

【書評】

Marc Yamada 著 *Murakami Haruki on Film*

藤城 孝輔

(岡山理科大学 講師)

書評という場で自著の宣伝をするのは決して褒められたことではないが、私は 2024 年 12 月に『村上シネマ——村上春樹と映画アダプテーション』（森話社）を上梓した。その本の校正を進めていた同年 7 月に、Marc Yamada 氏の *Murakami Haruki on Film* が刊行予定であることを私は知った。本書も拙著と同様、映画化された村上春樹作品を包括的に論じた本である。村上春樹研究は狭い業界なので、論文でもいわゆる「ネタかぶり」を何度か経験している。それでも、11 月に出版された Yamada 氏の本に一步先を越されたことに悔しさを感じなかったといえは嘘になるだろう。しょうもない愚痴と弱音のメールに付き合わせてしまった森話社の編集者には申し訳ない気持ちでいっぱいだ。

同時期に出た同じテーマの本というのは、どうしても比較されてしまうものである。ある批評家は「私は最近、村上と映画に関する Marc Yamada の本を書評したので、あなたの本にもコメントしたい」と、Yamada 氏の本を引き合いに出して私に無料の献本をせびってきた。あいにく手もとに残部がないと返答すると、PDF はないかと食い下がる。どうやら相手は拙著に対してびた一文も出す気はないらしかった。そもそも、この批評家は拙論が収録された『「ドライブ・マイ・カー」論』（佐藤元状／冨塚亮平編、慶應義塾大学出版会、2023 年）が出版されたときにも、編者ですらない私に献本を要求してきた。そのとき世の中についてよくわかっていなかった私は二つ返事で Amazon で同書を買って献本したのだが、先方からは「日本で出版された新刊について短くレビューするので、進捗をお知らせします」と返信があったきり、2 年経ってもそちらについては音沙汰なし。もちろん検索してもそれらしき書評記事についての言及は出てこない。献本に目を通して気分が乗ればブログに評を書くが、そうでなければほったらかしというスタンスなのだろう。監督インタビューなどで日本の映画業界に長く関わっている高名な批評家のようなのだが、自分はタダで本をもらって当然という権利意識には驚かされるばかりだ。もちろん私は自分のお金で本書を買って（年度末なので研究費も残っておらず、文字どおりのポケットマネーである）、この書評を書いている。

つい脱線してしまった。ともかく、そういう面白くない出来事もあったため、Yamada 氏のまったく関与しないところにもかかわらず、いささか複雑な気持ちで本書を手にとることになった。だから、以下の書評は感情的なバイアスがかかっているものとして多少割り引いて読んでもらいたい。いちばんいいのは、書評だけ読んで読んだふりをするのではなく、実際に身銭を切って Yamada 氏の本を購入して読んでみることである。それこそが、読者が著者に対してできる最大の貢献である

う。英語が苦手な人はこのさい勉強すればよいではないか。本書の英文はわかりやすく、本文はフィルムグラフィックや註を除けば 86 頁しかないので、きっと読破できるはずだ。

本書は the Association for Asian Studies (アジア研究協会、AAS) が刊行するシリーズ Asia Shorts のなかの 1 冊である。AAS は毎年アメリカとアジアで大規模な学術大会を催す歴史ある学会であり、同シリーズにおいても映画から社会、政治までアジア研究の多様なトピックが網羅されている。本書はイギリスの査読誌 *Journal of Japanese and Korean Cinema* に掲載された論文 “Merging Matter and Memory in Cinematic Adaptations of Murakami Haruki’s Fiction” (2020 年) にもとづく第 4 章以外はすべて書きおろしである。しかし謝辞で示唆されるとおり、全 5 章の原稿全体が匿名の査読を経ており、学術的な信頼性が担保されている。私は拙著で 2020 年の論文のみを参照して「マーク・ヤマダは近年の村上作品のアダプテーションを包括的に論じているが、[...]『ハナレイ・ベイ』には一切言及がない」と書いたが¹、本書についてはそんな難癖はあてはまらない。本書のフィルムグラフィックでは『ハナレイ・ベイ』(松永大司監督、2018 年)を含め、2022 年までの村上文学の主要な映画アダプテーション全作がとりあげられている。

第 1 章 “The Cinematic Roots of Haruki World” (ハルキ・ワールドの映画的ルーツ) では、まず村上文学と映画との関わりが多角的に論じられる。幼少期の映画体験や早稲田大学時代に演劇博物館で映画脚本を数多く読んだ経験などの伝記的事実にはじまり、作中にふんだんに見られる映画や音楽への言及、直接的な心理描写を避けてメトニミーを多用する村上の語りと外面性を重視する視覚媒体としての映画の親和性、『スプートニクの恋人』(1999 年) や『アフターダーク』(2004 年) といった村上の主要作における視点の実験性に見られる映画的なまなざしの影響など、紹介される話題は多岐にわたるものの、本章は先行研究を手がかりに簡潔にまとめられている。しかし、先行研究の要約にさいしては、若干雑な部分も見受けられる。たとえば、明里千章や四方田犬彦が示した論点を「村上春樹の小説を読む体験はまるで映画体験そのものである、という主張だ」²とまとめたアロン・ジェローを引用し、“Aaron Gerow argues that the experience of reading a Murakami novel is just like watching a movie”³ (アロン・ジェローは、村上春樹の小説を読む体験は映画を見るのと同じだと主張している) と、あたかもジェロー自身がそのような主張を行っているかのように提示している。実際のところ、ジェローは 2020 年の別の論考で短編小説と映画をめぐる時間性的問題についてもっと細かいニュアンスに富んだ視点を示しており⁴、このような大ざっぱな断言に還元されるべきものではない。

第 1 章の後半では、最初の映画化作品である大森一樹の『風の歌を聴け』(1981 年) が俎上に載せられ、村上の原作に対する忠実さの維持と映画独自の新しい要素の追加という二つの方向性が生み出す緊張関係が示される(本書では本文でもフィルムグラフィックでも一貫してこの映画の公開年

¹ 藤城孝輔『村上シネマ——村上春樹と映画アダプテーション』森話社、2024 年、306-307 頁。

² アロン・ジェロー「村上春樹における映画と文学の交流」川崎佳哉編『村上春樹 映画の旅』フィルムアート社、2022 年、87 頁。

³ Marc Yamada, *Murakami Haruki on Film* (Ann Arbor: Association for Asian Studies, 2024), 6.

⁴ アロン・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・ベシュレール編『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、235-237 頁。

を1982年としているが、単なる勘違いであろう)。ここでは、『アートシアター』に収録されている完成台本上で「神戸まつりの暴動——歩道に群がる大群衆、道路を狂ったように走りまわるバイク、車の群れ。(16ミリの実写フィルムが適当にモンタージュされる)」⁵と説明されている序盤の三宮駅前のシーンが、“During the title sequence, an impressionistic montage of footage from violent demonstrations in Tokyo is accompanied by a soundtrack of chaotic jazz music”⁶ (タイトル・シーケンスにおいて、東京の暴力的なデモの印象派的なモンタージュが混乱をかき立てるジャズ音楽のサウンドトラックをともなって映し出される) と東京のシーンとして誤読され、作中の神戸まつり事件が60年代から70年代初頭にかけての日本の学生運動と関連づけて論じられる。1976年5月に起きた神戸まつり事件が、映画では1972年(小説では1970年)が舞台となっている物語にアナクロスティックに挿入されていることは、山根由美恵の精緻な分析があきらかにしている⁷。神戸まつり事件は60年代の学生運動よりも70年代の暴走族文化との関連で理解されるべき出来事であり、日本の戦後史に対する理解の解像度が低いといわざるを得ない。過去の映画や外国の映画といった自分にとっての他者となる作品を論じるのであれば、映画テキスト以外にもパンフレットなど作品に関連した同時代の一次資料の渉猟が必要なのではないか?(ただ、かくいう評者自身がそれを常に実践できているかといえば、はなはだ心もとないが……)

第2章 “Crime on Camera: Screening ‘The Bakery Attack’” (カメラがとらえる犯罪——スクリーンに映した「パン屋襲撃」)では、村上の掌編「パン屋襲撃」(1981年)を原作にした山川直人の『パン屋襲撃』(1982年)および韓国映画『アコースティック』(ユ・サンフン監督、2010年)、さらに「パン屋再襲撃」(1985年)の映画化である英語作品『パン屋再襲撃』(カルロス・キューロン監督、2010年)とポーランド映画 *Gorzko!* (ミハウ・ヴァヴジェツキ監督、2014年)が論じられる。そのなかでも、ハリウッドで活躍するメキシコの映画監督アルフォンソ・キューロンが製作総指揮を務め、弟のカルロスが監督した『パン屋再襲撃』をめぐる議論が白眉である。中産階級の白人夫婦によるハンバーガー店の襲撃を2000年代以降のアメリカにおける経済的沈降という文脈に位置づけるにとどまらず、移動の手段をもつ主人公の夫婦と深夜労働に従事し、襲撃によって文字どおり身動きのとれない状況に追いやられるヒスパニック系と黒人の従業員という人種的な不均衡に着目し、アメリカの人種をめぐる政治について非常に説得力のある主張が展開される。夫婦が従業員に対して発する英語のセリフにカジュアルにスペイン語の単語をまぜるコード切り替えから夫婦の他文化に対する無神経さを暴きだす手際よさは、著者のアメリカ社会や人種問題に対する深い理解の証左である。また、本章の分析によって示されるアメリカ社会におけるマイノリティーの不安定な生活は、第2次トランプ政権が発足した今日ますます深刻な問題となるだろう。一方、本章で『アコースティック』は「パン屋襲撃」の映像化作品として論じられているにもかかわらず、第1章の冒頭およびフィルモグラフィでは「パン屋再襲撃」が同作の原作だというインターネット・

⁵ 大森一樹「完成台本 風の歌を聴け」多賀洋介編『アートシアター』147号、1981年、41頁。

⁶ Yamada, *Murakami Haruki on Film*, 15.

⁷ 山根由美恵「映画「風の歌を聴け」論—「鼠」／小指の女／新宿・渋谷—」『近代文学試論』61号、2023年、65-67頁。

ムービー・データベース (IMDb) に見られる誤情報が修正されずに踏襲されている。この誤りは著者自身に帰するというよりは、おそらくは謝辞で言及されるリサーチに協力した学生アシスタントによるものである可能性が考えられる。

第3章 “Unfaithful Adaptations in *Drive My Car*” (『ドライブ・マイ・カー』における不実なアダプテーション) では、濱口竜介監督作『ドライブ・マイ・カー』(2021年)が「翻訳」を手がかりに読みとかれる。日本語のみならず中国語や韓国手話が話される家福の多言語劇が翻訳を主題化するだけでなく、多言語劇としてチェーホフの「ワーニャおじさん」(1899年)を上演するまでのアダプテーションの過程にも映画は焦点をあてる。戯曲のテキストに忠実であろうとする家福の演出に Yamada は翻訳との親和性を見出す一方、演劇とは異なりカメラ (=観客の視点) の位置を自由に変えることのできる映画という媒体の特性により、戯曲を演じる俳優たちの演技に映画的なニュアンスが加味されていると指摘する。メディアを超える物語の翻訳であるアダプテーションを原作に対する忠実さと不実さ (fidelity and infidelity) という観点で紐解く本章の読解は、家福に対する音の不実という夫婦関係の物語にも新しい示唆をもたらすものであるだろう。ただ、“the trip that Misaki and Yūsuke take to northern Japan at the end of the film draws attention to the aftermath of the Tōhoku earthquake and tsunami”⁸ (映画の終盤でみさきと悠介が北日本へ向かう旅は、東日本大震災と津波の余波に注目を集める) という主張には首をかしげざるを得ない。主人公が自動車であてもなく東北や北海道を旅する『騎士団長殺し』(2017年)においてのちに被災地となる福島県や国道6号線がプジョー205の「死」の場所として焦点化されているのは異なり、みさきの故郷である北海道を目ざす映画『ドライブ・マイ・カー』の旅で東北地方は通りすぎる経路でしかない。雪崩でつぶされたみさきの実家にしても、比喩的なものとしてとらえでもしない限り東日本大震災と直接関連づけることは難しいのではないか。

第4章 “Merging Matter and Memory in *Norwegian Wood*, *Tony Takitani*, and *Burning*” (『ノルウェイの森』『トニー滝谷』『バーニング』における物質と記憶の融合) は、アンリ・ベルクソンの物質と記憶、さらにはジル・ドゥルーズが用いた時間の結晶という概念を援用し、『ノルウェイの森』(トラン・アン・ユン監督、2010年)、『トニー滝谷』(市川準監督、2004年)、『バーニング 劇場版』(イ・チャンドン監督 2018年)の3作において現実/現在 (=物質) と過去 (=記憶) がわかちがたく融合されていることが示される。他の章とはうって変わった哲学的なアプローチは、本章をひときわ読みごたえのあるものにしてしている。特に『ノルウェイの森』で阿美寮を訪ねたワタナベがうたた寝をするシーンにおいて、夢のシーンがあたかも現実のように提示され、目覚めた直後にワタナベが目にする直子の姿が照明の効果によって現実離れした幽玄な存在として提示されているという指摘には膝を打った。夢のなかで制服姿のワタナベとキズキが桃を食べる故郷の記憶のシーン(桃はセリフのなかでも言及される)を2人がリンゴを食べる東京のシーンと説明するなど、シーン描写やプロットの理解に疑わしい部分がないわけでもない。だが、映像表現から作品の主題に関わる意味を引き出す手堅い分析であると感じる。

最後の第5章 “Animating Haruki World: *Blind Willow*, *Sleeping Woman*” (ハルキ・ワールドのアニメ

⁸ Yamada, *Murakami Haruki on Film*, 48.

メーション化——『めくらやなぎと眠る女』では、村上春樹作品の初の長編アニメーション映画へのアダプテーションである『めくらやなぎと眠る女』（2022年）がとりあげられる。村上の世界観を維持しつつ、6編の短編小説を小村、キョウコ、片桐という3人の登場人物を軸にしたひとつの物語に作り替えたフォルデスを Yamada は単なる翻案者ではなく、協力者（collaborator）ないし共著者（coauthor）と位置づけ、原作の世界を押し広げて新しい理解をもたらすアダプテーションの独自性を高く評価している。また、実写で撮影した俳優の演技を参照するロトスコープとコンピュータ・アニメーション技術の併用が第4章で論じた諸作品と同様に現実と非現実の融合という効果を生んでいることが指摘される。Yamada はこの点を村上が用いる魔術的リアリズムの手法と関連づけるとともに、ドキュメンタリー映画『ドリーミング村上春樹』（ニテーシュ・アンジャン監督、2017年）に登場する CGI アニメーションのカエルなど、村上に関連した他の映像作品にも同様の効果を見出している。

評者自身は、映画の『めくらやなぎと眠る女』における現実の描写、特に震災表象についていくらか留保すべき点があると考えており、必ずしも著者の評価に同意するものではない。実際、映画の冒頭で“Tokyo, a few days after the 2011 earthquake and tsunami”（2011年の地震と津波の数日後の東京）とテロップが表示され、作中でかえるくんがみみずくんと対決の日を3月23日未明としているにもかかわらず、本章では“these stories form a single narrative that takes place a few months after the 2011 Tōhoku disasters”⁹（これらの短編小説が2011年の東北の災害から数か月後を舞台とする単一の物語を形作る）と、震災からより離れた時代設定として理解されている。このような見る側の誤解は、映画で描かれる震災自体が単なる背景にとどまり、現実の震災が当時の日本人に与えた衝撃を描きそこなっていることに原因があるのではないか？ しかし、映画に対する評者自身の見解は書評という場ではなく、別稿で展開すべきものであろう。アニメーションの映像技術と村上文学の主題に関連を見出す本章は、映画学の分野における映像分析の好例として評価できる。

本書は、村上春樹作品の映画アダプテーションに対するイントロダクションとして、英語圏のみならず広く世界各地で読まれることになるだろう。各章でとりあげられる論点はアダプテーションのみならず、村上文学そのものに対する理解を深めるために有益なものである。この書評では本書に関して細かい欠点もいくつかあげつらったが、それは評者のやっかみに由来する無用な揚げ足とりと受けとってもらってかまわない。評者自身の書くものに対して欠点を挙げようと思えば、これよりもはるかに長大なリストが必要になるだろう。本書が村上春樹と映画について最初に手にとるべき入門書となる1冊であることは間違いない。

⁹ Yamada, *Murakami Haruki on Film*, 75.