

【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)¹

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^{エクスプレス}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^{エクスプレス}ことを回顧しつつ、率直に哀しみを吐露している²。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」³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⁴(ゴ

¹ 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。

² 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)。

³ 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。

⁴ 「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⁵。

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⁶。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⁷、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)」⁸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。^(ママ)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。」⁹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¹⁰、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 緋奴隷』(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¹¹。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

⁵ 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)。

⁶ 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。

⁷ 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。

⁸ 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。

⁹ 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。

¹⁰ 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。

¹¹ 「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¹²。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」¹³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」¹⁴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¹⁵、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」¹⁶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¹⁷、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」¹⁸、「『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」¹⁹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

¹² 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。

¹³ 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。

¹⁴ 「『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。

¹⁵ 「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。

¹⁶ 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。

¹⁷ 注16前掲、川本（2006）p.13。

¹⁸ 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。

¹⁹ 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」²⁰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」²¹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」²²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²³。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²⁴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)

²⁰ 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。

²¹ 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。

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

²³ 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。

²⁴ 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²⁵、「『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」²⁶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」²⁷。『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

²⁵ 「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）。

²⁶ 注19前掲、徳永（1996）p.33を参照。

²⁷ 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²⁸、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²⁹。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³⁰、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³¹。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

²⁸ 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ね(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。

²⁹ 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。

³⁰ 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。

³¹ 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³²、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³³、「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。」³⁴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

³² 注31前掲、大森他（1982）。

³³ 『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。

³⁴ 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」³⁵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³⁶、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³⁷。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」³⁸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

³⁵ 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と」p.72。本稿での引用は、注16前掲川本（2006）。以下同。

³⁶ 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。

³⁷ 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。

³⁸ 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³⁹。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」⁴⁰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⁴¹。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「^{トラヴェステイ}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「^{カムフラージュ}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らう。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。

³⁹ 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。

⁴⁰ 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。

⁴¹ 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・グールド」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」⁴²(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⁴³、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⁴⁴、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

⁴² 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。

⁴³ 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。

⁴⁴ 「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⁴⁵。

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⁴⁶、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⁴⁷。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⁴⁸。

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

⁴⁵ 注31前掲、大森他(1982)。以下、頁数は引用で示す。

⁴⁶ 注11前掲、明里(2008) pp.13-14参照。

⁴⁷ 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。

⁴⁸ 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⁴⁹、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⁵⁰。

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

⁴⁹ 注44前掲、山根(2023b) pp.69-71を参照。

⁵⁰ 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ね。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⁵¹。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⁵²。

——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。

⁵¹ 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。

⁵² 注38前掲、掛尾(1981) p.142。

大森 ほお。そうなの？⁵³

『暗くなるまで待てない！』『夏子と、^{ロング・グッドバイ}長いお別れ』が、『オレンジロード^{エクスプレス}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⁵⁴。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。⁵⁵

⁵³ 注34前掲、大森（2023b）p.85。これに続く内容も同じ。

⁵⁴ 注31前掲、大森他（1982）p.133。

⁵⁵ 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だろうか。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。⁵⁶

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）

⁵⁶ 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⁵⁷、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⁵⁸、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」

⁵⁷ 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。

⁵⁸ 注 51 前掲、拙著（2016）を参照。

59。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」⁶⁰。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亘るが、ここではその結末近くに焦点を当ててみよう⁶¹。

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」⁶²。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

⁵⁹ 注 34 前掲、大森 (2023b) p.86。

⁶⁰ 注 56 前掲に同じ。

⁶¹ 注 34 前掲、大森 (2023b) p.85。

⁶² 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。⁶³

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

⁶³ 注 56 前掲と同じ。

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」、「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	○ 診察室に応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(店を開けて数ヶ月になる位) —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—] ⇒ P.51・29				[○ 診察室に応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— [「〜シュペルツ」] [← 「〜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—の中 [「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）⁶⁴

【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。

⁶⁴ 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「㊦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。