

「研究ノート」村上春樹文学アダプテーション研究序説

山根 由美恵

一 問題の所在

近年、村上春樹文学のアダプテーション（以下、村上翻案と記す）が活発化している。二〇〇〇年以前には極めて少なかったことを考えると、これらの動向は村上文学の享受を考える上で看過できない現象と考えられる（映画★、舞台□、オペラ◎、漫画・バンドデザイン○、絵本●、アニメ△で示す）。

- ★「風の歌を聴け」（日 一九八二）
- ★「100%の女の子」『パン屋襲撃』（日 一九八二）
- ★「森の向う側」（原作「土の中の彼女の小さな犬」）日 一九八八
- 「エレファント・バニッシュ」（日・英 二〇〇三〜〇四）
- ★「トニー滝谷」（日 二〇〇五）
- 「After the quake」（米 二〇〇五）
- ★「四月のある晴れた朝に100%の女の子に出会う」とについて」（日・？ 二〇〇八）⁽¹⁾
- ★「神の子どもたちはみな踊る」（米 二〇〇八、日 二〇一〇）
- 「KAFKA ON THE SHORE」（米 二〇〇八）
- ◎「パン屋大襲撃」（日・奥・スイス・英・独・イスラエル：言語は独語 独 二〇〇八、日 二〇一〇）⁽²⁾
- ★「The second bakery attack」（米・メキシコ 二〇一〇）
- カット・メンシククの絵本シリーズ（「Schlaf」（独 二〇〇九→日「ね

- むり）二〇一〇）、『Die Bäckereiüberfälle』（独 二〇一二→日「パン屋を襲う」二〇一三）⁽³⁾、『Die unheimliche Bibliothek』（独 二〇一三→日「図書館奇譚」二〇一四）、『Birthday Girl』（独 二〇一七→日「バースデー・ガール」二〇一七）
- ★「ノルウェイの森」（日・ベトナム 二〇一〇）
- ★「アコースティック」（韓 二〇一〇）
- 「The Wind-Up Bird Chronicle」（米 二〇一〇、英 二〇一一）
- △「輪るピングドラム」（日 二〇一一）
- 「海辺のカフカ」（日・米 二〇一二・二〇一四・二〇一五・二〇一九：二〇〇八年の舞台「KAFKA ON THE SHORE」を蜷川幸雄が演出）
- 「海辺のカフカ」（韓・米 二〇一三：二〇〇八年の舞台「KAFKA ON THE SHORE」をキム・ミヒエが演出）⁽³⁾
- 「The Strange Library」（米 二〇一四：独「Die unheimliche Bibliothek」がベースで、イラストが異なる：Chip Kidd）
- 「The Strange Library」（英 二〇一四：独「Die unheimliche Bibliothek」がベースで、イラストが異なる：Suzanne Dean）
- 「La strana biblioteca」（伊 二〇一五：独「Die unheimliche Bibliothek」がベースで、イラストが異なる：Lorenzo Cecotti）
- HARUKI MURAKAMI 9 STORIES：日・仏（「パン屋再襲撃」（二〇一七）、「かえるべん 東京を救う」（二〇一七）、「ジェエラザード」（二〇一八）、「バースデー・ガール」（二〇一八）、「恋するザムザ」（二〇一

九、「どこであれそれがみつかりそうな場所」(二〇一九)、「七番目の男」(二〇二〇)、「眠り」(二〇二〇)、「タイランド」(二〇二一)

★「ハナレイ・ベイ」(日 二〇一八)

★「バーニング」(韓 二〇一八)

□「神の子どもたちはみな踊る」(日・米 二〇一九・二〇〇五年の舞台「after the quake」を倉持裕が演出)

○「螢」(日 二〇一九)

□「ねじまき鳥クロニクル」(日・イスラエル 二〇一九)

●「Det mystiske bibliotek」(デンマーク 二〇一九・日本語版ベースで、イラストが異なる: kamila slocinska)

★「ドライブ・マイ・カー」(日・二〇二一)

△「Blind Willow, Sleeping Woman」(仏: 言語は英 二〇二二公開予定)

村上翻案を通史的に見ると、次の三つの時期に分けられる。Ⅰ…一九八〇年代、Ⅱ…二〇〇三～二〇一五年(二〇一〇～二〇一二年に出)、Ⅲ…二〇一七年～現在(二〇一七～一九年に山)である。Ⅰは、一九八〇年代の映画四作のみであり、評価は芳しくなかった。映画「風の歌を聴け」について、四方田犬彦は村上と大森一樹監督の方向性が異なっており、「まったく評判にならなかった」⁽⁴⁾、その後三作が公開されるも、「『森の向う側』というフィルムを撮った後、彼は自作の映画化の申し出を拒み続ける。彼と同世代であり、ニューシネマの洗礼を受けた原田真人が一九八八年に『アルウェイの森』を映画化した」と申し出たとき、村上は、たとえキュブリックが映画化したいと言ってきたとしても自分は断ると、にべもない返事をする」と述べている⁽⁵⁾。八〇年代の作は、村上を満足させるものではなかったと予想される。

その後十年以上、村上は翻案化を許さない姿勢を続けてきたが、二〇〇〇年代に変化が訪れる(Ⅱ)。二〇〇三年に舞台が、二〇〇五年に映画と舞台が一

作ずつ公開された。特に映画「トニー滝谷」は注目度が高く、四方田は市川準監督の作風への共感が映画化を承認した理由ではないかと推察した⁽⁶⁾。市川は今までのリアルな映画の撮り方では村上春樹ファンを裏切ることになると感じ、これまでの自分の映画にない試みを行い、村上の「現実の地上から何センチか浮いているような小説世界」を描こうとしたと語っている⁽⁷⁾。村上文学の翻案化は、翻案者のそれまでの方法の変化を「要請」させるくらい困難な営みであったことが窺える。

その後、二〇〇八年以降にグローバル規模で村上翻案が同時発生した。辛島ダイヴィッドが詳細に述べるように⁽⁸⁾、村上は一九九〇年以降戦略的に英語圏の出版に臨み、『ねじまき鳥クロニクル』(クノップフ社・一九九七)のブレイクを生み出した。これを機に欧米圏での出版は加速する。私はこれら出版戦略の成功、『The New Yorker』誌での複数掲載と掲載作の高評価が村上の意識を変化させ、出版化だけではない海外戦略の一つの形として、二〇〇〇年以降翻案化も承認する方向へ変わっていったのではないかと考えている。それはこの時期の翻案が外国人翻案者が関わるものが多いためである。なお、二〇一三年以降、絵本(独・米・英・伊・デンマーク)という形で翻案は継続的に発表されているが、映画等の翻案化は沈静化していた。

しかし、Ⅲ…二〇一七年から現在にかけて再び数多くの翻案が公開される。特に日本公開の作が多かったことから、日本の一般読者は村上の翻案化が突然始まったという印象をもたらす。これは近年村上が日本のメディアに多数登場したり(村上RADIO等)、早稲田大学への蔵書寄贈による村上春樹ライブラリー設立といった日本国内での積極的な活動とリンクすると考えられる。つまり、海外戦略はそれなりの成果が出たため、日本国内戦略へと舵を切ったという流れである。地下鉄サリン事件後の日本帰国を第一次日本帰国とすれば、この動きは第二次日本帰国と言えるかもしれない。ここで村上の著作の動きと合わせると、この時期は『騎士団長殺し』(二〇一七)、短編集『一人称単数』(二〇二〇)が発表されている。拙稿で述べたが、『騎士団長殺し』はそれま

での村上文学の要素をまとめる傾向となっており、新しい試みが見られない⁹⁾。同様に『一人称単数』もそれまでの短編集より評価は低い。こうした創作力の低下と日本のメディア露出・日本発の翻案増加は連関する可能性がある。IIIについては、今後の動向と合わせて考えていきたい。

* * *

近年村上文学は「世界文学」と評されることが多いが、村上翻案も外国人翻案者が関わる作の多さが特徴と言える。村上翻案を文学的想像力から生まれ、「翻訳」された広義の「文学」と捉えた場合、「世界文学」研究の知見は村上翻案研究にも有効な視座をもたらすのではなからうか。デイヴィッド・ダムロツシユは「作品はある外国文化の空間に迎え入れられることによって世界文学となる。その空間は、受入国の文化における国民的伝統とそこに属する作家たちのそのときどきのニーズによって、さまざまに画定される。世界文学の作品はたった一つで異なる二つの文化間の交渉の軌跡を描きだす」と述べている¹⁰⁾。ダムロツシユの定義はリンダ・ハッチオンの述べる「別の文化に置き換えられる、したがってときには別の言語に置き換えられる際に、アダプテーションが生み出す変化によって、受容と創作のより広い文脈について多くのことが見えるようになる¹¹⁾」との類似性があり、これらの類縁性に私は着目したい。秋草俊一郎は、一九九〇年以降、比較文学研究において西洋圏の文学と非西洋圏の文学をオリエンタリズムに陥らないように包摂する試みがあり、現在盛んに使用されている「世界文学」という概念は「この地球の東西南北をくまなく覆うための枠組み（パラダイム）」として、政治的力学も含有されていると述べている¹²⁾。村上文学のみならず、村上翻案には出版・観客動員戦略をめぐるグローバルズム（それは新自由主義化でもある¹³⁾）が絡んでいることは明確であり、「世界文学」研究の視点を村上翻案研究に敷衍させる有効性は高いと思われる。

あわせて、私はIIからIIIへ向けて村上翻案の成熟があるのではないかと捉えている。それはIIIの翻案がIIよりも完成された印象をもたらす作が多く、著名な映画祭受賞作も多くなっているからである。二〇〇〇年以降に村上文学の翻

案化の許可が下りやすくなったと予想されるが、この二〇年間で村上翻案の変容が認められる。翻案が珍しかった時期の映画「トニー滝谷」では、村上文学の雰囲気壊さないように細心の注意を払われていたが、近年では翻案者の独自の解釈やオリジナリティ要素が増え、その試みが成功しているように思われる（映画「バーニング」・「ドライブ・マイ・カー」等）。このように通史的な視点から変化を追うことで、アダプテーション研究は文学享受の成熟度をはかる物差しとなりうるのではないかと私は考えている。それはアダプテーション研究の更なる可能性と意義に繋がる試みであると思われる。

本稿は村上翻案の見取り図を提示することを目的とする。無論、全貌を解明するのは個々の精緻な分析が必要だが、こうした見取り図は今後盛んになると予想される村上翻案研究の発展に資するところがあるのではないかと考えたからである。

二 村上翻案の見取り図

私は村上翻案には、A…足し算・翻訳型、B…引き算型、C…掛け算型という三つのタイプがあると考えている。Aの足し算・翻訳型は、原作にいくつかの要素を足したもの（映画『パン屋襲撃』等）、翻案者が「翻訳」し、原作の雰囲気重要視したもの（映画『トニー滝谷』等）と分類した。ここである「翻訳」とはアンドレ・バザンが語る、「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なく、それをスクリーン上に翻訳しようと試みる」作品であり、例として映画『田園交響楽』『肉体の悪魔』『落ちた偶像』が挙げられている¹⁴⁾。また『複数原作』の作であつても、世界観が原作の範囲内と考えられる作（映画『風の歌を聴け』等）は「足し算」と考えた。

Bの引き算型は、原作を削る方向性が強いもので、①削除（物語のテンポを良くする、尺の問題で削る・映画『The second bakery attack』等）と②戦略的削

除（翻案者がテーマを鮮明にする…漫画「螢」等）がある。Cの掛け算型は、村上の原作だけでなく、他作品などを入れ込み、世界観を広げたものである。

「足し算」との相違は、原作の範囲を超えた表象の有無である。ここでは①原作に近いもの（映画「バーニング」等）と、②原作から遠いもの（映画「アコースティック」等）に分類した。以下、各テキスト群の特徴を箇条書き等で記す。先行研究で示された視点は斜字で示す。なお、未見の舞台「エレファント・バナシユ」、映画「四月のある晴れた朝に100%の女の子に出会うことについて」、オペラ「バン屋大襲撃」、舞台「The Wind-Up Bird Chronicle」、未公開の「Blind Willow, Sleeping Woman」は除いた。

また、本分類ではジェラルド・ジュネット著・和泉涼一訳『バランブセスト——第二次の文学』（水声社・一九九五）、中村三春『原作』の記号学・日本文芸の映画の次元』（七月社・二〇一八、本書からの引用は丸括弧に頁数を記す形で表記）の概念を参照した。以下にその項目を記す。

『バランブセスト』…**継ぎ足し**（未完成のまま終わったものを作者が変わって完成させる）、**破壊的な継ぎ足し**（継ぎ足しの部分が反駁・攻撃的）、**削除**（分散的な刈り込みによる切除）、**拡張**（別の登場人物が出てきて、物語を膨らませる等）、**膨張**（登場人物の心理などが詳しく描かれる等）。

様式変換（イポテクストの特徴的な再現様式にもたらされたあらゆる種類の修正）、**様式内変形**（その様式の内的機能に影響する変化）、**時間的順序**（通時・錯時法等）、**近接化**（読者等の目から見てより身近で今日的であるように感じさせるための転移・時間的・空間的）、**等質物語世界的転移**（テーマ的解釈の自由を強調）、**語用論的転移**（筋を構成する出来事と行為の修正）。

脱動機化（もともとの動機を削除・省略することで別のテーマを浮上させる）、**動機変換**（脱動機化＋再動機化）、**動機変換**、**価値変換**（ある行為に明示的・暗示的に帰せられた価値を対象とする操作の全体）、**価値化**（イポテクストよりも重要な役割付与）、**二次的価値化**（脇役の地位上昇）、**一次的価値化**（主人公の長所・象徴的価値を高める）、**脱価値化**（否定、下降、修正、反論）。

『原作』の記号学…中村は本書で第二次テキスト理論を提唱している。第二次テキストとは「テキストのクラスとしてのジャンル・定型・物語、あるいはテキストそのものの引用・翻案・改作などの形で、元になる第一次テキストを基盤とし、また参照しているテキスト」（一九〇～一九一頁）のことで、そこで展開される「統一されない複数の自我の対立と葛藤の場」（一九〇頁）の討究を第二次テキスト理論としている。本稿では、次の2つの規定を参照した。

・**《複数原作》**…**共時的に原作が複数存在する**（黒澤明「羅生門」（一九五〇）、溝口健二「雨月物語」（一九五三）・近松物語（一九五四）（四五頁））
・**《遡及原作》**…**原作そのものが過去の他作品へと遡行できる**（黒澤明「羅生門」→芥川「藪の中」→今昔物語集等、豊田四郎「夫婦善哉」→織田作之助「夫婦善哉」→浄瑠璃「艶容女舞衣」、四六頁）

中村は、オリジナリティとは、それが第二次テキストであるか否かによるのではなく、解釈との関係において見出される何ものかにはかならず、「映画と原作とを相互関係において分析することは、まさにこういった相乗効果において両者を再評価に導く作業である」（二六頁）とアダプテーション研究の意義を述べている。第一次テキスト理論の敷衍できる対象は広く、新たな分析視点も非常に有効と考えられる。

A足し算・翻訳型

★大森一樹監督「風の歌を聴け」（日 一九八〇）

*《複数原作》…「風の歌を聴け」「一九七三年のピンボール」

*「風の歌を聴け」の柱である「書くという行為」に関するテーマを削除してある（脱動機化…第一章の削除、鼠は作家ではなく映画を撮る人に変化）。三番目に寝た女の子の話が中盤になって（時間的順序）、重要度が下がり（脱価値化）、小指のない女の子の価値化が行われている。小指のない女の子は「ピ

ンボール」の双子の要素が加わっている。これらは原作の重要部分の欠如の印象をもたらす。

＊鼠と女の別れに鼠の父の死が関連するという膨張（一九七六年神戸まつりの暴動）、当たり屋のエピソード（女性を手に入れる男たちの友情）の拡張がある。

＊失敗要素として、神戸が舞台なのに標準語会話の違和感（近接化の失敗、原作の比喩を映像化した過剰さ（ピーナッツの殻でいっぱいの床、冷蔵庫等）がある。

・四方田大彦¹⁵：ジャズの変化を指摘（原作：白人ジャズ・映画：フリージャズ）、また政治的記憶の挿入も映画の特徴としている。

・明里千章¹⁶：大森は村上の過去・現在の未分化を正確に映像化し、それなりの評価を行っている。

★山川直人監督『パン屋襲撃』（日 一九八二）

＊過去を意識する際に白黒表象になっている。山川監督の特徴であるゲラ文字の字幕が使用され、六〇年代を意識している（『過多』『同調化』『逸脱化』『意識の画一化』『欲望の多様化』）。同様に、断片化した比喩的映像の多用（山川監督の特徴 注17に同じ）もなされている。

＊継ぎ足しとして、襲撃後に壁を何度も殴り近所の人に怒られるという結末にしている（『打倒！民主主義』）。部屋に仁義なき戦い『代理戦争』編のポスターが貼られており、パン屋襲撃は『代理戦争』であることを示唆している。襲撃の服装もやぐさ風になっている。これらは原作よりも「日本」的な印象をもたらす。

★山川直人監督『100%の女の子』（日 一九八二）

＊『パン屋襲撃』と同様に過去は白黒だが、僕と彼女にセロファンの色付けがなされている。一九七〇～八〇年代の風俗が描写されているため、現在見ると

古い印象となっている。四月から十一月（カンガルー日和）に変更、晴れ（現実）と雨の水曜日（僕の語る物語）の相違がある。ストーリーのテンポをよくするための削除、サラリーマンの会話の語用論的転移がみられる。

＊継ぎ足しとして、佐野元春の歌「君をさがしている（朝が来るまで）」がエピソードとして追加され、原作よりも「日本」的な印象となっている。

（二）作について、四方田大彦¹⁸：アメリカ・ニューシネマとヨーロッパの芸術的愛情、ポップで軽快表面的な遊戯的に満ちた映画と評価している。

・鄒波¹⁹：中国における「作」の学生映画翻案に関する貴重な研究報告。

★市川準監督『トニー滝谷』（日 二〇〇五）

＊時間の経過を連続するカメラの真横移動で表している（様式内変形）。妻と服を着る女を宮沢りえがWキャストで演じ、服を着る女の二次的価値化が行われている。継ぎ足しとして、妻の昔の恋人とトニーの邂逅（服を着る女（久子）との未来の可能性を残す結末が加わっている）。

＊父（省三郎）とトニーをイッセー尾形がWキャストで演じることで、原作よりも二者の同質化が行われる。原作の省三郎の特徴であった性の要素が削除される。

・高美智²⁰：バザンの言う「映画の翻訳」がなされた映画と評す。「時代」との距離感として、戦争に関する状況がセピア色の静止画が用いられている。語り手と登場人物の境界の曖昧さに着目し、登場人物が語り手の語りを引き継ぐ特徴を指摘している。また、比喩表現として、カメラワーク、音のメタファーについて論じている。

★ロバート・ログバル監督『神の子どもたちはみな踊る』（米 二〇〇八 日本公開 二〇一〇）

・中村三春²¹：「日本人の書いた作品を脚色したアメリカ映画で中国系の役者たちがコリアンタウンで演じる」（二〇六頁）と指摘し、映画は混成への志向が

あると述べている。阪神淡路大震災からロサンゼルス地震への変更（**近接化**）がある。**継ぎ足し**として、主人公が町に戻り、自分のルーツである父を認める結末となっており、父を見失ってもルーツとしての父を認めた（信じる）**動機変換**が行われている。

・米村みゆき：田端さんからグレンへの変更の際に際し**価値化**が行われ、父代わりであるグレンを失う不安が本当の父を探す行動に繋がると指摘。原作の地震はやみくろー人間が持つ根源的不安を表しているが映画では多民族国家・父の不在が不安の原因になっている。

＊二国の宗教観の違い…新興宗教の物語として描かれているが、映画ではキリスト教（神）に対する信仰心が描かれている（主人公（ケンゴ）の顔がキリスト的、地下鉄でキリストの話題、彼女が「ジーザス」と言う。ケンゴが祈る教会は一般的な教会）。対して、原作（日本）では漠然とした「神」意識はあるが、無神論的で、二作は「神」に対する意識に大きな差がある。それが結末の差異と関わると思われる。

★松永大司監督「ハナレイ・ベイ」（日二〇一八）

＊息子（タカシ）・高橋の人物像とサチの関わり、ホテルの支配人（写真）に関して**膨張**が、ローラースケートでの交流、息子の手形という**拡張**があり、手形は結末の解釈と関わっている。

・藤城孝輔²³：佐野玲於（LDH）の売込戦略として「マイルド・ヤンキー」という性格付けがなされている。

＊サチには認識の限界があり（海兵隊との喧嘩・脱価値化）、アイライン・マツチの違反として、見る立場だったサチが見られる対象になっている（とを指摘している。これらは挿入歌イギー・ポップ「Passenger」とも連関している）。
＊結末は「父を悼む息子を悼む母」という母の哀悼になっており、**動機変換**が行われている。

□フランク・ギャブティ脚本（「After the quake」）・倉持裕演出「神の子どもたちはみな踊る」（日・米二〇一九）

＊《複製原作》…「かえるくん、東京を救う」「蜂蜜ハイ」、「翻訳的（バザン）」

＊原作の三人称語りという方向から演者の台詞が多方面化（共演者・観客・自分自身・語り手…**様式内変形**）。映画「トニー滝谷」と共通するところがある。また、高槻と片桐がWキャストになり、「神の子ども」では印象の薄かった高槻の**価値化**が行われている。

・藤城孝輔²⁴：村上翻案における外国人翻案者の多さは、翻訳により村上文体特に会話文の不自然さが薄れる効果があると指摘している。地の文も含め、村上原作の言葉をそのまま演者が話すという不自然さが村上文学の雰囲気再現していると論じた。また、印象的な舞台装置「箱」は不自由さの象徴で、かつ蜷川幸雄を意識していることを指摘した。

B引き算型

①縮小…物語のテンポを良くする、尺の問題で削る。

★カルロス・キニアロン監督「The second bakery attack」（米・メキシコ二〇一〇）

＊アメリカの強盗は非日常ではないので、少しだけ奇妙な話といった印象となる（**地理的近接化**）。また、マクドナルドから「アメリカン・ハンバーガー」の店へ変更され、マニュアル部分の下りがなくなり、シニールさが弱まっている。十分の短編映画で、粗筋で構成されている。海底火山といった村上特有の比喩表現を多く削除しているが、スピード感があり、楽しめる映画になっている。

＊襲撃の場面でワグナーが流れることで「パン屋襲撃」を連想させる。

★トラン・アン・ユン監督「フルウェイの森」(ベトナム・日 二〇二〇)

・平野葵⁽³⁶⁾：「松構造」(回想の形式)を排除し恋愛に特化。

・宮脇俊文：草原の特権性「ワタナベは過去(記憶の辺り)に閉じ込められている。六〇年代へのオマージュ」。

・中村三春：登場人物の過去の削除→愛着障害・直子「回避」型、緑「不安」型が見えなくなる。移動・パンショットの多さ→移動と遮蔽、自己拘束→人は人を愛せないのが常態であり、そのような人が人を愛するというのは一体どのような事態なのか」(二二三頁)という原作の問いを逆説的に表裏。

※諸氏が指摘しているように、長編を二時間の映画にするために大幅な削除を行っている。そのため、あらすじの断片を繋いでいる印象で、因果が弱くなっている。例えば、緑との関係性の部分が弱く、直子との繋がりを多く描いているため、いつ直子より緑の方を愛するようになったのか、直子がなぜ自殺したのかかわりにくくなっている。代わりに直子やレイコさんとの性的場面のシーンが長く、過剰な印象を受ける。

※色彩の鮮やかさ：草原のシーンや直子のアパート、緑の服など、カラフルな色が飛び込むが、リアリティよりもフィクション・舞台的な印象になる。村上の他のテキストであれば有効かもしれないが、リアリズム的な「ノルウェイの森」で行う違和感を感じる。

Old ドラマ 二 翻案 PYGL 漫画：HARUKI MURAKAMI STORIES 日・仏
「パン屋再襲撃」(二〇一七)、「かえるくん 東京を救う」(二〇一七)、「シエラザード」(二〇一八)、「バースデー・ガール」(二〇一八)、「恋するザムザ」(二〇一九)、「どこであれそれがみつかりそうな場所で」(二〇一九)、「七番目の男」(二〇二〇)、「眠り」(二〇二〇)、「タイランド」(二〇二一)

※バンド・デシネはフランス語圏の漫画であり、「第九の芸術」とも評されている。B5→A4版カラーの書き下ろし単行本が多く、絵本のようなイメージ

である。一九七〇年代から強烈なビジュアル表現を伴ったSF作品を発表し、世界中の漫画界・映画界に影響を与えた⁽³⁷⁾。村上短編と相性が良いと考えられる。
※削除：筋、過不足ない範囲で的確にまとめている。台詞は直接話法が中心で、心内語はほぼ削除。村上の特徴である比喩(地の文・台詞)も削除→イラストで補っている場合(「パン屋再襲撃」の海底火山・「七番目の男」のKの夢)もあるが、全体的には減少している(「かえるくん」→文学の話題が削除)。
※漫画担当のPYGLがナンセンスコメディや風刺漫画を好んでいるため、風刺的な画風となっている。「かえるくん」の片桐や「バースデー・ガール」の支配人など醜さがデフォルメされている。

※フランス人が描く日本(オリエンタリズムの部分)：「バースデー・ガール」では原作にない神社に参拝するという設定になっている。「恋するザムザ」の場合、自然な印象となっており、日本人・日本表象は留意すべきである。

※継ぎ足しとして、「シエラザード」：マトリョーシカの絵・水の中のイメージ、「眠り」：私「アンナのイメージ」、「恋するザムザ」の虫(原作にない)、女も虫のような触覚が付いている点が挙げられる。

②戦略的削除：翻案者がテーマを鮮明にする。

□蛸川幸雄演出「海辺のカフカ」(日・米 二〇二二・一四・二五・一九)↓拙稿⁽³⁸⁾

※ナカカ章の最後を全て削除することで、愛の物語に集約させる(動機変換)。入り口を閉じる描写がないので、別の物語(別の人が入り口に入る)可能性が生まれる。原作よりも戦争表象が増え、特に軍歌「壯烈山崎軍神部隊」は、オリジナル演出となっており、深みを増している。時間的順序の変更があり(岡持節子・犬の場面を操作)、原作よりも論理的整合性がある。ここでは「血」のモチーフが繰り返され、暴力を印象づけている。フランツ・カフカ、アイヒマン以外の文学などを削除している。

※様式変換：大中小のアクリルケース(「アフターダーク」を想起)を、多数の黒子(リトル・ピープルを想起)が操作している。セットを動かす間は、読

書行為との類似性がある。カフカとナカタさんを同時に登場させている。

○森泉岳士「蟹」（頁二〇一九）↓拙稿

*僕の孤独に焦点化させる脱動機化が行われている。ダイアログ・「僕」の直接話法を削除し、濃密な孤独な状況を創り出している。彼女の内面が読み取れない画（輪郭線のみ）を使用し、コミュニケーション不全を表している。

*僕の語りという原作から僕目線とカメラアイの混在へ変更（様式内変形）、全てが過去の回想（縁が丸い）の物語としている。続き足しとして暗闇の追加がある。

*冒頭の同居人の挿話を削除し、彼女の重要性をアップ（価値化）。

□インバル・ピント演出・アミール・クリガー脚本「ねじまき鳥クロニクル」イ
スラエル・日二〇二〇

*様式変換（ミュージカル要素・コンテンポラリーダンス）…リアルな表象ではなく、出演者や複数のダンサーによる歌と踊り↓「ねじまき鳥クロニクル」の不条理な世界を表し得ている。ダンサーは黒子的な役割（千手観音のような効果・人間が浮くなど）や、同じ衣装で人物が分裂したかのように見える設定など、半分の場面で登場する。

*削除…長大な物語の短縮化のみならず、踊りの場面やミュージカル的な台詞回しになっており、文章的な情報量は減っているが、「言葉では表象しにくい世界」の表象としての一つの完成された形となっている。

*亭が二人の演者によって演じられる一次的価値化（井戸に入る前と入った後で別人）が行われている。ただし、同時に登場する場面もあり、背中合わせのアクロバットな演技などを用い、感情の揺れ動く様子などを表す。笠原メイの価値化も行われている（準主役の位置）。

C 掛け算型…村上の原作だけでなく、他作品などを入れ込み、世界観を広げたもの

① 原作に近い

★野村恵一監督「森の向う側」（頁一九八）

*原作は主人公（J）とガールフレンドの関係が主軸だが、映画ではJと友人の関係が核になり、Jが友人を探す物語になっている（動機変換）。

*Jが建築士に変更（繰り返されるビルの破壊の動画…二次的価値化）される。娘を亡くした老夫婦の挿話が増え（二次的価値化と膨張）、心を病んだ少年という新しい登場人物が増える（拡張）。主人公・彼女だけでなく、ホテルに泊まっている人はみな心の傷を抱えているという設定。

*《複製原作》「土の中の彼女の小さな犬」をベースにし、「風の歌を聴け」「羊をめぐる冒険」「僕」と「鼠」の関係」と「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」（森の存在）の要素が加わる。原作のコミットメント的な結末から明暗どちらとも解釈可能な曖昧な結末へ変更している。

●カット・メンシツクの絵本シリーズ（イラストの特徴）「ねむり」（二〇二〇）、
「パン屋を襲う」（二〇二二）、『図書館奇譚』（二〇二四）、「バスデイズ・ガール」（二〇二七）

*単行本の見開き二～三頁に一カット（一頁分）のイラストを掲載した絵本集。テキストの世界にイラストのイメージが重ねられる構造。メンシツクの特徴として、テキストの表現にないイメージ（村上の他作品や他作家等…等質物語世界的転移）が加わることも多いため、かけ算型とした。

*シニール、近未来・ファンタジー要素が強く、動物・昆虫が頻出する。

【参考】『図書館奇譚』『ふしぎな図書館』について

『図書館奇譚』（初出「トレフル」一九八二年六月～十一月）は、短編集『カ
ンガルー日和』（一九八三）に収録された短編である。この短編の単行本化の
話があり、リライトして『ふしぎな図書館』（二〇〇五）と名称変更をし、佐

々木マキのイラストを付け、絵本として出版した。『ふしぎな図書館』のドイツでの翻訳出版依頼が来るが、カット・メンシックのイラスト変更の意向があり、メンシックのイラストで単行本化された（『Die unheimliche Bibliothek』翻訳：Usula Grate）。このドイツ語版を元に米（Chip Kidd 英（Suzanne Dean）伊（Lorenzo Cecotti）が、日本語版を元にデンマーク（Kamilla Sloviczka）から異なるイラストレーターが絵を描いた絵本が出版される。日本ではカット・メンシックのイラストの『図書館奇譚』が出版されるが、村上はドイツ語版の原本ではなく、初出バージョンの『図書館奇譚』に加筆した形の本文でメンシックの絵を付け、『図書館奇譚』という名称で出版した。つまり、ドイツ語版と日本版の文章は別バージョンと言える。

このように「図書館奇譚」（「ふしぎな図書館」）は、世界で六パターンの異なる絵が用いられた絵本化がなされている。なお、カット・メンシックのイラストを用い、自国語に翻訳したスペイン語・フランス語・中国語（繁体字・簡体字）・韓国語・トルコ語・チェコ語・ヘブライ語版、Chip Kiddのイラストを用いたハンガリー語・ラトビア語・ペルシア語版がある。村上翻案絵本でこのような複雑な翻案例は他になく、それぞれ異なる画風で興味深い分析対象と言えるので、別稿で考察を行いたい。

★イ・チャンドン監督「バーニング」(韓 二〇一八 ↓拙稿³¹)

＊《複製原作》「納屋を焼く」、フオークナー Burn Binning（父との関係・暴力・貧富の差、《遡及原作》フィッツジェラルド「グレート・ギャツビー」(格差)。

＊主人公(ジョン)が彼女(ヘミ)と幼なじみの設定に変更され、ジョンスがヘミを愛す三角関係の物語(動機変換)。ジョンスがジョンを殺すという破壊的な継ぎ足しの結末になっている。ヘミに価値化が行われている。

＊近接化(地理的)として、韓国の格差の問題と北朝鮮の関係が展開に関わっている。村上テクストで頻出する猫、井戸、スパゲティ(都会的生活、「タ

イルランド」における石が登場し(膨張)、村上文学の世界を色濃く表出した。・藤城孝輔…ヘミの表象と北朝鮮との関係性について論じている。

★濱口竜介「ドライブ・マイ・カー」(日 二〇二二)

＊《複製原作》…「ドライブ・マイ・カー」「木野」「シエラザード」…家福に木野・羽原の要素+演出家。家福の妻にシエラザードの要素。+「ワーニャ伯父さん」…生き残ったものたちが自らの傷の痛みを認識し、その上で生き続けていくという物語を説得力のある形で描いている。《遡及原作》「ゴドーを待ちながら」

＊原作では家福の東京での運転手の設定だったが、映画で家福は広島県の演劇祭で演出参加し、そこで運転手が付く設定(拡張)。家福の演出する劇は、日本語・英語・韓国語・北京語・韓国手話が混じる多言語・多国籍の世界になっており、村上文学がグローバルに享受されていることをイメージさせる。ここで舞台を創り上げるドラマが映画の核になっている。

＊原作では家福が高槻に近づくが映画では高槻が家福に近づく(動機変換)。みさと母との関係に関する物語が深まり、二人で北海道に旅する(膨張)。みさが広島を離れ、韓国で暮らしている未来という継ぎ足しがある。

②原作から遠い

△幾原邦彦監督「輪るピングドラム」(日 二〇一二)

＊《複製原作》…「神の子どもたちはみな踊る」「銀河鉄道の夜」+《地下鉄サリン事件》(「アンダーグラウンド」「約束された場所」)

＊村上は地下鉄サリン事件の被害者に関する作を発表していない。拙稿で述べたが、村上は一貫してサリン事件被害者を傷つけない姿勢のため、そのような態度と考えられるが、本作のような被害者と加害者の家族が関わる暴力と憎しみ、それを超える愛という重厚な物語を描く可能性を失っている。その意味で、「輪るピングドラム」は未完成のまま残した課題を幾原が村上に代わって完成

させた重要なテキストと考えられる（『継ぎ足し』）。

・千田洋幸：『「輪るピングドラム」はおどろく、神の子もたちはみな踊る』あるいは『アンダーグラウンド』に対するひそやかな応答を意図した作品であるだろう。そこには九〇年代～二〇〇〇年代において生成された虚構の「リアル」は、二〇一〇年代以降、もう一度解体され再編しなおされなければならない、という意志もめめられているのではないか（五八頁）。

★ユ・サンホン監督「アコースティック」（韓 二〇一〇）

＊短編オムニバス形式。「プロットコリーの危険な告白」「パン屋襲撃事件」「ロック解除」という三つの異なる物語構成だが、最後に三作が繋がってゆく。

・藤城孝輔によれば、クレジットに村上の名前がないので翻案化の許可を得た映画ではないと予想される。近接化としてソウルが舞台になっている。

＊それぞれの短編が「あずまんが大王」「パン屋襲撃」「最終兵器彼女」を意識している（『複数原作』）。動機交換として、ワグナーの呪いの要素がサヌリム「回想」へ変更。この曲は店主が作った思ひ出の曲で、主人公たちが音楽性を受け継ぐハッピーエンドへ変更している。主人公と相棒はアイドルグループの一員のため、一次の価値化が行われている（アイドルの宣伝イメージに変更）。ハンニで村上は、「超国籍」を目的とするK-popアイドルバンドのイメージ戦略として利用される（二二三頁）。

項目を挙げてきたが、翻案者は様々な工夫を行っている。「定まった儀式の安心感」を見出すのはA足し算・翻訳型、B①引き算削除型で、「驚きや目新しさを見つけたときの喜び」はB②引き算戦略的削除型、C掛け算型に多い。全てが評価できる作とはいえないが、通史的な分析を加えることで、翻案の成熟との関係性が見えてくると予想している。

私見を述べるならば、村上翻案では短編単体の翻案は短編映画、通常の映画は『複数原作』になっている短編の翻案が成功しているように思われる。短編

単体を通常の尺で映画化すると冗長さが出るが、『複数原作』の場合だと「定まった儀式の安心感と、驚きや目新しさを見つけたときの喜びとをひとつにするもの」（ハッチオン）が多くなるためであろう。長編を映画化すると、削除された部分への不満感が残る。これらは映画の尺と内容の密度と関係しているように思われる。長編は舞台というメディアの方が良さを感じることができた。映画よりも長い上演時間が可能であったことに加え、展開が途中で切れて次の場面になったり、言語外表象（踊り等）が挿入されても映画よりも受け入れやすかったためである。逆にその不条理さが村上長編の特質を表し得ていた。

映画というメディアは、舞台と比べると筋の整合性が鍵になるのかもしれない。絵本・漫画については、国・民族・文化の差なのか、翻案者の個性なのか判断を保留しているが、『翻訳』型とオリジナルティを鮮明に提出する作が双方ともみられた。絵は原作を翻案者がどのような解釈にしたかが明確に現れているので、これらの比較を行い、その差が国や民族の特性なのか、個人によるものなのか討究してみたい。

アニメというメディアは非現実設定が多い村上翻案の表象に適していると思われるが、現在の段階では「回収」としての翻案はなく、二〇二三年公開の「Blind Willow, Sleeping Woman」が初となる。「輪るピングドラム」を項目に挙げているが、「応答」という段階であるため、「Blind Willow, Sleeping Woman」の公開が待たれる。なお、アニメは新海誠の作品群やセカイ系と呼ばれる作品群の影響がこれまで研究されている。これらは「アダプテーション」と呼ぶには「回収」の部分が少ないが、多くの影響関係や「対話」を行っていると考えられるので、今後の課題にしたい。

三 おわりに

本稿では村上翻案を三つに分類して考察してきた。翻案初期には足し算型が多かったが、次第に引き算・掛け算型が増えてくる。それは村上翻案に対する

強い「翻訳」意識から翻案者たちのオリジナリティが出せる方向への変化と呼べるだろう。また、尺の問題で長編は引き算型、短編が掛け算型が多くなる傾向にある。ただ、掛け算型はオリジナリティが高い傾向があるので、長編を扱った掛け算型の翻案が生まれるかどうか、今後の動きに注目していきたい。

アダプテーションは翻案者の解釈が反映されている。言い換えれば、翻案者という他者がテキストをどのように解釈したかが、明確な形で提示されている。アダプテーション研究は、翻案者の解釈を研究者の目線で問い直す行為であるが、これらの翻案によって、原作の分析だけでは気づかなかった原作の良さや、原作を超えた新しい表象といったものに気づかされる。それは翻案者とともに解釈を開いていく行為とも言え、文学から生まれた想像力を更に広げてゆく行為だと考えている。

注

- (1) 監督はTom Flint氏（国籍は調査が及ばなかった）。上映時間二〇分。ONLINEムービーフェスティバル出品作。July 19, 2008. Retrieved July 9, 2008.
<https://web.archive.org/web/20080719134330/http://en.cortcan.com/watch/preview.php?id=20080628> 明里千章「村上春樹と映画の関係」（『村上春樹の映画記号学』若草書房・二〇〇八、五九頁）に記載があるが、私は現物を確認できなかった。
- (2) http://jp.misato-mochizuki.com/node_182/node_259/node_327 「さひふ」現物は確認できなかったが、YouTubeで一部紹介されている。
<https://www.youtube.com/watch?v=SumdITp-Iw>。
- (3) <http://www.koreaherald.com/view.php?id=20130509000838>「によれば、ギャラテイの脚本をかなり変更し、蜷川幸雄版とかなり異なっているようである。こちらも現物は確認できていない。
- (4) 四方田大彦「村上春樹と映画」（『世界は村上春樹をどう読むか』文藝春秋・二〇〇六年、一四四頁）
- (5) 四方田大彦「村上春樹と映画」（『世界は村上春樹をどう読むか』文藝春秋・二〇〇六年、一四五頁）
- (6) 四方田大彦「村上春樹と映画」（『世界は村上春樹をどう読むか』文藝春秋・二〇〇六年、一四六頁）
- (7) 『トニー滝谷』映画パンフレット（東京テアトル株式会社・二〇〇五）の市川準の文章。
- (8) 辛島ダイヴィッド「Barry Mucklandを読んでいるときに我々が読んでいる者たち」（みすず書房・二〇一八）
- (9) 山根由美恵「村上春樹「騎士団長殺し」論——メタ・テキスト 性と「震災後文学」——」（『近代文学評論』二〇一八）
- (10) デイヴィッド・ダムロッシュ著・秋草俊一郎・奥彩子・桐山大介・小松真帆ほか訳『世界文学とは何か？』（国書刊行会・二〇一一、四三四頁）
- (11) リンダ・ハッチオン著・片瀬悦久・鴨川啓信・武田雅史訳『アダプテーションの理論』（晃洋書房・二〇二二、三五頁）
- (12) 秋草俊一郎「『世界文学』はくらわれる 1827-2020」（東京大学出版会・二〇二〇、一五頁）
- (13) 三浦玲一「村上春樹とポストモダン・ジャパン グローバル化の文化と文学」（『彩流社』二〇二四、三八—三九頁）
- (14) 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・二〇二五、一五八頁）
- (15) 四方田大彦「村上春樹と映画」（『世界は村上春樹をどう読むか』文藝春秋・二〇〇六年、一四四頁）
- (16) 明里千章「映画としての風の歌を聴け」（『村上春樹の映画記号学』若草書房・二〇〇八、二〇頁）
- (17) DVD+ブックレット『「パン屋襲撃」』（シネマンプレイン・二〇〇二）
- (18) 四方田大彦「村上春樹と映画」（『世界は村上春樹をどう読むか』文藝春秋・二〇〇六年、一四四頁）
- (19) 鄭波「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——」（『村上春樹研究叢書 村上春樹における移動』淡江大学出版中心・二〇二〇）

- (20) 高美智「『映画の翻訳』としてのアダプテーション―市川準の『トニー滝谷』」
〔明治学院大学「言語文化」二〇一九〕
- (21) 中村三春「第 2 次テキスト理論の国際的射程 映画『神の子どもたちはみな踊る』と『葉指の標本』」(『原作』の記号学 日本文芸の映画の次元 七月社・二〇一八)
- (22) 米村みゆき「やみくろ」はどのように表象されるのか―『神の子どもたちはみな踊る』におけるフィルム・アダプテーション (『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・二〇二〇)
- (23) 藤城孝輔「『ハナレイ・ベイ』の映画アダプテーションと男性表象」(第 6 回村上春樹とアダプテーション研究会発表資料より 二〇二二年五月一日・オンライン発表)
- (24) 藤城孝輔「テキストをめぐる不自由―『神の子どもたちはみな踊る after the quake』」(『Act』二〇二〇・二一)
- (25) 平野葵「コラム④ 映画『ノルウェイの森』」(中村三春編『映画と文学 交響する想像力』森話社・二〇二六)
- (26) 宮脇俊文「村上春樹『ノルウェイの森』―言葉の感性を映像化する手法―」(『映画は文学をあきらめない』水曜社・二〇一七)
- (27) 中村三春「(見果てぬ)『ノルウェイの森』」(『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・二〇二〇)
- (28) 『はじめての人のためのバンド・デシネ徹底ガイド』(玄光社・二〇二二・一四―一五頁)
- (29) 山根由美恵「舞台が原作を凌駕するとき―舞台『海辺のカフカ』における『戦争』表象―」(『国文学放』二〇二〇・六)
- (30) 山根由美恵「原作からの『逸脱』―森景岳土『螢』(漫画)における『削除の戦略』」(『国文学放』二〇二二・六)
- (31) 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』二〇一九)
- (32) 藤城孝輔「Adapting Ambiguity, Placing (In)visibility: Geopolitical and Sexual Tension in Lee Chang-dong's *Burning*」(『映画研究』二〇一九・一一)

- (33) 山根由美恵「『地下鉄サリン事件』というモチーフの可能性―辺見庸『ゆで卵』、村上春樹『アンダーグラウンド』、重松清『さつき断景』、馳星周『9・11 倶楽部』、川上弘美『水声』―」(『MIRAKU REVIEW』二〇一九)
- (34) 千田洋幸「『蜂蜜パイ』『輪るピングドラム』における分有への意志―一九九五年／二〇一一年以後の『生存戦略』―」(『ポップカルチャーの思想圏』おうふう・二〇二二)
- (35) 藤城孝輔「男性アイドル映画になった村上春樹―『アコースティック』におけるスター表象と韓国ポピュラー文化」(『Juncure: 超域的日本文化研究』二〇二二)
- (36) 西田谷洋「物語のサンプリング―村上春樹と新海誠」(『人間発達科学部紀要』二〇一七、小澤英実「新海誠の『マジック・リアリズム』」(『新海誠、その作品と人』スペースシャワーネットワーク・二〇一六、石岡良治「新海誠の結節点／転回点としての『君の名は。』」(『ユリイカ』二〇一六・九)、西田谷洋「恋愛機械―『雲の向こう、約束の場所』」(『ファンタジーのイデオロギー 現代日本アニメ研究』ひつじ書房・二〇一四) 等。
- (37) 東浩紀「コンテントの思想」(青土社・二〇〇七) 等や宇野常寛『ゼロ年代の想像力』(早川書房・二〇〇八)、『リトル・ピープルの時代』(幻冬舎・二〇一一) 等。

* 本稿は、第五回村上春樹とアダプテーション研究会「村上春樹とアダプテーション序説」(二〇二二年四月二七日 山口大学・オンライン発表、第九回村上春樹とアダプテーション研究会「リンダ・ハッチオン『アダプテーションの理論』解説 1」(二〇二二年八月二二日 山口大学・オンライン発表) における口頭発表を基にしている。席上、多くの貴重な意見を賜った。記して感謝申し上げる。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。

(やまね ゆみえ、山口大学講師)