

『表現学』第八号 令和二(二〇二〇)年三月四日 抜刷  
大正大学表現学部表現文化学科

『オリンポスの果実』 『海の上のピアニスト』 『ウォーターボーイズ』

— 比較研究の一側面 —

徳永直彰

# 『オリンポスの果実』『海の上のピアニスト』『ウォーターボーイズ』

## —比較研究の一側面—

徳永直彰

### はじめに

これまで論者(徳永)は、文芸作品の創作過程を探る目的で先行作品からの影響とその援用を考察する解釈研究や、主として文芸作品を原作(一次表現)とする映像作品(二次表現)を取りあげた比較研究をおこなってきた。当然ここでは、先行作品と後発作品、一次表現作品と二次表現作品、それぞれの影響関係を前提としている。

一方本論は、そのような因果律に沿った影響関係を前提とせず、田中英光の小説『オリンポスの果実』(昭和十五(一九四〇)年)(1)、ジュゼッペ・トルナトーレ監督の映画『海の上のピアニスト』(伊語題名「La leggenda del pianista sull'oceano」/英語題名「The Legend of 1900」、一九九八年)(2)、矢口史靖監督の映画『ウォーターボーイズ』(平成十二(二〇〇〇)年)(3)、以上三作品の展開や描写したいのみを考察の対象とした比較作業をおこなう。比較文学研究の分野では大別して、複数の作家作品間の影響関係を前提とする比較研究と、影響関係を度外視した上で複数の作家作品の主題や表現方法などを検討・考察する対比研究があるが、本論でおこなうのは後者に近いものである。ここで取り上げる三作品は、制作者の国籍・時代・分野などが様々であり、作品間の直接的影響関係はまず考えられないが、その展開・描写に多くの共通点を見出すことができる。本論ではこの対比作業を通じ、創作者が人間や事物を観察し、普遍的ともいえる共通理解を得て作品の材料としていることを確認するとともに、虚構作品の創作および研究が、現代社会における諸問題の提起や解決に果たしうる可能性を探ることを目的とする。

### 一、『オリンポスの果実』

「あらすじ」 昭和七(一九三二)年のロサンゼルスオリンピックに出場するボート選手・坂本は、アメリカへ向かう船の中で走り高跳び選手熊本秋子と親しくなり、恋情を抱くが、選手団全体の風紀引き締めの雰囲気の中、嫉妬の入り混じったチームメイトからの批判を受ける。自意識の強い坂本は仲間の誹謗中傷に深く傷つき、秋子も坂本に距離を取るようになる。坂本は競技に傾注することで秋子への恋情を抑え込もうとするが、密かに想いが募る結果になる。大会は準決勝前の敗退という結果に終わり、日本への帰途、坂本の秋子への想いはさらに強まるが、二人の距離が縮まることはない。帰国後、坂本は秋子に手紙を送ったりもするが返事が来ることはなく、再会することもない。十年近くの歳月が過ぎ、坂本はかつて秋子にもらった杏の種子(実のほう)はもらったその場で食べた)を捨て、手記を書き始める。

\*

本作の坂本は運動選手であるが、想像力を持って余す文学青年でもあり、読者には勘違いのようにも思える片恋をする。滑稽であるが純粹ともいえる坂本の姿は、本作が純愛小説・青春小説として長く読み継がれている大きな要因であり、一読して印象に残るのはやはり坂本が秋子へ向ける恋情——より具体的にいえば秋子を見る視線である。

その晩、B甲板の船室の蔭で、あなたが手摺に凭れかかって、海を見ているところを、みつめました。腕をくんで背中をまるめている、あなたの緑色のスエタアのうえに、お下げにした黒髪が、颯々と、風になびき、折柄の日光に、ひかっている。勿論ほくには、馴々しく、傍によつて、声をかける大胆さなどありません。只、あなたの横にいた、柴山の肩を叩き、「何を見てる。」と尋ねました。それは、あなたに云った積りでした。柴山は、「海だよ」と答えてくれました。

『オリンポスの果実』(5)

殊に、あなたのアマゾンヌの様な、トレニング・パンツの姿が、A甲板の端から此方まで、風をきって疾走してくる。それも、ひどく真剣な顔が汗みどろになっているのが、一種異様な美しさでした。

(視よ、わが愛する者の姿みゆ。視よ、山をとび、丘を躍りこえ来る。わが愛する者は獐(しか)のごとく、また小鹿のごとし。)

『オリンポスの果実』(6)

しかし本作を精読すると、秋子が坂本を見る視線——坂本からすれば「見られる」描写も実は数多いことに気づく。そもそも坂本が秋子と出会うのは選手団の練習風景などを収めた映画を船内食堂で見た直後で、坂本は「活動」(＝映画)を見ていたのかと秋子に訊くが、その映画の被写体として作中で描出されているのは飛び込み競技の女子選手と坂本らボート選手だけであり、秋子ら陸上選手に関する記述はない。つまりここで見ているのはむしろ秋子のほうで、坂本のほうが見られているのである。

ぼく達、ボオトの場景が最後(ラスト)を飾り、観ていれば、撮影された覚えもある荒川放水路、蘆の茂みも、川面の漣も、すべて強烈な斜陽の逆光線に、輝いているなかを、エイト・オワス・シエルの影画(シルエツト)が、キラキラする水を鋭く切り、凄まじい速さで、進んでゆくのでした。

『オリンポスの果実』(4)

そのとき、全く偶然で、すぐ前にいたあなたに、ぼくが「活動みていたんですか。」ときいた。あなたは驚いたように顔をあげて、ぼくをみた、まじめになった、あなたの顔が、月光に、青白く輝いていた。それは、童女の貌(かお)と、成熟した女の貌との混淆による奇妙な魅力でした。

(同上)

映画を上映している食堂に坂本が着いた時すでに《映画は始まっていて》(同上)とあるので、それまでに秋子らの映像は終わっていたのかもしれないが、後に激しい恋情を抱くことになる秋子の映像を見てみたかった云々の記述がないというのは注目に値する。加えて、秋子への恋情が決定的になるのは以下の場面の坂本が「見られる(見られた)」「自覚をもつ場面であり、その後も秋子から坂本への視線だけでなく、坂本が「見られる」描写も数多くある。

あなたは、薄紫の浴衣に、黄色い三尺をふっさり結んでいた。そして、「ボオトはきれいなエ」と云いながら、袖をひるがえして漕ぐ真似をした。ぼくは別れるとき、「お名前は。」とか、「なにをやつて居られるんですか。」とか、訊きました。

(同上)

(前略)「坂本さん、ボオトの写真、うち、欲しいわ。」と女学生服をきた彼女(引

用者注)秋子より歳下のチームメイト・中村)から、兄貴にでもねだるようにして、せがまれました。「いやだ。」という、熊本さんにはあげた癖に。——」と口をとがらせ、イイをされたので、驚いた僕は、バック台を引いている写真をやつてしまいました。

『オリンポスの果実』(7)

しばらく海をみてから、もう練習かなと、Bデッキを瞰下(みおろ)すと、皆はまだ麻雀でもしているのでしょう。甲板に居るのはデッキ・チェアに寄りかかったあなたと、船客で羅府行き第二世のお嬢さんだけ。二人で、なにか仲良さそうに話している。こちらは、莫迦(まが)みたいに、頬笑んで、瞰下していると、あなたは、直ぐ、気づき、上をむいて、にっこりした。隣のお嬢さんも、おなじく見上げる。ぼくは、視線のやりばに困るから、船尾のほうを、眺めるふりをしてる。

『オリンポスの果実』(8)

逢魔ヶ時という海の夕暮でした。ぼくは電灯もつけず、仄暗い部屋の中かで、ぼかぼかしくもほろほろと泣いてみたい、そんな気持ちで、なんども、その甘い歌声(引用者注)流行歌のレコード)をきいていました。その時ひよいと顔をあげると愕然(ごつぜん)としました。あなたの仄白い顔が窓から覗いているのです。

『オリンポスの果実』(25)

これら坂本が「見られる」描写と関連して、坂本のチームメイト「Kさん」が「女子選手って、みんな、凄いのばかりだね」「あれで、男の選手へ、モオションをかけるのが、いるっていうじゃないか。アツハツハ……。」と言う台詞(7)などは、チームの異端児である坂本とは異なる、当時一般的な男たちの心性として描出されているだろう。即ち、「見る」のは男、「見られる」のは女、という役割分担のような区分があり、坂本はそれを共有していないということである(4)。そもそも本作冒頭には、オリンピック遠征前の壮行会で酩酊した坂本が支給の「ブレザアオト」を失くし、兄に頼って急遽(きんげん)目前のものを用意する場面がある。《出来てきたのは少し違うので、ぼくはこの為、旅行中、背広に関しては、いつも顔を赤らめねばなりません》(2)という記述からも、上記坂本の「見られる」自意識の強さを読み取ることができる(ちなみに本作には先にみた場面のほかにも写真・写真機にまつわる描写が多く——写真機が珍重された時代背景もあるだろうが——、撮る＝「見る」・撮られる＝「見られる」ことに語り手である坂本が敏感であることが読み取れる。このことと関連して、上記「Kさん」の言でも分かるが、「女性選手」の一人である秋子も当然男たちの目を

引く美貌ではないらしい——別の場面(7)で秋子に入れ込む坂本を噂してチームメイト「沢村さん」が「あんな女のどこが好いかのう。女が珍しいのじやろう。不思議だのう。」と言う描写がある——のが明示されていることも見逃すべきではない。即ち坂本は「見たい」よりもむしろ「見てほしい」男なのである。

上記の意味で、坂本が「見る」ことを忌む場面があるのは興味深い。

(前略) ひよいとみると、女子選手ばかりを乗せた、前のバスが、おくれで、こちらの車台とくつきそうになって走っています。その背後の座席に、あなたが座っていて、人形をかざし、こちらに見せびらかすようにして顔を硝子に押しつけていました。(原文改行)硝子窓に潰され、凹んだ鼻をしている顔がまるで、泣き出しそうな羞恥に歪んでおり、それを堪えて、友達と笑い合っては、道化人形を踊らせ、あなたは、こちらの注意を惹こうとしていました。恐らくぼくを笑わそうとして、無理におどけて呉れるのだと、ぼくは考えあなたの故意(わざ)とらしさが悲しく、あなたに似合わない大胆さが苦々しくて、ぼくにはそのとき、あなたが大変、醜くみえた。

『オリンポスの果実』19)

(前略) 自分の靴先をみることもなく見詰めていた僕の瞳に、あなたの脚が写ってきました。海風が、あなたのスカートをそよと吹く、静かな一瞬です。短い靴下(ソックス)を穿いていたあなたの脚に生毛がいつぱいに生えているのがみえました。そのときほど、毛の生えた脚をしているあなたが厭らしく見えたことはありません。(原文改行)男は女が自分に愛されようと身も心も投げだしてくると、隙だらけになった女のあらが丸見えになり堪らなく女が鼻につくそうです。

『オリンポスの果実』21)

坂本は、強い愛情を注いでいる秋子であっても、その全てを「見たい」わけではない。即ち坂本が見たいのは自分にとって望ましい秋子だけであり、秋子その人を見ているのではないということになる。さらに言えば、上記一つ目の引用にある、秋子が自分(坂本)を愛しているという確信から導かれた嫌悪感<sup>16</sup>は、たんに過敏であるという以前に、坂本は「見てほしい」(愛されたい)だけなのではないかとすら思わせ、幼児的な心性そのものといってもいい——坂本もこのことを自覚しており、(言)くから父を失い、いちばん末ッ子であったぼくは、家族中で、いつでも、猫ッ可愛がりに愛されていて、身体こそ、六尺、十九貫もありましたが、ベビー・フェイスの、未だ、ほんとうに子供でした。』という件り(2)がある——。だがその一方で、「見る」側

に偏した同時代の男たちに先駆け、男女の役割分担を良くも悪くも脱し、ジェンダーレスの心性に繋がる「見られる」意識を持ちえた男性キャラクターともいえる(5)——論者(徳永)も最初に本作のみを読んだ段階でそのように考えたわけではないが、後述の二作品から得られる解釈と勘案するとそのように思えるのである。

## 二、『海の上のピアノリスト』

「あらずじ」ヨーロッパとアメリカを行き来する客船ヴァージニア号に捨てられていた赤子が、見つけられたその年にちなんで1880(ナインティーンハンドレッド)と名付けられ、船を一度も降りないまま、窯炊きの黒人水夫・ダニーに育てられる。1880が八歳の時ダニーは機関室の事故で死ぬが、1880はそのまま船で暮らし、やがて船内楽団のピアノ弾きになる。トランペット弾きのマックスという親友も得た1880の即興演奏の素晴らしさが船外にも届きはじめ、ジャズの発明者といわれるジェリー・ロール・モートン(実在の同名ジャズ演奏家をモデルにしているが当然この物語でのエピソードは虚構)とのピアノによる決闘にも勝利する。さらに評判を得た1880の演奏が船内でレコードに録音することになるが、そのさなか船窓から室内を覗き込んだ若い女性に1880は突如激しい愛情を抱き、想いをのせた即興演奏でのちにマックスが1880最高の作品(Best work)と強調する一曲を作り上げる。直後、録音された自分の曲を聴いた1880は驚き、レコードを奪い取る。1880は女性にレコードを渡そうとして果たせないが、この時に盗み聞いた女性の言葉で、彼女の父親と自分が以前同船で出会っていたことを知る。船がアメリカに着き、下船していく女性に1880は女性の父との奇縁を語り、「いつか訪ねてきて」と言われ住所も教えられるが、やはりレコードは渡せず別れる。しばらく後、1880はアメリカで下船することを決意し、マックスらに祝福されつつ見送られるが、眼前に広がるアメリカの市街を見た1880はタラップの途中で引き返してしまう。その後1880はマックスが下船した後も、戦争で病院船になった後も船に残る。爆破解体寸前、マックスは船内で1880と対面し、降りるよう説得するが、1880は「八十八と決まっている鍵盤」「軸先と軸のある船」に自分の人生を喻え、人や街が無限に広がる外の世界では生きられないと言い、船に残る。

\*

1880の生育環境ゆえの特異さは、その末路からして明らかに悲劇として描かれてい

るが、その代償のような超絶的ピアノ演奏の能力描写が本作最大の魅力である。ジェリーとのピアノ決闘 (Giano duel) 場面は、一貫して大人 (ジェリー) と子供 (1900) の対比イメージが繰り返される。決闘会場であるダンスホールに煙草をくわえながら入ってきたジェリーは、まずバーでウイスキーを一杯飲み干し、ピアノに座っていた1900に「お前は、ケツの下に海がないと弾けない奴なんだって。(You're the one who can't play unless you have the ocean under your ass, right?)」と挑発し、再び新しい煙草をくわえて火をつけ、席を強引に譲らせる。ジェリーの演奏が始まる。以下のマックスのナレーションが被る。

ジェリー・ロール・モートンは弾いているのではなくて、鍵盤を愛撫していた。女性の身体をシルクのスリッパが滑り落ちるような音……彼の両手は軽やかな蝶のようだった。(Jelly Roll Morton did not play. He caressed those notes. It sounded like a silk slip, sliding down a woman's body……his hands were butterflies, so light.)

彼がピアノを弾き始めたのはニューオリンズのヤバい場所だった。つまり……地元の売春宿で弾き方を覚えたわけだ。(He got his start in the famed tenderloin districts of New Orleans. And, oh, did he learn to stroke the keyboard in those whorehouses.)

一階でお楽しみのお客様は、邪魔になるやかましい音などを求めていない。彼らが欲しいのは、カーテンの裏やベッドの下にそっと滑り込むような、気を逸らされないうような音楽だ。まさに彼の音楽がそつだった。そういう意味で、たしかに彼ははずは抜けていた。(People doing the deed upstairs didn't want any uproar. They wanted music that would slip behind the curtains and underneath the bed without disturbing the passion. That's the kind of music he played. And in that he truly was best.)

このマックスの解説と、その前にみたジェリーの1900への挑発——「ケツの下に海がないと弾けない」云々——は絶妙の対比を示している。義父となる窯炊き水夫のダニーが1900を見つけるのはヴァージニアン号のダンスホールのピアノの上で、1900が寝ていたのは毛布を敷いた荷箱だったが、ダニーはその荷箱を機関室で動き続ける機械に載せて揺り籠がわりにする。その後少年時代まで1900の寝床は宙から吊られた籠に毛布を敷き詰めたような代物で (1900のびんのヘッドがないからであらう)、「こ

こに横臥する1900が揺れている描写がある。実は「揺れる」のは船じたいも同じである——関連として、船を降りたマックスが勝手に身体が揺れて困ると言う描写がある——ことを考えると、ヴァージニアン号じたいが1900の揺り籠 (cradle) であるといえ——実際マックスは「小さな1900は、こんなふうにして育った……船と同じくらい大きな揺り籠で (And that's how little 1900 grew up. Inside that cradle as big as a ship.)」と語る——、その意味で、ジェリーが言う「ケツの下に海」云々は、挑発語としてのケツ (ass) を度外視しても、自分の下部が常に揺れている＝揺り籠のなかの赤子だ、という意味を読み取る事ができる (なお、ケツ (ass) に関しては、上記機関室の場面で赤子の1900が派手な「おもしろし」をする場面があり、フロイト心理学における成長段階の一つ「肛門期」も踏まえられていると思われる。いずれも1900の幼少の暗示といえるだろう)。

一方ジェリーについても「揺れる」ということに関わる描写がおこなわれている。上記マックスのジェリー評に、ジェリーは売春宿で弾き方を身につけたとある。ジェリーは「一階 (upstairs)」の客 (娼婦) のために階下で「カーテンの裏やベッドの下」に滑り込むような音を奏でていたという事になるが、情事がおこなわれるベッドもまた「揺れる」ことを想起すれば、「揺れるもの」の上でピアノを弾く1900、「揺れるもの」の下でピアノを弾くジェリー、とどう近似が明らかになるだろうか。「揺り籠」と「情事のベッド」という対比がそのまま子供と大人の対比になる。

二人のピアノ決闘の経緯も興味深い。先攻のジェリーは前述のように火をつけていた煙草をピアノの縁に置き、先端の火がピアノに届かないギリギリのタイミングぴったりに即興演奏を終わらせ、拍手を浴びる。一方1900は『きよしこの夜』を弾き、響壁を買っ (観客たちは、大人の社交場に似つかわしくない子供っぽい曲として嘲笑する)。

ジェリーの二曲目は二曲目を上回る素晴らしさで、観客のみならず1900も感動して落涙し、マックスを辟易させる。1900は二曲目でこのジェリーの二曲目と全く同じ曲を演奏し、観客たちの罵声を浴びる。バーでジェリーは一杯目のウイスキーをずっと禁欲していたが (一曲目の後、すでに二杯目が注がれていたが、一曲目で利用した火のついたままの煙草を杯の中に落としており、自分の二曲目が終わった後、上記1900の二曲目が始まる直前にもバーテンダーが新しい杯に注ぐとするのを手で制していた)、模倣演奏であることが明らかになると一転し、一杯目を求める。

二曲目直前、憤っていたジェリーは挑発的な言葉——「聞け、負け犬(You stick this up your ass. 典型的な英語の侮蔑表現だが、直訳すれば「こいつをケツに突っ込め」)となり、こゝでも肛門期を意識した表現がみられる」——を言い、決定打ともいえる演奏を見せ、喝采を浴びる。1900は上記ジェリーの侮蔑を受け真顔になり、ジェリーの演奏中、マックスに煙草をねだる。「お前は吸わないだろう(You don't smoke)」とマックスは言い返すが1900は執拗に煙草をくれと言いつづける——「いいからそのろくでもないタバコをよこせ(Just give me a fucking cigarette, will you?)」。ジェリーの演奏が終わると、1900はマックスの煙草を高くかざしながらピアノに近づき火をつけないままピアノの上に置く(観客たちはジェリーの中途半端な模倣として受け取り、また罵声を浴びせる)。シャンパンを飲むようにしている(酒種の変更は祝杯の意味であろう)ジェリーに1900は言う——「自業自得だ(You asked for it, asshole. 上記の意味の定型表現にジェリーに言われた侮蔑語(asshole)を付け加え、後述するように肛門期から連想される幼児性をジェリーに投げ返している)」。この曲で1900は圧倒的な技量を示し(聴いているジェリーはシャンパングラスを床に落とす)、演奏終了後、加熱したピアノの弦に煙草を押し付け、火をつける。驚愕のあまり人々が静まりかえるなか、1900は煙草をジェリーに啜らせさせて言う——「君が吸うといい。僕は吸い方を知らないんだ(You smoke it. I don't know how)」——と大喝采が起り、1900の勝利が決まる。

1900が奏でた二曲の組み合わせは「子供」の恐るべき成長のイメージを持っている。即ち、子供向けのようない曲目『きよしこの夜』優れた大人の模倣としての二曲目模倣だけでも難しいのだが観客たちの多くはそのことに気づかない、そして大人をも凌駕する三曲目、というわけである。また、決闘の小道具である煙草が1900(子供)とジェリー(大人)の対比イメージと響きあうだけでなく、利用法の微妙な違いで両者の技量の違いを表現している。酒についても、別の場面のマックスとのやりとりで1900は飲酒を拒否する描写があり、一貫して「子供」のイメージで1900の人物像が造形されていることがわかる。ジェリーとの決闘場面はいわば「子供」が「大人」に勝利するわけだが、特に最後にジェリーが1900にくわえさせられる煙草が赤子の「おしゃぶり」のように見え、「大人」の幼児性という逆説も読み取れる。多かれ少なかれ理性を滅殺あるいは消失させる飲酒や、子供が取っ組み合っているようにもみえる交合も、大人の幼児退行としての側面を持っており、むしろ1900のような聡い「子供」

のほうがよほど「大人」ではないのか、という印象を抱かせるのである。  
なお、この決闘場面で『きよしこの夜』が登場することは、船の名が「ヴァージニア号」であることと呼応しているのはいうまでもない。1900にはキリストや殉教者のイメージも込められているのだろう。

1900の初恋(にして最後の恋)は、前述した肛門期のあとに訪れる男根期とその挫折といえる。ジェリーに勝利しさらに評判を高めたものの相変わず船を降りない1900のために、レコードの録音は船の一室を使用しておこなわれる。それまでの曲のようにリスミカルなイントロからはじまった演奏だが、おもむろに近づいてきて窓外から見つめる女性に1900が気づいた頃合いから甘く力強い旋律になっていく。しかし女性はまだ物珍しさから覗き込んでいただけで、肝心の演奏が聴こえていない——ということでは、この美しい曲が続いているのにも関わらず女性は横顔を見せて歩き去ることに分かる——。(1900のこの曲は、サウンドトラック盤で『Playing Love (愛を奏でて)』と題されているが、1900の悲恋——愛する(Loving)ではなくそれを奏でること(Loving)しかできない——を物語る題名である。曲じたいも、トルナトーレ監督との名コンビで知られるエンニオ・モリコーネの劇伴作品群の中でも屈指の名曲であり、場面の効果を高めている。1900には、いつも人々を「見る」ことで得られる印象を即興演奏に繋げるという基本設定があり、この場面でも女性を「見る」ことから演奏がはじまるのだが、曲調が高まっていくにつれ、1900の「聴いてほしい」「見てほしい」想いのほうが勝っていくことがみてとれる。

上記1900の「見てほしい(聴いてほしい)」という想いは、『オリンポスの果実』の坂本の「見てほしい」心性と相似を描いている。奇しくも両作が描いている時代は重なっており、アメリカへ向かう船という舞台も共通している。客船と揺り籠の入れ子のような関係も、『オリンポスの果実』の客船とボートのそれと酷似している——坂本は『ポオト生活、約一箇年』、昨日も、今日も、ただ水の上に、陽が暮れて行った。」と日記に書く——ような生活を送っていたとある(2)——。同じ海で遠い親戚のような坂本と1900の悲恋が同時展開しているという想像をするのはオーディエンスならではの楽しみだが、両作の制作年が大きく隔たっていることは考察に値しよう。前述したように、前世紀のこの時代にあつて、「見る」のは男、「見られる」のは女、という役割分担が明確であることは、当時の芸術・デザイン各分野の表現や法制度・社会制度をみるに明らかであり、田中英光の表現がかなり特異だったことが分かる(前述

のように太宰治のそれも並び立つ例外例といえるが)。一方で、『海の上のピアニスト』の1900が女性との出会いでにわかには抱く「見てほしい(聴いてほしい)」心性も、舞台となっている時代に鑑みればやはり特異である——本作冒頭、ヴァージニアアン号がアメリカに着く時、必ず乗客の一人が自由の女神に気づき「アメリカ」と叫ぶのをマックスは「誰かが顔を上げ、彼女を見る。(Someone would look up and see her.)」「海を一目見、そして彼女を見るのだ。(A quick glance out to sea and he'd see her.)」と表現するが、明らかに船を降りられない1900との対比である——。しかし、一九〇八年(和暦では平成十年)という制作年の感覚としてはさほどでもない。関連して、トルナトーレ監督の先行作品『ニュー・シネマ・パラダイス』(伊語題名、Nuovo Cinema Paradiso、一九八八年)の関連描写と比較すると興味深い。ここでも主人公の映画青年トトの初恋とその挫折(一度は成就するが結局挫折)が印象的に描かれるが、「見る」「見られる(聴かれる)」の違いという意味で『海の上のピアニスト』と対照的である。『ニュー・シネマ・パラダイス』では八ミリカメラのファイナダー越しに女性を「見る(撮る)」主人公が描かれるが、先にみたように本作では船窓越しに1900が女性に「見られる」。両者を隔てる透明な壁(窓ガラス/カメラレンズ)が恋の挫折を暗示する——トトは映像に、1900は音楽に想い人への恋情を込めるが、ゆえに彼らはその時その人と向かい合っているとはいえない——点では共通している。この共通点と相違点は、トルナトーレが『海の上のピアニスト』において、「見る」男/「見られる」女という旧来の区分を、ジェンダーレスの時代趨勢に鑑みて逆転させてみたのではないだろうか。(なお、アレッサンドロ・バリッコの原作には主人公が特定の女性に恋をするという描写がなく、本作の1900の悲恋は映画版オリジナルとだけいい。本論が原作でなく映画版のほうを考察対象としているのはこのことによる。)

### 三、『ウォーターボーイズ』

「あらずし」唯野高校二年で同校唯一の水泳部員・鈴木が夏の大会を敗北で終え引退を待つばかりのところ、若く愛らしい女性教師・佐久間先生が着任し、水泳部の顧問となる。佐久間先生を自当てに部活引退後の三年生たちが大挙して水泳部に入ってくるが、佐久間先生が専門であるシンクロナイズドスイミングをやると言う、鈴木を含め五人しか部員が残らない。加えて実は佐久間先生は人妻であり、自分でも気づい

ていなかった妊娠によって産休になってしまい、文化祭での発表という課題だけが残る。引つ込みのつかない五人はともかく独学でシンクロの練習をはじめ、やがて水族館のイルカ飼育員・磯村の些かの外れなコーチも得て徐々に上達していく。一方、受験生でもある鈴木は予備校の講習で近くの桜木女子高に通う木内静子と出会い親しくなるが、シンクロのことは伏せる。しかし一方で「男のシンクロ」の物珍しさが話題を呼び、テレビのニュースにも取り上げられるようになると、一度は去った急増部員たちが復帰してくる。文化祭前日、唯野高校でボヤがあり、消火のためプールの水が使われてしまったことで、翌日のシンクロ演技が不可能になる。そこへ同日に文化祭を開催していた桜木女子高の文化祭実行委員たちが現れ、鈴木たちのために自校のプールを貸してくれると申し出る。唯野高校のそれより大きい桜木女子高のプールでシンクロ演技が始まり、静子に知られたくないため当初逡巡していた鈴木も途中から加わり、多くの観客たちの声援を受ける。演技のクライマックス、鈴木の水泳パンツが脱げるといふアクシデントが起こるが、密かに鈴木のことを察していた静子があらかじめ用意していた手製の水泳パンツをプールに投げ込み、それを身につけた鈴木が人間田筒の頂点に立ち、喝采を受ける。

\*

本作の題名を直訳すれば「水の少年たち」となり、『オリンポスの果実』『海の上のピアニスト』との共通点を見出すことは容易だが、本作の基調は喜劇(正しくは笑劇)であり、上記二作には共通する青春物語に付き物の暗さが排除されている。だが一方で、具体的な展開や描写には多くの通底が認められる。

本作の見せ場は当然クライマックスのシンクロ演技であるが、本論が着目するポイントはその以外の場面でも多い。まず佐久間先生の着任→妊娠判明→産休という急展開は、男女の結びつきとその結実を示し、美しい女性に対する少年たちの憧れと挫折を呼ぶ。佐久間先生が去った後も鈴木たちがシンクロをやめないのは表面上「引つ込みがつかない」ということにとどまるが、主観的にいえば、佐久間先生のような魅力的な女性に認められるような男に成長するための通過儀礼としての意味を持つ。そこで彼らは、シンクロ演技を「見られる」ことを課せられるのである。

関連して、本作は小道具を利用した表現の巧みさが光っている(矢口監督作品の特徴でもあるが、これは先にみたトルナトーレ監督との大きな共通点であると論者(徳永は考えている)。朝礼で佐久間先生が着任の挨拶をする時、スタンドマイクの高さ

を調整しようとするがうまくいかず、他の先生たちが手伝うときらにうまくいかず、マイクが伸縮するような格好になる。鈴木が木内静子と予備校で出会う場面では、瞬時に一目惚れした静子に親しくされた鈴木が炭酸飲料の缶を無意識に振り、蓋を開けると(当然)飲料が飛び出す。いずれも男根を暗示する表現であろう。静子は外見的にいつても愛らしい少女であるが(演||平山綾、登場場面から空手の飛び蹴りをおこない(鈴木が上記缶飲料を購入しようとするが調子の悪い自販機を静子が蹴飛ばすと飲料が出てくる)、「男まさり」のイメージも併せ持たされている。実家の男たちの影響で子供のころから空手に親しんでいたと静子は自嘲気味に言い、一方の鈴木はシンクロのことを秘匿する。そこへ背後からゲイバーのママさん(早くから鈴木たちのシンクロを応援していた)が近づいてきて、左||鈴木・中央||ママさん・右||静子、という構図になり、いわばジェンダーの順列図を形成する。直前の静子||空手、鈴木||シンクロをめぐるやり取りを勘案すれば、いわゆる「男らしさ」「女らしさ」が相対化され、三人のジェンダーが「真ん中」に近づいているような印象を与える(実際三人は画面中央に集まっており、左右にかなり広い空間があるような構図である)。

鈴木たちのシンクロがニュースに取り上げられる場面では、若い女性アナウンサー(演||西田尚美)が「一般的にはシンクロナイズドスイミングと聞くと女性のスポーツと思われるのですが、私は個人的には彼らの演技をぜひ見てみたくなっちゃいますねー」と言う一方で、中年の男性アナウンサー(演||山下真司||熱血青春ドラマなどで活躍してきた俳優)は「いや、私は遠慮しときます」と言う。「男らしさ」の時代変容を示す端的な対比であろう。

自校のプールを貸そうと申し出る桜木女子高の実行委員たち三人の描写も細かい。普段は眼鏡をかけている二人だが、鈴木たちと対面する直前、二人とも眼鏡を外すのである。シンクロ演技を見るときは当然眼鏡をかけており、彼女たちは「見る」局面と「見られる」局面双方を自覚的に使い分けていることが端的に表現されている。本作で鈴木たちが体現する、「見る」だけではない男たち||「見られる」男たちの姿と並置された存在といえよう。

シンクロ演技の場面では、滑稽さを伴う媚態と共に、鈴木たちの身体能力の高さが示され「男のシンクロ」の可能性を感じさせる(特に、まだ成長しきっていない軽量と男の筋力が合わさった表現が目を引き)。複製使用される楽曲の中でも、パフィー『愛のしるし』やフィンガー5『学園天国』はアーティストの個性もあつて中性的なイメ

ージが強く、「男らしさ」「女らしさ」の相対化という本作の主題に沿っている。

演技のクライマックスで発生する鈴木の水泳パンツが脱げるアクシデントからの展開は、男の成長過程をなぞっている。静子がくれた新しい水泳パンツはいわば「おむつ」であり、それによって「再生」した鈴木は最も高い人間円筒の頂点に立つ。先にみた男根表象を想起すれば、この円筒が何を象徴しているのかは明らかである。静子が鈴木にかけ「男前! かつこいいぞー!」という言葉は、逞しい恋人への称賛でもあるが、子供の成長を導いた母の自賛でもあるような印象を受ける。呼応するように、観客の中には無事出産を終え赤子を連れた佐久間先生が来ている。このように考えるとき、シンクロ演技が女子高のプールでおこなわれるという設定の絶妙を痛感する。即ち、一度全裸になる鈴木(水泳パンツと共にゴーグルも外れている)が||再生し、やがて屹立していくその場所は、女(女たち)の子宮の象徴なのである。周到に張り巡らされた伏線が、このシンクロ演技の場面で見事に収束しているといえるだろう。

矢口史靖は本作の監督依頼がプロデューサーから来た時、「男のシンクロ」を「女性用水着を身に付けて化粧をした男がやる」ようなものだと思像し、一度は断つたが、埼玉県立川越高校(男子校)の水泳部が実際に文化祭でおこなっているシンクロ演技のビデオを見て感心し、本作の構想を開始したという(7)。そもそも一九八八年に川越高校水泳部で「水中演技」がはじまった(8)のは、「文化祭に女子校の子たちを呼びたかったから」だという(9)。田中英光(あるいは師匠筋の太宰治、ジュゼッペ・トルナトーレら芸術的感性に突出した男たちが持つていた、「見てほしい」意識と恋愛感情の接続を、高校運動部の部員たちが共有していたということが、ジェンダレス時代の本格的到来を意味していたといえるのではないだろうか。

## おわりに

本論でおこなった考察をキーワードでまとめるなら、水・成長・見られる男、ということになるだろう。前述のとおり各作品間の影響関係は皆無あるいはあったとしても薄く、それよりも、各作品がもつ主題設定や人物造形したいが普遍的なものに届いていることで、奇妙なほどの共通性が見出せるのだと思う。

本論の考察を通じ直感するのは、有史以来続いてきた男女それぞれのありかた、男



人間の関係にまつわる様々な軋轢や諍い——それは文芸をはじめとするフィクション表現の中心主題の一つであるわけだが——を払拭する鍵がこれらの作品に秘められているのではないかとということである。以前より論者(徳永)は、闘争(個人間のものから国同士の戦争まで含む)と恋愛・性愛は根深く繋がっている、というより、同根の「宿痾」であると考えており、それらが生み出す悲喜劇のうちの悲劇を解消する手立てを考えることの一環としても文芸研究をおこなっているつもりなのだが(一方で論者が武術研究を継続しているのも、両者が深い部分で通底しているからだと考えている)、その意味で、多くの論者が言及している『オリンポスの果実』末尾の秋子への問いに接続される形で、自身やチームメイトたちの行く末——おそらくは出征、そして戦死——に関する記述があることに論者(徳永)は強い関心を抱く。

沢村さんは満洲へ、松山さんは爪哇(ジャバ)へ、森さんは北支、七番の坂本さん(引用者注)主人公と同姓の別人)はアラスカへと皆どこかへ行ってしまった。

(原文改行、一行空白) 東海さんは昨年、戦地で逢いました。補欠(サブ)の佐藤は戦死したと聞きました。戦地で、覚悟を決めた月光も明るい晩のこと、ふっと、あなたへ手紙を書きましたが、矢張り返事は来ませんでした。(原文改行、一行空白)

あなたは、いったい、ぼくが好きだったのでしょうか。『オリンポスの果実』27)

足田雅昭はここにみられる時局(戦局)への言及を挙げ、それよりも圧倒的に恋愛描写が多い本作を、作中で描かれる年代からいっても制作年からいっても「異常」と指摘している(10)。論者(徳永)も基本的には同意するが、足田のいう田中および本作の「異常」さには、一定の「必然性」もあるのではないかと——世界各国が巻き込ま

れている時局と個人的恋愛とは無関係の反対物ではなく二重の同心円をなしている、田中の場合、小さい円と大きい円が「通常」と反対になっているだけなのではないか——とも考えている。田中英光らが直面していたのは世界規模で進行する大きな戦争

なので関連記述があるのは当然である、という意味での必然性ではない。どのような規模のものであれ、先に述べた闘争・戦争と恋愛・性愛との結びつきには必然性が、さらにいえば普遍性があるのではないかと、ということである(11)。

関連する事象として、近年若年層に支持された闘争・戦争と恋愛・性愛(特に「見る」視線)が合わさった表現に、オンライン電子ゲームである『艦隊これくしょん』

(平成二十五(二〇一三)年)と『刀剣乱舞』(平成二十七(二〇一五)年)がある。前者は美少女・美女を実在した軍艦に見立て、後者は美少年・美男を実在した日本刀

に見立て、プレーヤーは軍艦や刀剣の蒐集やそれらを駆使しての戦闘を楽しむ。『艦隊これくしょん』は基本的に男性向け、『刀剣乱舞』は基本的に女性向けを意識していることは明らかだが、論者は以前の論考(12)で、対照をなす異性の双生児のようなこの二つの作品を並置した時、かつては男たちがほぼ占有していた「見る」視線を女たちも持つようになりつつある傾向が見て取れる点を評価しつつ、両作に共通する物神

化別の言い方をすれば、「モノのヒト化」というべき倒錯には警戒心を抱くという意味のことを述べた。「モノのヒト化」が「ヒトのモノ化」に転化することは容易に想像され、人間を兵器として消費した(している)近代戦争の発想との近似性を思わせるを得ないからである——虚構と現実を決して無縁でなく相互を変容させる関係にあり、虚構作品は現実世界変容の兆しを伝えると論者(徳永)は考えている——。男の暴力性を束ねておこなう戦争(集団戦闘)は、「見る」能動性と「見られる」受動性のうち前者の延長線上にあるとも言えるが、上記二作品のうち特に『刀剣乱舞』においては、美少年・美男を「見る」鋭敏な視線を駆動力とした戦闘を楽しむプレーヤーたちの多くが女性である点が興味深い(なお『艦隊これくしょん』については、搭乗機や所属艦船あるいは敵のそれらを性的対象としての女性に見立てる作法が実際にあり、その模倣という意味では『刀剣乱舞』ほどの新味がない)。このことが、「見る」能動性と地続きになった暴力性が男性特有のものでなくなりつつあることを意味するのか否か、慎重に考察を継続しなければならぬだろう。その意味で、本論でみた三作品の男たちが示す「見る」から「見られる」への推移は、行き詰まった「男らしさ」を相対化し、「見る」視線のありかたそのものを再考させるのに格好の題材と言えるのである。

### 〈注〉

(1) 田中英光『オリンポスの果実』(『文藝界』昭和十五(一九四〇)年九月号が初出。本論では初出後大幅に加筆訂正が施された鎌倉文庫版(昭和二十二年九月六日)を底本としつつ上記初出誌・初刊本・各種再刊本を参照して校訂をおこなった角川文庫版(西村賢太・編 平成二十七年(二〇一五年)十一月)に拠っている。

(2) ジュゼッペ・トルナトーレ監督『海の上のピアニスト』(伊語題名: La leggenda del pianista sull'oceano、一九九八年、メドゥーサ・フィルム)英語題名: The Legend of 1900) なお本作にはオリジナルとなる伊語二六〇分版と、フライン・ライン・フィーチャーズ(配給会社ニュー・ラ

イン・シネマの製作部』による英語二〇分版がある(日本公開版は後者で、公開は平成十一(一九九九年)が、本論の考察に両者の違いは関係がない。また、本作にはイタリアの作家・アレックス・サンドロ・バリッコの原作、NOBENTO Un monologo、(日本語訳『草薙伸子』『海の上のピアニスト』平成十一(一九九九年)、白水社)があるが、本論では参照程度にとどめ、原則として映画版を考察対象とする。

(3) 矢口史靖監督『ウォーターボーイズ』(平成十三(二〇〇二年)、東宝)

(4) このよつな主人公の、あるいは作者田中の心性に、師と仰ぐ太宰治との共通点や影響がみられることはいうまでもないが、たとえば私小説とは異なる巧緻な仕掛けを施した『女生徒』の「見られる」自意識の表現などをみると、田中のほうが「見られる」ということに対しより切実な恐怖や願望を抱いていたように思える。(太宰と田中の影響関係や交流に関する論考は多いが、上記二人の違いについては、太宰・田中両者と交流のあった戸石泰一「大男の小心——田中英光の苦闘——」(『文學界』昭和三十(一九五五年)九月号)が興味深く、特に太宰の模倣者としての田中像の描出には示唆を受けた。

(5) 島田昭男は、田中英光『愛の手紙』(昭和二十一(一九四六年)に記述がある「頭の毛以外にどこにも毛のないお人形のような、白くすべすべした美しい身体の少女」)「飲み食いも排泄もしない、いわば妖精めいた少女」という理想の女性像に言及し、ヒロイン『オリンポスの果実』の秋子に相当する)「それを見ていたという同作主人公の自己分析を挙げた上で、本論でみた坂本の秋子への幻滅場面の意味を分析している。また奥野健男は、秋子のモデルとされる相良八重と自身を同じくモデルにしたと思しい田中英光『スウェニール』(昭和二十一(一九四六年)でヒロインと主人公が一緒に尿意に迫られ便所を探す描写について「こういう戯画化は、底の浅いものであり、自らの過去を汚すものである。』と述べている(『文学書局』『田中英光全集』)昭和四十二(一九六五年)九月)所収「解説」)。いずれも示唆に富む指摘・考察ではあるが、『オリンポスの果実』における坂本の心性(欲求)のうち最も重要な「見てほしい」部分が切り捨てられていると論者(徳水)は考えている。

(6) 以下、本作の英語台詞は日本で販売されているDVD(パラマウントホームエンタテインメントジャパン)による聞き取りと英語字幕に拠っている(日本語訳は徳水)。

(7) 矢口史靖『映画監督はサービスマンである』矢口史靖のヘンテコ映画術(谷和(二〇一九)年九月、DU BOOKS)

(8) ホームページ「川越高校水泳部OB会」参照。

[http://www.kawatakaka.com/swim\\_ob/swimteam/swimteam\\_history.htm](http://www.kawatakaka.com/swim_ob/swimteam/swimteam_history.htm)

(9) 前掲『映画監督はサービスマンである』矢口史靖のヘンテコ映画術(前掲注7)

(10) 足田雅昭「スポーツしない文学者——祭典の熱狂から抜け落ちる「オリンポスの果実」(書写社)「スポーツする文学 1920-60年代の文化詩学」平成二十一(二〇〇九年)六月所収

(11) たとえば、ジョージ・ルーカス監督の青春映画『アメリカン・グラフィティ』(American Graffiti、一九七三年、ユニバーサル映画)のエンディングがこの『オリンポスの果実』末尾の描写と酷似している。愛車でのドライブ(クルージング)とカールハントを延々と描くこの映画——当然この映画に登場する男たちは女たちを「見る」ことばかりやっている。なおルーカスはこの「クルージング」をアメリカ独特の通過儀礼としている(同作メイキングでの発言(日本版ブルーレイNBCユニバーサル・エンターテイメント所収))——の最後で主人公カールは大学に進学するため飛行機で飛び立つが、彼も含め四人の仲間たちのその後の人生を示すテロップが出る。カールは作家になっているとある一方、テリーはベトナム戦争の戦闘中に行方不明とある(ルーカスのアイデアで、反対するスタッフもいたが譲らずに残したという)。ちなみにこの映画の製作を担当したフランシス・コッポラは後に『地獄の黙示録』(Apocalypse Now、一九七九年、ユナイテッド・アーティスツ)を監督するが、この『地獄の黙示録』の企画段階にはルーカスも最初から関わっており、監督を務める話もあったという『地獄の黙示録』の製作経緯については、カール・フレンチ『Apocalypse Now 地獄の黙示録』完全ガイド(『原題』Apocalypse Now: The Ultimate A-Z Bloomsbury Movie Guide、Bloomsbury Publishing Plc、一九九八年)日本語訳『新藤純子、平成十四(二〇〇二年)一月、扶桑社)、エレノア・コッポラ『地獄の黙示録』撮影全記録(『原題』Notes on the Making of Apocalypse Now、Simon and Schuster、一九七九年)日本語訳『岡山徹、平成十四(二〇〇二年)一月、小学館文庫)などを参照)。このことと、上記『アメリカン・グラフィティ』におけるカールの思慮深さ・ベトナム戦争で行方不明になるテリーの末路を勘案すると、ベトナム戦争の渦中で行方不明になりカンボジアで独立王国を築くカール大佐のキャラクター造形との関わりを想像させる。「カール」という名前が『地獄の黙示録』の準原作であるジョセフ・コンラッド『闇の奥』(英題、Heart of Darkness、一九〇二年)の「クルツ」からとられているのは明らかだが、そもそも『アメリカン・グラフィティ』の主人公が「カール」になったのも「カール」の変奏ではないか。このように考えるとき、『地獄の黙示録』の「描写が思い出される。暗殺者ウィラードがカーツを殺す直前、カーツは以下の言葉をマイクに向かって喋っている——「我々は若者たちに、爆撃による大量殺人のやりかたを教える。だが彼らの指揮官は、彼らが飛行機に「フアック」(Fuck)と叫ぶ瞬間を待たない。それは狼狽たか。』(The train young men to drop fire

on people, but their commanders won't allow them to write "fuck" on their airplanes because it's obscene. 日本販売のDVD『日本へラルド映画』による。日本語訳は徳永。このカーツの言葉は、一方で大量殺人を強いているのに、一方で狼語の落書き程度すら許さない理不尽を揶揄しているものと思われるが、戦争映画としてのみこの映画を見てきたオーディエンスにとってはやはり少なからず不可解である。だが、カーツが闘争(戦争)と恋愛(性愛)の通底を当然のことと考えているとすれば合点がいく。たんなる飛行機ではない、軍用機という属性が狼語を呼ぶということとである。その意味でこのカーツの言葉は青春恋愛映画『アメリカン・グラフィティ』の末尾に戦争の要素が突如入り込むのと同じように対の関係をなしており、興味深い。

(12) 拙稿「金穂子」と「直子」——ジブリ版『風立ちぬ』と『ノルウェイの森』(平成三〇二一〇一八)年二月「表現学」第四号)なお、ジブリ版『風立ちぬ』もまた恋愛と戦争の通底を意識した作品である。