

小説と映画

—『静かな生活』はいかにしてアクション映画になったか？—

井 原 慶 一 郎

本論では大江健三郎の小説『静かな生活』（1990）の伊丹十三による映画化（1995）を取り上げる。原作と映画の比較研究では、しばしば原作と映画の違い、すなわちどれだけ忠実に原作を映像化しているか／いないかが問題とされる。本論でも原作と映画の違いについて議論するが、その違いがそれぞれのメディアの特性の違いを明らかにすることを目指している。映像化に不向きでほとんど映画化されることのない大江文学と、制作した10本の映画のなかで唯一原作をもつ伊丹映画の比較研究は、ある種の特異点として機能するのではないかと考えられる。すなわち、極めて〈小説らしい小説〉を書いてきた大江の原作を、オリジナル脚本によって〈映画らしい映画〉を撮ってきた伊丹が、いかに変換し、映画化したかをみることは、小説と映画の原理的特性の差異を浮き彫りにするユニークなケース・スタディとなるのではないかということである。

両者の比較分析に入る前に、まず前提となる二つの問題——映画における語りの問題と映画制作が本質的に抱える物理的制約の問題——について述べておきたい。

I. 映画における語り

小説『静かな生活』は、マーちゃんという主人公を語り手にした一人称小説である。映画『静かな生活』は、表面上は一人称の語りを採用している。

しかし、映画における語り的问题是、一筋縄ではいかない複雑な問題を孕んでいる。小説のような一人称の語りを映画でやろうとすれば、ロバート・モンゴメリー監督『湖中の女』（*Lady in the Lake*, 1946）のような作品になるかもしれない。すなわち、主人公の視点とカメラの視点が完全に一致した作品である。あるいは、もっと一般的にヴォイス・オーバーという技法を使って一人称の語りを偽装することもできる。しかし、語っている登場人物が映し出される時、その視点は誰のものなのかといった問題が映画では必ず出てくる。

文学の語り手に相当するものが映画にもあるのかという問題は、これまで多くの理論家たちによって議論されてきた。ここでは、映画の物語の伝達のプロセスや構造の理解には映画の語り手の概念が不可欠であるという立場を採用したい。すなわち、物語世界内の語り手（登場人物兼語り手）以外にも、物語世界外の語り手（映画の視覚・音響的領域全体を統御する語り手）を想定する立場である。そうした語り手は、映像制作者（コズロフ）、内在的語り手（ブラック）、語り手システム（ガニング）、映画の語り手（チャトマン）といった名称で呼ばれている（スタムほか218-261）。

シーモア・チャトマンは次のようにいっている。

映画の語り手はヴォイス・オーバーの語り手と同一視されてはならない。ヴォイス・オーバーは示すこと全体の一つの〈構成要素〉、映画の語り手の手段の一つではあるが、ヴォイス・オーバーの語り手の貢献はほとんど常に一時的なものである。彼または彼女が文学的語り手が小説を支配するように(中略)映画を支配することは稀である。典型的な状況は、ハリウッドの伝統に限らず、ヴォイス・オーバーの語り手が冒頭にしゃべる場合である。最後にしゃべるのはそれより少ないし、映画の途中でしゃべる場合は(あるにしても)断続的になる。(チャトマン 220-221)

映画『静かな生活』のマーちゃんによるヴォイス・オーバー・ナレーションは、この典型に従っているといつてよいだろう。

II. 商業映画と物理的制約

伊丹映画は基本的に商業映画の枠組みで作られている。すなわち、多額の製作費をかけ、それを興行収入によって回収する投機的な事業である。しかし、伊丹映画の製作主体は、伊丹プロダクションであり、インディペンデント映画、あるいは伊丹十三の個人映画としての色彩を強く持っている。

映画『静かな生活』は、伊丹映画のなかで唯一の原作ものだが、伊丹は以前から——商業的というよりは、むしろ個人的な理由から——大江文学の映画化を考えていたと述べている。

「(前略)彼の文学は私にはかねてから非常に近いものだったわけです。だから彼が新しい本を送ってくれるたびに、ある種、映画化の期待もどこか頭の片隅に置きながら読み始めるわけですが、まあ、読み始めた途端に映画化は無理と諦めますね。(笑)(中略)」

「予算的に、ということですか？」

「そうですね、まあ、予算が二十億くらいあって、できあがった映画が五時間になっても六時間になってもいいというなら是非挑戦してみたいですけど、その場合見てくれる人が日本中で何人いるか(中略)結局大江文学は映画には無理だなと思いながら時間が過ぎて行くうち、もう四年くらい前になりますが『静かな生活』が送られてきたわけです。読んだとたん、映画にするならこれしかない、と思いました」(伊丹「『静かな生活』映画化について」298-299)

小説『静かな生活』と他の大江作品との違いについては後述するが、この時期に大江作品を映画化した理由にはタイミングの問題もあったということを指摘しておきたい。94年、大江がノーベル文学賞を受賞し、92年と94年に発売された大江光のCD(『大江光の音楽』および『大江光ふたたび』)がベストセラーになったことで、伊丹は「今このタイミングを外すわけにはい[かない]」と思ったと述べている(『静かな生活』を置き忘れてきた日本人たちよ!)¹⁸)。もちろん、興行的な観点から集客が見込めるといふ意味においてである。この見込みは外れ、『静かな生活』は伊丹映画のなかで興行的に失敗した数少ない作品の一つとなった¹。この興行的失敗を作品の評価と結

びつけてどう論じるかという問題は、ひとまずおくとして、映画という投機的な事業において、タイミングの問題を軽視することはできないという点を確認しておきたい。

Ⅲ. 『静かな生活』映画化のプロセス

それでは小説『静かな生活』の映画化のプロセスについて見ていこう。伊丹は映画のナラティブには定型があるといっている。

映画のナラティブはアメリカにおいて完成したため、映画の世界においてはアメリカ流のナラティブが主流になっている。(中略) 一人の主人公がある事態に投げ込まれ、何事かを成し遂げようと決意し、自分の意志と力によって、あらゆる困難を乗り越えて最後までやり遂げようとする、というのが物語の根幹となっているはずだ。(中略) これはバイブル的世界です。(中略) 世界は神の作られたものである故に了解可能であり、従って、映画は答を持っており、映画の時間も、あたかも最後の審判に向かうが如く矢印的に進行する。もちろん、矢印が一直線の単純なものでは面白くありませんから(中略) 物語はいわばジグザグの、稲妻型の矢印で進行するわけですが、ともあれ、大筋において、それは矢印である。(伊丹『『静かな生活』映画化について』295-296)

伊丹映画のナラティブもほぼこの定型に従って作られているといっていよう。〈強い意志をもった主人公〉と〈矢印型のナラティブ〉は特に「女」シリーズにおいて顕著である²。ただし、筋らしい筋をもたない第1作目の『お葬式』(1984)と、オムニバス形式によって物語が拡散する第2作目の『タンポポ』(1985)は、その例外といえるかもしれない。

伊丹は『『大病人』日記』のなかで、『大病人』(1993)の脚本が古典的なパラダイムである直線的なプロットと三幕構成で書かれていることを説明したうえで、こう述べている。

文春の人「で、アメリカ映画は九十九パーセント定型である、と」

伊丹「アメリカ人は型との戦いはやめちゃったのね。型は一定でよい、と。料理でいえば、オードブルがあって、スープが出て、肉料理があってデザートが出るんだと。コースでは俺は悩まないんだ、と。そのかわり、出す料理は一と皿一と皿見たこともない料理を出すぞ、というのがアメリカ映画における創造性のあり方だね」(11)

ここでいうアメリカ映画は、ハリウッド映画、商業映画といいかえてもよいだろう。商業的に成功する映画には定型があるというわけである。そうした定型は古典的ハリウッド映画として定式化されている³。

ここで、伊丹が考えるアメリカの主流映画のナラティブの定型を整理しておこう。

- (1) 強い意志をもった主人公
- (2) ジグザグに進む矢印型のナラティブ
- (3) 三幕物の構成 状況設定→葛藤→解決

映画『静かな生活』では、こうした定型をあえて外すと伊丹はいつている。なぜなら「大江文学は矢印型のナラティブで書かれていない」からである。

日本人は本当にこのまま矢印無しでやってゆけるのか。やはり矢印に替わるものを見つけるべきではないのか。を見つけるべきとして、それは一体どういうものなのか——これはまさに現在の日本人の直面している最大の問題であり、大江君は長年にわたってそうした問題と取り組んできた。こういう、大江文学の抱える、いわば「矢印をめぐる葛藤」を、脳天気矢印的な脚本にしてしまったのではなんのために大江文学を映画にするのかわからないわけですから、脚本もやはり非矢印型で書かなければならない。ですから、映画「静かな生活」のナラティブは映画の定型を敢えて外している。アメリカ映画のように、強い意志を持った主人公がゴールを目指す世界（中略）ではなく、どちらかといえば矢印のない混沌の中で生き方を探す人間の手探りの物語です。（伊丹「『静かな生活』映画化について」296-297）

伊丹は、こうした「非定型のナラティブ」が「結果として観客に受け入れられるかどうかは一つの賭としかいいようがない」といつている。

このように、映画『静かな生活』のナラティブの基本的な枠組みは小説『静かな生活』のナラティブの枠組みに基づいている。しかし、小説のナラティブと映画のナラティブ、あるいは大江流のナラティブと伊丹流のナラティブは異なる。では、伊丹流の映画のナラティブとはいかなるものなのだろうか。伊丹はこう述べている。

「(前略) 僕の『静かな生活』は映画ですからわかりやすいことは保証します。(中略) 映画というものは作者の思想を感情という入れ物に入れて、観客に直接体験して貰うジャンルでしょう、説明でなく体験なんです。人間の頭の中や心の中を描くには適していないんです。人間が何かを深く考える。あるいは内面において感情的な体験をする。こういうものは画面に映しようがないわけですから捨てるをえません。映画になった『静かな生活』はそうしたものをとっぴらった、いわばアクション映画として姿を現すでしょう。(後略)」(伊丹「『静かな生活』映画化について」301)

大江文学が「アクション映画として姿を現す」という発言は、奇妙な発言のように聞こえるが、それは伊丹の映画論——「映画（中略）は作者の思想を感情という入れ物に入れて、観客に直接体験して貰うジャンル」——から来る必然的な帰結である。逆にいえば、小説は「人間の頭の中や心の中（中略）人間が何かを深く考える。あるいは内面において感情的な体験をする」、こうしたも

のを描くのに適したジャンルということになる。しかし、映画では「こういうものは画面に映しやうがないわけですから捨てざるをえ〔ない〕」。『静かな生活』の映画版が「アクション映画として姿を現す」のは、小説で描くのに適した「熟考」や「内面」を捨て、映画的な「アクション」を活かした当然の結果である。

伊丹は小説『静かな生活』の脚本化の手順についてこう述べている。

「正直言って僕自身この小説がどんな風に映画になるのかよくわからなかったものでね、脚本を書くに当たって、とりあえず、小説の中の映画的な素材を抜き出して並べてみたわけです（中略）四百字詰め原稿用紙で六十枚程度のもんです。そうしましたらね、それがもう面白いの。すでにしていきなり映画なんですよ」

「アクション映画」

「そう。これには驚きました。（後略）」（同上）

「小説の中の映画的な素材を抜き出して並べてみた」ら、「すでにしていきなり映画なんですよ」という発言は注目に値する。伊丹は、大江のテキストのなかに埋め込まれている映画的な要素——セリフとアクション——を、いわば発掘したのである。これは「発見」といってもいいかもしれない。映画監督伊丹十三にしかできない「発見」である。

ここで、小説『静かな生活』が他の大江作品と比べて映画化しやすかった理由について述べておきたい。

まず、『静かな生活』は、大江作品のなかで初めて女性——しかも若い女性——を語り手にした一人称小説であったということ。大江自身も『『静かな生活』が（中略）特別な作品になったのには、語り手にマーちゃんという若い娘を設定した、ということが直接の理由としてあります」と述べている（大江「著者から読者へ——マーちゃん」『静かな生活』289）。

伊丹が小説の映画化に際して「これだけは決して失ってはならないぞ、と心に決めている（中略）原作の持つ美しさ、簡潔さ、深さ、想像力の豊かさ、みずみずしい感性、ある種のグロテスクさ、そして、それらをひっくるめての品性」（伊丹「『静かな生活』映画化について」302）は、そのほとんどが語り手が若い女性であることに由来している。こうした美点を失わないためにも、伊丹は映画『静かな生活』においてヴォイス・オーバーによる一人称の語りの枠組みを維持したのだと考えられる。

小説『静かな生活』が映画化しやすかったもう一つの理由は、その短編連作小説という形式による。小説『静かな生活』が、伊丹がいうように「矢印型のナラティブで書かれていない」としても、それぞれの短編小説には、状況設定、葛藤、一応の解決（らしきもの）が描かれており、そのそれぞれが小説全体のなかで、小さな「プロットの山場」を形成している。6つの連作短編小説のうち、4つを取り上げた映画版『静かな生活』は、いわば四幕物の構成になっており、最後の「プロットの山場」が映画全体の最大の山場（クライマックス）になるように構成されている。

アメリカの主流映画が、段階的に大きな弧を描く三幕構成だとすれば、映画『静かな生活』は、

連続的に小さな弧を描く四幕構成になっている。大きな盛り上がりには欠けるが、小さな「プロットの山場」はいくつか用意されており、全体として飽きさせない構成になっている。

小説『静かな生活』の構成は以下の通りである。括弧内は初出。○は映画版で採用された短編。

- 静かな生活（『文藝春秋』1990年4月号）
- この惑星の棄て子（『群像』1990年5月号）
- 案内人（『Switch』1990年3月号）
ストーリーカー
- 自動人形の悪夢（『新潮』1990年6月号）
- 小説の悲しみ（『文学界』1990年7月号）
- 家としての日記（『群像』1990年8月号）

伊丹が「案内人」と「小説の悲しみ」を取り上げなかった理由は明らかである。単純に映画にならないからだ。「案内人」は、マーちゃんを始めとする登場人物がタルコフスキー監督の映画『ストーリーカー』の解釈をめぐる対話する話、「小説の悲しみ」は、セリーヌの小説『リゴドン』をめぐるマーちゃんの思索を中心に展開する話で、アクションはほとんど描かれていない。小説におけるこうした間テクスト性（インターテクスチュアリティ）を映像化するのほとんど不可能だと思われる。これは、中期以降の大江作品の映画化が難しい理由の一つになっている⁴。

ちなみに、これまでに映画化された大江作品は、『われらの時代』（蔵原惟繕監督、1959）、『偽大学生』（原作「偽証の時」、増村保造監督、1960）、『飼育』（大島渚監督、1961）の三本のみで、初期の作品に限定されている（『偽大学生』には若き日の伊丹一三が出演している）。大江によれば、「監督と話をしたり、シナリオを見た段階で腹を立てて一度も見えていない」ということである（「話題探検『娯楽の伊丹 静かな仕事？』」）。

IV. 映画『静かな生活』のテキスト分析

それでは、映画『静かな生活』で採用された4つの短編小説の映画版について見ていこう。小説『静かな生活』の短編小説の順番と映画『静かな生活』のエピソードの順番は完全に一致している。それぞれのエピソードは、フェイド・イン、フェイド・アウトによって区切られ、短編連作映画のような形式をとっている。

□静かな生活 0分00秒～23分22秒

映画冒頭のマーちゃんによるヴォイス・オーバー・ナレーションは、この映画の語り手がマーちゃんであることを示している。しかし、カメラは、マーちゃん自身やマーちゃんが見ていないものも映し出す。カメラは、おもにマーちゃんの動きや表情を追い、観客がマーちゃんに同一化するよう方向づける。

メイン・タイトルが出てイラストで家族が紹介される。作家であるパパ（山崎努）、優しく家族

を束ねるママ（柴田美保子）、大学入試を目指す弟のオーちゃん（大森嘉之）、「私」であるマーちゃん（佐伯日菜子）、そして障害者である兄のイーヨー（渡部篤郎）。サウンドトラックは大江光の音楽である。マーちゃんは、絵本作家の卵（原作では仏文科の女子大生）という設定になっている。長期間日本を留守にする父母の外国での滞在先はアメリカ（カリフォルニア）からオーストラリア（シドニー）に変更されている。これは純粹にロケーション（伊丹映画唯一の海外ロケ）の都合だろう。

映画では冒頭から知的障害者の性の問題が取り上げられ、「障害者の性犯罪」の可能性が示唆される。「イーヨーにもその可能性はあるのでしょうか」というナレーションによってマーちゃんの不安が示される。

映画において、緊張が高まるのは、近所にパトカーが出勤し（風が強く、木々がざわざわと揺れる）、理髪店の帰り、イーヨーが事故にあったのではないかと、それが痴漢の事件だったと聞いてからは、イーヨーが誰かを襲ったのではないかと心配して、マーちゃんが家と事件現場と理髪店の間を行き来するときである。ここでは大江光の音楽ではなく、パークッションによるサウンドトラックが心理的なドラマを盛り上げる。

この不安はマーちゃんの杞憂であったことが明らかになるが、すぐさま別の不安が現れる。ある屋敷の生け垣のところに立ちどまってじっとしていた不審な人物が兄ではないかという近所の人の噂話を耳にするのだ。そこで、マーちゃんはある実験をする。駅前のカフェの帰りからの兄の行動を尾行するのである。ここからのシーケンスはまるで探偵映画（の戯画）のような趣となる。不審な行動をするイーヨー、尾行するマーちゃん。前回同様、パークッションによるサウンドトラックが心理的なドラマを盛り上げる。

自宅と駅前の二つの空間をつなぐ坂道の道路からは海が見える。ガードレールは白と青の市松模様になっている。伊丹は、小説を読んでいるときの心象風景のような美しい画面作りを心がけたという（「小宮悦子のおしゃべりな時間」58）。

緊張が一気に高まるのは、イーヨーが生け垣に身を隠すようなしぐさをして、向こう側の路から小さな女の子が一人でイーヨーの方に向かってやってくるのをマーちゃんが目撃するときである。マーちゃんは思わずイーヨーと女の子の間に割って入る。カメラは、狼狽して「イーヨー、何やってるの、道が違うでしょ」と声をかけるマーちゃんと、その場から立ち去りたくない様子のイーヨーを捉える。女の子はカメラの前を横切るのだが、注意深い観客はイーヨーがまったく女の子の方に注意を向けていないのを目にする。マーちゃんはそのことに気がつかない。この映画の語り手は、マーちゃんではなく、映画的語り手である。

マーちゃんの活躍によって痴漢の事件が解決した後、再びイーヨーは例の屋敷の生け垣のところで立ちどまり、窪みに頭を入れてじっとしている。音声トラックでは、かすかな音でモーツァルトのピアノ曲が聞こえてくるが、マーちゃんは前回同様、不審な気持ちで少し離れた場所からイーヨーの様子を見ている。眼をとじ耳を澄ますイーヨーの横顔のクローズアップ。マーちゃんが様子を見に近づくにつれて、ピアノ曲の音量が大きくなる。事情を理解したマーちゃんの満面の笑み。マーちゃんの心的葛藤が解消されたところでこのエピソードは終わる。

□この惑星の棄て子 23分23秒～45分31秒

現在のパパの「ピンチ」の発端となった(らしい)ドブ掃除事件は、字幕(インタータイトル)付きで紙芝居的に示され、滑稽さが強調される。原作にはないパパの自殺願望を示すシーン(首つりの実験)が付け加えられている。「マーちゃんには苦勞をかけるけど、私はパパについていて、傍で見ていたいと思うの」というセリフは原作では手紙だが、映画では直話である。以後、パパやママの手紙のなかのセリフは、電話でマーちゃんに伝えられる。

イーヨーが作曲を習う団藤(原作では重藤)さん(岡村喬生)の家で、イーヨーがレッスン中に発作を起こした後、団藤さんからイーヨーが「すてご」というタイトルの「猛烈に悲しい曲」を作ったことが明かされる。イーヨーは自分が棄て子にされたと考えているのではないか、K(パパの呼び名)は自分の「魂のこと」にかまけてイーヨーに悲しい思いをさせているのではないかというのだ。団藤さんと(回復した)イーヨーのピアノ演奏の映像とともに、大江光作曲「すてご」のサウンドトラックが流れる。

伯父が亡くなり、マーちゃんとイーヨーは父の故郷で葬儀に参列する。イーヨーの80歳を越えた祖母への言葉「元気を出して、しっかり死んでください!」というセリフは原作にはないが、光さんと祖母との間で実際にこうしたやり取りがあったという(大江「吟味された言葉」132)。『M/Tと森のフシギの物語』にも同様のシーンがある(361-365)。葬儀から火葬場のシーケンスは、伊丹監督の映画『お葬式』を髣髴させる。

祖母がイーヨーから話を聞き出すことによって、「すてご」というタイトルは「すてごを救ける」という意味だということが判明する。マーちゃんは、イーヨーが公園清掃で赤ちゃんを保護した出来事を思い出し、それで「悲しい曲」だったのだと納得する。前回同様、マーちゃんの不安が解消されたところでこのエピソードは終わる。

□自動人形の悪夢 45分32秒～58分33秒

イーヨーが電車のなかでてんかんの発作を起こし、それを迷惑に感じた女子中学生から「落ちこぼれ」と罵られる。マーちゃんは、団藤さんの奥さん(宮本信子)にそのことを話し、団藤さんの奥さんは、抗議の大切さと「なんでもない人」として生きることの重要性を説く。

団藤さんの奥さんが首相官邸前でポーランド国家評議会議長にビラを手渡そうとして、警官に突き飛ばされて鎖骨を折るシーン。なぜ報道関係者の一団のなかからビラを差し出すことができたのかという原作にある説明は省かれている。

ポーランド大使館主催のレセプションがおこなわれる建物の前で、団藤さんとマーちゃん、弟オーちゃんと兄イーヨーのコンビがレセプション帰りの招待客にビラを渡すシーン。ゆったりとした身ぶりでビラを差し出すイーヨー。原作では、マーちゃんが、ビラを受け取る人たちから普通の人として扱われている兄の様子に眼をうばわれるが(「なんでもない人」としての兄の姿を発見する重要なシーン)、映画ではそうした演出はおこなわれていない。

イーヨーが「ろっこつ」という新曲を作り、団藤さんの奥さんに退院祝いとして贈る。マーちゃんの「怪我をされたのは鎖骨だったのよ」というセリフとイーヨーの「ろっこつが面白いと思いま

す！」というセリフの間にある押し問答は映画オリジナルである。

「イーヨーが健全な生まれ方をしていたらならば、本当に愉快的な若者になっていただろうね」という団藤さんのセリフと、それに対するマーちゃんの応答は原作にはない。その応答を聞いた団藤さんが「マーちゃんは自然なようできて、相当な人物だ」といい、イーヨーも「私もマーちゃんは相当な人物だと思います」と同意する。マーちゃんは「なんでもない人」であり、かつ「相当な人物」でもある。この結末の付け方は、原作の結末の付け方とは異なる。原作では、兄には普通の「なんでもない人」としての側面があることにマーちゃんが気づくことが重要なのである。

団藤さんとイーヨーのピアノ演奏の映像とともに、大江光作曲「ろっこつ」のサウンドトラックが流れる。仔羊の筋肉のローストを料理するシーン（食へのこだわりを強くもつ伊丹ならではの演出）に続いて、出来上がった料理と食卓の様子がマーちゃんのイラストで示され、このエピソードは終わる。

□家としての日記 58分34秒～121分09秒

イーヨーがアスレティック・クラブで水泳をすることになり、新井君という青年（今井雅之）がコーチを申し出る。原作にはないが、映画では、まず水に顔を浸ける練習から丁寧に描く。

天気予報のお姉さん（緒川たまき）に関するエピソードは全くの映画オリジナルである。

イーヨーが息つぎをして20メートルのコースを泳ぎきるシーンは、文章による説明ではなく、アクションそのものを見せることで、より感動的なシーンとなっている。オーちゃんによる写真撮影は、マーちゃんによるビデオ撮影に置き換えられている。

新井君が関係した事件（「死のクルージング事件」）の説明は、原作では新聞と週刊誌の記事によっておこなわれるが、映画ではテレビ報道を録画したビデオテープの再生によっておこなわれる。

Kが新井君のノートをもとに書いたとされる小説は、タイトルへの直接の言及はないものの、内容や引用箇所から『^{レインツリー}雨の木』を聴く女たち』収録の短編「泳ぐ男—水のなかの^{レインツリー}雨の木」だとわかる。映画では、その小説の内容は、リアリスティックなものからシュールで寓話的なものに変えられている。

新井君のマンションの部屋でマーちゃんが新井君に襲われる。新井君が必ずしも本気ではないのは演出から（原作からも）明らかである（新井君はイーヨーの背中しか攻撃していない）。真面目な性格のマーちゃんが複雑な性格の青年、新井君と対決するシーンはこの映画最大の「プロットの山場」である。

マーちゃんがイーヨーに助けられた後、二人でマンションの外に逃げ出し、雨のなかでマーちゃんが声を上げて泣くシーン。激しい雨の音とともに大江光作曲「卒業」のサウンドトラックが流れ、イーヨーのセリフがドラマを盛り上げる。「大丈夫ですか？ マーちゃん！ 私は戦いました！ マーちゃんは大変でしたが、私が戦いましたからね！」。このシーンが映画全体のクライマックスとなる。

あいかわらずパパの「ピンチ」は戯画化されたままだが、ママの電話で、パパの「ピンチ」が終わりつつあり、ママが間もなく帰国することが報告される。

両親の留守中につけていた「絵日記」（原作では「家としての日記」）が、ママの帰国によって終わり、

ひとまず完結する。原作では、この「日記」をもとに、マーちゃんが語り手となって（あるいは作家Kが娘の語り口を借りて）小説『静かな生活』を書くという構成になっている。映画では、居間のテーブルに置かれたマーちゃんの8枚のイラスト（映画で使用されていないものもある）によってこれまでのエピソードが一望される。「イーヨー、あなたはタイトルの名人なんだし、私のために考えてくれる?」「『静かな生活』はどうでしょうか?それは私たちの生活のことですからね!」

ラストシーンは、イーヨーがいつもの通りのんびりと床に寝そべって作曲し、マーちゃんもその脇でくつろいでいる「静かな生活」のシーン。大江光作曲「人気のワルツ」のサウンドトラックとともに、エンディングクレジットが流れ、映画は静かに終わる。

V. 映画における語り（再）——「ディーセントな映画」

最後に再び映画における語り的问题に戻り、小説における一人称の語りが映画においていかに映像化されているかを検討することで、本論の結びとしたい。

映画『静かな生活』は「どちらかといえば矢印のない混沌の中で生き方を探す人間の手探りの物語です」という伊丹の発言はすでに紹介したが、そのすぐあとで伊丹は、大江の提唱する「ディーセントな生き方、『なんでもない人間』としての生き方が（中略）日本人にとっての新しい矢印たりうる」可能性を示唆している（伊丹『『静かな生活』映画化について』297）。

「ディーセント」は、大江がノーベル賞受賞記念講演「あいまいな日本の私」のなかで「ユマニスト」とともに現代の日本人の生き方のモデルとして提唱した言葉である（12）。伊丹は『静かな生活』を「ディーセントな映画」にしたいと繰り返し述べている（伊丹『『静かな生活』映画化について』302）。

映画『静かな生活』において「矢印」は通常のナラティブのかたちでは描かれていない。しかし、「矢印」に替わるものは映画全体のナラティブを通して表わされている。伊丹は「強い意志を持った主人公がゴールを目指す世界」ではなく、「なんでもない人」の「手探りの物語」を描き、その生き方の品位、大江の言葉でいえば「ディーセンシー」を、美しい映像で表そうとしたのである。ディーセントな生き方をめぐるナラティブは、おもに脚本ではなく、演出（ミザンセーン）によって達成されているといってもよいだろう⁵。それは小説のナラティブがマーちゃんの一人称の語りによっ

て達成したものと同じものである。すなわち、小説における一人称の語りは、登場人物兼語り手によるヴォイス・オーバー・ナレーションと、映画的語り手による演出（ミザンセーン）の双方によって置き換えられているのである（図1）。

誰もが気づくように、映画全体の色の基調となる植物の「緑」と、木々が作り出す柔らかな「陰」は、全編を通して映し出さ

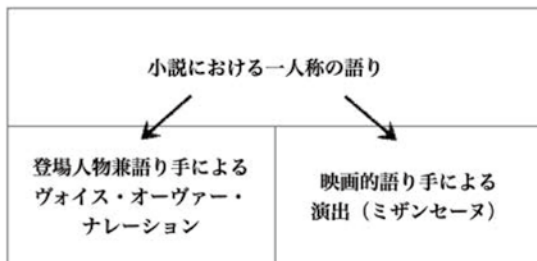


図1

れている。伊丹は、『静かな生活』が「美しい映画」（「品のいい映画」、「ディーセントな映画」）となるよう美しい画面づくりを徹底して心がけたと述べている（『小宮悦子のおしゃべりな時間』57）。

伊丹映画が商業性と芸術性を併せもっているとしたら、映画『静かな生活』は芸術性を全面に押し出した作品といえるだろう。伊丹はつねに「話題作」を提供してきたが、この場合、話題性はすでに大江のノーベル文学賞受賞とベストセラーとなった大江光の音楽にあり、それを映画の内部に作り出す必要はなかったのである。むしろ、映画が大江文学の芸術性に近づくことこそが求められたともいえるだろう。伊丹は文字どおり文学作品に基づいた「芸術映画」を作ろうとしたのである。

これまで、映画『静かな生活』は、ヒットメーカー伊丹十三の失敗作というレッテルを貼られてきた。しかし、没後 15年をへて伊丹映画全作品のレトロスペクティブな再評価がおこなわれるなかで、そうした世間的な評価とは異なる角度から再考すべき時期に来ている。映画のナラティブの定型をあえて外し、芸術性を全面に押し出した『静かな生活』は、伊丹映画の芸術性を理解するうえで、鍵となる作品となるはずである。

註

- 1 『マルサの女』（1987）、『あげまん』（1990）、『ミンボーの女』（1992）、『スーパーの女』（1996）などのヒット作（配給収入約 10～15億円）に比べ、『静かな生活』の配給収入は約 2 億円と低迷し、伊丹映画唯一の赤字作となった。
- 2 『マルサの女』、『マルサの女 2』（1988）、『ミンボーの女』、『スーパーの女』、『マルタイの女』（1997）。
- 3 ブランドフォードほか『フィルム・スタディーズ事典』の「古典的ハリウッド映画」の項目（113-114）を参照。
- 4 大江文学の間テキスト性については、『國文學』1990年 7月号所収の柘植光彦編「大江健三郎の〈キーワード〉」の「引用」の項目（榎本正樹、130）を参照。
- 5 「脚本の言葉を映像で実現する際に主に監督によってなされる仕事を示す」。ブランドフォードほか『フィルム・スタディーズ事典』の「ミザンセース」の項目（360-361）を参照。

引用文献リスト

- 伊丹十三「『静かな生活』映画化について」、講談社文芸文庫版『静かな生活』解説、291-307。
 ——『「大病人」日記』（文藝春秋、1993年）。
- 大江健三郎「あいまいな日本の私」、『あいまいな日本の私』（岩波新書、1995年）、1-17。
 ——『M/Tと森のフシギの物語』（原著 1986年）（岩波同時代ライブラリー、1990年）。
- 「吟味された言葉」、大江健三郎（文）／大江ゆかり（画）『恢復する家族』（原著 1995年）（講談社文庫、1998年）、124-133。
- 『静かな生活』（原著 1990年）（講談社文芸文庫、1995年）。
- 「小宮悦子のおしゃべりな時間 ゲスト 伊丹十三」、野末友岐子（構成）、『サンデー毎日』1995年10月1日号、56-61。
- 「『静かな生活』を置き忘れてきた日本人たちよ!」、岩下久美子（インタビュー・構成）、『プレジデント』1995年10月号、18-19。

スタム、ロバート／ロバート・バーゴイン／サンディ・フリッターマン＝ルイス『映画記号論入門』（原著 1992年）丸山修／エグリントンみか／深谷公宣／森野聡子訳（松柏社、2006年）。

チャトマン、シーモア『小説と映画の修辞学』（原著 1990年）、田中秀人訳（水声社、1998年）。

ブランドフォード、ステイーヴ／バリー・キース・グラント／ジム・ヒリアー『フィルム・スタディーズ事典』（原著 2001年）杉野健太郎／中村裕英監修・訳（フィルムアート社、2004年）。

「話題探検『娯楽の伊丹』 静かな仕事？」、文化部・稲垣直子（記）、『日本経済新聞』1995年 8月13日朝刊、20。

『静かな生活』伊丹十三脚本監督、大江健三郎原作、山崎努／渡部篤郎／佐伯日菜子／柴田美保子ほか出演、伊丹プロダクション製作、1995年、『伊丹十三 FILM COLLECTION Blu-ray BOX』Ⅱ（東宝株式会社、2012年）所収。

Black, David Alan. “Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema.” *Wide Angle* 8, 3/4 (1986): 19-26.

Gunning, Tom. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

Kozloff, Sarah. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: University of California Press, 1988.

* 本論文は日本映画学会第8回全国大会（大阪大学、2012年12月1日）で口頭発表した原稿に加筆修正を加えたものである。