

Title	増村保造の映画空間
Author(s)	土坂, 義樹
Citation	デザイン理論. 2006, 48, p. 84-85
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/52743">https://doi.org/10.18910/52743</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

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

Osaka University

## 増村保造の映画空間

土坂義樹／京都造形芸術大学大学院芸術研究科芸術専攻

一九五〇年代末に大映の専属監督としてデビューして以後、一九六〇年代から七〇年代にかけて日本映画界で活躍した映画監督増村保造は、現実社会への強い意識から未だ「個」の存在し得ない日本社会への痛烈な批判を映画作品において積極的に展開し、徹底して日本社会との二項対立図式のなかに「個」を謳い続けた。とりわけ一九六〇年代には意図的に女性を主人公に据え、恋慕や欲望を契機とした彼女たちのエゴイズムを主題に、その抑圧構造との軋轢や衝突を描いた作品を数多く制作した。主に女優若尾文子によってヒロインが演じられたそれらの作品は増村保造の代表作となっている。

増村保造は映像が本来的に孕む多義性をきらい、自らの主張をダイレクトで一義的な強い表現に込めようとした。テーマは物語のレベルにおいて最も如実に反映され、それゆえ増村映画は「明解なストーリー映画」としての側面を強く湛えている。したがってこれまで行われてきた増村映画に対する研究はその物語構造の分析を通じテーマを論ずるものがほとんどであるが、ともすれば作品の明解さゆえに増村が映画の内外を問わず積極的に表明していた自身の考え、目的・意図についての再確認的論究に終始しかねないという問題を孕んでいる。発表者もこれまで文化史学の領域でやはりテーマや物語構造を中心に増村映画の研究を行ってきたが、今後の増村研究には様々な切り口からの新たな読みが必要であると考える。そこで今回は一九六一年の作品『妻は告白する』を中心的な分析対象に、

一九六〇年代から七〇年代にかけての増村映画の推移を視野に入れつつ、映像のレベルから増村映画を捉えなおしてみたい。

増村映画の映像に目を向けたときに何よりもまず特徴的であるのは無人の風景ショットや空ショットの圧倒的な少なさである。増村映画の画面には常に人物が映し出され、その際にはミドルショットが多用されており、ロングショットやクローズアップが用いられることは皆無に等しい。ヒロインが単独で画面を占めることはほとんど無く、彼女は前景としての人物の身体の一部、または家屋の一部等によって画面の三分の一から半分にかけて遮蔽されたのこりの空間に縦構図に配されるか、あるいは空間いっぱいには舞くように配置された多数の人物の間隙に捉えられることが多く、しばしばカメラは視線の先に天井を写し込むやや仰角、あるいは床面を写し込むやや俯角からヒロインを捉えている。また映像の運動性という点では、カメラが同一場面においてカットごとにポジションを変えることで生じる運動が主であり、空間内におけるヒロインの運動は非常に制限的で視線の移動に伴う微細な姿勢変化や緩慢でよろめくような歩行・動作が精々である。このように増村映画の映像は視野が極端に狭く不自由であり、緊密な構図や配置、「視線の鎖」のようにヒロインを取り囲む忙しない視点変化、制限されたヒロインの運動、そして最初に述べた無人ショット・風景ショットの排除等により、窮屈で息苦しい空間が構築されゆとりのない映像リズムが生成されることで、閉塞感や圧

迫感を見る者に強いる極度に異化された映画空間が現出しているといえる。ここに増村映画に頻出する「監禁」「密室」や「盲目」といったモチーフを交差させると、増村映画のある一つの相貌が浮かび上がってくる。それは「視覚」から「触覚」へ、という志向である。

「監禁」や「密室」といったモチーフが物語レベルに設定されることで作り上げられる空間は、増村映画においてまさに「特権的な空間」として描かれている。その特権性とは第三者的「視線」からの解放であるとまず言うことができるだろう。それはヒロインが徹底的に押し込められてきた窮屈な空間・画面構図からの解放でもある。また屋内に限らず、これも増村映画に頻出する周囲に人影のない海などのいわば第三者不在の屋外空間についても同様であると考えられる。そして「盲目」というモチーフはヒロインが「視覚」世界から離脱するという意味において世界そのものを先述の特権的空間へと仕立て上げるものである。つまり増村映画とは物語レベルでの展開とは別に、常にそのような空間を最終目的として希求する映画であると言うことができるだろう。そうした空間において真に特権性・優位性を与えられているものは何か。それはすなわち「身体」そして「触覚」にほかならない。特権的空間のもとではそれまで過度に制限されていたヒロインの運動＝身体が解放され、しばしば例外的にクロースアップ手法が用いられることで身体に「触れる」という動作が過度に強調されはじめるのである。「視覚」から「触覚」へという増村映画に潜行するこのようなベクトルは、一九六〇年代作品から一九七〇年代作品にかけての推移—ヒロインの運動性の過剰化・暴力やグロテスクへの傾倒・世間や社会といった「外部」の

希薄化もしくは消失等々に、より純化された形で露になることから明瞭に理解することができる。またそうしたベクトルの内に、フォームや表現における恐怖映画への不意な接近や、物語レベルの要請を超えた死や虚無といった領域への傾倒が生じていることも見逃してはならないだろう。

増村保造の映画空間とは何よりも「視覚」世界の逼塞をこそ示しているのであり、絶対的「視覚」領域にあるはずの映画において、「視覚」世界からの離脱を欲し「触覚」世界へ向かおうとするまさにアンビヴァレントな志向を我々はそこに読み取ることが出来る。それはテーマや物語への奉仕を超えた、ある過剰な逸脱として増村保造の映像に棲息しているのである。