



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	どうやってこの世界が存在しているのか、すれ違って交わるいくつかの世界 : 清原惟監督インタビュー
Author(s)	堅田, 諒; 三浦, 光彦; 黄, 也
Citation	層 : 映像と表現, 17, 4-26
Issue Date	2025-03-07
DOI	https://doi.org/10.14943/112696
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/94229
Type	departmental bulletin paper
File Information	17_01_p4-26.pdf



どうやってこの世界が存在しているのか、すれ違って交
わるいくつかの世界

——清原惟監督インタビュー

〈インタビュー・構成：堅田諒、三浦光彦、黄也〉

本稿は、清原惟監督にインタビュした記録である。『わたしたちの家』や『すべての夜を思いたす』といった長編作品に加えて、『波』や『三月の光』といった短編作品、映画における場所と記憶の関係、自作の制作スタイルなどについて広く語っていただいた。

〈第一部〉

——（堅田）一七歳ではじめて映画を作ったとのことですが、それ以前の映画体験について教えてくださいませんか。

清原 私は子供の頃から映画が好きというタイプではなくて、中学生ぐらいまではあまり映画を観ていませんでした。夏休みにおばあちゃん家に帰ったときに、『ロード・オブ・ザ・リング』や『ハリ・ポッター』が夏休みの映画として当時やってたんですけど、そういうのを見るぐらいしか映画に触れていませんでした。特段、

映画というものに興味があつたわけではありません。ただ、高校生になって初めて大作以外の映画を見ました。それがアンドレイ・タルコフスキー監督の『惑星ソラリス』（一九七二）でした。当時の自分はシネコンでかかっている映画しか知らなかったたので、TSUTAYAで借りて見た『惑星ソラリス』がきっかけで全然違う映画の世界があることに気づきました。それで他の映画をたくさん見ていく中で、自分でも映画を撮ってみようという気持ちになり、一七歳のときに初めて映画を作りました。

——（三浦）『惑星ソラリス』を見たのは偶然だったのでしょうか。

清原 中学生ぐらいの時、押井守監督のアニメがすごく好きで、ちょうど高校一年生ぐらいの時期に『攻殻機動隊』がリメイクされて公開されました。その再版されたパンフレットに、押井監督が影響を受けた監督としてタルコフスキーの名前が書いてあって、それで興味を持って見ました。

——（埴田）一七歳のときに作った映画はどのような内容の映画だったのでしょうか。

清原 当時、私は東京の郊外に住んでいたたので、東京の都心に憧れがありました。風景も郊外とは全然違ったたので、自分が憧れている

場所と自分が住んでいる近所の景色や身の回りの友達を、映画の中で繋げようとした作品でした。でもタルコフスキーの影響をまろに受けた作品だったので、『ローラーとバイオリン』（一九六〇）とかをものすごいパクっていて、夢の中に入っていくシーンを撮ってました（笑）。自分が見て良いなと思っていたものに直接影響を受けて作っていました。

——（黄也）武蔵野美術大学映像学科時代の制作についてお伺いしたいです。大学時代はどういう作品を作られていたのでしょうか。

清原 大学時代は結構作品を撮っていたのですが、ほとんど公開してないし、情報も出してないんですよね。最初に撮ったのは友達と共同監督で作った『ムーンドーン』（二〇一三）という作品で、SF映画でした。大学のスタジオを使ってセットを組んで、ファンタジーというかSFというか、世界観を作り込んだ作品でした。その後も共同監督で作品を作って、それが『暁の石』（二〇一四）という短編で、ぴあフィルムフェスティバルに入選しました。そこで初めて外部の人に作品を見てもらえました。その後撮ったのが、卒業制作の『ひとつのバガテル』（二〇一五）でした。

私が在籍していた頃の武蔵美は、物語映画を作ることを専門で教えている先生があまりいませんでした。私は四年生の時は小口詩子先生のゼミに所属していましたが、武蔵美は基本的に課題を提出する場があって、それに向けて各々が作品を作って提出するという感

じで、あまり教わるという感じではなく、自分で手探りで映画を作っていました。

——（堅田）『ひとつのバガテル』で印象に残っているのは、音響的な部分でした。主人公の女の子（青木悠里）がダンスから写真とお金を見つける場面がありますよね。その少し後ぐらいの不穏な音響デザインが印象的だったのですが、当時音響についてはどのように考えていたのでしょうか。

清原 私が三年生のときに所属していたゼミの先生がクリストフ・シャルル先生というフランス人の方で、日本の実験映画の研究者であり、サウンド・アーティストでもある方でした。シャルルさんのゼミはメディア・アートをやっている人が多くて、当時、私は映画もたくさん見ていたのですが、音楽のほうが好きだった時期でもあったので、映像における音についてよく考えていました。サウンド・スケープの課題で森に行って音を録ったことがあったのですが、撮った写真を見返すよりも、録音した音を聴いた時の方が記憶が鮮明に蘇ってくる時があることに気づきました。映画は視覚が強いと思われがちですが、その体験から音の方が人の潜在意識に与える力があるのかもしれないと思いました。『ひとつのバガテル』は団地の一部屋の記憶を扱っている映画なのですが、そういうものに直接アクセスできるのは映像より音なんじゃないかと考えていて、音の表現を模索した作品でした。

——（三浦）武蔵美を卒業されて、その後、東京藝大の大学院に進学されると思いますが、大学時代と大学院時代の映画制作の違いに「戸惑い」を覚えたという話を別のインタビューで読みました¹。具体的にはどういう点に戸惑ったのでしょうか。

清原 武蔵美時代は専門的な映画の作り方を学ばずに手探りで作っていて、映画と一緒に作るのも身の回りの友人たちとでした。少人数で手作りの映画を作っていた。大学院に入って、映画制作を分業システムで作るという一般的な作り方を学びました。分業という点にまず一つすごく衝撃を受けました。武蔵美時代は、照明や音響は他の人をお願いしていましたが、脚本や撮影、美術や衣装といったほとんどのことを自分でやっていたので、分業となったときに、どうやって作品をコントロールしていくかが最初は分からなくて戸惑いました。

ですが、人と協働して何かを作ることは自分も好きな作業ではあったので、きちんとコミュニケーションさえ取れば、大丈夫だと思っていました。自分が一番違和感を持ったのは、分業であるがゆえに、ヒエラルキーが生じてしまうことでした。自分が助監督として先輩の現場に入った時に気づいたのですが、助監督は創作の部分に関わるというよりも、現場をいかに効率よく回していくかという、歯車にならざるを得ない感覚がありました。何か作品について意見やアイデアがあっても、なかなか入り込む余地がなかった。ヒエラルキーが生じることによって、対話がしづらい環境だったり

することに違和感を感じました。それは個人の意識だけではなく構造的な問題でもあり、自分が監督の場合も同じことに悩みました。フラットに対話したいと思っても、なかなかそれが難しい。それまで友達同士で作っていたこともあって、藝大に入ってそのことに一番違和感を感じました。

——（三浦） 初期作品の頃から批評家の佐々木敦さんがクレジツトされていますよね。清原監督より少し上の世代の濱口竜介監督や三宅唱監督は、運實重彦に影響を受けていると思うのですが、そうではなくて、佐々木敦さんだったというのが、少し上の世代の映画監督とは違うのかなと思いました。

清原 武蔵美にいたとき、佐々木さんの授業を受けていました。その繋がりで知り合いになりました。佐々木さんの授業には影響を受けましたね。音楽についての授業と、映像におけるサウンドとイメージについての授業。ゴダールやストロブ＝ユイレを見ましたあと、ノイズ・ミュージックを紹介してくれたり、幅広く色々なものを見たり聞いたりしました。その後も、『わたしたちの家』（二〇一七）は、HEADZという佐々木さんがやられているレーベルから配給していただきましたし、そういうご縁で色々関わってくださっています。

——（黄） 東京藝大の修了制作である『わたしたちの家』につい

てお聞きしたいです。舞台となる「家」は普通の日本家屋と違って妙な感じがします。この家をどうやって撮影場所として見つけたのでしょうか。

清原 この家は私の友人が今も住んでいる家で、飯島商店という名前イベントスペースとしても使っている場所です。ライブや展示などのいろんな企画を自分たちでやる場として使っていた。はじめは友人を介して家を紹介してもらって、見に行ったら本当に素晴らしい場所だなと思ったので、使わせてもらうことになりました。長い歴史がある家で、形を変えて使われてきた経緯がありました。一番最初が炭屋さん、その次が牛乳屋さん、最後がたばこ屋さんで、たばこ屋さんの看板が残っていたと思います。商店として色々形を変えていった背景があって、その形を変えていった痕跡が少しずつ家にも残っていました。間取りだったり、ちょっと不思議なつくりになっていた。そういうところが他の家にはない部分だと思って、ここで撮影しようとなりましたね。

——（黄） 普通の家と違って特別なのは、家の外観の右の方に引き戸があって、左の方には窓口のような部分があります。そしてシャッターがあって、その音が響いている。そういった建築的な要素をどのように演出で取り入れたのでしょうか。

清原 脚本を書いていた時は、一般的な現代の日本の家を想定して

書いていました。いろんな家を見ていく中で、あの家に出会って、インスピレーションを受けました。しかし、もしこの家を選択するのであれば、元々脚本で書いていた家の入り口の描写などを含め、色々な点を変えなければいけないとは思いました。入り口のシャッター、透明のビニールでできた引き戸、土間の部分、普通の家にはないようなタバコ屋の窓など、普通の家にはないものをどういうふうに使えば良いのかは結構悩みました。結果的にこの家を選んで、最初に想定していた家の中の動作はかなり書き直しました。

また、普通の家族を描写する際にシャッターを開けて入るとというのが映画的に成立するのは悩みました。ただ、あの二人の親子の設定、セリちゃん（河西和香）とお母さん（安野由記子）のバックボーンを考えたときに、お母さんのお母さんがあそこに住んでいて、そのまたお母さんも住んでいてタバコ屋をやっていたんだろう、生まれた時からあの家族の歴史が刻まれた家に住んでいることを思うと、生活が自然と立ち上がってくるように思えました。それから、物語の中の歴史と、実際に家に刻まれた歴史を接続していくことで、あの家をどう使うかを考えていきました。

——（堅田）『わたしたちの家』には二つのパートが存在すると思いますが、それぞれのパートによって、家の空間の使い方が異なると思います。家の中の撮影は二つのパートでどういうプランを準備して撮影にのぞまれたのでしょうか。セリとお母さんのパートでは、二人が一階でご飯を食べている、あるいはセリの部屋が二階

にあるという空間の使い方だと思います。サナ（大沢まりを）と透子（藤原芽生）の方は一階に二人がいる時もあるんですけど、二階に二人で居る時が多いかなと思います。そのあたりの空間の使い分けは考えられていたのでしょうか。

清原 撮影は基本的に一つの話が全部終わってから、セット変えをして、もう一つの話の撮りました。ですので、撮影自体が交差することはなかった。お互いの俳優さんともばあつたことがないという形で撮影を進めました。一階と二階で分けて考えるというふうにはあまり意識していませんでしたが、それぞれの話で、同じ空間であることが分かりながらもそれらが違った場所に見えるように撮りたいとは思っていました。家という空間に対して、カメラが入れるポジションがすごく限られてきてしまう。なので、撮影も反復が多くなってしまうというのがあります。現場では、カメラが入れるポジションを色々探していくのがあの映画のポイントでした。自分たちが撮りたいものというよりも、家がこう撮れるということを教えてくれる。家の方から映画の形が作られていった感覚がありました。あの家は思ったより狭いんですよ。撮影に使わせてもらった家はたまに開かれている場所なので、あの映画を観てくれた人が実際にあの場所に行ってくることがあるのですが、「思ったよりも狭かった」と感想をもらうことがあるので、カメラが入れるところは実際にはやはり限定されていたんだなとあらためて思います。

——（堅田） それぞれのパートを別々に撮って、編集ではどういうふうに関係させていったのでしょうか。

清原 元々の脚本は二つのパートがあそこまで交わっていませんでした。編集で二つのパートをかなり混ぜあわせました。元々は、大きなプロットが二つあって、最後に少し混じりあうぐらいの構成で書いていたのですが、編集で撮ったものを繋げてみたら、二つの世界がなかなか接続しなかった。それをどうしたら良いかを試行錯誤していつて、最終的に良い形を見つけました。話自体が繋がっていないので、映像をどの位置に置いても成立する映画だとは思いますが、シーンがどういう時間で終わっているのか、あるいは音響的な相性がどうなっているかなども関係していました。そういった映像一つ一つの素材の手触りが、しっくりくるもので並べていきました。物語で繋ぐというよりは、映像の素材感を編集時に大切にしました。

——（黄） 『わたしたちの家』の冒頭は、幽霊のような女の子四人のダンスと歌が始まっている。記憶を失ったサナは自分の名前すら思い出せないけど歌は覚えていました。歌を歌うことは、『わたしたちの家』においてだけでなく、清原監督の作品の中で繰り返し出てくるモチーフだと思いますが、清原監督にとって歌は記憶のテーマとどういう関係なのでしょう。

清原 歌と記憶を繋げて考えたことはなかったですね。でも、音が記憶を呼び覚ますものだときき答えたのですが、歌も自分にとっては同じ存在です。ある時期にハマった曲やずっと聞いていた曲があったりするじゃないですか。そういう曲を久しぶりに聞き直してみると、その曲を聞いていた時の感情や感覚が生々しく蘇ってくる時があつて、それは本当に強烈だなと思います。情報として、視覚よりも音の方が生々しく蘇ってくるし、体感としてもそのときに戻ってしまう。記憶をなくしてしまったサナは色々なことを忘れてしまっているけど、歌は昔歌っていたから覚えている。人間の深いところに、歌や音楽や音が刻まれているんじゃないかと考えています。

——（黄） もうひとつ、清原監督の作品で繰り返し現れている要素として「風」が印象深いです。例えば、『わたしたちの家』で二階のカートンが揺れている時の「風」はさわやかであり、不気味な印象も感じさせます。あの風は人為的なものですか、それとも自然のものでしょうか。

清原 多分、自然の風だと思いますね。風を人為的に起こしたことはほとんどないですし、風を待つて撮影しようというのもなかったはずなので、映っている風は本当にたまたまそのときに吹いていた風だと思います。映画には視覚と聴覚はあるけれど、他の五感、手触りや皮膚の感覚みたいなものはどうしても映せない。でも、人間

の想像力を使えばそういうものも映せるし伝えられる。自分も映画を見ているときに湿度を感じる時があります。そういう意味で、風はその場所の空気みたいなものだから、そこでどういう空気が流れていて、どういう肌の感覚があるのかということを撮りたいという気持ちには常に持っていると思います。

——（三浦） スマホが序盤で少し登場するだけでその後はほとんど出てきませんよね。人物の服装やラジオといった舞台装置を含めて、全体的に時代設定がよくわからない点が多いのですが、映画で描かれる時代の感覚について、考えていたことがあればお聞きしたいです。

清原 あの家が建っているのは横須賀という街です。撮影する前に街を歩いて、横須賀を色々見たのですが、独特の街なんですよ。商店街もすごく古い雰囲気が残っていて、取り残されていると言っているのかわからないですけど、昭和の時代が色濃く残っていると感じました。横須賀に住んでいる人たちのことを考えたときに、現代的なものにあまり寄せすぎなくても良いのかなとは思いましたね。大きな歴史に限らず、ずっと親族が使っていたものがその家に置かれていたことも歴史だなと思っています。もちろんあれは、美術の人が組んでくれたものではあるんですけど。例えば、このカーベットは、おばあちゃんの代から使っているカーベットだなとか。そういうことを考えていく中で、時代が混在していくニュアンスを『わ

たしたちの家』では撮りたかったのかなと思います。

——（三浦） 映画の終盤、停電前後におけるサナと透子と男のあいだで展開される会話についてお聞きしたいです。この場面のセリフ回しは、互いが互いのあいだでズレつづけているような印象を受けます。この作品を見ると二つのパートの並行性に注目しがちになってしましますが、サナと透子のあいだにも世界のズレがあったんだと気づかされる。この異様なセリフ回しはどのように書いたのでしょうか。また、この場面での切り返しが印象的なのですが、撮り方についても何か意識したのでしょうか。

清原 あのシーンは映画の中でもかなり難しかったシーンでした。セリフ回し自体は脚本に既に書いてあって、脚本通りではあるのですが、あのシーンだけ二カメで撮影しました。あの場面は芝居の勢いが重要だったので、それぞれの人物を割って撮っているんですけど、一カメで分割して撮ってしまおうと、芝居の微妙な間やテンポが難しくなってくると感じていたので、ワンカットで撮るような気持ちで撮ったほうが良いと判断しました。セリフのズレに関しては今おっしゃって下さったような意図はありましたね。それまでふたをしてきた部分が見えてきて、噛み合わなくなっていくというかズレが広がっていくように書いていました。

——（堅田） 停電が起きて、セリが二階に上がっていくところで

カットが変わって、二階の廊下をL字にカメラが移動していきま
すよね。一瞬セリの主観ショットかと思うんですけど、角を曲がると
セリがいるから、セリの主観ショットではないと気づく。あのカメ
ラのトラッキングがすごく印象的なんですけど、こういうことを考
えられて、あのショットを選択されたのでしょうか。

清原 あれは私の中では家の主観のようなイメージで撮っていまし
た。あれ以外にも、時折挟まれる誰もいない居間のショットがある
のですが、それも家が見ている感じで撮っていました。あの映画全
体をそういうイメージで撮っていましたね。家があの人たちの人生
を見守っている。そういう感覚。自分がそもそもあの場所に行つた
ときに、すぐく家に見られてる感じがあつた。一人で夜になってか
らあの家にいると見られてる感覚があつて、結構怖い。その感じを
最後でも出したいと考えていました。時空がねじれていって、二つ
の世界が近づいていく。何か風穴が開いたような瞬間だと思っています。

〈第一部〉

——(三浦)『波』(二〇一七)の空間を捉えたショットは見応え
が素晴らしいと思います。空間を撮ることと人物を撮ることについ
て、それぞれどういう考え方があつたのでしょうか。

清原 『波』は、鹿児島島の屋久島で撮りました。藝大を修了して、

あの映画に映っている二人の友人と私の三人で旅行に行きました。
基本的には単なる旅行だったのですが、旅のもう一つの目的として
映画も撮ってみようという話はしていました。もう少し経緯を話し
ますと、藝大の修了制作が『わたしたちの家』で、先ほどお話しし
た映画の分業システムの中で撮影をした。藝大ではそれを学んだわ
けなんですけど、やはり作り方への違和感をずっと持ち続けていま
した。もう一回違う形で自分の映画制作の方法を考え直したいと感
じていました。そのための一つの足掛かりとして『波』を撮ってみ
ようとなった。旅行のついでに撮ったので、遊びの延長といった感
じで撮りました。旅行の前半は三人で遊んで、その中で面白い風景
がたくさんあるのを見つけたので、最後の一日で撮影しました。何
のプランも持たずに場所を見て、何かできることがあるかなとい
うところから発想した映画でした。

なので、風景から入った映画なんですよね。あの映画はまず風景
をどういうふうに撮れるか考えた。風景をどう見せたいかと考えた
ときに、人と空間の関係性からそれを見ていくのが自分にとって
は一番撮りやすい方法でした、屋久島の壮大な風景に対して自分が
アプローチできる部分はそこしかないように感じていたのかもしれ
ません。

すべて屋久島で撮影しているので場所としてはもちろん繋がって
はいえるんですけど、島の中のバラバラの場所が映っている。地理的
にもかなり離れている風景の連なりの中で、それらを一つの空間と
して見せるとなったときに、人間のアクションが必要だなと考えま

した。でも、環境的にそんなに細かい芝居ができるわけでもないから、走ったり歩いたりという素朴なアクションでそれらを繋いでいくことができるんじゃないかと考えていましたね。

——（三浦）『網目をとる、すんでいる』（二〇一八）についてお聞きしたいです。机の上に物を並べて、川周辺の地理に見立てて、二人が話していくところがとても面白いです。登場人物たちの想像力を通じて、画面に映っているものが別のものに変換されますよね。このような発想の仕方は『これが星の歩きかた』（二〇二〇）で果物を地球に見立てる場面にも通じているような気がします。意識はしていたのでしょうか。

清原 『網目をとる、すんでいる』はほとんど脚本がない作品なので、何かを別のものに見立てるというアイデアは現場で出てきたものでした。前提からお話すると、三鷹にある「SCOOOL」というスペースで、グループ展で上映するためにあの作品を作りました。展示のテーマは「ものかたりのまえとあと」でした。映画は基本的に物語が最初にあることが多いのですが、この映画はそうではなく、物語が生まれる瞬間みたいなものに立ち会うような作品にしようと考えました。

この映画は新しい友人五人で作ったのですが、最初に河原にみんなで行って、最初のアクションとして、あの白いテントを立てました。まず状況だけを作って、その状況に対してどういうことを感じ

たか、その河原にいた時間がどういうふうに流れていたか、あるいは、そこに仮に人が住んでいるとしたらどういう人が住んでいるのかといったことを、自分たちで体験したり想像するところからはじめました。

その後、川原で五人で過ごした時間をどういう風に映像化できるのかとなったときに、河原を訪れるシーンを撮る、それから後々振り返っているシーンとナレーションの時間を作るという作業をしました。ナレーションはみんなに日記を書いてもらって、それをテキストにまとめました。いくつかのレイヤーに分けて、河原に行った体験自体を映像化しました。机の上で振り返っているというのは思い出している感じですね。映画を見ている方からすれば確かに想像している風に見えるかもしれませんが、映っている人たちにとっては思い出している行為ですね。

——（黄） 清原監督の映画の登場人物たちは、日常会話においていきなり宇宙と関係するような「不思議な言葉」を発しています。その言葉は観客の想像力を膨らませて、不思議な体験をさせます。なぜそういうセリフ作りをしているのでしょうか。

清原 セリフづくりは、自分の考え方の癖が出ている気がします。一つのシーンがあって、そのシーンのセリフを考えるとときにあまり一直線にしたくないということがあります。一本の線で綺麗にスツと行かないようにしたい。一つのテーマを語るのだったら、その話

だけをしていればシンプルで綺麗に収まるんですけど、そこにノイズを入れたというのがずっとありますね。日常会話は結構そういうノイズが多かったりするじゃないですか。そのノイズの中にまた違うアイデアやヒントがあつたりして、そこから広がりが生まれていったりするので、映画の中でもそういうふうにしていますね。

——(黄) 清原監督の作品の中での時間性についてお聞きしたいです。清原監督の作品には、自分の居場所、土地の記憶を撮りたいという過去への志向と、生活からすぐ遠く離れている別の世界、あるいは未来への志向という両極端の時間性があると思います。しかも、そういう異なる時間性が一つの作品の中で同居しているような感覚があります。それについていかがでしょうか。

清原 まったくかけ離れているものを映画によつて結びつけることに昔から興味がありました。高校時代に作った映画もそうですけど、自分の身の回りの風景と非日常の都会の世界を結びつけたかったから、両方を一つの映画の中に収めようとしたんじゃないかなと思う時があります。電車で目の前に座っている人や街ですれ違う人、自分がこれからこのさき一生交わることがない人たちがこの世界にはたくさんいて、そういう人たちにもそれぞれの人生があると考えると、とてつもない気持ちになります。それを自分の人生と同じような質量で感じることは絶対にできないし、どうしようもなさも感じます。でも、一瞬すれ違っただけでもその人のことを私は考えること

はできるし、もしかしたらその人も私のことを一瞬だけ考えたかもしれない。交わらない世界もたくさんあるけど、別の人がそれぞれ別の宇宙を持っている、それぞれが一つの世界持っているとしたら、ほんの少しだけそれらが交わる瞬間がこの世界にはたくさんあるんじゃないか、そういう感覚を覚える時がありました。それを映画にできないかと思ったのが『わたしたちの家』でした。映画の力のひとつはモニタージュにあると思います。本来結びつかないものを結びつけるモニタージュによつて、人間の頭の中で結びつかないもの同士が結びついて、一つの感情や物語が生まれてくる。映画がカットとカットだけじゃなくて色々なものを結びつける媒介になればたとは考えています。

——(三浦) 『これが星の歩きかた』についてお聞きしたいです。パジャマの女の子が急にできて、他の二人と直接的に交わるわけではないけど、音楽を通じて交わる瞬間が、あの映画の中で素敵な瞬間だと思っています。音楽をみんなで奏でる場面のカメラの動き手持ちで、他の場面に比べると特徴的な気がしています。あの場面はどのように撮ったのでしょうか。

清原 あの場面は即興演奏をみんなでやってみようようにして撮ったので、細かい動きは決めてはいません。本当に、俳優さん達のグルーヴ感をどうやって作れるかを考えて撮ったシーンでした。カメラが手持ちになって動いていくというのは、その後の走っていく

シーンに合わせてそうしているので、演奏自体に対するアプローチではないかもしれません。

——(三浦) パジャマの女の子の現れ方が興味深いです。観客には見えているが、登場人物ふたりに見えているのか否かが一瞬わからず、幽霊的な感覚を受けます。他の作品でも、人物と人物が直接的に交わらず画面内に同居しているために、その存在があやふやになるような瞬間がありますよね。人物同士の映し方をどのように考えているでしょうか。

清原 あの女性には幽霊なのか実在する人間なのかがすごいあやふやな感じに撮りたくて、はっきりとさせたくなかったと思います。だから絶妙なラインで作っていました。

——(三浦) 警備員が巡回し、二人が隠れる場面ですが、懐中電灯の光の差し方がSF的です。現実的な光景を非現実的なものへと変換するような意識はありますか。

清原 自分の中ではその線引きはあまりないですね。映画の中で起きていることは全部その作品世界にとつての現実だと考えています。だから、現実と非現実の線引きはあんまり考えてないかもしれないですね。マジックリアリズムとか結構言われたりすることがあるんですけど、自分の中ではマジックではなくて、実際に起きてい

ることなんですよね。

——(堅田) 『三月の光』には妊娠している女性(小山薫子)が出てきますが、これはフォークナーの『八月の光』のオマージュですよ。小山さんには「動けなくなる」動作が一貫してみられますが、他の人物への演出も含め、どのような演出を考えていたのでしょうか。

清原 『三月の光』は、高校を卒業したての女の子と男の子の話なんですけど、男女の体の違いや社会的性差によって、明確に二人が分かれたれる、隔てられることを描きたいと思っていました。また、街を移動していくことも作品の一つのテーマでした。移動するようになったときに、色々な速度の乗り物が出てくると思うのですが、身体の数度もその中に含まれています。体にもう一つ命があるということで、歩みが遅くなったり、立ち止まってしまふ。色々な速度が街に存在していて、それぞれの速度でしか見えない風景があると考えていましたし、そういうものを通して街を描きたかった。『三月の光』を撮ってそうしたことより意識するようにもなりました。『すべての夜を思いだす』(二〇二二)でも、自転車に乗っている人もいるし、バスに乗っている人もいる。『すべての夜を思いだす』は初めは車に乗って街を移動するという物語を考えていた時期もあった、そこから徒歩や自転車の映画になった経緯もあり、街を移動することとその速度についてずっと考えていると思います。

——（黄） バイクに乗っている集団が四、五人出てきますよね。その人たちはみな女性だったのでしょうか。

清原 男性もいますね。脚本は一切無い作品なんですけど、最初の想定では、男性の中に一人だけ女性が混じっている設定だったと思います。脚本がないので、俳優たちと一緒に現場で作っていきました。

——（黄） バイクに乗った女性と主人公が喋ることはほとんど無いにもかかわらず、そこには強い結びつきが感じられます。無言のまま彼女を拾って一緒に一つのバイクで走っている。しかもその次の場面になると、彼女たち二人がバイクの集団の先頭を走っている。言葉を交わさなくても、心が通じ合っているような印象を受けます。

清原 『三月の光』は大和という町で撮っていて、大和ってけっこう治安が悪いイメージがあったりするんです。そういった大和の町をあのかのバイクの集団に背負わせている部分もありました。バイクの女性は主人公の莉奈にとっては、自分の先を行く先輩であり憧れもあると思います。バイクの女性にとっても、莉奈が同じ女性だからこそ、気にかかったという部分もあったのかなと。女性同士の無言

のシスターフッドでもあるし、地元が嫌いで出て行きたいけど、地元への愛着もあるし結局はここに帰ってきてしまう、というような莉奈の大和という街への複雑な心境も表していると思います。

——（三浦） 主人公の女性と、あのバイクの女性の連帯をわかりやすく描くことも可能だったとは思いますが、やはりそうしないところに感動します。二人が微かだけど確かにつながっているのを感じられて。それは清原監督の他の作品にも共通している部分だと思っています。

〈第三部〉

——（堅田） 『すべての夜を思いだす』についてお聞きしたいです。空シヨットの連続で映画が始まるのは、清原監督の作品の中でこの作品にしか見られない特徴だと思いますが、どういう始まりを意識していたのでしょうか。

清原 この映画は街が一つの主人公となっているので、一日が始まる街の朝から始めたかった。主人公が三人いると思うのですが、その三人以外にもこの街に住んでいるたくさんの人たちがいて、その人たちのこともこの映画では描いていること、画面に映っていないけれどもそういう人たちのことを考えていることを見せたかったという

のがあります。

——(黄) ジョンのサンのメンバーたちが演奏を練習している冒頭の場面は興味深いです。例えば、金髪の女性が先に帰るバンドメンバー二人を見て、「二人とも上着が白とグレーだね」と言う。実際は、彼女は二人とも上着とカバンが同じ色だということを指摘したかった。つまり、AとBの類似というより、むしろAとBの反復ということです。そして、カメラが右から左へとパンすることによって、その「同じ色」の特徴は徐々に他のメンバーたちにおいても繰り返して現れていき、映画タイトルがフェードインしてきて、このシーンが終わります。このセリフは興味深く、ある人物と別の人物が直接似ているのではなく、何か別の関係性を通じて似ているということを言っていて、この類似の仕方は、作中の三人のヒロインたち(知珠、早苗、夏)がそれぞれ似ていることに通じていると思います。また、キーボードの鍵盤が一つ欠けているけれど、音楽を奏でることができるというセリフも、映画全体の不在の主題と関連している気がします。これらのセリフは意識的に書いたのでしょうか。

清原 あのシーンは実は台本がなくて、セリフも書いていないんです。二人が途中で抜けて、演奏を一回やめて、もう一回練習するという大きな流れだけ決めて、あとは即興でやってもらいました。なので、今のお話を聞いていて、自然と他のシーンと響き合っている

というのが不思議で、面白いですね。カバンの色もまったく指定せず、本人たちの私物のカバンの色ですし、キーボードの故障も意図したものではないです。存在しない音があっても人は音楽を奏でることができるということが、この映画全体と響き合っているというのは素敵なイメーজだと思います。ありがとうございます。

先ほども言いましたが、映画で意識していたのは、街の中には主人公たち以外の人も住んでいることでした。画面に映らないものはどう映画の中に映せるかを考えていた。それは撮影の飯岡幸子さんとも話していたことで、自分たちがコントロールしたものやあらかじめ準備したものだけを撮ろうしても、多分そういうものは映らないなと思いました。そういう狙いがあったので、冒頭のシーンのように脚本を作らないシーンを設けて、撮影自体に余白を持たせるようにしていました。

実は、脚本はすごく短かったです。二時間の映画の脚本の半分ぐらいの枚数の脚本しかありませんでした。そもそも撮影自体の日数が短かったので、どうすれば現場で色々なことを発見して、それを映画に取り入れられる余裕を持てるかを思案しました。そう考えたときに撮影の時間の余白というのが絶対必要だと思い、脚本を短くしました。撮影や脚本に余白を持たせることで、目の前にあるものをじっくり捉えられるようにしました。そういう作り方の中で、冒頭のシーンのように偶然に映ったものが現れてきた。目の前にあるものを逃さないで取り込めるか、見落とさないようにできるか、そういうことは常に意識しました。

——（堅田） 大変興味深いです。その短い脚本ではどういうことを書いていたのでしょうか。

清原 セリフやト書きに関しては基本的に書かれていて、その点はそんなに即興の部分は多くありません。ただ、例えば、早苗さん（大場みなみ）にミカンをあげるおばあさんのシーンで、その人が家の中に入る瞬間を部屋の中から撮っているカットがあると思います。あのカットは脚本には書いていませんでした。ですが現場で、あのおばあさんを単に早苗さんに物をあげたり話しかけたりするおばあさんとして映すのではなくて、彼女には彼女の時間があるというのを映すためにカメラが部屋の中に入る必要があるよねというのを相談して、室内からのカットを撮りました。脚本を短くしたことで、脚本に書かれていないこと、その場で見つけたことを撮ることができました。作品も本当は短くなると思っていたのですが、そういう発見を一つ一つ取り入れて積み重ねていった結果、『すべての夜を思いだす』は一六分という長さになりましたね。

——（堅田） 『わたしたちの家』や『すべての夜を思いだす』は、緻密な脚本執筆をされているのかと推測していました。お話を聞くと、ある程度ベースを作りつつも余白を持たせておいて、撮影や編集の段階でより良い形を見つけていくというような作り方なのでしょうか。また、絵コンテを用意されるということはあるのでしょうか。

清原 『わたしたちの家』まではコンテは描かないのですが事前にカット割りを決めていました。ですが、だんだんと自分のやりたいことが変わっていつているんだと思います。『わたしたちの家』以降、かなり色々試して、『すべての夜を思いだす』や『A window of memories』（二〇二三）のような作り方を模索しています。ただ、『すべての夜を思いだす』は余白を意識したのですが、作り方としては、自分の意志とは関係なく普通の映画の枠組みでやらなくてはいけないという制約があった。その枠組みがありながらも、どこまで余白を持たせられるか、そういうバランスは考えて作りました。短編の場合だったら、制作のスタイルそれ自体を自分で考えられるので、思いっきり解体して作っています。『すべての夜を思いだす』に関してはどうしても制約が大きかった。脚本もかなり細かく書いていました。段取られた部分とそうじゃない部分をうまく組み合わせていった作りしました。絵コンテは他作品と同様になくて、カット割りも現場でほとんど決めていました。

——（黄） 『すべての夜を思いだす』は、「室内の映画」である『わたしたちの家』とは違い、登場人物がしばしばあちこち移動しています。お聞きしたいのは、ヒロイン三人の歩き方です。俳優たちとどうやって作りあげていったのでしょうか。

清原 歩き方に関しては、細かくこの人はこういう歩き方だということを示したわけではありませんでした。ただ歩くスピードはそ

それぞれの役柄によって目的性が違うので、それに合わせてスピードを一緒に考えて、調整しました。早苗さんは仕事で歩いているので、目的がはっきりしていて、スピードが早い。知珠さん（兵藤公美）の方は目的があるにはあるんですけど、もう少し遊歩者の側面があって、色々見て回ったりする余裕のある歩き方。夏（見上愛）は自転車に乗って移動しているので、それらとは少し違いました。

——（堅田） 夏が初めて画面に登場するダンスの場面のと、自転車で移動していく彼女の姿を縦構図で捉えたショットがあると思うんですけど、そこで彼女が途中で止まって、カバンからシャツを出して羽織りますよね。そのワンアクションと衣装が素晴らしいと思いました。

清原 本筋に関係ない細かい動き、映画では割愛されそうな動きを入れたと思っていました。自転車の鍵を閉めるアクションも尺を使っているのですが、そういう日常生活では普通にあるけど、映画では省略される動作って意外とたくさんあると思います。むしろそれをするのが一般的な映画の技術なのかもしれないのですが、今作ではそういう時間こそが重要なのではないかと思っていました。服を着る意図としては、太のお母さんに久しぶりに会うからTシャツじゃない方が良いという気遣いなのですが、そういった所作ひとつからもその人の心が映し出されると思います。

——（堅田） 一人、気になるキャラクターがいます。写真屋さんで働いている原夜（遊屋慎太郎）です。彼はどこか掴みどころがない。夏に接客している時は、ぶっきらぼうで冷たい感じがしますし、早苗と室内で一緒にいる時もちょっと物言いをしている。この人はそういう人物なのかと思うのですが、結局夏が探していた写真を探して見つけ出したことも後から分かる。この写真屋さんの男の子のキャラクター造形はどのように行なったのでしょうか。

清原 この企画自体、何度か企画が変わっていて、その中でキャラクターが引き継ぎつがれつつも変わっていつて、最終的に今の形になっています。写真屋の男性も元々は別のキャラクターとして登場していたものが、変化して彼になりました。元々はガソリンスタンドの店員さんで、多摩ニュータウンの都市伝説を集めて、その町を調査してオカルト情報ブログを書いているという設定でした。俯瞰的に色々なことを見ていて、出てくる三人の登場人物の動向を見守っているようなキャラクターでした。それが変化して、街の記憶を見ている人という形になった。街の記憶を見ている人物としての彼を、どこことなく神話的で、あまり現実感がない人物にしたいと考えていました。一つのことにとずっと集中している人物という描き方をする中で、人に対してのコミュニケーションがああいう形になったのだと思います。

——（三浦） 音楽について質問させてください。『すべての夜を

思いだす』で、ジョンのサンの音楽が劇中で流れている。最後のダンスシーンでも、音が物語の中で鳴っているのか、外で鳴っている音なのか、徐々にわからなくなる。そこに観客も巻き込まれていくという感覚があります。物語の外で鳴る音と、内なる音の調整について、どのように考えていますでしょうか。

清原 『すべての夜を思いだす』に関しては、ジョンのサンに「街のどこかで鳴っている音のように劇伴を作ってほしい」という話をしました。劇伴でありながらも今ここで本当に鳴っている音のように入れたいと思うていたので、全体的にあまりオン・オフの区別をしていないところがあります。セリフのあいだに音楽を入れるのも、今まではあまりやったことなかった。今回初めてやってみて、一緒に会話している感じで入れていきました。最後のダンスの音に関しては、そこで鳴っている音ではあるけど、だんだんそれが意識の中で拡張していくことを考えていたので、主観的な音になっていくということかもしれません。夏と文（内田紅甘）が聞いている音楽がだんだん二人だけの世界に入っていく。その中で音が拡張されていって、全体に響き渡り、二人が踊る。本当は公園の隅で鳴っている音だけど、身体全体に音が響き渡っていく、そういうイメージでした。

——（堅田） 中心人物である三人の女性たちを編集で交差させていくのはどういう作業だったのでしょうか。

清原 『わたしたちの家』よりは『すべての夜を思いだす』の方が脚本で構成されている部分が大きかった。ですが、それでもやはり編集で順番を入れ替えているところがたくさんあります。編集の作業を言語化するのが個人的には難しく、言ってしまうと、手触りや直感を頼りにすることが多いです。でも今回は編集の山崎梓さんと一緒に作業をしていたので、論理的に考えていた部分も多いかと思えます。例えば、ショットの並べ方によって、シーンの見え方がまったく変わってしまう部分もありました。映画後半の写真屋での原夜と早苗さんの繋ぎとかですね。あと、虫やカエルの鳴き声が鳴っている夜の森のカットがあって、あの辺りは物語的に連続していない断片のショットだったので、ショットの順番を色々変えられた。いくつかパターンを試したんですけど、順番を変えるだけでなく伝わってくる意味合いがガラリと変わってしまう。なるべく脚本の意図に沿うように並べたというのが編集での作業でした。

——（堅田） 映画後半、急に大の視点ショットになるカットがありますよね。映画は現在時制で、夏と文が火花をしていると夜になっていて、そこに知珠が歩いて来て、ベンチに座って水筒のお茶を飲んでいて、この辺りは劇伴が鳴っていて、そのあと夜の森のショットと環境音を挟んで、大の視点ショットになる。死んでしまった人Ⅱ大の視点ショットに良い意味で驚きました。森のショットや環境音が死んだ人の視点ショットに繋ぐための準備のような印象を受けたのですが、どういう考えであの繋ぎになったのでしょうか。

か。

清原 あのシーンから急に現在の時間じゃなくなるわけですよ。森のショットと大の視点というのは、違う時間ではあるんですけど、忘れていた記憶が蘇ってくる。あるいは、多摩ニュータウンという場所の時間の歪みみたいなものが出てくる、そういう時間にしたいなと思います。そこで時間が切り替わったという感じを出したかった。

——（堅田） あの視点ショットの場面ですが、夏と文が振り返って「大、こっち来ない？」と言うところで、「あ、これは大の視点ショットなんだ」ということに遅れて気がつく。そこに感動しますし、あのショットだけ異質ですよ。

清原 あのシーンを書いていたときに考えていたのは、映像の中においては過去と現在を等価に扱えるのではないかということです。現在の映像を置いて、その後に過去の映像、例えばこの世界にいない人が映っていたり、その人が撮った映像が並んでいたとして、その二つは映像上ではまったく等しくなることに急に気づいたんですよ。そのときにすごくハツとして、それがとてもポジティブなことに感じました。もうこの世にはいない人と現実世界で等しくなれることはない。もうその人自身はいないから、触れることもできないし、話すこともできない。思い出の中の人と目の前にいる人とい

うのは絶対に等しくなれないけど、映像の中だったらならば、その両者は本当に等しくなる。それが希望のように感じて、あのシーンを作りました。

——（三浦） 今の話に関連しますが、特に『すべての夜を思いだす』は「行方不明」や「死」という、ある種普通の劇映画だったらドラマチックになってもおかしくない主題を扱いつつも、そうはならないように構築されていると思います。例えば、さっきのミカンをくれるおばあさんの家の中からのショットも、これは誰の視線なのだろうと考えさせられる。もしかしたらもうここにはいない人の視線なのかなというところまで想像が膨らみます。『わたしたちの家』のカメラのL字の移動ショットについても同じことを感じますが、清原監督の映画には、人間と人間ではないかもしれないものの視点が混在している気がします。

清原 一個一個のカットを撮っていくときに、これが誰の視点かを考えながら撮っているわけではないのですが、『すべての夜を思いだす』は多摩という土地を自分が知っていく中で作ったという背景がありました。多摩ニュータウンについてリサーチを重ねる中で、インタビュもさせていただし、話もたくさん聞かせていただきました。人の営みや暮らしは興味深く、それらがこのニュータウンの歴史を作っていると思うのですが、それだけでなく、土地には人以外のものも住んでいるんですよ。多摩ニュータウンは、

元々森だった。森の中に農村がある地帯で、自然がたくさん残っている場所だったのですが、ニュータウンを開発するとなったときに、一度全部更地になっていて、その写真がかなり衝撃的でした。本当に何も無い、一本も木が生えてない荒野に、白い四角い建物がボンボンボンと建っていく。今は緑が豊かで美しいけど、当時は本当に殺風景な寂しい町で、一回全部がリセットされちゃったという感覚があって、それが自分の多摩ニュータウンへの印象を大きく変えました。結局、今生えている木も人が全部植えた木なんですよ。一回リセットされてしまったイメージを見たことから、土地の出自のようなものか、森を巡らすようになった。更地になる前の森はどんな森だったのか、どんな生き物が住んでいたんだろうとか、そういう歴史の複数のレイヤーが見えてきて、色々な時間の中に色々な視点があったことを、嫌でも意識させられる街だなと思いました。そういうリサーチの中から、いろんな時代の視点や、人や人以外の生き物、植物や建物、多摩に生きることのリアリティが自分の中に刻まれて、それが映画の視点になっていた感覚があります。

——(黄) 先ほど話に出た、早苗さんと近所のおばあちゃんが会話をしている場面のおばあちゃんの家の中からのショットは感動的ですね。おそろしくこのニュータウン出身の監督じゃなければ、そういう発想は出てこないと思います。あのショットは、いわば中心から外れたようなショットですよ。そういう考え方は、一つの生き方の問題と密接に関わっていると思います。つまり、複数の人がそこに存在

し、複数の人生の流れ、複数の世界の視点があることを感じ取れる。清原監督の映画にはそういった世界の複数性を肯定しようとする意志が感じられます。

清原 映画を作ることは、選び取る作業が連続してたくさんあることだと思っています。映画に映されないものがなくなってしまうのは嫌です。一番最近撮った『A Window of Memories』は、自分のおばあちゃんをテーマにした映画です。おばあちゃんに話を聞いて、彼女たちの人生の物語を映画にしようとしたときに、選ばれなかった物語は一体どこに行っちゃうんだろうと思いました。自分が選び取って、映画にすることの暴力性やおこがましさを意識しました。それはフィクション映画を作る時でも同じです。自分は物語を語りたくて映画を作っているわけではないのかもしれませんが。どうやってこの世界が存在しているのかを解明したくて、映画を作っている。自分が映画の中で描けるのは多くはなく、限られたものしか取り扱えない、すべてを描くことはできない。そうなったときに画面の外、つまり画面に映っていないものや物語に描かれていない人たちのことはどうしたら良いんだろうと常に考えています。一つの話、直線的な物語が苦手、そういう映画が面白くて没入して見ることもあるんですけど、やっぱり語られていないことが気になってしまったり、語られていない時間や会話が気になってしまったりからこそ、自分の映画では語られていないものに目を向けたい。

——（堅田）『すべての夜を思いだす』では、ホームビデオと写真が使われています。清原監督の作品で写真は繰り返し出てくるモチーフですよ。ホームビデオや写真なども忘れ去られてしまう、でも確かにあった時間を映画の中に導入するための工夫なのだろうか？と今の話を聞いて思いました。

清原 ホームビデオは映画の一つの理想の気がします。映画にはどうしても映せないものがある。そういうものもホームビデオならいとも簡単に映せることがある。さっき言った恣意的に何かを選び取ることでもばれ落ちていってしまうものは、ホームビデオにはない気がします。もちろん、意図的にカメラを回すか回さないかを誰かが決めてはいるけど、その映像を他者に見せるためにやっているわけではないですよ。目の前にあるものを記録したいという欲望でしか撮られていないので、純粋な記録の形だと思います。その点が魅力的だから映画で使いました。

写真は自分にとって、記憶そのもののようなところがあります。小さい頃に、さらに小さい頃の自分の写真を見て、それを親に説明してもらったときに、写真のイメージが自分の頭に焼き付いて、その写真に映っている自分や風景を本当に行ったことがあるものと思ってしまったことがあります。もう昔すぎて忘れているはずなのに、イメージがそのまま記憶になってしまった。写真にはそういう力があるんじゃないかと思います。今でも写真に撮ったものを繰り返し見ていくうちにそのイメージが焼き付いていくことがあります。

す。大の写真が『すべての夜を思いだす』の中では出てきますが、それを大の記憶そのもののように扱っていたように思います。

——（堅田）別のインタビュで、清原さんが映画を作る前から写真を撮っていたとおっしゃっていました。写真を撮ることと映画のショットを撮ることは、もちろん違うとは思いますが、写真を撮っていた経験が、映画の撮影に対して、何か影響を与えていることはありますでしょうか。

清原 写真を撮っていたのは中学生・高校生ぐらいの時です。当時のことを思いだしてみると、写真を撮るという行為に先立って、まず自分が見るという行為があった気がします。夕方の日が沈む前のマジックアワーに近所を散歩して撮るのが好きでした。普段見ているものの見え方がその時間だけ変わる体験で、その視点を切り取りたいと思っていた。時間は連続して流れているけど、この瞬間だけは自分のおさめたい、そういう時間だった。映画を撮るのも、それに近い部分があります。劇映画の場合、目の前で起きていることは自分が半分ぐらいは作っているけれど、残りの半分はそうではない。色々な要素が目の前で起きていて、今この瞬間しか立ち会えない。そういうものが立ち上がってきているからこそ撮りたいと思う。そういうものをその瞬間に残しておかないと忘れられてしまうかもしれない。だから何かを映しておきたいという部分は、共通しているかもしれません。

——（黄） 構図が決まった強いショットを撮ろうという意識は、清原監督にはそこまでのかなと思うのですが、ショットに対してどのような考えをお持ちでしょうか。

清原 映画を作り始めた当初はそういう欲望はあったのですが、作っていくうちにだんだん薄れていきました。何をもつて強いショットとするかは人によって異なると思うのですが、構図や絵的な美しさや、計算された動きの美しさ、そういったものから作られた力強さには、見る側としてもだんだんと惹かれなくなっています。それよりは、現実でもたまに起きる、「これは忘れられない瞬間だ」という瞬間。そういう瞬間を自分が作るというよりは、それが起きるのをいかに見届けられるかという感覚があります。もちろん作れるように下準備はするのですが、実際に起きるかどうかはわからないし、やってみないとわからない。ですが、それを見届けていくのが自分の仕事だという感覚があります。

——（堅田） 『A Window of Memories』についてお聞きしたいです。映画の構造自体が興味深いです。文章をお祖母様に書いてもらって、テキストを作る。そのテキストを俳優が読み上げて、その読み上げている俳優の身体を撮る。このような映画のアイデアはどのように着想したのでしょうか。

清原 まずテキストを作ることを、二人のおばあちゃんと一緒にや

りました。最初は私がおばあちゃんたちにインタビュして、それを映像として撮っていました。何時間も撮影していたので、当然その映像すべては映画にできないという状況があった。このままインタビュの映像を編集して、映画にする方法も考えられるとは思ってはいたのですが、それはちよつと違うなという気持ちも同時にありました。なんで違うかという点、編集を自分がするとなったときに、おばあちゃんの話、ここが面白いから切り抜いて、ここを切り抜いて……みたいなことを自分がやることとて、果たしてなんなんだろうという気持ちになってきて。おばあちゃんの人生をなんで私が編集して良いんだろうみたいな。それは許可をもらっていたとしても、違うなと思った。

じゃあ、おばあちゃんと一緒に映像編集できるかと考えたときにそれは技術的に難しい。でも言葉だったらいけるんじゃないかと思つて、テキストと一緒に編集して作ることをやりました。土台は自分が作っているんですけど、それを見せて、「このエピソードを削りたい」、「この話を入れたい」というようなアイデアをもつて、修正していつて、二つのテキストが出来上がった。その作業の中で、おばあちゃんから聞いた話ではあるけれど、テキストが自律したものにじよじよになっていきました。おばあちゃんの身体からおばあちゃんの記憶が離れていつて、一つの自律したものになっているという感覚。

それから、そのテキストをどう映像にしていくながら一番良いのかを考えました。おばあちゃんの話聞いて思つたのが、自分自身も

女性として生きているけど、おばあちゃんとは全然違う時代を生きている。だけど、その話に共感したり、自分だったらどうするだろうと考えたりすることはできる。そう思ったときに、自分と同世代の俳優の方の声や身体を通して、テキストを読み上げてもらう映像を撮ることで、もっと彼女たちの物語に近づけるんじゃないかと思いました。

——(三浦) 映画の最初から中盤にかけて、小山薫子さんと坂藤加菜さんのテキストを読み上げる声が一定のリズムだと感じられました。途中から管楽器の音が一定のリズムで入ってきて、声と管楽器が響き合って、音楽のように聞こえる瞬間があったんですけど、お二人に演技指導や発話のスピードの具体的な指示などはあったのでしょうか。

清原 シーンによってどう読んでいくか、どこで区切るかといった具体的なことは、現場でみんなで即興的に考えていきました。読み上げている空間自体は、家のようなスタジオのような特殊な場所です。読まれている内容とは程遠い場所だったのですが、家の中のキッチンや階段のような場所、他には光や時間帯といったものを手掛かりにしながら、「このシーンだったらここで読むのが良い」、「二人がどのくらい離れて読むのが良い」、「動きながら読むのが良い」など、みんなデクストを読みながら作っていったことが面白かったです。不思議なことに、そうすると、「このシーンはこれがしっくり来る

ね」という最適解が見つかる瞬間がありました。それを一個ずつ見つけていって、撮影していきました。

——(三浦) 俳優の身体や声を、協働してみんなで作り上げていくということは、今回初めてやったことだったんですか。それとも以前から意識されていたのでしょうか。

清原 『三月の光』はそういう作り方をしましたが、あの映画は物語をどのように土地と交錯させるかという試みがあったので、少し異なりますね。具体的なものが目の前に存在しているか否かという点でも違うと思うのですが、協働して作っていくという点では近いものはあったかなとも思います。『A Window of Memories』では、みんなで書かれている記憶を想像して、それをまったく違う場所ですら立ち上げられるかを考えていました。だから、もしかすると演劇の手法に近いのかもしれない。演劇ってそこになんかの立ち上げていくわけじゃないですか。それに近い方法で映像を撮るといえるのは初めてやったと思います。

——(堅田) 小山さんと坂藤さんがそれぞれ担当しているテキストがあって、終盤に二人がそれを読み上げるシーンがありますよね。夜のひじょうに暗い中で二人が喋っているところがワンショットで撮られる。坂藤さんをカメラが斜め前から撮っていて、最初はデクストが書かれた紙を持っているのだけど、途中からデクストを下ろ

して上を見る。あたかも自分の言葉で喋りだし始めているかの印象を受けます。もちろん清原監督のお祖母様の物語を読んでいるというのは了解しているんですけど、それに坂藤さんが乗っていった強度を感じました。テキストを見ずに喋りだすのは演出ですよ。

清原 そうですね。それはもう最初から決めていたことで、自然に起きたことではないです。ただ、読んでいく中で段々とその文字が馴染んでいく感じ、身に馴染んでいく感じが二人にあるだろうと思っていて、それを想定してそういう演出にしようと思いました。

実際にやってみたら、やはりこちらが見ていても文字や内容が馴染んできている感じがあった。本当に素晴らしいシーンになったなと思います。私も画面に映っている坂藤さんのお芝居——お芝居なのかはもうわからないんですけど——本当にすごいと思って、震えた瞬間でした。

——（堅田）　そこで話されている内容にも感動します。坂藤さんのパートでは、お祖父様が亡くなる前の日にカラオケに行っていて、お祖母様はお祖父様が時々カラオケに行くことがあるのを知らなかったし、そこで何の歌を歌ったのかを知りたかったという内容を話される。それと対をなすように、小山さんが喋るパートでは、昔黄色いワンピースを着ていると、それを田んぼ道で見ている人がいて、その人が自分の着ているワンピースを作った人なんじゃないかと思ったという話がされる。これらに共通しているのは、「お祖母

様が知り得なかった時間」と「ワンピースを作った全然知らない人の存在」が突然出てくることです。それは先ほどの世界の複数性の話とも通じる気がするのですが、いかがでしょうか。

清原 その二つのエピソードは、私が祖母たちの話を聞くなかで一番印象に残った話でした。祖父が亡くなったときの話は人生の中の大きな出来事だと思うのですが、ワンピースの話に関しては、どうしてそんなことを今でも覚えているんだろうかと思っていて。人によっては全然衝撃を受けるエピソードではないし、ワンピースを作ってくれた人のことはまったく知らない人だと思っています。知らない人のことを、そうやってずっと覚えていられるということが、すごく感動的だった。

カラオケの話は、亡くなったことはとても悲しい出来事だけど、祖母が今でも、祖父がその時何を歌ったのかを考えているということが、今でも二人がコミュニケーションを取っている感じがしたんです。亡くなってはいるけれど、会話をしているような感じで。その二つの話は、どちらも自分の視点だけじゃなく、他人の生きた時間を想像しているところが好きです。

些細なことや小さなことをずっと覚えていることが、その人を支えていたり形作っているんだということが感動的だと思って、最後はこの二つの話で終わりたいと思いました。

——（堅田）　最後に、今後の制作についてお聞かせください。清

原さんは、ヒエラルキーがなく、全員がフラットに制作に携われる環境を目指されている。それはおそらく一つの物語にならない、複数の物語が共存している、作品の構造とも関わる重要な問題だと思います。今後どちらかというとインディペンデントな制作体制のスタイルを続けていくのでしょうか。

清原 どの作り方であっても、なるべくフラットな制作スタイルを維持したいという考えは根底にあります。ですが、今後に関しては、今はとても悩んで模索しているところです。『すべての夜を思いだす』の公開にあたり、宣伝美術を担当したデザイナーの方が告発を受けた一件で、配給・製作会社が対応をしてくれず、事態の解決への対応と責任を負わされることとなりました。労働のあり方としても以前から映画業界のありかたに疑問を持っていました。この一件があり、映画を作り上映するということが社会的にどのようなものなのか、ただこれまでに敷かれたレールを歩くのではなく考える必要があると思いました。映画が作られ上映されるまでのプロセスの中に、さまざまな形での暴力がひそんでいる、業界の構造についても同様です。監督やプロデューサーは映画の内容だけを考えるのではなく、その映画がつけられ世に出て行くまでのあり方そのものを考える必要があると思っています。すぐには答えは出ないことだと思えますし、今は立ち止まってしまっている状況ですが、今後制作するとしたら、そういった問題について問いながら進められる体制でしか作れないのではないかと思います。この先自分が作品

を作るか作らないかはわかりませんが、考えることはやめたくないと思っています。

【追記】 インタビューは二〇二四年一月二日にオンラインで行った。貴重なお話を聞かせていただいた清原惟監督にあらためて深く御礼申し上げます。

1 【清原惟インタビュー…前編】 映画『わたしたちの家』で劇場公開を果たした宇宙的発想を探る(1) (URL:<https://cinematche.net/interview/kyohara-yui-1/>)

2 前掲記事