

# 『豊饒の海』におけるアダプテーションの可能性 ―行定勲監督『春の雪』を中心に―

山口 祥也

キーワード 『豊饒の海』 『春の雪』 三島由紀夫 行定勲 アダプテーション

## 一、はじめに

三島由紀夫文学の舞台化・映像化は作家の死後五十余年を経た現在なお活発である。いまそのすべてを数えようとすれば枚挙に暇がないが、例えば、二〇一七年に映画化された『美しい星』（吉田大八監督）や、二〇一八年にTVドラマとして放映された『命売ります』（二）は広く脚光を浴び、二〇二〇年の舞台『憂国』（死なない『憂国』）は長久允によって大胆なアレンジを加えられた作として記憶に新しい。

わけでも『豊饒の海』は数多くのアダプテーションを経てメディアを横断してきた作品だが、二〇一八年に上演された舞台『2018 PARCO PRODUCE 三島×MISHIMA 『豊饒の海』』（脚本Ⅱ長田育恵／演出Ⅱマックス・ウェブスター）は特筆に値すると思われる。それは、この舞台作品が初めて『豊饒の海』四部作全編を翻案しきった

という点においてである。すなわち『春の雪』、『奔馬』、『天人五衰』の部分的な翻案はこれまでも繰り返さされてきたものの（三）、舞台であれ映画であれ通して『豊饒の海』を上演した作品は皆無であった。この事実は『豊饒の海』のアダプテーションにおいては、作品が各巻ごとにししか消費されてこなかったことを意味している。実際、木谷真紀子（三）や山中剛史（四）は四部作の翻案が『春の雪』のみ集中していることを指摘しており、『豊饒の海』から独立してテキストが受容される実態や背景が詳らかにない。りつつある。

もちろん、原作があまりに長大であるがゆえに、その全容を移し換えること自体困難を窮める、という現実的な要因は第一に挙げられるだろう。事実、長田脚本『豊饒の海』にせよ『春の雪』、『天人五衰』をプロットの基調とし、『奔馬』、『暁の寺』を後景に退かせた感は否めまい。だが、あらかじめ留意しておかねばならない

のは、『豊饒の海』四部作そのものが、もとより分断して読まれやすい構成を取っていることなのだ。

一九六九年二月の時点で三島は次のように書いている。

私は「豊饒の海」を四巻に構成し、第一巻「春の雪」は王朝風の恋愛小説で、いはば「たわやめぶり」あるひは「和魂」の小説、第二巻「奔馬」は激越な行動小説で、「ますらをぶり」あるひは「荒魂」の小説、第三巻「暁の寺」はエキゾチックな色彩的な心理小説で、いはば「奇魂」、第四巻（題未定）は、その書かれるべき時点の事象をふんだんに取込んだ追跡小説で、「幸魂」にみちびかれゆくもの、といふ風に配列し、（後略）（五）

各巻はそれぞれ「恋愛小説」、「行動小説」、「心理小説」、「追跡小説」というテーマに紐づけられて執筆されているという。もしくは『春の雪』連載開始以前からも「第一巻は『たわやめぶり』」、第二巻『ますらおぶり』、第三巻『異国<sup>とくに</sup>ぶり』、第四巻はSFじみた内容となる」と作品の構想が明らかにされていたのである（六）。ある意味では——それが意識的なものか否かはさておき——右のような作家の言葉に従って、『豊饒の海』は翻案されてきたと言わねばならないだろう。とりわけ『春の雪』が、常に恋愛劇として舞台化・映画化されてきたことは確かである。

このようなコンテクストのもとで、本稿が分析の主たる対象とするのは、行定勲監督『春の雪』（東宝、二〇〇五年）である。無論、この映画がラヴ・ロマンスの系譜から逃れていると言いたいのではない。むしろ本作は「恋愛映画」として制作され、かつ受容された作品と見てよい。しかしなお、映画『春の雪』は『豊饒の海』という原作の領域を狭めるのではなく、むしろ新たなネットワークを再構築することに成功している。このように評価できるのは、ひとえに本作が、広範にわたるインテークスチュアリティを観客に差し出しつつ、原作のまだ見ぬ側面を照らしてみせるからである。

本稿は、行定版『春の雪』について原作との相違を確認しつつ、その達成点を探ってゆこうとするものである。そしてまた映画から原作へ立ち返り、さらには行定版以降の翻案へと視野を広げ、『豊饒の海』というテキスト（群）が既存の枠組から逸脱し、現代的なパースペクティヴから読まれる可能性について検討してみたい。

## 二、転生するキャラクター

アダプテーションの具体的な検討に入る前に、いま一度、原作『豊饒の海』をめぐる登場人物の問題を精査しておこう。先に触れた通り『春の雪』、『奔馬』、『暁の寺』、『天人五衰』の各巻に

はそれぞれ固有のテーマが設定されているのであった。ゆえに松枝清頭から連なる転生者たち（飯沼勲、月光姫、安永透）に「たわやめぶり」などといった表象を見て取ることは容易い。裏を返せば、転生する主人公ごとに、彼／彼女の属性は大きく変容し、その属性の差異こそが各巻のストーリーを牽引する力を持っていたと考えることも可能だろう。

しかし、すでに多くの論者によって言及されている通り、『豊饒の海』におけるこうした転生者の造形は、実のところ『鏡子の家』等、三島の先行テキストに描かれた、また別の登場人物を想起させるものだった。すなわち、読者は清頭や勲たちから、夙にある種の既視感を覚えていたのである。例えば、田中美代子が「転生する人物は、みなある意味では類型的で、きわめて個性に乏しい。それぞれが一つの感情、一つの意志、一つの主題の受肉に過ぎないようにも、抽象的非現実的な観念の具体化でしかないようにもみえる」（七）と述べることに着目しよう。田中は、転生者を「現実の人間であるというよりも、本多がかくあるべく思い描いた理想像である」とも指摘するのだが、ここで強調されるべきは「類型的」の一語である。すなわち、奥野健男の言葉を借りれば「『鏡子の家』に感銘した読者なら、必ず『春の雪』に夏雄を、『奔馬』に峻吉を、『暁の寺』に鏡子を、『天人五衰』に清一郎などと『豊饒の海』の主人公を感じるのはきわめて自然であ」（八）るといふ。あるいは石崎等もまた、清頭に山形夏雄、勲に深井峻吉、透に船木収を、本多に

杉本清一郎を重ね見る（九）のであり、さらに言えば、田中西二郎は「『禁色』の美青年悠一が収に、『憂国』や『剣』の主人公が峻吉に、『沈める滝』の昇が清一郎に、それぞれ姿を変えて登場する」（十）と述べ、大澤真幸は『金閣寺』における溝口と柏木に、峻吉と収の姿を認めている（十一）。

けだし右に列挙されるキャラクターごとの類似的関係性は、『豊饒の海』を貫く転生という枠組の垂直性を解体し、異なる周辺テキストを指向する水平性へ導くものではないだろうか。要するに、かかる近似性が、作品という境界を超えてどこまでも拡大してゆく様子を見て取れるのであり、いま・このテキストは、かつて・別のテキストの生まれ変わった姿であることを認めずにはいないのである。もしくは、清頭ら転生者たちは、二重に転生した存在だと言ってよいかもしれない。

さらにここで、三島由紀夫が「人物の記号化」や「人間のキャラ化」を意識していたと主張する先行論を確認しておこう。柳瀬善治によれば、あらかじめ「キャラ的な造形を三島が自覚的に作っていた」とし、それはゼロ年代的な「データベース化したキャラ消費の在り方を先取りするもの」（十二）だという。概して柳瀬は、東浩紀『動物化するポストモダン』（十三）に提示されるデータベース消費を援用しつつ、三島と現代的なサブカルチャーが接続することを論証しようと試みているのであるが、こうした議論を敷衍するならば、そもそも私たちは、三島文学というデータベースの中でテク

ストを読んでいる。その意味では『豊饒の海』は、もとより単なる物語ではなく、インターテクスチュアルな場におかれたマルチな集合体に他ならない。

では一歩進んで『豊饒の海』のアダプテーションは、どのように定位すべきなのだろうか。より具体的には、行定版『春の雪』には、いかなるインターテクスチュアリティがもたらされているのか、さらには、原作から翻案へという単方向な連続性をいかにして乗り越えているのか。ここで論じられるべきは、テキストが生まれ変わる、ことよって生じる、差異であり、変化であり、綻びなのだ。さしあたって次節では、行定版『春の雪』における二人が、新たにいかなるキャラクターやテキストと再結合(re-entire)しえたのかを、原作との比較によって明らかにしてみたい。

### 三、映画『春の雪』における聡子というキャラクター

映画『春の雪』と原作との相違は、すでにいくつかの先行研究によって言及されている。畑恵里子は特に、映画と原作にそれぞれ別の百人一首が挿入されることから、そこに生まれる効果の差異を分析する(十四)。その中でも、七十七番歌「瀬を早み 岩にせかる滝川の われても末にあはむとぞ思ふ」はひととき大きな意味を担っていることを確かめよう。

脚本の伊藤ちひろによれば、「歌留多の札の一枚がなくなつてさ

へ、この世界の秩序には、何かととりかえしのつかない輝が入る。とりわけ清頭は、或る秩序の一部の小さな喪失が、丁度時計の小さな歯車が欠けたやうに、秩序全体を動かない霧のうちに閉じ込めてしまふのが怖ろしかった」(『春の雪』五)という箇所インスピレーションを受けて七十七番歌を選んだとし、その上で「物語の展開もこの歌留多によってはつきりと表現されたと思う」(十五)と説明を加える。実際、この和歌は幼少時の聡子によって解釈され、彼女は清頭とその意味を共有するのである。「川の流が早くて、岩に止められた流れが、一度は二つに分かれても、またいつか一つになるように、私たちも、何かに邪魔をされても、将来は、きつと一緒になるう……そういう意味なの」(十六)と彼女が清頭に教え、取り札と読み札を互いに持ち合う一連の場面は、二人の再会をも暗示させよう。

しかし、かような一例によって明らかとなるのは、原作における聡子に比して、映画『春の雪』での彼女は、いかにも能動的に清頭にはたらきかけ、その心情を直接的に露わにしていることだ。有元伸子が鋭く論及するように、原作では「清頭を視点人物にして物語世界が構成されて」おり、「読者は、聡子が清頭に対していさぐ不安や謎を共有することはない」(十七)。だからこそ、彼女はあたかも謎めいたファム・ファタルとして扱われることになるのだが、そうした要素は行定版『春の雪』ではほとんど排除されていると言つてよい。このことが最も端的に示されるのは次のシークエンスで

ある。

聡子「……こんなこと、本多さんにお聞きするのは筋違いかもしれないですけど、変に思わないで下さいね」

本多「ええ、なんででしょう」

聡子「清様のことなのですが……」

本多「……」

聡子「あの方は、……よく……遊郭へ行かれるのですか？」

(中略)

本多「あなたは、松枝のことを、好きですか？」

コクリと頷く聡子。

本多「では、仮にその話が事実であつても？」

聡子「……はい」

本多の目をまっすぐ見て答える聡子。

帝国劇場からの帰り、清頭からの手紙に不安を覚えた聡子はその真偽を本多に問う場面であるが、ここでは明らかに彼女の清頭に対する恋心が窺える。これを原作の以下の引用と比べてみよう。

念のために申し上げますが、この話はすべて、侯爵様が、寝物語に、と申しては何ですが、(その言葉を、飯沼は云はうやうやうない痛恨をこめて放った)、寝物語に、笑ひながらみねにお話

になつた事であります。それをみねが有りのままに私に伝へたのです。

さて、侯爵様が興味を催はされて、

『教育方針とは一体なんだね』

と仰言つたところ、お姫様は、

『清様から伺つたところでは、お父様が実地教育を遊ばして、

清様を花柳界へお連れになり、それで清様は遊びをお覚えになつて、

これで一人前の男になつたと威張つておいでですが、

小父様はそんな不道德な実地教育を本当にあそばすのでござ

いますか』

と、まことに言ひにくいことを、あの調子ですらすらお訊き

になつたさうであります。(『春の雪』二十)

聡子は件の手紙について松枝侯爵から問いたです。だが、ここで肝要なのは侯爵↓みね↓飯沼↓清頭と、実に三人を経て聡子の言葉が清頭に伝達されていることである。つまり、聡子の心情は幾重にもフィルターをかけられ、覆い隠されているのだ。対して映画『春の雪』では、観客は直接、聡子の口から、先に引用したような言葉が発せられるのを見て取ることができる。また、清頭から件の手紙を火中するように命じられるのは、原作では聡子だが、映画では蓼科となっており、この点でもファム・ファタルの要素は蓼科に吸収され、聡子の純粋性が強調されることが分かるだろう(十八)。

さて、こうした分析によっていまや判然とするのは、原作がいわば清頭を中心とする物語世界を展開していたのに対し、映画化にあたっては、それが清頭と聡子の恋物語へと転じたという変化である。つまり、聡子というキャラクターが前面に押し出されることによって、映画は双方向的な恋愛悲劇として成立していたのだ。

もつとも、こうした聡子の自立性や、それに基づく清頭との関係によって、映画が原作『春の雪』から後退したと評価することは、あまりにも簡単である。事実、三島の書きたかったものが行定版には表現されていないとこぼす声もある(十九)。だが、ここで——三島由紀夫というデータベースではなく——監督<sup>ラベル</sup>行定勲という媒体を通してこの映画を鑑賞する観客を想定した場合、私たちは瞬時にある一つの作品を思い浮かべることができるだろう。すなわち、映画『春の雪』が公開された前年、二〇〇四年に行定は『世界の中心で、愛をさけぶ』(東宝)を大ヒットさせており(二十)、この作品もまた「松本朔太郎」と「広瀬亜紀」の恋物語を描いていたのである(二十一)。徳永直彰の分析によれば、二つの映画はともに「永遠が断ち切られる」プロットを持つものであるとし(二十二)、やはり死別によって愛するものを失うという物語の主調は通底していることを認められよう。だとすれば、清頭と聡子の悲恋に心を奪われた者たちの多くは、有体に言ってそこに「サク」と「アキ」の関係を投影していたのではなかったろうか。もつと言えば、観客たちは清頭の夭折から、白血病で死ぬ亜紀の姿を思い浮かべたの

ではあるまいか。

徳永はさらに、原作、片山恭一『世界の中心で、愛をさけぶ』(小学館、二〇〇一年)にまで遡及し、死にゆく亜紀が朔太郎に対し「また私を見つけてね」と語りかける場面から、死後の世界でも生まれ変わって再会するという趣旨が一致することを指摘するが、つけ加えて論じてみるならば、ドラマ版『世界の中心で、愛をさけぶ』(二十三)にもこのようなコンテキストが存在する。

謙太郎(朔太郎の祖父)

「あの世で一緒になろうと誓った人だ。出会った頃は戦争でね。彼女は体が弱くて結核だったし、俺は兵隊に取られて、戦争が終わるまで二人とも生きてはいないだろうと思っていた。ところがありがたいことに、二人とも無事に終戦を迎えられてね。(中略)俺が死んだら、あの人の骨と俺の骨を、一緒に、混ぜて撒いて……撒いて欲しいんだよ。そうすればあの世であの人と一緒にいられるかもしれないと思ってるね」

(第二話「微妙な距離」二〇〇四年七月九日放送)

すなわち、「あの世で一緒にな」という主題が、副登場人物にまで反復されているのだ。その意味では、清頭と聡子は、映画・小説・ドラマ『世界の中心で、愛をさけぶ』に構築されたネットワークから引き出されるキャラクターなのだと言明できるだろう。

Sanuki Film Festival 2016



おかげなまでに10周年。

さぬき映画祭 2016

## ロケ地ツアー&UDONツアー

**特別企画** 「世界の中心で、愛をさけぶ」『春の雪』ロケ地ツアー&「世界の中心で、愛をさけぶ」映画鑑賞！

香川県で撮影が行われた行定勲監督の2作品のロケ地をめぐるスペシャルツアー！

旅行代金(お一人様) **5,000円** 定員: 20名様

ゲスト(予定)/ 行定 勲監督 ※当日予告なく変更となる場合があります。

**2月14日**

高松空港 → イオンシティ高松東 → 高松駅 → 栗林公園 → 本広監製おすすめのうどん屋さん → 高松駅 → イオンシティ高松東 → 高松駅

9:40頃 10:25頃 10:40頃 下車観光 20:45頃 20:45頃

高松駅 → 庵治町周辺映画ロケ地見学

18:00- 18:00

最少催行人員: 15名 旅行代金に含まれるもの(バス代/入場料/鑑賞チケット) ※食事代は含まれておりません。添乗員同行

**本広監製のおすすめのUDONツアー**

旅行代金(お一人様) **2,500円** (ソフト) / **3,000円** (ハード) 定員: 各コース 40名様

**2月20日**

ソフト編: 高松駅 → 高松空港 → 本広監製おすすめのうどん屋さん → 高松駅

10:15頃 11:00頃 15:00頃

ハード編: 高松駅 → 高松空港 → 本広監製おすすめのうどん屋さん → 高松駅

8:45頃 9:30頃 17:00頃

最少催行人員: 各コース20名 旅行代金に含まれるもの(バス代) ※食事代は含まれておりません。添乗員同行

※各日出発時刻は変更することがございます。最終旅行条件書(確定書面)にてご案内申し上げます。※表示価格は全て税込み価格です。

図 1

以上の議論では、作品内部における物語やキャラクターの拡大について読み解いてきたが、他方、商業的な文脈で起こっていた現象や経緯にも目を向けたい。二〇〇四年から二〇〇五年にかけて行定に求められていたのは、間違いなく、恋愛映画で二匹目の泥鰌を得ることであった。実際、映画のプロデューサーを務めた藤井浩明は行定に「『世界の中心で、愛をさけぶ』で純愛を若い子達に広めた行定さんに、もう少し上のレベルで見せてほしいという発想

がある」(二十四)と語り、『世界の中心で、愛をさけぶ』をきっかけとして『春の雪』を鑑賞する観客を想定している。また、企画当時の狙いだけではない。二つの映画はともに香川県をロケ地に行っているという共通点を持っており、観光資源としての価値をも共有するのである(二十五)。特に二〇一六年、「さぬき映画祭」のイベントにおいて、行定をコンダクターとするバスツアーが行われているが、これは栗林公園(『春の雪』)と庵治町周辺(『世界の中心で、愛をさけぶ』)を巡るプログラムとして人気を博した。こうした点から見ると、聖地巡礼の側面からも映画どうしの紐帯が強固になると考えられるのではないだろうか(図1(二十六)は実際のポスター)。

本節での分析を一旦、整理しておこう。前節で見た通り『豊饒の海』は、例えば『鏡子の家』といった異なるテキストから自己引用的に、キャラクターを成立させる小説であった。この構造と相似的に、映画『春の雪』においても、観客は聡子の属性を抽出することが可能であるのだが、そのとき参照元として強く機能するのが、行定の前作『世界の中心で、愛をさけぶ』だと言える。このような、一見何らの接点も持たぬはずのテキストと切り結ぶ契機を得た点においてこそ、『豊饒の海』が新たなネットワークを形成したと評価する糸口があるようにも思われるが、ここでより重要なのは、聡子という登場人物に目を向けたとき、彼女は——— 悲恋を担うキャラクターでありながらも——— 転生によって再び巡りあう成り行き

を示唆する存在である、ということだ。

転生というテーマは、映画『春の雪』の物語内容とどのように関わってくるのか、またそれは、キヤラクターが生まれ変わるという本稿の趣旨といかに切り結ぶのか、次節以降に論じてみたい。

#### 四、転生と再会

原作と映画の差異を転生というテーマから論証するにあたっては、何より「又会ふぜ。きつと会ふ。滝の下で」（『春の雪』五十五）という清頭の言葉の解釈が、まず欠かせないポイントとなるだろう。映画でもこの台詞は発せられるが、「いま、夢を見ていた。……俺たちは、また、会うぜ……」「きつと会う。滝の下で……」と「俺たち」を強調し、とりわけ原作読者の意表を突いてみせる。無論、『豊饒の海』の文脈では、これは清頭（の転生者）と本多の再会を明示するための予言と見做せよう。だが、畑恵里子（二十七）や福田涼（二十八）が指摘しているように、映画においては「俺たち」の指示対象は清頭と聡子と考える方が自然である。なんとすれば、最終シークエンスでは「雪が溶けて春が来たら、僕たちの距離は思っていたよりもっと近いことに気がついた。あの時僕たちに降った雪は、今、桜の花びらに変わる。次の冬が来る前に、今度は降り注ぐ桜の祝福を受けよう。僕たちはきつと、幸福を手に入れる」（傍点引用者）という清頭の声によるナレーションが流れ、画面に

は「水色の蝶の元にもう一匹の蝶が飛んできて、仲良く舞う」様子が映されるのだ。

原作を繙くことなく映画館に訪れた観客のうち、清頭が転生のち本多と出会うという類のストーリーを思い描いた者はごく少数であったに違いない。では、原作読者はどうだろうか。おそらく——生まれ変わって巡り合うという読み誘導されるにしても——この蝶になって再会するという光景は、実は私たちにとって既知のものではなかったか。すなわち、ここでは『天人五衰』の次の場面を想起しよう。

そこで又一休みして汗を拭ったとき、はじめて蝶を見た。遠目には影絵の蝶が、近くへ来ると、羽根の朽葉色を彩るコバルト色が鮮やかに見えた。（中略）

まだ穂の出ぬ芒や、猫じやらしの間から、よろぼひ出た蜆蝶を追ふやうにして、本多は立上った。（中略）

檜林がやがて杉林に領域を譲るあたりに、一本孤立した合歓があつた。杉の剛い葉の間にまぎれ込んだ、午睡の夢のやうにあえかな、その柔らかい葉叢が、タイの思ひ出を本多に運んでくると思ふ間に、そこからも一羽の白い蝶が翔つて、行手へ導いた。（『天人五衰』三十）

月修寺への道のり半ばで現れるコバルトや白の蝶は、前三巻の色



彩感を伝える。本多と視点を共有する読者の目には、あたかも清頭や転生者たちの姿を幻視するかのように映るのだ。そして、あるインタビューで「原作で第4部にまで行くと永遠を断ち切られるんですが、ここでは思いを永遠として残した」（二十九）と答えた行定は、おそらく『天人五衰』のラストシーンを念頭においている。この点において、映画『春の雪』が『豊饒の海』第一巻のみを翻案元限定していないことは明らかだ。行定はまた別のインタビューでこのようにも述べている。

三島さんは「春の雪」<sup>マヤ</sup>のでは「永遠」を書こうとしていて、「天人五衰」では永遠などないともとれるようなラストで幕を閉じている。永遠に輪廻していくことが最後には止められちゃうわけです。（三十）

一九六九年の時点で、三島由紀夫が「どこかで時間がジャンプし、個別の時間が個別の物語を形づくり、しかも全体が大きな円環をなすものがほしかつた。（中略）幸ひにして私は日本人であり、幸ひにして輪廻の思想は身近にあつた」（三十一）と自作を解説したことはよく知られている。が、しかし、現に発表された『天人五衰』結末部から小説の円環的構図を見出すことは適わない。このことから見ても、行定が「永遠」の切断という言葉で表現しているのは、三島の言う「円環」や「輪廻」そのものだと推測できるはずである。

さらに続けて行定は、「僕にこの永遠を表現させてくれ」という願望が映画を制作せしめる動機となったと語るのだが、かような願いは『豊饒の海』読者にとって強く共感されるものではなかったか。清頭の「又会ふぜ」という約束が畢竟、果たされぬ形で物語が終焉を迎える以上、読者はこの、『豊饒の海』を補完する物語を求めずにはいられない。それがアダプテーションという、作品の反復・再生産によって満たされるとしたらどうだろうか。

そのように考えてみたとき、『豊饒の海』を読み通した読者にとって「又会ふ」／「また会う」という象徴的な言葉の論理は、いくたびも繰り返され反射される——そしてその射程は、読者自身にまで到達することとなるのである。清頭とついに再会しえなかったのは本多だけではない、書物へと傾倒する読者もまた、その一員たりうるからだ。『天人五衰』までを読み終え、転生者たちとすれ違うままの読者は、「しかしもし、清頭君がはじめからゐなかつたとすれば」（『天人五衰』三十）という本多の言葉に可能性を見出すだろう。だから清頭が「また会う」のは誰かという問いに、本稿はこう答えよう。すなわちその相手とは、聡子であり、本多であり、しかも私たちなのだ。また、いまや、なぜ『豊饒の海』がかくまで多く——それも『春の雪』ばかりが——再演されてきたのかという謎に対しては、次のような説明を与えることもできるように思われる。すなわち、私たちが『豊饒の海』のアダプテーションを享受するとき、常に記憶に留められているのは、最終巻『天人五衰』

である。そして、そこにこそ『豊饒の海』をやり直し、語り直すことの欲望<sup>11</sup> 需要が秘められている（三十二）のではないだろうか。

無論、そうした欲望の在りようは、きわめて現代的な文化テクストと消費の関係性と結びつくものともなっている。その一例として、近年では「マルチバース（多元宇宙）」という元来、理論物理・様相論理の分野で用いられていた術語が、フィクション、特にサブカルチャーの分野に流入してきたこと（三十三）に触れておこう。広大なマルチバースの物語世界では、同一のキャラクターが複数の歴史を辿りうる。あらゆる i f が、固有の現実として承認されるからである。すなわち万巻のテクストのすべてが（理論上は）正典としての地位を占めうるのだ。また、かような流れと並行して「転生」という言葉の価値がとうに仏教的世界観を離れ、時間的な体系<sup>12</sup> 垂直性をも不問とする語法として定着しつつあることにも注意すべきだろう。すなわちこのとき、登場人物が転生するのは未来に限定されない。ここではないどこかでさえあればよい。その文脈の中にこそ、輪廻を超えて再会を遂げる契機が見出される。原作における二十年ごとのピリオドも、映画での「雪が溶けて春が来」るまでの時間からも脱線して、読者／観客は既知の、キャラクターと邂逅しうるからだ。

消費が生産に先立つ社会を仮に現代の特徴とするならば、『豊饒の海』もまたそのような環境の中で読まれることを想定すべきだろう。そしてこれまでに見てきた通り、映画『春の雪』というアダ

プテーションが私たちに示すのは、まさしくありえたかもしれない『豊饒の海』の一形態なのであった。かかるコンテクストを汲めば、キャラクターはどのような物語世界にも生まれ変わりうる。清頭の転生先が蝶であれば、安永透でさえありうる——と同時に妻夫木聡演じる「松枝清頭」でもあるのだ。だからこそ、映画から原作へとという遡及的な視点はいまこそ再び、『天人五衰』という結末の権威と絶対性を剥奪し、その世界もまた現実の一形態（「心々」）であることを示すに違いない。

##### 五、むすびに — 行定版以降のアダプテーション —

前節に証したように、行定版『春の雪』は『豊饒の海』第一巻のアダプテーションでありながらも、四部作全体という視座を確かに持っていた。このことは、これまでに数多くなされてきた『春の雪』の翻案の中でも特異な意義を持つているように思われる。というのは、行定版以降のアダプテーションに目を向けたとき、漫画『春の雪』（三十四）や、宝塚『春の雪』（三十五）にも四部作へ還元するような要素を発見しうるからだ。つまり、二〇〇六年の映画が『豊饒の海』という視野を携える分水嶺になっていると考えることができるのである。そこで本稿はむすびに、右二作が——とりわけ宝塚『春の雪』を主として——持っていたであろう問題意識を明らかにしつつ、本稿の主意を補強しておきたい。

まず漫画『春の雪』は二〇〇六年に発行されたことから、行定版『春の雪』の上映とほぼ同時期に受容された作品である。そのため本作の脚本担当・池田理代子は、あとがき（「『春の雪』を描き終えて」）の中で「三島作品は大好きでよく読んでいましたから、映画も自分が監督したかったくらいです」、「映画では松枝家の書生・飯沼が登場しませんが、劇画ではけっこう気合を入れて描きました」と、積極的に行定版への言及を行っている。のみならず池田は次のようにも述べるのである。

けれどもこれを単なる悲恋物語として捉えようと、そこに色濃く漂う死の影を見逃してしまう危険があります。輪廻転生は、死を前提とした考え方であることが忘れられてはなりません。それがはつきり示されるのが、第四部の『天人五衰』です。

一見すると、右のような『豊饒の海』が『春の雪』のみで完結しえないとする主張は、行定版『春の雪』に対する批判とも捉えられよう。実際、池田はまた「今回の作品は『春の雪』だけでは終わらない四部作であるということ」を頭に置いて見ていただきたいですね」と自作の制作姿勢を強調しており、映画に対し厳しい眼差しを向けているのかもしれない。しかしながら、行定も池田も『春の雪』を翻案するにあたって、『天人五衰』が欠くべからざる重要な要素となることを認める態度は共通しているのだ。そうしてみると、は

たして映画と漫画の二作は、ともに意識的に『豊饒の海』四部作に還元されるアダプテーションの可能性を模索していたと結論づけることができるのではないだろうか。

さらに、宝塚『春の雪』に関しては、概して行定版よりも原作再現度の高いミュージカルになっていると言えるのだが、本作も先と同様、四部作の一部を換骨奪胎する仕掛けを展開している。はじめに着目したいのは、特定の場面で用いられる楽曲の効果である。すなわち本作では「豊饒の海／夢の旅人」、「砂の海」、「奔馬」、「暁の寺」、「帝劇／カルメン」、「桎梏」、「春の雪」、「花見の宴」、「禁じられた扉」、「空と海の狭間」、「裁判」、「鼓動／希望」、「婚約解消」、「曙光」、「鎮魂」と各々題する曲が計十五用意されている（三六）が、まさしく「奔馬」、「暁の寺」は原作の題名をそのまま流用していることが分かる。脚本を手掛けた生田大和が作詞者となっている点（作曲は太田健）からも、演劇の内容と楽曲との調和を見て取ることができるだろう。

そこで第一に「奔馬」が使用されているシーンを確認すると、第一幕第三場、第一幕第七場——どちらも飯沼にスポットライトがあたる箇所である。歌詞の旨意は、武家の誇りを忘れた世間や時代を嘆くものとなっており、清頭が聡子に復讐の手紙を送る場面（第三場）および、清頭の手引きで神聖な「御文庫」でみねと逢引をすることになる場面と対応している。いずれにしても、先代の壮烈さの影もない主人に対する怒りや、それに仕

える我が身の不甲斐なさを託つ感情が窺えるのだが、原作に比して飯沼の与えられる役割はかなり大きくなっていると判断することができよう(三十七)。そして、おそらくここに強調されているのは、優雅な清頭と武骨な飯沼の対立的構図ではないだろうか。本稿一節に示した通り、『豊饒の海』は第一巻が「たおやめぶり」、第二巻が「ますらおぶり」を呈する構造を持っていた。とすれば、宝塚『春の雪』における飯沼という登場人物の背後に立っているのは、誰であろう『奔馬』の勲なのではあるまいか。つまり、飯沼に勲というキャラクターが代入されたと見なせるのだ。「奔馬」という楽曲タイトルには、そうした意図があつたと勘繰らずにはいないであろう。ただし、他方「暁の寺」が使用されている第一幕第四場を検討すると、清頭、パッタナデイド、クリツサダの会話をミュージカル調に仕立てたに過ぎず、そこからはいわゆる「異国ぶり」を見出すことはできるものの、原作『春の雪』の領域をはみ出すほどのものではないと思われる。

さて、しかし宝塚『春の雪』については楽曲の他にも、目に留まるポイントがある。それは、映画『春の雪』から受け継がれたのではないかと推察される、蝶と桜のモチーフである。それら二つのシンボルは、舞台の背景幕にあしらわれるだけでなく、発売DVDのジャケットでも強調されているのだ(図2、図3(三十八)参照)。映画『春の雪』の最終シークエンスを改めて引用しよう。



図 3



図 2

降りしきる桜の花びらの間を飛んでいく水色の蝶。

清頭の声「雪が溶けて春が来たら、僕たちの距離は思っていたよりももっと近いことに気がついた。あの時僕たちに降った雪は、今、桜の花びらに変わる。次の冬が来る前に、今度は降り注ぐ桜の祝福を受けよう。僕たちはきつと、幸福を手に入れる」

水色の蝶の元にもう一匹の蝶が飛んできて、仲良く舞う。

蝶は永遠を彷徨いながら遠くの空へ消えて行く。

(傍点引用者)

再説となるが、原作で数匹の蝶が本多の眼前に舞うさまは、『天人五衰』に見られるものであった。行定はそこでの蝶を、敢えて清頭と聡子と読みかえる(三十九)ことによつて、転生の着地点を築き上げたのであるが、この解釈は宝塚版にも影響を与えたと推断できる。およそ桜というモチーフのみであれば、小説『春の雪』における松枝邸での花見を想起させるが、桜とつがいの蝶という組み合わせは、『春の雪』でも『天人五衰』でもない、全く新しい風景を創出するからだ。別言すれば、かつての映画の観客がミュージカルを鑑賞する可能性も考慮されているということになるだろう。

といつてももちろん、宝塚『春の雪』が映画の追従に終始するにとどまるというのではない。最後にこのミュージカルにおける、原作からの最も大きな変化について触れておこう。清頭は出家した聡

子に一目会おうと月修寺を訪れるものの、拒絶される。小説『春の雪』の方では、もはや聡子は一言も語らないが、本作品では、きわめて印象的な台詞を発するのだ。——門跡の「松枝さんはお帰りやしたえ」という言葉に答えて曰く「その松枝さんとはどなたですか」(第二幕第十一場)。この台詞が衝撃的なのは、ここで原作者ならば直ちに『天人五衰』の最終章、八十歳を越えた聡子の「その松枝さんといふ方は、どういふお人やした？」という言葉を思い起こさずにはいないからだ。ミュージカルでの「どなたですか」を単独的に解釈するならば、清頭と会うまいと決心した聡子の心情をそこに読み取ることができよう。しかしながら、『天人五衰』を想起する者にとり、彼女の台詞は、清頭が存在が雲散霧消した前提で受け取られるのではないだろうか。それはあたかも『春の雪』が『奔馬』、『暁の寺』という過程を飛び越えて、『天人五衰』の虚無的な結末を迎えたかのように映るのだ。

そしてこうした翻案の工夫とは、本稿が映画『春の雪』で実証してきた問題同様、四部作全体に向けられた眼差しによつてなされるものに相違ない。行定が純愛を前面に出す一方で、宝塚『春の雪』は虚無性を垣間見せる。その方向性は正反対であるにせよ、『天人五衰』までを翻案しようと試みる意識自体は通底しているのだ。

したがって、かかる議論の帰結として本稿は、行定勲による『春の雪』を『豊饒の海』四部作全体への還元という目的を持ったアダ

プテーションの嚆矢と位置付けてみたい。そして、映画以降の漫画、ミュージカルといった翻案に対してそのような規範を形成した点にこそ、映画『春の雪』を評価する意義があると考ええる。

\* 『豊饒の海』本文の引用は、『決定版三島由紀夫全集』十三、十四巻（新潮社、二〇〇一年、二〇〇二年）に依った。

## 注

- (一) 『命売ります』は同年に『2018 PARCO PRODUCE 三島×MISHIMA 『命売ります』』として舞台化もなされており、特に注目を浴びた作品と言える。
- (二) 『奔馬』のアダプテーションに関しては、ポール・シュレイダー監督『Mishima: A Life In Four Chapters』(Warner Bros. Entertainment, 1985)の第三幕で抜粋的に映像化されている。さらに『天人五衰』については、静岡県清水文化会館主催の「HAGOROMO プロジェクト」が、二〇一七年に舞台化を行っている。ただし、『暁の寺』を単独で翻案した作品は、管見の限り存在しない。
- (三) 木谷真紀子「『豊饒の海』からの独立——演劇と映画の『春の雪』」『芸術至上主義文芸』四十四号、二〇一八年。
- (四) 山中剛史「アダプテーション作品の生態学——三島由紀夫『春の雪』アダプテーションの諸相」『三島由紀夫研究』十九号、鼎書房、二〇一九年。
- (五) 三島由紀夫「『豊饒の海』について」『毎日新聞』夕刊、一九六九年二月二十六日。
- (六) 三島由紀夫「6 年計画で大長編を」『週刊読書人』一九六

- 五年。
- (七) 田中美代子「『豊饒の海』三島由紀夫——小説の二重構造」『国文学 解釈と鑑賞』四十九巻六号、一九八四年。
- (八) 奥野健男『三島由紀夫伝説』新潮社、一九九三年。
- (九) 石崎等（『審美的ニヒリズムの終焉』『日本文学研究資料叢書』有精堂、一九七一年）によれば、「〈終末の観念〉にとられた〈情念の純化〉（磯田光一）を代表している『春の雪』の松枝清頭は〈感受性〉を、『奔馬』の飯沼勲は〈行動〉を、『天人五衰』の安永（本多）透は〈自意識〉を、全巻を通して認識者が認識者のまま一生を全うしたらどんなことになるかという例証である本多繁邦は、まさに〈世俗に対する身の処し方〉」を表すという。
- (十) 田中西二郎「解説」『鏡子の家』新潮社、一九六四年。
- (十一) 大澤真幸『三島由紀夫——ふたつの謎』集英社、二〇一八年。
- (十二) 柳瀬善治『三島由紀夫研究——知的概観的な時代』のザインとゾルレン』創言社、二〇一〇年。
- (十三) 東浩紀『動物化するポストモダン——オタクから見た日本社会』講談社、二〇〇一年。
- (十四) 畑恵里子「三島由紀夫原作、行定勲監督『春の雪』がもたらす『小倉百人一首』の効果」『日本文学』六十四巻八号、二〇一五年。原作では百人一首四十八番、四十九番歌が差し込まれているが、映画では十五番歌、四十一番歌、七十七番歌が引用されている。
- (十五) 伊藤ちひろ「『春の雪』創作ノート——原作にはない行間を創っていくこと……」『シナリオ』二〇〇五年十二月号。
- (十六) 「『春の雪』台本」（脚本＝伊藤ちひろ、『シナリオ』二〇〇五年十二月号）に依る。以降の引用も同様。
- (十七) 有元伸子『三島由紀夫 物語る力とジェンダー——『豊饒の海』の世界』翰林書房、二〇一〇年。
- (十八) 能動性が聡子の悪女的気質を和らげる一方で、逆に彼女の受動的な態度が、フアム・フアタルの要素をさらに減算させる実例を挙げることがもできる。原作の序盤で清頭らは滝の下に黒い犬の屍を発見するが、ここでは最初に口火を切るのは聡子である。誰もが躊躇するなか言葉を発する「一見女らしくない勇氣」によって「清頭は自負を傷つけられ」（『春の雪』三）ののだが、映画では清頭によって「あれは……なんだでしょう……」「犬です。黒い犬の死体ですよ」という台詞が放たれるのである。事実、聡子を演じた女優・竹内結子は、行定から「清頭のことを無条件に受け入れているよう

で、支えている女性であって欲しい」という指示のあったことを明かしており、「意志のあるはつきりした女性」ではありながらも、「母性的」で「受け身」な聡子を演じようとした（取材・文Ⅱ金原由佳「竹内結子インタビュー」『キネマ旬報』二〇〇五年十一月月上旬号）ことが知られる。

(十九) 例えば七島周子（『宝塚の座付き作家を推す！——スターを支える立役者たち』青弓社、二〇一三年）は、映画『春の雪』と、宝塚による演劇『春の雪』を比較しながら、前者を「こんなケータイ小説みたいな話だったか……？」と批評し、後者には「原作『豊饒の海』全体のえぐみとざらざらした口当たりをたっぷり残したまま醸成された彼の脚本・演出に、初めて三島由紀夫が書きたかったものを理解した」という評価を与えている。

(二十) 『キネマ旬報ベスト・テン95回全史 1924-2021』（キネマ旬報社、二〇二二年）によれば、『世界の中心で、愛をさけぶ』の興行収入は八十五億円、観客動員数は六百二十万人で、二〇〇四年の作品では断然の首位であった。

(二十一) 映画『世界の中心で、愛をさけぶ』の脚本担当は伊藤ちひろと坂元裕二。

(二十二) 徳永直彰「小説の映像化に関する研究——『春の雪』『世界の中心で、愛をさけぶ』を題材として——『表現学』二〇一五年。なお、ここで「永遠を断ち切られる」とは、インタヴューでの行定勲自身の発言（取材・文Ⅱ金澤誠「色彩やかな大輪の花の美しさを封じ込めた作品——行定勲監督インタビュー」『キネマ旬報』二〇〇五年十一月月上旬号）による。また、徳永はマラー『交響曲第五番』第四楽章（アダージェット）の楽曲使用に着目し、時代考証の矛盾から映画脚本の意図を汲んでいるが、私見にとり興味深いのは、帝国劇場での場面において、原作では歌舞伎が演じられるのに対し、映画では、歌劇『ファウスト』第二幕五景が上映されているという改変である。ゲート『ファウスト』を想起するならば、最終的にはともに救われるファウストとマルガレーテの関係を仄めかすことによつて、清頭と聡子の二人もまた転生して再会することを暗示した、と解釈できるようなには思われる。

(二十三) 金曜ドラマ『世界の中心で、愛をさけぶ』森下佳子Ⅱ脚本、TBS、二〇〇四年。

(二十四) 取材・文Ⅱ金澤誠「色彩やかな大輪の花の美しさを封じ込めた作品——行定勲監督インタビュー」『キネマ旬報』二〇〇五年十一月月上旬号。

(二十五) 例えば、最新の『るるぶ 香川』（JTBパブリッシング、二〇二三年）でも、映画『春の雪』、『世界の中心で、愛をさけぶ』ロケ地への言及がなされている。

(二十六) 「さぬき映画祭2016ポスター」<https://www.sanukieigasai.com/event/event18.html>（二〇一三年七月二十七日閲覧）より引用。

(二十七) 注十四前掲。

(二十八) 口頭発表。福田涼「滝の下」で「会ふ」のは誰か——映画『春の雪』における「愛」——（福岡市文学館常設展示関連講座「三島由紀夫と映画——第五回 三島由紀夫とアダプテーション研究会」）二〇二三年三月二十五日。また福田と畑は、劇場では未公開となり、DVDの映像特典として収録された「滝の流れる前で」「微笑み合うふたり」の場面（『春の雪』台本）の存在からも、製作陣の意図を読み解いている。

(二十九) 注二十四前掲。

(三十) 行定勲「インタヴュー——『春の雪』、三島の純粋と永遠を映画に」『文芸別冊 三島由紀夫』河出書房新社、二〇〇五年。

(三十一) 三島由紀夫「『豊饒の海』について」『毎日新聞』夕刊、一九六九年二月二十六日。

(三十二) その一例として、井上隆史「三島由紀夫 幻の遺作を読む」（光文社、二〇一〇年）という試みを挙げることも可能であろう。本書において井上は「幻の第四巻の作品世界を三島に代わって思い描き、仮構しようとする。この試みの動機となつてゐるのは、完成された作品とは異なる物語が、三島の「創作ノート」に示されていたことにあるのだが、そうした営為もまた一つのアダプテーションとして受け取ることができるのではないか。

(三十三) 具体的には「マーベル・シネマティック・ユニバース (Marvel Cinematic Universe) —— による作品群が「マルチバース」をコンセプトとしている。

(三十四) 三島由紀夫Ⅱ原作／池田理代子Ⅱ脚本・構成／宮本えりかⅡ画『春の雪』主夫と生活社、二〇〇六年。

(三十五) 生田大和Ⅱ脚本・演出『パウ・ミュージカル『春の雪』』三島由紀夫著「春の雪」(豊饒の海 第一巻)より(二〇一二年)。

(三十六) DVD『春の雪』（宝塚クリエイティブアーツ、二〇一三年）より確認。

(三十七) 漫画『春の雪』でも飯沼の占める位置は大きい。池田は

「飯沼は、お上を決して冒してはならない存在と見え、原作の、ことに第二部『奔馬』で重要な位置を占めている」として「三島由紀夫は、飯沼という人物にはとても手厳しく、彼を卑小な人物として描き、所詮、高貴な生まれや美しいものには敵わないのだということ、残酷なまでに書いてあるような感じですが、私には、それは飯沼に対して少し不当だと思われるので、あえて彼を素敵に、ちよつと坂本龍馬風に描いてみました」（『春の雪』を描き終えて）と述べている。

(三十八) DVD 『春の雪』。注三十六前掲。

(三十九) 言明するまでもないが、『天人五衰』での当該場面は、本多が月修寺門跡となった聡子を訪れる箇所であって、それらの蝶が転生した聡子の隠喩であると考えられることはできない。



## Abstract

### The Possibility of Adaptation in *The Sea of Fertility* Focusing on Isao Yukisada's Film *Spring Snow*

YAMAGUCHI, Sachiya

What does it mean for Yukio Mishima's *The Sea of Fertility* (『豊饒の海』) tetralogy to be read today? More than 50 years have already passed since the release of this work, and there have been numerous stage and screen adaptations of the first volume, *Spring Snow* (『春の雪』). Previous studies have often discussed these adaptations from the perspective of how they changed from the original. However, from the point of view of reception theory, it is hard to ignore the influence of adaptation on the original. Therefore, this article compares the original work with adaptations such as Yukisada Isao's film *Spring Snow*. It also investigates the influence of Yukisada's previous work *Crying Out Love, In the Center of the World* (『世界の中心で、愛をさけぶ』). In addition, reference will be made to the Takarazuka Revue's musical *Spring Snow* and the manga *Spring Snow*. From the above discussion, we confirm how *The Sea of Fertility* acquires a new intertextuality.

**Keywords:** *The Sea of Fertility*, *Spring Snow*, Yukio Mishima, Isao Yukisada, adaptation