

講演 「本」って何？

ーメディアとしての書物ー

3. 本とディズニーランドの親しい関係

ー読書は、まず「キャスト」を探せ！ー

清水 均

「『本』って何？」という今回のテーマあるいは問題提起に対して、ここでは「『本』を読む」という行為、特に「『物語』を読む」という行為とは一体どのような行為であり、どのような面白さがあるのかを考えてみたいと思います。

3. 1 ディズニーランドは何故楽しい？

そこでまず、やや唐突に見えるかもしれませんが、東京ディズニーランドという場所において私たちはどのような楽しみ方をしているのかということについて考えてみましょう。

これはよく言われていることですが、元々日本でディズニーランドが建設されるに際し、二つの候補地がありました。それは現在の千葉浦安と静岡の富士山麓であったわけですが、何故浦安が選ばれたかといえ、富士山麓には(当然ですが)富士山が存在するからです。例えば「カリブの海賊」で楽しんだ後やミッキーの着ぐるみと抱き合っているさなか、ふと見あげるとそこに富士山の威容が目飛び込んできたとしたら、富士の美しさはそれとして、ディズニーの世界を心ゆくまで享受したい私たちにとってはその美しさは却って邪魔になってしまうのです。私たちは日常とは異なるファンタジーを求めてディズニーランドに行き、その「別世界」に浸ることである種のカタルシスを得られるわけです。そのためにはそこで過ごす空間は閉じられた、完結した世界でなければならないのです。

ところで、ディズニーランドでは園内の表と裏で働く様々な人々はキャスト

と呼ばれ、客である我々はゲストと呼ばれますが、私たちゲストは色々な局面においてキャストに導かれてディズニーワールドという別世界を満喫することができます。

そして、このキャストとゲストとの関係性に似た構図は、実は読書、特に物語を読む際においても見出すことができます。即ち、私たちが物語を読もうとする時、その物語世界に入り込めば入り込むほど普段の生活とは違った感覚を体験することになったりしますが、そのように私たちをその物語世界という閉じられた空間に導いてくれる存在というのがあって、そしてそれはディズニーランドにおけるキャストと同様の働きをしているといえるのです。

読書におけるゲストはもちろん私たち読者にあたりますが、ではこの場合、キャストとはどのような存在を指すのでしょうか。

3. 2 読書におけるキャストとは誰か

この問いかけに対し、皆さんはどう答えるでしょうか。「作者」でしょうか。答えは否です。ディズニーランドを考えてみても、これを企画、建築したいわゆる「作者」はオリエンタルランドであり三井不動産であるわけですが、これらは直接ゲストである私たちをファンタジー世界に導いてくれるわけではありません。先にも述べたようにキャストがその役を担っています。同様に、物語においても「作者」はその物語の書き手ではありますが、私たち読者を直接物語世界に導いてくれるのは「作者」ではなく「語り手」という存在です。このことは、例えば有名な夏目漱石の『吾輩は猫である』や『こころ』といった作品について考えてみれば明らかでしょう。物語を動かし我々をその物語世界に導いてくれる存在は、前者は「猫」という語り手であり後者は「私」という語り手であって、夏目漱石自身ではありません。

もう少しわかりやすい例をあげてみましょう。岩井俊二という作家の作品に「ラブレター」¹⁾というのがあります。(資料3-1参照)

目の前で突然倒れたあたしをママが抱きとめた。そして居間にいた祖父を大声で呼んだ。
 「おじいちゃん！ おじいちゃん！」
 そのただならぬ声に驚いた祖父が、キッチンに飛び込んで来た。
 祖父は驚嘆りつけた。ところがママは、自然と顔の外を見たとき動けなかった。祖父は仕方なくあたしを連れて玄関に向かった。ママは表に返ると大急ぎで「一九番に電話をかけた直した。」
 そこに祖父が戻って来た。
 「はい。水で冷やすのはやめてます」
 ママは電話で応急処置の方法をあれこれ聞いていた。
 「何やってるんだ！ どこに電話してるんだ！」
 ママは電話線に手をあてて祖父に言った。
 「ちよっとおじいちゃん、樹を降ろして、暖めるのが大事なんですって」
 そしてまた電話に戻った。
 「それから、はい、はい」
 「おい」
 「だからおじいちゃん！ 樹をそこに寝かせてって言ったじゃない！ 暖めるのが大事なのよ！」
 「だって降ろしてそうしてー」
 「降ろしたって救急車は来ないだろー」
 「来るって言うてるわよ。一時間ぐらいで」
 「そんなの待つてられるか」
 「降ろしたほうがいいの。むこうもそう言ってるわ」
 そして電話にもう一度確認した。
 「一時間です来すよね。来すすよね」
 祖父は我慢出来ずに樹を背負って居間を出ていった。それを見たママは、電話線を直して後を追いかけた。

言われてみればそうだった。今日は頭の回転が断線しているみたいだ。しっかりしなきゃと自分の頭を「一度三度ゴッソ」叩いたら、あまいがして、あたしは床に倒れた。で、あたしは意識を失った。意識を失ったのだから、そこからどうなったのかは全然憶えていない。
 後に聞いたところによれば、あたしは同僚の車でのけす病院まで運ばれたらしいが、そこが病院だと知ると涙が拒んで華から降りなかったそうだ。同僚たちは仕方なくあたしの金鎖を自宅まで運んでくれた。家について休養を計ると、四〇度を越えていたらしい。それからあたしは深い眠りの淵をさまよいつ続けた。

資料3-1『ラブレター』の一部分

この中の次の箇所注目してみましょう。

目の前で突然倒れたあたしをママが抱きとめた。(傍線論者)

語り手は「あたし」というふうに自分のことを呼んでいる藤井樹という名の女の子です。どうやらこの女の子は気を失ってしまったらしい。意識が無くなっているわけですからその後のことは少なくともこの時の彼女にはわからないはずです。ところが、この直後の記述では次のように書かれています。資料をご覧ください。

祖父は我慢出来ずに樹を背負って居間を出ていった。(傍線論者)

これは明らかに変ですね。この箇所は物語の現在であって、彼女が後から振り返っているのではないのです。にも関わらず、この「あたし」は祖父のこともママのことも見えてしまっている。何故このようなことが起こってしまったのか。

注意深く読むとわかるのですが、最初の引用部と後の引用部では語り手が変わってしまっています。「あたし」から「樹」と名ざしする第三者へ。つまり、一人称の「あたし」が語り手であれば見えないことも(意識を失っているのですから)、「樹」という三人称で呼べる、「あたし」ではない存在であれば見ることができてしまうのです。このように、語り手を誰に設定するかによって物語世界の内実も変わってくるということが出来ます。しかし、通常はこの短い範囲の中で語り手が変わるということはありません。言ってみればここで「作者」はミスを行ってしまっているのです。その証拠に別の箇所でも「あたし」は気を失う場面があるのですが、その時には「で、あたしは意識を失った。意識を失ったのだから、そこからどうなったのかは全然憶えていない。後に聞いたところによれば…」と、本来の「あたし」という語り手に即した正確な書き方がなされています。

私はここで「作者」のミスをあげつらうつもりではありません。そうではなく、語り手を誰に設定するかによって、読者に提供される情報も変わってくるということを指摘しておきたいと思うのです。

次の図をご覧ください。(図3-1参照)

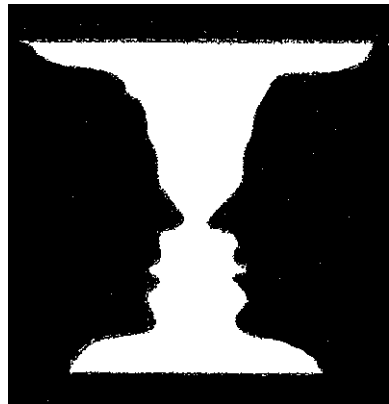


図 3-1 ルビンの壺

これは心理学者のルビン²⁾という人が考案した有名な図形ですが、みなさんはこの図がどのように見えるでしょうか？多くの人は壺か燭台か果物などを置く食器か、ともかく何かの置物のように見えるのではないかと思います。しかし、よく見て見ると二人の人間の顔が

向いあっているようにも見えてこないのでしょうか？これは「ルビンの壺」といって、一つの図形が二通りに見える（意味付けされる）可能性を持つように作成されているのです。つまり、物事は、特にここでの場合は「作品」、正確に言えば「テキスト」は、読者の持つ一種の視線のフレーム（枠組み）によって見え方＝読み方が異なり、意識するとしなないとに関わらずそうしたフレームの性格によって読みの方向性が決まってくるということが言えるのです。

そして、読者のフレームを規定し、読みの方向性を誘導していく存在が語り手という存在なのです。

3. 3 「ごんぎつね」を味わう

今回の「ひらめき☆ときめき サイエンス」ではこの後「実験タイム 自分で作ろう名場面」というコーナーも用意されています。次に、この「自分で作ろう名場面」でも題材として扱う「ごんぎつね」という作品について、「語り手」という視点から説明しておきたいと思います。

「ごんぎつね」は教科書にも取り入れられており、多くの人に馴染みのある作品でしょう。今資料として1「新美南吉の草稿版『権狐』」³⁾、2「金の星社から出版された絵本版『ごんぎつね』」⁴⁾、3「すずき出版から出版された紙芝居版『ごんぎつね』」⁵⁾の三つの「ごんぎつね」を並べたものを参照しましょう。

（資料3-2）

その日も権狐は、栗の実を拾って、兵十の家へ持って行きました。兵十は、**納屋**で縄をなつてみました。それで権狐は背戸へまわつて、背戸口から中へはいりました。

兵十はふいと顔をあげた時、何だか狐が家の中へはいるのを見とめました。兵十は、あの時の事を思ひ出しました。鰻を権狐にとられた事を。きつと今日も、あの権狐が悪戯をしに来たに相違ないー。

「ようし！」

兵十は、立ちあがつて、丁度納谷にかけてあつた火縄銃をとつて、火薬をつめました。そして、登音をしのばせて行つて、今背戸口から出て来ようとする権狐を

「ドン！」

とうつて了ひました。

権狐は、ばつたり倒れました。兵十はかけよつて来ました。所が兵十は、背戸口に、栗の実が、いつもの様に、かためて置いてあるのに眼をとめました。

「おやー。」

兵十は権狐に眼を落しました。

「権、お前だつたのか…、いつも栗をくれたのはー。」

権狐は、ぐつたりなつたまゝ、うれしくなりました。兵十は、火縄銃をばつたり落しました。まだ青い煙が、銃口から細く出てゐました。

(資料3-3)

そのあくる日も、ごんは、くりをもって、兵十の家へ出かけました。兵十は物置で、なわをなっていました。それで、ごんは、家のうら口から、こっそり中へはいりました。

そのとき兵十は、ふと顔をあげました。と、きつねが家の中へはいったではありませんか。こないだ、うなぎをぬすみやがったあのごんぎつねめが、またいたずらをしにきたな。

「ようし」兵十は立ちあがつて、納屋にかけてある火なわ銃をとつて、火薬をつめました。

そして、足音をしのばせて近よつて、いま戸口を出ようとするごんを、ドンと、うちました。

＊

ごんは、ばたりとたおれました。兵十はかけよつてきました。家の中を見ると、土間にくりが、かためておいてあるのが目につきました。

「おや。」

と、兵十は、びっくりして、ごんに目をおとしました。「ごん、おまい〔おまえ〕だったのか。いつもくりをくれたのは。」ごんは、ぐったりと目をつぶったまま、うなずきました。

兵十は、火なわ銃をばたりと、とり落としました。青いけむりが、まだ、つつぐちからほそく出ていました。

(資料3-4)

それでも ごんは、その あくるひも、くりをもって 兵十の うちへ でかけました。

兵十は **ものおき**で なわを なっていたので、ごんは うらぐちに まわりました。

ー半分ぬくー

ちょうど そのとき、**ものおき**にいた 兵十が ふと かおを あげました。
兵十

「ん？」

ーのこりをぬくー

すると、きつねが うちのなかに はいっていくではありませんか。

兵十

「こないだ うなぎを ぬすみやがった あの ごんぎつねめが、また いたずらを しにきたな。よーし」兵十は ひなわじゅうを とると、

ー半分ぬきながらー

じゅうを かまえて、そーっと ちかよって行って、いま とぐちを しようとする ごんを

ーのこりをさっとぬきながらー

ドンとうちました。

1は文字通り作者新美南吉の草稿で、鈴木三重吉が主宰する「赤い鳥」に投稿される以前のものです。この草稿がその後三重吉による添削を経て「赤い鳥」に初出されたと言われていますが、2の絵本版「ごんぎつね」はこの初出とほぼ同形で、現在我々が目にするのは概ねこの形であると考えてよいでしょう。3は後でも触れますが、紙芝居というメディアの特徴に合わせて絵本版から大きく改作されています。

ところで、比べて見れば明らかなように、三重吉による改変は加筆、削除も含めて多岐に渡っています。新美南吉はこの改変に納得していたといわれ、その意味では「ごんぎつね」という作品は三重吉と南吉の合作と言っても過言ではありません。そうすると「作者」というのは一体誰を指すのか、ということにもなりますが、今はその問題は置いておくとして、この改変の孕む一つの大きな問題について触れておきます。

既に指摘されていることでもあります。三重吉の改変には作品に矛盾をもたらす重大な問題を孕んでいます。それは草稿に五箇所にわたって出てきた「納屋」（兵十の住居にある）が、改変によって最後の「納屋」を除いた四箇所のみ「物置」に変わっている点です。「納屋」と「物置」の違いには実は多くの問題がありますが、今指摘しておきたいのは、「納屋」と「物置」の二つの名称が与えられたことによって兵十の家には母屋と納屋と物置の三つの建物があることになり、そのことによって兵十が銃を持ってごんに近づく際の兵十とごんの位置関係、ひいては銃を取ってごんを撃つまでの緊迫感が草稿版と改作版とでは全く異なるものになってしまうということです。そして、語り手である「私(わたし)」はその矛盾を抱えたまま読者に語りかけるわけですから、草稿と改作とでは読者に伝える物語世界も異なったものになってしまう、何より、南吉が伝えようとした物語世界とは違った世界を読者に提供することになるのです。この時、「本」として流通した作品にしか接することの出来ない我々一般読者は、改変された作品の語り手の語りに従って読み進めざるを得ません。即ち、三重吉の作り出した物語世界に従って読みを享受するわけです。

ところが、我々一般読者が元々南吉が伝えようとした作品世界も触れることが出来る方法が一つあります。それが3の紙芝居なのです。

作品には語り手が存在することは既に指摘しました。しかし、本に収められた作品中の語りを自在に変更できるのが紙芝居というメディアなのです。確かに文字として語り手の語りは存在しますが、この本の語り手を遥かに凌駕して自身が物語世界の語り手となりえるのが紙芝居を語る語り手なのです。しかもこの語り手は時に作品すらも越えて読者(この場合は聴衆)とコミュニケーションして独自の「物語空間」を創造してしまいます。

その意味では、同じ「作品」であってもメディアの違いによって、即ち語り手の違いによって「作品」の表情は大きく異なったものになるということができるのです。

「実験タイム」では同じ「ごんぎつね」という「作品」を、DVD、絵本の読みきかせ、紙芝居というメディアの違いによってどのように異なる印象を持つかということを実感していただけたらと思います。

注

- 1) 岩井俊二『ラブレター』角川文庫 1998 角川書店 p.181-185 およびp.60-61.
- 2) デンマークの心理学者、エドガー・ルビン(Edgar J. Rubin; 1886-1951)。ルビンの壺は1921年に発表された。図版は、御領謙・菊地正・江草浩『最新認知心理学への招待』サイエンス社, 1993, 275p. より転載。
- 3) 草稿「権狐」: 府川源一郎『「ごんぎつね」をめぐる謎ー子ども・文学・教科書』(2000年5月 教育出版)より引用 p.208-209.
- 4) 絵本「ごんぎつね」: 新美南吉『ごんぎつね』(いもとようこ絵 2005年5月 金の星社)より引用 p.35-39.
- 5) 紙芝居「ごんぎつね」: 新美南吉『ごんぎつね』(諸橋精光脚本・画 2005年1月 鈴木出版)より引用 21-22枚目.