HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	女の勝利が女自身しか笑えないコメディ : 今村昌平の「重喜劇」・『赤い殺意』をめぐって
Author(s)	モルナール, レヴェンテ
Citation	研究論集, 17, 209（左）-228（左）
Issue Date	2017-11-29
DOI	10.14943/rjgsl.17.l209
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/67990
Type	bulletin (article)
File Information	17_015_molnar.pdf

Instructions for use

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

10.14943/rjgsl.17.I 209

女の勝利が女自身しか笑えないコメディ
── 今村昌平の「重喜劇」・『赤い殺意』をめぐって ──

モルナール・レヴェンテ

論文内容と目的

今村昌平は「テーマ監督」である。すなわち今村の作品群はその時期々々において特定のトピックや主題を軸に構成されていることを示す。主題におけるそういった反復は，監督自身によって「ねばり」と呼ばれた。その表現を借りれば，最初の「重喜劇」とみなされる『果しなき欲望』（1958 年）以降，今村は**売春・強姦・近親相姦**という 3 つのテーマにねばっていた。作品ごとに重点の置き方は異なるが，1968 年までの全ての娯楽映画（『にあんちゃん』を除き）において，いずれもその主題は 3 つのテーマのなかから少なくとも２つ以上は選び取られているといえる。

1964 年制作の『赤い殺意』は藤原審爾の東京を舞台に可愛い印象の女性が強姦されるという小説を原作にテーマのみを借りた，今村昌平ならではの映画作品である。強姦を主題に近親相姦的な要素も加えて物語の舞台を監督の憧れた地方，東北へもっていった。主人公の貞子は，仙台の郊外において農地を所有する高橋家の若妻である。強盗に犯されてしまったあと強くなってゆき，彼女をまるで女中のように扱いしていた姑との上下関係を逆転させ家の権力者に上昇する。

本論文では社会学と作家の志向から離れて，いくつかの新しい観点を導入する上で作品そのものに絞って分析を行なう。変化する立場において彼女自身が如何に変貌し，どのような行動をとるかという二点をめぐって『赤い殺意』を考察する上で今村昌平が「重喜劇」と呼んだ 60 年代の作品群と関連付けて結論を述べる。

「性」の映画監督今村昌平・60 年代の作品群におけるテーマと主題に関して

今村昌平は「テーマ監督」である。「テーマ監督」というのはすなわち，今村の作品群はその時期々々において特定のトピックや主題を軸に構成されていることを示す。主題を反復するこ

とを監督自身が「ねばり」と呼んだ。その表現を借りて，最初の「重喜劇」とみなされる『果しなき欲望』（1958 年）以降[1]，今村は「**性**」にねばっていたといえよう。作品ごとに重点の置き方は異なるが，1968 年までの全ての娯楽映画（『にあんちゃん』を除き）では「性」と「権力」の問題が三つの主題において物語られている。その三つの主題は**売春・強姦・近親相姦**である。

舞台設定や人物像などは作品ごとにおいて相違がみえるのだが，1961 年製作の『豚と軍艦』，1963 年の『にっぽん昆虫記』，1964 年の『赤い殺意』，1966 年の『エロ事師たちから人類学入門』，そして 1968 年の『神々の深き欲望』は**売春・強姦・近親相姦**のなかから少なくとも二つ以上がいずれの作品でも選び取られている。『赤い殺意』では強姦がナラティブのメイン・モチーフであるが，さらにインセスト的な人間関係も取り上げられている。

今村の「性」へのこだわりの他，リアリズムとドキュメンタリズム，田舎性と下層性，人間を昆虫あるいは豚などのような家畜と同次元に描写する「くせ」，強いシンボリズムとアニミズムなどが日本の専門家による先行研究のみならず，ドナルド・リチーによって世界的にも知られている。とりわけ上記の四つの「イズム」が今村昌平の作家性をめぐる数多い先行研究[2]においてキーワードとなっている。

同世代の映画監督らのなかで大島渚や吉田喜重と同様，今村昌平は自分の思考，映画に対する考え方を多数の文献，エッセイなどで明らかにしている。ときには荒い言い方とも思わないでいられない個性の強い印象的な表現力をあらわすため，作品を論じている文献では今村の言動に重きを置き，それに基づいて解釈する傾向もみられるが，本論文では作家の思考にとらわれないよう作品そのものに描写されたことに絞って『赤い殺意』を分析対象としたい。

『赤い殺意』と「重喜劇」

「**重喜劇**」は今村昌平のつくった造語であり，彼の作家性のひとつを示す言葉として使われるようになったのだが，未だにはっきり定義されたものではない[3]。本論文でジャンル論から作品を考察するのとは逆な方法で『赤い殺意』を焦点に「重喜劇」という表現の概念を探る。換言すれば「重喜劇」という語を意味をもたないシニフィアンと考えて，その意味内容ないしシニフィエを作品そのものから掘り出そうとする。

さらに強調すれば，今村昌平は「**性**」の問題をテーマとしていた。そして，それが大島渚や若松孝二に並んで今村の 60 年代製作の 5 本で**売春・強姦・近親相姦**という主題を中心に物語られている。いずれも古代ギリシャから現在にいたる多数の文学作品で主題となっており，映画のなかでとりわけドラマとメロドラマなどの観客を泣かせようとするジャンルにおいて取り扱いされることが多い。しかしこの時期の今村映画では，登場人物たちは貧困のため体を売ったり，権力者に犯されたり，自ら性欲を抑えることができずインセスト的な性的関係に陥ってしまったりしてしまっても観客が泣くことは滅多にない。これらの作品は衝撃を与えてくるかもしれない。我々観客を激怒させたり憤慨させたりするかもしれない。しかし，感動だけがない。

言い換えると，取扱いされた主題からすれば今村の映画は泣けるはずが，監督はそうさせない。続いて，今村映画におけるそういった「泣けなさ」の有り様を考えてみたい。

さて，今村がほんらい感動を引き起こすはずのドラマ的ナラティブを如何に解体するのか。それを論じるために，フランスの哲学者アンリ・ベルクソンの喜劇論『笑い』[4] から二つの論点を取り上げて考えてみたい。今村昌平の作品群は，むろんベルクソンの論じる古典喜劇ではない。しかし，『笑い』の前半[5] では著者が笑える演劇と泣ける演劇の「二元」[6] から出発し，その差異を考察する上で「人間ドラマ」が如何にしてコメディに変じるかという問題を軸に自分の喜劇論を作り上げてゆく。そのためコメディとドラマの曖昧な境界線上にある今村昌平の「重喜劇」を定義する試みにおいて参考になり得るものだと考えられる。

コメディとドラマの性格を比較してベルクソンはその差異を二点において定義する。第一に観客の「**無神経さ**」，すなわち観客は「暗い人生ドラマをまじめに受け取ることを妨げる」ことが必須であるという。それが如何にして可能になるかに関してベルクソンは次のことを述べている「生命活動を見物してみるがよい。多くの人生ドラマが，そのときには喜劇に変じるであろう。（省略）喜劇的なものは純粋知性に訴えるものである」[7]。それに「**笑い**」と「**感動**」は互いの「最大の敵である」[8] という第二の論点を加えた上で観客の無神経さが発生するナラティブを構成する条件がみえてきたと言えよう。具体的な作品分析に入る前に，今村自身のナラティブにおける立場に関しても簡潔に述べたい。

ドナルド・リチーが，今村のドキュメンタリズムを次の通り示していた。監督が登場人物と観客の間に距離を保ち，人類学者のスタンスから人間とりわけ人間の運動性を没理想的に撮った[9] という。その学者のような視点から観察することは，又もやアンリ・ベルクソンの「生命活動を見物にする」という論点とつながるとともに，観客の物語への感情移入を妨げる一つの重要な要素でもあろう。言い換えてみれば，今村昌平は**売春・強姦・近親相姦**を主題とした「人生ドラマ」を撮ったのではなく，むしろ喜劇的な要素を取り入れることによってナラティブをドラマの制限から「解放」させ，個人個人の悲劇を「**見物**」にし「一般的な評価を作品そのもののなか」[10] から掘り出そうとした。それこそが今村なりに「**重喜劇**」と呼んだものだったと推測される。「**重喜劇**」を簡潔に言ってみると，笑えない喜劇というより泣けないドラマに近いものであろう。

さて，次に本論文のテーマである 1964 年製作の『赤い殺意』へ話を移そう。本映画は，藤原審爾の東京を舞台に可愛い印象の女性が強姦されるという小説を原作にテーマのみを借りた，今村昌平ならではの作品である。脚本執筆の作業中に変えたところに関して監督は次の通り語っている「〈話を〉東北に持っていったのは，僕の好きなとこに行っただけ。柳田国男の常民文化の見方に惚れ込んでいたからでね。田舎への強い憧れがあった。江戸落語で田舎といえば東北。間違いなく東北だと思っていた。だから初期には東北を舞台にした映画が圧倒的に多くなったわけです。それで，北の農民たちとの付き合いがあったので，この人達はいつ遊ぶのか

なと観察してますとね，東北農民というのは遊ばないんですよ。とにかく働く」[11]。このような観念を持ったうえで，強姦されたあとに強くなり自己主張し始める女性の話を映画化した。出来上がった映像作品は，仙台の郊外に農地を有する高橋家の次男の若妻である貞子という女が強盗に犯され，物語の最後に家の権力者に上昇する話である。映画化において，強姦のほかにインセストの問題も生じてくる。なぜならば，元妾の孫娘である貞子の祖父と彼女の亭主である吏一の父は同一人物である。吏一の貞子から生まれた子，勝（まさる）の知恵遅れの原因として両親は血族で結ばれていることが考えられる。（これはちなみに，長部日出雄が今村の初期に関するエッセーで表面化した問題点であり，他の分析に滅多に触れられていない指摘である[12]）つまり『赤い殺意』は扱いされたトピックにおいて60年代の今村作品群にかんぺきに適合するに違いないとは言えるが，本分析で観客の「無神経さ」を引き起こす具体的な要素を探って二点のナラティブ上の問題に注意する。

それは次の2点である

1）強姦のあと，あるいはそれをきっかけに貞子は果たして本当に強くなり素質が変化するのか？

2）映画の最後にいたって貞子の地位高橋一家における立場は確かに変化するのだが，それは彼女の能動的な行為による結果である否か？

本論文で上記の二点をめぐって『赤い殺意』を考察する。社会学と作家の志向から離れて，いくつかの新しい観点を導入する上で作品分析を行いたい。

まずは『赤い殺意』の物語を簡潔にまとめてみよう。

「女中」が家の「権力者」になる ――『赤い殺意』の物語

舞台は東北地方の仙台市，正確にいうとその郊外における田舎である。最初のショットで背中の曲っている婆は高橋という一家の本家，その土蔵裏にある小さな神社へ石を運んでいる。「家」の親方に後継ぎがいないこと，先代の持っていた松（まつ）という妾の祟りのせいだと婆の嘆きから分かる。先に言っておくと，作品の主人公である貞子（春川ますみ）がその松から奪い取られた娘の生んだ子，つまり松の孫娘に当たる。貞子自身が登場するのは，高橋家の「女主任」であり吏一の母である忠江（赤木蘭子）と5～6歳の息子，勝と共に出張に出かける亭主吏一（西村晃）を仙台駅に見送っているシーンである。この場面で貞子の高橋家における立場は見事に表現され既に明らかになる。あたふたと駆け付けて亭主と姑にもまるで女中のように説教される彼女は反発する様子を全くあらわさない。大きい声でペラペラ喋る忠江の吏一のいない三日間勝を預かるという話は，駅前でブラブラしている平岡（露口茂）という男の耳に入り，それで女は一人で留守番することを知る。（ここで間接的に貞子をレイプ犯のターゲットにしてしまう忠江は，最後に自分の高橋家における地位を失ってしまうのが非常に今村らしいアイロニーである）とりあえず，平岡がその夜に家に忍び込んで貞子を強姦する。犯されて最初は

「死なねばならん」と思う彼女が，けっきょく自殺することはできず平凡な日常生活を送り続けることとする。そのなかで亭主と姑に相変わらず反発せず，何を言われようと「はい，すみません」しか言い返さない様子には変化がみえない。しばらくして，強姦者の平岡がまたやってきて貞子を改めて犯すのみならず，のちにストーカーのように尾行したりしはじめるのである。それと同時に貞子の行為は吏一の義子（よしこ）という愛人（楠侑子）にも観察されるようになる。彼女は，吏一が館長として勤めている東北大学図書館の事務員であり，貞子よりも長い付き合いであるという。ふたりにも尾行されている状況のなか貞子は松島の病院で妊娠三か月だったことを知る。その子は平岡の子である可能性が高い。

ここで一回，貞子に対し危険性をもつものを整理してみよう。姑の忠江，レイピストの平岡，亭主の愛人である義子，そしてお腹の中にいる赤ん坊。この時点ですでにドラマ的な要素は揃って，物語は主人公の家庭が崩壊し彼女自身も破滅するというエンディングのほうへ展開してしまいそうな段階にいたっている。これはまさに一歩だけ踏み外すと人生は完全にダメになる状態であり，この状態から立ち上がって勝利することは貞子より倍ほどずる賢い主人公にでも困難にみえる。最終的にこの「人生ドラマ」が彼女の完勝で終わるのだが，その段取りをえがく前に貞子の高橋家における立場に関して述べたい。

「貞子」という名の女

貞子の立場

貞子の高橋家における立場は一見したところ「女中」に一番近いが，清水美知子による先行研究をみれば，当時の「住み込み女中[13]」と彼女の間に根本的な相違点があらわれてくる。『〈女中〉イメージの家庭文化史』によれば，一般的には田舎の貧しい家に生まれた十代の子は自ら応募し，二十代の前半までに都会の中流階層以上の家庭に正式なかたちで雇われた[14]という。仕事の内容は契約上で決まった女中と家の主婦の関係は単なる「雇い主と雇い人」というより「主婦は教師，女中は生徒」のような関係が一般的だった。つまり，女中になることは「口減らしや家計補助ではなく，嫁入り前の修業でもある。特定の家庭で家事万端を習得することは，社会に出て多くの人に混じって働くよりも，結婚したのちに役立つと考えられた」[15]と。そういった状況と比べてみると貞子は正式な契約上で給金をもらわなかったことと業務内容は決定されていなかったこと，および女中ならば入れるはずのない粗末な部屋に住ませていたことというよりも，貞子はいかなる「修業」を与えられなかった点で彼女の立場は「女中」よりも明らかに悪かった[16]。それに加えて，高橋家の主婦であった忠江のみならず，ムラの老人たちも都合の悪いことは何かと松の祟りのせいだといい，貞子自身も「お前は妾の子だから」といわ

* 下線部は論文の著者による

れっぱなしに育てられてきた。回想シーンから分かること，簡単な家事の他には，先祖の体弱い次男である吏一の介護も彼女に任せられた。皮肉なことにそのほんらい決して女中の仕事でない「任務」こそが，彼女の運命における逆転の最初のきっかけとなった。若い貞子が吏一の介護をするフラッシュバックのシーンでみえる彼女の受動性と無能力さは重要な論点の前提となるので，のちほどそのシーンで描写されているできごとを詳しく述べたい。

とりあえず状況の説明からいいはじめると，なによりまずは忠江がどういったつもりで貞子を高橋に預かることに承認したかは不明であるが，未婚の若い次男のいる家に若い女の子を受けいれること，また結核で寝込んでいた彼の介護をその子に任せることは特に思慮のない判断にみえる。それにしても貞子はずる賢く吏一を誘惑したかといえば，そうでもない。香取俊介の表現を借りれば彼女は「吏一に半ば犯される形で関係を結び，やがて結婚した」[17] といった方が実態に近い。この文章における「半分強姦」というのは，非常に印象に残る映像で描写されている。吏一の様子を確認する貞子は手を出されて抵抗も共同もせず，どちらかというと，いつものさりげない受動性をみせるのである。佐藤忠男は，なに言われても怒らない，奴隷的に扱われても反発しないという叙述[18] はさらに，貞子の「受動性」，あるいは「非・能動性」を示すのだが，その「受動性」こそが最終的に彼女の運命における変化の要因として『赤い殺意』のナラティブにおける中心的な問題と考えている。言い換えれば，貞子は賢く意志強いファムファタルのように計画通りに動いて「若旦那」を誘惑し妊娠して家の権力を自分の手に握ったというよりむしろ「行動をとらない」ことによって権力者となる。『赤い殺意』の物語は全て，貞子は半分強姦された，吏一に妊娠させられた，忠江に叱られた等々というように受身文で語り得る。これこそが本映画の大きな特徴のひとつであろう。

もう一度香取俊介の言い方を借りて，「半ば犯される」ことに対し「半ば」抵抗すること，そして吏一の子を生んだことは確かに彼女の高橋家における立場が変化する出だしでもあった。しかし，運命の歯車を不可逆的に動かしたのは，さらなる強姦から始まった悲劇的な出来事の連鎖である。

子持ちでいながら母でない女 ── 貞子の自分自身も知らない本当の「地位（すがた）」

高橋家で元妾の孫娘として「ペルソナ・ノン・グラータ」* のように扱われた貞子は次男の吏一から妊娠させ男の子を生んだのちに正式に吏一と結婚していると自分自身は信じていた。しかし，実際は戸籍上で高橋家に登録されていなかった。しかも，子どもの勝も本家の主人，清三とその妻の忠江の子となっていた（つまり，吏一は父ではなく勝の兄であった）。貞子はこの現実を映画の半分あたりにしか把握しない。要するに，先祖の血を引き継ぐ男の子を生んだとしても元妾の孫娘として高橋家では相変わらず見下され差別対象だった彼女の事実上の地位は

* ラテン語由来の単語で，「被差別者」に近い意味をもつ。

「できちゃった下働き」よりも低かったといえよう。貞子という名の女が，自分の生んだ息子と息子の父と同じ家に住む「ノーボディ」のような存在であり，可哀想に思わないでいられるはずないが，実際に彼女と同情するのが難しい。なぜならば，彼女の態度，口癖，身振りが可笑しくて，その情けない日常ぶりでもまじめに受け取ることはできない。

続いてその可笑しさのあり方を定義することを試みる。

貞子の身振りにおける可笑しさ・自動的に動くやわらかい身体

『赤い殺意』の主人公すなわち主人公を演じる春川ますみに関する今村昌平のよく言及されて世界的に知られている叙述をここで取り上げたい。〈貞子・春川ますみは〉「中肉中背，色白，モチハダ。男好きのする顔。母性的。ヌルイという感じ。性器良し。水分多し」[19]。これはとても今村らしい言葉遣いだが，そのなかでとりわけ「水分多し」という最後が貞子の「ふにゃふにゃ」する身体の印象的な描き方である。まさにそのとおり，ふくよかで肉感的，しかし動きにおいてある種の「自動機性」[20]がみえる。それが彼女の，**仕事ぶり**，**口癖**ともう一つの無意識的な行為，**蚕を眺める**ことにおいて描写されている。

次に，『赤い殺意』の喜劇性を孕むもの，不器用で鈍い，優美でなくぎこちない主人公，貞子の常道な姿における可笑しさ，とりわけリアクションを不自然にする自動的な動き方，口の聞き方に関してひとつずつ説明していきたい。

1）**貞子の仕事ぶり** ── 貞子は亭主と家族に内緒で編物の内職をしている。仕事するとき貞子は完全に自動機のように動き，内職のみならず吏一の介護と家事する際も彼女の身体は編物機を動かすと同様な自動機性をみせる。その仕事ぶりには二つのパターンがある。可笑しなタイミングで仕事するような動きをとること，あるいはそれを中断すべきところまでに延長すること。前者に関して，貞子が平岡を殺すと決意する直前における極めて重要なシーンを思い出して見よう。嫉妬に溢れた吏一は深夜の布団から貞子を引っ張り出して，彼女を殴ったり首を絞めたりしながら不倫の疑いをかける。貞子は隣の部屋へ逃げて炬燵にうつ伏して泣き出すのだが，炬燵が彼女の体重にまけてつぶれてしまう。すると，貞子の身体は一気に「仕事モード」に切り替わったかのように，号泣しながらバラバラな炬燵を組み立て直そうとする。しかも，それと同時に貞子の「しょうがなかったんでないの！　どうしようもなかったんでないの……なしてこだに不幸せなんだろう，私は」という内心の声も聞こえてくる。これはいわゆる夫婦喧嘩の途中で家事するのような可笑しなシーンである。また，仕事ぶりの延長に関して，吏一は若いときに貞子を「半ば犯す」回想シーンを取り上げることができる。そこで彼女の仕事ぶりに「固まった」様子がみえる。既に介護を続ける状況ではないのに，貞子は絶えず吏一の枕を調整したり，彼の口元における痰唾を拭いたりしようとしている。

2）**貞子の口癖** ── 貞子は亭主の吏一，あるいは姑の忠江に何か言われるとごく自然に「は

い，すみません」と反応する。この言葉遣いにおいて彼女の受動性もあらわされているのだが，それは言われたとおり行動する意味での受動性ではない。むしろ命令されても貞子が動かないパターンが多い。正確に言うとその「はい，すみません」で彼女は行為が終了するかのようである。亭主の上司の家に手伝いに行きなさいと言われて「はい，すみません」。亭主の上司の家に手伝いに行かなかったことで叱られて「はい，すみません」。テレビを見すぎだから電気代が高いと言われて「はい，すみません」。襖が割れているから変えなさいと言われて「はい，すみません」。襖を余計に変えたことで怒られて「はい，すみません」等々のコミカルなやりとり。何を言われようととにかく「はい，すみません」。最後に取り上げた例のとおり，命令されたことをやって怒られるばあいもあって，貞子のこの「口癖」は無意識的な自己防衛にすぎないと考えられる。

3）**太腿に這い上がる蚕を眺める** ── 若いときに，一匹の蚕が素肌の太腿から股のほうへもぞもぞ上がっていくのをぼうっと眺める貞子。それを見掛けた忠江が彼女をひどく叱ったり殴ったりする回想シーンがある。そのあと約 15 年経って貞子は本家の出来立て編物教室の「女主任」となった時点で彼女を叱るものと殴るものは既にみないなくなったところその「蚕の回想」が反復される。動き，表情，姿勢は全て同様であるが，誰にも邪魔されず素肌で蚕を触感する貞子の長回しにおいて隠喩的に彼女の変わった立場と変わらぬ受動性が同時に表現されている。この無意識的な行為を反復するイメージに関してまたのちほど説明を行いたい。

女の**仕事ぶり・口癖・蚕を眺める**可笑しな姿。これらは全て意図的あるいは少なくとも意識的な行動・行為とは別の性格[21] をもつものとみなして，まとめて貞子の**身振り**と呼ぶことにする。『赤い殺意』では，主人公の動きを制御する「自動機性」が彼女自身における鈍感さによるものであり，少しでも突然あるいは予想外のことが起きるばあい貞子は決まった台詞を言い返したり，仕事ぶりを延長したりする反応しかできない。それに彼女の水分多さ・やわらかさという身体的な特徴を原因に通常のばあいでもぎこちなく動く貞子の身振りはとりわけ不意の際に可笑しなものにみえてくる。今村昌平は，身振りにおいて彼女の「鈍さ」を表現し，それを繰り返して観客にぶつけることによって,「人間ドラマ」をまじめに受け取ることを妨げている。簡潔にいうと，貞子の可笑しさはどこにあるかといえば，まず第一に上記の身振りにおいてであるといえよう。それをタイミングよく映画のナラティブに挿入することで物語のドラマが解体される。

「**仕事ぶり**」と「**口癖**」はそういった喜劇的な身振りに相当するのだが，三番目に取り上げた貞子の蚕を眺めるショットどうしで今村にして非常に珍しい画面構成とともに，新しいタイプの「イメージ」も発見される。次に，今村のカメラ運動に触れた上でその新しい「イメージ」を定義したい。

『赤い殺意』における「身体化される観客」・「ハプティック」イメージの導入

今村昌平が世界的に評価された映画作家になった要因の一つは，カメラ運動と空間表象にみられる多様性であると言って間違いないだろう。固定観念にとらわれた撮影技法を避けようとし恒常的に革新を求めた今村は「外」と「内」を動的に切替し，クレーンや望遠レンズで撮られたロングいわゆる広い平面(plan)[22]，窓や扉などを「覗き穴」として利用しカメラで人のプライベート・スペースまでに強引に闖入する運動を含めた撮影を行った。内的空間における行動を登場人物の真上に据えたカメラ位置から撮ったいわゆる「天井ショット」こそが，「重喜劇」の観察するスタンスを代表する技法の一つである[23]。「天井ショット」は『果たしなき欲望』を起点に60年代の全ての作品でみられており，『赤い殺意』では最初の強姦の直後，軽薄に照らされる室内で慌てている貞子のショットがそれに当たる。

今村のそういった多様的なカメラ運動に関して常連撮影技師に務めた姫田真左久は次のことを指摘している。監督は確かにいつも革新を求めていたが，彼の使っていた全てのカメラワークにおいて，何よりも優先に人間，とりわけ人間の運動に合わせてカメラ位置，アングル，画面構成を決めていた[24]。今村自身はその「運動」へのこだわりを「俺には人間が登場して何もしないショットがない[25]」と表現していた。姫田によると一緒に仕事していた監督のなかで唯一今村は画面(しゃしん)を決めてから演出を決めたのではなく，逆に俳優たちの演技を軸にフレームやカメラ位地を考えた。

しかし，クロースアップだけできる限り今村がさけたこと，自伝のなかで姫田は何回も繰り返して説明する[26]。それは監督の運動に対するこだわりからすれば驚くことではなかろうが，『赤い殺意』のなかでこの慣習的撮影概念から極端にはずれているショットが発見される。それは上記の身振りを述べたところに取り上げた，貞子が自分の素足に這い上がる蚕を眺める回想シーンにおける最初の切替ショットとその内容が反復される一番最後の長回しという三つのショットである。身体の一部を大きい(Gros)平面(plan)で撮られたその三つのショットはローラ・マークスによって「ハプティック」と名付けられたイメージ[27]にみえる。マークスの先行研究によれば，ほんらい古典絵画の可視性と身体性に対する用語であった「ハプティック」という表現は，映画との関連で初めて使われていたのが，ノエル・バーチの1986年に出版された初期実験映画に関する論文である[28]。マークスは，この表現を自分の主な研究テーマ「Intercultural Cinema」のアプローチにおける一つのキーワードとなしている。マークスが作り上げた「ハプティック」イメージの概念は，芸術歴史家のアロイス・リーグルによる絵画理論に基づいたものであり[29]，観る者と観られる対象すなわち映像と観客の関係を二種類のイメージ，「オプティカル」と「ハプティック」において定義する。「オプティカル」イメージのばあいは，観客は外的な視点から全体を見抜く〈全知の目〉のようでありながら「ハプティック」イメージにおいて全体を知覚することはできず，まさに全体を知覚することができる前に観客の目は手探りするかのように，

表面を一部ずつ発覚してゆく[30]。マークスの「ハプティック」イメージは具体的に言ってみると, 観客の目を感触する機能が与えられた器官と再定義するイメージである。アンドレア･アーノルド監督の『嵐が丘』(2011 年) で黒人として描写されたヒースクリフの背中とその傷口のクローズで撮られた長回しがそういった「ハプティック」イメージの代表的な事例である。

近年の映画理論においてとりわけ 3D 映画の登場以降「観客の身体化（embodied spectatorship)」の問題をめぐる研究[31] が増え，マークスの「ハプティック」概念こそが，観客と映像の関係性の問題を中心に思考する数の多い新しいアプローチの一つである。作品全体が「ハプティック」イメージであることは，主に実験映画および自主映画やドキュメンタリーにしかみられないが[32]，限られたショット数において娯楽映画のばあいでも広く採用されている。話しの内容が観客に伝わることを最上位の目標とする娯楽映画で素早い知覚をもたらす映像形式を使うことが一般的だが，オープニングあるいは冒頭シーンで「ハプティック」イメージを使う作品も少なくない。事例としてアンソニー・ミンゲラ監督の『イングリッシュ・ペイシェント』(1996 年)，デヴィッド・フィンチャー監督の『セブン』(1995 年) および『ドラゴン・タトゥーの女』等々がある。それらの「ハプティック」イメージは，官能的な印象を徐々に与えることによって観客を映画物語の世界へ「吸い込む」機能を果たす。

『赤い殺意』における「ハプティック」イメージは一つの回想シーンにおける切替ショットと映画の一番最後, エンドロールまでに延長する長回しにおいて発見される。続いて, そのイメージたちで描写されたことを考える上でナラティブ上の役割を明らかにしたい。

まずは，映像の確認から。『赤い殺意』の最初の「ハプティック」イメージは平岡が貞子を強姦する場面に挿入された回想の最初のショットどうしである。男は放心状態の女の太腿と股に触ったり，腕と首や頬っぺたに口づけてなめたりする。すると，その触感が貞子の若いときの記憶を呼び戻す。35 秒で 6 つのショットからなるそのフラッシュバックの最初のショットは端折ったスカートから露出する素肌の太腿と小さい手で握った葉っぱを追いかけて股のほうへ這い上がる蚕の大きい平面である。運動性が低く，深さは最低限にまで還元された画面で肌の上をもぞもぞする蚕の触感をもたらすこのショットは純粋な「ハプティック」イメージといえよう。カメラが斜めの位置から身体の上に据えているため空間が非常に迫っており，前ショットとの関連性も明らかでない。10 秒たつと切り替えが起こり，開いた脚のあいだ女の子の顔が中心に真下からのショットがつながれる。蚕は映らないため，注目はフレームの中心にある女の子の無表情の顔に集まる。そして「貞子！」と呼び掛けて忠江があらわれてくると，これは主人公の子どものころの回想だったのが明らかになる。そのあとは，悪口を言いながら忠江は貞子を殴りつけることの切替えの早いショットどうしが来て，蚕を潰してしまった手のクロースアップでフラッシュバックが終わり，映画の物語現存に戻る。そこで涙を流した平岡と彼の隣に唸るような声をたてている貞子が相変わらず横になっており，泣いているか興奮しているか判断つきかねる。

映画の一番最後のショットは，そのフラッシュバックの反復である。身振りに関するところで既に述べたことの繰り返しとなるのだが，この時点で貞子の地位は根本的にかわり，忠江と逆転し高橋家の「女主任」となっている。葉っぱを食わせて蚕を股間のほうへおびき寄せる身振りの「ハプティック」イメージにおいて貞子の鈍さや不器用さと共に彼女の不変性も表現されている。先ほどの回想でこの身振りが忠江によって中断されたが，最後の方は干渉する者がだれもおらず，同じ身振りはロング・テークで撮られている。10 秒たつとカメラは固定された位置から移動し始め，貞子の太腿から顔，正確に言うと前額部までゆっくりとアップしてゆく。いつものさりげない目付きでもぞもぞする蚕を眺める目のアップ平面にいたって映画が終わる。

この物語をこの平面，このイメージで終わらせることは非常に今村らしき観客に対し挑発的なジョークに考えられる。女を犯した者は死に亭主の愛人も既に死んだうえで，女はほんらい戸籍も入れていなかった家の権力者になりあがった。これはつまり，頭はどうしようもなく鈍く動きの不器用で受動な女の完勝というエンディングだ。この女の唯一の「特技」といえば，男たちが彼女の身体上に激しく触れたりじり回したりする触感に何の反動もせず耐えられる「力」ぐらいだ。今村昌平は，その「力」をたった一つのイメージのなかに濃縮して描写するこ

とが出来た。換言すれば，たった一つの身振りのなかに貞子という名の女が含まれており，つまり『赤い殺意』の「ハプティック」イメージにおける「身体化」によって貞子の様々な意味をもたらす「重さ」は観客に触感的に感じ取らせるのであろう。そもそもこれが貞子の「重さ」でありながら，今村映画におけるドラマをまじめに受けとることを妨げる「重さ」でもある。

『赤い殺意』の貞子が孕むもう一つの喜劇性を探る

先行研究における貞子

『赤い殺意』に関する多数の評論と文献は，主人公の女は強姦されたあと強くなり惨めの状態から自分を解放させるという点において共通している。今村を考察するさい基本的な参考文献である佐藤忠男の『今村昌平の世界』では，次のように書かれている「一見申しぶんなく被害者的素質をもつかのように見える女が，いつの間にか周囲を圧倒し，自分を支配していた人間たちとの関係を逆転させる」[33] つまり負けているかのような立場から主人公が立ち上がり様々な行動をとりはじめ，最終的に勝利するという。立場を「逆転させる」というのが能動的に行動をとることを前提としている。その前提から出発する文献からあと二つの具体的な事例を取り上げたい。

第一に，強姦されたあと自殺を図る貞子は自ら命を落とすかわりに食い始めるという場面を，貞子の強くなりかける起点でありながら封建的な伝統を否定し民主主義の道を歩み出した戦後日本のアレゴリーと読み取ったトニー・レインズの解釈が興味深い[34]。ナラティブの分析を，ほんらいごく自然な行為である「食うこと」から個人のドラマのなかで展開される政治的ないし社会的な問題へまで広げる解釈が，非常に示唆に富む方法であった。また，香取俊介の『今村昌平の伝説』という文献にもとても徹底的な説明がある。香取は，仙台の病院で吏一が貞子に不倫を疑いかけるシーンは『赤い殺意』の一番重要であるという。そのなかでも，吏一の愛人が撮った写真に男と一緒に映る女は貞子ではないかと強引に問い続ける亭主に対し「私でねけど，もし，私だったらどうすんです？」という聞き直りが本映画の一番重要な場面，一番重要な台詞であることが強調されている。少し長い引用だが述べておく「おそらく夫の吏一にとって，初めて妻から見舞われた「聞き直り」のパンチであったであろう。それまで，威丈高であった夫は周章狼狽し，黙り込むしかない。夫婦間の立場が一挙に逆転してしまう極めて印象的なシーンであり，台詞である（省略）なにより，春川ますみの，たくまざる演技が秀逸である。弱く鈍重に見えた女が，図太い女に変貌し，一方，彼女を圧迫していた男が，次第に彼女のしもべと化してゆく」[35]と。下線で示したところ*，夫婦の上下関係の逆転を一つの「科白」で表現することができたという香取の指摘が，佐藤忠男とトニー・レインズの描いた強くなってゆく人物像と同調する。

まとめると，男に犯されたあとむしろそれを「きっかけに」自分も知らない力を自ら見つけ出し意識的に動き始めた女が自分の素質を変貌し人生をやり直したという前提から『赤い殺意』のみならず今村昌平の作家性に及ぶ上記の解釈はみな刺激を与えてくる。そういった優れた専門家らによる分析とは少し違う視点からの考察が可能であるとすれば，それは女主人公の行動力に関してであると考えられる。そもそも『赤い殺意』では，貞子が自ら判断し，やることを決めて最後まで遣り遂げたという行動が一つもみられない。むろん佐藤忠男，香取秀介やトニー・レインズの結論は疑わしいというわけではない，むしろそのような多方面的な先行研究と整合しながら貞子の行動に関するあらたな観点を加えることによって，「重喜劇」のあり方へより近付くことは可能となると考えている。そのため最後は，主人公のこころざしと実際の行動においてみられる相違にも簡単に触れたい。

殺意を抱く女の行動不能性・貞子の「意（こころざし）」

貞子は強盗に犯されるのが，冒頭から 15 分のシーンにある。そのときまでに本論文の前半で貞子の**身振り**と呼んだ自動的な動きしかみえない。怒られて謝ったり，さりげなく家事したり編物したりする様子。自ら何らかの決断する必要もない日常生活の安定性。そして，性的暴

* 下線部は論文の著者による

力ののちに貞子は三つの肝心な決意を固める。

1）**自ら命を落とす**（27 分と 53 分）強姦の翌日「死なねば，死なねば」という貞子。部屋を片付け家事を済ませてから土手に上がって線路際に立つ。飛び込む決意がありそうだが，汽車が目前に迫ってくると顔をおおってしまい両手を上げたままで停止してしまう。その後また平岡に襲われた彼女は今度，首吊自殺を謀る。しかし，見た目でも体重に耐えるはずのないヒモがやはり切れて貞子は床に落ちてしまう。この二つの滑稽な自殺未遂は，笑ってはいけないものを笑いものにし非常に今村らしい場面でありながら，人間の本能が理性を抑えることも表現する。つまり，貞子の「自分を殺す」という最初の決意は生き延びたい感情によって中断された。

2）**平岡の子をおろす**（73 分）松島の病院で妊娠 3 か月を知った貞子は中絶手術をうけることに決める。その前一旦仙台に帰ることにすると駅ホームで，彼女をずっと尾行してきた平岡に声を掛けられる。結局一緒に旅館に泊まることになり，そこで「東京へ行こうと」と言われて貞子はさっそく新しい決意を思い浮かぶ。

3）**平岡を殺す**（120 分から）数日後，魔法瓶にボルドーとういう毒液を入れて貞子は仙台駅に平岡と待ち合わせする。上野行きの汽車に乗るのだが，途中で大雪のため立往生してしまい，ふたりは歩き出して激しい吹雪のなかトンネルに避難する。そこでチャンスと思って，佇んでいる平岡に毒の入っている魔法瓶を渡すが，男が毒を呑もうとする瞬間貞子は思わず「止めれ」と叫び，自ら液体をこぼす。

上記のとおり，貞子は 3 者の別の対象に対して殺意を抱えていく。自分を殺す・お腹のなかにいる子を殺す・そして最終的に自分を犯した男を殺すという意（こころざし）を軸に『赤い殺意』の物語が

流れていく。こういった殺意の連鎖をみていると①のばあいは死にたくないというごく自然な感情は義理で死なないといけないという意を抑えるであろう。しかし，②と③のばあい，強姦魔の子を殺したい及び強姦魔そのものを殺したいという意は貞子の絶望からうまれた本心であったと考えられるが，その両方を途中でやめたことは理性による判断だったのか，それとも感情によるものだったのかは，本作品の決め付けかねる謎である。どちらにせよ貞子の意と行為における不条理性と矛盾こそが彼女の「重さ」に並んで観客の感情移入を妨げるひとつの要素であろう。

既に述べたとおり出来の悪いファム・ファタルのような貞子は化粧を濃くし毒を用意した上で平岡の殺害を企ているが，結局パニックに陥って実行を中断する。それで映画のタイトルで示された「殺す意（こころざし）」は全て実現されないことになるが，それでも貞子の目障りはみな消えていく。しかも，結果からすれば全ては彼女の最高に都合良いタイミングでのことである。最初は高橋家の先祖が亡くなり，そして平岡のあとまもなく貞子を尾行した吏一の愛人，義子も死ぬ。義子が撮った写真をみせられて，不倫を否定し及び吏一に向かって「私でねけど，私だったらどうすんです？」と聞き直りする勇気は突然どこから湧いてきたかというと，亭主の不倫相手が，妻の隠し撮り途中で事故死するという状況が孕む滑稽さと可笑しさは，この頭のよわい貞子にでも把握されたからである。

ちなみにいうと，②の産婦人科におけるシーンでは貞子と医者の会話が聞こえているだけで，画面に映っているのは壁の前でかかとを床につけた姿勢でしゃがむ老婆である。何も言わず動きもしないでただそこにいるその老婆は貞子の祖母，子どもの奪われた松だと考えられる。このようにはっきりと姿を見せるのが一度のみだが，映画の最後はもう一つ松の面前（プレゼンス）を妄想させる場面がある。その点に関して述べる前に話をもう一度貞子のこころざしに戻す。

「ノー」をいえない女・貞子の意志（こころざし）

何回も述べたことをもう一度強調して，『赤い殺意』のなかで主人公の貞子は自ら判断し，決めたことを最後までやり遂げた行動・行為は一つも描写されていない。三つの殺意の他に，彼女のやっていることあるいはやろうとしていることは全て命令されて又は誰かに説得されてやる行為である。高橋家に入籍されていないことは明らかになったあとの流れは，貞子の判断不能性をあらわす事例である。自分は戸籍上で吏一の嫁でないし勝の母でもないことに関する不満を隣家の若妻久子（北原文枝）に伝えたら裁判にかけなさいと言われる。そうすべきだと貞子自身も認めるが，あまり動く様子がないので，北原が自分の知っている弁護士と連絡をとって訴訟手続きなどを用意しておく[36]。忠江が裁判のことを知ると訴訟を取り下げするよう貞子に命令する。彼女はいつもの弱気で「はい，すみません」と承知するが吏一に「もういいんだ」と言われて，結局貞子は入籍される。平岡とのやり取りでも貞子はそれと同じ尻込みをみせている。別れを告げてまた平岡の所に戻っていくことは何回も繰り返される。

上記のとおり，主人公の誰にでも操られる弱気さ，意と実際の行為における矛盾，そして滑稽なタイミングで行われてしまう死の連鎖に構成された物語において，ほんらい涙を引き起こすはずのドラマが解体される。『赤い殺意』で観客が笑うかどうかを別にして，感動することはなかろうが，最後には，ひとりの笑う者がいる。

最後に笑ったのが誰か？・貞子の完勝，松の復讐

平岡と義子もいなくなり，戸籍のことも片付いたあとに高橋家に日常的な雰囲気が戻ってきた。ある日の夜，貞子はいつもの身振りで編み機を動かして内職すると，寝間で横になっている吏一が「母ちゃんもそうして欲しいというから本家に引越しようか」と貞子に向かって聞き出す。彼女は編物教室の出来上がる頃はちょうどいいと答えると，突然，誰からともなく不気味な笑い声が聞こえてくる。貞子が笑ったのか？　それとも，死んだ松が笑ったのか？

どちらにせよ，この頭も意志もよわい，やわらかい体で自動機のような身振りをみせる女が結局，顔は自分とそっくりといわれる祖母の復讐を果たした。高橋家が松から盗み取った全てを彼女は手に入れた。本家の「女主任」となりあがった。昔は松のライバルだった忠江とも立場が逆転された。しかし，このようにして完勝した女自身が一切上達していない。貞子は映画の最後も昔の貞子のままである。その変わらなさをエンドロールまで延長される「ハプティック」イメージを通して観客に「触感」させることは，今村昌平の本作品における最たる皮肉にみえて仕方がない。

『赤い殺意』は，女の勝利が女自身しか笑えない「重喜劇」なのだ。

（モルナール・レヴェンテ・言語文学専攻）

注

[1] 今村の作品群に様々な時期の分け方があるが，最初の 4 本（1958 年製作の『盗まれた欲情』『西銀座駅前』『果たしなき欲望』と 1959 年製作の『にあんちゃん』）は初期，5 本を発表した 60 年代をひとつのまとまった別の時期とみなす。1959 年以降に今村の作家性は形成され，『果たしなき欲望』と『にあんちゃん』でさらに長い間「今平組」の常連となり各映画の雰囲気に間違いなく大きな影響を与えた撮影技師の姫田真佐久，美術担当の中村公彦，照明の岩木保夫と編集技師の丹治睦夫等々が貢献し始める。

[2] のちほど詳しく触れるのだが，今村昌平の作家性を論じる際に主に佐藤忠男『今村昌平の世界　増補版』学陽書房（1997 年），香取俊介『人間ドキュメント　今村昌平伝説』河出書房新社（2004 年），Donald Richie, *Japanese Cinema: an Introduction*, Oxford University Press（1990 年）と同名の *The Japanese Movie*, Kodansha International（1982 年）を参照し考察を行う。

[3]「重喜劇」という語をつくったことに関して今村が次の通り語った。「ある日，山内さんがどんな映

画を作りたいかと聞くので，「重喜劇を撮りたい」と即座に答えた。私の作品を象徴する「重喜劇」という言葉を口にしたのは，この時が最初だったと思う。もちろん，正式な芝居用語でも映画用語でもなく，当時もてはやされていた軽喜劇をもじった造語である。軽いばかりが笑いではない，もっと人間の真実を描いてずしり腹に響く重い笑いもあるはずだと私は考え始めた。」（今村昌平『映画は狂気の旅である　私の履歴書』日本経済新聞社，2004 年）この話は川島雄三監督の『幕末太陽傳』の脚本執筆との関連で取り上げたもので，年は 1957 年頃だと考えられる。

4 アンリ・ベルクソン著；竹内信夫訳『笑い：喜劇的なものが指し示すものについての試論』白水社，2011 年。

5 1900 年に出版されたアンリ・ベルクソンの『笑い』の前半は「笑い」の社会的役割と喜劇の作家は如何に笑いを引き起こすのかということ，すなわち笑いの精神における「根元」を探る理論的な文章，後半は劇場俳優の身振り・演技を中心とした作品分析といった二つの部分に分けることが出来る。後半は主にモリエールの演劇を中心に具体的な事例をあげて前半の理論を裏付けようとする。作品分析が他の作家を論じるにあたって，この後半部分を利用することは難しいかもしれない。

6 ベルクソンの「二元論」に対する親しみに関して彼の哲学をおそらく最も存じ上げたジル・ドゥルーズが下記の通り述べていた「持続と空間・質と量・異質と同質・連続と非連続・二つの多様性・記憶と物質・記憶内容と知覚・収縮と弛緩・本能と知性・〔道徳と宗教の〕二つの源泉など，ベルクソンのよく知られたものである。ベルクソンがその著作の下の部分に記した見出しさえが二元論に対する彼の好みを示している」（ジル・ドゥルーズ著；宇波彰訳『ベルクソンの哲学』法政大学出版局，1989 年）『笑い』の概念における笑いと感動もさらにそういった二元論であろう。

7 『笑い』14・15 頁。

8 『笑い』14 頁。

9 リチーは日本映画に関する文献のみならず，日本文化とりわけ現代の常民文化を書く際も今村昌平の映画を取り上げ，「Anthropologist Imamura Shohei」という表現は初めて 1995 年に出版された『*Partial Views on Contemporary Japan*』というエッセー集において述べられた後に，世界中に広がっていった。

10 『笑い』150 頁。

11 今村昌平『撮る―カンネからヤミ市へ』工作舎，2010 年，47 頁。

12 小説家・評論家の長部日出雄によるこの論文が 1971 年以降発表された今村作品はまだ当然含まれていないが，非常に示唆に富んでいる。長部も「性」を今村の扱った中心問題とみなしており，視点の置き方によって今村の 1971 年まで作品群に三つの時期を区別する。参考のために述べておく。①『盗まれた欲情』～『豚と軍艦』はエロスを楽天的に歌い上げる出発期　②『にっぽん昆虫記』～『神々』は今村の地獄めぐり・タナトスの暗い深淵への旅時期　③『にっぽん戦後史』以降は地獄から帰ってきた時期（長部日出雄「帰ってきた男」『今村昌平の映画　全作業の記録』芳賀書店，1971 年）。

13 「女中」という言葉とその由来に関し清水は次の通り述べている「……現在，差別語と見なされる向きもあるが，〈省略〉隷属的なイメージの強い「下女」や「下婢（かひ）」にかわる“時代の言葉”でさえあった。〈省略〉「主婦」との対比を明らかにするため，“個人の家庭で働く家事使用人の女性”の総称として，「女中」という言葉を使う」（清水美知子著『「女中」イメージの家庭文化史』世界思想社，2004 年，８・９頁）。

14 時期ごとに多少相違みえるが，清水は仕事の内容によって９－10 種類（御飯炊き，仲働き，小間使などなど）の女中を区別している。したがって，彼女らは主に契約上で特定された仕事につかわれたという（『女中」イメージの家庭文化史』28 頁）。

[15] 『「女中」イメージの家庭文化史』211 頁。

[16] 『赤い殺意』の物語現存である戦後の高度成長期において「女中」が家庭から消えていき，正確に言って「住み込み女中が通勤の家政婦にとって代わられるようになった」という（『女中」イメージの家庭文化史』216-217 頁）。

[17] 香取俊介『人間ドキュメント　今村昌平伝説』河出書房新，2004 年。『赤い殺意』の作品分析は 189-207 頁にて。

[18] 佐藤忠男の作品分析は『今村昌平の世界　増補版』学陽書房，1997 年，75-88 頁を参照。

[19] 著者の知る限り，このイメージを述べている一番古い文献は 1971 年に出版された『今村昌平の映画全作業の記録』（芳賀章（発行）芳賀書店）である。

[20]「自動機性」という言葉もまた『笑い』から選び取った表現だが，ベルクソンと同意味で使うのではない。のちほど触れること，貞子の身振りにおける「自動機性」においてベルクソンの論ずるものとは性格の違うことをあらわしたい。ベルクソンは「型枠」に制御された演技を「自動機性」と関連し，次のように述べている「儀式の厳粛な目的を忘れてしまえば，そこに参列する人々は，まるで人形劇の人形のように動いているようにわれわれに感じられる。彼らの動きは，不動の式次第の型枠に合わせて制御されている」。これを出発点に，最終的に俳優の演技における「自動機性」と「固さ」で演出される人間の欠点に対し笑いが懲罰するという「……すでに出来合いの型枠が多い。社会そのものが作り出す種々の型枠がそれである。…異なる技術･職務･職能集団を指している。職能集団は，すべて，その専門の職能に閉じこもって生活する者たちに，ある特定の精神的習慣，ある特種な性格を付与する。その結果…彼らは職能集団とは区別されるのである。多くの小社会がこうして一つの大社会のなかに構成される。…しかしながら，これらの小社会は，あまりに孤立しすぎると，社会構成機能そのものを損なうものとなろう。さてこそ，笑いというものがあって，まさしく社会を分離させる幾多の傾向を抑制する機能を担うのである」（第 3 章，167・168 頁）。

[21] 行動・行為と身振りはまたベルクソンの『笑い』における指摘を参考に区別した。ベルクソンは喜劇俳優の「姿勢」・「運動」・「台詞」を演技（geste）と呼んでおり，「意図されたもの，少なくとも意識されたもの」である行為・行動とは違って演技を「自動的に素通りされるもの，あるいは為されるもの」とみなしている。その指摘との関連で「喜劇はわれわれの注意を行為ではなく，むしろ演技に集中させる」という（136 頁）。

[22] フランス専門用語「Plan général」は風景ショットに近い意味をもつ。

[23]「天井ショット」は『果しなき欲望』にも発見されるが，今村のいうには吊るしたカメラを手で回すのが姫田によるアイデアであった（『映画は狂気の旅である　私の履歴書』78 頁）。

[24]『姫田真左久のパン棒人生』（ダゲレオ出版，1998 年）では今村昌平のカメラ運動に関して「追いかける」というのがキーワードとなっている。「人間を追いかけるんです。キャメラはどうだっていい」（69 頁）あるいは「「望遠で人間を追っかけよう」とかいうようなことになる。追っかけて追っかけて，どうやって画にするのが僕の仕事になるわけです」（72 頁）。そのためにセット，あるいはオールロケのばあい建物，民家などを犠牲にしてもいいという情熱さは様々な伝説的話の由来となった。『赤い殺意』の「天井ショット」に関した姫田はこの振り返る「襲われるシーンでも，天井外して撮ったりしてるわけです。本物の天井ですよ。その日に外すというわけにはいきませんから，前の日に外す。キャメラがちゃんと置けるように位地を決めておくんです。そうかと思うと，畳を外して土間に穴をあけてキャメラを上に向けて撮る」（126 頁）。

[25] 今村昌平『撮る―カンネからヤミ市へ』12 頁。

[26] 姫田は，カメラは基本的に彼に任せっぱなしだったというが，どうしても許さないショットは今村にもあった「たとえば，ワンカット撮りますね。次に「じゃあ，アップに寄りましょう」ということになって，キャメラをそこにもっていくと「うーむ」と考えた顔をしているから，違うのかなと思ったりね。意味の違いというんじゃなく，「こう撮る」というばあいの撮り方の違いというのはあったと思うんですよ。あのひとはあんまりクロースアップというのは好きじゃない，ということがだんだん分かってきましたね。* つまり，動く人間を撮りたいということなんですね。その中で人間の姿をはっきり捉えられればいいということなんでしょうね」（75 頁）。

[27] Laura Marks: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke Univ Pr (Tx) (2000/03)をもとに Teréz Vincze の論文 *Heavy Bodies, Bodies in film, in the Film Theatre and Film Theory*, In Metropolis, 2013/03

[28] Noël Burch: *Building a Haptic Space*. In: Burch: *Life to those Shadows*. (trans. ed. Ben Brewster), London BFI, 1990, pp 162−185

[29] リーグルは絵画に関する概念をつくるときに，文学的な表現である（「感動される」という意味での）Touch・to be touched と区別するために，「Haptic」という語を使うことに決めたという。その概念つまり「Haptic」の特徴は次の通りまとめている。「Since a substantive conception of space would blur the boundary between objects and their surrounding space and thus compromise the absolute self- containedness of objects, depth had to be reduced to a minimum. This ideal object is one kept, as it were, at arm's length and is likened to the conception we gain of objects via the sense of touch. It is termed the haptic ideal so as to avoid connotations of literal touching.」http://homepages.neiu.edu/~wbsieger/Art202/202ReadII/Riegl.pdf

[30] ドゥルーズの『シネマ２』における身体論には「Haptic」という言葉が出てこないが，行動イメージが前提とする行程論・ホドロジー的と呼ばれる空間の以前における「前ホドロジー的」な空間においてマークスの「ハプティック」イメージのと類似する「身体化・Embodiment」が描かれているかのように考えられる。少し長い文章だが，参考のため引用する「おそらくこの点で，身体の映画は本質的に行動の映画と対立する。行動イメージは一つの空間を前提とし，その中に目的，障害，手段，従属，第一義的なものと二義的なもの，優先性と反感が配分される。つまり，それはホドロジー（行程論）的といわれる空間の全体である。しかし，身体はまず別の空間にとらえられ，そこで不整合な集合が，感覚運動的図式にしたがって組織されることなく，重なり合い，競いあっている。様々なパースペクティブの中でそれらはたがいに接触しあい，そのためそれらは異なっており，あいいれないものでさえあるのに，それらを識別する手段はない。* これは…〈省略〉行動以前の空間である。これは精神の躊躇ではなく，身体の非決定性にかかわる魂の動揺（fluctuatio animi）としての前ホドロジー的な空間である」（282・283 頁・下線部は著者による）ちなみに言うと，「Haptic」（フランス語で Haptique）という用語は，ドゥルーズのフランシス・ベーコン論において使われているのだが，それはまたリーグルの概念とは少し相違するものを示す。ドゥルーズの「Haptic」に関して太田純貴の論文「*What is 'the Haptic'?: Consideration of Logique de la Sensation and Deleuze's theory of sensation*」を参照（http://www.bigakukai.jp/aesthetics_online/aesthetics_17/text17/text17_otayoshitaka.pdf）

[31] Jennifer Barker: *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkley: University of California Press. 2009, Torben Grodal: *Embodied Visions: Evolution, Emotion, culture and Film*. New York, NY: Oxford Un. Press, 2009, Laura Marks: *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis-London,

---

* 下線部は論文の著者による。

University of Minnesota Press, 2002 等々。

[32] Teréz Vincze の指摘によると，意味と内容を伝えるため一般の物語映画とは違う表現方法を探ったインデペンデント監督らとりわけ女性監督らあるいはフェミニスト監督らによる映画には「ハプティック」な要素をみせる作品が多い。事例としてはジェーン・カンピオンの『ピアノ・レッスン』1993 年，『イン・ザ・カット』2003 年，『ブライト・スター　いちばん美しい恋の詩』（2009 年），アンドレア・アーノルド監督の『嵐が丘』2011 年，パールフィ・ジョルジ監督の『Hukkle』2002 年などが取り上げられている。

[33] 『今村昌平の世界　増補版』89 頁。

[34] このコメンタリーは『赤い殺意』の英語版 DVD，「Criterion Collection」の特典にある。映像自体は Criterion のホームページでもみることは可能である。（https://www.criterion.com/films/1431-intentions-of-murder）

[35] 『人間ドキュメント　今村昌平伝説』193・194 頁。

[36] 貞子の内職もその隣人のコネで決まったものであり，本家に作り上げる編物教室も彼女が務める学校の分校である。