

男性アイドル映画になった村上春樹

——『アコースティック』におけるスター表象と韓国ポピュラー文化

藤城孝輔

キーワード：アダプテーション、流用、超国籍、グローバル化、スターの乗り物、CNBLUE

はじめに

近年における村上春樹作品のアダプテーション研究では、いわゆる作家の映画やインディペンデント作品といった国際映画祭やアートハウス系映画館で主に流通されるアートシネマに注目が偏りがちであった。例えば、高美智は市川準の抑制された映画スタイルにシンプルな言葉を積み重ねる村上の文体と一定の親和性を見出し、原作小説の文体や技巧を映像に「翻訳」する試みとして『トニー滝谷』（2004年）を論じた¹。宮脇俊文はトラン・アン・ユンが監督した『ノルウェイの森』（2010年）における草原が「外国人の目から見た日本の美」の表現であると考え、死者の記憶をめぐる悲哀が草原のモチーフに託して表現されていると主張した²。山根由美恵は『バーニング 劇場版』（버닝, 2018年）においてイ・チャンドン監督が原作の結末に見られた曖昧性を活用して物語の世界を拡張することで、現代韓国の格差社会の中で生きる若者の怒りという独自のテーマを盛り込んだと示した³。これらの作品論は、映画化作品における場面やテーマの取捨選択、表現技法を国際的に評価の高い映画作家たちによる原作の解釈の過程と位置づけている点で共通している。一方、アメリカのインディペンデント映画『神の子どもたちはみな踊る』（*All God's Children Can Dance*, ロバート・ログヴァル監督、2008年）を取り上げた米村みゆきはアダプテーションを「インターテキスト的な響き合いのなかでのテキストの意味の可能性を開くもの」と見なし、原作小説が地震の表象を通して描いた人間が持つ闇の主題が後景化し、多文化社会の中での主人公のアイデンティティーのゆらぎが描かれていると分析した⁴。父の不在、地震といった主題の意味の変化に着目した米村の議論も、映画が村上作品を咀嚼してどのような独自の意味を表現しているかに主眼を置いている。映画の作家性が議論的となることはないものの、米村が目指す登場人物の主観のリアリズムはアートシネマの顕著な特徴の一つである⁵。

研究対象となる映画化作品の偏りは、村上自身が自作の映画化の許諾にこれまで慎重であり続けたことに起因する部分大きい。四方田犬彦の推察するとおりに村上が映画作家の「作風への共感」を映画化を認める判断基準の一つとしているとすれば、アートシネマへの偏重はとりもなおさず原作者の趣味の

1 高美智『『映画の翻訳』としてのアダプテーション 市川準の『トニー滝谷』』『言語文化』36巻、2019年、34-48頁。

2 宮脇俊文「村上春樹『ノルウェイの森』——言葉の感性を映像化する手法」、宮脇俊文編『映画は文学をあきらめない——ひとつの物語からもうひとつの物語へ』水曜社、2017年、41頁。

3 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』79巻、2019年、51-71頁。

4 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・ベシュレール編『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、2020年、256頁。

5 David Bordwell, "Art Cinema as a Mode of Film Practice," *Film Criticism*, vol. 4, no. 1, 1979, pp. 58-59.

反映であろう⁶。しかし、アートシネマに対するアカデミックな関心の集中によって見落とされがちなのはグローバルなポピュラー文化としての映画における村上の位置づけである。村上の小説が持つ大衆性についてはこれまでも言及されてきた。大塚英志は引用の集積としての村上の作品が漫画や同人誌小説といったサブカルチャーと共通する部分を持つことを指摘した⁷。助川幸逸郎は純文学とエンタテインメントを横断する「スリッパストリーム」の作家として村上を論じ、高級文化を志向せず、大衆文化とも距離を置く立ち位置が村上の小説家としての独自性となっていることを示した⁸。本稿が焦点を当てる韓国においても村上の小説はポピュラー文化との強い親和性を持っている。金良守は『ノルウェイの森』(1987年)が韓国の若者の間で人気を集めた一方で、「高尚な文学の死を促すつまらない大衆文学」という保守的な評論家からの批判を呼んだことを紹介している⁹。また、趙柱喜は村上の作品が持つ「軽さ」をサブカルチャー性と位置づけ、村上の小説におけるイラストレーションや登場人物の類型性を日本のライトノベルおよび韓国のウェブ漫画と比較し、類似性を指摘している¹⁰。このように村上の小説と日本内外のポピュラー文化との関連は無視できないものであるにもかかわらず、村上の映画化作品がグローバルなポピュラー文化の文脈で語られることは少ない。

村上が原作の提供を許諾した一握りの作品が村上自身の自己や自作に対するイメージを大きく裏切るとは考えにくい。「大衆文化寄り」と見なされることへの懸念から日本の映画人(例えば、宮崎駿)の作品と自作が比較されることを村上が拒んできたとする助川の仮説が正しいとすれば、いわば村上のお墨つきを得た作品を通してポピュラー文化を理解することは難しいだろう¹¹。ポピュラー文化における村上の映画化作品の意義を問うためには、アダプテーション研究の射程を村上作品の流用や借用、剽窃の域にまで広げる必要がある。そこで本稿では韓国アイドル映画『アコースティック』(어쿠스틱, ユ・サンホン監督、2010年)を取り上げる¹²。村上の掌編「パン屋襲撃」(1981年)のアダプテーションを作中に取り入れた本作は、出演するK-popの男性アイドルのイメージに合わせて村上の作品を大きく改変し、「若手人気スターを集めた青春音楽映画」¹³に仕立て上げる。以下では、村上春樹という容れ物を通して表象されるアイドルのスターとしてのイメージが韓国ポピュラー文化のグローバル化の中で果たす役割を明らかにしたい。

1. 村上春樹の「無国籍」と韓流の「超国籍」

四方田犬彦が指摘するとおり、韓国において村上の小説は川端康成や三島由紀夫のような「日本文学」を代表する存在としてではなく、グローバル化したポピュラー文化の一部として親しまれてきた¹⁴。これは1990年代以降の日本文学の国際化に共通して見られる特徴である。岩渕功一はグローバリゼーション

6 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、2009年、170頁。

7 大塚英志『村上春樹論——サブカルチャーと倫理』若草書房、2006年、218-219頁。

8 助川幸逸郎「村上春樹は、なぜ映画脚本家にならなかったか」『文化表象としての村上春樹 世界のハルキの読み方』、206-207頁。

9 金良守「韓国における村上春樹の受容とそのコンテクスト」、松崎寛子訳、藤井省三編『東アジアが読む村上春樹 東京大学文学部中国文学科国際共同研究』若草書房、2009年、17頁。

10 趙柱喜「ライトノベルとして春樹を読む」、柴田勝二／加藤雄二編『世界文学としての村上春樹』東京外国語大学出版会、2015年、143-163頁。

11 助川、207頁。

12 『アコースティック』(어쿠스틱)、ユ・サンホン(유상헌)監督、Innovation Factory / Neowiz Internet、2010年、DVD(ポニーキャニオン、2012年)。

13 「アコースティック(2010)」、シネマトゥデイ、2020年8月21日閲覧、<https://www.cinematoday.jp/movie/T0012399>

14 Inuhiko Yomota, "How to View the 'Haruki Boom,'" *A Wild Haruki Chase: Reading Murakami around the World*, compiled and translated by The Japan Foundation, Stone Bridge Press, p. 35.

を欧米の覇権の拡大やアメリカナイゼーションと同一視する1990年代当時の議論に疑問を呈し、アニメやゲームソフト、テレビドラマなどに代表される日本の文化産物が日本の文化的な文脈を欠いた「無国籍」の商品として公式的、非公式的に輸出されていることを示した。岩淵は押井守のアニメを例に挙げ、「『現実的』な日本人像」が回避され、白人をモデルにした登場人物造型が行われていることを指摘する¹⁵。文学や音楽、映画を通してアメリカ文化の影響を色濃く受けた村上の文学もまた、押井のアニメと同様に日本の文化的な独自性を描くことを避けることで、国外の読者にも広く受け入れられることに成功したと言える。

このような欧米一辺倒とは異なるグローバリゼーションの脱中心化は、1990年代後半以降、特に東アジア地域において文化的な相互交流やテレビドラマや映画の国際共同製作、リメイクなどの形をとった混成をもたらしてきた¹⁶。だが、その一方で岩淵はこのような日本の文化産物の浸透が、東アジアにおける日本の肯定的な受容や、欧米中心のグローバリゼーションを再生産するジャパニゼーションとして受け取られることに警鐘を鳴らし、「どれほどメディア文化の交流が日本、中国、韓国の相互イメージを改善したとしても、それは決して歴史を変えないし、ましてや消去しない」¹⁷と主張する。このような姿勢は若者の間での村上文学の人気に対する韓国での批判や懸念にも表れている。金良守はグローバリゼーションが進んだ現在においてもなお日本と韓国、中国の間に横たわる民族主義的な隔たりに注目し、「『無国籍』文化の商品は、一方でナショナリズムの欲望を隠し持っているのではないか」¹⁸と懸念を示している。『ノルウェイの森』をはじめとする作品で政治や歴史に対してデタッチメントの姿勢を保っていた村上が『海辺のカフカ』（2002年）で戦争の歴史へのコミットメントに転じたことに対し、金は日本の民族主義の無意識的な発露を見出す。『海辺のカフカ』のように戦争をめぐる作者の歴史認識が韓国の知識人の間で問題視されることはないにせよ、日本の高度経済成長期という時代背景の中で書かれた「パン屋襲撃」が属する文脈が2008年の国際金融危機以降、就職難や経済不安に直面している現在の韓国の若者が置かれた状況からあまりにもかけ離れていることは確かであろう。

一方、文化の「無国籍」性は、2000年代以降の韓流ブームの中で韓国エンタテインメント業界のグローバル市場向けのメディア戦略として積極的に取り入れられてもいる。2010年前後のK-popアイドルの男性性の表象を論じた研究書の中で、チョン・ソンは無国籍性をめぐる岩淵の議論を踏まえ、「超国籍」(chogukjeok)の概念を提唱している¹⁹。超国籍は単に文化的に固有な特徴を持たないだけでなく、異なる文化圏で通用するように複数の文化的特徴(例えば、中国語や日本語の使用、多国籍で編成されたグループなど)を積極的に取り入れ、ときには互いに矛盾しあっても多様な男性性(例えば、中性的な可愛らしさや野性味など)を受容される市場に応じて作り出す傾向を指す。アジアや欧米といったグローバルな市場を視野に入れた韓国エンタテインメント業界は、

15

岩淵功一『トランスナショナル・ジャパン アジアをつなぐポピュラー文化』岩波書店、2001年、33頁。

16

岩淵功一『文化の対話力 ソフト・パワーとブランド・ナショナリズムを越えて』日本経済新聞出版社、2007年、122-126頁。

17

岩淵『文化の対話力』、133頁。

18

金、28頁。

19

Jung Sun, *Korean Masculinity and Transcultural Consumption: Yonsama, Rain, Oldboy, K-Pop Idols*, Kindle ed., Hong Kong UP, 2011, ch. 5.

ターゲットとなる市場の文化的な文脈や嗜好に積極的に順応化することで、国籍を超えて受け入れられることを目指したと考えられる。

韓国国内で文化的に無臭な「無国籍」の文学として消費されている村上文学を翻案することは、『アコースティック』にさまざまな可能性をもたらしていると言える。まず、文化的な固有を帯びていない原作は、韓国国内の観客に向けて現代韓国の文脈に順応させることが容易である。『アコースティック』における「パン屋襲撃」のアダプテーションにもそのような現地化のプロセスを見取ることができる。さらに、日本を含めた国際的な市場を念頭に置いた「超国籍」の戦略も、グローバルな文化商品である本作の特色である。この点は、とりわけK-popの男性アイドル表象において顕著に表れている。映画に見られる以上のような現地化と「超国籍」の議論に取りかかる前に、次節ではまず「パン屋襲撃」の韓国における翻訳受容の経緯を確認し、映画と村上の掌編小説の関係を簡単に整理しておきたい。

2. 『アコースティック』と「パン屋襲撃」

『アコースティック』は「ブロッコリーの危険な告白」「パン屋襲撃事件」「ロック解除」の3話で構成されたオムニバス映画である²⁰。このうち第2話の「パン屋襲撃事件」が村上の掌編小説「パン屋襲撃」(1981年)からのアダプテーションであると見られる。エンド・クレジットに脚本家名は載っていないものの、映画ウェブサイトKOREA FILMの韓国映画データベースに掲載されているキャストおよびスタッフ表には監督のユ・サンホンが「脚本／監督」として明記されており、全エピソードを監督した彼が全編の脚本を担当したと考えられる²¹。いずれのエピソードについても原作表記はなく、映画のクレジットに村上春樹の名前は挙げられていない。しかし、第15回釜山国際映画祭の「韓国映画の今日—パノラマ部門」で本作がワールドプレミア上映を迎えた際には第2話が村上の作品からタイトルを借りたエピソードとして紹介されている²²。ちなみに映画祭の韓国語版ページにおける「タイトルを借りてきた」(제목을 빌어 온)という記述は、英語版では「村上春樹の短編から取られた『パン屋襲撃』というタイトルのチャーミングなエピソード」(a charming episode with the title ‘Bakery Raid’ taken from the short story by Murakami Haruki)²³と、過去分詞のかかる名詞句の見方しだいでエピソードの原作とも解釈できる訳され方をしている。このことと、村上の英訳短編集*The Elephant Vanishes* (1993年)に「パン屋襲撃」の続編にあたる短編小説「パン屋再襲撃」(1986年)が収録されていることによる混乱からか、英語のウェブサイトInternet Movie Databaseは村上の「パン屋再襲撃」を第2話の原作として誤って掲載している²⁴。

村上の「パン屋襲撃」は何度かタイトルを変えて出版されており、それに合わせて韓国でも異なる翻訳者によって複数回紹介されている。日本では『早稲田

20
エピソードの邦題は日本語字幕およびDVDのチャプタータイトルに掲げる。

21
〈CAST & STAFF〉、KOREA FILM、2020年8月21日閲覧、http://www.koreafilm.co.kr/movie/acoustic/acoustic_6.htm

22
〈어쿠스틱 / Acoustic〉、Busan International Film Festival、2020年8月19日閲覧、https://www.biff.kr/kor/html/archive/arc_history_tsearch.asp?mode=view&idx=15244&piiff_code=2010

23
“Archive Search: Acoustic,” Busan International Film Festival, accessed August 19, 2020, https://www.biff.kr/eng/html/archive/arc_history_tsearch.asp?mode=view&idx=15244&piiff_code=2010

24
Haruki Murakami, “The Second Bakery Attack,” translated by Jay Rubin, *The Elephant Vanishes*, Alfred A. Knopf, 1993, pp.35–49; “Eokuseutig (2010),” Internet Movie Database, accessed August 19, 2020, <https://www.imdb.com/title/tt2313534/>

文学』1981年10月号における「パン屋襲撃」というタイトルでの初出以降、同年11月に刊行された糸井重里との共著書『夢で会いましょう』には「パン」というタイトルに改題の上で掲載され、1991年の『村上春樹全作品 1979～1989』には若干の表記等の変更を加えて再び「パン屋襲撃」として収録された²⁵。その後、2012年にドイツで出版されたイラストレーション付きの本の日本語版である『パン屋を襲う』(2013年)に、さらなる加筆の上で「パン屋を襲う」と改題されて収録された²⁶。一方、最初の韓国語訳は1992年のユ・ユジョンによる翻訳と見られ、このときのタイトルは〈빵 가게 습격〉であった²⁷。『夢で会いましょう』はユン・ビョンモ訳による1998年刊《A to Z》とヤン・ヘウン訳による2007年刊《소울 메이트》(ソウルメイト)の版があり、日本語の題に合わせた〈빵〉が収録されている(どちらの版も書名を原題の直訳である《꿈에서 만나요》に変えて後に再出版されている)²⁸。『パン屋を襲う』は《빵가게를 습격하다》の題で2013年にキム・ナムジュの訳で出版されている²⁹。さらに、それまで日本と同じ6編収録で出版されていたクォン・ナミ訳による短編集『パン屋再襲撃』に「パン屋襲撃」、「ハイネケン・ビール空き缶を踏む象についての短文」(1985年)、「人喰い猫」(1991年)を追加した2014年の増補版では再び〈빵 가게 습격〉というタイトルが用いられた³⁰。映画のエピソードのタイトル「パン屋襲撃事件」(빵 가게 습격 사건)は上記のいずれとも完全に一致しているわけではないが、小説のタイトル「パン屋襲撃」(빵 가게 습격)との類似性は明白である。

しかし実際のところ、村上の小説からの借用はタイトルのみにとどまらない。金のない若い男性二人がパン屋の主人に音楽を聴かされる代わりに無償でパンを提供されるという「パン屋襲撃事件」のストーリーはおおむね「パン屋襲撃」に準じたものである。文化的に異質な原作をアダプテーションを行う側の文化に合わせて改変する現地化の傾向は、村上の小説が1970年代から1980年代ごろの日本を舞台としていたのに対し、ソウルの若者の街として知られる弘大(麻浦区上水洞にある弘益大学の周辺地区)に物語の舞台を移している点、さらに「パン屋襲撃」において「僕」「相棒」と言及されていた登場人物に「キム・ソンウォン」(김성원)と「キム・ヘウォン」(김해원)という韓国人名が与えられている点などに見られる³¹。このような現地化は、同じく村上作品を韓国のソウルとパジュを舞台に映画化した『バーニング 劇場版』においても顕著である。しかし、『バーニング 劇場版』の場合は村上から短編の映画化の許諾を得たNHKが韓国のイ・チャンドンに監督を依頼した国際共同製作であるのに対し、『アコースティック』は原作者の名前を挙げずに物語を翻案しており、村上を流用した例であると言える。

オムニバスの他の2作はオリジナルの脚本によるものだと考えられるが、日本文化の影響は全編を通して見受けられる。第1話ではヒロインが日本の漫画『あずまんが大王』(1999-2002年)を読むシーンが挿入され、戦争が続く未来を舞台にサイボーグ化した少女が登場するSF作品である第3話には高橋しんの漫画『最終兵器彼女』(2000-2001年)と新海誠のアニメ作品の影響が公開時の

25

村上春樹「パン屋襲撃」『早稲田文学』65号、1981年、40-43頁:「パン」、糸井重里/村上春樹著『夢で会いましょう』冬樹社、1981年、155-161頁:「パン屋襲撃」『村上春樹全作品 1979～1989』⑧短編集III』講談社、1991年、29-36頁。

26

村上春樹「パン屋を襲う」『パン屋を襲う』新潮社、2013年、9-24頁。

27

村上春樹〈빵 가게 습격〉《무라카미 하루키 단편 걸작선》(村上春樹短編集作選)、ユ・ユジョン(유유정)訳、文化思想社、1992年、92-97頁。

28

村上春樹《A to Z》、ユン・ビョンモ(윤병모)訳、東アジア、1998年:《소울 메이트》(ソウルメイト)、ヤン・ヘウン(양해운)訳、せし、2007年。

29

村上春樹〈빵가게를 습격하다〉《빵가게를 습격하다》(パン屋を襲う)、キム・ナムジュ(김난주)訳、文化思想社、2013年、9-24頁。

30

村上春樹〈빵 가게 습격〉《빵가게 재습격》(パン屋再襲撃)、クォン・ナミ(권남희)訳、Munhakdongne、2014年、35-44頁。

31

ただし、「パン屋襲撃」が一人称の主人公の視点で語られるのに対し、「パン屋襲撃事件」では視点人物が一人に限定されていないため、主人公の若者二人と小説の「僕」「相棒」との対応関係は把握しづらい。

映画評で指摘されている³²。これらは文化的な異質さや日本らしさを強調する演出というよりは、日本のポピュラー文化が「無国籍」の文化商品として韓国のメディア文化の日常に浸透していることの証左であろう。だが、次節で詳しく論じるとおり、このような文化の越境性は韓国のエンタテインメント業界がグローバルな市場に向けて用いる戦略の一つととらえることも可能である。

3. 「超国籍」の男性アイドル表象

『アコースティック』は韓国の男性バンドCNBLUE(2009年活動開始)のカン・ミンヒョクと当時同グループに所属していたイ・ジョンヒョン、そして2AM(2008年活動開始)のイム・スロンの映画デビュー作である。テレビドラマ『明日に向かってハイキック』(지붕뚫고 하이킥, キム・ビョンウクほか演出、2009-2010年)の主人公として注目を集めた子役出身の女優シン・セギョンが第1話でラーメンを食べ続けないと死ぬ奇病に冒された歌手を演じ、第2話「パン屋襲撃事件」ではCNBLUEの2人が売れないミュージシャンの役で主演を務め、第3話ではイムが音楽を使った武器開発を行う未来の研究者の役で出演している。映画のプロダクションノートには「映画界と歌謡界の最高の優良株(블루칩, blue chip)が結集」³³と紹介されており、韓国の若手スターを集めたアイドル映画であることがわかる。

チョン・ソンが論じた韓流男性アイドルの「超国籍」の戦略は、本作に登場する男性アイドルにもあてはまる。CNBLUEは、2010年の韓国でのメジャーデビューに先立ち、2009年6月から日本で「音楽修行」と称して路上ライブやライブハウスでの演奏を行い、インディーズレーベルからミニアルバムを2枚発表している³⁴。また、「パン屋襲撃事件」でソンウォンを演じるイ・ジョンヒョンは4歳のころから日本で数年間過ごし、メンバーの中では最も流暢に日本語が話せることが日本のメディアでのインタビュー等では頻繁に言及される³⁵。映画のキャスト紹介においても、すらりとした長身とはっきりした目鼻立ちにより国境を越えて愛される人気を持つことが強調されている³⁶。これらの日本とのつながりや国際性はバンドのマーケティングにおける強みとなっていることが窺える。さらにK-popのアイドルバンドではあるものの、音楽性については「『韓国っぽさ』がない」正統派ロックと評される³⁷。2010年代の韓国のK-popにおける「超国籍」を体現する代表的なバンドの一つであると言えるだろう。

「パン屋襲撃事件」への翻案に際して「パン屋襲撃」の登場人物造型および物語に加えられた改変は、映画初出演の男性アイドルたちのイメージを国内外に売り込む「超国籍」の目的を持ったものとして解釈できる。バンドとしてのデビュー前に人気ドラマ『美男ですぬ』(미남이시네요, ホン・ソンチャン演出、2009年)に準主役で出演したリーダーのジョン・ヨンファを除き、当時CNBLUEのメンバーは韓国国内でも十分に認知されていたとは言いがたい。映画ウェブサイト

32

BH Jang, 〈어쿠스틱 (Acoustic / 유상현 감독, 2010)〉, Daydream Nation, 2010年10月27日、2020年8月22日閲覧、<https://intogroove.tistory.com/m/1184?category=326776>

33

〈Hot Issue: Production Note〉KOREA FILM, 2020年8月22日閲覧、http://www.koreafilm.co.kr/movie/acoustic/acoustic_2.htm

34

菅野綾子「出発点は、日本での路上ライブ。実力派4人組にトキメキMAX!」『an an』42巻10号(通巻1748号)、2011年、95頁。

35

菅原可菜／小泉咲子「CNBLUE “4人4色”のCool & Smileにキュン♡」『an an』44巻14号(通巻1851号)、2013年、48頁。

36

〈CAST 상원 이종현〉KOREA FILM, 2020年8月22日閲覧、http://www.koreafilm.co.kr/movie/acoustic/acoustic_4-2.htm

37

古林由香「J-POP 育ちの K-ROCK バンド CNBLUE は謙虚なロッカー」『AERA』24巻14号(通巻1276号)、2011年、59頁。

Movist上での『アコースティック』に対する観客のレビューにも「CNBLUEのメンバーはジョン・ヨンファしか知らなかったので、レビューを書くために映画情報を調べて初めてイ・ジョンヒョンとカン・ミンヒョクがメンバーであることがわかった」³⁸という内容のものが掲載されている。したがって、当時売り出し中のアイドルであった彼らの映画デビュー作である本作においては、メディアを通じたスターのイメージのプロモーションに加えて作品テキストの中でも彼らの属性やイメージを強く宣伝することが重要である。ここで鍵となるのが、リチャード・ダイアーの論じる「スターの乗り物」(star vehicle)という概念である³⁹。スターの乗り物においては物語や視覚的スタイルは特定のスターを目立たせる目的で構成され、スターのイメージに即した類型(例えば、スターが演じる役柄や映画のジャンルなど)が提示される。とりわけアダプテーションの場合にはスターを想定した原作が選ばれたり、スターのイメージに合わせて物語の改変が行われたりすることも多い。スターの乗り物は既に観客の間でイメージが確立された既存のスターの場合にも、これからイメージの定着を図る新人スターの場合にも用いられる語であるが、本作におけるCNBLUEのイとカンの場合は後者に当てはまる。

彼らのアイドルとしてのイメージに即した具体的な改変の例を検討しよう。まず、小説に登場する「僕」と「相棒」に相当する若い二人の主人公は演じる二人が自覚的に宣伝しているイメージを反映したものに作り変えられている。村上の小説での「僕」は、語りの中でヒットラー・ユージェントからドストエフスキーまで幅広い文化的言及を大仰に展開する頭でっかちな男として描かれる。これに対し、「相棒」は「いや、俺はもうグレちゃうよ」「ババアもついでに殺っちゃおうぜ」⁴⁰といったセリフから短気で暴力的な性格であることが示唆される。どちらの人物も映画におけるソンウォンとヘウォンの人物造型とは大きく異なっている。イ・ジョンヒョンが演じるソンウォンはギターをインターネットで売ろうとする行動性や、パン屋の店長に対して激昂して抗議のために店に走っていく激しい性格を持つ人物である。一方、カン・ミンヒョクが演じるヘウォンは、空腹に抗えずにパン屋で道草を食ってしまう幼児性や、紛失したギターをパン屋で目にしてもそれを店長が盗んだとまでは思い至らない鈍感な性格が強調されている。これはCNBLUEにおける彼らのイメージに対応したものである。CNBLUEは“Code Name: BLUE”の省略形であり、“BLUE”は全4人のメンバーそれぞれが売りにしている特徴を表す英単語の頭文字を組み合わせた語であるとされる⁴¹。イには熱情的な気質を表す“Burning”、カンにはあどけない愛らしさを意味する“Lovely”という形容辞が割り当てられている。村上の小説からの登場人物の属性の変更は、二人が売り込むこれらのイメージに役を合わせた結果であると考えられる。

さらに、スターの乗り物としてのわかりやすさが求められる本作には、村上の小説が持つ曖昧性を排除してストーリーをより明瞭にしようとする配慮も見られる。ヘウォンがパン屋に置き忘れたギターをパン屋の店長が盗むという

38

sch1109〈[어쿠스틱] 역시 아쉬움만 남을 수밖에 없었다〉Movist, 2010年11月9日, 2020年8月22日閲覧, http://www.movist.com/comm/m_view.asp?mid=43016&id=89179&page=1

39

リチャード・ダイアー『映画スターの〈リアリティ〉 拡散する「自己」、浅見克彦訳、青弓社、2006年、115-116頁。

40

村上「パン屋襲撃」『村上春樹全作品 1979-1989 ⑧ 短篇集III』、31-32頁。以下、本文からの引用は『全作品』版に従う。

41

〈씨엔블루 “할아버지 밴드 되기로 약속했죠”〉、SBS News, 2010年1月13日, 2020年8月20日閲覧, https://news.sbs.co.kr/news/endPage.do?news_id=N1000696429

ストーリーの追加は、ソンウォンとヘウォンのパン屋襲撃に抗議という名分を与える。また、店長がギターを盗んでやり、二人に好きなだけパンを食べるといって勤めるのもギターを盗んだことに対する謝罪の意味を帯びる。村上の小説では空腹のあまりのでたらめな行動やパン屋の主人の突飛な提案として扱われていたこれらのアクションに明確な動機を加えることで、クリスティン・トンプソンがハリウッド古典映画に見出した因果関係の連鎖がより緊密になっていると言える⁴²。さらに、小説のパン屋の主人がパンを提供する交換条件として二人に呪いをかけると言い出し、「呪いはいつも不確かだ。バスの時刻表とは違う」⁴³という言葉で呪いの内容の言明を避けるくんだりは一切削られ、明るい青春映画として鑑賞できる作品になっている。パンの代償としての呪いは本作の続編にあたる「パン屋再襲撃」で再び取り上げられることから、呪いの主題に注目した論者も少なくない⁴⁴。物語の鍵となる主題を削った映画は、村上作品への忠実性よりもスターの乗り物としてのわかりやすさや明朗さに徹底したものであると考えられる。

山根由美恵は「納屋を焼く」(1983年)の改稿プロセスの精査を通して、1990年代の村上に見られる、物語を説明しようとするストーリーテラーとしての志向に対し、1980年代の村上作品の大きな特徴の一つとして曖昧性を挙げている⁴⁵。「パン屋襲撃」もその例に漏れず曖昧な部分の多い作品であるが、その曖昧さは「納屋を焼く」のように登場人物の失踪に複数の可能な解釈が同時に存在するambiguityというよりは、説明を大幅に省略し、語られていない部分の解釈を読者に委ねるvaguenessの意味合いが強い。「パン屋襲撃事件」は「パン屋襲撃」における曖昧(vague)な設定や展開に説明を与えて解釈の余地を狭めることで、文化的な背景や村上の作風に対する知識の程度に関係なく多様な観客が同一の物語を享受できるようにしている。

また、ソンウォンとヘウォンの関係をめぐる設定も注目に値する。小説の「僕」と「相棒」は職業について言及がなく、続編の「パン屋再襲撃」においてはじめて「僕」が大学生であったことが語られるのみである。二人の関係も曖昧なものであり、彼らは同居しているものと見られるがなぜ一緒に暮らしているかすらも説明がない。このことから石倉美智子は「相棒」が女性であった可能性を示唆している⁴⁶。本作の最初の正式な映像化作品である短編映画『パン屋襲撃』(山川直人監督、1982年)では「相棒」は諏訪太朗が演じる男性であり、「僕」と「相棒」は借家とおぼしき庭つきの日本間の家に同居していることになっているが、二人が何をして生活をしているか、なぜ一緒に暮らしているのかについては原作と同様に説明がない。

「パン屋襲撃事件」のソンウォンとヘウォンは売れない二人組バンドのギター兼ヴォーカルとドラムとして設定されており、イとカンのCNBLUEにおける役割と合致する。また、映画では二人が兄弟と設定されていることから、二人が同居している理由も説明がつく。韓国語で「兄」を意味し、ソンウォンに対して用いられる呼称〈형〉は実際の兄弟間のみならず、年下の男性が年上の男性に

42

Kristin Thompson, "The Formulation of the Classical Narrative," *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, edited by David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson, Routledge, 1985, pp.266-267.

43

「パン屋襲撃」、35頁。

44

例えば、風丸良彦『村上春樹短篇再読』みすず書房、2007年、56-68頁。

45

山根由美恵「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』69巻、2009年、69頁。

46

石倉美智子「夫婦の運命 I —『パン屋再襲撃』論」、栗坪良樹／植光彦編『村上春樹スタディーズ02』若草書房、1999年、189-190頁。

親しみを込めて呼びかけるときの呼称としても広く用いられるが、ソンウォンがヘウォンの兄であることはイが本作のメイキング映像の中でみずからの役を説明する際に明言している⁴⁷。この設定もCNBLUEのイメージから採られたものであると見られる。バンドの4人組はリーダーのジョン・ヨンファとイ・ジョンヒョンが「兄貴組」、カンとベースのイ・ジョンシンが「弟組」という擬似的な兄弟としてプロモーションを行っていた⁴⁸。最年少のメンバーを「末っ子」(막내)と呼ぶのはCNBLUEに限らずK-popのバンドでは一般的であるが、擬似的な兄弟はメンバー同士の仲のよさや家族のような連帯感を印象づける効果がある。

劇中では、キム・ソンウォンとヘウォンの名字が同じで、下の名前には字輩の習慣に従って〈원〉という共通の文字が用いられている点、そしてヘウォンがソンウォンに呼びかける呼称としての用法だけでなく、ソンウォンがヘウォンと話している最中に自分を指して言う役割語としても〈형〉が用いられている点などからも二人が兄弟であることは推察できる。ところが、日本で公開された際につけられた翻訳では、ソンウォンとヘウォンが兄弟であることが曖昧にされているように見える。弟のヘウォンは「もしもし キム・ヘウォンさん?」と電話越しに呼びかけられる際にフルネームが字幕で提示される一方、ソンウォンがギターを売りに出す広告をインターネットの掲示板に書き込むシーンでは彼の名前は訳出されないため、ソンウォンの名字もキムであることを日本語字幕だけを頼りに理解することは困難である。また、ヘウォンがソンウォンと呼ぶときの〈형〉は日本語字幕では血縁関係のない弟分であっても用いる「アニキ」として訳出される。さらに、自称詞の〈형〉が用いられるソンウォンのセリフ〈형이말이야, 화 안낼게.〉(兄さんはさ、怒らないよ)は「怒らないから言ってみろ」と訳され、兄を指す役割語は省略される。韓国語を理解せず、韓国の名づけの慣習などの文化的知識を持たない場合、ソンウォンとヘウォンの関係は村上の小説の場合と同じく曖昧である。これは、村上の小説に親しみの深い観客の多い日本市場向けに、「パン屋襲撃」の曖昧さを翻訳を通して回復した再文脈化の例であると見られる。グローバルな市場に合わせてプロモーションの手法を調整する韓国ポピュラー文化の「超国籍」がここでも実践されていると言えよう。

4. 韓国音楽史への文脈化

前節では、「パン屋襲撃事件」がスターの乗り物として機能するために村上の小説に加えた改変を概観した。イとカンがCNBLUEにおいて強調する魅力や擬似兄弟のイメージは作中人物の造型に投影され、村上の「パン屋襲撃」が有する曖昧性は抑制されている。これらの改変は映画が若手男性アイドルたちを売り込む目的に貢献しており、韓国で「無国籍」の文学として人気の高い村上

47

「Making & Interviews スペシャル映像」『アコースティック』DVD。

48

「いま会いたい男44 イ・ジョンヒョンさん from CNBLUE ミュージシャン、俳優」『クロワッサン』40巻15号(通巻930号)、2016年、120頁。

春樹のアダプテーションはバンドの「超国籍」の戦略に即したものだと言える。本節では、以上のような「超国籍」への動きには一見逆行する韓国音楽史への文脈化に注目したい。チョンが示す「超国籍」は文化の固有性を脱色することばかりを意味するのではなく、グローバルな市場の中で商品が消費される地域に合わせて内容を変容させることで文化的な越境を可能にする⁴⁹。したがって国内の観客に受け入れられるためには韓国文化の固有性もまた不可欠な要素である。本節で取り上げる韓国音楽史への言及は単なる現地化にとどまらず、評価の未知数なアイドルの芸能史における位置づけを示すというスターの乗り物としての役割を担うものだと考える。

村上の「パン屋襲撃」では、空腹からパン屋を襲った二人は店の主人にリヒャルト・ワーグナーのオペラ『トリスタンとイゾルデ』(Tristan und Isolde, 1865年)を聴かされる。共産党員であるにもかかわらずワーグナー好きの店の主人は、二人がワーグナーの音楽を「好きになってくれたらパンを食べさせてあげよう」という取り引きを申し出て、「僕」と「相棒」はそれを受け入れ、「ワグナーを聴きながら腹いっぱいパンを食べる」⁵⁰。満腹した二人の帰り際、店の主人は「明日は『タンホイザー』を聴こう」⁵¹と提案する。「パン屋再襲撃」で10年後の「僕」は「パン屋の主人と一緒に『タンホイザー』と『さまよえるオランダ人』を聴いた」と回想しており、曲目に「僕」または作者の記憶違いとおぼしき異同が見られるもののワーグナーの音楽であることは一貫している⁵²。このことから先行研究はワーグナーが持つ象徴性の読解に重点を置いてきた。ワーグナーの音楽がナチスによって民族主義イデオロギーの宣撫に利用された歴史に注目し、「社会のアウトサイダーとして生きようとしていた『僕』に、想像の共同体への帰依を示唆する『比類ない麻酔力』を秘めた音楽として作用し、いわば近代国民国家を支えるネーションへの誘引力として機能した」⁵³と解釈した高橋龍夫はその一例である。共産党員であるパン屋を襲うことに「ヒットラー・ユージェント的な感動」⁵⁴を覚える僕はワーグナーの音楽に感化を受ける。その後、続編「パン屋再襲撃」の中で「僕」は「大学に戻って無事に卒業し、法律事務所で働きながら司法試験の勉強をした。そして君と知り合って結婚した。二度とパン屋を襲ったりはしなくなった」⁵⁵と妻に語り、彼が国民国家に取り込まれ、従順な社会の一員としての人生を歩んだことが明かされる。これこそがパンの収奪が「僕」にもたらした呪いであり、このナショナリズムの呪いはグローバリゼーションの象徴たるマクドナルドからビッグマックを奪うことによって超克されなければならなかった。

ところが「パン屋襲撃事件」では、村上の小説におけるワーグナーは韓国のフォークロックバンド、サヌリム(산울림、韓国語で「山びこ」の意)のヒット曲「回想」(회상, 1982年)に置き換えられている。ギターを店長が横領したことに気づいたソンウォンとヘウォンはパン屋に駆け込んできて店長に詰め寄る。店長はしらを切るが、二人はアルバイトの女性が店の奥でギターを爪弾く音を耳にし、女性からギターを取り返そうとするがもみ合いになって弦が切れてし

49
Jung, ch. 5.

50
「パン屋襲撃」、35頁。

51
同、36頁。

52
村上春樹「パン屋再襲撃」『村上春樹全作品 1979~1989 ⑧ 短篇集III』、17頁。ただし2013年の「再びパン屋を襲う」では、この部分が「パン屋の主人と一緒に神秘的顔で『トリスタンとイゾルデ』を聴いた」に修正されている。「パン屋を襲う」、42頁。

53
高橋龍夫「村上春樹『パン屋再襲撃』の批評性——グローバリズム化へのレリーフ」『専修国文』83巻、2008年、48頁。

54
「パン屋襲撃」、32頁。

55
「パン屋再襲撃」、18頁。

まう。「弦を換える間 パンは好きなだけ食べていい」という店長の申し出に従って彼らがパンを食べている間に、店長はギターを弾き、「回想」を歌って聴かせる。かつて作曲をしていた店長は、サヌリムの「回想」やキム・グァンソクが歌う「彼女が初めて泣いた日」(그녀가 처음 울던 날, 1995年、イ・ジョンソンの1985年の曲のリメイク)といった実在するヒット曲の真の作者であったが、著作権の管理を怠ったために今はパン屋に身をやつしているのだと二人に語る。店長の曲を取めたアルバムをもらって帰った二人はギターを売のをやめ、後にミュージシャンとして成功する。

サヌリムは朴正熙政権が「大衆音楽の健全化」という名目で1970年代半ばに行ったロックバンドに対する抑圧の時代を経て、1977年にデビューしたバンドである⁵⁶。「公演物及び歌謡浄化対策」(1975年6月)や「不健全外国歌謡禁止曲選定」(1975年12月)など歌謡界に対する一連の規制は、若者文化のエネルギーが反政府運動に発展する可能性を危惧した政権にとって青年の文化様式を穏当な方向に導く狙いがあった⁵⁷。サヌリムに代表される当時の大韓ロックは保守政権に対する対抗文化としての意味合いが強く、ヒトラー政権によって積極的に活用されたワーグナーの音楽とは対照的である。したがって『アコースティック』が行った音楽の変更は単なるナショナリズムの発露ではなく、売り出し中のアイドルバンドを韓国ロックバンドの系譜に連ねるイメージ戦略としての役割があったと解釈できる。劇中でソンウォンとヘウォンが組んでいるバンドは「タージマハル」という名前からも推察できるとおり、CNBLUEと同様に韓国色が薄い。ソンウォンのベッドの脇にはクイーンやジェフ・ベック、韓国のロックバンドTrans Fixion(2000年活動開始)などのポスターが貼られており、複数の文化的要素を折衷し、マーケットに応じて使い分けるK-popの「超国籍」を強く想起させる。世代の異なる音楽を提示することにより、映画はグローバル化した2010年代の韓国のK-popが大韓ロックを含めた韓国のポピュラー音楽の歴史に連なる存在であることを暗示している。また、サヌリムがキム・チャンワン、キム・チャンフン、キム・チャンイクの実の3兄弟で構成されたバンドであることも、同じくキム姓を持つソンウォンとヘウォンの兄弟バンド、さらには擬似兄弟としてのCNBLUEと相似関係を結び、CNBLUEが韓国ロック史の正当な継承者であることを象徴する。

音楽を諦めてギターを売ろうとしていたソンウォンが再び作曲に取り組む結末は、村上の小説における「部屋に辿りついたとき、我々の中の虚無はもうすっかり消えていた。そして想像力がなだらかな坂を転がり落ちるようにカタカタと動き始めていた」⁵⁸という結末に呼応する内容である。村上の「パン屋襲撃」の中で想像力の内容が説明されることなく「パン屋再襲撃」でそれが想像の共同体たる近代国家への動員であったことが明らかにされるのに対し、映画では想像力が音楽を生み出し、ソンウォンとヘウォンのバンドが路上ライブから、ライブハウスでの演奏、バンドの30周年記念テレビ放送といった具合に、希望あふれる未来に結実したことが描かれる。劇中では、ソンウォンが夜アパート

56

古林由香「K-POPだけじゃない『韓流バンド』がやってきた」『AERA』24巻47号(通巻1309号)、2011年、37頁。

57

沈元燮「日・韓のフォークソング、1970年前後」『日本歌謡研究』54号、2014年、10-11頁。

58

「パン屋襲撃」、36頁。

で作曲するシーンから路上ライブのシーン、路上ライブからライブハウスでの演奏シーンへの切り替わりに、ヘウォンの寝顔、または彼が演奏に陶酔して目を閉じるショットがそれぞれ挿入され、シーン全体が兄の作曲を聴きながらヘウォンが見る夢、あるいは願望であると解釈する余地を残している。路上ライブのシーンではヘウォンが地面を蹴って「地球を回す」という突飛な行動でグローバルな活躍への野心を体现し、ソンウォンが歌うオリジナル曲“High Fly”(2010年)は「Why Why なぜ 同じ答えだけ望むのか／Why Why なぜ 同じ姿で生きると言うのか」(why why 왜 자꾸만 같은 대답만을 원해／why why 왜 자꾸만 같은 모습으로만 살라고 말해)と画一的な人生選択に疑問を呈し、「High High 高く飛んで行け／High High 世界を見つめろ」(high high 높이 날아 올라／high high 세상을 바라봐)と訴えかける。これらの点もまた、「僕」が「パン屋再襲撃」の中で語る大学卒業から司法試験、結婚に至るまでの日本社会に順応した人生とは対照をなす。兄弟バンドの成功は、むしろ文化の単一性を拒み、グローバルな世界に目を向けるK-popバンドのアレゴリーとして読むことができるだろう。村上の物語を借りて語られる韓国音楽史とその先に約束された成功譚は、韓国ポピュラー文化の願望充足的な自己イメージの投影だと言っても過言ではない。

おわりに

アイドル映画である『アコースティック』は、アートシネマとして受容されることの多い他の村上作品のアダプテーションとは一線を画している。観客層がK-pop好きの若い女性であり、村上のファンではないためか、韓国と日本のどちらにおいても村上作品を翻案したエピソードが含まれていることはあまり知られていない。しかし、このことによりかえってグローバル化したポピュラー文化の中で村上が持つ意味を浮かび上がらせている。韓国において、彼の作品は何よりもまず日本の漫画やアニメと同じ「無国籍」の文化商品として日常生活を取り巻くメディア環境に定着していることがわかる。韓国のポピュラー文化の中で村上は身近な存在であり、文化的な他者とはならない。だが『アコースティック』が行った「パン屋襲撃」のアダプテーションからも見て取れるように、村上が受け入れられている要因は主に作品の軽さやポップさであり、作品が持つ寓意性や日本社会に対する洞察といった部分がどの程度受容されているかについてはさらなる検討が必要だろう。少なくとも「パン屋襲撃事件」では先行研究が議論の対象にしてきたパン屋の主人がかけた呪いをめぐる寓意は捨象され、楽しくポップな雰囲気が重視されているように見える。さらに村上作品は単に文化的に無臭だけでなく、グローバルな文化に直接つながる世界文学としても認識されている。だからこそ「超国籍」を目的とするK-popアイドルバンドのイメージ戦略として利用されることになった。異文化においても

理解される物語はアイドルが国籍を超えて活躍する上で効果的な乗り物になり得る。

CNBLUEという新しいスターの乗り物として機能するために、「パン屋襲撃」は大幅な改変を経ることになった。ミュージシャンという設定にはじまり、主人公たちの性格、兄弟という間柄、パン屋の主人との取り引きの内容といった変更点はいずれもイ・ジョンヒョンとカン・ミンヒョクのスターとしてのイメージを確立する役割を持つ。この反面、アイドル表象を阻害することのないわかりやすい物語に作り変えられたことで、村上の小説が本来持っていた曖昧性は失われた。アダプテーション批評において常に問題となる原作への忠実さという観点からはもはや村上作品とは呼べないと批判することもできるだろうが、本作が描き出す「パン屋襲撃」はグローバルなポピュラー文化の中において村上作品が持っている一面を体現している。名だたる映画作家たちによって作られ、芸術作品のように鑑賞の対象とされる他のアダプテーション作品とは異なるものの、その一面もまたグローバルな村上文学の容貌である。