

底が突き抜けた」時代の歩き方 504

子供たちは「いまここ」ではないどこかをめざしてどこまでも歩む

映画『IN THIS WORLD』

映画『誰も知らない』についての佐藤健志の論考（『正論』17・2）のなかで、是枝裕和監督が「西巣鴨子供4人置き去り事件」について《もし母がただヒステリックに子供達に暴力を繰り返すような存在だったとしたら、長兄も同様に妹たちに接したのではないか。彼ら母子の間には少なくとも報道からはうかがい知ることの出来ないある豊かな関係が築かれていた時期もあったのではないだろうか...》（『演出ノート』と記していることに立ち止まって、興味深い考察がみられる。

《ここで提起されているのは、「『ひどい母親のせいで子供たちが悲惨な目にあった』なる単純な図式では、事件の本質をつかむことはできない」という点であり、ひいては「この母親にとり、『子供を愛すること』と『子供を捨てること』は矛盾せずに両立しているのではないか」という点である。けれど少子化も、「子供を持つことを望まない者が増えた」なる単純な図式ではとらえられず、「子供が欲しいこと」と「結婚・出産を望まないこと」が矛盾しない可能性を考慮する必要があったのだから、両者の構造は明らかに共通しよう。是枝は「演出ノート」で、2004年の現在、「この事件は『東京ならではの』レアケース（例外的な出来事）としてではなく、私たちの問題としてより社会化、日常化されたと考えるべきだ」と述べたにしろ、映画は特定の事件を題材にしつつ、わが国の子供全体をめぐる状況をとらえている。

右の点を踏まえて、「子供を愛すること」と「子供を捨てること」が両立しうる理由をさぐってみよう。ここで鍵となるのは、子供たちに戸籍がない（＝出生届が提出されていない）以上、公的な視点からすれば、母・けい子は一度も子を産んでいないことである。くわえてそれぞれの子の父親とも、正式に結婚していなかったとすれば、彼女は「4人の子供を持つ未婚の母」と「ただの独身女性」という二つの相反するアイデンティティ（もしくは相反する現実）を、同時に持ち合わせていたことになる。

アイデンティティ、ないし現実それ自体が分裂しているとき、「ただの独身女性」たるけい子は、「4人の子を持つ未婚の母」たるけい子とは異なる世界に存在する。したがって前者の彼女が子供を捨てたことは、後者が子供を愛していることを打ち消すものではない。母が帰ってこないことがはっきりした後も、子供たちが恨むそぶりを見せないのは、上記の点を直感的に理解し、受け入れたためではあるまいか。

世間一般の現実（＝けい子が「ただの独身女性」である世界）において、この4人は存在していないため、彼らはくだんの現実をどこかで否定しなければ、そもそもアイデン

ティティを持ちえない。ならば子供たちにとっては、「母が出ていった」ことの方が虚構と化そう。逆にけい子が子供を捨てたのは、自分の私的な現実（＝「4人の子を持つ未婚の母」としての世界）より、世間一般の現実（＝「4人の子を持つ未婚の母」としての世界）より、世間一般の現実（＝「4人の子を持つ未婚の母」としての世界）に帰属することを選んだせいといえる。とどのつまり、より正統性を有する現実（＝「4人の子を持つ未婚の母」としての世界）は後者の方なのだ。》

この説明によって、事件の腑に落ちなかった点（＝「4人の子を持つ未婚の母」としての世界）がかなり明瞭になってくる。まず母親は現実には「4人の子供を持つ未婚の母」でありながら、出生届も結婚届も提出していないことによって、世間にむかっては「ただの独身女性」として振舞うことができるポジションを持っていた。このことは、彼女は「ただの独身女性」としてそれぞれの子供の父親と付き合いながら、「1人の子供を持つ未婚の母」を積み重ねていって「4人の子供を持つ未婚の母」になったということであり、今回の子捨て（家出）の場合も、「5人の子供を持つ母」として子供たちが住む家に帰ってくることを予感させていた。だから実際の事件では、子供が出来る機会を持つ度に母親の子捨て（家出）が繰り返されていることを物語っていたので、長男の少年は母親が戻ってくるまでの親代わりの役目を通常に引き受けていたと推測される。

おそらく「4人の子供を持つ未婚の母」として社会的に位置づけられていないことが、母親による児童虐待を防いでいたにちがいない。つまり、母親が「4人の子供を持つ未婚の母」の場所に閉じ込められずに、「ただの独身女性」として社会的に振舞える出口を持っていることが、子供たちに対する風当たりの柔らかさを生みだしていたのだ。佐藤氏は、母親は「4人の子供を持つ未婚の母」として子供を愛し、「ただの独身女性」として子供を捨てたとみるが、母親の中での「二つの相反するアイデンティティ」のあまりの葛藤のなさを考えると、子供たちに対する友達口調からしても、子供たちの前ですら「4人の子供を持つ未婚の母」意識よりも、「ただの独身女性」意識の方が上回っていたかもしれない。「ただの独身女性」として子供を愛したり、捨て去ったのであり、「ただの独身女性」であるなら、そこに児童虐待が発生する余地も少なかった。

母親は社会的に「ただの独身女性」として振舞っていただけでなく、子供たちとの生活においても「ただの独身女性」として振舞っていることにおいて、子供たちはすでに母親から捨てられていたといわねばならない。出生届を出さなかったのも「ただの独身女性」としてであって、「4人の子供を持つ未婚の母」としてではなかった。したがって、《彼女は「4人の子供を持つ未婚の母」と「ただの独身女性」という二つの相反するアイデンティティ（もしくは相反する現実）を、同時に持ち合わせていた》わけではなく、「4人の子供を持つ未婚の母」を現実としながらも、意識はその現実（＝「4人の子供を持つ未婚の母」としての世界）に寄り添わずに「ただの独身女性」でありつづけたのである。佐藤氏は更にこうつづける。

『誰も知らない』が描いたのは、「親（大人）と子供が現実を共有しえず、ゆえに存在そのものがすれ違ってしまいう状況」と形容しうる。しかし現在のわが国で、「あるべき子供」と「実際の子供」の間に深刻な分裂が生じているのを思えば、これは普通の親子にとっても他人事ではない。日本の子供にとり、「親と暮らすこと」や「親に愛される

こと」と、「親に捨てられること」は両立するのである。》

「誰も知らない」のはあくまでも「誰も知らない」ことにすぎず、「誰も知らない」からといってそのことが本当の現実になるわけではない。戸籍を持たない子供たちは法的にも、したがって社会的にも認知されていないが故に、存在しているとはみなされない。

「誰も知らない」存在であるけれども、彼らは紛れもなく存在している。同様に「誰も知らない」子供たちを生んだ母親は、紛れもなく「4人の子供を持つ未婚の母」である。だが、そのことは「誰も知らない」。だから、「ただの独身女性」として現実的に振舞うことができる。「誰も知らない」ことはただそれだけのことにすぎないのに、「誰も知らない」ことは現実と化してしまう。存在しているのに「誰も知らない」から、存在していないとみなされ、「4人の子供を持つ未婚の母」は「ただの独身女性」として世の中に通用するのだ。

映画『誰も知らない』が描いているのは、「誰も知らない」子供たちの世界である。単に戸籍を持たないが故に、「誰も知らない」子供たちの世界ということにとどまりはしない。大人の社会は子供たちの世界を「誰も知らない」のではないが、という意味あいがある。誰も知っている社会というものは「誰も知らない」世界を無数に、無限にかかえこんでいるのではないが、という問いも突き出されてくる。「誰も知らない」から存在していないのではなく、「誰も知らない」ところでこそ、子供も大人も必死に生きようとしているのではないか。「誰も知らない」とは誰も知らずとしないことであり、誰も見ようとしなくていいことであって、「誰も知らない」無責任、無関心の大系こそが撃破されなくてはならない。

《映画の福島家は、近代日本のツケが家庭にどう表れるかを体現した存在なのだ。事実、戸籍がなければ国籍も得られないので、明たち4人は「日本人なのに『日本人』ではない」状態に置かれている。それもあってか、狭いアパートで人目につかないよう暮らす彼らの姿は、不法滞在の外国人と瓜二つであった》と、佐藤氏は重要な指摘を行う。是枝監督は『演出ノート』で、「誰も知らない」世界の闇について触れている。

《映画化にあたってどうしてもひとつ考えなければならなかったのは、この事件が抱える問題は果たして古くなってしまったろうか？ ということだった。文部科学省の調査によると、転居などを繰り返して、居所がわからなくなってしまった「居所不明児」(7歳~14歳)は、事件当時の1987年度で533人、1990年度が364人、2000年度が302人と報告されている。しかも、これは戸籍が存在するこども達の数であるから、明のようなこどもはここには含まれていない。こどもの総数が減少していることを考え合わせると、必ずしも状況は好転していないようにも思える。潜在的には、僕たちの視界の外に明のような少年たちは今も数多く存在しているのではないか？》

実際の事件では末妹の死の発覚によって子供たちだけの生活は頓挫してしまっただが、映画では死んだ末妹と入れ替わるようにして少女が新たに加わり、子供たちだけの生活が新しく続くラストになっていたが、不法滞在者の孤児としての生活が「誰も知らない」

まま、どこへ向かっていくことになるのかは想像にあまるが、佐藤氏は《是枝が結末で見つめようとしたのは、「自分が『生ける死者』であると主体的に自覚したことで、明が逆説的に生命力を強め、『生者』たる大人の世界と新たな共存関係を作りあげる可能性」になろう。しかし、よしんばそのような関係が作られたとしても、『大人は生きていて、子供が死んでいる』という構図は、将来への展望をもたらず、子供はもとより、社会全体にとっても不幸なものでしかない。大人と子供がそろって「生者」たりえれば、むろん最も望ましいにせよ、現状においてそれが不可能であるならば、われわれはせめて「大人が死んでいて、子供は生きている」状態が成立するよう、「生者」と「死者」のあり方を逆転させる必要に迫られている》と主張する。

出生届を持たない子供たちは社会的には《「生者」より死者に近い存在》であり、未妹の死は《もともと生まれていない》者の死にほかならないという考えのうえに立って、彼はそのような「生ける死者」の状態は子供たちが望んだものではけっしてなく、社会的な「生者」たる大人の都合で勝手に作りだされたものだから、「生ける死者」たる子供は「死せる生者」にすぎない大人との関係の逆転にむかって自覚的に歩まなければならないと説いているのだ。そこから、《だいたい少子化やら児童虐待やらで、未来の世代が消滅へと向かっているとき、大人の生命力とて本物であるはずはない。紗希を新たなメンバーに迎えた子供たちが、アパートへと戻ってゆくラストは、革命前夜の光景としてとらえられるべきなのだ。ここでいう「革命」とは、彼らの存在を認めない世間一般の現実の正統性をひっくり返し、大人の方を「生ける死者」と規定することを意味する》という見解が導きだされていく。

「生ける死者」であろうとなんでであろうと、映画の中の子供たちが生きていくことを告げていたように、映画の外にいる現実の子供たちも生きている以上は、どこかを目指して歩みださないわけにはいかない。生きているということは歩を進めることなのだ。だが、一体どこを目指して？ 「どこ」はいつも見えてくることがない。見えてこない「どこか」にむかって歩みだすより仕方がないのである。はっきりしていることは唯一つ、「いまここ」はイヤだということ。「いまここ」ではないどこかにむかってまっすぐ歩いていきたい衝動にいつだって駆られているのだ。03年のベルリン国際映画祭で金熊賞を得たイギリスのマイケル・ウィンターボトム監督の『IN THIS WORLD』のなかの少年たちは、映画『誰も知らない』の子供たちが歩きだした「その先」を目指すようにして、我々の前に登場している。

映画はまず、《世界中の難民の数はおよそ1450万人。500万人以上がアジアにいる。そのうち100万人がペシャワールに住み、多くが逃げ出したがっている。毎年、世界で100万人が密入国業者に命を託す。無事、目的地に着く者もいるが、大半が途中で捕まり、命を落とす者もいる》という字幕が入って、始まる。

パキスタンの北西部、アフガニスタンと国境を接する場所に設営されている、荒涼とした難民キャンプが映しだされ、イスラムの祈りらしき低い声が被さるなかで、「1979

年、ソ連軍侵攻を逃れて、最初の難民がやってきた。9・11事件で米軍主体の爆撃がはじまり、キャンプの人口は5万3千人に増加した」というナレーションが入る。

キャンプで生まれ育った小さな子供たちが群れて遊んでいる。20年間でアフガニスタンから国外に流出した人数は700万人、総国民数の三分の一に相当し、そのうち270万人が隣国パキスタンのアフガニスタン国境沿いに住んでいる。難民キャンプは電気もガスも引かれておらず、学校や病院も不十分である。大人に混じって碎石を焼いている孤児の少年ジャマールは、レンガ工場で一日1ドルの賃金で働いている。ある日、ペシャワールの中心部に住み、家族経営の家電販売店で働いている従兄の青年エナヤットが、息子の将来を案じた父親の勧めで親戚のいるロンドンに送り出されることになり、英語が話せるジャマールもこの旅に同行することになる。パシュトゥン人の老いた父親が、「息子に将来のある人生を送らせたい」と裏稼業の男にカネを渡すと、男は「自分の国にいるのが、いちばんしあわせだぞ」と確かめるようにいう。

親も兄弟もないジャマールとエナヤットはロンドンまでの4千マイル、ほぼ6400キロの、密出国と密入国を繰り返す、死と隣り合わせの旅に出る。経済的に乏しい二人は安全な空路ではなく、より危険が伴う陸路の旅を選び、出発前に身分証明書とある電話番号を受け取る。シャムシャトゥ難民キャンプからまずバスでクエッタに向かう。クエッタに到着後、出発前に受け取った電話番号に電話を掛けて、旅券偽造業者に連絡を取る。その夜、生まれて初めての旅に高揚したジャマールは宿泊所のベッドで、自分が考え出した音楽の誕生にまつわるジョークをエナヤットに話して聞かせる。クエッタから次の目的地タフタンへはトラックで向かい、一晩中砂漠をえんえんと走る旅になり、途中で別のトラックに乗り換えるが、検問所で止められる。そこでジャマールはエナヤットが大事にしていたウォークマンを検問官に差し出し、エナヤットを落胆させる。しかし、そのおかげで二人は無事トラックでタフタンへの移動が可能になる。

タフタンではファリドという胡散臭い旅行業者に会って、イラン国境までトラックで運ばれる。そこでイラン人のベルーズと会い、人目につかないよう新しい服を与えられる。イランで10日間待機した後、イランからバスに乗ってテヘランへ向かうが、検問所でバスが止まった時に二人は下ろされ、再び軍人たちと共にトラックでパキスタン国境まで戻されてしまう。その後、タフタンに戻った二人は怪しげなエージェントのファリドと再び会って、交渉を始める。ファリドが二人に追加金を要求したため、もうカネをすっかり使い果たして無一文になったと思ったジャマールは途方に暮れるが、エナヤットが靴底にドル札を数枚隠していたので、二人は窮地を逃れる。二人は再びトラックでイランに辿り着き、白いバスでテヘランへ向かう。疲れ切った二人は無言のまま、ぼんやりと窓の外を眺める。テヘランに到着すると、二人でアイスクリームを食べるが、つまらぬことで言い争いになり、うんざりした気分が陥っていた。仲介者に会った二人はしばらく小部屋に身を隠すことになり、退屈したエナヤットが「何か言え」と誘っても、ジャマールは押し黙ったままである。

5日後、オレンジの箱に囲まれたトラックに乗り込み、イランとトルコの国境沿いの山脈の風景を移動する。マクーの村では優しいクルド人のもてなしを受け、ジャマールは村の子供たちと布のかたまりで作られたボールでサッカーを楽しみ、その村で新しいスニーカーをもらって、笑顔と希望を取り戻す。国を持たない民族としてイランやトルコで迫害を受けているクルド人の励ましに支えられて、二人はいよいよ山を越えてトルコをめざす。危険な山道を銃撃戦から身をかかわしながら突き進み、雪深いトルコに辿り着く。そこで子供たちは雪合戦をしている。トルコではジャマールは本物のボールでサッカーをしたり、小さな赤ん坊を連れた、デンマークへ行くという夫婦に出会い、彼らと大衆食堂で食事する穏やかな時に久方ぶりに身を浸す。

旅は先を急ぎ、羊を積み込んだトラックに割り込み、次いで貨物自動車に揺られてイスタンブールに到着する。二人はそこでカネを稼ぐために金物工場で臨時の仕事に就き、仲間たちに囲まれて、つかの間の穏やかな日々を送る。イスタンブールで二人は他の移民や難民たちに交じった赤ん坊連れの夫婦と一緒に、イタリアのトリエステに向かう貨物船のコンテナに閉じ込められて、運ばれていく。ロングでとらえられた明るい地中海に行く貨物船は、のどかで美しい光景を浮かび上がらせているが、コンテナのなかの旅は想像を絶する苦しさで、暑さと酸欠のために人々は暗闇のなかでもがき始める。助けを求める叫びが誰の耳にも届かぬまま、惨劇を乗せた船は40時間後、目的地に到着する。しかし、難民たちのほとんどは力なく横たわったまま、ぴくりともしなかった。エナヤットも人のいい夫婦も息絶えており、赤ん坊とジャマールだけが助かり、彼は衰弱した足でよろめきながら、見知らぬ町を泣き声を上げて駆け抜けていく。

イタリアでの二週間が過ぎ、ジャマールは安いプレスレットを売って毎日をしのぐ。ある日、彼は女性のバッグを盗んで汽車に乗って、フランスのサンガト難民キャンプに向かう。そこでロンドンのレストランで働いていたユシフという男と知り合い、二人で目的地のロンドンを目指す。彼らは冗談を言い合ったりする間柄になり、二人は長距離大型トラックの車体の底に身を隠して、ユーロトンネルを抜け、最後の旅に挑戦する。そして、無事にロンドンに到着したジャマールは、カフェで皿洗いとして働くことになり、神殿に出かけて自分の幸福な未来のためにそっと祈りを捧げる彼の姿が映しだされる。最後に映像はジャマールが旅に出た出発点の難民キャンプに立ち戻り、まだ旅には出ていない無数のジャマールが溢れかえっていることを映しだしながら、今はロンドンに住むジャマールの心がその故郷と切っても切れない縁えにしにあることを暗示する。

ジャマールの旅はまだ終わらないことを画面いっぱいに映しだして、映画は終わる。目的地のロンドンに到着して彼の旅は終わるのではなく、目的地はロンドンではありえないことが示唆されながら、彼の旅は永遠に続くことが予感されているのだ。つまり、この映画で描写されているのは、パキスタンの難民キャンプからイギリスまでの4000マイルに及ぶ二人の若者の命懸けの苦難の旅路などではなく、「いまここ」ではないどころかほとぼしにむかって歩を突き出すのをけっしてやめない若者たちの「進り」である。当初

の目的地であるロンドンがその若者の「入り」を真正面から受けとめられる筈はないし、若者の「入り」がロンドンで遮られてしまうようなものではありえないこともはっきりしている。そう、ジャマールの「入り」が旅への機会を得て、危険に満ちた曲がり道や幾つもの障害物に直面しながら、突き進んでいく様が描写されているのだ。

映画パンフ収録のインタビューでマイケル・ウィンターボトム監督は、「危険な旅について、彼らの夢について、なぜ彼らは英国を目指すのかと。新聞で報じられた中国からの難民の悲惨な事件もあった。その事件をそのまま踏まえた作品を作るべきか、それとも……」と語る。「中国からの難民の悲惨な事件」とは、《2000年6月にイギリスのドーバー港で、不法に入国を試みた中国人58名の死体がトラックのコンテナの中で発見されるというショッキングだが実際にあった事件》である。監督はこの事件によってイギリスでの移民問題について考え始め、制作に着手したとされるが、中国難民の「事件をそのまま踏まえた作品を作るべきか、それとも……」と語って、言葉を止めているところが注目される。「それとも……」という個所で、一体なにを語ろうとしていたのか。もちろん、映画は「……」のところで撮られたことは間違いないだろう。

同席している脚本担当のトニー・クリソーニの、「物語はとてもシンプルだ。二人の旅を描く。その旅が成功するのかどうか。脚本に長い期間をかける作品ではない」という言葉を受けて、「むしろ、移動する二人を、その周囲を我々がみつめ続けることで、何が起るかを発見していくということだったんだ。むしろ、大枠はあらかじめ考え、さらに現地での準備の中で体験したことも取り入れたけれど」と語っていることが、監督の「……」に言葉を与えようとしているとみられる。「なぜ彼らは英国を目指すのか」という問いが、すべてである。英国が裕福そうに見えるからか、英国に行けば自分たちの夢が叶えられると思っているからか。英国が与えてくれそうに見える難民の夢とは一体、どういうものなのか。極貧状態からの脱出というだけではなんとも説明がつかない、噴出してくるさまざまな疑問をかかえこんだ旅を「我々がみつめ続けることで、何が起るか」、あるいは何も起らないかを発見するために映画を撮ろうとした、ということだと考えられる。

「危険な旅について、彼らの夢について、なぜ彼らは英国を目指すのか」、監督たちはなにもわからないといっているのだ。わからないからこそ、映画を撮り続けることによって、なにがみえてくるのか、みえてこないのか、それを手探ろうとしているのである。だから、「二人のセリフはどのように決めていったのですか」と訊かれて、監督はこう答えている。

「彼らには、全体の方向と場面ごとの状況を伝えた。そこで彼らがどう反応して、どんな言葉をどう口にするかは、ほとんど彼ら自身にまかせた。だからセリフは偶発的なものだけれど、これはアドリブということじゃないんだ。

ジャマールとエナヤットという二人の人物は、演じた二人がそこで彼ら自身を生きることで生まれてくる。

彼らがどんな状況に対してどんな反応を示すかという表情、アクションのすべては、彼らがどう生きてきたかというところから生まれる、ごく自然なものなんだ。

その自然なリアクションは、多くの場合、何もしないことだった。これは僕にはすごく興味を感じた。彼らは必要なときには口をきく。でも、行動のほとんどは、言葉なしに行われるし、演じている二人は、カメラが回っていないときには、ただ座って、次に起こることを黙って待っている。

運命を自分の手に握っていない人々がどうふるまうか。自分の身に何が起こるか、それが良いことであれ、悪いことであれ、受動的にならざるを得ない人々が、どうふるまうか。彼らが動くとき、それはどんなものになるのか。撮影する僕らは、それを見つめようと思ったんだ。」

もう一度繰り返すが、映画製作者たちは難民ではない。だから難民と呼ばれる人々が、どこを見つめて生きているのかは彼らにはわからない。わからないから「全体の方向と場面ごとの状況を伝え」るなかで、「彼らがどう反応して、どんな言葉をどう口にするかは、ほとんど彼ら自身にまかせた」というより、「まかせる」以外になかった。自分たちになにもわからないのに演技させることはできなかつたし、また通常の映画のように、演技させることで描写するつもりもなかつた。ジャマールはジャマール自身を、エナヤットはエナヤット自身を生きるその様を、カメラは撮ろうとしていたのだ。もちろん、彼らが自分たち自身を生きるとして、これまでに生きてきたように生きることになるのは当然であった。ただ監督たちが難民のことについてなにも知らないといっても、自分たちとの決定的な違いについて、「運命を自分の手に握っていない人々」とか、人生に対して「受動的にならざるを得ない人々」と把握していることがわかる。

それは、ジャマールもエナヤットも映画の製作者たちから映画に出演する機会を与えられなければ、ロンドンはおろか、彼らが住んでいたパキスタンの難民キャンプにあるペシャワールの外へ一歩も足を踏み出すことができない場所に据え付けられているように蹲っていることから明らかである。そのような人々が難民キャンプの外へ足を踏み出したとき、「どうふるま」い、その行動は「どんなものになるのか」、それを見つめるためにカメラを回そうとしている、ということだ。

「難民たちが目指す英国などの国は、生き延びられる場所という意味を持つと思う。たとえばカナダやオーストラリアへの移民たちでも、よりよい暮らしというように違いはあるだろうが、いずれにしても生きるために東から西へという動きがあると思う。これは西の限られた国が経済の上で富んでいるからだ。／彼らは西を見ている。注視している。あるいは幻を見ているかもしれないけれど、見つめていることは確かだ。しかし、西は東を見ようとはしていない」と監督が語るとき、西の英国出身のマイケル・ウィンターボトム監督の映画を撮るモチーフがそこに表されているのが感じられる。つまり、こういうことだ。

彼がなぜ難民は「英国を目指すのか」という問いを抱くようになったとき、その問い

を、難民によって目指される英国自身はそのことをどのように考えるのか、という問いとして、英国人の彼はどうしても受けとめざるをえなくなったのである。「西は東を見ようとはしていない」のだから、英国が難民たちが自国を目指すことについて考えないのであれば、英国人の自分がそのことについて考えつづけなければならない、ということなのだろう。「大枠は決まっていますが、彼らの移動の途上では何が起きるかわからない。彼らの表情が何を表わすか。事件といったものではなく、最も大きなできごととは彼らの表情なんだ」とか、「メタファー（比喩）としての旅ではなく、旅そのものを撮ろうとする」という発言は、難民の「表情」を映画は撮ることができるのか、撮ることができるとすれば、どのように撮れるのか、そこに関心が最大に集中しているということを物語っている。

映画が撮ろうとする難民の「表情」とはなにか、それはどのようなことであるのか。いうまでもなく法と国境の隙間を潜り抜けて、たえまもなく迂回をしいられる「希望を求めての旅」が希望である筈がない。押し寄せてくる絶望的な困難さに打ちひしがれる旅の連なりになってしまうことは、いつだって火を見るよりも明らかである。だが立ち止まるわけには行かない。立ち止まれば旅は終わり、夢見る希望だって潰れてしまう。おそらく一瞬たりとも立ち止まることなく、歩を進める旅を、終わりのない旅を続けること、その先に待ち受けている事態が良いことであれ、悪いことであれ、始まった旅は途絶えさせないようにしながら、たえず前にむかって進みつづける、それしかない生活を連綿とさせている。

したがって、監督たちが見つめている難民の「表情」とは、彼らの「旅の表情」であり、「旅の生活の表情」であるかもしれない。旅にしたところで、「いまここ」の絶望と貧困から、その先に待ち受けている別の絶望と貧困への移動であったとしても、彼らの「表情」がしだいにどこかに向かうことよりも、「いまここ」から抜け出すことに集中しつつあるのが感じられる。遠くを見つめるまなざしが減少して、「いまここ」の困難の打開への全力集中が増大してくるのだ。映画もまた、そこに全神経を集中させているのが伝わってくる。すると、現実と虚構が入り交ざったこのロードムービーは、若者たちの「旅の表情」を見つめながら、一体何を描こうとしているのか。あるいは、なにを描いたことになるのか。宮台真司は『ダ・ヴィンチ』連載の第46回(04・3)で、映画『IN THIS WORLD』は「世界を指し示すことに成功している」という評価を行っている。

《社会システム理論では、ありうるコミュニケーションの全体を「社会」、ありとあらゆる全体を「世界」と呼ぶ。原初的な社会を超える複雑性をもつ社会では、「世界」は「社会」よりも大きいと観念され、「世界」にはコミュニケーション不可能なものがあるとされる。

私たちは普段「社会」内でのポジショニングにあくせくしているが、不意な「世界」の訪れに晒された瞬間、「社会」という全体性（絶対性）がそれ自体ありそうもな

いものとして相対化され、「社会」内のポジショニングにあくせくして苦悩する自意識は癒される。

「世界」は、本源的な未規定性と共にある。「世界」はなぜあるかという問いが象徴的で、問いの答えが「世界」の中にあっても「世界」の外にあっても論理的に矛盾する。にもかかわらず、問いは有意味な(理解可能な)センテンスとして「世界」の中に存在する。「世界」が本源的に未規定なら、「世界」内に存する諸事物も本源的に未規定だ。故に、「社会」自体の意味もそこにポジショニングされる「人の生」の意味も本源的に未規定だ。「世界」の訪れによる癒しは、相対化のみならず、規定されたものの未規定化に由来する。

規定された事物が「世界」の訪れゆえに未規定性へと変じる瞬間を、私は「縦の力が降りる」と称して来た。このときに機能する、「世界」の本源的未規定性を指し示す規定された特異点「未規定性へと開かれた扉」を、「サイファ」(暗号)と称する。》「社会」はコミュニケーションによって成り立っている(とされる)が、「世界」はコミュニケーション不可能な領域をも含むが故に、「社会」よりも大きい(と観念される)。このことは、「社会」の中で生きていけなくとも「世界」では生きていくことができることを意味している。「世界」の訪れは「社会」の外でこそ感じられるが、「世界」は宇宙のようにどこまでも広がっていくと観念されるから、本来的に「世界」に外は存在しない。したがって、「世界」は規定されていないところに存在する。「世界」が規定されていないなら、「世界」内に存在する諸事物も規定される筈がない。つまり、「社会」の意味も、人が生きていくことの意味も規定されていないことになる。「世界」を感じたり、観念するとはそういうことなのだ。「社会」によって規定された諸事物も、「世界」に照射されれば、すべてが未規定性へと変じ、不確定化していく。

繰り返し「苦難に満ちた社会」を描いてきたマイケル・ウィンターボトム監督の『ウェルカム・トゥ・サラエボ』(97)について、宮台真司はこう論じる。

《戦禍のサラエボに集うごろつきジャーナリストの一人が、屍体処理をする少年司祭を目撃したのを機に、狂ったように現地の子供たちをカキ集めて本国(英国)に送る。巷間あふれる批評が言うのとは違い、彼はヒューマニズムに覚醒めたのではない。全く逆である。》

少年司祭を扉として露出した「世界」の本源的未規定性ゆえに、規定された諸事物(自分や社会)が未規定なものに変じ、彼はいわば「脱社会化」する。その後には彼が(社会から見た)極悪人になるか極善人になるかは偶発的で、彼はたまたま極善人になっただけだ。》

少年司祭の屍体処理を目撃したことによって、「世界」の訪れに晒されたジャーナリストが「脱社会化」してしまったために、《狂ったように現地の子供たちをカキ集めて本国(英国)に送る》行動に出たのであって、《彼はヒューマニズムに覚醒めたのではない》と指摘する。「脱社会化」した理由については記されていないが、ジャーナ

リストが《屍体処理をする少年司祭を目撃した》とき、彼はこれから生きていかななくてはならない少年が、大人たちが行った戦争の尻拭いをするように、しかも屍体処理をする場面におそらく社会としてのあり方の逸脱を感じてしまったのだ。いいかえれば、社会が壊れているのを目撃したのだ。だから彼は、「脱社会化」せざるをえなかった。『IN THIS WORLD』では、この「世界」の訪れはどのように描かれていたのか、というのが宮台真司の観点である。

《最新作『IN THIS WORLD』では潔いことに「世界」の本源的未規定性へと通じる扉（サイファ）が描かれない。パキスタンの難民キャンプで生きるパシュトゥン人の少年が、ありえないような艱難辛苦を乗り越えて「希望の街」ロンドンに辿り着くまでを描くだけだ。

「世界」からの訪れは一切描かれず、in this worldの文字通り、ひたすら「苦難に満ちた社会」が描かれる。外部への脱出路はない。それなのに、否、それゆえにこそ、観客は「世界がこれだけであるはずがない」という another world への示唆を受け取るのだ。

「世界」からの訪れが描かれないのに、私たちは（訪れ）を想像する。描かれた苦難が、誰かがどうかすれば逃れられるような、まして自意識次第で逃れられるような苦難ではあり得ないことによって、私たちは out of thisworld を希求してしまうからだろうか。》

『IN THIS WORLD』には、『ウェルカム・トゥ・サラエボ』で描かれたような、『世界』の訪れは一切ないけれども、その訪れを観客はどうしても想像せずにはいられなくなっている、ということだ。《「世界」からの訪れが描かれないのに、私たちは訪れを想像する》のは、なぜか。それは、苦難に満ちた旅であればあるほど、若者たちが遠くを見つめるまなざしを、しだいに「いまここ」の苦難の全力打開に向ける「表情」へと切り換えつつあるからだと考える。彼らは遠くを見つめなくなったのではなくて、「いまここ」の苦難を乗り切ることのなかに「遠くを見つめるまなざし」を埋め込んだのだ。要するに、「遠くを見つめるまなざし」が自分たちを「遠く」へ連れて行ってくれるよりも、「いまここ」の苦難の打開に「遠く」が連なっていることを学んだのである。「いまここ」の苦難を次々と乗り越えていくなら、「いまここ」はいつのまにかに「いまここ」を規定している社会からも飛び出してしまうのではないか、という想像を我々に与えるのだ。

絶望に立ち向かいつつけることだけが希望に値するし、自分を連れだしてくれる旅のその先が another world に通じていないとは誰にも断言できないし、気づかぬうちに out of thisworld に立っていないと想像することは誰にもできない。映画に出演したジャマールは撮影終了後、パキスタンに舞い戻ったが、映画の出演料と有効期限ぎりぎりのビザで再びロンドンを訪ね、難民保護申請を出して却下されたものの、18歳の誕生日までの特例入国が認められた。エナヤットは撮影終了後、すぐに故郷の家族のところに戻った。彼らはそれぞれ、映画の中でも自分の人生を生きてきたのである。

2005年9月23日記

