

【論文】

スウェーデン映画「小人と踊る」 (*Dansa med dvärgar*) における Way of life —ジェンダー変更というアダプテーションの可能性—

山根 由美恵
(山口大学 講師)

はじめに

スウェーデン映画「小人と踊る」 *Dansa med dvärgar* (2003) は、エメリー・カールソン・グラス (Emelie Carlsson Gras) 監督の短編映画(13分)である¹。クレジットで“Fritt efter novellen Den dansande dvärgen av Haruki Murakami” (日本語訳「村上春樹の短編小説「踊る小人」から着想を得ている」)と記されており²、第49回オーバーハウゼン国際短編映画祭において優秀賞 (Hauptpreise) を受賞している。「踊る小人」との顕著な違いとして、男性主人公「僕」から女性主人公「私」への変更がある。藤城孝輔はエメリー・カールソン・グラスにメールインタビューを行っている (2022年11月6日)。以下、閲覧の許可を得たインタビュー内容 (一部) の概略を記す (英文を稿者が翻訳した)。

パリの映画学校在籍時、“The dancing dwarfs”を読んで、物語の語り方について、正確な描写ではなく、イメージで別のことを語らせるという自由を感じた。村上文学の書き方、不自然なことや非現実的なことを証拠や自然なこととして取り上げるやり方が好きだった。この小説の中で、夢のような物語を語るテキストとイメージの使い方が興味深かった。物語そのものよりも、その書き方にインスピレーションを受けた。／脚本を書いているとき、人里離れた廃墟にいる孤独な女性達について、もっと個人的に書いていた別の物語があることに気づいた。(私の脚本の最初のシーケンスは、掃除中に手を失う女性の話だった)／だから最初から、この物語とこの女性が混ざり合っていた。(略)／私は原作をさらに掘り下げ、映画は原作小説の要素を残しつつ、2つの物語をリミックスしたようなものになった。

グラスは村上の寓意で語る方法に感銘を受け、その方法論を積極的に取り入れた。ここで着目したいのは、人里離れた廃墟にいる孤独な女性達という別のモチーフ (“about a lonely women in an abandoned place in the middle of nowhere”) があり、それを村上の「踊る小人」に融合させたことである。原作の要素を残しつつ、リミックスされた物語は村上アダプテーションの可能性を広げるも

¹ 本作はストックホルムにある実験映画の保存・配給を行うアーカイブ施設、フォルムフォーム (Filmform) で視聴できる。科学研究費の研究者分担者・藤城孝輔からの情報提供による。

² 業者依頼による日本語訳、株式会社ビーコス、翻訳者：メニエン・オリビエ。以下同様。

のとなっている。藤城は「映画ではそのような取引がなくとも女性主人公が自分の生活を投げうってかつての小人と同じようなかたちで逃げることで、彼女もまた踊る小人の一人になる。踊りに象徴される自由にめざめた女性がどこかにあるかもしれない自由を求める物語として語りなおされている」(pp.167~168)と述べている³。稿者も女性主人公の自立の物語という Way of life が描かれた作であることを首肯しつつ、主人公が既婚者である設定に着目したい。それは村上の短編「眠り」「トニー滝谷」の要素が加わり、結婚生活に不満がある女性の自我の目覚めという重要な類似点が見受けられるからである。本稿では「妻」という女性像の比較とともに、スウェーデンの文化・地理的な要素との比較分析を行い、本作の価値を見いだしてみたい。なお、適宜「スウェーデン語訳“Den dansande dvärgden”（発表は1996年⁴）を参照している。

*

藤城がまとめた本作のあらすじを引用する。「ある女性が象工場での仕事につき、ようやく自分にとっての「家」(hem)を得られたと考える。かつて彼女は一日じゅう家に閉じこもり、玄関ドアの覗き穴をのぞきこんでは夫の帰宅を待ちわびる毎日を送っていた。夫が荷物をまとめて出て行ったあとも彼女は夫の幻影を夜な夜な見つづけたが、時とともに記憶は薄れていった。ただ、一人暮らしをして象工場で働くようになってからも勤務外の時間は家にこもりがちであり、新しい恋人を作ることもはや望んでいない。そんなある日、夢に小人が現れて彼女を踊りに誘う。自分の足が踊るには大きすぎると思っている彼女は、疲れすぎていて踊れないと言って断る。かつて小人は誰も踊ることのない北の国を去って南に行き、有名な踊り手になったのだという。しかし世の中が変わって追われる身となり、今は森に隠れて暮らしている。同僚の一人に小人の話をした翌日、彼女は上司に呼び出されて職を失う。アパートに戻ると何者かによって部屋じゅうが荒らされており、近所の人間からも警戒される。小人は再び彼女の夢に現れ、ピンクのチャイナドレスを着た彼女は激しい踊りを披露する。目がさめると、彼女はなぜか夢で着ていたドレスを身にまとっている。彼女は近所の人間から村八分にされて追われる身となり、森の中の湖にもぐって逃げる。彼女自身の声による三人称のヴォイスオーバーでは、彼女が誰も踊ることのない北の国から南に行つて有名な踊り手になったことが語られる」(pp.165~166)。象工場という「踊る小人」を特徴付けるオリジナル設定、夢の中で踊る小人が登場し、最後に街を追われる展開に共通性がある。ただ、先述したように主人公が独身男性から既婚者の女性へと変更がなされており、ジェンダー変更でもたらされるテキストの変容を、「妻」という設定に着目しながら追ってみたい。

1 「妻」としての Way of Life

主人公「私」は夫に執着している。“Innan jag började jobba på elefantfabriken / var jag oftast ensam hemma om dagarna / Jag tillbringade mycket tid framför tithålet på dörren / medan jag väntade på att min

³ 藤城孝輔「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—」(『村上シネマ 村上春樹と映画アダプテーション』森話社・2024) 以下、同論文からの引用は丸括弧にページ数の形で示す。

⁴ “Den dansande dvärgden”が所収された *Elefanten som gick upp i rök* (象の消滅) の出版は1996年 (Gendin) であるが、参照した書籍は改訂版である (Norstedts・2013) である。翻訳者は Eiko & Yukiko Duke である。

man skulle komma hem” (象工場で働き始める前は／たいてい家で一人だった／夫の帰りを待つ時間の多くを——／覗き穴の前で過ごした)。映像では廊下に通行人が現れた様子が時刻と合わせて映されており、「私」が常時のぞき穴から廊下を監視していることを印象づける (図1・2)。



(図1)



(図2)

そのため、家事が疎かになりがちで、家事が苦手であるような描写がなされる。洗濯物が部屋中に干され、乾いたものも畳まれず山となり、ものが散らかった状態の中、彼女の手首が彼女から離れ、それを追いかけることでテーブルの食べ物が床にぶちまけられる。彼女が手を追いかけることで部屋が惨状となる様子はアニメーションを交えた映像 (図3・4) となっており、戯画化が強くなっている。インタビューによると本作で作られた最初のシークエンスであり、非常に印象深い場面である。手が彼女から離れる意図は、彼女の意志と行動の間に断絶があり、自分の意志通りに行動を起こすことができない様を隠喩していると言える。こうした惨状の中で夫が帰宅し、彼女に呆れ夫は出て行く。



(図3)



(図4)

西田孝弘によれば、スウェーデンでは結婚という制度にそれほど重きを置いていない⁵。人口約

⁵ 西田孝弘『北欧の小さな大国「スウェーデン」の魅力150』 (雷鳥社・2018、p39) 以下の記述も同書を参

1000万人のうち、約180万人がサンボ (sambo) と呼ばれる未婚の同居カップルとして暮らし、夫婦とほぼ同様の権利が与えられている (サンボ法：現行法は2003年制定)。半数以上の子どもたちは未婚の両親から生まれている。男女問わず経済的自立が前提で、育児や介護も国の支援が手厚いので、経済的な理由・子どもための同居を維持することはなく、愛がなくなれば同居は解消される。つまり、夫の行動は愛がなくなったことを如実に示している。夫が出て行った後の彼女の部屋は乱雑ではなく、彼女は夫の目があると冷静さを失っていたということが読み取れる。それは“Tänkte att nu får jag äntligen ett hem” (やっと家族ができると思った) という独白からわかるように、家族 (hem) がおらず、長い間孤独で自分の家 (hem) を希求していた姿勢と関わるだろう。主人公は「家」(それは愛と密接に関わる) を作りたい思いが強く、そのため夫を失うことを過剰に恐れていた。故に夫の帰りをのぞき穴の前で待つという異常な行動を取り、家事で空回りしてしまい、結果的に夫を失ってしまった。

夫が家を出て行った場面は次のような台詞が語られる。“En dag försvann min man med alla sina kläder /I början kunde det hända att jag såg min man framför mig på kvällen /innan jag skulle somna/Men med tiden försvagades minnet” (ある日 夫が自分の洋服を全て持って姿を消した/最初は夜 眠りにつく前に/夫が目の前に現れた/しかし 時が経つごとに 記憶は薄れていった)。この描写はトニー滝谷の結末部と類似している。なお、「トニー滝谷」は2002年4月15日『The New Yorker』で英訳が掲載され、Web掲載もなされている⁶。「トニー滝谷」の結末部、妻の服を処分した後に記憶が薄れる描写は次のように描かれている。

“Once in a while, Tony would go to the empty room and stay there for an hour or two, doing nothing in particular, just letting his mind go blank. He would sit on the floor and stare at the bare walls, at the shadows of his dead wife’s shadows. But, as the months went by, he lost the ability to recall the things that had been in the room. The memory of their colors and smells faded away almost before he knew it was gone. Even the vivid emotions he had once cherished fell back, as if retreating from the province of his mind. Like a mist in the breeze, his memories changed shape, and with each change they grew fainter. Each memory was now the shadow of a shadow of a shadow. The only thing that remained tangible to him was the sense of absence./Sometimes he could barely recall his wife’s face. 「(日本語原作「ときどき彼はその部屋に入り、何をすともなくただぼんやりしていた。一時間も二時間もその床に座って壁をじっと眺めていた。そこには死者の影の、そのまた影があった。しかし年月がたつにつれて、彼はかつてそこにあったものを思い出すことができなくなっていった。その色や匂いの記憶もいつしか消えてしまった。そしてかつて抱いたあの鮮やかな感情さえもが、記憶の領域の外へとあとずさりするように退いていった。記憶は風に揺らぐ霧のようにゆっ

照した。サンボ法については、下記の Web (邦訳・スウェーデン家族法主要法令集、「内縁夫婦の財産関係に関する法律」) も参照した。

https://www.senshu-u.ac.jp/School/horitu/researchcluster/hishiki/hishiki_db/thj0090/rex3.htm

⁶ <https://www.newyorker.com/magazine/2002/04/15/tony-takitani>

くりとその形を変え、形を変えるたびに薄らいでいった。それは影の影の、そのまた影になった。そこに触知できるのはかつて存在したものがあとに残していった欠落感だけだった。時には妻の顔さえうまく思い出せなくなるがあった)」⁷

これらは服が消えると記憶も次第に消えてゆくという点に共通性が見られる。拙著で述べているが、村上文学における「服」はその人以上にその人物を象徴する「影」となっている⁸。結婚時の部屋は溢れた服(洗濯物)の描写がなされていたが、これは夫の服が、本人不在でも本人を指し示す「影」となり、過剰に彼女にまわりついていると読みとることができる。夫がその人自身を示す「影」である服とともに消えるため、夫の記憶も次第に消えてゆく。

ここで押さえておきたいのは、「トニー滝谷」、「眠り」(「踊る小人」所収のスウェーデン語の短編選集『象の消滅』に所収)の妻は家事能力が高いが、「私」が著しく低い設定となっていることである。「トニー滝谷」「眠り」の妻は、主婦という業務を有用にこなしつつも心に空白を感じており、自分の生き方を補助的に見つけようとする。対して、本作の「私」は、乱雑な部屋を見て呆れられた後、夫に捨てられることにより「主婦」失格という烙印を押されている。つまり、主婦という家事能力を求められる形では劣等感を生みだすスパイラルに陥るのである。主婦という Way of Life は「私」の生き方として苦痛を強いられるものとして描かれている。

シルヴィア・フェデリーチは魔女狩りについて、マルクスの「本源的蓄積」という概念をフェミニズムの観点から問い直している。助産婦やハーブを用いた薬師といった仕事等を禁止し、賃金を得にくい状況に追い込んだ上で低賃金労働や「家事」に従事させた。「女性の労働は家のなかでなされたものであれば「家事」と定義され、家の外でなされた場合であっても男性よりも支払いは劣り、その賃金では女性は生活できなかつた。いまや結婚こそが女性の真の仕事であるように考えられ、女性が独立して生活することができないのは当然のことだろうと考えられるようになったため、女性が一人で村に住もうとすると、たとえ賃金を稼いでいたとしても追い出されてしまった」(p155)⁹。「女性と男性の間の力の差、そして女は生来劣っているという偽装の下になされた女性の不払い労働の隠蔽によって、資本主義は「労働時間における不払い部分」を途方もなく拡大し、女性労働を蓄積するために(男性の)賃金を使用することができ、それによって多くの場合、階級的反感を、男性と女性の間に対立へとそらすことができた。したがって、本源的蓄積とは、何よりも労働者を互いから、そして自分自身からさえ疎外させる、差異、不平ヒエラルキー、分断の蓄積であった。」(pp.202~203)。つまり、魔女狩りや「家庭」へ追い込む等の女性の社会的地位を落とす動向を、低賃金労働力の確保や男性の階級的反発意識を解消させる方法として捉えたのである。その意味で村上テキストの主婦像は資本主義を成立させる枠内で語られているが、本作の主人公「私」は「家

⁷ 村上春樹「トニー滝谷」(『レキシントンの幽霊』文藝春秋・1996、pp.156-157)

⁸ 山根由美恵「絶対的孤独の物語—「トニー滝谷」「氷男」—」(『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)

⁹ シルヴィア・フェデリーチ『キャリバンと魔女 資本主義に抗する女性の身体』(以文社・2017、ページ数は引用文の後に丸括弧で示す)

事」そのものが苦痛である状況とそのことにより夫婦生活が破綻し、経済的な自立をせざるをえない状況を描くことで、夫婦のパワーバランスの不均等とともに女性が「家事」を担うことへの疑義を描き出しているとも言える。

2 「妻」からダンサーへ —「個」としての Way of Life—

「私」は生活のため象工場で働き始める。原作同様、工場ではオートメーション化された象の増殖が行われ、彼女は作業をこなしている。象工場の仕事はそれほど簡単な作業ではないため (“Arbetet i fabriken är inte särskilt enkelt/Snabeln till exempel måste vara formbar och vattentät/och på samma gång fungera som ett kraftfullt blåsinstrument”工場の仕事はそれほど簡単ではない/たとえば象の鼻は耐水性があり柔軟かつ/管楽器のような役目も果たさなければならない)、彼女は通常のブルーワーカーよりも複雑な仕事をこなすことができている。工場で働く生活は経済面での安定をもたらすが、従業員番号で呼ばれるような個性を剥奪された状態で、「個」としての承認はなされない。更に、夫から捨てられた痛みから解放されず、恋愛へ目も向かず、内向性が強まる (“Jag sökte inte längre efter den stora kärleken/När jag var ledig hade jag svårt att ta mig härifrån/det var alltid något som höll mig kvar inomhus”もう大恋愛は求めていない/休みの日の外出が難しくなってきた/いつも何か理由をつけて家にいた)。

そうした状況下、小人が登場する。原作では美人の彼女をものにしたいという、主人公「僕」の欲がきっかけになり、小人に体を譲渡せねばならない状況に追い込まれるというある種の因果応報・教訓的な物語となっている。しかし、本作では恋愛に関わる欲の要素が後半で排除されている。つまり、女性としての Way of Life の選択肢として、専業主婦や夫に依存する形での結婚という生き方（前半）や、恋愛に関わる生き方（後半）以外の可能性が示されている。それは女性の自立の問題とも言い換えられ、「眠り」や「レーダーホーゼン」（両作とも短編選集「象の消滅」所収）で描かれた、結婚生活の破綻・自立心の目覚めと関わっている。拙書で述べているが、「眠り」は「母」の否定をし、自己との対峙を避けたため、主人公は最後破滅の方向に向かってしまう。「レーダーホーゼン」では母が父との関係を解消し、自立したところまで描かれるが、母のその後の生活は触れられていない。既婚女性の自立に関わる Way of Life として、本作は恋愛要素が外され、かつ「踊り」という「個」を表現する方途を見つけるところに違いがあり、それが独自性ともなっている。

小人は彼女に踊りを見せ、結婚・ルーティン化された仕事・閉じた共同体での内向的な生活とは違う Way of Life を匂わせる。中村三春が指摘するように、原作「踊る小人」は、先行作の「羊をめぐる冒険」からのテーマ、自我を乗っ取る悪霊的存在が物語の核である¹⁰。小人の力は、「小人の踊りは観客の心の中にある普段使われていなくて、そんなものがあることを本人さえ気づかなかったような感情を白日のもとに――まるで魚のはらわたを抜くみたいに――ひっぱり出すことができたのだ」（p87）、「小人はその頃から踊り方ひとつで人々の感情を自由にあやつるやり方を身につけることになった」（p88）と描かれている。しかし、二作の展開は異なる。〈羊〉は「鼠」を宿主として選び、世界を征服する力を示唆したが、「鼠」は権力への欲望を抑え、命を賭して〈羊〉

¹⁰ 中村三春「踊る小人」(『AERA ムック 村上春樹がわかる』2001・12)

を葬り去った。拙稿で述べているが¹¹、「踊る小人」の場合、「僕」は女が欲しいという欲望を抑えることなく悪の力を利用した。同じ自我を乗っ取る悪霊的な存在の物語であるが、欲望を抑えた場合と抑えなかった場合という展開が異なっている。「踊る小人」は自我を乗っ取る悪霊が消滅しなかった場合の結末が追求されており、二重の破滅を用意している。「僕」が夢から覚めなかった、もしくはこの世界が夢の世界ではない場合は、二つのシステム（官憲に捕まる・小人に乗っ取られ一生踊り続ける）を選べないまま破滅へと向かっていく「僕」の苦悩が描かれている。この世界が誰か別の存在が夢見た世界であり、「僕」が夢から覚めた場合は、結局他者の夢で生かされているにすぎない主体のない「僕」が描かれた世界となる。

こうした原作に対し、本作ではどのように描かれているのか。藤城は原作との違いについて「小説の後半で描かれる、小人がメフィストフェレスのような取引を「僕」と行う部分は割愛されているほか、革命によって滅ぼされたかつての帝国という舞台背景もぼかされている。そのため、異世界ファンタジーの雰囲気をもって小説とは異なり、映画では日常生活のなかに象工場や踊る小人が当たり前の存在として登場するシュールさが前面に押し出されている」(p165)と述べている。

一回目の夢で、彼女は小人に「踊りませんか」と言われ踊り始めるが、不格好な動きしかできず、“*Jag hade alldeles för stora fötter för att dansa*”（踊るには大きすぎる脚だった）と内省する。これは本作のオリジナルであり、「私」は「踊りたい」という意志よりも、ダンサーにふさわしい身体を持っていないため踊れないと感じている。小人は彼女がはじめに踊り始めたのを見て、踊りへの欲求があるが、彼女がこれまで培ってきた価値観が邪魔をして踊れないと判断したと考えられる。しかし、踊りへの関心を持った主人公を小人は逃がさなかった。次の場面で小人は自らの踊りを見せ、小人の背景も語られる。小人が踊りで有名になった流れはカラー、その後全てが変化し社会構造が変化した場面はモノクロで描かれている。小人が踊る画面は、舞台上でピンクの光に照らされた小人が描かれるが(図5・6)、これはドラマ「ツイン・ピークス」(異世界の赤い部屋と小人 図7・8)を想起させる。つまり、この世界が魔力を持つ幻想空間と連続していることを連想させる。



(図5)

(図6)

¹¹ 山根由美恵「「踊る小人」論—ボルヘスの影—」(『国文学攷』2011・3)



(図 7)



(図 8)

「私」は小人の夢を同僚に話す。この展開は原作と同じだが、次の日に雇用主に呼ばれ、工場の迷路のようなルートを経て解雇を告げられるという急展開となる。ここでの雇用主の行動はジョージ・オーウェル「1984年」に見られる管理社会のような迅速性と強権性を見て取れる。それは工場からの解雇だけでなく、解雇が告げられた日に家に戻ると家が荒らされており、周りの住人から排除される状況にも呼応している。「私」が生きる社会は従業員番号で「個」が認識され、「ビック・ブラザー」的な存在を想起させる管理社会であるが、小人の超自然の力＝魔の力を有す踊りを執拗に排除する。

魔術がこうした管理社会から過剰に警戒されるのはなぜか。前述のフェデリーチは魔術と国家の弾圧の関係について次のように述べる¹²。「魔術は不正な力の形態、そして労働をせずに欲するものを手に入れる手段、つまり労働を行うことの拒否と思われたからである。フランシス・ベーコンは、額に汗して働くよりも、ちょっとした不真面目な方法によって成果を得ることができるという考えほど自分を不快にさせるものはないと吐露し、「魔術は勤勉を殺す」と嘆いた(Bacon 1870: 381)」

(p226)、「魔術が危険を引き起こそうがそうであるまいが、ブルジョアジーはその力と戦わざるをえなかった。魔術はブルジョアジーの支配の及ばない、星の世界で社会的行為に決定を下すので、個人的責任という原則を弱体化させるからであった。」(p228)、「魔術が資本主義的労働規律と社会統制の必要性とは相容れないものであることは、国家が魔術に対してテロ攻撃をしかけた理由のひとつである。(中略)唯物論者のホッブズでさえ、いささか距離をとりながらも賛意を表わした。

「魔女については、実際にはその魔術は何ら効力をもたないと私は考えるが、適切に罰せられるべきである。それというのも、可能ならば成し遂げたいよこしまな目的に加え、それが可能であるという誤った信仰をもっているからである」(Hobbes 1963:67) とホッブズは述べ、次のように付け加える。こうした迷信が根絶されれば、「人びとは今よりもはるかに市民的服従にふさわしい存在となるだろう」と (ibid.)」 (pp.229-230)。

つまり、魔術という超自然の力は労働に対する責任や意欲を回避させる可能性を見出すため、そ

¹² シルヴィア・フェデリーチ『キャリバンと魔女 資本主義に抗する女性の身体』(以文社・2017、ページ数は引用文の後に丸括弧で示す)

の力を信じさせることは労働を拒否させかねないものとして危険視されたのである。本作の「踊り」が原作での個人の自我をコントロールする魔的な力ではなく、管理社会からの「自由」の象徴となっているのは、そうした理由と考えられる。

傷心の「私」が眠ると夢に小人が再び現れる。「私」はピンクのチャイナドレスを着て、一回目とは比べものにならないほど情熱的に踊る (図9・10)。ピンクという色は、小人に当てられていたライトの光と呼応しており、「私」が小人側の世界に引き込まれつつあることを象徴しているだろう。



(図9)

(図10)

チャイナドレスは中国の伝統服のような印象があるが、清朝(満族)に生まれたものであるため、その歴史は浅い¹³。謝黎¹⁴、王飛¹⁵によるチャイナドレス(中国名「旗袍」)の歴史をまとめると以下になる。「旗袍」は満族の伝統服であったが、清朝時代になると全身の衣装がゆったりとした「伝統的」な服として広く着用されるようになった。中華民国初期になると、西洋文化の流行を背景とする上海で露出の度合いを増したチャイナドレスが登場し、より身体にフィットしたデザインへと変化する。1930～40年代になり、「新型旗袍」と呼ばれるチャイナドレスが流行しはじめる。「新型旗袍」は細く、曲線的なシルエットを特徴とし、スリットは当初はほとんど入っていなかったが、しだいに入るようになる。つまり、チャイナドレスは時代の変遷とともに、「体を隠す」ものから体の曲線美を強調し「露出する」ものへと変化してきた。その後、中華人民共和国建国に伴う社会主義体制の中で、資本主義的な印象を持つため禁止され、国民服が賞揚される。現在では、普段着ではなく特別な行事に身につけることが多い。

チャイナドレスの一般的な印象は、身体に密着することで胸のラインを強調し、深いスリットに

¹³ 謝黎によれば、中国では「旗袍」を漢民族の伝統服と認めない動きが出ているようである。謝黎『チャイナドレス大全 文化・歴史・思想』(青弓社・2020、p191)

¹⁴ 謝黎『チャイナドレス大全 文化・歴史・思想』(青弓社・2020)

¹⁵ 王飛「歴史的叙述としての映画と女性の身体:『ラスト、コーション』におけるチャイナドレス表象の分析を手がかりに」(『美学芸術学論集』2014)以下、同論文からの引用は、引用文の後に丸括弧にページ数を記す形で示す。

より太ももの一部が見え隠れすることでセクシーさを強調する。それは1930年以降の上海で流行した「新型旗袍」からのイメージである。ただし、このイメージは非常に強いもので、「中国映画史において、チャイナドレスによって女性性を強調する映画作品は枚挙にいとまがない」（王飛：「花様年華」「ラスト、コーション」等、p39）。王は「社交の道具へと変化したチャイナドレスに包まれた女性の身体は、男性の性的欲望のまなざしによって「見られる」対象というシニフィアンを与えられたと言えるだろう」（p42）とも述べているが、この観点は本作にも当てはまる。「私」は夫に依存していたとき、部屋ののぞき穴から廊下を見続けていた（「見る」主体：図1）。しかし、チャイナドレスを着て、激しく踊る「私」は「見られる」対象に変化している（彼女の踊りを見た男（廊下で見た男）が拍手をしており、見る／見られる関係が反転している）。ここで押さえておきたいのは、前者の「見られる」対象が性的な搾取の意味を含有しているのに対し、本作の「見られる」対象としての「私」は、ただ「見る」だけであった受動的な自分自身を捨て、踊りによってそうした過去の自分からの脱皮を示していることである。彼女の踊りは非常に力強く激しいものとなっており、セクシュアルなイメージよりも、それまでの呪縛的な価値観を破壊し、自由の獲得を目指す動作となっている。

また、チャイナドレスは女性の社会進出と関わっており、謝黎は次のように述べている。

旗袍は元来、男性知識人や政府役人の袍服だった。それを女性が着用する。つまり、女性が社会に進出して活躍するという期待がイメージされてもいたのである。これらのことは、従来の儒教に基づいた倫理では男女秩序を逸脱する行為であり、「服妖」と見なしていたのだ。

こうした女性の出現は、西洋の女性解放論にのっとって考えれば、私的な空間に閉じ込められていた「婦女」のなかに独立した個人としての「女性」が発見されたことを意味するともいえる。「家」というシステムに属していた女性の身体が主体である女性に戻されたものの、それが結局は「国家」という大きな枠組みに再び組み入れられていったことは、すでに述べたとおりである。だが、かつて家に縛られていた女性たちがさまざまな旗袍を身に着けて社会に現れたとき、「女性」の存在が可視化され、新しい女性像とともに社会を構成する人間になったことは確かである¹⁶。

グラスがチャイナドレスの歴史的な背景を調べて選択したとは考えにくい、「旗袍」が有す「私的な空間に閉じ込められていた「婦女」のなかに独立した個人としての「女性」が発見された」という歴史的背景は、本作のテーマと強く響き合っている。女性と魔力との関係性と合わせて、本作に相応しい舞台装置（衣装）と言えよう。

ただ、チャイナドレスはスウェーデンにおいては異国性を印象づけるため、共同体から完全に外れた「異人」を意味しよう。「私的な空間に閉じ込められていた「婦女」のなかに独立した個人としての「女性」が発見された」とは言え、それはあくまで中国文化圏でのイメージであるため、この共同体では通用しない。そのため「私」は森と湖を抜けて、南の国へ向かうことになる。

¹⁶ 謝黎『チャイナドレス大全 文化・歴史・思想』（青弓社・2020、p110）

3 スウェーデンの地形 (森と湖) ・民話との関わり

結末部、「私」は共同体から排除され、追われる身となり、森の中の湖にもぐって逃亡する。本作は森と湖の水の場面から始まり、結末部も湖が登場するが、これらは映画のオリジナル設定である。スウェーデンは森と湖の国と呼ばれるように、広い国土に白樺の森と 95000 を越える湖が点在している。そのため、湖のある風景はスウェーデン人になじみ深いもののため、原作にない湖の場面が挿入されたと考えられる。

スウェーデンの地理的な背景を確認しておく。「北から南まで、スウェーデンはおよそ九七〇マイルの長さがあり、風景はきわめて劇的な変化をとげる。山岳地帯は北方半分にうっそうと樹木を茂らせ、中央には湖が点在している。南方のスウェーデンは何よりもまず、低く、うねっている農地である。スウェーデンではかなり早くに工業地帯が発達したのだが、スウェーデン人の大部分は——彼らは主に南と中央スウェーデンに住んでいる——農業、漁業、林業で生計をたてている。農場はたいがい自給自足していて、重要な作物は、ライ麦、小麦、大麦、カラス麦のような穀物や、じゃがいも、ビート、カブといった、多種類の塊茎類である。北方では、草を食むために家畜たちが高地地方に連れていかれ、その結果、家族の中の誰かが、それはしばしば年若い少女や少年たちなのだが、夏のあいだずっと山中で孤独に過ごすこととなった」¹⁷。本作の主人公は北の工業地帯で働き、湖を抜け、南の国に行く結末になっているが、これはスウェーデンの地理的な背景と合致している。北部の設定についてグラスは次のように語っている (藤城インタビューより¹⁸)。「映画はすべてスウェーデン北部で撮影された。私はこの頃パリに住んでいたが、スウェーデン南部出身で、1000km も離れている。だから私は、廃屋やほとんど廃墟となった工場がある、このスウェーデン廃工業地域に魅了された。／工場はキルナの鉱山で、バスはその近くにある。(中の映像は原子力工場のドキュメンタリーより)／高い建物の家はキルナ近郊のマルムベージェのもの。／(今は完全に消滅した街)／ボーデン近郊の湖」。南部出身であるグラスにとって、北部の廃墟跡の工場地帯は別世界のように感じたようで、孤独な女性の苦悩とそこからの解放という物語を描き出す上で必要な舞台であったことがわかる。

また、湖での水泳はスウェーデン人の好むアクティビティの一つであるが、水温の関係で夏(7月)に限られている¹⁹。つまり、夏以外に湖に潜ることは危険であり、「私」が湖に飛び込んで逃げる結末は追跡者が泳いで追ってこないことを鑑みても命がけの行為であった。自由を手に入れるには命の危険を顧みないほどの意志と行動が必要であるイニシエーションとして描き出している。

ところで、スウェーデン(北欧)には魔力を持つ妖精の民話が多く存する²⁰。小人の代表的なものに「トムテ」と呼ばれる家の精(ノルウェイ・デンマークでは「ニッセ」、フィンランドでは「トント

¹⁷ ローン＝シグセン&ジョージ・ブレッチャー編、米原まり子訳『スウェーデンの民話』(青土社・1996、pp.20-21)

¹⁸ 藤城孝輔が2022年11月6日にメールでインタビューしたもの(英文)。翻訳は稿者が行った。

¹⁹ https://note.com/misaki_swed/n/n40d4cfcf7d1a

²⁰ ローン＝シグセン&ジョージ・ブレッチャー編、米原まり子訳『スウェーデンの民話』(青土社・1996、pp.26-27)

ウ)、ヨーロッパでは「ノーム」)が挙げられる。「トムテ」は小さく、灰色の服を着た姿で、赤いストッキング帽子をかぶっている。彼らは家族に繁栄と調和をもたらすが、返礼として定期的な食事、敬意をもって遇されることを期待している。北欧の「トムテ」は気難しく、イタズラもするが、それほど悪のイメージは付与されておらず善良である。拙稿で述べているが、原作「踊る小人」の小人の邪悪さ(踊りによって人々の心を支配する)は村上のオリジナルと考えて良く²¹、本作の小人の「魔」的な要素は原作と「ツイン・ピークス」のイメージが付与されていると考えられる。ただし、誘惑の要素は小人という属性を外すと民話に同じモチーフを見出すことができる。

まず、「ロー」という存在に着目したい。「ロー」には、スコグスロー(森の精)、シェーロー(湖や海の精)、ベリロー(山の精)がおり、スウェーデン語のアトゥ・ローダ「何かを支配する」に由来している。「ロー」は多くが女性で、彼女たちの抵抗できないほどの美しさによって、孤独な男を社会からおびき寄せ、自分たちの性的な支配下に引きずりこむ。原作「踊る小人」の「彼女」の造形は「ロー」と同型と言える。男性版として水の精「ネック」がいる。「ネック」はセクシュアルな外見や音楽の才能に秀でたものが多く、楽器(ヴァイオリン等)の腕前によって人を援助し、男女を誘惑して死に至らしめるという。「ベッカヘスト」という民話は、ヴァイオリニストの主人公が音楽的な才能を持つネックの化身である馬(ネッカヘスト)と出会い、毛を盗み、ヴァイオリンに結ぶ。ヴァイオリニストが演奏を始めると、不思議な力が発動し、彼は演奏を止められなくなる。兵士が中断させることで事なきを得るが、そのまま演奏を続けていれば死が訪れていたとされ、安易に魔力に誘惑されないための教訓話となっている(「トロールや悪魔の策略とか畏にかかわることとなれば、用心しすぎるなんてことは決してないのだからね」)²²。踊りで主人公を誘惑し、小人が体内に入ることによって魔的な力を有した踊りを披露する「踊る小人」の展開と強い類似性を持つ。

これまでの民話の要素を整理すると、スウェーデンには超自然の力を駆使できる小人「トムテ」という存在が解釈共同体の中で語られており、そのイメージは気難しいが善良な家の精となっている。あわせて、美(ロー:女性)や音楽(ネック)を用いて誘惑し、自らの支配下に置いたり、死の世界に引きずりこむ精霊の民話も多く存する。これらは原作「踊る小人」の世界と多く共通点を見いだせる。本作の小人は善良そうには見えず、原作や「ツイン・ピークス」のような魔の要素のイメージを有する。しかしその魔的な要素が、原作における性的な誘惑、結婚、恋愛要素、そしてシステムに閉じ込める共同体(資本主義社会)からの解放を意味する方向へ変化させている。つまり、本作の恋愛を超え、超自然の力を有する踊りを使用して「自由」を求める女性という姿は、説話的な伝統や既存の価値観・資本主義経済における女性の社会的地位の低下という枠組みを超えた独自性を持ち、それは女性としてのWay of Lifeの描き方として非常に力強さを持つものであると言える。このことは、男性ジェンダー優位として語られることが多かった村上文学が、ジェンダー変更のアダプテーションを行うことで、その弱点を乗り越えていくという新たな解釈を生み出すことを意味する。

²¹ 山根由美恵「「踊る小人」論—ボルヘスの影—」(『国文学攷』2011・3、p38)

²² ローン＝シグセン&ジョージ・ブレッチャー編、米原まり子訳『スウェーデンの民話』(青土社・1996、pp.76-79)

おわりに

近年、村上文学のアダプテーション作がグローバル規模で発見されつつあり、それに合わせて研究が進められている。*Dansa med dvärgar* は村上文学が「世界文学」として享受されている様相の一つの証左であるが、主人公のジェンダー変更によって、村上文学の新しい読み直しがなされている。そうした新しい可能性として、*Dansa med dvärgar* の試みは村上アダプテーションの新たな地平を生み出した画期的なテキストと考えられるのである。

* *Dansa med dvärgar* の動画は、フォルムフォーム (Filmform) のデジタル資料を使用。この動画を株式会社ビーコスに文字起こしと翻訳を依頼し、そのテキストを使用した。翻訳は、株式会社ビーコス：メニエン・オリビエによる。スウェーデン語訳テキストは *Elefanten som gick upp i rök* (象の消滅：Norstedts・2013、翻訳：Eiko & Yukiko Duke) を使用した。英訳テキストは *THE ELEPHANT VANISHES* (VINTAGE・2010、翻訳：Alfred Birnbaum & Jay Rubin)、日本語原作は『螢・納屋を焼く・その他の短編』 (新潮社・1984) を参照した。

* 本稿は 2024 年度村上春樹国際シンポジウム (2024.7.14・早稲田大学) における口頭発表「スウェーデン映画「小人と踊る」 (*Dansa med dvärgar*) における Way of life—「妻」の自立の物語として—」を基にしている。席上有益なご意見を賜った。記して御礼申し上げたい。また、科学研究費補助金 (研究課題番号 22K00320) による成果の一部である。