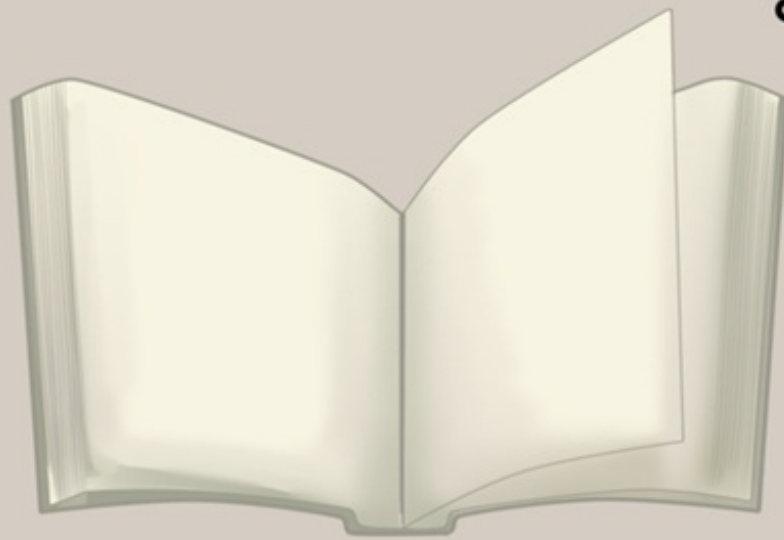


文学は すべてを読み解く

トリガーになる。



近畿大学文芸学部 日本文学専攻
創作・評論コース 乗原ゼミ 二〇一五・二〇一六

卒業論文集

集大成。

学んできた「文学」は 日常のあらゆるものを、
「ギモン」を読み解く キッカケになっていた。

はじめに

この電子書籍は近畿大学文芸学部文学科日本文学専攻創作・評論コースの4年生のうち、わたくし
栞原丈和のゼミ（創作・評論演習）に所属する学生5名の卒業論文をまとめたものです。

論文の題材としては、日本の戦後の怪獣映画とアメリカのモンスター映画との比較、宮崎駿監督の
映画「もののけ姫」、小説の書き方を伝える指南本から読み取れる小説ジャンルの特徴、日本で作られ
たいわゆるJホラー映画とアメリカで作られたホラー映画の比較、フィンランドの作家トーベ・ヤン
ソンの「ムーミン」シリーズで描かれた恋愛、と多岐にわたっています。

先行文献の調査、取り上げた題材の範囲、また自説を主張するための論理展開等、不十分なところ
は多いのですが、関心を持った題材について独自の見解を作り出すべく取り組んだものばかりです。

電子書籍公開サイト（ペーパー）にはコメントする機能がありますので、そちらからご意見・ご感想
をいただければ幸いです。

二〇一六年一月

栞原丈和

目次

日本映画における「怪獣」がもつ神性

塚谷 卓央

序章 怪獣と神

2

一章 それぞれが信仰する宗教

5

1. 日本で信仰されている宗教

5

2. アメリカで信仰されている宗教

8

二章 日本と海外の怪獣（モンスター）の捉え方

12

1. 作品の内容の比較

12

2. 怪獣とモンスターの違い

22

三章 神としてのゴジラとガメラ

1. 作品内におけるゴジラ
2. ゴジラと神道
3. 作品内におけるガメラ
4. ガメラと神道

終章 神話としての怪獣映画

テキスト・参考文献リスト

ジブリ『もののけ姫』から学ぶ、「生きる」とは。

序章

宮崎 真央

43

38

36

33

31

29

27

27

第一章 人間は誰か

第二章 エボシという女

第三章 両者の視点

第四章 美しい森とは

最後に

テキスト・参考文献リスト

45

49

53

61

64

67

小説創作指南本から見る「小説」

永田 眞亜奈

はじめに

一 創作における共通項

【一・一】 「小説」の構成要素

74

【一・二】 二冊の小説創作指南本から、「物語（る）」——構造的類似が発生する「物語」

79

二 ほんとうに構成要素のみで小説は創作されるのか？

91

三 特化される構成要素

【三・一】 「テーマ」

102

【三・二】 「会話」

107

【三・三】 「キャラクター」

110

【三・四】 「語り」

《「構成要素」の重点を変えるだけで印象は変わる》

おわりに 小説は

テキスト・参考文献リスト

ホラー映画における「お約束」とは

序論 ホラー映画とは何か？また、恐怖とは？

第一章 ホラー映画史と「お約束」

海外ホラー映画史

114

118

123

125

中嶋
美佳

127

130 130

日本ホラー映画史

映画史から見る「お約束」

第二章 ホラー映画と社会

ホラーブームが起こった海外社会情勢

ホラーブームが起こった日本社会情勢

アメリカと日本の国民性の違いと罪の文化と恥の文化

社会から見る「お約束」

第三章 『着信アリ』と『ワン・ミス・コール』の「お約束」

合理的な「お約束」と文化的な「お約束」

登場人物の設定の違い

結末の違い

『着信アリ』と『ワン・ミス・コール』から見た「お約束」

159 154 149 145 145

143 141 139 138 138

137 135

結論 何故、「お約束」が存在するのか？

160

参考文献集

162

ムーミン小説における作者トーベ・ヤンソンの恋からの影響とは

金澤 朋栄

viii

序論

166

第一章 トーベの歩んだ歴史と恋愛

168

第二章 物語の定義とムーミン小説の分析

176

第三章 ムーミン小説に描かれる恋愛とは

- スノークのおじょうさん
- トフスランとヴィフスラン
- モランの変化
- ムーミンパパとムーミンママの恋

結論 トーベの恋愛が作品に影響を与えたのか？

テキスト・参考文献リスト

193 191 189 186 183 181 181

日本映画における

「怪獣」

のもつ神性



塚谷 卓央

序章 怪獣と神

「怪獣映画」と「モンスターパニック映画」という映画のジャンルをご存じだろうか。

怪獣映画とは、海、山、空、地中、果ては宇宙から日本もしくは海外に襲来し、人智を超えた能力をもって多大な被害をもたらしていく怪獣と呼ばれる存在がもたらすパニックを中心に描く、特撮映画のジャンルの一つである。例に『ゴジラ』（一九五四年）、『大怪獣ガメラ』（一九六四年）などが挙げられる。

モンスターパニック映画は、海外の怪獣映画にあたり、こちらも様々な場所から襲来し、常識はずれの力を用いるモンスターとモンスターがもたらすパニックが物語の中心となっている。例としては、『エイリアン』（一九七九年）、『ブレデター』（一九八七年）などが挙げられる。

この両者は怪獣、もしくはモンスターが中心となっている点が共通しているものの、内容は大きく違う。その最大の違いは、怪獣、もしくはモンスターが最後に倒されるか否かである。多くの怪獣映画において、怪獣は、倒すべき対象として描かれつつも、最後は、防衛する人間がなんとか撃退に成功する、ヒーロー的役割をもった怪獣が、敵対する怪獣を倒し、帰っていくなどの結末となっており、怪獣が人間に倒されることはないが、モンスターパニック映画においては、モンスターが倒されるべき存在として描かれ、最後には人間の手によって倒され、人間の勝利という結末が多い。

なぜ、怪獣とモンスターという同じ異常な存在、同じ題材でありながら、違う役割をもち、違う結末を迎える存在、平たく言ってしまうえば「違う存在」となっているのか。私は、物語を構成した人々の精神が影響していると考え、人の手によってつくられる以上、作品には少なからず、制作した人々の考え、精神性が反映されていると考えられる。

ためである。

そして、その精神を構成するうえで重要な役割を果たしているものがある。それは、宗教、あるいは神話である。宗教や神話が本当に重要な役割を果たしているのか、と疑問に思う方もいるだろうが、思い出してほしい。人生の節目に、なんらかの形で神社にお参りに行ったり、お守りを買に行ったりしたことや現代まで残っている建築物や文学、思想などの文化が宗教と密接な関係にあると歴史の授業で習ったことなどを。ふと思い出してみれば、宗教や神話が、いかに私たちの精神や価値観に影響を与え、文化、生活などに深く関わっているかがわかるだろう。(『文化の深淵としての宗教 宗教的作用論序説』参考)

つまり、私は「映像作品における怪獣とモンスターの違いは、人々の精神につながっている宗教、神話に関係しているのではないか」と考えているのである。

怪獣とモンスターは違う存在だと考えている人は他にもおり、その例として、俳優の佐野史郎と民俗学者の赤坂憲雄が挙げられる。彼らは『ゴジラとナウシカ 海の彼方より訪れしものたち』(二〇一四年)という本において、怪獣、怪獣映画についての対談をしており、その対談の中で、彼らはしきりに「神話」と「日本的」という言葉を使用している。これは、怪獣映画を観た人が、怪獣に、もしくは怪獣映画に神や神話的要素、日本的な要素を感じ取ったという証ではないだろうか。また、日本を代表する怪獣、ゴジラのリメイクであるハリウッド映画『GODZILLA』(二〇一四年)の監督をした、ギャレス・エドワーズ氏がゴジラについて、次のようにコメントしている。

『GODZILLA ゴジラ』はグローバルな物語です。ゴジラはとても日本的だが、一方で、ゴジラは自然、全世界を代表している。ゴジラの素晴らしさは、普遍的なことです。(映画『GODZILLA ゴジラ』公式サイトより)

見て分かるように、このコメントで「普遍的」と言いつつも、「日本的」だということを認めており、怪獣が海外の価値観とは違う存在であることを表しているかのようである。

これらのことから、「映像作品における怪獣とモンスターの違いは、人々の精神につながっている宗教、神話に係っているのではないか」という疑問に多少なりとも一考の余地があることがわかるとともに、怪獣から日本的要素を強く感じ取っていることから、「怪獣は日本独自の文化ではないだろうか」という疑問が浮かび上がる。

本論文では、これら「映像作品における怪獣とモンスターの違いは、人々の精神につながっている宗教、神話に係っているのではないか」、「怪獣は日本独自の文化ではないだろうか」という二つの疑問の解決、つまりは「映像作品における怪獣とモンスターの違いには、信仰されている宗教、神話に係っている」、「怪獣は日本独自の文化である」ことの証明と考察を目的とする。

一章では、信仰されている宗教の解説、怪獣映画とモンスターパニック映画の内容と作品に登場する怪獣とモンスターの考察をしていく。そして、制作された国において信仰されている宗教の要素が作品内のどのような部分に関係しているのかを考察し、「映像作品における怪獣とモンスターの違いには、信仰されている宗教、神話に係っている」ことの証明をしていく。同時に、怪獣とモンスターの違いを明確にしていく。考察をしていくうえで取り上げる作品は、日本で制作された怪獣映画と海外のモンスターパニック映画数本とする。また、使用するモンスターパニック映画に関しては、すべてアメリカで制作されたものを使用することとなる。日本で流通している多くのモンスターパニック映画がアメリカで制作されたものためである。それ故、比較対象とする地域が、アメリカに限定されてしまふことをご容赦願いたい。

二章と三章では、怪獣映画の中でも突出して作品数の多い怪獣映画である「ゴジラ」シリーズと「ガメラ」シリーズを用いることで、「怪獣は日本独自の文化である」ことの証明をしていく。作品の時代背景と一章で明らかにする怪獣のもつ宗教的要素をもとに、「ゴジラ」シリーズと「ガメラ」シリーズの考察をしていくことにより、怪獣映画が日本独自のものであることが明らかになると考えられる

これらのことをふまえたうえで、考察と証明をしていこう。

一章 それぞれが信仰する宗教

ここでは、日本とアメリカにおいて信仰され、人々と深く関わっている宗教について説明する。怪獣とモンスターの違いに関係していると考えられる宗教が、どのようなものであるかを示しておきたい。

1. 日本で信仰されている宗教

日本において広く信仰されている宗教は何？ と問われたら、多くの人々は「仏教」と答えるだろう。実際、文部科学省のホームページに掲載されている統計データである、「平成二十六年 宗教法人総括表」によると、宗教法人数は仏教が一番多い。しかし、同じく文部科学省のホームページに掲載されている統計データの「平成二十六年 全国社寺教会等宗教団体・教師・信者数（一）系統別」によると、仏教の信者数は日本で二番目となっている。では、一番多い信者数が多い宗教は、どの宗教か。それは、「神道」である。

神道は、私たちにとって非常に身近なものとなっているため、あまり意識することはないが、一度考えてみれば、私たちは確実に信仰している。例えば、受験のときには、合格祈願に学業の神、菅原道真公が祀られている天満宮にお参りする、おみくじを引く、初詣に神社へ参拝しに行く、家に神棚を飾るなど、生活の様々なシーンに神道は介在しているのである。

これらのことから、私は日本の人々に深く関わっている宗教は神道だと考える。

この神道とは、どういった宗教なのか。神道は、アニミズム信仰の流れをひくものである。アニミズムとは、世の中にある様々なものには霊魂が宿っていると考える方である。このアニミズムの考えのように、古代の日本人は、あらゆる自然物や自然現象を神々のはたらきによるものと捉え、太陽の神であり、天皇の祖先でもある天照大御神

や、火の神の火之迦具土神、海の神の大綿津見神など、多くの神々を誕生させ、祀り、信仰した。つまり、自然信仰を基盤としているのである。しかし、神道において祀られる神々は自然神だけでなく、衣食住や産業を司る神、国土開拓の神、菅原道真のような特異な運命をたどった人物も神として祀られるなど、八百万の意味に恥じないほどの多種多様な神々が祀られている。時代によっては、流行神と呼ばれる個人が信仰する神も現れた。このことからわかるように、神道は非常に柔軟な信仰形態をもつ宗教といえるのである。また、この柔軟性のためか、神道には、風水の思想や陰陽五行説といった、他国の思想も取り込んでいるという特徴がある。(『図説 神々との心の交流をたどる！ 神道』参考)

このような神道の考えは、日本の神話や伝説に登場する怪物にも神性をもたせている。その代表例を二つほど挙げておこう。

一つ目に挙げられるのが、「八岐大蛇」である。八岐大蛇は、『古事記』、『日本書紀』に登場する、一つの身体に、八つの頭と八つの尾をもち、八つの丘と八つの谷をまたぐほどの巨体を誇る蛇である。この蛇は、記紀において、素戔嗚に退治されるまで足名椎命と手名椎命の娘を食べ続け続けたと記述されている。そのため、物語上は、完全に怪物として描かれているが、『日本人なら知っておきたい「もののけ」と神道』によると、古代人の水の神は、山に住み、蛇の姿をしているという考えがあったということから、八岐大蛇は、八岐大蛇が山間から流れる川の象徴であり、水神であることを表しているといえるのである。

二つ目に挙げられるのが、天狗である。天狗は、知つてのとおり、高い鼻をもち、羽でできた団扇を片手に着た姿の山に住む妖怪である。天狗がもつ力は、天狗の話で知られているものとして「天狗の隠れ蓑を得て、姿を消す」、「牛若丸が鞍馬山の天狗に武芸を習った」などがあることからわかるように、超常的な現象を引き起こす力と卓越した武術だとされている。この力は、天狗に妖怪としての側面だけでなく、山の神としての側面ももたせることとなる。

『日本人なら知っておきたい「もののけ」と神道』によると、山の神としての天狗の話が広く知られるようになったのは、源平争乱以後の武士の時代だとされている。歴史の授業で習ったように、源平以後の時代といえ、力がものをいう時代である。このような時代に、力をもつものに憧れを抱くのは当然だと考えられる。つまり、この憧れが、天狗への信仰を生み、天狗はその力により山を治める神だとされたのである。『日本人なら知っておきたい「もののけ」と神道』(参考)

これらのことからわかるように、神道は、神秘的な、超越的な存在、理解を越えた不思議な働きをする力の存在に對して、畏れ、敬う宗教なのである。

また、この宗教性について考察している『なぜ日本人は神社にお参りするのか』によると、その宗教性は、人間である自分が弱く、小さい存在だと認識する「慎み」深さにある。それゆえに、日本人は、神々に庇護を請い、祈るのである。そして、この「慎み」を根源としているのが、日本人の「道理」の信奉である。「道理」というのは、道德の基本となる、時代を越えて伝承された先人たちの経験や知識であり、従って当然とされる、超越的な価値をもつものである。しかし、これは相対的なものであり、時代の経過につれて、「道理」とは何か、という探求の答えは変化し、一つの時代に道理だったものが、次の時代になると僻事となり、また次の時代になると道理となるということも起こる。つまり、日本人は、絶対的な真理を求めめるのではなく、あくまで相対的な道理の中に留まり、時代ごとの現実に合わせた道理の答えに従っているのである。『なぜ日本人は神社にお参りするのか』の内容を要約したもの)

このことから、神道は、時代に寄りそう宗教であるともいえるだろう。

2. アメリカで信仰されている宗教

アメリカ合衆国は、多民族国家であるため、現在の日本のように、様々な宗教が存在する。その中でも、圧倒的に

信者の数が多いのが「キリスト教」である。『世界国勢図絵 2015~16年版』によると、アメリカのキリスト教徒は、人口の七十五・二パーセントを占めている。

また、アメリカ人とキリスト教の関係について考察している『アメリカ精神の源』の「第10章 神のもとにある国」において、

「第一に、アメリカは英国植民地から独立して二百二十年と少ししかたっていないが、その精神文化は突然形成されたされたものではなく、旧大陸のキリスト教に形成された歴史を継承していること。それも近代ヨーロッパだけでなく、中世、ローマ帝国、古代ユダヤにまでさかのぼる意識を現代のアメリカ人は持っている。」（『アメリカ精神の源』 二九二頁 十行目より引用）

とあることから、アメリカの人々とキリスト教は深く関わっているといえるだろう。（『アメリカ精神の源』参考）では、このキリスト教とは、どのような宗教なのか。キリスト教は、神の子である「イエス・キリスト」（「イエス・キリスト」の意味は、「イエスは救世主である」という意味であるため、以後「イエス」とする）と二つの聖書『旧約聖書』と『新約聖書』を信仰の対象としている。

『旧約聖書』は、『新約聖書』にいたる不可欠の前提という位置を担っており、「創世記」という全知全能の神が作ったとする、世界の始まり、人間の始まりについての神話や細かい宗教的・倫理的・法律的規定である「律法」と呼ばれる、キリスト教にとって最も重要な神から与えられた掟などが記されている。『新約聖書』は、複数の著者によ

つて書かれ、イエスの誕生から伝道、死、復活までの行動や言葉、イエスの神性の主張などが記されている。また、この旧約と新約の「約」というのは、「神との契約」を意味しているが、これらにおける「契約」の意味は、現代の対等な立場での取引や交渉によつて取り付ける約束ではなく、「神が人間を愛する」という一方的な約束である。また、「旧」と「新」という文字が意味する通り、『新約聖書』の内容が、新たに人間と神との間に取り交わされた契約となつてゐる。そして、新しく取り交わされた契約とは「イエスを信じるすべての人々を救う」というものである。『面白いほどよくわかるキリスト教』と『図解 聖書』の内容をまとめたもの)

つまり、キリスト教は、神に救われるためにイエスを信仰するという、神とイエスを同時に信仰する二神教といえるのである。しかし、キリスト教には、「三位一体論」という正統な教説が存在し、これによると「キリスト教の神は、父子（神とイエス）、聖霊（神の位格の一つ）の三つでありながら、一つの神」という解釈がなされているため、現代においては、「キリスト教は一神教」という考えが一般的だろう。

キリスト教を語るうえで外せない要素として、独特の自然観がある。それは、「人間は他の被造物（主に動物）の管理者である」というものである。このような考えがあるのは、『旧約聖書』の「創世記」に、

「また神が言った。『われらの像に、われらに似せて、人を作ろう。そしてこれに海の魚、空の鳥、家畜、すべての野（獣）と、地を這うすべてのものを従わせよう』。そこで神は、人を見ずからの像に創造した。」（『旧約聖書』五頁 十四行目より引用）

と記されているためである。神に似せて作られた人間は、自然の管理者として、他の生物とは区別される特権的な存在なのである。

キリスト教のこのような自然観と「イエスを信仰することで救われる」という教えは、キリスト教の信者にとって超自然的、非合理的な要素をもつ事象にも向けられ、それらの要素を排除し、キリスト教社会にとって正しい状態、もしくはキリスト教が管理する状態にしようとした。その例として挙げられるのが、中・近世に行われた「魔女狩り」である。魔女狩りとは、土着信仰や民間医療など、キリスト教にはない知識や文化を邪教の儀式や文化としたり、人を誘惑し、地獄へ落そうとする悪魔と関連付けたりし、それらに関わっていた人々を「魔女」と認定し、処罰していた運動である。このような運動が起きた原因は、当時の価値観の偏りや医学や科学が未発達だったことや飢饉や災害といった社会不安なども大いに関連していると考えられ、当時のキリスト教社会においては、それらの災厄は彼らのような「反社会的存在」によるものだとすることで、民衆を管理すると同時に、キリスト教を脅かすかもしれない要素の排除を行っていったと考えられる。これは、キリスト教が、キリスト教社会にそぐわない存在を「反社会的存在」、つまりは「社会の敵」とし、排除する性質をもっていることの表れだといえるのではないだろうか。(『面白いほどよくわかるキリスト教』参考)

以上、これらのことから、キリスト教は、神(イエス)という絶対的な存在と、その存在を中心とした価値観をもつ宗教だといえる。

第二章 日本と海外の怪獣（モンスター）の捉え方

1. 作品の内容の比較

それでは、前述した宗教の要素は怪獣とモンスターのどのような部分に関係しているのか。

まずは、怪獣とモンスターの比較と彼らが登場する怪獣映画とモンスターパニック映画の内容を見ていく。登場する怪獣とモンスターの姿や行動、その最期だけでなく、作品の内容全体を見ることで、宗教との結びつきと怪獣とモンスターの違いがより明確になっていくと考えられる。

ここで使用する怪獣映画は、『モスラ』（一九六一年）、『空の大怪獣ラドン』（一九五六年）、『三大怪獣 地球最大の決戦』（一九六四年）の三作品。取り上げる怪獣は、『モスラ』から「モスラ」、『空の大怪獣ラドン』から「ラドン」、『三大怪獣 地球最大の決戦』からは「キングギドラ」である。これらの怪獣映画を選んだ理由は、これらの作品から取り上げる怪獣たちの初登場作品であることから、どのような怪獣であるかがわかりやすく描かれているためである。また、これらの怪獣を取り上げた理由は、知名度、人気ともに怪獣を代表する存在といえ、後述する「ゴジラ」や「ガメラ」とは違い、作品ごとに物語上の役割、行動が基本的に変わることがない怪獣であることから、ゴジラやガメラとは異なる考察ができると考えたためである。

モンスターパニック映画は、『パシフィック・リム』（二〇一三年）、『GODZILLA』（一九九八年）、『クローバーフィールド／HAKAISHA』（二〇〇八年）の三作品を使用する。取り上げるモンスターは、『パシフィック・リム』からは「KAJU」、『GODZILLA』からは「GODZILLA」、『ティラ FINAL WARS』（二〇〇四年）において、「ジラ」と呼ばれていることから、以降「ジラ」とする（、「クローバーフィールド／HAKAISHA」からは「何か（作品内での名称が不明のため）」の六体である。これらのモンスターパニック映画とモンスターを選んだ理由は、作品の内容

やモンスターが、日本の怪獣映画と怪獣をモデルにして作られており、『エイリアン』や『プレデター』などの作品を用いるより、怪獣とモンスターの違いがより明確になると考えたためである。

それでは、これらの作品の内容を怪獣映画から順に見ていこう。

○怪獣映画

・『モスラ』

ある嵐の夜、日本の船が、無人島であるインフアント島と呼ばれる島に乗り上げてしまう。そして、その島から救助され、日本に戻ってきた船員たちは、食料もなさそうな島でどうやって生き延びたのか、検査で訪れた病院で尋ねられる。そこで、船員たちは何者かに食料を供給されていたことがわかる。これは、島に人がいたことを示しており、インフアント島に人がいないことを確認したうえで、インフアント島近海にて水爆実験を行っていたロリシカ国は、インフアント島の調査に乗り出す。そして、調査に向かった調査団は、放射能汚染を免れ、平和な楽園を築いている原住民と、手のひらほどの大きさの女性、後に「小美人」と呼ばれる二人に遭遇する。

島の平和のために、調査団はこれらの事実の発表を伏せるが、調査に同行していた悪徳興行師のネルソンは、島に再び行き、小美人を誘拐し、日本へ持ち帰る。

島では、原住民たちの祈りに応えて、島の祭壇に祀られていた卵から、小美人や原住民たちから「モスラ」と呼ばれる巨大なイモムシが誕生する。誕生したモスラは、小美人を取り戻すという本能に基づき、日本へと向かう。

日本近海に現れたモスラは、日本上陸を危惧した日本の軍により爆撃を受ける。これにより、モスラは海へと沈んでいってしまう。しかし、モスラは死んでおらず、日本に上陸し、多くの建造物を破壊しながら、東京へと進んでいく。このモスラの行動により、人々が不幸になるのは、もとはといえば、小美人を日本に連れてきたネルソンが悪い

という方向に世論は向かっていく。

その後、モスラは東京に辿りつき、市街地を破壊しながら東京タワーに向かう。この間、軍から多くの攻撃を受けるが、ものともしない。東京タワーにとりついたモスラは、糸を吐き、繭を形成する。軍は、モスラが繭から羽化し、成虫になる前に倒そうと、原子熱線砲と呼ばれる兵器を使い、繭を燃やすが、焼け焦げた繭から成虫になったモスラが誕生する。

東京がモスラで騒がれている間に、ネルソンはモスラと世論から逃げようとロリシカ国へと小美人とともに国外逃亡を果たしていた。

モスラは、小美人の位置を察知し、ロリシカ国へと飛び立つ。このことを知ったネルソンは、再び逃げようと、ロリシカ国のニューカーク・シティという市へ行くが、モスラもちょうど到着し、モスラは市街を破壊しながら小美人を探し回る。これにより、市はパニックに陥ると同時に、ネルソンへの批判が最高潮に達する。ネルソンは、市民に追い詰められたため、銃を乱射して、その場から逃げようとしたものの、警官に撃たれ死亡する。

その後、調査団のメンバーとその協力者の作戦により、モスラを市街にこれ以上の被害を及ぼすことなく、小美人の下へ誘導することに成功する。そして、モスラと小美人は、インファント島へと帰っていく。インファント島では、「平和こそが永遠に続く繁栄への道」と書かれている石碑の前で、帰還を祝した儀式が行われるのだった。(『日本特撮・幻想映画全集』参考)

・『空の大怪獣ラドン』

九州の阿蘇山付近の炭坑で、作業員が数人消えるという事件が起こる。捜索するたびに見つかる死体の傷跡から、最初は、殺人が疑われる。その後、炭坑の作業員たちが暮らす村に、巨大なヤゴのような生物が出現し人々を襲う。

襲われた人々に残った傷跡から、ヤゴのような生物が犯人だということがわかる。この事件の後にやってきた生物学者の調査により、この生物が古代生物の「メガヌロン」という生物であることがわかる。犯人がメガヌロンだとわかり、村と警官隊合同の掃討隊が結成され、機関銃を使って攻撃を仕掛けるが、メガヌロンはびくともしない。もう一つの手段であった、石炭をいっぱい積んだトロッコをぶつけることで倒すことに成功する。

メガヌロンの事件が落ち着くと、今度は、謎の飛行物体が日本を含む世界各国で出現するようになったり、阿蘇山の麓あたりを震源とした地震が起こったりするようになる。そして、阿蘇山の麓で、再び地震が起こったとき、巨大な地盤沈下が起こり、そこから、巨大な翼をもつ生物が空へと飛んでいく。村にいた生物学者は、プテラノドンと似たような姿から、「ラドン」と名付ける。空へと飛び立っていったラドンは、ソニックブームを起こしながら音速を超えるスピードで飛び回り、追跡してきた戦闘機を破壊していく。その後、ラドンは福岡の街に降り立つ。そこで待ち構えていた軍は、ラドンに一斉攻撃を仕掛けるが、あまり効果はなく、ラドンの巻き起こす突風により、戦闘不能に陥ってしまう。

帰巢本能のあるラドンは、福岡襲撃の後、生まれた地である阿蘇山へと戻っていた。帰巢本能があることを知った軍は、阿蘇山にラドンを生き埋めにする作戦を執行する。ミサイルや戦車の攻撃により、どんどん阿蘇山を崩していくが、ラドンは火口付近から外へと抜け出していた。

ラドンが火口付近に姿を現した、ちょうどそのとき、もう一体ラドンが現れる。万事休すかと思われたとき、ミサイル攻撃を多数した影響で、火山の噴火が始まる。この噴火に巻き込まれた、火口付近にいたラドンは、焼死してしまう。そして、もう一体のラドンは、死体となったラドンに寄り添いにいき、後を追うように、噴火に巻き込まれて死亡する。この姿を見た人々は、悲しそうな表情をしていた。(『日本特撮・幻想映画全集』参考)

・『三大怪獣 地球最大の決戦』

セルジナ公国の王女を乗せた特別機が、日本へ向かう途中、何者かに爆破される。しかし、王女だけは、突然聞こえてきた謎の言葉に導かれ、爆破直前に機から脱出し、難を逃れる。この事件以来、王女は自らを金星人と名乗り、怪獣の出現を次々と予言し始める。

その予言の通り、阿蘇山の火口からラドンが目覚める。その直後の、ゴジラの横浜上陸も王女の予言通りだった。その後、ラドンがゴジラがいる場所の上空に飛来する。二体は激闘を繰り広げながら富士山麓付近へと移動していく。王女は、最後に、地球は「キングギドラ」によって滅亡するだろうと予言する。予言通り、かつて地球以上に高度な文明を誇っていた金星を滅亡させたキングギドラは、隕石に姿を変えて日本に落下していた。

そして、隕石から元の姿である、金色の鱗をまとった、三つ首の竜のような姿に戻ったキングギドラは、首都圏に襲来し、引力光線で、東京、横浜を目にしたものから破壊し始める。ゴジラとラドンに加え、キングギドラまで相手にしなければならなくなった日本政府は、尽力するが、あとは天命を待つのみと、一時はあきらめかける。しかし、ちょうどインフアント島から来日していた小美人たちから、モスラの幼虫にゴジラとラドンを説得してもらい、三体の怪獣たちにキングギドラを倒させようという提案を受け、そこに政府は希望を見出す。そして、小美人たちは、日本政府の要請を受け、さっそくモスラを呼び出す。

モスラが日本へ到着したとき、いまだにゴジラとラドンは富士山麓で戦闘を続けていた。モスラはそこに割って入り、キングギドラと一緒に倒そうと説得を試みるが、ゴジラとラドンは、人間を助ける義理はない、と提案を拒む。そこへキングギドラが襲来する。協力を得られなかったため、モスラは一体で立ち向かっていく。なんとか攻撃を仕掛けようとするものの、キングギドラの猛威の前に、モスラはやられる一方だった。それを見たゴジラとラドンは、一時的に協力して、キングギドラと戦うことにする。しかし、キングギドラは三体を相手にしながらも互角以上の戦

いを繰り広げる。そこで、ゴジラ、ラドン、モスラたちは連携攻撃を仕掛け始める。これにより、ゴジラたちは、キングギドラを追い詰めていく。三体の連携攻撃によって、ついに動きを封じられたキングギドラは、ゴジラに尻尾をつかまれ、空中へと投げ飛ばされる。投げ飛ばされ、体の自由がきくようになったキングギドラは、そのまま宇宙へと逃げていった。(『ゴジラ大辞典 〔新装版〕』参考)

〔共通点〕

これらの怪獣映画の共通点は、一般の兵器では、怪獣を倒すには至らないが、多少のダメージを与えられること、人間を標的としていないこと、メガロンのような端役の怪獣も含め、すべての怪獣に名前があること、物語の中心を担う怪獣が人間の手で倒されることがないことの三つである。

○モンスターパニック映画

・『パシフィック・リム』

ある日、太平洋プレートの下に“時空の裂け目”が生じ、そこから現れた「KAIJU」(作中では、「巨大生命体」を意味する)がサンフランシスコを襲撃する。米国は陸空軍の尽力により、六日かけてKAIJUを撃破することに成功するが、その後もKAIJUが次々と出現し世界各国を襲うようになったため、人類は世界中の技術を集約した怪獣迎撃用の巨大ロボット兵器「イエーガー」(作中では、「狩人」を意味する)を製造して立ち向かう。イエーガーの登場によって人類は平穏を取り戻したかのようにみえた。それから数年後、アラスカにKAIJUが出現する。イエーガーの操縦者であるローリーは、兄とともにイエーガー「ジプシー・デンジャー」に乗ってこれを迎撃し、ローリーの決死の攻撃で勝利したものの、戦闘で機体は大破し、兄が戦死する。これ以降、より強力なKAIJUの出現や出現ペー

スが早まっていたことにより、人類は再び KAIJU の脅威にさらされることになる。

兄を失ったショックにより操縦者を辞めたローリーの元にかつての上司ペントコストが、再び操縦者となり、KAIJU が出現する元である“裂け目”の破壊計画に参加するようスカウトしに訪れる。これを受諾したローリーはペントコストとともに香港の基地へ向かい、かつての乗機ジブシー・デンジャーと、KAIJU に対してトラウマを抱えながらも、操縦者を志願する森マコと出会い、ともにジブシー・デンジャーを操作するパートナーとなる。その後、香港を二体の KAIJU が襲撃する。ペントコストは、四機のイエーガーのうちの三機を出撃させるが、KAIJU の予想以上の強さに、あつという間に二機が破壊され、残った一機である「ストライカー・エウレカ」も KAIJU の電磁衝撃波で行動不能に陥り、さらには操縦者の一人であるハークが負傷し、操縦がままならない状態となる。そこに、ローリーとマコがジブシー・デンジャーで救援にやってくる。ジブシー・デンジャーは激闘の末に一機だけで KAIJU を二体とも撃破することに成功する。その後、KAIJU を研究していたニュートとハーマンから KAIJU が異世界から送り込まれる生物兵器だということ、その異世界の住人が KAIJU を使って地球への侵略をもくろんでいることが明らかにされる。

香港襲撃を耐え抜いたのも束の間で、予定より早く、二体の KAIJU が“裂け目”付近に出現する。ペントコストは、残る二機のイエーガーで“裂け目”の破壊作戦を実行することを決める。二機が“裂け目”に到着すると、二体の KAIJU に加え、さらに巨大な KAIJU も出現する。三体の KAIJU との乱戦になり、ジブシー・デンジャーは損壊しながらも KAIJU を一撃撃破する。一方のストライカー・エウレカは KAIJU との戦場で深刻なダメージを負ったため、“裂け目”の破壊用に搭載していた核爆弾を使用し、ジブシー・デンジャーにあとを託して、残る二体を道連れに自爆する。その自爆攻撃にも耐えた KAIJU の一体がジブシー・デンジャーに襲いかかるが、返り討ちに遭い、ジブシー・デンジャーとともに“裂け目”へと落ちていく。ローリーたちはジブシー・デンジャーの原子炉を爆発さ

せることで異世界と地球をつなぐ“裂け目”を破壊しようと試みる。これが無事成功し、爆発により KAIJU を操っていた異世界人と“裂け目”は破壊され、ローリーたちは無事、地球に帰還する。

・『GODZILLA』

ある嵐の夜、日本の大型漁船が、巨大な生物に襲われる。この事件を受け、米国国務省は、生物学者のタトプロスに調査を命じる。米軍に連れられてやってきたのは、タヒチ島だった。そして、タヒチ島に残された巨大な足跡を見て、自分がなぜ連れてこられたのか、事情を察する。タヒチ島にはタトプロス以外の学者も調査に来ており、そこで古生物学者のチャップマンとクレイブンと出会う。彼らと合流した後、漁船の唯一の生き残りの日本人が「ゴジラ」とつぶやく映像を見る。その後、タトプロスたちは漁船が打ち上げられているジャマイカへ移動する。そこで見た漁船には巨大な、爪痕が残されていた。

タトプロスたちが調査している間に、今度は三隻のアメリカの漁船が襲われる事件が起こる。この事件の調査のため、ニューヨークへ向かう飛行機の中で、チャップマン博士は、今までの調査から、これはサロポダアロサウルスの仕業だと推測するが、足跡に残っていた放射能や足跡の巨大さの説明がつかない、とタトプロスに否定される。意見を求められたタトプロスは、これらを説明する仮説として、仏領ポリネシア近海で過去三十年間行われていた核実験による、死の灰が原因で突然変異した生物の仕業ではないかという説を述べる。

ニューヨークに彼らが着いたところには、すでに巨大生物「ジラ」がニューヨークに上陸し、消えた後だった。ほぼ同時刻、フランスの特殊部隊が、核実験の後始末として、このジラを始末するべく、暗躍していた。

その後、ジラを搜索する軍とタトプロスたちは、エサで釣り、ジラを誘き寄せる作戦を実行する。狙い通りにジラは現れ、軍は攻撃を開始するが、ことごとく避けられたうえ、逃げられてしまう。逃げるジラを三機のヘリコプター

が追跡するが、多くそびえるビル群を利用したジラに背後をとられ、すべて破壊されてしまう。

作戦には失敗したものの、血液のサンプルを手に入れることができたタトプロスは、血液を分析し、ジラが妊娠していることを知る。同時に、ニューヨークに産卵に来たこと、ジラが無性生殖で繁殖することに気付く。これは非常に重要だと考えたタトプロスは、軍に、ジラより先に卵があると考えられる巣から探すことを提案するが、秘匿情報をテレビ局に漏らした嫌疑をかけられ、タトプロスは、軍の拠点から追い出されてしまう。この秘匿情報は、テレビで流れ、巨大生物の名前とその名が日本の神話に登場する怪物の名前と一致していることが報じられるが、「ゴッドジラ」という間違った名前前で報道される。追い出されたタトプロスは、暗躍していたフランス特殊部隊に協力を請われ、フランス特殊部隊と巣の搜索を開始する。この後を、情報をテレビ局に提案した罪を償おうとするオードリーとそれに協力するカメラマンのアニマルが追う。

その頃、軍は、再びエサで誘き寄せて、攻撃を仕掛けようとしていた。狙い通りの位置にジラを誘き寄せることができたものの、今度は海に逃げられてしまう。しかし、海では潜水艦が待ち構えており、ジラに二発の魚雷を当てることに成功する。この攻撃により、ジラは海へ沈んでいく。

このことを知らないまま、巣の搜索をしていたタトプロスたちは、ついに巣と卵を発見する。これらを破壊すべく、爆弾を設置し始めるが、すべてを設置し終える前に孵化が始まってしまふ。孵化した多数の幼体を殺すべく、タトプロスたちは、幼体であふれかえったビルの中の様子とジラの生態についての解説をテレビで流し、軍に爆撃を促す手段をとる。

この映像が軍の目に留まり、ビルへの爆撃が決行される。ビルは破壊され、幼体が死んだ姿を見届けたタトプロスたちが一安心していると、死んだと思われていたジラが現れる。ジラは子を失った怒りから、目の前のタトプロスたちをなぶり殺しにしようと執拗に追い掛け回すが、これを逆手に取られ、タトプロスたちの策略にはまり、橋

の上で身動きが取れなくなってしまう。そこを軍に狙われ、ミサイル攻撃を浴びせられる。この攻撃が致命傷となり、ジラは死亡する。この様子をタトプロスは、複雑な面持ちで見っていたが、その表情に反するように、町中は歓喜に沸く。

・『クローバーフィールド／HAKAISHA』

この映像は、国防総省に収められているコードネーム“Cloverfield”と名付けられた事件目撃記録である。ニューヨークのアパートで、日本への転属と出世が決まったロブのためにパーティーが開かれていた。そのパーティーの様子をロブの友人であるハドが撮影している。

パーティーが盛り上がる中、突如、謎の咆哮が響き、大きな揺れが起こる。その直後、街で大爆発が起こる。その爆発により、「自由の女神」の首が破壊され、人々を巻き込みながら、道路へと転がってくる。人々はパニックに陥り、街から逃げようと、街からの出口の一つとなっている橋に殺到するが、「何か」に襲われ、橋が崩壊し、ロブの兄、ジェイソンは死んでしまう。この出来事にショックを受けながらも、恋人であるベスの助けを求める留守電を聞いたロブは、他の出口ではなく、ベスの住むアパートへと向かう。撮影を続けるハド、マリーナ、ジェイソンの恋人リリーは、ロブの身を案じてついていく。

ベスのもとへ向かう途中で「何か」と米軍部隊との戦闘に巻き込まれる。なんとか地下鉄の駅に逃げ、地上は危険だという判断から、線路を通ってベスのアパートに向かうことにするが、その地下線路には小型の謎の異形の生物が複数いた。四人はそれらに襲われたものの、なんとか逃げ切る。しかし、マリーナは謎の小型生物に肩を噛まれ、大きな傷を負ってしまう。その後、軍の臨時拠点に四人はたどりついたが、そこでマリーナの体に異変が起こり、体が爆発して死んでしまう。原因は、小型生物に噛まれたことだった。

マリナーの突然の死を引きずりながらも、残った三人は「街ごと巨大生物を破壊する」という軍の計画と救援のヘリがくる時間を軍人に教えてもらい、ベスの救出に向かう。崩壊寸前のアパートで動けなくなっていたベスを救い出し、迎えのヘリに乗ることができた四人だったが、「何か」の一撃で、ロブとベスとハドの乗るヘリは墜落する。なんとか三人はヘリから脱出するが、そばに「何か」が迫っており、「何か」にハドは襲われ、死亡する。ロブとベスは、ハドが持っていたカメラを抱えて公園の中に逃げ込む。公園の橋の下で、何が起こっているのかを記録しようと、ロブとベスはカメラを回す。その直後、「何か」の撃破のために行われた爆撃によりロブとベスは橋の下に埋まってしまう。「何か」は、攻撃に悲痛な咆哮を上げるが、生死はわからない。テープの映像が切り替わり、以前に撮影されたテープに残されている映像が流れる。映し出された海の方には、空から「何か」が海へ落ちていく様子が映っていた。

【共通点】

これらのモンスターパニック映画に共通することは、一般の兵器でもモンスターにダメージを与え、倒すことができること、モンスターたちは人間も標的の一つに捉えていること、名前がない、あるいはつけられない場合がほとんどであること、最終的には人間の手で倒されることの四つである。

2. 怪獣とモンスターの違い

これらの怪獣映画とモンスターパニック映画の共通点を比較すると、違いは次の三つとなる。一つ目に、人間が標的となっているか否か。二つ目に「名前」があるか否か。三つ目に、人間によって倒されているか否かである。これらの違いに、どのように宗教の要素は関わっているのだろうか。

まずは、「人間が標的となつていくか否か」について考えていく。怪獣映画の内容を見る限り、怪獣たちが人間を攻撃対象としているような描写はないといっても過言ではない。攻撃してくる戦闘機や戦車などに対して攻撃を加えてはいるものの、人間を意識しているとは考えにくいのである。なぜなら、モスラは、小美人を取り戻すため、ラドンはただ生きようとするため、キングギドラは地球を滅亡させるため、と彼らの目的は、人間に危害を与えることではないためである。そのため、彼らが攻撃、もしくは破壊していくものは、自分の通り道にある建造物や攻撃してくる兵器、敵と認識した怪獣であり、人間が怪獣の攻撃や怪獣が巻き起こした破壊の波に巻き込まれても、それは怪獣からすれば目的を果たす途中に生じた事故に過ぎないどころか、気にもならないことなのである。これに対し、モンスターたちは、はっきりと人間を認識したうえで攻撃を仕掛けている。KAIJUは、地球を侵略するため、ジラは子を殺された怒りのため、「何か」は食料もしくは攻撃対象と認識しているため、と怪獣同様に目的は様々だが、意識的に人間を標的にしているのである。そして、これらの目的を果たすうえでの建造物や兵器の破壊は、モンスターの目的が達成されるまでの大事な過程の一つなのである。

このような違いは、怪獣とモンスターが何を象徴しているのかが関係していると考えられる。

怪獣は、意識せず人間に危害を与えてしまう。これは、自然災害を象徴していると考えられる。誰もが知っているように、自然がもたらす現象に意思はなく、それによって起こる災害にももちろん意思はない。こちらも、無意識に人間に危害を与えているのである。このことから、怪獣は自然災害、もしくは自然そのものを象徴していると考えることができらるだろう。

モンスターは、意識的に人間を標的にしている。これは、反社会的存在を象徴していると考えられる。人間社会において、人に危害を加えるということは、罪になる。動物に関しても、人に危害を加えれば、殺処分対象になってしまう。つまり、社会において、人に危害を加えた存在は、社会から追い出されるべき存在であり、社会に適さない存

在になるのである。モンスターにも同様のことがいえ、人間を標的にした瞬間から、モンスターは反社会的存在を象徴する存在となるのである。

次に、「名前」があるか否かについて考えていく。名前のあるなしが作品の内容に大きく関わるといふことはないが、怪獣が名前を作中で呼ばれるのに対し、モンスターは作中でほとんど名前を呼ばれることがない。それどころか、モンスターは作中で命名すらされることがないことを考えると、怪獣とモンスターの違いを考えるうえで重要な要素の一つだといえる。

様々な角度から名前について考えている『名前と人間』という本において、名前は次のように述べられている。

「まことに固有名詞こそは、人類が決して一つではなく、さまざまな名前——固有名詞をもって分かれ、それぞれが自分あるいは自分たちに対立するものであるということをおもひ知らせ、相互のちがいをいやが上にもきわ立たせ、それを固定させる道具である。」（『名前と人間』十頁 一行目より引用）

つまりは、名前は「個」として認識されるための道具なのである。また、「個」として認識されるということは、社会に存在を認められることでもある。

この名前のもつ意味を考えると、名前のある怪獣は社会に認められる存在、名前のないモンスターは社会から疎外されている、もしくは容認できない存在であるといえるだろう。

最後に、人間によって倒されるか否かである。モスラは、人間から非常に多くの攻撃を受けながらも、無事にイン

フアント島へ帰っていく、ラドンは、倒されたといっても、人間の攻撃によってではなく、噴火に巻き込まれたために死亡する、キングゴドラは、怪獣たちの攻撃により、地球から去っていくという結末が示すように、怪獣たちが人間の手で倒されることはない。なぜ人間に倒されないのか。ここに神道の考えが強く反映されていると考えられる。前述したように、神道の考えの基本は、自然信仰にある。この自然信仰は、様々な自然物や自然現象に神性をもたらししてきた。一つ目の違いで示したように、怪獣は自然災害の象徴として描かれている。これは、この神道の考えが怪獣にも受け継がれている証拠であるといえる。怪獣は人間の脅威ではなく、自然災害の象徴として描かれることで、神性をもち、人間が及ばない存在となるために、人間には倒せない存在となるのである。ゆえに、意識的に人間を狙い、危害を加えるメガヌロンは、怪獣でありながら倒せる存在になってしまっている。また、神道の考えは二つ目の違いにも関係していると考えられ、このことも倒されない要因の一つであると考えられる。人間が神を祀り、社会的に認識するということは、自然災害を受け入れざるをえない現象、共生していくしかない現象として認識することだと考えられるため、自然災害の象徴たる怪獣に名前を付けるということは、ただ社会に認識され、受け入れられる存在にするというだけではなく、神として祀り、共生していくという意志も表しているため、怪獣を倒さないのではないかと考えられるのである。

モンスターは、怪獣が人間の手では倒れないのに対し、人間の手で最後は倒されてしまう。KAIJU は、人間が操るイエーガーというロボット兵器に倒され、ジラはミサイル攻撃によって力尽きてしまう。「何か」に関しては、明確に倒されたという描写はなかったが、橋の下に埋まったはずのビデオテープが国防総省に回収されていることを考えると、強力な爆撃によって「何か」は倒されたという見方をすべきだろう。いずれにせよ、モンスターたちは、人間によって倒されてしまっているのである。このような結末となるのは、怪獣と神道の関係同様に、キリスト教の考え、というよりキリスト教社会の考えが強く関連していると考えられる。前述したように、キリスト教の自然観に

において、人間以外の自然は、人間の管理のもとにある。これは、モンスターたちにもこの考えが適用される。モンスターといえど、生物であるためである。そして、この考えが適用されるからこそ、モンスターたちは排除されるのである。一つ目の違いで述べたように、モンスターは人を標的にし、危害を加えていく、反社会的存在を象徴する存在、社会を乱す存在である。神から自然の管理を任されている人間は、自分たちを脅かすこのような存在を排除する必要があるのである。もう一つ、モンスターを排除する必要がある理由として、二つ目の違いである、名前がないことが挙げられる。名前がない、ということは社会にその存在を許されていない、認められていないことの証である。つまり、名前という社会に出る資格をもっていないモンスターが、社会に入ってきたため、排除する必要があるのである。そして、作品内で、モンスターに名前がつけられないのは、人智の及ばない力を発揮するモンスターは、神はただ一人とするキリスト教にとつて、相容れない存在だと捉えられ、名前を付けないことによつて、社会において容認できない存在にし、キリスト教社会から排除する大義名分を得るためだと考えられる。

これらの怪獣映画とモンスターパニック映画の違いの考察から、怪獣映画は神道と関係しており、モンスターパニック映画はキリスト教と関係があることがわかるだろう。同時に、怪獣は自然災害、自然の象徴として描かれ、人間の力が及ばないゆえに畏怖される存在、モンスターは、人に危害を加える反社会的存在の象徴として描かれ、人間を脅かす力をもつがゆえに排除される存在という違いがあることがわかり、これらの違いには、神道とキリスト教が関係していることが証明できたと考えられる。また、この証明により、怪獣が神の要素をもっていることがわかるだろう。

三章 神としてのゴジラとカメラ

1. 作品内におけるゴジラ

ゴジラとは、「怪獣王」と称される怪獣を代表する怪獣である。恐竜に近い姿ではあるが、鱗はなく、ごつごつとした皮膚と五十メートル以上の体躯をもち、口からは放射熱線と呼ばれる、超高火力の熱線を吐くことができるなど、恐竜とはかけ離れた存在となっている。このような姿と能力を得たのは、どの作品においても核実験による放射能の影響が原因となっている。

ゴジラが登場する作品は、現在の時点で二十八作品あり、その中の多くの作品が制作された当時の社会変化の影響を受けている。このことが、わかりやすい作品をいくつか例として挙げる。

一つ目に、『ゴジラ』（一九五四年）が挙げられる。この作品は、ゴジラが初めて登場する作品であり、ゴジラが人間に倒される、最初で最後の作品でもある。一章で、怪獣は人間によって倒されることがないと述べておきながら、人間に倒されるとは、ここで矛盾が生じてしまっているように見えるが、この作品におけるゴジラは、自然の象徴の側面より、核実験の放射能により誕生した生物であることが作中で強調され、核の象徴としての側面の方が強く描かれているため、自然を制する人間というより、人間の脅威である核を制する人間という形となっており、矛盾を避けることができると考えられる。

自然の象徴ではなく、核の象徴として描かれたのは、一九五四年に起きた、マーシャル諸島ビキニ環礁でおこなわれたアメリカの水爆実験がまき散らした、死の灰により、静岡県のマグロ漁船「第五福竜丸」の乗組員が被災するという事件が大いに影響していると考えられる。この第五福竜丸事件により、日本の反核の風潮が高まりを見せたように、放射能の影響で誕生したゴジラと核実験あるいは核爆弾が重ねられ、核の象徴たるゴジラを倒すことにより、反

核の意志を表しているのである。

二つ目に、『ゴジラ対ヘドラ』（一九七一年）が挙げられる。この作品が公開された年は、公害が問題視されていた年であり、この社会変化は登場する怪獣に影響を与えた。この作品で登場する「ヘドラ」という怪獣は、工場排水により汚染された海で誕生し、工場から出る排気ガスを吸って成長した後、都市に体から流れ出る有毒のヘドロや霧状の硫酸をまき散らすという、非常にわかりやすく公害を体現した怪獣となっているのである。

この公害の権化ともいえる怪獣と敵対するゴジラは、公害の被害に遭っている自然の象徴になっているといえるが、この作品におけるゴジラは、自然の象徴というより、ヒーローとしての役割に重点を置いている。このことは、作品内でゴジラがフィギュア化していたり、子どもから声援を受けていたりする描写があることからわかる。今まで、自然や核を象徴し、人間の脅威の存在だったゴジラが、なぜヒーローの役割をもつことになったのか。それは、公開された当時、高い人気を誇っていた「ウルトラマン」に触発されたためだと考えられる。実際、これまでの作品で海を泳ぎ、陸地を歩いて移動していたゴジラが、熱線を吐くことで発生する推進力を活かして、空を飛んで移動するとう、ウルトラマンの影響を受けていると考えられる描写が存在する。そして、今まで、人間の脅威として認識されていたゴジラは、『ゴジラ対ヘドラ』において、当時、問題視されていた公害の象徴たるヘドラを倒すことで、ウルトラマンのような、正義のヒーローの役割を手に入れたのである。

三つ目に『ゴジラ VS ビオランテ』（一九八九年）が挙げられる。ここで登場するゴジラは、『ゴジラ』（一九八四年）に核の象徴として原点回帰したゴジラが登場するのだが、『ゴジラ』におけるゴジラは、核の象徴というよりも、自然の象徴、人間の脅威としての側面が強く描かれていたため、『ゴジラ VS ビオランテ』に登場するゴジラでも自然の体現者として描かれている。

一九八四年の『ゴジラ』が原点回帰と称しながら、核の象徴としての側面が薄くなってしまったのは、戦後から四

十年近く経過していたことと一九八〇年代の日本の好景気が原因だと考えられる。最初のゴジラが登場する『ゴジラ』は、一九五四年という戦後から十年も経っていない時期に製作されたものであるため、核の脅威が忘れ去られていない時代であり、戦後復興のために人々が力を注いでいた時代でもあった。この時代から三十年が経ち、人々の生活には戦後のような苦しさはほとんどなくなりつつあり、好景気にも入り、核のこと、ひいては戦争のことを振り返る機会は圧倒的に減っていたと考えられる。そのため、人々の頭の中から核の脅威が薄れていき、この流れに従うように、最初は核の象徴であったゴジラは、自然の象徴としての側面を強めていったと考えられる。

この自然の体現者たるゴジラに対するのは、タイトルにもある「ピオランテ」である。ピオランテは、人の遺伝子が組み込まれたバラとゴジラの遺伝子を組み合わせることにより誕生した、バイオテクノロジーの進歩を体現する怪物である。怪物が生まれた経緯にバイオテクノロジーの技術が関わっていると考えるのは、バイオテクノロジーが当時の最先端の科学技術として高い注目を浴びていたことが大いに影響していると考えられる。また、自然の体現者であるゴジラと敵対する怪物に科学技術の要素を取り入れることで、「自然」対「科学」という対比を作り出し、科学の象徴であるピオランテを自然の象徴であるゴジラが倒すことで、人間は自然に敵わないことを表していると考えることができる。

2. ゴジラと神道

一章で明らかにしたように、怪物には神道の要素がある。もちろん、ゴジラも例外ではない。ゴジラも、モスラやラドン同様に、人間に危害を加える意思はなく、人間の住む地域が通り道や他の怪物との戦場であるために、人間に被害が及んでいることから、自然災害、自然の象徴となっているが、行動だけでなく、その出現場所からも、これらを象徴していることがわかる。ゴジラの出現場所は、基本的に海であるが、火山から出現する場合もある。これは、

脅威が海や火山からやってくるということであり、ゴジラは津波や噴火といった自然災害を象徴していると考えられるのである。これらの災害は、海に囲まれた火山大国でもあり、地震大国でもある日本独特の災害といえるだろう。そして、それらの災害に対して人々は逃げるしか手がない。このことが、一章で挙げた、怪獣が倒されない要因の一つである、神道の基本の自然信仰と合致し、ゴジラに神性をもたせ、無敵ともいえる存在足らしめている。

ゴジラは無敵ともいえる存在だと述べたが、同じ怪獣同士と対決しても負けることがないというのは、非常に不思議なことである。なぜ、怪獣同士の対決でも負けることがないのだろうか。それは、「格」が違うためだと考えられる。物語の主人公だということを除いて、他の怪獣と違う点は、ゴジラのもつ細胞、通称「ゴジラ細胞」が特異な性質をもっている点である。ゴジラシリーズの制作元である東宝株式会社の協力の下に書かれた『ゴジラ大辞典 〔新装版〕』によると、ゴジラ細胞は、『ゴジラVSビオランテ』に初めて登場して以降、作品を経るごとに様々な特性が付与されていき、現在ではゴジラ細胞を用いれば、核兵器を無効化する抗核エネルギーバクテリアや、永遠に枯れることのない植物を作ることができ、細胞自体には非常に高い再生能力が備わっているなど、他の怪獣には見られない特性をもっている。また、この細胞は、他の怪獣が生まれるきっかけにもなっている。例えば、前述した「ビオランテ」は、ゴジラ細胞を利用して生まれている。他にも、『ゴジラVSスペースゴジラ』に登場する「スペースゴジラ」は、ゴジラ細胞と宇宙の結晶生物が結びつくことにより誕生し、『ゴジラ2000ーミレニアム』（一九九九年）に登場する「オルガ」という怪獣は、ゴジラ細胞を吸収した宇宙人が、ゴジラ細胞を制御できなかつた結果、誕生した怪獣であるなど、ゴジラ細胞により誕生した怪獣は複数いる。

このゴジラ細胞により、怪獣を複数誕生させるということが、怪獣がもつ神道の要素と関わり、ゴジラを怪獣の中でも高位の存在にしていると考えられる。神道に深く関わっている文献である『古事記』では、数多くの神々が登場するが、その中でも異色の神々がいる。それは、単体で神を生み出す神である。例えば、「伊弉諾」である。伊弉諾

は、黄泉の国へ行った際についた穢れを祓ったときに、天照大御神や月読命、素戔嗚などの神々を生み出した。そして、伊弉諾から生まれた天照大御神と素戔嗚も、単体で神を生み出している。これらの神々に共通しているのは、八百万の神々の始まりともいえる存在であったり、神々が住む土地である「高天原」を治める存在であったり他の神々と比べて高い地位をもっていることである。つまり、単体で神を生み出す神の多くは、高位の存在なのである。このことが、ゴジラを高位の存在足らしめていると考えられる。ゴジラの細胞が、他の怪獣が誕生するきっかけとなっていることと、伊弉諾や天照大御神などの行為の神々が単体で神を生み出すことを重ねているのである。これにより、ゴジラは、他の怪獣と格の違う怪獣となっているのである。

3. 作品内におけるガメラ

「ガメラ」は、ゴジラに比肩する人気を誇る怪獣である。「ガメラ」という名前からも連想できるように、見た目は巨大な二足歩行する亀であるが、口からは火炎、もしくは火球を吐き、頭と四肢を甲羅にひっこめ、ひっこめた部分から火を噴射し、回転しながら空を飛ぶ、食料として火や電気エネルギーを摂取するなど、亀のルックスからは想像できない行動をする。そして、この怪獣は、何かの影響で亀が変異したというわけではなく、太古から存在している怪獣だとされている。

ガメラが登場する作品は十二作品あり、ゴジラシリーズ同様、当時の社会変化の影響を受けており、その変化は「昭和」と「平成」の二パターンに大別できる。

昭和におけるガメラ作品は、『大怪獣空中決戦 ガメラ対ギャオス』（一九六七年）から『宇宙怪獣ガメラ』（一九八〇年）までの五作品にかけて、一貫して「子どもたちの憧れ、ヒーロー」としての役割を保っている。子どもの方という立ち位置は、ガメラが初めて登場した『大怪獣ガメラ』でも推測が可能な描写があったものの、明確に子ど

ものの味方だという描写はなかった。むしろ、食料を調達するために東京を襲撃し、軍によるあらゆる攻撃を耐え抜き、宇宙空間にロケットで飛ばされるまで都市と住人に多大な被害をもたらす姿は、災害そのもの、自然災害の象徴であり、ヒーローとは決していえるようなものではなかった。そして、二作目の『大怪獣決闘 ガメラ対バルゴン』（一九六六年）に至っては、子どもがまったくといっていいほど登場しない。敵対する怪獣バルゴンと戦う理由も、食料調達にきた際に、バルゴンと出会ったがために戦うというものだった。しかし、三作目の『大怪獣空中決戦 ガメラ対ギャオス』では、ガメラが子どもを守るように戦闘を行い、救った子どもを親元まで届けてあげるといふ描写や、子どもがガメラに声援を送る、子どもがガメラを見て歓喜するなど、子ども達の憧れやヒーローとなっている。これは、『ゴジラ対ヘドラ』において、ゴジラがウルトラマンに触発されて、ヒーロー的役割をもったことと同じことが起こったと考えられる。ガメラも、ウルトラマンに触発されたのである。これにより、ガメラは昭和に製作された最後の作品『宇宙怪獣ガメラ』まで、子どもたちのヒーローとしての役割をもつこととなった。

平成に入るとガメラは、今までの「子どもたちのヒーロー」という役割から外れた存在となる。『宇宙怪獣ガメラ』で一旦終わりを迎えたガメラシリーズを、平成に入り、再び復活させようというものであったため、過去のガメラの役割は崩されたのである。そして、新たに誕生したガメラは、食料調達のために襲撃してくるのではなく、地球環境に乱れが生じた場合のみに姿を現す、「地球全体の生態系のバランスを保つ」役割を担う怪獣となっている。そのため、子どもたちを守るヒーローではなく、自然を、あるいは地球を代表する存在となっている。そのガメラが登場するのは、『ガメラ 大怪獣空中決戦』（一九九五年）、『ガメラ2 レギオン襲来』（一九九六年）、『ガメラ3 邪神（エイリス）覚醒』（一九九九年）の三作品、通称「平成ガメラ三部作」である。これらの作品に登場するガメラも、三作品すべてが連続しているということもあり、昭和のガメラと同じく、一貫して「地球環境を守る」という役割を果たしている。このガメラを構成するうえで重要な要素となったのは、一九九〇年代から高まっていった環境問題に対す

る関心だと考えられる。この環境問題に対する関心の高まりは、日本政府の法整備からもうかがうことができ、一九九一年には、再生資源利用促進法が成立、一九九三年には、環境基本法が成立、一九九七年には容器包装リサイクル法が成立するなど、国規模で環境への関心が高い年代だったと考えられる。そして、この世相が、ガメラを地球環境の守護者としたと考えられるのである。(『新訂 地球環境の教科書10講』参考)

4. ガメラと神道

ガメラは、昭和と平成で役割を変化させながらも、変わってない点が一つある。それは、人とのつながりである。昭和では、子どもたちに危機に駆けつけたり、子どもたちの声援を受けたりするなど、子どもとのつながりが見られる。平成では、世代は限定されておらず、少女の祈りに応えたり、敵対する怪獣と戦っている現場から人々が逃げるまで、敵を足止めしたりするなど、人そのものとのつながりがあるように見られる。これは、自然の象徴たる存在と人とのつながりを示していることでもある。

この自然の象徴たる存在と人とのつながりは、一章で、怪獣に名前をつけるという行為は、神道において人間が神を祀り社会的に認識することと同様に、怪獣と共生していくという意思の表れだと述べたように、怪獣であるガメラと人の共生関係を表していると考えられる。ガメラと人とが直接、声援や祈りという形で関わることで、神とその神を信仰する人間との関係を表しているのである。

そして、この関係が顕著に表れていたのは、平成ガメラ三部作である。一作目『ガメラ大怪獣空中決戦』の作品内では、勾玉を通してガメラへ祈りが伝わっている。勾玉とは、古代から伝わる祭祀用の装身具であり、皇室の三種の神器にも用いられている、神道とは関わりの深いものである。この勾玉を通して、祈りが伝わったガメラは、その願いを叶えるかのように、敵である「ギャオス」を倒す。ギャオスとは、古代の人々の遺伝子技術により誕生した完璧

な遺伝子構造をもつ怪獣だとされ、肉であれば仲間でも食し、進化と繁殖を続け、いずれは地球の生態系を崩しかねない存在だとされる怪獣である。また、地球環境の乱れが孵化のきっかけになっていることから、『ゴジラ対ヘドラ』のヘドラのような環境問題の象徴となっていると考えられる。そして、このギャオスを倒すガメラは、環境問題を浄化する自然の象徴となるだけでなく、勾玉を通して祈られることで、より明確に神道の思想が反映された神の要素を得ると考えられる。これは、ゴジラやラドンのように、自然という人智を超えた存在ゆえに、神として認識するだけにとどまらず、人に守護を請われる神、守護神としての側面をもつことだと考えられる。

二作目の『ガメラ2 レギオン襲来』では、勾玉が壊れてしまい、ガメラと人とのつながりが薄れてしまう。作中では、ガメラにとって人とのつながりは敵と戦う際に邪魔となるからガメラの方から断ったとされており、これは、守護神としての役割を放棄したことと同義だと考えられるが、人々が戦場から逃げ出すまで、地球侵略に來た宇宙怪獣「レギオン」の足止めをする、勾玉を通さずとも祈りは伝わり、その祈りによって、復活を果たすなど、完全に人とのつながりを断ち切れていないことがわかる。レギオンは、ギャオスのように人や動物を襲うわけではないが、地球にあるケイ素をエネルギー源とし、大気中の酸素濃度を変えるほどの酸素を放出する怪獣であり、こちらも地球環境を乱す存在の象徴となっていると考えられる。この怪獣の出現は、ガメラを自然の象徴としての側面をより強める要因になっていると考えられる。そして、私たちはこの姿に神の姿を思い描くのである。

三作目『ガメラ3 邪神（イリス）覚醒』になると、前作以上に人とのつながりは薄れ、人を守護する役割は薄れてしまっている。ガメラとここでも敵対するギャオスの戦場で人がいくら死んでも気にしなくなったのである。地球の生態系を守る役割を果たすうえで、人の守護は二の次となったのである。しかし、終盤には、ギャオスの亜種である「イリス」に取り込まれた少女の「助けて」という祈り、願いに応え、彼女を救出する。ここでも、まだ人とのつながりは完全には切れていなかったのである。ガメラは、最後に自然の象徴でもあり、人の守護神としての存在であ

ることを示したのである。

これらのことから、ゴジラとガメラという怪獣の代表者たちが社会の変化に合わせて、核の象徴になったり、自然の象徴に戻ったり、ときにはヒーローになったりするなど、その役割を変化させていることがわかるだろう。また、一章で怪獣と神道の関係について示したことをふまえながら、ゴジラが怪獣と戦っても負けないのは、他の怪獣より高位の存在であること、ガメラが、「祈り」を通して人々との共生関係を築いていることを明らかにしていき、怪獣と神道との関係をより深く考察していくことで、怪獣を構成するうえで、神道が非常に重要な役割を担っていることもわかるだろう。

これらの二章で示したことは、怪獣と怪獣映画は、社会の変化に寄り添い、その内容や役割を変化させていることを明らかにすると同時に、怪獣が自然の象徴として描かれ、倒されないのは、神道が関係していることをより明確にしている。これは、一章の「日本人が信仰する宗教」でも述べた、時代ごとの道理を信奉する「日本人の宗教性」が関係していると考えられ、怪獣と怪獣映画は日本的要素を多分に含んでいるといえるのである。怪獣ひいては怪獣映画は、神道を根底に置いた日本独自の文化なのである。

終章 神話としての怪獣映画

一章においては、怪獣とモンスターの違いとその違いには、神道とキリスト教が関係していることを考察、証明してきた。二章では、これをもとに、作品の時代背景と神道との関わりをより深く考察することで、怪獣、怪獣映画が日本独自の文化であることを証明してきた。つまり、これらのことから怪獣映画は神道の考えのもとに構成された、日本独自の文化といえるのである。

また、怪獣を神として認識するということは、それらの神が躍動する怪獣映画は神話になるということでもある。神話というのは、理解の外にある存在や事象を神として説明することで理解するための手段としての役割、神の所業と神話が編まれた時代の習慣や伝統の裏付け、葬式のような儀式の手順を継承していく手段としての役割や当時の道徳的、人間的尊厳についての教訓や、困難に直面した際の行動についての教訓を教えてくれる、道徳律、行動規範を示す役割ももっている。そして、これらの役割をもつためか、神話の内容も時代、もしくは社会の変遷によって変化している。『主題別事典 世界の神話』参考)

つまり、神話は時代や社会の変化に対応しながら、その時々々の道徳、行動規範を伝承する性質をもっているといえるのである。この神話の性質は、見事に怪獣映画に当てはまる。実際、一九五四年の『ゴジラ』の反核の意志、平成ガメラ三部作の自然への畏敬の念と環境問題への高い関心、多くの怪獣映画内で語られる勧善懲悪などがDVDやブルーレイディスクなどを通して伝承され続けている。このことから、怪獣映画は現代に編まれた新たな神話といえるのではないだろうか。

この日本で誕生した新たな神話は、現在海外にまで広まっている。一九九八年に公開された『GODZILLA』は、モンスターパニック映画だったが、去年公開された『GODZILLA ゴジラ』は、怪獣映画そのものだった。自然の

代表者として出現し、調和を乱す者を排除し、海へ消えていく姿は、平成ガメラを彷彿とさせ、どんな兵器にもひるまずに圧倒的な力で都市を破壊しながら行進していく姿はゴジラそのものであった。今後、怪獣映画という神話が世界でどのように紡がれていくのか、非常に楽しみである。

テキスト・参考文献リスト

序章 怪獣と神

〈参考文献〉

1. 「監修」大野輝康『面白いほどよくわかる 世界の宗教』日本文芸社 二〇〇九年七月二十日
2. 赤坂憲雄『ゴジラとナウシカ 海の彼方より訪れしものたち』イースト・プレス 二〇一四年八月六日
3. 細谷昌志『文化の深淵としての宗教 宗教的作用論序説』世界思想社 一九九五年五月十日

〈参考サイト〉

1. 映画『GODZILLA ゴジラ』公式サイト <http://www.godzilla-movie.jp> 閲覧日二〇一五年十一月五日
2. 文部科学省 宗教冬季調査 統計表一覧 <http://www.mext.go.jp> 閲覧日二〇一五年十二月十二日

一章 それぞれが信仰する宗教

〈参考文献〉

1. 武光誠『図説 神々との心の交流をたどる！ 神道』青春出版社 二〇一〇年一月五日
2. 武光誠『日本人なら知っておきたい「もののけ」と神道』河出書房新社 二〇一一年四月五日
3. 小堀桂一郎『なぜ日本人は神社にお参りするのか』海竜社 二〇〇九年六月五日
4. 「編集」公益財団矢野恒太記念会『世界国勢図絵 二〇一五、二〇一六年版』公益財団矢野恒太記念会 二〇一五年九月二十日
5. 宇都宮輝夫、阿部包『面白いほどよくわかるキリスト教』日本文芸社 二〇〇八年七月三一日
6. 「訳」中沢洽樹『旧約聖書』中央公論新社 二〇〇四年一月十日

7. 「監修」大島力『図解 聖書』西東社 二〇一〇年五月十日
8. ハロラン芙美子『アメリカ精神の源』中央公論社 一九九八年六月二十五日

第二章 日本と海外の怪獣（モンスター）の捉え方

〈参考文献〉

1. 田中克彦『名前と人間』岩波書店 一九九六年十一月二十日
2. 「編著」野村宏平、「協力」東宝『ゴジラ大辞典 〔新装版〕』笠倉出版社 二〇一四年八月七日
3. 「編集」深沢光太郎、高柳仁一、上野雅弘、宮島貴子 「編集協力」松田岳久『日本特撮・幻想映画全集』朝日ソノラマ 二〇〇五年十二月三十日

〈テキスト〉

1. 「監督」本多猪四郎『モスラ』東宝 一九六一年 七月三十日
2. 「監督」本多猪四郎『空の大怪獣ラドン』東宝 一九五六年十二月二十六日
3. 「監督」本多猪四郎『三大怪獣 地球最大の決戦』東宝 一九六四年十二月二十日
4. 「監督」ギレルモ・デル・トロ『パシフィック・リム』ワーナー・ブラザーズ・ピクチャーズ、レジェンダリー・ピクチャーズ 二〇一三年八月九日
5. 「監督」ローランド・エメリッヒ『GODZILLA』トライスター・ピクチャーズ 一九九八年七月十一日
6. 「監督」マット・リープス『クローバーフィールド／HAKAISHA』パッド・ロボット・プロダクションズ 二〇〇八年四月五日

三章 神としてのゴジラとガメラ

〈参考文献〉

1. 〔校注・訳者〕山口佳紀・神野志隆光『古事記』小学館 一九九七年六月二十日
2. 〔校注・訳者〕小島憲之・直木孝次郎・西宮一民・蔵中進・毛利正守『日本書紀①』小学館 一九九四年四月二十日
3. 〔編著〕九里徳泰・左巻健男・平山明彦『新訂 地球環境の教科書10講』東京書籍株式会社 二〇一四年九月一日
4. 『ゴジラ大辞典 〔新装版〕』既出
〈テキスト〉
1. 〔監督〕本多猪四郎『ゴジラ』東宝 一九五四年十一月三日
2. 〔監督〕坂野義光『ゴジラ対ヘドラ』東宝 一九七一年七月二十四日
3. 〔監督〕大森一樹『ゴジラVSビオランテ』東宝映画 一九八九年十二月十六日
4. 〔監督〕橋本幸治『ゴジラ』(一九八四年) 東宝映画 一九八四年十二月十五日
5. 〔監督〕山下賢章『ゴジラVSスペースゴジラ』東宝映画 一九九四年十二月十日
6. 〔監督〕大河原孝夫『ゴジラ2000―ミレニアム―』東宝映画 一九九九年十二月十一日
7. 〔監督〕湯浅憲明『大怪獣ガメラ』大映 一九六五年十一月二十七日
8. 〔監督〕湯浅憲明『大怪獣空中決戦 ガメラ対ギャオス』大映 一九六七年三月十五日
9. 〔監督〕田中重雄『大怪獣決闘 ガメラ対バルゴン』大映 一九六六年四月十七日
10. 〔監督〕湯浅憲明『宇宙怪獣ガメラ』大映 一九八〇年三月二十日

- 1 1. 『監督』金子修介 『ガメラ 大怪獣空中決戦』大映 一九九五年三月十一日
 - 1 2. 『監督』金子修介 『ガメラ2 レギオン襲来』大映 一九九六年七月十三日
 - 1 3. 『監督』金子修介 『ガメラ3 邪神（イリス）覚醒』大映 一九九九年三月六日
- 〈参考サイト〉

1. ガメラ50周年記念特別サイト <http://gamera-50th.jp> 閲覧日二〇一五年十二月九日
2. 東宝 WEB SITE 資料室 <http://www.toho.co.jp> 閲覧日二〇一五年十二月十二日
3. 角川映画 <http://www.kadokawa-pictures.jp> 閲覧日二〇一五年十二月十二日

終章 神話としての怪獣映画

〈参考文献〉

1. 『著』マイケル・ジョーダン、『訳』松浦俊輔 他『主題別事典 世界の神話』青土社 一九九六年一月十日
- 〈テキスト〉
1. 『監督』ギャレス・エドワーズ『GODZILLA ヨジラ』ワーナー・ブラザース・ピクチャーズ、レジェンダリー・ピクチャーズ 二〇一四年七月二十五日

ジブリ『もののけ姫』から学ぶ、「生きる」とは。

ジブリ『もののけ姫』から学ぶ、「生きる」とは。

宮崎 真央



幅広い世代から愛される宮崎駿監督が手掛けるジブリ作品は、私自身も幼い頃から観ていた。しかし、私が幼い頃に観たジブリ作品を大人になった今、もう一度観てみると全く違った印象を受ける。最も決定的に見方が変わった点は、「ジブリ作品には完全な悪役がない」ということだ。『もののけ姫』に出てくるエボシやジコ坊、『千と千尋の神隠し』に出てくる湯婆婆やカオナシなどは、幼い頃の私からしてみれば完全な悪者だった。なぜ悪者なのに最後まで生き残ってしまうのだろうかといつも思っていた。しかし今になって考えてみると彼ら彼女らは完全な悪者では決してなく、各自にそれぞれの思いや境遇から、そうならざるを得なかった者達だったので。そして主人公よりそういった登場人物の方が今現代に生きる私たちと似ているところがあるように思うのだ。『ジブリの悪役ランキング』（マイナビニュース）というように、わざわざ悪役を格付けしてしまうのも、そういった登場人物に少しは共感するからではないだろうか。

そんなジブリ作品の中でも、私は『もののけ姫』一本のみを取り上げ、主な登場人物が内に秘めている本来の姿についてまずは論じていきたいと思う。それぞれの境遇の中で生きてきた登場人物達の内面の本質性を明確にすることで、この物語上での実質的な役割、登場人物それぞれの苦悩について述べていきたい。

また、今まで私たちが知らず知らずのうちに人間のみの視点から見ていた物語上での森の神々や動物たち、そして森と人間の関係性についてを、本論文では森の神々や動物たちの視点から見していきたい。「人間と自然の共存」がこの作品のメインテーマだと思われがちだが、それは本当にそうなのか。人間と自然が共存できるのかできないのかではなく、そもそも人間が自然の中で生きるということはどういうことなのかを述べていきたい。

まず第一章では、サンとアシタカの所属の問題について述べたいと思う。誰もが知っている通り、サンは人間の親に捨てられ、山犬のモロに育てられ、自分は山犬として生きている少女である。一方アシタカは人間として生まれ、その生まれ育った村の長となるべき少年だったが、タタリ神の呪いを貰い村から出ていかななくてはならなくなる。このように、もといた共同体から疎外された双方の真の性質についても考え述べていきたいと思う。

続いて第二章では、エボシという女について。女一人で多くの男女を率いて巨大なタタラ場を作り上げ、勝気で男勝りな仮面の奥底には、どのような真意が潜んでいるのか。一見、この作品の悪者役であるエボシの内面性を見つめ、考え、述べていきたいと思う。

さらに第三章では、タタラ場を含む全人間を敵とする森の神々や動物たちについて考え、彼らの視点から見た人間たち、また彼ら自身につい

て述べていきたいと思う。

最後に四章では、この作品の舞台とされる屋久島と白神山地に触れつつ、アシタカの生まれ育った村とシシ神の森を比較し、この二つの美しさの違いについて述べていきたい。さらに、人間と自然の関係性についても述べていきたいと思う。

このように、初めの二つの章を人間について、残りの二つの章を森の動物たちや神々について書くことで、双方の苦悩、遣る瀬無さ、またそこから生まれる登場人物たちの強さを感じとって貰いたい。

まず初めにこの章では、この物語の題にもなり、主人公とされているサンと、この物語のコーディネーター役とも言えるアシタカの肉体的な本質について考えていきたい。作中で「あの子は人間だ」というアシタカに対し、「森を侵した人間が牙を逃れるために投げてよこした赤子がサンだ」とモロが言うように、サンは人間に捨てられたことで人間の世界から疎外される。そしてそのまま山犬のモロに育てられたため、人間ではなく、山犬として、森の者として生きている。森の守り神シシ神を信じ、森の者である乙事主が危機の時には迷いなく助けに向かう。さらに憎き人間がいるたたら場を襲撃し、その人間たちからは容赦なく石火矢で狙われ、刃を向けられる。サンは人間からは敵とみなされると同時に、立派な森の者とみなされている。では、森の者はサンのことをどのように思っているのだろうか。森の賢者と称えられる狸々達はサンにこう言う「シシ神サマ戦わない。わしら死ぬ。山犬の姫、平気。……人間だから。」山犬の姫というワードが出てきていても、サンは森の者ではなく、人間なのだ。また鎮西から来たイノシシの「われらは人間を殺し、森を守るために来た。なぜ人間がここにいる。」という言葉からも分かるように、サンはどれだけ森に忠誠を尽くしても、その姿と同様本質的に人間であり、森の者とは認められていない。サンは人間にも森の者にも自分自身の存在を認められておらず、どちらの共同体にも完璧には属さない(属せない)。

しかし、私はサンは完璧な山犬にはなれなくても、完璧な人間にはなれると思うのだ。なぜならサンはもう今の時点ですでに人間だからだ。見ての通り姿形はもちろん人間だが、サンには人間の五大欲求(マズローが唱えるこの五大欲求は「生理的欲求」「安全欲求」「社会的欲求」「尊厳欲求」「自己実現欲求」の順で段階を踏んで満たされていき、下の段階の欲求が満たされないと、次の欲求が生まれてこないと考えられている)の一つである「社会的欲求(所属と愛の欲求)」が強く見られる。これは共同体に属したいという欲求で、この作品の登場人物の多くは社会的弱者なため、この欲求が強いように思われる。また、この五大欲求の中で、人間が人間が一番初めに持つという、生きていくための基本的・本能的な欲求である「生理的欲求」、その次の段階に表れる、危機を回避したいという「安全欲求」をもちろんサンも持ち合わせている。この三つの欲求は外的に満たされたいという思いからくる欲求である。そしてこの三欲求は動物的な低次の欲求であり、内的な心を満たしたいという欲求はそれまでのサンには持ち合わされていなかったように思う。しかし、アシタカの一言で、人間的な高次の欲求である「承認欲求(尊厳欲求)」が芽生える。たたら場でのサンとエボシの戦闘中に自分のことを守ろうとしたアシタカに、なぜそのようなことをしたのかとサンは問う。サンにとって絶対的な敵であるはずの人間が自分を守ろうとしたことに納得がいかなかったのだろう。そして「その喉切り裂いて、二度と無駄口たたけぬようにしてやる!」つまり、「死ぬ!」と言う。そのサンにアシタカは「生きる!」と真逆のことを言

い、それでも納得のいかないサンにアシタカは、「そなたは美しい。」と言う。このアシタカの一言は動物的な外的欲求の中でのみ生きてきたサンにとって、大きな内的な衝撃であるとともに、人間的な高次の欲求である他者から認められたいという「承認欲求(尊厳欲求)」が芽生えるのである。それまで人間と森の者、どちらの共同体にも属することができずに、「社会的欲求(所属と愛の欲求)」が満たされていないサンにとって、それが満たされた後に生まれる「承認欲求(尊厳欲求)」が生まれることはなかった。しかし、おそらく生まれて初めて、その生き方を、そして人間の容姿を「美しい」と存在を認められるだけでなく、讃えられたことで、「承認欲求(尊厳欲求)」が芽生えることになる。その証として、絶対的な敵であるはずの人間であるアシタカを受け入れる。

このことからサンは自分を認めてくれる、讃えてくれる人間や共同体があればそこに属することができると私は考える。また、人間の五大欲求のうちの四つの欲求が満たされつつあるのだから、人間の五大欲求のうち最後に生まれるとされる、自分の能力を引き出し創造的活動がしたいという「自己実現欲求」が生まれ、それを満たそうと自身も動くようになる。そうすれば、ますますサンの内面は人間味を帯びていき、人間の共同体へと戻る手助けになるに違いない。

一方、アシタカはどうだろう。アシタカも人間とはいえサンと同様、もといた共同体から疎外された身の上である。『ものけ姫』の解説パンフレットでは、アシタカについて次のように書かれている。「大和の王朝との戦いに破れ、北の地の果てに隠れ住むエミシ一族の数少ない若者であり、一族の長となるべき少年。王家の血を受け継ぐ気品と、狩りで鍛えた秀でた技の持ち主。村を守るため、タタリ神に矢を放ち命を奪うが、逆に死の呪いを受けてしまう。無口だが正義感が強く深い。」この説明をさっと見た限りでは、アシタカには全く非が無い。そんなアシタカがなぜ人間の共同体である村を追い出されなくてはならなかったのか。それはアシタカは人間ではない(または人間ではなくなつた)からである。なぜそのようなことが言えるのか。それは次の三つの点から分かる。

一つめに、アシタカには迷いや私欲が全くない。タタリ神の呪いを受け、自分が生まれ育った村から出ていかなければならなくなった時も、村の人々が解決策をヒイ様に乞うが、当の本人は「タタリ神に矢を射る時、心を決めました」と深く、村を出ていく。また、タタラ場が侍に襲われるにもかかわらず、シシ神殺しに行くエポシを、呼び戻しに行った際に「その話、信じる証拠は？」と問われ、即座に「ない！」と返し、続けて「できることならタタラ場にとどまり戦いたかった」と述べている。さらに「森とタタラ場、双方生きる道はないのか！」という言葉が続く。アシタカはいつなん時も、皆の味方であり、誰の味方でもないのだ。それでは自分のために動いているのかというところも違う。腕の痣の呪いを解くために双方の争いを止めているのは、自分のためにはならないのかと思われるかもしれない。しかし、自分の腕の痣の呪

いを解くのなら、森の者たちとタタラ場の双方の共存を求めずに、森の者たちの側に付けばいい。タタリ神となったナゴの神の憎しみの矛先は、森を切り開き、自分たちのすみかを奪う人間たちなのだから。それを分かっているにも、どちらかの一方に加担せず、自分の私欲のためには動かないのがアシタカなのだ。そして、どちらかの一方にも加担しないということは、どちらの共同体にも属す意志がないということだ。自分もといいた村を追い出され、疎外された身となっても、どこかの共同体に属したいという「社会的欲求(所属と愛の欲求)」が生まれないアシタカは、人間が本質的に持ち合わせている内面的要素が欠けているからではないだろうか。

二つ目に、作中の登場人物の言葉にもアシタカを人間ではないものだと言葉がいくつか出てくる。アシタカが初めてタタラ場に着いた時にエボシの護衛であるゴンザが言った次の言葉だ。「われらがここについて半刻もせぬうちにお前は来た。しかも谷底から大の大人をかつぎシシ神の森を抜けてだと……！」普通の人間なら到底不可能なことをしてしまおうアシタカを疑い、恐れている言葉である。またエボシもこう言う。「そなたを侍どもがものけの手先と疑う者がいるのだ。このタタラ場を狙う者がたくさんいてね。旅のわけを聞かせてくれぬか。」ゴンザのようにアシタカを恐れてはいないが、やはり普通ではない力を持つ、見知りぬ一人の少年を疑っていることに間違いはない。

三つ目に、アシタカは死なない。決定的なのはサンとエボシのタタラ場での争いで仲裁に入ったアシタカを、村の女はエボシにとどめを刺したと勘違いし、アシタカを石火矢で撃つ。普通なら即死であろうその傷を負ったまま、歩き続け十人かかって開ける扉をサンを抱えたまま一人で、しかも片手で開け、タタラ場を後にする。いくら狩りで鍛えた強靱な体の持ち主であっても、こんなことは普通の生身の人間に考えられるだろうか。私は以上の三つのことからアシタカは人間ではないと考える。それではアシタカは人間ではなく何者なのか？それは、もののけである。

私はこの作品を初めて見たのは五歳の時。その頃の私は、素直にアシタカはこの物語のヒーローなのだという思いで見えていた。しかしそれは、「自然を守るサン」と「そのサンを助けるアシタカ」ぐらいにしか思っていなかったからだろう。少し成長し、この作品を見た時、「環境破壊はだめだ」と、「エボシは悪者だ」とそう思っていた。しかし今、改めてこの作品を見ると、昔と同じようにはどうしても見る事ができないのだ。誰にでも優しく、強くて勇敢な、自分の中では絶対的なヒーローだったはずのアシタカに何故か違和感を覚えてしまう。森の者と人間の双方が共に生きる道はないのかとアシタカが叫ぶのは、人間として自然とともに生きてきたアニミズム的な考えを持つエミシの末裔としては当たり前のことなのかもしれない。しかし、人間と自然その双方に寛容なアシタカの姿勢が、私にはむずがゆく、人間離れした感覚のように思われた。

そしてもう一つ、幼い頃と見方が変わった点がある。それはこの物語の主人公はサンではなく、アシタカだということだ。ジャーナリストの久慈力さんも『もののけ姫』の秘密』の中で、「サンは、むしろ、アシタカを浮き立たせる脇役の存在になっていきます。」と述べ、宮崎駿監督もこの物語の題名を『もののけ姫』ではなく、『アシタカせつ記』としようとしていたことに触れている。ではなぜこの作品は、『アシタカせつ記』ではなく、『もののけ姫』と収まったのか。それは、もののけはサンではなく、アシタカだったからだ。この『もののけ姫』という題名は、サンのことを表しているように見えて、実はアシタカのことを表していたのだ。シシ神がアシタカを助けたのも、人間ではなく、もののけだったからではないかと思われる。また、アシタカはシシ神、モロの君、ナゴの神(タタリ神)と同様、石火矢で人間の手によって撃たれている。この物語の中で近代文明の象徴ともされる石火矢で撃たれるということは、それは明らかに人間文明とは真逆の立ち位置であることの証明にはならないだろうか。そして石火矢で撃たれたシシ神、モロの君、ナゴの神はその名にもあるように、森や山の神だった。そんな森の者の中でも崇高で威厳のある位置にいる神々と同じように撃たれたアシタカは、もののけの中でも神に近い内面性を持っていたのだろう。このようにアシタカは人間の姿形をしていても、内面的には人間ではなく、この物語の主人公であるはずのサンに代わり、もののけとして実質的には主人公の役割を果たしているのである。

この章では、この第三の主人公と言っても過言ではない、エボシの心の葛藤やタタラ場での立ち位置について述べたいと思う。宮崎監督は『もののけ姫』はこうして生まれた』でエボシのことを、「辛苦の過去から抜けだした女。海外に売られ、倭寇の頭目の妻となり、頭角を現し、ついに頭目を殺し、その金品を持って自分の故郷に戻ってきた。ゴンザは、その時ついて来た唯一の配下。侍の支配から自由な、強大な自分の理想の国をつくろうと考えている。シシ神の森は誰の領地でもなく、シシ神に属している。その地を手に入れ、刃向かう猪神や山犬を退治すれば、ただの製鉄民ではない権力を手に入れうる場所にいる。」と説明している。

また『歴史と出会う』の中で出てくる歴史学者の網野善彦さんとの対談の中でも、「遊女、白拍子に見えますが、どういってお考えであのよ
うな女性を登場させたのですか。」とエボシについて問う網野さんに対し、宮崎監督は「悪路王をしずめた立烏帽子という絶世の美女の伝説があるんですが、実は私の山小屋のある村が烏帽子といまして(笑)。案外、出発点はそのあたりだったりするんです。応仁の乱で明国渡来の火槍という原始的な銃が使われたらしいとか、海外に売られて、中国人の倭寇の大親分の妻になって、腕を磨いて、あげく男を殺して財産を奪って、戻って来た女とか(笑)。僕らの考えはだいたい、その程度です。」(『歴史と出会う』)と答えている。さらに、「エボシという女性
性は20世紀の理想の人物なんじゃないかと思ってるんです。目的と手段を使い分けて、非常にヤバイこともするけれども、どこかで理想は失っていない。挫折に強くて、何度も立ち直ってというね、そういうふう
に勝手に僕は想像したんです。」(『歴史と出会う』)というように、重ね重ねエボシの男勝りなたくましさ、ブレのない芯の強さを語っているが、エボシは本当にそうなのか。エボシには、女性特有の弱さや葛藤はないのかを考察してみた。

宮崎監督の説明や網野善彦さんの言葉からもあるようにエボシはもともとは白拍子だったのは間違いないだろう。この物語の舞台とされている室町時代では、「鎌倉時代には白拍子・宿々の遊君といった遊女が現れたが、鎌倉幕府・室町幕府も遊女を取り締まり、税を徴収した。建久4年(1193年)に里見義成が遊女別当に任じられ、それまで自由業だった遊女屋と遊女を取り締まり、制度のもとに営むことを命じた。足利氏は大永8年(1528年)に竹内新次郎を公事に傾城局を設けて取り締まった。」公娼『大百科事典 第9巻』(平凡社、1982)とあるように白拍子の全盛期はもうすでに過ぎ去っていたということになる。

そして、「南北朝の動乱を契機とした社会の根本的な転換期が横たわっており、この動乱を境に、天皇、神仏の権威は著しく低下し、『聖な

るもの』のあり方も大きく変化した。そしてそれは、否応なしに、供御人、神人、奇人などのさまさまな職能民の地位にも、甚大な影響を及ぼしたのである。」(『中世の非人と遊女』より)とあるように、平清盛の愛妾となった祇王や仏御前、源義経の愛妾となった静御前、後鳥羽上皇の愛妾となった亀菊などのように天皇に寵愛される事で、一定の地位に腰を下ろすことができた当時の白拍子達とは違い、エボシは神仏・天皇の権威の低落とともに、時代を経ることに多くの賤視の目にさらされることとなった白拍子の一人なのである。そんな不遇の時代に生きてきたエボシが、自分と同じような扱いを受けてきた者たちを集め、誰からも賤視の目で見られる事のない、誰もがフェアな環境で生きることが出来るタタラ場を作り上げるのは理にかなったことかもしれない。

しかし、本当にエボシはそのような酷い扱いばかりを受けてきた女性なのか。私はどうもそうは思えない。結論から言うと、エボシはテンチョウサマと昔、良い関係であり、可愛がられた女性だと私は思っている。

その第一の理由として、シシ神退治の依頼を快くとまではいかなかったも、あつさり引き受けてしまうからだ。エボシはタタラ場を狙う浅野公房や、森の者達には容赦なく牙を剥く。そのためには自分の仲間であるタタラ場の者達の犠牲も少々のことなら厭わない。そういった者たちに対する態度とは打って変わって、テンチョウサマへの対応は多少なりとも慎重さが伺える。ここでのテンチョウサマというのはいわゆる天皇のことだろう。そうなると、この物語の舞台となっている室町時代の前には、南北朝の動乱を契機とした社会の根本的な転換期があり、この動乱を境に、天皇の権力は著しく低下している。少しでも権力を取り戻そうと、シシ神殺しを終えたエボシのタタラ場を朝廷が狙うことだって考えられる。それなのになぜ、このようなリスクを背負ってまでしてエボシはテンチョウサマの依頼を引き受けたのか。それは、まだエボシに心のどこかで朝廷を慕う気持ち、テンチョウサマを思う気持ちがあるが故に、このシシ神退治を引き受けたと考えられる。昔ほど権力が無くなったとはいえ、テンチョウサマ(おそらく天皇)という高貴な身分の者を敬う心、従う心というものを元白拍子のエボシから完全に拭い去られているとは思えないからだ。作中では自分の理想の国を作るためには手段を選ばないという、ブレのないエボシの強い女性像ばかりが目立っているが、本当はエボシにも本来誰もが持っている心の弱さや葛藤があったに違いない。誰からも縛られずに生きることのできる理想の国タタラ場を守りたい気持ちと、昔慕っていたテンチョウサマと朝廷に、手を貸してやりたいという気持ちの狭間でエボシは葛藤していたのではないだろうか。

次に、そんなエボシのタタラ場でのポジションについて考えてみたい。エボシはタタラ場の男や女を助けもするが見殺しもする。助けるといえるのは、作品を見て分かるように、世間では普通には生きていけない人々をタタラ場で住まわせている。では見殺しもするというのは、ど

ういうシーンをもってそう言えるのか、二点例にあげたいと思う。

まず一つ目に、物語冒頭でサンとその兄弟の山犬二匹にタタラ場の者たちが襲われ、谷に落ちるシーンがある。その際、「谷に落ちた者はいかがいたしましたしょう？」というゴンザに対し、エボシは「配列を組み直せ」とだけ命じる。つまり谷に落ちた者たちを助けに行こうとはせず、そのままタタラ場へ帰るぞという意味だ。そして二つ目に、森の者たちと人間の戦の際に、唐傘の奴らにタタラ場の男たちがイノシシを誘い出すためのおとりにされ、そのまま殺されているにも関わらず、黙って見ているだけというシーンがある。

この二つのシーンを見て分かるように、エボシは自分が大事に守っているはずのタタラ場の男と女たちを見殺すこともある。そして、そのことに対してタタラ場の男と女たちはエボシには文句一つ言わない。まるで、生きるか死ぬかはエボシに委ねているかのようだ。これはもはや、タタラ場の人間にとってエボシは神と同じ存在であり、タタラ場でのエボシのポジションはシシ神の森で、森の神々たちの生死を司るシシ神と同じポジションと言えるだろう。

そしてエボシはシシ神同様、アシタカを救い、守っている。シシ神はアシタカの胸の傷を癒し、命を救ったが、エボシがアシタカを守るシーンがやはり二点出てくる。まず一つ目に、タタラ場でサンとエボシの戦をアシタカが止めるシーンである。このシーンの最後でアシタカは、右手でサンを止め、左手ではエボシを止めていたので、両手がふさがっていた。一方、エボシは両手に刀を持っていたので、アシタカを殺そうと思えば簡単に殺すことが出来たはずだ。しかし、それをせずに黙ってアシタカの言葉に耳を傾けていた。二つ目に、素性の知れぬジコ坊が初めてタタラ場に訪れるシーンだが、その時にエボシは、アシタカのことを聞かれても、「さあ。」とはぐらかしただけで、相手にしなかった。

この二点から見ても、エボシはアシタカを守るといふ、シシ神と同じ方向性にいる。対立し合うトップ同士が、実は同じような性質を持っていることは間違いない。

そして、エボシがシシ神のような神的な要素を持ち合わせている女性である要因としては、元白拍子であることが大いに関係しているだろう。もともと白拍子の原点は巫女の巫女舞（巫女が布教の行脚中において舞を披露していく中で、次第に芸能を主としていく遊女へと転化していく、そのうちに遊女が巫女以来の伝統の影響を受けて男装し、男舞に長けた者を一般に白拍子とも言うようになった。『民俗学事典』）とあるため、巫女を原点とする白拍子は神聖なるものという認識が残っていたはずだ。

このように、タタラ場の神的な位置（いわゆるトップ）に君臨しながらも、危険が伴うのを承知でテンチョウサマの依頼を引き受けるエボ

シは、独立心と依存心の間ですっと揺れ動いていたのではないか。ここまで大きくし、未来への見込みもあるタタラ場をこれからも自分が引っ張り、さらに立派なものにしたい、そうしなければこの先、生きてはいけないという気持ちと、昔テンチョウサマから寵愛を受けてきた時の、縛りはあるものの自分より遙かに力のある集団に守られているという生活を懐かしみ、そこへ帰りたい気持ちとの間の中で生きているのだと思う。

しかし、エボシにテンチョウサマの元へ帰るといふ選択肢は残されていない。先にも述べたようにこの時期の朝廷には権力はなく、このままそこに戻ってもエボシには何のメリットもない。また国策として、遊女屋と遊女を取り締まっている以上、テンチョウサマも表立ってエボシを可愛がることは難しくなる。そうなれば、このまま勢力を拡大し続けるタタラ場に残り、自分の理想の国を完成させるという選択となる。

一つの目標に向けて突き進む、男勝りな強い女性として描かれているエボシは、実は迷いや弱さの中で苦しみ、一人の男を想う普通の女性なのではないだろうか。ただ、それが出来なくなってしまう今、彼女はタタラ場をさらに強化し、最強のユートピアを完成させるしかなくなった、哀れで醜い可愛い娘なのである。

第三章 両者の視点

この物語には多くの神々や動物たちが出てくるが、彼らは本来ならば人間とは全く関わらずに一生を終える者たちであった。しかし人間が彼らの住処である森の木を抜き、彼らの領域に踏み入ったために、人間と森の者たちは互いの生き方の違いに全うからぶつかり合い、敵と成らざるを得なくなる。その両者の生き方の違いから生じる、視点の違いを明確にするため、普段知らず知らずのうちに人間側の視点で見ていた、物語の中で起こる出来事を、今回は森の者たちの視点で考察していきたい。

モロと山犬の兄弟たち

最初にサンの育ての親であるモロと、その子供でありサンの兄弟である山犬二匹について述べたい。モロの命は物語の終盤で尽き果ててしまふように描かれているが、果たして本当にそうなのか。また、サンの兄弟分の山犬は何故二匹いるのか。一匹だけの登場ではいけなかったのか。様々な疑問が出てくるが、こういった疑問に対する答えは、やはり人間と森の者たちとは、正解は変わってくる。つまり私たち人間が死んだと思っていたモロは死んではいない。では、死んではいないとなれば、モロは一体どのようなにして、生き続けているのか。

モロが死んではいないと述べるに当たって必要になってくるのは、モロの子どもとされる二匹の山犬の兄弟たちの存在である。物語の構成上、山犬の兄弟の役割的にいえば、一匹のみの登場で十分だったはずだ。一匹のみで登場させた方がその分、サンやモロとの関係性を濃密に描くこともできただろう。なのに宮崎監督は、二匹登場させ、二匹の性格の差別化を図っていないだけではなく、どちらの山犬のキャラクターの個性というものをわざと淡泊に設定しているように私には感じられる。それは、二匹は個体で存在する者ではなく、モロの分身であり、モロの意思のみによって動かされているためと考えることができまいだろうか。

またその二匹の親として描かれているモロの尾は二つある。これは、モロと山犬の兄弟がもとは同一のものであったこととリンクさせるためのものではないかと考えられる。さらに、「モロ」という名前自体も、漢字を使うと「諸」となり、この漢字の意味としては、「多くの」「すべての」という意味の他に、「二つの」「両方の」「双方の」の意味も表す。また「モロ」という読みは「両」「双」とも書くことから、この「モロ」という名前の意味合いも、二匹の山犬の兄弟達へと繋がる。

また、二匹の山犬の兄弟がモロの分身であると言える、もう一つの理由として、モロは山犬の兄弟たちに選択肢を与えない点、会話をしない点が挙げられる。実際、モロが山犬の兄弟に話すシーンは二箇所のみ。森の神々と人間との戦が過激化してくる中、モロがサンに「お前にはあの男と生きる道もある」とサンに別の生き方を促すシーンがある。しかし、サン「人間は嫌い」という気持ち、最後まで森の者として戦うという強い思いは揺るがない。それを聞いたモロが山犬の兄弟たちという言葉である「お前達はサンと一緒に行き。」だ。そしてもう一つのシーンが、「お前ら手を出さんじゃないよ、タタリなんかもらうもんじゃない」という、憎しみのあまりタタリ神となった乙事主から、シシ神の御池でサンを救おうというシーンのこの一言だ。この二つの台詞に共通していることは、どちらもモロから山犬の兄弟に対する助言、もしくは命令のようなものであることだ。つまり会話ではない。山犬の兄弟がモロに向かって話しかけるシーンはこの作品には一度も出てこない。サンとは会話をし、選択肢を与えているのに対し、山犬の兄弟に対しては全くそうではないのだ。山犬の兄弟は見た目も中身もサンとは違う、真正正銘の森の者であり、実際、「森の者は森と共に滅びる」というモロの言葉にもあるように、今後どう生きるのかという選択肢を与えないということは当たり前のことなかもしれない。しかし、会話をしないという点はどうかだろう。

神や動物どうしの会話は音としての情報はいらなくとも、意思は伝わっているのではないか？という様にも考える事が出来そうだが、それなら乙事主とモロの会話や、狸々と山犬の兄弟との会話をみていきたい。シシ神の森を守り人間を殺すために、鎮西から海を渡って来た乙事主に「乙事主よ、数だけでは人間の石火矢には勝てぬぞ」と言うモロに対し、「モロ、わしの一族を見ろ！みんな小さくバカになりつつある。

このままではわしらはただの肉として人間に狩られるようになるだろう……」としっかりとした会話をし、会話の冒頭には互いの名前を呼び合っている。乙事主はモロの事を知っていた。一方、モロも乙事主のことをよく知っている様子だ。パンフレットによると、乙事主は推定500歳、モロは推定300歳との事だ。それならば、この二者は随分と前からお互いのことを知っていてもおかしくはない。実際に「山犬の長・モロと乙事主は、かつて良い仲だった」そうで、美輪明宏さんにアフレコにてそれを匂わせて演じるよう宮崎監督は指示している。『もののけ姫はこうして生まれた』より）このような仲の二者との間の会話でさえ、音としての情報を使って、意思を伝えている。

また、狸々と山犬の兄弟たちの会話をみてみたい。人間を食ってその力が欲しい狸々たちは、「オレたち人間食う。その人間食うその人間食わせろ」という様に、アシタカを自分たちによこせと、木の枝をサンと山犬の兄弟たちに投げ付ける。それに対し山犬の兄弟たちからは、「我らがモロの一族としつての無礼か」や、「失せろ！わが牙がとどかぬうちに！」さらに、「無礼な猿めっ！その首噛み砕いてやる！」という、荒々しい言葉が続くものの、やはり音としての情報で意思を伝えている。

この二つの神々どうしの会話のシーンから、森の神々どうしの会話でも音としての情報を有することが分かり、そうなることややはりモロと山犬の兄弟は会話というものを133分の作品の間中、一度も行わなかったことになる。これはやはり、山犬の兄弟がモロの分身であり、モロ本体からの助言や命令は分身に対して伝えなくてはならないものだが、分身としての意思をモロ本体に伝える必要がないため、音としての情報伝達を、山犬の兄弟からモロに対しては行われていないのではないかと考えられる。

以上のことから、山犬の兄弟はモロの分身であるという線が濃厚になってくるのは確かだろう。つまり、モロは死んでいない。人間の私たちの視点から見るとモロは完璧に死んでしまったように映るが、森の者たちはおそらくそうは思わない。そして、そう思わないで欲しいと私は思う。モロ本体は森とともに死んだように描かれているが、山犬の兄弟二匹が生きている限り、モロは生きているのだ。

ヤツクル

次に、この作品では人間を嫌い、人間に対する憎悪で溢れる動物が多く登場する中、唯一人間と共に生き、人間に愛情を掛けられ、人間を愛している動物として登場する、ヤツクルについて述べていきたい。ヤツクルは人間のアシタカによくつき、張り詰めた緊張感の中で進むストーリーの中で唯一、ホッとさせるものがあると『もののけ姫の秘密』の中で久慈力さんも述べている。アシタカが自分が生まれ育った村を出る時も、侍から襲われた時も、自分が怪我をしている時でさえ、アシタカの側を離れようとはしない。さらに、アシタカが胸に大きな傷を受け、生死を彷徨い、目を覚まさなかつた数日間ずっと寄り添い、見守っていたヤツクルを思うと健気で、久慈力さんの言う通り、それはホッとする場面と見ることもできる。つまりこの作品の中で、人間と共存する唯一の動物として描かれているのがヤツクルなのである。

ヤツクルの生活は動物として個別のものでありながら、人間の生活の中に組み込まれている。アシタカの移動手段として使われているヤツクルは、人間の共同体から役割を与えられていることになるのだ。これは人間と動物が〈共存〉して生きているとも言える。では、ヤツクルと同じように、森の動物や神々にも役割を人間が与えると、人間と森の動物たちは共に暮らせるのだろうか。そんな訳がない。それはもはや〈共存〉ではなく、人間の〈支配〉となってしまう。

そもそも〈人間と森との共存〉を森の動物や神々は望んでいるのだろうか。そのことについて関西学院で非常勤講師として環境論理を教え

ていた堀郁さんは「日本の自然観が、たとえ、人間と自然との調和を図る思想だったとしても、結局は近代的自然観と同じように、人間が自己の存在の為に、自然に働きかけ影響を及ぼしている（＝消費している）」という事実である。」と述べ、「それにもかかわらず、『共存』という言葉が、この言葉自体の定義・考察よりも先行して、あたかも人間と自然の双方が望んでいるかのような、ユートピア的な関係性のイメージを我々に与えている。」と続けている。つまり、人間と自然が『共存』することを求めているのは人間側のみで、人間が謳う『共存』という言葉には、実質的には、『自然消費』『自然破壊』は否めないという意味が含まれているということである。

久慈さんがヤツクルを見て「ホツとする」のは、おそらく人間が謳う（人間と森との共存）の世界の中で、人間が動物たちに立って欲しい立ち位置に、びつたりと当てはまる動物だからだろう。つまり、ヤツクルが人間に無抵抗であり忠順で、動物でありながらも人間の共同体に属しているからなのだ。やはり人間と動物が『共存』するには、人間が求める『共存』の定義に綺麗に組み込まれる動物のみが、人間の敵とはならず、『共に生きる動物』として人間はやつと認めるのである。故に、私はヤツクルを見てみると、現代のペットと同じように見えてきってしまうことがある。そのぐらいヤツクルは、人間の求める動物としてのポジションにすっぽりと当てはまり、生きているのだ。

しかし、ヤツクルは完璧に動物としての本能を拭い去り生きているのかというそうではない。先にも述べたようにヤツクルは人間とは別である個別の動物として生きている。動物でありながら人間の世界に属しているのだ。これは第一章で述べた、外見にも内面的にも人間であろうサンが（サン本人はそうは思っていないが）人間として森で生きていることと同じ生き方であるようにも思われる。ただ、一つ違うことは、人間を好んでいるか、嫌っているかだ。しかし、この違いが大きな違いなのだ。これは、自分が何者なのかを自分自身が納得して理解していることと繋がってくる。自分は人間でありながら森で生きているのと、自分が山犬として森で生きているのでは全く違う意味合いを持つてくるのだ。前者だと、人間と森のそれぞれが個体として生きているので『共存』しているとと言えるだろう（ヤツクルのパターンと同じ）。だが後者のように、自分の本来属すべき共同体を認めず、自分は完璧に森の者として生きるということは、人間と動物（森の者）が『共存』していると言いはれない。つまり、サン本人が「自分は人間である」という認識を持って森で生きているならば、人間と動物（森の者）が、『共存』していると言えることができるのである。このように、人間と『共存』している動物のヤツクルと、動物と『共存』していない本来人間のサンは全く異なった生き方をしていくことになるのである。

そして、動物として人間の世界で生きるヤツクルは、サンを人間の世界に引き寄せる役目を果たす。外見は人間だが、内面的にはもののけの性質を持ち合わせるアシタカのそれまでの境遇と故郷のこと、また自分のことをサンに話し、ヤツクルはアシタカとサンの心を繋ぐきっかけを作った。「人間でありながら、もののけの心を持つ者も、動物でありながら人間の世界で暮らす者もいるんだぞ」と。そして「そんなに人間も悪くはないぞ」と、シシ神のお池で、そんな話をしていたのかもしれない。この出来事は、サンに内面的な人間味を帯びさせる一つの大きな要因となっているのは間違いない。

猩々

続いて、物語中での登場回数や時間は少なくとも、あのビジュアルや言葉によって、幼い頃初めてこの物語を見た私に強烈なインパクトを与えた猩々について述べていきたい。

猩々は、世界百科事典や妖怪事典によると、「古典書物に記された架空の動物。各種芸能で題材にもなっており、特に能の演目である五番目物の曲名『猩猩』が有名である。真っ赤な能装束で飾った猩々が、酒に浮かれながら舞い踊り、能の印象から転じて大酒家や赤色のものを指すこともある。」とあることから、本来の猩々のイメージは酒飲みで根赤の妖怪であり、全身は赤色ということになる。しかし、この物語に出てくる猩々は、決して根赤の明るいイメージではなく、むしろその逆の暗く不気味なイメージで描かれている。そして全身は黒く、目だけが赤い。本来の猩々の体の色であるはずの赤色と、本来黒色であるはずの目の色が、この作品中では逆になっており、霧のような黒い体の中に二つ光るその赤い目が、鋭く恐ろしい印象を与えている。どうして宮崎監督は、わざと真逆のイメージで猩々を登場させたのだろうか。それは、おそらく人間の手によって森が破壊に追い込まれていく危機感、そしてそのことに対する人間への憎しみのせいであろう。「もう、どうしようもない。」猩々たちのそんな気持ちが全面に溢れ、あの暗く恐ろしい霧のような外見になったのだろう。

また、猩々は作中で森の賢者と呼ばれるわりには、言葉が片言である。しかし、「木植えた。木植えた。木植えた。みな人間抜く。森戻らな。人間殺したい。」というこの言葉は、片言であるからこそ、切実味が増す。物語の中では数少ない猩々の言葉は、森を守るために力を尽くしてきた動物たちの、人間に対する痛烈な心の叫びなのである。木を植えても木を植えても、人間はその木を燃やし、森は消えていく。猩々たちは「正しいことをしても、報われない」という、不条理の中で生きているのだ。しかし、その不条理さの中で生きているのは猩々だけではない。この作品の登場人物は皆それぞれが、猩々と同じように、やるせない、どうしようもない世界に生きているのだ。このことについて、

宮崎監督はこう言う。この物語の登場人物たちは「露骨には言わないけれど、要するに、はっきり「お前さんはいらぬ」と言われてる人間なんです。いなくていいと言われてる人間。活躍しても別に褒め称えられることもない。お前さんのやることは、もうここにはない。そういうことを言われる主人公。しかも、それは悪いことをやってそうだったんじゃないかと、正しいことをやった結果そうなってしまった。そういう人物。」『もののけ姫はこうして生まれた』より）なのだ。この世の中に生まれ、これまで生きてきた共同体から疎外された登場人物達。それはサンやアシタカを初め、エボシやそのエボシが率いるタタラ場で暮らす人々全てに当てはまる。しかし彼らは皆、そのような境遇に陥るべくしてそうなった者たちではない。そうならざるを得なかった者たちなのだ。「この世の中に生きていて、いわれのない不条理な肉体的にも精神的な意味も含めて、これを見る人がどう感じてくれるだろうか。それは、今の若者たちの共通の運命であるわけだから、たぶん僕らが今時代に感じているこの閉塞感も含めて色んな気分っていうのは、何度も繰り返し、何度も繰り返し、歴史の色んな場所で感じ取られてきたはずなんです。」『もののけ姫はこうして生まれた』より）こう続ける宮崎監督は、おそらくこの作品を綺麗な物語に仕上げようという想いは微塵も無かったはずだ。自然保護や環境破壊反対を訴える作品では決してなく、また（人間と自然の共存）を賛美し奨励した作品でもない。（生きる）というのは辛く、不条理なことばかりなのだ。そしてその不条理を背負う者は、悪事を働いた者でも、選ばれし者でもなく、それまで普通に生きてきた者なのである。

この世の中はどうしようもないことだらけなのだ。人間は、そして動物は、決して平等な世界でなく生きてはいない。幼い時に小学校で習う、「皆、平等で対等」という世界など、この世には存在しない。自分は何も悪くなくても、降りかかる災難や不幸を受け入れながら生きていく。それが、人間であつても動物であつても、目まぐるしくルールが変わるこの世の中で生きていくための、唯一のルールなのではないかと私は思う。

乙事主

最後に述べたいのは、鎮西から海を渡ってシン神の森を守るために遙々やってきた乙事主についてである。乙事主は大勢の猪を引き連れてやってくる。その引き連れてきた猪たちは、猪突猛進という言葉がぴったりで、一つの考えに固執するあまり、周りが見えていない者が多いように見受けられるが、乙事主は年齢500歳という、年の功もあって他の猪よりも賢く、他者の言葉を聞くこともできる。さらに、目も見えなくとも、それを補えるだけの鋭い嗅覚を持ち合わせている。作品の中でモロが言う「乙事主とて馬鹿ではない」という言葉からもそのこ

とが分かり、さらにモロが乙事主のことを認めていることも分かる。そうでなければ、人間と森の者の戦が激化する中、乙事主を助けに行こうとする娘のサンを引き止めたに違いない。

しかし、この乙事主は物語終盤では冷静な判断を欠き、タタリ神となってしまう。それは、人間が自らの臭いを消すために、死んだ猪の一族の毛皮を被り、乙事主のもとへ現れた時のことである。その時、乙事主はこう言う。「戦士たちが戻ってきた！戻ってきた！黄泉の国から戦士たちが帰ってきた！続け、戦士たち！シシ神のもとへ行こう！」これはこの言葉通り、人間との戦によって死んでしまったはずの一族の猪たちが蘇り、森へ帰ってきたのだと乙事主は思い込んでいるというように見ることができる。しかし、それも表面的に乙事主を見た、人間の視点からの意見に過ぎないのではなからうかと私は思う。乙事主が初めて作中に姿を見せた時、崖の上から溪谷を挟んだ隣の山の茂みの中にいた人間に気付き、その見えない目を細め、吠えるシーンがある。しかも、その茂みに隠れていた人間は、乙事主がタタリ神になった時と同様に、猪や熊の毛皮を纏い、顔に獣の血を塗って人間の匂いを消していた。それ故、森の中で一族の猪の毛皮を被った人間が乙事主の前に現れた際も、彼らが本物の猪ではなく、人間であるということを見破ってもおかしくはない。何キロも先の人間を嗅ぎ分けた嗅覚を持つ乙事主であれば、そう考えるのが普通である。ではなぜ、この時の乙事主は一族の猪は生き返ったと思ひ、そう叫んだのか。

私が思うに、乙事主は本当はそんなことは思っていない。死んだはずの者が生き返ったりしないということなど、「馬鹿ではない」乙事主は分かっている。分かっているけども叫んだのだ。

乙事主は走り狂いながら、心からの願いを口にした。これはいわば、一種の神頼みのようなものなのだ。私は思う。自分が口にしたことが、どうか実際に起こって欲しい。それが極限状態に追い込まれた乙事主の切なる願いだったはずである。神が神頼みをするというのも皮肉なものだが、一族の猪が蘇り、今まで通り森を守り続けるといふ願ひは、「シシ神よ、出でよ！汝が森の神なら、我が一族を蘇らせ、人間を滅ぼせ！」と、シシ神のお池へ猪突猛進しながら叫ぶ乙事主の台詞にも強く表れている。そしてこれらは、人間が彼らの領域に入っていかなければ、出てこなかったであろう願ひなのである。

結局、乙事主はタタリ神になってしまう。しかし、これも人間が乙事主を表面的に見ただけの見解に過ぎないのではないか。正確に言うると、乙事主はタタリ神になってしまったのではなく、自らタタリ神となる事を選んだのだ。

モロの台詞の中に、次のような言葉がある。「彼奴は死を怖れたのだ。今の私のように。私の身体にも人間の毒つぶてが入っている。ナゴは逃げ、私は逃げずに自分の死を見つめている」これは、ナゴの神は自分の死を受け入れられず、死を恐れたために、タタリ神になってしまう

つたと言っている。では乙事主は、自らが死に直面することを恐れていたのだろうか。そんなことは決してない。なぜなら乙事主は人間を真つ向から襲うことをモロに反対された時に「例え、我が一族ごとく滅ぶとも人間に思い知らせてやる。」という言葉を残している。この言葉から、一族そして自らも死を覚悟し、死を恐れてはいないということが分かる。

乙事主が死を恐れずに、自らタタリ神となったと言えるもう一つの理由として、サンとアシタカがタタリ神に触れた際に二人の身に起こった違いが挙げられる。サンは崇り神となった乙事主に触れてもタタリをもらわなかったが、アシタカは崇り神となったナゴに触れ、タタリをもらった。これは第一章で述べた、アシタカがものけの内面性を持ち合わせていること、そして逆にサンは、人間的な内面を持ち合わせていることも関係していると思われるが、それだけではなからう。乙事主は自ら死を選び、自らの死を受け入れていたので、タタリ神となった後、サンが触れてもサンにタタリが乗り移ることはなかった。しかし、ナゴは死を恐れ、自らの死を受け入れることができなかった。それ故、アシタカがナゴに触れた際に、ナゴに受け入れられないタタリがアシタカにも乗り移ったと考えることはできないだろうか。

さらに、乙事主は仲間のナゴを思う気持ちから、自らタタリ神になる事を選んだのかもしれない。自分の一族の神がタタリ神となつて一生を終えた。それならば自らもタタリ神となり、ナゴ一匹だけをタタリ神とすることなく、人間に森の者たちの溢れんばかりの憎しみと無情をナゴと共に思い知らせたかったのだろう。

このように、この作品の中には、今まで人間の視点からしか見ていなかった森の神々、動物がいる。しかし、おそらく彼らは全く違った視線で森を見、人間を見、そして自分自身を見ていたに違いない。そして、どうすることもできない、やるせない思いを背負い、苦しみ、生き抜いた。作品の中では、滅びてしまったように描かれている森の神もいるが、それも人間側からのみの視点であり、それらの神々は生き続けていると考えることもできる。これは、森のトップに君臨するシシ神が、生だけでなく、死だけでもなく、生と死の両方を司る神であることが関係しているのではないだろうか。どちらにせよ、この作品に出てくる神々や動物は皆、必死に自分たちの森を守ろうとした。守り切れたのか、守り切れなかったのかを明言するのは難しくとも、森を守るということを貫き通したことで、必死に生きた証にはなるのではないか。そして、これは人間である私の一意見だが、この森の神々や動物たちは強く美しい。

第四章 そこが一番美しい

最後のこの章では、シシ神の森について触れておきたい。そもそもこの森がなければ、人間と神々のぶつかり合いもない。『もののけ姫』は、この森があつてこそ成り立つ作品である。この物語の自然には、主に二つの場所が題材として使われている。それが世界自然遺産の照葉樹林で形成されている屋久島と、落葉広葉樹林で形成されている白神山地である。『もののけ姫』はこうして生まれた」にも出てくるようにサンが暮らすシシ神の森は屋久島を、アシタカが生まれ育った村は白神山地を舞台にしているというのは有名な話であろう。

屋久島をモデルにしたシシ神の森のシーンは恐ろしいほどに美しい。誰の何の台詞もなく、無音で森の中の描写のみのシーンがある。そのシーンはこの物語の中で私が一番好きなシーンだが、それは何度見ても、息を飲むほど美しい。そのシーンは音を消しているのではなく、無音のBGMを流しているという。『もののけ姫』はこうして生まれた』より）その無音状態のシシ神の森はいつにも増して深く、神聖さが際立っている。

シシ神の森を描くにあたって、制作スタッフは屋久島でロケを敢行し、そこで見た自然をモチーフに作品中の風景を描いたようだ。『もののけ姫』はこうして生まれた』より）しかし、宮崎監督はシシ神の森が完全に屋久島を舞台にしたものだとは言っていない。宮崎監督は、様々な場所を想像力で組み合わせて、あの美しく深い世界観を作っているのだ。シシ神の森は、人の入らない太古の森であり、照葉樹林である。それを制作スタッフたちが、自分の目で見て、肌で感じるからこそ、宮崎監督がそのロケハンを行った最大の目的だったのだろう。『海がきこえる』の監督である、田中直哉さんの『ジブリの教科書10 ものけ姫』のインタビューの中で「僕らの仕事はあくまで宮崎さんの中にあるイメージを絵にすることですから」という言葉からも屋久島をそのまま丸々、シシ神の森としているのではないことが分かる。屋久島の風景を忠実に描くのではなく、そこから生まれる宮崎監督のイメージに沿い、独特の世界観を作り込むのが美術担当の仕事だったようだ。

一方、白神山地はというと、アシタカが生まれ育ったエミシの村を描くのに生かされている。しかし私はこのアシタカの村があまり好きではない。この村は物語冒頭に出てきており、ストーリーが進むに従ってシシ神の森が登場するのだが、何度も作品を見直すと、もうすでにシシ神の森の美しさを知ってしまったから、アシタカの村を見ることになる。そうなるのと何故か悲しくなるのだ。その理由がこの論文を書くに

あたって、またこの章を書くにあたって、照葉樹林と落葉広葉樹林について調べていくうちに分かった。民俗学者で照葉樹林文化の主要な提唱者である佐々木高明さんの『照葉樹林文化とは何か』を読むと、「照葉樹林は、人間が利用のために伐採など人為的攪乱すると落葉広葉樹林に遷移してしまう場合もある。また現在は開発やスギ、ヒノキなど針葉樹の植林などによる人工林への置き換えによって、その大部分が失われてしまっており、まとまった面積のものはほとんどない。」ということが分かる。もはや、これが全てだ。シシ神の森を知った上でアシタカの村を見た時、理由は分からないが、私の何となくもどかしく悲しい思いの理由はこの一文で全て分かった。照葉樹林は人間の手が入ると、落葉広葉樹林に変わるのだ。シシ神の森のイメージを掴む際に使われた場所は照葉樹林である屋久島、そしてアシタカの生まれ育った村のイメージを掴む際に使われた場所は落葉広葉樹林である白神山地。照葉樹林から落葉広葉樹林へ。つまり、アシタカの生まれ育ったあの村は、シシ神の森のこれからの姿ということになると私は考える。

本来ならば、この作品のメインの舞台であるシシ神の森から物語をスタートしても良かったはずだ。しかし、照葉樹林→落葉広葉樹林という順番でシーンを構成してもおそらく、手付かずの森↓整えられた森という、これまで世界で至る所で行われてきた森林伐採のイメージと重なってしまう。それではこの物語の意味がない。だから宮崎監督は始めに、人間の手は加えられているものの、大部分に自然が残るアシタカの村を登場させ、人間が自然の中で生きるシーンを美しいイメージで伝えた。もちろんそのシーンは美しかった。しかし、このシーンのずっとならぬ出てくるシシ神の森の、恐ろしささえ含む美しさには到底及ばない。宮崎監督は、落葉広葉樹林→照葉樹林の順で登場させることで、この作品の森林伐採・環境破壊反対のイメージを払拭し、アシタカの村の美しさを伝えるだけでなく、シシ神の森の美しさを倍増させることに成功している。それ故、余計にアシタカの村を見ると悲しくなるのだ。

「アシタカの村の者たちはタタラ場の者たちとは違い、自然を破壊しているのではなく、自然と共に生きている」物語冒頭の美しいアシタカの村のシーンをみると、人間の私たちはそう思う。しかしエポシ率いる石火矢衆に深手の傷を負わされたナゴの神はタタリ神となり、タタラ場ではなく、アシタカの村を襲った。なぜか。それは森の神々や動物たちの目から見れば、タタラ場の者もアシタカの村の者も皆同じだからである。「自然と共に生きている」そう思っているのは人間だけで、森の神々や動物たちはそうは思っていない。でなければ、本来鎮西を棲みかとするナゴの神がわざわざ千キロ以上もの距離を経て、アシタカの村を襲ったりはしない。人間側がいくら自然に寄り添い生きているつもりでも、森の動物たちや神々から見れば、人間は人間だ。人間が生きるためには、多かれ少なかれ、自然を破壊しなくては生きてはいけない。悔しいが、もうそれは仕方のないことなのだ。

なのになぜ、環境破壊反対！自然保護を！と良い顔ばかりする人がいるのか。そんな綺麗ごとを並べても、人間は所詮人間だ。そう叫ぶ人

が今住んでいる家が建つ場所も、かつては動物たちの棲みかだったはずだ。その家に灯される灯りも、毎日世の中のニュースが流れるテレビも全て電気である。それを発電する際に排出されるガスを自然に放出することも森に棲む動物たちや神々にとってはきっといい迷惑であろう。

だから私は、多くの人間から、自然を「保護してあげよう」などという気持ちや言葉がなぜ出てくるのかが分からない。人間は自然よりもそんなに偉いのか。私たち人間は生きていてだけで、自分の意志に関わらず自然と対立せざるを得ない生き物なのだ。だとすれば、そう自覚を持って生きなければ、森の動物たちや神々に示しがつかない。自然を破壊する人間たちから、「自然を守ってあげる」と言われる動物や神々はどういう気持ちでいるのだろう。矛盾の台詞を並べる人間たちを、彼らはどう見ているだろう。きっと「お前たちさえいなければ」そう思われている気がして私にはならない。

しかし、私たちは生きていかなくてはいけない。自然を破壊しても、森の動物たちや神々と対立してもだ。私たち人間が生きるということはそのうちだ。壊す気がなくとも、守りたくとも壊してしまう。そのどうしようもない、やりきれない思いを胸に生きていかなくてはいけない。

最後に

以上のことが、私が『ものけ姫』という作品を見、考察した結果だ。重ね重ね言うが、この作品は人間と動物たちの共存をテーマにした作品でも、環境保護を謳った作品でもない。そして、この物語に悪者はいない。正義のヒーローもない。ただそれぞれの登場人物、動物、神々が必死で生きていることを描いた人生ストーリーだ。この物語に出てくる登場人物らは誰一人として悪くはない。自らが悪事を働いたがために、辛い境遇に立った者たちではなく、そうならざるを得なかった者たちばかりなのだ。そのような境遇の中、それぞれが遺る瀬無い、やり場のない思いを胸に生きているのだ。そしてこのそれぞれの人生ストーリーに私は安心させられる。

物語の中だけではなく、生きていると人は、誰かにすがりつきたくなくなるくらい、受け入れられない真実を突きつけられることもある。自分が悪くなくとも、そして誰も悪くなくともだ。その時、人はこう思う、誰にも自分の苦しみなど分かるまいと。自分とは違い、隣で悠々と生きる人間を憎らしく思うこともあるだろう。人間は平等ではない。そして、人はどんなに親しい人の気持ちでも、全てを共有することは不可能だ。人の気持ちを分かるといえるのは、その人の心の内にある五万という思いの中の一部を分かるといえることなのだ。それが半分なのか、ほんの少しなのか、ほぼ全部なのか、それは分からない。しかし、完全にその人と同じ気持ちになるといえることは絶対に不可能である。この物語の登場人物や、森の神々や動物たちもおそらく、誰かに完全に理解されることはないという、ある種の孤独の中で苦しんでいるのではなからうか。

そして人は皆、できれば強くありたいと思うだろう。大人になれば、強くなったのか、それとも冷たくなったのか分からなくなることもある。どちらなのかは分からない。だが、おそらくその両方だろう。冷たい自分自身に恐ろしくなることも、どうすれば正解なのか分からなくなる時もある。しかし、それを完璧に解決する正しい答えはきつとない。自分で苦しみ、自分で選択しなければ、その苦しみは終わらない。そして仕方がないと受け入れなければ、そこから先へは進めない。もしかしたら先へ進む必要さえないのかもしれない。

この物語は完璧なハッピーエンドでは終わらない。それぞれが持つ問題は決して解決していかないからだ。これから先、サンやアシタカらはどうなっていくのかは分からないが、おそらくこれから何らかに苦しみ、悩むことは確かだ。しかし、それでいいのだ。生きていけば、暗

に落ちないことは山のようにある。何故、自分かと思うこともある。理不尽なことだらけだ。しかし、この作品を見ると「ああ、これでいいのだ。」と思わせてくれる。それだけでいい。それが分かれば十分だ。作者の魂が入った作品は、時に人を救う。

サンやアシタカ、エボシの立場は、実は誰が立ってもおかしくはない。第一章では、人間を嫌い、森の者として生きてきたサンの本質は人間であり、人間として生まれ育ったアシタカの本質はものけであると言った。さらに第二章では、強気で男勝りで一見、葛藤という言葉とは無縁のエボシは、実は「哀れで醜い可愛い娘」なのだと言った。これはモロがサンを表す時に言った言葉だ。つまり、エボシはサンと同じなのである。この物語は、誰がどの立場に立っていてもおかしくはないように描かれているように思う。それは皆、理由は違えど、何か苦悩し葛藤しているからではないだろうか。そして、それは物語の中だけでなく、現実のこの世界を生きる私たちにも言えることだ。

また、第四章で述べたように、生きていくだけで、誰かの敵になってしまいうこともある。人間が生きるということは自然と対立して生きるということであり、そこに住む動物たちを敵に回すということである。それは人間自身が望んだことではなくともだ。守りたいのに、自分が生きるためには守ることはできない。そんな矛盾と葛藤し、生きていくのだ。そのような矛盾を、生きることに忙しい人間は忘れてしまっている。

しかし、第三章で述べたように、森の神々や動物たちはそれを決して忘れてはいない。

人間は平等ではない。

動物も平等ではない。

神々でさえ、平等ではない。

そんなことはおそらく皆、分かっている。しかし、この平等ではない世界で生きている、ということだけは皆平等だ。

世の中とはこんなものだ。そんな世の中を強く生きると宮崎監督は言いたかったのだろう。

幼い頃とは随分、見方が変わった『ものけ姫』だが、私はこの作品に、おそろくずっと励まされるのだろう。拙くまとまりのない文章だが、学生生活の最後に、自分の大好きなこの作品について論じられたことを嬉しく思う。

テキスト・参考文献リスト

テキスト

スタジオジブリ 『もののけ姫』DV、2002年、ブエナビスタホームエンターテイメント

スタジオジブリ 『もののけ姫』はこうして生まれた、2001年、ブエナビスタホームエンターテイメント

参考文献

久慈力 「もののけ姫の秘密」、1998年10月10日、批評者

久慈力 「蝦夷・アテルイの戦い」、2002年7月10日、批評者

網野義彦 「歴史と出会う」、2000年5月22日、洋泉社

網野義彦 「中世の非人と遊女」、2005年2月10日、講談社学術文庫

後藤毅・黒田光洋 「もののけ姫研究序説」、1998年4月9日、kkベストセラー

春日匠 『もののけ姫』評 生きろというメタ命令を引き受けるために」

STS NJ News letter yearbook99(第八号)
第23回シンポジウム

<http://skasuga.talktank.net/works/mononoke.html>

福沢健 「『もののけ姫』の神話的意味」 2007年3月、Cinii
http://ci.nii.ac.jp/els/110006405843.pdf?id=ART0008406644&type=pdf&lang=jp&host=cinii&order_no=&ppv_type=0&lang_sw=&no=1442127293&cp=

堀郁 「私たちは自然と共存できるのか? 『もののけ姫』の哲学考察」 2008年3月 Cinii
http://ci.nii.ac.jp/els/110007151074.pdf?id=ART0009102016&type=pdf&lang=jp&host=cinii&order_no=&ppv_type=0&lang_sw=&no=1442127789&cp=

田中治彦 「なぜ『もののけ姫』か?」 1999年1月27日
<http://www2.rikkyo.ac.jp/web/htanaka/99/mononoke.html>

「世界百科事典 第2版」 2006年 平凡社

「民俗学事典」 1951年 東京堂出版

映画『もののけ姫』パンフレット

村上健司 「妖怪事典」 2000年 毎日新聞社

「ジブリの教科書 10 もののけ姫」 2015年9月10日

佐々木高明 「照葉樹林文化とは何か」 2007年11月1日 中央公論新社

小説創作指南本から見る「小説」

永田 真亜奈

はじめに

島田雅彦『小説作法ABC』（二〇〇九）新潮選書 裏表紙紹介文 付属帯文

最前線の現役作家がすべてを投入した決定版『小説の教科書』！

《ここに書かれていることが理解でき、かつ実践できるならば、作家になる資格は十分にあるでしょう》——人は誰でもストーリーテラーになる。「物語る能力」を最大限に活かすための基本的技術とは何か？ 一行目を書き始める方法から、構成の技術、新しい文体を発明する秘術、職業作家としての心構えまで、奥深い「プロのコツ」をシンプルに伝授する本。

21世紀の『小説神髓』を颯爽と語り尽くした島田雅彦は、坪内逍遙とは異なり、まぎれもない小説家であり、彼の前に明治以来のあまたの小説が無方向に揺れている。この優位をあつさり劣勢へと転化させかねない近代小説の不気味さにあくまでも意識的であること、それこそ島田雅彦の決定的な優位にほかならない。

大塚英志『物語の体操 物語るための基礎体力を身につける9つの実践的レッスン』（二〇一三）星海社新書 表紙裏紹介文 付属帯文

なぜ人は物語るのか

オリジナルのカードや方程式を使ったユニークなプロットやキャラクターの作り方を通じて、あなたの「物語る力」を再発見し、リハビリし、発達させるトレーニングとなる全六講義に補講を書き下ろし。徹底して実用的な物語入門書の形をかりながら、「なぜ人は物語るのか」という問題を根本から考え直すためにかけられた批評書、待望の復刊。

「生きる手だて」としての物語作法入門
なぜ、どうして、君は物語ろうとするのか。

榎本秋『図解でわかる！ エンタメ小説を書きたい人のための黄金パターン100』（二〇一）アスペクト 付属帯文

大ヒットにつながる“物語の法則”だけを徹底指南

“知らなきゃ損する”テクニクが満載。 超便利な図解式で確実にスキルアップ！

青春・ミステリ・SF・恋愛・ライトノベルなど、あらゆる物語ジャンルで通用する

成功の鍵は“書きたい”より“読まれる”ストーリー作り

小説創作指南本とは、小説の創作を志す人に向けて小説の方法を指導解説する内容が書かれた本である。著者自身が創作に関わる作家で自らが心掛ける点や考え、手法を著したもの、批評の立場から分析的に手法をまとめたもの、様々な立場の創作論がある。

「この本を読んで理解実践すれば、みるみるうちに小説が書ける」「小説を書きたいならまずこれを読むべし」「〇〇が書く、小説の極意」とアピールも多様に売り出されている本が多い。

出版されている指南本の数だけ創作の手法がある。返して言えば、それだけの数、手段が出ていてなお創作の正解、本当の決定版が出ていないことになる。

指南本の数々で述べられているのは、発想の得かた、小説世界設定のイロハや登場人物の設定、語り口による書こうと考えるものに対する「物語」のコントロール方法や、作文の基本的技法の指導といった技法的なことだ。もちろんこれら技術面は必要なことであり、個性や魅力を引き出す面でも求められる。

しかし、魅力的な小説を書く方法の正解、読者を動かす小説の法則は解決されていない。実際に、指南本の内容に従い創作を行ったところで評価や関心を得られるものになるとは限らないだろうことは、恋愛指南書通りに恋の成就が難しいように、誰にでも想像がつくことだろう。

では、これら小説創作指南書の穴はどこにあるのだろうか。なぜ指示通りに従うだけでは、うまく小説ができないのだろうか。

これの調査のためにまず、いくつかの創作指南書から指導内容の要点を抜き出し、内容に共通する箇所を抜き出す。

理由としては、小説を書くためのよりよい一般的な技法つまり必須事項を考えたときの本を見ても行き着く先は総じて同じになってくるからで、指南書と指南書を見比べたとき、類似する箇所があるとすればそれは、小説において不可欠な「構成要素」であると考えられるからだ。小説創作指南本の多くはこれら「構成要素」をしっかりと己のものにすることで小説は書けるようになる、と述べているものが多いのだ。抽出した「構成要素」の中でも大きな部分を分析・実践することで小説の実作が可能かを調べる。そこから、マニュアルの中にはない小説の魅力について考える。

一章では小説創作指南本に書かれた指導内容の簡潔化・抽出と、その抜き出した小説の「構成要素」のうち「物語」の構造的類似について考察する。二章では一章で挙げた構成要素、「物語」の構造についてプロット構成のマニュアルを使った実践を行う。生産したプロットのうち一つから実際に短編を数パターン制作することで、機械化生産のプロット（Ⅱ物語）が小説になり得ないことを示す。同時に、類似する性質を持つ「物語（Ⅱプロット）」だが、そこから複数の小説が生産できることから「小説」の酷似化は考えにくいことも示す。

三章は、構造的類似の性質を持つ「物語」に対し、小説としてどう個性を生み出すのか。「物語」以外の構成要素、「物語」

以外の読者をリードする小説の魅力について考え、創作における構成要素の配分について、小説創作指南本では指摘されていないことを述べる。

まとめとして、小説創作指南本から考察した小説について述べる。

一 創作における共通項

小説家を目指すものにとって、創作に関してあれこれと学ぶ教科書となる作家、あるいは編集者、文芸関係者による創作指南本。小説そのものについて分析していくとなると、基本的にとある小説テキストをとりあげた上での分析、作者の来歴と作品の関係性、文芸史における流れや社会的立ち位置からその「小説」を考える。あるものをバラして分析するところを、「つくる」側から考える試みを行う。

【一・一】「小説」の構成要素

ウラジミール・プロップが『昔話の形態学』において物語の基本的パターンを分析したように「小説」についても文芸ジャンルは多岐にあれど、基本的に共通する構成要素が存在するのか。構成要素の発見、抽出から更に、その要素にしたがって創作を行うことで「小説」は創作されるのか。この章ではまず、小説の考え方や構成要素について数々の指南本から調査する。

純文学系創作指南本である島田雅彦『小説作法ABC』より、小説とは、ロマンスにない自己批評の精神をもつものであり、書き出しの一行で話の方向性が決定づけられ、読者があつて初めて成立するものである。成功するためにはその読者を惹きこむ最初の一行、段落を用意する必要がある。そして冒頭で読者に与えられた疑問などの理由やタネを小出しに展開し、その際に読者の期待を持続させるためにも強いインパクトが求められる。冒頭で読者を驚かせ、起承転結は格好よく決めることでサライズを供給しつづけ、読者の期待をいい意味で裏切り続ける。世間一般では、小説の楽しみはストーリーの展開を追いかけるもの。ストーリーテリングとは読み手への奉仕だという。また小説は、会話・描写・説明の三つの要素に分けて考えることができる。と述べている。

描写と説明は地の文に混在する 作家にとってのIDとなりうる

一、 風景描写 認識を言語へと「翻訳」する作業

二、 静物描写 感覚的情報をニュアンスを含めた正確な情報を言語のみで相手に伝えられるか。これが描写の意義。

三、 描写の細分化 描写をする人間と、その対象との距離感がうかがえる。事物に対する、解剖の技術が必要

タイトルは作品の顔であり、キャラクターや場所の属性、人称視点の設定からの自己批評の織り交ぜ方、対話の技法や時間の経過も、作品の個性をかたちづくる重要な構成要素としている。

つまり、ここにおける「(純文学)小説」とは

自己批評の要素をしっかりと含みつつ読者に読ませる意識が必要とされるものである。その構成要素は、ストーリー・キャラクター・会話・描写・説明と言える。
また

大辻都『芸術大学で学ぶ文芸創作入門 クリエイティブ・ライティング<クリエイティブ・リーディング>』(二〇一五)星雲社、
ダ・ヴィンチ編集部『本気で小説を書きたい人のためのガイドブック』(二〇〇七)メディアファクトリーより小説創作において重要なポイント

・スタイル

アイデアだけで成立するものではない、「語り口」≡スタイルも必要

車の車軸についている片一方が「内容」で、もう片一方が「スタイル」。両方揃ってはじめて、車は動く≡小説は形成される

・キャラクター

主人公のキャラクターを本人に語らせず、具体的なアクションを書く

・書き出し

最初の一ページ目が関心を引き付ける決定打に

・タイトル

言うまでもなく、「作品の顔」

・会話術

- ・描写、による、物語の停滞や焦らし、リアリティの表現、人物
- ・世界観を広げる、登場人物（の数）
- ・名作（そうでなくとも既存）の小説を下敷きにつくる
- ・自己肯定の話に面白みはない
- ・対立（最終的には自己との対立）が創作において迫力を産む
- ・何をどのように書いてもよいのが小説
- ・対象とする読み手の読解能力への理解が必要

これらから合わせると、小説に求められる要素として挙げられるのは

「（作品に適した）タイトル／書き出し」／「物語」／「場所」／「語り（焦点・語り口）」／「会話」／「キャラクター」である。

更に詳しく考察することにする。

小説創作指南本は、基本的に「売れる」作家になるための指南本であるから、読者に興味をもって読まれるための創作技法を伝えている。

書籍化における表紙や装幀を除き小説テキストそのものについて考えるところ、「タイトル」は当然作品そのものの印象を決定づける顔になる。

例えば、多くの人が教科書等で触れたことがあるだろう夏目漱石の「こころ」。「私」を視点に「先生」を中心として繰り広げられる「奥さん／お嬢さん」「K」など登場人物らの人間模様や内面を描いた作品だが、もしこのタイトルが「心」「ココロ」、はたまた英字表記などであったら現在のどのようなイメージや、解釈を多岐にする透明感ある複雑さを孕んでいただろうか。

芥川龍之介の「羅生門」が本来通りの「羅城門」であつたら。太宰治の「人間失格」が違うものであつたら印象がまるで違つたものになつたであらうことは想像に難くない。

書き出しでは、視点や語り口といった作品の方向性が固まりやすい。これからこういう話が行われる、とする導入部分であるから当然の話ではあるだろう。

「(〇〇が)目が覚めると……」といった書き出しなら、その視点人物と読者とが感覚的情報を共有でき、現実にはあり得ない世界観や状況下であつてもなるべく自然に作品世界へと読み手を連れ込むことが可能になる。

ある朝、グレーブル・ザムザがなにか気がかりな夢から目を覚ますと、自分が寢床の中で一匹の巨大な虫に変わっているのを発見した。

(カフカ『変身』高橋義孝訳 新潮文庫 昭和二七年七月二八日発行 より 書き出し)

「〇〇は××であり……」と、登場人物や場所の説明から入り、状況を呈示する。

グスタフ・アシェンバハ、あるいはその五十歳生誕日に公に与えられた貴族の称号を付けて言えば、フォン・アシェンバハは、数カ月にわたつてヨーロッパに深刻な危機的様相を与えた一九……年春の、とある一日の午後、ミュンヘンのプリンツレゲンテン街にある自宅から、一人でかなり遠くまで散歩を試みた。

(トーマス・マン『トニオ・グレーゲル ヴェニスに死す』高橋義孝訳 新潮文庫 昭和四二年九月二五日発行 より 「ヴェニスに死す」書き出し)

回想する形式

私はその人を常に先生と呼んでいた。

〔夏目漱石『こころ』 新潮文庫 昭和二七年二月二九日発行 より 「上 先生と私」 書き出し〕

決定的フレーズからの入り

死のうと思っていた。ことしの正月、よそから着物を一反もらった。お年玉としてである。着物の布地は麻であった。鼠色のこまかい縞目が織りこめられていた。これは夏に着る着物であろう。夏まで生きていようと思った。

〔太宰治『晩年』 新潮文庫 昭和二二年二月一〇日発行 より 「晩年」 書き出し〕

書き出しの重要性や求められるセンスについては理解ができた。問題はその後である。

【二・二】 二冊の小説創作指南本から、「物語(る)」——構造的類似が発生する「物語」

【二・一】で挙げた構成要素のうち、「物語」について考察する。「物語」は「小説」と同じ関係ではないのか。「小説」は「物語」ではないのか。小説が物語でなく「小説」とされるのは何故なのかを考える。

一体、小説で何を書いたらいいのか。

答えは単純です。

〈おはなし〉です。

〈おはなし〉が作れないから小説が書けないのです。あるいは途中でどう書き進めていいかわからなくなってしまいうのです。

ここで文学の専門家の人たちから、いや、小説と物語は異なるもので一緒にしてはいけない、そもそも物語を否定したり解体したりしていくのが文学だ、といった類の恫喝が予想されます。しかし小説家志願者はそんなことにひるんではいけません。私小説であれ、ミステリーであれ、やおい小説であれ、どんな小説にも物語があります。

(大塚英志『物語の体操 物語するための基礎体力を身につける6つの実践的レッスン』)

人は放っておいても、フィクションを紡ぎだしてしまう生き物なのです。私たちは毎朝、好むと好まざるとにかかわらず、夢を見ています。夢の荒唐無稽なストーリーだって、私たちが無意識に紡いでいるストーリーです。

言語が違っても、私たちが紡ぐストーリーは互いに似通っています。古今東西の神話に驚くべき共通性があるように、小説もまた私たち人間の営みの報告である限り、そして、私たちの無意識の産物である限り、世界的な普遍性を持っているのです。

私たちは誰もが「物語る能力」を持っています。

(略)

個々の書き手が辿り着いた技術の集大成こそが文学です。

それらはある程度踏まえ、潜在的に誰もが持っている「物語る能力」を最大限に活かせば、人を感動させたり、説得したり、あるいは騙したり、また相手に愛されたり、尊敬されたりすることも自由自在です。

(島田雅彦『小説作法ABC』)

両者によれば、人間はどうしても「物語る」ものであり、小説の中には「物語」があるという。そして「物語／＼（おはなし）」をつくり語る能力を養えば、小説家としての基礎が身に着くだろうといった内容が述べられていた。

ここからわかるように、「小説」と「物語」は切っても切り離せない関係にあることが察せられる。

プロップ『昔話の形態学』によりおおよその物語は三一の機能に抽象化が可能とされており、多くの指南書における「名作を読み込む」「名作から案を得る」などといった訓練は、この抽象化された機能を肌で感じ構成する能力を自己のモノにせよ、というものだ。逆に考えると、小説内の物語部分だけを取り出し抽象化を行えば、その物語はほぼ、いずれかの原型や機能、パターンといったものに帰結する、と言えるのではないだろうか。

あくまでも「物語」は「小説」内に包括されるものであって、同等の関係にはならないと考える。これについては第二章で実験を行い、述べていく。

小説内での物語が、どこかのパターンへと流れ着いてしまうものであったならば、小説をその作家の作品とする個性はどこから生まれ与えられるのか。それは詳しく前に述べた「タイトル」／「書き出し」／「場所」／「語り（焦点・語り口）」／「会話」／「キャラクター」といったこれから述べる要素が関わってくる。

プロップ『昔話の形態学』について、大塚英志『物語の体操 物語するための基礎体力を身につける6つの実践的レッスン』で、ミシエル・シモンセン『フランスの民話』（樋口淳・樋口仁枝訳／白水社）からさらに簡潔にまとめてあるので、長くなるが引用する。

「物語の構造」を構成する三一の機能

- α はじめの状況を決定するプロローグ。
- β 家族の一員が家を留守にする（不在）。
- γ 主人公に対して、何かが禁止される（禁止）。
- δ 禁止が破られる（侵犯）。
- ϵ 敵が情報を求める（情報の要求）。
- ζ 敵は、未来の犠牲者に関する情報を入手する（情報の獲得）。
- η 敵は犠牲者を欺いて、彼または彼の大切なものを奪おうとする（奸計）。
- θ 犠牲者は罠におち、心ならずも敵を助ける（犠牲者の協力）。
- A 敵は家族の一員に対して、何か害を加える（加害行為）（または何か大切なものが足りない）。
- B 不幸に気づく。主人公にこの不幸の回復が依頼されたり、命令されたりする（救助の依頼または派遣）。
- C 主人公は加害行為を回復することを引き受けるか、自発的に決意する（反撃の承諾）。
- 主人公が家を出発する（出発）。
- D 主人公は、魔法の手段を手に入れるための準備の試練を受ける（贈与者の最初の機能）。
- E 主人公は、未来の贈与者の試練に応える（主人公の反応）。
- F 魔法の手段が主人公の手に入る（魔法の手段の譲渡）。

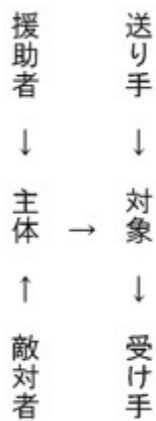
- G 主人公は、目指す目的の近くに到着する（もう一つの王国への移動）。
- H 主人公と敵は決められた戦いに入る（闘争）。
- I 敵は敗れる（勝利）。
- J 主人公が、印または傷を受ける（烙印）。
- K 加害行為は回復される（回復）。
- ← 主人公の帰還（帰還）。
- マ 主人公は追跡される（追跡）。
- ㇿ 主人公は助かる（脱出）。
- O 主人公はこっそりもう一つの国または自分の家に到着する（気づかれずに到着）。
- L にせの主人公が手柄を立てたのは自分であると主張する（うその主張）。
- M 主人公に難題が課される（難題）。
- N 主人公が難題を解決する（難題の解決）。
- Q 主人公が認知される（認知）。
- ㇿ にせの主人公または加害者の正体が発覚する（発覚）。
- T 主人公の変身（変身）。
- U にせの主人公または加害者が罰せられる（処罰）。
- W 主人公は結婚するか、王位につく（結婚）。

魔法民話（おはなし）における三一の登場人物の行為（機能）を更にその行為する主体ごとに分類したリストも引用する

登場人物（行為者）	行為の領域（機能）
(1) 敵	<ul style="list-style-type: none"> ・ 加害行為 A ・ 主人公との闘争 H ・ 追跡 P
(2) 贈与者	<ul style="list-style-type: none"> ・ 魔法の手段の譲渡の準備 D ・ 魔法の手段の譲渡 F
(3) 援助者	<ul style="list-style-type: none"> ・ 主人公の空間の移動 G ・ 加害行為または欠落の回復 K ・ 追跡途中での援助 S ・ 難題の解決 N
(4) 王女（＝探索の対象）とその父	<ul style="list-style-type: none"> ・ 難題解決の要請 M ・ 印を与える J ・ にせの主人公の発覚 R ・ 本当の主人公の認知 Q ・ 第二の敵（にせの主人公）の処罰 U ・ 結婚 W
(5) 委任者	<ul style="list-style-type: none"> ・ 主人公の派遣
(6) 主人公	<ul style="list-style-type: none"> ・ 探求のための出発 C ・ 贈与者の試練に応える E ・ 結婚 W
(7) にせの主人公	<ul style="list-style-type: none"> ・ 探索のための出発 C ・ 贈与者の試練に対する答（常に否定的） E

プロップは魔法民話とは七人の登場人物からなる物語だ、といっていますが主人公にクエストを「委任」する人物はその役目のみで七人の一人に加えられているのです。この七人の登場人物という視点から魔法民話を定義するとそれは主人公が「委任者」から王女を救出する、あるいは王を助けるクエストを「委任」され、「贈与者」から魔法の手段を「援助者」からは様々な助けを受け「敵対者」を倒し、「にせの主人公」の策略をも退ける、という物語ということになりますね。

それを汎用性のあるモデルに組み替えたものが、グレマスの「行為者モデル」



プロップのいう主人公は主体、王は送り手、王女は対象、贈与者は援助者にひとまとめにされています。主体（主人公）が送り手（王）に「委任」され、対象（王女）を救出するクエストに出发し、援助者に助けられつつ敵を倒す。その結果、主体（主人公）は対象（王女）と結婚します。つまりこの場合は主人公は王女を最終的に手中にする「受け手」でもあるわけです。

さて皆さんはある種の物語に於いて登場人物はすべてこの行為者モデルのいずれか、もしくはそのうちのいくつかに該当する役割を物語の中で担うと、とりあえず理解しておいて下さい。

(大塚英志『物語の体操 物語するための基礎体力を身につける6つの実践的レッスン』より)

ここまで引用して言いたいのは、小説の骨をつくる「物語」というものが抽象化されるとその殆どが構造上類似してくるように、登場人物についても抽象化が行われれば、いくつかの機能が与えられた役割のなかにまとめておとすことができてしまい、やはり物語同様パターンや仕組みの中に帰結する、ということである。

物語、登場人物共に根幹がパターンの中にあるとするならば、どのように個性を表すのか。登場人物に関してなら、容姿はもちろん年齢・性別・所属や出身が違っただけでうまく利用すればパターンを想起させるべくさせることもできる。その少しずつの違いを表現するために、登場人物どうしの「会話」や、小説世界において「いつ・どこで・だれが・何を・なぜ・どのよう」にしたか。これをどのような順番で、どの視点からどれだけの情報量で読み手に伝えるのか。この手段の選択部分が個性として大きく意味を持つ。

蓮實重彦は、八十年代を代表する長編小説における物語的構造の類似を、『小説から遠く離れて』(一九九四)河出文庫より)で指摘している。

とにかく、どこかに一人の男がいて、誰かから何かを「依頼」されることから物語が始まっている。その「依頼」は、いま視界から隠されている貴重な何かを発見することを男に求める。それ故、男は発見も旅へと出発しなければならぬ。それが「宝探し」である。ところが何かがその冒険を妨害しにかかる。多くの場合、妨害者はしかるべき権力を握った年上の権力者であり、その権力維持のために、さまざまな儀式を演出する。儀式はある共同体内部での「権力の委譲」にかかわるものであり、そこで委譲さるべき権力と発見さるべき貴重品とは、深い関係にあるものらしい。そのため、依頼さ

れた冒険ははかばかしく進展しなくなるのも明白だろう。発見は、とうぜんのことながら遅れざるをえない。その遅延ぶりを促進すべく予期せぬ協力者が現われ、ともすれば気落ちしそうな男を勇気づける。協力者は、同性であるならば分身のような存在だし、異性であれば妹に似た血縁者である。二人の協力者は、どこかしら近親相姦的な愛か、倒錯的な関係を物語に導入し、純粋な恋愛の成立をはばみつつ、貴重品の発見へと向けてもろもろの妨害を乗りこえることになるだろう。

蓮實重彦が挙げた小説、村上春樹『羊をめぐる冒険』井上ひさし『吉里吉里人』丸谷才一『裏声で歌へ君が代』村上龍『コインロッカーベイビーズ』中上健次『枯木灘』大江健三郎『同時代ゲーム』について構造的ポイントを、『小説から遠く離れて』を基に、簡潔に表にまとめる。

作者名／作品名	村上春樹 『羊をめぐる冒険』	井上ひさし 『吉里吉里人』	丸谷才一 『裏声で歌へ君が代』	村上龍 『コインロッカーベイビーズ』	中上健次 『枯木灘』	大江健三郎 『同時代ゲーム』
主人公	僕	橋	画商梨田	キク／ハシ	秋幸	僕
(権力を持つ) 依頼者	「全権を委任された」秘書	編集担当の雑誌記者	朱伊正	なし(＊しかし、「神託」がある)	なし	父
身分的 存在	鼠	美貌の踊り子	洪大統領	ハシ／キク	腹違いの妹さと子	妹
依頼内容	「背中に星を背負った栗色の羊」	安家洞に眠っている黄金の山	洪圭樹への伝言			生まれ育った地の「歴史と神話を記述」する
黒幕的存在の有無 (不可視の権力) 敵対者	有	有(吉里吉里国を懐柔せんとする中央政権)	有(朱伊正)	有(ミスターDからみられる社会性)	有(蠅の王)	無(＊共同体に神職として君臨する父)
宝物(目的) 対象	「背中に星を背負った栗色の羊」	安家洞に眠っている黄金の山	「美録ス」といふ商品名の台湾製の録音テープの中味	「ダチユラ」と「音」	「完璧な捨子」となるための「法」	生まれ育った地の「歴史と神話を記述」する

われわれは、ここで改めて説話論的な差異を見失う。行為の連鎖としては「依頼」→「代行」→「出発」→「発見」という経過をたどる物語が、「権力の委譲」と「二重化」という主題を通して、「黒幕」と「双生児」との対立として語られてゆくという形式が共通している以上、説話論的な構造として、否定しがたい同一性が視界を蔽いはじめてしまうからである。

(蓮實重彦『小説から遠く離れて』)

作成した表にはグレマスの行為者モデル「主体」「受け手」「送り手」「援助者」「敵対者」「対象」を加えている。ここで、もう一度大塚英志の言葉を引用する。

プロップのいう主人公は主体、王は送り手、王女は対象、贈与者は援助者にひとまとめにされています。主体(主人公)が送り手(王)に「委任」され、対象(王女)を救出するクエストに出发し、援助者に助けられつつ敵を倒す。その結果、主体(主人公)は対象(王女)と結婚します。つまりこの場合は主人公は王女を最終的に手中にする「受け手」でもあるわけです。

さて皆さんはある種の物語に於いて登場人物はすべてこの行為者モデルのいずれか、もしくはそのうちのいくつかに該当する役割を物語の中で担うと、とりあえず理解しておいて下さい。

(大塚英志『物語の体操 物語するための基礎体力を身につける6つの実践的レッスン』)

これらと表をふまえて単純に述べるならば、蓮實重彦の挙げた小説は、順序はさておき「主人公(主体)」が権力を所持する「依頼者(送り手)」の依頼を受けて「宝あるいは目的(対象)」の探求に出发する。その探求には目的や権力にまつわる謎や妨害や遅延などがあり、「黒幕(敵対者)」の存在がある。これら困難を助けた、目的へ近づけるのは主人公の「分身的存在

（援助者）」であり、場合によっては「主人公（受け手）」と精神的・肉体的同一化が行われる。ここで少し変わっているのが、「対象」との同一化ではなく、「分身」との同一化である。同一化を行おうとする、あるいは実際に行うことで敵対者を退け、目的や、その先にある謎を解決するという「物語」の構造。ここにおいて類似する点があると指摘がなされたのである。つまり、プロの、代表的作家においても、抽象化が行われると構造的類似が発見される、存在するということである。

装置としての長編小説は何ものも生産しない。（略）説話論的な還元によって露わとなった構造を踏みはずすまいとして、もっぱら付加的な説明によって文脈維持につとめる村上春樹の作品は、その意味で、読まれることを必要としない言葉からなる物語だと言えようし、そこでは「表象」されたものが広く納得されれば、言葉はいつでも退散することができる。そうした役目しか果たしてはいない言葉は物語に特有なもので、人を決して運動へと誘わないのだが、だとするなら、小説という名の装置は、既存の文脈を前提として、それを拡散せしめるために作動することになるのだろうか。

（蓮實重彦『小説から遠く離れて』）

蓮實重彦は、「小説」が「物語」の構造の前に屈してしまうことを危惧し、実際多くが屈してしまっていると述べている。「小説」＝「物語」となることに否定的である。自動化された補足的日常言語ではなく、読み手に運動を求める異化ある言語、均質化された共同体的な想像力を揺るがす行為としてのコミュニケーションそのもの。

物語の語り手に対して小説家が示しうる絶対的な優位は、物語などいくらでも語り続けることができるのに、小説を書くというとなみは、いつでもその不可能性と境を接したかたちでしか実現しえないという点に存している。コミュニケーションとは、説明的な補足とは決定的に異なる運動たらざるをえないからだ。

（蓮實重彦『小説から遠く離れて』）

物語の構造に呑まれてしまえば、それは小説とは言い難いものになるという。「小説」は要素に「物語」を持ちながらも「物語」に屈して物語そのままになってはならないことを求められるものである。ここに物語と小説の違いがあると言える。

二 ほんとうに構成要素のみで小説は創作されるのか？

前章で述べたように、小説創作の指南書を比較分析してみると、いくつかの共通項が見いだせる。その共通項として挙げられるのが、「(作品に適した) タイトル／書き出し」「物語」／「場所」／「語り(焦点・語り口)」／「会話」／「キャラクター」であった。

しかし、小説のなかでとくに大きく関わる「物語」と「登場人物」について、抽象化を行えば大半のものがパターンや仕組みの中に帰結してしまう。

創作としてのオリジナリティを生み出すためにはどのような工夫や手法が必要とされるのか。

実践を通して考察を行う。

大塚英志『物語の体操 物語するための基礎体力を身につける6つの実践的レッスン』に記載された課題をまず見ていただきたい。

課題：24個の抽象的な言葉が書かれたカードを使用して、結末までのプロットを100個つくる

「知恵」「生命」「信頼」「勇氣」「慈愛」「秩序」「至誠」「創造」「厳格」「治癒」「理性」「節度」「調和」「結合」「庇護」「清楚」「善良」「解放」「変化」「幸運」「意思」「寛容」「公式」24のカードを

1・主人公の現在 2・主人公の近い未来 3・主人公の過去 4・援助者 5・敵対者 6・結末
の流れに合わせ6枚引き図のように並べ、そのキーワードを基にプロットを作成する。

4

3 ↓ 1 ↓ 2 ↓ 6

5

つまりこの課題は、過去・現在・未来・援助者・敵対者・結末という、お話を作るのに最低限必要な登場人物とプロセスをワンセットにした配置構造にキーワード（＝要素／属性）を割り振って、システムの種を出させるものであり、前章から、著者である大塚英志は「小説」で書くものは「おはなし（＝物語）」ととらえているので、最終的にはこれを基に制作した「物語」とその他構成要素の組み合わせによって、小説を創出する訓練となる。

この課題のカードの組み合わせで生み出されるのは、物語の種になる「プロット」である。

ストーリー【story】：物語。小説。

プロット【plot】：小説・脚本などの筋。筋書。構想。

（広辞苑第六版より引用）

そしてその違いは

ストーリー…時間的順序に配列された諸事件の叙述。時間によって要因が隣接。時間的飛躍

プロット…諸事件の叙述であるが、因果関係（なぜ／になったか）に重点が置かれる。因果関係によって要因が隣接。質的な飛躍

プロットは物語に包括される関係性になる。プロットで構築された諸事件の因果関係を考慮し、書き手によって意識的に配列・叙述されたものを物語、あるいは小説、ととらえることができる。

今回、独自ルールを加えて友人（＝同年代・女性・日本文学専攻）と共に実際に五〇本のプロットを制作した。

ルール

24個の抽象的な言葉が書かれたカードを使用して、結末までのプロットをつくる

「知恵」「生命」「信頼」「勇氣」「慈愛」「秩序」「至誠」「創造」「厳格」「治癒」「理性」「節度」「調和」「結合」「庇護」「清楚」「善良」「解放」「変化」「幸運」「意思」「寛容」「公式」「二四のカード

(二回目以降独自ルールで、ファンタジー・SF・恋愛・学園もの・ホラーの五種の作品ジャンルカードも用意)

※二回目よりジャンルカード「日常」を追加

4

3↓1↓2↓6

5

図に従い、引いた6枚のカードを並べる

1・主人公の現在 2・主人公の近い未来 3・主人公の過去 4・援助者 5・敵対者 6・結末
制作時間25分程度(独自ルール。後(10回以降には35分に延長) (友人と2人同時に行った。終了後、互いに感想)カードが逆さまになって出てきた場合は「逆位置」としその言葉を逆の意味で解釈する

これによって制作したいくつかの「プロット」から「(作品に適した)タイトル/書き出し」「ストーリー/物語」「登場人物」「場所」「自己批評(対立)」「会話」「語り」といった要素を加えて創作を行う。

課題番号27

カード内容 1現在:「節度」 2近い未来:逆位置「誓約」 3過去:逆位置「至誠」 4援助者:「清楚」 5敵対者:「慈愛」 6結末:「寛容」

ジャンル:日常

(当時「プロット」として制作したそのまま)

「ぶりん」

秀雄は自分の体重が気になりだした六七歳。個性の強い平方町三丁目地域自治会三期連続副会長である。

彼は血圧の高さから行きつけの医者で甘いもの、脂っこいものを食べ過ぎないようにと診断を受けていた。そして健康のためにはもう少し体重を減らすようにとも看護師からも注意を受けていた。

真面目な気質だった元中間管理職は毎朝のラジオ体操と散歩を心掛け、自室の掃除も積極的に自分でこなし、町内の見回りも行いそこそこには外で動くようにしている。家にいたって読書くらいでやることなく妻に煙たがられるから外出するなんてことは言っ
てはいけない。

規則正しい生活を送っている彼だが、ひとつ困った嗜好があった。

秀雄は大の甘党なのである。お汁粉・羊羹・タルトにクレーン。甘いものであれば和洋問わない好き者ぶり。若い頃に食べて以来バタークリームのケーキや濃厚プリンなんでものは大好物である。よって何よりも楽しみなのは週一の市販プリンで、妻がスーパーに行くとき必ず買い置きしてもらっている。

そんなものだから秀雄は過去に一度減量に失敗している。妻に頼み込んで豆腐を中心にした食生活に変えてもらったが、どうしても、プリンの誘惑に勝てなかったのだ。

そこで話は現実に戻る。秀雄はある問題に直面していた。そう、またプリンだ。冷蔵庫の奥には、いつもの安売り一つ七八円のものとは違うやつが鎮座している。最寄りのデパートで買っただろうモロソフのプリン。加えてレーブドゥシェフのタルト。こんなタイミングでなくたっていいだろうと泣きたくなる秀雄。妻に何か怒らせるようなことをしただろうか。

外から帰ってきた妻が、何やってんの、と声をかけるまで秀雄はおおいに困っていた。

医者忠告。看護師にわざわざ書いてもらった注意事項の紙をもって。

すると妻は言った「あなたお酒もあまり飲まない方なのに、そう好きなものまで我慢して何をそんなに長生きにこだわるの。若いときならまだしも、どうせあと二〇年もったらいいとこなんだからそう考えすぎなくていいんじゃない？」

なるほど、と思い、秀雄はお茶にしようと思いをかけてプリンを取り出した。

夕飯はとんかつにしてみました。タルトは明日朝一で食べようと決めた。

後に秀雄は大病も無く、一〇五歳での大往生となる。

- 一 現在「節度」：医師の助言に従い好物の甘いものを仕方なく節制中の主人公
- 二 未来逆位置「誓約」：買い置かれた好物のプリンを発見してしまい約束を破って食べることにする
- 三 過去逆位置「至誠」：健康上の理由から医師から忠告を受けたにもかかわらず、食事制限を守れなかった主人公。
- 四 援護者「清楚」：節制を行い、体重を減らすようにと注意した看護師と医師
- 五 敵対者「慈愛」：苛々するくらいならば好きなように食べればいいと甘やかす妻
- 六 結末「寛容」：自制から一転、自分の食べたいようにすると決めた主人公

これを基本に数パターンの創作を行う。

長くなるので、冒頭一部分と結末部分を抜き出すことにする。

《パターン一》

「ぷりん」

(冒頭)

ピッ。

それから足元を見た。ああ、やった。やっちゃった。表示された七十六の文字を見て秀雄は頭を抱える。がまんがまんを重ね先月やっと七二にまでおさめたのに。医者のお呆れた顔。背の低い看護師さんの、オッサンまたやりやがったよと言わんばかりの、あの……

「ちょっと、お父さん。今日ゴミだしもお願いしますねー」

妻の声におお、と秀雄はひとつ頷いて体重計を下りる。さっぱりとシャワーを浴びた体に、おろして二年目色褪せはじめた紺のトランクス、六年物のページュのストラックスに少し出たお腹を収めこんで。木綿の吸汗Tシャツ、紺に赤と水色のストライプボロシャツ。

午前六時、秀雄は今日も日課のラジオ体操と散歩に出かける、いつてきます。

常温の天然水を一杯飲んでから家を出て、朝食はそのあとだ。てくてくと燃えるゴミ片手に私道を歩き、平方町三丁目収拾場に行けば、先に見慣れた面子が姿を見せていた。

「おお、おはよう秀さん今日も早いねえ」

《結末》

「七十手前でなにをそんなに我慢して長生きにこだわるんです？ あなたお酒を飲まないんだから、食事や好物を楽しむくらいはいいですよ。ついでにいますとね、お父さんの健康のためとやらに列々で新しく用意するもののほうがお財布の健康に良くないんですよ。お野菜高いんだから」

「それはすまん」

「じゃあ、お夕飯しましょうか」

「なあ、近いうちにトンカツやってくれ。食べたくなくなった」

「今日は野菜炒めと胡麻豆腐と酢の物です」

「うーん、おまえのせいで物足りない気がしてきたじゃないか」

「あっはっは！ 食べ終わったらどっちしましょ」

「プリンに決まってる」

パターン二

「プリンチャレンジカップ」

《冒頭》

ピイピイッ！

ホイッスル。朝イチの日課、シャワーを浴びた体で秀雄はオン・フィールド。

表示された数字は七二。BMI値は二五・八二。なんてこった、標準をオーバーしちまっているではないか。前回の通院から既にエローカードは蓄積しているのだ。また、あの小さな看護師さんに怖い目で見られるのか。担当の冨木さんのあの呆れた顔。甘いものの食へ過ぎは控えてくださいね。生活習慣の自己管理ができてこそ長生きですよ。奥様とも一緒にがんばりましょう。日頃のファウルからとうとう切られたカード………

《結末》

プリンに至っては言うまでもない。ほろ苦く大人甘いカラメルソースと、匙で掬えば重い濃厚さ。小手先の飾りっ気など持たないシンプルでこまかしようなない実力。どんなボールが来ても完全に足元に収めてものにしてしまえば誰も手が出せない。そこから自在に繰り出されるパス、あるいはクロス、意表を突くシュート。要するに秀雄は無条件降伏。

「母さん、これ」

「ああ、百貨店行ったんで買ってきたんですよ。デザートに食べましょう。ショートケーキは明日ね。あと、今日のお夕飯はどんかつ」
「食事節制しているんだが、怒られないかね？」

散々破っておいて何を今更、ばからしい。路子さんは鼻でお笑いになった。

パターン三

「震える黄色」

《冒頭》

一杯。

黒い地獄の底のような濃度。そこに甘い水を三つ落とし入れる。そうして出来上がる苦味の向こう側。おれの午後の休息はまずこれだけでなければ決まらない。一口楽しんでから、白い戸棚を物色する。コイツには相棒が欲しい。強いには、気のいい仲間をつけて、その存在だけで放たれているエグみって奴を中和させなきゃあどうしても浮いちゃう。現実社会だけに限らず、おれの胃にも然り。

《結末》

美智子が何を考えているのかいよいよ分からない。セロハンで付けられたメモ。オヤツに食べていいですよ。

一体、何のためのここ数週間の節制だったか。増えて戻った体重、体脂肪率、血糖値、血圧、BMI値、コレステロール……

オヤツに食べていいですよ。

週に一回と決めた。二回も三回も食べているから注意された。だからこどもやりくりに苦心しているというのに。

メモの裏。無理な我慢はむしろ体に悪いそうですよ。

とりあえず、相棒を温め直そう。話はそれからだ。

「登場人物」・「場所」・「物語（プロット）」・忠告を受けているのにプリンを食べたくなくなるジレンマⅡ「対立」などといった要素に変更は加えていない。同じ作者が、自ら制作したプロットを基に「タイトル」「会話」「語り」の少し違う書き方をするだけでバリエーションの異なる作品が生まれた。小説を書く上で構成要素を一ひねりするだけでオリジナリティらしいものは発生する。

ここまで言うと、構成要素の組み合わせ方、ひねり方によってオリジナリティは生まれるのだから、マニュアル的に「魅力

的な」小説の生産を行うことは可能である気もしてくるものだ。抽象化すれば類似枠に落とし込むことが可能なのだから、実際大抵の作品の制作は可能であろう。しかしそれは安易なものではない。それぞれの構成要素の比重ひとつで作風は変わる。時系列、時代、隠したテーマ……

どんなにマニュアル化や模倣・借材したとしても、結局はその作り手の感性で選んだ要素のバランス如何で精度や魅力は増減する。

同条件（全く同じカード）で友人が制作したプロットも掲載する。

「隠れ家」

今日も規則正しく小さな喫茶店を開く店主の悩みは、時々コーヒー一杯程度で店に入り浸るとどこか変わった何人かの客達であった。看板娘をしているバイトの女の子と共に、店主はそいつらの不器用にしか、大切なものを大切に出来ない話を結局聞いてやっていた。それは、本人も過去にちゃんと愛せないものがあり、結果的に相手を裏切るような形になってしまったことがあるから。

「絶対この店勝手に閉めないでよ」という客達の約束に首を振りつつ、むかし守れなかった約束にも思いを馳せる。本当は彼らのおかげで微妙に赤字なのだが「ま、いっか。どうにかしよう」と店主は思うのだった。

・毎日決まった時間にキッチリとした時間に店を開ける店主

↓現在：『節制』

・客の「この店を勝手に閉めない」という約束は出来ないと言いながら、過去に守れなかった約束に思いを馳せる

↓未来：『逆位置誓約』

・自分も大切なものをちゃんと愛せず出来ず、裏切るような形になった過去

↓過去：『逆位置至誠』

・優秀な看板娘のバイトの女の子

↓援助者…『清楚』

・大切なものをちゃんと大切に出来ないことを悩む人達

↓敵対者…『慈愛』

・赤字の遠因であるお客を咎めることなく「どうかかしよう」と考える店主

↓結末…『寛容』

抽象化すれば生産元は同じだが、キーワードや条件に対する書き手の解釈によって異なる内容になっていることから、すべてにおける類似は考えにくく、生産されるものから個性の片鱗は見えている。それからどう「小説」を創作するのか。書き手の独自性や裁量が求められる。

三 特化される構成要素

大塚英志『物語の体操 物語するための基礎体力を身につける6つの実践的レッスン』星海社新書(二〇一三)を大いに利用して述べてきたのは、骨格となるプロットさえ仕上がれば「物語／おはなし」をつくることはマニュアル的に可能であり、物語さえできれば、あとはその他の要素をうまく当て嵌めるだけで個性のみられる小説の創作は可能。なのかもしれない、ということがある。

しかし実際のプロットからの創作を通して、その「その他」の要素の盛り込み方、物語の選択肢の取り方一つにも書き手の感性や采配が求められることが分かった。

では、読み手をリードする更なる魅力や、作者の個性を確固たらしめるのは？ 思い思いに物語るだけならば、安易に可能だろう。

その作品が、この作家が書いてこそ、となる要素は何か。

【三・一】「テーマ」

宮部みゆきの中編「たった一人」(『とり残されて』(一九九五) 文春文庫収録) をとりあげる。
簡潔にまとめたあらすじを用意した。

ずっと同じ場所の夢を見る永井梨恵子は、「す」く大事な約束」を感じる夢の場所が実在するかどうかを、調査員の河野修介に依頼する。

調査を進めるにつれて、梨恵子の夢に河野の記憶にあるものが出ていくことが発覚し夢の場所が明らかになる。

幼少期に生死の境を彷徨っていた梨恵子の意識は、強盗事件に遭遇しそのとき死亡するはずだった河野を救ってしまった。すべてが明らかになったとき、河野修介という存在が梨恵子の記憶以外のすべてから消失してしまう。

河野が自分にとって重要な存在であったと確信する梨恵子は、彼を探すと、世界との対決を強く決心する。

主人公 (主体) .. 永井梨恵子

援助者 (主人公の分身) .. 河野修介

敵対者 .. イレギュラーを許さない世界の法則

対象 .. 梨恵子の夢に現れる場所

送り手 (依頼者) .. 永井梨恵子

受け手 .. 本来生きべき河野のいない時間の流れを得た永井梨恵子 / とうに存在しないはずという事実から、消失の運命を受けける河野修介

話としては、とても分かりやすいものである。「主人公」であり「依頼者」であるヒロインが「援助者」たる半身に「目的」の場所の調査を依頼し、探求に出発し「発見」する。これも「宝探し」の物語である。この物語における「発見」の結果は「主人公」とつての半身を失う結果となった。そして、その結果の否定を主人公は決意する。

この作品の魅力や強みは必ずしもその構造にばかりあるわけではない。

それは、あの時、あの魂が空の中に漂い出たときに、次元の枠を超え時間軸のない世界を見渡して知ったからじゃないのか。彼が、遠い将来、二十年後、自分が巡り合うことになる、たった一人の大切な人であると。だから、死んでほしくなかったから、彼を呼びとめたのだ。

運命を変えてはいけないなんて、戯言だ。それじゃ生きる価値もない。
どうしよう？ どうしたらまた彼を取り戻すことができる？

（宮部みゆき「たった一人」）

この終盤の数行、とくに四行目に作品のテーマと、その作家たる魅力が秘められている。全文を通して読まなければその強さは十二分に伝わらないだろうが、「たった一人」という作品はこの数行のクライマックスのためにあるといっても構わないだろう。このラストに至るまでに、オチについて読者には予想されるものが中盤ごろにはある。これは、物語のからくりやオチが作品においてそれほど重要視されていないことの表れだろう。必要なのは、夢に関する情報が増していく度に主人公が感じる「予感めいた」ものであり、それを読み手にも伝えることである。

野生動物が、南風のなかに混じった最初の嵐の兆候を肌で感じとるように、神経の底の底で、それを予感しているような気がした。退化してしまった人間の本能のなかで、ただひとつだけ、自分が必要としている人、離れたくないと思っている人と引き離されて

しまうという、死よりも恐ろしい事実を識別するコードだけが、まだ残っているのだ。

そして、梨恵子のその直感は正しかった。実現した。

ただ、思ってもみなかった方向で――

(宮部みゆき「たった一人」)

このように主人公梨恵子と、つられた読み手の「予感」は河野の消失というかたちであたってしまう。これは前述したようになんとなく示唆されていたものであり、消失前にはその「答えあわせ」がなされる。「答えあわせ」が終わった後に、河野は世界から消失する。ここまでが、語らんとするテーマに至るまでの、テーマに迫力を持たせるための予備的なものにあたる。

テーマに至るための「物語」であり「構造」「予感を示唆する語り」ととらえることができる。

何度もいうように、この小説の物語構造は、アツサリと抜き出せるほどにはとてもシンプルなものである。これまでに引用した島田雅彦や蓮實重彦の持論で考えるならばこの小説は、「物語構造がわかりやすく露呈してしまった、小説とは言い難い小説」と言えるかもしれない。

しかし考えてみると、このシンプルさは「対象を問わないわかりやすさ」だとも言える。まずこの小説は、ある程度読書をする中学生くらいならばじゅうぶんに読める。物語構造が幅を利かせることは、誰が読んでもがある程度は通用する理解のしやすさや読みやすさに通じる。蓮實重彦のいう「コミュニケーション」、日常語や日常コードとは異なる言語活動を行わず、共通のコードを利用することでその手間を省き、多くの読者をテーマへと思考や感情を直結させる。物語構造に関して、抽象化して抜き出してしまえばいくらでも類似作品が出没する可能性があることは既に述べた。構造から機械的に「物語」の種を生み出すこともできる。だが、テーマはどうだろうか。構成要素的、構造的に似ることはあってもテーマやその演出までをそっくり同じにすることは異なる人間である限り、難しいだろう。

では、『たった一人』について考えてみる。物語構造については前に挙げた通りで、テーマは、運命を変えてはいけな

んで、戯言だ。それじゃ生きる価値もない。この一行にわかりやすく集約されている。たとえばこの一行が、冒頭に置かれていたらどうだろうか。読者がその作品の世界観に出会う「書き出し」だ。そうして、そのフレーズの種明かしのように物語を展開させていたとしたら、だ。想像できることとしては、決定的フレーズの後に読むにつれて結末の想像がつかってしまう、「どこかで見たことがあるような」「物語」が続く退屈さだ。

結末の予感があり示されてもいた「物語」。結末のために協力者たる半身が失われてしまう物語が、年齢の割には幼さのある主人公の視点のみで展開される。予定調和のように展開された物語の結末にはまだ先がある。その先にテーマが持ち込まれ、「物語」の中にいながら主人公は「物語」との対決を決める。いつそメタ的にすら思わせられる。

どこを見たらいいのだろう。どの角を曲がれば、一度手放してしまった、彼の住む次元へ、彼が生きてあの事務所を閉めている、あの褪せたカーテンの脇に立って窓から外を見下ろしている、あの時間軸の支配するところへ戻れるのだろうか。

一度できたのだ。もう一度できる。梨恵子と思う。かならず彼を探し出してみせる。

きつと、きつと。あきらめずに目を開いていれば、ある日突然、ふと振り向いた拍子に、梨恵子が通り過ぎた街角を左に折れてゆく、あの前かがみの肩を見かけるかもしれない。

そうしたら、追ってゆこう。かならず追いつける。

心に決めて、梨恵子は日々を泳いでゆく。

その時が来るまでは、あたしは死ぬことさえないかもしれない、と。

(宮部みゆき「たった一人」)

大抵の読者は主人公を通して、決定された構造のもとに無情に削除されるものがある仕組みを目の当たりにし、無力感のようにな、どうしようも無さを感じる。誰も主人公の求めるものを知っている人はおらず、探しても夢や妄想だと切り捨てられる。

それでも探し求めることを決めた力強い姿を見せる主人公。小説というかたちで表された梨恵子の本当の物語は、読者の知らないところでこれから始まるのである。最後の一行まで見届けた読者は、言葉や文脈に表れない向こう側と予感めたものに心を動かされる。

分かりやすい構造がとられているからこそ、多くの人間に伝わるテーマ性や、感動。主人公が与えられた物語や運命の否定をするために用意された「物語」、そして否定の物語の始まりで終えられる。安易に喪失の悲しみを訴えかけるだけのものであったならば、陳腐な作品になっていただろうところを、この作品は露骨に言葉や状況によってリードされないかたちで、読者によって異なる感情を揺さぶる向こう側、カタルシス的なものを放つ。これらの点において他者の作品とは一線を画すその作者ならではの強みが十二分に発揮されている。

【三二】「会話」

夏目漱石『草枕』の内容を簡潔にとりあげると、主人公の青年画家が、世俗離れた温泉場を舞台に謎めいた才女那美や人々の会話を繰り広げる話である。意識的にドラマ性は排除されており、主人公は依頼を受けて「宝探し」をするわけでもなく、何処かに「行って帰る」こともない。那美の裏に物語が見え隠れこそするが主人公は関与せず、物語の大きな動きどころか、特筆すべき物語の筋がない。

つまり、「小説」の根幹を占めると述べてきた「物語」の要素が非常に薄いと言える。

では、なにがこの小説を「小説」たらしめているのか。

圧倒的な「語り」と巧みな「会話」である。

この小説は主人公の視点を通じた描写と行われた会話で成り立っている。挙げた会話部分では、登場人物によってこの作品の「物語／筋」の否定が行われている。

余は、矢張り女だなど思った。多少試験してやる気になる。

「あなたは小説が好きですか」

「私が？」と句を切った女は、あとから「そうですねえ」と判然はつきりしない返事をした。あまり好きでもなさそうだ。

「好きだか、嫌きらだか自分にも解とらないんじゃないですか」

「小説なんか読んだって、読まなくなったって……」と眼中には、まるで小説の存在を認めていない。

「それじゃ、初から読んだって、仕舞から読んだって、いい加減な所をいい加減に読んだっていい訳じゃありませんか。あなたの様にそう不思議がらないでもいいでしょう」

「だって、あなたと私とは違いますもの」

「どこが？」と余は女の眼の中を見詰めた。試験をするのは此処だと思ったが、女の眸まぶたは少しも動かない。

「ホホホ解りませんか」

「然し若いうちは随分御読みなすつたろう」余は一本道で押し合うのを已めに^やして、一寸裏へ廻った。

「今でも若い積りですよ。可哀想に」放した鷹はまたそれかかる。すこしも油断がならん。

「そんな事が男の前で云えれば、もう年寄のうちですよ」と、やっと引き戻した。

「そう云うあなたも随分の御年じゃあ、ありませんか。そんなに年をとっても、矢っぱり、惚れたの、腫れたの、にきびができたのってえ事が面白いんですか」

「ええ、面白いんです、死ぬまで面白いんです」

「おやそう。それだから画工なんぞになれるんですね」

「全くです。画工だから、小説なんか初から仕舞まで読む必要はないんです。けれども、どこを読んでも面白いのです。あなたと話をするのも面白い。ここへ逗留しているうちは毎日話をした位です。何ならあなたに惚れ込んでもいい。そうなる^と猶面白い。然しいくら惚れてもあなたと夫婦になる必要はないんです。惚れて夫婦になる必要があるうちは、小説を初から仕舞まで読む必要があるんです」

「すると不人情な惚れ方をするのが画工なんですね」

「不人情じゃありません。非人情な惚れ方をするんです。小説も非人情で読むから、筋なんかどうでもいいんです。こうして、御籤を引くように、ぱつと開けて、開いた所を、漫然と読んでるのが面白いんです」

《略》

「ドージとは何です」

「何だつて構やしません。昔しヴェニスを支配した人間の名ですよ。何代つづいたものですかね。その御殿が今でもヴェニスに残ってるんです」

「それでその男と女と云うのは誰の事なんでしょう」

「誰だか、わたしにも分からないんだ。それだから面白いのですよ。今までの関係なんかどうでもいいでさあ。只あなたとわたしの様に、こう一所に居るところなんて、その場限りで面白みがあるでしょう」

「そんなものですかね。何だか船の中の様ですね」

「船でも岡でも、かいてある通りでいいんです。何故と聞き出すと探偵になってしまうです」

「ホホホホじゃ聴きますまい」

「普通の小説はみんな探偵が発明したものですよ。非人情な所がないから、些とも趣がない」

(夏目漱石『草枕』(昭和二十五年発行)新潮文庫 より)

「何故と聞き出すと探偵になってしまう」。この台詞は、「なぜかになったか」の因果関係を否定する。続けられ、普通の小説とは、因果関係(プロット/物語)、に基づいて発明されるとまで言い切っている。因果関係や時系列という筋から記述される人間関係やドラマといった人情を無視する読みをするのが面白い、しかしそこに感情移入が無いわけではないから非人情ではなく非人情。

普通の小説は、因果関係やドラマという人情の筋で読ませるが、『草枕』についてはそうではない。偶然に開いたその箇所を、それこそ絵画を觀賞するのと似たように、その箇所ごと好きにあれこれと楽しむことが可能なのである。

小説は構成要素として「物語」を強く含む限り、登場人物の役割も含めて抽象化を行えば、どうしても類似化すると何度も述べてきた。

だがその構成要素としての「物語」の存在が弱ければ構造上の類似からは遠ざかる。小説をリードする「物語」の力を借りない分、その他の構成要素で小説を「小説」として成立させる必要が生まれるが、そこで書き手は実力を求められる。

【三・三】「キャラクター」

「小説」の中身成分として、「物語」／「場所」／「語り（焦点・語り口）」／「会話」／「キャラクター」といった要素がある。実も蓋もない言い方をするならば、理論上「小説」とはこれらの要素の配分如何によって作り上げることが可能だ。けれども、これまでをふまえて考察すれば、「物語」を使うとどこかで類似が発生し、それからつられて登場人物の役割も類似する可能性がある。これも述べてきた。

世間にごまんとある「小説」たちのなかで、その作家の作品たらしめるもののひとつに「キャラクター」がある。いくら類似が発生していたとしても、「キャラクター」が異なれば作品全体に与える印象が変わってくる。

「いい質問だ。あたしはね、いーたん。奇を衒^{てら}ったり意表をついたりするのが嫌いなんだよ。ベッタベタにありふれた、女のために男が命をかけるような、そんな物語が好きなのさ。お約束の展開、王道のストーリー、どこかで聞いたことのある登場人物に、だれもが知っている敵役。使い古された正義の味方にありふれた勧善懲悪、熱血馬鹿に理屈馬鹿。ライバル同士の友情にお涙頂戴のハッピーエンド。そういうのがほんとうに大好きなんだ」

「……成程。王道、ですね」

「そ。意外性なんて必要ない、驚きなんて必要ない。仕掛けは陳腐で構わない……。王者には王道こそが相応しいんだ。奇道や奇策は所詮道化の役回りだろ。そうは思わないかい？ ん？」

「……言葉もありませんよ」

「そうかい」満足げに頷く哀川さんだった。

「そうそう、王道といえは——この度の斜道卿壱郎研究施設での物語って、鴉の濡れ羽島でのあの事件と、似通ったところがあったとは思わないかい？」

「似通ったところ……ですか」

集まっている天才。隔離された状況。そして閉じ込められた人間の密室死、持ち去られたまま見つからない身体の一部——
「うん。そう言われてみれば、魔眼と痛恨くらいには似ていますね」

《略》

「誰一人好意的な人間なんていなかったし、被害者すらもお前の敵ときてゐるんだからな。本当、こういうのって珍しくないか？ 事件を構成する骨格はまるで同じなのに、出来上がった形は丸逆と来てる。同じことをやったのに違う結果が出るなんて論理、ロジック そう成立しねーぜ。大事なのは骨格よりも人格だパーソナリティーつてのが心にしみてよくわかる話だよ。そうだな、鴉の濡れ羽鳥での事件をそのまんまひっくり返して裏返しにした感じだったよな」

「——潤さんにしてはつまらない話ですね。あんなでたらめな島での出来事なんて、あかりさんとのラブストーリー以外なにも覚えちゃいませんですよ」

「あつそ。そいつは結構」

《略》

「いや、しかしね。それは揚げ足取りというものですよ」推理作家のようなこまかして逃走を試みた。「最後に提出された解答こそが真実なのです。実際、神足さんは全面的に容疑を認めて——」

「認めて、ねえ——はは」空笑いの哀川さん。

《略》

「とにかくあたしが言いたいのはね、戯言遣い。どうせでっちあげるんなら、もっと信憑性のあるマトモな嘘をつけてことだよ」

「……………」

でっちあげ——その通り。それこそ御老郎博士の言うところの『典型的な詐欺師の手法』だ。驚愕をもってして真相と置き換える。それによって推理の後半を省略する。わざと言葉足らずに曖昧な解答を提出し、どうしても解釈できるような解答を提出し、その混乱をこそ真相に置き換える。

正しい解答などいらない。

意外な解答があればそれでいい。

そう、ぼくは真相を突く必要などなかった。

驚かせれば、それでよかったのだ。

まったくもって絶悪論理。サイコロジカル

行為ではなく、認識の理論。

(西尾維新『サイコロジカル(下) 曳かれ者の小唄』(二〇〇一) 講談社 NOVELS よう)

西尾維新の作品『戯言シリーズ』のうちの一つである。主人公であり語り手である「ぼく」が、登場する個性的で常軌を逸したような人物らに翻弄されつつも発生した事件やクエストを論理(ロジック)で捌いていく、という話だ。何をしても不思議の無いようなクセの強い登場人物、事件の真相や動機については作中で示された他の解釈の可能性や余白が無くもないように残されている。主人公は不可解な事件を、拾った情報を基に論理——ストーリーを披露しそれを解答とする。

集まっている天才。隔離された状況。そして閉じ込められた人間の密室死、持ち去られたまま見つからない身体の一部、という設定は、推理小説ではそう珍しくもないシチュエーションだろう。基本的に犯罪や殺人の手法・動機において、読者を納得させる何らかの因果関係が推理小説には求められるものだ。

だがこの作品では主人公の出した解答が正答であるかどうかは明白でなく、後から疑問が作中に提示され、更には主人公自身が披露した解答に隙があることを自白している。取りこぼしがあり、後から真相やからくり気付く、というものではない。その場を切り抜ける解答を出したが、咄嗟のことであり隙があり詰めが甘くても仕方がない、というような発言をする。主人公が解答者として、意識的に、意外な解答の演出に困ったと言う。因果関係から事件が発生した、その因果を読み解くのではなく、事件から想像される因果関係を提出する構図。研究所における密室死という、一般的シチュエーションだが、そこに他

との異質性と複雑さをもたらすが、奇妙で独特な名前の登場人物であり——しかも、その思考や性格、能力などにおいてかなりクセが強く——平凡のように自称する主人公ですら「戯言遣い」であり飛躍した解答で事件を捌く。メタ的発言もある。

『サイコロジカル』に登場する人物の名前を挙げる。

玖渚友、鈴無音々、ぼく、斜道卿老郎、大垣志人、宇瀬美幸、神足雛善、根尾古新、三好心視、春日井春日、兎吊木塚輔、哀川潤、石丸小唄、零崎愛識

まず、現実にあるとは考えられない特徴的なネーミングがされている。ここで既に他とは明白な区別が為されていることがわかる。しかもそれら人物の多くは超人的な能力をもつ「一般的」ではない人間。そのなかで主人公にあたる「ぼく」の、一人称視点で語られる。「ぼく」の名前は明示されない。これによって実際には凡庸とは遠い「ぼく」と読み手との視点や感覚を近づける効果がある。あとから哀川潤によって暴露される「ぼく」の盲点についても、その終盤に至るまで「ぼく」視点で得られる情報とその判断によって、「ぼく」と同一化している読者は気づきにくい。「ぼく」が取得した情報によっていかにしてロジックを展開し事件を解決するのか。読者は「ぼく」と共に「ぼく」の能力で挑む状態になっている。

対して、人類最強ともされる哀川潤は「ぼく」の盲点を種明かしと言わんばかりに突いていく。人類最強とされる能力だからこそ可能な洞察によって、暴く。最高峰の頭脳の玖渚友は知っていて「ぼく」に真実そのままは提供しない。

『サイコロジカル』内において、「ぼく」は挑戦者として事件に挑む立ち位置にいる。キャラクターによって読者への映り方、話の切り口や難易度が変わってくる。

【三・四】「語り」

宮部みゆき『長い長い殺人』（一九九九） 光文社文庫をとりあげる。

私は深夜に起こされた。

まず、足音が聞こえた。私のあるじの重い足音である。座敷の畳を踏んでこちらにやってくる。

あたしはいつだって、貧乏くじばかり引いてきた。

でも、最初に使われたときは、あたしだって新品のびっかびか。きれいなもんだったのよ。

このところ、僕の持ち主は憂鬱病にかかっている。

毎日、なんとなくふさぎこんでいるのだ。僕を握り絞めて近所の本屋さんに走っていくこともないし、友達とお菓子を買い食いすることもない。おかげで、僕の方は太っている。

「素行調査を？」と、私の探偵は訊いた。

「お願いしたいんです」と、私の探偵の依頼人は答えた。

姉妹という言葉の意味、あたしは知りません。知らなくても、べつに困ることもないんです。あたしにはそういうものがないから。だけどこのころ、あたしの持ち主は、しきりと「姉妹」という言葉を口にしていきます。

今も思い出す。あの激しい破壊音と、骨の碎ける音。

二度と聞きたくない。でも、あの時起こったことすべては、文字どおり俺の身体にしみついてしまっている。

「あたし、やってません」

三室直美はそう言った。これで四度目。主張は変わらない。

「ベルソナ・ノン・グラータ」——その意味は、「招かれざる客」。入口のドアを開けたとき、待合室に流れていた曲だ。

帰宅すると、管理人に呼び止められた。宅配便が着いているという。

よいしょと声をかけて、私の持ち主は、受け取った荷物を持ち上げた。

悪いことのできる子じゃない。絶対に悪いことのできる子じゃない。わたしにはわかってる。わかってるのに。

私は深夜に起こされた。

まず、足音が聞こえた。私の主人の足音である。座敷の畳を踏んでこちらへやってくる。

（宮部みゆき『長い長い殺人』）

二つの殺人事件が発生する。両者とも夫婦の片方が殺され、残った方が多額の保険金の受取人となる。加えて残った者同士は愛人関係にあった。当然疑いは二人にかかるがしかし、犯行を立証することができない。実行犯は相関図に現れない全くの第三者であったからだ。これを突き止めるために刑事を主として三人の探偵役が奔走する話。ここには探偵役のひとりとなる少年の成長ストーリーも加わる。

これだけならば、他の探偵小説とそう大きくは代わり映えしないだろう。普通に創作すればメインの語り手とする人物は刑事か少年が妥当だろうか。こうすると、小説内における情報は焦点化された人物から得られるものになる。

だが、この小説は、刑事・強請屋・少年・探偵・目撃者・死者・旧友・証人・部下・犯人。すべて財布の視点で語られている。このスタイルは、読者にしか知らされない、間接化された情報をもたらす。しかも財布ごとに個性があり、「何がどうなつてこうなつた」のか、因果関係の要素は散らばり、事件の全体像は最後まで読み込まないことには見えにくい。視点が無機物の財布であるために、提示される情報の質が変容しているからだ。もちろん、無機物の語り手で小説を成立させ、読者に最後まで読ませる技巧も要求される。発想、技巧の面においてその作者ならではのと言えるだろう。

二間余りを爪先上がりに登る。頭の上には大きな樹がかぶさつて、身体が急に寒くなる。向う岸の暗い所に椿が咲いている。椿の葉は緑が深すぎて、昼見ても、日向で見ても、軽快な感じはない。ことにこの椿は、岩角を、奥へ二三間遠退いて、花がなければ、何があるか気のつかない所に森閑として、かたまっている。その花が！ 一日勘定しても無論感情し切れぬ程多い。然し眼が付けば、ぜひ勘定したくなる程鮮かである。唯鮮かと云うばかりで、一向陽気な感じがしない。ぱつと燃え立つ様で、思わず、気を奪られ、後は何だかすこくなる。あれ程人を欺す花はない。余は深山椿を見る度にいつでも妖女の姿を連想する。黒い眼で人を釣り寄せて、しらぬ間に、艶然たる毒を血管に吹く。欺かれたと悟った頃は既に遅い。向う側の椿が眼に入った時、余は、ええ、見なければよかつたと思つた。あの花の色は唯の赤ではない。

（夏目漱石『草枕』（昭和二十五年発行）新潮文庫 より）

ぼくにとつての現実には現実の対義語ではないし、それは決して夢の対義語ではないのだから。
既に。

もたれ／かかつて／いるてる子さ／んの身体／。ずきりず／きり痛／お足首。麻痺／する思考。壊れて／いく価値／観。溶けて

／いく倫理。崩／れてい／く道德。かな／みさんの／首。赤音さ／んの／首。事／件の真／相。犯人／。／殺人／犯。殺／人
鬼。

(西尾維新『クビキリサイクル 青色サヴァンと戯言遣い』(二〇〇二) 講談社 NOVELS)

「語り」と言ってもその中には、焦点・人称・語り手の設定・語彙・文量など細かく要素が含まれている。その作者が語り
たいと思うテーマに対してどういった語りのバランスが作品にとっての黄金律となるのか。ここを構造分析で一般化すること
は困難であり、指南書では教示できない、作り手に完全に委任されるポイントになる。これは、小説の構成要素のすべての比
重についても言える。

《「構成要素」の重点を変えるだけで印象は変わる》

以前自分で書いた書き物の一部、書き出し部分を使用して実践してみることにする。

ここでの登場人物は全員同世代の、男子高校生三人。その昼食時の会話。台詞の順番やAが主人公であること、内容についても大きくは変えない。という設定だけは固定して行う。

《原文》

(A) オレ、こないだの模試でD判定とっちゃってさあ。母ちゃんに超おこられた。

(B) おまえ、それヤバいじゃん。大丈夫なの？

(A) さあ。オシってばやればできる子だからなんとかなるんじゃないかね？

(C) や、アンタそれダメな子のダメな方の言い訳だからね。もっと自覚しなさいよ。

(A) えー。だってまだあと一年くらいあるよ。

(C) アンタねえ、本番試験のときは俺ら手伝ってあげらんないんだよ？ わかってる？

(B) そーそー。俺たち卒業したら今までどおりにはだべってられないべ？

へこん。吸いすぎて飲むヨーグルトのパックのかたちが凹んだ。きのうはいちごミルク。おとといはフルーツオシ。いつもストローの先をぐしゃぐしゃに噛みつぶしては、隣に座るライチに注意される。わかっていながらオシは前歯でかつん、とストローをつぶす。

するとやっぱりライチがハンバーグサンドを頬張る手を止め、円らな瞳から呆れた目線を投げかけてきた。

《パターンA 会話が関西弁II 「登場人物」「地域性」「会話」に比重》

「オレ、こないだの模試でD判定とってしもてん。オカンにどえらい怒られたわ」あかん。オカンの顔思い出すだけであかん。震えがく

るわ。今年はライトブラウンに染めた傷んだ髪をかきむしってイオリは唸る。影で親父ガクブル震えてたわ。弟ぎゃあぎゃあ泣くし。

「おまえ、それアカンやつやん。筆記成績ビリから二番目、どないすんねん」赤茶のウェーブがかった髪をサイドに流して、惜しげもなく彫りの深い目鼻を晒すテルアキは今日もイケメンだ。現役モデル半端ねえ。こないだのツケの分替った、よっちゃんいかどうまい棒を 貪っていてもサマになる。

「まーオレはあれや、やればできる子。YDKやしなんとかなるやろ」山と積んだうまい棒を一つかっばらって、開けて食べる明太マヨ。やばい、飲むヨーグルト無くなった、ロバッサバサやわ。いやいやいや、ちょお待て。「流されんなよ。それダメな子のアカン言い訳の方や。もうちょい危機感いるで」あと水なしにそんなん食うやつがあるかあほ。流れるようにツッコミを後頭部に入れてから目の前のペットボトルを突きだすライチ。金色どころか黄色い髪は、日本風の平たい顔には浮いている。これ一〇年後黒歴史間違いなしのやつや。頭ええのに。

「えー。だってまだあと一年はあるやろ、だいじょぶやって」

「オマエなあ、本番のときは俺ら手伝ってあげられへんのやで？ わかってるんか？」

「せやせや。俺ら卒業したら今までどおりにはいかんで？」

《パターンB 主人公視点》

へん。

ほとんど空になった飲むヨーグルトのパック。挿したストローをしつこく吸って思い切りよく凹ませ、生温くなった酸味が僅かばかりに顔を出す。税込一〇〇円の陳列棚から選出された五〇〇ミリリットル。

口を離して、食堂の窮屈な椅子から足を投げ出したついでに向かいを軽く蹴って、なんとなく。オレ、こないだの試験でD判定とって超おこられた。と。吐き出してみた。

「はあ？」

蹴られた向かいの輝明はすぐにオレをみて、信じられないというように首を振る。

「おまえ、それヤバイじゃん。大丈夫なの？」

心配そうに窺ってくるけれど。オマエの大きな目は、あの試験で落ちる奴がいるなんて驚きだ、って好奇の光を宿してしまっている。ついでに服が汚れんだろバカと言っている。隠せよ。今日はあの娘と買い物に行くんだろ、邪魔しないって。

さあ。オレってばやればできる子だからなんとかなるんじゃない？

そう流したオレを、隣にいた雷一は、それダメな子のダメな方の言い訳だからね、もっと自覚しろとオレの頭を叩いて返してきた。ついでにオレがぐしゃぐしゃに嘔み潰したストローに眉をしかめて、バックをゴミ箱に投げ捨ててくれた。

ええ。「だってまだあと一年くらいあるよ」「アンタねえ、本番試験のときは俺ら手伝ってあげらんないんだよ？」わかっている？

ストレートにオレを見た雷一の円らかな瞳は黒くて、その中に映っていたのはボンヤリしたオレの顔だった。きのうはいちごミルク。おとといはフルーツオレ。いつもストローの先を噛んでは、隣に座るライチに注意される。わかっていながらオレは前歯でかつんとストローをつぶす。さらにそれをわかっていながら雷一はオレのゴミをゴミ箱にちゃんと投げ捨てる。たまに外す。

《「バター」C 「」を使わないII「語り」に比重 三人称・主人公焦点》

オレさ、こないだの試験で判定Dとっちゃってめっちゃ怒られたよ。

ガラス越しに遠く目を向けて、今日って天気いいよね。これと同じ重さで伊織は言っただけだ。

彼はいつもバック飲料に挿したストローの先を前歯で噛み潰す。今日も今日とて飲むヨーグルトバックは大きく凹んで嫌なくびれをつくり、口を離したストローは筒型からカの抜けた痣を曝し、散らされた焼きそばパンのラップ包装、白くて緩いマヨネーズ付。紅ショウガの破片。剥がされ机に貼りなおされた一〇八円のシールに黒マジックで二割引の書きこみ。

それ、マズくない？

大丈夫なのかと伊織に目をやった向かいの輝明の、空のナポリタン皿、脇に片づけられたフォーク、お手拭、コップに溶け残った水。啜えたストロー伝いに空っぽのバックを振り回す、流れ込む唾液と残った白とが混ざる耳障りなびちゃびちゃに、つり上がった濃い眉をしかめた輝明は、仕方なく己のコップに水を注いでくれてやる。

あんがとね。

やればできる子だから何とかなるんじゃないかな。伊織は素早く受け取って半分を流し込んだ。それから続けて残り半分を流し入れようとしたところで、丸みのある手が背中を叩いて、それ、ダメな子のダメな方の言い訳だから。自覚しなさいよ、みっともない。ピシヤリと止めたのは彼の隣に座る雷一だった。

ええ、だってまだあと一年くらいはあるよ。

そういう問題じゃないの、立ち上がり方々に転がったゴミをくず入れにまとめて叩き込みながら——アンタねえ、本番試験のときは俺ら手伝ってあげらんないんだよ？ 言って、元の席に腰掛けて、わかってる？ 雷一は自分の買い込んだ無糖、地獄の底のようになくシャープなとっておきの一口をトドメに飲んで空き缶を置いた。いい音がした。

素人のちよつとした文章であつても構成要素の比重や語りの質の違いで印象は変わる。構造上の類似から遠のくためには、構成要素（「物語」／「場所」／「語り（焦点・語り口）」／「会話」／「キャラクター」）のいずれかにこだわりを持つことがオリジナリティをつくり出す要点になった。小説創作指南本から、「小説」は構成要素の組み合わせによって制作できる。

これを否定はできないが、この、構成要素のバランスについては書き手の性質や、定めた自己ルールやテーマによるために指導の及ぶところではない。どうしても書き手＝作者の性質や実力の反映するところになる。創作指南本は、構想はあつても小説として書きだすには至らない、という作者の悩みをすぐに解決するものではない。それは、拡散し浸透した強い「物語」の構造から少しでも外れて作者の個性を生み出す要素のバランスについて普遍的な正解を示すことができないからであり、職業作家の指南書で実経験に基づく例があつたとしても、必ずしもそれが書きたいと望む読者の正解には直結しない。よって小説

創作指南本では大抵、指定した小説作品または読み手の思う優れた作品を読みこみ、模倣の訓練をすることでその優れていると思う箇所について吸収し、自身の望むかたちの小説へアウトプットする養分とせよと指導するしかないのである。

おわりに 小説は

小説創作指南本から「小説」は「タイトル」／「書き出し」／「物語」／「場所」／「語り（焦点・語り口）」／「会話」／「キャラクター」といった構成要素で成立すると考察が可能だ。更に小説の骨格にあたる「物語」は抽象化を行い、分析を行えば、類似していく性質を持っている。物語側から登場人物を抽象化すれば、キャラクターの役割の類似すら指摘が可能である。職業として小説を書き、発表したいと思うのであれば——それがどんなジャンルに属するものであったとしても——この構造と役割の性質をふまえて独自性の価値を創出しなくては、その書き物は、児童向け絵本から毛の生えたようなものにならない。加えてそれは自身の人生の自慢話のような、自己陶醉の日記や経験譚のものであってもならない。余程数奇な人生を送っていない限り大抵は埋没する。発信者としての独自性と、エンターテイナーとしての演出が必要視される。この演出は、書かんとする内容に適した語り口であったり、舞台、視点・焦点にあたる。

指南書に基づき機械的に物語の種にあたるプロットの制作は可能だったが、プロットを小説とするに至るまでの技法に関する正答は見いだせなかった。そして、「構成要素」の組み合わせによる小説の創作だが、実践でほんの少しの比重バランスで作品の印象は多少変容したにもかかわらず、指南本ではそれぞれの要素の重要性を述べるにとどまり、構成要素の組み合わせ創作の機械的実践や、ジャンルやテーマ等に即したバランスの黄金比などは示されないとどまり、構成要素の組み合わせバランスはどうしても個人の感性に左右され、この感性に至る部分までに言及することは難しい。もしこの「構成要素」のバランスに確定的答えが現れていたならば、小説創作における公式が存在し、数学の教科書のように表されて誰もが小説を書くことができるだろう。世間にあらゆるパターンの指南書が出回る必要は無くなり、公式に則って創作された「小説の決定版」が既にあまた存在し、我々が小説を創作し読む必要は無くなる。小説が公式化されると、創造性は大きく失われる。明確な解答が無いがゆえに小説は、書き手の数ぶん創造の可能性を持つ。

小説創作指南書は、その可能性と書くだけの力を伸ばす訓練法や注意点を伝え、書きたいと望む人の創造を促す。

小説は、小説創作指南本では指導しきれない隙間に魅力がある。

テキスト・参考文献リスト

主要テキスト(引用順)

カフカ『変身』高橋義孝訳 新潮文庫 昭和二十七年七月二十八日発行

トーマス・マン『トニオ・クレーゲル ヴェニスに死す』高橋義孝訳 新潮文庫 昭和四十二年九月二十五日発行

夏目漱石『こころ』新潮文庫 昭和二十七年二月二十九日発行

太宰治『晩年』新潮文庫 昭和二十二年一月一日発行

宮部みゆき『たった一人』(『とり残されて』(一九九五)文春文庫

夏目漱石『草枕』(昭和二十五年発行)新潮文庫

西尾維新『サイコロジカル(下) 曳かれ者の小唄』(二〇〇一)講談社 NOVELS

宮部みゆき『長い長い殺人』(一九九九)光文社文庫

西尾維新『クビキリサイクル 青色サヴァンと戯言遣い』(二〇〇二)講談社 NOVELS

主要参考文献(引用順)

島田雅彦『小説作法ABC』(二〇〇九)新潮選書

大塚英志『物語の体操 物語するための基礎体力を身につける9つの実践的レッスン』(二〇一三)星海社新書

榎本秋『図解でわかる! エンタメ小説を書きたい人のための黄金パターン100』(二〇一一年)アスペクト

大辻都『芸術大学で学ぶ文芸創作入門 クリエイティブ・ライティング/クリエイティブ・リーディング』(二〇一五)星雲社

ダ・ヴィンチ編集部『本気で小説を書きたい人のためのガイドブック』(二〇〇七)メディアファクトリー

蓮實重彦『小説から小説から遠く離れて』(一九九四)河出文庫

ホラー映画における「お約束」とは

ホラー映画における
「お約束」とは



中嶋 美佳

序論 ホラー映画とは何か？また、恐怖とは？

初めに

ホラー映画とは映画ジャンルの一つであり、観客が恐怖を楽しむジャンルである。モンスターパニックもの、殺人鬼ものなど観客に恐怖を与えるモノを題材とする映画はホラー映画に入る。

そして、ハリウッドのホラー映画にはクリシェと呼ばれるいわゆる「お約束」が存在する。「お約束」とは、テレビドラマ、テレビアニメ、および漫画などにおいて、毎回繰り返される展開のパターンであり、鉄板とも呼ばれている。いわゆる、正統派とも考えられ、英語ではテンプレートまたはフォーミュラ、クリシェなどと呼ばれ、「お約束」を文書にしたものはバイブルと称されている。また、日本語の「お約束」は、あるジャンルの創作においてよく見られる設定または展開をも意味する。いわゆる、この展開は必ずこうなると観客に対して約束していることである。(Wikipedia参照)

これはどうして、存在するのか？ この論文ではホラー映画の「お約束」を論じて行く。

ホラー映画には様々な恐怖が存在し、その恐怖の対象により以下のものに本論文内においては分類する。

ホラー映画分類

- スプラッタ(殺人鬼またはモンスター)…基本的に血しぶきがあがるもの。死に関わる。理不尽な死、突然の恐怖。
- スリラー(殺人鬼、心理戦)…忍び寄る恐怖、または、日常に潜む恐怖。ぞっとするもの、理解できない物への恐怖、死。
- サイコ(異常心理)…上記のスリラーと同種。

- **モンスター**(**MD**または**魔**)：モンスターが人を襲う恐怖、具体的な物体から起こる死。

〈流れ〉：モンスターが人を襲う→人が対抗する→モンスターが死ぬ。

*この流れは心靈現象にもあたる。

上記の共通点は恐怖と死であり、ホラー映画すべてに共通するものである。ホラー映画においてキャラクターの死(この場合は主人公でなくてもよい)と死を与えられる恐怖で構成され、スプラッタ、スリラー、サイコ、モンスターなどの分類は恐怖を表現する方法が違うだけなのだ。

生と死と言う神の領域に手を出す行為とは普通の人間では手を出せない。つまり、人を辞める事は神の領域に手を出すと言う事である。これらの恐怖の対象たちは殺人、心靈、モンスター、MDは生と死と言うものに手を出したもののなのである。

この論文において、ホラー映画とは恐怖と死で構成され、観客に対して恐怖を感じさせるものとして論じて行く。

恐怖とは何か？

そもそも、恐怖とは『ブリタニカ国際大百科事典 小項目事典』の解説によると恐れと同義として典型的な情動の一つで、有害ないし危険な事態に対して有効に対処することがむずかしいような場合に生じる。その事態から逃避しようとする行動傾向のほかに、心拍数の増加、顔面蒼白、震え、発汗など各種の身体的反応が伴うと書かれている。

サルトルの「まず、キルケゴールの正当性を認めなければならない。不安が恐怖から区別されるのは、恐怖が世界の諸存在についての恐怖であり、不安が自己の前における不安であるということによってである。(略)一つの状況は、それが外から私の生命と私の存在を変える恐れ

があるとかには恐怖を引き起こすが、私がこの状況に対する私自身の反応を危ぶむ時には不安を引き起こす」と言う言葉を引用し、『エイリアン』恐怖のエクリチュール』の若菜薫は恐怖とは対象に対する定位置の意識であり、不安は自分への意識であると述べている。つまり、ホラー映画における恐怖とは怪物、または人知を超えたモノによって自分の命、存在が危ぶまれる事に対して恐怖を覚えることであり、それに対して対処が出来ない事で不安を感じ、更に恐怖が増していくのである。そして、そこに一定のルールが存在するからこそ、私たちは恐怖を自分の身に降りかかるモノとして理解する事が出来るのである。

最後に

このようにホラー映画とは恐怖と不安の連続性により、恐怖を増大させていく。ただ、恐怖の対象を出すのなら、ホラーコメディでも同じなのだ。

つまり、ホラー映画には法則性が存在し、それが恐怖を高めていく要素へとつながるのではないか？ つまり、「お約束」と言うルールには

ホラー映画を構造するために何かしらの意味が必ず存在するのである。

第一章 ホラー映画史と「お約束」

海外ホラー映画史

ホラー映画は映画と怪奇小説が合わさったものである。ホラー映画には多くの怪奇小説を映画化したものが存在する。よって、まずは映画の始まりと怪奇小説について説明を行う。

『百科事典マイペディア』によると映画とは動かない画像の連続が視覚的には動いて見えるようにしたものであり、古くから各種の実験が行われたが、フィルムに撮影された画像をスクリーンに拡大投射したリュミエールのシネマトグラフの発明(1895年)を映画の原型とするとされている。また、『デジタル大辞泉』ではリュミエールはフランスの映画機械の発明者・映画製作者であり、映画の父とも呼ばれていると書かれている。エジソンのキネトスコープに刺激され、兄のオーギュストと協力して、1895年に撮影機・映写機「シネマトグラフ」を発明した人物と紹介されている。「工場の出口」が映画の最初の作品である。

そして、怪奇小説は『日本大百科全書』の解説(全文)によると

「恐怖小説 horror fiction、超自然物語 supernatural story ともいわれる。現在ではホラーというよびかたが一般化している。古代の神話、伝説、説話などに含まれる怪談とは別に、近代文学としての怪奇小説は、18世紀イギリスに生まれたゴシック小説に端を発する。ゴシック小説では怪奇趣味が濃厚に扱われ、ウォルポールの『オトラント城綺譚』(1764)に続き、ルイス、ラドクリフらが活躍する。古城に出没する幽霊、修道僧の悪魔崇拜、吸血鬼、人狼など想像を絶する怪物の出現が読者の関心をそそり、ゴシック小説は広く流行した。19世紀に入ると産業革命を時代背景にシェリー夫人(メアリー・シェリー)が『フランケンシュタイン』(1818)を発表。この作品を起点として、科学主題は後年の SF

へ、恐怖主題は怪奇小説へと展開をみせる。すなわち、ポー、ピアース、ゴーチエ、モーパッサン、E・J・V・ホフマン、メリメ、ゴーゴリら世界の一流作家が、好んで怪奇を主題とする作品を手がけ、怪奇小説はゴシック小説の中世紀的雰囲気から徐々に脱け出す。16世紀後半、イギリスではゴシック小説最後の後継者と目されるレ・ファニユ、プラム・ストーカーの二人の怪奇小説専門作家が登場。やがてステイブンスンの『ジギル博士とハイド氏』(1886)のように、分身、二重人格に加えて、不死者、さらには当時流行の降霊術、透視術が怪奇小説の格好のモチーフになった。20世紀になるとイギリスでは、サキ、V・マッケン、ブラックウッド、M・R・ジェームズらの巨匠が登場して黄金時代を迎える。彼らはゴシック小説の主題を踏襲しながら、心理小説の手法を使い、超自然現象と人間のドラマを、あえて科学的合理主義万能の時代に描いてみせた。一方、アメリカではバルブ・マガジン時代を迎え、推理小説やSFの専門誌と肩を並べて怪奇小説専門誌が輩出し、扇情的イラストに飾られて流行した。なかでも1923年創刊の『ウィアード・テイルズ』誌に拠るラブラフトは、外宇宙から地球に迫る恐怖をクトゥルー神話大系といわれる連作で描き、怪奇小説の分野に新生面を開いた。ラブラフト以降の怪奇小説をモダン・ホラーとよぶ。その現代性は、SF的主题を怪奇小説に導入し、平凡な市民生活のなかに恐怖や悪夢を描くことにある。ラブラフトの登場を契機として怪奇小説はSFと交流を深め、ブラッドベリら多数のSF作家が怪奇小説に手を染め、いまや娯楽文学の領域では推理小説、SFに次ぐ存在を占めている。近年この分野をリードしているのはアメリカで、モダン・ホラーの専門作家としては、ステイブンスン・キング、デイン・R・クーンツ、ロバート・マキャモンなどがいる。〔厚木淳〕

とされている。

怪奇小説の解説内に書かれている作品の多くはホラー映画化され、怪奇小説がホラー映画と密接に関係していると私は考える。そして、この二つが合わさった事からホラー映画史は始まるのである。

序論でも紹介したが、ホラー映画には様々な種類が存在する。簡単にそれらの代表的な作品を時系列ごとに紹介することで映画史を辿るこ

ととする。

『図説 ホラー・シネマ 銀幕・ホラー 銀幕の怪奇と幻想』の石田一によると映画の起源はトリック映画の開祖であるフランスのジョルジュ・メリエスの初期作品である『Le Manoir du Diable (悪魔の城)』とされている。この作品は巨大な蝙蝠が飛び回り、悪魔メフィストフェレスに変身し美女に襲いかかる。そして、最後には十字架の前で姿を消すと言う約2分の短編映画であると石田一は述べている。

ジョルジュ・メリエスの作品は現在ではYoutubeで公開されている。カッティングにより、モンスターが突如現れ、襲いかかる短編作品である彼の作品がホラー映画の起源だと私は考えている。

石田一によると初期のトリック映画は悪魔や魔女などの怪奇的存在が多く存在しているが、ストーリーは存在しない映像トリックを見せるだけの短編作品であった。そこから1900年代に入るとストーリーを展開する作品が作られるようになる。その時に作られた映画はアメリカのセグリ社の『Dr. Jekyll and Mr. Hyde (ジキル博士とハイド氏)』(1908)である。この作品はロバート・ルイス・ステイプンスの原作を映画化したものだが、内容は大きく違っていると石田一も述べている。

原題は『ジキル博士とハイド氏の奇妙な事件』というタイトルで解離性同一障害を題材にしたストーリー隣っており、どちらかと言うとスリラーまたは推理小説の様な話の展開で、別人と思われていた人物は同一人物であったと言う物語である。薬によって善と悪の人格が別れてしまい、罪を犯す悪の人格が徐々に主人格となっていくのを阻止するために最期には善の人格が自殺すると最後に明かされる。

だが、映画の方は2人の人物が同一人物だったこと、薬による変化と言うくらいしか共通点がありません。こちらでは別人格に変身して恋を叶えようとする話となっている。

次にエジソン社が作った『Frankenstein (フランケンシュタイン)』(1910)は現在でも有名なモンスターを生み出した短編映画である。こちらも原作とは違う内容となっており、幻想的なものとなっている。

原作では理想の人間を生み出したいと考えたフランケンシュタインに生み出された怪物は迫害されているが理知的で人の心があり、自分と

同じ姿の伴侶を作って欲しいとの要望をフランケンシュタインに拒否されたことから彼の家族を殺して回る。だが、最期には力尽きたフランケンシュタインの死体の前で涙を流すと言った話となっている。映画では黒魔術のような方法で作られた怪物はフランケンシュタインの悪の心の反映とされており、フランケンシュタインと彼の婚約者の愛の前に浄化されてしまうという話になっている。

小説と映画では表現方法に違いがあり、内容が変わっているが怪奇小説から着想を得た事には変わりはなく、上記で紹介した通り、怪奇小説とホラー映画は密接な関係にある事が推察される。

フランケンシュタインやジキル博士は序論で語ったホラー映画分類ではマッド・ドクターにあたる。

本来ならSFジャンルに分類するのが正しいのかもしれないが、彼らは神の領域を侵すという共通点が存在する。ホラー映画にはキャラクターの死と恐怖を与える存在が必要と語ったが、それはこの作品たちにも存在する。

ジキル博士はハイド氏という怪物を生み出し、それによって彼の心は殺されていく。また、フランケンシュタインも怪物の創造という神の領域にあたる生死の操作を行うのだ。

ゆえに本論ではこの作品群もホラー映画であると判断し、紹介したものとす。これ以降に所謂、フランケンシュタインものジキルとハイドものが多く作られるがここでは省略させてもらう。ただ、この二作品が映画史において多くの衝撃を与えた事はこの事からも察する事が出来る。来ると私は考えている。

さて、サイレント映画時代から徐々にストーリーはつき始めた。そして、その時代をリードしたのはドイツである。

この時、ドイツで作られた作品は多くあるが、好まれたテーマはドッペルゲンガーという二重の存在であった。しかし、代表的な作品は『カリガリ博士』(19)と『吸血鬼ノスフェラトゥ』(22)である。

『カリガリ博士』はロベルト・ウィーネが監督したもので、表象主義の代表作と言うだけでなく、多くの映画監督に影響を与えた作品だと石田一は述べている。

カリガリ博士はコントラストが強い白黒映像、歪んだ直線を組み合わせたセット、奥行き分からない書割の背景、硬直した死体が動くような主役の演技が観客に悪夢にも見せるのに十分な力を持っていた。

ストーリーとしては見世物小屋の眠り男を操り、カリガリ博士が殺人を犯していた事を主人公が語るといものだが、実は全ては主人公の妄想でカリガリ博士は精神科医だったというオチだった。

この意表をつくどんでん返しは映画として傑作として『カリガリ博士』を後世まで残したとも言えると石田一は主張している。

この夢オチは現代の映画にもよく使われていると私は考えており、重要な映画にあたりと考えている。

次に『吸血鬼ノスフェラトゥ』だが、これは吸血鬼からも分かるように『吸血鬼ドラキュラ』の最初の映画化作品である。石田一によると無版権であるため、ドラキュラの名前は使用できず、ノスフェラトゥ（不死者）とされた。また、登場する吸血鬼の名前も変更されている。

この作品は原作の版権所持者の裁判申し立てにより全てのネガとプリントの破棄命令が下されたが、現在でも見る事ができる。

このようにドイツ映画界はホラー映画というジャンルをリードし、現代のホラー映画にも大きな影響を与えた。だが、そのドイツ映画界に変わり台頭し出したのはアメリカ映画界である。それはナチスの台頭がきっかけである。元々、アメリカ映画界では合理的なものではない映画は流行らないと考えられており、ホラーというジャンルはあまり盛んではなかった。しかし、音と声がついた映画であるトーキー映画の時代に第一次世界大戦の復興を謳うヒットラーが率いるナチスが台頭し、優秀な映画人たちはアメリカに亡命したのである。この事からホラージャンルに限らず、アメリカ映画界は大きく花開くのである。

そして、イギリスの劇団が『ドラキュラ』をブロードウェイで公演した結果、アメリカでホラーは流行らないとの考えと裏腹に大好評を得た。そこに目を付けたユニヴァーサル社が『ドラキュラ』の制作にあたるのである。

ここから、多くの怪物映画が生み出され、シリーズ化されていく。その最中で規制に合い、衰退の道も迫るも、再び復興していく。人々はより派手により恐ろしいものを求めて行ったのだ。しかし、そのモンスターに対する恐怖の形が徐々に変化していく。それがホラーブームで

ある。このブームはエクソシストがきっかけで始まる。古典的なモンスター映画から、より刺激的なホラー映画が好まれるようになる。このブームを支えたのはステイブ・キングの「シャイニング」「キャリー」「オーメン」などの作品である。主に1970年代から1980年代である。ちなみに現在でも有名なホラー映画、「13の金曜日」、「エルム街の悪夢」、「チャイルドプレイ」などのこの年代に作られている。

日本ホラー映画史

次に日本のホラー映画史について説明する。

日本に映画がやってきたのは1896年であり、活動写真として親しまれた。日本は当時から高い識字率を誇り、また、大衆文化として歌舞伎や人形浄瑠璃が存在し、これらが日本の映画に対して大きな影響を与えたのは間違いないと考えられる。

怪奇映画という枠で考えた時に日本のホラー映画は昔ながらの『四谷怪談』などの歌舞伎を元にした古典的な怪談と『着信アリ』などのJホラーに分けられると考えられる。

『日本大百科全書』の日本の怪異文芸(一部引用)によると

このような妖怪や幽霊に関する話は、伝説や世間話などの伝承を通じて知られるだけでなく、また怪異小説や怪談集などの文芸、怪談狂言や怪談咄などの芸能としてもはやされている。さかのぼって、『日本霊異記』や『今昔物語集』など、いくつかの先行の説話集は、怪異に関することを扱っているが、怪談集としてまとめたものとはいえない。近世に至って、百物語の流行とともに、怪談集の形態も整ってきたといえよう。この百物語というのは、夜に数人が集まって交代で怪談をしあうというものである。そこでは、100本のろうそくをともしておき、怪談の一話を終えることに、その一本ずつを消してゆき、最後の一本を消すとともに、なにか妖怪が現れると伝えられている。そのような怪

談会を背景に、『百物語』(1659)など、多くの怪談集がつくられたのである。

近世初期の怪談集として、荻田安静の『とのみ草』(別名『御伽物語』1660)は民間説話の集録を企て、鈴木正三の『因果物語』(1661)は仏教思想の宣伝を図り、浅井了意の『御伽婢子』(1666)は中国文学の翻案を試みたもので、それぞれ怪異小説の典型を示すものと認められる。また、作者不明の『曾呂利諸国咄』(刊行年不明)はその第一の系統に属するもので、広く各地の怪談を集めており、まさに諸国咄の形態を整えたものといえよう。元禄期(1688～1704)を中心に、井原西鶴の『西鶴諸国ばなし』(1685)は、浮世草子の体裁をとりながら怪談の集録を試みているが、それに対して、西村市郎右衛門の『新御伽婢子』(1683)、『宗祇諸国物語』(1685)などは、仮名草子の伝統を守りながら怪談集の制作を心にかけている。この時期に至って、近世初頭成立の『奇異雑談集』(1687)も、新たに印刷本として広まっていたが、そのほかに、浅井了意の『狗張子』(1692)、林羅山の『怪談全書』(1698)なども、やはり怪談物としてもはやされている。さらに、宝暦期(1751～64)を中心に、都賀庭鐘の『英草紙』(1749)が、読本(よみほん)の形態をとりながら、中国小説の翻案に基づいて、怪異小説の新生面を開いたのを受けて、陳珍斎の『繁下雑談』(1755)など、民間説話系の怪談集も相次いで刊行されることとなった。

そのような気運にのって、上田秋成の『雨月物語』(1776)が現れたのであるが、怪異小説の伝統を受けながら、高度の洗練を加えたものとみられる。その後もまた、読本や草双紙や滑稽本はもとより、歌舞伎や講談や落語など、かなり広い分野にわたって、いわゆる怪談物もてはやされたのである。〔大島建彦〕

ここに書かれていることから分かる様に、怪談ものは映画が来る前から深く人々に親しまれてきたのだ。そして、怪談は一種の納涼であり、夏ごろになると怪談映画が公開された。だが、それがJホラーと呼ばれるものになると季節に関わらず公開される様になっていった。

Jホラーはリングがきっかけで始まる。その数年前から学校の怪談シリーズが映画化されていたが、ホラーブーム以降の作品である四作目は高校が舞台になっているなど年齢層が上がっている。不条理、人間の恐ろしさがピックアップされている特徴がある。

元々、日本の怪談は『日本大百科全書』怪談によると不思議な事柄についての話、とくに妖怪や幽霊にかかわる話であるとされ、古代から、多様な姿をとった妖怪が、しばしば説話の中心に置かれてきたが、下って近世には、一定の型を備えた幽霊が、多く怪談の主人公に据えられている。その型によると、草木も眠る丑満つ時、雨のそぼ降る柳の陰に、足元のおぼろげな姿で現れて、こまこまと恨みがましいことばを述べるというのである。「大島建彦」と説明されており、海外の様にモンスターが派手に暴れまわるのではなく現実的な世界に忍び寄る様な恐怖が軸におかれたものが多く存在する。

ホラー映画史と「お約束」

序論で語った様に「お約束」とは観客と映画との約束にあたる。洋画で吸血鬼は美女を必ず襲うのも「お約束」にあたり、また、邦画で女の幽霊が恨み言を呟くのも「お約束」である。その数多くの「お約束」は積み重なった映画史が作り上げてきたものであり、私たちの文化が育んだものであると私は考える。

故に私は映画が作られた背景、歴史と「お約束」は密接な関係にあると考え、近年のホラーブームの際に作られた洋画と邦画のホラー映画を比較する事で「お約束」とは何かを考えて行く。

第二章 ホラー映画と社会

ホラーブームが起こった海外社会情勢

アメリカでは公民権運動、ベトナム戦争やその反対運動、冷戦、オイルショックが起こっていた。

オイルショックとは『デジタル大辞泉』によるとアラブ産油国の原油生産削減と価格の大幅引き上げが、石油を主なエネルギー資源とする先進工業諸国に与えた深刻な経済的混乱のことであるとされており、つまり、経済的に不安定な状態を引き起こしたという事である。

つまり、社会は不安定な状況に陥り、ストレスを人々に与えていた。そのストレス発散により刺激的なものが求められた事がホラーブームのきっかけになった可能性がある。また、このころの映画は白人映画であり、多人種(黒人、アジア人)はモンスターとして扱われていた。また、エドワード・ゲイン事件が起こった。この事件は「サイコ」「悪魔のいけにえ」「羊たちの悪夢」などのきっかけとなった事件。所謂、現代アメリカの悪夢である。この事件は郊外で起きた猟奇的殺人事件である。エドワード・ゲインは馬鹿ではあるが善良な人間であると思われるが、実際は中年女性を殺し、加工し、家具にしていた。

『クライヴ・パークのホラー大全』のクライヴ・パークによると事件現場はのどかな町で犯人の隣人は「ここはのどかな町でみんな親切だし近所同士よく助け合ってます。あの事件をどう対処したらいいのか、誰も分かっていませんでした」と応えていた。また、ライフ誌の記者は「あの頃のアメリカは非常にナイーブで疑う事を知らなかったんだ」これが、事件後は「みんなが急に自分の隣人を信用してはいけな」と思いはじめた。ホラーはあったが別の世界。それが同じ世界になった。」と証言していると説明している

ホラーブームが起こった日本社会情勢

日本でホラーブームが到来した時期にオウム真理教、ひきこもり問題、バブルの崩壊、ネットの普及などが起こる。また、この頃に郊外が出来始め、人間関係が変化し、隣人すら分からない不安と言うものが生まれはじめた。

国際的にみれば、冷戦が終了し、国々の関係性の変化もあり、新しい不安が生まれていた。上記にある様にストレス発散としてホラーブームが流行した可能性が高いと考えられる。

そう考えるとオウム真理教の発生過程とホラーブームはよく似たものであると推察される。

当時の日本では高等学校進学率が90%を超え、大学・短大進学率が30%に到達する進学熱の高まり、それによる進学競争によって進路指導は学校選択と言う形に偏っていた。つまり、良い学校に行けば良い働き口がある状態だった。また、当時、高度成長期は終わっていたが、経済は右肩上がりの状態であり、日本の雇用形態が海外から評価されるようになっていた。しかし、バブル崩壊により今まで経済価値や高度経済成長期に培ってきた自信と誇りを失ってしまった。80年代には海外メディアから賞賛されていた日本の経済体制は時代遅れと切り捨てられてしまったのである。

また、このバブル崩壊後の失われた十年ではただ、経済的に揺らいだだけではなく日本の人間への信頼が揺らぐ事件が多くあった。そして、地下鉄サリン事件などの犯罪や、相次ぐ汚職事件によって今までの日本では行けないと海外から新しい教育法などが輸入された。

この時代は古い日本から現在の日本への転換期になった。私は日本のホラーブームはアメリカの様に一つの事件がきっかけではなく、社会が変わる事によって生まれたのではないかと考察する。つまり、ホラーとオウム真理教の発生過程は酷似しているのである。

社会不安から逃れるための刺激と考えるとオウム真理教もホラーもある意味同義にあたる。よって、ジャパニーズホラー誕生について考えるならば、オウム真理教の発生過程を考える事が重要になってくると思われる。

『物語消滅論』の大塚英志によると、大きな物語の崩壊があり、その代用が物語だったというのが前提にある。大きな物語はマルクス主

義と呼ばれる社会主義や自由主義であり、ソ連崩壊によりマルクス主義は社会設計に合わなくなる。同時にマルクス主義の反対側にあった自由主義も揺らぐ事になるこのままでは世界を説明する事は不可能であると考えられ、物語の因果律が採用されてしまったと主張している。

オウム真理教は〈歴史〉を失った集団が、代わりに〈物語〉を作りあげてしまった集団であり、そうでなければ世界と接する事が出来なかつた人物の集まりと考えられる。

ジャパニーズホラー、オウム真理教の発生に常に関わってくるのは経済である。経済社会の揺らぎこそが私たちに大きな影響を与える事が上記から結論付ける事が出来、その揺らぎに対処しようとして物語を生み出す点も同じである。そもそも、映画とは現実の鏡である。イメージとは人間と世界との模倣的關係であり、世界を知るための手段でもあった。しかし、その関係は感覚でもなければ世界との一致でもなく、象徴的、心身的な次元での二つの出来事のイメージと言葉の隔たりと分離に置いてである。だが、人間はイメージから自身のアイデンティティを獲得している。それは私たちが構築し、自身の外に置く鏡像によつての自我である。鏡像への同一化を通す事によつて私たちは同じ領域を共有し、その領域が私たちを構成する。これはまさに映画に内包された機能である。

映画は現実の写し、分身と言う形で現れる世界なのだ。だが、ただ現実を反映すると言うだけではなく、映画はイメージの世界も創造するものである。イメージは物事に関わり、観客はスクリーンの映像に関わる。映画が持つ現実に観客は作品の流れにのみ込まれ、また、作品の流れは観客の心理に飲み込まれるのである。スクリーンに描かれた現実には確かに現実の鏡像、またはイメージであるが、同時にイメージの現実でもあるのだ。観客は自分の見ているものが現実ではないと理解しながらも、スクリーンの中に映るものを現実だと信じているのである。それによつて観客は登場人物たちと同一化するのだ。

(以下の参考文献参照)

『ヒッチコック『裏窓』ミステリの映画学』 加藤幹郎著 株式会社みすず書房 2005/6/10

『ル・シネマ…映画の歴史と理論』 マイシヤグブル著…三好信子訳 新曜社 2002/12/5

『ドアの映画史…細部からの見方、技法のリテラシー』 吉田眸著 春風社 2011(3/26)

ヴァルター・ヴェンヤミンは映画には「大衆の異常心理を予防的に爆発させて治療する」という機能があると指摘している。異常心理を強調することは大衆の異常心理が危険性を孕む前に予防する作用があるのだ。つまり、ホラー映画が流行る時はその社会が強いストレスを抱えている可能性が高い。

そう考えた場合、オウム真理教の信者が何故、犯罪行為に走ったかの答えは、最初はホラーで満足していたが、それがきかなくなったか、または、映画を言うものを見なかった可能性が高い。

繰り返し暴発、治癒をすることにより暴発へのプロセスは回を追うことに難解になる。つまり、満足出来なくなるのだ。これにより、さらなる刺激を求めた人間が実際に行動に移してしまうと推察される。また、後者になると予防措置が取られる事が無く、ただ、高まっていくだけなのである。

しかし、経済不安がオウム真理教誕生のきっかけであると考えられ、ホラー映画も同じではないかと考察される。

アメリカと日本の国民性の違いと罪の文化と恥の文化

西洋と日本の文化には罪の文化、恥の文化という文化分類が存在する。私はその文化類型からアメリカと日本の国民性を比較していく。

『百科事典マイペディア』によると

罪の文化・恥の文化は米国の人類学者ベネディクトが『菊と刀』(1946年)において用いた文化類型。西欧的な罪の文化では、道徳は絶対的な標準をもつものとされ、個々人が良心による内面的な罪の自覚に基づいて行動を律している。

とされている

より詳しく二つの文化について説明すると

『ブリタニカ国際大百科事典 小項目事典』の罪の文化は

R.ベネディクトにより命名された概念で、日本人の行動様式を恥の文化としたのに対し、西欧人の行動様式は罪を基調とする文化として位置づけたもの。彼女は西欧社会を、道德の絶対的標準を説き、良心の啓発を重視する社会と規定し、西欧人は罪の内面的な自覚に基づいて善行をなすのであり、罪を犯した人間は、その罪を包まず告白することによって重荷をおろすことができるとした。

と説明されており、同辞典内の恥の文化は

アメリカの文化人類学者 R.ベネディクトが『菊と刀』*The Chrysanthemum and the Sword* (1946) のなかで使った用語。他者の内的感情やおもわくと自己の体面とを重視する行動様式によって特徴づけられる文化をいう。

と説明されている。

アメリカでは子どもの頃から学校の教壇横に飾られた国旗に向かって、【私は、アメリカ合衆国の国旗とそれが代表する共和国に忠誠を誓います。神の元一つの国家として、不可分であり、全ての人に自由と正義があるこの国に忠誠を誓います】と誓いの言葉を述べる習慣があります。

また、アメリカに帰化する条件の一つにもこの言葉を述べるが入っている。ここから、罪の文化と称されるアメリカの国民性について考える。

『映画で分かるアメリカ文化入門』の奥村みさによるとアメリカの国旗は現在の50州が星を表わし、13本の縦じまが独立13州を表わしている。アメリカは元々、地理的要因によって自然発生した国家ではなく、移民たちの意志によって作り上げられた国家である。様々な土地からやってきた多くの文化、習慣、言語を持つ人々を一つにまとめ上げる事は安易ではなく、それをまとめ上げるシンボルとして国旗はあるのだ。アメリカの国旗が表わすのは民主主義、自由、団結と独立心である。

アメリカ人の標準モデルと言うものは多民族国家であるため、あげる事は出来ないが、フロンティア精神、開拓者としての強い一面があるのではないかと私は考える。自身の自由と独立心を持ち、突き進む彼らは第一にまずは自分なのである。この点が日本と大きく違ってくる。日本は小さな島国であった事から閉鎖空間であった事、大陸から伝わった禅の教えが多くの影響を与えた事などから、日本は他者の目を気にする文化、つまり、恥の文化を築き上げた。日本で不祥事が起こり、会見で謝罪する場合で【世間をお騒がせして申し訳ありません】と言う言葉からもこの事は察する事が出来る。

アメリカは法や宗教が定めたモノを破る事に忌避し、日本は他者の目に怯え、恥をかく事をよしとしない文化が存在するのではないだろうか。

これがアメリカは罪の文化、日本は恥の文化と言える国民性の違いであると私は考える。

社会から見る「お約束」

この章ではより詳しい国民性や時代の情勢について論じてきた。その中で、やはり、文化と言うものが映画に対して大きな影響を与え、情勢により映画の形が変わっていったと私は考える。文化的な積み重ねが「お約束」と言うルールは生まれたのである。

次章において、二つの国が同じ物語をホラー映画化した『着信アリ』について「お約束」と共に比較し、論じて行く。

第三章『着信アリ』と『ワン・ミス・コール』の「お約束」

合理的な「お約束」と文化的な「お約束」

「お約束」とは恐怖を作る上において重要なルールであり、文化と歴史によって作られたと今まで論じてきた。

この章では「お約束」を具体的に上げながら、『着信アリ』と『ワン・ミス・コール』を分析する事によって洋画と邦画の「お約束」を比較していく。

「お約束」には二つの分類に分けられ、それは①合理的な「お約束」、②文化的な「お約束」である。

まず、①合理的な「お約束」について論じて行く。

● 鏡に怖いものが映る

振り向いたらカットを切り替えなくてはならないから、鏡に怖いものが映ればカットを切り替えなくてよいから。

● 携帯が圏外になる

助けを呼ばれるとストーリーがややこしくなるから。

閉鎖的空間を作るため。

● 逃げたらコケる

モンスターがゆっくり歩くため。走られてしまうと逃げられてしまうから。恐怖を煽るためにモンスター、殺人鬼はゆっくり歩く。

- 車道に話から出ると車に轢かれる
ワンカットで処理できるから。

テレビ番組 『ヒップオンダンディ』 2013.12.13 放映

基本的にこの様な合理的な「お約束」は全体的に物理的な問題、キャストの問題、ストーリー展開問題などの解決方法としてお約束は存在すると言う内容であった。

ホラー映画自体低予算で作られるものであるので、この主張は間違いではないと思われるが、約束の全てがそうとは限らない。

そこで、次に紹介するのが文化的な「お約束」である。

文化的な「お約束」は「お約束」を題材にしたメタホラー映画と呼ばれる『スクリーム』を参考とする。『スクリーム』はホラー映画の「お約束」に従って殺人鬼に襲われる映画である。また、メタ的要素が非常に強い映画であり、ホラー映画の「お約束」を明確にした部分が強い事から、この映画を「お約束」の参考とした。

『スクリーム』の中ではっきり明言された「お約束」は

- ① 性行為を行うと死ぬ。

②ドラッグ、または酒を摂取すると死ぬ。

③処女は生き残る。

である。

②の「お約束」は①の「お約束」の罪の延長線上であると映画内で語られている。この罪という考えは非常に宗教的な側面があると私は考える。

『映画でわかるアメリカ文化入門』の奥村みさによると

アメリカは宗教的な国家である。2001年12月のギャラップ世論調査によると宗教はあなたの人生によって重要かという質問に重要、非常に重要と回答した人が86%であり、平均値よりも多い数値である。

また、アメリカは心の中だけではなく、信仰心を表現してきた。アメリカ社会では硬貨・紙幣全てに“In God We Trust”（我ら神を信ず）と記され、大統領の演説の最後が“God bless you!”（神の！）加護を！）、“God bless America!”（アメリカに神の！）加護を！）と締めくくられる事も多くある。アメリカは多民族、多文化社会であるが、キリスト教徒が全人口の8割を占めている。

そもそも、アメリカの誕生から特徴的である。1620年、ピューリタンの一団が迫害から逃れるためにイギリスからアメリカに渡ったのである。

彼らを建国の父とし、彼ら以降の人間が経済的な理由や一攫千金を狙った移民の方が圧倒的に多くとも、ピューリタンたちを原点として考えていると主張している。

このようにアメリカにはキリスト教と言う宗教が深く根付いており、文化的な「お約束」の考察に欠かせないものだとは私は考える。

そして、それはホラー映画と言う超常的、または神の領域を描いたモノに大きな影響を与え、その映画が作られた文化圏の宗教がこの「お約束」に深く関わっていると考える。

それを分析する為にこれから、『着信アリ』と『ワン・ミス・コール』を比較していく。

『着信アリ』はジャパニーズホラーブームの中で大変、人気があった作品であり、その人気からハリウッドでリメイクされたものが『ワン・ミス・コール』である。この二作品はストーリー的に大きな変化はなく、比較しやすいと考える。

『着信アリ』のあらすじは主人公の友人達が謎の死の予告電話によって次々と不可解な死亡を遂げていく。その死の予告電話の内容は、なぜか未来からの発信時刻で来ており、死ぬ瞬間の声や映像、画像が送られてきてその未来の時刻に差し掛かったとき、その通りに死んでしまうというものであり、新たに電話を受け取った友人を助けようとするが、失敗し、主人公自体が死の電話を受け取ってしまう。というものであり、基本的なストーリーは両作品とも違いが存在しない。だが、表現の違いや結末などの違いが存在し、それは文化性と言うものが感じられる。

二作品の違いは

- 場面の順番が違うこと。
- 登場人物の設定の変更。
- 殺害方法の違い。
- 呪いの表現（リメイク版の『ワン・ミス・コール』では死の電話を受けた人物は幻覚が見えだす）
- 結末が違うこと。

があげられる。

この中で「お約束」に関わるのは二番目の登場人物の設定の変更と結末の違いと考えられ、ここからはこの二つの違いについて分析を行っ

ていく。これ以外の違いについては二つの分析を終えてから行う。

登場人物の設定の違い

- 最初に死ぬ主人公の女性の友人、またその元恋人の性格の違い。

『着信アリ』において、この最初に死ぬ女性は二股をする様子が描かれており、元々、異性関係にだらしないという印象が与えられている。彼女の恋人も薄情な一面が強調され、決して善人では無い人物と描かれている。

だが、『ワン・ミス・コール』内では既に恋人と別れている状態であり、図書館で長時間勉強するなど真面目な性格が垣間見える。彼女の元恋人も彼女の死を悼む場面もあり、全体的に『着信アリ』より善人に描かれている。

ここで適応される『お約束』は性行為を行うと死ぬであるが、この性格の違いは二つの国の宗教観の違いから出てくると私は考察する。

『スクリーム』で上記の『お約束』である酒とドラッグを飲むことによる死は性行為と言う罪の延長線であると紹介されており、つまりは罪を犯したからこそ死んだと解釈できる。

故に罪に対するとらえ方の違いが設定に現れていると考えられる。

まず、日本古来の宗教である神道において、ルールを破る事すなわち罪となる訳ではない。日本には穢れ思想が存在する。『凶説 神々との心の交流をたどる！神道』の武光誠によると穢れとは、本来は(気)霊枯れであり、つまりは生命力が枯れた状態を指し、元気がない姿を指した言葉であった。不健康な人間は汚く見える。そこから不潔なありさまも穢れと言われるようになっていった。

神道において、不健康な人間がさまざまな過ちを犯し、その過ちが積み重なり、穢れが重大なものになる事によって罪となるとされている。

また、罪穢れは祓いによって清める事が出来ると考えられ、神道には全ての人間が善良な心を持っているから、罪をおかした者も払い清めることで許してやろうと言う寛大な精神が存在している。そして、払い清める行為である禊は人間は幸福になるために生まれてきたものだと
言う考えから作られ、罪人であったとしても罪を悔いて償う事で幸福になる事が出来るとされているのである。神話の中でも天照大神の弟である素戔嗚尊すさのおのみことの罪穢れと祓いの話が存在していると武光誠は説明している。

『朝日日本歴史人物事典』素戔嗚尊すさのおのみことの解説によると

日本神話で特異で劇的な役を演じている凄まじい暴力と武勇の持ち主の神。使命を果たさず鬚が長く生えても泣きわめき続けて草木を枯らせ、河と海を干上がらせ怒った父に根の国へ追放された。アマテラスに暇乞いに天に上り武装した姉に出迎えられ敵しく詰問されたが誓約による子生みをして邪心のないことを証明した。この勝利に有頂天になり高天原で田を荒らし新嘗の宮を汚すなどした末にアマテラスが咎め150

ずに庇うと、いっそうつけあがって機織殿に皮を剥いだ馬を投げこみ驚いた織女を死なせついに怒った大神が岩屋に隠れ天地が暗黒になる事件を起こし鬚と爪を抜かれ天から放逐された。出雲(島根県)に降り肥の河(斐伊川)上で∞つの頭と∞本の尾を持つ巨大な怪物の八岐大蛇を退治してその犠牲になろうとしていた奇稲田姫を助けまた尾のひとつから草薙剣を得てアマテラスに献上した。クシイナダヒメと結婚し須賀に宮を建てて住み大国主命らの祖先になった。のちに娘の須勢理毘売命と共に根の国に住みそこにオオクニヌシが異母兄弟の八十神の迫害を逃れ訪ねてくると、試験に遭わせた上に、焼き殺そうとさえた。だが最後には彼が妻にしたスセリヒメを背負い琴と大刀と弓矢を持って地上に帰ることを許してやっとうえに八十神を征伐して国の支配者になれと命令し、またオオクニヌシなどの名も授けたという。島根県八雲村の熊野大社や京都市の八坂神社など多くの神社に祭られている。^参考文献V河合隼雄ほか『日本神話の思想』

(一部引用)

と書かれている。

この神話からも分かる様にどれ程大罪を犯したとしても、罪を悔いて償う事で許されるのである。すまのおのみこと素戔嗚尊が犯した罪は古代人にとって最も重い田を壊し、古代人の生活を出来無くさせるものすら存在していたが、払い清める事でその罪すら許されたのである。つまり、日本の宗教的な根底には一度の過ちは罪ではなく、また、罪を犯したとしても反省すれば許されると言う精神が存在するのである。

では、次はキリスト教においての罪について考察していく。

まず、性行為を行う事、酒とドラッグを摂取する事で死ぬと言う「お約束」は七つの大罪に関係あると私は考察する。

『知恵蔵 mini』七つの大罪の解説によると

七つの大罪はキリスト教において罪の根源とされる、七つの悪しき感情・欲望を指す言葉。原語の通り訳すと「七つの死に至る罪」であり、「七

つの罪源」ともいわれる。一般的に、「傲慢」「嫉妬(ねたみ)」「憤怒」「怠惰」「強欲(貪欲)」「暴食(貪食)」「色欲」の七つのことをいう。聖書に

記されているものではなく、4世紀頃に神学者によって提示され、後にローマ教皇カトリック教会が取り入れたことにより、キリスト教圏に広まり現代にまで伝わることとなった。七つの大罪というモチーフは、様々な映画・マンガ・ゲーム・小説・音楽などに使われてきた。特に

1995年の米国の映画「セブン」(デヴィッド・フィンチャー監督、ブラッド・ピット、モーガン・フリーマン主演)は、七つの大罪の一つ一つに沿って物語が展開するサイコ・サスペンスで、世界中で大ヒットした。

(2014-8-11)全文引用)と書かれている。

この中で一番重要なのは、七つの死に至る罪と定義されており、これを破る事が死に直結すると考えられる。性行為は色欲に分類され、酒とドラッグは暴食に分類されるため、死んでしまうと考えられる。

また、『日本大百科全書』罪の解説によると

日本古代の罪と穢れ

もともと日本語では「つみ」という語は、「つつみ」のつづまった形で、「つつむ」という動詞に由来する。何事にせよ悪いことがあるのを「つつむ」といい、古語の「つつむことなし」「つつみなし」（悪いことなし）とか「つつしむ」などは、いずれもそこから派生したものである。したがって日本古代においては、道徳的悪行のみでなく、病をはじめとするもろの災いや穢（けが）れたこと、醜いこと、その他何でも世の中の人が憎み嫌うことはすべて「つみ」とされた。そこでは特定の神の意志ではなく、人間の共同体の全体的意向が中心的準拠点になっていることは、意味が深い。『延喜式』の「大祓詞」では罪を「天津罪」と「国津罪」とに大別している。天津罪は畔放、溝埋、樋放、頻時、串刺、生剥、逆剥、屎戸で、神話によれば須佐之男命が高天原で犯した罪がその原型とされているが、主として農業共同体の秩序を乱すような行為からなっている。これに対して、国津罪は生膚断、死膚断、白人、胡久美、己母犯罪、己子犯罪、母与子犯罪、子与母犯罪、畜犯罪、昆虫の災、高津神の災、高津鳥の災、畜仆し、虫物為罪で、殺生、傷害、近親相姦などのほか、自然の災禍や肉体上の醜さ、呪咀行為までが罪として同列に数え上げられている。「つみけがれ」という語に示されているように、これらの罪はいずれも穢れと同一視された。そしてその穢れから清まるための儀礼として、禊祓が重要な意味をもつ。また罪穢れは人間性に深く根ざした悪ではなく、祓えの力によって祓い清めうるものと考えられた。その点、原罪や煩惱の観念と本質的に異なっている。〔松本 滋〕（一部引用）

とされており

宗教における罪

キリスト教においては、罪は人間の内面に深くかかわる問題としてとらえられている。すなわち、アダムが罪を犯して以来、人間は罪と死のもとにあり、人間がそれから解放されるのは、律法を忠実に守り行うことによってではなく、人間の罪を贖って死に、そしてよみがえったイエス・キリストを信ずる信仰によってであるという。その場合、律法は人間に罪の自覚を生ぜしめる意味をもつものとされた。教会の発展に伴い、「大罪」と「小罪」の区別が行われた。大罪は偶像崇拜、殺人、姦通などで、これを犯した者は教会から破門され、永遠に地獄の罰を受けるものとされた。小罪は懺悔し、罪を贖う行為をなすことによって、赦しを受けることができるものである。ローマ・カトリックは伝統的にこの区別を保持してきたが、プロテスタントはこれを認めず、ただ神に反逆する行為・態度を罪とする一般的立場をとっている。「松本

滋(一部引用)

とされている。

つまり、神道はそもそも、一度の行いが罪に当たる事はなく、悔いる事でのような罪でも許される事になるが、キリスト教はそもそも、人間とは罪を背負って生まれてきたものであり、犯した罪のない様によつては決して許されないと考えられるのである。

この二つの宗教的違いから、先の二つの作品の性格の違いを考えて行く。

日本の『着信アリ』では友人の性的に奔放な一面が強調され、また、二股を行う事で罪の意識がない事が表現された。基本的に上記で説明したように日本の神道においてはどれ程大罪を犯したとしても、罪を悔いて償う事で許されるのである。つまり、アメリカの『ワン・ミス・コール』の設定では罪に当たる事がないのである。故により善人から程遠い人物と描かれているのではないかと私は考える。

では、何故、『ワン・ミス・コール』では善人よりも罪であると判断されたのかと分析すると、キリスト教内での罪とは神の意志に背くことであり、愛に対する背反であり、また、その罪が七つの大罪にあたりと判断する事ができるので過ちを犯す事は少なく描かれたのだ

と分析できる。

つまり、日本では許しによって罪の清算が出来るので、それが出来ない状態まで悪く描写する必要があり、キリスト教内ではいちど罪と認定されれば、許されないので過度に描写する必要がないのである。

結末の違い

● 『着信アリ』では主人公は悪霊に取り憑かれて終わるが、『ワン・ミス・コール』では悪霊から逃げ切る。

これは、処女は生き残ると言う『お約束』と関係していると分析される。まず、どちらの主人公も基本設定は同じであり、男性と性的接触がある様子、または、酒やドラッグに手を出している場面は映画内においては存在していない。つまり、極めて処女性が高い人物、または善人に近い人物である。

では、何故、結末に違いが出たのかと考えた時に、二つの国では処女という意味合いの重要性が違う事が考えられる。

キリスト教では原罪と呼ばれるものが存在する。

『日本大百科全書』原罪の解説によると

原罪とは

キリスト教の教理の一つ。人類の初めから罪と死が人間をとらえたので、キリストの十字架の死と復活によって贖い、回復されなければなら

ないとする「人類墮落の教義」をいう。これと、人類の始祖アダムが犯した罪が全人類に性交によって遺伝するという、一種の生物学的な思想が微妙な形で結び付くことが多い。(一部引用)

と、紹介されており、性行為を行う事で生まれた人間には原罪が常に受け継がれていく考えが存在し、それゆえに処女性とは聖なるものとして扱われるのである。キリスト誕生においても、聖母マリアは処女のままキリストを身ごもったとされ、それゆえ、キリストは原罪を背負うことなく生まれたのである。

元々、ユダヤ社会において、処女性は重要視されていなかったとされている。『処女懐胎』の岡田温司は古代ユダヤでは処女性は美德とはされておらず、むしろ、結婚と出産を奨励されていた。『創世記』の【生めよ、ふえよ、地に満ちて地を従わせよ】と言う言葉もこれらの事を表わしており、『旧約聖書』においての不妊の女性たちも神の力によって子を恵まれる事になる。もちろん、神と接する場合は、性行為は禁止されているが、基本的には結婚や出産が喜ばれたと主張している。そこでキリスト教が何故、マリアの処女性にこだわったかと言うと当時、ギリシアローマ帝国で処女を神聖なものとして扱っており、そこから影響を受けたのではと考えられている。

マリアの処女性を印象付けるエピソードは二つ存在する。一つ目はマリアとヨセフが姦通の罪で裁かれるが、清らかな関係であったと証明され、無事に無罪放免になる話。二つ目は疑り深い女性がマリアの処女性に疑問を持ち、処女性を確かめた話である。特に二つ目はマリアに對し恐れ多い行為を行った女性の手が焼けただれる事からもマリアの処女性を強く印象付ける話となっている。

ここからも推察される様にキリスト教内において処女であるマリアは神聖視されるものであった事が分かる。

実際、初期のキリスト教内において処女性とは肉体の清らかさではなく、心の清らかさであるとされていた。この清らかさとは原罪を背負う前のアダムとイブが持っていたものである。そして、そこから処女性とは肉体の清らかさを意味する事になり、同時に殉教者と同じ神聖な存在と扱われる様になったと『聖母マリア』のシルヴィ・バルネイは述べている。シルヴィ・バルネイによると四世紀初頭にキリスト教が飛躍

的な発展を遂げたのは、人々が処女性を重んじる様になった事と深い関係があると考えられており、処女性を守る事がキリスト教徒の理想とされる様になった。また、多くの女性たちもイエスを産んだ女性であるマリアと同じように処女のまま生きる事を選ぶようになっていったのである。【処女の足が地についているなら、その頭は天国にふれている】という言葉があるように、清らかな肉体を持つ人間は天国と地上を結ぶ存在と考えられていたのである。その結果、処女性を保つ事によって肉体の牢獄から天国に到達する事が可能になるとされていたのである。350年以降になるとローマ帝国全土で処女性を賛美する傾向が強くなり、処女のまま生きる事を選択した人間にとってマリアは象徴的な存在となっていく。『外典福音書』で語られたマリアの清らかな生活は修道士や神にその身をささげた女性たちの模範とされた。そして、マリアこそが処女性の象徴となったと語られている。

アダムとイブが神の楽園を追放された原因も処女性の喪失と強く関係しており、それが原因で人々は原罪を背負う事になったと考えられ、それゆえ、現在を背負うことなくキリストを生んだマリアの存在はより神聖視されているのではないかと私は考察する。また、上記で説明した七つの大罪の中にも色欲が存在し、原罪との関係を考えて時にキリスト教を信仰する人々にとって性行為の有無と言うものは重要な意味を持ち、そのことから処女が神聖な存在である事がより強い意味合いとして存在するのではないだろうか。キリスト教の教えでは全ての人間は生まれながらにして罪を背負っている。だが、処女とは原罪を背負わず、また、大罪をおかしていない、無垢で清らかな存在であるとして扱われているとも考えられ、その結果、死を逃れる事が出来るとも考える事が出来る。

しかし、日本において処女性には常に性と言うものが付きまとい、清濁が混在した存在である。また、性行為自体が古代日本では罪ではなく、古代日本の穢れの中に産褥と言うものが存在するが、それはお産を終えて、体が弱る一定期間の事を指し、出産や性行為を罪とする考え方は存在しなかった。

日本の中で神聖な存在として扱われる処女の代表的な存在は斎宮と斎院である。ここでは都から離され、特に嚴重に扱われた斎宮について詳しく述べる。『日本(聖女)論序説』の田中貴子は、初代斎宮は崇神天皇皇女、豊鋤入姫命と言う事になっており、彼女は都から隔離された

地で天照大神の託宣により、大和国三輪山の麓にある笠縫邑にヒモロギを祀ったと『古事記』、『日本書紀』で語られていると述べている。これは天照大神が自分と人の仲介役として、豊鋤入姫命が認めた事を意味し、また、天照大神が人前にその姿を露わにした事を意味しているのである。特殊な巫女である斎宮は神楽などの儀式を行わず、神官の子女が代わりに行っていた。それは斎宮が伊勢に居る事が重要な意味があったのである。天照大神と同化する事によって天皇家に宗教的権威を与える役目が斎宮にはあったのであると述べている。

だが、斎宮は処女でなくてはならないのだが、不義密通により処女性の消失と言う事件も存在した。同時に物語においても彼女たちの恋愛が語られている。このようなスキヤンダルは彼女たちの処女性の重要性をより際立たせる事件でもあり、処女性の神聖さと同時に性行為と言うものを匂わす二面性が生まれたと考えられる。また、形式上神の妻であるため、性と聖が混濁した存在が斎宮であり、日本の処女観は神聖さと穢れが同時に存在しているのである。

恐らく、現在の日本に伝わった処女とは一点の穢れもなく神聖であると言う考えは西洋から持ち込まれたと推察される。

つまり、処女である事の意味合いが変わる事によって結末も変わるのだ。日本において処女であることはそこまで神聖視される事ではない、または、処女性に伴って存在する性とと言う二面性から悪霊に取り憑かれてしまったが、キリスト教が力を持つアメリカにおいては、主人公の身を守る上で重要な要素になったのではないかと考えられる。文化的な「お約束」は罪を犯したか、否かによって適応される。基本的な「お約束」の罪はキリスト教における七つの大罪が元となっており、この罪と人類が背負う原罪を背負わない存在である処女だけが守られ、生き残る事が出来るのである。だからこそ、『ワン・ミス・コール』の主人公は無事に悪霊から逃げ切る事が出来たのだ。

つまり、映画内に同じルールが存在していたとしても、国によって捉え方や表現方法が異なっており、結末や展開が変わるのである。

日本と言う国においては処女とは聖なる存在だけではなく、生々しい性の一面も連想される存在であり、はっきりと神聖であると断定できない。だが、キリスト教においてはその存在は殉教者に並ぶ神聖さと特別性が存在するのだ。これゆえに同じ処女は死なないと言う「お約束」でありながら、二つの映画の結末は大きく展開が異なったのである。

この国の違いは残りの三つの違いにも現れている。特に特徴的なのは日本のホラー映画はドキュメンタリーの要素が存在する点である。『映画のこわい話 黒沢清対談集』の中で

手塚 ホラーは極めて様式的で法則的、法則性がないホラーはホラーとして成立しない。

また、『サイコ』や『悪魔のいけにえ』が示したようにドキュメンタリーの視点が持つ緊迫感を入れないと様式だけとなる。

実録ものの視点と言う意味では、黒沢監督も『CURE』(1997年)で殺人シーンのカットは引いて撮影するドキュメンタリーの視点がありますね？

黒沢 ある時期から僕が参考にしたのは衝撃の映像と呼ばれるもの。主体があいまいで遠くから撮っていたりするもの。実際に僕も恐ろしいものを見たら、近づかずにその距離感から見ってしまう。

*手塚真：手塚治虫を祖父に持つ、映画監督。『白痴』、『ブラック・ジャック』などの監督も務めた。

と二人の監督が答えているが、実際に怖いものや不気味なものを目撃した場合、直接見ない、ぼかしてみるのがJホラーには存在する。所謂、ドキュメンタリー方式とも言える。これにより、より不条理でありながらも現実性の高い作品を作る事が出来るのである。だが、洋画において重要なのはまずは合理的であるかである。第一章のホラー映画の歴史において、アメリカは合理的な一面があり、ホラー映画は流行らなさと考えられていた。つまり、ホラー映画においてもある一定の合理性がなければならぬのである。つまり、ホラーと言う現実から乖離した

恐怖の世界を成り立たせるには「お約束」と言う現実性が重要なのである。だからこそ、『ワン・ミス・コール』において、幻覚と言う形で呪いは視覚化され、状況も理解しやすいように場面の順序が変更されており、殺し方も残酷すぎるものではなく一定の理解がされるように変更されたのである。また、対談集の中で二人の監督が語っているようにJホラーも現実性と言うものにこだわっており、一つの出来事から同時に多くの情報を与えようとする。ハリウッドでは情報を小出しにし、観客に一つ一つの出来事を見せながらストーリーを読みこませていく様子を繋げ、展開を構成するが、日本はあえてそれを行わないのである。これが映画に不条理さと不気味を与え、所謂、Jホラーと言う分野として確立させられた一因ではないかと私は考察する。

『着信アリ』と『ワン・ミス・コール』から見た「お約束」

『着信アリ』、『ワン・ミス・コール』を比較分析する事により、「お約束」は同じ「お約束」であっても適応される文化圏によって大きく意味や展開が異なる事が分かった。

それは全体的な映画の内容にも言える。Jホラーの不条理さ、不気味さを恐らく、他国とは大きく違った部分であると考えられる。だが、その部分があるからこそ恐怖と言うものが生まれるのだ。

ホラー映画とは様々な「お約束」で成り立っている。その「お約束」が観客と物語を繋げる役割を持ち、現実性を与えるのだ。つまり、「お約束」はただ、存在するのではなく文化圏の歴史や情勢が生み出した現実性なのだ。また、「お約束」を破る事によって生まれる驚き、または「お約束」を守る事で生みだされる恐怖への理解が存在すると私は考える。

結論 「お約束」が存在するのか？

映画には常に現実性が存在する。または映画と現実には常に繋がっているのである。それは各章で説明した映画としての機能であり、成り立ちであり、またはその時代が生み出した情勢であり、現実の社会は必ず、映画という存在に関わってきた。

その中でホラー映画と言うものはこの世界のものではない恐怖を描きながら、現実と言うものをより映しだした映画だと考える。恐怖と不安の連続性という構造を用い、大衆の異常心理を昇華させる機能が特に強かったのはやはり、ホラーと言うジャンルである。それゆえにより恐怖と言うものを描き出す時、何よりも現実性を必要としたのである。そこで生まれたのが「お約束」なのだ。

「お約束」と言うのは宗教的な意味合いであり、その国独自の観念によって左右される存在であるが、その「お約束」があるからこそ現実的であると観客は感じる事が出来るのではないだろうか。自分たちが現実世界で守るべき規律や世界が「お約束」の中には存在し、その現実性に納得する事が出来るのである。第四章において説明した処女は死なないと言う「お約束」も現実の宗教から大きな影響を与えられている事は明白である。処女と言うものは神聖な存在であると言うのは現実世界でも認識される共通の「お約束」なのだ。

ただ、絵空事を描くだけでは恐怖と言うものは生まれえない。実際に自分がこの様な立場になったらどうしようという不安から恐怖は生まれるのだ。故に自分が生きる世界でも通用する「お約束」がホラー映画に現実性を与える為にルールとして存在するのである。

何故、「お約束」が生まれたかという答えは社会がホラー映画を必要としたからであり、何故、「お約束」が存在したと言う答えはホラー映画に現実性を与える為であったと私は考える。

「お約束」とは同じ規律でありながら、国ごとによって適応される範囲や表現は大きく異なってくる。だが、観客に現実と言うものを与え、恐怖を理解させるものである事はどの国でも変わる事はない。「お約束」とは世界中で使われるルールでありながら、その意味は文化圏によって変わる。だが、根本的な現実性はどの国でも変わらないと考察する。

「お約束」は映画と言う虚像に私たち観客が潜り込むための現実なのである。

参考文献集

- 『映画でわかるアメリカ文化入門』奥村みさ、スーザン・ス・バートン、板倉敏一郎著
松柏社 2007/3
- 『図説ホラー・シネマ…銀幕の怪奇と幻想』石田一著 河出書房新社 2002/2
- 『クライヴ・バーカーのホラー大全』クライヴ・バーカー、ステイヴン・ジョーンズ編著…日暮雅通訳 東洋書林 2001/8
- 『オウムという現象…現代社会と宗教』渡辺学著 晃洋書房 20014/11/10
- 『映画のこわい話…黒沢清対談集』黒沢清著 青土社 2007/11/8
- 『エイリアン…恐怖のエクリチュール』若菜薫著 鳥影社 2001/11/10
- 『ロストジェネレーション…さまよう2000万人』朝日新聞「ロストジェネレーション」取材班著 朝日新聞社 2007/7/6
- 『ヒッチコック『裏窓』ミステリの映画学』加藤幹郎著 株式会社みすず書房
2005/6/10
- 『ル・シネマ…映画の歴史と理論』メイシャグブル著…三好信子訳 新曜社
2002/12/5
- 『ドアの映画史…細部からの見方、技法のリテラシー』吉田眸著 春風社
2011/3/26
- 『物語消滅論』大塚英志著 角川書店 2004/10
- 『図説神々との心の交流をたどる…神道』武光誠著 株式会社青春出版社
2010/1/5

『処女懐胎』 岡田温司著 中央公論社

2007/1/25

『聖母マリア』シルヴィ・バルネイ著 株式会社創元社

2001/4/20

『日本〈聖女〉論序説』田中貴子著 株式会社講談社

2010/9/13

『ロトバンク』<https://kotobank.jp/> 2015/12/13 以下の辞書、辞典はこのサイトを使用した

● 『ブリタニカ国際大百科事典 小項目事典』

● 『百科事典マイペディア』

● 『日本大百科全書』

● 『朝日日本歴史人物事典』

● 『知恵蔵 mini』

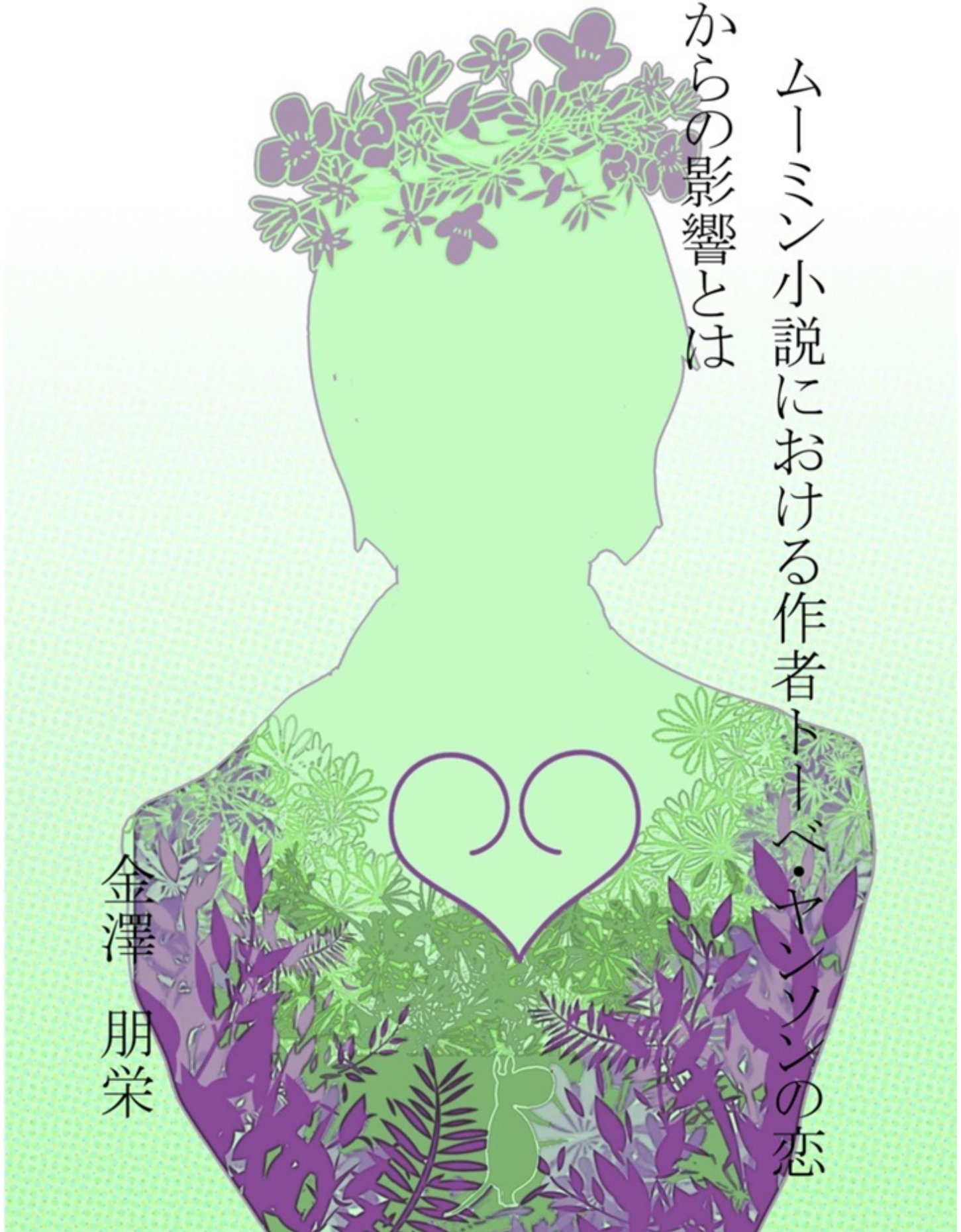
テキスト

『着信アリ』 東宝 2004/1/17

『ワン・ミス・コール』 ワーナーブラザーズ 2008/1/4

ムーミン小説における作者トールベ・ヤンソンの恋
からの影響とは

金澤 朋栄



序論

近年テレビや雑誌等、様々なメディアで取り上げられることが多くなったムーミン。多くの日本人にとって、ムーミンはアニメーションのイメージが強く、小説を読んでいる人は少ない。ムーミンアニメーションは、一九七二年フジテレビ系列のアニメ『ムーミン』が放送されたことにより、爆発的ヒットが日本で起こった。その後、一九六九年にも制作会社が変わった『ムーミン』が放映された。この二つはかなり日本オリジナルのキャラクター性をもつムーミンであったが、一九九〇年にテレビ東京系列で放映された『楽しいムーミン一家』は原作に近い作品になっている。

『楽しいムーミン一家』でのムーミンは、明るく元気な男の子として描かれており、またフローレン、原作ではスノークのおじょうさんとの恋仲も色濃く表現されている。しかし、原作のほうではスノークのおじょうさんは頻繁に登場するわけではなく、一切登場しない作品もいくつかある。これはアニメーションと小説の表現の違いも関係しているだろう。アニメーションでは、キャラクター達は一つの場面を表現するために必要であるなら、その枠の中で常に視覚的に存在することが求められる。それに対して小説は、一つの場面を表現するときに、ある程度存在していることが表現されていれば、読み手の想像に託すことができる。また、主人公であるムーミンのガールフレンド、という立ち位置をより明確にするためにも、アニメーションではフローレンとムーミンの恋愛を強く出す必要がある。キャラクターの個性が分かりづらいと、視聴者はキャラクター同士の関係を見失ってしまう可能性があるからだ。

このように、アニメーションと小説では、ムーミンの恋愛の使われ方が異なっているのがわかる。では、ムーミン小説の作者であるトーベ・ヤンソンは、小説の中にどのようなムーミンの恋愛を描いたのか、そして、それはトーベの恋愛経験と何らかの関わりをもっていたのだろうか。トーベは、元々は異性愛者であったが、ヴィヴィカ・バンドレルとの出会いによって同性愛者としての恋愛を経験し、生涯のパートナーにもトゥーリッキ・ピエティラという女性を選んだ。当時、同性愛とは非難されるものであり、トーベは化け物のような扱いを受けることもあった。両親に恋愛について打ち明けることもできず、大々的に愛を叫ぶこともできなかった。同性を愛するのは苦しいことではあったが、それでもトーベは愛する人を愛し続けることをやめなかった。

トーベの恋愛は、ムーミン小説にどのような影響を与えたのだろうか。本論文では、第一章はトーベの生涯と、恋愛につい

て順に追っけていき、トーベがどのような人生を送ったのかを知ると同時にパートナーの知識を得ることで、トーベの恋愛を知ることとする。

第二章は、物語とはどう定義できるのかを簡単にまとめたいうえで、ムーミン小説シリーズ全ての物語について考察していく。第三章では、ムーミン小説の中の恋愛要素について考えていきたい。取り上げるのは、スノークのおじょうさん、トフスラとヴィフスラン、モラン、そしてムーミンパパとムーミンママの出会いである。今回、トゥーティッキについての考察は行わない。トゥーティッキトウーリッキ・ピエティラであると、トーベ本人も述べており、また名前や見た目の特徴もトゥーリッキに似せている。そのため、トゥーティッキというキャラクターがトーベとトゥーリッキとの恋愛と深くかかわっているのは明確であるからである。また、今回はムーミン小説の大きな特徴である家族愛には触れず、あくまでも恋愛を取り上げていくこととする。

これらをつまえて、ムーミンの恋愛観はトーベの恋愛経験との関連性があるのかを考察し、ムーミン小説の新たな捉え方を発見することを目的としたい。

第一章 トーベの歩んだ歴史と恋愛

はじめに、トーベ・ヤンソンの生涯について簡単に紹介していきなさいと思う。トーベの生涯については『トーベ・ヤンソン―仕事、愛、ムーミン―』『ムーミンの生みの親トーベ・ヤンソン』『ユリイカ 八月号 第四十六卷第十一号』を参考にした。トーベ・ヤンソン(一九一四〜二〇〇一)は、シグネ・ヤンソン(一八八二〜一九七〇)とヴィクトル・ヤンソン(一八八六〜一九五八)との間に、フィンランドのヘルシンキで誕生した。母であるシグネは挿絵画家で父ヴィクトルは彫刻家、弟のペール・ウロフ・ヤンソン(一九二〇〜)は写真家、ラルス・ヤンソン(一九二六〜二〇〇〇)はトーベの仕事を引き継いでムーミン・コミックスを手がけるといった、家族全員が芸術家という一風変わった家の長女として育ってきた。一九二一年当時七歳の時に日本の小・中学校にあたる男女共学学校に入学するも、十六歳に退学、そのままストックホルム工芸専門学校へと入学した。一九三三年、ストックホルム工芸専門学校を修了。フィンランド芸術協会絵画学校アテネウムに入学し、一九三七年まで断続的に通うようになる。この間、トーベは短編小説の執筆や、政治風刺雑誌の『ガラム』へのイラスト掲載など、作家として、そして画家としての成長と実績を重ねていった。アテネウムへの通学を修了した翌年、一九三八年からトーベは奨学金を使ってヨーロッパ各国へと留学、一九三九年に帰国する。この時、第二次世界大戦が勃発し、フィンランドもソ連との冬戦争を開始した。この戦争は翌年三月十二日に終結するも、一九四一年にフィンランドがソ連に宣戦布告したことにより継続戦争へと発展していく。トーベは戦争の中でも絵画の制作や風刺画など、描くことをやめることはなかった。

一九四五年、長い戦争は終わりを告げる。五月七日ドイツが連合国軍に降伏し、第二次世界大戦が終結し、時代の区切りとなった。そして、トーベの人生に大きな変化をもたらした、ムーミン小説の第一作目『ムーミントロールと大きな洪水』が出版された。翌年、『彗星追跡』(のちの『ムーミン谷の彗星』)を出版。一九四八年、『たのしいムーミン一家』を出版、ムーミンの評判は次第に広まっていった。続いて一九五〇年に『ムーミンパパの手柄話』(のちの『ムーミンパパの思い出』)を出版し、同年『たのしいムーミン一家』が英訳されイギリスで出版、翌年にはアメリカでも出版された。一九五二年には初のムーミン絵本『それから どうなるの?』を出版。この絵本は表裏紙以外に穴が空いている仕掛け絵本で、スウェーデン図書館協会が授与するニルス・ホルゲション賞を受賞した。

一九五三年、トーベはイギリスの日報『イブニング・ニュース』に載せる「ムーミン・コミックス」の打ち合わせのため、

ロンドンへと向かった。翌年九月二十日より連載開始。一九五五年にはフィンランド語版が刊行され、さらにフィンランドの
日刊紙の『イルタリサノマト』での連載も開始された。トーベは「ムーミン・コミックス」の連載を当初とても喜んだが、の
ちにムーミンに対する苦悩の一つとなっていく。また、「ムーミン・コミックス」の連載が始まった一九五四年、『ムーミン谷
の夏まつり』が出版された。

一九五六年、トーベは『彗星追跡』を『彗星を追うムーミンとロール』に、『ムーミンパバの手柄話』を『ムーミンパバの
回想録』へと改訂をおこなった。また、『たのしいムーミン一家』にも一部改訂を行った。一九五七年には『ムーミン谷の冬』
を出版し、翌年にはスウェーデンのエルサ・ベストコフ賞挿絵部門、及びフィンランドのルドルフ・コイヴ賞を受賞した。同
年、父のヴィクトルが逝去。

『ムーミン谷の冬』を執筆し始めた一九五四年頃、トーベはムーミンに対して疲れを見せ始めていた。ムーミンはトーベが
予想していた以上に人気となる。そのためトーベは常にムーミンの作品や、そしてムーミンに関するビジネスに追われる生活
となり、プライベートの時間が無くなっていった。トーベはアイデアの枯渇や創作意欲の減少、精神的疲労によって連載を
やめてしまいたい気持ちが大きくなっていった。一九五七年、更に二年間契約期間は延長されてしまうが、この頃、トーベは
弟のラルスとの共同制作を行うことで連載を続けていた。一九五九年、トーベは最初に交わした七年契約の満了し、翌年から
はラルスによる連載がスタートした。

一九六二年、『ムーミン谷の仲間たち』出版、翌年スウェーデン語系フィンランド人文化賞を受賞。さらに一九六四年には
アンニ・スワン賞を受賞した。一九六五年には『ムーミンパバ海へいく』を出版した。この翌年、トーベは児童文学賞の最高
峰である、国際アンデルセン大賞を受賞。トーベはこの受賞を大いに喜んだ。一九六八年、トーベは既刊のムーミン本の改訂
を始めた。『ムーミンパバ海へいく』の続きの作品を書くことの難しさからと、スウェーデンのイエーベル社から「ポケット
ブック」という名称のハードカバーで、ムーミン本を新装出版することになったためである。この改訂により現在のタイトル
である『ムーミン谷の彗星』、『ムーミンパバの思い出』への変更や表現の修正、『たのしいムーミン一家』においては内容そ
のものに関しての変更など、細やかなところから大胆な変更まで手がけられた。さらにこの新装版ムーミンで『ムーミンパバ
海へいく』も改訂版となり、ムーミン小説はシリーズとして一つの形態を取ることが出来るようになったのである。

一九七〇年、母シグネ逝去。同年『ムーミン谷の十一月』が出版され、スウェーデンの大手新聞『エクスプレッセン』の児童文学賞であるヘッファクルンブ賞を、アストリッド・リンドグリーン作『エーミール』とともに受賞。この作品を最後にムーミン小説は終わりを迎え、トーベは児童向けの作品ではなく、大人向けの小説を書くようになる。一九七二年、『少女ソフィアの夏』を出版し、スウェーデン・アカデミーのフィンランド賞及びモルバルツカ賞を受賞。同年、日本ではフジテレビ系列のアニメ『ムーミン』が放送される。一九六九年にも、瑞鷹エンタープライズ・企画、東京ムービー・制作の『ムーミン』が、同じくフジテレビ系列で放送されており、一九七二年のものは『新ムーミン』とも呼ばれている。『新ムーミン』は前と企画会社は同一だが、制作は虫プロダクションによって行われている。

一九七六年、トーベはペンツティ・エイストラ、トゥーリツキとムーミン・ハウスの模型製作を開始。この模型を使って写真絵本『ムーミンやしきはひみつのおい』が出版された。写真を撮影したのは弟のペル・ウーロフ・ヤンソン。この模型は現在、フィンランドのタンペレにあるムーミン谷博物館で展示されている。

一九九〇年、テレビ東京系列で『楽しいムーミン一家』放映開始。制作はテレスクリーンが行い、構成は原作に近くなった。一九九一年、『小さなトロールと大きな洪水』復刊、またフィンランドで日本の『楽しいムーミン一家』が放映開始した。一九九六年、エッセイ『島暮らしの記録』を出版。一九九九年に映画『ハル、孤独の島』を制作。二〇〇〇年に弟のラルス・ヤンソンが逝去し、翌年六月二十七日、ヘルシンキにてトーベ・ヤンソン逝去。死後、トーベの遺体は家族が眠るヒエタニエミ墓地に埋葬された。

以上がトーベの生涯を簡単にまとめたものである。次に、トーベが経験してきた恋愛について、まとめていきたい。トーベの恋愛はまず、一九三三年トーベ十九歳の時に入学したフィンランド芸術協会絵画学校アテネウムで始まった。この学校は、父親のヴィクトル・ヤンソンの母校であり、元々学校嫌いのトーベは断続的に通っていた。一九三五年、このアテネウムで出会ったのが恋人であり、師としても今後関係性を持つサム・ヴァンニ（一九〇八〜一九九二）である。トーベはサムから得た知識や技術を自身の作品に多く取り入れている。一九三七年以降の鮮やかな色彩で描かれた自画像や風景画は、二人の色への強いこだわりと愛、そしてサムによる指導のもと生まれたものであった。残念なことに、サムは妻帯者であった。しかし、サムの妻であるマヤ・ヴァンニの肖像画を一九三八年にトーベは描いており、一九四八年トーベ三十四歳の時にはヴァンニ夫妻と

イタリアに旅行に行っている。トーベはサムと出会う前からマヤとは仲が良く、また別れてからも夫婦との関係は良好であった。サムに対する感情は、若さからくる年配者への、そして自身と同じく色に対して愛情を持ち、優れた知識を持つ画家への憧憬が恋愛感情へと移っていったものであると言えるだろう。

一九三五年四月、サムはトーベの木炭画を描いた。トーベはその時、雅歌を思い出していたという。なんてふたりにびったりな歌だろう、と。ところが一方ではクロッキューと大きなキャンパスのことを考えている。「ここは本当に暑い。暗くなつてくるとサミュエル(サム)は筆を置き、嬉しそうにしている。キャンパスを眺めているとチクチクしてくる。私のことを愛していなかったら、こんなに美しい絵にはならないんじゃないか、そう自分に問いかけながら」

『トーベ・ヤンソン ―仕事、愛、ムーミン―』より引用

引用したものからは、トーベが恋をする一方で芸術について想いを馳せているのが伝わってくる。また、愛と芸術を一对のものであると考えている、ともとることが出来る。トーベにとって愛とは芸術の延長線上にあるものであったのではないだろうか？

一九三七年にトーベはアテネウムを退学し、その翌年、奨学金を得てヨーロッパ各地を旅するようになった。特にパリ、イタリアといった芸術を多く生産している国への旅行はトーベをより成長させるものになっただろう。しかし、この時期ヨーロッパ全体に戦争の空気が漂ってきた。一九三九年九月、ドイツがポーランドに侵攻したことをきっかけに第二次世界大戦が勃発する。もちろん、フィンランドにも戦争の波は押し寄せた。ソ連と一九三二年に不可侵条約をフィンランドは結んでいたが、ソ連は、安全保障上の要請とフィンランドに領土交換や境界線の移動を要求、フィンランドがその要求を拒否。そこで、ソ連はフィンランドから砲撃を受けたとし冬戦争が勃発した。一九三九年十一月三十日の出来事である。この頃、トーベはアテネウム時代に知り合った芸術家、タピオ・タピオヴァー(一九〇八―一九八二)と恋人関係にあった。しかし戦争の影響によりすれ違いが生じ、一九四二年の春に交際は終了してしまう。二人は愛し合っていたが、タピオは休暇に帰ってきたと思えばすぐ戦地に向かわねばならず、また戦地に向かうタピオのことをトーベは待ち続け、そして愛し続けたが次第に愛することに疲れ

を覚えてははじめた。タピオが戦地での経験からか、浮気をするようになり、それを隠そうともしなかったためである。トーベはタブサとの恋愛を終わらせるため、仕事と芸術を恋愛の代替品としていく。浮気をしながらもタブサからの連絡は多くあったがどこか義務的な要素を含んでおり、恋人同士という関係から自由になることで二人は今後も続く友情と信頼関係を再び築きあげることができた。

また、トーベは子供を持つことを拒み、タピオは望んだのも別れの原因の一つであった。トーベは生涯の中で子供を持つことはなかった。その大きな理由は子供がもし男の子だったとき、戦争に送り出さなければならぬという恐怖を持っていたからである。一九一七年十二月六日、フィンランドではロシアからの独立宣言を行い、その影響による内政の不安定さから、翌年一月から五月にかけて社会主義国家を目指す赤衛軍と政府側の白衛軍による内戦が始まった。この戦争の経験から父のヴィクトルは愛国者で右翼派な考えを抱くようになり、左翼派の友人や恋人、ユダヤ系の友人を多く持つトーベと確執が生じ、喧嘩に発展することもあった。トーベの恋人であったタブサは左翼芸術家として活動しており、後述するアトス・ヴィルタネンに至っては左翼政治家として名が知られており、一九四八年には党内派閥である社会主義連合党の代表として活躍している。左翼であるから、ユダヤ人であるからと人を差別する父の不寛容さにトーベは傷つき、父の政治や戦争に関する考え方を嫌悪していた。一方トーベ自体は『ガラム』に風刺画などの掲載をしていたものの、どちらかという政治に強い興味を抱いていたわけではなく、戦争に対する反発と反ファシズム主義者の考えを感じさせるものが多い。

また戦地赴く恋人や弟が生きて帰ってくるのを祈りながら待つ苦しさ、そして親友であったユダヤ人写真家のエヴァ・ニコフのアメリカへの亡命。戦争はトーベの愛するものを奪うものでしかなかった。

子供は生まない。たとえどんなに愛した人でも、決してその人の子供を産みたいと思わない。なぜなら、もし生まれた赤ちゃんと男の子だったら、兵士になって戦争を始めてしまうから——。こんなに激しく、そして切ない「女の反戦」があるだろうか。一九二一年にロシアから独立したフィンランドは、フィンランド内戦（一九一八）、第二次世界大戦中のソ連の侵攻による冬戦争（一九三九～一九四〇）、継続戦争（一九四一～一九四四）ドイツとのラップランド戦争（一九四一）と、トーベがもの心ついたころから、繰り返し戦禍にみまわれ、トーベも空爆に遭った。（中略）男はダメだ。男女の生み分けなど考えもしなかった時代、だから子供を

生んではダメだ。トーベの固い決心は、2度も恋人と別れる理由になってしまった。

『FRU』 一月号第二十五卷第一月号 ムーミン谷から学ぶこと』六十五ページより引用(文\小峰敦子)

ここに書かれているように、子供を産まないと決めたことによってトーベは二人の男性との交際を終了させている。一人目は前述したタピオ、もう一人は哲学者であり政治家、そして新聞記者でもあったアトス・ヴィルタネン(一九〇六、一九七九)である。トーベとアトスは戦時中である一九四三年に、パーティーで知り合った。この時トーベ二十九歳、アトスは三十七歳であった。トーベはアトスの知的かつ自分を持った素敵な笑顔に瞬く間に惹かれ、交際へと発展していく。アトスは政治的活動でも名を知られていたが、文学界でも目立った存在であった。また、ニーチェに関心を持ち、トーベにも何度も語っていたという。今まで関わりを持った人は芸術家がほとんどであったトーベにとって、アトスの存在はとても新鮮なものであっただろう。

トーベとアトスの関係の中で大切にされていたものは「自由であること」であった。アトスは所謂左派の国会議員であり、政治活動に情熱を注いでいた。トーベ自身はこの頃すでに風刺雑誌である『ガラム』へ挿絵や表紙などを掲載しており、両者とも戦時下の中でも自分の意見を主張することを恐れず行動しており、だからこそお互いに共感し惹かれあったのであろう。また、二人は結婚の気配をみせない交際関係であり、このことからモラルがない恋人たち、と周りからの風当たりは強いものであった。辛さもあったが、トーベにとってアトスと過ごすことのほうが、モラルの何倍も大切なものであったのだ。

戦争の中、空襲や爆発の音によって神経はすり減り、常に不安と陰鬱とした気持ちで過ごす中、トーベは現実逃避としてハッピーエンドのおとぎ話を書こうと『小さなトロールと大きな洪水』を執筆した。また、ガラムに風刺画の掲載や政治に関わるアトスを支えるなど、常に自分で思考し実行している力をトーベは備えていた。一九四五年、戦争も終わり、トーベはアトスの故郷であるオーランド諸島北部のサルトヴィーグを訪れた。そこでアトスの家族に会い、そして一人で自由に時間を過ごした。トーベとアトスの関係は良好であったが、一つ結婚という問題があった。トーベはアトスとの結婚を望んだ。子供を産むことに関しても良いと思えるようになるほどアトスを愛しており、また結婚もせず同棲している二人に対する世間からの非難や嘲笑に晒されていた。しかしアトスは結婚を承諾してくれなかった。また、後述するヴィヴィカとの恋愛が終わった後ト

トーベは再度結婚を申し込み、アトスは受け入れてくれたものの結婚に対する意欲の違いはトーベを失望させた。恋愛感情というよりも友情へとトーベの気持ちは動いていった。

アトスとの恋愛が終息へと向かっている途中、トーベには新たな恋人と出会う。1946年、トーベの弟のラルスと交際していたエリカという女性の姉のヴィヴィカ・バンドレル(一九一七〜二〇〇四)と出会い、お互いに情熱的に愛し合うようになっていった。トーベにとってヴィヴィカは初めての女性の恋人であり、またヴィヴィカにはクルト・バンドレルという夫がいた。トーベは女性を愛したことに戸惑ったが、ただ好きになったのが女性だっただけ、とヴィヴィカを愛したことを悔やむことはなかった。トーベは様々な作品にヴィヴィカと思わせる存在を描き、想いをつづつた手紙を送り続けた。しかし二人が恋人同士であった期間は短いものであった。理由としては周りの同性愛への否定的な反応と、ヴィヴィカに新たな恋人ができたことが挙げられる。当時、同性愛は犯罪・病的なものであると考えられており、一部の友人に打ち明けた際、喜ばれることはなくこの恋愛を否定された。母のハムはトーベの恋愛については沈黙していたが、父のヴィクトルは保守的な考えのためトーベに対してかなりの怒りを覚えていたようだ。またヴィヴィカは旅行することが多く、長い旅行の中でトーベ以外にパリとフィンランドに恋人を作っていた。トーベはこのような行動をとるヴィヴィカを理解しようとするものの、苦しみを覚えることになる。一九四七年、トーベはヴィヴィカに手紙を送り、別れを告げる。ヴィヴィカとの別れに傷心したトーベはアトスに再度求婚し、アトスは承諾したものの政治こそが最優先されるべきものであったため、結婚に強い関心を示すことがなく、そんなアトスに呆れたトーベは、一九五二年に別れを切り出し交際は終了した。しかし二人は別れてからも友好的な交流を続けていく。恋人として情熱的に愛することはできなくなったものの、アトスは良き友人であったのである。アトスとの交際期間でトーベはムーミン小説を四作品と、『それから どうなるの?』を発表していることから、初期のムーミンにはアトスの影が潜んでいると考察できる。

一九五五年、生涯の伴侶となるトゥーリッキ・ピエティラ(一九一七〜二〇〇九)と芸術家が集まったクリスマスパーティーで再び出会うことになる。アテネウム時代、学年は違ったが同じ時に在学していたのだ。しかしフィンランド語を母語とするか、スウェーデン語を母語とするかで交流するメンバーは限られており、若かりし頃は関わる機会がなかった。一九五六年、トゥーリッキはトーベに縞猫のカードを送り、連絡を取り合うようになり、恋愛へと発展していった。この時トーベは四十二歳、

人生の半分を目の前にして彼女は最高のパートナーを見つけることが出来たのである。

トゥーリックとの交際は、トーベに良い変化をもたらした。当時、トーベはムーミン・コミックスの執筆とムーミン小説の新刊の催促に追われ心身ともに疲弊しており、更にムーミングッズの企画、絵画の制作や個展の開催など多くの仕事を同時に行わなければならず、トーベはプライベートに割く時間が少なくなったことでやりたいことをやる、というトーベの姿勢とは反した生活になってしまっていた。また、プライベートで過ごしている時間が平和であったわけでもなかった。時にはトーベが暮らす島にまでファンや記者が訪れるようにもなった。そんな中、トーベの心の癒しとなったのがトゥーリックと過ごす時間であった。お互いに干渉しすぎず、しかし愛し合う関係。それがトーベにとっては心地よいものであった。トゥーリックの存在によって、トーベは辛いムーミンとの生活を乗り切ることができた。『ムーミン谷の冬』はトゥーリックの家で執筆された。この物語で登場するトゥーリック(おしやまん)はトゥーリックがモデルとされている。

トゥーリックとの恋愛は今までとは違い、安らぎのあるものであった。これまでは、情熱的に愛し、そして恋人からトーベは何かをどちらかといえば一方的に教えられる立場であることが多かった。しかしトゥーリックとトーベはお互いに年を取っており、また二人とも芸術家であったことから、理解しあえる関係を築いていた。一九七一年の来日の際もトーベはトゥーリックとともに来訪している。この時、トーベはハミリビデオカメラ「コニカ」を手に入れ、以後旅行や島での生活をこのカメラに収めている。来日後、二人は世界旅行へと旅立った。

トーベの恋愛は自身を成長させるだけでなく、常に情熱的なものであった。一般的には不純とされ、モラルがないと言われるような恋愛でも精一杯愛する人に愛を注いでいる。また、トーベは相手にも同じ量の愛を求め、枯渇する愛に苦しんでいたようにみられる。タピオやヴィイカの浮気、アトスへ求婚した後のアトスの態度等、情熱的に相手を愛しすぎるために、都合の良い女のポジションに知らず知らずのうちにようになっていたように感じる。トゥーリックとの恋愛は、これらから学び、ともに愛し合いながらもお互いを尊重する関係を築くことが出来たため、最後まで離れることがなかったのである。

第二章 物語の定義とムーミン小説の分析

ここまで作者のトーベについて触れてきたが、ここからは第三章で考察する、ムーミン小説の中に描かれている恋愛要素の考察のために、ムーミン小説についてそれぞれのような特徴があるのかを説明していくことで、ムーミン小説とはどのような物語構成なのかを理解してもらうことを目的とする。また、視覚的に描写が可能なムーミン・コミックスやムーミンアニメーションには一切触れず、ムーミン小説のみを取り上げていくこととする。

第一章のトーベ・ヤンソンの生い立ちを見ても分かるように、ムーミン小説は1955年に出版された『ムーミントロールと大きな洪水』を皮切りに執筆されるようになっていく。元々、トーベは物語を考えることを愛しており、ムーミン小説以前にも、そしてその後にも小説は書き続けている。ジュール・ヴェルヌやエドガー・バウス・パローズといった、冒険小説家の作品を好んでいたという。これらの作家の作品は、ムーミン小説にも大きく影響している。特に前半の『ムーミントロールと大きな洪水』、『ムーミン谷の彗星』、『ムーミンパパの思い出』は、王道ファンタジー小説的な物語の形式をとった作品である。

ムーミン小説を分類する際、『小さなトロールと大きな洪水』、『ムーミン谷の彗星』、『たのしいムーミン一家』、『ムーミンパパの思い出』、『ムーミン谷の夏まつり』を前半作品、『ムーミン谷の冬』、『ムーミン谷の仲間たち』、『ムーミンパパ海へいく』、『ムーミン谷の十一月』を後半作品と分けられることが多い。前半を夏、後半を冬という言い方でも分けられることもある。初期作品のジャンルは、王道的なファンタジー小説と言ってよいだろう。『小さなトロールと大きな洪水』ならば新たな住処とムーミンパパを、『ムーミン谷の彗星』ではムーミン達にとって未知の存在である彗星がどんな物で、いつムーミン谷と接触するのかを知るといふ目的のためにムーミンと仲間が旅をし、ムーミン谷に帰還することで目的を達成する。また、途中でヒロインや新たな仲間が追加されながら旅をしていくのも王道な流れである。しかし、『ムーミン谷の彗星』では、ムーミンは迫りくる彗星の存在や、いつ接触するのかといった情報を手に入れ、目的は達成されるが、彗星本体との接触はしない。洞窟で彗星が去るのを家族と待ち、脅威が去ることで物語は終了する。主人公であるムーミンは、彗星という「悪」の立場ものを倒すことはできないのである。ムーミンが可能な行動領域は、我々個の人間とそう大差を感じさせないのは、多くの王道ファンタジー物語とは異なる点である。また、この二つの作品は時間が常につながり続け、視点はムーミンからずれることがほとんどない。主要なキャラクターが展開に置いていかれないため、要素を理解しやすく、まさに児童向けの典型的ファンタ

ジー小説の形式となっている。

『たのしいムーミン一家』は中に物を入れると別の物に変化させることができる、飛行おにの黒いぼうしと中心に、物語が進んでいく。この作品は、他の作品と違って原題と日本での題名が大きく異なる。原題は『Troilkar lenshatt』、「魔人のシルクハット」である。この作品は、ムーミン小説の中で最初に英訳されたもので、その際に題名が変更されている。この作品は「愛」をテーマとして書かれており、第三章で詳しく考察していく。続いて『ムーミンパパの思い出』は、ムーミンパパが風邪を引いた時にムーミン達が自分の勇気ある過去を知らないと感じ、ムーミンママに若い頃の本を書いたらと促されたことをきっかけに自叙伝を執筆し、それをムーミン達に読聞かせる物語である。人称が他の作品と異なり、時間軸もムーミンパパの思い出の中と現在とを行き来することとなる。過去を語っている際はパパの一人称視点を、現在では作者もとい神という三人称視点を使用して物語は進んでいく。物語自体は王道ファンタジー小説であるが、作品内で執筆しながらムーミンパパの物語は進んでいき、また、ムーミンパパの記憶のみで過去の話は進んでいくため、ムーミンパパが本来行った行為の模倣が完璧な物とは疑わしい物語となっている。しかし、そのずれた模倣すらも物語を盛り上げるための要素として組み込まれている。自叙伝の冒頭で、「わたしは、もとはものおぼえがよかったのですが、このころは、めっきりわるくなりました。とはいっても、この自叙伝では、すこしは大げさにいったり、ごたませに成ったりするところもあるでしょう。でも、それは、ただほんとうに、経験した土地のようすをはっきりえがくためや、そのときの気持ちのりあがりやをいいあらわすためなのです。そのほかは、まるつきり真実なのですよ」と注意書きのようなものを入れ、疑いを持つのではなく、オーバーリアクションを楽しんでもらいたいと、読み手を牽制している。

前半作品最後の『ムーミン谷の夏まつり』は、劇を見ていると錯覚させるような物語の構成をとっている。前作品『ムーミンパパの思い出』が刊行される前年の一九四九年十二月、ムーミントロールは初めて劇場に姿を現した。元恋人のヴィヴィカ・バンドレルに提案されて書き始めた戯曲は、今までのムーミン小説と、ムーミン・コミックスとを融合させた新しい内容で、劇の評価は賛否両論ではあったものの、トーベの独創性は高く評価された劇である。『ムーミン谷の夏まつり』は、こうしたトーベの新たな試みが生かされている作品である。洪水によって家が沈んだムーミン達は、流されてきた家、実際は劇場に移り住むが、途中で三組に分裂してしまう。最終的にはムーミンパパが書いた脚本を元に、劇場にいたキャラクター達が劇を開

演することで、残りの二組もその劇を目的地として合流し、一つとなって物語は終わる。今回は『ムーミンパパの思い出』とは異なり、時間軸は三組全て同一ではあるが、それぞれのキャラクターが存在する場所が異なるため、視点は細かく移動することになる。

後半作品の最初である『ムーミン谷の冬』は、前半作品の王道的なファンタジー小説のような、冒険や危機的状况といった要素が少なくなり、作品自体に薄い影がかかった内容へと変貌していく。『ムーミン谷の冬』の中に、富原真弓による作品解説が載っている。

この物語は、ひみつにみちた、「冬」という試練に（心ならずも）立ちむかう、ムーミントロールの叙事詩^{ナガ}といってもよい。

サーガとは、個人の物語であると同時に長い伝統にささえられた共同体の物語でもある。だから、ムーミン族にまつわる昔からのしきたりや、思いこみや、とりきめは、ムーミンたちが考えるほどあたりまえで、変わらない、ものなのか、そもそも伝統とはなにか、個人はそれらとどう向きあうのか、といった重い問いが、ムーミントロールの冬の日々をとおして浮かびあがる。

『ムーミン谷の冬』二百十九ページより引用

『ムーミン谷の冬』はムーミントロールとちびのミイ、そして冬にだけ水浴び小屋で暮らすトゥーリッキの三人が主な登場人物となる。伝統的にムーミントロール族は冬眠をするのだが、何故かムーミンは目を覚ましてしまう。夏のムーミン谷しか知らないムーミンにとって、冬という異世界へ迷い込んでしまう話である。ムーミン達が活動するのは夏、という今までの作品が持つテーマの一つを破壊し、新たな一面を見垣間見せる。夏のムーミンは、基本的に誰かと一緒に行動しているが、この作品ではいつも一緒にいるスニフやスノークのおじょうさん、そしてスナフキンは冬眠しているか、そもそもムーミン谷に居らない。起きているのはちびのミイとトゥーリッキだが、どちらも精神的に独立しており、保護者の元で甘い生活をしてきた子供のムーミンに対して、まさに冬そのものの二人は自立することを促してくる。一人で新たな挑戦を行っていく現代のムー

ミンと、ストーブに住んでいた頃のご先祖との出会いは、二つの時の流れが混じり合い、冬だからこそ成せる秘密めいた空間が作られた作品である。

『ムーミン谷の仲間たち』は、ムーミン小説唯一の短編小説集である。「春のしらべ」「ぞっとする話」「この世のおわりにおびえるフィリフオンカ」「世界でいちばんさいこの竜」「しずかなのがすきなヘムレンさん」「目に見えない子」「ニョロニョロのひみつ」「スニフとセドリックのこと」「もみの木」の九作品のうち、ムーミンが主人公なのは二作品のみで、残りはそれぞれ別のキャラクターが主役となっている。主役となるキャラクターはそれまでの作品にも登場する名前ではあるが、それは種族を表すものであり、同一人物かどうかは明確ではない。完全な個としての呼び名を持つキャラクターはムーミン谷の中には少ない。しかしそれらは性格や動き、そして挿絵によって各個人が表現されている。また、「春のしらべ」では、名前の無いはい虫にスナフキンがティーティールウーという名前を付けてあげる。それまではスナフキンに憧れ、後をつけてきていたのに、名前をもらってからは自分のことに忙しくなる。名前が無いときは、出来事はただ起こっていたが、ティーティールウーに対して出来事が起こるようになったからである。一つの自我の確立が起こったのだ。

この短編の最後には、スナフキンが求めていた歌、春のしらべがやってくる。それは、第一部は憧れ、第二部と第三部は春の悲しみ、そして一人でいることの大きな喜びであった。このことから、名前が無いキャラクター達は、個性を出そうとそれぞれに役割を決めて動かされているのだと考察でき、その役割を使って文章に起こされたものがこの作品である。

『ムーミンパパ海へいく』はムーミン一家とちびのミイが灯台のある島で新たな生活を行う物語である。物語としてはムーミン谷から新しい環境へと移り、生活をしていくというものはあるが、変化を求めるムーミンパパと日常通りを望むムーミンママ、変化してしまうムーミン、そして自分を貫くちびのミイと中心にストーリーは進んでいく。ムーミン谷では幸せて、明るい家族がばらばらになり、それぞれが、自分が何を望んでいるのか、何になりたいのかを模索している様子が伝わってくる。また、家族は灯台を家とするのだが、話が進んでいくにつれ、それぞれが違う場所で過ごす時間が長くなっていく。ばらばらになることで、自分を模索し、ムーミントロール族ではなく個体になることを目的としているのである。

『ムーミン谷の十一月』はムーミン一家が去った後のムーミン谷に、一家を訪ねてやってくるキャラクター達の話で、ムーミン達は話題にはあがるものの、この物語の中には登場しない。この作品はムーミン小説最後の作品であり、それまで主人公

であったムーミンとロールが登場しないところに、物語の終焉を感じられる。それぞれのキャラクターがムーミン一家を求めてムーミン谷にやってくるが、ホームサ以外はムーミン一家に再会することを諦め、そして抱えていた悩みが解決し、成長した自分を連れて再び自分の人生へと戻っていく。ホームサは最後までムーミン谷に残り、最後はムーミン一家が戻ってきたことを示唆して物語は締めくくられる。また、この作品を出版したとき、シグネの死がトーベに多大なるショックを与え、家族の形が終焉を迎えたことがムーミン小説の終わりの要因の一つとなっているとされている。

ムーミン小説は、視点や使用するキャラクター、場所などで多彩な変化が起こっている。そして、ストーリー自体が変化した要因の一つに、トゥーリッキ・ピエティラとの恋愛が挙げられるだろう。ムーミンが誕生するきっかけとなった、戦争による陰鬱とした雰囲気から逃れるためのファンタジーを書きたいという意欲、そして、様々な恋人と傷つけられながらも情熱的な恋愛が、前半の陽気なムーミン小説を生み出している。まさに常夏、楽しい中にも、痛みが混じっている。しかし、『ムーミン谷の冬』以降、トーベは恋人に関しては安らかで依存しすぎない、心地よい関係を気づいている。この関係が生まれたからこそ、トーベはムーミンに逃げる必要がなくなったのだ。恋人との関係は落ち着いたものの、家族との喧嘩、そして死が訪れた。ムーミンに逃げるのではなく、ムーミンの中でトーベは気持ちの整理をし、そのため、後半のムーミンにはどこか暗い影が漂っているのではないだろうか。また、要因をもう一つ挙げるとすれば、ムーミン・コミックスによる多忙な生活で、トーベはムーミンを可愛らしいキャラクターとは思えなくなったのだと考えられる。ただ愛らしいのではなく、キャラクターは時間を奪う代わりに金銭を置いていくもので、その人間らしさが作品にも影響してきたのではないだろうか。

第三章 ムーミン小説に描かれる恋愛とは

さて、ムーミン小説のそれぞれの大きかな形態を記述したが、ここからはムーミン小説の中に描かれる恋愛要素について考えていきたい。

『小さなトロールと大きな洪水』では、ムーミンが恋をするのではなく、チュールリツパというチュールリツパから生まれた青い髪の少女と、海を渡った先の野原の真ん中にある塔、上部がガラスでできているため、灯台の役割も果たす場所出会った赤い髪の少年との恋愛描写がある。二人はお互いの髪の美しさに惹かれあい、ムーミンと共に旅をしていたチュールリツパに、赤い髪の少年がこの塔にとどまることを望み、それを喜んで受け入れるのである。この時赤い髪の少年の顔が真っ赤に染まっている、と書かれており、チュールリツパに好意を抱いているのがわかる。また、チュールリツパが赤い髪の少年に返事をするとき、青い髪を光らせ、海の旅人の役に立てると思った、と述べる。灯台というアイテムはムーミンシリーズの中に多く登場し、また人を導く象徴ともいえる。この場所についてムーミン達は探していたムーミンパについての情報を得ることができ、一つの区切りとして、チュールリツパ達のハッピーエンドがおとぎ話のように描かれているのだ。

● スノークのおじょうさん

このような男女が出会い、惹かれあう場面が、次作『ムーミン谷の彗星』にも表現されている。この作品ではおとぎ話のようなものではなく、ファンタジー小説のヒロイン的役割でスノークのおじょうさんとムーミンは出会い、互いに惹かれ合っていく。ムーミンはスノークのおじょうさんについて、ムーミンと出会う前に会ったというスナフキンから情報をもらう。スノークはムーミントロールと姿が似ており、体の色が感情によって変化する生き物である。伝統を重んじるムーミントロールは、似ていると言われ怒るものの、夢の中でスノークのおじょうさんに花をプレゼントする。今後の展開を示唆する描写である。展望台を目指して旅をしていく中、スノークのおじょうさんの所持品である金の足輪を発見し、ムーミンはスノークのおじょうさんの安否が気になって仕方がなくなる。展望台にいる研究者にも彗星のことではなく、スノークのおじょうさんの容姿やどこに行ったのかを尋ねる。また、二人の出会い方も実に王道である。アングスツラという植物に襲われているところをム

ムーミンが助け、拾っていた金の足輪を差し出す。また、共にムーミン谷に戻る最中で、スノークのおじょうさんは売店でメダルを手に入れ、それをムーミンに贈呈する。ムーミンはスノークのおじょうさんの世界を守った英雄であり、その行為を讃えているのだ。ここで描かれているヒロインとの絡みは現実的ではなく、空想の中だからこそ起こり得るものであり、トープ自身の実験が組み込まれているとは考えにくい。

スノークのおじょうさんのキャラクターは実に性的であり、そして女性らしさの具現化である。女性キャラクターは他にも多く登場しているが、ムーミンにとって、ムーミンママやフィリフオンカは家庭的で、母としての女性像であり、ミイやミムラは姉妹としての関係性であるのに対し、スノークのおじょうさんは違う。ムーミンから見た異性として、最も魅力的で、性対象としての存在なのだ。それはスノークのおじょうさんから見ても同じで、ムーミンに対する恋心が多く描写されている。『たのしいムーミン一家』では、漂流していた美しい女性を模った船首飾りを発見し、ムーミンにプレゼントするものの、船首飾りに夢中になるムーミンに対して嫉妬心を示す。また、彼女は宝石や鏡、アクセサリー等、美に関わるアイテムを好む。美しいものを身に着け、美しくなる自分を愛しているのである。ニョロニョロが放つ電気のせいで、前髪を失ってしまう場面があるが、その時スノークのおじょうさんは強く悲しむ。しかし、頭に油を塗り込めば、美しくカールしてまた生えてくる、と慰められると泣き止み、おとなしくなる。更に自分自身が美しくなるのであれば、今醜い状態でも耐えられる美への執着が窺われる。他にも飛行おにが魔法で願いを一つ叶えてくれた時に、スノークのおじょうさんは、船首飾りのような大きな美しい目を望む。実際は全く似合わず、ムーミンにも不評であった。美しくなりたいと思う気持ちと、ムーミンの好みの女性になりたいという気持ちの両方がもたらした失敗である。まさに女性の欲望を具現化したようなキャラクターである。

『ムーミン谷の夏まつり』でも、同じように女性らしい様子がうかがえる。劇場の中にあつた何百着ものドレスを見て喜ぶものの、多すぎて決めることが出来なくなって逃げてしまう。ショッピング中の多くの女性が、同じような経験をしたことがあるだろう。

また、劇場が流され、木の上で寝ていたムーミンとスノークのおじょうさんは取り残されてしまい、うろたえるスノークのおじょうさんに向かってムーミンは、泣くのはやめてサンドイッチを食べよう、そして髪に櫛を入れるといい、君がきれいにしているのを見るのが好きだ、と言う。スノークのおじょうさんの前では、男らしく見せようとするムーミンの努力を感じる

ことが出来る。

しかし、次作の『ムーミン谷の冬』では、春を迎え、目覚めたスノークのおじょうさんがムーミンに挨拶に来るシーン、そしてムーミン谷に芽生えたクロッカスの芽を見つけ、守ろうとするシーンのみ登場する。その後の作品にはスノークのおじょうさんは登場することなく、これが最後のシーンである。『ムーミンパパ海へいく』では、ムーミンはうみうまに恋をしてしまい、更にモランの問題もあつたため、スノークのおじょうさんに思いを馳せることもない。ガールフレンドという立場に立っていたはずのスノークのおじょうさんは、いつの間にかいなくても問題がないキャラクターへと変わっていった。

● トフスランとヴィフスラン

次に、『たのしいムーミン一家』に登場するトフスランとヴィフスランというキャラクターについて考えていきたい。この作品が書かれたとき、トーベはアトスと交際しながら、ヴィヴィカとの情熱的な恋に心が奪われていた。トフスランとヴィフスランという名前は、トーベとヴィヴィカの名前を使っており、そのことをヴィヴィカに手紙で伝えている。トフスランとヴィフスランはルビーの王さまと呼ばれる大きなルビーを持ってムーミン谷に来るが、このルビーはモランという丸い死んだような目をし、通った道をこおらせる、みんなから恐れられる女(化け物ともいわれる)から盗んだものだった。トフスランとヴィフスランが作品の後半から登場し、始まる物語を『トーベ・ヤンソンー仕事、愛、ムーミン』では、愛がテーマになっていると考えている。

『たのしいムーミン一家』では、美と所有との関係性がひとつのテーマとして取り上げられている。もうひとつ、魔法による変化もあるが、最も大切なテーマが「愛」だ。その偉大なシンボルはトフスランとヴィフスランのスイツケースに隠された「ルビーの王さま」である。(中略)宝石は何ものにも代え難い高貴なものを想起させる。考え得る限り、または経験し得る限り、最も美しく、強く、繊細なもの。惹きつけられる色、見る人によってその意味が異なる要素、美、強さ、芸術、それらの比喩がルビーの王さまなのだ。何はともあれ、それは愛そのものを指している。飛行おに、モラン、トフスランとヴィフスランの中にある、憧憬、渴望、希望なのだ。

『トーベ・ヤンソン―仕事、愛、ムーミン』二五八ページより引用

ルビー＝愛であるならば、それを奪う行為をしたトフスランとヴィフスランは本来裁かれなければならない立場となる。ムーミン谷でスーツケースに隠されたもの、ルビーの王さまの持ち主についての裁判が開かれるが、そこでヘムレンさんはこう述べる。

「問題は、だれが中身の持ち主かってことではなく、だれがその中身にたいして、いちばん権利をもっているか、ということだ。それぞれを、正しい場所になんか。あんたたちはモランをこらんなったね。みなさん、そこで、わたしはおたずねするが、いったいあのばあさんは、中身にたいして、正当な権利をもっているように見えましたかね」

このセリフの後、モランの弁護人の立場をとるスニフは

「ヘムレンさん、あんたはかしこいのねえ。しかし、またいっぽうから考えると、どんなにモランはさびしいことでしょう。だれにも愛されないんだものねえ。だから、あの人は、みんなをにくむんです。あのスーツケースにはいつているものは、おそらくあの人のもっている、ただ一つの宝物でしょう。それをもあなたがたは、あの人からとりあげてしまうというんですか。――あのさびしい、夜の中に投げだされているおばあさんから」

共に『たのしいムーミン一家』百八十九ページより引用

と、モランに同情する。スニフはトフスランとヴィフスランがムーミン谷にやってきたとき、彼らから馬鹿にされて怒り、この裁判でもモラン側についた。一般的なモラルを愛し、それに反するトフスランとヴィフスランを敵とみなしているのである。しかし、ムーミン達は違う。ムーミン家の証人として、スノークのおじょうさんは、トフスランとヴィフスランは愛しているが、モランは嫌いだからスーツケースの中身を返すことは残念、と述べている。モラルよりも感情で物事を判断するため、モ

ランに対する嫌悪感が生まれているのだ。

モランとは秩序である。ルールを破ったトフスランとヴィフスランを載きにムーミン谷まで追いかけてくる。しかし、モランは独裁者でもある。モランにとって居心地の良いものがルールとなり、一人の世界での秩序を保っているのである。ルビーの王さまを巡る裁判の途中、取り返しに現れるが、飛行おにの黒いぼうしにムーミンママがサクラランボを入れ、真っ赤なルビーが一掴み生まれるのを見たモランは、ぼうしとルビーの王さまを取り換え去っていく。モランにとって、ルビーの王さまが持つ愛の形よりも、黒いぼうしによって大量に生産可能であるルビー、愛の形が気に入ったのである。『ムーミンパバの思い出』では夜の狩りの歌を歌いながら、ヘムレンおばさんを食べようとするモランにムーミンパバ一行は出会い、ムーミンパバによってヘムレンは助けられる。しかし助けたヘムレンはムーミンパバ一行へ、しつげと称して自分自身のルールを押し付けようとするのである。モランがヘムレンおばさんを食べようとしていたのは、自分以外の秩序の象徴を無くすことで唯一無二のルールとなろうとしていたからではないだろうか。また、『ムーミン谷の夏まつり』では、ミムラが言うことを聞かないミイに、モランにつれていかれるわよ、と脅す。秩序の強要を恐れるからこそ、ムーミン谷の生き物にとって、モランは恐ろしい存在であると考察する。そんなモランからルビーを盗んだトフスランとヴィフスランは、勇敢なキャラクターであるともいえるだろう。

また、この二人は二人でしかわからない言葉話す。それを始めに理解したのがヘムレンさんであった。しかし、なぜ主人公であるムーミントロールではなく、ヘムレンさんが最初に理解したのであるのか？ヘムレンさんはヘムル族という収集癖や頑固さが特徴的な一族のキャラクターである。『ムーミン谷の彗星』では切手収集をしていたが、『たのしいムーミン一家』では切手は集めきってしまったため、新たに植物採集を生き甲斐として始める。何か目的が無いと行動することが出来ず、また目的に集中しすぎて周りのことが見えなくともしばしば起こっている。逆に言えば目的以外のことに関してはあまり興味を示すことはない。ここにヘムレンさんが言葉を理解した理由があると考ええる。つまり、同性愛的な考えに批判も、興味も感じずそういった愛もあるのだろうか？と客観的に受け入れることができたからである。ムーミンやスニフといった、ヘムレンさん以外のその場にいたキャラクター達は、純粹であるが故に悪意は持っていないがどんなことにも興味を示してしまうため、同性愛が世間的批判され、ひっそりと過ごしているそういう日常を無意識に壊してしまう存在とも言える。また、ヘムレンさん

は植物採集を生き甲斐としてしていると述べたが、植物は個体のなかにおしべとめしべという同性を所持しており、異性を感じさせないものである。それらを研究し、採集しているヘムレンさんにとって、誰と誰が恋愛に発展しようとする違和感がなかったのではないだろうか。これらのことから、ヘムレンさんは当時世間一般では罪とされること、つまり同性愛への批判を否定し、どのような形の愛をも肯定できる存在であったため、トフスランとヴィフスランの言葉を一番に理解することが出来たのではないかと考察する。

● モランの変化

次にモランについて考えていきたい。前述したように、モランとは秩序の象徴であり、そしてそれは独裁的な観点での秩序である。そのため周りからも嫌われ、モランも周りを嫌っている。しかし『ムーミン谷の冬』、『ムーミンパパ海へいく』で登場するモランはかなりキャラクターが変更されており、暖かき・明かりを求めてムーミン達に近づいてくる。『ムーミン谷の冬』で太陽がまた戻ってくるのを願う、千年以上続く冬の大かがり火が行われ、冬の生き物達が祭りを楽しんでいるのを見ていたムーミン達のところへモランが現れる。姿は夏に見た頃よりもずっと大きく、目には火が映っていた。モランがかがり火の真ん中に座り込むと、火は湯気へと変わり、そして消えてしまう。ムーミンが持ってきた石油ランプにも近づくが、それもすぐに消え、しばらくじっとした後モランは一人寂しく暗闇の中に消えていく。冬の生き物達は何処かへ帰ってしまい、残ったのは燃え殻とムーミン達だけであった。モランの行動を見て、ムーミンはお日様を消すために火を消しに来たと焦るが、トゥーリッキは、モランはただ暖かさを求めてきただけであって、消えてしまった火を見て悲しんでいるよ、とムーミンに語りかける。『ムーミンパパ海へいく』でも、モランはムーミンの前に現れる。まだムーミン谷にいる冒頭からモランは登場する。日が短くなり、ムーミンママがランプを使い始めたのを、ムーミンパパが何の相談も無かったことに文句をいながら食事をしている時にモランは登場する。ランプのそばに座っていると、地面は凍りつき、草木はおびえ始め枯れ、地面は恐ろしさのあまり死んでしまう。モランは全ての生き物から恐怖の対象とされているのである。モランに気づいたムーミン達は怯え、家の奥へと逃げていくが、過剰に家を守ろうとするムーミンパパにムーミンママはこう述べる。

「うちのまわりにバリケードをつくってとじこもったり、一晩じゆう起きていたりすることは、ぜんぜん必要ないと思いますわ。あの人は、きつとまた、庭の中のなにかをいためたかもしれないけれども、あの人は危険じゃないんですよ。そんなことあなたたちも知っているじゃないの。こわいことはこわいかもしれないけどさ」

『ムーミンパ海へいく』二十四ページより引用

「わたしたちが、モランをきらうのは、あの人があんまり冷たいからなのよ。それにあの人は、だれのこともすきじゃないんです。だけど、どんな害もしたことありませんわ。さあ、そろそろ寝るとしましょうよ」

『ムーミンパ海へいく』二十五ページより引用

このモランに対するムーミンママの評価は一般的なものではあるが、他の人のように恐れるのではなく、そういう人、とモランのこゝを受け入れている。ムーミンママにとって独裁的な秩序は成り立つものではなく、それを押し通すモランはかわいそうな人物と感じているのかもしれない。ムーミン達が灯台のある島に引越しし、モランはそれを追いかける。明かりはムーミン達以外の元にもあるのに、なぜムーミンを追いかけるのか。

灯台のある、ムーミンパの島に移動してから、家族はばらばらになっていく。家族を守りたい、頼れる父になりたいと思ひ、なんでも自分でやろうとするも失敗ばかりするムーミンパ。初めはムーミンパの頑張りを見守っていたが、ムーミン谷に帰りたいという気持ちから、母親としての役目ではなく空想の世界に浸っていくムーミンママ。

変わらないちびのミイ。そして思春期を迎えたムーミンは家族から距離をとるようになっていく。この島にやってきて、ムーミンは初めてうみうまという生き物と出会う。うみうまが海を跳ね、踊る姿はとても美しく、ムーミンは心を奪われると同時にあまりの美しさに自分も美しい生き物になったかのような錯覚に陥る。うみうまはムーミンが声をかけても関心を示さず、己の醜さを痛感し、強烈な美しさにうみうまの虜となる。うみうまのなぐつを拾ったことをきっかけに、自分だけのうみうまを手に入れた気になるムーミンは、いつかの晩に受け取りに来るといふ言葉を信じ、けなげに待ち続ける。

結局受け取りには来たものの、うみうまはムーミンに興味を示すことなく、それどころかも一匹と一緒にムーミンをから

かい、自分のうみうまなんていないという現実と、可愛い坊やと言って同列に扱われないことをムーミンに突きつける。こうしてムーミンの恋は終わる。ムーミンはスノークのおじょうさん然り、うみうま然り、美しいものに強く惹かれるようだ。

うみうまに会いに行く場所は浜辺で、出かけるのは夜であった。その時カンテラの明かりを灯して出かけるムーミンのもとに、モランがやってくる。初めて二人きりで会ったモランは恐ろしく、ムーミンはその日は灯台へ戻り、しばらくは浜にカンテラを持っていかないようにしていたが、夜通し悲しい鳴き声をあげ、浜辺から島の真ん中へと移動して来るモランの存在を家族に知られないようにするため、そしてうみうまに会いたいという思いから、カンテラの明かりを運ぶようになる。

モランは、ムーミンがうみうまに近づくのを見て、邪魔をしている。一度目は初めての夜、二度目はカンテラをつけることで、うみうまの楽しみの月の光が見えなくなったことを咎められた時、そして三度目はムーミンがうみうまのなぐつを持って浜辺に降りてきた時である。三度目の時、ムーミンはうみうまに美しさに対する賛辞と、どれほど会いたかったかと情熱的な気持ちを吐露する。今まで見た生き物の中で一番美しいと言うと同時に、モランは霧の中に座って明かりを求め吠え始める。この時、ムーミンはカンテラを持っていなかった。走って逃げるがモランは止まることはなく、灯台の前までついてくる。朝起きてモランのいた場所を見ると、そこはムーミンママが持ってきたバラが植えられていた場所であった。うみうまとバラという、美しいものからムーミンを遠ざけるモランの行動は、美への嫉妬ととらえることが出来る。カンテラが示す温もりある愛情を、他の人の手に渡したくなかったのである。

三度目の邪魔をされた時の地の文に、とうとう怒ってしまった、モランが座る灯台の前の地面が冷たくなっていく……またもや始まったのだ、というモランの怒りの説明が入っている。これは、モランが二度目の邪魔をする前に、ムーミンが浜辺に行かなかったときのことを指していると考えられる。その時、モランは悲しみと自棄が入り混じった歌をずっと歌い続けていた。モランは待つことに慣れているのだが、明かりを自分のために持つてくることのできる人物が近くにいるのに、見捨てられていることが許せなかったのだろう。ムーミンはモランが待っているのを知っていたが、関係無い、灯油が勿体ない、とモランから距離を置きたがっていた。この時モランは恐怖の対象であったからである。しかし、気が付くと当たり前のようにモランのところへとムーミンは通うようになる。うみうまに会いたいから、という気持ちもあつただろうが、ムーミンに対して冷たい反応のうみうまよりも、カンテラで喜び、ムーミンを求めてくれるモランに何らかの愛情がわいてきていたのではないかと

考えられる。モランはカンテラの明かりを見ると、儀式のように歌い、踊りだす。ムーミンはこの儀式を大切なものであるように思い始めるのだ。

しかし、モランはすべての生き物に怖がられている。それは島も同じことで、不安になった島では、木々は震え、砂はゆっくりとモランのそばから逃げ出していく。それをみたムーミンは、恐ろしくなり、逃げ帰る。このような現象が、現実であることを信じたくなかったのと、愛しく思えてきた人に裏切られたような気持ちがこの時のムーミンの行動から読み解ける。

最終的にムーミンとモランの感情はつながり合う。カンテラを灯すための灯油が切れ、罪悪感を抱きながらモランに会いに行くと、モランは、ムーミンが会いに来てくれた喜びを表そうと、一生懸命に歌を歌い、踊ってみせた。ムーミンはその踊りが終わるまでじっと立ち、モランが去った後の砂を触ってみるといつものように凍っては無く、普通の砂の状態であった。島も怯えることなく眠っているようであった。モランは恐ろしい化け物ではなく、ムーミンを愛する女性へと変わったのだ。

『ムーミン谷の冬』と『ムーミンパパ海へいく』では、モランは一人ぼっちでかわいそうなキャラクターとして描かれている。『たのしいムーミン一家』の時に登場する、独裁的で、愛する対象ではないモランとは印象が異なる。モランは同性愛という愛の形を非難する秩序の象徴から、愛を求める化け物へと変貌し、ムーミンがもたらす明かりがモランを救うこととなったのである。

● ムーミンパパとムーミンママの恋

最後にムーミンパパの恋愛について考察したい。ムーミンパパが思い出を語る『ムーミンパパの思い出』では、スナフキンの父ヨクサル、スニフの父ロッドユール、発明家のフレドリクソン、ミイの姉妹の一人ミムラのむすめが主な登場人物として物語に登場する。この冒険の中で、ムーミンパパ・ヨクサル・ロッドユールにそれぞれ伴侶と出会う。ムーミンパパとムーミンママの出会い方は唐突で、その物語の終盤に登場する。嵐の中、暗さや寒さが苦手なムーミンパパが海辺に行ってみると、そこには波に流されるムーミンママの姿があった。「助けに来たぞ」と声をかけ、ムーミンママを捕まえると高い波に襲われる。ムーミンパパは超自然的な力をもってその場に踏ん張り、そしてムーミンママを救ったのである。ハンドバッグに入っていたおしろいが目玉になったと嘆く美しいムーミンママに、そのままでもきれいと述べると、ムーミンママは言いようもない

目つきでムーミンパパを見つめ、真っ赤になる。これでムーミンパパとムーミンママのロマンスは幕を閉じ、ムーミンパパの作品が書きあがった現実へとエピソードが続いていく。なぜ彼らのロマンスは多く語られなかったのだろうか。作品内ではヨクサルとロッドユールの恋愛についても触れてはいるが、かなりないがしろにされている。これはムーミンパパの伝記であり、作品であったため、他の人の恋愛に関してはあまり語りたくなかったのだと推察できる。ロッドユールの伴侶であるソースユールに関しては、彼らが結婚式を挙げるときに初めて登場し、ムーミンパパもソースユールのことをすっかり忘れていた、と述べている。これに対して彼らの息子のスニフやスナフキンが文句を言ってきたため、自分自身の恋愛についても詳細に記載するのをためらわれたのではないだろうか。また自身の子供に自分の恋愛を語ることに抵抗があったのではないかと考えられる。ムーミンパパは自分自身を、星のお告げによると才能を持って生まれたムーミンであると述べており、特別な冒険をしてきた青春時代のお話を、自分の世代と次の世代のために書かなければならないと言っている。この特別な冒険の中に、ムーミンママとの出会いは含まれていても、その続きである恋愛は比較的平凡なもので、ムーミンママに出会ってから、ムーミンパパは道楽を正しい観察力や良識へ、そして無鉄砲や自由な勇氣は無くなってしまうたと自叙伝の最後に書いていることから、特別な冒険は終わり、段々と普通の幸せへと移り変わったのであろう。

結論 トーベの恋愛が作品に影響を与えたのか？

第三章までの考察により、ムーミン作品にはトーベの恋愛が大きく影響しているといえるだろう。パートナーの特徴をキャラクターに照らし合わせることは、トフスランとヴィフスラン、トゥーティッキだけではあった。しかし、キャラクター達が考えることは、トーベが思い描いた同性愛者への周囲の対応が含まれているのではないだろうか。特にヘムレンさんとモランは、トーベの恋愛が色濃く反映されているといえよう。

ヘムレンさんは、異性愛であろうと、同性愛であろうと関係なく接する世間を表しており、それはトーベの夢でもあったはずである。同性愛であることを否定され、両親にも誰を愛している、と伝えることが出来なかった苦しみを、物語の中では無くしてしまいたかったのではないだろうか。

モランは『たのしいムーミン一家』では同性愛者を裁こうとする独裁的な秩序であったが、この秩序の寂しさを『ムーミン谷の冬』、『ムーミンパバ海へいく』でのモランの行動に表現したといえるだろう。明かり、温もりとは愛情を表すもので、周りを恐怖させ、凍らせてしまうモランがそれを求めるということは、トーベが周りに非難される中でも愛する人を愛し続けた姿に類似している。それはヴィヴィカとの恋愛の時も、トゥーリッキとの恋愛の時も味わったトーベの経験そのものである。反対に、『たのしいムーミン一家』の裁判でのスニフがトフスランとヴィフスランを非難する姿勢も、トーベの経験であろう。異性愛者であったトーベは、ヴィヴィカに恋をした時に強い罪悪感を抱いていた。そのため、一般的モラルとしてスニフを置くことで、厳しい現実を見据えることが出来たのではないだろうか。

ムーミン小説は、王道ファンタジー小説の流れから、トーベが恋愛の中で感じた理想と、現実を織り交ぜた物語へと変貌した。ムーミンは恋をし、その中で見た目や価値観の違いに戸惑い、悩みながらも愛することを諦めない。それらはトーベが味わってきたものであるのは確かである。しかしムーミン小説には、トーベの恋愛経験が全て含まれるとは言いがたい。サム・ヴァンニとの不倫関係や、タピオ・タピオヴァアの浮気といった苦しい恋は、小説には登場しない。彼らはトーベに画家としての成長は与えているが、異性愛の場合の許されざる恋は、ムーミン小説に取り入れられるには不適切であったのだろう。また、スノークのおじょうさんや、モランなどは、トーベの恋愛に関連した人がモデルとなったわけではなく、トーベの創造によるものである。

これらのことから、ムーミン小説はトーベの恋愛や恋愛観が大きく影響しているが、その全てがムーミン小説に描かれてはおらず、トーベが新たに作り出した恋愛もあると同時に、それはトーベが望んだ恋愛観が描かれているのだ。

テキスト

- トーベ・ヤンソン『小さなトロールと大きな洪水』(二〇一三)講談社
トーベ・ヤンソン『ムーミン谷の彗星』(一九八〇)講談社
トーベ・ヤンソン『たのしいムーミン一家』(一九八二)講談社
トーベ・ヤンソン『ムーミンパパの思い出』(二〇一〇)講談社
トーベ・ヤンソン『ムーミン谷の夏まつり』(一九八二)講談社
トーベ・ヤンソン『ムーミン谷の冬』(二〇一〇)講談社
トーベ・ヤンソン『ムーミン谷の仲間たち』(二〇一三)講談社
トーベ・ヤンソン『ムーミンパパ海へいく』(二〇一〇)講談社
トーベ・ヤンソン『ムーミン谷の十一月』(二〇一五)講談社

参考文献

- 富原真弓『ムーミンのふたつの顔』(二〇〇五)筑摩書房
富原真弓『トーヴェ・ヤンソンとガラムの世界ームーミントロールの誕生』(二〇〇九)青土社
富原真弓『ムーミンを生んだ芸術家 トーヴェ・ヤンソン』(二〇一四)新潮社
ポエル・ウエスティン『トーベ・ヤンソンー仕事、愛、ムーミン』(二〇一四)講談社
 畑中麻紀・森下圭子 訳
秋吉敦司『F&E 一月号第二十五卷第一月号 ムーミン谷から学ぶこと』(二〇一五)講談社
トウーラ・カルヤライネン『ムーミンの生みの親、トーベ・ヤンソン』(二〇一四)河出書房新社
セルボ貴子・五十嵐淳 訳
ジャンニシエル・アダン『物語論』(二〇〇五)白水社
末松・佐藤正年 訳

横山美美『ユリイカ 特集ムーミンとトーベ・ヤンソン 八月号 第四六卷第十一号』（二〇一四）青土社

株式会社タトル・モリエイジエンシー 運営『ムーミン公式サイト』（閲覧日二〇一五年十二月十日）<http://moomin.co.jp/>

Kazuto Matsumura『フィンランド史年表』（閲覧日二〇一五年十二月十二日）

http://www.kmatsum.info/suomi/finfo/um/chronist_j.html

『ウィキペディア フリー百科事典 トーベ・ヤンソン』（閲覧日二〇一五年十一月十五日）

<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%88%E3%83%BC%E3%83%99%E3%83%BB%E3%83%A4%E3%83%B3%E3%82%BD%E3%83%B3>

文学はすべてを読み解くトリガーになる。

近畿大学文芸学部 日本文学専攻

創作・評論コース 栗原ゼミ 二〇一五―二〇一六

卒業論文集

二〇一六年一月二五日 発行

著者 二〇一五年度 栗原ゼミ 受講4年生 一同
(指導 栗原文和)

公開 パプー <http://p.booklog.jp/book/104426>