

日本映画大学紀要

第 2 号

Bulletin of
Japan Institute of the Moving Image

Vol.2

目次

【原著論文】

- ジル・ドゥルーズによる実存の5つの様態への注解…………… 田辺秋守 6
— 『シネマ1 * 運動イメージ』の映画人間学 —

【研究ノート】

- 映像人類学の学術的枠組み…………… 村尾静二 36
— 理論と実践を中心に —

【研究報告】

- 『「良識」と云う名の嘘を暴けッ』…………… 細野辰興 52
— 恩師・今村昌平監督生誕90年を記念して紅谷愷一氏にお話を訊く —

原著論文

Remarks on the "Five Modes of Concrete Existence" in *Cinema 1 : The Movement-Image* by Gilles Deleuze

TANABE Akimori

[Abstract]

When we are impressed by a decision made by a movie protagonist, what kind of structure of the decision are we seeing on the screen? In this article, I take the "movement-image" theory of Gilles Deleuze as a clue in thinking about this question. My primary focus is on the "five modes of existence" that Deleuze put forward in his *Cinema 1: The Movement-Image*. I firstly point out that in the movie, *Lyrical Abstraction*, a range of characters can be seen in such "five modes of concrete existence," and secondly, the "existent derivation" state is also found in the movie. On this point, I extend my discussion to a phenomenological act theory, and explain further by using the theoretical framework of speech act. It is phenomenology and speech act theory that this article draws on throughout. As I demonstrate in my analysis of *Mystic River*, the "affection-image" and the "action-image" connect the "modes of existence," and these are effective methods for movie analysis. Finally, I wish to conclude that the Deleuze's concept of the "movement-image" indicates the beginning of the so-called "movie anthropology."

[Keywords]

Gilles Deleuze、five modes of concrete existence、affection-image、action-image、movie anthropology

[キーワード]

ジル・ドゥルーズ、5つの実存の様態、感情イメージ、行動イメージ、映画人間学

ジル・ドゥルーズによる実存の5つの 様態への注解

— 『シネマ1 *運動イメージ』の映画人間学 —

田辺 秋守

(日本映画大学准教授)

1. 序

2015年に製作されたハンガリー映画『サウルの息子』（ネメシュ・ラースロー監督）¹⁾は、「不可能な決断」ということを鮮やかに描いた秀作であった。絶滅収容所で同胞のユダヤ人をガス室に誘導し、またその死体の処理を行うという過酷な労働を担うゾンダーコマンドであるサウルは、ある日ひとりの少年がガス室をかりうじて生き延び、虫の息で医療室に運ばれてくるのを目撃する。サウルはその少年が自分の息子であると確信する²⁾。結局は命を落とすことになるその少年の亡骸を前にしてサウルが決断したことは、この絶滅収容所のなかで、なんとか少年にユダヤ教に則った「正しい埋葬」を施すことだった³⁾。サウルは収容所に次々と送り込まれてくる新たな収容者の中にラビを探しまわり、埋葬の際の「正しい祈り」を実行することを懇願する。筆者は、この絶望的な行動のなかに、「不可能な決断」であると同時に「真の決断」を見る思いがする。

ところで、われわれが映画の主人公の決断とそれに基づく執拗な行動に心を動かされるとき、そこにいったいどのような決断の公準ないしは決断の構造を見ることができるのだろうか。この問いを考えるうえで、本稿では、いささか迂遠ではあるが、ジル・ドゥルーズの映画イメージ論を手がかりにしたい。具体的には、2. でドゥルーズが『シネマ1 *運動イメージ』で論じている「実存の5つの様態」を提示する。3. ではその議論をまず現象学的な行為論によって敷衍してみる。ついで、言語行為論の理論的な枠組みを用いた説明をおこなう。総じて、本稿が方法的に依拠しているのは、言語行為論的な現象学である。その点で本稿は、ドゥルーズの映画イメージ論を現象学的－言語行為論的に解釈する試みである。4. では一旦その議論で見い出され

た実存の派生態をまとめる。5.では、ドゥルーズが『シネマ1＊運動イメージ』で論じている感情イメージと行動イメージを明らかにして、実存の様態との関連を述べる。6.では、一本の映画を事例として、実存の様態、感情イメージ、行動イメージの関連の分析が、映画分析に有効であることを示す。最後に、本稿を通じて、ドゥルーズの映画イメージ論に「映画人間学」の端緒を確認したい。

2. 実存の5つの様態

ジル・ドゥルーズは『シネマ1＊運動イメージ』(1983)⁴⁾の第6章「感情イメージ—顔とクロスアップ」に引き続いて、第7章「感情イメージ—質、力、任意空間」のなかで「叙情的抽象」(abstraction lyrique)の映画について論じている。その際、ドゥルーズはドイツ表現主義の映画と対比して、叙情的抽象の映画の特徴を端的に次のように述べている。すなわち、それは対立の原理や葛藤の展開ではなく、また精神と闇との闘いの原理でもなく、諸項の交替と精神における二者択一(あれか、これか)である。ここで注目されるのが、ドゥルーズがその代表者たち(ジョセフ・フォン・スタンバーク、カール・Th・ドライヤー、ロベール・ブレッソンら)の映画に「精神における選択」という実存の諸様態を見い出していることである。それらは人物類型として、5つの様態に区分されている(CINÉMA1 pp.161-163 / 202-205頁)。

①「偽善的な者」

神、善、美德の側にあるように振る舞う人間。自己の選択を最初から肯定している者。パスカルの言う偽善的な「信心家」、秩序の番人、「疑わぬ者」：『怒りの日』(カール・Th・ドライヤー監督・1943)の審議官。

②「懷疑する者」

確信のなさの側にあつて、選択を回避する者。「疑う者」：『吸血鬼』(カール・Th・ドライヤー監督・1931)の主人公、『湖のランスロ』(ロベール・ブレッソン監督・1974)の主人公、『スリ』(ロベール・ブレッソン監督・1960)の主人公。

③「悪をおこなう者」

選択することがもはや許されていない状況を選択してしまった者。そのような「偽なる選択」とは、選択の余地があるということが否定されるという条件においてのみなされる選択のことである。：『ブローニュの森の貴婦人

たち』（ロベール・ブレッソン監督・1944）のエレーヌ、『バルタザールどこへ行く』（ロベール・ブレッソン監督・1964）のジェラルド、『ラルジャン』（ロベール・ブレッソン監督・1983）のイヴォン。

④「真の選択をおこなう者」「決意する者」

精神的決定としての「選択」の意識をもつ者。選択の力とは、そのつど再開することができること、自己自身を再開することができることである。つまり、そのたびごとに再び「賭ける」ことによって自己を確認することができる力である。：『田舎司祭の日記』（ロベール・ブレッソン監督・1950）の司祭、『ジャンヌ・ダルク裁判』（ロベール・ブレッソン監督・1962）のジャンヌ、『怒りの日』のアンネ、『奇跡』（カール・Th・ドライヤー監督・1954）のインガー、『ゲートルーズ』（カール・Th・ドライヤー監督・1964）のヒロイン。

⑤「選択できる状態にない者」

選択する精神的決定に達する可能性もなく、もろもろの出来事において自己を傷つけてしまうような者。「選択できる状態にない者」は、選択しないことの結果と、他者による選択の結果をつねに被ってしまう者である。彼らは、人間の悪意の被害者になるが、同時に、真の選択をおこなう者との優先的結合（「救い」）をなす場合がある（『バルタザールどこへ行く』のロバ）。

3. 「選択」の本質（「パスカルの賭け」）

以上のように、実存の5つの様態には、「選択」をめぐる態度決定が本質的に関わっている。ドゥルーズによれば、実存としての人間にとってもっとも本質的な行為は「選択」である。特に「決断すること」「決意する」ことである。周知の通り、この「選択」をめぐることは、哲学の歴史はアリストテレス以来ながい議論の歴史を擁している⁵⁾。

一般に選択は、物理的必然（事物の状態や状況）によるか、心理的必然（何かを欲望する）によるか、道徳的必然（善や義務）によるかのいずれかによっておこなわれる。だが、二者択一という精神的な選択が関わっているのは、選択すべき諸項（あれ／これ）ではなく、選択する者の実存の様態だとドゥルーズはいう（CINÉMA1 p.160 / 201 頁）。

つまり、選択には、選択の重要性がわからずに選択する場合と、選択の重要性がわかって選択する場合があるのだ。言い換えれば、「選択することを「選択する」という実存の態度か、それとも「選択しないことを「選択する」と

いう実存の態度かのいずれかが存在するということである。説明の順番では四番目に置かれてはいるが、「真の選択をおこなう」ということが、選択の重要性を理解している場合であることはあきらかであろう。「選択することを選択する」という実存の様態が最も根本的なのである。

やはりここで言及すべきなのは、ドゥルーズが引用しているパスカルの有名な「賭け」の議論だろう。パスカルは『パンセ』⁶⁾の断章233で、「賭け」といういわば、一種の実存の態度について言及している。それが言わんとしているのは、神の存在に賭ける方が勝てば得をするし、負けても損はしないというものである。賭けられている選択肢は、①神の存在の肯定、②神の存在の否定、③それについての判断の保留であるが、精神的決定としての二者択一は、単に三つの選択肢からどれかを選ぶというのとは別のことを意味するのである。それは、神が存在する方に「賭ける」者の実存様態と、神の不在の方に賭ける者の、あるいはより正確には「賭けることを欲しない」者の実存様態とによって成立しているということである。すなわち、「賭ける」実存様態と「賭けない」実存様態のみがあるのだ。

パスカルによれば、選択の重要性を意識しているのは神の存在に「賭ける」者のみであり、神の不在に賭ける者＝「賭けない」者は、選択の重要性がわからないまま選択をするのである。後者は見かけの選択、あるいは偽の選択である。精神的決定としての選択は、「選択」そのものを対象としているといえる。つまり、「選択することを選択する」とき、そのこと自体によって「選択しないことを選択する」という偽の選択を排除しているのである。

3.1 現象学的行為論による注（ポール・リクール）

ところで、ここでのドゥルーズ／パスカルの議論を、現象学的な行為論によって敷衍してみることは見当違いなことではないだろう。とりわけ、ポール・リクールの初期の大著『意志的なものと非意志的なもの』（1950）⁷⁾を参照することは有益である。

まずは、決断、決意、選択といった基礎的な事柄を検討してみよう。決意は、あきらかに行動から区別されるが、空虚な志向として、実践的な充実への連関をもっている。つまり、決意とは始まりつつある行動である。リクールはまず瞬間的な決意が、ある時間的な決定過程の中にあることに注意を喚起する。決意には次のような言語的構造が存する。「私がこのことをなそうと欲するのは、……であるから、……の理由からだ（je veux faire ceci parce

que..., à cause de...)」(リクール前掲書 p.64 / 115 頁)。ここには、未来の行動への企投、出発点である私への帰責、行動を基礎づける動機という三つの次元が含まれている。このうえで、リクールは「選択」を主知主義的観点と主意主義的観点から論ずる。

(1) 主知主義的観点からは、選択とはそれ以前の知的判断の総合によってなされる合理的なものである。「私は、新しい決意のうちに、自分の行動の路線を認め、自分自身を認め、自分自身に同意する。選択は、この同意の合理的な承認なのである。」(リクール前掲書 p.161 / 286 頁)。ドゥルーズが再三強調するように、選択の能力とは、自己へ戻ってくるのできる能力である。自己を確認することのできる能力である。

(2) 主意主義的観点からは、選択とはそれ以前のあれやこれやの熟慮の停止を意味する。また、自己の傾向性に反して一種の跳躍を遂げる冒険である。この観点では、熟慮をやめることが選択することなのだが、選択は同時に単なる停止であるのではなく、分裂していた企投の両義性(あれでもあり、これでもある)を解消することによって、単一の跳躍(あれ/これ)として出現させることである。

リクールによれば、選択の説明はこの二つの立場の間を行き来するのであって、これまでの自分の合理的な判断と、突然の跳躍をなにか論理的に統合することはできない。かろうじて、そのつど実践的な和解がなされるだけである。しかし、特に非連続的な跳躍に際しては、選択によって決意の三つの次元——企投への関わり、自己への関わり、動機への関係という三重の関係が、定言的な様相で、すなわち「～せよ」という形で出現してくるのである。「突然、私の企投が決定され、私がおのれを決定し、私の理由が決定される。この三重の決定——あるいは解決——こそが、選択の出現にほかならない」(リクール前掲書 p.163 / 290 頁)

それでは、ここからドゥルーズがいう「選択することを選択する」という実存の様態を、どのように説明できるだろうか。それは、選択以前に、前反省的な仕方ですらえを選んでいるというものだろう。リクールの言葉を借りれば、「前反省的な自己帰責」(リクール前掲書 p.57 / 100 頁)である。真に選択する者は、何か(選択肢)を選ぶという以前にすでに選んでいる。これが「選択の選択」ということの意味だろう。選択以前に選んでいるが故に、選んだことに確信を持つことができるのである。これはパスカルが宗教的な意味で「改心」と言っていることの根幹にある構造である。改心とは突然宗旨変えることではない。それと知らずに信じ始めていることを、ある日突

然確信するのである。しかし、改心に先立つ漠然とした信念とは、日常的な意味でも普通に起こっている事柄である。それと知らずにやっていることを、ある時それとして自覚するという瞬間はいくらでもある。だから、「選択の選択」が際立つのは、行動以前に決意されたものを、行動の際にあらためて確信する場合である。

そのような実存の選択の様子を鮮やかに描いているのが、例えばエリック・ロメール監督の『モード家の一夜』(1969)⁸⁾である。ドゥルーズは選択をめぐるの実存様態の物語としてロメールの『六つの教訓物語』シリーズを重要視していた。

語り手である主人公役ジャン＝ルイ・トランティニヤンは、ある日教会で一心に祈りの言葉を繰り返す金髪の女性を見かけ心惹かれる。主人公はこの時点で、見ず知らずのその女性が自分の妻になることを確信する(ヴォイス・オーヴァーでそう述べられる)。しかし、もちろんこの確信はまだ選択ではない。幾日かして、主人公は友人に紹介されたブリュネットの魅力的な女性モードの自宅で一夜を過ごすことになるが、夜半ベッドで話をするだけで、結局情事にはいたらない。あきらかに誘惑されながらも据え膳を食わないというこの決断は、主人公にとっては決定的な試練の乗り超えとなり、件の金髪の女性と結婚するという直観的な確信は、次の行動に際して選択の意識を強化する。彼の方から声をかける形で知り合いになった金髪の女性フランソワーズと、モードの家で過ごした状況と同じように一夜を過ごすか、主人公には、相手が女友達ではなく、恋人でもなく、妻になるべき女性だということであらためて確信する。同じ状況の反復が確信を強めるのである。もともと優柔不断な傾向性をもつ主人公ではあるが、彼の無自覚な信念には疑いがなかったともいえる。すなわち、結婚の相手はカトリックで、金髪で、美しくなければならないということだ。他人には最初から見えていた主人公のこの信念に、主人公は思い至ることになる。ここに主人公は選択の意識を自覚し、選択することを選択しているのである⁹⁾。

あえて述べれば、選択の選択、すなわち「真の選択」をなした者が、必ずしも行動としてそれを成就できないにしても、選択はなされているのである。『モード家の一夜』の主人公は、結局フランソワーズと結婚するが、何らかの理由で結婚がなされなかったとしても、一度は選ぶことを選んだ(「賭ける」)人間と、一度も選ぶことを選ばず、選択の重要性を理解しない(「賭けない」)人間とでは、決定的な違いがある。ここで、賭金としての結婚そのものの是非や結婚制度のイデオロギー的側面については、言及する必要はな

いだろう。カトリックの信仰についても同様である。

3.2 言語行為論による注：確約の基本構造（ジョン・サール）

さて、以上のような準－現象学的な考察を別の観点から見なおしてみることができる。それは、ジョン・サールによる言語行為論的な観点である。先に見たように、「真に選択する」ものは、自己の選択に確信を持つことができるというが、なぜ「真の選択」は、自己を確認することになるのか、再帰的な構造を取るのかについて改めて考えてみる必要がある。言語行為に内在する構造からそれを説明することができる。サールは『行為と合理性』（2001）のなかで、確約（commitment）の構造について論じている¹⁰⁾。

確約とは、サールが分類する「行為拘束型」の言語行為である¹¹⁾。行為拘束型とは、未来の行為におけるプロセスに話し手をコミットさせるという目的を持つ発語内行為である。たとえば、私が来週京都へ行くことへの確約を負うならば、その命題内容は「私が来週京都へ行くこと」であり、この確約は、その内容に合致するように世界が変化するとき、すなわち私が実際に京都へ行くときにのみ、充足される。確約とは、ある一連の行為や信念を採択し、そのことによって、人にその一連の事柄を追求する理由が生じることである。たとえば、人はカトリックの信仰に確約を負ったり、共産党に確約を負ったりする。この確約が、人に信仰や政党への忠誠を追求することへの理由を与える。日本語でコミットするというのは、その本来の意味を考えるなら、逃れられない理由を作ることなのである。サールは、このような理由は欲求に依存するものではないという。

さて、確約という言語行為はなぜ行為者に拘束力を持つのだろうか。それはまさに自分自身の負った確約に他ならないからである。他人の主張ならば、自分はそれにコミットせず、それに無関心でいることもできる。しかし、自分の主張に無関心でいることはできない。自分がそれをすると決めたのは、それを他者から言われたからではなく、自らがそれを引き受けることによって、自らを拘束したからである。

もう少し一般的な言葉「約束する」を取り上げてみよう。約束は、行為への理由で欲求に依存しないものを創り出すことなので、最も純粋なものである。約束とは一種の「義務」を意図的に創り出すことである。約束は特異な発語内行為だ。すなわち、約束をする人が命題内容の主体となる点と充足条件に自己言及の要素が必ず課される点である。約束の充足条件は、話し手が何かを行うだけのことでなく、話し手がそうすると約束したがゆえにそ

れを行うことである。それゆえ、約束には自己言及の要素が内在する（自らに「～せよ」と指令する）。この要素は他の発語内行為にはなく、たとえば事実の「主張」（「今日は雨が降る」）や、感情の「表現」（「彼女はうれしい」）には存在しない。

以上のようなサールの説明から、ドゥルーズのいう「真の選択」がなぜ自己を拘束する再帰性があるかがわかっていく。真の選択とは、自己に確約の構造を見出すことである。つまり自己になにかをはっきりと約束することだ。『モード家の一夜』の語り手ジャン＝ルイ・トランティニャンは、フランソワーズと結婚することを、自己自身に約束しているのである。

しかしここで、そもそも約束とは他者とするものではないのか、『モード家の一夜』の語り手は、まず結婚の約束をフランソワーズとするのであって、約束とはそうした相手、受益者を想定するものではないのか、という当然の反論はあろう。約束は自己との関係が根本的なのか、他者との関係がより根本的なのか、ここではこれ以上この問題には触れない¹²⁾。リクールは『承認の行程』（2004）で、話者（約束する者）が他者に対して拘束されるものとは、「為す」ことと「与える」ことであると指摘している¹³⁾。一方で、約束とは行為についてなされるもので、感情について約束することはできないということがある。『モード家の一夜』の語り手は、「結婚する」という行為について約束することはできるが、「愛」が感情であるなら、愛について約束することはできないのである。

4. 実存の派生態

これまでの議論から、「選択することを選択する」という真の選択の意識を中心にして、他の四つの実存の様態が派生していることがわかる。

一番目の「自己の選択を最初から肯定している者」とは、疑わない者、迷ったことのない者である。本来そんな人間はいないから、自分が本当は一度も真に選択したことがないことを薄々知りつつも、秩序に加担することで疑うことと決断することを免れているに過ぎない（もちろん、結婚制度も強固な秩序のひとつである）。偽善とは、自分の決断によらず、見かけだけは善をなしている様に見えることである。

二番目の確信のなさの側にあって、選択を回避する者、すなわち「懷疑する者」とは、たいていのインテリが陥る様態である。幾つかの選択肢の間で葛藤し、途方に暮れたままである場合である。あるいは、リクールがいう

ように「善の他の諸可能態、他の諸局面を消去することにあきらめがつかず、そして行動の法則はつねに総合であって決して二者択一ではないようにと願うような統合的意識」(リクール前掲書 p.165 / 293 頁)もまた、これに属する。結局、「懷疑する者」は二者択一を延々と先送りし、決断の前に立たず、それゆえに次にやってくる行動にはなかなか至らないという様態である。

三番目の「選択の余地はなかった」という様態にもとづいてなされた選択は、総じて「悪をなす」ことになる。本来は、どのような場合でも選択の余地は残されている。われわれが、最善のものを求めるといったとき、本当は葛藤のなかで次善のものを決めているだけである。逆に、最悪なもの避けるためには、何らかの選択の余地があるということを残しておかなければならないのである。その意味で、選択を選択するという枠組みを放棄することが、悪に至るのだ。悪をなす者は、悪を選択するのではなく、自らによってか他者の強制によってか、悪に至る非選択を余儀なくしているのである。人も知るように「仕方なかった」というのは、不本意に悪をなしたものの常套句だろう¹⁴⁾。

最後の五番目の「選択できる状態にない者」は、精神的な選択が原理的に不可能な者である。葛藤する可能性がそもそも与えられていない者にとっては、自己を確認するという場合の自己と自己との距離がなく、したがって選択に際して跳躍もありえない。彼には約束することはできない。このような実存の様態にあるものを、われわれはドストエフスキーからの文学的伝統に則って、「白痴」(idiot)と呼ぶことができるだろう。こうした選択の不能者を、選択する能力のある者がどう扱うかは、倫理=道徳的な観点からはきわめて重要であるが、こうした存在があるからこそ文学/映画のなかで〈救済〉というものに何らかの意味を与えることができるのである。ドゥルーズが選択の不能者の実存様態と真に選択する者(救い主)との近さ、その短絡的な直結を指摘している点は、注目に値する。「白痴」を描く文学/映画の小さからぬ伝統では、「白痴」はややもすると、逆説的に神秘的な存在、神々しい存在として描かれることがある¹⁵⁾。

5つの実存を「選択する」という動詞の派生態としてまとめてみるならば、以下になるだろう。(1) 選択しない(選択を選択しない)、(2) 選択に迷う、(3) 選択をあきらめる、(4) 真に選択する(選択を選択する)、(5) 選択できない。

5. 感情イメージ／行動イメージ再考

ところで、ドゥルーズが実存の様態について述べているこの件は『シネマ1 *運動イメージ』の全体の中では、いかにもエピソード的な論じ方がなされ、一見するところ付随的な議論のような印象を与えるが、ドゥルーズの述べるところでは、「映画と哲学とのあいだの貴重な諸関係の総体」(CINÉMA1 p.163 / 205頁)¹⁶⁾を標的にしている。なぜなら、映画におけるシナリオは、哲学が類型化する実存の様態を前提にすることによってのみ成立するからだ。それは事実問題としてそうだというより、分析的事実として指摘できることだろう。シナリオが選択や決断を描こうとすれば、必ず5つの実存の様態に訴えざるを得ない¹⁷⁾。しかし、それにしても、実存の5つの様態はなぜ感情イメージの章として扱われねばならないのか、そもそも感情イメージとは何であるのか。

ドゥルーズによれば、感情は知覚と行動との中間にあって、主体に生ずるものである。「感情は、主体と対象との合致であり、あるいは主体が自分自身を知覚する仕方であり、あるいはむしろ、主体がみずからを「内部から」感受したり感じ取ったりする仕方である」(CINÉMA1 p.96 / 118頁)。ところで、感情においては、運動イメージは移動運動から表現運動へと変質する。表現運動とは、身体他の部分で埋もれているものを、特権的な器官が代表することであり、動かない要素をなんとか揺り動かす傾向として示すことである。身体の自由な移動運動やふるまいとしての運動とは明確に異なる。

ドゥルーズは、『シネマ1』では、映画の運動イメージを、知覚イメージ、感情イメージ、欲動イメージ、行動イメージの四つに区分して、その特性について論じていた¹⁸⁾。このイメージの特性と区分について、ドゥルーズが依拠する理論は、おもにベルグソンのイマージュの哲学であり、C.S. パースの現象学／記号学である。今ここで重要なのは後者のパースの理論である¹⁹⁾。

パースによれば、あらゆる事物は、第一性 (firstness)、第二性 (secondness)、第三性 (thirdness) という究極的な三つのカテゴリーに区分される。第一性とは一項関係からのみ成り立っている事物の性格である。パースはそれを「情態の性質」(qualities of feeling)、「質的可能性」あるいは単に「性質」と呼んでいる。「性質は世界の一項的な要素である」(1.426)²⁰⁾。「第一性の典型的な観念は情態の性質であり、あるいは単なる現われである」(8.329)。パースによれば、性質は単なる抽象的な潜在性、可能性であり、したがってそれは現実的な感覚や認識主体には依存しない。ドゥルーズの「感情イメー

ジ」はパースのいうこの第一性から、一項的な在り方、情態(感情)であること、純然たる質、潜在的な可能性という点を汲み上げて映画の運動イメージに適用したものである。

それに対して行動イメージは、パースのいう第二性から考えられた概念である。第二性とは、二項関係から成り立っているあり方である。言い換えれば、第二性とは第三のものすなわち中間者または媒介作用をいっさい含まず、直接第二のものとの関連において在るものの在り方である。パースは第二性の在り方を顕著に表わす概念として、争闘、ショック、衝突、抵抗、作用と反作用、刺激と反応、経験、事実、「個体化の原理」(haecceity)、指標(index)などを挙げている。

そして、最後のカテゴリーである第三性とは、第一と第二のものとの関係づけることによって、そのものであるような在り方である。「わたくしの言う第三のものとは、絶対的初めと絶対的終わりの間の媒介または結合体を意味している。初めは第一、終わりは第二、中間は第三である。目的は第二、手段は第三である」(1.337)。第三性は、たとえば意味作用、法則、習慣、関係として現れるようなものである。映画ではこれを表すのに心的イメージを用いるとドゥルーズはいう。心的イメージは感情ではなく、関係についての「知的心情」(「なぜなら～」「～ではあるが」「したがって～」等々の論理的接続の使用にともなう心情)を表現したり、象徴や関係そのものを対象とするイメージである²¹⁾。

決断や選択は、第一性、第二性、第三性のうち、自己自身の一項関係から出現するものであり、感情イメージの表現のヴァリエーションとして捉えられる。しかも、それらは事実的な人格や実存の様態というより、個別的主体を想定する以前に、潜在的な可能性としてある。言ってみれば、人はすべて個別的主体である前に、5つの実存の様態を取りうるのである。

さて、そろそろドゥルーズが感情イメージに与えている射程の全域を示す必要があるだろう。合わせて、行動イメージの射程も示す段であろう。『シネマ1』のターミノロジーに習熟している読者にはまったく余計なものに思えるだろうが、煩瑣になるのをおそれずに、感情イメージ／行動イメージの特徴をまとめておこう。

5.1 感情イメージの主要な特徴

(1) 感情は、ある表現されたものである。感情は、感情を表現するものから区別されるにもかかわらず、表現するそのものから独立して存在しているわけ

ではない。両者は内的な関係にある。感情を表現するのは、顔および顔の等価物（顔化されたもの）である。ここから、ドゥルーズは、感情イメージとはすなわち顔であり、顔とはクロースアップのことであるとする。物のクロースアップですら「顔」となる（動かない文字盤と針の運動としての時計）。

(2) 顔（表現するもの）と感情（表現されたもの）との総体は、パースの用語で「類似記号」(icon)と呼ばれる。類似記号の特性は、その記号の性質がその指示する対象の性質と類似しているという点にある。ドゥルーズは類似記号が内的な特徴によってその対象を指し示すという点から、類似記号を顔によって表現される感情を指示するものとする。類似記号は二つの極をもつ。輪郭と描線の類似記号である。それらは感情イメージの二極合成された記号である。

(3) 顔は、輪郭と描線、動かない受容プレートと表情の微小運動というように、〈質〉と〈力〉の二極を合わせ持っている。つまり、感情イメージとは、表現されたもの（＝表情）であるかぎりでの、それ自体として考察される質ないし力である。質とは、異なる諸物に共通するひとつの質（たとえば、驚き、愛、憎しみ、喜び、悲しみ）の表現のことである。力とは、ひとつの質から他の質へ移行する力（愛－憎）の表現である。

(4) 感情（情動）は非人称的なものであり、個体化された事物状態から区別されるものである。それでも、情動は特異なものであり、他の諸情動との特異な組み合わせがなされたり、特異な接続がなされたりする。それには歴史的蓄積もある。

(5) 普通、顔には三つの機能がある。まず顔は個体化する（顔は各人を区別し、性格づける）。次に顔は社会化する（顔は社会的役割を示す）。さらに顔は関係化する、あるいは相互化する（顔は他者とのコミュニケーションだけでなく、同一人物における性格と役割との内的な一致を保証する）。だが、映画においてクロースアップになるやいなや、顔は三つの機能を失ってしまう。もともと顔がもつ三つの機能は、人々が知覚し行動する状態である事物状態の現働性（顕在性）を前提にしている。しかし、感情イメージはあくまでも潜在性であり、それに対応する記号は、表現であって、なにかを現働化（顕在化）することではない。

(6) 感情イメージには、顔によって表現された質－力のほかに、もう一種類の記号がある。それは「任意空間」(espace quelconque) のなかで提示される質－力である。任意空間とは、あらゆる時間、あらゆる場所に偏在するような抽象的普遍ではない。任意空間は特異的な空間であり、空間の等質性

やそれ自身の諸部分の現実的な繋がりを失っている。任意空間は、可能的なもの場所として捉えられた潜在的な接続の空間である。任意空間は、第一には空虚にされた空間（ミケランジェロ・アントニオーニの空虚化）であり、第二に諸部分の繋がりが固定されていないような空間（ロベール・ブレッソンの断片化）である。ドゥルーズは、パースにならって任意空間を表す記号を、性質記号（qualisign）と呼んでいる。

5.2 行動イメージの主要な特徴

(1) 行動イメージは「リアリズム」の世界に生ずる運動イメージである。「リアリズム」とは、環境とふるまいの二項によってのみ定義される。地理的、歴史的、社会的に規定された環境と、情動や欲動を具現化するふるまいである。行動イメージとは、この環境とふるまいの連関によって生ずる一切のイメージである。

(2) 環境は質と力の包括的な総合をなしている。環境はそれ自体が〈雰囲気〉ないし〈包括者〉（空、大地、山脈、国民）である。質と力は環境のなかで諸勢力（文明、技術、資本、ギャング）へと生成している。環境と諸勢力は人物に作用を及ぼし、人物に挑戦する。それらは、人物が取り込まれているある状況（シチュエーション）を構成する。人物は状況に応ずるようになり、環境に適応したり、環境を変更したりする。そのうえで自分と状況との関係を変更したり、自分と他の人物たちの関係を変更したりする（「真の行動」）。

(3) 状況と人物（行動）は、相関的であると同時に敵対的な二つの項として存在する。行動はそれ自体において、諸勢力の闘争^ユ = 二元性^エであり、環境との闘争 = 二元性、他者たちとの闘争 = 二元性、自己との闘争 = 二元性である。

(4) 行動イメージの形式は、有機的表象を構成しており、〈息吹〉あるいは〈呼吸〉がそなわっている。そのような有機的表象は、環境の側に膨張したり、行動の側に収縮したりするからである。つまり、行動イメージは二つの逆に向きあったスパイラルをなしている。その一方は行動に向かって狭まるスパイラルで、他方は新たな状況に向かって広がるスパイラルである（砂時計の形）。このスパイラル状の表象の定式は、S-A-S'（状況－行動－変換された状況）である。この定式を「大形式」と呼ぶ。

(5) 行動イメージは二つの極あるいは二つの記号をそなえている。一方は有機的なものを指し示し、他方は行動的なものあるいは機能的なものを指し

示す。前者の記号が共記号 (synsigne) である。共記号とは、環境 (規定された時空) のなかで現働化されたものとしての力-質の総体である。つまり、一個あるいは複数の主体 (人物) に連関する状況を構成するものである。

後者の記号は二項表現 (binôme) と名付けられる。それは、環境のなかで一個あるいは複数の主体の行動を構成する闘争 = 二元性のすべての形式である。ひとつの勢力の状態がそれと敵対する勢力を指し示すときには、二項表現が存在する。一方の行動者は、他方の行動者が何をしようとするかを考えて、それに応じて行動する。フェイント、予防策、罠、裏切りなどは、典型的な二項表現のケースである。

(6) だが、行動イメージにはもうひとつ別の形式がある。それは、大形式とは反対に、行動から状況へ進んで新たな行動へ向かう形式、すなわち A-S-A' (行動-状況-新たな行動) である。この形式を小形式と呼ぶ。これは、行動、ふるまい、存在様式 (ハビトゥス) から部分的に露呈された状況へと進む行動イメージである。したがって、小形式の表象は包括的ではなく、局所的である。それはスパイラル状の表象ではなく、省略的 = 楕円的な表象である。それは有機的構造の表象ではなく、出来事の表象である。

(7) 小形式の行動イメージの記号は、指標記号 (index) である。指標記号には二つの極が存在する。その第一のケースでは、ひとつの行動 (あるいは行動の等価物、身振り、服装、所持品) が、まだ与えられてはいない状況を露呈する。状況は、行動から直接的推理によって、あるいは複雑な推論によって結論として引き出される。状況はそれ自体としては与えられていないので、指標記号 (行動の等価物) は、ここでは「欠如の指標記号」であり、話のなかに或る欠如を折り込んでいる。

第二のタイプの指標記号は「多義性の指標記号」である。ひとつの行動が小さな差異を内に秘め、この差異によって、その行動はまったくかけ離れた二つの状況を同時に指し示す。あるいは、二つの行動がわずかしか異なっていないにもかかわらず、そうした微細な差異ゆえに、その二つの行動は、対立している二つの状況を指し示すのである (死体に突き刺さったナイフに手を触れたのは、犯人なのか発見者なのか)。

(8) 大形式、小形式という呼称は、行動イメージの二つの定式、S A S' と A S A' を対立させるための呼び方である。S が先に来るか、A が先に来るかということは大して重要ではない。重要なのは、大形式が状況の大きな隔たりを埋めようとする積分的な法則に従っているのに対して、小形式が対立可能な状況を引き起こすための最小の差異を生み出すこと、つまり微分的な法

則に従っているということである。

5.3 感情イメージと行動イメージの絡み合い？

ドゥルーズの『シネマ1』の枠組みは、古典的ハリウッド映画²²⁾が典型的に示す運動イメージの連鎖、すなわち感情-行動による目標志向、目的行為を基本とするような運動イメージを対象としている。そこでは環境の物理的な因果関係と、人物の心理的な動機づけのなかで、感覚-運動系の図式が成立している。このような映画の事態を、感情イメージと行動イメージの絡み合いと言っていいだろうか。古典的ハリウッド映画の秩序では、そうは言えないだろう。古典的ハリウッド映画が体现する運動イメージでは、両者が越境されることはない。実際、感情イメージによって示される質や力と、行動イメージによって示されるそれは、映画のなかでどのように異なって描かれているだろうか。顔によって表現されるかぎりの、それ自体における質-力（感情イメージ）と、その同じ質や力が事物状態のなかで、つまり規定された時間・空間のなかで現働化される場合の質-力（行動イメージ）は、映画の中で必ず区別しなければならない。前者はクローズアップで示されるが、後者はフル・ショットで示され、その主眼は移動としての行為の再現にある。

選択や決断は内的なものであり、それが他者に示されるのは事後の行動だけだとしても、それ自体は行動ではない。行動は外的な移動であり、映画のなかでは行為やふるまいとして再現される。一方、内的な決断は、顔とその類似記号としての感情の動き（情動）によって示されるしかない。したがって、まったくの無表情やいわゆるポーカーフェイスの場合、すなわちゼロ感情イメージの場合、他者はその人物が決断しているのか躊躇しているのか分からない（セリフによるか、ヴォイス・オーバーの説明を借りるのでなければ）²³⁾。これはわれわれが日常的に経験することであり、よくわからない人とは感情イメージの乏しい人を言うのである。しかし、その人間の行動イメージを追えば、わかりにくいということはない。映画は人物の行動イメージを淡々と追跡するだけで、その人物を主人公たらしめる（行動主義の映画）。

だが、映画において主人公を主人公たらしめるのは、決断、選択の見事さであることがしばしばである。映画は、何一つ疑わない秩序の番人よりも、疑い、迷い、その果てに見事な選択をする者をより愛するのだ。これまでに示したように、「偽善者」、「懐疑する者」、「悪をおこなう者」、「選択の不能者」という実存のカテゴリーも、結局は「真に選択する」という実存の様態から派生していることが明らかであった。ただし、「選択の選択」を意識す

る者が、必ずしも「正しい選択」を行っているとは限らない。ましてや、真の選択をしたと確信する者が、他者から見て「真の行動」を実行するかはどうかはまったく未知数である。

たとえば『サウルの息子』の主人公の選択は、ナチスの絶滅収容所のなかで武装蜂起するという選択をした人々からすると、はた迷惑な決断である。サウルは結果的に武装蜂起した人々と行動をともにすることになるが、それは彼が巻き込まれたからであり、主体的に選びとった行動ではない。行動イメージの基準からすれば、絶滅収容所のなかで武装蜂起するという実践にこそ、主人公を決する要素がより多くある。蜂起の過程でリーダーが仲間やグループを構築していくというプロットや、グループの面々が蜂起の準備を着々と進めていくといった大形式の積分的展開を描くもう一本の映画を想像することはたやすいだろう。リーダーは絶滅収容所の環境に匹敵するだけの行動をとるだろう。しかし、『サウルの息子』はそうした構成をとらない。失敗した英雄的な蜂起²⁴⁾という行動イメージの影に、やはり失敗した少年の埋葬の試みをひそかに描くことで、サウルひとりの決断の純粹さが際立つ映画となっている。

スタンダードサイズの狭い画面のなかに頻繁にクローズアップで示されるサウルの顔²⁵⁾は、ゾンダーコマンドの過酷な生活の反映からか、疲れ切つて一見無表情に見えるが、微細な感情イメージの差異化を示し続けている。サウルのやや愚直な表情は、息子を犠牲にするアブラハムのそれを否応なく想起させる。ドゥルーズは書いている。「真の選択は、犠牲の精神のなかで、まさに犠牲の瞬間に、あるいは犠牲が実効化される前にさえ、わたしたちにすべてを取り戻させるだろう。」(CINÉMA1 p.164 / 206頁)。サウルは自己犠牲のすえに、果たして何かを取り戻したのだろうか。映画のラストシーケンスで、収容所を脱走して森のなかの小屋で休息しているサウルたちを覗き込む「闖入者」であるポーランド人の少年とサウルの眼が合い、少年に微笑するサウルの顔を目にする、観客は感情イメージの強度に圧倒されることになる。そのすぐ後で、少年がサウルたちをドイツ兵に「売ってしまっている」ことを知って、落胆するにしても、『サウルの息子』は行動イメージの映画（行動主義の映画）ではなく、感情イメージが主導する映画となっている所以である。

ところで、果敢に決意する主人公が、「真の選択」をなしているのか、悪を行っているのか曖昧だという場合が映画には多々ある。そうした例を次に取り上げてみたい。クリント・イーストウッド監督の『ミスティック・

リバー』(2003)²⁶⁾である。この事例において、実存の様態、感情イメージ、行動イメージがどのように関わっているかを分析してみよう。

6. ケース『ミスティック・リバー』

『ミスティック・リバー』の舞台は、カトリック系住民の多いボストンのイーストバッキンガム地区のダウントウンである。三人の幼馴染みジミー、デイブ、ショーンは少年の頃にある忌まわしい事件に巻き込まれ、それ以来疎遠になったまま同じボストンで生活している。そんなある日、雑貨店を営むジミーの娘が惨殺されるという事件が起きる。奇しくも三人はこの事件に深く係るようになる。

デイブ(ティム・ロビンス)は登場人物のなかで最も悲劇的な男である。25年前にジミー、ショーンとともに路上で他愛のないいたずらをしているところを、彼だけが警察官に扮した変質者二人に拉致され、監禁、性的暴行を受ける。その過去の記憶は完全には癒えておらず、精神障害とまでは言えないが、現在の彼の情態は鈍重で、成人の判断力からズレているように見える。深夜、いたずらされそうになった少年を助け、相手に過剰暴力を加えたすえ手に大怪我をしたことが、同じ夜のジミーの娘の殺害への容疑のもととなり、またその事件を契機に過去の忌まわしい記憶のフラッシュバックに悩まされる。デイブはまったく理不尽に押し入ってくる暴力の被害者であり、「無垢な者=白痴」(幼児的退行という意味も含めて)の一人だ。デイブのもとに感情イメージと欲動イメージがない交ぜになるきわめて特徴的な運動イメージが出現する。それは、デイブが過去の虐待体験とつい最近の少年の事件がごっちゃになり、「狼」や「吸血鬼」に襲われるという妄想体験を語る彼の顔のクロスアップである。その顔は、自分自身が「吸血鬼」になったかのような怪異さを漂わせている。

ジミー(ショーン・ペン)はクライマックスでデイブを私的な制裁にかけて殺すことを決意する。その果敢な決断だけをとれば、「真に選択する者」の名に値するかもしれない。だが、その選択は完全に誤りであり、しかもデイブには逃げ道のない選択を押しつける。つまり、どっちに転んでも結局は殺されるという選択の余地のない二者択一を押しつける(「娘を殺したと認めろ、認めれば殺しはしない」)。その結果、デイブから望んでいた通りの「嘘の自白」を引き出してしまう。スターリン裁判やマッカーシー公聴会などと同様な有無を言わせぬ独善に貫かれている。この点でジミーは「悪をな

す者」以外の何ものでもないが、ジミーは「選択の余地のない二者択一」に自らを追い込むとともに、相手に対してもそれを強要する点において、ドゥルーズの規定する受動的な「悪」よりも、はるかに罪の重い能動的な「悪」を行っている。ジミーのクロースアップはかなり頻繁に現れる。娘が遺棄された現場で取り乱す顔のアップから始まり、何度となく悲嘆に暮れる表情を映画は映す。悲嘆から復讐心への極端な変化（力）は、ジミーがけっしてタフな男ではないことを、感情イメージの面から明らかにしている。

ジミーの娘の殺害事件の捜査に当たることになったショーン（ケビン・ベーコン）は、刑事として有能で、合理的な捜査を実行することによって着実に犯人に迫っていく。が、職務にそれほど情熱をもっているわけではない。出て行ってしまった妻に強い未練を残し、妻の愛情に確信の持てない、弱く繊細な面を見せる。その意味でショーンは典型的な「懐疑する者」である。ショーンのクロースアップの多くは、捜査の過程において感情の表出を抑制した無表情な顔として示される。妻からの無言電話に出るときにのみ、自己の未練の感情を露呈する。観客のみが知るショーンの感情イメージである。

以上の三人は、デイクはもちろんのこと、ジミーもショーンも25年前の事件にまだ強く拘束され、どこかで少年時代を喪失してしまったという共通のトラウマを抱えている。また、それがゆえに、少年時代友人だった三人は、今や疎遠となり、誰一人としてお互いを友人だとは認めない。ジミーが、娘を殺されて悲嘆に暮れているときに、「あのときデイクではなく自分が拉致されていたら、娘は殺されたりしなかった」ということを口にするが、それはデイクに対する同情というよりも、現状を否認したいがために原体験までも変更したいという欲望を口にしてにすぎない。

ショーンの相棒である黒人刑事（ローレンス・フィッシュバーン）は、出世した黒人にありがちな、自分の役職に過剰適応した性格である。犯罪者のおいをかぎ分けることに自信を持ち（ジミーの肩の力の入れ様から刑務所帰りだとにらむ）、犯人摘発に執念を燃やす。その職業意識からジミーを怒らせる寸前にまでゆく。また予断による早まった逮捕でジミーたちにデイクに対する嫌疑を植え付け、デイクを間接的に死に追いやることになる。自分がやっていることを疑うことのない「偽善者」であろう。

デイクの妻（マーシャ・ゲイ・ハーディン）は、アメリカ的「裏切り」と密告を体現する人物である。ジミーとデイクの妻ほど「カインの世界」²⁷⁾に近づいている者はいない。ジミーの背中に彫られた大きな十字架のタトゥーは、「カインのしるし」と見るべきだ。それに対してジミーの妻（ローラ・

リニー)のふるまいには、どこか西部劇に出てきそうな女の単純な割り切りがある。過った殺人を告白する夫を彼女は「我が家の王」だと言って、あくまでもそんな夫を擁護する²⁸⁾。感情イメージの相関性が集中的に示されるのは、ラストのシークエンスでの二人の妻たちの顔である。裏切ってしまう女のただならぬ戦慄きのクローズアップと決して裏切らない女の勝ち誇った笑みのクローズアップ。デイブの妻の表情は、自分の裏切りが最悪の結果(デイブの死)をもたらしたであろうことをうすうすは感じつつも、一人息子の姿を目で追うようにしてその疑念を必死に打ち消そうとしている。一方、事の真相をすべて知っているジミーの妻は、いどこに対して明らかな優越感を感じている。

さて、ここまで『ミスティック・リバー』を主に実存の様態と感情イメージの観点から分析してきたが、今度は行動イメージの観点から映画をたどり直してみよう。映画は一見して小形式(A-S-A')によって作られているように見える。映画開始早々、デイブの巻き込まれた変質的な拉致・監禁事件の経緯が語られる。話が現在に移るや、すぐさま、ジミーの娘の殺害事件が起こり、それに偶然同じ夜に起こったデイブの事件が重なる。映画の冒頭から観客は事件や行動の渦中に引きずり込まれる。主人公三人が幼なじみであったことは最初に紹介されるが、現在はかなり疎遠になっている主人公たちの関係やお互いの感情は、徐々にしか明らかにならない。

事件当日に怪我したデイブの拳の傷は、二つの事件(ジミーの娘の殺害かデイブが襲われた事件か)のどちらかを証拠立てる痕跡として、典型的な指標記号になっている。しかも、映画のクライマックスに至るまで、ミステリー(ジミーの娘の殺害者はだれか)を維持するために、「欠如」(娘の殺害シーンは不在である)と「多義性」(妻ですらデイブの手の傷を疑ってしまう)という指標記号の二重性を担わされている。

だが、映画の展開には大形式(S-A-S')の要素も組み込まれている。まず、大多数の住民がカトリックを信奉しているという同質性や、舞台となるダウンタウンでは住居が隙間なく並立していて、住民同士のコミュニケーションが密であり、したがって他者が頻繁に住空間に出没するという現実的環境(ポーチの上のベランダ、玄関前の階段)が共記号としてある。また小児性犯罪者がひとつの「勢力」をなしているらしい恐るべき状況がある。

「二項表現」については以下のようなものが使われている。黒人刑事が独断でデイブを署に連行させるのは、デイブに対する「フェイント」であり「予防策」のようなものである。この情報を手下のサベッジ兄弟から聞き、

またデイクの妻からデイクがジミーの娘を殺害したのではないかという告白（デイクに対する「裏切り」）を聞いたことによって、ジミーはデイクに対する「罨」を仕掛ける。

ジミーがデイクを殺害するクライマックスは、ショーンと黒人刑事が真犯人を追い詰めるシーンと並行交替モンタージュになっている。クライマックスのショット（ジミーがデイクに放つ銃の閃光）に近づくにつれて、次第にその間隔が短くなり、スパイラル状に収束モンタージュとなる。しかしこのクライマックスは、決して崇高な瞬間にはならない。真犯人がデイクではないということがすぐ直前に明らかにされているからである²⁹⁾。ジミーとデイクとの間に、またショーンと犯人の少年たちとの間に典型的な闘争＝二元性が成立している。

だが、事の真相を知った後のジミーとショーンの間には真の意味でのこの闘争＝二元性が回避されている。パレードの最中ショーンは手で拳銃を型どり、ジミーに向けて撃つ素振りをするが、ジミーは両手を広げて軽く受け流す。これは変換イメージ³⁰⁾のうち、典型的な「演劇的表象」（演劇的な虚構的行動）であろう。観客が予想する行為（A）は、ショーンによるジミーの逮捕であるはずなのに、それが軽いジェスチャーのやりとり（A'）に変えられている。この行動イメージが結末のシチュエーション（S'）に倫理的な曖昧さと解決のなさという印象を与えている。悪に身を置く者と治安に身を置く者との暗黙の結託ととれなくもない。観客には、デイクの妻の深い罪悪感が転移し、ここでは正義は回復されないという不均衡の感覚が強く残るだろう。

『ミスティック・リバー』は、アメリカ映画はアメリカの歴史的記憶を絶えずたどり直してしまうものだと主張するような作品である。映画のラストのシークエンスでアメリカ大陸発見記念日のパレードと国旗の乱舞が登場するのは偶然ではない（クリント・イーストウッドが一貫してアメリカ論、アメリカ人論、アメリカ風景論を展開していることは周知であろう）。いや応なく殺人を再生産してしまう環境（S=S'）と、殺すことによってしか罪を清めようとしなないヒーローのふるまい（A, A'）。果敢に選択はするが、選択が誤った結果をもたらしてもにわかには反省しない姿勢。ヒーローの暴力を被る者にとっては、ほとんど何の〈救い〉もないこと（ヒーローがその暴力の発露自体を〈救い〉に見せようとしても）。この社会的環境とシチュエーションを「アメリカ」と呼ぶ以外になんと呼ぶことができるだろうか。ジミーのふるまいには、9.11以降もっとも顕著になったアメリカの傾向を思い

出さずにはいられない。デイクをミスティック・リバーの川べりで殺害する時のジミーの発言は通常の断言型の言語行為ではない。「おれたちはこの川におれたちの罪を沈め、それを洗い流す」(We bury our sins here. We wash them clean)は、一種の遂行的な「宣言」である。この宣言によって、結局ジミーは犯罪を共にした同志たちを束ね、ある種の集団のリーダーになってゆくことだろう。アメリカ史のなかで何度となく、また現在も繰り返されている光景である。ここまでアメリカの宿命的な傷とモラルの空洞状況を突き放して描いている作品は少ない。

『ミスティック・リバー』は感情イメージと行動イメージがそれぞれの整合性を保ちながら、緊密な語りを形成している映画である。すなわち、感情イメージにも行動イメージにも破綻はなく、しかもそれぞれは並行的であって、絡み合ったり、越境したりしているわけではない。しかし、その全体から見れば行動イメージが主導する映画であろう。この点で、イーストウッドの映画にはまれなことではないが、『ミスティック・リバー』は、古典的ハリウッド映画の枠組みに収まる映画である。しかし、道徳的・物語的曖昧さのないエンディングという観点からは、まったく古典的ハリウッド映画ではない。

7. 結語：映画人間学のトルソー

さて、感情イメージと行動イメージの接合は、映画の秩序に関して、どの程度まで統合的なのだろうか。どのような意味で不統合なのだろうか。特に感情イメージの潜在性が、行動イメージの顕在性のなかで示される場合、映画が描くのが個別化され、現働化された状況である以上、潜在性はどのような変化を被っているのだろうか。潜在性（第一性）と顕在性（第二性）との区別（『シネマ1』における最大の区別）を、映画のなかで統合的に維持し続けることは可能なのだろうか。これについて、ドゥルーズはすでにこの書でひとつの結論を導いている。現代的な映画においては、感情イメージと行動イメージの結びつきが、いっそう希薄になっていく傾向があることである。そうした映画の徴候をドゥルーズは「行動イメージの危機」³¹⁾と称している。しかし、古典的ハリウッド映画の秩序が行動イメージの危機によって崩壊に向かおうと、映画が終焉するわけではない。むしろ、映画がこの危機を奇貨として大きな展開を果たしたことは、映画史が証明するところである。例えば、すでに古典的なハリウッド映画ではないマーティン・スコセッシ監督の『タク

シー・ドライバー』(1976)を事例にドゥルーズが述べているように。「スコセッシの『タクシー・ドライバー』では、運転手は、自分を殺すか政治集会で殺戮をするかで逡巡し、それらの計画を最終的な虐殺に置き換えると、そのことで自分自身驚いて、まるでその実現は、それ以前のやる気ほどには彼に関わっていないかのようになる。行動イメージの現働性、感情イメージの潜在性は、同じ無関心のなかにおちいるだけに、ますますお互いに交換されるのである。」(CINÉMA1 p.280 / 360頁参照)。ここでは、感情イメージと行動イメージの越境や交換が、行動イメージの危機であるよりは、新たに生じた状況の映画的な再現として積極的に捉えられている。

とはいえ、『ミスティック・リバー』の分析で示したように、いまだに多くの映画は古典的ハリウッド映画の秩序のなかで作られ続け、したがってまた感情イメージと行動イメージの紐帯が堅固なままの映画は少なくない。感情イメージと行動イメージによる映画の分析は一定の有効性をもつのである。

筆者が最後に強調しておきたいのは、行動イメージの叙述に当てられた第9章と第10章よりも、第7章にいかにも付随的に記されている実存の様態の説明の方が、人間学的な分類としては、より根本的であるように思われることだ。実存の5つの様態は、「叙情的抽象の映画」という文脈を超えて、またドゥルーズ自身が意図したことを超えて、「映画人間学」の体系のひとつの基礎をなしているように思われる。巨視的に見れば、ドゥルーズの『シネマ1*運動イメージ』は、アリストテレスの『ニコマコス倫理学』やカントの『人間学』やヘーゲルの『美学講義』に連なる人間学³²⁾の書のように読める。ただし、ヘーゲルが芸術作品の枠組みを借りて精神(人間)の類型を語っているのと同様に、ドゥルーズは映画の運動イメージの枠組みを借りて人間学を語っているという趣旨である。

筆者はこうした読解の「反動性」を自覚しているつもりである。ポスト・ヒューマンが語られて久しいこの時代に、「人間」の類型を語る反時代性しかり、ドゥルーズを用いて「流動」「変転」ではなく「類型」に着目する点もしかり。しかし、この書『シネマ1』は、冒頭に述べられているように、本来「映画の歴史」の研究ではなく「イメージと記号についての分類」の試みであり、分類学(taxinomie)なのである。しかも、方法としてもパースの現象学/記号学に助けられた分類学である。これを人間の類型論たる人間学に読み換えるのは、さして奇異なことではない。ただ、類型論という点からして、未来志向的なものでないことはたしかだが。

このような読解にそれなりの正当性を与えるには、筆者の見解では、「イ

メージと記号についての分類」として書かれている『シネマ1*運動イメージ』に、あえて「言語と行為についての分類」である現象学的=言語行為論的考察の目を向ける補完的な作業が必要になるように思われる。ここではその一端を示したにすぎない。また、当然のことだが、ドゥルーズの『シネマ2*時間イメージ』の時間イメージの諸層について、映画人間学の観点からどのように読解できるか本稿では一切触れていないので、別の機会に稿を改める他はない。

※ 本稿の前半は、日本映像学会第42回大会において口頭で発表した原稿を基にしている。また、6.は「図書新聞」2908号に掲載した映画評を加筆訂正したものである。

■注

- 1) C・ネメシュ・ラースロー『サウルの息子』ファインフィルムズ、Happinet、2016年。
- 2) サウル自身が語る所では、サウルが息子だと言っている少年は、妻との子ではない不義の子である。しかし、同郷のゾンダーコマンドが指摘するように、実はサウルには息子はいるのかも知れない。いずれにしろサウルが息子だと言っている亡骸は、息子ではない可能性が大きい。
- 3) 正しく埋葬するという主題は、ソフォクレスの『アンティゴネー』にまで遡る。
- 4) Gilles Deleuze, *CINÉMA I L' IMAGE-MOVEMENT*, LES ÉDITIONS DE MINUIT, 1983. ジル・ドゥルーズ『シネマ1*運動イメージ』財津理・齋藤範訳、法政大学出版局、2008年。引用に際しては、該当するページ番号を(原著/邦訳)の順に記す。
- 5) アリストテレス『ニコマコス倫理学(上)』渡辺邦夫・立花幸司訳、光文社古典新訳文庫、2015年、第三巻、第二章「ただ単に自発的なだけではない、選択に基づいた行為」参照。
- 6) パスカル『パンセI』前田陽一・由木康訳、中公クラシックスW10、中央公論社、2001年。
- 7) Paul Ricœur, *Le volontaire et l'involontaire*, Aubier, 1950. ポール・リクール『意志的なものと意志的なものI・決意すること』滝浦静雄他訳、紀伊國屋書店、1993年。
- 8) エリック・ロメール『モード家の一晩/パスカルについての対談』紀伊國屋書店、2007年。
- 9) 実はフランソワーズがモードの夫と恋人関係にあったことに気づくことになる主人公は、その事実についてそれ以上を問おうとしない。そればかりか、主人公は、映画のラストで、海岸で今は妻となっているフランソワーズと共にモードに再会する時、妻にモードとの一晩が自分にとっての最後のアヴァンチュールだったと嘘をつく。この嘘の効用、この嘘の言語行為論的な機能については、論ずべき点がいくつもあると思う。ちなみにスラヴォイ・ジジェクは、ラカンの「宮廷恋愛」の概念を借りてこの嘘を説明している。スラヴォイ・ジジェク『快樂の転移』『宮廷恋愛、もしくは、(もの)としての女性』(松浦俊輔・小野木明恵訳、青土社、1996年)、ラカン『精神分析の

倫理（上）』XI「アナモルフォーズする宮廷愛」（小出浩之訳、岩波書店、2002年）を参照。

- 10) John R. Searle, *Rationality in action*, MIT Press, 2001. ジョン・R・サル『行為と合理性』塩野直之訳、勁草書房、2008年、第6章参照。
- 11) サールは『表現と意味』（1979）の第1章「発語内行為の分類法」で、発語内行為をその機能にしたがって以下の5種類に分類している。① 断言型 (assertives)：表現されている命題が「真」であることに話し手をコミットさせる。「雨が降っていると私は言明する〔雨が降っている〕」② 指令型 (directives)：話し手が当の行為によって聞き手に何かを行なわせようとする。「私はあなたに去れと命ずる」③ 行為拘束型 (commissives)：未来の行為におけるプロセスに話し手をコミットさせる。「復讐することを私は誓う」④ 表現型 (expressives)：「命題内容」において特定される事態に関して、誠実性の条件での「心理状態」を表現する。「お支払いに感謝します」⑤ 宣言型 (declarations)：その宣言が成功裏に行なわれることによって、言及された対象の地位や状態になんらかの変化をもたらす。「私は今やあなた方を夫婦と宣する」John R. Searle, *Expression and meaning : studies in the theory of speech acts*, Cambridge University Press, 1979. ジョン・R・サル『表現と意味 言語行為研究』山田友幸監訳、2006年。
- 12) これは、まったく別の論考に値する問題である。注目すべきは、デリダが『友愛のポリティクス』（1994）で述べているような、決断や約束が持っている他者に対する応答責任の優位性である。「私は、他者を前にして自分に責任を負うが、まず第一に、また同様に、他者を前にして他者に責任を負っている」（Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Galilée, 1994, pp.87-88 / 『友愛のポリティクス1』 鶴飼哲他訳、みすず書房、2003年、119頁）。
- 13) ポール・リクール『承認の行程』（川崎惣一訳）法政大学出版局、2006年、183頁。
- 14) このような「悪」の捉え方が、あまりに「悪」に対して受動的な、あまい見方であるという批判はあるだろう。アリストテレスにまで戻れば、悪を知っていてなおかつ悪をなすものが「悪人」なのであり、無自覚に、あるいは無知から「悪」をなす上記の例は、意に反した行為の例として、「悪」の規定を免れてしまう可能性がある。現代的な観点から「悪」について、特に「根源悪」についてその哲学的問題点を簡要にまとめてくれているのは、リチャード・J・バーンスタイン『根源悪の系譜 カントからアレントまで』（菅原潤他訳、法政大学出版局、2013年）である。
- 15) ハリウッド映画的な典型として、『チャンス』（ハル・アシュビー監督・1979）や『フォレスト・ガンプ／一期一会』（ロバート・ゼメキス監督・1994）を挙げることができる。前者では、ラストシーンでチャンスが広大な池の上を渡っていくという隠喩的表現に、また後者では冒頭で天から白い羽がフォレスト・ガンプに舞い降り、ラストでその羽根がもう一度舞い上がるという件に明らかであろう。
- 16) この箇所が付された長い注でドゥルーズが述べているのは、19世紀後半キルケゴール等によって始められた哲学のスタイルは、一種のシナリオであり、シノプシスであるということだ。ドゥルーズによれば、シナリオは映画ができる以前に実存の哲学とともに始まっている。問題は、実存の哲学のいったい何が、シナリオを誕生させたのかである。

- 17) ところが、ドゥルーズは別の文脈で、少なくとももう一つの実存の様態に言及している。それはニーチェに由来するものである。「二者択一は、まったく禁欲主義的理想と生の過小評価との影響下にある。ニーチェが彼自身の戯れとパスカルの賭けを対立させるのは尤もなことである」(ジル・ドゥルーズ『ニーチェと哲学』江川隆男訳、河出文庫、2008年、86頁)。その実存の様態は、賭けるのではなく、あらゆる偶然を肯定することであり、二者択一(選択)ではなく、全選択肢を肯定するというものであり、端的に「戯れる」ことである。筆者はこれを第6の実存に数えるのを躊躇する。この実存の様態は、人間学的な地平を超えた〈超人〉の実存様態であり、人間において実現されているとは言い難いからである。とはいえ、映画という虚構の中でこそ、〈超人〉を描くことができる。〈超人〉は〈怪物〉などととも非人間学的な実存の様態を構成するであろう。
- 18) 本稿では、知覚イメージ、欲動イメージについては議論の俎上に載せない。
- 19) ドゥルーズが『シネマ1』で繰り返しベルグソンを注釈の対象としているのに対して、パースの概念は操作的な扱いを受けているように思われる。しかし、操作的概念であるがゆえにパースの基本的な用語は『シネマ1』にことごとく浸透しているとも言える。
- 20) *Collected papers of Charles Sanders Peirce vol.1~8 / edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss. Thoemmes Press, 1998.* 引用に際しては、慣例に従って、巻数とパラグラフ・ナンバーを示した。
- 21) ドゥルーズの見立てでは、古典的映画を完成したのはヒッチコックである。ヒッチコックは運動イメージを、パースのいう第三性にまで拡張し、映画のなかの諸記号がそれぞれ自体で「関係」となるようにしつらえた。
- 22) 古典的ハリウッド映画の規定としては、以下のものを参照。David Bordwell, Janet Staiger, & Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge & Kegan Paul, 1985.
- 23) 北野武の初期の映画は、このゼロ感情イメージを巧みに演出していた。ゼロ感情イメージから全く理不尽な行動イメージへと飛躍する現象が、古典的映画の枠組みを離脱するモダンな映画を構成するひとつの要素であるとも言える。
- 24) 1944年10月6〜7日にアウシュヴィッツ第2収容所=ビルケナウで実際に起こった武装蜂起をモデルにしていると思われる。第四焼却炉を担当するゾンダーコマンド要員による反乱で、焼却炉とガス室が爆破された。クロード・ランズマン『ショア』(作品社、1995年)所収「絶滅収容所の、抵抗運動と挫折」の証言も参照のこと。
- 25) 観客は、サウルの背後に一貫して焦点の合わない「背景」を見続けるのだが、そこが正確に「アウシュヴィッツ」だと確信させるようなものはない。背景はアウシュヴィッツであり、アウシュヴィッツではない。これは空虚化でもなく、断片化でもない違った形での任意空間の創出ではないだろうか。
- 26) クリント・イーストウッド『ミスティック・リバー』ワーナー・ホーム・ビデオ、2004年
- 27) CINÉMA1 p.216 / 275頁参照。
- 28) クリント・イーストウッド監督は、インタビューで「マクベス夫人」のイメージについて触れている。ジミーの妻はそそのかす女の役割を演じているということだろう。マイケル・ヘンリー・ウィルソン編『孤高の騎士 クリント・イーストウッド』石原

陽一郎訳、フィルムアート社、2008年、242頁。

- 29) ジミーは以前、強盗仲間に裏切られ、出所直後にその男レイ・ハリスを殺している。ジミーはその罪滅ぼしとして、レイ・ハリスの遺児に毎月決まった額を送金していた。その長男が恋人関係にあったのが、殺されたジミーの娘であり、その次男こそはジミーの娘を殺してしまった犯人であった。銃の暴発による事故であったとはいえ、知らぬ間に次男は父親の復讐を行っていたという因縁めいた話である。これらは一切映像としては示されず、人々のセリフの総和からそれと知られるだけである。これはアリストテレスが「劇の外」や「筋の外」(アリストテレス『詩学』1453b32, 1460a30.)と呼んだものである。これらを感情イメージ、行動イメージによって説明することは困難である。
- 30) 変換イメージについては、『シネマ1』第11章「フィギュール、あるいは諸形式の変換」を参照。
- 31) 「行動イメージの危機」は、以下の五つの現象と結びついている。①イメージが分散的な状況しか示さなくなったこと。②出来事の結びつきが弱体化したこと。③感覚運動系の行動が「さすらい」(バラード)の形式に取って代わられること。④いたるところにクリシェ(紋切型)の反復が見られること。⑤イメージが「陰謀」の告発をせざるを得ないこと。
- 32) ここでは、マックス・シェラーやヘルムート・プレスナーらという「哲学的人間学」という狭い意味で人間学を考えているわけではない。

研究ノート

Academic Framework of Visual Anthropology: From the Perspective of Theory and Practice.

MURAO Seiji

[Abstract]

“Globalization” is one of the words that briefly express the present world. It refers to global phenomenon in which people and materials dynamically cross the border. Here also visual images are included. In many cases people and other cultures encounter through visual images and many films dealing with difficulties that ethnic groups face in globalization are made.

Meanwhile, even in cultural anthropology, which specializes in intercultural research, they make films dealing with experiences that they had at research sites where their fieldwork had been continued for many years. Among them are works such as Harvard Sensory Ethnographic Laboratory, screened at international film festivals and highly valued. In this way, films and cultural anthropology are sharing interests and approaching each other.

With this background, this paper examines how cultural anthropologists have understood other cultures through visual images within the framework of review anew preceding studies of visual anthropology. In the present situation where the boundaries between films and cultural anthropology are approaching and intersect, the review is important not only for filmmakers and cultural anthropologist, it is widely useful for people, who daily encounter and reconcile themselves with other cultures through visual images.

[Keywords]

visual anthropology、film、culture、ethnic group、globalization

[キーワード]

映像人類学、映画、文化、民族、グローバリゼーション

映像人類学の学術的枠組み

— 理論と実践を中心に —

村尾 静二

(日本映画大学非常勤講師)

はじめに

現在の世界のありようを端的に言い表す言葉に「グローバリゼーション」がある。グローバリゼーションとは、人とモノが国境を越えて自由に行き来する世界的な現象のことをいう。ここには映像も含まれる。また文化人類学では、そのような現象が人々にもたらす知識や感性、価値観の変化、さらには特定の文化が世界的に拡大していくなかで、それぞれの地域に連綿と伝えられてきた土地固有の文化が消滅していく現象にも目を向ける。このようにグローバリゼーションとは、多くの人々にとって、異文化と出会い、異文化をこれまで以上に身近に感じ、ときに受け入れときに拒絶するなかで異文化と折り合いを付けていく日常的な営みとして立ち現れる。このような状況はもちろん過去からあったが、その規模と速度は人類がこれまで経験したことのないものであり、そこにグローバリゼーションの特徴がある。

このような状況は、映画とも密接に関わっている。人々と異文化との出会いは多くの場合、映像を通して行われるのであり、そのようにしてこれまで出会うことのなかった人々と出会い、知ることのなかった異文化を知り、その経験をテーマにした多くの映像作品が制作されている。さらにドキュメンタリー映画では、世界の民族がグローバリゼーションに晒されるなかで直面する現在の問題をその文化的背景も含めて考察する作品が増え、文化人類学と大きく関心を共有するようになってきている。一方、異文化の研究を専門とする文化人類学でも、映像メディアの普及が急速に進み、研究者自身が長年にわたりフィールドワークを続けてきた調査地で経験した出来事を映像記録し、映像作品にまとめる研究者が増えている。そのなかにはハーバード大学・感覚民族誌学ラボのように、国際映画祭に出品し、高く評価される作品

も生まれている¹⁾。

このような背景を踏まえ、本論稿では、文化人類学が映像を通していかに異文化に分け入り、多角的に理解しようとしてきたのかを映像人類学のこれまでの研究成果を再評価するなかで検討していきたい。ドキュメンタリー映画と民族誌映画の境界がこれまで以上に接近し、ときに交わる現状において、映像人類学の研究蓄積を知ることは、異文化を題材とするドキュメンタリー映画製作者のみならず、映画・映像を通して異文化を多角的に理解し、表現しようとする映画人に広く役立つものである。

映像人類学の射程

映像人類学 visual anthropology とは、文化人類学のなかの一つの研究領域であり、映像を学術的かつ創造的に活用することにより異文化に分け入り、理解することを目的とする。その歴史は古く、1895年にリュミエール兄弟によりシネマトグラフが発明される前後にまで遡る。一般的に、映像人類学は民族の生活世界を撮影・編集して民族誌映画を製作する研究領域だと思われることが多いが、それだけではない。それを知る一つの手がかりとして、世界最大の文化人類学組織であるアメリカ人類学協会に帰属する映像人類学会を取り上げてみよう²⁾。本組織は自らの目的を「文化人類学におけるフィールドワーク、理論研究、教育において、視覚的なもの、イメージ化されるものとして存在する象徴表現や文化現象を分析・研究するために映像によるアプローチを広範に追求し、発展させること」としている。そして、以上の目的は、象徴、意味作用、動作、感情、知覚、相互行為、コミュニケーションなど、次に箇条書きにする諸項目の研究のなかで実現されることが期待される、と映像人類学の可能性を示唆している (Heider and Hermer 1995 : 325)。

1. 身体動作と象徴表現の研究－キネシクス研究、身体技法、身振り、パフォーマンス
2. コミュニケーションに基づく感情表現の研究
3. 空間認識に関する研究－プロクセミクス研究、空間、場所、テリトリー研究
4. 人類学研究の成果としての民族誌映画・写真の作成と研究
5. 映像を通じたデータ・フィードバックによる研究

6. 学校教育や博物館等における、人類学と社会の映像を通じた交流

本論稿では、これらの項目に関して、映像人類学はこれまでどのような研究成果を蓄積してきたのかについて簡潔に取り上げ、その現代的意味を検討する。さらに、学問としての映像人類学の枠組みを再考することにより、映像人類学を今後、多様な文化をより包括的にとらえる学問として発展させていくための基礎としたい。

1. 身体動作と象徴表現の研究

身体動作を人間の思想や文化との関係からとらえる研究領域を英語ではキネシクス *kinesics* という。キネシクスは人間や動物の身体動作を生理学や解剖学の視点から解き明かす学問として始まり、そのような学問的関心は映画の起源と密接に結びついている。人間はどのように歩くのか、歩く際に両手両足はどのように連動するなかで歩行姿勢を形成するのか、それは年齢や性別、さらには民族によりいかに異なるのか、馬が駆けるとき同時に何本の脚が大地を駆けるのか、このような身体動作の基本に関する初歩的な問いに対して、映画の発明により動きの分析が可能となる以前に明確な答えはなく、研究領域そのものが未開拓であった。したがって、映画を準備した映画前史の光学装置の開発に情熱を注いだ人々のなかには、身体動作を明らかにしようとする生理学者が複数人含まれており、また、最初の映画となったシネマトグラフの光学技術に多大な影響を与えた光学装置クロノフォトグラフィの発明者であったエティエンヌ＝ジュール・マレーもまた生理学者であった。

生きものの動きを生理学の立場から映像を活用して明らかにしようとするマレーの知的関心は、彼の助手シャルル・コントを通して解剖学を専門とするフェリックス＝ルイ・レニョーを惹きつける。そして1895年春にパリで開催された西アフリカ民族博覧会において、パリに再現されたアフリカの集落のなかのウォロフ人やフラニ人の男女、大人と子どもの容姿、木登り、歩く姿、フランス人と並んで歩く姿が映像による動きの分析を目的として記録されている (De Font-Reaulx 2006)。レニョーによるこの試みは、当時の植民地主義を背景とするものではあるが、映画による民族学的比較研究の嚆矢となった。リュミエール兄弟による映画の発明の傍らで、映像人類学はこのようにしてその歩みを始めることになる。

生理学的関心から映画の研究対象となってきた身体動作は、1940年代に

入ると文化人類学の研究対象として広く認知されるようになる。その中心的役割を担ったのはフランス民族学の父として知られるマルセル・モースである。それまでの文化人類学では衣食住など人間により作りだされたものが主たる研究対象であったのに対し、彼が唱えたのは人間の身体もまた文化の産物であるという身体・身体動作に対する新たな見方であり、彼はそれを「身体技法」と名付けた。彼によれば、歩くこと、座ること、食べること、寝ること、といった日常的な身体動作から、泳ぐ、演じる、赤ちゃんを抱きかかえる、といったより複雑な身体動作まで、身体動作はいずれも特定の学習過程を経て経験的に習得されるものであり、それは文化により異なる（モース 1985）。彼のこのような考え方は、身体動作のなかに新たに文化人類学的研究課題があることを示したのであり、しぐさや身体言語ジェスチャー ボディ・ラングエッジの比較研究が映像を活用するなかで広く行われるようになる。

1960年代に入ると、それまで客観的な分析の対象となつてこなかった舞踊やパフォーマンスもまた文化人類学の研究対象とされるようになる。なかでも、アメリカの文化人類学者・民族音楽研究者アラン・ロマックスがカナダのイヌイットとマリ共和国のドゴンの人々の民族舞踊を対象に行った、映像による表現様式の計量化というアプローチは、身体表現の研究を大きく前進させたとして高い評価を得、この研究領域における映像人類学の成果を示すものとなった（Lomax 1995）。また、身体に宿る文化情報を暗黙知としてとらえ、その結晶である技もしくは身体技術が習得・伝承されるプロセスをミクロな視点からとらえる研究は現在に至つてますます多彩になり、映像が積極的に活用されるなか、映像人類学の可能性が様々に試みられている。ちなみに、このような身体文化研究の礎を築いたマルセル・モースは教育者として後進の指導も精力的に行い、彼のもとからは、後に映像人類学の確立において中心的役割を果たすことになるジャン・ルーシュ、構造人類学を唱えた中心的人物で研究対象であるブラジル先住民の美しい写真を何枚も残しているクロード・レヴィ＝ストロース（レヴィ＝ストロース 1995）が育ち、岡本太郎もまたパリ留学時に彼のもとに集い民族学を学んでいる。

2. コミュニケーションに基づく感情表現の研究

文化人類学において最も基本的な研究対象の一つに親族研究がある。親族は多くの社会において社会を構成する最小単位である。西欧の都市部では家族、核家族が社会の最小単位となることもあるが、その歴史はそれほど古い

ものではなく、また文化人類学が主に研究対象としてきたアジア・アフリカ諸国では、親族こそ社会の基盤として、人々の帰属意識に最も深く関わる集団であった。親と子、親の兄弟とその子たち、祖父母、その兄弟である大叔父と大叔母は、ときに同居して大家族を築き、ときに近所に家族単位で居を構えながらゆるやかな大家族を構成する。人間はなぜ家族や親族の一員として生きていくのかという問いに対しては、敵もしくは困難に直面した際に助け合い、協力しながら生き抜き、子孫を残していくための知恵でありこれは本能とも密接に関係し合っているというのが通説であるが、ここで文化人類学が問題とするのは、親族や家族は相互にどのようなコミュニケーションをとるなかで血縁以上の親密な関係性を育むのかという問題である。ことに子どもは親とのコミュニケーションを通していかに文化を習得していくのかという問題は、文化人類学の大きな関心事であり、映像人類学もまたこの研究領域において大きな研究成果を残してきた。

精神医学と文化人類学を横断するなかで^{エビステモロジー}認識論の新たな地平を拓いたイギリス出身のアメリカ人グレゴリー・ベイトソンと同じくアメリカを代表する文化人類学者であり女性運動にも積極的に参加してきたマーガレット・ミードがインドネシアのバリ島で実施したフィールドワークの研究成果をまとめた『バリ島人の生活——写真による分析』（ベイトソン、ミード 1942）および研究用映画「映像による感情形成シリーズ」は、家族内コミュニケーションを通していかに子どもが文化的に感情を育むのかを写真と映画を通して明らかにしたものであり、映像人類学の歴史における最初の本格的な研究成果と位置づけられている。インドネシアは300を超える民族からなる多民族国家であるが、バリ島人はそのなかでもことに温厚で動作が緩やかであるといわれる。では、そのような人格はどのような文化的文脈のなかで形成されるのかというのが彼らの問いであった。子どもはいかにして不満、癩癩、競争心、嫉妬心と折り合いをつけ、他人との衝突を回避することができるようになるのであろうか。この問題を明らかにするために、彼らは親、ことに母親と子どもの日常的コミュニケーションに着目する。そして、授乳、食事、入浴、遊び、排泄などを通して、母親は子どもとどのようなコミュニケーションをとっているのかを写真と16ミリフィルムにより撮影・分析した。

撮影を担当したのはベイトソンであり、彼は撮影を進めるなかで幾つもの実験を試みている。たとえば、彼は写真カメラ、16ミリフィルム・カメラを三脚に固定して安定した画角の映像を記録することよりも、両方のカメラを手で持ち、刻々と変化する母親と子どもの関係性にできるだけ寄り添い、

コミュニケーションが生まれる空間的コンテクストそのものを映像記録することに挑んでいる。また、カメラ・レンズの記録表象能力を理解した上で、写真2万5千枚、16ミリカメラ2万2千フィートという桁外れな撮影を行い、丹念に映像の分析を進めていった。コミュニケーションの種類に基づいて写真を並べ、様々に並べ替えてモンタージュすることにより、撮影時には気付かなかった新たな発見がそこから導かれることになる。一見するところ何気ない授乳の様子であっても、そのプロセスが一枚一枚の映像として時系列に沿って詳細にとらえられると、母親が母乳をねだる子どもの気持ちをそらせ、我慢させ、気をそらせ、すぐには授乳しないことにより子どもの感情に幅をもたせようとしていることを、はっきりと理解することができる。彼らはこの研究において、非言語領域のなかで日常的に営まれる家庭内コミュニケーションをとらえるのに最適の手法として写真と映画を選び、その可能性を大きく拓くことに成功した。

また、大戦後、アメリカ人の映像人類学者ジョン・マーシャルはアフリカのカラハリ砂漠に生きる先住民サンの人々の様々な家族内コミュニケーションを映像を活用するなかで明らかにしてきた。彼の代表作の一つに *Joking Relationship* (Marshall 1962) がある。原題にある冗談関係とは、親と子という隣接世代のあいだでは許されることのない冗談、中傷、性的な会話といった行為が、祖父や大叔父と孫という互隔世代のあいだでは許容される社会制度のことをいう。その典型はサンの社会にみられるが、世界中に冗談関係の様々なヴァリエーションが確認されている。本作品では、サンの祖父と孫娘が神話を背景に冗談と中傷、さらには性的会話を繰り返す様子が、両者の表情を丹念にとらえるなかで描かれている。ほぼすべてのカットが両者の表情を写すクローズアップであり、会話内容だけをとってみると冗談と中傷の繰り返しのなかで次第に孫娘は緊張状態におかれていくが、一方、映像では、孫娘は祖父に心を開き、心のひだが様々に刺激され、緩和へと向かう様子が表情のドラマとして描かれている。本作品は、文字で表現するのがきわめて難しい民族特有の感情表現を映像により丹念にすくい取り、それまで研究が容易ではなかった感情の世界を観るものに知らせてくれる。

3. 空間認識に関する研究

人間や動物の空間認知、場所やテリトリーに関する研究を英語ではプロクセミクス proxemics という。プロクセミクスとは、人間や動物は自ら生き

る空間を意識的・無意識的にどのように認知し、場所やテリトリーを確保するなかで生きているのか、そのような空間認知の仕方は、種によって、人間の場合には民族によってどのように異なるのか、もしくは普遍的なのかを明らかにしようとする研究領域である。その中心的役割を果たしてきたのはアメリカ人の文化人類学者エドワード・ホールである。彼が唱えた概念のなかでよく知られているものに「公共空間／親密空間」がある。公共空間とは面識のない人と居合わせるようになるような社会性の高い空間であり、路上、公共の乗り物、学校、会社、レストランなど、社会で生活をする限り人はおおくの時間を公共空間のなかで過ごすことになる。毎日何人もの面識のない人と出会い、同じ空間に居合わせながらもお互いに無関心を装いながら空間を共有するとき、その空間は公共空間といわれる。一方、親密空間とは、特定のメンバーシップによる閉じられた空間であり、代表的なものは家族空間としての家庭である。

また、彼はコミュニケーションを対象にして「高コンテキスト／低コンテキスト」という概念を提唱している。言葉の内容よりも非言語領域において交わされる情報の方が豊かである場合には高コンテキスト、言葉の通りのコミュニケーションが期待される場合には低コンテキストのコミュニケーションとして、前者の代表に日本、アラブ諸国、地中海沿岸諸国、後者の代表にドイツ語圏、フランス、アメリカをあげている。このように、彼が研究対象としたのは空間やコミュニケーションに宿る非言語領域の文化情報であり、それを解き明かすために彼は積極的に写真を活用してきた。彼の代表作『かくれた次元』には、様々な動物の空間配置、公共空間における人々の様々な空間配置、パリのカフェ、ヴェネチアのサンマルコ寺院、竜安寺の禅寺、アメリカ諸都市の高層マンションなどの写真が複数枚掲載されており、空間認識の多様なあり方をうかがい知ることができる（ホール 1993, 1996）。

このような空間認識の仕方は人間の居住空間、建築や空間デザインと密接に関わるものであり、文化人類学においても特に生活空間の研究では、映像を活用しながら様々な民族の生活空間の特徴とその背景にある空間認識の仕方について頻繁に議論されている。また、民族の生活空間そのものを直接的／間接的に取り上げた民族誌映画も多く制作されている。たとえば、ヴェトナム系アメリカ人の映画作家トリン・ミンハは『ありのままの場所——生きることは円い』（トリン 1985）において、西アフリカのセネガルを舞台にその地域に生きる複数の民族の生活空間を映像化している。

4. 研究成果としての民族誌映画、写真の作成と研究

映像人類学のなかで最も注目を集めるのが民族誌映画 ethnographic film の制作である。近年ではメディアが多様化していることから、映像民族誌 visual ethnography と総称されることも多い。民族誌 ethnography とは、フィールドワークを通して得た知識をもとに、特定のテーマに基づいて、ときに科学的にときに文学的に記述する当該社会の文化に関する物語である。文化人類学者の研究成果は民族誌として公表され、一般人は民族誌を読むことにより文化人類学の研究成果に接することができ、異文化について理解を深めることができる。したがって、文化人類学においては、フィールドワークの実施と民族誌の執筆は学問的アイデンティティとなっている。

映像人類学において民族誌映画の役割が重視されていることは、映像人類学が学問として確立される際に象徴的な役割を果たした「映像人類学の決議」に明確に読み取ることができる。この決議は、1973年9月にアメリカ・シカゴで開催された第9回国際人類学・民族学会議において、ジャン・ルーシュとポール・ホッキングスが議長となり議決されたものである。このなかで、彼らは世界中の文化が次第に画一化していくなかで、文化の多様性を確保することこそ文化人類学にとっても最も重要な研究課題であることを確認した上で、次のような提案をしている。(a) 絶滅の危機に瀕している文化に特に留意しながら、世界各地の民族の記録を組織的に行う。(b) すでに消滅してしまった文化を記録した映像を収集・分類・保存する。(c) 撮影対象となった人々が自身を写した映像を利用することができるような、また一般人もそれを活用できるような配給網を整備する。(d) 文化人類学研究者と調査対象とされる人々の両方に対して、映像撮影の知識を習得してもらう。(e) 発展途上国に対して、現地のニーズに留意した上で、映像の記録と収集、活用と保存のための組織をつくる。(f) 全世界規模で進められるこのような取り組みを統括・管理する組織をつくり、民族誌映画に基づく研究とアーカイブズを通して人類文化に資する (Hockings 1995:533-534)。

民族誌映画の制作を通して映像人類学の確立に多大な貢献を果たしたのはフランス人のジャン・ルーシュであった。彼は先述のマルセル・モースに師事し、西アフリカの宗教儀礼についての民族誌を執筆する民族学者であった。それと同時に、彼は調査のなかで経験する出来事、その背景にある生活世界の複数の文脈を同時に描写するために映画を積極的に活用し、生涯を通して100作品を超える映像作品を制作する。彼が最も好んで選んだテーマは、

技術と儀礼であった。10分ほどの作品から2時間を超える作品まで、科学的に分析する作品から文学的想像力に訴えかける作品まで、調査地の人々と様々な協働を試みるなかで制作された作品群は、民族誌・民族誌映画の様々な可能性を示唆するものであり、映像機器を携えてフィールドワークに向かう研究者にとって、現在もなお指針となり得るものである。

5. 映像を通したデータ・フィードバックによる研究

データ・フィードバックとは、フィールドワークを実践するなかで調査者が調査地およびそこに生きる人々から得た調査データを、当該社会へと還元していくプロセスのことをいう。文化人類学や社会学ではフィールドワークは学問的アイデンティティといえる基本的な研究手法であり、研究者はフィールドワークを通して研究テーマに関するデータを収集・分析するなかで当該社会について理解を深め、理論的考察を発展させていくなかで民族誌を書き進めることになる。一方、このような人類学者の営みは、当該社会に生きる人々にとってどのような意味を持つのであろうか。文化人類学は映画と同様、19世紀後半から体系化が始まる。当初、文化人類学は西欧諸国を宗主国とする植民地主義の影響を受けるなか、非西欧世界の文化を優劣の観点から一方的に評価する傾向にあった。一方、1930年～1940年代になると、文化人類学では文化相対主義が唱えられるようになり、各民族を優劣の観点から比較することは誤りであることが確認される。また、1970年代までにそれまで植民地下におかれていた国々の多くは独立を果たす。しかし、その後もなお非西欧諸国は文化人類学の対象になることはあっても、主体になることはなく、そのような状況下では、フィールドワークの研究結果が現地の人々と共有されることはなかった。

データ・フィードバックとは、このような状況を克服するための試みであり、主に次のような効果を認めることができる。まず、データ・フィードバックにより、フィールドワークで得たデータやそこから導いた理論的考察の妥当性について現地の人々に内側の視点から判断してもらうことが可能となる。文化人類学者は一年間を単位として数年間、ときには数十年にわたり断続的に調査を継続する。しかし、そうして得た知識も、そこに生きる人たちの知識には及ばない。したがって、データを調査地の人々と共有することは、データを内部の視点からクロス・チェックし、信頼にたつものにしていくうえで重要なプロセスとなる。ただ、現地の人たちも自身の文化を客観的に説

明できるとは限らない。また、文化は常に変容するものであり、現地の人々は気付かなくても、文化人類学者が長期にわたるフィールドワークによってそれをとらえられることが現地の人たちの役に立つことも多い。つまり、データ・フィードバックとは、文化人類学者がフィールドワークの内容・データを現地の人々にはっきりと示すことによりなぜフィールドワークするのかを現地の人たちに理解してもらい、研究の妥当性を獲得していくプロセスとなる。また、現地の人たちにとっては、自身の文化を外部の人間である文化人類学者の視点を通して客観的に知ることが可能となり、それにより自分たちの文化の将来は自分たちで決めるものであるということを再認識することになるのである。

データ・フィードバックに際して、映像は活字よりも大きな効果をもたらしてくれる。映画を活用して最初にフィードバックを試みたのはアメリカ人探検家のロバート・フラハティであった。フラハティはカナダ北東部に生きるイヌイットの生活世界を創造的に記録した『極北のナヌーク』（フラハティ 1922）を制作するにあたり、映画カメラとともに現像機と映写機を現地に持ち込んだ。そして、撮影してはフィルムをその場で現像し、彼らとともに試写上映を繰り返すなかでフィルム内容を批評し、アイデアを出し合うなかで撮影を進めていった（Flaherty 1924）。フラハティのこの独創的な制作スタイルは、ジャン・ルーシュに大きな影響を与えて引き継がれていく。現在、文化人類学者と調査地の人々が映像を共有することは、フィールドワークの重要なプロセスとして映像人類学に広く認められている。そして、そこから文化に関する知識や経験を共有するなかで、共同で映像を制作する試みも様々に始められている。

6. 人類学と社会をつなぐコミュニケーション・ツールとしての映像メディアの活用

文化人類学の研究成果を広く社会に公表していくに際して、映像の活用はきわめて効果的である。文化人類学調査の多くは、一般人が容易には近づくことのできない地域で行われるために、そのような生活世界をできるだけ現実に近いかたちで知ることが、異文化を知る上で大きな意味をもつ。また、文化人類学が研究対象とする文化には暗黙知や非言語領域に宿る情報など文字による説明が困難なものが多く含まれる。したがって、それを文字に置き換えて分析・解説すると同時に、映像の持続する時空間のなかにとらえ、適

宜編集を加えて提示することにより、視聴者はオリジナルに近いかたちで研究対象に触れながら、抽象的かつ具体的に異文化と向き合うことが可能となる。これは映像人類学がもつ教育的効果に関わる問題である。

さらに、映像を観ることにより明らかになる文化的課題も存在する。現在、映像を通して異文化を知り、映像を様々な解釈することで自身のなかに異文化に関する知識を築き上げていくことが日常的に行われている。しかし、映像をどのように解釈するかは一樣ではなく、観客の文化的背景に基づいて多様な解釈が存在することになる。日本では観客の文化的背景について、それほど多くの多様性を確認することはないかもしれないが、アメリカ、フランス、イギリスなど観客が多民族により構成される場合、映像に対してなされる解釈やそこから構築される文化的知識には、観客の文化的背景に応じて複数のヴァリエーションが生まれることになる (Martinez 1992)。これは映画研究の観客論や受容論とも関連する問題であるが、異文化を描いた映像に触れる機会が増え、また、異なる文化的背景をもつ人たちと接する機会が増えている現在において、映像を通して文化的知識が構築されるプロセス、そのヴァリエーションについてさらなる理解を得ることは、今後より重要な課題になると思われる。

以上、象徴、意味作用、動作、感情、知覚、相互行為、コミュニケーションなど、映像人類学の代表的な研究領域について、適宜代表的な研究蓄積を示しながら再考してきた。先述のとおり、映像人類学の歴史は長く、その最初の試みはリュミエール兄弟のシネマトグラフの発明とほぼ同時期に遡る。しかし、長らくのあいだ映画は技術的にも資金の上でも個人で取り扱うことが難しく、映像人類学はその重要性が指摘されてきたにもかかわらず、一部の研究者に限られてきた。しかし、映像を取り巻く環境は劇的に変化し、デジタル技術に基づく映像製作の可能性が大きく広がるなかで、多くの文化人類学者がフィールドワークで経験する様々な出来事を映像にとらえ、現地の人々と様々な関係性を築くなかで、映像作品を製作しようとしている。そのような動向のなかから、先に述べたハーバード大学・感覚民族誌学ラボの諸作品が生まれ、多くの国際映画祭で新しい視点をもつ作品として高く評価されている。映像人類学が理論と実践の学問としてより豊かに発展していくことは、映像文化に対する貢献の観点からも大きな意義があると思われる。

■注

- 1) 日本でも『モンタナ 最後のカウボーイ』（バーバッシュ、キャストース=テイラー 2009）『リヴァイアサン』（パラヴェル、キャストース=テイラー 2013）、『マナカナ 雲上の巡礼』（スプレイ、ヴェレズ 2013）等の作品が劇場公開された。
- 2) 各組織の正式名称は、アメリカ人類学協会 American Anthropological Association、映像人類学会 Society for Visual Anthropology。

■参考文献・映像作品

Alan Lomax

Audiovisual Tools for the Analysis of Culture Style. In Paul Hockings[ed] *Principles of Visual Anthropology, second edition*, Mouton de Gruyter, 1995.

Dominique De Font-Reaulx

E J Maray - Actes du colloque du centenaire. Arcadia editions, 2006.

エドワード・T・ホール

『かくれた次元』日高敏隆・佐藤信行訳、みすず書房、1996年。

『文化を越えて』岩田慶治・谷泰訳、TBSブリタニカ、1993年。

グレゴリー・ベイトソン、マーガレット・ミード

『バリ島人の性格——写真による分析』外山昇訳、2001年。

イリーサ・バーバッシュ、ルーシアン・キャストース=テイラー

『モンタナ 最後のカウボーイ』デジタルビデオ、2009年。

Jay Ruby

The Cinema of John Marshall. Routledge, 1993.

Jean Rouch

Cine-Ethnography. Feld, Steven[ed], University of Minnesota Press, 2003.

John Marshall

Joking Relationship. 16ミリフィルム、1962年。

Karl G. Heider, and Carol Hermer [eds.]

Films for Anthropological Teaching. American Anthropological Association, 1995.

クロード・レヴィ=ストロース

『ブラジルへの郷愁』川田順造訳、1995年。

マルセル・モース

『社会学と人類学Ⅱ』山口俊夫・有地亨訳、弘文堂、1985年。

村尾静二・箭内匡・久保正敏

『シネ・アンスロポロジー映像人類学——映像人類学の新たな実践へ』せりか書房、2014年。

Paul Hockings [ed]

Principled of Visual Anthropology. Mouton de Gruyter, 1995.

ロバート・フラハティ Robert J. Flaherty

『極北のナヌーク』35ミリフィルム、1922年。

My Eskimo Friends "Nanook of The North". Doubleday,Page&Company, 1924.

ステファニー・スプレイ、パチョ・ヴェレズ

『マナカマナ 雲上の巡礼』 デジタルビデオ、2013 年。

トリン・T・ミンハ

『ありのままの場所 — 生きることは円い』 16 ミリフィルム、1985 年。

ヴェレナ・パラヴェル、ルーシアン・キャストース=テイラー

『リヴァイアサン』 デジタルビデオ、2012 年。

Wilton Martinez

"Who constructs anthropological knowledge? Toward a theory of ethnographic film Spectatorship". In Peter Ian Crawford and David Turton[eds.] *Film as Ethnography*. Manchester University Press, 1922.

研究報告

『「良識」と云う名の嘘を暴けッ』

— 恩師・今村昌平監督生誕 90 年を記念して
紅谷愼一氏にお話を訊く —

第一部『青春篇』

細野 辰興

(映画監督・日本映画大学准教授)

月並みなことは言いたくないが、今村昌平監督（1926 - 2006 年）作品と今村監督自身との遭遇は、私の人生にとって大きな事件だった。否、映画界にとっても今村昌平監督の出現が大きな事件だったことは間違いない。

『豚と軍艦』（日活、1961 年）までの「より良く出来た映画」から一転しての『につぼん昆虫記』（日活、1963 年）に始まる「新しい映画」への挑戦。『神々の深き欲望』（日活 = 今村プロ、1968 年）から 10 年の空白の後の『復讐するは我にあり』（松竹 = 今村プロ、1979 年）の更なる衝撃。

色々な研究書が発表され、今村監督自身も何冊かの自身の映画人生についての本を上梓している。しかし、今村映画の秘密が十分に解明出来ているとは言えない。

今回、唯一と言って良い元祖・今村組になってしまった録音技師、紅谷愼一氏（86 歳 [2017 年 7 月現在]）に 2 日間 10 余時間に亘りザックバランにお話をお訊きすることが出来た。

私が、紅谷さんに初めてお目にかかったのは、36 年前（2017 年現在）に日活調布スタジオで行われた相米慎二監督（1948 - 2001 年。80 年代を代表する異才）の『セーラー服と機関銃』（キティ・フィルム = 角川、1981 年）のダビングの時だった。音に聞こえた伝説の録音技師「ベニヤン」こと紅谷愼一氏の印象はスマートでモダンだった。曖昧な相米さんの要求に胸を貸し感性豊かに音作りをされていく姿が今でも脳裏に焼き付いている。翌年の同じく相米作品『シオンベン・ライダー』（キティ・フィルム、1982 年）のダビング。私はその時も末端の助監督に過ぎなかったが、矢張り、鮮やかな音のデザインに目を瞠った（耳を凝らした?）。残念ながら私の監督作品では胸をお借りする機会はなかったが、私が監督に成ってから試写会に来て頂

きの確な意見を言って頂いたりしていた。

そんなお付き合いの中から今回、2016年8月17日、18日に念願の今村昌平監督との50年に及んだ付き合いの一部をお訊きすることが出来た次第。お互いが助手時代からの付き合いである紅谷さんがザックバランに語る貴重な「鬼のイマヘイ」。そこから形而上的に見え隠れする「今村昌平」とは？

インタビューは、雑談風に始まった。

そして誰もいなくなった

紅谷「だからさあ、もう、周囲が皆いなくなってきたんだよ」

細野「そうなんです。それにハタと気がつきましてね。武さん（武重邦夫。1939 - 2015年。『エロ事師たちより 人類学入門』（日活＝今村プロ、1966年）からの今村監督の助手。横浜放送映画専門学院（1975年開設）の創立メンバー）が早かったですからね、年齢的にも。」

紅谷「武重くんは早かったね。あの人はしかし、今村さんのことずっと書いてたんじゃないの？」

細野「これですよ、『愚行の旅』（インターネット『今村昌平ワールド』<http://www.cinemanest.com/imamura/home.html> [最終確認日2017年7月1日]に所載)。未完ですけど。」

紅谷「未完でしょ。それで武重くんは、自分の知らないことが一杯あるから僕に一回ゆっくりと訊きたいって。要は武重くんが抜けてる部分を僕が知ってるわけだから」

細野「そうですね。武さんとしては『栢山節考』（東映＝今村プロ、1983年）のチーフ助監督が現場としては久しぶりで、しかも最後の現場だったわけですね。『復讐するは我にあり』（松竹＝今村プロ、1979年）は、製作補で就いていたかもしれないですけど。あとは、やっぱりずっと学校サイドでしたから」

紅谷「ま、彼は、学校ができて逆に、生き生きとしたね」

細野「そういう風に自分も言ってますね」

紅谷「自分も言ってた？ やっぱりねえ、巨匠と一緒にずっといるということとは、それはやっぱ辛いと思いますよ。力が発揮出来る出来ないよりも、もう萎縮して、なんかこき使われるっていう立場みたいになっちゃう」

細野「いやそれで、はたと気がつくわけですよ、元祖・今村組の皆さんが殆

ど鬼籍に入られてしまったと。岡安さん（岡安肇。1936 - 2014 年。編集技師。『檀山節考』からの後期今村作品を担当）も、ねえ。岡安さんはちょっと下でしたよね」

紅谷「岡安君はだいぶ下だよ。丹治くん（丹治睦夫。日活の編集技師。初期今村作品の編集を担当）が、大病して仕事できなくなって岡安君が入り込んだわけ。それまで彼は助手だったからね」

細野「そうですね。『人類学入門』で丹治さんが病気になられて、けっこう自分がやったって話は聞いた事ありますけど」

紅谷「武重くんより岡安くんの方が下だと思うけどね」

細野「あ、それはないですね」

紅谷「それはないか、逆？」

細野「武さんの方がちょっと下でしたね、2つか3つくらいの差でしたね」

紅谷「傳さん（藤田傳。1932 - 2014 年。『神々の深き欲望』のチーフ助監督。劇作家。劇団 1980 主宰）が僕より1つ下でもう、だいたい同じ世代みたいなもんだけど」

細野「僕は、横浜放送映画専門学院（元祖・日本映画大学）が出来て、その2期生なんで、入ってから勿論、皆さんと知り合いになっていくわけですけどもね。だからその前のことは、それこそ皆さんとの雑談で知ったり、本を読んだりして、知っていることなんで。あの時まだ、『復讐するは我にあり』も撮れてなかった。あれは確か、映画学校が始まって3年目に作った作品だったと思うんですよ」

紅谷「この映画学校のことは随分前から監督は考えていて。新宿でね2回くらい会合を持ったことがあるんだよ。とんかつ屋さんの2階でね。西新宿の方にある、そこで2回くらい会合を持って。それで、僕はまあバカ忙しい頃で。日活の人間だから。それで結局、学校ができて、開校の挨拶はさせられたのよ、録音講師の代表として」

細野「ああそうだったんですか」

紅谷「で、横浜まで行ったんですよ。監督にはもう僕はもう無理だと、作品3本も4本も抱えてて学校のことなんてやってられないということで断って、それで庄太郎さん（吉田庄太郎。1925 - 1987 年。録音技師。今村作品では『復讐するは我にあり』『ええじゃないか』を担当）になったわけで」

細野「その頃でいうと、紅谷さんは、角川映画ともう出遭ってますもんね」

紅谷「うん、角川の『人間の証明』（1977 年、佐藤純彌監督、松田優作主

演) からやってるから」

細野「そうですね、だから丁度、『人間の証明』とか『野生の証明』(1978年、佐藤純彌監督、高倉健主演)が入ったって感じの時ですよ」

紅谷「いや、その前ですかね」

細野「もっと前ですか？ だとすれば『人類学入門』 くらいのときに学校の話は出たんじゃないんですか？ 『エロ事師たちより 人類学入門』(1966年)とか」

紅谷「要は『人間蒸発』(今村プロ = ATG = 日活、1966年)なんかでドキュメンタリーに興味を持ち出したりして、ごちゃごちゃになってきたんですよ。映画的には不遇な時代ですよ、その話が出たのはね。いずれにしたって、今村プロ(1966年3月設立)を作ってからだったかな。この学校の話が出たのは」

細野「今村プロを作ってからだったと思いますよ。その西新宿のビルっていうのは僕が聞くところによると。独立プロ作って、さあ『神々の深き欲望』をやろうと企画会議が始まった時だったんですよ。で、まあ結局、『人類学入門』が最初の作品になったんですものね」

紅谷「そうそう」

細野「だから、その後の話じゃないですかね、学校の話は」

紅谷「そうだねえ」

細野「たぶんそうだと思いますけどね。浦山さん(浦山桐郎監督。1930 - 1985年『キューポラのある街』『私が棄てた女』の名匠)なんかが入りしてたっていう時の。それも順を追って色々とお訊きして行きたいと思うんですけど」

日活に入社する前の紅谷さん

紅谷「今村さんとの最初はね、『風船』(川島雄三監督作品、日活、1956年)からですよ」

細野「その話に行く前に大映時代がありますよね。大映京都の録音部に紅谷さんがおられたっていうのは勿論知ってたんですけども。そこで、長谷川一夫(1908 - 1984年。戦前戦後を通じての大スター。俳優では初めての国民栄誉賞を受賞)と昵懇だったっていうのには吃驚したんです。長谷川一夫の出演作品何本かやられてて」

紅谷「長谷川一夫さんと昵懇っていうのは、昭和24年(1949年)って言っ

たってピンとこないだろうけど」

細野「来ますよ。生まれてはいないですけど」

紅谷「昭和24年に、僕が大映京都撮影所に入ったのは、就職難の時代で。もともとは強電の方が好きだったんだ。強電ちゅうのは、屋内配線だとか、高圧送電線とかね。で、録音ちゅうのは弱電になるわけですよ。だからそういう、強電みたいな男っぼい、まあ第一工業学校の電気科出たから、そっちの方に願望を持ったんだけど。就職難の時代でツテがなくて。で、ひょっとしたことで、その大映京都撮影所が募集してるってことで、臨時で入ったんだよ。それが切っ掛けです。でまあ、照明は重いし録音のほうが好きだろうと。単なるそれだけなんですよ」

細野「当時の大映は出来立てのほやほやですよ」

紅谷「いやいやもう」

細野「昭和20年くらいじゃないですか大映に成ったのは」

紅谷「僕が入ったのは昭和24年だと思う。戦時中の昭和17年(1942年)に大都映画と新興キネマ、日活が統合されて、大日本映画株式会社っていうのが出来て、それが戦後に大映っていう名前になった」

細野「それは昭和21年(1946年)ですね。で、その翌年に永田雅一(1906 - 1985年。実業家、映画プロデューサー。大言壮語から「永田ラッパ」と呼ばれた)が社長(初代社長は菊池寛)になった」

紅谷「そのとき旧日活の撮影所が大映になった訳ですよ」

細野「東映はまだないですよ。昭和24年は」

紅谷「ないです。まだ東横映画と言っていた。それで丁度、僕が入った時は、千恵蔵(片岡千恵蔵。1903 - 1983年。戦前からの時代劇スター)だとか、阪妻(阪東妻三郎。1901 - 1953年。戦前からの時代劇スター)だとか、歌右衛門(市川歌右衛門。1907 - 1999年。戦前からのスター)が大映を出た後で。東横映画とかへ行った訳ですよ。それでスター不足の所へ」

細野「長谷川一夫さんですね」

紅谷「衣笠監督(衣笠貞之助。1896 - 1982年。長谷川一夫を育てた映画監督。『地獄門』でカンヌのパルムドール受賞)と長谷川一夫さんを大映に入れた訳ですよ」

細野「で大黒柱になるわけですよ、長谷川さんが一枚看板というか」

紅谷「一枚看板。それでやっとヒットするわけ。長谷川一夫さんの主演映画はなに出したってヒットするわけだから。だけど七不思議は、その、永

- 田雅一が長谷川一夫さんのこれを（頬を斬る）やらせてたわけですよ」
- 細野「そうなんですよ」
- 紅谷「それなのに長谷川さんが大映に入ったっていうことの不思議さって云うのは僕たち、ペーペーの頃からね、聞いてたし、不思議な社会だなんて思っ」
- 細野「そうなんですよね。で、僕が今年（2016年）の12月に映画公開するんですけども、その事件を題材にしてるんですよ、顔斬りを」
- 紅谷「ええ～！？ そんなの撮ったの」
- 細野「変化球ですけどね。今、紅谷さんが言われた疑問を僕も15年くらい前に持ちましてね。長谷川一夫さんのこと調べていったら、長谷川一夫さんの顔の傷をやらせたのは永田雅一じゃないかと」
- 紅谷「ああ、千本組ですよ、要は」
- 細野「ええ、千本組、笹井兄弟ですよ。びっくりしましてね、で何で大映に入っているんだと、その永田雅一の大映に。面白いッ、と思っ色々調べまわって、まず演劇にしたんですね、そのことを。顔斬り事件の真相を追究する映画監督の話にしたんですよ。『貌斬り KAOKIRI』って映画を作る監督の舞台と云う。しかし、そこだけ解からないと。何故、長谷川一夫さんは、最後に大映に行ったんだと。映画界を引退するまで大映ですからね」
- 紅谷「そうそう」
- 細野「しかも長谷川さんが引退してから7年ほど経って大映が倒産した時に、10何億、お金貸したりしてるんですよ長谷川さんが、永田さんに。で、今回その話を、まあ変化球なんですけど、モチーフにして作った映画（『貌斬り KAOKIRI ～戯曲【スタニスラフスキー探偵団】より～』）を12月に公開。その前に湯布院映画祭で上映して貰うんですけどね、8月の下旬に。で、映画撮る前に、脚本書く前に、訊いておくんだっとなーと思っましてね、紅谷さんに。本当に奇遇だなと思っましてね。で、話を戻すと、日活に移られた時に、長谷川さんに挨拶に行かれたんですよ」
- 紅谷「ああそう、だから、僕はね。最初やった『城ヶ島の雨』（大映、1950年）っていう、田中重雄監督（1907 - 1992年）の。ペーペーの時だけどね、まだ。それで、一週間もセット撮影で徹夜って本当にアンタもうね、寝かしてもらえんのね一週間。で、ウトウトって居眠りでもしようもんなら、製作部がヒロポン持っていてプスって打つんだよ」

細野「シャブですよ。当時は合法で薬局で売ってましたからね」

紅谷「腕つかんでさ、強制的にさ。僕、あの作品で2回ほど打たれた。最初は効くんだよね。でも2、3時間したら、今度はその疲れがドーッと出てきて」

細野「ええ」

紅谷「だからヒロポンの経験があるんですよ」

細野「その時代のことは、藤田傳さんからも聞いてましたけどもね」

紅谷「それでね、何本が続いたんですよ、長谷川さんとの仕事。まあ名前も覚えてくれて。顔も傷があるから照明技師も決まって、ちゃんと傷が写らないように。メイクアップも勿論決まっているんだけど。動きがあっても必ずここでバシッと止まるところにライティングがきちっとしてあるわけだね。で、そこで止まって喋るわけだよ。で、僕がマイク迷ってる時に「ここで喋るええ」っとか教えてくれる。気楽なもので、ああそうですか、って言って、そこにマイク置いといたらキチッとそこで止まって喋るみたい。で、撮影所には大きな風呂があって、スタッフは終わったら風呂入ったりする。俳優も一緒なんで、風呂入ってて、頭洗ってたら、後ろからケツつねられて、誰やッ、て言ったらさ、長谷川一夫さんだったって（笑）。そういう、お付き合いやけどね。だから、まあ、後半仲良くさせてもらって、それで日活にいく時、大河内伝次郎さん（1898 - 1962年。戦前からの時代劇スター）はまあいいだろうけど、長谷川さんには挨拶しなければいかんなんて思って。挨拶に行ったら「若いから、今からだったら、大丈夫だよ、頑張りなさい」と言われたというような関係」

細野「面白いですねえ」

紅谷「それで、僕は基本的には監督もスターも個人的にはしつこく付き合わないタイプなの。だから今村昌平とも、一番親しかった時期もあったけども、その個人的な付き合いというのは、まあ、麻雀で強制的に呼ばれるとかさ、そういう程度のことで、避けてた、わざとね。監督と大スターとは、個人的に付き合わない」と

細野「監督でも俳優と余り深く付き合わない人は多いですからね」

紅谷「うん」

細野「一線引く。仕事の時っていうか、やっぱり仕事とそれは、はっきり分けたほうが良いってことです」

紅谷「特に、今村さんとか黒澤さん（黒澤明。1910 - 1998年。日本を代

表する世界的巨匠) だとか、巨匠に合うと色がつくじゃないこっちが。だからそうすると他の組やった時に、非常にそれが邪魔になることがある」

細野「あーあー」

紅谷「だから常にサラにしておきたいっ、ていう。そのサラ地から自分で音の構築していきたいという思いがあるから。それは頑なに付き合わなかったねえ」

日活での若き日の今村昌平との出会い

細野「うーん、なるほど。いや、そうすると順番がちょっと逆になっちゃうんですけど、あれは大変だったんでしょうねえ。蔵原惟繕監督(1927 - 2002年。『俺は待ってるぜ』『銀座の恋の物語』など石原裕次郎作品で頭角を現す)の『愛の渇き』(日活、1967年、浅丘ルリ子主演)やってる時に、今村さんから『人類学入門』に来いって話は」

紅谷「まあ順番に話していくとですね、今村さんは最初は、黒澤さんに師事したいという思いを持っていた」

細野「うん。そうですね。自分で話してますね。書いたりもしてます」

紅谷「それで、東宝に入りたかったんだけど、東宝は助監督募集してなくて。たまたま、松竹大船が、助監督募集して、2千人の応募者の中から7人か8人。で、ダントツで受かって入ったと。で、小津組やってたりして、当然、あの人が小津組になんて合うわけがないと」

細野「うーん」

紅谷「それでまあ、日活に来たのが、僕より後だと思うんだよね。僕が日活にはいったのは昭和29年で、最初に西河克己さん(1918 - 2010年。映画監督。『伊豆の踊子』など吉永小百合作品で有名)だとか、鈴木清順さん(1927 - 2017年。映画監督。『けんかえれじい』『陽炎座』などの異才)だとか大船の関係の人が何人か来て、今村さんも一緒に来たかもしれないけど」

細野「移った年は同じ昭和29年ですね、今村さんも。月遅れかも知れませんが」

紅谷「じゃあ月は後半かもしれない。それでねえ、あの人のスタイルは決まっていて、野球帽をかぶって、鉛筆をね、耳にさして、で、雑巾を腰に下げて、いつも台本持って、ジャンパー着てね。まあ勢いよく歩いてた

からね。っていうか働きモンという感じはあったという。それで『風船』の時に初めて一緒にやって。浦さん（浦山桐郎）がセカンドで」

細野「それ以前から、今村さんのことは何となくは知っていたんですか」

紅谷「いやいや、全然。それでも後半チラッと、「鬼のイマヘイ」みたいなね、噂は聞いた。チラッと聞いたことあるけど、何が鬼なのかはよく判らなかつたけどね。それで、川島組のチーフ助監督になったわけですよ。それは、仕切ってるって感じは頭からあった」

細野「うん。うん」

紅谷「まあ、川島さん（川島雄三。1918 - 1963年。『幕末太陽傳』等の鬼才。今村監督の師匠）てのは、病弱な人だから。こう、パツパツと活発に動ける人じゃないから。で、グジグジっという、ので。いつも、背広を着てビシッとした人だから。それは心得ていて今村さんは仕切っていた。とにかく、あの人と馴染んだのが、京都の徹夜での盆踊りのシーンだったんですよ。普通は、盆踊りの音を35mmのシネコーダーにちゃんとコピーして、大きな機材を持ち込んでプレイバックするっていうのは、普通のスタイルです」

細野「ええ」

紅谷「録音助手は僕一人で行ったんですよ。それで、電気屋に頼んで盆踊りの仕掛けの、舞台はまあ、そっちの人が作ってるんだけども、スピーカーだとか、全部、電気屋さんに頼んで、昔の盆踊りのレコード盤を使ってデルマトでぐるっと回してサインして、音出しをして、何かットも、何かットも撮ったわけです」

細野「あ、そういうことやったんですか」

紅谷「普通は、そういうのやらなかつたんだけど、やらざる得なかつたわけですよ。間に合わないから。それで今平さんがとにかくエキストラを100人ぐらい、全部、電メガで、この次のカットは、この歌のここから出ますと、ここから手を上げて下ろすところから撮影をしますと。これもう明確にエキストラに指示したわけで。これはもう、すごい助監督だなあ、と思って。で、僕もさあ、こう音を調べながら、次はこっからこうサインして、そこから音をきちっと出して。で、その徹夜作業で親しくなつたわけ」

細野「ええ」

紅谷「それから、これはまあ、新人のマイクマンが巧くマイク振れないからなんだけど、僕がセットに転がったり、欄間に登ったりしながら、要は

音を突っ込んで録るっていう、今村昌平の好きな独特の音を録る方法を僕がやってるのを見てたわけですよね」

細野「うん。うん」

紅谷「その辺から色んな要素が重なり合って、親しくなって、『洲崎パラダイス 赤信号』（川島雄三監督作品、日活、1956年）では、もう既に今村昌平と浦さんと3人で新宿へ飲み行ったりしてたから、もう2本目で非常に懇意になったわけね。そりゃまあ、女性関係も絡んできたりするんだけども。そういう関係で出発したわけですよ。勿論、根底には仕事を認め合ったということもあったと思う。あの人もそんないい加減な人とそんな長い付き合いをしない人だから、まあ、どっかで、認め合ったという云う言葉を使えば、そういうことだろうと思うんですよ」

細野「お互い助手時代から、付き合い始める、僕なんかもそういう人が居るわけですけどもね。だから、例えば黒澤監督との関係とは違いますよね。紅谷さんが就いた『羅生門』（大映、1950年）の時は黒澤さんはもう一流の監督だったわけですから」

紅谷「そうそう」

細野「紅谷さんは助手で黒澤監督と知り合ったわけですからね。」

紅谷「黒澤さんの時は全く別格ですよ。そりゃあ、『羅生門』の時はさ、もう既に相手は『酔いどれ天使』（東宝、1948年）や『姿三四郎』（東宝、1943年）を。もう凄いのを撮って来てるわけですよ。既に、もう大巨匠ですよ」

細野「若くして巨匠ですよね」

紅谷「こっちは、入ったばかりのペーペーで何が何だか判んない。黒澤明という人は助手の名前全然覚えないうし、喋りもしない。メインスタッフの名前しか。そういう人だから。だから、僕が次にあった時は、全然、『羅生門』をやっていたということを知らなかったのよ。そういう、出会いしてるわけだから」

細野「面白いですね。極端ですよ。今村さんとの付き合いと。そういう助手時代からの知り合いっていうのは、例えば、やっぱり蔵原さんなんかも、助手時代からの付き合いになるわけですよ。あの人の助監督時代を見てるわけですよ」

紅谷「そうそう。例えば、西河克己監督の『生きとし生けるもの』（日活、1955年）っていうのは、チーフ助監督は中平さん（中平康。1926 - 1978年。後に『狂った果実』などを監督）で、セカンド助監督が蔵原

さんでね」

細野「はっはっは。大変だ」

紅谷「もう、そうそうたるメンバーなんですよ。サードがああ浦さんで」

細野「浦山さんが中平さんに苛め倒されたっていう作品ですかね」

紅谷「うーん。まあ、後で思えば贅沢なメンバー組んでるわけだけど」

細野「そうすると今村さんが、大監督になって行くとは思いましたか？ ま、監督になるんだらうなっていうのは思ったでしょうけど。」

紅谷「この人は間違いなく、大物の監督になるだらうという予感があった」

細野「ああ」

紅谷「その『風船』の時に既に。本が書けるという話も聞いてたし」

細野「『風船』の脚本（川島雄三と共作）、書いてますもんね」

紅谷「とにかく行動の仕方が違うから、他の助監督と。頭も切れるし。エキストラの扱い見ても、他の役者の扱い見ても、やっぱり、切れるよ。言うことが全然違うからね。これは間違いなく大物になるだらうという予感はずたけれども。なんたって他の監督は会社のお仕着せの企画で監督に昇進していくわけだけど。今平さんは、自分の、これがやりたいッ、という企画が通るまでは監督に成らないわけですよ」

細野「それは凄いことですよ」

紅谷「凄いことですよ、一本目から。誰だって、一本目を早くやりたい。それを一切乗らない。だから、一本目は今東光（1898 - 1997年）の……」

細野「『テント劇場』ですね。『盗まれた欲情』（日活、1958年）って云うタイトルにはなってますけどね」

紅谷「それでね、まあ、『風船』で一応親しくなったんで、続いて『洲崎パラダイス 赤信号』やった。同じ川島組で、同じスタッフでやって、それで洲崎のロケーションいったんですよ。夜間ロケで、まあロケセットですよ。ちょっと飲み屋のセットを作ってね。新珠三千代（1930 - 2001年）の店の設定で。現場が終わって、僕が帰ったら鍵を忘れたのを思い出して、そうだあのテーブルの上に置いたはずだと思って、タクシーで戻ってきたら、そこで今平さんと浦さんと、残った焼き鳥で一杯やってたんですよ。そこで、じゃあブラっとするかっていうんで、3人で表出て、小粋な女性たちをちょっと捕まえて、お茶でも飲みますか、みたいなことで馬鹿なことやってた」

細野「ええ（笑）」

紅谷「それでさらにこう、交流が深まったというかね。まあ、要は『赤信

号』の時は、公的にも私的にも親しみは倍増されていったという印象があるんだけど」

細野「そういうときの付き合い方って、日活に入ったのが同じ年でも今村さんの方が5歳上じゃないですか。まあ、お兄ちゃんですよ」

紅谷「お兄ちゃんだ。5歳上だからねえ」

細野「20代ですよ。紅谷さんも」

紅谷「もちろん、20代だよ」

細野「そうすると、付き合い方としては、兄貴分みたいな、感じになるんですか」

紅谷「いや、だから、一つの接点は、チーフ助監督対録音のチーフ助手という関係だから、そこはもうね、年齢も何もないわけよ。それは、こう親しくなっていくうちに経験が違うということはわかってくるけどさ、最初はチーフ助監督とチーフ録音助手という関係」

細野「タメの付き合いと云うことですよ、最初はね」

紅谷「対等に話していくという」

細野「で、浦山さんが酔っ払ってちょこちょこついてるみたいな感じですか」

紅谷「そうそう」

細野「おい、浦、こっち来いッ、みたいなことですか」

紅谷「そうそう。浦さんはとにかく今平さんの言うことを何でも聞くわけ」

細野「うーん。らしいですね」

紅谷「そりゃもう絶対的な。浦さんは尊敬してるわけだから」

「鬼のイマヘイ」監督、デビュー

細野「でも、これでもうすぐ監督になりますよね、今村さん。『洲崎パラダイス 赤信号』とか『幕末太陽傳』（川島雄三監督作品、日活、1957年）とかのチーフ助監督をやって」

紅谷「その前に『わが町』（川島雄三監督作品、日活、1956年）があるんですよ」

細野「織田作之助ですね。新国劇でやってたやつ」

紅谷「うん、辰巳柳太郎主役のね。だから、『風船』、『赤信号』、『わが町』と三連発したわけ、川島さんが。それで、『わが町』の時に準備は今村

さんがやあって現場から松尾さん（松尾昭典。1928 - 2010 年。後に監督）がチーフ助監督に変わって。その辺がね、後で考えたら、もう自分の作品を用意するためと云うこともあったんじゃないかなと思うんだけど。まあ、今村さんは胃を壊したりもしてたからね、若い時から。だからどっちが理由かはよく判らないままで、『わが町』は松尾昭典さんになって、今平さんとは縁が切れたわけですよ、現場、来なかったわけだから。それで撮影してる間に会った時に、実は一本撮ることになった、あんたチーフでついでくれんか、ってということになって、今村さんの一本目だから良いよって。ま、その前に何回か飲んでるんですよ。それで、川島さんが、新宿の「ととや」と云う旅館に泊ってたもんだから、確か、新宿の3丁目あたりで飲んだ時に3人で出した金が足りないんで、今平さんがちょっと待ってと、じゃあ川島さんに無理云うか、って今平さんが抜けて、川島さんのところ行ってちょっと小遣いもらって」

細野「はっはっは」

紅谷「そういうことあったりして。まあ、ということは、相当親しくなったってことですよ。だから、今村さんが一本撮るといふ情報は割と早く入ってきて。『盗まれた欲情』ということで、長門裕之（1934 - 2011 年。初期今村作品の主演俳優。代表作『豚と軍艦』）が主役で、という情報が入って。それを僕は助手としてついたので」

細野「今言われた、例えば今村さんが今度、オレー一本やるからチーフで就いてくれよ。というようなことを紅谷さんに言いますよね。でもまあ、会社なわけですね、日活だから。機構があるわけだから。そうすると、今村さんは今村さんで、製作部長とか録音部の上司かなんかの人にそういうこと言わなきゃいけない、ですよ？」

紅谷「この頃は、録音助手の采配を、僕なんかがやってたわけ」

細野「ああ、そうか。録音部のスタッフの編成を紅谷さんがやられてたわけですね」

紅谷「僕なんか助手の親玉みたいになっていたから、ある程度、細工をしながら、今村組に合うようにしたんですよ」

細野「録音組合、録音助手会の代議員みたいなことやりましたね」

紅谷「そうそう、幹事やってたからね」

細野「で、昭和 33 年に、石原裕次郎（1934 - 1987 年）が大ブレイクして。勢いづいて、製作本数も増えていって、今村さんも、じゃあ次はお前が監督デヴェューだ、みたいなことに成って行ったと云うことなんですよ」

紅谷「そうだろうね、もうこれは、裕次郎が大ヒットしたから日活も目処がついて。今村昌平が望んでるのはさ、(日活は)客が入るわけがないと思ってるわけだから、それを撮らすというのは会社に余裕がないと。会社が言う企画はやらないわけだから。今村さんの辛口の社会派の作品を入れるのには会社に余裕がなくちゃいけないからね。裕次郎がヒットした後だから、撮れるチャンスが出てきたんだろう。それで、まあ『盗まれた欲情』は評判も良くて」

細野「面白い映画でしたよね。旅芸人のなんかね」

紅谷「撮影も大変だったけどね、でもまあ新人監督賞とったんじゃないかなあ。その後が、『西銀座駅前』(日活、1958年)という」

細野「あれも面白かったですね、僕なんか観て」

紅谷「これがSP(シスター・ピクチャー)というのがある。要は、二本立てやるのに、低予算で新人監督の登竜門みたいなもんなんですよ。1本撮らしたけども、それもやらにゃいかんという。どうしてもやれと言うの、会社が、今平さんは嫌がったんだけども、それで、フランク永井(1932 - 2008年)が歌ってヒットしていた『西銀座駅前』で。会社の本をまるっきり変えちゃったよね、話を。南の島に行って、なにが『西銀座駅前』だという。しかし面白かった記憶がある」

細野「面白かったですよ、あれ。妙な、へえーッ、ていう作品ですよ」

紅谷「これが、会社の企画の本もひっくり返しちゃったわけだよ。それでも会社はまあ撮らしたわけ、とりあえずね」

細野「良く解らないんですけど、『盗まれた欲情』の方が先じゃないですか。1本撮った後に、何故、SPを撮らせなきゃいけないっていう？」

紅谷「それは会社の命令だよ。どうしても、撮らないと次撮らせないぞ、みたいなことがあったわけ」

細野「要するに、後から続く者に対しての示しが見つからない、とかそういうことなんですか？」

紅谷「そうそう」

細野「あー、ややこしいですね、それは」

紅谷「みんなそれをやってんだよ、他の監督も」

細野「じゃあなんで、最初にSPを撮らせなかったんですかね、今村さんに」

紅谷「いやそりゃあ、やらないでしょ、本人は。最初SPで出発はしないでしょ、今村さん」

細野「でもそれ、凄いですね、それをやんなかったっていうの。SPなんて

やっつらんねー、みたいなことですか言ってしまうば]

紅谷「その辺の腰の据えどころがやっぱり違うと思うんだよね」

細野「ほんとですね」

紅谷「それで僕はね、『果てしなき欲望』（日活、1958年）と『豚と軍艦』と『につぼん昆虫記』（日活、1963年）は抜けてるんですよ」

細野「そうでしたか？」

紅谷「もう僕も忙しかったからね、裕次郎の作品も多かったし」

細野「『豚と軍艦』抜けてましたっけ？」

紅谷「抜けてる、抜けてるんですよ」

細野「あれ、橋本さん（橋本文雄。1928 - 2010年。録音技師。大映京都時代からの紅谷さんの盟友）でしたよね、技師は。だから、あれはチーフが紅谷さんだとばかり思っていましたけど」

同時録音（シンクロ）への拘り

紅谷「うん、僕は抜けてる。僕は、『盗まれた欲情』の後は、『西銀座駅前』をやって、その後は、『にあんちゃん』（日活、1959年）になる。それで、『にあんちゃん』の時に、ボタ山で同時録音出来ないかって言われたわけ、今村さんに。そもそも同時録音の機材がない。カメラもミツチェルしかないし。ミツチェルは三相の220ボルト。で、録音機だって100ボルトの電源が必要なわけだし。35ミリのシネコーダーしかない。そんなんあちらこちら持って歩けないわけで、第一電源がない。まあそれは納得して、『にあんちゃん』に関しては、全部、ロケーションをアフレコでやったんですよ。それでまあ、会社もなんとか今平さんが要求する同時録音というのに対応しないといけないっていうんで、蔭では擬似三相と言って、一般家庭の100ボルトから、擬似の三相で220ボルト、要はカメラが回せるという馬鹿でかいトランスを作って、その1本目が、『につぼん昆虫記』なわけですよ。だから『豚と軍艦』まではロケーションはアフレコだったんですよ」

細野「『につぼん昆虫記』で、初めてロケーション、シンクロ出来たっていう」

紅谷「だからオールロケ、オールシンクロというのに、拘ってたわけ。それを実現したのが、『につぼん昆虫記』なわけだ、それが最初なんです。これ以降は全部、オールロケ、同時録音。で、根本的にね、今村さんの、

他の監督との違いは、映画というのは自由に撮れるはずだと、なにも決まった撮り方ないはずだと。と言いながら、第一に嫌がったのは、セットの壁をばらして、こっちから引こうとかね。全部ばらして移動（レール）を延々と引っ張って、こう、撮るとかね、ああいう風に、こう自由に撮れるというのを嫌がったわけ」

細野「ふふ、面白いですね。自由に撮れるはずだと言いながら、安易な自由は嫌だと」

紅谷「それと、嘘くさいっていうのは嫌がったの。役者がやっぱ、セットっちゅうと、セットの芝居しか出来なくなるわけだから。役者を、本物の現実の世界に入れて、そこでスタッフが苦勞しながら撮ることによって、何か生まれるであろうと。その精神を早くから持っていたわけですよ。と云うとこがね、大船を出たちゅうのも、解りますよ。大船は全部セットだから」

細野「小津組じゃ特にそうかもしれないですね」

紅谷「そういう嘘くさいのはもう嫌だっていう。だから小津映画なんか絶対これ軽蔑してるに違いないってのが判ったから。」

細野「軽蔑まではしてないと思いますが」

紅谷「ま、というようなことで、『にっぽん昆虫記』も就けなかったんですよ。それで今度は、『赤い殺意』（日活、1964年）。実は今村さんは、『にっぽん昆虫記』の時、紅谷を1本にしろって会社に言ってるらしいんだよ。でも、会社はオッケーしなかった、まだ若いし。だから『赤い殺意』の時にも同じことがあって、技師会は今から言われても、技師が一杯いるから駄目だっていう反対があったりして。で、その代わりに、紅谷をチーフに就けろということになって、『赤い殺意』は、チーフで就いたんですよ。ミキサー（神保小四郎）にも頼まれて、監督と両方に頼まれたから、これも細工して就いたんですよ（笑）。それが、今村組のチーフで就いた最後の作品になるんですけど」

細野「これも全部、シンクロで出来たわけですよ」

紅谷「シンクロでやった」

細野「大変だったでしょうねえ、『赤い殺意』も」

紅谷「うん」

細野「この間、改めて、また観ましたけども。いや、なんて言ったらいいでしょうね」

紅谷「これはね、なんというかね。あれだけこだわって撮るとすることも、

まあ春川ますみ（1935年～。日本を代表する名女優。代表作『にっぽん昆虫記』『赤い殺意』）を起用したのも、そりゃあ上手くいってると思うし。あの作品が、非常に不器用でありながら、すごい迫力があるというのはね、もう本当に、手作りのさ、もうアナログの最たる撮り方してるんですよ、本当に。カメラはミッチェルしかない、録音機もまだ、大きなしかないっていう、それをいつでも持って歩きながらロケやってるわけだし。まあ一番、あの作品の大きな山場は、松島駅の、SLが入ってきて」

細野「移動での、二人が乗って行くところですね」

紅谷「あれは、1日1本しかSLはないんですよ、だから1本逃すと、またあくる日来なきゃいけない。で、1週間かかった、1週間目にオーケーになったんだよ。1日リハーサルに使って。ところがカメラが写るんですよ」

細野「写ってましたよね、SLのガラス窓に」

紅谷「写ってる」

細野「大画面で見ると、判りますもんね、面白いですけどね」

紅谷「あれが一番判りにくかった、カメラ。素人の人には判らないだろうっていうんで、オッケーしたんだけど。あれもやっぱ計算して、松島駅の2つ前から照明部が乗り込んで、助監督も乗り込んで、それで、照明部は、簡単に春川ますみと2人が通るところだけライティングして。で、助監督はとにかく、撮影をしますと、皆さんはカメラを見ないでくれと、ごく自然に車内で会話してくれということも頼んで。で、製作部が、SLに乗り込んで、止まる場所は決まってるわけだから。で、どこどこで汽笛を鳴らして、どこどこで誰か立ってますから、そこで止まるように。で、見えないところでみんな、配置してるわけですよ、人間を。それでカメラは、軽トラに乗って、エンジンかけるわけにいかないから……」

細野「ニュートラルにして人力で押すわけですね」

紅谷「うん、だから押して、僕たちも。もうワイヤレスのもう悪い時でね、電波がすぐ切れちゃう、危ない時なんだよ、もう、それでしょうがないから、リアカーに乗って、機材をね、で、カメラと同じ様にこう移動して、って、それでもうギリギリのところで撮れたという感じ、ですけどね」

細野「重要なシーンですもんね」

紅谷「うん、だから要は、汽車が入ってって、2人が乗り込む、カメラ寄って行く、ここまではいいんですよ。で、その乗り込んで後ろの車両だからカメラが迎える、このタイミングによって写るんですよ。で、カメラは先行して行くのが一番良いんだけども、それが中々、巧く行かないんですよね」

細野「ははは」

紅谷「うーん、だから6回やったのかな」

細野「6日間ということですよね」

紅谷「で、1日リハーサルで。丁度1週間目だね、オッケーになってね。それで、まあライティングした後始末とかあるんで、次の駅でバスが迎えに行って、スタッフを降ろして、というようなこと、それをもう、本当に延々とやってたわけですから」

細野「すごいですよね」

紅谷「それと『赤い殺意』で多用したのは盗み撮りですよ」

細野「駅なんかそうですね。冒頭の駅なんかも、そうだし」

紅谷「改札口はね、大変だったですよ、目立つから」

細野「結構カメラ見てる人いましたもんね、後ろの方で」

紅谷「だから、電話工事なんかで、よく立ってるでしょ小屋のようなのが、黒と黄色の斜線のあれを作って、改札口のちょっと前に、前の日から置いておいて、カメラと助手は入らにやいかんから、カメラマンと2人入るわけ、大きめに作っておいて。それで、時間決まってるからね。何時の汽車で回すっていうのをもう、前もって打ち合わせしてあるわけ。それで、姫田さん（姫田眞佐久。1916 - 1997年。今村作品、神代辰巳作品などを支えた名カメラマン）と、助手と、カメラが、その箱に入るの。だいたい1時間前に。もう小便もしておいて。それで、あんまり遅いとばれるからね、本番はもう今村さんがこう出てきて、改札のところに居て、咳をするんですよ。咳をすると、カメラ、録音機もスタートして。で、ライターの火をガチャっとつけてタバコ吸う、それをカチンコ代わりにして。で、今村さんがどくと汽車が入ってくる、西村晃さん（1923 - 1997年。日本を代表する個性派俳優。代表作『赤い殺意』『悪い奴ほどよく眠る』、テレビドラマシリーズ『水戸黄門』）が出てくる。あれ盗み撮りなのよ。まあ、そりゃあ、前もって綿密に打ち合わせして、ええ、リハーサルもやってね」

細野「あのシーンも力ありますよね、やっぱり」

紅谷「だから、観客も知らないわけだし。ああいうところは、やっぱ違うんですよね、エキストラが歩いてなんとかかんとかじゃないし。それと後半の春川ますみの駅前のシーンのところは、空いてるビルの三階の喫茶店から望遠で狙って、それで、春川ますみがこう、つわりで、具合悪くなる、へたると思うんですよ、それも盗み撮りで。そしたら、一般の人がどうしたんですか？ 救急車呼びましょうか？ っということになって、それも具合悪いんで、助監督が出てきて、知り合いみたいな感じで車に乗って、そういうバカなことやってたけど、大変だったよ、そりゃあ」

細野「いやでも面白い、面白いですよ、そのバカなことが映画はやっぱり」

紅谷「面白いんだよ」

『青春篇』完（於・日本映画大学 新百合ヶ丘校舎学長室）

話し手
紅谷愷一氏
聴き手
細野辰興

後記

ジャンパー姿に野球帽、腰に手拭いぶら下げて耳には鉛筆を挟んでいる。現場を見事に仕切り、エキストラも巧みに捌き脚本も書く。勿論、酒も飲めば女性もからかう。監督昇進に当たってはSPを拒み、行き成り本編デビューをし、執拗にシンクロに拘る。撮り方は自由だと言いながらセットなどの安易な便利さは全面拒否。

ここまでの全盛期の日活撮影所を舞台にした『青春篇』で、今村監督と紅谷さんの関係性の中から、既に今村昌平の特異性やスケールの大きさが垣間見えてくる気がします。

この後のインタビューでは、今村プロの創立から始まり『「エロ事師たち」より 人類学入門』『神々の深き欲望』などの製作秘話に及び、何故、今村監督がそこまでリスクを背負って『神々の深き欲望』に拘ったのかも紅谷さんとのエピソードを絡めて判って来るはずです。

文字制限などの関係もあり、数回に亘り全インタビューをお届けする予定です。

第2部『立志篇』をお待ちください。

※インタビュー及び本稿の準備の為、日本映画大学4年（当時）・録音コースの学生であった武中志門君に録音と文字起こしにご協力いただいた。また、インタビュー部分については紅谷愼一氏と、日本映画大学・録音コース専任講師の若林大介氏に記述内容を確認していただいた。以上、記して深謝申し上げます。

出版・研究推進委員会

委員長 大澤信亮

委員 高橋世織

斎藤久志

日本映画大学紀要 第2号 2017

Bulletin of Japan Institute of the Moving Image Vol. 2 2017

2017年8月1日発行

編集 日本映画大学 出版・研究推進委員会

発行 日本映画大学

新百合ヶ丘キャンパス

〒215-0004

神奈川県川崎市麻生区万福寺1-16-30

TEL 044-951-2511

白山キャンパス

神奈川県川崎市麻生区白山2-1-1

TEL 044-328-9123

印刷製本 株式会社 精興社