



Title	ドキュメンタリー映画におけるケアの表象：想田和弘の『精神』と『精神0』を例に
Author(s)	東, 志保
Citation	a+a 美学研究. 2024, 15, p. 98-113
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/103390
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ドキュメンタリー映画におけるケアの表象

——想田和弘の『精神』と『精神0』を例に

想田和弘の『精神』（二〇〇八）は、岡山の精神科診療所「こらーる」に集う患者と医療従事者の姿を、ナレーショ
ンなし、テロップなし、サウンドトラックなしを基本原則とした「観察映画」の手法で映した映画である。「観察映
画」とは、長編ドキュメンタリー映画第一作目の『選挙』（二〇〇七）以来、想田が一貫して追求してきた撮影手法で
あり、一九六〇年代初頭に、主にアメリカ合衆国で多く作られたダイレクト・シネマをモデルとしている。想田は、
その中でも特に、フレデリック・ワイズマンからの影響を強く認めているが、ワイズマンの、撮影者の存在を感じさ
せない徹底して観察的な様式とは異なり、想田の映画では、撮影者の存在を提示する映像も多く出現する。それに伴
い、撮影者と被写体の対話の記録も映画のなかに収められており、その傾向は、『精神』から、同じ岡山の精神科診
療所「こらーる」のその後を映した『精神0』（二〇二〇）に至るまでの想田のフィルムグラフィの進展のなかで顕
著になっていく。実際、『精神』と『精神0』の共通点と相違点に着目した批評も存在する。例えば、上野昂志は、
観客がおのずと「現にカメラが捉えたその場に身を置くことになる」想田の観察映画の特性を指摘した上で、『精神
0』は、精神科診療所を引退した山本医師と妻の芳子さんを映し出すことで、『精神』とは異なる展開を見せていく
ことに着目している¹⁾。また、栗林佐知は、『精神』と『精神0』の間に横たわる一〇年間という歳月を経た社会の
共通点と変化について言及した上で、芳子さんという存在にフォーカスすることによって提示される、女性が専ら携
わってきたシャドーワークの問題を考察している²⁾。この二つの批評記事が指摘するように、撮影対象が変化した
ということが、『精神』と『精神0』の大きな違いであることは間違いないだろう。しかし、これらの批評記事では、
映画の形式面の変化については検討されていない。更に、想田の観察映画がドキュメンタリー映画の歴史のなかで、
どのように位置付けられるか考察した学術研究はなされていないのが現状である。そこで、本論では、想田の『精
神』と『精神0』を、しばしば想田が引き合いに出すワイズマンの映画のみならず、他のダイレクト・シネマの作品
も含めた精神病院の表象の系譜のうちに位置づけた上で、『精神』と『精神0』の間の変化について、映画の内容だ
けでなく形式の変化の面からも論じることとする。それによって、あるひとつの精神科診療所を主題に据えた想田の
連作のうちに、ケアの倫理と呼応し合うドキュメンタリー映画のあり方を見出すことができるのではないだろうか。

想田和弘の「観察映画」とは

想田は、著書の『なぜ僕はドキュメンタリーを撮るのか』のなかで、みずからのドキュメンタリー映画の方法論を「観察映画」と名づけ、その源流を、ダイレクト・シネマに見出している^{〔3〕}。想田が同著で説明するように、ダイレクト・シネマは、一九六〇年代前後に開発された、同時録音が可能な小型の一六ミリカメラと録音機の技術を活かして「ナレーションなどの力を極力借りずに、撮れた映像と現実音ですべてを直接的に（＝ダイレクトに）語らせる手法^{〔4〕}」に特徴づけられた映画である。その上で、想田はダイレクト・シネマを以下のように解釈している。

そういう意味では、六〇年代に同時録音技術の確立とともに勃興したダイレクトシネマは、「生の素材＝現実や登場人物に雄弁に語らせる」ことを主眼にした、一種の思想運動ととらえることができる。それは、ドキュメンタリーはあらかじめ用意した主義主張やメッセージを演出するためのツールではなく、逆に「現実を耳を傾け、何かを謙虚に学ぶための装置」であると位置付けたのである^{〔5〕}。

実際、メディア史家のエリック・バーナウが記述するように、トニーの登場以来、一九三〇～四〇年代のドキュメンタリー映画はナレーションが中心で、話す人々を取り上げることとはほとんどなかった^{〔6〕}。それとは対照的に、一九五〇～六〇年代のドキュメンタリー映画では、テープ・レコーダーによって被写体の声を記録したイギリスのフリー・シネマや、同時録音技術によって更に生き生きと被写体の声を捉えたダイレクト・シネマに代表されるように、次第に話す人々に注目するようになっていった^{〔7〕}。そして、自分自身の自発的な声で話す人々を編集で操作することが難しいため、監督は支配権を失い始めたとバーナウは指摘している^{〔8〕}。つまり、ダイレクト・シネマでは、被写体の語りを中心に置かれることで、撮影者が現場を完璧にコントロールすることができなくなるような偶発性が

生み出されたのである。ダイレクト・シネマの撮影者の存在が「壁に止まった蠅」としばしば形容されるのは、このためだろう。想田の表現を借りるならば、ドキュメンタリー映画監督は、現実を耳を傾け、何かを謙虚に学ぶために、観察に徹する存在となったのである。そして、ジル・マルソレーが指摘するように、このような映画が生み出された背景には、当時の社会や政治の変容があるだろう^{〔9〕}。ダイレクト・シネマは、アメリカ合衆国、カナダのケベック州、フランスで花開くが、アメリカ合衆国では、公民権運動や急進左派などの運動が芽生えつつあり、カナダのケベック州では、リベラルな政治運動「静かなる革命」によって、ケベックの民族意識が高まりつつあり、フランスはアルジェリア戦争に代表されるように脱植民地化の過程にある、という背景があった^{〔10〕}。こうした社会状況の中で、ダイレクト・シネマは、自由な映画の可能性を開くものとして捉えられた。「ダイレクト・シネマの冒険は、時代の硬直化した構造を揺るがすことや、統一的で、整合的であろうとすることで、相違を覆い隠そうとする、時代の偽の仮面を剥がすことに寄与した^{〔11〕}」のである。

以上の議論を踏まえると、ダイレクト・シネマの特色とは、多義的かつ複層的な現実を捉えようとするところである。そして、ケベックのダイレクト・シネマが周縁的な文化に関心を寄せたことに示されているように、ダイレクト・シネマは、それまで耳を傾けられることのなかった人々の声を主題化しようとした。このことを鑑みると、フランスでダイレクト・シネマに取り組んだマリオ・ルスボリが、フランス南部ロゼール地方の過疎地に生きる人々や、精神病院の人々の話し声を記録したのは、自然の流れであった。ルスボリの『狂気へのまなざし』（一九六二）と『囚人の祭』（一九六二）は、精神病院を撮影した初めてのドキュメンタリー映画で、先駆的な精神医療で知られるサンタルバン＝シュル＝リマニヨル病院の患者と医療従事者の世界を、インタビューと同時録音で生き生きと映し出した映画である。この二本の短編映画では、ナレーションによる説明や、アントナン・アルトの詩を朗読したボイスオーバーも介在するものの、基本的に患者たちの語りを中心に置かれている。また、先入観を排するため、質問項目を準備せずに行ったインタビューによって患者達の声を真摯に聞き取るうとする撮影のあり方^{〔12〕}は、彼らの創作表現を尊重し、病院を外のコミュニティとの関わりへと開こうとする医療方針と共鳴するものだろう。

このような、ルスボリの試みの後、ダイレクト・シネマの形式で精神病院を撮影した映画として挙げられるのが、

ワイズマンの監督デビュー作、『チチカット・フォーリーズ』（一九六七）である。精神異常犯罪者のための刑務所マサチューセッツ矯正院の日常を、ナレーション、インタビュー、サウンドトラックを排した、徹底して観察的なモードで見つめることで、収容者たちが置かれた抑圧的な状況を浮き彫りにした『チチカット・フォーリーズ』は、可動的なカメラと録音機材による臨場感のある撮影という点では、ルスボリの映画と共通しているものの、そこで表される精神病院は刑務所でもあるということで、内容的には対照的な雰囲気を持つものである。形式的にも、ルスボリの二作が初期のダイレクト・シネマの、新鮮でありながらも荒削りな雰囲気を残しているのに対して、ワイズマンの映画は様式的な厳格さを持っていること^[13]を考えると、『チチカット・フォーリーズ』は、ダイレクト・シネマの観察の様式の純粹化を推し進めた映画であるといえる。以上のような、徹底的な観察に基づくダイレクト・シネマからの影響を受けながらも、撮影者と被写体の関係性の提示をすることで、撮影者の主観性を表そうとしたのが、レイモン・ドゥパルドンである。精神病院廃絶運動のなかで閉鎖間近にあった、イタリアのサン・クレモンテ島の精神病院の日常を映した『サン・クレモンテ』（一九八〇）では、カメラ目線が頻繁に登場することに象徴されるように、撮影と被写体との対話が印象的な映画となっている。このような、ドゥパルドンの映画における撮影者と被写体の関係性の提示は、パリの精神科救急を撮影した『救急』（一九八七）に引き継がれる。『サン・クレモンテ』と同様に、『救急』でも、患者たちはたびたびカメラに目を向け、撮影者に向けて質問したり、被写体にマイクを向ける録音技師の姿がフレーム・インするなど、撮影者の存在や、撮影者と被写体との関係性が明確に提示されているのである^[14]。

それでは、以上のような、ダイレクト・シネマにおける精神病院の表象の系譜において、想田の『精神』と『精神0』は、どのような位置を占めているのだろうか。まず、撮影対象としては、『精神』と『精神0』に登場する診療所は、患者を外の世界に開く試みを行なっているという点で、ルスボリやドゥパルドンの映画で表された精神病院の世界と通底している。次に、撮影者の立ち位置としては、撮影者と被写体の関係性が明確に提示されるドゥパルドンの映画に類似していると考えられる。その意味で、『精神』と『精神0』は、想田が模範とするワイズマンによる精神病院の表象とは大きく異なるものである。つまり、ドゥパルドンが、ダイレクト・シネマの映画表現を追求するとともに、『インダイレクト・シネマ』と呼ばれるような、撮影者の主観性を重視した映画を制作していた^[15]のと同

様に、想田も、ダイレクト・シネマの表現に新たな展開をもたらした映画作家であるといえるのではないだろうか。このことは、想田が、ダイレクト・シネマの観察的形式を、「観察Ⅱ客観」や「観察者Ⅱ冷たい傍観者」という一般的に流布している印象を覆し、「観察」という言葉を再定義したいと考えていたこと^[16]と関係しているだろう。想田の観察映画は、「古臭いイメージのダイレクトシネマを「観察」をキーワードに再発明し、自分なりのアレンジや方法論も加えて、世界のドキュメンタリー界に一石を投じてみたい^[17]」という意図のもと、練り上げられたものである。そして、観察映画によるダイレクト・シネマの再発明のひとつが、撮影者の主観性についての考え方である。想田は、観察映画は「客観的真相を描いた映画」ではなく、「様々な解釈に開かれた映画である」とし、「観察映画を含めたドキュメンタリーが何を描けるのかといえば、それは作り手が目にし、耳にし、体験した世界である」と述べる^[18]。その例として、自身の『精神』が挙げられている。

例えば、『精神』では、二〇〇五年の秋と二〇〇七年の夏、合計約三〇日間、「こらーる岡山」を訪れ、僕が目にした世界を描かせてもらった。こらーる岡山は、精神科医の山本昌知先生と当事者（患者）たちが力を合わせて一九九七年に設立した精神科診療所である。古い民家を利用した「おばあちゃんの家」のような診療所に、統合失調症や躁鬱病を始めた様々な精神疾患を患う人々がやってくる。僕と規与子〔著者注：想田のパートナーで、プロデューサーを務める柏木規与子〕はその畳敷きの待合室に撮影機材を持って訪れ、そこにおられる方々に声をかけた。そして、撮影許可を下さった方々に、その場でカメラを向けていった。ここで強調しておきたいのは、撮影の時期がずれていたから、僕は異なる人と出会って、結果的に異なる映画ができただろう、ということである。ドキュメンタリーは出会いやタイミングに支配され、現実のほんの一部分しかとらえることができない。そういう意味では、いかに「客観・中立・公正」を標榜していたとしても、あらゆるドキュメンタリーは本質的に体験記なのである。〔…〕観察映画は映像で表す体験記なのだから、当然、主観の産物である。あらゆる観察という行為には、観察する主体が前提とされる^[19]。

この記述で重要なのは、想田が、あらゆるドキュメンタリーを体験記としてとらえ、観察映画を「映像で表す体験記」としていることである。つまり、観察映画において、「観察する主体」の存在が提示されるのは、想田のドキュメンタリー映画観の反映なのである。それでは、『精神』と『精神0』のなかで、このようなドキュメンタリー映画観は実際にどのように表現されているだろうか。次節から作品を具体的に分析していく。

ダイレクト・シネマの発展的継承としての『精神』

『精神』は、こらゝる岡山の精神科診療所に向かう患者さんの歩みを追跡するように映した、臨場感のあるトラッキングショットから始まる。その後、山本医師と患者さんとの対話が、クローズアップも交えながら撮影される。そして、このシーンの後、黒画面に映画のタイトルが映され、街の風景を固定ショットで捉えた映像を経て、診療所の外観から待合室にいる患者さんに焦点が当てられていく。それ以降、映画は、患者さん達の様々な肖像を本人の語りとともに映していくことになるが、映画のイントロダクションともいえる、冒頭のシークエンスであっても、ナレーション、音楽、テロップなどの説明的な要素は全く介在せず、非常にシンプルな作りとなっている。このような映画のあり方は、ワイズマンに倣ったもので、説明的な要素が登場しないからこそ「観客は登場人物の表情や言動に注意を払う。観察をする。」^[20]ことを主眼としている。事前情報を全く知らない観客は、これがどこの街なのか、どのような診療所なのかわからないまま、想像を働かせていくことになるのである。また、『精神』の大部分は、診療所に集う人々の語りによって構成されているが、個別の事例を徹底的に見つめることで、その背後にある社会や制度のあり方が透けて見えるようになる、というのも社会制度を見つめ続けたワイズマンをはじめとするダイレクト・シネマの特徴といえよう。例えば、診療所の患者とスタッフの会合のシーンでは、映画が撮影された二〇〇五年ごろに成立した障害者自立支援法の問題点が主題となり、社会政策の変化に翻弄される組織と個人の実像が浮き彫りになっている。また、映画の終盤、ひとりの患者が、診療所に併設されている福祉事業所の電話で、公営住宅入居のために、行

政と延々とやり取りを続ける長回しのシーンは、いかに個人が社会制度と格闘し、関わりあうか、という具体例を浮かび上がらせている。

以上のように、『精神』は、想田が「カメラの目の前に展開する現実を映像と音で描写するばかり」^[21]という、ワイズマン流のダイレクト・シネマの形式を踏襲している。しかし、それと同時に、『精神』では、撮影者の存在をできるだけ消そうと望み、「事象の真実はカメラの前に存在すると考える」多くのダイレクト・シネマ^[22]とは異なり、撮影者と被写体の相互関係によって生み出されるような場面も存在するのである。菅野さんという患者さんを被写体に据えた二つのシークエンスが、その例として挙げられるだろう。最初に登場する、菅野さんの語りを映したシークエンスは、菅野さんが待合室の引き戸のガラスのひび割れを指差しながら、「僕の苦労はな、こういうふうになつとるんよ。けどな、このガラスからは、微妙に何か普通のガラスとは違うようなものが出ているん。何か言うたらそれは優しさ。優しいという字は、にんべんに憂いと書くやろう。憂いが多い人ほど優しいて。はい、カット!」と言い、笑いながらカメラに視線を向け、想田が「何だったんですか、今のは」と尋ねる場面から始まる。その後、菅野さんは自身の哲学や人生観、更には手品やパフォーマンスなどを披露し、病気になった時のことについて語っていくが、自分のなかで区切りができると「はい、カット!」と言って撮影を指示しようとするのである。ここでは、被写体がカメラを明確に意識しているだけでなく、映画撮影をコントロールしようとしていることが示されている。その意味で、菅野が「人の悩みを聞きよったら自分の心の傷も癒やされる」と発言するのは示唆的に思われる。この言葉は、被写体の語りに決して無関係でいられない撮影者の存在、という、撮影者と被写体の相互関係性のメタファーとも取れるのである。

そして、このような撮影者と被写体の相互関係性は、菅野さんが想田と他の患者たちに向かって、自分が撮影した写真を見せたり、写真に添えられている自作の詩を朗読するシークエンスに最も顕著に表されている。菅野さんが想田に向かって、「想田さん? ソーダ、買うてきてもらえん?」と話しかけ、周りの患者たちが「あ、そーだー、そーだー」とはしゃぐ場面から、本シークエンスは始まる。それから菅野さんは、「これをちよつと見てもらいたいんよ、想田さんに」と言いながら写真を出し、写真のなかの女性を指差し、「私が撮った写真なんやけど。これ、



図1 | 『精神』想田和弘監督：1時間53分

誰ですか」と尋ねるのである。それに対して、想田は「あ、私の義母です」と答え、ここで想田の義母が診療所と関わりのある仕事をしていることが示唆される。菅野さんはそれに続き、「これ、うちの母ちゃんですよ。一三年前に亡くなった」と言いながら、母親に捧げた詩が書き添えられている母のポートレイトをカメラに差し出すのである[図1]。つまり、この場面では、「母」という共通のキーワードを軸に、撮影者と被写体の接続点が表示されているのだ。そして、この後、このシークエンスでは、菅野さんの写真に添えられた詩集の朗読を契機に他の患者も短歌を披露するなど、撮影者の存在が呼び水となり、被写体が表現活動を行なっていく様相が映されていくことになる。このシークエンスは、カメラや撮影者の存在を障害と見做さず、貴重な触媒として映画の中に取り込んでいくという点で、映像人類学の巨匠、ジャン・ルーシュの「シネマ・ヴェリテ」を想起させるものである。ルーシュは広い意味で初期のダイレクト・シネマの映画作家と位置付けられるが、「シネマ・ヴェリテ」という呼び方を好み、撮影者や映画制作のプロセスを作品中に積極的に呈示し、カメラが介在することで生起する現実を捉えようとした[23]。想田がダイレクト・シネマを「観察」をキーワードに再発明しようとしていたことや、観察映画を「映像で表す体験記」として、たことを鑑みると、撮影者の体験を作品のなかに取り入れることで、ルーシュのシネマ・ヴェリテと通底する映画表現がなされているといえよう。その意味で、『精神』は、撮影者と被写体の対話によって生み出された映画でもあるのだ。実際、想田は、カメラ視線を極力排除するワイズマンを模した、第一作目の『選挙』とは異なり、『精神』では、自らの考え方を見直さざるを得なくなったと述懐する。

なぜなら、いくら僕が透明になろうとしても、患者さんたちはカメラが回っているのに「なんでここで映画を撮ってるんですか」といった類の逆質問をされる。長年「こらーる岡山」に通っている詩人の菅野さんにいたっては、何か哲学的な人生訓のようなものを披露しては、そのたびに「はい、カット!」と映画監督の真似をして、ガハガハ笑う。「…」それによく考えてみれば、患者さんたちのそうした所作は、僕に「ガラスで隔てられた観覧席に安穩としていられるとは思うなよ」と釘を刺しているふうでもあった[24]。

更に想田は、精神科の世界を観察してみれば、「健常者」と「精神障害者」は地続きに見える、と述べた上で、以下のように記述している。

「観察」という行為は、一般に思われているように、決して冷たく冷徹なものではない。観察という行為は、必ずといってよいほど、観察する側の「物事の見方」世界観」の変容を伴うからだ。自らも安穩としていられなくなり、結果的に自分のことも観察せざるを得なくなる[25]。

つまり、想田は、精神科の世界を観察することで、自分自身をも観察することになったのだ。その意味で、前述のシークエンスで、菅野さんが想田に指し示した義母の写真は示唆的である。というのも、偶然にも、その写真は、想田の義父母が携わる社会福祉の現場を映した『Peace』(11010)という次回作の予告となっているからだ。そして、想田の家族の肖像ともいえる『Peace』は、『精神』の約一〇年後に再び同じ精神科診療所を撮影した『精神0』における、撮影者と被写体の関係性の提示の土台を形成することになるのである。

『Peace』から『精神0』へ 撮影者と被写体の間へ

『精神』の完成後、想田は岡山県の牛窓という港町に住む義祖母を撮影する予定だったが、一部の親族から難色を示され、その代わりに義父を被写体にカメラを向けることになった。その結果、生まれたのが『Peace』である。まず、義父が世話する野良猫たちのコミュニティの観察から撮影は始まったが、その後は、義父母が代表を務める在宅支援NPO法人での仕事や、橋本さんという独居の高齢者の肖像に焦点が移ることになる。そして、橋本さんを捉えた複数のシークエンスのなかでみられるのが、撮影者の存在によって生まれる会話や発言、そしてカメラ視線を映画



図3 | 『精神』想田和弘監督：1時間57分



図2 | 『精神』想田和弘監督：1時間33分

のなかで積極的に取り込んでいく、参与観察的な映画表現である。ここには前作『精神』からの作風の継承が見て取れよう。そして、このような、撮影者と被写体の相互関係性は、生活支援を受ける人々の心に寄り添い、「日常のほぼすべてを他者への媒介のために費やしている」²⁸ 柏木夫妻の活動と共鳴するものである。義父の寿男さんが、車椅子に乗る被支援者と同じ目線でしゃがんで対話するように、そして義母の廣子さんが、被支援者の立場に立ちながら対話する²⁹ように、想田も被写体と同じ目線で対話しようと努めるのである。それゆえ、野良猫の世話をめぐっての柏木夫婦のちょっとした喧嘩など、親族だからこそ捉えられるようなホームムービー的なシークエンスには、パーソナルな関係性の提示以上のものが表されている。そこには、柏木夫妻が体現するような、フアビエヌ・ブルジェールが言うところの「依存状態の人びとへの適切な対応として、他者への関心をもつことで実現する」ケアの倫理²⁸と響き合う映画表現への意志が表明されているのではないだろうか。

『Peace』で新たに提示された、撮影者と被写体の相互関係性とケアの倫理との連動は、『精神0』に引き継がれていく。『Peace』と『精神0』の間も、想田は参与観察的なドキュメンタリー映画を制作してきたが、『Peace』以上にパーソナルな要素が表されることはなかった。しかし、『精神0』では、『Peace』に匹敵するほどの、撮影者と被写体との親密な関係性が描かれるのである。『精神0』は、『精神』と同じ精神科診療所を撮影した映画であるが、『精神』では患者さんたちが主な被写体であったのに対し、『精神0』は、診療所を引退した後の山本医師と、認知症を患う妻の芳子さんとの日常に焦点が当てられている。そのなかで、想田（撮影者）と山本夫妻（被写体）との間のパーソナルな関係性が滲み出るようなシークエンスが多く登場しており、その点で『Peace』との連続性が見出される。例えば、映画序盤の、山本医師の引退記念講演のシークエンスでの、講演中の山本医師を正面側・横側・背後からぐるりと映すカメラの動きは、撮影者と被写体との距離の近さを示すものである。このような、撮影者と被写体の間の距離感は、想田がカメラ越しに山本夫妻とお茶をし、食事をとるシークエンスにおいて、特に表現されている。このシークエンスは約二〇分間続くが、このなかで、想田は、老齢の夫婦の暮らしぶりや彼らの所作を見つめると同時に、山本夫妻が差し出す飲み物やお茶菓子、ひいては出前の寿司や酒など、おもてなしを受けることで、被写体と積極的に関わることになるのである。芳子さんに差し出された煎餅を噛み砕く想田の咀嚼音までもが映画のなかに組み

込まれていることからわかるように、撮影者の存在が『精神』以上に色濃く刻み込まれているのだ。このシークエンスについて、想田はインタビュー記事のなかで、山本医師の家を訪れたのは初めてだと断った上で、以下のように回想している。

撮らせていただきながら、やはり何度もお邪魔するのは山本先生や芳子さんのご負担になるので、今回は最初で最後のチャンスだなと思いました。山本先生がお茶を入れるのにも大変な苦勞をされているのを観ていると、色々と手伝ってしまいたくなったのも事実ですが、そこで僕が手を出してしまうとお二人が日頃どんな生活をしているかを撮れなくなってしまうので、ひたすら冷酷非情にカメラを回していました（笑）僕たちが岡山に帰るたびに山本先生と芳子さんとはご飯をご一緒しているので、「お寿司を取りたいんじゃない」と先生がおっしゃったとき、いつもの会食をしようという気持ちだったんだと、すぐに分かりましたね²⁹。

この記事では「冷酷非情にカメラを回していました」と想田は述懐するが、「犬が鳴い」と言う芳子さんとともに、家の外を見に行ったり、山本夫妻とカメラ越しに乾杯する場面^{図2}に象徴されるように、このシークエンスでの想田の立ち位置は、単なる傍観者ではない。実際、山本医師が「いつもの会食をしようという気持ち」であったという箇所からわかるように、このシークエンスには、食事を共にすることで培われてきた、撮影者と被写体のパーソナルな関係性が反映されているのである。

このことを鑑みると、山本夫妻が墓参りに行く様子を延々と映した映画のラストシークエンスにみられるトラッキングショット^{図3}は、単なる臨場感の表現ではなく、被写体の動きに寄り添った表現であるといえるだろう。このシークエンスでは、坂道を歩いていくこと、墓の掃除をすること、お供物を置くことが、老齢の夫婦にとって、いかに骨の折れる作業であるかが映されている。それを見

つめる想田のカメらは、彼らの足取りや息遣いに伴走するかのようである。患者さんを長年支えてきた二人の老いを見つめること。それは「ケアは人間の本質そのものである」とする村上靖彦の以下の記述を想起させる。

そもそも、人間は自力では生存することができない未熟な状態で生まれてくる。つまり、ある意味で新生児は障害者や病人と同じ条件下に置かれる。さらに付け加えるなら、弱い存在であること、誰かに依存しなくては生きていけないということ、支援を必要とすると言うことは人間の出発点であり、すべての人に共通する基本的な性質である。人間社会では、いつも誰かが誰かをサポートしている、ならば、「独りでは生存することができない仲間を助ける生物」として、人間を定義することもできるのではないか。弱さを他の人が支えること。これが人間の条件であり、可能性でもあるといえないだろうか^[30]。

「弱さを他の人が支える」ケアを、人間の条件や可能性として捉えることは、当事者中心の診療所を立ち上げ、患者さんから学ぶ姿勢を一貫して取ってきた山本医師の思想と通底している。実際、山本医師は想田との対談のなかで、イギリスの精神科医のジョン・ボウルビーの「世話をする、世話をしてもらう、というのが人間の本質だ」という言葉を引き合いに、「世話をして、世話をしてもらう。そういう両輪が回る社会だったらええんじゃないか。そうだったら「助けてくれ」と言えるからな。」と語る^[31]。それに対して、想田も「全ての人間は生まれて何年間も、世話をされるということなしには生き延びられない。」と応じ、「おそらく人間存在の成立要件というか、人間が人間になるための根源的な必要条件みたいなものは、たぶん世話をし、世話をされるということなんだと思います。」と述べている^[32]。このような文脈から考えると、『精神0』は、山本夫妻の引退後の生活を見つめることで、誰しもが世話をし、世話をされるという人間のあり方を提起した映画といえるだろう。更に、映画自体が、撮影者と被写体の間の双方向的でパーソナルな関係性を基盤にしていることを考えると、『精神0』は『Peace』と同様に、ブルジュールが論じた「他者への関心によって形成される関係の倫理」に基づくケアの理論^[33]と呼応する映画表現がなされているといえる。ブルジュールは、「ケア」する態度、他者への関心、「配慮すること」、「相互に配慮すること」、心づかい、

他者を心配すること、それらによる社会的絆の問題を、自律した個人を軸に考えられてきた道徳や正義の思想とは異なった仕方でも論じようとした^[34]。『精神0』における、配慮を基盤とした、撮影者と被写体の相互関係性と社会的絆の構築は、ドキュメンタリー映画とケアの倫理との連動の可能性を提起しているといえるのではないだろうか。

おわりに

本論は、想田和弘の、こらゝる岡山精神科診療所についての連作、『精神』と『精神0』におけるケアの表象を、ダイレクト・シネマにおける精神病院の系譜に位置づけた上で、撮影者と被写体の相互関係性という観点から、想田の映画ではダイレクト・シネマの観察的形式が更新されていることを明らかにした。そして、『精神』から『精神0』への推移のなかで、ケアの倫理と共鳴するような世界観が映し出されているのではないかと結論づけた。一連の考察を通して、ケアを題材とした想田の観察映画における撮影者と被写体の相互関係の特殊性について示すことができたのではないだろうか。ただ、ブルジュールが、ケアの倫理を「最も弱い人びと、聞かれることのない人びと、認められていない人びと」の声を聞くフェミニストの倫理と結びつけて論じているにもかかわらず、それを『精神0』における芳子さんの表象や、想田のパートナーでプロデューサーを勤める柏木規与子の仕事と絡めて論じることができなかった。このことは今後の課題としたい。また、想田の映画のみならず、ケアを題材にした他のドキュメンタリー映画も参照しながら、ケアの表象に着目するのみならず、撮影者と被写体の関係性を軸にした、ケアとしての映画のあり方について、引き続き考察していきたい。

東志保（あずま・しほ）

大阪大学大学院人文学研究科准教授。パリ第三大学映画視聴覚研究科博士後期課程修了。博士（映画視聴覚研究）。専門は、映画研究・比較文化論。

註

- *1 上野昂志「想田観察映画第九弾『精神0』『精神』から『精神0』へ共に生きるということ」『キネマ旬報』一八三七号（二〇二〇年）一四二―一四四頁。
- *2 栗林佐知「想田和弘監督『精神』と『精神0（ゼロ）』の間、それから」日本嗜癮行動学会誌「家族機能研究所編『アディクションと家族』三六号二巻（二〇二一年）一七三―一七六頁。
- *3 想田和弘「なぜ僕はドキュメンタリーを撮るのか」（講談社現代新書、二〇二一年）四四頁。
- *4 同書、四五頁。
- *5 同書、四七頁。
- *6 エリック・バーナウ「ドキュメンタリー映画史」安原和見訳（筑摩書房、二〇二五年）二五六―二五七頁。
- *7 同書、二五三―二五七頁。
- *8 同書、二五七頁。
- *9 Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisité* (Les 400 Coups, 1997), 63.
- *10 *Ibid.*
- *11 *Ibid.*, 64.
- *12 Mario Ruspoli, "Remarques sur le cinéma direct, dit « Cinéma Vérité », " *Cinéma 63*, no 74 (mars 1963) : 149.
- *13 Dave Saunders, *Direct Cinema : Observational documentary and the politics of the sixties*, (Wallflower Press, 2007), 145.
- *14 『救急』における、撮影者と被写体の関係性については、拙稿の以下の箇所を参照。東志保「クロディヌ・ヌガレによる「聴覚の解放」―ダイレクト・シネマとフェミニズムの観点から」『Arts and Media』一三号（二〇二三年）二二―二三頁。
- *15 Nico de Clerk, "Towards an indirect cinema: the documentaries of Raymond Depardon," in *Raymond Depardon: Fotograf en filmer/ Photographer and Filmmaker* (Netherlands fotomuseum / Netherlands Filmuseum, 2005), 42-44.
- *16 想田「前掲書、五三頁。
- *17 同書、同頁。
- *18 同書、八一―八三頁。
- *19 同書、八二―八四頁。
- *20 同書、六九頁。
- *21 同書、六八頁。
- *22 バーナウ、前掲書、二八〇頁。

- *23 同書、二七九―二八〇頁。ルーシュが「シネマ・ヴェリテ」という名称を好んだ理由としては、『ある夏の記録』の共同監督、エドガール・モランが、「シネマ・ヴェリテ」という名称を提起していたことに由来する。モランは、「シネマ・ヴェリテ」を疎外状態にある各個人の殻を打ち破るような「博愛の映画」として方向づけた。このことについては、拙稿の以下の箇所を参照。東志保「交差する視線―ジャン・ルーシュとクリス・マルケル」金子遊・千葉文夫編『ジャン・ルーシュ―映像人類学の越境者』（森話社、二〇一九年）一九六―一九七頁。
- *24 想田、前掲書、一四三頁。
- *25 同書、一〇六頁。
- *26 今村純子『映画の詩学―触発するシモヌ・ヴェイユ』（世界思想社、二〇二一年）一〇〇頁。本書は、シモヌ・ヴェイユの思想を、映画という具体的な芸術を介して捉え直した映画論である。深刻な様々な社会・政治問題をどのように自らの問題として、自らを覚醒させるものとして捉え直すことができるのかという視座に立った第二章に『Peace』についての論考が所収されている。
- *27 同書、一一四頁。今村は、脆さや弱さといった「低さ」のほうに向かう寿男さんの所作と意識的に相手の立場に立つととする廣子さんの言葉に着目している。
- *28 ファビエンヌ・ブルジェール『ケアの倫理―ネオリベラリズムへの反論』原山哲、山下りえ子訳（白水社、二〇一四年）七三頁。
- *29 「精神医療に人生を捧げた医師とその妻が歩んだ「これまで」と「これから」にカメラを向けて。―『精神0』想田和弘監督インタビュー（前編）」<https://cinematical.themedia.jp/posts/8109705/>（最終閲覧 二〇二三年二月一〇日）
- *30 村上靖彦『ケアとは何か』（中公新書、二〇二一年）iv頁。
- *31 山本昌知・想田和弘『人薬―精神科医と映画監督の対話』（藤原書店、二〇二二年）一四五頁。
- *32 同書、同頁。
- *33 ブルジェール、前掲書、一九頁。
- *34 ブルジェール、前掲書、一四頁。