

広島大学学術情報リポジトリ
Hiroshima University Institutional Repository

Title	映画「風の歌を聴け」論：「鼠」／小指の女／新宿・渋谷
Author(s)	山根, 由美恵
Citation	近代文学試論, 61 : 61 - 72
Issue Date	2023-12-25
DOI	
Self DOI	10.15027/54896
URL	https://doi.org/10.15027/54896
Right	
Relation	



映画「風の歌を聴け」論

—「鼠」／小指の女／新宿・渋谷—

山根 由美恵

はじめに

大森一樹監督「風の歌を聴け」（一九八二）は、同郷の村上春樹「風の歌を聴け」を原作にしたアダプテーション映画である。大学在学中に撮った「ヒポクラテスたち」（一九八〇）で高い評価を受けた翌年に同じATG提携で撮られた青春映画であるが、全体として評価は低かった。⁽²⁾ 川本三郎氏は「村上春樹が消していった「真実」や「私」のほうを浮きあがらせ、しかもその際、原作のカタログ的商品名の羅列だけは残してしまつたために、妙に風俗的な新しさだけが空転する、いつてしまえば「なんとなく、クリスタル」の神戸版になつてしまつたのだ⁽³⁾」と述べている。この「空転」の内実について、川本氏は次のように述べている。⁽⁴⁾

大森一樹は「暗くなるまで待てない！」から「ヒポクラテスたち」にいたるまでつねに「ぼくらの時代」を語りつづけてきた。

村上春樹が自分だけの「華麗なる虚偽」に閉じこもろうとする（たとえば原作の女の言葉、「時々ね、誰にも迷惑をかけないで生きていたらどんなに素敵だろうって思うわ。できると思いう？」）のに対し、大森一樹はいつも「ぼくらの時代」という複

数形にこだわりつづけてきた。軽妙なカメラワーク、冗談好きという軽い外見にもかかわらず大森一樹は基本的には「華麗なる虚偽」より「貧弱な真実」にこだわる監督なのだ。それが素直に出たのが「ヒポクラテスたち」であり、あの映画は実は「人間が生きるとはどういうことか」というそれこそ「ダサイ」テーマを執拗に追いつづけたところに逆に新しさがあったのだ。この小説が一九七〇年の八月という「ぼくらの時代」（おまけに「ぼくらの町」を舞台にしていたことだつたに違いない。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りたかつたに違いない。そこに原作との微妙なずれ違いが起きた。「華麗なる虚偽」と「貧弱な真実」のあいだにズレが出た。「貧弱な真実」は医学生たちの白衣に包まれているときは光つたが、カタログ商品的なジェイズ・バーのバドワイザーやラジオ局のマークの入ったTシャツのなかではまったく輝きを失った。

川本氏の見解に稿者も首肯するが、全てが失敗とは言いい切れず、小

指のない女の子（以下、小指の女と記す）は原作よりも魅力的な女性になっている。稿者は原作を、**①**1章と40章で披露される文章観、**②**「鼠」、**③**三番目に寝た女の子（以下、三番目の女と記す）、**④**小指の女、**⑤**DJという5つの柱で構成されていると考えている（主人公「僕」が**②**と**⑤**と関わる形）。拙書では、「鼠」を「僕」の「影」、小指の女を三番目の女の「影」と考え、DJは「影」達と対話をするための鍵となる「カリフォルニア・ガールズ」を導入し、「19日間の物語」を開き、閉じるためのキーパーソンであると捉えた。⁽⁵⁾

映画「風の歌を聴け」は、原作の要素をほぼ使用し、完全に削除されたのは、1・2・6・21・32・40章、省略は11章・25章、39章である。しかし、削除された1章と40章は「完璧な文章などといったものは存在しない」（1章 三頁）に代表される村上文学の基本をなす文章観が描かれている（村上は「僕がこの小説についていちばんよく覚えているのは、自分の言いたいことをチャプター1という最初の数ページの中に殆んど全部書きちゃったということなんです」と語っている）。そのため、本作はアンドレ・バザンの述べる「翻訳」―「原作と完全に等しいものを誠実に求め、少なくとも原作を発想源としたり脚色したりするだけではなく、それをスクリーン上に翻訳しようとする」―⁽⁷⁾「アダプテーション」の方向性とは言えない。

また、原作では「犬の漫才師」と揶揄されたDJが最後に入院中の女性からの手紙に対し「急に涙が出てきた。泣いたのは本当に久しぶりだった。でもね、いいかい、君に同情して泣いたわけじゃないんだ。僕の言いたいのはこういうことなんだ。一度しか言わないからよく聞いておいてくれよ。／僕は・君たちが・好きだ」、「この曲が終わった

らあと1時間50分、またいつもみたいな犬の漫才師に戻る」（37章 一八五―一八六頁）と語るところがクライマックスの一つとなっている。前半の軽い調子のDJが誠実さや熱さを持つパーソナリティであったギャップが原作でのDJの存在理由であろう。対して映画では、DJに関するほぼ全ての要素を使いつつこの場面を削除するので、DJの印象は原作ほどイメージの転換が行われない。また、原作の入院している女性は17歳であったが、映画では21歳へと変更されている。女性は「僕」に「カリフォルニア・ガールズ」のレコードを貸してくれた同級生となっており、ラジオを聞いている「僕」がそのことに気づく。つまり、DJはあくまで脇役であり、登場人物は「僕」との因果に重心が置かれる。換言すれば、映画では**①**・**⑤**に重きを置かず、**②**・**③**・**④**に焦点化した。これらの焦点化は大森の独自性を示しているが、そこには「空転」と成功があい混じっており、それは村上と大森の志向の差ともなっている。

内田康氏は本作の特徴として、「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／⑦結末近く等に『1973年のピンボール』の要素をも付加」と述べている。⁽⁸⁾ 稿者は、一「鼠」に関する分析で**①**③④⑤、二「小指の女／三番目の女」に関する分析で**⑥**⑦、三「新宿／渋谷」に関する分析で**②**について考察する。その際、「華麗なる虚偽」（村上春樹が描いたポストモダンの文体とデタッチメントの世界）と「貧弱な真実」

(リアリズム)のバランスに着目したい。本作は二者が融合して化学変化を起こすのではなく、不協和音を生み出し、バランスが崩れているところがある。虚構とリアリズムのバランスを考える一つのモデルケースと捉え、その内実を検討していくことにする。

一 大森の分身としての「鼠」

原作と最も変更があるのは「鼠」であり、A…小説を書く人物から映画を撮る人物への変更、B…神戸まつりとの関係における父殺しをした人物、という特徴がある。

A1 映画人としての「鼠」

「鼠」は映画人であり、序盤、「僕」と「鼠」が出会い、友人(チーム)になった直後に、「鼠」は「作るたびに自分自身が啓発されていくようなものでない」と意味がない(一四二頁)という自分なりの指針を「僕」に語る。対して、原作の「鼠」は小説を読まない人物で、試みに小説のあらすじを「僕」に語り(5章)、31章で「小説を書く」と思うんだ(二四五頁)と「僕」に告げる。映画でも使われた「書くたびに自分自身が啓発されていくようなものじゃなくちゃ意味がない」(二四五頁)という台詞は、31章という終盤で登場する。31章は、古墳での思い出とともに、「鼠」は自分が書きたい小説を語る。「俺は黙って古墳を眺め、水面を渡る風に耳を澄ませた。その時に俺が感じた気持ちはね、とても言葉じゃ言えない。いや、気持ちなんてものじゃないね。まるですっぽりと包みこまれちまうような感覚さ。つまりね、蟬や蛙や蜘蛛や風、みんなが一体になって宇宙を流れていくんだ」、

「文章を書くたびにね、俺はその夏の午後と木の生い繁った古墳を思い出すんだ。そしてこう思う。蟬や蛙や蜘蛛や、そして夏草や風のために何かを書けたらどんなに素敵だろうってね」(一四七頁)。ここで語られる「鼠」の小説観は多くの先行研究で触れられているとおり、「鼠」パートのクライマックスであり、原作は「鼠」の意識変化(小説家になる軌跡)の物語と言える。

映画では、最初から映画人であり、撮る映画の方向性も示されている。それは「僕」がレコードを「鼠」にプレゼントする場面にも明確に現れている。「僕」は「今、作っている映画に使えないかと思って」(一四九頁)という言葉とともにビーチボーイズ、ベーターベン、グレン・グールド、はしだのりひことシューベルツ(注 シナリオではクライマックス)のレコードを「鼠」に渡す。このうち、はしだのりひことシューベルツは映画で加えられたオリジナルである。「鼠」は「はつきりいつて嬉しいけど、あんたは、僕の作っている映画を誤解していると思う。いや映画というものをまったく誤解していると思う」(一四九頁)と返す。この「鼠」の返答は大森の独創であり、音楽に關しての意識の差が垣間見える。周知の通り、村上テクストは多くの曲名や歌手・グループ名がちりばめられ、本歌取り(引き歌)のように音楽の世界観をテクストに導入させている。対して、映画における音楽は方向性を決定づける強い影響をもたらすため、意図を持って挿入される。そのため、村上テクストのような羅列的な音楽情報の挿入は映画表象を散漫にさせるため、レコードについて「鼠」は「映画というものを誤解している」と(軽口でありながらも表情は真剣に)話すのである。そして「僕の作っている映画を誤解している」と述べる

通り、「鼠」の作っている映画はATG映画や当時盛んだった学生自主制作映画の特徴を有している。

A2 「鼠」の映画「ホール」

映画の終盤、「鼠」の撮った映画「ホール」が作中作として挿入される。大森が1・40章を削除し、「鼠」を映画監督に変更してまで描きたかったものがこの「ホール」という映画と言える(③⑤の検討)。

「ホール」の原案は、8ミリ映画「土掘り」(杉山王郎作)であり、大森は次のように述べている。「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、土を掘って掘っていくことで、その現実の中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(中略)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！」と胸がにわかにときめいた。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」⁹⁾。大森は、「僕」に村上の世界、「鼠」に自らのカラーを出し、二者を対話させた映画を作ろうとしていた。それは「華麗なる虚偽」と「貧弱な真実」の「対話」による化学変化を狙っていたとも言えられる。稿者は未見だが、「ホール」は「土掘り」に原作のハートフィールド「火星の井戸」の要素を加え、結末部を正反対のものに変えているようである。

周知の通り、村上テクストの井戸はフロイトのイドの隠喩であり、そこに潜る主人公は自己との内的会話をを行っている(「しゃべっているのは君さ。私は君の心にヒントを与えているだけだよ」32章 一五七頁)。こうした地下に潜ることと自己探索の関係は原案「土掘り」にも見られる(「土を掘って掘っていくことで、その現実の中の自分を存在させていこうとする」)。「ホール」も同様で、それは「天の啓示」として描かれている。主人公(鼠)は、ある日突然「天の啓示」を受けた。この「天の啓示」は三番目の女が「僕」に語った「私が大学に入ったのは天の啓示を受けるためよ」(一五八頁)と呼応させ、啓示が訪れず自殺する三番目の女の対として「鼠」は設定されている。啓示の内容は「日常性の土を掘り続けよ」(一八〇頁)というものであり、穴を掘ることに取り付かれた男は穴を掘り続けるが、結果は出ない。男は絶望しかけるが、「掘るべき土は自分の立っているすぐ下の土だったのだ」(一八〇頁)と悟り、土をひたすら掘りながら消えてゆく。「土掘り」の結末が「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」という存在証明の失敗であったのに対し、「ホール」では「鼠」は消えるが穴は残る結末であるので、「行為」の証明は行われている。これら自らの足下を掘り続ける行為は、村上テクストに頻出する井戸やそこに潜る行為(「ねじまき鳥クロニクル」)と共通の隠喩と言える。しかし、表現方法が異なっているため、印象は大きく異なる。

「ホール」は男が真剣になればなるほどより滑稽な行為として映るような大げさな動作と効果音の演出がなされている。男の行為の空しさは全面に現れるが、それを徹底させることで哀れさ(哀しさ)が伝

わるものとなっている。長谷正人氏は当時の状況について次のように述べている。¹¹⁾「一九八〇年前後、日本映画は、五〇年代には栄華を誇っていた東宝や松竹といった撮影所を中心とした大規模な映画製作システムがうまく作動しなくなつて、代わつて8ミリや16ミリを使つて低予算で自分たち独自の個性をもつた作品を作る自主映画のブームが起きていた。私を含めて、当時の大学周辺は8ミリカメラを回して劇映画を作ることに熱中する人びとで溢れ返っていた(毎日キャンパスのどこかで撮影現場に出くわした)。ちょうど一世代前の若者たちが、ギターを使つてフォークソングやロック音楽を演奏して自分たちを表現してみること喜びを感じたように、この時代の若者たちは、それまで企業によつて製作された商品だった映画(東宝の文芸作品、松竹のホームドラマ、東映の時代劇とやくざ映画、日活のアクションとロマンポルノ)の定型化された作品に飽き飽きして、下手くそでも自分たちの手作り感覚をもつた身近なイメージ世界として映画を作つてみたいと考えたのだ」。大森もこの一人であり、「ホール」は自主制作映画の色を前面に出した作中作となっている。

大森は読売新聞のインタビューで「風の——」に描かれた1960年〜70年代は、僕の中学、高校時代。アメリカでロックの野外フェスティバル「ウッドストック」が開かれ、国内では大学紛争が盛んでした。そんな時代の空気のせいかな、大人びた芦屋の街のせいかな、早く子供じゃなくなろう——と僕は、ずっと背伸びをしていた気がします。／神戸の映画館にも通い、娯楽映画だけでなく、実験的な映画を配給していた日本アート・シアター・ギルド(ATG)の作品、フランスのヌーベルバーグなども見ていました。小説も難解な海外の作

品に手を出したり¹²⁾と述べている。青春期にATG映画を多く見、ATG映画の「芸術映画」「作家映画」要素に憧れ、自らも自己表現としての映画を撮り続けていた。しかし、その努力は他者から見ると徒勞でまるで喜劇のように見える。そのような必死にもがく「鼠」の姿は、「背伸び」していた大森と重なり、いわば戯画化した分身としての表象を持っている。

B: 父殺し——「1973年のピンボール」と神戸まつり——

「鼠」の今ひとつの特徴は、間接的な父殺しをした人物であることである(①⑤の検討)。「海辺のカフカ」(二〇〇二)の先取りと言えなくもないが、本作では川本三郎氏をはじめとし、「空転」と捉えられることになった。原作の「風の歌を聴け」では具体的に登場しなかった「鼠」の女は、本作では父の愛人となっている(映画独自の設定)。二人は一緒に街を出ようと考えるが、最終的に彼女と別れる。「鼠」と女の関わりや街を出るかどうか悩む展開は「1973年のピンボール」の要素が加わっている。映画独自の設定として、「鼠」は彼女と一緒に神戸まつりの場に父をいたずらで呼び出したが、父が暴動に巻き込まれ死亡してしまうという展開がある。「神戸まつり」の暴動は一九七六年五月一日に起きた実際の事件と関係づけられ、新聞記者一名が死亡した。朝日新聞の記事(一九七六年五月一日 次頁)と似た構成の新聞が映画で使用され、死亡者を「鼠」の父に変えている。「鼠」は憎んでいた父を笑いものにするため、暴徒に巻き込まれるように女に電話で呼び出させたが、父は群衆に押しつぶされて死亡してしまう。「鼠」は「俺と彼女が殺したようなもんだ」(一六八頁)と

いう罪意識を抱え、「俺は、この街を逃げ出すわけにはいかないんだ」(一六六頁)と決断し、女と別れ、映画を撮りながら神戸に残る。しかし、ここで描かれた父殺しは、「僕」パートで描かれる都会的な神戸の表象や他者との距離を適宜に保とうとする雰囲気とは相容れない。更に、父殺しをした人間が、「僕」と一緒に夏を楽しみながら自主創作映画を撮っているという生活は、罪意識を抱えながら自らの人生を真剣に考える若者の表象としては軽すぎる中途半端なモチーフとなっている。内田康氏が述べるように、父殺しは村上文学の重要なモチーフであるが、描き方は寓話の設定や隠喩・提喩となっており、二人の表現方法の方向性の差が顕著となっている。



それは神戸を舞台にしているのに、登場人物が標準語で語るという設定とも関わっている。神戸の名勝地が映し出され、神戸まつりの実際の暴動の映像も流され舞台設定がリアリズムであるにも関わら

ず、「英語を翻訳したような日本語」が使用される。このことは現場でも問題になっていたようで、大森は次のように語っている。¹⁴⁾

それでも、シナリオは原作のニュアンスを出来るだけ大切にしようとしたつもりだ。原作のニュアンスは、この場合、セリフの言いまわしであることが多かったようだ。セリフは原作のままに近い形で、新しく増やしたのも原作にできるだけ近い感じの言いまわしにした。

もちろん、すんなりといったわけではない。舞台は神戸。僕も村上さんも関西出身だというのに、関西弁ではない。それどころか、日本語とは思えないような、しいていえば、英語を翻訳したような日本語。それを登場人物は喋らされることとなった。喋らされる方に見れば、たまったものではなかったと思う。小林君からは、何ヶ所かに渡って様々な意見や注文が出され、僕は説得し、彼は相当抵抗した。

スタッフの一人は、「これは、アメリカ西海岸のどこの街を舞台にして、アメリカの俳優を使って、セリフが全部字幕になるようにすれば、ちょうどいいと思います」と真剣な顔で言った。

内田氏は本作における時間軸のズレに着目し、本作が原作通りの一九七〇年ではなく、一九七二年に設定されていることを指摘した。その上で神戸まつりの出来事が挿入されていることを指摘した。その上で映画の舞台である「神戸」は仮想的な街であり、バス「ドリーム号」

によってタイムスリップしたかのように訪れ、去って行く世界と捉え、現実の「神戸」を描いたりアリゾム志向でもなければ、「貧弱な真実」を表現したものでもない、と積極的な評価を行っている。内田氏の論を受け藤城孝輔氏は、「1980年代を生きる主人公の主観に色づけられた過去」の回想の物語と捉え、「大森が生まれ育った故郷の街を追憶するための指標としてのイメージ」としての〈神戸〉表象がなされ、「ノスタルジア」が主題となっていると捉えている。二者の考察は、大森の意図を最大限読み切った解釈として首肯できる。しかし、この仮想の街という設定は何度も見直した人が気づけるような微かな表象となっており、その意図が初見の観客には伝わりにくいものとなっていた。

京都が舞台の「ヒボクラテスたち」は京都弁を話しており、そこでは等身大の若者の姿が瑞々しく描かれていた。「風の歌を聴け」の場合、原作のニュアンスを大切にする方針が違和感を生じさせている。稿者は漫画家森泉岳土氏にインタビューを行った際、「螢」では「地名を入れた画を描くと、地名に関する画が小説の文字表現よりも鮮明に印象付けられ、作品のカラーを規定してしまうため、敢えて地名は省略している」という創作姿勢を伺った。映像で流れる神戸表象、「朝日新聞」掲載記事、「神戸まつり」の実際の映像は会話以上に強い印象を視聴者に与え、仮想の街の要素を薄めてゆく。「風の歌を聴け」の製作ノートを見ると、ロケ地に対して一つ一つ拘りぬいて選定されている。しかし、神戸を舞台にした舞台を撮りたいと願っていた大森の意欲が、使用される言語とのズレによって「空転」化してしまっている。小林薫の抵抗やスタッフの「これは、アメリカ西海岸のどこか

の街を舞台にして、アメリカの俳優を使って、セリフが全部字幕になるようにすれば、ちようどいいと思います」という発言は、大森の仮想の街（ノスタルジアの記号）としての〈神戸〉という意図が役者やスタッフに通じていなかった証左と言えよう。本作に関しては、父の死に対する罪悪感と「鼠」の生活との違和感とともに使われる言語と舞台の描き方においても中途半端になったため、融合よりも不安定さの方が印象づけられることになった。

二 小指の女／三番目の女

「鼠」の父殺しに関する表象は「空転」してしまっただが、小指の女は魅力的な人物となっている（⑥⑦の検討）。もちろん、小指の女の魅力は真行寺君枝の存在に負うところが大きいのだが、村上テクストの寓意性とかみ合った部分も関係している。本作の小指の女の表象は「1973年のピンボール」の要素が入り込み、特に双子の取り替えが行われていた部分（映画オリジナル）は本作の魅力の一つである。「女の手。／僕が一瞬、アレツ？ となる。／女の手の指は、確かに五本ある。／僕、しばらくその小指を見つめながらじっとしたまま。しかし、やがて、何とも言えないような微笑みを残して、再び目を閉じる」○レコード店の中——昼——／客が数人。／2人の女の店員が働いている。／女は双子である」（二七九頁）。これらの双子の入れ替えとそれをぼかす設定は、臙化された形で「存在理由」を失った現在の状態を示す原作や「1973年のピンボール」の世界と響き合っている。つまり、神戸まつりのような実際の映像を盛り込む「空転」するが、何が真実であるか曖昧にさせる寓話的・提喻的な描き方は原

作との親和性を有することになる。

双子について、大森は次のように述べている。「双子というのは、生まれた時から、同時進行で生きなおしている二人の人間だともいえるだろう。そして自殺した者は、ひよっとして「生き返る」ことを望んでいたのかもしれないにしても、少なくとも「生きなおす」ことは自ら拒否しているのだ。(中略) ひよんなことから、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だけの子の呪術からのがれたということだけなのだ。／※むろん、スタッフの間では、どのシーンが姉で、どのシーンが妹であるかは、きっちり打ち合わせております。(中略) ならば、君枝ちゃんの登場する三つのシーケンスは、妹―姉―妹、つまり指でいうと5本―4本―5本となっています」。

大森は、小指の女との関わりによって、「僕」は「ようやく自殺してしまっただけの子の呪術からのがれた」と解釈している。また、「双子」というのは、生まれた時から、同時進行で生きなおしている二人の人間」と捉えており、双子という存在に「生きなおす」可能性を見ている。そのため、三番目の女(室井滋)よりも小指の女(真成寺君枝)を重要視した映画となっている。それは映画では削除された次の台詞(取り消し線)にも顕著である。

画面の手前に、スカートをはいた女の腰あたり下。
木箱の上に両足をのせている。

画面奥に木があり、その根っ子に座り込んでいる三番目の女。

小さい側の女の顔を見上げてまくらしたてたあ。

三番目の女「やめなさいよ。自殺なんて。没主体的な思いあがりもはなはだしいじゃない?! そんなこと、敗北だ、逃亡だ、いや、一片の言葉で語られただけよ。」

三番目の女、足元にあつた大きめの石をつかみ、木箱に投げつける。

木箱に石が命中し、パタンと倒れる。

宙に浮く女の足。

三番目の女の頭部が、グタリと前に倒れあ。

——死んだ。(一七九頁)

引用場面は双子の入れ替えの次の場面となっているが、映画では台詞を削除し、三番目の女に関する挿話(中盤)に集約された。シナリオでは三番目の女は「やめなさいよ! 自殺なんて。没主体的な思いあがりもはなはだしいじゃない?! そんなこと、敗北だ、逃亡だ」という一片の言葉で語られるだけよ! という「ぼくらの時代」を感じさせる熱い台詞を話す予定であった。しかし、映画では中盤の自殺の場面の映像のみ使用され、三番目の女の台詞はなく、無言のまま木箱に石を投げつけ、首つり自殺が行われる。双子の入れ替わりの次の場面は、「1973年のピンボール」のピンボールマシンとの対話のような台詞を三番目の女の声で「僕」と交わす場面になっている。全共闘を連想させる「没主体的な思いあがり」「敗北」「逃亡」という台詞の削除により、三番目の女のインパクトは薄くなり、小指の女の印象(双子の入れ替わり)が強くなっている。

村上文学の流れで言えば、三番目の女は直子的人物の源泉であり、

彼女の自殺のトラウマを抱えた主人公をその後も描き続けていたことを考えると、大森と村上の目線は異なっている。大森の「貧弱な真実」は、「ぼくらの時代」を感じさせる学生運動・暴動・父殺しというものであり、村上の「貧弱な真実」は三番目の女の死による存在理由の喪失であった。原作は、川本氏が語るように全てが「華麗なる虚偽」であったわけではなく、村上は「貧弱な真実」を「華麗なる虚偽」で覆い隠しつつ、臍化した形で浮かび上がる戦略を取っている。大森は村上の「貧弱な真実」＝トラウマの深さを見誤った。その代わりに、自らの生き方を見定めることができない一九八〇年代の若者の模索の様子を、薄れゆく全共闘の記憶と当時の風俗とを重ね合わせながら描こうとしたと言える。

三 新宿と渋谷

最後に、新宿と渋谷という場^{トホス}について述べてみたい(②の検討)。本作では、二人目に寝た女の子と出会った駅を新宿駅から渋谷駅に変更している(二人目の相手は渋谷駅であったヒッピーの女の子だった)、「それは渋谷が最も激しく吹き荒れた夜」(一五二頁)、「僕は彼女を改札からひきずり出し、人通りの途絶えた道を下北沢まで歩いた」(一五三頁)。新宿騒乱は一九六八年十月二四日で、渋谷騒乱は一九七一年一月一四日である。一九八一年の映画であり、本作の時系列を一致させるため渋谷騒乱に変更したと考えられるが、原作の新宿や新宿騒乱には重要な意味があった。

牛田あや美氏は「60年代の新宿は他の街と比べ、ある種特権的なものを持った街であったことが読み取れる。そのような「自由空間」、

あるいは「無法地帯」であった新宿という場所が、一種の「アジール(避難場所)」として機能し、磁場をもってさまざまなものを引き付けていた²⁰」と述べ、当時の若者との関係について、次のように解説している。「現在では「70年安保」は祭りの要素が強かったことはすでに知られている。地縁からの脱出は、退屈な日常からの脱出であったように、安保闘争も同じように退屈な日常からの脱出の方法ともなっていた。もちろん真摯に「参加」していた人も大勢いたが、「参加」していた人々全てが、真剣に「70年安保」改定に向けたわけではない。安保闘争に参加するということは、「自分も政治や社会に強く関わっている」という暗示を自分自身にかけることができた。さらに友人、知人に対して、強い志をもっていることの表明ともなる。ゆえに、安保闘争に参加しているということは満足を満たすものへと変わったのだ」。(一八二頁)

葛井欣士郎氏は新宿騒乱の日について次のように述べている。²¹「国際反戦デー。都内各所のゲリラ闘争からはじまったこの日のデモは、派出所襲撃二ヶ所、東京駅、銀座、東神田から新宿駅へ。高田馬場から夜に入って新宿三光町にまで拡がり、三光町交番は火炎瓶投入で燃え上った」、²²「学生、群衆、機動隊の波状攻防の戦場と化し、火炎瓶、鉄パイプ、瓦礫が宙を飛び、街は燃え、放水のしぶきは滝のような雨となり、催涙ガスの煙は劇場の中まで侵入して来た。群衆、野次馬はひしめき合い、逃げまどい阿鼻叫喚、アートシアター周辺は火と煙と泥水と血の、さながら地獄絵のような凄惨な修羅場となった」。村上が設定した新宿騒乱下の新宿駅²³での出会いは、戦場のような状況下であった。換言すれば、「ある種特権的なものを持った街」であり、「自

由空間」、「無法地帯」「アジール（避難場所）」として機能し、磁場をもってさまざまなものを引き付け「文化を背負った新宿という場¹⁸が、戦場となったことを意味する。新宿騒乱では新宿駅に二〇〇〇人以上の学生が集結していたが、そこには「退屈な日常からの脱出の方法」といった「祭り」の要素があった。そして、後に振り返った際に「みんなが一带になってなにかをおこす」ということの失敗」を象徴してもいた（「じゃあ、意味なんてないじゃない？」、「歯まで折られた意味よ」、「ないさ」22章 一一頁）。対して、渋谷騒乱は米軍駐留を認めた沖縄返還協定の批准阻止を訴えて、中核派を中心とする学生が渋谷に集まり、一部が暴徒化した事件である。新宿騒乱と同様の学生参加の暴動に見えるが、中核派の学生が中心という差がある。また、渋谷は一九八〇年代前半において背負っている歴史性（文化との関わり）が新宿よりも薄いことは否めない。

近年一九六八年の重要性に着目する動きがある。イマヌエル・ウォーラステインは「一九六八年」を決定的な歴史の転換点と主張し、「世界システムの内容と本質的に関わる革命」と捉え、桂秀実氏は次のように述べている。²¹「六八年」の世界的なバックグラウンドとしては、中国のプロレタリア文化大革命と並んで、アメリカ合州国をはじめとする先進資本主義諸国内のヴェトナム反戦運動（これに、ゲバラ／カストロによる中南米革命や、アメリカ合衆国に発する公民権運動などを付け加えることもできる）があった。毛沢東が「東風が西風を圧する」と言ったように、総じて「第三世界」の革命に煽られるようにして生じたのが、先進国の「六八年」であった。ヴェトナム反戦運動はそれに呼応し、「学生革命」であった六八年をおおうように

して、「市民」をも包摂した巨大なムーブメントであったと言ってよい（七二―七三頁）。「今日、ベ平連に象徴される市民的反戦平和主義を再評価することは、何を意味するだろうか。それはむしろ、冷戦体制の崩壊とグローバル資本主義によって自明のこととされてしまった、もはや「政治」が機能しなくなったとシニカルに認識されることき、ポストポリティカルな状況における「革命」の不可能性と、資本主義の永遠性を追認するだけではないのか。その二つを承認してしまえば、あとはアイロニカルに現状を肯定すること——アメリカのブラグマティズムの哲学者リチャード・ローティが言う「リベラル・アイロニズム」——しか出てきはしない。そこにあるのは、結局は何も変わりはないというシニズムだけである」（八一頁）。

「六八年」は市民革命・学生運動のムーブメントの一極点と言え、無党派市民による「非暴力直接行動」としての再評価の動きもある（小熊英二）。桂氏はそのことに懐疑的で「冷戦体制の崩壊とグローバル資本主義によって自明のこととされてしまった、もはや「政治」が機能しなくなった」、「ポストポリティカルな状況における「革命」の不可能性と、資本主義の永遠性を追認する」象徴となった年ではなかったかと述べる。稿者も首肯し、前期村上文学が描いていた方向性と合致していると考える。村上は一九六八年について、次のように述べている。²²「一九六八年はご存じのように、我々の世代にとってはきわめて重要な意味を持つ年でした。当時我々は大学生として、日本で政治的な闘争を行っていました。そしてチェコではもちろん「プラハの春」があった。世界中で「体制」に対するノーを若者は叫んでいたのです——その相手が資本主義体制であれ、共産主義体制であれ。しか

しそれらの理想主義は、圧倒的な権力によって踏みつぶされることになった。そのような強い理想主義と、厳しい挫折をくり抜けることによって、我々の世代はほかにはない強さを身につけたような気がします。そして僕らはそのような体験の中から、既成の文学の枠組みを超え、これまでにない新しい物語の枠組みを作り上げてきたわけです。原作の「風の歌を聴け」における一九六八年の新宿騒乱の出会いには、互換しがたい特別な年だったのである。

新宿騒乱として考えると、主人公は祭りのなこの騒乱に参加した可能性があり、「歯まで折られた意味」といった記述と深く関わる。しかし、渋谷騒乱となると活動の中心は中核派なので、一般学生の関わりは薄くなる。主人公は騒乱に巻き込まれた学生という立場になり、二つの騒乱は立ち位置が異なってくる。その意味で新宿騒乱と渋谷騒乱の変更は微細な変更とはいえず、方向性が大きく異なることになる。

大森は全共闘世代との違いについて、「1972年春—もう「全共闘」はなかった。自分を立て直すのに、組織、セクト、徒党といったものを持ち出す人も、もはや数少なかった。それよりも、自分個人が問題ではないかと、多くの人は考え始めていたようだ。／僕が大学に入ったのはそういう時である」(五三頁)²⁶と述べており、意識の差を強く意識していた。歴史の転換点としての一九六八年の刻印を残す村上と青春の一頁としての騒乱の記憶(ノスタルジア)を描いた大森。新宿と渋谷の変更には世代間の意識差も明確に現れている。また、アダプテーションによる変更によって原作の意図を考察するこの作業は、アダプテーション研究を通して文学研究の解釈に還元させる有効性に繋がるとも考えられる。

おわりに

映画「風の歌を聴け」はアダプテーション映画の難しさを感じさせる作である。原作の雰囲気的重要視し「英語から作られたような日本語」を使用したのが、神戸という舞台のリアリズムも持ち込んだため、演者やスタッフも疑問を監督に投げかけることとなるチグハグな印象と「空転」化が進んでしまった。しかし、村上の寓話性と通じる小指の女の表象は魅力的になっており、村上文学の映画化の傾向を考える一つの試金石となっている。また、「背伸び」していた大森そのものの分身としての「鼠」の姿は大森一樹作の特徴として押さえるべき点であり、一九八〇年代前半の風俗と全共闘世代の記憶との融合は一つの価値ある挑戦であったと考えられる。

*テキストはBlu-ray『風の歌を聴け』(キングレコード KIXF4279)、大森一

樹『風の歌を聴け』(『日本映画シナリオ選集'81』映人社・一九八二)、村上

春樹『風の歌を聴け』(講談社・一九七九)を使用した。

*本稿は「第二六回村上春樹とアダプテーション研究会」(二〇一三年六月一日 Zoom ウェビナー)における発表「映画『風の歌を聴け』論—「鼠」

／小指の女／新宿・渋谷」を基にしている。席上多くの有益なご意見を賜った。記して御礼申し上げます。また、本稿は科学研究費補助金(研究課題番号20K21960)による成果の一部である。

注

(1) 四方田犬彦氏は「大森は村上とほぼ同年齢の監督で、神戸近郊で生まれ

- 育った。まだ職業的映画監督としては駆け出しで、その意味で製作者の佐々木史朗は、まだデビューしたばかりの、世代を共にする者どうしによる新しい青春映画を意図したのだろう。カタログの解説執筆を、やはり同世代である四方田が依頼されたのも、製作側のこうした配慮によるものである。この映画作品は、東陽一の『サード』や、同じ大森による『ヒボクラテスたち』の系列に繋がる、ATG青春映画路線の一環として企画された」（村上春樹と映画）『世界は村上春樹をどう読むか』文藝春秋・二〇〇六、一四三頁）
- (2) 四方田大彦氏は「小林薫が主演したこのフィルムは、まったく評判にならなかった」と述べている。注1に同じ、一四四頁。
- (3) 川本三郎「華麗な虚偽」より「貧弱な真実」『キネマ旬報』一九八二・一上旬、八六頁）
- (4) 注3に同じ、八七頁。
- (5) 山根由美恵「物語の構成と〈影〉の存在―『風の歌を聴け』―」（『村上春樹（物語）の認識システム』若草書房・二〇〇七）
- (6) 村上春樹「特別インタビュー 「物語」のための冒険」『文学界』一九八五・八、三八頁）
- (7) アンドレ・バザン著、野崎敏・大原宣久・谷本道昭訳『映画とは何か 上』(岩波文庫・二〇一五、一五八頁)
- (8) 内田康「『擬態』としての〈アメリカ〉／〈神戸〉―『風の歌を聴け』とその映画化をめぐる―」（二〇一三年六月一八日に淡江大学で行われた『2023年第12回村上春樹国際シンポジウム 会議予稿集』一一七頁）
- (9) 「製作ノート「風の歌を聴け」」（月刊『イメージフォーラム』一九八二・一、一三三頁）
- (10) YouTubeにおいて、オープニング（四八秒）のみ動画が公開されている。
<https://www.youtube.com/watch?v=uk6XQvHbE3g>
- (11) 長谷正人「サブカルチャーとしての村上春樹と自主映画」（『村上春樹 映画の旅』フィルムアート社・二〇二二、九三頁）
- (12) 「背伸びした青春 糧に」『読売新聞』二〇一六年七月二日夕刊、三頁。
- (13) 内田康「村上春樹論 神話と物語の構造」第四章（瑞蘭国際・二〇一六）
- (14) 大森一樹「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』一九八一・一二、八頁）
- (15) 注8に同じ。一一八頁。
- (16) 藤城孝輔「映画『風の歌を聴け』とその時代―新世代の映画のノスタルジア」（二〇一三年八月一九日に行われた第二八回村上春樹とアダプテーション研究会発表資料）
- (17) 二〇二二年三月八日にZoomで行ったもの。
- (18) 注9に同じ。一三三頁。
- (19) 注14に同じ。九頁。
- (20) 牛田あや美『ATG映画+新宿 都市空間のなかの映画たち!』（星雲社・二〇〇七、一八頁）。以下、同書からの引用は、丸括弧に頁数を示す形で記す。
- (21) 葛井欣士郎「地上、地下とは思えない出ならずや」『調査情報』一九八四・九、二二頁）
- (22) 「色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年」（二〇一三）において新宿駅が重要な場として取り上げられていることから、村上は新宿駅に拘りがある。
- (23) イマヌエル・ウオーラーステイン著・丸山勝訳『ポスト・アメリカ』（藤原書店・一九九二、一一四頁）。以下、同書からの引用は、丸括弧に頁数を示す形で記す。
- (24) 桂秀実『1968年』（ちくま新書・二〇〇六）
- (25) 村上春樹「ポスト・コミュニティズムの世界からの質問」（2006年『Lidove Nowiny』のメールインタビュー、引用は村上春樹『雑文集』新潮社・二〇一、三六七頁）
- (26) 大森一樹『星よりひそかに』（東宝出版事業室・一九八六、五三頁）
 (やまね ゆみえ 山口大学 講師)