

直井里予著

『病縁の映像地域研究  
——タイ北部のHIV陽性者をめぐる  
共振のドキュメンタリー——』

京都大学学術出版会 2019年 294+6+ ivページ

にし いりょう こ  
西井涼子

## I はじめに

本書は、映像作家であり、文化人類学者である著者が、12年にわたって北タイでHIV陽性者たちに寄り添い、制作したドキュメンタリー2本をもとに、HIV陽性者の日常を描いた作品である。映像は、言語テキストでは説明しきれない人間関係の機微や表情などを写し取り、撮影者も意図しえない現実を写し取るが、カメラをまわす撮影者の視点から切り取られた一面でもある。言語テキストは、書き手が慎重に内省すれば、映像に比べてより俯瞰的・客観的な考察が期待でき、映像では伝えきれない学術的考察を可能とするという(12ページ)。本書では、このなかなか両立しえない側面をもつ言語と映像を往還させ、映像を学術研究に用いた新しい手法により、独自の知的な領域を切り開くことに挑戦している(この意義と課題についてはⅢで論じる)。

著者がドキュメンタリー映画制作をはじめた2000年当初は、HIV陽性者たちの生の営みや人間性の回復の過程を映像で映し出し、ステレオタイプ化されてきたHIV陽性者の描かれ方とは別の解釈や理解を生みだすことに関心があったという。しかし、長期にわたって撮影対象者と関係を続けるうちに、「HIV感染」という病気が人と人を結びつけ、新たな関係性が築かれることに関心が移っていった。それが本書のタイトルにある「病縁」という病を軸とする人間関係の構築をとらえる概念への着目である。これにより、本書の1つの軸が定まったといえよう。著者自身もまたこの「病縁」の一部である。

病縁からみる現実がどのように描かれ、どのような映像を用いた学術研究がなされているのか。調査者であり撮影者である著者が関係性の内側から記述することによる独自の貢献とは何か。また、地域研究における映像によるアプローチ手法と理論を確立するという著者の目的はどの程度達成できているのか。以下では、これらの点をみていきたい。

## II 本書の概要

本書は序論に続いて、3章からなる第I部と、4章からなる第II部、そして結語という構成をとっている。

序章では、ドキュメンタリー映画制作者の視点関与を自己再帰的に考察するところに本書の特徴を位置づけつつ、それが映像と文章(テキスト)の両方を用いた地域研究の独自の的方法論の試みであることが述べられる。映像をみせるための工夫として、読者がドキュメンタリー作品の一部を視聴することができるように、本書では随所にQRコードが配置されている。

第I部はドキュメンタリー映画制作を通して描いた事象そのものについての考察で、通常の意味でのフィールドワークによるエスノグラフィは、ここで扱われている範疇に入っているであろう。

第1章では、タイのHIV/AIDSの概況が述べられる。1984年にタイではじめてエイズ患者が確認され、男性同性愛者や薬物注射の回し打ちをする人たち、さらに1989年には性産業に従事する人たちの間で爆発的な感染が起こった。そこから、その顧客、そして感染者の妻や恋人、母子感染へと広がった。2012年までに約70万人がエイズで死亡している。HIV/AIDS予防キャンペーンに使われた当初の映像はエイズの恐ろしさを強調し、危機感を煽るものだったため、HIV感染者への差別と偏見の助長につながった。また、1980年代以降の世界各地のドキュメンタリー映画におけるHIV/AIDS表象の変遷を追うことにより、エイズ患者へのネガティブなイメージが未だ強いことが示される。

第2章では、著者が制作したドキュメンタリー映画、北タイにおける12年間のHIVをめぐる関係性の変容を描いた『いのちを紡ぐ』(2018年)の内容が分析される。タイ政府の「エイズ予防対策国家5

カ年計画」(1997～2001年)の結果、コミュニティから排除されたHIV陽性者たちが自助グループを結成し、地域における啓蒙活動によりHIVと共生するコミュニティの形成にむけて北タイの村全体が動き始めた。主人公アンナは1970年生まれで、美容師だった夫とともに1995年にHIV感染がわかり、1996年にエイズケアセンターに通い始めた。その翌年夫は1人娘を残して亡くなった。1998年に同じくエイズで配偶者を亡くしていたボムと再婚する。2001年から抗HIV薬の配布が、2002年からは無料提供が始まり、センターでのケアの中心的な担い手は、看護師からHIV陽性者へと移っていった。

第3章では、『アンナの道(完全版)』(2018年)をとりあげ、アンナの日常生活に焦点をあてて、ケアを契機として生成される多様な関係性が記述される。2001年に、エイズ孤児院「思いやりの家」が建てられると、アンナはスタッフとして働き、エイズ孤児のケアを行う。アンナの家族関係は、1人娘のジップの成長とともに変化していき、ジップが思春期を迎えた頃、夫のボムは家のなかに居場所を見つけれず、突然南タイの実家へと家出してしまう。アンナはボムを迎えにいき、ボムは家族生活の再生を誓う。その4年後、祖母や母にケアされていた娘は看護大学に進学し、ケアする側になろうとする。2012年、ジップは戴帽式を終え、看護師として病院で母とともにエイズ孤児の世話をするようになる。

以上第2章と第3章について映画の場面からの事例考察の要約をしてきたが、ここにはこうした要約ではおさまらない特徴がある。それは、各所に映画のなかのシーンが取り出され、映画のなかの会話が囲み記事で再録されていることである。その幾つかには、前述したようにQRコードがつけられていて、読者はそのシーンを映像として見ることができる。著者のもくろみは、「文章記述のみでは表現することは困難な日常におけるHIV陽性者の身体的相互作用や空間配置を考察すること」(15ページ)を可能とすることである。はたして、どのような効果もっているのだろうか。これは具体的に第Ⅱ部において展開される。

第Ⅱ部は、制作者の視点(第4章)、撮影論(第5章)、編集論(第6章)、上映論(第7章)を扱っている。そこでは、映像という方法論について考察し、そこから地域研究にいかなる貢献がなされるの

かが検討される。

第4章では、ドキュメンタリー映画制作の過程において、現実がどのように立ち上がってきたのかが、自己再帰的に分析される。導きの糸としたのは、『阿賀に生きる』を制作した佐藤真のドキュメンタリー論である。カメラはありのままの「現実」を映すのではなく、そこには制作者の視点が入ること、しかしそれは、制作者の意図を超えた「日常の中の無意識の行動をそのまま描く」ことで浮かび上がる、「ありのままの世界」であるという(121～122ページ)。著者は、そうした佐藤に賛同しつつ現実がどのように立ち上がってきたのかについて、事実の変化ではなく関係性の変化に重きを置くという演出方法を選択したという。

第5章「撮影論」では、カメラが生活空間に入り込むことにより、撮影対象者の言語相互行為と身体的コミュニケーションにどのような影響を与えたのか、具体的なシーンをとりあげつつ、ドキュメンタリー映像制作における視点と関係の変容が述べられる。撮影の初期段階は、あるがままのHIV陽性者らの姿を映し出そうとし、観察者の視点が優勢であるとす。撮影を開始して2年目から、撮影対象者はカメラの前でライフヒストリーを語り始めた。撮影者の視点も、死の恐怖と常に向き合わなければならぬエイズ患者という視点から、HIV/AIDSを受け入れ過去を悲観的にとらえず、「今この瞬間」を生きるHIV陽性者のポジティブな生き様を描くことへと関心が移る。撮影者と撮影対象者の関係が親密になると、撮影対象者の表情や喜怒哀楽がとらえられるようになり、著者はそれを「共振」と表現する。つまり、著者の視点は、観察者の視点から参与者の視点へとシフトしたという。

第6章「編集論」では、編集作業をどのように行っていたのかが具体的に分析される。編集を通して、作品のストーリーを作り上げる際に心がけたのは、できるだけ自分の見て感じた物事の多様性を保ったまま映画として伝えることであった。またここでいうストーリーとは、ドラマのような起承転結ではなく、制作者の視点であるという。(現実)を映し出すのではなく、切り取った〈現実〉を素材化し、シンボルとして利用する。具体的には、水、蜘蛛の巣、風景、さらには夫婦愛をうたった梅田伸子の短歌を映像に挿入して、観る側のスペースを創り、メッセー

ジを伝えようとしたという。

第7章「上映論」では、映画上映後の観客とのディスカッションから考察がなされる。ドキュメンタリーは観る者の存在をもってはじめて作品化するため、撮影の段階から観客の視点を意識してカメラを回しているという。観客は自分の経験をもとに、映像を意味づけし、リアリティを形成していく。映像は公共空間に開かれたものだが、映像の意味づけは個々人の私的空間の問題になり、その主体的意味づけがそれぞれの親密圏に影響を及ぼすことがある。つまり重要なのは、観る側が自分の生と重ね合わせて映像を解釈できるような描写であるという。上映後のディスカッションを通じて、同じ映像に対する他者の異なった意見が交わされるなかで、固定観念が崩れ、新たな視点が生まれる可能性がある。その価値の多様性が新たな公共空間の形成へつながるといふ期待を表明している。

### Ⅲ 本書の意義と課題

映像作家としての理論的研究は、本書では第Ⅱ部において展開されている。社会的現実を「日常生活における相互関係による協働によって現実が達成される」(125ページ)とする構築主義の立場をとるといふが、それは必ずしも映像制作にとどまらない現実のとらえ方である。それでは、日常生活にカメラが入ることにより、どのようにその現実に影響されるのであろうか。

フランスの映画作家であり人類学者であるジャン・ルーシュは、彼のいう「シネマ・ヴェリテ」は、映画における真実のことではなく、映画の真実、すなわち騙し絵の真実なのだといふ [ルーシュ 2019, 328]。「真にせよ偽にせよ、私たちにとっての真実の瞬間は、眼がカメラに向けられるとき、撮影者と被撮影者の双方にとっての特異な変容の、まさにそのときなのである。左目でほかのところを見ながら、私のカメラ、私の右目は完全にファインダー越しに見る、今まさに撮りつつある映画とその背景をなす環境とを二重に見るやり方は、私の視覚に分裂を引き起こし、創造力の垣根を跳び越えさせてくれるだろう [ルーシュ 2019, 332-334] といふ。こうしたルーシュの真偽を超えた映画の「真実」に対し、著者は日常的なところから、映画をとらえる。

第4章の要約でも述べたように、著者が導きの糸とするのが、佐藤真のドキュメンタリーである。佐藤は、日常生活をともに送り、「親密な関係」を構築し協働で映画を作りながら「世界のあり方を批判的に受けとめ」『阿賀に生きる』を制作したといふ。佐藤は映像における現実を「現実の類似をしたもう1つのリアリティ」として提示した。つまり、カメラはありのままの「現実」を映すのではなく、そこには制作者の視点が入るが、それは制作者の意図を超えた「日常の中の無意識の行動をそのまま描く」ことで浮かび上がる「ありのままの世界」であるといふ (123～124ページ)。ある主体に入り込み、ほかに誰も見たことのない何ものかを見せる「シネ・トランス」というルーシュの非日常的な映画手法と、日常に徹した佐藤の手法は、じつはここにおいて深く関連していると思われる。佐藤がめざすのも、目にみえ、五感でとらえられる現実を超えた「生の現実」とでもいうものであったと思われるからである。

映像から現実接近するといふ著者の方法は、ドキュメンタリー映画制作の過程において、現実がどのように立ち上がってきたのかを、自己再帰的に分析することである。「視点＝作者の意図」と「関係＝撮影対象者の協働」の2つの視点から考察するのが第5章であるが、その結論はやや物足りなさを感じる。撮影の初期段階は、観察者の視点が優勢で、あるがままを映し出そうとする思いに突き動かされた段階であった。しかし、人間関係が親密になり、距離感が短縮されていくと、カメラの位置や質問の仕方、主人公へのアプローチ、つまり関心のあり方に変化が生じ、著者の視点は、観察者の視点から参与者の視点へとシフトしたといふ。こうした視点の変化は、とくに映像撮影に限らず、フィールドワークにおいては、常に起こっていることであろう。ただ、本書では、こうした分析をいくつかの動画のシークエンスとして配置している点で工夫がみられる。しかし、そこから独自の考察が展開される手前でとどまっている印象である。なぜこうした印象をもったのかを改めて考えてみると、通常の論文であれば、議論の展開に必要な引用のみを行うという作法があるが、本書においては、引用に繰り返しが多く、また必ずしも議論の展開に必要な冗長な引用によって、そこから先への議論の深まりが制限されてしまったのではないと思われる。言語と映像とい

う2つの領域を交互に往還させようとする本書の特徴が、言語の側からみると、映像に頼ることで逆に中途半端となってしまったという印象を与える。

こうしたことは、第6章の編集論、第7章の上映論についてもいえる。第6章では、編集のプロセスを具体的に分析しつつ、編集しながらテーマを設定し、ストーリーを組み立てていくという著者が用いた手法が説明される。場面を、〈現実〉を映し出すのではなく、素材化し、シンボルとすることや、編集効果がどのように映像に反映され、現実表象に影響するのかを考察したというが、実際には考察というよりも、どのように行ったのかの制作上の説明にもっぱらとどまっている。第7章の上映論は、映画上映後のオーディエンス・エスノグラフィーの手法を用いて分析とするとされるが、発言の内容やコメントやそれへの対応についての説明が大半を占めている。上映後の議論により、同じ映像に対する他者の異なった意見が交わされるなかで、固定観念が崩れ、新たな視点が生まれる可能性があるとするが、これもまた映画上映に限らないことであろう。

じつは、こうした問題点は、本書の問題設定そのものにあったのではないだろうか。「言語と映像という2つの領域」を「これまでは別個に扱われていた領域」であるとして、あらかじめ対立するものとして設定し、2つの間を往還させることに本書の特徴があるとするが、それによって議論の展開や深まりが限定されてしまったとも考えられる。たとえば、箭内は人類学と映像との関係を扱った論集『映像人類学』の序論で、民族誌を書くことと撮影行為の平行関係を指摘し、「映像は文字言語と対立させられるべきものではない」と述べる。民族誌を書く行為はジャン・ルーシュのシネ・トランスならぬ「筆記トランス」であるとし〔箭内 2014, 15〕、民族誌を読む者は、そのテキストから具体的および抽象的なイメージを受け取りながら文章を読むため、その読書は言語的行為であると同時に深くイメージの行為でもあるとする。民族誌と民族誌映像を対立させるのではなく、民族誌と民族誌映像を総合したものとして「映像-人類学」について語るべきだろうとする〔箭内 2014, 20〕。

本書も、このような言語と映像の内的な共通性があるからこそ、この2つを往還することで独自の視点を出すことができると想定したと思われるが、著

者は映像作家であること、そして作品を自ら説明することをもってそれを達成できるとしているのであろうか。映像の補助としての言葉ではなく、言葉そのものにおいてもその独自性を語ってほしかった。

しかし、これまでの映像論における議論を発展させるという意味での理論的貢献については物足りなさがあるものの、本書のもととなった映像や、その製作者による本書の地域研究への貢献は貴重なものである。本書で扱われているのは、北タイのHIV陽性者とその家族の12年間にわたる変化である。著者は、この家族とかかわりつつHIVという病ではなく、人としての彼らの生き方に寄り添い、それを描写する。またこの家族にとっても著者とかかわりが、彼らの日常に溶け込んだ大事な繋がりであることが、記述の随所からみてとれる。評者は、あえて著者の制作したドキュメンタリー映画そのものを参照せず、本書の記述と本書に掲載されたQRコードによる映像のみから、本書を論じた。それは、言語と映像による理論的挑戦を試みた本書の議論を、本書そのものによってどのように評価できるのかを検討しようとしたためである。映像作家であり、文化人類学者である著者の貢献について、また別の見方もできるかもしれない。今後もその独自性を生かし、さらなる新たな境地を切り拓く著者の挑戦に期待したい。

## 文献リスト

- 箭内匡 2014. 「人類学から映像——人類学へ——」 村尾静二・箭内匡・久保正敏編『映像人類学——人類学の新たな実践へ——』せりか書房。
- ルーシュ, ジャン 2019. 「真と偽と」千葉文夫・金子遊編『ジャン・ルーシュ——映像人類学の越境者——』森話社。

(東京外国語大学アジア・アフリカ言語文化研究所  
教授)