

岩井俊二、小説から読むか？映画から観るか？

——『ラヴレター』／『Love Letter』論——

平野 芳信

一

映画監督、岩井俊二の小説『ラヴレター』はまず、「月刊カドカワ」に平成六年（'94）一月から連載されはじめ、翌平成七年（'95）四月まで全篇の前半部分に相当する六章分が発表された。

それと時期を同じくして映画化が進行し、中山美穂、豊川悦司主演では同名の映画『Love Letter』として封切られた平成七年（'95）三月に後半六章が書き下ろされ、単行本として上梓された。

私が岩井俊二の名を知ったのは、ある友人に教えられて観たこの映画『Love Letter』によつてであった。映画『Love Letter』を初めて観て、そして小説『ラヴレター』を読んで、何よりも驚かされたのは、この作品のどの部分にもどこかで験（み）たことがある痕跡が認められることであつた。その上この作品においては、通常ならご都合主義と批判されても反論できないような禁じ手まがいの設定が、我が物顔をしてまかり通つていたのだ。にもかかわらず、この作品は我々の心の琴線に触れるなにかを奏でている。

小説『ラヴレター』（と同時にほぼ映画『Love Letter』も）とは、次のような物語である。

神戸に住む渡辺博子は二年前、山の遭難で恋人藤井樹に死

なれていた。三回忌の三月三日、彼女は法要の後、樹の母安代に乞われて雛人形の飾りつけを手伝った。その際、偶然樹がかつて住んでいた小樽の中学の卒業アルバムを見つけ、ふとした悪戯心から住所をひかえて帰り、そこに手紙を送る。安代の話では一家が小樽を去った後、彼らが住んでいた場所は国道が通ったということであり、その手紙は決して届くはずもなかった。

ところがくるはずのない返事が博子に届いた。しかも藤井樹から。混乱した博子は、この出来事を秋葉に告げ、相談する。秋葉はガラス工芸作家で、博子と樹が会え、うきつきかけをつくった人物であり、博子を愛していた。樹との絆を捨てきれない博子は、返事を書き送る。それに対してまたしても返信が届く。何度目かの手紙の往還の後、博子は、作家仲間の展覧会に招待された秋葉に誘われ、小樽を訪れる。二人は博子が手紙を送った住所に建つ洋館をたずねるが、そこにいたのは一人の老人だけだった。

この直後、博子は自分によく似た女性の姿をみかけ、秋葉は同級生の中に藤井樹がもう一人いる可能性に気づく。はたして、返信の主、藤井樹は市立図書館で司書をする女性であ

り、博子のフィアンセであった藤井樹と同名で、卒業まぎわに男の藤井樹が転居してしまったために、彼女の住所だけがアルバムに残されていたことがわかる。

事情の分かった博子と樹の間で手紙がやりとりされる中で、二人の藤井樹は三年間クラスをともにし、一緒に図書委員をやっていたことが明らかになってくる。しかも博子は男の樹が半ば一方的に女の樹に恋し、その思いを告げる前に転居してしまったのではないかということに気づいてしまう。なぜなら、博子と樹がはじめて出会った日、彼が一目惚れという言葉で口にし、いきなり交際を申し込んだからであり、それは博子と樹が姉妹（双子）とっていいほどよく似た容貌をもっていたからであった。

ある日、樹は博子に母校の写真を撮影することを依頼され、校門をくぐり、かつての恩師に再会する。恩師から現図書委員の間で流行している、藤井樹ゲームについて教えられる。そのゲームとは男の樹が中学三年の時、誰も借りないような本ばかりを借り、その図書カードに自分の名前を書く悪戯をしていたのを、まるで愛の伝説か何かのように現在の委員たちが思いなして、藤井樹と書かれたカードを競争で探し出すというものだった。

博子と秋葉は樹が遭難した山を訪れていた。博子は樹への思いをふっきたため、秋葉は博子との交際を樹の霊(?)に告げるために。ちょうどその頃、小樽の藤井樹は風邪をこじらせ、肺炎をおこし、生死の境をさまよっていた。

女の樹は中学三年の冬、父親を喪っていた。風邪をこじらせて肺炎を併発して手当が遅れたのである。正月早々、葬式

に続き、母親が過労で寝込んだりして学校どころではなかった。そんなある日、男の樹が図書館から借りた『失われた時を求めて』を返してくれるように頼みに来た。自分で返すようにと彼女がいうと事情があつてそれができないと彼はいつた。その真相が分かったのは一週間後であった。久しぶりに登校した彼女は彼の机の上に花の活けられた花瓶が置かれているのを見、心臓が止まるほど驚く。彼が突然、転校したことに對する男子生徒の悪戯だったのだが、彼女は花瓶をたたき割ってしまう。しかし彼との約束は守り、託された本は図書館に戻した。

ようやく病の癒えた藤井樹のもとに、中学の後輩図書委員たちがやって来た。応対に出た樹に一冊の本が差し出された。マルセル・ブルーストの『失われた時を求めて』だった。生徒たちにいわれるまま、中の図書カードを取り出し、裏を見て、樹は言葉を失った。そこには中学時代の自分の似顔絵が画いてあったからであった。

この梗概を読めばもはや自明のことであろう。藤井樹という同名の男女の男がその偶然ゆえに女に恋し、あまつさえ転居先で、彼女と酷似した女に出会い一目惚れする、という二重の偶然が描かれている。もし『ラヴレター』という小説が、中山美穂というタレントの二役によって映像化されていなかったら、この二重の偶然はあまりに安易な都合主義として非難されていたはずである。少なくとも小説でしかなかったなら、この作品はそれほど注目されなかったに違いない。なぜなら『ラヴレター』に描かれたような偶然は、現実には起こりえやうはがなく、坪内逍遙の流れをくむいわゆるリアリズムを追求するという小説理論から

は逸脱しすぎているからである。

映画公開直後、山根貞男氏は次のように評している。

注目の新人監督・岩井俊二の長編第一作で、切ない恋心の波立ちを手紙を軸につづる。全編じつに口当たりがいい。良すぎるほどで、だまされたような気さえするが、映像づくりの達者なことは疑いない。

山で遭難した婚約者を忘れられない若い女が、彼の昔の住所あてに手紙を出す。と、天国からか、ちゃんと返事が来た。手紙のやりとりがはじまり、恋心がうねってゆく。

手紙の返事を書いたのは、死んだ彼と中学の同級生だった同姓同名の女性で、中山美穂がヒロインとその女性を二役で演じるゆえ、画面では、中山美穂と中山美穂が手紙のやりとりをする。この基本設定がうまい。むろん一つで二つのフジイツキという名も飛び交い、全体がシンメトリー構造だといえる。舞台が神戸と小樽で、二人のフジイツキの母親役が加賀まりこと范文雀なのも、対称性の印象を深めずにはおかない。

恋心はそんな構造のなかでこそ発動する。手紙の往復とともに、同姓同名の男女中学生の姿が回想シーンで甘酸っぱく描かれ、現在と過去が合わせ鏡の形になり、二人の中山美穂のあいだを、波のようにうねるカメラの動きに乗って、彼への想（おも）いが切なく揺れるのである¹⁾。

この映画『Love Letter』は三カ月のロングランを記録し、この年の映画賞をそうなめにした。これによって監督岩井俊二の名はそれまでのカルト的な名声から、より一般的なそれに押し上げられることになったのである。

二

私が『ラヴレター』という映画に驚ろかされた理由は他にもある。この作品がああ『タッチ』や『めぞん一刻』や『ノルウェイの森』と同じ『最初の夫の死ぬ物語』でもあったからである。

藤村正之氏はかつて、あだち充の『タッチ』における和也、達也、南の三者関係をルネ・ジラルルの『欲望の模倣論』を補助線として分析し、それと夏目漱石の『こゝろ』を比定した。ジラルルの『欲望の模倣論』あるいは『欲望の三角形』とは、藤村氏によれば次のように定義し、解釈されている。

欲望の主体をS、客体あるいは対象物をO、欲望を媒介する他者をMとすると、SのOに対する欲望は、Sから自発的に発するのではなく、MのOに対する欲望を模倣することによって発生する。このS、M、Oの三者関係を称して、ジラルルは『欲望の三角形』という。この命題の含意は、人間はどんな他者とも無関係に自律的に客体へ働きかけることはできず、媒介者たる他者の不可避の影響をはっきりと自覚することによってのみ、人間は自由になりうるという点である²⁾。

『ラヴレター』(『Love Letter』)が『最初の夫の死ぬ物語』であるならば、当然、ジラルルの『欲望の三角形』がこの作品における博子と樹と樹の関係に置換可能であるはずである。女の樹は博子から唐突に送られてきた手紙によって、かつての恋を知るわけだが——樹のこの鈍さは何とこの時期の少女たちの純粋さを象徴していることだろう。なぜなら無垢とは、鈍感の別名以外の何物でもないからである——博子からの手紙とは、同時に男の樹からの手紙でもあることを意味しており、そのことがこの作品に

『ラヴレター』のなかで、樹が博子にプロポーズする場面を見てみよう。

「あたしプロポーズしてもらえなかったんだよ。あの人に。掬星台まで呼び出してね、ちゃんと手には指輪のケースまで握りしめてるの。でも何も喋らないの。ふたりで二時間ぐらいかな。黙ってペンチに座ったままで。そのうちね、なんだかかわいそうになってきてね、仕方ないからこっちから言っただけなの。結婚してくださいって」

秋葉が素頓狂な声を上げた。

「どうしたん？」

「ハッハッハッハッハ！」

「すまんすまん」

秋葉が言った。それは博子が一番よく知っていることだった。
〔11〕

拜啓、藤井樹様。

お元気ですか？ 私元気です。

渡辺博子

$$(\lceil 1 \rceil)$$

おそろくそれゆえに——この場合のそれゆえとは二重三重の意

— 66 —

しかも『ラヴレター』において興味深いのは媒介者としての博子、媒介者の媒介項のみとしてこの作品の中で機能し、女の樹は博子（媒介者）の欲望を模倣することによってしか自らの恋を自覚しえず、またアイデンティティを保ちえない点である。つまり『ラヴレター』はジラルルの〈欲望の三角形〉という命題に、鏡に映し出された虚像のように忠実に従っているというわけである。

三

『ラヴレター』が『最初の夫の死ぬ物語』であるとするなら、説話論的還元によって、昔話『猿掣入』にまで遡行できるはずであろう。この点について検証してみよう。

酒に酔ったのか、ふと梶親父が鼻歌を歌い出した。それが松田聖子の『青い珊瑚礁』なのに博子は気づいた。

「なんですか？ みんなのテーマ曲なんですか？ それ」と博子が訊いた。

「あ？」

梶親父がちょっと驚いた顔をした。

「その歌、あいつが最期に歌ってた歌や。谷底に落ちてな。姿は見えへんのや。この歌だけ聞こえとるんや」

博子は言葉を失った。そして思わず秋葉を見た。

「なんでよりによって人生最期に松田聖子やったんやろ。だってあいつ松田聖子大嫌いやったんやで」

秋葉は苦笑いを浮かべながらそう言った。

「おかしな奴やったな」

「そやな」

〔11〕

このシーンは先に引用したプロポーズの場面の直前におかれたものだが、たとえば、『青森県三戸郡』に伝わる『猿掣入』の、次のようなユニークな終わり方と対比したとき、ある興味深い事実が浮かび上がってくる。

その『猿掣入』の後半部分は次のようなものである。猿と結婚した娘は、はじめて里帰りする際、猿に父親が何よりも餅が好きだと告げる。しかも臼からつきたての餅でないと食さないの、臼を背負っていけという。そうやって里帰りの途中、谷川までくると桜が咲いていた。娘は父親が桜の花が何よりも好きなのでと、臼と桜に頼む。猿が臼をおろして桜をとろうとすると、父は土臭い餅は食べないからと言って臼を背負ったまま桜の木に上らせた。その結果、枝は臼の重みで折れ、猿は川に落ちてしまった。最後は「流されながら、／流るる猿は惜しぐない／あとに残りし ふみはかなしい／と歌をよんだということだ。」と結ばれる。

『日本昔話事典』によれば、『猿掣入』という昔話は、その話型が結婚後の里帰りに入水させる里帰り型と嫁入りの途中に入水させる嫁入り型に大別され、里帰り型は次の部分から構成されるという。

（１）爺さんが山の畑で、畑打ち（田の草とり、あるいは田の水涸れ）に疲れ果てて、畑打ちをやってくれた者には、娘の一人をやるとつぶやく。

（２）猿が出て来て、たちまち畑打ち（田の草とり、あるいは田の水引）をやりおえ、娘をもらうことを約して帰る。

（３）爺さんは困って、３人の娘にわけを話すと、２人の姉

娘は拒むが、末娘は猿の嫁になることを承諾する。

(4) 末娘は猿のもとに嫁ぐが、その里帰りには、餅を入れた臼を猿に背負わせて、山道を下る。

(5) 途中、きれいな藤の花(桜の花)の咲くのを見て、末娘は、猿に臼を背負ったまま、その花を取ってくれと頼む。

(6) 猿は、それによって木に登ってゆくが、娘の言葉に従って、先の枝の花を取ろうとして、枝が折れ谷川に落ちる。

(7) 猿は、辞世の句を歌いながら、流されて行く。

(8) 末娘は無事に家に戻り、2人の姉とはちがつて、仕合わせな結婚をする⁷⁾。

さらに、この辞世の句を詠みながら流されていく点については、次のように記述されている。

ところで、この猿入譚の伝承は古く『古事記』の時代まで遡ることが指摘されている。中巻、応神記(大山守命と宇遲能郎子)の物語に、その投影をみるものであるが、水の中におとされた大山守命が、辞世の句を歌いながら流されてゆくモチーフは、たしかに「猿入」の昔話と一致している⁸⁾。

もう説明の要はないかもしれないが、あたかも男の樹が谷底に落ちた後、大嫌いであつたにもかかわらず、松田聖子のヒット曲の一節「ああ、私の恋は・・・」と歌うのは、ちょうど昔話「猿入」里帰り型で、猿が辞世の歌を謡いながら死んでいくのに正確に対応しているからであり——その意味で構造を正確に型どっているからであり——、なぜ大嫌いであつたにもかかわらず松田聖子なのかといえば、彼女が一九八〇年代を代表するアイドルだったからである。つまり松田聖子とは時代の意匠を体現した記号であつたがゆえに、『構造』が『語り』のレベルに干渉を及ぼし

て選択させたと解釈できると思われる。

これ以外にも、『ラヴレター』が『最初の夫の死ぬ物語』である証左は枚挙に暇がない。たとえば、渡辺博子にとって、最初の夫(求婚者、恋人と呼んでもさしつかえはない)が藤井樹であることはいうまでもないであろう。では女性の藤井樹にとって最初の夫とは誰であろうか。それは端的に言えば二人いる。一人は彼女の父であり、もう一人は男性の藤井樹である。父親が最初の夫にあたるのは、ちょうど紡木たくの『ホットロード』における二歳の時に死んだ宮市和希の父親がそうであるのと同然である。と同時に藤井樹もそうであることは、彼が急に転校した後、父親の葬儀を終えて久しぶりに登校した藤井樹が彼の机の上に花瓶が置かれていたのを見、叩き壊すことで容易に推測できる。

これ以上は贅言になると思われるので差し控えるが、それにしても、この『最初の夫の死ぬ物語』とは、いったい何を表象しているのだろうか。

四

『ラヴレター』という作品における樹と博子という作中人物が、姉妹(双子)であるといっているほどよく似ているという設定は、最初に指摘したように安易な都合主義の産物であるが、そう断言してしまうには、いささかのためらいを感じてしまう。なぜならこのテキストから、この二人がよく似ている(他人の空似)という要素だけは、絶対に排除できないからである。本稿第一章の山根氏の表現を借りるなら「恋心はシンメトリー構造の中でこそ発動する¹⁰⁾」からなのだ。確かに一歩まちがえば、この設定は駄

作に陥るほとんど紙一重のところであらうじて均衡を保ち、我々に感動を与える。それが言い過ぎなら、ある種のプレザンス¹¹を感じさせるのである。それはなぜなのであろうか。

それを解明するために小説『ラヴレター』と映画『Love Letter』それぞれにおいて、樹と博子という二人のキャラクターが酷似した容貌をもつということがいかなる意味をもつかということについて考えたいと思う。というのは、これまで小説『ラヴレター』と映画『Love Letter』を、基本的に同じテクストとして扱ってきたが、博子が初恋の相手の樹によく似ていたがゆえに樹の恋の対象になりえたことが、小説では抵抗なく納得できるのだが、映画では微かに齟齬感をおぼえてしまうからである。

もちろんそれは映画と小説がジャンルを異にすることから生ずる違和感かもしれない。あるいは先述したように、私の場合映画を先に観た後に小説を読んだためにそう感じるのかもしれない。が、そのどちらでもない私の何かがささやきかけるのだ。

そこでその齟齬感、違和感の内実を検討してみようと思う。もちろんそれは、これまで検討してきたように岩井俊二の『ラヴレター』(『Love Letter』)が『最初の夫の死ぬ物語』であることが、何を意味するかについて知るために有効な手段であると考えるところでもある。

映画『Love Letter』においては今更いうまでもなく、樹と博子を中山美穂という一人のタレントが演じている。いわゆる一人二役である。本来それは原作である小説『ラヴレター』で樹と博子がよく似ているという、最も重要な設定を強調ないしは生かすためであつたはずである。

ところが表現の媒体として、映画は映像、小説は言語を用いる。

映像と言語のどちらが媒体として優れているかは別にして、映像は眼にしたその刹那、直感的にその意味を情報として伝達するために有無をいわさぬ説得力をもつ。そのため小説を読まずに映画『Love Letter』を先に見た場合、中山美穂という一人の女優が、樹と博子の二役を演じているために、原作の小説とは異なる印象を観客に与えてしまうのではないだろうか。

たとえば江藤茂博氏は、すでに次のような指摘を行っている。

渡辺博子と現在の藤井樹(女)は、中山美穂の二役である。しかし、その二つの役の外観を髪形や住んでいる場所の言葉で差異をつけるわけでもない。つまり映像のなかの形象による区別はほとんどない。ただその声のトーンで演じ分けられているだけであつた。そのため観客は、物語の当初はその内部に注意深く身を置き、物語の展開のなかでそれぞれが誰であるかを判断しなければならない¹²。

つまり映画の場合、初めから中山美穂が樹と博子を演じ分けていることに、つまり二役であることに気づく観客の方が少ないのではないかということである。小説『ラヴレター』で樹と博子がどれほどよく似ていると表現されても、読者は決して同一人物のように似ているとは思わないはずである。それはシナリオでも同じである。ところが映画では中山美穂の一人二役によって、樹と博子は「他人の空似」であるどころか、ほとんど同じ(瓜二つ)のように観えてしまうのである。

全編じつに口当たりがいい。良すぎるほどで、だまされたような気さえするが、映像づくりの達者なことは疑いない¹³。

という山根貞男氏の批評が的をえているとしたら、それは「映像づくりの達者なこと」という点ではなくて「だまされたような気

さえする」という箇所であるだろう。繰り返しになるが、小説『ラブレター』の場合、どれほど博子と樹がよく似ていると表現されていても、決して映画のように同一人物の二役のようになどと思わないであろう。にもかかわらず、映画『Love Letter』のみを先行して観てしまうと中山美穂という一人の女優が樹と博子を演じているために、少なくとも冒頭部分では、瓜二つの別人が存在するのではなくて、文字どおり同一人物の二つの物語と誤読される危険性を有していることは指摘したとおりである。が、それは誤読ではないのかもしれない。

なぜなら岩井俊二は、おそらく小説家である前に映画監督だからである。確かに小説『ラブレター』の方が先に発表されはじめた（正確には映画と小説はほぼ同時に成立したと推測されるので、シナリオが一等最初にできていたと思われる）が、映画監督であった岩井俊二は、おそらくよく似ている二人のヒロインを設定して小説を執筆しはじめた当初から一人二役で映画化することを念頭においていたはずだからであるといいかえても良い。もちろんこの場合の映画化とは具体的なそれを指しているわけではない。実際に映画化されたのは結果にすぎない。とするなら樹と博子を実際に同一人物が演じることで実は、この物語の本質に根ざした何かが開示されてしまったのかもしれない。

何回かの手紙のやり取りの後、樹は次のような博子からの手紙を受け取る。

彼女の次なる手紙はこうだった。

拝啓、藤井樹様。

あなたは誰ですか？

渡辺博子

あたしは戦慄した。

この人はいかに何がなんだかわからなくなってしまったのだろうか？ あたしはもう一度「主」にすぎた。彼女に頼ることに抵抗もあったが、眷族は眷族にしかわからないという考えもあった。あたしは「主」に今までの手紙を全て見せて意見を仰いだ。

「主」は手紙を見ているうちに驚くべきことを発見した。

「この子、多重人格者ね」

「え？ 多重人格って、ビリー・ミリガン？」

「そ。ビリー・ミリガン。見てよ、これ」

そうやって「主」が示したのは最後の「あなたは誰ですか？」と書かれた手紙だった。

「これだけ筆跡が違うわよ。」

（略）

「あるんなら自分で考えなさいよ。あたしは断然、多重人格説を支持するわ。そもそもあんなの手紙が引き金になってるのよ。あなたは誰ですかって最初に切り出したのは、あんなの手紙でしょ？ それでこの女、わけがわかんなくなったのよ。もともとこいつあんなのことなんか知らないよ。ただ知ってるって思い込んでただけなのね。ところがあんなの手紙をもらって、突然現実に直面してしまったのよ。お互いアカの他人って現実。追い詰められた彼女は、そこでもう一度現実逃避を図る必要が出てきたのね。それがつまり別人格になりすますってことよ。つまりあんなのことを知らないもう

ひとりの自分になっちゃったってわけ」

〔4〕

ここで博子がビリー・ミリガンという「多重人格者」に喩えられているのは、きわめて暗示的である。実際にはこの手紙は博子になりすました秋葉からのものであり、筆跡が異なるのは当然であり、博子は多重人格でもなんでもないのである。にもかかわらず、物語の表面的な流れの中で博子が多重人格者であると呼ばれているのが暗示的なのである。つい先ほどの映画の樹と博子を一人二役で演じるという設定が、瓜二つの別人が存在するのではないのかもしれないという主旨の指摘をした。逆にいえばそれはまさに同一人物の二つの物語——多重人格者の物語、あるいは日本人に特異的に現れる多重人格症の一種である記憶喪失者の物語——と読み換え可能であることを示唆しているからかもしれないのだ。だからといってここで『ラヴレター』（『Love Letter』）が多重人格者の物語であるといったのではない。小説における樹と博子の「他人の空似」の関係が、映画における二人の多重人格性のメタファーにすぎないということが重要なのである。ちなみにいましがた引用した「主」による多重人格の指摘のシーンは、映画では削除されており、その意味でも小説における多重人格という解釈はメタファーであることを補強していると思われる。

本当に主張したいのは、多重人格は単なる表象であって本質ではないということなのだ。繰り返すが、それはメタファーにすぎない。しかしきわめて示唆に富むメタファーでもある。なぜならもしかりに別の人格を生みだす病気を描いているにしろ、そうではないにしろ、要するに『ラヴレター』（『Love Letter』）とは現在博子という名前をもつ女性が、樹と呼ばれていた頃の自分を探し求める物語であることに根本的な意味があるからである。つ

まり《最初の夫の死ぬ物語》の根底には、自らの正体を見きわめるというアイデンティティ探索の謂が込められているということなのだ。しかもそのアイデンティティをつきつめていくと驚くべき場所にたどりついてしまうのだ。

金原由佳氏は『Love Letter』撮影現場検証 ぼくは邦画の旗手じゃない¹⁴で、岩井作品の特徴として「ストーリーやテーマには共通性がなく、強いて共通点を挙げるなら、あるイメージやあるモチーフが基になってストーリーが組み立てられていくので、そこに込められるメッセージ性はきわめて希薄であり、隠喩的だ」と指摘し、『Love Letter』について「物語が進むにつれ明らかにされるのは、岩井監督曰く「相手不在の恋愛」である。何と悲しく、今の若者を反映しているんだらう。そして岩井監督の遠回しの描き方が象徴するように、恋愛ですら、私たち世代は正面から立ち向かえない¹⁵。」と記している。

樹が同姓同名ゆえに樹に恋し、転居先で瓜二つゆえに、博子に恋するとは「相手不在の恋愛」の際たるものであり、皮肉にも、内実が不在ゆえに姿形や名前に執着せねばならない岩井作品の本質を象徴しているからでもあるだろう。さらにいうなら「相手不在の恋愛」とは、「対象不在（喪失）の創造」というある時期からの表現者全体の現実を反映しているのだ。描くべき新しい素材も、事象も、方法も、喪われた世代の代表が村上春樹であることはいうまでもない。彼らに出来ることは、ありもしない現実を捏造することだけだったのだ。つまりはかつての《構造》をトレースすることしかできなかったのである。岩井俊二もまた、村上春樹が歩んだ同じ道を踏襲しているのだ¹⁵。

五

岩井俊二は、小説『スワロウテイル』のあとがきの中で、次のようにいつている。

『フライド・ドラゴン・フィッシュ』からちょうど半年が過ぎていた。まわりからあれの続編をやろうとそそのかされて、それで書き始めたのがこの小説のきっかけである。続編とか言いながらあの主人公たちがほとんど出てこないような話にしてしまおう。(略)

書き上がったこの小説はすぐに映画プロデューサーの河井真也氏のもとに届けられ、続けて僕はシナリオの作成に取りかかった。(略) かくしてプロデューサーの河井真也氏が読んで映画化しようと決断された段階でこの小説は任務を完了した。(略)

僕は映画『スワロウテイル』の準備に取りかかりつつ、その隙間でドラマを一本こなすつもりで、本当に軽くなすつもりでシンプルでコンパクトなストーリーを書いた。それが最初の『ラヴレター』であった。ところが思わぬ巡り合わせでこれが映画になることになり、映画『スワロウテイル』は中断を余儀なくされた。(略) そして『ラヴレター』を通過し、石井竜也監督の『ACRI』の原作「引用者注——小説『ウォーレスの人魚』の原型のことだと思われる」を書き終えて、今年改めて『スワロウテイル』が再開された。ところが、

……やべえ。

僕は思わずそうつぶやいた。久々にページを開いた『スワ

ロウテイル』のシナリオはボロボロになっていた。『アンドウ』は例外だったが、『ラヴレター』や『ピクニック』や『ACRI』たちは『スワロウテイル』からてんでに好きなページをちぎって自分のネタにしていたのだ¹⁶。(傍点引用者)

この岩井俊二自身の述懐には、きわめて注目すべき内容が包摂されていると思われる。すなわち彼の言葉を信じる限り、映画『FRIED DRAGON FISH』、小説『スワロウテイル』、映画『Love Letter』、映画『ピクニック』、小説『ウォーレスの人魚』の間には、モチーフにおいて共通する要素があったと想像されるからである。あえていうならそれは、どこを切っても同じ図柄がでてくるという意味で、金太郎飴の美学とでもいべきものなのである。

芸術家はその処女作に向かって成熟を強いられるといわれるが、天才とはその生涯を通じてある一つの物語しか描かない(描けない)のかもしれないと私は考えている。その意味で、映画監督岩井俊二は天才である。金太郎飴の……。

さて、映画『FRIED DRAGON FISH』、小説『スワロウテイル』、映画『Love Letter』、映画『ピクニック』、小説『ウォーレスの人魚』の間に共通のモチーフが認められるとして、それはいかなるものであるか。映画『FRIED DRAGON FISH』に焦点を絞って、この問題を考えてみよう。

映画『FRIED DRAGON FISH』は次のようなストーリーを有している。

場末の興信所の自称探偵、相田のもとにコンピューター・システムのセールスマンが訪れ、現在モニターキャンペーン期間中で、無料でオペレーターを派遣するという情報をもた

らす。結局、セールスマンのオペレーターがすべて二〇代の女性であるという口車に乗せられ、相田はそのF-902システムを試すことになる。いざデルタ・レディースが派遣されてくると、彼女は決してオペレーターには見えないプー・リンウオンという女性であった。

機械音痴の相田に、プーは検索の方法を指導しながら「トーマスさんのペットのドラゴン・フィッシュを探してください」という依頼内容に、思わず吹き出してしまう。が、システムがフリーズ状態になってしまい、代わってプーが暗唱コードを入力すると、依頼者のトーマス・アーヴィングに関する情報がトップシークレット扱いになっていることが判る。

実はアーヴィングは国際手配されている犯罪者で、行方を探しているドラゴン・フィッシュはワシントン条約で売買禁止になっている、時価一千万円ともいわれているスーパーレッド・ドラゴン・フィッシュのことではないかということが判ってくる。

スーパーレッドは謎の男鳶山によって持ち去られ、彼の秘蔵っ子と思われるナツロウという謎の少年の部屋に預けられていた。少年は手練の暗殺者であった。その後、鳶山が出入りする八二カ所の熱帯魚店の情報からスーパーレッドの居場所の手がかりが判明する。プーは探索の途中、偶然ナツロウのアジトを訪れ、ナツロウはプーに熱帯魚をフライにしてご馳走する。プーは本来の調査を忘れ、ナツロウに淡い恋心を抱く。しかし警察の捜査の手が、ナツロウの身辺近くにまで届くに及んで、鳶山は再びアジトを移すことにする。移動の直前、ナツロウはプーの元にドラゴン・フィッシュをもたら

す。

ナツロウが消えた後、トーマス・アーヴィング逮捕の記事が掲載された新聞をもった相田が帰ってくる。残されたドラゴン・フィッシュを調べてみると希少種のスーパーレッドではなく、ごく普通のシルバー・タイプにすぎないことが分かり、依頼主の逮捕で謝礼も期待できぬので、二人はドラゴン・フィッシュをフライ料理にして食べ始めた。するとテレビでアーヴィングが再逮捕されたニュースが流れる。逮捕の理由はシルバータイプの雌の卵巣にスーパーレッドの卵を植え付けていた容疑の為であり、その卵巣は時価十数億円の価値があるということであった。

劇中、プー・リンウオンとナツロウが初めて出会った際、ナツロウにビルの上階からいきなり「何探してんの？」と声をかけられて、プーが「あのさ、この辺、マルホ運輸って、知らない？」と答えるとナツロウが「宝探しじゃないの？」と唐突に問いかけるシーンがある。けだしこの物語が〈聖杯探求譚（たからさがし）〉であることを象徴しているだろう。また、アジトを移動する直前に鳶山が「この水槽も小さすぎるか」と呟く場面はナツロウとドラゴン・フィッシュがこの作品においては等価値の存在であることを意味していると思われる。

まあ、恋愛……ある恋愛の形なのかな。理屈でいえば、隔離されたため純粹すぎる少年と、ああいうハチャメチャであるが故の、恋愛のレの字も知らずに通りすぎてしまったという意味でウブな二人が出会ったので、あの二人ともけっこうああいうものになったっていうことなのかもしれないね¹⁷。

これは岩井俊二自身による『FRIED DRAGON FISH』の

解説の一部である。ここで留意すべきは、謎の少年とプーの関わりを作者が括弧つきながら「恋愛」と呼んでいることである。先述した鳶山の「この水槽も小さすぎるか」という台詞を引き、ドラゴン・フィッシュ・ナツロウ・宝という関係式を思い出しただきたい。宝（高価なドラゴンフィッシュ）探しをすることが、いつしか恋人（たとえそれが疑似的な括弧つきのものであるとしても）を探すことにスライドしていくことだと読み代えが可能であるということではないだろうか。

つまり《最初の夫の死ぬ物語》としての『ラヴレター』は、『FRIED DRAGON FISH』と同じ《構造》をもち、それは要するに「自分探し」の物語であるということである。岩井作品は、その最深部に聖杯探索譚という《構造》を有し、そこから《最初の夫の死ぬ物語》という《話型》を派生させたというべきなのかもしれない。

同様に『ウォーレスの人魚』が自己探求の物語であるなら、それは《聖杯探索譚》以外の何物でもなく、その意味では『FRIED DRAGON FISH』も『ラヴレター』も『ピクニック』も『スワロウテイル』も同じ構造をもっているということである。『FRIED DRAGON FISH』ではドラゴン・フィッシュとナツロウが、『ラヴレター』では識閥下の恋が、『ピクニック』では自分自身（アイデンティティ）が、『ウォーレスの人魚』では人魚が、それぞれ聖杯として探されるのである。

六

笠井潔氏は「聖杯と探索——志水辰夫『あした蜉蝣の旅』」で、

一九八〇年代には、たぶん蓮實の視野「引用者注——『小説から遠く離れて』のことを指すと思われる」には入らないような領域で、もうひとつの「宝探し」物語が隆盛をきわめていた。当時、「冒険小説・ハードボイルド」と呼ばれたジャンルにおいて。その代表作家は船戸与一、北方謙三、志水辰夫、逢坂剛など。注目された時期は少し遅れるが、このリストに、大沢在昌と藤田宜永の名前も付け加えることができる¹⁸。

と指摘し、このエッセイのタイトルに掲げた志水辰夫の『あした蜉蝣の旅』が、聖杯探索譚としての「冒険小説の終焉」を、「方法的な自己解体において語」った作品であったという。本稿の文脈でいえば、「冒険小説・ハードボイルド」と呼ばれたジャンルについて、九〇年代には映画の世界で「宝探し」の物語が紡がれていたわけである。

『小説から遠く離れて』¹⁹の中で、蓮實重彦氏は、春樹の『羊をめぐる冒険』がほぼ同時期に発表された、井上ひさし『吉里吉里人』、丸谷才一『裏声で歌え君が代』、村上龍『コインロッカー・ベイビーズ』、大江健三郎『同時代ゲーム』、中上健次『枯木灘』などと同じの物語構造に還元でき、それは宝探しの物語であることを見事に証明した。その際、蓮實氏の指摘する「宝探し」の物語は（「依頼」→「代行」→「双生児による宝探し」）というプロセスに残らず還元しようとしている。この図式を岩井俊二の作品、たとえば『FRIED DRAGON FISH』にあてはめてみると、興味深い事実があぶりだされてくる。

なぜなら『FRIED DRAGON FISH』は冒頭からして愚直なまでに典型的であるからなのだ。酒井俊也扮する探偵——たと

えそれが場末のうらぶれた興信所の探偵であろうと——相田に、トーマス・アーヴィングが時価一千万で取り引きされるアジア産のドラゴンフィッシュを探すことを依頼するという発端に明滅する既視感。そのシークエンスはあからさまなまでに「依頼と代行」を主張してはいまいか。

そこに吉本美代子扮するプー・リンウォンが加わる。双生児の物語というわけだが、蓮實氏がいうように「双生児」という主題は、物語的にいうなら、補助者という説話論的な役割にたやすく還元されうる要素だからであり、そっくりそのまま受け継いでいるのである。最終的に浅野忠信演ずるなぞの若者からドラゴンフィッシュ（宝）を譲られる結末（権力の委譲）といい、蓮實重彦氏ならずとも紛れもない〈聖杯探求譚〉の典型と呼びたくなるだろう。しかもより詳細にみると『FRIED DRAGON FISH』の類型性は、単純な類型の域を逸脱しすぎていることが理解されるであらう。

『FRIED DRAGON FISH』では、まず探索のプロフェッショナルである探偵が登場する。確かに彼にドラゴンフィッシュ——アロワナにしか見えない熱帯魚をドラゴン・フィッシュなどと命名する大胆さは、これが「宝」の暗喩であることの愚直なまでの明示ではないか。あるいは「宝」と等価の存在であり、被探索者でもあるナツロウが探索者プー・リンウォンに出会った直後「宝探しじゃないの？」と話しかける自己言及性の過剰さを、もう一度想起するのも良からう——の探索は依頼され、その意味で「依頼と代行」の主題が浮かび上がってくるのだが、被依頼者が職業的な探偵（何の変形も粉飾も行われてはいない）という意味で搜索は目的になつていいるといえる。模倣の回路は一次的で単純な

ものではなく、二重でより複雑になっているのだ。

八〇年代の〈聖杯探求譚〉では依頼された代行行為であったにもかかわらず、「義務」化されていたが、九〇年代の〈聖杯探求譚〉である『FRIED DRAGON FISH』では、いつしか探偵（相田）自身の欲望の方が依頼者の要求を凌駕してしまう。彼はドラゴン・フィッシュを我が物としようとしていたではないか。つまり自己目的化されてしまうのである。これは本来コンピューターのオペレーターにすぎなかったプー・リンウォンについても同様のことが指摘しうる。双子の命題に従って相田の手伝いをしていたはずが、謎の少年に出会うことで探索の内実に変化が生じてしまうからだ。彼に一種の恋心を抱くことは別の新たな目的の新たな発生以外のいったい何であるというのだろうか。

その結果、八〇年代〈聖杯探求譚〉に認められた国家権力の影が透けて見えるという図式も、九〇年代〈聖杯探求譚〉では、曖昧化ないしは無化されてしまうのだ。もちろん、『FRIED DRAGON FISH』にもそれらしきものは設定されている。依頼者トーマス・アーヴィングは国際的な武器密輸犯であり、彼からドラゴン・フィッシュを奪った鳶山テツは国際的な戦争ブローカーという設定であることが、それを示している。しかしその設定は物語の核心には少しも介入することなく、終始後景にとどめおかれたままである。とどのつまり直接登場人物には関係してはこないのだ。

となれば必然的に「権力の委譲」という、次の主題は九〇年代聖杯探求譚である『FRIED DRAGON FISH』には生まれるべくもない。先に成り行きで、ナツロウがドラゴン・フィッシュをプーにもたらししたことを「権力の譲渡」と呼びはしたが、シル

バー・タイプの卵巣に移植されたスーパー・レッドの卵は、相田に食されてしまうことで文字どおり、流産させられてしまったのである。何よりも権力とは依頼者と代行者の間の非対照的な力関係の前提なくしてはありえぬものだが、それは笠井氏のいうような「一九九〇年を前後する王の死（昭和天皇の死）、王国を襲う大飢饉（平成大不況）、悪の帝国の崩壊（ソ連崩壊）などの歴史的事件」を経ることで解体させられたのかもしれない²⁰。

『FRIED DRAGON FISH』は〈聖杯探求譚〉の「終焉」を「方法的な自己解体において語」った作品であったといえる。

冒険小説で志水辰夫の『あした蜉蝣の旅』が果たしたのと同じ役割を演じているのだ。あるいはまた、岩井俊二自身が『ラブレター』の主題を「対象不在の恋愛」と定義したことに即しているなら、岩井ワールドでは、不在（あるいは非在）の聖杯が探されていると、あるいは探すことそのものが合目的化されているというべきなのである。

このように岩井作品は、テキストを読み解くコードをテキストそれ自体が模倣していく運動そのもののレプリカであるといえる。あるいはストーリーが『構造』を忠実に模倣していくしかないという方法原理を内在しているのだといえよかろうか。まさに方法における自己解体、いわばウロボロスの迷宮なのである。それが『FRIED DRAGON FISH』や『ラブレター』やその他の作品に通底する岩井美学の本質なのだろう。

『FRIED DRAGON FISH』で魚を探すことがいつしか恋人を探すことに置換されていく。それは『ラブレター』では既に失われた恋をいわばもう一人自分自身から教えられて自覚していくことであつた。同時に失った父親と再会することでもあつた。し

かし最後に、それがブルーストの『失われた時を求めて』に収められたカード（しかも、今はもうこの世にいない樹によって、裏に描かれた自身の似顔絵）によって知らされることに象徴的であるように、それは幾重にも嚴重に封印された決して取り戻すことのできない、あるいはひょっとして初めから存在しなかったものの別の姿なのかもしれない。

注

1 山根貞男「映画評」『朝日新聞』H7/95V・3・30 夕刊

2 この『最初の夫の死ぬ物語』については、拙論「最初の夫の死ぬ物語——『ノルウェイの森』から「こゝろ」に架ける橋——」

（『漱石研究』第9号 平成9年（'97）11月 翰林書房）に詳述したので、ぜひ合わせお読みいただきたい。が、一言だけコメントしておくなら、かつて大塚英志氏は、紡木たぐの『ホットロード』、あだち充の『タッチ』、高橋留美子の『めぞん一刻』という一九八〇年代後半に発表された、それぞれの作家

にとって代表作とされている三つのテキストを「通過儀礼コミック群」と呼び、共通の構造的特徴を有することを指摘した。そしてその根底に『猿婚入』という昔話を特定したことがあつた。氏はこの「通過儀礼コミック群」を総称して「最初の求婚者の死ぬ物語」と規定したが、『最初の夫の死ぬ物語』とは大塚氏のひそみにならって命名している。

3 藤村正之「言葉と心——『タッチ』の社会学的理解」『青年文化の聖・俗・遊』H2/90V・1 恒星社厚生閣 153頁

4 藤村正之「言葉と心」（注3に同じ） 164頁

5 『猿婚入』と『最初の夫の死ぬ物語』についても、拙論「最

初の夫の死ぬ物語―『ノルウェイの森』から『こゝろ』に架ける橋―「漱石研究」第9号 平成9年(97)二月 翰林書房)に詳述してある(注2を参照)。

6 稲田浩二・稲田和子編著『日本昔話百選』S 46'ハ'71V・4 三省堂 参照

7 『日本昔話事典』S 52'ハ'77V・12 弘文堂 396頁

8 『日本昔話事典』(注7に同じ) 398頁

9 松田聖子は一九八〇年四月に「裸足の季節」でデビューし、同年一〇月に「風は秋色/Eighteen」が、オリコンチャート第一位となり、以後、発売する曲がヒットチャートの一位の座を二四曲連続して記録している。この連続記録を破るタレントは今なお現れてはいない。押しも押されもせぬ八〇年代を象徴するアイドルであることは、この一点をもつて、もはや異論のないところかと思われる。ただし「青い珊瑚礁」は彼女の二曲めの歌であり、皮肉にもヒットチャートの最高位は第二位である。

10 山根貞男「映画評」(注1に同じ)

11 三田誠広氏は『天気の良い日は小説を書こう―W大学文芸科創作教室―』(H 6'ハ'94V・11 朝日ソノラマ)の中で、手垢にまみれた「リアリティー」に代わって「プレザンス」という用語を新しく用いることを提案している。存在感、現前性などと訳しては微妙なニュアンスが失われてしまうが、要するに確にあるという感覚のことを指す。

12 江藤茂博「『映像を読む』ための講義」『映像批評の方法』

H 8'ハ'96V・12 彩流社 26頁

13 山根貞男「映画評」(注1に同じ)

14 金原由佳「[Love Letter] 撮影現場検証 ぼくは邦画の旗手じゃない」『キネマ旬報』NO.1156 H 7'ハ'95V・3・15 キネマ旬報社 113頁

15 あらかじめ喪われた世代としての村上春樹に関しては、拙論「構造と語り―村上春樹『納屋を焼く』をめぐる試論―」(『日本文芸の系譜』平成8年(96)10月 笠間書店)を参照されたい。

16 岩井俊二「あとがき」『スワロウテイル』H 8'ハ'96V・7 角川書店 250頁

253頁

17 岩井俊二「全作品解説」『NOW and THEN 岩井俊二』

H 10'ハ'98V・6 角川書店 58頁

18 笠井潔「聖杯と探索―志水辰夫『あした蜚蜚の旅』」

『物語の世紀末―エンターテインメント批評宣言―』

H 11'ハ'99V・4 集英社 59頁

19 蓮實重彦「世紀末的な恍惚に導かれて」『小説から遠く離れて』H 1'ハ'89V・4 日本文芸社 参照

20 笠井潔「聖杯と探索」(注18に同じ) 61頁

付記 本章における岩井俊二『ラヴレター』の引用はすべて単行

本(H 9'ハ'97V・10 角川書店)に拠った。また、必要と認めたもの以外のルビは省略した。

(ひらの・よしのぶ)