

## 新海誠の『秒速5センチメートル』 における放浪のイメージ

早川 恭 只

### 序

新海誠の『秒速5センチメートル』（2007）というアニメーション作品は、「桜花抄」、「コスモナウト」、「秒速5センチメートル」という三話の短編によって構成され、それぞれが遠野貴樹と篠原明里の関係を主軸とする大きなストーリーの一部を成すようにつくりあげられている<sup>1)</sup>。

その中でも第一話「桜花抄」は、貴樹と明里の関係を最も克明に描いた物語である。東京に住む二人はお互いに特別な思いをもち合う小学生だったが、卒業と同時に明里は栃木に転校して行った。中学生になった二人は、明里からの手紙をきっかけに文通を続けるが、貴樹が鹿児島へ転校することが決まり、会える距離ではなくなる。そう思った貴樹は一人電車に乗って明里に会いに行く。

第二話「コスモナウト」では、鹿児島県の種子島に転校した貴樹が高校三年生になっており、彼に思いを寄せる澄田花苗と貴樹の物語が描かれるが、それは結局花苗の片思いに終わる。第三話「秒速5センチメートル」は、東京で仕事に就き、高みを目指す、三年間つき合った女性と別れ、勤めていた会社を辞める貴樹にたいして、結婚が決まった篠原明里のある意味対比的な描写によって構成され、後半は大切な女性とのおそらく永遠の別れをうたった山崎まさよしの主題歌と共に進行する。

こうしてあらすじを語ると、明里を思いつづけながらその恋が叶えられなかった貴樹の悲哀、両者のすれ違いがテーマであり、キャッチコピーが、「どれほどの速さで生きれば、きみにまた会えるのか」であることから、一般には貴樹と明里のかけがえのない恋愛関係を描いた作品であると思われるかもしれない。

確かに作品の主旋律を成すのはこの二人の関係であるといえる。しかし、おそらくそれ以上に着目すべきは、題名に示されている動く速度の問題であり、まさにキャッチコピーが示す生きる速度に関する問いかけではなかろうか。そうした速度が生じる、旅の行為や旅する如き心情の動きを「旅」という語で表すなら、作品全体に流れるいわば持続低音といえるのは、特に貴樹におけるある種の旅といわれ得るものであり、これがまさに旅の表象としての優れたアニメーション作品であることを明らかにすることが、まずは本論文の目的である。

映画において、旅を描いた作品が一般に「ロード・ムービー」と呼ばれることがあるが、狭義のそれには、陸路における特に実際的な目的のない旅、すなわち「放浪」的な旅が描かれたものこそあてはまるであろう<sup>2)</sup>。放浪とは何かという問いにこたえつつ、それが映画のみならず、このアニメーション作品においていかに表されているかを考察することで、そうした表現を可能にするアニメーションの特質についても考えてみたい。

## 1. 第一話「桜花抄」に描かれる旅

第一話の「桜花抄」は、明里との再会のために電車を乗り継いで栃木の岩舟に向かう貴樹の描写が多くを占める。決して遠い距離ではないが、中学一年生の貴樹にとって、それはまさに初めての一人旅であろう。だが冬のその日、関東地方を大雪が襲い、電車の運行が大幅に遅れる。待ち合わせの時間はどんどん近づくが、電車は長い停止を繰り返し、貴樹の気持ちは徐々に追い詰められてゆく。彼の不安と孤独感はモノローグによって表現されるが、それを先取りするように旅の前に挿入された一羽の鳥が飛ぶ空の光景がむしろ記憶に残るのではなかろうか<sup>3)</sup>。貴樹の不安と孤独感は、いかにも寒々とした列車内外の映像によっても示されているといえるだろう。待ち合わせ時間に大幅に遅れて岩船駅につく貴樹。明里は駅の小さな待合室にいた。明里のつくったお弁当を二人で食べ、駅を出た二人は、桜の花びらが落下するように静かに雪が舞い降りるなか、口づけを交わす。そこで貴樹のモノローグが挿入される。

その瞬間、永遠とか心とか魂とかいうものがどこにあるのか、分

かった気がした。十三年間生きてきたことのすべてを分かちあえたように僕は思い、それから、次の瞬間、たまらなく悲しくなった。明里のそのぬくもりを、その魂を、どのように扱えばいいのか、どこに持っていけばいいのか、それが僕には分からなかったからだ。僕たちはこの先もずっと一緒にいることはできないと、はっきりと分かった。僕たちの前には未だ巨大すぎる人生が、茫漠とした時間が、どうしようもなく、横たわっていた<sup>4)</sup>。

旅先での明里との再会だけを待ち望んだかのように思われた貴樹は、実はその先に、明里とこの先もずっと一緒にいることを考え、永遠に結びつくという願望をかすかにいただいていたと思える。しかし、二人にこの先がないと感じずにはいられなかったのだ。彼らは小さな納屋で一夜を過ごす、これは間違いなく二人にとって初めての体験であり、貴樹にとって生涯忘れ得ぬ——その後を決定づけるとさえいえるかもしれない——旅が描かれているといえよう。この作品において人が空間を移動する明らかな旅が描かれているのはこの第一話のみである。

## 2. 第二話「コスモナウト」に描かれる旅

第二話では、中学二年の春に種子島に転校した貴樹が高三生であり、中二の頃から彼を思う澄田花苗はクラスメートである。花苗は卒業後の進路を決めかねており、趣味のサーフィンでもスランプに陥っていた。ときどき携帯メールを打つ貴樹には意中の人がいるのだろうか。彼女は東京の大学に進学しそうな貴樹のことを絶えず気にしていた。二人は学校の帰り道、これから打ち上げられるロケットを運ぶ車輛とすれ違う。その後、貴樹のモノローグが挿入される。

それは、本当に、想像を絶するくらい孤独な旅であるはずだ。本当の暗闇の中をただひたむきに、一つ水素原子にさえめったに出会うことなく、ただただ深淵にあるはずと信じる世界の秘密に近づきたい一心で。僕たちはそうやって、どこまで行くのだろう。どこまで、行けるのだろう<sup>5)</sup>。

ロケットの孤独な旅にとらえられているのは、あらためて考えると知性の限界に挑むかのような探検としての旅とってよいかもしれない。探検は目的が明確ではあるが、目的達成の保証はなく、そのための手探り、試行錯誤を余儀なくされる旅といえる。人類の知の歴史がそうした旅にたとえられていると考えることもできるが、そう考えるほど、その旅の目的は不明確なものとなり、放浪さえ連想させ得る。

久しぶりに波の上に立つことができた花苗は、そのタイミングで貴樹に告白することを決める。しかし、その決意の日、帰宅途中で貴樹と一緒にロケットの打ち上げに遭遇する。打ち上げられたロケットを見た花苗の思いがモノローグとして語られる。

必死に、ただ闇雲に空に手を伸ばして、あんなに大きな塊を打ち上げて、気の遠くなるくらい向こうにある何かを見つめて。遠野君はほかの人と違って見える理由が、少しだけわかった気がした。そして同時に、遠野君は私を見てなんていないんだということに、私ははっきりと気づいた。だからその日、私は遠野君に何もいえなかった。遠野君は優しいけれど、とても優しいけれど、でも、遠野君はいつも、私のずっと向こう、もっとずっと遠くの何かを見ている<sup>6)</sup>。

この二人のモノローグから、貴樹のキャラクターがいくらか明らかになる。貴樹は無限空間に向かうロケットあるいはロケットの打ち上げにたいして、曖昧ではあるが共感を示し、他方明里は、貴樹の眼差しとロケットの行先である無限空間への眼差し、宇宙飛行士（コスモナウト）の眼差しを重ね合わせている。貴樹の眼差しは常に遙か遠くに向かい、目の前の自分には向かうことがないと実感した明里は告白を取り止めるのだ。

貴樹には明確な将来の目標がなく、さらに彼の眼差しの先には、常に現実離れた理想の場所があるかのようなようである。第一話での明里との再会においては、口づけに満足するどころか、むしろそのことで感じたかなわぬ永遠を嘆いていることをモノローグから読みとることができるし、宇宙飛行士の眼差しへの共感からも、常にここにはない場所を求める欲望が感じられる。このように貴樹は、まさに非現実的な理想郷・

ユートピアを求めてやまないキャラクターとして描かれているようだ。周知のようにユートピアは τόπος、(topos、場所)とその否定詞から成り立ち、「どこにもない場所」と理解される。貴樹の目的地をあえていうなら、そうしたユートピアにはほかならないのではないか。

この第二話では、一話以上に空のイメージが強調されており、広く映された空の下に貴樹と明里が映し出される架空のシーンが最初と最後、そして中ほどにも置かれている。空を流れる雲は実写映像ではあり得ないほど速く動き、短いシーンにおいてもわずかな動きをとらえることができる。ここでの空は、遙か彼方の大地とともに、無限と思える宇宙空間を指し示す速さの表象といえよう<sup>7)</sup>。

### 3. 第三話「秒速5センチメートル」について

第三話には作品名と同じタイトルがつけられているが、これが桜の花が落ちる速度であることは、第一話の初めに既に語られている。大学を出て職に就いた貴樹は、三年間つき合った女性から「1000回もメールをやりとりして、たぶん心は1センチくらいしか近づけませんでした」と告げられ<sup>8)</sup>、破局が訪れた。こうした表現や先にふれたキャッチコピーから、人間間の心の距離とそれを縮め、また逆にそれを広げてしまう生きる速度の問題が作品のモチーフであるといえるだろう。貴樹のモノログを引用する。

この数年間、とにかく前に進みたくて、届かないものに手を触れたくて、それが具体的に何を指すのかも、ほとんど強迫的ともいえるようなその思いが、どこから湧いてくるのかもわからずに僕はただ働き続け、気づけば、日々弾力を失っていく心が、ひたすら辛かった。そしてある朝、かつてあれほどまでに真剣で切実だった思いが、きれいに失われていることに僕は気づき、もう限界だと知ったとき、会社を辞めた<sup>9)</sup>。

成長を急ぐ貴樹はいわば速く生きることで幸福への距離を縮めようとしたのかもしれないが、目指すその地がユートピアである以上、その速度ゆえに他者との心の距離は広がる一方であろう。幼い頃、明里との関

係で貴樹がとらえたのは、かけがえのない女性の存在というよりは、二人の大切な関係の現実的限界とあまりにユートピア的な一時の幸福感であり、そうした感触は、満たされることのない欲望の疾走につながるであろう。満たし得ない欠如への疾走は、一般にわれわれの欲望の一面を確かに示すものである。だから、かけがえのない女性との別れの悲哀をうたう主題歌『One more time, One more chance』の歌詞が示すように<sup>10)</sup>、明里は、現実の女性としてかけがえのない存在というより、そうなり得た女性にすぎない。一時宿命的とも思われ、その後の欲望の疾走の契機となりながら、その疾走ゆえに、むしろかつてより遥かに遠い存在となり、かけがえのない対象へと向かうはずだった貴樹の欲望はますます行先を見失っていった。事実第二話以降、貴樹の明里への思いは、先に述べたような架空の映像や夢の回想によって示唆されるにとどまり、三話においてはそれぞれがまったく別の世界を生きる様が描かれ、主題歌の歌詞とはむしろ逆に、貴樹の欲望は未だに宙吊り状態のまま、二度とめぐり合うことのない永遠の別れが示唆されているようでもある。

ここで主題歌の歌詞に引きつけて、かけがえのない女性との決別と永遠の思いを読み取るのは素朴すぎるであろう。その歌は貴樹の現実とはむしろ対照的な、失われた可能性として、彼の物語を揺さぶるといべきかもしれない。かけがえのない女性との別れはもちろん悲劇だが、かけがえのなさが幻想にとどまることもまた悲劇であろう。

この作品で、一般的な旅は第一話で描かれているだけだが、第二話以降でも、ロケットの打ち上げに重ねられた貴樹のいわば心の旅、比喩的に「人生は旅」といわれるような、彼の成長における心の旅が描かれているといえるのではないだろうか。そしてその心の旅は、第一話における思いのたけを込めた行為としての旅が、二人の関係を成就せぬという限界ゆえに、欲望の彷徨いへと転じたものとも考えられよう。彷徨うことについて、映画を通じて考えてみたい。

#### 4. ロード・ムーヴィーについて

W・ヴェンダースの旅を描いた著名な映画の一つ『パリ、テキサス (Paris, Texas)』(1984) は、ハリー・ディーン・スタントンが演じる主人公のトラヴィスがテキサスの砂漠をよるめきながら歩き、彷徨うシー

ンから始まる。

彼は妻を異常なまでに愛し、縛りつけたという。耐えられなくなった妻は子どもを連れてトラヴィスのもとを去り、彼は火災のなか、逃亡し、走り続け、自らの足で彷徨い続けた。遠くを求め、自らの形跡を消そうとする旅を四年間続けたのである。これは、いわば自己を忘却しようとするような旅であり、まさにあてのない旅、「放浪」であるといえよう。典型的な放浪とは目的も目的地もない旅であり、とりあえず旅自体を目的とするような旅を意味するといえるのだろう。だが彼の以前の目的地はテキサスにあるパリ（Paris、パリ）だった。実際にこうした地名があるのだが、いつか妻や子どもとそこに住む夢を見ながら、彼はその土地を購入していたのである。しかしそこは何もない砂漠であり、映画では写真映像でのみわずかに示される。この何もない土地は、トラビスにとってはおそらく未来の地上の楽園（パラダイス）だったのであろうが、今もこれからも現実にはあり得ない理想郷、どこにもない場所であるユートピアの否定性がイメージ化されたように示されている。

どこにもない場所を求める旅は、放浪に限りなく近いといってよいだろう。だから、『秒速5センチメートル』での貴樹の人生における心の旅は、ユートピアを求めるがゆえに、結局はあてのない放浪を内面化したものかと思われる。『パリ、テキサス』のように旅を描いた映画はロード・ムービーといわれ、映画のジャンル名として理解されている。これは広い意味で旅の映画を指すという理解が一般的だが、文字通りとらえるなら、RoadないしRailroadによる移動、すなわち陸路での旅を描いた映画のことであり、ほぼ1970年代というこの名称のはじまりを考へてもそう理解すべきだと思われる。『イーザー・ライダー（Easy Rider）』（デニス・ホッパー監督、1969）や70年代のヴェンダースの映画において、オートバイや車や列車での旅、特に放浪的な旅を描いた映画によって定着した表現と考えられるからである<sup>11)</sup>。

先に挙げた『パリ、テキサス』と同じ年に撮られたジム・ジャームッシュの『ストレンジャー・ザン・パラダイス（Stranger Than Paradise）』は、ハンガリー出身の若者が、ギャンプルで生計を立てながらまったく気まぐれに車でアメリカを動き回る、まさに放浪の様を現前化した映画といえる。*Stranger In Paradise*（1953）という歌があり、ハンガリーの若者のアメリカ放浪を描いていることから「地上の楽園における stranger

よそ者」と解され、stranger を名詞と誤解されることがあるかもしれないが、than という接続詞から stranger は形容詞の比較級ととらえられ、paradise といわれるユートピアを目指すよりもさらに奇妙で不可思議な主人公たちの無目的な移動、より徹底した放浪に焦点を当てた映画であると推察される。そこに描かれる旅は、まったく現実にはあり得ないと思えるものだが、特に倫理的に生きる目的を自覚できない若い頃的心情・気分が絶え間ない移動として表されているとはいえるであろう。

『ストレンジャー・ザン・パラダイス』やヴェンダースの『さすらい』(1976)における放浪の旅は極めてお気やかな日常生活の延長に過ぎない。陸路での輸送手段が一般化し、散歩のついでに気まぐれな長旅が可能になった時代において、かつての非日常的な移動が極めて日常的なものになる様が描かれていたのである。

特に我が国においては、文学における「紀行文」、歌舞伎における「道行」など、旅を主題とする諸ジャンルの伝統があり、また絵画表現において「絵巻」が旅の描写に長けていること、旅の記念としての写真の重要性を見逃すわけにはゆかないが、人間のさまざまな場所への移動を運動イメージとして展開させる映画映像は、現代においてはとりわけ代表的な旅のイメージとされているのではないだろうか。映画におけるカメラは、撮影対象の移動をフィルムにおさめることも、自らの移動によって旅を表すこともできる<sup>12)</sup>。

運動体であり旅の手段である列車は、1895年ルイ・リュミエールによる最初のシネマトグラフ上映時から登場する。彼らはまた、上映に新しさを求め、遠い諸外国の光景を見せることを試みた<sup>13)</sup>。そうした試みは、その後の映画の展開において、一定の場に固定される演劇から離れ、その独自性を確保するために必要にもなるのだ。映画史の初めから、映画にとって旅は不可欠な主題だったともいえ、実際旅を描いた映画は多く、特に戦争、探検など、非日常的な目的をもつ旅の映画はいくらでも挙げられそうである。そうした中で、輸送を生業としないかぎり、かつては非日常的な営みであった旅をかぎりなく日常的な営みとして、特に放浪的な旅を描いたものが、狭義のロード・ムービーといえるのではないだろうか。

『秒速5センチメートル』の第一話は陸路での旅を描いている点で確かにロード・ムービーの要素を持つが、放浪の日常化が描かれてはい



ない点において、その枠には収まりそうにない。だがしかし、この作品全体が人生における放浪としての生き方を示唆しており、作中には実在する場所の写実的な描写が多く、極めて日常的な映像がとり込まれている点において、ロード・ムービーと同質の味わいを持つということができないであろうか。

## 5. 放浪とは何か

### (1) 降旗康男『あなたへ』における「旅」と「放浪」

これまで述べたようなロード・ムービーが主題としていた放浪とはいかなるものであろうか。それは一種の特異な旅のあり方と考えられるが、降旗康男監督の『あなたへ』(2012)においては、旅とは根本的に異なるものとして語られている。ビートたけしが演じる杉野が高倉健演じる倉島に「放浪と旅の違い、わかりますか」と問いかけるシーンがある。「いいえ」という倉島に対して、杉野は「目的があるかないかです」とこたえる。さらに杉野は、「芭蕉は、うーん、旅ですよ。うーん、山頭火は、放浪ってことになりますか」といって山頭火をより高く評価する<sup>14)</sup>。確かに芭蕉の旅は歌枕といわれる名所・旧跡を見るための旅であり、目的地は存在する。また紀行文や俳句を作成するための旅でもあったであろう。他方山頭火の移動生活からは、全体として確かに明確な目的は見えにくい、修行僧の顔をもち、行乞を続けながらの移動に宗教的な目的を推測し難くはないし、句作のためという目的も、またその都度の目的地の設定も十分推測され得よう。まさにあてのない放浪を実行に移しているかに見える稀な人物とはいえるが、旅自体を目的とし、具体的な目的や目的地のない旅を行動に移すのは、短時間でなければ、現実には困難であるはずだ。もし典型的な放浪を考えるならば、それは実際の旅というよりは、むしろ映画などにおけるフィクショナルな旅であり、通常は現実的な実質を欠いた表現というべきではないだろうか。つまり、放浪は、我々の実際の行為としてあるというより、我々の内なる思いにあるというべきではないか。そう考えると貴樹の彷徨える思い、心の旅を放浪ととらえるのも決して不自然ではない。先に否定的にとりあげられていた芭蕉の旅は、彼自身の表現を借りて「漂泊」とい

われることが多いが、漂泊と放浪はほぼ同義といってよいだろう。典型的な放浪と異なるとはいえ、「片雲の風にさそはれて漂泊のおもひやます」と記し<sup>15)</sup>、「住る方は人に譲り」<sup>16)</sup>、旅に命をかけ、旅それ自体を生む的にしよとする覚悟が感じられる当時の芭蕉の旅には、放浪を感じることができるはずだ。その現実化が困難であるとしても、それにいくらかでも近づけた芭蕉を山頭火同様、漂泊者・放浪者と呼ぶことにためらうことなどないのではないか。

## (2) 三木清における旅

これまで述べたように、典型的な放浪はかならずしも現実的とは思えないが、我が国で現実の旅が語られる場合、その多くが放浪を含意してはいなかっただろうか。三木清は旅の本質にまさに放浪をとらえている。三木によると、「不安」、「遠さ」、「あわただしさ」によってもたらされる旅に特有の感情は「漂泊の感情」にほかならない。旅においてわれわれは「純粋に観想的」になり、未知のものに引かれながら、既知のものにたいして新たに驚異を覚えると彼は述べている。「旅する者は為す者ではなく見る人である」と三木はいうが<sup>17)</sup>、彼もやはり漂泊ないし放浪を行為というより感情ないし観想に見ていたと思われる。そして、「人生は旅」という表現をとりあげ、「何処から何処へ」という、人生の根本問題と旅との重なり合いを説明している。

我々は何処から来たのであるか、そして何処へ行くのであるか。これがつねに人生の根本的な謎である。そうである限り、人生が旅の如く感じられることは我々の人生感情として変ることがないであろう<sup>18)</sup>。

人生は誕生から死への過程であるが、その始まりや終わりは謎を含み、潜在的な生命を考えた場合、生以前、死後にわたって、無限の変化の想像可能性をもたらす。人生は、結局、出発地点、目的地、帰る場所が定かでないさまよいの過程であるという点において、放浪の概念と重なり合うということだ。そうした放浪を体感することが、人生にたいする認識の転換をもたらし、いわばわれわれの目を開くという論旨を読みとることができる。三木はまた、「旅に出ることは日常の生活環境を脱ける

こと」であると述べ<sup>19)</sup>、非日常性を強調する。

旅によって目が開かれるという趣旨は、津上英輔の特に「観光」を取り上げた論考にいくらか通じるが<sup>20)</sup>、やはり対象とする旅の時代的な隔たりは明らかである。津上は経験的な旅の三典型として「出張」、「観光」、「放浪」をあげ旅の類型化を試みつつ、特にあじわいとしての快のための旅である「観光」について論じたが、戦前を生きた三木の語る旅の例は、「商用のため」、「視察のため」、「不幸を見舞うため」、「結婚を祝うため」の旅であり、最も観光に近いと思われる例が「休養のため」の旅だが、特別な事情による旅や「出張」的な旅が念頭に置かれており、その記述に津上が主題とした感性的営みとして特に重視される「観光」と合致するものは認められない。また、旅する主体が「或る者」、「或る一人」、「彼」などの単数としてしか表記されていないため、複数による家族旅行などはおそらく考えられておらず、その点でもいくらか非日常性が強調されることになる。また、人は一人で生まれ一人で死ぬのだから、「人生は旅」という表現は一人旅を示唆するであろうし、その表現が放浪と結びつけられているのだから、ここでの典型的な放浪は一人旅と考えられているのであろう。一人ではなかった芭蕉の旅は、この点でも現実的な放浪から離れることになる。

### (3) 今道友信における「見の旅」

旅の本質に放浪をとらえる議論は、今道友信においても同様に見受けられる。今道は、日本に特有の旅を「見の旅」と呼び、「花見や月見や雪見など、また桜狩り、紅葉狩りなど、自然の季節の美しさを見にゆく旅」は日本特有のものであり、「純粹に自然の季節美の美意識」から旅が構成されるということは西洋では稀であるという。そして、松尾芭蕉を「見の旅の人」と呼び、次のように語る。

月雪花の中でも、とりわけ多くの見の旅の対象とされる月は、芭蕉にとって、たしかに人生を旅と思いはじめる契機的存在であった。月見に結晶する彼の見の旅は、そのまま己れを見ようとする自己観照への旅ですらあった<sup>21)</sup>。

そして、芭蕉において「放浪のあこがれが湧く」のは、特に「月見の

旅」であると述べ、次のように続ける。

此の何ものかに誘はれるかのような旅への情熱自体は、そもそも宇宙の全体が本質的に旅であること的人間的な映しであること、すなわち、漂泊の念そのことが宇宙の生命の人間の映像であること、それを芭蕉は自覚してゐた。そのことは、よく知られた『おくのほそ道』の冒頭の文に明らかであろう、曰く、「月日は百代の過客にして、行きかふ年もまた旅人なり」と。これは、天地万物が時間の中に生々流転するのをひとつの壮大な旅とみて、そこに座を占めてゐる以上は、人もみな旅せざるをえない存在であることを暗示するのである<sup>22)</sup>。

「放浪のあこがれ」、「漂泊の念」といわれているように、放浪はここでも行為というよりそれを駆りたてる思いとして述べられているようである。宇宙の一部としてそれを代表するかのような月を見ることによって、そこに己の実存を重ね合わせ、人生を本質的に旅と認識し、放浪のあこがれが湧く、という文脈から、ここでの「月見の旅」の力点は「旅」より「月見」に置かれるように思える。旅によってというよりは、月を見ることによって己を再認識し放浪せざるをえない存在であることを自覚すると述べられているようだからである。しかし、ここでの月は旅先で見る月であり、危うい不安な移動の前後に見る月にはかならない。彼は、「旅の本質が美意識にみちた見の旅であらねばなら」ないといい、「見の旅」という表現によって見ることと旅を絶えず切り離さないが、芭蕉においてこの二つはまさに一体だったはずであり、芭蕉における「見ること」に終始着目する今道の視点はまさに的確であるといえよう。自然を詠んだ芭蕉の句の中には、自然の変化の一瞬をとらえる眼差しが感じられるものがある。運動する被写体を静止画として切り取るには、シャッター速度がその運動より速くしなければならず、あるいは運動体と同じ方向に同じ速度で動くことで、運動する対象が静止的にとらえられるであろう。芭蕉が俳人として常に自然の変化をとらえようとしていたならば、その変化に負けない速度で動くことが必要であり、月の満ち欠けといわば競うような旅が、通常の観察者とは違った感覚をもたらし、月の微妙な変化に気づくことにつながったのかもしれない。そう考える

と、芭蕉においても生きる速度がまさに重要な問題であり、世界の変化を静止画像のようにとらえるにはその速度をはやめる必要があったとも考えられるのだ。

典型的な放浪は、旅のあり方として通常は現実的とはいえないが、放浪がなぜ三木や今道において旅の本質と関わりとされたのか。それはもはやいうまでもないが、人生は旅、しかも放浪としての旅であることを旅におけるさまざまな契機で認め得るからである。ここでの放浪はまずは「感情」や「念」（思い）としてそれに出会うとしても、それを自らの人生と重ね合わせる観想（三木）や美と自己の観照（今道）を通じて<sup>23)</sup>、観念的に構成されるべきものであろう。それは三木のいうように出張的な旅においてもとらえられるかもしれないし、今道のいうように旅先の月を見てとらえられ、さらなる旅の根本的な動機になるかもしれない。そして、彼らにおける漂白・放浪は、やはり非日常的な体験——自己と自然を深く省みることを可能にする比較的特殊な契機——から導かれるものであろう。それゆえ放浪の思いは、幾分抽象化された表現として結実し、そこに重ねられる人生は、日常生活から離れたいわば生そのものというべきではないか。旅を通じて、人はその背後に放浪をとらえ、その放浪とは、いわばこの現実の背後にある生そのものの運動にほかならないという認識に行き着き、逆にそうした認識からすべてが始まるという趣旨がそこから読みとられ得るであろう。

だがしかし、そうした放浪といわれる生のあり方は、現実の旅を通じてのみ、特殊な体験によってしかとらえられないものであろうか。月はいつでもどこからでも見られるのである。

## 6. 放浪の日常性

通常考えられる旅は、「他所への一時的移動と滞在、出発地への帰着」にほかならない<sup>24)</sup>。映画『あなたへ』の杉野は「私の考える旅の定義をもう一つ、帰る所があるということです」という<sup>25)</sup>。帰る場所がないのが放浪ということになる。三木がいうように通常の旅にはいくらか非日常性があるといえようが、帰るあてのない放浪においてはそれ自体が日常であるのだから、少なくとも放浪者にとっての放浪は日常にほかならない。そうした日常化した放浪を切りとって見せるロード・ムービー

を見るわれわれは、現実では未経験で未知の姿に出会うのだから、そこに非日常を感じる可能性はあるだろう。しかし、映画内で日常として映し出される光景の不可思議さは、受け手に直ちに非日常を感じさせるほど異質なものとはいえない。世界中への移動が可能で、世界中の映像が見られる今日、放浪を平易な日常として描いたロード・ムーヴィーの多くは、決して日常を超える驚きを与えるものではなく、むしろ地味で、物語の展開が遅く、見方によってはつまらない印象を与えるものも多いのではないだろうか。そしてそれゆえ、日常のすみずみにわたって丹念な描写が行き届いているともいえるであろう。

さて、帰る場所のある通常の旅において、帰る場所は出発地であり、普通は自分の家であろうが、これを home と呼ぶなら、この語の多義性によって、そこから離れ続ける放浪は感覚的なものとしてより相対化され、日常性へ溶け込むことになる。生まれ育った故郷としての home を出発地と考え、そこを離れ、そこ以外の新たな home を実感できずにいるなら、故郷に戻って住み着くことがない限り、常に旅の途中であり、戻り住むことが不可能な場合、放浪的な感覚を味わい続けることがあるかもしれない。また、懐郷 (Heimweh, =homesickness) の研究において、この病が Heim (home) をなす周囲の環境と一体である子どもに特有の病と見なしたカール・ヤスパースは、その環境を「まず第一に家族 (Familie)」と見なしていたことを想起しよう<sup>26)</sup>。フェデリコ・フェリーニの著名な旅映画の『道 (La Strada)』(1954)において、アンソニー・クインが演じる旅芸人ザンパノに買われて彼に同行するジュリエッタ・マシーナが演じるジェルソミーナが、ザンパノとの旅芸人の暮らしに希望を感じたとき、次のように語る場面がある。「前には家へ帰りたくて仕方がなかった」。「でも今ではどうでもよくなったわ」。「あんたといる所が私の家だわ」。これは DVD の字幕の訳だが<sup>27)</sup>、旅芸人の彼らに家はなく、移動手段の車に寝泊りしているが、二人の間に生まれる空間が home であり、人間関係こそが home であるという趣旨のセリフをあらためて考えると、帰着地がない点で放浪ともいえる移動を続ける彼らは、いわば home を常に携帯していて、移動してはいてもそれを特に旅とは感じていないという予想も成り立つ。また、三木が考えていた放浪は一人旅であることにも着目すべきであろう。home を人間関係とするのなら、一軒家に一人暮らしをしていてまったく旅などしない人

も、常に home とは無縁であるという点で放浪に通じる孤独感にとらわれることがあると考えることもできる。そして、故郷や住処、親しい人間関係への愛着が本来的なものならば、そこから離れた者には何らかのそこへの希求の心情があつて、それを広い意味での Heimweh、homesickness と呼ぶことが可能かもしれない。たとえば先に述べたようなごく日常的な広義の home 感の欠如から広義の homesickness を感じるまさにそのことが、この場合切なさに伴う放浪感に通じると考えるなら、放浪というものがいかに日常感覚と相関するかということが窺えよう。家も家族もあるのに、絶えずどこか居心地の悪さを感じる時、われわれは居心地のよい場であるはずの home を求めつつ、放浪の感覚ともいえるよるべなさを感じることがあるだろうし、特に若い頃の将来の目的が見えない場合の無目的感から生じる浮遊感を放浪の感覚と呼んでよいのではないかとも思われる。だから人生における放浪とは、特殊な体験や観念的な思考によるばかりではなく、ごく日常的に、多様に感じられる、感覚的なものであり、だからこそそれが諸芸術にとりこまれ得るのであり、かならずしも旅が再現されてはいなくても、放浪を示唆するあらゆる断片からわれわれは放浪の気分を味わい得るのではないだろうか。たとえば、一片の俳句や写真は旅の過程を再現しにくい、そこから旅ないし放浪の気分を味わうことはできるだろう。映画と同様運動イメージを現前化させるアニメーションは、その自由なつくり込みが可能である点で、実写映画以上に放浪の気分を喚起させ得るのかもしれない。そしてその味わいは、われわれを日常の外に連れ出すのではなく、むしろ自己の内なる日常をとらえ直し、それを深めてゆくことに貢献し得るのではないだろうか。

## 7. 『秒速5センチメートル』における放浪のイメージ

『秒速5センチメートル』の第一話に描かれた旅の描写、特に列車の映像が、まずは旅というテーマの可能性を推測させるものであるが、第二話においてさらにそれが放浪であることを予感させる。それは先に述べたようにモノローグが与える意味内容によることところが大きいであろう。しかし、第一話から既に放浪を予感させ、第二話においてはモノローグとともにそれを痛感させるのは、鳥やロケット、とりわけ雲の動

きによって構成される空の描写ではないだろうか。

加藤幹郎は、「観光映画」などにおいてしか重視されることのなかった映画における「風景」の価値が今日、新海誠のアニメーション映像において再認識されうるという趣旨の論考を著している。

映画という媒体はもともと演劇と小説の影響を色濃くのこし、その意味で人間の外面と内面を描写することに長けており、人間を圍繞する風景と人間の関係という巨視的観点から映画が製作されることは長いあいだ稀だった。

それにたいしてアニメーション映画作家、新海誠は、一般の映画（実写、アニメーションを問わず）において多く観察される分離可能な前景主体としてのキャラクター（登場人物）と後景客体としての風景という二元論を採用しない。主体と風景はあくまでも切り離しえないものとして一体論的に創造されるのが新海誠のアニメーションの特徴である。そこでは風景は人間の、人間は風景の、それぞれ混成的な要素となる。そしてしばしば主要登場人物はロング・ショットで風景とともに画面の脱中心的構図を構成する。朝夕の長い影とともに人間は風景の一部として時間とともに推移し、新海誠はその風景表象のスタイルの清澄さによって特徴づけられる突出した映画作家となる<sup>28)</sup>。

引用部の初めで示唆されているように、今日の映画において映像を構成する際の風景の重要性はいうまでもなく、それと人物とが分離せず、補い合う関係にあるのは当然のことといえるだろうが、アニメーションにおいて、特に新海誠が人物描写と不可分なものとしての風景描写に極めて長けているという指摘は注目に値する。

「アニメーション映画における人間の顔は一握りの例外をのぞいて、どれもこれも人格的、情動的記号を達成できないままである」と加藤はいう<sup>29)</sup>。確かに特に日本のアニメは、漫画においてシンプルにコード化された顔の表情を受け継ぎ、複雑な心情が視覚的に表現されたものが多いとはいえない。とりあげた作品については、貴樹と花苗の横顔でさえ区別し難い部分があるし、明里と花苗の描き分けも髪型に負うところが大きい。実写映画においてはいうまでもなく、生きる人間の顔からいか



なる表情も読みとれないということはほぼあり得ない。それにたいして、アニメーションの登場人物の表情は、膨大な量の作画によって作り込まなければ生気を与えられず、ある程度ストーリーの展開を尊重した場合、例外はあるが、多くは漫画と同様シンプルな喜怒哀楽を示すにとどまってきたといえよう。そのように顔によって表現しきれない人物の複雑な心情を表す可能性を加藤は風景の充実に見ている。そして、以下のように続ける。

そもそも風景とは何か。風景とは、そこで主体がそこにつまれると同時に、それとともに主体がそのなかで生きる場所であり、それゆえに「わたし」（主体）と風景（客体）、前景と後景とに二分されえないなものである。風景とはその意味で主体のプロセスのことであり、映画において主体の顔のクローズアップ（微細な表情）が風景となりうるのは、そのためである。顔も外風景も心象風景たりうる<sup>30</sup>。

新海誠のアニメーションにおいては、なぜ風景が問題になるのか。それはアニメーションでは一般に顔のクローズアップが風景たりえないからである<sup>31</sup>。

ここで述べられている風景は、繰り返されているように背景としての風景ではなく、登場人物の顔を含めて人の内なる心情や気分と相関する映像の表面のことであろう。そしてここでいわれている主体はおそらく多義的であり、登場人物と制作者、そしてわれわれ受容者の主体が不可分にとらえられているのではないか。登場人物の顔も建物や木々や空も、そうした主体の心情や気分と絶えず響き合うものであり、それらを風景という語でまとめあげているようである。映画においては、顔のクローズアップが、その表情によって、作品全体の脈絡における主体のプロセスとしての風景を表現するのにたいして、アニメーションにおいて、それは風景たりえないといわれている。しかし、そのアニメーション表現が映画を超える可能性を加藤は人物以外の風景描写に見ていることが次の記述から伺え、その可能性の新たな開拓者が新海だといっているのだ。

「アニメーション映画においては実写では困難な外風景の入念な構築

が比較的容易である」と加藤はいう<sup>32)</sup>。主体の複雑な内面を表現したり、主体間の微妙な反響を実現させようとしたとき、実写映画に比べてアニメーションの利点は、人物以外の風景をつくり込むことによって、風景にそれらを委ねることができるということであろう。これはもちろんさまざまなCG映像の可能性にも通じる指摘である。アニメーションにおける人物以外の風景描写の開拓はおそらく宮崎駿などに由来し、今、新海に受け継がれているといえるのかもしれない。そして新海においてその試みが特に空に向けられたとき、特に『秒速5センチメートル』においては、それが主体における旅、放浪の気分を喚起し、それと響き合うイメージとして結実しうるといえるのではないだろうか。加藤は以下のようにいう。

とりわけ新海誠が宮崎駿から継承した雲の風景（クラウドスケイプ）の描写は映画史上突出すべきものとなっている。新海誠がそのアニメーション画面を雲の主題とその変奏（たとえばロケットの噴射流）で埋めつくすのは、雲がそれじたい運動する風景だからである。雲は定義上、ひとところに投錨もしなければ繫留されもしない。たとえ微細な運動であったとしても、たえず風に吹き動かされ生成変化してやまない運動体である<sup>33)</sup>。

芭蕉をとらえた月は、時間の流れの中で規則的にわずかずつ変化し、それゆえ時間の基準にもなり得る。このような不変であるかのような外観と実際の確かな変化が、人間の実存を反映すると見なされるのであろう。それにたいして雲の変化、特にこの作品におけるその変化は遙かに速く、そして一定ではない。大気の動きによって絶えず形を変え、運動の速度を変える。この変幻自在なあり方こそが、われわれの揺れ動く放浪感、浮動的な感性に寄り添うといえるのではないだろうか。制作者の意図はさておき、この作品において大胆に強調されたクラウドスケイプは、そうしたわれわれの感性の内なる放浪と反響し合うのではないか。そしてそのような雲の変化を基調とし、雲より速い鳥や、それより遙かに速いロケットを巧みに加えることによって、われわれの放浪感の速度は相対化されることになる。新海が何気ない日常とともに描くそうした空の光景は、アニメーションならではの、親しみはあるが見覚えの

ないものといえるかもしれない。それは物語と響き合い、その味わいを深めながら、今日のわれわれが何気ない日常のうちにとらえる放浪の感覚を呼び起こし、それをあるがままに味わわせもする放浪のイメージといえるであろう。

## 結論

プラトンにおける不死の魂の二世界間の循環、仏教における輪廻など、われわれの生の背後に放浪的なものを見てとる思考は古く、そうしたある意味調和的な観念が自明なことのようによく用意されているため、旅の議論をこれまで躊躇させてきたのかもしれない。実際の旅を論じた三木や今道の記述にもある種の自明性が感じられるのではないかと。人生は旅であるといういいならわしから、誰もが反省的思索や覚りに到達できるとはかぎらない。しかしながら、自己存在の意味や目的の問いかけにおいて、あるいは問いからの逸脱によって、直感的な気分として、誰にでも訪れ得るのが放浪の感覚であり、だからそれはごく自然にさまざまな芸術表現に内在し、それをわれわれに気づかせることがあるのではないかと。そしてアニメーション作品として、ストーリーやモノログとの連関において、とりわけ空のイメージによって、その放浪感に気づかせてくれる作品の一つが『秒速5センチメートル』であるといえるだろう。桜の花びらの落下にさえ放浪を感じとることがあるかもしれない。

## 註

- 1) ここでの記述はDVD（コミックス・ウェブ・フィルム、2007年）に基づいている。また同年のDVD発売後、新海誠自身による『小説・秒速5センチメートル』（KADOKAWA）が刊行された。
- 2) 山下慧、井上健一、松崎健夫『現代映画用語事典』、キネマ旬報社、2012年、176-177ページ参照。ブリタニカ国際大百科事典 小項目電子辞書 版 © 2009 Britannica Japan Co.,Ltd. / Encyclopædia Britannica, Inc.、ロード・ムービー（road movie）参照。
- 3) 新海誠『秒速5センチメートル』、前掲DVD〈0:04:41-0:05:30〉。
- 4) 同DVD〈0:22:42-0:23:31〉。モノログの記述はすべて、筆者が聞きとり、上記の小説を参照し、句読点をつけて表記したものである。
- 5) 同DVD〈0:38:16-0:38:49〉。
- 6) 同DVD〈0:46:21-0:47:27〉。

- 7) 新海誠のこれまでのほとんどの作品には空に関するモチーフがあり、空のイメージが作品の主軸をなすといえる場合もある。新海誠、コミックス・ウェブ・フィルム『新海誠美術作品集 空の記憶～The sky of the longing for memories～』、講談社、2008年からもそのことが窺えるであろう。
- 8) 新海誠『秒速5センチメートル』、前掲DVD〈0:53:39-0:53:57〉。
- 9) 同DVD〈0:54:05-0:54:39〉。
- 10) 作詞・作曲：山崎将義、ポリドール・レコード、1997年、『秒速5センチメートル』Special Edition、ユニバーサルミュージック、2007年。
- 11) 山下慧、井上健一、松崎健夫、前掲書、176-177ページ参照。ブリタニカ国際大百科事典（前掲事典）、ロード・ムービー（road movie）参照。加藤幹郎『列車映画史特別講義 芸術の条件』、岩波書店、2012年、63-66、68ページ参照。加藤幹郎はここで、ニュー・アメリカン・シネマ期における狭義のロード・ムービーがオートバイや家用車によるものだったのにならして、ヴェンダースはこのジャンルにおいて自動車のみならず列車をも的確に利用したことを指摘している。
- 12) Gilles Deleuze : *CINÉMA I L'IMAGE-MOUVEMENT*, LES ÉDITIONS DE MINUIT, 1983, pp.13-14 参照。ドゥルーズは、カメラが、移動するという運動全体と等価であることをヴェンダースの映画に関して指摘している。
- 13) Georges Sadoul : *HISTOIRE GÉNÉRALE DU CINÉMA, I L'INVENTION DU CINÉMA 1832-1897*, ÉDITION DENOËL, 1946, p.237, pp.298-299 参照。
- 14) 降旗康男『あなたへ』、DVD（テレビ朝日／電通、東宝、2013年）〈0:25:42-0:26:30〉。筆者が聞きとったセリフに句読点をつけて表記している。
- 15) 芭蕉白筆『奥の細道』上野洋三・櫻井武次郎編、岩波書店、1997年、9ページ。
- 16) 同書、10ページ。
- 17) 三木清「旅について」、『人生論ノート』所収、創元社、1941年、新潮文庫、1954年、1985年改版、135ページ。三木に関しては、同書、132-137ページを参照している。
- 18) 同書、136ページ
- 19) 同書、132ページ。
- 20) 津上英輔『あじわいの構造——感性化時代の美学』、春秋社、2010年、147-177ページ〈第5章 観光 世界を感性化するメガネ〉参照。
- 21) 今道友信「旅と美意識」、『日本の美学』（創刊号、『特集—旅』）所収、ペリかん社、1984年、56ページ。今道に関しては、同書、52-58ページを参照している。
- 22) 同書、56-57ページ。

- 23) 同書、58 ページ。
- 24) 津上英輔、前掲書、150 ページ。
- 25) 降旗康男『あなたへ』、前掲 DVD (0:26:50-0:26:59)。聞きとりと表記は筆者による。
- 26) Karl Jaspers : 《Heimweh und Verbrechen》, 1906, in *Gesammelte Schriften zur Psychopathologie*, Springer-Verlag, 1963, S. 69.
- 27) フェデリコ・フェリーニ『道』、DVD (アイ・ヴィー・シー、2002 年) (1:10:35-1:10:48)。
- 28) 加藤幹郎「風景の実存 新海誠アニメーション映画におけるクラウドスケイプ」、加藤幹郎編『アニメーションの映画学』所収、第 3 章、臨川書店、2009 年、120-121 ページ。
- 29) 同書、138 ページ。
- 30) 同書、139 ページ。
- 31) 同書、139 ページ。
- 32) 同書、139-140 ページ。
- 33) 同書、122-123 ページ。

本論文は 2014 年度、成城大学文芸学部で担当した美学特殊講義 I (旅と芸術) に基づき、2014、2015 年度、成城大学から特別研究助成を受けた津上英輔教授との共同研究「人はなぜ旅に出るのか：現代日本映画における旅表象に徴して」の下地になった研究の報告である。なお、『成城文藝』第 237・238 号 (合併号) でのこの共同研究報告において、私が執筆した部分の注 6) で、参照した DVD の発売年を書き落としてしまった。DVD (フジテレビジョン・キングレコード、2001 年) とこの場でつけ加えさせていただきたい。