

路上、ゴンドール

— 川瀬慈による3つの短篇 —

◇ *Room 11, Ethiopia Hotel* (2007年制作)

『ラリベロッチー—終わりなき祝福を生きる』(2005年制作)

『僕らの時代は』(2005年制作)

白石 壮一郎

画面越しに少年の顔がアップであらわれたかと思うと、かれは撮影カメラの上部に付属した録音マイク保護用スポンジを抜き取り、竹輪状の筒になったスポンジを目にあてがって向こうからこちらを覗いておどけてみせる (**Room 11, Ethiopia Hotel**)。画面に光が与えられてから数秒間のこの冒頭シーンは、映像作家のねらいを雄弁に語る。撮影者と被写体との関係性の写しこみ。映像による記述行為そのものの相対化。

川瀬は日本からエチオピアの古都ゴンドールに人類学の調査でやってきた大学院生(当時)、そしてこの作品に登場するのは当時それ



Room 11, Ethiopia Hotel

ぞれ15歳と16歳のふたりの少年である。窓から路上を捕らえるカメラは、作品タイトルである宿の一室から出ることはない。ひるまの通りを行きかう人びと、商店の窓を一心に磨く青年、道端に座って物思いにふける人、そしておとなに混じって、自動車の窓拭きや靴磨き、物売りなどをしながら路上で稼ぐ少年たちの姿。川瀬の部屋にやってきたふたりも、家を持たず施設にも入らず路上で稼いでいる少年たちだ。カメラ越しの交渉で川瀬から出資してもらったふたりは、意気揚々と部屋を出て深更までビスケット、タバコ、コンドームなどの小物を路上で商う。

〈ストリート〉で生起するものごとを記述するのに、映像はときとして文章に比べようもなく豊かで生彩ある表現媒体となる。〈ストリート〉とは路上であり途上である。そこでの通過・交差・滞留のプロセスでいかなる社会関係の〈場〉ができていくのか。文脈の複線化などの技巧を凝らそうとも、事象をリニアに説明するためのものだという事は文章表現にとってかわらない本質なので、映像の記述情報量にはかなわない。じっさいに世界じゅうの路上に日々息づいている数々の流動的な関係性の〈場〉は、2～3年後に同じ所に足を運んだとしても



「僕らの時代は」

同じであるとは限らない。そうした〈ストリート〉的なものをどのような視点で記述したらいいのかというエスノグラファーの欲望に、良質のドキュメンタリー映像作品は応えてくれる。

川瀬の短編にはゴンダールの〈ストリート〉で出会った人びとが、かりそめの主人公として登場する。生業と交換の場としての路上。家々を訪問するラリベラと呼ばれる吟遊の物乞いの老夫婦（『ラリベロッチー—終わりなき祝福を生きる』）、祝宴などで演奏するアズマリと呼ばれる音楽職能集団の卵である少年たち（『僕らの時代は』）。これら2作品ではカメラは川瀬とともに路上に出て、われわれは川瀬の肩越しに人々のやりとりに割って入ることになる。歩く人の視線で、かれらの路上でのなりわいが映し出される。

これらの短編で主人公となったかれらはゴンダールの周辺的な存在である。おそらくわれわれがよそ者としてこの都市に到来し、通りを一日中じっと眺めた続けたとき、かれらは歩き続けるけども目的地をもたない、どこかよそ性を帯びた巡回者として目にとまることだろう。都市でまともに暮らし、働き、婚礼や降誕祭などの祝祭のなかにいる人びとは、通過し、集まっては散り家路につく存在として主人公たちの背景をなし、しばしば主人公たちとのやりとりのなかでかれらの微妙で両義的な社会的位置

を際立たせる役割を負う。

映像に映しこまれる川瀬自身と主人公たち、そして路上の人びととの現地語でのやりとりもまた、それぞれの短い物語のなかで中心的な位置を占め、われわれを〈ストリート〉への介入に誘う効果を発揮する。ラリベラの夫婦やアズマリの少年たちとの道行きを、周りの通行人や住人がオーディエンスとして見守ったり、野次を飛ばしたりするシーンも多くみられる。カメラに向かっていい笑顔を投げかける者もいれば、なかには当然、撮影という行為に強く反撥し異議を唱える者の姿や声もある。「こっちに來るな！そいつ（川瀬）もつれて失せな！…（中略）…撮ってるじゃないかよ！」「じゃあ撮影のなかが悪いっていうんだい？」「エチオピアは乞食だらけと外国で思われるだろうが！」（『ラリベロッチー—終わりなき祝福を生きる』）。



「ラリベロッチー—終わりなき祝福を生きる」

人類学や社会学のフィールドワークは現地の人たちとの共同作業であり、それなくしては成立しない。しかし調査成果としての書物である民族誌には、記述する著者によって編制された知識体系が開陳される。ここにも文章による記述のひとつの限界がある。その都度の共同作業を言語で再構成して書き込もうとするととんでもない紙数を費やしてしまうだろう。これまで文章によって発表された多くの「実験的民族

誌」が不発に終わったりキワモノ扱いされたりしたこともこれに関係する。上記のような、調査や撮影を生活域への侵犯、あるいは一方的表象による篡奪ととらえる人びととの緊張感あふれる応酬も含め、こうしたやりとりを映像で記述することは、調査という行為を反省的にとらえたり、ひろく知らせたりするためにも有効なのだ。

ところで近年サービスを開始した Google ストリート・ビューもまた映像でストリートをとらえるものにちがいないが、そこにあるストリートは上記の〈ストリート〉とはまったく別物だ。ゴンドールの路上は、いわば人びとの生活域やモラルがせり出している公共空間であり、お役所と資本とが意味世界を統制しているような日本のアスファルト道路とは決定的に異なる。だがそれだけではない。そこにあらわれる光景には、先に述べたエスノグラファー（とその肩越しに覗き見るわれわれ）の欲望のようなものがみあたらず、おなじ歩く人の視線による介入であっても、映すものと映されるものとの関係がまったく正体不明なのだ。われわれがなにより違和感をおぼえるのは、そのためだろう。川瀬の映像作品をみてゴンドールの〈スト

リート〉へ憧憬めいた感情を抱くのも、Google ストリート・ビューへ違和感をおぼえるのも、われわれのストリートへの介入が、現在いかに困難になっているかということの証左なのかもしれない。

川瀬慈 web サイト

<http://www.itsushikawase.com/>

関連文献

- 現代思想臨時増刊号、2007『総特集・ドキュメンタリー』、青土社。
- 北村皆雄・新井一寛・川瀬慈編、2006『見る、撮る、魅せるアジア・アフリカ！—映像人類学の新天地』、新宿書房（DVD付）。
- Prosser, J., 1998, *Image-based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. Routledge.
- Ruby, J., 2000, *Picturing Culture*. The University of Chicago Press.
- 佐藤真、2001『ドキュメンタリー映画の地平—世界を批判的に受けとめるために（上・下）』、凱旋社。

(しらいし・そういちろう 関西学院大学大学院社会学研究科大学院 GP 特任助教)