

令和 3 年 度

地域政策科学研究科（後期二次）

外国人留学生特別入試

小 論 文

時 間 120 分

注 意 事 項

1. 試験開始の合図があるまで、この問題冊子を開いてはいけません。
2. 問題冊子は、この表紙を除いて 4 枚です。
印刷不鮮明の箇所などがあれば、監督者に申し出て下さい。
3. 解答は、別紙の解答用紙に横書きで記入して下さい。
4. この問題冊子とは別に、解答用紙が 1 枚と下書き用紙 1 枚が配布されています。
解答用紙の指定欄に受験番号を必ず記入して下さい。
5. 試験終了の合図とともに、ただちに、筆記用具を机の上に置いて下さい。
6. 解答用紙は持ち帰らないで下さい。

<資料>は、想田和弘『なぜ僕はドキュメンタリーを撮るのか』（講談社、2011年）の一部である。<資料>を読んで、以下の設問に答えなさい。

(1) 台本を書いてドキュメンタリーを撮ることによって発生する問題は何か。<資料>に即して、筆者の考えを300字以内でまとめなさい。

(2) <資料>に即して、ドキュメンタリー作家のあるべき姿に関する筆者の考えをまとめた上で、それに対するあなたの意見を700字以内で述べなさい。

（問題作成の都合上、小見出しを省略した。また、一部のルビは出題者がつけたものである。）

（注意）

解答にあたっては、解答用紙の1マスを1字に使い、句読点、引用符、括弧などはいずれも1字として扱う。ただし、算用数字およびアルファベットは1マス2字とする。書き出しは1マス空け、段落変えの時は必ず改行し、1マス空けること。

〈資料〉想田和弘『なぜ僕はドキュメンタリーを撮るのか』（講談社、二〇一一年）

これまでに触れたが、何か撮りたい題材があつたら、テレビ・ディレクターはまず、その世界について入念にリサーチして、企画書を書かなくてはならないのが普通だ。企画書には、番組のねらいや登場人物、撮影項目などを細かく書き込む。それで運良く予算が付きそうなら、専門のリサーチャーやアシスタントと共に更にリサーチを進めて、撮影対象を絞り込んでいく。同時に、被写体候補者に事前のインタビューを行い、どんなシーンやコメントが撮れ、何が撮れないのかを確認していく。そして、構成表と呼ばれる台本にシヨットのリストや予想されるインタビューの内容（！）、ナレーション、「落とし所」と呼ばれる最後のオチまで細かく書き込んでいく。それを何度もプロデューサーと推敲し、練り込んでいって初めて、テレビ局から撮影へのゴーサインが出るのである。

まあ、1本につき数百万円から数千万円の予算が動くわけだから、社会の仕組みとしては当たり前といえば当たり前かもしれない。金を出す方はその金がどんな使われ方をして、どんな作品が仕上がるのか、前もって知りたいと思うのが人情だろう。だから、以前、台本を書くことに難色を示した僕を「お前は設計図無しに家を建てるつもりか!？」と叱責したプロデューサーの気持ちも、分からなくもない。

しかし問題は、ドキュメンタリーは家ではない、ということである。設計図を念入りに書けば書くほど、それが作家の思考や行動を攪乱し、あるいは縛りつけ、作品を台無しにしていまいかねない。それがドキュメンタリーの宿命なのである。

分かりやすい例を述べよう。

例えば、ドキュメンタリーの台本を書こうとすれば、その過程で、ディレクターや局のプロデューサーの頭の中では、色々な妄想が膨らむ。だから、制作会議ではこんな会話が日常的に飛び交う。

プロデューサー「AさんがBさんと〇〇するシーンとか、撮れたりしないの？」

ディレクター「ああ、そういうのあつたら面白いですね」

プロデューサー「Aさんは富豪だから、黒塗りの車から登場したら感じがでるよね」

ディレクター「なるほど」

後半の「黒塗りの車うんぬん」のくだりは、僕が実際に体験した会話である。そのとき僕は、被写体がどんな車に乗るのかも知らないのに、「黒塗りの車から現れるAさん」などと台本に書き込んだ記憶がある。

劇映画ではないのだから、考えてみれば被写体の車の種類など作り手の自由になるわけがなく、全くもって無駄な妄想である。しかし、伝統的なドキュメンタリーの製作現場では、そういう滑稽ともいえる「作戦会議」が大真面目に繰り広げられることが多いのである。

いや、これが単なる妄想にとどまるなら、まだいい。だが、「黒塗りの車から現れるAさん」と台本に書き込んだ瞬間に、ディレクターの頭の中では「Aさんはどうしても黒塗りの車から現れてほしい」などという「願望」や「予定」になつてしまふ。すると、Aさんが期待に反してオンボロ車などで現れたりしたら、「あれれ、これじゃAさんのキャラが立たなくなつて番組として成立しなくなるのでは」などと軽いパニックになつたりする。プロデューサーも、撮れた映像を観て「オンボロ車かよ、これじゃ番組にならん!」

とはさすがに叫ばないかもしれないが、落胆することは間違いないである。

本来ならば、「おお、富豪なのにオンボロ車に乗ってるのか」などと逆に面白がつて A さんの「キャラ立ち」の材料として使えばいいのだが、事前の妄想が強ければ強いほど、そして台本が念入りに練られていなければならないほど、そうした方向転換は心理的に難しくなってしまうのである。

ことが A さんの車の車種にとどまるなら、些細な問題だともいえる。しかし、こうした習慣は一事が万事に及ぶので、看過できない問題に発展する場合もある。

例えば、2001年9月11日にアメリカで起きた、同時多発テロ事件の際のこと。当時、日本のテレビ局はいつせいにテロ特番を組んだが、ニューヨークの製作会社に所属していた僕も、急遽日本の取材チームに組み込まれることになった。

そのとき担当プロデューサーが示した特番のテーマ、あるいはメッセージは、「悲しみを乗り越えて、一致団結して再生しようとしているニューヨーカー」。僕を含めた数人のディレクターは、「涙」「助け合い」などをキーワードに、手分けして取材を進めるように指示された。

すると、自ずと取材対象やそのアングルは絞られてくる。「涙」を描くには、テロで家族や友人を失った人取材するのがよいだろう。また、彼らを支えるボランティアを撮れば、「助け合い」も描けそうだ。あるいは、大勢の隊員を失った消防署と、それにもめげずグラウンド・ゼロで献身的に働き続ける生き残り組の隊員たちを描けば、一挙に「涙」と「助け合い」を描けるかもしれない。僕らはそのように議論しながら、取材対象のリサーチを進め、大急ぎで簡略式の台本を書いた。

ところが、実際に現場へ行ってみると、僕には「涙」や「助け合い」とは裏腹なことはかりが目についてしまった。

例えば、グラウンド・ゼロの付近には早々に観光客が集まってきたいて、まだ噴煙を上げている現場をバックに、かわるがわるピースサインをしては、記念写真を撮っている。その周りには、ワールド・トレードセンターをあしらったキーホルダーやパネルなどの土産物売の屋台が軒を並べ、ちゃっかりと商売に励んでいる。現場を少し離れば、小洒落たカフェやレストランで恋人たちが談笑しながら、食事をしている。また、ミッドタウンの間屋街では、黒山の人だかりとなった小売業者たちが、問屋に入荷したての星条旗を奪い合い、乱闘騒ぎになっていた。テロでナショナリズムに火がついた当時のアメリカでは、星条旗が一躍「大ヒット商品」に化けていたのである。

要するに、僕が目にした光景は、拍子抜けするほど「涙」や「助け合い」とはかけ離れていた。僕は、すっかり計画を裏切られた格好になった。そして、「そうだな、実際はそんなもんだよなあ」とつぶやきながら、それらを丹念にカメラにおさめたのである。

ところが、これらの映像は、プロデューサーの意向で全てボツになった。「悲しみを乗り越えて、一致団結して再生しようとしているニューヨーカー」という番組のメッセージに合わないどころか、対立しているというのがその理由である。

僕には納得がいかなかった。もちろん、涙に暮れている人や助け合っている人もいることは確かだ。しかし、そればかりを強調するのはいかながなものか。プロデューサーの措置に抗議をして、僕は自らチームから外れた。番組は他のディレクターたちが撮り集めてきた映像を使用することによって、当初の予定通り「涙」と「助け合い」に彩られた作品に仕上げられた。そして、マスメディアで盛んに強調された「ニューヨーカーの悲劇」が、後に「テロリスト」と「彼らを支援する国家」に対する怒りの燃料になり、アフガニスタンやイラクへの武力攻撃につながっていったことは、皆さんの記憶にも新しいであらう。

この個人的エピソードから、ドキュメンタリー作品づくりにおいて、台本とそのメッセージやテーマを優先することの落とし穴が見えてくる。「涙」や「助け合い」といった、あらかじめ用意された思い込みに縛られ、たとえそうでない現実を目にしても、作品に反映されなくなってしまうのである。

僕のささやかな経験から言わせてもらえば、ドキュメンタリーの撮影が台本通りに進むことは、まずない。普通は、自らの陳腐な予想に台本など軽々と凌駕^{りやうが}してしまうほど、現実の展開は摩訶不思議で魅惑的である。そして、苦心して用意した台本が単なるチープな机上の空論であったことを、虚しく確認させられるばかりだ。

逆に、すべてが台本通りに順調に進んでいると思える場合には、その作家は、自ら作り上げた台本という名のフィクションに洗脳され、目の前の現実をよく観ていない可能性を疑った方がよい。あるいは、「こういうシーンが欲しいんですけどねえ。ちょっとやつてもらえませんか」「もう少しこういう発言をしてもらえますか」などと、被写体の発言や行動を誘導したり「お願い」したりした結果、現実を無理矢理台本に合わせている可能性が高い。

いずれにせよ、台本通りに進んだドキュメンタリーほど、陳腐で紋切り型でつまらないものはないのである。

そもそも、ドキュメンタリーの作家が、なぜ現実にはカメラを向けるのかといえば、目の前に展開する世界をよく観て、耳を澄まし、吟味・検討し、その作業から何かを学びたいからだ。

つまりドキュメンタリーとは、鎧^{よろい}を脱いで自らの身体と意識を世界へ開いていくための手法であり、その逆、世界を自らが作った安全な庭に閉じ込めるためのものではないはずだ。複雑怪奇な現実の予想もつかない展開に作り手が圧倒され、固定観念が打ち壊され、荒波に足をすくわれ溺れそうになる。そういう、危険だけれども面白いこと限りない“ドキュメンタリーの驚天動地”を呼び寄せるのではなくては、ドキュメンタリーを撮る面白味や意義は薄れてしまう。

言い換えれば、世界をなるべく虚心坦懐^{なかくい}に、「素」のままに観たり描いたりするために、そして、その作業から己の世界観を溶解させるような気づきや発見をするために、ドキュメンタリーの作家は、台本から解放される必要があるのである。