

## New Semiotics of the Original : Shunya Ito' s film Misty Kid of Wind

|       |  |
|-------|--|
| メタデータ | 言語: jpn<br>出版者:<br>公開日: 2021-05-20<br>キーワード (Ja):<br>キーワード (En):<br>作成者: 中村, 三春<br>メールアドレス:<br>所属: |
| URL   | <a href="https://mu.repo.nii.ac.jp/records/1568">https://mu.repo.nii.ac.jp/records/1568</a>        |

## 新・〈原作〉の記号学

——伊藤俊也監督『風の又三郎 ガラスのマント』に触れて——

中村 三春

### 1 「風野又三郎」と「風（の）」又三郎

宮澤賢治の作品、通称「風の又三郎」は、これまでに三回映画化されている。<sup>①</sup>最初は一九四〇年の島耕二監督による日活映画『風の又三郎』、次が一九五七年の村山新治監督による東映作品『風の又三郎』、そして本稿で主に取り上げる一九八九年の伊藤俊也監督による日本ヘラルド映画配給の『風の又三郎 ガラスのマント』である。このうち、島監督映画については研究が進められており、特にその先鞭を着けた米村みゆきは、これが文部省によって学校巡回映画となり、当時の教育運動に果たした役割を追究した。<sup>②</sup>米村はその後、台湾におけるこの映画の受容についても調査を進め、さらに最近では近

藤健史が、朝鮮における事情についても論じている。<sup>④</sup>そのように広く流布した映画であり、その意味で宮澤に作家としての名声を与えた作品である。

童話「風（の）」又三郎」は、初期形「風野又三郎」が大幅に書き直されて後期形となり、それが一般に流布したものである。初期形の主人公は民間伝承に由来する風の妖精であり、内容は一種の科学啓蒙童話の性質を備えている。これを宮澤は教え子松田浩一に依頼して、原稿用紙の行間に筆写させ、それに徹底的に手を加えて後期形を作ろうとした。<sup>⑤</sup>後期形は転校生の物語に変わっている。その過程で、既成の童話「さいかち淵」と「種山ヶ原」を書き換えて組み込んだ。また小学校の教員をしていた教え子沢里武治に学校の様子を聞き、さらに「風の

歌」の作曲を依頼したが断られた。この後期形を、佐藤一英の雑誌『児童文学』の第三号に寄稿する予定であったが、この雑誌はそれを待たず休刊となった。これらことから「風(の)又三郎」は未完成に終わり、生前未刊行のまま草稿として残された。「の」の字を亀甲括弧でくくり、これを後期形の題名表記とするのは、現行の筑摩書房版『新校本宮澤賢治全集』の編纂の結果である。本来、後期形の草稿においても、題名は「野」の漢字のまま残されている。

宮澤が一九三三年九月に亡くなった翌年、文圃堂から三巻本の『宮澤賢治全集』が刊行され、一九三四年一月刊の第三巻に「風の又三郎」は初めて収録された。編者は高村光太郎・宮澤清六・藤原嘉藤治・草野心平・横光利一であった。その後、『新校本宮澤賢治全集』に至るまでの代表的な「風の又三郎」本文史を平澤信一が論じている。<sup>(6)</sup> 平澤によると十二種類の本文があり、そのうち島監督映画が依拠したのは、一九三九年二月に羽田書店から刊行された『風の又三郎』であっただろうと推測されている。

このような複雑な成立事情と物語の内容とが相まって、天澤退二郎がまとめたように、数々の謎がこの作品には認められる。<sup>(7)</sup> そのうち、後期形の物語そのものが基本的に設定している謎が、高田三郎は風の又三郎なのかという、子どもたちの間で取り交わされる疑惑である。特に、三郎又三郎説を採る嘉助と、それを否定する一郎との対立は、この作品の随所に設定されている。宮川健郎はこの謎を詩「春と修羅」の言葉を用いて「二重の風景」と呼び、「作品は『現実』と『超現実』のかさなりがつくり出す二重性を生きぬいたのである」と述べている。<sup>(8)</sup>

筆者も、このような二重性を物語の基本とし、特に「さいかち淵」に由来する「九月八日」の「雨はざっこざっこ」の場面をその顕著な徴表と見なした。<sup>(9)</sup> その前提となったのは、天澤がかつて示した、この声を最初に発したのは「土地の精霊に擬しうる存在」であり、つまりざしき童子のような存在であるという説である。<sup>(10)</sup> この声を他の子どもたちは疑問もなく受け止めてすぐに唱和するが、三郎にはそれができなかった。転校生の目標は、

転校先に自分の居場所を見つけること、すなわち「九月一日」の章で先生が三郎の父に言うように、「みんなとお友達にな」ることである。<sup>(1)</sup>三郎側から見たこの物語の重点はこれであり、実際、赤毛・服装・言動・行動から異人 (stranger) として徴付きと見なされた三郎が、教室や野山や川において、元からいた子どもたちとどのように異文化間コミュニケーションを行い、コミュニケーションを共有しようとするのが、物語において語られている。先の場面では、もし三郎が真に風の妖精であるとすれば、彼は空間を司る神なのだから、この声の発信者となるはずである。逆に、三郎が子どもたちと真に「お友達」となったとしたら、彼は他の子どもたちと同じくこの場面でその声に合わせて唱和しなければならぬ。そのどちらでもないということは、高田三郎は又三郎ではなく、かつ、「みんなとお友達にな」ることもできなかったのだ、と論じたのである。

なお、付け加えるならば、天澤が繰り返すほどにはこの場面はそれほど「怪異や妖異、幻怪的」<sup>(2)</sup>とは思われない。実際に子どもたちの中の誰かが叫んだにせよ、そう

でないにせよ、これは集団的な幻覚に近く、学校の怪談や都市伝説の類に通じるものである。そして、三郎が少なくともあの声を聞くことができたことからすれば、彼は確かに子どもたちのコミュニケーションの入口までは来っていたのである。もしかしたら、次に川遊びをする機会があれば、その時には彼も唱和することができたかも知れない。

ところで、秋枝美保は初期形と後期形との重なり具合を論じた論文において、この「九月八日」のシーンに触れ、「この作品を映画化した二つの映画において、いずれもこの場面で、高田三郎⇨風の又三郎であるかのよう<sup>(3)</sup>に描かれているのは、違和感がある」と述べた。実は二つならず三つの映画とも、このあたりの描き方は似ている。次に映画『風の又三郎 ガラスのマント』について見てみよう。

## 2 かりんは巫女か

伊藤俊也監督の映画『風の又三郎 ガラスのマント』は、一九八九年三月に公開された一時間四十七分ほどの

作品である。後期形「風（の）又三郎」を原作とし、脚本は筒井ともみと伊藤が担当している。<sup>(1)</sup> 監修を宮澤研究者の入沢康夫が務めていることが注目される。

衆目の一致するところとして、この映画の最大の特徴は、原作にはない少女かりんを登場させたことだろう。

「どつどつどつどつどつ」の、いわゆる「風の歌」に「すっぱいくわりんもふきとばせ」とある。映画のシナリオ（全七十五シーン）は公開時に発行された『キネマ旬報』<sup>(2)</sup>に掲載されていて、この雑誌と、映画パンフレットには伊藤監督のインタビューも載っている。「脚本は第四稿までいきましたが、自然と親しんでいく中で撮影中にも大幅な変更をしました」と言うように、シナリオにあつて映画にはない部分と、その逆の部分も幾つか見られる。冒頭では強い風が岩手山の頂上から登山者たちを脅かし、サーカスのテントに忍び入り、村の少女の耳を包む袋を飛ばすが、この少女がかりんである。ちなみに初期形で又三郎は「岩手山から今来たんじゃないか」と言っており、この冒頭の風の側からの視点は、初期形の要素を取り入れた結果かも知れない。かりんを演じた早

勢美里は、三郎役の小林悠ともどもオーディションで選ばれた。早勢は、その後も多くのＴＶドラマと幾つかの映画に出演、特に一九九六年の神山征二郎監督映画『宮沢賢治、その愛』にも、宮澤の初恋の看護婦役として出演している。

かりんの耳は、亡き父と狩猟に行った際に鼓膜を破り不自由になつていた。母は胸を病み、療養所へ入つてかりんを夫の父である大旦那様の家に預けることになる。大旦那様を宮澤論の著書もある内田朝雄が演じている。片耳が不自由なことや、岸部一徳が演じる大旦那様の使いと暗闘、さらに母のクレゾールの匂いが臭いと子どもたちから受けるいじめに苛まれていたかりんの前に、夜の森で見た不思議な少年が転校生の高田三郎として現れる。このかりんとその家族の物語は、原作に対して新たに〈継ぎ足し〉された要素である。もう一つ、投げ捨てた大旦那様の使いの靴を探すうち、かりんは三郎の家にたどり着く。ここでは、草刈正雄が演じる三郎の父がチェロを弾き、化学実験の設備が置かれていた。これは原作の三郎の父のキャラクターを大きく〈拡張〉したも

のである。主としてこの二つの要素によって、この映画は原作に対して自らを主張していると言えるだろう。

まずは、かりんの問題から考えよう。伊藤監督のインタビューによると、かりんの登場は筒井ともみの発案であり、「ともみさんのある種の自我像とも言える原型」とか『遠野物語』に通底する何かもあったかもしれない<sup>(18)</sup>と言う。さらに、「又三郎が、疑問符つきですが風の神さまの子供だとすれば、土地の精霊に愛でられる少女を登場させたかった。風の又三郎を呼びこむ巫子（ママ）としての少女。それがかりんです。彼女は、森の中に安らぎを感じる独特の精神世界を持つ少女。聞こえない片方の耳で、森の精霊の声を聞く」とも語る。かりんが「巫子」(巫女)であるという見方については、映画批評の佐藤忠男も同様のことを述べている。<sup>(20)</sup>

巫女（ふじよ、みこ、かんなぎ）とは、神職に仕える女性、あるいは神霊・死霊の言葉を伝える口寄せ（市子、いたこ、ゆた）のことを言い、特に後者の場合、東北地方では多く盲目の女性が務める。映画について言われている巫女は専門用語ではないだろうが、かりんは盲

目ではないものの片耳が不自由であり、母の病気もあって、こちらも微付きの存在者とされている。「土地の精霊の声を聞く」のは、神霊の言葉を媒介する口寄せ (medium) に近いだろうか。いずれにしてもその場合、「疑問符つきですが」というものの、三郎又三郎説、ひいては神霊の存在が前提とされている。従って、秋枝が「違和感がある」と述べた事柄は、『風の又三郎 ガラスのマント』においても言えることになる。また、結果的には同じ理由から、映画批評の上野昂志は、「ここでの又三郎は、はなっから『超自然的』な存在であり『神秘的』であり、『幻想的』な存在でしかない」とし、「それが、『日常』と『非日常』との間のゆらぎを失わせ、世界を固定させ、ひどく窮屈なものにしている所以」であると見て、そこには「批評的な眼差し」が欠けていると批判している。<sup>(21)</sup> 言い換えれば、宮川の言う「二重の風景」が成り立たなくされていると言うのである。

ところで、秋枝が主に批判したのは「九月八日」のシーンについてであった。実は、原作では「さいかち淵」に由来するこの場面は、三つの映画作品では共通

に、原作とは異なる物語となっている。原作の「九月八日」は、佐太郎による毒もみの後、皆で川の中の鬼ごっこをし、ばかにされた又三郎が本気になって皆を追いつめ、「又三郎は、ひとりさいかちの樹の下に立ちました」と書かれた後で、天候が急変し、夕立の中で例の「雨はざっこざっこ」の音が聞こえるという成り行きであった。『風の又三郎 ガラスのマント』では、このあたりは「九月七日」と「九月八日」を組み合わせて構成されている。又三郎の硝子のマントの件で対立していた一郎と嘉助のグループが河原で泥団子を投げ合って戦った後、三郎も含めしばらく潜りつこの石取りをして遊び、その後で「やい、又三郎！ お前がほんとに風の又三郎なら、今すぐ風を起こせるか」と一郎がけしかけ、三郎が風の歌の口笛を吹き、専売局らしい男のエピソードがあった後、風が吹いて雨が降り出す。一見、三郎が雨風を呼びよせたのだから、三郎は又三郎であるように見える。しかし、このように三郎が雨風を呼びよせる場面は、原作にはない。

それではこれはどこから来たのかと言えば、島耕二監

督の『風の又三郎』からと言う外にない。島版の映画では、片山明彦の演ずる三郎が雲行きを読み、嘉助に仕向けられて風の歌を歌う。既に論じたところによれば、「三郎が空を見た時に雲行きが怪しいことは、映像によって明確に呈示されている。風が吹いたのは歌や呪文の効果ではなく、風雨になりそうな天候の変化によるものであり、三郎は繰り返し歌を歌って、空模様が変わるまで時間を稼いだのである」<sup>(22)</sup>。すなわち三郎はあくまでも知の人、科学の子であり、彼を又三郎と思いつ込んだのは子どもたちの側なのである。その反面、天澤が「土地の精霊」の声と呼んだ「雨はざっこざっこ」云々の叫びは、島監督の映画には出て来ない。そして、このシーケンスは、村山新治監督の映画でも全く同じく踏襲されている。

なお、村山版の映画は、その全体も島監督作品に似たところが多い。杉原泰蔵の作曲による風の歌は、島監督の映画で採用され、村山監督の映画でも受け継がれ、さらに伊藤監督の映画でも導入されている。インタビューからも、伊藤監督は島監督作品を多分に意識していたこ

とが窺われる。その外、白いシャツポに白い服で登場する三郎とその父の服装、学校の先生や子どもたちの作り方、学校や野山や川の描き方など、この三つの映画はいずれもかなり似たところがあり、その基本形を作ったのは島監督作品であると言わなければならない。ちなみに、空へ飛ぶ又三郎のガラスのマントは、私見によれば三つの作品ともに失敗している。島作品ではセロファンまたはビニールとしか見えず、村山版でもそれは同様で、さらにまるで又三郎は空中を泳いでいるように見える。カラーとなった伊藤版でも、やはりガラスのようには見えず、しかも原作では「キラキラ光りました」とあるところを電飾によって光らせているが、効果は上がっていない。ガラスとマントの組み合わせが、言葉の上でのものであり、一種のオクシモロン（撞着語法）であった、これを視覚化するのには難しいのだろう。

この雨風の場面に関する事情が生じた理由について、平澤信一が論じている。前述のように島監督映画が依拠したと平澤が推定する羽田書店版の『風の又三郎』では、「すると、どこかで誰ともなく」の後に、「どつどつこ

どつどつ」の風の歌が挿入され、それは「どつどつこ又三郎、／＼どつどつこ雨三郎」と結ばれ、「雨はどつどつこ」<sup>(23)</sup>「風はどつどつこ」はなく、また順序も逆になっていた。平澤によれば、この本文は、一九三九年三月刊の羽田書店版『宮澤賢治名作選』から、一九五一年四月刊の岩波文庫版『風の又三郎』までの四種類の刊本に収録されており、その箇所について平澤は、「草稿の当該箇所には、まったく根拠のないものである」と指摘している<sup>(24)</sup>。その原因について平澤は述べていないが、推測するに羽田書店による草稿からの編集の結果と見るほかにない。本文問題の一つと言えるが、それ以上に、本来はそこになかった風の歌が、当時の本文に基づいた島版の映画に導入され、それが次々と継承されてきたのは興味深い。特に、既に『校本宮澤賢治全集』が整備された時期に、宮澤研究についても目配りをしていた伊藤監督によっても踏襲されたことは、島監督によるこのシーンの強度を物語るものと言わなければならない。概括すると、伊藤監督、あるいは村山監督の映画は、宮澤の「風の又三郎」を原作とするともに、島監督の映画



『風の又三郎』をも原作とする、一種の《複数原作》の作品なのである。<sup>(25)</sup>

ただし、島・村山両映画では取り入れられなかった「雨はざつこざつこ」云々の叫びは、伊藤監督版では導入され、それを叫び出すのはかりんである。インタビュで伊藤監督は、「あの声をかりんに言わせながら、かりんに言ったのは誰か分からないというような、これは賢治研究家の入沢康夫さんのサジェスチョンを入れた工夫です」と述べている。<sup>(26)</sup>しかし、この言い回しを使うならば、あらゆる言葉は誰かが語るのだが、それを語らせたのは誰か分からないということも言えてしまう。

映画を見る限り、かりんは子どもたちの前で代表者のように叫んでいて、天澤が怖れた原作のようなニュアンスはなく、三郎も震えてなどいない。ただし、シナリオには「嬉しそうに笑いかけるかりん。／だが又三郎はふっと視線を伏せると、もう一度かりんを見つめる。／その様子がなんだか哀しげで、かりんの胸がうずく。」と書かれている。その映像の効果は、結果的に、子どもたちが立ち去った後、土砂降りの雨の中で三郎一人が立

ち尽くす島監督映画と同じではなからうか。彼は、雲行きを読むという科学の力で子どもたちのヒーローになった。それは、科学者のような父を持ち、地球における風の効用を級友に解き明かす能力を持つ彼の個性の帰結ではあったが、だが彼は、この子どもたちのコミュニケーションにおいては、高田三郎ではなく風の又三郎としてしか自分の居場所がないことを悟ったのである。このように見る限り、三郎が風の神である又三郎ではない限りにおいて、かりんは三郎に関しては霊媒ではない。かりんの聞こえない耳が、何かを聞くことについては、改めて考えなければならぬ。

彼は結局、永遠の転校生であり、いつまでも異人のままであるほかにない。かりんは三郎を愛し、「又三郎がおれば、おらもうおっかなくない」と言う。だが、彼女が愛したのは、確かに又三郎であっても、決して三郎ではなかった。あるいは、彼は又三郎としてしか、自分自身ではありえなかったのである。彼が「なんだか哀しげ」な表情をする理由はそこにあり、それが次のシーケンスにおける彼の突然の出發の予兆となるとすれ

ば、彼がこの村を去ったのは、現実的には父の仕事の都合であったが、意味論上は、永遠の異人・転校生たる自らの属性を表現したに過ぎないのである。このように見た場合、いかに表面上、甚だしく改変されているとしても、ここまでの経緯は、後期形「風(の) 又三郎」の理解とそう変わらない。その意味では、『風の又三郎 ガラスのマント』は、物語「風の又三郎」の系譜において、決して異端ではなく正系であると言わなければならぬ。

### 3 銀河鉄道と二人の父

次にもう一つのポイントである、父親の件について触れよう。前に挙げた高田三郎の父の外に、かりんの父の問題もある。結論を先にすると、『風の又三郎 ガラスのマント』は、「風(の) 又三郎」とともに、「銀河鉄道の夜」をいわずば原作とする『複数原作』の作品と言わなければならない。二人の父はこのことと関わる。「銀河鉄道の夜」は、異説もあるものの、概ね四段階の草稿があるとされ、第三次稿までの初期形はブルカニロ博士

が登場して謎解きを行う物語である。これに対して後期形第四次稿ではブルカニロ博士が姿を消し、冒頭の「午後の授業」「活版所」「家」の三章と、結末のカムパネルラの死の章が増補された<sup>(27)</sup>。ここで問題とするのは、原則として、後期形の「銀河鉄道の夜」である。

伊藤監督は先のインタビュで、「最初は意識しなかったのですが『銀河鉄道の夜』のジョバンニとかりんの相似性もありますね<sup>(28)</sup>」と、また、別のインタビュでは、「「かりん」という少女と母親の関係の中に『銀河鉄道の夜』のジョバンニと母親の関係を讀みとる人もいるだろうし<sup>(29)</sup>」とも語っている。かりんが「父ちゃんは町へ行く時、汽車で行ったのかな」と夢想するシーンで、高架線の汽車が空へ飛び立つ映像があり、シナリオでは「銀河鉄道」と明記されている<sup>(30)</sup>。その後には、汽車の車内で父・母とかりんが窓に映るショット、さらに又三郎がドアの向こうに見えるショットが繋がる。これらは、「銀河鉄道の夜」の銀河旅行を想起させる。

かりんは子どもたちにクレゾール臭いと言われて虐められるが、「銀河鉄道の夜」のジョバンニはザネリらか

ら、「お父さんから、らっこの上着が来るよ。」と言われて虐められている。おたね婆が、「かりんのおとうは若い時からブラツと町さ旅するのが好きで、またブラツと戻って来て……オヤジの大旦那さまも手をやいてござった」と言うように、かりんの父は行動が不安定で、かりんの母との関係もその中で生じ、また「何か憑かれたように、猟をしたこともあつて、それはかりんが片耳を失う原因ともなった。この「猟」は、「銀河鉄道の夜」に言及のあるジョバンニの父のらっこを想い起こさせ、かりんの父の不安定な行状は、監獄へ入っているともしられるジョバンニの父の現状が不明確なこととも重なる。

これに対して、映画の三郎の方はカムパネラに対応するようである。「銀河鉄道の夜」ではカムパネラの父は博士で、家には書齋があり、ジョバンニはカムパネラと「アルコールラムプで走る汽車」で遊んだ記憶がある。その結末で、カムパネラの父は「もう駄目です。落ちてから四十五分たちましたから。」と、科学者らしく冷徹に客観的にわが子の死を宣告する。その手は

「堅く時計を握ったま、」であつた。同じく懐中時計を所持している映画の三郎の父は、森の中の小屋でチェロを弾き、実験室を営み、その実験室で三郎はかりんに、葡萄酒を飲ませ、顕微鏡で砂糖の結晶を覗かせ、太いメスシリンドラーに結晶を生じさせる。かりんは三郎に、「又三郎がおれば、おらもうおつかなくない」と言うが、三郎は姿を消す。ちょうど、「カムパネラ、僕たち一諸に行かうねえ。」と言うジョバンニを残して、カムパネラが汽車から姿を消したように。このように、銀河鉄道の場面があるだけでなく、この映画のかりんと三郎との関係は、ジョバンニとカムパネラとの関係と緩やかに対応している。

さらに、ジョバンニとカムパネラの父同士が友人であつたように、草刈正雄が一人二役で演じるかりんと三郎の父は、現実的には無関係のはずだが、物語上は無縁とは思われない。この二人はいわば好対照をなし、一つの実体の両側面を示すかのようだ。かりんの父は自分の能力や可能性を統御できないが、北へ猟に出かけ監獄に入っているとも言われるジョバンニの父も、やはり得て

の知らないものを持つている人物である。彫りが深く長身の草刈は、見上げるかりんを驚かせ、また教室に土足で上がり、先生の視線に気づいて靴を脱いだ。三郎と同じく真っ白な服と帽子を身に着けた父は、三郎ともども外来者・異人・外国人 (Stranger) として登場する。しかも父は一切言葉を発しないので、なおさら外国人らしく見える。この靴はかりんが憎悪して投げ捨てた大旦那様の使いの靴とも繋がりが、大きな靴は共通にそれを履く大男に未知の要素を与えている。この大旦那様の使いを演じる岸部一徳もまた、長身の持ち主である。

三郎の父は、原作では先生と会話を交わすのだが、映画では一切何も喋らず、小屋でも三郎が語りかけるのに対して、父は身ぶり手ぶりだけである。これは寡黙を通り越して、口がきけないようにも見える。もともと、原作でも言葉を発するのは、先生に対して「いやどうもご苦労さまでございます」と一言礼をする一箇所だけであった。原作と同じくモリブデンの採掘に来たとされるが、チェロを弾き科学・技術に詳しく、さらに、「父さんは石っこが好きだから」と言われるところは、「セロ

弾きのゴーシュ」のみならず、「石コ賢さん」とも呼ばれた宮澤賢治像そのものにも負っているだろう。一方、回想のかりんの父も、狐でかりんが負傷した際に、「かりん！」と叫ぶ声だけであり、草刈はこの映画でこの一声しか発していない。父はおよそ獵人とも思えない山高帽と黒く長いコートを身につけており、草地を歩く宮澤の有名な写真に似ている。すなわち、三郎の父とかりんの父は、宮澤賢治その人のイメージを借りて作られているのである。

ちなみに、三郎の父の小屋は、天澤によると「土神ときつね」の樺の木が、狐の部屋として思い描く家とそっくりだ<sup>(3)</sup>という。天澤は、原作では三郎の家は読者にとって未知のままに置かれるのに対して、この映画ではそれを見せてしまったのが不満であり、三郎の家も狐の部屋のように、「何も無い、がらんとした家」であるのが望ましいとする。ところで、ここからさらに進んで、三郎や三郎の父には、この狐と近いものがあると見るべきではないか。すなわち彼らは明らかに、近代科学の人の人なのである。それは科学啓蒙童話であった初期形を受け継

ぎ、また後期形においては、外来者としての転校生の性格造形において、大きな役割を果たしていた。饒舌な狐は術学とともに虚言癖を抱えていて、それを自分でもどうすることもできなかった。三郎の父は何も喋らないが、その分、三郎は時として極めて饒舌である。しかしそれは自分の思いを語っているというよりも、父と共通する、あるいは父から受け継いだ科学の基礎能力に依拠したものであり、いわば、彼は口を持たない父親の口の代わりとして、父の代理として語っているのではない。彼は父の代弁者に過ぎないかも知れない。

一方、三郎の父が狐であるとすれば、かりんの父は土神である。谷川雁によれば、土神は陰陽道の土公神どくじん、土地の神であり、本来はその場所を離れては存在理由を持ちえない。かりんの父も一時は出奔するが、かりんの母を連れて帰り、この土地で生涯を終えた。土神は神であるにもかかわらず、樺の木に恋をし、恋敵の狐を憎み、その愛憎を自分ではどうすることもできずに、最後は狐を殺してしまう<sup>(33)</sup>。かりんの父も、自分の身を持って余し、放浪と放縦を尽くし、その弾みでかりんを傷つけること

になった。三郎の父の異人性と近代科学に対して、かりんの父は土着性と土俗性を身に帯びていたのではない。そしてこのような科学と土俗の融合こそ、宮澤の文芸様式のあり方にはかならないのである。以上をまとめると、一方には〈三郎・三郎の父―カムパネルラ・カムパネルラの父―狐〉、他方には〈かりん・かりんの父―ジョバンニ・ジョバンニの父―土神〉という二つの系列を考えることができる。

『ジョバンニの父への旅』(一九八八・二、三一書房)と題する第二次テクストの戯曲も書いた別役実は、「銀河鉄道の夜」を、共同体の問題と父・母の問題とを絡めて論じた<sup>(34)</sup>。これはこの方面の白眉と思われる。そこで別役は、ジョバンニを虐めるザネリらを「共同体の代弁者」、ジョバンニは共同体にあつてそこから排除されようとする者、そしてカムパネルラは、共同体を對象化する外部的な人物としている。ここで別役が、「私の感じでは、カムパネルラはこの街の出身者でなく、都会から或る時、家族と共にやってきた人間なのである」と述べているのが極めて示唆的である<sup>(35)</sup>。すなわちカムパネルラ

は、三郎と同じく転校生だったかも知れないのである。そして別役は、共同体内部的なあり方を「母なるもの」、外部的なあり方を「父なるもの」と呼び、「母なるもの」は共同体内部の良いものを慈しみ、邪悪な者を排除しようとする<sup>(36)</sup>と定義している。

この解釈を援用すれば、かりん—ジョバンニ—土神は、コミュニティに軸足を置きながらそこから排除される存在者であり、三郎—カムパネラ—狐は、コミュニティの外から到来して去る、または死ぬ存在者であるという規定が成り立つ。『風の又三郎 ガラスのマント』は、「風(の) 又三郎」の物語と「銀河鉄道の夜」の物語を緬い交ぜにして、あるいは、宮澤の物語の根底に宿るこのような対立軸を導入することにより、一種の《複数原作》の形で映画を構成したのである。ちなみにアニメーターの高畑勲はこの映画を批判して、新作の映画となっておらず、主要部分を鳥監督作品から引き継いだことを糾弾していたが、それは単純に過ぎる見方ではなからうか。この映画は、宮澤賢治の「風(の) 又三郎」とともに、鳥耕二の『風の又三郎』をも原作とするという

意味でも《複数原作》であった。この場合の《複数原作》は、童話と映画というジャンルをまたいだものとなる。それに加えて、「銀河鉄道の夜」とも繋いだことにより、原作の〈三郎—カムパネラ—狐〉系列に加えて、〈かりん—ジョバンニ—土神〉系列をドッキングし、「風(の) 又三郎」が潜在的に抱えていた問題を、初めて明るみに出すことに成功した、希有な作品として評価すべきなのである。

ところで、「風(の) 又三郎」と「銀河鉄道の夜」は、「ポラーノの広場」「グスコープドリの伝記」とともに、宮澤の構想では「少年小説」というグループに入るものであった。「少年小説」が何を意味するのかは別としても、明らかなのは、これらが基本的に少年(男子)の小説であって少女の小説ではないということである<sup>(37)</sup>。さらに言えば、宮澤の全作品を見ても、女性が主役となるものはほとんどない。「土神ときつね」の樺の木は、土神と狐によって恋愛の対象とされ、「銀河鉄道の夜」では、かほると呼ばれる女の子がジョバンニおよびカンパネラと三角関係になるというのが、別役の読み方であるが、

これらでも女性は客体であって主体ではない。童話作家の立原えりかは、「賢治は多くの童話を書きましたが、女性はほとんど登場してきません」と適切に指摘し、この映画が少女を登場させたことを評価し、「かりんは、わたしだったのだ」とまで述べている<sup>(8)</sup>。この映画を「銀河鉄道の夜」との《複数原作》とし、〈かりん—ジョバンニ—土神〉系列の要素をも出現させ、映画の主体をかりんという女性に置いたことは、宮澤作品の中で見えづらいままにとどまっていた女性の位置づけを、立原が言うように、初めて曝け出したと言えるのである。

かりんについて締め括ろう。三郎の父は、かりんの父とも同じく懐中時計を持っていた。技術者である彼はかりんの父の時計を直し、それは一度は動き出すが、三郎らが去った後の廃墟となった小屋の中で、それは止まっていたままであり、かりんは「風の歌」を歌えない。ただし、その後のシーンでかりんは隠れ家の樹に左耳をあてて、「風の歌」を歌えるようになる。シナリオではこの際に時計が再び動き出すとなっていたが、映画には取り入れられていない。そしてかりんは再び療養所を訪れ、

今はそこに入った母や、一度は顔を背けた入院者の少女、さらに他の入院者と笑顔を交わし、手を振る。かりんは三郎（および三郎の父）から与えられた何らかの力によって、自分の人生と向き合うことができるようになった。彼女が不自由な左耳で聞き取れるようになった、見えないものの真実とは、少女が人生に立ち向かうための力にほかならない。それは、向こう側の世界からの超自然的な通信などではなく、自分自身で歌を歌える力、すなわち自信にほかならないのである。残念ながらこの解釈によれば、かりんは巫女などではない。かりんは、普通の少女に過ぎない。また、彼女を臭いと言っただけで虐めていた子どもたちも、母に手を振るその彼女を囲むように立ち、彼女は大胆那樣の家に位置を定め、結局このコミュニティに自らの場所を占めることができた。要するにこの場合の虐めとは、彼女が男の子たちにとって気になる存在、愛すべき存在であったことと表裏をなす、コミュニティ内部の出来事にほかならない。少なくとも映画ではそのように処理されている。

ただし、物語にあるのは決して調和ばかりではない。

三郎の帰趨についても考えなければならぬ。最後の朝、かりん、一郎、嘉助が学校へ来ると、先生が「又三郎って高田さんですか。え、高田さんは昨日お父さんといっしょにもう外へ行きました。日曜なのでみなさんにご挨拶するひまがなかったのです。」と三郎の出発を告げ、その理由を「お父さんが会社から電報で呼ばれたのです。なんでも「あの」モリブデンの鉱脈には当分手をつけないことになって……」と言う。ここは原作では、「い、え、お父さんが会社から電報で呼ばれたのです。お父さんはいちぢどちよつとこつちへ戻られるさうですが高田さんはやつぱり向ふの学校に入るのださうです。向ふにはお母さんも居られるのですから。」となっていた。三郎の母に触れられるのは原作ではこの箇所ともう一箇所、葡萄取りの場面で「ぼくは北海道でもとつたぞ。ぼくのお母さんは樽へ二つつ漬けたよ」と言うところだけである。そして映画の系列では、島監督作品以来、母の存在に触れることはない。原作と同じく「外<sup>ほか</sup>へ」行ったとされるその「外<sup>ほか</sup>」とは、いったいどこなのだろう。そこはどこであれ、永遠に「ここ」ではないと

ころの「外<sup>ほか</sup>」ではないだろうか。そしてこの映画の三郎には、母がいるかどうか分らない。その代わりにたぶん、母の要素は、かりんとその母によって代替されるのだろう。かりんに再生の契機を与えた三郎。しかし、その三郎自身には、これからいっただいどのような人生が待っているのだろうか。

#### 4 アダプテーションとハイパーテキスト

ここまで行ってきた映画と原作との関係に関する分析を、汎用性のある形で理論化してみよう。映画と文芸との関係は映画の出発当初から密接であり、原作から映画への変化・変換についても古くから研究がなされてきた。しかし近年では、これをアダプテーションの一種と見なす気運が高まり、文芸と映画にまつわるアダプテーションの研究は、理論と実践とを併せて膨大な数に上っている（論末文献リスト参照）。その背景としては、特にリンダ・ハッチオンなどの理論が広く受け入れられたこと<sup>(39)</sup>、実際の理由としては、二〇〇〇年代以降において、DVD、BD、さらにはウェブ配信などにより、か



つてに比べると非常に容易に映画作品に接し、分析する環境が整ったことが挙げられる。アダプテーションの理論は第二次テキストの理論と合流するものであり、そこには原作の問題のみならず、翻訳・引用・パロディなどのテキスト現象もすべて含まれることになる。

ところで、ハッチオン以前に、英文学者の大橋洋一が重要な論考を発表した。<sup>(10)</sup>これは、シェイクスピアの作品を論じる際に、アダプテーションという概念がその枝葉ではなく根幹に位置することを論じたものである。すなわち、そもそもシェイクスピアの戯曲は上演の場所や観客に合わせて変形することを予期して作られたいわばアダプテーション用の台本であったこと、『じゃじゃ馬ならし』などは先行作品のアダプテーションであり、『テンペスト』も『アエネイス』のヴァリエーションと見なしうること、そしてそれがテキストの問題だけでなく、演じられる時代社会の中で、地政学で代表されるような政治的な意味合いを持つことなどが次々と論証される。「原典、起源、本体に対して、あとで生ずる修正／付加／削除としてのアダプテーションは、まさに不要な

二次加工でありながら、同時に作品の完成にも関与するばかりか、作品の一部でもあるのです」という大橋によれば、アダプテーションこそがシェイクスピア的精神なのである。従って、「超越的な作者、権威ある作者を信奉する旧弊なシェイクスピア学者が、もつともシェイクスピアを裏切っているというパラドクスが生じます」(大橋)。

このように作品の「死後の生」を重視する発想として、大橋はミハイル・バフチンのテキストを引用している。<sup>(11)</sup>大橋やハッチオンその他の現代の研究者が分析技術にも互る理論を展開しているのに比して、バフチンの発言は大枠にとどまるが、後代における作品の受容や展開に着目する者を勇気づけてくれるものである。すなわち、作品はそれが作られた時代と条件によって理解したり説明したりするだけでは、その意味論的な深みに到達することができない。作品は何世紀にも互る時代の境界を越え、〈大いなる時〉(great time)においてこそ、それ以上の強度と豊かさを獲得する。作者というものは、その固有の時代の虜囚にほかならない。後続の時代こ

そ、作者を囚われの身から解放し、文学研究こそがその解放を後押しするのである。このように主張するバフチンの発言にはアダプテーションの話は出て来ないが、大橋はこのような〈大いなる時〉をもたらす手法としてアダプテーションを位置づけ、さらにこのような広い時代・時間における受容と解釈の展開を「マクロテンポラリティ」と言い換えたのである。

後代における展開こそが作品の意味を解放すること、またその展開の重要部分にアダプテーションを位置づけること、さらにはシェイクスピアのような戯曲とその上演など、テキストのアダプテーションの次元から、言語テキストを原作とする映画、つまり文芸映画の問題へと接続していくことは容易なことである。特に同様の思想をバフチンとも共有するハッチオンの本が翻訳紹介されて以降の研究は、従来のように映画が十分に原作を再現しているかというような観点からの追究ではなく、映画における独自の展開として、作品の〈大いなる時〉をそこに認めようとする傾向が強いようである。ハッチオンはさらに、「パリンプセストのインターテキストチャリ

ティ」と呼ぶ現象を取り上げている。<sup>(12)</sup>これは、二次テキストが制作される際に、一つのテキストだけでなく、時にはジャンルを異にする複数のテキストが引き継がれたり参照されたりする現象を指している。パリンプセスト（重ね書き羊皮紙）は、ジェラルド・ジュネットが第二次テキストの理論書のタイトルとしたことが知られている。様々な重ね書きのアダプテーションが存在する。<sup>(13)</sup>

ところで、その作品が元々アダプテーションであり、大いなる「死後の生」を生き、さらに「パリンプセストのインターテキストチャリティ」によって実現され、今も実現され続けているよく知られた書き手がいる。それが、宮澤賢治である。ハイパーテキストはインターネット上のホームページを指す概念で、リンクをたどると他のテキストやメディアが表示されるものであるが、ジョージ・P・ランドウによれば、ホームページの成立以前にもそのような性質を備えたテキストは存在したという。<sup>(14)</sup>また「イベルテキスト」（ハイパーテキスト）は、ジュネットが第二次テキストを指して名づけた呼称でもある。

冒頭に述べたように後期形「風（の）又三郎」は、初期形を書き換え、そこに「種山ヶ原」「さいかち淵」などのテキストを変形して挿入し、なおかつ未完のまま残されたテキストであった。しかも宮澤の草稿の状態から、後期形は初期形やこれらの童話テキストが見える形で上書きされたテキストであり、また物語の展開の上からも、固定し確定したのではなく、常に過去に遡る可能性を示すテキストである。この作品を宮澤は『稿本風の又三郎』としてまとめようとしたが、作曲を依頼した先の沢里武治に断られたために断念した、という逸話が伝えられている。<sup>(46)</sup>この『稿本』、すなわち原稿を綴じた本とは、それら初期形や他の童話テキストなどとの間で相互関連を保ち、いわば底本と校異とを共に書き込んだ『校本』ともなるとすれば、『校本宮澤賢治全集』のようなテキスト形態はそれに相応しいものだろう。そして、そのようなテキスト形態こそ、今日の言葉を用いれば、ハイパーテキストと呼びうるものであった。<sup>(46)</sup>さらに、このようなハイパーテキストを制作する作業は、正しくアダプテーションの一種である。宮澤はシェイクスピアと

はまた違う形で、しかし自分自身、既にアダプテーションを行っていたのである。ことは「風（の）又三郎」の場合だけでない。同じような結合・組み込み、分離・合体、内部参照などによって、多くの詩や童話が作られている。<sup>(47)</sup>

そして、『風の又三郎 ガラスのマント』は、まさにハッチオンのいう「パリンプセスト的インターテキストチャリテイ」の実践にはかならない。原作にない少女かりん及びかりんの父の登場や、三郎や三郎の父の造形は、少なくとも後期形「風（の）又三郎」、後期形「銀河鉄道の夜」、さらに島監督映画『風の又三郎』などの『複数原作』に依拠していた。また少女の主体化は宮澤賢治の文芸様式の中にある問題点・特異点を明らかにし、それを反転する形で導入されていた。このように理解するならば、それはハッチオンのいう「多層的」なアダプテーションに合致し、解釈の中で第二次テキストを産出することによって、バフチンのいう「大いなる時」としての、作品の「死後の生」を豊かにしていると言わなければならない。また、大橋がシェイクスピアにおい

て指摘した、その作品は演出による変形を前提としたアダプテーション用の台本だったという事態は、映画製作においては何ら珍しいことではない。『風の又三郎』ガラスのマント』もそうであったように、シナリオと実際の映画が食い違っているというのは、映画においては日常茶飯事である。シナリオから映画への工程もまた、一種のアダプテーションにほかならない。宮川のいう「二重の風景」「二重性」は、このように、共時的な意味で、また一つのテキストにおけるものだけでなく、時間の中において、また複数のテキストにも互るような、全体としての「風の又三郎」現象においても言えることなのである。

### 5 〈原作〉の記号学と記号学

さて、〈原作〉の理論は、果たして記号学的に記述できるのだろうか。ハッチオンはアダプテーションの定義を次のような三つの項目に要約している。<sup>(48)</sup>すなわち「ひとつ、もしくは複数の認識可能な別作品の承認された置換」、「私的使用／回収という創造的かつ解釈的行為」、

「翻案元作品との広範な間テキスト的繋がり」である。これは無難な要約であるが、第二の事項だけでなく、いずれも根底にはテキストに対する解釈の要素が存在していることが分かる。アダプテーターが作品を置き換えようとする時に、その作品を解釈しないことはありえない。また、受容者が複数の作品間にパリンプセスト的なインターテキストチャリティを見て取る際にも、それらを解釈しないで繋がりを思い浮かべることはない。アダプテーションの問題は、テキスト解釈という、より汎用的な問題圏に接続する性質のものである。

結論を先取りすると、まず第一に、それらの第二次テキスト生成のメカニズムは、一般のテキスト解釈の過程と何ら変わらないものであり、第二次テキスト生成をテキスト解釈と言いつても構わないほどである。素材を用いてテキストを創作することは素材を解釈することであり、それはその素材が既に存在しているテキストであるか、取材して得た材料であるか、あるいは作者自身が経験したことであるかには関わらない。第二に、第二次テキスト生成のプロセスを把握することは、だからこそ

一般的なテキスト生成の理論を、より明確な形で提示することの契機となりうる。そして第三に、それは読者・観客・研究者などの受容者が行うテキスト解釈の仕組みをも、殊更に対象化するものである。なぜならば解釈するとは、あるテキストからそれと関連する別のテキストを作り出すことであり、それはすなわち第二次テキストを作り出すということにほかならないからである。

ウンベルト・エーコは、テキスト解釈がとどまることなく連鎖することに触れて、「無限の記号過程が一度始まってしまえば、いつどこで隠喩的解釈が止むのかを言うのは難しい。それは共テキスト次第なのだ」と述べている。<sup>(49)</sup>ここで注目すべきは、「共テキスト」(cotext)の概念である。<sup>(50)</sup>エーコはコンテキストと共テキストとを区別している。テキストの前後関係や状況がコンテキストであるのに対して、テキストの発話と対になってその意味に介入するような具体的なテキストが共テキストであるということだろう。つまり、テキストの意味を限定するのは他のテキストだということになる。さらにここに先ほどの〈無限の記号過程〉を適用すれば、共テキスト

もテキストである限り解釈が必要であるから、テキストの解釈はここでも原理的には無限連鎖する。テキストが明確なものであっても、コンテキストや共テキストの理解が曖昧であれば、コミュニケーションはうまく行かない。従ってここでも解釈過程は無限なのだが、それでもそれらがある程度テキストを限定することができれば、差し当たり〈無限の解釈過程〉を止めておくことができるわけである。もちろん、それは次の段階では、再びこの過程に投入されることになるのであるが。

さてこの共テキストあるいはコンテキストという概念を、アダプテーションや原作現象に当てはめてみよう。多くの人は原作を先においてその第二次テキストを考えるだろうが、第二次テキストの側から見れば、原作はテキストにとって共テキストと見なすことができる。つまり原作はそのテキストに受容のコードを与え、テキストによって誘発される〈無限の記号過程〉に介入する効果を持ちうる。ここでテキストを意味を生み出す関数ととらえれば、共テキストである原作はその関数の値に作用する引数(変数)となり、言い方を換えれば、その関数

が機能する環境の情報を提供するのである。その結果として、テキストをその原作という窓から覗き込むことになる。これが、原作が第二次テキストを何らかの程度拘束し、その内容を規定する理由となる。これは先ほど述べたように、制作の過程においても受容の過程においても同じことである。ただし、そのことは制作と受容とが対称性を帯びることを意味しない。

そして注目すべきこととして、逆に、第二次テキストを原作に対する共テキストと見た場合も同じ構造が成り立つのである。つまりその場合、原作の意味を解釈する際の手がかりとして、第二次テキストを用いることができる。今度は、原作をそのアダプテーションの側から覗き込むことになるのである。これこそ、第二次テキストが原作に新たな解釈を加え、原作の読み方、受け取り方を変更する場合すらあることの理由である。しかも、関数はその引数に他の関数を取ることでもでき、ひいてはその関数それ自身を引数として取ることもできる。いわゆる再帰関数であり、これはテキストの自己言及性の問題に繋がる。テキストがそれ自体について言及する

ようなメタフィクションは、こうしてアダプテーションの一種としても理解できるようになる。このようにしてテキストは重なり、組み合わされ、あるいは変形され、断片化されることによって、複雑に結びつきを形成していく。これがハッチオンのいう「パリンプセストのインターテキストチャリティ」にほかならない。

さらに発展として、現代の記号学の展開とこのことを結びつけてみよう。パースによる記号の概念には、心的イメージとしての指示対象 (referent) が含まれているが、ソシュールの記号学にはない。これら三項対の記号学と二項対の記号学との統一は、エーコなども企てていたが、田中久美子はそれをプログラミング言語との関連において明確にした<sup>(5)</sup>。田中によれば、プログラミングの手法は大きく関数型とオブジェクト指向型とに分けられる。単純化して言うと、関数型は $\lambda$ 、 $\xi$ の $\lambda$  (引数、作用域) を、運用するたびにユーザーが入力しなければならぬが、オブジェクト指向型では既に与えられている。データとメソッドの両方をパッキングしたプログラムが、オブジェクト指向型と呼ばれる。

田中は、ソシユールの二項対立の記号学が関数型、パースの三項対がオブジェクト指向型に対応すると解釈した。たとえば四角形を描くプログラムを考えると、ソシユール型の記号学は、たとえば *Rectangle* 関数名というシニフィアンと、高さ・幅のデータ構造に基づいて計算を行うシニフィエはあるが、それがどのようなエリア（座標軸）において実行されるかは、別の記号としてその都度代入されなければならないような関数型のプログラミングに対応する。それに対してパース型の記号学は、そのエリアの環境変数も既にデータとして持つており、その記号の価値も解釈項という別の記号として既に組み込まれているようなオブジェクト指向型に対応するという<sup>(32)</sup>。この場合、ソシユール型であっても、必要とするデータは他の記号によって記号が使われることで生成されるので、二つの記号モデルは実際には見かけほど違わない。田中はこの二つの記号学を「等価なモデル」であるとまで述べている<sup>(33)</sup>。そして田中は、プログラミングにおいてはこの二つのタイプは一長一短があり、組み合わせられて利用されているとまとめるのである。

アダプテーションなどの第二次テキストに代表されるテキスト解釈には、パース型（オブジェクト指向型）記号学の要素がある。それは、テキストに対する共テキスト、 $\lambda(x)$  の  $x$  が明確であるか、あるいは探索によって与えられている。一方、一見そうではないテキスト解釈は、何を共テキストとするのかが与えられていないような、ソシユール型（関数型）記号学に準えられる。ただし、そのようなテキストでももちろん解釈されるのであり、その場合、何を共テキストとするのかは、ユーザーが開発するということになる。いずれの手続きにしても、それが〈無限の記号過程〉であり、差延の過程であることに変わりはない。言い換えれば、ソシユール型の方が開放性が高く、パース型をも包括するが、パース型の方がより規定的であると言えるだろうか。いずれにしても、田中がソシユールとパースを統合して見せたように、このような方向性で、〈原作〉の記号学と一般の記号学とを統合する道筋が開けるだろう。

## 注

(1) 三つの映画『風の又三郎』の概要は以下の通りである。

## ①『風の又三郎』

・フィルム 日活多摩川／一九四〇年一月一日公開／一時  
間三七分

・スタッフ 監督Ⅱ島耕二／脚色Ⅱ永見隆二・小池慎太郎／撮  
影Ⅱ相坂操一

・キャスト 三郎(片山明彦)／先生(中田弘二)／三郎の父  
(北龍二)／嘉助の姉(風見章子)／一郎の祖父(林寛)／  
洋服の男(見明凡太郎)／一郎(大泉滉)／嘉助(星野和正)  
／佐太郎(中島利夫)／耕助(小泉忠)／悦治(杉利成)／  
承吉(南沢昌平)／小助(河合英一)／佐太郎の妹かよ(久  
見京子)／一郎の兄(西島悌四郎) ※一郎以下の子役は劇団  
「東童」所属

## ②『風の又三郎』

・フィルム 東映／一九五七年公開／四九分

・スタッフ 監督Ⅱ村山新治／企画Ⅱ赤川孝一・大橋竜三／脚  
本Ⅱ清水信夫／撮影Ⅱ北山年／照明Ⅱ織間五郎／録音Ⅱ清島  
竹彦／音楽Ⅱ木下忠司／編集Ⅱ福井貞男

・キャスト 久保賢／石川竜二／松山省次／伊東隆／宇佐美淳  
／左下全／不忍郷子／加藤嘉

## ③『風の又三郎 ガラスのマンツ』

・フィルム 朝日新聞社・東急エージェンシー・日本ヘラルド

映画／一九八九年三月公開／一時間四七分

・スタッフ 監督Ⅱ伊藤俊也／製作指揮Ⅱ一柳東一郎・前野  
徹・古川爲之／プロデューサーⅡ原正人／監修Ⅱ入沢康夫  
／脚本Ⅱ筒井ともみ・伊藤俊也／撮影Ⅱ高間賢治／音楽Ⅱ富田  
勲／美術Ⅱ村木忍

・キャスト かりん(早勢美里)／又三郎(小林悠)／一郎(志  
賀淳二)／嘉助(雨笠利幸)／悦治(宇田川大)／佐太郎(知  
久忠)／耕助(塚根慶祐)／病院の少女(服部ジュン)／ペ  
吉(西野学)／専売局(?)の男(すまけい)／おたね婆(樹  
木希林)／大旦那の使いの男(岸部一徳)／かりんの祖父(大  
旦那(内田朝雄)／かりんの母(檀ふみ)／又三郎の父(草  
刈正雄)

(2) 米村みゆき『Making of 風の又三郎——文部省の戦略と  
映画教育——』(『宮沢賢治を創った男たち』、二〇〇三・  
一二、青弓社)。

(3) 米村みゆき『海を渡った又三郎 補遺——1940年代に  
おける児童映画『風の又三郎』の受容——』(『専修大学  
人文科学研究所月報』289、二〇一七・一〇)。

(4) 近藤健史『京城に渡った宮沢賢治——映画『風の又三郎』  
の享受——』(『東アジア日本語教育・日本文化研究』21、  
二〇一八・三)。

(5) 『風の又三郎』の草稿の状態の詳細は、筑摩書房版  
『新校本宮沢賢治全集』第9巻校異篇を参照(5〜7ペー  
ジ)。また、中村三春『風野又三郎』・『風の又三郎』



- (5) 『宮沢賢治の全童話を読む』、『國文學解釈と教材の研究』、二〇〇三・二臨増)にも改稿の事情について記述した。
- (6) 平澤信一「宮沢賢治『風の又三郎』の場所Ⅱ」(『明星大  
学研究紀要 教育学部』5、二〇一五・三)。
- (7) 天沢退二郎『謎解き・風の又三郎』(一九九一・一二、丸  
善ライブラリー)。
- (8) 宮川健郎「宮沢賢治『風の又三郎』紀行——二重の風  
景への旅——」(『宮沢賢治、めまの練習帳』、日本児  
童文化史叢書5、一九九五・一〇、久山社)、23ページ。
- (9) 中村三春「ハイパーテキスト『稿本風の又三郎』」(『係争  
中の主体 漱石・太宰・賢治』、二〇〇六・二、翰林書房)。
- (10) 天沢退二郎『風の又三郎』再考 I——『九月八日』の  
章末をめぐる——(『宮沢賢治』鑑、一九八六・九、筑  
摩書房)、291ページ。
- (11) 以下、「風(の)又三郎」の本文および校異は『新校本宮  
澤賢治全集』第11巻本文篇・校異篇、「風野又三郎」は同  
全集第9巻本文篇・校異篇の記述に依拠している。
- (12) 天澤『謎解き・風の又三郎』(前掲)、169ページ。
- (13) 秋枝美保「風野又三郎」としての『風の又三郎』、『國  
文學解釈と教材の研究』41-7、一九九六・六)。なお、  
この論考が発表された時点でも、映画は既に三つあった。
- (14) 伊藤監督は、千葉真一主演「やくざ刑事 マリファナ密  
売組織」(一九七〇)で野田幸男と共同監督を務めて監督  
デビュー、以後、梶芽衣子主演の『女囚さそり』シリー  
ズ、『誘拐報道』(一九八二)、『白蛇抄』(一九八三)、『花  
いちもんめ』(一九八五)、『花園の迷宮』(一九八八)な  
どが話題となった。筒井ともみは、TVアニメ・ドラマ  
のシナリオを手掛け、TVドラマでも授賞経験がある。  
映画では『それから』(一九八五)、『華の乱』(一九八八)、  
『失楽園』(一九九七)、『不機嫌な果実』(同)、『阿修羅の  
ごとく』(二〇〇三)、『嗚う伊右衛門』(同)、『ペロニカは  
死ぬことにした』(二〇〇五)などの話題作がある。
- (15) 『キネマ旬報』1004号(一九八九・三・一)。
- (16) 映画パンフレット『Missy Kid of Wind 風の又三郎』ガ  
ラのマント(一九八九・三、ヘラルド・エース)。
- (17) 伊藤俊也監督インタビュー「賢治が思い描いたイーハト  
ヴの世界を」(インタビュー／構成 田中千世子、前掲  
『キネマ旬報』)。
- (18) 同。
- (19) 伊藤俊也監督インタビュー「心変わりの激しい天候との  
我慢くらべ。」(前掲映画パンフレット)、15ページ。
- (20) 佐藤忠男「豊饒な大自然のファンタスティックな映像化」  
(前掲『キネマ旬報』)。
- (21) 上野昂志「日本映画時評22 批評」の喪失『風の又三  
郎』を中心に(『シナリオ』45-5、一九八九・五)。
- (22) 中村三春「島耕二監督の『風の又三郎』」(研究代表者・  
阿部宏慈「視覚表象における「リアル」の研究」、科研費  
研究報告書、二〇〇八・一、山形大学学術機関リポジト

- り)、90ページ。
- (23) この本文は、大室幹雄『宮沢賢治「風の又三郎」精読』(二〇〇六・一、岩波現代文庫)に全文収録されている。
- (24) 平澤前掲論文。
- (25) 『複数原作』など原作のあり方については、中村三春『原作』の記号学 日本文芸の映画的次元(二〇一八・二、七月社) 参照。
- (26) 伊藤監督インタビュー「賢治が思い描いたイーハトヴの世界を」(前掲)。
- (27) 「銀河鉄道の夜」の草稿の状態については、筑摩書房版『新校本宮沢賢治全集』第11巻校異篇の「『銀河鉄道の夜』推移概念図」を参照(174ページ)。
- (28) 伊藤監督インタビュー「賢治が思い描いたイーハトヴの世界を」(前掲)。
- (29) 伊藤俊也(インタビュー)「『風の又三郎——ガラスのマン』から『イーハトヴの旅人』にかける夢」(『宮沢賢治の映像世界 賢治はほとんど映画だった』、一九九六・一〇、キネマ旬報社)、68ページ。
- (30) 以下、シナリオの引用は、筒井ともみ・伊藤俊也「風の又三郎 ガラスのマン」(前掲『キネマ旬報』)による。
- (31) 天澤退二郎「宮沢賢治の童話の世界」(『宮沢賢治』注、一九九七・七、筑摩書房)、278ページ。
- (32) 谷川雁「なぜ退職教授なのか——『土神と狐』の二項対立から——」(『国文学解釈と鑑賞』一九八四・一一)。
- (33) 詳細は中村三春「序説・神話の崩壊——『オツベルと象』『黄いろのトマト』『土神ときつね』——」(前掲『係争中の主体』) 参照。
- (34) 別役実「イーハトーボゆき軽便鉄道」(一九九〇・一、リポポート)、255、256ページ。
- (35) 同、248ページ。
- (36) 高畑勲(インタビュー)「自然との深い交感を賢治に見た」(前掲『宮沢賢治の映像世界』)、44、45ページ。
- (37) 当時の言葉遣いとしては、「少年」は少年・少女の両方を含むものだろう。従って宮澤の「少年小説」の「少年」も、本来その意味であると思われる。この項について宮川健郎氏の指摘を受けた。
- (38) 立原えりか「少女かりんは、賢治のあこがれと夢の世界を形にくれた……」(『朝日ジャーナル』31・14、一九八九・三・三二)。
- (39) リンダ・ハッチオン「アダプテーションの理論」(二〇〇六、片淵悦久・鴨川啓信・武田雅史訳、二〇一一・四、晃洋書房)。
- (40) 大橋洋一「いつシエイクスピアはシエイクスピアであることをやめるのか?——アダプテーション理論とマクロテンポラリティ——」、『舞台芸術』6、二〇〇四・七。この論考は、日本比較文学会中部支部の二〇一四年のシンポジウムを中心としてまとめられた岩田和男・武田美保子・武田悠一編『アダプテーションとは何か 文学／

- 映画批評の理論と実践』(二〇一七・三、世織書房)の理論的基礎をなしており、大橋自身もここに論文「未来への帰還——アダブテーションをめぐる覚書——」を寄稿している。
- (41) M.M.Bakhtin, "Response to a Question from the *Novy Mir* Editorial Staff", 1970, *Speech Genres and Other Late Essays*, translated by Vern W. McGee, edited by Caryl Emerson and Michael Hosquist, Univ. of Texas Press, Austin, 1986.
- (42) ハッチオン前掲書、26、27ページ。
- (43) この「パリンプセスト的インターテクスチャリティ」の理論を、アメリカ文学と映画に適用して高い成果を生んだ研究として、波戸岡景太の『映画原作派のためのアダブテーション入門 フィッツジェラルドからピンチンまで』(フィギュール彩97、二〇一七・一〇、彩流社)がある。
- (44) ジョージ・P・ランドウ『ハイパーテキスト——活字とコンピュータが出会うとき』(一九九二、若島正・板倉巖一郎・河田学訳、ジャストシステム、一九九六・一二)。
- (45) 沢里武治「風の又三郎(賢治の童話)」(『いちご』2、一九七三・三、『新校本宮澤賢治全集』第16巻「下」年譜篇、164〜264ページ)。
- (46) 詳細は中村「ハイパーテキスト《稿本風の又三郎》」(前掲)参照。
- (47) 詳細は中村三春「コンピュータ時代のテキスト」(沢沢退二郎・金子務・鈴木貞美編『宮澤賢治イーハトヴ学事典』(二〇一〇・一二、弘文堂)参照(180〜182ページ))。
- (48) ハッチオン前掲書、11ページ。
- (49) ウンベルト・エーロ『記号論と言語哲学』(一九八四、谷口勇訳、一九九六・一一、国文社)、233ページ。
- (50) エーロ『記号論と言語哲学』は著者自身によるイタリヤ語版と英語版とがあり、日本語訳は著者の推奨した英語版を基本として翻訳されている。引用の英語版原文は次の通りである。\*Once the process of unlimited semiosis has started, it is difficult to say where and when the metaphorical interpretation stops: it depends on the context." (Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Macmillan, 1984, p.124)
- (51) 田中久美子『記号と再帰 記号論の形式・プログラムの必然』(二〇一〇・六、東京大学出版会)。
- (52) このことは、「記号の二元論・三元論の対応関係に関する本書の仮説」図式にまとめられている(同書、49ページ)。
- (53) 同書、79ページ。
- 《その他の参考文献》
- ① 中地文「宮澤賢治関係映像(映画ほか)一覽」(前掲『宮澤賢治イーハトヴ学事典』)

- ② 中地文「映画、演劇、音楽面における『賢治像』の形成」〔『修羅はよみがえった』、財団法人宮沢賢治記念会、二〇〇七・九〕
- ③ 平澤信一「戦後映画における賢治と賢治作品」(同)
- ④ 天澤退二郎「宮沢賢治はほとんど映画だった」〔『宮沢賢治』のさらなる彼方を求めて』、二〇〇九・七、筑摩書房〕
- ⑤ シナリオ「風の又三郎」(島耕二監督、脚色〓永見隆二・小池慎太郎、前掲『宮沢賢治の映像世界』)
- 《最近の主な映画／文学相関係文献リスト》(再掲を含む)
- ① 飯島正「映画のなかの文学 文学のなかの映画」(二〇〇二・六、白水社、一九七六刊の復刊)
- ② 神山彰・児玉竜一編「映画のなかの古典芸能」(日本映画史叢書13、二〇一〇・九、森話社)
- ③ 十重田裕一編「横断する映画と文学」(日本映画史叢書12、二〇一〇・七、森話社)
- ④ リンダ・ハッチオン「アダプテーションの理論」(二〇〇六、片淵悦久・鴨川啓信・武田雅史訳、二〇一〇・四、晃洋書房)
- ⑤ 野崎欽編「文学と映画のあいだ」(二〇一三・六、東京大学出版会)
- ⑥ 志村正雄「映画・文学・アメリカン」(二〇一五・五、松柏社)
- ⑦ 中村三春編「映画と文学 交響する想像力」(二〇一六・三、森話社)
- ⑧ 岩田和男・武田美保子・武田悠一編「アダプテーションとは何か 文学／映画批評の理論と実践」(二〇一七・三、世織書房)
- ⑨ 宮脇俊文編「映画は文学をあきらめない ひとつの物語からもうひとつの物語へ」(二〇一七・三、水曜社)
- ⑩ 波戸岡景太「映画原作派のためのアダプテーション入門 フィッツジェラルドからピンチオンまで」(フィギュール彩97、二〇一七・一〇、彩流社)
- ⑪ 小田公代・村田真一・吉村和明編「文学とアダプテーション ヨーロッパの文化的変容」(二〇一七・一〇、春風社)
- ⑫ 中村三春「〈原作〉の記号学 日本文芸の映画的次元」(二〇一八・二、七月社)
- ⑬ 今野喜和人編「翻訳とアダプテーションの倫理 ジャンルとメディアを越えて」(静岡大学人文社会科学部研究叢書65、二〇一九・二、春風社)
- ⑭ 中央大学人文科学研究所編「英文学と映画」(中央大学人文科学研究所研究叢書69、二〇一九・三、中央大学出版部)
- ⑮ 岩本憲児「ユーモア文学と日本映画 近代の愉快と風刺」(二〇一九・六、森話社)
- ⑯ 松本朗編「イギリス文学と映画」(二〇一九・一〇、三修社)
- ⑰ 杉野健太郎編「アメリカ文学と映画」(二〇一九・一〇、三修社)

本稿は、二〇二〇年七月二十六日、武蔵野大学文学部・大学院文学研究科・武蔵野文学館・日本文学研究所主催により行われたオンライン講演会の草稿を基にしたものである。