

## 「映画と文学」とは何か： 蓮實重奘・中村三春・岩井俊二

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2021-05-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 土屋, 忍 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://mu.repo.nii.ac.jp/records/1570">https://mu.repo.nii.ac.jp/records/1570</a>

# 「映画と文学」とは何か——蓮實重彦・中村三春・岩井俊二——

土屋 忍

## 蓮實重彦と中村三春

——「映画と文学」は、退屈な無駄話なのか?!——

かつて蓮實重彦は、映画と文学は「絶対的な差異として共存しあっている。そして、この絶対的な差異を正当化するものは何ひとつない」と喝破した。四〇年前に刊行された『新映画事典』（一九八〇、美術出版社）の中の一項目「映画と文学」に記されたこの言葉の意味を、まずは確認してみたい。引用箇所を読み、「映画」と「文学」は別々の表現ジャンルであり相互に独立したものである。なので映画と文学とをそれぞれ尊重しなければならぬ、という意味合いで受け取ったとしたら、蓮實はそれを許さないだろう。映画と文学の「絶対的な差異」を宣

言した上で、すぐにそれを「正当化するものは何ひとつない」と附加しているのは、両者の共通点や相違点を挙げるという多くの研究者や評論家が行ってきた考証の連続とその意義を完全否定し、比較考察を通して相互の特徴を見出す相対化という行為がそれ自体の無効性を強調し、差異の絶対性を大前提にしているからだ。双方の愛好者にとっては「絶対的」と「相対的」の差異などどうでもいいようなものかもしれないが、見方によっては決して小さい問題ではない。なぜそのような議論が起こるのか、という点から確認してみたい。

ここで蓮實は、人文科学における「比較」という手法の有効性に対してラディカルな疑義を唱えている。そもそも、「映画と文学」といった問題を論ずることほど退

屈な試みもまたとあるまい」という事典の項目執筆としては些か異例な書き出しは、仲間内でもあるはずの項目を設定した編者（浅沼圭司、岡田晋、佐藤忠男、波多野哲朗、松本敏夫）を批判するかのような身振りである。蓮實にとって「退屈」なのは、「○○と◇◇」という時の「と」という接続詞でつなぐ問題設定が「思考を比較へとかりたてずにはおかない」からであり、「求められたいわけでもないのに比較へと伸びてゆく思考は、絶対的な差異として同時に共存しあっているものを、相対的な差異に置き換えてしまうからだ」としている。映画と文学に関するこれまでの議論に思考の罪悪を認めているからこそこの批評である。そして、「比較とは、「知」の歴史を蝕む永遠の宿弊にはかならない」とも続けていることからわかるように、特に文学文化研究において横行する「比較」という手法と比較考察から導き出される差異の相対性と正当性に我慢がならないのである。

映画と文学の「絶対的な差異」を絶対化しようとするこうした批評行為には、映画に先行して在ることで無前提に発生する文学の優位性を退け、映画そのものの前で

感動し圧倒され没入するという営みを純粹に保守するという姿勢が見える。また、異なるもの同士を比較して共通点、相違点を浮き彫りにするという方法は、蓮實が指摘するように差異を相対化してしまい、さらには、特定分野や特定地域、カノン（正典）と言われる特定作家や特定作品の優位性を前提にして影響関係を論じる偏向を招き寄せる。例えば、英語圏文学の中心はイギリス（大英帝国）にこそあり、インドやアイルランドは英文学の本場ではない、とする思考の怠慢の温存が、あり得る懸念の典型として考えられ、「絶対的な差異」理論は、先入観や偏見に左右されない作品鑑賞という基本中の基本を導き出してくれると言えそうである。

さて、「絶対的な差異」理論以来、今日に至るまでの四〇年の間には、「比較」をめぐる情勢も大きく変わった。まず第一に、外国文学（文化）と日本文学（文化）とを単純に比較考察するような文化本質主義（文化保守主義）に基づく論考が説得力を失い、学際的で量的な言説分析が有力視されるようになった。構造主義以降、ポストコロニアリズム、カルチュラル・スタディーズを経

て、大学には、表象文化論や映像文化論といった名前の科目や専攻が誕生した。伝統文化や国民文化とされているものの由来と実態を明らかにしてその政治性と作為性を告発する類の論調がE・サイドやG・スピヴァックら比較文学者によって展開されて、一定の影響力を持ったことも大きいだろう。文学研究に基づく(文学研究から移行した)映画研究ではなく、映画のための映画研究や映画批評が試みられるようになり、映画を教える講師のための専任教員のポストも生まれ、日本の大学生も映画を学問として学べるようになった。蓮實たちの一連の運動は一定の成果をおさめたと言える。

以上を踏まえた上で、ここで話を「映画と文学」に戻して議論を続けてみたい。『劇場版「鬼滅の刃」無限列車編』(東宝/アニメプレックス、二〇二〇)、『千と千尋の神隠し』(東宝、二〇〇一)、『タイタニック』(FOX、一九九七)、『アナと雪の女王』(ディズニー、二〇一四)、『君の名は。』(東宝、二〇一六)、『ハリー・ポッターと賢者の石』(ワーナー、二〇〇二)、『もののけ姫』(東宝、一九九七)……。試みに歴代の興行収入ランキング

グ(二〇二一年一月時点)の上位7作品(興行通信社調べ)を列挙したのだが、ここからわかるのは、『君の名は。』『もののけ姫』以外には自他ともに認める原作が存在するということである。『鬼滅の刃』はベストセラーの漫画を原作としているし、『タイタニック』は実話を「原作」として生まれた数多くの類話のうちの一作である。『アナと雪の女王』はアンデルセンの童話が原作であり、『ハリーポッターと賢者の石』はベストセラー小説を原作としている。『千と千尋の神隠し』にも原作と言える童話が存在する。『君の名は。』と『もののけ姫』だけが、監督による書き下ろし脚本があり、オリジナル作品と呼ばれる側面を持つ。ただし、『もののけ姫』には、監督を作者とする同名の絵本が先行するので原作があるとみなすこともできる。『君の名は。』にも書籍があるがそれは、監督自身によるノベライズ(映画の後から小説化されたもの)である。しかし、映画のタイトルとしては明らかにそれとわかる先行作品がある。そもそも、あらゆる作品を引用の織物である「テクスト」と呼んだ時点でオリジナリティをめぐる議論は幻となる。新

海監督が自ら証言しているように、古典文学を学んで映画を製作していることは明らかである。『君の名は。』も、『古事記』『日本書紀』などの神話、『源氏物語』や『とりかへばや物語』を「元ネタ」にしていると考えれば、原作は無数にあることになる。

文字で書かれた原作と映画とのこうした関係を〈原作現象〉と呼び、(おそらくは蓮實とその追従者たちを仮想敵として)〈原作現象〉を無視すべきではない、と主張したのが中村三春である。中村は、『〈原作〉の記号学——日本文芸の映画的次元』(二〇一八、七月社)において、「映画人が実際に文芸から映画を作り出し、観客は映画に文芸を見て取り、そのようにしてテキストがテキストを生み、テキストからテキストが解釈されることによって、文芸も映画も新たな次元を切り開くのである。それは受容が創造の次元を獲得し、解釈が創作の要素をふんだんに帯びるといふ独特の仕方によってであるが、しかし、それは日常の読者や鑑賞、さらにはそれに続く批評や研究の行為と全くの別物ではない。」と述べている。そして、『雪国』『羅生門』『浮雲』『夫婦善

哉』『雨月物語』『檜山節考』などの原作と映画とを組上に載せて具体的に〈原作現象〉を分析した上で、蓮實重彦が提示した「絶対的差異」が認められるとしても、それは操作の結論として見出されるはずであり、前提とすべきではない。それを前提とすることは、操作に不由な枷を嵌めることになる。〈原作現象〉は、現象として存在していることをまず認めなければならない。」とした。映画と文学との間には「絶対的差異」がある、と唱えることは妥当である。だがそれは結論であり前提ではない。結論の正しさに寄りかかって現実に在る「現象」を封印することがあるとしたらそれは一種の抑圧となるだろう。ここに中村の蓮實批判の要諦がある。

中村三春の『〈原作〉の記号学』は、「日本文芸の映画的次元」に領域を限定して、蓮實が封じ込めてしまったかもしれない扉をこじ開けようとした書物である。では、扉は開いたのだろうか。ここでは、本書で展開されている具体的な作品に即した論考への論評を避けて、本書が総論として提示している「原作現象」を認めることで何が明らかになるのだろうか、という点について、岩

井俊二監督の『四月物語』（一九九八年公開・67分）を例にとつて検討してみたい。

### 岩井俊二 『四月物語』

——意識における地続きを表象する風景と

#### 裂け目としての劇中劇

『四月物語』は、日常に潜む不気味さを描いた映画である。事件が起こるわけでもないし、人が死ぬわけでもないのに不気味さだけが残るのだ。

東京の大学（公開当時における架空の大学としての「武蔵野大学」）に入学するために引っ越しをしてひとり暮らしを始めた女子学生「卯月」に新しい日常が訪れるところから映画ははじまる。しかし、同じ上京物語にあるような高揚感や東京の刺激が描かれることはない。夏目漱石『三四郎』の「三四郎」のように、人生の転機となるような異性（人妻）との出逢いを経て初めて見る東京に目を瞠るわけでもないし、村上春樹『ノルウェイの森』の主人公「ワタナベ」のように、複数の異性と次々と交渉する場面が喪失感とともに描かれるわけでもない。

しかし、にもかかわらず『四月物語』における「卯月」の身には、気味の悪い出来事が続けて起こる。それは、マウンツをとる。かのように自己紹介をし合う新入生の群れであったり、友達の顔をして近づいてくる自己中心的な同級生だったり、不埒な目的を隠して堂々と釣りのサークルを運営している先輩たちだったり、隣室に住む奇妙な女性だったり、彼女らとの月並みなコミュニケーションにおいて生じる些細だが不気味な出来事の数々である。さらに、映画館で映画を観るシーンでは、痴漢らしき人物に遭遇し、「卯月」の違和感が観る者をいよいよ巻き込み、今観ている映画もまた「映画」であるということに自覚させる。彼女がひとりで見ている映画は、『四月物語』とは無関係のように見えるのだが、『四月物語』に挿入するために監督みずから全編を完成品として撮った「生きていた信長」というオリジナル作品である。「本能寺の変」を予測していた織田信長は、明智光秀に攻めさせておいて徳川家康を身代わりに信長として自害させ、秀吉に光秀を攻めさせて自らは家康になりかわり平和の時代の天下を治めるといふ歴史の

真相が語られ、逃げ惑う光秀に信長が飛び掛かる場面です。サラリーマン（痴漢）が隣席に移動し、向かってこようとする男をよけて「卯月」は席を立つ。観客にとってはメタフィクショナルな作中作（劇中劇）となり、二重の不気味さを与える。

岩井俊二監督のフィルモグラフィにおいて『四月物語』（一九九八）を捉えなおしても、結論は同じである。『四月物語』は、『スワロウテイル』（一九九六）と『リイシシシユのすべて』（二〇〇一）の間に製作されている。東京の未来をモデルにした架空の場所「円都」（イエンタウン）で繰り広げられる異邦人と先住民を描いた『スワロウテイル』は、プラザ合意以後に次々に湧出した「在日外国人」の物語々の中でも突出した表象（フィクション）であった。宗教的熱狂とSNSとの関係、少年犯罪のリアルを描いた『リイシシシユのすべて』は、観る者の目を背けさせるほどに14歳のリアルに迫る映画（フィクション）であった。『四月物語』でとりあげられている大学生の日常は、二つの映画に描かれている日常と地続きであり、その不気味さにおいて通底

しているとと言える。のっぺりとした平和で退屈な日常の中に、個々人の平凡だがかえのない生活があり、しかしそれらはいつ転覆するかわからない裂け目と地殻変動を抱えている、という意味で『リイシシシユのすべて』と『四月物語』が地続きであり、その先にはある未来像の一つの選択肢として『スワロウテイル』がある。そのような意味において、かつて三島由紀夫が庄野潤三の小説「静物」の世界を評して「日常生活直下の地獄」と呼んだのと同じ世界（庄野の作品史において「静物」と重要な関連を見出せる「舞踏」や「プールサイド小景」を並記するとよりわかりやすくなるだろうか）が映画『四月物語』にはある。

地続きというテーマは、『四月物語』にも内包されている。東京の「この閑散とした環境は、卯月が属していた平原、およびその延長であった彼女の空想のなかの武蔵野と通底しているのだ。」（篠儀直子「たったひとりの四月」キネ旬ムック『フィルムメーカーズ』17）岩井俊二「宮台真司責任編集、キネマ旬報社、二〇〇一」という指摘が既にあるように、この映画は、旭川と東京との

風景が武蔵野という記号を媒介にして映像的に地続きであるという特徴をもっている。映画的な構成としては、桜の季節に上京した少女が目にする東京の風景が、少女が高校生活を送った北海道の風景と映像的な繋がりを持つように配置され、双方が地続きであるかのように（あるいは少女の認識がまだ故郷にとどまっているかのよう）に視覚的に表現して見せた作品になっている。視線を遮るものがない「抜け」のある奥行きのある映像が使われ、上京した若者が慣れない都会の生活に適応しようとしたり反発しようとしたりするという『三四郎』以来の上京物語のテンプレートを逃れて一地方としての東京が映し出される。北海道の「旭川」と東京の「武蔵野」とが名指され、それぞれの場所を自転車で走るヒロインの姿がオーバラップする。桜の季節における入学式、通過儀礼としてのサークル勧誘、自己紹介、一人暮らしの様子など、象徴的な場面は記号として置かれるが、すべては無個性であり、そこはかとなく不穏である。

地続きなのは空間だけではない。旭川的女子高生「卯月」は、乗客のいない列車内で時代を感じさせる装幀の

国木田独歩「武蔵野」初版を手にとり、まだ見ぬ「武蔵野」に想いを馳せる。北海道を思わせる大自然が武蔵野としてイメージされて（イメージとしての武蔵野が北海道の原野と重なって見えるように編集されて）、その中心には憧れの先輩が微笑んでいる。「武蔵野大学」に入学して女子高生は女子学生となり、やがて武蔵野にある「武蔵野堂」という名前の書店で憧れの先輩と出逢う。故郷で思い描いた故郷とよく似たその場所で逢いたかった想い人と再会するのである。

だがしかし、女子学生の「卯月」は先輩と出会う前に映画館に入り、戦国時代を描いた映画「生きていた信長」をひとりで観て痴漢に遭っている。同じ痴漢にストーカー行為にも遭っている。「四月物語」という映画を観ている観客が生きている同時代の世界と、映画の中の劇中劇としての映画「生きていた信長」における戦国時代の世界ともまた地続きであると言える。憧れの先輩に彼女が出逢えた場面には恋の力と美しさが表現されているが、だからといってそれまであった不穏さが解消されてその扱って立つコンテクストが転換されているわ

けではない。そもそも、なぜ彼女は「生きていた信長」を選んだのだろうか。その場違いとも見える時代劇映画「生きていた信長」の映像をはっきり明示しているのはなぜだろうか。あえて文学的な表現を借りるなら、自由意志による選択とその結果の表象により登場人物の特定の心情がメタフィクションを通じて描写されているのであり、意識の外で曖昧に不穏を感じする心象風景の映像化として機能しているのである。

「卯月」においては地続きであると漠然と認識されている心象風景を実写による風景映像が表象し、平穏な日常における（無）意識の裂け目を劇中時代劇が表象するのが映画『四月物語』なのである。

### 文学に依存し映画から遠ざかる映画の紹介

『四月物語』の公式フォトブック（角川書店、一九九八）や劇場パンフレット（製作・ロックウエルアイズ、一九九八）には、「東京でひとり暮らしを始めた女子学生の、ある『不純な動機』と小さな冒険の日々。」というキャッチフレーズで作品が紹介されている。「東京で

ひとり暮らしを始めた」とあるように、確かに物語の構造としては繰り返し描かれてきた大学生の上京物語という範疇に含めて捉えることができるのだが、前述の通り、上京物語の系譜からの逸脱にこそ映画の特徴があるはずだ。しかし、ここでは念頭には置かれてはいない。また「不純な動機」はネタバレを避けてブックをかけた広告的表現だと思われるが、映画の中で実際にその内容を説明するのは言葉（ナレーション）である。卯月の声で語られる「武蔵野の原野をさまよっていたあたりは、ついに先輩の居場所をつきとめた。「武蔵野」の「武蔵野堂」。あたしは残り半年の高校生生活のすべてを「武蔵野」に捧げたのである。」というセリフは、「武蔵野」をキーワードにした文学的レトリックの所産である。映画の中のナレーションに焦点を当てた紹介の仕方をしてしまうと、広告的表現としても小説の紹介の仕方と同じになり、結局はみずから文学の流儀に倣い文学に依拠していることになる。

そもそも「不純な動機」は焦点化されている理由はどこにあるのだろうか。女子学生は、新入生自己紹介の

際に「なんでこの大学を受けたんですか？」と質問されて応答できず、自身の受験動機に自覚的になる。(文科省の用語で言うところの)「主体性」をささやかながらも獲得する第一歩となるかのような場面である。そうした「成長実感」がこの映画の核心があるとは私には思えない。「動機」が「不純」だとわざわざ形容されるのだが、タネを明かせば高校時代に憧れていた先輩を追いかけて受験したことに過ぎない。純粹とは言い切れないものの「不純」と呼ぶのがふさわしいのかは疑問である。彼女自身が「不純」と感じているのかも疑問である。思わせぶりに「不純」という言葉を持ち出し、「女子学生」という記号と掛け合わせ、そこに「冒険」という記号を重ねただけのようにも見える。

キャッチフレーズに続く紹介文には、「いまだ語られていなかった、こんなにも痺れるような甘美な感覚というものが存在したのだ。」とも記されている。「いまだ語られて」いるのか否かを検証すると文学の存在が前提となるのだろう。もちろん、いわゆる岩井俊二監督らしい「感覚」を映像で表現した映画だと受けとめるこ

とも可能だ。しかし、その感覚は本当に単なる「甘美」なのだろうか。「いまだ語られていなかった」その「感覚」が仮に「甘美」だとしてもそれだけでは、文学の土俵を借りた月並みな表現になるのではないだろうか(「映画」はどこにいったのだろうか)。

さらに、それに続く紹介文「人間がひとりで生きていくことの自由と誇り、恋することの喜びの、とてつもなく美しい賛歌がこの「四月物語」なのだ。」という文言に至っては首を傾げざるを得ない。映画には、「人間がひとりで生きていくことの自由と誇り」も「恋することの喜び」も描かれてはいるものの、非常に淡いものである。その淡さを特筆すべきものとすることはできるが「とてつもなく美しい賛歌」を歌いあげているわけではない。無論、受け取り方は様々である。紹介を踏み越えた解釈である点は認めてもよいのだが、この映画をじっくり観た者にとつてはにわかには首肯し難いところがある。

「卯月」がサークルの新生入生として経験しているのは、その場所になんとなく馴染みずにいる小さな違和感である。お隣さんとのやりとりにおいて交わされているの

は、うっすらと漂うコミュニケーション不全の感覚である。また、上京する「卯月」を送り出す彼女の家族が伝えるのは、経済的に自立して自活する大学生が「ひとりで生きていくことの自由と誇り」ではない。松たか子演じる「卯月」の家族を演じているのは、松本幸四郎、藤間紀子、市川染五郎、松本紀保。実の家族である。映像的に豊穡さが表現されることにより、学費や家賃や生活費を自己負担するタイプの大学生には見えない。だからこそ作中の女子学生の感覚を通した「甘美」さのリアリテイも成立するのだが、それは地獄と隣り合わせの「甘美」ではないだろうか。映画全体の中でさりげなく描かれる違和感や不全感の行きどころに対しては、一切の映像的な説明はない。そこにこの映画のさらなる不穏さや不気味さがある。

岩井俊二監督の発言を探してみても結論は同じである。監督は、自作に対するインタビューに答える形で、『四月物語』は『リライ』を作る途中で生まれたんです。『リライ』のラストに登場する誰も立ち入れない閉塞的真空状況にある少年の話をやろうとしていた。酒鬼

薔薇事件も象徴的ですが、なぜああいう事件を起こしたのか、何に追い立てられたのか。ジョン・レノンを殺したチャップマンも同じような真空状態で、ファンと一緒にダコタハウスの前にいるんだけど、自分は皆と違う。ジョン・レノンを裁きに来ていると。それを生臭くない方向で描くにはと考えて見渡してみると、大学に入ったばかりの学生が目についた。周囲に誰も知り合いがいなから、どう振る舞っても誰にも分からない。その延長で『四月物語』を作った後も、まだ一線を越えてしまった人がどんな気持ちで生きているのかという素朴な疑問が残った。それが『リライ』を作る原動力となったわけです。『四月物語』を作っていないければ、たぶん『リライ』は犯罪を犯した後の真空状態を描いた映画になっていたと思います。」(特集『リライ・シュシユのすべて』岩井俊二(監督)インタビュー『キネマ旬報』二〇〇一・九、一三三—一三五頁)と述べている。

その発言の直後には、次のようにも書いている。「ちょうど『ラブレター』(一九九五年)の撮影を終えたときに、いいことばかりの思い出を振り返る中学時代の

反対側にある、思い出したくないダークサイドな中学生時代を全部置き去りにしたところがあり、それはそれとちゃんと決着しておかなければと思っていた。そこに大河内清輝君の事件（同級生から暴行を受け、金を脅し取られ続けたことを苦にして自殺。当時十四歳）があった。」（岩井俊二「岩井俊二——葛藤しながら生きていく十代のエネルギーを表現したかった」〔『東京人』二〇〇一・一〇、一八一―二二頁〕）。

ここまで映画から読み解いてきたことを監督自身の言葉を用いて言い換えるなら、「いいことばかりの思い出しに生きる自由を獲得しながらも「ダークサイド」に潜んでいる現実と向き合う日が訪れる可能性の中で送らざるを得ない大学生活の一コマが『四月物語』だと言えるだろうか。いずれにしても、映画と文学の「絶対的差異」という角度からみるならば、映画の制作と配給の双方がその「絶対的差異」を前提とせず、思い切り文学に依存し、映画から遠ざかり、映画を語っていることが確認できるのである。

他方で〈原作現象〉という角度からみるならば、『四

月物語』の原作は独歩の「武蔵野」ではないにもかかわらず、劇場パンフレットで原文を全文掲載するなど、原作並みの扱いをしている。そして、関係の絶対性を表面的に強調している。もちろん映画の中では、モノとしての書物が丁寧に入挿入されているだけで、独歩の「武蔵野」とは内容も形式も関係していない。「卯月」は読了するものの「難しくよく分からなかった」と呟いており、文学的な影響も認められない。他方で監督自身は読み込んでいることを証言している。『四月物語』が独歩の「武蔵野」をめぐるイメージとその受容圏の広さを根拠にして製作されているのは間違いない。本質的には、あらゆる「テキスト」はどのように相互に関連しているものだと思うれるが、ひとまずは派生的な〈原作現象〉に数えることができるのかもしれない。

しかし、文学上の根拠という意味ではむしろ『三四郎』が切り拓いたコンテキストの上に成立しているので、文学に依拠するという方針であれだけの大部のパンフレット（デザインも含めてとても魅力的な力作です）を制作するのであれば、『三四郎』なども紹介し

た方がより充実したであろう。そして、もしも蓮實が周到に警戒していたように「説話論的な類似を論じる」とは作品自身が伝えていることと無縁であるという立場に立つならば、文学などに頼ることなく、説明のない映像が表現する不気味さとそれを可能にする映画についてこそ言語化すべきであり、映画にしかできないことをこそパンフレットに落とし込むべきだったのではないだろうか。

## 結論

論旨の都合で批判的になってしまったが、『四月物語』の劇場パンフレットを批判することは本意ではない。むしろ好きなパンフレットの一つである。映画が文学に依拠することを罪悪だと言いたいわけでもない。しかし、今日、蓮實の挑発的かつ戦略的な言辞に乗ることは、中村の言うように「不自由な枷を嵌めることになる」だろう。広く〈原作現象〉を認めるべきである。

中村三春にとっての〈原作現象〉は「日本文芸」に限定されていたが、現代では映画が文学の原作となる現象

も同時にみることができるようではないだろうか。確かに近代のある時期までは文学が映画に先行していたが、現代においては、文学が映画の影響を受けて展開している側面も大きくなっている。映画に文学の原作を認める指摘も多くなるだろう。『新映画事典』における「映画と文学」の項目が建設的かつ全面的に改稿される日を待ちたい。