

「劇画的な身体」 をめぐって

『ドライブ・マイ・カー』
から考える

アカデミー賞の受賞をめぐって、世界中で大きな注目を集めている映画『ドライブ・マイ・カー』。村上春樹の短編「ドライブ・マイ・カー」を、気鋭の映画監督・濱口竜介さんが脚本・監督を務めて映画化したものです。濱口さんと大学の同級生だという佐渡島庸平さん/コルク代表・編集者のほか、モノメ編集長・宇野常寛も交えた鼎談が実現。現代の描報環境と劇映画の射程距離、言葉と身体、村上春樹の女性表象、シヨットの内外、演技の「文体」の問題……とことん搾り取った議論になりました。

構成 鷲尾諒太郎 写真 石堂実花
©2021ドライブ・マイ・カー製作委員会
全国ロケション上映中



劇映画に表現の課題を取り戻す作品

佐渡島 実は僕と濱口は、大学の同級生なんです。「ドライブ・マイ・カー」を観て非常に感銘を受け、久しぶりに濱口と話したいと思いました。ただ、せっかくだからこの作品についてより突っ込んだ話ができる人がいた方が面白いし、濱口にとって面白いことなのではないかと第三者ながらに考えた。そうして濱口と会わせるべき人として思い当たったのが、宇野さんだったんです。

宇野 ありがとうございます。今日はこの映画を端緒に、劇映画という表現にいま何ができるのかをお話できればと思います。と、いつもの僕はこの作品を観て、「久しぶりに劇映画という制度の射程距離を問う作品に出会った」と思ったからです。少し大きめに言うと、今日の劇映画は、表現の課題を見失いがちな分野になってしまっていると考えています。具体的には、視聴環境の変化への対応の問題に振り回されすぎている。いま、劇場に観客が足を運ぶ理由は、情報量のリッチな面を見るか、リッチな音を聴かないかほぼなくなりつつあるわけです。それが要らないのなら、自宅でNetflixを観ていければいい。その結果、比喩的に言えば劇場で見る価値をすっかり作れているのは、アニメ/特撮とミュージカルだけになってしまった。この流れを象徴するのが、たとえばMCU（マーベル・シネマティックユニバース）です。コッポラやフィンチャイ、スコセッシといった20世紀を代表する巨匠たちがMCUを批

判して話題になりましたが、彼らの新作がNetflixオリジナルとして配信を主戦場に公開されていることは、彼らが撤退戦を強いられていることを証明しています。そしてより深刻なのは、むしろ配信されたスコセッシの「アイリッシュマン」が事実上のセルパロディではないことや、フィンチャイの「マンク」がハリウッドの自己正当的な復古主義の披露でしかないことです。要するに、MCU的なものへの対抗という態度から表現の課題が見出されていない。むしろ表現の課題の喪失を映画という文化に携わっていることそのものの価値のアピールで埋めようとしている。たとえばランティエーノの「ワンス・アポン・タイム・イン・ハリウッド」のやや危うい「虚構だからこそなし得るポジティブな歴史修正」はいま、映画のような虚構が果たすべき役割を模索した結果なのかもしれないけれど、それがハリウッドという自意識にしか立脚できないことの閉じた弱さも感じざるを得ない。

そして「ドライブ・マイ・カー」を観たとき、そんなハリウッドの自意識から遠く離れたところから、表現の課題を探るものとして作品が現れたなと思いました。たとえば言葉の問題がそれです。異なる言語、つまり本来ならつながらないものがつながらる世界を劇映画は構築できる。しかも劇中劇という設定を活かして、それを一見、自然主義的に見せようとしても成功している。そして、その劇映画が可能にするコミュニケーションは、それが、劇中劇からロードムービーへ、つま

り作中の虚構から現実が開かれていく。小説の言葉と演劇の言葉、そして劇映画の言葉をつなげることによって、重層的な表現を獲得できる。言い換えれば複数の言語を組み合わせることで、劇映画の総合性を再発見しているのだと感じました。

濱口 ありがとうございます。これまでは「なぜ多言語にしたんですか」と聞かれると困ってしまっていたんですが、宇野さんのお話を聞いて、多言語にした理由がようやく腑に落ちた感覚があります。小説は当然、言葉で書かれているわけですよ。その小説を映画に置き換えること、書き言葉を発する生身の身体が立ち現れる。紙に書かれた言葉だけなら素直に意味が通じるものにも、身体が介在することによって「ひび割れ」が生じるように思っています。「書き言葉」を口にすることで身体にはある種の無理が生じるし、そのことがカメラには映る。ただ、その違和感というのは、役者がそれまで生きてきた歴史とテキストが反作用し合うことで生まれるもので、そこではテキストによって強調される生身の身体があるとも言える。そして、結局この被写体を撮影するということから劇映画は逃げられないわけです。だとすれば、この生じる違和感みたいなものをむしろ映画を力づけるものとして振っていかなくてはいい。文体という言葉は「文」と「体」からできていますが、身体をしっかりとカメラで撮るということにはこだわらなければ、小説の言葉に太刀打ちできないような気がしていたのかもしれないませ

ん。とても言葉が多い映画ではあるのですが、自分としては言葉そのものではなく、あくまでも言葉によって身体や空間に何を起こすのか」にフォーカスしていたのかも、という気持ちになりましたね。この多言語演劇では、自分にとっての母国語の特殊性というのが、他言語とコミュニケーションする上で、発話するその人に理解されるような気がしています。単純にその人にとつて最もスルスルと言葉が出てくる、自己表現できるものとして母国語が感じられると思うんです。この母国語はさっき言ったみたいに書き言葉なんだけど、普通に喋ろうと思うと違和感のあるこの台詞というのが、この空間では一番自分を表現できる言葉だ、という逆説がここにはある。この多言語的な空間で、まったく違う身体性が、それぞれの歴史を抱えながら、互いに異質なまま自分を表現して存在しあう。それってとても豊かなことなんじゃないかな、と思ったということですかね。

佐渡島 身体といえば、ちょうどこの前経営者仲間て北海道の牧場に行つて、馬とかかわりを通じて、コミュニケーションについて学ぶ研修を受けたんだよね。その研修を主催しているのが、ソマティック心理学という、身体と心の関係を追求める心理学を学んだ方々なんだよ。もちろん、馬は人間の言葉を使えないから、僕は身体を使ってコミュニケーションを試みる。そんな研修を受けている中で、言葉を超えたコミュニケーションをテーマにするとしたら、どんな物語になるか

を映画たらしめていたものが何もなくなくなった地点から、映画を撮り始めなければならなかった。端的に言うとなげ野原みたいで、自分たちの世代に残されていたのは、被写体、言い換えれば身体だけだった。ゼロ年代後半に映画を撮り始めた僕たちが見ていたのは「身体しかない」風景だったのではないかと思うんです。だからこそ、被写体の身体から何かを引き出さなければ、観客の感情を動かさないのではないかといった危機感のようなものが常にあって、「ドライブ・マイ・カー」を撮ろうと思ったのは、そういう身体的なものを十分に引き出せる題材だと感じたことが大きい。宇野さんが感じた「ハリウッドの自意識から遠く離れたところから」という感覚は、そういうためちやくちや貧しい、「もう残されたものが何も無い」環境から生まれた映画であることに起因しているのかもしれない。

宇野 撮影所の時代のあとに日本映画は「何によって映画を映画たらしめるのか」という課題を抱えていたわけですね。その時期、相米と共に活躍した監督の一人が、大林宣彦です。同じ「角川映画」のアドバイザーに参加しながらも、大林のアプローチは相米とは対照的だったと思います。たとえば「時をかける少女」では大林は自分の記憶の中にある尾道、つまり失われたつづつあったノスタルジックな風景を、ある種のファンタジーとしてロケと合成を組み合わせて作り上げた。そしてそこに、エンドロールがわかりやすいのだけ

なつて考えていたんだよね。僕は言語に依存したコミュニケーションを取っているけれど、言語のスイッチを切つて誰かと向き合おうと、もつといるんないか見てくるかもしれない。それを表現するにはどんな物語になるのかなつて。

濱口 日本映画の歴史を振り返ってみると、まずは撮影の黄金時代のようなものがあり、その時代に活況を呈していたのが小津安二郎や溝口健二、黒澤明といった巨匠たちですね。そんな巨匠たちの映画に対するカウンターとして登場してきたのが、大島渚や吉田喜重といった監督たち。彼らは日本映画の中心だった撮影所から離れていくことになる。その後、テレビが一般化したことの影響もあり、1970年代には撮影所が完全に勢力を失ってしまいます。すると、映画人にとつて「いかに映画が映画であることを証明するか」が大きな課題になり、ショット（カメラを回してから止めるまでの間に収められた映像）の時代とも言うべきものがやってきました、というのが自分の見立てです。被写体とカメラのつびきならぬ関係性というかが、撮影現場で起こったことの記録としてのショットこそが「映画を映画たらしめる」要素だと考えられるように。日本におけるショットの時代を象徴するのが、相米慎二です。相米の特徴は、いわゆる「長回し」を多用することですが、カメラを長く回し続けることによって、被写体とカメラの間で生じる一度きりの固有の時間を収める。そのことで、少なくともテレビとはまったく違う「映画独自の体験」を生み出していたと

なドキュメンタリー的な映像を、重ね合わせていく。要するに、相米がショットの中で成立する被写体とカメラの緊張関係という、どれほど物語や設定が荒唐無稽であつたとしてもそれ自体は揺るがない、つびきならぬ真実を根拠に映画を撮つていたのに対し、大林は合成、つまり完全なつくりものと現実そのもの、つまりドキュメントとの共存を可能にする魔法としての映画を撮つていたように思えます。では、1990年代以降の監督たちはこの課題をどう引き受けたのか。片方に黒沢清をはじめとするショットの力をいかに延命させるかを追求した人々がいて、一方で岩井俊二、山下敦弘がいた。後者のやつたことのうち、わかりやすい例を挙げるとフェイクドキュメンタリーの手法の導入があります。ハンディカメラの「手ブレ」映像を盛り込むことでリアリティを出すといった定番の演出がよく知られていて、これは当時としては情報環境の変化を活かした気の利いたものだったのかもしれないけれど、誰もがスマートフォンを持って動画を撮れる現在においては、もはや「手ブレしている映像／ない映像」の落差を用いて素人の撮つたものを偽装する効果は極めて薄い。これは一例ですが、比喩的に述べると星梨のなアプローチはフィルムと共に延命が難しくなり、岩井・山下のなものは情報技術の進化に追い抜かれてしまった。ここが日本映画の現在地なのだと思います。

また、身体という問題を考えると、原作にある村上春樹的な身体をどう開いていくかという課題

いう気がしています。ただ、相米は特に前期においてそれを収めるために多くのリスクを背負いすぎた面もまたあると思います。単純に、被写体に危険なことをさせていたし、そのことが映っている。映っているリスク自体が、またショットをかけるがえのない現実の記録にしているところがあるわけですが、現場には「下手すれば命が失われてしまうかもしれない」という相当な緊張感があつたと思います。このようにリスクを負い続けることは、当の相米慎二もキャリア全体を通してはできなかつた。これに対して、相米慎二の撮影現場も見た上で「被写体をリスクにさらすような映画作りを続けるわけにはいかな」という認識を持つていたのが、僕の師匠でもある黒沢清さんですね。そして、黒沢さんの世帯は映画をフィルムで撮る最後の世代になりつつあつて、それは我々の世代との断絶ですね。

あくまで感覚的な話なんですけど、このフィルムというマテリアルがたつた一回きりの現実の、かけがえのない記録としての「ショット」という感覚を成立させていたのではないかと、いう気がしています。それが1コマずつとまったく異なる粒子が焼き付いているからか、はたまた高額であるために1テイクごとに尋常ならざる緊張感が撮影現場に生じるからか、それはわかりません。何であれ、そのときに映画を映画たらしめていた「ショット」の感覚は、フィルムと共に失われたつづつあるような気がしています。デジタルで映画を撮らなければならなかつた僕たちの世代は、映画

があつたと思うんですね。村上春樹の小説の主人公の男性は、自己抑制的なナルシズムを抱えていて、その自己の維持のために身体がスティックに鍛えられている。ここで発生しているのは普通のマッシュイムとちよつと違つていて、プロレスラーの筋肉よりは長距離ランナーの筋肉に近い。この独特のマッシュイムが、その物語世界の鍵となる女性への依存と結びついているわけですね。村上春樹の作品には車がよく出てくるわけだけど、それは男性的な身体が延長になっている。ドライブ・マイ・カー」の主人公である家福は、女性が運転手になることに抵抗を持っていたけれども女性ドライバーであるみさきに運転を任せようになつたことで、傷ついた心を回復していく。ただし、原作と映画ではその回復の内実が異なつていて、原作のみさきが家福の自己肯定を追求するのに対し、映画では家福の身体が延長たつたサブがみさきにハックされることで、開かれていく。この男性主体の解体は、村上春樹の強い文体に規定された小説の言葉が、多言語に開かれていく過程でもある。つまりここでは男性身体が延長たつた自動車、視覚言語の一つに変換されている。車という物体を、ある種の言語として用いることができるのは、劇映画のアドバンテージの一つでしょう。そしてこの重層的な変化の過程を描き切るために、時間芸術としての映画が機能している。3時間という時間が必要だつたらうし、視覚表現でなければ難しかったらうと思うんです。そういう意味で、この作品は劇映画のアドバンテ

ジを活かした構造になっていると思います。
濱口 そうですね。たとえば配信映画の企画だったら成立していない、というかそもそも構想されないタイプのストーリーテリングだと思います。「劇場で観ることで発揮される観客の高い集中力」を完全に当てにしている映画ですね。一応、今後のために言っておくと、配信などでも十分楽しめると思っはいます。十分に観客側の集中力が保たれていれば、という条件付きにはなってしまうかもしれませんが(笑)。

村上春樹作品の中に反映された書き手の身体性についてコメントをするならば……脚本を書くときはどうしたって村上春樹的な登場人物、つまりは言い回しを書くわけではなく、本当に何度も読む、読むだけではない、書くことを通じて、村上春樹的なテキストの強度というものがより感じられるような気がしました。テキストの強度というのは、物語の内容ではなく、文章そのものの精緻さのことです。僕自身はいわゆる「ハルキスト」のような村上作品の熱心な読者とは言えなくて、長編小説をだいた読んで、というくらいなのですが、僕が読んでいたのはどの作品を読んでも、すごく肉感的な感覚を伴った文章が出てくるんですよ。最近の「騎士団長殺し」で言えば、絵を描いているシーンですね。僕は絵なんてちゃんと描いたことはないのに、絵を描いている人の感覚の中に引きずり込まれていく感覚がある。村上さんだって絵画は描いていないから、これは想像力の

して、自分たちの言葉に帰属させたかのような文を生み出した。それは三島由紀夫が「無機質なからっぽな、ニュートラルな、中間色の、富裕な、抜目がない」と形容したような戦後日本の空疎さなのだけ、その土着性を排した日本語は、彼が描き出した消費社会の風景を描くための最大の武器になった。日本から20年ほど遅れて、中国で村上春樹の小説が流行し始めた理由はどういうところにもあるかと思っはいます。その意味において、村上春樹は、「オリエントナルなもの」としての日本文学から脱している数少ない書き手だと思います。その達成は彼が獲得した文体の力に支えられている。だから村上春樹の小説を映像化するときは、この文体を映像表現にどう置き換えるか、そしてアップデートするかが鍵になっているのだけ、『ドライブ・マイ・カー』はそこに果敢に挑戦し、そして慎重に距離を詰めて突破した映画だと思っはいます。

多言語的なものが決定するリアリティ

濱口 僕は村上さんに対しては、小説よりも創作論からより影響を受けているかもれません。柴田元幸さんと翻訳について対談している「翻訳夜話」という書籍があつて、その中で語られている翻訳論が、「演じる」というテーマととても近いところにあるような気がしたんです。村上さんは「翻訳者は原文の『声』を聞かなくてはならない」と言っはいて、文章に宿る声聞き、それを日本語に「訳していくのだ」ともろん違う言語なので、

精度がすごい、ということ。絵描きの身体感覚を、文章を使って彫刻のように掘り出していく。「女のいない男たち」を何度も読み返しつつ脚本を書いていたとき、そういう強度の高いテキストには書き手自身の身体性が宿っていることを感じました。その身体性によって自分自身も「書かされたね」感覚があつて、とても面白い体験でした。すごくスツと書けるんですよ。それは今まで自分が書いたことがないような種類のテキストで、やっぱり「村上春樹」的なものだと思うし、同じような想像力の精度を備えていることを願っは書かれたものです。実際、そのテキストに宿った想像力の精度が個々の俳優の身体に振り分けられて、彼らを誘発する、ということがあつたような気がしています。俳優のみさんと本の読み合わせを通じて、テキストを身体化する。で、実際の撮影現場では、やっぱり自分がそれまでに見たことがないようなレベルの演技を見た気がする。俳優がテキストに宿る他の身体性を受け入れると、こんなにも引き出されるものがあるのかと驚きましたね。でも、それはどんなテキストでも起きるものではなくて、やはり村上さんや、チェーホフのような肉感的な精度を備えている必要があるんだと思っはいます。

宇野 村上春樹がデビューしたときは、これはアメリカの少し前の時代の小説の翻訳文のパロディだと批判されていたわけですよね。もちろん本人は、自覚的に翻訳文を模倣していたのだろっと思っはいます。要するに、一度異なる言語を経由

完璧にその声を再現することはできないのだけれど、「自分はこの文章を正しく翻訳できた一人の人間である」といった感覚になる小説に出会えたら、自分はそれを翻訳できると語っているんです。そういった「文章と自分の間に親密なトンネルがあるような感覚を頼りに、翻訳をしている」とこの言葉は、そのままだ「役者が役を演じていること」にも通じられると思っはいます。これは「本人もよく言われていること」で、村上さんのテキストで、生身の人間が口に出す違和感がある言葉なんですか。この違和感最終的には決してなくせないものと思っはいます。ただ、このことは「書き言葉」一般の傾向とも言えるし、現実的に人物を演じることの究極的な不可能性は、翻訳の根本的な不可能性の話とも近い。脚本の読み合わせやリハーサルを繰り返すのは、この「書き言葉」としてのテキストと俳優の演技を即物的に結び付けるためなんですけど、村上春樹のテキストを使うとやっぱり「村上春樹的存在」として俳優が現れるような感覚がありました。それはつまり、その言葉を語る俳優が、英語話者でもない、日本語話者でもない、とても抽象的な人間として浮かび上がっていった感覚というのかな。僕の映画には登場したことのないような人物が生まれている。海外でも演技を評価してもらっは声は聞くのですが、俳優がそういう村上春樹のテキストを身体化して、具現化してくれたから、というのはあるように思っはいます。単に自然な演技というのではなく、もうちょっと抽象的かつ普遍的な存在に、人物が

見えていたのではないかと思っはいるんですよ。

宇野 僕が特に素晴らしいと思っはいたのは、演劇界の主権者役の女性の演技ですね。あの計算されたぎこちなさが素晴らしい。国内で言うと、1990年代の小劇場ブームの影響が大きいと思うのですが、できなかった「ナチュラルな」演技を求められるわけじゃないですか。そういった「ちよつと」いっは日常芝居至上主義みたいなものからは、あいつは演技は絶対に出てこないと思っはいますよ。

濱口 安部聡子さんですね。僕は素晴らしいと思っはいるんですが、やはり日常的な感覚に照らして違和感を持つ方もいるようです。ただ、これはまさに彼女の素晴らしい役解釈の賜物だと思っはいて、彼女に与えられたセリフで、全然人間的ではないものが多い。基本的に、システム側に属している者としての言葉を語っているわけなので、ああいう喋り方になる。でも、その語りによって「あえてそのように発話している」キャラクターの人間性を感じさせるような演技をしてくれたと思っはいます。人によっては呆気に取られるみたいですが、それはそれで爽快です。僕はとても好きですね。

宇野 この演技を見たとき、これはちよつと水準が違う映画だなと感じました。要するに、僕たちはそれまでの芝居や映画であまり見ないからこそ、「ナチュラルな」演技をリアリティのあるものだと思っはしてしまうけれど、実際の日常生活はあいつは「演じない」コミュニケーションで成り

