The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	中平康『狂った果実』再考
Author(s)	安部, 孝典
Citation	デザイン理論. 2018, 72, p. 5-18
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/70562
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

中平康『狂った果実』再考

安　部　孝　典

キーワード
中平康，『狂った果実』，日活，日本映画，1950年代
Ko Nakahira, *Crazed Fruit*, Nikkatsu, Japanese film, the 1950's

はじめに
１．中平映画再考のために
　1-1．これまでの中平評
　1-2．ヌーヴェル・ヴァーグの作家への影響
　1-3．『狂った果実』の同時代評
２．『狂った果実』再考
　2-1．スピーディな映像表現
　2-2．古典的映像演出
　2-3．中平の特異なスタイル
おわりに

はじめに

中平康（1926-1978）は，1950年代なかばに日活からデビューし，長編第１作[1]『狂った果実』（1956）の成功を皮切りにその後の日本映画界で異端の才能を発揮した映画監督である。前期作では主に軽妙洒脱なスピード感溢れる作品で手腕を発揮し，その後もサスペンスやミステリー，その他あらゆるジャンルでそのテクニックを披露した。しかし，深刻なテーマ性や社会性をもつ題材の映画化よりも洗練された軽い画面を好む中平の作風は，当時の日本映画界においては正確に理解されなかった。また，中平は映画評論やエッセイなども多く残し，そうしたシリアスで重苦しい作品ばかりが国内の映画雑誌のベストテンにあげられる状況を批判した。映画を内容よりも形式で，つまり脚本をどのように映像化したか，そこにみられる映画作家の工夫や葛藤をこそ評価すべきである，とことあるごとに主張した。そのため，多くの場合，映画評論家を敵に回してしまったことによってか，結果として，その映画人生においては賞レースにまるで縁がなかった。したがって，いまだに確固とした評価の定まっていない呪われた映画作家であるとも言える。

国内での再評価の動きは，1999年に「中平康レトロスペクティヴ」と題して８作品が全国上映されたことによってようやく始まる。また，2003年には，第16回東京国際映画祭協賛企

本稿は第59回大会（2017年８月９日，秋田にぎわい交流館）での発表に基づく

画「映画をデザインした先駆的監督・中平康レトロスペクティヴ[2]」として『闇の中の魑魅魍魎』（1971）と『変奏曲』（1976）を除く国内の映画全作品に加えて，日本初公開となった『狂恋詩』（1968），『猟人』（1968）の２本の香港時代の作品を含めた大規模な回顧上映が開催されている。さらに，2009年には，東京・ラピュタ阿佐ヶ谷にて，「孤高のニッポン・モダニスト 映画監督・中平康」と題して日活時代の作品から34作品が上映された。これにより，ようやく中平映画を再評価する機運が高まりつつあるものの，やはりいまだその作家論や作品論の数は多くない。これまでの中平映画をめぐる言説には，概して素早いモンタージュや早撮りの手法，映画に見られるメタ構造などに関するものが多くみられる。あるいは，フランスのヌーヴェル・ヴァーグの作家たち，とくに批評家時代のトリュフォーやゴダールが『狂った果実』を称賛した事実を引き合いに，ヌーヴェル・ヴァーグに影響を与えた日本の映画作家といった観点からしばしば論じられる。

本稿は，従来，指摘されてきた中平映画のスピーディな演出についての再考を目的とする。具体的にはまず，中平映画の同時代的な評価を中心に整理し，映画界の「スタイリスト」や「モダニスト」といった言葉で語られることの多かった中平康という人物を浮き彫りにする。次に，長編デビュー作『狂った果実』の分析を通して，中平のスピーディな演出とはいかなるものかを具体的に示し，最後にそうした従来の決まりきった評価を更新するような新たな観点を提示する。

１．中平映画再考のために

まずは，1950年代の日本映画と日活の概況を整理しておこう。1951年にサンフランシスコ講和条約が締結され，GHQ による映画検閲の廃止とともに，それまで上映が難しかった時代劇が復活し，大衆の人気を博した。さらに，50年代といえば，なにより国際映画祭での黒澤明や溝口健二の活躍が目覚ましい時期でもあった。黒沢の『羅生門』が1951年にヴェネツィア映画祭のグランプリを獲得し，溝口の『西鶴一代女』，『雨月物語』，『山椒大夫』は1952年から３年連続で，同じくヴェネツィア映画祭で受賞している。衣笠貞之助は1954年に『地獄門』をカンヌ映画祭に出品し，グランプリを獲得する。また，1947年のアメリカ上院に始まるマッカーシズムの影響で，日本映画界でも赤狩りが実施され，今井正や加藤泰などの大手映画会社の監督たちが追放され，その結果，独立プロが乱立した。松竹では木下恵介や小津安二郎の映画に代表されるメロドラマや庶民の生活を叙情的に描く作品が多くつくられた。なかでも，小津の『東京物語』（1953）は，正面の切り返しによる端正な画面や，極限まで切り詰められた台詞，畳に近い高さに据えられたカメラからの特徴的なローアングルの視点などによって，世界映画史においてもその名を残す傑作となっている。

一方，四方田犬彦が指摘するように，「五十年代の映画界においての最大の事件は，一九五四年に日活という，日本でもっとも古い映画会社が製作の再開を宣言したときに生じた」と言えよう[3]。1942年に戦時体制下の企業統合により，一時的に映画製作から撤退していた日活は，1954年に製作再開第一作として『国定忠治』（滝沢英輔監督）を発表する。渡辺武信によれば，この時期はいわゆる五社協定により，日活が監督や俳優の人材集めに困難を要した時期であったが，そのことがかえって新人の活躍の場を確保しやすく，後の日活育ちの作家・俳優による日活アクションの独自性を生み出す一因となったと肯定的に捉えられるものである[4]。そして，1956年には五社協定から日活を含めた六社協定に拡大され，日活はどうにか市場への割り込みに成功していくのである。

そんな中，1956年１月に石原慎太郎の『太陽の季節』が芥川賞を受賞し，プロデューサーの水の江滝子は監督・中平康，主演・石原慎太郎でその映画化を進めていたが，結局この作品は監督・古川拓巳，主演・長門裕之で製作された[5]。その後，水の江は同じく石原慎太郎原作・脚本の『狂った果実』を中平康に監督させ，主演に石原裕次郎を抜擢することに成功する。

1-1．これまでの中平評

中平の娘で小説家・エッセイストの中平まみによれば，「裕次郎はいままでの日本映画の二枚目の概念を根本からくつがえし，父はその超モダンな感覚で全く新しい映画を作り上げた」と当時の中平の先鋭性を評している[6]。『狂った果実』はその年大ヒットとなり，同年中平は，『狂った果実』の前に撮った『狙われた男』，『夏の嵐』，『牛乳屋フランキー』と一挙に４本の作品を発表し，一躍，若手の注目株として台頭する。当時，スチールを担当した斎藤耕一は，中平はそのデビュー時から，「物語を徹底して客観的に見，映画テクニックを知っていて，テンポがいい」ことが映画界で評価されていたと証言している[7]。また，『狂った果実』で衣装を担当した森英恵は「時代を先取りしたような」，「洒落たファッショナブルな映画を作っているという自負があった」と言い，中平を「軽さ」が表現できる監督だったと述懐している[8]。あるいは同業の映画監督である新藤兼人は，中平の1957年の作品『殺したのは誰だ』について「才気が随所にひらめき，何よりも高いプライドがうかがえた。どこまでこの才能が伸びるのかとおそれた」と称賛している[9]。したがって，デビュー当時から中平はテンポの良い，時代を先取りした才気溢れる新人だと映画界内部では絶賛されていたことがわかる。

一方で，中平の助監督を務めていた西村昭五郎によれば，「注文がうるさく，いつもキャンキャン言ってるから助監督たちにきらわれて，助監督のなり手がいなかった」とも言われている[10]。監督としてやや扱いづらい面も備えていたようだが，ある意味では中平の映画製作への並々ならぬ妥協なき執念も見てとれる。俳優の演出面で言えば，例えば『狂った果実』で主役

の春次を演じた津川雅彦は，中平の演出スタイルについて「イントネーションも感情もなくなるように」，「とにかく台詞を早く言わされた」と回想している[11]。あるいは，吉永小百合は『あいつと私』（1961）での中平の演出について，「前に喋る俳優の台詞が終わるやいなや，喋りだすように要求された」と述べ，中平の台詞回しのスピーディさへのこだわりを証言している[12]。こうした中平の演出スタイルは，映画評論家のミルクマン斎藤によれば，『狂った果実』の「フォトジェニックな映像とスピーディな映像リズムは，確かにフランス・ヌーヴェル・ヴァーグとの近似性を誰にも感じさせるもの」であるとされる[13]。

1-2. ヌーヴェル・ヴァーグの作家への影響

『狂った果実』は1958年４月にパリで公開され，センセーショナルなテーマ，スピーディな展開，斬新なカッティングなどによって，フランソワ・トリュフォー（1932-1984）やジャン＝リュック・ゴダール（1930-）ら，フランスのヌーヴェル・ヴァーグの作家たちに絶賛された[14]。トリュフォーはこの映画に関して，ショットの明らかなつなぎまちがいにも関わらず，そこから生まれる明快で斬新な演出スタイルを分析し，熱狂的に賞賛している。「すべてのショットが等価値で，どのショットもその次にくるショットを導くためのものではないため，それらのショットは完全で豊かなものになっている」というトリュフォーの分析は，これだけではやや意味が不明瞭だが，中平の新しい映画に魅了されたトリュフォーの興奮は伝わってくる[15]。そして，従来のフランス映画には見られなかった，中平の斬新なショットの積み重ねが，トリュフォーやゴダールらの来るべきヌーヴェル・ヴァーグの映画を準備させたことは明らかである。続けてトリュフォーは，中平のスピーディな演出方法について以下のように述べる。

> 若いときは，急いでいて，待ちきれず，アイデアでいっぱいだ。若い映画作家は，そのため，狂ったように性急な映画を撮らなければならない。登場人物が急いでいて，それぞれのショットが他のショットよりも先に映画の終わりの fin の文字にたどりつこうとしてひしめき合う，そんな小さなアイデアでいっぱいの映画を[16]。

こうした国内外からの評価からもわかる通り，中平映画の特性はまずもってその演出スタイルにみられるスピード感にあると言える。しかしながら中平は，上述のトリュフォーらフランスのヌーヴェル・ヴァーグの作家たちがその数年後に撮った映画を快く思ってはいなかった。例えば，クロード・シャブロル（1930-2010）の『二重の鍵』（1959）については「ギクシャクした感じ」や「テニヲハをときどき抜かしたようなつなぎ」が見られ，映画文法の無視を糾弾し，あるいは，ゴダールの『勝手にしやがれ』（1960）を「近来最低のフィルム」だと言い

放った[17]。ヌーヴェル・ヴァーグ自体の風潮には，「意義も認め，またうらやましくも感じている」としながらも「いつの間にか自分や増村保造までが日本のヌーヴェル・ヴァーグの旗手として期待され始めたことに戸惑い」，そして「あんな青っぽい，安っぽい，下手くそな駄映画」と，自分たちの映画が同一視されるのを嫌い，「ヌーヴェル・ヴァーグは認めないと騒いでいた」ことを後に述懐している[18]。

ヌーヴェル・ヴァーグの作家たちは旧世代のフランス映画，いわゆる古き良きパパ世代の映画を弾劾し，みずみずしく新しい映画作りを模索した。その範となった日本映画の一本を監督した中平が，いわば弟子たちの映画を批判する構図にはどこか悲哀があるが，中平にとって，それまでの日本映画にはみられなかったスピーディな演出という特徴的なスタイルは，何も奇をてらったものではなかったのだろう。スタイルを保持しつつも新しい表現を創出していくためには，その根底に従来の映画文法に則った適切な演出作法が必要だったのである。その点，ヌーヴェル・ヴァーグの，特にゴダールの映画の伝統を反故にするかのような振る舞いには我慢がならなかったのかもしれない。トリュフォーの『狂った果実』評が具体性を欠き，いわば映画作劇法の新しさへの言及だけに留まっている点は，中平の何よりも一貫したスタイルを重視する姿勢とは相容れないものがある。したがって，以下のような中平の発言もそういったアマチュアリズムへの嫌悪からくるものだと理解されうるだろう。

> 監督は誰でも出来る。なるほどそのことはもうバレすぎてはいる。しかし，この作品のようなアマチュアリズムを称揚することは大へん危険だと私は思う。ポーズでしかない思想，それに惑わされるテーマ主義にも手を焼くが，舌たらずの悪文を手ばなしで持ちあげる愚劣さは，もういいかげんにしてもらいたいものだ。同人諸作家が，中間小説雑誌の編集者に妥協した作品。そういう印象しか私は受けなかった。私はヌーヴェル・ヴァーグを認めない。トリュフォーの『大人は判ってくれない』だけは例外として[19]。

文章の最後に突然，トリュフォーの処女作『大人は判ってくれない』（1959）をヌーヴェル・ヴァーグの中でも唯一の例外として理解を示した中平の真意を推しはかるならば，トリュフォーの処女作は確かにゴダールの『勝手にしやがれ』と比べてもその演出スタイルはやや古典的であると言わざるを得ず，そうした従来の映画文法を部分的とはいえ，正確に踏襲するトリュフォーの手腕を認めているということだろう。

そんな中平は『狂った果実』の制作について「実数は二十二，三日で撮った作品」で「葉山ロケと東京のセットを往復して大変な撮影」だったため，「忙しくなるとスタッフにコンテを説明しているヒマ」がなく，「自転車の荷台に乗っかっては，撮影所の編集室とプールを何度

も往復したりする有り様」だったと述べている[20]。フランス・ヌーヴェル・ヴァーグのアマチュアリズムに関して厳しい言葉をついでいた中平も『狂った果実』製作時にはまさにそのヌーヴェル・ヴァーグ的な撮影方法だったことがわかる。

1-3.『狂った果実』の同時代評

その他『狂った果実』についての同時代評は，例えば井沢淳が「これまでの風俗映画」とは違い，中平自身がもつ映画のリズムに身をまかせてしまう彼の柔軟さが，作品として現れているものの，「中平は現代のリズムを売ろうとし，処理し切れない現代の問題から眼をそむけて，その現代の表面をすくいあげる」のだとやや辛辣な批評を残している[21]。あるいは，白井佳夫は『狂った果実』の登場によって「日本映画に新しい時代がやってきたことを実感し」，当時の日本映画にはびこっていた「過剰な観念主義や，荘重深刻型のリアリズム」を一掃してくれるような，「ファナティックな絶叫型でもなければ，映画の技巧や形式の統一ばかりに専念する感覚至上主義者でもない，新しいタイプの映画作家」として中平を好意的に評している[22]。

あるいは，公開日前後の新聞紙上の短評を拾ってみれば，「（北原三枝演じる）女主人公のどっちつかずの性質のために話そのものもどことなくハキハキしない」ため，「太陽族映画のいちばんのトリエ」である，「べとつかないで，さっさと物語られるテンポ」が「だいぶソンをしている」としながらも「モーターボートの弟がヨットの兄と女を舟ごとぶっつけて殺すラストには少し長いが映画的に締ったいい感覚がみられる」とまずまずの評価が下されている[23]。また別の寸評では，クライマックスの海上でのボートの同シーンについて，「スピードとテンポとダイナミックな迫力を持つほかに，もう一つ皮肉にも太陽族のおろかしさをそのまま象徴するような画面になりそうにも思われた」とそのテンポの良さを評価している[24]。中平の演出については，「第二作とは思えぬ巧さで，画面のつなぎの歯切れよさ，俳優の個性をいかした演技指導など，すでに第一線クラスだが，ラブシーンになると不思議とテンポの狂いが見えるのは残念」と評されている[25]。なお，本作を「徹底した女性侮べつ映画」で，「刺激的な扇情場面を見世物」としていて，「どんな角度からも若いものには見せられない狂った内容の作品」と酷評している紙面も見られる[26]。それに対して，「大衆娯楽としての映画の性質を一応はわきまえて」いて，「青少年にいいとまではいえぬが，大して害はない」としているものもある[27]。以上により，『狂った果実』の同時代評では，概して演出面におけるテンポの良さを評価する向きと，内容面ではセンセーショナルなテーマに関して議論が集中していることがわかる。

２．『狂った果実』再考

では，ここからは実際に『狂った果実』から中平のスピーディな映像スタイルの例をいくつか見てみよう。まずは映画の冒頭，石原裕次郎演じる兄の夏久と津川雅彦演じる弟の春次が鎌倉駅から急いで汽車に乗り込むシーンである。映画において，映像のスピード感を増す方法はいくつか考えられるが，ここでは人物のアクションに注目してみよう。

2-1．スピーディな映像表現

最初のショットで駅舎の上方からティルトダウンしてきたカメラは，左からインしてくるタクシーを捉える（3.4秒，以下，括弧内はショットの持続時間を記す）。急停車してショットが変わり，急いでタクシーから降りる二人の若者，切符はいらないと兄が言い，二人は急いで改札を通り抜け（8.2秒），ショット変わって階段を走って駆け上がる（4.4秒）。人混みをわけながら列車に飛び乗り（5.0秒），騒々しく荷物を網棚に乗せ，席に座る（5.6秒）。席に座ってからも汗をふいたり，サングラスを外したりする二人の動作は大げさで画面はなかなか落ち着かない（16.4秒）。このシーンでは，細かいカット割りによるスピード感に加えて，俳優の演技，つまり走って階段を駆け上がったり，列車に飛び乗ったり，荷物を放り投げたりするという人物のアクションの素早さによってスピーディな映像となっている。

次に，台詞回しの速さの例を見てみよう。映画の前半，友人宅にやってきた兄弟は夏久の友人たちと現代社会の問題点について議論を交わす。新旧世代の軋轢と，あり余るエネルギーをどこに注いでいいか戸惑いながら鬱屈とした感情をぶつけ合う５人の若者を，カメラは交互に映し出していく。アップで捉えられた俳優たちは早口で台詞をまくしたて，前の台詞が終わるやいなやショットが変わり，次の人物が喋り始める[28]。ショットの素早い交替によって映像にリズムが生まれているが，これはショットとショットのモンタージュによる外的なリズムの創出であると言える。このシーンではそれに加え，俳優が台詞を早口で読み上げることで，画面内部の，いわば内的な映像のリズムも上乗せされている。そして，延々と続けられるかに思われる議論も最後の「お腹空かない？　メシにしよう」の台詞で唐突に中断させられる。人物をアップで捉えることで画面からにじむ圧迫感が増し，早口の台詞とも相まって異様な迫力を持ったシーンであるが，最後の虚を衝くあっけらかんとした台詞によって，一挙に全体が収束し，次のシーンへ即座に切り替えられる[29]。

あるいは，必ずしもショットの交替がなくても台詞回しの速さだけで，映画としてのスピード感が増す例を見てみよう。上述のシーンのすぐ後に，男たちがパーティを開いて女性をひっかけようと画策しているシーンである。俳優の台詞が先にしゃべった人物のすぐ後に，ほぼ前の台詞の語尾と重なるように演出されていることによって，トリュフォーの言う「若者の性急

さ」がうまく表現されている。人物たちはそれぞれに食べ物をほおばりながら，気の向くままに，思いついたことをそのまますぐ口に出す。こうしたワンショット内での俳優の台詞の応酬は他の中平映画にもしばしば見られ，特にコメディ映画にその傾向が強いと言える。上述の津川や吉永の証言もこうした滝のような台詞の応酬に関するものであったことは言うまでもない。

以上見てきた３つの例によって，中平映画のスピーディな演出とは，アクションの素早さ，ショットの素早い交替，ワンショットにおける台詞回しの速さによって特徴づけられるだろう。ところで，これらの他にも，カメラの動きによって映像のスピード感を増す方法は考えられる。俳優の顔のアップを撮る場合，例えば，カメラが左右に素早くパンするなどして少しでも画面に動きが加わることで，固定画面のそれよりは映像としてのスピード感は増す。しかし，『狂った果実』においては，そういった手法は周到に退けられているように思われる。必要以上のカメラの動きは，中平にとって忌避すべきものであったのだろう。したがって，こうしたアンビバレンツは，スピーディな演出と評価されてきた『狂った果実』において，むしろ古典的な映画のリズムに則ったようなシーンが多々あることにも当てはまる。

2-2. 古典的映像演出

その例として，ここで２つのシーンを取り上げてみよう。まずは，春次が北原三枝演じる恵梨と水上スキーを楽しんだ後，岩場で日光浴をするシーンである（以下，図版参照）。（１）岩場に並んで寝転ぶふたりのややロングのショット（5.8秒），（２）微かに触れ合う二人の両足を捉えたアップショット（7.7秒），（３）隣に寝転ぶ恵梨を気にして生唾をのむ春次のアップ（7.5秒），（４）切り返して恵梨のアップ（4.1秒），（５）水面に揺れる海藻（5.7秒），（６）恵梨と反対の方を向き，もう一度生唾をのみ込む春次のアップ（5.0秒），（７）再び水面の海藻（4.5秒），（８）やや緊張している様子の恵梨のアップ（5.3秒），（９）強く握りしめる春次の左手（4.3秒），（10）手持ち無沙汰に砂をつかむ恵梨の左手（3.5秒），（11）お互いに隣を気にする二人のショット（15.5秒），（12）飛び起きて船をつなぎ留めにいく春次（5.0秒），と続き，最後に春次の姿を微笑ましく見つめる恵梨のバストショット（6.2秒）で終わるといった具合に，このシーンには台詞はひとこともなく，まるで無声映画のように身体の部分的なアップを多用したカット割りで二人の心情を表現している。画面内での人物の動きは少なく，せわしないショットの交替もないため，従来言われている中平のスピーディな演出スタイルには当てはまらないものである。つまり，裏を返せば，中平の巧みさとは，こうした古典的な映画言語を駆使したショットの組み合わせによっても正確に物語を紡いでいくことができる点にあるのだ。

続いて，古典的な映画のリズムの例として，十分に間をとった台詞の掛け合いのシーンを見てみよう。ナイトクラブで恵梨がアメリカ人の夫といるところに遭遇した夏久が恵梨に弟をた

ぶらかさないように諭すと同時に自分とも関係を持つように迫るシーンである。それまでの性急さからは一転して，会話の最中，二人の俳優の台詞は十分な間が取られている。台詞回しは，上でみたものよりもはっきりとスピードダウンしている。また，ショットの交替のタイミングは的確で，人物の動きに合わせてカメラがそれを追いかけるという，必要最低限の抑制された演出がなされている。注目すべきは，最初のショットであるナイトクラブの場面の終わりは黒みにフェードアウトし，続くショットは葉山の海岸を捉えたエンプティ・ショットとなっていることである[30]。時間経過や大まかな場所を示すために挿入されるこうしたショットは，エスタブリッシング・ショットとも呼ばれ，状況説明的な意味を持つショットである。トリュフォーが「すべてのショットは，次に続くショットを導くためのものではない」と分析した点は，この例によって誤りであると認めざるをえない。しかし，このエンプティ・ショットは決して無駄なショットではなく，性急さばかりが目立つと言われてきた中平の映画において，絶妙な映像のリズムを生み出すクッションとなっているのである。

以上見てきた２つの例によって，中平は伝統的な作法に則った古典的な映画のリズムをも，正確にフィルムに焼き付けていることがわかる。映画の前半部に多く見られた人物のアクションの素早さ，ショット同士の素早いモンタージュ，早口での台詞の応酬などは物語の後半になるにつれ次第になりを潜め，堅実な古典的演出スタイルでもって人物や出来事は描写されているのである。

2-3. 中平の特異なスタイル

最後に，素早いモンタージュによるつなぎと，じっくりと間をとったショットのつなぎが共存しているシーンを見てみよう。上述の同時代評でも多く言及されていた，この映画の名高いクライマックス，空撮による海上のシーンである。ちなみにこのシーンは，ラストショットまで８分40秒続く。一晩中，夏久と恵梨が乗ったヨットを探し回っていた春次は，翌朝ようやく遠くにふたりを見つける。怒りの感情をなんとか顔に出さないようにしながら，徐々にふたりのヨットに近づく春次。弟の姿をみとめ，神妙な面持ちになる夏久と恵梨。春次はふたりのヨットに近づいては遠ざかり，けっして会話をしようとしないことで無言の抗議を示している。何度目かの接近と離脱ののち，春次はおもむろにふたりのヨットの周りをぐるぐると包囲し始める。俯瞰でおさめられたこのショットは，46.5秒続き，カメラは春次のボートが立てる波の軌跡を捉え続ける。恵梨の顔のクロースアップ（4.5秒），夏久の顔のクロースアップ（4.1秒），ボートを徐々に近づける春次のバストショット（3.9秒），突然笑い出す夏久のクロースアップ（3.6秒），春次のアップ（2.4秒）と短いショットが続き，ヨット上の夏久と恵梨のツーショットで円を描きながら徐々に近づく春次の姿を見つめながら，居ても立ってもいられなくなった

恵梨が春次のボートに近づくべく海中に飛び込もうとするショット（13.7秒），恵梨が飛び込んだ姿を春次のボート越しに捉えたショット（5.5秒），海中の恵梨を確認した春次が，長らく描き続けた円弧から離脱し，一度ふたりのヨットから遠くに距離をとる（4.6秒）。離れていく春次を海中から見つめる恵梨（1.1秒），遠ざかる春次の後ろ姿がショットの終わりで向きを変え（10.5秒），再び恵梨のリアクションショット（1.3秒），向きを変えた春次のボートが今度は一直線に恵梨の方へ向かってくる（4.2秒）。続いて，恵梨のリアクション（1.0秒），近づく春次のボート（1.6秒），恵梨のリアクション（0.9秒），春次のボート（1.1秒），夏久のリアクション（0.5秒），と小刻みにショット転換を加えたのち，ここからさらに映像のスピードが増す。ボートの舳先のアップ（0.5秒），悲鳴をあげる恵梨（0.2秒），ボートの舳先がカメラをまたぎ（0.5秒），恵梨のアップ（0.2秒），黒っぽいボートの裏底（0.5秒），恵梨を轢いて通り過ぎる春次のボート（1.0秒），と立て続けにショットがかわる。ここでは，2.7秒間に６つものショットがモンタージュされている。その後，春次は同様に，ヨットに残っていた夏久にボートごとぶつかり，兄への復讐を果たしたのち，呆然としてその場から去る。ボートが夏久にぶつかる場面では，6.8秒間に13個のショットが積み重ねられ，最低限，知覚可能なモンタージュによる特にスピーディな映像となっている。そしてその後，ボートで立ち去る春次のショット（13.4秒），夏久と恵梨の乗っていたボートの残骸のインサート（9.2秒），悄然とした春次のバストショット（19.6秒）が続き，そのあとカメラは39.6秒かけて水平線に消えていく春次のボートを見つめ続けるのである。

以上，確認してきたように，このラストシーンに見られる，ボートの衝突時の素早いモンタージュと春次の無言の表情を見つめ続けるロングテイクのショットの組み合わせこそが，中平の『狂った果実』における演出スタイルの真骨頂だと言えるのである。

おわりに

本稿では，まず，中平康という人物に対する同時代的な評価の変遷をたどってきた。そこに見られたのは，スタイリストやモダニストといった言葉で表される，中平の時代を先取る先鋭性や革新性に言及したものであった。しかし，そういった従来の評価よりも注目すべきことは，中平の処女作『狂った果実』においては，フランスのヌーヴェル・ヴァーグの作家たちに与えた影響という観点よりも，作品内で映像リズムやテンポを自在に変化させ，新しい表現方法を模索し続けていた中平自身の作家性がたしかに認められることである。リズムやテンポの早さばかりが評価されてきた中平の演出スタイルであったが，むしろじっくりと間をとり，台詞に頼らない無声映画的な，いわば古典的な物語叙述も得意としていたことが明らかになった。

ところで中平は，『狂った果実』発表の３年後，「日本映画のテンポとリズム，その伝統的・

固定観念の打破について」という小論の中で，自身の作品について以下のように述べている。

> 私の作品はテンポが早いということが定説になっている。むしろ早すぎるということになっているようだ。ある人は，それを私が無理に作り上げたスタイルだと見，また他の人は私が批評家諸氏から“快適なテンポ”というたぐいの讃め言葉をいただきたいために背のびしているポーズだと思っているらしい。（中略）私の作品が，もし異常に早いテンポとリズムで物語られているとしても，それは全く私自身の生理的，感覚的な話術のテンポとリズムから規定されたものである[31]。

自身のスピーディな演出スタイルは批評家受けを狙って無理やり創出したものではなく，生来の生理的なテンポとリズムからくるものだと明言している。しかし，そのテンポの早さについても続けて注釈を施し，「現実の，われわれの囲りの生活感情は，すでに従来の日本映画のテンポをはるかに追い越しているのではないか」と言い，「都会や地方でも見る見るスピードアップされている」のにも関わらず，「そのスロー・テンポが従来の日本映画の定着された文法や常識」であることに苦言を呈している[32]。続けて，「日本の映画演出には不思議な伝承があって，不必要な“間”をやたらと入れないと演技ではないような錯覚がはびこっている」と指摘し，「心理的な必然性が毫もないような瞬間に，ゆっくりと“良い顔”をする悪癖」があるとする[33]。

また「不必要な，不的確な，思い入れ芝居をはずしただけで，大抵の日本映画は少なくとも現在の五分の一は，短くなり」，「テンポも早くなるだろう」と述べる[34]。そして，ことさら重要なのは，自身の映画の早いテンポについて「すでに現代の生活感覚から取残されかけている従来の日本映画のリズムを打ちこわさなければ新しい説話形式は生まれて来ないと考える」ためのスタイルであると述べていることである[35]。

このことから，中平は何よりも新しい映画表現を模索し続けていた作家だと言えるだろう。しかし，その映画には早いテンポを生むスピーディな演出だけではなく，人物の心境の変化を見せる場面ではじっくりと時間をかけ，いわば古典的な映画作法を踏襲した堅実な演出スタイルをも駆使するのである。したがって，性急さだけを推すのではなく，伝統的な演出をもあわせ持つ点が中平の映画作家としての強みであり，その両者を自在に映画の中に取り入れる手法こそが中平映画の特異なスタイルなのである。そこには，今日的に再評価されるべきアクチュアリティをもった中平康という監督の作家性をも見出せるだろう。

本稿では言及できなかった『狂った果実』と中平の他作品との関係や，同時代の他の作家，たとえば増村保造作品と中平作品の比較分析は今後の課題としたい。

（1）

（2）

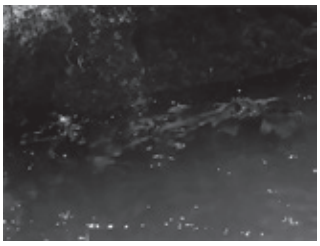
（3）

（4）

（5）

（6）

（7）



（8）

（9）

（10）

（11）

（12）

図版出典：中平康『狂った果実』DVD、株式会社ハピネット、2011年。

註

1　前年の1955年に助監督籍のまま演出した『狙われた男』という実質的な処女作があるが，公開は『狂った果実』の方が先である。『狂った果実』は，1956年７月12日，『狙われた男』は1956年９月11日に公開されている。

2　このレトロスペクティヴのテーマに「デザイン」という言葉が盛り込まれているのは，中平の映画製作における実験的なスタイルが念頭に置かれているように思われる。原作なり脚本なりのさまざまなジャンルの素材を実際に映像化する上で，多種多様なアイデアを自身の作家性として画面内に定着させていった中平のスタイルを「映画をデザインした」と表現しているのだろう。

3　四方田犬彦『日本映画史110年』集英社新書，2014年，160頁。

4　渡辺武信『日活アクションの華麗な世界』未来社，2004年，28頁。

5　中平まみ『ブラックシープ　映画監督「中平康」伝』ワイズ出版，1999年，56頁。

6　同上。

7　同上，70頁。

8　同上，71頁。

9　同上，50頁。

10　同上，40頁。

11　同上，68頁。

12　『中平康レトロスペクティヴ』ミルクマン斎藤監修，プチグラパブリッシング，2003年，６頁。

13　『至極のモダニスト ── 中平康』ミルクマン斎藤監修，プチグラパブリッシング，1999年，44頁。

14　フランス大使館付参事官として三年間勤務した寺中作雄は，当時のパリ市内の映画館の日本映画の活況を以下のように報告している。「劇映画では日活作品『狂った果実』が『若者の感激』と改題されてすごい人気。このほか太陽族ものが大もてというわけだが，一流の批評家たちも筆をそろえ西欧風な演出とストーリーに賛辞をおくっている。フランスの青年たちは日本でこれだけのものが出来るとは，とうらやましがっている」（読売新聞，昭和33年６月４日）。

15　François Truffaut, “Si jeunes et des japonais (Passion juvénile)”, in *Cahiers du cinéma*, no. 83, mai 1958, pp. 54–55.

16　Ibid, p. 56.

17　『キネマ旬報』1960年４月下旬号。

18　『映画芸術』1960年４月号。

19　同上。

20　『キネマ旬報』1962年春の特大号。

21　井沢淳「中平康論 ── 若きアルティザンの登場」『キネマ旬報』1962年春の特大号。

22　白井佳夫「中平康論小伝」『キネマ旬報』1962年春の特大号。

23　『毎日新聞』，1956年７月19日。

24　『読売新聞』夕刊，1956年７月４日。

25　『読売新聞』夕刊，1956年７月13日。

26　『日本経済新聞』夕刊，1956年７月16日。

27　『朝日新聞』夕刊，1956年７月11日。

28　このシーンは，15個のショットで構成されており，それぞれ7.7秒，6.7秒，11.8秒，3.0秒，6.0秒，3.7秒，3.7秒，2.0秒，11.4秒，1.4秒，1.8秒，3.8秒，2.4秒，5.8秒，4.0秒と，合計75.2秒続く。

29　こうした台詞回しの速さからくるリズムは例えば，中平の同世代の増村保造の映画にも見られるが，従来通り，間をある程度取りながら台詞を継いでいく映画がまだまだ主流であったこの時代には，中平や増村の映画は相当早く感じられたはずである。

30　直前の43.8秒続くシーンは，わずか４ショットで構成され，続いて5.8秒のエンプティ・ショットへとつながる。

31　中平康「日本映画のテンポとリズム，その伝統的・固定観念の打破について」『キネマ旬報』1959年３月上旬号。

32　同上。

33　同上。

34　同上。

35　同上。