

## 『ドライブ・マイ・カー』を読む ——男性・女性 / 語り・風景 / 音・沈黙——

加藤雄二

### 1. 回復と救済の不在

濱口竜介による映像作品『ドライブ・マイ・カー』が国内外で各種の映画賞を総なめにしたことは記憶に新しい。村上春樹による原作以上に、登場人物の喪失と悲しみに焦点を当てたヒューマン・ドラマとも受け取れる作品に仕上がっている<sup>1</sup>。娘に次いで妻をくも膜下出血で亡くした舞台演出家家福は、国際演劇祭の演出のため出向いた広島で寡黙な女性ドライバーみさきに出会い、母親と家を地震による地崩れで失った彼女と共感することにより、ようやく喪失と向き合うことができる。演出が不意の出来事で頓挫した後、みさきの喪失の原光景である北海道の寒村を訪れ、喪った娘と同年の彼女と共感し抱擁することで彼は自身の過去と喪失を見直し、殺人の罪で逮捕された妻の元愛人である高槻に代わり演出家としてのみ関わってきたチェーホフの『ワーニャ伯父さん』の舞台に役者として参加し、生きる意味を漠然と見出すように見える。

コーダとも呼ぶべきエンディングでは、韓国のスーパーマーケットで食料品を買い、家福の SAAB900 を一人で運転し何処かへと帰ってゆくみさきの姿が映され、彼女と家福の生活の現状がどのようなものであっても、家福とみさきの親密さが一時的なものに終わらなかった可能性が示唆される。家福とみさきの喪失からの回復は、村上による原作だけでなく、家福が演出し演技する『ワーニャ伯父さん』末尾のキリスト教的救済の物語、タイトルの起源であるビートルズの『ドライブ・マイ・カー』の歌詞 (Baby, you can drive my car / And maybe I love you)、作中に挿入されるルイ・アームストロングの “You’re Driving Me Crazy” などのインターテキストと相関しつつ、原子爆弾による被害や大地震などによる喪失の記憶を抱えた現代日本の苦境と共鳴しながら進行し、一応の結末を迎える。

しかし、もし喪失による絶望とそこからの回復というありふれた筋書きだけが本作の主要なプロットであると要約しうるのならば、あまりにもメロドラマティックすぎるその展開は、おそらく滑稽なほど凡庸なものになっていただろう。情報が氾濫する現代において、家福の不幸もみさきの恵まれない生い立ちと現在の孤独も、それ自体としては決して珍しいわけではなく、濱口は彼らの不幸をそれ以上に誇張することもない。彼らの経験は、かつての自然主義小説における特権化された出来事のように、現代日本の悲惨を代表し、社会による救済を訴えるわけでもない。彼の演出を助ける韓国人男性の妻で、言葉を発することができない女優ユナ、女性問題で人気俳優の地位から凋落し、後には殺人容疑で逮捕される音の元愛人高槻など、本作の登場人物たちはきわめてありふれた不幸にとりつかれ



た人物たちばかりであり、この作品で普遍的なのは人間存在の条件としての不幸なのである。不幸な出来事が淡々と提示され、それらを登場人物たちが冷静に受け止めるのはそのためだろう。

本作の大団円を代理的に提示する『ワーニャ伯父さん』の結末は、現世における民衆の苦難と絶望と、ルサンチマンに基づいた平凡な生の悲しみを受け入れる態度を示すだけで、苦しみの解決や希望を語っているとはおそらく言えないはずだ。暗然とした不幸に取り憑かれたチェーホフの登場人物たちにとってそうであるように、神による救済が現実的に望み得ないからには、悲しみや苦しみの連続として人生を生きるほかないとの諦念を、解決にならない解決として観るものに与えるだけである。多くの現代小説や映像作品と同じく、この映画には「大きな物語」が存在せず、救済を示唆する物語がマスター・ナラティブとして登場人物たちを掬い上げることもない。多言語が交錯する『ワーニャ伯父さん』の舞台が、多言語性によって苦難の光景をより広く普遍化するとしても、いかなる言語によっても戯曲全体が意味を生成しないとすれば、意味を持たない音としての言葉と身体によるパントマイムにすぎないだろう<sup>2</sup>。このように、家福を中心としたプロットが中心性を持たず、自我や人生の崩壊とその意味のなさが普遍的であるとすれば、この作品の成り立ちを観客はどのように理解するべきなのだろうか。これは、本作の観客誰もが共有する問いだろう。

## 2. 中心人物と物語の消失

上記のように、ヒューマン・ドラマ的な物語と同時に中心性の解体と世界観の分裂を強く示唆する点で、『ドライブ・マイ・カー』は原作者村上春樹の多くの作品とは異なっている。原作となった短編「ドライブ・マイ・カー」も、おそらく村上の長編小説とは異なった位置づけを与えられるべき作品であろう。濱口自身もインタビューで原作の村上作品の中での特異性を認めており、同じ短編集『女のいない男たち』に収録された「木野」や「シェエラザード」をスクリプトに含めることで「村上さんが長編で展開しているような世界観に近づけるのではないかと考えました」と述べている<sup>3</sup>。さらに、濱口の以下の言葉は、『ドライブ・マイ・カー』の意識的・無意識的な成り立ちを知る上で極めて重要であろう。

「木野」はご指摘の通り「ドライブ・マイ・カー」とも明確に繋がった世界で、主人公の状況も重なる。「ドライブ・マイ・カー」の方が順番的には先に書かれているはずですが、『女のいない男たち』を書いていくにつれ、村上さん自身の中で変化が起きた部分が「木野」には書かれているのかなという気がしたので、家福が辿り着く場所として採用しました<sup>4</sup>

しかし「木野」の主人公は、妻の不貞によって自分が深く傷ついたことを認めはしても、放浪の旅先にあり、自分が帰着する具体的な場所を持っているわけではない。映画でも、家福が「辿り着く場所」とその意味は必ずしも明確にはされていない。映画『ドライ

『ドライブ・マイ・カー』や原作となった村上の3つの短編作品は、『海辺のカフカ』『色彩を持たない多崎つくると彼の巡礼の旅』などの村上作品と男性人物を中心としている点で共通している。しかし、「木野」の主人公木野、「シェエラザード」の主人公羽原、そして『ドライブ・マイ・カー』の家福も「女のいない」裏ぶれたアンチ・ヒーローであり、作品結末で新たな旅立ちを迎えるカフカ少年や、過去を再訪することで新たな自己認識を手に入れる多崎つくると似てはいない。木野や羽原、『ドライブ・マイ・カー』の家福には、絶望と時の流れに身を任せること以外、損なわれた自我を回復するために必要な未来も新たなヴィジョンも与えられていないからだ。男性主人公が、女性たちとの経験を経て新たな出発を迎える村上の長編のパターンも、これらの作品ではきわめて不完全な形でしか反復されていない。「シェエラザード」の男性主人公は、「現実の中に組み込まれていながら、それでいて現実を無効化してくれる特殊な時間、それが女たちの提供してくれるものだった」と考える。彼は自分にとっての現実が女性たちとの関わりに依存して成り立っていることを認め、自分が「やつめうなぎ」になった光景を想像し寄生する鱒を待つが、「しかしどれだけ待っても、一匹の鱒も通りかからなかった」、「そしてやがて日が落ち、あたりは深い暗闇に包まれていった」と述べ、女性に寄生する男性としての根源的な喪失感を語る<sup>5</sup>。神田という謎の男のアドバイスを聞き入れ、終わりのない放浪の旅に出て叔母に葉書を書き続ける「木野」の主人公は、彼を支える叔母の家から遠く離れた安宿の一室で行き暮れている<sup>6</sup>。

現実の成立要件となる女性に寄生し依存する男性という想定は、村上の短編集『女のいない男たち』に収められた作品に共通するものであり、映画『ドライブ・マイ・カー』にも通じている。たとえば、家福のドライバーとなるみさきは、幼少時に肺炎で亡くなった彼の娘と同年であるとされ、彼の自我を支えていた女性の一人を代理しているし、家福にとって極めてプライベートな空間である SAAB900 の運転席に乗り込み、彼に代わって車のハンドルを握る役割を果たしているからには、彼の妻であった音の代理でもあるだろう。『ワーニャ伯父さん』結末の場面で、言葉を発することができない韓国人女優ユナが家福を抱きしめ、沈黙の中手話で台詞を語る場面を見れば、ユナもまた家福の自我の回復に必要な女性の一人である。死んだ妻・音の元愛人であり、夫としての家福の独自性を脅かす彼のダブルであった高槻が、無断で彼の写真を撮影した若い男性を殴り死に至らしめたため逮捕され、作中から消去される恣意的かつ暴力的な展開も、家福の自我の独自性の回復に貢献している。もし家福が最後まで作品の中心であり続けたとすれば、『ドライブ・マイ・カー』を村上作品に類似した男性主人公をめぐる物語だと解釈し得るはずだが、実際には家福は結末手前で消え去り、作品はみさきに焦点を当てたコーダで幕を閉じるのである。上の引用からも推測されるように、濱口は結末について相応の思索を重ねた上で現在の形を選んだはずであり、コーダは決して偶発的に付け加えられたものではない。

『ドライブ・マイ・カー』にはいくつかの結末が積み重ねられるようにして用意されており、家福の自我の回復を追う展開は実は北海道のみさきの破壊された家の場面で終わっている。広島に帰り、役者として舞台に立つ決意をした家福の姿が『ワーニャ伯父さん』の舞台裏に映されることはなく、観客が最後に目にするのは舞台上でワーニャを演じる役者としての家福の姿だけで、それ以降彼は作品に姿を現さない。多くのいわゆる「ポ

ストモダン」小説の主人公たちが作中で消失するのに似て、家福はただ消え去り、新たな自我の輪郭を獲得することがない<sup>7</sup>。観客が作品の最後で目にするのは、家福のいないSAAB900を運転するみさきと車に同乗する犬、つまり国際映画祭に至るプロットで最も周辺化されていたものたちの姿である。『ドライブ・マイ・カー』の大半が家福の喪失体験をめぐって展開し、音やみさきなどの女性たちが彼との関係においてのみ表象されているからには、作品はおそらく村上作品と共通する男性中心の古風なジェンダー観と日本中心のナショナリズムに加担している。しかし、そうした偏向の起源である物語的展開の帰結は作中明確に提示されておらず、結果として喪失そのものを生の前提として受容することを作品は教えようとしている。女性たちから離れた「女のいない男たち」に求められているのは、男性としての自我を確立することではなく、その不可能性を受容することだと言っていいだろう。だとすれば、家福や家福の物語を主に支えたキャラクターたちではなく、そこで周辺の役割しか与えられなかったみさきと犬が、男性中心の物語の不在の表象として沈黙に支配されたコーダの風景に現れることは極めて自然だと言える。

### 3. 家の崩壊とアブジェクトな風景

北海道の村でみさきは、家福の妻であった音が他の男性たちと関係を持ったからといって彼を愛していなかったわけではなく、彼への愛と他の男たちとの肉体関係を音が両立しえた事実を受け入れるべきだと家福に語りかける。濱口が語るように、この場面は商業的映画としての本作の成立に不可欠な愁嘆場を提示する物語の明確な結末であり、みさきによってほとんど教訓的に語られるその言葉は、本作の物語的ナラティブを読み解く重要な鍵である<sup>8</sup>。しかし、音と彼自身を含めた男たちとの関係をありのままに受け入れることは、家長・夫であった家福が彼女と娘との関係において確立した男性的自我のイメージを破壊することを意味する。妻・音との一対一の愛情関係は破綻しており、ある意味、彼女にとって性的関係におけるパートナーの一人に過ぎなかった彼は、家の制度に支えられた、彼女の夫としての自己イメージが幻想だったことを認めざるを得ないからである。荒涼とした冬の原野の一部となったみさきの家の廃墟は、その意味で家福の喪失の原光景でもある。地震で引き起こされた土砂崩れによって破壊されたみさきの家は、二人に共通する認識である家本来の儚さ、あるいはその本来的不在を強く示唆する本作の中心的イメージとなっている。結婚によって家福と結ばれていた音は、それにも関わらず複数の愛の対象と性的関係を持つことを許容しうる女性であったし、みさきの母は二重人格であったとされ、崩壊した家に押しつぶされみさきに助けられることなく死んだ人物が、二重化した母親の人格のうちどちらであったのかは結局わからないままだとみさきは言う。彼女が「母」と呼ぶのは、娘の憎悪の唯一の対象となることすらできない独自性を欠いた人物だったのであり、みさきはその事実を受け入れている。

瓜二つの外見を持った二人の男性たちから一人の男性をパートナーとして選ぶ女性を描いた、濱口の前作の一つ『寝ても覚めても』においてそうであるように、『ドライブ・マイ・カー』の結末で求められているのは、ユニークな自我の成立不可能性や、愛や憎悪、喪失

へのメランコリアを可能にする主体的欲望の回路の不在を受け入れることである。もし家福がその後みさきと結ばれるのだとしても、彼は愛情関係における欲望の独自性への信頼を手放した上でみさきを愛するのだろう。『寝ても覚めても』のあさこがオリジナルの恋人への愛を手放し、元来その二次的コピーだったはずの婚約者を受け入れ結婚しようと決意することと、家福が音の不貞を彼女の本来的あり方と認め、娘と妻を代理するみさきと抱擁すること、そしてみさきが「母」の分裂した人格を認めそのどちらとも知れない「母」の死を受け入れることは、多様な可能性の一つを無根拠に選ぶ決断をする点で実は極めて類似している。この認識は、家福の自我の回復が新たな女性との結びつきによって完成し得るとする解釈を否定し、恣意的で不可解な作品の結末を肯定する。作品大半で中心的視点を担う家福が消失し、みさきと彼の関係が曖昧なままに放置される結末は、男性中心の物語と伝統的な家の制度、そしてそれらに基づいた蓋然性の枠組みを解体し飲み込む、土砂崩れのような混沌の受容を前提としたきわめて適切なものだとは言えないだろうか。男性主人公が新たな女性を獲得することによって完結する父権的物語をなぞるかに見えながら、本作の結末は、必然的な愛の可能性を否定する不在としての女性像を幻想的なコードに現れるみさきの姿を通して反復し、男性的自我が回復される男性中心の物語の前提を転倒しつつ問い直している<sup>9</sup>。

みさきが韓国のスーパーマーケットで食料品を買い、犬とともに家福の SAAB900 で去ってゆくエンディングは、以後の展開が家福を中心として持続するのではなく、その不在によってあらためて前景化される風景となることを示唆するだろう。日本とは逆の右側車線を走り去って行く SAAB900 を映し出すカメラの視線の先にあるのは、風景と交通の一部に平板に溶け込み、特権化されることのない生のあり方である。だとすれば、一見中心と見える男性主人公のヒューマン・ドラマとその意味を追い求めることだけが本作を理解する唯一の方法ではないことは、もはや言うまでもないだろう。その不在が招く混沌と風景の複層性に目を向けることがより豊かな作品理解に繋がるはずである。

#### 4. 風景、交通と混沌

ジャン・フランソワ・リオタールがある映像論で述べているように、映像作品は異なった多様な動きをコントロールすることによって作られる。そうだとすれば、物語構造を備えた映像作品を作る作業は、むしろ異なった動きの混沌をその前提としていることになるだろう<sup>10</sup>。『ドライブ・マイ・カー』ではそのことが、家福の SAAB900 を取り巻く都市や田舎の風景、道路やハイウェイ上の自動車の流れ、飛行機の離着陸などによって示されている。SAAB900 の進行は家福やみさきのコントロールを超えた無機的な風景の一部であり、さまざまな方向へと交通する動きの一つにすぎないことが絶えず強調されるのはおそらくそのためだ。焦点を欠いた風景や交通の有様に時間を費やすことが許されない商業映画としての制約のためか、移動の風景や、本作がおそらくその多くを負う小津安二郎の『東京物語』の鉄道、船、張り巡らされた電線などを想起させる交通のありさまは、『ドライブ・マイ・カー』では必要最小限しか映し出されない。しかしそうした場面は、家福ら中心人

物の動きを相対化するより大きな環境の存在を絶えず可視化し、多方向への動きに満ちた風景を形成している。実際、『惑星ソラリス』や『ノスタルジア』などで混沌を映像化しようとしたアンドレイ・タルコフスキーなどの例を挙げるまでもなく、現代の映像作品の多くはそれ自体が提示し利用する物語的語りを相対化あるいは無効化し、物語の同一性から排除された、オブジェクトで制御されないより一義的な混沌を可能性として提示するための装置を内化している。『ドライブ・マイ・カー』の濱口はその響に倣い、キャラクターに関わる物語的展開とそれと併存する風景や交通が表す混沌を混在させ、物語に必ずしも関与しない曖昧な領域の存在を観客に絶えず意識させる。リオタールが提供する観点に寄り添って述べるならば、物語構造が本来依拠している混沌の一部が、ナラティブの成立要件としてそれと同時に映像に映し出されているということだろう。このことは映像におけるナラティブとそれ以外との関係に当てはまるだけでなく、音の夢とそのテキスト、音の多面的な男性関係、みさきの母の分裂、家福の新たな可能性への目覚めなど、ナラティブに内包されるテーマ的側面にも同時に見て取られる傾向であろう。最初の恋人との神話的な絶対的愛情関係から目覚める『寝ても覚めても』のあさこにとってそうであるように、オリジナルとされる原初的物語の喪失は唯一性に裏付けられない新たな物語の可能性を開く。中心的物語が失われた後に残る混沌は、異なった物語の差異に基づいた増殖そのものに他ならないからだ。

本作でのみさきは、家福の死んだ娘と妻を代理するだけでなく、彼女が好むごみ焼却場や、ごみ焼却場と地理的に繋がった原子爆弾投下地点の遺物のような、現代の都市機能や文化のシステムから打ち捨てられたものを象徴する人物像であり、物語などの構造における同一性から排除され名指されることのない無定形な混沌と連想され、排除されたもの特有の複相性と多様性を体現している<sup>11</sup>。みさきが好むごみ焼却場や焼け跡としての広島原爆跡地は、現代的な都市として復興した広島の通常忘れ去られた異質な側面を象徴し、北海道で廃墟となった彼女の家の代替的表象、つまり彼女にとっての故郷であり、彼女が自分として生きるために放置し訣別せざるを得なかったオブジェクションとしての母親の換喩でもある。みさきがごみを雪に似ていると述べ、故郷の北海道とごみ焼却場を連想するのはそのためである。主体や都市、文化のアイデンティティが形成されるにあたって排除される廃棄物は、中心性と全体性の成立に先立つ、あるいはそれらと同時に生成する根源的な混沌にほかならず、映画における映像の成立以前の統御されない風景や動き、交通とも似る。ごみ焼却場の設計者が原爆ドームとの通路を残したというみさきがふと語るエピソードは、瑣末なコメントのように見えながら、廃棄物と風景、交通との親しさを証し立てているのである。

## 5. ロード・フィルム、即興性、脱領土化

風景や交通の有様、逸脱し併存する他の物語、あるいは他の表象形態の可能性を、家の閉ざされ固定化されたスペースと対比する本作がロード・フィルムの伝統に連なる形式を持つことは、したがって極めて適切であると言えるだろう。出張から不意に帰宅した家福

が、自宅で妻・音の不貞の現場を目のあたりにして車やホテルの部屋へと逃避したり、「話がある」と切り出した音が待つ自宅へ帰ることを逡巡し車で彷徨ったりするのは、彼の自我を表象するスペースが本来的に家ではなく、交通の手段であり消費財でもある車の内部空間だったことを示唆している。家の不在やそこからの逃走をテーマとする従来の映像作品と『ドライブ・マイ・カー』には多くの共通点が見出される。ロード・フィルムとしての特質は従来あまり議論されてこなかったようだが、家福とみさきと同様に固定した「家」を離れ、動きと時間の流れに身を任せる人物たちを描いた従来のロード・フィルムや、その起源となる文学作品とのインターテクスチュアルな関係性に目を向ける必要があるだろう。

ロード・フィルムの現代における起源の一つは、近年映画化されもしたジャック・ケルアックの小説『路上』に求められる。家からの旅立ちと家への執拗で曖昧な執着、車での移動、ジャズとの連想などの特徴は『ドライブ・マイ・カー』にも引き継がれている。ケルアックはチャーリー・パーカーらのジャズに憧れ、ジャズ演奏への言及が散りばめられた『路上』のテキストを即興のライティングとして書き上げるため、タイプライターにロール紙をセットし一気に書き上げた。北海道のみさきの家の廃墟への旅が家福にとって未知の領域への逃走であると同時に、みさきと彼の喪失の原光景への回帰であるように、『路上』の主人公サル・パラダイスの西部への旅は、彼が叔母と暮らす東部の家からの逃亡であると同時に、西部に託された伝統的なアメリカの夢への回帰でもある。しかし、広島へと旅立った家福がそこで妻の愛人だった高槻と娘・妻の代理であるみさきに出会うように、サルは、父のイメージを追い求め次々と女性たちと関係を持つディーン・モリアーティと共に、旅先の路上において自分が捨ててきたはずのものと出会い、そこへと回帰しようとする。『路上』は不在と憧憬の間に見られる緊張関係によって成り立っており、移動や動きをテーマとする現代の多くの文学および映像作品を代表しているとも言えるだろう。父や家を前提とする制度からの逸脱と、それらへの回帰願望に孕まれる不在と希求の二律背反は、絶対的形式の不在と新たな形式に向かった逸脱を同時に認知しつつ進行するジャズの即興演奏と似ている。即興演奏は、固定化した演奏形態が無効であるとの認識と同時に、それとの緊張関係を前提として成立するものであり、『ドライブ・マイ・カー』が中心的物語とそれ以外の可能性を共に内化し、その併存と緊張関係の上に成り立っているように、定型と逸脱の両者を前提としている。

『路上』だけでなく、F.スコット・フィッツジェラルドの『グレート・ギャツビー』など、車社会であるアメリカ合衆国の文学には車などの乗り物と移動を取り上げた作品が多い。メルヴィルの『白鯨』における捕鯨船やマーク・トゥエインの『ハックルベリー・フィンの冒険』の筏などを含めれば、かつてドゥルーズ・ガタリがアメリカを理想化しつつ語ったように、アメリカ文学は移動の文学であり、脱領土化を志向する「逃走」の文化であると言ってもよい<sup>12</sup>。あまりにもありふれているにしても、『ドライブ・マイ・カー』などのロード・フィルムやその先駆けとなるフィッツジェラルドの『グレート・ギャツビー』や『路上』を脱領土化という彼らの観点から理解することは可能であり、そうすることによって、エディプス的な起源とそのトポスである家からの逃走と逸脱、それと並行する即興性への志向を論理的に接続することが容易になる。『路上』のサル・パラダイスやディーン・

モリアーティのいわば現代における子孫である家福やみさきは、それと気づかないままに脱領土化された生を生き、北海道のみさきの家の廃墟であらためてそのことを自覚した後に日本の外部へと旅立つ。彼らが東京や北海道へと回帰することなく日本の外である韓国へと向かうのは、元来撮影が韓国で行われるはずだったという制作面の事情によるだけではなく、彼らが脱領土化の途上にあることを例示している<sup>13</sup>。村上の『女のいない男たち』がそうであるように、本作にも絶対的な帰着点は用意されていないのである。翻訳を介さなければパントマイムにすぎない多言語劇も、脱領土化を必然化する同様の試みであったと理解することができるだろう。テキストやそれが声として読まれた際の音が意味との同一性から解き放たれ浮遊する様は、沈黙に支配されたコードでのみさきの身体表現や表情と同じく、家や故郷、祖国における限られた同一性から解き放たれた混沌と自由を示唆している。

濱口や評論家たちは触れていないにしても、イメージの流通によって成り立ついわゆる「ポストモダン」な世界観と脱領土化が男性主人公と女性や家族との関係で問い直される映像作品の先例として、ヴィム・ヴェンダースの『都会のアリス』や『パリ、テキサス』を想起しないことはほぼ不可能だろう。娘と同年齢のみさきと共に日本を去る家福は、幼い少女と共に家と国家の外へと逃亡してゆく『都会のアリス』(1974)の青年作家と似ている。また、空疎なイメージが横溢する現代アメリカの荒れた風景の中で、家と自我のあり方を追い求め、家族から離れて一人旅するトラヴィスを中心人物とする『パリ、テキサス』(1984)は、『ドライブ・マイ・カー』のもう一つの起源だとすら言えないだろうか。『パリ、テキサス』に映し出される風景は、『ドライブ・マイ・カー』で家福やみさきを取り囲む景色よりもはるかに人工的で、イルミネーションや装飾、建築に支配されたアメリカの一般的な景色と原初的な自然との極めて現代的な対比を強調する。しかし、トラヴィスが旅する風景と彼を取り巻く交通を、ライ・クーダーの音楽と共により広範に映し出す『パリ、テキサス』と、雑多な背景と音楽を重視する『ドライブ・マイ・カー』の作風には多くの共通点があり、家の制度の解体と男性自我の確立の不可能、ハイパーリアルな環境における自我の探究などヴェンダースが提示するテーマも、ほぼ『ドライブ・マイ・カー』のそれと重なっている。

ヴェンダースの作品は、彼が敬愛した小津安二郎の映画に一つの起源を持ち、彼の弟子とも言えるジム・ジャームッシュの『ストレンジャー・ザン・パラダイス』を始めとする作品にも繋がっている。起源から切り離された「新世界」のイメージが横溢する世界を車で移動する『ストレンジャー・ザン・パラダイス』の3人組もまた、荒涼とした風景の中をあてもなく彷徨うロード・フィルムの典型的な登場人物たちである。小津映画を真似た長回しによって撮影された作中の場面で、キャラクターたちはほとんど意味をなさない紋切り型でありふれた言葉と行動を反復し続ける。その結果として、彼らは言葉や意味よりもむしろ演技と身体的表情によってより雄弁に観客に語りかける。その様子は、役者たちの身体性を強調した『ドライブ・マイ・カー』の演技にも通底している<sup>14</sup>。車の内部で語る人物を撮影することについて、濱口はイランの監督キアロスタミの撮影手法を参照したとも語っているが、車の内部にいる人物を撮影することに腐心しているところは、実はこの2作品の共通点でもある<sup>15</sup>。『ドライブ・マイ・カー』が、これらロード・フィルムの

先行例と重なり合うのはおそらく偶然ではないだろう。ヴェンダースやジャームッシュがリアリズムを基本とした描写にこだわったことも、濱口の方向性と共通している。濱口によれば、村上の作品の中でも特に短編「ドライブ・マイ・カー」を原作として採用した理由は、それが「現実起きることしか物語の中でおきないから」である<sup>16</sup>。

もう一つ注目しなければならないのは、『女のいない男たち』に収録された作品を、「ほとんど即興的に淀みなく書き上げた」という作品集「まえがき」での村上自身の発言である<sup>17</sup>。ダニエル・ベルグラッドなどが述べるように、即興性は第二次大戦前後のモダンジャズや抽象表現主義を特徴づけた現代アメリカに典型的な芸術の方向性であるため、それ自体は決して珍しくはない<sup>18</sup>。その時代特有の芸術思潮としての即興性と連想される作家には、『路上』のケルアックやアレン・ギンズバーグら古典的なビート派の作家、詩人が含まれる。しかし、即興性に基づいた現代アメリカ文化は、70年代、80年代の芸術を経由して、近年の作家、芸術家、音楽家にも引き継がれている。

意外に思われるかも知れないが、その例として、たとえば村上がその全作品を翻訳し熟知しているはずの現代アメリカ作家レイモンド・カーヴァーの名前が挙げられる。カーヴァーは通常リアリズムの作家として知られるが、エッセイ「書くことについて」で、フラナリー・オコナーから即興的に書くことを学んだと述べており、実はリアリズムと即興性を兼ね備えた作家でもあった。村上がその響みに倣い、短編の形式で即興的作品を試みた可能性もある。アルコール中毒の男性とその妻が一夏だけを過ごす家を取り上げたごく短い即興的な作品「シェフの家」や、車で雉と衝突する事故を起こしたことを契機として恋人と別れることを決意する若者を描いた「雉」などは、時間の経過や車の動きと偶然性がナラティブの方向性を決定づける即興的進行に従ったリアリズム作品である。チャーホフへのコメントを含む上記エッセイ「書くことについて」の末尾でカーヴァーは、言語の正確さを作品の基本的要件として挙げ、その結果として文章が「すべての音を鳴らす」音楽的かつ総合的な効果をもたらすとも述べている<sup>19</sup>。『ドライブ・マイ・カー』は、1957年に出版されたケルアックの『路上』や、共に1984年に発表された『パリ、テキサス』と『ストレンジャー・ザン・パラダイス』よりも遥かに新しく、イメージの流通によって成立するポストモダンな世界の様相や、移動と即興性に根ざした描写を新しい視座として提示することがもはや不可能となった時代の作品であり、テーマや作品の前提としてのオリジナリティの不在や意味の不確定性をイノベーションとして得得と提示する作品ではもはやない。しかし、多くのポストモダン作家たちと同時代に創作を続けながら、ポストモダンの理論に基づいたいわゆる「実験的」作品を試みようとしなかったカーヴァー同様、濱口は現代の空虚さへの鋭敏な感性をポストモダニストたちと共有しつつもリアリズムに回帰し、それにしがみつこうとしている。濱口が試みようとしているのは、「ポスト・ポストモダン」とでも呼ぶべき試みであり、彼が上記の映画監督たちやカーヴァーと同様に、リアルに起こりうる状況設定を通して、現代的風景とその根底にある空虚さと不可解さを描こうとしてきたことに間違いはないだろう。

## 6. 『スモーク』『ドライブ・マイ・カー』における煙と音楽

『ドライブ・マイ・カー』と共通する要素を持ったもう一つの作品として、ウェイン・ワンがアメリカの作家ポール・オースターの脚本を基に制作した映画『スモーク』(1995)に言及するべきだろう。オースターが脚本を手がけた作品であり、必然的にポストモダン的な特質を与えられた『スモーク』は、『ドライブ・マイ・カー』のようにヒューマン・ドラマと断片化された光景や場面と即興性が共存する作品である<sup>20</sup>。『ドライブ・マイ・カー』には、現代日本に似合わず家福、みさき、高槻などの登場人物がタバコを吸う場面が多く挿入されている。広島のごみ焼却場を訪れた後、みさきと家福が次第に打ち解けてゆく場面では、両者が絶えずタバコをふかす様子が映し出される。SAAB900で家福が滞在する島へと戻る間、家福はみさきにたばこを勧め、家福にとって神聖な車の空間にタバコの煙が入り込む。現代社会の公的空間から締め出され排除されるタバコの煙は、ごみ焼却場とそれに連想されるみさきの破壊された家のアブジェクトなイメージを帯び、2人に共通する象徴となるのである。家福がみさきと共感する過程は、タバコを持つ2本の手が車の屋根のサン・ルーフから並んで出た光景によって表現される。この場面は、映画『スモーク』へのあからさまなアルージョンだとすら言える。

『スモーク』では、明確な実体と境界を持たず意味づけることもできない煙と、吸われることにより減ってゆくタバコが、「死にいたる病」としての人生と、進歩主義的な歴史観と対比されるネガティブな歴史観の象徴となっている<sup>21</sup>。退廃的なものへの傾斜とネガティブでアブジェクトなものへの認知を基本としつつ、そこで可能になる人物たちのインターアクションを描いている点で、『スモーク』は『ドライブ・マイ・カー』と極めて類似している。作品始めと終わりでニュー・ヨークの地下鉄が走る様子が映し出され、蒸気機関車の動きが断片として挟み込まれる小津の『東京物語』を思わせるところは、セリフに『東京物語』への言及が見られるジャームッシュの『ストレンジャー・ザン・パラダイス』とも共通している。『スモーク』のタイトルは、エンディングに流れるルイ・アームストロングの“Smoke Gets in Your Eye”へのアルージョンでもある。また、家福が死んだ娘と同じ年齢でその代理でもあるみさきと抱擁し、男女として愛し合う可能性を示唆する結末には、おそらく擬似的近親相姦の意味合いが込められている。親子の間の年齢的・時間的差異が相対化される結末であり、そこには父の時間的先行性の絶対性と近親婚の禁止を基盤とする家の制度からの逸脱が含意されてもいるだろう。『スモーク』は、父親と息子の相似性と互換性を強調し、従来の家族構造の解体を示唆する映像作品の先例でもある<sup>22</sup>。また、英語文学におけるリアリズムを代表するディケンズの「クリスマス・キャロル」の伝統に連なる「オーギー・レンのクリスマス・ストーリー」を原作とする『スモーク』は、短編小説から作られた映像作品という意味でも『ドライブ・マイ・カー』の先例であり、現代的な断片化とリアリズムへの志向を兼ね備えている点でも後者に類似している。

## 7. 音、沈黙の比喻と「存在の響き」

上にタイトルを挙げた『パリ、テキサス』『スモーク』と『ドライブ・マイ・カー』はまた、

登場人物のアクションに必ずしも呼応しない音楽を導入し、物語を構成するナラティブと直接的な関わりのない音楽をインターテキストとして利用した作品でもある。濱口はインタビューで、『ドライブ・マイ・カー』の音楽にも触れ、当初「風景のような音楽」を制作するように作曲者に依頼したと述べているが、その意味合いはもはや自明だろう。また、同じインタビューで濱口は、物語と風景の対比などとして本論で論じられてきた二項対立的関係を、極めて適切に「メロディ」と「音響」の関係として語っている。当然予想されるように、音楽についてのコメントはヒューマン・ドラマとしての作品という解釈にも関わっているため、そのインタビューの一部を本論末尾に長く引用させていただく。

——「風景みたいな」という喩えから思い付いたのですが、音響派がメロディ＝物語性よりも音の質感や空間性＝サウンドスケープを重視した、鈴木了二さんの著作のタイトルを借りて「マテリアル・サスペンス」的な音楽だとすれば、監督の映画は「非音響的」だと捉えられていないでしょうか。伊藤亜紗さんのご指摘をなぞると、濱口映画は「ヒューマンドラマ」として受容されている気がします。監督はその点をどう捉えておられますか？

「ヒューマンドラマ」として受容をしていただける、ということ自体はむしろありがたいことだと思っています。ただ、伊藤亜紗さんに「人間関係」と言うよりは「存在関係」と言われたときには非常に腑に落ちるものがありました。その存在が、たまたま人間であるだけ、というような感覚で撮っている気はします。音楽の授業で習ったようなことを申しますと、音楽の三要素とはリズム、メロディ、ハーモニーで、さらに音の三要素は大きさ、音程、音色＝音響です。そこから逆に考えるなら「音響しかない音楽はない」とも言える。音響派には勿論サウンドスケープへの配慮が感じられますが、でもそこにメロディが存在しないのかと問うとまったくそんなことはないし、むしろ Tortoise やジム・オルークの楽曲はすごく歌ものメロディを持っていて、それが自分が好きになった理由でもあります。音響派の音響派たる所以は、歌ものメロディが編集を通じて解体され反復されることで、聴く側が歌ものメロディまで含めた全体の音響へと神経を向けられるようになる、楽曲の在り方にあります。このメロディと音響の両立みたいなものに、すごく魅了されていました。で、僕の映画にも音響派やマテリアル・サスペンス的な要素というのは、勿論ないわけではないでしょうし、もしそこに感覚を注いでくれる人がいれば、やはり発見されるものはあるのではないかと、とは思っています。ただ、そこに神経を集中させることを許さないような、強固な物語の「流れ」がある。なので、音響派的には受容されないのは自然なことだと思います。それで「ヒューマンドラマ」的に分類されるというのも自分の特徴だし、ときには強みでもあるんだらうとは受け止めています。ただ、その物語の流れの底流部分にある「存在の響き」みたいなものを聴き取ってくれる人が少しでもいるなら、それはとてもありがたいことだと思っています<sup>23</sup>。

濱口はここで、「強固な物語の流れ」と「底流」としての「存在の響き」と呼ぶものが共存することを、自作の特徴として認めている。その「存在の響き」はまず、根本的にパス

ティーシュとして構想された本作の音楽や、インターテキストとしての文学作品、音楽、映像作品に着目することによって感じ取られるはずだ。しかし、音楽、音や声、音読される言葉・外国語が横溢する『ドライブ・マイ・カー』では、ジョン・ケージやその後のカウンター・カルチャーの担い手たちによって特権化された「存在の響き」としての沈黙あるいは無音が特権化されてもいる。コンサートホールの静寂の中で聴き取られる音を音楽の一部として作品に取り入れたケージの言葉をそのまま反復するかのようにして、濱口自身が無音劇場での音の響きについて語っていることから、彼らと濱口の近似性を伺い知ることができる<sup>24</sup>。濱口の論理に従うとすれば、個人的あるいは集合的な無意識にも通じる沈黙と、そこに聞き取られるノイズや交通のありさまに耳を傾けることこそ、本作にふさわしい鑑賞の態度だということになる。

濱口の作品は、作品外のコメントリーで監督自身が触れる多くの監督、作家との関係を豊かに取り結んでおり、『ドライブ・マイ・カー』のインターテキストとして名指しうる作品はここで指摘したもの以外にも数多く見出されるはずだ。先行する作品の華麗なパスティーシュとして映画を制作することは彼の基本的原則であり、過去の事例に学んでいることを本人が嬉々として解説するのはそのためだろう。しかし、パスティーシュが現代極めてありふれた方法であることを考えれば、それを作品の美点として讃えることには同語反復的な無意味さが伴う。別の言い方をすれば、濱口の映画に習作的な過去への志向が見出されるとしても、そこに新しいものはなにもないかもしれないのである。

現代のいかなるジャンルの創作者にとっても、過去の作品を参照する、あるいはそうせざるを得ないことによって生じる閉塞した文化の回路から逃れることが至極難しいことは容易に想像される。しかしこの創作者が、かつての T. S. エリオットのアルージュンにも似た数多くのインターテキストへ言及やそれらの反復によって、過去の文化史を彼独自のものとして提示しメディアに流通させている反面、その意義をもし十分に吟味していないのだとすれば、常識的に予想される危険な誤解へと迷い込むことも考えられる。本論の筆者を特に悩ませるのは、「底流」「存在」「身体」など、濱口が頻繁に用いる言葉に含意される二項対立的な意味合いだ。作品がヒューマン・ドラマ以上の価値を持ちうるかどうかは、彼とメディアが作り出す擬似アカデミックな回路に快く参入しようとしめないものたちによっていずれ冷酷に判断されるだろう。濱口は、村上春樹の無意識への関心や、河合隼雄との対談で語られたユング心理学的な深層への関心を彼らと共有しているらしく、インタビューでの言葉遣いを読む限り、精神分析の論理を内化しているようだ。濱口にとっての「存在の響き」とは、集合的無意識のような、個人と集団に通底する普遍性なのだろうか？ テキストや言語的なものと対比される声や身体を、それらとの関係から切り離して特権化することはできるのだろうか？ これらは極めて典型的で単純な問いなはずだが、作品としての『ドライブ・マイ・カー』や濱口の解説は、そうした問いに対する十分な回答となり得ているだろうか。数々の受賞歴にも関わらず、筆者の周辺では真剣な批評に値しない作品とする評も耳にする。その答えが今後の展開の中で積極的な形で与えられることを祈るばかりである。

## 注

- 1 後にも触れるように、濱口自身も『ドライブ・マイ・カー』が「ヒューマン・ドラマ」として観られる可能性を想定しており、そのことを肯定的に受け止める発言をしている。濱口竜介・吉野大地「『ドライブ・マイ・カー』濱口竜介監督インタビュー」神戸映画資料館 <https://kobe-eiga.net/webspecial/cinemakinema/2021/08/1252/>
- 2 濱口は多言語劇がいわゆる多様性を目指して導入されたのではなく、「もともと「演技」の視点で発想したものだ」と述べている。そしてその理由を「相手の声や体といった、言葉の意味以外の要素にフォーカスすることで、おそらくより良い演技が生まれやすいと思いました」と説明している。つまり、集団的なパントマイムとならざるを得ない演劇における声や身体による演技を重視するために多言語劇が発案されたようだ。濱口竜介, 立田敦子「『ドライブ・マイ・カー』で濱口竜介監督が拡張させた音と演技の可能性」*Fan's Voice*, 2021.8.27. <https://fansvoice.jp/2021/08/27/dmc-interview-hamaguchi/>
- 3 濱口竜介「『ドライブ・マイ・カー』映画監督・濱口竜介にインタビュー。村上春樹の小説を映画化する時に最も困難なこと」*Brutus* 10月30日 [https://brutus.jp/hamaguchiryusuke\\_interview/](https://brutus.jp/hamaguchiryusuke_interview/)
- 4 同上
- 5 村上春樹「シェエラザード」『女のいない男たち』文藝春秋, 2016. Kindle.
- 6 「木野」『女のいない男たち』文藝春秋, 2016. Kindle.
- 7 Thomas Pynchon の *Gravity's Rainbow* で、中心的キャラクターである Tyron Slothrop が作中で消失する例がよく知られている。
- 8 濱口はこの場面と西嶋秀樹の演技に関して、「プロデューサーたちが、この企画がいわゆる「商業映画」として成立すると判断するうえでの抛り所にもなっていたと思います」と述べている。濱口・吉野。
- 9 父権的システムの中で、妻としての女性が交換可能であることを示す作品としては、フローベールの『ボヴァリー夫人』やフォークナーの『死の床に横たわりて』を挙げることができる。
- 10 Jean-François Lyotard, “Acinema,” Andrew Benjamin ed., *The Lyotard Reader* (Oxford: Oxford UP, 1989)169-170.
- 11 “l’abjection”は言うまでもなくジュリア・クリステヴァが提案した用語である。その起源として、クリステヴァは母親との闘争関係と母親との共生関係からの子の離脱を挙げている。またクリステヴァは、“l’abjection”が「意味は構造である」とした構造主義の前提とは異なる「心的機構」の多様性に関わるものだと指摘している。Julia Kristeva, Ross Michell Guberman ed., *Julia Kristeva Interviews*. (New York: Columbia UP, 1996) 119; 259. もはや新しいとはいえないものの、クリステヴァの用語は、特にみさきのキャラクターと彼女の母親との葛藤を説明する際に有用であり、本作を解釈する際のキー・ワードになりうる。
- 12 ジル・ドゥルーズ, フェリックス・ガタリ, 宇野邦一他訳『千のプラトー』(東京: 河出書房新社, 1994) 221-237.
- 13 濱口は、当初『ドライブ・マイ・カー』は、広島ではなく韓国・釜山で撮影される予定だったと繰り返し語っている。濱口, *Brutus*.
- 14 濱口はいくつものインタビューで身体と演技の重要性について語っている。例えば現場にいる監督として「言葉以外の身体を持っている情報量の大きさに気づく」ことになると述べているなど、ジャームッシュの作品での俳優の演技を思わせる言葉も多い。この点はしかし、おそらくここで名前を挙げた監督たちがこぞって敬愛する小津安二郎の映像に起源を持っているとしか考えようがない。濱口, *Brutus*.
- 15 濱口・吉野。
- 16 濱口, *Brutus*.
- 17 村上「まえがき」. Kindle.
- 18 Daniel Belgrad, *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America* (Chicago: U. of Chicago P., 1998) を参照。
- 19 Raymond Carver, “On Writing,” *The Story and its Writer: An Introduction to Short Fiction*. 6th Edition. Ed. Ann Charters. (Boston: Bedford/St. Martin’s, 2003) 1610.
- 20 ワンとオースターは、『スモーク』に次いで、俳優たちの即興性をより発展させた続編 *Blue in the Face*(1995) など2本の続編を制作した。
- 21 煙とタバコの意味については、中心的キャラクターの一人であるポール・ベンジャミンが、作品冒頭のAuggieのタバコ屋のシーンで、エリザベス1世とサー・ウォルター・ローリーを登場人物とする歴史的フィクションの形で説明している。オースターは『スモーク』についてのインタビューで、それが多義的なイメージであると認めつつ、それが固定化されず変化し続けるものだと語っている(“Smoke is something that is never fixed, that is constantly changing shape.”). Paul Auster, *Three Films: Smoke, Blue in the Face, Lulu on the Bridge* (New York: Picador, 1995).
- 22 『スモーク』には、成長した息子が山で遭難した父の氷づけの遺体を発見するエピソードや、ポール・ベンジャミンが父子の関係の逆転可能性を示唆するセリフが見られ、親子関係における父の優位が転倒されうる可能性が示唆される。
- 23 濱口・吉野。

- 24 濱口は劇場で『ドライブ・マイ・カー』が上映された際の音の効果について「無音になるところがあるのですが、劇場のわずかな音や息遣いが聞こえてきて、それがすごく良かったですね。観客がいない状況だと、単なる無音のところなのですが、観客のわずかな蠢きまで感じられ」と述べている。濱口, 立田.

## 参考文献

### 和文

ジル・ドゥルーズ, フェリックス・ガタリ, 宇野邦一他訳『千のプラトー』, 河出書房新社, 1994.

濱口竜介『寝ても覚めても』2018.

——『ドライブ・マイ・カー』2021.

——「『ドライブ・マイ・カー』映画監督・濱口竜介にインタビュー。村上春樹の小説を映画化する時に最

も困難なこと」Brutus 10月30日 [https://brutus.jp/hamaguchiryusuke\\_interview/](https://brutus.jp/hamaguchiryusuke_interview/)

濱口竜介, 立田敦子「『ドライブ・マイ・カー』で濱口竜介監督が拡張させた音と演技の可能性」

Fan's Voice, 2021.8.27. <https://fansvoice.jp/2021/08/27/dmc-interview-hamaguchi/>

濱口竜介・吉野大地「『ドライブ・マイ・カー』濱口竜介監督インタビュー」神戸映画資料館 <https://kobe-eiga.net/webspecial/cinemakinema/2021/08/1252/>

村上春樹『女のいない男たち』文藝春秋, 2016.Kindle.

### 英文

Paul Auster and Wayne Wang, *Smoke*. 1995.

Daniel Belgrad, *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*. University of Chicago Press, 1998.

Raymond Carver, *Fires*. Vintage, 2009.

Jim Jarmusch, *Stranger Than Paradise*. 1984.

Jack Kerouac, *On the Road*. Penguin Modern Classics, 2000.

Julia Kristeva, Ross Michell Guberman ed., *Julia Kristeva Interviews*. Columbia UP, 1996.

Jean-François Lyotard, "Acinema," Andrew Benjamin ed., *The Lyotard Reader*. Oxford UP, 1989.

Wim Wenders, *Paris, Texas*. 1984.

## Reading Ryusuke Hamaguchi's *Drive My Car*: Men and Women/ Narrative and Sceneries/ Sounds and Silence

Yuji KATO

### Summary

Deriving its plots from Haruki Murakami's short stories, collected in *Men Without Women* (2016), Ryusuke Hamaguchi's award-winning film *Drive My Car* (2021) develops around the protagonist Kafuku's loss of his family and his subsequent recovery from the trauma. However, the central narrative, which involves the process of his recovery through a new relationship with a mysterious girl, Misaki, does not cover the whole range of significance in the film.

The narrative on Kafuku's recovery does not complete itself in the film, since he does not appear in the final "coda" section, in which Misaki is in a supermarket in Korea by herself and drives away in Kafuku's car to an unknown destination, with a dog. The final scene directs the audience's attention to what has been repressed by the central narrative that focuses on the male protagonist.

The film also presents a variety of sceneries and movements in the traffic, as Kafuku and then Misaki drive his car. Moreover, the film's significance proliferates through its interactions with literary, cinematic, and musical intertexts. *Drive My Car* also suggests its indebtedness, or similarity, to films by Wim Wenders, Jim Jarmusch, Paul Auster, and Yasujiro Ozu, whom all these directors admire and imitate in their films.

Hamaguchi has explained his work in many different terms in interviews and says it is the synthesis and merger of the central narrative and other elements that point to the existence of something deeper underneath the characters' actions. Yet, it is not clear whether it is much more than a "human drama," as the director's commentaries suggest.

### キーワード

現代日本映画 濱口竜介 ロード・フィルム ヴィム・ヴェンダース ジム・ジャームッシュ ポール・オースター アブジェクション

### Key Words

contemporary Japanese cinema Ryusuke Hamaguchi road films Wim Wenders Jim Jarmusch Paul Auster l'abjection