

ダイレクト・シネマの射程

～ワイズマンとダイレクト・シネマの遺産¹～

阿 部 宏 慈

(フランス文化論・表象文化論)

はじめに：ワイズマンと未知なる世界の発見

ドキュメンタリー映画の特質のひとつ（そしてそれはまたドキュメンタリーと命名される作品群に対する観客側の期待の地平をも構成するものであろうが）が、日常的には眼にすることのない、未知の世界の一断面を提示することにあるのは一面の真実ではある。たとえば、ドキュメンタリー映画の始祖とも言うべきロバート・フラハティ『極北のナヌーク』の獲得した大衆的な成功の一因はそこにあったろう。それでは、日常を対象とするドキュメンタリー映画の場合はどうであろうか。現代なお大きな影響を与えつづけるアメリカのドキュメンタリー映画作家フレデリック・ワイズマン (Frederik Wiseman : 1930-) の作品世界でも、『臨死 Near Death』(1989)における病院の医師たちの振る舞いや『軍事演習 Manoeuvre』(1979)における演習の現場を観客が眼にすることはまずないだろう。しかし、『高校 High School』(1968)や『福祉 Welfare』(1975)に描かれるような世界は、きわめて卑近な世界であるとは言えないまでも、多くの観客にとっては近しいものと映るだろう。にもかかわらず、それらの世界が一本の映画として提示されるとき、見慣れているはずの世界が、まるで違う様相をもって迫ってくることに、観客は驚かすにはいられない。

もちろん、『チチカット・フォーリーズ Titicut Follies』(1967)以来、ワイズマンは、現代のさまざまな集団的施設における制度の非人道性やその制度のもとに抑圧をこうむる人間性を描いてきた。人間だけではない。『霊長類 Primate』(1974)においては標題の通り、科学的な実験に供される猿類の実態が描かれる。脳に接続された電極からの刺激に反応して繁殖行動を起こす猿や、無重力状態の実験のために椅子に縛りつけられて急速回転させられる猿を眼にするとき、観客は強い不快の念を抱くだろう。しかも、それらの動物の反応をつぶさに記録する科学者たちが、冷静であればあるほど、この不快感は増大する。それでは、それを記録するワイズマンが、科学者のように冷静であるかどうか、ということになると、これはまた別問題である。対象への感情移入とか、プライベート・ドキュメンタリーと呼ばれ

¹ 本稿は、科学研究費基盤研究A「視覚表象における「リアル」の研究」の一環（ドキュメンタリー映画における「リアル」の研究）としてなされた。

る一種の私=映画におけるカメラを手にした作家自身が状況の中に身を投じて、時には右往左往するような映画のあり方とは、対極的な姿勢であることは確かであるが、その一見非感情移入的なカメラが、われわれにとっては未知の世界である監獄や霊長類研究所といった施設の内部を突きつけてくるとき、それはそれとは明示されないまま、彼の評言によれば「啓蒙」的な意図を備えることになる。

しかし、同じように啓蒙的な意図つまり社会批判的意図を秘めているとしても、『高校』や『臨死』といった作品の舞台は、われわれの日常から遠い彼方にあるわけではない。それでいながら、それらはまぎれもない未知の世界の発見として機能する。それはひとえにワイズマンが一貫して用いる手法、いわゆる「ダイレクト・シネマ」の手法が、対象のリアルな現前に対して、ひたすら「直接的」に肉薄しようとするからに他ならない。

本論では、このワイズマン的な手法によるドキュメンタリー映画の特質を幾つかの作品を通じて解明し、さらに現代のドキュメンタリー映画におけるダイレクト・シネマ的方法論の展開の可能性を王兵の『鉄西区』（2003）を素材に検討する。

1 ダイレクト・シネマの論理

映画史的に言うなら、ダイレクト・シネマとは、1960年代のアメリカにおいてテレビ・ジャーナリズムを制作する一群の作家たち（ドリュー・グループ）を中心に勃興したドキュメンタリー運動であり、その推進者のひとりにはロバート・フラハティの『ルイジアナ物語』でカメラマンを担当した、リチャード・リーコックである²。それは、時代的にも、軽量機材の駆使とアフレコや演出を極力排した映画作りという点でフランスにおける「シネマ・ヴェリテ」の運動と軌を一にするものであるし、さらに遡るなら、ジガ・ヴェルトフがおこした「キノ・プラウダ」の運動の系譜に連なるとも言える³。しかし、シネマ・ヴェリテを代表する作家ジャン・ルーシュの『僕は黒人』（1959）や『ある夏の記録』（1960）といった作品とは別の意味で、ワイズマン流のダイレクト・シネマはその方法論的厳格さにおいて際立っている。すなわち、ここにいるダイレクト・シネマとは、ナレーションも説明字幕もインタビュー

² エリック・バーナウ、近藤耕人他訳『世界ドキュメンタリー史』、映像記録、風土社、1978、p. 237。

³ 岩崎昶他著『現代映画事典』美術出版社、1973、p. 272は、「<シネマ・ヴェリテ>は今日、<ダイレクト・シネマ>や<フリー・シネマ>の名で、イギリス、アメリカ、カナダ各国に新しいドキュメンタリー運動を生み出している。いや、かつてはロバート・フラハティのカメラマンだったリチャード・リーコックなどは、<シネマ・ヴェリテ>をつくり出す契機になった人だし、アメリカのライオネル・ロゴージン、シャリー・クラーク、ジョン・カサヴェテス等にも現実の<シネマ・ヴェリテ>的掘り下げが見られる。いずれにせよ、これらの方法はたんにドキュメンタリーの一分派ということに止らず、新しい映画全体の新しい傾向として注目されよう」と述べている。このダイレクト・シネマとシネマ・ヴェリテの差異に関しては、バーナウが以下のように述べている。「ダイレクト・シネマの記録映画作家はカメラを持って緊張した状況に入り、危機の起こるのを待機した。ルーシュ版のシネマ・ヴェリテは危機を保とうと試みた。ダイレクト・シネマの芸術家は姿が見えないことを願ったが、ルーシュのシネマ・ヴェリテの芸術家はしばしば公然と参加した。ダイレクト・シネマの芸術家は不介入の傍観者の役を演じたが、シネマ・ヴェリテの芸術家は

も一切排除して、カメラとマイクが拾い上げる映像＝音響をそのまま提示するドキュメンタリー映画の技法のことである。

これ以上に厳格な自己規制はおそらくないだろうと思われるそのような方法論を、そのキャリアの最初から一貫して貫き通して来たことにおいて、ワイズマンは、稀有の存在である。ギイ・ゴートイエの表現を借りれば、彼は、「フィクション映画の素材をなすすべての要素、つまり作り話（物語）、見せかけ（セット）、偽者（俳優）、に対して、一貫して対決している、実際にはかなり稀な、映画作家のひとりである」のである。

「法律の教師であったワイズマンは六十年代の初頭に、幾つかの司法機関を訪問したが、その一つに、マサチューセッツ州のブリッジウォーター矯正院があった。インディアンはこの地域を“チチカット・フォーリーズ”と呼び、この名称が、病院で毎年開かれるショーのタイトルになっている。ワイズマンはそれをこの映画のタイトルに再利用したのだ。彼は、この施設の日常生活の諸場面を、あたかも何にも心を動かさねはしないかのように淡々と、記録する⁴。」

「何にも心を動かさない *Impassible*」というゴートイエの評言は、まさにこのダイレクト・シネマ的手法の非情さを言うのであろう。非情であり、無感動であるように見えることは、必ずしも否定的なことがらではない。事実、そのように記録されることによって、自ずから対象自体の内包する問題が浮かび上がってくるからである。

「看守と精神病患者との会話、精神病患者間の会話、論理的にも法的に精神分析医の権威の壁につねに突き当たらざるを得ない審問の様子、しかし、これらの医者への提示する論理性や法的な正しさもまたいかに恐るべきものであるかが示される。会話のないいくつかの場面は、さらに過酷なかたちで、収監されている人々が、いかに劣悪な状況下にあるか、どれほど屈辱的な、時には非人道的な扱いを受けているかを物語る⁵。」

挑発者の役を採った。」（バーナウ、前掲書、p. 256）さらに、これに引き続いてバーナウは、「ダイレクト・シネマは出来事の実相はいつでもカメラにとらえられると思った。シネマ・ヴェリテは、人為的に環境をこしらえることによって隠された実相を浮かび上がらせられるという背理にゆだねられていた」と述べている。これは、ある意味では、「実相」と呼ばれるものに対する、極めて異なる二つの態勢を、見事に浮き彫りにしている。一方は、視覚的なものの表象可能性にすべてを賭け、他方は「実相」の装いをかなぐり捨て、虚構的な条件をつくりだすことによって表象可能性の彼方にある「実相」を提示しようとする姿勢である。現に、『ある夏の記録』のDVD版（arte vidéo, 2005）に収められたインタビューにおいて、ルーシュとともにこの作品を製作したエドガー・モランは、その「虚構性」の中にこそ「実相」が浮かび上がるのだ、という点を強調している。

⁴ Guy Gauthier, *Le Documentaire: un autre cinéma*, Nathan, 1995, p. 22.

⁵ Guy Gauthier, *op.cit.*, p. 22.

しかし、だからといって映画の内部に、説話的な構造が欠如しているという意味ではない。一切の注釈（ナレーション、コメント、字幕）を排除した映像は、その組み合わせによって、物語を語っていくことになる。

「モンタージュによるシークエンスの構成が、事実確認であると同時に告発でもあるこの映画の言説の本質となっている。ワイズマンは、彼自身が存在するという以外以外の形では介入しない（しかしそれもまた一つの介入である）。彼はモンタージュによる以外は一切注釈をしない（しかしそれもまた一つの注釈である）。彼はアクションを撮影するだけで、アクションを用いて物語をつくらうとはしない（しかし、撮影されたひとつのアクションはそれだけで既に一つの物語の素描となる）⁶。」

このように、一見「非情」なまでの冷徹さで記録されたブリッジウォーター矯正院の日常は、見誤りようもない「告発」のメッセージとして機能し、だからこそ、長い間、上映禁止の処分をこうむることになった。

「この[映像的な]証言がいかに真実をついたものであったかは、裁判所によってこの映画が公的な場所での上映を禁止されたことを見てもわかるし、この処分は26年間も解除されることはなかった。ドキュメンタリー作品に対して検閲がおこなわれるのは、一般的に、それが何か厄介な真実を露わにってしまったか、あるいはそれを偽造している、という理由で告発される場合である。フィクション映画の方は、悪しき模範を示すとか、若者を墮落させるなどなどという理由で告発される。言い換えれば、支配的な道徳に反する模範例を提供したということで告発される。ドキュメンタリーは真実に、フィクションは道徳に触れるのである⁷。」

アメリカにおけるドキュメンタリー映画への検閲ということに関して、かつて谷川義雄は『ドキュメンタリー映画の原点』において次のように書いた。

「多くのアメリカ人は、自分の国は世界で最も自由な国だと信じこんでいるというが、世界のドキュメンタリー映画を調査したかぎりにおいては、アメリカ人が作ったすぐれたドキュメンタリーの名作といわれる作品の数々は、国外はもちろん、自国においても、誰にも見せない、世界で最も検閲のきびしい、不自由な国家であることを知ることがで

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

きる⁸。]

アメリカが「世界で最も検閲のきびしい」国家であるかどうかは、異論のあるところだろう。「全体主義国家」ならいざしらず、アメリカにおいて、という感覚が働いているのだろう。ここで扱われているのは戦争中のヒューストンのドキュメンタリー作品二本であるが、それをもってアメリカを「不自由な国家」と断言してしまうのは、やや行きすぎの観がある。そのことを言った上で、それでも谷川のこの断言が、ある種の説得力を持って残っているのは、そのアプローチの真摯さと誠実さにおいて魅惑的なヒューストンの『ここに光を』(1946)のような作品の質感と、『チチカット・フォーリーズ』の持つ質感とに、ある種の親近性を感じるからだろう。

2 『チチカット・フォーリーズ』とモンタージュの力

『チチカット・フォーリーズ』を見る者は、何よりもまずその映像の直截さと、編集の力強さに圧倒される。そして、その後改善されたとはいえ、1987年には七名におよぶ死者を出したというブリッジウォーター矯正院の、66年当時における劣悪な状況に戦慄を禁じ得ない。さらには、収監されている精神障害を有する犯罪者たちに対して過酷な状況を強いている看守たちが、ごくごく自然に、日常的な行いとして、それらの行為を述べて一切悪びれる風もない姿は、それがほとんど天真爛漫な笑顔（「チチカット・フォーリー」ショーの開始を告げる看守の嬉々とした様子など）をともなって提示されるとき、「悪の凡庸性」ということを思わせずにはおかない。自らの行為を正当化する必要性さえ一切感じることなく、衣服をすべてはぎ取られた囚人にホースで冷水を浴びせ、家具調度類の一切ない裸の監房に閉じ込める場面は、コメントしようとする言葉さえも見る者から奪ってしまう。ワイズマン自身、それらの映像に一切のコメントを付与しない。看守たちの会話や、収監されている犯罪者たちの言葉が、状況を説明するにまかせるだけである。撮影されている人々による説明もない。

ワイズマンの映画においては、基本的に被写体となる人々はカメラを見ることをしない。ワイズマン自身が、カメラを見ないで下さい、と言っているわけではない。何らかの原因で被写体がカメラを、そしてワイズマンの方を向いてしまったり、話しかけたりしても、それらのカットは編集段階で丁寧に削除されている。削除されている、というのは正確ではない。それらのカットは採用されずに終わるのである。場所や施設の名称は、それらの正面玄関や入り口、町であれば標識などを写しこむことによって明示される。観客は、それらの視覚的な情報を除いては、ことさらに誰も私たちにむかって説明してくれない未知の場面に、

⁸ 谷川義雄『ドキュメンタリー映画の原点』、風濤社、1971、p. 88.

直接立ち会うことを余儀なくされる。『臨死』のような映画の場合、医師たちの長い長いミーティングに、しかも複雑な技術的専門用語で語られる会話の一部始終に、立ち会わされることになる。時には、『シナイ半島監視団 Sinai Field Mission』（1978）のように、施設を訪問する来訪者に対する施設の職員の説明が、そのまま観客に対する説明を代用する場合もある。いずれにしても、映画を製作している側による解釈や説明は、一切おこなわれない。なるほど多くのドキュメンタリー映画は、作者による恣意的な解説や注釈を排除しようとする傾向にあるのは事実だろう。それは、テレビのドキュメンタリーにおける、ナレーションや字幕が映像を解説し、映像は言葉の一種の図解となるという構図を徹底して拒絶しているのである。

しかし、それでは、われわれはただただ切り取られただけの現実の断片に向き合わされているのか、というところではない。たとえば『チチカット・フォーリーズ』でいうなら、映画の冒頭と末尾に編集されたアトラクション・ショーの場面、「さあ、ショーを始めましょう」という言葉で始まり、「これでショーはおしまいです」という言葉におわるショー、そして映画、という構造が、アイロニカルな効果をともなって、一層見る者の側に強烈なメッセージ、いわば無言のコメントを伝えてくる。このような時系列を無視したカットの分断的配置は、その後のワイズマン作品からは次第に姿を消していく。その意味で、八十年代以降のワイズマン作品に慣らされた観客の眼から見れば、『チチカット・フォーリーズ』の編集はワイズマン作品には珍しく雄弁でドラマチックなものに映る。

それに対して、次第に明確になってくる傾向は、ワイズマン的なシーケンス構成の定型化とでも言うべき事態である。ワイズマン作品では必ずのようにある種の祝宴やパーティーが作品の末尾をしめくくる場面として登場する。そして、そのような場面はしばしば作家自身によるコメント以上に雄弁に、その作品全体を通して語られてきたことがらへの批判的読解を提示することになるのである。

『高校』ではベトナムに送られた卒業生からの手紙の朗読によって示される問題の高校の教育の偏向が、何の疑問もなくむしろ肯定されるべきものとして誇らしく賞賛されるときに、この映画全体を通じて冷やかに示されてきた教育の牢獄的抑圧の効果が抑圧の当の当事者によって見事に言語化される。『ストア The Store』（1983）ではパーティーが、『パブリック・ハウジング Public Housing』（1997）では、低所得者住宅の出身でありながらプロ・バスケットボール・プレーヤーとして成功し、さらに市議会の議員として活躍する黒人の青年の演説によってそれが具現化される。『視覚障害 Blind』（1986）では、障害をもった生徒たちのダンスパーティーの場面が、全体を締めくくり、『シナイ半島監視団』では、帰国する職員のフェアウェル・パーティー、テキサス出身の職員たちがビールを痛飲する夜の場面と続いたあとで、最後にはやはり全体の締めくくりのように、職員たちが結成したカントリー&ウェ

スタンのバンドによるコンサートの場面が配置されている。彼らは、自作のブルースのような歌を歌うが、その歌詞、おおよそ「ここは故郷からあまりにも遠い。早く故郷に戻りたい」と言うような歌詞が、ある種ノスタルジックな情動を盛り上げるのである。あるいはまた、『メイン州ベルファースト Belfast, Maine』(1999)においては、教会における礼拝がそのような集約的言語化の機能を果たす。そこでは、女性の聖職者が、次に名前を挙げる人々のために祈りを捧げましょうと訴えるのだが、そこで名指される個人達は、それぞれに病苦や貧困の中でさまざまな重圧を受け苦痛にあえいでいる人々であるのだ。それらの人々の名前を列挙し彼らのために祈ろうという言葉が、ほとんどそのままそれまでの四時間にわたって画面に登場した多くの苦痛に耐える人々(父親から暴行を受けた体験の精神的外傷と戦う若い女性、喫煙の害によって脳卒中を起こし、なお貧困にあえぐ男性、肺気腫の既往症を持つ緊急入院患者、巨大に肥満し歩行さえも困難な女性など)へのワイズマン自身の祈りの言葉であるようにさえ聞こえる。そこにワイズマンの宗教的主張があるわけではあるまい。祈りの場面は、「神への忠誠」教団やグレゴリオ聖歌を英語で歌う教会における礼拝の場面などとの並列によって相対化されてはいるからだ。祈りの宗教的意味は限りなく希薄になりながら、残るのはほとんど純粋な祈りという行為であるように見えるのである。

さらには『DV(家庭内暴力) Domestic Violence』(2001)のような作品では、家庭内暴力の被害者たちとケースワーカーとの討論会がその役目を果たしているように見える。しばしば虐待された被害者が加害者となるのだ、というケースワーカーの言葉は、激しい暴力被害の実態にそれまで立ち会ってきた観客の耳には、単なる事実の指摘以上の重みをもって伝わって来ないわけには行かない。しかも、それが作家の口から、あるいはナレーションという超越的な審級として映画を支配する声によって告げられるのではなく、被写体となっている、出来事の当事者の口から、しかも特権的な聴き手である作家や観客に向かってではなく、あくまでも出来事の内部に同様に巻き込まれてある人々に向かって発せられるのを聞くとき、私たちは覆われざる真実のなまの断片に触れたような感覚を体験することになるのである。

そのような感覚も、とはいえ、綿密に練り上げられた編集の仕事によって支えられていることを、忘れるわけにはいかないだろう。『チチカット・フォーリーズ』においては、それは極めてエモーショナルな論理にしたがってなされていたように思われる。たとえば、明らかに連続して撮影されたと思われる矯正院のアトラクション・ショーの場面を映画の冒頭と末尾に分割して配置しているのはその端的な事例であると言って良いだろう。また、強制的にチューブで食事をとらされる収容者のカットに同じ収容者の死体に死化粧を施し埋葬の準備をする場面がクロスカッティングで挿入される、という手法もそこでは用いられている。病人に対する非人間的な処置と、完全に物質的に扱われる死体への対処とを、平行して提示することで、この施設の非人間性が雄弁すぎるほど雄弁に浮き彫りにされる。

ナレーションや説明字幕、あるいは伴奏音楽がまるで存在しない分、このようなモンタージュの力強さ、あるいは意味に向かった誘導は、一層その効果を発揮しているように思われる。自らワイズマン映画が映画作家への転身のきっかけをなしたと語るノルウェーのドキュメンタリー映画作家マルグレート・オリンは⁹『天使の家』というノルウェーの老人ホームを対象として、特にひとりの男性入所者に焦点をあてて撮影された作品において、クローズ・アップで撮影された老人たちの裸体に「あなたは美しい」と高らかに歌い上げる音楽を重ね合わせる。そこでは、ワイズマン自身はやがて意識的に回避していくエモーショナルな部分、『チチカット・フォーリーズ』ではまだかなり顕著に見られたエモーショナルな効果が、逆に二重線で強調されるように浮き出てくる。ワイズマンの選択、ダイレクト・シネマの方法論的選択の根底にあるものを、このような編集は損なってしまう。老人の美しさを強調するために老人の裸体をクローズ・アップで提示し、しかも説明的な伴奏音楽をそこに付与するなら（「美しい」と考えられる対象を提示しつつ、それを「美しい」と述べるなら）、画面は逆に奇妙にアイロニカルな効果を産み出しかねない。

『チチカット・フォーリーズ』が見せたエモーショナルなモンタージュは、次第にその後の作品においては影を潜めていく。『ストア』では、まだひとつの場面がいくつかに分割されて配置されている例が見られる。しかし、そのような断片の分配的配置は、次第に（後の作品になるほど）減少していく。そのかわりにとられるのが、何人かの中心的な人物を選択して、その行動の周囲に映画的な物語の軸を配置するという方法（多重的な焦点化の手法）である。この手法は、かなり後まで採用され続ける。たとえば『パブリック・ハウジング』では、何人かの中心的な人物、元プロ・バスケットボールの選手で現在は市の役人である人物や、管理を担当している女性などが繰り返し登場する。たとえワイズマンの関心が及んでいるのは個々人である以上にそこで展開するひとつの共同体の論理、人間の集団的な組織がいかんにして機能しているか、という点であるとしても、組織はあくまでも人間を軸とした布置に従って浮き彫りにされていくことになる。同作においても、取り壊される建物から他に移送される老人や薬物中毒の治療のために医者に相談する男性などは、一度きりの長いほとんどワンショットのシークエンスに登場するだけだが、その一方で、麻薬中毒から憔悴した風貌の女性が警官の尋問を受ける場面で登場した後、ずっと後の場面で、麻薬の売人達が彼女と談笑し、彼女が麻薬を鼻から吸引する様子が見えたりするというかたちで、全体の等質性が保証されているように見える。

⁹ 山形国際ドキュメンタリー映画祭99, 公式カタログ, p. 37.

3 被写体とアクション：『高校』『霊長類』『肉』

そういうワイズマンの映画では、したがって、映画の主題をもなす対象（被写体）は、固有名詞を持つ個人であったり、あるいは歴史的な時間の中に位置させられる出来事であるよりも、タイトル自体が示唆するように何らかの組織（『高校』『動物園 Zoo』（1993）『コメディ・フランセーズ — 演じられた愛 La Comédie Française』（1996））であったり、あるいは事象（『霊長類』『肉 Meat』（1976）『軍事演習』『家庭内暴力』）である。当然の事ながら映画の主演は多くの場合一個の有機的な組織体としての施設の全体であり、事物であったりすることになる。

そのような姿勢は、『チチカット・フォーリーズ』よりも次の作品である『高校』においてより意識的に選択されたように見える。この作品で、のちのワイズマン作品のいたるところで見られるような構成方法がほぼ全面的に確定しているとも言える。

第一に、この映画の主題である場所、つまりフィラデルフィア郊外のノースイースト高等学校の全景が登場する以前に、まずフィラデルフィアの郊外住宅が映し出される。その後、住宅街の中の道路や街並みが映し出された後にノースイースト高校の建物が映し出されるという手順が踏まれる。

その後に展開していく「物語」は、のちのこれら「施設」ものの規範となるべき構造を有している。カメラははじめのうち淡々と高等学校での日常生活の様子を隅々までとらえるように記録していく。教室での授業の様子や指導教員との話し合いの様子、あるいは職員の話合いの場面などが一切のコメントなしで積み重ねられていく。

一方、1974年に撮影された『霊長類』は、むしろ『チチカット・フォーリーズ』に類似した傾向をもつ。『高校』にはじまる「施設」を主題とする作品群がその施設の空間的な位置づけから始まり、あくまでも空間的な文脈の中において、場所をより広い場所（町、州、国家）へと開放し、結びつけているのに対して、『霊長類』は、霊長類研究センターというひとつの施設の閉ざされた内部へと人々を導いて行く。『チチカット・フォーリーズ』における囚人たちや、『肉』の食肉用の家畜、さらには『家庭内暴力』における虐待被害者の男女といった対象を主軸とする映像の構成が、たとえ『家庭内暴力』のように一個の閉鎖的空間を扱っていない場合であっても、ある種の求心的な構造を感じさせるからであろう。

もちろん、『高校』で、ダンス・パーティーの衣裳について教員から指導を受ける学生たちや、近代的な体育館の中で、一斉に体操をおこなう女子生徒たちの映像に感じられる、過度に管理的な体制下において抑圧された生徒たちの存在は、ひとつの求心的な軸をなすことはたしかだろう。ただ、のちになればなるほど、それらの抑圧の関係は、単純な組織体とその構成員の間の支配と被支配の関係という図式を超えて、複雑な力関係のネットワークと、同時に（特に店舗や劇場といった組織の場合には）経済的な論理、経営システムの構造全体の

中で捉えられていく傾向が強くなる。それは『チチカット・フォーリーズ』には確かに存在していなかった視点であり、『高校』においてはじめて導入されたものと言える。

それに対して、『霊長類』は、たとえば研究所の経営や組織に立ち入ることをしない。実験動物に対する動物虐待の現実を声高に訴えるというようなものではないが、ほとんど無感動な科学的態度で猿類の頭部を切開し電極をつなぎ、実験をおこない、観察し、その結果を記録していく科学者たちの姿は、われわれが科学の名のもとにおこなっていることは何であるかを明確に映し出す。だから、そこで映し出される科学者たちの姿であっても、決して、否定すべき何ものかとして提示されるわけではない。

映画はまず、ダーウィンをはじめとする科学者たちの肖像写真の飾られた事務所からはじまる。

さらに、檻の中のゴリラ、オランウータン、チンパンジーといった霊長類の動物たちが映し出され、檻の前で説明を行う研究者らしい男性（豊富な長い髭、長髪）と説明を聴く男性とのやりとりを映し出す。ゴリラの性行動に関する研究方法が説明される。後背位の交接写真が壁にかけられてあり、自然状態での観察の可能性と、檻の中での観察の可能性といった問題が論じられる。

こうして、「ここでは何がおこなわれているか」の概要が（断片的にはあっても）提示されたのち、今度はゴリラの檻の前、パイプ椅子に座った助手の男性が、記録用紙にゴリラの行動を記録している映像が示される。

雨の降る中で、黙々とゴリラの行動を観察するレインコートに包まれた助手の姿は、この映画の中でも最も印象的な場面をなしていると言えよう。これに続いて現れる交接するゴリラのペアの映像は、それとは逆に、何とも言えない居心地の悪さを感じさせる。映画の観客は科学者ではない。しかし映像は科学的な実験の映像資料でもあるかのような非情さで提示されるのである。医者ではないものが死体の解剖に立ち会うような違和感が、観客を襲う。『霊長類』の実験や手術の映像は、ある強靱なタブーに対する侵犯の感覚を与えずにはおかない。たとえば、電氣的刺激によって、機械的に交接するヒヒの実験の映像や、生まれたてのチンパンジーの子供を使っておこなう実験において、檻の中の棒につかまらせて、何秒間それを把持し続けるか計測観察する研究員の映像は、研究者が封印している痛みを、観客の側において生起させずにはおかない。しかも、その感覚を感傷的に肯定したり、追認したりするようなそぶりをワイズマンは微塵も見せることはない。カメラの前では、類人猿も人間も、等しく均等な存在として捉えられているのである。

同じことは、対象となる事象が、囚人や類人猿といった、ある意味では感情移入の可能な存在ではない場合においても同じである。たとえば『肉』（1976）は、まさにタイトル通り、食肉がどのような過程で生産されるかということだけを、徹底して追いかけた作品である。

したがって、作品は牧場で草をはむ牛の映像からはじまり、買い付けのトラックの到着、牛の搬送、肥育用の巨大な牧場への搬入、集団的な給餌といった過程を丹念に描いていくことになる。

その過程では、配合飼料をトラックに積み込むための施設の稼働の実際が描かれ、さらには、農場を見学に来て買い付けの商談をおこなう日本の食肉輸入業者の団体が描かれたりする。

動物たちは命名されることも個体ごとに識別されるようなアプローチも一切なしに、機械的なシステムの中で粛々と「肉」への過程をたどる。肥育が終了し、食肉加工工場に到着した家畜は、狭い囲いの中を追い立てられて、次々に屠殺場へと送り込まれるだろう。狭い入り口で足踏みをしてためらう牛や羊は、電気的な刺激を与えるとおぼしい棒で追い立てられ、ただちに内部に送り込まれる。映像はそれに引き続いて、四肢をしばられ吊り下げられた家畜が、電気ショックによって屠殺され、頸部を切り開いて血抜きされ、皮を剥がれ、内臓を取り出され、部位ごとに解体され、次第にばらばらの肉片となっていく様子を丹念に追いかける。薄い仕切を隔てて外部から内部へと入った途端に、家畜から肉塊に変貌する動物たちの姿は、さまざまな映画の中で繰り返されてきた動物の屠り殺される瞬間の儀式的な映像の対極にある。ポリバケツ一杯になって運ばれる内臓や脂肪。格子状になった床下を流れ、排水孔から洗い出される血液。皮一枚残してぶら下げられてから、切断される頭部と、そこから丹念に引き出され、ひとつひとつ切り取られる舌。

やがて、解体された肉は、部位ごとにベルト・コンベアーにのせられ、ビニールで包装され、箱詰めになされ、トラックの荷台に載せられて、工場の外に出ていく。

その過程は、イギリスのドキュメンタリー映画作家ジョン・グリアスンが『流網船』(1929)で見せたニシンの加工工程を想起させる。グリアスンが、世界中に輸出されるニシンの樽詰めまでの過程を、その漁獲から商品としての出荷に至るまですべて記録し、提示しようとしたのと同じ論理を、食肉という素材に適用した結果がこの映画であるとも言える。適用しただけではない。より複雑で規模の大きい家畜の屠殺と解体という過程を、ひとつの工程もあまらず徹底的に見える形で提示することが、この作品において実現しているのである。

生活の文脈の中では、覆い隠され、意識の片隅に追いやられている事実を、事実として、眼に見える形で提示するのが、この『肉』という作品であるとも言える。日常の可視的な現実の構造を支えている不可視なるもののネットワーク、それが、この映画を観るという体験を通じて、私たちの前に出現する。しかし、それをことさらに大仰な身振りで見せることが、この映画の関心ではない。

その点をワイズマンは以下のように述べる。

「ドキュメンタリーとは不正を暴くためのもので、不正の要因について監督の抱いている個人的な視点を増幅するものだと考えている人が大勢います。それがドキュメンタリーの一つの形であることは確かですが、もちろんそれだけでもない。私の初期の作品では『高校』と『チチカット・フォーリーズ』は部分的にこうした傾向にある。やや啓蒙的なのです。ブリッジウォーターの矯正施設は恐ろしいところでしたが、そのおぞましさの只中にさえ堅実な仕事をしている人たちがいた。私の仕事に限って言えば、人間の行動の複雑さとその果てしない多様性をできるだけ広く採り上げようと努めています。『高校』はある意味で自由な受け入れられ方をする映画です。『高校』を一九六九年にボストンで初めて上映したとき、ボストンの教育委員会のとても保守的なルイズ・デイ・ヒックス女史がやって来て、『なんて素晴らしい学校なのでしょう、ワイズマンさん』と言ったのです。衝撃的でした。私とは正反対の価値基準で全部を解釈したのだなとわかりました。パロディー的なところをすべて見逃していたのですね。でも、この女史の反応ゆえに『高校』を失敗作だとは思いません。むしろ、彼女が一度ならず明らかにしてくれたのは、現実とは曖昧なものだということです。『真の』映画は観客とスクリーンが会合する場所にある¹⁰。」

これを見ても明らかのように、初期の作品においては、ワイズマンは意識的にアイロニックな方法を用いて対象を描こうとしていた。『高校』で描かれたノースイースト校の管理主義的な教育に対してむしろ批判的なスタンスをこめて作品を撮りあげていたことも明らかである。たしかに、ベトナム戦争に従軍しようとする卒業生が、もし戦争で命を落としたなら自分の生命保険は学校に寄附したいと申し出た、というエピソードを誇らしげに紹介する校長の姿は、管理教育がもたらした人間性の欠如と、そのことに対する微塵の意識もない学校側の病根の深さを物語るものとして映らざるを得ないのだが、それを同じように、学校側、問題の手紙を誇らしげに紹介する校長とまるで同じ平面において受け止める観客がいるのも事実であるのだ。

もちろん、だからといって、ダンス・パーティーのエピソードや、進路指導の場面をつなぎ合わせてきたワイズマンの編集の（アイロニカルな）意図が伝わらなかったことを、この作品の欠陥と見なしてはならないだろう。なぜなら、自分にとって都合のよい場面しか理解しない保守的な教育委員会委員のような見方が、現に存在する限りは、それは同一の現実に対する対しかたの多様性そのものの反映にほかならないからである。

そのような読み違いの生じる余地はほとんどなかった『チチカット・フォーリーズ』は、

¹⁰ フレデリック・ワイズマン・インタビュー、『ポジティブ』誌、1993年3月号、フレデリック・ワイズマン映画祭、カタログ、1998、p. 115。

だからこそ長きにわたる上映禁止措置を受けることになったのだろう。それに対して、ワイズマンはむしろやや自己批判的な評言を用いていることに注目すべきだろう。ブリッジウォーターの矯正施設がたしかにおぞましい、恐ろしい場所であったことは事実であるとしても、そこにおいて堅実な仕事をしてきた人たちがいたこと、それをもっと確かな形で示すべきだったとワイズマンは考えている。それは、看守たちを怪物めいた悪として見せがちな構造以上に複雑な問題性を提起し得たかも知れないからだろう。それを、矯正施設に関わるすべてを見せようとする意志と考えるべきか、それともむしろ悪の凡庸性に関する考察にまで深めようとする意志と見るべきかは、観客に委ねられるべきことがらだったとも言える。

それでは、しかし、ワイズマンの映画とは、アメリカ社会の多様な側面を、ひたすら禁欲的に、時には偏執狂的に記録し提示しようとする人類学的記録映画であるのだろうか。

以下、特に『シナイ半島監視団』と『メイン州ベルファースト』をめぐってワイズマン的な映画話法の特質を別の側面から検討する。

4 空虚の西部劇：『シナイ半島監視団』

『シナイ半島監視団』（1978）はある意味では極めて特異な作品である。

第四次中東戦争から第一次オイルショックを経て、PLOの国連におけるオブザーヴァー参加の承認、さらにはパレスチナの独立国家樹立を認める決議案が国連安保理事会に提案され、アメリカの拒否権発動によって否決される、という歴史的な経緯の中で製作されたこの作品が、当時の政治状況と無縁であったはずはない。

しかし、そこで私たちが眼にするのは、ほとんど黄金時代のハリウッド映画、それも西部劇を彷彿させるような、荒野の兵士たちの映像である。

冒頭、ワイズマンの映画には珍しく、俯瞰気味のカメラが映し出すゆるやかな丘を重ねる砂漠地帯の中を走る道の映像と、砂埃をあげながらやってくるジープが眼を引く。マスターショット的な形で導入されるこの映像が示すのは、ワイズマン映画の常套的な手法である空間的な位置づけではなく、その只中を疾走するジープのアクションである。カーブから車が現れ、こちらに向かう。車のうしろに上がる、真っ白な砂埃は、戦争映画以上に、フォードやウォルシュの西部劇の冒頭を想起させる。続くシークエンスはおおよそ以下のように構成される。

- ① わずかな草をはむラクダの姿
- ② ジープがやってきて、砂漠の一点で停まる。
- ③ 中から男が降りて来る。手に通信機のような機械とシャベルを持っている。
- ④ 砂漠のなかの灌木の下、砂を掘ると、二本の円筒を並べてつなげたような機械が現れ、男はそれに別の機械の線をつないでいく。機械音。

⑤ 再び砂の中に機械を埋め直し、丁寧に砂をかけ、さらに灌木の下に残された自分の痕跡（足跡）を消し去る。

それがおそらくは、通行する車両などの監視をおこなうための機材であろうということは、漠然と理解されるのだが、無言でおこなわれるこの作業の実態が何であるのかが観客にはおそらく理解できない。その上で、疾走するジープと砂漠の中の灌木の茂み、砂の中に埋められた計測機械、さらにはその痕跡を丁寧に消し去る兵士の仕草は、それらの仕草の意味を超えた地点で、見るものの感覚に訴えてくる。

もちろん、そういった場面は、無造作に放り出されたままになるわけではない。無線連絡が入り、トラックが二台、国連の監視用ジープと共に監視所に向かっている、といった言葉が伝えられることによって、ジープの男たちの仕事が、一連の監視作業の一環であることが納得される。

カメラはつづいて、路上にとまっているトラックをとらえる。何台のトラックが通過したかなどを確認する、監視員の仕事ぶりが紹介される。訛りの強い英語で受け答えする軍服の男。

ジープが進む先に小高い丘の上にある監視所が見えてくる。そこでの監視員の仕事ぶりは、いずれ先の方で再び紹介されることになるのである。

以上がいわば導入の部分であるが、さらに驚くべきことには、空から見たシナイ半島監視団の居留地(基地)の像が提示される。何らかの施設を提示する場合、しばしば、街路やショッピングモールといった生活空間を段階的に示すことによって、当該の施設の位置を空間的に提示しながら、しかし、施設の全体を俯瞰的に示すというようなことをおこなわないワイズマンの映画の中ではこれも例外的だと言える。

しかし、その驚きが去ると、あとは監視団の建物の全景が映し出され、そこに、ラウド・スピーカーから流れる呼び出しの声がかぶさることによって、この映画のアクションの展開する場所である監視団事務所が提示されることになる。

こういった建物の内部に入る場合、ワイズマンは決して、カメラを肩に単独で入っていくこともしなければ、いきなり外部のショットに内部のショットをつなげることもしない。ここでは、男二人と女一人が、大柄な白人の男性と建物の中に入っていく。それが、内部と外部を隔てる距離を消滅させる。訪れてきた男女は、この施設を見学に来たヴィジターであり、引率していたのは監視団に属する将校であることが、次第に明らかになる。将校は、シナイ監視団の役割に関する説明をおこなうが、この説明が、そのまま観客に対する解説にもなるのである。

ここから先の映画の流れの一部を、箇条書き風に示す。

- ① 監視団の業務。先に示された丘の上の監視所。はえ叩きを手にした、アメリカ人の監視員。数値が合わずに、何度も計算をやり直すエジプト兵とアメリカの監視員。
- ② 通りかかったトラックの積み荷の点検。
- ③ 国連軍に参加するガーナ兵の到着。英語とガーナ語によるビデオでの監視団の任務の説明。
- ④ 監視員たちの日常生活：エジプト兵たちとのトラブル。杓子定規な対応に抗議するエジプト側の士官。
- ⑤ 食料品などの搬入。
隊員たちの食事の料理。
- ⑥ 娯楽施設。
野球やピンポン、ゲームなどに興じる監視員たち。
- ⑦ イスラエルの負傷兵の問題をめぐるトラブル。緩衝地帯に収容規定人数を超えた人数が入るなど。
- ⑧ パーティー。設立当初からの上官のフェアウェルパーティー。
- ⑨ 近隣のベドウィンの墓やモスクの跡を見に行く女性職員と男性の監視員。
- ⑩ ポーカーのゲーム。
- ⑪ 酒を飲む職員たち。
- ⑫ 痛飲するテキサスの企業職員たち。革のブーツにビールを注いで回し飲みをしている。抱き合ってダンスする若い職員の男女。
酔った職員がフットボールの真似をする。
- ⑬ 夜。夜景（夜の闇の中に沈む建物の外景）。
- ⑭ 監視団事務所におけるミーティング。椅子が壊された、少なくとも戒告の処分を考えるべきだ、ガーナ兵が夜間に食堂で食事をとっていた。本来、ガーナ兵たちは娯楽施設まで自由に使用するはずではなかった。などなど。
- ⑮ 職員によるコンサート。カントリー・ウェスタンとブルースのような曲。
- ⑯ 監視団の団員の心情を歌う歌。「ここは故郷からあまりにも遠い。早く故郷に戻りたい。」
- ⑰ 施設を出る車。
- ⑱ ガーナ兵たちに対する国連感謝勲章の授与式。パレード。

ドイツにおけるNATO軍と米軍の共同作戦による秋季大軍事演習を描いた『軍事演習』と対をなすように七十年代末に製作されたこの作品は、『軍事演習』の重々しさとは対照的に、シナイ半島の片隅に駐留する監視団の姿を、ある種のノスタルジックな情感さえただけよわ

ながら描いているように見える。軍事演習の戦車の列があまりにも強烈な重圧感を与えるのに比べると、砂漠地帯を疾走するジープの映像や、痛飲して大騒ぎを始めたり、椅子をこわしたりする監視団員の姿は、ジョン・フォードの騎兵隊三部作を想起させる。

それ以上に目に付くのは極めて論理的に構築された全体の構成であろう。

最初に砂漠のパトロール隊の描写が導入部をなしたあとで、俯瞰のショットが建物の全景を映すという点は上に述べた。そこでほんの少しだけ、監視員の仕事場であるいわば前線基地としての監視所が映し出され、検問の業務の一端が示された後、いよいよ監視団の職員たちの居住する施設が映し出される。

折り目正しい律儀さで、建物の内部に招き入れられたカメラ＝観客は、あとは監視団の業務というひとつの延長をもつ広がりの中で自由に動き回る権利を手にするかのようである。それは、来訪者への説明であれ、羽目を外した職員たちの酔態であれ、すべてに立ち会う権利を手に入れ、監視団の業務の隅々までも捉えていくことになる。彼らがどんなところに住み、どんなものを食べ、どんな風にして時間を過ごしているか、といったことがら、逐一記述されるだけでなく、それらは、ある理想的な一日のリズムに従ってまず提示される。

フォードの騎兵隊ものようだ、と先ほど述べた。監視所での監視任務や、車両の検問、あるいはイスラエル軍の負傷者を緩衝地帯から連れてくるためには国際的に規定された以上の人数を派遣しなければならないが、といったトラブルをめぐる緊張したやりとりと、その間に抒情的な場面（たとえばベドウィンの墓やモスクの跡を見学する監視団員の男女のエピソード）などが挟み込まれるという構成は、フォードの西部劇における、戦闘の緊迫した場面と、抒情的な場面（若い騎兵隊員と美しい娘の交流）のリズミカルな構成を思い出させる。ことに最後のガーナ兵への感謝勲章授与式の有様は、先住民との戦闘やさまざまなドラマがひとまずの終結を見た後に皆でおこなわれる儀礼的なパレードを思わせずにはおかない。

それを、ドキュメンタリーにおける西部劇的なものの継承とよぶべきだろうか。ジャンルとしてのドキュメンタリー映画の成立が、西部劇に代表される黄金期のハリウッド映画の映像的文法を基盤にしてなされたということは、たしかにひとつの前提としてある。しかし、ここで西部劇的と言うのは、カットバックとモンターージュによる物語構造の創出という意味ではない。

もちろんシナイ半島をめぐる状況は、NATOの秋季軍事演習がおこなわれた北ドイツの状況と同じか、あるいはそれ以上に深刻なものであったはずである。それが、この叙事的かつ抒情的な一篇全体を貫く緊張感をつくりあげてもある。その上でしかし、ひとつの極限的な状況の中に放り込まれた人間の有様を、思いがけない人間性をもって描くワイズマンの一つの側面をそこに見ることはできないだろうか。

ジル・ドゥルーズは、西部劇について、それはまず「ひとつの包括的な環境、グローバル

な状況であり、それがいずれは何らかのアクションを発生させ、今度はこのアクションが内部から状況を変質させていくことができる」ようなそういう「大きな形式」である、と述べている（ドゥルーズ『シネマ』1983）。この「大きな形式」、言い換えれば「大きな器官的表象」は、ひとつの叙事詩的な全体をなす。そう考えるとき、フォードの西部劇は、明確なくつかの特徴を持っている、とドゥルーズは言う。そこにはまずひとつもしくは複数の人間集団がある。集団は均質で、それがあつた場所や、その内部や、習慣などは明確に規定されている。たとえば『幌馬車』の五つのグループがそうである。しかし、西部劇作品をなしているこの「器官的」な全体の中には、一群のより非均質な状況、言い換えれば異質の要素との遭遇や出会いといったことがらが含まれている。西部劇のヒーローは、全体的な状況と行為＝アクションとの大きな隔たりを埋めるべく行動することになる。こうして、もともと状況にとって異質な存在であったヒーローは（たとえば『驛馬車』のリング・キッド）、騎兵隊や先住民、さらにはそれぞれの町の住民などといったいくつもの均質な集団内においてアクションを展開することによって、少しずつ、自分と全体の状況を均等な者とする潜在的な可能性をはたかせなければならない。犯罪者、逃亡者として、均質なグループの均衡によって成立している西部という世界に登場するリング・キッドは、「善人」の集団を代表する存在となるためには、決闘によって悪党を倒すだけでなく、先住民との闘争を通じて「善」なる集団に対する帰属を獲得し、最終的には汚れのない世界（牧場主となることによって）へと、異質の存在という烙印をぬぐい去られた、均質な世界へと回帰することになるのだ、とドゥルーズは言いたいのだろう。そのためには、一群の出来事（アル中の医者、純情な娼婦などなど）との「出会い」に助けられなければならない、という¹¹。

もちろん、ワイズマンの映画は西部劇ではないので、このような分析をそのまま当てはめることはできない。しかし、他のワイズマン作品では複雑に連結しあつたさまざまな社会的要素（司法や政治の制度、経済的依存関係、家族の関係など）が、どんなに閉鎖的な環境であっても、それをつねに外部に向けて開いていることがたちまち了解されるのに対して、この『シナイ半島監視団』だけは、それらの外部につながる線が見えない、ということが問題なのだと思われる。シナイ半島の緊張という状況は、これまでのどのような作品にもまして、世界の政治的な状況に直結しているにも関わらず、あたかもそれらの状況から切り離されて、完全な孤立の中で、いくつかの均質な集団としての監視員や民間の職員、ガーナ兵といった人間集団が、検問の業務やパトロールといった一群のできごとをアクションを生きていくことになる。形式的に見るなら、シナイ半島は、中東から世界につながる緊張の関係性の中にあつて、あたかも開拓時代の西部という神話的な空間ででもあるかのように孤立して見えて

¹¹ Gilles Deleuze, *Cinéma I : L'image-mouvement*, Minuit, 1983, p.226.

くるのである。

それでは逆にワイズマンの映画の全体の中で見たこの作品に欠如しているものは何か。それは、おそらく肝心の監視団の仕事の全容がまるでぼっかり空いた穴のように欠落していることではないだろうか。『軍事演習』には、演習という作戦の全体がひとつの強靱な軸として存在した。他の施設をめぐるドキュメンタリーであれば施設の経営や組織の構成がそこでなされている仕事（たとえば『視覚障害』にはじまるタラデガのアラバマ聾盲学校に取材した四本のシリーズであれば、障害者の教育という仕事）であったり、何らかの事象を扱った映画であればその事象それ自体（端的な例は『家庭内暴力』における家庭内暴力の現場であるだろう）が、この作品には欠落している。もちろん、緊張をはらむ紛争地域における監視任務という、これ以上はないような主題があるのだが、その緊張は、まさに視覚化し得ない、空虚な緊張として、緩衝地帯を覆っている。

その不可視の恐怖が、見えない中心としてこの空虚な場所を覆っているために、作品自体は、ある種の神話的な相貌をおびないわけには行かない。逆に言えば、それだけにシナイ半島という本来神話的なフロンティアであるはずのない空間に生きざるを得ない監視団の人々の孤独と矛盾（現実にあっては存在しえない「善」なる集団の不在）が痛切に観客に伝えられるのである。

その上でなお、この作品が、私たちが魅了して止まないのは、まさにその孤立のゆえに存在しえない西部劇的状况を生きざるを得ないひとびとの人間性が余すところなく描かれているからではないか。パーティーやコンサート、あるいはモスクの廃墟への散策といった、深い郷愁とつかの間の安らぎを感じさせる描写が、騎兵隊もので泥酔して大騒ぎを引き起こして営倉入りになってしまう古参の騎兵隊員たちの描写（ドゥルーズ的な表現を用いれば、非機能的な描写）のように、映画を、ドキュメンタリーとか西部劇といった枠組みを超えた自由な空間へと開放するからではないだろうか。

しかし、『シナイ半島監視団』は、ある意味では、ワイズマンの長いキャリアの中では、ひとつの例外であったかもしれない。多くのワイズマン映画では、たしかに（観客が感情移入すべき）ヒーローは存在しない。

それでは、ワイズマンの映画には焦点化されるような対象は存在しないのかといえば、そうではない。ただそれが（ある意味では安直に感情移入を許す）人間的な対象ではなく、（これもまた極めて人間的な事態であるとはいえ）組織や機構であるのだ。『チチカット・フォーリーズ』は、非人間的な状況に置かれた囚人たちの映画でもなければ残忍な（しかし彼らにしてみれば与えられた職務を冷徹に実行しているに過ぎない）看守たちの映画でもない。それはウォーターブリッジ矯正院というひとつの施設の映画であるからである。『ストア』はダ

ラスにあるニーマン=マーカス百貨店についての映画、『バレエ』はアメリカン・バレエ・シアターについての映画である。『動物園』や『競馬場』『コメディ・フランセーズ』は、その施設がタイトルそのものになっている。だからこそ、『バレエ』の主要なアクションは、バレエ・ダンサーたちの稽古から公演までの経過というドラマチックなアクションであると同時に、アメリカン・バレエ・シアターの経営や運営といった組織の問題でもあることになる。予算の討議や補助金の獲得といった事柄が映画のアクションになりうるという驚嘆すべき出来事に私たちは出会う。

それゆえ、最初はいかにも即物的な金銭の問題がバレエとか演劇といった文化的事象と同一の平面において提示されることへの違和感があるとしても、ワイズマン映画を見慣れるにつれて、それらこそがこれらの映画のサスペンスを担うものであることが了解されていくのである。逆に言えば、文化的な事象を文化という枠組みに囲い込み、神話化し、触れることのできない至上の高みに置き去りにしてしまうような行為の裏にある驕りや傲慢といったことがらを感じられるようになる。

そういった組織や人間集団への関心は、『メイン州ベルファースト』においては、ひとつの町全体を対象とするという、このうえなく野心的な試みへと昇華するのである。

5 町という対象：『メイン州ベルファースト』

ひとつの町、それもベルリンやパリといった大都會ではなく、アメリカの片田舎の典型的な町を描くドキュメンタリーという構想そのものは、新しいものではない。第二次世界大戦中にジョゼフ・フォン・スタンバーグが撮った『町』(1943-44)という作品を想起しよう。この映画は冒頭で川むこうにある木々に包まれたひとつの町の遠景を提示するところから始まる。イタリア様式の鐘塔（実は消防署）、ローマ式の円柱（町会議事堂）、バロック様式の彫刻のある噴水、イギリスの城郭建築を思わせる塔などを紹介し、かつゆったりとした田園風景を、ここはどこか、ヨーロッパのどこかか、この川はテムズか、あるいはドナウ川か、などといったナレーションをつらねることで紹介する。その上で、これはアメリカはオハイオ州のマディソンという町であることが明かされる。そして、平和で安全なアメリカの町、アメリカのどこにでもありそうな町の日常を提示することで、この平和と安全を脅かす敵に対しては断固として戦わなければならないと訴える。それゆえ、住民の日常生活は、ドイツ系の住民や、イタリア系の家族の紹介といったことがら抜きにはなされないし、最後はヨーロッパ戦線から従軍する兵士達のイメージで終わらなければならない。

ここには、『メイン州ベルファースト』と極めてよく似た主題、つまりひとつの町の日常（それも平日から週末を経て再び月曜に至るという時間的なリズムによって組織された日常）という主題を見ることができる。しかし、スタンバーグにおいては、それらはすべてマディ

スンという人名＝地名によって示されるひとつの事象，守られるべき平和，脅かされる安全，民主主義，といった事象の全体へと差し向けられる。だからこそその冒頭場面は，神のごとき視点から望見された町の全体像の提示でなければならない。

それに対して，ワイズマン作品の冒頭ははっきりと異なる。

まず，黒地に白ぬきの簡素なタイトルが現れたのち，現れるのは空に浮かぶ白い三日月である。明け方の空と朝焼けにバラ色に染まる雲の描写が，やがて海と海に面する森の上にかぶさる暗い雲と朝焼けの太陽へと移る。次第に雲間から顔をのぞかせるオレンジ色の太陽。深い霧にとざされた暗い港の風景。夜はまだ明けきらず，それでも，白々とした大気の影響から，夜明けはまもないことがわかる。まだうす暗い船着き場。カモメの声。カモメは三々五々空を舞い，深い霧の中に停泊するヨットが映し出される。

この冒頭のショットの積み重ねは，実に美しいだけでなく，町というひとつの組織体に対峙するワイズマンの視点を明確に浮き彫りにする。それは，神のごとき視点とは対極にある，ひとりの物言わぬ観察者の視点であるのだ。

霧の中を小型漁船が出航していく。漁船は画面の左から右へと通過し，同じ漁船のややアップした映像がインサートされる。これもまた同様に画面左方から右方へと横切って行き，三度目には漁船は画面左から中央やや右よりへ沖に向かって進んで行く。

再びカモメの映像。杭にとまるカモメはグリアスンの『流網船』を思い起こさせる。

霧は次第にはれ，そこに「港の朝の風景」とでも名づけることができるような景色が現れてくる。次第に太陽がのぼり，船着き場から一隻の小型漁船が出航する。この船もまた几帳面に画面左から右へと横切るが，その進む漁船の映像とともに，カメラは船内に移る。

それが同時にアクションの開始を告げる。積み重ねられてきた暁のショットが，この町の一体どこにわれわれを連れていくのか，この時点まではかならずしも判然としない。それがクローズアップと内部への移行によって，明瞭に観客の前に提示されたとき，観客はそこから展開される一連のアクションの連鎖の中へと導き入れられる。

後になって見れば，これがベルファーストというこの町の主要な産業のひとつである水産加工業の開始点であることが理解される。しかし，映画が始まった時点では，港の風景が町の全体の一部，その一つの点景に過ぎないかも知れないという予想から観客は逃れることができない。『流網船』や『肉』との差異は明らかで，私たちは，内部にどのような部屋があるのかわからないまま町という建物の正面に立たされ，とりあえず，指定されたひとつのドアを押し開けるような格好で，この町という全体の内部へと入っていくのである。それはまさに，この後で続いていくさまざまな職場へのカメラの導入と同じ経路である。『視覚障害』のような映画では，外部にあったカメラが，障害者の人達の乗るバスを追って施設にたどり着き，歩いていく障害者のあとを追って（『シナイ半島監視団』では，監視団の建物に入るの

に、ヴィジターの後を追っていったように) 聾啞学校の中へと入っていく。同じことが、ここでは町というひとつの建物に対しておこなわれる。カメラは決して不意をついて闖入したり、窓から入り込んだり、ドアを押し破って入ったりすることはない。しかし、もはや町への入り口を示す標識を追ったり、踏切を越え、郊外のショッピングモールを横目に見て、次第に町の中に入っていく、という手続きをとらない。そのかわり、さりげない朝の光の描写の繊細な積み重ねの末に、あたかも自然にそうなったのでもあるかのように、船上にある。それが、対象を、船を、カモメを、漁師を、そして観客を、朝の海のひろやかな空間の中に解放し、そこから展開するであろうアクションに向けた期待の高まりの中におく。

観客はこうして、操舵室の窓からとらえた朝日を眼にする。漁船のエンジンの音が高まり、次第に海の上を進む漁船の音が音楽的なリズムを響かせ始める。舷側の海面の上に描かれる航跡がインサートされ、舵をあやつる漁師の横顔のアップに切り替わる。船尾に座るやや年長の漁師の姿、エンジンの音、波音といった断片が、もはや断片としてではなく、ひとつの多様な全体をなす町の生命の一部として浮かび上がってくる。

やがて、エンジン音が次第に低くなり、それが漁場への到着を教える。海面に浮かぶブイ。オレンジがかった黄色のブイがゆっくりと波間に漂う。エンジンが停止すると、操舵室の漁師が振り返り、舷側に横たえられていた手鉤を取り海に差し込むと浮かんでいたブイを手繰り寄せる。ブイとともに太い綱が上がってくる。舷側に釣り下げられたウィンチのホイールに綱が巻き付けられ、そこから伸びた綱が画面奥左下のホイール状の巻き上げ機に結びつけられる。ウィンチが始動すると、太い綱が海から上がってくる。やがてその先に四角く大きな目カゴが上がってくる。中に何が入っているかは、そのカメラ位置からは良く見えないが、カゴの形状からしてカニもしくは海老のためのカゴであることが予測される。

そこで船尾にいた老人が画面に入ってくる。老人はカゴのふたを開け、なかから中位の大きさのロブスターを取り出しはじめる。一匹また一匹と取り出されるロブスターは、画面奥のふたを開いた小型のクーラーボックスに投げ込まれます。ロブスターのアップと漁師達を同時に画面に収めるあおり気味のショットが、何かまるで謎解きのように挿入される。

このような、事物の謎めいた提示は、ドキュメンタリーというジャンルにおいて特異なサスペンスを形成している。ダイレクト・シネマの創始者のひとりであり、フラハティエのカメラマンであったリチャード・リーコックは『モアナ』のココナツ採りのシーンでフラハティエがおこなった同じようにミステリアスなアクションについて以下のように述べている。

『モアナ』に出てくる、ココナツ収穫のシーンが良い例だ。モアナとその弟が浜辺にやってくる。モアナは長い棒を、弟はあるロープの輪を手に行っている。弟が木の根に近づき、ロープの輪を足にくくりつけている間、モアナは棒の先をとがらせるために削る。

弟が上へ上へと輪を投げながら、木を登りはじめた様子がクローズアップで写し出される。観客にはこれが高い木であることは分からない。高い木を鮮明に伝えるためには、広角レンズで下から見上げて撮影する方法があり、幾何学的に高いという印象を与える。しかし、フラハティーは逆をいった。浜辺をはるか彼方に行き、超望遠レンズを使って、木の幹が画面の上から下まで少々傾いた単なる線に見えるような撮り方をした。弟が飛び上がって、画面から消える。画面が上にあがり、同じことが繰り返される。一方、モアナの方は、削った方を上に向けて、棒を地面に突き立てている。さらに木登りカット。木の上と下は、同じショットには映らない。その高さは、画面の構図によってではなく、のぼるのにかかった時間によって測られるのだ。ついに弟はココナッツの実にたどりつき、笑いながら、実を下に落とす。モアナは削った棒を使って殻を破る。そこで初めて観客はこのシーンの小さなミステリーに解決を得るのだ¹²。」

それは一方では、ナレーションや字幕といった媒介者を伴わない、対象との直接的な遭遇を可能にする。この透明な事象との直接的遭遇こそが、ドキュメンタリー映画の提示する映像の特異な事実性を支えているのは確かである。しかしまた、他方では、『モアナ』のモニターに明らかに見られるように、その事実性は、観客にとってしか存在しない。ココナッツにせよロブスターにせよ、あるいは先を削った棒にせよ海から引き上げられる目カゴにせよ、それら进行操作する主体であるモアナ少年や老水夫にとっては、いずれも目的性と関与性において、明確に規定された道具的事物に過ぎない。カメラ・アイは、事物をありのままに映すというのはその通りであるのだが、この「ありのまま」はそれらの事物や行為が世界内に「ある」ということの意味を一旦宙吊りにして、それ自体を視覚的な現実として投げ出すのである。それは、逆説的にもカメラという媒介物なしには実現され得ない、世界とのつかの間の直接的な対峙を実現する。テレビのルポルタージュであれば、しばしばナレーションが仲介することによって実現する対象の命名、その偽の直接性を徹底的に疑い、まさにカメラという媒介物によってのみ可能な直接性を観客に提供するのが映画の快樂であることを、ワイズマンは私たちに痛感させずにはおかない。

それゆえ、観客は、この、漁師にとっては日常生活のほんの些細な断片でしかない出来事の一部始終を、画面の端から端まで舐めるようにして味わわずにはいられなくなる。漁師はロブスターを計測し、クーラーボックスに入れ、やがて再び餌を入れたカゴを海に沈めて、帰途につく。エンジンの音が高まり、カモメの声が響く。舷側に、空にカモメが舞い、カモメのアップが挿入される。ふたたび港の風景が私たちの視界にとびこんでくる。朝の港町の

¹² リチャード・リーコック 『『ルイジアナ物語』製作の時』、山形国際ドキュメンタリー映画祭'89公式カタログ、p. 82。

風景、そしてまだ少し暗さの残る家並が、観客を迎えて、この長いシークエンスが終わる。

ロブスターを採る漁師の仕事を始めから終わりまで丹念に描写するこのシークエンスはおそらく缶詰工場の缶詰製造の全工程を丹念に描くシークエンスと双璧をなすこの映画の最も美しいシークエンスだろう。ロブスターはいずれ町並みを移すショットの中で、ロブスター店の壁に書かれた文字や、スーパーマーケットの中の魚屋の水槽の中のロブスターとして反復される。スモーク・サーモンがスーパーマーケットのショーケースの前に陳列されてまず提示され、その後詳細なその製造加工の工程が示されるのとちょうど対称的な構図を形成している。

この長いシークエンスは、グリアスン（『流網船』）やベイジル・ライト（『グラントン・トロール船』）の映画史的な記憶を喚起しつつ、つかの間の意味づけを逃れた、普遍的な真実を私たちに突きつけてくるように思える。啓蒙的であろうとすることを断固として退けるこの選択に、ひとつの映像作家としての倫理的姿勢を感じ取らないわけにはいかない。

それゆえ、対象はすべて均質な集団として捉えられ、異質な出来事がアクションをつないでいくという西部劇的なドラマツルギーは、もはや生起することはない。クリーニング店であれ、缶詰工場であれ、あるいはドーナッツ・ショップであれ、すべてはひとつの町という組織体の有機的な構成要素（器官）として、積み重ねられる。それは、裁判所の内部を映すような場面でも変わることはない。

しかも、それらの幾つかは、ワイズマン映画に慣れ親しんできた観客にとっては、ある種の既視感を抱かせるものである。たとえば少女達のダンス練習風景、高等学校の授業風景、あるいは『セールスマンの死』の練習風景といったシーンは『バレエ』『高校』『コメディ・フランセーズ』を反復する。逆に言えば、それらはこれまでのワイズマン映画の総体を、有機的な全体の中に関係づけていくことにもなる。福祉局の女性の聞き取り調査や、市議会の公聴会あるいは緊急処置室といった場面は、『福祉』『パブリック・ハウジング』『病院』『臨死』といったこれまでのワイズマン映画の穏やかな変奏とでもいうように点綴される。そこには音楽さえも欠けてはいない。老人ホームの娯楽の時間にオルガンを弾き歌う老人の姿は『チチカット・フォーリーズ』と遠いこだまのように響きあうように思われるのだ。

むしろ、この映画の特異性は、それらの場面をつなぐ、枯れ葉の散りしきる道路のイメージにあるだろう。それは繰り返し繰り返し現れて、映画全体にゆったりとしたリズムを刻み込む。誰もいない道路のイメージと、道路に面した一軒家のイメージ。車が通過し、それが合図であるかのように次のショットへとつながる。それらの行き着く先はおそらく墓地のイメージであるだろう。『チチカット・フォーリーズ』の荒涼とした墓のイメージとは違って異なるイメージではあるが、あえて、ありきたりの真実であるように差し挟まれる墓地のイメージが、ある意味ではいささかあからさまに、日常の生のありふれた到達点を指し示すのであ

る。

一方では、ロブスター漁の場面と同じようなサスペンスをもって提示され得る、罠に捉えられ、撃ち殺される狼のイメージがある。銃を片手に歩いていく何ものとも知れない人物の行く手に予見しようもなく現れる狼。淡々と射殺される狼の姿は、関係性と道具性の記号におおわれた有機的全体としての町の映像の中に、事物の裂け目を走らせるのである。つまり、ダイレクト・シネマとは、そのような構築と裂開の間の絶えざる運動に他ならないのだ。視覚的にとらえられた事物に意味を与え、世界の関係性を再現し、「ありのまま」の「現実」を再現=表象しつつ、しかもそれを構成する事物の命名不可能な事物性の裂け目によって、その意味を根底から覆してしまう、そのような運動に他ならない。それはおそらくは、リュミエール兄弟がはじめてカメラの眼を世界に向けて以来、映像という事象を支えてきた最も本質的な運動であったにちがいない。

6 むすびに代えて：王兵『鉄西区』とダイレクト・シネマの新たな可能性

そういう意味では、しかし、『メイン州バルファースト』は、『シナイ半島監視団』とは別の意味で、ワイズマン映画の中のひとつの例外であるようにもみえる。ひとつの町の活動の全体を余すことなく映し出そうとするワイズマンの意志は、しばしばわれわれの目からは隠されている社会の暗部に測鉛を下ろすようにして不可視なるなものかを刃のように突きつけてくるワイズマンの映画とは違う地点に作家を導いていったように思えるからだ。言い換えれば、観察し、あばき、明るみに出し、時にはそれによって糾弾することさえしたワイズマン的映画のあり方が、この作品ではむしろ、覆い隠し、定置しつつも、その中に生じる事物性の裂け目を映像において生きようとする方向へと転換したかにみえるのだ。

これほど徹底した方向性は、ドキュメンタリー映画の歴史の中でも稀有のものであり続けていることは確かだろう。だからこそ多くのドキュメンタリー映画作家は、ワイズマン的な方法論への畏敬の念を表明して止まない。同時にしかしそれがいかに困難なことであるかは、作家たち自身がよく知っていることでもある。ナレーションも字幕も、ほとんどの場合照明さえも一切用いることなく、ひたすら映像と音響のみに全てを語らせようとするとき、作家はおそらく自分が伝えたいと考えている事態の「全体」とつまるどころ現実の視覚的かつ聴覚的な切り取りにすぎない映像との間で、矛盾を抱え込まざるをえないだろう。

にもかかわらず、そのような挑戦を試みる作家が存在する。ここでは、2003年の山形国際ドキュメンタリー映画祭で大賞を受賞した王兵（ワン・ビン）の作品『鉄西区』を例に、ダイレクト・シネマの新たな可能性を考えてみることにする。

全編9時間という長尺であるこの映画は、第二次世界大戦時に日本軍が作った軍需製品の一大生産拠点であった瀋陽市にある鉄西区と呼ばれる工業地帯を対象として、そこに住む労

働者たちや若者の姿を、一台のビデオカメラを駆使して捉えた作品である。かつてこの町には戦場となった中国東北部の僻村から、多くの若者たちが、安全と仕事を求めて移り住み、軍需工場に職を求めた。解放後は、数々の国営企業の工場がここに建てられ、文革の頃には、下放による農村滞在を終えた若者たちが同じようにここにやってきた。開放経済の発展とともに、これらの工場は、中国国内における工業生産の中心地として飛躍的に発展を遂げたが、1980年代をピークに、自由経済が導入されると、競争力において劣るこれらの国営企業は軒並み苦況に陥り、次々に倒産閉鎖を余儀なくされる。映画の舞台となるのはこれらの工場、倒産寸前の瀋陽銅精錬プラント、銅電解プラント、鉛精錬プラント、亜鉛電解プラント、電圧線生産プラントなどの工場であり、それらの工場に勤務する労働者たちの労働の実態と、彼らの日常が、工場と休憩所における撮影、さらには療養センターにおける治療の様子を通じて描かれる。

第一部「工場」の前半では、銅や鉛の精錬プラント工場と（そこにおける労働者はほとんどが臨時雇用の男性たちばかりである）、電圧線生産プラントの女子従業員たちの休憩所における会話や、機械のオーバーホールの様子が描かれる。

後半は、銅精錬プラント工場における事故（精錬中の銅が、機械の破損部から漏れだす）から始まり、次第に閉鎖されていく工場の様子が時間を追って描かれるとともに、動揺し、情報を交換しながら、それぞれに反応する労働者たちの姿が描出され、最後に、鉛中毒の治療のために療養所を訪れる労働者たちの姿が描かれる。

映画の冒頭は、鉄西区と呼ばれるこの地区の工場から工場へ原材料を搬入し、製品を搬出する役目を果たしてきた鉄道の路線の丁寧な描写から始まる。カメラは電気機関車の運転席に乗り込み、電車の走る線路を延々と映し出す。それにつれて、かつて栄耀を誇った工場地帯の荒廃した有様が、次々に映し出されていくのである。

映画が始まった途端に、観客は何かただごとにならない何ものかに直面していることに気付く。たしかに、今述べたように意味づけすることは容易な場面ではあるのだが、それが機関車の運転席から延々映し出されていくとき、命名しようのない何かが、画面の上で明滅しているような気になる。閉鎖された工場や、荒廃した工場街のイメージが、まるでそのような命名を作家が拒絶しているかのように、執拗な描写によって描き出されるのである。ワイズマンの映画においてはカメラが道路からドアを開けて店舗や施設の中に入っていったように、『鉄西区』では、鉄道路線沿いにある工場の中に、カメラが入っていくのである。

しかし、厳密に計算され、あらかじめ決定されたプランに従ってさまざまな作業や工程を映していくワイズマンのカメラと異なり、王兵のカメラは、同じように無言のままて出来事に立ち会うとはいえ、より自由に工場の内部に入り込んでいくように見える。たとえば、銅精錬プラントの従業員休憩所の場面。賭けトランプに参加する、しないで口論になる工具

たちの姿が映しだされる場面では、はじめ休憩室の工員たちの日常的な所作を映していたカメラが、口論がしだいにエスカレートし、殴り合いになると、喧嘩の当事者たちを追って廊下にまで出ていってしまう。

ギイ・ゴートイエによれば、ワイズマンは周到に準備した撮影のプラン以外の、突発的に出来た事件を撮影するような場合でも、当事者の了解をきちんと取った上でしか撮影しない。たとえば『高校2』において、妊娠出産のために休学していた女子生徒が学校に戻るために、母親とともに校長を訪ねてくる場面は「まったく偶然に」撮影されたとはいえ、それでも校長も含めて全員の許可を得て撮影している。ゴートイエはこれを「準備された即興」と呼ぶ¹³。したがって、そこで生起している出来事は「全く偶然に」カメラに収められているのだとしても、突然起きた殴り合いを追うために、それまでの工員たちの日常生活の描写というある種の「典型」として機能する映像の文脈から突然逸脱して、喧嘩する工員たちの後を追っていくような映像は、ワイズマン的なダイレクト・シネマの文脈の中に見出すことは困難であるのだ。

その上で、王兵のカメラは、日々失われゆく工場街の事物を、丹念に追いかけていく。たとえば、事故のあった銅精錬プラントの閉鎖後の様子が映される場面。事故時に赤い光を放ちながら溶融した銅の流れていた管もすっかり冷め切っている。王兵は、活気に溢れる作業現場を撮影したのと全く同じ位置で、誰もいない工場を撮影する。それはあたかも、「今のうちに撮影しておけよ。そのうち何もなくなってしまうから」と声を掛けた工員の言葉にどこまでも忠実であろうとする意志のようにも見える。こうして、工場の解体作業の一部始終が捉えられる。鉄骨の上に乗った作業員が、カナ鋸で鉄骨を切ると、叩くたびに、鉄骨の上から、何かの粉末のような粉が落ちてくる印象的な場面が切り取られることになる。

さらに、後半では、鉛中毒の治療のために療養所を訪れる工員たちの姿が描かれている。ベッドでサクソフォンを吹く工員やそれに合わせて歌を歌う同室者たちといった療養所での日常が描かれる。血液中の金属を除去するための注射の場面では、なかなか刺さらない針が、鉛毒に冒された工員たちの苦痛を思わせだろう。さらに、暇に飽かせて、工員たちはカラオケに興じたり、集会室のビデオで、ポルノ映画に見入ったりするが、それらのくつろいだ気分は、療養所の池で溺死する工員のエピソードに流れ込むことによって、取り返しのつかない深い喪失の感覚を伝えてくることになる。

場面は最初、網になった袋とビニール袋を持って、池に入り小エビや小魚を捕っている工員たちの姿で始まる。それは、カラオケにもポルノビデオにも飽きた工員たちのささやかな楽しみであるように見えるが、やがて、ひとりの工員が池におちて溺死するに及んで、暗い

¹³ Guy Gauthier, *op.cit.*, p. 122.

色彩に染め上げられていく。溺死した労働者楊の死をめぐる会話と工員たちの目の前で、池から死体が引き上げられる。担架で運ばれていく死体の緑色がかつた青黒い足裏が見えている。見守る人々の上に沛然と雨が降り注いでいる。

第二部「街」は、鉄西区の中の艶紛街という名の街区が舞台である。ここは、主として鉄西区の労働者たちの住む住宅街で、社宅と公営の住宅が並んでいる。最初の一時間ほどは、特に波波という名前の十七歳の少年を中心に、路地の入り口にある雑貨屋の店頭でぶらぶらしながら日を暮らしている若者たちの群像を描いている。波波、小白、李旭といった少年たちと、遅瑛という少女がその中心になり、第一部とは違ってかわってようやく青年期のはじめに到達したばかりの若者たちの群像が、ある種の親近感をもって描かれる。

冒頭は鉄西区のチャリティーくじの場面である。くじでテレビを当てた若者が司会者のインタビューを受ける。どのぐらいくじを買ったかを問われて、青年は30元分買ったと答えるが、職業を聞かれると一瞬の間があり、失業中ですと返事した青年に、さらにいつから失業中かと司会者が尋ねると、10年前からだという返事が返ってくる。民謡を歌う歌手と、ふりしきる雪。くじの場面はあっけないほど短く、むしろ雪の上に残された外れくじを拾い歩く人々などが延々と映し出される。くじの翌日、会場のあとには、鉄材などを拾いに来る人々が見られる。屑鉄屋がパイプを拾っていこうとすると、片づけに来たと見える作業服姿の男に詰問される。屑鉄屋はなにがしかの賄賂をつかませて、ようやく男を黙らせる姿が描かれる。

居住区に帰っていく屑鉄屋とともに、カメラはごみごみとした艶紛街の狭い路地の中に入っていく。そして、先ほどの波波が観客に映像によって紹介されていくのである。

このように、前半は、若者たちや雑貨店の店主、あるいは工場で働く人々や子供たちの生活を描く。

後半の冒頭は、艶紛街の立ち退きに関する説明会の会場から始まる。立ち退きの勧告が電信柱に貼られ、騒ぐ人々。移転の事務をおこなう事務所が開設され、窓口に人だかり。60平米あった住居が、28平米にまで減らされるといった話が伝えられる。もともと多くが、倒産した国有企業の従業員であった住民たちは、転居の費用もままならない。仮設住宅に移転したあとにまた戻ってくることができたとしても、社宅と異なり、家賃を支払わなければならないだろうし、そのような金を彼らは持たないのだ。やがて強制執行が始まる。移転していく人々と立ち退きに抵抗する人々。ついに電気も水道も停止する。立ち退いた家は壊され、次第に巨大な空き地が出現する。壊れかかった廃墟のような家。わずかに残った人々を追ってカメラは雪の中をうろつき回る。カメラを持った作者の荒い息と雪を踏みしめる音。最後まで抵抗している数人の人々の様子を映して、唐突に第二部は終わる。

唐突に、というのは、たとえば前半でほとんど主人公のようにふるまっていた若者たちが、

後半にはほとんど影をひそめ、その後どうなったのかも分からないまま、映画は解決を与えず、放置してしまうからだ。

そして第三部「鉄路」。

冒頭は再び貨物鉄道の機関室から見た線路の映像。雪の夜。ゆっくりとした列車の運行に従って、闇の中に現れ、消えていく工場群。闇の中でのポイント切り替えの作業。機関士、その他の鉄道作業員の会話が映し出される。彼らは時にカメラに向かって話しかけさえる。

ワイズマンは、決して「カメラを見ないで下さい」などとは言わない、と述べている。そんなのは「最悪」である、と。それでも被写体がカメラを見てしまったら、その時には編集でごまかす、と。つまり、複数のカメラで記録されている映像は、カメラ目線を避けて編集すれば、最終的にはカメラ目線の存在しない映画を作ることができるからだ¹⁴。王兵にはそれは不可能なのだ。たったひとりでカメラを担いですべてを記録している王兵は、決してインタビューはしないとしても、それでも時にカメラの方に向けられる視線や言葉を遮断することはできない。

こうしてカメラは貨物列車とともに、まだ辛うじて稼働している工場から工場へと移動することになる。列車は工場の荷揚げ場で、停止し、クレーンによる貨物の荷下ろしの作業がおこなわれる。その荷物が一体何であるか、誰が、何のためにそれを積み込んでいるのか、といったことがらは語られず、理解されないままにそこに放置される。ただただ、人の踏みあともない雪の上に、クレーンでつり下げられた箱がおろされる場面が、奇妙なりアリティーをもって迫ってくるだけである。

貨物列車の作業がこうして一旦規定されると、あとはカメラの関心はむしろそこで働く従業員たちに向けられていく。第一部における鉛精錬工場の場面と同様、ここでも鉄道従業員たちの休憩所が重要なアクションの空間を提示している。暖房もきかない休憩室での機関士たちの会話。会話の中身はほとんど偶発的だが、長回しで撮影されることによって、ひとまとまりのブロックをなす主題が（ここでは夫婦交換をした隣人の話）提示される。それと平行して老杜と呼ばれる老人が現れる。そして、この老人が後半の重要な被写体となるのである。

やがて分かるように、老人は、鉄道沿線でこぼれ落ちた石炭を拾い、それを売ることによって辛うじて生計を立てているのである。休憩所の石炭の質は悪くなっていて、寒いし、第一、スチームが壊れている。それはスチームを修理する予算がないからだが、それはいかにも不当であるということになり、鉄道作業員たちは、老杜をともなって工場の倉庫で石炭をくすね

¹⁴ ワイズマン・インタビュー，前掲ワイズマン映画祭カタログ，p. 110。

に行く。上質の石炭をくすねてきて、休憩所に持って帰る老杜。そのうち5袋を老杜が自分の取り分とするまでの経緯が描かれる。

こうしてあたかも偶然の連鎖によって導かれるように、観客はこの鉄道沿線に住まう老人と息子の生活圏の中へと入っていく。王兵とワイズマンの方法論を隔てる大きな差異は、この焦点化の身振りだろう。ワイズマンは、たとえばシナイ半島で関し業務に当たる軍人や、高校教師やロブスター漁師を描くことはあっても、彼らの個人としての生活の中に入ることはしない。ワイズマンの関心はあくまでも組織であり、共同体の論理であるからだろう。というよりも、組織の中にある人間存在のあり方と言った方がいいかもしれない。だから、ワイズマンの登場人物は名指されることがない。その点では、終始一貫して徹底しているが、王兵は、そのような自己規制を持たない。だから、一見するとごくありふれたドキュメンタリー・ルポルタージュのように、偶然に遭遇した興味深い対象につきしたがってしまう。その偶然は、「準備された即興」ではなく、無作為なサンプリングによって抽出されてきたものであるかのように見える。すでに、第二部「街」の若者たち然り。その選択はおそらく直観的なものであるだろう。しかし、ここにある種の、ドキュメンタリー映画ならではの僥倖が生じる。

導入の手法は、ワイズマンとよく似ている。カメラは決して不意に人物の居宅に闖入するようなことはしない。老人ははじめあくまでも鉄道従業員休憩所の点景的な存在として登場する。しかし、その出会いが、鉄西区における鉄道従業員の日常という一般性からひとりの老人のたどってきた人生と、その背後にある歴史を明るみに出すことによって、普遍的な現実へと突き抜けていくことになるのだ。

しかも老人の人生は、彼が息子と二人で暮らす鉄道敷地内の（不法建築である）あばら屋の中での、息子杜洋との対話を通じて明らかになっていく。

老人は、文革時代に下放政策により農村に入り、農家の穴居式住居に耐えられず、瀋陽に逃げ帰ったという。その後、今度はコネを使い鉄道の特殊警察に入った。文革後には、逆に特殊警察に属していたが故に失職し、再就職の目処も立たず、やっと鉄道の沿線にお情けで住まわせてもらっている。妻もあったが、困窮生活に耐えきれずに、五六年前に出ていったきり帰ってこない。二人の息子がおり、次男は食堂で働いているが、杜洋はさまざまな職人仕事をしながらも長続きせず戻ってきてぶらぶらしている、など。杜洋は、栄養が足りなくて、背も小さい。宿無しなのだ、という他の鉄道員の話も紹介される。

やがて物語のクライマックスとも言うべき事件が起きる。老杜が鉄道警察に逮捕されるのだ。カメラは家の前で、父親の帰りを待ちわびる杜洋、兄の身を案じてやってきた弟との蠟燭の光の下での食事を映し出す。飼い犬の毛毛（犬の名）を抱きながら、しょげている杜洋の姿。彼は家の奥から袋を出して来てそこから取りだした一枚の写真をカメラに示す。

そこには特殊警察時代の父親と杜洋が並んで映っている。さらに、母親の写真。写真を見ながら、涙ぐむ杜洋。今日帰ってこなければ、七日間の拘留になってしまうだろう、と言いながらぼろぼろと涙をこぼし、やがて嗚咽を抑えきれなくなる杜洋の姿が映し出される。

蝋燭の灯りしかない暗い室内で撮影された映像は、時にはほとんど対象の識別さえ困難なぼやけた映像になっている。フォーカスも揺れ、音声も時に不明瞭であるのだが、それがしかし、ライティングや三脚の使用による映像とは異なる質感を生じさせる。それは別に臨場感というような分析的な事態ではあるまい。カメラの存在が、対象の前から消滅してしまっているような感覚というべきだろうか。ドキュメンタリー映画祭の審査員長であったアラン・ベルガラが繰り返し述べていたことであるのだが、このような映像は、小型のビデオ・カメラという素材なしには実現不可能だったであろう。たった一本の蝋燭の灯りで撮影された（ということはカメラの存在そのものもほとんど光の届かないところにしか感知されなかったであろうと想像される）映像というのは、どれだけハンディなカメラであっても、フィルム素材によっては実現不可能だったのだ。それだけではない、ベルガラが指摘するように、王兵は、このように即興的に撮影しつつも、ビデオ・カメラを構えながらすでにその時点で撮影とモンタージュとを同時進行しておこなっているとも言えるのだ。つまり、彼の切り取りは、そのまま巧妙なモンタージュを実現してしまっているというのだ¹⁵。

映画は次に、叔母とともに、鉄道警察拘置所に父親の安否を正しに行く杜洋の姿を映し出す。長い雪の一本道を歩いていくふたり。拘置所の内部に入った途端、外気温とのあまりの気温の変化にレンズが曇る。観客は、先ほどの室内の場面とは逆に、明白な事実として、カメラの存在を思い知らさる。

電話をする杜洋。父親はすでに釈放され帰っていたことがわかる。

食堂で父親の出所祝いをする杜洋と叔母。酔った杜洋は、自分がどれほど心細かったかを訴える。老杜も、ずっと杜洋のことを思って心配していたと答える。杜洋は納得せず、僕がどんなに心配していたかなんて父さんには分からないんだ、と言う。父さんなんか嫌いだ。僕は鉄道警察で土下座までしたんだ。だから、父さんにも土下座する。手鼻をかみながら、三和土の床にひざまずいて土下座する杜洋。酔っばらってるんだ、酒の飲み過ぎだ。みっともない、と叔母と老杜が援け起こそうとすると、抵抗する杜洋。父さんなんか嫌いだ、と叫んで、父親を突き飛ばしあばれる杜洋をカメラは映し出す。

食堂の外。杜洋を老杜が背負って行く。

老杜の家。人生は辛い。自分の人生について、いつかお前に話してやろう。老杜が、少々芝居がかって話すかたわらで、杜洋は酔いつぶれて大きな息を吐いている。ごうごうという

¹⁵ Alain Bergala, 《Yamagata ou l'irréversible》. *Cahiers du Cinéma*, janvier, 2004, p. 39.

酔っぱらった杜洋の寝息（吐く息が真っ白に見える）とカメラを向いて話している老杜の間の対比がユーモラスでさえある。

ここから先の梗概を以下に要約しておく。

春。線路の上をビニール袋が舞っている。雪が消え、線路の両脇には、丈高く草が生い茂っている。花が咲いている。緑がまぶしい。線路を進む電車。赤い煉瓦の工場。どれも解体され始めている。

初夏。機関士たちは半身裸で運転している。途中で線路のかたわらに置き去りにされていた自転車の残骸を拾い上げる。鉄道事務所で、横縞のポロシャツを着た若い男が怒鳴っている。婆ちゃんの車輪を、鉄道の職員が勝手に持っていった。鉄道は泥棒か。事務員が無線で機関士を詰問する。

あるいは、沿線に落ちていた鉄屑を拾い集めておいて屑鉄屋に売り払う機関士。重さが不足だと言われると列車の部品（「これは壊れているんだ」）を持ってきて売り払う。何なら機関車全部壊して持って行け、この野郎。10元をポケットにねじ込む。

晩秋。沿線の雑草が赤く色づき始めている。暫くぶりで老杜が休憩所に姿を現す。空港の門番として職を得た、と言う。今は空港の宿舎に住んで居る。杜洋も同じ空港の食堂に雇われた。食料品を入れたビニール袋を持って出ていく老杜。

旧正月。線路に爆竹を仕掛ける機関士たち。花火が打ち上げられる。

餃子を食べて正月を祝う機関士たち。

雪に覆われたがれきの小山の上に太い鉄棒を立てて爆竹をしかける老杜。爆竹を鳴らし、正月を祝う老杜と杜洋。家には友人たちが招かれている。携帯電話で婚約者を呼び出す老杜。化粧の濃い五十がらみの女が現れる。全員で餃子を作って食べる。

春。雪が消えた空港の敷地。一本道の彼方から、老杜と杜洋が大きな枯れ草の束を担いで歩いてくる。家に入り、家族と友人とともにテレビに見入っている老杜。「新しいお母さん」と親しげに話す杜洋。テレビの音。

機関車から見た鉄路の風景。エンドタイトル。

季節の移ろいの中で、映し出される鉄道沿線の風景は、この時点ではもはや観客にとってはなじみ深い風景に変わってしまっているだろう。軌道の周囲を覆う雑草が、芽吹き、花を咲かせ、草いきれを放ちながら繁茂し、やがて再び枯れて雪に覆われていくさまは、巧まずして時の経過を伝える。そして、杜老人の再就職と新居のエピソードが取り返ししようのない喪失感と悲哀に彩られたこの作品に、わずかな希望の光を注ぐことによって、九時間に及ぶ映像の旅が終わる。

おそらく、徹底して啓蒙的であろうとするなら、第一部の工場の描写や第二部の立ち退きに至る過程などの描写で十分であったようにも見える。特に、工場労働者たちの過酷な労働

の実態と、療養所の場面との接合が、工場の閉鎖解体へと結びつく第一部は、そのような方向性を示していたようにも見える。しかし、鉄西区の住民たちの現実の中に入り込めば入り込むほど、そういうダイレクト・シネマ的節度を保ち続けることを、カメラは断念してしまうようにも見える。その点に関して、作者がどれだけ意識的であったかは知りようはない。王兵自身はインタビューにおいて「私自身、彼らを今回撮っていますけれども、彼らの生活の真実というものを見せていると同時に、自分の気持ちを見せているという事にもなっている、と考えているからです。自分も彼らの生活を追っかけていると同時に、そこに自分を重ねていたんです」と述べている（『山形国際ドキュメンタリー映画祭2003記録集』 p. 96）。老杜の家族に対する追跡は、当然の事ながら、そのような意識においてなされたものである。

『カイエ・デュ・シネマ』（2004年1月号）に寄せられたエマニュエル・ビュルドーの記事¹⁶によれば、この三部構成からなる作品は、もともと三本の導きの糸、つまり工場と街の人々、それに鉄道という三本の線を交錯させる、つまり三つの位相を異にする物語を平行して進行させる形で構想されていたようである。しかし、それでは全体が余りに長くなりすぎるとの判断から、それぞれ独立した作品として見ることも可能な三部構成がとられたというのだ。そう見るなら、この三部構成は一種の層構造と見なすことが可能だろう。鉄西区というひとつの空間に展開する産業と生活とそれらを連結する運動の層と言ってもいいだろう。

それをワイズマン的なダイレクト・シネマの技法を用いて構築したといっても、この作品は一点においてワイズマン的な映画から決定的に離反する。それは何も人間を、個別的人物（固有名詞を持つ人物）を中心に配置したということにおいてではない。そうではなく、この映画は、時間の経過を記録する映画であるからだ。上記のビュルドーの評言を用いれば、「喪失」を記録する映画であるからだ。工場が閉鎖され、社員住宅が取り壊され、杜老人の仮の住まいもやがて荒れ果てて取り壊されるだろう運命にあることが示されることで、この映画はつねに「それは=かつて=ここに=あった」という事態の証言となる。ほとんどが時間的な序列に従って編集されているように見えるこの映画で、一ヶ所だけ、明らかに時間的に先行するショットが「現在」のショットにつなが合わされる場面がある。取り壊しが決まって、誰もいなくなった鉛精錬工場のがらんとした浴室を映すショットである。そこに、明らかに「過去」の撮影になると思われる入浴場面がインサートされる。ワイズマンが『チチカット・フォーリーズ』の死体の場面で用いたのち、決して用いることのなかった「想起」のインサート・カットがここで用いられているのである。

そういう意味では、ひたすら「現在」の、匿名の、共同体のあり方に肉薄するワイズマン的な映画のあり方と、『鉄西区』のあり方は根本的に異なっている。その上で敢えて言えば、

¹⁶ Emmanuel Burdeau, 《Eloge de 《Tiexi Qu》 : rencontre avec Wang Bing》 *Cahiers du cinéma*, janvier 2004, pp. 34-36.

これもまたダイレクト・シネマのひとつの可能性を示すものであるのだ。なぜなら、ダイレクト・シネマの本質とは、見ることをカメラに委ね、カメラの眼と一体になった観客に委ねるひとつの倫理的な姿勢に他ならないからだ。字幕やナレーションや音楽なしに、すべてを撮影されたままの形で提示しつつ、モンタージュによってのみ語ろうとすること。それが、映画の媒介性の意味を露わな形で観客に突きつけることになるからだ。物語は（たとえば「街」の若者たちの物語は）時には宙吊りになったまま消え去るかも知れない。老杜一家の物語のように、表面的には慎まやかなハッピーエンドを形成するのは、ごくごく稀な僥倖であろう（アラン・ベルガラに言わせれば、そのような僥倖を可能にする対象＝主題を発見する才能、最も特異な出来事を出発点として最も象徴的なもの捉える才能もまた、映画作家の資質なのであるが¹⁷）。それでもなお、対象に付き従い、変化し続ける対象を記録し続けることによってしか、このような映画のあり方は可能にならないからだ。

¹⁷ Alain Bergala, *art.cit.*, p.38.

La portée du direct : Frederic Wiseman et l'héritage du direct

Koji ABE

Ce présent article a pour but d'évaluer la portée théorique du mouvement dit le «direct» dans l'histoire du cinéma documentaire à travers l'analyse de quelques films de Frederic Wiseman et du film «TieXi Qu» de Wang Bing qui nous semble avoir ouvert un nouvel horizon du direct.

Tout en se limitant à un simple rôle d'observateur-témoin de ce qu'il film, Wiseman a, néanmoins, réussi à faire une image qui englobe la totalité de la société américaine. A travers ses films, les spectateurs découvrent une multitude d'aspects inconnus et malconnus de la vie moderne. Ce qui nous invite à méditer sur le fondement caché de notre société comme organisme de multiple institution. Cependant, cela n'épargne pas des moments privilégiés qui font découvrir le «réel» comme certaines fissures de la «réalité».

Le film de Wang Bing, «TieXi Qu», tout en gardant cet esprit du direct a, de sa part, réussi à approfondir la méditation sur le «réel» en se focalisant sur les choses qui disparaissent. Cette image de la «perte» fixée sur l'écran renouvellerait la notion de l'image-temps dans le problématique du «réel» au cinéma documentaire.