

横光利一「蠅」と宮崎駿のアニメーション

日 置 俊 次

1

横光利一の「蠅」（『文藝春秋』1923・05）について、私はこれまで発表してきた論文で詳しく分析してきた⁽¹⁾。今回は宮崎駿の映像作品と比較しながら、その小説の価値を確認してみたい⁽²⁾。宮崎駿は現在も大いに活躍して世界中から高い評価を受けている映像作家である。小説「蠅」は1923年（大正12年）発表であり、百年以上前に書かれた作品であるが、比較することで、その表現には現代に深く通じる先見性がみられることがわかるであろう。まず「蠅」にはドローンを使ったような空中撮影的な場面があり、「カメラアイ」が存在するという指摘が定説になっている。また、横光利一は新しい表現形式に敏感であり、常に映画の大きな影響を受けている。横光は1926年に新感覚派映画聯盟を発足させ、営利を度外視した芸術映画を作ろうと画策した作家である。また例えば「蠅」の世界と、宮崎駿の世界には、大きな垂直空間の運動があり、飛翔と落下が同時に起こるという特色がある。これだけでも、表現の比較を行う理由になるであろう。

さて、本論の前半では、アニメーション作品と比較する前に、「蠅」という作品の構造をしっかりと明らかにしておきたい。そののち、後半において、アニメーションとの比較を試みてみたいと思う。

ところで井上謙は、短編「蠅」の内容を次のように要約し、その主題についてまとめている⁽³⁾。

真夏の宿場へ悲喜哀歓、さまざまな運命をもった人々が馬車に乗るため

集まってくる。馬車はなかなか出ない。老いた馭者が饅頭のふけるのをじっと待っている。その間、一匹の蠅が蜘蛛の巣にかかってもがいている。やがて、馬車が動き出す。網から逃げた蠅は馬車の屋根にとまっている。そのうち、満腹になった馭者が居眠りをはじめ、突然、馬車が路から外れて崖下に転落した。その後を、眼の大きな蠅だけが悠々と馬車から飛び去って行く、というのが「蠅」の大約である。(中略)

「蠅」の主題はいうまでもなく生命の不安定感である。人間の運命のたよりなさを蠅の眼を通して冷徹に暗示し、そのきっかけを老馭者の空腹としたところに横光らしいとらえ方があった。この独特の発想について片岡良一は『日輪』（岩波文庫、昭和31年1月）の解説で「元来横光は早くから生存の根底にひそむ不安をのぞきかけた人であった。(中略)一匹の蠅よりみじめな人間の存在。然しそれが隠微なところで性欲の問題と結びつけられていたのである。」と書いている。蠅が生命の不安を象徴するならば、饅頭もまた性欲の象徴といっても過言ではあるまい。片岡が横光に「蠅」の主題をたづねたら「人間より大きな蠅のあることを書きたかったんじゃない」と答え、さらに「こういう人間たちのみじめな運命の背後に性欲があるのだ」とも語っていたという。(『日輪』解説)

このまとめは、作品理解の基本的な定説となっているといつてよい。しかしこの説明ではなぜ馬車が崖から落下したのか、よくわからない。はたして馭者の空腹が原因で落下したのであろうか。あるいは馭者が満腹になって眠ったせいで落下したのであろうか。両者にはかなりの違いがある。あるいはもっと別のところに落下の原因があるのではないか。また、饅頭はどのような意味で性欲の象徴となっているのであろうか。誰が誰にどのような性欲を抱いているのであろうか。ここを読み解かなければ、作品の本質に迫ることはできないのである。

まず作品執筆当時の横光がどんな状況にあり、何を目指していたのか、考察を重ねるところから、短編「蠅」の分析を始めていきたい。

2

「蠅」の執筆時期について詳細はわからない。横光は「解説に代へて（一）」の中で、次のように述べている⁽⁴⁾。

初期の作品の中で一番初めに書いたものは「蠅」である。次ぎに「笑はれた子」「御身」「赤い色」「落された恩人」「碑文」「芋と指環」といふ順序であるが、これらは皆、私の二十歳から二十五歳までの作で、表現とはいかなるものかを厳密にまだ知らず、筆を持つ態度にのみ極度に厳格になつてゐた一時期の作である。この時私は何よりも芸術の象徴性を重んじ、写真よりむしろはるかに構図の象徴性に美があると信じてゐた。いはば文学を彫刻と等しい芸術と空想したロマンチズムの開花期であつたが、この時期の最後の作が「日輪」であり、これが文壇といふ市場の雑誌に掲載された處女作となつたことは、我ながら不思議なことだと思つてゐる。

横光利一が数えて二十歳というと、1917年（大正6年）ごろのことと考えられ、文芸雑誌などに小説を投稿し始めたころである。しかし、横光はおおざっぱで、記憶も正確ではないので、彼の言葉をうのみにすることはできない。また、横光は何年もかけて作品を書き直すため、執筆の始まった時期と終わった時期にはかなりの開きがある。また発表後も筆を入れる癖がある。横光にとつての作品は、ある意味で永遠に未完成といつてもいい。最初に書いた作品が「蠅」であるというとき、それは大まかな作品構想の時期を指しており、脱稿して筆をおいた時期ではない。そもそも「日輪」と「蠅」は同時に発表されているので、「蠅」が最初で「日輪」が最後だという話が分かりにくい。

そのうえで、「蠅」の構想は大正8年ごろにはあり、大正10年には本格的な執筆がなされていたと推察でき、発表に至るまで推敲が続けられたと考えられる。この大正10年を中心とした横光利一の状況を一語で表すとすれば、貧窮という表現がまず最初の候補に挙がる。大正10年に「街」という同人誌を出したころの話として、井上謙は次のような指摘をしている⁽⁵⁾。

『街』を出してから、まもなく横光は中富坂の菊池の家で、川端康成氏を紹介された。このとき、川端氏は構光よりも一つ下の二十三歳の東大生であった。夕方、菊池は二人を連れて本郷恵知勝へ牛肉を食べに行ったが、横光は何故か菊池がいくら「君食えよ、食えよ」といっても、彼は一切れも食べなかった。このころの横光は、仲間の誰よりもひどい困り方で、「横光は日に一度か二度しか飯を食はんそうだ」という噂があったが、実際には、一度も食べないことがしばしばあったという。（『近代作家伝』）この態度は、どこか不器用な虚勢ととれないこともない。しかし、一面、人の情に甘えられない激しい気性が彼にはあった。それは〈菌ぎり〉にも通じる彼の心情でもある。横光は、かつてハムズンの『飢え』を読んで「ハムズンは空腹にたまりかねて涙がでた時、その涙でパンという字を書くのだ。するとそれだけで、三日は我慢できたというね。作家はそれくらい豊富な想像力がなけりや駄目だね」（『台上の月』）と中山義秀氏に語ったというが、この忍耐の生活信条——作家的矜持——を、一片の牛肉で崩してしまうことを潔しとしなかったのであろう。また、その姿勢は菊池や川端氏に対する相当強い自己主張でもあったと思う。

この川端康成との出会いの場面であるが、ほぼそのとおりであろう。川端自身の回想「文学的自叙伝」では、次のように描かれている⁽⁶⁾。

横光氏に初めて紹介されたのも、菊池氏の中富坂の家であつた。夕方三人で家を出て、本郷弓町の江知勝で牛鍋を御馳走になつたのを覚えてゐる。横光氏はどういふわけか殆んど箸を持たなかつた。また、小説の構想を話しながら声高に熱して来て、つかつかと道端のシヨウ・ウインドオに歩み寄ると、そのガラスが病院の部屋の壁であるかのやうに、病人が壁添ひに倒れ落ちる身真似をした。この二つは第一印象である。さういふ横光氏の話し振りには、激しく強い、純潔な凄気があつた。横光氏が先きへ帰ると、あれはえらい男だから友達になれと、菊池氏が云つた。

川端の証言より、横光がほぼ食べなかったこと、小説執筆に集中していたこと、演技をして見せたこと、先に帰ったことが分かる。当時の横光は確かに食事も満足にとれない日々が続いていた。先に帰ったのは空腹に耐えかねたことであろうが、菊池や川端に刺激を受け、さらに小説を書くつもりになったためであろう。あらかじめここで言ってしまうと、「蠅」のラストシーンで横光は、作品中に己を託した蠅という虫の禁欲、そして「純潔な凄気」をこそ描こうとしたのではあるまいか。

1922年（大正11年）8月には、横光の父梅次郎が朝鮮京城で客死した⁽⁷⁾。横光はいよいよ貧窮した。横光は朝鮮に渡り、父が貸していたお金の一部を回収し、それを全額姉の夫に渡した。今まで横光の学費を立て替えていてくれたからである。井上謙は次のような指摘をしている⁽⁸⁾。

父の死によって、横光の生活が困窮したのはいうまでもない。彼は債鬼になって金を集めた。横光が、身を切る思いで、キミに「もう金も何も無いのを知ったから、結婚は出来ない」と訴えたのもそのためであった。「旅行記」で朝鮮の空を「冷酷で、どこかあまりに人間を馬鹿にし過ぎた空」「何の親しみもない空だ。清明で虚無的で応援力が少しもなく」と書いているのも、そのときの横光の絶望的な心境を感覚的に記したものである。

神戸に帰ってくると、今度は姉の長女昌子（「御身」の幸子のモデル、現在横山政男氏夫人）が疫病にかかって入院していた。幸い、昌子は軽くすんで回復したが、横光が見舞いに行ったとき、病院ですでに患者六人が死んだというのを聞き、彼は「私の行く先々は死ばかりであつた。私の身体は死を振り撒いてゐる生物」（「青い石を拾つてから」）だと感じて身震いした。

出嫁ぎに出ている父梅次郎は、「蠅」の中で、金儲けのために各地を渡り歩き、息子を思う田舎紳士のモデルの一部となっているであろう。この田舎紳士は馬車の事故であっけなく死んでしまうのである。こういう貧窮と死の影の中

で、横光は「蠅」を書いたのである。作品には多くの人の死が描かれる。同時発表の「日輪」にも多くの死が描かれているが、それが日常とはまったく異なる世界であるのかというと、そうとも言えない。当時の横光において、死の空間と日常はしばしば深く重なっており、区別できないものであったからである。いたずらに鬼面人を驚かすという態度で、死を扱っていたのではない。

もちろん小説の技巧としては、現実をいったん離れて虚構の構図を考え、世界を象徴的に描き出すことを彼は目指していた。死もまた、ひとつの象徴として作品の中に登場させていたはずである。

私は一番最初は詩を書いた。次には戯曲を書いた。次には象徴的な小説を書き出した。次には、小説を純正な写生で押してみた。その次には写実的に高める工夫をやってみた。それから、再び象徴へ舞ひ戻った。此の頃が私の新感覚派時代である。その次には再び写実へ戻ってきた。私はここで暫く落ち着きたいと思つてゐる。

横光はこのようなことを述べている⁽⁹⁾。最初に詩を書いたと述べているように、そこには韻文と散文という問題が生じているが、虚構世界に関して、横光は次のように考えている⁽¹⁰⁾。

芸術はすべて実人生から一度は遊離して後初めてそこに新しい現実を形造らるべきでそれこそ小説の小説たるべき虚構といふ可能の世界が展かれ、さうして、これこそ真実といふべき美の世界であると私は思ひ、ひたすら人々の排斥する虚構の世界を創造せんことを願つてやまなかつた。生まの現実を日記のやうに追つ駈け廻し、これこそ真実だと云ひふらすなら、書かぬ前に現実で起つてゐる事実の方がはるかに真実なのである。つまり、小説を随筆のやうに書く私小説といふものこそ大嘘つきだと思つた怒つた青年が、私の若い時代の心中に棲んでゐたので、随つてそのころの私の作には、その大嘘つきへの反抗が何となく諷刺となつて出てしまふ結

果になつたと見られれば見られようか。

このやうに現実抛棄を企て、活字の世界は活字の世界としてまた自ら別個の世界に属するものだと思ふにいたつてからは、私は象徴主義に這入つて来たといふべきであるが、青年期の諷刺物の世界にもその姿は幼稚ながら顕れてゐるやうに思はれる。

横光利一は詩に対する執着がとりわけ強く、ある意味で文学の最上位に詩を置いていた。また松尾芭蕉の末裔であるという意識が強く、俳句にも注意を払っていた。例えば横光は「書き出しに良い句が来なければ、その作は大抵の場合失敗してゐると見てもさう大きな間違ひではない。」と述べている⁽¹¹⁾。

ここで、横光利一は「句」という表現を使っているが、これはある意味で、連句における発句の役割を確認しているようなものである。芭蕉の愛した歌仙では、月と花を読む位置（定座）が定まっており、一卷に恋の句を入れるなど、およその構造が決まっている。そして発句が世界の流れを決める。もちろん小説においても書き出しが重要であるということは、誰でも知っている事実であり、特に構図を重視し、書き出しと結びを照応させようとすることの多い横光のような作家にとって、それは基本的な発想である。しかし横光は小説というよりも、ここで、芭蕉が深めた発句というものの成り立ちや発想を視野に置いて発言をしているように見える。

「蟻台上に飢えて月高し」は、「詩十篇」（『書方草紙』白水社、昭和6・11）の中に所収された詩であるが、俳句であるとも考えられる。ある意味で、俳句と詩を融合させた世界であるともいいうるが、同様にして、横光は小説と詩を融合させることを目指していたと考えられる。それは新感覚派といわれる作品の基本にある考え方であり、文壇デビュー作である「蠅」と「日輪」は、そうした努力の跡の良く見える作品である。

横光は概念操作が苦手で、きちんと定義をすることを避けるため、いつも話があいまいになる傾向がある。彼は「象徴」というものと、「詩」というものと、「風刺」というものをほぼ重なった概念として捉えていると考えられる。

例えば「最も感謝した批評 大正十二年の自作を回顧して」で、横光は次のように述べる⁽¹²⁾。

「蠅」は最初諷刺のつもりで書いたのですが、真夏の炎天の下で今まで
の人間の集合体の鱗舌がびたりと急に沈黙しそれに変つて一疋の蠅が生々
と新鮮に活動し出す、と云ふ状態が諷刺を突破したある不可思議な感覚を
放射し始め、その感覚をもし完全に表現することが出来たなら、ただ単に
その一つの感覚の中からのみにても生活と運命とを象徴した哲学が湧き出
て来るに相違ないと己惚れたのです。

横光が「蠅」の中で描こうとしたものは、現実そのものではなく、作者が現実からいったん距離を置いて、それを俯瞰するという表現者のまなざしを獲得していく過程そのものを象徴的に描いているのではないだろうか。禁欲を守って奮闘する、その過程に現れる「純潔な凄気」を描こうとしたのではあるまいか。それは当然、「日輪」についても言えることである。

「蠅」も「日輪」も、いま目に見える現実そのものではなく、象徴的な構図、象徴的な事物の配置によって、自分の力で匿名の空間に新しい世界を構築しようとして、横光は試みている。「日輪」が、日本という国ができる以前の古代世界を異空間として描いていることは見やすい。表現も一般の日本語とは乖離した、はっきりと異質性を持つレトリックを軸にした作品となっている。横光はリアリティを確保するための身辺再現的な私小説的手法は用いず、抽象性や観念性をもった構図を常に意識しており、詩的な表現、感覚的表現を恐れずに用いて、どこでもない空間を造形し、そこに説明を排した「象徴」という磁界を生み出そうとしたのであろう⁽¹³⁾。

先に触れているように、横光の意図をその発言から正確に探り出すことは難しい。それは横光が常に揺れ続け、論理を超えて試行錯誤を重ねている作家であるからである。横光において、「象徴」とは言葉では説明できないような詩的世界であり、そこから人生の哲学が生まれてくるような磁界であるとした定

義ができない。ただしそれは人の心に響き続けるものであり、例えば松尾芭蕉の俳句がその例となりうるのではないかと考えられる⁽¹⁴⁾。

3

「蠅」の冒頭には、読者が違和感を覚えるような要素が散見される。蠅という虫の登場がまず気持ちが悪く感じる読者がいるであろう。馬の「糞」が登場すると、さらに不快感が増すであろう。作者があえてそこを狙っている点に異論はない。蠅と糞の関係といえば、蠅が糞に群がるという光景が目につく。蠅は口から消化液を出して食べ物を溶かし、それをなめる。糞や生ごみ、死肉など、ほとんど何でも食べる。特に糞は、幼生である蛆の餌となる。そのため大腸菌O157や、赤痢菌、チフス、コレラなどの病原菌を媒介する「衛生害虫」である。蠅の足裏には吸盤がついていて粘着物質を出す。ここにゴミがつくと吸着しなくなるので、蠅は足をすり合わせて汚れを落とす。したがって家の中に入ってきた蠅が食べ物にとまると不潔だとされるのも、当然である。

馬術部の学生に話を聞くと、厩舎の馬の世話をすることは蠅との戦いであるといってもよいという。特に夏場は馬にも馬糞にも蠅がたかって困る。特に馬にとりつく蠅は、肌を傷つけるので追い払うのに苦労しているという話であった。横光の時代には、馬は身の回りにおり、かなり親しい動物であったが、蠅との関係は今と何も変わっていないはずである。馬とは、蠅の欲望の対象であるといってもよい。

しかし、この小説に登場する蠅は常に単独行動であり、馬への執着もなく、馬糞にも興味が無い。この作品に一貫しているのは、この蠅の禁欲的姿勢である。ものを食べない蠅なのである。谷底に散らばった血まみれの死体にも関心がない。蠅は「眼の大きな一匹の蠅」という表現が繰り返されており、この不思議な限定がしつこく強調される。禁欲的であることと引き換えに、眼で見るという行為が存在しているかのようなのである。あるいは、この蠅は、欲望を排した孤独な眼に世界を映し出すという使命を負っているかのようなのである。

作者との関連を見ると、先に触れている通り、この作品の執筆当時、横光利

一は貧窮に苦しみ、食事は一日に一回程度で、いつも空腹のまま、執筆に取り組んでいた。

この「禁欲」と「見る行為」との関係は、反転した形で、馬において確認できる。馬は自由に糞をしている。馬草を食べる。水を飲む。食欲は満たされている。厩は狭く、ほとんど何も見えない。外で馬車を引くとき、馬には目隠しを取り付けられる。馬の視野はかなり限られ、前方しか目に入らない。つまりよく見えていない。崖から落ちる馬はひっくり返り、放埒な腹を見せている。放埒というのは、だらしない感じを表現しており、馬が締まった体つきをしておらず、欲望に従って食べるだけ食べており、腹がかなり太っている状態を指している。落下する前に、「眼の大きななかの一疋の蠅は馬の腰の余肉の匂ひの中から飛び立つた。」とある。蠅は「見る」だけではなく、嗅覚を持っている。この「余肉」には「あまじし」というルビが付されている。「余肉」とは本来、いぼ、こぶなどのことで、皮膚に突き出ている肉である。しかし、横光はお腹の贅肉という意味で用いている。腰まわりの余計な脂肪ということだが、これが最後の「放埒な馬の腹」の映像に結びついていく。余った肉という、欲望につながる匂いが、蠅の節制を際立たせるのである。

以上の要点を押さえながら、第一章を見てみよう。

真夏の宿場は空虚であつた。ただ眼の大きな一疋の蠅だけは、薄暗い厩の隅の蜘蛛の巣にひつかかると、後肢で網を跳ねつつ暫くぶらぶらと揺れてゐた。と、豆のやうにぼたりと落ちた。さうして、馬糞の重みに斜めに突き立つてゐる藁の端から、裸体にされた馬の背中まで這ひ上つた。

この一節から主要なポイントを取り出していく。まず季節と場所がわかる。からっぽの宿場であり、夏だというのである。この宿場というのは、鉄道ではなく乗合馬車の駅である。今でいうとバスのターミナルのようなものである。一日に2便しか馬車は出ない。いつも一番馬車は朝の6時半ごろ、二番馬車は10時半ごろ発車するらしい。ただしそれも目安に過ぎないようである。

馬車は6人乗りなので、本来は、お客さんが集まれば出発するのかもしれませんが、厳密な時刻表はないといっている。「宿場の柱時計が十時を打つた」とあるが、この柱時計がどこにあるのかも、わからない。まんじゅう屋の時計であろうか。この宿場の広場を「場庭」と呼んでいるが、これも「余肉」と同じ奇妙な言葉である。「場庭」とは、横光愛読の『短編十種 キイランド集』（前田晃訳、博文館、1914・01）に出てくる翻訳語を採用したもので、まず田舎の宿場にふさわしい言葉ではない⁽¹⁵⁾。この作品では、このように言葉の選択にねじれがあり、それは時空のねじれを生んでいる。例えば「もう幾時ですかいな。十二時は過ぎましたかいな。街へ着くと正午過ぎになりますやろな。」という農婦の言葉も、「いま正午を過ぎていたら、おそらく到着は正午過ぎになる」と言っているように見える。農婦が混乱しているのか、あるいは「正午過ぎ」を午後1時半ごろと農婦が認識している可能性もあろうが、厳密には時空のゆがんだセリフである。「この時点でもう正午を過ぎていたら、到着するのは1時半か2時になりますやろな」というのが、本来のセリフであろう。

さて、書き出しの第一章では、生きているものとしては、蠅と馬が存在している。蠅は蜘蛛の巣から豆のように落ちる。蠅は飛ぶことをしばらく拒否する。藁が馬糞の重みで生き物のように立ち上がっている。そこを伝って蠅は馬の背中まで這い上がる。

藁というものは、稲を脱穀した残りの茎であり、稲の死骸といってもよい。藁と豆は馬の食物になるという共通点がある。黒い蠅を例えた豆は、小豆か黒豆ということになる。大きさからいえば小豆がふさわしい。小豆は黒い餡を作る原料で、餡はまんじゅうの中に収められることが一般である。後でキーワードとなる「饅頭」との関りがここに現れている。藁や豆は、馬のお腹を通過し、排泄されて馬糞となる。その重みが、死んでいる藁をまるで生きているかのように立たせている。一方で、まんじゅうは馱者のお腹に入った。後で詳述するが、まんじゅうはつぶれて黒い餡がはみ出していた。それが何らかの形で馬車の落下につながるという点だけ、ここでは指摘しておきたい。

厩で、蠅は蜘蛛の糸にまきつかれて落下するが、傷つくことはない。軽いか

らである。そして最終章で蠅が飛び上がる時、落ちていく馬の腹を見たのは、その腹が食物の通り道であるからである。あらかじめ言うておくと、欲望と結びついた食べるという行為が馬車の落下を導いていることは間違いないが、要するにその欲望の構図を、禁欲的な蠅が明らかにしているのである。減量ゆえ軽くなったというわけでもないが、蠅の身軽さはその断食的禁欲に基づいているといってもいいであろう。最終章のラストシーンを引用しよう。

馬車は崖の頂上へさしかかった。馬は前方に現れた眼匱しの中の路に従って柔順に曲り始めた。しかし、そのとき、彼は自分の胴と、車体の幅とを考へることは出来なかつた。一つの車輪が路から外れた。突然、馬は車体に引かれて突き立つた。瞬間、蠅は飛び上つた。と、車体と一緒に崖の下へ墜落して行く放埒な馬の腹が眼についた。さうして、人馬の悲鳴が高く一声発せられると、河原の上では、押し重なつた人と馬と板片との塊が、沈黙したまま動かなかつた。が、眼の大きな蠅は、今や完全に休まつたその羽根に力を籠めて、ただひとり、悠々と青空の中を飛んでいった。

ある意味で、ここには欲望にまつわる物語が凝縮されている。蠅は禁欲の目で世界を視野に入れており、馬は欲求を満たされた形で世界を視野から排除している。蠅の内面に何が起こっているのか、蠅の求めるものやその感情は一切わからない。そこに作者横光の、表現者としての禁欲の姿勢が現れているといえるだろう。先にも触れたが、横光は「蠅」と同時に、「日輪」（『新小説』1923・05）を執筆していた⁽¹⁶⁾。この2作は、彼の文壇処女作として同時に発表された。「日輪」は、男たちの欲望が絡み合い、親子や兄弟の間に骨肉相食む闘争が行われるさまを描いている。しかしそうした欲望から離れて、卑弥呼という女王が静かに空に離陸していくような姿が描かれている。比喩的に言えば、欲望の渦から逃れて卑弥呼は空に舞い上がり、崇拜の対象たる太陽となる。構図的に考えると、「蠅」においては、馬車の馭者と乗客たちが現世の欲望にまみれたものたちであり、滅びていく。そして蠅が空に舞い上がる卑弥呼であ

るということもできるであろう。

もちろん、馬車の乗客はみなが欲望にまみれているとは言えない。ただどの家族をとっても、母から子、父から子という形で親の愛が注がれている。農婦のセリフはほとんどが「早く息子に会いたい」という表白である。馭者はそうした家族愛に飢えていたのかもしれない。

馭者の欲望には、飢えと嫉妬と同情とが渦をまいていた。そんな欲望の渦から抜け出すという行為には、痛みや悲しみが伴っているはずであるが、そうしたすべてを清濁併せ呑むようにして、蠅は空へ飛びあがる。そうした沈黙のうちの離陸を描くという方法が、横光の表現者としての覚悟を表しているといえるだろう。

「蠅」のラストシーンは、作品の書き出しと呼応する形で、蠅と馬だけの世界になっている。書き出しでは蠅は馬の背中にいたが、ラストシーンでは馬の腹を見下ろす。こうして横光利一の好きな書き出しと結びの照応が構築されている。虫としての蠅の大きな眼の下で、馬車と馬と乗客たちが落ちていく。そして羽をふるう蠅の背後には、欲望に打ち勝つ表現者として、日輪のように空にのぼろうとする作者のまなざしが重ねられており、馬のだらしないお腹には馭者のゆがんだ欲望のあり方が重ねられて対比させられる。

この馭者は、乗客たちの世界に描かれる様々な世代の息子たちと同様に、横光の分身のひとりであろう。そして馭者だけではなく、自身の分身である息子たち全員を崖から一気に蹴落とすことで、横光は表現者としての覚悟を得ようとしたのである。ある意味で人間であることをやめて、横光は蠅になった。そしてその対価が苦しい飢えにどこまでも耐えることであったのである。

4

表現者としての覚悟というものをもう少し具体的に述べてみよう。「蠅」で横光が描こうとしたものは、現実の世界そのものではなく、作者が現実からいったん距離を置いて、それを俯瞰するという表現者のまなざしを獲得していく過程である。それは当然、「日輪」についても言えることである。

両作品とも、いま目に見える現実そのものではなく、象徴的な構図、象徴的な事物の配置によって、自分の力で独自の世界を構築するという試みを行っている。「日輪」が、日本という国ができる以前の古代世界を異空間として描いていることは見やすい。表現も一般の日本語とは乖離した、異質性を持つレトリックを軸にした作品となっている。横光はリアリティを確保するための私小説的な手法は用いず、抽象性や観念性をもった構図を常に意識しており、詩的な表現、感覚的表現を恐れずに用いて、どこでもない空間を造形し、そこに説明を排した「象徴」という磁界を生み出そうとした。

もう一度、冒頭の部分を振り返ってみよう。まず「真夏の宿場は空虚であつた」という文章に違和感がある。浮いているといってもよいし、ねじれがあるともいえる。「空虚」は「から」と読むのであろう。一番馬車が出て、いま場庭にお客は一人もいない。しかしその空虚感が、ラストシーンの死につながる。お客のいない駅は、空虚である。しかし馬はいる。蠅もいる。まんじゅう屋があるし、馭者もいる。しかし人はいないという表現になる。冒頭の1文の後、厩内の描写に移る。「眼の大きな一疋の蠅」と「裸体にされた馬の背中」という、違和感の残る表現がまた登場する。季節が真夏であるということと、空虚というイメージは相反するもののように見える。真夏は光に満ちていて、エネルギーを感じさせ、生命力のあふれた季節だといえる。蠅が元気であるのも、この夏のおかげである。その光の中で、たくさんの人が死んでいく物語が始まろうとしている。ちなみに死と蠅のイメージを結び付けた梶井基次郎の「冬の蠅」（「創作月刊」1928・05）が発表されたのは、昭和になってからである⁽¹⁷⁾。

この駅（宿場）の馬車は、馬一頭でお客を6人乗せた馬車を引く。つまり一頭立てである。馬にはかなりの負担がかかる。馬は馬具をつける。馬具次第で、楽に引けるかどうかが決まる。馬具は重要である。厩では、馬は馬具を外した状態にある。裸体は馬具がないという意味であるが、馬はしばしばエロティックな象徴とされ、裸体という言葉にはエロスを喚起する響きがある。末尾に「崖の下へ墜落して行く放埒な馬の腹が眼についた」とあるが、始めに裸体という話を聞いているので、この馬の裸の腹が読者によく見えてくる。はじめ

蠅は馬の背にいたのだが、末尾では馬はひっくり返って腹を見せる。馬がひっくり返っているということは、馬車もひっくり返っているのである。この時、直接的には目隠しの馬具が、落下の大きな原因になっている。馬が蠅のように自由な裸眼であれば、落下は防げたかもしれない。

早朝から、馭者はまんじゅう屋の主婦と将棋を指していた。主婦の亭主が留守の間に、まんじゅう屋の主婦と将棋を指すことは馭者の喜びである。しかしいつものように負け続けた。主婦に対して馭者は一番にはなれず二番でしかない。そのあとで主婦は、饅頭を蒸した。馬車が出る前に約三十分かけてまんじゅうを蒸すことになっている。なぜならほかに売店もなく、昼時を馬車内で過ごすことになる乗客には、まんじゅうは昼食代わりにもなる食べ物で、いわば駅弁の代わりである。そのため、馬車の出発にあわせて売っているのである。ここまでは、いつもと同じ風景であった。主婦の亭主は、一番馬車の馭者である。早朝に一番馬車は出発している。いま居る猫背の馭者は、いつも二番でしかない。一番になれるのは、一番の亭主の居ない間だけである。まず主婦と将棋を指すとき（ただし負け続けている）、そしてお客として、いつも最初にまんじゅうを買うとき、そして主婦の身代わりとしてまんじゅうを食べるときである。馭者はその時間のために生きている。かつて馭者は若いころ、この主婦（未婚）に惚れていた。現在の主婦は処女ではない。それゆえ馭者は誰も手をつけない、あたたかい、できたてほやほやのまんじゅうの白い肌に、食らいつく。その暗い喜びには、処女として再生する主婦を毎日味わうような気持ちがこめられている。恐らく馭者は、母の束縛を抜け切れていない。抑圧を受けた母への複雑な思い、近親相姦的な思いがそこには込められている。まんじゅうを蒸す主婦の姿に、子供に料理やおやつを作る母親の姿が見える。馭者はあこがれの気持ちとともに、そういう主婦を見つめるのである。

商売上、お金の力で主婦の上位に立つ（お客となる）こと、主婦の身代わりを買って、温かいうちに自分のものにすること、これが馭者の大切な儀式であった。できたての饅頭は、彼がほしくても触れることのできなかった女性の温かい、初々しい肌に似たものである。

もともとまんじゅうには儀式性があり、慶事でも弔事でも配られる。結婚式で紅白まんじゅうをお土産にしたりする。馭者はまんじゅうを主婦とのひそかな結婚の象徴として考えていたのかもしれない。しかし、もしまんじゅうが馬車の落下の原因であるとすれば、それはとたんに葬式まんじゅうのような象徴性を帯びてしまうことであろう。

ここで重要なことは、本当にまんじゅうを食べたことが馬車落下の原因であるのかという問である。馭者はこれまで毎日まんじゅうを食べていた。馬はいつも同じ崖の道を通っていた。馭者も馬も道を知り尽くしている。それならなぜ今日に限って事故が起きたのであろうか。この日、いつもと違う何かが生じていたからである。それは何であらうか。

それは農婦の存在である。彼女の息子が死にかけている。早く馬車を出してほしいと悲痛な思いを、彼女は何度も表現している。馭者は一人の息子として、この母の必死な姿に影響を受けている。少しでも早めに馬車を出そうと思っている。しかし、まんじゅうを食べるという儀式は欠かすことができない。まんじゅう屋の主婦に早めにまんじゅうを作ってくれと頼むこともできない。まんじゅうが出来上がるや否や、彼はそれを腹掛けのどんぶりに押し込んだ。どんぶりは旅賃を清算するために小銭などを入れておくポケットのことで、マチがなくびっちりしており、中は埃だらけである。まんじゅうを包まずにそのまま押し込んだので、つぶれて餡がはみ出してしまう。馭者は猫背なので、体を折り曲げるように前傾姿勢でいるため、よけいにお腹の部分のどんぶりに圧力がかかって、まんじゅうは原形をとどめていない。埃まみれのぺちゃんこで餡のはみ出す破滅的な姿である。

本来は、主婦の姿を眺めながら、馭者は床几に座って、ゆっくりと温かいまんじゅうを味わうはずであった。しかし今日は、時間を節約して、馭者はとにかく馬車を出発させ、運転をしながら、馬車の上でまんじゅうを食べようと考えたのである。これは今まで経験したことのない試みであったのである。

馭者は男性経験のない女性しか性的欲望の対象にできない。自分は常にその女性の一番でなければならない。そうした発想のゆがみは馭者の激しい潔癖さ

が原因であるが、その源泉をたどると、オイデプスコンプレックスが乗り越えられなかったともいえるし、母親へのゆがんだ思いを抱いていることが推察できる。馭者が結婚できず、独身を守り通している姿には、母の抑圧の影響がみられる。そしてまんじゅうには、母の代替物としての意味がある。まんじゅうが蒸しあがるのを待っている馭者のところに、今朝は農婦という息子を失いかけている母親が到着して、馭者を混乱させたのである。そしてその「母」という影のもとに、馭者の毎日の最も大切なセレモニーが破綻してしまったのである。

さらに馬車には、母と子を強調するような乗客たちがいた。農婦の息子が街で死にかけていることはすでに触れたとおりである。それから幼い息子連れられた母親がいる。この息子は風景の中にナシの実を見つけて、「なしなし」と繰り返す。無しは虚無を表す言葉である。そして初出テキストでは、母が泣いていると訴える娘と、駆け落ちをする青年がいる。ここでもどこかで母は泣いている。

駆け落ちをする若者と娘の会話は、初出で次のようになっている。

若者は黙つてゐた。

「お母が泣いてるわ。きつと」

「馬車屋はもう直ぐそこぢや。」

二人は黙つてしまった。

後にこのセリフを横光は削った。それも表現者としての禁欲に基づく選択であったはずである。そして息子のことしか考えない田舎紳士がいる。田舎紳士の息子には、母親が不在であるらしい。なぜ母がいないのであろうか。この田舎紳士は喜劇的に描かれるが、そのモデルは、チャップリンの映画『キッド』で描かれた、放浪紳士チャーリーと、彼が拾って育てた男の子であろう。そしてこの『キッド』でも、一度子供を捨てた母親がもう一度子供を取り戻そうとする「母のドラマ」が涙とともに描かれる。母親の記憶に今も支配されている

馭者を含めて、それぞれの乗客の人生に「息子」が存在し、そこに「母」という影が大きく覆いかぶさっていることはまちがいない。

作品では、御者台（運転席）の馭者の様子やその内面の描写はほとんど省略されている。まんじゅうの状態なども描写されていない。しかし、まんじゅうは、後に落下した馬車が粉々になり、押しひしがれてしまった前兆であるかのように、馭者のポケットでつぶれていたのである。

馭者は運転席でポケットからまんじゅうを引っ張り出して、その恐ろしい惨状に絶句したであろう。しかし、それでも馭者は無残な姿のまんじゅうを食べずにはおれなかった。そのために生きているからである。潔癖な彼はまんじゅうを食べながら、涙をあふれさせていたはずである。比喩的に言えば、清純な処女以外は認めない彼が、あたかも場末の娼婦に犯されて自身がすっかり汚されてしまったように感じていた。彼はむかむかする胃に絶望しながら、泣きながら眠ってしまったのである。崖の上の道で注意が必要なことは老練な馭者にはもちろん分っている。そこで眠ることは、今までありえなかったのである。

馭者の出発時から、居眠り運転をするまでの経緯を、引用してみよう。

猫背の馭者は、饅頭屋の簀の子の上で、綿のやうに脹らんでゐる饅頭を腹掛けの中へ押し込むと馭者台の上にその背を曲げた。

まずここで、彼はふかふかのまんじゅうを腹のポケットに入れ、背を曲げて腹を折ることで押しつぶしている。とにかく馬車を早めに出発させたのだが、さて馬車の進行がいつもの軌道に乗ったところでまんじゅうを食べようとした馭者は、あまりに自分が焦っていたことに気づいたのである。しかしその惨状は描かれてはいない。ここに作者の節制がある。

馭者台では喇叭が鳴らなくなつた。さうして、腹掛けの饅頭を、今や尽く胃の腑の中へ落し込んでしまった馭者は、一層猫背を張らせて居眠り出した。

馭者は、まんじゅうを食べたのである。ほこりにまみれ、小銭や紙幣が張り付いていたかもしれない饅頭を、胃の腑の中へ落とし込んで「しまった」という表現に、悔いに似た感情が刻まれている。食べてしまったのである。その行為はほの暗い罪のように、彼を責め続けたであろう。

「猫背の馭者は、まだその日、誰も手をつけない蒸し立ての饅頭に初手をつけるといふことが、それほどの潔癖から長い年月の間、独身で暮さねばならなかつたといふ彼のその日その日の、最高の慰めとなつてゐた」というが、今日に限って崖から馬車が落下してしまった理由は、欲望に振り回された果ての、馭者の絶望の眠りであつたといえるであろう。馭者も含めた乗客たちの構成を見ると、幼い男の子（5歳か）から、もう少し大きな田舎紳士の息子（10歳か）、青年に成長し駆け落ちする息子（18歳か）、街で働いて死にかけている息子（25歳か）、そして初老となり馭者をしている息子（50歳か）という、「息子の人生」が俯瞰できるように年齢が配置されている。父を失い、母の面倒を見る責任を背負い込んでいた横光は、母の影の下にあるそうした「息子の人生」をすべて崖から蹴落としてしまうことを選んだのである。そして自身は禁欲した状態のまま、蠅のように嫌われものとなろうとも、表現者として空に舞い上がり、俯瞰することを選んだのである⁽¹⁸⁾。

食べない、群れないという、欲望を殺したまなざしで蠅が最後に観たものは、放埒な馬の腹であつた。馬が食べた藁や豆が、お腹を通して、馬糞になるという循環に、あえて参加することをせず、沈黙したまま禁欲の大きな眼で世界を見つめるという態度で、横光は「象徴」を生み出そうとしたのである。

「馬車は炎天の下を走り通した。さうして並木をぬけ、長く続いた小豆畑の横を通り」とあるように、馬車の通り道に小豆畑が長く続いている。もちろんこの小豆は、まんじゅうの中身を表す縁語のようなものである。まず小豆のような蠅が蜘蛛のいない蜘蛛の巣から落ち、まんじゅう屋の店先で餡の入ったまんじゅうが出来上がり、そして馬車が小豆畑を通るときに馭者は餡のはみ出たまんじゅうを食べ、最後に馬車は崖から落ちて、まるでつぶれたまんじゅうのようになる。あるいは馬糞のようになる。食べ物を拒絶してきた蠅は、その禁

欲の翼をはばたかせて空へと舞いあがる。これが作品の構造である。馬車が小豆畑を過ぎて「亜麻畑と桑畑の間を揺れつつ森の中へ割り込むと、緑色の森は、漸く溜つた馬の額の汗に映つて逆さまに揺らめいた」という。桑は蚕の仲買で儲けた田舎紳士にちなむものであり、亜麻はリネンの白い布となるが、リネンのレースは有名である。レース編みは、蜘蛛のいない蜘蛛の巣を思い起こさせるであろう。そして、そうしたイメージの連鎖の中で、馬の汗の一滴が緑色の森を逆さまに映し出す。森が逆さまに揺らめくのは、馬車転落の予兆である。落下するとき馬は腹を空に向け、馬車もひっくり返っている。汗の一滴が大きな森と、そして馬車の運命を包摂できるのである。蠅は小さくとも、体に比してその眼は大きい。そしてそれは羽をもつ眼である。それが映し出すものはある意味で無限である。横光は作家としての自身の飛翔を願い、自由に世界を記述する眼となることを願い、その飛翔に伴う禁欲の苦しみや運命を映し出す悲しみ、つまりさまざまな代償を引き受ける覚悟を示したといっていであろう。横光は飢餓感の中で「純潔な凄気」を維持しつつ、一度現実世界を蹴り捨てて象徴の世界を生み出すという自身の旗幟を鮮明にすると同時に、その旗じるしの出来上がる節制の過程を象徴化して見せたのである。

5

ここで改めて確認しておくが、本論考の目的は、宮崎駿監督の作品における現代性に着目することであり、そこから横光の作品を照射しようとしているのである。宮崎駿作品に特徴的な飛翔と落下という手法が、まず「蠅」の先見性を証明するであろう。宮崎駿における横光利一の影響を論じることが、本論の目的ではない。

1984年（昭和59年）に公開された『風の谷のナウシカ』は、宮崎駿監督の長編アニメーション映画第2作である。宮崎駿が「アニメージュ」に連載していた漫画『風の谷のナウシカ』を原作とする。原作の単行本全7巻から考えると、序盤に当たる2巻目の途中まで連載されていた時点での作品であり、またシナリオは原作通りではなく、特に映画のラストシーンは漫画版には

ない。映画公開後に連載を再開した漫画の内容も、組み込まれていない。

舞台はいつか、どこかわからない空間となっており、辺境にある小国「風の谷」が中心となる。村と呼んでもいいようなその国は、海から吹く風によって、森（腐海）の毒から守られている。人々は、のどかで豊かな農業を中心とする暮らしを送っている。この国の族長のひとり娘であるナウシカは、姫様として住民から愛されている。ひそかに腐海の虫たちとも心を通わせる、やさしい少女である。

この腐海というのは、今から1000年前の戦争を起点に広がり始めた森である。戦乱で世界はほとんど燃えてしまい、文明は崩壊してしまう。そのあとに、有毒な瘴気を発する腐海と呼ばれる森が広がったのである。腐海には、巨大な虫たちが暮らしており、森を守っている。

人間は、この森の毒と、虫の脅威に怯えながら、それでも戦争をやめなかった。名高い剣士ユパはひとりで旅をつづけ、世界のあちこちで、腐海に飲まれたり崩壊していく国々を目撃してきたのである。

族長の一人娘であるナウシカは、愛用のメーヴェに乗って腐海の森に入る。防毒マスクをしなければ5分で肺が腐ってしまうこの死の森は、幻想的であり、美しい。

ナウシカは王蟲（オウム）と呼ばれる大きなイモムシ状の怪物の抜け殻を見つけ、その眼の中に入り、物思いにふける。そのときナウシカは、虫封じの銃の音を聞く。メーヴェで駆けつけると、この抜け殻の主と思われる巨大な王蟲に追われている人間がおり、それはユパであった。ナウシカは光玉の閃光で王蟲の怒りを鎮め、虫笛を使って王蟲を森へ誘導する。

ユパは父の親友であり、ナウシカは幼い頃から知っていて、先生と呼んでいる。ナウシカはユパとの再会を喜び、ユパはナウシカの成長ぶりに感心する。ナウシカはユパが助けたキツネリスの子供を譲ってもらい、テトと名付ける。

これがだいたい、作品の始まりに展開するストーリーである。

ここで注目したいのは、腐海からとびだすようにユパが逃げてくるシーンであり、そのあとを暴走する王蟲が追いかけてくるシーンである。王蟲の眼は怒

りで真っ赤になっている。この王蟲のモデルは日本映画『モスラ』（1961年）のモスラ幼虫であると考えられるが、王蟲は14個もある大きな眼が特徴的である。眼を赤く燃え上がらせて、王蟲は恐ろしい巨大戦車のように追いかけてくる。ナウシカはその眼に話しかけて、最後には光玉の閃光で目を回させる。その後、王蟲は落ち着きを取り戻し、青い眼に戻り、腐海へと帰っていく。王蟲は眼の色が感情と直結しており、わかりやすい構造をしている。ナウシカは、怒りにわれを忘れた王蟲を鎮めることに成功したのである。ここでは眼が大きなテーマになっていることが分かる。

あらかじめ指摘しておくが、海の近くに住む美しい姫が、理不尽な戦で国を侵略されてしまい、天涯孤独の身となり、やがて人々から伝説の救い主、神の使徒として考えられるようになるというストーリーの流れは、横光利一の「日輪」に登場する卑弥呼の構図によく似ている。卑弥呼はウミの国の姫であり、海の王女といつてよいが、国は戦によって蹂躪されてしまう。卑弥呼は自分の女性としての魅力で男たちを操りながら、やがて神の使い、巫女のような地位へと昇っていく。つまりある意味で、人々の太陽神となるのである。この卑弥呼のイメージには天照大御神のイメージがある。天照大御神は、高天原を統べる太陽神であり、その来孫が神武天皇ということになる。つまり卑弥呼の物語は、当然ながら日本の神話と結びついたイメージを持つ。

一方でナウシカという名前はギリシア神話の中に登場する。勇者オデュッセウスが筏でたどり着いたのがスケリア国であり、スケリアの王女ナウシカは、海岸で衣服の洗濯をしていた。ナウシカはオデュッセウスを助ける。オデュッセウスは、「いつまでもあなたを神の如く崇めます」という言葉を残してまた航海に出る。ナウシカはある意味で神格化されるのである。

ナウシカにも卑弥呼にも、悲劇と孤独と海のおいが付きまとっている。ついでに言えば、卑弥呼の場合、争う王族の男たちはすべて滅びてしまい、彼女一人だけが空高く舞い上がるような構図となっている。先にも触れているが、それは同時発表の「蠅」（1923・05）においても共通した構造になっている。馬車に乗っていた人間、そして馬などがすべて滅びてしまったとき、蠅だけが

ひとりで空に舞い上がるという結末になっている。

6

ここで『風の谷のナウシカ』の比較対象として『もののけ姫』に触れておきたい。

『もののけ姫』は、宮崎駿監督の、長編アニメーション映画で、1997年（平成9年）公開である。構想に16年、制作に3年をかけた大作である。

舞台は中世（室町時代）の日本である。エミシの村に住む少年アシタカは、村で唯一の若い男性である。村を襲ったタタリ神と呼ばれる怪物を殺したが、右腕に死の呪いを受けてしまう。タタリ神の本体は、奇妙な鉄の塊を撃ち込まれ、人への憎しみからタタリ神へと変じたイノシシの神（ナゴの守）であった。

『風の谷のナウシカ』のラストシーンは、おびただしい王蟲の群れが大海嘯となって風の谷を襲い、そこでどうやって人々が生き延びるのかという問いが発せられる形になっている。『もののけ姫』では、巨人のようなデイドラボッチ（シシガミ）が、どろどろの津波のようになって景色の中に見える生命をすべて吸い取ってしまい、どうやってそこから生き延びられるのかという問いが発せられる形になっている。つまり構造的に、そっくりなのである。さらにそっくりなのが冒頭シーンである。

ここで、『風の谷のナウシカ』と『もののけ姫』の冒頭を、「眼の構造」というテーマのもとに考えてみたい。

この冒頭のシーンで「眼」を通して何が描かれているのか、「眼」がどんな印象を与えるのか、また特に人間以外の、虫や動物の眼がどんな意味を持ちうるのかという謎を解き明かしていきたい。そして横光利一の「蠅」を読み解く上での参考としたい。

王蟲は虫の王として森を守っている。高度な意思疎通能力を持ち、森の神のような存在である。14もある眼は普段は青いが、怒ると赤く燃える。

タタリガミは、森を守る猪の神の変形体といえるだろう。人語を解するなど、高度な知性を持つ。タタリガミの眼は、怒りと恨みによって赤く燃えている。

眼のほかにも共通点があり、王蟲もタタリガミも、ともに脚がたくさんあって地を這う。そして人を追いかけて襲う。怒りにわれを忘れて暴走するという形である。

まず注目したいのは、先にも触れているが、『風の谷のナウシカ』で、腐海からとびだすように現れたユバが、トリウマに乗って逃げていく場面である。そのあとを暴走する王蟲が追いかけてくる。それを見て、ナウシカは王蟲を鎮めようとする。王蟲の眼は怒りで真っ赤になっている。眼を赤く燃え上がらせて、王蟲は恐ろしい巨大戦車のように追いかけてくる。ナウシカはその眼に話しかけて、最後には光玉の閃光で目を回させる。その後、王蟲は落ち着きを取り戻し、青い眼に戻り、腐海へと帰っていく。王蟲は目の色が感情と直結しており、わかりやすい構造をしている。ナウシカは、怒りにわれを忘れた王蟲を鎮めることに成功したのである。ここで眼が大きなテーマになっていることが分かる。

『もののけ姫』では、中世の日本の東にある山奥から、タタリガミに取りつかれた山の神の猪が現れる。そしてアシタカの住む村へ向かう。森から突然現れて、蜘蛛の足のような何本もの足で地を這う。目が真っ赤に燃えている。途中で村の少女たちを襲おうとする。

アシタカはタタリガミに弓を射て、両方の眼をつぶす。ようやく倒したものの、タタリガミに襲われた右腕にアザが残る。村の長であるヒイ様は、アザはタタリガミの呪いで、やがてアシタカを死に追いやると話す。タタリガミは鉄のつぶてを体に撃ち込まれ、苦しみながら西からやって来たのだという。アシタカは呪いを解く方法を求めて西へと向かう。

アシタカはタタリガミの眼をつぶすことで、タタリガミの情念を押しつぶした。ナウシカが怒りに我を忘れた王蟲を鎮め、目の色を赤から青に変えたやり方とは違う。ナウシカは王蟲の心に寄り添い、王蟲を傷つけてはいない。しかしアシタカは暴力と殺害によって何とか抑え込んだのである。しかしそれは、この世からタタリガミの怒りの情念を消すことにはならない。その呪いは生き残り、アシタカの右腕に残り、アシタカの命を削っていく。

『風の谷のナウシカ』では、始めの部分で、怒りや怖れによってわれを忘れた存在である王蟲・ウシアブ・テト（キツネリス）という生物の情念が描かれる。そしてナウシカがその荒ぶる心を鎮める。その生き物たちは大・中・小の三角構造をなす。彼らは人間ではなく、その黒目のない眼の構造から、感情がない生物と見なされているが、実は心を持っている。ナウシカには、小さなものから巨大なものまで、世界のすべての怒りが鎮められる、癒せるのではないかと思わせる。しかしナウシカは、その後、父を殺されて怒りにわれを忘れてしまい、虫のように無表情な仮面をかぶったトルメキアの兵士たちをなぶり殺しにしてしまう。ただし、裸の眼、素顔を見せていたクロトワは殺さなかった。ナウシカは自身の内なる暴力に目覚めることで、世界の深層にある秘密に迫っていくことになる。そうした人間が本来持っている「毒」を浄化しようとしているのが、腐海の森であり、その浄化を守ろうとしているのが虫であることを突き止めていくのである。

黒目を持たず表情のない眼にも、つよい情念が隠されているという視点から「眼」の問題を考えると、『千と千尋の神隠し』（2001年）のカオナシが思い浮かぶ。カオナシは自意識をこじらせており、予測不可能な「ブチギレ」をする存在である。巨大化したカオナシの黒い影は、タタリガミに似た虫のような足で地を這って獰猛な姿で千尋を追いかけてくる。自身の眼がない存在であるが、その感情の爆発はすさまじい。宮崎駿にはいつも「自然」対「人間」のテーマがあるが、カオナシの暴走は「自然」から離れて、人の精神のゆがみに深くかかわっている。これは「千尋・白龍・ユババ」という三角構造と、「千尋・カオナシ・ゼニバ」という三角構造が交差する形で、最後に安定した「千尋・母・父」という本来の三角構造を千尋が取り戻す物語となっている。

大中小の三角構造は、宮崎駿作品でいつも多用される。『となりのトトロ』における、母・さつき・めいという女性の成長をめぐる3つの姿（三角構造）が典型的である。宮崎駿の表現の特色は、この三角構造が変化したり、交差することにある。母がいなくなってしまう時、大中小のトトロと交わる形で、大トトロ・さつき・めいという異生物の三角構造が出来上がる。また同様に、

かん太のおばあちゃん・さつき・めいという三角構造も登場し、最後に母が帰ってきて、母・さつき・めいの三角構造が取り戻されるという流れになっている。

7

ここでは、『天空の城ラピュタ』に登場するロボット兵に注目してみよう。『天空の城ラピュタ』は1986年に公開された、宮崎駿監督の長編アニメーション映画第3作である。スタジオジブリ制作の第1作となった。

シータはムスカに幽閉される。「リーテ・ラトバリタ・ウルス・アリアロス・バル・ネトリール」というシータの呪文で、飛行石が活性化し、ムスカが地下に保存していたロボット兵が目覚ます。ロボット兵は階段を上り、囚われの身になっているシータのもとにやってくる。手と足が壊れており、飛ぼうとするがうまくコントロールできない。この飛翔の不安定さは、『魔女の宅急便』（1989年）を思い起こさせる。魔女である少女キキが飛ぶことを忘れてしまい、母からもらった箒も折れてしまう。トンボを救うためにデッキブラシに乗って飛ぶが、デッキブラシがまるで言うことを聞かない。その描写と重なるのである。

シータはロボット兵を恐れて逃げ回るが、ロボット兵は執拗に追いかけてくる。ロボット兵は胸に手を当てたりして、何かを訴えかけている。声を出さないし、表情が存在しないので、理解しにくいですが、何かを言っている。ロボット兵の顔は時計の中の部品のようにであり、左右非対称であり、鼻も口もない。穴が二つ空いている。大きい方は激しい破壊光線を出す。小さい方は精密な細い破壊光線を出す。この穴が眼のように見えるが、眼であるのかどうかはわからない。

ロボット兵は攻撃を受けて、要塞をビームで破壊し始めるが、すさまじいパワーを持っている。このパワーは、巨神兵が口から出す破壊光線を思い起こさせる。

要塞の塔の上で、シータは、ロボット兵が自分を守ろうとしていることに気

づく。そして破壊をやめさせようとする。周りは火の海になっている。ドーラたちといっしょに、パズーがフラップターに乗って助けに来る。「シーターー！！！」「パズー！！！」と呼びあいながら、パズーは何とかシータを救い出す。ロボット兵はゴリアテのミサイルを受けて、燃え上がり、死んでしまう。

短いシーンであるが、ロボット兵は最後に黒焦げになってしまう。最初の動かない状態に帰ったともいえる。しかし観客の感情は、このたった数分のシーンで、実は大きく動いているはずである。

最初は、ただの無機質な機械であり、手も足も欠けていて不気味な存在であったロボット兵には、まったく感情移入できないはずである。ロボット兵には目がないので、まるで感情や体温のない虫のように見える。しかしロボットが「内面」を持っていることがだんだんわかってくる。シータを助けようとするロボット兵は、けなげともいえる忠誠心を見せる。そのロボット兵が攻撃することをやめて、あえて破壊されると、観客の胸には、先ほどまで存在しなかった痛みが走りはじめるのである。最初是不気味であったロボット兵に、観客は魂のようなものを感じるようになっていく。

ロボット兵とシータが塔の上にてしてから、ロボット兵は驚くほどの破壊光線の威力を見せつけ、周りを火の海にしてしまう。これまで、シータをないがしろにし、苦しめつづけた兵たちへのすさまじい怒りが感じられる。ロボット兵には、魂があるのではないかと感じさせられるのである。そして実際には施設は損壊するが、死人は出ていないように見える。人を威嚇するときは、わざと外して光線を撃っている。ロボット兵のやさしさというものが感じられるところである。

こうした感覚は、のちに、ラピュタ島の上で出会うロボット兵（厳密には園丁ロボット）で確認される。シータとパズーが、ロボット兵について建物に入っていくと、ロボット兵は庭にある墓に花をささげていた。そして小鳥やキツネリスなどの動物たちとも心を通わせている。

ロボット兵の顔に、眼も口も鼻もない。しかしただの機械ではない。魂があ

る。そう感じさせる存在へと、ロボット兵のイメージが変化している。外見、とくに眼だけで魂のあるなしを判断してしまうのは、いけないことだと観客は気づき始めるのである。

ここで「母」という問題にも少し触れておく。園丁のロボット兵が歩くとき、赤ん坊をあやすガラガラの音がしている。キツネリスや小鳥たちにとって、ロボット兵は、まるで母親のように包み込む包容力の大きさを示している。

母のテーマは、ドーラと息子たちの関係にも見て取れる。母親が強すぎるとオイデプスコンプレックスが乗り越えられず、息子たちには性の目覚めがやってこない。このとき、シータとドーラの分身構造によって、ドーラの息子たちが性の目覚めを迎えるという形になっている。次男ルイが、若いころの母のズボンをはいたシータを見て「いい」とつぶやく。そして台所にそっとやって来る。

シータ「ごめんなさい、ご飯まだなんです」

ルイ「いやいや暇だから何か手伝おうかと思って」

シータ「まあ有難う。じゃあお皿しまって下さる？」

こんな会話があり、ルイが台所に立つと、先に来た仲間がじゃがいもを剥いている。そのうち男衆が6人も台所に来てしまう。この中でルイの眼の表情が一番わかりやすい。いやらしい眼になったり、がっかりしたり、怒ったりする。活き活きと、欲望や悲しみ、喜びを表現している。シータは白雪姫に似ていて、姫が動物たちに指示して小人の家の台所をきれいにしてしまったように、ルイたちに指示して、仕事をさせてしまう。女の魅力で動物を使役する。ある意味で彼女は魔女である。

ルイたちは『白雪姫』の七人の小人と同じである。ただし、体は大きくて心が子供というようにひっくり返っている。シータは料理上手であり指示するのもうまい。そして、みんな食べ物（料理）の力ですっかり魅了されてしまう。ちなみに、宮崎駿の母美子に最もよく似ているのがドーラであるといわれる。

それは性格や話し方の類似である。美子は脊椎カリエスで立ち上がれず、料理や家事を宮崎家の兄弟たちが分担して行っていた。宮崎駿には、母の手料理をおかわりするという記憶がなかった。ドーラが息子たちを追い抜いて元気に走っていく姿には、宮崎駿の生涯の夢が重ねられている。

ドーラとシータの分身性を一番象徴しているアイテムが、三つ編みのおさげの髪である。2人とも同じ髪型であり、ドーラの若いころの写真が部屋に飾られていて、確かに似ているといえよう。このシータの髪を撃ち落としてしまうのがムスカである。あとで、これほどつらいことはないといって、シータを抱きしめてくれるのがドーラである。

頭もよく、銃の腕は確かであるようだが、ムスカは母親に関して、何か深いコンプレックスを感じていたようであり、またシータに嫉妬をしている。あの馭者のように、こじらせてしまった男である。シータの滅びの呪文によってラピュタ島は崩壊する。オイデプスコンプレックスのモデルとなったオイデプスのように、ムスカは眼が見えなくなる。「眼があ、眼があ」と叫びつつムスカは海に落下していく。

ここにも作品における深い「眼のテーマ」が見てとれるのである。

8

映画というものはお互いに多くの影響関係を持っているものであり、その関係を明らかにすると、影響を与えた側の作品構造も鮮明になる。ここで、まったく無関係に見えるアメリカ映画『ベイマックス』における、ベイマックスの表情とロボット兵の表情の比較をしておきたい。

『ベイマックス』（原題：Big Hero 6, 「ビッグ・ヒーロー・シックス」）は、2014年のアニメーション映画である。未来の都市サンフランソウキョウに住む14歳の少年、ヒロ・ハマダが主人公である。彼は科学技術において天才的な才能を持つ。しかし飛び級で高校を卒業したあと目標を見失った。そんな弟を心配した兄のタダシは、彼を自身の所属する工科大学へ連れていく。タダシの友人たちの発明品に刺激を受け、また兄の開発したケアロボット「ベイマッ

クス」を見て、ヒロは、この大学への飛び級入学を決意する。

ヒロ・ハマダという日本名、タダシという日本人名、架空都市サンフラン奏京の名前など、日本のアニメーションへのオマージュは明らかである。ヒロの声優を演じたライアン・ポッターは、ヒロと同じく日本人と白人のハーフである。兄を亡くして失意に沈むヒロを母親のように包み込むケアロボット、ベイマックスは、風船のように膨らんだ体を持っており、それは、母の不在に苦しむさつきたちを抱きしめた『となりのトトロ』のトトロを思わせる。ベイマックスの顔であるが、顔には穴が二つ開いているだけで表情は存在しない。これは日本の鈴がモデルであるといわれる。穴が開いているだけで、鼻なのか口なのかかわからないので、親近感がわいてこない。声も抑揚に乏しく、感情が分からないのである。しかし、観客はだんだん、穴しかない顔に表情を読み取るようになっていく。そして「ベイマックス、もうだいじょうぶだよ」といわないとケアをやめてくれない優しい包容力に、どんどん惹かれていく。ベイマックスが自分を犠牲にしてヒロを助ける、ラスト近くの異空間のシーンでは、だれもが号泣してしまうだろう。

このベイマックスの穴が開いただけの顔の造形は、『天空の城ラピュタ』のロボット兵がモデルであると私は考えている。この作品の日本に対するオマージュには、もちろん日本のお家芸ともいえる悪と戦う戦隊ものの伝統が意識されており、またロボットアニメーションの画期的な作品『マジンガー Z』（永井豪）のロケットパンチへの言及はわかりやすい。しかし、その一方で、宮崎駿へ向けられた尊敬の念があちこちに感じられる。この点に関しては「金曜ロードSHOW」のサイトの解説に、次のような指摘がある⁽¹⁹⁾。

9月6日はアカデミー賞で長編アニメ映画賞を獲得、日本でも91億円を超える興行収入を記録したディズニーの大ヒットアニメーション『ベイマックス』が登場。

かけがえのない大切な人を失った時、ぽっかりと胸にあいた穴はどう治せばよいのだろうか…。兄の死に心の傷を負った主人公の少年・ヒロが、

形見となったケア・ロボット“ベイマックス”との交流の中で立ち直っていく。架空の都市を舞台に、壮大なスケールでふたりのきずなの物語が繰り広げられる、愛に満ちたファンタジー作品だ。

物語の舞台となっているのは、東京とサンフランシスコを合体させた架空の都市「サンフランソウキョウ」。

2人の監督、ドン・ホールとクリス・ウィリアムズは、日本でリサーチ旅行を行った際、街ごとに異なるマンホールの蓋など、美的感覚のこだわりに感銘を受け、その精神を映画に取り入れようと考えたという。

ちなみにリサーチは他にも、日本独特の電柱や自動販売機、車道の歩道との比率など、細かいところまで行われたのだとか。

また彼らは、「日本のポップカルチャーはキュートなキャラクターに敬意を払っている」と、ドン・ホール監督が語ったように、日本の KAWAII 文化にも共鳴。

ベイマックスの顔は新宿にある花園神社の境内にあった“鈴”のイメージからデザインされ、シンプルゆえに深い感情を受け取れるものとなっている。

さらに「僕らは若い頃に日本のポップカルチャーの影響を受けた最初の世代」と語るクリス・ウィリアムズ監督は、この作品の参考にしたというある映画の名前をあげた。

「『となりのトトロ』のキャラクターや人間関係は、優しくシンプルで素晴らしいかった。優しく心の奥底に響くストーリーという意味で、『ベイマックス』は『となりのトトロ』を参考にしている」とのこと。「『ベイマックス』で日本文化に恩返しをしたい」とも語った監督。どうやら日本文化への愛がこの作品の世界観を支えているようだ。

この文章にさらなる説明は不要であろう。また、サイト「映画の殿堂」の新作紹介では、次のような記事が掲載されている⁽²⁰⁾。

サンフランソウキョウの風景も日本人にとっては微笑ましい。リサーチ旅行の成果か、渋谷、秋葉原、新宿・歌舞伎町の街並みやネオン、ショッピングモールや裏通りの雰囲気、果ては自販機、電柱、電車内の女子高生のファッションまでを映像に取りこんで、サンフランシスコ的世界と融合させ、独特の雰囲気を生みだしているのだ。膨大なデータを駆使するために、最新のレンダリング技術を開発したというから凄まじい。

もちろん、ストーリーの核は絆だ。ヒロとベイマックス、ヒロとタダシ、ヒロと仲間たちのつながりがエモーショナルに綴られる。クライマックスはヒロと仲間たち、ベイマックスが“戦隊”を組んで強敵に立ち向かう展開となるのだが、ベイマックスが見る者のエモーションをかきたてる役割を演じる。詳細は見て判断いただきたい。なるほど、ホールとウィリアムズの監督コンビ、エンターテインメントのツボはきっちり押さえている。

ウィリアムズは、本作が『となりのトトロ』の優しくシンプルなキャラクターや人間関係、ストーリーの影響を受けているとコメントする。大きな影響を受けた日本文化に敬意を払いつつ、本作で恩返しをしたいとの、監督の熱い思いがなるほど作品から感じられる。

『ベイマックス』と日本文化、あるいは宮崎作品との関りはこれでよくわかるだろう。もうひとつ記事を引用する。この記事でも、日本に対するリスペクトという指摘がなされている⁽²¹⁾。

日本へのリスペクトがはっきり見えるのは、まず「ロボットもの」であることです。主人公の少年「ヒロ」の部屋の壁には『鉄人28号』のように見える時計が掲げられていますし、ケアロボットの「ベイマックス」が繰り出す「ロケットパンチ」は、言わずもがな『マジンガーZ』が元ネタでしょう。

さらに、架空都市「サンフランソウキョウ」の作り込みが重要です。名前の通り、アメリカの西海岸、カリフォルニア州の北部の都市サンフラン

シスコと、東京が融合したような都市となっており、ゴールデンゲートブリッジらしい巨大な橋がある一方で、「鳥居」や「鯉のぼり」などの日本的文化が当たり前存在します。それぞれをくどくどと言葉で説明したりせず、「そこにある」と思える、説得力のある世界が構築されているのです。

また、ハリウッドの実写映画では、よく「トンデモ日本」と呼ばれる、ズレた文化や変なカタカナの使われ方がされる場合もありますが、本作の看板や装飾品からそうした違和感を得ることはほとんどありません。日本をリスペクトするに当たって、しっかりディテールを詰めて、チェックをしている証拠でしょう。

以上の引用だけでも、『ベイマックス』に日本文化のエッセンスが刻まれていることが推定できるであろう。しかし、管見の限り、ロボット兵の顔に言及した批評は見つからなかった。ロボットの眼に黒目がなくとも、その眼には表情がある。そのようなベイマックスの表情を、ロボット兵の顔の発展形と考えれば、ただプログラムで動いているとは思えない、魂を持つロボットというテーマと、その穴のような無表情な眼というテーマが、まるで鈴のイメージのように、日本文化とも深く結びついていることに気づく。『となりのトトロ』のトトロもロボット兵も、ものを言わないが、アニミズムの神、自然の中の精霊のようにふるまい、人間や動物たちと触れ合いを持ち、長い命を保っている。

9

横光利一の描く「蠅」は、ただの冷たい虫にすぎないのであろうか。その眼は冷たい複眼にすぎないのであろうか。あるいは語り手がカメラアイを獲得するための、カメラという機械に類するものにすぎないのであろうか。

一匹の蠅が、ロボット兵ほどの意志や忠誠心、あるいは破壊能力を持っているはずもないが、しかしただの意志のない存在であるとは思えない。

蠅は嫌われもので、不潔であるとされ、感情のない生物だとされている。黒

目がないために表情が存在しないといわれ、なんの躊躇することもなく、まさに虫けらのように、蠅叩きでつぶされてしまう。しかしそんな蠅にも心があるのではないか。大きな眼には、周囲の世界のあれこれが映し出される。蜘蛛の巣から生き延びた喜びを味わったり、孤独を感じたり、あるいは疎外感を覚えることもあるだろう。しかし何も言わず、介入せず、何も食べずに禁欲を保ち、力を蓄えたら大きな空に舞い上がるという、その姿には、確かに表現者としての作者の自戒と希望が入り混じっているということができるといえるであろう。

ここで『天空の城ラピュタ』のラストシーンと、作品「蠅」のラストシーンを比較してみよう。崖から馬車が落下し、多くの人々の死があり、一方で悠々と飛んでいく蠅の姿がある。落下と飛翔の構図である。もう一度ラストシーンのテキストを引用しよう。

さうして、人馬の悲鳴が高く一声発せられると、河原の上では、押し重なつた人と馬と板片との塊りが、沈黙したまま動かなかつた。が、眼の大きな蠅は、今や完全に休まつたその羽根に力を籠めて、ただひとり、悠々と青空の中を飛んでいった。

ここで、滅びの呪文によって、下半分が崩れてしまったラピュタ島において、無関心な様子で悠々と島の上部を歩いていくロボット兵の存在を考えよう。この「無関心」は蠅の眼の特徴でもある。しかしそれは本当に無関心なのではなく、一つの生き方を選択するような意志と節制に満ちた行為であると考えられるのである。

風のワイヤーを直して、シータたちがラピュタから離れていくとき、一人のロボット兵（厳密には園丁のロボット）が、悠々と空の上のラピュタ島の上を歩いていく姿が、シータたちの目に映る。それはほんのわずかな時間である。このロボット兵（園丁ロボット）の考えていることはわからない。しかし彼の肩にはキツネリスたちが乗っており、動物たちに信頼されている様子がよくわかる。

ラピュタ島にはロボット兵が無数にいたが、島が崩れてしまったことで、すべて海に墜落してしまった。同様に、『もののけ姫』では、コダマは森に無数に存在していた。コダマは眼が空洞の埴輪のようで、黒目の表情がないためにその内面は何を考えているのかわからない。シシガミが死に、一度滅びてしまった森からは、コダマの姿は消えてしまったのである。そんな森の一隅に、最後にただ一人だけ残されたコダマが顔を出す。眼には黒目もなく、相変わらず無表情で、そのコダマの気持ちはまったくわからない。コダマは首を振ってカタカタとカスタンネットのような音を出す。これは戦乱のような惨禍から生き残った者の、一つのもののいわぬ視点を提供している。

『風の谷のナウシカ』のラストシーンも考えてみよう。ラストシーンでは、ナウシカとアスベルたちが落ちた腐海の底の清浄な砂で、チコの木の種類がひとつだけ芽を出すところでおわる。以前、ナウシカやテトが食べるときに種を落としたものであろう。「眼」と「芽」をかけて言うわけではないが、これも生き残った者の、一つのもののいわぬ視点を提供している。

また短篇アニメーションである『On Your Mark オン・ユア・マーク』（1995年）では、拘束され死にかけた天使が、若い警官たちに救われる。警官たちは組織に反逆し、天使の少女を奪還し、車に乗って逃亡していく。風を受けて、天使は忘れかけていた「飛ぶ」という感覚をようやく思い出し、翼を広げて一人だけ、悠々と青空を飛ぶところで作品が終わる。地球には核の危険なゾーンが増え、新興宗教や警察の支配のもとに閉塞した世界となっており、人間たちはこれまで無防備な天使たちを殺してきたのであろう。飛び上がった女性の天使はナウシカに酷似しているが、最後の天使の一人なのかもしれない。天使は何も言わないが、そのまなざしは、これも生き残った者の、一つのもののいわぬ視点を提供している。警官たちとの逃避行の間、飛ぶことを忘れた天使が落下していくシーンが挿入されており、この最後の飛翔は、あるいは彼らの死にぎわの夢だったのかもしれないのである。

悠々と空を行く蠅と、悠々と空をゆくロボット兵や天使の姿に、もちろん一抔の危うさは残されているものの、何か通底するものが感じられるのではない

だろうか。まるごとの希望とまでは言えないかもしれないが、何かが解放されかけている感覚がある。そこには欲望の穢れのようなものが存在しないのである。人間たちの知らないところで、たった一人だけ残された無言の存在が舞い上がり、青空を悠々と飛んでいくという構図は、このように宮崎駿が現代アニメーションで幾たびも採用している構図であり、その背後には欲望にまみれた人間たちの累々たる死がある。そこにはもちろん、人間というどうしようもない存在をめぐる哲学的な意味も見いだせるであろう。

『もののけ姫』のアシタカはタタリガミの祟りにより死を宣告され、曇りなき眼で真実を見定めるために旅に出る。その曇りのない眼に近いものを、空に舞い上がった蠅やロボット兵や天使の、「一つのものいわぬ視点」に感じ取ることができるのではないだろうか。

新しい文学作品の地平を切り開こうと努力しつつ、常に空腹を抱えていた横光利一が求めたものは、そのような視点ではなかっただろうか。「閑さや岩にしみ入る蟬の声」「夏草や兵どもが夢の跡」「荒海や佐渡によこたふ天の川」といった名句をなした松尾芭蕉の末裔であることを自認し、俳句を意識していた横光は、蠅の無言の視覚が、説明を排した詩となり、象徴となっていくことを希求していたのではないだろうか⁽²²⁾。

宮崎駿の精神の内部には、いつも争いにまみれている人間たちに対する絶望があり、「ええい、みんな滅びてしまえ」という狂暴な情念が燃えている。アニメーションを作りながら、彼はいつも滅びの呪文を唱えている。『未来少年コナン』（1978年）から『君たちはどう生きるか』（2023年）まで、いつも世界の戦乱と滅びが物語の下敷きにある。『崖の上のポニョ』（2008年）のように、やや低年齢の観客を考えている作品にも、世界の滅びが視野に入っている。しかし、そうした滅びの予感の中で、人間になったポニョ、生き残っているトトロ、生き残っているコダマ、空に帰っていく翼をもつ天使や、飛行石を抱いたラピュタ島の上を歩いているロボット兵（園丁ロボット）、あるいはナウシカがこぼしたチコの木種の芽吹きが存在は、首の皮一枚残して、人間の純粋な夢が保たれていると思わせるのである。またそこには、飛翔と落下という垂

直空間が存在し、「荒海や佐渡に横たふ天の川」という、宇宙的な広がりをもつ時空が意識されるのである。

「蠅」と同年、関東大震災の直前に横光が発表した「碑文」（『新思潮』1923・7）においても、人間がみな滅びてしまい、「高い空宙からガルタンの都市を見下すと、人々の行跡を刻んだ壁の周囲に、点々としてゐる市民の死骸は丁度蠅のやうに青白く見えてゐた。」というように世界が描かれる。地に残されたものは人々の罪業を書き記した石壁である。これはまったく救いのない物語であると指摘されている。しかし、人が滅びた後に高い空宙から死骸の山を見下ろしていたのは誰なのか。それは表現者としての作者であろう。ある意味で欲望を捨てて生き残り、象徴を生み出す視点となつて、作者は沈黙の名乗りを上げているのである。私小説の手法が知らなかったこの非情な俯瞰という視点を持ち、横光は新感覚派と呼ばれる時代を迎えていくが、その感覚の新しさは今も生きている。「人の姿などかき消えた世界で、次ぎに来るものに異様な光りを放つて謎を示す爪跡のやうな象徴」を、横光は模索し続けたのである。

そのような意味でいえば、宮崎駿の最新作『君たちはどう生きるか』もまた、難解でありながら、異様な光を放つて謎を残す象徴に満ちた作品であるということができよう（²³）。そして宮崎駿も、横光同様、「母」に対する強いこだわりを作品に描く作家である。横光利一と宮崎駿という二人の作家は、先見性と優れた現代性、そして普遍的な問題意識とを同時に有しており、大胆な非日常的空間を生み出すという表現を続ける日本人作家なのである。

（注）

- (1) 本論考は、大学で30年以上続けている講義「横光利一論」の一部分を要約したものである。私が「蠅」を分析したものとして、主に次の論文がある。「横光利一試論——「蠅」と「日輪」について」（『国語と国文学』1990・03）、「横光利一「蠅」論」（『青山学院大学文学部紀要』2014・03）、「横光利一「蠅」新論——モーパッサンの影響を中心に」（『青山スタンダード論集』2020・01）。
- (2) 宮崎駿に関しては、次の論文がある。なお、これまで「崎」の字は通例に従って「崎」と表記しているが、本論考では「崎」を用いている。「宮崎駿論——終わらない物語」（『青山スタンダード論集』2006・12）、「宮崎駿論——創造への軌跡」（『青山学院大学文学部紀要』2007・01）、「宮崎駿論——垂直空間と母の欠損」（『青山スタンダード論

集」2008・01),「宮崎駿論——身体性のネットワーク」(『青山語文』2008・03),「宮崎駿論——『風の谷のナウシカ』から『崖の上のポニョ』まで」(『青山スタンダード論集』2009・01),「現代日本は『乱世』であるのか——『堀田善衛展 スタジオジブリが描く乱世。』を観て」(『日本近代文学』2009・05),「宮崎駿論——地続きの作品群」(『青山スタンダード論集』2010・01),「宮崎駿論——分身の三角構造」(『青山スタンダード論集』2011・01),「宮崎駿論——自伝的新作への道程」(『青山スタンダード論集』2012・01),「宮崎駿作品における音声」(『青山スタンダード論集』2013・01),「宮崎駿「となりのトトロ」論——少女と老女という思想」(『青山スタンダード論集』2019・01)。

- (3) 井上謙『評伝横光利一』(桜楓社, 1975・10, 158～159頁)
- (4) 横光利一「解説に代へて(一)」(『三大名作全集 横光利一集』河出書房, 1941・10)
- (5) 井上謙, 前掲書, 143～144頁。
- (6) 川端康成「文学的自叙伝」(『新潮』1934・05)
- (7) 横光の父に関しては,「横光利一における「父なるもの」」(『青山学院大学文学紀要部』2005・01)で論じている。
- (8) 井上謙, 前掲書, 149頁。
- (9) 横光利一「まず長さを」(『文章倶楽部』1929・02)
- (10) 「初期の作」(初出未詳, 引用は『定本横光利一全集』第13巻, 河出書房新社, 506頁)。韻文と散文の問題に関しては, 私の論文「横光利一と地獄——昭和初年代における韻文と散文の混沌」(『青山語文』2007・03)などですでに論じている。
- (11) 横光利一「書き出しについて」(『創作時代』1927・08)。なお芭蕉に関しては, 私の論文「『夜の靴』——芭蕉, ヴァレリー, そして『不通線』」(石田仁志・渋谷香織・中村三春編『横光利一の文学世界』翰林書房, 2006・04),「横光利一論——『旅愁』における俳句」(『東京医科歯科大学教養部研究紀要』2001・03)等を参照。
- (12) 「最も感謝した批評 大正十二年の自作を回顧して」(『新潮』1924・01)
- (13) 横光における象徴の意味,あるいは死の象徴性に関しては,「横光利一における象徴の意味」(『東京医科歯科大学教養部研究紀要』1992・03),「横光利一におけるフェリックスなもの」(『東京医科歯科大学教養部研究紀要』1996・03),「横光利一「赤い着物」論——赤色の源泉にあるもの」(『青山スタンダード論集』2021・01),「横光利一試論——「神馬」と「犯罪」について」(『東京医科歯科大学教養部研究紀要』1998・03),「横光利一試論——「春は馬車に乗つて」における死の象徴化」(『日本近代文学』1996・10),「横光利一『寝園』論——その象徴空間と意識の闇」(『横光利一研究』2011・03),「横光利一「旅愁」論——そのナショナルイズムと虚構空間」(『昭和文学研究』2000・02)などの論文で,私は論じてきている。
- (14) 横光は,「夜の靴」(1946～47)の中で象徴主義に触れ,「たとへこのまま国が減ばうとも,これで生きた証拠になつたと思はれるものは,この他に何があるだらう」と述べながら,「荒海や佐渡によこたふ天の川(芭蕉)」の句を挙げている。そして「人の姿などかき消えた世界で,次ぎに来るものに異様な光りを放つて謎を示す爪跡のやうな象徴を,がんと一つ残すもの」への希求を語る。
- (15) 「春は馬車に乗つて」のタイトルが,キイランドの「希望は四月緑の衣を着て」の影

響下にあることは見やすい。横光はキイランドのほかに、モーパッサンの影響も強く受けている。馬車のドラマと性欲のテーマには傑作とされる「脂肪の塊」の影響がある。これは例えば馬車を扱った映画の名作『駅馬車』（ジョン・フォード監督、ジョン・ウェイン主演、1939年）の原作ともなっている。

- (16) 「日輪」については、私は論文「横光利一におけるシェイクスピア翻訳劇の影響——「日輪」を中心に」（『横光利一研究』2021・03）等で論じている。横光は映画や舞台劇の影響を強く受けている。
- (17) 大正12年に小動物を象徴的に描いた作品として、宮澤賢治「やまなし」、井伏鱒二「幽閉」（改稿して「山椒魚」）などがある。私の論文「宮澤賢治試論——「やまなし」をめぐって」（『国語と国文学』1998・03）、「宮澤賢治「やまなし」再論」（『青山語文』2013・03）、「宮澤賢治論——『法華経』受容における「太陽」のイメージ」（『青山語文』2014・03）、「宮澤賢治論——「雪渡り」から「やまなし」へ」（『青山語文』2015・03）、「宮澤賢治が求めた光——法華文学としての「やまなし」」（『青山学院大学文学部紀要』2016・03）、「宮澤賢治論——「やまなし」から「ひかりの素足」へ」（『青山語文』2023・03）、また「井伏鱒二「山椒魚」試論」（『日本近代文学』1991・10）、「井伏鱒二「山椒魚」論——もっともらしい嘘について——」（『青山語文』2019・03）を参照。「冬の蠅」については、「井伏鱒二「山椒魚」新論——「トムとジェリー」理論」をめぐって」（『青山学院大学文学部紀要』2015・03）を参照。
- (18) 横光利一の母に関しては、「横光利一「笑はれた子」試論」（『国語と国文学』1996・07）、「横光利一「火」試論」（『日本文学』日本文学協会、1992・03）などで論じてきた。
- (19) 「日本文化への愛があふれる『バイマックス』 監督が参考にしたのはあの超有名な日本映画だった…!?」「金曜ロードショー」[entax](#), 2024・9・6更新（「日本テレビ系金曜ロードショーと、[entax](#) がコラボレーション。金曜ロードショーのここでもしか聞けない“とっておき情報”を紹介する」という説明がある）。
- (20) 「『バイマックス』は日本のポップカルチャーに対する愛で貫かれた、王道のディズニー・アニメーション！」[inadatakaki](#), 2014・12・18更新。
- (21) 「『日本リスpekt』すごすぎ！な『バイマックス』だが 当時の宣伝と「ラスト改変」への批判とは」[マゲミクス](#), 2024・9・6更新。
- (22) 横光の母方の実家が伊賀にある松尾姓であり、横光は自身が芭蕉の直系の血を引いていると信じていた。実際には疑義があるとされている。
- (23) 『君たちはどう生きるか』は2024年のアメリカでアカデミー賞を受賞している。

« La Mouche » de YOKOMITSU Riichi et l'animation de MIYAZAKI Hayao

HIOKI Shunji

J'ai accumulé de nombreuses analyses dans plusieurs articles concernant la nouvelle courte de Yokomitsu Riichi, « La Mouche » (publiée dans Bungeishunjū en mai 1923). Dans cet article, je mets en lumière un nouvel aspect de « La Mouche » en la comparant aux œuvres d'animation de Miyazaki Hayao.

Il va sans dire que Miyazaki Hayao est un réalisateur d'animation toujours en activité, largement reconnu et apprécié dans le monde entier. Lors de la 96^e cérémonie des Oscars, qui s'est tenue en mars 2024, son dernier film, *Kimitachi wa dō ikiru ka* (« Comment vivez-vous ? »), a remporté l'Oscar du meilleur long métrage d'animation. Ce fut la première fois en 21 ans qu'un film japonais recevait cet honneur, depuis « Le Voyage de Chihiro ».

Bien que la nouvelle « La Mouche » ait été publiée en 1923 (période Taishō 12), il y a plus de cent ans, sa comparaison avec les œuvres de Miyazaki révèle des problématiques résolument modernes dans son expression.

On dit que dans « La Mouche » se manifeste un « œil-caméra ». Ce récit regorge d'éléments évoquant la prise de vue aérienne et possède une forte dimension visuelle. Yokomitsu Riichi était particulièrement sensible aux nouvelles formes d'expression, étant constamment influencé par le cinéma. En 1926, il a fondé la Fédération du cinéma néo-sensationniste, qui visait à produire des films artistiques sans considération de profit.

Dans cet article, je souhaite clarifier la conception artistique, la vision et la prévoyance de Yokomitsu dans « La Mouche ».

Je propose également une comparaison précise. Dans la scène finale de « La

Mouche », une mouche, ayant échappé à un accident de fiacre, s'envole seule dans le ciel. De manière similaire, dans «On Your Mark» de Miyazaki, un ange s'envole seul dans le ciel. Dans «Le Château dans le ciel», un seul robot soldat survivant marche paisiblement sur l'île flottante de Laputa. Dans «Princesse Mononoké», un seul kodama survivant fait tinter sa tête à la fin. Ces scènes finales partagent une vision du monde qui peut être considérée comme commune à celle de la fin de « La Mouche ».

La conclusion de « La Mouche » est riche en inspiration et témoigne d'une modernité remarquable.