

人はなぜ旅に出るのか

現代日本映画における旅表象に徴して

早川恭只
津上英輔

はじめに

人はなぜ旅に出るのかについて、国内外の観光学は考察を怠ってきた。また旅を扱った日本の哲学者として、三木清、今道友信があるが、論の根拠を古典文学や我々の経験に求めており、アクチュアリティと実証性に乏しい。津上は『あじわいの構造』（2010年）において、観光とは感性的体験の追求行為であると論じたが、放浪や傷心旅行、いわゆる自分探しの旅などを含めた広い意味の旅のための旅一般の考察は未解決の課題として残っていた。他方、早川はロード・ムービーに代表される、映画における旅表象の問題を追求していた。その二人の問題関心の交差点に、我々の共同研究は成り立った。具体的に言えば、映画に描かれた旅を手がかりに、「人はなぜ旅に出るのか」という問いに、一つの答えを見出そうとしたのである。

しかし「人」と一般的に語るには、我々の、そしてこの分野の研究の蓄積は、あまりにも薄い。そこで我々の共同研究では、現代日本映画における旅表象に的を絞ることにした。それを選んだのは、(i) 現実の旅経験と違い、映画作品が万人の共有・検証できる対象であること、(ii) 旅の目的が明確に表象されることが多いと予想されること、(iii) 場面、事例同士の比較が容易であること、(iv) 現代の我々に向けられていること、(v) 背景事情や台詞がすみずみまで理解可能であることによる。無論映画表象特有のバイアスがそこにあるのは確かだが、現実的または潜在的な旅の姿が増幅されてそこにあることもまた否定し難いであろう。

他方また、「現代日本映画」と言っても、作品は文字通り無数である。そこで我々が考えたのは、優れて「現代の」と言いうるだけ現在に近く、しかし作品の評価と解釈がある程度定まるだけ、現在から距離のある時代として、1990年代を選び、この時期に製作された代表的日本映画における旅表象を中心的対象とすることである。結局、集中的分析の対象として、岩井俊二監督『Love Letter』（1995）を選んだ。以下は、この作品について我々が重ねた議論と小樽での実地調査とを踏まえての報告である。次の早川の論考が、その中心を成す。（執筆：津上）



死と再生のイメージ

——岩井俊二の『Love Letter』と小樽——

序

渡辺裕は「映像による都市イメージの生成と変容——映画《Love Letter》と小樽のまちづくり」という論文において¹⁾、芸術作品とそこに描かれた都市の関係に新たな視点を与えようとしている。渡辺によると、近代芸術において作品に描かれた都市は、作品内世界の一部としての虚構であり、現実性はないとかつてはみなされていたが、現実の場所を知ることは、次第に作品解釈の背景として不可欠の要素と考えられるようになり、他方歴史学などでも、たとえば映画作品を歴史的表象の一つのあり方として捉えようとする考え方も出てきている。しかしそれでもなお、芸術研究において主役はあくまでも作品であり、都市はそれを理解するためのコンテキストとして呼び出されはしても、作品体験の中に回収されてしまい、歴史学においても、国家や都市の記憶との結びつきが明示的に捉えられる一部の特殊な作品だけが取り上げられ、表層的な議論に終始しがちであると彼は指摘している²⁾。「しかしながら」と渡辺は述べる。

作品世界と現実世界との関係は、もっとがっぷり四つにかみ合い、相互作用のなかで両者が不断に変化してゆくような動的な過程を孕

んでいるのではないだろうか。そのダイナミズムが十分に捉えられるならば、どちらの側の研究にとっても新たな視界が開かれるのではないだろうか³⁾。

作品に描かれた都市と現実の都市が、虚構と現実という二分法をこえて、相互に関連し、相互に変化するというこの指摘は大変興味深く、また説得的である。そこで彼は「逆転の発想」から出発してみる必要性を示唆し、作品というテキストに対するコンテキストとしての都市という考え方をいったん棚上げにして、都市というテキストに対するコンテキストとして芸術作品を位置づけるような考え方から出発してみるという発想を提唱する⁴⁾。ビートルズが生まれ育ったリヴァプール観光が、街というテキストをビートルズの生涯や活動、その音楽といったコンテキストとともに体験し、それを通してリヴァプールという街の表象を形づくるという趣旨の音楽文化研究を先行例として挙げながら⁵⁾、この論文での新たな試みとして選ばれたのは小樽と岩井俊二監督の『Love Letter』(1995)だった⁶⁾。渡辺は逆転の発想によって、現実の小樽の歴史に紙面を多く割いているが、本論文ではこの問題提起を踏まえつつ、渡辺とは逆に、むしろ従来通り、映画の読解と記述を中心に、小樽の現地調査に基づきながら⁷⁾、現実の小樽と映画を対等な基本テキストとしてとらえ、両者の相互テキスト性を指摘することへ向かいたい。

1. 『Love Letter』の概略

中山美穂が演じる渡辺博子は、二年前、山での遭難事故で婚約者の藤井樹^{いつき}を失った。映画の冒頭は、雪山に横たわり息を止め、再び呼吸を始める彼女のクロース・アップから始まり、山を降りる彼女のロング・ショットの長回しが、亡くなった藤井樹の墓地での三回忌のシーンにつながり、KOBE, a city in the west province, Japan. という字幕が入る。雪が降っている。

その後渡辺博子は藤井の母親を自宅まで車で送り、彼の部屋に招かれる。そこで彼が昔小樽に住んでいたこと、その頃家のあった場所が今は国道になっていることを聞かされる。博子は中学時代の卒業アルバムに彼の名前を見つけ、その住所を腕に書き込む。そして今では国道が通り

住居が存在しないはずのその住所に手紙を送る。「拝啓、藤井樹様 お元気ですか？ 私は元気です」と書いて。住宅地としてはもはや存在しない場所、博子としては天国にラヴ・レターを送ったのだ。

カメラが海から港へと動き、OTARU, a northern town, far away from Kobe. という字幕が入る。郵便配達のアートバイクが小樽の船見坂を上り、届くはずのなかった手紙が、中山美穂が二役目として演じる女性、藤井樹のもとに届くのである。渡辺博子という名に心当たりのない樹は、しかしその手紙が気になり、「拝啓渡辺博子様。私も元気です。でもちょっと風邪気味です」という返事をふざけ半分に出す。そこから奇妙な文通が始まる。天国の彼から返事をもらい嬉しそうな博子に思いを寄せるガラス作家の秋葉は、その理由を尋ね、いきさつを知る。亡くなった恋人への思いを断ち切らせたい秋葉は、真相を究明すべく、生存する藤井樹にその正体を尋ねる手紙を書くと、博子宛に同姓同名の顔が歪んだ女性の免許証のコピーが届く。さらに真相を求める秋葉は、友人の展覧会に行くついでと博子を誘って小樽に向かう。

二人は小樽に着き、運河プラザの横に佇む博子に、友人の工房の場所がわかったと秋葉は伝える。秋葉の友人のガラス作家の工房で、偶然亡くなった藤井樹の幼馴染に会い、昔彼の家がかった国道のトンネルの辺りに連れて行ってもらう。博子が最初の手紙を書く際イメージしていた場所である。

風邪を悪化させる女性の藤井樹はなぜか病院に行こうとしない。転居候補に挙がったマンションを見に行くと言って母親に連れ出され、とうとう小樽厚生病院——実際は小樽市庁舎本館——で順番を待つ樹は、風邪をこじらせて肺炎になって死んだ父の幻影と同時に、父の葬儀の後にやって来た男子の幻影、同姓同名らしき同級生がいる中学の教室の幻影をみる。

博子と秋葉は、実際手紙を宛てた銭函二丁目の藤井宅を訪れるが樹は留守で、博子はそこで書いた手紙を郵便受けに入れる。樹と会うことを諦め、藤井宅をあとにする博子と秋葉は、タクシーを拾おうとするが、乗客がいて乗れない。その乗客は帰宅途中の樹で、樹を降ろしたタクシーに博子と秋葉が乗ることになり、運転手からさっき降ろした客と博子がよく似ていることを告げられる。二人が小樽を離れる日、秋葉が作家の友人に別れを告げる交差点——実際は色内交差点——で博子は自転

車に乗った樹とすれ違う、「藤井さん」という博子の声に少し反応した樹は、しかしそのまま去って行く。

神戸に帰り、以前恋人に一目惚れだといわれたことに理由があったことを博子は嘆く。そして、樹の手紙で彼女と同じクラスにいたと知った同姓同名の男子の情報を手紙で彼女に求める。樹は同姓同名だったばかりにひやかしの対象になり、二人で図書委員をやる羽目になったこと。男子の樹は図書館の仕事をせず、人が借りないように本を借りては貸し出しカードに自分の名前を書き込んでいたことを告げる。女性の樹は図書館——実際にはかつて日本郵船小樽支店だった場所——に勤務していた。博子の依頼で男子の樹の走ったグラウンドや中学校を撮影しているとき、母校の先生との話から男性の樹の死を知る。

博子との再出発を望む秋葉は、恋人が死んだ山に博子を誘う。山小屋での夕食中、いい思い出をいっぱいもらったのに、まだ何かをほしがって、死んだ後まで追いかけて、いっぱいおねだりするやわらかな女だと博子は自分を卑下する。早朝、恋人が死んだ山に向かって博子はあの最初の手紙のことは繰り返す。風邪を悪化させ病院に担ぎ込まれた藤井樹は回復に向かい、病院のベッドで同じ言葉をつぶやき、涙を流す。

博子は、もらった手紙を「この手紙に書かれた思い出は、あなたのものです。だからあなたが持っているべきです」と書いてすべて送り返す。男子の樹が女子の樹の父親の葬儀の後にやって来て、ブルーストの『失われた時を求めて』を返せなくなったから返してくれと頼みに来たのが、転校前の彼に会った最後だった。ある日後輩の中学生達が、ブルーストをもって樹を訪ねてきた。その本の貸し出しカードの裏には、中学生当時の樹の似顔絵が丁寧に描かれていて、そのことを手紙で博子に知らせようとしたが、「やっぱり照れくさくて、この手紙は出せません」と結ぶ。

2. 小樽への旅

博子と秋葉の小樽への旅は、第二の藤井樹の存在を確認することを目的とする旅だったが、亡くなった藤井樹の過去へと遡る時間的な旅でもあった。最初の手紙の宛て先と考えた天国——存在しない住居——への

旅でもあった。

二人は同姓同名の女性の存在は確かに確認し、かつての住居跡にも行くことができた。とりあえず旅の目的は達成できたといえるが、近距離ですれ違うことしかできなかった博子と樹がよく似ているということが、博子にとっては嫉妬と同時に親しみをもたらし、いわば彼女の記憶のなかへと旅する契機となる。そしてそれは同時に、ほとんど忘れていた同姓同名のクラスメートとの「失われた時」を求める樹の旅にもなるのである。こうした彼らの過去への旅は、小樽での過去への旅であり、小樽という土地は、中学時代という彼らの過去と常に相関する。

小樽は新鮮な海産物が魅力とされる観光都市といえるが、同時に北海道の海の玄関口としての歴史の厚みが運河沿いに立ちならぶ旧倉庫群から伺えるし、明治・大正期においては北海道最先端の経済都市であったことを伺わせる近代建築も観光の魅力とされている。多くの観光地がそうであるように、現実の小樽への旅はこの地の過去への果てしない想像を余儀なくされるのではないか。

3. 死と再生という主題

この映画内で女子中学生の藤井樹が靴底を滑らせながら坂道を下り(途中自転車をこいで坂道を上る大人の樹の映像が入り込む)、そこで凍りついたトンボを見つける。母と祖父に向かって少し振り返り、「何」という母親の問いに、「トンボ。パパ死んだんだね」とこたえる⁸⁾。この雪のなかのトンボのショットは、季節的にはやや不自然だが、この映画において最もストレートに死を現前化させたものだと思う。

男性の藤井樹の死は冬山での凍死と思われ、女性の樹の父親の死は冬に風邪をこじらせたことによる。両者の死はともに冬の寒さによるものであり、雪や氷は映画内で冷たい死のイメージとして機能し、小樽の樹の家のストーブの火の色、ガラス工房の火の色は、それと対照的であるがゆえに生の色彩といえるだろう。藤井樹の死をめぐってストーリーは展開し、博子が果たして新たな生を歩めるかというのが物語の主軸である。博子は現実の恋人の死を受け止めつつ、最初は天国とのやりとり空想的喜びを感じ、女性の樹の存在を知ってからは彼女の記憶の世界を共有することを望み続ける。やはり恋人の死の周囲を循環しつつ、そこ

から歩み出せてはいない。しかし、むしろ父を亡くした病院を避けようとする樹の父親の死に伴うトラウマは、無意識的なものとして描かれているだけにより深刻な印象を与える。病院での幻想的な回想シーンでは、父親の死とともに同姓同名の男子が現れる。彼のあるいは彼に対する恋愛感情は昔も今も自覚的ではないが、父親の死とともに彼は学校を去って行き、転校した彼の机にふざけて置かれた花瓶を少女は叩き壊す。父との永遠の別れは、おそらく永遠に会えないであろう異性の友人との別れと重なり合い、父の死のトラウマを消そうとすることは友人の記憶を消そうとすることにつながったであろう。その友人の記憶を呼び覚まし、「失われた時」を求めることになるのは、博子の手紙によるのであり、その友人の想起は父の死の想起と関連するのだ。同姓同名の友人の遭難による死を知った樹にとって、二人との別れはより重なり合うものとなりながら、次第に意識化が可能になってゆく。恋人が死んだ山に向かって、「お元気ですか」と呼びかける博子につづき、同じ言葉を病院のベッドでつぶやく樹は、博子の手紙によって二人の死者を記憶のうちに再生させ、彼らに重ねて呼びかけることができたのだろう。それは父と同様風邪をこじらせたことで自らが近づいた死の淵から生還した直後だった。樹の内に蘇る樹、自分の内にまったく自分の知らない恋人の出現を感じながら、二人の樹の立ち入ることのできない関係を感じた博子は、独り占めしなかった恋人の他者における再生、また深読みするなら、人々の記憶における彼の生の遍在性を感じたがゆえに、手紙をすべて送り返し、別れの苦しみをこえて、自らの再生へと向かうのではないだろうか。

しかしながら、死が揺るぎない事実なのに対して、こうした「再生」は絶えず揺れ動き、そのことが絶えず微妙に、時には激しく揺れ動く映像と呼応している。カメラが完全に固定されたショットは映画全体を通してほとんどないといってよいかもしれない。

4. テキストとしての小樽

『Love Letter』はほぼ全編にわたって小樽で撮影されている。神戸と小樽をつなぐ物語として展開されながら、神戸での撮影は行われず、神戸という設定で小樽を撮影地としているのだ。神戸にあるとされる亡き

藤井樹の実家は室内しか映されないが、小樽の旧寿原邸で撮られている⁹⁾。神戸の秋葉のガラス工房もザ・グラススタジオ・イン・オタルで撮影され、そこから見える、神戸をよく知らない者にはそこかと思わせる海の見える夜景も小樽の旭展望台から撮られている。こうした歴史を感じさせる近代建築物、ガラス工房、海の見える夜景は、神戸イメージの引用といえるが、それらは小樽イメージにもあてはまる。しかし、秋葉が博子に小樽行きを誘う神戸の喫茶店は、よく見ると木骨石造である小樽の旧倉庫に特有の構造をもち、それを知っている者には神戸イメージから逸脱するともいえるだろう。また冒頭で渡辺博子が雪山に横たわるシーンは場所の設定は不明確だが、次に続く雪の降る墓地での法事のシーンが神戸という設定であることから、前者も神戸かと思われるが、実際の撮影地は小樽の天狗山スキー場である¹⁰⁾。あのように雪深く、またあんなに雪の降る神戸というのは現実としてはまったく不自然である。しかしこの不自然さが、ロケ地として小樽が選ばれた理由をよく表しているのではないだろうか。

先に述べたようにこの映画の主題が死と再生であり、寒さ、雪が死のイメージとして作用するなら、雪深い寒冷地のイメージが不可欠である。そこから選ばれたのが北海道の小樽であり、雪の映像のみならず、この地名が喚起する北国のイメージを巧みに使っているようにも思われる。岩井俊二の『四月物語』（1998）において、松たか子が演じる主人公の楡野卯月は、やはり北海道の旭川から武蔵野の大学に入学したという設定であり、旭川らしきシーンはあるものの、現地ロケを確信させるショットはない。ここでも明らかに旭川という極北の地名が喚起するイメージを用いているのであり、彼女の出身校には北高という実在する高校名が使われているが、ここでもさらに「北」のイメージを重ねようとする意図が感じられる¹¹⁾。こうした固有名詞によるイメージの喚起性を考えると、おそらくまずは比較的知られた寒冷地をロケ地とする必要があり、しかし、そうすると必ずしも小樽でなくてよいことになるが、遠く離れた別の都市のイメージに代わりうるまちとなると二つの都市がかなり絞られたのではないか。おそらく予算の都合などで、ロケ地としては北国の都市のみが選ばれたのは、冒頭近くの法事のシーンで、北国から遠く離れた都市に大雪を降らせる必要があったからであり、そこに代わりうる北の都市が小樽であり、代わられうる西の都市が神戸だったの

ではないか。しかし神戸は主題には直接かかわらず、それゆえほとんど地域的特色を感じさせない室内空間などとして示されるにとどまっている。しかし小樽に関して、その特色を示すショットはほとんどないと言ってよい。

この映画で小樽らしい映像、明らかに既成の小樽イメージからの引用と見受けられるのは、小樽という字幕が示され、いくらか場のリアリティーをもたらそうとする意図が感じられる海からの港のショットとそれに続く船見坂のショットしかないと言ってよいのではない。実際の船見坂は、坂の上から見ると、長い急な坂道はほぼまっすぐに海へと続き、海は空の青さへと混じり合う。この坂上から海へと続く船見坂のショットは、まさに小樽をロケ地とする他の映像からの引用とも思えるが、この映画では遠景の海を画面上方に抑制的に映し出すにとどめ、小樽の海を見せることに対する抵抗を感じることができる。また、運河プラザのショットでは、中山美穂の背景にある旧倉庫だった建物はほかされているし、人混みの中での色内交差点のシーンでも¹²⁾、背景となりうる小樽らしい近代建築物は一切排除されている。

従来の小樽ロケなどで固定した運河を中心とする既成の小樽イメージや港町イメージを退かせ、近代建築によってもたらされるモダン・イメージを前面に出していると渡辺裕は指摘している¹³⁾。物語の中心的舞台の一つである女性の樹の自宅となる「坂邸」——ここは2007年に焼失した——をはじめ、図書館となる「旧日本郵船小樽支店」、病院となる「小樽市庁舎」などのイメージがまず思い浮かぶ。坂邸と同じ建築士田上義也による「坂牛邸」のごく短いショットも同様だが、それはほとんどこの建築家へのオマージュであるかのように見受けられる。これらはすべて現実の小樽からの引用にほかならないが、多くのテレビ・ドラマがそうであるような小樽イメージからの引用ではない。旧日本郵船はよく知られた重要文化財だが、外からのショットをできるだけ避け、その内部を図書館として描くことで、既成の小樽イメージを避けている。また、建築で小樽自体がもつモダン・イメージを強調したければ、先に排除したと述べたかつて「北のウォール街」といわれた色内交差点付近を撮影するはずであろう。すなわち岩井俊二は、漁港としての小樽イメージばかりでなく、モダンな小樽イメージをも排除しているといえるのだ。したがって、おそらく彼のねらいと考えられるのは、この映画独

自の小樽イメージ、主題を考えると冬の「寒」と「暖」、登場人物の「生」と「死」、そして「再生」が同居する映画内のイメージであり、建築に関してもそれを妨げるような既成のないしありのままの小樽を想起させるイメージは極力排除されているといっておかろう。スクリーン上に展開するのは、それまでにどこにもない新たな小樽イメージだったに違いない。

小樽の地形に比較的に似たまちとして、広島県の尾道なども考えられるが、この両者のイメージの連関は、大林宣彦による尾道や小樽を舞台にした映画から窺え¹⁴⁾、尾道のイメージは大林によって既成のものとした感があるため、そこでの撮影や尾道という地名は岩井独自のイメージ世界の構築を阻む恐れがあっただろう。

渡辺は、映画において神戸でのロケが行われなかったことは、費用や手間の節減という理由の他に、二人の女主人公の世界が重なり合ってゆくというストーリー上の要請と結びつき、中山美穂が演じる博子と樹は明瞭な演じ分けがされていないということと合わせて、二つの世界が融け合い、シンクロしてゆくというこの映画の醍醐味をつくり出すための武器となっていると述べ、神戸に特有のハイカラでモダンなイメージと重なり合うという要請から、同様の小樽イメージが前面に出されたと考えている¹⁵⁾。予算の関係でロケ地を一つに絞るために、二つの都市に共通するイメージを選択したと考えるなら、地域性の薄い近代建築によるモダン・イメージで重ね合わせるという後者の説明はその通りであろうが、中山美穂の一人二役といわば小樽の一人二役は、ストーリー上の要請というよりはむしろ映画全体で変わらぬモチーフとでもいうべきではないだろうか。二人の女主人公は同じ男性と恋愛ないし恋愛関係にあったということが、ラストシーンで決定的になり、また、死による苦しみから自らの再生へと向かうという点で二人は確かに重なり合っているのだし、同じ女優が演じているという点ではイメージがまさに重なり合う。ただこの重ね合わせは、博子の嫉妬の肯定につながり、亡くなった藤井樹の不誠実を呼び込みかねない解釈ともいえる。博子と樹は同じ女優が演じているのだから、イメージの共通性を意図したのは明らかである。しかし、中学時代の樹を演じる酒井美樹と中山美穂はそれほど似てはならず、男性の樹は大人になった女性の樹に会ってはいないのだから、彼の博子への一目惚れや婚約が、彼が主観的に抱くある種の女性イ

メージによるとは考えられるが、俗にいう見た目やタイプによるとは考えにくい。また、離れた場所の二人が恋愛関係によって重なり合ってゆくというストーリーの展開を都市が重なり合ってゆくという変化として示そうとするなら、神戸のシーンの導入により、二つの都市の差異から共通性への変化を示す必要があるであろう。現実の神戸のシーンがないのだから、ストーリーの展開に伴い異なる都市イメージが重なり合ってゆくということはない。したがって、ロケ地を小樽に限定したことは、二人の世界が重なり合ってゆくというストーリー上の要請とは考えにくく、博子と樹の差異と共通性に着目するなら、中山美穂の微妙な演技分けをむしろ評価すべきではないだろうか。同様に、神戸として映し出される小樽も、ストーリー上は、そこから遠く離れた西の都市としての役割を十分果たしているのではないか。

現実の小樽と、ごく一部のみ従来の小樽イメージからの引用によって織り成された新たなテキストが『Love Letter』における小樽である。渡辺によると、この映画は小樽でのロケ地巡りの定番となったというのが¹⁶⁾、明らかに映画のショットを真似た静止画像が観光スポットを紹介するかのようインターネットなどに現れることになった。こうして映画映像が、次第に新たな小樽イメージとして定着してゆくことになるのであろう。旧市庁舎の外の正面や二階廊下、旧日本郵船の内部の映像は、この映画によって定着した小樽イメージといえるように思う。また、渡辺は、坂邸焼失後、同じ建築士による坂牛邸の保存と利用に映画の果たした役割は大きいというのが¹⁷⁾、ここはまさにこの映画が生み出した小さな観光スポットといえよう。そしておそらくこれらのイメージが、小樽の他の優れた建築物への注目をいっそう促したのではないだろうか。渡辺が指摘するように小樽イメージは映画によって生成され、変容されるのだろう。観客はこの映画を読解の対象として小樽というテキストを織り成し、ロケ地めぐりという旅によって、映画のテキストと現実として目の前にある小樽を参照し合いながら、新たなテキストを織り成すことになる。またその旅は、その後の映画テキストの読解に厚みや彩りを与えるだろう。

たとえば、映画冒頭の渡辺博子のロング・ショットは、ここが天狗山だとわかると、カメラがさらに博子から遠ざかり、ついに山頂へと至るような想像もありうるだろう。山頂から小樽の市街地や海を見下ろす絶

景。海に飲み込まれるようであろう、そこからのスキーでの滑降。これらはまさに既成の小樽イメージに属するであろうが、こうした一連の肯定的ないわば生のイメージが、死のイメージで満たされる墓地のシーンの前に挿入されるかもしれない。

現実の小樽における色内交差点から見られる重厚な近代建築群は、かつては北海道経済の中心都市であった小樽の過去の繁栄を端的に示している。それらの建築群が実際に機能していた戦前の小樽は、港町ならではの食生活に恵まれた豊かな庶民生活を基盤としながら、北の地では最先端の経済活動や流行を誇っていたはずである。近代の大都市の断片を思わせる色内交差点は、経済的進歩へと急ぐ当時の日本人の幻影を感じさせようだろう。

日本が樺太などを失ってからの小樽は没落を余儀なくされるが、1980年代から徐々に観光地として注目を集め、それに貢献するのがまさに北のウォール街に見られる近代建築物でもあったのだ。そして1990年代、それに力を添えることになったのがこの映画である。現実の小樽の経済都市としての没落（いわば死）と観光地としての繁栄（復活・再生）は、映画における死と再生の主題と響き合うことになる¹⁸⁾。

映画における色内交差点のシーンは、先にも述べたように周囲の建造物が排除され、現地を思わせるものは何もない。現実のそこには、いくらか起伏のある道の幅はかなり広く、ゆとりがありすぎる空間が広がっている。通りにはまばらに歩く観光客の姿が少なく、背景の堅牢な建築物に目をやらねば、視線は宙をさまようことになる。映画内では、そこに比較的若い大勢の歩行者がいる。スーツ姿の男性たちがいる。会社の制服姿の女性たちがいる。この交差点にはこのくらいの人混みがふさわしいと思う。現在の色内交差点に立つと、彼らの姿は、まさに戦前この地を歩いていた人々の幻影にも思えてくる。映画内の光景が現実の光景に重なり合い、そこに大昔の死者が再生するイメージが浮かび上がる。個人的なことをいうと、小樽は会ったことのない私の祖父と二人の祖母、そしてとても世話になった大伯母の故郷である。交差点の人混みのイメージに、若き日の親類の影が織り込まれる。あるいはまた、あの人混みは将来さらに飛躍を遂げる観光地小樽のイメージに収斂するかもしれない。こうした再生のイメージは、映画を見ることだけでは生じなかったであろうし、小樽を訪れるだけでも生じなかったであろう。映画

というテキストと現実の小樽というテキストが相互に絡み合うことでのみ生じたイメージといえる。つまり、映画の受容と観光との響き合いによってそれぞれでは味わえないテキストの味わいが生じるのである。この映画の小樽と現実の小樽から、観客と観光客において生成するのは、死と再生のイメージとしての実に多様な小樽ではないか。渡辺は以下のように述べている。

都市はたんに作品というテキストのためのコンテキストであるだけではないし、逆に都市というテキストにとっても作品はたんに外的なコンテキストに終わるわけではない。どちらの側も、それぞれ文化としての奥行きもあれば、時間的な変化もある。そういうなかで両者ががっちり絡み合い、相互に変容しつつ展開してゆくプロセス全体をきめ細かく捉えるならば、たんにロケ地に使われた場所に人が行くようになるとか、運河が繰り返し映像で使われることによって小樽イメージが広まるといった表層的な関係をこえて、映像のなかで描かれた世界と現実の世界との間に重層的に形作られる関係のもつ広さや深さがみえてくるだろう¹⁹⁾。

渡辺は、あの逆転の発想ゆえに、小樽の文化財や観光地化に焦点を当て、映画の分析をそれほど行っていないが、ここで都市での観光と映画の受容を対等な営みとみなし、双方が絡み合った試みが、個別的にはとらえられない広さや深さをもたらすという結論に至っている。いわゆる聖地巡礼・ロケ地巡りは、作品に特別な想いを寄せる者のみの、場合によっては特異な行為とも思われがちだが、特殊な作品への愛着や観光の喜びをこえて、新たな感性的営みを実現しうる可能性を秘めているのではないだろうか。たとえばロラン・バルトのテキスト論において、テキストとは差異においてしかありえず、それ自体が他のテキストの間のテキストなのだから、あらゆるテキストは相互テキスト的に捉えられることを考慮するなら²⁰⁾、たとえばビートルズの音楽や生涯、そして彼らの故郷は、一方がテキストであり他方がコンテキストであるというような主従関係ではなく、むしろ本来的に双方が響き合い、連関し合い、視覚と聴覚の新たなイメージを一人一人の受容者がその都度産み出すような相互テキスト的な関係にあるというべきではないだろうか。

結論

特に一般的な物語映画は、常に観客の現在において展開し、目の前を流れ去る。たとえ遠い過去を題材にした映画であっても、どんなに古い建造物が映し込まれていても、過去への志向は次第に現在へと引き戻され、諸映像は受容における観客の現在に訴えかけることが多いのではないか。それゆえ多くの場合受容時には現在の問題が突きつけられ、過去に対する思考はむしろ受容後に委ねられることが多いのではないだろうか。あるいは受容の反復によって映画世界のあるいは映画に基づく現実の過去のイメージが立ち上がるのではないか。『Love Letter』における小樽への旅は、過去への旅を含意するが、それさえ映画の進行中は無自覚的かもしれない。それに対して旅（観光）は、ある土地を眺め、その知識を深めながら、その土地の過去へと思いをはせることがその目的の一つであるとも考えられる。『Love Letter』の観客は、受容の現在において、この映画を読解の対象として小樽というテキストを織り成し、ロケ地めぐりという旅によって、映画のテキストと現実の小樽を参照し合いながら、映画の受容中は意識化できなかったその地の過去へと深く重層化し、時に未来を示唆しうる新たなテキストを織り成すことが可能になるのではないだろうか。（執筆：早川）



結び

土地土地のその地らしさとは、地形そのものの変化およびそこに生きる人々のさまざまな過去が連続的に堆積してできた、現在の様相である。そこでは、過去が現在に生きている。したがって旅は、その土地を目指すものである限り（つまり多くの学会出張のように、用件先がたまたまそこである場合や、目的地を定めない放浪の旅を除き）、その表層的現在ではなく、過去に浸潤された現在を目がける。それに対して、生活者である居住者は（散歩者として、居住者の目から観光者の目に切り替

えない限り) 自分の地域を機能の相、つまり表層的現在の相においてしか見ない。自宅から駅までの道のりは、電車に乗るための手段として、他で置き換え得る(歩く代わりに自転車に乗るとか)、というより、克服すべき課題として、少なれば少ないほどよいもの、さらに言えば一歩ごとに否定し去るべき対象でしかない。それは私の前に立ちはだかる純粋な現在の相における存在である。

すると旅とは、よその地について、過去を現在化する営みであると言える。過去の想像的現前が醸すあじわいとしてのノスタルジアが、現代の観光における一つの主要動機となっているのは、偶然ではない。しかしそれはひとり旅人本人の体験には留まらない。旅人の目が、居住者には見えなかった土地の潜在相を発見することは、これまでたびたび指摘されてきた。ならば、旅人は居住者に土地の過去性を指し示すはずである。

我々の研究では、映画『Love Letter』の分析から、この構造をはっきり確かめることができた。すなわち、主人公の渡辺博子が、死んだ婚約者藤井樹(男)の育った小樽を訪ね、彼の中学時代を知り及ぶのと同期して、かつて彼の同級生であり現在の博子への情報提供者である藤井樹(女)が自己の中学時代を想起し、それを解釈し直しながら現在の自己認識を改める。旅人である博子が現在の小樽を、恋人の暮らした過去の相において見るばかりではない。居住者である藤井樹(女)にとっても、まったく現在でしかなかった小樽の町が、徐々に過去の相において立ち現われるのである。二人が小樽の町を触媒として過去を再編する。こうして二人は新たな自分を、新たなアイデンティティを、確立する(早川の言葉を借りれば、再生する)。

人はなぜ旅に出るのか。それは自らのアイデンティティを探すためである。これを、この共同研究によって得られた、我々の答えとする。(執筆：津上)

本稿は、平成26、27年度、早川と津上が論題と同じ題目で成城大学から得た特別研究助成による研究成果の一部である。実際の執筆は、「死と再生のイメージ——岩井俊二の『Love Letter』と小樽——」の部分で早川が、「はじめに」と「結び」を津上が担当した。

注

- 1) 渡辺裕「映像による都市イメージの生成と変容——映画《Love Letter》と小樽のまちづくり」、西村清和編著『日常性の環境美学』所収、勁草書房、2012年、252-280ページ（第Ⅲ部 観光旅行の美学、第十一章）。
- 2) 同書、252-253ページ。
- 3) 同書、253-254ページ。
- 4) 同書、254ページ。
- 5) 同書、254ページ。
- 6) 映画についての記述の際には、DVD（フジテレビジョン・キングレコード）を参照している。
- 7) 2015年2月20日～22日に小樽調査を行った。
- 8) DVD、チャプター18（1:23:24-1:24:56）。
- 9) 調査時の旧寿原邸は雪に囲まれ、ほとんど手入れがなされていない空き家の外観を呈していた。
- 10) DVD、チャプター1（0:00:14-0:02:56）。
- 11) 楡野卯月は大学入学後の自己紹介で、「北海道旭川出身」と明言し、旭川北高は確かに実在するが、東京に向かう彼女が家族に見送られる小さな駅には「るべしべ」という標示がある。留辺薬駅はかつては留辺薬町、現在は合併により北見市にあるが、旭川からは遠く離れている。船見坂の上が、実際にはかなり離れた銭函二丁目であるかのような『Love Letter』における場の接続と同様、ここでも現実と虚構の交錯が窺える。渡辺、前掲論文、270ページ参照。
- 12) DVD、チャプター11（0:44:52-0:46:42）。
- 13) 渡辺、前掲論文、259、261、263-264ページ。
- 14) 大林宣彦は小樽出身の作家山中恒の原作に基づき、尾道を舞台に『転校生』（1982）と『さびしんぼう』（1985）を撮り、小樽を舞台にした『はるか、ノスタルジー』（1993）は映画のために山中が書き下ろした小説に基づいている。大林と山中における尾道と小樽のイメージ連関を探ることは不可能ではないだろう。
- 15) 渡辺、前掲論文、262-264ページ。
- 16) 同書、260-261ページ。この映画が小樽に招き入れたのは、台湾や特に韓国の観客たちであり、映像作品が影響を与えた他の観光地に比べて、数がそれほど多いとは思えないが、逆にそれゆえ一定の根強いファンを呼び込んだことが推察される。
- 17) 同書、271-272ページ。
- 18) ここで小樽に関して用いた「死」と「再生」という言葉は、比喩的すぎると思われるかもしれないが、小樽史を知るほど極端すぎる表現とは思えなくなる。そこにはむしろこの映画との無意識的な結びつきさえ感じさせ

るものがある。

- 19) 渡辺、前掲論文、275 ページ。
- 20) Roland Barthes : 《 De l'œuvre au texte 》 , 1971, in *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Édition du Seuil, 1984, p.73.