



「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』

著者	高 美?
雑誌名	言語文化
巻	36
ページ	34-48
発行年	2019-03-31
URL	http://hdl.handle.net/10723/00003658

「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』

高 美 賀

はじめに

文体は映像であらわすことができるだろうか。本稿は、物語だけでなく原作の文体をも取り込んだ「映画的翻訳」として、村上春樹原作の短編小説をもとに市川準が映画化した『トニー滝谷』（二〇〇四）に注目し、映画テクストにあらわれる文学と映画表現の響き合いともいえる関係性を考察する試みである。

まず「映画的翻訳」とは何か、確認しておこう。文学作品の映画化をめぐるアンドレ・バザンは、原作を「発想源」としたり、脚色するだけではなく¹、スクリーン上へ「翻訳」しよう²と試みるアダプテーション映画もあると論じた。バザンによれば、こうした映画的翻訳作品において、監督は文学と映画における美学的構造の違いから生じる困難に直面しつつも、文学作

品に固有の表現や言語的特質の「等価物」を映像で創り出すべく探求する³。文学作品をスクリーン上に「翻訳」ということは、ドラマ的筋立てを映像化するだけでなく、原作の文体とその効果を何らかの形でスクリーンに移植することが求められるということだ。つまり、バザンにならえば、「映画的翻訳」とは、文学表現の映像化に踏み込んだアダプテーションととらえることができるだろう。

翻訳には原作の脱文脈化と再文脈化を伴う解釈がつきものだが、解釈の対象はテーマ（物語）だけでなくスタイルをも含む⁴。しかし、文体を解釈し翻訳するということは、翻訳者自身が持つスタイルを完全に消し去ることで、逆に原作の文体を翻訳者のスタイルに置き換えてしまうことでもない。『トニー滝谷』の原作者であり、自作執筆の傍ら多くの翻訳も行っ

ている村上春樹によれば、翻訳者は「固有の文体」を持つている必要があるが、原作の文体は「逆向きに翻訳者の文体をも規定」するという⁴。原作者と翻訳者の間にはスタイルや創造性の相互作用があるということだ。バザンもまた、映画が原作の文体に忠実であることは、「映画の」なるものの放棄、つまり映画の「映画外の美学的法則へのネガティブな服従」⁵を意味するわけではないと論じている。文体の映画への翻訳は、映画監督に、「いっそうの創意と想像力を要求する」ことよって、「映画の力を刷新」⁷し、映画の創造の可能性を高めるといふのだ。また、異記号体系間の移項という点で、アダプテーションを「翻訳」と見なすことができると思えたロバート・スタムも、文字メディアである文学作品が、多重記号的なメディアである映画に翻訳される際に生じる「対話的プロセス (dialogical process)」に目を向けることがアダプテーション研究に有益だと考える⁸。

こうしてみると、村上、バザン、スタムの三者がともに、翻訳・映画化のプロセスにおける原作とのスタイル面での対話や相互作用を重視していることがわかる。本稿が目指すところもまた、村上の原作と市川準による映画化作品にいかなるスタイル面での対話があったのかを明らかにすることである。

市川準と村上春樹

村上春樹の短篇小説「トニー滝谷」は一九九〇年に出版された。主人公トニー滝谷は、第二次世界大戦後のアメリカ占領下の日本で、「れっきとした日本人」⁹の両親のもとに生まれたが、父親の友人であるアメリカ人少佐によって「トニー」と命名された。母親はトニーを産んですぐに死に、ミュージシャンであった父親省三郎は留守がちで、友達も少なかったトニーは、幼少から孤独に慣れ親しんで成長する。産業イラストレーターとして成功をおさめたトニーは、洋服が大好きな若い女性と出会い結婚するが、幸せな生活は交通事故による妻の突然の死によって終わりを告げることになる。トニーは、アシスタントを雇ってその女性に妻の服を着せることを思いつくが、結局は思い直し、亡き妻の衣類を古着屋に売ってしまう。二年後に省三郎も死に、その一年後、トニーは遺品のレコード処分する。物語は、「レコードの山がすっかり消えてしまうと、トニー滝谷は今度こそ本当にひとりぼっちになった」¹⁰という一文で終わる。

この短編小説の出版から一四年がたった二〇〇四年、村上の「トニー滝谷」は市川準によって映画化された。二〇〇八年に急死するまで、生涯二〇本の映画を監督した市川は、ロングショットやローアングル、長回しを好んで使用し、日常を非ドラマチックに描写することや、感傷やメロドラマ性を回避するなどの特徴で知られている。マーク・シリリングは、市川のスタ

イルの特徴を、「平易、簡素、極めて控えめ」¹¹と評し、ドナルド・リチーも、「簡潔な構造と静かな威厳」¹²を市川映画に見出している。映像美に耽溺することを避けつつも、その静謐なスタイルによって登場人物の内面を探索していくスタイルは、綿密な計算と洗練された方法によって達成され、映画において「禁欲的な世界を形作る根拠」¹³であるとともに、市川の「映画の文体」といえるだろう。

このような市川の映画スタイルには村上春樹の文体と共通点があるといえるかもしれない。村上のスタイルは、「平明で詩的な文体」¹⁴、「基本的に飾り気のない静かな言葉」¹⁵と評されるように、シンプルでありながらも、注意深く選ばれた言葉とその独創的な使い方によって独自の味を作り上げている。自身の文体について、「シンプルな言葉を重ねることによって、シンプルな文章を作り、シンプルな文章を重ねることによって、結果的にシンプルではない、現実を描くのだ」¹⁶と村上が語っているように、読者はその簡潔な文体によって、時には極めて混沌とした物語世界や登場人物の内面深くに引き込まれていく。登場人物の内面や心の内を詳しく説明しようとはしない、という点でも市川と村上は似ているかもしれない。「喜怒哀楽をいちいち描く必要はない(中略)ただしそれは伝わってこなくてはならない」¹⁷というのは村上の言葉だが、村上の読者も市川の観客も、直接的な描写がないにもかかわらず、簡潔で飾り気のないスタイルが紡ぐ文章や映像によって、登場人物の内面を

感じることができるとだ。

さらに、市川は一九四八年、村上は一九四九年生まれであり、両者ともに戦後の団塊世代であるという共通点もある。しかし、両者の「日本的なもの」への距離感には大きな違いがある。しばしば作品における「日本的なもの」の不在が指摘されるように¹⁸、村上や彼が描く物語の登場人物たちは、文化であれ社会であれ「土着的」なものと自らを切り離し距離をとろうとする。一方、市川の映画にはそうした意識的な距離感はなく、むしろ「現代からは忘れられた古き良き(過去)の情景」¹⁹、とりわけ下町の風景に並々ならぬ愛着を感じさせるところがあるのだ。

しかし、「トニー滝谷」の映画化にあたって、市川はそれまでの自分の映画スタイルでは、原作の「透明感や、温度の低さを表現できない」²⁰と考えた。村上が作り上げた「硬質でありながらも、現実の地上から何センチか浮いているような小説世界」は、映画的表现における新たな試みを市川に「要請」したという²¹。このような言葉からは、村上の小説の映画化には、物語世界を単にスクリーンに映し出すだけでなく、原作の文体を映画に取り込み、文章の持つ質感や色調のようなものを映像と音声によって再現することが必要であると、市川が考えていたことが窺える。たしかに、ほとんどのシーンを高台の空き地に建てた「小劇場のようなシンプルな舞台」²²セットで撮影したという映画『トニー滝谷』は、市川の他の作品にしばしばあ

らわれる「具体的」な「固有」の銜並みを見せることはない。まるで「どこでもないかのような」場所の匿名性は、フィルムでの脱色処理によって作られた色調の浅さとともに、現実的な「生活臭」を感じさせることのない原作の透明感をスクリーン上に作り出すことに貢献しているといえるだろう。しかし、市川の『トニー滝谷』は、セットや映像の色合いで原作テクストの質感を再現するにとどまらず、さまざまな村上特有の文学的技巧の映画的「等価物」を作り出すべく探求しているようにみえる。村上の文体や語りの技巧をスクリーン上に「翻訳」するという課題に市川の創造力はどのように応えたのだろうか。「時代との距離感」、「語りのスタイル」、「比喩表現」に注目して考察していこう。

「時代」との距離感

市川は、原作の「年代記的な語り口」²³に魅力を感じたという。たしかに、三二ページしかない原作には、一九三〇年代の日中戦争から、四〇年代の真珠湾攻撃、戦後のアメリカによる占領、六〇年代の学生運動、八〇年代の消費社会にいたる「昭和時代」（一九二六～一九八九）が、物語にうつつすらと通底する影のように存在しているともいえる。しかし、多くの村上作品同様、「トニー滝谷」の語り手や登場人物は、時代のさまざまな出来事に対して距離を置き、濃密にかかわることはない。そ

うした「時代」との距離感がもつとも顕著であるのが、「大陸における日本人の国外生活の退廃および戦中戦後の混乱」をたった数ページで鮮やかに描き出した²⁴とジェイ・ルービンが指摘する序盤部分である。

そのようなわけで、日中戦争から真珠湾攻撃、そして原爆投下へと到る戦乱激動の時代を、彼は上海のナイトクラブで気楽にトロンボーンを吹いて過ごした。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。要するに、滝谷省三郎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ほど持ち合わせない人間だったのだ²⁵。

ここでは五ページにわたって、トニーの父親である省三郎が、戦前、戦中、終戦直後という動乱に満ちた時代をいかに生きたかが描かれているものの、村上は、省三郎の無関心を反映するかのように、戦中の動乱を淡々とした出来事の羅列で描写している。惨状の様子や人々の苦しみは書かれない一方で、省三郎の退廃的な生活は、彼が「手当たり次第交わった女」²⁶のタイプまで生き生きと詳細に描かれる。



市川の映画でも、戦争に関する抑制された語りは踏襲されている。ボイスオーバールのナレーションによって省三郎が上海へ渡ったことが語られると、一九三〇年代の上海の町並みやジャズバンドの古い白黒写真が、グラモフォンや古びたスーツケース、宝石の首飾りやレコードなどのクローズアップのカラー映像と交互にスクリーンに映しだされる。白黒のスチル写真にも、カラーの映像にも戦争の描写どころか気配さえない。カラー映像で断片的に映し出される贅沢品は、とりたてて上海を思い起こさせるものではないものの、ジャズのBGMを伴ってナイトクラブや上海の町並みとともに映し出されることで、省三郎をとりまく艶やかな世界とデカダンな暮らしぶりの徴しとなっている。しかし、「省三郎は戦乱の時代を上海のナイトクラブで気ままにトロンボーンを吹いて過ごした」というボイスオーバールの語りが入ると、ジャズ音楽のサウンドトラックに銃声や大砲の音が控えめながらも加わる。戦争に関わる視覚的な映像、例えば、兵隊や日本の軍旗を掲げた戦場を映した白黒写真が初め

てスクリーンにあらわれるのは、ナレーションによって省三郎が終戦後中国軍によって投獄されたことが語られた後である。このような映像や音のモニタージュによって、原作にほめられた省三郎と戦争との係わり―自分とは無関係で遠くに聞かえるノイズにすぎなかったものが中国軍の処刑を待つなかで初めて確かな現実となったことがあらわされているのだ。

戦争とその後混乱に対する距離感は、原作、映画ともに、省三郎が処刑を逃れて東京に戻ったあとの描写においても際立っている。原作では、戦争によってもたらされた荒廃は、「帰ってみると、東京の実家は前年三月の東京大空襲で焼け落ちて、両親はそのときに亡くなっていた」²⁷という一文のみで表現されている。語り手は続けて、省三郎はとりたてて悲しむこともなく、その先どうやって生き残り続けるかを考えていたと説明するが、具体的な状況描写は皆無であり、切羽つまった感情が描かれるわけでもない。



市川の映画では、復員兵であふれる機関車や、占領軍兵士を

取り囲む子供たちを映した古い写真のモニターージュによって、省三郎が帰還した終戦直後の日本の社会状況・文脈を視覚的に提示する。しかし、挿入されたイメージはすべてセピア色の静止画であり終戦後の混乱を生々しく見せることはない。さらに、省三郎が映されるときにはいつもクローズアップで、スチルで提示される文脈から切り離されていることが、省三郎と時代の距離感を原作同様に際立たせているといえるだろう。

語りの技巧

村上の「トニー滝谷」は、物語内には実体を持たない語り手によって三人称で語られているように見えるが、実はそれほど単純ではない。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からだ。例えば、主語と鍵括弧の不在によって、語り手による伝達なのか登場人物自身の言葉なのかが曖昧になっているところや、登場人物の思考内容を報告のような形で描写しつつ、口語的な表現を使用し、「と考えた」、「と感じた」といった伝達節を省略する自由間接話法も用いられている。

しかしなんとかそこから脱け出してみると彼女は約束した。こんなことを続けていたら今に家が服でいっぱいにな

ってしまふもの。一週間ばかり彼女は新しい洋服を目にしないように、家の中にももつてじつとしていた。でもそうしていると、なんだか自分が空っぽになってしまったような気がした。空気の少ない惑星の上を歩いているみたいだった。毎日衣装室に入り、自分の服をひとつひとつ手に取って眺めて過ごした。生地を撫で回し、匂いを嗅ぎ、袖を通して鏡の前に立つてみた。どれだけ見ても飽きなかった。そして見ればみるほど新しい服が欲しくなった。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。²⁸

服を買いすぎること指摘されたトニーの妻の意識の流れを描写するこの一節では、最初と三番目の文以外に主語はない。二番目の文は、主語と鍵括弧はないものの、「と彼女は思った」などの伝達節が不在であることと、「いっばいになってしまふもの」という女性的な口語表現によって、トニーの妻の内的独白と考えることができるだろう。しかし、四番目の文以降は、語りが妻と語り手のどちらに属するのが曖昧である。また、「ただただ単純に我慢ができなかった」という最後の文は、異なる字体で書かれ、客観的な描写から溢れ出てしまうような妻の洋服に対する理性を超えた感情や執着心に読者を引き込んでいく。語り手による客観的な語りと登場人物の主観的な言葉の境界が絶えず曖昧になるのは、村上が「トニー滝谷」で用いた

特徴的な語り的手法といえるが、では、このような複雑な語り
の技巧はどのように映画であらわされているのだろうか。

市川の『トニー滝谷』は、原作の三人称の語りを、ボイスオ
ーバーによるナレーションによって再現している。映画におい
て、画面に現れずに語りを行うボイスオーバーナレーションと
いう表現手法は、回想シーンにおける導入や、物語が始まる前
に起こった出来事を説明するバックストーリーの紹介などにし
ばしば部分的に使われる。声は登場人物のひとりのものである
ことが多く、物語はその声の持ち主の主観的な記憶や思考を軸
にして展開していくというのが一般的である。ところが、『ト
ニー滝谷』のボイスオーバーの語り手は、原作同様、登場人物
のひとりではなく物語内に物理的な身体を持っていない。また、
ボイスオーバーのナレーションの使用は部分的ではなく、全篇
にわたって使われている。省略、短縮、また登場人物によって
発話されたりするところもあるが、映画のボイスオーバーは、
村上の原作を朗読するかのごとく、語りを提供しているのだ。
文学作品の語り手のイメージは、語彙や言葉づかい、登場人物
や出来事との距離感などによって作られるが、映画におけるボ
イスオーバーの語り手は、これらに加えて物理的な「声」を持
ち、その声の質やトーン、話すテンポは、語り手のイメージを
大きく左右する。客観的で淡々としながらも冷たさを感じさせ
ない原作の語り手のイメージは、映画では、柔らかく、ゆっく
りと話す落ち着いた声によって再現されている。また、ボイス

オーバーの語り手は、登場人物の言葉や気持ちを読み上げると
きにも、声のトーンを変えたり感情的になったりせず、原作に
ある語り手と登場人物の距離感を保っている。しかし、映画に
おける「語り」は、ボイスオーバーナレーションによってのみ
なされるわけではない。通常、映画の「語り」は、ボイスオー
バーや登場人物の台詞などの「言葉」と、物語世界を見せる映
像という二つの異なる形式が複雑に交錯しあうことによつてな
りたっている。映像で何を見せるか、またどのように見せるか
によって、「語られる事柄」や距離感・印象などを操作するこ
とができるのだ。例えば、映画『トニー滝谷』は、登場人物の
視点ショットを極力避け、客観ショットで物語世界を映すこと
によって、原作の三人称の語りや語り手が対象にもつ距離感を
再現している。

しかし、原作で、登場人物の主観的な思考や感情が客観的な
語り流れこんでくるように、市川の映画でも様々な手法によ
つてその境界が曖昧になっている。なかでも最も顕著な技法は、
登場人物が文の途中や終わりに語り手の語りを引き継ぐことだ
ろう。先に引用した、トニーの妻が服を買うことを控えようと
家に閉じこもっている場面では、他の文はボイスオーバーの語
り手によって読まれているものの、「しかしなんとかそこから
脱け出してみると彼女は約束した」という最初の一文と、「た
だただ単純に我慢ができなかった」という最後の文は、トニー
の妻の口から発せられている。しかし、「彼女」という主語が

「私」に変えられることはなく、「彼女は約束した」という伝達節も省かれてはいない。さらに、切羽詰まった服に対する欲望が、妻の口から発話されることで強調されつつも、妻の声と語りのトーンは、語り手同様に感情を完全に排除している。さらに、シーン全体を通して、妻の視点ショットはない。カメラは常に語り手の位置から妻をとらえ、彼女が発話するときさえ近くによることもなく、妻の顔はいかなる感情もあらわさない。原作において、語り手が語り手と妻のどちらに属するかが曖昧であるように、妻によって発話される言葉は、彼女と語り手の間でどちらつかずに浮遊しているのだ。

次に、文の一部分を登場人物が引き継ぐ例をみていこう。省三郎のライブの場面である。

滝谷省三郎は昔とまったく同じ種類の音楽を演奏していた。(中略)

しかししばらく演奏を聴いているうちに、まるで細かいパイプに静かにしかし確実にごみが溜まっていくみたいに、その音楽の中の何かを彼を息苦しくさせ、居心地悪くさせた。その音楽はトニー滝谷が記憶しているかつての父親の音楽とは少し違うように感じられたのだ。(中略)でも彼にはその違いが重要なことであるように思えた。ほんの僅かな違いかもしれない。でもそれは大事なことなのだ。彼はステージに上がっていつて父親の腕を掴み、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。²⁹

原作は、語り手による客観的な描写から次第にトニーの意識の流れに焦点をあてた語りのモードに変わっていくことで、読み手をトニーの内面に引き込んでいく。例えば、「ほんの僅かなちがいがかもしれない。でもそれは大事なことなのだ」という一文には、「と彼は思った」などの伝達節がなく、さらに現在形が用いられていることで、語り手がトニーの思考に近づけられている。最後の文は、「彼は：、と問いかけてみたかった」という伝達節を使っているものの、「何が違うんだい」というトニーの疑問には、くだけた口語表現を用い、感情をより主観的にあらわす内的独白のような手法をとっている。

映画では、ボイスオーバーの語り手によって、「細かいパイプ」の比喩の文を除くこの一節が読まれる。まず、トニーと妻がジャズクラブに到着するところからシーンは始まり、クラブの入り口で案内を待つ二人がメディアム・ショットと切り返しでみせられる。次に、省三郎の演奏を聞くトニーのバスト・ショットに切り替わり、ボイスオーバーの語り手がトニーの心情や思考を淡々と感情的なトーンを加えることなく描写し始める。しかし、声による語り手が客観的でトニーの内面と距離を置く一方で、カメラは、徐々にトニーの表情をとらえたクローズアップにズームしていくことで視覚的に観客をトニーの意識へと引き込んでいく。カメラはまずメディアム・ショットで、トニーの微妙

な表情の変化を控えめにとらえると、ゆつくりと、少しずつトニーに近づいていく。クローズアップで映されたトニーは無表情に近いものの、かすかな苛立ちを感じさせる。その後、トニーとステージで演奏する省三郎がカット・バックで交互に映されると、それまではわずかながらも映っていたトニーの妻や、ウエイトレス、他の客は完全にスクリーンから消えてしまう。トロンボーンを演奏する省三郎の姿は別の角度からとったショットにディゾルブされるが、背景は常に真つ黒であり、バンドメンバーやステージが背景に映ることはない。つまり、映し出されている省三郎の姿は、客観的な描写ではなく、トニーの頭の中にある主観的なイメージといえるだろう。「彼はステージに上がって行って父親の腕を掴み」というボイスオーバーの語りは、スクリーンに映るトニーの口から発せられる「いたい何が違うんだい、父さん」という言葉に引き継がれるものの、最後は再び語り手によって締めくくられる。トニーの発話は語り手によって「語られている」文の一部に過ぎないが、トニーの心情は彼自身の声で観客に伝えられているのである。このように、トニーのクローズアップへのズームや、周りをいっさい排除してしまうようなフレーミング、さらにはトニーのボイスオーバーナレーションへの介入といった様々な手法によって、意識の流れや内的独白などが交錯する複雑な原作の語り形式が映画のテクストにとりこまれてるといえるだろう。

映像と音による比喩表現

村上は、比喩、とりわけ直喩の見事な使い手として知られているが、上記のシーンは、「比喩表現」を映像化することにまつわる興味深い問題を提起している。村上自身は比喩を、「複合的な意味を共有する」³⁰ための「パッケージ」であり、「定義したいものを定義する」、「最良・最短の方法」³¹だと考える。「言語では言い表したいことを言語の組み合わせによって、具体的に流れとして表現」³²できるのが比喩だというのだ。レイモンド・チャンドラーの『リトル・シスター』の中に出てくる「部屋は突然、落としたケーキのような重い静寂に包まれた」という文章を、シンプルな比喩が持ちうる効果の例として挙げ、村上は、それがどのような静寂だったか、読者は一瞬にして「ほとんど視覚的に」³³理解することができると説明している。村上には比喩の「視覚性」を重視しているわけだが、「視覚的」な比喩表現を映画で「視覚化」することは容易ではない。村上が例に挙げたチャンドラーの「沈黙」を床に落ちたケーキの映像によってあらわそうすれば極めて陳腐なものとなるように、比喩表現を文字通り映像化してしまえば原文が持つ独自のニュアンスはおそらく伝えることができないだろう。映画で原作の比喩の効果を再現するには、それが持つ視覚的イメージを異なる方法で再現しなければならないということだ。例えば、先に引用した一節の中で、トニーが省三郎の演奏に対して感じる違和

感を表す「まるで細いパイプに静かにしかし確実にごみが溜まっていくみたいに」という比喩表現は、トニーの微妙な表情を捉えた一連のクローズアップで表現されている。

原作の比喩表現が、音や映像、またはその組み合わせによって表現されている場面もある。次の一節は、後に妻となる女性へプロポーズをした後、彼女の返事を待っている間のトニーの心情が語られる場面である。

彼女が考えているあいだ、トニー滝谷は毎日ひとり酒を飲んだ。仕事は手につかなかった。孤独が突然重圧となつて彼を押さえつけ、苦悶させた。孤独とは牢獄のようなものだと彼は思った。俺はこれまでそれに気づかなかつただけなのだ。彼は自分を取り込んだ壁の厚みと冷やかさを、絶望的な目で眺めつづけていた。もし彼女が結婚したくないと言ったら、俺はこのまま死んでしまふかもしれない。³⁴

トニーの主観的で個人的な思考や内面と、語り手の客観的な描写が入り組んでいる一節だが、ここで、「牢獄」という比喩は、トニーにとって「孤独」が意味するところの変化を示す極めて重要な表現である。「人生のある種の前提」として、また「習慣として」³⁵ 幼少から慣れ親しんできた孤独は今、彼をひどく苦しめ、怖さを感じさせているのだ。

一方、映画はこのシーンをどちらかと言えば客観的に描写している。ボイスオーバーの語り手は、「孤独とは牢獄のようなものだと彼は思った」という一文と、「もし彼女が結婚したくないと言ったら、俺はこのまま死んでしまふかもしれない」という、一人称が使われる数少ない例でもある一文を読むが、その口調は淡々としており、トニーの切羽詰まった心情を声音に付け加えることはない。さらに、最後の文に「と彼女に伝えたこと」によって、トニーの内的独白というより、語り手の描写的要素が強められている。映像面においても、トニーの視点ショットや、感情にせまるクローズアップなどは使われず、カメラは、やや距離をもつてトニーを観察するかのようにとらえている。トニーが台所でひとり酒を飲む姿に続く薄暗い夜空の映像は、ある種の「孤独」を感じさせるが、それは「牢獄」や「壁の厚み」といった表現が持つ抑圧的で切迫感を感じさせる響きとは異なり、むしろ、静かな憂いを思わせる映像である。しかし、「牢獄」のメタファーは「音」によって表現されている。このシーンの始まり部分には、優しげでかすかな哀愁を感じさせるようなソロピアノのテーマ曲が背景に使われている。しばらくするとピアノはフェイドアウトし、無音の間が少しおかれる。その後、語り手がトニーの心情を淡々と語りはじめると、今度は、足音とも時計の音ともとれる音がかすかに聞こえてくる。ゆつくりとしているながらも、鋭さと、心持ち不気味なトーンを

持つその音は、自然なものであったトニーの孤独に不安を付け加えているかのようである。その音は物語世界の外部 (non-diegetic) にあり、背景音として場面の雰囲気を作っているとも考えられるが、一方では、物語内部 (diegetic) に属し、孤独という牢獄でプロポーズの返事を待つトニーが、心の中で聞く看守の足音とも、刑の執行までの時間を刻む時計の音ともとらえることができるだろう。こうした物語内外の音の境界の曖昧さは、物語の外部から出来事を描写する語り手の語りと登場人物の思考や感情がときおり交錯する村上の物語世界を映画で構築することにも一役かっているといえるかもしれない。

音であらわされた「牢獄」のメタファーは、トニーが空っぽになった部屋にひとり横たわるエンディング近くのシーンで視覚的に裏づけられる。その部屋はかつての妻の衣装部屋であり、父、省三郎の死後、遺品であるレコードをしばらく放置していたところである。カメラはまず、何もない部屋の真ん中に横たわるトニーをとらえる。真っ白な壁に囲まれた部屋は、それ自体監獄の一室に見えなくもないが、そこへほんの束の間であるものの、映画の前半に出てきた、省三郎が中国の監獄で横たわる姿が、足音Ⅱ時計の音を思わせる音とともに挿入される。同じカメラアングルで撮られ、同じ姿勢で横たわる二人のショットをつなげることで、トニーの孤独が処刑を待っていた省三郎の孤独に結びつけられているのだ。また、足音Ⅱ時計の音とともに挿入される省三郎のショットは、先にあらわれた「牢獄」

の映画的比喩表現としての足音Ⅱ時計の音を、遡及的に裏づける。さらに、現在のトニーと一九四〇年代の省三郎を結びつけることで、このシーンは、市川が村上の原作に見出した「年代記のような」構成をさりげなく再確認しているともいえるかもしれない。中国の牢獄に横たわる省三郎の姿は、父と息子を「孤独」という共通点で結びつけるだけでなく、村上のテクストが距離をとりつつも決して排除はしなかったもの、つまり、省三郎とトニーの人生に通底し継続していた昭和という時代の影を映画テクストに召喚しているのだ。



村上は、トニーが妻の衣装部屋で過ごす物語の後半場面、さらに精妙な比喩表現を展開する。

女が帰ったあとで、トニー滝谷は妻の衣装室に入ってドアを閉め、妻の残っていた服をしばらくぼんやりと眺めていた。どうしてあの女が服を見て泣いたのか、彼にはよ

く理解できなかった。その服は彼には妻が残して行った影のように見えた。サイズ7の彼女の影が折り重なるように何列にも並んで、ハンガーから下がっていた。それは人間の存在が内包していた無限の（すくなくとも理論的には無限の）可能性のサンプルを幾つか集めてぶら下げたもののように見えた。

それらの影は、かつては妻の体に付着し、あたたかな息吹を与えられ、妻とともに動いていた影であった、しかし今彼の眼前にあるものは、生命の根を失って一刻一刻とひからびていくみすほらしい影の群れにすぎなかった。それはなんの意味も持たないただの古ぼけた服だった。彼はそれを見ているうちにだんだん息苦しくなってきた。様々な色がまるで花粉のように宙に舞い、彼の目や耳や鼻腔に飛び込んできた。貪欲なフリルやボタンやエポレットや飾りポケットやレースやベルトが部屋の空気を奇妙に希薄なものにしていった。たつぷりと用意された防虫剤の匂いが無数の微小な羽虫のように無音の音を立てていた。彼は自分が今では服を憎んでいることにふと気づいた。彼は壁にもたれ、腕を組んで目を閉じた。孤独が生暖かい闇の汁のようになたたび彼を浸した。これはもうみんな終わってしまったことなのだ、と彼は思った。もう何をしたらとここで、すべては終わってしまったのだ。³⁶

この一節の中には、「影」や「花粉」のようなシンプルな直喩にはじまり、提喩とも擬人化ともとれる「貪欲なフリルやボタンやエポレットや飾りポケットやレースやベルト」、さらに抽象的な「無限の可能性のサンプル」といった表現に至るまで、様々な比喩が散りばめられている。次から次へと現われる過剰ともいえるほどの比喩表現、「影」や「無限の可能性」といった言葉の繰り返し、一文の中で次々に羅列される衣類のパーツと五回にわたって繰り返し使われる接続詞の「や」は、文章にリズムや詩的かつ装飾的な彩りを与えるだけでなく、トニーの高まる鬱屈感を巧妙に作り出している。

映画ではまず、妻の衣装部屋の床に座るトニーの姿がロングショットでとらえられる。スクリーンの一番禺にトニーが小さく映るものの、吊り下げられた膨大な服と、床にびっしりと置かれた靴がフレームの大部分を占める閉塞感が充満したショットである。さらに、右上からあてられた照明が、トニーの姿を薄暗い部屋の中で、ぼんやりと浮かび上がらせ、孤独と陰鬱さを強調する。十分な光がないため、ハンガーかけられている服の色の区別はほとんどつかず、すべてが影のようであり、引用した一節の視覚的要約といえるかのように、「影」の比喩やトニーの孤独が凝縮されている。

この後、吊り下がった洋服の肩の部分とトニーの顔が交互に三回にわたって映し出される。カメラが最初にとらえる服の肩部分の超クローズアップはぼんやりとしているが、次第にフォ

ーカスされ輪郭や色が明確になる。カメラとフォーカスは、ゆつくりと隣にかかった洋服に移動し、次から次へと肩だけを映し続け、その映像に「その服は妻が残っていた影のように見えた」というボイスオーバーが重ねられると、今度は無表情なトニーのクローズアップへとカットされる。このパターンが（肩のショットとトニーのクローズアップ）はさらに二度繰り返され、最後にトニーが語り手を引き継ぎ、「だんだん息苦しくなってきた」とつぶやきながら目を閉じるところでシーンが終わる。

洋服の肩部分をとらえるショットは、撮影担当の広川のアイデアだったという。服の肩には、それを着ていた人の人格や記憶が出るという広川の考えがしめすように、ここで映されている膨大な服の肩の部分は、単に服のパーツではない³⁷。村上のテクストが、かつてそこにあつた妻の生命を強調することで「生命の不在」を想起させるように、「肩」は、かつてそこに付着していた妻の「生命」や「温かな息吹」と、現在におけるそれらの絶対的な不在を同時に示唆する。肩のショットは詩的であると同時に、「フリルやボダンやエボレットや飾りポケットやレースやベルト」といった洋服のパーツで服全体を言い換える「提喻」を用いた修辞表現の映像化ともとらえることができるかもしれない。さらに、超クローズアップがとらえる衣類の表面の毛羽立ちや、「花粉のように」という比喩をも想起させる。原作が語の繰り返しや、短めの文章を重ねていくことで作り上

げているリズムや高まる抑圧感は、トニーの顔のクローズアップと肩の超クローズアップを交互につなぐモンタージュ、フォーカスとフォーカス外しの繰り返し、背景に流れるピアノの音によって映画的に再現されている。このシーン全体を通して使われているソロピアノのテーマ曲には、メインとなるメロディが部分的に途切れ、一つの音が連打される場所がある。本来二小節ほどで主題メロディに統合されていくこの音は、本シーンでは大幅に延長されている。「無数の微小な羽虫」が立てる「無音の音」のように、連打による律動的な音が長引くことで、不穏さが映画テクストに充滿し、さらに、その音が、次から次へと映し出される肩のクローズアップと重ねられることによつて、トニーの鬱屈と抑圧感の高まりがあらわされている。このように、村上の精妙で詩的な比喩が感じさせる生命の不在、高まる抑圧感に引き続く絶望的な孤独感といった「複合的な意味のパッケージ」は、市川が音と映像で作り出す映画的な等価物によつて再現され、紐解かれていくといえるだろう。

おわりに

映画『トニー滝谷』では、村上の文体が作りあげる小説世界の全体的なトーンが、スチル写真のようなたずまいを持つ映像や淡い色調、カメラの横移動による場面展開によつて効果的に再現されている。しかし、山口哲一が、映画『トニー滝谷』

には、「物語のあらすじや情緒を焼き増しするだけの映画化では起こりえない、小説表現への踏み込みと映像表現へのこだわり」がある指摘するように³⁸、市川による村上の原作との創造的対話は外面的な質感にとどまるものではない。本稿の分析から明らかになったように、市川は、精妙な語りの手法や比喩、平易な言葉から紡ぎ出されるリズムといった村上の文体の映画的な等価物を映像と音で作あげた。また、原作が必ずしも直接的に描写しないにもかかわらず、その文体によって読者に「感じ」させるもの、例えば、トニーの孤独の性質の変化や時代との密接なかわりを避けつつも通底する昭和の影といったものを映画の中に取り込むことに成功していると言えるだろう。数多くの市川作品で撮影を務めた小林達比古によれば、市川は「フィルムは原稿用紙だ」³⁹と言っていたという。バザンにならって、文学作品に固有の表現や言語的特質の「等価物」を映像で創り出すべく探求することが「映画の翻訳」ならば、紛れもなく映画『トニー滝谷』は、市川がフィルム上に試みた翻訳と見なすことができるだろう。

バザンが指摘するように、文学と映画の「美学的構造の違い」は、「等価物の探求」をいっそう困難なものとし、「原作に似た作品を生み出そうと本気で願う映画監督に対し、いっそうの創意と創造力を要求する」⁴⁰。村上と市川のスタイルが弁証法的に響き合う映画『トニー滝谷』は、市川の「映画の創造力」の証左であり、文学と映画の豊かな関係性が作り出した結晶ともい

えるのではないだろうか。

註

- 1 アンドレ・バザン、『映画とは何か(上)』、野崎敏・大原直久・谷本道昭(訳)、岩波文庫、二〇一五、一四四頁。
- 2 同書、一六〇頁。
- 3 Lawrence Venuti, 'Adaptation, Translation, Critique', *Journal of Visual Culture*, April 2007, vol. 6:1, pp.25-43, p.29.
- 4 村上春樹、『若い読者のための短編小説案内』文藝春秋、二〇〇四、一八八頁。
- 5 バザン、前掲書、一六〇頁。
- 6 同書、一六〇頁。
- 7 同書、一八九頁。
- 8 Robert Stam, *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, 2000, in James Naremore (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000, pp.54-76, p.62.
- 9 村上春樹、『トニー滝谷』『レキシントンの亡霊』文藝春秋、一九九九、一一三―一四五頁、一一三頁。
- 10 同書、一四五頁。
- 11 Mark Schilling, 'Jun Ichikawa - An Appreciation', *Midnight Eye*, December 15, 2008, <http://www.midnighteye.com/features/jun-ichikawa-an-appreciation/> (Access: June 10,

2018).

- 12 Donald Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, Tokyo and New York: Kodansha International, 2005, p. 236.
- 13 相田冬二、「注目の作家たち…市川準」、武藤起一、森直人、フィルムアート編集部編『日本製映画』の読み方(1980-1999) フィルムアート社、一九九九、一三九頁。
- 14 コリーヌ・アトラン、「絶大なムラカミアン人気」、「ニューズウィーク日本版」五月二日号、二〇一三、五一〜五二頁、五一頁。
- 15 デビッド・ゾベテイ、「心地よい声音の中を旅して」、「ユーズウィーク日本版」五月二日号、二〇一三、四六〜四七頁、四七頁。
- 16 村上春樹、「自作を語る―台所のテーブルから生まれた小説」〔村上春樹全作品Ⅱ付録〕、講談社、一九九九、v頁。
- 17 村上、「若い読者のための短編小説案内」、一九六頁。
- 18 例えば、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、一月下旬号、八六頁、沼野充義、「ドーナツ、ビール、スパゲッティ―村上春樹と日本をめぐる三章」、「ユリイカ〈特集〉村上春樹の世界」、二〇〇八、一四四〜一五七頁、一四七頁。
- 19 相田、前掲書、一三九頁。
- 20 市川準、『トニー滝谷映画パンフレット』東京テアトル、二〇〇五。
- 21 同上。
- 22 同上。
- 23 同上。
- 24 ジェイ・ルービン、『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』、柳和代(訳)、新潮社、二〇〇六、二一八頁。
- 25 村上春樹、『トニー滝谷』、一四頁。
- 26 同上、一五頁。
- 27 同上、一六〜一七頁。
- 28 同上、一三三頁。
- 29 同上、二九〜三〇頁。
- 30 村上春樹、『村上さんのところ コンプリート版』(Kindle)、二〇一五年。
- 31 村上春樹、『魂のソフトランディングのために』、『ユリイカ』一月臨時増刊号 第四二巻第一五号、二〇一〇、九〜二二頁、一一頁。
- 32 同上、一一頁。
- 33 同上、一五頁。強調は引用者。
- 34 村上、『トニー滝谷』、二二七〜二二八頁。
- 35 同上、二〇頁。
- 36 同上、一三九〜一四〇頁。
- 37 『市川準監督インタビュー』、『トニー滝谷映画パンフレット』。
- 38 山口哲一、「ひらかれた孤独なおとこ、ミッションとエアプラシ、ドレスとドレス』、『トニー滝谷映画パンフレット』。
- 39 小林達比古、「自由で、柔軟な心を持ち続けた監督」、『市川準』河出書房新社、二〇〇九、一三六〜一三八頁、一三七頁。
- 40 バザン、前掲書、一六〇頁。