

『トレインスポッティング』における大衆音楽の効果 — イギー・ポップとルー・リードを中心に

松山のぞみ

はじめに

1996年製作の映画『トレインスポッティング』*Trainspotting*（アーヴィン・ウェルシュ原作、ダニー・ボイル監督）は、スコットランドの首都エディンバラを舞台に、ヒロイン中毒の若者レントンと、彼の仲間たちが送る退廃的な生活を描いた快作である。90年代、国内外に多くのファンを獲得した当作品は、その後のイギリス¹映画史上でも特筆すべき成功を収めた。この成功への言及は、90年代以降のイギリス映画を扱った英語文献において必須と言える。映画公開後20年を経た今もなお、イギリス／スコットランド映画の代表作と認識されており、2017年には、前作と同じ製作チーム・キャストによる続編 *T2: Trainspotting* が、イギリスをはじめ世界各国で公開される（映像資料2）。

当作品はイギリス映画の伝統的テーマである労働者階級を扱っているが、スタイリッシュで娯楽的な要素が強く、社会的リアリズム（social realism）を重視した他の多くの「キッチンシンク（kitchen sink）」映画²とは毛色が異なる。そして、この映画のスタイリッシュさはとりわけ音楽に依るところが大きく、「音楽映画」として言及されることも少なくない。アメリカの『ローリングストーン』誌電子版は、「映画史上最も優れたサウンドトラック 25 本」という記事で、革新的な大衆音楽の使用で知られるアメリカ映画『アメリカン・グラフィティ』（ジョージ・ルーカス監督、1973／17位）や『卒業』*The Graduate*（マイク・ニコルズ監督、1967／16位）、『イージー・ライダー』*Easy Rider*（デニス・ホッパー監督、1969／14位）より上位の13位に『トレインスポッティング』を挙げている（Dolan et al. 2013）。なお、本作の予告編は、テキストにより使用音楽の作曲／演奏者名を紹介する画面で幕が閉じられており、日本盤DVD（映像資料1）には音楽チャプターもついている。これらの事実からも、映画公開前後で作品における音楽の重要性が認められていたことが窺える。

『トレインスポッティング』は多彩な大衆音楽を使用しているが、とりわけ、この映画がイギー・ポップ（1947～）やルー・リード（1942～2013）のようなアメリカのロックスターによる70年代の名曲を大胆に使用したことは、彼らの音楽の再評価へと繋がり、英米ひいては日本も含む世界各国の大衆文化に旋風を巻き起こした。

このことに鑑みると、当作品におけるポップとリードの音楽の重要性は明らかである。本稿では、彼らの音楽と人物像が映画にもたらす効果について、「パンク」という概念に焦点を当てて考察したい。

1. 音楽ジャンルの分類

『トレインスポッティング』に使用された音楽は、劇中で歌われる曲を合わせて全 21 曲（繰り返しを含むとのべ 25 曲）ある。全編 93 分 46 秒の映画の中で、全体の約 3 分の 2 を占める計 62 分 22 秒間のシークエンスで音楽が挿入されているのだ。また、21 曲中 19 曲が大衆音楽であり、このうち、12 曲³すなわち、使用音楽の約 6 割が既存の大衆音楽ということになる。映画における音楽技法の詳細な分析を可能にするために、挿入曲を表にまとめてみた。

曲名	アーティスト/バンド (作 and/or 演)	発表年	ジャンル	映画開始後時間	使用された尺 / 楽曲の尺	使用された 割合 (%)	物語世界 内/外	シークエンスの内容
1 Lust for Life	イギー・ポップ	1977	グラム/パンク	00:26-05:31	05:05/05:11	98	外	レントンたち、大通りを駆け抜ける
2 Carmen - Habanera	ビゼー	1875	クラシック(オペラ)	06:09-08:13	02:04/02:07	98	外	レントン、「禁ヤク」前の最後の薬物摂取
3 同上	同上	同上	同上	09:59-10:16	00:17/02:07	13	外	レントン、座薬型アヘンを求めて便器に
4 Deep Blue Day	ブライアン・イーノ	1983	エレクトロ/アンビエント	10:16-11:16	01:00/03:56	25	外	レントン、便器の「海」を泳ぐ
5 Trainspotting	ブライマル・スクリーム	1996	ブリットポップ/パンク/エレクトロ/テクノ・ダンス	11:54-14:07	02:13/10:33	21	外	レントン、シック・ボーイ、公園にてエアガンで犬を撃つ
6 Temptation	ヘヴン17	1983	エレクトロ/テクノ・ダンス	20:13-22:56	02:43/03:03	89	内	レントンたち、クラブで賑わう
7 Atomic	スリーパー	1996	ロック/ブリットポップ	22:56-27:46	04:50/05:08	94	内～外	レントン、クラブでダイアンと出会う ～セックス・シーンのクロスカットting
8 Temptation	ニュー・オーダー (ダイアンが歌う)	1982	エレクトロ/ダンス/ ポストパンク	28:50-29:09	00:19/NA	NA	内	レントン、ダイアンの家で目覚める
9 同上	ニュー・オーダー	同上	同上	29:42-30:25	00:43/06:59	10	内(?)	ダイアン、制服で登場
10 Nightclubbing	イギー・ポップ	1977	グラム/パンク	34:33-39:02	04:29/04:12	107	外	レントンたち、街に盗みに入る
11 Sing	ブラー	1991	ブリットポップ	41:09-43:24	02:15/06:00	45	外	赤ん坊の死～レントンたち、大通りに盗みに入る～裁判
12 同上	同上	同上	同上	44:39-45:35	00:56/06:00	19	外	裁判後、レントンが仲間と集うバブから抜け出す
13 Perfect Day	ルー・リード	1972	アート・ロック	46:43-50:26	03:43/03:43	100	外	レントン、「修道院」でのヘロイン注射 ～倒れて病院へ
14 Dark and Long (Dark Train Mix)	アンダーワールド	1994	エレクトロ/テクノ・ダンス/ ブリットポップ	50:49-57:57	07:08/09:54	72	外	レントン、自室のベッドで禁断症状
15 Temptation	ニュー・オーダー (ダイアンが歌う)	1982	エレクトロ/テクノ・ダンス/ ポストパンク	51:25-51:43	00:18/NA	NA	内	同上 歌うダイアンの幻視
16 Think About the Way (Bom Digi Digi Bom...)	アイス MC	1994	テクノ・ダンス/ラップ	61:01-63:47	02:46/04:19	64	外	レントン、ロンドンへ引っ越し
17 Mile End	パルプ	1995	ブリットポップ	63:55-66:44	02:49/04:30	63	外	強盗罪で逃走中のベグビーがレントンのもとへ
18 For What You Dream of	ベッドロック	1996	テクノ・ダンス	66:44-68:08	01:24/06:24	22	内	レントンとベグビー、クラブへ
19 2:1	エラスティカ	1994	ブリットポップ	68:26-70:49	02:23/02:32	94	外	シックボーイもレントンのもとへ
20 Herzlich tut mich verlangen BWV727	J・S・バッハ	1896	クラシック(コラール前奏曲)	70:53-71:31	00:38/02:36	24	内	トミーの葬儀
21 Two Little Boys	テオドア・F・モース (スバッドが歌う)	1902	ミュージック・ホール; 1962年 ロルフ・ハリスがカバー	72:44-73:24	00:40/ NA	NA	内	レントンたち、バブでトミーを弔う
22 A Final Hit	レフトフィールド	1996	エレクトロ/テクノ・ダンス	75:30-78:51	03:21/03:15	103	外	レントンたち、薬物取引のためにふたたびロンドンへ
23 Statuesque	スリーパー	1996	ブリットポップ	81:32-83:57	02:25/03:21	72	外	取引成功
24 Born Slippy (Nuxx)	アンダーワールド	1996	エレクトロ/テクノ・ダンス/ ブリットポップ	85:51-90:36	04:45/09:43	49	外	レントン、仲間を裏切り大金を持って 立ち去る
25 Closet Romantic	デーモン・アルバーン	1996	ブリットポップ	90:42-93:50	03:08/03:08	100	外	クレジット
					合計62分22秒/ 全編93分46秒	平均 63		

*クラシック曲の全体尺は映画のクレジットにある盤の収録内容を参考にした。パーセンテージの小数点以下繰り上げ。

図 1：映画『トレインスポッティング』に使用された音楽

以下は、イギリスの映画学者、マレー・スミス (Murray Smith) が当作品の音楽を年代とスタイルで整理した 3 つの軸である。

軸 1：「1970 年代のデヴィッド・ボウイ／ルー・リード／イギー・ポップ」

軸 2：「パルプ、ブラー、エラスティカ、スリーパー等の 1990 年代ブリット

ポップ」

軸 3 : 「ベッドロックやアイス MC 等の 1990 年代テクノ・ダンス音楽」

(Smith 2002, 66)

軸 1 のデヴィッド・ボウイの併記については注釈が必要だ。『トレインスポッティング』の使用音楽の中には、ボウイが演奏している楽曲はない。しかし、本作品に使用されたルー・リードとイギー・ポップの楽曲はすべてボウイのプロデュースによるものである。この 3 人の音楽は、煌びやかなヴィジュアルを伴うグラム・ロックとして捉えることができるが、イギー・ポップとルー・リードはパンク・アイコンとしても悪名高い。特にこの映画では彼らの存在をパンク・ロッカーとして認識する方が理にかなっているだろう（その理由については後述する）。

この観点からスミスの分類を修正するならば、当作品の音楽は大きく分けて、軸 1 : 70 年代パンク、軸 2 : 90 年代ブリットポップ、軸 3 : 90 年代テクノ・ダンスというジャンルに分けることができる。これらの大衆音楽の多くは既存のものであるため、それぞれ既存のイメージやイデオロギーがすでに確立されている。このことは、映画のナラティヴにどのような効力をもたらすのだろうか。とりわけ、軸 1 の「パンク」音楽は、映画のナラティヴと登場人物との関わりが深いと筆者は考える。以下、「パンク」としてのイギー・ポップとルー・リードの音楽について分析したい。

2. 「パンク」の定義

まず、「パンク」という音楽・運動の定義を行う。英米両国にその起源があるが、イギリスにおけるパンクは、70 年代後期、首都ロンドンで生まれた。単調で荒々しいギター音楽と、反体制かつ無政府主義（“anarchy”）的な歌詞、奇抜なファッション等が特徴である。

パンクの反骨精神は、音楽的なそれと同時に、社会的、政治的、文化的かつ文化産業的側面も踏まえ、多角的に言及されてきた（ニーガス 2004；森 2008；渡辺 2000；Colegrave & Sullivan 2001；Lury 2002）。そのすべての側面における既成の価値に対する反抗が、「パンク」の基本姿勢だと考えられる。詩人で文芸評論家の林浩平は、パンクの音楽的抵抗について以下のように述べている。

それまでのロックが多くの人気バンドとスター・ミュージシャンを生み、一種の権威となってしまったので、それに対抗しての若者世代からの挑戦がパンクだった、[...]演奏技術が高くなり楽曲の構成なども複雑になった結果、ロックが本来持つはずの、原初的な、生命を燃焼させるエネルギーが空転し始めた、それへの反発から、パンク・ロックのサウンドは確立された、とも言えるだろう。

セックス・ピストルズのジョニー・ロットンは、「ロックは死ん

だ」というメッセージを発信するが、同じくセックス・ピストルズのベーシストであり二歳でドラッグのために早世したシド・ヴィシャスは「ベースの弾けないベーシスト」という評判をとった。

(林 2013, 47-48)

上記で言及されるセックス・ピストルズは、当時のロンドン・パンクシーンを代表するバンドで、労働者階級出身であった。彼らはデビュー曲《Anarchy in the UK》(1977)により自ら無政府・無宗教主義を表明し、物議を醸し出した。続くシングル《God Save the Queen》(1977)では英国王室を「ファシスト体制 (the fascist regime)」と揶揄し、「イングランドが見る夢に未来なんてない (There is no future in England's dreaming)」と、国家に反旗を翻した。ブリティッシュ・パンクとは、労働者階級出身の若者たちが社会的抑圧からの解放を試みた運動であった (*本稿で扱う楽曲の日本題の大半は原題のカタカナ表記であるため、以下、曲名は原題に統一する)。

ここで「ブリティッシュ」という言葉の意味について考えたい。セックス・ピストルズのフロントマン、ジョニー・ロットン、イングリッシュ・パンクのイメージが強いが、実は自身がアイルランド系移民であることについて度々言及している。そして、ピストルズとともにロンドンのパンクシーンを先導したバンド、クラッシュのフロントマンであるジョー・ストラマーの父は、インド系移民であった。クラッシュの代表曲のひとつ《White Riot》(1977)は、白人の富裕層を批判する内容だが、これは、ストラマーがある黒人差別暴動から着想を得て作った曲である。その暴動とは、ロンドンで毎年開催されるカリビアン系の祝祭「ノッティングヒル・カーニヴァル」⁴で起こったものだ。ストラマーは、この曲の中で強かな黒人を讃え、自分たちも「白い暴動」を起こすべきだと歌った。

このように、ブリティッシュ・パンクの中心人物のルーツはイギリス国外にあり、「ブリティッシュ」や「イングリッシュ」というナショナリティーのあり方に疑問を投げかけたのである。彼らが反社会的な態度を取りながら、社会的・政治的皮肉を音楽に込めた背景には、階級だけではなく (実はジョー・ストラマーの父は外交官＝中産階級)、自身のナショナル・アイデンティティーの曖昧さから生まれる社会不信でもあったのかもしれない。

以上を踏まえ『トレインスポッティング』を分析すると、その使用音楽だけでなく物語にもパンク性が見られる。「イギリス」という国家が、主に上流階級と中産階級のイングランド人により運営されていると考え、スコットランドの労働者階級は国家の中核から離れた周縁の存在と言える。映画の主人公レントンたちは労働者階級出身のスコットランド人である。彼らはすでに国家の「周縁」にいる上に、その国家が保つ社会規範から逸脱した生活を、自ら選択する。そんな彼らのアナーキーなスタンスは、「パンク」の姿勢と重なる。

具体例として、レントンの「社会なんてものは存在しなかった (no such

thing as society)。もし存在しても、俺にはとうてい関係なかった」という発言を取り上げよう。「社会なんて存在しない」というフレーズは、前英国首相マーガレット・サッチャー（在任 1979～90）の言葉を引用した台詞である。「社会に頼らず個々が自身の面倒を見るべき」という文脈で発せられた、サッチャーの有名な文言のひとつだ⁵。厳しい緊縮財政により労働者階級を敵に回した「鉄の女」の言葉を、意図的に労働者階級の文脈に組み込んでしまう皮肉には「パンク」精神が感じられる。

さらに、物語における社会福祉への言及を見てみよう。上記のサッチャーの方針に反して、レントンたちは自己利益のために福祉システムを利用している。レントンと友人のスパッドは無職で生活保護（benefit）を受給しているが、行政の職業紹介所（Job Centre）には職探しをしている素振りを見せなければならない。そこでスパッドは、仕事の面接に確実に失敗するために、ドラッグを摂取してハイになった状態で面接に挑む。レントンやスパッドにとって、職を得ることは「悪夢」なのである。社会参加を厭うアナーキーな姿勢もまた、「パンク」と捉えることができる。

そして、このような登場人物の姿勢は、音楽の演出と直結している。以下、当作品におけるパンク・アイコンの役割と音楽の挿入技法を分析したい。

3-1. イギー・ポップのスター像の機能

ブリティッシュ・パンクの姿勢や作風は、それ以前からすでにアメリカで破壊的な音楽とパフォーマンスを実践していたイギー・ポップとも重なる。ポップが率いたバンド、ステュージズによる《No Fun》（1969）は、日常のあらゆる無関心を歌った楽曲で、セックス・ピストルズはアメリカ・ツアー時にこの曲をカバーしている。イギー・ポップが彼らに及ぼした影響は見逃せない。

イギー・ポップは映画の音楽だけでなく、台詞や小道具にも登場する。主人公レントンの友人トミーは、ポップの熱狂的なファンである。彼が友人と交わす会話、着用しているTシャツ、自宅にあるポスターと、彼の日常生活からポップは切り離せない。

クラブでトミーが友人スパッドと交わす会話（20分22秒～21分54秒）は、スコットランド労働者階級出身のイギー・ポップ・ファン、という彼のキャラクターを決定づける内容だ。トミーは、ポップのコンサートが恋人リジーの誕生日と同じ日であることに気がつかず、チケットを買ってしまう。そして、リジーに「私かイギー・ポップか、そろそろ選んでちょうだい」と罵られる。リジーが彼のポップ熱に辟易していることが窺える台詞だ。

そして、このシーンには、映画本編で唯一台詞に対応した字幕が刻まれている。筆者が考える字幕の効果は、次の2点である。トミーたちがいるクラブでは、爆音で流れる音楽に掻き消されないように、大声で発話する必要がある。それですら相手の声が聞き取りにくいこともあるほどだ。当該シーンは、このような音響環境を再現した上で⁶、唐突に字幕を提示することで、音声の聞き

取りにくさを視覚的に強調している。

もうひとつの効果は、スコットランド訛りの誇張である。『トレインスポッティング』の主要登場人物の訛りは労働者階級のものであり、一口に「スコティッシュ」と言っても、中産階級以上の人々と彼らの訛りは異なる。その上、彼らは頻繁に地域・階級特有の俗語を使う。字幕付きのこの対話の中で、スパッドはトミーに恋人が怒ったかどうか問いかける。字幕では“was she upset?”（辛がったか?）と記されているが、実際には“Went ballistic?”（爆発したか?）と問うている。それに対してトミーは、“Big time. Absolutely fucking radge.”と答えるが、字幕では“very”の一語に置き換えられている。“big time”は「とても」という意味の俗語なので、字幕はその翻訳であるが、全文のニュアンスはかなり印象が異なる。とりわけ、“radge”という言葉はスコットランド労働者階級特有の俗語である。荒々しい人物を形容するときによく用いられるこの言葉は、原作小説のアメリカ版巻末「用語集（Glossary）」では、“crazy”と訳されている（Anon. ed./Welsh 1996, 348）。つまり、このシーンでトミーが語っているのは、恋人のリジーが「爆発的に荒々しく怒った」情景なのである。

上記の台詞も含めて、映画全編を通して登場人物は“fuck”を多用する。同様に“cunt”という悪態も頻出するが、この言葉は特にスコットランドの労働者階級によく使われる。悪態としてではなく、カジュアルに誰かをからかうときにも用いられるほどだ。スコットランドが誇る名俳優、ロバート・カーライルは、この映画で喧嘩狂いのベグビーという役を演じたが、彼は2013年のエディンバラ国際映画祭にて、ベグビーの言葉使いについて興味深い事実を語っている。彼が仲間と集うパブで虚偽の武勇伝を語るシーンは（16分22秒～19分46秒）、映画史において、ひとつのシーンの中で“cunt”という言葉が発せられた回数が最も多いシーンであることを、ある人物から指摘されたそうだ。カーライルのこの談話に会場は沸き立った（映像資料3）。映画における乱暴な言葉使いもまた「パンク」である。

引き続き、トミーのイギー・ポップ熱が見受けられる事象を取り上げたい。ポップは、音楽や言動により長年ドラッグを推奨してきたが、同時に筋肉隆々の「肉体美」によってもファンを魅了してきた。幸いにもトミーはポップからドラッグの影響を受けておらず、健康的な筋肉マニアである。彼はむしろポップの肉体美に憧れているのかもしれない。また、原作におけるトミーはケンカが強く（ただし、自ら好んでケンカをするタイプではなく、極度に好戦的なベグビーとは異なる）、このような身体的な「強さ」が、映画では間接的に演出されているのだと考えることもできる。

トミーは日々、自室でウェイト・リフティングに勤しんでおり、その背景にはポップのポスターが見える（図2）。バンド、ステュージズ時代を代表するアルバム『Raw Power』（1973）のポスターだ。しかし、健康そのものだったトミーも、映画の後半、恋人にふられたことがきっかけでヒロインに手を出し、

エイズに感染してしまう。更にはこれが複合型ウィルスへと悪化し、彼を死に至らしめる。遺体となったトミーの足元が見える部屋で、背景に映り込むポップのポスターはボロボロに擦り切れている。カメラがゆっくりドリー・アウトしてトミーの足元にフォーカスが合うとき、ポスターからはフォーカスが外れ、もはやトミーが崇拝したポップのイメージは「生々しい力 (Raw Power)」を喪失している (図 3)。



図 2 : 17 分 52 秒



図 3 : 72 分 30 秒

以上のように、ポップは物語世界内で、トミーというキャラクターを介して視覚的にも聴覚的にも現れる。製作陣は、原作にあるひとつのエピソード（金欠のトミーがイギー・ポップのコンサート・チケットを買ったために、恋人の誕生日プレゼントを買えなかったこと）から若干内容を変更し、映画的な人物描写を実践している。ちなみに、原作における同エピソード（章）は、“Scotland Takes Drugs In Psychic Defense”（スコットランドは心理的擁護としてドラッグを摂取する）と題されている。これは、ポップの《Neon Forest》（1990）という曲の歌詞にある“America takes drugs in psychic defense.”という一節になぞらえたものである。

ポップの存在が登場人物の描写に組み込まれ、彼の音楽が重要な場面で起用されたのは、製作陣が原作のポップに纏わる記述に着目したためであろう。当作品の音楽の選択の一部は、明らかに原作に起因している。映画の音楽と原作との関連性については、公開当時に行われた *Sight & Sound*（英映画雑誌）のインタビュー（Macnab 2011）で、ダニー・ボイルも語っている。このインタビューは、脚本のジョン・ホッジとプロデューサーのアンドリュー・マクドナルドも迎えた対談で、彼らの原作に対する敬意が随所に感じられる内容だった。原作の重要性を論じる前提として、彼らが小説の『トレインスポッティング』*Trainspotting* に強い衝撃を受けて、作者のアーヴィン・ウェルシュに映画化の許可を直談判したという事実がある（ボイル 映像資料 1 特典；Welsh & Macdonald 2000, 117-118）。ちなみに、映画公開 3 年前の 1993 年に発表されたこの小説は、2013 年までにイギリス国内だけで 100 万部以上の売り上げを記録し、世界 30 ヶ国語に翻訳されている（Munro 2013, 2）。

3-2. 《Lust for Life》 / 《Nightclubbing》 分析

『トレインスポッティング』に使用された音楽の中で最も話題になったのは、ポップの《Lust for Life》(1977)であろう。冒頭に起用されたこの曲は、『ローリングストーン』誌(電子版)の「ロックンロール映画史上最も偉大な 30 の瞬間」に含まれており(Sheffield 2016)、イギリスの映画学者ドネリー(K. J. Donnelly)が選出した「英国ポップ映画史上最も偉大な 20 の瞬間」では、『ビートルズがやって来るヤァ! ヤァ! ヤァ!』*A Hard Day's Night*(リチャード・レスター監督、1964)の冒頭シーン⁷に続く 2 位に位置付けられている(Donnelly 2001, 244)。また、アメリカのオンライン音楽雑誌 *Pitchfork* は、「いかにして『トレインスポッティング』のサウンドトラックがイギー・ポップを復活させたか」という題目の記事を掲載している(Scheim 2016)。《Lust for Life》は、映画の冒頭でほぼ全尺使われたことにより、映画のオープニング・テーマ的機能も担った。本項ではその編集技法を分析したい。

映画開始後、黒幕に白字のシンプルなオープニング・クレジットをバックに足音が聞こえ、主人公レントンたちが大通りを駆け巡る映像に切り替わる。この幕開けとともに《Lust for Life》の力強いドラムが鳴り響く。このドラムの 1 ビート目が聞こえるタイミングは、映画最初のローアングルのショットでレントンの足が地面に着地するタイミングと一致する(0 分 26 秒)。間もなく聞こえる「人生を選べ(Choose life)」というレントンのヴォイス・オーバーは、今やイギリス映画史に残る名台詞だ⁸。

楽曲の長いイントロから、イギー・ポップの歌い出しに入るタイミングも緻密に設計されている。レントンの 2 回目の「人生を選べ」という文言と同時に、仲間とサッカー⁹をしているレントンの頭にボールが当たる(1 分 38 秒)。その直後に、抑制されていた楽曲の音量は上げられ、「ジョニー・イェンがまた酒とドラッグを持ってやって来たよ(Here comes Johnny Yen again, with the liquor and drugs.)」という歌詞が大音量で聞こえる。このとき映像は、サッカーのピッチで倒れるレントンと、マリファナを吸って床に倒れるレントンの様子をクロス・カッティングする。「ドラッグ」とレントンの関係が、ポップの歌声と映像の両方で示されている。

「人生」という選択肢は、その後間もなくレントン自らの「声」によって却下される。「でも、そんなことをしたってどうする? 俺は人生なんか選ばずに、他の選択肢を取った。なぜって? 理由なんかない、ヘロインさえあれば(Who needs reasons when you've got heroin?)」。このとき、レントンの“heroin”という言葉の背景に聞こえるポップの歌詞は「愛と呼ばれしもの(something called love)」。このフレーズは、上記のヴォイス・オーバーの直後に繰り返され、繰り返し部分はより大きな音量で響く。この音声編集は、レントンのヘロインに対する「愛」を演出しているのかもしれない。なお、このシークエンスは、ヘロイン注射とオーガズムを比較した性的な表現も含む。曲名の《Lust for Life》は、「人生を心から楽しむこと」という意味があるが、より直接的な

解釈としては「生涯における性的渴望、快樂への切望」とも受け止められる。シークエンス全体を通して、ポップの《Lust for Life》は、登場人物たちのヘロイン摂取に伴う直接的快樂と、性的快樂の両者を謳っているかのようだ。『トレインスポッティング』における「快樂主義 (hedonism)」については、先行研究でも言及されている (Petrie 2000; Smith 2002)。

しかし、このヴォイス・オーバーは、「こんな俺でも、ときには例の“呪文” (the magic words) を唱えることもあった」と締めくくられ、物語世界内の「もうヘロインはもうやらない (I'm off the scag.)」という台詞に流動的に移行する。この言葉とともに《Lust for Life》はフェイド・アウトする。約 5 分間のシークエンスを主導するレントンのヴォイス・オーバーは、その他登場人物の台詞、環境音、および、効果音とともに混在するが、ヴォイス・オーバーや台詞 (すなわち登場人物の「声」) が聞こえる部分は楽曲の音量が下げられており、それ以外の部分では大音量になるように調整してある。この細かな調整は、物語世界の内と外におけるすべての音響を、互いに殺し合うことなく、むしろ活かし合うべく共存させている。そして、これらの音声の流動性と多様性を一定のトーンとリズムに統一しているのは、《Lust for Life》の軽快なビートであると言える。

あるシークエンスにひとつの曲をまるごとかぶせてしまう演出は、そのシークエンスのトーンに一貫性を与える。ポップの《Nightclubbing》(1977) のシークエンス (34 分 33 秒～39 分 02 秒) もそのひとつだが、この曲について特筆すべき点は、使用尺が原曲の尺より長いことである。つまり、映画のシークエンスに合わせて音源を付け足す編集がされているのである。原曲の音源と映画を同時に再生してみると、映画では後奏が 17 秒延長されていることが分かる。

楽曲が始まるタイミングも、冒頭の《Lust for Life》と同じく映像と同期する。「禁ヤク」を諦めヘロイン摂取を再開したレントンが、ヴォイス・オーバーによる「これは生涯の事業なんだ (Living like this, it's a full-time business)」という文言に合わせて床に倒れるとき、曲の前奏が始まる。はじめの 2 小節半は (極かすかにポップの掛け声らしきものも聞こえるが) シンプルな電子ドラムビートのみが拍子を刻む。その音はまるで、倒れたレントンの心臓の鼓動のようだ。

さらに遊び心のある演出は、ポップの verse の歌い出しにも見られる。トミーが恋人のリジーに棄てられ、その原因のひとつが「イギー・ポップの件」であることをレントンに語る部分だ。そして、2 番目の verse の歌い出しは、レントンの友人シック・ボーイが述べる「ヘロインには最高の個性 (great fucking personality) がある」という台詞の直後に始まる。ここでの“personality”という単語の選択はヘロインを擬人化しており、シック・ボーイが持つヘロインとの濃密な関係を強調している。こうしてシック・ボーイとヘロインの関係は、ポップのヴォーカルにより引き継がれる。冒頭でレントン

と「ドラッグ」の関係が《Lust for Life》の歌詞に引き継がれたように。

また、歌詞には「俺たちはゴーストのように歩く」というフレーズがある。これを間もなくトミーが迎える死期の暗示と解くのは深読みすぎるが、このフレーズの後、レントン一行が幽霊ないし透明人間のごとく医療機関を闊歩し、難なく薬物を盗み取るシーンに繋がる流れは痛快だ。

4分29秒間に渡るシークエンスにおいて、レントンたちはあたかも「クラブに出かける (nightclubbing)」ごとき悪事をはたらく。この間常に、上述の鼓動のような音色のドラムビートが聞こえる。当楽曲の BPM (beats per minute: 1分間あたりの拍数) は92である。これは、心拍数とされる80 (芥川 1990, 130) よりやや早い。画面で起こる「悪事」が、冷静に見える登場人物の鼓動を少しは早めていると考えれば、《Nightclubbing》の BPM は彼らの心拍数と一致する。同曲の音調とビートは、シークエンスを構成する複数のエピソードのモンタージュに統一感を与える役割と同時に、登場人物の鼓動を表現する機能も果たしているのである。

4-1. ルー・リードのスター像の機能

次に、ルー・リードの音楽と人物像が映画に及ぼす効果について考察したい。リードのスター像や作風もポップのそれと同じく退廃的ではあるが、ブリティッシュ・パンクとの類似性が強かったポップのそれとは異なる。リードの背景に鑑みると、その違いは明白だ。

初期のリードが率いたバンド、ヴェルヴェット・アンダーグラウンドは、アンディー・ウォーホルが立ち上げた芸術工房「ファクトリー」で活動していた。したがって、彼らの思想や作風は、60年代のポップ・アートと直接的に関連付けることができる。リードのパンク精神は、芸術における既成概念を覆したポップ・アートの実験性に根ざしているといえよう。また、リードはウィリアム・バロウズのようなビート文学の作家たちとも交流が深かった。彼らは芸術という「体制」に反抗した点で、反体制＝パンクだったのである。メディア研究者の渡辺潤は、イギリスとアメリカのパンクを比較し、その重要な差異を指摘している。

イギリスのパンクはセックス・ピストルズに代表されるように、正真正銘の労働者階級出身の若者たちのものであったが、アメリカのパンクは商業主義を排除した新しい芸術的な運動の模索という意味あいを持つもので、「ロックの死」を主張した点では共通していたが、パティ・スミスやトーキングヘッズなど、むしろインテリ色をよりつよめる傾向にあった。(渡辺 2000, 130)

このように「インテリ」¹⁰と見なされたリードの名は、他のパンク・アイコンとともに登場人物の会話に上る。

晴れた日の公園でレントンと友人のシック・ボーイが「狩り」をするシーンに着目したい（11分31秒～14分6秒）。シック・ボーイは、彼らと同じエディンバラ出身の映画スター、ショーン・コネリーについての持論を「インテリ」しながら展開する際に、前提として「あるときは栄華を極めた人間も、失敗するとその栄華は2度と戻ってこない。みんなそうだ」と、「人生の摂理」を語る。続いてシック・ボーイはその例として、ジョージ・ベスト（イギリスのサッカー選手）、デヴィッド・ボウイに続き、ルー・リードを挙げる¹¹。レントンはそれを聞いて「ルー・リードのソロ曲には悪くないものもある」と修正を試みるが、シック・ボーイは「そうだ、悪くはない。でも傑作でもないだろ？ お前も内心分かってるはずだ、まあまあに聞こえても実はクソ（shite）だってことを」と、持論を曲げない。このやり取りから、レントンとシック・ボーイの両者が、バンド、ヴェルヴェット・アンダーグラウンド時代がリードの音楽キャリアの最高潮だと考えていることが分かる。つまり、それはリードのパンク色が最も強かった時代であり、2人が傾倒するリードのイメージはそこにある。

また、別のシーンで映るレントンの自室を詳細に観察すると、そこにはリードの写真の切り抜きらしきものが確認でき、小道具からもレントンがリードのファンであることが垣間見られる。そして、「あたかも14歳の頃からそのままになっている部屋」（ボイル 映像資料1特典）の演出からは、レントンのファン歴の長さが窺える。

ルー・リードという存在をめぐるもうひとつの事象についても触れておきたい。ヴェルヴェット・アンダーグラウンドのデビュー・アルバム『*The Velvet Underground and Nico*』（1967）には、《*Heroin*》という曲が収録されている。この曲でリードは、ヘロインをまるで人生の大義であるかのごとく歌い上げる。しかし彼は、2005年、あるインタビューで自身のキャリアをいくつかの時期に分けて振り返ることを求められた際、「（皮肉たっぷりに）ドラッグにはまっていた時期、ドラッグを断った時期、[...]自分のキャリアをそんな風に総括するなんて、つくづく退屈だと思わないかい？」（Symmons/Iwata, trans. 2014, 31）と答えている。この返答から、リードが自身にまわりつくドラッグのイメージに飽き飽きしていたことが推測できる。レントンのような薬物中毒のファンも少なくなかったであろう。

ポップについても同じことが言えるが、『*トレインスポッティング*』におけるリードの音楽、視覚的演出、台詞による言及は、本作品の主題のひとつであるドラッグというテーマを間接的に支えている。リードやポップが持つ既存のイメージには、映画が扱うテーマを補強する機能があるのだ。

4-2. 《Perfect Day》分析

映画に挿入されたリードの音楽は、《*Perfect Day*》（1972）というソロ楽曲である。これまでリードの「パンク」イメージについて述べてきたが、この音

楽の曲調はパンクではなく、味わい深いバラードだ。ピアノや弦楽器も使われており、格調高い1曲である。ロマンティックな歌詞はラヴソングのように聞こえるが、映画の内容を念頭に耳を傾けると、異なる解釈ができそうだ。パンク・アイコンのリードの楽曲は、ラヴソングでも一筋縄ではいかないであろう。以下、この曲がほぼ全尺挿入されるシークエンスの音響を分析したい。メタドン療法に耐え切れなくなったレントンが、「一発 (one fucking hit)」のヘロインを打ち、倒れるシークエンスである (46分43秒～50分26秒)。

《Perfect Day》の穏やかなピアノ前奏は、レントンがヘロイン注射を打ち、息を吸い込んだ直後にフェイド・インする。このとき彼の体は後ろに倒れる。着地するレントンの背中を受け止めるかのごとく、床は徐々に凹み、レントンの体は赤いカーペットとともに深く沈んでいく。「ただ完璧な日 (Just a perfect day)」というリードの1フレーズ目のヴォーカルが聞こえるとき、カメラは、眼球が上がり青ざめるレントンの顔に寄っていく。底に沈み痙攣したレントンをのぞき込む売人スワニーのショット (図4: 見えているはずはないが、アングルの的にはレントンの主観ショット) から、再び倒れたレントンを映し出すショット (図5: 彼をのぞき込むスワニーの主観ショット) に切り替わるとき、オフ・スクリーンでスワニーの「タクシーをお呼びしましょうか、ご主人」という声が聞こえる。オフスクリーンで聞こえるこの声の音質が異常にクリアで、スワニーが実際にこの言葉を発したかどうかは不明だ。レントンが床に沈んでいるという状況とともに、この声はシュールリアルな領域で聞こえる。このような演出は、ヘロインで意識が飛んでしまったレントンの「トリップ状態」を表現していると考えられる。



図4: 47分6秒



図5: 47分8秒

このスワニーの台詞の直後に、救急車のサイレン音がフェイド・イン。間もなく実際に外で走る救急車のショットが挿入され、その音源が明らかになる。スワニーが倒れたレントンを外に引きずり出す間、オフ・スクリーンでこのサイレン音は鳴り続ける。また、その間、楽曲の音量はだんだんと大きくなる。音量が最大限になるところで、サビ (chorus) の「ああ、なんて完璧な日だ (Oh, it's such a perfect day)」というリードの歌声が鳴り響く。このフレーズの

“...such a”の部分では、後景を横切る救急車が見えるが、“perfect day”という歌声に合わせてカメラがティルト・ダウンするとき、コンクリートの地面で仰向けになっているレントンが映し出される。倒れたレントンを通り過ぎる救急車の滑稽さは、一連の音響設計で積み重ねられた効果である。この場面についてスミスは、短調で始まる楽曲がサビで長調に転調することも指摘した上で、映像で起こるすべての動きに対して、音楽が対位法（counterpoint）として作用していることを論じている（Smith 2002, 68-69）。

続く「君と過ごせてうれしいよ（I'm glad I spent it with you）」というフレーズが流れる間、路上に佇むスワニーは頭に手をやり、だるそうに体を揺り動かす。その画面の手前では倒れたレントンの頭部がソフト・フォーカスで映り込んでいる。そして次の“*Oh, such a perfect day*”という歌声とともに車が近づく音が聞こえ、スワニーがおもむろに立ち上がりその車を止める。車がフレーム・インするとき、それがタクシーであることが分かる。その背景で歌詞は“*You just keep me hanging on.*”を繰り返す。“*Hang on*”にはいくつか異なる意味があるが、このフレーズは「君が僕をしがみつけさせ続ける」という解釈が妥当であろう。このシーンで「君」“*you*”と「僕」“*me*”は誰を指し示しているのだろうか。ふたつの仮説を立ててみたい。ひとつは、「君」がレントンで「僕」がスワニー。ふたつ目は、「君」がヒロインで、「僕」がレントン。レントンがヒロインに「しがみつき」、離れられない状況を強調した歌詞として捉えることができる。

そして、「ただ完璧な日、問題はすべて放ったまま。週末客の僕たちだけ、なんて楽しいんだ。ただ完璧な日…（*Just a perfect day, problems all left alone. Weekenders on our own, it's such fun. Just a perfect day...*）」という歌詞が流れる間、スワニーはレントンをタクシーに押し込む。次に、車中に横たわるレントンの俯瞰ショットに切り替わると、「君のせいで僕は我を忘れてしまう。僕は自分じゃない何者か、よい人間だと思っていたのに（*You made me forget myself. I thought I was someone else, someone good.*）」というフレーズが聞こえ、レントンは心地よさそうに体を揺らせる。ここでの「君」“*You*”もヒロインに置き換えてみると、ヒロインのせいで「我を忘れて」しまったレントンの状況と重なり、映像のナラティブと音声の親和性が高まる。また、このときレントンは自身が持つ「問題はすべて放ったまま」なのである。

2番目のサビ“*Oh, it's such a perfect day*”が大音量で流れると同時に、タクシーは救急病院に到着する。レントンはタクシーから引きずり降ろされ、病院の中に運ばれるが、この間、目を閉じているはずのレントンの主観ショットらしきものが挿まれる。ショットの両端には、先のシーンで彼の体とともに沈んだ赤いカーペットの端が見える。彼を乗せた寝台車が待合ロビーを抜けて処置室に辿り着くまでの間も、この赤いカーペット越しのレントンの「主観ショット」は挿入される。ただし、ここではその前のショットでレントンがうつすら目を開けているようにも見える。この移動の間は、救急ベルの音、そして、

ピアノと弦楽器による《Perfect Day》の荘厳な間奏が鳴り響く。

処置室に着くとレントンは「目を開けて！起きなさい！」と、医師に頬をはたかれる。その背景では、「君は自分が撒く種の分だけ収穫するんだ（You're going to reap just what you sow）」という楽曲の最後のフレーズが聞こえ、病院内の音とともに、レントンのものと思しき深い吐息が極微音で聞こえる。このフレーズはその後3回繰り返されるが、このとき画面内で起こることを追ってみたい。

1回目の繰り返し：医師がレントンに注射を打つ。その間、レントンの赤いカーペット越しの「主観ショット」挿入。

2～3回目：息を吹き返し、赤いカーペットから脱出するレントンの「主観ショット」。次に息を上げ大きく目を見開くレントンのミディアム・クロースアップ。このときレントンの顔には血の気がなく、唇は紫色。

こうして意識が戻ったレントンだが、この危険な状態は彼が自分で「撒いた種（what you sow）」により引き起こされたと考えられる。リードのアンニユイな歌声のフレーズが終了し、後奏に入るとき、ショットはまた別のタクシーの車内に切り替わる。迎えに来てくれた両親とともに、レントンは家に帰るのである。後奏の最後の一音が鳴るタイミングで、彼は自室のベッドに降ろされる。

この楽曲が挿入された3分43秒間は、映画において音楽と映像の親和性が最も高いシークエンスかもしれない。その背景には、編集のマサヒロ・ヒラクボが先に《Perfect Day》を選曲し、音楽に合わせて映像を編集したという事実がある。この件については、先述のインタビューでプロデューサーのマクドナルドが述べているが、彼はこの曲の桁違いの使用料に悩まされつつも、ヒラクボを「素晴らしい耳の持ち主（the one with the real ear）」と賞讃している（Macnab 2011, 18）。

当シークエンスにおける物語世界の内と外、および、現実と超現実の関係性にも触れたい。楽曲は物語世界外の音楽と考えるのが無難だが、ここで起こる赤いカーペットの現象や（レントンの「トリップ状態」）、レントンの音楽の趣向、さらに歌詞の内容を踏まえると、レントンの心中で流れているものとも考えることもできる。このシークエンス全体において、音声、映像ともに現実と超現実の境界が曖昧である。このようなシークエンスだからこそ、現実的な描写はむしろ際立つ。タクシーの運転手や救急隊員たちの冷静なふるまいは、彼らがおそらく日常的に薬物中毒者に出くわすこと、なお、そのような中毒者の扱いに十分に慣れていることを表しているのであろう。

同時に注目したいのは、スワニーの動作である。レントンを「介抱」するスワニーは、タクシーに押し込んだレントンの胸ポケットにいくらかの紙幣（タクシー代）を入れて、「行ってらっしゃい」とでも言わんばかりに優しく頬を叩く。このスワニーの行動は、粗雑なようだが冷静で、仲間を思いやる優しさすら感じられる。そして、スワニーが忍ばせたこのタクシー代は、業務を終えた運転手にきっちりと回収される。レントンの周りで着々と自身の任務を遂行

する人々は、シュールリアルなシークエンスに一定の現実味を保たせる。

そして、このシークエンスの最後にレントンをベッドに運んだ両親は、部屋を出て外から鍵をかける。その瞬間、今度はテクノ調の曲が始まる。ブリットポップのバンド、アンダーワールの《Dark and Long》(1994)である。こうして、文字どおり「暗く長い」レントンの禁断症状が始まる。このように、映画全編をとおして、ナラティブとの親和性を意識した選曲が継続的に行われるのである。

最後に、『トレインスポッティング』における《Perfect Day》の使用が、その後のイギリスのメディアに及ぼした影響を示す事例を紹介したい。映画公開から2年後の1998年、BBC(英国放送協会 British Broadcasting Cooperation)は自社の宣伝映像として《Perfect Day》の新たなビデオを製作した(Donnelly 2001, 197)。このビデオは、リード本人をはじめ、(同曲のプロデューサーでもある)デヴィッド・ボウイや、エルトン・ジョン、U2のボノ等の大御所に続き、その他数々のミュージシャンが短いフレーズを歌い継ぐという、豪華絢爛な内容であった。また、同年BBCは、イギー・ポップの《Lust for Life》を番組間の連結部分(continuity sections)に使用している(Ibid.)。この2曲の選曲が、『トレインスポッティング』の影響の表れであることは明らかだ。

皮肉にも、これらの事象はパンクとは相容れないはずの、BBCという国営の「体制」によって指揮された。しかし、パンク・アイコンであるリードとポップの音楽、および、ふたりの人物像が映画にもたらした効果は大きく、以上分析してきたとおりである。既存の大衆音楽とスター像が映画のクオリティーに貢献し、それによって映画が成功したことで、今度は、映画がその使用音楽に影響を及ぼす、という興味深い循環が生まれたのだ。

おわりに

ー 「パンク映画」としての『トレインスポッティング』

プロデューサーのアンドリュー・マクドナルドは、本作を製作するにあたり『時計じかけのオレンジ』*A Clockwork Orange* (スタンリー・キューブリック監督、1971)や『アルフィー』*Alfie* (ルイス・ギルバート監督、1966)といった映画から「アイディアを盗用した」と述べている(Macnab 2011, 15)。その「盗用」部分は主に絵作りに表れているが¹²、このふたつの作品の主人公がともに社会への適応を拒む「パンク」であることは偶然ではない。本作には『タクシードライバー』*Taxi Driver* (マーティン・スコセッシ監督、1976)の主人公トラヴィス(パンク)と未成年娼婦アイリスのイメージも流用されており、製作陣が参照する映画はパンク性が強い。

イギリス映画史における当作品の特質を考えるならば、主要舞台が地方都市であり、労働者階級の日常を扱っているという点では、1950～60年代のブリティッシュ・ニュー・ウェイヴの映画と共通している。しかし、本作の製作者

の力点は社会的リアリズムではなく、それまでのイギリス映画の伝統とは異なる新たな表現方法を呈示したのである。既存の価値に反抗することが「パンク」精神だとすれば、『トレインスポッティング』は既存のイギリス映画の伝統や価値を革新した「パンク映画」として捉えることができる。

また、初期のパンクはシチュアシオニストの思想の影響を受けている。社会学者の森正人は「フランスのシチュアシオニスト・インターナショナル¹³が好んで使った『退屈さはいつも反革命的である』というスローガンに呼応」したパンクの事例に参照し、その思想の関連を解説している（森 2008, 143-144）。この文脈において、レントンの行動を読解してみたい。物語の最後で、彼は仲間を裏切り姿をくらます。本作後半では彼が地元の仲間との日常に「退屈さ」を感じている様子が時折に暗示されており、最後の裏切りへの助走が伏線として散りばめられている。つまり、レントンの裏切り行為は「退屈さ」への決別であり、新たな生活へと向かうための「革命」なのである。レントンを演じたユアン・マクレガーは、この作品の 2 年後『ベルベット・ゴールドマイン』*Velvet Goldmine*（トッド・ヘインズ監督、1998）で、イギー・ポップをモデルにしたキャラクターにも扮している。グラム・ロックを表象した映画の中でこのキャラクターはひととき「パンク」であった。

以上、「パンク」をキーワードに、映画『トレインスポッティング』の音楽について考察してきた。本稿では扱うことができなかったが、パンクと同等に作品を支える「ブリットポップ」という音楽ジャンル・運動にも、パンクの影響は見られる。本作品に楽曲を提供したブリットポップのバンドの中で、唯一スコットランド出身のバンド、プライマル・スクリームは、自らをパンクと見なしている。フロントマンのボビー・ギレスピーは 2016 年のインタビューで、原作者アーヴィン・ウェルシュについて「労働者階級出身の薬物中毒で、スコットランド人。彼はパンクだったんだ。俺たちと似ている点が多い。彼と二晩ほど遊んでみて、『なんて凄い奴だ』と思ったよ」と述べている（Unterberger）。

ギレスピーの言うとおり原作者のウェルシュは「パンク」であり、その影響¹⁴は彼の作品においても明白だ。原作と使用音楽が有するパンク性は、映画の物語と特質に色濃く反映されている。2017 年 1 月には、イギリスで続編が封切られた。前作に見られるようなパンク性が引き継がれているかどうか、作品の新たな展開に期待したい。

引用文献

- 芥川也寸志『音楽の基礎』（岩波書店、1990年）
- 板倉巖一郎「スクール・オブ・パンク ― パンク・サブカルチャー再考」川端康雄／大貫隆史／佐藤元状他編『愛と戦いのイギリス文化史 1951-2010年』（慶應義塾大学出版会、2011年）pp. 153-167.
- キース・ニーガス（安田昌弘訳）『ポピュラー音楽理論入門』（水声社、2004年）
- 林浩平『ブリティッシュ・ロック ― 思想・魂・哲学』（講談社、2013年）
- 森正人（2008）『大衆音楽史 ― ジャズ、ロックからヒップ・ホップまで』中央公論新社
- 渡辺潤『アイデンティティの音楽 ― メディア・若者・ポピュラー文化』（世界思想社、2000年）
- Sylvie Symmons. (Momoko Iwata, trans.) First published on Mojo/IFA in 2005. 「Lou Reed Interview 2 / Lou Reed 1942-2013 追悼ルー・リード」月刊『ロッキング・オン』1月号（ロッキング・オン、2014年）pp.26-31.
- 豊島雅郎、伊藤総子、林田真由他編“Irvine Welsh: Author / also starring as Mikey.”『トレインスポッティング』パンフレット（アスミック、1996年）p.20.
- Stephen Colegrave & Chris Sullivan. *Punk: A Life Apart*. (London: Cassell & Co., 2001)
- K. J. Donnelly. *Pop Music in British Cinema: A Chronicle*. (London: British Film Institute, 2001)
- Karen Lury. “Here and Then: Space, Place and Nostalgia in British Youth Cinema of the 1990s.” Robert Murphy, ed. *British Cinema of the 90s*, (London: British Film Institute, 2002) pp.100-108.
- Geoffrey Macnab. “The Boys Are Back in Town.” Brent Dunham, ed. *Danny Boyle: Interviews*. (University Press of Mississippi, 2011) pp.14-22.
*Originally from *Sight and Sound* 6, no.2. (British Film Institute. 1996)
- John Neil Munro. *Lust for Life! Irvine Welsh and the Trainspotting Phenomenon*. (Edinburgh: Birlinn Ltd., 2013)
- Duncan Petrie. *Screening Scotland*. (London: British Film Institute, 2000)
- Murray Smith. *BFI Modern Classics: Trainspotting*. (London: British Film Institute, 2002)
- Irvine Welsh. *Trainspotting*. (New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1996)
- Irvine Welsh & Kevin Macdonald. “Afterword – Interview with Irvine Welsh.” John Hodge. *Trainspotting*. *Screenplay (London: Faber and Faber, 2000) pp.117-121.

オンライン文献

- Jon Dolan et al. “The 25 Greatest Soundtracks of All Time.” *Rolling Stone*.

29th Aug, 2013.

(<http://www.rollingstone.com/movies/lists/the-25-greatest-soundtracks-of-all-time-20130829>) Accessed 19th Nov, 2016.

Rob Sheffield. “The 30 Greatest Rock & Roll Movie Moments.” *Ibid.* 21st Feb, 2013.

(<http://www.rollingstone.com/movies/pictures/the-30-greatest-rock-roll-movie-moments-20130221>) Accessed 19th Nov, 2016.

Benjamin Scheim. “How the *Trainspotting* Soundtrack Resurrected Iggy Pop.” *Pitchfork*. 2nd Feb, 2016.

(<http://pitchfork.com/thepitch/1012-how-the-trainspotting-soundtrack-resurrected-iggy-pop/>) Accessed 16th Oct.

Andrew Unterberger. “‘We’re the Junkie F**king Band!’: Bobby Gillespie on Ten Weird Primal Scream Songs.” *SpinMdia*. 17th March, 2016

(http://www.spin.com/2016/03/primal-scream-bobby-gillespie-interview-ten-weird-songs-new-album-chaosmosis/?utm_source=stereogum.com&utm_medium=referral&utm_campaign=pubexchange_article) Accessed 16th Oct.

参考映像資料

1. 『トレインスポッティング』 *Trainspotting*. アーヴィン・ウェルシュ原作、ダニー・ボイル監督、ジョン・ホッジ脚本、アンドリュー・マクドナルド製作、ユアン・マクレガー主演（1996年、チャンネルフォー・フィルムズ他製作）DVD（アスミック・エース・エンタテインメント、2007年）

図 2～5 の出典は上記 DVD。本文の「(映像資料 1 特典)」という表記は、当 DVD の特典「監督ダニー・ボイル、製作アンドリュー・マクドナルド、脚本ジョン・ホッジ、(主演) ユアン・マクレガーによる音声解説」を指す。

2. Anon. ed. “T2: Trainspotting – full trailer for the sequel to the 1996 hit – video.” *The Guardian*. (Source: Sony Pictures) 3rd Nov, 2016.

(<https://www.theguardian.com/film/video/2016/nov/03/t2-trainspotting-trailer-for-the-sequel-danny-boyle-ewan-mcgregor-video>) Accessed 22nd Nov, 2016.

3. Anon. ed. “Simon Mayo and Mark Kermode interview Robert Carlyle at Edinburgh International Film Festival.” *You Tube*. Channel: kermodeandmayo. 26th Jun, 2013.

(<https://youtu.be/ZWwgSze12IU>) Accessed 16th Oct, 2016.

参考音楽資料

Various artists. *Trainspotting*. EMI Records Ltd. (1996) CD.

Iggy Pop. *Lust for Life*. Bewlay Bros. (David Bowie/Iggy Pop/Colin

Thurston) Virgin Records America, Inc. (1977/1990) CD.

---. *The Idiot*. David Bowie. Virgin Records America, Inc. (1977/1990) CD.

Lou Reed. *Transformer*. David Bowie/Mick Ronson. Sony Music

Entertainment. (1972/2002) CD.

註

1 本稿で「イギリス」という呼称を使うとき、「グレートブリテンおよび北アイルランド連合王国 United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland」を指し、形容詞としての「イギリス」は British を意味する。「イギリス」をもって、イングランド England もしくは English を指すことはない。

2 労働者階級の日常を写實的に描いた映画を指す。1950年代後期から60年代のブリティッシュ・ニュー・ウェイヴの映画は、小説や演劇との関わりも深く、映画も含めこれらの作品は“kitchen sink drama”とも呼ばれる。また、そのリアリズムは「社会的リアリズム (social realism)」や「キッチンシンク・リアリズム (kitchen sink realism)」と呼ばれる。

3 映画公開年と同じ1996年に発表された曲数を引いた数字。ただし、同年発表の楽曲を手がけた数組のバンドは、当時すでに一定の人気を博していた。映画に使用されたのが新曲であったにせよ、一部の観客はそれを製作したバンドとその音楽的趣向について既存のイメージを持っていたと考えられる。ちなみに、プロデューサーのアンドリュー・マクドナルドによると、編集段階で映像に合わせて作られた楽曲は、レフトフィールドの《A Final Hit》(1996)の1曲のみである(映像資料1特典)。

4 「ノッティングヒル・カーニヴァル」の意義や関連事件については、次の論文に丁寧かつ端的にまとめられている。井野瀬久美恵「帝国の逆襲 — ともに生きるために」同編『イギリス文化史』昭和堂(2014年) pp.250-274.

5 サッチャーの発言の英語原文: "They are casting their problems at society. And, you know, there's no such thing as society. There are individual men and women and there are families. And no government can do anything except through people, and people must look after themselves first. It is our duty to look after ourselves and then, also, to look after our neighbours." – in an interview in Women's Own in 1987
Anon. ed, "Margaret Thatcher: a life in quotes" *The Guardian*. 8th April, 2013.

(<https://www.theguardian.com/politics/2013/apr/08/margaret-thatcher-quotes>). Accessed 16th Oct, 2016.

6 実際の撮影の際も、互いに「叫びかける」会話を演者から自然に引き出すために、大音量で音楽を流したらしい(ボイル 映像資料1特典)。

7 登場人物(ビートルズのメンバー)が追手から逃れ疾走しているという点と、楽曲(タイトル曲《A Hard Day's Night》)がほぼ全尺使われている点で、『トレインスポッティング』の冒頭シーンと共通している。もっとも、ビートルズの追手は彼らのファンで、レントンたちの場合は警察と大きく異なるが。

8 ただし、この言葉はアーヴィン・ウェルシュの原作小説から引用されている。

9 厳密に言うと、サッカー (football) ではなく、1チーム5人編成の“five-a-side football”。レントンたちの対戦相手は、Calton Athletic Football Clubという実在のチームである。エディンバラの隣街、グラスゴー(スコットランドで最も治安が悪い街と言われる)のチームで、ヘロイン中毒のリハビリのためにサッカーをする人々が集う。製作陣は、彼らが作品の重要なアドヴァイザーとなったことを語っている(映像資料1特典)。

10 日本におけるルー・リードのファンにも知識人が多い。2013年10月の彼の逝去を受けて、学術色の強い『ユリイカ』が追悼特集号を刊行した事実からも、このことが窺える。『ユリイカ』2014年1月号/第46巻第1号（青土社）

11 この他シック・ボーイは、セックス・ピストルズのプロデューサー、マルコム・マクラレンの名も挙げる。ちなみに、当時の彼のパートナーであり、パンクのフェティッシュなファッションを発明したデザイナー、ヴィヴィアン・ウェストウッドは、当時のもう1人の重要なパンク・アイコンだが、今や“**Dame**”の称号（勲章士を授与された女性の敬称）をもっている。とりわけ日本では、ブランド名として彼女の名を知る観客の方が多いだろう。

12 上述のトミーとスパッドの会話場面のセットは『時計じかけのオレンジ』の「ミルク・バー」のセットを模倣したものである。意図的に歪みをもたせるために使用する広角レンズも、キューブリックの手法にならっている（ボイル映像資料1特典）。また、本作のエンディング・クレジットにおける白黒写真の挿入は、『アルフィー』のクレジットのスタイルを「盗用」したものと思われる。

13 森は次のように解説している。「マルクス主義に思想的基盤を持つ思想家や著述家や芸術家などを中心に一九五七年に結成された集団で、一九六〇年代のヨーロッパのいくつかの国で社会と政治的変革のための活動を行った。とくに一九六八年のフランスで生じた、社会革命を目指した五月革命において大きな役割を果たしたと言われる」（森 2008, 144）。また、イギリス文化研究者の板倉巖一郎は、シチュアシオニズム（状況主義）は結果的に「政治理念の実現に力点を移して」いったが、政治的変革と同時に芸術的前衛を目指した運動であったと説いている。芸術的にはこの運動は、「都市生活に新たな意味を与え、本来の意味をずらすような『状況』を作り出すことを目的としていた」（板倉 2011, 155-156）。

14 ウェルシュは自身の作品について次のように述べている（下線筆者）。「批評家連中は絶賛するけど、結局僕はアウトサイダーで、イギリス文学の主流にはなり得ない。僕の作品の理解者は批評家ではなく、パブやクラブに入り浸っている人たちだ。よくウィリアム・バロウズなどのビート作家や、グラスゴー出身の作家ジェイムズ・ケルマン（盲目の酔っ払いが主人公の“**How Late It was, How Late**”で94年にブッカー賞受賞）と比較されることが多いが、バロウズに関してはマスコミにそう言われて初めて読んだし、ケルマンとは人物の描き方が正反対だ。影響を受けたのは、むしろ文学的規則を全く無視しているイギー・ポップやルー・リードの歌詞だ。“**Acid House**”の一編はイギー・ポップの“**Where The Debris Meets The Sea**”から採っている。クラブ・カルチャーは今までの歴史の中でも最高の快楽を人々に提供していると思う。」（訳者・初出不明、豊島他編 1996）