

# 夢みる権利

—宮崎駿監督映画『風立ちぬ』をめぐって

今村純子

はじめに

個という井戸をかぎりなく掘り下げてゆけば、そこにはかならず普遍の水脈があらわれる。芸術一般に見られるこの個から普遍への転回、[複製技術時代の芸術]、わけても興行成績という言葉に端的にあらわされるような芸術に商品価値が付きまとう資本主義社会の映画において、どのようにして可能となるのであろうか。11本のアニメ作品で国内外の広い人気を博し、『風立ちぬ』(2013年)をもって引退宣言をした宮崎駿監督作品のなかで、一見したところ互いに異なるテーマを扱う作品を「夢みる権利」という視点から捉え直すならば、この個から普遍への展開の宮崎駿監督ならではの文様がうっすらと浮き彫りになってこよう。

たとえば、初期の代表作『となりのトトロ』(1984年)では、主人公の姉妹サツキとメイの母親は入院中であり、そのため彼女たちを襲う生活上の困難に加え、母親の不在という寂寥、さらに母親が死んでしまうかもしれないという恐怖を抱えつつ彼女たちは自らの生を紡いでいる。だが彼女たちの生が美しく輝き出すのは、魔法や超能力といった外的に付与される力によってではない。そうではなく、自らに襲いかかる苛酷な現実をまっすぐ見つめ、その現実を受け入れて生きようとするそのときに、不在の母親への愛という過去の追想が〈いま、ここ〉の実感を強め、未来への期待、すなわち、現実をはるかに超える活き活きとしたイメージを彼女たちに与えるのだ。彼女たちを救い、彼女たちを支えるのは、苛酷な現実から目を背けず、それをありのままに受け入れる瞬間に、内側から発揮される彼女たち自身の想像力であり、そのイメージの世界の豊かさである。どのように苛酷な現実と直面していようとわたしたちは自らの想像力によって「夢みる権利」がある。このことを宮崎駿監督のアニメ作品はつねに鮮烈に描き出している。

この「夢みる権利」という視点は『風立ちぬ』に至るまで一貫している。だがこ

の映画は、それまでの宮崎の作品とは一線を画している。それはこの映画がファンタジーではなく、実在の人物が生きた10年余りの年月を描いているということである。しかもその人物とは、爆撃機、わけても多くの若者を死に追いやった零戦（零式艦上戦闘機）の設計家として名高い、堀越二郎（1903～82年）だということである。この強烈な負の刻印を超えて、いかにして堀越二郎その人に肉薄し、その人の生、その人の息遣いを描き出すことができるのであろうか。

この映画には堀辰雄の小説『風立ちぬ』（1938年）のモチーフが重ねられ、新たな色味を醸し出している。その発色には、関東大震災から敗戦に至るまでの、1923～1945年というもっとも暗い時代と一個人の青春時代が重なり合うという苛酷な運命に加え、結核という不治の病を得た最愛の人とどう向かい合い、どう生きるのか、またその死をどう受け入れるのか、さらには、死者である愛する他者とどうつながっていくのかということまでの様々な色調が織りなされている。わたしたちが自らの無力さに絶望せざるをえない「最愛の人の死」という個を掘り下げてゆくことによってのみ、そこからわたしたちはどう生きるのかを問うことができよう。

さらにこの作品の固有性は、宮崎監督自らの〈いま、ここ〉の生が、主人公の生に拡大投影され、反芻されて物語が進んでゆくということである。それは、映画を観る者の心を否応なく震撼させざるをえない。それは本作品の鍵となる「美しい」と「力を尽す」というふたつの言葉に集約されるであろう。「世界は美しい」と感受する人の生は美しい。それは苛酷な必然的状况から目を背けず、それをじっと見つめ、その矛盾の直中においてさえも、自らに与えられた個性と資質を手放さずに、そのかぎりにおいて「力を尽くす」ということである。それはたとえ世界がどのような醜悪さに染め上げられようとも、わたしたちが自らの意志で選択できる唯一の自由である。その自由を手放さない宮崎監督と主人公・二郎との共振が、この作品に比類のない美をもたらしている。

## 1 矛盾から芸術へ

映画『風立ちぬ』を観る者は、巻頭から、大正時代の街並みを描き出す原画の緻密さ、飛行機が空を舞う動画の繊細な動きに魅了される。さらには、最も苛酷な現実描写である関東大震災のシーンに、宮崎監督がこれまで駆使してきたアニメ的技

巧のすべてが遺憾なく発揮されていることに度肝を抜かれる。そしてわたしたちは、いま目の前に繰り広げられる映像がもつ直接的な美ではなく、その映像の背後に垣間見られる、困難さらには不可能を表現しようとする監督の強烈な覚悟が醸し出す美を否応なく感受することになる。この美がわたしたちのうちに喚起する感情は、映画に釘付けになると同時に、奮い立ち、ある方向に自らのエネルギーを向かわせる感情がせめぎ合うものである。このときわたしたちは、「美の感情」とはなによりもまず自己自身を強烈に感じる「実在の感情」であることに立ち返ることになる。そしてその自己とは紛れもなく、「歴史的・社会的自己」、すなわち、いかなる時代、いかなる社会に生きているのかを自覚する自己にほかならない。監督をここまで駆り立てるその原動力とはいったい何であろうか。

誰しも多かれ少なかれ他人にはどうにも説明しえない矛盾を抱えて生きている。そしてその矛盾をじっと見つめるとは、解決不可能なものを解決不可能なままにじっと見つめるといことである。そのとき、否そのときのみ、芸術の創造、そして生の創造がなされる<sup>(1)</sup>。本作品は、無類の戦闘機好きで、大の反戦論者という宮崎監督自身がうちにもつ矛盾が、主人公・堀越二郎の生きざまに映し出されている<sup>(2)</sup>。主人公の幼少期である大正時代から中年にさしかかる敗戦にいたるまでを描いた本作品において、映画冒頭、幼少期に夢のなかで飛行機を操縦し、自らが住む街の上空を飛行する二郎は、爆撃機とも爆弾ともつかない無数の物体に遭遇した途端、墜落して目が覚める。この夢の描写にあらわされているように、幼いながらにして二郎は、「飛行機的设计家になる」という自らの夢には時代の暗雲が付きま

---

(1) 筆者のインタビューにおいて辻井喬は、「芸術は矛盾のなかだけに花咲くものだと僕は感じています」と述べている。これは一個人の感慨にすぎないが、この言葉を出すために辻井は、きわめて個人的な経験、すなわち、資本主義の推進者のひとりである自分は、資本主義が爛熟に向かえば向かうほど「救命イミみたいに詩を求めている」と述べ、さらには、フランスの邸宅を占拠したナチスの将校が「やっぱり戦争をやっているとモーツアルトが弾きたくなるんだよね」と述べるエピソードを出している（辻井喬氏へのインタビュー「詩と哲学を結ぶために」、今村純子責任編集『現代詩手帖特集版 シモーヌ・ヴェイユ』思潮社、2011年、16頁）。

(2) 「戦闘機が大好きで、戦争が大嫌い。宮崎駿は矛盾の人である」と鈴木は「日本人と戦争」の冒頭を書き始めている。鈴木敏夫「日本人と戦争」『風立ちぬ』パンフレット、東宝、2013年。

とっていることをすでに感受している。それはまた、重力に抗して人為によって「空を舞う」という一貫して宮崎アニメのモチーフとなってきた飛行がもつ冒瀆性をも映し出している。というのも、自然必然性にほかならない重力に抗して空を舞うことには、神の似姿につらなる妙味があるからである。だからこそ、二郎の夢に登場する、飛行機設計家ジャンニ・カプロニ（Gianni Caproni, 1886～1957年）の「飛行機は美しくも呪われた夢だ」という台詞を待つまでもなく、飛行機は時の権威・権力・栄光と容易く手を結ぶ危険性とつねに表裏一体である。

他方で、時代を正確に描写する本作品で着目すべきは、「この国はどうしてこう貧乏なんだろう」と、主人公がしばしば口にする「貧困」である。そして、「一等車と二等車」、「お嬢様と女中」の対照にあらわされる歴然とした階級性の存在、さらにはヒロイン菜穂子が、父親には「お父様」、夫・婚約者には「あなた」と呼びかけるのに対して、父親ないし夫が娘ないし妻に対して「お前」と応答する女性の社会的地位の低さ、また、二郎やその友人・同僚の本庄のような希少なエリートの存在とそのエリート意識の高さといった、今日とは全く異なる様々な階層における差別や差異の存在である。そしてまたこれらは重層的に絡まり合いつつうごめいて当時の社会を構成している。このことは映画中盤、二郎の夢のなかで「君はピラミッドがある世界とピラミッドがない世界とどちらが好きかね」とカプロニが問うのに対し、「僕は美しい飛行機を作りたいと思っています」と二郎が応じる禅問答のようなやりとりを際立たせる。ここで銘記すべきは、自分の個性と資質に忠実に「力を尽くす」とはきわめて残酷で冷徹なありようを呈してしまうということである。「文化の創造」とは、幼い二郎が下級生をいじめる同級生を戒めたり、青年となった二郎が困っている女性や子どもの手助けをするといった素朴な営みの延長線上にはない。それゆえ文化の創造には万人の幸福と相反してしまう不平等や差別がどうしてもなく孕まれることになる。「力を尽くす」とはそのような残酷さや冷酷さを引き受けることでもあり、またこの事実をわたしたちは端的に肯定することはできない。ただ「文化の創造」とはそうしたものだとしか言い得ないのである。そのことを映画は二郎の矛盾した生きざまのうちに描き出してゆく。

映画冒頭に映し出される貧しい街並みは、あたかもその対照のように白雲や青い空や田園風景の緑をその背景としている。だが「儂さ」や「脆さ」が醸し出す美がひとたび「社会的次元」に移されると、それは「屈辱」や「恥辱」の様相を呈し

てくる。映画中盤、三菱内燃機製造（三菱重工業）に就職したばかりの二郎が、親の帰りを待って路傍に立つ幼い三人兄弟に、「君たち、ひもじくない？ これを食べなさい。そこの店で買ったばかりのシベリヤです」と差し出すお菓子を拒絶されるシーンは印象的である。ここでは、エリートでありその自負に満ちた主人公が無意識に提示する、大衆に「屈辱」を与えるという暴力性が描かれている。さらに、二郎と談笑する友人・同僚の本庄が、「貧乏な国が飛行機を持ちたがる。それで俺たちは飛行機をつくれる。矛盾だ」と述べるように、屈辱や恥辱に押しつぶされそうになった人間が陥るもっとも恐ろしい陥穽とは、この状態から捲き上げてくれるであろう「物質的な豊かさ」やそれを予想させるものにいとも容易く取り込まれてしまうということである<sup>(3)</sup>。それが本作品ではきわめて戯画的に描かれている重役会議や海軍の会議のわめき声に象徴される人間の集団、すなわち「力をもつ群れ」に取り込まれるとき、国家が崩壊の過程を一途に突き進む構図そのものが映し出されることになる。そして深刻なのは、この激流は主人公の想像力が生み出したイメージであり夢であるものをあっさりと飲み込んでしまうということである。

二郎の設計家としての想像力は、昼食時に食べる定食に載せられた鯖の骨を「じっと見つめる」ということで開花する<sup>(4)</sup>。超小型軽量飛行機・零戦の発想の源は「鯖の骨」にあり、またこの鯖の骨を「美しい」と感受する二郎の心に抱かれたイメージのうちにある。そもそも飛行機を「美しい」と感受するのは、堀越二郎やジャンニ・カプロニといったごく一部の人間に限られるのであろう。それは万人に共通する感覚ではない。だがかれらにとっては、飛行機的设计に没頭しているとき

---

(3) たとえば、この事態と、唯一の被爆国である日本において、敗戦9年後には、その同じ核エネルギーをもって原子力発電が開始され、高度経済成長が推し進められ、気づけば地震国・日本において、54基の原発を抱えるというありようも類比的に考察することができよう。

(4) 辻井喬は、産業社会が末期に向かえば向かうほど「想像力」が枯渇すると指摘する。そして「核兵器」というドキリとする一語を用いて、「核兵器を使用すること」は想像力を捨てた人間でなければならないが、「核兵器を開発すること」には科学者の想像力が不可欠であるとしている。しかしながら人はどうしてもなく想像力を渴望してしまうので、「想像力の紛い物」にはかならない新興宗教の台頭やテーマパークの増設が見られることを指摘している（前掲、「詩と哲学を結ぶために」『現代詩手帖特集版 シモヌ・ヴェイユ』24頁）。

だけが自らをもっとも生き活きと感じている瞬間であり、この醜悪な世界の直中で「世界の美」に触れている瞬間なのである。

## 2 「風が立つ」ということ

堀辰雄（1904～53年）は自らの小説『風立ちぬ』（1937年）冒頭、ポール・ヴァレリー（Paul Valéry, 1871～1945年）の詩「海辺の墓地」の一節を、「風立ちぬ、いざ生きめやも（Le vent se lève, il faut tenter de vivre）」と訳して引用している。主人公の婚約者であり妻となった菜穂子が映画『風立ちぬ』に登場することは、この映画において、小説と映画の共振、そして小説と映画との絶対的な差異を際立たせる。そして実在の人物である堀越二郎に虚構が重ねられることで、震災、戦争に加えて、愛する人の病と死という負荷が二郎の運命にのしかかることになる。そしてそのことが逆説的にも「風が立つこと」の意味を深めている。というのも、自らが全く関与しえない「風が立つ」という摂理があるかぎり、わたしたちは「生きようと試みねばならない」からである。

映画中盤、クリスティナ・ロセッティ（Christina Rossetti, 1830～94年）の詩「風」の一節「誰が風をみたでしょう／ほくもあなたも見やしない／けれど木の葉を震わせて／風は通り抜けていく／風よ翼を震わせて／あなたのもとへ届きませ」（西條八十訳）が二郎の心のうちで奏でられる。この詩に見られるように、風そのものはわたしたちの目には見えない。風は、髪やパラソルや帽子や読みかけの本やカーテンや扉があってはじめて、さらにそれがとりわけわたしたちの記憶が刻み込まれたモノである場合にかぎり強烈な実在性を露わにする。だからこそ、深く心に刻み込まれた人や対象が消滅したり破壊されたりしても、風によって生き活きたイメージが湧き立つかぎり、わたしたちは生きようと試みることができるのだ。

他方で、風がもたらす惨事に目を転じてみよう。地震で地盤が緩み建物が倒壊し、そこに風が吹けば火事になり、街は瞬く間に火の海となる。そしてこの映画で対照をなしているのはまさしく、映画冒頭の関東大震災による東京の火の海と、映画悼尾の東京大空襲による東京の火の海が、遠景として類似的に描写されていることである。そして後者は、二郎が自ら茫然自失としてしまうほど、零戦のテスト飛行に大成功した直後にあらわれるので、「我々の夢の王国だ」（カプローニ）、「地獄かと

思いました」(二郎)という対話に見られるように、その天国から地獄への転落は衝撃的である。「飛行機の設計家になる」という自分の夢には暗雲が付きまとい、という幼い頃の漠然とした予感は、長じた二郎の人生そのものにおいてこのような苛酷な現実を突きつけることになる。すなわち、自らの個性と資質に忠実に「力を尽くす」その結果は、無残に墜落した飛行機の残骸の山であり、「美しい、いい仕事だ」(カプローニ)、「一機も戻ってきませんでした」(二郎)の対話のように、多くの若者を死に追いやる道具を提供することになったのである。このような運命を背負う主人公にとっていったいどこに救いがあるのだろうか。

### 3 個から普遍へ

映画中盤、不治の病を患った菜穂子は療養先の高原病院を抜け出し、仕事に忙殺される二郎に会いに名古屋へやってくる。「わたし、一目会えたらすぐ帰るつもりだったの」という菜穂子を、「帰らないで、ここで一緒に暮らそう」と二郎は受け止める。菜穂子が生きることができる時間はかざられている。その時間を二郎はどう共有しようとしているのだろうか。二郎は小説『風立ちぬ』の主人公とは対照的に、身体的に菜穂子に寄り添うことはしない。あたかも菜穂子の存在を忘れたかのごとくに仕事に没頭し、深夜帰宅後の共に過ごせるわずかな時間も、蒲団に横になる菜穂子と片手をつなぎ、設計図を広げ、片手で計算尺を用いて机に向かう。その意味するところはいったい何であろうか。「手をください。お仕事をしている時の二郎さんの顔を見ての、好きなの」と菜穂子は二郎を見上げる。さらに、「タバコ吸いたい。ちょっと放しちゃだめ？」(二郎)、「だめ、ここで吸って」(菜穂子)、「だめだよ」(二郎)、「いい」(菜穂子)の対話の後、仕事をする二郎の後ろ姿の上からタバコの煙が昇る様は、病者への労りの欠如のようにも見えよう。

ここで銘記すべきは、現象としては、菜穂子の病と死という苛酷な現実に対して、二郎は寄り添うどころか、冷徹そのものであるように思われるこのシーンにおいて、「力を尽す」という人間のありようが徹底的に果たされるのならば、病と死という凌駕しえないはずの必然性を凌駕する生の輝きを他者に与えるということである。すなわち、絶体絶命の菜穂子の生に「風が立つ」ということである。だからこそ、死に瀕した菜穂子の心のうちに、「生きようと試みなければならぬ」という感情

が溢れ出るのである。

他方で、避暑地でソビエト連邦のスパイ、リヒャルト・ゾルゲ（Richard Sorge, 1895～1944年）を思わせるドイツ人カストルプと懇意にしていたことが原因で特高（特別警察）に追われる二郎を上司の黒川の家へ匿うに際して、「会社は全力で君を守る。君が役に立つ人間である間はな」と同じく上司の服部が述べるように、会社の上司たちの二郎への優遇は、二郎の有用性のためである。ところが、深夜、二郎が企画する自主的勉強会を垣間見た服部と黒川が、「愉快だ、明快だ」（服部）、「惜しいなあ……」（黒川）、「……」「いやあ、面白かったな」（服部）、「感動しました」（黒川）と述べるように、二郎の「存在の強さ」は会社の営利を超えて、すなわち、服部と黒川が会社という組織の一員であることを離れて、まさしく設計家魂が震わされているということである。しかもそのことは二郎には知られていない、このような光源となった人が自らの光で他者の生が震わされていることを知らないというこの構図はこれまで宮崎アニメに流れる通奏低音である。だが特筆すべきは、本作品ではそれがファンタジーにおいてではなく、はじめて歴史的事実において描き出すことに成功しているということである。

映画悼尾の二郎の夢のなかで白いバラソルをさして風のなかを歩いてくる菜穂子は、「あなた、生きて……。生きて」と二郎に囁きかける。その意味するところは、生きるとは、「ただ単に息を吸うこと」ではなく、「善く生きること」であろう。そして善く生きるとは、「自分自身を手放さずに生きること」であろう。その菜穂子の囁きかけに対して二郎は「うん、うん、ありがとう、ありがとう……」と応答する。ここで着目すべきは、二郎は決して「ありがとう、菜穂子」とは言わないということである。「ありがとう」というこの言葉は、まぎれもなく愛する死者である菜穂子に向けられている。だが全身全霊でひとりの他者に向けられた眼差しは普遍へのひらけを有し、さらに、その眼差しは主人公から監督自身へと転換し、なによりもまず、映画製作のスタッフへ、そして、この作品の誕生の源泉となった堀越二郎と堀辰雄に向けられている。それゆえ黒味に続いて映画はあえて録音のノイズを挿入し、さらに、「堀越二郎と堀辰雄に敬意を込めて」というテロップを挟んでいる。こうしてたったひとりに向けられた感謝と敬意の眼差しは、それが真摯でありさえすれば、観る者にその真摯さは伝播し、湖面に描かれる水紋のように、万人へと同心円を描くように敷衍されてゆくのである。



## 結びに代えて

『となりのトトロ』では、「わたしたち風になっている」と主人公サツキが述べるように、ファンタジーにおける主体的な能動性が可能であった。しかし『風立ちぬ』の登場人物たちになしうることは「風が立っている」その現実を受け止めることだけである。だがその絶対的な受動性において「生きようと試みる」感情が内側から湧き立つならば、そこに主体的な受動性ともいうべき自覚のありようが見られる。それはまさしく監督自らが全身全霊を傾けて、「力を尽くして生きること」による表現の結実を通してしか描き得ないものであろう。細密な原画のゆっくりとした横移動や間隙、これまで宮崎の作品を支えてきた久石譲の格調高く静謐な音楽が醸し出す沈黙といった、いわば「空無の实在性」がそのことをはっきりと映し出している。

1923年の関東大震災から1945年の敗戦までを描いた本作品の時代背景は、2011年の東日本大震災から2015年現在に至る道程の多くと恐ろしいほど重なり合ってしまうであろう。関東大震災と東京大空襲に対照される「火の海」は、そのまま、東日本大震災は「天災」であり、東京電力福島第一原子力発電所の事故は「人災」であることをわたしたちに強烈に感受させる。そこにさらに、震災から不況、不況から戦争へという恐ろしい構図が容易に重なり合いうるであろう。そしてまた、芸術においても、生においても、その歴史的・社会的自己を捨象して創造することは、今日という時代、許されないものであろう。作中カプローニが述べる「飛行機はセンスだ」という言葉は、時代の風を感受するセンサーを手放さないということも孕まれる。それはまさしく関東大震災のシーンにおいて挿入される赤ん坊の泣き声のように、破壊という絶対的な矛盾からの創造の可能性でもある。

「夢は狂気を孕む。[……] それにもかかわらず、二郎は独創性と才能においてもっとも抜きん出た人物である。それを描こうというのである」<sup>(5)</sup>と宮崎監督は企画書に記す。子どもの頃の夢としてパイロットを思い描く人は多いが、「夢に形を与える」(カプローニ) 設計家を夢見る人は少ないであろう。同様に、映画監督を夢見る子どもは多くても、照明や録音を夢見る子どもは少数であろう。だがどんな夢

---

(5) 宮崎駿、企画書「飛行機は美しい夢」『風立ちぬ』パンフレット、東宝、2013年。

も他者との協調なくては果たされ得ない。そしてその協調を感受しつつ創造するときのみ作家の愛は万人にひろがってゆく射程を有する。それはたとえば、『風立ちぬ』において『紅の豚』(1992年)をはじめとした自己パロディが随所にちりばめられていることにも見て取ることができよう。過去の自分の作品への愛と敬意は過去の制作スタッフや過去の鑑賞者への愛と敬意も孕む。

翻って、作中戯画的に描かれる海軍や重役の会議といった「力ある群れ」において、人間の思考停止のありようが映し出されている。そしてその「群れ」のひとりひとりにも大切な人がおり、大切なモノがあり、大切な時間があることを感受せしめ、それぞれが想像力を取り戻すことができるか細い可能性こそが、すべてを排して設計に没頭する二郎の生きざまにほかならないのである。そして「力ある群れ」の思考停止のありよう、そしてそれに取り込まれるわたしたちのありようは、表面きは民主主義を標榜する現在のほうが、よりいっそう深刻だと言えよう。というのも、今日、これほどの矛盾に日々直面していながら、モダニズムに匹敵する文化の機運はないからである。

関東大震災の絵コンテを描き上げた直後に東日本大震災が起こるという現実に直面した宮崎監督は自らが描く主人公・二郎とひとつになるほどまでに、この映画を完成させる義務があることを強く認識していたであろう。そしてその苛酷とも言える「力を尽して生きること」は、逆説的にも、監督のうちに「世界は美しい」と言いうる「美の感情」を内側から溢れさせていたであろう。その生きざまの美をわたしたちは映画『風立ちぬ』を通して感受する。そしてその美を感受したならば、わたしたちひとりひとりがそれぞれの現場において、自らの表現を果たしていかなければならないであろう。