

# 村上春樹とヤンキー男子

—映画『ハナレイ・ベイ』における男性表象と視線の政治性—

藤城 孝輔

(岡山理科大学教育学部)

本論文は、映画『ハナレイ・ベイ』（松永大司監督, 2018）におけるジェンダー表象を検討する。同作は2005年に発表された村上春樹の同名の短編小説の映画化作品である。短編集『東京奇譚集』（2005）に収録された小説「ハナレイ・ベイ」は女性主人公の主観を中心的に据えた「女性の物語」として認知されている。これに対し、映画では物語における若い男性の役割を原作よりも拡大し、中年女性である主人公は男性の庇護のもとに置かれた存在として描かれる。作中の会話に盛り込まれた劇的アイロニーに注目すると、主人公がハワイで出会う男子大学生が彼女の事情を理解し、暗黙のうちに彼女を助けていることに彼女が気づきそこねていることが明らかになる。また、登場人物の視線を表現する古典的手法であるアイライン・マッチを意図的に逸脱するような編集スキームは、主人公の認識の限界を強調している。これは、村上の原作においてあらゆる事物や出来事が主人公の目線を通して描かれるのとは対照的である。短編小説から映画へのアダプテーションに見られるこれらの改変を「ヤンキー」と呼ばれる1980年代以降の不良文化の表象における男性性のイメージの系譜に位置づけることを通して、本論文は家父長制に基づく日本の保守的なジェンダー役割意識が映画化に際して物語に加味されていることを示したい。

キーワード：ヤンキー、映画化、ジェンダー、アイロニー、視線

## はじめに

『ハナレイ・ベイ』（松永大司監督, 2018）は村上春樹（2005）の『東京奇譚集』に収録された同名の短編小説の映画化である。本作は、村上の原作に対して忠実なアダプテーションであると見なされることが多かった。例えば、藪添隆一（2019）は短編小説「ハナレイ・ベイ」の心理学的分析を行った論文の中で「自然と人を受け容れることによって服喪の作業がなされていくことを物語るという意味で、原作の本質に映画は到達している」（137）と映画を高く評価している。同様に、松崎健夫（2018b）も「原作にはない行間を役者の演技と映像で補強しながら、全体的に原作のイメージと乖離していない」（95）と評している。一方、山根由美恵（2019）は本作について「原作にほぼ忠実な世界が展開されている」（52）としつつも、短編小説を長編映画にする上で新たに追加した要素が少ないためにセリフが乏しいシーンが多いことが作品を冗長にしていると示唆している。また、内田樹（2018）は映画に対するコメントの中で小説と映画を区別することなく生への執着を持たない死者に対する残された者の当惑をめぐるストーリーに基づいて論を展開している（14）。評価に関してはばらつきが見られるものの、いずれの議論も原作と映画の同一性に立脚したものであるといえる。

これに対し、本稿では本作の原作小説からの逸脱に注目する。ハワイで起こった水難事故により19歳の息子を亡くした母親のサチが事故現場であるハナレイ・ベイに10年間通い続け、日本人大学生のサーファー二人組と出会い、息子の幽霊とおぼしき片脚のサーファーの噂を聞かされるという映画『ハナレイ・ベイ』のストーリーは村上の小説に沿ったものであり、原作のセリフをほぼそのままのかたちで用いたシーンも少なくない<sup>1</sup>。しかし、本稿の分析が示すとおり、小説は主人公サチの主観に沿って語られるのに対し、映画では原作よりも男性登場人物を大きく扱うことによってサチの主観が相対化され、彼女の認識の限界が暗示される。これにより、作中で表象される女性性の意味が原作と映画では大きく違ったものになる。小説「ハナレイ・ベイ」は女性の主観の表現を通してヒロインの孤立や現代日本の女性性に見られる矛盾を描き出す村上の女性物語の一作として位置づけられてきた

(Hansen, 2010, 231)。ところが、男性登場人物の比重が増した映画版ではサチが死んだ息子をよりよく理解するにいたるまでの過程の中で男性登場人物である大学生サーファーの助けや庇護を受けている点が強調され、より伝統的な家父長制の価値観に近い女性像が描き出される。現代日本の女性性が直面する問題を症例的なかたちで露呈させているといっても過言ではない。

このような男性登場人物の拡大は、近年の村上作品のアダプテーションの中での本作の例外的な位置づけとも無関係ではない。『ハナレイ・ベイ』はアートシネマとしてのマーケティングが行われていないという点で2004年以降の村上の映画化作品の大半とは一線を画している。監督の松永大司は本作が2作目の長編劇映画であり、国内外で映画作家として十分に認知されているとはいいがたいことから、アートシネマの特色である「作家の映画」が強調されているわけではない<sup>2</sup>。また、ロカルノ国際映画祭で2位にあたる審査員特別賞を受賞した『トニー滝谷』（市川準監督, 2004）や、ヴェネツィアおよびトロントの国際映画祭に出品された『ノルウェイの森』（トラン・アン・ユン監督, 2010）とは異なり、劇場公開に先立ちメジャーな国際映画祭に出品して箔をつける宣伝戦略がとられたわけでもない。このため、国際的に著名な映画作家を監督に起用した他の映画化作品と比べて『ハナレイ・ベイ』の国外での認知は低い<sup>3</sup>。

むしろ国内において本作の宣伝の道具として活用されたのは、出演する男性アイドルのスター性である。本作はEXILE や三代目 J SOUL BROTHERS from EXILE TRIBE などの男性音楽グループが多数所属する芸能事務所 LDH JAPAN の子会社 LDH pictures が制作および配給を行った作品であり、GENERATIONS from EXILE TRIBE のメンバーである佐野玲於が出演している<sup>4</sup>。佐野が演じるタカシは映画の冒頭でサーフィンの最中にサメに襲われて死ぬ脇役であるものの、国内向けの映画の宣伝においては佐野の出演シーンを集めた場面写真が劇場公開に先立ち公開され（「佐野」, 2018）、映画雑誌や女性向けウェブサイトでは佐野の単独インタビューが行われた（松崎, 2018a, 86-93; 「詳細」, 2018）。さらに前売り券は劇場用ポスターと同じデザインの通常版のほかに佐野だけを収めた写真を用いた「LIVE 会場限定発売版」が作成され、2018年8月上旬に東京ドームで開催された GENERATIONS の公演の際に販売された（「ムビチケ」, 2018）。以上の例を見ても、LDH JAPAN の所属タレントである佐野のアイドルとしての知名度に大きく頼ったマーケティングが行われたことが窺える。

本論文では『ハナレイ・ベイ』の男性アイドル映画としての側面が作中の男性表象にも大きく関わっていることを明らかにしたい。単に男性の登場場面が原作よりも増えているのみならず、EXILE をはじめとする LDH JAPAN の男性アイドルに関連づけて論じられることの多い男性像である「マイルドヤンキー」が男性性の理想的なかたちの一つとして本作の登場人物に投影され、女性主人公の主観を軸にした物語である村上の小説の書き換えに結びついていることを以下では示す。

## 1. 文化表象としてのヤンキー

LDH JAPAN の男性アイドルに関する言説の中でしばしば用いられるのが「ヤンキー」や「マイルドヤンキー」といった表現である。斎藤環（2012）は「ヤンキー的なイメージ」（7）の代表例として EXILE を挙げ、天皇即位20周年記念式典での EXILE の演唱に例示されるようには10代の不良文化に限定されていたファッションや価値観が2000年代末の日本において国民的なものとして広く一般的に受け入れられるようになったことを示した。彼らの音楽は2008年、2009年、2011年のオリコン年間ランキングでCDアルバムアーティスト別売上金額ランキングで1位となるなど国民的な人気を博しながらも、特にヤンキーがよく聴く音楽として言及されることが多い（磯部, 2009, 118）。映画においても、三代目 J SOUL BROTHERS のリーダー登坂広臣が主演した1980年代の暴走族を描いた人気漫画を原作とする映画『ホットロード』（三木孝浩監督, 2014）のヒットが2010年代の「マイルドヤンキー」と称される観客層と関連づけて取り上げられている（「能年」, 2014, 132）。また、不良高校生グループの抗争を描いた LDH JAPAN と日本テレビ製作のテレビドラマ『HIGH & LOW ~THE STORY OF S.W.O.R.D.~』（久保茂昭ほか演出, 2015）が2シーズンにわたって放映され、同作の映画版は6作のシリーズとして作られた。近田春夫（2009）が指摘するとおり、LDH JAPAN 自体が所属するアイドルグループに「ヤンキー系ミュージシャン」のイメージを与えるブランディングをメディア横断的に展開してきたことがわかる（105）。

ニューイングランドを中心とするアメリカの北部州の人間ないしアメリカ人全体に対する蔑称として用いられる英語の yankee が日本で原義を離れて暴走族など不良の若者を指すようになったのは1980年代であるとされる

(小谷・内藤,2017,169)。当時は十代の非行や暴走族がメディアで話題となっていた一方、横浜銀蠅や一世風靡セピア、尾崎豊といった歌手から前出の『ホットロード』(1986)や『ビー・バップ・ハイスクール』(1983)などの漫画にいたるまで大衆文化の中で不良少年少女のイメージが幅広く流布されていた。難波功士(2009)はこれらの「ヤンキー」像が「旧来型の<sup>ジェンダー・ロール</sup>男女性役割」「[社会]階層的には下(と見なされがち)」(25)などといった特徴を有することを示している。勉強が苦手で異文化や価値の多様性には興味を示さない一方で家族や仲間を愛し、ときにはやんちゃに羽目を外しつつも男らしさ・女らしさといったジェンダー観や、男が女を守るなどの伝統的な意識を受け入れ、積極的に再生産する保守的な若者像として捉えることができる。特に漫画においては「ヤンキー男子」が「俺の女」を守る「男気」と「母性本能がくすぐられる」性的魅力を兼ね備えたキャラクターの類型として定着している(菅野,2014,66)。もちろん、このようなヤンキー表象やヤンキーをめぐる言説に対しては、現実にヤンキーと見なされる若者へのフィールドワークなど十分な実証的調査研究に基づいていないという批判がこれまでも社会学の分野から挙がっている(例えば、知念,2018,11)。しかし、メディアに表象されるイメージとしてのヤンキーを理解する上で、ジェンダーや社会に対するヤンキーの保守性についての指摘は有益な唆に富んでいる。

1990年代以降の経済不況と大学進学率の上昇とともに現実の暴走族や非行少年がしだいに下火になっていったことに呼応するかのように、2014年には「マイルドヤンキー」という用語が注目され、同年の流行語大賞の候補の一つに挙がった。この語を提唱した原田曜平にとって、マイルドヤンキーとはリーゼントなどのかつて典型的だったファッションや非法行為からは離れた、教育水準の比較的低い郊外の若年保守層を指す。原田(2014)によれば、EXILEを中心とするLDH JAPANのアイドルグループがとりわけこの層の間で人気が高いのは、「日焼けした肌、黒を基調にした悪羅悪羅系のファッション、肉体を誇示するマッチョ性、メンバー間の仲の良さ、仲間と家族を何よりも大切にしている歌詞や言動」(110)といった特性への憧れや共感が大きな要因であるという。つまり、マイルドヤンキーはヤンキーとは異なり社会システムに順応している一方で、ヤンキーが持っていた保守的な価値観を継承していると考えられる。LDH JAPANの男性アイドルはファッションや音楽を通して旧来の「男らしさ」を誇示する男性性や家族、仲間に関する伝統的規範を体現する存在であるといえよう。実際、彼らは「肉体美にヒゲ面で、ワイルドで男性的な魅力」をセールスポイントとし、比較的小柄で中性的な外見を持つジャニーズ事務所のアイドルとの差別化を行っている(徳田,2010,24)。

村上春樹の文学は、このようなヤンキー像からはかけ離れているように思われる。ヤンキーについて積極的に発言を続けてきた斎藤環(2012)も、アメリカ文学を取り入れた村上と黒人音楽の影響を受けたEXILEの間にアメリカからの影響という共通項を認めながらも、村上が描く喪失のテーマはトラウマ的体験にさえ肯定的な意味を与えて成長の糧とするヤンキー文化とは相いれないものであると断言している(118-119)。たしかに、文化的に洗練された孤独な都会人が頻りに登場する村上の小説と、地縁や血縁を重視するヤンキーの価値観との親和性は低いといえるだろう。また、女性が男性主人公を導く神秘的な存在として典型的に描かれることに対するフェミニスト批評の観点からの批判は受けることがあるものの(川上・村上,2017,243-250)、村上の男性登場人物は家父長制に代表される伝統的家族観やマッチョイズムを信奉しているわけではない。短編小説の「ハナレイ・ベイ」は母子関係に焦点を当てているが、ヤンキー息子が思春期の反抗の末に素朴な母親への愛に目覚めるといった典型的な家族愛の物語では決してない。それでは、どのように映画の男性表象がヤンキーの要素を村上の物語に導入しているかを次節では明らかにしたい。

## 2. 男性表象と人物造型——マイルドヤンキーとしての若者

映画『ハナレイ・ベイ』におけるヤンキー表象は、GENERATIONSの男性アイドル佐野玲於のスペクタクルとしての身体の提示<sup>5</sup>、さらに村上虹郎演じる大学生の若者、高橋の人物造型の変更に色濃く見ることができる。

小説は「サチの息子は十九歳のときに、ハナレイ湾<sup>ベイ</sup>で大きな鮫に襲われて死んだ」(村上,2005,45)というサチの息子、タカシの死の報告で始まる。これに対し、映画のオープニングはその直前、夜明け前にタカシがホテルを出て海に行き、サーフィンに興じる様子を描いている。タカシが浜に出るシーンでは彼の視点ショットが用いられ、観客を彼の目線に同化させる一方で、海に入ってからスローモーションが用いられるほか、時間や空間のコンティニューイティーが放棄され、タカシの動きや泳ぐ方向を無視した断続的なショットが連なる。また、環境音は一

切排除されており、その代わりにイギー・ポップの“The Passenger” (1977) が映像に重ねられることから、ミュージック・ビデオのような印象が強められている。このような俗に「MTV スタイル」と呼ばれる編集技法は、1970年代以降のアメリカにおける企業の自由化がもたらした商業主義のもと、テレビコマーシャルからの影響を強く受けたものである (Calavita, 2007, 20-22)。このシーケンスが魅力的なものとして売り込む《商品》はスペクタクルとしての男性アイドルの身体であり、彼の演じる人物に重点が置かれていることがわかる。さらに、ヒロインであるサチが目にしていないシーンを映画の冒頭に配することで、本作が全編を通してサチの視点に沿って展開する村上の原作とは一線を画したものであることが示されている。

タカシと同様に劇中における比重が原作よりも増しているのが二人の男子大学生である。彼らが最初に登場するシーケンスは、冒頭のタカシのシーケンスと多くの類似が見られる。サチが息子の死後の事務処理を行う様子が描かれたのち、「十年後」という中間字幕が挿入されるとともに映画は再びサチの視点を離れる。空港に駐機している旅客機の短いショットを挟み、二人の日本人青年がテントを張ってハナレイ・ベイで野宿をしている夜明け前のシーンに切り替わる。目覚めた二人が短い会話を交わすと、彼らが朝日を浴びてサーフィンに興じるシーンに切り替わる。半野喜弘によるテクノポップ風の軽快な音楽に載せて、タカシのサーフィンのシーンと同様にサーフボードを乗りこなす二人の姿がスローモーションによって映し出される。こちらもまた、コンティニュイティーの放棄、スローモーションや音楽などの使用などの点において、ミュージック・ビデオ風の演出であるといえよう。タカシと青年の登場シーンを相似的なものにすることにより、本作は両者のパラレルな関係を際立たせていると考えられる。

村上の小説では二人の大学生は名前を持たず、それぞれ「ずんぐり」と「長身」と呼ばれる。メトニミーを用いた呼称はサチの目を通した主観的な印象を物語るだけでなく、体格差を強調することで喜劇性を生み出す効果があると見られる。コメディアンのローレル&ハーディのような凸凹コンビとして形象される二人は、小説では終始「なんにも知らないぼけっとしたの」(村上, 2005, 58)、「二人のろくでもないサーファー」(75)として描かれる。しかし映画では、村上虹郎とプロサーファーの佐藤魁が演じる二人の大学生はどちらも筋肉質で健康的な体型であり、身長にも差はほとんど見られない。また、劇中で直接言及されることはないものの、二人には原作にない「高橋」と「三宅」という名前が与えられており、映画の劇場用プログラム等に明記されている (新谷, 2018, 4-5)。この命名については、佐野玲於と村上が雑誌の対談の中で、撮影現場のアメリカ人スタッフが二人の役名「タカシ」と「高橋」を区別できずに混乱した逸話を紹介している (佐野・村上, 2018, 28)。村上の小説が「テカシ」(52)という表記でアメリカ人の発音を表現したのとは違ったかたちで英語発音の訛りを活用し、映画はタカシと大学生の高橋との対応関係を示唆していると考えられる。原作の「ずんぐり」がタカシと重ねられた存在であることは小説内でも示唆されており (葉, 2014, 65-66)、映画における命名はそれを補強するものだといえよう。

さらに映画は「ずんぐり」に相当する高橋の人物造型に大幅な変更を加えている。特に物語に大きな影響を与えている変更は、彼が英語を理解できるという点である。高橋はホテルのオーナーから、サチがハナレイ・ベイで10年前に息子を亡くして、それ以来毎年やって来ては同じ場所に座っていると聞き出す。その直後には、木陰に座って本を読むサチを高橋が浜辺から見るシーンが挿入され、高橋がサチの事情を理解して同情を寄せていることが暗示される。以降、高橋はサチをひそかに守り、助ける庇護者としての役割が強調される。高橋が酔っ払いの元海兵隊員に売られたケンカを中指を立てて買い、激しく殴られて警察の厄介になるシーンでは、「子供1人亡くしたくらいで毎年ウジウジ来やがって。悲劇の母親気取んじゃねえ」という元海兵隊員のサチに対する中傷を受けて、あえて体格差のある元軍人のケンカを買ったことが示される。また、青いビニールシートを波に見立てて若者たちがスケートボードをするシーンでは、高橋がビーチの駐車場にいたサチに駆け寄ってきて帰りがけの彼女を誘い、「やってみたら、サーフィンじゃないけど」と彼女を参加させる。これはホテルで高橋とサチが会話する中盤のシーンで「一度ぐらいサーフィンやってみてもいいかな」とサチが言ったことを受けてのものであり、高橋がサチの何気ない発言を記憶にとどめて彼女を喜ばせようとしたことがわかる。村上の原作にないこれらのシーンは、どちらもサチの名誉を守り、彼女に笑顔をもたらす庇護者としての高橋の役割を例示する挿話である。

村上 (2004) の中編小説『アフターダーク』にも「高橋」という名前の男が登場し、主人公の大学生マリを庇護する役割を果たす。しかし、音楽や映画に関する教養を持ち、みずからの知識を饒舌にマリに語る『アフターダーク』の高橋と映画版『ハナレイ・ベイ』における高橋は大きく異なる。彼は自分が英語を話せることをサチに対し

て隠し、サーフィンをする動機についても「モテたくて」と答えて思い入れを表に出そうとしない。サチがケンカをした高橋を警察に迎えに来るシーンで彼女が口にする「あんたたち男って本当にバカ」というセリフに象徴されるように、彼は粗野で無知な男という男性性を積極的に演じている。その一方で、彼はサチに気づかれにくいところで彼女を庇護するという旧来型の男女性役割を徹底し、そのためには暴力も辞さない。これらの点は、高橋が現代のヤンキーのイメージに通じる特徴を与えられていることを示唆している。また、もう一人の大学生である三宅が外見を除けば原作に近い愚かな登場人物として造型されている点も、社会階層的に下と位置づけられるヤンキーのイメージを高橋に投影させるものである。高橋は仲間として三宅と対等に接しているが、二人の間に社会格差があることは小説のずんぐりのセリフ「あいつは超気楽なんですよ。就職の心配ありません。親は赤坂でけっこうかい洋菓子屋をやってんです。うちを継いだら BMW 買ってくれるんだって。いいっすよね。俺の場合、そうはいきませんから」（村上, 2005, 77）に示されている。高橋のサチに対する思いやりや聡明さを裕福な三宅の愚鈍さと対比させることで、映画はヤンキー男子である高橋を魅力的な存在として描き出している。

これにより、小説における「奇譚」の部分にあたる、二人の大学生が「片脚の日本人サーファー」（村上, 2005, 73）を見たという証言に対して映画では異なる解釈が可能になる。小説では、ずんぐりが実は英語がわかるという描写がないため、大学生二人はサチが息子を亡くした母親であるという事実を知り得ない。そのため「片脚の日本人サーファー」を見たとする二人の証言は、サチとは無関係にタカシの幽霊を見たものとして受け入れられる。タカシの幽霊が自分に見えず、若者たちには見えたという事実に対してサチが涙を流すのは、同世代の大学生と共有する若者としてのタカシの生き方をサチが受け入れられなかったことにみずから気づくためだと解釈されている（細谷, 2013, 486）。しかし、映画では高橋がサチの息子の死について知っていて 10 年間カウアイ島に通い続ける彼女に同情していることが既に示されているため、過去にとらわれたサチに慰めを与えるために高橋が三宅を巻き込んで虚偽の目撃証言をしたという印象が強まる。そのため、涙を流すかたちでのサチの息子に対する感情の吐露は原作とは異なり、映画では男子大学生二人の意図的な助けによってもたらされたものとして意味づけられることになる。つまり、映画においてサチは自分の気づかないところで男性に繰り返し助けられ、葛藤の浄化にも男性の介入を必要とする存在として描かれるのである。このような保守的なジェンダー観は、本作が漫画や映画における同時代のヤンキー表象の延長線上にあることを暗示している。

### 3. サチの認識の限界——アイロニーと視線の位置づけ

高橋が原作の「ずんぐり」よりもサチの事情について多くを知っていることが描かれる一方、サチの人物造型においては彼女の認識が限定的なものとして特徴づけられる。そのために活用されるのが「劇的アイロニー」(dramatic irony) である。劇的アイロニーにおいては、登場人物の限定的な視点から観客が引き離されることによって皮肉が生じる (MacDowell, 2016, 59)。つまり、登場人物が認識していないことを観客が認識している状況が作られるのである。映画『ハナレイ・ベイ』においては、高橋が英語を話せる（ただし、サチに対しては英語を知らないふりをしている）、そしてホテルのオーナーに話を聞いてサチの事情を知っているという村上の原作にはない二つの事実が、本作における劇的アイロニーの下地となる。例えば、サチと大学生二人がレストランで岩国に駐留した経験を持つ元軍人にかまられるシーンの直後には、店の外に出た高橋と退役軍人が警察沙汰の喧嘩を起こす映画独自のシーケンスが挿入される。店の前のシーンでは、退役軍人が「子供を 1 人亡くしたくらいで / 毎年 ウジウジ来やがって / 悲劇の母親気取んじゃねえ」と、高橋と三宅に向けてサチを侮辱する言葉を発する。三宅は英語がわからないものの、高橋は英語を理解していることが観客に既に示されていることから、観客はサチに対する侮辱を聞いて高橋が喧嘩を仕掛けたことを理解する。しかし、店の前のシーンで不在だったサチはそのことを知らず、警察に大学生二人の身柄を引き取りに来た際に「あんたたち男って本当にバカだよ」と非難する。小説では、治安の悪さを顧みずに安ホテルに泊まろうとする大学生に対してサチが「あんたたちみたいな、なんも知らないばけっとしたのが、そいつらのいいカモになるのよ」（村上, 2005, 58）と同様の非難を浴びせる場面があるが、小説が大学生の軽率さに呆れるサチの視点に読み手が同一化するように書かれているのに対し、映画では事情を知らないサチの非難が一方的なものとして観客に示される。「分かってないのは おばさんだから」という映画独自の高橋のセリフは、登場人物間の認識の差を「あんたたち男」として一般化された大学生のほうが「おばさん」のサチよりも状況を認識しているというジェンダー化された差異として特徴づけている。

また、セリフのやり取りの中でも、サチの認識の限界は観客に何度も強調される。レストランのシーンでの高橋が発する「どうして10年も通ってるんですか？」という問いは、サチが息子が死んで以来10年間ハナレイ・ベイに通い続けていることを高橋がホテルのオーナーから聞くシーンを踏まえたものである。このときはサチが答える前に元軍人が割り込んでくるため、サチの背景を知らないはずの高橋が自分が10年間通っていることを知っている不自然さにサチは気づきそこねる。同様に、退役軍人と高橋が喧嘩をしたあとの警察署のシーンでは、レストランの店長がサチに退役軍人が「あなたの悪口を言っていたらしい」と説明する。サチはその後のシーンで元軍人がどんな悪口を言っていたのか高橋に訊ねるものの、ここでも英語がわからないはずの高橋に退役軍人がサチの悪口を言っていた事実が理解できたという不自然さにサチが気づくことはない<sup>6</sup>。結局、「忘れた／英語だから何言っていたか分かんなかったし」という高橋の虚偽の説明をサチは受け入れ、高橋が実は英語を理解できるという観客が既に知っている事実気づきそこねる。これらのやり取りは、登場人物の認識が観客よりも限られたものであることを露呈させ、観客と人物の間に心的な距離を作り出す劇的アイロニーの典型的な例であるといえる。

しかし、ジェームズ・マクダウエル (MacDowell, 2016) は演劇と映画におけるアイロニーを区別し、観客がステージ全体を俯瞰できる演劇と、基本的にカメラがとらえたものしか見ることのできない映画では劇的アイロニーの働きが違ったものになり得ることを指摘している (45-48)。舞台作品の映画化である『ロープ』(アルフレッド・ヒッチコック監督, 1948) における死体が隠されたチェストのように、他の登場人物が気づいていない事物に舞台の観客はいつでも視線を向けることができるが、舞台を翻案した映画の場合は観客の視線の対象はカメラの恣意的な選択に委ねられる。『ハナレイ・ベイ』では、アイライン・マッチの放棄と逸脱を通して小説における視線の担い手であるサチが見ていないことを強調する演出が繰り返される。これは映画の編集技法を通じたアイロニーであるといえよう。

村上の小説では①サチの見る動作、②見られる対象の描写、③サチの反応というパターンの定着によって、サチが見る主体として特徴づけられている。以下はそれぞれ、サチが息子の死の直後に海を眺めるシーン、サチと大学生の最初の出会いのシーン、大学生がサーフィンをする様子をサチが眺めるシーンである。①～③の始まりの部分にそれぞれ番号を振った。

①彼女は近くの駐車場に車を止め、砂浜に座って、五人ほどのサーファーが波に乗っている様子を眺めた。②彼らはボードにつかまって沖合に浮かんでいた。[...] ③サチにはうまく理解できなかった。この人たちは鯨が怖くないのかしら。それとも私の息子が数日前に、この同じ場所で鯨に殺されたことを聞いていないのだろうか？ (村上, 2005, 51)

①その日、具合のよくないレンタカーを取り替えてもらいにリフエ空港まで行った帰り、途中にあるカピアという町で、ヒッチハイクをしている日本人の若者二人を見かけた。②彼らは大きなスポーツバッグを肩から下げて、「オノ・ファミリー・レストラン」の前に立ち、頼りなさそうに車に向かって親指を上げていた。[...] ③サチはそのまま通り過ぎたが、しばらく進んでから思い直し、方向転換して戻った。(54)

①翌日の朝、サチがいつものように砂浜に座って海を眺めていると、②その日本人の若い二人組がやってきて、サーフィンを始めた。いかにも頼りなさそうな見かけに比べて、二人のサーフィンの腕は確かだった。[...] 波に乗っているときの彼らは、とても生き生きとして見えた。目が明るく輝き、自信に満ちていた。弱々しいところはまったくない。③きっと学校の勉強なんかしないで、波乗り明け暮れているのだろう。彼女の死んでしまった息子がかつてそうであったように。(61)

いずれの場合も「眺めた」「見かけた」「眺めている」というサチの見る動作が描かれ (①)、続いて彼女の視線の対象が描写される (②)。そして、かぎかつこのない一人称の心の声である自由直接話法、サチの行動の描写、あるいはサチの心声を三人称で表現する自由間接話法によってサチの内的ないし外的な反応が表されている (③)。読者をサチの視線に同一視させるこの一連のパターンは短編小説「ハナレイ・ベイ」の特色の一つである。一方、映画ではこのパターンを表現するにあたり、アイライン・マッチの手法が採られる。サチが息子の死の直

後に海を眺めるシーンでは、①海を見るサチのショット、②見られる対象のショット、③サチへのカットバックを通して小説における①サチの見る動作、②見られる対象の描写、③サチの反応というパターンを再現している(図1-3)。これは、文学から映画へのアダプテーションである本作においてアイライン・マッチが原作の視線の表現の「間記号的に置き換えられる形態での翻訳」(Hutchcon, 2006 片瀬ほか訳, 2012, 21)であることを示している。



図1-3 『ハナレイ・ベイ』

ところが、二人の大学生が登場したとたん、サチを見る主体として位置づけていた原作のパターンは崩されていく。例えば、サチと大学生二人の出会いのシーンはヒッチハイク中の二人をサチが見つけるシーンではなくスーパーマーケットでの衝突に変更され、アイライン・マッチも用いられない。スーパーで買い物をしている高橋と三宅が先に登場し、高橋が通路を歩いているところへカートを押したサチが背後からぶつかっていく。この瞬間にショットが切り替わり、サチは「ちゃんと前見て歩きなさいよ」と高橋をたしなめる(図4-6)。ここでは高橋と三宅がサチの視線の対象として描かれなばかりか、セリフとは裏腹によそ見をしているのがうしろから高橋にぶつかったサチであることが示されている。



図4-6 『ハナレイ・ベイ』

また、大学生がサーフィンをする様子をサチが見るシーンは劇中では二つあり、どちらもアイライン・マッチのパターンを逸脱している。一つ目のシーンは①読書中のサチが海を眺める動作、②見られる対象である大学生の描写、③サチの反応というパターンを維持したアイライン・マッチではあるものの、最初のショットにおいてエクストリーム・ロング・ショットが用いられることにより、サチが本から顔を上げて高橋と三宅を見る動作がほとんどわからない(図7-9)。そのため、二人がサーフィンをするショットがサチの視線の対象を表していることはサチにカットバックするまで明らかにならず、アイライン・マッチとしての機能が損なわれている。



図7-9 『ハナレイ・ベイ』

さらに、サチが大学生二人を探していてサーフィンをする三宅と会うシーンでは一見アイライン・マッチの構成

でショットが並べられているかのようであるものの、浜辺を歩くサチとサーフィンに興じる三宅は見る主体と見られる対象という関係にはない（図 10-12）。サチへのカットバックにあたるショットでサチは辺りを見回して大学生を探し、ビーチにいる三宅にはじめて気づいて声をかける。サチは三宅がサーフィンをしていたことに気づいていなかったことから、サーフィンをする三宅のショットはサチの視線を表したものでないことがわかる。



図 10-12 『ハナレイ・ベイ』

以上のように、原作では一貫してサチが見る主体として表現されていたのに対し、映画でサチの視線を表すアイコン・マッチは大学生二人を見るシーンにおいて放棄される。これにより、サチが見ているシーンなのに見ていないかのよう、あるいは本当は見えていないシーンなのに見ているかのようといった劇中での現実と演出が裏腹なものとなるアイロニーの効果が生まれている。一方、テントを張る大学生二人の前に椅子を置いて座って背後から高橋に見られたり、サチが見ることのできない息子タカシの幽霊に背後から見られたりする構図が劇中では繰り返される（図 13, 14）。これらのショットでは見る主体と見られる対象が同一のフレームに収められることで、視線の一方向性が明確に提示されている。



図 13, 14 『ハナレイ・ベイ』

かつてローラ・マルヴィ（Mulvey, 1975 齊藤, 1995）が視覚的快楽論の中で示したとおり、古典的ハリウッド映画において女性の身体は男性のまなざしの対象となるスペクタクルとして消費されてきた。サチが一方向的に大学生や幽霊の視線の対象となるこれらのショットは、本作における視線の表現がジェンダーをめぐる政治性を帯びていることを象徴するものである。サチは男性登場人物に比べて状況の認識が劣った存在として描かれるのみならず、まなざしの主客においても優位に描かれることはない。この点も、この映画におけるジェンダー観の保守性を露呈させる一面であろう。

#### 4. 父を悼む息子を悼む母

以上に見てきた映画『ハナレイ・ベイ』における原作からの人物造型の改変や視線をめぐる政治性は、本作が家父長制に基づくジェンダー観に根差していることを示唆している。「家父長制」（patriarchy）という用語は本来封建社会における男性家長を中心とした家族制度を意味するが、フェミニズムやジェンダー批評の文脈においては広く社会における男性支配を示す語として用いられてきた。例えば、ゲルダ・ラーナー（Lerner, 1986 奥田 1996）は歴史のプロセスの中で形作られた、女性を周縁化し、男性に従属させる社会システムとして家父長制を捉えている。家父長制を通して「ハナレイ・ベイ」の映画化を理解する上では、「常習的にドラッグをやり、女癖も良くな [く、...] 家にいるときはしばしば暴力を振るった」（村上, 2005, 65）と描写されるサチの死んだ夫（タカシの父親）を含めた家族関係の描写に注意を向ける必要があるだろう<sup>7</sup>。



物語が始まった時点で既に死亡しているサチの夫とタカシの類似性が繰り返し示される点も、小説と映画の違いの一つである。村上の小説では「息子が高校をほとんどドロップアウトして、サーフィンに明け暮れていたときも、まあ仕方あるまいと思った。私だって若いときには似たようなことをしてたんだ。人を責めることはできない。たぶんこういうのが血筋なんだろう」(64)とサチはタカシと自分の類似性を意識する。しかし、映画ではサチがハワイの遺体安置所でタカシの死亡確認をした日の夜、サチがホテルの洗面所の鏡に向かっていているシーンで夫の死体を確認するサチの短いフラッシュバックが挿入される。サチが息子の死から過去の夫の死を思い出したと理解できるこの回想シーンでは、サチが小説とは異なりタカシを夫と重ねていることがわかる。また、タカシの葬儀を終えてサチが一人で自宅に帰ってきたシーンでは、サチは喪服を着たまま大きな段ボールを手にタカシの部屋に入り、あわただしく彼の衣服や所持品を段ボール箱に詰めてガムテープで閉じる。このシーンに先立ち、サチが夫の死後にも遺品を段ボールに詰めて押入れにしまったことが説明されていることから、息子の存在感をとどめる遺品を見えないところに隠そうとするサチの反応は夫の死に際して彼女が取った行動と同じであったことが示されている。

さらに、映画では原作には登場しないカセット・ウォークマンをタカシと父親を結びつける象徴的な小道具として用いている。サチが生前のタカシを思い出す回想シーンの一つでは、カセット・ウォークマンで音楽を聴いているタカシの頭から彼女がヘッドフォンをむしり取る(図15)。これに対し、劇の後半では音楽を聴きながらコカインを吸っている夫の頭からサチがヘッドフォンをむしり取る(図16)。二つのシーンではタカシと夫の体の向きや姿勢に違いはあるものの、画面の右側からサチの手が伸びて頭からヘッドフォンを外す動作が一致しており、タカシと夫の相似関係が表されているといえる。



図 15, 16 『ハナレイ・ベイ』

このうち夫が登場する回想するシーンでヘッドフォンから漏れ聞こえるのはタカシが登場する映画の冒頭でも使用されたイギー・ポップの“The Passenger”であり、同じ曲を通して夫と息子が関連づけられている。一方、タカシが登場する回想シーンでは、なぜカセット・ウォークマンを持っているのかと問うサチに対して彼は「押入れの段ボールに入ってた」と答え、「あの段ボールに入ってたのは全部親父の物？ 親父のこと嫌いなんでしょ？ だったら全部捨てればいいじゃん」と咎め立てる。このことによりタカシのウォークマンが夫の遺品であり、サチが夫の存在を隠すかのように遺品をしまったことに対してタカシが不満を抱いていることが明らかにされる。タカシは父親が死亡したとき幼児(小説によれば当時3歳)であり、父親の薬物使用やサチに対する家庭内暴力の直接の記憶は薄いと推察できる。遺品であるカセット・ウォークマンを自分の物にしてハナレイ・ベイにも所持品として持ってくるタカシの行動は、父親に対する彼の追慕の念を含意するものであろう。

母親に反抗していたタカシが実は父親に対して追慕の念を抱き続けてきたという事実は、サチがホテルの部屋でタカシの手形を前に「あなたに会いたい」とつぶやいて号泣し、続いて帰国後にカセット・ウォークマンで“The Passenger”を聴いて再び涙を浮かべる映画終盤のシーケンスに二重の意味を与えている。まず、このシーケンスにおいてサチは息子に対する思慕により涙を流しているといえるだろう。手形はサチの意志に反して現地の人間が「今は必要ないと感じていてもその手形がいつか大きな助けになるはず」とタカシの遺体から取らせたものであり、カセット・ウォークマンはサチがハワイから持ち帰ったタカシの遺品の一つである。また、ウォークマンを聴きながら自転車で走る生前のタカシの映像が回想シーンとして“The Passenger”に合わせて挿入される点も、サチがタカシに思いを馳せながら曲を聴いているという印象を強めている。しかし、カセット・ウォークマンを聴くサチのタカシに対する追慕がタカシの父親に対する追慕と重ねられていることも明らかである。ウォークマンも

イギー・ポップの曲もともに父親の回想シーンと関連づけられており、タカシがウォークマンを聴くことによって父親を追慕していることも既に示されている。このため、ウォークマンを聴いて涙を流すサチの追悼の念は、タカシのみならず、彼女を虐待した夫も対象として含むと解釈することが可能になる。「あなたに会いたい」という代名詞を用いたサチのセリフは、「あなた」が指す対象がタカシだけでなく夫である可能性も含んでいる。いわば、映画のサチがこのシーケンスの中で受け入れるものは、単に生前彼女と反目していた息子のみならず、自分を虐待した夫、さらには息子と父親を結びつける家父長制であるといえるだろう。

また、自転車に乗ったタカシの映像に合わせて流れる“The Passenger”の歌詞には、“I am a passenger / And I ride, and I ride / I ride through the city’s backsides / I see the stars come out of the sky / Yeah, they’re bright in a hollow sky / You know it looks so good tonight” [私は一人の乗客である / そして私は乗り続ける / 街の路地裏を私は移動する / 私は空に星が出るのを目にする / ああ、からっぽの空に星が明るく輝いている / 今夜は夜空がとてもきれい] および “I am the passenger / I stay under glass / I look through my window so bright / I see the stars come out tonight / I see the bright and hollow sky / Over the city’s ripped back sky / And everything looks good tonight” [私は乗客である / 私はガラス窓の内側に留まっている / 私は明るい窓を通して見る / 私は今夜、星が出るのを目にする / 私はからっぽの明るい空を目にする / 街の切り裂かれた空の上に / そして今夜は万事順調に見える] という二つのスタンザが含まれる。移動の主体であることを示す “I ride, and I ride” と静止を示唆する “I stay under glass” という表現が二つのスタンザの中で対比されることにより、歌詞に見られる移動と静止のモチーフに託してタカシの生と死を表現していると解釈できる。そして歌詞では視覚動詞の “see” と “look” の反復によって移動の主体が視線の担い手として特徴づけられていることから、自転車を乗りながら笑みを浮かべて空を仰ぐタカシが視線を担う存在であることが強調されている。前節で論じたように本作における視線の表現はジェンダー間の優位性を決定づける政治性を帯びたものであり、視線の主体となる男性を受け入れて涙を流すサチは、男性の優位性を象徴的に肯定していると捉えることもできる。

小説の終盤においてもサチは涙を流すが、その意味するところは映画とは大きく異なる。大学生二人に片脚の日本人サーファーの姿としてタカシの幽霊が見たと聞いたサチは、帰国前夜のホテルのベッドで「どうして私には息子の姿を目にすることができないのだろうか」「どうしてあの二人のろくでもないサーファーにそれが見えて、自分には見えないのだろうか？ それはどう考えても不公平ではないか？」(村上, 2005, 75) と自問し、声を押し殺して泣き続ける。このように「見えない」ことに対する見る主体としての戸惑いというかたちで描かれるサチの動揺からは、映画における「あなたに会いたい」という率直な追慕の表現というよりは、生前十分に向き合っていない息子のことを自分がどうしても理解できないという事実への気づきを読み取れる。

こうして小説のサチは一晚泣き明かすものの、翌朝になると彼女は「健康な一人の中年女性として目を覚ます (76)。「私はここにあるものをそのとおりに受け入れなくてはならないのだ。公平であれ不公平であれ、資格みたいなものがあるにせよないにせよ、あるがままに」(76) という言葉が示すとおり、ここで示されているのは現実を「あるがままに」受け入れて「一人の中年女性」として生きていくサチの決意に他ならない。映画のサチが「あなたに会いたい」という言葉でタカシおよび彼と夫が体現する家父長制に対する追慕の念を吐露するばかりであるのに対し、小説のサチは家庭にもはや男性がいないという事実を認め、自立した人生を送る女性像を体現しているといえるだろう。小説とアダプテーションにおけるこのようなジェンダー表象の差異は、両作の家父長制に対する態度の違いを浮き彫りにしているといっても過言ではない。

## おわりに

本稿は、女性主人公の主観を描いた短編小説「ハナレイ・ベイ」の映画アダプテーションにおいて変容を見せるジェンダー表象を大衆メディアに登場する男性性のイメージとしてのヤンキー像という文脈の中に位置づけて論じた。息子が死んで10年後にサチがハナレイ・ベイで出会う若者は、決して村上の小説におけるような無知や向こう見ずさが強調された喜劇的な人物として描かれるわけではない。特に、タカシと重ねられていると見られる高橋は実は英語を話してサチの事情をよく理解しているという設定が加えられ、サチを庇護する役割が与えられている。これは旧来の男らしさや男女の役割意識といったヤンキー男性表象の特徴に基づく人物造型であるといえる。他方、アイロニーと映像の分析によって明らかになるとおり、映画におけるサチは認識の限界が強調され、視

線の担い手ではなく男性の視線の対象として特徴づけられる。以上のような改変は、村上がつぶさに描写した女性の主観を保守的なジェンダー観に順応させるものである。「翻案」の訳語としての英語のアダプテーション (adaptation) が生物の環境への適応という原義から派生したものであるように、「ハナレイ・ベイ」の映画化もまた同時代のメディア文化への適応であるといえる。だからこそ、本作の映画化によるジェンダー表象の変容は単なる文学と映像の差異の一事例にとどまらず、より大きな日本社会の兆候として読まれるべきものであろう。

## 注

<sup>1</sup> ただし、サチの遺体確認に付き添う警官の伯父が「1944年にヨーロッパで戦死した」(村上, 2005, 50) という小説の設定が「1952年に朝鮮戦争で」の戦死に変更されている点、遺灰を手一旦空港に向かうサチが乗るタクシーで流れるラジオ番組の中でバラク・オバマ大統領(任期2009–2017)の異父妹マヤ・ストロが言及される点などから、映画は小説が刊行された2005年よりも映画公開年である2018年に物語の時代設定を近づけていると見られる。

<sup>2</sup> 『ハナレイ・ベイ』は当初『トニー滝谷』に続く、村上作品を原作とする市川準監督作として企画された作品であった(新谷, 2018, 11)。市川の死去により一度企画が頓挫したのち、製作の橋本竜太が『ノルウェイの森』を製作した小川真司に声をかけて、プロデューサー主体となって映画化が進められたという。

<sup>3</sup> 例えば、マーク・ヤマダ (Yamada, 2020) は近年の村上作品のアダプテーションを包括的に論じているが、『トニー滝谷』、『ノルウェイの森』、『バーニング 劇場版』(イ・チャンドン監督, 2018) が議論の中心となる一方で、日本での劇場公開は『バーニング』よりも早かった『ハナレイ・ベイ』には一切言及がない。上記の三本とは異なり英語圏で字幕付きのDVDが未発売である点も、『ハナレイ・ベイ』の国外での認知度を低くしている要因であると考えられる。

<sup>4</sup> ただし、佐野のインタビューによると、キャスティングの段階でLDH JAPANは当初佐野の出演を断っている(松崎, 2018a, 92)。監督の松永が2016年にGENERATIONSのライブを観たあとに再度佐野の起用を事務所に依頼したことにより、出演にいたったという。

<sup>5</sup> 本作で男性の身体が繰り返しスペクタクルとして表象される点は、本作がLDH JAPANの製作による男性アイドル映画としての側面を持っているためだけでなく、監督である松永の性的指向も少なからず関係している可能性がある。これまでに松永がみずからの性的指向について公言したことはほぼ皆無であるものの、長編映画デビュー作であるドキュメンタリー映画『ピュ〜びる』(2011)においてトランスジェンダーの美術家ピュ〜びるに取材する中で、みずからもゲイバーに通う若者の一人であったことを語っている。また初期の短編映画『おとこのこ』(2011)においても思春期の主人公が抱く性への関心の一側面として同性愛的要素が描かれる。『ハナレイ・ベイ』では同性愛が明示されることはないものの、死んだタカシが宿泊していたホテルの経営者がイラクで戦死した共同経営者の思い出をサチに話すシーンで同性間の親密な感情が描かれる。また、同じホテルにサチが日本人大学生を連れていくシーンでは若い男性二人が並んで歩きながらサチたちとすれ違う。このシーンから、ゲイフレンドリーなホテルであることが示唆されていると解釈することもできるだろう。

<sup>6</sup> 喧嘩のシーンでは、サチを中傷する退役軍人のセリフの途中で高橋の隣に立つ三宅が「意味分かんねえな」と高橋に言うショットが挿入されることで、退役軍人のセリフの内容は英語がわからない限り理解できないものであることが示唆される。

<sup>7</sup> 平野芳信(2001)は『ノルウェイの森』(1987)などを例に挙げ、村上春樹作品に《最初の夫の死ぬ物語》という物語構造を見出している。《夫》に相当する人物の造型には大きな違いがあるが、小説「ハナレイ・ベイ」も過去に夫、さらには息子と死別した女性を主人公としている点で同じ系譜に属すると見なすことができる。

## 引用文献

Calavita, M. (2007). 'MTV aesthetics' at the movies: Interrogating a film criticism fallacy. *Journal of film and video*, 50 (3), 15-31.

近田春夫 (2009). 「ヤンキー音楽の系譜 私のヤンキー観」五十嵐太郎(編)『ヤンキー文化論序説』河出書房新社, 94-106.

- 知念渉 (2018). 『〈ヤンチャな子ら〉のエスノグラフィー ヤンキーの生活世界を描き出す』 青弓社.
- Hansen, G. M. (2010). Murakami Haruki's female narrative: Ignored works show awareness of women's issues. *Japan studies association journal*, 8, 229-238.
- 原田曜平 (2014). 『ヤンキー経済 消費の主役・新保守層の正体』 幻冬舎.
- 平野芳信 (2001). 『村上春樹と《最初の夫の死ぬ物語》』 翰林書房.
- 細谷博 (2013). 『所与と自由 近現代文学の名作を読む』 勉誠出版.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Taylor & Francis. ハッチオン, L. (2012). 『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.
- 川上未映子・村上春樹 (2017). 『みみずくは黄昏に飛びたつ』 新潮社.
- 小谷敏・内藤理恵子 (2017). 「ヤンキーとは何か」小谷敏 (編) 『二十一世紀の若者論——あいまいな不安を生きる』 世界思想社, 168-186.
- 磯部涼 (2009). 「ヤンキーとヒップホップ」五十嵐太郎 (編) 『ヤンキー文化論序説』 河出書房新社, 107-106.
- Lerner, G. (1986). *The creation of patriarchy*. Oxford University Press. ラーナー, G. (1996). 『男性支配の起源と歴史』 (奥田暁子訳) 三一書房.
- MacDowell, J. (2016). *Irony in film*. Palgrave Macmillan.
- 松崎建夫 (2018a). 「Interview 佐野玲於、心の扉をもう一枚開く」『キネマ旬報 NEXT』 21, 86-93.
- (2018b). 「REVIEW 日本映画&外国映画 ハナレイ・ベイ」『キネマ旬報』 1793, 95.
- 「ムビチケは“GENERATIONS LIVE TOUR 2018”会場限定版も発売！—『ハナレイ・ベイ』〈ポスター〉解禁」(2018). 『CINEMA Life! シネマライフ』 ([http://www.cinema-life.net/p181013\\_hbsc/](http://www.cinema-life.net/p181013_hbsc/)) (2021年3月5日).
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16 (3), 6-18. マルヴィイ, L. (1995). 「視覚的快楽と物語映画」(斉藤綾子訳) 岩本憲児・武田潔・斉藤綾子 (編) 『「新」映画理論集成 (1) 歴史・人種・ジェンダー』 フィルムアート社.
- 村上春樹 (1987). 『ノルウェイの森』 全2巻, 講談社.
- (2004). 『アフターダーク』 講談社.
- (2005). 「ハナレイ・ベイ」『東京奇譚集』 新潮社, 43-79.
- 難波功士 (2009). 『ヤンキー進化論 不良文化はなぜ強い』 光文社.
- 「能年玲奈『ホットロード』ヒットで注目されるマイルドヤンキー」(2014). 『週刊朝日』 119 (41), 132.
- 斎藤環 (2012). 『世界が土曜の夜の夢なら ヤンキーと精神分析』 角川書店.
- 佐野玲於・村上虹郎 (2018). 「自然に身を委ね——『ハナレイ・ベイ』、『シネマ☆シネマ』 77, 26-31.
- 「佐野玲於の“キュート過ぎる寝顔”に思わず悶絶してしまう！—『ハナレイ・ベイ』〈場面写真〉解禁」(2018). 『CINEMA Life! シネマライフ』 ([http://www.cinema-life.net/p181013\\_hbsc/](http://www.cinema-life.net/p181013_hbsc/)) (2021年3月5日).
- 新谷里映 (2018). 『ハナレイ・ベイ』 劇場用プログラム, 松竹株式会社事業部.
- 「【詳細】映画『ハナレイ・ベイ』佐野玲於インタビュー13」(2018). 『Street Girls Snap』 (<https://sgs109.com/n/8623/d/>) (2021年3月5日).
- 菅野綾子 (2014). 「熱論。だから彼らはかっこいい！ “ヤンキー男子”の魅力に迫る。」『an an』 45 (20), 66-67.
- 徳田真帆 (2010). 「ジャニーズファンの思考」『くにたち人類学研究』 5, 21-46.
- 内田樹 (2018). 「column 『ハナレイ・ベイ』」株式会社マンハッタンピープル (編) 『ハナレイ・ベイ』 劇場用プログラム, 松竹株式会社事業部, 14.
- 藪添隆一 (2019). 「村上春樹『ハナレイ・ベイ』—臨床心理学的一考察—」『京都光華女子大学京都光華女子大学短期大学部研究紀要』 57, 137-150.
- Yamada, M. (2020). Merging matter and memory in cinematic adaptations of Murakami Haruki's fiction. *Journal of Japanese and Korean cinema*, 12 (1), 53-68.
- 山根由美恵 (2019). 「『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, 51-71.
- 葉菱 (2014). 「村上春樹小説研究—その作品の深層と二〇〇〇年代—」 博士論文, 熊本大学.

# Murakami Haruki and Japanese “Yankee” Boys:

## The Representation of Masculinity and the Politics of the Gaze in the Film Adaptation of *Hanalei Bay*

Kosuke Fujiki

(Okayama University of Science)

This article examines the gender representation in *Hanalei Bay* (Matsunaga Daishi, 2018), a film based on Murakami Haruki’s 2005 short story of the same title. Whereas Murakami’s story has been considered one of his “female narratives,” in which the subjectivity of the female protagonist takes center stage, the film magnifies the role of a young male character in the narrative, with its middle-aged heroine shown as being under masculinist protection. However, an analysis of dramatic irony in the film’s dialogue reveals that the heroine is unaware of either the youngster’s understanding of her tragic background or his tacit support. Her limited knowledge is also manifested visually through the film’s editing scheme, whereby the classical eyeline match is undercut and the heroine is presented less as an agent than object of gaze. This makes a stark contrast with Murakami’s short story, in which the events are depicted as being seen through the eyes of its female protagonist. By situating this film adaptation in the context of Japan’s cultural representation of delinquent youths called “yankee” since the 1980s, this article demonstrates that the film adaptation has imposed upon the narrative Japanese conservative gender roles based on patriarchal values.

Keywords: “yankee,” film adaptation, gender, irony, gaze