

『寝ても覚めても』と『ドライブ・マイ・カー』における アダプテーション手法 ——「往還」する行為を中心に

瀬古知世

はじめに

映画と移動は、映画の誕生から分かち難く結びついている。濱口竜介監督の『寝ても覚めても』(2018)と『ドライブ・マイ・カー』(2021)においても移動の描写は重要である。両作品は小説を原作とした映画であり、共通のアダプテーション手法として、主要登場人物による「往還」する行為が描写される。本論では、まず筆者の造語である「往還」する行為を定義し、次に『寝ても覚めても』と『ドライブ・マイ・カー』における「往還」する行為の描写とその効果を考察する。

1. 「往還」する行為の定義

ここでは「往還」する行為を定義する。まず「往還」とは、日常空間から非日常空間へ行き、再び日常空間へと戻るような移動のことであり、その移動の過程で、主要な人物が他(者)と交流したことが折り返し地点となり、自身の認識の変容をさせて還ってくることを定義する。条件としては次の三点で表わせる。

- (1) 主要な人物がどこかへ行き、還ってくる。
- (2) 主要な人物が他(者)と交流する。
- (3) 他(者)との交流が折り返し地点となり、主要な人物が自らの認識を変容させて還ってくる。

このように本論における「往還」は、映画内で認識の変容を促す「往って還ってく

る」移動のことであり、主要な人物は「往った先」における他（者）との交流を通じ、自らの認識を変容させる。そして主要な人物によるそうした行動を「往還」する行為と定義する。

2. 映画『寝ても覚めても』と『ドライブ・マイ・カー』の アダプテーション手法

映画『寝ても覚めても』は柴崎友香の小説『寝ても覚めても』（2010）を原作とし、映画『ドライブ・マイ・カー』は村上春樹の短篇小説集『女のいない男たち』（2014）のなかの三篇「ドライブ・マイ・カー」、「木野」、「シェエラザード」を原作としている。佐々木は両作品におけるアダプテーション手法の違いについて、映画『寝ても覚めても』は原作に含まれる要素を映画で膨らませるように描写している一方で、映画『ドライブ・マイ・カー』は、原作にはない、言い換えれば、映画独自の要素に重点を置いて翻案化しているとする⁽¹⁾。このことは「往還」する行為においても同様であるといえるだろう。映画『寝ても覚めても』では、原作に「往還」する行為が描写されているのに対し、映画『ドライブ・マイ・カー』では、映画にした時に初めて「往還」する行為が描写されるのである。

3. 『寝ても覚めても』における視点

著者の柴崎が「視覚情報がフラットかつ大量に入ってくる感覚を書こうと試みた小説でもある」⁽²⁾ と言うように、小説『寝ても覚めても』は、人間が周囲を知覚する瞬間を言語化したと考えられる描写が頻出する。たとえば、小説冒頭の朝子がビルの二十七階から見下ろした景色を描写している箇所からもこのことが確認できる。

厚い雲の下に、街があった。海との境目は埋め立て地に工場が並び、そこから広がる街には建物がびっしりと建っていた。建物の隙間に延びる道路には車が走っていて、あまりにもなめらかに動いているからスローモーションのようだった。⁽³⁾

ここではビルから街を見下ろした朝子がどの順番でその街の景色を見ているのかが地の文で書かれ、「スローモーションのようだった」という文から朝子が街の様子に対して感じていることを説明している。このように小説では、朝子の視覚から得た情報を朝子が目に入って注目した順に描写し、その視覚情報についての朝子の印象が書かれている。こうした記述の仕方により、朝子が視覚情報を優先的に考えて行動する人物として描かれる。

一方、映画『寝ても覚めても』では朝子の行動が朝子の視点を表わすと監督の濱口が語るように⁽⁴⁾、映画では朝子の視点はナレーションではなく映像で表現される。例として亮平が朝子に迫られた時の場面が挙げられる。

会社の外階段で亮平が朝子に対する好意を告白する。まず階段一段上の朝子の横顔がクローズアップされ、画面右下の亮平の顔は殆ど見えない。朝子は下を向いている。このとき亮平は表情が確認できず台詞だけが聞こえるため、亮平の表情は朝子だけではなく鑑賞者にも不明である。次に「そんな怖い奴でも悪い奴でもない」と亮平が言って朝子の頬に触れ、「俺のこと、ちゃんと見てくれ」と言って、朝子を自身の顔が見えるように向かせる。「俺は君が好きや」と言うと、カメラは右に移動し始め、亮平の横顔の約3分の1が初めて画面に映る。ここではじめて朝子にも鑑賞者にも亮平の顔が見えるようになる。朝子は亮平から目を逸らさず、亮平のことを初めて知覚したかのように亮平の頬に手を触れる。頬に触れてはじめて、亮平の横顔の全体が映ることになる。亮平は朝子の頬に触れたまま、階段を上り、二人の立ち位置が同じ高さになる。朝子はその間も亮平の顔から目を逸らさず、手は亮平の頬に触れたままである。そして二人はキスする。二人が強くキスをし始めるとカメラは遠景になり、二人と周囲の状況を映し出す。このように映画『寝ても覚めても』では朝子の視点は朝子が行動することにより鑑賞者が映像によって朝子の視点と共有できるように表現される。

さらに映画『寝ても覚めても』は麦と亮平を演じる俳優が同じである。原作において、麦と亮平が見分けがつかない程似ているのは朝子から見た場合に限る。朝子が視覚情報を優先的に捉えていることは前述の通りであるが、映画では一人二役にすることで、朝子が麦と亮平を瓜二つの人間であると見た感覚が映画の鑑賞者にも共有され

ることになる。つまり、朝子の視点から見ると、麦と亮平に外見上の違いはなく、視覚に頼る朝子にとって麦と亮平は同一人物なのである。

4. 『寝ても覚めても』における「往還」する行為

原作においても映画においても『寝ても覚めても』には「往還」する行為が採用されている。朝子が亮平の元を離れ、麦と旅に往き、朝子の認識が変容し、途中で離脱して亮平の元に還るという描写が共通する。麦との旅は朝子の人物描写を最も表現するものとなっている。というのも朝子の行動がその手段となっているためである。

まず、原作での朝子の「往還」する行為はさきの条件を参照して、次のように表わせる。

(1) 麦との旅は東京からである。東京で朝子が麦に連れられ、麦が出演した映画関係者の車に乗り大阪まで行く。大阪で朝子が麦と二人になって改めて麦と向き合うことになる点で、麦との旅が本格的に始まるのは大阪からである。朝子は麦と一緒に大阪から新幹線に乗り、鹿児島を目指すが、途中の岡山で朝子だけが引き返し、最終的に亮平の元に還ってくる。

(2) 朝子が数年ぶりに旅を通じて麦と交流する。

(3) 朝子が認識を変容させる瞬間が描写されている。鹿児島の道中に朝子の認識が変容することが次の描写から確認できる。

[...] うしろの黄色い銀杏は、葉を散らせている途中だった。黄色い葉が、空中で静止していた。

新幹線の中じゃなくて、他に誰もいなければ、わたしは声を上げていたと思う。

違う。似ていない。この人、亮平じゃない。

隣の座席で眠っている麦を見た。

亮平じゃないやん！ この人。(5)

ここから朝子がかかなり衝撃を受けていることが読み取れる。銀杏の葉が「空中で静

止していた」という一節は通常は重力の法則にしたがって葉が落ちるため現実にはありえないが、朝子の驚きが風景に反映されていると考えられる。春代が送った10年前の写真の麦と横で眠る麦の顔を朝子は見比べ、麦が去った後、何度も思い返した「記憶の麦」が「写真の麦」、目の前にいる「今の麦」のどちらでもなく、亮平の顔に知らず知らずのうちに近づいていたと驚く。視覚優位の朝子は記憶と眼前の麦を視覚的に参照して初めて、亮平と麦が別の存在であると理解する。この認識の変容が折り返し地点となり、朝子は旅の途中で亮平のもとに還ることにする。朝子は麦との旅を通じ、麦と亮平が同一人物ではなく自身に必要なのは亮平だと認識したのである。このように小説では、朝子は麦と亮平が同一人物ではないと視覚的に理解することで認識を改める「往還」する行為が描写される。

映画においても、朝子の「往還」する行為について、先の三つの条件に照らし合わせて考えられる。

(1) 朝子が往く地点と還ってくる地点の場所が原作通りではないことで亮平のいるところを「往還」という点がより際立つ。麦との旅は原作では、朝子が一人のとき麦が迎えに来るところから始まる。映画では朝子が麦との旅を始めるのは亮平のいるレストランからであり、亮平の目の前から朝子が文字通り立ち去って麦と一緒にいることが強調されている。

(2) 原作と同様に朝子が麦と数年ぶりに交流する。原作での移動手段が車から新幹線であるのに対し、映画ではタクシーから麦の運転する車に変わり、車内という密室空間で麦と話す場面が多く挿入される。麦と朝子がタクシーから麦が借りた車に乗り換えたところから朝子が麦と本格的に向き合う。旅の途中の映像は、車内での麦と朝子いずれかのアップと走る車を撮ったロングショットの二つに絞られる。

助手席の朝子の顔が映るシーンでは朝子の横顔と同時に車の窓外の様子が確認でき、運転席の麦が映るシーンにおいても同様に麦と窓外の風景が同時に映っている。ただし、麦は真横から映されていることから朝子から見た麦であることが示唆されている。車内でのふたりの関係性は時間が遡ったかのように以前までの恋人同士の関係に戻ることから、車内での時間は現在の時間軸から切り離された時間であると考えられる。また東北で麦が朝子にキスすることからも関係性が戻ったことが示唆される。

(3) 朝子の認識の変容が起こる瞬間が東北での場面から確認できることから映画でも認識の変容は原作と同様に起きていることがわかる。きっかけは映画では東北で麦が車を止めて降り、麦が東北の海について言及したことである。麦が登ろうとする堤防は東日本大震災時の津波被害で新設された堤防であり、堤防の先にある海を麦は知らなかった。一方で、亮平は朝子と震災ボランティアを度々おこなっていたことから、この堤防の意図や海が見えることは知っているだろう。さらに朝子と亮平は震災を機に恋人同士になったことから、東北という場所と亮平は結びついていると考えられる。ここにきて両者の違いを朝子は感じ取る。朝子は視覚以外に亮平と過ごした記憶を理解の拠りどころとすることを発見し、亮平という存在の大きさを意識する。そのため、亮平の元に「還る」ことを麦に伝える。このように、小説での朝子の認識が変化する描写が映画においては亮平と結びついた東北という地に変えることで強調されている。

映画『寝ても覚めても』は、原作にある朝子の「往還」する行為を場所を変えて描くことで、原作にある朝子の認識の変容という朝子の内部での変化と亮平のつながりという朝子の記憶が映像として表現される。よって、映画『寝ても覚めても』の「往還」する行為は映画の根幹に関わり、小説『寝ても覚めても』を映像化する上で重要な要素である。

5. 村上春樹作品における「往還」する行為

まず、村上と映画の関係について考えてみる。村上は学生時代にシナリオを読み、映像化したらどうなるのかを考えていた⁽⁶⁾と言っていることから、村上は小説を執筆する際に映像を念頭に置いているのではないかと思われる。そのため、村上作品と映画は親和性が高いと言えるだろう。また、村上はアメリカ文学の影響を認めている。アメリカ文学においては移動とそれに付随する意識が内包されている。こうしたアメリカのロード・ナラティブの系譜は映画に至ってロードムービーに継承されている。また、村上が影響を受けたことを公言する『グレート・ギャツビー』(1925)や『キャッチャー・イン・ザ・ライ』(1951)などの20世紀のアメリカ文学もまた登場人物たちの「往

「往還」する行為が書かれ、村上は自身の長篇小説においても「往還」する行為をする登場人物を多く登場させてきた。ここから、村上の作品はアメリカ文学に影響を受けて、「往還」する物語として書かれていると考えられる。

翻って、映画『ドライブ・マイ・カー』の原作となる短篇のうち、物理的な移動が描写されるのは「ドライブ・マイ・カー」と「木野」の2篇である。これらには他者との交流、認識の変容の要素が書かれていることから、「往還」する行為の萌芽があると考えられる。一方で、これまでの村上作品にある「往って還ってくる」という移動については書かれていない。映画『ドライブ・マイ・カー』はそうした「往還」する行為の要素を汲み取り、映像に「主要な人物たちがどこかへ行き、そして還ってくる」を付与したことにより、本作が短篇小説の実写化としてだけではなく、村上の作品を映像化したらどうなるのかという問題に対する答えを提示していると考えられる。

6. 『ドライブ・マイ・カー』における「往還」する行為

映画では、家福が東京から広島、そして北海道への「往還」する行為が描写される。原作となる三篇にはいずれもこの家福の「往還」する行為は描写されていない。映画独自の要素であるはずの「往還」する行為がかえって村上の作品を映像化したことを印象づける手段となっているのが本作の特徴であると考えられる。

まず、家福の「往還」する行為は先述の条件から次のように表わせる。

(1) まず家福が東京から広島の演劇祭で演出をすることになり、広島へ往く。そしてさらにドライバーのみさきとともにみさきの故郷である北海道上十二滝村へ往く。広島へ戻った家福は演劇祭を上演し、この間の移動は自身の所有する車であるサーブで行われる。このように家福の移動先は広島と北海道の二箇所となっている。また、家福の「往還」する行為には「還る」ことが含まれていないことについては後述する。

(2) 広島のみさきをはじめとして、演劇関係者と交流することになる。三浦がこの映画について、突発的な事故でそれまでの生活とは断絶した時間を生きなければならなくなった人々が「次に向かうべき場所を定めることができぬまま、ときに自責の念に苛まれ、停滞する」⁽⁷⁾ 物語であると述べているように、ドライバーのみさきは

母を亡くし、スタッフのユンスは子どもを亡くしており、自身にとって身近な人物を亡くしているという点で家福と共通している。また、家福の妻の浮気相手であった高槻とも交流することになる。

(3) 高槻の不祥事がきっかけとなり、家福はみさきの故郷を見に往くことになる。みさきの実家が崩壊した地点を前にして、家福とみさきはそれぞれの過去に向き合う。過去に向き合ったことで、残された自分として生き続けることを決心する。しかし、この家福の「往還」する行為は「還る」描写がなく、北海道のシーンの後に広島での演劇シーンに移っていることから、広島に戻ったことはわかるが、東京に還るシーンは存在しない。移動はするものの、「還る」描写がない映画としてはロードムービーが思いうかぶ。

7. 『ドライブ・マイ・カー』とロードムービー

佐野は映画『ドライブ・マイ・カー』について、演劇や妻との生活のなかで言葉を道具として扱っていた家福が「本心の言葉を見つけるロードムービー」⁽⁸⁾と述べているように、ここでは映画『ドライブ・マイ・カー』をロードムービーとして考える。アーチャーによれば、ロードムービーの約束事とは、自由や対抗文化が内包されていることと、トラッキングショットなどの映画技術、モータリゼーションという移動技術の三つが内包されていることである。自由と対抗文化が内包されていることについては、アメリカの文化的背景から自身のアイデンティティを探求することと捉えることもできるだろう。その点で、『ドライブ・マイ・カー』については、家福が妻を亡くしたことで自身を見失ってしまったことが、自身の過去を見つめ直すことになるのは、自己と結びついた旅という点で関連するといえる。ウォンは家福の東京から広島への旅を「家福の内なる自己への旅」とする一方で、広島から北海道への旅を「家福とみさきの自己の最も深淵な部分」に到達する旅である⁽⁹⁾と論じているように、家福は北海道へ行くにつれてさらに過去と向き合い、自身の心境を語るようになる。広島では妻の死因という事実のみを語るだけであったが、道中では、家福が妻を亡くした日の状況を自身の心境を踏まえて語るように変化している。この後、みさきもまた

母を亡くした日の状況を語ることになり、二人は罪の意識を共有した者同士ということになる。ここで、家福が「帰れなかった」から「もしほんの少しでも早く帰っていたら」までを語る時、カメラは家福の顔を正面からクローズアップで映し、そのほかの背景は家福にピントが合っているためぼやけており、家福の表情だけが強調されるようになっている。さらに北海道で、みさきの実家があったはずの場所に来て、家福は突然妻を亡くしたことに對して思いを口にする。

カメラは家福の表情を真横から撮り、みさきが向かいで聞いていることも意識させる構図となる。ここでも背景にある木立はぼやけ、前景の二人を強調させる。この後、二人は抱き合うが、こうした横からの構図はその抱擁を予感させる。このように、家福は広島から北海道へ移動を進めるにつれ、自身の過去にさらに向き合うことになり、その結果、自身の今後を考えることになる。また、映画技術については、『ドライブ・マイ・カー』では、車内でのショットと車を後部と俯瞰から撮る車自体のショットの二つが多用されている。車のショットについては、車と道路を映すことで道路の様子が車内にいる者の心情と一致するように意図していると思われるシーンも存在する。たとえば、北海道への道中で、トンネルを通過するシーンが多く挿入されている。トンネルを抜けると景色が変わっているように、家福とみさきの過去に向き合う態度も、身近な人物を亡くした被害者から責任の一端がある時点で加害者へと変化していることが窺える。また、モータリゼーションについては家福が移動する手段として車のみを使うという点で該当する。

アーチャーは言及していないが、他者と関わり合うことを通じて、旅をする主要な人物の認識が変容していく点をロードムービーの特徴として挙げることができるだろう。映画『ドライブ・マイ・カー』においても、家福がみさきや演劇関係者と交流することで、自身の過去と向き合うこととなり、自身が過去にどのように感じていたかを再確認する。このように『ドライブ・マイ・カー』はロードムービーの三つの約束事と、他者との交流する点が守られているという点でロードムービーと言えるのである。また、家福が「還る」ことが描写されないのは、ロードムービーが何らかの目的地に到達することを最終的な目標とすることから考えると、北海道のみさきの故郷をその目的地としているため、敢えて「還る」シーンがないのだと考えることもできる。

『寝ても覚めても』と『ドライブ・マイ・カー』におけるアダプテーション手法

また村上作品のアダプテーションとしても、映画『ドライブ・マイ・カー』は、これまでの村上春樹の長編作品に見られる「往還」する行為を映像化したことで、ロードムービーとなったのだと考えられるのである。

映画『ドライブ・マイ・カー』は村上の短篇集のアダプテーションを行う上で原作にはない「往還」する行為を描写している。村上作品、特に長編小説はアメリカ文学に影響された、移動とそれに付随する意識を引き継ぎ、「往還」する行為として書かれている。映画『ドライブ・マイ・カー』における「往還」する行為は、そうした村上作品を映像化することに対する手法として取り入れられたのである。一方で、映画『ドライブ・マイ・カー』はロードムービーであるとも捉えられる。これは、アメリカ文学の影響を受けて書かれた村上作品における「往還」する行為を描写したことで、アメリカン・ロードナラティブからロードムービーに続く移動をめぐる系譜に続くことになり、ロードムービーの一作品としても位置付けられる作品になったのだと考えられるのである。

8. 映画『寝ても覚めても』と『ドライブ・マイ・カー』における「往還」する行為

本論では、映画『寝ても覚めても』には、映像化にあたり、朝子の視点と人物造形を描写するために、原作と全く同じ場所を移動の「往還」する行為ではなく、場所を変えた「往還」する行為が採り入れられたことで生じる効果を明らかにした。朝子が「往還」する場面は、原作においても朝子という人物がどのように考えて行動するのかを考慮する上で重要な要素となっているが、映画においても重要なシーンとなっている。映画では朝子の人物造形と認識が視覚的にわかるように描写されていることがわかった。このように、映画『寝ても覚めても』においては、小説『寝ても覚めても』を映像化する際の手法として、場所を変えて表現される朝子の「往還」する行為が取り入れられたのだと言える。

一方で、映画『ドライブ・マイ・カー』は、原作にはない「往還」する行為の描写が村上作品を映像化する際の手法となっている。村上作品ではアメリカ文学の影響が

見られ、それを表現した結果として「往還」する行為に昇華されている。よって映画『ドライブ・マイ・カー』には村上作品に重要な要素である「往還」する行為を取り入れられたのだと考えられる。また、映画『ドライブ・マイ・カー』はロードムービーとしても捉えられるが、これは、アメリカのロード・ナラティブから続き、村上作品にも共通する移動がロードムービーにも継承されているためである。つまり、映画『ドライブ・マイ・カー』は村上作品を映像化した結果、ロード・ナラティブからロードムービーに連なる文学から映像への移動の物語の系譜にあたる作品となったのである。このように映画『寝ても覚めても』と映画『ドライブ・マイ・カー』では、映像化にあたり、差はあれど、独自のアダプテーション手法として「往還」する行為が採用されている。両作品はこの「往還」する行為を通じて原作を映像化した場合の可能性を示している点において非常に稀有な作品であると言えるだろう。

おわりに

今回は映画『寝ても覚めても』と映画『ドライブ・マイ・カー』について独自のアダプテーションとして「往還」する行為を考察した。今回は考察に至らなかったが『イージー・ライダー』などの目的地を目指す旅では、旅から脱落する人物が登場する。かれらのように「還れなかった」者と「還る者」の描写のされ方の違いも考察することが必要である。それは映画『ドライブ・マイ・カー』の高槻もまた「還れなかった」者に該当するためである。一方、映画『寝ても覚めても』「往還」する行為の主体である朝子は亮平の元に「還る」ことで物語を終える。その意味で『寝ても覚めても』は「還ること」に重きを置いた一種のロードムービーであるとも考えられる。このことを踏まえ、映画における「還る」行為についてさらに深く考察したい。また、今後さまざまな映画における「往還」する行為を分析することで各映画の分析を試みたい。

註

- (1) 佐々木敦「言語の習得と運転の習熟——『ドライブ・マイ・カー』論」2024年、<https://note.com/sasakiatsushi/n/n287f9f4b6a62> 2024年10月10日閲覧。
- (2) 柴崎友香『あらゆることは今起こる』医学書院、2024年、75頁。
- (3) 柴崎友香『寝ても覚めても 増補新版』河出文庫、2014年、7頁。
- (4) 柴崎友香『寝ても覚めても 増補新版』河出文庫、2014年、299-300頁。
- (5) 「濱口竜介ロング・インタビュー「寝ても覚めても」に至るまで、映画をつくり、考え、語り合ったこと」『熱風 (GHIBLI)』第16巻第11号、2018年、27頁。
- (6) 早稲田大学演劇博物館「オンライン展示 村上春樹 映画の旅」、2022年、<https://enpaku.waseda.jp/ex/16084/> 2024年10月10日閲覧。
- (7) 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』2021年9月号、339頁。
- (8) 佐野宜志「言葉を見つけるロードムービー」『シナリオ』2021年11月号、第77巻第11号、2021年、73頁。
- (9) メアリー・ウォン「『ドライブ・マイ・カー』、あるいは悲しみと過ぎ去った世界について」佐藤元状訳、『『ドライブ・マイ・カー』論』、慶應義塾大学出版会、128頁。