



Title	「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
Author(s)	応, 雄
Citation	層 : 映像と表現, 14, 64-75
Issue Date	2022-03-24
DOI	https://doi.org/10.14943/101729
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/84715
Type	departmental bulletin paper
File Information	14_04_64-75.pdf



「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

応雄

・動物、鉱物、そして人間

傷ついた男、演劇家の家福（西島秀俊）はどのようにして「正しく傷つく」ことを学ぶのか、このことが『ドライブ・マイ・カー』（二〇二二）のテーマであるとひとまずいえる。作中では、妻に死なれた彼は雇われドライバーの渡利との出会いによって「正しく傷つく」ことを学んでゆくが、その傍ら、チェーホフの戯曲『ワーニャ伯父さん』の稽古から公演に至るまでの演劇活動も進行し、最終的に両者が合流する。二本のストーリー・ラインをリンクさせつつ、濱口監督はこの作品づくりを緩やかながらドライブしてゆく。

動物である妻の音（霧島れいか）との関係において家福は傷つく。音は夫のことを愛していた。彼女は家福とのセックスに何の偽りもなく興奮するし、彼が自動車事故に遭うときも、緑内障を患っているのを医師から告げられるときも、内心から夫のことを心配する。このように夫である家福を心から愛している音はしかしながら、彼女の書いたドラマ脚本の役を演じる男優たちと逢瀬したりする。夫を愛することと、夫以外の男性を求めることは、音にとつて何も矛盾するものではないようだが、このことが家福を深く傷つけてしまう。しかも残酷なことに、音の突然の死によってこのことについて何も音に聞くことができずに、家福は傷ついたまま音を失った人生を送らざるを得な

くなる。

妻の音は動物である。彼女が家福やほかの男とセックスしながら語るの、恋する女が同級生の男子の空き巣に入るのが病みつきになっていいること、またこの女の前世がヤツメウナギだったことである。家福が妻を失うまでの幾つかの断片が、映画のタイトルが画面に現れるまでの四〇分の進行で示されるわけだが、想像力を動員するまでもなくわれわれは、音こそがヤツメウナギであり、動物であるだけでなく軟体動物であることを理解する。彼女こそが、男たちの体にくっつけて「ゆらゆら」しているヤツメウナギだったのである。いっぽう、この時点ですでにチェーホフの戯曲は音がテープに吹き込んだ台詞というかたちで現れていたのだが、とりわけ音の死が訪れる直前、自宅のあるマンションの立体駐車場で家福が聴く『ワーニヤ伯父さん』第四幕の終盤に当たるソーニヤの台詞が、軟体動物たる音によって発せられたことにやや違和感を覚える。夫婦の営みに無我夢中の音が語る「高貴なヤツメウナギ……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」という情景と、家福の練習用に音がテープに吹き込んだ「ワーニヤ伯父さん、生きていきましよう……安らぎが無くてもほかの人のために、いまも年をとつてからも働きましよう」というチェーホフ戯曲の台詞が伝えるものとは、相通じるところが

寡少だからだ。後者のソーニヤの台詞が映画のラスト近くの戯曲の公演でイ・ユナ（パク・ユリム）の韓国手話によって静かながらも熱く語り直されるとき、なおさらそう思えるのだ。

「ヤツメウナギ」と「ほかの人のために……働きましよう」、それぞれの声調の抑揚を伴うふたつの言葉たちがこのように相違感のまま提示されていることには、制作者の不注意というよりもむしろ映画の興味深さがあつた。夫を愛する音とほかの男たちを求め音とが両立するのと同様、音の喉から発せられるふたつの言説もぶつきらばうに、異質であるまま堂々と屹立する。音はあくまでも謎そのものなのだ。そのような音を相手に、この中年の演劇家はおそらく日常的に困惑を経験する。この日常的困惑は、傷つくことの始まりでもあつた。ほかの男と体が変わるのを目撃するまでもなく、家福は車内で音の吹き込んだ戯曲の台詞を聴いているときにはすでに微かながらも傷ついていたのではないか。

作中に家福がかかわりを持つもう一人の重要な人物、広島で催される演劇祭の運営側に雇われたドライバーの渡利（三浦透子）がいる。化粧やおしゃれすることに無縁そう、いつも自らの身体より一回りサイズの大きいジャケットやらを適当に羽織り、誰に対してもどんなことがあっても淡々としか応答しない渡利。その振る舞いと佇まいに、なぜか思わず興奮を覚える。

村上春樹の原作小説による渡利の描写を引用してみる。「その娘がやってきた。身長は一六五センチくらいで、太つてはいないが、肩幅は広く、体格はがっちりしていた。……彼女はおそろくどのような見地から見ても美人とは言えなかつたし、大場が言ったようにひどく素っ気ない顔をしていた。……男物のヘリンボーンのジャケットを着て、茶色のコットンパンツをはき、コンバースの黒いスニーカーを履いていた……」¹。原作によるこのあたりの描写にほぼ忠実な映画のほうの渡利は「質問されない限り、口を開こうとはしない」²が、質問される、あるいは何かを言われるときは、抑揚のない口調で即答するのであり、しかも仕事に取り組んでいるついでにそうするのである。

長引いた芝居の稽古から出てきた家福が長らく待たせた渡利に掛けた言葉「すまない、遅くなった」に対し、渡利は「いいえ」と一言のみ事務的に即答するのだが、そう返事しているときに彼女はすでに車の方へ向かいはじめたのである、あたかも「すまない」などが彼女にとつて無用な言葉だったかのように。媚や愛嬌とは無縁であるだけでなく、一般的に社会人に求められるコミュニケーションのノーハウや社交の基本にも疎く、渡利はあくまで素っ気ない女なのだ。

さてここで、ロベール・ブレッソンの『少女ムシエット』(一九六七)が想起されはしないか。ムシエット(ナディー

ヌ・ノルティエ)の人物造型やキャスティングについて、ブレッソンは「ひどく不器用な少女、最も女優らしくない、役者らしくない少女」³を想定していた。その原作小説、ジョルジュ・ベルナノスによる『新ムシエット物語』に当たつても、渡利の人物像には何となくムシエットの面影が若干重なる気がしてならない。「走りやすいようにムシエットは木靴をぬいだ。はきなおして足を間違える。あ、いけない! それはウジェーヌの木靴で、ぶかぶかしていて小さな手の五本の指が踵のところに入つてしまいそう。取り得は、一対の大きなカスターネットのように足先はばたばたさせてやると、一歩ごとに校庭の聲に響いて先生がかつとなることだ」⁴。小説の冒頭で描写されるこの場面で、ムシエットは知り合いの誰かであろう「ウジェーヌ」から貸してもらつた木靴を履いているのだが、「ぶかぶかしていて小さな手の五本の指が踵のところに入つてしまいそう」という有様は、『ドライブ・マイ・カー』で渡利の着る「男物のヘリンボーンのジャケット」のそれと妙に響き合い、前者の「ひどく不器用」と後者の「素っ気ない」とがこだましてもいるように連想させられる。『ドライブ・マイ・カー』で家福が「正しく傷つく」ことが最終的にできたかどうかはいざ知らず、渡利の佇まいに「正しく」もムシエットの面影が重なることのほうがより確実に感動を呼ぶ。三浦透子の的

確な演技も相まって、監督のこれまでの作品にはあまり見られなかった、特殊なる風貌とどっしりした存在感をもつ渡利という人物像の登場は、注目すべき映画的事件でもある。

よくいわれることだが、鶏がハンターの仕掛けた罠に引っかかり捕獲される『少女ムシエツト』冒頭のシーンで仄めかされるように、ムシエツトは人間の悪に抵抗できずにいる弱い動物として造型されている。ところが、とりわけ森の小屋で密猟者のアルセーナによる暴行を受けるシーンにおけるムシエツトの顔は、狭い空間を逃げ回る身体の動物的運動とは対照的に、まるで酸化によって光沢が失われた鉱物の表面のごとく曇つていて、そこにおける運動すなわち変化が極めて少なく、見る者に顔の持ち主の感情の起伏を読取らせまい。ムシエツトのそういった鉱物的ともいえる部分は『ドライブ・マイ・カー』の渡利にも容易に認められる。北海道の田舎に住んでいた渡利は、札幌で水商売をする母を自動車で一時間もかかる最寄りの駅へ送迎するために中学生の頃に車の運転を覚えたという。一晩中働く母は少しでも睡眠をとりたがるが、送迎中に車の後部席で睡眠をとる母を起こしてしまつたら殴られるため、どんな悪い道でも車を滑らかに走らせる運転を覚えた、と彼女はハンドルを操縦しながら無表情のまま家福に話す。地滑りによつて家も母もなくしたという映画の後半で明らかになる情報も加わり、

渡利はいわば人生の辛酸を嘗め尽くしてきたわけで、家福が深刻に悩んでいる程度のこととは彼女にとつては日常茶飯事ではなかったともいえる。倒壊した家の前で渡利が報告書を読み上げているかのように家福に語ることができたのはそのためでもあろう。「母には幸という別人格がありました……私が一四歳のときに現れました……幸は知恵の輪が好きでした。一緒にクローズワードパズルをしました。理由もなくよく泣きました。そういうときは抱き締めて背中を何度も撫でました。その時間がわたしは好きでした……」。淡々とした「でした」「ました」の連発は、メリハリを感じられないからこそ清々しく響く。

こうして、人間たる家福は動物の音と鉱物の渡利のあいだに挟まれる。彼は動物たるヤツメウナギによつて傷つき、鉱物たる存在によつて「正しく傷つく」ことを学び、『ワーニャ伯さん』第四幕の台詞の力も借りて救われるに至る。上十二滝町という北海道の寒村にある渡利の生まれ育った家の瓦礫の前で家福へ放たれる彼女の言葉は、過去を受け入れ済みである鉱物的な存在にふさわしいものである。「……音さんになんの謎もないじゃないですか。ただ単にそういう人だつたと思うことは難しいですか。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、なんの嘘も矛盾もないようにわたしには思えるのです。おかしいですか」。傷跡の塊でもあるような

渡利からすれば、言い換えれば、かつての諸現在を受け止め済みの、過去の諸層からなる鉱物的存在からすれば、現在時制にある家福の動揺と傷心は、そのうち鉱物の表面に残る一本の痕跡の線に化してしまうだろう、それだけのことにすぎないように映っているのかもしれない。

それにしても、なぜ夫の私を愛しながらもほかの男性と肉体関係を持ち続けることができたのか、と人間たるこの演劇家は正当にも傷つく。あたかも数字の3あるいは4が、円周率の3.1415926……という無理数を理解できずに世界の割り切れないさを前にして嘆き、数学的に「傷つく」ように。このことで傷つく、しかも深く傷ついてしまう演劇家は「人間的、あまりにも人間的」といわれるだろう。割り切れなさを当たり前のこととして生きる動物や鉱物、それになりたいし、A（夫を愛する）とB（夫以外の男を求める）がひとりの女に同時に存在しえたことに起因する、世界あるいは生の割り切れないような事態を消化できずにもがく人間は幼いと思われるだろう。だから、家福は渡利から「音さんなんの謎もないじゃないですか」と言われるのだし、「正しく傷つくべきだった」ことを悟り、学んでいかなければならない、と映画は物語を運ぶ。

ここでは、作中のひとつの細部に少し触れておきたい。車の鍵の受け渡しだ。『ハッピーアワー』のラスト近くで、離婚を

切り出したばかりの学芸員の芙美が家を出る夫の拓也に車の鍵を渡す。次の場面では、車を運転する拓也が交通事故を起こし重傷を負う。『ドライブ・マイ・カー』でも、音は昼間に「今晚すこし話せる？」と言って夫の家福に車の鍵を渡すが、当日の夜に急に病死する。どうやら、妻が夫に車の鍵を渡す仕草は恐怖感さえを感じさせる、離別を告げる儀式のようなものになっているようだ。いっぽう、渡利が初登場した場面では、家福が渋々ながら愛車の鍵を初対面の彼女に渡す。妻から受け取る車の鍵、それを今度ドライブバーの女性に渡す、こうした車の鍵の移動は傷つくことから「正しく傷つく」のを学ぶことへとという映画の運動に同調する。

・「想起」と「学ぶ」、そして渡利の運転術

幾度か「学ぶ」と書いたが、結局「学ぶ」こととは何か？ 泳ぎを学ぶ者が、泳ぎに関する知識を教えられたとしてもそれをもって泳げるようになることは考えにくい。「知る」とは峻別される「学ぶ」ということはいったい何なのか？ 本作の場合、家福がやがて「学ぶ」ことができたのは、北海道の寒村、雪の中に埋もれた家屋の瓦礫を前にするシーンにおいてである。渡利は少女だった自分を虐待する母を、また、幸という別人格

をもつ同じこの母のことを語り続ける。それをじっとして聴く家福。過去を語り終えた渡利が「家福さんは音さんのこと、音さんのそのすべてをほんとうとして捉えることは難しいですか」と問いかけると、家福は天啓に導かれでもしたかのように突如、もう一度音に会って、自分に嘘をつき続けたことを責め立てたい、自分が耳を傾けなかったことを謝りたい……とこみ上げてくる悲しみを殺しながら胸の内を吐露し、「正しく傷つくべきだった」と悟るのであった。

家福の「悔い改め」でピリオドを打たれるこのシーンで何が起きたのだろうか。ひとりが傷ついた過去の「想起」を務め、いまひとりには「正しく傷つくべきだった」という精神の「生起」を担う。子供を虐待する母にやさしい一面の「幸という別人格」を賦与することによって、想起された母の話と家福の死んだ妻・音との照応関係がやがて準備され、そして、まさに「幸という別人格」を語った途端に、渡利は家福を詰問するのであった。別人格をもつ母に別人格をもつ音、というわけなのだが、分かりやすい「想起」だった。ここで作動しているのは、主として言葉を仲介とする精神作用の運動だ。ひとりの人物の過去からもうひとりの人物の未来へと直通し、前者が後者に働きかける運動。それにはいて「学ぶ」運動を対置させたい。「学ぶ」は前者に見られるような、ひとりの人物の過去からも

うひとりの人物の未来への直接的な連結がなく、むしろ少しずつ学んでゆく、すなわち少しずつ「学ぶ」の線を描いてゆくのである。溝口監督が『近松物語』のシナリオの本読みで言っていたのではないか、「(おさんと茂兵衛の)二人は死のうと思つてゆくんです」⁵、と。

そうすると、三浦透子による渡利の運転のことに拘つてみたくもなる。村上春樹の短編に登場するスウェーデン製の黄色のサブ900コンバーティブルが、映画では赤色のサブ900ターボに変えられている。この変更で困ることは特にないのだが、原作のマニユアル車が映画でオートマ車に変えられている、この変更の妥当性がどこにあるのか。小説でも映画でも女性ドライバーの運転が「うまい」、このことが家福の関心を引くことになっている以上、わざわざギアチェンジの省かれるオートマ車へと切り替える映画の選択には何かがあったのか。このことはさておき、渡利が初めてオートマ車のサブ900ターボのハンドルを握り、車を車庫から出すとき、また、その後、サブ900ターボが前方の車を追い越すとき、ドライバーの運転中の余裕のなさというものが画面に露呈する。その前、家福の運転する車が成田空港の駐車場に駐車するときのカーブ運動がここで連想される。絶妙なポジションに据えた素晴らしいカメラ撮影のもとで、家福の車が立て続けに二度カー

プし、駐車スペースの長方形の枠に正確に収まるように滑らかな運動を見せていた。あれだけ華麗な二回のカーブ運動をいとも簡単にやってみせていた家福の目には、はたして初対面したこの女性ドライバーの運転がどう映ったのだろう。

このように画面に映った渡利の運転にこだわって見たのは、自動車教習のノーハウをおさらいする、あるいはカーマニア的なことを披露するためだったわけではなく、「学ぶ」ということは何よりも些細な事柄との出会いを前提する行為であると思われるからだ。着用する男物のジャケットや素っ気ない振る舞いととも、年齢の割にはあまりにも「うまい」彼女の運転。このことが、家福にとって知らなくても困ることがないのだが知りたくはなる事柄であつたはず。運転のうまさといった些細な事柄にこそ、「学ぶ」運動が稼働しはじめる契機があつたのだ。

言うまでもなく、家福は渡利の運転技術を学ぼうとするわけではない。そもそも家福は渡利から何かを学ぼうとしたわけではなかった。彼はそれと知らずに何かを学ぶのである。それ自体学ばれるものではない渡利の「うまい」運転は、学ばれる何かへと学ぶ者を導く手がかりとして機能しなければならなかった。この運転の技術、このドライバーの運転する車に乗っている際の快適感に導かれながら、家福が人生におけるひとつの態

度をそれと知らずに学んでいく、このことこそ「学ぶ」と呼ばれる。

少しづつ学んでゆくものとしての「学ぶ」には、どこかの時点で「学ぶ」をやめる場合がある。たしかに、死んだ妻の音が夫婦関係や感情をめぐる残酷な事実を家福に残したのだが、そればかりではなかった。音はまた、ひとつの問いを残した。音のしたことが単なる浮気だったのなら、家福が傷つくには変わりがなかったのかもしれないが、受け止めようのないまでに深刻な人生の問いにはならなかったのだろう。この問いに対して家福が答えを求めざるを得ないが、どこかにひとつの答えがあり、当事者が現在まだ答えを見つけておらず、これから見つかるだろうといったような「質問」とは異なり、問いはそれ以上ものを要請し、そもそも答案が用意されていない状況に人を追い込む。このような性格をもつ問いに対して、映画はひとつの答えを用意しているようだ。別人格をもつ母をまだ一〇代だった渡利が受け止めていた、だから別人格をもつ音に対し家福も、というのがその答えだ。それはそれでひとつの答えになるにはなるのだが、別人格をもつ音に別人格をもつ渡利の母を似せる必要がないのと同様、別人格をもつ母（そもそも母でありながら娘を虐待すること自体、すでに「別人格」をもつことになっていたのだが）を受け止める渡利に、別人格をもつ音を

受け止める家福を似せるようにする必要もなかった。「学ぶ」は、異物との出会いをきっかけに始まるのだが、出会われた異物が学ばれる対象であるわけではないし、「相似」モデルの発動が不要だった気はする。

むしろ家福は傷つくままでよかったのかもしれない。というのも、ああいう母親を受け止めている渡利を知ったうえで、あって傷つくままの自分に留まる家福を見たかったからだ。理不尽な母親を消化しきった渡利がいる傍ら、「正しく傷つくべきだった」を悟る代わりに「正当にも傷つき続ける」家福がいる、と我儘ながら想像してみる。このようになった場合、ふたりの人物の間にいまひとつの「割り切れなさ」が起きるが、このことこそ、音の残した問いへの堂々たる答えでもありえたのではないか。いまひとつの問いを新たに作ることで、それが当事者の受けていた問いに対する最良の答えでもありえなかったか。「誰もがそれぞれ自分の道理を持つている」と『ゲームの規則』（一九三九）でジャン・ルノワールの扮するオクターヴが口にする。それでよいのだ。家福は傷つくままでよかったのだ。傷つくままで生きていくことを身体感覚が選ぶ、このことに渡利の「想起」から学んだもの、すなわちそれ以上は「学ぶ」ことができないという身体感、あなたのコピーをすることができないという身体感の選択がある、といったような物語の運び

はありえなかったか。

映画で提示された、相似というモデルに基づく「学ぶ」は演劇家である家福という人物を二の舞のような存在に追いやる危険を孕む。また、このことは家福の携わるチェーホフの戯曲にまで影響をもたらしかねない。現に、映画のラスト近くの『ワーニャ伯父さん』の舞台が、北海道の上十二滝町の寒村での「想起」で決着がつけられたものを追認するものになっていなかったか。イ・ユナの手話による「ほかの人のために……働きましょう」という『ワーニャ伯父さん』の台詞、渡利が理不尽な母親を受け止めていること、家福が「正しく傷つくべきだった」を悟ること、すべては映画のラストに見られた、顔の傷跡が消えてしまい、韓国で新しい人生に挑戦中の渡利に象徴されるように何かひとつの方向性に統合されていく。割り切れない円周率のままで世界が動いているように、世界や人生の割り切れなさのままで、演劇とドライバーと演劇家とが離散関係にあるままで、家福の人生も渡利の人生も困ることは必ずしもあるわけではない。渡利と家福のふたりが家屋の瓦礫の前で深刻そうに語り合う画面では、鳥が飛んでいるのではないか。名も知らずのこの鳥が偶然にカメラのレンズに入り込んだと思われるが、このことこそが想像や想定を超える偶然というものであろう。傷を舐めあう人間がいる一方、鳥は餌を、あるいはメ

スカオスの相手を求めようと翼を羽ばたかせて飛翔する。世界はこのように割り切れないままだからこそ美しい。丸く収まるような答えへと物語を運んでいくよりも世界の割り切れなさを投げつける問いを意図せずに幾らか作ること。死んだ妻の音は、新たに問いを作ることのできる者のためにだけ問いを残したと思いたい。チェーホフ戯曲の台詞をテープに吹き込んでいた音は、新たに問いを作れ！と吹き込んでいなかったか。このことを家福は理解していたか。

・言葉と精神、そして棒読みの進化

ところが、そういった映画進行の「ドライブ」をしないのが濱口監督なのだ。彼は画面上において渡利の運転が「うまい」ことになっているかどうかにはさほど拘っていないさそうで、映画を作る者である自らの真の戦いを、演者に映画の台詞をいかに「正しく」発語させるかに、また、このことを遂行中の人物／俳優をいかに「正しく」捉えるかに置いたように見える。「対話劇」への偏愛を忌憚なく表明する監督の選択と決意に恐ろしいものがある。あの『PASSION』（二〇〇八）に漲る、会話を主たる表現手段とするパッションとパワーを目にしたことのある者なら、この監督を信じようとするだろう。よく知られ

るように、『ハッピーアワー』で彼はジャン・ルノワールの採用していた「イタリア式棒読み」に倣い、それをアレンジした「メソッド」を実践した。その狙いはまず演技における紋切り型の表現を取り除くことにある。プロの俳優もさることながら、素人の演者でも、演じることに付いて彼らが持っているイメージに囚われ、思わず紋切り型の「演技」をしてしまう場合が多々ある。『ドライブ・マイ・カー』の各国から集まる演者たちが『ワーニャ伯父さん』の本読みをする場面で、家福が幾度か彼らの本読みに対して、感情を入れずにもっとゆっくり、と指示する。言うまでもなく、これは『ハッピーアワー』における演技の実践に通底するものである。だが、演技におけるクリシェを払い除ける棒読みは、さらに次のステージへと進み、テキストに内在する感情とそのリズムを演者の身体において生起させるに至る。作中で広島演劇祭に参加した演者たちが、繰り返される棒読みに対して不満を口にする。それを聴いた家福は解釈や説明を一切せずに、読むだけでいいと再三要求する。しばらくした後、参加者たちが公園でリハーサルする。ふたりの女性演者が身体の動きを伴う台詞を口にするとき、テキストに内在する情動が演者の身体において「生き」はじめる。「いま何かが起きた」とそばで観ていた家福が言う。

濱口の「メソッド」の論理に従えば、テキストが「生きた」

ことが演じることの目標であり、一方の棒読みはそれへと到達するための準備段階として演技のクリシエを取り除くためのものである、ということになる。ところが、本作では、演者がテキスト（『ワーニャ伯父』）を棒読みする場面に描写が、監督はむしろ、準備段階のものである棒読みの場合に描写の重点を置いていようにも見える。このことに監督の決意を感じる。映画が排除しようとするのはときとして、演技における表現のクリシエだけではなかったようだ。会話のある瞬間において、発語における現実性も払い除けること。会話のある瞬間において、現実的な会話行為を「信」の次元へと高めること。話し手が隣席に座っているにも関わらず、現実的環境にいる聞き手を有せぬかのごとく、会話にある種の抽象的性格を持たせ、自分自身にのみ向けての「朗読」へと発語行為を昇華すること。「信」をもち、それを言葉で表明することに対する、信仰にも近い監督のそうした固持は、たとえば『ハッピーアワー』においてすでに目立っていた。身体ワークシヨップの打ち上げのシーンは、テーブルを囲む人々が飲みながらお喋りする場面になるはずなのだが、飲食物の存在感が意外に薄い。人物と俳優のいる現実的環境と、彼らが実際に触れる事物（屋内にいる劇中人物に物理的影響を与える屋外の暴風雪、手の触る熱い珈琲

コップなど）を強調するアクターズ・スタジオのメソッド演技と異なり、実際に人物に接しながら台詞を話すのを排し、人物の置かれる環境から人物の発語行為を朗読的発語行為として抽出するようにして、そうした抽象的な言葉に対し映画はいかに対決するか、このことに濱口は映画作家の名を賭ける。ワークシヨップの打ち上げシーンの最後、ワークシヨップの講師を務めた鶴飼が「全然わからないんですけど、いいじゃないんですか」と、真正面のカットで誰に対してもなく話す。若き女性小説家の朗読会の打ち上げの席で、純と離婚した研究者の公平が、カメラに向けて「これから長い地獄が始まる。でも別に構わない。僕がもう幸せになる方法を知っているからです」と長い会話を締めくくるように話す。そういった断言や宣誓に近い人物の発語行為は、同席の誰かに対してというよりも、むしろ誰に対してもなく言葉を放っているのだらう。このような演出・編集によって映画はカットとカットがつながらないリスクを負う。このことを濱口は知らないはずがない。おそらく、現実的空間のなかで物理的につながらないと一般的に危惧される事態にこそ、彼の求めるものがあるのだ。その際はつなぐことは、現実的空間（打ち上げの席など）を超える精神的領域においてなされている、と言い換えてもよい。公平が「僕がもう幸せになる方法を知っているからです」という言葉を口にすると

き、彼は同席の誰かに向けてその言葉を口にしたのではなく、むしろ自分自身に向けて、したがって真正面からカメラに向けて話したのである。信というもの、決意というものは、空虚のみを相手とする精神的アクションなのだ。

『ドライブ・マイ・カー』ではどうか。チェーホフのテキストトが「生きた」という瞬間が現れるのが公園においてであり、家福が「正しく傷つくべきだった」を悟るのが渡利の住処だった家屋の廃墟の前においてである。家福の言葉を借りれば「何かが起きた」といえるこれらふたつの重要な場面はいずれも屋外で、現実的環境のなかで草木や雪とともに展開される。いっぽう、渡利の運転する車内で、音と肉体関係を持ったことのある高槻（岡田将生）と家福が音のことについてやりとりするとき、車の中とはいえ屋内に近い空間でふたりの男の会話が徐々に抽象的次元へと高まっていく。会話の内容が深くへと進むにつれ、切り替わるカットがだんだん人物の顔に寄っていく。「そんな素敵な人と二〇年も一緒に暮らせたことに、家福さんは感謝しなくちゃいけない」、または、「ほんとうに他人を見たいと思うなら、自分自身を深く、まっすぐに見つめるしかないんです」と高槻が話すカットでは、クローズアップで捉えられた大きな顔が画面の真ん中を堂々と占有しながら、彼は「正しい」言葉をカメラに向けて、したがって我々観客にも向けて発

する。ここでも「何かが起きた」のだが、広島のパークでの『ワーニャ伯父』のリハーサルや、北海道の寒村にある家屋の廃墟の前になされた会話とは異なり、むしろ「別の何か」起きたのである。話し相手が横に座っている。真正面にカメラを見つめる岡田の顔が、『ハッピーアワー』の人物たちや、『偶然と想像』第二話の教授がしたのと同じように、現実的空間にいる隣の者を相手にする代わりに空虚と格闘し、最終的に必ず勝利する自信を持って堂々とする。その際、渾身の力を振り絞る岡田の台詞とその響きは、「正しく」発語される「朗読」に接近する。どうやら、「正しく傷つくべきだった」を悟ることができるのが、人物が台詞を「正しく」発語する、「朗読」することができるのとときに限ってであったようだ。この意味においては逆に、家屋の廃墟の前で家福は「正しく傷つくべきだった」と口にはするが、このことが高槻が車内で遂行したほど抽象化した「朗読」をなしていない故に、「正しく傷つくべきだった」を十分に悟ってはいなかったのでは、とさえ感じられる。濱口の世界では、抽象的、精神的次元に身を置いて正しく発語すること、「朗読」することという表徴とともにこそ、はじめて「正しく傷つくべきだった」を悟ることができるのだ。

「讚—嘆—す—べ—き—風—景—で—ご—ざ—い—ま—す—ね、閣—下—」、と演劇祭の参加者のひとりがテキストを棒読み

していた。棒読みの段階を経てテキストはやがて「生きる」ように変容するとされているのだが、テキストが「生きた」果てに、演じることが奇妙にも棒読みに回帰してしまうのである。空虚を相手とするそうした「朗読」、それをとりあえず棒読みの進化と更新と措定しておく。『偶然と想像』第三話の最後、中年の人妻が「のぞみ」と、やがて思い出した高校の友達の名前を口にする。アツバス・キアロスタミが『そして人生はつづく』と『オリブの林をぬけて』のラストで車の運動や人の移動によって見せたのも「のぞみ」にほかならない。画面内の運動に賭けるべきか、言葉と声に賭けるべきか教わりたい。

注

- 1 村上春樹『女のいない男たち』、文春文庫、文藝春秋、二〇一六年、二六頁。
- 2 『女のいない男たち』、二八頁。
- 3 ロベール・ブレッソン『彼自身によるロベール・ブレッソン インタビュー 1943—1983』、角井誠訳、法政大学出版社、二〇一九年、二〇八頁。
- 4 ジョルジュ・ベルナノス『ベルナノス著作集2』、渡辺一民・松崎芳隆訳、春秋社、一九七七年、二七九頁。小説の和訳での主人公の名前「ムーシエット」を映画のほうの人名表記に統一して「ムシエツト」と改めた。

5 依田義賢『溝口健二の人と芸術』、現代教養文庫、社会思想社、一九九六年、三一〇頁。

6 渡利を演じる女優の個人的な能力（女優本人の運転の腕が上手かどうか）を問題にしたわけではないのだが。