

『表現学』第二号（平成二八年三月（四日）抜刷）
大正大学表現学部表現文化学科

『潮騒』の矛盾

—その解釈と二次表現—

徳永直彰

『潮騒』の矛盾

—その解釈と二次表現—

徳永直彰

一 『潮騒』の企図と評価

三島由紀夫『潮騒』（一九五四年六月）は、羊飼いと山羊飼いの少年少女の恋を描くギリシヤの古典物語『ダフニスとクロエ』に倣い、神と自然への深い信仰を抱き、近代的教養と無縁の素朴な若者の恋の成就を描くことを企図している。他の三島作品と比較すると、三島作品の基調ともいえる美意識への耽溺、持て余す自意識ゆえの懊悩、性的倒錯、不道徳への傾倒、殺意の発動、死への憧憬……等々が、本作では意図的に排除されている印象を受ける。このことは本作の評価を、肯定否定いずれにせよ固定的なものにした。

発表年である一九五四（昭和二十九）年の「出版ニュース」①は、同時代の解釈をよく伝えている。以下、ここで紹介されている同年の書評からキーワードを拾う。

《素朴な筋をよく描く》（北海道新日新聞 六月二十七日）、《清新小説》（熊本日日新聞 六月二十七日）、《素朴な美しさ》（西日本新聞 六月二十九日）、《現代的なメロヘン》（図書新聞 七月三日）、《現代結婚観の逆手》（東京新聞 七月九日）、《素朴な恋物語》（神戸新聞 七月九日）／《信濃毎日新聞 八月二日》、《美しい海の映像だが講談的な人情の卑俗さ》（日本読書新聞 七月十二日）↑映画化第一作公開は同年十月なので上記「映像」とは小説の描写を指している）等々である。また同紙は、同時代の作家・批評家の評も概観している。これによると福永武彦は《ギリシヤ的な自然と人間との賛歌がある》（《図書新聞》）とし、中村真一郎は《潮騒》は小説ではない。（中略）物語である。……三島氏は、近代的な小説家であると同時に、この作品によつて最も痛烈な近代小説の解毒剤の製造者となった》（《産業経済新聞》一九五四

年六月二十八日）とし、寺田透は《神話的というより、講談調の、人情美談》（日本読書新聞 一九五四年七月十二日）と述べている。この「出版ニュース」のリードには《野心作・古典に対する郷愁（だ）が各紙の評価は区々》とあり、肯定否定双方の評価が当初からあったことが窺える。

海外の読者であるドナルド・キーン②とマルグリット・ユルスナール③は、奇しくも両者ともに「本家」である『ダフニスとクロエ』よりも『潮騒』のほうが優れているとし、特にユルスナールは《作家がその生涯に一度しか書かないような、あの幸福な書物の一つ》と激賞している。一方、中野重治は《浪花節をとびこして講談仕立てになつている。善玉は勝つ。悪玉はほろびる。それも無葛藤にである。（中略）つまり潮騒は、侮蔑した気味でいうときの少女小説、中学生小説だったのである。》と批判している④。しかしこれらは、肯定否定の別を度外視すれば、すべて『古典作品に倣った素朴な自然と恋の物語という前提を元にした解釈の表裏である。』

本作執筆にさいし、三島が他作品との差異化を強く企図していたことはまず間違いない。事実三島は、本作についてこのように振り返っている。

こんな試み（徳永注⑤）『仮面の告白』『禁色』『青の時代』などを指す）のあとでは、何から何まで自分の反対物を作らうといふ気を起し、全く私の責任に帰せられない思想と人物とを、ただ言語だけで組み立てようといふ考への虜になつた。（『潮騒』1954）

（三島由紀夫「十八歳と三十四歳の肖像画」⑥）

小林秀雄は直截的な肯定・否定の立場は取らず、(複雑に考へ、複雑に感じて、作品を書いてある作者は、単純素朴な物語を書きたい欲望にとらはれることがある。それが三島君の『潮騒』であらうと思はれる。(中略) 視覚的な鮮やかなイメージに満ちてゐるが、島の生活の味はひはない。潮はリズムミカルであるが、潮の香りはない。(中略) この作の魅力は、作者の試みる楽しみ、書く喜びが、才筆に踊つてゐて、それが読者に伝はるところにあるのであらう。』としてゐる。上記引用にみられる三島の企図を汲んでおり、読者論としてはともかく、作家論としては正鵠を射ていよう(もちろん、素朴な恋物語であるという解釈したいは他の評と変わらぬ)。

しかし論者(徳永)は、肯定・否定以前の問題として、そもそも本作は平板単純な物語とは言えないと考えている。というのも本作には、主人公・新治が他の三島作品の登場人物のそれとほぼ通底する心性を示す描写がみられるからである。この描写は、神や自然と一体化した人々の牧歌的(ならぬ漁歌的)な物語を描こうとした三島の企図ならびに物語世界の矛盾あるいは破綻を示すが、作りものめいた平板さを拒否する楔のようなものとして読むこともできる。

本論の目的は大別して二つある。一つは、上記『潮騒』における破綻を示す場面の確認と考察をおこなうことで、本作が複雑な屈折あるいは矛盾を内包した小説作品であることを明らかにすることである。もう一つは、上記場面の矛盾が映画化作品においてどのように処理されているか考察することにより、原作に対する二次表現の研究が原作の解釈研究を補強しうることを実践的に示すことである。

二 新治の「自意識」—— 結末部分の矛盾

まず『潮騒』の基調となる、神への信仰や自然への崇敬と共に生きる登場人物たちの心性を確認する。

(前略) 庭にひびきわたる柏手の音と共に、新治が心に祈つたことはかうである。『神様、どうか海が平穏で、漁獲はゆたかに、村はますます栄えてゆきますやうに！ わたくしはまだ少年ですが、いつか一人前の漁師になつて、海のこと、魚のこと、舟のこと、天候のこと、何事をも熟知し何事にも熟達した優れた者になれますやうに！ やさしい母とまだ幼い弟の上を護つてくださいますやうに！ 海女の季節に

は、海中の母の体を、どうかさまざま危険からお護り下さいますやうに！……それから筋ちがいのお願ひのやうですが、いつかわたくしのやうな者にも、氣立てのよい、美しい花嫁が授かりますやうに！……たとえば宮田照吉のところへかへつて来た娘(徳永注)初江を指す)のやうな……』

(三島由紀夫『潮騒』第三章／新治が神社で祈る場面)

若者は彼をとりまくこの豊饒な自然と、彼自身との無上の調和を感じた。彼の深く吸ふ息は、自然をつくりなす目に見えぬものの一部が、若者の体の深みにまで滲み入るやうに思はれ、彼の聴く潮騒は、海の巨きな潮の流れが、彼の体内の若々しい血潮の流れと調べを合はせてゐるやうに思はれた。

『潮騒』第六章

(前略) どんな時世になつても、あんまり悪い習慣は、この島まで来んうちに消えてしまふ。海がなア、島に要るまつすぐな善えもんだけを送つてよこし、島に残つとるまつすぐな善えもんを護つてくれるんや。それで泥棒一人もねえこの島には、いつまでも、まごころや、まじめに働いて耐へる心掛や、裏腹のない愛や、勇気や、卑怯なところはちつともない男らしい人が生きとるんや」

もちろんこれほど理路井然とはなく、前後したときれときれの話し方ではあつたが、若者はめづらしく能弁に、ざつとこんなことを少女に話した。

『潮騒』第六章／初江に語る新治の描写。実際は《これほど理路生前とは》ないという地の文の件りが新治の素朴さを念押しのように強調している。()

初江はそれまで正直のところ、自分の救ひの神が何ものかわからなかつた。しかし泉のかたはらで踊り狂つてゐる安夫を訝かしく眺めるうちに、すべては氣のきいた蜂のしわざだつたのがわかつて来た。

『潮騒』第九章／島の青年・安夫に襲われるが蜂に救われる初江の描写。いかにも予定調和の展開だが、本作における島の人々の心性描写の一環として考えれば、予定調和がむしろ意図されていると解釈できる。()

島の子供は、教科書の絵や説明で、本物の代りにまつ概念を学ぶのであつた。電

車や大ビルディングや映画館や地下鉄を、ただ想像の中からつくりだすことはどんなに難しかったらう。しかしさて実物に接してのちは、新鮮なおどろきのあとで、今度はその概念の無用さがはつきりしてきて、島で送る永い一生のあひだに、今も都会の路上にさわがしく行き交うてゐるであらう電車のことなどは、思つてもみなくなるのであつた。

『潮騒』第七章／新治の弟の修学旅行に関する記述

一方、島の人々と一線を画す心性の持ち主として造形されている人物として、島に生まれ、東京の大学で学ぶ千代子がいる。時折帰島する千代子は新治に片想いしているが、島の人々にはみられない「自意識」を身につけている。

千代子は白粉氣のない顔を、地味な焦茶のスーツでなほのこと目立たなく見せてゐた。その燻んだ、しかし目鼻の描線がぞんざいで朗らかな顔立ちには、見る人によつては、心を惹かれるかもしれないと思つた。それなのに千代子はいつも陰氣な表情をし、自分が美しくないといいふことを、たえず依怙地に考へてゐた。今のところこれが、東京の大学で仕込んできた「教養」の最も目立つ成果であつた。しかしこれほど世の常の顔立ちを、そんなに美しくないと考へ込むのは、ひどく美人だと思ひ込むと同じくらゐに、僭越なことだつたかもしれない。

『潮騒』第七章

千代子は東京が恋しくなつた。かうした嵐の日にも、何事もなく自動車が行来し、昇降機がうごき、電車が混雑してゐる東京が恋しくなつた。あそこでは一応「自然」は制服されてゐたし、のこる自然の威力は敵であつた。しかるにこの島では、島の人たちはあげて自然の味方をし、自然の肩をもつのであつた。

『潮騒』第八章

島に生まれながら「東京」の「教養」によつてその心性を變質させた千代子は、東京から三重県の神島（作中では「歌島」）に赴き島の自然や人々の姿に瞠目した三島自身がつとも投影された人物といえるだらう。だが、以下引用部分で描写される新治からは、ほんのかすかではあるが千代子に通じるような心性の芽生えが読みとれる。

（前略）その日の漁の果てるころ、水平線上の夕雲の前を走る一艘の白い貨物船の影を、若者はふしぎな感動を以て見た。世界が今まで考へもしなかつた大きなひるがりを以て、そのかなたから迫つて来る。この未知の世界の印象は遠雷のやうに、遠く轟いて来てまた消え去つた。

『潮騒』第二章／初江を知つたばかりの頃の描写

そして、ここにみられる新治の描写は、初江との婚約を勝ち取るきっかけになつた嵐の海での冒険を経た後の以下の描写に繋がっている。

ふしぎな自足感には彼を離れなかつた。夕方沖を走る白い貨物船の影が、ずっと以前にそれを見たときは別種のものであつたが、また新たな感動を新治に与えた。

『俺はあの船の行方を知つてゐる。船の生活も、その艱難も、みんな知つてゐるんだ』

と新治は思つた。少なくともその白い船は、未知の影を失つた。しかし未知よりももつと心をそそるものが、晩夏の夕方、永く煙を引いて遠ざかる白い貨物船の形にはあつた。若者は力の限り引いたあの命綱の重みを掌に思い返した。かつては遠く眺めたあの「未知」に、たしかに一度、新治はその堅固な掌で触つたのである。彼は沖の白い船に自分は触れることもできると感じた。

『潮騒』第十五章

初江との婚約を勝ち取るきっかけになつた嵐の海での冒険を経た後の描写である。ここにみられる新治の達成感や自信は、試練や苦難を乗り越えた人間特有の一時的な増長のようなものとしても捉えうる。これを普遍的なものとして——即ち自然と共に生きる島の人々として成長の過程で通る必然の道程として——描かれたものと捉え、たとえば、のちに年長熟練の漁師によつて新治の若さゆえの増長が矯められ、自然への崇敬がいや増す、という展開も想像できる。が一方で、他の三島作品の登場人物たちと共通する心性の芽生えと考えることもできる。たとえば、敗戦直後の「アプレゲール犯罪」の典型として語られた光クラブ事件（一九四八年）をモデルとし、第一章冒頭に列記した三島作品の傾向を数多く備える『青の時代』（一九五〇年）の主人公・誠

の少年時代の描写は、上記引用の新治が示すいささか観念的な「未知」への到達・獲得の感覚との通底を感じさせる。

誠はいそぎながら買ひつけの文房具店の前まで来た。その軒先に大きな鉛筆の模様がかがつてゐる。(中略)

誠が(徳永註)鉛筆の模様がねだるたびに、母親はますます難渋し、店員たちはますます笑つた。(中略)

『売物ではない。そんな口実を誰があの鉛筆に与えたのだらう。どうしてあの鉛筆が僕のものにならないのだらう。あの鉛筆と僕との間に在つて、邪魔をしてゐるのは一体何だらう』

(三島由紀夫『青の時代』第一章)

両引用を読み合わせると、やはり新治の増長は自然と共に生きる島の人々に比して些か異様であり、都会人的な「自意識」が芽生えている。即ち他の三島作品と同質の心性を新治が持ちはじめていると解釈するのが妥当と思える。もちろん『潮騒』全体の基調に照らせば、その読感に興趣より違和のほうが強い。しかし以下の本作結末部分は、それをさらに追い討ちするような不可解な一文で閉じられる。

初江はそつと自分の写真に手をふれて、男に返した。

少女の目には矜りがうかんだ。自分の写真が新治を守つたと考へたのである。しかしそのとき若者は眉を聳やかした。彼はあの冒険を切り抜けたのが自分の力であることを知つてゐた。

(『潮騒』第十六章)

第十五章・第十六章の上記引用部分の間には、《神々はおねがひしたことを悉く叶へて下さつた、と若者はまた心に幸福を呼びかへした。二人は永く祈つた。そして一度も神々を疑はなかつたことに、神々の加護を感じた。》今にして新治は思ふのであつた。あのやうな辛苦にもかかはらず、結局一つの道徳の中でかれらは自由であり、神々の加護は一度でもかれらの身を離れたためしはなかつたことを。つまり闇に包まれてゐるこの小さな島が、かれらの幸福を守り、かれらの恋を成就させてくれたといふこ

とを。(共に第十六章)という件りもあり、その意味で上記本作結末部分の新治の描写は、小説表現の観点からいへば、構成上の迷走あるいははっきり失敗といつていい矛盾を示している。三島は新治を他の自作とは異質の人物として造形する意図を持っていたらうが、それまで三島がおこなつてきた人物造形の傾向——それは多分に三島自身の心性の反映といふべきだろう——が紛れ込んだのだらう。実際、文脈のみに即すならこれは迷走というほかないが、新治と初江のいかにも作りものめいた相愛にほんのわずかの行き違いを与えているという意味で、玄妙な小説表現としても読みうる効果を生んでいる。創作表現における部分的な失敗が「味」として肯定評価しうる事例といえるかもしれない。また、上記の矛盾・迷走は、創作者が作品を制作する過程ですべてを統制できるわけではないこと——三島は他の作家に比しても特に自作の統制が巧みだったことを勘案すればこれが半ば必然の成り行きであること——を示すとともに、創作者の葛藤がどのような局面で発生するのかを端的に知ることができるともいえるだろう。

ちなみに三島は本作を失敗作としても振り返り、こつ語っている。

(前略) 私が「潮騒」の中で多かうと思つた自然は、「ダフニスとクロエ」に做つた以上、(中略) 確乎たる協同体意識に裏附けられた唯心論的自然であつた。私は自然の頻繁な擬人化をも辞さなかつた。それにもかかはらず、「潮騒」には根本的な矛盾がある。あの自然は、協同体内部の人の見た自然ではない。私の孤独な観照の生んだ自然にすぎぬ。一方、登場人物はと見ると、彼らは現代に生きながら政治的關心も社会意識も持たず、いはゆる「封建的な」諸秩序の残存にも、たえて批判の目を向けない。しかし私は現実には、そのモデルの島で、かうしたものすべてに無關心な、しかも潑刺たる若い美しい男女を見たのである。たしかにかういふ彼らの盲目を美しくしてゐるものは、自然の見方、自然への対し方における、古い伝習的な協同体意識だと思はれた。もし私はその意識をわがものとし、その目で自然と見ることができたとしたら、物語は内的に何の矛盾も孕まずに語られたにちがひない。が、私にはできなかつた。そこで私の目が見たあのやうな孤独な自然の背景のなかで、少しも孤独を知らぬやうに見える登場人物たちは、痴愚としか見えない結果に終つたのである。

(三島由紀夫『小説家の休暇』(徳永註)日記体裁の評論集——七月二十九日(金)②)

島の自然や神への信仰ならびに前近代的な共同体意識を保持する人々の姿が、都会人である三島の視点で捉えられ、描かれていることの齟齬が、登場人物たちを「痴愚」にしてしまったということが述べられているが、ここで三島がいう「痴愚」に、先にみた新治のかすかな「自意識」の発動は含まれ得ないのではないか。だとすれば、ここで三島がいう「矛盾」は、新治の突然変異のような自意識発動の矛盾（Ⅱ自然との遊離を余儀なくする心性の芽生え）によって、半ば相殺されていることになる。

（前略）この小説は反ロミオとジュリエットのなものであり、既成道徳の帰依者たち乃至は適応者たちの幸福な物語であり、どの一頁にもデカダンスの影もとどめぬ小説であり、考へられる限りの「作者不在」の小説たるべきであった。私は今まで得意としてきた手法を悉く捨て、（なぜなら手法にはいつも作者がひそむから）、ともすると既成道徳の枠をはみ出さうとする登場人物をきびしく監視し規制したことを告白する。

（三島由紀夫「あとがき（『潮騒』用）」（10）

上記引用は、『潮騒』用に使われたあとがきだが、発表当時使用されず没になったものである。一つ前に引用したエッセイで三島が『潮騒』には「根本的な矛盾」があると告白していたことと勘案すると、「作者不在」の目論見が失敗したことを自覚したゆえの未使用だったことが窺える。それにしても、作者三島による「監視」を逃れた新治の「自意識」が作中ひそかに息づいていると想像すると、本章でみた矛盾がむしろ痛快ですらあり、創作過程における作者と作品（あるいは作中人物）との緊張関係を見る思いがする。奇しくも（あるいは意図的に）上記引用で三島が用いている「監視」という語は、作中で新治と初江が逢い引きする「観的哨」（着弾計測用の旧日本軍の施設）との類縁をはっきり示していて興味深い。

*

本論が重視するこの矛盾について考察した先行研究・評論・書評はあまり多くないが、ここで主だったものを概観しておく。助川徳是「潮騒」(Ⅱ)は、件の末尾の一文から「肉体を精神の誇りが冒す病」の萌芽をみているが、これは試みとして三島自決を重ねる解釈であることが助川自身によって前提されている。中島国彦「デルフィの若

者、歌島の若者——『潮騒』への一視点」(Ⅻ)は、末尾の一文に《何と無機的に響くことだろう。》という評言を与え、作者である三島が《自分の思いのたけを述べようとしている》としている。杉本和弘「潮騒」——「歌島」の物語」(Ⅼ)は上記助川の論考をふまえて、新治と初江の懸隔に比重を置いた解釈をおこなっている。羽鳥徹哉「潮騒」の話し方と夢」(Ⅽ)は、《敗戦による廃墟の日本から、どのような新生日本を作り上げていくべきであるか、それを書くこととする意図》を持つ本作は、語り手が新治らを見下ろし《時に対象と重なって》おり、末尾の一文には《事あらば再びという気分は潜ませている。》とし、三島晩年の厭世観（羽鳥いわく《斬り死への方向》）を重ね見ている。これは上記助川の解釈の後継といえるだろう。下河部行輝「三島の『潮騒』の本案振り」(Ⅾ)は、末尾の一文における「自分の力」が《三島の思いを窺わせる》とし、三島の実人生における失恋（明記はないがおそらくは『假面の告白』のモデルになった女性との別離）の反映として本家『ダフニスとクロエ』のようなハッピーエンドを許さない心持が働いたのではないかと述べている。稲田大貴「不在の「作者」と造反する語り手——三島由紀夫『潮騒』論——」(Ⅿ)は、本作が「物語」と「近代小説」の対立構造を前提に考察されてきた経緯を整理しつつ、件の末尾の一文に「物語」としての《しつくりこなさ》を指摘している。ただし稲田の論考は、論者（徳永も先に引用した未発表の『潮騒』あとがきにある「作者不在」というキーワードを手がかりに、作者自身による自作解題等の作品外情報にふれた読者が作者の「意図」を仮構し作品解釈に反映させる状況の考察にむしろ重点があるため、「物語」と「近代小説」の対立構造そのものを相対化している。示唆に富むアプローチであるが、本論で論者は稲田の中心論点については留保し、上記対立構造に則って考察をおこなっている(ⅰ)。また、杉山欣也「『潮騒』の語り手と戦後社会」(ⅱ)は、本論が重視する矛盾と後述する映画化第一作との違いに着目するなど、本論に最も近いアプローチの論考であるが、さらに本論は映画化第三作との比較考察を付け加える。

三 『潮騒』映画化作品における結末部分

『潮騒』はこれまでに計五回映画化されているが、前章で考察した、初江との相愛を裏切るような結末部分の新治の矛盾——冒険を切り抜けたのが護符のような「初江の写真」ではなく「自分の力」であるということ——を新治は知っていたとする原作の描

写は、各作品によって微妙に異なっている。以下、論旨を明確にするため、各映画化作品を発表順ではなく内容に即して検討していく。

まず原作に忠実な例として、第四作（監督：西河克己、脚本：須崎勝弥、主演：三浦友和・山口百恵、一九七五年四月、東宝）、第五作（監督：小谷承靖、脚本：剣持亘、主演：鶴見辰吾・堀ちえみ、一九八五年十月、東宝）が挙げられる。両作とも、原作末尾の文をなぞるナレーションが流れ、エンディングとなる。以下、第五作の脚本から該当部分を挙げる。

新治、シャツのポケットから初江の写真を出して、見せる……初江、見て、新治を見上げる……新治、微笑んでいる。

N「少女の眼には誇りが浮かんだ……自分の写真が、若者を守ったと考えたのである……しかしその時、若者は眉を聳やかした。彼は、あの冒険を切り抜けたのが、自分の力であることを知っていた……」

並んで海を眺める新治と初江——
潮騒が、聞こえる——

（映画『潮騒』第五作脚本より、シーン一三四／Nはナレーションの意¹⁹）

一方、第一作（監督：谷口千吉、脚本：谷口千吉・中村真一郎、主演：久保明・青山京子、一九五四年十月、東宝）と第二作（監督：森永健次郎、脚本：棚田吾郎・須藤勝人、主演：浜田光夫・吉永小百合、一九六四年四月、日活）では、件の矛盾そのものが削除されている。以下、第一作の脚本から該当部分を挙げる。

126 燈室

（中略）

新治（徳永注）おそらく「初江」の誤記。「これ覚えてるか？」

新治「覚えてる……俺かて」

と、シャツのポケットから初江の写真を出して見せる。

127 燈台の下

台長さんが上へ呼ぶ。

「早く来ないと、御飯が——」

と言いかけ、そつと官舎へ引き返して行く。

窓の中の二人の影が一つになっっている。

燈台の灯が静かに廻つて来て、やがて又闇に戻る。

（F・O）
（映画『潮騒』第一作脚本より²⁰）

特にこの第一作における原作改変（末尾の描写の削除）は、脚本担当の一人が中村真一郎であるという意味でも注目に値する。第一章でも挙げたように、中村は原作について『潮騒』は小説ではない。（中略）物語である。……三島氏は、近代的な小説家であると同時に、この作品によって最も痛烈な近代小説の解毒剤の製造者となった。①と述べており、前章でみた原作における矛盾②中村のいう「近代小説」的要素の混入を意図的に排除したことが想像される。

ちなみに三島は、この第一作の出来に満足していたようである。脚本を中村が担当しているのも、それ以前の自作小説の映画化作品『純白の夜』『夏子の冒険』につばん製（など）の、特に脚本に不満だった三島が『潮騒』映画化にさいし中村に脚本担当を頼んだからだという。三島はこの脚本を『徹底的に検討した』③と述べているので、当然当該部分の削除も諒としていたことになる。

この映画化第一作に対する三島の肯定的評価は、原作に対する中村の評言にある「小説」と「物語」の相違が徹底され、この映画化第一作が全き「物語」となっていることによるのかもしれない。さらに想像を加えれば、映画化第一作との端的な違いが容易に見出せる原作が、「物語」にはない複雑さをもつ「近代小説」として一定の価値を持ちうる可能性を承認したがゆえの肯定的評価だったとは言えないだろうか。

第三作（監督：森谷司郎、脚本：井手俊郎、主演：朝比奈逸人・小野里みどり、一九七一年九月、東宝）は、件のエンディングをはじめとして、随所で際だった演出がみられる。

原作どおりに初江が「これ、覚えてるか？」と貝殻を見せ、応じた新治が初江の写真を見せ、見つめ合う。ここで、原作の地の文を使用したナレーションがかぶさるのであるが、第四作、第五作と異なり、途中でナレーションが中断する。以下、画面構成や原作との異同を補いつつ、脚本風にラストシーンを再現する。

新治の手にある初江の写真と初江の手にある貝殻。

互いに微笑む二人。

N 「少女の目には矜りがうかんだ。自分の写真が若者を守ったと考えたのである」

微笑から無表情になる新治の顔（初江は写っていない）。

N 「しかしそのとき若者は眉を聳やかした」（ここでナレーション終了）

上記ナレーション終了と同時に振り返る新治。視線の先には海があり、左から右に進む船が見える。

急に画面が暗転し、ネガフィルムのようになる。（海を見続ける新治の髪は白く、白シャツは黒くなる。）

海を進む船のアップに、文字列が徐々に流れ、かぶさる（BGM以外は無音）。

文字列「若者は

あの冒険を

きりぬけたのが

自分の力である

ことを知っていた」

「終」の文字が浮かび、フェードアウト。

明らかに、新治の「自分の力」の自覚が物語の基調からずれていることをふまえ、それを明示しつつも原作をそのまま使用する演出である。作品世界の統一性を尊重するなら、原作末尾のこの一文を映画化第一作、第二作のように削除してしまえばよいわけだが、この第三作は、原作をあえて律儀に尊重する、あるいは原作に異議申し立てをするかのように、突飛ともいえる視覚効果——本論で挙げた述語を援用するなら、「物語」（ボジ）が「近代小説」（ネガ）に急変するという表現ではないか？——を交え、末尾の一文をそのまま使用しているのである。原作が内包する矛盾あるいは玄妙さを見事に視覚化しているだけでなく、これらのことどもを原作自体よりもわかりやすく鑑賞者に伝えていくという意味で、芸術性・批評性に富んだ見事な演出といえる。

またこの第三作では、新治が初めて観的哨で初江と出会う場面でも、原作にはない興味深い演出がみられる。新治は黄色い蝶を追いつながら観的哨の階段を上り二階に上がる。蝶が壁に止まると、そこには壁に彫られた「撃ちてしまむ 盡忠報國」の文

字がある。新治はそこに視線をくれるが、文字を読んでいる素振りを一切見せない。

また、上記の文字が画面に現れると同時に、連続する砲撃音がかぶさる。この音が新治の心内イメージではなく、観客しか聴こえない効果音であることは、文字に関心を示さない新治の様子からも容易に分かる。やがて壁から飛び立つ蝶を追って階段途中の踊り場に出、去って行った蝶を尻目にさらに階段を上ると、屋上に初江がいる、という展開になる。新治の無教養だけでなく、若者たちが過去の戦争の喚起より現在の恋に傾倒していることを示すと共に、この第三作公開の前年に自衛隊法制化を訴え天皇陛下万歳を唱えたのち自決した原作者・三島の記憶も織り込んだ演出であろう。

半ば再説になるが、特にこの第三作は、原作Ⅱ一次表現ならびに作者の実人生、作者の他作品の子細や傾向をふまえ、それを解釈し、二次表現として投げ返すことで、映画の鑑賞者に対し、原作小説がどのようなものであるのかを説得力ある形で伝えている。このことは、二次表現が優れた研究や評論と同質の役割を果たしていること、二次表現の研究が一次表現の研究と連動しうることを証立てもしている²²。

おわりに 『潮騒』から『あまちゃん』へ

テレビドラマ『あまちゃん』（二〇一三年四月〜九月、NHK）は、東日本大震災を物語展開の山場としているが、都会と地方の関係を描いている点も重要である。東京生まれの主人公・アキは半ば引きこもりのような状態だったが、母の故郷である東北の北三陸（架空の地名）に移住することで活性化し、前向きに生きる気力を取り戻す。このことと関連し、特筆すべきは、流行語にもなった「じぇじぇじえ」に代表される方言の描写である。地元の人々が方言を話すのは当然であるが、東京生まれのアキも積極的に方言を使うようになり、上記活性化の原動力ともなる。これを「二セ方言」「コスプレ方言」と規定し、フィクション表現における方言描写の増加とともに考察する研究も出てきているが²³、三島の『潮騒』も方言描写を効果的に取り入れ魅力を高めていた作品であり、第二章で引いた三島の解題にいう「孤独な観照」の向かう先にあつたものの一つは、モデルになった神島（作中では「歌島」）の人々が話す生き生きとした方言だったに違いない。下記引用などは、その効果的な使用の端的な例である。

「目をあいちゃいかんぜ！」

しかし若者はもう目をつぶろうとはしなかった。生れた時から漁村の女の裸は見慣れてゐたが、愛する者の裸を見るのははじめてだった。(中略)

「どうしたら、恥かしくなくなるのやろ」

すると少女の返事は、実に無邪気な返事だったが、おどろくべきものでもあった。

「汝(徳永注)「ん」と読む)も裸になれ、そしたら恥ずかしくなくなるだろ」

(中略)

「初江！」

と若者が叫んだ。

「その火を飛び越して来い。その火を飛び越してきたら」

少女は息せいてはゐるが、清らかな弾んだ声で言った。

『潮騒』第八章)

『あまちゃん』のアキは、当地で母の過去とともに『潮騒のメモリー』という曲を知り、歌うようになっていく。この曲には、題名だけでなく歌詞にも『潮騒』のパロディがあり(「火を飛び越える」云々)、ドラマの中でも三島由紀夫の『潮騒』への言及がある(第四六話、アキが憧れる「種市先輩」の台詞)。アキはコスプレ方言を身につけ、かつて母が歌っていた曲を受け継ぐことで、都会と地方の懸隔を文字通り飛び越し、震災を挟んで双方を行き来することになる。

たとえば地震がある。家が倒壊し、大ぜいの人が死ぬ。人は自然的原因によつて死んだのであるが、唯心論的自然観は、これを物理的原因とみとめたがらない。プシケ(徳永注)「息」から転じた古代ギリシャ語で「生命」や「魂」のようなもの)がプシケを殺したのである。(中略)

自然が客観的に、物(徳永注)原文傍点)として見られることは、ただちに、自然と人間との怖ろしい決定的な対立をみとめることである。古代人はこのような恐怖に耐えられなかった。こんな対立をみとめるようになったのは、人間が科学を生み、自然に対する安心できる武器を手にして以来である。

(三島由紀夫「小説家の休暇」七月二十九日(金))

ここで三島が地震に言及していること自体にさしたる意味はないが、『潮騒』を原イメージの一つとした後発作品である『あまちゃん』が、この国を襲った未曾有の地震を背景としていることとの照応は見逃せない。新米の海女として自然と一体化したかのようにみえたアキとて(もちろん北三陸の人々も)、震災の被害には慄然とせざるを得なかった。関連であるが、前述した『潮騒のメモリー』の中で突如あらわれる歌詞に、「ジョニー」という人物に千円を返してくれるように伝えて欲しい、という内容のものがある。『ジョニーへの伝言』(ペドロ&カプリシヤス、一九七三年)の変奏であることが明らかなの部分は、曲全体の中でも特にナンセンスなパロディソングの雰囲気を高めている。しかし、物語の中でこの曲を歌うのが震災を生き延びた少女たちであることを想起すれば、「ジョニー」とは死者のことを指しているのではないかとも思えてくる。作詞者の意図は措くとしても、物語全体の文脈と付き合わせたとき、震災被災者への想いが読み取れることは間違いない。

アキ達の恐怖は、上記三島のいう自然と人間との間に対立を見る近代的自然観と不可分であるに違ひなく、自然と共に生きる人々を描きながらそれを裏切るような描写を紛れ込ませてしまった三島の心性と繋がっている。その意味でも『あまちゃん』は、本論で考察した『潮騒』の矛盾に通ずる複雑さを内包しており、小説『潮騒』の二次表現作品(映画化作品を採れば三次表現)としても考えうるだろう。

付言すれば、『あまちゃん』でも描かれた、三島も予想していなかったであろう震災(「自然」による科学(「原子力発電所」の敗北は、逆説的に我々の自然観を上記三島のいう古代人のそれに近づけはしなかったろうか(少なくとも論者(徳永)自身は東日本大震災のあと群発した余震のさい、天や地に向け「生まれ！」と度々叫んだ))。それは一時的な逃避であり、科学を手放すことのできない我々の自己矛盾にほかならないが、人間が普遍的に保持すべき自然への畏敬の喚起でもあると思う。論者は原則としてフィクション表現の創作者たちの発想や工夫を探ることを研究の主目的としているが、人間・社会・自然に対する認識と思考をより深めることを可能にするのもフィクション表現の力と考えているので、特に今回の考察を通じて得た上記の認識を付し、本論を閉じる。

*本文中のテキスト引用(単語以外)は《》で括った。

〔注〕

- (1) 「出版ニュース」二八八号(一九五四年十一月)
- (2) ドナルド・キーン『三島由紀夫著「潮騒」』(河出書房「文芸」一九五四年十月号)
- (3) マルグリット・ユルスナール『三島あるいは空虚のビジョン』(澁澤龍彦・訳、河出書房新社、一九八二年五月)
- (4) 中野重治『潮騒』と大人気のない話(『新日本文学』一九五七年十月号/作者名の表記は「なかのしげはる」)
- (5) 三島由紀夫「十八歳と三十四歳の肖像画」(『群像』一九五九年五月)、『決定版 三島由紀夫全集3』新潮社、二〇〇三年六月
- (6) 小林秀雄「新潮社文学賞選後評」(『芸術新潮』一九五五年一月号)
- (7) 三島由紀夫『潮騒』(新潮社、一九五四年六月)、『決定版 三島由紀夫全集4』新潮社、二〇〇一年三月
- (8) 三島由紀夫『書の時代』(『新潮』一九五〇年七月号~十二月号)、『決定版 三島由紀夫全集2』新潮社、二〇〇一年一月
- (9) 三島由紀夫『小説家の休暇』(講談社、一九五五年十一月)、『決定版 三島由紀夫全集2』新潮社、二〇〇三年二月
- (10) 三島由紀夫「あとがき(『潮騒』用)」(執筆年月日不明)、『決定版 三島由紀夫全集2』新潮社、二〇〇三年三月
- (11) 助川徳晃『潮騒』(至文堂「国文学 解釈と鑑賞」三七卷二五号、一九七二年十一月号)
- (12) 中島国彦『デルフイの若者、歌島の若者』『潮騒』への一視点(『学燈社「国文学」三二卷八号、一九八六年七月号)
- (13) 杉本和弘『潮騒』——「歌島の物語」——(中部大学「国際関係学部紀要」一九九〇年三月)
- (14) 羽鳥徹哉『潮騒』の語法と夢(『学燈社「国文学」三八卷五号、一九九三年五月号)
- (15) 下河部行輝『三島の「潮騒」の本案振り』(『岡山大学紀要』二三号、一九九五年七月)
- (16) 稲田大貴「不在の「作者」と造反する語り手——三島由紀夫『潮騒』論——」(『九大日文』一七卷、二〇一一年三月)
- (17) 管見によれば、他にも林房雄『悲しみの琴』、中村菊男(『潮騒』私記)、『日本及日本人』一五三二号、一九七五年九月)、関礼子(『フェミニティとその回収(仮面の告白)「潮騒」』『美徳のよろめき』)、『学燈社「国文学」三八卷五号、一九九三年五月)などがこの末尾の一文に言

及しているが、特に考察をおこなってはいない。また、素朴な恋物語という基本解釈は通底している。

- (18) 杉山欣也『潮騒』の語り手と戦後社会(『文化科学高等研究院出版局「Eidos」特集 三島由紀夫の文化学』一六号、二〇一二年、秋)
- (19) 剣持巨『潮騒』(シナリオ作家協会「シナリオ」四二卷二一号、一九八五年十一月)
- (20) 谷口千吉、中村真一郎『シナリオ 潮騒』(映画出版社「映画評論」一一卷一〇号、一九五四年十月号) なお現在『潮騒』映画化作品は第一作、第三作、第五作がDVD化されており、鑑賞が困難になっている。論者(徳永)は、第二作についてはNHK・BSで放送されたもの、第五作についてはVHSで発売されていたもので鑑賞できたが、第一作(VHSとしても未発売で、再上映または放送を待つしかない状況)については未鑑賞で、本論の考察はやむなく上記雑誌掲載の脚本のみに拠っていることを明記しておく。
- (21) 三島由紀夫「私の原作映画」(『週刊朝日別冊「特集 日本映画」一九五六年十月)、『決定版 三島由紀夫全集2』新潮社、二〇〇三年四月)
- (22) 二次表現研究の意義については、拙稿「小説の映像化に関する研究——『春の雪』『世界の中心で、愛をさけぶ』を題材として——」(『大正大学表現学部表現文化学紀要「表現学」一、二〇一五年三月)も参照されたい。
- (23) 田中ゆかり『「方言コスプレ」の時代——ニセ関西弁から龍馬語まで』(岩波書店、二〇一一年九月)、金水敏・田中ゆかり・岡室美奈子(編)『ドラマと方言の新しい関係』『カーネーション』から『八重の桜』そして『あまちゃん』へ』(笠間書院、二〇一四年八月)などを参照。
- (24) 三島は『潮騒』映画化第一作のロケ見学のため神島を再訪しているが(『原作執筆時取材のための来訪から一年後、そのさい当地がヒキニ環礁における水爆実験の間接被害を蒙っており、放射能はさき見舞』を述べたと記している(『潮騒』ロケ随記(『婦人公論』一九五四年十一月)、『決定版 三島由紀夫全集2』)。無論これも偶然の照応だが、豊かな自然と人間が統御しきれない科学技術の相克という事態には三島も出遭っていたことになる。この水爆実験は三島に強い印象を与えたとし、先に引用した「小説家の休暇」(注9)でも詳細に見解を述べている(七月十九日)の項。『潮騒』に関する先の引用は「七月二十九日」の項より)。ちなみに、この『潮騒』映画化第一作と同時期に公開された映画として、上記水爆実験から発想された『ゴジラ』第一作がある(本論で引用した『潮騒』映画化第一作の脚本が掲載された雑誌「映画評論」(注19)の広告ページには、東宝映画の同時期公開作品として『潮騒』と『ゴジラ』の広告が並んでいる。『ゴジラ』の広告キャッチコピーには「水爆大怪獣ゴジラ」とあり、そもそもこの怪獣が人間に

よる放射能利用の徒花であったことを思い出させる)。SFの分野ではあるが、自然と人間の共存または対立という図式は『潮騒』と通ずるところがあり興味深い。なお、映画公開が『潮騒』第一作と同時期だったこともあってか、三島は『ゴジラ』を高評価していたようである。『ゴジラ』第一作のプロデューサー・田中友幸は「公開された時『ゲテ物映画』扱いされましたが、ただ一人、三島由紀夫さんだけが「文明批判の力を持った映画だ」と高く評価して下さったことを憶えています。」と証言している(大阪府立八尾高等学校同窓会ホームページ「人・輝ける先輩たち」<http://wukari.lolipop.jp/hihio/01.html> 二〇一六年二月六日閲覧)。その後も三島はポパイビルについて語る文章で上級者たちを「出来上りのゴジラ」、初心者自分を「ゴジラの卵」と表現したり(『ゴジラの卵——余技・余暇』(『中央公論』一九五五年十二月) ↓ 『決定版 三島由紀夫全集28』)、冷戦下の「核の均衡」を「ゴジラとガメラとかいふ怪物が二つあて、ケンクワが起ころざるを得ない」と表現したりしている(講演「我が国の自主防衛について」(於・第三回新政同志会青年政治研修会 一九七〇年九月三十日)。特に後者は核利用・放射能の結びつきというゴジラの初期設定を三島が正しく認識していたことを伝えており、前述した神島における放射能騒動、ひいては自作である『潮騒』と『ゴジラ』の奇妙な関連を三島が意識していたのではないかと思わせる。なお、上記放射能および『ゴジラ』との関連については前掲杉山(注18)も言及している。

