

二つの顔／二つの世界と〈3・11〉

——濱口竜介監督『寝ても覚めても』試論

松 本 和 也

I 原作小説と〈3・11〉

柴崎友香の小説『寝ても覚めても』（河出書房新社、二〇一〇）を原作として、濱口竜介と田中幸子が脚本を共同執筆した映画『寝ても覚めても』（二〇一八）は、監督・濱口竜介（一九七八～）による商業映画第一作であり、第71回カンヌ国際映画祭コンペティション部門正式出品作品でもある。

まず、濱口が映画化原作として、小説『寝ても覚めても』を選んだ経緯から確認していく。濱口作品をまとめて見た「以前から知り合いのライター」が、柴崎友香という名前を「熱烈なニュアンスを込めて教えてくれた」のが発端だという。「秋になって、柴崎友香の小説をいくつか買った」という濱口は、「東北での撮影の合間に『その街の今は』『寝ても覚めても』『週末カミング』などを読」み、次の感想を抱いたという。

それらは私にとって決してスィスイ読める小説ではなかった。にもかかわらず、妙に体に馴染む文章ではあった。その文章は、カメラのファインダーを覗いて眺めるものごととすごく似ていた。それでも、自作と似ているかと言えば似ていないと思った。どちらかと言えば、そこには自分が撮ろうとして撮れない何かが書かれていた。²⁾

それから濱口は、「何冊か読んだ柴崎友香の中で、自分が読みながら「これは映画になる」と直感した小説」である『寝ても覚めても』について、自らプロデューサーに「映画化を提案した」のだという。さらに、濱口は次のようにつづける。

そこに自分が撮りたくても撮れないような時間感覚が描きこまれているのは相変わずだったけれども、それが「同じ顔をした二人の男に恋する一人の女」という大時代的な

設定と同居していることが面白かった。自分が描けそうなことと、描きたいことが両方その小説の中にあった。^③

また、「時間感覚」については、別のインタビューにも関連する言及がみられる。「濱口の作品にはそこにいない人、共に時間を共有した他者が不在になる時間が描かれることが多い」、「『寝ても覚めても』にも、麦のいない時間が朝子に徐々に影響を与えているようにも見える」というインタビューの指摘に対し、濱口は次のように応じている。

「不在の影が常に映っているという感覚は、作劇上重視しているかもしれませんが。そこにいない人の影ですね。今、そこで起きていることだけではなくて、そこにいない人の影響力みたいなものがその場に働いている。僕は基本的に表面上そんなにドラマが起これない物語が好きです。そういう物語が、面白くあるためにはいま見えているものと少し違うレイヤーを潜ませる必要がある。そのことで表面上は何も起こっていないようなシーンでも、何か不穏な気配を感じさせることができますと思います」^④

脚本家・監督である濱口がレイヤーを複層化させていくことを「作劇上」重要だと考えていたならば、その映画を読解する際にも、作品全体の相互連関や重層化にも注目すべきだろう。

ここで、原作から脚本・映画への変更点を確認しておく。

その第一は、物語の時間設定である。佐々木敦は原作から映画への「大きな変更点として、物語の時間の移動」をあげ、「小説は一九九九年から二〇〇九年までの十年が描かれ／語られていたが、映画では約十年ずらされて、二〇〇八年から二〇一八年までの十年になっている」ことを指摘した上で、そのことによつて「映画の中では「二〇一一三月十一日」が描かれるし、朝子と亮平が仙台の被災地にボランティアに通うエピソードも語られる」^⑤ようになったことに注目している。

こうした、原作から脚本・映画への変更について、濱口は原作者の柴崎友香との対談でも多くのことを語っている。柴崎作品中から映画化候補として『寝ても覚めても』を選出した理由を問われた濱口は、次のように射程の長い応答をしている。

一人称小説であるにもかかわらず、その人の中でどのような動きがあるのかがよくわからない。そこが面白かったです。たとえば、唐田えりかさんが演じたヒロインの朝子が、東出昌大さんが演じた麦を、そして麦と同じ顔をした亮平をなぜ選んだのか——そうした説明がほとんどないまま、抱きついていたり、触っていたりといった常にアクションが先に起こる。そのことで読者は朝子の感情を想像する。まず、その構造に強く惹かれました。^⑥

「感情」の空白は、省筆／ショットの切り替えによって代補される。あるいは、カメラが映しだす俳優の身体が、わかりやすいかたちではないにせよ、心情（の変化）を体現していく。⁽⁷⁾

また、脚本執筆について「まずは、共同脚本の田中幸子さんに小説を読んでもらい、プロデューサーや僕の意見を反映しながら台本を仕上げてもらいました」という濱口によれば、田中が東日本大震災——〈3・11〉⁽⁸⁾のことを書いてきたという。

田中さんには原作にもあるように、日常的な時間の流れと もう一つ社会的な時間の流れを脚本に反映して欲しいというオーダーをしていました。それで、東日本大震災が物語に組み込まれました。小説自体も現実の出来事に忠実なんですよね。初読時には気づきませんでした。が、二〇〇五年七月に実際にあった地震（千葉県北西部地震）のことに触れていた⁽⁹⁾。

こうして時間の変更に伴い、〈3・11〉が組みこまれる。変更点の第二は、小説／映画というジャンルに関わる問題であり、麦／亮平の顔が似ている／同じ、という設定に関わる。小説ではあくまで似ているとされていた麦／亮平だが、映画では視覚化される——「小説とは違って、映画は見える、見えてしまふ」⁽¹⁰⁾（傍点原文）、「二人の男が似ているのかどうかは、あまりにも一目瞭然」⁽¹⁰⁾、しかも一人二役で東出昌大が演じるとい

うのだ。⁽¹¹⁾ 公式ホームページでは、「同じ顔をした二人の男と、一人の女……。人は人の何に惹かれるのか？／心をかき乱し、恋愛観を揺さぶる「大人の恋愛映画」の傑作が誕生！」⁽¹²⁾と紹介される『寝ても覚めても』は、一面、二人の男（麦／亮平）をめぐる一人の女（朝子）の恋愛物語でその際、麦／亮平が同じ顔であることは、映画／朝子にとって重要である。

すでに、映画『寝ても覚めても』については少なからぬ先行研究が公にされているが、ここでは、〈3・11〉にスポットを当てた木村朗子の議論を参照しておきたい。

濱口竜介監督がカンヌ国際映画祭のコンペティション部門で評判をとった映画『寝ても覚めても』（二〇一八年）が、東日本大震災を扱ったまぎれもない震災映画であるのは、濱口監督が震災後に被災地に入り、『東北記録映画三部作』として『なみのおと』（二〇一一年）、『なみのこえ気仙沼』（『なみのこえ新地町』（二〇一三年）、『うたうひと』（二〇一三年）というドキュメンタリー映画を制作していたことと無関係ではないだろう。〔略〕東日本大震災の経験とは私たちにとって何であったのかを問う物語だと私は思った。⁽¹³⁾

まずは、東日本大震災を扱った映画を撮ってきた濱口のキャリアから補助線を引く木村は、原作が「同じ顔の男性と恋愛する女性が過去と現在の決定的な断絶に気づく物語」であり、「人

生の時間の不可逆性」が「テーマ」だったのに対し、「不可逆な時間を決定づけたのは東日本大震災だとしたのが、濱口竜介の映画⁽¹⁵⁾」だと読み解く。「麦と亮平の代替不可能性に東日本大震災の経験がある」とみる木村は、次の場面を重視する。

〔東日本大震災の夜に〕すべての電車がとまって、人々がひたすら歩き続けているなかで、亮平と朝子は行き逢う。他ならぬあの日に、あの混乱のなかで出会ったとなれば、それはもはや偶然を越えた運命になるだろう。それ以来、二人は同居し、ともに震災に心を寄せ続け、週末になると仙台北の被災地を訪れ、復興商店の手伝いをしてきた。⁽¹⁶⁾

映画終盤、亮平を裏切って麦を選んだ朝子は、麦の車で北海道へと向かうが、結果論的偶然にせよ、「震災後に復興商店のボランティアで亮平と通ったルート」をなぞることになり、この選択は後々、大きな意味をもっていく。木村論から引く。

朝子は、いつも男に運転させていて途中で眠ってしまう目が覚めたとき、そこはまさに亮平となんども訪れた仙台北の海辺だった。麦は、海がみたくったのに何も見えないという。目の前には高く堤防がそびえている。^(略)そのことを麦は知らなかったのである。／映画で朝子が、共に生きる相手が亮平でなければならぬと気づくのは、ここだ。

目の前にいるのは、震災を経験し、被災地の復興に心を寄せてきた亮平ではない。朝子は、震災前の自分には戻れないことを亮平と積み上げてきた震災後の時間によって知るの⁽¹⁷⁾である。

本稿でもこうした指摘「寝ても覚めても」理解に、おおむね同意する。しかし、その根拠が画面に描かれぬ監督のキャリアと、主人公である朝子による麦／亮平の選択に限定されている点（裏返せば、物語が重視される反面、映画というメディアの特性が踏まえられていない点）には同意しかねる。

そこで本稿では、〈3・11〉とその余波を興味関心の軸としつつ、シナリオや映画というメディアの技術的特徴（条件）を手がかりに、映画『寝ても覚めても』読解を試みていく。

II 映画のテーマ／規則

映画『寝ても覚めても』は、大阪中之島にある国立国際美術館周辺の風景を、次々と固定ショットによって映してはじまるシナリオ「2国立国際美術館内（夕方）」には、「小会場で写真の企画展「牛腸茂雄写真展」が開催されている。朝子が写真を眺めていく。双子の姉妹の写真の前で立ち止まる。／見入る朝子」というト書きがある。その画面に泉谷朝子（唐田えりか）の後ろ姿が入りこみ、観客はその背中に視線を導かれるように

美術館へと入る朝子を追っていく。次に、朝子の主観ショットとして写真が右から左へと朝子の視点に即して次々と映しだされ、パンしていたカメラが動きを止めると、それを見つめている朝子が正面からのバストショットで捉えられる。この時点での朝子は、亮平はおろか麦にも出会ってはいないが、すでに「同じ顔をした二人の人物」に惹かれていた。数秒後、静かな足音につづき、朝子の右背後から男性が同じ写真を覗きこみ、それに気づいた朝子はその人物を視線で追う。これが麦（東出昌大）であり、朝子とのファースト・コンタクトである。美術館をあとにした二人の様子は、シナリオ「3美術館入り口」館前の道（夕方）」において次のように書かれていく。

美術館から出てくる朝子。その前を行く麦は国際美術館裏側の人気がない道へ歩いていく。／麦と反対方向に歩いていく朝子。突然、爆竹の音。中学生たちが騒ぐ。朝子、驚いて振り返る。／幾つも火がつく爆竹。中学生たちが逃げてきて、朝子の横を通り抜ける。爆発する煙の向こうに、振り返った麦が立っている。麦と朝子の視線、交わる。

（51頁）

偶然、中学生が鳴らした爆竹の音が二人を振り返らせ、遠ざかりつつあった二人の視線を結びつける。こうして視線のドラマが成立し、カメラは朝子から見た麦（上半身）、麦から見た

朝子（上半身）を正面から捉えて切り返す。「爆竹越しに見つめあう二人」が画面に映しだされると、カメラは朝子の前まで歩みよる麦の足もとを追いつき、唐突に次の会話がはじまる。

麦「名前は何？」／朝子「え。泉谷……朝子」／麦「あさ子の朝はモーニングの朝？」／朝子「え……はい」／麦、微笑む。／麦「いい名前」／朝子は魅入られたように麦を見つめる。／朝子「あなたは」／麦「俺はバク」／朝子「バク。バクは……」／麦は朝子に顔を近づける。朝子にキスをする。（51頁）

これが、後日、麦が岡崎（渡辺大知）に語った二人の「なれそめ」であり、それを春代（伊藤沙莉）は「見た目」に惹かれた「一目惚れ」と断じる（以後も、春代は登場人物でありつつ、観客が作中世界を覗きこむ参照点の役割を担っていく）。

『寝ても覚めても』冒頭部には、ストーリーばかりでなく登場人物間の関係の描き方／撮り方に代表される映画の規則も集約的に示されている。それは、佐々木敦が指摘するように、『寝ても覚めても』が「視点劇」であり「視線劇」だということに尽きる。これは、「映像に囲まれて生きる現代の人間の感覚の中で、現実が映像もしくは夢に似たものに変形している様子を描いた作品」¹⁹⁾である原作『寝ても覚めても』の特徴を、巧みに映画へとトランスしたものだといえる。すでに、双子の姉妹

の写真に惹きつけられていた朝子は、その後も、同じ顔をした二人の人物、である麦／亮平に惹かれつづけるが、これは朝子が対象を視覚表象として認識していることに拠る。

また、映画『寝ても覚めても』の稜線をかたちづくる「類似」、「遭遇」、「反復」といった「テーマ」^②も、すでに冒頭部に提示されている。たとえば、震災当夜に再会した朝子が、亮平のものと歩みより抱擁する場面での、見つめあう、歩みよる、触れる、というテーマの連鎖は、映画の冒頭部に描かれた朝子が麦と出会った場面のあからさまな反復・変奏である。

つきあいはじめた朝子と麦は、バイクの二人乗りで事故に遭ってしまいが、「道に転がったままキスをする」(シナリオ「9道路」)ほどの仲の良さで、二人には周囲の視線を気にする気配もない。麦が居候している岡崎邸での、岡崎とその母・栄子(田中美佐子)を交えた語らいや花火の場面でも、牧歌的な雰囲気包まれた朝子と麦の親密さが、とりわけ目だつ。

こうした永遠につづくかのような幸せな時間に、朝子の不安が差し挟まれる。シナリオ「12岡崎邸前・道路(薄明)」では、一週間以上家を空けることもあると岡崎から聞かされはしたものの、パンを買いに行つたまま帰らない麦に不安を募らせる朝子は、翌朝帰ってきた麦を「きつく抱きしめる」。麦は「遅くなくてもちゃんと帰るよ」、「俺は朝ちゃんところに、帰ってくる」と繰り返すが、反復というテーマに忠実に、ふたたび麦は姿を消す——ロングショットで捉えられた道路で二人が抱き

あう姿に重ねて、朝子の声で「半年後、麦は靴を買いに出かけると言つて、そのまま帰らなかった」というナレーションが入り、タイトル『寝ても覚めても』がインサートされる。

ここまでは、映画『寝ても覚めても』冒頭部である。朝子の立場からすれば、大好きな双子の姉妹の写真を見た日に出会った麦に一目惚れし、つきあい、麦の失踪(と音信不通)によって幸福な日々が終わりを告げるまでが描かれたことになる。

麦との幸福な夢のなかにいた朝子は、麦の失踪によって、夢から覚めるのか、覚めることなく麦(の似姿)を追いつづけるのか、(麦が亮平かという選択以前に)それこそが映画『寝ても覚めても』が描こうとする根本の主題・問いである。

Ⅲ 二つの顔

東京タワーが奥に臨む道路の風景に「2年と、少し後」という文字がインサートされ、亮平が勤める日本酒メーカー・紅錦の社内風景から東京での日々がはじまる。この間に朝子は、麦と同じように、周囲との音信を断ち、大阪から姿を消していた麦の疾走を機に東京に転居した朝子は、マヤ(山下リオ)とルームシェアをし、喫茶店ウニミラクルで働いている。

会議室を片付けていた亮平のもとへ、朝子がコーヒーポットを取りに来る場面は、シナリオ「14日本酒メーカー「ベニキン」、東京支社」において、次のように書かれている。

物音がしてそちらを向く。人（朝子）が立っている。立ち
すくむ朝子。／朝子を不審げに眺める亮平。／亮平「あ
の……」／動けない朝子、亮平を見る。（56頁）

東京で働く朝子の前に、麦と見紛う顔＝視覚表象をした亮平
が転動してきたのだ。こうして、同じ顔をした二人の人物が
朝子の前にあらわれる。この時、戸惑いながらも朝子は、視覚
表象に即して、亮平のことを麦だと認識する。その後も朝子は
亮平を質問攻めにし、去り際に「バクやん」と口にする。

この場面で、朝子は亮平を凝視するが、カメラはその朝子を
バストショットで捉えていく。逆に、朝子の主観ショットとし
て撮られる亮平は、一定の距離から全身が映るように捉えられ
る。麦と亮平の顔の同一性が問われるべき場面ながら、亮平を
見つめる朝子を、カメラは注視していくのだ。これは『寝ても
覚めても』の主人公が朝子一人であることを示しつつ、亮平を
見た際の心情のゆれまでを映しだそうとしているのだろう。

面識を得た二人には、再び偶然の出会いがもたらされる。東
京でも牛腸茂雄展が開催されており、ギャラリーに来ていた朝
子を、亮平が見かける。朝子は、マヤを待って入館時間に遅れ
てしまうが、居合わせた亮平の機転で三人とも観覧できること
になる。こうして、朝子には双子の姉妹の写真——同じ顔を
した二人の人物——を見る機会が準備される。当然、朝子はそれ

を凝視するが、カメラがその朝子を正面からのバストショット
で捉えようと、右後方から亮平が覗きこむ——いうまでもなく、
国立国際美術館における朝子と麦との出会いの反復・変奏であ
る。ただし、亮平に気づいた朝子の反応は異なる。シナリオ
「19ギャラリー前の道（夜）」では、次のように書かれる。

朝子はガラスに映った亮平の人影に驚く。／ぱつと振り返
ると亮平と目が合う。／胸を押さえる朝子。驚く亮平。／
亮平「いやいや、驚きすぎやろ自分」／朝子、目を伏せる。
また目を上げる。／亮平「何。俺のこと怖がつてる？もし
かして」／朝子が亮平を見る。うなずく。／朝子は魅入ら
れたように亮平を見つめる。（58頁）

牛腸茂雄のポスターに見入っていた朝子は、麦と同じ亮平の
顔＝視覚表象を前にして戸惑いながらも「見つめる」——麦と
同じ顔をした人物として見ているのだ。それゆえか、マヤと串
橋を交えて四人で出かけるようになってから、職場の非常階段
で亮平は朝子に「君かて俺のこと気になってんのちゃうか。初
めて会ったとき、何か感じたんとちゃうか」と語りかける。そ
の後、シナリオ「28非常階段」は次のようにつづく。

亮平「俺のこと、ちゃんと見てくれ。俺は君が好きや」／
朝子を上に向かせる亮平。／朝子は亮平を見る。目をそら

さない。／朝子の両手が亮平の両頬に触れる。／亮平、階段を1段上がり、朝子にキスをする。(64頁)

この時、二人に歩みよる距離はないが、亮平は朝子に触れながら、「好き」に先だち「俺のこと、ちゃんと見てくれ」と言わずにはいられない。それでもなお、朝子は、麦と同じ顔をした亮平を、目をそらさずによく見ていたことが後に判明する。

というのも、その夜、朝子は亮平に電話をかけ、「もう、お会いできません」と唐突に交際を断とうとするのだから。つまり、朝子は麦と同じ顔をした亮平の顔＝視覚表象に囚われてキスマでしながらも、時間的・空間的距離において視覚を閉じさえすれば、亮平が麦ではないことに自ら気がつけるのだ。

そのこともあって、亮平は、マヤが出演する演劇公演のマチネを見に行く。朝子がマチネに行く予定になっていたから、無理をして都合を付けたのだ。ところが、開演直前に会ったマヤから亮平が聞いたところによると、朝子は予定を変更したばかりか、ウニミラクルもやめる——つまり、亮平の前から姿を消そうとしているというのだ。その後、亮平が客席に着き、照明が暗くなったところで大地震が起き、劇場は大混乱となる。

マヤはギャラリーでの偶然の出会いから、一貫して朝子と亮平を媒介してきたことになるが、この日は昼間の劇場でこそ二人を会わせ損なうものの、(3・11)の夜に決定的なかたちで二人を結びつけることに寄与する。シナリオ「37道(夕方)

夜)では、交通機関が止まったことで生じた帰宅難民が描かれるが、「夜。渋滞。人ごみを操作する警官。クラクションの音が響く」という状況のなか、次の場面が準備される。

亮平は人の波と同じ方向に歩いている。／立ち止まる。／前方から朝子が、人の波に反して歩いてくるのが見える。朝子も亮平を見て、立ち止まる。二人の脇を人々が通り過ぎていく。朝子が人の流れに逆らうように歩み出し、亮平の元にやってくる。抱き合う二人。強く抱き合う。／亮平朝子／朝子「……亮平」(66頁)

この場面については、佐々木敦が「『見ること』と『見られること』」を映画を通して考え抜いてきた濱口竜介が、蓮實の小津論を十分に理解したうえで、それでも選び取った「凝視しあう二つの瞳」の場面」だと指摘している。ただし、映画史的な背景に拠らずに、この映画の内在的論理から考えても、見つめあう・歩みよる・触れる(抱きあう)というテーマの連鎖がみられ、映画冒頭部における朝子と麦の出会いが、麦と亮平を入れ替えて反復されている(反復・変奏)。

映画終盤、麦と結婚する決意をした後にさえ、突如あらわれた麦の手を取ってしまう朝子である。小説『寝ても覚めても』について田中弥生が指摘したように「語り手の朝子は、自分の感覚を通して世界を夢のようなものとして認知し、それを見た

まま語っている」——映画でいえば「『寝ても覚めても』の世界」⁽²⁾に生きる朝子は、この期に及んでも／いよいよ、亮平を麦と同じ顔＝視覚表象をした人物だと認識していく。しかも、麦が朝子の前から失踪したことをなぞるように、この場面で歩みよった朝子も、いつしか亮平の前から姿を消すだろう。

なお、映画『寝ても覚めても』における〈3・11〉とは、端的に「移動の困難」をもたらすものである。「移動の困難」によって麦と朝子とは運命的な再会を果たしたのだし、その後、同棲をはじめた二人は、被災地のボランティアのため閑上^{かみかみ}までレンタカーで通うことになる。もちろん、朝子が一人で仙台から大阪へと向かう「移動の困難」も、このボランティア時の人脈にたよったもので、〈3・11〉を強く喚起する。

IV 二つの世界

朝子と亮平が抱擁を交わした〈3・11〉の夜、遠景から「電気の消えた東京の街」が固定ショットで映しだされ、別カットで夜明けの映像へと繋がる。その後、スカイツリーを中央奥に据えた浅草の道路が映され、画面下部に「5年後」という文字がインサートされる。この五年間に、朝子と亮平と同棲をはじめ、被災地のボランティアに二人で通うようになっていく。

このボランティア活動が、映画『寝ても覚めても』を〈3・11〉と結びつける。週末をつぶしてレンタカーを運転する亮平

にとつて、これが「移動の困難」であることは間違いない。二人の生活は、朝食や引越越し準備の場面が点描されるくらいであるため、相対的・結果的に、閑上でのボランティア活動が二人の関係において大きなウェイトを占めるように描かれる。

とはいえ、こうした平穏な暮らしは、朝子の友人である春代とマヤによって危機にさらされる。というのも、この二人が、朝子と亮平の暮らしに麦という過去を媒介していくからだ。

第一に、朝子と亮平が百貨店でショッピングをしていた際、偶然、通りかかった春代が朝子に気づく。シナリオ「50百貨店」によれば、麦のことを知っている春代は、朝子に紹介された亮平の顔を見て「ぎよつとする」。その後、三人で食事となるが、先に亮平が席をたつやいなや、次の会話ははじまる。

春代「朝ちゃん」／朝子「春代の言いたいことは全部わかる。でも、ちゃうねん」／春代「どうちゃうの」／朝子「私は今、亮平が好き。麦と関係なく、亮平が好きやねん」
(70頁)

二人が問題にしているのは、麦と亮平の顔の同一性である。この時、朝子は顔とは別に亮平を好きだと断じている。ひとしきり麦の芸能活動を話し終えた春代は、偶然視界に入った、窓の外の広告を見るよう促す。朝子の視線を追って、カメラは麦の顔＝視覚表象が使われたビルの広告動画を捉える。

第二に、亮平と朝子の家で、春代の歓迎パーティーの場面が描かれる。亮平と串橋（瀬戸康史）が買ひ物に外へ出た間に、テレビに映った麦を見て、マヤが亮平に似ていると指摘する。その時、朝子は自分がかつて麦とつきあっていたことを明かす。それを聞いたマヤは驚きを隠せず、シナリオ「52 朝子と亮平のマンション・室内（夜）」は次のようにつづく。

朝子「初めて亮平と会った時、麦やと思った。それは確か」
／マヤ「それって、似てなかったら、亮平さんを好きにはならなかったっていうこと？」／朝子「そうなのかも。それは、わからへん」（72頁）

かつて、春代に対して、「麦と関係なく」亮平が好きだと断言した朝子ではある。しかし、亮平を好きになった契機として麦／亮平の顔の同一性があつたことについては、否定できずにいる。このことは、つづけて当事者間でも話題になる。

大阪転勤の打診を受けていた亮平が、それを機に朝子にプロポーズするのだ。まずは喜ぶ朝子だが、例の件を話してからでないと受けることはできない、と語りだす。

朝子「亮平に初めてあつた時、私すごいびっくりしてん」
／亮平「うん」／朝子「亮平が昔、すごく好きやった人になつたから。ううん、そっくりやったから」（72～73頁）

この告白に、数年前から気づいていたという亮平は、自分のなかで整理がついているとこたえ、二人は抱きあう。このようにして朝子と亮平のあいだの秘密は解消され、一応は解決をみる。ただし、この時、二人は、麦という存在／顔をお互いに気にしないことにする、というかたちで抑圧したにすぎない。この抑圧が回帰することで、映画終盤の山場が形作られる。

ホームパーティーをしたメンバーで、朝子と亮平の結婚祝いが催されたたシナリオ「59 レストラン」の場面、食事が終わった後にそれは回帰する。ト書きにも「朝子一人が心ここにあらず」と書かれるが、串橋が会計に席をたつと、入れ替わりに突如として麦があらわれ「朝子の隣の席に座る」。

麦を不思議そうに見てから、目を瞪る亮平。／自分を挟んで座った亮平と麦を目の前にして、朝子は絶句。麦、亮平を一瞥しただけで、朝子を見る。／麦「やつぱり、待ってたんじゃない」／一同、麦を驚いて見ている。／朝子、ようやく言葉を出す。／朝子「なんで今なん？」／麦「俺、朝ちゃんに約束したから。戻って来るって」／朝子、麦の手を取って、ともに立ち上がる。朝子と麦は一緒に店の外に向かう。啞然とする一同。（76頁）

麦と亮平が同一画面に収まる「誰もが息をのむ」場面²³であることは間違いないが、あわせて瞬時に選択・行動をした朝子に

も注目すべきだろう。この時、朝子は同じ顔をした麦／亮平の前にして、現実的・排他的な二者択一を迫られる——映画『寝ても覚めても』とは「選択の苛酷さをめぐる物語」⁽²⁴⁾なのだ。一見、反射的行動にみえた麦の手をとる朝子は、マヤの電話を切った後の車中で、「麦、会いたかった」と口にする程度には、今なお麦の視覚表象に惹かれている。こうして、朝子と亮平とが共同的に抑圧したもの（＝麦）は回帰する。

麦が仕事の電話を、朝子がマヤと春代からの連絡を振り切るようにして携帯を捨て、「亮平と通ったのと同じ道を、麦の車が抜けていく」（シナリオ「62東北自動車道（夜）」）。このルート（選択）が、朝子に最後の転機をもたらすだろう。

シナリオ「63車中（夜）」には、次のセリフがある。

朝子「（略）私はまるで今、夢を見てるような気がする」／
麦、ちらと朝子を見る。朝子は前を見ている。／朝子「今までの方が全部長い夢だったような気がする。すごく、幸せな夢だった。成長したような気がした。でも目が覚めて、私、何も変わってなかった」（77頁）

第一に、結婚の約束までした亮平を裏切って、麦と逃避行中の「今」が「夢」ならば、それまでの亮平との暮らしは現実（的）だったということになる。第二に、「今まで」が「長い夢」、「幸せな夢」ならば、麦と一緒にいる「今」が現実（的）だと

いうことになる。いずれにしても、かつて朝子が麦と付きあっていた時間・経験を大前提として、それまで時間が麦との再会を境に二つに分節され、両者は夢／うつつというほどに異なる世界だ、というのが右のセリフの意味だろう。

その上で、原作／映画のタイトルに関わる「夢」というキーワードに、朝子の「私、何も変わってなかった」という自己認識、田中弥生が示す朝子＝「映像的人間」説を重ねてみるならば、この後、麦と訣別するまで、麦の視覚表象に囚われた「映像的人間」として、朝子は「夢」のなかにいたとみるべきである。その間、麦と同じ顔をした亮平との時間を過ごせたのはほかでもない、朝子が「映像的人間」であり、かつ、同じ顔をした二人の人物⁽²⁵⁾に惹かれる属性を擁していたからだ。結婚を決めた段階（以降）においてもなお、朝子にとって亮平は、麦と同じ顔・視覚表象にすぎなかったということになる。

とはいえ、〈3・11〉の再会が、朝子と亮平にとって無意味だったかといえ、そうでもない。ここまで、朝子は亮平をちゃんと見ることはなかったのだが、二人で積み重ねてきた時間・経験は、事後的に再発見され、効果を發揮していく。

シナリオ「65沿岸部・膨張堤の近く（薄明）」では、明け方、朝子が目覚めると、海を見ようと思つて高速を降りた麦が「防潮堤の方に歩いていく」。そして、次の場面がつづく。

朝子との距離が離れる。朝子は麦を見る。／朝子「麦」／

麦が朝子の方を振り返る。／朝子「ごめん。私もうこれ以上行かれへん」／麦が戻ってくる。車のボンネットに手を置く。／朝子「帰らな」／麦「どこに？」／朝子「亮平のそこ」／麦「そうか」／朝子「麦は亮平やない。私、ちゃんとわかってなかった。ごめん。ごめん」(78頁)

この時、すでに／ようやく、朝子は夢から覚めている。それが、防潮堤を知らない麦／東北自動車道を何往復もした亮平、といった(3・11)をめぐる時間・経験の共有の有無(のみ)によるものかは、わからない。ただし、画面は青く覆われ、この後は朝の海、早朝の仮設住宅、そして大阪へ向かう新感線が通過するトンネルと、朝子は明らかに夜明け前を生きている。そして、亮平のいる大阪に着くと、夜は明けている。

こうした朝子の劇的な変化を象徴的に示す場面の一つが、正面からアップで撮られた朝子の顔と海との切り返しである。シナリオでは「階段を登りきると突然、波の音が聞こえてくる」というト書きのあとに、次の情景描写がつづく。

朝子の向こうに広がる、海が見える。／朝子は指で目尻を拭うような仕草をする。／朝子は防潮堤の上を南に向かって歩き始める。／歩いていく朝子の横顔の向こうに、朝日を受け始めた海が見える。(78頁)

亮平の送るという申し出を拒んだ朝子は、ボランティアで世話になった平川に金を借り、亮平のもとへと向かう。この「移動の困難」は、映画『寝ても覚めても』における(3・11)の痕跡である。大阪の転居先近くで亮平に会えた朝子は、シナリオ「71枚方・一戸建て・表」では、ついにこれまで包まれていた夢・映像の皮膜から抜けだしており、「私は亮平のことが好き」、「そのことを言いに来た」と言いいきり、(麦・顔と関係なく)亮平自身に向きあうことを果たしていく。

そのことを象徴的に示すもう一つの場面が、「ビニール傘を投げ捨てた亮平を雨の中でどこまでも追い続ける姿をロングショットでとらえた長くて素晴らしい画面」であり、別ショットも含め、二人は六〇秒以上走りつづける。シナリオ「74枚方・一戸建て前の道」家」ト書きには、次のようにある。

傘を放って走り出す亮平。朝子も亮平を追って駆け出す。土手を駆け上がる。川沿いの道を逃げる亮平、追う朝子。／雲が晴れ、だんだんと街に日が差しこくる。／朝子が走る。亮平も走る。雨は上がっている。(82頁)

映画『寝ても覚めても』における「見つめあう・歩みよる・触れる」というテーマの連鎖を想起すれば、朝子の覚醒は明らかである。顔はおろか、人物すら見分けがつかないほど上空からのロングショットが映しだすのは、逃げていく亮平／必死で

追いかける朝子である。自分を包んでいた視覚表象の膜を突き抜けた朝子は、(顔ならぬ)背中を追えるようになったのだ。亮平が家に逃げこむと、朝子は「亮平、お願い。逃げないで。そのまま聞いて」と声をかけ、玄関前で次のように言う。

「許されたいとも思っていない。私はただ、亮平と一緒に生きていきたい。それだけ。だから今ここにいる。顔を見せて欲しい。声を聞かせて欲しい。亮平。亮平」(82頁)

ここで朝子は、好きとも愛しているとも口にすることはない。「一緒に生きていくこと」——これが、夢から覚めた朝子の唯一の望みであり、そのために「顔」を見て、その「声」を聞きたいと願っている。覚醒した朝子は、(3・11)以後の日々を振り返り、そこに亮平と「一緒」に過ごしてきた時間・経験を解釈しなおしていったのだろう。そうでなければ、困難な移動を乗り越えて大阪まで来て、顔も見えないままに、亮平の背を追いつづけることなど、できるはずもない。

開いていた玄関から入り、朝子が二階に昇ると、「亮平は窓の外を見ている」。見つめあうことを避けるように、窓辺にまで歩みよった朝子が横に並んでも「亮平は朝子を見ようとしな

い」。その後の二人の様子は、次のように描かれる。

ん」／亮平「きつない川やで」／朝子、亮平を見て、また川を見る。／朝子「でも、きれい」／亮平、朝子を見て、また川を見る。／川面に夕日が光る。その中を滑る船。／ジンタンは自分の体を舐める。／二人は並んで、流れる川を見ている。(82頁)〔取消線：映画ではカット〕

寄り添い、お互いを交互に見る二人だが、見つめあうことはない。見つめあってしまえば、この映画の規則に即して、これまでの反復が生じてしまう。朝子は夢から覚め、亮平は「きつと一生、お前のこと信じへん」まま朝子を受けいれている(朝子にタオルを投げたことがその証左である)。そのことを裏づけるように、二人は見つめあうことなく、同じ方向に視線を向ける——カメラがそうした二人を正面から捉えたまま、主題歌・Iotubeats「RIVER」が流れだし、映画は終わる。川の流れのように、二人の関係はつづいていく。

V 展望

映画『寝ても覚めても』の読解は前節までに示し終えたが、最後に展望を兼ねて(3・11)との切り結びを論じておく。

本稿では、朝子が夢から覚めるまでを主線とした映画『寝ても覚めても』読解を試みてきた——同じ顔をした二人の人物に惹かれる朝子は、大阪で表と出会い幸せな時間を過ごす

ものの、麦は失踪してしまふ。喪失感を抱えて東京に転居した

朝子は、麦と同じ顔をした亮平に出会い、戸惑いの時期を経た後、〈3・11〉の夜から心を通わせあうが、〈3・11〉以後においても、朝子は亮平を麦と同じ顔をした人物と捉えていた。それゆえ、結婚を決めた後に、朝子は亮平を裏切り、迎えに来た麦と北海道へ向かう。しかし、朝子はこの移動中に気づきを得て、改めて亮平を選び、麦と別れ、大阪へと向かう。この時の気づきと、それからの振り返りに〈3・11〉が関わる。亮平と何往復もした東北道、津波対策としてつくられた防潮堤（とそれを知らない麦）、振り返られた亮平と過ごした〈3・11〉以後の時間・経験、これらの総体が、視覚表象に囚われていた朝子を、覚醒させる。朝子は亮平を亮平として見ることが叶い、「亮平と一緒に生きていきたい」と願うに至る。

このような朝子の変貌（覚醒）は、朝子が視覚表象に囚われずに、声を聞くことができるようになった、ということでもある。ここで、監督である濱口竜介の言葉を参照したい。〈3・11〉に寄せたエッセイで、濱口は次のように書いている。

もし仮に「被災の中心」というものがあるとすれば、それは波に消えた無数の命のほかにはありません。ただ、敢えて言えばそれはやはり「ない」ということなのです。いくら望んでも、その声が返ることはありません。人はこの決定的な欠落を想像力で埋めようとする傾向があるように

思えます。「死者の声」を想像によって聞こうとします。

その上で、濱口は「正しく「聞く」ということさえできれば、そこには、声が生まれるのです」と断じている（たとえ相手が、死者であっても、ということだろう）。

また、濱口は「声」について、次のようにも書いている。

私が、本当に「声」がたった一人のものでなくなると感じるのは、それが聞き手の真摯な問いかけによって生まれるときです。〔略〕真摯で、誠実な関心を伴うものであればあるほど、問いかけは必ず「あなたは、一体誰なのか」という問いを含んでいるからです。〔略〕だからこそ、その問いかけに答えることは、それまでの自分を越えて行くことでもあります。問いかけと同様の真摯さを以て人が答えたいと願うとき、発されるその声をたった独りのものとはもはや呼べません^②。

映画『寝ても覚めても』において、朝子の大切な人が死ぬというのではない。それでも、象徴的に喪った人はいる、亮平である。夢から覚めた朝子は、亮平を取り戻そうとして「声」を発し、亮平の「声」を聞きたいと願う。してみれば、『寝ても覚めても』終盤の二人の関係は、〈3・11〉（の死者）を含め、かけがえのない人を喪った後に、いかにその人を想像するか、

という営為の実演であり、寓話でもある。ここに、映画『寝ても覚めても』が〈3・11〉と関わる批評的局面がある。

※シナリオ引用は、田中幸子・濱口竜介「寝ても覚めても」(『シナリオ』二〇一八・九)により、『寝ても覚めても』(Bluray) (パップ、二〇一九)も参照した。

注(1) 濱口竜介「あの街、この街 柴崎友香、相米慎二」(『群像』二〇一八・九)、二七五頁。

(2) 注(1)に同じ、二七五～二七六頁。なお、原作小説は第32回野間文芸新人賞を受賞しているが、その際の選評、角田光代「それぞれの新しさ」(選考委員のことば)(『群像』二〇一一・一)には、「俯瞰から仰視、拡大から縮小と、自由自在に動かす視点で十年間を綴る」、「私たちの今を規定するのは、過去なのか」、「そうしてその過去とは、不安定な視点が形成した不安定な主観でしかないのかと、読んでいて視界がぐらつくような不安を覚え、それが心地よかった」(二六五～二六六頁)という指摘があり、示唆的である。

(3) 注(1)に同じ、二七六～二七七頁。

(4) 「聞き手・構成・編集部」『インタビュ 濱口竜介』(「する」二〇一八・七)、一〇三頁。

(5) 佐々木敦「彼女は(彼は)何を見ているのか 濱口竜介論」(『この映画を視ているのは誰か?』作品社、二〇一九)、二二三頁。なお、同論で佐々木は、「濱口竜介が『なみのおと』

(二〇一一年)を始めとする「東北記録映画三部作」の監督であることを思うと、この変更には重要な意味がある」(二三三頁)とも指摘している。

(6) 柴崎友香・濱口竜介「小説から映画へ——創造の秘密を語る」(『文学界』二〇一八・九)、一一九頁。

(7) 濱口竜介「映画とは事実を用いたパテンである」(是枝裕和・安藤絃平・岡室美奈子・谷昌親・土田環・長谷正人・元村直樹編『映画の言葉を読む 早稲田大学「マスターズ・オブ・シネマ」講義録』フィルムアート社、二〇一八)において濱口は、「これはすごく危険な言い方なんですが」と前置きして、「僕はカメラにある種の内面というものは映るのではないかと一方で思っています」、「心の中が透けて見えてしまうということではなく、あくまでも目に見えているものの中に我々が言語化できないものがあるということです」、「人の内面と身体は、決して切り離されているわけではなく、どこかで確実につながっている」、「ですから身体を映したときには、どうしても内面として把握されてしまうものがそこにはあるのではないかと考えているんです」(三九一頁)と発言している。

(8) 本稿では、東日本大震災とそれに端を発する余波／余波から見た起点を視野に入れるねらいから〈3・11〉と表記する。

(9) 注(6)に同じ、一二二～一二三頁。松田正隆・濱口竜介「聞き手＝高橋知由」(『テキストと身体が出会うとき』(悲劇喜劇)二〇一九・三)でも、『寝ても覚めても』に東日本大震災が書きこまれたことにあれて、濱口は「田中幸子さんが書いてき

て、マジですかと思った(笑)」、「外から提案されたからこそ、外から抗いようもなくやってきた自然災害を扱う態度を自分の中で獲得できたような気はしました」(二一九～二二〇頁)と述べている。

- (10) 注(5)に同じ、二二二頁。この濱口の判断について佐々木は、「この潔さは勇氣あるもの」(二三二頁)と評価している。

- (11) 東出昌大・柴崎友香「愛する」が始まるとき」(『文芸』二〇一八・八)には、「いろいろ自分の中の引き出しから使えそうな道具を出して、それを引つ掻き回して二人の差異を作ろうかなと思っていたら、監督が「麦のセリフ、亮平のセリフ、それぞれを東出という楽器から、普通に音として出すだけでそれぞれ違って見えますから、演じ分けは考えないでください」とおっしゃったんです」(四七六頁)という東出の発言がある。濱口の演技・演出論については、濱口竜介・野原位・高橋知由「カメラの前で演じること」(左右社、二〇一五)参照。

- (12) 「寝ても覚めても」公式ホームページ INTRODUCTION」[<https://www.bitters.co.jp/netemosnememo/>] 二〇一三・一・二・二八最終閲覧。

- (13) 「総特集＝濱口竜介——『PASSION』『ハッピーアワー』『寝ても覚めても』……映画監督という営為」(『ユリイカ』二〇一八・九)ほか参照。

- (14) 木村朗子「3・11から震災後文学へ——濱口竜介監督『寝ても覚めても』の場合」(『図書』二〇一九・三)、三二一～三三三頁。

- (15) 注(14)に同じ、二三三頁。

- (16) 注(14)に同じ、三四頁。

- (17) 注(14)に同じ、三四～三五頁。

- (18) 注(5)に同じ、二三九頁。

- (19) 田中弥生「柴崎友香と映像の人間の夢」(『スリリングな女たち』講談社、二〇一二)、一七五～一七六頁。

- (20) 蓮實重彦「選ぶことの苛酷さについて——濱口竜介監督『寝ても覚めても』論」(『新潮』二〇一八・一〇)、一九一～一九二頁。

- (21) 注(5)に同じ、二八八頁。

- (22) 注(19)に同じ、一八三頁。

- (23) 注(20)に同じ、一九四頁。

- (24) 注(20)に同じ、一九三頁。

- (25) 注(20)に同じ、一九五頁。

- (26) 映画『寝ても覚めても』解釈にあたり、蓮實重彦『監督小津安二郎 増補決定版』(筑摩書房、二〇一六)を参照する佐々木敦に倣えば、この場面は「二人並んで同じ方向に視線を向け、同じ一つの対象を瞳でまさぐる」ことが、より直接的な交感の瞬間をかたちづくる」(一七七頁)ということでもある。

- (27) 濱口竜介「死者の声」を聴くために」(『3・11を心に刻んで』岩波書店、二〇一二)、一四六～一四七頁。

- (28) 濱口竜介「無題」(『3・11を心に刻んで』前掲)、一五七頁。