

## 文字言語と映像言語のナラティブ試論：太宰治『走れメロス』とアニメーション『走れメロス』

李, 在錫  
九州大学大学院比較社会文化学府

<https://doi.org/10.15017/4494556>

---

出版情報：比較社会文化研究. 14, pp.101-113, 2003-10-20. 九州大学大学院比較社会文化研究科  
バージョン：  
権利関係：



# 文字言語と映像言語のナラティブ試論

## —太宰治『走れメロス』とアニメーション『走れメロス』—

イ 李 ぜ ソク  
在 錫

### 序

小説が素材として採用する対象は限定がない。具体的な事象から思弁的なものまで、あらゆるものが素材となり得る。例えば、人間の性を素材としている小説や映画は数多くあって、谷崎潤一郎のいわゆる耽美的な性以外にも、川端康成、三島由紀夫、村上春樹、村上龍を含む多くの作家にとって、性は豊かな素材の宝庫として捉えられている。もちろん、太宰にも性の言説は小説の根底にあるといえる。性が快楽、欲望、悲劇、本能、神聖、高貴、倒錯などと多岐に渡って解釈されるのは、まさしく「視点」による作用なのである。私たちが性に対してある観点をもっていることは、様々な性に関するナラティブのなかで、自らの性ナラティブを選択したのを意味するのである。谷崎の『鍵』を原作としてもつ（少なくとも三つの）映画さえも、各々の「視点」をもって物語っている。すなわち、ある一つの対象もそれが完全に再現されることは不可能であり、完全に再現されたとしても面白くないのである。いかに歪曲できるかにナラティブの原点があると考えられる。対象が物語を形作るのではなく、物語が対象を形成させることも充分にあり得ることである。

本稿では、小説「走れメロス」とアニメーション「走れメロス」<sup>1</sup>を対照比較、または同列で考えつつ、まず文字言語と映像言語（として成立した物語）のいわゆる「語り方」の様態を簡単に概括する。それから、STとAMのストーリーとプロットを中心として「語り手」とその「語り方」を論究してみる。最後には、映像・文字という表象方式にも焦点を当てて、トランス・ジャンルの問題にも接近して

みたい。対象自体の構造、再現の構造、対象と再現の関係、それから再現と再現の関係、具体的にいえば、STの構造、AMの構造、STとAMの関係、AMと（もう一つの再現された映画）「奇巖城の冒険」との関係の統合的に考えることである。私は物語の原点は〈歪曲〉にあると前述した。というのも、ナラティブは無から始まることはできず、ある〈歪曲〉されるべきナラティブなしで、別のナラティブは発生し得ないと考えるからである。同時に、発生したナラティブは対象を構成させることもある。つまり、AによってうまれたBはCをうみ出すベースとしてだけではなく、Aをアイデンティファイさせるのだ。

### 文字言語と映像言語の語り方

映像言語の時代において、太宰治作品の映画化や舞台化といういわゆるトランス・ジャンルの可能性に注目することは自然であり、意義あることだと考えられる。ところが、太宰の作品が舞台化されることはあっても、映像化された<sup>2</sup>実例はあまりにも数少なかつたと言わざるをえない。

さて、文字言語が機械的に文字通り（過剰反応やコードの認識失敗のない）の意味作用をしてはいないのと同じく、映像言語もそれ自体の独特な表現方式による意味作用の背反性を持っている。両方に共通することは、それらが（合意に基づいた）「コード」だという事実である。ただし、同じコードでも成立の仕方、提示の様式、作用の様態などの側面で差異があるのは確かである。文字言語と映像言語の様式は様々であるにもかかわらず、一つの共通点をもっている。それは「物語」を物語る（主体の作用を目指す）と

- 1 以下、太宰治の「走れメロス」は「ST」(short story)、アニメーション「走れメロス」は「AM」(animation)でそれぞれ略記する。STは、太宰治「走れメロス」『太宰治全集』第4巻、筑摩書房、一九九八年七月による。AMは、おおすみ正秋脚本・監督「走れメロス」、朝日新聞社他制作、東映配給、1992年（106min）のビデオを使用した。
- 2 「四つの結婚」（東宝、1944.9.28 原作「佳日」）、「看護婦の日記」（大映東京、1947.7.1 原作『パンドラの匣』）、「グッド・バイ」（新東宝、1949.6.28 原作「グッド・バイ」）、「真白き富士の嶺」（日活、1963.11.1 原作「葉桜と魔笛」）、「奇巖城の冒険」（東宝、三船プロ、1966.4.28 原作「走れメロス」）、それから本稿で取扱うアニメーション「走れメロス」である。（これらの情報源は、日本映画データベース [http://www.jmdb.ne.jp] などから得た。ただし（「奇巖城の冒険」と「走れメロス」を除いて）それらはビデオ化されておらず、直接観覧一確認することはできなかったのを断っておきたい）
- 3 小説であれ映画であれ、「物語る」ことを中心とするジャンルにおいて差異を呈するのは「語りの方法」または「手段」であり、「内容」「素材」「目標」はそれほどはっきりと区別できるものではない。そしてまたいくつかの（あるいは通時的変化を随伴する）「流派」「系列化」「～イズム創り」は極めて恣意的であり、持続的でもない。私たちが小説や映画から「語り」を問題視するとすれば、それはすなわち「語りの方法」（私たちは世界をいかに語るのか、という）の分析が中心となる。

いうことである。つまり内容は等価であり、表現の手段に相違があるだけだと言える<sup>3</sup>のだ。この立場は、物語—ストーリーとプロットをもつ—を持たない（そういうものがあるかどうかとは関係なしに）ものはいわゆる文字や映像の言語芸術ではないという判断を前提とする（映像の場合は合致しない場合もある）。物語にはストーリーとプロットなどの以外にも実に様々な物語のための構成要素が存在する。私たちが（舞台での）音楽を聞く状況においても同じである。歌手の歌声、伴奏、服装、顔立ち、舞台、歌詞、照明など、それらは（相互干渉しながら）ある統合体として聞き手に作用するのである。逆にみれば、ある人はベースの音に、とある人は歌手の動作や声に集中（選択）しているのだ。

文字言語から映像言語への一律的な関係は、映像のための文字、あるいは映像を基底に据えた文字言語の表現のように多様化しているかもしれない。視覚的なイメージは映像（魔法の実演や宇宙航海まで）によって培われていて、（想像力だけの）文字によるイメージを遥かに凌駕している可能性が高い。映像言語から文字言語への逆流現象に意識を換気する必要もあると考えられる。文字言語の私生児として映像言語を処遇するのはもう（現在を生きる私たちにあって）差別以外のなにものでもない。両者に関するもうひとつの認識はそれである。

### ストーリーとプロットの側面から

利をもって生きるか、義をもって死ぬか、善か悪か、現実か理想か、一方を選択すればもう一方を放棄することになる。二元論からなるあらゆるアポリアの軋轢。STで提起された「信実」、それがアポリアとなるのは、いうまでもなくメロスが「信実」を捨てると「生」を得、「信実」を通せば「死」を招く（はずであった）という矛盾状況によるのである。ところが、試験の結果は、ハッピー・エンドとなる。これほど感動的な人間勝利に直面し、（作品の内外で）多くの読者は褒め称えることを惜しま（ざるを得）ない。もちろん善は必ず勝つという定型性に相当な不快感を公然と表明する側も存在する。しかしアポリアである以上、答えがあってはならない。信念があり、教育があり、強制があり、希望があり、皮肉があり、絶望があり、放棄があり、

何でもありなのだ。まして提起された問題が解決されること（一つを選択すること）は、一つ以外の全てを捨てなければ得られない性質のものなのである。善という一元は必ず勝つ運命だという前提が制度としてテキストを包み込んでいるからである。

解決不可能な課題を前にした私たちにできることは、問題を消化することではなく、いかに問題が把握され提示されたのか、つまり問題の構成方式およびその作用を再考することなのだ。STという事象の存在意義があるとすれば、実は、二元的な世界が否定されていることにある。一元の選択を強いられた読者が不愉快になるのは、二元の世界を小説が乱しているからなのだ。二元が一元へと統合されたようにみえるけれども、どこかすっきりしないのである。読者は消化不良なのである。ただ一人（または二人）だけは照れながらも愉快になっているのだ。その消化不良をいかに処理すべきか、ということが本稿の発端になったとも言える。消化不良をなくす（すくなくとも和らげる）こと、あるいはそれを無視することに皆暗黙の同意をしているようだ。ナラティブの構造と読者に注目すれば消化不良、すなわち「不快感」の正体を把握できるかもしれない。

ストーリーは順次的な連続性を持つが、プロットは違う。STを例として考えてみると、メロスはそれからどうなった、またはどうしたのか、という先の物語を期待するのがストーリー的な考え方である。一方で、プロットは「それから」のことを考えず、依然とテキストの中で留まり因果関係や論理的な解明を試み、その正当性を問い続ける。<sup>5</sup>

ストーリーだけをみれば、AMはSTと大差ない（メロスの約束とその完遂）。それはAMが小説を脚本の基礎としているからである。しかしプロットとなれば話はまったく変わってくる。STのプロットはあまりにも不備な点が目立つ<sup>6</sup>のである。ところが、それがただちにSTはストーリー中心に読むべきものであり、AMはプロットを軸として観るべきものへと直結するわけではない。ともかく、両者の物語構造の変化は小説を映画として脚色したことから始まるのである。

両作品の構成などから発生する差に起因して、解釈などにも格差が発生するのは当然のことである。ただしそれがジャンルまたは物語の内容だけによって触発されるのではないことは注意しておくべきである。そこから両者の間隙

4 「物語とは、現実であれ虚構であれ、少なくとも二つの状況・事象の時間連鎖のかたちでの再現表象であり、さらに、その二つの状況・事象のいずれも他の一方を前提としたり必然的に伴ってきたりしてはならない」（ジェラルド・プリンス著、遠藤健一訳『物語論の位相—物語の形成と機能』松柏社、1996年12月 5頁）プリンスの論には「語用論」と相通するものがあり、物語全体の流れや構造を確認することとは様相を異にしている、例として挙げた数々の文章がある限定性をもっている。それが即刻に物語の構造分析へと続くのではない。誰かが提起したように、物語論のための物語論である観がある。彼の引用したロラン・バルトの記述が物語の説明には適している。要約すると「あらゆる素材」が「ほとんど無限に近い」形をとりつつ、あらゆる時代・社会・場所で、民族・歴史・文化を超えて存在するものが「物語」だということだ。ところでプリンスとバルトの間隙はかなり遠く離れているように考えられる。その間隙が埋められつつあるのが現状であると訳者は述べているものの。Prince, Gerald. *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Mouton, Berlin, 1982. も参照されたい。

だけではなく、お互いを照らしてくれる鏡となる可能性に焦点をしばる必要が出てくる。換言すると、STの不確定箇所や紛糾を起こしている事項などに関連し、AMを通して（なぜなら、映画は小説の空所を埋め込むのに必死だったはずなので）再検討してみることである。STが時間的に先行するというのは、STがAMの原点であってSTからAMへの方向性を暗黙の内に強要する。しかしSTとAMの場合、それはあまり意義あることだとは考えられない。むしろパロディやリライティング (rewriting) において、そもそも原典の存在などは読者にとって何の障害もたらさない。まして、それによる影響（支配）関係の追跡も、影響力をもった時間的にAMをSTに従属させることも（読者との関係からしては）ナンセンスである。

### ST—登場人物と語り手の〈共謀〉

ここでは二つの物語におけるプロットに集中しながら（STに散在する）未確定箇所の解明に努めていきたい。まず問題となるのは、いったい誰が物語っているのかについてである。STの場合、（太宰治の小説研究がそうであったように）大きく「語り手・登場人物＝太宰治」だとみな

す意見と、太宰によって創案された存在としての語り手だと考える立場<sup>7</sup>。それから物語のなかで息をし、生存している存在としてそれらを受容し、そこから読みを進めて行くアプローチなどで分けることができよう。STのメロスや王については「作家」を代入して様々な解釈なり解明が行われており、二つの系列に分類できる<sup>8</sup>。ところが、小説の語り手（実体としては確定できない）を凝視している論はあまり例がないといえる（語り手は、「示している」のか、「語っている」のか、との判断において、前者に焦点がおかれていたと言える）。AMの場合はいかなる研究が行われてきたのかははっきりしていない。映画は小説の一解釈ないし考証だとも考えられて論考されなかった可能性が高い。しかしリライティングはそれなりの独自性を備えているのであって、一つの系列をもつすべてを一括的に評価することはできない。（脚色という意味での）書き直しは、書き直されるものの「顔」を暴露する機能も備えているのである。

STの語り手は、全知的な語り手であるようにみえるのは確かである<sup>9</sup>。実際の読者であれ、内包された読者であれ、読者に伝達行為をするのは物語の主体である語り手の（劇化されていない）「誰か、または何か」である。それなら、

5 STのストーリーとプロット（括弧の中はストーリーである）をまとめてみると、ある老人の証言として聞きだした王の専横に激怒したメロスが王を殺害するため、ぶらぶらと（王城に入り、逮捕され、磔の刑を宣告される。）妹の婚礼のため（三日間の猶予を、）友人を身代わりとして残すことによって（得、）困難極まる障害にも屈せず（最期には約束を守る）ことで、それは王を感動させ回心をもたらす、（みんな幸せになる、）ということである。ストーリーだけをみると、要約すること自体が浪費であると思われるほど単純な筋書きである。しかしプロットは疑問符だらけである。その「疑問符」に小説の長短があるのである。

これに対して、太宰治原作だと出所を明確にしているAMはストーリーとプロット両面において原作と相当な相違点をもっている。構成要素がはるかに多くなっただけではなく、複雑に絡んでいる。ただし絡んだプロットは疑問符に必ず答えを与えている（小説には、ある場面がミステリーみたいに隔離されることがある。しかし映画において断絶されたシーンは許されがたいのだ）。

メロスが約束（約束を守ることが正義かどうかとは別として考えなくてはならない。善か悪か、正義が不義かなどを断定することは「価値判断」の問題を招来し、それは「信念」や「価値観」のアポリアとなって、いわゆる人間を解放してくれるはずの小説（などの物語）が抑圧や苦痛の元になるからだ。）を守って戻ってくるという粗筋には変動がなく、いくつかの別のストーリーが加えられている（「(略)いくら原作を読み込んで、起源をさかのぼってもわからない謎が三つある。メロスはなぜ走るのか。セリヌンティウスはなぜ人質になったのか、王さまはなぜあんな賭けをしたのか。さんざん調べたあげく、もともとのエピソードは、ピタゴラスの創始した秘密結社のプロパガンダだったことがわかったんです。だから、理由なんか必要なかった、と。だったら、どこにも書かれていない、その『なぜ』の部分を追求めていけば映画になるんじゃないか。それが出発点です。」「おおすみ正秋監督自作を語る。』『キネマ旬報』NO. 1087、キネマ旬報社、1992年8月上旬号、138-141頁。純朴・無礼で出鱈目な（メロスは）王の専横に怒ることもなく、偶然によって（試験場に立たされ、試験に打ち勝って信頼の偉大さを見せつける）というメロスの物語。人間不信に陥り、（前王室付き親方石工セリヌンティウスは）人間信頼を取り戻す試みとして（メロスの身代わりを買って出て、メロスの戻ることを）時には溜息をつきながら（信頼し待ち続け最期には勝利を勝ち取る。）それを口実にプロパガンダとなり、市民反乱を刺激するというセリヌンティウスの物語。権力を維持する方法として（臣下や市民たちを信じることでできない）以前には人気のあった（王は、）メロスを試験することによって信実の不在を証明することによって（自らの価値観の勝利を証明しようとするものの、）メロスの成功によって負けた王は結局、（王位からも退位するしかなかった。）信じるが出来ず敗北してしまう王の物語。（「どうして」はなしに）セリヌンティウスを愛していた（町の高級娼婦？ライサは）セリヌンティウスを救うため（メロスが約束を守るように助力し、）命を惜しまず目標へと突っ走るメロスの精神に感動してメロスをも愛するようになり、結局は、二人から離れて行くライサの物語。もっとも注目すべきことは、メロスの逸話を観客に伝える語り手であり登場人物でもあるアレキスの存在である。（アレキスは王から、）公正を期するためだという理由で（メロスを妨害する者、手助けをする者を排除する役割を命じられる。）（彼は中立的な）王の命令通りの（立場からメロスを見守る。）しかし最期にはメロスの意志に感動し、この物語が未来にいかにかえられていくのかを見守ればと願うアレキスの物語。最後に、市民たちの物語が底辺にあるのも見逃すことはできない。議員を通して王に自分たちの真意を伝えたがっていたが成就できなかった（市民たちは）メロスとセリヌンティウスの見せつけた信頼の勝利を機に、（市民軍を組織し王を追い出す。）という物語がそれぞれ存在する。

6 いわゆる科学的で論理的な思考をもって「走れメロス」を読めば、あるいは分析すれば、そこにはあまりにも隙間が多いと認めざるをえないのだ。つまり大人の読むには不向きであるのだと感じられるはずだ。インガルデンの言葉を借りると、太宰の「走れメロス」には「不確定箇所」が多すぎるのである。しかし「不確定箇所」はSTの場合、問題とならないのである。なぜなら、それらは「未確定」であって「確定」を待っているのだから。

語り手はいかなる手法をもって物語っているのか、それから「誰か」の全知性は信頼できるのか（語り手の支配力は作品にどれほど行き届いているのか。この信頼性が崩れてしまうと読み手の読解も同時的に崩壊—または可変的になる—するしかない）、もしかして「誰か」は読者に何かを隠している（語ってくれない）のではないか、「誰か」が隠しているものやことがあるとすればそれはいかなるものやことであり、その目的あるいは効果は何のためにあって、達成は可能であったのかどうか、（STほど広い読者層をもった小説も稀である）読者の語り手認知レベルの程度はどうか、最後には「誰か」に問題があればそれも指摘してみよう。<sup>10</sup> STの語り手はシラクス町の風景を次のように描いている。

歩いてあるうちにメロスは、まちの様子を怪しく思った。ひっそりしてある。もう既に日も落ちて、まちの暗いのは当りまへだが、けれども、なんだか、夜のせみばかりでは無く、市全体が、やけに寂しい。のんきなメロスも、だんだん不安になつて来た。

STは「局外の語り手による物語状況」すなわち「物語られる状況・事象に加わらない全知の語り手」を特徴とする物

語状況」のように物語を「示し」ている。<sup>11</sup> 作品後半にみられるメロスの内的独白は「全知の語り手」でないかぎりその伝達は不可能である。ところが引用文からもわかるように、語り手は全知性を発揮することをせずに、読者にはメロスの眼を通して町を眺めさせている（ようでもある）。それにもかかわらず、メロスの感情なのか、語り手の感情なのか、はっきりしないような描き方（「誰か」が自ら要約して、直接的に提示してもよさそうなものをわざわざ見せるのは語り手の手法なのである）をしている。メロスを主語として始まった文が「ひっそりしてある。もう既に日も落ちて、まちの暗いのは当りまへだが、けれども、なんだか、夜のせみばかりでは無く、市全体が、やけに寂しい」というふうな曖昧なものとなっているのだ。それにつづく「のんきなメロスも、だんだん不安になつて来た」というくだりも、ややもすると語り手の「私」の感情に影響されてきた様態として受け止められなくもない。まず確認できるのは語り手が作中人物の内面と自らのそれを重ねてしまう瞬間があることである。

それから語り手の全知性にクエスチョン・マークをつけ

7 シラーのいわゆる原作との比較において太宰の創作部分を区別し、原作の変容と新作の独創を考究することは諸氏の作業により遂行された。（山内祥史編『太宰治『走れメロス』作品論集』（近代文学作品論集8）クレス出版、2001年4月）それらの業績を認めつつSTの物語としての個性が原作に影響され二分法的（シラーのものと太宰のものというふう）に考えられてはいけないのは注意に値する。AMの場合も同じである。太宰の原作があるからといって、太宰の描いた箇所を削除してから観ればAMの本質が見えてくるわけではない。同一な言説でも、他の言説との関係においてはまったく別の役割を担うことがあるからだ。

山内祥史編作品論集を大雑把に概括してみると、「信頼」のアポリア（現実における欠乏と夢としての目標）について、不可能だがそれを追い求める人間の姿から理想を発見するだろう、と高く評価している荒正人氏の論（理想的な結末だと解釈している）。信実のない王が、メロスとセリヌティウスの信頼と友情に感動され改心することによって皆幸福になったという定型化された読解の典型であって、苦難があるからこそもっと幸せになるという長谷川泉氏の論。シラーの「人質」とほぼ類似したストーリーとプロットを持っているのを指摘し、窮極的には（評価しつつも）パロディの拡張及び焦点の変換（セリヌティウスについて書くこと）にまで至らなかったことを暗黙の内に批判している井上正蔵氏の論。信じること、「信じられること」を願望した作家の意識として作品を読む佐藤善也氏の論。太宰がいかなる内的信実（信頼など）をどういう素材（シラーの散文詩）を通して、どのように組み立て（パロディ）、表現（太宰なりの日本語文章）したかについて証明しようとする石野都子氏の論。太宰が読まれ、教えられた（であろう）小学校の国語教科書に乗っていた「真の知己」から「走れメロス」の源流を求める小野正文氏の実証的な論。太宰の背景（事件、関係、思考）をもとに、作家が自らを許し、あるいは許してもらえぬ欲望を顕すが、それはあくまでもメロドラマ的な「あまき」を持っている。そのような意味で、「メロス」という名もなおメロドラマ的に採用したのではないかと推定する江後寛士氏の論。太宰の文章のもつ特色（地の文と会話文の混用など）をあげながら、作家のテーマ（理想の反リアリティと現実のリアリズムの間でのアポリア—二元論の分裂—）を考える東郷克美氏の論。STの「暗さ」を作品がそうだからではなく、（極言すると）「太宰治＝暗さ」という定式があるのだから、STは暗いと述べる国松昭氏の論。シラーと太宰を実生活と文学の側面から比較しつつ、両者の差を導き出し、生と文学の接点問題について考える住吉勇氏の論。氏によると、太宰に限っていうなら、文学上の生と現実上の生が混同されて太宰の悲劇が発生したのである。ただし、太宰が現実的な理想を小説を通して追求したのは確かだとする。

実証的な研究を通して客観性を獲得しようとする論が大勢を占めているこの論文集は24篇の論文が載っている。STにはあまりにも多くの（学生から専門研究者まで）読解が肯定と否定、文章の意味について紛々な解釈がなされる。だが、そうだから傑作なのではなく、良い作品である別の理由があるのだ。

8 これらの研究を貫通する（論を支える）思考や意志は＜実証的・考証的＞方向と、＜倫理的・価値論的＞なもののが主流をなしている。  
9 「全能的視点に立つ語り手が叙事的に古伝説を語ってゆく。語り手自信の判断は叙述に直接介入していない。」安藤宏他著「作中人物・モデル事典」『太宰治事典』学燈社、1995年5月 107頁。  
10 ある語り手のある発言に対して私たちは「発言者、発言の背景、意図や意味、影響」を探るには夢中になる反面、語り手（＝作家ではない）や語り手の発言自体についてはあまり疑いの眼を向けないことに警戒をすべきである。  
11 プリンス、前掲及びF.シュタンツェル著前田彰一訳『物語の構造』岩波書店、一九八九年一月を参照されたい。「局外の語り手」「劇化された語り手」などの用語がそれぞれの使用者において違った使い方もつといても、所詮は作品内部に参加しないことで同一な地点に位置するのである。ナラトロジーの場合、日本語訳された用語ではなく原語をもって考えた方が理解しやすい場合もあることを指摘して置きたい。  
12 二重焦点化 double focalization、すなわち同じ光景を二つの視点から眺めているようにしていることをいうのだが、ここでは二重のようにして結局は一つの焦点へと統合されていくのである。

なければならないのも分明である。(それが何らかの戦略を内包しているとしても) 語り手は部分的な全知性の持ち主であることに(それに客観的でもない) 注意を喚起することも求められる。町がいかなる理由で「やけに寂しい」のかについて(語り手が全知でそれがこの小説に寄与するとすればわざわざメロスの視線を借りることもない) メロスに感じさせ、まもなく「老爺」の証言からその答えを読者に提示するというのは、一部において語り手が全知性を隠しているともいえよう。

めくらめつばふ獅子奮迅の人の子の姿には、神も哀れと思つたか、つひに憐愍を垂れてくれた。押し流されつつも、見事、対岸の樹木の幹に、すがりつく事が出来たのである。ありがたい。メロスは馬のやうに大きな胸震ひを一つして、すぐにまた先きを急いだ。一刻といへども、むだには出来ない。陽は既に西に傾きかけてゐる。

語り手の言説に続く「ありがたい」と、メロスの身振りを描写したあとの「一刻といへども、むだには出来ない」と発言する(内面独白)のは誰なのか。その前の文章には「ああ、神々も照覧あれ! 濁流にも負けぬ愛と誠の偉大な力を、いまこそ発揮して見せる」と覚悟を決めるメロスの内面独白(発話かもしれないが)と、その後メロスが川に飛び込むことについての語り手の描写があって、メロスの独白と語り手の言葉が混じっている。そう考えると、「ありがたい」は(メロスを支持する)語り手がメロスの(川を渡りきった)偉業について発したのか、それとも哀れを感じて「憐愍を垂れてくれた」「神」に向けられたのか、あるいはメロス自身の(彼は「ゼウスに手を挙げて哀願」している)神に向けた感謝なのか、はっきりしないのである。「一刻といへども、むだには出来ない」というのも同じである。大概の(実際の)読み手たちはこれをメロスの独白だと読んでいる可能性が高い。ところが、「むだには出来ない」と感じ、または考え、発言に至ったのは必ずしもメロスだとは限らない。その言葉は前後する(比較的にはっきりと)語り手の叙述に囲まれているので、語り手がメロスを催促する科白とも受け止められる余地を抱えているのだ。このような距離は主観的で内面的に接近するケースである。二つ目に確認できたのは、つまり語り手がメロス(という作中人物)の支持者であり応援者—簡単にいえ

ば、内輪者なのである—でもある可能性である。

語り手は「暴君デ・イ・オ・ニ・ス」は静かに、けれども威厳を以て問ひつめた」という記述からわかるようにデ・イ・オ・ニ・ス王の前に暴君という名詞をはっきりとつける。これほどまでの確言をすることは、語り手が(全知的だとすると)王が暴君であることをすでに知っていたか、それとも(老爺の)証言を通した陳述を既定の事実と確約してくれるのだ。語り手の機能として読者の道標のような役割があり、語り手の導くところで王は<確定>される。そのような<確定>が揺るぎなく信頼すべきことなら、読者はその導きに従って行為をすればいい。ところがこの語り手が<判断する語り手>であること、そしてそれが極めて信頼に乏しい(可能性という側面から)ことに問題がある。語り手はなるべく自分の姿を露出させまいと努めていて、それがあがる程度は実現されているようにもみえる。しかし「誰か=語り手」は不意に正体を露呈させることによって一貫性や中立性において大きな打撃を蒙るのである。「メロスは激怒した」「メロスは政治がわからない」などの表現からは一定の(そこまでの言説には否定される根拠がないので)客観性を読者に認めさせることができるし、語り手と人物の関係においても偏りを感じさせない。むしろ人物に関する情報を提供するのだから読者にとっては有用な判断の材料となる。ところが語り手は不注意(意図的)にも価値判断をしてしまうのである。「メロスは、単純な男であつた」と。それは「メロスは激怒した」のような否定不可能な言説としてあるのではなく、証明されずに済むことのできない事項となるのだ。最後まで自らを隠蔽したがっている語り手は主観的な領域へと降りてくるのである。なぜなら、「メロスは、単純な男であつた」という判断は(「～であつた」という過去形—今はそうではないかもしれないのだから—は気になるが)メロスによって否定され、崩れてしまうはめになるからである。メロスの帰路における心理の激情は「単純な男」としては似合わぬ状況(提示された人物に相応しい行動や思考の様態が、ある予想される秩序なり範囲を超えることを、何かの違反だとすると、メロスの思考はそれに違反—読者の期待の地平を越える—しているといえる)である。つまり、語り手の信頼性は相当毀損されたと把握すべき<sup>15</sup>である。それに、上の「単純さ」にもヒントはある。ある老人の証言を鵜呑みしたのが「単純」だとい

13 そういう意味で安藤氏の「全能性」(almighty/omnipotent)という用語はもっともである。全能であることは、語り手が部分的な全知性をもつことを許すからである。ただし「直接介入しない」という判断には異議を提起せざるをえまい。本稿で観る語り手はあまりにも介入的であるのだ。「直接介入しない」というのは、間接的(一部において)には介入しているというのか、それとも物語を伝えることにおいてだけ「介入」するというのか、はっきりしない。短文であるので詳しい確認ができないが、全能と介入しないことのあいだには観察者が想定できるのであって、観察者は間接にも介入できないのである。曖昧だとしかいいようがない。

14 距離は、客観的で観察的に遠い場合もあれば、主観的で内面的に極めて近くなる場合もある。そこから物語のリズムやテンポが発生する。STのリズムは語り手と登場人物が近接する程度によって(遠いと速くなり、近いと遅くなる)変化・形成されるといえよう。

15 語り手はメロスに対してだけ(一部を除き)全知的であることを見逃すわけにはいかない。

うのか、意気揚々として（何の計画もなく）王城へ殴り込むのが「単純」だというのか、両方ともなのか、解釈はそれぞれであろうが、判断を下す語り手を発見できるのは確かだ。それはまた「のそのそ」入って「たちまち」捕われるわけを説明する役割を担った言葉でもある。「のそのそ」と「たちまち」は「単純さ」によって正当化されるのである。

語り手は事前にある「志向点」または「目標」をもっている<sup>16</sup>。それによって無理なことを説明なしに読者に強制することになる。そこからSTのもっとも重大な欠点のようにみえる<因果関係の欠乏><一方的な語り>が発生するのである。別の言い方をすれば、（また論者の述べていない）語り手の志向や目標は<因果関係>を飛び越えることを可能にしている動因であるとともに、それを問題として読むテキストではないことを読者に示してくれる。（ゴールだけが目的なのだから）ゴールを目指して突っ走り、走り方や体力の按配などの諸条件には関心が無いのである。逆に、ゴールはすべての過程に影響をもっていて、ゴールのために存在することでもある。ここがこの作品の難所である。

極めて主観的な物語が客観的な体裁をもっているようにみえることこそSTの読み手たちに最大の困難をもたらす要因となっている。言い換えれば、語り手の主観で満ちた物語を、受け手である読者の方が客観性を求めつつ消化しようと思込んでいるのである<sup>17</sup>。それが<極端的なエゴイストのエゴイズム>がテーマでもあるこの物語を<秩序や契約>、それに続く<信頼の教訓>として受容<sup>18</sup>させてしまう発端となったのである。語り手はメロスの擁護者であり、時にはほぼメロスと同化される。同時にメロスの本質を読者から隠す作用もある。読み手が、語り手の論評に左右される（読者は基本的には語り手に依存する）傾向を考え合わせると、語り手の直接的な語りかけはインパクトとしては抜群なのだからだ。それにもう一つの可能性も提起できよう。語り手＝メロスである可能性である。「一団の旅人」が「いまごろは、あの男も、磔にかかつてあるよ」というのを聞きとがめたメロスあるいは語り手は次のように内的独白をする。

[(C i) ああ、その男、その男のために私は、いまこんなに走つてあるのだ。] [(C ii または N i) その男を死

なせてはならない。急げ、メロス。おくれではならぬ。愛と誠の力を、いまこそ知らせてやるがよい。] [(C iii) 風態なんかは、どうでもいい。] [(N ii) メロスは、いまは、ほとんど全裸体であつた。呼吸も出来ず、二度、三度、口から血が噴き出た。] [(C iv または N iii) 見える。はるか向ふに小さく、シラクスの市の塔楼が見える。] [(N iv) 塔楼は、夕陽を受けてきらきら光つてゐる。]

C i は「私」という代名詞によって「私＝メロス」の科白であることがわかる（ただし、「その男」と「私」だけは覚えておこう）。N ii はメロスを三人称としているので語り手のものである。同じ物語内容（メロスは裸である）を示すC iii はメロスの科白か、語り手以外の科白である。N iv は血を吐きつつ走っている（可能性としては）メロスの意識で語れるものではないので、語り手のものだと判断できる。問題となるのは、C ii N i と C iv N iii をいかに判断すべきかである。それぞれに主語をつけようとするれば、「私」(に) は「その男を死なせてはならない」「おくれではならぬ」「見える。はるか向ふに小さく、シラクスの市の塔楼が見える」となって、「急げ、メロス」「愛と誠の力を、いまこそ知らせてやるがよい」は「私」を主語とすることができない。主語を換えて「私（語り手）」は「あなた（メロス）」に命令しよう、「急げ、メロス」「愛と誠の力を、いまこそ知らせてやるがよい」とすると合致する語法となる。たとえばメロス自身が自分自身に「愛と誠の力を、いまこそ知らせてやるがよい」などと言ひ聞かせるのだとすると、彼の信念は自惚れとしてあるのだ。C iv の文章に主語をメロスではなく、語り手として仮につけるとしても問題とはならないのである。語り手と人物を区別しようとする姿勢は、むしろ同一なものを別々のものであるかのように物語するためのテクニックだとも考えられる。二人の関係が極限にまで接近していることに語りの原点があったと考えた方が、小説はもっと異彩を放っているのである。

STにはいわゆる価値判断に関する概念がいくつも提示される。「邪悪」で「卑劣」なことは、「約束（義務遂行）」を破ること、「疑惑」をもつこと、「裏切る」こと、「秘密」を持つことであり、「正義」で「名誉」を守り、平和をもたらすのはそれらの<反対>に位置する。メロスの心情を刺

16 シラーの原典のもつ構造からみれば、STは（メロスの心理の描写などを除いては）ほとんど変わったところがないのにもかかわらず、メロスの心理の描写にSTの独自性があると評されている。もちろんそれは確かな事実であり、小説にとってそれなりの価値を認めてやることでもある。しかしそれはあまりにも一方的であるとしか考えられない。<人間にとって信頼というものはシラーの語るように簡単なことではないよ。人間として苦悩もあるし、困難もあります。それも考えなくてはなりません。それでも最後には信頼は勝ちます。>ということしかいえないテキストと限定される。ところが作品を導く<エゴイズムという推進力>を想定すると、そうはいかなくなるのだ。

17 実際の読者はテキストの構成行為をするのではなく、テキスト内の構成要素やそれらの構成行為を選択するだけである。

18 最大の責任は、太宰治という作家の実生活を引用しつつ<希望や祈禱>と判断してしまった批評家たちにあるといえよう。しかし「責任」という言葉には注意をはらわなければならない。誰かが「こうだ」といったから、「そうだね」としか考えなかった人たちも大差ないからである。

激し行動へと移行させるのは<反対>側に陣取っている。一般に「善」だと教えられるものである。そしてそれらを買くためにメロスの駆使する手法は死をかけることである。邪悪な王は殺されるべき対象であり、殺害に失敗したメロスは死を宣告され、(ここで王=邪悪を除去する意志はなくなり)友人の命をかけて仮釈放され、妹を結婚させてから命をかけて川を渡り、命を狙う山賊を撃退し、自分が死ぬことを知りながら刑場に戻っていく(「くる」のではない)のである。

だいたい教訓的な物語は二元的な世界をもって存在する。英雄的な主人公が逼迫されている善良な人々を救うために、悪徳な権力者に立ち向かい懲罰をくだし善良な者たちを解放させることである。善と悪の象徴が衝突し、悪の敗北で終ること、すなわち二元の存在から一方の一元を除去することで一元的統合を目指す。ところがSTには二元が一元と化するにもかかわらず、消滅されるはずの一元が生き残る(転向によって)のである。メロスの信念は、王を殺し民衆を救うことから、最後には約束を守ることへと変質してゆき、王を殺して民衆を救うなどという意志はなくなってしまうのである。彼には<民衆の救済>などといった理想などないのであって、眼の前にある即物的で私欲なことだけが問題となるのだ。所詮はそれぞれの場で自分の欲望することをやらずにはいられない一人の利己的な人間へと変容する(もともとそういう人間だったので変容だともいえないかも)のである。お伽噺的なヒーローではなく、順次自らの欲望に向け走りつづける偽ヒーロー<sup>19</sup>が誕生するのである。メロスの欲望、すなわちエゴイズムは無我の状態をも成就する。メロスは刑場近くに辿り付いた時、次のように叫ぶ。

信じられてゐるから走るのだ。間に合ふ、間に合はぬは問題でないのだ。人の命も問題でないのだ。私は、なんだか、もつと恐ろしく大きいものの為に走つてゐるのだ。

注目すべきは、「信じられてゐるから走る」ことと「もつと恐ろしく大きいもの」が同一なことではないことだ。「間に合ふ、間に合はぬ」こと、言い換えれば約束は問題の領域から削除されるのである。また「人の命」つまりセリヌンティウスや自分自身の生命までも問題ではない。信じる

友人のために間に合って彼の命を救うことなど(そのために走るのだと主張しつづけてきたにもかかわらず)、彼は考えていないのである。彼は「大きいもの」のために走っているわけである。しかしそれは「恐ろしい」と形容される何かである。いままで繰り返して換気されてきた「信頼」や「約束」「王への仕返し」などの名目上の口実はこのくだりにおいてその虚構性が暴露されるのだと考えるべきである。「恐ろしい」もの、それは<自己満足>という虚栄のいいであり、<エゴイズム>の喩えである。しかも語り手はそれに協力をする形で付け加える。

メロスの頭は、からつぽだ。何一つ考へてゐない。

ただ、わけのわからぬ大きな力にひきずられて走つた。

「わけのわからぬ大きな力」は「恐ろしく大きいもの」と同格である。また「メロスの頭は、からつぽだ」と「何一つ考へてゐない」もそうである。<(内容的)同語反復>はSTの表層構造を支配しているレトリックである。「信実」という言葉を繰り返しているだけなので、「信実」に向け直向に走るメロスを「信実」の使徒のごとく強調する役割をしている。それこそ自明に見えるものであり、幻惑されやすい資質なのである。「恐ろしく大きいもの」「わけのわからぬ大きな力」にSTの深層構造が隠喩されていると考えるべきであり、それがSTの修辭なのである。その同義語は<エゴイズム>である。

以上のように、メロスのエゴイズムは大義という化粧で覆い隠されていると判断可能である。ところでメロス一人の力ではその成就が難しかったので、それに決定的で絶対的な権能で協力をする存在、つまり「語り手」の<共謀>が必要となってきたのだ。一直線なエゴイズムの完成にはもう一人のエゴイストである語り手の「誰か」が加わらずにはいられなかったのである。<語り手と登場人物の共謀><sup>20</sup>—偉大なるエゴイストのエゴイズム—はいかに展開されたのか。その最大の証拠は、すでに述べたように語り手とメロスの近接性である。

語り手とメロスの「信念」、つまりSTは「信実」で表現されるもの(その底辺をなすのはエゴイズムである)のためなら(メロス自身の宗教であり生の目標なのだから)、自然の力も乗り越えることができ、肉体の限界をも超越できる窮極のエゴイストと彼のエゴイズムが徹底的に発揮され

19 グレマスは物語の構造として六つの行為項 actant を提示する。主体(ヒーロー、括弧ないはプロップ)、対象(被探求者)、送り手(派遣者)、受け手、援助者(援助者)、敵対者(悪者、偽ヒーロー)である。(プリンス、前掲 2-3頁)このような物語の役割構造がベースを成しているとする、日本の昔話を考えてみると(昔話なら地域を問わず)、たとえば「猿蟹合戦」の場合—敵対者(猿)の行為によって抑圧される被害者(蟹)を助けるために、共同のヒーロー(白や蜂など)が立ちあがり、ヒーロー的行動をとる(猿への懲罰)こと、の具体的な物語的役割が与えられている。

20 語り手と登場人物を共謀させるのは誰なのか、という質問には「内包された作者」だと考えるべきである。むろん太宰治という実際の作家を陰の者だと考えてもいい。ところが「内包された作者」と作家がいつも一致するのではない。映画として考えてみれば、作家を作品の「内包された作者」だと小説研究において規定するのは、『細雪』『外科医』『千年の恋』などのヒロインのもつ端正だが退屈でたまらないイメージなどから作品が一定の拘束を受けていること、すなわちそのヒロインに奔放で自由闊達なイメージを合致させることは無理である。そのような知識がナラティブの限界を決定付けることもありうる。太宰治がその代表的な標本でもある。

た小説なのである。メロスと助走するのが語り手の役割なのだ。人物と語り手が均衡や距離を保たず、お互いに褒め合い助け合う場所で、「論理」、因果関係、蓋然性などが無視されるのは必然的である。秩序や契約の裏面（善がないと悪もないし、信実とは裏切りや違反などの存在を背景としないと認識できないし、信頼が重要なのは信頼によって損をしたくないことの裏返しだという二元的な思考法）や別の可能性を顧みることなく表の規律に服従し疑わない信念であり、排除の意志でもある。それをもった一人の虚構的な人間と「誰か」の庇護者。STが作中人物と語り手の共謀から生れたく徹底したエゴイストのエゴイズム<sup>21</sup>だと分析できる所縁である。一部分の事実（太宰のいわゆる中期の安定のなかで人間を信頼しようとする意志を表明したのであるという）が小説の表層構造を覆っている可能性は認めつつも、深層を流れるエゴイズムを拭き取ることはできない。そういうわけで、STを教訓や美談として読まざるをえない負担を強いられた（少数の）読者は消化不良による「不愉快」を経験するのである。巧みなナラティブ装置によってエゴイズムを突きつけられた読者は不愉快であらざるを得まい。STは「不快感」なしでは読めないのである。それこそSTの小説としての美德なのだ。

その「不愉快」を払拭したのが（STのナラティブ装置を発見できず、消化不良の状態という成立の起源をもつ）AMである。AMは語り手の判断という部分的な強制はあるものの「不愉快」はない（善と愛は必ず勝つという図式に不快感を抱くのととは別に）。両者のもっとも大きな格差は映像と文字言語のもつ特有のものからだとするよりは「不愉快」の処理の仕方にあるといってもよい。

## AM—「内包された作者」<sup>22</sup>の発見

STのメロスが欲望に従順する人物であり、それは秘密のように隠蔽されているのに比べて、AMのメロスを含めた人物たちはそれぞれのストーリーをもっていて、因果関係と蓋然性および志向点が明確に説明される。プロットを意識する映像言語においては一つのショットも無駄に提示されることはない。一つのショットは、そのショットの前後あるいはシークエンスのどこかで説明されるのである。そこでシークエンス時間がモニタービューによって再配置されることからプロットのもつ効果が生れる。石原氏は江戸川乱歩の『屋根裏の散歩者』を例として挙げながら、「なぜ？」という設問をもってプロットを説明している<sup>23</sup>。AMの脚本を書いたおおすみ正秋氏の作品構想もそこから出発している。すなわち「なぜ？」と問い続けた結果が映画へと結びついたのである。ということは、観客にとってAMは（一次的に）STの空所を補填してくれる（その客観性は保証できないとしても）可能性への期待でもある。

AMはSTを原作だとしてはいるものの、「なぜ？」についてだけではなく、「何が、または誰が？」ということにもかなりの変形を加えている。メロスは激怒することもなければ、邪悪に対しても無頓着であり（むしろ彼自身が無礼で世間知らずである）、義侠心などは微塵も持っておらず（「のんき」であることだけは踏襲している）、田舎者が都に上っては思いもよらない災難に見舞われ翻弄されるのみである。村の村長による彼の評判は「幼い頃から出鱈目な面があって」、誰にも信じられたことがないのである。STの期待の地平にそぐわぬメロスの性格描写とは異なって、ある程度の現実味を備えている。セリヌンティウスについては、「竹馬の友」ではなく、たった一度だけ偶然出会う酒を飲んだ人と設定されている。それに町は「ひっそりし

21 単純な頭脳に確固たる信念をもったスタイルである。単純であるので一つの信念（事件と事物に対する尺度）を持ちやすく、信念の多様性を受容できず自らのものを他者の強制するか排除の道具として使用するので単純（一面的）にならざるをえない。それを個人、社会、国家という単位にまで拡張させ考えるのは本稿の範囲ではないので論外とする。STにおいて語り手によって語られるメロスの性格が「単純な男であった」という評であり、そのようなメロスの「激怒」は「邪悪に対しては、人一倍に敏感であった」というふうな「信念」に満ちているのだ。表面的なスローガンである正義や信実などの観念が道徳（人間の生存秩序だと側面から求められる）だとすると望ましいものであるのは間違いないが、そうだからといって絶対的なことだとする保証はできない。実際私たちは（観念としての）正義に反するにもかかわらず、必ずしも間違いだと判定できない事象に接し、真実（概念上の完璧性を離れ）というものの例外を経験するのである。一々例を挙げる必要もない。メロスの正義は王の（悪は敗れるのが必至であり、敗れるべきだとする信念とは別途に）敗北を生み（敗北者を生むのは正義なのか、と論理上の反駁は可能である）、友人を生死の岐路に立たせ（正義が正しいだとすると友に一彼が同意はしたものの一苦痛を味わわせるのは正しいのか、と問い返せる）、自らは煩悶に苦しみ、酒宴のまったなかを駆け抜け、犬は蹴飛ばされてもいい性質のもの、つまり信念のためにはあらゆるすべてが犠牲にされても構わないのである。何もかもを超越して存在するもの、それこそエゴイズムなのである。テーマ論や価値論などは本稿の目的ではない。しかし、ナラティブ分析は自然とそれまでをも導き出せるのだ。

22 以下本稿において「内包された作者」はすべて「imp.a」として略記する。それに imp.a は従来の概念を引き受けた上で使っているのではないことを断っておきたい。

23 石原千秋他著『読むための理論—文学・思想・批評』世織書房、1991年6月 88～93頁 石原氏は誰がいかにして菌医者を開められた部屋で（自殺ではなく）殺したのかを明智が明らかにする探偵小説からプロットを説明する。（原作：江戸川乱歩、監督：実相寺昭雄『屋根裏の散歩者』TBS、バンダイビジュアル、1992年3月、インターナショナル・バージョン、74min）しかし、プロットがストーリーの（意識的な）組み方であり、そこから効果を求めるのであるのに対し、「なぜ？」はプロット機能の一部に過ぎないのであるから、プロットを十分に説明したことにはならない。

て」おらず、活気付いてさえいる。同じく老人が登場しているが、メロスに脅される立場ではなく、メロスの試練に決定的な端緒を提供する配役なのである。一々STとAMの差異を述べるには枚挙に暇がない。ただし物語の展開において、語り手として登場するアレキスの存在だけは証言者という意味で大切である。それに観客にとって見えないもう一人のあるいは一つの「誰か」または「何か」がある（登場人物であるアレキスが報告するのは彼が目撃したか聞いたことに限られるので）のを記憶しておこう。

### 映画の語り手と、AMの語り手について

映画であるAMにおいて、語り手の規定も文字言語とは区別されるべきかもしれないが、実はそうでもない。多くのいわゆる小説を原作としてもつ劇映画は明白に（表面に現れた）語り手をもっているのだ。（演劇のように）「示すこと」に重点をおく映画の場合、語り手が表面に現れることはない<sup>24</sup>。むしろ語り手の存在を認めるべきかどうかについて問わなくてはならない。そこには人物たちの言葉や行為があるだけで、それらを説明し観客を導いてくれる語り手は不在のように思われる。チャトマンは映画における語り手の問題に関連してimp.a<sup>26</sup>をナラティブ研究のうえで再び擁護する。小説の研究において現実の作家が小説読みの準拠となるかもしれない。けれども、作家未詳の古典作品（または作家についての情報が微々たる作品にも）につ

いて、現実の作家は何も証明してはくれない。映画のナラティブでimp.aが大切になってくるのは、映画（語り手が直接ナレーションをする場合が案外と多いのにもかかわらず）が原論的には「示すこと」中心であるので、語り手の存在は映画の一技法に属することになる。『千年の恋』<sup>27</sup>のように作中人物である紫式部が自分の物語を始終ナレーション（Telling）をして通すものがあるかと思えば、『音楽』<sup>28</sup>のようにまったくナレーションを排除したものもある<sup>29</sup>。映画を一律的に「示すこと」が中心だと断定するのはそれを原則だと考えた上でのことである。映画はその発展過程において小説に依存する面が大きかったので、その中に小説のもつナラティブの様式が（時には形を変えて）踏襲されている。AMのみせるナラティブの方式は「示すこと」が主でありながらも、実際には従である「語ること」によって支配されているのだ。imp.a（脚本を書いたおおすみ正秋氏ではない）の分析が（「示すこと」だけで成り立った映画に劣らず）要請されてくる。映画の語り手について整理してみると、「示すこと」だけではなく（語り手が）「語ること」も語りの方式としてかなりの比重をもっており、それら二つに何らかの欠陥があるとすれば、imp.aの存在に作品のナラティブの問題があるということになる。

AMの語り手であるアレキスは最初と最後を含めて六回のナレーションを行っている。その内、論評（価値判断）をしている四と六の「私の目にメロスは死を覚悟して戦場を彷徨う英雄アキレウスのようだった。どうせ死ぬなら一

24 映像と文字との間には大きな相違があるように思いがちだが、実はそうでもないのだ。両者の距離は以外にも近接しているのである。わざわざ区別しようとしてもうまくできるはずがないのだ。

25 Seymour Benjamin, Chatman『Coming to terms : The Rhetoric of Fiction and Film』Cornell Univ. Press, 1990 ハングル訳としてはハン・ヨンドク他訳『映画と小説の修辞学』東国大学校出版部、2001.1があり、日本語訳としては、シーモア・チャトマン著、田中秀人訳『小説と映画の修辞学』水声社、1998年5月「映画の語り手」参照。表に現れることのない（それだから確定困難な）語り手の不在からチャトマンは「内包された作者」の概念を持ち出し、別の章で「内包された作者の擁護」についても論ずる。

26 「テキスト全体を設計するテキストの意図」=「内包された作者」チャトマン、上掲（ハングル訳）197頁

27 脚本：早坂暁、監督：堀川とんこう、東映、2001年（東映創立50周年記念作品）本作品には二つの物語の層がある。光源氏の世界と、紫式部の世界である。つまり、物語の中に物語がある。

28 原作：三島由紀夫、脚本・監督：増村保造、東宝、1972年 103min

29 ナレーターが存在しない映画は象徴的である傾向が強い。『音楽』のプロローグとエピローグにおける女の裸体とくはさみ。兄と妹のセックス（罪）と、オルガスムを隠喩する音楽など、素材自体も刺激的（フロイトのあげる近親相姦の例を考えると、そうでもないが）である。ただし、そこには若い精神分析医（フロイトのような）が登場人物として物語を支配しているので、観客は彼の語りに従属するようになる可能性が多である。

30 映画を純粋に「示すこと」だけによって成り立つもの、すなわち「見せること」の昇華だと考える原論とは別に、いわゆる（日本語小説を原作ともつ）劇映画の場合、語り手を発見できないものは少ない。字幕をもってでも語ろうとするのである。

31 一、シシリーの夏はまだ続いていた。だが、アドリア海を渡ってくる夜風は旅する者の肌に秋の訪れを感じさせた。余裕のある者は、夜のうちにシラクサの町に到着し、宿をとった。懐の貧しい者は、野宿して、シラクサの城門が開くのを待った。（女の彫刻ショットを起点として running time 2 : 38）

二、セリヌティウスは数年ぶりにのみをもった。その石を刻む音が城内に響き渡るころ、私は王の呼ばれた。（r.t 45 : 27）

三、こうして私は、この出来事に関わりをもつことになる。（r.t 46 : 22）

四、これ以上馬を進めるのは無理だ。私の目にメロスは死を覚悟して戦場を彷徨う英雄アキレウスのようだった。どうせ死ぬなら一歩でもシラクサに近づいて死にたい、そう叫んでいるようにみえた。（r.t 1 : 10 : 44）

五、このあとライサの姿を見かけたものはいない。二人のどちらがたすかっても、ライサとしては、会うわけにはいかなかったのだろう。（r.t 1 : 27 : 53）

六、王よ。私は時々考えるのです。もし遠い未来にもう一度生まれ変わることができたら、その世界では、王やメロスやセリネたちが、どんな形で語り継がれているのか、ぜひ確かめてみたい。そう思うのです。（r.t 1 : 40 : 50）

歩でもシラクサに近づいて死にたい、そう叫んでいるようにみえた。」「王よ。私は時々考えるのです。もし遠い未来にもう一度生まれ変わることができたら、その世界では、王やメロスやセリネたちが、どんな形で語り継がれているのか、ぜひ確かめてみたい。そう思うのです。」というナレーションが語り手の語りかける対象を受容する観客にとっては至大な指示となるのだ。語り手のアレキスは、王の忠僕であり、王の命令に従ってメロスを見守る役割を遂行する過程で、メロスの情念に動かされて（メロスが走るのを妨害するもの、協力するものを排除する役割—中立性を保証する存在—を担ったことからメロスを助けることになるので、中立的な立場からメロスに同情する側へと変身する）転向する介入的な観察者（証言者）である。一人称観察者視点となっていて、そこから客観性や公正な判断を期待することは難しい。論評を加えるアレキスの役割は観客にとって多大であることは否めない。そうだからといって、アレキスの語りによってテキストが統制されきっているとはいえない。人物たちとの相関関係からいうと、アレキスの「語ること」は、人物たちの「示すこと」によって干渉される。観客は語られたことを聞かされるだけではなく、示されたことを受容・判断する能力も持っているからである。

語り手が物語の全体を統制しておらず、imp.aの介入を明瞭にさせるのが、プロローグにおけるメロスとセリヌン

ティウスとの殴り合い<sup>32</sup>の提示である。STではほぼ最終の局面として描かれるところを、AMでは冒頭から疑問を投げかける形で観客に突きつける（国語教科書で「走れメロス」を経験している観客にはその内容がすでにわかっているものの）のだ。プロットとして「なぜ＝疑問符」を真っ先において、それを解明するように時間を編集している。それから「走れメロス」のタイトル・ショットに続いて本編が始まるわけだ。「誰」が時間を歪めさせたのか。「なぜ?」。アキレス以外の「誰か」が発見され、彼（女）—または何か—の正体に関心が集まるのである。さらに、観客に物語を提示する主体は一人とは限らなくなってくる。アレキスという作中語り手の物語と、それを補填しつつストーリーをもってプロットを組み立てる「誰か」の物語という二つの語りの層が重なるのである。アレキスのコントロールできる語りの範囲は極めて狭いので、つまり彼が観客に与え得る情報や観察は限定されていて、彼の直接的な関与のない箇所に関する証言は（アレキスの物語における比重とは逆に）信頼性としては疑問の余地を残すしかない。メロスの教訓を支持してやまない語り手のアレキスはストーリーの伝達者にすぎない。imp.aの部分的な志向または全体的な意志だとも考えられる。

32 登場人物に向けて誰かがあるいは自らが命令形で「走れ」と激励・命令・煽動・勧誘しているので、メロスの動作性は両作品ともその傘下に置かれている。肉体のなす行為、コミュニケーションのコード、精神的なものの外的表出、精神の基盤などと「動き」を規定することができる。なかでも「コミュニケーションのコード」としての「動作性」に注目すれば「殴り合い」は面白い。

ST、AMともに動作性を考える場合、「殴り合い」によって許し合うことは動作性からある合意されたコードの働きを表象することである。その論理性や正当性などは読者個人の領域に属しているといえる。換言すると、殴り合ってお互いを許しあえるのか、殴り合うことは許すことの前提となれるのか、または許すためには殴り合うしかなかったのか、などと思うのは価値判断の問題であって、蹴り合っても、背負い合っても、なんでもいのである。一つの儀式であるのだ。STとAMには「殴り合い」（儀式）に公開性と非公開性の差がある。集団の眼前でこれみよがしに「殴り合う」STと、二人だけの空間で内密に「殴り合う」動作は完全に違った意味合いを帯びてくる。STでは、動作の後に「歎息の音が聞えた」と記述し、ややもすると許し合うことの感動（友情）だと作品が読まれかねない。しかし多数のまです遂行される動作には虚栄や見栄えへの志向（メロスがどれほど虚栄に満ちた人物かは、妹と花婿に聞かせる「おまへの兄は、たぶん偉い男なのだから、おまへもその誇りを持つてゐろ」や「メロスの弟になったことを誇つてくれ」などの科白からも窺える。これもまたメロスのエゴイズムを物語っている箇所である。）が窺えるのである。作品を一定した読み（信頼や友情であって、教訓的なもの）の枠のなかで考えると「殴り合い」は永遠の謎であるしかない。AMの「殴り合い」は所詮無知で出鱈目で、それに礼儀などはないし、深く考えることを知らない人物（メロスの人間的性質を表象する場面はAMの至るところで散見できる。いくつかを挙げてみよう。通り越した商人へ向けて侮辱のポーズをとる場面。荷馬車は一定の地点までしか通過できないことを知らないこと。しきりに鼻の下を右手で擦る仕草。鍛冶屋の言葉を信じて儀式用の剣として真剣を買ってしまう場面。禁じられたはずの王室内に深く考えることなく侵入すること。捕縛され王のまえに引き出され反逆の罪に問われるにもかかわらず、ぼうっとして事態の深刻さに気づかない場面等等、彼の無知と愚かさ（＝彼のもつ物語は極めて偏狭である）を表すものはあまりにも多いのである。彼はセリヌンティウスを身代わりとして指名することもなければ、王に対し信実の存在を証明したいという欲望もない。まして正義感や功名心など微塵もないのだ。疎外された存在が、自分を信頼してくれた人間に対し忠誠を捧げているのだとも言えるのである。アイロニーなのは彼を信じた（と彼自身が考える）人間も自分の目的のためにメロスを利用しているだけなのである。）の純粋な行動であり、公開性など念頭にないのである。そのようなわけで、二人の「殴り合い」は公衆の合意を得なくても「許す」ことに到達することができるのである。あくまでも二人だけの（暗黙の、または反省会として）契約を結んで、それに同意し、「殴り合い」を遂行すれば「許し合う」ことはできるのである。動作性において、公開性と非公開性の差は、このように正当性の分かれ目となっているのだ。

33 錯時法(anachrony)、フラッシュバック(flashback)、後説法、回顧、カットバック(cutback)などと説明されるこの手法は映画でよく使われる。AMのプロローグは物語の時間の中で切り取られて前置されたのであり、それを解明するように物語は進むのである。(STを知らない限り)このプロローグはいったい何をしているのか見当もつかない性質もっている。説明されることのない言説が観客に与えられるのだ。なぜ殴りあうのか、(人物たちの言葉について)何を救うのか、走るのを止めようとするのは殴られるべきことなのか、殴りあうとことで解決するのか、人質になったというのはどういうことなのか、など。この技法は(構想と)編集の一種である。

## imp.a の発見

ST が登場人物と語り手の共謀によって深層構造にある〈エゴイズム〉に没頭したテキストだとすれば、AM の imp.a は語り手をも示してくれる（見せてくれる）地点に位置しながら、何も「語ること」はしない「編集者的な語り手」である。作品内での語り手であるアレキスが物語について責任をとることはない。最終的に「語ること」や「示すこと」の責任は imp.a に任されていると考えられる。実際に脚本を書いた監督の発言は作品の受容に影響を与えることもある。だが、彼が物語のあらゆる局面において責任がとれるかといえば、そうではないのである。プロパガンダの事件として観ることもできれば、愚かで世間知らずの人間の（運命に弄ばれる）悲劇だとも観ることができるし、無学・無銭・無教養・無礼であった人間が英雄的な行動にでて成功するというヒーロー伝説とも受け取れないとは断定できない。だから、実際の作家の意図とずれてしまうことは十分に在り得ることなのだ。そういうわけで、imp.a という概念（または仮定的な存在）が求められるのである。ただ、imp.a は一つの実体ではないことを確認しなくてはならない。「老爺」について ST と AM それぞれの語り方について考えてみよう。両作品とも「老爺」は事件の発端として大切な役割をもっているが内容は異なる。ST ではメロスから証言を強要される受動的な存在であったのが、AM においては（城内の噴水彫刻が素晴らしいという情報を提供し、メロスをそこ一王の領域内—に行かせる）メロスを窮地に追い込むきっかけを与えた能動的なキャラクターとして登場する。ここで私たちは imp.a を発見する。作中の語り手であるアレキスはこの事件とはまったく関連性をもたない。そのシチュエーションに関係するのは作中人物とみえない「imp.a」だけである。みえない存在は映画の修辭的な手法<sup>34</sup>を存分に駆使している。

## imp.a について

imp.a が物語を（報告ではなく）統制しているとすれば、語り手であるアレキスの志向、つまり〈語り継がれる価値のある美談〉は自らの願望となる。この作品における imp.a によると、メロスは罪を犯したわけでもないのに試練の舞台にたたされ、苦難を乗り越えなければならない立場に置かれている。セリヌンティウスは自分の喪失した信頼を取り戻すために（メロスのためではなく）メロスを利用し、最後には民衆を煽動して王を打倒するムード作りをする。反逆だといって臣下などを殺すが、ある側面からいうと寛大（彼はセリヌンティウスを心配してやまない）でやさしく（第三王妃に対する愛情）公正でもある（メロスとのゲームにおいて）王は、メロスを仮釈放したことで王座から追われる羽目になってしまうのである。imp.a は論理性と因果関係に敏感であり、何箇所かで物語的な偶然があるものの物語の内部で原因のない結果は殆どない。メロスが走るのは、信じられたことのない自分がセリヌンティウスによって信じられているからだと明確に（メロスの内的独白を通し）語られている。氾濫する川を（人間の能力を超えて）渡りきることもなければ、自分を殺しにきた王妃の忠僕に打ち勝つこともない。彼が肉体を超えた（疲れきった肉体が回復する）怪力を発揮することは、自分が信じられていることを確信した瞬間だけである。ST よりも逼真性をもつのは「因果」を解明していることによるといえる。それを与えているのが imp.a なのだ。

それでは AM における imp.a の志向や目的性はいかに把握できるか。監督の言明通り「なぜ」を追求したのが志向性だとすると、それはすでに前述したように作品に表れている。それだからといって imp.a = 監督だと考えてしまうと物語自体から発生するいくつかの新しい「なぜ」はもう一人の imp.a を必要とするようになるので、imp.a と「なぜ」の反復となってしまう。そもそも作家 = imp.a は成り立たない構図なのだ。ST のような深層構造をもっているのか。「平等 = 偏見打破」の思想こそ AM の底辺を流れ

34 ST にはメロスの顔や体格自体については何も描かれていない。身なりも「買ひ物を、背負つた」姿、「ほとんど全裸体であつた」状態、最後に至っては「まつばだか」の姿となっているだけである。彼の肉体や精神が極をなしながら激動することとは対照的に、「全裸」という極限は（読者に想定されているだけで）突然の変装となる。読者にだけ期待として仮想される「全裸」に合致する「服装」をメロスはもっているのである。しかし「裸の王様」の裸における相対化、すなわち裸に相対できるものがない。全裸の前提になる服装があつてこそ「全裸」はある効果をもつのであり、急に全裸となったことには（小説の許容値は認めつつも）単純に驚くことしかできない。「全裸」の象徴性（あえて言うなら、エゴイズムの象徴なのだ）を問うことはできるかもしれないが、技法としてはやや非効率的だと考えられる。それに比べて AM のメロスは多くの肉体的表象で溢れている。彼の肉体を相対化するのはセリヌンティウスの肉体であり、相対化されたメロスの肉体はメロスについて観客に物語ってくれる。セリヌンティウスはウェイヴのある金髪で、すんなりとした鼻と緑色の眼をもったいわゆる美男子であり、優美な服装を身に纏っている。それに相対化されたメロスは、人々より頭一つは大きいほどの背丈に、太く大きい体をしており、目色は黒で、ストレートの黒髪、大きすぎる鼻など、いわゆる醜男などである。彼の肉体は知能ではなく筋力だけで溢れている。ST では問題とならない人物の肉体が AM では重要なポイントとなっているといえる。映像言語の表象性は、肉体を説明するのではなく「見せる」ことにあるので物語に合致する肉体が求められる。反面、文字言語では肉体を見せることはできないので、「語る」しかない。ST の読者が肉体から影響されることは少なく、（いかなる肉体であれ）動作にだけ反応するしかない。AM の観客は動きのまゝに肉体自体から多くの情報をえることができるのだ。

ているのだと考えられる。作品を逆方向から遡ってゆくと、「平等」という（表には現れない）言説で imp.a の志向が結集している。緊張の最後を飾るのは、怒りに満ち王に向けて石を投げる市民たちであって、「シラクサの市民はこのあと、市民軍を結成し、ディオニシウスII世を、王座から追放した」と字幕で語ってくれる。メロス事件の二年後である。二人が市民たちの英雄となったのとは対照的である。王室付き石工の親方であったセリヌンティウス（彼はご主人様と呼ばれる）と田舎者であるメロスは身分の格差は関係なしに融合する。行為的な側面からも、平凡で英雄的な行為が似合わぬと価値論的判断に異議を唱えることなども捉えられる。つまりヒーローらしい資質がもともと存在するのではなく、メロスのような人間もヒーローとなれるのである。

### トランス・ジャンルの〈裏切り〉と その〈快樂〉

ST と AM の物語を並べ立てるとたん、それを研究すること一特に、比較において一がどれほどの有効性をもっているのか躊躇せざるを得ない。（同時に「藪の中」などの映画—原作に充実な—を思い起こす）ストーリーとプロットの殆どが変換されており、語り手にしても完全に別のものへと交替されている。多くの映画が原作に忠実である（文字言語の映像としての再現）のは、それだけ原作が映画に向いていることを証明すること（原作に映画の距離が近いほど原作の映画の素質が豊富であること）でもある。映画が原作から遠ざかれば遠ざかるほど原作自体に映画とは相容れない要素の割合が大きかったか、映画がそもそも原作を素材としてだけ考えたか、どちらかである。原作と映画の近接は、原作が文字言語として忠実であることの反証なのだ。補強や削除編集の域を越えて、別の物語を提示している AM の ST に対する不均衡は、いわゆる原作への（太宰治—画面には「太宰治他」が著作権者となっているのは注意すべきである—原作という名を借りた）裏切りであると同時に、インガルデンのいう「不確定箇所」の埋め込みなどとは次元を異にする〈裏切り〉の〈快樂〉を満喫して

いることを証明する。〈裏切り〉と〈快樂〉が増大するとともに、読み手の〈快樂〉も正比例してゆくのだから〈快樂〉は味わいやすくなる。ST は苦い。AM もある観客には苦く感じられるだろう。判断は各々の読者（観客）に任せられているので、ある共通の観点を期待あるいは予想するしかない。ST と AM の距離は、土台と建物だと例えられるほど密接であると同時に、土台と建物は別々のものであるのと同じく遠いのである。

ST と AM の関係において、射程の尺度となるのがもう一つある。『奇巖城の冒険』<sup>35</sup>である。ビデオ・テープとそのケースからは二つの情報が得られる。ケースの表には当時のポスターが写っており、映画の末尾に「予告篇」が附録として収録されている。ポスターには「黒盗賊をやっつけろ！ 動乱の大砂漠に単身踊り込んだ日本の勇者！」と書かれており、ケースの裏面には「痛快スペクタクル大活劇！」「異国で展開する熱い友情の冒険とロマン！！」とある。ST のテーマだという「友情」「信実」は「大活劇」「冒険ロマン」によって一つの構成要素として取扱われているだけなのだ。CI の予告篇の文句にもよく表れている。CI の面白さと、それに関わった〈裏切り〉と〈快樂〉の様相を簡単に触れることで CI の考察は限定させたい。

CI が面白い—作品性をいうのではない—のは、（アクション活劇であるからではなく）王が善玉であることを人物たちの証言と彼自身の発言によって設定することによって、同じく善玉である大角ら（国民も含めて）との間に対立を無化し、王を追い出す陰謀を企む臣下たちという悪玉を設け、（ステレオタイプなのだが）対立させていることである。ST と AM がすっきりしないのは、二元の対立が曖昧だからであることを確認させてくれるのだ。つまり、ST は仮装された二元構造であり、AM は三元（王、セリヌンティウス、メロス—王（悪）に対し、セリヌンティウス（市民を含む善）はメロス（どちらでもない）を利用して王を追い出したことから、善と悪の間に「なにか」があるのだ—）であるということである。ST と AM の「不愉快」の原因はまさにそこにあったのである。二元論はアポリアとして人間を苦しめることがあると同時に、選択や規定の問題としてはきわめて明確であり、すっきりしたものでもあるのだ。

35 『奇巖城の冒険』（原作：太宰治『走れメロス』、脚本：馬淵薫、監督：谷口千吉、東宝・三船プロダクション、1966年4月、104min）以下、『奇巖城の冒険』は「CI」（cinema）と略する。私たちの接近できる稀な太宰原作の映画である。

『アラビアン・ナイト』のシンドバッド物語を連想させる（魔女や仙人の登場や死の谷で鷲に襲われるシーンなど）CI は、ST のストーリー構造（もともとは善良だった王が信頼の模範によって、悪事を止め以前の状態へと戻る）に、日本から中国へ渡って冒険を経て帰国するというストーリー・ラインが額縁になっている。

ここでは紙面が許されないで、CI と ST、AM との関係様相に多く触れることはできない。別の紙面を待つしかない。AM の CI からの影響は（二つはまったく隔離されているように思われやすいが）相当なものがあるのだ。

36 シーンによって作品が細分できることを想起させる「予告篇」の表現をみると、「大望の巨篇」「イラン大砂漠に」「空前のロケーション」「三船敏郎主演」「突如」「砂漠を襲う」「黒盗賊」「嵐を呼ぶか」「日本の快男児」「渦巻く陰謀」「謎の奇巖城」「妖術」「仙術」「死の谷」「雄大なスケールで描く」「夢と冒険」「世界の三船が」「大暴れ」「谷口千吉監督」「娯楽超大作」とある。（三船敏郎という名がこの映画をビデオ化し発売させる契機となったのだろう。）

さて、そもそも原作を<裏切れる>テキストなど存在しないと考えられる。なぜなら、原作の要素を自らの物語展開の要素として（出典を明確にする限り）<sup>37</sup>利用するのは、有限な創造の世界において許容されることだからである。ということは、<裏切り>などありえず、ただ<盗作>があるだけなのだ。それから<裏切り>が<快楽>となるのは、原作の引用がうまくパロディできたことから発生するのである。系譜をもつ物語は、まるで歴史のように把握される傾向が強い。それにもいくつかの問題があると考えられるが、ここでは一つだけ、つまり、それらは絶えることのない<歪曲>と<裏切り>の歴史であることを指摘しておきたい。

### おわりに

<文学現象>とはなにか？と質問されたら、沈黙するしかない。しかしそのような沈黙のなかで絶えず<文学現象>の内部に留まろうとしたのが本稿最大の試みであった。小説は、ナラティブの中でも、特に人間のナラティブ世界を形成する役割として困難な要素の多いジャンルである。知識を与えるナラティブとして小説は準拠としては不適当なのである。なぜなら、小説は絶えず<現実>や<事実>について想像力をもって歪曲しつづけるのだからである。すなわち、小説の傑作だといわれるものは（経験したことの無い）意外なナラティブをもっているのである。たとえば、谷崎潤一郎の『鍵』や川端康成の『眠れる美女』、太宰治の『葉桜と魔笛』等などが優れた作品であるのは、プロットなどを含むナラティブによる<驚き>にあるのである。小説のリアリティは、現実を写真のように模写することから得られるのではなく、小説の時空の中でどれほど歪曲（想像）が自体のリアリティを獲得できたかに関わるのである。現実に準じて読めば読むほど、小説は矮小となるのである。「走れメロス」が良い小説であることは、「義」を求める人間の<内的葛藤>にあるのではなく、それを嘲笑する歪曲

されたナラティブから求められるのである。

「走れメロス」を倫理や規則として読むのはとても詰らない。ありふれた教訓物語と何も変わらないからである。しかし、ナラティブに気をつけ、語り手と人物を凝視すればかなり面白くなってくるのだ。なぜなら、「走れメロス」のように偽善者的に教訓を装ったエゴイストを描いたナラティブは極めて稀であるのだから。<sup>38</sup>

37 AM の場合、おおすみ監督（CI のヒーローの名も大角である）は CI を自作の制作に当たって参照してもらったなどと明らかにしていない。ところが、AM には CI の痕跡が明白に表れているのだ。簡単な例を挙げると、メロスが故郷を離れる時に被った頭巾（山岡頭巾か。田中千代『服装事典』同文書院、1990年7月〔新增補第15刷〕430頁の図参照。『もののけ姫』で男の主人公の被ったものでもある）は、CI において大角が戻ってくる時に被ったものと同一なものである。ひいてはメロスは何回も鼻の下を指で擦るシーンがあるが、それは CI で三船敏郎が何回か同じ動作をやっているのである。それを<盗作>だと断定することはできないまでも、引用して来たのは間違いないのである。ただし、おおすみ監督は「太宰治他」と確かに明記しているのだ。（傍点筆者）その「他」に CI があるのだろう。

CI の注目すべき実験について述べるとすると、<言語>の壁を最初から問題としていないことにある。一般に、舞台を中国の敦煌などと設定したからには使用言語の相違を問題としたはずだが、CI は言葉によるコミュニケーション障害を無化しているのだ。トーマス・マンが『魔の山』において（スイスにある療養所なのだから、ドイツ語が共通語として設定されるもの）フランス語を使用する都市もある）言葉の不和を乗り越えたように、否、それ以上に最初から点で問題としていない CI における言語差の消滅は（やや過大評価の観はあるものの）手法として評価すべきである。

38 利己主義者の厚かましきといえ、川端康成の『眠れる美女』において倫理や道徳を徹底的に克服する父（息子の妻は、自分の娘であり恋人である。嫁の産んだ子は、孫であり自分の子でもある）など、いろいろな作品の素材となっている。ところが、「走れメロス」は厚かましい利己主義者を描きつつも、ナラティブによってそれを（破綻でもなく、克服でもなく）巧妙に覆い隠しているというのが本稿の「走れメロス」に対する<観点>である。