

プロットをつくるうわさ-映画テキストによる分析モデルの試み

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学教養論集刊行会 公開日: 2009-04-15 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 畑中, 基紀 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/5183

プロットをつくるうわさ

——映画テキストによる分析モデルの試み

畑 中 基 紀

「其マドンナさんが不慥なマドンナさんでな、もし」

「厄介だね。渾名の付いてる女にや昔から碌なもの居ませんからね。さうかも知れませんよ」

「ほん当にさうぢやなもし。鬼神の御松ぢやの、姫妃の御百ぢやのて、怖い女が居りましたなもし」

「マドンナも其同類なんですかね」

「其マドンナさんがなもし、あなた。そらあの、あなたを此処へ世話をして御呉れた古賀先生なもし——あの方の所へ御嫁に行く約束が出来て居たのぢやがなもし——」

言うまでもなく右の引用は、夏目漱石『坊っちゃん』の一節である。⁽¹⁾主人公と彼の下宿（萩野の家）の「御婆さん」

との何気ない会話だが、その内容が他の登場人物の「へうわさ」²話であることは明白である。この後の部分で、マドンナや中学校の教師たちの話題がさらに続く。よそ者の坊っちゃんに対して、このような対話を通じて彼が新たに所属した集団に関する様々な情報が提供され、その情報が主人公の行動の重要な動機となり、また同時に、読者に対する情報提供の手段ともなるという意味産出のシステムが、このテキストの特徴的な構造のひとつとなっているのである。

ここで注意したいのは、この会話が「へうわさ」話であると直接的に規定することだが、テキスト上のどこにも無いことである。引用部分では、その少し前に「御婆さんは時々部屋へ来て色々な話をする」という語り手の言説があり、すぐに続いて二人の対話が引用される構成になっていて、「へうわさをした」というように「話」の内容、あるいはコミュニケーション行為の形質を限定する語りがなされるわけではない。もちろん、そのこと自体は珍しいことでも何でもない。一般的に小説テキストにおいて「へうわさ」が引用される際に、いちいち「と明記された」とは限らないという点については、これ以上例示する必要もなく明らかなことだ。このことは同時に、ひとつのテキスト内に引用された「へうわさ」の量が、人がおもう以上に多いことを示唆する。しかしながら、たとえば、ある文学テキスト全体からそこに引用された「へうわさ」をすべて取り出し、テキスト内における機能を分析するといった作業を試みるような際には、まさにその同じ点が煩雑さを生み出す原因となるのである。言い換えれば、「へうわさ」というコミュニケーション行為のテキスト内における機能という視点から、その意味論的な構造を探るという場合には、そのテキストを構成する膨大な量の言説から、必ずしも明示的でない「へうわさ」をその会話や地の文から取り分けねばならないという、ある種の困難が伴うのである。

文学テキストにおける「へうわさ」が表象するのは、「社会的な現実生活の世界」³である。現実生活においてわれわれは、なにがしかの集団（社会）に所属し、その集団内での情報流通に注意を払いながら生きている。誰にとってもへう

わさ)は非常に身近なメディアであり、しかも、社会のなかで生き抜くために必須の、重要な情報源でもあるのだ。だから小説が、読者に現実生活と同じだと感じさせる、あるいは少なくとも十分に感情移入できるほどのリアリティを表象していると言い得るときには、テキスト内のへうわさ)も、それを実現するために機能しているはずである。つまり、へうわさ)の引用はテキストがリアリティを生み出すための一方法であり、また、そうした装置として機能すると考えられるのである。もちろん、テキストにおいてリアリティを生み出す機制はへうわさ)に限らない。しかし、へうわさ)の引用が構造上、そのような装置として機能することは、たとえば、冒頭のような場面を読む誰もが、これを《ありふれた》日常の一情景と見なすと言っても、おそらく間違いはないという点を思えば、それ自体がひとつの傍証となるのではないだろうか。

したがって、小説テキストにおいて、また、同様にへうわさ)を引用し得る、映画やマンガなどの物語を内包した他の芸術的表現のテキストにおいて、そのへうわさ)の言説を分析することを通じて、リアリティを産出する機制を帰納的に探究するという視点には一定の有効性が認められるであろう。ところが、ひとつのテキスト全体を精査することでこれを行うには、かなり煩雑な作業とその記述が必要となる。これはもちろん、分析対象としてのテキストとは、複雑に関係し合い、多重に体系化した膨大な量の意味の網目とも言うべきものであるからだ。そこで本稿では、比較的単純に構成された短いシックエンスをひとつのテキストから取り出し、物語表現に組み込まれたへうわさ)の機能を分析することで、その、いわば単純モデルを検討することを試み、上記の探究の前提となる基礎作業としたい。

本稿で対象とするのは、山田洋次監督の松竹映画『男はつらいよ 寅次郎の青春』⁴⁾の、シーン四三から五三までである。この一連のシーンが語る短い物語(シークエンス)が基本的に、(へうわさ)が発生し伝播する、という単一のストーリーをもって成立していることと、その物語によって表現されるテーマ・プロットが、映画であるがゆえに比較的明瞭に析出される——いわば分かりやすい、ということとが、その主たる理由である。というのも、たとえば小説においては言語で表現され、ダイアログの前後に大量に挿入される、視覚的細部に属するような描写や、いわゆる心理描写が、映画では映像によって表現される⁵⁾ということが一般であるために、言語によるコミュニケーション行為である(へうわさ)を問題とする場合に、それらの(描写)を、いわばコンテキストとして後退化させ、メッセージそれ自体、および登場人物間においてメッセージを交換する行為そのものに焦点を絞りやすいのである。

さて、主人公の車寅次郎(渥美清)は宮崎を旅するうち、ある港町で理髪店を経営しながら、内航航路の貨物船の船員である弟竜介(永瀬正敏)と二人で暮らす蝶子(風吹ジュン)と出会い、その二階に滞在するようになる。東京は葛飾に住む寅次郎の妹諏訪さくら(倍賞千恵子)と博(前田吟)との一人息子満男(吉岡秀隆)はすでに大学生だが、高校時代の吹奏楽部の後輩で、今は楽器店で働く泉(後藤久美子)に思いを寄せており、しかしそれははっきりと告げられずにいる。名古屋に住む母親と離れ、寮住まいの泉は何度か諏訪家に泊まりがけて遊びに来ており、満男の両親とも親しい関係であるが、旧友の結婚式に参列するために訪れた宮崎を歩くうち、飢肥城の石段で偶然に寅次郎と再会する(シーン四三)。映画において階段(石段)の持つ意義についてはここでは触れない。

泉 「うれしい、おじちゃまに会えて」

泉に腕を取られて歩き出す寅。

石段の上でさっきからその様子を見ていた蝶子が、慌てて声をかける。

蝶子 「寅さん、帰りはこっちじゃが」

足を停める寅

寅 「あ、忘れてた」

泉、訝しげに蝶子を見る

蝶子 「お知り合いね？」

寅 「うん、そうなんだ。あの、この娘はな、泉ちゃんと言って、あの、俺の甥っ子のね——」

泉、興ざめた表情で言う。

泉 「おじちゃま、私のことならいいのよ。——それじゃ」

泉、蝶子に一礼して歩き出す。

蝶子 「寅さん、どうぞ、そんお嬢さんと。私は、家に帰ってるから」

言い捨てて、石段を上がり出す蝶子

寅 「いや、ちょ、ちょっと待ってよ——おい、泉ちゃん」

石段の途中で上がったたり下りたりしていた寅、足を踏み外して転び、悲鳴をあげる。

寅 「アイタタタタ！ 折れた、折れた」

泉、振り返る。

プロットをつくるうわさ——映画テキストによる分析モデルの試み

泉 「どうしたの？」

蝶子も悲鳴を聞いて駆け寄る。

蝶子 「大丈夫ね？」

足を抱えて蹲っている寅。

泉と蝶子、心配気に寅を覗き込む。

そして救急車が呼ばれるというのが発端となる出来事である。怪我は実のところ軽い捻挫にすぎないのだが、そのことはシーン六四まで明らかにされない。ただし、右のシーンでの寅次郎の〈演技〉はコミカルな紋切り型で、観客には大した怪我ではないという示唆がはっきりと伝わるという演出の意図もまた明白である。主人公は、二人の美しい女性を身近に繋ぎ留めることに成功するわけだが、出来事の情報が東京に伝えられることで、彼にとっては予期せぬ形で、あらたな事態が持ち上がる。つまり、〈寅が大怪我をして死にそうだ〉という、飛躍した内容の〈へうわさ〉が発生し、またたく間に街ちゅうに拡がることになるのである。

続くシーン四四および四五は、寅次郎の実家である柴又、帝釈天の参道の団子屋「くるまや」の場面である。前のシーンの出来事はまだ報されていない。ここからは、宮崎の救急病院で電話をかける泉のショットと、それを受ける満男を中心とした「くるまや」の人々を描くショットとのクロス・カッティングが基本となる。両シーンではまず、店を切り盛りする寅次郎の叔父夫婦、竜造（下条正巳）とつね（三崎千恵子）、そして博の三人による、寅次郎の送って寄越した絵葉書に喚起された会話が描かれる。店の裏では、満男が薪割りをしている。

博 「兄さんから葉書が来たんですって」

つね 「生きてたんだよ、あの男」

(略)

つね 「ねえ、腹がたつじゃないか。私たちがこんなに心配してんのに」

竜造 「気が向いた時にフラッと帰ってきて偉そうな口きいて」

つね 「あの男のことなんかもう考えんのよそう」

竜造 「死んだと思えばいいんだ、あんな奴」

博 「酷いことになったな」

(傍線は引用者。以下同じ)

この会話自体も〈へうわさ〉話であるが、ここで留意したいのは、叔父夫婦の口にする台詞のもつ直接的な意味内容である。常に寅次郎の身の上を心配している老夫婦の、安心を反語的に表現した、ある種のブラックユーモアが基調の台詞であるが、《死んだものとみなす》という言葉の表面的な意味のもたらす連想と、冗談にせよそのような言葉を口にしてしまったという記憶によって誘い出される後ろめたさとは、後の彼らの動転を強化し、次の〈へうわさ〉の発生を助長することになる。

ここで泉からの電話がかかる。そのことを知った満男が「裏庭からもの凄いい勢いで」「駆け込み、受話器を取り上げる」と、この男は既に動転気味だが、このステレオ・タイプの身体表現が泉に対する彼の恋愛感情と、それを成就することなく生き続けることによって蓄積したフラストレーションの端的な表象であることは言うまでもない。とはいえ、この満男の心理状態が、内容の誇張された〈へうわさ〉を生成させる重要な前提となるのである。

プロットをつくるうわさ——映画テキストによる分析モデルの試み

満男「もしもし、泉ちゃん？ 俺だよ、俺、俺。どうしたの？ ……え、大変なこと？」

寅次郎の怪我を伝えたのが泉であることが、満男にとつては、日常を離れて九州まで泉に会いに行く好機の到来という幸運な事態へと即座に出来事の意味を転換させ、泉の電話が伝える情報の内容を家族に伝える際に、寅次郎のもとに駆けつけることを絶好の口実として実現させるといふ目的が、彼の意識を占めることになる。ただし、ここで『大変なこと？』とききかえしているのは、明らかにそれが泉自身の発話でもあることを示しており、へうわさの発生する状況を詳細に検証するには、泉の関与も無視できない。シーン四六は以下の通りである。

待合室の公衆電話を、緊張した表情でかけている泉。

竜介が来て、新しいテレフォン・カードを手渡す。

泉 「手短に言うわね。おじちやまが足に怪我をして救急車で病院に運ばれたの。今、私その病院にいるの」

それが公衆電話であり長距離通話であること、そして、初対面の竜介から追加の料金を借りながらの通話であること、それに加えて、おそらくは電話でのマナーを意識することによって、泉はつとめて必要以上の内容を話すまいとしているかのようなのである。逆に言えば、満男に伝えられる情報内容は出来事の結果に関する最低限の報告と（したがって、状況の詳細に関しては曖昧に）なり、そのこともまた、へうわさの発生させる原因となる。シーン四七は再び「くるまや」である。

満男「ちよっ、ちよっと待って、大変だよ、おじさんが大怪我して入院したって」

キョツとする一同。

つね「ええっ、命は大丈夫なのかい」

満男「さあ、危ないんじゃないかな……もしもし、命はどうなの？ ……じゃあまだ生きてるんだな。とにかくさ、

俺すぐそっちに行くよ」

さらに他の家族たちへと伝えられる情報は、輪をかけて簡潔に凝縮され、しかも内容はより深刻に誇張された「大怪我で入院した」という満男のことばのみである。これに「危ないんじゃないか」という満男の推測が加わり、しかも、必ずしもそれは否定されない。たとえ危篤であったとしても「まだ生きてる」ことには変わりないのだ。シーン四七に物語内容の時間では連続したシーン四九の冒頭、受話器を置いた満男は、早速父親に旅費を貸すよう要請する。まず怪我の原因を確かめようとする博の言葉は満男に一蹴され、出来事の詳細な内容については曖昧さを残したまま顧みられなくなってしまう。

満男「そんなこと向こうで聞かすよ。一刻も早くさ、俺が行かなくちゃ」

つね「ああ、命は大丈夫なんだろうね」

博「おまえ、その格好で行くのか？」

満男「喪服なんか向こうで借りるよ」

プロットをつくるうわさ——映画テキストによる分析モデルの試み

かすかに『東京物語』の一場面を想起させる会話であるが、「喪服」という言語記号のもたらす効果は、ここでは大きく異なる。寅次郎の「命」を心配するつねの台詞が繰り返された上に、「喪服」に言及されることで、登場人物たちにとつては、『寅が大怪我をして危ない状況らしい』という情報内容が固定化される。この後すぐに外部へと拡がり、街のへうわさ』として流通していく情報の原型、いわばへうわさ』の原テクストが、まずは家族の会話によって成立するのである。したがって、もうすでに、満男が宮崎に飛ばねばならない状況であるということも、疑いようもない事実であるかのような共通認識が固定され、最終便の出発時刻に話題が移る。そして、ここまでの会話を聞いていた店員の三平が、「向かいの店」に時刻表があったと駆け出し、参道を横切りながら大きな声で次のように呼びかけるのである。

三平「江戸屋さん、大変ですよ。寅さんね、大怪我しはったんですよ。時刻表ありますよ?」

ちょうどそこへ自転車に乗って通りがかつた備後屋がその言葉を耳にし、『よし、ニュースだ』とつぶやく。ここでカットし、次のシーン五〇では、参道を自転車で走り抜けながら叫ぶ備後屋と店の前に立つ麒麟堂との短い会話である。

備後屋「麒麟堂さん、聞いたか? 寅が大怪我したんですよ」

麒麟堂「死んだのか?」

備後屋「いやあ、今夜あたりが山じゃねえか」

「くるまや」の内部で固定化された情報が、備後屋のような「ゴシップマニア」⁽⁸⁾の耳に入ることから、へうわさとして成立していくプロセスが簡潔に表現されるのである。既にして、ほとんど一瞬のうちに備後屋、麒麟堂、そして江戸屋に情報が伝えられたことは、これが参道の商店街をくまなくおおうへうわさのコミュニケーションの回路が開かれる契機となることを、端的に意味する。

続いてシーン五一、題経寺の鐘楼の夕景に鐘の音が響く、このシリーズでは頻繁に反復されるワン・カットが挟まり、シーン五二の、「くるまや」に商店街の人々が集まり、「質問の雨を浴びせている」場面へと展開する。もちろんこれらのシーンによって、短時間で《寅が大怪我をして死にそうだ》というへうわさが成立し、人々を集めたことが示されるわけだが、竜造にも、より詳しい情報が把握できては無く、へうわさの内容に変更が加えられることはない。彼も「『詳しいニュースが入りましたら又お知らせしますから、今夜のところはひとつ、これでお引き取り願えませんか』と「声を張り上げる」以外になすすべがない。映画では描かれないが、このことは、このへうわさが、新しいニュースによって訂正、または否定されるまで、さらに拡がり、語り継がれつづける可能性があることも示唆する。

人々が引き上げた後の、店の奥にある台所での博とさくらの会話がシーン五三で、満男の興奮ぶりが話題に出たところで、本当の目的が泉に会いに行くことにあったに違いない、ということに二人が気付き、いわばこれが《サゲ》となつて、このシークエンスが終わる。

このように、本稿で対象とするテキストは、《へうわさ》が成立することそれ自体を主題としたコンパクトな物語表現によって構成されている。すなわち、曖昧な情報しか与えられぬため、また、それぞれの心理的な動機のために《へうわさ》の形成に荷担してしまう登場人物たちと、あらかじめ《真相》を示唆されている観客との間の認識のギャップによ

って笑いを誘うという作者側の戦略によってつくられた、へうわさ〱が成立する、ということだけで成り立つシークエンスなのである。とはいえ、物語として構造化している以上、そのような表層の下に、さらに豊かな意味を内包し、表現しているはずである。

二

現象としての「へうわさ〱」を伝言ゲームのように、もともと存在する「正しい」情報、すなわちテキスト化された言説の内容が人から人へと直線的に伝わるうちに歪められるものと定義することはできない。現実社会に現象する「へうわさ〱」の研究史の上で、そのように画期的な見解を示したのはタモツ・シブタニである。シブタニは「へうわさ〱」を、「集合的な形成物」と捉え、曖昧な状況に巻き込まれた人々が、「その状況についての有意味な解釈」を集団として行うコミュニケーション行為と定義した。⁹⁾つまり、「へうわさ〱」が伝播するわけではない、のである。この映画テキスト内の「へうわさ〱」の表象が、登場人物たちの間をメッセージが直線的に伝播することによって成立しているかのように見えるのも、そうしたプロセスを物語表現として構成し記述するために生じる不自由さの結果にすぎないのである。それは、シブタニが明らかにしたのが、現実社会における「へうわさ〱」は、いわば、コミュニケーション行為が同時多発的に発生し繰り返される現象そのものだとしたことであるのに対し、映画や小説でその現象の総体をそのまま、まるごと表現することができないという事情によるのだ。しかしながら、そのように「解釈」の行われる個々の現場が、人と人との間の、しかもその多くは一对一のコミュニケーション行為である以上、たとえば登場人物Aが登場人物Bに「へうわさ〱」話をする場面はやはり、その一面を描くことで「へうわさ〱」という現象が進行中であることを表現しているといつてよい。そうし

た場面は、すなわち、その背後で、AやBが所属する集団の成員たちによって同様の行為が繰り返されていることを示唆するのである。したがって、一般に映画や文学のテキストにおいて、登場人物どうしが「へうわさ」話をする場面が描かれるとき、そこでは同時に、その「へうわさ」話を交換しあっている集団の存在がコノテーションとして示唆されていると言ひ得るのである。

『男はつらいよ』シリーズの全作品に共通する、もっとも重要な舞台としての「柴又」という空間を構成するコミュニケーションについて佐藤忠男は、失われた「理想の〈下町〉」と規定する。そこは、「地域が共同体的なまとまりを持っていて、住民は互いに顔見知りであり、向こう三軒両隣ともなれば親戚以上に親しく」、「何代も固定して住みついている家同士で近所の人々は大部分が幼な馴染み、小学校が一緒」といった「人間関係が成り立っていると想われる地域」として描かれ、それが観客の「ノスタルジア」¹⁰に強く訴えたという。第一作で、二〇年ぶりに寅次郎が帰郷すると、早速、「とらやの土間にはいっばい、噂を聞いた町内の衆がおしよせ、その人波が家の外まであふれている。(略)これがつまり、理想の下町なのである」¹²と佐藤の述べるように、いわば現代人の共同幻想としての、かつて存在したはずの幸福だったコミュニケーションに表象される。それは当然、その成員の誰かの「へうわさ」話を、いつも活発に交換しあっているコミュニケーションであり、そして主人公の帰属する集団、すなわち彼にとっての世間のひとつである以上、そこでは同時に、どちらもそのコミュニケーションの成員である街の人々と主人公との関係性がまた表現されていなければならない。このシリーズの描く世界の代名詞として、「下町人情」などといった言葉が用いられる所以である。そして、その街の住民の、いわば典型として描かれる、主人公の家族という集団、および、彼らと主人公との関係性もまた、シリーズ全作品で反復される中心的なテーマのひとつとして、『男はつらいよ』の世界を支えているのである。¹³

したがって、本稿が問題とするシークエンスを構造化する「へうわさ」においても、寅次郎が怪我をしたという情報にプロットをつくるうわさ——映画テキストによる分析モデルの試み

対する登場人物たちの反応、すなわちそのコミュニケーション行動を通して、彼らの心理のみならず、それらの関係性そのものが表現されているのである。たとえば、備後屋が情報に即座に反応し、つぶやく「ニュースだ」という台詞に、その端的な例をみることができる。

まず何より、この台詞は「へうわさ」の成立過程の開始を意味する。一般的に、ある情報を得た誰かが、それを次の誰かに話さずにいられない、という動機が「へうわさ」を起動する必須の条件となる。それがなければ、次々と情報が交換され、解釈行為が行われることは起こり得ない。その動機、言い換えれば、人が「へうわさ」を伝えあう理由としてジャンノエル・カプフェレは六つの項目をあげているが、そのなかで彼が第一に提示するのがまさに、それがニュースだから、という理由である。そして、続く麒麟堂とのやりとりには、カプフェレが第五番目に述べる、「へうわさ」をすること自体が娯楽である、に適合する。そのこと自体を面白がっているからこそ、「大怪我をして危ない状況」から「死にそうだ」あるいは「もう死んだかもしれない」と話を大きくしていくことができるのであろう。また、ニュースであり、しかも娯楽であることは、彼らの反応の、すなわち解釈の速さとともに、街ちゅうの「へうわさ」となるまでに要する時間の短さも説明する。

その速度にはまた、街の人々の間で、そうした解釈が成立しやすい条件が整っていることも作用しているはずだ。このシーンは、シリーズ全体を通して反復される¹⁵、寅次郎はいつも街の「へうわさ」の種であり、その行動が人々の好奇心の的となるというエピソード群を観客に想起させ、主人公とこの集団との関係性、および、そのキャラクターの特徴を再確認する働きをするのである。もちろんそこには、彼らの寅次郎に向けるもう一つの眼差しともいえるべき、隣人としての愛情もつけ加えねばならない。主人公は街の人々にとって、ときに迷惑な、またその陰口をたたいて楽しむ機会を与えてくれる存在であるとともに、やはり、どこか憎めぬ、愛すべき蕩児なのである。だからこそ彼の身の上を案じつ

つ、同時に「へうわさ」を娛しむことができるのだ。それゆえ、「寅」をめぐる「へうわさ」には、たとえその情報内容が誤りを含んでいても、そうした、いわば「真実」¹⁶を必ず伝えているのであり、登場人物たちは、互いにその「真実」を確認しあっているわけである。

その点に関しては、竜造やつねをはじめとする家族たちにおいても同様であることは言うまでもない。情報内容を最初に歪めてしまい、「へうわさ」の発生を促すことになる満男の粗忽さや、つねの動転ぶりにしても、それらの原因となる聞き間違いや思い違いを引き起こす、その時固有の彼らの心理状態と同時に、主人公に対する恒常的な感情をも表現しているはずである。

三

その消息が気がかりな主人公の「怪我」が遠く離れた家族に電話で伝えられ、それが電話コミュニケーションによる情報であることに起因する曖昧さと、彼らの心理的動機に起因する騒ぎとによって、誤った内容を含むものへと改変される。そして、その改変された情報が外部に漏れ、同じコミュニティの一員として、やはり主人公の去就を、いくつかの理由で気にかけている街の人々が、それを大袈裟に《解釈》していくことによって「へうわさ」が成立する。一見するとこれだけのことを描くにすぎない映画テキストの短いシークエンスでも、そこに内包された豊かな意味内容をすべて汲み尽くし、列挙しながら体系化することは困難である。だが、このシークエンスが、主人公に関する情報が伝わる↓主人公についての「へうわさ」が発生する、というストーリーによって創られていることから、とくに、いわば「へうわさ」の成立が物語そのものを成立せしめているという側面に着目するとき、テキストに取り込まれた「へうわさ」のもつ意味

論的機能のひとつが明らかになってくる。

その際に留意しておきたいのは、テキスト内に「へうわさ」が引用される、すなわちフィクションの世界内において「へうわさ」が現象することそれ自体が、ストーリーを成立させることである。なお、このことは、現実の世界においても「へうわさ」という現象そのものが物語性を併せ持つということを示唆するが、この点はいまはおくこととする。

「へうわさ」を成立せしめるコミュニケーション行為を行うのは登場人物たちである。その行為を描く物語表現は、「へうわさ」をする、という行為ゆえに前景化される心理を表現し、そのことによって家族愛とか、絆といった心的領域に関わる意味内容が示唆される。それはまた、各登場人物と主人公との間の関係性の表象でもあり、その関係性の緊密さにしたがって、家族、あるいは世間、すなわち主人公およびその家族から見たコミュニケーションの存在と、両者の間の差異をかたちづくる。いわば、主人公を取り囲む世界の表象である。テキスト内の「へうわさ」は、主人公の日常性を構成する具体的な背景となる世間を《描写》するのである。世間や家族という集団が、そのように《描写》されるとき、そこには集団から主人公に向けられるアンビヴァレントな感情が内包され、そのことによって、主人公がその集団内での地位を示唆するとともに、『男はつらいよ』で言うならば、シリーズ全体に通底する一種の情調が強調される。そしてその情調は、シリーズの、あるいは作品の中心的な主題でもある。

テキスト内の「へうわさ」は、このようにプロットを構造化する。より一般的にいえば、「へうわさ」という行為に、話し手または聴き手として関与する登場人物たち、「へうわさ」の対象となる登場人物、そして両者の関係性を同時に語り、そのことによって、彼らが所属する集団、すなわち《世間》のすがたを浮かび上げらせ、読者ないし観客の側にリアリティを喚起するのである。

- (1) 第七章より。「坊っちゃん」は一九〇六（明治三九）年四月「ホトトギス」に発表。ただし引用は、『漱石全集』第二巻、一九〇四年一月、岩波書店、から。ただし、ルビは省略した。
- (2) 「うわさ」の定義には、ある種の曖昧さともなう。いわゆる「うわさ」が、われわれが多くの場合に「噂話」と呼ぶ言説に限らず、「流言」「世間話」「評判」「ゴシップ」「陰口」などを含む概念であるためである。本稿では、映画や小説の登場人物どうしのコミュニケーション行為として、とくにそれらを区別せずに意味する場合に「うわさ」という表記を用いる。なお、この点に關しては、拙稿『細雪』とうわさの方法』（一九九九年三月、「桐朋学園大学短期大学部紀要」第一七号）を参照。
- (3) 「偏在（ママ）するおしゃべりや人々の間に見られる社交的絆を文学的に反映しているその方法こそが、ゴゴリやラーベの物語のリアリズムを作り出しているのだ。」ハンス・ヨアヒム・ノイバウアー『噂の研究』（Hans-Joachim Neubauer, FAMA Ein Geschichte Des Gerüchts, Berlin Verlag, Berlin, 1998）西川正身訳、二〇〇〇年一月、青土社、二〇五頁
- (4) 一九九二年一月二六日公開。シリーズ第四五作。脚本は山田洋次・朝間義隆、制作中川滋弘、撮影高羽哲夫・花田三史。なお、脚本は「シナリオ」四二〇二、一九九三年二月号、および、山田洋次・朝間義隆『シナリオをつくる』一九九四年一月、筑摩書房に所載。なお、本稿では、完成した映画作品をテキストとし、脚本の引用においても、これにあわせて字句の訂正を施した。
- (5) シーモア・チャトマン『小説と映画の修辞学』（Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, 1990）田中秀人訳、一九九八年五月、水声社、参照。第一章においてチャトマンは次のように述べる。「ある意味でまさしく映画が像を映写することこそが描写を意味するのである。映画は描写することができないのではない。反対に映画は描写へせずにはいられないのだ。もっとも通常は暗示的にそうするにすぎない。映画の細部の再現力は絶え間なく豊かである。画面の『名詞』はみなすでに映画という媒体のおかげで、全面的に視覚的『形容詞』で満たされている。スクリーン映像は形容詞を避けられない。『一人の女が部屋に入った』といった言葉による最少の説明をし得ないのだ。」（七九～八〇頁）
- (6) ここで博が寅の葉書の文面を読み上げる。「――前略。みんな元気か。宮崎はいい所だ。温泉の少ないのが玉に傷だが、魚はうまいし、女はきれいだ。あばよ。車寅次郎。――何だ、これ」
- (7) 山田洋次によれば、脚本の執筆過程では当初、満男は他の家族に命じられて宮崎に向かうとされていたため、このシークエンプロットをつくるうわさ——映画テキストによる分析モデルの試み

スは、人々が電話で伝えられた情報を、たんに「針小棒大に受け取って大騒ぎする」という、このシリーズではパターン化されたものに過ぎなかった。しかし、「泉と満男とのラブ・ロマンスということを中心に考え」て書き直し、騒ぎを大きくした原因はなにより「自分が行かなきゃいけないような雰囲気をつくってしまふ」満男にある現行のかたちに改めたという。つまり、満男の恋愛物語という、この作品の全般的なテーマに関するコードが、本稿でとりあげているシークエンスの意味構造を考える上で重要となってくるのであるが、残念ながら、本稿ではこれ以上その点に言及する余裕がない。「シナリオをつくる」一七一―七二頁、参照。

- (8) 中野収は、この「ゴシップマニア」について、「道徳・倫理・インテリジェンスの在・不在、あるいは集団の特性に関係なく、集団的、群れの相互作用があるところ、必ず発生する」ものであり、その出現によって「ゴシップ・スキヤンダル・コミュニケーションが形成される」、そして、このことは「汎歴史的事実」であると述べる(『スキヤンダルの記号論』一九八七年三月、講談社、四一頁)。したがって、テクストに描かれる「うわさ」発生メカニズムは、きわめて普遍的なものであり、それこそ「ありふれた」日常の情景の表象であると言いうことができよう。

- (9) タモツ・シブタニ『流言と社会』(Tamotsu Shibutani, *IMPROVISED NEWS: A Sociological Study of Rumor*, Bobbs Merrill, 1966) 廣井脩・橋本良明・後藤将之訳、一九八五年六月、東京創元社、二二―三四頁。

- (10) 佐藤忠男『みんなの寅さん「男はつらいよ」の世界』文庫版、一九九三年一月、朝日新聞社、一九六頁。

- (11) 第四〇作より「くるまや」に変更された。

- (12) 『みんなの寅さん「男はつらいよ」の世界』一九七頁。

(13) これが作り手側の意図するところでもあることは、彼ら自身の発言によって知ることが出来る。たとえば、山田洋次は、車寅次郎という「おっちょこちょいで少々下品で困った人間を正確に描くこと、そして「寅を取り巻く妹とか、その亭主とかおいちゃん、おばちゃんみたいな人たちの生活を、きちんと描きた」すことに「まじめ」に取り組むことがもともと大切であり、常に心がけていると述べ(山田洋次「寅さんと日本の民衆」一九九八年二月、旬報社、一四―一五頁)、朝間義隆もまた、山田の創作態度に関して、

日常生活の中で誰もが体験するさまざまな感情に主眼を置き、挿話をたくさん集め、そのひとつひとつを吟味して、物語の大きな流れに乗せ、登場人物たちを魅力的に飾っていくことこそ、山田さんのシナリオ作業の本領である。(『シナリオをつくる』一三頁)

と記している。

- (14) ジャン・ノエル・カプフェレ『うわさ もっと古くメディア』(Jean-Noël Kapferer, *RUMEURS [Rumeur, le plus vieux média*

du monde] Editions du Seuil, Paris, 1987) 増補版、古田幸男訳、一九九三年九月、法政大学出版社、六〇～七五頁。なお、注(9)も参照。

(15) 井上ひさし監修『寅さん大全』一九九三年二月、筑摩書房、二七八～二八一頁参照。

(16) 「うわさは送り手、受け手両者のいる現実」に即した、ある真実を伝えるメディア」(川上善郎『うわさが走る 情報伝播の社会心理』一九九七年五月、サイエンス社、三〇頁)である。ここではもちろん、フィクションの世界内における、登場人物たちにとっての現実と読みかえねばならない。

(17) 早川洋行は、「流言は、話題に関する well-being をもつ人びとの範囲で伝染する」のであり、「人びとの生活世界の範囲を顕在化させる指標だ」と述べる(『流言の社会学 形式社会学からの接近』二〇〇二年一〇月、青弓社、一四頁)。なお早川は、「噂」と「流言」の違いを、基本的には「その波及規模」の大きさにみており、両者の間の「厳密な線引きは難しい」とする。同書二一～二三頁参照。

(18) この点に関しては、小津安二郎監督の『お早よう』を対象により詳しく分析を行う別稿を予定している。

(はたなか・もとき 経営学部専任講師)