

## アダプテーションを通じた語りの〈引き継ぎ〉

— 市川準『トニー滝谷』における父親の主題と原作への忠実さ —

藤城 孝輔

岡山理科大学教育学部中等教育学科

(2022年10月28日受付、2022年12月5日受理)

### はじめに

2004年に公開された『トニー滝谷』(市川準監督)は、劇場用プログラムのなかで「村上春樹作品としては『風の歌を聴け』以来20年ぶりの映画化となります」<sup>1</sup>と紹介されている。もちろんこの紹介文では「土の中の彼女の小さな犬」(1982年)を原作とする『森の向う側』(1988年)といった自主配給の長編映画や『パン屋襲撃』(山川直人監督、1982年)、『100%の女の子』(山川直人監督、1983年)、さらに「踊る小人」(1984年)から材をとったスウェーデンの作品 *Dansa med dvärgar* (エメリー・カールソン・グラス監督、2003年)などの短編映画は捨象されている。また、村上の名前こそクレジットされていないものの、1990年代には村上の短編「パン屋再襲撃」を物語に織り込んだドイツの長編映画 *Der Eisbär* (ティル・シュヴァイガー監督、1998年)が作られている。にもかかわらず、多少の不正確さを含みつつもこのような紹介が宣伝の惹句として効果を持つのは、じっさい村上が作品の映画化に久しく許諾を与えてこなかったためである。1980年代末から90年代にかけて自作の映画化に対する村上の拒否があまりにも断固たるものであったことから、四方田犬彦は『トニー滝谷』を「例外的ともいえるフィルム」<sup>2</sup>と位置づけている。

『ノルウェイの森』(トラン・アン・ユン監督、2010年)のプロデューサー小川真司は2004年に村上の事務所を訪ねて映画化の交渉を行ったさいに「50歳を過ぎて、いろいろと考え方が変わってきた」<sup>3</sup>という村上の言葉を聞いている。1999年に50歳を迎えた村上のこの言葉を裏づけるように、1990年代には公式に原作を提供したアダプテーションが皆無であったのに対し、2000年代以降は再び村上作品を翻案した映画や演劇が現れるようになる。ただし、『ノルウェイの森』のような長編小説の映画化は例外的であり、村上は短編小説の場合のみ映画化の許諾を与えていたという<sup>4</sup>。市川も「午後の最後の芝生」(1982年)や「蜂蜜パイ」(2000年)など短編小説の候補を検討したのち、「トニー滝谷」の映画化に着手した<sup>5</sup>。2004年8月のロカルノ国際映画祭でプレミアを迎え、審査員特別賞ほか二賞を受賞した『トニー滝谷』は長編映画における2000年代の村上作品ア

<sup>1</sup> スローラーナー編『トニー滝谷』劇場用プログラム、東京テアトル株式会社、2005年、6頁。

<sup>2</sup> 四方田犬彦「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(文春文庫)、2009年、170頁。

<sup>3</sup> 伊東武彦「現代の肖像 映画プロデューサー小川真司 春樹を口説いた男の『夢の砦』」『Asahi Shimbun Weekly AERA』2010年12月13日号、59頁。

<sup>4</sup> 市川準／イッセー尾形「気負いなく進化し続けるふたりの表現のカタチ 『トニー滝谷』特別対談」河出書房新社編『市川準』河出書房新社、2009年、110頁。

<sup>5</sup> このとき市川が候補に挙げた「午後の最後の芝生」については、1990年代の時点ですでに篠原哲雄が同作から着想を得て劇場公開デビュー作となる中編映画『草の上の仕事』(1993年)を監督している。宮脇俊文『村上春樹を読む。全小説と作品キーワード』イースト・プレス、2010年、86-89頁。

ダブレーションの嚆矢として挙げる事ができる。

10年以上にわたる村上のかたくなな拒絶を受けての萎縮や人気作家の原作を映画化することへの懸念からか、アダブレーションが再び解禁された当初の作品には村上の原作に対する忠実さに固執した作品が多く見られる。『ノルウェイの森』は村上の会話を台詞に大幅に取り入れており、『神の子どもたちはみな踊る』（ロバート・ログヴァル監督、2008年）は舞台をロサンゼルスに映しているにもかかわらず「大筋は原作通り」<sup>6</sup>に展開する。また、フランク・ギャラティが脚色した舞台 *after the quake* (2005年) ではジェイ・ルービンが英訳した短編「かえるくん、東京を救う」(1999年)と「蜂蜜パイ」の地の文と会話をほぼ直接引用するかたちで台詞に採り入れる試みが行われた<sup>7</sup>。『トニー滝谷』にも、このような原作への忠実さが強く感じられる。ダドリー・アンドリュースが示すように忠実さは一般的な観客にとってアダブレーションの評価の基準となるものであり<sup>8</sup>、これらの翻案作品に見られる村上の文体や物語への忠実さの前景化は村上文学に親しんだ観客、あるいは気難しい原作者の不興を買わないための配慮と解釈できる。

アンドリュースは、原作と翻案の関係に焦点を当てる「垂直方向 (vertical)」の研究と翻案作品を同時代のテキストと並べる「水平方向 (horizontal)」の研究というアダブレーション研究の二つの方向性を示し、学術的な潮流は後者に偏りがちであると指摘した<sup>9</sup>。しかし、『トニー滝谷』の映像表現と村上の文体を比較した高美智の分析などに特徴的なように<sup>10</sup>、村上作品のアダブレーションの場合はテキストとの関係を探る垂直方向の研究が多く行われてきた。こうした先行研究を踏まえて原作と映画の関係を探りつつも、村上作品のアダブレーション研究に関してはこれまで等閑視されがちだった水平方向である同時代の映画テキストとの関係や時代的なコンテクストにも光を当てることにしたい。次節で示すとおり、映画『トニー滝谷』は昭和という失われた時代に応答する同時代の日本映画との共通項を色濃く見せる。村上が描いた父子関係や消費社会をめぐるテーマは、映画を通して平成という文脈のなかでとらえ直されることで時代的な意義がより鮮明に見えてくるだろう。

## 1. 父なき時代への〈引き継ぎ〉——映画のコンテクストおよび原作との関係

四方田犬彦は黒澤明の死の翌年に上梓した著書『日本映画のラディカルな意志』で、「巨匠という名の神話」<sup>11</sup>が歴史的な意義を失った1980年以降に台頭した日本の映画作家を取り上げている。1971年の大映の倒産や日活のロマンポルノ路線への転向に代表されるように、1970年代初頭に前後して日本の大手撮影所は衰退の一途をたどっていく。「天皇」と称された黒澤がかつて大作を監督できたのも撮影所の潤沢な予算と人材に支えられてこそのものであったが、そんな黒澤さえも海外資本に頼らなければ映画を作れない状況になっていった<sup>12</sup>。撮影所に就職して数年の助監督経験を積んだのちに監督に昇進するという従来の流れが機能しなくなったことから、1980年代以降は自主映画やポルノ映画、映画以外の分野の人材など多様なバックグラウンドから新人監督がデビューすることになる。テレビコマーシャル業界の出身である市川もその一人として四方田の著書に名を

<sup>6</sup> 福島絵美「短編原作映画をまだまだ見比べよう」『BRUTUS』42巻20号(2021年)、74頁。

<sup>7</sup> 内田康「危機に向き合う紐帯——『神の子どもたちはみな踊る』と *after the quake* の間——」曾秋桂編『2022年第11回村上春樹国際シンポジウム 村上春樹文学における「紐帯」

(Solidarity) 会議予稿集』淡江大学村上春樹研究センター・淡江大学日本語文学科、2022年、117頁。

<sup>8</sup> Dudley Andrew, "The Economies of Adaptation," *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity*, edited by Colin McCabe, Kathleen Murray and Rick Warner, Oxford UP, 2011, p. 27.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 27-28.

<sup>10</sup> 高美智「『映画の翻訳』としてのアダブレーション 市川準の『トニー滝谷』」『言語文化』36号(2019年)、34-48頁。

<sup>11</sup> 四方田犬彦『日本映画のラディカルな意志』岩波書店、1999年、7頁。

<sup>12</sup> 同、5-6頁。

連ねている。

四方田はこれらの「巨匠とスタジオシステムの時代が終焉を告げたあとに、より困難な条件のもとでデビューし、いくたびもの挫折や中断を体験しながらも、ラディカルな文体をけっして手放そうとしなかったシネアストたち」<sup>13</sup>を撮影所システムの衰退という日本の映画産業史における変わり目に位置づける。一方、この世代の作品に目を向けると、主題的な連関も見えてくる。とりわけ頻繁に見受けられるのは、父親の死または不在をめぐる主題である。是枝裕和はシングルマザーの母親に育児放棄された子どもたちを主人公とする『誰も知らない』（2004年）や父親の老いを描いた『歩いてても 歩いてても』（2008年）に代表されるように、親を持たない孤児や父親との別離の主題に繰り返し取り組んできた。河瀬直美は『萌の朱雀』（1997年）で父親の死と追慕の念を森のイメージに託して表現したほか、『2つ目の窓』（2014年）では離婚した父親と離れて奄美大島で暮らす少年を描いた。青山真治は舞台を1989年に設定した『Helpless』（1996年）で主人公の父親の死に昭和天皇の崩御というアレゴリカルな含意を与え、『EUREKA』（2000年）では父親に先立たれた兄妹が同じトラウマを共有するバスの運転手と疑似的な親子関係を結ぶ過程を描いた。それぞれの作品で父親の死と不在の主題が表現するものは多様であるが、同時代の作品としてこれらを把握することにより、従来映画制作システムの衰退後に登場した新しい世代としての映画作家の位置づけ、さらには平成の視点から回顧される昭和といった意味をこの主題に見出すことができるだろう。

ここに挙げた是枝、河瀬、青山がいずれも1960年代生まれであるのに対し、村上より1歳年長である1948年生まれの市川は彼らと同世代に属するとはいいがたい。しかし、市川のフィルモグラフィの大部分は彼らの作品よりも色濃く父親の死や不在によって特徴づけられている。『ノーライフキング』（1989年）と『あしたの私のつくり方』（2007年）では両親が離婚して母親と暮らす子どもが主人公であり、『東京マリーゴールド』（2001年）において母親と二人で暮らす主人公の生活にも父親は登場しない。『東京兄妹』（1995年）の兄妹はすでに両親と死別している。一方、『病院で死ぬということ』（1993年）は末期がんに冒されて死んでいく若い父親が子どもに遺す手紙のボイスオーバーで締めくくられ、『大阪物語』（1999年）では思春期の主人公の父親が愛人を作って離婚したのちに急死する。『あおげば尊し』（2006年）では、小学校教師の主人公が自分の父親が死んでいくさまを教え子に見せることで生の重みを教えようとする。サラリーマンの父親の職場と家庭での危機が描かれる『会社物語 Memories of You』（1988年）と主人公のいとこが母親とともに前妻との関係を清算した父親に呼ばれて東京で暮らしはじめる『つぐみ』（1990年）の2作を例外として、市川の作品には一貫して父親の不在や死が見受けられる。平成の前半期の映画に多く見られた父親の不在／死をめぐる主題にもっとも敏感に応答した映画作家の一人だったといえる。

『トニー滝谷』においても、主人公トニー滝谷の父親である滝田省三郎の死が描かれる。「父親から『孤独』を遺伝子のように受け継いだ」<sup>14</sup>主人公の映画であると評されるとおり、父と子の関係が本作の主要な軸となっており、父親の死はその帰着点として位置づけられる。父子関係の主題は省三郎と少年時代のトニーが登場する映画の冒頭で示唆されている。日がすでに沈んで街灯の灯った宵の口、トニーは黒ずんだ砂地で一心不乱に砂の戦艦を作っている。セーターを着る季節であるが、彼は両袖をまくり、半ズボンから出たむきだしのひざを躊躇なく地面につけている。そこへコートに身を包んだ省三郎が坂道を登って現れるが、トニーは顔を上げることもなく戦艦作りを続ける。省三郎のほうはトニーの姿に目を留めるものの、足を止めることも彼に言葉をかけることもない。そのまま息子の脇を素通りしてフレームアウトする。黒い砂地にカメラを向けたオープニング・ショット

<sup>13</sup> 同、7-8頁。

<sup>14</sup> 春岡勇二「トニー滝谷 透明な悲しみ、簡潔に」『朝日新聞』大阪夕刊、2005年2月24日、7頁。

トにはじまり、夕暮れの薄暗さや衣装の季節感、さらに「プリントの色彩を脱色処理」<sup>15</sup>したという精彩に乏しい映像が場面の寒々しさを強調している。これらの演出は、まさしく視線も言葉も交えることのない父親と息子の関係の冷やかさをあざやかに象徴している。

もちろん、この冷やかさは村上の原作、さらに原作者自身の父親との関係に由来するものである。村上はかつて自身の父親との関係について「今では疎遠になっており、滅多に会うこともない」<sup>16</sup>と語ったことがある。2019年6月に発表されたエッセイ「猫を棄てる——父親について語るときに僕の語ること」では、父親とのあいだに生まれた「心理的な軋轢」<sup>17</sup>に言及し、2008年に物故した父親の過去を振り返っている。そのなかで特に注目すべきは、父親の中国での従軍体験の記憶をめぐる記述である。村上の父親は自分が所属する部隊で行われた中国人兵士の処刑に立ち会ったことや、召集解除となった直後に太平洋戦争が開戦し、同じ部隊に所属していた兵士たちが南方で過酷な体験ののちに玉砕したことを数十年経たのちもなお心の傷として抱えてきた。その記憶を息子である自分が分有することについて村上は次のように記している。

言い換えれば、父の心に長い間重くのしかかってきたものを——現代の用語を借りればトラウマを——息子である僕が部分的に継承したということになるだろう。人の心の繋がりというのはそういうものだし、また歴史というのもそういうものなのだ。その本質は〈引き継ぎ〉という行為、あるいは儀式の中にある。<sup>18</sup>

短編小説「トニー滝谷」においても父親と息子における〈引き継ぎ〉の可否に焦点が当てられており、先行研究もその点に注目してきた。滝谷省三郎はジャズ・トロンボーン奏者として「太平洋戦争の始まる四年ばかり前」<sup>19</sup>に上海に渡り、「昭和二十一年の春」<sup>20</sup>に帰国するまで中国で過ごす。彼は「歴史に対する意志とか省察とかいったようなものをまったくといていいほど持ち合わせない人間」であり、「戦争は彼とはまったく関係のないところで行われていた」と語られる<sup>21</sup>。ところが、「まったく」という語の反復により歴史との無関係さを強調するこのような語りにも矛盾するかのようになり、彼は上海で「戦争から莫大な利益を吸い上げている羽振りのいい連中」<sup>22</sup>との親しい交友関係を持っており、そのために戦後中国軍によって投獄されて処刑の危機に瀕する。この省三郎の戦争体験には、村上自身の父親の戦争体験における「処刑」と「生き残り」のモチーフが形を変えて織り込まれているものと見ることもできる。

宮脇俊文は省三郎を「戦前から戦後にかけて、実に気楽に過ごした人間」と理解した上で、省三郎がアメリカ人将校の名前を与えた息子がのちに経験する孤独と苦悩を「対米従属のもたらす精神的空洞」のアレゴリーとしてとらえている<sup>23</sup>。1980年代のバブル期における「精神的空虚さ」<sup>24</sup>の根底に戦争という日本の過去に対する反省の欠如があると見なし、両者を因果関係で結びつけた解釈である。これに対し、山崎真紀子は省三郎の一見楽天的な人生観に抑圧を見出す。省三郎は「反省を欠いた『お気楽』な人間というよりは、

<sup>15</sup> 市川準／倉田剛『映画監督 市川準 追憶・少女・東京』ワイズ出版、2018年、227頁。

<sup>16</sup> イアン・ブルマ『イアン・ブルマの日本探訪——村上春樹からヒロシマまで』石井信平訳、ティビーエス・ブリタニカ、1998年、92頁。

<sup>17</sup> 村上春樹「猫を棄てる——父親について語るときに僕の語ること」『文藝春秋』97巻6号（2019年）、264頁。

<sup>18</sup> 同、253-254頁。

<sup>19</sup> 村上春樹「トニー滝谷」『レキシントンの幽霊』文藝春秋（文春文庫）、1999年、113頁。以下、原作からの引用は『レキシントンの幽霊』版に基づく。

<sup>20</sup> 同、116頁。

<sup>21</sup> 同、114頁。

<sup>22</sup> 同、115頁。

<sup>23</sup> 宮脇俊文「村上春樹『ハナレイ・ベイ』と戦後日本人の歴史認識」『成蹊大学経済経営論集』52巻1号（2021年）、44-45頁。

<sup>24</sup> 同、45頁。

受け入れがたくつらい感情を封印し、無感情になって生き延びてきた姿」を見せており、「芸術」ではない表層的な技術のみの演奏に固執することでトラウマの核心に向き合うことを避けてきた<sup>25</sup>。その抑圧の姿勢は息子のトニーにも受け継がれており、「精密でメカニカル」<sup>26</sup>に事物を模写するだけの彼の絵や妻の洋服といった表層性への執着こそが心の傷の抑圧に他ならないと山崎は指摘する。戦争への反省の欠如がもたらす世代を越えた因果の物語ととらえるにせよ、語り得ないトラウマを抑圧する態度の継承の物語と見るにせよ、本作における父親と息子の関係には村上の言う〈引き継ぎ〉を見出すことができる。

市川の映画は村上の原作における父子関係の主題を翻案というかたちで引き継ぎ、市川自身が繰り返し描いてきた主題系および平成前半の日本映画の文脈に位置づけなおしている。父の死という主題は、1980年代以降に台頭した世代の映画作家においては撮影所時代という映画史上の過去に対する応答であると同時に、平成の日本映画の文脈では昭和という過去に対する応答を意味する。本作でトニー滝谷および省三郎役を演じたイッセー尾形が翌年に公開されたロシア映画『太陽』(Solntse、アレクサンドル・ソクーロフ監督、2005年)において主人公の昭和天皇役を形態模写でリアリスティックに演じたことも<sup>27</sup>、図らずして昭和と平成の関係をめぐる本作のアレゴリーとしての可能性を開くこととなった。次節では、原作にきわめて忠実であるとされる映画における語りに着目し、翻案による〈引き継ぎ〉がどのように行われているかを検討したい。

## 2. 原作テキストへの忠実さ——ボイスオーバーによる語りの再現

映画『トニー滝谷』は村上が映画化許諾を再開したばかりの時期の作品の傾向を色濃く反映し、村上の原作への忠実さという点で特徴的である。早稲田大学演劇博物館が2022年10月に開催した村上と映画に関する企画展の図録においても、本作は「原作にかなり忠実に作られている」<sup>28</sup>と紹介されている。そのなかで忠実さの例として挙げられているのが、「原作の三人称の語りが一部そのままナレーションで読まれる」<sup>29</sup>ことである。藤井省三や森晴彦らが示すとおり、原作の小説は『文藝春秋』1990年6月号掲載のショート・バージョン、『村上春樹全作品 1979～1989⑧』に収録されたロング・バージョン a、短編集『レキシントンの幽霊』に収められたロング・バージョン b の大きな異同を伴う3つの版で刊行されている<sup>30</sup>。映画の全編を通して挿入される西島秀俊によるボイスオーバーには脚色を監督と兼任した市川による省略や表現の改変、順序の入れ替え等が随所に施されているが、「しかしそんな名前をつけられたおかげで」<sup>31</sup>や「来る日も来る日も洋服を買いつづけた」<sup>32</sup>といったロング・バージョン b のみに用いられている表現が数多く採用されていることから基本的に『レキシントンの幽霊』収録版に依拠していると考えられる。また、ボイスオーバーに比べて登場人物の会話文には市川が独自に創作した部分が多いものの、原作の文意を汲んだ台詞であることが少なくない。例えば、市川による独自の付け足しと福島絵美が判断している「洋服って、自分に足りないものを埋めてくれるような気がして」<sup>33</sup>というトニーの妻の台詞は、原作のロング・バージョン b のみにある「でもそうしていると [引用者注：洋服の購入を控えていると]、なんだか自分が空

<sup>25</sup> 山崎真紀子「村上春樹が描く上海——『トニー滝谷』における父子の傷」高網博文／木田隆文／堀井弘一郎編『上海の戦後 人びとの模索・越境・記憶』勉誠出版、2019年、182頁。

<sup>26</sup> 村上「トニー滝谷」122頁。

<sup>27</sup> 松本健一「インタビュー『あ、そう』の力」リンディホップ・スタジオ編『映画「太陽」オフィシャルブック』太田出版、2006年、254-255頁。

<sup>28</sup> 川崎佳哉編著『村上春樹 映画の旅』フィルムアート社、2022年、80頁。

<sup>29</sup> 同。

<sup>30</sup> 藤井省三『村上春樹のなかの中国』朝日新聞社、2007年、52-53頁；森晴彦「『トニー滝谷』の本文改訂(三) —全作品⑧本文の性格(続)・五二箇所七八個の本文異同一覧—」『表現学』3号(2017年)、19-20頁。

<sup>31</sup> 村上「トニー滝谷」120頁。

<sup>32</sup> 同、131頁。

<sup>33</sup> 福島、75頁。

っぽになってしまったような気がした」<sup>34</sup>という表現を踏まえたものである。オリジナルの台詞を作るさいにも、市川が村上の原作の文章を強く意識していたことがうかがえる。

原作における人称の選択は、歴史の〈引き継ぎ〉という主題にも大きく関わる問題であった。「あしか」（1981年）や『夢で会いましょう』（1981年）に収録された掌編の一部のような極端に短い作品を除けば、「僕」をはじめとする一人称の語り手が登場しない完全な三人称の物語は「飛行機——あるいは彼はいかにして詩を読むようにひとりごとを言ったか」（1987年）、「ゾンビ」（1990年）に次いで「トニー滝谷」が3作目にあたる。村上デビュー作以来「僕」という一人称の語り方で知られていたが、作者自身が「リアリズムの文体の訓練」<sup>35</sup>とする『回転木馬のデッドヒート』（1985年）では疑似的な「聞き書き」の形式を採用して一人称の語り手の相対化を試みている。また、はじめて三人称を一貫して全編で用いた連作短編集『神の子どもたちはみな踊る』（2000年）では、ノンフィクション作品の『アンダーグラウンド』（1997年）のリサーチの過程でさまざまな証言の聞き取りを行った経験が人称の選択に影響したことを述べている<sup>36</sup>。「一人称の世界に必要なものは真実ではなく、主人公である『僕』にとって『真実らしく見えるもの』であり、『真実であってほしいもの』なのである」<sup>37</sup>と、客観的な視点で語ることで演出される真実らしさに強い疑念を抱き続けてきた村上が三人称を用いるようになったのは、一人称で表される主観から見える領域よりも作品世界を押し広げ、他者の物語を作品に採り入れるために要請されたことであった。他者から引き継がれる歴史という物語を叙述するためには不可欠な人称であったといえるだろう。

映画でボイスオーバーの声を担当した西島秀俊は本作の語りについて「登場人物の声ではないし、ドキュメンタリーのナレーションでもないし、いわゆる神の声でもない。言うなれば客観の声という『語り』だった」<sup>38</sup>ととらえている。ドキュメンタリー映画などでは「信頼できる情報源」<sup>39</sup>であることを演出するために、力強い声を持つ語り手が用いられることが少なくない。ところが、本作における西島のボイスオーバーはか細く消え入るような声であり、「おだやかな声質」<sup>40</sup>「悲しそうな声」<sup>41</sup>「感情を一切排除した抑制されたその語り口」<sup>42</sup>などと評されている。実際のところ、ボイスオーバーの収録時は西島が高熱を出しており、市川の指示によりソファベッドに横になった状態で声を録音したという<sup>43</sup>。俳優の体調不良という偶然に起因するものではあったが、真実らしさを担保する権威としてのボイスオーバーとは対照的な語り方が採用されることとなった。この語り手の声の弱々しさは、歴史の〈引き継ぎ〉が権威による真実性の保証ではなく「人の心の繋がり」という個人間の領域で行われる営為であるとする村上の歴史観と共振するものである。村上が〈引き継ぎ〉に「儀式」という宗教的含意を帯びた語を用いたことには、この営為の密やかさを強調する意図があったものと推察できる。

映画の語りにおいてさらに特異なのは、ボイスオーバーの語りの一部が登場人物の口から発せられる場面が全17か所にわたって見られる点である。下線部の話者となる登場人

<sup>34</sup> 村上「トニー滝谷」133頁。

<sup>35</sup> 村上春樹『『自作を語る』補足する物語群』『村上春樹全作品 1979～1989⑤短篇集II』講談社、1991年、X。

<sup>36</sup> 村上春樹「解題」『村上春樹全作品 1990～2000③短篇集II』講談社、2003年、272頁。

<sup>37</sup> 村上春樹「僕が『僕』にこだわるわけ。」「『広告批評』35号（1982年）、40頁。

<sup>38</sup> 西島秀俊「いつも穏やかな空気を持っていた」河出書房新社編『市川準』河出書房新社、2009年、113頁。

<sup>39</sup> デイヴィッド・ボードウェル／クリスティン・トンプソン『フィルム・アート 映画芸術入門』藤木秀明監訳、飯岡詩朗／板倉史明／北野圭介／北村洋／笹川慶子訳、名古屋大学出版会、2007年、137頁。

<sup>40</sup> 山口哲一「ひらかれた孤独なおとこ、ミシンとエアブラシ、トレスとドレス」スローラーナー編『トニー滝谷』劇場用プログラム、東京テアトル株式会社、2005年、18頁。

<sup>41</sup> 春岡、7頁。

<sup>42</sup> 菅原豪「映像化された村上世界」『Switch』28巻12号（2010）、57頁。

<sup>43</sup> 西島、112-113頁。

物名を丸かっこで示した以下の①～⑬のように、文の途中で西島のボイスオーバーと登場人物の発話が切り替わる。一部では改変が加えられているものの、①～⑬のすべてが村上の小説の文章に基づいている。2003年11月に映画倫理管理委員会による審査のために提出された準備稿台本の段階では、これらの台詞はいずれもナレーションに割り当てられており、この独特の演出が準備稿作成後に着想されたものであることをうかがわせる<sup>44</sup>。ちなみに④、⑪、⑬では登場人物が独立した文を発するが、場面の内容や前後関係、台本でナレーションの発話として位置づけられている点から判断してボイスオーバーの語りを登場人物が引き継いでいる例に含めた。

- ①そこでは生と死とのあいだには、髪の毛一本くらいの隙間しかなかった。(下線部：省三郎)
- ②これからはしばらくアメリカの時代が続くだろうし、息子にアメリカ風の名前をつけておくのも、悪くないじゃないか、と省三郎は思った。(下線部：省三郎)
- ③しかしそんな名前をつけられたおかげで、トニーが名前を名乗ると相手は妙な顔をするか、中には腹を立てる人さえいた。(下線部：少年期のトニー)
- ④とくに寂しいとは思わなかった。(下線部：少年期のトニー)
- ⑤それらはトニーにとってただ未熟で醜く、不正確なだけだった。(下線部：トニー)
- ⑥イラストレーターになったのも自然のなりゆきだった。(下線部：トニー)
- ⑦彼女はまるで遠い世界へと飛び立つ鳥が特別な風を身にまとうように、とても自然に服をまとっていた。(下線部：トニー)
- ⑧ときどきそのことを思うと、冷汗が出るくらい怖くなった。(下線部：トニー)
- ⑨それは妻があまりにも多く服を買いすぎることだった。(下線部：トニー)
- ⑩トニーは演奏する父のそばまで行って、いったい何が違うんだい、お父さん、と問いかけてみたかった。(下線部：トニー)
- ⑪なんとかそこから抜け出してみると彼女は約束した。(下線部：妻 [小沼英子]<sup>45</sup>)
- ⑫欲しいと思うともう我慢ができなかった。ただただ単純に我慢ができなかった。(下線部：英子)
- ⑬信号を待っているあいだ、彼女はずっと今返したばかりのコートとワンピースのことを考えていた。それがどんな色をしてどんな形をしていたか、どんな手触りだったか。(下線部：英子)

<sup>44</sup> 市川準「トニー滝谷」準備稿、2003年11月13日映倫管理委員会受付（松竹大谷図書館所蔵）。

<sup>45</sup> 小説では妻にもアシスタントに応募する「これといって特徴のない顔をした二十代半ばの女」（村上「トニー滝谷」135頁）にも名前がないが、映画ではそれぞれ「小沼英子」「斉藤久子」という名前が与えられている。

⑭でもこの人はそれほど悪い人ではなさそうだ。奥さんをなくしたことでちょっとどこがおかしくなっているのかも。それに何といても来月には失業保険も切れるし、彼女は働かなくてはならなかった。(下線部：女 [斉藤久子])

⑮しばらくするとトニー滝谷が様子を見にやっけてきて、どうして泣いているのかと彼女に尋ねた。(下線部：久子)

⑯それから、寒くなるといけないからコートも持っていきなさいとトニー滝谷は言った。彼女は温かそうなグレーのカシミアのコートを選んだ。(下線部：久子)

⑰トニーはそれを見ているうちにだんだん息苦しくなってきた。(下線部：トニー)

この手法について高美智は、原作で用いられる自由間接話法や自由直接話法といった「語り手によって出来事や登場人物の科白や感情が客観的に描写・伝達されつつも、登場人物の思考や言葉が流れ込み、両者の語りの境界がしばしば曖昧になっている」部分<sup>46</sup>を映画で再現したものであると解釈している。②⑤⑩⑪⑮⑯では登場人物の会話文や思考の内容が引用の助詞「と」で示されていて比較的地の文と区別しやすいが、残りは語り手の客観的な叙述と登場人物の主観を一見してすぐに判別することは難しい。だが、登場人物によってボイスオーバーの語りの引き継ぎ方に若干の違いが見受けられる。⑧では原作の「ときどきそのことを思うと、彼は冷汗が出るくらい怖くなった」<sup>47</sup>という文から主語の「彼は」が省略され、トニーの発話部分が一人称の内的独白として解釈できるようになっている。このように三人称の主語を登場人物の発話部分から外す処理は、⑤⑩⑰のようにボイスオーバーが主語部分を読む例にも共通している。また、⑨では男性が第三者の聞き手に対する話のなかで自分の妻に言及するさいによく用いられる「妻が」という呼称も避けられており、トニーの内的独白としての印象を強めている。また、省三郎の台詞②でも⑤⑩⑰と同様の処理が確認できることから、省三郎もトニーと同じくボイスオーバーの語りを自分の心の声として共有する人物として特徴づけられていることがわかる。

英子の場合にも⑫のように内的独白として解釈できる例はあるが、⑪では「彼女は」という三人称の主語を英子自身が発話しており、三人称で自分自身に言及する違和感を際立たせている。また⑬では、聞き手のいない回想で用いられることの多い指示語「あれ」ではなく、聞き手が話題を共有していない場合に用いる指示語「それ」を英子が用いる<sup>48</sup>。これにより、内的独白ではなく場面にはないはずの第三者に向かって自分の思考を説明しているかのような奇妙な印象を生み出している。このような違和感の強調は、三人称の主語を久子が読む⑮や、久子が呼称として用いるのは不自然な「トニー滝谷」というフルネームを久子が口にする⑯にも見られる。トニーや省三郎の台詞は内的独白として受け取れるという点で一貫しているのに対し、英子と久子の台詞の場合にはボイスオーバーの文章を単に読み上げているかのような人工的な例が含まれるのである。つまり、男性登場人物においてボイスオーバーとのあいだの語りの共有は常に内的独白と直結している「心の繋がり」であるが、女性登場人物は、トニー滝谷にとって彼女たちが他者であるのと同様に、ボイスオーバーからの台詞の引き継ぎにおいても他者として扱われている。このことは、本作劇場公開当時の紹介記事のなかでボイスオーバーが「トニーの心象風景をつづったナレーション」<sup>49</sup>と、トニーの心情に寄り添った声として受け取られている点にも裏づけら

<sup>46</sup> 高、39頁。

<sup>47</sup> 村上「トニー滝谷」128-129頁。

<sup>48</sup> 藤田直也『日本語文法 学習者によくわかる教え方—10の基本—』アルク、2000年、116頁。

<sup>49</sup> 「見る人の想像力で 初めて完成する作品 映画『トニー滝谷』主演のイッセー尾形」『読売新聞』夕刊、2005年4月15日、2頁。

れる。原作における〈引き継ぎ〉が父子という男性同士の継承であったのと同様、映画においても男性同士の語りの共有から女性が他者として疎外されているといっても過言ではない。

#### おわりに

本論文では映画『トニー滝谷』の村上の原作小説に対する忠実さに目を向け、ボイスオーバーを中心とする本作の叙述の手法が父子間における歴史の〈引き継ぎ〉という原作の主題を効果的に描き出すために用いられていることを示した。昭和天皇の崩御の記憶も新しい1990年に発表された村上の短編小説は、昭和という時代が経験した戦争のトラウマに対する現代人の態度というアレゴリカルな読みを許すものである。父親の死／不在という主題を一貫して描き続けた市川によって翻案された映画は村上の物語から逸脱することなく典型的な市川作品となり、さらには同時代の日本映画との強い親和性を獲得している。アダプテーションにおける忠実さの問題を例示するのみならず、平成期の日本映画の一傾向を体現する映画史研究において重要な作品だといえるだろう。

ここではアダプテーションにおける原作への忠実さの側面に焦点を絞って原作小説の語りを際立たせる台詞やボイスオーバーといった言語表現に注目したが、映画メディアの特質である映像表現や映画の原作からの逸脱についてもより詳しい検討が必要である。主要登場人物の二人を演じるイッセー尾形と宮沢りえにそれぞれ一人二役が与えられている点や市川が独自に付け加えたエンディングは、本作を一本の独立した映画作品として論じる上で無視するわけにはいかない。本論文の議論にとどまることなく、今後も引き続きこの作品に取り組んでいく所存である。

#### 付記

本研究はJSPS科研費若手研究「ポスト撮影所時代の日本映画における村上春樹映像化作品の位置づけに関する基礎研究」(JP22K13025)ならびに基盤研究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—」(JP22K00320)の助成を受けたものである。

#### 映像資料リスト

- 『2つ目の窓』、河瀬直美監督、2014年、DVD(ポニーキャニオン、2015年)。
- 『100%の女の子』、山川直人監督、1983年、DVD(成隆出版、2001年)。
- 『あおげば尊し』、市川準監督、2006年、DVD(東宝、2006年)。
- 『あしたの私のつくり方』、市川準監督、2007年、DVD(日活、2007年)。
- 『歩いて 歩いて』、是枝裕和監督、2008年、DVD(バンダイビジュアル、2009年)。
- 『大阪物語』、市川準監督、1999年、DVD(よしもとミュージックエンタテインメント、2018年)。
- 『会社物語 Memories of You』、市川準監督、1988年、DVD(SHOCHIKU、2012年)。
- 『神の子どもたちはみな踊る』(*All God's Children Can Dance*)、ロバート・ログヴェル監督、2008年、DVD(Happinet、2011年)。
- 『草の上の仕事』、篠原哲雄監督、1993年、DVD(バンダイビジュアル、2006年)。
- 『太陽』(*Solntse*)、アレクサンドル・ソクーロフ監督、2005年、DVD(クロックワークス、2007年)。
- 『誰も知らない』、是枝裕和監督、2004年、DVD(バンダイビジュアル、2005年)。
- 『つぐみ』、市川準監督、1990年、DVD(SHOCHIKU、2011年)。
- 『東京兄妹』、市川準監督、1995年、DVD(ローランズ・フィルム、2014年)。
- 『東京マリーゴールド』、市川準監督、2001年、DVD(バンダイビジュアル、2001年)。
- 『トニー滝谷』、市川準監督、2004年、DVD(ジェネオン・エンタテインメント、2005年)。
- 『ノーライフキング』市川準監督、1989年、VHS(キティビデオ、1992年)。

- 『ノルウェイの森』、トラン・アン・ユン監督、2010年、Blu-ray（ソニー・ピクチャーズ、2011年）。
- 『パン屋襲撃』、山川直人監督、1982年、DVD（成隆出版、2001年）。
- 『病院で死ぬということ』、市川準監督、1993年、VHS（アスミック・エース、1994年）。
- 『萌の朱雀』、河瀬直美監督、1997年、DVD（バンダイビジュアル、2007年）。
- 『森の向う側』、野村恵一監督、1988年、VHS（アポロン音楽工業、1988年）。
- Dansa med dvärgar*、エメリー・カールソン・グラス監督、2003年、DVテープ（Filmform: The Art Film and Video Archive 所蔵）。
- Der Eisbär*、ティル・シュヴァイガー監督、1998年、DVD（Constantin Video、1999年）。
- 『EUREKA』、青山真治監督、2000年、DVD（KADOKAWA、2002年）。
- 『Helpless』、青山真治監督、1996年、DVD（タキ・コーポレーション、2000年）。

### 引用文献リスト

- 市川準「トニー滝谷」準備稿、2003年11月13日映倫管理委員会受付（松竹大谷図書館所蔵）。
- 市川準／イッセー尾形「気負いなく進化し続けるふたりの表現のカタチ 『トニー滝谷』特別対談」河出書房新社編『市川準』河出書房新社、2009年、104-111頁。
- 市川準／倉田剛『映画監督 市川準 追憶・少女・東京』ワイズ出版、2018年。
- 伊東武彦「現代の肖像 映画プロデューサー小川真司 春樹を口説いた男の『夢の砦』」『Asahi Shimbun Weekly AERA』2010年12月13日号、58-62頁。
- 内田康「危機に向き合う紐帯—『神の子どもたちはみな踊る』と *after the quake* の間—」曾秋桂編『2022年第11回村上春樹国際シンポジウム 村上春樹文学における「紐帯」(Solidarity) 会議予稿集』淡江大学村上春樹研究センター・淡江大学日本語文学科、2022年、117-124頁。
- 川崎佳哉編著『村上春樹 映画の旅』フィルムアート社、2022年。
- 高美智「『映画的翻訳』としてのアダプテーション 市川準の『トニー滝谷』」『言語文化』36号（2019年）、34-48頁
- 菅原豪「映像化された村上世界」『Switch』28巻12号（2010）、56-57頁。
- スローラーナー編『トニー滝谷』劇場用プログラム、東京テアトル株式会社、2005年。
- 西島秀俊「いつも穏やかな空気を持っていた」河出書房新社編『市川準』河出書房新社、2009年、112-115頁。
- 春岡勇二「トニー滝谷 透明な悲しみ、簡潔に」『朝日新聞』大阪夕刊、2005年2月24日、7頁。
- 福島絵美「短編原作映画をまだまだ見比べよう」『BRUTUS』42巻20号（2021年）、74-75頁。
- 藤井省三『村上春樹のなかの中国』朝日新聞社、2007年。
- 藤田直也『日本語文法 学習者によくわかる教え方—10の基本—』アルク、2000年。
- ブルマ、イアン『イアン・ブルマの日本探訪—村上春樹からヒロシマまで』石井信平訳、ティビエース・ブリタニカ、1998年。
- ボードウェル、デイヴィッド／クリスティン・トンブソン『フィルム・アート 映画芸術入門』藤木秀明監訳、飯岡詩朗／板倉史明／北野圭介／北村洋／笹川慶子訳、名古屋大学出版会、2007年。
- 松本健一「インタビュー『あ、そう』の力」リンディホップ・スタジオ編『映画「太陽」オフィシャルブック』太田出版、2006年、254-263頁。
- 宮脇俊文「村上春樹『ハナレイ・ベイ』と戦後日本人の歴史認識」『成蹊大学経済経営論集』52巻1号（2021年）、33-51頁。
- 『村上春樹を読む。全小説と作品キーワード』イースト・プレス、2010年。
- 「見る人の想像力で 初めて完成する作品 映画『トニー滝谷』主演のイッセー尾形」『読売新聞』夕刊、2005年4月15日、2頁。
- 村上春樹「解題」『村上春樹全作品 1990～2000③短篇集II』講談社、2003年、257-275頁。
- 「『自作を語る』補足する物語群」『村上春樹全作品 1979～1989⑤短篇集II』講談社、1991

年、I-XII。

——「トニー滝谷」『レキシントンの幽霊』文藝春秋（文春文庫）、1999年、111-145頁。

——「猫を棄てる——父親について語る時に僕の語ること」『文藝春秋』97巻6号（2019年）、240-267頁。

——「僕が『僕』にこだわるわけ。」『広告批評』35号（1982年）、38-40頁。

森晴彦「『トニー滝谷』の本文改訂（三）—全作品⑧本文の性格（続）・五二箇所七八個の本文異同一覧—」『表現学』3号（2017年）、19-29頁。

山口哲一「ひらかれた孤独なおとこ、ミシンとエアブラシ、トレスとドレス」スローラーナー編『トニー滝谷』劇場用プログラム、東京テアトル株式会社、2005年、18-19頁。

山崎眞紀子「村上春樹が描く上海——『トニー滝谷』における父子の傷」高網博文／木田隆文／堀井弘一郎編『上海の戦後 人びとの模索・越境・記憶』勉誠出版、2019年、179-183頁。

四方田犬彦『日本映画のラディカルな意志』岩波書店、1999年。

——「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（文春文庫）、2009年、161-177頁。

Andrew, Dudley. “The Economies of Adaptation,” *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity*, edited by Colin McCabe, Kathleen Murray and Rick Warner, Oxford UP, 2011, pp. 27-39.

## The Transference of Narration through Adaptation

—The Motif of the Father and the Fidelity to the  
Original Story in Ichikawa Jun’s *Tony Takitani*—

Kosuke FUJIKI

*Department of Secondary Education, Faculty of Education  
Okayama University of Science,  
1-1 Ridai-cho, Kita-ku, Okayama 700-0005, Japan*

(Received October 28, 2022; accepted December 5, 2022)

Throughout the 1990s and well into the 2000s, the output of a generation of Japanese filmmakers including Aoyama Shinji, Kore-eda Hirokazu and Kawase Naomi often depicted the father’s death. Given the context of the Heisei era, which came subsequent to the 64-year-long Showa era, these filmmakers’ works can be considered allegories of the death of Emperor Hirohito or reflections on the bygone era, which witnessed—and was deeply traumatized by—World War II. Among such filmmakers was Ichikawa Jun, most of whose works present the father as either dying or absent: the central family lacks the father in both *Tokyo Siblings* (1995) and *Tokyo Marygold* (2001); a young father dies of cancer in *Dying at a Hospital* (1993); in *Osaka Story* (1999), the protagonist’s father leaves his family, only to die alone; and *Gratitude* (2006) centers on the slow death of its protagonist’s aged father.

Ichikawa’s 2004 film, *Tony Takitani*, is often considered highly faithful to the short story of the same title by Murakami Haruki, on which it is based. As has been pointed out by earlier scholarship, the film not only closely replicates Murakami’s story in its plot, but also re-enacts the writing style of the story, which extensively employs free direct and indirect speech, through the characters’ monologues and direct gaze at the camera. This article examines a range of narrational techniques used in the film—with a particular attention paid to its voiceover narration—to demonstrate that Ichikawa’s film foregrounds the transference of history from the father to the son, a theme which is central to Murakami’s short story.

**Keywords:** Murakami Haruki; the Heisei era; fidelity in adaptation; transference; father-son relationship; voiceover narration.