

## 宮崎駿と「構造」の力

—— 新疆の民族間関係に関する一提案 ——

西 原 明 史

Hayao MIYAZAKI and The Power of “Structure”:  
A Proposition on the Ethnic Relation in Xinjiang

Akifumi NISHIHARA

### はじめに

教師の資質向上が近年とみに叫ばれている。私が勤務する大学でもいわゆるFDといった言葉がすっかり定着し、資質の研鑽や授業改善といったことがしきりに求められる。そのための研修も多い。それはそれで有益なことなのだが、困ったことにそういう研修では初めて知ることばかりで、自分の教師としての未熟振りを思い知らされることになってしまうのである。しかも、それは学生と向き合う日々の授業の中で既に十分実感させられており、更にまた卑下の上塗りをしなければいけないのかとうんざりさせられることにもなる。

そんな中、とても励まされる文章に出会った。「教壇の上には誰が立ってもかまわない」、「人は知っているものの立場に立たされている間は常に十分に知っている」(内田, 2008: 128)という言葉だ。自らも私立大学で教壇に立ちながら、現代思想を駆使して社会批評を展開する内田樹は、先生と生徒という「関係」の中に一旦入ってしまえば、誰であろうと、どんなに資質に欠けていようと、その人は先生と呼ばれるべき存在であり、そんな先生に向かい合う人は生徒として何かを学び取ることになると語るのである。要するに何より大事なものは「関係」であって、その関係の中にある個々人のあり方は、その関係の中で決定されるということなのだ。

「関係が項の意味を決める」、どこかで聞いた言葉だ。そう、これは構造主義のよくあるわかりやすい考え方の一つである。構造主義が一世を風靡したのは一昔も二昔も前のことだが、私自身は遅れてきたファンとして、院生の頃にずいぶん熱心に勉強したものである。その後ポスト構造主義だの、ポストコロニアル理論だのといった思想の流行にさらされているうちに、構造主義のことは忘れてしまっていた。ところが、ある出来事をきっかけに最近急にそれが気になり始めたのである。

今年(2009年)の7月に起こった、中国の新疆ウイグル自治区首都ウルムチでのウイグル族と漢民族の衝突がそれである。2000人近い死傷者が出たほど規模の大きいものだったという。長年ウイグル族の調査研究に携わってきた者として、この事件には大きな衝撃を受けることになった。確かにウイグル族の中には少数民族としての不満や怒りが恒常的に存在している。一部に過激な思想や行動をとる者がいて、彼らに対する支持や同情があることも承知している。しかし、ウル

ムチのような現代的な大都市で、互いに武力に訴える激しい衝突が生じるとはとても想像できなかったのである。そして、その驚きは私の中で新疆のこれからへの不安に変わっていくことにもなった。構造主義を思い出したからである。

「関係が項の意味を決める」。実際、漢民族とウイグル族の間には政治的力の差異に基づく対立関係があり、各々が支配する者とされる者という意味を帯びざるを得ない。今回の事件で、この関係が彼らの間であらためて鮮明になったはずだ。とすれば、個別にいくら相手を思いやろうが、気を遣おうが、双方とも誰もこの力関係からは逃れられないのである。しかも今後はそれを互いに一層意識することになるであろう。そして、どう見てもこの関係は少なくとも近未来においては変わることはない。ならばとるべき道は一つしかない。それはウイグル族には酷なようだが、この関係を生き続けることである。つまり、この差異と対立の関係の中で相手と折り合うしかないということである。では従属の立場に甘んじ続けることを要請しているのかというと、もちろんそうではない。とすれば、「折り合う」とは具体的にどういう態度を示すことなのだろう。それを私なりに考察し、想像してみることが本稿の目的である。

### 1. レヴィ＝ストロースの構造分析再考

構造主義的に考えれば、ウイグル族は今のままの漢民族との関係を、しかもより一層悪化した関係を生きていくしかない。従って、この思想は彼らにとって容易ならざる選択肢しか与えてくれないかに見える。しかしそれは早合点である。構造主義の中のこの「構造」という言葉に込められてきた意味の幅は広い。そのうちの一つとしてしばしば挙げられるのが、神話など物語の骨組みという定義だ。実際、構造主義と言えばまず誰より先に想起されるレヴィ＝ストロースもまた、「神話の構造」という論文を書き、その中で確かに骨組み的なものを提示しているのである（レヴィ＝ストロース、1972）。そして、この骨組みとしての「構造」は何と、彼の言葉を借りれば対立するものの「調停」という型を持つというのである（レヴィ＝ストロース、1979：67）。また彼はこうも言う、「神話の目的が矛盾を解くための論理的モデルの提供にある」（レヴィ＝ストロース、1972：254）と。要するに物語の骨組みとしての「構造」は、レヴィ＝ストロースにとって対立や矛盾を調停したり、解いたりするもののようなのだ。とすれば、ウイグル族と漢民族の間の対立関係を調停するためのヒントが、物語の「構造」を知ることから得られるのではないだろうか。本稿の目的を達成するために一縷の望みをかけて採用する方法がこれである。

さて、レヴィ＝ストロースは先ほどから何度も出てきた「関係が項を作る」という考え方を応用し、オイディプス神話の分析を行っている。この物語が持つ「構造」を明らかにするためである。本章ではそれを私なりに整理して紹介し、「構造」がどのように矛盾や対立を調停していくのかを提示してみたい。このオイディプス神話の成り行きは、大きく端折ると次のようになる。  
①オイディプスは膨れた足を持って出生した。②彼は父を託宣通りにそれと知らず殺害してしまう。③スフィンクスの謎を解き、これを殺す。④それと知らず母と結婚してしまう。細かなエピソードは省略したが、大まかな流れは押さえているはずだ。

そして、まずこれらがこのように並べ替えられる。④→②→③→① 次にこれらのエピソードが持つ隠された意味が、隣り合ったエピソードとの関わりの中で決定される。まさに「関係が項の意味を決める」のである。例えば「母との結婚」は、それだけではその言葉が示す通常の意味以上のことは読み取れないだろう。しかし「父殺し」というエピソードと関係づけたとき、それは、

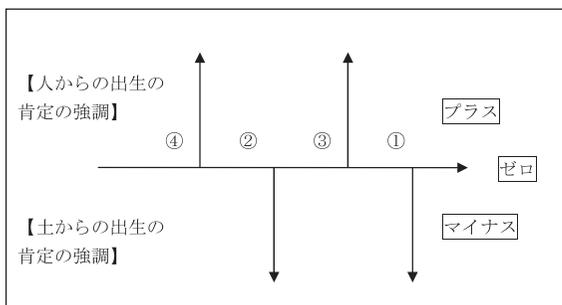
レヴィ＝ストロースの言葉を借りれば「血縁の過大評価」（前掲書：239）という意味を表すことになるのである。とすれば「父殺し」はもちろんその逆の「血縁の過小評価」という意味を持つことになる。私の言葉でもっとわかりやすく言えば、④は「親との過剰な接近」を意味し、②はその逆の「親との過剰な分離」という意味を持つと言い換えてもいい。同様に、「スフィンクス退治」は「膨れた足での出生」というエピソードとの関わりの中で、初めてその本当の意味を捉えられることになる。スフィンクスは「暗黒の地下界に所属する不気味な怪物」（吉田、1978：65）であり、従ってそれを倒すことは、先ほどから使用している語り口で言えば「大地からの過剰な分離」ということになる。また膨れた足でこけつまろびつするということは、「大地となお固着している状態」（吉田、前掲書：65）である。これは「大地への過剰な接近」を意味すると言えよう。つまりこれらが③と①各々の、関係の中での意味なのである。

こうしてオイディプス神話が持つ表面上の意味とは全く異なる、隠された意味が析出された。しかもまだこれで終わりではない。さらなる関係の中でその意味は研ぎ澄まされるのだ。古代ギリシアの人々は「人間が土から生まれるという信仰」を持っているが、一方で「われわれがめいめい現実には男と女の結合から生まれるという事実」がある（レヴィ＝ストロース、前掲書：238）。この両立不可能な信仰や事実と深く「関わる」ことによって、各エピソードの意味がさらに一層明瞭になるのである。つまり、「親との過剰な接近」は「人間が人間から生まれることの肯定」（裏を返せば土からの出生の否定）を意味し、その逆の「分離」は従って「人間から生まれることの否定」（つまり土からの出生の肯定）を表す。また「大地からの過剰な分離」は文字通り「土から生まれることの否定」（つまり人からの出生の肯定）を意味し、逆の「接近」はつまり「土からの出生の肯定」（つまり人からの出生の否定）と言い換えられることになる。これらが各々のエピソードの究極の意味なのだ。そしてここまで分析を進めてきたとき、初めてこの神話の持つ本当の意味、機能が明かされることになる。

この神話の読者は、何度となく上記の信仰と事実それぞれに対する肯定と否定に出会う。そしてこのことは、構造主義を駆使して昔話を数多く分析してきた小松和彦の言葉を借りれば、「対立的モチーフを繰り返し提示することによってプラスとマイナスの総和がゼロとなる」（小松、1985：111）ような印象を読者に与えることになるのである。どちらも正しいと強調されることにより（また同時にどちらも正しくないと強調されることにより）、何となくうやむやのうちにどちらも受容せざるを得なくなると言ったらいいであろうか。対立色を薄めるという意味で対立の中和と言い換えることもできるだろう。こうして「経験は理論（例の信仰のこと）を否定するかもしれないが・・・（中略）・・・宇宙論（これも信仰）に検証を与える。したがって宇宙論は真」になる（レヴィ＝ストロース、前掲書：240、括弧内は筆者）。これがオイディプス神話における

骨組みとしての「構造」が持つ、矛盾や対立を解消・調停していくためのいわばメカニズムである。それを図でイメージさせるとすればこのような感じになるであろうか。

神話の構造の中では、互いに矛盾し、対立し合う双方が他方を打ち消すことなく存在し得る。それぞれが自らの否定と肯定を繰り返すことによって。ウ



イグル族と漢民族の関係を考えたとき、これは何と魅力的なモデルではないだろうか。もちろんモデルを目にしただけでは、実際に彼らがどう振る舞えばいいのか、今ひとつぴんと来ない。欲しいのは、具体的な行動の例としてわかりやすく語るために使えるたとえ話である。そして、そのたとえ話から行動の型が帰納できればさらに言うことはない。次の課題はそれである。

## 2. 宮崎駿作品の構造分析(1) -『風の谷のナウシカ』-

タイトルに唐突にこの名前が出てきたことに驚かれるかもしれない。しかし、対立や矛盾を調停するための具体的な方法を考えるという本稿のテーマに、彼が創り出したアニメーション映画の作品群は実は相応しい。なぜなら、彼はしばしば自然と人間(文明)の対立を明快に主題としているからだ。例えば彼が広く一般に知られるきっかけとなった出世作『風の谷のナウシカ』(1984年)は、「エコロジカル・テーマを正面に打ち出す現代性」という言葉がその企画書に記されていたという(切通, 2001:18)。また、彼自身「自分の関心が人間同士の関わりから、人間と自然とに変わってるもんですから」などとインタビューで語っている(切通, 前掲書:282)。とすれば、彼の作品は自然と人間の対立の果てを描いているはずだ。また現にそうである。そこで、本章では彼の作品を取り上げ、その中でこの対立が最終的にどう処理されたのかを考えることになる。具体的にまず見てみたいのは、先ほども挙げた『風の谷のナウシカ』である。とりあえず簡単なあらすじを紹介したい。

世界戦争後、地球は毒ガスを出す植物の森(腐海)に覆われ、人々は森とそこに住む巨大な虫に脅かされながら暮らしている。ある日、主人公のナウシカが住む辺境の「風の谷」に飛行船が不時着する。それを回収するためにトルメキアという大国の軍隊が進駐し、彼らはそこで巨神兵という先の戦争で使用された生物兵器を復活させようとする。それを阻止しようとする都市国家ペジテの人々の策略により、「風の谷」は巨大な虫(王蟲)の大群に襲われそうになる。巨神兵でも撃退に失敗するが、ナウシカが自らの身体を投げ出すことによって虫の進撃を止め、軍隊も撤退する。

人間の所業が地球環境の破壊につながったという設定、またそれにも懲りず再度文明の力で自然を押さえ込もうとして失敗するという結末。この映画を見終わったとき、上に引用した企画書の意図通りに、観客はエコロジー思想の大切さを再認識することになるのだろうか。もちろんそういう反応・感想も十分にあり得るだろう。しかし、私は意外にそうでもない人もいるのではないかという気がしてならないのである<sup>1)</sup>。本稿の冒頭でも引用した内田は映画分析を行った著書の中でこう述べている、「繰り返し見ても飽きない映画というのは、・・・(中略)・・・そこに重層的な構造が存在しており、エンドマークに向けてまっすぐに収斂していくストーリーラインとは別の水準に、『反-物語』的な映像記号の痙攣的な群舞が描き込まれているような映画です」(内田, 2003:84, 中略は筆者)。確かに『ナウシカ』は何度もテレビで再放送されるなど「飽き

1) 宮崎駿作品など日本のアニメ作品を鋭く批評した佐藤健志も、「そもそもこの映画では、自然の敵に当たる側の方が正論を吐いているとしか思えず、従って環境開発反対を唱えたい宮崎の意図に反する印象を持たれる可能性があり、そのため無理にこの敵側を悪役に仕立て上げる操作がなされている」という主旨のことを述べている。そのため物語の随所に矛盾が生じ、リアリティが損なわれ、それを糊塗するために多くの難題がほったらかしのままに強引な幕引きで映画が終わってしまったのではないかというのである(佐藤, 1992:74)。

ない映画」の一つのようだ。それは、もしかしたらそこにエコロジー賛美という表面上の意味とは別の「反-物語」が埋め込まれているからではないだろうか。ということで、先ほどのレヴィ＝ストロースの蟹みに倣ってこの物語をエピソード群に区切り、それらの関係の中で隠された意味を解釈するという作業を行い、この作品のもう一つの物語を析出することを試みてみたい。

この映画は、毒ガスを吹き出しながら地表を覆う植物や、まるで怪獣のような造形の巨大な王蟲の描写から始まる。さらに異様な粘菌類のような植物の森、そして少しの刺激でも容赦なく人を襲う虫が描かれる。その後牧歌的な「風の谷」の人々の暮らしを挟んで、飛行船にうじゃうじゃと取り付くグロテスクな姿の昆虫群が登場する。まるでその直前の素朴な人間の姿と対比するかのよう。そうすると、これらの何とも不気味な植物や虫が善良な人間たちを迫害する、というイメージがこのあたりまでで見る側にできあがってはいないだろうか。つまり、この映画は植物や虫たちに代表される自然環境を否定的に印象づける描写をまず行うのである。

しかもこの種の自然の否定的な表現は相当に多い。さらにエピソードの解釈を続けよう。そのために少し迂回してみる。この物語には三つのグループが登場する。ナウシカが属する「風の谷」の住人、軍事大国トルメキアの軍隊、そして（企画書によると）「工房国家」らしい都市国家ベジテの人々である（切通、前掲書：15）。ところで、この映画は自然と人間（及びその人間が作った文明）の対立を描いていると端的に理解されうが、その意味で純粋に文明の側に入れられるのは、トルメキアの軍隊のみである。「風の谷」やベジテの人々はむしろ自然の側に位置づけられる。なぜかという、「風の谷」にはほとんど女性、子ども、老人しか登場しないのだが、彼らは日本の民俗の中で自然に近い存在として認識されていたのは言を俟たないからだ<sup>2)</sup>。また「風の谷」自体も、風で風車を回し、きれいな地下水をくみ上げるなど自然と一体化して暮らしている。ベジテも工房都市ということは、自然から得た材料を加工して生計を立てているわけで、巨大な飛行船や武器を開発しているトルメキアに比べれば自然に近い存在だ。そして、これら自然の側にある「風の谷」やベジテの人々が時に残忍で冷徹な振る舞いを見せるのである。回想シーンの中で、ナウシカの父母は幼い彼女から容赦なく王蟲の幼虫を奪いさるし、ベジテの人々は王蟲の子どもをおとりに王蟲を操り、都市や村を滅ぼそうとする。こういったエピソードは自然の否定的な表現を担わせるためにあえて挿入されたものだとは言えないだろうか。

一方で文明の側に対する否定的な表現があるのはもちろんである。トルメキア軍は容赦なく小さな「風の谷」を占領し、リーダーであるナウシカの父を殺害する。文明側の残忍さを強調するためのシーンであろう。そして兵士たちはみな甲冑に身を固めその素顔を出さない。人間味を感じさせず、その冷酷さを強調するためではないだろうか。またその巨大な飛行船は虫の攻撃や小さなグライダーの攻撃によってさえもあっけなく墜落していく。最後には文明の極みであったはずの生物兵器も簡単に崩壊する。その弱さ・脆さを繰り返し描くことによって、文明を取るに足

2) 子どもの場合、「七つまでは神の子」などという物言いがあつたし、女性は生理が月の周期と一致するなど自然界と共通性を持つ。また出産とは「神の子」が霊の世界であるあの世からこの世にやってくることであり、そのいわば出入り口になる女性はあの世とこの世の境界に位置づけられる。この神や霊が存在する「あの世」は、アニミズムを保持した日本人にとって「自然」以外の何者でもないだろう。また子どもと老人の共通性についてだが、大塚英志によれば、閉経した女性が巫女の役を果たす民俗儀式も多く、また「おばあちゃんか初潮前の少女か、いずれかが巫女役をつとめてもよい」というケースもあるという（大塚、1989：200）。いずれも「性」から無縁であり、女性であって女性でないというどっちつかずさを持つという点で認識論的に同じ位置に置かれたのではないだろうか。

らぬものと否定しているのである。文明の否定とは裏を返せば自然の肯定を意味するわけだが、そのような宮崎のよく言われる主張に合致するエピソードも次に挙げていきたい。

そもそも「風の谷」の人々の牧歌的な暮らしは自然と共に生きることの礼賛であろう。また毒ガスをまき散らす植物群だが、実は大地の毒を吸収し、浄化しているとの秘密が劇中で明かされる。また映画のラストでナウシカが身を挺して王蟲の進撃を止めるシーンは、生身の身体という人間の動物的な部分の活用により成功を取めたことになるわけだから、自然の称揚と言える。また王蟲がナウシカの行動に感動したのか怒りを鎮めるシーンは、虫にも理性があることを窺わせる。もちろん自然肯定のエピソードである。そう、要するにこの映画は各エピソードが自然の否定もしくは肯定という意味を表しながら展開しているのである。

細かなところでは、トルメキアの司令官がピストルで虫を刺激するシーンがある。その直後に今度はペジテの少年が同じことをする。これなどはこの映画の骨組みを象徴的に示すシーンだ。要するに文明の側が愚かで残酷なことをすれば、自然の側も同じことを繰り返す。自然と文明双方を公平にある時は持ち上げ、次には引き下げたりしているのである。註の(1)で触れたことなのだが、佐藤が「強引なハッピーエンド」(1992:74)と呼んだ部分も、この流れで再解釈できる。確かに色々な問題を未解決にしたまま突然エンドロールが出始めるのだが、これは直前に展開した自然礼賛的なエピソードが与える印象を薄め、観客を余韻に浸らせないための配慮だったとは言えないだろうか。つまり、これもまた自然の否定を婉曲的に意味させるためのエピソードだったのである。

さて、ここで思い出すのが前章で述べたレヴィ＝ストロースによる神話分析の結果である。この物語から析出されたのもやはり、対立する考え方の肯定と否定の反復という骨組みだった。つまり、『風の谷のナウシカ』とオイディプス神話は同じ「構造」を持つのである。ということは、後者が対立の調停という機能を持っていたように、『ナウシカ』もまたそれを意図していたと仮定できる。つまり自然か文明か、言い換えれば環境保護か開発かという簡単には答えの出ない選択肢の間の調停を行おうとする物語だったのである。どちらも捨てがたく、とりあえず双方を受け入れてしまわざるを得ないという印象を与え、対立を中和する物語と言ってもいい。表面上は単純明快なエコロジー映画という装いをまといながらも、同時にこれはそんなに簡単に結論の出る問題ではないということもまた暗示されていたのである。先ほどの引用と同じ主旨の言葉だが、内田は「このような物語の厚みが私たちを繰り返して挑発し、解釈へと誘い、それが映画を見ることの深い愉悅を経験させてくれる」とも述べている(内田, 2003:69)。『ナウシカ』はやはりそんな「厚み」を備えた作品の一つだったのである。

ところでこの内田は別のところで宮崎作品についてこんな問いかけをする。「宮崎はいったい何のために『空を飛ぶ少女』を際限なく描き続けるのでしょうか」(内田, 前掲書:56)。これについても、対立の調停というこの映画の機能と絡めて考えれば、一つの解答が可能になる。グライダーを使って自由自在に空を飛ぶことのできるナウシカは、人間でありながら毒ガスを吐く木々の森に入っても大丈夫だし、虫たちともコミュニケーションできる特殊な才能を持つ。また女性でありながら男のような剣さばきも見せる。つまり種も性も超えられる存在なのである。これは佐藤が言うように自然か人間か「どっちつかず」(佐藤, 前掲書:70)な性格付けを意味するのではなく、とりあえず今は両方を受け入れざるを得ないというこの作品の隠された主張が、彼女の造形に反映されたと言うべきであろう。作品の趣旨と反する言動を行う主人公では、物語がそれこそ破綻してしまうのだから。そして、このような特性を持ったキャラクターに最も相応しい

行為とは何であろう。境界を越えていける、というイメージをそこから引き出せる行為とは、まさに「飛ぶ」ことではないだろうか。「飛べる」のなら性も種も軽く超えていけるだろうと観客も論理的に想像できる。従って越境というナウシカの性格や行動に違和感を持たなくてすむ。これが、宮崎駿によってナウシカが自ら空を飛び回れる能力を付与されたことの私なりの理由付けである。

### 3. 宮崎駿作品の構造分析 (2) - 『天空の城ラピュタ』 -

こうして代表的な宮崎作品の一つが矛盾・対立の調停という機能を持つことが明らかになった。しかし、このような解決の仕方は単なる問題の先送りなのではないか、という訝りは免れ得ないだろう。私自身もそう思う。どちらを採るのか決断できず、あーでもないこーでもないと葛藤した挙げ句、結局どちらも捨てがたいのでとりあえずそのままにしておこうとするような、よくある態度をそのまま骨組みにしたのがオイディプス神話であり、また『ナウシカ』であると言ってもいいだろう。もしそうであるとするならば、宮崎駿は先延ばしにした結論をどこか別の場所を下すことになるのだろうか。私としては興味深い疑問である。そこで本節では、彼の次の作品である『天空の城ラピュタ』(1986年)を素材に、対立の調停のその後を確かめてみたい。まずはあらすじだが、以下のようなストーリーである。

炭坑で働く主人公の少年パズーは空から落ちてきた少女シータと出会うが、そのため彼女と一緒に軍隊に追われることになる。実は彼女は天空に浮かぶ要塞ラピュタの王族の末裔で、そのありかの秘密を握っているためである。同じくラピュタを探す空の海賊たちの力を借りて軍隊から逃げおこせた二人は、困難を乗り越え彼らと共にラピュタにたどり着く。しかし、軍隊の中にいたもう一人の王族の子孫によってラピュタが復活し、その科学兵器を使って地上の破壊を開始する。シータも彼に拉致されてしまうが、パズーと協力してラピュタの破壊に成功し、無事地上に帰還する。

この物語が予想通り対立や矛盾の調停に関与する可能性があるとするれば、『ナウシカ』同様二項対立的な意味を隠し持つキャラクターやエピソードを持つはずである。ところが、ここにはそれを暗示するものはなかなか登場しない。主要な登場グループである軍隊も海賊も、飛行船を駆り、ラピュタを探し求める争奪戦を繰り広げるだけで、彼らの行動からお馴染みの自然の否定や肯定といった隠された意味を読み取ることは難しい。ではこの物語は一体どんな「構造」を持っているのだろうか。今述べたように、この物語は基本的にラピュタという「宝物」探しを軸に展開する。実際にこの作品は「宮崎アニメ版『宝島』を目指した」(切通, 2001: 29)結果作られたようなのだ。ところで、この「宝探し」が夢の中に出てきたとき、ユング心理学ではそれを「暗い無意識の世界から、輝く自分自身、または新しい自我の誕生」と意味付けるといふ(秋山, 1982: 177)。とすれば、『ラピュタ』は「心の中の自己の発見」(秋山, 前掲書: 177)という骨組みを持つ物語だと言えるのではないだろうか。あるいはありていに言えば「自分探し」の物語と言ってもいい。

それにしてもこれはある意味当然の結果なのかもしれない。矛盾を解決せず先送りすれば、それはわだかまりとして心の底に鬱積することになりかねない。これは精神的に負担となるであろうから、その「感情的な苦痛から逃れるために忘却が生じ、それが意識から閉め出される」(前田, 1981: 11)。いわゆる「抑圧」である。そしてこの「抑圧されたエネルギーが、身体的な神経支

配へ置き換えられて」(前田, 前掲書: 14), 何らかの身体症状が現れることになるというのがフロイトの精神分析理論の前提だ。周知の話であろう。そしてこの症状は、「抑圧された無意識的な意味が、抵抗にうちかかって、患者に気づかれるようになる」と消失する(前田, 前掲書: 14)。とすれば、『ナウシカ』で矛盾を先送りした宮崎駿は、今度は「抑圧」を取り除くしかなかったのである。それは具体的に言えば、精神分析を行うということだ。こうして『ラピュタ』は、先述したように「心の中の自己を発見する」という「構造」を持つことになったのである。そして、この「自己」はもちろん宮崎駿自身の自然か文明かという葛藤のことなのである。

要するにこういうことだ。『ナウシカ』における葛藤の先送りが心を見つめることを要請し、それを形にしようとして宝探しが連想された。それを下敷きに『ラピュタ』のストーリーが企画されてきたというわけだ。『ラピュタ』の意味は『ナウシカ』との関係の中で初めて捉えられるのである。このように構造主義的に考えれば、物語中の様々なエピソードがなぜそうでなければならなかったのか理解することも可能になる。パズーの父はかつてラピュタを目撃したが世間から嘘つき呼ばわりされ、失意のうちに死んだという設定だ。そして彼は父が嘘つきではないことを確かめるために自らラピュタを探索しようとしていた。一方シータの方は、自分の祖先がかつてそこに住んでいたラピュタという場所をその目で見てみたいと語っている。つまり二人とも父や祖先といった自分のルーツ、つまり自分と深く関わり自分の一部でありながらよく知らないものを探しに出かけるわけだ。この「ルーツを尋ねての旅立ち」というエピソードは、「心の中の自己の発見」まさに「自分探し」という骨組みをそのまま具現化したものだろう。

また彼らが冒険を行う舞台は多くの場合洞窟である。ラピュタの内部も洞窟のように描かれているし、映画の中盤で軍隊の追跡を逃れた先も地下深くの洞窟である。そもそもパズーの職場は炭坑であった。つまりこの物語はなぜか洞窟のシーンが多いのであるが、先ほども引用したユング派分析家の秋山によれば、夢の中では「地下にもぐる」とは「無意識の世界の探検を意味する」という(秋山, 前掲書: 170)。「心の奥を見つめる」ことがあらかじめ想定された骨組みだからこそ、それに引きずられて地下の洞窟をめぐるシーンが描かれることになったのではないだろうか。

さらに着目したいのは、この作品が「浮く」シーンを多く描いていることである。冒頭近くのシータが飛行船から落ちてくる場面、軍隊に追われて谷底に落ちていく場面、いずれもふわりと「浮いている」。これも決して偶然ではないように思う。精神分析の手法である夢分析や自由連想法の際には、抑圧された何かが意識の表層にまさに「浮かび上がってくる」というイメージで捉えられるようだ(鍋田, 馬場, 1981: 65)。実際、精神分析関連の解説書にはこの表現がしばしば見受けられる。つまり、心を見つめることと「浮く」ことは不可分のつながりを持つのである。とすれば、「心を見つめる」ことを下敷きにこの物語を創作していく際に、主人公の浮遊が連想されても少しもおかしくはないだろう。また彼らは上記の場面ではいずれも浮かびながら落下し、そのまま炭坑や洞窟に舞い降りる。つまり浮かんだ後、秋山の解釈に従えば「無意識の世界」を象徴する場所に入っていきわけだが、これなどまさに精神分析の治療手順を反映させているとしか言いようがない。それは無意識の世界を浮かび上がらせうえて、分析と称してその中に分け入っていくのだから。また最初の浮くシーンでシータはなぜか仰臥する姿勢で落ちてくるのだが、これは何と自由連想の際の被治療者の姿勢そのままである。

もう一つ付け加えておこう。同じく飛行シーンが多用される『ナウシカ』では「飛ぶ」ことが多い。この「飛ぶ」行為は主体的だが、「浮く」ことには受動的なニュアンスがある。現に彼らは飛行石という特殊な物体によって「浮かされている」。これは精神分析の際の治療者と被治療

差者の関係をそのまま写し取ったからではないだろうか。心の中を見つめるためには、分析者による場の設定や誘いが欠かせない。そういえばパズーがたこ（つまり風で「浮き上がる」乗り物！）に乗ってラピユタ（つまり心の中の自己）にたどり着く際には父親の幻によって導かれていたし、軍隊に追われて逃げ込んだ洞窟でも老人に道案内されていた。これらのエピソードも物語の下敷きが精神分析であるがゆえに必然的に引き出されたアイデアだったのである。

そして、ラピユタのデザインの訳がここから説明できることは言うまでもないだろう。上部は緑あふれる雄大で美しい自然、下部は文明の精髓が尽くされた球体というラピユタの相矛盾する姿は、宮崎駿の心の中の自然か文明かという『ナウシカ』以来の葛藤を象徴したものであったのである。

では、宮崎駿は抑圧していた葛藤を再度見つめ直して、今度は一体どういう決着をつけたのであろう。ラピユタの描き方からそれを読み取ってみよう。ここに到着したパズーらはラピユタの上部にある自然の雄壮さに感動する。これが自然に対する肯定を意味する描写であることは間違いない。しかし同時に人っ子一人いないその静寂な風景はどこかもの悲しい。そしてそこにいるロボットが動物の世話をしているのである。園丁ロボットと解説書などに書かれていることから、これは森の手入れもしていると想定されているのであろう。これらのエピソードは自然と文明が接近できること、またしなければならぬことを暗示しているのではないだろうか。つまり文明の肯定を意味するのである。

その後場面は下部の球体に移り、軍隊に紛れ込んでいた王族の末裔により復活させられたラピユタは猛威をふるい始める。これはもちろん文明やそれを使用する人間の愚かさを描いているわけで、文明の否定である。やがてこの球体は主人公らの活躍によって破壊されるのだが、上部は損壊を免れる。これは自然の文明に対する優先を示している。またこの強大な文明兵器がたった一言の呪文であっけなく崩壊するというストーリーは、文明の脆さを表している。また『ナウシカ』のところでも触れたが、子どもは自然の側の存在であり、その子どもがラピユタを壊滅させるということは、自然が文明よりも強いことを意味させているとも言える。しかし、ラピユタの樹木たちはその幹や根の過剰な強さ、大きさゆえに逆に不気味さや恐ろしさも醸し出しているように思われる。『ナウシカ』に出てきた腐海の植物と同様なイメージを与えるのである。また忘れがちだが、生き残った上部にはかつてのラピユタの民が作った高度な建築物があり、つまり文明は消滅したわけではなかったということなのだ。これらのエピソードは自然の否定、そして文明の肯定を意味しているのではないだろうか。

要するにラピユタにまつわる描写は、自然の肯定と否定あるいは文明の否定と肯定の反復に終始していたわけで、またしても「対立的モチーフを繰り返し提示することによってプラスとマイナスの総和がゼロとなる」ような「構造」に則っていたのである。結局、先送りである。それを象徴するかのように、ラストシーンでラピユタはなぜか突如高度を上げ、どんどん遠ざかっていく。自然か文明か、この間に対して宮崎駿が出した結論、それはどちらかの抹消による矛盾の解決ではなく、やはり調停だったのである。

#### 4. 「構造」の実践

実は宮崎駿は映画版とは別に漫画でも『風の谷のナウシカ』を描き続けてきた。そしてそれは映画の方とはかなり異なったストーリーであることはよく知られている。その漫画の方に関する

評論などを読んでみても、本稿で行った宮崎作品の分析が的を射たものであることがわかるのである。漫画版では、地球上を覆う植物群も虫たちも、そしてそれに怯えて暮らす人間も全て前時代の人間が造り上げたシステムであった、という意外な展開を見せる。人間はその造られたシステムによって苦しみの中に生きているわけだが、同時に造られた存在であるからこそそこで生き延びることができている。誰が造ったのかはわからないがとにかくそこにシステムがあることが、死と生双方を人間にもたらしめているという設定なのである。これに対し社会学者の宮台真司はこう論評する、「ひと口でいえば、『世の摂理は人智をこえる』。よかれと思ってやったことがとんでもない結末をもたらす、とんでもない結末が人々を不幸にするかということそれとひと口にはいえない。すべては『時間』がたたないとわからない - そんな感受性にあふれている」(宮台, 2008: 226)。そう、宮台の目にも、宮崎駿はやはり結論を先送りしているように見えたのである。

そしてこの「先送り」を宮台が賞賛していることからわかるように、また彼自身も上の引用箇所のすぐ後でそう述べているのだが「『絶対にこうだ』とはいい切れない問題」(宮台, 前掲書: 226) は数多い。ウイグル族と漢民族の対立の問題も同じだ。敢えて言わせてもらうが、どちらが正しくどちらが間違っているか、そう簡単に断定することはできない。私たちはつい判官鼻根で漢民族が悪いと言ったり、中国批判の一環としてとにかく共産党政権が悪いと紋切り型で叫んでしまいがちだ。しかし、公務員の採用, 大学入学, 外国留学とウイグル族は優遇されてきたし、「あれもこれももらってもまだ欲しが。それが私たち」という言葉をウイグル族自身から聞いたこともある。彼らは差別されているのではないと言われるかもしれないが、何民族であろうが、中国では農民は社会的にも行政的にも差別されてきた。ウイグル族自身も例えば政治家を罵るとき「あいつは農民だ」という言い方をする。そもそも中国で一番えらそうなイメージで捉えられる「国家幹部」(政府や共産党の役所に勤務する者)の前では、都市に住んでいようが農村に住んでいようが、そして何民族であろうが等しく腰を低くしなければならないだろう。ウイグル族が置かれた政治的・経済的状況は、よく知りもしないので軽々しくは言えないものの、恐らく中国にいる無数の普通の人々と選ぶところはないのではないのか。今回の暴動に際して、文化大革命の時にイスラームが迫害されたことをウイグル族は忘れていない、と語る新聞記事もあったが、そもそも当時は仏教も儒教も全て等しく迫害されていたはずだ。まあこういうことは挙げていけばきりがなし、逆に反論の材料も無限に出てくるだろう。ともかく私の経験や感性に基づけば、ウイグル族だけが正義であり、従って漢民族は新疆を退散し、中国政府はウイグル族を独立させるべきだという極端な主張に与することはできないということである。

もちろんそんなことは現実の中国の政治状況や国際関係を見てもあり得ない。だからこそ今考えるべきなのは、この対立関係を前提とした上で双方がどう生きていくのか、という問いなのである。そしてそのモデルはオイディプス神話の分析により提示された。先送りによる調停である。では実際に何をどうすればいいのかについてのヒントを得るために取り上げたのが宮崎作品であった。分析してみると、そこには確かにオイディプス神話と同様な「構造」が発見された。そして、彼の作品の具体的なエピソードつまり登場人物たちの振る舞いは、実はこの「構造」に依拠して練り上げられていたこともわかった。従ってどのエピソードもその「構造」を暗示するものとなっている。もちろんこの「構造」は何度も言うが「先送りによる調停」である。とすれば、このエピソードたちは皆「先送りによる調停」から連想された具体例、比喩、あるいは象徴だと言っていい。確かに彼の映画の中に「調停」の具体的なヒントがあったのである。例えばどんな行為が調停のために有効なものなのか、最後にそれを挙げることによって本稿の結論としたい。

『ナウシカ』のラストは既に述べた通りいささか強引なものであった。「風の谷」を占領していたはずのトルメキア軍は（そこに王道楽土を建設すると司令官が演説していたにもかかわらず）、あっさりと撤退する。科学兵器に頼ろうとしたことを反省するわけでもなく、また武力による占領を詫げるわけでもなく、だから「風の谷」の人々と顔を合わせることもなく黙って引いていくのである。これは先ほどの分析では自然の肯定の婉曲な否定と読んだ。つまり文明の肯定である。仮に自然を対立する片方とすれば、これは自らを密かに否定することによって対立する相手方を敢えて肯定してみせたことになる。つまり表立ってではないとしても相手の良いところはよいところとして、そして自分の非は非として認めるという態度だ。こんなふうに読み替えられる「構造」の具体例が上に述べたようなトルメキア軍の行動である。とすれば、対立する双方に必要なのは、心の中では相手を認める謙虚さを持つこと、しかしだからといって交わることはなく距離を置くこと、こういった振る舞いなのではないだろうか。『ナウシカ』では自然を刺激する行為を否定的な意味を持つエピソードとして登場させていたことも思い出したい。それは結局自らを否定することになるだけであり、それを避けるためには関わらないことが何よりであろう。

またこうして衝突を避け、いわば新疆という地域が誰のものなのかという問題の決着を先送りしていくことは、心の中にわだかまりを鬱積させていくことでもあるということは既に述べた。そしてそれは精神的負担になるので、抑圧によって防衛するという心理的メカニズムにも触れている。まさにそのことが引き起こす病を避けるために心の奥の葛藤を見つめる、という精神分析を「構造」として持つのが『ラピュタ』であった。実際、これに倣って主人公たちは必死に自分のルーツを探し求める。実はこのエピソードもまた、振る舞いのための具体例を教えてくれるのである。それはとにかく対立を見つめること、見つめ続けること。そしてそんな関係の中にいる相手と自分についてよく知るのだ。その過程でどんなに否定的な面を見せつけられても肯定できる部分がまだどこかにあると信じることも必要だろう。この映画のラストで、森だけになったラピュタの中にまだ文明のかけらが残っていたように。

ここまでの考察から、調停のための振る舞いの基本とは「自他を知ること、そして口を出さないこと」というふうにとまとめられるだろうか。自分を振り返りよく見てみればそのすばらしい部分を発見するだろうし、だからこそ誇りにも思えるだろう。もちろんその逆の場合もある。そして他方をよく知れば、やはり彼らも自分たちと同様だということがわかる。だからこそ相手に余計な口を出してはいけないことも自覚できるはずだ。そうして、相手を見下したり憎んだりすることもなく、自分の日々の暮らしだけを見つめて生きていけばいい。そうなればもはや衝突することもないであろう。

ここで、オイディプス神話は対立する双方が自らの肯定と否定を反復することによって、その矛盾を調停しようとする「構造」を持っていたことも想起したい。そして、宮崎駿は自然と文明双方の弱い面、醜い面を描くことによって対立を中和しようとしていた。自他を見つめ、それぞれの正負両面を理解していけば、「先送り」を実現することができるのかもしれないと彼は考えたわけだ。つまり両者は全く同じことを展望していたのである。「はじめに」で提起した「折り合う」ための具体的な実践、それはオイディプス神話から宮崎作品までを分析し終わった今、「自他をよく理解し、そして互いに干渉はしない」という振る舞いだったとすることができる。

## お わ り に

ところで、この「自他のことをよく知っているからこそ口を出さない」という生き方は実は小説家の角田光代が新疆の人々を見て、とくに口にしてしている言葉でもあるのだ。雑誌の取材で新疆を訪れたときの雑感を述べたエッセーで彼女はこう述べている。「多民族の暮らす場所だからこそ、守るものがある。それぞれの民族が、守ることの大事さを知っているから、他に介入することがない。他のやり方を尊重しながら、自分たちのやり方を貫いていく」(角田, 2005: 10)。小説家の感受性によって、新疆の人々の生き様がそう捉えられていたのである。そしてウイグル族についてその実相をずっと描き続けてきた私も、本当のことを言うと今回のような結論に至ったのは初めてではない。かつて、ウイグル族のある詩人の作品を分析した論文の最後にこういう文章を書いたことがある。

「こうした静かに目の環境を活写するようなスタンスも、ウイグル族のイメージに加えられるのではないだろうか。再びチョウの言葉を借りれば、これを『目撃者』のスタンスと名づけることができる(周, 1998: 88)。さらに比喩を使えば、静かに状況を写し取るという意味では、『鏡』と言ってもいいだろう。この『鏡』にあなた方がどう映っているのか、と相対する漢族に問いかける、つまり彼らに自己を意識させ、その立場、ありようについて反省を迫る、そういう人々としてウイグル族を想像する視点を持つことを、ディルムラットの詩は教えてくれるのである」(西原, 2002: 93)。

「鏡」は相手を正確に写し取るだけである。「目撃者」もただ見つめるだけだ。それ以上の働きかけを行うわけではない。しかしウイグル族(あるいは漢民族)の心という鏡に映った自画像に気付くことによって、あるいはまた目撃する眼差しのありようによって少しでも漢民族(あるいはウイグル族)の側の心が動けば、考え方や行動が変化することを多少なりとも期待できるのかもしれない。もちろん今となっては時間がかかることなのかもしれないが、実際に彼らはこれまでも長くそうしてきたのではなかっただろうか。

長い考察の果てに行き着いたものは、結局これまでと大して変わらない意見であった。しかし今回の考察が意味のないものであったとは思えない。どのような題材でどのように考えても同じ結論が得られるということは、むしろその結論の説得力を示しているとも言えるからである。もちろん私の思考や想像力の限界を表しているとも言えるのだが、それはともかく、次にウイグル族の友人たちと議論するときの材料が一つ生まれたことだけは間違いない。それが本稿を書き終えて手に入れたささやかな成果である。

しかし実は他にもう一つ得たものがある。構造主義的な思考の再評価である。今回考察した宮崎作品は、それぞれ「矛盾の調停」と「自分探し」という「構造」を持っていたわけだが、これがオイディプス神話の表層や深層の「構造」であることは明白であろう。では宮崎駿はこれを参考にして彼の作品を作っていたのか。真相はもちろんわからないが、多分こういうことではないだろうか。彼がオイディプス神話を読んでいようがいまいが、レヴィ＝ストロースを知っていようがいまいが、そんなこととは関係なく彼の思いのままに作品を作ってみると、どういうわけかオイディプス神話と共通した「構造」を持ってしまったということなのである。レヴィ＝ストロースによれば神話はその内的論理のみに従って作られていく。この論理が「人間の心性のなかで、人間に知られることなく」(板橋, 1991: 120)働いて、次々に神話を生み出していくのである。語るのも考えるのも人間なのだが、それにもかかわらずなぜ彼らがそういう神話を考えたの

か自らは知らない。このように物語を作るときにいつの間にか従ってしまった物語の骨組み、あるいは別のいつかどこかにあった（あるいはあるはずの）未知の物語からの変換パターンこそがこの神話論理であるが、恐らく宮崎駿の作品は時空を超えてこの論理で生み出されたものだったのである。

そう考えれば、彼の作品は無数の神話の網の目の一端に位置づけられる現代の神話とでも言っているのかもしれない。そしてこのような結論を与えてくれたのが、神話論理を「構造」と呼び、その発見と紹介に貢献してきたレヴィ＝ストロースである。どうやら「構造主義」の賞味期限はまだ切れてはいない。むしろ物語を解釈する上でも、また本稿の書き起こしで触れたように生き方について考えていく上でも、まだまだ学ぶべきことの多い思想なのである。

### 引用文献

- 秋山さと子, 1982, 『ユング心理学へのいざない』, サイエンス社.  
板橋作美, 1991, 「神話の研究」, 吉田禎吾, 板橋作美, 浜本満共著『レヴィ＝ストロース』, 清水書院, 77-116頁.  
内田樹, 2003, 『映画の構造分析 ハリウッド映画で学べる現代思想』, 晶文社.  
内田樹, 2008, 『街場の教育論』, ミシマ社.  
大塚英志, 1989, 『少女民俗学』, 光文社.  
角田光代, 2005, 「天山北路 天と地の間の別世界」, 『週刊シルクロード紀行』No.6, 朝日新聞社, 4-10頁.  
切通理作, 2001, 『宮崎駿の〈世界〉』, 筑摩書房.  
クロード・レヴィ＝ストロース, 1972, 『構造人類学』, みすず書房.  
クロード・レヴィ＝ストロース, 1979, 『構造・神話・労働』, みすず書房.  
小松和彦, 1985, 『神々の精神史』, 北斗出版.  
佐藤健二, 1992, 『ゴジラとヤマトと僕らの民主主義』, 文藝春秋.  
鍋田恭孝, 馬場謙一, 「『思いつき』を話す治療法 -自由連想法-」, 前田重治, 小川捷之編『精神分析を学ぶ 病める心の真相を解明』, 有斐閣選書, 54-71頁.  
西原明史, 2002, 「我々のための鏡 -ウイグル族詩人の試みから-」, 九州大学大学院人間環境学研究院国際教育文化研究会編『国際教育文化研究』Vol.2, 81-96頁.  
前田重治, 1981, 「アンナはなぜ水が飲めないか -『無意識』の発見と証明-」, 前田重治, 小川捷之編『精神分析を学ぶ 病める心の真相を解明』, 有斐閣選書, 8-52頁.  
宮台真司, 2008, 『14歳からの社会学 これからの社会を生きる君に』, 世界文化社.  
吉田教彦, 1978, 『神話の構造 ミト-レヴィストロジック』, 朝日出版社.  
レイ・チョウ, 1998, 『ディアスポラの知識人』本橋哲也訳, 青土社.

[2009. 9. 28 受理]