

宮崎駿論——創造への軌跡

日置俊次

1、はじめに

本論考は、宮崎駿がアニメーション創造へと踏み込む軌跡の一端を追う試みである。その過程で、ウォルト・ディズニー制作による世界初の長編カラーアニメーション『白雪姫』（一九三七）が宮崎駿に与えた影響を探ってみたい。

アニメーション創成期を導いたウォルト・ディズニーの作品と、現代の宮崎駿作品を比較対照する研究はほとんどなされていない。その一因は宮崎駿がディズニー嫌いとして知られている点にあるだろう。しかしそれは、宮崎駿がウォルトの作品に関心を持たなかったという論理を導きだしてはしない。彼がつねづね批判を重ねている手塚治虫は、ある意味では彼自身の鏡像でもあり、それだけ深層で影響を受けているといえる。¹手塚の出発点にはディズニーがある。宮崎駿の手塚批判には、手塚を透かしてみたディズニー批判と自己批判とが重なっている。

1 戦後の昭和二十年代、映画は庶民にとって最も安価な娯楽の一つ

であった。戦時中の厳しい西洋文化封印は解けたが、自由に海外へ渡航することはまだかなわぬ時代である。そんな遠い西洋世界の息吹を如実に伝えてくれるものが映画であった。宮崎駿少年は、映画好きの父親や家政婦と映画館に通った。彼はさまざまな映画を観ている。アメリカで『白雪姫』の一般公開は一九三八年、日本では一九五〇年（昭25）に公開される。まだモノクロ映画の多い時代であった。戦前のアメリカから敗戦国日本に届いたこの世界初の長編カラーアニメーションは、リヴァイヴァルを重ねる。

敗戦時、宇都宮に住んでいた宮崎駿は、昭和二十五年に東京都杉並区大宮小学校に編入、昭和二十八年に杉並区大宮中学校に進学している。その頃、戦争によって封印されていた作品とあわせてウォルトのアニメーションが日本で盛んに公開される。昭和二十五年の『白雪姫』を筆頭に、『ピノキオ』（一九四〇／日本公開昭27）、『ファンタジア』（一九四〇／昭30）、『ダンボ』（一九四一／昭29）、『パンピ』（一九四二／昭26）、『不思議の国のアリス』（一九五一／昭28）、『シンデレラ』（一九五〇／昭28）、『ピーターパン』（一九五三／昭30）

など、昭和二十五年からの五年間に重要な作品が目白押しである。

一九五八年(昭33)には、日本初の長編カラーアニメーション『白蛇伝』が封切られ、この作品を観た高校三年生の宮崎駿は大きな影響を受ける。⁽²⁾日本のアニメーション関係者を刺激し、さまざまな意味で『白蛇伝』を準備したという要因の一つが、ウォルトのアニメーションであることは多言を要しない。

何よりも『白雪姫』を始めとする作品群は、物語元型をアニメーション化する方法論とその功罪を宮崎駿に教えたのではないか。⁽³⁾本論考では、ディズニーの影響を論じる前に、宮崎駿における照葉樹林文化と物語元型の発見が相通していることを述べる。そのための準備として先ず宮崎駿の生い立ちの問題、戦争の問題から考察を加えたい。

2、宮崎駿と戦争

昭和十六年一月五日、宮崎駿が誕生したとき、一家は墨田区本所に住んでいた。宮崎駿の父と伯父は共同で町工場を経営していた。いうまでもなく宮崎駿の誕生年は十五年戦争のさなかであり、十二月には日本がハワイ真珠湾を奇襲攻撃、太平洋戦争が始まる。宮崎駿はこの幼時の戦争体験を、戦後の思春期に反芻し続けることになる。昭和十七年、「中島飛行機」の下請けをしないかという話をもちかけられた伯父と父は「宮崎航空製作所」を立ち上げ、栃木県鹿沼市に工場を建てる。当時の生活について宮崎駿は講演でこう語る。⁽⁴⁾

僕の育った家は戦争中にとっても景気のいい家だったんです。といいますのは、一族の、伯父貴が社長で親父が工場長をやった会社ってのは、軍需産業の一角にいたんです。末端の方ですけども。戦争中に飛行機の翼や先っぽや風防の組み立てなんかを、栃木県の片田舎に疎開した工場で千数百人の工員でやっていました。

戦争といいますが、無理矢理兵隊に引っ張られてそこで人殺しをやったり殺されたり、ひどい目に遭ったっていう話をよく聞くんですが、簡単に言ってしまうと、一つの社会が活動をもの凄く猛烈に行う状態なんです。だから人間の自己犠牲ですとか、最終的に間違いだって言われてもある意味では気高いような部分もいっぱいあるんだけど、醜さもいっぱい出るものなんです。お金を稼ぐために相当ひどい事をやったり、人をだまして儲けるとか、いいかげんな商品を売って事もいっぱい起るんです。

こういう事が具体的に起るかかっていいますと、これは父親から聞いたんですが、特攻隊の青年が乗って行く飛行機の翼の先っぽ、まあ翼の先っぽだからエンジンよりまだなあと思うんですが、臨時工の女の子達の、そういう未熟練工の人達が作る翼なんてのは規格に合わないわけです。規格に合わないけど、検査官の軍人にポケットマネーを渡すと通っちゃうんです。それで特攻隊の青年たちが乗った飛行機というのは出来た時から

機関銃に穴が開いてなかったり、これ本当の話なんですよ。エンジンには新品が一番性能が悪いんです、それをなんとか使えるように部隊がいじるんです。エンジンは油がポトポト洩るし、そういうひどい状態で。例えば一〇〇〇馬力のエンジンは初めから五〇〇馬力分しか出ないんです。どんなにいじっても一〇〇〇馬力出ないんです。そういう状態で戦争は、まあ負けて終わったわけです。

ところがそういう軍需産業に従事しているとどうなるかっていうと、まず僕の父方の親戚で戦争に行った人間は一人もいません。それは軍需産業をやつてく上で必要だからっていうことで手を回すと、兵隊に引つ張られる事もなかったんです。それから親父は戦争中に自家用車に乗ってました。木炭自動車じゃなくてガソリンの自動車です。確かに母親は息子達が食うに困らないようにいろいろ苦労したと言いますが、世間一般と比べたら、苦労と言えないような苦労だったんですね。

昭和十八年に一家は宇都宮市埴町に転居し、翌年には市内の松ヶ峰町に転居したが、その家は広大で「かつて大金持ちが贅を凝らし建てた総檜作りの豪邸」であつたという⁵⁾。

この講演でも触れられているように、欠陥品の飛行機に乗って出撃した二十歳前後の青年たちがいたことを宮崎駿は強く意識している。例えば薩摩半島の知覧にあつた陸軍特攻基地を記念する知覧特攻平和会館を訪れると、沖縄までの特攻出撃が決まっても飛行機の

整備にかなりの時間がかけられ、なかなか満足に飛べる状態にならなかったことがわかる。金属材料・燃料等の質の悪さの問題もあるが、徴用された女子中学生に未熟なまま旋盤や工具を扱わせる製造過程そのものに無理があつた可能性が大きい⁶⁾。

男たちが不在となつた街で「臨時工の女の子達」が働く工場は『紅の豚』（一九九二）の舞台となる。ピッコロ社の工場は少女から老婆まで一族の女性に占拠され、ポルコが「一人も男がいねえな」とつぶやく。食事前の敬虔なお祈りの場では、親父が「女の手を借りて戦闘機をつくる罪深き私共をおゆるし下さい」という言葉を述べる。この短いシーンには、世界恐慌という社会的背景と親父や女たちのしたたかさ、生活への意志が凝縮されている。ポルコの飛行機の不調や墜落が、彼らにとっては僥倖であつたのだ。

宮崎駿は家業に守られ、多くの人々が飢えに苦しむ戦時中も恵まれた生活を送っていた。そしてその恵まれている理由の胡散臭さを、幼いなりに感じとっていた。そんな中、宇都宮を襲つた大空襲について、講演ではこう続けている。

僕のいた宇都宮が一九四五年の七月に、僕が四歳半の時ですけども、空襲を受けました。それでその時の事を、まあ、あまり細かく話してもしようがないです。というのは四歳半の記憶ですからね、何度も反芻してうちに相当自分の中ででっち上げてしまった事があると思うんです。

布団の中で目を覚ましたら、空襲だからって起こされたわけ

ですが、夜中のはずなんですけど外が夕焼けのように真っ赤、いやピンクに染まってるんですね。部屋の中までもうピンク色に染まっていました。それで、でっかい家でしたから屋敷も広くて、庭の隅に作ってある防空壕に入ったんですが、ここでは危ないっていう話になりました。今僕は男の兄弟四人ですけど、その時にまだ一番下の弟は生まれていなくて、三番目が赤ん坊で、僕が四歳で、上に六歳の兄貴がいたわけです。母親がその三番目の弟をおぶって、父親が僕の手を引いて。それからもう一人叔父が——やっぱり軍需工場の何かをやっていたらしいんです——兄貴の手を引いて、東武鉄道のガードの下に避難したんです。ガード下でちょっと町外れみたいな緑の多い所だったものですから、ここには焼夷弾降って来ないだろうって言って。実際には雨雲がたれ込めていてその上から焼夷弾という火がついた——油脂焼夷弾っていう中に油が入った奴ですけども——それがバラバラ降って来てもう町中ほうほう燃えていましてね。夜の火事っていうのは怖いものなんですけど、あんまり明るくて昼間と同じですから、東武の線路の上に逃げる時にはもう怖くなくなかったです。その四歳の子供にとってあんまり怖いと思えなかったんです。

そこも危ないんじゃないかという話になりました。その時にその叔父貴が会社のトラックで家に来ていたんです。ダットサンの、これは本当に小さいトラックで今の軽自動車よりずっと

小さくて、荷台なんかでも本当に小さいんです。めったにエンジンが掛からないというやつみたいな車でしたが、叔父貴が火の中をその車を取りに戻ったんです。路地を通って火の中を戻ったら横まで燃えていたんだけど車だけまだ燃えてなくて、エンジンを掛けたら火の余熱でよく暖まってたらしく、すぐ掛かったんです。まあ手で回すんですけど。そして火の中を通過してやって来て、この車に乗って町の外まで逃げようってことになりました。母親が弟を抱いて助手席に座って叔父貴が運転席に座って、小さな車ですからそれでも満員なんです。そしてその小さな荷台に親父と兄貴と僕が乗りまして、上から布団を被って、とにかく火が燃えてる所を突っ切んなければいけませんから、それで走り出したんです。

そしたらそのガードの所に他にも何人か避難していました、僕はその辺の記憶はもう定かじゃありませんけども、確かに「乗せてください」という女の人の声を聞いたんです。その時に自分が見たのか、何かで親が話をしてる時にそれを見たように思ったのかわかりませんが、とにかく女の子を一人抱いてるおばさん、顔見知りの近所の人が「乗せてください」とって駆け寄って来たんです。でも、そのまま車は走ってしまっただんです。そして「乗せてください」とって言う声がだんだん遠ざかって行った、っていうのは段々僕の頭の中でドラマのように組み立てられて行くんですが。

とにかくそこから布団を被ったまま、もう降りていいって言われて郊外の畑の中で降りてみたら、だいぶ夜も白んできましたけども宇都宮の空だけが、半球形の「ラピユタ」の要塞の方が火事になっているように、夕方がぼつと生まれたような感じですね。「ああ、あそこに宇都宮があるんだ」って見ていた記憶があります。

この空襲体験は、『ハウルの動く城』（二〇〇四）に活かされており、灯火管制下の街が空襲で炎上するさまが内部から、また遠景から描かれる。作家の反戦意識を鮮烈にあぶりだす画面だが、この内部と外部の効果的な視点の対比は、後述する「森」をめぐるでも繰り返される手法である。宮崎駿はこの空襲体験について、講演で「自分が戦争中に、全体が物質的に苦しんでいる時に軍需産業で儲けている親の元でぬくぬくと育った、しかも人が死んでる最中に滅多になかったガソリンのトラックで親子で逃げちゃった、乗せてくれて言う人も見捨ててしまった、っていう事は、四歳の子どもにとっても強烈な記憶になって残ったんです」と総括する。

彼の言葉でいえば「醜さ」であるが、自分という存在にまわりつく曖昧なもの、そして戦中の日本の社会全体が抱えていた胡散臭さに彼は鋭敏に反応する。『ハウルの動く城』の空襲シーンでは、炎上する街にハウルの居所を探すサリマンのスパイ（軍服姿のゴム人間）がうようよと不気味にうごめき、街の苦しみには無関心である。崩れていく街の中で、主人公のソフィーは「そんな暇があるな

ら火事を消しなさい！」と叫ぶ。そこには権力の身勝手さ、社会の根本的な胡散臭さが露呈する。そしてこの胡散臭さは、戦争が終わっても消えはしない。宮崎駿が子供心に抱えていた矛盾も、個人を超えた普遍性を有しており、日本の土俗・民俗に根を持つ胡散臭さであるということが出来るであろう。

宮崎駿は、軍用飛行機に強い愛着を抱く。個性を持つ飛行機の個性ゆえともいえる弱点を含めて丸ごと受け止めていく。そこには、やはり戦争体験が影を落としていよう。それは飛ぶことへ希求、強い戦闘機への憧憬という次元では測ることができない。『紅の豚』では、機銃で空中戦を行いながらも殺人を拒否する豚という、まるで夢のような構図に見事なりアリエイを与えてしまう。そのリアリティは彼のアニメーションに類出する飛翔シーンに、必ず落下の恐怖が同時に描かれることも関係する。そしてその落下には、戦時中に自己を包んでいた矛盾に対する彼の精神の迷いの影を認めておいてよい。飛ぶ夢と墜ちる恐怖に国境はない。彼はその二つを切実な問題としてわが身に引き受けている。ポルコの油の洩れるエンジンにこめられた思いは深い。

ここで一見話が逸れるようだが、宮崎駿の愛車に言及する。宮崎駿は昭和五十年ごろ、「バンパーは曲がり、石油缶をつぶしたようなトタン屋根」の中古のシトロエン2CVを最初の自家用車とした。この車は「当時の僕に気持ちにびびったりだった」という。「まるでトラックが走っているという趣」であった。

なんといったって排気量は2CV、つまり二馬力で、最高スピード七十五キロ。高速道路をほかの車に負けまいと必死に走ると、盛大な煙幕が後ろにたなびき、車体も揺れて、薄いベニヤ板のような壁一枚通して、想像以上のスピード感が伝わってきた。同乗者は思わず「死ぬ、死ぬ」と、叫んだ。

スクラップ帳の「シトロエン2CVは30年代フランス機の末裔なのである!!」に、この車の図とユーモラスな説明が掲載されている。彼はフランスの飛行機MB200と比較しながら、「ぼくはすでに五台目の2CVにのっている」と、2CVへの執着ぶりを披露する。大きさを除けば布張りのウインピー（ウエリントン爆撃機）を思わせる車である。この記事中、いくつかイラストを掲載する中に、後ろから大きなトラックに「ドケツ」と迫られる2CVの絵がある。その隣に、大型戦闘機に「ウリヤウリヤ」と迫られている日本の小さな戦闘機の絵を描き、「日本のパイロットの苦勞がしのばれるなあ……」と彼は書き添えている。

彼の飛行機マニアぶりは、例えば稲垣足穂を想起させる。常に自ら飛ぶという観点から飛行機を考える。ちょうどフィオオの設計図を見て、翼の角度にポルコが細かい指示を与える視点である。2CVを運転していても、その低馬力や始終整備工場入りする「考えられる限りのポンコツ車」であることを含めて、あたかも戦時中における日本の戦闘機の操縦感覚として、宮崎駿は追体験をしているのではないか。過酷な現実世界と真向かおうとするある種の勇氣と、失

われていくものへの愛惜の混交をそこに認めておいてよいのではないか。彼がフランスの古い車種をあえて選んでいる点には、「日本」という国の胡散臭さに対する反発と、敗戦後、戦前のすべてを切り捨てることから始まったこの現代に対する反発とが尾を引いているのだろう。宮崎駿のひとつの特徴は、このような反発や自己批判が「尾を引く」こと、矛盾を長く「反芻する」ことにある。

3、照葉樹林文化とアニメーション

先述したとおり、宮崎駿がものごころのつく時期は、まさに敗戦後である。「人間ばかりが多く、資源に乏しく、民度の低い四等国と大人たちは自嘲していた」という⁽⁹⁾。そのような環境の中で、「ぼくの安っぽい民族主義は劣等コンプレックスにとって代わり、日本人嫌いの日本人になっていった」と宮崎駿は語る。そんな形で迎えた青年期、運命のように出会った書物が、中尾佐助『栽培植物と農耕の起源』（岩波新書、昭41・1）である。宮崎駿は、この出会いについてこう語る。

読み進むうちに、ぼくは自分の目が遙かな高みに引き上げられるのを感じた。風が吹きぬけていく。国家の枠も、民族の壁も、歴史の重苦しさも足下に遠ざかり、照葉樹林の森の生命のいぶきが、モチや納豆のネバネバ好きの自分に流れ込んでくる。散策するのが好きだった明治神宮の森や、縄文中期に信州では農耕があつたという仮説を唱えつづけた藤森栄一への尊敬や、話

り部の素質のある母親が、くりかえし聞かせてくれた山梨の山村の日常のことどもが、すべて一本に織りなされて、自分が何者の末裔なのかを教えてくれたのだった。⁽¹⁰⁾

この本によって、ある意味で宮崎駿は自身のうちにある抜きがたい土着の文化、すなわち「母なるもの」と対峙していることがわかる。それは「モチや納豆のネバネバ」であったり、「明治神宮の森」であったり、「山梨の山村の日常」である。その「母なるもの」は敗戦国日本という、コンプレックスの源泉ともなっており、「民度の低い四等国」の象徴ともなっていたと思われる。しかしそれを、照葉樹林帯独自の文化として捉えたと新しい視野が開ける。中尾によれば国境はもちろん、時空間を超えて同種の照葉樹林文化圏が地球の上に発生していた。そこに文化の上下関係は存在しない。この書によって、宮崎駿はマイナスイメージを持つ内にある「母なるもの」を受け入れることが可能になったと考えられる。そのあたりの事情を彼はこう語る。⁽¹¹⁾

基本的な考え方が、ニューギニアで掘り棒で、イモ作ってる農耕の仕方が、あの土地では一番びつたりしているやり方だ（これは根菜農耕文化、その温帯適応型として照葉樹林文化がある）、優劣がないという発想ですよ。それが実に新鮮だった。優劣がないって書き方してないんですけども、あのそういう感じが滲み出でて、それがとてもよかったです。いやあれば、本当に感動しましたね。

優劣がないという発想は、自分にひきつけた解釈でもあることを、宮崎駿は告白している。「優劣がないって書き方してないんですけども」という点が重要である。確かに中尾佐助の書では、そのような「優劣否定」という思考の枠組みは強調されてはいない。しかし宮崎駿は最も自分に必要な結論を、この書から引き出していたのである。宮崎駿はこの「照葉樹林文化」について別の場所で次のように語る。⁽¹²⁾

ふつからして米が好きな民族っていうのは、世界でも少ないです。日本と雲南、ネパールぐらいなんです。それに納豆が好きだったりね。そういう民族っていうのは、実はこの日本国ができる前から、日本民族というのが成立する前から、もつと古くからそういう文化圏の人間だったんです、日本人というのは。だから、いまだにおこわみたいな食べ物も雲南のほうにあるし、ブータンに行くと、日本人にそっくりじゃない。そして、日本列島の中に閉じこめられててね、もう決まりきった源氏とか豊臣秀吉が出てきたりするああいう下らない歴史しかないと思っていた国が、実はもつと壮大な、国とかを越えて、民族も越えて、世界とつながっているということがわかったときに、実にせいせいしたんです。照葉樹林文化、というのは、そのことについて書いた文章だったんです。

その後、日本人はいろいろ間違いも犯したかもしれないけど、それがすべてじゃなくて、縄文時代の奔放な土器とか、ああい

う物を作った人たちも含めて、なにか突然、気が晴れたんです。それで、日本の歴史とか、現在の自分たちのあり方とか、戦争中の愚かなこととかいろいろを含めて、ひとつの歴史として前よりも、もっと自由に見られるようになったんです。

ここで、『栽培植物と農耕の起源』から、中尾佐助の発想が最もよくでている総論的な箇所を引用してみよう。

バナナやサトウキビを開発して立派な作物にしたこと、あるいはジャガイモを寒い気候に適するイモにして開発してきた成果——それらが人類の生活のために尽くした貢献を考えてみよう。

それを蒸気機関や原子力開発と比べて比較してみてもよいだろう。そして、誰が、いつ、どこで、そのすばらしい貢献をしたのかを中心として考えると、全世界史の体系は一変する。それは権力や戦争の歴史でもなく、芸術やいわゆる消費文化ともまったくちがった、全世界の民衆が参加してきた農業の歴史が浮かび上がってくるのである。(191頁)

中尾の構想する農業の歴史は、このように全世界の民衆が、それぞれの土俗的なものを抱えながら、完全に対等の立場で参加する舞台となっている。そこにヒエラルキーはない。その参加者たちは無名である。参加者たちは、農作物を良くしようと考えている点で團結しているということができよう。これは、例えば空に憧れ飛行を夢見る人間たちの情熱の歴史にも当てはまる。そしてここがポイントだが、それはまたアニメーション制作の現場における状況にもあ

る程度当てはまる事情なのではないか。

叶精二は「長編アニメーション映画は、数百人の集団で制作されている。よって、各集団の複雑な創作活動の集積・連携という面を切り捨てて、作品を理解することも評価することも不可能である。」と指摘する⁽¹³⁾。宮崎駿の下で働くアニメーターたちは、宮崎駿の手伝いをしていてのではなく、それぞれに自分の仕事を展開しているという誇りをもつ。そうした一人一人の仕事が集積されて、ひとつの作品が出来上がる。それは『栽培植物と農耕の起源』が描いた、野生の麦を手間ひまかけてまったく異なる現在の麦にまで改良を加えていったような、気の遠くなる作業に似ている。その麦は世界中に恩恵を与えている。例えばウォルトの『白雪姫』は、何十年間のあいだ全世界の子どもや大人を楽しませていたが、ウォルト以外のスタッフの名前はほとんど観客に知られていないし、観客も知ろうとはしない。しかしこの作品の背後に、夥しい数のスタッフが情熱を注ぎこんでいることは伝わってくる。アニメーションにはそうした性質があり、換言すれば、そのような多数の人々の協調を示す力を有している。宮崎駿は現実の人間が一人も登場しないアニメーションに、そのような多数の影の力を感じ取ったのではないだろうか。宮崎駿がアニメーションの世界に足を踏み入れていくことになった経緯には、その意識の底に、今まで述べてきたような民衆の参加と力を重んじるとき発想が働いているのではあるまいか。制作現場では、それは建立に過ぎないのかも知れない。しかし、そ

の制作側においても観客側においても、アニメーションは日本という土俵にとどまる空間ではなく、「縄文時代の奔放な土器」のように自由で、表現の革新が常に進行しつづけるダイナミックな磁界なのである。

アニメーションに携わるもの同士の世界的な意識の連帯が可能である、というより、そうした連帯によって相互に影響しあいつつ、作家たちは作品を生み出している。ノンフィクションよりもファンタジーに特色を持つ宮崎駿にとっては特に、「日本の歴史とか、現在の自分たちのあり方とか、戦争中の愚かなこととかいろいろなことを含めて」、衆知を結集しつつ、もつとも自由に、もつとも大胆に表現することができる時空を超えた分野として、アニメーションがあったことは間違いない。そしてその選択は、幼時より自らの抱いてきた矛盾や胡散臭さと真向かう中で生まれてきたものだったのではあるまいか。

4、児童文学における物語元型

基本的に子供を意識して制作される長編アニメーションは、児童文学の世界と緊密に結びついている。「かちかち山」や「さるかに合戦」といった伝承や説話も児童文学の重要な要素である。¹⁴ 伝承に再話者はいるが原作者はいない。作物の品種改良と同じで、物語の創造に当たって「誰が、いつ、どこで、そのすばらしい貢献をしたのか」が分からない。しかしその貢献は「蒸気機関や原子力開発と

ならべて比較してみてもよい」ものである。宮崎駿がアニメーションの世界にのめりこんでいくとき、彼の精神は、どこかでこのようなアニメーション制作の条件に惹かれたのではないか。すなわち「権力や戦争の歴史でもなく、芸術やいわゆる消費文化ともまったくちがった」ジャンルとしてのアニメーションの発見がそこにあったのではないだろうか。

児童文学が長編カラーアニメーションになることを証明したのは、ウォルトである。「白雪姫」「シンデレラ」の物語はグリム兄弟が伝承を再話したもので、先行するシャルル・ペローによる探話と重なる物語も多いが、グリムは近代の子供に読者をしぼり、何度も推敲を重ね書き直しをしている。¹⁵

昭和三十四年、学習院大学政治経済学部に入學した宮崎駿は、児童文学研究会に所属するかたわら、映画館に通いつめた。昭和三十八年、大学を卒業し、東映動画に入社する。その労働組合主催の上映会でレフ・アタマノフ監督の長編アニメーション『雪の女王』（一九五七）を見て衝撃を受ける。原作はアンデルセンの同名の童話である。またアンデルセンの「羊飼いの娘と煙突掃除人」を原型としたポール・グリモーの『やぶにらみの暴君』（一九五三）も、東映動画でスタッフがくりかえし見て研究したことを高畑勲が証言している。¹⁶ この二つの映画は、宮崎駿の作家としての生成期を語るときに逸することができない。中国の説話をもとにした『白蛇伝』をここに加えると、これらの作品群の底流にはいずれも童話や伝承

文学における元型的な構造を見出しうる。

一つの例をあげよう。トルストイが再話したロシア地方の伝承に「3匹の熊」の物語がある。⁽¹⁾森に遊びに行った女の子が、家を見つめる。熊の家だとは知らず、留守中に、彼女は入っていく。小さな熊、中くらいの熊、大きな熊にあわせて、それぞれのサイズの皿や椅子やベッドがある。女の子は大小のスープを飲んだり、椅子を壊したりしながら、最後にはベッドで寝てしまう。熊を小人に変換すると、ここまでは「白雪姫」と同じ物語構造である。

宮崎駿が脚本、美術設定、画面構成、原画を担当した『パンダ・コパンダ 雨降りサーカス』(一九七三)でも、大中小の構図が用いられている。サーカスの団長が留守中にミミ子の家に入り、コパンダのパンちゃん、ミミ、コパンダの順にイスやお皿などの大きさが対比される。探していたトラちゃんがベッドに寝ている場面まで、「3匹の熊」の構図が採用される。三サイズセットの構図は、『となりのトトロ』で大トトロ、中トトロ、小トトロ、あるいは大トトロ・サツキ・メイという形に変換されることになる。

こうした物語元型とも呼ぶべき構図を、宮崎駿はさまざまに組み合わせさせている。人々が表を改良していったときに、そこにはいわば無名の民の魂が躍動している。絵物語『シユナの旅』(徳間書店、昭58・6)の一つのテーマである。また例えば宮崎駿における「父の死と旅立ち」という構図に対する執着を示すエピソードとして、高畑勲の次の証言を参考にした。

『未来少年コナン』(78年)の第2話(『旅立ち』)の打ち合わせの時にこういうことがありました。宮さんが描いてきたおじいさんが死ぬときのコンテを見て、ぼくが「これは『ホルス』(『太陽の王子ホルスの大冒険』68年)そっくりじゃないか」と言っただけです。そうしたら。「えっ、そう? 『ホルス』ってこんなだったっけ」と言うんですよ。冗談ではなく、本当に忘れていたんです。⁽²⁾

実際に『太陽の王子ホルスの大冒険』の冒頭、ホルスが旅立つまでのくだりは、ロビンソン・クルソー的な住居の雰囲気から、「おじい」のセリフまで、ほとんど重なっている。「父の死と旅立ち」という構図は、『風の谷のナウシカ』でも繰り返される。『天空の城ラピュタ』でも、父の死はバズーの冒険の出発点といってよいし、『ハウルの動く城』で、父歿後、父の大切にしていたハッター帽子屋を継いだ長女ソフィーの場合も、表層では見えない部分でその構図が生かされているといつてよい。

物語元型の交錯について、別の例をあげよう。『法華経』に「提婆達多品」という巻がある。そこでは「龍女成仏」の思想が説かれている。仏教界には女人は成仏できないという考え方が根強くある。それに対し、文殊菩薩が龍宮で『法華経』を説くと龍女は悟りに達したという内容の対話が、智積菩薩との間になされる。女性蔑視的発想から、龍になれば女性も成仏できるという思想をつむぎだしており、母の子を思う一途な自己犠牲を主題とする「玉之段」を含む

古い能曲「海人」(観世流では「海士」)の背景となる。「海人」では、子の出世のために命を犠牲にした母が、後シテで成仏の証として龍女の姿で現れる。作者未詳のこの曲も、『日本書紀』や『今昔物語』まで溯る原話が多数組み合わせられて生まれている。こうした物語群の磁界から松谷みよこ再話の『龍の子太郎』が生まれた。

『龍の子太郎』のクライマックスは母龍と太郎との飛翔である。

この構図は『千と千尋の神隠し』の中で千尋が龍にのって飛翔するシーンに影響を与えている。乗り手が女性、龍が男性という逆転はあるが、この飛翔シーンで大切な点は意識の底へ下降するというテーマが繰り広げられていることである。千尋は琥珀川に落ちた記憶、すなわち龍の体内ともいえる流れの中に落ちた記憶を甦らせる。水の中に沈むシーンも挿入され、あたかも母胎の中の記憶を取り戻すイメージが現出する。龍が千尋を包みこむひとつの母性のごとき働きを見せる。それは『龍の子太郎』の中に描かれた、太郎を乗せる母龍という民話の構図を、われわれに遠い記憶として呼び覚ますものである。¹⁹⁾ 童話や伝承文学における、時空を超える元型的なものとは、このような構図を指して用いている。

付言すれば、千尋という若い娘をいじめる魔女湯婆婆という関係には、童話「白雪姫」の女王・白雪姫と同じ構図がある。そして若い千尋と心を通わせ、千尋の側につく動物たち(坊ねずみたち)という構図は、ディズニーの『白雪姫』が、森をさまよう白雪姫を通して描きだした世界である。

5、『白雪姫』の成立

一九三四年初めのある夜、アニメーターたちの前で、ウォルトが三時間にわたって『白雪姫』のすべての登場人物を熟演し、腹案の長編アニメーションを説明した。これが『白雪姫』制作の始まりといわれる。ほぼ四年近い紆余曲折を経て作品は完成、一九三七年十二月二十一日、ロサンジェルズでハリウッドのスターたちを集めてプレミアショーが催された。ショーは大成功となり、原画数二百万枚、上映時間八十三分のこのアニメーションは批評家の賞賛も浴び、興行も大ヒットを記録する。もちろん宮崎駿の生まれる前の話である。

ウォルトは一九〇一年生まれ、サイレント映画しかなかった時代に、『蒸気船ウィリー』(一九二八)で音楽や声を融合させる世界初のトーキーアニメーションを制作した開拓者である。しかし長編カラーアニメーション制作は比較にならない冒険であった。森卓也によれば、当時、一時間を越える長編白黒アニメーションとして、ドイツのロッテ・ライニガーによる影絵アニメーション『アクメッド王子の冒険』(一九二六)とソ連のアレクサンドル・プトウシコの人形アニメーション『新ガリバー』(一九三五)があったが、前者は一秒十六コマのサイレント作品、後者は劇映画部分が多くすべてアニメーションではない。²⁰⁾ このような状況下にディズニーは世界初の本格的カラー長編アニメーション制作に取り組んだわけで、「セ

ルを利用した漫画ふうのアニメーションで、劇映画に匹敵する長さの作品を作ることが、いかに大胆な試みだったか今日では想像も及ばぬことである」(138頁)と森はいう。ボブ・トマスやグリーン夫妻のデイズニー伝でも、次に引くように証言が一致している。

ユナイテッド・アーティスツ社の幹部たちは、『白雪姫』のプロジェクトにほとんど興味を示さず、また映画業界の大物たちも、長編映画を作るといふデイズニーの実験を、とてもまともなものとは思わなかった。みんながこのプロジェクトを、デイズニーの道楽と呼んでいることはウォルトの耳にも入っていたし、『白雪姫』のおかげでウォルトは破産してしまっただろう、という噂さえ流れていたのである。⁽²⁾

「一時間半ものアニメーションをじっと座って見る観客などひとりもいやしないだろう……カラーで目を痛めるにちがいない……観客は九十分ものギャグには飽きてしまうさ……アニメの少年と少女が恋に落ちるなんて、いったいどうして信じられる?」

こうして「白雪姫」は、デイズニーの道楽として有名になった。⁽²⁾

『白雪姫』の監督はデイヴィッド・ハンドであるが、実質的にはウォルトであった。制作の始めから終わりまで、あらゆる点にアイデアを出し、こだわりを発揮し、すべてに「干渉」するウォルトの八面六臂の活躍ぶりには、宮崎駿を思わせるものがある。作品制作

上の試行錯誤が作品の構成にも影響を与えており、小人たちの「おこりんぼ」「ねぼすけ」「くしゃみ」などの個性設定について、森は次のように指摘する。

同じ小人でも、場面によっては画家が変わるために(小人の担当アニメーターは、フレッド・ムーア、ヴラディミア・タイトラ、フレッド・スペンサー、フランク・トマス)、その個性に微妙な違いが生ずる。そこで「小人にそれぞれはつきり違った個性を与え、しかもその個性をしっかりと釘付けしておくために」ぴったりの名をつけたのだ、という。また、七人の中でただ一人、口が聞けない抜け作は、このキャラクターにふさわしい「声」が見つからなかった結果だという。(138頁)

異なる証言もあるが、制作中に小人の名前と性格が徹底的に討議され、変更が重ねられたのは確かである。現代のアニメーション作家の中で、ウォルトのような暗中模索方式をとる代表的な作家が宮崎駿である。前例のない『白雪姫』が予算と日程に追い回されつつ制作されたことは、精密な画面からある程度想像がつく。宮崎駿の場合も、映画の上映予定は延期されることが多い。例えば平成五年十一月に東宝は『ハウルの動く城』公開を平成六年七月であると発表した。ところが平成六年一月、公開を十一月まで延期すると発表。延期の理由は「絵コンテが完成しておらず、上映時間も前作より長くなるため」であった。

ウォルトの悪戦苦闘の結晶である『白雪姫』は、日本公開時、あ

る意味で旧作であること、長編カラーアニメーションという形式そのものに馴染みがなかったことから、批評家側にもとまどいがあったと考えられる。子供向けアニメーションを批評の対象と考える発想そのものが希薄であった。「キネマ旬報」のベストテンでは、昭和二十五年は『自転車泥棒』『無防備都市』『靴磨き』などのイタリア・ネオリアリズムの作品群や、フランスの『情婦マノン』などの評価が高く、モノクロ映画がベストテン上位を占めている。ただしベストテン五位、六位はカラー映画で、イギリスのマイケル・パウエル、エメリック・プレスバークによる『赤い靴』（一九四八）と『天国への階段』（一九四六）である。前者は、カラーで赤い色が表現できなければテーマが伝わらない。後者は臨死体験を扱うが、天国が白黒で地上世界がカラーで表現される。天国から地上に降りた使者が色彩をうらやむという、ウィム・ヴェンダース『ペルリン・天使の詩』（一九八七）を思わせる構成で色彩に必然性がある。『白雪姫』にはそのようなカラーの実験的使用はない。白雪姫にも王子にも、内面の掘り下げや心理描写が乏しい。いってみれば極めて「保守的」で「平面的」である。批評家のベストテンで『白雪姫』は第十八位であった。

しかし興行ベストテンでは『白雪姫』が外国映画部門一位を占めた。売上高による比較なので、子供が半額の料金で見る『白雪姫』の場合、観客動員数は売上げ金額の数字をはるかに上回っている。

アニメーションの人氣が実写映画を抜いたのである。後年設けら

れる「読者選出ベスト・テン」がこの年にあったとすれば、上位に入った可能性も高い。

6、『白雪姫』の構造

『白雪姫』の構造を見ておこう。冒頭、タイトルロールとともに、グリム童話による物語であることが示される。その後、金のちりばめられた重厚な書物の扉が開かれ、第一ページが読み上げられる。

「昔、白雪姫というとてもかわいなお姫様がいました。しかし白雪姫にとつては継母の女王はうぬほれが強くて、いつかは姫が自分より美しくなるのではないかと恐れていました。」ここでページがめくられ、次のページに移る。「そして毎日、魔法の鏡に聞きます。魔法の鏡よ、この世で最高に美しい女は誰か。そして鏡が、あなたが最高ですと答えると、白雪姫は女王のひどいやきもちを受けずにすんでいました。」

子供に読み聞かせる「お話」の形式は首尾一貫している。中世の城を舞台とした昔話として、すでにストーリーは決定済みである。観客は、白雪姫が苦難を乗り越えて王子様に救われるという典型的な展開がそこに待っていることを知っている。ラストシーンでは、「そしてふたりはいつまでもいつまでも幸せに暮らしました」と書かれたページが読み上げられ、書物が閉ざされる。

この構造を『風の谷のナウシカ』の場合と比較してみよう。『風の谷のナウシカ』では「予言」という形で、冒頭のタイトルクレ

ジットに絵巻物が示される(その前に、腐海の植物と孢子におおわれた村の情景が映し出され、「また村が一つ死んだ」とつぶやくユバのカットが入る)。この予言の書は、絵コンテでは、「古い織物風(シシユウ地に描く?)」という指定があり、「かつて人は多いに栄え天にとどく壮麗な都市を築き、奇跡の技をもって天かける船をつくり星々にまで運行させるに至った」「やがて人は造化の神をまねて巨大な魔人をつくり出した」「ひとたび生命を得た魔人は炎を吐いてあばれ狂い何者もとめることが出来なかった」と右へフォローしていく。ここで預言書を離れて、炎に包まれ崩壊する都市に隊列を整えて歩く巨神兵の群が映し出される。また預言書に戻り、「木はやかれ鳥はもえけもの人も死んだ」という絵が示されるが、もういちど、焼けただれた戦場を背に揺らめきつつ去る巨神兵の隊列が挿入される。「死の鳥がとびかう世界」「やがて蟲と毒の森があらわれ大地をおおった」「毒の森はやがて生命の木を生み出した」「その木へ人々をみちびく翼をもつ青い衣の女性」と、絵巻物がフォローされていき、カメラはパンしつつオーバーストップ、「まっ青な空 白い雲がゆつくり流れる」情景へと変わっていく。その大空を緩やかに巡航する白い翼のメーヴェ、そしてメーヴェを操る青い衣のパイロットが映し出される。それがナウシカである。この時点で、ナウシカがある意味では神話的世界の住人であり、救世主の性格を帯びていることが示される。

地球が戦乱によって壊滅的な打撃を受けるといふ導入部分は、宮

崎駿が始めて本格的な演出を手がけた『未来少年コナン』が、昭和五十三年四月から十月にかけて、毎週火曜午後七時半からNHKで放映されたおり、毎回冒頭に示された地球壊滅のエピソードと共通するものを持っている。

映画『風の谷のナウシカ』では、冒頭の絵巻物から、絵コンテに付された説明の言葉は省略されている。観客は久石譲の優れたオーブニング曲を聴きながら、タイトルロールでもある絵巻物を「読む」のではなく「見る」形になっている。

ナウシカは、ギリシヤの叙事詩オデュッセイアに登場するパリアキアの女王の名前である。私はバーナード・エヴスリンの『ギリシヤ神話小辞典』(社会思想社刊教養文庫、小林稔訳)で彼女を知ってから、すっかり魅せられてしまった。⁽²⁾

宮崎駿が右のように述べているとおり、もともとナウシカは神話的な土壌から生まれてきたキャラクターである。絵巻物の時代があった、ある意味で壁画のようなタッチは、そうした神話世界を髣髴とさせる。

ナウシカを知るとともに、私はひとりの日本のヒロインを想い出した。たしか、今昔物語にあつたのではないかと思う。虫愛する姫君と呼ばれたその少女は、さる貴族の姫君のだが、年頃になっても野原をとび歩き、芋虫が蝶に変身する姿に感動したりして、世間から変り者あつかいにされるのである。同じ年頃の娘たちなら誰でもがする、眉をそり歯を御歯黒に染める

こともせず、その姫君はまつ白な齒と黒い眉をしていて、いかにも様子がおかしいと書いてあった。

宮崎駿は、同じ文中でこのように述べている。『今昔物語集』は『堤中納言物語』の誤りだが、どちらも作者不詳の説話ないし物語のアンソロジーである（『堤中納言物語』では「逢坂越えぬ権中納言」のみ作者が確認されている）。

予言の絵巻に描かれていた「翼をもつ救世主」は、風の谷の族長ジルの部屋に別の形で現れる。これは壁にかけられた織物タペストリーであるが、キリストのような男性の横顔である。彼は帽子をかぶり、髪を伸ばしひげを生やし、左手に杖を持っている。そして右の肩に、くちばしをもつ鳥のような動物を乗せている。大ババが「その者青き衣をまといて金色の野に降り立つべし。失われし大地との絆をむすび」と予言の言葉をおくと、ナウシカがそのあとを「ついに人々を清浄の地にみちびかん」と続ける。この時、ナウシカは青い服を着ており、帽子をかぶり、右肩にテトを乗せている。救世主の構図と、ほとんど同じ構図がテトの存在によって完成しているのである。この救世主像は、ラストシーンで、死んでしまったナウシカが甦るとき、大ババの顔にオーバーラップしてくる。「古きいつたえはまことであった」といって大ババは感涙する。

一度死んだ「お姫様」が甦り、みんなに迎えられるというラストシーンは、もともと『白雪姫』でアニメーション化されたものである。『白雪姫』には民話特有の元型ないしパターンがあり、プロッ

プ的に言えば「課題が解かれる」「結婚、即位」という流れになる。⁽²⁾ ディズニー制作の『眠れる森の美女』（一九五二）、日本公開は昭和35）もグリム童話「いばら姫」に基づくもので、女王は最後に王子様のキスで目覚め、婚礼となる。すなわち同じ構図を持っている。その構図に則り、『紅の豚』のフィオはポルコにかけられた魔法をキスで解こうとする。『ハウルの動く城』ではソフィーのキスでカシの魔法が解ける。こうした物語元型を、宮崎駿は好んで作品に配置している。

7、『白雪姫』と宮崎駿作品

先述したように『白雪姫』はまず重厚な書物による導入部があり、そのあとでノイシュヴァンシュタイン城をイメージさせる城の遠景から始まる。ただし城はさびれており、ぼろぼろの服を着た白雪姫が庭の掃除をしている。城の使用人として登場するのは、白雪姫殺害を命じられる従者ひとり、女王が気に入らないものをすべて始末してしまったためか、ひどく人気のない城である。白雪姫は庭の石段を掃除しながら、白鳩たちと話をしている。孤独な少女が動物と心を通わせるのは『パンダコパンダ』の構図にも見られる。また『未来少年コナン』では、鳥との交信は少女ラナの重要な属性として用いられる。浜辺に打ち上げられたところを白いアジサシたちに教えられてコナンに救われるラナは、翌日、体調を回復して浜辺でアジサシたちと心を通わせる。それを見つけたコナンは、ラナに聞

く。「鳥と話してた?」「心が判るの。このアジサシ、テキッっていうのよ、私の友達」「そうか、だからこいつ、あの娘がいるって僕を呼んだんだ」このように、鳥と会話しているところに、パートナーとなる男性が現れる構図は『白雪姫』が原型となっている。某国の王子様がなぜかよその国の城の内部に侵入し、白鳩たちにとりまかれる王女に話しかけているのである。なお王子が他国に侵入する構図は『ハウルの動く城』でもカカシに採用され、おそらくそれが戦争の一因となっている。原作と異なるエピソードである。

さてコナンは、少女のラナという名まえを聞き、うれしくて逆立ちをする。ここには日本の民話の匂いが流れ込む。次に引くのはコナンにそっくりな野生児で、強くて心根のやさしい龍の子太郎という少年が、動物達を笛の音で魅了してしまうあやという女の子に出会ったシーンである。

「わたしの名はあや、あんたは?」

「おらか、おらは龍の子太郎。」

「龍の子太郎?」

女の子はまじめくさってくりかえしました。

「へんな名かい。」

女の子はかぶりをふると、にこっとわらいました。白い歯が

光りました。

「いい名まえよ、つよそうな名まえ。」

「そうか、つよそうな名まえか。」

龍の子太郎はうれしくなって、はねあがると、いきなりさかだちをしまった。

「おら、さかだちがうまいんだぞう。さかだちのまんまで、だんご、三十はくえる。」

龍の子太郎は、こういばると、ほおずきのようにまっかにならるまで、さかだちをしていました。⁽²⁵⁾

『龍の子太郎』は、三鷹の森ジブリ美術館の書籍部に、宮崎駿推薦の本として置かれてある。太郎は、信州の小泉小太郎伝説をもとに、実際の子供たちの空想力や奇想天外な行いを加味しながら、松谷みよ子が造形した主人公である。民話の部分と松谷みよ子の創作部分は分けにくい。しかしこの傑作童話に流れる民話としての力強い息吹は否定できない。さて太郎と知り合ったのち、動物たちを魅了するあやを垣間見て嫉妬した赤鬼が、あやをさらってしまう。この「嫉妬」の構図は、後述するように女王と白雪姫の関係にも浮上するものである。太郎はあやを救うために村を出る。このあたりは、さらわれたラナを救いにコナンが発発する構図と似ている。また逆立ち『バンダコバンダ』のミミ子のトレードマークであるが、宮崎駿の内部で、西洋・東洋の枠を超えた物語元型が幾重にも重ねあわされていることが指摘できるだろう。

『白雪姫』では女王と白雪姫という母と娘が二つの軸を構成し、その軸に沿って物語が展開する。女王が「この世で一番美しいのは誰か」と魔法の鏡に問いかける。鏡の精は声も容姿も男性であり、

美しさを決定するのは要するに男性の目である。すなわち、女王の望みは自分で自分の美しさに満足するというのではなく、また絶対の美を手に入れることでもなく、結局は男性から賛美されたいという点にあると考えられる。男性を惹きつける魅力、それが究極の力だと信じている様子である。鏡の精は白雪姫をほめる。その「男性」としての言葉に女王がショックを受け、窓の外を見ると、ちょうど白雪姫に一目惚れした王子が愛を告げるシーンが見える。女王に求愛する男性はおそらく存在しない。先述したように、城はがらんとした空洞状態にあるようで廃墟の観を呈している。女王は孤独である。女王の「美」に対する執着は、おそらくそのゆがんだ孤独から生じた情念であり、それゆえにまた誰も近づけないというコンプレックスとなっている。ここで付言すれば、このコンプレックスを、女王ではなく王の属性としてそこをさらに誇張して見せた作品が、『やぶにらみの暴君』である。また、その冷たさをきわだたせた作品が『雪の女王』である。

女王は従者を呼び、「あの子を森へ連れておゆき」といい、白雪姫殺害を命じる。すると従者は、「しかし、あんなかわいい姫を」と反論してしまう。ここで従者は、男の視点からいかに姫が魅力的かという証言をしてしまうのである。女王は思わず激して「お黙り」と叫ぶ。しぶしぶ従う従者によって、森のほとりに連れ出された白雪姫は、先ほどの青に替えて赤いリボンをむすんでいる。衣装はぼろ着ではなくお姫様の衣装で、マントは赤、ドレスは青色であ

る。リボンの色が赤く変わったのは、赤頭巾ちゃんなどの童話の底流にも流れている発想だが、白雪姫が子供から女性へ成熟したことを表すだろう。それゆえに、今までは、鏡の精が白雪姫を女性として認めなかつたのである。赤いマントに青い服は、聖母マリアの場合と逆の設定になっているが、しかし聖母マリアを喚起する基本色の組み合わせである。いずれにせよ白雪姫は「青い衣」をまとうっており、その色が観客によく印象付けられる効果は動かない。

『白雪姫』は、赤と青の色の組み合わせが目立つように仕上がっている。その色の取り合わせを競わせて、ユーモアな材料とした作品が、先ほどあげた『眠れる森の美女』で、妖精の趣味の対立によって、オーロラ姫の衣装が青とピンクに交互に変化を見せる。

赤と青の変化といえは、『風の谷のナウシカ』に登場する王蟲が想起される。その十四ある目は普段は深い青色であるが、怒りに我を忘れると赤く燃え上がる。表情を読み取りにくい虫である王蟲も、深い情念を有しており、その心の動きは瞳に示されるのである。

8、再び「母なるもの」のゆらぎへ

さて、従者に森のほとりに連れ出された白雪姫は、花を摘みながら歌を歌う。そして迷子の小鳥を見つけ、小鳥を抱いて慰め、小鳥の両親を見つけ出す。それは自身の両親の不在を鮮烈に意識していない白雪姫を照らし出す。従者は、継母の女王からいわれたとおり、白雪姫を殺そうとするが、あまりに「かわいい」ためにどうしても

殺せない。従者は白雪姫に森の奥へ行き、隠れるようにいう。白雪姫は理解できないままに森に入る。

森の中は不気味な闇となっており、得体の知れない眼がにらみつけたり、木の枝が絡んでくる。落とし穴のような深い淵に落ち込むと、水が広がっていて鰐の形の木が襲ってくる。白雪姫は恐ろしさのあまり、倒れこんでしまう。しかし彼女をとりまいていた眼の光は、リスやウサギや鹿や小鳥たちであった。白雪姫は、歌いながら、動物たちと仲良くなってしまう。恐ろしいはずの森を外から、そして内部から照射する視点がここに重ねられる。

西欧の伝統的な発想では、森は基本的に人の住む場所ではない。森は「自然」である。人間は神から命じられて「自然」を支配し、利用するために存在している。したがって人間は「自然」の一部ではなく、「自然」の中に文化・文明は存在しない。森から人の世界を隔絶するために、かつて西欧の都市は城壁をめぐらせた城砦都市であり、町の中心に大樹のような教会を建てた。

例えばデイズニーの『王様の剣』(一九六三)は、中世イギリスのアーサー王伝説を題材にしたもので、王の少年時代を描いている。日本公開は昭和三十八年である。抜きとった者が次の王になるという鉄床の魔剣を引き抜いた少年ワートが、魔法使いマーリンに弟子入りする。ワートは恐ろしい森の中でマーリンに出会う。森の中に住みうるのは人ではなくて、魔法使いだけである。

森に入るきっかけは、みなしごワートをこき使うケイが鹿を射よ

うとして失敗したからである。失敗はワートのせいとなる。ワートは、森に入って矢をとってくるという。ケイはおどろき、「お前、森に入る気か」と尋ねる。狼のいる森に入ることは死を意味する。森にワートが入ることは、アーサー王となる最初の関門である。

ワートが銃床から抜く剣の構図をそのまま取り入れた作品が、宮崎駿が場面設計に参加した『太陽の王子ホルスの大冒険』である。公開は『王様の剣』から五年後で、タイミングはぴったりである。冒頭の狼との戦いや、岩男モーグの肩から抜く剣は、ワートと魔法の剣から一つのヒントを得ていると断言してよいだろう。

さて、白雪姫は森に入っていく、恐ろしさの奥にもう一つの空間があつて、そこはまるでユートピアのような平安が領していることを発見する。このテーマは、ナウシカが腐海の森へ侵入し、その深部に清浄な空気と水があふれていることを探り当てる構図と同じである。森は危ないという人間の側からの発想と、森の深部から見返す動物の発想という対比は、『もののけ姫』でも用いられる。

白雪姫は小人たちの家に入り、動物たちを見事に指揮して洗濯炊事を始める。すなわち、白雪姫は魔女なのである。井戸に「誰か愛してよ、来てよ、いま」と唱えたと王子が現れるのは井戸の力ではなく、自身の魔力による。グリム童話初版では、白雪姫は女王の娘という設定になっており、遺伝的に魔女の資質を受け継ぐ。女王が美しければ娘も美しくなる。『天空の城ラピュタ』のシータや、『魔女の宅急便』のキキにも、そうした「血」の概念が現れる。ラ

ナも動物と交信する不思議な力を「血」として受け継いでいる。ナウシカも、王蟲やテトを鎮めてしまう魔力を持っている。

そのころ城では女王が魔法の鏡によって、白雪姫が生きており、従者が持ち帰ったものが豚の心臓であると知る。女王は階段を下りて城の秘密の地下室へゆき、よぼよぼの老婆に変身する。内面に見合った女王の真の姿であろう。ナウシカもまた地下の階段を下りていき、そこでユパに腐海の秘密を明らかにしつつ、怒りのため残虐行為を辞さない自分の真の姿をユパに告白する。なお、ヒロインが魔法で老婆に変わる図式は、『ハウルの動く城』のソフィーに表れる。魔法をかけた荒地の魔女こそ、真の老婆であったことが後に分かる。小人たちの家の炊事場は『天空の城ラピュタ』のドーラの飛行艇に取り入れられる。台所を見事に片付けるシータに憧れる飛行艇の男たちは身体と精神の成長が同調せず、『白雪姫』の七人の小人の変奏となっている。

少女たちの魔力の発見は、「母なるもの」の欠如の発見、あるいは「母なるもの」からの離脱とその再確認という構図をとることが多い。「母なるもの」の揺らぎは古くから物語元型をなす構図のひとつだが、こうした構図を長編アニメーションとして最初に表現したのがデイズニーである。

本論考では宮崎駿における「飛翔」と「母なるもの」との関わりまで論じる紙数がないが、『ダンボ』と『ピーターパン』が「母なるもの」の揺らぎを浮かび上がらせている点は指摘しておきたい。

宮崎作品が描く「母なるもの」の欠損や揺らぎについては、次稿で詳しく検証したい。

(注)

(1) 日置俊次「宮崎駿論——終わらない物語」(『青山スタンダード論集』平18・12)参照。なおここで鏡像という場合、ラカンの鏡像段階理論も一部視野において考えている。ジャック・ラカン「エクリール」(宮本忠雄ほか訳、弘文堂昭47・5)参照。宮崎駿は「風の帰る場所 ナウシカから千尋までの軌跡」(ロッキング・オン、平14・7、79〜80頁)で手塚を批判して、「だから『白雪姫』を三十六回観たとかさあ、なんか言うでしょう。あれを今観てみなさい。真面目な視点を持って、これがちゃんとした生身の人間だなんていうふうに移し替えて、あの『白雪姫』を。アホ娘ですよ、もう。」と述べている。しかし宮崎駿は、『白雪姫』の技術面を否定しているわけではない。

(2) 前掲「宮崎駿論——終わらない物語」参照。

(3) 物語元型に関しては、ユング『元型論』(林道義訳、紀伊国屋書店、平11・5)を参照。

(4) 宮崎駿講演採録「アニメーション罷り通る」(『キネマ旬報臨時増刊 宮崎駿、高畑勲とスタジオジブリのアニメーションたち』所収、平7・7・16)参照。

(5) 大泉実成「宮崎駿の原点——母と子の物語」(潮出版社、平14・10、22頁)参照。この書は宮崎駿の生い立ちについて詳しい。

(6) 村永薫編『知覚特攻攻撃隊』(シヤプラン、平3・8改訂版、15頁)によれば、「わずが百日にわたる特攻作戦において、海軍は二五五三人、陸軍は一八四四人の戦死者を出し、失われた飛行機の数、海軍二二六七機、陸軍は一〇九四機に上ったという。そのうち敵艦に命中したのは百三十二機であるという。ロバート・ウエストル『ブラックカムの爆撃機』(岩波書店、平18・10)所収「タイムマスへの旅」の中でも、宮崎駿は神風で死んだ若者に触れ、四〇〇〇名と書いています」と記している。

(7) 「マイカー」(『週刊新潮』昭63・2・18)

- (8) 「シトロエン2CVは30年代フランス機の末裔なのである!!」(モデルグ
ラフィックス) 昭60・10)
- (9) 「堀田善衛・司馬遼太郎との鼎談『時代の風音』(朝日新聞社、平9・3、
10頁)でも、宮崎駿は、「自分もこの日本という好きになれる国とつきあうし
かないんだ」と考えたことを告白する。呪縛からの解放——『栽培植物と農耕
の起源』(「世界」臨時増刊、昭63・6)
- (10) 前掲「呪縛からの解放——『栽培植物と農耕の起源』。宮崎駿は、中尾
佐助の発想を發展させて日本文化を東西に分けて考える佐々木高明『日本文化
の基層を探る／ナラ林文化と照葉樹林文化』(NHKブックス、平5・10) から
も強い影響を受けた。
- (11) 浦谷年良『もののけ姫』はこうして生まれた(徳間書店、平10・10、
81頁)
- (12) 「トトロは懐かしさから作った作品じゃないんです」(「ロマンアルバム
となりのトトロ」徳間書店、昭63・6)
- (13) 叶精二『宮崎駿全書』(フィルムアート社、平18・3、6頁)
- (14) 上笙一郎『児童文学概論』(東京堂出版、昭45・1、12頁)は伝承文学を
児童文学とは認めないが、再話したものは認めている。猪熊葉子『児童文学と
は何か』(講座・日本児童文学)第一巻、明治書院、昭49・1、170頁)は伝承
文学を「子どもの所有物である」と見なすことが常識」と指摘している。谷本誠
剛『児童文学とは何か』(中教出版、平成2・9、10頁)は、「子どもとはそもそ
もが物語作者といえる存在である。かれらの心の中には日々いくたの物語が生
まれつつけており、その心の物語こそが、児童文学という物語世界の直接のよ
りどころとなる。」と述べて、子どもが作者・読者の両方を兼ね備える点を指
摘する。本論考では児童文学を広い定義のもとに考えている。
- (15) ヤーコブ・グリム、ヴィルヘルム・グリム『子どもと家庭の童話』初版
上梓が一八二二年。第二巻は一八二五年。性的表現や残酷な部分を徐徐に訂
正・削除して、主にヴィルヘルムが描写を細かくした。改訂第七版
(一八五七)が決定版として流布。
- (16) 高畑勲・叶精二・大塚康生・藤本一勇『王と鳥 スタジオジブリの原
点』(大月書店、平18・7、79頁)
- (17) トルストイ・文、バストフ・絵『3匹のくま』(福音館書店、昭37・
5)参照。三鷹の森ジブリ美術館で宮崎駿の推薦書として販売されている。
- (18) 前掲『王と鳥 スタジオジブリの原点』71頁
- (19) 濱田廣介作、絵本『りゅうのめのなみだ』(偕成社、昭40・11)の表紙に
は、いわさきちひろによって中国の少年が竜に乗る絵が描かれる。『ゲド戦記』
やエンデ『はてしない物語』などの竜も、こうした時空を超える「竜の記憶」
というべきものに重なっているだろう。
- (20) 森卓也『白雪姫』(『キネマ旬報増刊 アメリカ映画200』昭57・12)
- (21) ポブ・トマス『ウォルト・ディズニー——創造と冒険の生涯』(玉置悦
子・能登路雅子訳、講談社、昭58・1、160頁)
- (22) キャサリン・グリーン、リチャード・グリーン『魔法の仕掛人ウォル
ト・ディズニー』(山口和代訳、ほるぷ出版、平6・5、162頁)
- (23) 「ナウシカのこと」(「アニメージュコミックス・ワイド版 風の谷のナウ
シカ」徳間書店、昭56・9、137頁)
- (24) ウラジミール・ブロップ『民話の形態学』(大木伸一訳、白馬書房、昭
47・9)
- (25) 松谷みよ子『龍の子太郎』(講談社、昭35・8、11〜12頁)