

王兵監督作品『鉄西区』『第一部・工場』を巡るノート

北小路隆志

はじめに

本稿の目的は、今や疑いなく世界で最も先端的な映画作家の一人である王兵（一九七四年、中国陝西省西安生まれ）のデヴュー作『鉄西区』（一九九一年・二〇〇三年）に仔細な分析を加え、その後も多様な仕事を展開させる映画作家がキャリアの出発点でいかなる世界を提示していたかを明らかにすることにある。

かつて繁栄を極めた中国東北地方、瀋陽（旧名・奉天）の工業地帯の中心たる国営工場群が、いわゆる改革開放政策の渦中にあつて瀕死の状態に陥り、やがて閉鎖へと向かうプロセスを九時間もの時間をかけた三部構成により多角的に浮かび上がらせるドキュメンタリー作品『鉄西区』は、二〇〇三年の山形国際ドキュメンタリー映画祭での大賞をはじめ、リスボン、マルセイユの国際ドキュメンタリー映画祭、ナント三大陸映画祭で最高賞を獲得するなど各国で高い評価を受け、当時まだ二〇代後半の若さであつた中国人青年の名を一躍世界に知らしめた。本稿では、紙幅の関係もあり「第一部・工場」を分析するとともに、二〇〇七年の山形で再び大賞に輝く『鳳鳴——中国の記憶』（二〇〇七年）ほかのドキュメンタリー作品を発表する一方、ペドロ・コスタやアピチャップポン・ウィーラセタクンら気鋭の映画作家らとともに参加したオムニバス作品『世界の現状』（二〇〇七年）に短編劇映画「暴虐工廠」を寄せ、さらに近年では初の長編劇映画『無言歌』（二〇一一年）に挑むなどしており、ドキュメンタリーとフィクションの境界を越えた仕事が今後も推し進められるであろうことが予測される。しかし、ここで詳しく説明する余裕はないが、それらの劇映画はド

キュメンタリー作品での主題や方法論の延長線上に撮られている。わたしたちは映画におけるドキュメンタリー／フィクションの区別を素朴に信じるわけではない。王兵のフィルモグラフィに見られるドキュメンタリーと劇映画の相関関係は、彼の劇映画が単にドキュメンタリーでの仕事の派生物としてあることを示すのではなく、むしろ彼のドキュメンタリーがそもそも豊かなフィクション性を備えていたことの証であろう。しかしそれでも、二つの世紀を跨ぐかたちで撮影された長大なドキュメンタリー作品（撮影は一九九一年・二〇〇一年）が王兵のキャリアの出発点に屹立する事実はやはり無視出来ない。『鉄西区』で映し出されるのは、中国における一つの（生産形式というより）生活形式の崩壊、あるいは労働という「制作（＝活動）」が「身振り」とでも呼ぶべきものへと解体されるプロセスであり、そうした事態への感覚や思考上の鋭い反応を創作の発想源とする点で、王兵の仕事は一貫しているのだ^①。

この点に関連して王兵の仕事を当時の中国におけるドキュメンタリー映画の状況に結びつけておこう。『鉄西区』を発表した際、王兵は九〇年代の中国で胎動を見せていたダイレクトシネマ的なアプローチによるドキュメンタリー作りを継承し、ある意味ではその潮流の極みに立つ作家として登場した。ここでのダイレクトシネマ的なアプローチとは、説明的であつたり、作家の個性や主張を安易に反映させたナレーションを一切排し、スクリーンに映し出される被写体の姿やそこから漏れる音声を可能な限りダイレクトに観客に伝える手法である。この手法が九〇年代以降の中国で前景化した背景として、デジタルビデオカメラの普及という技術的要因を挙げることができ、そうした経緯については、かつてドキュメンタリー映画史を画するかたちで一九六〇年代初頭に出現したダイレクトシネマが、軽量の16ミリカメラと小型録音機のコンビで可能となった同時録音システムの普及を背景としていたことと類推的に捉えうるはずだ。さらに中国固有の事情として、当時の中国が改革開放路線へと大きく舵を切り、激動の時代へと突入した事実も関係してくるだろう。専らインディペンデント系の映画作家によって推進された九〇年代以降の中国版ダイレクトシネマは、そうした激動に翻弄される社会的弱者にカメラを向け、中国の偽らざる現状の一端を世に知らしめる役割を果たしたのだ。もちろん『鉄西区』も改革開放後の中国の激動を色濃く反映した映画であり、王兵は友人から借りたパナソニックのビデオカメラZIEIを手にも中国東北地方の工業地帯を訪れたとい

う。では、当時の中国の「激動」とは正確にいかなるものであったのか。たとえば、デヴィッド・ハーヴェイは、一九七八年に一億二〇〇〇万人であった中国での労働者の数が、都市で長期の賃金労働に従事した農民も含め二〇〇二年には実質的に三億五〇〇〇万人近くに膨れ上がった、とする資料を踏まえ、ちょうど『鉄西区』が撮影された時期の中国の新自由主義的状况について以下のように概説する。

この中の「一億人以上」が、今では非公有部門に雇用されており、公式の分類で賃金労働者とされている。公有部門（国有企業と郷鎮企業）にまだ雇用されている者の大部分も、実質的には賃金労働者の身分である。したがって、中国では大規模なプロレタリア化が進行中であり、その過程は私有化・民営化の諸段階によって画されるとともに、労働市場により大きなフレキシビリティを押しつけるためにとられた諸措置（そこには、公共企業体の側が福利厚生と年金支払い義務をしいに放棄していくことも含まれる）によっても画されている。「略」一九九八年から二〇〇二年にかけて、二七〇〇万人の労働者が国有企業から解雇され、国有企業の数は一億二〇〇〇から一億五〇〇〇へと激減した。さらに驚くべきは、過去一〇年ほどの間に、中国における製造業の雇用の純減が約一五〇〇万人に達することである。新自由主義が、搾取しやすく相対的に無力な大量の労働力の存在を一つの要件にしているとすれば、中国には間違いなく新自由主義経済——ただし「中国的特色をもった」それ——としての資格がある^②。

『鉄西区』で描かれるのは、こうした西暦二〇〇〇年前後に進化した国有企業（や製造業での雇用）の「激減」や、国有企業の労働者がある程度まで庇護してきたセーフティネット（福利厚生、年金）の崩壊であり、要するに、労働者の「無力な大量の労働力」への転落、「大規模なプロレタリア化」が進む中国の「新自由主義」のありさまであるが、こうした記述上では数行で足りてしまう内容を、九時間以上の時間をかけて視聴覚的に浮かび上がらせる王兵の達成に相應の分析を施さねばならない。政治経済的なチームの濫用を好まぬ王兵は、「新自由主義」などと形容される中国あるいは世界の現状を、たとえば

「[未だかつてない大量の情報を受け取ることで]大部分の人が途方に暮れてしまい、ひいては自分が分からなくなり、自己を見失うことになる」時代、つまりは「この焦燥と不安に満ちた時代」と呼ぶだろう^③。そして、そうした大量の情報によって複雑化（したかのような）社会や価値観に対し、映画作家はむしろ単純化の戦略をもって立ち向かう。いまだ中国での正式な作品上映の機会を持ち得ていない王兵らは、「権力と経済面の双方からもたらされる二重の圧力」に直面しているが、その圧力に対して「複雑な観念」を持ち出すことなく、極力単純化された手法を介した「個人の価値観」をもって対抗すること……。それが、デジタルビデオカメラ革命の最中に登場した王兵が我が物とするインディペンデントな精神である。そうした「芸術の単純性」を信じる映画作家による最初の仕事を、本稿における分析が「複雑な観念」によって塗り固めてしまふ結果を招く懸念もないわけではない。しかし、中国の「新自由主義」を学ぶための単なる視聴覚教材であることから遠く離れ、『鉄西区』が細部に至るまで分析するに足る映画であるとわたしは考え、そうした試みがいまだ来るべき作家である王兵の仕事全般への分析の出発点となりうる、とも信じる。では、『鉄西区』「第一部・工場」の探索を、基本的に作品の時系列上の流れに沿って進めてみよう。

導入——「工場」という迷宮

『鉄西区』は工場を俯瞰で捉える全景ショットで幕を開ける。「写真1」澱んだ灰色の空が陽光を遮ることもあって時刻は定かでない、工場は薄く雪で覆われている。中央に敷かれた鉄道らしきものが画面奥の消失点に向かって延び、その両側に建造物群が広がる。本作の画面上の色調を決定づける背景の灰色が雪の積もる土地や建物と空の境界を曖昧にし、画面右奥にうつすらと見える高い煙突により、その建造物群が工場であるとうかがい知れる。画面手前には人の数名の小さな人影を確認できる以外はほぼ無人で、少なくとも工場の活気めいたものは感じられず、むしろ全体として漂う寒々しい印象も手伝って、時間の凍結を映す光景が映画の冒頭に置かれるかのようだ。

それが、工場を俯瞰で捉える全景ショットである以上、寸前に「第一部・工場」とタイトルが示されたばかりの作品の導入として、むしろ順当すぎるくらいに順当なショットだといえる。ドキュメンタリーとフィクションの違いを問

わず、舞台となる場所の全景をまずは観客に示し、その後の展開へと導く構成は映画の編集において常套手段である。しかし、その奇を衒うことのない順当な選択から喚起されるわたしたちの期待は、結局、裏切られることになるだろう。まずは全景ショットで大枠のみが示された工場の細部についての知識を少しずつ蓄積させ、最終的にその全貌を観客に知らしめることが映画の当然の流れとして期待されるはずだが、四時間に及ぶ第一部を見終えた後に、その工場の全貌がわたしたちのなかで確かなものとなるかといえば、むしろ逆であるからだ。ありきたりな類推となることを恐れずに言えば、『鉄西区』の第一部で目撃される工場は、フランツ・カフカの記述による茫漠たる城のたたずまい、つまりは、その細部があらわになるばかりで、いつまでたっても全体像を輪郭づけることのできない建造物を思わせる。王兵のカメラによって刻々と拾い上げられるのは、「全体」への収斂や奉仕を拒絶し続ける「部分」であり、それら断片的な映像と音声は決して明確で物理的な全体へと像を結ぶことがない。そうした事情から、本作での工場がある種の迷宮性を湛えるのは事実だが、そ



写真 1 工場を俯瞰で捉える冒頭の全景ショット

の迷宮性は秘められた謎に由来するものではない。むしろ鉄西区の工場は、あらゆる謎を剥奪された結果、いわば剥き出しとなった「部分」の集積としてある。不明瞭さによって喚起される謎は神秘性ではなく、謎は神秘性を剥奪されることによる「部分」の異様なまでの明白さが、むしろ「全体」への到達を困難にし、建造物を迷宮化するのだ。そもそも映画でわたしたちがその工場の崩壊を目撃する以上、工場を捉える冒頭の全景ショットが幻影めいて見えるのも当然かもしれない。いずれにせよ、『鉄西区』はその全編においてカフカの『城』を連想させる。あの小説の主人公Kと同様、「土地測量師」めいた仕事に従事すべく王兵は鉄西区を訪れたのであろう。ただし（Kもそうだったが）、ここでの「土地測量師」の生業は、土地や建造物の境界線を区切り、整然たる秩序をもたらすことになく、むしろさまざまな境界線を横切る作業を通し、その土地（建築）全体の境界性を示すことにあり、録音機能を備えたデジタルビデオカメラこそが、そうした測量のために彼が携えてきた道具となる。もちろん本作で浮かび上がる鉄西区は、中国東北地方の瀋陽にある工業地帯の「現実」に基づきつつ、しかしその現実によって触発された視聽覚的な表象である。王兵自身の言葉を援用するなら、「現実」そのものではなく、「現実に対する一種の感覚や思考」である。王兵のその後の仕事を参照するまでもなく、その点で優れた映画作家にとってドキュメンタリーとフィクションのあいだの壁など無きに等しい。

冒頭の全景ショットで耳に届くサウンド—— かくさに聞こえるざわめきや自動車のクラクションといった程度のもので—— をそのままに、鉄西区の工場群の来歴を説明する字幕が画面に現れる。同地が満洲国の一部であった時期にまで起源は遡り、当初は主に日本軍の軍需用に使用されたが、中華人民共和国が成立するとソ連が大戦後にドイツから持ち帰った設備を転用することで改造が施されたとされる。やがて中ソの蜜月時代は終わるが、その後も新中国の重化学工業を担う工業地帯として一〇〇以上の国营企業が残り、一九八〇年代に工場労働者らの数は一〇〇万と、大型都市めいた規模に及んだ。しかし、九〇年代以降の経済政策の転換にあって、その栄光も一気に翳りを見せ、九〇年代後半になって工場の操業停止が相次ぐようになる……。それが、本作の撮影が始まる時点での鉄西区の状態であった。侵略者の占領下での近代化というアイロニカルな出自に始まり、ソ連との友好関係やその破綻をも背景に共產主義化

した中国における重化学工業重視の政策、さらには改革開放政策に基づく経済自由化（市場化）の流れ……。これからわたしたちが王兵のカメラを介して目撃する工場群は、波乱に富んだ中国近現代史の生き証人めいた複雑な経緯に翻弄されてきており、そうした記憶や痕跡が充満する場所なのだ。

やがて走行中の貨物列車らしき車両先頭から前方を見やる画面へと移行し、以降、幾つかカットを割りながらも、無言のままの前進移動撮影が継続される。後述のように本作で基調を成す前進移動撮影がここで早速登場し、画面中央から奥に向かって延びる線路が王兵に特徴的な構図を形作る。「写真2」この鉄道とそれに関わる労働者は、第一部でこれ以降も要所に登場して映画の転調を成し、第三部の「鉄路」で大きく取り上げられることになるが、この時点で鉄道の性格や機能ははっきりと紹介されないままであるため、わたしたちとしては長大な映画の導入部での緩やかに持続される走行のリズムに身を任せるほかない。前方から吹きつける雪がレンズに衝突し水滴となるなか、ときおり警笛を鳴らす列車上のカメラは、線路両側に広がる工場群やレンガ造りの壁、



写真2 工場間を行き来する貨物輸送列車先頭部からの前進移動撮影

住居らしき建物を間近に捉えながら前進を続け、数台のバスや自動車遮断機による封鎖を避けるべく慌てて通過する最も大きな道路を通り抜けた後に、警備員が門を開けた工場内へと滑り込む。盛んに蒸気を吐き出す蒸気機関車やその奥に聳える煙突を見やりながら列車は速度を落とすが、灰色の空や雪の大地と共に、この白い蒸気の類いが本作に頻出し、画面を特徴づけるだろう。さらに、この画面の直前に浮かぶ字幕によって、今まさにカメラが潜人を果たしたばかりの「鉄西区製錬所」が日本の手で三四年に建設され、八〇年に最盛期を迎えた工場であると説明され、わたしたちが今目にしつつある光景が一九九九年に撮影されたものであると初めて明らかにされる。

労働者とカメラの協働Ⅱ 共犯関係

車両から降りたカメラは、やはり工場の建造物に挟まれるかたちで敷地が奥に延びる構図の下で、高い煙突を見上げるショットを短く挟んだ後、いきなり「製錬所銅精錬プラント」内部の撮影へと移る。画面奥に延びる狭い通路を歩行しながらの前進移動によるものだが、ただでさえ暗い工場内にもくもくと立ち上る蒸気がほとんど視界を遮らんばかりに広がる時、「銅精錬プラント労働者休憩室」内のショットに切り換わる。弁当を食べる者、同僚に散髪してもらう者、煙草を吸いながらその様子を眺める者（労働者たちが吸う夥しい数の煙草も、先の蒸気の系列にあって本作の画面を特徴づける）……薄暗い休憩室内で労働者らが思い思いにたたずんでいる。髪を切り終えた労働者が、俺の散髪まで撮影するのか……と苦笑いを交えて王兵に声をかける。こうした照れ隠しめいた発言は、まだ撮影が開始されて間もなくの時期であったがゆえかもしれないが、本作での王兵のカメラは、その存在を強引に消し去り客観性を装うよう努めるわけではなく、他方で何らかの主観性を積極的に主張するわけでもない。だから、労働者は何度かカメラを意識する素振りを見せるし、王兵があえて労働者に問いかけるケースも例外的ではあるが存在する。すぐ後で休憩室で持ち上がる喧嘩騒ぎにしても、微妙にカメラの存在が影響しているかもしれない。仕事を終えて帰ろうとする労働者の一人がゲームに加われとの仕事仲間の引き留め工作に抵抗し、殴り合いにまで発展するさまをカメラが追う。そうした喧嘩が日常茶飯事であるとしても、カメラの存在が意識されることで、さらにエスカレートした可能性も否めない。こうして、王兵のカメラと労働者とのあいだの

協働Ⅱ共犯関係が形成され、それが本作の根幹を成す関係性であることはいうまでもないが、この点については本稿の最後で改めて触れることにしたい。

時空間の錯綜

ここまでの一連の場面から本作の時間的な迷宮性も読み取れる。それなりに明るかった屋外から暗い工場内にカメラが入ると、画面は昼とも夜ともつかない無時間性に支配される。一応、寸前のショットの延長線上に考えれば工場内での撮影も一九九九年の昼間と受け取れそうだが、先の休憩室での喧嘩の発端は、真夜中に家族もいない家に帰ってどうする、夜明けまでゲームをしよう、との誘いに由来し、少なくとも騒動は真夜中の出来事のはずだ。作品全体としては工場閉鎖に向けてほぼ時系列順で構成されるにもかかわらず、本作で流れる時間はどこか錯綜とした迷宮性を帯びるのだ。

休憩室でのエピソードに戻ろう。次々と市場に上場されるハイテクやインターネット関連産業の株が有望である……とのいかにも改革開放後の中国にふさわしい内容のラジオ放送が耳に届き、*「儲かったか？」*といった労働者の会話も少し聞こえる。ただし、大多数の労働者はそうした情報から取り残されたかのように煙草を吸い、疲れた表情でたずねている。やがてラジオは流行歌らしきものに変わり、その歌を口ずさみながら休憩室を出る労働者を追って王兵のカメラも銅電解プラントへと移動する。こうしたカメラの動きは、『鉄西区』の基調を成すものとして重要である。休憩室と仕事場（プラント）を行き来する労働者の後姿を追い、前方を歩く労働者の背中を捉える前進移動を繰り返すことで、カメラもまた両方の空間の往還を実現せしめるからだ。赤がかった照明に浮かび上がる銅電解プラントは、先の溶解炉と明らかに異質な画調を生むが、ここでも湧き上がる蒸気が画面に浸透し始め、鉄の棒らしきものを労働者が床に引きずることで生じる金属音がプラント内にエコーともども響き渡る。再び休憩室内の数ショットを短く挟むなどした後、いったん屋外に出たカメラが、同プラントの外観をパンニングで撮影する。夜が明けたらしい。ここにも『鉄西区』に特徴的な編集方法が見られる。まずはプラント内部の暗がりを行進した後、明るくなってきた屋外でその外観が示される。あるいは闇の中で手探りの歩行を続けた後で、その外観を引きの画面に収める。まずは闇が広がり、その後に来るおぼろげな光（可視化）が、わたしたちを不可思議な感

動や覚醒へと導くのだ。

ジェンダー化された空間

やがて銅製錬プラント休憩室に続く廊下が再び奥へと延びる構図で捉えられ、先の深夜の場面より賑やかになった休憩室内の光景をしばらく映し出すことで、闇から光への転換がここでも見られる。上半身裸の若い労働者たちが、声高に会話したり、喧嘩ともじやれ合いともつかないかたちで身体を密着させるなどする。ほぼ裸でうろつく労働者は先の深夜の場面でも画面に現れ、わたしたちの目に少しばかり奇異に映るのだが、どうやら休憩室のロッカーではほぼ全裸になってから廊下の先にある風呂場へと移動し、汗を流すのが彼らの習慣らしい。裸でじゃれ合う二人を映す王兵のカメラの前で、別の労働者が「カット、終わり！」と声をかけ、ここでも撮影が労働者のなかで意識され、影響を及ぼす事実がユーモラスにあらわになった後に、プラント内を風呂へと向かう上半身裸の労働者の後方をカメラが追いかける。陽光も差し込む脱衣場らしき場所で、王兵のカメラは、若くて騒々しい労働者に混じり、寡黙に身体をタオルで拭く年配の労働者を注視するだろう。夜間勤務が主に描かれてきたためか、ここまでは女性職員の姿はほとんど見当たらず、喧嘩騒ぎやカード遊び、猥談のみならず、とりわけ上半身裸でじゃれ合う姿など、工場は男性たちの「ホモソーシャルな世界」として描かれる。こうして、映画の主な舞台となる製錬所が男性的な空間である一方、後に登場する瀋陽ケーブル工場が明らかに、*「私たちの空間」*として対置されることを付け加えておこう。同工場の女性職員たちは編物や賑やかな喋りに没頭するばかりか、鏡を前に髪を整えたり、同僚からもらったセーターを試着したりする。身なりに気を配り、他の工場同様の危機的状態にある自身の工場の行く末を危惧しながらも希望を捨てない女たちに対し、鏡が不在の空間ではほぼ裸身でカメラの前に出現し、工場と自身の未来を絶望視するかのような男性たち……。しかしケーブル工場のエピソードにそれほど時間が割かれるわけでもないことから、王兵の関心がどちらに比重を置くかは明らかであろう。

予兆としての廃墟

いったん製錬所を離れた王兵のカメラは、冒頭付近でも見られた貨物列車か

らの移動撮影に戻る。横に広がる工場は、窓ガラスが割れるなど、その外観からして半ば廃墟に見える。「一九九九年 瀋陽圧延工場」との字幕。王兵がカメラとともに操業を停止したらしき工場を一人で散策する。空洞めいた無人の工場には窓などから明るい陽光が差し込み、ある種の廃墟の美学を漂わせる。「写真3」二階に上がり、これまでわたしたちが目にしてきたようにつけて多数の労働者が行き交ったであろう廊下が前進移動で撮影されるが、むろんカメラの前に労働者の姿はない。部屋を覗いても人影はなく、ロッカーの扉が開け放たれたまま放置されている。物音一つしない無人の空間であるがゆえに撮影者の足音だけが耳に届き、他の工場とほぼ同様の経緯を歩んだこの圧延工場も一九九三年の最盛期に六〇〇〇人の労働者を数えたが、九五年下半年から衰退を始め、九七年九月一七日に操業を停止したと字幕で説明される。工場内で滝のように落ち続ける水が半ば凍りつき、「一人の安全は皆の幸せ 厳しい工程は優良品の証」との看板上の標語が時間の凍結を虚しいまでに際立たせる。廃墟は工場の過去の繁栄を偲せつつ、わたしたちが本作で目撃するであろう



写真3 廃墟と化した工場

他の工場の未来を予告している。近い過去の状態を凍結したかのような光景が、周辺の工場の近い未来をも暗示するのであり、ここでも時間の錯綜が見られる。だから廃墟の美学に酔いしれる暇はない。他の工場が今映し出されつつある惨状へと至る行程を厳密に、しかし共感を込めて見守り続けなければならない……。短く挿入される圧延工場のエピソードは、本作のとりわけ第一部がある種の労働や生産の終焉を描くものであることを明らかにする。

〈休憩〉について

ここまでの記述からもうかがえるように、『鉄西区』の第一部では多くの時間が労働者の休憩室で費やされる。なぜ休憩室なのか。差し当たって映画作家は明らかに休憩室での労働者の語り(や表情、身振り)を画面にとどめようとしている。現場でのそれとは異質な言葉や身振りが労働者から不意に生み出されるのだ。二〇〇〇年三月、製錬所の各プラントがオーバーホールの時期を迎える。設備のメンテナンスや交換などのために年に一度行われるもので、その間、労働者は家に戻るのだという。しかし、彼らが迎える「休暇」は以前とは意味合いを変えてしまっている。かつては生産による設備の消耗を補うためにこの期間が設定され、労働者も自宅で身体の疲れを癒したのだらう。しかし工場のプラントではなく休憩室が『鉄西区』の主な舞台となるように、今や労働者の主たる活動が労働ではなく「休憩」と化したかのようであり、この点が休憩室に王兵が執着する第二の、そしてより大きな理由であるはずだ。『鉄西区』の「第一部・工場」は、工場で生産に従事する労働者の姿を英雄視する映画ではない。そうした労働が終焉を迎え、誰もが休憩室で(工場閉鎖までの)時間を潰すほかない事態が描かれるのだ。休憩室での滞在時間の長さが、本作の時間的な錯綜性に一役買っている。労働の合間に休憩が一定のテンポや長さで挿入されるのではなく、緩やかに引き延ばされ、いつ終わるとも知れず継続される談話や戯れの時間……。休憩室では時間の生産性や規則性が脱臼され、非生産的で不規則な無時間性の浸透が受け入れられるのだ。休憩室での彼らの会話からは、時代の変化にうまく対応し、羽振りのいい暮らしをする上司や一部同僚らへの悪口、給料や退職金などが本当に出るのか、との不満や怒り、あるいは今後の生活への切実な不安などがたびたび表明される。先のハーヴェイによる新自由主義の定義も想起されたいが、フレキシビリティに富む労働者が成功

の道を歩むのを尻目に、それを欠いた労働者は雇用の確保はおろか年金や給料の支払いまで心配しなければならなくなる。休憩室での王兵の長い滞在は、労働者らの語りや身振りそのものを画面に刻むことへの関心に由来しており、酒を飲みながらの馬鹿げた冗談やゲームに興じる笑い声もまた彼らのシリアスな批判や嘆き、回顧と同程度に重要であるはずだ。しかしそれでも、一人の鉛製鍊プラント修理工が、本作でさんざん耳にする類いの不平不満を口にした後で語り始める、以下のような内容の省察はやはり傾聴に値し、じっと彼の姿を捉える王兵のカメラも言葉の隅々まで聞き漏らさずにおこうと身構えるかのようだ。いいか、これは『生物学』の問題なんだ。人間、動物、植物……生命あるものすべてが依存しあっていて、その道理は食うか食われるかの『弱肉強食』にある。生きるか死ぬかの瀬戸際にあつて弱者は淘汰され、皆が巻き込まれてしまう。しかし俺たちは同じ人間だ。人間が望むのは食べていくことであり、それは誰もが同じはずだが、それぞれが勝手なことをしているから共倒れになつてしまう。他人と比較するより、自分を見つめることだ。よく考えることさ。他人はいい女を抱いて、飲み食いし、月に五〇〇元ももらっている。でも、俺たちは食っていけない……。こうした言葉を並べた後で、ふと我に帰ったのか、こんな話をしてても誰も聞いてくれない、俺たちは学がないから……と自嘲気味に付け加え、修理工は話し終える。しかし、彼も気づいているではないか。どこからともなくカメラとともに現れた王兵が、彼の発言や考え、身振りを記録し、世界に伝えるであろうことを……。

オーバーホールの時期を迎え、停止状態にある鉛製鍊プラント。工場全体が終わりなき休憩に入る日が近づく。細々と継続されていた生産の要素がすっかり希薄となり、人気のない工場でクリーンのみが動いている。鉛電解プラント休憩室で永遠に続くかのような賭けトランプ。裸身の中年労働者が、以前は休みもなかったが、今は皆暇だ。部品がない。やることがないんだ……との言葉を残して風呂場へ向かう。裸になった別の労働者が休憩室を出るのを機に、王兵も意を決したかのように後を追う。上司との口論が原因で解雇の決まった中年労働者の背中を追いつながら湯気が漏れる風呂場へと通じる扉の前で立ち止まる場面が先にあつたが、今回はそのまま労働者の後を追って扉をこじ開け、ようやくわたしたちを風呂場内にまで導き入れる。何人かの労働者らが湯気に曇る風呂場内で無言のまま身体を洗い、よどんだ印象のお湯や窓から漏れる淡

い陽光が捉えられる。いきなり次のカットでは、別の労働者が王兵を連れて製鍊所の倉庫に入り、今、撮っておけよ、もうすぐなくなるから……とさして感傷を挟むでもなく歩きながら声をかけ、そのままガランとした印象の倉庫を後にするが、その際、王兵のカメラはただ労働者の背中に視線を向けるだけで彼を追おうとせず、倉庫内にとどまるだろう。被写体の後をどこまでも追いつけることのできる自由と、その不可能性を前に踏み止まる抑制……。映画的魅力に満ちた『鉄西区』だが、たとえば、以上の第一部半ばの「休憩」に入る直前の構成がその秀逸な例となるだろう。

労働者のプロレタリア化と散逸

貨物列車が亜鉛製鍊プラントの原料搬入場所で車両を切り離すと、小遣い稼ぎのために荷の積み下ろし作業を受け負う労働者が黙々と仕事を始める。本来の仕事が暇となったため、工場内で別の雇われ仕事に従事することになった労働者らが、「新自由主義」下の中国で進行する「大規模なプロレタリア化」を鋭く体現する。『鉄西区』の工場において通常の意味での労働が消滅しつつある点について何度か言及してきたが、そんななか、ここで労働者らが従事する大きな袋の積み下ろし作業が最も苛酷な労働の光景といえるだろう。砂埃に塗れ、マスクやフードのために表情を読み取ることもできない男たちによるパートタイムの労働が無言のうちに撮影され、ただクリーンの動く音だけが耳に届く。車両から袋を取り出してきては、しかるべき場所に積み上げる労働者たち。しかし、一定の量に達するとクリーンがそれらの袋を持ち去り、労働者たちはまた一から同じ行程を繰り返すかのようだ。人間が「無力な労働力」へと解体される戦慄すべき光景である。

第一部の終幕が近づくにつれて、各プラントの操業停止を告げる字幕が次々と現われるようになる。「二〇〇〇年四月二九日 亜鉛製鍊プラントは操業を停止」。今のところ生産を維持しているが、間もなく停止だと聞いた、身が入らない……などと労働者が休憩室で口々に漏らし、そうした雰囲気を感じて、銅製鍊溶鉱炉班のミーティングで班長が彼らにこう語りかける。気を緩めずに安全に気をつける。まずは生産を維持すること、一日一日を大事にして、ぼんやりするな。ボーナスのチャンスだ。もらえなくても人を恨むな。しかしすぐに「二〇〇〇年六月九日」との字幕の後に無人の銅製鍊プラントが

映し出され、ついで「二〇〇〇年五月三〇日 銅製錬プラントは操業を停止」の字幕が重なる。銅電解プラントの休憩室。倒産したなあ、すべてお終いだ。ここが最後のプラントさ。明日で停止だ……。上半身裸の同僚たちが給料未払い問題について語りあうのをよそに、私服に着替え、鏡に映る自身の姿を確認してから休憩室を後にする労働者。ケーブル工場の女性たちを例外として、わたしたちはここではじめて男性労働者が鏡に向かう場面に遭遇する。例のごとく彼を追って休憩室を出るカメラにより、プラント内の前進移動撮影が繰り広げられる。これまでと同じ動きをカメラが律儀に繰り返すがゆえに、工場の激変ぶりがよりあらわになる。作業着ではなく私服を着た労働者がプラント内を歩く姿を映すこと自体、この映画にあって異例であり、彼はもはや労働者ではない。傍らに広がるプラントから、それまで細々とだが維持されてきた生産の気配がすっかり消えている。「二〇〇六年六月一日、銅電解プラントは操業を停止。労働者は家に帰った」。操業停止後の鉛電解プラント内を王兵がカメラとともに歩く。時間が凍結されたかのような無人の工場。先の圧延工場のシークエンスでの予兆がついに現実のものとなった。ここでも人影のない工場内で前進移動が続けられるなか、撮影者の足音だけが周囲に響き渡り、撮影者自身の影が画面に映り込む。このシークエンスを終えるに当たり王兵は、無人の工場を背景に「瀋陽製錬所鉛製錬プラント 労働者が休暇に入り、最終メンバーが工場から三〇キロの療養所へ療養に向かった（年四回毎回一月）」との字幕を重ねる。

療養所、あるいは夏の空間

ここまでの本稿における「休憩」を巡る記述から、「二〇〇〇年六月一日」との日付のもとに引き続き語り起こされる「瀋陽製錬所鉛製錬プラント療養所」でのエピソードが、単なる余談以上のものであることが予想できるはずだ。二階の窓からの俯瞰撮影により、バスで療養所に到着し、建物へとダラダラと歩く私服の労働者たちの姿が映し出される。工場での寒々しい灰色の世界から一転して迎いは夏の陽光に支配され、カラオケらしき歌声が耳に届く。相変わらず上半身裸の男性たち——療養所で彼らがさらす裸身は基本的に暑さゆえだろう——が廊下を練り歩くなか、室内ではテナーサックスを持つ口ひげの労働者を仲間が取り囲み、彼の演奏にあわせて勇壮な革命歌を思い思いの

格好で合唱する。ランニングシャツにパンツ姿で廊下を歩く男性の背中を追って、王兵のカメラはわたしたちを医務室へと導く。そこで彼らが看護婦に打ってもらった注射は、鉛などの金属を体内から抽出するためのもので、鉛製錬プラントに働く労働者らが定期的に受ける治療である……と字幕により説明される。昼日中の娯楽室で少々厳粛な表情を浮かべながらボルノ映像らしきものを見つめる男性たち。一方、療養所の養殖池に向かうべく、あぜ道を縫って歩く一群が遠景ショットで映し出される。夕暮れ時に持参の網で貝などを取ろうとはしゃぐ労働者らは、まるで夏休みの子どものようで微笑ましいが、そののかなエピソードの舞台となった池がその後予期せぬ悲劇の現場へと転じる。一人の労働者が夜間に魚を捕ろうとし、「不幸にも溺死した」というのだ。警察関係者らが死体を建物内に運び入れるまでの青空の下でのプロセスを、さすがにカメラは遠巻きに見守るしかない。夏らしい強い雨の降る日、労働者らの会話から、死者の家族が療養所を訪れた事実が知らされる。会社は金で解決しようとするだろう、家族にはどんな死に方をしたか説明すべきだ、現場を見せなきゃ……。自らも撮影されつつある彼らは、王兵に向かって、君の撮影したテープを見せればいい、と言葉を添える。ほぼ十年後に王兵が撮る劇映画『無言歌』において、収容所で死亡した夫の死体をあくまでも見たいと主張する、あのアンティゴネーめいた女性の姿が不意に想起されるかのようだ。先のサックス奏者の演奏に乗って以下の内容の歌が合唱され、療養所でのエピソードは締め括られる。酒やバター茶、調布を送るのではなく、幸福の歌を歌い、解放軍に捧げよう。ああ、私達の解放軍よ。

再び〈休憩〉について

素朴な作りではあるが、それなりの規模の療養所を持つこと自体、大型国有企業がかつて享受した繁栄や福利厚生そのものの充実を物語るものだろう。この療養所でくつろぎ、注射で体内に蓄積された金属（^①）を抽出することで、労働者は英気を取り戻し、工場での生産活動に復帰してきたのだろう。しかし、当の工場が操業停止状態に陥った以上、『鉄西区』における労働者らはそうした労働と休暇の生産的なサイクルから追放される。もはや「休憩＝療養」は別の意味を帯び、彼らはいわば終わりなき余暇を生きる存在となるのだ。労働者の溺死という予想外の出来事が不穏な影を落とすとはいえ、療養所

を訪れる労働者らを不必要にベシミスティックに捉える視点を王氏は採用していない。彼らを労働から解放された存在と見なせば、それも過度なオプティミズムに陥るだろうが、生産Ⅱ労働のプロセスから追放されたかのような存在をいかに捉え、位置づけるかが、実は『鉄西区』全体で提起される重要な争点となるはずだ。かつて工場労働者にとって、労働の放棄（サボタージュ）が主たる抵抗の手段であった。しかし、今や彼らは労働の放棄を強いられ、労働の放棄こそが工場の日常となる。逆にいえば、かつて幾らかは懲罰的な色合いを帯びていたかもしれない（強制）労働が、いつしか懲罰的な失業、強制された休暇（非労働）に置き替えられるのだ。働く意欲が消えたわけではなく、その能力もあるはずの労働者から労働の機会が奪われる。彼らは工場（生産手段）を利用しうるし、また工場のほうでも依然として稼働可能はずだが、生産に不可欠な原料や部品の人荷も見込まれない以上、工場と労働者双方が無活動な状態に置かれるほかない。生産ができるはずなのに生産を止めた工場、そして労働ができるはずなのに労働を止めた労働者……。

かつて労働者の共同性は「工場労働者」と表象可能な所属条件により媒介されていた。もしも労働者ならざる労働者となった彼らに別種の共同体が展望できるとすれば、それはいかなるものなのか。他ならぬ一九八九年の天安門事件に触発された文章で、イタリアの思想家ジョルジョ・アガンベンは以下のように書いている。「さまざまな特異性が同一性を要求することのないままに共同性をなすこと、人間たちがこれこれの表象可能な所属条件（イタリア人であること、労働者であること、カトリックであること、テロリストであること……）のないままに共に所属関係をもつということ」⁽⁴⁾。国家にとってそうした共同性は容認しえず、だから天安門の惨劇が起こったのだ……とアガンベンは書くが、その共同性が工場労働者を名乗る資格を失った人々において開かれるのか。この争点に関連して、わたしたちはたとえ映画作家の意図に逆らうことになっても、『鉄西区』を政治的に読み解く必要性に駆られる。ただし、ここでの「政治」とは、中国共産党による改革开放路線やそれに伴う中国での新自由主義の出現といった現象への直接的な批判云々ではなく、以下のような次元においてのものである。「政治とは、人間の本質的な働きのなさに対応するもの、人間の共同体の根源的に働きのない存在に対応するものである。そこに政治がある。というのも、人間とは働きのない *agōs* 存在であり、どのような固有な働きのよ

ても定義づけられないからである。すなわち、いかなる同一性によってもいかなる使命によっても汲み尽くされることのない、純粹な潜在性の存在だ、ということである」⁽⁵⁾。かつて労働者は労働や生産といった「働き」や「使命」の下で同一性を付与されてきただろう。しかし、その「働き」や「使命」、「任務」を喪失してしまった存在が、『鉄西区』を跋扈するかのようなのだ。繰り返すが、そうした存在をいかに捉えるべきなのか。彼らは単に過去の遺物として葬り去られるべき「働きのない存在」なのか。それとも「純粹な潜在性の存在」、「つまりは汲み尽されることのない潜在性Ⅱ可能性に開かれた存在なのか。アガンベンの文章の引用を続けよう。「この働きのなさ *agōs*、この本質的な働きのなさおよび潜在性が、どのように、歴史的な任務となることなく引き受けられうるのか、すなわち、政治が、どのように、人間の働きの不在の露出にほかならず、それぞれの任務に対する創造的な無関心の露出にほかならないものでありうるのか」⁽⁶⁾。

労働Ⅱ工場の終焉

操業停止後、いまだ宙吊り状態に置かれる瀋陽製錬所の労働者らは、工場からあてがわれた居住区内で、工場の将来について不安や臆測、諦め等々を口々に吐露する。「超大型国有企業が倒産」との新聞の見出しを介して工場の倒産がさりげなく知らされた後で、冒頭とほぼ同じ位置からの——もちろん雪は無く、夏の陽光に照らし出された——工場を俯瞰で捉える全景ショットが現れ、「八月二〇日 瀋陽精錬所倒産」との字幕が重なる。工場はついに永遠の夏休みを迎える。運行を続ける貨物列車から鉄道員が見やる工場は、夏草が生い茂ることで野性味を帯び、圧延工場ではクレーンで持ち上げられた鋼材がトラックに積み込まれる。圧延工場の休憩室で何か持ち去るものがないかと物色する男性。「写真4」誰もない」と呟きながらうろつく、上半身裸の彼の背中をカメラは例のごとく追う。「十月二八日、瀋陽圧延工場の解体」。数名の解体作業員が巨大な空洞となった工場の解体を進め、口笛や物音が辺りに反響する。作業員が工場上方の金属を叩くにつれて大量の塵とも埃ともつかない粉が舞い降り、本作における蒸気や雪の主題の延長を成すかのようで美しい。それが呼び水となるのか、画面は二〇〇一年三月の雪の世界に飛ぶ。三月二〇日、再び貨物列車からの撮影。廃墟化した工場を映す横移動や、すぐ側の荒廃した

住居群を見やりながらの前進移動の画面。線路にまで散乱するゴミ。第二部の「街」で取り上げられる住居の破壊と第三部の「鉄路」を一挙に予告するかのようによそのまま画面は暗転し、第一部の「工場」がついに幕を閉じる。

終わりに——裸身と眼差しについて

『鉄西区』の「第一部・工場」は、かつて産業社会で重要な役割を果たした工場という装置の崩壊を見届けることで、ミシェル・フーコーのいう規律社会の終焉を映し出す映画とも見なしうる。規律社会は、従順な身体、有用性の身体、生産的な身体、活動的な身体……等々を、工場や病院、学校、軍隊、監獄などの監禁装置の組織立てによって生み出すのだった。しかし、本作での工場はすでにそうした機能を放棄し、もはや従順である必要もない労働者らは、無用で非生産的、非活動的な身体を持て余すかのように休憩室や風呂場などで時間を潰し、工場内でノマドめいた彷徨（身振り）を続けており、王兵のカメラもその住処なき彷徨をなぞるかのようによその前進移動撮影を繰り返すのだった。で



写真4 操業停止となった工場で休憩室内を物色する上半身裸の労働者

は、眼差しについてはどうか。フーコーの仕事によって広く知られるようになった、あの一望監視システム——見られることなく、見るための視覚的装置——はどこへ消え失せたのか。規律＝生産のための装置を支える眼差しのシステムは何に取って替わられたのか。

長大な『鉄西区』を見守るうちに、この映画はいかなる視線によって眺められたものであるのか……との思いにふと囚われる。もちろん、今や世界的に存在を認知された王兵その人の、類い稀な才能や集中力等々が視線の源であることは疑いない。しかし、それでも『鉄西区』の視線を彼個人のものに見なすことができなくなるのは、それが不可思議な遍在性や拡散性をも併せ持つかのようだからだろうか。ここで、本稿で再三触れてきた、労働者らの裸身に立ち戻りたい。第一部の終盤、療養所に舞台を移す寸前に操業停止で無人となった鉛製錬プラント内を王兵が一人彷徨うシークエンスを思い起こそう。すでに廃墟と化したかのような工場内を彷徨う画面が続くなか、不意に二人の労働者が無言で身体を洗う風呂場内の光景が映し出される。「写真5」風呂はまだ使用可能で、何らかの作業を残した労働者が汗を流しているのだろうか……とわたしたちは少々戸惑いながら考えを巡らせるが、その短めのインサートが終わると、再び元の無人の工場へと画面は戻る。したがって、その風呂場の光景は本作において極めて例外的な（唯一の？）フラッシュバックである。『鉄西区』第一部において映し出される上半身裸の男たちの圧倒的な存在感、廊下を歩き、風呂場へと向かう彼らを王兵が何度も追うこと、あるいはその王兵の構えるカメラが風呂場内に到達するまでの、ある意味、サスペンスフルでさえある演出等々についてこれまでも言及してきたが、このフラッシュバックこそが、本作における男たちの裸身の重要性を物語る決定的な証拠となるだろう。

なぜ裸身なのか。中国（アジア？）人男性は人前で裸になることに無頓着である、といった解釈が容易に導き出され、それがほとんど正解であろうが、本作における工場は、むしろあまりに秘密や謎を欠き、剥き出しであるがゆえに迷宮性を帯びる……と本稿冒頭近くで示したわたしたちの感触をこの主題に結びつけるべきだろう。王兵のカメラが労働者の裸身や風呂場という空間に重大な関心を注ぐのは、もはや隠すべきものなど持ち合わせていない存在の特異なあり方を可視化するためのものだ。むしろ、あらゆる虚飾を脱いだ生身の人間がそこに映し出される、といったあまりに人間主義的な解釈では不十分である。

裸身とは、労働者用の作業着や私服ではなく、そのあいだにある衣服ならざる衣服であるからだ。「いかなる肉体もはや身につけることのできない衣服こそ、人間の裸である。美からヴェールが取り除かれたときに残るもの、それこそが、人間の裸である」(アガンベン)^⑦。彼らは労働者としての地位を剥奪されつつあるが、少なくとも本作にあつて工場を住処ならざる住処とする。工場労働者という公的な身分を失いつつあるが、それでも私的領域に沈潜するわけでもない。そうした存在の境界性をあらわにするもの……それが彼らの裸身である。労働者の剥き出しの裸身は、彼らがたとえば「新自由主義」の攻勢に対して、あまりにも無防備な存在であることをあらわにする点で痛々しく、しかし同時に王兵が構えるカメラに対して堂々と、何も秘密などない、とばかりに自らをさらす勇敢さの点で感動的でもある。裸であるがゆえの脆弱さや悲劇と、裸であることの勇敢さやユーモア、さらには性的ニュアンスをも欠いてはいない豊かさ……。こうした両義性が、先に別の文脈で言及した『鉄西区』で問われる最も重要な争点——活動(現勢力)を欠いた純粋な潜勢力をいかに評価す



写真5 フラッシュバックらしき風呂場内のショット

べきか——に直結してくる。

工場は、労働や生産、監視のための装置(空間)であることをやめ、休憩や身振り(行為)そして撮影のための装置(空間)と化す。本作での王兵による縦横無尽な撮影は、工場での生産がほぼ停止状態に陥ったがゆえに可能となり、労働者への監視の眼差しの不在と入れ替わるようにして撮影の眼差しが工場に導入されるのだ。「目的—手段」という有用性の連関の下に位置づけられるべき工場での労働(生産=制作)を剥奪されることで、『鉄西区』第一部の労働者らは「目的を欠いた、純粋な手段性の圏域」を浮かび上がらせ、「手段としての手段」である「身振り」^⑧、あるいは「人間の働きの不在の露出」という、アガンベンのな政治を遂行する存在となる。そして当然のことながら、そうした無為の身振り(人間の働きの不在)がわたしたちの目前で露出され得たのも、王兵のカメラ(眼差し)あつてのことなのだ。明確な「作品」(目的、生産物)を欠くがゆえに、空虚で脆弱な行為とならざるをえない「身振り(行為)」は、強靱な「制作」の担い手の視線を介してのみ「作品」として定着される。『鉄西区』の第一部でわたしたちが目撃するのは、産業化を支える生産のための装置が、一人の独創的なインディペンデント映画作家のために設えられた撮影用の巨大装置(セット)へと変貌を遂げるプロセスであつた。王兵の向ける眼差しの下に、労働者はまさに剥き出しの姿でさらされる。労働から遠ざけられ、何も生産できなくなった労働者らは、しかし王兵の眼差しに応え、彼との協働に身を投じることで一本の偉大なドキュメンタリーを産み落とし得た。

「映画は像(イメー)を身振りの国へと連れ帰る。ベケットの『夜と夢』の暗に提示している定義によれば、映画とは、身振りの夢のことである。覚醒という境位をこの夢に導入することが映画監督の務めである」^⑨。本作において労働者は亡霊めいた夢遊病者として工場を彷徨い、無為のまどろみを貪るが、王兵の眼差しがそんな夢遊病者の白昼夢への介入を果たし、ある種の覚醒へと導くだろう。『鉄西区』での工場が決して全体像(イメージ)へと収斂され得ないのは、そこが「身振りの国」であるからかもしれない。中国の東北地方に位置し、新自由主義の「現実」をも鋭く体現しつつある工場を、「現実に対する一種の感覚や思考」を介して「身振りの国」へと変貌せしめ、それをスクリーン上に定着させること……。それが、このデヴィュー作で王兵が示した驚異的な達成である。

註

- (1) 「制作」(ポイエーシス)とは、何らかの「作品」(生産物)を生むための人間の活動を指し、「作品」を生み出すことのない無為の「身振り(行為)」と対照を成す。後述のように『鉄西区』の労働者らは、労働(制作)から遠ざけられ、失業や休憩といった無為の状態へと追いやられるのだ。本稿での両者の位置づけについては、とりわけ「終わりに」や註(8)を参照されたい。
- (2) デヴィッド・ハーヴェイ『新自由主義 その歴史的展開と現在』渡辺浩監訳(作品社、二〇〇七年)一九七—一九九頁。
- (3) 本稿での王兵の言葉はすべて『WANG BING Retrospective』(ムヴィオラ、二〇一一年)一頁による。
- (4) ジョルジョ・アガンベン『人権の彼方に 政治哲学ノート』高桑和巳訳(以文社、二〇〇〇年)九〇頁
- (5) 同右、一四五—一四六頁
- (6) 同右、一四六頁
- (7) アガンベン『裸性』岡田温司・栗原俊秀訳(平凡社、二〇一二年)一三七頁
- (8) アガンベン『人権の彼方に 政治哲学ノート』六四頁。アガンベンの思考において、アリストテレス以来の「制作(ポイエーシス)」と「行為(フラクシス)」の区別とは別に、あるいは、そうした区別の構図それ自体への批判としてある第三の活動、それが「身振り」である。「制作」が作品(生産物、商品……)という対象を作ることとする活動、すなわち「目的のための手段」であるのに対し、「行為」は「作品」という対象をもたず、活動自体が「目的」となる点で「手段のない目的」である。アガンベンにとって「身振り」とは、そうした「目的—手段」の枠組みや二者択一性を逸脱し、破壊する活動、すなわち「手段としての手段」、「純粋な手段性」の露呈なのだ(「身振りについての覚え書き」。本稿では、そうしたアガンベンの議論をほぼ踏襲しながらも、ハンナ・アレントやバオロ・ヴィルノらの線に沿って「行為」(action)の「政治性」をポジティブに評価する立場との接合を探索する考えから、あえて「身振り」と「行為」のあいだに厳格な区別を設けていない。
- (9) 同右、六一頁

付記

本稿の執筆に際し、ムヴィオラ及びシネマトリックスのご協力を得ました。感謝いたします。