

## 映像と活字の特性

～ 三島由紀夫『潮騒』を例に ～

前田敬子

(2010年1月30日受理)

### 一 はじめに 研究の動機

2010年は「国民読書年」である。国民全体の活字離れを食い止めようと、2008年6月6日の国会で、2年後の今年を国民読書年に定めることが衆参両院全会一致で決まったという。

活字離れ現象が国語力・読解力の低下のみならず、「精神文明の変質」「社会の劣化」につながることへの危惧から、決議された事項らしい。

脇明子『読む力は生きる力』（岩波書店）には、読書の効用について、次のように書かれている。

想像力をはたらかせながら物語を読むとき、私たちは、その場の情景だけでなく、登場人物が感じ、考えているあらゆることを、自然に思い浮かべています。場面によっては、向かい合っている一人の心のなかには不安があり、もう一人の心のなかには期待があって、両者が見ている世界の色合いが大きく隔たっていることを理解していたりもします。これは言うまでもなく、生きていく上で大きな意味を持つ力です。(中略) 想像力はこの先起こりうることを予測するのにも役立ちます。さまざまな知識や、論理的思考力などを総動員して、頭の中に未来図を描きだすのは、想像力です。(143ページ)

読書が一つの物事を別の視点から眺める訓練、先を予測する訓練になるという。ともすれば見過ごされがちな内容にも関わらず、筋道立てて分かりやすくまとめられた文章に、私はまず感動した。若者の活字離れが嘆かれて既に久しい。しかし、

映画化をきっかけに原作本が爆発的に売れる現象は否定できない。「最近の若者は」と、いかにも老成した口を利く前に、映像と活字の決定的な差をどれくらい検証しただろうか…。「そうだ」と自問自答した。小説とその小説を映画化したものを比較することによって、それぞれの特徴を明らかにする授業を構成してみようと考えた。

そこで、題材に選んだのは三島由紀夫原作の小説『潮騒』と1975年東宝によって映画化された山口百恵主演の作品『潮騒』である。小説『潮騒』を選んだ理由はその明快さによる。28歳の作者が、古代ギリシアの小説『ダフニスとクロエ』を下敷きに、三重県の海に浮かぶ神島を舞台として描いた作品である。牧歌的で明るいハッピーエンドの恋愛話でありながら、文章は細部に至るまで緊密巧緻、しかも全体に音楽性とでも呼ぶべき美しいリズムが流れている。また、映像については、吉永小百合や堀ちえみも主演を務め何度も映画化されているのだが、中でも山口百恵主演の映画が凡そ原作に忠実との判断から、これを選んだ。

当初は原則的な違い、たとえば「活字では表現可能な微妙な心情も、映像においては表現しにくい」「活字では登場人物の背景、自然の描写など時間の制約にとらわれず説明できることも、映像ではカットされてしまう」「活字は個人の想像力によって内面にイメージされていくが、映像は、製作者の意図で限定され、原作とは別の作品になりがちである」などの差を漠然と想定していた。しかし、何度も読み、何度も再生を繰り返すなかで、作品に即した具体的な構成の差を発見し、改作に至った理由を考察することができた。

以下、まとまりをつけつつ説明したい。

## 二 映像と小説の分析

### 1 「行為」によって進む映像と「心理」によって支えられる活字

～出会いの場면을例に～

映画は、水汲みの場面から始まる。てんびん棒を両肩で支え桶を担いで石段を下りる初江は、駆け上がってきた新治の前で桶を落としてしまう。行きがかり上、新治は後始末を手伝った。映画ではこの出来事が後の伏線として効果的にはたらく。

初江の姿が心から離れない新治は、母親に「水汲みの下手な女」を知っているかと探りを入れる。この行為によって、鑑賞する側には「水汲みの下手な女」に対する新治の興味が露わになる。一方、初江も新治に好感を持ち、観的哨で再会する場面では、初江の方から礼を言う。原作に無い水汲みの場面の挿入によって、2人は名乗りあう前から好意を抱き合うように構成されており、内面に生じた好感は、お互いの言葉や行為となって外に表れ、映像の上でわかりやすく示されている。

原作の小説ではどうか。出会いの場面は、算盤と呼ばれる道具に寄りかかって休む初江の姿を、通りかかった新治が無遠慮に見つめるだけである。そこに具体的な会話は無い。その後、新治は初江の美しさに引かれながらも、身元をつきとめる手だても無く、噂が耳に入るのを待つだけである。したがって、原作においては、観的哨で再会する場面まで、新治は人知れず初江との邂逅を反芻するだけで、その思いは片側通行なのである。

ところで、原作に忠実な映像表現は可能なのだろうか。算盤にもたれて休む初江の姿を新治が初めて目にしたとき、新治が受けた衝撃や初江が感じた新治の視線、新治の人知れぬ片思いの心理などは、仮に映像で表現したにせよ、動きに乏しいものになる。つまり、映像にするのは難しく、活字ならでは効果が期待される状況と言える。

出会いの場面に限らず、一般的に映像は「行為」を描き、小説は「心理」を描くことを特徴とする。映像が外面的具体的な行為から内面を想像させるのに対し、小説は逆に内面的抽象的な心理を読者

の内面に立ち上らせることによって、人物の外面的具体的な姿や行動までを想像させるのだ。

ところで、映像においては音響の効果も可能である。小説における出会い、つまり算盤の場面は、映画の冒頭で主演山口百恵が歌う歌の詞に活かされている。近づく新治の姿を初江の視点から表現する歌詞である。原作を読んだ後に聴くならば、この歌詞の良さを一層味わうことができる。

海を見つめていた 船にもたれていた  
 風に ふかれていた 燈台つづきの浜辺  
 あなたの日に焼けた 姿が近づいた  
 かすかに潮の香が 私をくすぐった  
 名前も知らない 初めての人  
 何も言わない それだけの人  
 でも 恋ね たしかに 恋でした

### 2 「見えないものは想像し難い」映像と「見えないものも想像できる」小説(1)

～初江の恋敵、千代子の存在を例に～

燈台長の一人娘の千代子は、東京で大学生活を送っており、学校の休みには島に帰る。新治にひそかに恋心を抱く千代子は、美しい初江に嫉妬を覚え、結果的に初江と新治の二人を窮地に追い込むのだが、この点は小説も映画も共通している。

映画と小説の差の一つは、初江が千代子に嫉妬を覚えるタイミングである。

小説では、初江が嫉妬するのは、千代子が現れる前である。燈台長の奥さんが「千代子から手紙が来ていてね、新治さん元気かってわざわざ書いてあるのよ。千代子は新治さんが好きなのとちがうかしら」と言うのを聞いただけで、初江は未だ姿をみせぬ千代子に嫉妬し急に黙り込む。そして新治に確認する。「千代子さんのことや。何ともないんやね」「何ともあらへん」。ここで、初江と新治はお互いの好意を確認するのである。皮肉なことだが、千代子が新治との恋の成就を思い描きながら島に戻っても、初江と新治の間に千代子が割って入る隙など既に無くなっていたのだ。

他方、映画では、千代子が新治を誘惑する場面を初江は目のあたりにして嫉妬する。燈台長の奥

さんの「千代子から手紙が来ていてね、…」という台詞は映画にもあるが、初江不在の場面で発せられるため、初江は千代子の気持ちを事前には知らない。千代子は、母親と初江の前で、新治にライターを押しつけながら「(燃えているのは)私のハート」と新治を誘惑する。新治はいたたまれず逃げるように去っていく。初江が嫉妬して「千代子さんのことや。何ともないんやね」と新治に確認をとるのは、今しがたの千代子の誘惑を指している。つまり、映画では、千代子が初江をさしおいて新治に積極的に迫るのだが、皮肉なことに、それがかえって新治と初江の心を固く結び付けるきっかけになるように改作されている。

なぜ、映画は原作をこのように改めたのか。それは、映像が「見えないものは表現しない」、つまり未だ姿を見せぬ相手への嫉妬は表現しづらい特性をもつためであろう。映像を流しながら、映像に表れない事柄、たとえば登場人物の心象風景や過去や未来の事柄などを、台詞という音声表現だけで鑑賞者に理解させるのは困難である。例を他の映像作品に求めるなら、例えば英国の推理小説『シャーロックホームズの冒険』や『ミス・マーブル』の終盤、犯罪のからくりが説明される時、しばしば内容が映像を伴わない場合がある。説明と映像がかみ合わない場合、当然ながら、台詞に全注意を傾けなければ理解しづらい。流れる画面に意識を集中させる鑑賞者は、映像に操作されて想像力が抑制されている。静かに活字から読み取るときには、想像力を自分のものとして十全にはたらかせることができない状態にある。

未だ眼前に現れてもいない千代子に脅える初江の「心理」を映像に表すことは難しい上に、仮に表現し得たにせよ、千代子が画面上に「見えていない」うちは、鑑賞者の内部においても千代子への感情が動いていかないのである。

更に映像は「そういう行為があったなら、次は当然こうなるはずだ」という幾分わかりやすい筋書きを用意し、その筋書きの必然性によって大多数の心理的共感を集める性質をもつものと思われる。「私のハート」と千代子が新治にささやく映像によって、「千代子は新治に好意をもっている」ことが紛れようもなく鑑賞者に伝わる。「きっと

初江は嫉妬にかられるだろう」と想像していると案の定、初江は新治に確認する流れとなり、予想通りの展開に、鑑賞者は安心して見ていられる。

### 3 「主役中心」の映像と「それぞれの人物が自立する」小説(1)

～千代子は恋愛の脇役にすぎないのか～

映像は、画面の絵の流れそのものが主役中心に構成される。他方、活字を読む場合はどうか。たとえば千代子という登場人物について書かれた部分を読むときには、読者は千代子だけを見つめ、あるいは千代子に自分を重ね合わせつつ進んでいく。他の登場人物についても同様である。つまり、活字を読む場合には脇役とすら意識せず、様々な登場人物になり代わって読み進んでいく。

要するに、映像からは中心的人物にそった物語を受け取るが、小説からは登場人物それぞれの独立した存在を読み取り、更にそれらが林立し複雑に絡み合った状況全体を受け取る。

初江の恋敵「千代子」の存在を見ていきたい。

千代子の性格は、映画と小説では正反対と言っても過言ではない。映画の千代子像と小説の千代子像には大きな差がある。

まず、第一に新治への恋心に質的な差がある。

先にも述べた通り、映像の千代子は「(燃えているのは)私のハート」などと口にしてはばからない。新治が日頃ライターなど必要としないにも関わらず、千代子は新治のためにライターを買って求め、押しつけるように手渡すなど、独り善がりな面が窺われる。島へ向かう連絡船から「新治さあ～ん」と周囲を気にすることなく叫んだり、島の有力者、川本安夫に対しても皮肉やからかいを口にしたり、やや独善的ではあるが、明るくのびやかな人物として登場している。

他方、小説の千代子は新治の気を引くためにプレゼントを用意することすら思いつきそうになく、ましてや「私のハート」などと言える女性ではない。船の上から新治に手を振る快活さも無く、川本安夫に対しても心の中では呆れているが、表だって皮肉を言うような世慣れた性質ではない。所謂、消極的思索的な人物として描かれている。

そして、何よりも小説の千代子の特徴づけるのは「自分は醜い」という意固地な劣等感である。新治に心惹かれてはいるが、劣等感に苛まれて個人的な関係を結ぶことができない。小説の中で唯一の、二人の具体的な交流は「新治さん、あたし、そんなに醜い？」と千代子が尋ね、新治が「なあに、美しいがな」と答える場面だけである。

したがって、小説では千代子の登場以前から初江は嫉妬心にかかられていると先に書いたが、内向的な千代子が積極的に新治に迫ることなどあり得ないことを以てすれば、たとえ千代子が島に帰ってこようとも、千代子の母親（燈台長夫人）が娘の心を代弁でもしてやらない限りは、初江が千代子に脅える必要など全く無かったのだと言える。

次に、噂をまき散らしたことに関する後悔の仕方に差がある。映画の千代子は他律的・他罰的で、小説の千代子は自律的・自罰的である。

映画の千代子には、父親の薫陶が効いている。父親の「ひどいことをするものだ。この島に対する冒涇だ」という言葉に千代子は胸を痛める。善悪の基準が自分の外にあり、外の基準に照らして自己変革しようとする点は、知識人らしい一面と言えるかもしれない。しかし、その後、自分の不始末の解決を父母に託す点は、お嬢さん育ちの我が儘で甘えん坊の一面を示しているとも言える。

一方、小説の千代子は、「島への冒涇」「善悪の判断」という外側の基準より、「愛する人をひどい不幸に陥れてしまった」自分の行為を相手との関係性の中で捉えなおして悲しむ。自分は醜いと思ひ込む故に、現実界で新治との関係を築くことができない千代子だが、内面では自らの善なる心を新治に捧げている。親に頼る前に、自ら新治の審判を仰ぐことによって、千代子は自分を罰し、恋を終わらせる覚悟であった。劣等感を抱くが故に、異性に愛情を抱くことも苦しみに他ならず、鬱屈した心から悪い噂を広めた行為によって更に苦しみを深め、元気を失った新治の様子を見て更に悲しむ。都会に戻り、母親に宛てた手紙の中で懺悔するのだが、読んだ母が「自殺でもしはしないか」と危惧するのも、自罰的な千代子像にはふさわしい。小説の母親は、父親にも明かさず一人で奮闘する。この点、映画では母親が娘の手紙を

島の女たちに読ませており、それでは千代子の悪事が島中の知るところとなり、千代子の面目は丸つぶれである。この母親の行為こそ、千代子を二度と島へ帰らせないだろうと私などは心配してしまうのだが、小説の母親（燈台長夫人）からは、娘の尊厳を守ろうとする、一個の独立した人間像、母親像を感じることができる。

ところで、映像が根本的に目に映る主人公を際立たせる表現形態であり、加えて制作者側の主人公を際立たせる何らかの意図が働く場合、映画の千代子の性格設定には必然性があった。当時のアイドル山口百恵を主人公の初江役に起用し、「純情可憐な少女」として印象づけるためには、恋敵の千代子は「誘惑する女」「わがままで強引な女」として対照させるのが効果的である。

その点、原作ではどうか。小説の初江は実は「肉感的な女性」である。胸の弾力や唇の感触などに新治は感動し魅了される。だからこそ、対極に位置する千代子像は、東京の大学に通う一応の教養人だが、頭でっかちの空想家で、女性としての魅力を男性にアピールする手だてを一つも思いつかない女性として描かれるのが必然だったのだ。

ところで、「千代子」という人物は単に恋敵として配置されただけなのか。小説においては、重要なテーマを託された人物であり、映像もまた作者の意図を読み取り、適切に表現したように思う。

小説の千代子は地味である。自分の顔を殊更に醜いと思ひ込み、新治に恋い焦がれながらも近づくことができない。内面に渦巻く嫉妬から、初江と新治を貶める噂をまき散らしてしまうのだが、人知れぬ劣等感の蓄積が本人にとってすら思いもかけぬ反社会的行動に走らせるモチーフは、後の作品『金閣寺』の寺に放火する主人公に通じるように思われる。劣等意識のために周囲に壁を作り、自ずと観念の世界に内向していく人物像は後の作品に形を変えて引き継がれていく。

映画では「文明の毒で島を冒涇する」千代子が強調されており、小説では「体験を伴わない、肥大した観念ゆえに苦しむ」千代子が強調されているが、全体として大きく捉えるなら、「海神に守られた純粹素朴な主人公（新治）」と「都会の文明に毒された千代子」という構図がある。



「文明の毒」、「観念に支配されてしまう人間」は、小説が書かれた当時において、作者の関心の核であったかみならず、その意味で千代子は作品の中で、実は最も動かし難い重要人物だと言える。

「考える」ことの危険性を動物的な勘で察知し潜在的に避ける新治に対して、千代子は実体験よりも先に、映画や小説を通して「頭」で恋愛を知ってしまった。「僕はあなたを愛しています」という男の目を一度は見てみたいが、醜い自分には一生見られぬものと「観念」で決めてかかっている。「頭で考える」ことから始終、自縄自縛の苦しみを受けている。作家三島由紀夫は、「考える」ことへの警鐘を作品の主要テーマに据え、千代子という人物に意図的に反映させたのかもしれない。

その例証となる箇所を次に掲げる。前者は千代子が島を離れる前に、感情に振り回される自分を恥じる場面である。後者は新治が初江を八代神社で待ちながら、駆け落ちや心中を思い、考えることの危険を察知する場面である。登場人物の姿を借りて、作者の思いが語られているように思う。

千代子の下駄は、ひとあしひとあし冷たい砂に沈んだ。砂は彼女の足の甲から、またしのびやかに流れ落ちた。だれも忙しくて千代子に目もくれなかった。毎日のなりわいの単調なしかし力強い渦が、この人たちをしっかりとらえ、その体と心を奥底から燃やしており、自分のように感情の問題に熱中している人間は、一人もいやしないのだと千代子は思うと、少し恥かしい気持ちがあった。

(新潮文庫 120ページ)

彼は今喜びに勇んでいる筈の自分の心が、どこか一ヶ所挫けて動かない理由がわかる気がする。今夜会うときの初江は、いずれ早急の解決を迫るだろう。駆落ちか？ところが二人は孤島に住んでいる。舟で逃げ出そうにも、新治は自分の舟を持っていないし、第一、金がない。心中か？島にも心中をした者がいる。しかしあいつらは、自分のことしか考えない勝手なやつらだ、と若者の堅実な心は拒んだ。死ぬことなどを一度でも考えに上せてみたこ

とはなかったし、何より彼には養わなければならない家族があった。いろいろ思いめぐらしていると、時間は意外に早く経った。考えることの不得手な若者は、ものを考えるということのこの思いがけない効能、暇つぶしの効能を発見しておどろいた。が、若いしっかり者は、考えることをきっぱりやめた。どんな効能があろうとも、ものを考えるという新しい習慣に、彼が何よりも先に発見したのは、端的な危険であったから。

(新潮文庫 135ページ)

#### 4 「主役中心」の映像と「人物それぞれが自立する」小説 (2)

～新治の母親を例として～

新治の母親が初江の父親である照吉との談判に向かう場面がある。談判のタイミングが映画と小説では異なる。

映画では、新治と恋敵である安夫が一緒に大型船に乗り組むことになり、それを新治と初江を切り離すために照吉が仕組んだ策略であると早合点した母親は、直接、照吉と話をつけるべく出かけていく。「汝が初江の親なら、わしも新治の親やで。親心なら誰にも負けやせん」と新治の母親役、初井言栄の演技が冴える。

小説では出来事の順番が異なり、母親の談判は、大型船の話の前である。初江との仲をさかれ元気を失った息子を見て、胸を痛める母親は、ある時、思い立って照吉を訪問する。ところが、照吉は面会さえ拒絶し、母親にとっては屈辱的な結果に終わる。初江が詫びの意味でハンドバッグを渡すのもこの後である。その後、大型船に乗る段になると、母親は照吉に対する反発も何も表明しない。

小説の母親は何をタイミングに照吉の家に向かうのかと言えば、黒揚羽である。母親は目の前で風に逆らう揚羽蝶を見て、俄かに勇気を得たのだった。風に舞う蝶に刺激されて、心境を変化させる母親を、映像で表現するのは至難の業であろう。映画では、船長と母親の言い争いの場面を挿入し、その勢いで母親が照吉を訪問するという分かりやすい展開に改めてある。

ところで、新治の母親の人物像に着目すると、映画では全般的に「親心」が強調されているが、これは新治を中心に据えた位置づけと言え、「主役中心」の特徴を裏付ける。一方、小説では母親の他、「一人の女性」としても描かれており、海女としての自尊心や寡婦として覚悟が垣間見えて、逞しく生きる姿が印象的である。母親の人生の厚みや心の深さが、小説の幅となり、読者に複眼的な捉え方を促しているようだ。

食器を洗いながら、母親は息子が嵐のなかへまた出てゆく姿をじっと見た。彼女は敢て出先を尋ねなかったが、尋ねさせない力が息子の後姿にはあった。いつも家において、家事を手つだってくれる娘を、一人も生まなかったことを彼女は後悔した。

(新潮文庫 70ページ)

こんな思い出にも傷つけられずに、持ち前の陽気さで自分の健康を誇って、息子同様戸外の嵐のためにたのしい心をそそられた彼女は、皿洗いをすますと、きしめいている窓の灰明かりの下で、裾を払って投げ出した自分の足をつくづく眺めた。よく日にやけた稔りのよい腿は、わずかな皺もなく、そのあらたかに盛り上がった肉は、ほとんど琥珀色の光沢を放っている。『こいじゃまだ、子供の三人や五人は生めるな』そう思うと、貞潔な心は俄かにおそろしくなると、身じまいをしてから良人の位牌を拝んだ。

(同上 71ページ)

## 5 「見えないものは想像し難い」映像と「見えないものも想像できる」小説 (2)

～時間軸の差…歌と音楽の繰り返しで魅せる映像とモチーフの繰り返しで魅せる小説～

小説では、目に見えない何者かに運命を託そうとする願掛けの場面が何箇所もある。冒頭で新治が八代神社に祈願する場面は、恋の成就を感謝する最終場面の伏線にもなっており重要だが、その他にも次の三か所を指摘することができる。

- (1) 新治が初江と観的哨で会ったとき、「隼」を目にし、それを吉兆として捉えることで、会話が滑らかになる場面
- (2) 千代子が連絡船で歌島に帰るとき、「鷗」が鉄塔を超えたら島で何か良いことが起こるはずだと賭けをする場面
- (3) 新治の母親が息子の恋をかなえてやりたいと思いついたとき、風に逆らう「蝶」を見て無鉄砲な勇気を得、照吉と談判しようと決断する場面

いずれも、「隼」「鷗」「蝶」の小動物に登場人物は心を動かし、次の行動を起こしている。しかし、これらは映画では表現されていない。人知れぬ逡巡、信じるともなく気にしてしまう暗示や迷信など、心の微妙な陰りを映像で以て鑑賞者に伝えることは難しいのである。

思うに、映像の手法は「『今』の連続」である。「今・今・今…」と時間軸に沿い、ひたすら先に進む表現形態であり「未来を予測する、過去を思い起こす」など時間軸を前後自在に移動することが難しい。願掛けは「未来」に視点を飛ばすことであり、しかも内面的で、映像化が困難である。

活字においては、進行を一旦止めた補足・追加が可能である。小動物に予兆を感じたり、振り返って予兆の意味していた内容を改めて解釈したりすることも表現可能である。人間は、「今・今・今…」の連続を生きながらも、内面意識は時間軸を自由に行き来する。ヒトの精神活動そのものは映像表現よりも活字表現に近いと言える。存在の弱さや深さの表現は、活字表現に分があるようだ。

表現の形を見ると、『潮騒』の小説において、「隼」「鷗」「蝶」と形を変えながら繰り返される願掛けは、読書の時間差を味方につけたりリズムを構成し、読者に活字表現独特の魅力を伝えている。

一方、映像における「繰り返し」は音響である。船の出帆や海女の潜水などでは快活な音楽、新治と初江の心が通う場面では甘い音楽が流れ、一定の音楽の繰り返し心地よい。「箏笛 長持ち 挟み箱 それだけでもたせてやるからにゃ 必ず出てなど 戻るなよ」の伊勢音頭は、映画全体を通じて6回流れるが、歌い手を変え場面を変えて何度も繰り返されることで、滑稽な軽みが添えられ

るとともに歌島（実際の呼称は神島）の風土の魅力が温かく醸し出されている。

映像と活字を比較すると、時間制約に差がある。表現する側にとっても課題だが、享受する我々も異なる時間制約の中で、操作されながら、それぞれの魅力を受け止める。時間は読者に委ねられているが読書の進行時間差を味方につけた繰り返し表現で厚みを増す小説と、時間を鑑賞者の自由にさせず「今・今・今…」の累積に一定の音楽を繰り返すことで心地よさを生み出す映像は対照的な表現方法である。

## 6 視点の違い

～「男性」作者の視点が生きる原作～

最後に当然と言えば当然だが、表現の視点の差を挙げたい。小説は男性の視点、映画は客観的第三者の視点で描いている。

小説は、初江の肉体的な魅力を強調するが、これは作者の男性としての視点の表れである。

初江は気がついて、今まで丁度胸のところ  
で凭れていたコンクリートの縁が、黒く汚れているのを見た。うつむいて、自分の胸を平手で叩いた。ほとんど固い支えを隠していたかのようなセエタアの小高い盛り上がりは、乱暴に叩かれて微妙に揺れた。新治は感心してそれを眺めた。（新潮文庫 33ページ）

急いで来たので、少女の胸は大きく息づいていた。新治は沖の濃紺のゆたかな波のうねりを思い出した。（同上 43ページ）

「おお、苦し。あんまり笑うて、ここんところが苦しうなった」と少女は胸を押さえた。仕事着の色褪せたセルの縞が、胸のところだけ巨きく動いている。「ここんところが痛うなった」と初江は重ねて言った。「無事か」と新治は思わずそこへ手をやった。「押さえてもろたら、少し楽や」と少女は言った。

（同上 44ページ）

「この弾力だ。前に赤いセエタアの下に俺が想像したのはこの弾力だ」と若者は感動して思った。（同上 79ページ）

また、「白い貨物船」の姿に「未知」を重ねて眺める場面を繰り返す中で、新治が危機を乗り越え、男性として逞しく成長する過程を描いている。

原作の『潮騒』は、新治という男性主人公の「成長物語」と言える。その点、比較すれば、映画の『潮騒』は男女二人の「恋愛物語」と言える。

とはいうものの、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、若者は不思議な感動を以て見た。世界が今まで考えもしなかった大きなひろがり  
を以て、そのかなたから迫って来る。この未知の世界の印象は遠雷のように、遠く轟いて来てまた消えていった。（新潮文庫 21ページ）

夜の突堤に出て、若者は潮風に顔をさらした。すると、はじめて十吉から初江の身元をきいた日の夕方に、水平線上の夕雲の前を走る一艘の白い貨物船の影を、ふしぎな感動を以て見送ったことを思い出した。あれは「未知」であった。未知を遠くに見ていたあいだ、彼の心には平和があったが、一度未知に乗り組んで出帆すると、不安と絶望と混乱と悲嘆とが、相携えて押し寄せて来たのである。

（同上 135ページ）

彼は遠ざかる歌島の姿を眺めた。そのとき、この島に生れこの島に育って、何ものよりも島を愛してきた若者が、今は島を離れたいと切に思っている自分に気づいた。船長の申出を受けたのも、自分が島を離れることを希んでいたからである。（同上 153ページ）

ふしぎな自足感  
は彼を離れなかった。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とは別種のものであったが、また新たな感動を新治に与えた。「俺はあの船の行方を知っている。船の生活も、その艱難

も、みんな知っているんだ」と新治は思った。少なくともその白い船は、未知の影を失った。しかし未知よりももっ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った。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。かつては遠くに眺めたあの「未知」に、たしかに一度、新治はその堅固な掌で触ったのである。

(同上 171ページ)

### 三 考察

映像は「目に見える分かりやすさ」を追求し、「行動」「見えるもの」「主人公」「歌・音楽」を前面に押し出し、逆に「心理」「見えないもの(クローズアップされることの少ない主人公以外の登場人物など)」を脇に追いやる性質をもつ。

ところで、映像に特徴的な「心理よりも行動」「主人公の進む軸に従って一筋に進む」という性質は、「昔話」即ち口承文学の「語り」に相通ずる性質でもある。瀬田貞二『絵本論』には、子どもの文学の特徴は「行動」によって進むことであると示されている。

このように、まず人物が登場して、その人物に必要なかぎりの時と場所と性質(属性)が簡明に与えられ、ただちに事件にはいっていきます。(瀬田貞二『絵本論』168ページ)

形容より事実、心理よりタイプ、あるいは行動が、子どもの文学の磁針です。

(同上 170ページ)

また、小澤俊夫訳マックス・リュティ著『ヨーロッパの昔話』にも同様に、昔話の感情や性質は行動を通して示されるとあるが「心理よりも行動」という点がまさに映像の性質に通じる。

昔話が感情とか性質をそれ自身のために、あるいは雰囲気をつくるためにのべることはまれである。感情や性質が話のすじに影響をおよぼすときにだけ、昔話はそれらについて

語る。そのばあいにも、感情とか性質は名詞としてのべられることはあまりない。つまり主人公の同情心、無邪気あるいは義狭心という名詞がのべられることはなくて、主人公が虐待された死者を買ってやったこと、兄たちを警戒しないで信頼していたこと、あるいは兄たちを罰しないで助けてやったことなどの事実でもって主人公の性質が示される。性質や感情は話のすじのなかで表現される。

(マックス・リュティ『ヨーロッパの昔話』22ページ)

昔話はできるだけ内的なものかわりに外的なものを持ち、精神的推進力かわりに外的な衝撃をもちいる。(同上 26ページ)

同じ本には、また、主人公のみを追う話の展開の仕方についても言及されている。

脇役はまわりのへりに立っていて、ただ対照人物として、あるいは話のすじの道づれとしてのみ重要なのである。物語のまばゆいばかりの照明は、主人公の歩むせまい道と、主人公だけを追っていく。(同上 117ページ)

ここから、「心理より行動」「主人公中心」という特徴は、映像のみならず口承文学にも通ずる特徴だということが指摘できる。主人公中心であり、行動を描くことは必ずしも「欠陥」ではなく「特徴」として捉えるべきものであろう。

ところで、映像や口承文学は、筆記された文学に比べ一層、時間の流れに沿って音や言葉が並ぶ性質(線条性)が顕著だと言える。語りなどの音声は、時間軸の上を後戻りせずに「今・今・今…」の累積とともに前にのみ進んでいく性質をもつために、主人公にスポットライトがあたり、主人公だけを追って一筋にストーリーは進んでいくのである。そして、外部から描写する性質のために、心理よりも行動を描くことになるのである。

文字の場合にも、読者は時間の流れに沿って語を追いついて意味を受け取っていくには違いないが、言葉をゆっくりと味わったり、ページを後戻りした



り、何箇所かを繰り返し交互に見比べたりすることが可能である。行きつ戻りつしながら、ここに存在しない過去や未来、見えてはいない人物の内面をも思い描くことができる。ここから導き出されるのは、映像や口承文学とは逆の「行動より心理」「脇役にもスポットライトを当てる」手法は、筆記された文学に特有の性質であるということである。冒頭で脇明子氏の言う、「他人の心を推測する力」や「先を予想する力」を養うには、「映像」文学よりも「文字」による文学が有効であるという結論に行き着く。

#### 四 おわりに

読書が日常生活における他人の心を読む力や未来を予測する力と直結するならば、映像に浸る生活は「目に見えない、心で感じるしかないもの」を遠ざけていく。恐ろしく残念なことだ。ヒトは「眼前に無いもの」、つまり「過去や未来、他人の心」を思い描くことができるはずなのに、その才能を十分に開花させることなく眠らせてしまうからである。人間の精神がもはや質を変えてしまう。個人レベルのみならず、社会全体のレベルを、ある次元に抑え、固定させてしまう懸念がある。

「大切なものはね、目に見えないんだよ」（サンテグジュペリ『星の王子様』）や「見えぬけれどもあるんだよ」（金子みすず『星とたんぽぽ』）の言葉に接するとき、我々は確かに感動を覚える。読むことはロールプレイングに似て様々な人間の視点から一つの物事を多角的に見ることにつながる。理屈では説明しがたい心理や弱い心を受け入れ、内面の葛藤に耐える経験は、映像よりも活字によってこそ追体験されるものである。

日本語の美しさに触れるという点においても、読書は何ものにも代えがたい。文章内に仕掛けられたモチーフが和音のように響き合う美しさに気付く経験、「国語力」というものがあるとすれば、優れた表現に「感動する力」とほぼ同義であろう。青春時代に言葉や文章に感動する経験があれば、あらゆる方向に敷衍して、思考を厭わない姿勢を保ち続けるに違いない。「活字離れ」とは単に活字から遠ざかることだけを意味しない。言葉への

愛着、言葉による複雑な思考の放棄である。

だが、「映像が悪か」と言えば、映像には映像の魅力があり、文字で読む文学とは別枠として享受すべきだという考えを私はもっている。たとえば『潮騒』の映画では、田舎びた少女の初江と都会化された千代子の対照を、下駄とハイヒールを並べて一瞬のうちに表現する。燃え尽きた松の灰のたった一瞬のアップは嵐の日の密会を思い起こさせるに充分である。映像を無視することなど今日ではもはや不可能であり、映像に吞まれず冷静な分析能力をもつことが求められているのだ。

余談になるが、テレビドラマは、気まぐれな視聴者に評価が委ねられており、極端に言えば、まさにチャンネルをひねった瞬間に評価される運命にある。そのため、視聴率を第一とする制作現場では、「視聴者に考えさせないこと、一目見れば分かるように作ること」が求められるようだ。「刹那的な面白さ」即ち、単純なギャグや美しい俳優の映像など、絶えず視聴者を刺激し、刹那的満足を与える画面が展開される。そこに「深さ」は無い。視聴率が低くとも精神的な深さを掘り起こす番組というのは、制作が難しいのかもしれない。

また、テレビやラジオの言葉は、すべてとは言わないまでも、往々にして「軽く、浅い」。一定時間を埋める言葉である。仮に、重く深い内容が扱われていても、他と均質に見えてしまう。しかも背景には、ひっきりなしに音楽が流れている。音楽なしの場面を探すのが難しいほどである。

「聴く」側も華やぐ雰囲気はほしただけであったりする。注意して聴かない。生身の人間の、いわば魂から発せられる言葉（叫び）までを、商業ベースの言葉と同列に置くようになり、まともに受け止められなくなってしまった。ここ30～40年の間に、人間が心からの言葉や聴く耳を失った原因に、テレビラジオは大きく関与している。

成熟した社会をめざすなら、視聴者側は冷静な距離感をもって、良い番組を育てたい。刹那主義に操られるのではなく、映像に批判的な視点も、備えていたいものである。

『潮騒』を題材として映画と小説を比較したが、2009年映画館で上映された『さまよう刃』（東野圭吾原作）、『沈まぬ太陽』（山崎豊子原作）など

はいずれも好評のようで、映像が鑑賞者の心にくい込み、ものを「考える」きっかけとなり、結果的に活字に回帰させていくなれば理想的である。

『潮騒』の中盤、八代神社で初江を待つ新治は「駆け落ちか心中か」と思い巡らせ、考えることの危険性を察知した。一方、容貌の醜さから消極的になる千代子は、観念の危険性を作者によって託された登場人物だったのかもしれない。だが、三島由紀夫が『潮騒』を発表した1954年から既に56年という年月が経過した。2010年の今、「考えることの危険性」を危惧する猶予など無く、待った無しで「考えることの必要性」に迫られている。「精神文明の変質」「社会の劣化」を抑える手立てが国会で議論されるほどに。

真の豊かさは、人の心の深淵…思考や心の深さ

を感受して、心から「感動する力」を取り戻すことに他ならない。むしろ、積極的に一人ひとりが「考えること」、「考えることを厭わないこと」によって初めて、閉塞的なこの時代にも、確実に穏やかな光が差し込んでくるように思われるのだ。

#### 《引用図書・参考文献》

- 1 脇明子『読む力は生きる力』岩波書店 2005年
- 2 三島由紀夫『潮騒』新潮文庫 S33年
- 3 東宝映画『潮騒』1975年（東芝EMI株式会社DVD『潮騒』2000年）
- 4 瀬田貞二『絵本論』福音館書店 1985年
- 5 マックス・リュティ『ヨーロッパの昔話』岩崎美術社 1969年
- 6 朝日新聞 2010年1月1日 第2部「ドラマは挑む」
- 7 松岡享子『ことばの贈りもの』東京子ども図書館 2009年