



# HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	Kタウンのかえるくん : 映画『神の子どもたちはみな踊る』における多文化共生社会とポスト9・11のアメリカ
Author(s)	藤城, 孝輔
Citation	層 : 映像と表現, 15, 114-131
Issue Date	2023-03-22
DOI	<a href="https://doi.org/10.14943/106289">https://doi.org/10.14943/106289</a>
Doc URL	<a href="https://hdl.handle.net/2115/88611">https://hdl.handle.net/2115/88611</a>
Type	departmental bulletin paper
File Information	15_06_p114-131.pdf



# Kタウンのかえるくん

— 映画『神の子どもたちはみな踊る』における多文化共生社会とポス

ト9・11のアメリカ

藤城 孝輔

はじめに

短編集『神の子どもたちはみな踊る』（二〇〇〇年）は二〇〇二年に *after the quake* の題でジェイ・ルービンによる英訳が刊行された<sup>1</sup>。村上春樹は英訳のアメリカでの受容について「世界貿易センタービル事件のあとだっただけに、『カタストロフのあとに来るもの』という文脈で、アメリカの読者からの反応は驚くほど真剣なものだった<sup>2</sup>と述べている。単行本の書名ではなく、『新潮』連載時のタイトル「地震のあとで」を英訳

に採用し、しかも直接的に「地震」を指す語 *earthquake* ではなく、「地震」に加えてより一般的に「震え、おののき」<sup>3</sup>などの含意の広がりや許す *quake* が訳語に選ばれていることも「カタストロフのあとに来るもの」という受容を助けるものもあるだろう。だが、何よりもこのように作品が受け入れられる素地となっているのは9・11後のアメリカという社会的コンテクストに他ならない。大和田俊之はアメリカでの本作に対する書評を概観し、アメリカの読者が作中で言及される阪神大震災を9・11テロの比喩として受け取っていたことを示した。また、

それまでアメリカでは超現実性やマジック・リアリズムの作家というエキゾチックなイメージが定着していた村上が本作以降『疎外感』や『空虚さ』や『喪失感』を描く作家<sup>4</sup>として受け入れられるようになったのも、9・11という大きな喪失を経験したアメリカの読者が作中に見られるそれらの主題に注目するようになったためであると論じている。スウェーデン出身<sup>5</sup>のロバート・ログヴァルが日本では短編集の表題作にあたる「神の子どもたちはみな踊る」を二〇〇七年に*All Gods' Children Can Dance*（邦題『神の子どもたちはみな踊る』）のタイトルで映画化したのも、村上文学が描く主人公が抱く疎外感や魂の空虚さが普遍的に共感しうるものであり、とりわけ若い世代に対する魅力をもっていると考えてのことだった<sup>6</sup>。

映画『神の子どもたちはみな踊る』はロサンゼルスに舞台を移しており、作中の地震は阪神大震災のちょうど一年前にあたる一九九四年一月一七日に発生したノースリッジ地震に置き換えられている。にもかかわらず「大筋は原作通り」<sup>7</sup>、「浮遊感のある映像が、小説のイメージをよく伝えている」<sup>8</sup>。などと、物語やイメージの面では原作に忠実なアダプテーションと評されてきた。そのため、「（原作が語る）不思議な物語がある程度忠実に踏襲しつつも、アメリカ映画らしく一般の観客が受け入れやすいように作られている」<sup>9</sup>。というように、原作からの改

変は異文化の物語を受容しやすくするための地域化であると見なされがちである。

しかし、本稿では類似性よりも差異に着目したい。例えば、村上の小説の冒頭で二日酔いのなかで目覚めた善也の「左目のまぶたが言うことをきか」ず「左目さえまだ開かない」状態であるのに対し<sup>10</sup>、映画の序盤にある主人公のケンゴが目覚めるシーンでは彼の左目が先に開く様子がクローズアップで映し出される一方で右目は枕に押しつけられたままである。また、善也が父親と目する男は「右の耳たぶが欠けて」<sup>11</sup>いるもの、映画のなかでケンゴが後を追う男は左の耳たぶが欠けている、など一見原作と類似した部分はむしろ鏡像のような差異に特徴づけられている。これらの改変からは原作とは違う新しい作品を生み出そうとする映画制作者の意志が垣間見えるが、この鏡像性は原作とアダプテーションの関係の比喩として捉えることもできるはずだ。アダプテーションに見られる差異に目を向けることはアダプテーション作品のより深い理解に結びつくだけでなく、翻つて原作小説が根ざした社会的、文化的背景を映し出すことにもなるだろう。

以下では、近親相姦の欲望から多文化共生社会におけるアイデンティティーの模索という主人公の葛藤の変更、さらに物語で中心的な位置を占める宗教の扱いに焦点を当て、両作の背景

となるコンテクストの相違を明らかにする。二〇〇六年二月にはじまった映画の撮影に先立つ二〇〇六年一月に書かれた脚本は「K-Town Super Frog (Kタウンのかえるくん)」と題されており<sup>12</sup>、審査員特別賞優秀視覚表現部門を受賞した二〇〇七年六月のシネヴェガス映画祭 (CineVegas Film Festival) に出品されるまでのあいだにジェイ・ルービンが訳した短編小説のタイトルに改題されている<sup>13</sup>。劇中で「based on the short story by Hanuki Murakami」(村上春樹の短編にも基づく)と表示されるのとは異なり、脚本の表紙には「Inspired by」<sup>14</sup>(着想を得た)と間接的な着想として村上の短編がクレジットされている。このことから、おそらくは村上側の正式な許諾を待って改題したものと推測できるが、少なくとも二〇〇六年十二月のポストプロダクションの段階まではこのタイトルが用いられていた<sup>15</sup>。コリアタウンの略称である「K-Town」を冠したこの題は、民族性が記号化されて帰属すべき共同体のアイデンティティーを見失った主人公の葛藤を暗示するものであり、脚本段階からアイデンティティーの問題が本作の中心的主題として位置づけられていたことを窺わせる。一方、原作小説にもとづくタイトルの「All God's Children Can Dance」は「……できる／……してもいい」<sup>16</sup>とどうも可能的助動詞 can を追加することで、「子どもたちが踊ることを可能にする／許可する父なる神の存在を、現在形

を用いて踊る行為を普遍的現象として表す日本語のタイトルよりも色濃く示唆しているが、映画に描かれる神や新興宗教にも原作との大きな差異が見られる。オウム真理教によるテロ事件というトラウマを経験した日本社会と、キリスト教対イスラム教という構図の戦争に発展した9・11以降のアメリカ社会における宗教の位置づけの違いは、本作における新興宗教の表象の検討を通して明らかにすることができるだろう。

### 1 ケンゴの葛藤——近親相姦の恐怖からアイデンティティーの模索へ

三浦哲哉は、村上の小説の主人公が抱く「屈託」<sup>17</sup>が失われているという表現で映画版に対する不満を表明している。日本語の小説における翻訳調の台詞といった不自然さはアメリカ映画の英語のダイアログとなることで解消され、『トニー滝谷』(二〇〇四年)の市川準と同じくCMディレクター出身のロゲヴァルによる構図に配慮の行き届いた美しい映像で表面上は過不足のない作品に仕上がっている。さらに主人公のケンゴはジェイソン・リュウによって「ハンサムなだけで、どこにでもいる普通の若者」<sup>18</sup>として演じられる。これにより、「わかりやすい普遍的な話にはなったのだろうが、そのとき彼「引用者

注・ケンゴを指す」は、あの一見、没歴史的であるように見えて、その実たくみに歴史的コンテキストのなかで機能する堅固な核心を持っていた村上春樹の主人公とはかけ離れた存在になる<sup>19</sup>と三浦は主張する。ここで三浦が言及する「歴史的コンテキスト」とは、もちろん阪神大震災と地下鉄サリン事件という、加藤典洋が村上の作家としての転換の契機として位置づけた一九九五年の二つの出来事を指している<sup>20</sup>。たしかに、ログヴァルが村上の小説において注目したのは、こういった出来事に代表される一九九〇年代日本の歴史的な固有性ではなく、登場人物に普遍的に共感できる孤独や疎外感であった。また、東京が舞台となる原作で阪神大震災は間接的にしか表象されないのに対し、映画では恋人同士のように一緒に眠っていたケンゴと母親のイヴリンがノースリッジ地震の揺れで同時に目を覚ます。その直後にケンゴが信仰の放棄を母親に伝えることから、直接被災していない原作の登場人物たちの人生にさえも何らかの影響を及ぼす「すべてを一瞬のうちに壊滅させる大地震」<sup>21</sup>というよりは、ケンゴに変化をうながす警鐘（英語の表現では、文字どおり a wake-up call）として地震が位置づけられていることがわかる。

しかし、原作の固有性に対比させて映画を普遍的なものとしてのみ特徴づける三浦の批評のなかで見過ごされているのは、

アダプテーションである映画もまた二〇〇〇年代アメリカの歴史的コンテキストのなかで機能しているという点である。三浦玲一は二〇世紀末の日本においてアメリカ文学が「グローバル・ポピュラー・カルチャー」として受容されていたことを踏まえ、村上春樹が「アメリカ文学を書く日本人作家」として台頭してきたことを示した<sup>22</sup>。日本の若者文化のなかでオースターやアーヴィングといった現代作家やヘミングウェイなどの著名な文豪の作品がアメリカ文学史やアメリカ文化の知識なしに読まれていた事実こそが、これらの作家が本来のコンテキストを離れ、グローバル化された文学の一部になっていることの証左であると三浦玲一は指摘する。二一世紀初頭のアメリカにおいて主題や物語の普遍的な部分に注目が集まりはじめた村上もまた、グローバル化された文学としての地位をアメリカで得たと見ることができ。映画化に際してアメリカ固有の歴史的コンテキストに合わせて主題の改変を許しているのも、村上の物語が日本文学の枠組みを離れたグローバルな文学として受け入れられるようになったためである。

アメリカは建国以来、ヨーロッパの文明論において移民国家と称されてきたが、同化による包摂に基軸を置く「坩堝」の比喩で説明される従来のアメリカの社会モデルはヨーロッパからの白人移民を前提としたものであった<sup>23</sup>。二〇世紀後半まで、

アジア系を含む有色人種の移民は他者として疎外されてきたのである。しかし一九六五年の移民法の施行以降、アジア系移民の数は増加し、二〇一二年には新規移民数においてヒスパニック系を抜くにいたる一大グループとなっている。特に一九七一年のカリフォルニア州バークレーを皮切りに入国管理局による不法移民の調査を拒否する「聖域都市」<sup>24</sup> (sanctuary city) が登場しはじめ、映画の舞台となつていくロサンゼルスは一九七九年に聖域都市としての方針を打ち出して以来、多民族共生が進行している。米村みゆきが示すとおり、ケンゴに『日本人の名前で、コリアンタウンに住んでいる、中国系アメリカ人』という *confusing* な設定」が与えられていることは、「多民族国家のなかの登場人物という設定」を象徴しているといえる<sup>25</sup>。その一方で、父親とおぼしき男性を追うケンゴが同じバスに乗り合わせた高齢のポーランド人女性と会話するシーンにおいて「We don't have a Polish town. You've got here a Little Tokyo and a Chinatown.」(「ポーランド街はないの／あなた方にはリトル・トーキョーや／チャイナタウンが)」と複数形の「あなた方」としてのアジア系移民グループを羨ましがる女性の台詞は、歴史的に同化を通して包摂されてきたヨーロッパの白人移民と他者として排除され、民族ごとのコミュニティを築いてきた歴史をもつアジア系移民の決定的な違いを示している。

原作小説において、主人公である善也の葛藤は母親との近親相姦に対する恐怖と深く関わっていた。「母親としての自覚がもともと希薄だった」「エキセントリック」な母親は「善也が中学校にあがり、性的な関心に目覚めてからも、平気で下着姿で、ときには全裸で、家の中を歩き回」り、ときには「ほとんど何も身につけないかっこうで」「善也のベッドに入ってきて彼の体に腕を回して眠る」<sup>26</sup>。過剰な男性性を象徴する巨大なペニスをもつ善也は「母親と致命的な関係におちいることを恐怖するがゆえに」<sup>27</sup>セックスやマスターベーションで性欲を処理する。このように父親が不在で母親と密接な善也の状況から山田潤治は「母親に対する性衝動という邪念が主人公の善也を父親探しへと駆り立てる」という「エディプス・コンプレックスの変形」の物語として本作を論じる<sup>28</sup>。野球のグラウンドで踊りながら善也が「大地の底に存在するもの」に思いをはせる場面を「母親への強い欲望を認識するとともに肯定をする」瞬間として捉える福田和也も同様の心理学的解釈に立脚しているといえるだろう<sup>29</sup>。ラカン派心理学において、父親は子どもに記号／秩序の体系であるシニフィアンを導入し、母親と未分化にながっている子どもを象徴的に去勢して個としての主体を確立させる「父の名／父による禁止」(le nom du père/le non du père) を行使する存在である<sup>30</sup>。善也が父親を追い求めるのは、

近親相姦の危機に瀕した母親との関係からみずからを切り離す象徴的な父親を希求しているからだと解釈できる。

もともと、グラウンドで踊る最中に善也がみずからの内側に見出す「僕自身の中にある森」やそこに潜む「僕自身が抱えている獣」は、地面の底に潜在する「欲望を運ぶ人知れぬ暗流」「ぬるぬるとした虫たちの蠢き」「都市を瓦礫の山に変えてしまう地震の巣」といった阪神大震災における都市の崩壊や「かえるくん、東京を救う」の結末でかえるくんの内側からわき出す「暗黒の虫」を連想させるイメージと関連づけられている<sup>31</sup>。

この点に着目し、中村三春は「真の父、出生の秘密の探求は、地底の暗闇へと続く彼自身の心の暗闇の端緒」<sup>32</sup>であると論じ、河合恒は「絶対的な〈悪〉を心に抱える存在として『善也』は造型されている」<sup>33</sup>と指摘している。これらの先行研究が明らかにしている内なる暗闇や悪の発見としての善也の父親探しの物語を、心理学的に母親との関係のみで説明してしまうことには注意が必要であろう。しかし、善也の葛藤が父親の不在と母親との密接な関係に起因していることは決して無視できない。

映画のケンゴが小説の善也と違って「屈託がない」と評されるのは、母親との近親相姦に対する恐怖が彼の葛藤を生み出す要因として描かれていないことが大きい。この違いは原作の「大学時代にずっとつきまわっていた女の子」<sup>34</sup>に相当するサンド

ラの登場シーンが原作よりも拡大され、彼女が母親の身代わりの役割を担っていることに由来している。本作におけるサンドラの位置づけは、朝ケンゴがイヴリンに起こされるシーケンスのなかでクロスカッティングの手法を通して示される。二つの異なるアクションが展開するシーンを交互に提示するクロスカッティングは緊張感の演出や二つのシーンの関係性を示すために用いられるが<sup>35</sup>、ここではケンゴとイヴリンの朝の寝室でのやりとりと前夜のケンゴとサンドラのデートの回想シーンが交差させられる。下着姿でケンゴのベッドに入ってきたイヴリンが彼の首すじに顔を寄せるとサンドラの首すじにケンゴがキスをし、二人が路傍でセックスをはじめたシーンにイヴリンで切り替わる。ベッドわきに貼られたブリジット・バルドー主演作『月夜の宝石』(Les bijoux du clair de lune) ロジェ・ヴァディム監督、一九五八年)のポスターに背中をつけて座っていたイヴリンがケンゴの履いているブリーフパンツのゴムを挑発的に弾いてベッドを離れると、ケンゴの顔の短いショットを挟んで、寝具店の看板の《침대》(寝台)というハンゲル文字が窓に反射する車のなかでカーセックスに及ぶケンゴとサンドラのシーンにイヴリンが戻る。さらに、デート帰りのタクシーでサンドラについてケンゴに話しかける運転手が「Does she smell good?」(においも、いいの?)と訊くと、ワイプで

朝の寢室のシーンに戻り、イヴリンが煙の立つお香を手に入ってくる。

ここではセックス・シンボルとして知られるブリジット・バルドーとイヴリンが文字どおり重ねられているのみならず、首すじへのキス、寢室のベッドとカーセックス、会話中の匂いへの言及とお香といった点でイヴリンとサンドラを結びつけ、イヴリンによってかき立てられるケンゴの性的な欲求が恋人のサンドラとの関係によって代償的に解消されていることが暗示される。「僕は神様の子ともなんだ。だから僕は誰とも結婚することができない」<sup>36</sup>という善也の言葉を聞いて結婚を諦める原作の恋人とは異なり、映画のサンドラはケンゴと母親の関係についてグレンから話を聞くなど彼を理解しようと努め、彼とは別れない。「Kengo is okay with both these women」<sup>37</sup>（ケンゴはこれら両方の女性とうまくやっている）と評されるとおり、ケンゴとイヴリン、サンドラという三者の関係が彼にとっての深刻な葛藤に発展することは最後までない。

映画ではむしろ多文化共生社会を生きるなかでのアイデンティティーの模索がケンゴの葛藤として描かれている。このことは映画における追跡劇を「a journey of identity-searching」<sup>38</sup>（アイデンティティー探しの旅）と解釈する庄司かおりや、「多民族国家での個人のアイデンティティーが、父なるものの不在

によって不安定になっている」<sup>39</sup>と見る米村みゆきによっても言及されているとおりである。映画冒頭のボイスオーバーでは「The boy dreams of two fathers. One he doesn't recognize. One he can never know. And so, this living with ghosts」(少年は二人の父を夢見る/見たことのない父と/決して会えない父/彼は亡霊と暮らしているのだ)と語られる。この直後、水の上を歩くイエス・キリストのイラストが描かれた本をプールサイドで読んでいた少年はプールの水面に足を載せようとして溺れかける。顔もわからない生物学的な父親と決して会って知り合うことのできない父なる神という「二人の父親」を希求するケンゴが、「亡霊と暮らしている」ことで現実から足を踏み外していることを象徴的に描いたオープニングである。

彼がみずからの出自に対して疑問を抱き続けていることは、信仰をすでに捨てたはずであるにもかかわらず自分が神の子であることについて「What if it's true?」(本当だったら?)と口にする台詞にも表れている。彼がアイデンティティーをめぐる生活上不自由を被る描写は劇中にはほとんど見られないものの、スコット・コフィーによる脚本にはケンゴの少年時代の挿話として、少年野球のチームメイトに「His eyes can't open very wide」<sup>40</sup>(彼の目は大きく開かないんだ)と外野フライが捕れないことをアジア人の細い目というステレオタイプ

にもとづいて嘲笑されるシーンがある。映画では「Idiot! Open your eyes.」(バカ 目を開けろ)とチームメイトの一人になじられるのみにとどまっているが、当初は中国系移民のアイデンティティをもつ彼が人種差別を受けてきたことをより明確に示す意図があったことがわかる。

父親探しが彼のアイデンティティの自己認識に与える変化は野球のグラウンドで踊った直後、公衆トイレの洗面台で鏡のなかの自分の顔を見つめるシーンに示唆されている。このシーンでヒスパニック系移民のグループが彼のペニスの大きさについてスペイン語で陰口を叩く。洗面台で手と顔を洗ったケンゴは自分の顔をしげしげと眺めたあと、陰口について気にする様子を見せずに公衆トイレを立ち去る。嘲笑を受ける現実は変わらないものの(ただしここで嘲笑の対象となっているのはアジア人としての身体的特徴ではなく、人並み外れて大きなペニスである)、自分自身を肯定的に受け入れられるようになったケンゴが周囲の嘲笑を聞き流すさまが表現されているといえる。

## 2 信仰の問題——新興宗教と「コミュニティ」の位置づけ

主人公の葛藤の内容と並んで映画が原作小説から決定的に離れているもう一つの点は、作中における宗教の扱いである。村

上の小説における宗教は、阪神大震災の二か月後に発生した一九九五年三月の地下鉄サリン事件を受けて村上が取り組んだ『アンダーグラウンド』(一九九七年)と『約束された場所で Underground 2』(一九九八年)という二作のノンフィクション作品にはじまり、新興宗教の信者である両親のもとで育った女性主人公がカルト教団の教祖を暗殺する長編小説『1Q84』(二〇〇九—二〇一〇年)にいたるまでの一連の文脈から切り離すことはできない(ただし、村上はキャリア初期の一九八二年二月に発表した『朝日ジャーナル』掲載の記事<sup>41</sup>で青山学院大学を取り上げ、統一教会の侵食がもたらす大学の自治性の危機を告発していることから、彼がカルトや新興宗教に寄せる関心およびその文学への影響は今後より長いキャリアのなかで検討される必要があるだろう)。中村三春は、小説「神の子どもたちはみな踊る」を『1Q84』へと続く流れのなかに位置づけ、作中で描かれる「新興宗教との繋がり」について『お方』をめぐる母や信者・田畑「ママ」さんの発想は奇異だが、善也もこのテキストも教団それ自体を批判してはいない<sup>42</sup>と指摘している。

たしかに、小説のなかで善也の母親や田端が信奉する宗教は『1Q84』のさきがけのように倫理的な疑わしさや暴力性を有した組織として描かれているわけではない。中野和典が示す

ように「キリスト教系の新宗教のような特徴を持つもの」<sup>43</sup>として作中の新興宗教を特徴づけることで、原始仏教にもとづいて独自の教義を構築したオウム真理教のようなカルトとの区別を行っていることと見ることもできる。それでも、教団が有する「社会通念とは相いれない教団独自の厳格な戒律」<sup>44</sup>が善也の棄教の一因として言及されるほか、「知り合いの信者さん」<sup>45</sup>に出版社の就職を紹介してもらったことが語られるなど彼が棄教後も母親を介して教団内部のネットワークに頼っている様子が描かれる。また、善也が用いる「神様」とは別に信者たちが用いる「お方」という呼称や田端の教団内での役職である「導き役」といった和語を中心とする教団の用語<sup>46</sup>、さらには母親が性的な話題に言及するさいに用いる「まぐわい」や「孕んだ」といった文語的な和語の表現も<sup>47</sup>、日常的な社会とは異なる信仰の世界の「奇異」さの演出に貢献している。

ところが、ジェイ・ルービンによって英訳された時点で、言葉遣いの面での「奇異さ」は大幅に減じられている。「善也のお父さんは『お方』(彼らは自分たちの神をそういう名で呼んだ)なんだよ」<sup>48</sup>とこの部分は「Your father is Our Lord」(which is how they referred to their god)<sup>49</sup>とキリスト教では教派を超えて広く用いられ、日本語では「主」と訳されることのできる語であるLordを用いて訳されている。「自分たちの

神」に相当する箇所が their god と異教の神を表すさいに用いる小文字で表記されていることから信者ではない善也の目線で語られていることが示唆されるが、小説の他の部分では「神様」の訳に God と大文字が一貫して使用され、作品全体においてはキリスト教の神との区別がつきにくくなっている。「導き役」と「孕んだ」には「guide」<sup>50</sup> および「became pregnant」<sup>51</sup> という日常的な表現が用いられ、特殊さは感じさせない。「まぐわい」に相当する「have knowledge」だけはきわめて古風な表現であり、原文の傍点に合わせてイタリックで強調されている。ただし、性行為を婉曲的に表すために know という語を用いるのは『欽定訳聖書』(一六一一年)をはじめ聖書の古い英語訳では広く見られ、キリスト教的なニュアンスを帯びた表現である<sup>52</sup>。

だが、これらのキリスト教に寄せた訳語の選択にもまして、原文と英訳における新興宗教の表象の違いを決定的なものとしているのが「社会通念とは相いれない教団独自の厳格な戒律」という記述を英訳した「the strict codes of the sect that clashed with ordinary values」<sup>53</sup>とこの箇所である。「教団」の訳語である sect には否定的なニュアンスが伴うものの、「社会通念」という表現が「普通の価値観」と直訳できず「ordinary values」となることで教団の潜在的な反社会性への言及は失われ、「独

自」という語が示唆する教義の特殊さも曖昧になっている。作中の新興宗教はキリスト教の教派の一つとして受け取れるが、社会からかけ離れた異端の世界という印象は抱きにくい。

英訳におけるこのような変化には、村上を含めオウム真理教事件を経験した日本社会が共有する新興宗教に対する態度とアメリカ社会における宗教の位置づけの違いが反映されているように見える。『1Q84』をめぐる論考のなかで、安志那はオウム真理教事件によって「新興宗教団の反社会性」がメディアを通して広く日本社会に浸透したことにより、「新興宗教、新宗教、『カルト』と呼ばれた宗教団体らは、オウム真理教がもたらした極めて否定的なイメージに覆われてしまった」と指摘している。<sup>54</sup>『1Q84』にはそれぞれ「ヤマギシ会」、「オウム真理教」、「エホバの証人」をモデルとして見られる「タカシマ塾」、「あけぼの」と「さきがけ」、そして「証人会」という宗教団体が登場するが、それぞれの教義や内部構成について詳しく説明されるわけではない。にもかかわらず、『カルト』、『洗脳』、『マインド・コントロール』の概念によって形成された新宗教の否定的なイメージのみを先行させ、実はその『新宗教』の内実がわからないにもかかわらず、わかっていると読者に思わせ<sup>55</sup>ていると安は批判を展開する。いわば、村上が描く新興宗教はオウム真理教事件以降に日本に広まった新

興宗教に対する嫌悪に根ざした既存のイメージを喚起させるものである。一方、「さきがけ」のリーダーの娘であるふかえりと両親が「証人会」の信者であった青豆はどちらも幼少時代の教団での生活から深いトラウマを受けた被害者として描かれる。青豆が深田の暗殺を決意するシーンの分析を通して、堀井一摩は深田がさきがけのリーダーとしてのみならず、青豆にとつての証人会の信仰の世界という「記憶から抹消したいと願っている自己のアンダーグラウンドを統括する他者」<sup>56</sup>として想定されていることを示している。このように同作におけるカルトと新興宗教の区別がきわめて薄いことも、新興宗教を一樣に嫌悪するオウム真理教以降の日本社会において一般的な態度に通じる部分であろう。教団の反社会性の程度やトラウマの深さに違いはあれ、「神の子どもたちはみな踊る」の善也もふかえりや青豆と同様の境遇を背負っており、母親が属する教団は世俗の社会とは異質の存在として特徴づけられる。

アメリカでも一九七八年の人民寺院の信者による集団自殺事件のように新興宗教にまつわる事件が世間を騒がせることはたびたびあったものの、宗教に対する社会の態度は大きく異なる。アメリカの総人口の約八割をキリスト教徒が占めており、四割弱が週一回の礼拝のために通っているという統計に示されるとおり<sup>57</sup>、アメリカにおいて信仰心が篤いことは決して珍しいこ

ではない。さらに宗教の多様性もアメリカ社会に見られる特徴であろう。キリスト教の教派だけでもプロテスタントとカトリックという大きな区別から派生した教派が多数存在する。一般に一九世紀後半から二〇世紀初頭にキリスト教から派生したモルモン教やエホバの証人などの教派と一九七〇年代のキリスト教に対するカウンターカルチャーとして興ったハレ・クリシユナなど非キリスト教系の教団が新宗教と見なされるが、それらすべてが社会全体から一様に異端視されているわけではない<sup>58</sup>。映画のなかで「Reformers' Church」（再生者教会）と名乗って布教活動を行うイヴリンと少年時代のケンゴが浴びせられる「Fucking holy rollers! Why don't you fuck off and go to hell!」（新興宗教か 地獄に堕ちろ）という罵倒の言葉にある「holy rollers」という表現は、本来は新宗教ではなく「原理主義的な教理と信仰を特徴とする」<sup>59</sup>プロテスタント系教派のペンテコステ派に対して用いられる罵倒語である。特に9・11以降は人口の〇・六パーセントを占めるイスラム教徒に対する差別や憎悪犯罪が顕在化した<sup>60</sup>が、イスラム教徒も一九六〇年代以降の移民政策によってアメリカでの人口を増やしてきたアジア系移民のグループに含まれる。この多様性を反映してか、イヴリンが自宅で祈りを捧げる祭壇には「an eclectic mix of Buddhist, Hindu and Christian icons」<sup>61</sup>（仏教、ヒンドゥー教、

キリスト教の折衷的な混交）と脚本で指示されているとおり、イエス・キリストの肖像やマリア像だけでなく、仏教の数珠玉や仏像と見られる木彫りの像など雑多なアイコンが並べられている。先に見たとおり、オウム真理教事件という日本の社会的コンテクストに影響を受けた村上の新興宗教の表象に対しては英訳において既に軌道修正が行われていたが、映画における改変からはアメリカ社会における宗教の位置づけを見て取ることができるだろう。

最も大きな違いは、原作の教団の教義は「社会通念」とは相いれず、社会から閉じられた信者間のネットワークのなかで仕事の紹介が行われていたのに対し、映画ではケンゴとイヴリンの親子が地域のコミュニティーのなかで生活していることが強調されている点である。善也が性欲の発散のために利用する「風俗店」<sup>62</sup>を「porn shop」<sup>63</sup>（ポルノグッズ店）と誤訳した英訳にもとづく<sup>64</sup>と見られるアダルトDVD店のシーンでは、店主が「You're Evelyn's son, right? She was here a couple of weeks ago, collecting donations for the church group. She's kinda hot!」（イヴリンの息子だろ／このあいだ教会の寄付を集めに来たよ／いい女だ）と、つばのついた帽子を被って隠れて来ていると見られるケンゴにイヴリンの話を持ち出す。原作で友人の話として出てくる「二日酔いで苦しい思いをしていると

きには、いつもテレビで朝のワイドショーを見るんだ」<sup>64</sup>という台詞は、グレンの使いでケンゴが薬を受け取りに来た薬局の薬剤師から聞かされる。耳たぶの欠けた男がさりげなく客席に座っている原作にないカフェのシーンでは、若い女性店員が親しげに月経についてケンゴに話す。原作では善也の母親との密接な関係に焦点が当てられた一方で彼の社会とのつながりが後景化していたのに対し、これらのシーンではケンゴが望むと望まざるとにかかわらずイヴリンとグレンからなる信者以外の地域社会とつながっていることが示されるとともに、多文化共生社会としてのアメリカ社会を強調しているように見える。このように宗教が共同体の一部として包摂されていることは、イヴリン親子の布教活動で特に親身な表情で話を聞く黒人女性のポーチのシーンで画面手前に映る星条旗をあしらったオナーメントにカメラの焦点が当たるショットや、ケンゴが薬局に向かう途中の道でショーウィンドーにルイ・マルがアメリカで撮ったドキュメンタリー、*God's Country*（一九八五年）のドイツ語版ポスターが映るショットでも象徴的に表現されている。

また、ケンゴと直接言葉を交わすことはないものの、ケンゴが無視して前を通り過ぎる物乞いの男性はうらめしげに彼の背中を見つめ、カフェの手前の駐車場で掃除をしている中年女性は手を止めて通りすぎる彼に視線を向け、カフェから職場に向

かう途中の道ではタバコを吸う丸刈りの男性が彼を見下ろす。さらに、ケンゴがサンドラとアパートの空き部屋でセックスするシーンではスクーターに乗った老人が外通路から覗き見するショットが挿入される。ケンゴが生活圏のなかで過剰なまでに他者の視線と関心の対象とされることは、原作で善也が感じる「父なるものの限りない冷ややかさ」<sup>65</sup>とは対照的であるかに自ら見える。この点は、ケンゴのアイデンティティーの葛藤が出るのわからなさのみならず、多文化共生社会というコミュニティのなかで自分に向けられる視線から生まれたものでもあ

ることを示唆していると考えられる。映画において耳の欠けた男を追跡するシーケンスは、キリスト教的な寓意を次第に強く帯びていくものとして描かれている。地下鉄でケンゴは向かいに座る若い黒人男性から信仰を試されているかのよう「Hey, do you know Jesus?」（キリストを知ってるか?）と訊ねられ、ケンゴが男を追ってバスを降りるときには「The Family That Prays Together, Stays Together」（祈りの絆は 家族の絆）という文字がロザリオの写真とともにあしらわれた車内広告が映し出される。そして雲ごしにおぼろげに太陽が見え、フェンスを隔てて遠くに丘が見えるばかりの線路沿いの荒野を二人は歩く。地面に石が転がる荒涼とした風景は、新約聖書中のイエス・キリストの荒野の誘惑の挿話を

想起させるものであると考えられる。ルカによる福音書によれば、洗礼を受けたのちに御霊に連れられて荒野で四〇日間を過ごすイエスは悪魔に「もしあなたが神の子であるなら、この石に、パンになれと命じてごらんなさい」と試され、続いて高い所から世界の国々を見せられて「これらの国々の権威と栄華とをみんな、あなたにあげましょう」と誘惑される<sup>66</sup>。そして悪魔からの最後の誘惑でエルサレムの宮殿から飛び降りてみるように言われたイエスは『主なるあなたの神を試みてはならない』と答えて断る。この言葉は少年時代の善也が父親のような存在である田端から「それは『お方』を試すことだ」<sup>68</sup>という戒めのかたちで与えられるが、映画には登場しない。

村上の小説においては耳たぶの欠けた男の「よくできた機械人形が磁石に引き寄せられているみたい」な歩き方や足音が立てる「匿名的な音」が善也の追跡の不毛さを象徴していたのに対し<sup>69</sup>、映画では荒野、石、丘といった風景の象徴性が、ケンゴが追う父親の姿が彼を惑わす誘惑に他ならないことを示唆している。中村三春は「映画のケンゴは、父を見失ってもそれが父であることを疑わない」と解釈し、家に戻った彼が口にする「I saw my father today.」（今日 父さんを見た）という台詞を「自分のルーツとしての父を認めた」という宣言の言葉として

受け取っている<sup>70</sup>。たしかにケンゴの葛藤の主眼がアイデンティティーの模索におかれた映画では父親が彼のアイデンティティーのよりどころとなる「ルーツ」として位置づけられている。だが追跡シーンの宗教的な寓話性を踏まえるなら、「父さんを見た」というケンゴの台詞で言及されているのは生物学的な父親であるかもしれない耳たぶの欠けた男というよりは、荒野での試練を経てトンネルで男の姿を見失ったあとに野球場で彼が呼びかける父なる神のほうではないだろうか。「Oh God」（神様）という呼びかけの台詞を口にする直前にケンゴの姿はフレームアウトし、画面の端を飛行機が横切る宵の空が二〇秒弱にわたって仰角で映し出される。この虚空に姿の見えない父の存在を見出すことを観客は求められているのかもしれない。

#### おわりに

映画『神の子どもたちはみな踊る』は、二〇〇七年七月の『バラエティ』誌において酷評を受けた。英語になることで違和感がなくなると三浦哲哉が評価した台詞は「impossible dialogue」（ありえないダイアログ）であり、演技は「studied」（わざとらしく）、ロケヴァルの「pretentious」（気取った）演出は「Imitation Wong Kar Wai」（ウォン・カー

ウアイの模倣)にすぎないと断言される<sup>71</sup>。たしかに、グレンの限られた余命を象徴するかのような壁かけ時計のクロースアップや、彼が管理するアパートの名称「Bird of Paradise Apartment」(極楽鳥アパートメント)はウオン・カーウアイ

の『欲望の翼』(阿飛正傳、一九九〇年)を強く意識していることを窺わせる。だが、この評において興味深いのは「there are good reasons why some consider Haruki Murakami's fiction resistant to film adaptation」<sup>72</sup>(村上春樹のフィクションが映画アダプテーションに適していないと一部の人間が考えるのも無理もない)と評者が結論づけている点である。文中では悪例として本作を挙げるのみで「good reasons」の中身が具体的に説明されることはないが、村上が一〇年以上の沈黙を経て二〇〇〇年代半ばに映画への原作提供の許諾を再開して間もないこの時期に、すでに村上の原作を参照点として映画を評価する姿勢が定着していたことは興味深い。アメリカで村上原作の映画アダプテーションが高評価で迎え入れられるには、バラ

ク・オバマ元大統領が二〇一八年のお気に入り映画のリストに挙げて話題を呼んだ『バーニング 劇場版』(イ・チャンドン監督、二〇一八年)<sup>73</sup>やアカデミー国際長編映画賞を受賞した『ドライブ・マイ・カー』(濱口竜介、二〇二一年)まで待たなければならぬ。ちなみに日本では、二〇一〇年一二月に劇場

公開された別の村上作品の映画アダプテーション、『ノルウェイの森』(トラン・アン・ユン監督)の前評判に便乗するかのよう同年一〇月に本作が公開されている。

阪神大震災とオウム真理教事件という一九九〇年代の日本の社会的コンテクストを背景にもつ村上の小説と二〇〇〇年代のポスト9・11の背景に根ざした映画を対照させることは、映画内で描かれるアイデンティティや宗教の位置づけをめぐる社会的な意味を明らかにするのみならず、小説が明示することなく露呈させている日本社会の新興宗教に対する態度を鏡のように映し出す。いわば、日本のコンテクストの内側からは見えにくい原作小説のもつ新興宗教に対する意識が異なるコンテクストで改変された映画と見比べることによってあぶり出されるという、小説とは異なる映画独自の批評性さえも見出すことができるといえる。二〇一〇年代以降、村上作品の映画アダプテーションはにわか活発化し、国内でも複数の映画化が行われただけでなく韓国やフランスでも作品が生まれている。それらのアダプテーションをつぶさに検討するさいにも、社会や文化のコンテクストに目を向けることは有意義な営みであるはずだ。

ルービンによれば、英語の作品名としては非標準的なすべて小文字の表記は村上の意向によるものだという。Jay Rubin, Haruki

- Murakami and the Music of Words, Harvill Press, 2002, p. 255.
- 2 村上春樹『村上春樹全作品1990〜2000』『短篇集II』講談社、二〇〇三年、二七五頁。
- 3 竹林滋ほか編『新英和大辞典』六版、研究社、二〇〇二年、二〇一〇頁。
- 4 大和田俊之「Murakami in the Aughts〈ゼロ年代〉のアメリカの村上春樹」『ユリイカ』四二巻一五号（二〇一〇年）、八四頁。
- 5 “Directors: Robert Logevall.” Milkshake Media, accessed Oct. 29, 2022. <https://milkshake.com/director/robert-logevall/>.
- 6 Kaori Shoji (庄司かほり), “First-Time Director Takes on Murakami.” *The Japan Times*, Oct. 22, 2010, accessed Aug. 4, 2022. <https://www.japantimes.co.jp/culture/2010/10/22/films/first-time-director-takes-on-murakami/>.
- 7 福島絵美「短編原作映画をまだまだ見比へる」『Brutus』四二巻二〇号（二〇二二年）、七四頁。
- 8 近「オールザットシネマ 神の子どもたちはみな踊る」『読売新聞』夕刊、二〇一〇年一〇月二十九日、一一頁。
- 9 川崎佳哉編著『村上春樹 映画の旅』フィルムアート社、二〇二二年、八〇頁。
- 10 村上春樹『神の子どもたちはみな踊る』新潮社（新潮文庫）、二〇〇二年、八一／八三頁。
- 11 同、九二頁。
- 12 Scott Coffey, “K-Town Super Frog.” screenplay, Simply Scripts, Jan. 2006, accessed Oct. 29, 2022. <https://www.simplyscripts.com/scripts/K-TOWN/SUPERFROGJan06.pdf>. 以下「映画なり」と脚本からの引用は必要に応じて筆者が日本語訳を行うが、映画に登場する台詞は『神の子どもたちはみな踊る』DVD（ハンネット、二〇一一年）の佐藤恵子による日本語字幕に依拠する。
- 13 Jeremy Kay, “Adam Rifkin’s Look Takes Grand Jury Prize at CineVegas.” *Screen Daily*, June 18, 2007, accessed Oct. 31, 2022. <https://www.screendaily.com/adam-rifkins-look-takes-grand-jury-prize-at-cinevegas/4033157.article>.
- 14 Coffey, cover page.
- 15 Jeremy Kay, “Roberts to Produce: May Star in Happiness Sold Separately.” *Screen Daily*, Dec. 13, 2006, accessed Oct. 29, 2022. <https://www.screendaily.com/roberts-to-produce-may-star-in-happiness-sold-separately/4029927.article>.
- 16 竹林ほか、三六九頁。
- 17 三浦哲哉「アメリカ映画になった村上春樹 映画版『神の子どもたちはみな踊る』が示す『僕』の位相」『ユリイカ』四二巻一五号（二〇一〇年）、一八〇頁。
- 18 同、一七九頁。

- 19 同、一八一頁。
- 20 加藤典洋『村上春樹は、むずかしい』岩波書店、一四六頁。
- 21 風間賢二『ベストセラー快読』『神の子どもたちはみな踊る』、『朝日新聞』朝刊、二〇〇〇年四月九日、一一頁。
- 22 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、二〇一四年、一四頁。
- 23 貴堂嘉之『移民国家アメリカの歴史』岩波書店、二〇一八年、ebook。
- 24 同
- 25 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——石田仁志／アントナン・ヘシュレール編『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、二〇〇〇年、二六〇—二六一頁。
- 26 村上『神の子どもたちはみな踊る』八三—八四頁。
- 27 同、八五頁。
- 28 山田潤治『神の子どもたちはみな踊る』村上春樹『よのつねならぬ』小説』『文學界』五四巻五号（二〇〇〇年）、二六三頁。
- 29 福田和也『正しい』という事、あるいは神の子どもたちは『新しい結末』を喜ぶことができるか？——村上春樹『神の子どもたちはみな踊る』論——』『文學界』五四巻七号（二〇〇〇年）、一九一頁。
- 30 新宮一成／立木康介編『フロイト＝ラカン』講談社、二〇〇五年、八〇—八五頁。
- 31 村上『神の子どもたちはみな踊る』一〇九—一一〇頁。
- 32 中村三春『フィクションの機構2』ひつじ書房、二〇一五年、三〇七頁。
- 33 河合恒一『村上春樹』『神の子どもたちはみな踊る』論——世界と共振する〈踊り〉——』『國學院雜誌』一〇七巻六号（二〇〇六年）、一二頁。
- 34 村上『神の子どもたちはみな踊る』一〇七頁。
- 35 Susan Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts*, 3<sup>rd</sup> ed., Routledge, 2006, p. 94.
- 36 村上『神の子どもたちはみな踊る』一一一頁。強調は原文どおり。
- 37 Kaori Shoji (庄司かおり), "All God's Children Can Dance: Dancing in Sync with the Original," *The Japan Times*, Oct. 29, 2010, accessed Aug. 4, 2022, <https://www.japantimes.co.jp/culture/2010/10/29/films/film-reviews/all-gods-children-can-dance/>.
- 38 同。
- 39 米村、二六三頁。
- 40 Coffey, p. 64.
- 41 村上春樹『三〇〇万人の大学141 青山学院大学——危機に瀕した自治とキリスト教精神』『朝日ジャーナル』二四巻五号（一九八二年）、四四—五〇頁。
- 42 中村『フィクションの機構2』三〇五頁。

- 43 中野和典「震災と信仰——村上春樹『神の子どもたちはみな踊る』論——」『近代文学論集』四〇号（二〇一四年）、七一頁。
- 44 村上「神の子どもたちはみな踊る」
- 45 同、八三頁。
- 46 同、八七頁。
- 47 同、九〇頁。強調は原文どおり。
- 48 同、八七頁。
- 49 Haruki Murakami, *after the quake*, trans. Jay Rubin, Vintage, 2003, p. 45.
- 50 Ibid.
- 51 Murakami, p. 47.
- 52 Gerrie F. Snyman, "The Narrative Erasure of Adam in Cain's Birth in Gen. 4: 1. Some Notes on Eve, Sex, and Vulnerability," *Scriptura*, 119 (2020): pp. 4-5.
- 53 Murakami, p. 52.
- 54 安志那『「カルト」と新宗教の間——『1Q84』における新宗教の表象』『1Q84スタディーズBOOK2』若草書房、二〇一〇年、一五八頁。
- 55 同、一七九頁。
- 56 堀井一摩「村上春樹とカルトの不気味な関係——『1Q84』の免疫学」『1Q84スタディーズBOOK2』若草書房、二〇一〇年、一九六頁。
- 57 堀内一史『アメリカと宗教 保守化と政治化のゆくえ』中央公論新社、二〇一〇年、i 頁。
- 58 藤原聖子『現代アメリカ宗教地図』平凡社、二〇〇九年、三三頁。
- 59 堀内、二三頁。
- 60 同、一〇頁。
- 61 Coffey, p. 24.
- 62 村上「神の子どもたちはみな踊る」八六頁。
- 63 Murakami, p. 45.
- 64 村上「神の子どもたちはみな踊る」八二頁。
- 65 同、九八頁。
- 66 「ルカによる福音書」『口語訳聖書』一九五四—一九五五年、二〇一二年一月三一日閲覧。 <http://bible.salterrae.net/kougo/pdf/luke.pdf>.
- 67 同。
- 68 村上「神の子どもたちはみな踊る」八九頁。
- 69 同、一〇一頁。
- 70 中村三春『原作』の記号学 日本文芸の映画的次元』七月社、二〇一八年、二〇七—二〇八頁。
- 71 Robert Koehler, "All God's Children Can Dance," *Variety*, July 13, 2007, accessed Oct. 29, 2022, <https://variety.com/2007/film/reviews/all->

god-s-children-can-dance-1200557848/.

72 同。

73 Gilbey, Ryan, "Why Mesmerising Mystery Film *Burning* Is an Obama Favourite," *The New Statesman*, UK edition, Feb. 4, 2019, accessed Oct. 31, 2022, <https://www.newstatesman.com/culture/film/2019/02/why-mesmerising-mystery-film-burning-obama-favourite>.

付記

本論文は、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」(22K13025)ならびに基礎研究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」とどう視座から―」(22K00320)の成果の一部である。