

# メディア・リテラシー教育における 対象との「距離」に関する考察

—『ぼくの好きな先生』(Être et Avoir) を中心に—

砂川 誠 司

(2008年10月2日受理)

A Few Comments on *Distance* with the Object in Media Education  
— Focus on *Être et Avoir* (TO BE AND TO HAVE)—

Seiji Sunagawa

**Abstract:** The lesson of media education “critical reading”, it often becomes the argument involving the reality of media. Although it is “passionate participation” which distinction of documentary or a fiction produces, mainly critical reading comprehension centering on the “outside” of a work. Considering the characteristic of media by distinction of documentary or a fiction makes this kind of criticism easy to produce to audience. In this paper, the film director of a posture without distinction of documentary or a fiction and the Nicolas Philibert are taken up, and the technique is clarified. The technique of a Philibert takes out a producer’s “subjective viewpoint” to the front by “the style to narrative”, and the problem of symbiosis with others is investigated with the posture in which it learns with the others. The basis of such an idea, *Être et Avoir* whose film is taken focusing on learning uses many tale elements, and foregrounds living with the *others*. This work enables criticism to the “outside”, making the audience who does “passionate participation” do the focusing of the “inside” of a work. The influence which the characteristic of the media of not carrying out distinction of documentary or a fiction has on an audience is adopting possible how to take *distance* with the object which media education may needs.

Key words: media education, documentary, symbiosis, critical reading

キーワード: メディア・リテラシー教育, ドキュメンタリー, 共生, 批判的読解

## 0. はじめに

メディア・リテラシー教育の授業は、メディアとそのオーディエンスとの関係をどのように設定するかによって変わってくる。したがって、例えば教材となるメディアの種類(映画、テレビ、広告、インターネットなど)によって授業は変わる。メディアの特性とは、このような「種類」ということに限らず、構成の仕方や使われているIT技術など、さまざまに考えられる。このようなメディアの特性と、オーディエンスの様態

とは、お互いのある程度規定しあっていると思われる。ここでは、特にメディアの特性がオーディエンスに与える影響について考えてみたい。

メディア・リテラシー教育の授業では、メディアが作られたものであるということを批判的に読み解くために、しばしば教材となるメディアのリアリティをめぐって議論がなされる。イギリスのメディア・リテラシー教育論者であるD. バッキンガムによると、メディアが映し出していることを非現実的であると判断を下したり非難したりすることは、学習者の特定のアイデア

ンティティの主張、つまり社会的な位置を示すこととして機能している<sup>1)</sup>。もちろんこの種の批判的な言説は、その機能を使うことで独善的になり、他の学習者の違った読みを抑圧させるようなものであってはならない。

バッキンガムの提案するメディア・リテラシー教育のアプローチは、「情熱的な参加と距離を置いた分析のあいだを、行ったり来たりする不断の移動を伴っている<sup>2)</sup>。ここでは学習者は、情熱的に参加するなかで批判的な言説を使う一方で、メディアと自分、あるいは自分と他者との距離を適切にはかり分析を行う。そうすることで、批判的な言説というものは、独善的なものではなく、より包括的なものとなりうるのである。このような対象との距離のとり方は、メディア・リテラシー教育にとって重要な視点である。

本稿ではメディアの特性の側からどのようにオーディエンスに関わっていくことができるのかについて検討したい。特にメディアのリアリティということと関わってしばしば議論される、ドキュメンタリーかフィクションかという区別の問題についてまず触れる。そしてそのような区別をしないという姿勢の映画監督ニコラ・フィリベール (Nicolas Philibert) の『ぼくの好きな先生』(Étre et Avior) を取り上げ分析し、この作品におけるメディアの特性がオーディエンスにどのように影響しているかを考察する。これによりメディア・リテラシー教育にとって重要な視点である、対象との距離のとり方について、その示唆を得ることが目的である。

## 1. ドキュメンタリーかフィクションかという分類におけるメディアの特性とそのオーディエンス

メディア・リテラシー教育の授業では、メディアのリアリティをめぐる議論がなされることがあると先に述べた。これは、メディアが映し出すものが、リアルなものかどうかを疑うという、大人の社会での似たような議論を反映しているのかもしれない。このばあいの議論とは、主にドキュメンタリー作品を対象にした、ドキュメンタリーはフィクションであるという議論である。

ドキュメンタリー作家自身が、ドキュメンタリーとはフィクションであるということはある種の実感を伴って発言することは稀なことではない。たとえば森達也の著作が、そのことを述べているものの1つといえるだろう<sup>3)</sup>。また、佐藤真の遺稿となった「ドキュメンタリーもフィクションである<sup>4)</sup>」においても、そ

の実感が伝わってくる。佐藤は、ドキュメンタリー監督としてのその名前を世間が知ることとなった『阿賀に生きる』(1992)について、それを見た人からの「現実と違う」という反応を回顧しつつ、「一体リアルであるとは何なのか<sup>5)</sup>と不満を漏らしている。

森や佐藤にとって、ドキュメンタリーとは、「現実のうつし」ではないという認識が、撮影を通して、観客の反応を通して実感されているのである。ところが、蓮實重彦は『阿賀に生きる』への賛辞として「見ている者の意識に、これがフィクションであるかドキュメンタリーであるかといった問題など、一瞬も浮上しない<sup>6)</sup>と書いており、森や佐藤が実感したオーディエンスの反応とは違うことがわかる。これは蓮實のように映画の見方に熟達している者の見方であると考えことは簡単だが、もう少しこれが意味していることを考えてみよう。蓮實によると、『阿賀に生きる』の面白さは、次のように語られる。

人物にじっとカメラを向けているスタッフが、一瞬ごとに撮ることの驚きを生きているさまが画面から生なましく伝わってくる。(中略—引用者) さらに撮られることで、撮られている人びとが刻々新たな自分を発見してゆくのが手にとるように感じられ、そのことに撮っている側が改めて興奮するというサスペンス豊か展開がフィルムを緩やかに活気づけている<sup>7)</sup>。

この発言は、映画の「内部」で起こっていることのみが焦点が当たっている。「内部」とは作品の内容そのもののことであり、この点が、作品のリアリティを問題にするオーディエンスとの違いといえるだろう。すなわち、そのようなオーディエンスの見方は、作品が撮られた「外部」の状況などとの比較において批判を展開しているということである。

このことが、メディア・リテラシー教育が考えるべき、批判的になるための2つの方法があると考えられる。ひとつはドキュメンタリーは本当のものであり、フィクションは創りものであるという区別を意識することで、批判する対象の外部との関係を考える方法であり、もうひとつは批判する対象として、作品の内部での出来事に焦点を当て、そこでどのようなことが起こっているかを考える方法である。

このように批判の方法を2つに分けて、バッキンガムのいう「情熱的な参加」と「距離を置いた分析」との組み合わせで考えてみると、次のように言えるだろうか。すなわち、「情熱的な参加」は作品の「外部」との比較をする傾向があるのではないかということ

ある。バッキンガムの提案する包括的な批判的言説は、作品の「内部」に焦点を当てた「情熱的な参加」に注意を向けることによっても可能になるかもしれない。そしてそれらはどちらかに偏ってしまうことは、避けるべきだろう。

蓮實に従えば、「あらゆる偉大な映画作家はフィクションとドキュメンタリーとをいささかも区別しない」<sup>8)</sup>のである。この区別が、作品の外部との比較を促しているのならば、まずは作品を内部に向けてそれを楽しむことから始めるべきかもしれない。

## 2. ニコラ・フィリペール監督の思考 —「物語るスタイル」「他人との共生」—

先に述べたような、ドキュメンタリーかフィクションかということをして「いささかも区別しない」という姿勢のフランスの映画作家としてニコラ・フィリペール(Nicolas Philibert)監督と、その作品を取り上げて検討する。ここではフィリペールに関する資料としてインタビュー記事「shooting people」のもの<sup>9)</sup>、「BFI」(British Film Institute)のもの<sup>10)</sup>、さらにDVDの特典映像に納められているインタビュー<sup>11)</sup>、そしてフィリペールの日本語版公式サイト「正しき距離」のもの<sup>12)</sup>を主な資料として用いる(引用の場合はそれぞれ引用の最後に「SP」「BFI」「DVD」「HP」と記す)。彼もまた、フィクションとドキュメンタリーの「境界は穴だらけ(BFI)」だと述べている。ここからは、区別しないという姿勢とはどのようなものであるのか実際にフィリペールの思想を検討していきたい。

### 2-1. フィリペール監督について

#### —「正しき距離」の思想—

まずニコラ・フィリペールとはどのような人物かについて、「正しき距離」を参照しておこう。そこでは、以下のように説明されている。

1951年ナンシー生まれ。グルノーブル大学で哲学を専攻。在学中にルネ・アリオ監督の「Les Camisards(カミザール)」の撮影に参加。映画づくりに強く惹かれ、2年後にパリへ。78年、テレビ・ドキュメンタリー「指導者の声」で監督デビュー。90年の『パリ・ルーヴル美術館の秘密』で、国際的な名声を獲得。2002年の『ぼくの好きな先生』はフランス国内で200万人動員の大ヒットし、名匠としての地位を確立。2003年には、欧米各国でレトロスペクティブが行われた。

#### 【主なフィルモグラフィ—】

1978年 「指導者の声」La Voix de son maître

100分/白黒/16mm

1985年 『カマンベールの北壁』La Face nord du camembert 7分/カラー/35mm  
『クリストフ』Christophe 28分/カラー/16mm

1987年 『たった1人のトリロジー』Trilogie pour un homme seul 53分/カラー/16mm

1988年 『行け、ラペビー!』Vas-y Lapébie! 27分/カラー/16mm  
『バケのカムバック』Le Come-back de Baquet 24分/カラー/16mm

1990年 『パリ・ルーヴル美術館の秘密』La Ville Louvre 85分/カラー/35mm

1992年 『音のない世界で』Le pays des sourds 99分/カラー/35mm

1994年 『動物、動物たち』Un animal, des animaux 59分/カラー/35mm

1996年 『すべての些細な事柄』La Moindre des choses 105分/カラー/35mm

1998年 『僕たちの舞台』Qui sait? 106分/カラー/35mm

2002年 『ぼくの好きな先生』Être et avoir 104分/カラー/35mm

2007年 『かつて、ノルマンディーで』Retour en Normandie 113分/カラー/35mm

フィリペールの撮影の姿勢について、映画評論家でもある松浦寿輝は『パリ・ルーヴル美術館の秘密』のレビューとして「人並み外れた貪婪な好奇心の持ち主であるに違いないが、グルノーブル大学では哲学を専攻したこの監督は、何となくとも静かな人なのである」<sup>13)</sup>と述べている。フィリペールの作品の「静かさ」は、カメラが不意に揺れることがなかったり、不安定な構図が少なかったりといったことだけではない。撮影する対象への接し方が「静か」なのである。

「正しき距離」では、彼の撮影の姿勢について、「彼の長年来のプロデューサー、セルジュ・ラルーは、彼を《正しき距離》のドキュメンタリー作家と呼びます。《正しい》、《ほど良い》、《美しい》。被写体に対して、それにふさわしい距離で見つめること。そこから、ニコラ・フィリペールの映画が生まれるのです(HP)」と説明している。この「正しき距離」は、撮影する対象への接し方が「静か」ということと関係していると思われる。このような「距離」や「静かさ」こそ、フィリペール作品がもつ特徴である。

BFIのインタビュー記事によると、フィリペールは、父親が(恐らく大学で)哲学を教えており、また映画

分析をしていたことから、10歳から12歳頃に映画に興味を持つようになる。彼は、しばしば映画に対する父親の説明を聞いていたこの時期に、映像の裏側にいるひとの世界観を発見したという。そして15歳から17歳のあいだに映画関係の仕事に就くことを夢見たフィリベールはしかし、自分自身に明確な世界観がないと感じ、映画監督になるのは難しいと思っていたようである。だから映画の学校には行かず、見習いあるいはアシスタントとして映画に関わっていたという。その中で次第に自身の世界観を見つけていったとフィリベールは自らを振り返って述べている。

父親が哲学や映画分析をしていること、そして大学で哲学を専攻したということが、われわれにフィリベールが哲学的な問いを映画で具体化しているかのように思わせる。そのことについて、インタビューアのジェフ・アンドリュースは「哲学を勉強したことがあなたの映画製作に影響を及ぼしていると思うか」とフィリベールに質問するが、彼自身は、「私の勉強したことや生い立ちは、意識的にせよそうでないにせよ、映画製作を良くすることは決してない」と断じている。

フィリベール自身がこのように自身の作品と哲学の関係を否定していることで、すぐにフィリベール作品が、哲学と全く無関係であると考えられることは早急であろう。この発言からは、フィリベール自身が製作において哲学における学問的な知識を意識して参照してはいないということだけに分かるのみである。したがって、フィリベールが撮影対象とするものとの接し方については、哲学との関係とは別に分析していく必要がある。

## 2-2. ワイズマン作品との違い

### —主観的な視点を前面に出すこと—

フィリベール作品の多くは、何かしらの公共施設が舞台となっている。『パリ・ルーヴル美術館の秘密』と『ぼくの好きな先生』では言うまでもなく「美術館」と「学校」であり、『音のない世界で』は、「パリのろう学校」、『すべての些細な事柄』は「精神科クリニック」である。フィリベール作品は、このような公共施設に生きる人々を撮影対象としているのがほとんどであるが、それは決してそのこと自体が目的なのではないようである。フィリベールは、「施設について (about) 撮影するのではなく、施設のおかげで (thanks to) 撮影するのだ (BFI)」と語る。このような何かについての映画を撮影すること、つまり何かしらの対象を掘り下げて分析的に見るといった方法をとることは、フィリベールの撮影方法ではない。このことについてフィリベールは、フレデリック・ワイズマンの撮影方法と『ぼくの好きな先生』を例に、次のように述べている。

ワイズマンは私がするよりも多く、施設についての映画を作っています。しかしそれ（注：施設についての映画を作ることは私の目的ではない。私はもっと多くのことを言いたい。私は対象 (subject) を気にしない。(中略—引用者) 対象は全く二番目です。私に映画をつくる欲望を与えるものは、対象ではありません。なぜなら、対象が映画を作るとは思わないからです。あなたは非常にちょっとした対象ですばらしい映画を撮ることができると思います。『ぼくの好きな先生』—学校の日常生活—では、対象はある意味で全く些細なものです。それが些細なものであるということは、子どもたちにとっての事実ではありません。それは、どんな子供、学校、教師、両親にとっても非常に重要なものです。それはしかし些細なものに見えてしまう、それは日常生活なのです。私は、あなたが隣のカフェで映画を作ることができるかと確信しています。なぜなら隣のカフェには、男と女と物語と苦しむ人々とすべての生活があるからです。そういったことがあることは、その対象を見つめることよりも、もっと現実を見つめる方法の問題なのです。そしてそれが私にとって重要なのです。私は、映画の質は、対象の重要性とは関連がないと言いたい (SP)。

この発言から、「対象を見つめる方法」と、「現実を見つめる方法」という二つの撮影方法を区別して考えるというのがフィリベールの思考の中には存在していることがうかがえる。この二つの方法のうち、「現実を見つめる方法」が重要であると考えられていることはわかるが、これらの明確な違いの内容は、ここでは十分にはわからない。ただし、「対象を気にしない」とあるようにフィリベールの関心は、映画の撮り方にあるのだということになるだろうか。

ワイズマンの撮影方法については、鈴木一誌によれば、「ナレーションがない、字幕とテロップがない、音楽がない、これらの〈無い〉で、ワイズマンは (中略—引用者) 〈話者〉を廃棄する<sup>14)</sup>と説明されている。鈴木に従えば、「〈話者〉を廃棄する」ことで得られるのは、「事実でしかないものが、事実のまま、客観と主観が交錯した「新たな文脈の開示する語の機能」へと変化する」とこととされている<sup>15)</sup>。要するに「〈話者〉を廃棄する」という手法によってオーディエンスは、〈話者〉=制作者の視点というものを考えるよりも、映画に現れるものをある種のイデオロギー的な色彩を帯びない、あるいは一定の意味を規定されないような、豊かな「現実」として受け取ることができるということであろう。フィリベールの手法はといえば、次の発

言に従えばワイズマンのそれとは大きく違うことが言えるかもしれない。

人々はおそらく、ドキュメンタリーがひとりの人の主観的な視点であるのを見なければならぬ。彼はカメラをここに置くことを、あるいはクラスの子供たちの後を追うためにここに置くことを、あるいは、きちんと1つの視点からの撮影することを、決める1人の映画制作者であり、また、あれやこれを撮影する人、この特定の瞬間を撮影しない人、などです。あなたは毎秒選びます。そして最後に、映画とは現実でなく現実の再建であり、出来事と世界を再読するものということになります (SP)。

フィリベールは、ドキュメンタリーが「ひとりの人の主観的な視点」からできていることを明確にし、またオーディエンスもそのことを承知して作品を見るべきだと述べる。「ひとりの」というところが、フィリベールの意見の強さが出ているところであると見ることができる。このことは、森や佐藤によっても強く意識されてきたことである。だからフィリベールは、「〈話者〉を廃棄する」ような方向をとろうとはしていない。そして、そのような方向とは反対に「主観的な視点」を前面に出している。

フィリベール作品では、例えば『パリ・ルーヴル美術館の秘密』での美術館の作業員が、直接カメラに向かっておどけてみせ、『ぼくの好きな先生』でのロベス先生が、インタビューに対してカメラに向かって話し、さらに『すべての些細な事柄』ではかなり多くの場面で出演者はカメラに向かって笑いかけたり、話しかけたり、不満を漏らしたりする。このように、フィリベールの手法はいくつかの点で、オーディエンスに直接作り手の主観的な視点を提示し、オーディエンスにカメラの存在を意識させるような場面がいくつかある。

このように「〈話者〉を廃棄する」方向ではなく、積極的に「話者」となり、自らの主観的な視点を前面にだすこと、これがフィリベール作品とワイズマン作品との大きな違いである。

### 2-3. フィリベールの世界観と撮影スタイル

フィリベールとワイズマンの手法の違いは以上のように考えることができるけれども、次の発言からはその共通点も考えられるのではないだろうか。

ドキュメンタリー——特にテレビのために作られる1つ——は、大部分は有益な方法で、啓蒙的な観点から撮られます。そして、それは情報です。ドキュメンタリーはこの局面、この特質を持つ傾向があり、

それらは、大部分は有益な角度から撮られます。私はこの面については私自身を抑えて、ストーリーを語るスタイルの、明確な物語 (narrative) であるドキュメンタリーを製作しようとします (SP)。

フィリベールの方法はこのように「ストーリーを語るスタイル、明確な物語 (narrative)」で作品を制作することでもある。だから、フィリベール監督の作品には音楽も入っている。「話を語るスタイル」であるということは、プロットではなく、という意味でもあるように感じられる。実際、フィリベール作品のなかで起こるできごとの因果関係は時間に沿って展開されることがほとんどである。

このような出来事ありのまま順々に並べて作り上げていく「物語るスタイル」をとることは、「情報」を一方向的に教え込む態度を取らないということでもある。多くの知識を「伝える」ことは映画という一定の時間を持った「物語るスタイル」には向かないかもしれない。フィリベールは、知識を「教える」ような態度は、制作者を知識の「囚人」、あるいは「人質」にするという。フィリベールは、ドキュメンタリーを撮る自分が、その対象についての専門家ではないことを強調し、「私は何かを学ぶために映画を製作します。そして、他を教えません (BFI)」という。このような「情報」としての知識を提示しない点は、ワイズマンとの共通点と考えられる。

なにかしら知識を持ってしまうことで、それにとらわれて、結局その知識を教え込むことになりかねないこと。したがって、フィリベールの思考にあった「対象を見つめる方法」とは、何かしらの知識を「教える」ということとほぼ同じようなことであつたと考えることができるだろう。

さて、このような方法とは違うものとして考えられている「現実を見つめる方法」について、それが「何かを学ぶ」ということと関連していると推測できる。もう一度これとフィリベールの「話者」としての位置との関係を探ってみよう。

人々が映画を見たとき、しばしば、彼らは私に聞きます。『しかし、どのように、あなたは彼らをあなたがそこにいたことを忘れさせましたか。』そして、私は常に彼らに、それが彼らをまさにあなたがそこにいることを忘れさせないということをお話します。それはまさに受け入れられることなのです。それはまったく同じものでありません (BFI)。

撮影対象となる人々に「受け入れられる」ことは、

その場にいる〈他者〉とともに生きることと言い換えられるだろうか。これがフィリベールのいう「現実を見つめる方法」である。これは〈話者〉を廃棄しようとすることによって、より困難になるという。それは対象である〈他者〉を観察して得たことを不特定多数のオーディエンスに知識として「教える」ような態度が原因となって起こることかもしれない。専門家でない者が、〈他者〉とともに「学ぶ」という姿勢が、出演者たちに「受け入れられる」ことを可能とさせているのだろう。

これこそがフィリベールの世界観であり、「正しき距離」である。それは『ぼくの好きな先生』のインタビューにおける「他人との共生という問題は時代遅れかもしれないが、僕の作品は常にその問題を追求している。無意識のうちにその問題に向かっているんだ(DVD)」という発言からよりはっきりとみることができる。

「物語るスタイル」によって「主観的な視点」を前面に出し、そして〈他者〉と共に「学ぶ」という姿勢で「他人との共生」という問題を追及するということが、これがフィリベール作品の特徴であるところまでまとめておくことにしよう。ここからさらに具体的に「学ぶ」ということが最も具現化されている作品であると思われる、『ぼくの好きな先生』を分析し、その世界観がどのように具現化されているのか、またそれがオーディエンスに与える影響について考えてみよう。

### 3. 『ぼくの好きな先生』における「物語るスタイル」「他人との共生」とそのオーディエンスについて

#### 3-1. 物語るスタイル

『ぼくの好きな先生』は、フランス中部のオーベルニュ地方の1クラスの学校を舞台にして、そこにいる3歳から11歳までの子どもたち12人と、その学校にただ1人の先生であるジョルジュ・ロペス先生を約5ヶ月に渡って記録したものである。この学校を選んだ理由をフィリベールは次のように語っている。

少人数のクラスが望ましいと思い始めた。生徒が10～12人ぐらいのね。そうすれば各々の顔や性格がわかるし、1人1人が「登場人物」になれるからだ。全校1クラスで——幼稚園から小学校6年生まで、年齢の幅が広い方がいい(DVD)。

フィリベール作品は、一般的に主人公と考えられるような、作品の中で被写体となる時間が比較的多い人物は少なく、たくさんの人物が多くはない時間を分け

合うように登場する。逆に言えばどの人物が中心となっているのか分かりにくかったり、人物の名前さえ一見では覚えにくい人物も、ほかの人物と同じようにショットの中での中心的な役割を果たしたりする。特に『ぼくの好きな先生』での「物語るスタイル」は、特定の1人か2人の人物を中心に作られるものではない。けれどもこの作品の多くの場面で、人物はパストショット以上の大きさで映し出されている。そのため、それらのショットはオーディエンスが被写体となる人物に感情移入しやすく、登場人物として振る舞っているように見えるのである。

また、フィリベール自身が、『ぼくの好きな先生』について、「この映画は物語(conté)のようでもある(DVD)」と述べている。これに続けて「物語といっても——きれいな村や学校が現れるからじゃない。イメージだ。物語のような感じがするとしたら、その理由は——景色だろうね」と言っているように、「物語るスタイル」は、風景描写に虚構的な要素を持たせている。『ぼくの好きな先生』には、例えば冒頭にある山の木々が揺れ動く場面や、ジョジョが自転車を運転している場面など(ここではジョジョはショットの中で限りなく小さく、その存在が確認できる程度で、画面はほぼ風景が占めている)、風景描写のショットがいくつか差し挟まれている。これらのショットは前後の文脈によって叙情性を付与されることはない。したがって、ここからもフィリベールのいう「物語るスタイル」はプロットではないということが言えるかもしれない。

さらにこの作品には比喩的なショットがいくつかある。特に冒頭の牛たちのシーンはフィリベール自身が、それを「教育のあり方の隠喩(DVD)」としている。その他には、遠足の場面での、列車の窓際に置いた小さな馬の人形は、乗り物に乗ることの興奮を比喩的に強調して表現しているといえるだろう。これらはプロットとしてショットが構成されていると考えることもできるが、全体としてはストーリーの逸脱はないと見るべきだろう。

このように、『ぼくの好きな先生』には、ドキュメンタリーとは思えないほど多くの物語的要素が使われているのである。

#### 3-2. 他人との共生

フィリベールの「共生」は、「学ぶ」と深い関係があった。『ぼくの好きな先生』の舞台が学校であることは、「学び」ということを焦点化するために必要だったのではないだろうか。フィリベールは、この作品の製作の意図について、次のようにコメントしている。

教育の場における心の絆を描こうとしたと思う。求めること、与えることが同時に行われている。作品の中でも——多くを求め、与え合っている。だからうまくいく。この交換と敬愛の念は双方向のものだ。決して一方通行ではない(DVD)。

このようにフィリベールが言う背景には、ドキュメンタリーを撮る上での、先にみた「情報」を一方向的に教え込む態度を取らないということが関わっている。また、「双方向」であることが、フィリベールの持つ世界観である「共生」ということと深く関わっていることは先に見た通りである。求め、与え合っている場面はこの作品のいたるところに見られる。年上が年下の勉強を手伝う場面、親が子どもの宿題をみる場面、子どもたちがカメラに自分の立派さを見せようとする場面もそのひとつだろう。

さてこの「共生」という世界観は、撮影対象となる人々に「受け入れられる」ことでもあった。フィリベールが『ぼくの好きな先生』を撮影する時には、教師や子どもたちにどう「受け入れられ、どう「共に生きた」のだろうか。次の部分を参考にしてみよう。

撮影の初日に子どもたちに説明した。撮影のチームの誰がどのような仕事をするかを。最少人数だが、機材の説明をすると子供たちはカメラのレンズを覗いたりヘッドホンに耳をあてていた。

最初の2日間は子供たちも当惑してしたが、慣れるのは早かった。僕らが教室にいることに慣れてきた。できるだけ子どもたちに分かってもらおうとした。子供たちを裁いたりだますのが僕らの目的じゃないと。信頼が必要だ。信頼関係を築くためには、何でも撮るわけじゃないと——分かってもらわないとね。そのためにはこうしようと思った。1人1人の反応を注意深く見ようと。反応によってはあまり撮らなかった子もいる。緊張しすぎてしまうからだ。ばらつきがあるのはそういう訳だ(DVD)。

子どもたちと「信頼関係」を築こうとする態度、そのことを直接子どもたちに言明することによってフィリベールは、子どもたちと共に生きることを試みている。しかし子どもたちとの間に緊張がなかったわけではないようである。作品の本編には編集によってカットされているが、アクセルがカメラに対してかなり苛立っていることが分かるシーンも撮られている。『すべての些細な事柄』ではこのようなショットが積極的に用いられていたが、『ぼくの好きな先生』ではカメラと出演者が直接関わり合うような場面はほとんどな

い。子どもたちが立派に振舞おうとしている様子は、カメラを意識したものであると言えるけれども、そういった場面も多くはなく、編集によって控え目に使われているものと考えられる。

このような編集にこだわっているのは、「学ぶ」ということにおける「共生」というテーマを前景化させるためであろう。カメラと出演者の交渉は、ある程度大きなインパクトをもってオーディアンスを驚かせる。『ぼくの好きな先生』ではその手法は比較的抑えられることによって、同じ「共生」というテーマを前景化させる手段として「学ぶ」という主題を強調しているのである。

### 3-3. 『ぼくの好きな先生』がオーディアンスに与える影響

ここから、インターネット上のブログ等書かれた『ぼくの好きな先生』に対する感想等をいくつか取り上げ、オーディアンスがこの作品にどう反応しているのかを検討する。ブログ等のものであることは、この作品に対して比較的「情熱的な参加」をしやすいオーディアンスであることを示している。

まず示しておきたいのは作品の「内部」に向けられた反応が多いということである。

- ・例え相手が子供でも真摯に接する
- ・先生の子供達に対する詰問口調がどうしても馴染めず
- ・それぞれの子供たちに寄り添いながら、成長を見守るロベス先生

同じような「内部」であるロベス先生に対して全く異なった反応であるという点にも注意しておきたい。このような「内部」に向けた異なった反応が、さまざまに「教育」や「学び」といった「外部」的な要素への反応とつながっていく。

- ・『学ぶ』ということの尊さに胸をうたれ
- ・先生と生徒、大人と子どもの距離の取り方というか、お互いの尊厳の保ち方ということ。(中略引用者) お互いに尊厳を保つことから生まれる信頼というようなことを考えさせられたのだった。
- ・この小さな教室に、寛容さと信頼関係という理想を見る(中略引用者) その理想が私たちの現実とはあまりに遠い

これらの反応からうかがえるのは、反応の多くが、「現実と違う」といった、作品のリアリティにのみ焦点化されたものではなく、映画の内容に入りこんだ上で、オーディアンス自身の周りの状況との比較をして、「教育」や「学び」ということへの発言となっているということである。それは学校を舞台とした映画なので当たり前のことのようにも思えるかもしれない。け

れどもこれは「情熱的な参加」が、「外部」への反応としてのその作品のリアリティにのみこだわる姿勢ではないだろう。もちろん、カメラについて言及するものもたくさんあるが、それだけにとどまった反応はほとんどないのである。それは、フィリベール監督の「共生」の世界観によって引き起こされた、対象との「ふさわしい距離」を、オーディアンスも共にしているといえるのかもしれない。

また、「情熱的な参加」が比較的難しいという反応、つまり「退屈な映画、正直つまらなかった。ここの満足度で選んで行ってみたいんだけど、単なるマニアうけて感じ」というものもある。このような反応はしかし、メディア・リテラシー教育によるオーディアンス自身のメディアへの嗜好等を振り返ることによって、その原因等は議論を活性化させるための素材となるだろう。

#### 4. まとめ

メディア・リテラシー教育の授業での「批判的な読み解き」は、しばしばメディアのリアリティをめぐる議論となる。それはドキュメンタリーかフィクションかという区別が生み出す「情熱的な参加」であるけれども、作品の「外部」を中心とした批判的な読解が主なものであった。メディアの特性をドキュメンタリーかフィクションかという区別で考えることは、オーディアンスにこの種の批判を生み出しやすくさせている。

本稿では、ドキュメンタリーかフィクションかという区別を持たない姿勢の映画監督、ニコラ・フィリベールを取り上げ、その手法を明らかにした。フィリベールの手法は、「物語スタイル」によって制作者の「主観的な視点」を前面に出し、そして〈他者〉と共に「学ぶ」という姿勢で「他人との共生」という問題を迫するということであった。このような考えのもと「共生」という主題を「学ぶ」ということを中心にして撮られた『ぼくの好きな先生』は、物語的な要素を多く使いながらも、〈他者〉と共に生きることを前景に浮かびあがらせている。

この作品は「情熱的な参加」をするオーディアンスに、作品の「内部」を焦点化させつつ「外部」への批評を可能にさせている。メディア・リテラシー教育が必要とするこのような対象との「距離」のとり方を可能にさせることこそが、ドキュメンタリーかフィクションかという区別をしないというメディアの特性がオーディアンスに与える影響ではないだろうか。

#### 【注】

- 1) D. バッキンガム／鈴木みどり監訳 (2006) 『メディア・リテラシー教育 学びと現代文化』, 世界思想社
- 2) D. バッキンガム／鈴木みどり監訳 (2006), 同上書, p.192
- 3) 森達也 (2005) 『ドキュメンタリーは嘘をつく』, 草思社
- 4) 佐藤真 (2007) 「ドキュメンタリーもフィクションである」(『現代思想 10月臨時増刊 総特集ドキュメンタリー』, 青土社)
- 5) 佐藤真 (2007), 同上書, p.10
- 6) 蓮實重彦 (2000) 「新人監督佐藤真が若い仲間たちと撮った『阿賀に生きる』は、ひさかたぶりで『期待』の一語を思い出させてくれる生きた傑作である。」(『映画狂人日記』, 河出書房新社, pp.41-42)
- 7) 蓮實重彦 (2000), 同上書, p.42
- 8) 蓮實重彦 (2000), 同上書, p.41。ここで蓮實が挙げている作家はゴダール、ヴェンダース、ソクーロフである。
- 9) <http://shootingpeople.org/interviews.php?mode=philibert>
- 10) <http://www.bfi.org.uk/features/interviews/philibert.html>
- 11) ニコラ・フィリベール (2004) 『ぼくの好きな先生』 vap (DVD), 訳文は字幕テロップに従った。
- 12) <http://www.nicolas-movie.jp/index.html>
- 13) 松浦寿輝 (2003.12) 「『美術館という町』の住人たちのドキュメンタリー」(『invitation No.10』, ぴあ, p.131)
- 14) 鈴木一誌 (2007) 「話者の消滅 フレデリック・ワイズマンの位置」(『現代思想 10月臨時増刊 総特集ドキュメンタリー』, 青土社, p.109)
- 15) 「新たな文脈の開示する語の機能」とは、蓮實重彦 (2007) から参考にされたものであると鈴木は述べている。蓮實がそのことを述べている部分は以下のところである。「『フィクション』とは、そのテキストをかたちづくる複数の文章における語の意味によって定義されるものではなく、それがおさまるべき新たな文脈の開示する語の問題として分析されねばならない。読まらべきテキストが現実の対象を指示しているか、想像上の対象を指示しているかは、その言説が「フィクション」であるか否かを識別する決定的な標識とはないがたい」——蓮實重彦 (2007) 『赤の誘惑 フィクション論序説』, 新潮社, p.196

(主任指導教員 山元隆春)