

テキストの「空所」と村上春樹のアダプテーション
— 『バーニング』(2018) 『ドライブ・マイ・カー』(2021)

森 直香

【論文】

テキストの「空所」と村上春樹のアダプテーション — 『バーニング』(2018) 『ドライブ・マイ・カー』(2021)

森 直香

0. はじめに

村上春樹の作品は世界中で翻訳され愛読されている日本人作家のひとりであり、これまでに国内外で多くのアダプテーションの試みがなされてきた。中でも国際的に高い評価を受けたのがイ・チャンドン監督『バーニング劇場版』(2018年、韓国、以下『バーニング』)と濱口竜介監督『ドライブ・マイ・カー』(2021年、日本)である¹。原作者である村上もこの2作品を高く評価しており、『バーニング』については同じ韓国映画でアカデミー賞受賞作の『パラサイト半地下の家族』よりも面白かったと述べ(川崎 2022: 118)、『ドライブ・マイ・カー』を「最初から最後まで引き込まれた」「素晴らしい出来」(Rapold 2021、以降、翻訳は筆者)と絶賛している。

ハッチオンも指摘するように、アダプテーションは複製ではない反復であり、その価値は原典への忠実さで測られるべきではない(2012: 9)。この2作はどちらも短編小説をもとにした長編映画で、そのため原典にない描写を補う必要があり、原典と一字一句同じというわけにはいかない。一方で、アダプテーション作品は原典と「識別可能なほどには同じ」(ハッチオン 2012: 219)でもある。観客はどちらの作品にも村上らしさを見出ししており、『バーニング』について、山根由美恵は「村上文学の世界観を壊さず深化させた」(2019: 52)と述べ、小川真司は「この映画『バーニング』の手触りも小説「原典である村上春樹「納屋を焼く」」を読んだ時のそれと非常に似ていると感じました」(2019)という感想を抱く。『ドライブ・マイ・カー』の場合も、野崎敏は「どこまでが村上さんの小説にある要素でどこからが映画オリジナルなのか区分けが難しいくらい緊密なアンサンブルの映画」(濱口、野崎 2021: 97-98)と両者の類似を見出し、村上自身すら「どこまでが僕が書いたもので、どこまでが映画の付け加えなのか境目が全然わからなくて、それが面白かった」と評す(川崎 2022:

1 『バーニング』はカンヌ映画祭国際批評家連盟賞、ロサンゼルス映画批評家協会外国語映画賞などを受賞し、『ドライブ・マイ・カー』はカンヌ国際映画祭脚本賞、ゴールデン・グローブ賞外国映画賞、アカデミー賞国際長編映画賞などに輝いた。

118)。アダプテーションは変化を伴った反復であり、その楽しみは受容者に痛快な変化を伴う定型儀式的安心感を与える点にあると考えられるが（ハッチオン 2012: 6）、これら2作はその好例なのである。

このような点では2作は共通点を持つ。しかし、濱口は自分もイも自身が持つ「技術のようなもの」を使って短編作品が持っている「核」を「発見」という方法で映画を制作した点では重なり合うところがあるとするものの、お互いの「資質が全然違う」と考えている（濱口、平井 2021）。実際、この2作はどちらも「村上らしい」作品でありながらも正反対の印象を与えるが、本稿ではそのような印象の違いを生み出すものを明らかにする。筆者はすでに、『ドライブ・マイ・カー』について原典への忠実さとそれを可能にしたものを論じたが（Mori 2023）、今回はアダプテーション版に生じる変化はテキストの持つ「空所」と関係すると仮定し、この「空所」に注目して分析を行う。そのうえで、『バーニング』と『ドライブ・マイ・カー』のそれぞれがどのように原典を反復しながら「空所」を埋め、村上らしさを失うことなく変化を含んだアダプテーションを作り出しているかを考察する。さらにその結果を踏まえて、村上文学の受容の特色についても指摘する。

1. テキストの空所とアダプテーション

1.1. 村上作品における「空所」

多くの読者が村上春樹のおもしろさとして指摘するのが謎解きの楽しさである。村上の作品を中国語（繁体字）に翻訳してきた頼明珠は、作品にいろいろな解読法がある点に魅力を感じる。たとえば村上は作中で黒い傍点を用いることがあるが、そこには独特のユーモアに加えて、謎や余白も込められており、「読者と作者との遊び場みたいなもの」と述べる（藤井ほか 2009:92）。実際、石原（2007）、加藤（2015）をはじめ、村上文学に隠された謎の解読を試みる、いわゆる謎解き本も多く世に出ている。一方で、このような側面は文芸評論家を混乱させてもおり、川村湊は村上の作品に解説や分析の喜びがあることを認めながらも、それが学問的研究なのか謎解き遊びなのかかわからない面もあり、文芸評論・批評として村上を論じるのは非常に難しいと語る（川村ほか2008: 9-10）。齋藤美奈子は、1980年代後半から始まった村上人気と作品解読の流行はポストモダニズムやニューアカデミズムなどの思想的流行によって文学批評がオタク化した結果であるとして、村上文学をRPGゲームになぞらえて「ハルキ・クエスト」と揶揄する（2006: 41-42）。

この謎の多さは、答えを読者に委ねるという村上の作家としての姿勢にも関係している。彼は「小説家とは、多くを観察し、わずかしき判断を下さないことを生業にとする人間」（村上 2015: 20）であると考え、よい小説家は正しい描写のために多くを観察して結論でなく仮説を丹念に積み重ねなくてはならず、最終的に「判断」を下す

のは読者であると説明する(村上 2015: 20-21)。そして、読者の「判断」とは、小説家の提供した仮説を「自分の中にとりあえずインテイクし、自分のオーダーに従ってもう一度個人的にわかりやすいかたちに並べ替える」ことである。この作業によって、「読者は生きるという行為に含まれる動性＝ダイナニズムを、我がことのようにリアルに『体験』する」ことができるのであるという(村上 2015:22)。仮説はあくまで仮の答えである以上、検証が必要であるが、読者は謎解きとしてこれに取り組む。村上曰く「仮説の行方を決めるのは読者であり、作者ではない。物語とは風なのだ。揺らされるものがあって、初めて風は目に見えるものになる」(村上 2015:23)のである。つまり彼はこのような読者の作業によって作品が完成すると考え、結論を読者に託すのである。

そして、読者が検証作業を途中で投げ出してしまわないためには、読書に没入させる仕掛けが必要である。野谷文昭は、村上は怠惰な読者や長い作品が苦手な読者が作品を完走できるようにさまざまな工夫を凝らしており²、その戦略のひとつとして作品に謎をちりばめていると主張する。彼は村上が「ディスコミュニケーション」「行動資本主義社会への挑戦」といった本物の謎のまわりに二次的な謎を撒いて、長編に不向きな読者をひきつけようとしていると考える(野谷1995:52-53)。評論家というプロフェッショナルを含む多くの読者が謎解きに勤しんでいる状況を考慮すれば、確かに村上の作品の謎は読者をひきつける仕掛けとして機能している。さらに、このことはイーザーの「空所」の概念からも説明できる。彼は、語られなかったことが読者の想像力の中で生み出されるようになると、語られた言葉は当初の想定よりも大きな意味の幅をおびてくること、そしてテキストには「空所」という特定の省略の形を取った飛び地があり、読者の想像活動を引き起こすことを指摘している(イーザー 1998: 289-291)³。村上文学の謎は語らないことで読者をひきつけているという意味で、この「空所」に当たるのである。

1.2. 「空所」を解く鍵としての間テキスト性

村上の作品の謎を解く鍵としてしばしば用いられるが間テキスト性である⁴。作品

-
- 2 その例として、野谷はジャズやポップス、ロックの楽曲のタイトルや歌詞を頻出させていることや、『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』で丁寧な目次や各章のエピソードを要約する小見出しを付けたり、舞台のひとつである「世界の終わり」の地図を付けていることなどを挙げている(野谷 1995:50-52)。
 - 3 イーザーの「空所」はインガルデンのいう「不確定箇所」を批判的に乗り越えた概念である。インガルデンは、テキストには語られていない「不確定箇所」があり、読者がその欠如を具体化していくことで、作品の潜在的要素を顕在化していくと考えた。イーザーは、インガルデンが読者に多様な方法で欠如を埋めることを認めない点を批判し、「空所」をテキストと読者との相互作用の場であると考え(イーザー 1998: 292-307)。
 - 4 この概念を作り出したクリステヴァは「どのようなテキストも様々な引用のモザイクとして形成され、テキストはすべて、もう一つの別なテキストの吸収と変形に他ならない」(クリステヴァ 1983: 61)としたが、現在、この語が指し示す内容はさまざまな研究者によって拡大されており、唯一の定義は存在しない。本稿ではあるテキストが他のテキストと何らかのつながりを持つ状態を間テキスト性と呼ぶことにする。

の多くには先行テキストとの結びつきを感じさせる表現がみられ、たとえば『IQ84』（2009-2010年）はジョージ・オーウェル『1984年』（1949年）をベースに書かれている。『海辺のカフカ』（2002年）は『オイディプス王』（紀元前427年頃）の構造を借り、さらにカフカや夏目漱石の作品、『源氏物語』（11世紀）『雨月物語』（1776年）などの文学作品が登場する。また、村上文学にはアメリカのポップ音楽をはじめとさまざまな楽曲への言及が見られるが、これも曲中で描かれる世界とのつながりを形成する⁵。さらに、彼の作品には過去の自作との間テキスト性も存在する。同名の人物を異なった作品に登場させることで結びついているケースがあり、たとえば直子は『1973年のピンボール』（1980年）と『ノルウェイの森』（1987年）、加納クレタは「加納クレタ」（1990年）と『ねじまき鳥クロニクル』（1994年）に登場する。また、ほとんどの作品にはデタッチメントやコミットメントといったテーマが共通しており、さらに猫や井戸など同じモチーフや構造が繰り返し用いられる。加えて、同種の構造を持つ作品も少なくなく、かけがえのないものの喪失を経験した主人公が、それを取り戻したりその傷から回復するために、異界へ行ったり旅をするのがその典型である。これに関して、大塚英志は『羊をめぐる冒険』を分析したうえで、異世界で冒険が始まりこちら側に戻ってくるという構造がキャンベルの言う円環構造にあたり、作品の多くに見られると指摘する（大塚 2009: 72-124）。川村湊は『羊をめぐる冒険』『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』『ねじまき鳥クロニクル』など、ほとんどの作品が「向こう側に行ってしまったかけがえのないパートナーとしての男性、あるいは女性を探しに行くんだけど、結局連れ戻せないという話」で「非常に壮大なワンパターンでありマンネリズム」であると語る（川村ほか2008: 10）。いずれにせよ、自作同士の結びつきにより村上作品全体が共通の世界観を持つ物語空間を形成しているような印象を与える。

そして、これらの間テキスト性はしばしば作品の「空白」を埋めるための鍵として用いられる。たとえば石原千秋は夏目漱石『ころ』の本歌取りだととらえて『ノルウェイの森』を読み解く（2007: 289-302）。雑誌『国文学解釈と鑑賞』の別冊『村上春樹 テーマ・装置・キャラクター』では作品に頻出するモチーフとして「不在」「他界」「メディウム」「分身」を作品分析のヒントだととらえて、これらが登場する作品をリスト化し（柘植 2008: 245-279）、さらにこれらのテーマの観点から作品を読み解く研究も掲載している（76-110）。

5 この点に関して、四方田は「作者とは固有のオリジナリティを所有していなければならないという19世代的な芸術家信仰からひとたび離れた価値観」を持たないと村上作品は理解できず、「作品にうっすら漂っている既視感、どこかで聞いたことのある物語だという雰囲気は、それが無数の先行する物語を背景として浮かび上がったもの」で、このような面において村上は「近代以降の作家」であり、「映画的記憶のコラージュ」を目指しているのではないかと主張する（四方田 2009: 166-167）。

1.3. 村上春樹と映像化

村上は1979年に『風の歌を聴け』でデビューして以来、多くの映画監督から映像化のオファーを受けてきた。以下に、日本で公開された村上の作品の主な映画化を年代順に挙げる⁶。

大森一樹監督『風の歌を聴け』1981年、日本。

山川直人監督『パン屋襲撃』(短編映画) 1982年、日本。

山川直人監督『100%の女の子ー』(短編映画) 1983年、日本、原作「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて」。

野村恵一監督『森の向う側』1988年、日本、原作「土の中の彼女の小さな犬」。

市川準監督『トニー滝谷』2004年、日本。

トラン・アン・ユン (Trần Anh Hùng) 監督『ノルウェイの森』2010年、日本。

ロバート・ログヴァル (Robert Logevall) 監督『神の子どもたちはみな踊る』(*All God's Children Can Dance*) 2010年、アメリカ合衆国。

カルロス・クアロン (Carlos Cuarón) 監督『パン屋再襲撃』(*The Second Bakery Attack*、短編映画) 2010年、アメリカ合衆国・メキシコ合作。

イ・チャンドン (Lee Chang-dong) 監督『バーニング劇場版』(*Burning*) 2018年、韓国、原作「納屋を焼く」。

松永大司監督『ハナレイ・ベイ』2018年、日本。

濱口竜介監督『ドライブ・マイ・カー』2021年、日本。

以上からは次の3点が指摘できる。1点目は日本以外を舞台とするアダプテーションも作られていることである。これは海外では村上の作品が日本文学であることをあまり意識されずに読まれているからであり、村上文学が国境を越えて愛されていることの証左である。たとえば、村上のフランス語翻訳を手掛けるコリーヌ・アトラン (Corinne Atlan) は、初めて彼の作品を読んだ時からなにかしっくりくるものを感じ、日本語でありながら西洋の言語に近いものがあるような気がする(藤井ほか 2009: 97)。また現在、スペインでは村上の作品は日本文学に興味がある一部の読者だけでなく広い層から受け入れられており、売り上げでも国内外のベストセラー作家と肩を並べている(森 2020: 87; 森 2012: 114)。

2点目は1989年から2003年までは映像化が途切れていることである⁷。四方田犬彦

6 リストの作成にあたっては、四方田 (2009)、川崎 (2022: 77-84)、Fujiki (2019:73)、MOVIE WALKER PRESS (<https://moviewalker.jp/>)、HMV & BOOKS (<https://www.hmv.co.jp/>)、IMDb (https://www.imdb.com/?ref_=nv_home)を参照した。

7 エメリー・カールソン・グラス (Emelie Carlsson Gras) 監督『小人と踊る』(*Dansa med dvärgar*、短編映画、2003年、スウェーデン、原作『踊る小人』)、Łukasz Barczyk監督『国境の南』(*Napo łudnie od granicy*、テレビドラマ、2006年、ポーランド、原作『国境の南、太陽の西』)など、日本では公開されなかった映像作品も存在するが、リストには日本で視聴可能なものだけを含めた。

によると、1988年『森の向こう側』以降、村上は自作の映画化に前向きではなく、1988年に原田真人が『ノルウェイの森』の映画化を打診したものの、たとえスタンリー・キューブリックに頼まれても断るとして、認めなかったという(2009: 170)。また、1990年の『ニューヨーク・タイムズ』紙のインタビューで映像化に対して「本は本であるだけで十分である」と発言し、映像化に否定的な態度を示している(Rapold 2021)。しかし、現在の村上は、特に短編に関しては、その長さから改変が自由であるという理由で積極的に映像化を認めている⁸。本人によると、「いったん権利を譲ったら譲りっぱなしにする方針。口は挟まない」という考えで、「気軽に渡して、『あとは好きにしてください』という感じ」で許可を出しているという(村上、Nomura: 118-119)。

3点目は11本中9本が短編小説をもととしており、しかも短編小説をベースにした長編映画が多いことである。ハッチオンは、アダプテーションは制作者にとっては私的使用あるいは回収の行為で、解釈と新しいものの創造の二重のプロセスが存在することを指摘しているが(2021: 25)、それゆえに作品に制作者の解釈が入ることは避けられず、それが原典の作者の意図とは異なることもありうる。さらに、小説から映画へのアダプテーションの場合、表現方法の変更から必然的に多くの変化が生じる。映画では、会話や独白、回想を台詞として再現するよりも映像と音で具現化する方が説得力のある表現ができる場合もあり、時には原典には描かれていない細部も実像として提示することになる⁹。そのため小説と映像の間に差異が生じることは避けがたいといえるが、自作とアダプテーション版の差異について、村上は以下のように述べる。

〔自作の映画化を観るのは〕なんか恥ずかしい。自分が文章で空くのは僕の責任だからそれは受けて立つけど。それを画^えにして起こされると、あるいは台詞^{せりふ}を声にされるとすごい緊張しちゃうんですよ。やっぱり何か違うなと思って。でも最近『バーニング』は観た。『バーニング』にしても『ドライブ・マイ・カー』にしても、どんどん筋や台詞を変えていってくれてる観てて楽なんですよ(村上、Nomura 2022: 118)。

少なくとも現在の村上は、原典との差異が大きければ大きいほど好意的に受け入れている。彼が作家として読者に解釈を委ねる態度をとっていることはすでに指摘した

8 一方、長編の場合には慎重な態度をとっており、たとえば『ノルウェイの森』はプロデューサーの小川真司によると構想から公開まで7年かかったという(小川 2019)。

9 ハッチオンによれば、小説では叙述、語り、思考を文字で表現するが、映像作品ではそれらを登場人物による発話や行動、音声そして映像に変換することで、登場人物間の対立やイデオロギー的差異を視覚と聴覚に訴えるかたちで表現する。そして、この過程で強調の置き換え、テーマ、人物、プロットに対する焦点の当て方の変更も起こる(2012: 50)。

が、アダプテーションの改変を受け入れる姿勢はこれと矛盾しない。特に短編の場合、字数が限られていることから必然的に語られないこと、つまり「空所」が多く、映像化にあたってはそれを埋めるために制作者の解釈が入り込み大きな改変につながるが、それゆえに村上は短編の映像化に前向きなのであろう。事実、村上の作品の映画化が再開した2004年以降、7本が制作されているが、『ノルウェイの森』を除く6本が短編を原作としており、しかもそのうち5本は長編映画である。また、この発言からは村上が『バーニング』『ドライブ・マイ・カー』をその改変ゆえに評価していることもうかがえる。これを踏まえて、以降ではこの2作がどのように原典の「空所」を扱ったかを考察する。

2. 『バーニング』

2.1. 作品の概要

『バーニング』は、アジアの映画監督が村上春樹原作の短編を映像化するという日本放送協会（NHK）のプロジェクトの第1弾で、村上春樹「納屋を焼く」（1983年）を映像化したものである。2018年5月に『バーニング劇場版』（148分）がカンヌ国際映画祭と韓国で公開され、日本では短縮・編集されたバージョンが『特集ドラマ バーニング』（94分）として同年の12月2日に衛星放送のBS4Kで放映され、同29日には地上波の総合テレビで放映された。また、2019年には『バーニング劇場版』が日本で劇場公開された¹⁰。本稿では、短縮や編集を行っていない『バーニング劇場版』が監督の意図をより忠実に反映しているとみなし、こちらのバージョンについて論じる。

韓国では1989年に『ノルウェイの森』が翻訳・出版されて以来、村上作品は高い人気を誇っている¹¹。韓国の日本文学者、金春美によると、村上春樹は日本文学としてでなく「文学それ自体」として広く受け入れられており、特に1960年代から1970年代に生まれた若手作家に大きな影響を与えたという（藤井ほか 2009: 89-90）¹²。監督のイは1954年生まれで金の言う世代には当たらないものの、映画界に進出する以前は文筆活動をしており、村上の登場には作家として衝撃を受けたという。彼は、文学は常に現実と向き合うべきだと考えていたが、村上はその理想とは反対の作風だと感じられた。「大気圏の重力から解放されたような無限に広がる想像力と自由さで、現実と

10 『バーニング』の上映、放映の情報については、CINRA（2018;）と藤城（2019: 2）を参照した。

11 韓国における村上春樹の受容については藤井ほか（2009）、ユン（2011）を参照した。

12 金は次のように解説する。「韓国の作家にとって春樹の登場は、一つには自らの問題意識と苦悩を共有する文化記号、自分たちが話したかったことを正確に表現してくれる文化記号との出会いとなりました。春樹の作風、創作技法、表現によって自分たちの問題意識を表現する方法を手に入れたわけです。そのため、春樹は国籍とは関係ない文化商品として受け入れられています。つまり、春樹は日本人ですが、私たちの意識としては、ビートルズが英国人だという意識がないように、彼が日本人だという意識はほとんどないのです」（藤井ほか 2009:90）。

幻想、歴史の境界を行き来する村上文学は衝撃、固定概念を揺るがし、その結果、イは自分の創作スタイルを見直すことになった（イ、川崎 2022:137）。彼は村上を新しい文学だととらえ、「表向きにはとても洗練されていて、自由な世界を描いているように見える。しかし、それは、非常に複雑になり曖昧模糊とした世界に対応するための必然だったと考えられます」（イ、相田 2022: 11）と語る。

イは、40年前の日本を舞台にしながらも韓国を含む現代のどの国にも当てはまる普遍性がある点に「納屋を焼く」の現代性を見出した。そして、彼は物語を現代の若者が抱える問題とつなげ、彼らが感じている無力感や怒りを描き出せるように原作を脚色していった（イ、川崎 2022:139-140）。それはイが映画製作を始める以前から韓国映画に対して「韓国映画なのに、なぜ、本当の韓国人の生き方とこんなに違うのだろう」という思いを抱いており、常に「可能な限り、ありのままの韓国人の人たちの生き方、実際の韓国人の日常」を描きたいとも考えていた（佐藤 2022: 20）ことも関係していると思われる。他方で、現代の若者について次のような問題を見出していた。

世の中は便利になり、素敵なものに溢れ、一見、何の問題もなさそうに見えます。でも、今は経済的な格差もあります。今の若者は洗練されているように見えて、実は未来に対して不安を持っているということがあると思います（イ、西森 2019）。

そこで、イは『バーニング』では若者の貧困や格差という現代の韓国社会の問題を中心に据えることにした。

原典の主人公は既婚の30代の小説家「僕」で、パーティで知り合った「彼女」と付き合い始める。「彼女」には「僕」以外にも複数のボーイフレンドがおり、「僕」は「彼女」からその1人である「彼」を紹介される。ある日、3人は「僕」の家で酒を飲んで大麻を吸う。「彼女」が眠ってから、「彼」は「僕」に納屋にガソリンをかけて焼くのが趣味だと告白し、近いうちにも実行の予定があると話す。「僕」は近所を見回るようになるが、納屋が焼かれることはなかった。しかし、「僕」と再会した「彼」は納屋を焼いたと明言する。「僕」は焼かれた納屋を見つけることはできず、その後、「彼女」を見かけることもなかった。一方、映画版では「彼」の放火の趣味や「彼女」の失踪のエピソードは残されているものの、作品の舞台は1980年代の東京から現代の韓国に置き換えられ、それに合わせて納屋はビニールハウスになった。登場人物も同年代の若者3人に改変されている。「僕」は作家志望でアルバイト暮らしの田舎の青年ジョンスに、「彼女」はジョンスの幼なじみのヘミに、「彼」は金持ちの青年ベンとなった。ジョンスはある日、キャンペーンガールとして働くヘミと再会し関係を持つ。ヘミはアフリカに出かけ、旅行中の飼い猫の世話をジョンスに託す。帰国したヘミを迎えに行くと、旅行で知り合ったというベンと一緒にあった。3人は親しくなり、あ

る時、農村にあるベン家でアルコールや大麻に興じる。ヘミが眠り込んでしまうと、ベンがジョンズに自分はときどきビニールハウスを燃やしていると語る。ジョンズはベンの言葉が気になり、ビニールハウスが燃やされないか見回るようになる。その後、ヘミと連絡をとれなくなるが、ベンは何も知らないという。ジョンズはベンがヘミの行方不明に関係していると疑い、彼を見張る。最終的にはベンを呼び出し刺殺し、彼の車に火をつけ自分の服も燃やし、全裸のまま車で逃走する。

2.2. 「空所」

イが「納屋を焼く」の映画化を決めたのは、作品の持つ謎、つまり「空所」ゆえであった。彼がNHKから村上の短編を映画化してほしいというオファーを受けた当初は、自分と村上では芸術家としてのタイプが異なるため難しいと断った。しかし、共同脚本のオ・ジョンミ (Oh Jung-mi) から「納屋を焼く」を原作にすることを提案され、ミステリーの要素を現代の韓国の若者の話へと広げることが可能だと考え、映像化を決心した¹³。

原典の持つ最大の謎は「彼」の放火と「彼女」の失踪で、少なからぬ研究者がそれを解き明かそうとしてきた。たとえば田中実は、「彼」と「彼女」は存在すること（ある）と存在しないこと（ない）が対立しない世界つまり「ない」ことを忘れた世界の住人で、「彼女」は「僕」を「彼」と出会わせるために「僕」の生きる現実世界に登場し役目を終えて本来の自分の世界へ戻ったのだととらえる（1990: 23）。加藤典洋は「納屋を焼く」とは「女の子を殺す」ことを意味し、彼女は「彼」に殺されたのだとする（2004: 163）¹⁴。イはこの謎を物語の中心に据えた。彼は初めて原典を読んだ時、この謎が得体の知れない不吉さを感じさせたと語る。

〔前略〕本を開いたとたん物語の世界に入り込み、あっという間に読み終わってしまいました。読み終わった後も妙にずっと心に残る物語でした。非常に危険な何かを見ても、それが何なのかははっきり認識できないような、もどかしく不吉な感じといたしましょうか。その答えをくれたのは共同脚本のオ・ジョンミさんでした。小説に出てくる男の「納屋を焼く」というセリフは「女を殺す」というメタファーかもしれないとおさんから聞いた瞬間、私はこの小説を読んだ後に感じた不吉さの正体に気づきました。小説が曖昧な結末を持つ単純でスケールの小さい小説でなく、とても恐ろしくてぞっとする物語だということがわかったのです

13 『バーニング』制作の経緯については、キム（2018）、イ、久保田（2019）、Lee, Véléz（2019）を参照した。

14 そのほか、山根由美恵は先行する解釈を整理したうえで、自身は作品の描く「同時存在の世界」ゆえにどちらの説も成立すると主張する（2009）。高橋龍夫は、「彼女」の失踪は作品の発表された1980年代前半に社会問題となっていた失踪事件を示唆しており、バブル経済に湧く日本社会の闇の部分暗示している可能性もあると述べる（高橋2018: 14）。

(イ、川崎 2022:138)。

オが「納屋を焼く」という発言は女性を殺すことを指していると解釈したことから、イは謎の答えが残酷なものであり得ることが自分に危険で不吉なものを感じさせたのだと理解した。さらに、オは役に立たない納屋を焼くというのは人間を役に立たないと判断し消してしまうという恐ろしい発想であると考え、役に立たないとみなされた人間に感情移入し、怒りを覚えていた。イはそれまでもオと共に人間の怒りをテーマにしたシナリオを執筆してきたが、イには特に青年の怒りを表現したいという思いがあり、「納屋を焼く」ならそれを実現できると感じたという(イ、川崎 2022:138-139)。

そこでイは、自分の感じた得体の知れない不吉さと現代社会の抱えるミステリーを結びつけて、青年の怒りのテーマを描くことにした。このテーマについて、イは次のように説明する。

今、世界を見渡しても、国籍や宗教人種のことなど、みんなが怒っている状態にあると思います。そういうとき、政治はその怒りを利用しようというところがあります。『バーニング』では、その怒りの正体はどこから来て、どうしたらいいのかを考えていきたいというところも描きました(西森 2019)。

彼は、人々は怒りを抱えているのにその原因が分からず、どこに気持ちを向けてよいかわからない点に問題点を見出し、原典の謎の要素に重ねることでこれを表現することにした。

青年たちはこの世界の何かが間違っているように感じながらも、怒りの矛先をどこに向ければいいのか知ることができない。ますます働き口は減っており、変化の可能性も見えず、経済格差はすごい速さで広がっているが、格差はだんだんと洗練されてきており、そのような格差が問題でないように見える。世の中全体が一つの巨大なミステリーになった。納屋を焼く男が連続殺人犯なのか、親切でクールな友人なのか区別がつかなくなるのと同じ(イ、川崎 2022:138-139)。

答えというものは、ある。わたしたちはそう感じながら生きてきた世代です。政治の問題であれ、階級の問題で解決できると信じていました。つまり、何らかの答えはあるのだと。しかし、今の時代は、そのようにはいかない。そもそも、何が問題なのかわからなくなっていました。私たちの世代のように、政治や階級といったはっきりした問題点が見えなくなりました。その一方で、世界は大変便利になり、奇麗になり、洗練され、より物事が見えにくくなっているのだ

と思います [中略] 若者たちのポジションがだんだん小さくなり、できると思うことが少なくなったのではないのでしょうか。いつかは、怒りが何かを解決できると思う。しかし、怒りが何かを変えることはない。そして、そもそも怒りの対象がなかったことに無力感を覚える。これが、ひとつのミステリー。この、怒りの対象が見いだせないことが、それがさらに大きな怒りにつながっていくのです (イ、相田 2022: 11-12)。

イは、若者たちは格差を感じているものの、その格差が本当に存在するのか、存在するのならその原因は何なのかを理解できず、世の中全体を謎だと感じていると考えた。この見解は、映画ではベンがジョンスに最近小説を書いているかと尋ねるやりとりで反映されている。

ジョンス「何を書くべきか、わかりません」

ベン「どうして？」

ジョンス「僕には／世の中が謎みたいで」(2:03:15)¹⁵

そして、その謎を象徴する存在がベンである。イはベンについて次のように語る。

ベンは彼自身がミステリーそのものだし、映画全体を引っ張っていくところがあります。彼の持つミステリアスさは、映画の中のミステリーに留まらず、私たちの人生や、世界で起こっている物事ともつながっているんです。彼は、もしかしたら凶悪な人物かもしれないし、ただ単に親切で人間味のある人かもしれない。ベンはこの世の中のミステリーを表しているんです (イ、西森 2019)。

ベンの原型である原典の「彼」は銀色のドイツ製のスポーツ・カーに乗っていて「きっとすごくお金持ち」(村上 1987: 57) である。言葉遣いは丁寧でハンサムな部類だが幾分表情に乏しいこと (村上 1987: 55)、本人曰く貿易の仕事をしているというが「べつに働いているように見えない」(村上1987: 58) ことから、謎に包まれた印象を与える。一方のベンもポルシェに乗りモダンなインテリアのマンションで暮らしおり裕福な印象を与える。本人の説明によれば「あれこれ、やっています／説明が難しいけど／簡単に言えば一／遊んでいます」(41:26-37) ということであるが、何の仕事をしているかはっきりせず、「彼」よりもさらに正体不明である。また原典の「彼」が「僕」に納屋を燃やしていると告げたように、ベンもジョンスにビニールハウスを燃やしていると告白するが、ベンは燃やされたビニールハウスを見つけること

15 『バーニング』からの引用については、イ (2019) の字幕を用いる。

ができず、告白が本当かどうかも分からない。

さらに、映画では原典には存在しない描写によってベンのミステリアスな印象が強められている。ジョンスは彼の家に呼ばれた際、洗面所の引き出しに女性もののアクセサリーや小物が入っているのを発見する。無造作に置かれた様子から持ち主が入れたとは考え難く、またアイテムやテイストに統一性がないため複数の女性のものであるような印象を与えるが、ベンに複数のガールフレンドがいて彼女たちが忘れていったものなのか、それともシリアルキラーの戦利品のコレクションなのかは分からない。加えて、ジョンスとヘミの家族は登場するが、ベンの家族は画面には現れず、彼のバックグラウンドは不明である。そして、最大の謎は彼がヘミの失踪に関与している可能性があることである。彼女が行方不明になった後、ベンは捨て猫を飼い始めるがジョンスはそれがヘミの飼い猫ではないかという疑念を抱き、さらに彼の洗面所の引き出しのコレクションにヘミのものらしい時計が加わっているのを発見する。しかし、最後までベンが放火犯なのか、またヘミの失踪に関わっているかは明らかにならない。イは謎を謎のまま観客に提示することで「構造的にミステリーのパズルがぴったりに合わない、あいまいな映画」(イ、相田 2022: 11)を目指し、原典同様、答えは示さない。彼は「作るうえで難しかったことは、解決しないままの謎のテンションをずっと維持し、さらに強化していかなければならなかったことです」(イ、久保田 2019)とも語っている。

2.3. 間テキスト性

アダプテーション作品は当然ながら原典との間テキスト的つながりを持つが、『バーニング』の原典である「納屋を焼く」には2つのバージョンが存在する。作品はまず文芸誌『新潮』1983年1月号に発表された後、翌1984年に単行本『螢・納屋を焼く・その他の短編』(以降、単行本版)に収録された。1990年に講談社が『村上春樹全作品 1979～1989』(以降、全集版)を刊行した際には、全面的な改稿がなされたが(山根 2009:7)、監督自身はどのバージョンを参照したかは明らかにしていない¹⁶。これに加えて、原典にはフォークナーの短編「納屋を焼く」(*Barn Burning*、1939年)、そしてフィッツジェラルド『グレート・ギャツビー』(*The Great Gatsby*、1925年)とのつながりも存在するが、映画版もこれらを引き継いでいる。

16 監督のイはオ・ジョンミと共同で脚本を担当したが、その作業については次のように説明する。「オリジナルはもちろん村上春樹さんの原作ですが、映画化する上でのオリジナリティの部分は彼女[オ]によるところが大きいのです」「ブレインストーミングをしながら、[オと]一緒に企画について語り合いました。相談しながら、まず彼女がシナリオ書き、それを私が見て、もう一度話し合っ、書き直してもらおう。そして彼女がシナリオを作り上げて、最終的にできたものを更に私がまた手を加える、そういう工程で進めました」(映画.com 2019)。山根由美恵は『バーニング 劇場版』『特集ドラマ バーニング』の分析を行い、イは2つの版を入念に検討して内容を選択したと結論づけている(山根 2019:66)

2. 3. 1. フォークナー「納屋を焼く」

村上は原典について「納屋を焼く」という語から着想を得たと述べており¹⁷、さらに単行本版には主人公が空港でフォークナーの短編集を読む場面もある（村上 1987:56）¹⁸。一方、『バーニング』では、ジョンスの好きな作家はフォークナーで、ベンがカフェでフォークナー短編集を読む場面（1:38:48）もある。さらにフォークナー「納屋を焼く」は19世紀のアメリカ南部が舞台で主人公の少年サーティの父親で小作人のアブナーが地主の納屋に放火したかどで裁判にかけている場面から始まるが、これはジョンスの父親が暴力事件を起こし裁判にかけているというエピソードに反復されている。サーティから見た父親は「貪婪な、妬み深い憤怒」（フォークナー 2021:308）を抱えた人物であり、その憤怒ゆえに金持ちの納屋に火を放つ¹⁹。ジョンスの父親も暴力的かつ激情的な側面を持つ人物として描かれる。彼は市役所の職員に全治6週間のけがを負わせ、さらには若い頃に家族に暴力をふるっていたことも判明する。ジョンスは彼のことを「僕の父は／怒りを抑えられません／心の中にいつも怒りがあって／爆発するんです／一度、爆発すると、すべてが壊れます」（1:13:04-21）と評する。

フォークナーの影響が特にみられるのがジョンスと父親との関係である。イはフォークナー「納屋を焼く」のサーティとアブナーの父子関係はそのままジョンスと父親との関係に投影したと説明する。

ウィリアム・フォークナーが書いた「納屋を焼く（Barn Burning）」を映画に持ってきた。フォークナーの小説では父の世界の痛みと関連し、彼が怒りで他人の納屋を焼く話が出てくる、その父の怒りが息子の怒りに移っていくことが、この時代の若者たちの話により近いと見た（キム 2018）。

-
- 17 村上は次のように述べている。「これは『納屋を焼く』ということばから思いついた小説である。もちろんフォークナーの短篇の題だが、当時の僕はあまり熱心なフォークナーのファンではなくて、この『納屋を焼く』という短篇を読んだこともなかったし、それがフォークナーの短篇の題であったこと自体知らなかった」（村上 1990a: XIII）。村上にはフォークナー「納屋を焼く」を知らないと述べているが、複数の研究者がこれは真実ではないと主張する。加藤典洋は、アルフレッド・バーンバウムによる英訳のタイトルがフォークナー「納屋を焼く」の原題 "Barn Burnig" と同じであること、単行本版に主人公がフォークナー短編集を読む描写があること、フォークナーの短編の日本語訳のタイトルが当初は「納屋は燃える」（『フォークナー短編集』滝口直太郎訳、新潮社、1955年）であったのが1981年の翻訳では「納屋を焼く」（『フォークナー全集第24巻』志村正雄訳、富士房）と改題されたことなどを指摘して、村上が作品を書いた頃、フォークナーの同名の作品の存在を全く知らなかったのではなく、知ってはいたが読んでいなかったものであり、この記述には少し嘘が混じっていると考え（加藤 2019: 269-272）。
- 18 主人公がフォークナーを読む場面は全集版では「週刊誌を3冊読んだ」（村上1990b:241）と改変されている。高橋龍夫は、上述の加藤の主張を踏まえうえて、村上にはフォークナーの短編が「納屋を焼く」に改題されていたことを知らなかったというニュアンスで「フォークナーの短篇の題であったこと自体知らなかった」と弁解したのではないかと考える（高橋 2018:2-3）。
- 19 火はアブナーにとって「ある深い、本質的な生命の泉に働きかける」ものであり、「鋼鉄や火薬とおなじようなもので、完全な自分というもの（それがなかったら、生きて呼吸する値打ちもない）を保持するための、唯一の武器」（フォークナー 2021: 302）である。

ジョンスがフォークナーの作品について「彼の小説を読むと／僕の話のように思えて」(42:01-07)と評する場面もあるが、これは彼とサーティとの並行関係を示唆している。フォークナー「納屋を焼く」では、アブナーは結局、有罪にならないものの、一家は引っ越しを余儀なくされる。彼は新しい土地でも主人ともめごとを起こし、主人の納屋に火を放つことにする。サーティは父親から放火に使う機械油をとってくるように命じられるが、その際、父親と同じ怒りが自分の中にもあることに気づく。彼は父に背いてその場から逃げることもできるはずだが「どうしてもできない」(フォークナー 2021: 328)。それは「彼自身ではどうすることもできない」ことで、「いやおうなしに彼のなかに遺伝した、古い血」のせいであり、その血が「どこを流れていたのか、どんな暴虐、蛮行、激情の養分をって流れていたのかは、だれにもわからない」(フォークナー 2021: 327)のである。一方、イはジョンスについて「感情を表には出さずに隠す、受動的な人間として登場しますが、最後には感情を爆発させます」(西森 2019)と説明する。この言葉通り、彼は物語のはじめでは父に代わって牛の世話をし、父の刑を軽くするために嘆願書を書くなど、一見、父を受け入れているように見えるが、その後、ベンに父を憎んでいることを告白する。物語のラストではジョンスはベンを殺害して彼の車に火を放ち、父親ゆずりの暴力的な側面があることを感じさせる。このように『バーニング』では怒りのテーマを表現するためにフォークナー「納屋を焼く」の設定を反復しており、フォークナーとの間テクスト性が原典よりも強まっていると言える。

2. 3. 2. フィッツジェラルド『グレート・ギャツビー』

原典の単行本版には、どんな仕事をしているのかはっきりしない「彼」を「僕」が「まるでギャツビーだね」(村上 1987:58)と評する描写がある。この部分は全集版では「まるでフィッツジェラルドの『グレイト・ギャツビー』だなと僕は思った。何をしているかはわからない。でも金は持っている謎の青年ときた」(村上 1990b:242)とより詳細な説明が加えられて改稿されており、間テクスト性が強められている²⁰。『バーニング』でも、同様に、ジョンスがベンのことを「“ギャツビー”だ」「どういうわけか金持ちで／謎に包まれた若者たち」(55:47-58)と形容する²¹。

フィッツジェラルドの描くギャツビーは、謎に満ちた30代前半の金持ちである。彼は作品の語り手のニック・キャラウェイの隣人であり、彼に関してはさまざまな噂があ

20 小島基洋はこの変更と物語構造の類似から、「納屋を焼く」において『グレート・ギャツビー』の間テクスト性はフォークナーとの間テクスト性よりも重要であると主張している(2008: 52-56)。

21 続いてジョンスは「韓国は“ギャツビー”が多い」(56:00-03)と発言する。山根由美恵はこの一連の場面について、フィッツジェラルドと関係の深い村上春樹へのオマージュであると同時に、ギャツビーを通して格差の大きい韓国社会を揶揄していると考えられる(山根 2019:57)。

るが、本当の経歴は不明である²²。ギャツビーの名はタイトルに使われており物語の中心人物であるのは明白であるものの、なかなか登場しない。初めて姿を現すのは1章の終わりであり、彼を見かけたニックは声をかけようとするが、気が付くといなくなっている（フィッツジェラルド 1989: 33）。ニックがギャツビーと言葉を交わすのは第3章である。ニックはギャツビーの邸宅でのパーティに行くが、会場ではギャツビーになかなか会うことができない。偶然ギャツビーと同じテーブルに着き会話をするが、彼がギャツビー本人だと気が付くのはしばらくたってからである（フィッツジェラルド 1989: 66-67）。映画では、前述のジョンスの台詞によって謎めいたギャツビーの存在がベンに投影される。前節で述べたようにベンは物語の謎を体現するが、『グレート・ギャツビー』との間テキスト性によって彼のミステリアスさはさらに強化される。

このように、原典に存在する間テキスト性はジョンスとベンの人物描写を掘り下げるために用いられている²³。ジョンスの場合、フォークナー「納屋を焼く」のサーティと同じく経済的には恵まれない環境にあり、なすすべもなくそれを受け入れているように見えながら、内心には父から受け継いだ暴力性と怒りを秘めている。一方、ベンの正体不明という印象は、ギャツビーのイメージと重ねられることでより深められ、その結果、「彼女」の失踪という原典の最大の謎も深化する。

2. 3. 3. 村上らしさ

原典は、女性の失踪というモチーフが村上作品に頻出していることや失踪の謎が解決されず終わることなどから²⁴、村上らしさを強く感じさせる作品であるといえるが、映画ではその謎を深化させることで村上らしいという印象を与えることに成功している。イは最後まで謎の答えを提示しないが、そのためさまざまな解釈が成り立つ²⁵。共同脚本のオが考えたように「納屋を焼く」のは役に立たない人間を殺すことのメタファーであり、ベンがヘミを殺した可能性、借金を抱えていたヘミが姿をくらませた可能性などがある。あるいはラストのベンの刺殺シーンの前にジョンスがヘミの部屋

22 ギャツビーの真の姿が明らかになるのは、第7章で彼が酒の密売で富を成したとトムから暴露される場面以降である（フィッツジェラルド 1989:186-187）。

23 この二人は対照的な存在でもある。この点について、イは次のように述べる。「ジョンスとベンは対立しているような構造があり、ベンは物質的に豊かでお金を持っていて、仕事と遊びの区別を持たない。一方でジョンスは物質的に貧しく、未来に対して不安を感じていたり無気力さを感じていたりする。どちらもいまの若者の生き方を表しているといえますが、いずれにしてもこの時代のなかで虚しさを感じているのです」（イ、久保田 2019）。

24 『国境の南・太陽の西』（1992年）の島本さん、『ねじまき鳥クロニクル』のクミコ、『スプートニクの恋人』（1999年）のすみれ、『騎士団長殺し』（2017年）の秋川まりえなど枚挙にいとまがない。山根由美恵は長編でも短編でも行方不明になるのは女性が多く、長編の場合、行方不明の女性を探すことで物語が成立するが、短編の場合は唐突に失踪が起こり、解決しないと解説する（山根 2008）。

25 山根由美恵は、ベンがヘミを殺した、ヘミは単に失踪した、ヘミは自殺をした、ベンの刺殺はジョンスの妄想、ジョンスとベンは同一人物等の解釈の可能性を提示している（2019: 16-17）。藤城孝輔は、ヘミの失踪はヒロインの喪失や殺人ではなく、自らを性的な目で眺める男性の視線に対する戸惑いと抵抗を意味していると考え（Fujiki 2019: 91）。

でパソコンに向かう描写があることから、すべてはジョンスの創作ということも考えられる。イ自身もさまざまな解釈がありうることを示唆する。

例えば、もう一度生まれ変わりたいという願望のようにも見えるし、怒りに任せた怪物のようにも見える。彼の最後の映像で、私は質問を投げかけたつもりです。しかも、この映画は幾層にもなっていて、最後のシーンだって現実かどうかも分からない。ジョンスを見て、いろんな想像を広げてほしいと思います（イ、西村 2019）。

最後のシーンで2人 [ジョンスとベン] がぶつかり合う。けれど、別の見方をすると2人が1つになる過程を見せているとも思っています（イ、久保田 2019）。

イは、最後にジョンスが父から受け継いだ怒りを爆発させた、逆に火をつけることによって生まれ変わった、あるいは対照的な存在であるジョンスとベンがひとつになった等、多様な読みの可能性を提示する。さらに、イはこのラストは「開かれた結末」であり、観客に対する「質問」であるとも発言する。

裸でどこかへ向かうラストシーンは、自分なりの『『開かれた結末』』のつもり。この世に生まれたままの身体で、何かを怖がる複雑な感情を抱え、旅立っていく。観客にそれぞれに解釈してほしい（イ、相田 2022: 12）。

最後に、ジョンスは怒りを爆発させます。そのときのジョンスの行動は、普通に考えると、証拠を消すためのようにも見えますが、あの行動を視覚的に見たうえで、私からのひとつの「質問」として受け取ってほしいとも思いました（イ、西村 2019）。

このように、イは村上と同じように謎解きを作品の受け手に委ねる。そして、このように観客に謎を投げかけるような作品を制作した背景には、次のような映画に対する思いがあった。

観客に以前とは違う、映画的体验をしてもらいたいと思っていました。「納屋を焼く」はそのためのちょうどいい素材だったので [中略] 見やすい映画を観客が望み、作り手がそれに応える現代の流れに逆行したいと思っていました。生きること＝人生とは何か。世界とは何か。それを問い変えて、自分なりに推察して、考えて欲しいという思いがありました。映画を通して観客のみなさんに新しい経験をしてほしい。新しい問いかけを受け止めて欲しい（イ、相川 2022: 10-11）。

彼の姿勢は、仮説を積み重ね、判断は読者に委ねるという村上の態度と重なる。イも村上同様、受け手が謎を解き、テキストと相互作用的にかかわってほしいと考えているのである。「空所」を「空所」のままに提示し、さらにその謎を深化させていくというイの手法は、村上の作家としての姿勢と随所に謎を仕込む作風を忠実に反映する結果につながった。また、原典に存在するフォークナーとフィッツジェラルドとの間テキスト性を反復したことも、村上らしさを強めた。村上がアメリカの文化や文学から大きな影響を受け、さらに近年は現代アメリカ文学の翻訳にも積極的に取り組んでいることは有名である。

加えて、イはベンに関するもの以外にもオリジナルのエピソードを盛り込み、謎めいた雰囲気高めると同時に村上文学の世界と間テキスト性を強めた。ジョンスが餌をやりに行っても、ヘミの猫は一向に姿を現さない。また、彼の家にはたびたび無言電話がかかってくる。そして、ヘミによって7歳の時に井戸に落ちたという回想も語られる。ヘミはジョンスがやってきて助けてくれたと言うが(1:03:22-04:12)、彼女の姉は「[ヘミは]作り話がうまいの」と井戸の存在を否定し(1:44:12-45:34)、近所の老人に尋ねても井戸はないという(1:46:26-28)。しかし、ジョンスの母親は井戸が存在したと言い(1:58:45-49)、ヘミの話が本当なのか、ますます分からなくなる。そもそもジョンスはヘミと再会した時には彼女のことが分からず、彼女は母とも姉ともあまり似ていない。ヘミ自身は整形したと言うが、ジョンスが会っていたのが果たして本物のヘミであったのかという疑問も浮かぶ。さらに、猫、電話、井戸は村上文学でひんばんに取り上げられるアイテムで²⁶、彼の文学世界との結びつきを意識させる。特にこれらすべてが登場する『ねじまき鳥クロニクル』を連想させるが、この作品は、主人公がスパゲッティをゆでていると電話がかかってくる、見知らぬ女が唐突に「10分間、時間を欲しいの」(村上 1997: 11)と語りかけてくる印象的な場面で始まる。その後、主人公の飼い猫が姿を消したことを皮切りに彼を取り巻く環境の均衡が狂い始め、ついには妻が失踪する。彼は妻を取り戻そうと奮闘するが、その中で枯れた井戸が重要な役割を果たす。

3. 『ドライブ・マイ・カー』

3.1. 作品の概要

『ドライブ・マイ・カー』は、2021年のカンヌ国際映画祭に出品された後、同年8月には日本で、11月にはアメリカ合衆国で公開された。原典は短編集『女のいない男

26 鈴木(2002)は猫をキーワードとして村上作品を読み解く。岡野(2000:39-41)は電話と死の関係について分析している。芳川、西脇(2013: 41-46)は井戸を用いた村上の比喩について考察する。

たち』(2014年)に収録された同名の作品である。当初、監督の濱口は他の短編の映画化を打診されたが、彼もイ同様村上文学の映画化は困難だと考えていた。濱口はその理由として、物語の最初はリアリズムで書かれているのに途中でファンタジー的な表現に転じる点や登場人物の台詞などを挙げている(濱口、野崎 2021: 96)。最終的には、リアリズムをベースにしていること、「演じる」という主題が登場すること、車中の会話を通して物語が進行していくことに自作品との共通点を見出し、「ドライブ・マイ・カー」ならば映像化できると考えたという(濱口、野村 2021)。

映像化にあたり、濱口は自分が作品を読んだ時の印象を観客に伝えることをこころがけた。あるインタビューでは「私の感情面の経験こそが、私ができる限り観客に伝えたかったことです。これこそが映画の構成を決める際に念頭に置いたことです」(Rapold 2021)と語っている。彼は大学時代に村上作品と出会い、長編小説はほとんど読んでいたという。彼が村上文学の魅力として最初に挙げるのが読みやすさで、「文章によって最後まで運ばれていくという感じがあり」「文章自体の運搬能力みたいなものによって最後まで運ばれてしまう」(石井 2021)、「まさに車に乗ったように運ばれていく。運ばれていくうちにすごく突飛な展開をしていくのに、『自分はこれを確かに知っている』という現実的な感覚に出会う」(濱口、CREA編集部 2021)と説明する。映画では「村上作品に則するように、自分が感じていた運ばれていくような体験を再現すること」(石井 2021)を目指し、その結果、主人公がサーブに運ばれていくロードムービーとなった。他方で、濱口は村上との共通点も見いだしている。

勝手ながら、どこにいても異邦人的な感覚があるのは似ているのかもしれないと思います。読んでいて、どこにいたとしても埋めることができない違和感みたいなものが、おそらくあるんじゃないかと。村上さんの文章は、その違和感を原動力にして、他者とのつながりをすごく求めるように書かれている印象です(濱口、CREA編集部 2021、傍線は筆者)。

濱口の言う「他者とのつながり」を村上はコミットメント(関わり)という語で表現する。これは『ねじまき鳥クロニクル』以来、彼の作品の中心的なテーマを占めており、村上は1995年11月に行った河合隼雄との対談では、デタッチメント(関わりなさ)に替わってコミットメントが自分にとって大切になってきたと発言している(河合、村上 1999: 18)。村上はコミットメントについて以下のように説明する。

コミットメントというのは何かというと、人と人の関わり合いだと思うのだけれど、これまでにあるような、「あなたの言っていることはわかるわかる、じゃ、手をつなごう」というのではなくて、「井戸」を掘って掘って掘っていくと、そこでまったくつながるはずのない壁を越えてつながる、というコミットメントの

ありように僕は非常に惹かれたのだと思います（河合、村上 1999: 18, 84）²⁷。

濱口は、作品は家福が「ちゃんと相手役を見聞きして」いる「家福が誰かを見ている映画」（濱口、三宅、三浦 2021: 21）であり、また「閉じられたものが開かれていく映画」（濱口、CREA編集部 2021）であると評している。あるインタビューでは作品が前述の発言を収めた河合と村上の対談から影響を受けたことを認めており（濱口、Nomura 2022）、さらに彼が村上の愛読者であることも考慮すれば、「ちゃんと相手役を見聞き」することや「閉じられたものが開かれていく」というのはコミットメントの過程を指し、このテーマを映画の中心に据えたと考えてもよいだろう。

原典の主人公の家福は俳優で、事故を起こしたことをきっかけに所属事務所から運転手を雇うように言われ、24歳の女性ドライバー、みさきを雇う。助手席で家福は10年ほど前に子宮癌でこの世を去った妻のことを考えた。二人は生まれて三日目の娘を亡くしたが、何とかしてその痛みから立ち直った。その頃から妻は隠れて他の男と会うようになったものの、家福は何も言わなかった。彼は少しずつみさきと打ち解け、車中でさまざまな話をするようになる。彼はみさきに、妻の死後に一時期、彼女の愛人だった高槻という俳優と友人づきあいをしてきた話をする。一方、映画版では、家福は俳優兼演出家で、脚本家として活躍する妻の音も存命である。家福は音の不貞に気が付きながらも知らないふりをして平穏な生活を装うが、彼女はくも膜下出血で急逝する。その2年後、サーブを運転する家福が映し出されるとアバンタイトルが流れ²⁸、舞台も東京から広島へと移動する²⁹。家福は広島の国際演劇祭で舞台『ワーニャ伯父さん』を演出する。彼は、運営側の要望で24歳のドライバー、みさきを雇い、またオーディションで高槻をワーニャ役に選ぶ。稽古が進むにつれ、家福と高槻の距離も縮まっていくが、高槻は暴力事件を起こし逮捕されてしまう。そこで家福は自分が

27 加藤典洋は村上のこの発言を「当初は井戸に入り、その底にこもろうとしていた。しかし、考えが変わったので外に出て人と交わることにした、というのではない、デタッチメントの深化の果てに現れる『コミットメントのありよう』に、自分は非常に惹かれた、ということがいわれているわけです」と解説し、村上にはデタッチメントからコミットメントに転向したのではなく、デタッチメントの果てにコミットメントに到達したのだと主張する（加藤 2019: 33）。

28 物語は開始40分後ほどのところで流れるアバンタイトルを基準に前半と後半に分けられる。濱口自身の説明によると、これ以降に新たな人物が登場するが、中盤から人間関係を捨てていくのは難しいので、アバンタイトルを入れ「ここから全く違う話を始めます」と観客に宣言したのだという（濱口、野崎 2021: 98）。

29 原典の舞台は終始東京であるが、『バーニング』同様、『ドライブ・マイ・カー』でも舞台の変更がなされている。前半の舞台は原典と同じ東京だが、後半の舞台は広島に変更されている。しかし、イが現代韓国の問題を描写するために作品の舞台を変更したのとは対照的に、濱口の場合は東京では車の場面のロケが難しいという撮影上の制約によるものであった。濱口が村上作品に感じていた無国籍のイメージを表現するために、日本から一番近い海外のロケ地を探した結果、韓国の釜山が選ばれた。ところがコロナ禍で海外での撮影が難しくなり、広島へと変更された（濱口、Tatsuta 2021）。さらに、原典の黄色いサーブ900コンバーティブルは赤のサーブ900ターボに変更されているが、これも撮影上の都合による。黄色は引きで撮影した際に風景に埋没しやすく、オープンカーだと車内の会話のシーンが撮りにくいという理由からの変更であった（濱口・CREA編集部、2021）。

代役を務めるか、舞台を中止するかを選択を迫られる。彼は演劇祭の事務局に数日の猶予をもらい、考えを整理するためにみさきと北海道の彼女の生まれ故郷へ行くことにする。車内で彼女と過ごすうちに、家福はそれまで考えることを避けていた、妻との関係に向き合うようになる。

3.2. 「空所」

濱口が読者として原典に見出した「空所」は、主人公の過去と未来の描写、そして結末であった。彼は原典を長編映画に再編するには「過去と未来のようなものをもう少し詳細に考える必要がある」（濱口、石井 2021）と感じ、また原典には「起承転結でいうところの、『起承転』で原稿が終わっているようなところがある」（濱口、CREA編集部 2021）と考えた。原典では家福がみさきを運転手として雇うところから物語が始まり、家福がみさきに亡くなった妻が不貞を働いていたことや、彼女の死後にその愛人の高槻との奇妙な友人関係をもったことを過去として語る。亡き妻も高槻も、そして彼らとの関係も家福の語りや回想に登場するのみで情報量は限られており、彼らの人物造型には描かれていない部分も少なくない。

また、家福の未来や物語の「結」にあたる原典の最後の場面はいわゆる「開かれた結末」であり、さまざまな解釈が可能である。主人公が何かを失い、それを取り戻したり、喪失の痛みから立ち直るためにどこかへ出かけていく構造が村上の作品の多くに見られることはすでに指摘したが、「ドライブ・マイ・カー」は主人公が妻と死別して喪失感を抱えている点でこの構造と共通点を持つ。しかし、濱口が指摘しているように結論にあたる部分が欠けており、家福は喪失を埋めるために異世界に行くことも旅に出ることもない。物語の終盤、家福は車中でみさきに妻の不貞のせいで今でも苦しんでいることを告白し、「なぜそんななんでもない男に心を惹かれ、抱かれなくてはならなかったのか、そのことが今でも棘のように心に刺さっている」と苦悩を語る。彼は自分が持つ「致命的な盲点」のせいで「何か大事なものを見落としていたのかもしれない」（村上 2014: 52）と自責する。そんな家福に対し、みさきは「奥さんはその人に、心なんて惹かれていなかったんじゃないですか」「女の人にはそういうところがあるんです」と答え（村上 2014: 61-62）、そういうものだと受け止めるほかないと語る。

そういうのって、病のようなものなんです、家福さん。考えてどうなるものでもありません。私の父が私たちを捨てていったのも、母親が私をとことん痛めつけたのも、みんな病がやったことです。頭で考えても仕方ありません。こちらでやりくりして、呑み込んで、ただやっていくしかないんです（村上 2014:62）。

そして、家福はシートに身を沈めて目を閉じ、車のシフトチェンジに注意を向けた

後、みさきに「少し眠るよ」と告げるが、彼女は答えない。家福がその沈黙に感謝したところ物語は終わる。ここで家福が感じているのはあきらめなのか、あるいは安堵なのか、さまざまに受け止められる。福島亮大は妻と関係を築くことができなかった家福の空白を無理に埋めず、妻の等価物が存在しないことを暗示するラストであると考へ（2022）、河合敏雄は人と人との境界を越えていくインターフェイスもコミットメントも起こらず、デタッチメントのままとどまっている世界だと解釈する（2014: 236-237）。齋藤環は家福が妻への執着を否認しようとするが失敗する話であるものの、みさきが彼の話を傾聴し葛藤をいやすカウンセラーの役割を果たしている点に救いを見出し（2014: 238）、都甲幸治は「他者のために日々を生き、他者を愛することにのみ安らぎが存在する」という気づきが語られていると理解する（2014: 242）。

3.3. 間テキスト性

イが原典の持つ謎を深めていったのとは対照的に、濱口は原典の「空所」を自らの解釈で埋め、謎に「解決」を与えることを選んだ³⁰。

基本的に、短編を長編映画にするのは、たとえそれが2時間程度であったとしても膨らませていく作業になります。書かれているものだけで映画にはならず、ある種の立体感というか、時間と空間に広がりをもたせなければいけません。書かれている物語の前と後に何があったのか、主人公は何を生業に生きているのか、などを加えていく必要があります（濱口、Tatsuta 2021）。

「ドライブ・マイ・カー」を原作の通り映画化したとしても、明確な解決とは感じられない。長編映画を観る観客にとっては、フラストレーションにもなるでしょう（濱口、Nomura 2021）。

その際、濱口は村上らしさを失わないように細心の注意を払った。

意識したのは村上春樹さんの物語であること。その核となるものは踏み外してはいけない。村上春樹さんだったらどうするのか…ではないですが、原作はもちろんですが特に村上さんの長編作品を参考にしながら、脚本化していきました（濱口、Isobe 2021）

30 『ドライブ・マイ・カー』は濱口と大江崇允の共同脚本であるが、濱口は執筆作業の進め方について、まず濱口が執筆して、その後で読み直して脚本の流れを調整し、次に共同脚本の大江や監督補の渡辺直樹にアドバイスを求め、最後に本読みで役者が読むのを聞いて調整すると説明している（濱口、平井 2021）。これを考慮すると、脚本にも濱口の意図が大きく反映されていると思われる。

そのため、濱口は「空所」を埋めるのに原典と間テクニク的な関係を持つ作品を選んだ。濱口は家福の過去と未来を描くために「木野」「シェエラザート」を取り上げ、そして口数の少ない家福の内面と物語の結末のためにチェーホフ『ワーニャ伯父さん』を用いることにした(濱口、CREA編集部 2021)。これらの作品はすべて原典とは何らかのつながりを持つ。原典にはとある日に家福が高槻と小さなバーを訪ねる場面があるが、青山の根津美術館の裏手の路地の奥という立地やバーデンの年齢、店内の飾り棚の上で眠る灰色の猫などの共通点から「木野」の主人公が経営する店であると思われる(村上 2014: 50, 218, 221-222)。「シェエラザート」には原典と直接のつながりを示す描写はないものの、村上の短編集は通常「ばらばらに書かれたものをただ集めてひとつのバスケットに詰め込むというのではなく、特定のテーマなりモチーフを設定し、コンセプトualに作品群を並べていく」ものであり、『女のいない男たち』の場合、収録されている短編はすべて「いろいろな事情で女性に去られてしまった男たち、あるいは去られようとしている男たち」(村上2014: 7)という同一テーマで結びついている。原典と『ワーニャ伯父さん』には直接的なつながりがあり、原典の家福は舞台を明治時代の日本に舞台を移して『ワーニャ伯父さん』を翻案した『ヴァーニャ伯父』で役をつとめている(村上 2014: 27)。なお、次項からは濱口がどのようにこれらを用いて「空所」を埋めていったかを述べるが、Mori (2023)で行った考察と重複する部分については出来る限り簡潔な説明にとどめることにする。

3. 3. 1. 家福の過去

原典では家福の過去を担う妻や高槻が家福の語りや回想にしか登場しないことは前項で述べた。濱口はこれを実体化して観客の目の前で起こる出来事として描いたが、その理由について次のように説明する。

映画では、実像を出さない限り、存在をビビッドに感じることはできないので、妻の音を描くことは自然な決断でした。「不在」を表現するためには、映像においては「実在」を描くべきだと思いました。誰かに語られる物や人は、基本的に実像から離れています。誰かに語られた時点で、その人の肉体ではないわけです。一方で、実像を撮るということは、本人が(スクリーンに)登場するということ。家福が何を語ろうと、実像の方が(観客にとって)重くなります。映画において、言葉を用いた「語り」というのは相対的に弱いものであって、原作の通りに語りのみで構成すると、家福が音について語っていることがかなり突拍子もないので、本当にそうなのかという疑問が残ったでしょう(濱口、Tatsuta 2021)。

小説から映画へのアダプテーションは、異なる記号体系への移し替えであり、当然、その表現上の約束事が異なる。濱口はこれをよく理解しており、別の機会には「やる

べきではないと判断したのは、セリフや文章をそのまま映像に移し替えるということ」(濱口、石井 2021)だと発言している。そのため、彼は原典では過去として語られる家福と妻、そして高槻との関係を実像として提示した。

家福の過去は物語の前半で、おもに妻との関係を通して語られる。原典と共通するのは二人が娘を亡くしていること、妻の不貞と死という設定のみで、原典に描かれていないエピソードは「シェエラザード」と「木野」から着想を得ている。妻には音という名前が与えられ、夫婦は奇妙な習慣を通じて結びついている。それは音が性交の後に物語を語るが翌日には内容を忘れてしまうので、家福がその内容を語ってやり、彼女はそれをもとにして脚本を執筆するというものである。この設定は「シェエラザード」から取られており、作品には音同様に性交の後に物語を語りだす女性が登場し、彼女が語る物語もこの短編に由来する。また、ある日、家福は帰宅した際、思いがけず自宅で妻の不貞を目撃するが、同様の場面が「木野」にも存在する。出張から戻り寝室のドアを開けた主人公の木野は、自分の同僚と性交中の妻と目が合うが、無言でドアを閉めてそのまま家を出る(村上 2014: 217-218)。同じように家福も無言で立ち去り、妻には何も言わない。このエピソードからは家福が妻の内面に立ち入らないようにして深いかかわりを避けているというデタッチメントの態度がうかがえる³¹。

なお、この前半には高槻も登場するものの、家福との関わりが本格化するののは映画の後半である。後半では家福のコミットメントへの過程が語られ、これに高槻も大きく関わる。

3. 3. 2. 家福の未来

後半は、家福の現在と未来あるいは結末にあたる。前述したように濱口はコミットメントを作品の中心に据えたが、『ワーニャ伯父さん』の演出を通じた出会いやみさきとの北海道旅行によって家福がコミットメントへ至る様子が描写される。原典では回想に過ぎなかった家福と高槻との奇妙な友情もこの部分で具現化し、家福は原典には登場しない人々とも出会うが、この変更は彼の内面を描くためであったと濱口は解説する。

映画と文学では、人物の内面への移行のし易さが違います。ただ、家福自身が語るよりも、色々な人への彼の対応を見ることのほうが、彼の内面的な声を聞くよ

31 前半では、そのほかにも家福のデタッチメントを示すような描写がいくつかある。たとえば、亡くなった娘の法要のあと、音は家福にもう1人子供が欲しかったかと尋ねるが、家福は「君が望まないものを、僕だけが選んでも仕方ないよ」「僕も君と一緒にそれ[子供を持たないこと]を選んだんだ」(濱口、大江 2021: 42)と答える。一見、妻の意見を尊重しているようであるが、自分の気持ちを伝えることを拒んでいるともいえる。また、ある朝、音に帰ってきたら話がしたいと言われた家福は、わざと遅く帰宅し、音が亡くなっているのを見つける。そのほか、家福のデタッチメントについてはMori (2023: 15-16)で詳しく述べた。

りも、実は家福の人間性や彼の抱える問題がより観客に伝わるような気がしました。家福自身が、自分自身が何に苦しんでいるか十分にはわかっていない、という物語だからです（濱口、吉野 2021）。

さまざまな人々と出会い話をするにつれて、家福はだんだん自分の気持ちを言葉にし、それによって自分自身を理解するようになり、コミットメントへの道のりが開かれていく。

我々の日常は、ルーティンから成り立っていて基本的には閉じられている。閉じているから安心できるけれど、閉じることで吹きだまることはある。言語化できない、なんだかわからないモヤモヤを、我々は少なからず抱えています。他人も同様に、別のルーティンのうちに閉じた状態にあって、互いにモヤモヤを抱えている。そんなある人とある人が出会ったとき、偶然それが新たな扉を開くことがある。会話が互いのモヤモヤを解消するということがありますよね。「話せてよかった」ということは単純にあります。会話ってというのは言葉の意味だけをやり取りするのは違います。他者と話して初めて引き出される言葉があるわけですけど、その言葉を通じて自分のモヤモヤした感情の正体をつかめることがある。本来なら同じ場所にはいないような二人が会ってしまうということが、この映画では繰り返されます。偶然を通じて、出会うはずじゃなかった人が出会って、初めてこんな自分がいたんだと発見する。それが家福とみさきに起きていることです。劇中での西島さん演じる家福と、岡田将生さん演じる高槻の会話は、より激しいものです〔後略〕（濱口、CREA編集部 2021）。

稽古が進むにつれ家福は高槻と親しくなり、音の思い出を含むさまざまなことを語り合うようになる。さらに、家福は舞台を通じて、運転手のみさき、ドラマトルクのユンスとその妻で女優のユナなどさまざまな人物と出会う。家福が自分のいた場所を離れてさまざまな人と交流し、最終的に何らかの気づきを得るという構造には、村上の中編『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』（2013年）の影響がある。

村上春樹さんの長編は全部読んでいたので、そのとき受け取ったもの、自分の中に蓄積されていたものは反映されていると思います。『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』は村上春樹さんの小説のエッセンスが詰まった作品だと思っていて、今回もすごく意識をしていました。結果、家福がいろんな人に会って最終的にたどり着く場所がある、という“巡礼”にも似た形ができあがったのかなと思います（映画ナタリー編集部 2021）。

『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』も、他の村上作品同様、喪失に苦しむ主人公がそれを取り戻すために旅立つという構造を持つ。この作品では、主人公の多崎が大学時代に理由もわからないまま友人グループから追放されており、36歳になった時にその理由を確かめるために4人の旧友のもとを訪ねる。多崎は自分には「何か根本的な問題」（村上 2013: 70）があったせいで友人たちを失ったのだと考えるが、これは原典の家福が妻の不貞は自分の「致命的な盲点」（村上 2014: 52）のせいではないかと苦しんでいる姿と重なる。濱口は『多崎つくると』の構造を借りることで、原典や「木野」「シェエラザート」では描かれない、喪失を取り戻すためにどこかに出掛けるという行動を家福にとらせる。こうして、妻の死後、彼は1人で広島に向かい、そののち、みさきと上十二滝村を訪ねるのである。

家福は、旅の終わりに自分の内面の真実を発見する。みさきは彼に「家福さんは、音さんのこと。音さんの、そのすべてを、本当のこととして捉えることはむずかしいですか？」「音さんに何の謎もないんじゃないですか。ただ単にそういう人だったと思うことは難しいですか」（濱口、大江：70）と問いかける。これは原典のみさきの「頭で考えても仕方ありません。こちらでやりくりして、呑み込んで、ただやっていくしかないんです」（村上 2014:62）という言葉を想起させる。これに対して、家福は次のように答える。

僕は、正しく傷つくべきだった。本当をやり過ぎしてしまった。僕は、深く、傷ついていた。気も狂わんばかりに。でも、だから、それを見ないフリをし続けた。自分自身に耳を傾けなかった。だから僕は音を失ってしまった。永遠に。今わかった（濱口、大江70-71）。

この言葉は「木野」で主人公が自分の心の傷を見ないようにしてきたことの間違いに気づく場面の反復である。

俺は傷つくべきときに十分に傷つかなかったんだ、と木野は認めた。本物の痛みを感じるべきときに、おれは肝心の感覚を押し殺してしまった。痛切なものを引き受けたくなかったから、真実と正面から向き合うことを回避し、その結果こうして中身のないうつろな心を抱き続けることになった（村上 2014: 256）。

濱口が描く家福は音だけでなく自分自身もありのままに受け止めようとするが、これは「木野」の影響といえる。彼は自分の心の傷を自覚し、それから目をそらしていた間違いを認める。そして、痛みを抱えて生きることを決心し、「生き残った者は死んだ者のことを考え続ける。どんな形であれ。それがずっと続く。僕や君は、そうやって生きてかなくちゃいけない」「生きていかなくちゃ」（濱口、大江 2019: 257）とみ

さきに語りかける。そして、このメッセージはこの場面に続く『ワーニャ伯父さん』の舞台でも繰り返される。

仕方ないの。生きていくほかないの。

ワーニャ伯父さん、生きていきましょう。長い長い日々と、長い夜を生きて生き抜きましょう。運命が与える試練にもじっと耐えて、安らぎがなくても、今も、年を取ってからもほかの人のために働きましょう。そして最期の時が来たらおとなしく死んでゆきましょう。そしてあの世で申し上げるの、あたしたちは苦しみましたって、泣きましたって、つらかったって（濱口、大江 2021: 72）。

これは『ワーニャ伯父さん』の最後を飾るソーニャの台詞である。ワーニャは亡き妹の夫である教授を崇拜し彼のために領地を管理してきたが、今では彼の人柄に幻滅し、彼のために働いてきた日々を無駄だったと感じ絶望している。そんなワーニャに姪のソーニャは苦しくてもそういうものだとして受け止めて耐えて生きていこうと語りかける。家福や彼が後半で出会う人々は、何らかの喪失を経験しその傷と共に生きているという点で共通点を持つ。家福は幼い娘と妻の音を亡くし、高槻も愛人である音を失い、またスキャンダルのために俳優人生を台無しにした。みさきは母親を亡くしている。ユナは流産を経験し、さらにそのせいで踊ることができなくなった。彼らはワーニャやソーニャと同じように痛みを抱えて生きているが、この痛みが彼らをつなげる。この点で作品は『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』と重なる。多崎つくるとは自分の心の傷を含む自分の過去のすべてを受け入れることができた瞬間、人々を結びつけるのは痛みであることを理解する。

魂のいちばん底の部分で多崎つくるとは理解した。人の心と人の心は調和だけで結びついているのではない。それはむしろ傷と傷によって深く結びついているのだ。痛みと痛みによって、脆さと脆さによって繋がっているのだ。悲痛な叫びを含まない静けさはなく、血を地面に流さない赦しはなく、痛切な喪失を通り抜けない受容はない。それが真の調和の根底にあるものなのだ（村上 2013: 307）。

自分の心の傷を認めた家福はその傷を通して人々をつながる。これら一連のシーンを通じて、物語は他人と深くかかわることを避けて来た家福がコミットメントへ至る巡礼の旅であったことが明らかになる。

3. 3. 3. 村上らしさ

前項では濱口が村上らしさを失うことなく原典の「空所」を埋めるために、原典と間テクスト性を持つ「シェエラザード」「木野」『ワーニャ伯父さん』『色彩を持たな

い多崎つくと、彼の巡礼の年』を用いたことを述べた。さらに、濱口が村上文学の世界を再構成するためにこれらの作品をどう用いているかも簡潔に指摘しておきたい。

まず、『ドライブ・マイ・カー』では家福の物語のほかに、音が性交後に語る物語と劇中劇の『ワーニャ伯父さん』が登場する。複数のストーリーが同時進行するのは多くの村上作品に共通する特徴で、『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』（1985年）では「私」を主人公とするハードボイルド・ワンダーランドの物語と「僕」が語る「世界の終わり」の物語が交互に語られ、『海辺のカフカ』（2002年）ではカフカ少年とナカタさんの物語が交差する。濱口は村上のこの特色を意識したと語る。

長編映画にするにあたって、村上春樹さんが長編小説でやられているようなことは意識をしました。村上さんのインタビューを読むのはとても興味深くて、大いに参考にした面もあります。複数の世界が同時に走っているような感じというか。一番わかりやすいのは本作の中にも登場した演劇『ワーニャ伯父さん』です。『ドライブ・マイ・カー』の世界と『ワーニャ伯父さん』の世界、そしてもう一つ、家福の妻の音が紡ぐ物語が同時進行しています（濱口、平井 2021、傍線は筆者）。

また、村上の作品では現実と異界の境界があいまいで、多くの主人公は失われたものを取り戻すために異界へ行く。『ねじまき鳥クロニクル』で岡田トオルは井戸を抜けて別世界へ行き、『1Q84』（2009-2010年）では青豆は高速道路の非常階段を通して「1Q84年」というパラレルワールドにたどり着く。カズオ・イシグロは、村上のことをガルシア＝マルケス、カフカ、ベケットと並んでリアリズムの外側で理解できるように書ける稀有な存在であると賞賛する（イシグロ、大野 2006: 141）が、濱口はこの側面も自作に反映させようとして努める。

村上さんの小説はファンタジー的な要素がふんだんにあるのに、リアリズムという印象を受けるのが不思議。「マジックリアリズム」的と評する人もいるようですけれど、ありえないことが繰り返されるのに、「あ、あるのかも」と納得してしまう。それは僕自身も目指すところではあります（濱口、CREA編集部 2021）。

そのために濱口は「シェエラザート」の要素を取り入れた。

究極的には自分の映画を異界のようなところへ持っていきたい。しかし自分には異界の構築能力がそんなにないので、現実からスタートしてどこまでいけるかということのを毎回やる。原作は今まで以上にそれができそうなテキストだった。他

の短編に書かれた異界への鍵も必要だった（濱口、野崎 2021: 96）。

すでに述べたように「シェエラザート」では性交の後に物語を語る女性が登場するが、タイトルが示す通り『千夜一夜物語』にインスピレーションを受けおり、『千夜一夜物語』との間テキスト性が幻想的な雰囲気**を**強めている。『ドライブ・マイ・カー』は、この物語の設定を受け継いだ音が薄暗い部屋で物語を語る場面から始まるが、その姿は巫女を思わせ、異界を感じさせる。

さらに、映画の後半の中心となる『ワーニャ伯父さん』の舞台は多言語劇として上演され、日本語だけでなく北京語、韓国手話などの台詞が行き交う。映画の観客はそれを字幕で読むことになるが、これにより従来から翻訳調であると評されている村上の文体が一部再現されることにもなっている。以上のように、間テキスト性はテキストの空白を埋めるためだけでなく、村上の作風と文体を再現するためにも用いられているのである。

おわりに

冒頭で指摘したように、『バーニング』と『ドライブ・マイ・カー』は、どちらも村上文学の世界観に「忠実」という評価を受けている。このような評価は、作品を独立した作品と受け止めるのではなく、原典を知っている受容者がアダプテーションをアダプテーションとして受容していることが前提となる。村上の場合、ハルキストと呼ばれる村上文学を知り尽くした熱心な読者がいるが、彼らは村上文学の謎ときに興じ、その解釈について語り合う。フィッシュは、素養のある読者が解釈戦略を共有して読みを行う解釈共同体という概念を提示したが（フィッシュ 1992）、彼らも村上文学の物語世界を共有して解釈共同体を形成していると言える。そして、彼らは村上のアダプテーションをアダプテーションとして楽しむ観客にもなる。

ここまで見てきたように、どちらの作品も原典の持つ「空所」と間テキスト性を結びつけ、原典や村上文学全体の世界を再現しており、その意味では類似の方法をとっているといえる。一方で、イが「空所」の謎を深化していったのに対し、濱口は「空所」を埋めていく戦略をとったため、出来上がった作品はかなり異なった印象を与える。佐々木敦はこれらの作品について、村上の短編に依拠しつつ原典に書かれていないことも「能動的に読み出し」「確信犯的に自身の世界に仕立て直した」という共通点を認めたくえて、イの「力業」に対して濱口は「より繊細かつ巧妙」だと評する（2021: 117）。それでは、「空所」に関しては正反対の戦略をとった2つの作品が同じように「忠実」という評価を受ける理由は何だろうか。

これは、村上が人々と共通の物語を心の深いところに持つことで「^マ総体としての読者」と「小説的に」つながりたいと考えて創作をしていること（村上 2015: 254-260）

に関係していると思われる。彼は自分の読者の読みに信頼を寄せており、個別の読者という単位で見ると時には誤解があったり考え過ぎたりし、また共感もあれば反駁もあるが、総体としては作品を正しく受け止めていると感じている（村上 2015: 261）。さらに、村上には自分の読者が作品を通してつながりを形成していると考え、彼らは「読み終えて『ああ面白かった』と本をそのままどこかにおいて忘れてしまうのではなく、『これはどうして面白かったんだろう？』とあらためて考えてくれる」「かなりクォリティーの高い読者」（村上 2015: 64）であり、作品を何度も読み返し、気の合う友だちに作品を勧め、意見や感想を交換し合って、「いろんな方法で立体的に物語を理解し、あるいは共感のありようを確かめようと」するような「著者にとっては理想的な読者」だという（村上 2015: 64）。このようにして村上の読者たちは村上作品を通じてつながり、他者の異なった解釈を受け入れる。たとえば加藤典洋は文芸評論家として1980年代から村上春樹に関心を寄せており、村上の解釈共同体の筆頭メンバーと言ってよいだろう。彼は作者が出て行って作品の「真意」を説明することは「作者による作品殺し」とであるとみなし、誤読をされても口をつぐんでいる村上の態度を評価する（2004: 164）。アダプテーションには制作者の解釈の過程も含まれるが、この共同体はアダプテーションの制作者のことも作品に精通したメンバーだとみなし、それぞれの解釈に基づいたさまざまな再創作を受け入れる。

さらに、この共同体は新たな作品を生み出す素地にもなっている。村上の作品が多くのアダプテーションを生み出していることは本稿のはじめで触れたが、それだけでなく、村上のフォロワーといえるような作家も登場している。四方田犬彦は村上の愛読者がパスティーシュのような作品を生み出すことを「ファンカルチャー」と呼び、その一例として韓国の尹大寧^{ユンデニョン}『アユ釣り通信』（1994年）を挙げ、藤井省三は『上海ベイビー』（1999年）を書いた中国の衛慧^{ウェイホイ}やアニー・ベイビー、そして映画『恋する惑星』（1994年、イギリス領香港）の王家衛^{ウォンカーウアイ}など、東アジアには村上チルドレンと呼ぶべき作家が登場していると述べる（柴田ほか 2009: 8-9）。このようにして、村上の解釈共同体は世界中に拡大しながら、作品を読み解くだけでなく新しいテキストをも生み出すという新しい受容の形を示しているのである。

この種の共同体の存在は村上文学には限ったことではないだろうが、これからの世界のありように影響を与える可能性も秘めている。アピピアは、一緒に物語や芸術について議論し評価するうちに、さまざまな事象に対して共通の反応を示すことができるようになり、意見が一致しない場合も「自分たちは同一の事柄に対して異なった反応を示しているようだ」ということが理解されやすくなるはずだと主張するが（2022: 45）、人々は解釈共同体を形成して読みについて語り合うことで、文化や国境を越えて互いに分かり合うことができるかもしれない。

映像資料

イ・チャンドン『バーニング 劇場版』株式会社ツイン、2019年。
濱口竜介『ドライブ・マイ・カー インターナショナル版』TCエンタテインメント、
2022年。

参考文献

Fujiki, Kosuke, "Adapting Ambiguity, Placing (In) visibility: Geopolitical and Sexual Tension in Lee Chang-dong's *Burning*" 『映画研究』14号、2019年、pp. 72-98。

Lee Chang-dong and Vélez, Diva, "Interview: Lee Chang-dong at MoMA, Part 1 of 2 - BURNING Questions", *Screen Anarchy*, Feb. 14, 2019, <https://screenanarchy.com/2019/02/interview-lee-chang-dong-at-moma-part-1-of-2---burning-questions.html> (最終閲覧2023年6月)。

Mori, Naoka, "*Drive My Car* de Ryūsuke Hamaguchi: una adaptación al cine de Haruki Murakami", *Cuadernos CANELA*, 34, 2023, pp. 8-26.

Rapold, Nicolas, "Haruki Murakami and the Challenge of Adapting His Tales for Film", *The New York Times*, Nov. 25, 2021.

アッピア、クワメ・アンソニー『コスモポリタニズムー「違いを超えた交流と対話」の倫理』三谷尚澄訳、みすず書房、2022年。

イ・チャンドン、相田冬二「インタビュー」『作家主義 韓国映画』A PEOPLE、2022年、pp. 8-14。

イ・チャンドン、川崎佳哉「イ・チャンドン（映画監督）インタビュー 見えるものと見えないものについて観客に問いかける」川崎佳哉編著『村上春樹 映画の旅』フィルムアート社、2022年、pp. 137-143。

イ・チャンドン、久保田和馬「巨匠イ・チャンドン監督が明かす、村上春樹原作『バーニング 劇場版』を読み解くヒントとは？」*MOVIE WALKER PRESS*、2019年、<https://moviewalker.jp/news/article/177841/> (最終閲覧2023年6月)。

イ・チャンドン、西森路代「『何と戦えばいいのか分からない』韓国の巨匠イ・チャンドン監督が『バーニング 劇場版』で描いた人間の怒り」*HUFFPOST*、2019年2月4日、https://www.huffingtonpost.jp/entry/burning-film_jp_5c5e4589e4b0da911fafcf5c (最終閲覧2023年6月)。

イーター、ウォルフガング『行為としての読書』轡田収訳、岩波書店、1998年。

石井百合子「『ドライブ・マイ・カー』カンヌ受賞の脚本はこうして生まれた 濱口竜介監督、村上春樹作品の映画化で自ら課したルール」『シネマトゥデイ』、2021

- 年8月19日、<https://www.cinematoday.jp/news/N0125456> (最終閲覧2023年6月)。
 イングロ、カズオ、大野和基「インタビュー カズオ・イングロ『わたしを離さないで』そして村上春樹のこと」『文學界』2006年8月号、pp. 130-146。
 石原千秋『謎解き村上春樹』講談社、2007年。
 映画.com「映画ニュース イ・チャンドン、村上春樹原作の『バーニング 劇場版』は愛弟子の提案&脚本で実現したと明かす」『映画.com』2019年2月1日、
<https://eiga.com/news/20190201/13/> (最終閲覧2023年6月)。
 映画ナタリー編集部「濱口竜介が村上春樹に感謝『厚みのある物語を与えていただいた』」『映画ナタリー』2021年9月13日、<https://natalie.mu/eiga/news/444917> (最終閲覧2023年6月)。
 大塚英志『物語論で読む村上春樹と宮崎駿—構造しかない日本』KADOKAWA、2009年。
 岡野進「死のメディア/メディアの死—村上春樹のために」『言語文化論究』第11号、2000年、pp.39-47。
 小川真司、永井美帆「村上春樹原作映画の陰にこの人あり！ プロデューサー・小川真司さんに聞く韓国映画『バーニング 劇場版』」『好書好日』2019年1月31日、
<https://book.asahi.com/article/12104032> (最終閲覧2023年6月)。
 加藤典洋『村上春樹の短編を英語で読む1979～2011上』筑摩書房、2019年。
 ———、『村上春樹は難しい』岩波書店、2015年。
 ———、『テキストから遠く離れて』講談社、2004年。
 河合敏雄「女のいない男たちのインターフェイスしない関係—村上春樹新作論」『新潮』2014年7月、pp. 234-237。
 河合隼雄、村上春樹『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』新潮社、1999年。
 川崎佳哉編著『村上春樹 映画の旅』フィルムアート社、2022年。
 川村湊、鈴木和成、藤井省三、柘植光彦「座談会 村上春樹の魅力 研究者の視点から」柘植光彦編『村上春樹 テーマ・装置・キャラクター』(国文学解釈と鑑賞別冊) 至文堂、2008年。
 キム・シギョン「仏カンヌのイ・チャンドン監督『バーニング』公式上映」*MK NEWS*、2018年5月18日(2018年5月21日修正)、<http://japan.mk.co.kr/view.php?category=30600006&year=2018&idx=8060> (最終閲覧2023年6月)。
 クリステヴァ、ジュリア『記号の解体学 セメイオチケ1』原田邦夫訳、せりか書房、1983年。
 小島基洋「村上春樹「納屋を焼く」論—フォークナーの消失、ギャッツビーの幻惑」『文化と言語 = Culture and language : 札幌大学外国語学部紀要』第69号、2008年、pp. 49-67。
 齋藤環「性愛の内と外」『文學界』2014年6月、pp. 236-238。

- 齋藤美奈子「村上春樹 ゲーム批評にあけくれて」『文壇アイドル論』文藝春秋、2006年、pp. 13-45。
- 佐々木敦「言語の習得と運転の習熟—『ドライブ・マイ・カー』論」『文學界』2021年9月号、pp. 116-122。
- 佐藤結「映画と文学の交差点—村上春樹ライブラリー」『作家主義 韓国映画』A PEOPLE、2022年pp. 16-28。
- 柴田元幸、沼野充義、藤井省三、四方田犬彦「なぜ世界は村上春樹を読むのか」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、2009年、pp. 3-13。
- 鈴木和成『村上春樹と猫の話』彩流社、2004年。
- 高橋龍夫「村上春樹「納屋を焼く」論—80年代繁栄に潜む光と影」『専修国文』第102号、2018年、pp. 1-18。
- 田中実「消えていく<現実>—『納屋を焼く』その後『パン屋再襲撃』」『国文学論考』第26号、1990年、pp. 20-27。
- チェーホフ『ワーニャ伯父さん／3人姉妹』浦雅春訳、光文社、2009年。
- 西森路代「『何と戦えばいいのか分からない』韓国の巨匠イ・チャンドン監督が『バーニング 劇場版』で描いた人間の怒り」HUFFPOST、2019年2月4日、https://www.huffingtonpost.jp/entry/burning-film_jp_5c5e4589e4b0da911fafcf5c（最終閲覧2023年6月）。
- 都甲幸治「妻の裏切り」『文學界』2014年6月、pp. 239-242。
- 柘植光彦編『村上春樹 テーマ・装置・キャラクター』（国文学解釈と鑑賞別冊）至文堂、2008年。
- 濱口竜介、石井百合子「『ドライブ・マイ・カー』カンヌ受賞の脚本はこうして生まれた 濱口竜介監督、村上春樹作品の映画化で自ら課したルール」『シネマトゥディ』2021年8月19日 <https://www.cinematoday.jp/news/N0125456>（最終閲覧2023年6月）。
- 濱口竜介、Masakatsu Isobe「インタビュー 濱口竜介監督「役者さんの演技に尽きる」キャスト&スタッフが強固な絆で作上げた『ドライブ・マイ・カー』」『シネマカフェ』2021年8月27日、<https://www.cinemacafe.net/article/2021/08/27/74467.html>（最終閲覧2023年6月）。
- 濱口竜介、大江崇允「ドライブ・マイ・カー」『シナリオ＝Scenario』2021年11月号、pp. 36-71。
- 濱口竜介、CREA編集部「村上春樹の芯を食うために努力したこと『ドライブ・マイ・カー』濱口竜介監督」CREA、2021年8月14日、<https://crea.bunshun.jp/articles/-/31993>（最終閲覧2023年6月）。
- 濱口竜介、Atsuko Tatsuta「単独インタビュー『ドライブ・マイ・カー』で濱口竜介

- 監督が拡張させた音と演技の可能性」*fan's voice*、2021年8月27日、
<https://fansvoice.jp/2021/08/27/dmc-interview-hamaguchi/>（最終閲覧2023年6月）。
- 濱口隆介、野崎敏「映画『ドライブ・マイ・カー』をめぐって—対談、濱口竜介・野崎敏、異界へと誘う、声と沈黙」『文學界』2021年9月号、pp. 96-109。
- 濱口竜介、Kunichi Nomura「『ドライブ・マイ・カー』映画監督・濱口竜介にインタビュー。村上春樹の小説を映画化する時に最も困難なこと「シェエラザード」と「木野」の要素はなぜ付け加わったのか？」*BRUTUS*、2022年2月25日、
https://brutus.jp/hamaguchiryusuke_interview/?heading=1（最終閲覧2023年6月）。
- 濱口竜介、平井伊都子「濱口竜介監督が明かす『ドライブ・マイ・カー』創作の裏側、『村上春樹の長編小説の手法を参考に』」*MOVIE WALKER PRESS*、2021年8月24日、
<https://moviewalker.jp/news/article/1047487/>（最終閲覧2023年6月）。
- 濱口竜介、三宅唱、三浦哲哉「鼎談 濱口竜介（監督・脚本）×三宅唱×三浦哲哉」『キネマ旬報』8月上旬号、2021年、pp. 17-21。
- 濱口竜介、吉野大地「『ドライブ・マイ・カー』濱口竜介監督インタビュー」『神戸映画資料館』2021年8月、
<https://kobe-eiga.net/webspecial/cinemakinema/2021/08/1252/>（最終閲覧2023年6月）。
- 萩野亮「村上春樹原作の映画『バーニング 劇場版』が描く“謎”とはなにか」*GQ*、2019年2月28日、
<https://www.gqjapan.jp/culture/movie/20190228/burning-movie>（最終閲覧2023年6月）。
- ハッチオン、リンダ『アダプテーションの理論』片渕悦久、鴨川 啓信、武田 雅史訳、晃洋書房、2012年。
- フィッシュ、スタンリー『このクラスにテキストはありますか—解釈共同体の権威3』小林昌夫訳、みすず書房、1992年。
- フォークナー『フォークナー短編集』[72刷改版] 新潮社、2014年。
- 福島亮大「《妻》はどこにいるのか—村上春樹／濱口竜介『ドライブ・マイ・カー』評」『リアルサウンド ブック』2022年4月3日、
<https://realsound.jp/book/2022/04/post-999109.html>（最終閲覧2023年6月）。
- 藤井省三、コリーヌ・アトラン、金春美、ドミトリー・コヴァレーニン、頼明珠、ジェイ・ルービン「II パネル・ディスカッション 翻訳者が語る、村上春樹の魅力とそれぞれの読まれ方」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、2009年、pp. 85-116。
- 藤城孝輔「共同製作における腹話術—『特集ドラマ バーニング』の再文脈化」『日本映画学会第15 回大会プロシーディングス』2019年12月7日、於 京都大学、pp. 20-29。
- 、「*Dansa med dvärgar*（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」『村上春樹とアダプテーション研究』第1巻、202

- 3年、pp. 63-66。
- 野谷文昭「『世界の終わり』とハードボイルド・ワンダーランド』論—「僕」と「私」のデジャヴュ」『国文学』1995年3月号、pp. 50-56。
- Mitani, Toru 「イ・チャンドンが再構築した、村上春樹『バーニング』」VOGUE JAPAN、2019年3月15日、https://www.vogue.co.jp/fashion/editors_picks/2019-03-15/toru-mitani (最終閲覧2023年6月)。
- 村上春樹「自己とは何か (あるいはおいしい牡蠣 (カキ) フライの食べ方) 『村上春樹雑文集』新潮社、2017年、pp. 20-39。
- 、『職業としての小説家』スイッチ・パブリッシング、2015年。
- 、『女のいない男たち』文藝春秋、2014年。
- 、『ねじまき鳥クロニクル』第1部、新潮社、1997年。
- 、『『自作を語る』—短編小説への試み』村上春樹『村上春樹全作品 1979～1989 - 3 短篇集1』講談社、1990年a。
- 、『村上春樹全作品 1979～1989 - 3 短篇集1』講談社、1990年b。
- 、『蛍・納屋を焼く・その他短編』新潮社、1987年。
- 村上春樹、Kunichi Nomura 「村上春樹2021年の観る。」BRUTUS特別編集『村上春樹合本「読む。聴く。観る。集める。食べる。飲む。そして、思う。」』マガジンハウス、2022年、pp. 118-119。
- 森直香「スペインにおける日本文学の受容概観」『スペイン学』第22号、2020年、pp. 84-96。
- 、「スペインにおける村上春樹の受容に関する予備的考察—『ノルウェイの森』を中心に—」『国際関係・比較文化研究』第11巻第1号、2012年、p. 109-127。
- 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』第79巻、2019年、pp. 51-71。
- 、「二つの『納屋を焼く』—同時存在の世界から『物語』へ」『広島大学大学院文学研究科論集』第69巻、2009年、pp. 59-71。
- 、「《不在》リスト—村上テキストにおける《行方不明》《不在》《欠落》」柘植光彦編『村上春樹 テーマ・装置・キャラクター』(国文学解釈と鑑賞別冊) 至文堂、2008年、pp. 245-251。
- ユン、ヘウォン「韓国における村上春樹の役割と意義—代表作『ノルウェイの森』の受容様相」『専修国文』第89号、2011年、pp. 119-138。
- 芳川泰久、西脇雅彦『村上春樹 読める比喩事典』ミネルヴァ書房、2013年。
- 四方田犬彦「IV 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』文芸春秋、2009年、pp. 161-177。
- 「村上春樹原作×イ・チャンドン監督『特集ドラマ バーニング』がNHKで放送」CINRA、2018年11月28日、<https://www.cinra.net/news/20181129-burning> (最終閲覧

テキストの「空所」と村上春樹のアダプテーション

2023年6月)。

『『ドライブ・マイ・カー』カンヌ受賞の脚本はこうして生まれた 濱口竜介監督、村上春樹作品の映画化で自ら課したルール』『シネマトゥディ』2021年8月19日、<https://www.cinematoday.jp/news/N0125456> (最終閲覧2023年6月)。

参考ウェブサイト

HMV & BOOKS, <https://www.hmv.co.jp/>

IMDb, https://www.imdb.com/?ref_=nv_home

MOVIE WALKER PRESS, <https://moviewalker.jp/>