



『ドライブ・マイ・カー』における往還する行為(特集 : タイム・マシンとしての写真 : Photography as Machine-of-Time)

瀬古, 知世

(Citation)

美学芸術学論集, 18:46-73

(Issue Date)

2023-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100481719>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100481719>



『ドライブ・マイ・カー』における往還する行為

瀬古知世

Tomoyo SEKO

はじめに

『ドライブ・マイ・カー』（二〇二二）は濱口竜介（一九七八）が監督をつとめ、脚本は大江崇允（一九八一）と共同で執筆した映画作品である。村上春樹（一九四九）が著した『女のいない男たち』（二〇一四）に収録された短篇を基にしている。主軸となるストーリーのほかに劇中劇としてチェーホフの『ワーニャ伯さん』（一八九七）やベケットの『ゴドーを待ちながら』（一九五四）などといった複数の物語が複雑に絡み合っており、原作となる村上の短篇とは終着点は同じであるものの、かなり異なった構成となっている。それにもかかわらず、『ドライブ・マイ・カー』はかなり村上春樹作品の世界観を表現した、いわば「村上春樹的」な映画となっていると考えられる。そこで本論では、『ドライブ・マイ・カー』において原作となった短篇小説との共通点を概観し、村上春樹作品にも頻出する「往還する」という行為を、『羊をめぐる冒険』と『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』をもとに確認した上で、

最後に映画『ドライブ・マイ・カー』において、主に往還することが家福にもたらした変化について考察する。

1. 『ドライブ・マイ・カー』『シェエラザード』『木野』と『ドライブ・マイ・カー』

ここでは『ドライブ・マイ・カー』が、参考にした三つの短篇とどのように繋がっているかについて考えたい。濱口は公式サイト¹のなかで『ドライブ・マイ・カー』をつくるにあたって参考にしたのは、「ドライブ・マイ・カー」、「木野」、「シェエラザード」の三つであるとしている。この三つの短篇は村上の『女のいない男たち』に収められている。

まず、短篇『ドライブ・マイ・カー』と映画『ドライブ・マイ・カー』を比較する。原作となる「ドライブ・マイ・カー」では、俳優である家福がみさきに話す、妻の浮気相手であつた高槻との奇妙な交流がメインで描写されている。家福の観点からいえば、主人公で俳優の家福が自身の車の運転をみさきに頼むことになり²、家福がカセットテープで『ワーニャ伯父さん』の台詞を練習していることが共通している。また、高槻については、妻の浮気相手であるという点と、妻の死後に妻のことを話しながら酒を酌み交わす場面が共通している。そして、みさきについては、運転のテクニクの巧さ、出身地、煙草を吸う設定が共通している。原作においては、家福の「知は無知に勝る³。」という言葉からわかるように、「妻がなぜ浮気をしたのか」という問いの答えを知りたいと思ってきた家福がその答えのない問いに対し、どのように向き合っていくかに焦点が当てられているが、映画においても、家福は北海道に行ったあと、音の浮気の原因を尋ねるべきだったと後悔している様子から、妻の死後も妻の浮気のことを意識していること

が窺える。みさきが家福の妻の死に自身の過去と重ね合わせ、諦観にも似た境地に立っている様子は原作と類似している。家福との話以外、みさきは殆ど言葉を交わさず、ただ運転に専念し、家福の話の聞き手にまわっている点で、殆ど主体性はなく読者の視点に近いといえる立ち位置となっており、多くを語らず、妻の話をすんなりと受け入れる様子は映画にもいえることである。

また、高槻に関していえば、家福の妻について言及する言葉が共通し、以下の言葉は映画においてそのまま使用されている。

「僕の知る限り、家福さんの奥さんは本当に素敵な女性でした。もちろん僕が知っていることなんて、家福さんが彼女について知っていることの百分の一にも及ばないと思います。そんな素敵な人と二十年も一緒に暮らせたことを、家福さんは何はともあれ感謝しなくちゃいけない」⁴

原作においても映画においても、死者とともに眠る訊けなかった問いがあり、それを生者がどう受け入れるかに焦点が当てられている。

また、子どもを失ったことが原作と映画に共通しているが、原作では妻の浮気が始まったのは子どもを失ってからであるという言及がなされ、子どもを失ったことと性的欲求が結びついていることになっているが、映画においては浮気の開始時期は定かではないものの、子どもの十七回忌のあとに夢中になつて情事に及ぶという描写があるため、子どもの喪失と性的欲求が結びついていることが示唆されている。

次に「シェエラザード」と比較する。短篇「シェエラザード」は「ハウス」に住む羽原と家政婦「シェエラザード」が登場し、彼女がセックスを終えた後に羽原に語る物語と入れ子構造⁵になっている物語である。シェエラザードがセックス後に羽原に物語を語るという形式は、映画で音がセックス後に物語を語るという形式に引き継がれている。また、家福に語るシェエラザードの語る物語は、好きな男子の家に空き巣に入る女子高校生の物語⁶であり、空き巣に入ったときの様子と女子高生の前世がやつめうなぎ⁷だったことが映画のなかで音が語る物語と共通している。

「私の前世はやつめうなぎだったの」とあるときシェエラザードはベッドの中で言った。「(中略)水底で石に吸い付いて、水草にまぎれてゆらゆら揺れていたたり、上を通り過ぎていく太った鰻を眺めたりしていた記憶が⁸」

映画ではソファに二人で横になりながら音が語り始める。殆ど明かりのない、ソファの上という狭い空間のなかで語り出し、語りながらも情事にふける。特に、音が家福の上に乗ったところで語りは最高潮に達する【図1】。

前世彼女はやつめうなぎだったの (中略)

川底の石に吸盤みたいな唇をくっつけてひたすらゆらゆらとする

痩せ細ってやがて海藻のようになるまで彼女は石にへばりつき続けた (二五分二二秒から二六分二七秒)

さらに「木野」と比較し共通点を探す。短篇「木野」は主人公である木野が離婚をきっかけとしてそれまでの仕事

を辞め、バー「木野」を開く。バーには不可思議な客が次々と訪れる一方で不吉の前兆のような蛇が出現するようになる。木野は、客の一人、神田の助言に従って旅に出ることになり、出先のホテルで自らが妻の浮気に傷ついていることに気づくところで物語は終わる。共通点は大きく分けて二点ある。一つめは、妻の浮気を目撃するという点である。両作品とも主人公が早く帰宅したために、妻が男と寝ているところに居合わせ、妻と顔を合わせるような角度で対面してしまう⁹。濱口のインタビューによると、『ドライブ・マイ・カー』は「木野」の結末と同じ終わり方をするようにし、とし、実際、原作の木野が思う次のことは『ドライブ・マイ・カー』の家福と共通している。木野は最後にホテルの一室で自身の感情を意識する。

おれは傷つくべきときに十分に傷つかなかつたんだ、と木野は認めた。(中略)「そう、おれは傷ついている、それもとて深^いく。」木野は自らに向かつてそう言った。そして涙を流した¹⁰

映画において、雪に囲まれた北海道の地でみさきに話す家福の姿がクローズアップされる【図2】。

僕は正しく傷つくべきだった。本当をやり過ごしてしまった。

僕は深く傷ついていた。気も狂わんばかりに。

でも、だから、それを見ないふりをし続けた。

自分自身に耳を傾けなかった。

だから僕は音を失ってしまった。永遠に。

今わかった。(二時間四一分一〇秒から二時間四二分九秒)

木野はホテルの一室で、初めて自身の感情と向き合うことになるが、ドアを叩く音に恐怖しつつ、訪れる心境の変化は既にそれが遅かったのだということも同時に読み取れるものとなっている。そして、絵葉書に言葉を書いてはいけないという指示に従わなかったことで、元いた場所にはもう帰ることはできない。映画では、北海道の地という広大で開放的な空間のなか、木野のように一人ではなく、みさきと二人で過去に向き合い、北海道から帰還する。映画と場所は異なるものの、傷つかなかったことを認識するという点では同じである。

以上のように、映画『ドライブ・マイ・カー』は、主軸となる要素に三つの短篇をおいていることがわかる。「やつめうなぎ的思考」のなかで木下千花は、三つの原作を組み合わせて映画にする「モンタージュ的翻案によって、どちらの短編にも内在しなかった意味が生み出され、映画の音は文字通り、やつめうなぎとして立ち上がったのだ」と言っているように、映画『ドライブ・マイ・カー』は三つの短篇を中心に構成されているものの、それ以外の映画オリジナルの要素を意識させる。そしてオリジナルな要素が結果として、村上春樹の世界観を再現する助けになっていると考えられる。

2. 村上春樹作品における往還する行為——『羊をめぐる冒険』

映画『ドライブ・マイ・カー』について原作者の村上は「どこまでが僕の書いたもので、どこまでが映画の付け加えなのか境目が全然わからなくて。それが面白かった¹²⁾」と語っていることに注目し、映画オリジナルの要素のひとつ、「往還する」行為に焦点を当てて考えてみる。

「往還する」とは、行き帰りすることであり、しばしば自らの意思であるにせよ、他者から突き動かされたものであるにせよ、村上作品において主人公はしばしば「往還する」。往還することを通じて、主人公の認識に変化が生じている。ここでは村上春樹による初期の代表作のひとつ、『羊をめぐる冒険』を例に挙げ、往還する行為とはどのようなものかを確認したのち、『ドライブ・マイ・カー』においてどのように往還する行為が描かれているかを考えてみたい。

『羊をめぐる冒険』は一九八二年に『群像』にて村上が発表した長篇小説である。この作品における往還する行為は、北海道への移動を伴って描写されている。主人公の「僕」が広告会社の仕事の一環で故郷にいた頃からの友人「鼠」がいつか公表してほしいという写真を掲載したことが北海道への移動のきっかけである。その写真とは次のように説明される、一見何の変哲もない写真である。

写真には羊の群れと草原が写っていた。草原がとぎれるあたりには白樺の林が連なっている。北海道特有の巨大な白樺だ。（中略）葉の繁り具合から見ると、季節は春のように見えた。背後の山の頂きにはまだ雪が残って

いた。中腹の谷あいにも幾らか残っている。四月か五月というところだろう。雪溶けで地面がぐしゃぐしゃした季節だ。空は青く（おそらく青いのだろう、モノクロームの写真からは青だというはつきりとした確信は持てなかった。あるいはサーモンピンクなのかも知らない）、白い雲は山の上に薄くたなびいていた。どれだけ考えてみても羊の群れが意味するものは羊の群れであり、白樺林の意味するものは白樺林であり、白い雲の意味するものは白い雲だった。それだけだ。それ以外には何もない¹³。

しかし、この写真にはある権力者と関わりのある星型のしみのある羊が写っていたことがのちに判明する。行方知れずになっていた友人から届いた手紙に同封されていたこの写真を僕が発表し、その結果、北海道に導かれるきっかけとなるのは、言い換えれば、主人公が過去に呼び戻されることが往還する行為の発端となったものだといえる。写真という点で、鼠が写真を撮影したであろう過去（少なくとも四、五か月前）から僕が写真を使用した現在までの時間的推移が自ずと示されることになる。過去に導かれたという点では、『ドライブ・マイ・カー』においては家福がみさきに、「上十二滝村、僕に見せる気あるか？」と尋ねることでみさきの過去を知るドライブになる点は過去に導かれたともとることができるだろう。

また、『羊をめぐる冒険』における僕は、耳のモデルをしている彼女とともに羊を探すため北海道に行くことになる。北海道の上十二滝町に移動した僕は友人の鼠と上十二滝町の別荘で再会することになる。そこで僕が導かれた理由が鼠によって語られる。

「俺はきちんとした俺自身として君に会いたかったんだ。俺自身の記憶と俺自身の弱さを持った俺自身としてね。君に暗号のような写真を送ったのもそのせいなんだ。もし偶然が君をこの土地に導いてくれるとしたら、俺は最後に救われるだろうってね¹⁴」

鼠は僕によって「救われる」ことを望んでいた。人間の欲望を満たしてくれると同時にその身体を奪う「羊」を「破壊」させたかったのだということがのちにわかる。また、鼠はその直前に自身が既に死んでいることを告白することから、僕は死者と邂逅していることになる。僕が過去と対峙する瞬間であるともいえる。『ドライブ・マイ・カー』においては、直接的には死者は登場しないものの、北海道に行く旅路で家福とみさきはそれぞれの過去に向き合わざるをえない。夜の車中、家福の顔の正面がクローズアップされ、家福の帰宅がもう少し早ければ、妻は助かったかもしれないと後悔していることを話す。それに対して、みさきは淡々と自らの過去を語り出す。みさきは土砂災害で家が半壊したとき、母を助けなかったことを話す。すると、家福は自身の過去とみさきの過去を重ね合わせ、「君は母を殺し、僕は妻を殺した」と言い、みさきは「はい」とだけ答えて車は移動を続ける。ここでは家福とみさきの過去が共鳴することが表現されている。

『羊をめぐる冒険』における往還する行為のうち、北海道に行くことが「往き」であるとするれば、「還る」場所は僕の故郷であるだろう。北海道から帰る途中で僕は故郷に立ち寄る。鼠の死を悼むために故郷に向かうのだ。往還する前の故郷に対する認識は次からわかる。

いた。中腹の谷あいにも幾らか残っている。四月か五月というところだろう。雪溶けで地面がぐしゃぐしゃした季節だ。空は青く（おそらく青いのだろう、モノクロームの写真からは青だというはつきりとした確信は持てなかった。あるいはサーモンピンクなのかも知らない）、白い雲は山の上に薄くたなびいていた。どれだけ考えてみても羊の群れが意味するものは羊の群れであり、白樺林の意味するものは白樺林であり、白い雲の意味するものは白い雲だった。それだけだ。それ以外には何もない¹³。

しかし、この写真にはある権力者と関わりのある星型のしみのある羊が写っていたことがのちに判明する。行方知れずになっていた友人から届いた手紙に同封されていたこの写真を僕が発表し、その結果、北海道に導かれるきっかけとなるのは、言い換えれば、主人公が過去に呼び戻されることが往還する行為の発端となったものだといえる。写真という点で、鼠が写真を撮影したであろう過去（少なくとも四、五か月前）から僕が写真を使用した現在までの時間的推移が自ずと示されることになる。過去に導かれたという点では、『ドライブ・マイ・カー』においては家福がみさきに、「上十二滝村、僕に見せる気あるか？」と尋ねることでみさきの過去を知るドライブになる点は過去に導かれたともとることができるだろう。

また、『羊をめぐる冒険』における僕は、耳のモデルをしている彼女とともに羊を探すため北海道に行くことになる。北海道の上十二滝町に移動した僕は友人の鼠と上十二滝町の別荘で再会することになる。そこで僕が導かれた理由が鼠によって語られる。

(中略)僕は川に沿って河口まで歩き、最後に残された五十メートルの砂浜に腰を下ろし、二時間泣いた。そんなに泣いたのは生まれてはじめてだった。二時間泣いてからやつと立ち上がることができた。どこに行けばいいかわからなかったけれど、とにかく僕は立ち上がり、ズボンについた細かい砂を払った。日はすっかり暮れていて、歩き始めると背中に小さな波の音が聞こえた¹⁶。

ここでは、昔からの知り合いであり、バーの店長であるジェイと僕が「昔」の話をしている。最初に故郷に行ったときにはしなかった行為であり、故郷にいたのはもう過去のことなのだと認識しているとも読み取れる。そして、再び海辺に行き、立ち上がって再び日常に戻っていくのは、故郷の変容を受け入れた結果ではないかと思われる。つまり、故郷が変わってしまったことを往還する前は受け入れられなかったが、往還した後では故郷の変化に順応するというように認識が変化している。ここから僕の認識が変化するのは故郷に対してであることがわかる。

以上のことから、村上春樹作品における「往還する行為」を考えると、過去からの声に導かれて主人公が往くことで死者と邂逅、あるいは過去と対峙し、以前とは変わってしまったかもしれないが還るべき場所、あるいは元いた場所に還るときには主人公の認識は変化しているという流れを捉えることができる。

3. 『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』における往還する行為

濱口はインタビューのなかで『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』も参考にしたと言っているが、たしかに『ドライブ・マイ・カー』にも共通するモチーフがいくつか存在する。そのうち、往還する行為に関係する事柄を取り挙げて、どのような点が村上春樹の世界観を再現するために役立っているかを考えてみたい。

『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』（以下、『多崎』とする）は、村上が二〇一三年に発表した長篇小説であり、絶望と希望を描写している点は映画『ドライブ・マイ・カー』とも共通している。主人公の多崎つくるとは、高校時代の友人四人、赤松、青海、黒埜、白根から絶交を言い渡される。その理由を聞かぬまま十六年以上の歳月が経過したが、その一件が原因で彼は他者と深くかわることができない。ガールフレンドである沙羅の助言に従い、つくるとはかつての友人たちに会いに行き、なぜあのかとき関係を断たれたのかを確かめることになる。主人公であるつくるとは、かつての友人たちと再会して元の生活に戻っていくという物理的な移動を伴う往還が描かれている。

これまで見てきたように、村上の小説においては、往還することにより、登場人物に認識の変化が生まれていた。ここでは、往還する前後で、つくるとの認識にどのような変化が訪れているかを、最も大きな変化である「恋人との距離感」に焦点を当て検討する。

「誰かを真剣に愛するようになり、必要とするようになり、そのあげくある日突然、何の前置きもなくその相手はどこかに姿を消して、一人であとに残されることを僕は怯えていたのかもしれない」

「だからあなたはいつも意識的にせよ無意識的にせよ、相手とのあいだに適当な距離を置くようにしていた。あるいは適当な距離を置くことのできる女性を選んでいた。自分が傷つかずに済むように。そういうこと？」

つくるは黙っていた。その沈黙は同意を意味していた¹⁷。

これはつくるが初めて、これまで交際してきた女性との距離感について沙羅に話した場面である。愛した相手が突然どこかに行ってしまうということに対する恐怖心を吐露しているが、これは、「自分は今、正しい場所にて、正しい仲間と結びついている¹⁸」と感じるほどの関係性にあつた四人の友人から突然、絶交を言い渡されてしまった過去に由来している。四人と絶縁したままのつくるは、相手と一定の距離を取り、親密な関係性には至れなくなつてしまった。現恋人である沙羅についてもそれは共通している。沙羅との関係においても、友人に会いに行く直前に、沙羅が男性と歩いているのを見て浮気を疑うが口に出して言うことはない。沙羅にそのことを尋ねてしまうと、沙羅との距離感が変わってしまうからだ。つくるはそうした相手との関係の仕方を変えたいと思つていることから意識の上では変化の兆しを見せている。沙羅に指摘されて「その四人はまだ彼の背中に張り付いている¹⁹」とつくるが思うように、「絶縁の過去」がつくるが変わることを拒んでいる。つくるは沙羅の勧めにしたがつて青海、赤松、黒埜の三人に再会することになるが、再会のなかでつくるにとって最も大きな変化をもたらしたのは、黒埜との再会だろう。

二人はもう一言も口をきかなかつた。言葉はそこでは力を持たなかつた。動くことをやめてしまった踊り手たちのように、彼らはただひっそりと抱き合い、時間の流れに身を委ねた。それは過去と現在と、そしておそろくは未来がいくらか混じり合つた時間だつた。二人の身体の間には隙間がなく、彼女の温かい息は規則正しい間隔をとって彼の首筋にかかつていた。つくるは目を閉じ、音楽の響きに身を任せ、エリの心臓が刻む音に耳

を澄ませた。その音は突堤に繋がれた小型ボートがかたかたと鳴る音に重なっていた²⁰。

つくるは白根と仲の良かった黒埜と抱擁する。この瞬間、つくと黒埜は調和し、両者に深い傷を残した過去のできごとの浄化がなされる。これは『ドライブ・マイ・カー』において、北海道でのみさきと家福の抱擁にも共通しているといえるだろう。つくるはかつての友人たちに順に再会し、東京に還る。

何があるうと沙羅を手に入れなくてはならない。それは彼にもわかる。(中略) もし沙羅がおれを選び、受け入れてくれるなら、すぐにでも結婚を申し込もう。そして今の自分に差し出せるだけのものを、それが何であれ、そっくり差し出そう²¹。

東京に戻ったつくるは、黒埜の助言を反芻して上のように思う。つくるは、往還する前、沙羅との間に一定の距離を持ち、いつかはどこかに去っていくとしても止められないと感じ、現状維持の関係を続けていた。往還する行為を経て、つくるはそうであるとしても、沙羅との関係性を変え、距離を縮めたいと思うようになる。「色彩を欠いた」、言い換えれば、無個性で無価値だと思っていたつくるは往還したのちに、黒埜にその考えを否定され、自己認識が揺らぐことになる。したがって、『多崎く』においてつくるの往還とは、友人と再会して過去のできごとと向き合ったのちに還ってくるものであり、往還を経てつくるの自己に対する認識が変化し、恋人との距離感を変えようとすることに繋がっているといえるだろう。

4. 『ドライブ・マイ・カー』における北海道往き

『ドライブ・マイ・カー』における広島から北海道への旅路のシーンは映画オリジナルであるが、北海道は、村上春樹の『羊をめぐる冒険』のほかに『ノルウェイの森』（一九八七）など数々の作品に登場してきた地として馴染み深い。原作「ドライブ・マイ・カー」においてはみさきが北海道上十二滝村の出身であることを言及するに留まっている。にもかかわらず、『ドライブ・マイ・カー』では、広島から北海道の上十二滝村まで車で旅をするという描写がなされる。物理的には広島から北海道までを二日で移動することは不可能ではないがかなり厳しい。無理のない北海道への移動にせず、敢えて二日と限定して、往還する行為を挿入したところに注目したい。『ドライブ・マイ・カー』において「北海道」へ往くことは、家福が妻の喪失を乗り越えるため、みさきの過去とリンクし、受け入れるというものである。結果として家福は「正しく傷つくこと」を受け入れることになる。それを映像として表現するために濱口はトンネルをモチーフとして使用している【図3】。濱口は北海道に近づくにつれ、トンネルの描写が増えていくのは抽象度が上がっていくことと比例させるようにした²²というが、この点からも現実の北海道とは別の抽象的な存在としての「北海道」であることが示唆されているのではないだろうか。家福が代役を務めるかどうかを決める猶予の二日間もまた、現実には往還するということを意味しないことの表現のひとつだと思われるのである。そうした現実にはありえない描写は『羊をめぐる冒険』においてもホテルや羊男の描写などに通じるものがあるといえる。家福が北海道に行ったのは、みさきの過去を見ることが目的であったが、前述したようにみさきと家福の過去は共鳴していることを考えると、みさきの過去を見ることは家福の過去を見ることに繋がついているとも考えられる。そのため、

『ドライブ・マイ・カー』における「北海道往き」は過去に導かれたものであったといえるだろう。

しかし、『ドライブ・マイ・カー』においては北海道から戻る描写はない。代わりに「演技」に往還する行為が内包されているように思われる。

5. 演技するという往還

「往還する」という行為は物理的なものだけを指すわけではない。「演技する」という行為も「往還する」ことに該当することは「ドライブ・マイ・カー」の家福の言葉によって、次のように明らかにされる。「(前略)演技をしていると、自分以外のものになることができる。そしてそれが終わると、また自分自身に戻る。それが嬉しかった²³」。原作において家福は仕事以外に妻の浮気に気がついていないという演技をしていたことをみさきに告白する点で、「ドライブ・マイ・カー」は演技がひとつのテーマとなつていことがわかる。そして映画にも、さらに演技することに對する意識が描かれている。そのひとつが形になったのは、本読みをする稽古の場面であろう。家福の指導では、なかなか立ち稽古をせず、最初は机をロの字にして役者がそれぞれ自分の台詞を読んでいく稽古がなされる。ここで注目したいのは、稽古で高槻に「一度自分のテキストに集中してみる。ただ読むだけでいいんだ」、ジャニスに「うまくやる必要はない。ただ読めばいいんだ」と声を掛ける場面である。その言葉通り、感情を込めずに台詞を読む練習方法は、イタリア式本読みといわれ、濱口が実際に使っている手法である。つまり、『ドライブ・マイ・カー』は実

際の演技手法が映画のなかで使われているのである。原作における「演技」の描写に加えて、こうした実際に使われている演技手法を取り入れ、原作にはなかった稽古風景を映すことは『ドライブ・マイ・カー』においても演技が重要性を持つていることの示唆ともいえるだろう。また、高槻とバーで飲むことになった家福は『ワーニャ伯父さん』についてこう漏らす。

チエーホフは恐ろしい。

彼のテキストを口にすると自分自身が引きずり出される。

感じないか？ そのことに耐えられなくなってしまった。

そうなると僕はもうこの役に自分を差し出すことができない。

（二時間五十六分一九秒から一時間五十六分四二秒）

原作にもチエーホフの『ワーニャ伯父さん』は登場するが、家福がここまでチエーホフの戯曲について語ることはない。しかしこの台詞を挿入することで、映画の家福の演技に対する意識を窺うことができる。そして、日常的に演技をしていた家福が音の死後、演技を避けている理由が、自身と向き合えないことに端を発するというのがこの言葉に隠されている。原作においても、みさきに「自分以外のものになれると嬉しいですか？」と尋ねられると、家福は「また元に戻れるとわかつていればね²⁴」と言っている。前述した通り、「演技する」という行為もまた「往還する」行為であるが、映画の家福はこの行為を拒否し、そうすることで演技をしたあとの自分に向き合う、言い換えれば元

の自分に向き合うことから逃げている。そして最後にワーニャ伯父さんを演じることで、自分以外のものになることを認め、再び「演技」という往還する行為をすることになるのだ。

往還した後の変化は『ワーニャ伯父さん』についての家福の解釈が往く前と還った後で異なっているところに際立つて表現されている。劇中では『ワーニャ伯父さん』の最後の場面の台詞が二度登場する。まず、『ワーニャ伯父さん』における最後の場面を確認する。最後は、セレブリャコフとエレーナなどが去り、再び二人だけの生活に戻ったソーニャとワーニャ伯父さんのやり取りがなされる。失意のワーニャ伯父さんにソーニャが掛ける言葉は次の通りである。

ソーニャ　ワーニャ伯父さん、生きていきましょう。長い長い日々を、長い夜を生き抜きましょう。運命が送つてよこす試練にじつと耐えるの。安らぎはないかもしれないけれど、ほかの人のために、今も、年を取つてからも働きましょう。そしてあたしたちの最期がきたら、おとなしく死んでゆきましょう。そしてあの世で申し上げるの、あたしたちは苦しみましたって、涙を流しましたって、つらかったって。すると神様はあたしたちのことを憐れんでくださるわ、そしてワーニャ伯父さん、伯父さんとあたしは、明るい、すばらしい、夢のような生活を目にするのよ。あたしたちはうれしくなつて、うつとりと微笑みを浮かべて、この今の不幸を振り返るの。そうしてようやく、あたしたち、ほっと息がつけるんだわ。伯父さん、あたし信じているの、強く、心の底から信じているの……。 (ワーニャの前に跪いて、彼の両手の上に頭を置く。疲れきった声で) そうしたらあたしたち、息がつけるの！²⁵

この場面では、ワーニャ伯父さんがこれまで尽くしてきた人生に対し嘆くのに答えるソーニャは、前述の引用のように残酷ですらある言葉を投げかける。ソーニャの言葉によると、この世には忍耐と試練の連続があり、それを生き抜いた先に救いがある。言い換えれば、ワーニャ伯父さんの嘆く今現在には絶望しかなく死を待つしかない。ト書きにある「ワーニャの前に跪いて、彼の両手の上に頭を置く。疲れきった声で」という指示は、その生活がさらに過酷であることを示唆している。最後は希望ではなく、絶望を感じさせる終え方をしているのである²⁶。

最初にこの場面の台詞が流れるのは、家福の車内でのことである。あとでみさきに語ったところによると、家福は音の様子から、今までの生活が終わってしまうのではないかということを感じ取ったため、そこから逃げるようにわざと帰宅を遅くした日に、音が倒れているのを発見する。台詞が流れるのは夜遅くに帰宅して車を置いたときにカセットテープから音の音が流れ、車内で聞く場面である。

生きていくほかないの。ワーニャ伯父さん、生きていきましょう。長い長い日々と長い夜を生き抜きましょう。運命が与える試練にもじつと耐えて、安らぎがなくても他の人のためにも今も、年を取ってから働きましょう。そして最期の時が来たら、おとなしく死んでゆきましょう。そしてあの世で申し上げるの。あたしたちは苦しみましたって。泣きましたって。つらかったって。(三三分四六秒から三四分三七秒)

ここでは、音によるソーニャの台詞はこの途中までで終わっており、死後の世界での救いについて触れられていない。それをじつと車内で聞く家福をカメラはまず、正面から捉える。家福の表情は沈鬱なもので口元を固く閉じる。

マンションの駐車場の明かりのみが家福の顔に当たり、表情を照らし出す。目葉を差すのは、緑内障の緩和のためではあるもの、涙の代わりにも思われる。「つらかったって」という音の声の直後、カメラは家福の正面からのショットから車を後部から撮るショットに切り替わる。立体駐車場のブザーが鳴り響き、そこには不穏さも演出される。次の瞬間にはエレベーターから降り、部屋に向かう家福に切り替わる。ワーニヤ伯父さん同様、出かける前の音の様子の不穏さにソーニヤの台詞が追い打ちをかけるように続いたあとで、家福はさらなる絶望を感じるようになる。なぜなら部屋に入った家福は音が倒れているのを発見するからだ。ワーニヤ伯父さんがこの先の人生で辿るであろう絶望に苦しんだように、家福も「音と向き合うのを避けた結果、引き起こした過去」に絶望し、ワーニヤ伯父さんを演じることから避けてしまう。ここからわかるのは、家福とワーニヤ伯父さんの人生が絶望という面でシンクロしているため、家福がワーニヤ伯父さんを演じるときには、妻のことを意識せざるを得ないだろうということである。そして、往還する前の家福の『ワーニヤ伯父さん』の最後に対する解釈は、「絶望」という悲劇である。また、演技を通じて自分に向き合うことができなくなってしまったことは、前述の演技に対する姿勢に対する言葉に表われているのではないだろうか。つまり、ワーニヤ伯父さんを演じることが、そうした向き合えなかった自分を差し出すことに繋がっている。しかし、北海道を往還することで家福の心境に変化が訪れ、再び演技をするようになる。

次に『ワーニヤ伯父さん』における最後の場面が登場するのは、家福が劇中で最後に登場するシーンである。北海道への往還のあと家福が再び舞台に立ち、ワーニヤ伯父さんを演じている。ワーニヤ伯父さんを演じる家福が書斎の机に座り、その後ろにソーニヤを演じるイ・ユナが立つ。イは手話でソーニヤの台詞を話す。家福が人生の辛さを嘆くと、イは「仕方ないの。生きていくほかないの」と言つて、家福の背後にまわる。

ワーニヤ伯父さん、生きていきましよう。長い長い日々と長い夜を生き抜きましよう。運命が与える試練にもじつと耐えて、安らぎがなくても他の人のためにも今も、年を取ってからも働きましよう。そして最期の時が来たら、おとなしく死んでゆきましよう。そしてあの世で申し上げるの。あたしたちは苦しみましたって。泣きましたって。つらかったって。そうしたら神様はあたしたちを憐れんでくれるわ。そして伯父さんとあたしは明るくてすばらしい夢のような生活を目にするの。あたしたちは嬉しくてうつとりと微笑みを浮かべて、この今の不幸を振り返る。そしてようやくあたしたち、ほっと一息つくの。あたし、そう信じてる。強く心の底から信じてるの。そうしたらあたしたち、ゆつくり休みましようね。(二時間四八分五四秒から二時間五一分五八秒)

ここにきてようやく、ソーニヤの台詞には続きがあったのだということが明かされる。そこで言われる台詞は死後の救いについてである。より具体的に言えば、苦しい生活は続くがそのあとに救いがあることをソーニヤが示し、ワーニヤ伯父さんを奮い立たせているように思える台詞である。カメラは、まずイと家福を正面から映し出し、手話をするためのイの両手は家福の肩越しに伸ばされ、家福の目の前で手話による言葉が紡がれる。手話で台詞を表現するのに必要な、首元をなぞったり、頭を抱えたりする動作は家福の身体上でおこなわれる。その様子はソーニヤの言葉でありながら、ワーニヤ伯父さんひいては家福の言葉であるように見える。そして、「ゆつくり休みましようね」という台詞のあと、カメラはふたりを後ろから映し、次にカメラが正面を向いたときにはイが家福の肩を抱きしめる。書斎の机においたアルコールランプの明かりだけを残して舞台は暗転し、家福による『ワーニヤ伯父さん』は幕を閉じる。

ここで前述した一度目と二度目における共通点と差異点を見ていく。いうまでもなく台詞が共通しているが、カメラワークも共通している。まずカメラは俳優（たち）を正面から捉えたあと、ソーニャの台詞の切れ目で背後にカメラがまわる。こうした共通点から一度目と二度目は故意に対比させて描かれているといえるだろう。異なる点は大きく分けて三点、場面の明度、空間、音である。一度目は駐車場の明かりのみの暗闇で家福の車内で場面が繰り広げられていた。家福の表情を正面から捉える点は同じものの、暗く閉鎖的な空間で流れる台詞は、そのあとの音の喪失と演技の困難さに対する不穏さを感じさせ、ワーニャ伯父さんと同様に絶望を感じさせるものである。一方、二度目においては舞台の明るさで全体を見渡せるほどであり、開放的な空間となっている。そして最後にランプの明かりが残されるという演出は、人生に向き合うことに対する絶望だけではなく、一筋の希望をも感じさせるようになっていく。さらに一度目の場面では、音の声のほかに背後に駐車場のブザーなど騒音交じりであったのに対し、二度目ではソーニャの台詞すら音にならず背後に音も聞こえない静寂である。

ここで考えられるのは、往還すること『ワーニャ伯父さん』についての解釈の変化があらわれているというものである。家福は最初、音と向きあおうとしたのは「つらかったって」と言った音の声の直後であり、ワーニャ伯父さんを絶望の物語だと解釈している。そして最後に舞台上で演じる家福は同じ場面を演じているものの、希望を抱かせるような演出になっており、演出家でもある家福の意図であるとするならば、『ワーニャ伯父さん』のなかに希望を見出すように変化したともいえるのである。往還することで、家福は自らの過去に向き合えるようになっただけでなく、それまで演じていた『ワーニャ伯父さん』のソーニャの台詞から希望を見出すように認識が変化したのである。

おわりに

以上のように、映画『ドライブ・マイ・カー』は原作となる村上春樹の作品を忠実に再現した作品ではなく、映画オリジナルの要素を多くした上で、「往還する」という村上春樹作品に特有な要素を加えることで村上春樹的な世界観を再現している。

また、映画化に際して、濱口は「ドライブ・マイ・カー」がこれまでの自作との関連性が多かったことが関心を抱いたきっかけであると言っている。たとえば、濱口の『ハッピーアワー』は演技未経験の出演者に一から演技指導をし、イタリア式本読みを初めて本格的に導入した映画であるが、演技のワークショップにおいて既に出演者に「ドライブ・マイ・カー」を読んでもらっていたという。村上の「ドライブ・マイ・カー」においても演技はテーマのひとつとなっていることが共通している。また、車内で登場人物が会話を交わす情景は、濱口の『PASSION』から『寝ても覚めても』に至るまで、繰り返し描かれてきた。このように、濱口のこれまでの作品には村上の作品に共通する部分がある。そして『ドライブ・マイ・カー』はそうした両者のモチーフが呼応した作品であるともいえるかもしれない。したがって今後の課題としては、濱口作品と村上作品の比較をし、『ドライブ・マイ・カー』において何がどのように生かされているのかについてさらに考察を深めたい。

註

- 1 『ドライブ・マイ・カー』公式サイト、<https://dnc.bitters.co.jp/>、二〇二三年一月二二日閲覧。
- 2 ただし、接触事故を起こした原因は飲酒運転である。
- 3 村上春樹『ドライブ・マイ・カー』『女のいない男たち』、文春文庫、二〇一六年、三七頁。
- 4 村上春樹『ドライブ・マイ・カー』『女のいない男たち』、文春文庫、二〇一六年、六〇頁。
- 5 原作では、女子高校生は語り手である家政婦自身であるのに対して、映画では女子高生は語り手である音とは異なる。
- 6 原作では、女子高生が空き巣を辞めた理由はシャツを盗んだことがきっかけとなっているが、映画では、別の空き巣を殺害したことがきっかけとなっている。
- 7 ただし、映画と違って魚に寄生する通常のやつめうなぎであって、水中で漂う「高貴な」やつめうなぎではない。
- 8 村上春樹『シェエラザード』『女のいない男たち』、文春文庫、二〇一六年、一八七―一八九頁。
- 9 『木野』においては木野が妻と目が合うが、映画では家福が音と目が合うことはない。
- 10 村上春樹『木野』『女のいない男たち』、文春文庫、二〇一六年、二七一頁―二七六頁。
- 11 木下千花「やつめうなぎ的思考 演口竜介特集『ドライブ・マイ・カー』」、nobody <https://www.nobodymag.com/interview/drivemycar/2.html>、二〇二三年一月二二日閲覧。
- 12 『BRUTUS 特別編集 合本 村上春樹』、マガジンハウス、二〇二三年、一一八頁。
- 13 村上春樹『羊をめぐる冒険（上）』、講談社文庫、二〇一八年、一一三頁。
- 14 村上春樹『羊をめぐる冒険（下）』、講談社文庫、二〇一八年、二二三頁。
- 15 村上春樹『羊をめぐる冒険（上）』、講談社文庫、二〇一八年、一六一頁。

- 16 村上春樹『羊をめぐる冒険(下)』、講談社文庫、二〇一八年、二五五―二五七頁。
- 17 村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』、文春文庫、二〇一五年、一二五頁。
- 18 村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』、文春文庫、二〇一五年、一〇頁。
- 19 村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』、文春文庫、二〇一五年、一二七頁。
- 20 村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』、文春文庫、二〇一五年、三三三頁。
- 21 村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』、文春文庫、二〇一五年、四二〇頁。
- 22 平井伊都子『濱口竜介の理知的な語り、独自の映画論に唸る。『ドライブ・マイ・カー』における、問・の解釈とは』、MOVIE WALKER PRESS <https://moviewalker.jp/news/article/1070534/p2> 二〇一三年一月三十一日閲覧。
- 23 村上春樹『ドライブ・マイ・カー』、『女のいない男たち』、文春文庫、二〇一六年、四一頁。
- 24 村上春樹『ドライブ・マイ・カー』、『女のいない男たち』、文春文庫、二〇一六年、四一頁。
- 25 アントン・チェホフ『ワーニャ伯父さん』、『ワーニャ伯父さん／三人姉妹』、浦雅春訳、光文社古典新訳文庫、二二七―二二八頁。
- 26 『絶望』を感じさせる解釈は、たとえば、劇団地点が行った『ワーニャ伯父さん』においても、最後はソーニャがこの台詞を足でピアノを蹴りながら発し、その様子は絶望を強調させる。ちなみに『ドライブ・マイ・カー』にも出演している安部聡子がソーニャを演じている。

参考文献

- ・明里千草『村上春樹の映画記号学』、若草書房、二〇〇八年。
- ・応雄『正しく傷つくこと、正しく発語すること——『ドライブ・マイ・カー』について』、『層：映像と表現』一四、北海道大学、二〇二二年。

- ・大野宣久「アンドレ・バザンとの共鳴——演劇映画としての濱口竜介『ドライブ・マイ・カー』」、『早稲田大学高等学院研究年誌六六号』、早稲田大学高等学院、二〇二二年。
- ・荻野洋一「受賞者インタビュー 日本映画監督賞 読者選出日本映画監督賞 濱口竜介」、『キネマ旬報（一八八六）』、キネマ旬報社、二〇二二年。
- ・荻野洋一「受賞者インタビュー 日本映画脚本賞 濱口竜介 大江宗允」、『キネマ旬報（一八八六）』、キネマ旬報社、二〇二二年。
- ・木下千花「やつめうなぎ的思考 濱口竜介特集『ドライブ・マイ・カー』 nobody」、『<https://www.nobodymag.com/interview/drivemycar/2.html>』、二〇二二年十一月一七日閲覧。
- ・黒田邦雄「ちよつと贅沢な若者のロングバケーション」、『キネマ旬報』第八二六号、キネマ旬報社、一九八一年。
- ・佐々木敦「言語の習熟と運転の習熟——『ドライブ・マイ・カー』論」、『文藝春秋』九月号、文藝春秋、二〇二二年。
- ・瀬尾夏美「聞くこと、演じること」、『文藝春秋』九月号、文藝春秋、二〇二二年。
- ・谷口吉生「広島環境局中工場」、『新建築七月号』、株式会社新建築社、二〇〇四年。
- ・東海義仁「村上春樹『ドライブ・マイ・カー』論——視点の転換と偏りについて——」、『富山大学日本文学研究四』、富山大学人間発達科学部日本文学会、二〇一八年。
- ・富塚亮平「『ドライブ・マイ・カー』と濱口竜介監督作品を考えるためのキーワード」、『キネマ旬報（一八八六）』、キネマ旬報社、二〇二二年。
- ・チエーホフ、アントン「『ウィリアム・バザン研究三』」、『浦雅春訳、光文社古典新訳文庫』、二〇二二年。
- ・濱口竜介「曖昧な映画の書き手」、『アンドレ・バザン研究三』、アンドレ・バザン研究会、二〇一九年。
- ・濱口竜介、野崎欽「対談 濱口竜介×野崎欽異界へと誘う、声と沈黙」、『文藝春秋』、二〇二二年。
- ・濱口竜介「三宅唱、三浦哲哉」、『濱口竜介×三宅唱×三浦哲哉 われわれは終わった後を生きているという気分』、『キネマ旬報（一八七二）』、キネマ旬報社、二〇二二年。
- ・平井伊都子「濱口竜介の理知的な語り、独自の映画論に聴く。『ドライブ・マイ・カー』における、問、の解釈とは」、『MOVIE WALKER PRESS』、二〇二二年。
<https://moviewalker.jp/news/article/1070534/>、二〇二二年十一月一七日閲覧。

- ・『BRUTUS 特別編集 合本 村上春樹』マガジンハウス、一一八頁、二〇二二年。
- ・三浦哲哉『ドライブ・マイ・カー』の奇跡的なドライブ感について』『群像』第七六巻、第九号、講談社、二〇二二年。
- ・三浦哲哉『ハッピーアワー』論』羽鳥書店、二〇一八年。
- ・村上春樹『女のいない男たち』文春文庫、二〇一六年。
- ・村上春樹『羊をめぐる冒険（上）（下）』講談社文庫、二〇一八年。
- ・村上春樹『海辺のカフカ（上）（下）』新潮文庫、二〇〇五年。
- ・村上春樹『色彩を持たない多崎つくると彼の巡礼の年』文春文庫、二〇一五年。
- ・村上春樹『中国行きのスロウボート』中公文庫、一九九七年。
- ・村上春樹『騎士団長殺し』新潮社、二〇一七年。
- ・村上春樹『職業としての小説家』スイッチ・パブリッシング、二〇一五年。
- ・山本千尋『村上春樹『ドライブ・マイ・カー』論——『生きる姿勢』、家福の盲点が生み出すもの——』立教大学日本大学一七、二〇一七年。
- ・山崎真紀子『村上春樹と女性、北海道…』彩流社、二〇一三年。



図 1



図 2



図 3