

欧米のドキュメンタリー映画と屠場表現 —フィルムの血肉、そして糧—

岡田尚文

論文要旨

欧米には屠場（食肉処理場）を舞台とするフィクション映画が少なからず存在する。しかしそのほとんどが屠場のイメージばかりを強調し現実を顧みずジャンル性に堕している。対するに屠場を扱ったドキュメンタリー映画には3本の秀作が存在する。G・フランジュの『獣の血』（49年、仏）、F・ワイズマンの『肉』（76年、米）、N・ガイルハルターの『いのちの食べかた』（2003年、独/澳）の3本だ。フランジュは40年代のパリの屠場を職人が遂行する一種の儀式の場として描き出す。ワイズマンは大勢の従業員が働く70年代コロラドの近代的食肉処理場で「肉」が誕生する瞬間に我々を立ち合わせる。ガイルハルターはもはや地理的アイデンティティを喪失したままに無人化を志向する現在のハイテク屠場の様子を詳らかにする。これらの作品はいずれも周到な演出意図に基づいており、それぞれがそれぞれの時代の屠場の現実を鋭く切り取りつつ、ドキュメンタリー／フィクションといった分類を無効化する地平に我々を連れて行く。

キーワード【屠場 屠畜 肉 ドキュメンタリー 映画】

はじめに

欧米には屠場（食肉処理場）を背景にもつ映画が少なからず存在する。特にホラーやサスペンスと呼ばれるジャンルにそのような作品が多い（岡田 [尚]「屠畜」41-42）。例えばトビー・フーパーの『悪魔のいけにえ』（*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974）では人肉食を常とする一家の住まいのすぐ側に屠場があったと示唆されていたし、そのリメイクであるマークス・ニスペルの『テキサス・チェーンソー』（*The Texas Chainsaw Massacre*, 2003）やニスペル版の前史たるジョナサン・リーベスマンの『テキサス・チェーンソー・ビギニング』（*The Texas Chainsaw Massacre: The Beginning*, 2006）でも主人公ヒューイット（レザー・フェイス）が廃墟となった屠場でチェーンソーを振り回していた。ギヤスパ・ノエの短編『カルネ』（*Carne*, 1991）は馬の打額シーンで幕を開ける¹⁾、リドリー・スコットの『ハンニバル』（*Hannibal*, 2001）では、レクター博士の命を執拗につけねらうメイスン・ヴァージャーなる小児性愛趣味者が食肉加工業で財を成した大富豪という設定であった。近いところではダーレン・リン・バウズマンの『ソウ3』（*Saw III*, 2006）のジグソーが最後の殺人ゲームの舞台に屠場らしき場所を選んでいたので記憶に新しい。あるいは、ライナー・ヴェルナー・ファ

スピンダーのメロドラマ『13回の新月のある年に』(In einem Jahr mit 13 Monden, 1978)の主人公は性転換を行なって女性になる前、屠場で働いていたし、リチャード・リンクレイターの群像劇『ファースト・フード・ネーション』(Fast Food Nation, 2006)で主役を勤めていたのは、大手ハンバーガー・チェーン傘下の大規模屠場で働く不法移民たちだった。

そうはいつても、こういったいわばフィクション映画における屠場の描写はいかにも杜撰である。少なくとも現実のそれとはあまりにもかけ離れている。もちろん、これらの中にも例外はある。エリック・シュローサーの同名ルポを原作に持つ『ファースト・フード・ネーション』は、実際にメキシコの屠場で撮影を行っており(Garson, "Fast" 34)、その結果、説得力のある食肉加工描写を得た。『13回の新月がある年に』と『カルネ』も実際の屠場取材し、前者は牛の、後者は馬の屠殺シーンをカメラに収めている。しかし、共に打額や血抜き、断頭といった一見してショッキングな工程のカットを前面に押し出し、しかもそれぞれ、後に自殺する性転換者、娘に近親相姦願望を抱きやはり自殺を夢想する男を主人公に立てているのだから、そこで期待されているのが、純粹に食肉を供給する施設としての屠場ではないことは明らかだ²⁾。その他のフィクション映画における屠場描写については推して知るべしで、例えば『ソウ3』の撮影で組まれたセットにいたっては、想像上の産物以外の何物でもない。

当然のことながら、これらの映画の中にホラーやサスペンスに分類されるものが数多く含まれているのは偶然ではない。屠場で働く者たちは刃物扱いに秀でているに違いないし血に慣れ親しんでもいるだろうといった程度の一般通念が人々にその周辺で起こる血生臭い事件までを連想させるものらしい。さらにいうならば、しばしば、これらの作品に登場する屠場は、ジャンルを問わず、登場人物のセクシャリティを開放する場所にもなってしまうようだ。つまり、フィクション映画の中でそのイメージばかりが前景化された屠場は、半ば「怪物」工場と化しているのであって、『テキサス・チェーンソー・ビギニング』でレザー・フェイスことヒューイットが食肉処理場の床に直接産み落とされていたのも偶然ではなかったわけだ。こういった現象に関する詳察は別稿に譲るが、フィクション映画における屠場イメージは、現実のそれから離れれば離れるほど内容が似通ってくるということだけはここで指摘しておきたい。そして、そのような屠場のイメージのみの消費はどこまでいっても安易なジャンル化、映画の想像力の貧困化を招くばかりなのである。

そこで、本稿では上記のような状況に一石を投じるべく、実際の屠場取材したドキュメンタリー映画の世界に立ち戻ってみたい。イメージではなく、まず現実の屠場を映画がどう捉えてきたのかを見てみよう。しかしというかやはりというか、欧米において屠場をメイン・テーマに据え、かつ広く一般公開することを前提としたドキュメンタリー作品は(筆者が確認した限りにおいてではあるが)3本しか存在しない。ジョルジュ・フランジュの『獣の血』(Le sang des bêtes, 1949)、フレデリック・ワイズマンの『肉』(Meat, 1976)、ニコラウ

ス・ガイルハルターの『いのちの食べかた』(Unser täglich Brot, 2005)の3本である。しかも、これらはすべて本稿執筆時点(2007年9月)では日本未公開である³⁾。よって、これら以外の屠場を扱った(非商業映画をも含めた)ドキュメンタリーについては映画史的成果に俟つことにして、本稿はまず当該3作品の内容を詳細にたどることから始めたい。そうすれば、自ずと屠畜の実際も明らかとなろうし、ドキュメンタリー映画というジャンル自体がそれぞれの時代の現実の屠場をどのように捉えてきたかを概観することも可能となろう。もともと、フィクション、ドキュメンタリーといった映画の区別自体が便宜的なものに過ぎないことは論を俟たないであろうから、ここでは、今、ドキュメンタリー映画と仮に分類した3作品における虚構性についても触れながら、それが前述の映画群のあり方とはどう異なっているのかを考察することとしたい⁴⁾。

I ジョルジュ・フランジュ『獣の血』

1

1936年、後に《ヌーヴェル・ヴァーグ》の監督たちが観客の中から輩出することになるシネマテーク・フランセーズがパリに落成した。その創設者の一人としてつとに有名であるジョルジュ・フランジュはまた、『顔のない眼』(Les yeux sans visage, 1959)などのサスペンス映画の監督としても知られている。

『獣の血』は、フランジュが1949年に初めて単独で監督した、パリの屠場を舞台とする22分の白黒ドキュメンタリー映画である⁵⁾。当時、ラ・ヴィレット屠場(パリ北東部)とヴォジラール屠場(同南西部)で撮影を行うためには、屋外についてはセーヌ県庁、屋内については警視庁の許可を取らなければならなかったという。そこでフランジュは自らこれら二つの役所に手紙をしたためる。「私はよく知られていない屠殺場の職人の仕事について科学的な方法で映画を撮りたいのです。しかも、この映画の映像はレンブラントの光と影のように芸術的なものになるはずです」(Brumagne 20-21)。ここでレンブラント(Rembrandt Harmenszoon van Rijn)が持ち出されているのは、無論、彼の油絵作品『皮を剥がれた去勢牛』(Le Bœuf écorché)の知名度を意識してのことだ。さらに、フランジュは、著名な脚本家／映画監督であり役者でもあったジャン・パンルヴェ(Jean Painlevé)がナレーション用の原稿を執筆するとアピールした。結果、警視庁からは許可が降りなかったもののセーヌ県庁からは写真撮影の許可を得ることに成功する(Ibid)。そして、フランジュはその許可のみで映画撮影を敢行するのである。屋内の撮影は、日が短くなって電気の明かりを十分に活用できるようになる11月を待って行われた。それでもまだ太陽の光の強い午前9時台には撮影を中止せねばならなかったという(Leblanc 30)。

2

ヴォジラール屠場の正門には今日に残る一対の雄牛像がある。まず、その左側の一頭を捉えた固定ショットにタイトルとスタッフ・クレジットが重なる。これが郊外を俯瞰するショットに切り替わり、「パリの諸門にて」というスーパー・インポーズが入る⁶⁾。次いでニコル・ラドミラルの「子供っぽい声 *une voix enfantine*」(Buache 12) による詩的なナレーションに合わせて、近くに立つ「ヴァンヴ蚤の市」の様子が紹介される。裸で腕のないマネキン人形や古物の数々。市の傍を通る貨物列車。ルノワールの『ピアノを弾く少女たち』(Auguste Renoir, *Jeunes Filles au piano*) の複製画がアップになると鍵盤の音が背景に流れる。扇子、傘、輪になって遊ぶ子供たち、そして口づけを交わすカップル。このカップルがカメラの前で演技をしていることは明らかだ。

カメラが一通り蚤の市の様子を捉え終わると、いよいよ職人たちが家畜を屠る様子が紹介される。最初に紹介されるのはヴォジラール屠場における馬の屠殺である。この屠場はヴァンヴ門とプレーヌ門の間を走るブランシオン通り沿いに存在した⁷⁾。雄牛像を入口の左右に鎮座せしめているにも関わらずここは馬専門の屠場であるとラドミラルが解説する。しかし、以後の屠畜の様子はジョルジュ・ユベールの「あらゆる感情が完全に排された外科的な声 *la voix chirurgicale, vidée de toute émotion*」(Leblanc 38) で紹介されることになる。空包銃やハンマーなど屠畜に用いられる諸道具についてごく簡単な説明がなされた後、一頭の白い馬が手綱を引かれて画面右手からフレーム・インする。馬の額にその空包銃が当てられる⁸⁾。

当てられるなりズドンという発射音が響き、反射的に四肢を折り曲げた馬がドスンと膝で着地し、程なく横に倒れる。後ろ脚は未だに空を蹴っている。職人が即座にナイフで首を一突き、逆さ吊りにして放血(血抜き)を開始、爾後、馬を横にしたままでの皮剥きが始まる。後脚の両先が切断され、その一方がチェーンで吊り上げられる。職人たちは口笛を吹きつつ、あるいはコーヒーのようなものを口にしつつ作業を続ける。馬の身体や血から立ち昇る湯気が周囲を包んでいる。11月の冷たい空気の中にもうもうと立つこの湯気はしばしば撮影の妨げになったとフランジュはいうが(Id. 30)、それを観る者には、今まさに命を失いつつある動物の体温が直接伝わってくるかのようだ。

屋内のシークエンスにはやはりユベールの声が被せられ、アルフレッド・マカールなる男がフランス最高の屠畜職人であることが紹介される。しかして、彼が今しがた屠ったと思しき黒馬に、まったく同じ構図で撮られた別の黒馬の写真がオーバーラップする。その傍には、前世紀末に職人として活躍したマカールの祖父の姿が写っている。

再びラドミラルの声を背景にパリ北東部を斜めに貫くウルク運河の様子が紹介され、舞台は運河上流のラ・ヴィレット屠場へと移る。ここはラ・ヴィレット門とパンタン門のちょうど中間かつ内側にある大市場(グランド・アル)に隣接した、当時パリ最大の屠場であった⁹⁾。

職人による鉄斧の一撃が牛の解体の始まりを告げる。馬の打額とは異なり銃は用いられない。鉄斧の先端には棒状の突起が付いており、それによって額に穴を穿たれた牛がドウと倒れる。職人の一人が即座にその穴から2メートルほどのワイヤーを刺し込み脊椎を破壊し、尚も痙攣を続ける牛の動きを完全に止める。その首にナイフが入り、放血がなされる。それから頭が落とされ角が取り除かれる。皮が背中 of 接地面を残して剥がされ、胸骨が割られる。職人たちは、さらに牛の後ろ足を太い鎖で吊り上げ、そうしておいてから内臓を取り除く。諸器官が折り重なる中に胎児の死骸も見える。大ノコギリによって胴体が縦に割られる。作業のショットの合間に町の風景が差し込まれる。解体は複数の職人によって行われており、流れ作業の様を呈す。彼らはナイフを頻繁に研ぎ棒にこすり付ける。

続いて仔牛が登場する。数人の職人がそれぞれ一頭ずつ担当する。まずひもで四本の脚を結わえてその動きを封じ、血を抜くために下方から首にナイフを入れ頭を落とす。落ちた頭が次々に放り投げられる。その数によって屠畜数を把握しているのだ。首の無い身体はやはり激しく痙攣している。四肢の第二間接から先が切り落とされ、皮が剥かれる。露になった身体は脂をまとっているために白身がかり、そこから湯気が立ち昇っている。職人たちはここでも作業をしながら口笛を吹いている。

ラ・ヴィレットには羊の屠場もある。カメラは10頭前後の羊が仰向けに台に載せられ次々と首を切られていく様を映し出す。毛は既に刈られている。二人の職人が一組になって複数頭を一まとめに解体する。その後、羊は皮を剥がれ、他の家畜同様、後ろ足を吊るされる。職人の一人がシャンソン『ラ・メール』を朗読しているらしく、それが背景音楽の代わりとなる。内臓を取り出す女性職人の姿も見える。「屠手には怒りもなく恨みもない」とユベールの声。肉は我々が毎日口にするものであり、明日にはまた新たな犠牲がここで屠られる云々と。ラドミラルのナレーションに合わせてラ・ヴィレット屠場の門が閉じられると、パリ郊外の様子を捉えた俯瞰ショットがこの映画を終わらせる。

3

現在、ヴォジラール屠場もラ・ヴィレット屠場もすでに存在しない。当時、町の周縁部にあったこれら二つの屠場は、近辺が開発され人口が増えるに及んで取り壊され、さらなる周縁へと移転されたのである。本作はわずか22分ほどの映像ではあるが、今は失われてしまったパリの屠場を十全に記録しえたという点においてまず評価されよう¹⁰⁾。また、19世紀後半から20世紀前半のパリ、引いてはヨーロッパにおける屠場の展開、実際の屠畜の様子を知る上での格好の映像史料ともなろう。例えば、家畜の運搬を可能にした国鉄やラ・ヴィレット屠場に豊富な水を供給したウルク運河の存在は、インフラ整備と屠場とが切っても切れない関係にあるを物語っているだろうし、あるいは、今では盛んではなくなってしまう馬肉食の歴史の一端をここに垣間見ることが可能だろう。『獣の血』はそれほど具体性に満

ちているのだ。

ただし、そういった「実録映像」としての特徴ばかりを述べ立ててはいるのはこの映画のもう一方の特質を見失うことになる。むしろ、我々がここで考えてみるべきなのは『獣の血』という作品の構成にまつわる問題だ。というのも、今見たように、本作には、建物や風景を抒情的に説明する女性の「子供っぽい声」によって語られる屋外パートと、実際の屠畜の工程を冷静に解説する男性の「外科的な声」によって語られる屋内（屠場）パートの二つがあってそれらが交互に入れ替わるので、一見、「女／男」、「詩的／現実的」、「外／内」、「光／影」といった対比が目立ち、前者がより演出的に写るわけだ。しかし、その実、どちらのパートに対しても周到かつ均等な演出が施されていることを見逃してはならない。

例えば、前者では、詩的なアドミラルのナレーションを背景に件のキス・シーンが挿入されたり、カメラの前で古物の扇子がパッと開かれたりと、そこに演出意図を見て取るのは確かにたやすい。一方、後者では見慣れない屠畜という行為や落ち着いたユベールの声に初めは耳目を奪われがちだが、屠畜行為自体が1枚の写真に写され、それがアドミラルのパートにおける『ピアノを弾く少女たち』と同様の機能を果たしていることに気付けば、必ずしも対立ばかりが強調されているわけではないことが即座に了解されるはずだ。そもそも、フランジュ自身、この映画全体を例えるにあたってレンブラントの『皮を剥がれた去勢牛』を持ち出していたのではなかったか。レンブラントは確かに「光と影の」と一般に形容される画家ではあろうが、ここでの光と影は、対立するというよりは互いを補って一枚の絵（映画）を構成している。また、職人の口笛や歌が、やはり『ピアノを弾く少女たち』の背後で奏でられたピアノのように屠畜行為を彩ってもいたのである。

ところで、本作の屠畜パートにおける最大の見せ場は、空包銃による馬の打額と直後の放血・断頭という最も衝撃的なシーンが配された冒頭部であることに間違いはない¹¹⁾。フランジュは、カトリック社会において長らく食用に供することが禁じられていた馬を、しかも純白の馬を敢えて被写体を選び、モノクロ画面における黒い血との照応を際立たせる。要するに、後述の2作品とは異なり、本作は決して家畜の肉が流通に乗るまでを描こうとしているわけではないのだ。フランジュはまた、馬をそう撮ったように、牛・仔牛・羊の打額・放血・断頭の瞬間に意図的に焦点を当てている。ただし、屠畜行為を自ら「恐ろしい terrible」ものとは表現しながらも、決してその恐ろしさそれ自体を前面に押し出そうとはしない。むしろ彼は、屠畜を、特にそこで流される血を、儀式的で宗教的で伝統的、そしてある種詩的なものと見ているのだ。だからこそ、建物の内／外においてその儀式（撮影許可）を司る役所（警視庁／県庁）の存在にも目を配るのである（Brumagne 20-23）。

ブリュマーニュの「あなたにとって詩情とはなんですか」という問いに、フランジュは、では「どうやって詩情を定義するのか」と問い返し、その問いを成立させる場所を無効化する（Id. 23）。ジャン・コクトーが指摘するようにこれは「リアリズムとリリシズムの集成

l'appareil du réalisme et du lyrisme」なのであり (Cocteau 19)、いうなれば、フランジュにとって詩とは現実であり現実もまた詩なのであり、ということはドキュメンタリーもただの写実の謂いではないのである。

II フレデリック・ワイズマン『肉』

1

1930年生まれのアメリカ人フレデリック・ワイズマンは67年以降、現時点で35本のドキュメンタリーと2本のフィクションを監督し、しかも、内31本を自らプロデュースしている。83年からはカラー作品が目立つようになるとはいえ、それでも監督作のほとんどが白黒の16ミリ・フィルムで撮影されている。日本ではそのうち、『動物園』(Zoo, 1993)、『BALLET アメリカン・バレエ・シアターの世界』(Ballet, 1995)、『コメディ・フランセーズ／演じられた愛』(La Comédie-Française ou L'amour joué, 1996)の3本が劇場公開されたに過ぎないが(特集上映は除く)、彼がこれまでに扱ったテーマは、軍事演習、高校、警察、刑務所、病院、臨死、福祉など公権力に関するものから、ファッション業界、家庭内暴力、メイン州ベルファストに至るまで、多岐に渡っている。本作『肉』は76年作、アメリカの大規模飼養場・屠場(食肉処理場)とその周辺施設で生産される「肉」について追ったやはり白黒のドキュメンタリーである。他の作品同様、ナレーション、背景音楽は一切挿入されていない。112分あるが途中でインターミッションが入る二部構成が採用されている。

2

ワイズマンはまずコロラド州の広大な平野に群れをなすバイソンの姿をカメラに捉える。ヤン・ラルドーなどはこのショットから19世紀に大量捕獲・消費されたバイソンと現在に生きる自分たちの食卓に並ぶ牛ステーキとの間の相関を、つまりは欧米の食肉の歴史を想起しているが(Lardeau 47)、それ以前にかの地の広大さと特性を端的に提示するショットといえよう。次に映されるのは同じコロラド州にある巨大な牛の飼養場、モンフォート・フィード・ロットで大量の牛を追うカウボーイたちである¹²⁾。彼らに追われた牛たちが次々と大型トラックの荷台に載せられていく。競りにかけられた後、牛たちが最終的たどり着くのはモンフォート社の食肉処理場、グリーリー工場だ。従業員が電気棒を使って真っ白な消毒風呂の中に一頭ずつ牛を追い込む。場面が切り替わるとブルドーザーが大量の穀物飼料をトラックに積み込んでいる。屋内ではその飼料の配合率やら重量やらを女性二人がコンピュータで管理している。

再び登場する飼養場にはあたかも日本の食肉業者の団体が視察にやってきている。バスを降りて記念撮影を行ない、ビデオカメラを回す視察団。彼らを案内する女性の説明によれば、

この飼養場はウォーレン・モンフォートが1930年に設立したもので、70年には牛肉のパッケージ工場が落成されるに至った。また、ここキューナー飼養場と別の場所にあるギルクリスト飼養場とで最大12万5千頭の牛を受け入れることができるというのだが、日本人通訳は数字を中々把握できず、新たな説明が加えられるたびにとまどう。その彼のバスト・ショットから今度は飼料を食む牛を見回る車の映像に切り替わる。ゆっくり柵沿いに移動する車のボンネットの上に2人の男が腰を掛け、なにごとかを記録している。畢竟、あまりに広大な土地に夥しい数の牛が飼養されているために車や馬による管理が行なわれているのである。その後、カウボーイのカットが再度挿入される。夕日の中を追われる牛たちの息が白い。牛たちはトラックでまた搬送されていく。事務所ではモンフォートの社員と牛肉バイヤーとの間で電話を通じての丁々発止のやり取りが続いている。

遂に牛が処理場へと追い込まれる。空包銃で打額され動かなくなる牛。男たちが太い鎖で後ろ足の一本を結わえクレーンで高架レールに掛けると、後は細かい工程に分割された流れ解体作業となる。まずはナイフで頸動脈が切られ血が抜かれる。ドッと出た血が流れ切らないうちにもう皮が剥がされ始め、首が落とされる。従業員たちの足下には血混じりの水が流れる。落とされた首が別のフックにかけられて洗浄される。口元は未だ痙攣している。刃を研ぎ棒にかけつつ頭から舌を取り出す従業員。別の従業員が足先を切断した後もう一本の後ろ足をもフックに引っ掛ける。エアー・ナイフによる皮剥ぎが始まり、前足が電動カッターで落とされる。皮は最終の二段工程で機械に巻き取られ階下に落とされる。ナイフを研ぐ大きな機械も見える。研がれたナイフで取り出された内臓は別のラインへと流れ、切り離された各部が順に整形されていく。バケツには除去された脂肪などが見える。処理場の中に据えられた小型テレビではアメフトの試合がテレビ放映されている。試合を見やりつつ作業する男。カメラが再び流れ作業に向けられると、従業員の一人が巨大な電動ノコギリで牛の胴を真二つに割っている。床に落ちた肉屑を掃除する者もいる。枝肉は水で洗浄された後、即座に濡れた白いカバーをかけられ、倉庫へと収められる。午前の仕事を終えた従業員が次々とタイムカードに刻印し、作業着を水洗いして休憩に入る。残った者は設備の洗浄・消毒を行う。ピラールが指摘するように屠手のほとんどが白人であるのに対しこの掃除夫はどうやらヒスパニック系であるようだ (Pilard 129)。あたり一面が消毒の湯気に覆われる。枝肉搬送用のトラックが新たにやってくる一方で使用済みの作業着がまとめて運ばれていく。カメラが無人の処理場に残された機械のひとつひとつを捉える。

未だ電話での商談が続く事務所のさらに奥では、役員会議が開かれている。取沙汰されているのは主に一週間の牛の出荷・入荷数である。また、冷凍庫の一般への普及が各家庭での牛肉のストックを可能にし消費の底上げを促す旨が報告され、さらに業者によるチューブ入り卵のプレゼンテーションが行われる。昼時の賑わいを見せる社員食堂では、州知事が大勢の従業員に対し声をかけて回っている。女性従業員も少数ながら存在する。彼らの出身は

様々であるようだが、皆ヨーロッパ系だ (Id)。午後になり、牛皮だけがトラックで搬送されていく。枝肉からカバーがはずされ、各種検査・重量測定が始まる。それが済んだ肉には検印が押されステッカーが貼られる。ラジオから音楽が流れている。枝肉の裁断が始まり、それが4分の1、8分の1と次第に小さく整形されていき、最後には真空パッキングされる。こうして誕生した「肉」をまたトラックがどこかへ運んで行く。ここでインターミッションが入る。

映画が再開すると今度は羊がトラックで運ばれてくる。羊の四肢が紐で結わえられると、バリカンによる毛刈りが始まり、刈られた毛は袋詰めされる。裸になった羊たちはトラックで工場へと運ばれる。荷台から降ろされた羊たちは一頭の山羊に先導され、羊だけが処理工程にかけられる。身体の小さく力の弱いこの動物に対しては打額は行われない。牛同様、後ろ足の一本を吊るされると従業員によって放血がなされる。間をおかず皮剥きが始まる。もう一本の後ろ足がフックに引っ掛けられ、あとはやはり高架レールに沿った流れ作業となる。皮剥き、シャワーによる洗浄、内臓の取り出し、内臓・肉の検査、頭の切り落とし、重量測定が順次行われる。

再びのオフィスでは、今度は組合代表と経営者側との折衝が行われている。組合の代表いわく、自分たちは一日2千5百頭から3千頭の羊を捌いている。検査が大変であるから係員の給料を上げると共に人数を増やしてほしい。経営者側が答えていわく、それでは従業員に手隙の時間ができてしまう云々と。折衝が終わった後も役員会議、組合会議がそれぞれ続き、次いで、マスコミによる社長インタビューの様子が映し出される。いわく、アメリカが石油を買うためには農産物を売らねばならず、また、近い将来、政治的イデオロギーではなく食糧や石油が戦争の原因になる。牛肉はぜいたく品になるだろう。

舞台はまた別の施設、新築のパッキング工場へと移る。ここでは、ベルトコンベヤーによる流れ作業によって肉の真空パック詰め、挽肉造りやそのハンバーグ整形が行われている。従業員は女性ばかりである。完成した製品を彼女たちが箱に詰め、その箱がトラックに積まれる。肉を搬送するトラックのショットが映画の終わりを告げる。

3

本作では日本の食肉業者のアメリカ視察、大手ファースト・フード・チェーンへ出荷されるであろうハンバーグ肉の製造など、流通範囲が拡大した今日的食糧事情を考えるには非常に興味深い材料がそこかしこに散見される。しかし、より重要なのは、カウボーイと車が何度も顔を出している点であろう。すでに、アメリカの牧場・飼養場があまりにも広大なので馬や車に乗って移動しなければこれを掌握・管理できないと指摘した。無論、ワイズマン作品における「乗り物」のショットは常にシークエンスの転換を告げる句読点的な機能を果たしてはいるのだが、特に本作における大型トラックの存在については、非常に多くの家畜・

食肉を広範囲に流通させ得る媒体として理解することができよう。

しかし、そのような広い空間で飼養される牛や羊の数もまた莫大なものとなっているわけであり、これを効率よく屠殺・解体するため、処理場の機械化も大幅に推し進められている。いや、自体は逆で、第2次世界大戦を経てピークに達した牛肉の消費量がこれだけの供給設備を準備させたというべきだろうか¹³⁾。また、こうした近代的な屠場設備から自動車の製造ライン（流れ分業体制）を連想する者は多いが（森 53, Pilard 128）、実はそのような認識は歴史に逆行している。「1913年4月1日頃であった。我々は初めて組み合わせをする架線の試運転を行った。（中略）とにかく私は、これが世界において取り付けられたところの運転架線の嚆矢であると信じている。この考案はシカゴの精肉業者が、牛乳を調装するに用うところの架線から概括的に思い付いたものである」と《フォード・システム》の開発者、ヘンリー・フォードが後に述懐するように（フォード 142-144, Ford 81）、近い将来、あらゆる産業を席卷することになるこの自動車組立てシステムは、20世紀初頭のシカゴの屠場の高架レールを手本にして確立された¹⁴⁾。屠畜・解体作業は「効率」を至上命題とする近代産業社会の構造そのものと本来的に分かちがたく結びついていたといえよう。

ところで、ひとくちに「屠場」というが、ワイズマンの屠場はジョルジュ・フランジュの『獣の血』で我々が見た40年代末のフランスのそれとは大分異なっている。もちろん、いかに機械化されたとはいえ屠畜・解体の工程自体はそれほど変化したわけではない。だが、アメリカの屠場を運営する機構は、戦後、特に70年代に入り、牛肉の消費量、引いては屠畜数が増大するに伴って、吸収合併を繰り返しながら巨大産業化していく。裏腹に、数をこなすために一工程一工程がそれぞれ別の人間によって担当されることとなり、人員が増加する代わりに屠畜・解体作業そのものがそこで扱われる「肉」同様に細分化される。『獣の血』ではかろうじて職人の仕事であったものが、ここでは洗練・熟練の必要とされない単純作業、いうならばただの従業員の仕事になっているのである。だから、動物の死体を解体する屠場から生まれた《フォード・システム》が「個々の人間の労働と生産性を大きく分断することにも荷担した」とするベジタリアン・フェミニスト、キャロル・J・アダムズ（アダムズ 60, Adams 64）は確かに正鵠を射ている。実際、本作の後半に映し出されるタイムカードへの刻印、労働協議の様子などは、アメリカにおける労使関係が、まさにこの時期、ドラスティックに変化していることを物語ってもいよう。リンクレイターが、「効率」というイデオロギーが支配し労働組合が有名無実化している屠場の裏側を『ファースト・フード・ネイション』で描き出すのはそう遠くない未来だ。そこで最低賃金で働いているのはメキシコから越境してきた不法移民たちで、『肉』に見られたような中産階級の白人たちはもう見当たらない。

だが、視点を変えるならば、ものごとを解体しているようにしか見えない屠場も、フォードが自動車を作るように、家畜の死体から「肉」を作っているのだともいえる。そう、ワイ

ズマンは、複数の論者がそう考えているように (Lardeau 47, Plillard 125)、単にアメリカ合衆国国民にとって最もポピュラーな食品となったステーキやハンバーガーがどこでどうやって作られているのかを解説しているわけではないのだ。むしろ、「肉」という概念そのものが誕生する瞬間に我々を立ち会わせるのである。我々は「肉を食べる」というレトリックを用いずには動物の死体を口にすることができない。そのとき、どれだけのものがどのようにそこに動員されているのかをこの『肉』という作品は切り開いているのであって、近代化・機械化された設備にだけに目を向けていたのではやはりこの映画の本質を理解しそこねる。これはまた撮影機材の発達に関わる問題でもある。フランジュの時代の大型で鈍重な装置に比して、ワイズマンの時代のカメラは軽量化・小型化され格段に自由度が上がっており、しかも同時録音が可能となっている。それら装置が入り組んだ工場の至るところに潜入し、細部の映像と微細な音とを記録する。『獣の血』のナレーションがここでは同録の音に取って代わられているのだ。こうして同時的複雑性を獲得した画像が入念な編集によって一つ一つ積み重ねられ、ついには「肉をつくる」というレトリックを開示してみせるのであれば、我々はその細部のすべてに目を凝らすのみである¹⁵⁾。

それはただ「客観的な」ものだったのだろうか。答えはもちろん否である。例えば、山根貞男はワイズマン作品の登場人物について、「明らかにごく近くから撮影されているのにもかかわらず、ひとりとしてカメラを見ない。意識すらしていないと感ぜられる」と感嘆してみせるのだが (山根 402)、それはワイズマン自身が語るように誰かがカメラの方を向いたときには「編集するときにごまかすようにし」た結果である (『ワイズマン映画祭』110)。一方で、ワイズマンの主要な登場人物は、阿部和重が指摘するがごとくワイヤレス・マイクを身につけており、遠くの声がより明瞭に聞こえたりもするのだから、そういった事柄は、阿部の言葉を借りるならば、むしろ映画としての「不自然さ」を際立て、「一種の映画的トリックの暴露」を敢行してしまう (阿部 62-63)。「肉」のレトリックを開示する映画が同時に映画のトリック、つまりドキュメンタリーのフィクション性をも暴露する、それがワイズマンが本作で達成していることである。

III ニコラウス・ガイルハルター 『いのちの食べかた』

1

『いのちの食べかた』の監督、ニコラウス・ガイルハルターは1972年オーストリア生まれ。ウィーンに自らの名を冠したフィルムプロダクションを構え、いずれも現時点では日本未公開であるが、すでに6本のドキュメンタリー映画を監督し、また14本のドキュメンタリー映画をプロデュースしている (Garson, “La chaine” 54)。6本の監督作のうちの1本『いのちの食べかた』は、現代のヨーロッパにおいて巨大産業化している食糧生産の在り方を2年に

渡って取材しこれを92分に編集した労作であり、屠場だけを専門に扱ったものではないが、ヨーロッパの食生活において非常に重要な地位を占める牛肉、豚肉が最新の食肉処理場で作られていく様子が、カラー作品であることも相俟って『獣の血』や『肉』以上に鮮明に映し出される。しかし、前述の2作に比べれば扱う食材が多岐に渡っており、一つの食糧が生産されていくシークエンスもバラバラに分割され、これといった順序もなくその他の食糧のシークエンスとパズルのように組み合わせられている。よって、ここでは、食肉処理場ばかりを取り上げるのではなく、まず内容と構成を概括的に見ていくこととしよう。

2

映画の幕が上がると、一人の職人が、夥しい数の豚枝肉が天井から吊り下げられている食肉処理場で黙々と床の洗浄作業を行っている。彼は、消失点がほぼ中央に据えられた画面において、ちょうど左右対称に配置された2列の枝肉群の真ん中を、放水ホースを左右に振りつつ、画面手前に向かってゆるやかに歩み続ける。カメラはそれに合わせてまっすぐ後退する。枝肉はカメラがどこまで下がっても尽きることがない。以後、ドイツ、ポーランド、デンマーク、フランス、スペインにおける大規模牧場、養鶏場、養魚場、各種処理場の様子や塩鉱での採掘作業、野菜畑やビニール・ハウスでの収穫、そしてその箱詰め工場の様子などが、つまり、我々の日ごろ口にする食糧が加工されていく過程が、ワイズマンの手法に習うかのごとく一切のナレーション、背景音楽なしに延々と映し出される。淡々とした場面が只々続くだけのように見えなくもないこの映画の原題（及び英語圏向けに併記された英題）は *Unser Gällich Brot (Our Daily Bread)* という¹⁶⁾。直訳すれば『私たちの日常のパン』ということになるだろうが、一見、奇妙なことに、そこではパンの原料となる小麦畑は一向に映し出されないのだし、もちろん、パン工場も一切登場しないのである。なのになぜ『私たちの日常のパン』などとこの映画は自称するのか。しかし、今は謎解きは置いて、とりあえず、本作の構成に集中しよう。

まず、すでにオープニング・シーンがそうであったように、本作の画面が、スタンリー・キューブリックもかくやというくらいシンメトリックな構図に満ち満ちていることを指摘しておかねばならないだろう。カメラの捉える対象が、収穫の進む、あるいは農薬のまかれる広大な野菜畑であろうが、巨大なビニール・ハウスの内部であろうが、やはり、消失点は画面のほぼ中心に据えられている。そこでは、屋外（特に畑）でなにがしかの作業を行うのが「人」であれば、カメラは手前から奥、あるいは奥から手前へと垂直方向に移動してその人物を追いかけるであろうし、対象が「乗り物」、コンバインや農薬を散布する飛行機であれば、それを真正面から捉えるカメラは地面か乗り物自体に固定されるので、いずれにせよ、左右対称の構図が崩れることはない。巨大な乗り物が画面を水平方向に横切る場面もあるが、その場合にはカメラは対象を追いかけないので、構図はやはり維持される。そういった画面

が、現代の食糧（大量）生産のあり方を実に効果的に切り取っていくのである。例えば広大な畑で巨大な機械を効率的に動かそうとすれば、それは畑の長辺と平行に直進せざるを得ないのだし、仮に畑が人間の手で対応できる程度の規模であったとしても、やはり彼らは敷地内により長く取られた直線の上を移動しながら作業を行うしかない。そして、そのような垂直方向、あるいは水平方向への長距離かつ長時間の直線運動をカメラに首尾よく収めようとするならば、そこでは勢い消失点を中心に持つ左右対称の固定画面が支配的になり、1ショットの時間も長くなるというわけだ。

ところが、カメラが、牛・豚・鶏・鮭の処理場、あるいは牝牛の搾乳場の様子を写しはじめると、「効率」は、一転して、曲線によってもたらされることとなる。というのも、ワイズマンの『肉』で見たように、食肉処理場では天井に設けられたフックに家畜の足を引っ掛けこれを高架レール沿いに移動させながら流れ解体作業を行うことで効率化を図るのであって、もし、四角形の部屋の天井に敷かれたレールにできるだけ長い線を描かせようとするならば、それは必然的に幾重にもターンを繰り返す、曲がりくねることで距離をかせごうとするはずだからだ。天井をこそ走らないが鮭処理場のベルトコンベヤーも同じ原理で動いているし、搾乳場でも、狭い通路を通して現れた牝牛たちが、一頭ずつ、次々と円錐状の回転機械にしつらえられた仕切りの中に押し込められ、漸次その乳房に自動搾乳機をあてがわれていく。これもまた「効率」が屋内において描き出す曲線の情景だ。つまり、これがこの映画の第二の特徴なのだが、こういった狭い場所においては、カメラは、畑で享受していたほどの直線と見通しと時間を、ということは、長回しによるシンメトリックなロング・ショットを獲得することができないのである。家畜や魚が漸次解体される様子が短いアップ・ショットの積み重ねによって、また、牝牛が追い込まれる様子が俯瞰（中距離）ショットとアップの組み合わせによって効率的に提示される所以である¹⁷⁾。

さて、上記のような作業過程を見せ続けられれば、チャールズ・チャップリンの『モダン・タイムス』(Modern Times, 1936)を思い浮かべざるを得まい。かの映画は、近代とよばれる時代にあつては、機械による効率化がむしろ人間の行動を統制しその画一化をもたらすということを戯画化した（とされる）作品であるが、本作もまた、様々な食糧生産の効率的工程を俎上に載せることによって同じ動作を繰り返す労働者たちの画一性を露呈させているといえるのだから。いや、そこにはチャップリンのように、流れ作業の波に乗れないどころか機械に己の身体を投げ出しその流れを無効にしてしまう道徳的登場人物は無論いないわけで、むしろ、フリッツ・ラングの『メトロ・ポリス』(Metropolis, 1926)におけるあのロボットのごとき地下労働者の群れに、同じ防音耳あて／作業服を身につけ、無言のままに廊下を行き来する食肉処理場の労働者たちを重ね合わせてみるべきなのかもしれない¹⁸⁾。そう、結局のところ、グローバリゼーションの名の下に大量生産される規格食料品を毎日口にしているのは我々人間なのであり、自らがつい先ほど作り出したその規格品を大量に投与されてあ

べこべにマズプロダクトされているのもまた労働者たる人間自身だとガイルハルターはいいたげなのである。確かに、本作で農薬を大量に散布される野菜たち、頭の上から大量の薬を機械的に吹き付けられる牛たち、無人操縦のマシンによって大量の餌を定期的に与えられる豚たちの姿は人間の戯画に見えなくもない。

この映画が奇妙なのは「パン」をタイトルに掲げているにも関わらず、小麦畑やパン工場が一切登場しないことだと先に述べた。しかし、より正確に言えば、パンそれ自体が登場するシーンは5回ほどある。例えば養鶏場で働く女性、食肉処理場で働く女性、そして塩鉱で働く二人組の男性がそれぞれ昼食をとるシーンである。彼らが食しているのがサンドイッチやバゲットという名の「パン」であることを見逃してはならない¹⁹⁾。要するに『私たちの日常のパン』とは、人間が自らの意図で効率的／画一的に生産したつもりになっているが、その実、我々をこそ効率的／画一的にフィードし大量生産せしめるもの、即ち「糧」のことだったのである。もちろん、いまさらこういったいわずもがなの解釈ばかりを強調しようというのではない。我々は、本作のラストで、今度は牛処理場の清掃の様子が提示されていたことをむしろ想起すべきであろう。いうなれば、観客自身が、冒頭の豚処理場の清掃シーンからラストの牛処理場のそれに向かって、直線（的構図）と曲線（的構図）で構成された *Our Daily Bread* という名の清らかなレールの上を一周させられていたわけだ。果たして、オープニングで見た豚肉は確かに人間に似ていたのであり、ガイルハルターの批判の矛先がむしろそこから目を背けようとする消費者に向いていることを暗示するのである。

3

では、本章の最後に『獣の血』、『肉』と比較しながら本作における屠場のあり方とその表現について見てみよう。まず、豚の屠殺・屠場が取り上げられていることは特筆に値する。フランジュは馬と牛と羊、ワイズマンは牛と羊とをそれぞれ被写体を選んだ。前者が馬を選択したのは前述したようにフランスの特殊な食肉事情を汲んでのことであるが、両者が共に豚の屠殺を扱わなかったことにはもちろん理由がある。例えばパリ市壁内での屠畜一般は1818年に禁止されるのだが、それ以降も豚だけは、表通りから離れた囲い地においてであれば、家庭消費用として「私的に」潰すことが例外的に許されていた (Hatte/Riolland-Haddach 100-107)。多かれ少なかれ、ヨーロッパの都市部における豚は、長らく、まさに私的／日常的／分散的な家畜であったわけで、これを扱う屠場の一極集中化は牛や羊より大分遅れた。フランジュはそういった性格を持つ豚を「犠牲獣」とはみなさなかつたのであろう²⁰⁾。さらにいうならば、牛という動物は非常に大型で、初めから分業することによってしか屠殺・解体できない半ば公的な動物であったし、羊はまずもってウールを得んがための家畜で、そのためにはこれを一括して管理する必要があった。ワイズマンが牛と羊のみを取り上げたのは、実際にはモンフォート社グリーリー工場に豚肉部門がなかったからにすぎない

だろうが、そこにはすでに上記のような豚の歴史的な性格が影を落している。つまり、ガイルハルターの豚の屠場が背後に物語るのは、そういった私的領域が確実に失われつつあるという事実である。また、シュローサーがいうように、いかに機械化が進んだとはいえ100キログラム単位の個体差があり規格化が難しい牛の処理工程はこの100年ほとんど変化を被っていないが (Schlosser 172-173, シュローサー 238)、個体差が少ない豚についてはオートメーション化がかなり進んでいることが本作の最新の設備から伺える。

しかし、繰り返すが、『いのちの食べかた』は、ワイズマンやフランジュのように「肉」あるいは「屠場」だけを扱ったものではない。確かに、今見たように、冒頭と最後に持ってこられた豚や牛などは主演級の扱いを受けてはいるわけだが、ガイルハルターは、同時にその他の食料 (鶏、鮭、塩、ズッキーニ、ヒマワリ、アーモンド、トマト、パプリカ、レタス、りんご) と豚や牛を並列化してしまっている。それら一つ一つの個性を抽出するというよりは、現代の食糧が供給されるシステムの全体性／同質性／均質性の方をむしろ強調しているように見える。家畜、あるいは肉はかつての特権的な地位をもちや享受し得ないのだ。また、フランジュがヴォジラールとラ・ヴィレット屠場 (パリ) の、ワイズマンがモンフォート・グリーン工場 (コロラド州) の出自をそれぞれ何らかのかたちで明らかにしていたのに対し、ガイルハルターの施設はトポグラフィックなアイデンティティを明示する材料を初めから喪失している。例えば、『獣の血』の2つの屠場についてはナレーションその他からそれらがかつて存在した通りの名前までを同定することが可能だったし、広大なコロラドが舞台の『肉』でも、大型トラックのマークや電話や会議、あるいはマスコミ取材のシーケンスから、たとえワイズマン自身が黙して語らずとも、屠場に関する情報を得ることができた。前者のピアノ、口笛やシャンソン、後者のテレビやラジオから流れる音が背景音楽以上の役割を果たしてもいた。ところが、『いのちの食べかた』の従業員たちの会話は極々控えめにしか交わされない上にたとえ交わされたとしても聞き取れないほどに小声で、そういった機能を担い得ない。周囲には無論、テレビもラジオもない。また、前二者は、実際の撮影順序はともかく、屠場の1日のサイクルをクロノロジカルになぞって見せるのだが、『いのちの食べかた』では時間すら錯綜している。屠場のみならず、あらゆる施設に関する情報が周到に消去されているのである²¹⁾。あるいは、地元の者に尋ねるなり、監督に直接取材するなりすれば、場所を特定することは可能だろう²²⁾。だが、本作の施設はアイデンティティを敢えて拒絶する無名の地平に、そしてまた、ひたすら構図的であることだけを欲する画面の上に、過剰かつ不気味に成立せしめられているのである。グローバリゼーションとはまさにこのような状況の喩えなのかもしれぬのだし、そういった饒舌な匿名性のもとに「糧 bread」という言葉のキリスト教的余韻がこれまでとは別な響きをもってこだまする。

おわりに

ヨーロッパに都市が成立し定着・発展した12世紀から15世紀という時空にあって、食肉の消費量は増大する一方であった。そこでは、屠殺は往々にして町の中心部で行なわれた。肉を売る場所もまた屠殺場のすぐ隣りにあって両者を区別することは難しかった。そして、肉屋職人とは、家畜を入手しこれを屠り解体し販売するといった肉にまつわるあらゆる仕事を一手に引き受ける者たちのことをいった。町の中での彼らの地位も決して低くはなかった²³⁾。気候の不順や人口の増大や、様々な事情が重なって、その後しばらく落ち込んだ食肉消費は19世紀半ばになって回復する。非常に大雑把に言えば、かくてヨーロッパは食肉を中心とした食文化を継続的に醸成することができたのであるが、しかし、近代という時代は、屠場を肉売り場から切り離す。そもそも、フランス語や英語における屠場《abattoir》という言葉は19世紀初頭に登場した新語であったのだ。一元支配的ないわゆる近代国家の登場、そのような体制下での交通網・輸送網や上下水道といったインフラの整備、そして何よりも製氷技術の登場に伴う冷蔵保存技術の発達（Tackels 5-11）がこの「切り離し」（周縁化）を可能にした。結果として、（豚は少し遅れたにしても）それまで町中を闊歩していたはずの食用家畜が姿を消し、遠く離れたところで加工処理された「肉」だけが新鮮な状態のまま町に運ばれてくるようになった。一方で肉屋職人も姿を消し、低賃金で働く移民労働者がこれに取って代わった。こと食肉に関する限り、アメリカもヨーロッパ史の延長上にあると考えてよいだろう。

こうして人々は家畜やその「死体」とそこから切り出されているはずの「肉」との間の直接的関連性を見失い、時代が下って都市の人口圧が高まるに連れてどんどん周縁化されていく屠場と中心部にとどまり続ける肉売り場の間とを想像力で補うようになるのである。屠場やそこで働く人々が不可視の領域に去ってしまったのであれば残された人間はその姿を夢想せざるを得まい。本稿の冒頭にあげたフィクション映画の数々はまさにそういった地平において創造／想像あるいは「神話化」されたものだといってよい。例えば映画監督の塩田明彦は「フィクションは、一面において時代の支配的な無意識に支えられ、しばしばこれを是認する。しかし返す力で、きわめて批評的に時代と切り結ぶ」という（塩田173）。また、中条省平が指摘するようにフィクション映画がドキュメンタリー性を獲得することも充分ありえる（中条178-179）。しかし、屠場を舞台とする映画に限っては、ほとんどの作品が、そのような批評性を獲得するには至らず、ジャンル性に無自覚に淫してしまった。

翻って、ここまで見てきたドキュメンタリー諸作品はどうか。既に、そのタイトルが示唆に富んでいる。「血」から「肉」、そして「糧」へ。凶らずも我々はこれら3本のドキュメンタリー映画を制作年代順に見ることを通じて、屠場の性質とこれを捉えようとする映画の性

質とが共に変化するさまを辿ってきたのかも知れない。フランジュは、40年代のパリの屠場において職人の手によって流される「獣の血」に一前近代的であるどころかキリスト教以前を指向するような一宗教性／儀式性／犠牲性の最後のよすがを見出し、絵画的美しさをもってフィルムに定着させた。ワイズマンは、コロラドの広大な土地と大勢の従業員が働く巨大な施設の中で細部に耳目を凝らし、「肉そのもの」ではなく「肉のレトリック」が生成される時空（70年代）に我々を立ち合わせた。そして若きガイルハルターは、屠場を含めたヨーロッパのあらゆる食糧生産システムが匿名性の下に埋没し、機械化／無人化の一途をたどっている様を刻印し、我々消費者の与り知らぬところで今まさに「糧」というキリスト教の根幹をなす概念が変質しつつあることを示唆した。ここに取り上げた3人の映画作家は、間違いなくそれぞれの「時代」の屠場の「現実」を自らの手で切り取って見せたのだ。

ときに、ここまで「映画の中の屠場表現」について考えてくれば、「カット」の連続によって形作られる映画を屠場や肉に喩えてみたくもなろうというものだ。しかし、岡田秀則がいみじくも指摘したように「煎じ詰めれば映画とはプラスチックの長い帯（フィルムベース）の片面に、感光膜となる乳剤を塗布したもの」なのであり、その乳剤は未だに「すべて牛骨・牛皮などの動物原料から抽出されて」いる（岡田〔秀〕22）。つまり、屠場とは、比喩ではなしに真にあらゆる映画が産み出される場所であり、ということは、映画とは文字通り「血」であり「肉」であり我々が「糧」なのだ。本稿が取り上げた3本は期せずして自らの生まれた場所を各々のやり方で見つめていたのである。

もとより、たった3本の映画を並べて欧米の屠場史／ドキュメンタリー映画史を開陳するつもりはない。だが、これらの映像資料の下に初めて立ち上がってくる固有の屠場史／映画史は確かにある。

註

- 1) 打額については注8を参照されたし。
- 2) 例えば『スローター・ハウス5』(*Slaughter-House 5*, 1972) など、他にも「肉屋」(butcher) や「屠場」(slaughter-house) の名を冠した映画は無数に存在し、それらを今ここで網羅することは不可能だが、実際の肉屋や屠場とは全く無関係のスプラッター映画である場合がほとんどである。
- 3) この後、『いのちの食べかた』は2007年11月に日本公開された。
- 4) 例えば佐藤博昭はドキュメンタリー映画の中に「記録映画／劇映画」という分類を認めている。映画の需要形態を考えるにあたっては、あるいは「ドキュメンタリー／フィクション」という一般化した分類を相対化するには非常に有効な分類であろう（村山60-61）。
- 5) 原題は“Le sang des bêtes”。『獣の血』と訳すのが通例となっているようである（例えば山田321, 中条158-159）。しかし、“bête”には「獣」の他に「動物」、「家畜」の意味もある。本作で扱われている動物が馬、牛、羊である以上「家畜の血」と訳す方が現実を反映するのかもしれないが、筆者が通例に従ったのは、監督のフランジュがそれら家畜に「犠牲獣」的な意味合いを

- 持たせている（これについては後述する）のを汲んでのことである。しかし、梁木靖弘が『野獣の血』と訳したのは実際の映画を観ていないところからきた誤りだろう（コクトー 120）。
- 6) つまり、パリの屠場は多く町の門の近くにあったということである。これには、それまでいわゆる「徴税請負人の壁」の外、ということは郊外にあったベルヴィル、パティニョール、ラ・ヴィレット、ヴォジラルールの各屠場が、1841年から1845年にかけて新しく造成された防衛市壁（「ティエールの壁」）内に取り込まれたことと関係している。これらの郊外地区は1860年にパリ市に合併されたが、依然、最周縁部に位置していたわけである。この防衛壁は1919年に取り壊しが決まったが、現在の市域はそれが囲っていた領域と一致している（Fierro, Lavedan）。結局、この映画でいわれている「諸門」とはこの防衛壁の門の名残ということになる。
- 7) 馬肉食が解禁されたのは1866年以降のことである。当時、馬肉はもっぱら貧者の食物であった。また、1870年の普仏戦争、パリ包囲によって引き起こされた食糧不足が馬肉食をさらに広めることになり、その後も消費量は増加の一途をたどる。ヴォジラルール屠場はヴィルジュイフの屠場が1902年に閉鎖されたのに伴い、1904年、1900平方メートルの規模で設立された。その後この施設は1966年に閉鎖、1974年から1975年間に解体され、現在はその遺構が古本市場として利用されている（Fierro; Villain）。
- 8) 打額（ノッキング）とは屠畜の最初にハンマーや空包銃でショックを与え気絶させること。空包銃撃による打額とは、空包銃を牛の額に充て火薬を爆発させて突起物を射出、これをもって牛の頭蓋骨に穴を開け気絶させることをいう。突起物は射出後すぐ収納される仕組みになっている（内澤『世界屠畜紀行』256）。
- 9) ラ・ヴィレットにはこれ以前から屠場があったが、これが1867年1月に改築され、それまで各所に散在していた屠場（パティニョール屠場、ベルヴィル屠場、シャトー・ランドン屠場）を統合する巨大施設となった。家畜市場も併設された（Thomas）。
- 10) ここに豚の屠場・屠畜が登場しない分けについては後述する。
- 11) これが伝統ある牛の打額である場合、それはハンマーによって行われるわけで、空包銃ほどのインパクトを与えることができない。また、本作における馬の空包銃による打額は後にギヤスパール・ノエの『カルネ』のやはり冒頭で引用されることとなる。明らかに観客にショックを与えようとしたことだが、しかし、ショックを与えることにこだわっているあまりに、フランジュのそれと比べれば描写としては確実に後退している。つまりノエは屠畜の実際よりもイメージの描写を先行させているのである。
- 12) モンフォート社の歴史についてはシュローサーの著作に詳しい（Schlosser 149-166, シュローサー 205-231）。
- 13) 事実、本作の制作年である1976年の米国人1人当たりの年間牛肉消費量は、第2次世界大戦後の最高値、58キログラムに達する（吉田57）。
- 14) だから、例えばスティーヴン・スビルバーグの『マイノリティ・リポート』（*Minority Report*, 2002）におけるあの未来カーの完全自動組み立てシーンもここにおいて準備されていたといえよう。そこで組み立てられているのがフォード車ではなくトヨタ車であることは、映画史的には残念である。
- 15) ワイズマン自身の語るところによれば彼の映画は「6週間から8週間集中的に撮影したものの産物である。（中略）最終的な映画は80時間から100時間のラッシュを8ヶ月から12ヶ月にわたって研究し編集する過程で浮かびあがってくる」（『ワイズマン映画祭』10）。つまりワイズマンの映画を見ることは山根貞男が喝破したように「部分の構造体たる映画の生成に立ち合う

- こと」に他ならない（山根 403）。ワイズマン映画の細部に注目するのは蓮實重彦も同様で「カメラを持ってしまった者の権利を最大限に行使しつつも、暴露趣味にも過剰の感傷主義にも陥ることなく、映画だけが被写体に付加しうる透明なまでの尊厳をスクリーンにぎわだたせること。それが映画における倫理性にほかならず、ワイズマンの作品はその実践にふさわしい驚くべき細部にみちている」と述べている（蓮實 275）。また、ワイズマンの音に対するただならぬこだわりは、佐藤真が指摘するように、すべての撮影においてワイズマン自身が録音を担当しているところにも伺える（佐藤 47-50）。
- 16) 『いのちの食べかた』という邦題は、ドキュメンタリー映画監督森達也の同名の著作から採られている。これは日本の中学生以上の読者に向けて、被差別部落の歴史を含めて日本の食肉事情を解説する一種の啓蒙書である。森は確かに日本における屠場ドキュメンタリーの撮影を模索している作家でもあり（森『ドキュメンタリー』195-200）、この本の中でも屠畜の様子を詳述してはいるが、ガイルハルター作品とは屠畜に対するスタンスがまったく異なる。また、英題の *Our Daily Bread* はおそらくキング・ヴィダーの 1934 年の同名映画（邦題は『麦秋（むぎのあき）』）を意識したものでもあろう。
- 17) ほとんど屋外といってもいい広大なピニール・ハウス、冒頭の巨大な枝肉倉庫、あるいは養鶏場など小型家畜を扱う場所ではたとえ屋内でも見通しが維持される場合がある。
- 18) 例えばローラン・ペリコーヌやマリー・ヴェルディエなども本作から『モダン・タイムス』を想起している（Pericone, Verdier）。もっとも、既にワイズマンの『肉』のレビューにおいてピラルが『モダン・タイムス』との比較を試みているのであれば（Pilard 128）、こういった視点はそれほど目新しいものとはいえない。むしろ本作から人間を材料として固形食料を作る未来企業の様子を描いたりチャード・フライシャーの『ソイレント・グリーン』（*Soylent Green*, 1973）を想起したディディエ・ペロンの方を評価したい（Peron）。また、ジャン＝ピエール・レームは本作における複葉飛行機による農薬散布のシークエンスをアルフレッド・ヒッチコックの『北北西に進路を取れ』（*North by Northwest*, 1959）を意識したものと指摘している（Rehm 32）。つまり、ヒッチコックの複葉機が主人公の命を機関銃で狙うように、ガイルハルターのそれは我々観客に向かって死の薬（農薬）を撒きにくるのだと。
- 19) 実際にはもう一ヶ所、野菜畑で働く人々が昼食をとる箇所があるが、そこではパンは食されていない。無論、“Bread”を「糧（かて）」と理解するならば、これらのシーンが持つ意味がサンドイッチのそれと同質のものであることが分かるだろう。
- 20) 各所に分散した豚の屠場をフランジュが扱いきれなかったとも考えられる。また、ドイツ語圏を中心的舞台とする『いのちの食べかた』に豚の大規模処理場が登場する背景には、当該地域における豚の消費量が多いということがあろう。ちなみに、本稿は「屠場表現」を考察することを目的としているため取り上げなかったが、豚の屠殺・解体については、ジャン・ユスタシュとジャン＝ミシェル・バルジョルが共同監督した『豚』（*Le cochon*, 1970）なるドキュメンタリー映画が存在する。これはフランスのセヴェンヌ地方の農家で豚一頭が屠られ、ハムやソーセージといった「肉」になるまでを描いたもので、そこでは、屠殺が（屠場ではなく）農家の庭先で行われている。そういった辺りにもこの家畜の性格が伺えよう。
- 21) やはりオーストリア人のエアウィン・ワーゲンフォーファーが、ほぼ同時期に同じく巨大産業化した食糧生産のあり方を描いた *We feed the World* が、スイスに本社を置く世界最大の総合食品メーカー、ネスレを大々的に取り上げ、これを批判的に描いていたのとは実に対照的である。
- 22) 例えば『いのちの食べかた』の日本版ホーム・ページにおけるガイルハルターへのインタヴ

ュー記事 (<http://www.espace-sarou.co.jp/inochi/main/main05.htm>) を見よ (但し、2007年9月時点での表示。また監督名はゲイルハルターと表記されている)。しかし、ここではゲイルハルター自身が「取材の多くは、ヨーロッパ各地で行いましたが、この作品にとって、どこでヒヨコを生産しているかとか、毎年何匹の子豚が解体されているかということとはあまり重要な点ではありません。それはテレビやジャーナリストの仕事です」と答えている (内澤『映画秘宝』39-40も参照されし)。

23) 例えば中世パリの食肉事情、屠殺場のあり方については拙稿を参照されし。特に中世末期のパリでは肉屋職人たちは当時の政情や食肉消費量の増大を背景に130ほどあった職人共同体の中でも最も高い地位を占めた (岡田 [尚]「カボシュ」67, 同「ランド」75-86)。

引用・参考文献

略号一覧

Cahiers du cinéma: CdC

阿部和重『映画覚書 I—2002-2004』(文藝春秋、2004年)。

内澤句子『世界屠畜紀行』(解放出版社、2007年)。

---「『いのちの食べかた』を作った男—ニコラウス・ゲイルハルター監督に聞く屠畜グローバリズム—」『映画秘宝』(洋泉社、2007年12月号)、39-40。

岡田秀則「映画右往左往5—一草を食む映画」『未来』(未来社、2007年3月号)、22-23。

岡田尚文「『カボシュ暴動』とパリの肉屋職人」『学習院史学』(第42号、2005年)、62-84。

---「ランド・プーシュリー・ド・パリの廃止と再建に見る「王家役人」の意向—『サン・ドニの修道士の年代記』の記述を手がかりに—」『—古希の堀越孝—を囲む弟子たちの歴史エッセイ集—円卓』、関哲行/石渡明夫/網野公一編 (東洋書林、2006年)、71-96。

---「屠畜映画半世紀の歩み—ジョルジュ・フランジュからギヤスパール・ノエまで—」『映画秘宝』(洋泉社、2007年12月号)、41-42。

佐藤真「二、聞き耳を立てる観察者—フレデリックワイズマン」『ドキュメンタリー映画の地平下』(凱風社、2001年)、19-56。

塩田明彦「フィクションのカー『ゴジラ』をめぐる」『映画の授業—映画美学校の教室から』(青土社、2004年)。

中条省平『フランス映画史の誘惑』(集英社新書、2003年)。

蓮實重彦「フレデリック・ワイズマン監督来日に寄せて—映画的『倫理性』の実践」『映画狂人日記』(河出書房新社、2000年)、274-276。

『フレデリック・ワイズマン映画祭』パンフレット、フレデリック・ワイズマン映画祭事務局編 (国際文化交流推進協会「エース・ジャパン」、1998年)。

村山匡一郎編『ドキュメンタリー—リアルワールドへ踏み込む方法』(フィルムアート社、2006年)。

森達也『いのちの食べかた』(理論社 [YA 新書]、2004年)。

---『ドキュメンタリーは嘘をつく』(草思社、2005年)。

山田宏一『山田宏一のフランス映画誌』(ワイズ出版、1999年)。

山根貞男「2002映画の風景—編集の魔術」『群像』(2002年10月号)、402-403。

吉田忠『牛肉と日本人—和牛礼讃』(農文協 [人間選書162]、1992年)。

(欧語文献)

- Adams, Carol J., *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, Continuum, New York, 2006 (The first edition was published in 1990) (アダムズ、キャロル・J 『肉食という性の政治学—フェミニズム—ベジタリアニズム批評』、鶴田静訳 [新宿書房、1994年]).
- Brumagne, M.-M., *Franju, Impressions et aveux*, Editions L'Age d'Homme, Renens (Suisse), 1977.
- Buache, Freddy, *Georges Franju, poésie et vérité*, Cinémathèque française, 1996.
- Cocteau, Jean, “Sur le Sang des bêtes”, in *CdC*, n°. 149, (Nov. 1963) : 18–19 (コクトー、ジャン 「野獣の血 (監督ジョルジュ・フランジュ、49年)」 『映画について』 梁木靖弘訳 [フィルムアート社、1981年]、120–121).
- Fierro, Alfred, *Histoire et dictionnaire de Paris*, Paris, Robert Raffont, 1996 (フィエロ、アルフレッド 『パリ歴史事典』 鹿島茂監抄訳 [白水社、2000年]).
- Ford, Henry, *My Life and Work*, Doubleday, Page & Company, New York, 1922 (in collaboration with Samuel Crowther) (フォード、ヘンリー 『ヘンリー・フォード自叙伝』、加藤三郎訳 [編理堂、1927年]).
- Garson, Charlotte, “La chaîne documentaire” in *CdC*, n°. 615 (Sep. 2006) : 54.
- “Cahiers critiques: Fast Food Nation” in *CdC*, n°. 617 (Nov. 2006) : 34.
- Guynn, William, *Un cinéma, de Non-Fiction, Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, traduit de l'américain par Jean-Luc Lioult, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2001 (The first américain edition was published in 1990).
- Hatte, Hélène, and Rialland-Haddach, Valérie, *Paris animal. Un inventaire insolite*, Berg International, 2007.
- Lardeau, Yann, “1976. Meat” in *CdC*, n°. 330 (Dec. 1981) : 47.
- Lavedan, Pierre, *Histoire de l'urbanisme à Paris*, Paris, 1975 (ラヴダン、ピエール 『パリ都市計画の歴史』 土居義岳訳 [中央公論美術出版、2002年]).
- Leblanc, Gérard, *Georges Franju, une esthétique de la déstabilisation*, Maison de la Villette, Paris, 1992.
- Pericone, Laurent, “Le revers de l'assiette” in *La Tribune Desfossés* (le 14 mai 2007).
- Péron, Didier, “Robots du frigo «Notre Pain quotidien», documentaire stupéfiant au cœur de l'industrie agroalimentaire” in *Libération* (le 14 mai 2007).
- Pilard, Philippe, *Frederick Wiseman, chroniqueur du monde occidental*, Éditions du Cerf, Paris, 2006.
- Rehm, Jean-Pierre, “Prière de consommer avec modération” in *CdC*, n°. 621 (Mars 2007) : 31–32.
- Schlosser, Eric, *Fast Food Nation: The Dark side of the All-American Meal*. Houghton Mifflin Company, New York, 2001 (シュローサー、エリック 『ファストフードが世界を食いつくす』 楡井浩一訳 [草思社、2001年]).
- Tackels, C.-J., *Salubrité publique des abattoirs et des halles des marches compares à ceux de Paris et de Londres*, Bruxelles, 1880.
- Thomas, Ernest, *Le marché aux bestiaux de la Villette et les abattoirs de la ville de Paris*, Paris, 1873.
- Verdier, Marie, “Aux origines de la malbouffe” in *La Croix* (le 14 Mai 2007).
- Vialle, Gabriel, *Georges Franju*. Éditions Seghers (Cinéma d'aujourd'hui 52), Paris, 1968.
- Villain, L., *Animaux et viandes de boucherie*, Paris, 1910.

引用映画

- 『悪魔のいけにえ』 (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974)、トビー・フーパー監督。
- 『顔のない眼』 (*Les yeux sans visage*, 1959)、ジョルジュ・フランジュ監督。
- 『カルネ』 (*Carne*, 1991)、ギヤスパール・ノエ監督。
- 『コメディ・フランセーズ／演じられた愛』 (*La Comédie-Française ou L'amour joué*, 1996)、フレデリック・ワイズマン監督。
- 『13回の新月のある年に』 (*In einem Jahr mit 13 Monden*, 1978)、ライナー・ヴェルナー・ファスピング監督。
- 『スローター・ハウス 5』 (*The Slaughter-House 5*, 1972)、ジョージ・ロイ・ヒル監督。
- 『ソイレント・グリーン』 (*Soylent Green*, 1973)、リチャード・フライシャー監督。
- 『ソウ 3』 (*Saw III*, 2006)、ダーレン・リン・バウズマン監督。
- 『テキサス・チェーンソー』 (*The Texas Chainsaw Massacre*, 2003)、マーカス・ニスペル監督。
- 『テキサス・チェーンソー・ビギニング』 (*The Texas Chainsaw Massacre: The Beginning*, 2006)、ジョナサン・リーベスマン監督。
- 『動物園』 (*Zoo*, 1993)、フレデリック・ワイズマン監督。
- 『ハンニバル』 (*Hannibal*, 2001)、リドリー・スコット監督。
- 『マイノリティ・リポート』 (*Minority Report*, 2002)、スティーヴン・スピルバーグ監督。
- 『麦秋 (むぎの秋)』 (*Our Daily Bread*, 1934)、キング・ヴィダー監督。
- 『メトロ・ポリス』 (*Metropolis*, 1926)、フリッツ・ラング監督。
- 『モダン・タイムス』 (*Modern Times*, 1936)、チャールズ・チャップリン監督。
- 『BALLET アメリカン・バレエ・シアターの世界』 (*Ballet*, 1995)、フレデリック・ワイズマン監督。

(日本未公開作品)

- Le boucher*, Dir. Claude Chabrol. Les films de la Boétie, 1969 (DVD, 2001).
- Le cochon*, Dir. Jean Eustache and Jean-Michel Barjol. 1970.
- Fast Food Nation*, Dir. Richard Linklater. BBC Films, 2006 (DVD, Seven 7, 2007).
- Meat*, Dir. Frederick Wiseman. 1976 (VHS, Zipporah Inc. films, 1976).
- La sang des bêtes*, Dir. Georges Franju. Forces et voix de la France (Paul Legros), 1949.
- Unser Gäulich Brot (Our Daily Bread)*, Dir. Nikolaus Geyrhalter. Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion, 2005.
- We feed the World*, Dir. Erwin Wagenhofer, Allegro Film, 2003.

付記

現在の日本では、差別的な表現であるとして「屠殺」、「屠殺場」という言葉の使用を避ける傾向があり、ほとんどの媒体が、それらをそれぞれ「屠畜」（「食肉処理」、「食肉解体」）、「屠場」（「食肉処理場」）などという言葉に置き換えている（「屠」という漢字が喚起するマイナス・イメージを忌諱し全て「と」という平仮名に置き換える場合もある）。筆者は本稿において「屠殺」、「屠殺場」を「屠場」、「屠畜」、「食肉処理（場）」といった言葉と併用しており、上記慣例には必ずしも従っていないが、その場合、それらは全て地域的・歴史的・社会的文脈に照らしながら、実際的行為とそれが行われる場の呼称として使用している旨、ここに明記しておきたい。

また、一部の引用に関しては、漢数字をアラビア数字に、旧仮名・旧字体を現代仮名遣い・新字体に改めた。

謝辞

本稿は、「映像資料にみる歴史研究会」の会報に掲載された三つの原稿をまとめ、これに加筆したものである。よき読者となってくれた大多和朋子、新堀聡子、長谷川恵の三会員諸氏に謝意を表したい。また、内澤旬子氏からは屠畜の実際について、後藤秀和氏からは近代ヨーロッパ全般の食糧事情についてそれぞれ直接・間接に多くの情報・示唆を得た。両氏にも記して感謝申し上げる。無論、本稿の内容に誤謬・誤解があるとすれば全て筆者の責任である。

ENGLISH SUMMARY

Representation of Slaughter-Houses in the Occidental Documentary Movies

— Blood, Meat and Bread of the Films —

Naobumi OKADA

Quite a large number of fictional movies are set in slaughter-houses. However, most of them just exploit their image, disregard their reality, and finally degenerate into a parody of the genre movies. Three documentary movies treat of this theme successfully: G. Franju's *The Blood of the Beast* (1949), F. Wiseman's *Meat* (1976) and N. Geyrhalter's *Our Daily Bread* (2003). Franju shows his slaughter-house as a ritualistic stage where the Parisian butcher performs. Wiseman, in the huge Montfort Feedlot of Colorado, reveals the rhetoric of "meat". Geyrhalter reveals the secret of semi-automatic slaughter-houses that have no topographical identity. These documentaries are all based on careful research and discuss the history of the slaughter-house in each period. They also invalidate the differences between documentary and fictional drama.

Key Words: slaughter-house, abattoir, meat, documentary, movie