

西川美和「1983年のほたる」の〈子ども〉から

——『ディア・ドクター』のメディア戦略、『ゆれる』との連関、〈言語〉が見せる世界——

大谷 哲

西川美和「1983年のほたる」は、『asta』二〇〇八年八月号、九月号に連載され、後に単行本『きのうの神さま』（ポプラ社 二〇〇九年四月）所収となる一篇である。⁽¹⁾「1983年」と総題『きのうの神さま』の響き合いが惹起するやもしれぬ意味の磁力線^{パテックスト}についてあらかじめ述べるが、ここには〈神〉や〈社会〉を捏造する日本の八〇年代的サブカルチャーの表徴はない。ポストモダンティとしての読みを露骨に強いるように〈歴史性〉を素材として扱うものでもない。だが一九八〇年代の時間のなかの〈子ども〉が表象されていることは紛れもない。これまでにないやり方で、それをメディアミックスの語で括るまでは容易いが商業的戦略とその交差ではなく、表現形式、語りの位相と作品の読みを問題にしたい。⁽²⁾

本稿は、二〇〇〇年代の文学のなかに表象された一九八〇年代の〈子ども〉が照らし出すもの、喚起するものを見定めながら、第一に作品固有の語り構造を吟味し、小説が内包する可能性を探りたい。第二として、西川の映像作品も射程に入れ、そのトランスメディアな物語の戦略性、さらに諸作品を貫く世界観認識へと視野を広げることになる。二〇〇〇年代における創作活動、〈物語〉をめぐる想像力と世界観、越境・横断的に発動する語りの審級と表象をめぐる問い、受容の側を含めた制度性の桎梏、さらにわれわれを取り巻く「現実」認識とを切り結ぶ研究・基礎作業の一環としたい。

一 『きのうの神さま』——直木賞選評と関連言表から

『きのうの神さま』は第一四一回直木賞（二〇〇九年 上半期）候補となる。受賞こそ逸したものの、本作により西川は小説家として一定の認知を得たと言える。とりわけ巻頭に配された「1983年のほたる」には殆どの選考委員が注目した。次に見る直木賞選評での本作への言及は、作品の同時代評としてばかりか、同時代作家たちの文学観・小説観、小説作法の規範や枠組みを反映する言説編成として、その制度性の傾きが興味深い^③。まず西川の映画監督としての仕事も視野に含め、それについてもなんらかの言及のあるものからまとめて見ていきたい。

・西川美和さんの「きのうの神さま」には驚いた。映像の世界で大きな評価を集めている筆者が、文学の世界においてもなみなみならぬ才能を持っていたからだ。マルチという言葉は好きではないし、そう評される人のほとんどは、私から見るとただの小器用に終わっている。が、何年にか一度は、溢れ出る才能が、ひとつの器におさまりきれず、次々と別の器を満たすこともある。西川さんはそういう人だと私は思った。特に最初の小説の緻密さといったらどうだろう。映像出身の人が陥りやすい、文章の粗っぽさがまるでない。初めて異性に性的な物を感じる少女の心の揺れと、緊張感とが実にうまく表現されている。／また西川さんは、医師という職業に、非常に面白いものを見たようだ。仕事のヒエラルキーの中でトップの地位にあり、医師免許を取ったばかりの青年でも「先生」と尊ばれる立場。人間性を問われる前に、人々を屈服させるこの不思議な業種に、なみなみならぬ興味を抱いたようだ。そしてこの興味は、映像と活字によって形を変えている。映画も見たが、活字は決して「二番煎じ」ではなかった。（林真理子）（傍線引用者・以下同じ）

・西川美和氏「きのうの神さま」には少なからぬ衝撃を受けた。昨今の小説がおしなべて映像的であるのに、映画人の書いた小説がかくも文学的であるという皮肉である。（中略）文章表現の要諦をすでに心得ている。二足のわらじを履こうとしてろくなことのないのは人の世の常ではあるけれども、それも神様の賜うた宿命の役回りだと思い定めて、この先も一

人二役を演じ続けてほしい。(浅田次郎)

・私は西川さんの前作『ゆれる』は映画しか観ておりませんでしたので、今般初めて小説を読んで驚愕しました。同じ物語を綴るにしても、〈映画と小説では表現方法が異なる〉ということ⁴を、これほどしっかりと把握している映像作家がいて、こんな美しい文章を書くのだ。(宮部みゆき)

それぞれに肯定的な評言となっているが、「映像と活字によって形を変えていく」もの、その「表現方法」の異なりへの自覚、「一人二役」といった肯定的文脈の言辞ですら言い換えられないまま残るもの、その内実を本稿では問うことになる。次に見る宮城谷昌光、北方謙三も「1983年のほたる」を高く評価する。阿刀田高も西川に「得がたい資質」を認めるが、いずれも手放しの称賛というわけではない。

・(前略)「1983年のほたる」はまちがいに佳品である。女性作家にはデリカシーがあるとおもいがちであるが、ぞんがいそうではなく、自己主張あるいは自我の強さが全体にみなぎっている場合が多い。すなわち押し強い小説が多い。ところがこの作家には感覚のみずみずしさが⁵あり、引きぎみの好きもある。しかしながら、ほかの短編も一人称の連続となると、小説的遠近はみられず、小説的形態の感想文というところに墜ちてしまった。(宮城谷昌光)

・『きのうの神さま』は、僻地医療を題材としたものを、私は評価しなかった。人間の描き方に、小説的昇華が欠けていると感じながら、読み続けたのだ。思わず、二度、三度と読み返したのは『1983年のほたる』である。これは紛れもなく秀作である。一瞬一瞬の情景と心理が、実に鮮やかに切り取られていて、短篇としてある完成に達している、と考えるのもいいと感じた。ただ、この力量は普遍的なものなのか、継続力のある資質を見せたのか、という思いはつきま続た。(北方謙三)

・『きのうの神さま』は心に残る作品だった。なによりも小説家らしい気配が、その視線に、その筆致にみなぎっている。さりげないことを綴っていても充分に小説を感じさせてくれる。得がたい資質だと思った。ただ、もう少しストー

リーとしての広がりがある。このままでもわるくないけれど、望蜀の思いが断ちきれない。私としては、「もう一作見たい」と考え（中略）結果は見送りとなった。（阿刀田高）

本作を「佳品」「秀作」と評する宮城谷、北方だが他の収録作品の評価は厳しい。結果的には授賞を「見送り」とした阿刀田の「望蜀の思い」の内には、「ストーリーとしての広がり」を欠く難点が含まれる。では、次の五木寛之の評はどうか。

・今回の候補作六作品のなかで、もつとも文学的な才気を感じさせたのは、西川美和さんの『きのうの神さま』だった。

／映像の世界からこのような水準の高い表現がつきつけられたことに衝撃をおぼえる、と感嘆した選考委員もいたほどだ。プロの書き手としてそれなりのキャリアをつんだ他の候補作家たちの文体に工夫と創意の跡が見られないことへの不満を、そんな言い方でもらしたのかもしれない。しかし、私には、その文学的という点にこそ、この作家のアクセントを感じないではいられなかった。本物のあたらしさは、決して心地よい文学性など感じさせないはずだからである。／ほとんどの選考委員に評価された冒頭の作品の趣味のいい文学性は、ひょっとすると、この書き手の最大の弱点かもしれない。とはいえ（中略）いろんな意味でルーティンな小説の世界に一石を投じた問題作だったと思う。（五木寛之）

五木自身が認める「文学的な才気」を、「心地よい文学性」「趣味のいい文学性」と言い換えながら、ここに仄めかされているのは、文学の「本物のあたらしさ」を見極める上で要請されるべきなんらかの基軸である。『きのうの神さま』には五木にとっての「文学」の「本物のあたらしさ」は認め難いことの別言とも解せるだろう。最後に、具体的に作品の構成に立ち入った井上ひさしの評を確かめておく。井上にとっての小説の慣例やコードとの、些かの懸隔を伝えるものとなっている。

・『きのうの神さま』（西川美和）に収められた五篇には、際立った特色が二つある。一つは、五篇とも、病氣を通して人間の心の底を覗き込むことを生業にしている医師を登場させたこと。もう一つは、これまでの小説の約束をかすかに脱関節化していること——脱関節化が熟さない言い方とするなら、定法ずらしとでも言えよいか。たとえば最初の短篇「1983年のほたる」の劈頭の一行、〈今、何か言った気がする。〉で、だれが何を言ったのかがはつきりするの十五

頁もあとのへ「りつ子さん」／今度ははっきりと、そう聞こえた。〜まで、待たねばならない。読者はお約束通りに情報が入ってこないでイライラするが、その分だけなにか清新なものにふれた感じを受けるからふしぎだ。主人公に名前のないこともあれば、過去と現在が勝手に入り交じったりもして、たしかにつんのめりながら読まねばならないが、それが魅力になっているところは、作者に物語を語る才能があるからだろう。その才能を十分に買った上で言えば、せっかく医師を登場させながら、人間の生命や魂の奥底に「ねじ込む力」が少し弱い。そこがやはり惜しい。(井上ひさし)

井上の言う「定法ずらし」とは、語りのシステム、規範的な方法の問題である。ではもう一つの特色とした、作品に「医師を登場させたこと」についてはどうか。ここで言う「人間の生命や魂の奥底に「ねじ込む力」とは何か。それに見合ったものとして召喚されるべき〈物語〉とはいかなるものか。「せっかく医師を登場させながら」という文脈からして、「僻地医療を題材としたもの」を評価しなかった北方と井上は同じ枠組みにないか。小説家が医師を登場させ、医療を題材とするときに要請される「人間の描き方」「小説的昇華」とは何を意味するか。求められるは「社会派的」要素ということだろう。

後の議論を先取りすることになるが『きのうの神さま』が、映画『ディア・ドクター』のアナザー・ストーリー、原案小説としての性格を有するものであること、映画と小説とが相互補完的に生成する意味作用を前提とするとき事情は違ってくる。⁽⁵⁾例えば「1983年のほたる」の語り手／作中人物の鳥飼りつ子は、映画では東京の大学病院に勤務する医師になっている。『きのうの神さま』所収の他篇「ディア・ドクター」「ノミの愛情」は映画のプリクエルとしての、「満月の代弁者」はその後日譚としての関係性を実現している。『きのうの神さま』のあとがき「謝辞」には、西川が「二〇〇六年の秋」に「この小説を書くきっかけになった」経緯が記されている。これによれば、受容の側の問題として小説と映画の語りとの連関性は前提となる。

僻地の医療を題材にした映画を作りたい。ちゃんと現状を投影して作れば面白いと思う。それには時間をかけた綿密な取材が不可欠だ。——けど金がない。(中略) 映画の輩というのはそもそも勝算のある脚本が上がるまではびた一文出す気は

ない、(中略) どうか取材の支援をするから、同じような題材で後々小説を書いてみませんか、と吉川さん(編集者・引用者補) から大変力強い言葉をその場でいただいたのでした。(中略) おかげでたくさんの方々の魅力的な医療者の方々にお会いして、実に豊かな取材をさせていただくことができました。その成果は実際に映画の脚本の素材にもなりましたが、映画の時間軸では語りきれなかった、様々なエピソードや人々の生き方を、この本の中で甦らせたつもりです。⁶⁾

小説が〈物語〉の全容を示すものでないことを右が伝えている点は明らかだ。加えて『ディア・ドクター』公開に際しての、川本三郎との対談での西川の発言も看過できない。この映画は「二七医者とか、僻地医療というキーワードとは別に、物語の定型として、ストレンジャーものの流れを汲んでいる」として、「ある日不思議な男が突然現れて、ある共同体のなかで波紋を起こして去っていく」、西部劇の「シェーン」を引き合いに出す川本に対して、西川は次のように応じている。

川本 社会的なテーマを抱えながらも、ストレンジャーものであるから、どこか寓話的な感じがするんです。私なんかは、そこが嬉しいんですけれども。

西川 寓話的にはしたいと思っていました。お医者さんの話も都会を舞台にすると、病院内で神様扱いされている男の話になって、本当に社会派的感觉になってしまえますから。そうではなく、これをもっと昔話的な、お伽噺のようなものにするために、舞台を僻地へ持っていたんです。^{ママ}

脚本家、西川にとって「社会派的」になってしまふことの回避こそ肝要だった。そうであれば、小説への否定的評言の文脈はあらかじめ織り込み済みとも言えないか。さらには「小説的遠近」「ストーリーとしての広がり」を欠くかの側面こそが、映画と相互補完的に機能すべく設定されていた小説の急所だとすればどうか。すでに見た否定的評言が、はたして西川のメディア横断的な想像力や戦略性をどこまで前提していたか。「ルーティンな小説の世界」への「一石」を、新たな枠組みのもとに捉え返す時、「心地よい」「趣味のよい文学性」の深層や、微分化された物語世界の全体性が露わになるように思われる。

次節では「1983年のほたる」における情報の編成原理の検討から始めたい。後に見る物語行為と物語内容の時間的な隔

たりとの相関関係からは、文学における〈子ども〉表象の歴史性と慣例も視野に含まれてくる。また語りを問題化する上で、小説の描写性が映像的であることと、情報の提示の延期や保留、その語りの様態が映画的事であることは同義ではない。逆に映画で使われる「物語」の基本構造と機能とは、表象の慣例は異なれど小説におけるそれと同じであることを踏まえておく。⁽⁸⁾

二 情報の「遅延」のプロセス 作品の〈子ども〉表象

小学六年生の鳥飼りつ子は、市内の有名中学校の受験に向けて神和田村からバスで浜島市の塾に通う。塾生の中でひととき美しく、成績も優秀な勾坂月夜という大人びた少女にりつ子は憧れている。勾坂さんが、長かった前髪を目の上で切りそろえているのを見れば、りつ子もそれを真似る。一方で勾坂さんを安っぽく「ツツキー」と呼ぶ塾生や、身なりに無頓着な少女の身体には嫌悪感を抱くような日々。ある日、りつ子はバスの運転手、一之瀬時男と二人だけとなった車内で言葉を交わし、一度限りの不思議な交流を持つ。時男の姉は中学校からりつ子の憧れである伊球磨学園に通い、市内の寮に入って寂しそうにしていたが、その一方で医師を目指して颯爽としていたという思い出話から彼の姉が高校二年で急死したことまでを聞く。――その後、りつ子は希望の伊球磨学園に入学し、やがて一之瀬時男のこともしっかり忘れ高校三年生になっている。ふと過去の卒業アルバムを見ていると、「一之瀬和代（昭和三十九年逝去）」という文字と写真に行き当たる。写真の中の彼女の表情はくつろいだ明るい笑顔をたたえ、その前髪は眉のところですっぱりと切りそろえられていた。

おおまかにあらずしを確認すれば、右のようになる。およそ十三歳から十八歳のりつ子の学園生活については語られはしないが、末尾近くでは、りつ子も請け負うことになった卒業アルバム制作の役割をじゃんけんで決めたくだりが語られている。

いつの頃からかわたしも、彼女のことを「ツツキー」と呼ぶようになっていた。相変わらずきれいな女だけれど、中身が思いのほかぼうつとトロくて、こういう時に役に立つタイプではまるでないから、ツツキーの負けが決まった瞬間、クラ

ス中がわたしへの同情も含めてどっと笑った。

かつてのりつ子にとつての美しき偶像的存在（きのうの神さま）であつた匂坂月夜を、このように普通のクラスメートとして捉えるようになるまでの時間が流れている。総題の意味の磁力線の及ぶ深度はこれにとどまるものではないが、いまは次のことを確認しておく。およそ十一歳から十二歳のりつ子と、そのりつ子を相対化しうる十七歳から十八歳のりつ子それぞれの現在に焦点化し、両者を含み込んだ自己物語世界を語りうる物語行為の現在時を仮に作品初出時の二〇〇八年とすれば、小説末尾の、高校三年（一九八九年現在）の「わたし」から、さらに十九年後の三十六歳前後の「わたし」により語られている物語だということになる。本節では小説末尾との照応を捉えるため、物語の幕開けの場所を確認するとともに、その展開を理解する上で不可欠な情報の提示を吟味する。これらは井上の「定法くずし」の議論にも関わる。物語行為の現在と物語内容の時間的な隔たりを踏まえれば「つんのめりながら読ま」せるような情報の提示は、語られる出来事についてすべてを知っているはずの語り手と、その語り手により対象化された物語世界内の「わたし」との相関領域を拓くものになる。ひいては作品の〈子ども〉表象とあわせて主題性にも関わる。「お約束通りに情報が入ってこない」その提示の延期や保留の編成とは、次のように簡略化できる。

〈表〉

<p>〔A〕 今、何か言った気がする。</p>	<p>《a》</p>	<p>〔B〕 じつとうつむいて、充分ではない長さの前髪を何とかそれでも目隠しにして、ちらりと腕時計に目を落とした。／九時四十八分。／停留所まで、あと二十二分。／さっきの声は、まぼろしだったのだろうか。</p>	<p>《b》</p>	<p>〔C〕 窓の外は、右も左も、寝静まった夜の田んぼが、真つ暗な海のようにずっと遠くまで続いている。</p>	<p>〔D〕 「りつ子さん」／今度ははっきりと、そう聞こえた。</p>	<p>《c》</p>	<p>〔E〕 「りつさんだろ」／「はい」／鏡越しの目の光に圧倒されて、思わず返事が、口からもれてしまった。</p>
-----------------------------	------------	--	------------	---	---	------------	---

一行あきのブロックで構成される小説から、右に〔A〕から〔E〕として取り出したそれぞれで語り起こされている〈いま・ここ〉は、小学六年生のりつ子と一之瀬時男の二人だけの車内での一連の時間にある。この〈いま・ここ〉よりも古い過去の情報が、《a》から《c》に挿入法的に提示される。後にも見る《a》の勾坂さんへの憧れや他の少女への羨望や嫌悪と同様に、それぞれ小学六年の「わたし」の認識を採用した物語世界が喚起されていく。《b》では塾通いを「わがまま」と咎める姉と「わたし」のやり取りが、《c》ではりつ子にとって現れた一之瀬時男という存在の意味に関わる情報が提示される。

《a》子どもたちの共同性

帰りのバスが途中まで一緒に佐野さんのブラウスの襟元には、「給食のミートソースや、習字の墨汁が飛び散ったあとが残っている」こともある。佐野さんは「歯列矯正の金属が、ツタのようにからみついた歯をむき出して、シイシイと笑」う塾生の一人である。その塾には、佐野さんが「箱入リーズ」と名づけた市内有名小学校の女の子たちも通っている。「見るたびに洋服がくるくると変わ」り、差異とともに〈可愛いさ〉を競うように、イメージを消費する主体の表象。〈子ども〉のまなざしが捉えた地理、経済的な階層性も反映した「箱入リーズ」なる命名によって分節化された〈子ども〉。その存在を介して、りつ子は佐野さんのスカートの長さやズボンの形のやぼったさが、段々と我慢できなくなってくる。

バスの窓から吹き込む風に、佐野さんの鼻の下にうつすらと生えそろっている黒い産毛が、かすかに揺れていた。何だか背中がぞくぞくとするほど不潔に思えて、許せない気持ちになった。

しかし一時は、「箱入リーズ」の「洋服や持ち物をうらやんだり欲しがったりした」りつ子だが、匂坂さんの存在を知った後では、そのような「自分が、急に子供じみて、ばかみたいに思え」てくる。「着ている物の感じも」「一見ひょうしぬけるような地味な色ばかりなのだけれど、見れば見るほどすっきりして大人っぽく」、その匂坂さんを「軽快に」「ツツキー」と呼び、屈託なく「箱入リーズ」ともお喋りする別の塾生は、次のように捉えられている。

（前略）ショートカットのもしやもしやした天然パーマに銀ぶちのめがねをかけた、小山のような人が立っていた。身長も服装も、とても小学生とは思えない雰囲気で、四十すぎのおばさんのようにも見えた。ボリウムはあるけれど、なぜだかちつともうらやましいとは思えない、たくましいハト胸から、首だけがへんに細くまっすぐ伸びていて、ダチヨウみたいだ。（中略）ダチヨウは自分がダチヨウであることに気がついていないのか、それともダチヨウが世界で一番美しいものか、と思っただけなのかなのか。

匂坂さん以前／以後の、近接した時期に表れていたのは「箱入リーズ」の服装や持ち物への羨望や引け目、佐野さんの身な

りへの無頓着さ、ダチヨウみたいなの女の子の屈託のなさへの嫌悪という同性への心的態度である。〈子ども〉の認識を採用した物語世界において、少女から少女の身体性にも向けられたこのような心性と表象が、文学または児童文学研究領域でいかほど吟味検討されたかは寡聞にして知らないが、対象をモデルにした〈憧れ〉の内にある〈子ども〉表象といえる。「箱入りリーズ」を出来合いのイメージの消費主体だとすれば、りつ子によって捉えられた「匂坂さん」の偶像化には、固有の存在であらうとする、いわば〈彼女たち〉から〈彼女〉へ、〈群〉から〈個〉へというりつ子の志向性の質が透視できるだろう。

《b》僻村の共同性と抑圧機構／家のなかでの〈子ども〉

りつ子の村では夜九時を過ぎて外出する人間は稀である。最終バスが着く時間に「お母さん」が迎えに行くという条件で許可された塾通い。中学教師である「お父さん」が何も反対しない、そのことが二人の姉は「おもしろくない」「ちよつとは周りがどういう気がするか、とか考えなさいよ」「いかにもわたしはこんな村の人たちには付き合いません、って言うて回るようなもんでしょうが」「他であんたが通用するといいいけどね。成績がiiiって言うても、ここのちっちゃい小学校での話なんだから」「誰もあんたみたいなの、いないんだから」という姉の言い分は、僻村の共同性ディステールがこの発話主体である姉自身にも強いてきただろう同調圧力の一端を反映する。りつ子が塾へ通いたいと言いつつ出した時、帰りが遅くなることが「危ないから」という理由ではなく、「おかしいから」という理由で反対したのが「おばあちゃん」だった。このように個の時間的展望を斥け、まるごと囲い込んでしまうかの不可視の抑圧機構、その輪郭と連綿性を次のりつ子は嗅ぎ当てている。

学校の友だちが嫌いなわけじゃない。家族のことも。村のことも。見下したりなんかしていない。たぶん。けれどこの先、全く変わればえのしない人たちと、全く変わればえのしない風景を見て、お姉ちゃんたちが過ごしてきた後を全く同じようにたどるのは、わたしはいやだと思っている。わたしが人と違うところがあるとしたら、そんなことをうちの村で、うちの家で、考えているところだ。いや、でももしかしたらそれさえも、この村の誰もが考えてきたことと同じなのかも知

れない。

僻村の共同性が個に強いる順応と妥協、それへの違和や、戦いの場としても「家」はある。その〈子ども〉表象は、自己の欲望の絶対化（人と違う）と相対化（誰もが考えてきたことと同じ）の振幅の内にあった。

《c》一之瀬時男という現れ——物語の始まりの〈場所〉

昼間の運転手たちの「はつらつとして、ほのぼのと優しい雰囲気」とは異質な人物としてりつ子に捉えられたのが、一之瀬時男である。「八月の、第三週の土曜日」の夏祭りに友だちと三人で出かけたりつ子は、制服を着ていない彼を「発見」する。「肌の色が透けて見えそうな洗いざらしのTシャツ」に浮き出た「ワニの背中のような「骨のごつごつ」。「チェックの半ズボン」の「しゃがんだ太ももに押しつぶされた生白いふくらはぎには、もみあげとよく似たちぢれ毛がびつしりと密集していた」。りつ子たちのすぐそばで焼きイカを買い、「大きな口を開けてその肉にかぶりついた」彼の「ゆがめた口の端から、一瞬、真っ赤な歯茎」がのぞき、「口だけが別の生き物みたいに動いて」いるのにりつ子は見入っていた。その時「わたしたち三人とも、心の中で同じようなことを思ったはずだ」と語られる出来事。三人が目进行直前に彼のまなざしが一瞬だけゆるむのがりつ子にはわかる。再び彼を見ることが、話題にすることもためらってしまった出来事の意味。林評が「初めて異性に性的な物を感じる少女の心の揺れと、緊張感」と述べていたのはこのあたりだろう。この夏祭りで抱いたりつ子の手持ちの言葉では語れない感覚は、遅れを伴いながら異変と変形が不可避的に生じる「物語」の発生の契機を先取りしている。以来、りつ子にとって「なんだかたまらなく胸騒ぎのする場所」となったのが帰りのバスの車内。物語は、そのような〈場所〉から語り起こされていた。

《a》と《b》で「物語」は、順応と妥協を強いながら個を囲い込む、自他未分の精神風土の共同性の外部を、すでにりつ子に開いている。りつ子にとっては異人（ストレンジジャー）的であれ、村外の人間でありながら路線バスで市内と村を結び、

その往還を司る機能の点では《c》の一之瀬時男は両義性を帯びている。また「1983年のほたる」の情報の提示の様態は、語りの規範的な方法としては映画的であろう。⁹⁾ 読者の期待、あらかじめ所有する知識の体系や経験によるストーリーの把握への意図的な妨害とは、むしろ能動的な読者の参入に関わる今日的なモデルの提示として捉え返すべきかと思われる。

三 児童文学／文学の越境の観点から

ところで、文学に表象された〈子ども〉への検討とは児童文学領域とも交差するだろう。例えば今江祥智は、現代児童文学と文学の境界線の曖昧化を「越境」と呼んだ。七七年から七八年に発表された青春文学としての『僕って何』『海を感じる時』『ぼくらの時代』『もう頬づえはつかない』に比べ、『太陽の子』や『ジャズカントリー』の印象の強さを述べるとともに、「人間の原型である少年少女」を主人公とした海外作品『ライ麦畑でつかまえて』『星の切符』『コレクター』らを引き合いに出し、児童文学と文学の境の曖昧化を双方からの越境の事態として捉えていた。¹⁰⁾ 石井直人は、七〇年代末から九〇年代末にかけての文学／児童文学の境界線消失の様相を確かめ、『空色勾玉』や『西の善き魔女』、『夏の庭』『ボプラの秋』を挙げて、これらを「文学か児童文学かを分類したところで空しい」と述べている。むしろ本稿に「1983年のほたる」を児童文学と規定する意図はない。だが、石井論は「大人の「私」、語る「私」に無自覚」であった従来の児童文学の議論の枠組みの相対化から、「大人と子ども」の緊張関係、いわば〈語り・語られる〉相関関係へと注意を振り向けている点で意義深い。¹¹⁾

また、曖昧化する「児童文学／文学の境」について、児童文学の変質の観点から、その「変わり目」の切断線を一九八〇年に見ようとしたのが宮川健郎である。宮川論は「童話は文芸の一ジャンルであり、作家の自己探求の場であるというようなどころへ入りこんでいた日本の子どもの文学の閉塞性を解放した」ものとして、一九五〇年代の「童話伝統批判」の流れを支えた問題意識を次のように整理分析した。

①「子ども」への関心——児童文学が描き、読者とする「子ども」を、生き生きとしたものとしてつかまえないおす。／
②「散文性」の獲得——童話の詩的性格を克服する。／③「変革」への意志——社会変革につながる児童文学をめざす。

一九八〇年には右の①と③の要素が「明らかに変質、崩壊しようとしていた」とする宮川は、「『子ども』という概念の歴史性」も踏まえ「現代児童文学の出発点には非常に強いモチーフとしてあった、状況は変革されるべきもの、人間は成長すべきものという考え方がカッコにくくられてしまった」と捉えている。⁽¹²⁾これに呼応するかに「描かれる作品の世界は多様化した⁽¹³⁾が、なぜ子どもに向って語るのかという根拠、つまり児童文学であるところの根拠はすでに失われて」おり、「これは児童文学の世界のひろがりやゆたかさを示すものではなく、児童文学の拡散ととらえるべき」とするのが砂田弘である。砂田論は、拡散の事態の背景に七〇年代以降、夥しく論じられるようになった「子ども論」があるとして、「もっぱら現象を描くにとどまる作品には、そうした『子ども論』を下敷きにしたものが目立つ」と説く。砂田の言う「児童文学の拡散」とは、「現象を分析した仮説の域を出ないもので占められ」た「子ども論」の言説編成と、それらを鵜呑みにするかの創作サイドへの批判の文脈にある。⁽¹³⁾児童文学において「いまなお『ふれてはならない』あるいは、『ふれなくてもよい』領域が存在するの⁽¹⁴⁾かどうかという問い」を外して、「もっぱら現象をなぞることに終始」した「風俗少年少女小説ないしは風俗童話とでも呼ぶべき作品」の量産とボーダーレス時代の趨勢の見取りは、語り手は何ゆえに語るのかという問題を喚起して、巧まらずも石井論の問題構成に通底する。

なるほど、八〇年代においてはマージナルな存在としての〈子ども〉は多領域にわたる関心事として注目され、対象化され、問題系を形成した。例えば、フィリップ・アリエス『〈子供〉の誕生——アンシャン・レジーム期の子供と家族生活』が翻訳されるのは一九八〇年（原書刊行は一九六〇年）。⁽¹⁴⁾また柄谷行人「児童の発見」の発表も同年となる。⁽¹⁵⁾アリエスや柄谷の言説は、〈子ども〉という表象の〈歴史性〉に対してわれわれの目をひらかせた。歴史的枠組みを牢固な客観として自明視すること、アプリオリなものとしての〈子ども〉観、これらが依拠した近代のコギト中心主義的人間観への懐疑、実体論から関

係論へのパラダイム・チェンジを強調する方位にあったわが国八〇年代。比較的近年では「大きな物語」の終焉や失調に特徴づけられた「八〇年代の日本ではすべてが虚構だったが、しかしその虚構は虚構なりに、虚構が続く限りは生きやすいもの」であったとも総括された¹⁶。知的流行として記号が浮遊し、差異と引用が強調された時代状況。実際のところは差異のゲームがマーケット理論として収束したわが国のポストモダンリズムの賑わいと、表層の「現象をなぞることに終始」した児童文学作品の量産の事態とが別にあるのではないようにも思われる。児童文学／文学の境界線消失から、遠ざけられていたテーマ(死、性、家庭崩壊)が書かれ始めるタブーの崩壊、「成長物語」の揺らぎといった事態に至るまでの背景には、むしろ〈子ども〉を記号に留めおく枠組みの温存と、記述概念としての「主体」の失効と相関的にあったはずの「他者」認識の問題領域の等閑視を見るべきではないか。それらをわれわれの内なる制度性とのせめぎあいとして捉え直していくべきと思われるが、どうか。〈子ども〉表象に関わる語りの領域の対象化のみならず、八〇年代のリアリティの変容、さらに世界観認識の転換の問題がせり出してくる。

「1983年のほたる」に戻れば、物語行為と物語世界の時間的な隔たりを顕在化させながらの〈子ども〉表象は、八〇年代日本の僻村の、終わりになき現実／虚構の〈生き難さ〉を喚起していた。自己の欲望の絶対化と相対化の振幅の内にある〈子ども〉にとって、すでに「家」は庇護的で安全なこちら側ではない。鳥飼家の「おばあちゃん」へと引き継がれてきた「家」の負の連綿性を嗅ぎ当て、出ていくべき向こうに自分の身を想定し始めている。また、村のクリーニング屋の息子で三十二歳のシゲちゃんなる作中人物にもふれておきたい。柳行李をくくりつけた自転車に乗って「パトロール」と称し、遠くまでふらふらと出歩くことを繰り返す。「いつもニタニタとしまりなく笑っていて」、子ども同士が遊んでいるところに加わってきては、「言いなりになることもある」。友だちが皆、そんな「シゲちゃんを、他の大人たちとは違う、自分たちの友だちのように思つて」「何でもないように声をかけ、何でもないようにお菓子を分けてあげたりするのを見て」「こわばるような感覚が湧くようになった」りつ子。そのような違和、戸惑いを作品が伝えている点は見落とせない。この「中身は子供みたいな人」に

対して「色々と気を回すことばかりで、要するにめんどろ」に思っているりつ子と、「けれど、そう思っていることが、人に知られるのはまずいとも思った」という〈内面〉の描出が伝えているのは、これもまた僻村に生きた八〇年代の〈子ども〉表象における——据わりの悪さ、考えていることと生きている場所の隔たり——その現実感にほかならない。

迂遠のようだが、視野を広げて〈子ども〉表象の歴史性や切断線、タブーの崩壊に目を向けた従来の議論も参照した。ただし旧来の〈子ども〉表象のステレオタイプ批判にアクセントを置き、それによって本作の格上げをここで目論むのではない。次節以降「1983年のほたる」の〈語るわたし〉を対象領域とする時、ここで見た「越境」とは次元を異にするトランス^境メディア的な実践における相互作用のもとに、われわれは主題論的な問いへと促されることになる。

四 他者を遇する倫理 未来からまなざす〈子ども〉から

先に情報の遅延と保留の編成として示したⅢの後に提示されるのが、りつ子に向けて時男が語る次の「物語」である。まず踏まえるべきは、内と外の両義性を帯びた時男もまた彼の「物語」を介して相対的にあること、そのことを時男が語った「物語」から参照しうるように語り手によって編成されている点である。

「言っちゃ悪いけど、あんたの村は小さくて、何をしようにも何もないよな。おれの生まれたところも似たようなもんだよ。つまんねえとこなんだよ。うちの姉貴、それがたまらなくて、一人で中学から寮に入っさ。新しい友だちに影響されて、将来は医者になるとか、言ってた。医者なんて、女が。おれんちのほうでは誰も考えもしないようなことだよ。たまに帰ってくるたびに、たくさん本買って帰ったり、レコード聴かせてくれたりした。そんで、おまえも早く、少しでも広いところに出たほうがいい、つておれに何度も言って聞かせてたけど、こっちはボーッと鼻垂らしたガキだったから、聞き流しているうちに姉貴はぼこっと死んじゃったの。高校二年生の暮れ。それっきり、そんな言葉も流したきりで、思

い出したのは、もう、すっかり色々、後悔したあと」／（中略）／「休みの終わる日の夕方、おれらを置いて、寮に戻っていく時の姉貴は、毎回寂しそうだったけど、でもいい感じだったんだよなあ。考えてみれば村の外の中学校に行くことくらい、別にたいしたことでもないのかもしれないけど、とにかく何でも新しいことをしようとする奴は、寂しくて、さっそうとしていて、おれはいいと思う」

なぜ自分の名を知っているのか訝りながらも、時男の「鏡越しの目の光に圧倒され」るりつ子は、「伊球磨には行きません」「受験もやめてしまうかもしれません」「外ではわたしなんか、通用しないんです」「友だちもいるし、神和田にいるほうが、楽しいです」といった言葉を連ねる。「言葉が、わたしを勝手に裏切っていた」と、ここでのりつ子自身に知覚認識されたこれらの「言葉」は、図らずも時男のさらなる「物語」を引き出していった。

「おれは、あんたが合格するまで、ちゃんと送り届けるのが仕事だと思ってたんだよ」

先走って述べるが、時男が語る「物語」の声にりつ子が耳を澄ます（時男の語るべき必然性の意味がりつ子に向けてせり出してくる）には、「一之瀬和代（昭和三十九年逝去）」という文字と写真に行き当たる時間より後、小説末尾より後の時間まで待たねばならない。最終的に物語を総べる語りの戦略性においては「心の揺れ」「緊張感」をりつ子に与えた一之瀬時男という「苦手」な存在こそが、村を出たいと思っていたりつ子のいわばささやかな守り神であろうとした人物として生成されるだけではない。再三自分の背中を押してくれた姉の声を聴き取ろうとしたのが「もう、すっかり色々、後悔したあと」であった時男にしてみれば、亡き姉こそ〈きのう〉の〈神さま〉。りつ子のまなざしとその先の〈未来〉に「寂しくて、さっそうとして」いたかつての〈神さま〉、そして今も〈子ども〉である姉を重ね見ていたということである。むろん時男が善意の人としてアプリアリにあるのではない。時男の「物語」の介在によって、時男もまた相対化されてあること。それゆえ理性では立ち行かない意志や選択といった倫理に関わる固有の切実さも逆照射する「物語」であったこと。やがてりつ子にそのことが了解されるために要された時間の経過までが伝わるように情報が編成されている。一方、発話主体のりつ子の内面に寄り添う語り

手は、りつ子とて不動の実体としての表象でなく、言語は個体に従属するのでないという認識を前提に、りつ子の現実を圍繞し構成している「言葉」に対して、時男の「物語」の声を響かせていた点は、語りの規範、世界観認識として重要である。

この直後に、バスとシゲちゃんの自転車の接触事故現場に残されたりつ子を見てみよう。医師といえは、頼りにはならない「平岩先生というおじいちゃんのお医者だけ」の僻村には救急車もない。危機的状況の因果をりつ子が再構成する。

シゲちゃんとぶつかる直前まで、バスの中で運転手としゃべっていたということがもし誰かに知られたら、春からは村の学校ではなく、伊球磨学園へ通いたいと思っていたわたしは、そうでもなくてもこの村にはいられなくなるのかも知れない。

／村を出たいと思っていたわたしと、その背中を押そうとした一之瀬時男は、すでにあの、夏祭りの時から村の神様に目をつけられたのだ。何にもわからないシゲちゃんがいけにえになって、わたしたちのバスに向ってペダルを漕がされた。

りつ子に想起されている「過去」が、時男を「発見」した夏祭りの時間であること。その〈時間〉がりつ子に齎した「心の揺れ」「緊張感」は、「村の神様」には見咎められて然るべきもの。その咎がりつ子によって二人の共犯的な関係性へと帰せられた点は、本作におけるりつ子の認識の問題を照らし出す糸口となる。ここで、時男とりつ子に目をつけていたとして召喚された「村の神様」とは何か。りつ子が捉えた不可視の抑圧機構や〈生き難さ〉も含めて構成された世界観の別名であり、神和田村という共同性を圍繞し、りつ子の現実をも律していたこれもまた「きのうの神さま」の「物語」だといえる。

ならば次に見る、夜「十時半を回つ」た〈時間〉ではどうか。接触事故の救援に來た幾台もの車のライト、そのコノテーションがタイトルとの照応関係を示す箇所でもあるだけに、ここでの語りの連繋は見落とせない。

すると真つ暗な闇のかなたに、死にそこなつた蛍がぼんやりと現れたように見えた。／じきにいくつものクラクションの音が、折り重なるように風に乗って聞こえてきた。蛍の数はふわふわと増えて、だんだんとまぶしさと光の数を増していった。

この時、組合長さんの車に乗って、事故現場に戻ってきた一之瀬時男の「てきぱき、さばさばしている」様子が、「バスの

中で、半年間、後ろから眺めていた一之瀬時男とは違う大人に思えた」、その落差を介して、りつ子の事後的な認識を強く帯びているのが次の語りである。

夏祭りの日、あの山犬のような真つ赤な菌莖を見た時、美恵ちゃんや知佳ちゃんも、わたしと同じように、ざわざわとうごめくような感覚を心にめぐらせたんだと思ひ込んでいたけれど、それもしかしたら、わたしの単なる思い込みだったのかも知れない。

むろん、友だちが「わたしと同じように、ざわざわとうごめくような感覚を心にめぐらせ」いた明証性など何もなかった。

林評の「初めて異性に性的な物を感じる少女の心の揺れと、緊張感」を見るだけでは足りない。これは「三人とも同じようなことを思ったはずだ」という認識への相対化の兆しである。いま一度この物語が、りつ子にとって「なんだかたまらなく胸騒ぎのする場所」から語り起こされていたことを踏まえよう。その上で、先に冒頭の[A]から[E]として取り出した一連の時間に立ち返れば、その〈いま・ここ〉は右のりつ子の認識の内に収束する。まず、物語の始まりと終わりの差異としての展開・変化はここにあった。加えて、その始まりから小説の末尾までに流れた時間をさらに折り返す力に、「1983年のほたる」の物語世界は拘束されている。言うも愚かだが、作中人物は（メタフィクションは別として）、冒頭、山場、クライマックスを自覚しつつ演じ振る舞うものではなく、語り手により語られた対象にほかならない。〈いま・ここ〉のりつ子が、堅固な客観世界の自明性を疑っているのではない。小説末尾の時間を潜って、なんらかの語るべき必然性のもとに過去を想起し、叙述をこのように配列し、語りを編成する物語行為の現在において、その語り手の扱う論理性は、主客の相関の外部に唯一の客観世界が厳然と在るのではないという世界観認識を前提していることを指摘しうるのである。

このような認識やその陥穽、個々の物語（言語）に閉ざされて並立してあらざるをえない自己と他者、ゆえに遅れを伴いつつも他者といかにあるかといった主題系とは、後に見る映画作品においても重要なモチーフだと思われる。ともあれ、一九八三年の晩夏、「死にそこなつた蜚がぼんやりと現れたように見えた」〈いま・ここ〉が、六年後の秋以降の（一九八〇

年代が過ぎ行く）時間のなかで立ち現れ、像を結んだであろうこと、そのことを「1983年のほたる」の物語が語られていること自体が裏付けるものとなることまでを確かめてきたことになる。卒業を前にしたりつ子の〈未来〉へと開かれた時間のなかで、〈過去〉と出合う経験の意味とは何か。すっかり忘れていた存在、一之瀬時男の「物語」の〈声〉の響きのなかで、かつて時男がまなざした先に捉えていたであろうりつ子から、逆にりつ子自身がまなざされるという出来事である。

その〈声〉には、死者の声もが響いている。この非直線的な時間認識のモードのもと、感覚を含めた〈子ども〉の身体性や、現実感を消去することなく、自己のなかの他性を他者がいかに捉えたかという、ここでの他者の内面へのアプローチを踏まえれば、評者たちの「社会派的」コードの導入要請は、題材としての「僻地の医療」と、本作の「文学」の慣例からの逸脱の意義をやはり捉え損ねている。だが、これらのことを十全に言うには映画と小説の連関の相を対象化しなければならない。

五 〈言語〉が見せる世界をめぐるトランスメディアな物語

(1) 映画『ディア・ドクター』のメディアミックス戦略 〈語り〉の審級の発動

映画『ディア・ドクター』では、医師であるりつ子（井川遙）は三十五歳になっている。無医村の神和田村（平岩先生が亡くなって以後ということになる）にやって来た伊野治（笑福亭鶴瓶）は、唯一の医師としてすべてを一手に引き受け、その献身的な治療ぶりに村人からは神と仰がれている。りつ子の母で畑仕事に余生を送る未亡人、かづ子（八千草薫）は、自分の体がもう大分悪いことに気づいている。家族に対して「一緒に嘘をついてほしい」というかづ子の頼みを伊野は引き受ける。かづ子の〈嘘〉を引き受けることで、伊野が偽医者であるという〈嘘〉が浮かび上がってくるというのが『ディア・ドクター』の主線分である。些か大雑把に簡略化したか、映画では帰省中のりつ子が診療所に伊野を訪れ、母の病状について尋ねる場

面が山場を形成している。伊野の診断に疑念を抱いたりつ子を納得させ、かづ子から引き受けた（嘘）を貫き通して約束を果たした後に、伊野は失踪する。小説の総題『きのうの神さま』との響き合いによって形成される意味の磁力線はここにも及ぶ。重要なことは「1983年のほたる」が、『ディア・ドクター』のストーリーの時間を潜ったりつ子の認識を帯びた語りによって、先の小説末尾まで流れた時間がまるごと折り返されていくというさらなる審級を発動する点である。

映画では、波多野（松重豊）と岡安（岩松了）という二人の刑事が神和田村にやって来て、搜索の過程で伊野が偽医者であり、また誰一人として伊野の背景、素性を知らなかったことが明らかになる。二人の刑事の存在は、黒澤明監督『羅生門』（原作・芥川龍之介「藪の中」）での、見聞してきた殺人事件の一部始終を下人（上田吉二郎）に語る僧（千秋実）と樵夫（志村喬）の設定（再創造）を稿者には髣髴とさせるが、作品内の聴き手（聞き込み捜査）にして、語り手（語り部）といった役回りを担うのが波多野である。また都会育ちで開業医の息子、研修医として神和田村にやってきた相馬啓介（瑛太）は、僻村の実態に戸惑いながらも、やがて伊野に共感し、心服していく。映画の、ひいては小説の主題にも強く関わるであろう波多野による相馬への聞き込みの場面を確認してみたい。

波多野 「先生、いま伊野が戻ったらこの人どうするだろう？また黙って偽者を頼るかな？案外、袋叩きにあって山の中埋められるようになるのは僕らの方かもしれない。解せないですよ。納得いかねえよな。でも、偽者が偽者なりに、この村を支えたんだっていうのも事実なんだと思う。それがどれだけのことかっていうのは、あんたが一番わかってるでしょう？——悩みでもいい、不安でもいいよ、何でもいいんだよ。あなたにしか話さなかったことってなかったの？だって、あなた唯一の部下じゃない？それとも、あなた、先生に少しも心開くこと許さなかったの？」

相馬 「——自分はニセモノだって」

波多野 「言ったの？あなた、それで——」

相馬 「それ以上、聞いてません」

波多野 「どうして、そんなこと言うことになったの?」

相馬 「まさか……だって……わかりません」

波多野 「なぜだよ。あんたおかしいと思っただろ?なんで、そんなこと受け流してんだよ——誰もともに話聞いてない……伊野を本物に仕立てようとしたのは、あんたらの方じゃないのか?」

自分に心服する相馬に向かつての〈自分には「資格」がない〉つまり〈医師免許がない〉という伊野の告白、これを相馬がまず伊野の〈自虐〉として、さらに〈医師とは何か〉という自らの倫理的な問いとして受けとめたがゆえのすれ違いを、右の会話は示すものだ。りつ子に対してやりおおせてしまった〈嘘〉に先立って、ここでの伊野の告白は〈告白〉^{ほんとう}たりえなかったわけだが、同時に相馬にとって伊野の存在が、医師である父親や、自らの来し方を問うような倫理的な主体を立ち上げてしまったことを意味している。偽医者である伊野の存在を介して自らが問われているという点では、むしろりつ子も同様である。伊野の失踪後、かづ子はりつ子の勤務する大学病院に入院している。回復が捗捗しいとは言えない母に対して、りつ子は未だ癌の告知をしかねている。「最悪の場合、村を訴えることもできるかと思えますよ」と言う岡安刑事に対しては、「……それに、訴えられるのは私の方じゃないですか」と返すりつ子である。これに続く波多野とのやり取りを次に見てみよう。

波多野 「そんなことはない。あなたはふるさとを救ったんだ」

りつ子 「もし、私が行かなかつたら、彼はあの後どうするつもりだったんだろうって時々思うんですよ。あの先生なら、どんな風に母を死なせたのかわかって。——もし、捕まえたら、聞いて下さい」

波多野 「約束します」

相馬への聞き込みで波多野が抱いた不可解さとその感懷が、ここでは波多野自身にとっても解くべき謎となっている。聞き込み捜査の中で、伊野を神和田に招いた村長（笹野高史）の「で刑事さんは、ナニ、本物?そんな警察手帳じゃわかりませんよ」という、半ば開き直りながらの台詞が象徴的であるように『ディア・ドクター』の語りをおし進める位相が、この波多野

の混乱、困惑の位置取りにあるとすればどうか。確かに映画は「僻地の医療を題材」にしているが、例えば「一部の人間に向けて高度専門化していく医療や独占によって特権化する国家の建前」「残酷で杓子定規で幸福にさせない基準」⁽¹⁹⁾であるとか、「医療制度の矛盾を突く鋭い社会風刺の眼差し」⁽²⁰⁾といった紋切り型の映画への評言は正鵠を逸していると言わざるを得ない。

いま問題となるのは、「あの先生なら、どんな風に母を死なせたのか」という問いを抱いた三十五歳のりつ子の時間を潜って、「1983年のほたる」が語られているという〈物語〉の全体性である。語り手が語るべき必然性の吟味にあっては、「1983年のほたる」を総べる語りの位相は『ディア・ドクター』でのりつ子に流れた〈時間〉を前提にして再構成されるべきものとなる。「書き手の最大の弱点かもしれない」とされた「心地よい」「趣味のいい文学性」といった本作への解釈枠組みが相対化されるばかりか、『きのうの神さま』所収の他篇に向けての「人間の生命や魂の奥底に「ねじ込む力」の弱さ、「小説的昇華」「小説的遠近」「ストーリーの広がり」を欠くといった否定的側面を突いたはずの評言が、今日の文学の創作、批評の制度性の限界を突くやもしれないものともなるのである。

りつ子が医師を志望したのは、高校三年の秋に過去の卒業アルバムの「一之瀬和代」に行き当たった後の時間であることを伝えるのが「1983年のほたる」である。一方で、医師となったりつ子が母をどのように死なせるべきか答えを見出せず苦悩の中にあることを伝えるのが映画『ディア・ドクター』である。いつしか自分も医師としてふるまい、医師になりすましている、という点では伊野と変わらない。相馬と同じく医師とは何か、そもそも自分はなぜ医師を志したのかという問いに突き当たったとしても不思議ではない。すでに見たように、りつ子／子どもが、自分は誰であるのか、どのような欲望を持った存在なのかを自覚できるようになるとき、その「主体」を獲得したのだ言いうるとすれば、そこには他者とその内面化の過程、言語的無意識の介在を指摘しうる。りつ子にとつての能動性とみえた欲望、選択も主体の自律的な行為ではなく、他者の言語の永続的な作用として他者を介して作られたものであったといえるだろう。⁽²¹⁾それら前史が伝わるように「1983年のほたる」が語られていたことを証するのが、先に《a》《b》《c》として確めたエピソードであったということが出来る。

また冒頭[A]に立ちあげられた〈いま・ここ〉の認識動態の展開・変化の内にあった《c》。その主体にとっての対象の認識とは、「客観的」認識ではないのみならず、主体はまた対象（他者）によっての変容を蒙っている。そのような自己の実体的基盤の消失という主体認識を前提とした世界観へと〈語り〉の主体は突き当りながら、他者と、そして死者とともにある「生」の感触を伝える物語行為として折り返されている。このような〈語り〉の位相を前提にすればどうか。

ナイーブな「主体」概念が産出した「社会変革」への意志、人間の悲惨を回避する手立てを「状況の変革」といった目的性に置いた文脈と、西川にとって回避しなければならなかった「社会派」的要素のそれとは同型・同根である。逆に主観の連鎖としてあらざるを得ない人間の主体性を剔抉する「1983年のほたる」の〈語り〉の位相との階差については、もはや詳言を用いるまでもない。主体性に関わる〈物語〉と想像力、そのトランスメディアな物語の戦略性における一つのポジティブな表現形態の範型を、ここに認めることができるだろう。

(2) 『ゆれる』の世界観認識 〈言語〉がわれわれに見せる世界

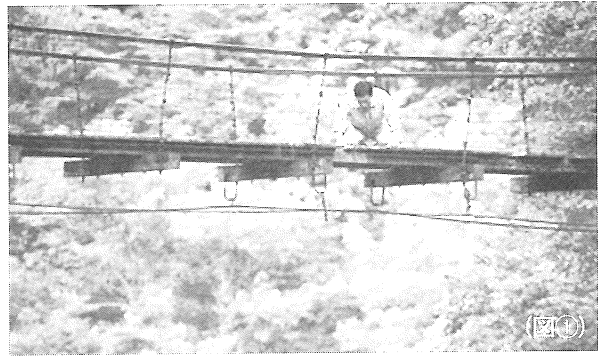
『ディア・ドクター』の前作、『ゆれる』は西川本人により小説化された。そこで明らかなのは、そのパラテキストが芥川龍之介「藪の中」の世界観認識を踏まえたコード導入を小説の読者に促す点だ。「検非違使に問われたる木樵りの物語」「検非違使に問われたる旅法師の物語」「検非違使に問われたる放免の物語」「検非違使に問われたる嬬の物語」「多襄丸の白状」「清水寺に来れる女の懺悔」「巫女の口を借りたる死霊の物語」という「藪の中」の小見出しを踏まえた体裁をとるのが「ゆれる」の——「第一章 早川猛のかたり」「第二章 川端智恵子のかたり」「第三章 早川勇のかたり」「第四章 早川修のかたり」「第五章 早川猛のかたり」「第六章 早川稔のかたり」「第七章 早川猛のかたり」「第八章 岡島洋平のかたり」——章立てである。⁽²²⁾

また「藪の中」の殺されて死霊となった武弘、真砂（武弘の妻）、多襄丸。「ゆれる」の吊り橋から転落死する智恵子、智

恵子と橋上にいた兄・稔、対岸の岩場からそれを見ていた弟・猛という三者関係。個々の語りの調停の場といえる検非違使の庭と裁判所。二つの照応はパラテキストの水準に止まらないが、映画では限りなく猛に寄り添い——というより結末近くの猛（オダギリ・ジョー）のナレーションにより、これが猛の物語りとして——語られていたストーリーであることが判明する仕掛けになっている。

いったいに「藪の中」とは唯一の客観的世界（地の文）が消えて、作品の形式自体が世界の複数性を示すものとして尖鋭的に設えられている。対して、地の文と会話の文も同一面に配された小説「ゆれる」だが、「藪の中」の世界観を微温化して受け継いだものかといえそうではない。故郷を出て、東京で写真家として成功をおさめた猛。故郷にとどまり家業の早川燃料店を継いだ稔。猛の元恋人であり、今はそのガソリンスタンドの店員となった智恵子。小説は登場人物それぞれにとっての実性を語るものであり、映画のみでは知りえない情報を補完する関係性の実現は、映画の猛の知覚認識、その確信の変容とゆらぎ、認識の陥穽へと収斂していく文脈生成と必ずしも背き合うものではない。小説からの情報を適宜参照するが、謎解き自体に主眼はない。ここでは猛の網膜に映じた、猛の言語による、猛の関心の度合いに応じた物語の一場面、つまり猛の視点からの橋上の出来事の映像でのあらわれ方と、映画におけるその変容の提示を通時的に検討していくことになる。

故郷にとどまった「兄の方は俺のことを、いつもどこかで羨んで、眩しそうに見つめてくれている」と思っていたし、それを望んでいた」というのが猛。その兄と元恋人が睦まじくしていることへの一時的な嫉妬と疎外感から、猛は智恵子を誘い性的関係を持つ。片や小説の智恵子の語りでは、猛を「蜘蛛のようにかしい畏を張って、おびきよせた」のは智恵子自身であり、「意のままに」猛が動いたことに戸惑いと「たまらない快感」を覚えたことが明かされる。何らロマンスを感じたわけではない猛だが、智恵子にすれば「もう今までみたいにはいられない」出来事、その思いを猛が直接告げられるのは翌日に三人で出かけた蓮美溪谷、智恵子の墜落死ほぼ直前のことである。智恵子との煩わしさから対岸の岩場へと逃れた猛の現在時に、橋上の二人の様子がどのように捉えられていたのが映画では「空白」となっていた。智恵子（真木よう子）はフレームか



ら外され、智恵子の墜落後に、稔（香川照之）が橋上でひとり跪く映像のみがまずは提示されていた点は重要である（図①）。この橋上のショットから岩場の猛のショットへの連鎖の次元での構成化は、猛をそれを見ていた特権的な目撃者に仕立て上げる（図②）。

次いで智恵子の死後、これまでは度々店に難癖をつけに来ていた客を「甘い顔をして相手に」してきた稔だったが、その客の車のフロントガラスをついに叩き割ってしまう。たまさかこの兄の暴発でも目撃者となった猛は、この一件を「兄本来の誠実さ」と受けとめ「俺は兄の誠実さを、もう放置しない」と胸に誓う。先の智恵子の「畏」と同様、この猛の「誓い」は小説から補完される情報だが、そのような猛と稔の面会室のやり取りが映画の山場を形成する。「兄の誠実さ」として見ようとしていたものが、実は自らに向けられた「怒り」「悪意」に他ならなかったと猛に捉え直され、同時にそれまで兄の証言に誠実さを見ていた猛が、一転そこに「巧妙な嘘」を読み取っていく契機となっている。いまは地の文を有する小説から確認しておこう。

「お前の人生は素晴らしいよ。自分にしか出来ない仕事して、色んな人に会って、いい金稼いで。俺見ろよ。仕事は単調、女にはモテない、家に帰れば炊事洗濯に親父の講釈、で、その上人殺しちゃった、って何だよそれ」／「やめてくれ、それは違う」／「違うないよ。何が違うんだよ。何でこんなことになっちゃうの？俺わかんないよ。何にもいいことないじゃない。ねえ、何で？何でお前と俺はこんなに違うの？」／兄の顔が緊迫を失って、震え始めた。俺は不思議に静かな気

持ちになった。／「そうだよな。ずっと、そう思っていたはずだよな。どうして今まで、ずっとそれを口にしないで来てしまったの？兄ちゃん、我慢しなくてよかったのに。」／「兄ちゃんは、悪くないよ」／「んなことわかってんだようるせえなあ！」／兄は吠え、俺に殴りかかった。しかし分厚いアクリル板がその拳をはじき返し、俺を守ってしまった。／（中略）「俺ばかり！俺ばかりだ！」と兄は子供のような悲鳴を上げて突っ伏し、痛めた右手をその台に容赦なく叩きつけた。／（中略）「兄ちゃん、だからこんなところ出よう、俺が出てやるから」／俺は鳴咽にかき消されないように声を張り上げた。／すると兄は腕に埋めていた頭をもたげて、通話孔をめがけて、思い切り唾を吐きかけた。

右の人物たちの発話内容と行為は映画でも変わらないが、傍線部の猛の心内は直接的に描出されない。小説ではこの後に「マグマのように、何千度にもなるまで煮え続けた俺に対する怒りが、濁り、よどみ、悪意を生んでしまった」という猛の、兄への新たな認識へ通じていくところである。

これまで兄が全く怒りの感情を持たないかのようであったことを不思議にも思い、時には苛立ちさえ感じながらも、その一方で去勢された不能者を見るような悪趣味な愉悅感を覚えてきた。けれどやはり、それは存在したのだ。

その後の法廷で猛に想起されていたのが、当初は「空白」となっていた橋上の稔と智恵子の映像である。証言台の稔を眼前に、猛はそこに「必死に逃走を図ろうと暴れる猛獣と、それをとり押さえている飼育者」という「物語」を読み込んでいたことが小説では明かされる。映画に戻り確認すれば、猛にとつての〈故郷〉〈家〉が、母親を「すがこびりついたような家に押し込めて、何十年もガソリン臭え中で朝から晩まで働かせ」た〈場所〉としてあることが、すでに猛の帰省一日目の、母の一周忌の場面で明らかにされていた。東京（彼岸）へと猛を追って吊り橋を渡ろうとする智恵子を、故郷（此岸）へと連れ戻そうとする稔。その映像には、稔が真正面から智恵子を突き飛ばして、尻もちをつき後退る彼女を追いつめていくかの如き姿としてあらわれていたのである（図③）。

成功の地としての東京、それに羨望または嫉妬する故郷の構図は、実は『ディア・ドクター』の鳥飼家の姉妹においても



変奏されるが、『ゆれる』に導入された東京／故郷の二項対立は、父親たち兄弟の確執の反復としてもあり、より見やすい構図だと言える。主題論的に問題となるのは、この見やすい二項対立構図を突き崩し、前景化してくるものが何かということだが、この映画で、さらに決定的な亀裂をこの兄弟に生じさせるのが、これより後の時間の面会室で猛に向けられた稔の次の言葉である。

「はじめから人のことを疑って、最後まで一度も信じたりしない。そういうのが俺の知ってるお前だよ、猛」

これに怒りをあらわにした猛の「なんで、お前は俺を疑ったりしねえって、言ってくんねえんだよ」という発話自体によつて猛の認識の虚偽性はすでに暴かれている。一方で兄を

「去勢された不能者」とする自己の「悪趣味な愉悦」のまなざしを棚上げにし、一方で「真面目で、やさしくて、とても正直」だったかつての兄を取り戻すという自らの〈物語〉に稔の〈声〉を回収しながら、〈兄を法廷で売る弟〉という〈物語〉を生き始めてしまった猛の移ろいやすさ、認識の陥穽が浮き彫りになる。西川が『ゆれる』はユダの物語⁽²³⁾と言う所以だろうが、ここには「藪の中」の世界観認識ばかりか、同じく芥川「羅生門」での容認し難い「下人」の「サンチマンタリズム」と相乗的に二転三転する思い込み、それに対する語り手の批評性の構図もが織り込み済みであるかのようにさえ思えてくる。⁽²⁴⁾

いま肝腎なのは、このような付加的な意味や価値の注入をも映画の映像が可能にしていく点である。幼い日々の兄と自分を映し出す八ミリビデオを見た猛の網膜、脳裡には、川底へと倒れ込んでいく智恵子を助けようと恐怖するのも忘れて飛びか

かつていく稔の姿が鮮明となっていた(図④)。このような一種の神話化を伴うここでのスローモーションの映像は、作品の二項対立の構図、ひいては猛によって捉えられた世界を突き崩し、「目撃すること」「つまり「見ること」をめぐる問題構成をいやましに前景化する。

いま口早に言えば、その猛の〈神話化〉を、われわれがさらに突き崩す契機を内在させているのが映画『ゆれる』であった。紛う方なく、かつての兄と自分の姿をとらえた——よじのぼった岩の上から兄は、弟の手を掴んで登りきるまで何度も何度度も引き上げる——八ミリ映像であれ、猛の網膜に映じたそれはそこにあるというのではない。それは猛の言語を通じて構成される「物語」を介してこそ意味を有し、ある了解可能な事柄となって現れていた。猛の言語による、猛の関心の度合いに応じた物語の一場面、つまり「必死に逃走を図ろうと暴れる猛獣と、それをとり押さえている飼育者」の物語と、八ミリ映像に読み込んだ「物語」のいずれもが猛の言語を通じた現れにほかならないのである。⁽²⁵⁾ この『ゆれる』から『ディア・ドクター』と「1983年のほたる」の連関の相へと貫かれている世界観を総じてここに〈言語〉が見せる世界とする所以である。

いまや創作とは一つの物語を作ることではなく、物語世界を作ることだという考え方を表明するときに、今日の複数のメディアを交錯する数多の物語が引き合いに出されるだろうことは想像に難くない。ワールドメーカーとはよく言ったものである。しかし書かれた小説作品であれ映像作品であれ、表現の実践としてそこに何か語られているとき、語り手の領域とは本来的に捨象しえないものである。翻って、「1983年のほたる」と『ディア・ドクター』の連関の相のもとに発動する語りの審級から析出したものがストーリーテリングの「広がり」「遠近」と「昇華」(と敢えて言おう)であり、その内実とは時間的な隔たりを顕在化させた〈語るわたし〉による〈語られるわたし〉にとつての、どこまでも自分が自分自身に一致しない感覚の追認であったとすることができる。本稿はこれをもって、本作を主体性に関わる〈物語〉と想像力、トランスメディアな物語のポジティブな表現形態の一つの達成と措定する。いま少しだけ言い添えれば、自分の言語は自分に従属しない、行

動さずも自分を表さないという世界観認識は、決してネガティブな生の実感を意味しない。きのうの自分と、いまの自分の連続／不連続性、考えていることと生きている場所の隔たり、自己に織り込まれた他者の言葉。その先に、他者の〈声〉を聴くことからようやく始まる他者への応答としての〈物語〉は、他者を組み込んだ生への畏怖と、偶有性ゆえの崇高さをたえている。

注

- (1) 「1983年のほたる」初出は『asta』八月号（ポプラ社 二〇〇八年八月六日）、同九月号（同 二〇〇八年九月六日）、それぞれ読切小説の前編・後編として連載。『きのうの神さま』収録諸篇は「1983年のほたる」「ありの行列」「ノミの愛情」「ディア・ドクター」「満月の代弁者」の順序配列となっている。
- (2) しかしまた、中心に作品ソフトがあるのか、別の商品があるのか、あるいはプロジェクトそのものが中心にあるのか、一口にメディアミックスと言っても、いかなるスタンスに立つかによってその内実も異なってくる。
- (3) 『オール讀物』（文藝春秋 二〇〇九年九月一日 第六四卷第九号）。第一四一回直木賞受賞作は北村薫『鷲と雪』、候補作は他に、貫井徳郎『乱反射』、葉室麟『秋日記』、万城目学『プリンセス・トヨトミ』、道尾秀介『鬼の囃音』。選考委員の平岩弓枝と渡辺淳一の評には『きのうの神さま』への言及はまったくない。
- (4) ただし、宮部評の後半部は次のように続いている。「ただ小説に関しては、西川さんは（こ自身ではまったく気づいておられないと思いますが）まだ補助エンジン動かしている段階なのではないかとも感じました。そして、現段階で直木賞を受賞してしまうと、やはりそれは大きな達成ですから、ひと区切りという感じになって、この先、どうしても重心が映画の方によってしまっているのではないかと（それを期待し要請する周囲の声もあるでしょう）。その結果、もの凄い性能を秘めたメインエンジンの点火が先送りされてしまっているのではないかと——そういう危惧をどうしても振り払うことができなくて、二作受賞を主張するタイミングを逸してしまいました」。選評前半部では西川が〈映画と小説〉における「物語」の差異に自覚的である点を認め、その「美しい文章」を賞賛する宮部だが、右の比喩で語られているのは、西川の「継続する力」を問う北方、「望蜀の思い」を禁じ得ないとする阿刀田と同様に、西川の「メインエンジン」の真価を見定めるためには、より小説に活動の重心を置いた次作を待ちたいということだ。また浅田次郎の用いる「文学的」や五木寛之の言う「文学性」といった概念は、文学のあらゆる定義と同じく文学以外の嗜好が関与するものであるだけに、評者の循環論法の感は否定しえない。
- (5) 原作・脚本・監督／西川美和「ディア・ドクター」、主演／笑福亭鶴瓶、二〇〇九年公開。
- (6) 前掲書(1)に同じ。「謝辞」「きのうの神さま」。ここには、まさしく商業的戦略とその交差の問題があるのだが、作品分析に本稿の主眼はある。
- (7) 「特別対談 西川美和×川本三郎」「他人同士でしかありえない、繋がり、関わりを描いて」（『キネマ旬報』二〇〇九・七・一）
- (8) グレーム・ターナー『フィルム・スタディーズ 社会的実践としての映画』訳／松田憲次郎（水声社 二〇一二）

(9) 注(8)に同じ。

(10) 今江祥智「もう一つの青春」『叢書児童文学第四巻 子どもが生きる』(灰谷健次郎編 世界思想社 一九七九)

(11) 石井直人「現代児童文学の条件」『研究』日本の児童文学4 現代児童文学の可能性(東京書籍 一九九八)

(12) 宮川健郎「現代児童文学の語るもの」(日本放送出版協会 一九九六)

(13) 前掲書(1)に同じ。砂田弘「児童文学におけるタブー」。砂田論で批判の対象となっている「子ども論」は具体的に明示されていない。砂田論の見解の当否は別にして、当時話題になった「子ども」に関するものとしては、さしむき本田和子『異文化としての子ども』(紀伊国屋書店 一九八二)、前田愛「子どもたちの時間——『たけくらべ』試論」『樋口一葉の世界』(平凡社 一九七八)を挙げることができ。また八〇年代に児童文学や「子ども」の周辺領域に関する問題への批評活動を展開したのとして河合隼雄や大塚英志の仕事も看過できない。

(14) フィリップ・アリエス『子供』の誕生——アンシャン・レジーム期の子供と家族生活』訳/杉山光信・杉山恵美子(みすず書房 一九八〇)

(15) 柄谷行人「児童の発見」(『群像』一九八〇・二)

(16) 東浩紀「動物化するポストモダン オタクから見た日本社会」(講談社現代新書 二〇〇三)

(17) 大塚英志「メディアミックス化する日本」(イースト・プレス 二〇一四)。ここの「八〇年代末のマーケティングだった大塚英志」の「証言」は、特定の芸術や文学の動きに密接に結びつけられ、また文芸や文化の文脈に依存し過ぎてしまふ、日本の「ポストモダン」や「八〇年代」の議論をいったん相対化する上でも重要である。「当時ニューアカデミズム(ニューアカ)の名の下に現代思想がサブカルチャーと結び付いたと言われていますが、実は、八〇年代において現代思想が結び付いたものは、マーケティングであり、電通です」。「ニューアカと言われた人たちも、ほんとと同じようなマーケティングであったり、空間デザイナーでした。ほんとと同じ年で言えば、いとうせいこう、香山リカ、田中康夫、一世代上だと、上野千鶴子や中沢新一などがおり、その中でも「売れっ子」が浅田彰で、これが八〇年代ニューアカの正体なのです」。「当時はNITであるとか、電通であるとか、あるいは建築会社などの企業のスポンサーで、様々なニューアカの雑誌が作られます。ほんとにはこういう雑誌から今にしてみれば法外な原稿料をもらい、一時間一〇〇万円の講演をやっていました。こういう中でほんとには現代思想をマーケティング理論に作り替えるようなことをしながら、マーケティングとしての訓練を実は受けていたわけです。ほんとなどはその最後尾でしたが、このニューアカというマーケティングに関わった人たちは、みなそれをなかつたことにしています」。ちなみに、浅田彰「構造と力」刊行が一九八三年。中森明夫により「おたく」という命名がなされたとされるのも一九八三年。例えばその「おたく」とは、「近代的なメディア環境がわが国の思春期心性と相互作用することによって成立した、奇妙で独特の共同体」とも定義される(斉藤環「戦間美少女の精神分析」太田出版 二〇〇〇)。いわゆる「八〇年代的状况」というときに、浅田や中森に代表される支配的な物語、その見取りや枠組みではとうてい掬いあげられぬまま捨象される「一九八〇年代の時間」。本稿のはじめに述べたところは、この文脈にある。

(18) 黒澤明監督「羅生門」(一九五〇年、原作は芥川龍之介「藪の中」)、『新潮』一九二二・一)。

(19) 岡雅樹「REVIEW日本映画」『キネマ旬報』(二〇〇九・七・一五)

(20) 土屋好生「REVIEW日本映画」『キネマ旬報』(二〇〇九・七・一五)

(21) 新宮一成「ラカンの精神分析」(講談社現代新書 一九九五・一一)

(22) 原案・脚本・監督/西川美和「ゆれる」出演/オダギリジョー・香川照之ほか。二〇〇六年公開。書き下ろしの小説「ゆれる」(ポプラ社 二〇〇六・六・一三)の単行本には目次はないが、文庫化に際してポプラ文庫版(二〇〇八・五)、文春文庫版(二〇一二・八・一〇)のいずれにも、章立ての通りの目次が加えられた。

(23) インタビュー「21世紀の仕掛人「ゆれる」はユダの物語」取材・構成/最相葉月『Voice』二〇〇七・六。また、西川美和のエッセイ集「映画にまつわるメについて」(実業之日本社 二〇一三)所収「カエルとタザイ」には次のような志賀直哉についての言及があり興味深い。「……映画の仕事をするようになってからは、無意識に「映画になりそうな材料」を探して本に向かうようになった。こうなると、志賀直哉に代表される「話らしい話の無い」日本の純

文学は最も映画になりづらい」、「私は映画の仕事の経験を重ねていくほどに、映像表現と文章表現の良さは異なると思うようになり、優れた映画を観た時には、文筆家がこれを見て、文章表現の限界を感じて悔しがるだろうな、と想像してほくそえむ。そして、反対に、映像表現に置き換えると決してしまう行かないだろうと思えるような「文章でこそ」の作品に触れた時、歯噛みするような感覚に襲われるようになった」。周知のように「話らしい話の無い」小説とは、昭和二年の芥川龍之介と谷崎潤一郎の論争に遡る。志賀直哉を理想の作家として、具体的作品として志賀の『焚火』を持ち出した芥川の〈芸術的価値〉を代理させた方法意識に関わる抽象的観念（詩的精神）とともにある。小説家であり映像作家である西川の、近代小説の受容と方法意識を照らすものとして見落とせない。芥川龍之介「文芸的な、余りに文芸的な」（『改造』一九二七・四月、五月、六月、八月）。

- (24) 田中美「批評する（語り手）——芥川龍之介『羅生門』」『小説の力——新しい作品論のために』（大修館書店 一九九六）
野矢茂樹「語りえぬものを語る」（講談社 二〇一一）

【参考資料】

DVD『ゆれる』（バンダイビジュアル BCBJ・2537）
DVD『ディア・ドクター』（バンダイビジュアル BCBJ・3720）

※「1983年のほたる」の本文引用は、西川美和『きのうの神さま』（ポプラ社 二〇〇九年四月一五日）、『ゆれる』本文引用は西川美和『ゆれる』（ポプラ社 二〇〇六年六月一三日）に拠る。