

文学と映画のアダプテーション

——安部公房と勅使河原宏の作品を読む／観る——

友田 義行

一、はじめに

安部公房『砂の女』は一九六二年六月に新潮社より「純文学書下ろし特別作品」として刊行された。第十四回読売文学賞の受賞をはじめ、各国で翻訳出版されるなど国際的に高い評価を得た長編小説である。一九六四年二月には同タイトルの映画が東京みゆき座で封切られ、こちらも第十七回カンヌ国際映画祭審査員特別賞など国内外で数々の賞を受けた。映画版のシナリオは安部が直接手掛けており、演出は長年の知己でもある勅使河原宏が監督が担った。

勅使河原は安部の代表的な長編小説『砂の女』『他人の顔』（講談社、一九六四年）、『燃えつきた地図』（新潮社、一九六七年）をいづれも映画化している。特に前二作ではシナリオをめぐる議論が繰り返し交わされたり、安部がキャストとして出演したり、何より文学と映画の垣根を越えた芸術の問題意識が共有されたりと、濃密なコラボレーションが展開された。安部と勅使河原の協働については、拙著『戦後前衛映画と文学——安部公

房×勅使河原宏』（人文書院、二〇一二年）で一旦まとめ、新たに分かった事柄についても随時発表してきた。本稿で記述する協働の歴史的事実や作品分析については既発表の内容も含まれるが、文学と映画の比較研究をめぐる議論や、アダプテーション理論を踏まえた論考を加え、新たな視点からの再考や検証も含めて、安部公房と勅使河原宏の初期協働作を分析していきたい。

二、文学・美術・演劇・映画の横断

安部公房と勅使河原宏は一九四六年頃から、芸術家の岡本太郎や評論家の花田清輝ら戦後前衛芸術運動の先導者たちと共にあった。二人を直接結びつけたのも岡本である。当時、安部は若い世代の芸術グループ（世紀）を率いており、これに岡本・花田が中心となった（アヴァンギャルド芸術研究会）を合流させ、絵画部も加えた総合芸術運動体へと展開させようとしていた。一九五〇年には勅使河原もここに参加し、ジャンルを越えた創作が試みられたのである。（世紀）は小冊子『世紀群』を刊行しており、この編集作業で安部・勅使河原は仕事を共にして

いる。いずれも一九五〇年に発行されたと推定される『世紀群』の第四号には安部の小説「魔法のチョーク」が掲載され、その表紙・挿画は勅使河原が描いた。第五号もやはり安部の小説「事業」が勅使河原による扉画との組み合わせで構成された。第六号の関根弘「詩集 砂漠の木」では、勅使河原が挿画を付けたのに加え、安部が扉画や挿画も描いている。

なお、『世紀群』は全七号と『世紀画集』を刊行したところで休刊となり、芸術運動に勤しむ安部たちは経済的な困難に見舞われたが、勅使河原宏の父でありいけばな草月流の創始者・初代家元でもある勅使河原蒼風から援助を受けることで凌いでいった。蒼風は『世紀群』の発行に際しても資金を提供しており、今度はいけばな草月流機関誌『草月人』を改めた『草月』（一九五一年六月創刊）の編集業務を安部・勅使河原らに任せただけである。その結果、『草月』はいけばなに限らず様々な領域を射程に入れた総合芸術雑誌へと姿を変えていった。

一方、安部・勅使河原は紙のメディアに閉塞することなく、社会的・政治的な実践として、画家の桂川寛とともに共産党に入党を申請した。勅使河原だけは入党を保留されたものの、安部たちとともに下丸子での文化オルグに参加するなど、政治的にも前衛的な活動で協働したのである。また、労働者に配布された『詩集下丸子』の編集にも共に携わり、主に安部は詩を、勅使河原は版画を発表している。

安部は一九五一年五月に作品集『壁』（月曜書房）を刊行し、「壁——S・カルマ氏の犯罪」で第二十五回芥川賞（同上期）を

にも取り組んだ。また、蒼風との欧米旅行中に撮影したフィルムから、『フィルム・モザイク』（一九五九年）、『ホゼー・トレス』（一九五九年）が制作されたほか、このときの撮影素材から後の『アントニー・ガウディ』（一九八四年）も生まれることになる。

一方の安部は、芥川賞受賞後も小説にのみ活動を限定することなく、ラジオドラマやテレビドラマ、映画のシナリオにも取り組み、映画評論も精力的に発信した。紙のメディアから飛び出し、ラジオ放送やテレビ放映、演劇、そして映画へと活動の幅を広げていた。

安部と勅使河原の協働は、一九六〇年三月初演の『巨人伝説』（青年座、シナリオは『文学界』一九六〇年三月号）において新たなステージへ進むことになる。安部の戯曲に基づくこの舞台には、背景に巨大なスクリーンが架けられ、そこに勅使河原制作の映像が投影されたのである。演劇と映像の共演自体は連鎖劇の伝統を継いでいるが、連鎖劇が演劇と活動写真（映画）とを交互に提示するのが一般的だったのに対し、『巨人伝説』では映像を背景とした演劇が同時に進行された。映像はいわば動く書き割りのような役割を果たしていたが、単なる背景にはとどまらない。スクリーンには、立ち並ぶ墓標や、雪中を行く兵士の姿、そして顕微鏡撮影されたカビのクロスアップが投影され、舞台上に演劇の進行とは異なる時空間と視覚が持ち込まれたのである。こうして安部の文学と勅使河原の映画は共鳴しはじめることになる。

一九六〇年一〇月二〇日、九州朝日放送で『煉獄』というテ

受賞する。『壁』の装幀も勅使河原が担った。また、雑誌『草月』（一九五一年六月号）でも、安部の短編小説「チーズ戦争」に勅使河原が挿画を描いている。二人のコラボレーションは文学と美術というジャンルの枠を超えながら、冊子・雑誌・書籍という紙のメディアにおいて開始されたのである。

勅使河原は安部と出会う前、東京美術学校に通っていた際に、日本画から出発し、のちに洋画へと転向した。だが、もともと映画に惹かれていた勅使河原は、吉村公三郎監督の撮影現場を見学した経験などから、自らも創作の道を志した。ドキュメンタリー監督の亀井文夫に誘われて、『生きていてよかつた』（一九五六年）、『流血の記録 砂川』（一九五七年）、『世界は恐怖する』（一九五七年）という、米軍基地反対闘争や、被爆者への取材、胎内被曝を告発する社会派ドキュメンタリーの制作に携わったのである。

勅使河原は一九五七年に映画グループ〈シネマ57〉（年が変わるごとに〈シネマ58〉〈60〉と改称）を組織し、同年代の映画監督・羽仁進や松山善三らとともに映画の研究と上映の会を開催していく。このグループでは『東京一九五八』（一九五八年）という同人合作映画も制作され、国際映画祭に出品している。勅使河原はほかに、土門拳や木村伊兵衛ら日本を代表する写真家たちの活動を捉えた『十二人の写真家』（一九五六年）や、父・蒼風といけばな草月流の創作風景を収めた『いけばな』（一九五七年）、ドラマの魅力に目覚める小学生を描く『ドラムと少年』（一九五九年、〈シネマ59〉・羽仁進・川頭義郎）といったPR映画の制作

レビドラマが放映された。演出は梅津昭夫、脚本は安部公房である。このドラマは芸術祭奨励賞を受賞したが、映画批評家の荻昌弘は、賞に値したのは安部の脚本であり、出来映えは上々ではなかったと評価している。安部と勅使河原も、共通の不満と問題意識を抱いた。テレビドラマが物語の展開だけで終わっているのに対し、二人は「日本の現実そのもののディテール（細部）とか物質感⁷」や、「背景の追求⁸」が欠如していることを指摘したのである。しかし、そもそも当時のテレビには彼らの要望に応えるだけの画質や画面サイズは備わっていない。「風景をたんなるバックとしてとらえず、人物と同じ重要さをもつものとらえ⁹」ることは、精細な映像表現と巨大なスクリーンへの投影が可能な映画によってこそ実現できるものだった。テレビドラマを映画化するというメディアミックスには、メディアの技術的側面の問題が横たわっていたと言える。

『煉獄』の映画化へと動き出した安部と勅使河原は、九州の炭坑地帯（廢坑）をロケして回り、一方でシナリオの改稿を重ねた。タイトルも『おとし穴』に改められ、一九六二年七月一日、日本アートシアターギルド（ATG）初の日本映画として公開された。深い被写界深度で捉えられたのは、炭坑跡の荒廃した土地や泥、生活臭の沁み込んだ炭坑住宅の肌理、そして巨大なボタ山（廢棄された石炭クズが蓄積してきた山）が聳え立つ風景である。勅使河原の映像が持つ特徴の一つに、人物以外の物質や風景を克明に捉える点が挙げられる。『おとし穴』に続いて制作された『砂の女』にも、この特性は引き継がれることになった。

以後、勅使河原と安部はタッグを組み、次々と映画作品を発表していく。『おとし穴』（一九六二年、安部公房脚本）、『砂の女』（一九六四年、安部原作脚本）、『白い朝』（一九六五年、安部脚本）、『他人の顔』（一九六六年、安部原作脚本）、『燃えつきた地図』（一九六八年、安部原作脚本）、そして大阪万博に出品された四面スクリーン作品『一日二四〇時間』（一九七〇年、安部脚本）である。大阪万博が終わり、前衛芸術運動の勢いが弱まったのと時を同じくして、二人の協働も終焉を迎えた。

三、文学と映画の比較可能性

安部公房と勅使河原宏が協働して映画を製作した経緯を簡単に確認してきた。『おとし穴』の場合はテレビドラマ、『砂の女』『他人の顔』『燃えつきた地図』では安部の小説や脚本に基づいて、勅使河原は映画を演出した。こうした協働による創作について考察を進めたいのだが、文学と映画、あるいは文学者と映像作家の協働を比較考察する態度には、様々な問題も指摘されている。文学と映画には決定的な差異が横たわっているからだ。そもそも文学の映画化とはどのような現象なのか。書記言語を用いた表現である文学（小説）と、映像や音声を用いた表現である映画には、比較不可能な要素があるのではないか。

たとえば小説に描かれた物語内容やセリフ、タイトルなどを用いて（引用して）映画を創作した場合、それは原作の映画化であると捉えるのが一般的だろう。しかし、たとえば小説では名前によって指示される登場人物が、映画では多くの場合具体

木基一は次のように述べている。

わたしたちは、最近、顔を合わせると必ずといっていいほど映画の話をする。お互いに文学の仕事をしていながら、文学について話をするとはなくても、映画については必ず誰かが話題をもっている。いつ頃からそういう風になったか、はっきりしてないが、関心の的が文学からだんだん映画に移ってきたことは否定できない。とくに、方法論上の新しい問題を引き出そうとする場合、文学よりも映画の方がはるかに便利な手がかりを与えてくれる。

新しいメディアである映画が、先行する文学から物語を借用することにとどまらず、文学も映画から有益な「方法論上の新しい問題」を獲得しようとしていたことがうかがえる。文学者たちは映画シナリオを執筆し、映画批評を書き、映画と文学の方法論を考え、映画を通じて大衆や芸術について考えだし、やがて映画に出演したり、自らが監督を務めたりするようになる。文学を原作として作られる文芸映画の場合よりも、さらに積極的に文学者が映画製作に関与していくとする時代であった。

一九六〇年前後には、安部・佐々木・榎木恭介らと、岡田晋・羽仁進らが「映像と言語論争」を展開した。発端は岡田が、映画の発展によって映像が思想を表現できるようになったと論じたことであった。榎木がこれに対して、思想は言語の機能であると反駁し、安部も議論に参加していくことになる。

的な身体を持った俳優によって演じられることになる。台詞も俳優が発する声に置き換えられる。もちろん小説に描かれた設定に近しい俳優が採用されることが一般的であろうが、書記言語によって表現するのと、身体や物体をカメラとマイクで捉え、映像・音声によって表現されることは根本的に異なる。

では、文学と映画の比較研究とはどのようにして可能なのか。事実として文学と映画の両領域を扱う研究には蓄積があり、そうした論考に触れる機会が特別ではなくなっているが、実際には是非を巡って様々な立場がある。

たとえば田中真澄は次のように述べている。「ところで、映画が物語を欲した時、物語行為の先行形態である文芸というジャンルは当然の魅惑として存在した。そこに映画と文芸の結びつき、即ち物語の借用、所謂文芸作品の映画化という現象が起るうる必然があったのである¹⁰」。ここでは映画製作者の側に立って、「物語」を共通項とした文学からの「借用」が述べられている。文学は書記言語によって、映画は映像と音声によって、共に「物語」を表現するものとして並置されており、典型例として文芸映画が取り上げられている。

だが、安部に近しかった文学者たちが文学と映画の間に見出したのは、物語の借用に限らない幅広い関心だったようだ。戦後日本映画の黄金期に、文学者たちが映画への強い関心を示した記念碑的な論集として、安部が企画し、野間宏・佐々木基一・花田清輝・植谷雄高・椎名麟三が稿を寄せた『文学的映画論』（一九五七年一月、中央公論社）がある。その「あとがき」で、佐々

木基一は「映画と文学」について知りたいとき、手始めに事典を紐解く方法がある。一九六七年に美術出版社から刊行された『現代映画事典』には「映画と文学」の項目が設けられており、実はその解説文には「映像と言語論争」が色濃く反映されている。榎木と佐々木によって書かれた文書は次のようなものである。

文学は〈思想〉をあらわすが、映画は感覚的な〈映像〉であるというこのような〈理論〉は、かなり広まっている。しかし、文学は〈思想〉をあらわすというとき、〈思想〉は〈言語〉によってしかあらわせないということと、文学は芸術であり、芸術は〈思想〉を直接あらわすものではないが、同時にまた、芸術は〈思想〉と無関係ではなく、さまざま〈思想〉と関係する、つまり〈思想性〉をもつということを混同しているのである。

芸術の〈思想性〉とは、その芸術に〈思想〉が直接あらわされているかどうかということではないし、またその芸術が〈言語〉を素材にしているかどうかとは無関係である。したがって、芸術としての映画は〈思想〉をあらわさないが〈思想性〉をもつものであり、芸術としての文学も、普通の考えとは反対に、あらわすのは〈思想〉ではなくて〈思想性〉である¹¹。

（ここでは「思想性」を共通項として、文学と映画はともに「芸術」であり、ゆえに比較考察が可能であるという立場が示され

ている。ところが、一九八〇年に同じ出版社から『新映画事典』が刊行された際に、やはり「映画と文学」の項目が設けられたものの、執筆者の蓮實重彦は旧版とは全く異なる見解を示した。

「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あるまい。「中略」というのも、映画と文学といったたぐいの主題は、両者の比較を暗黙のうちに要請しているからだ。「中略」映画と文学とをめぐって、その類似点と相違点を明らかにしようとする思考の運動は、それがいかに生真面目で律儀なものと映ろうと、映画と文学に対する正しい姿勢とはいえない。というのも、求められた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。比較とは、「知」の歴史を蝕む永遠の宿弊にほかならない。

文学と映画を結びつけ比較することの弊害を説く内容である。両者の間にある「絶対的な差異」を相対化してしまふ「比較」という思考自体が批判された。こうした立場は決して特殊なものではない。たとえば重政隆文による次のような文書も、文学と映画の鑑賞をめぐる日常的な印象の一端を示すものではないだろうか。

近年、文学と映画の関係がますます密接になつてい

な表現要素)にも当然言及することになる。

中村三春の言葉を援用するならば、映画『砂の女』は、原作『砂の女』の「実現」の一つである。すなわち、映画『砂の女』は、原作としての小説『砂の女』が享受され、解釈されたことの実現として我々の前に現れていると考えることができる。小説の映画化の完全／不完全を判定するのではなく、文学の解釈・改作あるいは翻案として映画を捉えるところから始めたい。

四 文学と映画のアダプテーション

リンダ・ハッチオンが提唱したアダプテーションという概念は、メディアを越境したテキスト論とでも言うべき方法を提示する。文学と映画の比較および横断的研究の態度として、具体的には安部公房と勅使河原宏の協働作品を読み解く方法として、次の引用に示されるような発想は有益である。

アダプテーションをアダプテ、ション、として扱うというのは、スコットランドの詩人兼学者マイケル・アレグザンダーのうまい言葉を借りると、本質的に「パリンプセスト的」作品、つまり原作テキストを絶えず意識させられる作品として考えることである。先行テキストを知っていれば、わたしたちは直接向かい合っているテキストにその存在が影を投げかけているのをつねに感じる。わたしたちがある作品をアダプテーションと呼ぶとき、それが別の作品と明白に関係があると公言しているのである。ジェラルド・ジュ

しかし、文学と映画は違う。私は「文芸映画」や「映画文学」という考え方を嫌う。「小説の完全映画化」など何とふざけた宣伝文句なのだと思つてゐる。「中略」そもそも文学の映画化というものは可能なのだろうか。「中略」文学が映画になるといつ時点ですでに不完全である。「中略」とにかく映画には映画独特の特性があり表現がある。文学にも文学独特の特性があり表現がある。したがって文学の映画化などというものはない。文学があり、映画があるだけである。

文学をオリジナルとして絶対視し、映画をいわば劣化版コピーとして否定的に捉える立場、あるいはそもそも文学の映画化自体を認めない立場である。しかし、たとえば映画『砂の女』を原作と切り離して考えることなど可能だろうか。あるいは、映画『砂の女』が小説『砂の女』なしに成立した可能性などあるだろうか。文芸映画に限らずとも、文学と映画が「関係」を持っていることは否定できず、関係性がある以上、何らかの比較考察は可能ではないだろうか。もちろん蓮實の批判も踏まえ、原作と映画化の類似点と相違点の羅列に終始することは避けなければならぬ。

本稿では文学と映画の比較、あるいは横断的研究の一環として、文学と映画の枠を越境しながら思考と創作を重ねた安部・勅使河原らに倣いながら、二人の協働テキストを読解していきたい——もつとも、映画は本来的に集団で創作されるものであるため、音楽や美術など様々なスタッフの仕事（あるいは様々なネットなら、それを「二次的」テキストと呼ぶだろう。つまり、先行テキストとの関係で作られ受容されるものだ。それゆえに、アダプテーション研究はしばしば比較研究となる。だがここでは、アダプテーションは独立した作品ではなく、そのように解釈したり評価したりできないと言おうとしているのではない。多くの理論家が主張してきたように、アダプテーションはたしかに独立した作品である。このことが、アダプテーションに独自のアウラが備わっており、「時間と空間内で独自の存在であり、偶然存在したその場所での唯一無二の存在である」(ベンヤミン)理由のひとつなのだ。わたしはこの立場を原則とするが、理論的焦点は別にある。アダプテーションをアダプテ、ション、として解釈するということは、ある意味で、ロラン・バルトが言うように、「作品」ではなく「テキスト」として扱うこと、複数の「模倣、引用、言及の立体音響」として扱うことに等しい。アダプテーションはそれ自体で独立した美的存在でもあるが、アダプテ、ション、として理論化できるのは、本質的に二重(または多重)の層からなる作品として見られる場合のみなのである。

引用の後半でロラン・バルトによるテキスト論への言及があるように、ハッチオンが述べていることはそれほど新奇なことではない。目の前のテキストを、先行するテキストを踏まえて解釈すること。すべてのテキストは先行テキストを受けて解釈／創作されるものであり、その中には文学・映画・演劇・漫画・

アニメ等、あらゆるジャンルの表現が含まれるという考えである。たとえば映画『砂の女』はそれ自体で独立した美的存在であり、原作とは絶対的な差異を持つ。しかし同時に、映画『砂の女』は本質的に原作をはじめとした多重の層からなる作品と見なすことができるのではないか。しかも『砂の女』の場合、原作者が映画制作にも関わっており、両者の結びつきまたは重なりは、一般的なメディアミックスよりも稠密である。

ハッチオンはまた、「そもそも何が「作り直され」たり「変更され」たりしているのか」という問いも発している。「アダプテーションでは形式が変わっているが、内容はそのまま残っている。だが、移し換えられ形式を変えられた「内容」とは正確には何であるのか」。それは作品や作者の精神なのか、トーンなのか、スタイルなのか、それともストーリー、主題、出来事、世界観、登場人物、動機付け、視点、因果関係、コンテクスト、シンボルイメージ……様々な要素が射程に含まれるようだ。近年の日本における文学と映画のアダプテーション研究でも、たとえば宮脇俊文は物語の「世界」を両者に共通する項目として挙げ、武田悠一は「物語の構造」の共有に着目している。

また、波戸岡景太はアダプテーションの重要な発想に注意を促している。すなわち、「映画化とはむしろ、小説が「原作化」することではないのか。〔中略〕映画化という現象に向き合う研究者たちは、アダプテーションという用語の進化論的意味合いにこだわることで、起源あるいは祖先としての「小説」、すなわち「原作」を発見していく」という観点である。文学と映画を

く。続いて太鼓の縁打ちなどの音が重ねられながら、粟津潔によるデザイン画と、印影を沿えたクレジット・タイトルが表示されていく。キャストとスタッフ名の最後に「監督＝勅使河原宏」の氏名と印影が表示され、フェード・アウトされると、いよいよ『砂の女』の物語世界が本格的に開始される、という運びである。この間、画面の背景は濃淡のあるグレーの紙のように見えるが、これが砂丘のなめらかな表面であることも次第に分かってくる。

フェード・インしてくるファースト・ショットは、何か鉱物のように見える物体が光り輝く様子である。続いて、カメラを引いて捉えられた物体が映し出されると、ようやくそれが砂の拡大映像であったことが了解される。砂の超クロスアップからズームアウトすることで、砂丘の肌が俯瞰される。風に吹かれて流動する砂丘を、一人の男が歩いて行く。望遠レンズで捉えられ、空間を圧縮されているため、男はほとんど垂直に砂の壁を昇っていくように見える。――『砂の女』の冒頭を言語化していくと、たとえばこのようになるだろうか。

最初に提示される視覚情報、すなわち亀裂から現れる「勅使河原プロダクション製作」の文字は、勅使河原監督の長編デビュー作『おとし穴』でも最初の視覚情報として投影されたものである。『おとし穴』の場合、すぐに物語世界のファースト・ショットが続き、炭坑住宅から夜逃げする坑夫Aとその息子が登場する。シナリオで冒頭場面は次のように記されている。

比較するとき、文学をオリジナルとして捉え、映画をコピーとして捉えて、文学から映画への翻案のみを問題にするのではなく、映画化が起こると、文学は「原作」として受容されるようになる点への注目である。映画化後の、原作化された文学の捉え方もまた変貌するという指摘は重要である。

さて、文学と映画をはじめとしたあらゆる「翻案」について考える時、安部と勅使河原の協働は絶好の対象となるだろう。両者は一九五〇～六〇年代を通じて密接な協働的实践に取り組んだ。小説・美術・演劇など様々なジャンルを横断しつつ、総合芸術としての映画も製作された。そこで、映画『砂の女』と『おとし穴』の冒頭を中心に、「模倣・引用・言及の立体音響」(リンダ・ハッチオン)であるテクストとして扱い、原作と比較・往還して読解を試みたい。それは作品の多層性と独立性の両面を見出す実践にもなるはずである。

五、映画の表現を読む

映画『砂の女』で提示される最初の視覚情報は、真っ暗のスクリーンの上部に、紙を引き裂いたような、あるいは地割れのような亀裂が入り、そこから「勅使河原プロダクション製作」の文字が覗き出る映像である。次に電車の走行音、ブレイキ音、レールの軋む音、発車ベル、ドアを占めるブザー音、「東京」を連呼する駅員の声、雑踏といった、東京駅の喧噪が押し寄せる。さらに武満徹による音楽が断続的に挿入され、スクリーン一杯に墨書された「砂の女」の文字が右から左へと横切ってい

夜の炭住

(その一隅、戸が開いて、出て来るAと息子、注意ぶかくあたりを見まわして歩き出す。炭住の外れまで来ると、一散に駈け出し、外燈のあかりに身をひそめる。

あたりの様子をうかがい左手に駈け去る)

「勅使河原プロダクション製作 1962」の文字も含め、タイトルの指示は一切書かれていない。また、坑夫であるAとその息子の姿に関しても、これ以上の情報は無い。実際の映像で興味深いのは、炭住(炭坑住宅)の戸を開けて出て来る父子を、一筋の光が照らし出していることだ。光は側面から照射され、スクリーンの中央あたりを横切っており、おのずと坑夫の表情が浮き出る。おおまかに捉えると、スクリーンの上部と下部はほぼ闇に覆われ、中央が明るく照らされる構図である。暗いバックから「勅使河原プロダクション製作 1962」の文字が現れる亀裂の形と、光によって描かれる照射の道は、ゆるやかにではあるが構図的に一致しているのである。

勅使河原の作家的特性として、こうしたグラフィック・モントーージュの重視が指摘できる。先行するショットと続くショットに図像学的な類似点を生む編集法である。これこそ文学にはない、映画ならではの要素の一つであると言える。勅使河原はデビュー作の冒頭から、グラフィック・モントーージュを実践しているのだ。勅使河原をはじめとした映画制作陣(特に演出の勅使河原、照明の久米光男、デザインの粟津潔)が原作から

独立した映像表現を生み出したと、まずは言えるだろう。

しかし、ではこれが安部の文学を抜きにして生み出された、完全に映画オリジナルの表現であるかと言うと、そうとも断言できない。なぜなら「亀裂」は「おとし穴」というタイトルや、炭鉱という地下空間、労働組合の間に走る亀裂(分裂)といった物語内容とも通底する要素であるからだ。安部の文学的表現が、クレジット・デザインやオープニングの照明に、映像表現として実現していると捉えることができるのである。

『砂の女』では、亀裂のクレジットのあと、栗津潔による印象的なデザインがクレジット・タイトルとともに提示されていく。等高線や波紋・風紋にも見える不思議な線画に混じって、眼や頭部、胴体といった身体の形も見出せる。身体の画像に気付くと、等高線や波紋に見えていた線画が、毛髪にも見えてくる。そして、そこに映画制作陣の印影が重ねられることで、幾重にも描かれた線は、アイデンティティの記号ともなる指紋にも見えてくるはずだ。

曲線を軸にしたデザインは、この映画に限らず栗津作品の特徴であり、繰り返し用いられたモチーフではあるものの、映画『砂の女』においてはやはり安部の原作がデザインに実現したと捉えることが可能である。込み入った等高線は砂丘の平面記号化でもあり、現実には存在しない架空の地図であり、この物語の主人公である「男」が出会う迷路のような現実でもあり、風紋は変貌を続ける砂丘の表面でもある。長い毛髪は砂穴に住む未亡人の「女」のものでもあり、曲線は彼女の身体の輪郭でもある。

とがある人間や、砂の顕微鏡写真を見たことのある人間がどれだけのいるだろう。端的に、映画冒頭では我々の見たことのない、「砂」の新しい姿が示されていると言える。顕微鏡撮影で捉えた映像の力である。勅使河原はすでに、安部の戯曲『巨人伝説』の舞台でもカビの顕微鏡映像を用いていた。敗戦をまたいで戦前戦後に残存する封建主義の執拗さが、視覚的に表現された映像であった。レンズ効果によって既知の物体を異化し、象徴性を帯びさせたりする表現が活用されていたのである。

原作小説『砂の女』における砂の捉え方については、安部が参照した関連書として、リッチ・コールドーのルポルタージュ『沙漠と闘う人々』(甲斐静馬訳、岩波書店、一九五二年)や、花田清輝「砂漠について」(『季刊思索』一九四七年九月号)などが知られている。

一方で映画史の文脈ではどうだろうか。たとえば、一九三〇年に製作され翌年に初の日本語字幕キー映画として日本公開された『モロッコ』(ジョセフ・フォン・スタンバーグ監督)と比較すると、『砂の女』で表現された砂の斬新さが自ずと明快に理解されるだろう。『モロッコ』では砂漠が舞台ではあるものの、砂のリアリティは特に追究されておらず、砂とは何かを問うような視点はまず見出せない。特に有名なラストシーンでは、戦地に赴く恋人を追う際に、ヒロインが履いていたハイヒールを脱ぎ棄てるが、そもそも強烈な太陽光の下に熱せられた砂上を裸足で歩き続けられるものなのか甚だ疑問が残る。スタジオオ撮影されたこの作品の主眼はあくまでヒロインと青年との恋愛

線画の中央に突然巨大な眼が出現してこちらを見返してくる点も、砂地の虫を撮影したり捕獲したりするはずだった「男」が、砂の「女」に囚われて村人から監視される立場へと逆転することの表われと捉えられる。そして、身体や氏名が等高線や風紋・波紋に埋没していく様子は、教師として都市で働いていた「男」が、辺境の砂丘で昆虫採集を試みた末に失踪してしまうという、運命をそのままぞるかのようである。

映画のオープニングで砂丘の風紋と身体の曲線が重ねられたのに加え、物語の序盤では、砂丘の稜線と横たわった「女」の輪郭がオーバーラップされる場面がある。また、「男」と「女」が性交渉を持つシーンの最後には、斜面を下る流砂と、飛翔するカラスのショットがモニタージュされる。ここでも精液という身体的な要素が、砂の流れと重ねられているのである。一般的には乾いて掴み所がないと思われていながら、湿気を吸って壁のように固形化する砂と、一般的には固定的で独立しているように思われながら、流砂のように溶解・流動していく人間の身体。砂も身体も日常概念(常識)を裏切って表現されていくのである。

六、砂の常識

ところで、常識を裏切るという点で、『砂の女』のクレジット・タイトルに続くファースト・ショットの砂についても言及しておきたい。日常生活で見かけたり触れたりする「砂」を知らない観客／読者はいないだろう。しかし、砂を顕微鏡で覗いたことであり、熱砂を裸足で歩くのもその愛や決意を表現するための観念的な道具に過ぎない。

ドキュメンタリー映画では、三島由紀夫も賞賛した²⁴⁾『砂漠は生きていく』(一九五三年、ジェームス・アルガー監督)が挙げられるだろうか。アメリカ西部の砂漠で取材された作品であり、教育映画としても長年に渡って多くの観客を得た有名な作品である。だが、主眼はあくまで砂漠に生きる鳥や獣の生態であり、砂そのものへの注目は特にない。

翻って『砂の女』は、砂の超クローズアップに始まり、季節ごと時間帯ごとに表情を変える砂の様々な姿を映示する。砂は個別には静止して見えながら集合体としては流動を続けていたり、壁となつて「男」の脱出を阻んだり、意思を持つかのよう重要な役割を果たしている。まさに主役の一人として活躍するのである。

砂穴の家での最初の夜、常識的な砂の知識を披露する「男」に対し、生活の中での実感から砂について語る「女」の言葉は、意外性に満ちている。

男 (語気つよく)冗談じゃない! 砂漠は、乾燥しているから、砂漠なんだ! ジメジメした砂漠なんて。

女 でも、腐ります……砂がついたまま、ほつたらかしにしておいたら、買ったての下駄が、半月ももたずに融けてしまったって……

男 そんな馬鹿な……

女 材木もくさるけど、いっしょに砂もくさつちゃうんですねえ……埋まった家の、天井板をはがしてみたら、中からキュウリでも出来そうな、よく肥えた土地が出て来たって言いますから……

男 (なにか言いかけるが、あきらめて) まあ、どうでもいいことだけど……

未知の土地で常識を覆されていくことは、異文化体験の悦楽でもある。映画では主に視覚による異文化体験を、観客は「男」と共有していくのである。

七、文学の表現を観る

さて、グラフィック・モンタージュによるイメージの連なりに議論を戻したい。こうしたイメージの連なりは、先行するショットの直後に後続するショットとの間に生まれるモンタージュ効果にとどまらない。遠隔的なモンタージュとも言うべき関係性が作品全体から浮かび上がる場合がある。先述の毛髪、波紋、風紋、砂丘の稜線、女性の身体の曲線、等高線などは、隣接するショットで示されるとは限らないし、物語の展開上は必ずしも密接しない形で提示される。恣意的な連想のように思われるかもしれないが、これらを決定的に結びつけるのが、女性身体の曲線と砂丘の風紋をオーバーラップさせるシーンや、等高線のデザインと身体を混合させた粟津潔のデザインである。こうした「映像の文脈」とも呼ぶべきものが、次に述べる終盤

解釈が示されている。

この作品の中核となるメタファーは言うまでもなく砂で、それは主人公の落ちこんだ新しい現実——たえまなく流動をつづげる現実をあらわしている。主人公はこの現実の中で自己を回復し、周囲との関係を回復して、みずからの存在の根を発見し、みずからの真のアイデンティティを発見しなければならぬ。

ここでいう「真のアイデンティティ」とは何であろうか。それは現在の固定的な(あるいは仮の・未熟な)アイデンティティに代わる、新たな固定的な(真実の・完成した)アイデンティティではないはずだ。そのように読むことになるのは、映像が小説を「原作化」させたからなのかもしれない。なぜなら映画『砂の女』で、溜水装置の水面に映る「男」の姿は、絶え間なく揺れ動くものとして提示されていたからである。水面に映る鏡像はイメージを結んでは崩れ、また結ばれることを繰り返していた。砂と同様に水も流動し、その水に映る像のように、また流砂と同じように、人間の身体や主体性も破壊と創造を繰り返している。そうしたアイデンティティ認識に、「男」や読者／観客は漂着するのである。

そして読者はさらに、小説『砂の女』の冒頭近くに投げ返されることになるだろう。「流動する砂の姿を心に描きながら、彼はときおり、自分自身が流動しはじめていような錯覚にとら

の水面に揺れる男性の鏡像に流れ込んでいくことになる。

映画『砂の女』を鑑賞した観客／読者は、今度は原作小説へと投げ返される。我々は原作小説に描かれる等高線や風紋、眼(視線)や指紋(アイデンティティ)といった要素を辿りながらテクストに再会することができるだろう。たとえば、先行研究でもしばしば言及される終盤に次のようなくだりがある。

砂をとり除き、蓋を開けてみて、驚かされた。桶の底には、水が溜まっていたのである。底から十センチほどだったが、透明な、毎日配給される金気の浮いた水よりは、はるかに純粹に近い水だった。最近、いつか、雨が降っただろうか?……いや、すくなくも、ここ半月は降っていない。「中略」いぜんとして、穴の底であることに変わりはないのに、まるで高い塔の上のぼったような気分である。世界が、裏返しになって、突起と窪みが、逆さになったのかもしれない。とにかく、砂の中から、水を掘り当てたのだ。「中略」砂の変化は、同時に彼の変化でもあった。彼は、砂の中から、水といっしょに、もう一人の自分をひろい出したのかもしれない。

映画における流動(風紋・波紋)と身体(指紋・毛髪)とアイデンティティ(指紋・印影)の図像的類似をすでに体験した観客ならば、特に注意を引かれる場面であろう。小説『砂の女』を論じた先行研究では、この場面についてたとえば次のような

われさえするのだった」という一文である。これは映画の序盤からスクリーン一杯に流動する砂の群を目にし、観客が抱く感覚とも重なるのではないだろうか。この感覚を獲得した末に溜水装置から発見されるアイデンティティがどのような性質のものであるのか。アダプテーションとしての映画は、原作の再読と解釈の更新を際限なく促すのである。

八 結び

映画は小説を原作化する。そして、映画は小説を単独で読むだけでは読解困難な発想を、我々にもたらしにくれる。それは映画制作者たちが原作から読み取った解釈が、いわば先行研究のように機能していることでもある。我々は映像作家の表現を手がかりにして、原作を異なった観点から再読することができるのである。また、映画も文学作品と同じく、作者の意図を越えて実現する。文学と映画の複雑な関係性を理解し、どれだけ解釈に活用できるかは、観客／読者にかかっている。小説を読むことと、映画を観ること。両者を往還する思考は、双方をより豊かに読解していく半永久運動となる可能性を秘めている。

附記 本稿は二〇一九年七月二十日に開催された東洋大学日本文学文化学会大会での講演「『砂の女』を読む／観る——安部公房と勅使河原宏の協働」を基に執筆したものである。講演と執筆の場を与えてくださった学会事務局の皆様、会場内外で貴重な質問やご意見をくださった方々に深謝申し上げます。

なお、本研究はJSPS科研費一六K二一〇七一の助成を受けたものである。

注

- (1) 安部公房のシナリオ「砂の女」は、『シナリオ』(一九六三年一月号)に掲載されたのち、『映画芸術』(一九六四年二月号)に再掲された。なお、『安部公房全集』第三〇巻(新潮社、二〇〇九年)に収録された「シノプシス 砂の女(映画のための梗概)」「シナリオ 他人の顔(仮題)」は、一般財団法人草月会の資料室に所蔵されていたものである。文学と映画の横断的研究では、両研究領域の狭間で看過されてしまうような新資料の発掘も期待できる。
- (2) 拙稿「安部公房の残響―勅使河原宏『サマー・ソルジャー』試論」(中村三春編『映画と文学 交響する想像力』森話社、二〇一六年)、拙稿「一日二四〇時間」と安部公房・勅使河原宏」(丹羽美之・吉見俊哉編『戦後史の切断面―公害・若者たちの叛乱・大阪万博(記録映画アーカイブ3)』東京大学出版会、二〇一八年)など。
- (3) 安部公房を中心とした戦後前衛芸術運動については、鳥羽耕史「運動体・安部公房」(二葉社、二〇〇七年)に詳しい。
- (4) 勅使河原は小河内のダム建設反対闘争にも参加したものの、その不毛さに愛想を尽かすように直接的な政治運動から距離を置いていった。なお、小河内ではドキュメンタリー映画監督の土本典昭との出会いもあり、後年には共同での映画企画も立ち上がっていたことが、草月会所蔵の資料調査から明らかになった。詳細は拙稿「勅使河原宏の映画実験 再生という作法」(鳥羽耕史・山本直樹共編『転形期のメディアオロジー―一九五〇年代日本の芸術とメディアの再編成』森話社、二〇一九年)を参照。

- (16) リンダ・ハッチオン『アダプテーションの理論』(片淵悦久他訳、晃洋書房、二〇一二年、原著二〇〇六年)。なお、木村陽子は『安部公房とはだれか』(笠間書院、二〇一三年)でアダプテーションの理論を安部公房研究にいち早く取り入れ、安部の活動を、文学を軸にしたアダプテーションを意味する「リテラリー・アダプテーション」という概念で捉えている。
- (17) 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』(水曜社、二〇一七年)
- (18) 武田悠一「見ている／知っているのは誰か (語り)のアダプテーションをめぐって」(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』世織書房、二〇一七年)
- (19) 波戸岡景太『映画原作派のためのアダプテーション入門』(彩流社、二〇一七年)
- (20) 安部公房「おとし穴」(『キネマ旬報』一九六二年三月号別冊)。「アートシアター」(一九六二年六月)に再掲。
- (21) 三島由紀夫「アメリカ映画ノオト」(『スクリーン』一九五四年十二月号)
- (22) ウィリアム・カリー『疎外の構図―安部公房・ベケット・カフカの小説』(安西徹雄訳、新潮社、一九七五年)

主要参考文献

- 『安部公房全集』(全三〇巻、新潮社、一九九七―二〇〇九年)
草月出版編集部編『勅使河原宏カタログ』(草月出版、一九八二年)
勅使河原宏・四方田犬彦・大河内昭爾『前衛調書―勅使河原宏との対話』(学芸書林、一九八九年)

(5) 『ドラムと少年』は二〇一九年六月十九日に国立映画アーカイブで開催されたイベント「映画の教室2019 PR映画にみる映画作家たち」で上映された。

- (6) 荻弘「作品研究 「おとし穴」のポイント」(『アートシアター』一九六三年六月号)
- (7) 「勅使河原宏監督が意欲作」(『読売新聞』一九六一年十二月十六日)
- (8) 安部公房「平行線のある風景」(『アートシアター』一九六二年六月号)
- (9) 「殺人者への不安を表現『おとし穴』の勅使河原宏監督来名」(『中部日本新聞』一九六二年七月十一日付夕刊)
- (10) 田中真澄「映画が文学を求めるとき」(『國文學』二〇〇八年十二月号)
- (11) 榎木恭介・佐々木基一「映画と文学」(岡田晋他編『現代映画事典』美術出版社、一九六七年)
- (12) 蓮實重彦「映画と文学」(浅沼圭司他編『新映画事典』美術出版社、一九八〇年)
- (13) 文学と映画が異なるメディアによって表現されるものであるがゆえに、分析のための方法も異なってくることは必然である。映画の分析方法を学ぶためのテキストとして、デイヴィッド・ボードウェル＋クリスティン・トンブソン『フィルム・アート 映画芸術入門』(藤木秀朗監訳、名古屋大学出版会、二〇〇七年、原著二〇〇四年)は極めて有益である。
- (14) 重政隆文「映画の見方、文学の読み方」(『國文學』二〇〇八年十二月号)
- (15) 中村三春「原作」の記号学 日本文芸の映画的次元」(七月社、二〇一八年)

- 波瀾剛『越境のアヴァンギャルド』(NTT出版、二〇〇五年)
野村紀子他編『輝け60年代―草月アートセンターの全記録』(フィルムアート社、二〇〇二年)
野村紀子編『プロダクションノート 勅使河原宏・映画事始』(studio246、二〇〇七年)
松本俊夫「映像の発見 アヴァンギャルドとドキュメンタリー」(三二書房、一九六三年)

(信州大学教育学部准教授)

*注に挙げたものは除いた。