

〈弱さ〉と〈強さ〉の間で

二つの「ドライブ・マイ・カー」について

柴田勝二

1. 妻に去られる男

2022年のアカデミー国際長編映画賞をはじめとする数々の映画賞を獲得した¹濱口竜介監督による映画『ドライブ・マイ・カー』は、村上春樹の同名の作品、及びそれを含む短編小説集『女のいない男たち』（新潮社、2014）に収録された「シェエラザード」「木野」を下敷きとして制作されている。映画『ドライブ・マイ・カー』にはすでに多くの論評が重ねられているが、村上作品との連関には十分な論及がされているようには見えない。もちろんそれは両者の連関に言及する論評が、もっぱら映画のアカデミー賞受賞を機に書かれているために、映画評の方に重きが置かれているためであろう。村上作品はあくまでも、この映画にどのように取り込まれているかという視点から眺められ、村上と濱口の表現者としての個性の差はさほど綿密に照射されていない。

たとえば沼野充義は「村上一チェーホフー濱口の三つ巴」（『新潮』2021・10）で、下敷きとされた村上の三つの短編作品を紹介しつつ、濱口の映画におけるそれらの統合の様相、あるいは原作でも主人公が演じる戯曲として現れるチェーホフの『ワーニャ伯父さん』が、映画ではその比重を高め、多くの科白が登場者たちによって語られている事情などを手際よく語っている。また佐々木敦は「言語の習得と運転の習熟」（『文学界』2021・9）で、村上の「ドライブ・マイ・カー」と濱口の映画を比較し、原作ではすでに亡くなった人物として語られる主人公家福の妻が、映画では「音」という名前が与えられて登場し、夫ではない男と性関係を持つ姿が描かれることと、物語の舞台が原作では東京に限られるのに対して映画では中盤以降広島に移り、そこで家福が演出家として『ワーニャ伯父さん』の上演に取り組むという、二つの差違がつくられていることが指摘されている。

両者の批評はともに二つの「ドライブ・マイ・カー」の間の外形的な差違を知るうえで有益だが、時評的な性格による紙数の短さもあって、それぞれの作品の表現にさほど深く立ち入ったものではない。村上の小説と濱口の映画に共通する枠組みは、主人公の男性が妻の不倫によって背かれるという前提と、緑内障の徴候によって自動車の運転が叶わなくなった主人公に代わって、若い女性が彼の運転手となり、車中で過ごす時間の長さから二人の間に交わりが生じるという、作品の表題をなす展開である。それが踏まえられたうえで、佐々木が指摘するような差違をなす内容が加えられ、また沼野が言及するようにチェーホフ作品の取り込みの比重が増大している。

濱口によるこれらの変改、付加はもちろん重要だが、そこに論及する前に捉えておきた



いのは、物語の起点となる、妻の不倫による離反という前提的な出来事のもつ意味である。周知のように村上はこれまで〈妻に去られる男〉の物語を何度か作品に盛り込んでいる。もっとも端的な事例としては『ねじまき鳥クロニクル』（1994～95）が挙げられるが、ここでは第二部「予言する鳥編」の冒頭で主人公の「僕」すなわち岡田トオルが、妻のクミコの不在に気がつき、それ以降彼女の職場に電話をかけることを皮切りとして様々な探索を試みるものの、衣服などの生活用品をそのままにして姿を消した彼女の所在を掴むことができない。そして第二部の中盤にクミコから失踪の経緯を語る長い手紙が届き、彼女が夫のトオル以外の男性と性関係を持っていたことが知らされるのである。

その手紙によれば、クミコは「あなたのことを愛して」おり、「あなたと結婚してほんとうに良かったとずっと思って」いたにもかかわらず、自分でも説明することのできない心的な傾斜によってその相手と性関係を持つことになった。それは「愛とかいうものとはほとんど無縁の行為」であり、彼女は「ただ彼に抱かれて、彼のものを私の中にいれたかっただけ」であったという。クミコはすでにトオルの元に戻る気はなく、離婚の手続きを取ることを勧め、トオルは文面から少なくともクミコが自殺する可能性が低いことを知ってむしろ安堵する。トオルはクミコの手紙を読み終えて「僕はクミコについてのいったい何を知っていたのだろう」（傍点原文）という感慨を覚えるが、この身近な他者の不可知性を喚起する契機として妻の離反が描かれるというパターンが、それ以降の村上作品で反復されることになる。

これは西洋文学の系譜において〈夫に離反する妻〉の物語が繰り返し描かれてきたことと照らすと、村上の独自性を示唆する特徴であるといえるだろう。『アンナ・カレーニナ』『ボヴァリー夫人』『ヘッダ・ガブラー』といった作品群において、もっぱら夫は生命感を欠いた日常生活の硬直化の源泉であり、またその硬直化の前提となる男性中心的な価値観の化身であった。妻の離反はそれに対するプロテストであると同時に、結局彼女たちが破滅ないし不幸に至る顛末は、その制度的な価値観を転倒させることの困難さを物語っていた。

こうした作品において、背かれる夫には傲慢さや女性への蔑視、軽視などそれなりの人格的な瑕疵が付与されており、それが時代的な価値観を浸透させていることも少なくなかった。それに対して村上作品における〈妻に去られる男〉は、岡田トオルがそうであるように大抵穏健な性格の持ち主であり、妻に対してもとくに高圧的な態度を示すわけではない。にもかかわらずある日突然彼らは妻に去られ、彼女を永遠に失うことになってしまう。それはほとんど不条理の趣きを漂わせる成り行きであり、そこに村上の力点があることがうかがわれた。

こうした村上作品における夫と妻の関係性について、福嶋亮大は「妻はどこにいるのか」というインターネット上の批評（『Realsound』「Book」2022・4・3）で、この夫と妻という構図が吉本隆明の用語を使えば「対幻想」の一つの形でありながら、谷崎潤一郎における「母」や宮澤賢治における「妹」とは異なる意味をもつことを指摘している。この批評はやはり二つの「ドライブ・マイ・カー」を比較の視点から論じたものだが、福嶋は夏目漱石『道草』や森鷗外『半日』などでも夫婦関係が「おさまりの悪さ」によって描かれていたのが、村上作品においては一層夫婦間の距離が強められ、さらに濱口の映画では「輪をかけた行

方不明者」として妻が描かれているという。そして「要するに、《妻》を別の何かに置き換えることはできず、その喪失を素通りすることもできない」と結論づけている。

村上作品における妻を「行方不明者」として捉える視点は興味深いものの、男性主人公にとっての妻を〈置換不可能〉の存在として見なすことは妥当とはいえない。「置き換え」のできないかけがえのなさによって捉えられるのはむしろ、谷崎の「母」や賢治の「妹」のような血を分けた肉親であり、「妻」は法的な手続きによって婚姻関係を結んだ相手にすぎない。離婚と再婚を繰り返す人間が別段珍しくないように、妻はかけがえのある存在であり、それゆえ自身の生活圏に後発的に加わることになった他者としての性格を残しつづける。

もちろんそれは妻にとっての夫も同様であり、もともと別個の家庭環境で異質な価値観をもって育ってきた一組の男女が共生することは、相互の他者性を浮上させる機会となりがちである。けれどもその齟齬を発話によって顕在化させ、さらにそれを解消させるといった努力を取ることを好まないのが一般である日本人の場合は、その相互の差違を内に呑み込むことが自身への抑圧として作用し、それが配偶者以外の人間との性関係への傾斜として現れることも珍しくない。それは先に挙げた西洋文学の作品における妻の行動にも同様に見られる過程であるとはいえるが、『ねじまき鳥クロニクル』などの村上作品に描かれる〈妻の失踪〉をめぐる展開では、齟齬が浮上してくる途中の過渡的な段階を飛ばして、それまでの平穏な共生が突然失われて主人公の男性が妻の不在に直面することが多い。つまり妻はそれまで共生者としての役目をつつがなくこなしながら、夫との齟齬を内側で醸成してきたのであり、それが暴発するように彼女を夫から去らせることになるのだった。その状況への直面によって、夫である男性主人公は彼女の内面を不可解なものとして遡及的に思い描くことを強いられるが、おそらく妻にしても、夫との齟齬は事後的に感得されるものであったに違いないのである。

2. 無力感と不可知論

こうした夫婦の関係において、他者性は二重の形で発動していることが想定される。つまり夫と妻の間に否応なく発生せざるをえない相互の他者性に加えて、妻の側においては、夫以外の男性に性的に牽引される自分自身が彼女にとっては他者的な不透明さを帯びているからだ。現に先に触れたように、『ねじまき鳥クロニクル』の第二部でクミコは、トオルに送った手紙のなかで、彼女がトオルを裏切ることになった経緯を自身で説明できないと語っている。

その人を愛していたかと訊かれても、答えようがありません。(中略) 私はあなたのことを愛していました。あなたと結婚してほんとうに良かったとずっと思っていました。今でもそう思っています。じゃあどうして浮気なんかして、その挙げ句家を出ていったりしなくてはならないのかとあなたは尋ねるでしょうね。私も自分に向かって何度も何度もそう問いかけました。どうしてこんなことをしなくちゃならないのだろう、と。

(「11 痛みとしての空腹感、クミコの長い手紙、予言する鳥」)

そしてクミコはそれにつづけて「でも私にはそれを説明することができないのです」と記さざるをえないのである。『ねじまき鳥クロニクル』全体を貫流する主題は、人間の抱えた内面の不透明なカオス性であり、トオルにしても穏健な生活者でありながら、自分を尾行するように思われる不審な男をバットで殴りつづけるといった、自身でも説明できない暴力行為に身を挺したりする。こうした主題を触発することになったのが、執筆中に発生したオウム真理教による地下鉄サリン事件であったことはあらためて述べるまでもないが、それがこの作品では自身の把握しえない他者性という側面を強めることになった。

『ねじまき鳥クロニクル』の約十年後に書かれた『女のいない男たち』の作品群では、この自己に対する自己の他者性という主題はその強度を弱め、現実世界の男女関係における相互の他者性が相対的に比重を高めている。この短編小説集では、表題が示唆するようにそれをもつばら男性の側から描いており、そのため彼らが喪失することになる妻たちは、一家の柱として仕事をし、家庭を支えているはずの彼らの意識の及ばない不可知性の比喻として現れることになる。もちろんこうした構図は男性中心的な旧時代性を帯びており、現に福嶋の挙げる『半日』や『道草』を含む明治以来の近代文学が描いてきた主題でもある。漱石作品でいえば、『道草』よりもこの主題を強くはらむものとして挙げられるのは『行人』であろう。ここでは漱石自身を想起させる知識人である主人公一郎は、弟二郎との関係を中心として妻お直の内心を猜疑しつづけ、和歌山に家族で赴いた際には、妻を弟と一夜同衾させるといった奇怪な行動を取る。その根底にあるものが「おれが霊も魂も所謂スピリットも攫^{つか}まない女と結婚して居ることだけは慥^{たしか}だ」（「兄」二十）と二郎に言うような、つねづね意識せざるをえない妻との心理的な距離感である。

村上が描く男たちと比べれば、一郎は妻の他者性を意識的に対象化している点で、その距離が顕在化した時の衝撃は少ないともいえる。『行人』でお直は二郎との間に不倫の関係を結ぶことはないものの、その予感^{予感}は全編に漂っており、一郎の猜疑は決して根拠のないものではない²。村上の夫たちと同様の立場に置かれるのは、漱石作品では『それから』の平岡である。友人である主人公代助から三年前に譲られた三千代は、平岡の赴任地であった大阪から戻って来て彼と再会することをきっかけとして、夫を背いて代助と関係を持つことになる。『それから』では三千代に背かれた平岡の心理は描出されないが、男性家長が家族への支配権を有していた時代を背景とするこの作品では、平岡をまず捉えたものは、自身に従属しているべき存在に裏切られたことへの怒りであったはずで、その表出として彼はその裏切りをもたらした代助に絶交を言い渡すのだった。

一方妻に去られる村上の男たちを捉えるものは怒りよりもむしろ無力感である。戦後民主主義の時代に育った彼らにとって、妻は自身と対等の共同生活者であり、妻に背かれるとすれば、それは彼女にそうさせるべき下地を日々の生活で自分がつくっていたからであった。とはいえ具体的な落ち度を彼らは見出すことができないのであり、『ねじまき鳥クロニクル』のトオルが「僕はクミコについてのいったい何を知っていたのだろう」と述懐するような、妻の他者性をあらためて喚起するしかすべがないのである。

この無力感、制度的な男性中心性が失われた時代にあって男性中心的な思考をおこな

う齟齬がもたらすものにほかならない。くどいい方をすれば、彼らは意識の表層では男女を対等の生活者と見なしながら、一方では男性は女性を従属させるだけの性的ないし精神的な勢力の持ち主であるべきだという思考を失ってはならず、妻に去られることによって後者の前提が崩壊するために無力感に捉えられる。たとえば「木野」の主人公木野は、出張から帰宅して、妻が別の男との性行為に耽っている場面に遭遇すると、激怒することもなく「顔を伏せ、寝室のドアを閉め、一週間分の洗濯物が詰まった旅行バッグを肩にかけたまま家を出て、二度と戻らなかった」という、『ドライブ・マイ・カー』の序盤に取り込まれた行動を取るのである。

『ねじまき鳥クロニクル』や村上の「ドライブ・マイ・カー」の主人公は、妻という共生者の本質が結局自分の理解の彼岸にあったという、『行人』の一郎と連続する感慨によって無力感に突き当たる。「ドライブ・マイ・カー」の家福は映画と違って妻の不倫の現場に遭遇するのではないものの、その関係を認識しており、妻の死後「僕が彼女を——少なくともそのおそらくは大事な一部を——本当には理解できていなかった」（傍点原文）という、トオルと近似した自覚を、当の妻の相手であった高槻に語るのだった。

こうした感慨の基底にあるものは一種の不可知論であり、その淵源をなす『オイディプス王』の主人公は、スフィンクスの謎を解いてテーバイの都を救った英明な人物であると同時に、実の父母に対して自身がおこなった侵犯行為を知らなかったという認識の闇を抱えることで、悲劇の主となる。『ねじまき鳥クロニクル』『ドライブ・マイ・カー』『木野』などの主人公はオイディプスのような自己破滅的な悲劇を体現しないものの、彼らが愛していた妻に離反され、「女のいない男」となってしまう帰趨はやはり彼らにとって悲劇ではないということはない。そしてオイディプスが預言者テイレスシアスにほのめかされるまで自身の侵犯行為を知りえなかったように、村上の主人公たちも、妻が自分に背いて別の男との性行為に耽っていたことは察知の埒外にあるか、察知していてもそれを如何ともしがたい無力さのなかに置かれている。たとえば木野が、妻が自分ではない男と関係を持っていたことについて、次のように記されている。

木野はそういう気配にあまり聡い方ではない。夫婦仲はうまくいっていると思っていたし、妻の言動に疑念を抱いたこともなかった。もしたまたま一日早く出張から戻らなければ、いつまでも気づかないまま終わったかもしれない。

この記述は木野の愚鈍さを示すためというよりも、むしろ決して愚かではない男にもその視線が捉ええない領域があり、それが妻という存在が充填していることを示唆する描き方であろう。それは先に触れた、『行人』の一郎を狂気に近づけるほど焦慮させる前提をなす、家長たる男性が妻の内面をも管轄しているべきだという前提と連続するものだ。村上の男性主人公たちにも秘かに抱かれているその前提が覆されることで、一郎のような狂気を帯びない代わりに如何ともしがたい無力感に捉えられるのである。

「ドライブ・マイ・カー」の家福は木野よりも聡明な人物として描かれており、自身と同じく俳優である妻の行動についても「彼女がほかの男にほかの場所で抱かれていることは、彼にはすぐにわかった」のだった。それが一人ではなく複数の男性であり、「映画で

共演する俳優」がその都度相手となっていることも家福は知っていたが、「どうして彼女が他の男たちと寝なくてはならないのか、家福は良く理解できなかった」のである。

3. 「盲点」の描かれ方

「ドライブ・マイ・カー」の巧みなのは、この聡明な人間であっても捉えきれない闇としての妻との関係が、主人公の抱えることになった身体的な不調と結びつく形で前景化されている構築である。すなわち、家福が渡利みさきという若い女性を運転手として雇用することになったのは、彼が運転中に起こした事故がきっかけで発覚した緑内障の徴候によって運転免許が停止になったからであったが、その事情について家福はみさきに次のように語っていた。

「警察の指定した眼科医の検査を受けたら、緑内障の徴候が見つかった。視野にブラインドスポットがあるらしい。右の隅の方。それまではまったく気づかなかったんだが」

この主人公の視野に生じた「ブラインドスポット」つまり「盲点」が、妻との共生において生じていたことが、後半の高槻との会話のなかで語られている。

家福は言った。「僕らは二十年近く生活を共にしていたし、親密な夫婦であると同時に、信頼しあえる友だちであると思っていた。(中略)でも本当はそうじゃなかったのかもしれない。何と云えばいいんだろう……僕には致命的な盲点のようなものがあつたのかもしれない」

この照応によって、みさきが家福の運転手となることの意味が明瞭に浮かび上がってくる。つまり彼女は家福が身体的に抱えることになり、また精神的にも遡及的に捉えられることになった「盲点」を補う存在であり、車中で長い時間を彼とともに過ごし、これまでの経緯などについて語り合う過程で、彼女は家福の妻の生を代理的に経験し、彼の「盲点」を埋める役割を果たすことになるのである。

緑内障の徴候が主人公に現れるのは共通でありながら、その扱い方が村上作品と濱口作品の間で異なっていることが、両者の間の差違をもたらし中心的な要因となっている。濱口の映画では家福は同じく自動車事故がきっかけとなってこの徴候を医師に指摘されるものの、ここでは家福は免許を停止されることなく、むしろそれ以降も積極的に自身で車を運転しようとしている。

映画でこの経緯が描かれるのは、家福が演出家として広島で催される国際演劇祭で『ワーニャ伯父さん』の上演に携わるという、原作にはない過程においてである。広島に赴いた家福は会場からやや離れた島の宿をあてがわれ、二ヵ月間を過ごすことになる。そこからは車でしか通うことができないために、はじめ家福はみさきから運転しようとするが、事務局の女性にそれを止められ、やむなくみさきを運転手とすることになる。柚原というその

女性の話では、「過去に人を轢く事故を起こしたアーティストがいて」という来歴がこの演劇祭にあったために、家福の申し出が拒まれることになったのだったが、家福自身は当初「自分の車を自分で運転します。保険にも入っていますし、お気遣いなくお願いします」という自信を表明していたのである³。

村上作品では家福ははじめに「急に運転手が必要になった事情」をみさきに確認しているのと比べると、映画の家福は視野に「盲点」を抱えることになった負い目をほとんど意識しておらず、むしろそうした身体的な負い目を意識の外に追いやることのできる〈強さ〉を持つ人物として描かれている。実際家福の緑内障は前半の話題として描かれているものの、中盤以降は閑却されて画面には登場してこなくなる。これは家福の職業的な設定が小説と映画の間で異なっていることと照応する輪郭の差違である。映画では家福は俳優であると同時に演出家であり、とくに広島での彼の職務は演出家として海外からの参加者を含む出演者を統轄しつつ、チェーホフ作品の上演を遂行することにある。一方小説の家福は単に俳優であり、演出家としての側面は付与されていない。

広島で国際演劇祭の演出家を務めるという中盤以降の展開は濱口独自のものであり、それを担う人間にすべく、映画の家福から少なくとも身体的な次元における「盲点」の比重が低減することになったと考えられる。この身体的な「盲点」の途中からの消去によって、家福とみさきの関係性も小説とは異質な意味を帯びることになる。つまり村上作品の家福にとって、みさきは自身の生活を成り立たせるために必要な存在であり、その分家福は彼女に依存している。車中でともにする時間を埋めるために彼らは、家福の妻の不倫を含む互いの身の上を含む会話を交わしていくが、たとえばみさきは、その不倫の相手となった俳優の高槻と家福がなぜ友人になったのかと問い、彼がそれに答えることをはじめとして次のようなやり取りがおこなわれる。

「どう言えばいいのかな……僕は理解したかったんだよ。どうしてうちの奥さんがその男と寝ることになったのか、なぜその男と寝なくてはならなかったのか。少なくともそれが最初の動機だった」

みさきは大きく呼吸した。胸がジャケットの下でゆっくり盛り上がり、そして沈んだ。「そういうのって気持ちとしてつらくはなかったですか？ 奥さんと寝ていたってわかっている人と一緒にお酒を飲んだり、話をしたりすることが」

「つらくないわけないさ」と家福は言った。「考えたくないこともつい考えてしまう。思い出したくないことも思い出してしまう。でも僕は演技をした。つまりそれが僕の仕事だから」

こうした形で、みさきは家福の「つらくないわけない」過去の聞き手になるとともに、演技を「仕事」とする彼の俳優としての自己認識を喚起し、強化する役目を果たすことになる。一方映画での高槻は、それまでも家福の知己であったものの、広島での公演のオーディションに申し込んだ俳優として家福と交わりを持つようになり、高槻が脚本家として設定された妻の音おとと性関係を持っていたことは、後半彼が音の語った物語を詳細に紹介することによってほのめかされるにとどまる。この家福の妻の輪郭は、性交の後様々な物語

を語る女性を主人公とする村上の「シェエラザード」に触発されて生まれたもので、高槻が家福も聞いていない音の物語を長々と語ることによって、その前に彼らの間で性行為がなされたことが示唆されるのである。映画の高槻は結局自分をパパラッチ的に撮影した市民の男に暴行を加えて死亡させることで逮捕され、彼が演じていたワーニャの役を家福自身が演じる形で公演にこぎつけるに至る。家福はみさきの運転する車中で、もっぱらワーニャの科白を反芻しつつづけていたのだったが、この彼のルーティンが伏線として機能することになる。

家福のこのルーティンは小説でも言及されているが、それが映画ではより強調され、家福の語るワーニャの科白が繰り返し流される。小説では劇の科白自体は記されないのとは比すると、映画で繰り返される彼の暗唱行為は、チェーホフ作品に没入しようとする彼の姿勢を物語るとともに、そこにいるみさきはそれを聞かされる同乗者的な位置に置かれることにもなる。実際みさきが恒常的に暗唱を聞かされることについて、家福は彼女に「君はずっと聞いてて、うんざりしないか？」と尋ね、みさきはそれに「しません。この声が好きなんだと思います」と答えている。「この声」とは、家福が暗唱するワーニャの科白の前後を埋めている声を指しているが、それは生前音が彼のために吹き込んだもので、したがって家福の暗唱は彼女の死後になされる交わりとしての意味をもっている。

そうした形で映画の家福は自分以外の男と関係を持っていた妻を、死後も追想しつつづけていることになるが、この設定もみさきを終盤まであくまでも〈運転手〉にとどめ、家福の内面に入り込ませることを阻害する状況をつくっている。村上作品における家福とみさきの関係と比べれば、濱口作品における両者の関係ははるかに〈主人と従者〉的な位階性を漂わせており、今引用した「君はずっと聞いてて、うんざりしないか？」といった問いにしても、使用人に投げかけられるような響きを帯びているのである。

4. 共生への志向

このように、映画のなかの家福は身体の危険な徴候も意に介さず、外国人を何人も交えて多言語でなされる劇の上演を担い、不倫を重ねた後に急死した妻をも忌避することなく、その声を通して死後も交わりを持ちつつづけるような〈強さ〉を持った精神的な人物である。一方小説では主人公の「盲点」を補う貴重な随伴者であるみさきは、映画では少なくとも終盤近くまでは彼に忠実に仕える運転手の域を超える存在ではない。

この〈強さ〉は前節で触れたように、彼が小説とは異なる演出家という輪郭をもって登場していることと照らし合う属性となっている。演出家はそもそも自身の解釈に沿って戯曲作品を空間化していくのが職務であり、その過程において独裁者的な力を振るうこともしばしばある。家福はそうした振舞いを示すことはないものの、この映画で彼は韓国、台湾、フィリピンなどからの外国籍の出演者や、高槻のようなすでにある程度地位のある俳優を混在させたチームを取り仕切り、稽古においては一般的とはいえない、感情を交えずに科白をひたすら読ませる独特のメソッド⁴に役者たちを従わせる、やはり押しの強い演出家として現れている。

主人公に付与されたこの〈強さ〉によって、濱口の映画は村上作品の翻案にとどまらない、独自の主題を打ち出すことになった。小説にはない国際演劇祭での公演という展開を担う人物であるためにそうした輪郭が求められるといえるが、この展開は小説の内容と有機的な連関は乏しく、濱口の現代人としての感覚や価値観の所産としての側面の方が大きいだろう。濱口は「あらゆる偶然に助けられて」という「脚本・監督ノート」(『シナリオ』2021・11)で、もともと韓国の釜山を主な舞台とする予定であったのが、コロナ禍によってそれが叶わなくなり、代替地として広島が浮上してきたのだったが、「思い返せば原爆投下という戦時の大きな傷から、現在の復興に至るまでの歴史こそが、この街に我々が受け取った『精神性』を与えており、結果としてこの街とこの物語全体はどこか響き合っていた」と記している。おそらく〈多文化共生社会〉への強い志向が濱口のなかに当初からあり、アジア圏の多国籍の役者たちがそれぞれの言語を交錯させて、変革期のロシアを生きた作家の戯曲を上演するという着想を具現化する場所として、広島の街がふさわしいと見なされたのであろう。

その意味でこの映画のはらむメッセージは〈政治的〉であり、不可知論的な「盲点」を抱えることによる、いわば実存的な〈弱さ〉を主人公が漂わせていた村上作品と異なり、現代の国際社会の縮図たる多言語劇の公演を遂行しようとする家福は、その〈リーダー〉たるべき〈強さ〉が付与されている。けれどもそれを具現化する場が『ワーニャ伯父さん』の多言語による公演であるというのは、いささか皮肉な設定である。この公演では、役者はそれぞれの国籍に応じた言語で発話し、相手役はそれを〈そのまま〉理解して自身の科白を言う形で進み、観客は複数の言語で科白を映し出す字幕を眺めることで、劇の内容を理解することになっている。多言語による劇の公演は、論者が勤務した東京外国語大学の大学祭などで実際になされており、非現実的な設定ではない。ただこれを現代の〈多文化共生社会〉の縮図と見なした場合は、現時点では実現しえない状況の創出となる。先に引用した沼野充義の批評でも、「おそらく濱口監督がここで現出させているものは、現実に行われているかどうかは別の次元の、映画人として俳優たちといっしょに作り上げるべき一種のユートピアではないだろうか」と述べられている。

「ユートピア」が〈理想郷〉であるとともに、〈どこにもない場所〉という原義をもつことを考慮すれば、映画における多言語劇が「一種のユートピア」であるとはいいい得て妙であろう。映画の展開では、国籍を異にする役者同士の摩擦もあり、また高槻が傷害致死事件を起こして逮捕されるという困難を抱えながらも、家福自身が最終的にワーニャを演じることによって上演が実現される。それは確かに言葉を相互に解さない者同士が作り上げた、多文化共生的な「一種のユートピア」である反面、現実には日韓間に代表されるような国同士の摩擦を解消させることが困難な状況がつづいている点で、この多言語劇におけるような、国と言語を超えた交わりは〈どこにもない場所〉としてしか現出しえない虚構である。

けれどもさらに考えれば、濱口が描いているのは、そうした言語による理解を超えた、一つの場を共有することによって生じる、より原初的な感覚による共生感であることが推される。出演者のなかに唾者の韓国人女性があり、村上作品では名前を与えられていない家福の妻が、「音」という名前で現れていることはその端的な指標である。耳は聞こえる

もの話せない、ユナというその女性の手話は周囲を行き交う各国の音声言語に圍繞されつつなされることによって、身体自体による〈発話〉として位置づけられることになる。そこに言語の壁を超えた人間同士の理解を仮構しようとする、濱口のメッセージが明瞭に浮かび上がっている。また家福の妻の音は、死後もテープのなかでワーニャの前後を埋める科白を語りつづける以上、〈言葉〉として存在しているとはいえるが、彼女の発話は家福の暗唱を助けるためのものであるために、感情表現を排した朗読としてなされている。これが家福の演出家としてのメソッドと通じているのは興味深いが、死後に車中の家福の耳に届けられる音の言葉は、あくまでも彼女の〈声〉ないし〈音〉として存在しているといえるだろう。

そして濱口の映画の構築が巧みなのは、この家福の〈音〉への執着が、亡くなった妻の音への愛着にもつながっていくことで、それによって彼が示してきた〈強さ〉が〈弱さ〉へと反転していく展開がもたらされる。劇の稽古の終盤、高槻の暴行事件が明るみに出て彼が逮捕されることで公演は危機に晒され、高槻が演じるはずだったワーニャの役を自分が代わって演じるか、あるいは公演自体を中止にするかの選択を迫られた家福は、みさきに彼女の郷里である北海道の「上十二滝村」にまで車を運転させ、その間に心を決めようとする。その長い移動の時間の中に、彼らは互いの過去を語るが、そこで家福は音が死んだ日に自身が取った行動を反芻する。妻はその日「帰ってきたら話がしたい」と家福に告げていたが、それが離別を意味することを予感した彼は、家に帰らずに車を走らせて時間を費やし、家に着くと音はくも膜下出血で倒れており、そのまま亡くなったのだった。

村上作品では妻は子宮癌で亡くなることになっていることと比べると、映画での音の亡くなり方はいささか御都合主義的に映るものの、妻に問うべきこと、話すべきことを持ちながらその機会を永遠に失ってしまった悔恨を生み出す契機としては妥当な展開であろう。雪に埋もれたみさきの郷里に辿り着いたところで、家福は次のように語っている。

「僕は正しく傷つくべきだった。本当をやり過ぎてしまった。僕は、深く、傷ついていた。気も狂わんばかりに。でも、だから、それを見ないフリをし続けた。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」

村上作品の家福は、死んだ妻の内面を知ろうとして、不倫の相手であった高槻にみずから近づくが、それはやはり自身の「盲点」を補おうとする行為であり、実際高槻は家福の話聞いて「もしそれが盲点だとしたら、僕らはみんな同じような盲点を抱えて生きているんです」と言うのだった。一方映画の家福はむしろその「盲点」を封じようとするのであり、妻の不倫がもたらした自身の「傷」を「見ないフリをし続けた」のである。この姿勢が、緑内障による視野の欠損を指摘されながらも、この重要な問題がそれ以後の展開で封殺されることと照応することはいうまでもないが、この「見ないフリをし続け」る姿勢が、これまで眺めた彼の〈強さ〉の基底をなしていたことが分かるのである。

そしてみさきの郷里にまで車を走らせ、そこで地滑りによって崩れたまま雪に埋もれた実家を前に語られる彼女の話聞くことで、家福は眼を背けていた自身の内面に向き合うことになる。みさきは家が地滑りに巻き込まれた際、母を救うことも可能であったが、自

分を虐待しつづけた母を見捨て、死に至らせたのだった。北海道に渡る前になされたその告白につづいて、みさきは崩れた実家を眺めながら、生前母が「サチ」という別人格を持っていて、そのサチと自分は友達であったという話を家福にする。引用した家福の科白はその後に発せられるもので、「今わかった」という言葉に示されるように、みさきが自身の内面に降り立つ追憶を語り、さらに音の不倫について「家福さんを心から愛したことも、ほかの男性を限りなく求めたことも、何の嘘も矛盾もないように私には思えるんです」という感慨を語ることが、家福の眼差しを自身の過去に向けさせることになるのである。

5. チェーホフ戯曲の導入

みさきが母からいじめを受けていたことや、家福の妻の不倫について最後に感想を述べることは村上作品と共通した内容だが、小説のみさきが語る言葉は映画のみさきほどの受苦的な重さを帯びていない。小説のみさきは母を見捨てたわけではなく、彼女の母は飲酒運転による交通事故で死んだのであり、それについてみさきは「自業自得です」とあっさり切り捨てている。彼女は家福の妻の行為についても「女の人にはそういうところがあるんです」と一般論化し、「そういうのって、病のようなものなんです。家福さん。考えてどうなるものでもありません」と、深く反芻することを勧めない。それを受けて家福も「そして僕らはみんな演技をする」と、むしろ真実を求めず日常生活において割り振られた〈役〉を演じることの重要性を再認識するのである。

この帰結は、小説の「ドライブ・マイ・カー」が不可知論のうえに成り立っていることに照応する描き方であろう。意識によっては捉ええない「盲点」を持つのが人間の宿命である以上、それがもたらす不幸を「考えてどうなるものでもありません」という結論になるのは当然だからだ。一方映画の『ドライブ・マイ・カー』には、原作のキー・ワードともいえる「盲点」という言葉は一度も出てこず、人間関係の紛糾による苦悩の起点は自身の内面に帰せられる。二人はともに人間の内面は異種の方向性をはらんだ混沌であり、そこに降り立つことは恐れを掻き立てるものの、それを回避しないことでしか真に愛すべき相手を持ちえないと考えている。

濱口はこのカオス的な人間の情動に強い関心を覚える映画作家のようで、前作の『寝ても覚めても』(2018)においても、酷似した外貌を持つ二人の男をともに愛する女の、突飛ともいえる行動を描いていた。柴崎友香の原作に基づくこの映画の主人公朝子は、大阪で暮らしていた頃に付き合っていた麦^{ばく}という男がいつしか所在不明となって別れることになったが、東京に移って喫茶店で働いている際に、出前をしたある会社に勤める亮平という、麦とうり二つの男と出会い、亮平に麦の面影を追っているうちに彼を愛するようになる。しかし俳優になっていた麦と再会することで朝子は衝動的に亮平を捨てて彼と行動をともにしてしまう。けれども『ドライブ・マイ・カー』と同じく麦とおこなう車での長い移動によって朝子の心境に変化が起り、今度は麦を離れて亮平の元に戻ろうとするのである。亮平は都合の良すぎる朝子の行動に激怒するものの、結局彼女との共生を再開するところで映画は閉じられている。

おそらく朝子の内面にも、みさきの言葉を変改して用いれば〈亮平を心から愛したことも、麦を限りなく求めたことも、何の嘘も矛盾もない〉という混沌が想定されるのであり、それゆえ濱口はこの展開をもつ柴崎の原作小説に惹かれたのであろう。興味深いのは、どちらの映画においても、主人公の内面に変化がもたらされる契機として、北に向かう長いドライブが描かれることで、『寝ても覚めても』でも朝子は麦とともに東北大震災後の仙台まで辿り着いた時点で、自分が共生すべき相手が麦ではないことに気づき、今度は麦を捨てることになるのだった。こうした空間的な移動はいわば〈道行〉として眺められるが、周知のように日本の古典文学にはこの人物の空間移動がしばしば描かれる。とくにその代表といえる、近松の心中物の浄瑠璃における道行は、主人公がそれまで住み込んでいた世界に別れを告げ、多く遊女である相手とともに他界に足を踏み入れるための準備段階であった。濱口の映画における〈道行〉もやはり同様の機能をもち、人物たちは従来の生活圏を離れることによって、それまで彼らの内で維持されていた価値観や視点が相対化され、移動した先の風土や光景に感化されることと相まって、別個の生の方向性が喚起されるのである。いいかえれば内面の混沌に一つの整序が与えられる契機として、こうした〈道行〉が現れるのだといえよう。

また濱口が二つの作品で〈道行〉とともに共通して活用する要素として挙げられるのがチェーホフの戯曲である。先に述べたように、村上の「ドライブ・マイ・カー」でも家福は『ワーニャ伯父さん』を演じる俳優として登場していたものの、その科白自体の引用はなかったのに対して、濱口の『ドライブ・マイ・カー』の家福は、この戯曲の科白を車中で繰り返し暗唱している。『寝ても覚めても』でも原作にはない『三人姉妹』の科白を、朝子の友人であるマヤが舞台上で語る場面が、彼女の出演していた舞台の録画が流される箇所で見られていた。

濱口の映画でチェーホフが多く引用されるのは、やはり今眺めた主題との連続性がそこに見出されるからで、とくに『ドライブ・マイ・カー』のもつ受苦的な側面がチェーホフと通じるところが大きいといえよう。チェーホフの戯曲は「アンサンブル・パトス」と称される⁵ように、突出した主人公がおらず、ほとんどの登場人物が自身の生きる環境や条件との違和を感じつつ、それを解消しえないまま生きていかざるをえないという認識が彼らの人生観を形作っている。『ワーニャ伯父さん』のワーニャは四十代の後半になりながら、何事をなすこともなく無為に日々を送っている人物で、青年期は元大学教授のセリブリャコフに心酔して過ごしていたにもかかわらず、今は彼が取るに足りない人物であると見切っており、自分の人生を台無しにした源泉として彼に恨みを抱いている。ワーニャ自身が卑小な存在であることはいうまでもないが、こうした人物が作品の表題をなしているところにチェーホフらしさが見られる。ワーニャの卑小さは現世を過ごす人間誰しもが共有する否定性として位置づけられているからだ。

この劇における受苦的な存在はワーニャだけではなく、ソーニャもまたそうであり、表題がその連繫を示唆している。つまり表題はワーニャに甥ないし姪があることを示しているが、ソーニャは彼の姪であり、やはり自分が「不器量」であることを嘆き、そのコンプレックスもあって医師のアストロフに好意を抱きながら告白することのできない不如意のなかで過ごしている。それゆえ彼女はワーニャの苦しみも理解しえ、最後の場面で彼に「長い、

はてしないその日その日を、いつ明けるとも知れない夜また夜を、じっと生き通していきましようね。運命がわたしたちにくだす試みも、辛抱よく、じっとこらえて行きましようね」(神西清訳)⁶と、半ばは自分を慰めるように語るのである。映画でもこの語りが終盤の劇の公演の場面で現れるが、ソーニャを演じるのが啞者のユナであることの含意は明瞭であろう。彼女は言葉を音声として発話できないという受苦のなかに生きる人であり、そして彼女が手話でこの慰藉の言葉を語りかけるのが、高槻に代わってワーニャを演じる家福であるというのも、物語の帰結としての収束感をもたらしている。つまり彼はみさぎとの北海道行によって、自分が妻に背かれ、妻を失うという自身の受苦に眼を向けることを受け容れたのであり、いわばワーニャを演じるにふさわしい内面を獲得していたからだ。

こうした形で、濱口は村上の小説作品を映画に転化させただけでなく、そこに巧みな変改を施すことで自身の主題を盛り込みつつ、別個の自律性をもった世界を現出させることに成功した。とくに村上作品では焦点化されていない人間の内奥の混沌という主題に力点を置き、多国籍の出演者による多言語のチェーホフ劇の公演を契機として、現代社会の様相との照応をつくり出す技巧には感銘を覚えさせられる。異種の言語の交錯のなかに連繋と調和が現出するこの劇は、〈どこにもない理想郷〉としての「ユートピア」であったが、そのアイロニーは他者性を帯びない共生者など存在しないという、村上作品の主題にあらためて繋がっていく反照性を帯びてもいるだろう。

註

- 1 映画『ドライブ・マイ・カー』はアカデミー賞以外にカンヌ国際映画祭パルム・ドール、アジア太平洋映画賞作品賞、全米映画批評家協会賞作品賞、ゴールデングローブ賞非英語映画賞、ブルーリボン賞作品賞、日本アカデミー賞最優秀作品賞などを受賞している。
- 2 一郎が狷介で気難しい知識人であるために、お直にも親しい言葉をほとんどかけないのに対して、二郎はお直の髪型を評したりするなど気軽に言葉をかけており、またお直も二郎が家を出て独り暮らしを始めてから、彼の下宿を一人で訪れたりしている。こうした二人の親しさを常々一郎は感じ取っている。これについては拙著『漱石のなかの〈帝国〉——「国民作家」と帝国日本』（おうふう、2006）で論じている。
- 3 緑内障と運転能力の関係については、現実には映画での描かれ方が妥当である。自身でも意識しえない「ブラインドスポット」があっても、運転するのに支障がない視力が保たれていれば、運転を法的に禁じられることはない。その点ではむしろ村上作品の描きの方が実情に即していない面もあるが、本論で述べたように、「盲点」が単に視野の問題にとどまらず、内面の問題として比喩化されるために、それを〈補う〉存在としてのパートナーが求められる展開がつくられているのだといえよう。
- 4 このメソッドは濱口自身が映画の演出において取っているものである。『文学界』2021年9月号での野崎敏との対談「異界へと誘う、声と沈黙」で、濱口はこのメソッドをジャン・ルノワールの「イタリア式本読み」に学び、試行錯誤を経ながら自身の演出に取り込んでいった旨の発言をしている。濱口によればこのメソッドの狙いは「本読みを通じて「テキスト的人間」になるということ」であるという。
- 5 「アンサンブル・パトス」という語はフランシス・ファーガソンが『演劇の理念』（1949）で『桜の園』について用いたもので、後に中村雄二郎が自身の演劇論でチェーホフ劇を特徴づける要素としてたびたび使用している。たとえば中村は『言葉・人間・ドラマ』（青土社、1981）所収の「演劇的知とシェイクスピア」の章で、明確なヒーローがいる劇に対して「〈アンサンブル・パトスの劇〉とは中心がなく、全体がもっぱらコーラス（クロス）的な存在——群衆的な人物たち——で構成されているパッションの劇だということになる」と述べ、その代表としてやはり『桜の園』を挙げているが、『ワーニャ伯父さん』についても同様の特質が指摘できることはいうまでもない。
- 6 『ワーニャ伯父さん』の引用は『チェーホフ名作集』（白水社、1956）による。

Between "Weakness" and "Strength"——About Two *Drive My Car*

Shoji SHIBATA

Summary

Academy Award-winning director Ryusuke Hamaguchi's *Drive My Car* is based largely on Haruki Murakami's work of the same name. Hamaguchi's and Murakami's work share the same basic structure of depicting a relationship between the protagonist and a young woman who becomes his driver because he cannot drive due to glaucoma. In the movie, Kafuku, the protagonist, is directing Chekhov's *Uncle Vanya* in Hiroshima, adding a development that is not in the original. With this arrangement, it becomes difficult to see the relationship in which Misaki, the driver, covered the "blind spot" of vision loss due to glaucoma in the original work, and rather, in the movie, the "strength" of Kafuku, who manages the multinational performers, is pushed forward. There he demonstrates leadership that transcends ethnic and language barriers, but his leadership and "strength" are more political than artistic. In such a description, we can also see Hamaguchi's message about the role that Japan should play in the current international community.

キーワード

盲点 緑内障 多言語劇 記憶退行 ト라우マ

Key Words

blind spots glaucoma multilingual drama memory retrogression trauma