

今敏による『パプリカ』の翻案に見る、分裂する女性主人公

宮本裕子

1 今敏と『パプリカ』の翻案

アニメーション映画『パプリカ』(二〇〇六)は、筒井康隆の長編小説『パプリカ』(一九九一〜一九九三)を今敏¹が翻案したものである。今敏は漫画家としてデビューした後、アニメーション制作の世界に入り、長編アニメーション映画『PERFECT BLUE』(一九九七)で監督デビューを果たす。その後も『千年女優』(二〇〇一)と『東京ゴッドファーザーズ』(二〇〇三)で長編アニメーションを監督し、『妄想代理人』(二〇〇四)でテレビ・アニメーション・シリーズにも挑戦する。『パプリカ』の後には、二〇〇七年に短篇アニメーション『オハヨウ』を發表し、以降は新作長編の準備に入るが、病に倒れ帰らぬ人となった。したがって、『パプリカ』は今敏が残した最後の長編に

なる。

今敏が亡くなる直前まで制作にあたっていた新作は、完成カットも一部出来上がっていたことから、制作の続行が一旦は計画されたものの²、今敏の代わりになる監督が不在であるという制作会社の判断から、現在制作は凍結されている³。劇映画としてのアニメーションの世界において、今敏の表現はそれほどまでに独特のものであった。今敏のアニメーションを独特なものにしている特徴の一つに、現実と虚構の混淆が挙げられる。これは時に「魔術的リアリズム」とも評されるが⁴、今敏自身の直接的な参照枠は、ラテン・アメリカの文学よりも、外でもない筒井の小説『パプリカ』にあったようだ⁵。

実を言えば、私は監督デビュー作である『パーフェクトブ

ルー』や第二作『千年女優』において、夢と現実、幻想と現実、あるいは記憶と現実が揺らいで行く様を好んで描いたのは、小説『パプリカ』のようなことをやってみなかったのです（原文ママ）。

『PERFECT BLUE』では、アイドルから女優へと転身した主人公が、ストーリーカー被害による精神的錯乱から幻想と現実の境界を見失っていく。『千年女優』では、往年の映画女優が自らの個人的な体験と女優として主演した映画の場面をほとんど境界なく回想していく。『妄想代理人』もまた人々の妄想が具現化するという内容で、上記の長編二作の系譜に連なる。今敏のフィルムグラフィーは『パプリカ』的なもので染まっており、『パプリカ』の翻案は今敏にとって「本卦還り」⁷でもあるのだ⁸。

今敏の本卦還りとなったアニメーション映画版『パプリカ』ではあるが、内容としては必ずしも筒井の小説を忠実に再現したわけではない。アダプテーション研究において第一に問題とされるのは、翻案を考える際に翻案元テキストに対する翻案テキストの忠実性が議論になりやすいという点なのだが、翻案としての『パプリカ』には忠実性の問題が入り込む余地があまりない。実際に、今敏は初めから翻案元テキストに忠実な翻案を目指していなかったと明言している。

今回、原作を追って作る気は最初から無かったんですよ。

大雑把に言えば原作は、悪い奴が最新の科学技術を盗み出して悪巧みをしている。その悪い奴とヒロインのパプリカが戦う。が、戦えるはずだったものが、もう手に負えないぐらいに大変なことになってしまった。ではどうするか。原作のその枠を変えたつもりは無いんです。（中略）やっぱり、原作をただ映像に翻訳するだけでは映画として力のあるものにはならないと思うんですよ。（中略）原作の夢や精神分裂等の記述は、文章表現で読者のイメージをかき立てるわけですよ。それをそっくり映像に翻訳したとしても説明しているだけになってしまう。¹⁰

今敏は翻案に際して、翻案元テキストに様々な変更を加えているのだが、本稿でその全てに考えを巡らせる紙幅の余裕はないため、中でも大きな変更点である女性主人公に焦点を絞り検討したい。小説版で、主人公は一人二役を担うのだが、映画版においてこの主人公はほとんど完全に別々の二人のキャラクターとして分裂させられている。『PERFECT BLUE』では、錯乱した主人公が自身の分身を幻視する場面があり、主人公の分裂は今敏作品に見られる傾向の一つに数えられるかもしれない。そうであるならば、『パプリカ』における主人公の分裂は今敏の印あるいはサインのようなものと捉えることもできるのだが、『パプリカ』の翻案を検討する本稿においてそれ以上に重要なのは、小説版における主人公の両義的な性質が分裂させられる

ことで、ある種のステレオタイプ化を施されているように見える点である。

この主人公の分裂を検討する上で、今敏自身の言葉は重要な手がかりとなる。制作者自身の発言をどこまで信用し、論拠とするかは判断の難しいところだが、例えばリンダ・ハッチオンのアダブテーション研究においては、翻案者の「意図」を考慮に入れることが重要視されている¹¹。ハッチオンは、忠実性の議論に依ることなく翻案テキストをそれ自体として考えることを目指しており、翻案テキストを「パリンプセスト」的なものとして捉えることでそれを実現しようとする¹²。同時にハッチオンは翻案者による翻案の過程も重視する。翻案者にとつての翻案が「私的使用あるいは回収の行為であり、そこには解釈とそれから新しいものの創造という二重のプロセスが常に存在している」¹³とし、この解釈と創造の過程、すなわち翻案者の意図を検討することで、翻案それ自体を考えることを可能にしようとするのだ。

本稿でも、今敏版『パプリカ』のパリンプセスト的な箇所についてつか言及することになるが、同時に今敏自身の発言を翻案時の意図として拾い上げることで、『パプリカ』が明確なコンセプトの元に翻案されていることを確認していく。そうすることで、筒井版から今敏版への翻案時に生じている主人公像の変化に今敏の明確な意図が働いていることが理解されるだろう。その上で小説版と映画版の間における主人公の描かれ方の差異

を検討することによって、ステレオタイプ化を施されているように見える映画版の主人公が、小説版の主人公が持っていた両義性を別の形で保持していることを明らかにしたい。

2 捨てられたもの、抑圧されたものの帰

筒井による小説『パプリカ』は、一九九一年から一九九三年までの女性誌『マリ・クレール』上での分割連載をまとめたものである。科学技術の進歩により、他人の夢を映像としてモニタリングすることで精神疾患者の治療を行うことができるようになった近未来の日本を舞台に、主人公の精神科医である千葉敦子が夢探偵「パプリカ」として活躍する内容だ。映画化に際しては、多くの部分に変更が加えられているものの、今敏自身が述べていたように、大筋においては共通している。両作に共通する物語の筋は次のようなものだ。

主人公の千葉は、精神医学研究所に務める傍ら、上長である島寅太郎の依頼で研究所外でも秘密裏に患者の治療にあたり、その際には見た目も変えて「パプリカ」を名乗っている。同僚で天才的な科学者である時田浩作は新たな装置「DCミニ」の試作機を開発するが、この装置はそれまでのように外界から患者の夢を観測できる装置ではなく、装着し睡眠することで患者の夢を共に見ることができるようである。千葉は、パプリカとしての治療にあたる際、この装置を用いて患者の夢に

潜り、夢を解明していく。千葉がパブリカとして活躍している最中、研究所からDCミニが何者かによって盗まれる。試作段階のDCミニの欠陥につき、犯人は分裂症者の夢で人々の夢を次々に侵食していく。最終的には現実に夢が氾濫する大騒乱となるが、千葉はパブリカと彼女の患者を含めた仲間たちは夢と現実を往来しながら同じ研究所に務める犯人の乾精次郎と小山内守雄を追い詰め、ついには倒し、無事日常を回復する。

小説は文庫版で四七五頁あり、二部構成を採っている¹⁴。一方、映画版本編の長さは九〇分で長編映画としては短い部類だ。今敏は、「長編の原作小説のように、様々な夢のイメージを展開できるほど映画には時間的余裕はなかった」¹⁵とも発言している。このような時間的制約と、小説の翻訳によらずに『パブリカ』の世界をイメージ化するという問題を解決するために、今敏は「全体を通して悪夢の柱となるイメージ」¹⁶を考案する。それが、鳥居や仏像、だるま、人形、そして冷蔵庫といった家電などが意味不明の口上を述べながら列を成して移動する異様なパレードのイメージである。このパレードは筒井版に一切出てこない一方で、映画の中では極めて強い印象を残す。初め分裂症者の夢の中に現れるこのパレードは、登場人物の夢を次々と侵食していき、最終的に現実に氾濫してくるのだ。「図1」

今敏自身が語るところによれば、このパレードを構成するのは「宗教性にまつわるもの」(鳥居、仏像)や「日本の伝統的」(招き猫、だるま)なもの、「時代遅れの車や家電」といつ



図1 夢を侵食していくパレード

同時に「回復すべき良き物」¹⁹としても想定している。

フロイトの精神分析学においては、抑圧されたものは無意識へと追いやられ、夢において形を変えて現れるとされる²⁰。神経症などの症状にもこの抑圧されたものが蠢く無意識の領域が関係していると考えられたため、「精神分析治療の課題は病原に関する無意識を意識に置換すること」²¹となるのである。精神分析学において抑圧されたものを明らかにすることが重要なのである。確かに抑圧されたものは回復すべきものでもある。また、「不気味な」を意味するドイツ語 *unheimlich* が「馴染み

た「捨てられたものたち」である¹⁷。これらの「捨てられたものたち」が「夢の世界を通って現実に戻ってくる」というイメージでパレードのシーンは作り上げられている¹⁸。さらに今敏は、このイメージは現代人が「夢や無意識といった理性で理解しがたいものを抑圧し、ないがしろにしてきたこととパラレルな関係にある」としつつ、このパレードを悪夢の象徴であると

の「内密の」を意味する heimlich と意味の上で重なり合うというフロイトの指摘は有名だ²²。フロイトによれば不気味なものとは、「心の生活には古くから馴染みのものであり、それが抑圧のプロセスを通して心の生活から疎外されていた」²³ものである。そうであるならば、気味の悪い悪夢であると同時に回復すべきものでもあるという複合的な性質を持つ映画版『パプリカ』におけるパレードは、抑圧されたものの回復というフロイトの精神分析学の構造のみならず、「不気味なもの」のそれをもまた優れて内在させたイメージなのである。

3 千葉敦子Ⅱ(Ⅱ)パプリカのステレオタイプ化

小説版『パプリカ』においてすでに物語の道具立てとなつていく精神分析学と夢解釈は、抑圧されたものの回復というコンセプトの元にパレードとしてイメージ化され、映画版で前景化されている。抑圧されたものの回復は同時に、主人公である千葉Ⅱパプリカにまつわるプロットにも変奏される。小説版と映画版のいずれにおいても、千葉Ⅱパプリカのキャラクターは同僚の時田を愛している。異なるのは、小説版においてこのロマンスは序盤から明らかにされている一方で、映画版においてはクライマックスで初めて明らかになる点である。この展開は、小説版の知識が無い観客にはやや唐突に感じられるものの、それまで千葉が抑圧してきた時田への恋愛感情を解放させる場面と

して機能している。ただし、この抑圧と解放のプロットは、実のところ千葉にのみ関連しており、パプリカはこのプロットからある種排除されている。

パプリカは、千葉が夢探偵として活動する際の名前であり、当然ながら千葉とパプリカは同一人物である。しかし、今敏が千葉とパプリカを「二人の異なる人物と考えて演出していた」²⁴と明言する通り、映画の中ではほとんど別人にしか見えないように描かれている。第一にキャラクターのデザインが対照的である。小説版のパプリカは、顔にはそばかすがあり、千葉よりも若く見える見た目で、「赤いシャツにジーパン」²⁵という出で立ちである。これらの特徴は映画版において概ね踏襲されており、加えて髪型は赤髪のショートカットで快活な印象を与える。一方、小説には非常な美人であるということしか書かれていない千葉は、映画版で黒髪をアップにした、やや堅く冷たそうにも見える女性にデザインされている。このように対照的にデザインされた千葉とパプリカのキャラクターは、同じ声優が声を当てている以外に同一性を示唆する点がほとんど無い。

映画のクライマックスで現実には夢がなだれ込み、その境界が無くなった際、この両極端にデザインされた主人公二人は、完全に別々のキャラクターとして動き出す。千葉はパプリカの抑圧を振り切り時田の元へ向かい、恋情を露にするのだが、その時パプリカはそれをただ眺めているのである。このような千葉



図2 分裂する千葉とパブリカ

とパブリカの分裂は小説版には全く存在しない展開である。〔図2〕

とはいえ、千葉とパブリカの個性は小説版に潜在していないわけではない。小説『パブリカ』は比較的細かく節で区切られており、現実の場面の次の節がすでに夢の場面であるということも多々ある。語りは三人称を採っており、現実の世界での出来事である場合は千葉、夢の世界ではパブリカと語り手による呼称が節内で統一されるように工夫されている。このような呼称の明確な振り分けは、おそらく筒井がパブリカをインターネット空間における別の人格のようなものとして想定していることに由来する。佐々木敦は、小説『パブリカ』の中で他者の夢に接続する際に「ジャック・イン」という言葉が用いられていることを指摘し、「ウイリアム・ギブソンを思わせるサイバーパンク的な道具立て」²⁶による小説と『パブリカ』を評している。ギブソンの『ニューロマンサー』では主人公が「サイバースペース」に「没入」ジャック・インするのだが²⁷、小説版『パブリカ』

はこの電脳空間を夢の空間に置き換えていると捉えることができる。²⁸ 映画版では、このように小説版で示唆されていた千葉とパブリカの別人格的な側面が拡大解釈され、提示されているのだ。

映画版で意図された千葉とパブリカの個性は、それぞれのキャラクターに変化する際の表現を小説版におけるそれと比較すると分かりやすい。例えば映画の後半に、乾が犯人だと分かり、千葉が乾を訪ねる場面がある。乾は千葉と話しながら、足が不自由であるにもかかわらず歩行する。乾の足にあたる部分が見えると、そこは木の根のようなものになっている。これを見て驚く千葉のショットがあり、次いで乾が千葉に「パブリカ」と呼びかけるショットにつながる。先程千葉を映していたのと同じアングルからのショットに戻ると、そこにはパブリカが映っている。この場面では、乾からの呼びかけに続いてショットが切り替わることによって、千葉からパブリカへの変化が示される。

小説版にも、乾の呼びかけに伴ってその場が夢の世界であることが認識される場面がある。

「その通りだよパブリカ」と乾が敦子を睨みつけながら言う。パブリカですって。

敦子は赤いシャツを着てジーパンをはいている自分に気づいた。夢であることを意識した途端にDCミニを奪われ

ると悟って瞬時の跳躍をしたその時、ほとんど無意識で自分がパプリカに変身したことを敦子は知った。²⁹

先の映画版のシークエンスは、この場面を再現したものと考えられるのだが、ここでは「敦子」という主語が二回繰り返されている。パプリカに変身した後にも認識の主体として敦子の名前が出されることで、読む者にキャラクターの同一性が強調されているかのようなのである。映画版では、千葉が映っていたのと同じアングルからのショットにパプリカが映っていることで変身したことが示される。この映像自体は小説版の記述以上でも以下でもないのだが、パプリカの外見をしたキャラクターの内面が千葉であることを映像は示しえないため、小説版と同程度でキャラクターの同一性が感じられるわけではない。

あるいは、このように千葉とパプリカ間の変化は小説においては逐一言葉で説明される必要がある一方で、映画においては変化の過程自体を省略することも可能である。実際に映画版において現実世界での千葉、パプリカ間の変化は極めて省略的である。一方、小説版において千葉はパプリカに「変装」している。

といっても、パプリカになるにはどうしてもある程度の時間がかかる。髪型を変え、化粧を変え、そしていちばん厄介なのが、いったん貼りつけたら洗面くらいでは落ちない

「そばかす」を眼の下にひとつひとつピンセットで付着させていく作業だった。それによって顔が大きく変化し、若返ると同時に、その作業の中でパプリカになる心の準備が整っていくのである以上、おろそかにはできない。³⁰

映画版には、このような念入りの変装の描写は存在せず、編集によって千葉とパプリカは切り替えられる。オープニング・クレジットにおいて早くもパプリカから千葉への変化が見られるが、それは次のように表現されている。まず、車の運転席に乗ったパプリカの横顔が映される。車の前を別の車が通過したと思しき黒い影が画面を右から左に移動すると、運転席に乗る人物は千葉へと変化している。本編の中盤には、研究所のガラス張りの渡り廊下を走りながら千葉がパプリカへと変化する場面がある。ここでは、画面を垂直に走るガラスの枠を左から右に千葉が通過することでパプリカへと変化する。これら二つの場面における変化は、ワイプという編集のバリエーションによってなされているのだ。[図3、4]

このように、映画版の千葉とパプリカは同一性を強調されるのではなく、その個性性を常に示唆されているのだが、加えてそれぞれがほとんどステレオタイプ的と言えるような設定の上に置かれてもいる。小説版の千葉はパプリカは同僚の時田を愛しながらも、患者を含めたほとんど全ての男性キャラクターに好意を持たれ、彼らに愛情を返し、性的に接触さえする多情さ



図3 渡り廊下を走る千葉



図4 ガラス枠を越えるとパブリカになる

を併せ持っている。小説版において、千葉⇨パブリカは夢の領域におり、抑圧というものから自由であるため、いたって奔放である。千葉⇨パブリカの同一性に特別な揺らぎはないため、優秀な科学者で時田を愛すると同時に性的な奔放さを兼ね備えたキャラクターとして千葉⇨パブリカは印象付けられる。一方、映画版では千葉とパブリカは分裂させられ、性的な要素はパブリカに割り振られ、千葉はその役割を完全に免れている。

小説版では、他者との夢の共有は官能的なものとしており、そのために性的な場面が多く存在している。今敏は、それ自体は小説の魅力であると認めつつ、「そのテイストをそのまま映

像化すると、場合によってはポルノになりにかねない」³¹とも述べている³²。したがって小説版の性描写が映画版ではほとんど削られているのだが、小説版の性表現はパリンプセスト的に映画内に現れてもいる。例えば、所長である鳥が夢から覚めなくなったために、パブリカが鳥の夢に入る場面で、パブリカは鳥の体にめり込むようにして入っていく、彼を覚醒させるのだが、その際のパブリカの目つきや声色には多分に媚態が表されている。この場面は千葉が時田への恋情を露にする場面と並んで、小説版を知らない観客には唐突に、そして過剰に性的に映る。

無意識の領域である夢の世界を担当するパブリカは抑圧から自由であるがために、性的な役割を担うことは自然の成り行きかもしれない。ただし、映画版において小山内がパブリカを捕らえる場面を小説版と比較すると必ずしもそうとは言えない。小説版には、小山内が現実の世界で千葉をレイプしようとする場面が存在する。千葉は初め小山内を拒みつつも、諦めと小山内への同情から彼を受け入れようとさせるが、レイプは未遂に終わる。映画版には、小説版のレイプ未遂の場面に相当すると考えられる、小山内が夢の世界でパブリカを捕らえるシークエンスがある。今敏はこの場面を「ほとんどレイプといえるイメージ」であるとし、「原作に見られる直接的な性的表現を何とか性行為そのものではない形で表したい」と思って考えついた³³と回顧しているが、ある意味で小説版よりもグロテスクに仕上がっている。小山内は夢の世界でパブリカを捕らえ磔に

すると、パプリカの体に手をめり込ませ、彼女の体を裂き、中から千葉を取り出すのである。千葉は意識を失っており、直後にパプリカの患者である粉川によって救出される。小説版では現実世界において小山内の暴力を受ける千葉は、映画版においてこのように性的な接触を寸前のところで回避させられているのだ。

小説版で千葉＝パプリカという一人のキャラクターが内在させていた性質をこのように分離することは、ある種の女性キャラクターのステレオタイプ化だとも言える。実のところ、このステレオタイプ化もまた今敏の意図から生じていることが、千葉とパプリカのキャラクターに対する監督自身の解釈から伺われる。

敦子は心理学などで言われるような「父の娘」というイメージでした。父性的な価値観に同一化しているので、「規範に従う」ことに対してこだわりがある。「自分が何をすべきか」が優先され、「自分が何をしたいか」はしまいこまれている。

(中略)だから恋愛のように感情の噴出しやすい部分で、自分をどう表現していいのかわからないのでしょうか。³⁴

クライアントの夢に入り込んで治療を行うパプリカは「聖娼」である、と。

古代のギリシャやアジアにおいて、神の化身として神域で巡礼者と性的に交わることで、相手に啓示や神託といった神の恩恵を与える役割を持った巫女がおり、それを「聖娼」といいます。³⁵

なお、これらの発言には出典が明示されていないものの、「父の娘」はシルヴィア・B・ペレラの³⁶、「聖娼」はN・クオールズ・コルベットの考え³⁷を参照したものだ³⁸と推察される。いずれもがユング派の心理学者で、ペレラは男性的な価値観に同一化し、したがって社会的に十分な成功を手にしていながらも自らの女性性をないがしろにしてしまっている女性を「父権制の娘」と呼んでいる。コルベットは規範化された性の逸脱を可能にする契機として、古代に存在した「聖娼」の存在を調査している。ペレラ、コルベットいずれの考えも、神話や巫女といった古代における神的なものとの関係から、現代女性の女性性回復を試みる点で共通している。

千葉の時田への恋愛感情が映画の終盤まで全く示唆されなかったのは、「父の娘」としての性質から来ていたのである。しかし問題なのは、千葉の「父の娘」とパプリカの「聖娼」の間には、性的な役割から隔てられた女性とその逆に性的な役割をポジティブに担う女性という、極めて単純な女性の二分法があるように見える点である。

4 「回復すべき良き物」としての結婚とそこから逸脱

とはいえ、映画版の主人公の分裂は必ずしも多義的な女性性を否定するものではない。まず、分裂させられた映画版の主人公よりも一見矛盾する性質を併存させているという意味では小説版の千葉^{II}パブリカの方がポジティブな女性像であるかのように感じられるかもしれないが、主体性の点では必ずしもそうとは言い切れない。小説版の千葉^{II}パブリカは、周りの男性キヤラクターから寵愛を受け、愛し合うがために始終彼らに助けられている。これに対し、映画版で戦うのは基本的に千葉とパブリカなのである。映画版では、患者の粉川によってパブリカが助けられる場面が直接的、間接的にそれぞれ一つずつ存在するが、それ以外の場面で粉川は自身の夢に翻弄されており、パブリカの十分な助けとはならない。これに対し、小説版に登場する複数の男性キヤラクターは、千葉^{II}パブリカのナイトたろうと奔走し、各所で積極的に彼女を助けるのである。つまり、映画版の主人公は小説版に比して圧倒的に主体的なヒロインとしての像を有しているのだ。

クライマックスにおいて、この違いは顕著に現れる。小説版では、犯人である乾との戦いはほとんど総力戦として描かれており、乾を倒す際に決定的な働きをするのは千葉^{II}パブリカではない。むしろ小説版では第二部の後半から戦いが熾烈になればなるほど千葉^{II}パブリカの活躍が見えにくくなっていく。一

方映画版のクライマックスでは、千葉^{II}パブリカと乾の一騎打ちが描かれる。夢が現実で氾濫した後、乾は巨大化し街を夢の世界に引きずり込もうとする。一度は分裂した千葉とパブリカは再度統合し、乾に対峙する。この場面が奇妙なのは、統合された千葉とパブリカの姿が裸の少女であることだ。少女は乾の腕を口で吸い込み、それに応じて少女は徐々に成長し、乾を完全に吸い込んだ時に成人女性の姿となる。これによって夢に侵食された現実とは元の姿へと戻る。

乾を吸い込む少女のイメージは、夢を食べると言われる架空の生き物「バク」を連想させるものだが³⁹、乾の腕を口でくわえるイメージは、小説版が持つ性的なニュアンスのバリンプセストとして捉えることもできそうだ。ただし、先に見た今敏の発言の中にあつた「父の娘」という考えを念頭に置くとすれば、この場面は単純にバクをモチーフとした、性的なバリンプセストであるよりは、娘が父に対峙しそれを克服するイメージとして理解すべきものだろう。今敏はこの場面で乾と対峙する女性について、「敦子とパブリカが統合され、一回り成長した姿」⁴⁰だとしている。しかしこの成長は二人の統合だけでなく、乾を飲み込むことによって完遂されているのである。乾を吸い込むたびに成長する千葉^{II}パブリカは、その裸の身体をもって女性としての成長を誇示するのである。

乾との対決の場面が終わると、映画内の時間はいくらか飛んで、患者であつた粉川の元にパブリカからメッセージが届く場

面へと移る。メッセージには粉川を労う言葉と共に、「敦子の名字が時田に変身します」とあり、千葉が時田と晴れて結ばれることが示される。抑圧されていた恋愛感情が解放された千葉は、結婚という幸福な結末を迎えるのである。しかしこの点は、「父の娘」としての千葉が乾という父性的な規範を克服した後、「結婚」というまた別の規範に取り込まれる結末にも見える。

ここで見逃せないのは、千葉⇨パプリカによる父⇨乾の克服が吸収であり取り込みによってなされた点である。千葉⇨パプリカが取り込んだ乾とは、物語における一連の騒動の犯人であり、その意味で悪夢側の人間である。本稿の半ばで、千葉がその場が夢の世界であることに気づきパプリカに変化する場面について触れたが、この場面で乾は今敏が明言していた、捨てられたもの、抑圧されたものの回帰というパレードのコンセプトをほぼそのまま語る。このことによつて、乾はパレード側の存在としての位置づけを自ら強調するわけだが、このことは千葉⇨パプリカがクライマックスで取り込んだものが「回復すべき良き物」を象徴する存在であったことを意味する。このように考えるならば、千葉⇨パプリカは乾を取り込み、「父の娘」として捨て去っていた価値観としての「結婚」という「古き良き」規範を内面化することで、結婚という結末を迎えているように思えてならない。

しかし重要なのは、映画版がこの規範への回帰を部分的に否定している点である。粉川が受け取る結婚報告のメッセージは、

パプリカ名義で送られており、彼女は「敦子」の結婚を報告しているのだ。つまり、乾との対峙でなされた千葉とパプリカの統合は、映画の最後までは継続していないのである。映画版における千葉の結婚とパプリカの存在は、小説版の結末部と比較するとより興味深い。小説版でも結末部において千葉と時田が婚約したことが明らかになるのだが、映画版と異なるのは男性キャラクターたちが一同に会したこの場で、千葉がパプリカの死を宣言する点である。

「パプリカとも、お別れです」敦子は念を押すようにそう言う。男たちを見まわす。「これを機会に、もうどんなことがあっても、パプリカは出勤いたしませんので」

「そうだろうなあ」島は悲しげに言う。「しかたがないんだらうなあ。あの可愛い、美しいパプリカは死んだのかあ」「死にました」敦子は微笑を浮かべた。「もうどこにも存在しません」⁴¹

千葉によるパプリカの死亡宣言は、彼女が今後時田の妻という役割に徹底し、官能的なことでも夢の共有を通して担う性的な役割を放棄することを暗示している。これに比して、映画版では千葉とは別にパプリカの存在が最後まで示唆されているのだ。今敏が小説版の女性主人公に対して行った解釈と創造は、一見すると単純な二分法による女性キャラクターの分裂なのだ

が、そのことは逆説的にも小説版が結末において消滅を宣言した奔放な女性性の存続を可能にしているのである。

註

- 1 以下、誤読を避けるため本稿では今敏を指す場合に限り、氏のみではなく氏名を表記する。
- 2 故今敏監督の映画「夢みる機械」制作続行 マッドハウス発表、二〇一〇年二月二日更新、アニメーアニメ！〈<http://animeanime.jp/article/2010/11/12/7174.html>〉(参照二〇一八年二月一日)
- 3 廣田恵介「アニメ業界ウォッチング第24回：今年75歳やぶれかぶれのアニメ人生！ 丸山正雄インタビュー！」、二〇一六年八月二〇日更新、アキバ総研 〈<http://akiba-souken.com/article/27618>〉(参照二〇一八年二月一日)
- 4 Manisha Mishra and Maitreyee Mishra, "Animated Worlds of Magical Realism: An Exploration of Satoshi Kon's *Millennium Actress* and *Paprika*", *Animation: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 9, No. 3, 2014, 299-316.
- 5 もちろん、筒井の小説自体はラテン・アメリカ文学と無縁ではない。例えば『虚人たち』(中央公論社、一九八一年)はジャン＝マリ・ギュスターヴ・ル・クレジオの『巨人たち』をもじったものである(佐々木敦「筒井康隆入門」星海社、二〇一七年、一一三頁)。
- 6 今敏「Interview 17 2007年4月アメリカから『パプリカ』

に関するインタビュー」、Kon's Tone 〈http://konstone.s-kon.net/modules/interview/index.php?content_id=19〉(参照二〇一八年二月二日)

7 同前。

8 今敏は自身のフィルモグラフィの大半における筒井版『パプリカ』からの明確な影響を公言しているものの、筒井版と今敏版『パプリカ』の関係について分析した論考は管見の限りでは確認できない。例外的にアンドリユー・オズモンドが今敏についての研究書『*Satoshi Kon: The Illusionist*』の註で筒井版『パプリカ』と今敏版の内容的な差異を列挙しているが、それ以上の踏み込んだ分析は行っていない(Andrew Osmond, *Satoshi Kon: The Illusionist*, Stone Bridge Press (Berkeley, California, 2009), 116)。

9 リンダ・ハッチオン「アダプテーションの理論」片淵悦久、鴨川啓信、武田雅史訳、晃洋書房、二〇一二年、三一五頁。Deborah Cartmel and Imelda Whelehan, *Screen Adaptation: Impure Cinema*, (Palgrave Macmillan, 2010), 12-13, 20-21. デボラ・カートメルとイメルダ・ウィラハンは、忠実性の尺度から翻案テクストを見た場合、翻案元テクストのオリジナル性や優位性を強調する閉じた議論となるか、あるいは小説から映画への翻案の場合、文化的なヒエラルキーを背景として、映画に対して文学の優位性が主張されると指摘する(14)。なお、エラ・ショハットはこのような映像に対する言語の優位性を、言語の絶対性と偶像崇拜の禁止を重んじるイスラム、ユダヤの一神教的価値観から考えている(Ella Shohat, "Sacred Word, Proframe Image: Theologies of Adaptation", in *A Companion to Literature and Film*, ed. Robert Stam and

- Alessandra Raengo, Blackwell Publishing, 2008, 23-45)。
- 10 北川れい子「特集『パプリカ 今敏監督インタビュー』」『キネマ旬報』二〇〇六年二月月上旬特別号(四七二五号)、キネマ旬報社、五八頁。
- 11 ハッチオン『アダプテーションの理論』、一三五頁。
- 12 同前、八頁。
- 13 同前、二五頁。
- 14 筒井康隆『パプリカ』文庫版、新潮社、二〇〇二年。
- 15 今敏『Interview 22 2007年9月イギリスから「パプリカ」について』、Kon's Tone (http://konstone.s-kon.net/modules/interview/index.php?content_id=24) (参照 二〇一八年二月一六日)
- 16 今敏『Interview 22』
- 17 今敏『Interview 17』
- 18 同前。
- 19 今敏『Interview 22』
- 20 ジークムント・フロイト「精神分析入門講義」『フロイト全集15』新宮一成、高田珠樹、須藤訓任、道旗泰三訳、岩波書店、二〇一二年。「夢解釈〈初版〉」上・下巻、金岡猛訳、中央公論社、二〇一二年。
- 21 フロイト「精神分析入門講義」、三四四頁。
- 22 ジークムント・フロイト「不気味なもの」藤野寛訳、『フロイト全集17』須藤訓任、藤野寛訳、岩波書店、二〇〇六年、一三頁。
- 23 同前、三六頁。
- 24 今敏『Interview 19 2007年9月カナダから「パプリカ」について』、Kon's Tone (http://konstone.s-kon.net/modules/interview/index.php?content_id=21) (参照 二〇一八年二月一六日)
- 25 筒井『パプリカ』文庫版、三二頁。
- 26 佐々木『筒井康隆入門』、一六八頁。
- 27 ウィリアム・ギブスン『ニューロマンサー』黒丸尚訳、早川書房、一九八六年。
- 28 小説版にはインターネットのものが登場しないにもかかわらず、映画版『パプリカ』ではインターネット空間が登場し、夢とインターネット空間が連続的に描かれている。さらに映画版の『パプリカ』は夢とインターネット空間の類似性を指摘してもいる。佐々木の指摘を加味して、映画版におけるこのような表現を考えるならば、電脳空間と夢の置き換えという小説版の文脈を映画内で示唆していると捉えることができる。
- 29 筒井『パプリカ』文庫版、三四三頁。傍点は引用者による。
- 30 同前、九二頁。
- 31 今敏『Interview 19』
- 32 アンドレ・バザンは、小説と映画では映画の方が公的(public)であると指摘している(Andre Bazin, "Adaptation, or the Cinema as Digest", in *Bazin at Work: Major Essays & Reviews from the Forties & Fifties*, trans. Alain Pietre and Bert Cardullo, ed. Bert Cardullo, Routledge (New York and London, 1997), 49)。今敏の発言は「映画のこの公的な性質を指し示している」。
- 33 今敏『Interview 19』
- 34 今敏『Interview 20 2007年7月海外から「パプリカ」について』、Kon's Tone (http://konstone.s-kon.net/modules/

interview/index.php?content_id=22) (参照 二〇一八年二月一七日)

35 今敏『Interview 19』

36 シルヴィア・B・ペレラ『神話にみる女性のイニシエーション』山中康裕監訳、創元社、一九九八年。

37 N・クォールズ・コルベット『聖娼：永遠なる女性の姿』菅野信夫、高石恭子訳、日本評論社、一九九八年。

38 なお、ペレラの著書には「父権制の娘」とあり、「父の娘」とは記されていない。「父の娘」は、この著書の本文ではなく、河合隼雄による解説の中で「父権制の娘」が言い換えられたものである。今敏はこちらを採用している。河合はコルベットの著書にも解説を寄せており、この二つの解説は『河合隼雄著作集第二期 第3巻：ユング心理学と超越性』（岩波書店、二〇〇二年）の中に収められている。今敏が「父の娘」と記述している点から（『Interview 23 2007年6月アメリカから「パブリカ」にうごくと、Kon's Tone' <http://konstone.s-kon.net/modules/interview/index.php?content_id=25>）（参照 二〇一八年二月一七日）、「父の娘」と「聖娼」がそれぞれペレラとコルベットに由来する可能性は極めて高し。

39 Osmond, *Satoshi Kon*, 110. Timothy Perper and Martha Cornog, "Psychoanalytic Cyberpunk Midsommer-Night's Dreamtime: Kon Satoshi's *Paprika*", *Mechademia*, Vol.4, 2009, 328.

40 今敏『Interview 19』

41 筒井『パブリカ』文庫版、四七三頁。