

『納棺夫日記』と『おくりびと』の〈間〉

A Crucial Difference between "The Diary of an Embalmer" and "Departures"

近藤周吾*
KONDO Shugo*

The purpose of this study is clarifying a crucial difference between "The Diary of Embalmer (Noukanfu Nikki)" written by AOKI shimon and "Departures (Okuribito)" directed by TAKITA Yojiro. The question which the original author AOKI shimon could not accept "Departures" is still open. For example, why did he censure an adaptation for using *ishibumi* or stones as a means of communication? The close investigation result is like this: A crucial difference between "The Diary of Embalmer" and "Departures" corresponds to a difference between *visage conceptualize* by Emmanuel Lévinas and *visagéité conceptualized* by Gilles Deleuze. This result contributes to the improvement of literature, media studies, aesthetics, philosophy, and so on.

キーワード アダプテーション、独創と模倣、活字と映像、メディアミックス、顔(レヴィナス)、顔貌性(ドウルーズ)

一 はじめに

この論文の目的は、活字メディアを映像メディアにアダプト(書き換え)する際に発生する「へだたり」(差異)について、具体的かつ理論的な水準において浮き彫りにしてみることである。ここでは、原作と映画化をめぐる幾多の抗争の中でも、とりわけ日本文学史と日本映画史において重要な分水嶺の一つとなることが予想される、『納棺夫日記』と『おくりびと』の関係を祖上にしつつ、この問題にアプローチしてみようと思う。始発に際し、独創か、模倣かという単純な二者択一は無効だということを強調したい。たとえば、日本人は模倣は巧いが、独創性に乏しいという言説がある。しかし、裏を返

せば、その独自に洗練された模倣の能力は、国際的に見ても特筆ものと言つても過言でない。いわば独創的な模倣の能力とでも呼ぶべきものにおいて独創性があるという見方だ。このようなリフレーミングが成立するとしたら、この問題の射程はきわめて広範に渡るようになる。それは狭義の芸術だけでなく、そもそも芸術・芸能・工芸という二界は西欧においても日本においても、本来同じ界を指していた。西欧におけるアルチザンとは本来、芸術家というよりは、職人を表す言葉だった。日本でも、芸術・芸能・工芸という語のすべてに「藝」という一字が用いられていることから明らかなように、本質的に未分化な界であった。ところが、近代以降、これらを分化して考える傾きが生じ、

* 一般教養科 kondo@nc-toyama.ac.jp

(平成二十七年二月二日受付)

いつのまにか総合性が失調してしまったと概観できる。

とはいえ、このような模倣性は、多くの日本人にとってハビトゥス(P・ブルデュー)、選択の原理である。分節しても、分節しきれるものでない。和歌の本歌取りに始まり、今日のメディアミックスに至るまで、通時的に見てもかかる模倣性が消えることはない。また、文学、演劇、美術、音楽、写真、映画、芸能、ファッション、建築、テレビ、広告、漫画、アニメ、ゲーム、インターネット……といったメディアの別により、かかる模倣性が消えることもない。さらに、ものづくりやビジネス、スポーツ、家事といった分野でも、かかる模倣性は暗黙知、身体知として偏在している。

このような模倣性は、単にオリジナルを忠実に複製する技術に優れているという、いわば翻訳(直訳、なぞり)の技術だけでなく、アダプトII再創造する技術、いわば翻案(意訳、なぞらせ)の技術にも優れていることを意味する。そして、このような実践の例は、古今雅俗を問わず枚挙にいとまがない。が、かかる模倣の理論ということになると、いささか心許ないという現状がある。作品は多いが、批評が少ない。

視野を海外に広げてみると、ハッチオン『アダプテーションの理論』^①が、まとまった仕事として注目される。彼女によれば、アダプテーションとは「ひとつ、もしくは複数の認識可能な別作品の承認された置換」、「私的使用/回収という創造的かつ解釈的行爲」、「翻案元作品との広範な間テクスト的繋がり」と定義され、「独自のパリンプレスト的存在」とされる。パリンプレストとは、上書きできる羊皮紙の謂で、ここではG・ジュネット^②の理論が踏まえられる。本稿は、この定義を採用する。

さて、本稿は先述のとおり、かかるアダプテーションの問題を、具体的かつ理論的な

水準での解明を目指す。とりわけ羊皮紙の下層に沈潜し止まるもの——スタロパンスキ―であれば「語の下に潜む語」と呼び、J・クリステヴァであれば、「ルーゼミオティック」という——を考察したい。なぜなら、ハッチオンの定義にもかかわらず、彼女の整理では不十分だからである。「パリンプレスト的」というからには、表層や媒介だけでなく、文脈、思想、倫理、文化の翻案といった深層にまで踏み込む必要がある。

そこでこの問題を考察するにあたり、今回は『納棺夫日記』と『おくりびと』を扱う。その理由は、両者を比較することで、死生観の問題が浮かび上がると考えるからである。思想や倫理の翻案という難題から逃れられないからである。ハッチオンは「個々の読みからは、一般化できるような洞察を導き出し、本書が求めるような理論的な問題へつなげることは、まれにしか可能とならないだろう。」と忠告する。が、それは彼女自身が言うように、両者の比較を行う上で一方だけに特権を与えることが原因なのである。方法論に問題があるのではない。また、今回の比較はむしろ、そのような一方だけに付与される特権を批判するために行われる。よって、「まれ」なケースとなるはずだ。

滝田洋二郎監督の『おくりびと』は、周知のごとく第81回アカデミー賞外国映画賞をはじめ、幾多の賞を総なめにし、国内外の映画ファンはもとより、一般の人々にまで評判になった映画である。完成度、興行収入(受容)ともに、日本映画史上に燦然と輝く金字塔的な作品として語り継がれることだろう。その反響の大きさに呼応して、「原作」の青木新門『納棺夫日記』もまた、かなりの注目を集め、刷数を重ねるに至った。ところが、右の「原作」という箇所を、いわゆる括弧付きにしておかなければならないところに問題がある。青木は映画の原作者としてクレジットされることを拒否したのである。

この問題は、当の青木を含め、多くの人々によって論評された。しかし、この問題は解決していない。宗教や倫理の翻案という問題を避けてきたからだ。そこで改めて問う。

『納棺夫日記』と『おくりびと』の〈間〉には、いかなる「へだたり」があるか、と。拙速を恐れず言えば、「レヴィナスの〈顔〉と、ドゥルーズの〈顔貌性〉の違い」とごくシンプルに要約できる。が、それでは不親切であろうから、以下、それぞれのテキストに即し、概念のパラフレーズも交えながら、ゆっくり説明し直してみようと思う。

二 メディアについて

青木新門『納棺夫日記』には、①青木新門『納棺夫日記』（桂書房 一九九三年三月）、②青木新門『納棺夫日記 増補改訂版』（文藝春秋、一九九六年七月）〈文春文庫〉、③青木新門『定本 納棺夫日記』（桂書房、二〇〇六年四月）という三つの版がある^③。

映画『おくりびと』の公開が二〇〇八年九月三日だから、三つの版は映画の公開前の発行である。映画の公開前は知る人ぞ知る作品であったが、映画の公開後に売れた。いわゆるメディアミックスの効果と言えらるだろう。なお、版によって異同が見られるが、これについては後述する。映画『おくりびと』の概要も記しておく、左記である。

〈監督〉 滝田洋二郎 脚本 小山薫堂 音楽 久石譲

出演 本木雅弘 広末涼子 山崎努 余貴美子 杉本哲太 峰岸徹 山田辰夫 橋ユキコ 吉行和子 笹野高史 石田太郎 など

脚本は、小山薫堂『おくりびと オリジナルシナリオ』^④として発売された。音楽も『おくりびと オリジナルサウンドトラック』^⑤として販売された。映画自体もDVD化されている^⑥。脚本小山薫堂 演出G2、音楽久石譲 出演中村勘太郎、田中麗奈

真野響子、柄本明の陣容で舞台化もされた。(赤坂ACTシアター、二〇一〇年五月)この舞台のDVDも発売されている^⑦。ノベライズは、百瀬しのぶ『おくりびと』と小山薫堂原作・白戸ふみか著『おくりびと 第三章』がある^⑧。コミカライズも、さそうあきら『おくりびと』^⑨がある。以上から、一通りのメディアミックス戦略が駆使されていたとみてよいだろう。

多彩な異型・異文の広がりがある中で『納棺夫日記』については明らかに異色とみなければならない。『納棺夫日記』と『おくりびと』の関係は、『おくりびと』と別の『おくりびと』の関係とは決定的な差異がある。しかも、それはメディアの違いという問題に還元できない。もしメディアの違いに還元できるのなら、映画『おくりびと』とノベライズ『おくりびと』の間にも同様の問題が起こるはずだが、そうはなっていない。

『納棺夫日記』と『おくりびと』の〈間〉に横たわる「へだたり」。それがメディアの違いに起因しないとは言わない。が、より根本的な思想の違いに目を凝らしてみたい。

★

映画『おくりびと』の成立には、主演・本木雅弘の存在が欠かせない。しかし、それは俳優としてという意味だけではない。思想の問題にも深くコミットしている。

本木が『おくりびと』という映画に辿り着く道程は単純でない。まず、一枚の写真との衝撃的な出会いがあった。藤原新也『メント・モリ 死を想え』^⑩との出会いである。写真の画面上方には、二匹の犬がいる。下方にはひどく損傷した人間の遺体(下肢)が野ざらしになっている。左の犬は、前足で死体の腰のあたりを押さえつける。右の黒犬が、人間の足に齧りついている。左下にカラスが二羽いる。画面の左端、カラス

の上に一行だけ縦書きのテキストが配されている。これがいかにも挑発的で、強烈だ。

〈ニンゲンは犬に食われるほど自由だ。〉

この作品の見どころは、写真と文字テキストの間の齟齬にある。写真に表象された人間の死体に感情移入し、可哀想だと感傷的になる受容者の感性と思考に対抗するべく、文字テキストが否をつきつけ、受容者をつきはなす。このテキストは画面を見る者が人間側に立つことを禁じ、自然の総体である食物連鎖の側に立たせ直そうとする。人間中心の感性と思考を撃ち、主体の倒壊をもたらすに十分な一枚といえるだろう。

そのような体験をした彼に、さらにもう一つの出会いが待っていた。青木新門『納棺夫日記』との出会いである。とりわけ次のような箇所が目が止まる。

《何も蛆の掃除までしなくてもよいのだが、ここで葬式を出すことになるかもしれないと、蛆を掃き集めているうちに、一匹二匹の蛆が鮮明に見えてきた。そして、蛆たちが捕まるまいと必死に逃げているのに気づいた。柱をよじ登って逃げようとしているのまでいる。蛆も生命なのだ。》

この一節から静やかに伝わってくる感動は、言わずとも明らかであろう。人間中心の感性と思考に依らず、食物連鎖の側から見ると、『メモント・モリ』と、見事なまでに軌を一にしている。人間が見て、人間以外が見られるという一方向的な物の見方から自由になり、人間が何物かを見ることが人間もまた何物かによって見られる存在でもあるという、いわば双方向性を自覚させるような促しに満ちていただろう。

本木が受けた感動は、読書体験だけに止まるものでなかった。優れた俳優らしく行

動に直結する。『天空静座』(11)という写真集によっても、その一端がうかがえる。ガンジス川を旅行した彼は、机上の知識や観念でなく、死生観を相対化するに至る。

この延長線上に映画『おくりびと』が来る。青木に直談判したのも本木であった。彼が『納棺夫日記』の読者として映画『おくりびと』に打ち込んだことは間違いない。自ら納棺の現場に赴き、納棺師の仕事、所作を観察し、身につけた。滝田監督は絶賛する。「本木くんは偉いですよ。徹頭徹尾パーフェクトだった。彼が納棺師に必要な技術を完璧にマスターし、演じてくれたからこそ、この映画の神髄が発揮できたんだと思うんです。ぼくも生きている人を相手にやってみましたが、これがまた難しい。力を使えばいいというものではない。体で覚える熟練が必要になる。そして美しく、やさしく、華麗に見せるのが納棺師の所作のテーマなんです。結局、ぼくにはできませんでした」(12)。いずれにせよ、並の役作りでないことがわかる。結局、俳優の演技として真に迫ったものであったことが、映画『おくりびと』の成功に結びついているだろう。第32回日本アカデミー賞や第3回アジア・フィルム・アワードで主演男優賞を受賞したという意味だけでなく、『納棺夫日記』の著者も、本木に賛辞を寄せている点を見逃してはならない。

本木雅弘という俳優、そして人間こそが、まさに『納棺夫日記』と『おくりびと』の「へだたり」の中にあつて唯一の媒介メディアとして働いたのである。

三 作者自注と推敲過程

自身が納棺師でもある青木新門は、映画『おくりびと』のどこを問題視したか。

《最後になりましたが、映画を通して、最終場面は何なのかと。私は「おくりびと」

の最終場面が死後硬直した主人公の父親の手に右が握られていたことが問題だと思

うのです。そのようなことでは困るのです。そのような状況では、「前に生れんものは後を導き、後に生れんひとは前を訪へ」ということが伝わらないわけです。このことを制作委員会に伝えても理解されない。息絶え絶えでもいいから、そのお父さんが生きている形で、納棺夫に成り下がった息子の手でも握って「ありがとう」の一言でも言って亡くなっていくという形にできないのか、と制作委員会に伝えました。それが「いのちのバトンタッチ」なのだからと。いくら言っても駄目でした。それでは伝わらない。ここに私が根本的にこだわった理由があるということをも、みなさんに申し上げて終わりにさせて頂きたいと思います。(略)

たしかに、これではよく伝わらない。映画『おくりびと』は、生き別れた父と息子が再会する物語である。納棺師になった息子が父を葬送する物語である。そのような場面で青木が重視するのは、父の生死である。映画では父はすでに死んでいるが、生きることが大事だという。が、それだけの理由で、「原作者」を拒否するのは尋常でない。青木が挙げる根拠は「前に生まれんものは……」という道徳の言葉であり(14)、「いのちのバトンタッチ」という言葉であるが、それだけでは仏教徒以外には伝わらないだろう。

映画『おくりびと』では、石が重要な小道具となる。いしづみが父と息子の絆を表象している。息子も父も、石を媒介して、対話する。そのような不器用な関係が感動を生むように、構成されているのである。これはこれで悪くないと普通は思う。

脚本を担当した小山薫堂は、この着想を向田邦子のエッセイ(15)から得た。エッセイは、「自分がおしゃべりなせいか、男も手紙も無口なのが好きである。」と始まり、「いしづみ」こそ、ラブレターのもとはないかと思う。」といしづみを紹介しつつ、おしゃ

べりな世相を皮肉るといふものだが、その中で向田は「現代は、しゃべり過ぎの時代である。ラジオのディスク・ジョッキー、テレビの司会者、そして私などにも一端の責任があるのだが、ホームドラマがいけない。」と言い、男の手紙のおしゃべりを衝く。

読んでみると、なかなかのエッセイで、青木の批判にますます首をかしげたくなる。ただ、「ホームドラマがいけない」という「ホームドラマ」に「映画」を当てはめてみることはできる。能弁すぎる映画という問題である。映画でいしづみを用いることは、一方では「無口」を表象するが、他方では「能弁」を含蓄してしまう。直に視覚に訴えられる映像にとつては説明的だからだ。パリンペスト的、つまり視覚的な多重決定を迫るアダプテーションでは、このような抗争はしばしば起こり得る。いしづみでは小細工が過ぎると、青木が感じたのなら、それはそれで同意できる。

とはいうものの、依然として青木の批判を十分に説明し尽くしたことはない。そこで、別の評言にも耳を傾けてみよう。映画『おくりびと』に違和感を表明する北小路隆志は、チェロ奏者が納棺師となってチェロを扱うように遺体を扱う芸術的な職人芸を問題にした上で、「僕が問題にしたいのは、最近の日本映画における『死のエンターテインメント化』の傾向なのだが、それはこれまでも無数に存在してきた映画を面白くするための死……といったものとおそらく微妙に性質が違っている。」と差異化し、生を肯定するために死を美学化することを批判している。「むしろ死をありのままに受け入れるといった装いの下で、しかし死が生に貢献すべく美学化される手のこみようが、僕の違和感の起点となるのだ。」(16)

笑いのために死を利用するというよりは、生を強調するために死を持ち出す映画。河

豚の白子にしても、妻の妊娠にしても、その傾向ははっきりしている。生死の境界が生
 の側からだけ折られ、死の側からの折り返しがないという批判的を射ていよう。一方
 島園進は、「おくりびと」は教義や宗教組織や悟りの境地などではなく、儀礼や修練さ
 れた所作にこそ希望をかけている「ことを指摘するとともに、伊丹十三の『お葬式』と
 比較し、『おくりびと』が「単身者の物語」であり、主人公たちが「共同性の外に立つて
 いる」傾向を見ている。(19)か細くはかない絆が問題化され、その絆の回復が期待され
 ているわけではないという意見には説得力がある。特定の宗教に依らないという指摘も
 そのとおりでらう。だからこそ、海外でも受け入れられた。共同体からも宗教からも距
 離を取っているのが『おくりびと』であり、ある意味で『お葬式』へのオマージュとな
 っている。そこに『納棺夫日記』との違いがある。『納棺夫日記』の根付きの土俗性は、
 古川展生が弾く見事なチェロの響きや、向田邦子から借りてきたいしづみの着想によっ
 て補われるが、置換ではない。「原作」に及ばぬまでも、それをいささかでも補おうとす
 る、ささやかな補助である。根無し草であることに変わりはない。

整理すると、『納棺夫日記』と『おくりびと』には、三つの相違が認められる。一つは
 「いのちのバトンタッチ」が行われているか否か。生死が十分に拮抗しているかどうか。
 別言すれば「ニンゲンは犬に食われるほど自由だ。」等に表れる脱人間化の有無である。
 もう一つは、宗教色の濃淡。青木は親鸞を引用し、仏教から問題を捉える。対して、映
 画は世界の観客を意識し、宗教色を薄めている。最後に、絆の強弱という問題がある。
 「いのちのバトンタッチ」を説く青木は、ある意味で土着的、古典的だが、映画は都会
 的、現代的である。ただ、今はまだこれらの是非を議論する段階にない。

★

『納棺夫日記』の三つの版には、どのような異同があるのか。この問いは青木が「い
 のちのバトンタッチ」と名づけたものの内実にも深く関わる問いである。

まず初刊の『納棺夫日記』(一九九三年)には該当箇所がない。ついで文庫化された『納
 棺夫日記 増補改訂版』(一九九六年)を見ると、次の箇所が加わる。

《叔父は、私の方を見ながら何か言おうとしているようだった。その顔は、以前私
 に説教していた時と全く違う顔であった。安らかな柔和な顔であった。目尻からは
 涙が流れ落ちていた。叔父の手が私の手を少し強く握ったように思えた時、「ありが
 とう」と聞こえた。／その後もしばらく私の手を握ったまま、言葉にならないよう
 な「ありがとう」をくり返していた。／その顔は、眩しいほど安らかな柔和な顔で
 あった。叔父は、翌朝死んだ。／私の心から憎しみが消えていた。ただ恥ずかしさ
 だけがこみあげてきた。／葬式の時、「叔父さん許して下さい」と焼香をした。涙が
 とめどなく頬を伝った。》(斜線は原文では改行、以下同じ)

これが『定本納棺夫日記』(二〇〇六年)になると、次のようになる。

《叔父の目が、何かを言おうとしている。そのことを叔母に伝えると、叔母は酸素
 吸入器をはずして、耳を近づけた。／叔父の顔は、私を罵倒していた時の顔とは全
 く違う顔であった。安らかな柔和な顔であった。目尻からは涙が流れ落ちていた。
 ／叔父の手が私の手を少し強く握ったように思えた時、「ありがとう」と聞こえた。
 ／ありがとうと聞こえた瞬間、私の目から涙があふれ、「叔父さん、すみません」と
 両手で叔父の手を握って土下座していた。／その後も叔父は、言葉にならない「あ

りがとう」を繰り返していた。／その顔は、清らかで柔和な顔であった。私の心から憎しみが消えていた。ただ恥ずかしさだけがこみ上げてきて、涙がとめどなく流れた。／病院の外へ出ると、まぶしいほど光り輝く雪景色が広がっていた。》

この改稿には揺れがある。増補改訂版では、涙を流すのは焼香の時となっている。それが定本では「ありがとうと聞こえた瞬間」と変わる。その他にも細かい差はあり、増補改訂版で「説教」とあるのが、定本では「罵倒」となっている。増補改訂版は「恥ずかしさだけがこみあげてきた」のに対し、定本では「土下座」が加わり、雪景色も加わる。増補改訂版からは、簡潔だが、そっけない印象を受けるのに対し、定本からは詳細でわかりやすい反面、読者への媚び、誇張のようなものを、かすかに感じなくもない。

もちろん、これは二者を舐めるように比較しながら読むからである。通常の読者には察知されない細部と言うべきであろう。叔父に対する感情の変化という全体の骨格には大きな影響はない。にもかかわらず、最初に指摘した差異、すなわち、どの時点で涙を流すかという問題に限っては看過できない。というのも、叔父の、まさに死につくあられども生きていく進行形の〈顔〉を直に見て涙を流すのと、もうすでに死んでしまった、あるいは遺影に写された完了形の〈顔〉のようなものを見て流すのでは、同じ涙でもニュアンスに開きがあるからだ。通常であれば、ニュアンスの違いと言って通り過ぎることもできるだろうが、「いのちのボタンタッチ」を言って映画『おくりびと』を批判する書き手である。決定的な「へだたり」と言わなければフェアでない。あえて厳しく追及すれば、三種の『納棺夫日記』はもはや同じ題にしてはならず、定本だけ残して他を捨てるくらい作家の誠実さがほしいと私などは訝しく思う。

とはいうものの、作家は書きながら発見し、成長していく。定本の「瞬間」の発見は、確実に作家を成長させる。定本から三年後、ということとは映画公開の翌年ということであるが、に発表されたエッセイ(18)は、定本の「瞬間」がそのときだけの思いつきでなく、さらに深化し、広がりを見せながら定着したものであることを証明している。

《酒鬼薔薇聖斗と名乗った十四歳の少年は、小学校のときに大好きなおばあちゃんを亡くし、死に目に会うことができずでした。死がおばあちゃんを奪ったと考えた少年は、死を知るために、ナメクジを殺し、ネコを殺し、最後にニンゲンを殺してしまいました。／死を見ようとも見せようともせず、ひたすら忌み隠すから、「人を殺してみたかった」という少年が次々と現われるのではないのでしょうか。／一方、九州に親族十七人を集めて自分の死にざまを見せて亡くなった方がいます。孫にあたる十四歳の少年はこんなことを書いています。／「僕はおじいちゃんからいろんなことを教えてもらいました。特に大切なことを教えてもらったのは、おじいちゃんの亡くなる前の三日間でした。いままでテレビなどで人が死ぬと、まわりの人がとてもつらそうに泣いてるのを見て、なんでそこまで悲しいのだろう、思っています。しかしいざ僕のおじいちゃんが亡くなるうとしてるところのそばにいて、僕はとてもさびしく、悲しく、つらくて、涙が止まりませんでした。そのときおじいちゃんは僕に、本当の人の命の尊さを教えてくださったような気がしてなりません。(中略)特に最後にどうしても忘れられないことがあります。それはおじいちゃんの顔です。それはおじいちゃんの遺体の笑顔です。とてもおらかな笑顔でした。いつまでも僕を見守ってくたさることを約束しておられるような笑顔でし

た。おじいちゃん、ありがとうございました」／＼の瞬間を見守った人でないと、この笑顔をみることはできません。死を観念で考えている人ほど、死に顔は恐ろしいものだと思いがちです。》(傍点は引用者)

ここに至ってようやく青木のいう「いのちのバトンタッチ」の意味を理解することができる。おそらくは青木自身も当初は明確に理解していなかった「いのちのバトンタッチ」が、ここに至ってようやく十分言語化される水準に到達したと見ていい。

たしかに、仏教に関心の薄い読者からしてみると、青木のテキストは、仏教的な意匠に翻弄され不得要領などところがある。しかし、言わんとする本質は、要するにエマニュエル・レヴィナスの〈顔〉(visage)そのものだ。そして、映画『おくりびと』には、この〈顔〉が欠如している。

この欠如は『おくりびと』の続編である白戸ふみか『おくりびと 第二章』により明らかになる。「今年の冬は、日曜日が来るたびに辛かった。七年前結局、孤独な死に方をした父を、大悟は自分で納棺し、見送ることになった。長年、父に対して抱いていた恨みはそのときになくなったはずだ。それでも……。」七年前、つまり『おくりびと』における現在、いしづみを介して和解したにもかかわらず、いとも容易くそれが揺らいでしまう『第二章』とはいったい何か。忘却といえは簡単だが、これは〈顔〉と出会っていないからに他ならない。だから浄化されたはずの恨みが甦ってしまう。酒鬼薔薇聖斗やテレビの向こうの死に通底する浮遊感がここに図らずも表れてしまっている。青木がいしづみを批判する所以が、ここでようやく理解できるようになる。そもそも〈顔〉と出会っていたら、『おくりびと』の続編を書くこと自体、あり得ない。ここに「原作者」と

脚本家の〈間〉の埋めがたい思想上の「へだたり」があらわになってしまっているのだ。

四 〈顔〉と〈顔貌性〉

映画『おくりびと』には、〈顔〉が欠如していると述べた。しかし、正確に言えば、欠如ではない。回避だ。というのも、映画『おくりびと』に通底する原理は、〈顔〉ではなく、『シネマ』の著者シル・ドゥルーズの用語でいえば〈顔貌性〉(visage)にあたると思われるからである。

レヴィナスの〈顔〉とドゥルーズの〈顔貌性〉とは何か。両者には、どのような違いがあるのか。さらには、これまで同時に取り上げられることがなかった両者をそもそも同じ組上に乗せることはできるのかということについて問うてみたい。

この問題を考える上で、まず参考になるのが「表情ゆたかな顔」と「うつろな顔」の対比である。鷲田清一によれば、「楽しいおしゃべりとは、共通の観念にとり憑かれることで、自分のなかにある存在のすきま、存在の空隙とでもいふべきものを埋めてしまおうという、ある共謀行為のこと」であるとすれば、「表情ゆたかな顔」とは、ほんとうは意味にはぼ完璧に所有された顔、同じ夢にうまく憑かれた顔であり、「逆に、うつろな顔とは、自分を映す鏡としての他者の顔を失って、まるで糸の切れた風船のように、関係のコンテキストを外されて宙に浮いた顔」であると整理できる。(19)

〈顔〉とは、要するに「意味」である。〈顔貌性〉は非意味である。非意味とは、柄谷行人のように言えば、無意味でない。無意味は、意味を前提にしている点で、意味と同一の平面上に位置している。しかし、非意味とは、意味という概念自体を前提としない。つまり、ある面からすれば、物質そのものである。わかりやすく例示すれば、場所と空

間の対比にも似ていよう。場所は人間がいなければ成立しないのに対し、空間は人間がいなくても関係ない。同様に、〈顔〉は人間の存在、意味やコンテキストを前提するのに対し、〈顔貌性〉は人間の存在、意味やコンテキストをそもそも前提しないのである。

だが、厄介なことに、〈顔〉が人文科学や社会科学の対象であり、〈顔貌性〉が自然科学の研究対象であるというふうに捉えてしまうと誤る。正確なことを言うと、〈顔〉は人文科学の対象であるが、〈顔貌性〉は社会科学の対象である。私の理解では、〈顔貌性〉

はいったん自然科学的な対象、物質を経由するも、基本的には人文科学の対象から社会科学の対象への移動と捉えられる。つまり、〈顔〉は〈顔〉であると同様に信じてようとするのが人文科学的な〈顔〉であるとすれば、社会科学の〈顔貌性〉とは〈顔〉が〈顔〉であることをやめる瞬間、〈顔〉が非意味を露呈した刹那をつかまえて、その空隙に別の意味を代補、充填することと定義される。したがって、〈顔貌性〉は「うつろな顔」に近いが、「うつろな顔」と同一ではない。いわゆる顔である必要すらないからである。そもそも〈顔貌性〉は同一性を持たない。〈顔貌性〉は何物にも変貌しうる変数である。

レイナスによれば、〈顔〉とは「表出に還元しえない仕方だ」「どんなイメージをも介さずに現前することである。」(20) レイナスの〈顔〉とは、要するに〈顔貌性〉の禁止である。〈顔貌性〉が媒介であるのに対し、〈顔〉は媒介を禁じた何かである。よって、〈顔〉は〈顔貌性〉を排除する。レイナスの否定神学性がこのにも色濃く表れている。

合田正人は、このあたりの機微について、ジンメル『生の直観』における「境界を設定するとき、私たちはすでに境界の向こう側に立っている」というテーゼを援用しつつ、

「外的限界」が新たな「内的限界」となりうることについて、そのような反転なしに「外

的限界」を語りうるかというレイナスの問いを次のようにパラフレーズする。(21)

《レイナスは、向こう側を俯瞰することの不可能性と、「私を始点とする方位」の不可逆性を指摘することで、いや何よりも、「死」を介することなしには「他者」を語ることはできないという点を強調することで、「他者」を不可能なものとして語ろうとしたのだ。そもそも、「同のなかの他」が「内奥の外部」である限り、彼はある意味ではまったく「限界」を踏み越えてはいないのだ。》

要するに、〈他者〉にせよ〈顔〉にせよ、語り得ぬ境界を語ることがレイナス哲学の究極の命題である。〈顔〉についていえば、〈顔〉が〈顔〉でなくなるぎりぎりのところで踏みどまること。すなわち、生者が死者に転じそうになる、まさにその一瞬に賭けること、それこそがレイナスの〈顔〉ということになる。

他方、〈顔貌性〉については、斎藤環の記述が参考になる。(22)

《顔は一つの顔貌性抽象機械から生みだされる。顔によって身体は脱コード化され、さらに「超コード化」される。ここで「超コード化」とは、あらたなコードの作動システムをもたらす作用と考えてよい。例えば「顔」は「風景」というコードを生み出す。あらゆる「風景」には「顔」が潜在しているからだ。頭部から顔への脱領土化は、有機体の地層から、意味性または主体性の地層への、絶対的な移行である。

専制的かつ権威的な権力のアレンジメントは、ホワイト・ウォール/ブラック・ホールを要請する。つまり顔の生産である。ここで顔貌性抽象機械が始動し、〈顔〉という「穴のあいたこの表面上への、意味性と主体化からなる新しい記号系が設置される。顔はしたがって、意味性の中心にある身体のようなものであり、またシニ

フィアンの身体でもある。(略)

たとえば、アニメやゆるキャラにおける顔は、実は〈顔〉ではない。いかにも精緻であるかのようで、その実は極度に単純化されたアニメの顔は、しよせん記号に過ぎず、皺や口元の歪み、痙攣、毛穴、体臭のようなリアルな細部とともに作り出される表情といったものが決定的に欠けている。というより、そのような表情を回避する単純化によって、独自の表現領域を確立しているわけである。〈顔貌性〉とはまさにそのような意味と主体性を両立させる。言い換えるなら〈顔〉のようなもの、〈顔〉のようにふるまうシニフィアン全般と定義できる。ちなみに、ドウルーズ&ガタリは、こう言う。(23)

《顔、何とおぞましいものだろう。それは本来的に月面の風景に似ており、数々の毛孔、面と面、くすんだ部分、輝く部分、白い広がりと穴をとまなう。クローズ・アップにするまでもなく顔は本来的に非人間的である。もともと顔はクローズアップであり、もともと非人間的でグロテスクな頭巾なのだ。仕方ないことだ。》

月面に酷似する顔は、〈顔〉としての同一性、人間性という意味を失うばかりか、輪郭を失調させる。いや失うのではなく、最初からそうなのだ。〈顔貌性〉とは、それこそ無限に意味を付与されるグラデーションによって成立している。〈顔〉が〈顔貌性〉を排除して成立しているとしたら、〈顔貌性〉は〈顔〉を排除してなどいない。〈顔〉は、無数にある〈顔貌性〉の中にある微小な一点に過ぎないからである。〈顔〉と〈顔貌性〉の非一関係は、「作品」と「テキスト」の非一関係にも似ている。〈顔〉が、ある主体にとつてのかけがえない唯一の意図だとすれば、〈顔貌性〉は受け手によって如何ようにも読み取れてしまう何か、つまりは差異自体なのである。

★

日本文化に即し、この問題を敷衍するかどうか。村澤博人は、日本における「顔隠し」の美などの根底に「リアリティを排除したがる、あるいは消去したがる美というものが見え隠れする」ことを指摘し、「その存在感をなくすことが美となり、「無にすればよいときもあるし、限りなく無に近い状態でよいときもある」と指摘する。(24) (ここでリアリティをただちに〈顔〉とは言えないが、〈顔貌性〉と言うことはできる。この〈顔貌性〉が日本文化にとって不可欠なのだ。そして、このような、つねにすでに仮想現実」に囲まれている状況において、いかにして〈顔〉と出会うかという問題が浮上してくる。

映画、とりわけ実写映画においては、顔は隠しようがないと思われるかもしれない。たしかに、アニメと違って、カメラは顔の視覚的細部を撮り、逃げ場はない。が、現実に近い姿だといっても、それが代行＝表象＝再現前であるという真実は曲げられない。たとえば、誰かが死ぬ場面があったとしても、そこで本物の死体を用いる必要はない。つまり、映画においても現実を忠実になぞることは不可能であるということだ。

ところで、ドウルーズは、クロースアップ＝顔を問題化した。それは大半の映像表現にあつては紋切り型で退屈な手法だが、秀れた監督や理論家はここに潜む問題に鋭敏である。たとえばヒッチコックの有名なクロースアップを、チャットマンは「われわれの注意を喚起する力があるにもかかわらず、美的観賞を誘うことは決してなく、逆に、それらはサスペンスの構造における極めて強力な要素として機能する」(25)と分析する。卓見である。クロースアップは驚きを与えるだけで、それ自体が連綿とした思考を促し、物語を紡ぐような真似はしない。ドウルーズ&ガタリの議論は、簡単にいうと、拡大す

ると(しなくとも)自己同一性は虚構であるということのだが、この問題を映画『おくりびと』に当てはめてみると、興味深いことがわかってくる。

映画『おくりびと』は、音楽を駆使して、活字メディアには不可能な聴覚的な効果を巧みに利用する。(もつとも、さそうあきは無音のメディアである漫画版でそれを成し遂げているが。)いしづみを用いて、触覚的な手触りや重みというものも伝えようとする。だが、青木がこだわるといえるような臨終の場面はついに現れず、さらに『納棺夫日記』には欠かせない富山の地貌も、山形のロケ地に移され(26)、〈顔〉からの「へだたり」ばかりが目立つ。しかし、死者のクロースアップがほとんどない点には注意を喚起したい。

もちろん、父親役の峰岸徹のクロースアップはある。が、それは必要最小限というべき、ごくわずかな時間である。峰岸徹が本当に亡くなったとき、テレビ番組がわざわざ再利用したようには静止しておらず、また映画全篇を通してみても、クロースアップについては控えめという印象が強い。これは「いのちのボタンタッチ」がないと非難されることだろうか。この慎み深さには、村澤博人の言う「顔隠しの美」に通ずるものがあるのではないか。そして映画には死者は撮れないという静かな諦観がある。死に隣接する事象(面影)はいくらでも撮れるが、死自体は決して撮ることができないという断念がここにはある。もしクロースアップを多用していたら、それはそれで死者を冒瀆することになったに相違ない。岡真理が「できごとの現実(リアリティ)とは、まさにリアルに再現される〈現実〉からこぼれ落ちるところにあるのではないか」(27)と『プライベート・ライアン』の監督を批判したように、滝田監督を責めることはできない。スピルバーグが「空所」(W・イーザー)を埋めることにより消去してしまうのに対し、滝田

は「空所」を「空所」のまま留保しているといえる。

『おくりびと』の監督が確信的にクロースアップを回避したのだということは、最後の味わい深い一カット長回しが何よりも静かに、それでいて如実に物語ってくれている。黒を背景とし、エンドロールと共に映し出される納棺のステージは、本木雅弘の所作とカメラの絶妙な距離のとり方が相まって、映画史上屈指の余韻を残している。

五 おわりに

青木新門が『おくりびと』の「原作者」を拒否する最も重要な理由は、『納棺夫日記』がレイナスの〈顔〉を求め、絶えず彼岸からの返照を意識するのに対し、『おくりびと』は徹頭徹尾〈顔〉を回避するからである。『納棺夫日記』は改訂を重ねるたびに生が死に変貌しようとするまさにその瞬間、すなわち〈顔〉へのこだわりを深めていくテキストである。対して、滝田洋二郎監督の映画『おくりびと』は、映像メディアにおいてはそのような〈顔〉を表象することはできないという表象不可能性にぶつかり、〈顔〉を徹底して回避、正確には遠慮する戦略を貫く。どこまでも現世的に、〈顔〉ならざるものを〈顔〉のようにふるまわせるという意味において、ドゥルーズの〈顔中性〉に逢着する。このように考えれば、いしづみの意味や、ロケ地を転じた理由なども明らかになる。両者の「へだたり」が明るみになった今、改めて強調すべきは、ハッチオンも強調していたが、原作が映画かという二者択一に陥ってはならないということだ。『納棺夫日記』は日本文学には珍しく〈顔〉を直視する。が、初刊からそうであったわけではなく、徐々に獲得されていったものである。『おくりびと』は〈顔〉に到達し得ていないが、映画表現にあるべき慎みがある。しかも、アジアの一部にしか通用しない恐れのあった「原作」の〈顔〉

を、世界的に受容され得るような工夫もある。そもそも活字と映像では文法が異なる。にもかかわらず、両者ともメディアの臨界に挑んでいることは瞠目すべきだ。一方が他方を非難し合う現状は、好ましいものでない。〈顔〉と〈顔貌性〉。両者からはともに受容してはじめて補完的に得られるものがあることを最後に示唆しておきたい。

注

- (1) リンダ・ハッチオン『アダプテーションの理論』(河野悦久・鴨川啓信・武田雅史訳、晃洋書房、二〇二二年四月)
- (2) G・ジュネット『ランプセスト―第一次の文学―』(和泉涼一訳、水声社、一九九五年)
- (3) 三版の章立ては、以下のとおりである。①青木新門『納棺夫日記』(桂書房、一九九三年三月) Ⅱ美しい姿 吉村昭 / 納棺夫日記 第一章 みぞれの季節 第二章 人の死いろいろ 第三章 ひかりといのち / 柿の灸 / 少年と林檎 / あとがき ②青木新門『納棺夫日記 増補改訂版』(文藝春秋、一九九六年七月) 文春文庫 Ⅱ序文 美しい姿 吉村昭 / 納棺夫日記 第一章 みぞれの季節 第二章 人の死いろいろ 第三章 ひかりといのち / 著者注釈 / 『納棺夫日記』を著して / あとがき / 文庫版のためのおとがき / 光の溢れる書 『納棺夫日記』に覚える喜び 高史明 ③青木新門『定本 納棺夫日記』(桂書房、二〇〇六年四月) Ⅱ納棺夫日記 第一章 みぞれの季節 第二章 人の死いろいろ 第三章 ひかりといのち / 自選詩 / 墓誌 『つらの坊』 / 小説 『手、白い手』 / 小説 『柿の灸』 / あとがき
- (4) 小山薫堂『おくりびと オリジナルシナリオ』(二〇〇九年五月、小学館文庫)
- (5) 久石譲&ワンダーシティ・オーケストラ『おくりびと オリジナルサウンドトラック』[CD] (ユニバーサルミュージック、二〇〇八年九月)
- (6) 本木雅弘主演・滝田洋二郎監督『おくりびと』[DVD] (発売元: セディックインターナショナル / 小学館 販売元: アミューズソフトエンタテインメント、二〇〇九年七月)
- (7) 中村勘太郎出演・田中麗奈出演・小山薫堂監督『舞台おくりびと』[DVD] (販売元: アミューズソフトエンタテインメント、二〇一〇年二月)
- (8) 百瀬しのぶ『おくりびと』(小学館文庫、二〇〇八年七月、小山薫堂原作・白川ふみか著『おくりびと』第一章『小学館文庫、二〇一〇年五月])
- (9) さかしまあきこ『おくりびと』(小学館、二〇〇八年九月) (BIG COMICS SPECIAL)
- (10) 藤原新也『メント・モリ 死を想ふ』(新装版) (情報センター出版局、一九九〇年五月、二二―三頁)
- (11) 本木雅弘・SilverInsects編『天空葬座 1111 HEAVEN』(一九九三年一月、同文書院インターナショナル)

ル

- (12) 高部義孝『昔月袖』もひとりの『おくりびと』滝田洋二郎監督の原風景(東邦出版、二〇〇九年五月)
 - (13) 青木新門『いのちのバトンタッチ―映画『おくりびと』よせて―』(岐阜聖徳学園大学仏教文化研究所 紀要第11号、二〇一二年)
 - (14) 道徳権師は、中国唐代初期の僧、浄土教の開拓者と言われている。引用は『安楽集』に見えるもので、親鸞の『教行信証』にも引用されている。
 - (15) 向田邦子『無口な手紙』『サンデー毎日』一九七九年二月二日『男どきどき』新潮社、一九八二年七月
 - (16) 北小路隆志『生を肯定する力―塵の上のポニョ』と『おくりびと』から『すばる』二〇〇九年四月
 - (17) 島藤進『映画『おくりびと』と新しい死の文化』『世界』二〇〇九年五月
 - (18) 青木新門『私が出合った幸福な死―おくりびと』と『納棺夫日記』(『文藝春秋』二〇〇九年五月)
 - (19) 鷲田清一『顔の現象学 見られることの権利』(講談社学術文庫、一九九八年二月)
 - (20) エマニエル・レイヴィナス『全体性と無限―外部性についての試論』(谷田正人訳、国文社、一九八九年三月)
 - (21) 合田正人『レイヴィナスを読む 異常な日常の思想』(ちくま学芸文庫、二〇一二年八月)
 - (22) 斎藤環『文脈病 ラカン/ペイトソン/マトウラーナ』(青土社、二〇〇一年三月)
 - (23) ジル・ドゥルーズ+フェリックス・ガタリ『千のプラトー』(資本主義と分裂症) (河出書房新社、一九九四年九月)
 - (24) 村澤博人『顔の文化誌』(講談社学術文庫、二〇〇七年二月)
 - (25) シーモア・チャットマン『小説にできること、映画にできないこと』(そしてその逆) (虎岩直子訳、W・J・Tミッチェル『物語について』平凡社、一九八七年八月)
 - (26) 『納棺夫日記』の冒頭は、こう始まっている。「今朝、立山に雪が来た。全身に殺気にも似た冷気が走る。」青木新門は富山市出身。滝田洋二郎も富山県福地町の出身である。だが、『おくりびと』のロケ地は、山形県の庄内地方が選ばれた。当時、富山県にフィルム・コミッションがなかったという事情もあった。当時、富山県議会でも議論になった。現在は富山県でもその反省を生かし、フィルム・コミッションを設立し、二〇〇九年『剣岳 点の記』を皮切りに、以前に比べて多くの映画ロケを誘致できるようになってきている。
 - (27) 岡真理『記憶／物語』(岩波書店、二〇〇〇年二月)
- 付記 本稿は、日本近代文学会北海道支部例会および北日本サカルチャー研究会合同研究会(於・北海道大学、二〇一一年九月十七日)における同題の口頭発表に基づいている。なお、本研究は富山県高専教育振興財団の助成による成果の一部である。