

# 村上春樹とアダプテーション研究



(広島県呉市大崎上島町上蒲刈島：「ドライブ・マイ・カー」舞台)

**vol.2**  
**2024.1**

【目次】	…2
【論文】	
・内田康	: “擬態”としての〈アメリカ〉 / 〈神戸〉 —村上春樹『風の歌を聴け』と、その映画化をめぐる— …3
・藤城孝輔	: 反復されるアダプテーション —「パン屋（再）襲撃」および「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて」映像化作品におけるグローバル時代の戦術— …25
【研究ノート】	
・山根由美恵	: 「バーニング」韓国調査 —江南・平倉洞・厚岩洞・坡州市— …53
・伊藤弘了	: 喪失と再生の過程を歩く —映画『すずめの戸締まり』における足元の描写— …65
【書評】	
・内田康	: 大いなる〈序章〉、あるいは助走 —横道誠著『村上春樹研究 サンプリング、翻訳、アダプテーション、批評、研究の世界文学』 …71
・山根由美恵	: 武内佳代著『クィアする現代日本文学 ケア・動物・語り』 …77
・ダルミ・カタリン	: Jonathan Dil 著 <i>Haruki Murakami and the Search for Self-Therapy: Stories from the Second Basement</i> …81
・阿部翔太	: 佐藤元状・冨塚亮平編著『『ドライブ・マイ・カー』論』 …85
【編集後記】	…90

【論文】

“擬態”としての〈アメリカ〉 / 〈神戸〉  
—村上春樹『風の歌を聴け』と、その映画化をめぐる—

内田 康  
(京都府立大学 共同研究員)

一番好きな街は？ と聞かれれば、  
相手が誰であろうと、神戸だと答える。

(大森一樹「街について僕が知っている二、三の事柄」 p.47)<sup>1</sup>

### 1、村上春樹『風の歌を聴け』の映画化と大森一樹

2022年11月、映画監督・大森一樹(1952.3/3–2022.11/12)の急性骨髄性白血病による死去の報が、世間の耳目を驚かせた。享年70歳。大阪生まれで、小学生の時に兵庫県の芦屋市に転居。医者<sup>エクスプレス</sup>を父に持ち、自らも京都府立医科大学に入学しながら、高校時代から8ミリの、更に長じては16ミリによる映画の自主制作を行い、大学在学中に第三回城戸賞を受賞したシナリオ『オレンジロード急行』(1978)を松竹で自ら監督、また大学卒業後に、自らの医大生生活を反映させたATG映画『ヒポクラテスたち』(1980)が好評を博し、そのまま映画の道へと進むこととなった。彼は作品を通して吉川晃司や斉藤由貴、SMAPらが俳優として活躍するきっかけを作り数々の賞に輝いたほか、大阪電気通信大学や大阪芸術大学の教授に就任して後進の育成にも努めた。その大森が、気鋭の若手監督として注目を集めていた20代最後の年に制作した映画が、母校の芦屋市立精道中学校の三年先輩に当たる村上春樹の処女作を原作とした、シネマハウト+ATG提携作品『風の歌を聴け』(1981)であった。言うまでもなく、村上にとって自身の作品初のアダプテーションでもあり、彼は大森の死に際しても弔文を寄せ、「同じ空気を吸って育った」二人がともに「駆け出し」で「怖いもの知らず」だった頃の<sup>エクスプレス</sup>ことを回顧しつつ、率直に哀しみを吐露している<sup>2</sup>。片や大森は、映画『風の歌を聴け』完成の直後、作中に登場する三人のキャラクター(小林薫(僕)、巻上公一(鼠)、坂田明(ジェイ))を使って「『——〔引用者注：1973年の〕ピンボール』と違う、僕の続編を作りたい」<sup>3</sup>と述べていたし、「数年前に“村上春樹さんの小説『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』を映画化したいから、許可をもらいに行くんだ」と話していました<sup>4</sup>(ゴ

<sup>1</sup> 大森一樹(1981)『虹を渡れない少年たちよ』PHP研究所。大森の経歴についても、本書を参照。

<sup>2</sup> 読売新聞オンライン「大森一樹くんのこと、村上春樹さん寄稿…同じ空気の中で過ごした十代と「駆け出し」だった頃の記憶」(2022/12/11) <https://www.yomiuri.co.jp/culture/cinema/20221209-OYT1T50145/> (2023年12月30日、最終閲覧)。

<sup>3</sup> 今野雄二+大森一樹(1981)「対談 君も「時の歌を聴け」」アートシアター147『風の歌を聴け』p.37。

<sup>4</sup> 「吉川晃司 斉藤由貴を世に出した映画監督急逝」『週刊女性』2022年12月6日号、主婦と生活社、p.120。この発言は同記事によれば、大森と「古くから親交の深かった文芸評論家の河内厚郎氏」に拠るといふ。

シック体は原文のママ) との情報もあるものの、結局どちらも実現に至ることはなかった<sup>5</sup>。

村上春樹が、自作品の映画化に対してあまり積極的でなかった点については、これまでも屢々注目されてきた<sup>6</sup>。近年には、例えば『ドライブ・マイ・カー』(2021)等に代表されるような短篇に基いた映画の優れた成果も見られるが、中長篇の場合、舞台作品である『海辺のカフカ』(2008)、『ねじまき鳥クロニクル』(2020)はあるものの、映画化は、この『風の歌を聴け』の他、トラン・アン・ユン監督の手による『ノルウェイの森』(2010)を例外として、今に至るまで存在しない。自作品映画化自体への消極性は、その原因として、短篇「土の中の彼女の小さな犬」(1982)を改編した野村恵一監督『森の向う側』(1988)を挙げる論者もいるし<sup>7</sup>、また大森自身が「それはどうも巷では僕のせいにされてるようです(笑)」<sup>8</sup>と自虐的に語ったこともある。しかしその一方で大森は、「ここだけの話だが、僕は自分の作った『風の歌を聴け』という映画が好きだ。他人の作った自分の大好きな映画を「好きだ」と言うように「好きだ」といえる自分の映画だ。<sup>(ママ)</sup>興業成績もあまり芳しくなく、ずいぶんな評にもでくわしたが、それだから偏愛しているというわけではない。」<sup>9</sup>と、この自作への愛を公言してもいる。では、村上の方はどうだったかと言えば、彼は大森から本作映画化の打診を受ける以前から、その作品に感銘を受け<sup>10</sup>、当時平凡社の雑誌『太陽』に連載の「太陽の眼」映画評において、鈴木清順『ツィゴイネルワイゼン』(1980.7)、藤井克彦『OL 縄奴隷』(1981.4)とともに邦画で例外的に『ヒポクラテスたち』(1980.12)を取り上げ、相当な讃辞を送っている<sup>11</sup>。これと前後して、大森自身が直接村上を訪れて交渉、村上も「これまで幾つかあった映画化の話もお断わりしてきたのだが」「ふたつ返事でOKした。別に郷土愛に燃えてという

<sup>5</sup> またこれら以外にも、大森には本人談によれば、村上に『羊をめぐる冒険』(1982)の映画化を打診して断られた、という経緯がある。以下の発言を参照。「『羊をめぐる冒険』っていう小説が好きだったんで、去年だったか、映画にしたいってイタリアにいる村上さんに手紙を書きました……断られましたけど。いま自分の小説を映画というかたちで出すことは考えてないというようなことでしたね。」(大森一樹(1989)「完成した小説・これから完成する映画」『ユリイカ臨時増刊』総特集 村上春樹の世界、青土社、p.53)。

<sup>6</sup> 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館監修(2022)『村上春樹 映画の旅』フィルムアート社、ジェロー、A。「村上春樹における映画と文学の交流」、長谷正人「サブカルチャーとしての村上春樹と自主映画」参照。

<sup>7</sup> 四方田犬彦(2006)「村上春樹と映画」柴田元幸/沼野充義/藤井省三/四方田犬彦編『世界は村上春樹をどう読むか』文藝春秋、p.145。一方この映画を肯定的に評価する近年の研究として、山根由美恵(2023a)「重なり合うドラマ/響き合う「森」—映画「森の向う側」(野村恵一)論—」『層：映像と表現』Vol.15、北海道大学大学院文学研究院 映像・現代文化論研究室や、藤城孝輔(2023)「クロスメディアを紐帯する五感—村上春樹原作映画『森の向う側』における感覚表現の変容—」中村三春監修・曾秋桂編集、村上春樹研究叢書10『村上春樹における紐帯』淡江大学出版中心を参照。

<sup>8</sup> 注5前掲、大森(1989)p.52。因みに大森自身は続けて、「ご本人は何と言われるか分かりませんが、僕は、村上さんには映画を気に入っていただけたと思ってるんですけどね……。」と述べている。

<sup>9</sup> 大森一樹(1986)「愛と追憶の日々」『星よりひそかに』東宝出版事業室、pp.126-127。

<sup>10</sup> 注2前掲「僕は『ヒポクラテスたち』を見て、その感性の新鮮さにすっかり感心してしまった」とある。

<sup>11</sup> 「たしかにこの人〔引用者注：大森一樹〕はプロとして立派に通用する幾つかの能力を身につけている。まず第一に映画のセンスが素晴らしく良いこと。第二にオリジナル・ストーリーを書き上げる力を持っていること。第三に自分の構築しようとする世界(〔中略〕)の限界をきちんと見届けられる目を持っていること。／この『ヒポクラテスたち』には彼の持ったそんな特質がいかに発揮されている。〔後略〕」(村上春樹(1980)太陽の眼「中産階級の光輝に充ちた映画青年の颯爽たる「哲学」が脈打つ。：『ヒポクラテスたち』」『太陽』№212、平凡社、p.184)。村上の「太陽の眼」映画評一覧は、明里千章(2008)『村上春樹の映画記号学』若草書房、pp.53-54を参照。

わけではなく、大森くんの人柄と、これまでの彼の作品に魅かれるところがあったからである」と素直な心情を公にした<sup>12</sup>。そして更に、「映画化に関しては大森くんに全てをまかせた。注文としては原作にとらわれず思い切ったいさぎよい映画にしてほしい、それだけです」<sup>13</sup>とまで言い切った彼が、完成した作品に不満を覚えたとか、ましてや、そのせいで自作品の映画化を拒むようになったなどとは考えにくい。寧ろ、本来シナリオ・ライターを目指しながらも、表現媒体として小説を選んだ村上には、元々「映画に出来ないものを書きたいという気があった」<sup>14</sup>のが、自らの気に入った監督の申し出を受けて心が動き許可に至った、と考えるのが自然ではないか。では彼ら同郷の二人が「チーム」を組んだ結果、出来上がった作品とは如何なるものであったのか。以下“擬態”をキーワードに検討していきたい。

## 2、村上春樹の小説『風の歌を聴け』における“擬態”としての〈アメリカ〉

まず、原作小説の方に目を向けてみよう。『風の歌を聴け』は1979年の群像新人文学賞受賞以来、そのアメリカ的要素が注目されてきたことは否定できない。それは同賞の概ね好意的な選評において、「『風の歌を聴け』は現代アメリカ小説の強い影響の下に出来あがったものです。カート・ヴォネガットとか、ブローティガンとか、そのへんの作風を非常に熱心に学んでゐる。その勉強ぶりは大変なもの」とほぼ全面的に高評価を与えている丸谷オーも、また一方「筋の展開も登場人物の行動や会話もアメリカのどこかの町の出来事（否それを描いたような小説）のようであった。そのところがちょっと気になった」と多少首を傾げている島尾敏雄も同様であり<sup>15</sup>、特に、アメリカ等の外国文学・文化が「より身近な、自分の感性そのものになっている」<sup>16</sup>と語る川本三郎のような読者に対して逸早く、かつ強烈に訴えかけるものがあつた。だが川本は、小説発表直後のこの時点で、本作が作者の持つ“作為の意思”に基く「終始、“作られた小説”であることを意識して書かれた、きわめて自覚的な小説」であることも鋭く見抜いており<sup>17</sup>、こうした観点は、「村上春樹が小説の中で使っているカタカナの小道具は、日本の事物の体系の中に置かれて始めてしかるべく機能する」<sup>18</sup>、「『風の歌を聴け』の「アメリカ性」とは、巧みに演出されたものではないか」<sup>19</sup>などと折に触れて指摘がなされている。その中で、村上の登場を広く戦後における日本社会とアメリカ

<sup>12</sup> 村上春樹（1981）「『風の歌を聴け』の映画化によせて」『キネマ旬報』№818、1981年8月下旬、p.47。

<sup>13</sup> 注12前掲に同じ。また注2前掲の弔文でも、村上は大森が「個性的な三人の若い俳優を起用し、生き生きと上手に動かしてくれたこと」と併せて「とにかくやりたいことを若々しく、自由にやってくれたこと」を「この映画で個人的に評価する」、「僕がこの映画に関して言いたいことは、そこにつきる」として

いる。

<sup>14</sup> 「『風の歌を聴け』原作者村上春樹 vs. 監督大森一樹」『Hot-Dog PRESS』1981.12.10、講談社、p.17。

<sup>15</sup> 「佐々木基一／佐多稲子／島尾敏雄／丸谷オー／吉行淳之介 群像新人文学賞選評」『群像』1979年6月、講談社。引用は久原伶 企画構成（1986）『シーク&ファインド村上春樹』青銅社、p.38による。

<sup>16</sup> 川本三郎（1979a）「二つの「青春小説」—村上春樹と立松和平」（『カイエ』1979年6月、冬樹社⇒川本（1979b）『同時代の文学』冬樹社）。引用は川本三郎（2006）『村上春樹論集成』若草書房、p.11に拠る。

<sup>17</sup> 注16前掲、川本（2006）p.13。

<sup>18</sup> 沼野充義（1989）「ドーナツ、ビール、スパゲッティ—村上春樹と日本をめぐる三章」注5前掲誌 p.155。

<sup>19</sup> 徳永由紀子（1996）「『風の歌を聴け』におけるアメリカ—村上春樹論—」『国際研究論叢』8、p.25。

との関係という文脈に位置づけ、「擬態」という用語によって分析を試みた成果が、市川真人 (2010) 『芥川賞はなぜ村上春樹に与えられなかったか 擬態するニッポンの小説』(幻冬舎新書)であった。市川の論点は加藤典洋の、江藤淳が村上龍『限りなく透明に近いブルー』(1976)にアメリカへの「屈辱」を読み取って否定し、また一方で田中康夫『なんとなく、クリスタル』(1980)と同じく「依頼」を認めて絶賛した態度に比し、それとは真逆な評価を下した「日本文壇(?)」が「日本はいまアメリカなしにはやっていけないという思いをいちばん深いところに隠しているが、それを、アメリカなしでもやっていけるという身ぶりで隠蔽している」<sup>20</sup>と評した問題設定を受けたもので、「村上春樹『風の歌を聴け』とその主人公は、両者〔引用者注：村上龍と田中康夫〕よりはるかに直截に、ほとんどあられもなくアメリカを志向して見え」<sup>21</sup>るものの、それは村上が「アメリカに依存し模倣する日本と日本人」を、自分自身の姿と作品とで再現し、そのように「“アメリカン・ポップアートとしての日本”を発見すること」「それを引き受けた日本人として、アメリカを「擬態」すること」で、「無意識のうちにアメリカ的な日本、に対する批評的な作業を」<sup>22</sup>したものとして捉えた。確かに、露骨なまでに「アメリカ」を内面化したかに見える村上の初期作品は、それゆえにこそ賛否両論を巻き起こしたと言えるだろうが、その「模倣」を「擬態」と読み替え、そこにフェイクとしての批評性を見出した市川の評価は、一定の説得力を持つと考えられる。

ここで以下、「擬態」の語に少しく拘ってみたい。市川はこれについて特に掘り下げを行なっていないが、「擬態」と言えば我々は、例えばロジェ・カイヨワ Roger Caillois (1913-1978) が『メドゥーサと仲間たち』*Méduse et Cie* (1960)において提示した、「擬態 (mimétisme)」の三機能、即ち「変装 (travesti)」「偽装 (camouflage)」「威嚇 (intimidation)」を想起する必要がある<sup>23</sup>。これらは、後にジャック・ラカン (1901-1981) の『精神分析の四基本概念』(1964)で参照され、更にそれをまたホミ・K. バーバ (1949-) によるポストコロニアル研究『文化の場所』(1994)が引用するなど<sup>24</sup>汎用性の高い概念と言えるが、今回は専らカイヨワの用法にのみ拠ることとする。それによれば、「その動物が別な種の代理者と見なされたがっているように思われる場合には、変装と呼ばれ、それによってその動物がうまい具合に周囲の環境と混り合う場合には偽装 (それには、異物隠蔽、環境に応じて変化する保護色、分断色、環境に応じて変化する保護型などが含まれる)と言われる。最後に、その動物が攻撃者ないしは獲物をすくませたり、恐怖させたりする場合、その恐怖が、それに見合うだけの具体的な打撃によってその威力を証明されなくても、それは威嚇と名付けられる」(同書 pp.75-78、傍点は原訳文。以下、下線は引用者)

<sup>20</sup> 加藤 (1982⇒2009) 「「アメリカ」の影—高度成長下の文学」『アメリカの影』講談社文芸文庫、p.40。

<sup>21</sup> 市川真人 (2010) 『芥川賞はなぜ村上春樹に与えられなかったか 擬態するニッポンの小説』幻冬舎新書 p.54。尚、以下の整理は拙稿 (2017) 「村上春樹文学と「父になること」の困難—「秩序」としての〈父〉をめぐる—」村上春樹研究叢書 04 『村上春樹における秩序』淡江大学出版中心、pp.383-385 に基く。

<sup>22</sup> 注 21 前掲、市川 (2010) p.67。尚、引用文中のルビは本文のママ。

<sup>23</sup> カイヨワ, R./中原好文・訳 (1975) 『メドゥーサと仲間たち』思索社、pp.75-172。

<sup>24</sup> ラカン, J./小出浩之他訳 (2000) 『精神分析の四基本概念』岩波書店 pp.130-132、およびバーバ, H.K./本橋哲也他訳 (2005) 『文化の場所』法政大学出版局の第四章 p.147、第六章 p.208 等を参照。

ということになる。具体例を挙げれば、蛾の一種である無毒のオオスカシバが危険なスズメバチに見紛われるようなケースが「変装」、トラヤカメレオンやコノハチョウ等の見た目が背景に溶け込むようなケースが「偽装」、そして、やはり蛾の一種のヤママユの仲間の羽の上のフクロウの目を思わせる眼状紋が捕食者である鳥を驚かさず、といったようなケースが「威嚇」に相当する。「偽装」即ちカムフラージュが、自らを周囲と一体化させて姿を隠す方へと向かうのに対して、「変装」の方は寧ろ外見を積極的に誇示しつつ自己とは異なる存在に見せかけるという、正反対の方法である点は甚だ興味深く、本稿でも特にこれら「変装」と「偽装」の二種に着目して、引き続き考察を重ねていこうと思う。

さて、村上春樹が『風の歌を聴け』において「アメリカ」を装っていたとして、それが一体いかなる“擬態”だったのかは、もはや明白であろう。彼の「アメリカ」が、元より「実体」としての「アメリカ合衆国」ではなく、想像的な「ひとつのフィクション」だったことは、作家自身も認めているし<sup>25</sup>、「『風の歌を聴け』における「アメリカ」とは、現実のアメリカというよりは、他者性を象徴する一つの装置であった」<sup>26</sup>との指摘もなされている。したがって、このフィクショナルな他者としての「アメリカ」—それを本稿では〈アメリカ〉と呼ぼう—とは、ある存在が「別な種の代理者と見なされたがっているように思われる場合」としての「変装」の手本であったと捉えることができる。「強い人間なんてどこにも居やしない。強い振りのできる人間が居るだけさ」<sup>27</sup>。『風の歌を聴け』で「鼠」との最後のやり取りが描かれる当該場面での「僕」のこの台詞ほど、本作を覆う「変装」のモチーフを端的に開示したものはない。しかも重要なのは、この「変装」が、それ自体の過剰さによって、あくまでも「振り（＝擬態）」であると見て取れるようなものでなければならなかった、という点であり、実際それは、作品発表直後の川本（1979）以降、わかる読者にはわかるものとして伝わっていった。就中、全 40 にも及ぶ断章のうち、文字通り最初から最後まで顔を見せる作家「デレク・ハートフィールド」という虚構を虚構として感じ取れる目利きであれば、断章 1 で早々に「今、僕は語ろうと思う。」（p.4）と宣言した語り手の、すぐ次のページで、「僕は文章についての多くをデレク・ハートフィールドに学んだ。殆んど全部、というべきかもしれない。」（p.5）と事も無げに言っている態度に、ユーモアと抱き合わせの語り得ぬ何事かを抱え込んだ者の只ならぬ姿勢を察知し、この「デレク・ハートフィールド」こそ「僕」にとって“擬態”の見本としての〈アメリカ〉のメタファーに他ならないことを会得できたであろう。「この話は 1970 年の 8 月 8 日に始まり、18 日後、つまり同じ年の 8 月 26 日に終る」（断章 2、pp.11-12）と記された本作だが、これが、実際の 1970 年の 8 月のカレンダーでは日数が足りない点は早くか

<sup>25</sup> 「つまり僕はそれ（アメリカ文化）を、ひとつのフィクションとして捉えていたのです。だからあくまでフィクションとして、それを純粋に楽しむことができた。そしてそうしているうちに、とくに実際にアメリカに行きたいとも思わなくなっていました。なぜなら僕は自分の窓を通して、フィクショナルな個人的な窓を通して、アメリカを眺めることができたからです。」（村上春樹（2005⇒2012）「夢の中から責任は始まる」『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』文春文庫、p.350。（ ）は原文）。

<sup>26</sup> 注 19 前掲、徳永（1996）p.33 を参照。

<sup>27</sup> 以下本稿での小説『風の歌を聴け』の引用は全て 1979 年講談社刊の単行本に拠った。断章 31 の p.150。

ら気づかれており<sup>28</sup>、寧ろ作品が発表された1979年のカレンダーとこそ一致するという事実も、既に先行研究において明らかになっている<sup>29</sup>。但し我々が、更にこの問題に関して、この十九日間を「僕」という「作者」によって仮構された物語と捉える山田夏樹(2008)の説を参照しつつ思いをめぐらすなら<sup>30</sup>、かかる一見破綻した語りのように感じられる作品のあり方さえも、テキスト全体の“擬態”性を読者に仄めかすための織り込み済みの戦略であったと見るべきかもしれない。『風の歌を聴け』の「僕」は、「変装」を「変装」だとあらかじめ見破られるように演じることで、市川が指摘したように日本における「アメリカなしにはやっていけない」という思いの隠蔽を隠蔽として名指すと同時に、物語のレベルでは、恋人の自殺など何事でもなかったかのように振る舞うことから滲み出る痛みが、さりげなく読者に伝わるように、巧みに語って＝騙っているのである。

### 3、大森一樹の映画『風の歌を聴け』における“擬態”のための〈神戸〉

それでは引き続き、こうした言語による語りを通して構築された小説『風の歌を聴け』の世界が、大森一樹によって視覚に訴える映画へと改編された際に何が起きたのかを検討していこう。本作は現在、DVD やテープのビデオ等を通して視聴可能なほか、シナリオも複数の形で目にすることができるし、更にスタッフによる「製作ノート」も公開されている<sup>31</sup>。これらの資料に基き、台本の120を超えるシーン構成を稿末の【表】に整理した。その上で内容を見てみると、大まかに言って、原作小説から撮影台本への脚色の時点と、台本から撮影・編集を経て映画が完成するまでの間との、二段階に互る設定の変更が認められる。仮に前者をA、後者をBとすると、B段階での異同や追加、削除等は、基本的にA段階が目指した映画の方向性を補強するための調整的措置であり、当然、度合としては相対的に小さいものとなっている。紙幅の関係上、本稿ではA段階における変更の重きを置き、必要に応じてB段階のそれについても扱っていくこととする。本映画での原作からの設定変更は多岐に互るが、以下、中でも次の七点に注目してみたい。

- ① 舞台設定を神戸周辺に特定
- ② 作品の時代設定の繰り下げ
- ③ 「デレク・ハートフィールド」をはじめとした〈アメリカ〉的要素の大幅な削減
- ④ 「鼠」とその恋人との関係の背後に「神戸まつり事件」を置く
- ⑤ 「鼠」は小説ではなく映画制作に勤しむ
- ⑥ レコード店勤務の双子の女の子が途中で入れ替わる

<sup>28</sup> 注14前掲の村上と大森の対談(1981)p.17で、大森の「助監督がきちんと調べたんです。〔中略〕で、18日間が終わってないんですよ(笑)」という問いかけに、村上は「そんなもの調べる方がおかしいんだよ(笑)」と返している。また加藤典洋(1995)「夏の十九日間—『風の歌を聴け』の読解」『國文學』第40巻4号もこの点に注目し、「鼠」がこの時点で死んでいて「僕」が異界との往還を果たすものと解釈する。

<sup>29</sup> 米村みゆき(1995)「死、復活、誕生、そして生きることの意味」『昭和文学研究』30。

<sup>30</sup> 山田夏樹(2008)「『風の歌を聴け』における「歴史」化と〈空白〉—形成されるデレク・ハートフィールド」宇佐美毅・千田洋幸編『村上春樹と一九八〇年代』おうふう、pp.30-32。

<sup>31</sup> 注64後掲『イメージフォーラム』№15を参照。以下、この「製作ノート」は、大森他(1982)とする。



## ⑦ 結末近く等に『1973年のピンボール』の要素をも付加

①**舞台設定を神戸周辺に特定**：「口ぐせのように、神戸の映画を撮りたいとつぶやいていた僕にとって、「風の歌を聴け」は興味ある素材だった」（p.132）とある通り<sup>32</sup>、大森がこの小説に魅かれた大きな理由は、それが彼の思い入れ深い地元・芦屋～神戸を舞台としていたという事実にあった。尤も、スタッフの一人（製作進行）である西村隆は、「大森がこの小説を気に入った理由は神戸の話であることより、むしろその文体にあったと思う。この小説に出てくるちょっと気の効いた会話のやりとりなどは仲間内でずいぶんはやったものだ。」（同上 p.135）と推測しているが、大森が後のインタビューで緒方明に語ったところによれば<sup>33</sup>、「神戸を撮りたいというのがあったんや。舞台が芦屋と神戸なんやな。それだけでもうやりたいと思った。じゃあこの原作が面白いかという問題はあるけどな。村上春樹の小説でこれだけちょっと違うよな。」<sup>34</sup>と述べていることからして、やはり監督にとっては原作の面白さ云々より、その舞台こそが重要であったのだと考えられよう。原作では単行本以降に付された「あとがきにかえて」（p.199）に至って漸く示される「神戸」なる地名だが、映画の中では「三ノ宮」「西宮球場」「北野」「元町」等の文字とともに、最初から最後までその風景が観客に印象づけられる（図1～図4参照）。つまり大森監督にとって本作は、構想段階から「神戸の映画」になることが決定されていたわけだ。



図1 「三ノ宮経由」の深夜バス



図2 西宮球場



図3 北野のアパート



図4 元町のアーケード

<sup>32</sup> 注31前掲、大森他（1982）。

<sup>33</sup> 『映画芸術』編集プロダクション映芸の№482（2023年2月号）と№483（同年5月号）の二度に亘って掲載された「大森一樹、語る」。聞き手である緒方明によると、これは「2014年の夏から、ふた月に一度くらいのペースで行われた」（№482、p.92）談話内容の抜粋であるという。

<sup>34</sup> 注33前掲、大森（2023b）「大森一樹、語る 承前」『映画芸術』№483、p.84。

②作品の時代設定の繰り下げ：先に見たように、原作小説を絶賛した川本三郎は、また一方で「大森一樹のファン」<sup>35</sup>を標榜していたが、この映画に対する評価は低かった。それは彼が本作を「ハードボイルド小説のパロディだった原作を真面目に青春映画化してしまった」（p.68）と見ていることによる。また一方で川本は、この映画化で「大森一樹にとって重要だったのはチャンドラーでもボネガットでもなく、ただこの小説が1970年8月という“ぼくらの時代”〔中略〕全国各地の大学や高校で“異議申立て”が起きていた“あの時代”。大森一樹はそれにこだわらなかつたに違いない」（p.70）とも述べる。しかしこの映画における時代設定は、原作小説の読者が恐らく60年代の終焉を重ね合わせたであろう「1970年」ではない。実際の映像の中では明示されないが、シナリオS#44、室井滋が演じる「三番目の女」の写真の日付「1963年8月」と関連して、「彼女は12才〔引用者注：原作では14歳〕で、それが彼女の21年の人生の中で一番美しい瞬間だった」という「僕」の語りによって、彼女が死んだ問題の年が9年後、即ち1972年であることが推測でき、実際「製作ノート」（p.136）では「原作では70年の物語、映画では72年の物語となっている」と明記されている（但し「完成台本」の表記は「197X年8月」）。72年であれば、この年の3月に開業した山陽新幹線の神戸駅のホームで「鼠」が恋人と別れるという場面にも矛盾は生じない。だがそのみならず、後の④とも関わるが、1976年5月の「神戸まつり事件」が、S#77の「鼠」の台詞で「今年」の出来事とされている点や、S#34で「僕」が「鼠」にプレゼントするレコード『はしだのりひことシューベルツ』（ETP-60163）の、実際の発売日が1976年11月5日であること<sup>36</sup>、等に鑑みるなら、大森が試みたのは、映画が公開された1980年代の初頭には存在しなくなっていた「ドリーム号」東京～三ノ宮・神戸便が運行していた、1971年4月から1977年3月末の時期の神戸への焦点化だったのではないかと<sup>37</sup>。一方、「神戸」という場面設定への拘りに比べて、時代の方がかなり融通無碍な扱いをされているような印象は拭えない。これも、川本の見立てとは異なり、大森が必ずしも原作の「1970年8月」には執着していないことを証し立てる。そして彼にはまた「村上さんとは3年違うんで、シナリオを書いていて世代の違いを感じてね」<sup>38</sup>という発言もあり、ここからも監督の、原作とは異なる『風の歌を聴け』の舞台を立ち上げようという意思が感じ取れる。その舞台とは、現実には存在することのなかった言わば〈架空の70年代〉を背景とした、極めてフィクショナルな「神戸」だったのである。

ではそれは、一体如何なる「神戸」であったのか。実は、映像では見落としかねないのだが、台本S#8で「風景の中に突如バス（ドリーム号）がフェード・インしてくる」とある通り、このバス

<sup>35</sup> 川本三郎（1982）「風の歌を聴け 「華麗な虚偽」より「貧弱な真実」」『キネマ旬報』№827、1982/1月上旬。「大森一樹のファンとしては、やはり大森一樹は自分のオリジナルであくまでも“ぼくらの時代”にこだわりつづけたほうがよかつたのではないか」p.72。本稿での引用は、注16前掲川本（2006）。以下同。

<sup>36</sup> 2016年11月30日に発売のCD『はしだのりひこメモリアル-NEW EDITION-』（UPCY-7205）を参照。

<sup>37</sup> 和佐田貞一（2015）『高速バス進化の軌跡』交通新聞社新書081、pp.112-113参照。尚、原作の1970年8月時点でも神戸便の運行はなかつたわけだが、これは上述した村上による舞台設定の仮構化と捉えられよう。

<sup>38</sup> 掛尾良夫（1981）「撮影現場訪問記 風の歌を聴け」『キネマ旬報』№824、1981/11月下旬、p.142。こうした「世代の違い」も、映画の時代設定が繰り下げられた理由の一つであったことは、容易に推測できる。

は早朝の三ノ宮駅前に恰もタイムスリップしてきたかのように突如出現し、それによって 80 年代の「僕」が想像の「ドリーム号」に乗って仮構された「神戸」—これをまた〈神戸〉と名付けたい—の街へ迷い込む、との設定がなされているのだ<sup>39</sup>。こうした幻想的手法の採用に際して、大森は後年、本作撮影と同時期に公開された敬愛する鈴木清順の『陽炎座』（1981 年 8 月公開）を観て「『風の歌を聴け』は出来ると思うた」<sup>40</sup>と回想しているが、だとすると彼は、やはり清順を高く評価し、創作上でも影響を受けた村上春樹と、この点でも接点を持っていたことになる<sup>41</sup>。かくて映画『風の歌を聴け』は、原作からある種のファンタジー作品へとズラされたものになった。この〈神戸〉も〈アメリカ〉同様、現実の時空からは逸脱した虚構的トポスだが、〈アメリカ〉が、その外貌を積極的に主張する「<sup>トラヴェステイ</sup>変装」だったのに対し、〈神戸〉の方は、同じく“擬態”であっても、寧ろ実際に作品の背景となった神戸とその周辺をあからさまに視覚化し、物語をそこに溶け込ませる「<sup>カムフラージュ</sup>偽装」の手法を取るものだったのであり、これはまさに三点目、「デレク・ハートフィールド」を始め〈アメリカ〉的要素の大幅削減という問題とも連動してくる。

③「デレク・ハートフィールド」をはじめとした〈アメリカ〉的要素の大幅な削減：原作での「デレク・ハートフィールド」が、語り手「僕」にとっての“擬態”の見本たる〈アメリカ〉のメタファーとして小説全体を覆っていたことは既に述べた。ところが大森の映画でのハートフィールドは、その作品とされる「火星の井戸」の一部が冒頭のタイトルロールの前に申し訳程度に引用されるだけで、それ以降は全く言及されない。これでは、例えば村上の原作にシビれた川本三郎が、大森版を批判し貶したのも無理はなかろう。しかし、舞台が明白に神戸でありながら、そこでの会話は全て標準語によって交わされるという点—即ち、架空の〈神戸〉であって、現実の「神戸」ではない—に、原作小説の有していた“擬態”性という核心は、方向性や形を変えて保存されていると見るべきではないか。その意味で大森一樹による映画化は、現実の「神戸」を描いたリアリズム志向でもなければ、川本三郎が批判したような「貧弱な真実」を表現したものでもなく、時を超越した心象風景としての〈神戸〉—それは大森監督にとって「青春」と同義であろう—への回帰願望と、その断念とを巧みに描き出したものとして評価できよう。更に、神戸港のメリケン波止場や元町付近を闊歩する、シナリオで「年令不詳」と設定された「僕」（撮影当時、演じる小林薫は、満 30 歳の誕生日直後だった）の映像に被るビーチ・ボーイズ「カリフォルニア・ガールズ」の場違いさ加減こそ、映画監督・大森一樹の〈神戸〉イメージによる村上春樹へのある種の対抗意識、若しくは如実な批評精神の表れであったかのようにも見えてくる。

<sup>39</sup> 大森他（1982）に、「とうになくなった神戸行きドリーム号に乗って神戸に迷い込んだ」p.140 とある。

<sup>40</sup> 注 34 前掲大森（2023b）p.85。また注 38 前掲、掛尾（1981）でも、大森は「『陽炎座』の影響」を公言。

<sup>41</sup> 村上春樹への鈴木清順の影響に関しては、拙稿（2022）「本のある空間をめぐる 4 つの断想」について—雑誌『BRUTUS』と村上春樹—『MURAKAMI REVIEW』4 号、2022 年 10 月、村上春樹研究フォーラム、および藤城孝輔（2022）「映画批評に見る創作のインスピレーション—鈴木清順の映画と村上春樹『騎士団長殺し』の比較を通して」『映像学』108、日本映像学会を参照。

また、レコードと言えば川本は、レコード店で「僕」が鼠へのプレゼントとして買ううちのひとつとして大森が「ここで原作になかった「はしだのりひことシューベルツ」というまさに“ダサイ”レコードを一枚入れ、率直に自らの音楽的アイデンティティを告白」(pp.68-69)、「「グレン・ダールド」より「はしだのりひことシューベルツ」のほうが大森一樹らしい」(p.72)と評している。この点についてもう少し突っ込んでみると、これは撮影台本の段階で「はしだのりひことクライマックス」(1971年8月に実況盤アルバム発売)とされていたのが、彼らの前身である「～シューベルツ」に修正されたもので、この修正後のレコードの実際の発売日が、上述のように1976年11月5日であることから、これも大森による〈架空の70年代〉を構成するパッチワークの一つと判明するのだが、この差し替えにも、「～クライマックス」ではなく「～シューベルツ」の代表作である「風」<sup>42</sup>(1969年リリース。作詞は大森の大学の先輩でもある北山修。図5の件のレコード一曲目に収録)を暗示して作品タイトルと共鳴させるという監督の拘りがあったと想像することは充分可能なように思われる。或いは、「僕」と鼠の関西学院大学前と思しき喫茶店での対話場面で流れるBGMに、1971年リリースの浅川マキ「少年」が用いられているのも<sup>43</sup>、村上春樹と方向を異にした川本の言う「大森らしい」音楽的嗜好を表しているのかもしれない。



図5 『はしだのりひことシューベルツ』



図6 虚構の「神戸まつり事件」報道

④「鼠」とその恋人との関係の背後に「神戸まつり事件」を置く：先にも触れた、作中で「今年」の出来事とされている「神戸まつり事件」が実際に起こったのは1976年5月15日で<sup>44</sup>、これも〈架空の70年代〉をモンタージュする一要素であり、監督がこれを作中に取り入れようという

<sup>42</sup> 以下「風」の歌詞冒頭部分を載せる。「人は誰も ただ一人旅に出て／人は誰も ふるさを振り返る／ちょっぴりさみしくて 振り返っても／そこには ただ風が吹いているだけ／人は誰も 人生につまずいて／人は誰も 夢やぶれ振り返る」(北山修(1973)『ピエロの唄—北山修青春詞歌集—』角川文庫)

p.186。因みに北山は、「自切俳人」名義で『ヒポクラテスたち』にも出演したほか、野村惠一監督と友人だった関係から、後に「きたやまおさむ」名義で、本稿注7でも触れた『森の向う側』において主演を果たしている。

<sup>43</sup> 歌詞は「夕暮れの風が ほゝをなせる いつもの店に 行くのさ」と始まり、やはり「風」が出てくる。北山の作詞した「風」と併せ、大森にとっての「風の歌」とは、こういうイメージだったのかもしれない。

<sup>44</sup> 「神戸まつり事件」と、それが虚構へと変形された上でこの映画に取り込まれた様相(図6参照)に関しては、山根由美恵(2023b)「映画「風の歌を聴け」論—「鼠」／小指の女／新宿・渋谷—」『近代文学試論』第六十一号、広島大学近代文学研究会 pp.65-66 に示唆を受けた。

構想は早いうちから存在していた。「製作ノート」所載の西村隆による記述に目を向けてみる<sup>45</sup>。

彼〔引用者注：大森一樹〕が早い頃から言っていたのが、『男性・女性』みたいな構成はどうか、『神戸まつり』の事件を使うことはできないか、登場人物である“鼠”が小説を書くのではなく映画を作っているのはどうか、といったことだった。 (p.135)

小説にはないこの出来事〔引用者注：「神戸まつり事件」のこと〕を何故付け加える気になったのか大森は言わない。シナリオではこの事件に“鼠”が関わることになるのだが、それは“鼠”という物語上の人物像をふくらませる意図があったのかもしれないし、村上春樹の見た神戸とでもいった趣の原作に大森一樹の見た神戸を重ね合わせるという方法上の意図があったのかもしれない。後者だとするなら、ここでも大森の中で作り手と受け手の目が交錯しているのだ。そしてここで交錯する場合、村上春樹と大森一樹の年齢の三つの違いは決定的な意味を持つと思う。原作では70年の物語、映画では72年の物語になっている。タイムギャップはうまく処理できるだろうか。 (p.136)

因みに言えば、小説版『風の歌を聴け』自体が、ジャン＝リュック・ゴダールの映画の手法に刺激を受けて書かれている可能性は、明里千章によって既に論じられているし<sup>46</sup>、また村上自身がゴダールの熱烈なファンとして、自らその影響を認めていることも、横道誠による指摘がある<sup>47</sup>。大森が、映画化に当たってゴダールの『男性・女性』*Masculin féminin: 15 faits précis* (1966) の構成を参照しようとしたのも、やはり原作に認められるゴダールの要素に共感したからだという推測が可能であろう。但し彼は、映画を構成するフラグメントとして原典に存在しなかったものをも幾つか挿入しており、その初期段階からの構想に、本項で扱っている「神戸まつり事件」の暴動や、次項で取り上げるところの、小説ではなく映画制作に勤しむ「鼠」の問題があったわけだ。ここで、あらためて緒方明による大森インタビューを参照してみよう<sup>48</sup>。

**緒方** ホンを書く上でなんかよりどころみたいなのはあったんですか。

**大森** ドリーム号を使おうというのはあったな。深夜バスの東京発神戸行きドリーム号。あれで始めようとは思ったかな。それから76年の神戸まつりをドラマに入れてやる。あの時暴動が起こって一人死亡してるのを鼠の父親やったらとかね。それと双子の女の子が両方出てくるとか。なんとか物語にしようとしてるんだけど、それがことごとく訳わかんなくなると

<sup>45</sup> 注31前掲、大森他(1982)。以下、頁数は引用で示す。

<sup>46</sup> 注11前掲、明里(2008) pp.13-14参照。

<sup>47</sup> 横道誠(2023)『村上春樹研究 サンプルング、翻訳、アダプテーション、批評、研究の世界文学』文学通信、p.320参照。

<sup>48</sup> 注34前掲、大森(2023b) p.85、p.86。

うか、余計わかんなくなっちゃったというか(笑)。

**緒方** それからわからないのが冒頭の「神戸まつり」の映像。かなり長く使ってるし、不穏なイメージで始まるのはなぜか。最初鼠が神戸まつりの日に電話中の女といて泥酔してるところから始まって……。〔中略〕

**大森** 神戸まつりは何やろうなあ。

**緒方** あの暴力的なイメージはちょっと異常ですよ。とりようによってはあの神戸まつりの暴動でみんな死んでるんじゃないかと(笑)。それぐらい不穏なイメージが続きますよね。

緒方は「神戸まつり」の場面における「不穏」で「暴力的」なイメージを問題にするが、監督の方は、この入れ込みをかなり早くから決めていたにもかかわらず、その意味するところを自身でも充分には把握しきれていなかったらしい。「不穏」で「暴力的」と言えば、原作で「僕」が「二人目の相手」である「ヒッピーの女の子」(p.91)と出会った1968年10月24日の新宿騒乱のことも想起される。これは山根由美恵も注目しているように<sup>49</sup>、映画版では1971年11月14日の渋谷騒乱に設定が変更されており、本稿の【表】S#43に示したとおり、シナリオの『選集』版(即ち「改訂稿」版)での「68年の10・21反戦国際統一行動の新宿駅占拠」という記述も「完成台本」版では「71年の11・14の渋谷駅騒乱」に修正されている。(但し、台詞はどちらも「渋谷駅」になっているので、当初の単純なミス訂正であろう。)これは一つには②で問題にした、映画版における時代設定の〈架空の70年代〉への繰り下げとも関わるものだが、当然その背景には、西村隆も留意した村上と大森との間に横たわる三年という年齢差、ひいては「世代の違い」も影響していたに違いない。また恐らく大森としては、東京に出て行った「僕」(≒村上)と対照させようと、〈神戸〉に残った「鼠」にも相応の体験を用意したということもあろう。ただ、ここで看過してはならないのは、以下に述べるように、この「神戸まつり事件」のエピソードの導入によって、本作に〈父殺し〉というモチーフが取り込まれるに至ったという一点である。

映画の中の「鼠」はS#70の「ジェイズ・バー」の場面で、原作にない「親父を殺してきた」という台詞を吐く。これは少し後、S#77における彼の「僕」に対する告白の中で語られる、自分の恋人を囲っていた金持ちの男を「神戸まつり」の場で結果的に死に至らしめたことのメタファーであろうと考えられるわけだが、この男が本当に「鼠」の金持ちの父親本人だったか否かには、なお検討の余地がある。監督自身は、今野雄二との対談の中で次のように解説している<sup>50</sup>。

**今野** だけど、鼠が一番わかりにくいんですよ(笑)。おやじのことも……。

**大森** 鼠のおやじも……何ていうか不確実性みたいなことをやろうとして……あの男かもし

<sup>49</sup> 注44前掲、山根(2023b) pp.69-71を参照。

<sup>50</sup> 注3前掲、今野雄二+大森一樹(1981) p.30。

れないけど決定的な証拠はないから。〔中略〕だから最後にね、鼠のおやじが実は生きていて、全然新聞写真の人じゃない人が。で、どっかに鼠の家が映ったり、おやじが生きていたりとか、そういうシーンをシナリオに入れたらどうかという案も出たんですよ。でも、あまりにもムチャクチャでしょ(笑)。

この発言が示すものは、「神戸まつり事件」での死者が「鼠」の父親本人であったかどうかは最たる問題ではなく、金持ちであるが故に父と相同的なイメージを持つ男を死なせたこと、即ち〈父なるもの〉の殺害によって、「鼠」が屈託を抱え込むに至ったことこそが重要な点ではないかと思われる。確かに原作での「鼠」も、映画にまで取り込まれた「金持ちなんて・みんな・糞くらえさ。」(p.12)という台詞、或いは、天皇(=〈父〉=〈王〉)の強大な権威を象徴する古墳を前にしての感慨(pp.146-147)等を通して、〈父なるもの〉への反発は表現されており、それが〈父殺し〉というかたちで『羊をめぐる冒険』(1982)や、それ以後の村上文学の最重要モチーフへと展開していった経緯について、稿者も以前検討したことがある<sup>51</sup>。だが大森版『風の歌を聴け』は実はこのモチーフを先取りするものであり、寧ろ村上の方が、このアダプテーションによって(或いはそれは台本段階でだったかもしれないが)〈父殺し〉モチーフの追究を示唆されたとの仮定すら可能なのだ。これについては、ひとまず今後の課題としたい。

⑤「鼠」は小説ではなく映画制作に勤しむ：この点についても、まずはやはり監督自身の発言に耳を傾けてみよう。公開前の時点で『キネマ旬報』に掲載されたインタビュー記事より<sup>52</sup>。

——小説の中で鼠は小説を書くけど、映画では8ミリになっている。

「ハハ、あれは小説だから小説書いてる。こっちは映画だから映画撮ってる置き換え。エーかげん、ああいうのやめなイカンと思ってるんですけど、安易にまたやってしも一た」

後に緒方明が語るように、初期の大森作品には「映画についての映画」、言わば〈メタ映画〉と呼べるようなものが幾つかあり、『風の歌を聴け』もそれに属すると捉えることもできる。

**緒方** すいません、僕の解釈だとですね。『暗くなるまで待てない!』(75)『夏子と長いお別れ』(78)『風の歌を聴け』がセットで三部作なんですよ。村上春樹に「鼠三部作」があるように。つまりこれも「映画についての映画」のような気がします。最後に去って行く小林薫にマスターの坂田明が「東京はどうだい？」って訊きますよね。あの「東京」が「映画」なんじゃないかと。

<sup>51</sup> 拙著(2016)『村上春樹論—神話と物語の構造』瑞蘭国際、特に pp.54-56 を参照。

<sup>52</sup> 注38前掲、掛尾(1981) p.142。

大森 ほお。そうなの？<sup>53</sup>

『暗くなるまで待てない！』『夏子と、<sup>ロング・グッドバイ</sup>長いお別れ』が、『オレンジロード<sup>エクスプレス</sup>急行』（78）や『ヒポクラテスたち』（80）を間に挟んで『風の歌を聴け』と緩い繋がりを持っていることは、単に同じく神戸を舞台にしているというだけではなく、この後すぐに大森が、これら両作に出演した稲田夏子が学生運動で捕まって、『暗くなるまで～』では仮釈放中の身で演じていたことを明かした上で、その彼女の像が投影されたのが『風の歌を聴け』の双子の姉（4本指の女）なのだと説明しているが、双子に関しては次項であらためて触れよう。また「製作ノート」によれば大森は、1980年11月の初旬に「ピーターキャット」に出向いて村上と面会、既に試写で『ヒポクラテスたち』を観ていた作家に映画化のための直談判を果たし、同月23日には同じく「ピーターキャット」で『暗くなるまで～』と『夏子と、～』とを上映した上で、これら二作を「ミックスしたような映画ならどうか？」と提案までしたようだ<sup>54</sup>。従って、緒方の「三部作」という理解は全く根拠がないものではない。そして大森にとっては創作即ち映画であるわけだから、「鼠」に作中で映画を撮らせるというアイデアは、監督としてごく自然に湧き上がってきたのではと想像されるかもしれない。だがそれは実際には、次のような経緯で半ば偶然に生まれたものだった。

映画『風の歌を聴け』の、小説「風の歌を聴け」へのとっかかりは、意外なところで見つかった。

それが、鼠と呼ばれる登場人物らしいとは思っていたのだが、具体的にこれだと思わせてくれたのは、その年の11月の末に審査をやった「NHK ヤングフィルムフェスティバル」で見た一本の8ミリ映画だった。それは杉山王郎君という大学生の作った『土掘り』という映画で、主人公（杉山君演ずる）が、現実のとげと闘ううちに、土を掘るという行為に出会い、土を掘っていくことで、その現実の中での自分を存在させていこうとするのだが、結局は、自分は自分のすぐ足下の土を掘ってはいなかったのだと気付く（えーよくわからない映画の説明になってしまいましたが、杉山君、ゴメン。）という映画だった。

「これは、鼠の作る映画だ！僕の鼠はこういう映画を作る人なのだ！」と胸がにわかときめいた。村上春樹の世界の「僕」と大森一樹の世界の「鼠」をぶつけたり、対話させていけばいいんだと思ったら、なんとかシナリオになりそうな気がした。むろん、結果はそうやすやすとはいかなくて、そのように書いたシナリオは二転三転とひねくりまわさねばならなかったのだが……。しかし、とっかかりというのはそういうものだと思う。杉山君の『土掘り』を見なければ、僕の『風の歌を聴け』は始まらなかったんだから。<sup>55</sup>

<sup>53</sup> 注34前掲、大森（2023b）p.85。これに続く内容も同じ。

<sup>54</sup> 注31前掲、大森他（1982）p.133。

<sup>55</sup> 注54前掲に同じ。



西村隆は同じ「製作ノート」で、この15分程度の8ミリ映画『土掘り』を、映画『風の歌を聴け』の「もう一つの原作」（大森他（1982）p.136。以下同）と位置付け、元来はこの杉山の出演したものをそのままブローアップして使うという案もあり、それは結局キャスティングで「鼠」をヒカシューの巻上公一が演じることになったため実現には至らなかったが、「このことが映画『風の歌を聴け』の出発点と到達点において一つの分岐点になったことは間違いないだろう。」と述べている。結果的に、杉山の作品はクレジットで「鼠の映画原案」に収まり、一方その作中映画音楽の曲と演奏もヒカシューが担当となったことで、『土掘り』（作中では『ホール』）は大森の中の「僕の鼠」が作る映画として、統一性と面目を保ったのであった。彼は「映画」という自らの「足下の土」を掘ることが、村上作品の世界と自分なりに向き合うことになるのだ、と悟ったのだろう。そしてそれはまた、原作小説に大森のイメージする〈神戸〉をぶつけることでもあったはずである。

⑥レコード店勤務の双子の女の子が途中で入れ替わる：「僕」が帰省中に会おう4本指の女の子は、村上の原作でも双子という設定だったが、彼女たちが両方出てくるという場面などはなかった。それを大森は、二人とも登場して、しかも途中で入れ替わりながら「僕」と交流する、というふうに大胆な改変を施している。これは次項⑦とも関わるが、やはり双子が登場する『1973年のピンボール』（1980）から示唆を受けた結果と見て大過なかならう。寧ろ『～ピンボール』の双子自体、前作『風の歌を聴け』における双子モチーフの影響で生み出された可能性も考えられる。私見では『～ピンボール』の双子は、「直子」（＝『風の歌を聴け』に出てくる三番目の女の子）が「僕」にとって取り換えの効かない唯一性を代表するのに対して、ある種の交換可能性を表象するものではないかと思われるが、大森はその性質を、映画版『風の歌を聴け』に上手く流用している。彼女たちがどのように入れ替わったかについても、大森の説明がある。

〔引用者注：双子役を演じた真行寺〕君枝ちゃんの登場する三つのシークエンスは、妹—姉—妹、つまり指でいうと5本—4本—5本となっています。そして、その三つのシークエンスの頭には、君枝ちゃんのアップ——「それで？」「うそつき！」「ほんとうのことを聞きたい？」が先行しております。但し一ヶ所だけ、東京地裁から出てくるところだけは例外で、これは4本指の女（姉）です。

姉は、オマワリにパクられて裁判を受け、妹は、男に騙されて手術を受けたと、まあこういうことです。<sup>56</sup>

これら三つのシークエンスの各々の開始場面を【表】で確認すると、「それで？」（妹／5本）

<sup>56</sup> 大森一樹（1981c）「風の歌を聴くまで—あるいは原作者への手紙—」『アートシアター147号』日本アート・シアター・ギルド p.9。

が S#22、「うそつき！」（姉／4本）が S# f、「ほんとうのことを聞きたい？」（妹／5本）が S#92、となる。尤も、正確に言えばこれには問題があり、大森自身が指摘する三番目の場合のみならず、一番目では彼女が実際に登場するのは一つ前の S#21「ジェイズ・バー」の場面だし、二番目でも S# f の後、女が姉に入れ替わって「僕の家」に電話する場面である S#48 と、「ジェイズ・バーの電話口」 S#49A の間に、S#33「レコード店の中」で「僕」がレコードを買う場面の続きとなる S#49 が回想として挿入されており、よく言えば観客を上手に攪乱させるように作られている。のみならず、二番目と三番目の例は、二番目「うそつき！」は後の S#57「女のアパート一夜」での、また三番目「ほんとうのことを聞きたい？」も S#95「レストラン（キングス・アームズ）」での、姉と妹、それぞれの台詞が先取りされたものなのだが、これらは実は、「うそつき！」の方は室井滋が演じる「三番目の女」の S#45 での台詞のリフレインとなっているし、「ほんとうのことを聞きたい？」の方も、この直前が S#90「僕の家」で S#40 から繋がる回想シーンなのだが、これは「カリフォルニア・ガールズ」のレコードの彼女の退学理由が病気だと観客に明かされる場面であり、しかも更にその前の S#84～89「鼠」の「フィアットの中」で聴くラジオの D・J が読む手紙の内容（原作で断章 37 に相当する）との連続によって、「僕」がその「ほんとうの」事情を察知するという仕掛けになっており<sup>57</sup>、件の台詞も「カリフォルニア・ガールズ」の彼女が発した「僕」への問いかけのように聞こえてくるという、恐ろしく複雑な編集がなされているのである。それが齎す効果は即ち、この双子の入れ替わりの指標の台詞がまた、「僕」が過去の失われた女の子たち（「カリフォルニア・ガールズ」の彼女と三番目の彼女）と結びつく媒介の役割をも果たしているということだ。稿者は嘗て拙著において、村上春樹作品の〈喪失〉の構造を死者である「深層的喪失」、搜索の対象である「表層的喪失」、主人公の回復の過程に寄り添う「伴走者」の三つに分類して検討したが<sup>58</sup>、大森一樹も、こうした構造を（或いは無意識にでも）しっかりと理解しているばかりか、「伴走者」としての双子のうち、「深層的喪失」には姉、「表層的喪失」には（「僕」にビーチ・ボーイズのレコードを売る）妹をそれぞれ配するという、極めて凝った作品へと本映画を仕上げている。こうした工夫は必ずしも一見してわかりやすいものとは言えないだろうが、この緻密さは、もっと高く評価されてしかるべきではないか。

大森は後のインタビューでは、緒方明に次のように言っている。「あれ？ それとも仕組みなのは4本指だったかな。もうわからんなあ。そう言えばあの4本指と5本指が入れ替わるのは編集の途中で思いついたんやなかったかなあ。編集でかなりシーンの入れ替えやったからね。毎回「ほおー！ 今回はこうなったかあ！」とか言ってたから。どうとでもつながるそういう映画なんやね」

<sup>57</sup> 因みにこの手紙は、原作では「カリフォルニア・ガールズ」の彼女が看病している妹からという設定になっているようだが、映画のシナリオを見ると、『選集』版（即ち「改訂稿」版）では S#85 や S#87 に原作に近いかたちで記されていた「お姉さん」に関する内容が、「完成台本」版では全て削除されている。即ち映画では小説と異なり、病気で入院しているのは「カリフォルニア・ガールズ」の彼女本人ということになる。

<sup>58</sup> 注 51 前掲、拙著（2016）を参照。

<sup>59</sup>。30年以上の年月が経ったことに加えて、当時あまりにも複雑な操作をしたせい、もはや監督本人にも詳細が思い出せなくなっているらしい。だが、出来上がった作品を検討してみれば、いいかげんな作業でできるような代物でないことは明らかだ。これこそ才能であろう。本項の最後に、上で引用した大森の文章の別の一節を引用してみる。「〔引用者注：双子の姉妹が〕どこで入れ替っていたかは、さして問題ではない。ひょんなことから、全く生き方の違う双子の女の子二人に出くわしてしまったために、主人公の僕は、ようやく自殺してしまった女の子の呪術からのがれたということだけなのだ」<sup>60</sup>。ここには、「再生」を軸に据えて映画『風の歌を聴け』を撮り上げた監督によって、本作の核心部分が開陳されている。それは、次項⑦で述べるように、『1973年のピンボール』の内容との融合を俟って、初めて完成したものであった。

⑦結末近く等に『1973年のピンボール』の要素をも付加：『風の歌を聴け』の映画版に『1973年のピンボール』の要素が組み込まれた諸相は、前項で扱った双子の存在や、「鼠」の恋人の具象化など、細かく検討していけば多岐に亙るが、ここではその結末近くに焦点を当ててみよう<sup>61</sup>。

**大森** 最後のほうでさ、室井滋がカメラ目線で言うやんか。「すべてがあつたかどうかわからない」て言うたら室井が「でもすべては暖かい思い出に包まれてる」て言うんよ。まあそういう意味では喪失の話なんやけどな。あの台詞はまんま『1973年のピンボール』からとってるのよ。『ピンボール』読んだ時に「ああこれでなんとかなる、まとめられる」と思ったもんなあ。

このインタビューでの台詞の引用の不正確さには目をつぶるとして、重要な点は、映画の結末をつけるに当たり、『1973年のピンボール』が大きな意味を持ったということである。そもそも大森が『風の歌を聴け』を映画化しようと考えた際、それが神戸や芦屋と結びついた作品だったことが理由として大きかったわけだが、物語の着地点をどうするかについては、大いに悩んだようだ。彼は原作者・村上との対談でこう語っている。「結局「風……」何回も読んで、どういうふうなテーマかと考えると深いところを流れているのは再生願望なんですよね。だから予告編のコピーは「生き直せ、今」ってなってるんです」<sup>62</sup>。更に、これを敷衍した次の解説もある。

村上さんの「風の歌を聴け」と、その次の「1973年のピンボール」という二つの小説に、共通して、「再生」——とりわけ、「生きなおす」という意味でのそれ——への想いを、僕は感じた。「再生」することへの、照れとはじらい、とまどいと後ろめたさ、そして、ささやかな決意である。それは、「一つの区切り」のようなものが、自分の生きることの中に見えてき

<sup>59</sup> 注 34 前掲、大森 (2023b) p.86。

<sup>60</sup> 注 56 前掲に同じ。

<sup>61</sup> 注 34 前掲、大森 (2023b) p.85。

<sup>62</sup> 注 14 前掲に同じ。

たり、感じてきたりしてきた者にとっては、切実なものなのだと思う。<sup>63</sup>

村上春樹の最初期の小説二篇から読み取れる含蓄として、「再生」をどれだけ重視するかは、読者によっても様々であろう。しかしこの大森の読みは、『風の歌を聴け』の断章1で、「自己療養へのささやかな試み」として文章を書こうとする「僕」が、「うまくいけばずっと先に、何年か何十年か先に、救済された自分を発見することができるかもしれない」(p.5)と述べている点に注目するならば、決して見当外れとは言えない。そして、その「再生願望」という方向を模索する中で、着地点に『～ピンボール』を持ってくることが決定されたと推測できる。というのも小説『風の歌を聴け』の「僕」が、〈喪失〉を〈喪失〉として見送るだけなのに対し、『～ピンボール』では「直子」の代理たるピンボール台との再会を通して、「僕」の〈喪失〉にも一つの決着がつけられているからだ。大森版は、かかる原典の構造をも十分に踏まえた映画なのである。

#### 4、まとめにかえて

映画『風の歌を聴け』は、基本的に幻想譚、ファンタジーでありながら「娯楽映画」としては作られておらず、監督にとっての「青春」としての〈神戸〉との訣別を描いた、極めて個人的な一本であった。そこでは“擬態”の技法一つ取っても〈アメリカ〉を指向する原作小説とは大いに異なっているが、それで価値が下がるような作品では全くない。観る度に様々な仕掛けが発見できる傑作として、本作が今後とも長きに亘って鑑賞し続けられるよう、強く願って已まない。

#### 【テキスト】

大森一樹 (1981b) 「風の歌を聴け 完成台本」『アートシアター147号』日本アート・シアター・ギルド

大森一樹 (1982) 「風の歌を聴け」『日本映画シナリオ選集'81』映人社

北山修 (1973) 『ピエロの唄—北山修青春詞歌集—』角川文庫

村上春樹 (1979) 『風の歌を聴け』講談社

#### 【映像資料 (DVD)】

大森一樹監督 (2017) 『風の歌を聴け 〈HD ニューマスター版〉』キングレコード

#### 【参考文献】

明里千章 (2008) 『村上春樹の映画記号学』若草書房

市川真人 (2010) 『芥川賞はなぜ村上春樹に与えられなかったか 擬態するニッポンの小説』幻冬

---

<sup>63</sup> 注 56 前掲に同じ。

舎新書

- 内田康 (2016) 『村上春樹論—神話と物語の構造』 瑞蘭國際
- 内田康 (2017) 「村上春樹文学と「父になること」の困難—「秩序」としての〈父〉をめぐる—」  
村上春樹研究叢書 04 『村上春樹における秩序』 淡江大學出版中心
- 内田康 (2022) 「「本のある空間をめぐる4つの断想」について—雑誌『BRUTUS』と村上春樹—」  
『MURAKAMI REVIEW』4号、2022年10月、村上春樹研究フォーラム
- 大森一樹 (1981a) 『虹を渡れない少年たちよ』 PHP 研究所
- 大森一樹 (1981c) 「風の歌を聴くまで—あるいは原作者への手紙—」 『アートシアター 147号』  
日本アート・シアター・ギルド
- 大森一樹 (1986) 「愛と追憶の日々」 『星よりひそかに』 東宝出版事業室
- 大森一樹 (1989) 「完成した小説・これから完成する映画」 『ユリイカ 臨時増刊』 総特集 村上  
春樹の世界、青土社
- 大森一樹 (2023a) 「大森一樹、語る」 『映画芸術』 №482、編集プロダクション映芸
- 大森一樹 (2023b) 「大森一樹、語る 承前」 『映画芸術』 №483、編集プロダクション映芸
- 大森一樹 (2023c) 『映画監督はこれだから楽しい—わが心の自叙伝』 リトルモア
- 大森一樹他 (1982) 「製作ノート 風の歌を聴け」 『イメージフォーラム』 №15、ダゲレオ出版  
カイヨワ, R./中原好文訳 (1975) 『メドゥーサと仲間たち』 思索社
- 掛尾良夫 (1981) 「撮影現場訪問記 風の歌を聴け」 『キネマ旬報』 №824、1981/11月下旬
- 加藤典洋 (1982⇒2009) 「「アメリカ」の影—高度成長下の文学」 『アメリカの影』 講談社文芸文  
庫
- 加藤典洋 (1995) 「夏の十九日間—『風の歌を聴け』の読解」 『國文學』 第40巻4号
- 川本三郎 (2006) 『村上春樹論集成』 若草書房
- 久原伶 企画構成 (1986) 『シーク&ファインド村上春樹』 青銅社
- 今野雄二+大森一樹 (1981) 「対談 君も「時の歌を聴け」」 『アートシアター 147号』 日本  
アート・シアター・ギルド
- ジェロー, A. (2022) 「村上春樹における映画と文学の交流」 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館  
監修 『村上春樹 映画の旅』 フィルムアート社
- 徳永由紀子 (1996) 「『風の歌を聴け』におけるアメリカ—村上春樹論—」 『国際研究論叢』 8
- 沼野充義 (1989) 「ドーナツ、ビール、スパゲッティ—村上春樹と日本をめぐる三章」、総特集  
村上春樹の世界 『ユリイカ 臨時増刊』 青土社
- バーバ, H.K./本橋哲也他訳 (2005) 『文化の場所』 法政大学出版局
- 長谷正人 (2022) 「サブカルチャーとしての村上春樹と自主映画」 早稲田大学坪内博士記念演劇博  
物館監修 『村上春樹 映画の旅』 フィルムアート社

- 藤城孝輔 (2022) 「映画批評に見る創作のインスピレーション—鈴木清順の映画と村上春樹『騎士団長殺し』の比較を通して」『映像学』108、日本映像学会
- 藤城孝輔 (2023) 「クロスメディアを紐帯する五感—村上春樹原作映画『森の向う側』における感覚表現の変容—」村上春樹研究叢書 10『村上春樹における紐帯』淡江大学出版中心
- 村上春樹 (1980) 太陽の眼「中産階級の光輝に充ちた映画青年の颯爽たる「哲学」が脈打つ。：『ヒポクラテスたち』」『太陽』№212、平凡社
- 村上春樹 (1981) 「『風の歌を聴け』の映画化によせて」『キネマ旬報』№818、1981年8月下旬
- 村上春樹 (2005⇒2012) 「夢の中から責任は始まる」『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』文春文庫
- 村上春樹 (2022) 「大森一樹くんのこと、村上春樹さん寄稿 ... 同じ空気の中で過ごした十代と「駆け出し」だった頃の記憶」読売新聞オンライン 2022/12/11、<https://www.yomiuri.co.jp/culture/cinema/20221209-OYT1T50145/> (2023年12月30日、最終閲覧)
- 村上春樹・大森一樹 (1981) 「『風の歌を聴け』原作者 村上春樹 vs. 監督 大森一樹」『Hot-Dog PRESS』1981.12.10、講談社
- 山田夏樹 (2008) 「『風の歌を聴け』における「歴史」化と〈空白〉—形成されるデレク・ハートフィールド」宇佐美毅・千田洋幸編『村上春樹と一九八〇年代』おうふう
- 山根由美恵 (2023a) 「重なり合うドラマ/響き合う「森」—映画「森の向う側」(野村恵一)論—」『層：映像と表現』Vol.15、北海道大学大学院文学研究院、映像・現代文化論研究室
- 山根由美恵 (2023b) 「映画「風の歌を聴け」論—「鼠」／小指の女／新宿・渋谷—」『近代文学試論』第六十一号、広島大学近代文学研究会
- 横道誠 (2023) 『村上春樹研究 サンプルング、翻訳、アダプテーション、批評、研究の世界文学』文学通信
- 米村みゆき (1995) 「死、復活、誕生、そして生きることの意味」『昭和文学研究』30
- 四方田犬彦 (2006) 「村上春樹と映画」柴田元幸/沼野充義/藤井省三/四方田犬彦編『世界は村上春樹をどう読むか』文藝春秋
- ラカン, J./小出浩之他訳 (2000) 『精神分析の四基本概念』岩波書店
- 和佐田貞一 (2015) 『高速バス進化の軌跡』交通新聞社新書 081
- 「吉川晃司 斉藤由貴を世に出した映画監督急逝」『週刊女性』2022年12月6日、主婦と生活社

【表】映画『風の歌を聴け』台本・各シーン構成

改訂稿 ⇒ 完成台本					
a	○ 新宿・超高層ビル・夜景	P.41	g	○ 雑木林の中 [ティッシュペーパーの落下は、54の一部から移動]	P.50
b	○ 僕が現在やっているジャズ喫茶の店の中		56	○ インサート・タイトル [『いつか、風向きも変わる』]	
1	○ まっ白い画面に黒字で [ハートフィールド「火星の井戸」の引用]		56A	[○ スチール写真—(72年当時の学生集会の写真が数枚。)—] ⇒ ×	
2	○ 東京駅・198X年8月 [← ○ 東京駅・夏の午後4時]		57	○ 女のアパート—夜— [挿入:「女 うそつき。／うつむく僕」、「の重出」]	
3	○ 東京駅の中の旅行センター		58	○ 女のアパートの前—夜—	
4	○ タイトル			[○ 精神科の先生が画面に向かって語る(モノクロ)] ⇒ P.44・59	
5	○ 町の電話ボックス・夜(16ミリ撮影でブローアップ)		83	○ 診察室に面接セットを持ちこんだような部屋(モノクロ) [← pp.170-171・83]	
6	○ フラワーロード(16ミリのブローアップ)		60	○ 芦屋の山の手のマンション(サニーヒル)の前—夜—	
7	○ 三の宮駅前・夜(16ミリのブローアップ)		61	○ ジェイズ・バー—夜—	P.51
8	○ 三の宮駅前・夏の早朝・197X年8月		29	○ 芦屋の山の手のマンション(サニーヒル)の前 [← pp.145-146・29]	
9	○ ジェイズ・バー・夜		62	○ 大学付近の喫茶店(ガラス張りで外が見える)・中	
10	○ 西宮球場前・夜・196X年(回想)	P.42	63	○ 同・外	
11	○ インサート・タイトル(黒地に白文字) [『僕らの新しい友情の始まり』]		64	○ 同・中	
12	○ 西宮球場の中・夜・196X年(回想)		66	○ 大学のグラウンド—夕景— [← [66(pp.162-163)の前半部分]	
13	○ つぶれた5階立てのレストラン(店を開めて数ヶ月になる位) —昼—197X年8月		65	○ インサート・タイトル [『僕だらけの青春』] (66の前から移動)	
14	○ 同・中・1階	P.43	h	○ 大学のグラウンド [← [66(pp.162-163)の後半部分]	
c	○ レストラン全景		67	○ 芦屋テニスコート(松浜公園)前 [66での鼠と僕の会話の後半、offで移動]	
15	○ 同・中・5階		68	○ 王子動物園—夕方—	P.52
16	○ 舞子の海岸 [← ○ 須藤の海岸]		69	○ 新神戸駅プラットフォーム—夜—	
17	○ 海岸で撮った一人の少女(12才)の写真		70	○ ジェイズ・バー	
18	[○ 東京駅—ドリーム号乗り場—夜—(10時頃)—] ⇒ ×		i	○ インサート・タイトル [『鼠の親父』]	
	[○ 走っているドリーム号—中—] ⇒ P.46・19		71	○ 動物園の檻の中の猿たち	
20	○ 元の海岸 [← ○ フロント—ガラス越しに見える夏の海]		72	○ 芦屋市民プール—午後— [追加:「鼠の声 この食物のすぐれた点は〜」]	P.53
21	○ ジェイズ・バー		73	○ 新神戸駅プラットフォーム—夜— [時間的に4つ前のシーンの前にあたる—]	
22	○ 手鏡に写った女の顔(3つ後のシーンの先行—)		74	○ 市民プールからの掃り道	
23	○ ジェイズ・バー		75	○ 山の手のマンション(サニーヒル)の前	
24	○ ジェイズ・バーのカウンターの上に女のバッグの中身がひっくり返される		76	○ 同・シースルーのエレベーターの中	
d	○ 女のアパート・表・停まっているフィアット	P.44	77	○ 同・xx号室・中	
25	○ 女のアパート(神戸・北野町)・中—朝—		78	○ カットバック	P.54
26	○ 女のアパートの前		79	○ ジェイズ・バー	
27	○ 元町付近		80	○ 昔の霧取り付きの冷蔵庫のCMフィルムがサイレントで [冒頭二文は79末へ移動]	
28	○ フィアットの中		81	○ インサート・タイトル [『自分の思っていることの半分しか〜』]	
59	○ 精神科の先生が画面に向かって語る(モノクロ) [← p.160・59]		82	○ 床一面に捨てられた落花生の山を、カメラがなめるようにとらえていく	
	[○ 芦屋の山の手のマンション(サニーヒル)の前—昼下がりに—] ⇒ P.51・29			[○ 診察室に面接セットを持ちこんだような部屋(モノクロ)] ⇒ P.50・83	
30	○ 僕の家・三階の僕の部屋(夜・7時頃)		j	○ 精神科診察室 [前掲83末尾部分の6才の僕と「先生の声」のみ、重出]	P.55
31	○ 元町・海岸通り—午後—	P.45	84	○ ハイウェイを走る赤いフィアット(ポートアイランドへ行く道路)—夜—	
32	○ 元町—番地交差点		85	○ フィアットの中 [※87と併せて、「お姉さん」に関する記述を削除]	
33	○ レコード店の中		86	○ 窓の外を流れていく夜景—海から山の方に見える灯々。	
34	○ ジェイズ・バー—夜— [「〜シュベールツ」] [← 「〜クライマックス」]	P.46	87	○ フィアットの中 [「D・J」の声] 追加:「……一生こんな風に〜」]	
	[○ 三番目の女の部屋] ⇒ P.49・35		88	○ 再び、窓の外を流れていく夜景	
e	○ ピーチ・ボーイズ・ジャケット [「僕の声」は、38の一部から移動]		89	○ フィアットの中	P.56
37	○ 僕の家・三階の僕の部屋—昼— [「僕の声」は、38の一部から移動]		90	○ 僕の家—(僕の部屋—昼—)の続き	
36	○ インサート・タイトル [「忘れられた少女」] (37の前から移動)		92	○ 女が画面に向かって振りかける(3つ後のシーンの先行—)	
38	○ 僕の卒業アルバム		91	○ やや仰角でとらえられた東京地方裁判所	
39	○ 山の手の女子大の風景が移動で		93	○ 六甲教会の駐車場	
40	○ 僕の家・三階の僕の部屋—昼—		94	○ フィアットの中	
19	○ ドリーム号の中 [挿入:「僕の声 僕の隣の座席は空席だ。」]		95	○ レストラン(キングス・アームズ)	
41	○ インサート・タイトル [『僕はそれまで3人の女の子と寝た』]		96	○ 突堤—夕暮れ近く—	
42	○ スチール写真によるモンタージュ(モノクロ) 1		97	○ フラワーロード(港から三の宮駅の方へ) [追加:「僕が冬に街に帰った時、〜」]	P.57
43	○ 同・2・71年11・14渋谷駅騒乱 [← 68年10・21反戦国際統一行動新宿駅占拠]	P.47	98	○ 東京駅(冒頭2番目のシーンの続き)・198X年8月(白くF・O)	
44	○ 同・3 [「どういった理由で、そして〜誰にもわからない」]		98A	○ インサート・タイトル [『夢行きの切符』]	
45	○ ベッドの中の僕と三番目の女の子(モノクロ)		99	○ 北野町の坂道—夜—	
46	○ インサート・タイトル [『彼女は間違っている』] [← 「〜うそつき」]		100	○ 女のアパート・中 [⇒ 100のP.58左の一部からkへ移動]	
47	○ 三つ前のシーンのリフレイン	P.48	101	○ レコード店の中—昼—	P.58
f	○ レコード店の女のup [「女 嘘つき!」]		k	○ ブルートーンの画面 [← 100のP.58左の一部(フラッシュバック)から移動]	
48	○ 僕の家・三階の僕の部屋—夕方—			[○ 雑木林の中] (101A・三番目の女の自殺場面・台詞) ⇒ P.49・54左へ挿入	
49	○ レコード店の中(最初のレコード店のシーンの続き—)		102	○ インサート・タイトル [『鼠の映画』]	
49A	○ ジェイズ・バーの電話口		102A	○ 映写機—8ミリフィルムが回っている [「僕の声」、102へ移動]	
50	○ ジェイズ・バー		103	○ 鼠の映画(8ミリのブローアップ)	
51	○ インサート・タイトル [『存在理由(レーズン・デザート)』]		104	○ 回っている映写機(8ミリ)	
52	○ ベッドの中—回想—(モノクロ)		105	○ バッテリーがつかって明かると、僕が現在やっているジャズ喫茶風の店の中全体	P.59
53	○ ジェイズ・バー(三つ前のシーンにもどる—)		106	○ ジェイズ・バー—夜—197X年8月	
54	○ 再びスチール写真(モノクロ) [挿入:三番目の女の自殺場面] ←101A	P.49	107	○ 三の宮駅前—夜—	
35	○ 三番目の女の部屋 [一部台詞(「鹿馬は〜」)、55へ]		108	○ 走るドリーム号の中 [追加:「僕の声 神戸行きドリーム号は、もうない。」]	
55	○ 走っているドリーム号—中 [「三番目の女の声」は、54の一部から移動]				

脚本: 大森一樹

\*使用テキスト『アートシアター147号 風の歌を聴け』（1981年、日本アート・シアター・ギルド）所収「完成台本」版（PP.39-59）

\*参考テキスト『日本映画シナリオ選集'81』（1982年、映人社）所収版（pp.135-183）<sup>64</sup>

### 【付記】

本稿は、2023年6月17日・18日に台湾の淡江大学にて開催された第12回村上春樹国際シンポジウム「村上春樹文学における擬態」で行なった対面式での口頭発表の原稿に、2023年8月19日にオンラインで実施された第28回村上春樹とアダプテーション研究会での口頭発表の内容を追加し、大幅な加筆修正を施したものである。席上で貴重な御意見を賜った方々に対し、ここにあらためて感謝申し上げる。なお、本研究は科学研究費補助金（研究課題番号22K00320 基盤研究C「村上春樹文学アダプテーションに関する総合的研究—「世界文学」という視座から—」）による成果の一部である。また、貴重な所蔵資料の閲覧を快く許可して下さった東映太秦映画村・映画図書室に、衷心より深謝する次第である。

---

<sup>64</sup> 参考版の内容は、東映太秦映画村・映画図書室所蔵の台本『風の歌を聴け』「改訂稿」版（映倫管理委員会〔昭和〕56年9月30日の受付印あり。№110601。本文全111頁）と、殆んど一致する。但し本「改訂稿」が有する各シーンの通し番号は『アートシアター』の「完成台本」版ならびに『日本映画シナリオ選集』版には存在しない。この通し番号は月刊『イメージフォーラム』№15（1982年1月、ダグレオ出版）所収の「製作ノート 風の歌を聴け」（大森一樹（監督）、西村隆（製作進行）ほか執筆）記載の撮影シーン番号（「S#○」）というかたちで表記されている。本稿でも、以下これに従う。）とも一致するため、重要である。

1981年8月1日から始まるこの「製作ノート」によれば、打ち合わせやロケハンを経て、8月21日にクランクイン、三週間後の9月10日にクランクアップ。よって、『アートシアター』所収「完成台本」版と対照するには、撮影で実際に使用された太秦映画図書室蔵「改訂稿」版が相応しい。しかしながら、当「改訂稿」版は一般に流通しておらず、参観が困難であるため、本研究では替わりに『日本映画シナリオ選集』版を用い、太秦「改訂稿」版に示されたシーンの通し番号（S#1～S#108）を適宜あてはめた。また「完成台本」で追加されたシーンに関しては、アルファベットの小文字（a～k）によって示した。

太秦「改訂稿」版と『日本映画シナリオ選集』版との大きな違いは、上記シーン通し番号の有無以外に、細かな誤植を除けば、促音や拗音の文字の大小の差異（「改訂稿」版は小文字なし）、及びナンバリングの有無に影響された表記の違い〔例 S#47「45のリフレイン」（改訂稿）⇒「○二つ前のシーンのリフレイン」（『選集』版）〕等である。

シーンの配列順と頁数は「完成台本」版に従い、『選集』版（即ち「改訂稿」版）からの削除は○○○、また追加は○○○によって示した。



【論文】

反復されるアダプテーション  
—「パン屋（再）襲撃」および「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子  
に出会うことについて」映像化作品におけるグローバル時代の戦術—

藤城 孝輔  
(岡山理科大学 講師)

はじめに

短編小説「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて」（1981年、以下「100パー」）、「パン屋襲撃」（1981年）およびその続編にあたる「パン屋再襲撃」（1985年）の三作は、村上春樹の小説の中でも最も頻りに映像化されてきた。鄒波は2020年の論文において中国語圏で映画製作を学ぶ学生による「100パー」のアダプテーションを25作、「襲撃」と「再襲撃」両方を含めた「パン屋」のアダプテーションを5作紹介している<sup>1</sup>。私自身が本稿で詳述する調査を行ったところ、「100パー」の映像化作品を54作、「襲撃」と「再襲撃」の両方を含めた「パン屋」の映像化作品を22作確認した。鄒波のリストと単純に合計すれば、「100パー」は少なくとも79作、「パン屋」は少なくとも27作映像化が行われていると判断できる。

「100パー」に関して村上は2010年のインタビューの中で「あれ、なんだか世界的に人気があるみたいです。外国の大学で教材にしているというのを何度も聞いているし、映画科の学生が世界各国でもう七、八本映画にしています。申し込みが多すぎて、今のところ打ち止めにしているくらいです」と述べている<sup>2</sup>。それでも、原作提供を停止したという2010年以降もYouTubeをはじめとするオンラインの映像配信サイトには学生映画やアマチュアによる自主制作と見られる「100パー」の映像化作品が多数アップロードされている。非商業作品のアダプテーションに対して村上が無料で原作使用の許諾を与えた例も過去にはあり、短編作品を原作とする商業的でない映像化に関しては原作者の許可を得るハードルは本来それほど高いものではない<sup>3</sup>。それでも、これらの作品のなかに村上側の許諾を得ずに作られたものが少なからず含まれている可能性は否定できない。原作者の許諾の有無に関係なく、アダプテーションを通してこれらの作品を語りなおすことへの意欲の強さが感じられる。

「100パー」と「パン屋」二部作の映像化作品が抜きんでて多い理由としては、作品の短さ、物語の構成の単純さ、作品の主題の普遍性や村上の代表作との関連という四つの要因が考えられる。

<sup>1</sup> 鄒波「中国の学生映画に移動した村上春樹文学—『100%の女の子』と『パン屋を襲う』の翻案を中心に—」、曾秋桂編『村上春樹における移動』淡江大學出版中心、2020年、329-358頁。

<sup>2</sup> 村上春樹／[松家仁之]「村上春樹ロングインタビュー」『考える人』33号、2010年、32頁。

<sup>3</sup> 藤城孝輔「*Dansa med dvärgar*（小人たちと踊る）—女性を主人公に「踊る小人」を翻案したスウェーデン映画—」『村上春樹とアダプテーション研究』1号、2023年、63頁。

三作のうち「パン屋襲撃」と「100パー」はどちらも400字詰め原稿用紙換算で約10枚であり、村上が「ひよひよいのひよい」<sup>4</sup>と呼ぶたぐいのごく短い作品である。風丸良彦が「100パー」の映画化について主張するように、映画の尺が作品を音読する長さとはほぼ一致し、「作品世界[を]あっけないまでに凝縮」させることが可能である<sup>5</sup>。これら二作に比べると「パン屋再襲撃」は原稿用紙約37枚と長めであるが、村上の短編小説のなかでは決して長い作品とはいえない。短編小説から短編映画へのアダプテーションを行う場合、長編小説を原作とする場合よりもシーンの取捨選択の幅が限られているため、学生やアマチュアにとって比較的ハードルが低いものと推測できる。

また、三作とも単に作品自体が短いだけでなく、物語が短い時間で完結し、シーンの数も限られている。「100パー」が男性主人公と100パーセントの女性の路上での一瞬の出会いとそれをめぐる主人公の思索と想像の世界を描く一方、「パン屋襲撃」は空腹からパン屋を襲った若者と相棒がパン屋の主人にワグナーの音楽を聴くという条件のもとパンを無料で与えられるまでのある一日の物語、「パン屋再襲撃」はかつてパン屋を襲ったことのある主人公が新婚の妻と夜中にマクドナルドを襲撃する一夜の出来事物語である。作中で実際に起こる出来事の時間はいずれもきわめて短い。アーロン・ジェローは、村上が基本的に長編小説のアダプテーションを拒む一方で短編小説の映画化には比較的寛容であることを踏まえ、短編小説特有の時間性が村上が親しんできた映画を見る体験との親和性をもっているのではないかと仮説を立てている<sup>6</sup>。それが正しいかどうかは別として、作品の短さや一見単純な構成といった要素は、アダプテーションのしやすさに直結していると考えられる。

内容面での普遍性も、文化や国境を越えてアダプテーションが行われる要因の一つであろう。加藤典洋は「パン屋」二部作が英語の短編映画『パン屋再襲撃』(*The Second Bakery Attack*、カルロス・キューロン監督、2010年)として翻案されたり、ドイツでカット・メンシックのイラスト付き単行本 *Die Bäckereiüberfälle* (2012年、邦題は『パン屋を襲う』)として刊行されたりしている事実に言及し、「なぜこの二編のメッセージは長命なのか。また国境を越えるのか。その背景に、この二つの短篇がポストモダン社会の到来とそれへの抵抗を、ある意味普遍的に軽妙な『おかしみ』のうちに捉えていることがあると思う」と述べている<sup>7</sup>。1980年代以降、欧米の先進国を中心にグローバルな規模で起こっている現象であるポストモダン化を背景とし、「普遍的に」理解可能なユーモアでそれを批評している点に加藤は作品のトランスナショナルな価値を見出しているといえる。一方、「100パー」に関していえば、「原宿の裏通り」<sup>8</sup>という特定の場所を舞台としつつも、ボーイ・ミーツ・ガールという異性愛ロマンスの典型的な状況を主題としており、文化的な背景知識がなくても十分理解可能だといえる。

さらに、村上の代表的な長編作品の主題が見られることもこれらの作品の特徴である。「100パー

<sup>4</sup> 村上春樹『村上春樹全作品1990～2000①短篇集I』講談社、2002年、300-301頁。

<sup>5</sup> 風丸良彦『村上春樹短篇再読』みすず書房、2007年、146頁。

<sup>6</sup> アーロン・ジェロー「短篇という時間性——村上春樹と映画」、石田仁志／アントナン・ベシユレル編『文化表象としての村上春樹 世界のハルキの読み方』青弓社、2020年、236-237頁。

<sup>7</sup> 加藤典洋『村上春樹は、むずかしい』岩波書店（岩波新書）、2015年、87頁。

<sup>8</sup> 村上春樹『カンガルー日和』講談社（講談社文庫）、1986年、19頁。

一」は村上自身が認めるとおり『1Q84』(2009-10年)を生み出す原点となった作品であり、運命的に結びつけられた「100パー」の男女の物語を「すごく大きく膨らませた」ものが『1Q84』における天吾と青豆の関係となる<sup>9</sup>。「パン屋再襲撃」は『風の歌を聴け』(1979年)から『ノルウェイの森』(1987年)にいたる初期作品との連続性が小島基洋によって指摘されている。小島の解釈によれば、「パン屋再襲撃」のなかで語られる主人公の「相棒」は村上が繰り返し描いてきた自殺をする恋人に他ならず、深夜にマクドナルドを襲撃する行為はかつての恋人の死のトラウマという呪いを妻とともに解決しようと図ることの隠喩である<sup>10</sup>。当初長編小説のアダプテーションを希望していた翻案者が代替的な手段として長編とつながりのある短編の翻案の許諾を得る例はこれまでも見られた<sup>11</sup>。「パン屋」や「100パー」の映像化を行った翻案者全員が長編のアダプテーションを目指していたわけではないだろうが、これらの作品が短いながらも運命的な男女の絆や喪失のトラウマといった村上文学の代表的なテーマを凝縮した小説である事実は翻案者が原作を選ぶうえで少なからず影響を及ぼした可能性は否定できない。

本稿では1980年代の自主映画から現代のグローバリゼーションというコンテキストの変遷に目を向けたうえで、今日インターネット上にあふれ返る「100パー」と「パン屋」の映像化作品を動画共有サイトのユーザー生成コンテンツとして検討してみたい。YouTubeやVimeoといったインターネット上の動画共有サイトの台頭により、かつては自主映画の上映会などに鑑賞の機会が限定されていた学生やアマチュアの手による自主制作の映像を容易に検索し、視聴できるようになった。しかし受容面での利便性とどまらず、制作の段階においてもインターネットという媒体は影響を与えていると考えられる。多くのアマチュア映像制作者にとって作品発表の主要な場である動画共有サイトは、個人の表現に自由を与える場であると同時に表現を一定の型にあてはめ、制限を加える側面を併せもつ。個人の表現者とウェブメディアのあいだに見られる交渉は、1980年代日本という本来のコンテキストを離れた「100パー」および「パン屋」アダプテーションの新しいコンテキストとして理解されるだろう。

## 1 1980年代のコンテキスト——山川直人による『パン屋襲撃』と『100%の女の子』

「100パー」および「パン屋」アダプテーションの嚆矢は、山川直人による16ミリフィルムの短編映画『パン屋襲撃』(1982年)と『100%の女の子』(1983年)である。これらは、低予算のATG映画である大森一樹の『風の歌を聴け』(1981年)とともに当時の日本における自主映画ブームというサブカルチャーの文脈から生まれた作品である。「パン屋襲撃」の映画化にさいして山川は、ATG社長の佐々木史朗や、『ヒポクラテスたち』(大森一樹監督、1980年)の制作助手であり、『パン屋襲撃』でも制作を務める森重晃、『風の歌を聴け』に出演した室井滋らに相談をしていた<sup>12</sup>。ま

<sup>9</sup> 村上／[松家]「村上春樹ロングインタビュー」32頁。

<sup>10</sup> 小島基洋「一九八五年の『相棒』とは誰だったのか——短編『パン屋再襲撃』の翻訳をめぐる」、小島基洋／山崎真紀子／高橋龍夫／横道誠編『我々の星のハルキ・ムラカミ文学——惑星的思考と日本的思考』彩流社、2022年、94-95頁。

<sup>11</sup> 山根由美恵「原作からの〈逸脱〉——森泉岳土『螢』(漫画)における〈削除〉の戦略——『国文学攷』250号、2021年、30-31頁。

<sup>12</sup> 山川直人「製作ノート」、稲田志野／松本淳編『DVD+BOOKLET「パン屋襲撃」』シネマンブレイン、

た、国分寺から千駄ヶ谷に移転していたピーター・キャットで妹の友人がアルバイトをしていた縁で、山川は村上の店に以前から顔を出していたという<sup>13</sup>。長谷正人が示すとおり、自主映画界隈の人的ネットワークのなかから生まれた大森や山川による初期の映画化作品は「喫茶店を経営しながらアマチュア的に小説を書いていた作家とアマチュア的な自主映画作家の仲間感覚のなかで、わいわいと製作が企画された」印象が強い<sup>14</sup>。

大森の『風の歌を聴け』と同様、これら二作品には自主映画制作の自由さに由来する形式面での実験性が顕著に見られる。どちらも村上の小説の文章をヴォイスオーバーや会話においてかなり忠実に再現しているが、『パン屋襲撃』ではウディ・アレン監督作『アニー・ホール』（*Annie Hall*、1978年）の冒頭のように主人公がカメラに向かって直接語りかける手法や、「ゲバ字」<sup>15</sup>と呼ばれる学生運動のアジビラなどに見られた特徴的な字体を用いた中間字幕による60年代の学生運動のパロディー、ヴォイスオーバーの内容に合わせてレオナルド・ダ・ヴィンチの『最後の晚餐』や東映やくざ映画『仁義なき戦い 代理戦争』（深作欣二監督、1973年）のポスターをインサートするコラージュ的な技法などが展開される。『100%の女の子』においても、現実の出来事をカラー、主人公の想像のなかの出来事を白黒のフィルムで区別し、主人公の主観を際立たせるために白黒のフィルムの一部にセロハン紙を貼りつけて着色する試みが行われている<sup>16</sup>。

四方田犬彦はこれらの作品を「ポップで軽快で、表層的な遊戯性に満ちた短篇映画」<sup>17</sup>と軽さや浅さを強調した表現で評しているが、山川のアダプテーションに見られる表現は『風の歌を聴け』（1979年）などの小説に見られた一見バラバラの断片的な章を積み重ねるコラージュの技法や奇抜な比喻表現、アメリカの映画や音楽を中心とする大衆文化の引用といった村上の初期文学の特徴と通底する部分が多い。1980年代初頭当時から「映画を作る側には何も言わないで作品を渡すかわり、出来た映画については、何のコメントもしないという姿勢を貫いて」きた原作者の村上が『パン屋襲撃』に対して「面白かった」という感想を述べ<sup>18</sup>、『100%の女の子』についても「この映画も僕は好きだ」<sup>19</sup>と率直的な賛辞を送っているのも、これらの映画が体現する新しさが従来の村上文学の新しさでもあったためであると考えられる。

山川による村上作品のアダプテーションの新しさは、大森の映画の場合と同様に撮影所時代の日本映画に対する自主映画という映画史のなかで把握することが可能だが、過去の映画史に対する態

---

2001年、[3-4頁]。

<sup>13</sup> 同。

<sup>14</sup> 長谷正人「サブカルチャーとしての村上春樹と自主映画」、川崎佳哉編『村上春樹 映画の旅』フィルムアート社、2022年、95頁。

<sup>15</sup> 稲田志野／松本淳編『DVD+BOOKLET「パン屋襲撃」』シネマブレイン、2001年、[31頁]。

<sup>16</sup> 山川直人／室井滋「山川直人インタビュー 2001年3月20日」、稲田志野／松本淳編『DVD+BOOKLET 100%の女の子』シネマブレイン、2001年、[5-6頁]。

<sup>17</sup> 四方田犬彦「村上春樹と映画」、柴田元幸／沼野充義／藤井省三／四方田犬彦編『世界は村上春樹をどう読むか』文藝春秋（文春文庫）、2009年、169頁。

<sup>18</sup> 「映画『パン屋襲撃』を見て原作者の、村上春樹氏は、「面白かった」と言った。」、法政大学学生連盟事業委員会・出版広報センター／THEATER ZERO 編『パン屋襲撃 GAKKAN SPECIAL EDITION』法政大学学生連盟事業委員会・出版広報センター／THEATER ZERO、[1983年]、1頁。

<sup>19</sup> 村上春樹「自作を語る」補足する物語群『村上春樹全作品 1979～1989(5) 短篇集II』講談社、1991年、VI頁。

度は大森とは若干異なる。山川と批評家の曳地信明は『パン屋襲撃』をめぐる対談のなかで「今の実験映画は新しくない。……実験映画でも本当に新しいものはおもしろいですからね。基本的に新しさと面白さは繋がるし、同じようなものだと思うんです」と語り、新しいことに面白さという価値を見出す<sup>20</sup>。その上で、作品の実験性を前衛と同一視することに躊躇を示したのち、「もっと功[ママ]撃的なものです。それには我々より一つ上の世代を失くさない。古典性の回帰なんてもんじゃないですよ」と訴える<sup>21</sup>。『風の歌を聴け』をはじめとする大森の初期作品においてノスタルジアが顕著に表れるのとは対照的に、山川が実験的な映像表現において重視していたのは先行する世代の日本映画への反逆であった。それは村上春樹が当時日本文学に対して示した態度とも共通する部分があったといえよう。

山川と村上の作品に見られる反逆性は、日本の歴史的なコンテクストに照らして理解することも可能である。加藤典洋は村上の「パン屋」二部作を1960年代の学生運動の時代の熱気が退潮していく一方で、高度経済成長期からの産業形態の変化とともに経済的な安定と消費社会の到来にいたる1970年代から1980年代にかけての日本社会のアレゴリーとして読解する。二人の若者が企てたパンの強奪という「社会への反逆」は、ワグナーの音楽を聴く「モニター行為」の対価としてパンを得るという「新しい労働の形態」にすり替えられることで「立派な産業活動の一環」に取り込まれる<sup>22</sup>。そのような「パン屋襲撃」の出来事ののち、社会の従順な成員になった主人公は「学生運動、若者の反乱の時代」という過去において「果されなかったこと」を回復するために、妻の先導のもとマクドナルドを襲うというのが「パン屋再襲撃」の主意である<sup>23</sup>。加藤は、山川の映画が原作の寓意をくみ取ったアダプテーションとなっているとし、作中に登場する揚げパンやクロワッサンがもつ社会階層の象徴性を画面の三分割によって可視化させる演出が行われていることを示す<sup>24</sup>。山川は村上とは8歳ほど年齢差があるものの、村上と同じサブカルチャーに属し、1970年代の社会的な変容を目にしてきた若者世代として同様の問題意識を共有していたと考えられる。

山川の二作品は後年、村上の映像化作品を取り上げた雑誌の特集記事のなかで「時代の先端を切り取っているが、それ故に途方もないスピードで風化していった」と否定的に紹介されている<sup>25</sup>。それは、これらの作品における山川の映像表現が1980年初頭の日本の自主映画という時代のコンテクストのなかでこそ意味を持ちうるものだったことを示唆するものだろう。「村上の映画化作品としてうまくいったかどうかという観点から評価されるような作品ではないように思う。そうではなくそれらは、あの時代のサブカルチャーがもたらした感覚の変容とその中で村上春樹が果たした役割という視点から評価すべき」と初期の村上作品のアダプテーションについて語る長谷の論調に

<sup>20</sup> 山川直人／曳地信明「イマージュの生成そして／あるいは移動する軌跡、二本の線」、法政大学学生連盟事業委員会・出版広報センター／THEATER ZERO 編『パン屋襲撃 GAKKAN SPECIAL EDITION』法政大学学生連盟事業委員会・出版広報センター／THEATER ZERO、[1983年]、16頁。

<sup>21</sup> 同。

<sup>22</sup> 加藤典洋『村上春樹の短編を英語で読む 1979～2011』講談社、2011年、238-239頁。

<sup>23</sup> 同、256頁。

<sup>24</sup> 同、241-242頁。

<sup>25</sup> 菅原豪「映像化された村上世界」『SWITCH』28巻12号、2010年、56頁。

も同様の評価が見て取れる<sup>26</sup>。ところが、山川のアダプテーションが歳月を経て古びた印象を与えるようになったのとは対照的に、村上の原作は本来のコンテクストを離れ、異なる言語や文化でアダプテーションが何度も繰り返されることになる。これまでに全世界で行われた「100パー」および「パン屋」のアダプテーションをすべて網羅することは困難をきわめるが、本稿では次節で述べる方法により可能な限り多くの映像化作品の確認と分析を試みた。

## 2 ユーザー生成コンテンツとしてのアダプテーション

中国語圏の映画学科等の学生によって翻案された「100パー」と「パン屋」に着目した鄒波の研究は、「100パー」と「パン屋」の国際的なアダプテーションを射程に入れた本稿の重要な先行研究である。鄒波はデイヴィッド・ダムロッシュの世界文学論を援用し、中国語圏の学生映画におけるアダプテーションを世界文学としての村上作品の異文化圏における受容の一形態として把握する。アダプテーションにおける言語や舞台、物語の改変に「翻案者の主体性」を見出し、文章から文章という同じメディア間の翻訳よりもアダプテーションのほうが翻案者の主体的な介入や文化の影響がより大きいと鄒波は主張する<sup>27</sup>。興味深いのは、鄒波が「youku（优酷）」「bilibili（哔哩哔哩）」「iQIYI（爱奇艺）」という中国の動画共有サイト三種類を調査対象とし、これらにアップロードされたアダプテーション作品を取り上げている点である。インターネット上の動画共有サイトは学生やアマチュアにとって自分たちの制作した映像を最も容易に公開できるプラットフォームの一つである。このことについて鄒波は「インターネットの技術の発展とともに、それらの作品はより広範囲にわたり、かつより短時間で視聴者が受容できるようになっている」と評価する一方で、文化を越境した作品の受容が「カオス的な様相」を呈していると結論づけている<sup>28</sup>。

本稿では、動画共有サイトにおける受容を単に「カオス的な様相」として見るのではなく、プラットフォームを提供するシステムとユーザーの交渉の場であると仮定する。動画共有サイト上で公開されるアダプテーションをユーザー生成コンテンツとして捉えた場合、「翻案者の主体性」はシステムの側にあらかじめ制限される側面もあるのではないかと問う。この問いは、レフ・マノヴィッチがソーシャル・メディアで公開されるアニメ・ミュージック・ビデオを例に提示した、21世紀に入って格段に普及したユーザー生成コンテンツという現象がどの程度家電産業や商業メディアによって動かされているかという問いを文学のアダプテーションという観点から検証するものである<sup>29</sup>。マノヴィッチはミシェル・ド・セルトーが提唱した、組織や権力構造の側が用いる「戦略」(strategies)と、近代を生きる市民の側が日常生活において用いる「戦術」(tactics)という区別をデジタル時代のメディアに応用する<sup>30</sup>。ユーザー生成コンテンツを作るさい、ユーザーは無からすべてを生み出すのではなく、プロが作ったテンプレートをもとに作成することが多い。アニメ・ミュージック・

<sup>26</sup> 長谷「サブカルチャーとしての村上春樹と自主映画」92頁。

<sup>27</sup> 鄒波「中国の学生映画に移動した村上春樹文学」、330頁。

<sup>28</sup> 同、349-350頁。

<sup>29</sup> Lev Manovich, “The Practice of Everyday (Media) Life: From Mass Consumption to Mass Cultural Production?” *Critical Inquiry*, no. 35, 2009, p. 321.

<sup>30</sup> レフ・マノヴィッチ『ニューメディアの言語 デジタル時代のアート、デザイン、映画』堀潤之訳、筑摩書房（ちくま学芸文庫）、2023年、552頁。

ビデオの場合は、大半が音楽も映像も既存の商業メディアにユーザーが独自の編集を加えたものである。ここではテンプレートの提供が「戦略」にあたり、ユーザーが独自にカスタマイズする編集の自由度が「戦術」に相当する。商業メディアはユーザーの「戦術」を見越してカスタマイズを前提としたテンプレートや環境を提供するという「戦略」を展開する。そしてユーザー生成コンテンツの増加により動画共有サイトは広告収入の拡大や利用者データの取得という利益を得る。つまりユーザーの「戦術」を「戦略」に積極的に取り込んできたというのがマノヴィッチの主張である<sup>31</sup>。

アダプテーションにおいては、翻案のもととなる物語こそが翻案者にとっての典型的なテンプレートであるといえる。映像制作者はそのテンプレートをもとに、物語の舞台や時代、言語、人物の国籍や性別、属性を改変したり、原作の物語や台詞の省略、独自の展開の追加を行ったりする。原作に加えられるこれらの変更は、予算や撮影期間をはじめとする制作上の都合、映像制作者が属する文化圏への物語の再文脈化、映像制作者自身の解釈や主張の表現などさまざまな目的をもつ。だが、いずれも映像制作者が想定するターゲット層の観客に向けて自分の映像を届けるための「戦術」として把握できる。一方、動画共有サイトをはじめ商業メディア側の「戦略」は、ユーザーにより多くの映像を作成、公開させ、より多くのユーザー間のコミュニケーションを創出することを目的とする。ユーザーがサイト上でより長時間過ごして自作のコンテンツを注ぎ込むことで、動画共有サイトは広告収入や他社への利用データの販売を通して収益を上げることができる<sup>32</sup>。また、ここでいう商業メディアには動画共有サイトやサイト上に広告を出す企業のみならず、原作者の村上および出版社も含まれる。ユーザーによる許諾を得ていないアダプテーションの制作を黙認し、オンライン上での公開を継続させるという「戦略」により、原作小説のより広い周知という宣伝効果が期待できるためだ。

オンラインで公開されている「100パー」および「パン屋」のアダプテーションをなるべく多く確認するために、本稿では日本語のほか英語をはじめとする十か国語において三作品がどのようなタイトルで翻訳されているかを調べた（付録1）。十か国語の外国語の選択は、ローマ字アルファベットを使用する西欧語が多いが、あくまで恣意的なものである。付録1-1が示すとおり、「100パー」では日本語においても初出および単行本『カンガルー日和』（1983年）収録の版と1991年の『村上春樹全作品』収録版とでは冒頭の数字の表記に異同があり、「パン屋襲撃」は三種類、「パン屋再襲撃」は二種類異なるタイトルをもつバージョンが存在する。翻訳においても、付録1-2の英語版「100パー」の場合のように、異なる翻訳者による翻訳が出版されることにより、タイトルに異同が生じることがある。

付録1で各作品の異同と外国語タイトルを確認したうえで、続いて「4月のある晴れた朝（四月のある晴れた朝）」「100パーセントの女の子（100%の女の子）」「パン屋襲撃」「パン屋再襲撃」といった比較的固有性の高い文字列の組み合わせを選び出し、これらの文字列に相当する各言語のタイトルに相当する部分をグーグルの検索エンジンおよび動画共有サイトのYouTubeとVimeoで検索した。その結果によって見つかった映像化作品の一覧が付録2および付録3である。なお、これ

<sup>31</sup> Manovich, “The Practice of Everyday (Media) Life,” pp. 325-326.

<sup>32</sup> Ibid., p. 325.

らには実際の検索結果のほかに、映像はオンライン上で公開されていないもののグーグル検索の結果で情報を確認できたもの、さらに検索語句の文字列を含んでいないものの YouTube や Vimeo の関連映像として表示されたものも少数含まれる。映画祭などでの上映実績が確認できるものは公開年を示し、不明の作品は YouTube ないし Vimeo での公開日の順に並べた。URL は 2023 年 12 月 9 日閲覧時点で有効のものである。ただし、付録 1-10 の繁体字／簡体字中国語の翻訳タイトルに関しては、鄒波の調査との重複を避けるために検索結果は一覧から除外した。

以上のような方法で映像化作品の検索を試みたが、もちろんこれは網羅的な方法とはいえない。私自身の外国語能力の限界もあって見逃している翻訳タイトルは存在するだろう。例えば、スペイン語の「100 パー」の翻訳には付録 1-3 で挙げた原題の直訳“*Sobre el encuentro con una chica cien por cien perfecta en una soleada mañana del mes de abril*”以外に“*Por falta de palabras*”（直訳：言葉がないため）というタイトルで出版されていると見られる。中南米と思われる複数のスペイン語映像化作品が“*Por falta de palabras*”というタイトルで公開されているほか、オンライン上でもこのタイトルで「100 パー」に言及しているサイトが多いが、訳者や出版社、出版地などの書誌情報は私自身のスペイン語能力の不足により確認できなかった。他の言語でも同様の見逃しがある可能性は十分にある。また、映像化作品の検索結果についても、アルゴリズム等の問題によりサイト上のすべての映像化作品が結果として表示されていない可能性も考えられる。そのため、次節以降は可能な範囲内で映像化作品の確認と傾向の分析を行ったパイロット的研究として読んでもらいたい。

### 3 戦術としての英語

言語の面で分類すると、「100 パー」は 54 作のうち 33 作、「パン屋」22 作のうち 10 作が英語作品である。これにはアメリカやイギリスなど英語を第一言語として話す人口が多くを占める国だけでなく、シンガポールやフィリピンのように公用語（第二言語）として英語が採用されている国、そして中国や日本など英語が外国語である国で作られた作品も含まれる。デイヴィッド・クリスタルは、英語を第一言語として話す人口と公用語などで国民が第二言語として学ぶ国の人口についてそれぞれ 7 億 5000 万人、外国語として英語を学ぶ国や地域の人口をほぼ同数の 7 億 5000 万人と概算し、世界で英語をある程度使える人口はおおよそ 15 億人だと推定している<sup>33</sup>。英語でのアダプテーションは字幕翻訳などの手間を省いて効率的に多くの視聴者に訴求するための戦術として効果的だといえる。

「100 パー」の英訳については、村上作品の主要な英訳者の一人であるジェイ・ルービンによる“*On Seeing the 100% Perfect Girl One Beautiful April Morning*”というタイトルの 1992 年の英訳、そしてそれに先立つ 1991 年に日本文学のアンソロジーに収録されたさいの“*On Meeting My 100 Percent Woman One Fine April Morning*”という二種類の英訳版があるが、今回確認した英語版アダプテーションのすべてがルービンの訳を反映したものである。1997 年の短編映画『100%』のようにタイトルが異なる場合でも、会話やヴォイスオーバーの内容でルービンの訳文が踏まえられている。こ

<sup>33</sup> David Crystal, *English as a Global Language*, 2<sup>nd</sup> edition, Cambridge University Press, 2003, pp. 68-69.



れに対し、英語圏では「パン屋再襲撃」の訳はあるものの、「パン屋襲撃」は2023年時点でまだ公式には英訳が出版されていない。そのためか、「パン屋」の英語版アダプテーションはすべて「再襲撃」を翻案した作品である。このことから、アダプテーションの前提としてその言語での翻訳が出版されていることが重要であることがうかがえる。

ただし、英語の映像化作品の多さには検索を行った私の言語的な限界および検索方法における英語圏の文化へのバイアスが反映されていることも認めないといけない。YouTubeもVimeoもアメリカで生まれた動画共有サイトであり、同じくアメリカ生まれの検索エンジンであるグーグルもよりアクセス数の多い英語圏の検索結果を優先的に表示する可能性が高い。日本におけるニコニコ動画などに相当する各地域での独自の動画共有サイトは、グーグル検索に表示されなかったぶんは取りこぼしてしまっている。また、Vimeoは英語、フランス語、ドイツ語、日本語、韓国語、ポルトガル語、スペイン語の7言語、YouTubeはさらに多い29言語でサービスを提供しているが、戦略として選ばれたこれらの言語以外の言語の話者はYouTubeやVimeoをプラットフォームとして利用せずに別の場所で作品を公開している可能性もある。

しかし、英語圏の人間や英語圏以外でもYouTubeやVimeoをよく利用する視聴者を想定した戦術として翻案者が英語を使用する例が見られる。例えば、2017年に公開された「パン屋襲撃」のアダプテーションである*Bakery Attack*はインドのプネーにあるインド映画テレビ研究所の学生が作ったと見られる作品であるが、全編ヒンディー語であるにもかかわらず英語のタイトルが与えられている。ヒンディー語の作品を想定していなかった私がこの作品の存在を知って視聴できたのは、英語のタイトルがあったからこそである。英語字幕を作成する資金や技術がなくても、タイトルや説明に英語を用いる、あるいは英語のキーワードをハッシュタグをつけて説明に入れるだけで、より多くの人間を潜在的な視聴者層に含めることが可能になる。

このようなかたちでの英語の使用は、*A Girl, She Is 100 Percent*という英語タイトルが冒頭で表示され、エンド・クレジットもすべて英語で表示された山川直人の『100%の女の子』のときから見ることができた。山川が国際映画祭への出品を視野に入れていたことは作品公開の翌年の1984年からエディンバラ、ロンドンの映画祭に出品されていることからわかるが、当時の英語の使用は山川が単に国外の観客を視野に入れていたということだけを意味するわけではない。むしろ、村上の小説においてアメリカ文学の影響が指摘され、先行する日本文学とは異質の作家として文壇に登場したという、国内における村上文学の位置づけが関わっているだろう。英語を用いた外国映画風の演出は、当時の日本の観客が村上の文学に対して抱くイメージに合致するものだった。このような村上の「日本文学の伝統から完全にふきった、外国風の作家」というイメージは、村上文学の海外での受容に焦点を当てた『世界は村上春樹をどう読むか』のなかで沼野充義が指摘していた点である<sup>34</sup>。日本という異文化圏の物語としてではなく、読者にとっての身近な世界の出来事として受け入れられる物語という文化的に一見ニュートラルな特徴は、村上作品が多様な地域で映像制作のテンプレートとなるうえで適していたといえる。

<sup>34</sup> 柴田元幸／沼野充義／藤井省三／四方田犬彦編『世界は村上春樹をどう読むか』文藝春秋、2006年、321頁。

だが、映像化作品のリストに目を向けると、文化的な普遍性とは異なる様相も見えてくる。作品の中には海外の大学の映像制作関連の学科や映画学校での課題であることが明記されているものが少なくないが、それらの作品のいくつかは中華圏や韓国をはじめアジア系の監督によって作られている。韓国出身の Jon Ougie Pak によってニューヨークの School of Visual Arts の課題として撮られた 2004 年の *100% Perfect Girl* や、カリフォルニア大学デーヴィス校の学生 Vincent Trinh による作品 *Seeing the 100% Perfect Girl*、カリフォルニア大学アーヴァイン校の台湾出身の学生が 2012 年に制作した *On Seeing the 100% Perfect Girl One Beautiful April Morning* などがそれにあたる。これらの場合、留学生であるアジア系学生が村上の小説をアダプテーションの原作として用いることには、自分と同じアジア文化圏に属する文学作品として親しみを抱いていたためであると推測することが可能である。つまり、翻訳がグローバルに流通し、英語圏においても知られている普遍的な物語であると同時に、アジアで生まれた作品であるという地域的に固有のアイデンティティーが原作の選択において重視されたと考えられる。

また、作品を公開するプラットフォームおよび言語の選択自体が表現上の意識的な戦術であることがわかる場合もある。「100パー」が主題とする男女の運命的な出会いは異性愛ロマンスの極北といっても過言ではないが、原作の男性主人公の 100パーセントの女性との出会いを女性同士の恋愛の物語に改変したアダプテーションは二本あった。そのうち、2022年に公開された Abby Zhu 監督の *On Seeing the 100% Perfect Girl One Beautiful April Morning* は上海で撮影されており、登場人物も全員中国人である。本来であれば英語である必然性に欠ける状況設定であるにもかかわらず、作中のダイアログでは一貫してジェイ・ルービンの英訳にもとづく英語が話される。また、中国国内では VPN（仮想プライベートネットワーク）を経由しない限り見られない YouTube で作品を公開している点についても、そもそも国内の観客を想定していない、あるいは国内の動画共有サイトで作品が検閲の対象となり削除されることへの懸念があると推測できる。最初から中国国外の視聴者を想定して作られた作品であることがうかがえる。単により幅広い視聴者層を獲得する目的だけでなく、国内では表現しにくい内容を国外に向けて発信するために英語が用いられている例であろう。

#### 4 アダプテーションにおける解釈の幅

鄒波のようにアダプテーションにおける「翻案者の主体性」に着目する場合、アダプテーションを先行作品の受容の一形態として位置づけ、原作からの改変を翻案者による解釈として捉えていることが前提となる。実際、リンダ・ハッチオンはアダプテーションに「特定の芸術作品への広範で意図的な公表された再訪」という広い定義を与えつつも<sup>35</sup>、「形ある物体あるいはプロダクト」「製作のプロセス」「受容のプロセス」という三つの側面から以下の特徴を挙げている<sup>36</sup>。

<sup>35</sup> リンダ・ハッチオン『アダプテーションの理論』片渕悦久／鳴川啓信／武田雅史訳、晃洋書房、2012年、210頁。

<sup>36</sup> 同、10-11頁。強調は原文どおり。

- ひとつ、もしくは複数の認識可能な別作品の承認された置換 (An acknowledged transposition of a recognizable other work or works)
- 私的使用／回収という創造的かつ解釈的行為 (A creative *and* interpretive act of appropriation/salvaging)
- 翻案元作品との広範な間テクスト的繋がり (An extended intertextual engagement with the adapted work)

以上のうち、製作と受容のプロセスに関する第二、第三の特徴が解釈の問題を示している。製作に関する第二の特徴は、「創造的かつ解釈的」に原作を別のコンテキストへすくいあげる行為である。「私的使用／回収」という和訳では誤解を招くが、アダプテーションが商業的かプライベートな利用目的かという点に関係がなく、翻案者が原作を解釈したうえで、みずから応答するプロセスである。また、第三の特徴では原作と間テクスト的な関係を生み出す行為としてアダプテーションが把握されている。重ね書きされたテキストの下に元のテキストがうっすら読み取れるパリンペストの比喩をハッチオンが用いるのは、翻案作品を通して原作が意識される関係性が念頭に置かれているためである<sup>37</sup>。

もちろん、「100パー」「パン屋」アダプテーションもそれぞれの翻案者が村上の原作を読み、その解釈を映像として表現した作品として見ることができる。2014年公開されている韓国語作品《뽕가게 습격 재해석》(直訳：パン屋襲撃再解釈)は文字どおり、原作の主題を韓国のコンテキストのなかで「再解釈」する例である。空腹の男性が、台の上にラジオとパンとカードが置かれているのを見つける。ドクロと交差した骨のイラストが描かれたカードを裏返すと、「注意！ この文を読んでいる同志へ。パンを食べる必要があるなら、5000ウォン出すかラジオを聞いてください」と書いてある。ラジオをつけるとワグナーの音楽に混じって2014年新年の祝賀行事に出席する金正恩を称えるプロパガンダ放送が聞こえてくる。「パン屋襲撃」でパン屋の主人が若者たちに提案する、ワグナーを聴いてパンをもらうという取引を踏まえつつ、ヒットラー・ユーゲントの比喩やワグナーと関連づけられたナチス・ドイツを金正恩の独裁政権下にある北朝鮮に置き換えている。金を払ってパンを買うかラジオを聴くかというカードの提案は、資本主義経済の基本である売買取引を行うか、共産主義国家である北朝鮮のプロパガンダに耳を貸すかという二者択一を象徴するものである。この作品では原作の物語が韓国と北朝鮮の政治的なコンテキストに再文脈化されるとともに、襲撃行為が体现する学生運動の時代の若者の反逆精神がワグナーを聴く報酬としてパンを得るという消費社会下の産業活動に取り込まれるという原作の寓意が逆転させられ、ラジオを聴く行為と共産主義が関連づけられている。このように寓意の再文脈化まで行っている作品は付録2、3のなかでは少数派であるが、物語の舞台や登場人物の国籍、話される言語を翻案者の側に合わせて改変する程度の再文脈化であれば、大半の作品で見受けられる。

文化的な再文脈化という意味での解釈とは別に、原作がもつ曖昧性を解釈する受容(読解)プロセスとしてアダプテーションが行われている例もある。本稿で取り上げる村上の三作のうち、「パ

<sup>37</sup> 同、11頁。

ン屋再襲撃」は登場人物の性別に関して決定的な曖昧性を有する作品として知られている。石倉美智子が示すとおり、「パン屋再襲撃」のなかで語られる過去の襲撃の話のなかで、「相棒」の性別について「僕」は言葉を濁す。だからこそ、『妻』のみならず読者もまた、『相棒』が女性だったのではないかと推測することは、十分あり得ること」と石倉は指摘する<sup>38</sup>。映像化作品においても、タイ語作品 *The Second Bakery Attack* คำสาปร้านเบเกอรี่ (監督名不明、2014年、タイ語直訳「パン屋の呪い」とポーランド語作品 *Gorzko!* (Michał Wawrzeccki 監督、2014年、タイトルの直訳「苦い!」は、ポーランドの結婚式で新婚夫婦にキスをするよう促す掛け声) の二作が明示的に過去の「相棒」を女性として描いている。また、英語作品の *The Second Bakery Attack* (Zhenzhong Zhu 監督、2016年) では「相棒」は会話のなかで言及されるのみであるものの、女性として解釈可能な作品である。小島基洋は人称代名詞が多用される英訳では村上のテキストがもつこの曖昧性が損なわれると示唆しているが<sup>39</sup>、Zhu の作品では“*So, this friend of yours, what's he doing now?*”<sup>40</sup> (それで、そのあなたの相棒は今どうしているの?) など英訳で「相棒」に男性人称代名詞が用いられる箇所を省略している。さらに、ダイアログの内容は原作どおりに展開するものの、ルービンの訳文を離れたオリジナルの表現を多く採用し、ルービン訳では“*Well, I'm your best friend now, aren't I?*”<sup>41</sup> (だって今では私があなたの相棒なんだもの) となる箇所を“*I'm your wife. I'm your partner in crime, your best friend*” (私はあなたの妻よ。共犯者で親友なの) と畳みかける強調表現を用いることで、「相棒」が「僕」のかつての女性の恋人であると察したうえで妻が発言していることが視聴者に伝わるようになっていく。原作の字句を離れたオリジナルのダイアログは、回想シーンで視覚的に「相棒」を登場させて解釈を限定することなく、翻案者の解釈を視聴者に示唆する戦術であるといえる。

一方、アダプテーションのなかには翻訳者による解釈が限定的な作品も含まれる。2011年3月に公開された *On Seeing the 100% Perfect Girl Part 1* (監督名不明) は、コンピュータで作成されたアニメーションの人物が英訳の文章の一部を読み上げるという内容で、ビデオ形式のオーディオブックや朗読動画にきわめて近いものになっている。付録2、3のリストからは除外しているものの、YouTube には小説の文章を読み上げる音声に静止画ないし文章の字幕を組み合わせた動画が膨大に投稿されている。村上の原作あるいは翻訳の文章をそのままヴォイスオーバーとして使うのは、山川の時から見られた村上作品のアダプテーションの特徴でもあるが、オーディオブックのような動画もアダプテーションに含めるとすれば、リストは長大なものになるはずである。ハッチオンはアダプテーションを連続体としてとらえ、アダプテーションのプロトタイプとして「文学を翻案した映画」<sup>42</sup>の例を数多く挙げる一方で、演技や視覚的な要素が解釈として加わる戯曲とその公演の関係や、リズム、テンポなどの音声的要素が解釈と見なされるラジオ劇などもアダプテーションに含めて俎上に載せている<sup>43</sup>。朗読動画は、文芸作品の翻訳や管弦楽曲のピアノ演奏曲への編曲の例

<sup>38</sup> 石倉美智子「夫婦の運命I—『パン屋再襲撃』論—」、栗坪良樹／柘植光彦編『村上春樹スタディーズ02』若草書房、1999年、205頁。

<sup>39</sup> 小島「一九八五年の『相棒』とは誰だったのか」77-78頁。

<sup>40</sup> Haruki Murakami, *The Elephant Vanishes*, trans. Jay Rubin, Alfred A. Knopf, 1993, p. 41.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>42</sup> ハッチオン『アダプテーションの理論』4頁。

<sup>43</sup> 同、52頁。

と同様に「先行作品に忠実であることが、たとえ実質的には不可能であっても、理論的な理想とされる状態」であると考えられ、アダプテーションの周縁例として説明することができるだろう。

私のリストは鄒波に倣って「翻訳者の主体性」を意識している部分があるため、恣意的な判断が介入してしまうことは否めない。例えば、英訳の文章の朗読にアニメーションのついた Mia Deng による 2012 年の動画 *Upon Seeing the 100% Perfect Girl* をリストに含めているものの、韓国語訳の文章の朗読に映像が伴う韓国の 책그림 (Draw the Book) というアカウントに投稿された動画 《《당신의 사랑은 몇 퍼센트인가요?》》(直訳: あなたの愛は何パーセントですか?) を外している<sup>44</sup>。前者が手書きのコンピュータ・アニメーション、後者がコンピュータ・アニメーションとストック画像の組み合わせという違いはあれ、どちらも映像が文章の内容を具体化し、イラストレーションを与える目的で使用されている点では同じである。私が前者をリストに含め、後者を外した根拠は、前者では原作にある「たいして綺麗な女の子ではない。素敵な服を着ているわけでもない」<sup>45</sup>といった現在の観点からルッキズムにもとづく評価ととられかねない部分がカットされている点である。翻案者による省略に批評的な解釈が見い出されると判断したのだ。しかし、映像がつくだけでも理論的には解釈であるとすることができるため、あまり説得力のある線引きとはいえないだろう。もちろん、動画共有サイトをはじめ商業メディア側にとってはどこまでがアダプテーションでどこからがそうでないかという点は重要ではない。11 年間で 2198 回視聴された Mia Deng の動画よりも、Draw the Book による動画のほうが 7 年間で 5 万 1000 回視聴されているうえに他ユーザーからのコメントというユーザー間のコミュニケーションを創発している点で動画共有サイトにとって利するところが大きいと考えられる。

## おわりに

本論文ではアダプテーションを作成し、公開する翻案者＝動画共有サイトのユーザーによるさまざまな戦術を検討したが、最後に商業メディア側の戦略としての黙認について考えておきたい。付録 2、3 を見ればわかるように、村上が「100 パー」に関して原作提供を停止していることを示した 2010 年以降も YouTube や Vimeo には同作品の映像作品が数多くアップロードされ続けている。リスト上の作品すべてが原作者の許諾を得ているとは考えにくい、少なくとも村上側は無許可のアダプテーションや朗読動画に対して取り下げなどの要求を行っているようには見えない。また、原作の他にも YouTube ではビデオ内で使用される音楽が第三者のものであるかどうかを自動検出している。音楽に第三者の著作物が使用されていると検出された場合、権利侵害の申し立てがないものに関しては音楽のクレジットが自動的に付与される。このクレジットは権利者の明記であると同時に、YouTube の音楽チャンネルに視聴者を誘導してサイト上のさらなるエンゲージメントを促す戦略としての側面も持っている。アダプテーション作品のなかでも、2012 年に公開された *On Seeing the 100% Perfect Girl One Beautiful April Morning* (Shoko Chou 監督) で使用されるザ・ビート

<sup>44</sup> 책그림 《당신의 사랑은 몇 퍼센트인가요? (feat. 100 퍼센트의여자아이) | 심리 | 책그림》YouTube、2016 年 8 月 7 日、<https://www.youtube.com/watch?v=TjLwu5TOVO8>

<sup>45</sup> 村上『カンガルー日和』19 頁。

ルズの「ノルウェーの森」（1965年）など使用権に関して敏感な楽曲が使用されている例は複数見られる。それらの作品が2023年12月の現時点において自動検出で付与されるクレジットもないままなのは、権利者の許諾を得て使用しているか、たまたま見つかっていない黙認状態であると考えられる。たまたま見つかっていないだけの作品や検出されてはいるものの権利者からの侵害の申立てがないものについては、いつ音声の消去や動画の公開停止などの処分を受けるかは商業メディアや動画共有サイト側しだいということになる。

ジョルジョ・アガンベンが政治的権力について論じるように、主権者は法の統治からの例外状態におかれ、生物学的な生を生きているだけの状態にされた「剥き出しの生」を生み出すことによって権力を維持しており、その生が「保存され保護されるのはあくまでも主権者の（あるいは法律の）生殺与奪の権利に服するようになるかぎりにおいてのこと」である<sup>46</sup>。実際に動画の公開やアカウント停止処分が行使されるかどうかにかかわらず、黙認状態におかれた動画は商業メディアに生殺与奪の権利を譲り渡し、「剥き出しの生」と同様の状態におかれているといえよう。表現の手段としてアダプテーションを自由に行っているように思われる一方で、商業メディアの権力のもとに支配された状態なのである。そして、原作者である村上の小説はユーザー生成コンテンツにとって文化を越えて使用可能なテンプレートの役割を担うこと、そしてコンテンツ生成に対する黙認状態を維持することの二点により、商業メディアの戦略の一翼として機能している。村上は1970年代末にメインストリームの文化から外れたサブカルチャーの領域から登場したが、世界文学として認識され各地でアダプテーションが作られるようになると商業メディアとして機能するようになったと結論づけることができるだろう。

#### 【付記】

本稿は、日本映画学会第19回大会における口頭発表「反復される物語——村上春樹「パン屋（再）襲撃」と「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて」の映画化をめぐる」にもとづく。研究に際しては、科研費若手研究「ポスト撮影所時代の日本映画における村上春樹映像化作品の位置づけに関する基礎研究」（22K13025）ならびに基盤研究C「村上春樹文学アダプテーションに関する総合的研究—「世界文学」という視座から—」（22K00320）の助成を受けた。

#### 【付録1】原作および翻訳のタイトル

##### 1 日本語

「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて」1981年。『カンガルー日

---

<sup>46</sup> ジョルジョ・アガンベン『ホモ・サケル 主権権力と剥き出しの生』高桑和巳訳、以文社、2007年、348頁。

和』講談社文庫、1986年、17-26頁。

「四月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて」『村上春樹全作品1979～1989⑤ 短篇集II』講談社、1991年、23-30頁。

「パン屋襲撃」『早稲田文学』65号、1981年、40-43頁。

「パン」『夢で会いましょう』冬樹社、1981年、155-161頁。

『パン屋を襲う』新潮社、2013年。

「パン屋再襲撃」『パン屋再襲撃』文春文庫、1989年、9-35頁。

「再びパン屋を襲う」『パン屋を襲う』25-74頁。

## 2 英語

“On Meeting My 100 Percent Woman One Fine April Morning.” Trans. Kevin Flanagan and Tamotsu Omi. *New Japanese Voices: The Best Contemporary Fiction from Japan*. Ed. Helen Mitsios. The Atlantic Monthly Press, 1991, pp. 23-28.

“On Seeing the 100 Perfect Girl One Beautiful April Morning.” Trans. Jay Rubin. *The Elephant Vanishes*. Alfred A. Knopf, 1993, pp. 67-72.

“The Second Bakery Attack.” Trans. Jay Rubin. 1992. *The Elephant Vanishes*. Alfred A. Knopf, 1993, pp. 35-50.

## 3 スペイン語

“Sobre el encuentro con una chica cien por cien perfecta en una soleada mañana del mes de abril.” Trans. Cordobés González and Yoko Ogihara. *El elefante desaparece*. Tusquets Editores, 2016, pp. 75-81.

“Nuevo ataque a la panadería.” *El elefante desaparece*, pp. 41-56.

*Asalto a la panaderías*. Trans. Lourdes Porta, 2015.

## 4 ドイツ語

“Wie ich eines schönen Morgens im April das 100%ige Mädchen sah.” Trans. Nora Bierich. *Wie ich eines schönen Morgens im April das 100%ige Mädchen sah*. BTB Taschenbuch, 2008 [1996], pp. 9-13.

“Der Bäckereiüberfall.” Trans. Nora Bierich. *Der Elefant verschwindet*. BTB Taschenbuch, 2009 [1995], pp. 45-49.

“Der zweite Bäckereiüberfall.” *Der Elefant verschwindet*, pp. 50-66.

*Die Bäckereiüberfälle*. Trans. Damian Larens. DuMont Buchverlag Gruppe, 2012.

## 5 フランス語

«À propos de ma rencontre avec la fille cent pour cent parfaite par un beau matin d’avril.» Trans. Corinne Atlan. 1998. *L’éléphant s’évapore*. Belfond, 2008, pp. 87-92.

«La seconde attaque de boulangerie.» Trans. Corinne Atlan. 1998. *L’éléphant s’évapore*. Belfond, 2008, pp.

反復されるアダプテーション—「パン屋（再）襲撃」および「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて」映像化作品におけるグローバル時代の戦術—（藤城）

47-67.

*Les attaques de la boulangerie*. Trans. Hélène Morita and Corinne Atlan. Belfond, 2012.

## 6 ロシア語

〈О встрече со стопроцентной девушкой погожим апрельским утром.〉 Trans. Sergei Logachev. «Хороший день для кенгуру.» Eksmo, 2006, pp. 13-20.

〈Повторное нападение на булочную.〉 Trans. E. Ryabova. «Исчезновение слона.» Eksmo, 2009, pp. 5-26.

## 7 ポルトガル語

“Ao ver a rapariga cem por cento perfeita numa bela manhã de abril.” Trans. Maria João Lourenço. *O elefante evapora-se*. Casa das Letras, 2010.

“Sobre a garota cem por cento perfeita que encontrei em uma manhã ensolarada de abril.” Trans. Lica Hashimoto. *O elefante desaparece*. Alfaguara, 2018.

“O segundo assalto à padaria.” Trans. Maria João Lourenço. *O elefante evapora-se*. Casa das Letras, 2010.

*Os assaltos à padaria*. Trans. Maria João Lourenço. Casa das Letras, 2015.

## 8 イタリア語

“Vedendo una ragazza perfetta al 100% in una bella mattina di Aprile.” *L’elefante scomparso e altri racconti*. Trans. Antonietta Pastore. Baldini & Castoldi, 2001.

“Il secondo assalto a una panetteria.” *L’elefante scomparso e altri racconti*.

*Gli assalti alle panetterie*. Trans. Antonietta Pastore. Einaudi, 2016.

## 9 オランダ語

“Hoe ik op een zonnige ochtend in april mijn 100 procent perfecte meisje tegenkwam.” Trans. Luk Van Haute. *Kangoeroecorrespondentie*. Atlas Contact, 2012.

“De tweede broodjesroof.” *De olifant verdwijnt*. Trans. Jacques N. Westerhoven. Atlas Contact, 2008, pp. 49-71.

*De broodjesroofverhalen*. Trans. Jaques N. Westerhoven. Atlas Contact, 2012.

## 10 繁体字／簡体字中国語

“四月某個晴朗的早晨遇見 100%的女孩”《遇見 100%的女孩》賴明珠訳、時報文化出版、1995 年、19-26 頁。

“四月一个晴朗的早晨，遇到百分之百的女孩”《遇到百分之百的女孩》林少华訳、上海译文出版社、2021 年 [初出 2002 年]、8-14 頁。

《面包店再袭击》林少华訳、上海译文出版社、2008 年。

《再襲面包店》林少华訳、上海译文出版社、2017 年。



11 韓国語

- 〈4 월의 어느 맑은 아침에 100 퍼센트의 여자를 만나는 것에 대하여〉《4 월의 어느 맑은 아침에 100 퍼센트의 여자를 만나는 것에 대하여》 임홍빈訳、문학사상、2009 年、19-28 頁。  
《빵가게 재습격》 권남희訳、창해、2000 年。  
《빵가게를 습격하다》 김난주訳、문학사상、2013 年。

【付録 2】「4 月のある晴れた朝に 100 パーセントの女の子に出会うことについて」映像化作品リスト（公開日順）

『100%の女の子』（山川直人監督、1983 年、11 分、日本語）

- 英語タイトルは *A Girl, She Is 100 Percent*。タイトルおよびエンド・クレジットは英語で表示される。現実のシーンはカラー、物語内物語は着色された白黒フィルムで表示される。
- シネマンブレインより日本版 DVD 発売（2001 年）

100%（Jed Gilchrist 翻案、1997 年、8 分 46 秒、英語）

- VHS をデジタル化してアップロードしたと見られる学生映画。ヴォイスオーバーは会話の一部として提示されており、軽妙な会話劇として構成されている。
- <https://www.youtube.com/watch?v=q9gLOLgv60c>（YouTube、2007 年 7 月 31 日）

*Das 100%ige Mädchen*（Steph Ketelhurt 監督、2002 年、3 分、ドイツ語）

- 出会いのシーンはなく、翌日の会話で説明されるのみ。ヴッパータールで撮影。Digital Cinematography: Was geschah wirklich in Wuppertal のセミナーワークショップで制作。
- <https://vimeo.com/8812337>（Vimeo、2010 年 1 月 18 日）

*On a Winter's Day*（Steven J. Quinn 監督、2003 年、8 分 41 秒、英語）

- スターリング大学の学内映画祭 AirTV で受賞。マッセルバラ（スコットランド）で撮影。
- <https://www.youtube.com/watch?v=yTE-4U-cN9s&t=18s>（YouTube、2006 年 9 月 23 日）

100% Perfect Girl（Jon Ougie Pak 監督、2004 年、4 分 40 秒、英語）

- School of Visual Arts の学生が制作。全編白黒。2006 年のトライベッカ映画祭に出品（Official Selection）。
- <https://www.youtube.com/watch?v=PqoHeEqgaFQ&t>（YouTube、2008 年 12 月 7 日）
- [https://www.imdb.com/title/tt0823407/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_2](https://www.imdb.com/title/tt0823407/?ref_=fn_al_tt_2)（IMDb）

*The 100% Perfect Girl*（Gregory Bourdeau 監督、2005 年、14 分 36 秒、英語）

反復されるアダプテーション—「パン屋（再）襲撃」および「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて」映像化作品におけるグローバル時代の戦術—（藤城）

- 秋のポートランドが舞台。Sonoma International Film Festival に出品。
- <https://vimeo.com/26350858> (Vimeo、2011年7月12日)
- [https://www.imdb.com/title/tt1554529/releaseinfo/?ref\\_=tt\\_dt\\_rdat](https://www.imdb.com/title/tt1554529/releaseinfo/?ref_=tt_dt_rdat) (IMDb)

*On Seeing the 100% Perfect Girl One Beautiful April Morning* (Tom Flint 監督、2006年、30分43秒、英語／日本語)

*On Seeing the 100% Perfect Girl* (Hiroyuki Oda [小田浩之] 監督、2006年、25分35秒、日本語／英語)

- 共同監督により、2つの異なるバージョンを制作。両作とも物語内物語はセピア色で英語。
- <https://web.archive.org/web/20080719134330/http://en.con-can.com/watch/preview.php?id=20085028> (第5回 Con-Can ムービーフェスティバル [Wayback Machine])

*On Seeing the 100% Perfect Girl One Beautiful April Morning* (dontvu 監督、2007年6月6日、2分28秒、ダイアログなし)

- アジア系の男性が自転車に乗って道路を走る映像にジーン・セバークの写真が短く挿入される。音楽は、イェンス・レークマンの「I Saw Her in the Anti-War Demonstration」。
- <https://www.youtube.com/watch?v=2GT3DHNQY34>

*On Seeing the 100% Perfect Girl* (Dan Dredger 監督、2008年3月20日、3分39秒、英語)

- インタビュー形式。スクリーンの投影を活用。物語内物語はなし。
- <https://www.youtube.com/watch?v=IgkRsis3yGY>

*100% Perfect Girl* (Jonathan Jacob 監督、2008年4月27日、8分58秒、英語)

- School of Visual Arts New York City の初年度最終課題として制作。女性が主人公。
- <https://www.youtube.com/watch?v=CI-cm7wgpAI>

《遇見100%女孩 (Meet 100% Perfect Girl)》(陳綺婷、何靜怡、紀欣欣監督、2008年9月30日、4分10秒、広東語)

- Storytelling の課題として作られた学生映画。物語内物語の部分はアニメーションで表現されている。
- <https://www.youtube.com/watch?v=eN8UsLVSf2k>

《100 퍼센트의 여자아이를 만나는 일에 관하여》(オ・セボム監督、2008年、8分5秒、韓国語)

- 主人公の画家になる夢への言及など青春映画として物語を膨らませている。物語内物語はなし。男友だちとの会話が中心となる。第9回全州国際映画祭に出品。

- <https://vimeo.com/48939266> (Vimeo、2012年9月6日)

*100% Perfect Girl* (Aaron Rotenberg 監督、2009年4月14日、4分16秒、英語)

- コロンビア大学バーナード・カレッジの学生が Campus Movie Fest のために制作。

- <https://www.youtube.com/watch?v=Bd0rryubYdo>

*On Seeing the 100% Perfect Girl One Beautiful April Morning* (Tracy Ma 監督、2010年3月11日、1分7秒、英語)

- 作品の導入部分のヴォイスオーバーと短編集『象の消滅』のCM。York/Sheridan Joint Program in Design の課題。

- <https://vimeo.com/10098189>

*Haruki Murakami 100% Perfect Girl* ([Becky Fuller 監督]、2010年4月7日、3分56秒、英語)

- 大学生のグループ制作。イギリスで撮影。主人公が女性を荒々しく連れ去り、監禁する。ホラー映画風の演出。

- <https://www.youtube.com/watch?v=60B2r9qAMjc>

*Por falta de palabras* (Sam García Jiménez / J.M. Castelán 監督、2010年6月22日、9分55秒、スペイン語)

- スライドショー形式で静止画が表示される。監督の Sam García Jiménez はメキシコ、ベラクルス州のエウロ・イスパノアメリカナ大学出身。

- <https://www.youtube.com/watch?v=0jUSEWBRvvg>

*On Seeing the 100% Perfect Girl One Beautiful Sept. Morning* (Helen Jian 監督、2010年12月21日、6分44秒、英語)

- ボストン大学卒業制作。監督は中国系。Jay Rubin の訳文をパラフレーズしてヴォイスオーバーに使用。主人公が女性を尾行する。

- <https://vimeo.com/18073707>

*On Seeing the 100% Perfect Girl Part 1* (監督名不明、2011年3月27日、2分7秒、英語)

- コンピュータ・アニメーションの人物が英訳の文章を読み上げ、時おり効果音が挿入される。投稿者は Part 2 以降をアップロードしていない。

- <https://www.youtube.com/watch?v=cZ0RStTWrgQ>

反復されるアダプテーション—「パン屋（再）襲撃」および「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて」映像化作品におけるグローバル時代の戦術—（藤城）

*Seeing the 100% Perfect Girl*（Vincent Trinh 監督、2011年7月25日、12分9秒、英語）

- 7月に改変。原作の性的な言及を回避。カリフォルニア大学デーヴィス校の学生による制作。
- <https://www.youtube.com/watch?v=MmpEN3SXzBk>

*On Seeing the 100% Perfect Girl One Beautiful April Morning*（[David Leem 監督]、2012年3月6日、9分16秒、英語）

- 無言で並んで座る男性2名の後ろ姿にジェイ・ルービンの英訳文がテロップで表示される。物語の途中でビデオが終わる。
- <https://vimeo.com/38059448>

*The 100% Perfect Girl*（監督名不明、2012年5月13日、11分4秒、英語）

- 物語内物語のシーンを夜間撮影。カリフォルニアで撮影されたと推測される。
- <https://www.youtube.com/watch?v=NvPG1w0GWX4>

*On Seeing the 100% Perfect Girl One Beautiful April Morning*（Shoko Chou 監督、2012年7月20日、8分9秒、英語）

- ザ・ビートルズ「ノルウェーの森」を使用。カリフォルニア大学アーヴァイン校の制作クラスの課題。監督は台湾出身。
- <https://www.youtube.com/watch?v=YkdedKCdyUY>

*Upon Seeing the 100% Perfect Girl*（Mia Deng 監督、2012年7月31日、5分0秒、英語）

- アニメーション。
- <https://vimeo.com/46678661>

*Das 100%ige Mädchen*（Joris Noordermeer 監督、2012年10月13日、10分2秒、ドイツ語）

- エンド・クレジットは英語。英語字幕は Jay Rubin の訳文にもとづく。
- <https://vimeo.com/51345615>

*On Seeing the 100% Perfect Girl One Beautiful April Morning*（Y10 翻案、2013年7月2日、3分43秒、英語）

- 制服を着た男子生徒たちによって演じられるスキットを撮影した作品。教室の他の生徒の笑い声が合間に聴こえる。
- <https://www.youtube.com/watch?v=GjdxX4rKMc>

*100% Perfect Girl: Sometimes Wait Is Not Worth It.*（Roshan Suryaprakash Kingar 監督、2014年1月9日）

日、6分31秒、英語)

- インド、ナビムンバイで撮影。2011年に撮影、2014年に編集。
- <https://www.youtube.com/watch?v=4LG62SECjpc>

*Chica 100 Perfecta* (Brenda de la Rosa García / Fernando Carmona Mendoza 監督、2014年1月17日、2分32秒、スペイン語)

- 全編中間字幕を表示してサイレント映画を模した演出が行われる。
- <https://www.youtube.com/watch?v=3hBVEGm9LTw>

*On Seeing the 100% Perfect Girl One Beautiful April Morning* ([Giannreli Vega 監督]、2014年7月9日、8分1秒、英語)

- 高校2年生の英語文学の授業の最終課題。原作どおりに「原宿」とヴォイスオーバーが説明。
- <https://www.youtube.com/watch?v=QKFUFROCvko>

*perfect girl?* ([Kai Niihara 監督]、2014年11月15日、1分25秒、ダイアログなし)

- 主人公は、100%だと思った相手の女性の顔にあざを見つけて、30%に評価を落とす。趣味の悪いパロディー作品。同じ内容が二度繰り返される。
- <https://vimeo.com/111916115>

*Perfect Girl* (Jacelle Bonus 監督、2014年11月30日、6分11秒、英語)

- フィリピン大学ディリマン校マス・コミュニケーション学部放送コミュニケーション学科のビデオグラフィーの授業の課題作品。
- <https://www.youtube.com/watch?v=p7D2AIYJSDU>

*On Seeing the 100% Perfect Girl One Beautiful April Morning* (監督名不明、2014年12月3日、2分2秒、ダイアログなし)

- 米国ワシントン DC の Union 駅で撮影されたと見られる。音楽に乗せて東アジア系男性の顔の見えない女性との出会いが描かれる。
- <https://www.youtube.com/watch?v=AGBffB3QOqo>

*On Seeing the 100% Perfect Girl* (Laura Holliday 監督、2014年12月12日、1分24秒、英語)

- 前半のシーンの一つを映像化。出会いのシーンはなし。
- <https://vimeo.com/114320907>

*The 100% Perfect Girl* ([April Alfonso 監督]、2014年、3分、英語)

反復されるアダプテーション—「パン屋（再）襲撃」および「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて」映像化作品におけるグローバル時代の戦術—（藤城）

- Midterm (Group) Project（学期中間課題）。アニメーション。物語内物語の部分はロボットのアニメーションで表現される。
- <https://vimeo.com/230545341>（Vimeo、2017年8月21日）

*Segundo*（Julieta Amador 監督、2015年2月2日、2分59秒、ダイアログなし）

- カタルーニャ映画・音響映像学校。冒頭で *adaptación libre*（自由な翻案）と注記される。一度は原作どおりにただすれ違いが、男性が女性を引き留める。セリフは一切なし。
- <https://vimeo.com/118471621>

『4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて』（木俣恵太監督、2015年7月21日、22分5秒、日本語）

- ヴォイスオーバーなし。物語内物語の会話はオリジナル。
- <https://www.youtube.com/watch?v=1fQZN-8sKg8>

『普通すぎる女の子』（監督名不明、2015年9月29日、3分45秒、日本語）

- 女性は「渡邊とおる」宛の手紙を持つ。都はるみ「フレンド東京」ほか使用。物語内物語はなし。
- <https://vimeo.com/140828084>（“The 100% Perfect Girl”、Vimeo、2015年9月29日）

*The 100% Perfect Girl*（Johan Stavsjö 監督、2015年、14分、英語）

- ペース大学で制作された作品。Pace Student Film Festival で Best Narrative Feature と Best Director を受賞している。
- [https://m.imdb.com/title/tt6023608/?ref\\_=tt\\_mv\\_desc](https://m.imdb.com/title/tt6023608/?ref_=tt_mv_desc)（IMDb）

*A 100% Perfect Girl*（Zoe Dong 監督、2016年4月28日、6分51秒、英語）

- レズビアン女性が主人公。Smith College（オハイオ州）、Introduction to Video Production の最終課題。
- <https://vimeo.com/164631119>

*The Perfect Man*（Vicki Van Chau 監督、2016年9月28日、3分45秒、英語）

- Canada Council for the Arts の出資による、Herland Video Production Mentorship の課題作品。村上の短編から着想を得た（inspired）とある。女性目線で完璧な男性と道ですれ違った体験が描かれる。
- <https://vimeo.com/184646349>

*Sobre encontrarse a la chica 100% perfecta una bella mañana de abril*（Ernesto Galicia / Martín Flores 監

督、2016年11月20日、5分40秒、スペイン語)

- メキシコのベラクルスで撮影されたと見られる。
- <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=g0KOPnDRkZg>

*Comment par un beau matin d'avril* (Alexandre De Bellefeuille 監督、2015年、9分、フランス語)

- ケベックの作品。Quebec Film Festival に出品された。
- <https://www.quebeccinema.ca/films/comment-par-un-beau-matin-davril>

*Mi chica 100% en una mañana de Abril* (Ding Yan Yun 監督、2017年5月15日、3分32秒、スペイン語)

- 監督は劇中の女性の役も演じている。坂本龍一の「Tokyo Story」が使用される。
- <https://vimeo.com/217592856>

*Zweifel* (Jochen Haussecker 監督、2017年11月21日、4分34秒、ドイツ語)

- 人形劇。
- <https://vimeo.com/243890491>

*On Seeing the 100% Perfect Girl One Beautiful April Morning* ([Jordan Lee 監督]、2018年3月29日、1分59秒、英語)

- 主人公を演じる中国系の少年 Jordan が中心となり、学校の課題として制作したと見られる作品。“A 100% perfect girl doesn't guarantee a 100% perfect ending.” (100%の女の子は100%の完璧なエンディングを保証しない) という教訓めいたメッセージが最後に表示される。
- <https://www.youtube.com/watch?v=AXh0R2Xk2jQ>

*Sobre encontrarse a la chica 100% perfecta una bella mañana de abril* (Linda Esmeralda Uribe Barrón 監督、2018年11月29日、8分47秒、スペイン語)

- 全編白黒。
- <https://www.youtube.com/watch?v=y68RwiRu744>

*On Seeing 100% Perfect Girl* (JT Production 制作、2019年5月24日、3分50秒、英語)

- バーミンガム・メトロポリタン大学 James Watt College の学生によって英国バーミンガムの市街地で撮影されたと見られる作品。
- <https://www.youtube.com/watch?v=J1Oc2lTxR9g>

*Por falta de palabras* (Giovanny Sepúlveda 監督、2019年12月10日、8分37秒、スペイン語)

反復されるアダプテーション—「パン屋（再）襲撃」および「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて」映像化作品におけるグローバル時代の戦術—（藤城）

- メキシコの作品。主人公の友人を幻影として描く、クラスメイトの女性に無理やりキスをして責められるなど、オリジナルの展開が盛り込まれている。
- <https://www.youtube.com/watch?v=YslPUWM4ZSw>

*MV 'On Seeing the 100% Perfect Girl One Beautiful April Morning'*（監督名不明、2021年2月26日、4分30秒、英語）

- タイで制作されたとみられる。主人公が夢の中で100%の女の子と結ばれるシーンでは、タイの歌手 Danupol Kaewarn が歌う懐メロ「ตายทั้งเป็นก้อรอด」（生きたまま死ぬ）が挿入される。
- <https://www.youtube.com/watch?v=FDGYTyS3pyY>

«СТОПРОЦЕНТНАЯ ДЕВУШКА»（Azat Khakimov / Alexander Kostylev 監督、2021年3月14日、9分37秒、ロシア語）

- 1場面でも物語が完結する。Khakimov 監督はカザフスタンをベースに活動している。
- <https://www.youtube.com/watch?v=YTQGa2Swx48>

*After Haruki Murakami's Short Story On Seeing the 100% Perfect Girl One Beautiful April Morning*（Shoki Lin 監督、2021年7月13日、9分22秒、英語）

- ヴァイオリンとピアノ演奏にヴォイスオーバー付きのアニメーションが伴う。National Arts Council Singapore's Digital Presentation Grant の助成を受ける。
- <https://www.youtube.com/watch?v=awXRIJdQIJY>

*On Seeing the 100% Perfect Girl One Beautiful April Morning*（John Caudill 監督、2021年10月1日、2分6秒、英語）

- ノースカロライナ大学人文学部の学生による制作。登場人物たちはマスク着用。全編白黒。物語内物語はなし。
- <https://www.youtube.com/watch?v=Y7HsxsHevRc>

*The 100% Perfect Girl*（Ada Hu 監督、2021年10月23日、13分9秒、英語）

- 上海市で撮影。エンド・クレジット後にビートルズの「ノルウェーの森」をサウンドトラックにした「パン屋再襲撃」の予告あり。
- <https://www.youtube.com/watch?v=jWKG9txzEKA>

*On Seeing the 100% Perfect Girl One Beautiful April Morning*（Abby Zhu 監督、2022年11月22日、10分14秒、英語）



- 上海市で撮影。レズビアン女性の物語に改変されている。デートのシーンでは韓国ドラマ『トッケビ〜君がくれた愛しい日々〜』（2016年）でも使用された Eddy Kim の《이쁘다니까》が使用されている。
- <https://vimeo.com/769773516>

【付録3】「パン屋襲撃」「パン屋再襲撃」映像化作品リスト（公開日順）

『パン屋襲撃』（山川直人監督、1982年、16分、日本語）

- ヴォイスオーバーおよびセリフの大半は原作どおりに展開する。場面外のショットや中間字幕の挿入により、ヴォイスオーバーの例示や新しい意味の加味を行う。“Attack on a Bakery”の題でメルボルン国際映画祭（ベストフィルム賞ほか受賞）など海外の映画祭に出品。
- シネマンブレインより日本版 DVD 発売（2001年）

*The Second Bakery Attack*（Wolf Baschung 監督、1998年、14分、英語）

- サンダンス映画祭、ドーヴィル映画祭、ロンドン映画祭などに出品。
- 監督は現在映像を所持していないが、ジョージア大学が VHS を所蔵している。

*Der Eisbär*（Til Schweiger 監督、1998年、87分、ドイツ語）

- 三組の主人公を中心に構成される長編群像劇の一部が「パン屋再襲撃」にもとづいている。ファストフード店を襲う主人公は新婚夫婦から友人同士の男性二名に置き換えられている。
- 日本未公開。Constantin Video よりドイツ版 DVD 発売（1999年）

*The Second Bakery Attack*（Sohrab Noshirvani 監督、2008年5月14日、8分15秒、英語）

- 襲撃のシーンの直前、マクドナルドに到着する時点までを描いた作品。顔は出ないものの、回想シーンに夫の相棒が登場する。
- <https://www.youtube.com/watch?v=5JtHtE3Y-7U>

*The Bakery Overture - Trailer*（監督名不明、2009年1月8日、48秒、英語）

- 自主映画 *The Second Bakery Attack* の予告編。詳細および本編の有無は不明。
- <https://www.youtube.com/watch?v=9yMILsJTZec>

*Der Bäckereiüberfall*（Matthias Quaas / Giancarlo Pugliese 監督、2009年8月15日、1分2秒、ドイツ語／英語）

反復されるアダプテーション—「パン屋（再）襲撃」および「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に会うことについて」映像化作品におけるグローバル時代の戦術—（藤城）

- BOD Videowettbewerb 応募作。全編白黒。中間字幕を用いたサイレント映画風の演出。作中に登場するワグナーの「トリスタンとイゾルデ」を使用。英語版もあり。

- <https://www.youtube.com/watch?v=qctYe97uQLo>

- <https://www.youtube.com/watch?v=LlSZEoy0caw> (YouTube、2009年8月16日、英語版)

*The Second Bakery Attack [Official Trailer HD]* (監督名不明、2010年3月11日、2分20秒、英語)

- 半年先の“November 4, 2010”に Arielle Ramirez 監督の *The Second Bakery Attack* が公開されるとする自主制作の予告編だが、実際に映画本編が完成したかは不明。

- <https://www.youtube.com/watch?v=Py-1rpjOv8s>

『パン屋再襲撃』 (*The Second Bakery Attack*、カルロス・キュアロン監督、2010年、10分14秒、英語)

- 監督の兄のアルフォンソ・キュアロンが製作総指揮を務める。ショートショート フィルムフェスティバル&アジアの主催により、東京都写真美術館で世界初公開された。

- <https://vimeo.com/759362803> (Vimeo、2022年10月11日)

『アコースティック』 (어쿠스틱、ユ・サンホン [유상헌] 監督、2010年、88分、韓国語)

- 三話構成の長編映画の第二話「パン屋襲撃事件」が「パン屋襲撃」に基づく。CNBLUEのメンバーを主人公に Kpop で成功を目指す二人が音楽好きのパン屋と取り引きする。

- ポニーキャニオンより日本版 DVD 発売 (2012年)

*The Second Bakery Attack* (Ian 監督、2011年5月26日、3分16秒、英語)

- “A student reworking” (学生による改作) と説明される。マクドナルドの看板から撮影地はスウェーデンと見られる。

- <https://vimeo.com/24256740>

*The Second Bakery Attack* (Gema Suárez 監督、2012年11月23日、8分20秒、英語)

- ラス・パルマス・デ・グラン・カナリア大学の学生が制作。夫婦の代わりに大学のクラスメイトの二人が主人公となり、全員女性によって演じられる。

- <https://www.youtube.com/watch?v=bSS-HRtMMFg>

*Snack Attack* (2012年11月28日、2分38秒、ダイアログなし)

- 「パン屋再襲撃」の映像化。韓国系の女性とアフリカ系男性がマクドナルドを襲う。

- <https://vimeo.com/54484683>

*The Third Bakery Attack* (Brienne Jones 監督、2013年2月12日、1分57秒、ダイアログなし)

- 撮影地はアメリカか？ 登場人物が英訳の「パン屋再襲撃」を読んでマクドナルドを襲うという内容。

- <https://vimeo.com/search?q=bakery%20attack>

*Another Bakery Attack (Dan Louis Scoot Zach)* (監督名不明、2014年5月30日、4分22秒、英語)

- 「パン屋再襲撃」の新婚夫婦を男性の友人同士に置き換えた学生映画。一部のシーンは携帯電話の縦長の画面で撮影されている。

- <https://www.youtube.com/watch?v=pt7PG31QK-U>

《빵가게 습격 재해석》(Chae-yeon Ma 監督、2014年10月19日、1分50秒、ダイアログなし)

- 冒頭の「2014\_1 Visual Contents Design」という文言から、授業課題であると考えられる。「パン屋襲撃再解釈」と題し、ラジオから流れるワグナーの音楽に北朝鮮のプロパガンダ放送の音声が重ねられる。

- <https://vimeo.com/109368233>

*The Second Bakery Attack* คำสารภีภาพยนตร์ (Hakuna Film Production、2014年12月21日、9分47秒、タイ語)

- 人文社会科学部映画テレビ学の最終課題。かつての相棒は女性が演じている。

- <https://www.youtube.com/watch?v=8thtzRd6yZI>

*Gorzko!* (Michal Wawrzeccki 監督、2014年、18分46秒、ポーランド語)

- カトヴィツェにあるシレジア大学クシトフ・キェシロフスキ映画学校の制作。「パン屋再襲撃」が原作。主人公の相棒は女性の恋人と明示され、主人公たちがパン屋に聴かされる音楽はワグナーではなくブッチーニの『トゥーランドット』である。

- <https://www.youtube.com/watch?v=3bcUdJZH4SA> (YouTube、2020年6月29日)

*The Second Bakery Attack* (Zhenzhong Zhu 監督、2016年7月4日、17分38秒、英語)

- New York Film Academy の学生映画。夫のかつての相棒が女性だったと解釈できる会話になっている。

- <https://www.youtube.com/watch?v=kjdDpTwhR48>

*The Second Bakery Attack* (監督名不明、2016年9月13日、1分46秒、英語)

- 2度目の襲撃から8か月後。3度目の襲撃を夢見る男性主人公は夢の中で第1回目の襲撃時のパン屋との取引を思い出し、車内で自分のこめかみを撃つ。

- <https://www.youtube.com/watch?v=BHo3ME7kKG8>

反復されるアダプテーション—「パン屋（再）襲撃」および「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて」映像化作品におけるグローバル時代の戦術—（藤城）

*Ponowny napad na piekarnie*（Dominika Struzik 監督、2017年5月2日、3分、ポーランド語）

- 「パン屋再襲撃」を原作とするアニメーション作品。音声は効果音と音楽のみで、ダイアログの内容は画面上に文字で表示される。「相棒」は男性。
- <https://vimeo.com/215638788>

*Bakery Attack*（[Abhinav Ankit Kashyap 監督]、2017年12月26日、11分3秒、ヒンディー語）

- Film and Television Institute of India の学生映画。「パン屋襲撃」の内容が描かれる。
- <https://www.youtube.com/watch?v=w6Pa6KIXZDk>

*The Second Bakery Attack (Official Trailer)*（監督名不明、2018年4月9日、1分8秒、英語）

- Betsally Falcone 監督による自主映画 *The Second Bakery Attack* の予告編。本編が制作されたかは不明。原作にある海底火山のメタファーを示唆するショットが挿入される。
- <https://www.youtube.com/watch?v=mpWBfknxM54>

【研究ノート】

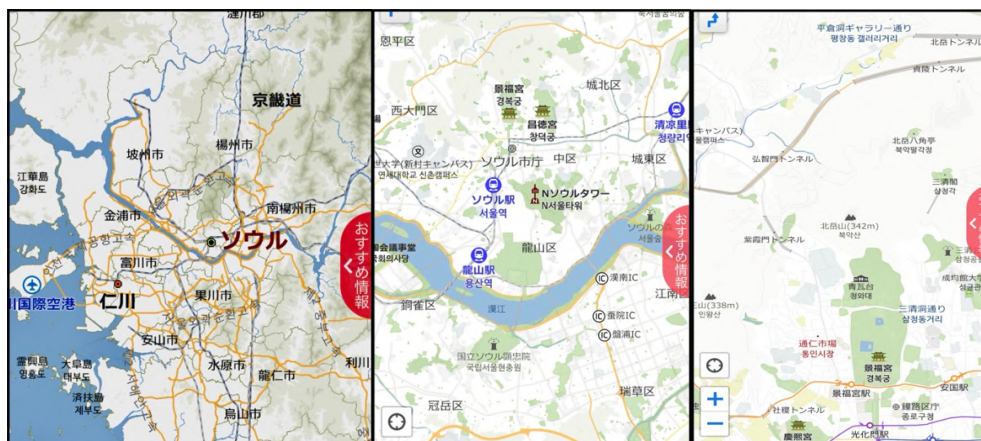
「バーニング」韓国調査  
—江南・平倉洞・厚岩洞・坡州市—

山根 由美恵  
(山口大学 講師)

はじめに

2023年9月7日～9日、イ・チャンドン監督の映画「バーニング」(2018:原作 村上春樹「納屋を焼く」)に関して、韓国ロケ地調査(ソウル市・坡州(パジュ)市)を行った。2020年頃から調査の計画は立てていたが、コロナ禍のため渡韓することができなかった。今回渡韓が可能になったため、誠信女子大学・趙柱喜研究員の協力の下、ロケ地調査を行った。以下、趙柱喜研究員からの聞き取り情報には(In)と記す。映画公開の2018年から5年経過していることもあり、施設の閉鎖や解体等があったことが残念であったが、今後の参考のために、そうした情報も記しておくこととする。

本稿は、地勢的なコンテクストを加えることで見えてくる人物像やテキストの解釈を行う。ソウル調査は、一：1ベンの住んでいた江南(カンナム)と2ベンの家族が住んでいると予想される平倉洞(ピョンチャンドン)という二つの富裕層が住む地域、二：ヘミが住んでいたソウルタワーに近い厚岩洞(フアムドン)地区について、格差の実態についての報告を行う。三では、ジョンスの実家がある坡州における北朝鮮との関係、およびジョンスの父についての考察を行う。



(コネスト韓国地図より)

- 一 ソウル富裕層地区について
  - 1 江南(ソウル南部):ベンの住んでいる地域

江南はソウル市の南、漢江（ハンガン）の南の地域であり、現在では江南区・瑞草（ソチョ）区を指すことが多い。<sup>1</sup>1990年代からビジネス・政治・教育・商業など江南に移りつつあり、高層ビルが建ち並ぶ。そのため、不動産価格の急上昇も起こっており、マンションは一棟が億を超え（4～5億も珍しくない）、若者は家を諦めるといった韓国の国政上の課題となっている（In）<sup>2</sup>。

「バーニング」でジョンスが弁護士に会いに行く場面がある。弁護士はジョンスに「私に言わせれば君の父親こそ小説の主人公だ。波乱万丈の人生だしな。／変わり者だったよ。まさに小説の主人公だろ。パジュ第一高校で1位だった。成績じゃなくてプライドが。／君の父親が中近東で苦勞して帰った時、私は“カンナムに不動産を買えば絶対に後悔しない”と／プライドが高くて買わなかった。／故郷で畜産業を始めたが失敗してあなつた。今もそうだ。被害者に頭を下げて謝って反省文と嘆願書を出せば執行猶予も望めるがイヤだと意地を張ってる。弁護士の話も聞かない。だから君を呼んだ。面会に行つてうまく話せ。カットならず反省文を書けて。明日にでもすぐ。分かつたろ？」（32：20～33：54：Blu-rayの時間数、以下同様）と話す。ジョンスの父は傷害のため現在留置場において、畜産業も失敗し、どん底の状態と言える。プライドの高さから人の助言を素直に聞くことができないジョンスの父は、江南で不動産バブルが起きる前に不動産を手に入れるチャンスがあつたにもかかわらず、坡州市での畜産業を選択し、失敗したと語られている。現在の江南でマンションを購入するには億以上がかかるため、この時点で不動産を手に入れていれば、それを元手に別の事業も可能であり、中流以上の暮らしが可能であつたことが示唆される。つまり、江南はジョンスの父が不動産を買っていたら、ジョンスが住んでいたかもしれない土地であつた。しかし、ジョンスは父の尻拭い（牛の世話）のため、ソウル市から坡州市の古い実家に戻ることになる。

この場面の後にベンが登場する（空港へ迎えに行く）。ジョンスはヘミにベンとの関係を問うことができないまま過ごしていたが、ヘミから電話で呼ばれて江南の盤浦洞（バンポドン）・ソレマウル地区のカフェに行く。ソレマウルは1985年に在韓フランス人学校がこの土地に移転したことでフランス人たちが多く居住し、フランス通り・フランスタウンと呼ばれている。その後フランス企業が入り、現在では在韓フランス人の約半数がソレマウル一帯に住んでいる。そのため、店や通りの雰囲気もフランス風のレストランやカフェなどが立ち並ぶ、セレブで閑静な街となっている。<sup>3</sup>ジョンスとヘミはこの後カフェ近くにあるベンのマンションに行くが、そこは閑静な高級マンションであつた（図1・図2）。なお、ベンが住んでいる地域を「バンポ」と呼んでいる。ベンが「同時存在」について語つた場面では、「自然の道德とは同時存在です」「僕はここにもあそこにもいる／パジュにもバンポにもいる／ソウルにもアフリカにもいる／そういうこと」（1:17:12～1:17:35）と語っている。

先述したように、ジョンスの父は江南に不動産を買うチャンスがあつたにもかかわらず、それを選ばなかつた。ジョンスのベンに対する嫉妬心は、単なる富裕層への妬みだけではなく、父の選択次第では自分も江

<sup>1</sup> 新聞記事では松坡区が入ることもある。

<sup>2</sup> N放世代：2015年の就職市場の新造語で、難しい社会的状況のために就職や結婚など様々なことをあきらめなければならない世代を意味する言葉。社会、経済的圧迫のため、恋愛、結婚、住宅購入など多くをあきらめた世代を指す用語であきらめたことが多すぎて数えることもできないという意味を持っている。既存の3放世代(恋愛、結婚、出産放棄)、5放世代(3放世代+私の家づくり、人間関係)、7放世代(5放世代+夢、希望)からさらに放棄しなければならない特定の数字が決まらず、いろいろなことをあきらめなければならない世代という意味から出てきた言葉である（In）。

<sup>3</sup> ソウル市観光情報公式サイトより。https://japanesc.visitseoul.net/GangnamArea/ソレマウル村/JPP011082

南に住んだ可能性もあったのに、現在では下層で生きざるを得ない現状から起こる昏い感情も含まれていたと考えられる。



(図1)



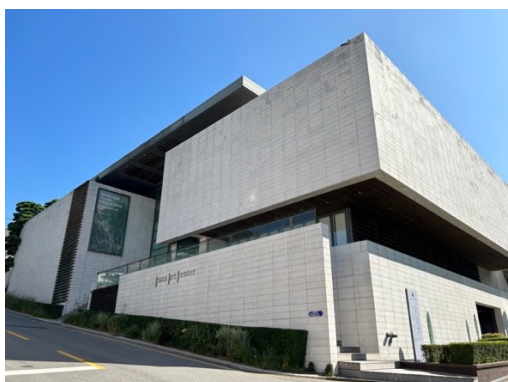
(図2)

(Donggwang-ro 43-gil 39)

## 2 平倉洞 (ソウル北部) : ガナ・アートセンター

映画の後半でジョンスがベンをストーキングする場面があるが、その一つにガナ・アートセンター (図3) がある。ガナ・アートセンターはソウル北部の平倉洞にあるが、平倉洞はソウルでも指折りの高級住宅地である。高級住宅が建ち並び、道路が非常に広い (図4)。韓国のドラマや映画の豪邸の場面で撮影されることが多い地域である。ソウル駅からは10キロくらいの距離であり、車は30分、バスでは50分を要する。

李氏朝鮮王朝は風水に基づく宮殿設計を行っており、景福宮 (キョンボックン) は北岳山 (プガッサン) を背後に置き、清溪川 (チョンゲチョン) が目の前にある吉地である。<sup>4</sup>平倉洞は景福宮の北の地域であるが、景福宮に關係する貴族階級 : 兩班 (ヤンバン) の居住地の一つであったため、高級住宅地としての歴史も長い。ただし、現在では傾斜が多い (後ろに北漢山 : プカンサン) ことや、ソウルから離れ交通などが不便なため、便利な江南に引っ越す富裕層が増えているという (In)。その際、住んでいた邸宅を別荘としておく、もしくは賃貸物件として貸す人もいるようである (In)



(図3)



(図4)

<sup>4</sup> 朴賛弼「ソウル都城における宮殿の位置づけに関する研究」(『関西大学東西学術研究所紀要』2013、p58～59)

平倉洞は美術館が多く、住宅街の中に美術館やギャラリーが点在することでも有名である（ギャラリー通り）。韓国の美術館は富裕層と関係が深く、展示された絵画を鑑賞だけではなく、投資の目的で購入することも多いそうである（In）。稿者が訪れた日は、Rim Dongsik 氏の作品を無料で見ることができた（図5）。

ガナ・アートセンターでジョンスはベンが家族とともに食事をする姿を観察していたが、この行動は東京の街中で美術館に行くという行動とは違う意味を持っている。平倉洞の高級住宅地にあるガナ・アートセンターはソウルを中心地から離れているため、庶民が気軽に美術を見に行くという所ではなく、富裕層が自宅（もしくは別宅）近くのアートを見る、もしくは芸術が好きな人がその意図で訪れるという場合が多い。そのため、ジョンスがボロボロのトラックでガナ・アートセンターを訪れたのは悪目立ちする行動であった。

ガナ・アートセンターでベンは家族と食事を取っているが、この行動からベンの家族が平倉洞に本宅（もしくは別宅）を持つ家系であることが示唆される。映画でベンは何の職業を行っているか明確ではなく、自らは「遊んでいます」（48：38）と語っているが、家族との場面が挿入されることで、ベンが富裕層出身であることを伝えている。ここで強調されるのは、富裕層と庶民（下層）の超えられない壁であり、富裕層はその資産を子孫に継承し続け、下層の人間は這い上がれない。格差を破壊することは非常に難しいことを伝えている。なお、ベンが食事をしたガナ・アートセンター内のレストランは2年前に閉鎖され、現在は休憩スポットとなっている（図6）。



(図5)

(図6)

## 二 厚岩洞（ソウル中央）

ヘミのアパートは厚岩洞（フアムドン）地区にある。ソウル駅東側と南山の間にあり、厚岩市場等、庶民の生活が垣間見られる地域である。ソウル駅から近いこともあり、日本統治下（1920年頃～1945年）は朝鮮総督府鉄道局の職員用官舎・朝鮮銀行の社宅や、日本風の家屋が建てられ、日本人の高級住居地も存していた。<sup>5</sup>終戦後は韓国政府から民間に払い下げられ、そのまま住宅として補修・改築しながら使われてきた。

<sup>5</sup> 五島寧「京城の市街地整備における日本人居住区の影響に関する研究」（『都市計画論文集』2013、pp. 515-517）



現在は南山の麓のための急傾斜の坂と狭い道路の不便さから、空き家も増えている。町並みとしては日本統治下に作られた赤煉瓦の色が多い。近年レトロな雰囲気を楽しむためのカフェなどが作られつつあるが、部分的かつ小規模な開発に止まり、ソウルタワー（南山タワー）に近接したきらびやかなソウルの中で取り残された影のような地域と言える。ソウル市では消防車進入が不可である地域に関する対策に苦心しているが、一番多いところがフアムドンがある龍山区となっている（In）。一台分、もしくは路駐用のスペースと一台分がギリギリ走れるスペースの道路が多く、整備が及んでいない（図7）。また、電線も低い位置で何本も表に出た形となっており、都市計画が進んでいないことが如実に表れている（図8）。アルバイト生活をし、アフリカ旅行後は一文無し状態となっていたヘミが住居として選択するのは納得できる環境である。



(図7)

(図8)



(図9 : 11 : 39)

ヘミのアパートは現在も使用されている現実の建物が使用された（図10・図11）。関係者以外の中には入れない。厚岩洞地区をソウル在住（生まれ・育ち）の趙先生も初めて訪れたと言われ、韓国人にとってあまり馴染みのない土地のようなのである。小さな路地が入り組んでおり（図12）、かなり迷うものとなった。建物は急斜面の坂にあり、横幅が非常に狭いもので、廊下スペースは存しない。一階に一部屋のみの設計になっており、ヘミが住んでいたのは3階である（図11）。



(図 10)

(図 11)

(図 12)

ジョンスがヘミのアパートへ初めて行ったとき、バス停から二人は歩いて向かった（図 15）。バス停はフアムドンであり（図 13・図 14）、アパートはそこから徒歩で 200 メートルくらいの距離である。ソウル駅からフアムドンまでバス停は 4 つのため、徒歩も可能である。繁華街でアルバイトするのも気軽にできる立地である。



(図 13)

(図 14)



(図 15 : 10 : 56)

ヘミのアパートは、旧京城護国神社址（108 階段）の近くでもある。日本軍が建立した京城護国神社は戦後すぐに解体され、現在は階段のみ残されている。政治的な意図をさりげなく残すイ・チャンドンの映画スタイルを鑑みると、ソウルの象徴であるソウルタワーの麓にありながら、旧京城護国神社址の近くで都市計画も進まず、日陰のようなアパートに住まざるを得ないヘミの現在の状況を、古びつつある植民地時代の日本建築を選択することでアイロニーとして示している。なお、経済格差を主題としたアカデミー受賞作「パラサイト」においても、厚岩洞は一部ロケ地（逃亡の際の階段の場面）として使用されている。<sup>6</sup>

### 三 坡州市（ジョンスの住居）

#### 1 坡州市について

ジョンスは父が留置場に入ったため、牛の世話をするために坡州市の実家に戻ることになった。そのため、坡州市が重要な舞台となっている。「バーニング」の特徴として、経済格差の問題と北朝鮮との関係を映画に組み込んでいる点がある。

坡州市は、韓国の北西部の京畿（キョンギ）道<sup>7</sup>北西部に位置し、軍事境界線（38 度線）を隔て北朝鮮と接する最前線の市である。板門店ともに市域に非武装地帯（DMZ）がある唯一の市でもある。軍事関係施設が多く（韓国軍だけでなく、米軍キャンプも 6 施設）、軍人がチェックするための検問所の数も多い。また、古来は農業が主な産業であり、米作が盛んで<sup>8</sup>、長湍豆（チャンダンコン）も有名である。1996 年に市へ昇格したことから、ベットタウンとしてのマンション、ヘイリ芸術村やロッテ・プレミアムアウトレットなどの娯楽関係施設の建設とともに、精密機械の製造業（LG ディスプレイ）、出版優遇措置としての出版団地の計画も進んだ。特に、坡州出版団地には 200 社以上の出版関係の会社があり、アジア出版文化情報センターも 2014 年に開館した。<sup>9</sup>このように、現在の坡州市は軍事以外の特色も生まれつつあるが、イ・チャンドンは坡州の表象を北朝鮮との関係と農業という要素に絞り込んでいる。都会と田舎、ソウルの高級住宅地で「遊んで暮らす」高等遊民と酪農・アルバイトを行う底辺の若者という格差を強調させるための選択であると言える。

ジョンスはトラックや電車でソウルに通っていたが、ソウル～坡州間は約 30 キロの距離である。ベットタウン化しているため移動に無理な距離ではないが、車では 1 時間半以上かかる（渋滞の場合更に時間がかかる）ため、それほど簡単に行き来できるものではない。ジョンスはヘミのために無理をしてソウルに通っており、ヘミの失踪後に行ったベンへの執拗なストーキングも何が何でも手がかりを見つけないというジョンスの執念の現れであることがわかる。

現在、ジョンスの家は解体され、平地化され、牛小屋のモデルの建物のみ残されている（図 16・図 17）。周囲の環境も新しい建物が建築中であり（100 メートル離れていないところにカフェが新設されていた）、

<sup>6</sup> [https://www.konest.com/contents/korean\\_life\\_detail.html?id=28481](https://www.konest.com/contents/korean_life_detail.html?id=28481)

<sup>7</sup> 行政単位。日本では北海道が相当する。

<sup>8</sup> 坡州米は王宮に献上されたほど品質が良く、全国的にも有名である。

<sup>9</sup> [https://www.paju.go.kr/user/register/BD\\_index.do](https://www.paju.go.kr/user/register/BD_index.do)（坡州市公式サイト）

<https://www.city.hadano.kanagawa.jp/www/contents/1001000001978/index.html>（姉妹都市：秦野市による坡州市の紹介）

少しずつ開発が入りつつある。なお、映画で印象的だった北朝鮮の対南放送も現在は行われていない（図18・図19）。



(図16)



(図17)



(図18)

(図19 : 1 : 03 : 01)

ジョンズが降りたバス停はそのまま残っているが、クモの巣などが多く、田舎の利用頻度が少ないバス停という点は、撮影時と同じ環境であると想像される（図20・図21・図22・図23）。



(図20)



(図21)



(図22)



(図 23 : 18 : 35)

先に、坡州市は軍事以外の特色も生まれつつあると述べたが、やはり第一の特徴として、北朝鮮に隣接する最前線という場であることは外せない。市内には多くの軍事施設があり、軍関係の車もソウル市内よりも多く走行していた。また、DMZ や板門店（稿者の滞在時は休止中）をめぐるツアーも盛んで、観光の面でも一番の特徴となっている。稿者はDMZ をめぐるツアーに参加したが、パスポート確認、軍人からの複数のID チェックやバス車外の写真を撮ることの禁止など、様々な制約があり、通常では感じられない緊張感を持った。現在韓国では北朝鮮が極秘で掘り進めたトンネルが4カ所発見され、うち一つは1990年代に発見された。坡州市は第3トンネル跡があり、その跡を見学することができる。北朝鮮が掘ったトンネルはまだあるのではないかとされており、同族が殺戮し合った朝鮮戦争の凄惨さと共に、現在の段階でも冷戦が終わっていないことをリアルに感じさせるものである。

イ・チャンドンは次のように語っている。<sup>10</sup>

「パジュはソウルから車で1時間ほどの場所です。昔は伝統的な農村だったのですが、今は農村の共同体が解体され、倉庫や工場や外国人労働者が目に付く場所に変化し、農村としてのアイデンティティを失ってしまった空間といえると思います。休戦ラインの川向こうの方には、北朝鮮が見え、対南放送のスピーカーの音が聞こえてくるのです。南北関係が今は良好になっているので最近では静かですが、撮影中はずっと聞こえていました。韓国社会の日常を象徴するような場所でもあると思います。表向きに、南北の緊張状態は目には見えないかもしれませんが、あの場所に行くと、それが日常になって、見えてくるような気がします。そういう意味で、韓国の現実を見せられる場所だと思うのです」

実際に坡州市やDMZに訪れることで、イ・チャンドンが語った「南北の緊張状態は目には見えないかもしれませんが、あの場所に行くと、それが日常になって、見えてくるような気がします」という言葉が実感をもって感じられた。拙稿で坡州という舞台について、「著者は、三人がパジュという場で会ったことが物語を暴力性に導いたという解釈を述べてみたい。物語中盤まで、三人はソウルで

<sup>10</sup> <https://eiga.com/news/20190201/13/>

何度か会っていたが緊迫した関係には至らなかった。パジュのジョンスの実家に二人はやってくるが、車から降りてすぐ北朝鮮のプロパガンダ放送が流れるシーンとなり、この場が冷戦が続く緊張状態であることを意識させている。その後、大麻を吸ったヘミが夕日を見ながら半裸で踊り、アフリカで感じた消滅願望を再認識し、涙を流す。また、ジョンスは父への憎しみを語り、ベンはハウスを焼く告白をする。三人それぞれが心の内奥にあった感情を顕在化した。ソウルではなくパジュという二国間の緊張状態が感じられる場で心の内奥を吐露したことが、物語を暴力性に導いてゆくと考えられないだろうか。つまり、場の持つ力（二国間の殺戮の歴史と現在も続く緊張関係）が、ジョンスの内奥を揺さぶり、それを暴力として発現させてしまう、という解釈である」と述べた。今回調査した坡州市の現実、この解釈を補強できるものとする。11ここで着目したいのは、北朝鮮との緊張関係の空気感が現在生きている格差社会に生きる若者の不満に火を付け、それが暴力として発現される可能性（危険性）である。これがイ・チャンドンの一つのメッセージであったと考えられる。しかし、「バーニング」の韓国国内の観客動員数は、海外で様々な賞を受賞12していることを鑑みると期待よりも少なく（528626人）、興行成績として満足できるものではなかったようである。13特に、結末が曖昧な点が賛否両論となった。複雑さと寓意による政治性の伝え方は、イ・チャンドンの「ペーパーミント・キャンディ」や「オアシス」ほど刺さらなかったようである。

## 2 ジョンスの父について

坡州の実家には父の写真が何枚か飾られている。ジョンスの父は若い頃に中近東に出かけ、帰国後、江南の不動産を買うのではなく、故郷の坡州に戻り、畜産業を始め、失敗した。「バーニング」は2018年の作で、ジョンスは大学を卒業し、兵役も行っている設定なので24歳前後、誕生年は1994年付近と推測される。1992年頃の穏やかな表情の写真（図25）は、姉がいることから、結婚前後の写真と想像される。図26には1980年5月14日という日付で、軍服を着て仲間と映った写真があることから、光州事件に軍人側として参加したと予想できる。光州で学生・市民軍と衝突した5月18日の直前の写真が飾られているということは、この後の事件で仲間が死傷した、もしくは市民軍への徹底的な弾圧を行ったことによる心身の不調のため、集合写真が撮れなかったことが想像される14。この後、父は中近東に向かった（図24）が、1970～80年代の韓国では中近東に出稼ぎに行く人が多かったため、中近東への出稼ぎ員となった可能性が高い。

15

11 山根由美恵「世界文学としての「バーニング」—村上春樹「納屋を焼く」を超えて—」（『広島大学大学院文学研究科論集』2019、pp.61-62）

12 「バーニング」は、第71回カンヌ国際映画祭の国際批評家連盟賞・バルカン賞、LA映画批評家協会（LAFCA）とトロント映画批評家協会（TFCA）では最優秀外国語映画賞を受賞した。

13 <http://www.koreanfilm.or.kr/eng/films/index/filmsView.jsp?movieCd=20173202>

14 文京洙『韓国現代史』（岩波新書・2005）によれば、「テレビは、連日、光州市民を暴徒呼ばわりし、この騒乱がスパイや不純分子の策動によるものだ」と報じた。新軍部は、湖南への差別的な眼差しに便乗して、反政府運動への見せしめとして光州を打ちのめそうとしていた」（p142）、「二〇〇一年までに韓国政府が確認した光州事件での犠牲者（死者）の数は、民間人一六八人、軍人二三人、警察四人、負傷者は四七八二人、行方不明者は四〇六人に達する」（p144）とのことである。（p144）

15 春木育美「韓国の外国人労働者制作の展開とその背景」に「1965年に設置された韓国海外開発公社は、国内の労働力を海外へ送る国家機関として機能し、炭鉱労働者や看護師、非熟練労働者を旧西ドイツや中東諸国に送り出していた」（『人文・社会科学論集』2010、p94）とある。



(図 24 : 20 : 28)

(図 25 : 20 : 30)

(図 26 : 20 : 34)

周知の通り、イ・チャンドンの代表作「ペーパーミント・キャンディ」(2000)で、光州事件は主人公ヨンホの人生を狂わせるターニングポイントとなっている。ヨンホは光州事件で、女子大生を助けようとした際に誤射して死なせ、そのことから自分の人生は汚れたものであり、初恋のスニムと共に歩めないと、彼女を遠ざけ、最後は「戻りたい」と叫びながら自殺を選ぶ。「バーニング」においても、父と光州事件の関わりは意識的に配置されていると考えられる。つまり、光州事件に参加することによって、元々プライドが高く、周囲から浮いていた父が、更に悪い運命に進んでいくきっかけである。光州事件後に中近東へ渡り、苦労したものの財をなすことはできなかった。中近東から帰った際、江南に不動産を買う選択肢もあったものの、坡州で畜産業を始める。1980年代後半から1990年代前半に坡州で畜産をするという選択は、ソウルでは就職できなかったある種の落伍者というイメージを持つという(In)。また、坡州の農家は、田舎であるので地域のコミュニティを大事にする。出身が坡州であるとは言え、高校ではプライドの高さが評判になっており、地元を離れ中近東に行っていたジョンスの父は、地域社会にうまく溶け込めず、周りの協力を得られず、失敗したことが容易に想像できる。落伍者というイメージを払拭する為に、周りを見返そうと誰にも協力を仰がず孤立し、その反動から暴力性が増すという負の連鎖が重なっていったのである。

この父の形象はフォークナー「Barn Burning」の父と重なり、父も暴力に起因する隣人トラブルから引っ越しを繰り返し、貧しい生活が続いている点に共通点が見られる。フォークナーとの相違点として、光州事件や北朝鮮との関係を組み込んでいる点が挙げられる。フォークナーとの関係は別稿で討究したい。

### おわりに

今回、ロケ地調査を行うことで、台詞になくとも映像で示す情報の多さを理解することができた。映像は文章よりも多くの情報を一瞬で示すことができるが、特に格差の問題は居住地や建物を示すことによって瞬時に表すことができ、映画というメディアの特色になっている。経済格差の問題は「パラサイト」でも描かれているように、現代韓国社会の喫緊の課題である。「バーニング」の特徴として、若者にくすぶる格差に対する不満を北朝鮮との緊張関係を通して暴力性に発現させるという表現方法があるが、暗喩的な形であったので、朝鮮戦争／格差それぞれに集中した映画よりもメッセージ性が伝わりにくいものとなっている。しかし、冷戦が未だに終わってい

ない状況と格差の問題を複合させた「バーニング」は、現代韓国の二つの問題に着目した優れた映画であると考えられる。

\*本報告は、清信女子大学・趙柱喜研究員の多大な御尽力によるものである。一日半、ご自身の車を出して、坡州市やソウル市の狭い道など、丁寧に探し当てていただき、また深い知識からの完璧な通訳を行っていただいた。記して深く謝意を述べたい。

\*引用は Blu-ray 版「バーニング 劇場版」（2018 TWBS-5145）による。



【研究ノート】

喪失と再生の過程を歩く  
—映画『すずめの戸締まり』における足元の描写—

伊藤弘了  
(熊本大学 准教授)

およそあらゆる物語は『人が歩いてきて穴に落ちる。落ちて死ぬ』か『穴から這い上がる』か、どちらかの話である、という説<sup>1</sup>があるという。この説に照らせば、『すずめの戸締まり』（新海誠監督、2022年）は後者、すなわち「穴から這い上がる」方の物語構造を採用していることになる。

もう少し映画に即した言い方をすれば、『すずめの戸締まり』は「深い喪失感を抱えた主人公の鈴芽が、自分の足で立ち上がり、歩けるようになるまでの物語」と要約することができるだろう。比喩的な言い方をしたが「自分の足で立つ」というのは、文字通りの意味でもある。『すずめの戸締まり』は、主人公が喪失から再生へと向かう過程を足元の描写によって表現しているからである。

映画は、少女がぬかるんだ草原を彷徨っているシーンから始まる。直後のシーンで、これが主人公・鈴芽（CV：原菜乃華）のしている夢であり、少女の正体が幼少期の鈴芽自身であることがわかる。幼い頃、鈴芽は岩手県に住んでおり、そこで東日本大震災に見舞われ、母親を津波で亡くしている。夢の内容は、鈴芽が実際に経験したことに基づいている。彼女は津波にさらわれて自分の前から突然いなくなってしまった母親を探していたのである。孤児となった鈴芽は、このトラウマ的経験による喪失感を抱えながら生きていくことになる。その後、鈴芽は叔母の環（CV：深津絵里）に引き取られて宮崎県に移住し、現在は17歳の女子高生になっている。

冒頭のシーンで注目すべきは、息を切らせて進む少女時代の鈴芽の覚束ない足元を、クローズアップで捉えたショットである [図1]。泥に塗れたスニーカーは、同時に鈴芽の心象を反映する小道具として機能している。やがて小高い丘の上に達した鈴芽は、歩を止めてその場にうずくまってしまふ。地震とは動かないはずの大地を揺るがす災害である。大地は動かないからこそ、人が拠って立つことのできる足場となる。地震は人々からその足場を奪うのである。

うずくまる鈴芽の耳に、誰かの足音が聞こえてくる。カメラはまず、彼女に近づいてくる人物の足元を捉え [図2]、その後、正面に回ってそのシルエットを写す。ゆったりとした服や風になびく長い髪の描写から、どうやら女性らしいことがうかがえる。だが、顔はよく見えないままである。

このように、映画は冒頭に謎を提示する。少女に近づくこの女性は誰なのか？ より正確に言い直せば、地面を力強く踏みしめるようにして歩きながら少女に近づくこの脚の持ち主は誰なのか？ 「深い喪失感を抱えた主人公の鈴芽が、自分の足で立ち上がり、歩けるようになるまでの物語」という先ほどの要約は、実はこの問いの答えを探し出す過程とぴったり重なるのである。

<sup>1</sup> 内田樹『映画の構造分析 ハリウッド映画で学べる現代思想』文春文庫、17頁、2011年。



[図 1]



[図 2]

鈴芽の足元は劇中で繰り返し強調される。たとえば、廃墟に出現した「後ろ戸」と呼ばれる扉をくぐる際にも足元のクローズアップが用いられている [図 3]。扉は「常世」と呼ばれる異空間の出入り口になっており、恐る恐る踏み出した鈴芽の靴先がその境界面に触れると、色合いを変えて元の景色に戻ってしまう。この描写から、通常の方法では境界線を跨ぎ越えることはできないらしいことがわかる。「序盤にできなかったことが、終盤にできるようになる」のは物語の定石である。「扉をくぐって常世に赴く」というのは、したがって「穴から這いあがる」のヴァリエーションである。映画はこのように、序盤から謎や伏線を散りばめ、さまざまな細部を緊密に連携させることで、ひとつの大きな物語を織りなしていく。



[図 3]

鈴芽の覚束ない足取りと呼応するのが、母親の形見である脚を一本欠いた三本脚の椅子であり [図 4]、好対照をなすのが最初の後ろ戸のかたわらに鎮座している要石である。鈴芽が抱える欠損（喪失）を視覚的に表現したアイテムに、旅のパートナーとなる「閉じ師」の宗像草太（CV：松村北斗）が姿を変えられてしまうのは物語展開上きわめて経済的である。また、地面に打ち込まれている要石は、その場に根を張っているのも同然で、自由に動くことはできない。鈴芽が引き抜いた要石が猫の姿をとるのは、それが自由を体現する動物だからだろう。やがてダイジン（CV：山根あん）と呼ばれることになる猫の姿をした要石は、足取りも軽やかに日本列島を縦断していく。あたかも、鈴芽にその後を追わせ、彼女に歩き方を教えているかのようである。



[図 4]

じっさい、鈴芽は次々に足を変えながらダイジンの後を追うことになる。この場合の「足」は移動手段の比喻である。まずは、フェリーに乗って宮崎から四国（愛媛）へと渡り、当地で出会った海部千果（CV：花瀬琴音）のバイクに乗せてもらう。その後、ヒッチハイクで二ノ宮ルリ（CV：伊藤沙莉）の運転する車を捕まえて、本州（神戸）に移動している。そこから新幹線を使って東京

に向かい、芹沢朋也 (CV: 神木隆之介) のオープンカーで故郷の岩手県を目指すのである。

孤児の主人公が、旅先で仲間を得て協力を仰ぐのは英雄譚 (ヒーローズ・ジャーニー) の典型的な構図である。千果やルリは「足」にくわえて、食事や宿も提供してくれる。さらには「身につけるもの」まで授けてくれる (千果は服と鞆を、ルリは帽子を譲ってくれる)。このモチーフも古今東西のさまざまな物語に見出すことができる。「身につけるもの」のモチーフを仕上げる最後のピースは、もちろん、足に対応する靴でなければならない。

東京で巨大な「ミミズ」(災厄の化身) と対峙した鈴芽は、街を守るために草太を失うことになる。同時に、それまで自分が履いていた靴 (ローファー) をも失う [図 5]。靴下のまま街中を移動したために鈴芽の足は傷つき、草太のアパートに戻ってきたときには血に塗れている。その血を洗い流して自分の制服に着替えた鈴芽は、草太の頑丈な靴 (ブーツ) を借り受け、草太を取り戻すための最後の旅に赴くのである [図 6、7]。



[図 5]



[図 6]



[図 7]

故郷の岩手にたどり着いた鈴芽は、幼少期にくぐったことのある後ろ戸を探し出し、そこを通過して常世へと至る。要石たち（ダイジン、サダイジン）の力を借りてミミズとの最終決戦を制した鈴芽は、無事に草太を取り戻すことに成功する。そして、三本脚の椅子が落ちているのを見つけ、直後に常世を彷徨っている幼少期の自分の姿を見とめる。かくして映画冒頭で提示された謎に答えが与えられる。あの足の持ち主であり、あとき幼い鈴芽に語りかけたのは、鈴芽自身にほかならなかつたわけだ。少女から「お姉ちゃん、誰？」と訊ねられた鈴芽は「私は、すずめの、明日」と答える。冒険を終えた未来の鈴芽は、しかるべき足取りを取り戻すことができたのである。

人間の姿に戻った草太と鈴芽は駅のホームに並び立つ [図 8]。各地の後ろ戸を戸締まりしながら東京に戻ると言う草太との再会を約し、二人は別れる。鈴芽は自分を追いかけてきた叔母の環とともに、道中でお世話になった人々へのお礼めぐりをしながら宮崎へと帰る。旅を終えた英雄は日常へと帰っていくものである。季節が夏から冬へと変わったある日、自転車で学校に向かう鈴芽は前方から歩いてくる草太の姿を視界に捉える。彼女はしっかりと地につけて自転車を止め、「おかえり」と言って草太を迎える。

通学途中の鈴芽が草太と出くわすシーンは、序盤の反復である。序盤のシーンでは、初めて会った（実は幼少期に常世で見かけているので初めてではないのだが）草太の美しさに目を奪われつつ、片足で二度、軽く地面を蹴って減速しながらすれ違う様子が描かれている。そのときには、すれ違いざまに草太から声をかけられ、慌てて自転車を止めている。足元の様子は映されず、上体を傾ける動きによって、唐突さとともに鈴芽の重心の不安定さが表現されている [図 9]。新海誠一流のコケティッシュな女性キャラクター描写だが、彼女はこれからこのあどけなさを手放すための旅に出るのである。

#### 【図版クレジット】

[図 1～10] 『すずめの戸締まり』 新海誠監督、2022年（DVD、東宝、2023年）。



[図 8]



[図 9]



[図 10]

【書評】

大いなる〈序章〉、あるいは助走  
—横道誠著『村上春樹研究 サンプリング、翻訳、アダプテーション、批評、  
研究の世界文学』—

内田 康  
(京都府立大学 共同研究員)

横道誠氏といえば、目下世間では主として、ここ二、三年の間に陸続と刊行された発達障害の当事者研究、および宗教2世問題の領域における八面六臂の活躍を通して、広く知られているのではないと思われる。氏は三年前に初の単行本単著『みんな水の中—「発達障害」自助グループの文学研究者はどんな世界に棲んでいるか』(2021年4月、医学書院)を出し、更に一年も経たずに同じく『唯が行く!—当事者研究とオープンダイアログ奮闘記』(2022年2月、金剛出版)を世に問うて後は、ほぼ丸二年のうちに、共著・編著も含め平均して二ヶ月に一冊以上、合計15冊という怒濤の如きペースで著書を出版してきている。評者が本稿を執筆している2023年12月時点で、上記2冊をはじめとした発達障害に関わるものが9冊、またメディアへの露出と関連の深い宗教2世問題を扱ったものが3冊、そして氏の本来の専門である文学研究方面の書籍が3冊という内訳になり、今回取り上げる『村上春樹研究 サンプリング、翻訳、アダプテーション、批評、研究の世界文学』(2023年9月、文学通信)は、当然この第三のカテゴリーに含まれる。

評者が横道氏の論考に初めて目を通したのは、自分でも何度か原稿を寄せたことのあった勉誠出版(現・株式会社勉誠社)『アジア遊学』の、217号『「神話」を近現代に問う』(植朗子・南郷晃子・清川祥恵 編、2018年4月)に収録された「神話と学問史—グリム兄弟とボルテ／ポリーフカのメルヒェン注釈」(このテーマは後年、氏が京都大学に提出した博士論文、およびそれに基いた大著『グリム兄弟とその学問の後継者たち—神話に魂を奪われて』(2023年9月、ミネルヴァ書房)へと結実することになる)であり、元来日本神話の後世への受容に関心を持っていた評者にとって、その時「横道誠」という名は、一人のドイツ文学研究者として認識されたに過ぎなかった。ところがそれから間もなく、山根由美恵氏の示唆を受けて接したのが、本書の原型となった論文「村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の3つの論点—7つの翻訳(英訳、フランス語訳、2つの中国語訳、ドイツ語訳、イタリア語訳、スペイン語訳)、ポップカルチャーの変質とセカイ系の現状(あるいは新しい文学史の希求)、大江健三郎の「ファン」としての村上—」(『MURAKAMI REVIEW』0号、2018年10月、村上春樹研究フォーラム)であった。これを読んだ時の衝撃を、評者は今も忘れることはできない。その理由は、一冊の単行本に相当するような分量や、副題の異様な長さではなく、—いや、あらためて思えば、それもあったには違いないけれども、それ以上に—今後の村上春樹研究の方向性が如何にあるべきか、評者が漠然と空想しながら、自らの力不足に

よって手を付けられずにいた内容が、或いは、少なくともその端緒が、目に見えるかたちをとってそこに展開されていたからである。当時評者は勤務先だった台湾の淡江大學に置かれた村上春樹研究センターの成員として、その名の示す通り村上春樹に関する研究活動に携わっていたが、氏の論文を読了するや、「このような研究者が現れたからには、自分のすべきことは（村上春樹研究においては）もはやない」とさえ本気で思った。それも、だから「これからどうしよう…」というのではなく、自分が上手く表現できずにもどかしい気持ちでいたことを、掌を指すように流麗に説き尽くしてくれる筆致に、寧ろ清々しさすら覚えた程である。あれから5年、我々の社会的な状況はもとより世界の相貌も一変したが、嘗て自分を激しく揺さぶった論考が、こうして時を経てヴァージョン・アップした姿で公にされたという事実に大きな慶びを感じ、それを言葉にできれば、と率直に思った。…ところが、「あとがき」を開いて見ると、本書が捧げられる対象として五番目に評者の名前があり、剰え「筆者にとって、ほかのどの村上研究者よりも内田さんとの出会いが大きかった」とまで書かれている。勿論、これは評者が氏の依頼を受けて本書を草稿段階で通読し、些かのコメントを寄せたことへの著者なりの謝辞であるには違いない。けれども、かかるかたちでこの著作に一種の「当事者」として公然と関わってしまった身としては、いくら確かに内心で「横道誠は褒めるしかない」と思っていたにせよ、その評価は、所詮〈内輪褒め〉の域を出ないもの、と読者から割り引いて受け取られたとしても仕方あるまい。とはいえ、それを承知の上で結局この書評を書こうと決意したのは、本書が、著者自身が原型論文の方を評して、「テーマは枝分かれして論文として破綻しかけ（あるいはすでに破綻してしまっていて）、絶望的なものだった」（本書「あとがき」p.376）と述べた特質を多少継承しつつも、なぜ村上春樹の作品が研究されるべきなのかを多面的に論じていることの意義を、氏のこの研究を諸手を挙げて肯定する評者こそが、自分なりに言語化し返さなければならない、と思いついたからである。以下、原型論文とも対比しつつ、本書に分け入っていきたい。

まず、本書の目次を掲げて全体の構成を俯瞰してみよう。

- 序 ポリフォニーを志向する研究書
- I 「大江・筒井・村上」が結ぶ星座
  - 第一章 大江健三郎の「ファン」としての村上春樹
  - 第二章 村上が「好きな作家」としての筒井康隆
- II 海外体験と外国語訳
  - 第三章 渡独体験を考える―「三つのドイツ幻想」と「日常的ドイツの冒険」
  - 第四章 『国境の南、太陽の西』とその英訳、新旧ドイツ語訳
  - 第五章 『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の八つの翻訳  
(英訳、フランス語訳、ふたつの中国語訳、ドイツ語訳、イタリア語訳、ロシア語訳、スペイン語訳)
- III 音楽・映画・ポップカルチャー
  - 第六章 音楽を奏でる小説―『ノルウェイの森』を中心とした諸考察



補論 村上春樹と「脳の多様性」—当事者批評と健跡学へ

第七章 自閉スペクトラム症的／定型発達の

—映画『バーニング』と『ドライブ・マイ・カー』について

第八章 ポップカルチャーの文学的トポス

結語 ポリフォニーを聴くこと

さて、では横道氏は、この研究全体を通じて一体何を指そうとしたのだろうか。それを解く鍵は、「序」と「結語」に掲げられた「ポリフォニー」にあると考えられる。「ポリフォニー（多声性）」といえば、ミハイル・バフチンがドストエフスキーの作品に見出した特徴のことが想起されるが、横道氏によれば、村上春樹の小説は、この意味での「ドストエフスキー的」な文学作品とは異質なもの（本書 p.14）であるにもかかわらず、そこからは「さまざまなテキストに現れた文学的モチーフ、文体、物語構造の全体」としての「文学的諸現象のポリフォニー」（同 p.15）を聴き取ることが可能なのであって、その多声性は「村上と先行テキストのあいだ、つまりサンプリング行為を介して現れるもの」だけではなく、「村上作品の翻訳やアダプテーション、そして村上やその作品に対する批評や論文」（同 p.15-16）にまで及ぶという。これを評者なりに敷衍するなら、ジェラルド・ジュネットが『パランプセスト』で述べた超テキスト性（*transtextualité*）、特にそのうちのメタテキスト性（*métatextualité*）や、中でもイペルテキスト性（*hypertextualité*）に注目した読みの実践、といったイメージが思い浮かぶ。（そういえば今から四半世紀も前、學燈社『國文學』臨時増刊で特集されたタイトルが、これとは無関係ながら「ハイパーテキスト・村上春樹」であった。）あるいは、横道氏が本書をまとめる際にもジュネットが念頭に置かれていたのかもしれないが、少なくとも評者は、かかるアプローチを試みるのに村上春樹という作家がうってつけであるとぼんやり考えていたからこそ、氏の研究にも瞠目したわけである。

続いてその具体的内容に目を向けると、一見して明らかなように、原型第1章「7つの翻訳」が本書第II部の第五章、同じく第2章「ポップカルチャーの変質とセカイ系の現状—あるいは新しい文学史の希求—」が第III部第八章、そして第3章「大江健三郎の「ファン」としての村上」が第I部第一章と、核心的「3つの論点」を底に留めながらも構成順序は大きく改変されている。そこでまずこの第一章だが、計400頁程の本書のうちで80頁分、全体の五分の一に及ぶ分量を有し、勿論最長の章である。従来、大江派か村上派かで対立的関係に陥りがちだった現代日本文学の状況に、「大江と村上」という両者を併せて捉えるべきだと主張した、今は亡き加藤典洋の姿勢への賛同から、大江の「ファン」の一人としてその文学を「サンプリング」しつつ自らの作品を構築していった村上の創作の在り方を丹念に検証した好論で、元来〈大江読み〉だった横道氏の面目躍如たる感がある。だが、評者が草稿に目を通して最初に気になったのは本章の位置であった。原型論文では第1章の翻訳論、第2章のポップカルチャー、と読み進めてきて、満を持してこの第3章に至るといふ構成だったからこそ、その論理展開に導かれて素直に読めたけれども、のっけからこの濃厚な成果を突き付けられては、読者にとって、ステーキ専門の某チェーン店の名ではないが、いきなりステーキを振る舞われるようなことになるのでは、と危惧し、その旨を著者に伝えた上で、仮に原

型から構成を組み換えるのであれば、総論的で、且つ評者が初読で最も感心した原型の第2章の方を前に置いてはどうかと提案した。しかし、横道氏は自身の構成案に拘わり、結果としてこのかたちでの出版になったのだが、出来上がった本書を再び通読した評者としては、当時の自らの不明を慚じるよりほかない。多少弁解をするなら、評者の中にあつた原型論文のインパクトの残像に眩惑されたためと言えなくもないが、一つ重要な点は、原型の方が「村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の3つの論点」というタイトルの示す通り、あくまでも『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』論として構築されたものだったのに対して、本書はそれを新たに『村上春樹研究』という更に大きな枠組へと発展させているという事実である。そしてその過程において、大江と村上をめぐる濃密な一章が巻頭を飾ることになったのみならず、評者が感銘を受けた原型第2章は最終章へと移行し、本『研究』全体を見事に締め括るに至ったのだが、この点についてはまた後で述べよう。いずれにせよ本書第一章は、やはり著者の愛読する筒井康隆の村上春樹による「サンプリング」の諸相を分析した第二章とともに、これまで軽視される傾向にあつた、村上文学への日本近現代作家からの看過しがたい影響の解明を強く迫る問いかけとして、大きな意義を持っているわけだが、敢えて言えばこの問題設定は、横道氏の扱った二人の作家に止まらず、かく言う評者も、原型論文に励まされるかたちで村上と福永武彦を併せ見る可能性を検討したように、更に多くの作家たちとを結ぶ「星座」の探究へと導かれるべきものであろう。また「大江と村上」という組み合わせについても、就中、大江が世を去ってその全貌があらためて問い直されるであろう今からは、よりまとまった研究が必要となってくるはずだ。これについてもまず、加藤の衣鉢を継ぐと公言した横道氏自身に、多大なる期待がかかっていくことは間違いあるまい。

次に第II部は、先述したように原型論文の第1章における考察（にロシア語訳の部分を加えたもの）を骨子とする。この第五章は、アルフレッド・バーンバウムの手に成った「突出して日本語原典と乖離している」（本書 p.197）英訳『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の持つ独自の工夫を、その他の言語への翻訳版と丁寧に比較検討しつつ分析を施したもので、多言語を操る横道氏ならではの貴重な成果と言える。これに加えて、村上の渡独体験が作品に及ぼした影響を考察した第三章、『国境の南、太陽の西』の、英訳版からの重訳と日本語版からの直接訳という二種類のドイツ語訳が孕む問題を扱った第四章も、著者のドイツ文学研究者としての見識が縦横に巡らされており、「村上春樹」が何故そして如何に「世界文学」たりうるかが、作家自身の、更に「翻訳」を通じた作品たちの「海外体験」へと焦点を当てて論じられている。日本文学の枠に収まらない村上の文学を今後研究していく際、氏の方法は大いに参照されるべきである。

そして第III部になると、著者の言う意味での本書の「ポリフォニー」的な性格の度合は、益々高まる。第六章で、村上の小説自体が持つ音楽性に焦点が当てられるところなど、この研究書が志向する「ポリフォニー」をそのまま体現していよう。更に補論と第七章では、横道氏が文学の研究と並んで力を注いでいる発達障害をめぐる問題への知見を駆使し、前者で専ら小説作品の、また後者で『バーニング』『ドライブ・マイ・カー』という近年の映画へのアダプテーション作品二本の、実践的な「当事者批評」が行われており、どちらも方法的革新性が輝きを見せている。

だが評者は敢えて、原型論文の第2章に基いた最後の第八章こそ、本『研究』の白眉だと断言し

たい。もし一冊全部を読む時間がないという読者がいたら、この章だけでも読むべきである。とりわけ重要なのは、著者による以下の言揚だろう。「私たちはもう「文学の文学史」ではなく、「文学的想像力の文学史」を考えるべきだと主張したい」（本書 p.332）。本章の章題に掲げられた「文学的トポス」とは、『ヨーロッパ文学とラテン中世』等を遺した E.R.クルツィウスによる概念で、文学の流れの中で継承されていくモチーフや類型などだが、横道氏はこれをポップカルチャーの領域にまで持ち込み、漫画雑誌『ガロ』から東浩紀や幾原邦彦、新海誠ら「セカイ系」の創作に至るまでの、村上が影響を受け、また村上に影響を受けた、現代日本のポップカルチャーの展開過程を、所謂「文学」のそれと併せて総合的に把握しようと企図するのだ。このような、「世界文学」と「セカイ系」とが「村上春樹」において交差する、などという壮大な見取り図を示されたら、眩暈を起ささない方がどうかしている。けれども考えてみれば、所謂「純文学」とポップカルチャーとの双方に深く根を下ろした村上の文学の全貌を解明するのに、この「文学的想像力の文学史」というアプローチほど最適なものがあるに他にあるだろうか。評者が、本書の草稿段階でこの章を一冊全体の総論として先頭に置くことを著者に提案した経緯は既述したが、それが誤りだったというのは、本章が最後に据えられることで、実は本書全体が、ここから始まる横道誠の大いなる『村上春樹研究』の〈序章〉、もしくは、筒井康隆の小説のタイトルを借りるなら「大いなる助走」となっているのを、見事に証明している事実一つ取っても明らかだろう。

またもう一点、是非とも注意を促しておかねばならないことがある。横道氏は「あとがき」の末尾 (p.377) でこう語っている。「本書に先立って刊行した『みんなの宗教2世問題』(晶文社、二〇二三年)の「5章 宗教2世はいかに描かれてきたか——関連する日本の創作物について思うこと」では、村上のカルト宗教への向きあい方について、研究者としてではなく、カルト宗教の家で育った当事者のひとりとして、考えることを述べた。本書には収録しなかった観点を含んでいるので、よかったらご参照いただきたい。」——実際、当該書物を繙くと、村上作品として、『神の子どもたちはみな踊る』等に加え、かなりの頁数を割いて『1Q84』をめぐる見解が記されている。この長篇は、氏が「村上春樹に対して本格的に興味を抱くことになった」「思い出深い作品」(『みんなの宗教2世問題』p.310) とのことで、それだけにこの「当事者批評」は、研究者としてのスタンスを超えた重みをもっている。曰く、「村上には敵役として設定された人物〔引用者注：深田保を指す〕にも村上なりの真理を語らせているわけで、筆者はこれを村上なりの公平さへの希求として認める一方で、この作家なりの甘さをも感じざるを得ない。村上には〔中略〕宗教問題が絡むとなると、とたんにそれを単純な悪と決めつけるのをやめて、善悪の彼岸をめざそうとする。それは結局、この作家がカルト宗教というものを父権制以上の悪としてリアルに把握できないからではないのか、という疑いをもたらす」(同 p.325)。評者は村上を研究する者の一人として、彼が父権を善悪の彼岸に設定していくのは、例えば『海辺のカフカ』や『騎士団長殺し』等にも見られる近年の傾向であって、必ずしも宗教絡みだとばかりは言えないのではないかと考える一方、この横道氏の提示する『1Q84』を対象とした「当事者批評」の語りにも胸を衝かれる思いがする。元来「当事者批評」をも含めて構成された本書『村上春樹研究』から敢えてこの『1Q84』論を外した氏の、研究者としての見識には頭を垂れつつ、それでもなお、氏を俟って初めて成された得難い『研究』の全体

像を見渡すためには、本論考が、「よかったら」ではなく、是が非でも「ご参照」される必要があると、強く確信するものである。

それにしても、あらためて舌を巻くのは、年を越してもなお横道氏の新著刊行ペースが相変わらず衰えを見せないことだ。氏が発刊に先立って教えてくれた情報によれば、本『研究』を受け継ぐ成果は、今後出版される書籍を通じ、少しずつ世に広めていくことになるらしい。村上春樹研究の領野に、これだけ多量の散種を行なった氏であるからには、今より後も、必ずやこの大いなる〈序章〉、あるいは助走に繋がる結果を見せていってくれるに違いない。我々はそれを、本書の頁を繰り返しながら待ち続けていこうではないか。

【書評】

武内佳代著

『クィアする現代日本文学 ケア・動物・語り』

山根 由美恵

(山口大学 講師)

本書はクィア批評を中心とし、金井美恵子・村上春樹・田辺聖子・松浦理恵子・多和田葉子のテキスト分析を行っている。クィアには二つの相反する指向性（当事者の「差異の主張」と「普遍性およびそれに基づく連帯」）がある。「差異の主張」とは当事者が非規範的なセクシュアリティまたはジェンダーを主体化し、差異を主張する、という対抗的なアクティヴィズムの指向性、「普遍性およびそれに基づく連帯」とは二元的なアイデンティティ・カテゴリーの輪郭線そのものを問い直すことによって、普遍性に基づく連帯を図る思弁的な連帯、である。クィア批評もこれら二つの指向性を有し、非規範的なセクシュアリティまたはジェンダーを主体化した者のアイデンティティに焦点を当て、抑圧や抵抗のせめぎ合いを見出すアクティヴィズム的な指向性と既存のカテゴリー化されたアイデンティティを切り崩すような表現を見出そうとする思弁的な指向性があると解説している。著者の独自性として、これらクィア批評の二つの指向性が私たちの「読み」そのものと同じ性質を持つと捉えた点がある。「ときに現実の世界からも飛翔して、相矛盾する言葉たちを同時に抱え込み、さらに、誰が、いつ、どのように読むかによって意味内容を大きく変容させる、まったくもって割りきれない小説という表現は、読み手に、人間存在の差異を指し示すと同時に、にもかかわらず、その差異を形作る境界線そのものを問い直させる契機を有してもいるのではないか。」(p17)。小説を読む際のダイナミズムを伴うパフォーマンス的な行為がこの相反する二つの指向性と類似性を持つという考えに、私も首肯する。

私事だが、2年生向けの授業で中心軸に「愛」が関係するテキストを紹介している。私が意識的に行っているのは、価値観が変化する（作り上げられる）こと、自分自身の思考の「枠」を可視化させ、その「枠」外の価値観をどのように捉え直すか考えさせること、である。本書で紹介されている「ジョゼと虎と魚たち」は最初に紹介している。そこではステレオタイプで各人がイメージ化（それはメディアが作り上げるものと強く関係している）障害者というイメージを崩し、一人の人間として捉え直すとともに、障害者差別の現実を自覚させた上でその問題を再考させている。同様に「コンビニ人間」における破壊的な形で「普通」という価値観を切り崩す姿を紹介している。各人で反応が真つ二つに分かれることも多く、そうした解釈に至った過程が書かれたミニレポートを読むのが楽しみでもある。そうした読みのダイナミズムを引き出す上で、既存のカテゴリー化されたアイデンティティを切り崩すような「愛」が描かれたテキストは扱いやすく、その意味で間接的にクィア批評を導入した授業を行っていたのかなと感じることができた。以下、本書の掲載順に各

章を紹介したい。

第一章は、金井美枝子「兎」論である。1970年代初頭に描かれた幻想的なグロテスクな小説群の一つとして紹介されているが、私は初読のためインパクトのあるあらずに驚愕した。兎を（屠殺）して食べる者＝男性、殺され食べられる者＝女性とし、それは父親と少女の間の近親相姦的な性暴力の象徴と捉えた上で、少女が兎を殺して食べる行為は快楽的に自己投射し続ける作業であるとした（少女が父親に殺されることを欲望する）。しかし、この行動が逆に父の死を呼ぶ展開には、兎に象徴されている女性ジェンダーのパロディ的逸脱があると読み取る。そして、語り手「私」の無性に着目し、性別二分法そのものをすり抜けるクィアな様態があると結論づけている。

第二章・第三章・第四章は村上春樹に着目したものであり、量的に三分の一を有する本書の柱とも言える。第二章「ノルウェイの森」は男性側（主人公「僕」）の異性愛中心に読解されてきた研究状況に対し、直子・レイコさん側から読み直した先鋭的な論である。著者は直子の不能が姉への性的欲望という二重の禁忌（近親相姦・同性愛）に基づくものである点、レイコさんと直子の関係のレズビアン性を指摘する。また、レイコさんが過剰に嘘をつく点（語り／騙り）にレズビアンの美少女との類似性と分身性を述べ、直子へのレイコさんの欲望が「僕」を操作していると分析する。これまでの「ノルウェイの森」研究で見落とされていた視点であり、斬新な解釈である。ただ、素朴な感想を述べるならば、直子がキズキよりも姉の方をより愛していたという点やレイコさんの手紙が直子を独占したいという「騙り」の戦略であるというところは、そう言い切れるのか、異性愛中心ではないという視点を積極的に進める方向性が強いのではないかと疑問を持つところがあった。しかし、本論は「ノルウェイの森」研究において必読の論であることは疑いがない。

第三章「レキシントンの幽霊」は、執筆時期である1990年代前半のエイズパニックというゲイ男性にとって過酷で差別的な同時代コンテクストを導入した画期的な論である。ケイシーはジェレミーだけでなく、父に対しても同性愛的思慕を持っていたこと、主人公「僕」の潜在的な同性愛志向を指摘している。1996年にエイズに対しての治療法が確立したことでエイズをめぐる環境は劇的に変化する。そうした状況を鑑み、「エイズパニック時代のアメリカのゲイ男性の過酷な記憶を浮かび上がらせると同時に、エイズパニック下のゲイ男性たちとそれを記憶／記憶する非当事者の関係性を改めてあらわにし、問い直す小説としても位置づけられる」（p119）とし、同時代には類のない日本語のエイズ文学として積極的な価値付けを行っている。本論は「レキシントンの幽霊」の新たな価値を見出した卓越した論と言える。ただ、拙論において村上と父との関係について触れており、<sup>1</sup>「レキシントンの幽霊」はエイズ文学のみならず「父」との関係においても重要なテキストであり、テキスト分析は様々な方向性があるとも考えている。

第四章「七番目の男」は村上関連の三章の中で最も挑戦的な論である。友人「K」は主人公「私」の分身的存在であり、「K」が生み出された理由として幼児期に性的加害があったとし、津波とはそうした性加害のメタファーであり、そのトラウマと向き合う物語として読むというものである。著者自身が「恣意的で、牽強付会の誹りを免れないだろう」と述べるように、本文に記された記述と

<sup>1</sup> 山根由美恵「曖昧さという方法—村上春樹「レキシントンの幽霊」論—」（『国文学攷』2012・6）→『村上春樹（物語）の行方—サバルタン・イグザイル・トラウマ—』（ひつじ書房・2022）所収

離れた解釈となっている。『日本近代文学』において書評を担当した山崎眞紀子氏も本書を「何一つ不足しているものがない」画期的な書と述べてつも、本章のみ「無理を重ねている感が否めない」と記している。<sup>2</sup>村上文学の表象をメタファーとして捉える解釈は私も複数回行っているが、津波を性加害のメタファーとした場合、本作で描かれている津波という災害に際し、自身の命を守ることを優先して結果的に大切な人を死なせてしまった罪障感という重要な主題がかすんでしまうことになる。テーマでテキストを分析することは書の統一性には重要であるが、それは程度があるのではないかと感じるころがあった。また、先行研究を網羅的に見ていると言えない面もある。村上研究のマイナスの面であるが、一部の先行研究（閲覧しやすい研究）の引用が繰り返される傾向があり、本書もそれに該当している。私は本書で扱った「ノルウェイの森」「レキシントンの幽霊」「七番目の男」に関して論考を発表しているが、それが反映されていなかったことは少し残念に感じた。

第五章は田辺聖子「ジョゼと虎と魚たち」を「ケア」の倫理を軸に、ケアされる者の依存と要求（ニーズ）に着目している。1980年代の背景とテキストの描写からジョゼが「生きるに値しない生」であることを潜在的に認識し、それから逃れようともがいていた姿を読み取る。その上で、結末部のジョゼの述懐に幸福感を読み取ることが多かった先行研究に対し、幸福＝死と考えるジョゼの意識を「性愛へと参入した女性障害者の「幸福」に沈殿する、「死」にも等しい絶望的な閉塞感の顕在化」と捉える。これらの分析は私も首肯するものであり、多くの学びを得た。私は本作の授業を行っているが、映画（平成）とアニメ（令和）の変化（意識の変遷）を紹介しており、そのうちの一つとしてアニメ版における経済的自立の面に着目している。アニメ版はハッピーエンドになっておりやや物足りない点があるが、女性障害者の経済的自立という点で健常者の恒夫とより対等な関係になっており、それが令和における差別に対しての意識変化の反映の現れであると考えている。将来、機会があれば論文化したい。

第六章は松浦理恵子「犬身」に描かれた、主人公房恵の「体は人間、魂は犬という「種同一性障害」に伴う「犬化願望」と「ドッグセクシャル」という設定についてクィア批評からの分析を行っている。著者は「ドッグセクシャル」を皮膚感覚的な快楽を得たいというセクシャルな欲望よりも、手厚く世話（ケア）されたい欲望の部分が強いと捉える。その上で、房恵の「犬化願望」の内実はケアされる対象であると同時に、ケアする主体になれるという相互ケアの喜びを欲していると分析する。また、「動物」性について、人間とは異種である「犬」の「伴侶種」（ハラウェイ：愛情で結ばれつつ、人間ではない「他者」である）性に着目した。結論として「犬身」は、性別二分法を超えつつ、女性同士の愛情関係でもあるという複雑で両義的なクィアネスというケアの倫理関係を表象している先鋭的なテキストであると述べている。

第七章（最終章）は多和田葉子「献灯使」である。震災後文学としての先行研究が進む中、著者は「ケア」の意識に着目している。放射能汚染により子どもが障害を持つことが常態となり、祖父である義郎が孫の無名のケアをしている。義郎は無名の障害に心を痛めるが、それが当然の状態

<sup>2</sup> 山崎眞紀子「書評 武内佳代著『クィアする現代日本文学 ケア・動物・語り』（『日本近代文学』2023・11）

ある無名にとってはネガティブなものではない。義郎は無名の足が蛸のような状態になっているのも逆の進化かもしれないというような意識変化を行うようになるが、著者は「内面化した既存の人間中心主義、健常主義の思考方法に疑いを向け、そうした思考から脱却しようとする大きなパラダイムチェンジを看取できる」（p238）と述べている。また無名の世代の子どもが誰でも性転換が自然に行われるいわば無性性に繋がる設定について、「未来」と子どもを結びつけない未来主義を問い直す表象であるとする。そして、無名の命のありようが留保されている結末を、決定不可能な出発の留保により「献灯使」として子どもたちに未来を託そうとする未来主義に供するものでもなく、命が消えたという解釈に限定されない「開かれた」解釈であると結論づけている。

村上関連の三章は少し辛めの眼差しになってしまったが、本書は一つ一つの論の濃度が濃く、こうした斬新で研究を切り拓く重量を持った論を書いてみたいと何度も思われた良書である。



【書評】

Jonathan Dil 著

*Haruki Murakami and the Search for Self-Therapy: Stories from the Second Basement*

ダルミ・カタリン  
(広島大学 (博士))

Jonathan Dil (ジョナサン・ディル) 氏の著書 *Haruki Murakami and the Search for Self-Therapy: Stories from the Second Basement* (『ハルキ・ムラカミと自己治療の探究—地下二階からの物語』、私訳、以下同様) は、2022 年に Bloomsbury Academic から出版され、村上春樹の中編・長編小説を精神分析学の視点から論じるものである。村上文学を精神分析の視点から論じるものはいくつかあるが、本書の新しさは、作者自身を精神分析の対象にしている点である。

ディル氏は、村上が執筆を自己治療として捉えていることから出発し、作者が過去に受けた心の傷 (トラウマ) を明らかにしながら作品の読解を進めている。“Introduction” (「序章」) で述べられているように、氏の目的は、村上文学における自伝的な要素を明らかにし、それを村上がどのようにフィクション化したのかを検討すると共に、村上が執筆に対する治療的な動機を如何にして世界的に評価される文学作品に変えていったかを探ることである。

まず、前者について氏が、村上が書き始めた動機を歴史的・文化的環境ではなく、作家の心の傷に見出しているのは特徴的である。氏が着目しているのは、村上の父・千秋との葛藤と彼から引き継いだ世代横断的トラウマの他、村上の高校生時代の恋人だったと想定される〈K〉という女性との関係及び彼女の自殺である。『ノルウェイの森』の直子のモデルの存在については、『村上春樹を歩く—作品の舞台と暴力の影』(彩流社、2000年)において浦澄彬氏が既に指摘したが、〈K〉の友人に直接聞き取り調査を行ったディル氏は更に調査を進め、彼女の自殺を村上が執筆活動を始めた主な動機として位置づけている。後者について氏は、村上文学における無意識の混沌とした力との関わり方に着目しており、登場人物達の個人的な葛藤が時には大きな文化的な意義を持つものに発展していることにおいてニーチェの哲学及びユング心理学との共通性を指摘している。

さて、氏は村上文学における治療のスレッド (脈絡) としては、①メランコリーから喪への移行 = 〈K〉の喪失に繋がるもの、②世代横断的トラウマの象徴的な癒し = 村上の父親との関係に繋がるもの、③回避からアタッチメント (愛着) の獲得への旅 = 両親との複雑な関係に繋がるもの、④ニヒリズムへの反応としての個性化の追求 = より広範な実存的・文化的問題と関連しているものと区別し、それぞれの展開を『風の歌を聴け』から『騎士団長殺し』に至るまでの 14 編の中編・長編小説を中心に辿っている。各章の内容は以下のとおりである。

第 1 章 “The Long Goodbyes” (「ロング・グッドバイ」) では、鼠三部作をかつてのガールフレンドを喪失した「僕」の物語として捉え、主人公のメランコリーから喪への移行 (治療スレッド①)

を分析している。また、「僕」は鼠など、都合よく現れる人物たちとの交流を通して自身の無意識を認識しはじめると指摘し、それを個性化の追求（治療スレッド④）の始まりとして捉えている。本章において最も興味深い箇所は、小島基洋氏によって和訳され、『我々の星のハルキ・ムラカミ文学—惑星的思考と日本的思考』（彩流社、2022）に掲載された第2節“*This is No Place for Me: From Fitzgerald to Chandler to Murakami*”（「ここは僕の場所でもない—フィッツジェラルドからチャンドラー、そして村上へ」、小島訳）である。ここでディル氏は、村上の初期作品群におけるF・スコット・フィッツジェラルドの連作エッセイ「壊れる」と長編小説『グレート・ギャツビー』、及びレイモンド・チャンドラーの長編小説『ロング・グッドバイ』の影響を詳細に論じており、村上が「治療的な動機を説得力のある文学作品に変える方法」（小島訳）を彼らから学んだと指摘している。

第2章“*Self-Therapy and Society*”（「自己治療と社会」）では、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』、『ノルウェイの森』と『ダンス・ダンス・ダンス』を取り上げ、メランコリーから喪への移行（治療スレッド①）及びその解決方法を分析している。本章で印象的なのは、氏が『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の結末を喪失の視点から解釈している点である。氏は、街に留まるという「僕」の決断について、(K)に対する愛着をまだ手放さずにいる村上の心理的退行を反映していると述べ、後期資本主義の日本で自己治療を行うことの難しさに対する村上の理解が深まったことを表していると指摘している。一方で、『ノルウェイの森』を回避から愛着の獲得（治療スレッド③）の視点から論じている。登場人物達の愛着スタイルを分析した上で、本作品は過去のトラウマ体験を言葉にした点では、村上にとって書かずにはいられない個人的な意味合いを持つ重要な作品だったと述べている。なお、『ダンス・ダンス・ダンス』については、作品の結末部分において「僕」がメランコリーの壁をとおり抜け、他人と繋がることに成功する物語（治療スレッド③）として評価していると同時に、「僕」がアニマのようなキャラクターであるキキの死の謎を解けない展開を個性化の失敗（治療スレッド④）として解釈している。

第3章“*The Return of the Real*”（「現実界の回帰」）では、ジジェク概念である「現実界の回帰」をメランコリーから喪の行為への移行の結果として捉え、『国境の南、太陽の西』と『ねじまき鳥クロニクル』を主人公たちが過去の幻想を捨て去り、現実を受け入れる過程を描いた物語として解釈している。『国境の南、太陽の西』における幻想と幻滅のテーマにはフィッツジェラルドの影響を指摘し、『冬の夢』との類似性を分析した氏は、本作品をロマンチックな幻滅（*romantic disillusion*）についてのゴーストストーリーとして解釈している。一方、『ねじまき鳥クロニクル』を世代横断的トラウマの視点から論じ、村上の自己治療プロジェクトの前半（治療スレッド①と②）を完結する作品として位置づけている。以前の作品の主人公に対し、過去のトラウマによる麻痺した状態から脱し、自分が抱えている怒りと向き合う『ねじまき鳥クロニクル』の主人公が自分の影を受け入れることに成功し、治療を求める側から治療を行う側が変わっていくと指摘していると共に、こうした変化は当時村上が経験したであろう個人的な変化を反映していると述べている。

第4章“*Absent Mothers, Abusive Fathers, Heroic Children*”（「不在の母、虐待する父、ヒロイックな子どもたち」）では、1995年以降書かれた最初の三つの小説を取り上げ、村上が同時に二つの異なる方向に進んでいったと主張している。一つは、自己治療に関する知識を若い世代に伝えようとする

る意識的な試みであり、もう一つは、年を取った作者が直面している問題（治療スレッド③と④）の追究である。『スプートニクの恋人』は、語り手の視点から見た他者の物語である点において『グレート・ギャツビー』に類似していると指摘し、語り手が自身の問題ではなく、年下の女性を助けようとする問題設定は、作者自身の執筆の動機を反映していると論じている。『海辺のカフカ』については、以上で述べた二つの動向が同時に展開されていると指摘し、カフカ少年の旅をフロイトの精神分析及びニーチェによる価値の再評価の視点から分析している。14歳のカフカ少年が抱えているエディプス的な葛藤の背後には、人生の後半の目標である個性化に取り組んでいる村上自身の葛藤があると主張し、この二つの動向が同時進行していることが作品を複雑化していると述べている。なお、『アフターダーク』については、治療のテーマとの関連性が低いと述べ、それぞれの登場人物が取り組んでいる心理的な問題を分析している。

第5章“Individuation, Alchemy, and the Death of the Father”（「個性化、錬金術、そして父の死」）においてディル氏は、村上文学におけるユング心理学の影響について、回避から愛着の獲得（治療スレッド③）及びニヒリズムへの反応としての個性化（治療スレッド④）の観点から論じている。『1Q84』に関しては、オウム真理教との関連性を指摘しながら、幼少期の愛情剥奪が個人の成長に対する影響を分析し、登場人物達が物語の終盤で獲得する愛着が、村上が麻原彰晃の物語に対して提供した解毒剤だと述べている。続く『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』の解釈は、本書で最も独創的で興味深い分析である。

本節で氏は、ユングが錬金術における黒化→白化→黄化→赤化のプロセスを、影の認識→アニマとの結合→自己の発見という個性化のプロセスと一致するものとして捉えていたことを踏まえ、主人公の回復の過程を登場人物たちとの交流を通して分析している。なお、主人公が回復しないまま物語が終わる展開を錬金術の失敗に例え、村上文学における個性化の追求（治療スレッド④）が『騎士団長殺し』において更に展開されていくと論じている。『騎士団長殺し』を同様にユング心理学における錬金術の視点から論じた氏は、主人公が個性化を達成できずにいることに、村上が今後も物語を書き続けていくための動機を見出している。また、主人公が物語の終盤で妻と復縁し、自分の子であるかもしれない娘を育てる決心をする展開については、村上が世代横断的トラウマから回復したこと（治療スレッド③）を示していると論じている。

以上を踏まえ、“Conclusion: Self-Therapy and Salvation”（「結論—自己治療と救済」）において氏は、村上にとっての自己治療は、ユングとニーチェと同じく全体性とバランスの探究であると指摘し、村上がその道具として提供しているのは、無意識から湧き出てくる物語だと述べている。

本書は議論が明快で、全体的にとっても読みやすい。直接村上春樹と行ったインタビューの内容や聞き取り調査の結果を取り入れつつ展開されている分析は説得力を持っており、村上文学におけるフィッツジェラルドとチャンドラーの影響を論じる第1章を始め、本書の内容は極めて充実しているものである。本書は英語で書かれているが、ディル氏は日本語の文献にも目を向けており、多角的な視点から分析を進めていることは高く評価すべきである。一方で、個性化の問題の追究など、村上文学におけるユング心理学の影響については日本では既に複数の研究者が論じており、それらの文献に対する本書の位置づけが気になった。

個性化の問題を錬金術の視点から論じるディル氏のアプローチは新鮮で興味深い。ユングの錬金術研究に詳しくない読者にとってはやや難解な箇所がある。また、分析の主な対象が長編・中編小説であるため、テキスト分析に対しては所々疑問が残る。例えば、氏は『騎士団長殺し』に登場する身長 60 センチの騎士団長について、村上が 2008 年にスイスを訪れた際に、ユングがボーリングンの塔にある石に彫ったホムンクルス (=錬金術の最後に現れる小人) から着想を得たと主張し、免色と白いスバル・フォレスターの男という登場人物の象徴的な意味をボーリングンの塔との関連性から解釈している。作品を単独で読むと氏の分析は説得力があるが、1980 年代に書かれた「踊る小人」や「TV ピープル」には既に騎士団長を連想させるようなキャラクターが登場していたことを考慮すれば、騎士団長のモデルをホムンクルスに限定することに対しては疑問が残る。一方で、『1Q84』ではボーリングンの塔の描写が出てくるにもかかわらず、リトル・ピープルをホムンクルスと関連づけず、個性化の問題に関する分析が書き足しのレベルに留められていることに対しては物足りなさを感じた。一冊の本では全ての作品を論じることは不可能だが、村上文学において重要な位置を占めている短編小説集も視野に入れてもらいたいと思った。

以上のような細かい疑問をさておいて、村上春樹の執筆活動を自己治療の視点から論じる本書は村上春樹研究への重要な貢献であり、一刻も早く日本語に訳されることを期待したい。

【書評】

佐藤元状・冨塚亮平編著  
『『ドライブ・マイ・カー』論』

阿部 翔太  
(流通経済大学 助教)

本書は、2022年6月18日に開催された国際シンポジウム「*Drive My Car: A Symposium on Hamaguchi's Cross-Media Vehicle*」(於：慶應義塾大学日吉キャンパス)における2名の基調講演および7名の研究発表の成果をまとめた論集である。また、それらに加え新たに3本のインタビューも追加収録されている。映画タイトルに「論」をつけただけの極めてシンプルな書名とは裏腹に、本書では、村上春樹の同名短編小説を原作のひとつとする映画『ドライブ・マイ・カー』(監督・濱口竜介、2021年8月公開)をめぐって、アメリカ、日本、香港、台湾、韓国の研究者たちが様々な議論を展開している。編著者のひとりである佐藤元状氏いわく、「『ドライブ・マイ・カー』の多言語的、多文化的な世界観に真摯に応答するため」に、「国籍や地域、ジェンダーや年代など、多様性を意識したキャスティングを心がけた」とのことであり(「はじめに」)、そうした本書の執筆陣の顔ぶれや論考の多様性は、たしかに映画『ドライブ・マイ・カー』の醍醐味のひとつであるチェーホフ「ワーニャ伯父さん」の多言語演劇を彷彿とさせ、その「目次」から読者の興味を惹きつける。

本書全体を貫くテーマについては、必ずしも明確に示されているわけではないが、強いて挙げればシンポジウムのタイトルにある「Cross-Media Vehicle」(メディア横断的な表現媒体)——「複数のメディア横断的な原作を内包する伸縮自在な容れ物」(佐藤論文、p.185)——ということになるだろう。とりわけ「Vehicle」という文言は、村上春樹の「小説の文体と筋」に関する言及——「僕は小説の文体と筋というのは乗り物(ヴィークル)と乗客(パッセンジャー)と同じ関係だと思っている。」(村上春樹「自作を語る 100パーセント・リアリズムへの挑戦」『村上春樹全作品 1979-1989⑥ ノルウェイの森』講談社、1991.3)——を想起させ興味深い。村上春樹が、物語を「いかに語るか」という文体の問題スタイルに長けた作家であるように、濱口監督もまた、観客の「心に研ぎたてのナイフのように鋭く切り込んでくる」(「はじめに」)優れた演出術の持ち主であることが、論者たち各々の視点から剔抉されていく。

なお、シンポジウムの成果が書籍化されるに際して、「Cross-Media Vehicle」という文言は姿を消している。ここからは、何かに制約されることなく映画『ドライブ・マイ・カー』を多様な観点から捉えようとする狙いが仄見える。したがって、本書の構成も、部分け等されることなく9名の論考および3本のインタビューが整然と並べられている。以下、まずは掲載順に沿って各論考を概観していきたい。

本書の口火を切るのは、D・A・ミラー（佐藤元状 訳）『『ドライブ・マイ・カー』のせいで気が狂いそうだ』である。映画『ドライブ・マイ・カー』を、「断片的なテキスト———実際に私たちに切り込んでくる唯一のもの———がしばしば引き起こす、精神の「多孔性」という傷つきやすい状態を研究したもの」（pp.4-5）と捉えるミラー氏は、断片的なテキストとして映画にあらわれるチェーホフの「ワーニャ伯父さん」に注目し、映画における救済のプロットを検討している。まず、「ワーニャ伯父さん」のテキストが車内のカセットテープ（音の声）、それに応答する家福の台詞読み、そして、家福が演出する舞台の出演者たちの台詞読みによって登場する場面を、「脱ドラマ化」、「多言語化」、「機械化された発声」というトピックに分類し具に分析している。その上で、『ドライブ・マイ・カー』が、一見すると「多彩な心理療法的プロットを通じて、二人の孤独な人間を感傷的なやり方で結びつける多くの映画作品」（こうした作品を、ミラー氏は「陳腐」であり「不快」であると述べる）と同様の結末を迎えていながら、その実、「精神に穴が開いている状態というこの耐えがたい否定性」を決して消し去ることなく、むしろそれが「観客の個人的な感傷的大事件」を「反響させる装置のような役割」を果たしている点に、観るものを狂わせる『ドライブ・マイ・カー』の映画としての力を認めている。

続く斉藤綾子『『ドライブ・マイ・カー』を斜めから読む』では、ジェンダーの視点から、映画に登場する「女性たちは自分たちの「声」を持っているのか。そもそも、『ドライブ・マイ・カー』という映画テキストを動かしているのは誰か、その「語り」の主体は誰か」（p.35）という問いが追究される。ジェンダーの視点からは批判されることの多い村上春樹の文学における女性表象との差異をひとつの評価軸としながら、登場人物間の関係性とその変化を分析し、「ジェンダーのステレオタイプ的な表象を超え、その境界を曖昧化したみさきと高槻の、感情を排しながら深い情動性を表す身体性から生まれる語り」（p.60）が、原作小説を超えた新たな魅力であると指摘する。なかでも、家福の知らない「やつめうなぎの話」の続きを高槻が車内で語る場面において、「家福と高槻のライバル関係は後退し、逆に音の影響下にあつて高槻＝音という新たな関係が生まれ、いわば男性言説から女性言説へと語りのジェンダー変換が起こってしまった」（p.47）ことを暴き出す一連の分析は鮮やかである。

D・A・ミラー氏の論考でも詳細に取り上げられた「ワーニャ伯父さん」について、さらに別の角度からの検討を試みているのが、ロバート・チェン（富塚亮平 訳）「バザンへの回帰———『ドライブ・マイ・カー』における「ワーニャ伯父さん」である。ここでは、アンドレ・バザンの論考「演劇と映画」を補助線としながら、「ワーニャ伯父さん」の稽古と上演場面に焦点が当てられ、『ドライブ・マイ・カー』が「バザンの主張を体現する優れた一例である」ことが論証される。特に、『ドライブ・マイ・カー』を観たものであれば誰もが関心を抱いたであろう「イタリア式本読み」（感情表現を抜きにして繰り返し読むこと）に関する分析が充実しており、氏は「イタリア式本読み」の手法は、登場人物とテキスト（台詞）の関係を逆転させる。登場人物がテキストを読むのではなく、テキストが登場人物を読み、そのことが、家福がかつて述べたように、他の登場人物や観客に対して、「本当のあなた」を示すことになる」（p.95）と結論づけている。

ファン・ギョミン「越境する赤いサーブ———濱口竜介の『ドライブ・マイ・カー』論」

は、本書のテーマである「Vehicle」の問題に、文字通り真正面から取り組んだ論考である。映画の主要な舞台のひとつである「サーブ 900」（車内）に着目した氏は、サーブ 900 が様々なレベルでの「越境」に関わる重要なモチーフであることを明らかにしている。物理的な移動による越境（例えば、県境を越え広島から北海道へ行く、国境を越え日本から韓国へ行く）を可能にする乗り物としての役割はいうまでもなく、映画の序盤で「立体駐車場の「開いている扉」とともに」度々映されるサーブ 900 のワンショットは、「これから家福が向き合わなければならない内面の世界へ足を踏み入れることを暗示する」という。また、音の死後、カセットテープを通して音の聲が流れる車内空間は、「死者の声に満たされた非現実的で不気味な空間」、「死者に呪縛され、究極的に家福と高槻の心理状態を暴き出すトラウマの空間」へと変貌し、加えて、登場人物たちの車内における座席配置の変更が、「登場人物たちが抱えるトラウマへと到達する」越境を可能にするということが論じられる。

メアリー・ウォン（佐藤元状 訳）『『ドライブ・マイ・カー』、あるいは悲しみと過ぎ去った世界について』は、『ドライブ・マイ・カー』が、「私たちは現在、悲しみによって結ばれている」（傍点原文、以下同）という「力強いヒューマニズム的メッセージを発している」という前提のもと、「いかに濱口の映画作品が村上の短編小説とチェーホフの演劇作品で語られる「過ぎ去った世界」を翻案しているか」という観点から、『ドライブ・マイ・カー』の魅力を探るものである。ここでもやはり「ワーニャ伯父さん」への注目度は高く、氏は、家福が行なう「イタリア式本読み」が、「精妙さを好み、大袈裟なものを嫌う」チェーホフの<sup>ノンドラマティック</sup>非劇的なスタイルに従ったものでありつつ、チェーホフを超えていくものであると指摘する。

藤城孝輔「他者の声を聴け——『ドライブ・マイ・カー』における他者性の構築と受容」では「他者性」の問題に焦点が当てられる。〈他者〉を『ドライブ・マイ・カー』における重要なモチーフのひとつと見定める氏は、細見和之による言語の他者性の問題、および、レヴィナスによる〈顔〉の他者性をめぐる問題を援用しつつ、「イタリア式本読み」や車内後部座席で家福と高槻が会話する場面における他者の表出のあり方を分析し、濱口監督が「音声やクローズアップといった映像メディア独自の表現技法」をいかに駆使して、村上の原作小説に内在する「自己と他者」をめぐる主題に応答しているかを詳らかにしている。

伊藤弘了「世界の循環と生の反復——映画『ドライブ・マイ・カー』における水の主題系と音を伴う回転のモチーフ」は、論文タイトルに明示されている二つのモチーフ——「水」および「音を伴う回転」——が、『ドライブ・マイ・カー』において反復して登場する点に注目し、映画における意味内容とその変化を検討するものである。雨と涙に代表される「水」のモチーフ、そしてレコードやカセットテープといった音を伴う回転のモチーフいずれもが、登場人物たちの心情・心境（の変化）や、彼／彼女らがその時置かれた状況を暗示するものとしてあらわれていることが論じられる。

『ドライブ・マイ・カー』が「文学作品のアダプテーションであるにとどまらず、演劇作品のアダプテーションともなっている」点に注目する佐藤元状「アダプテーションの終わりに向かって——濱口竜介の『寝ても覚めても』と『ドライブ・マイ・カー』における翻訳の始まり」

もまた、「ワーニャ伯父さん」の多言語演劇を演出する家福に注目した論考である。氏は、「単一言語しか話さない多くのオーディエンスのための字幕としても機能するような多言語スクリプトを用意している」家福が、「通訳兼翻訳者」であることを指摘する。また、家福と高槻がサブ900の後部座席で語り合う場面における高槻のモノログの、英訳版（小説）、日本語版（小説）、映画版の三つを比較検討し、ベンヤミンの翻訳論を参照しつつ、「濱口の翻訳の成功の秘訣は、イタリア式本読みによって俳優を「テキスト的人間」に鍛え上げ、彼女たちの身体を原作の言葉が再臨する「媒質=媒体」として差し出すことによって、原作のテキストをスクリーンに文字通り移動させた点にある」（p.195）と結論づける。

富塚亮平「見つめることと触れること——『ドライブ・マイ・カー』における抱擁」は、濱口監督の過去作にも目を配りながら、「濱口がこれまで追求してきた「見ること」と「触れること」をめぐる主題」について、それと関係の深い身体表現である「抱擁」に注目し検討するものである。映画の前半（音の死まで）と後半における「抱擁」の場面を、「視線と接触」のあり方に着目しながら分析し、「断絶を強調した前半の抱擁が、わずかな姿勢の変化を通じて、希望を孕んだものへと移し換えられている」と指摘する。「ワーニャ伯父さん」の台本読みの場面や登場人物たちの語りなど、「言葉」に注目した論考が多い本書において、徹底して「身体表現」に注目し映画を読み解いていく挑戦的な論考である。

以上9本の論考に加え、新たに追加収録された3本のインタビューも大変貴重である。一つ目は、広島フィルム・コミッションの西崎智子氏へのインタビュー（『ドライブ・マイ・カー』と広島）。二つ目は、文化庁参事官へのインタビュー（『ドライブ・マイ・カー』と映画振興事業）。そして三つ目は、濱口竜介監督へのインタビュー（論考への応答）である。とりわけ、濱口監督は本書の論考のゲラに目を通した上でインタビューに応じてくれたとのことであり、本書の目玉として必読のインタビューである。

以上が本書の全容である。鋭い指摘に満ちた多様な論考が並ぶ本書は、どこから読んでも蒙を啓かれる一冊であることはたしかである。また、映画の分析方法も論者によって多岐にわたるため、村上春樹や『ドライブ・マイ・カー』に関心のある読者のみならず、映画・映像研究を志す者にとっても、最良の入門書となろう。

村上春樹の小説を原作とするアダプテーション作品は、彼の知名度に比して決して多くはない。山根由美恵「村上春樹文学アダプテーション研究序説」（『近代文学試論』第59号、2021.12）で整理されているように、その一因としては村上がデビュー当時から90年代にかけて、自身の小説の翻案化を頑なに拒んでいたことが挙げられる。しかし、2000年以降、映画・舞台・漫画・アニメなど、多様なジャンルへの村上作品の翻案化が活発化しており、ついに、そのうちの一作品を対象とする本書が編まれるまでに至ったことは、「村上春樹とアダプテーション」というテーマの今後の進展を予感させる点でも大変喜ばしいことである。

さて、一方で、本書を通読し気になったところも簡単にはあるが述べておきたい。まず、本書の帯に付された「なぜ世界は熱狂したのか？」という惹句に対する応答が、必ずしも明瞭に述べられているわけではないため、映画『ドライブ・マイ・カー』は海外において一体どう評価さ



れているのだろうか、と素朴な関心を抱いて本書を手を取った読者の期待は、ともすると満たされぬまま終わるかもしれない。世間から大変注目された映画だけに、本書の読者としては、村上春樹や映画にあまり明るくない人たちも想定されよう。そうした読者のために、『ドライブ・マイ・カー』の世界的な評価のされ方に関する情報や分析がもう少しあれば親切だったように思う。

また、「世界」という語に関連して、冒頭でも取り上げたように、本書は「『ドライブ・マイ・カー』の多言語的、多文化的な世界観に真摯に応答するため」に、「国籍や地域、ジェンダーや年代など、多様性を意識したキャスティングを心がけた」というが、実際のところ、東アジアの研究者が大半である。加えて、本書の「はじめに」では、「最初に私たちのローカル言語である日本語版を作成し、その成果を世に問うたうえで、中国語版、韓国語版、そして英語版を生み出していきたい」、「英語というグローバルな言語での流通を最終的な目標とするのではなく、この支配的な言語を、あくまでアジアのローカルな言語での分散の踏み石として使っていきたい」(p.iii)と述べられており、本書の主眼は東アジアに限定されている印象を受けるのだが、東アジアの文脈のなかで『ドライブ・マイ・カー』を検討し、その成果を発信していく意図は明らかにされていない。推し量るに、『ドライブ・マイ・カー』は当初韓国でロケを行なう予定であったが、コロナの影響により断念されたという事情が絡んでいるように思われるのだが、東アジアを見据えているこの『ドライブ・マイ・カー』研究は、果たして今後どのように進んでいくのであろうか。その行末が気になるところである。

【編集後記】

『村上春樹とアダプテーション研究』Vol.2をお届けします。2023年度は諸事情で教務委員長となり、別業務が増え、鍛えられる年でした。本号は2本の研究論文、2本の研究ノート、4本の書評で構成しました。本誌の特徴として枚数や画像の掲載件数に制限を設けないという点がありますが、精査な調査に基づく資料的価値等が加わったものとなっており、村上春樹文学におけるアダプテーション研究の底上げを行なえたのではないかと考えております。ただ、本号は論文・研究ノートが全て映画を扱っており、アダプテーション研究という特色を出すことができたとはいえませんが、次号は別の方向性の論考を出せるように、まずは自分自身の研究を進めたく存じます。書評に関しては、村上に関する研究関係書籍を網羅でき、充実した内容となりました。なお、執筆者は現在科研メンバー中心の構成となっておりますが、投稿には制限を設けてはいませんので、投稿希望の方はご連絡いただくと幸甚です。

(山根 由美恵)

『村上春樹とアダプテーション研究』2号

発行日 2024年1月31日

発行者 村上春樹とアダプテーション研究会

連絡先 〒753-8513 山口県山口市吉田 1677-1

山口大学教育学部 山根由美恵研究室内

yumie@yamaguchi-u.ac.jp

ウェブサイト

<https://ds0n.cc.yamaguchi-u.ac.jp/~haruki-adapt/>