

「炭鉱・鉱山映画」としての宮崎アニメとその虚構性

古賀, 琢磨
九州大学大学院 : 博士課程

<https://doi.org/10.15017/1440770>

出版情報 : エネルギー史研究 : 石炭を中心として. 29, pp.37-60, 2014-03-17. 九州大学附属図書館付
設記録資料館産業経済資料部門
バージョン :
権利関係 :

【論説】「炭鉱・鉱山映画」としての宮崎アニメとその虚構性

古賀 琢磨

はじめに

「液タブが出てきてアニメーターは救われたんですよ」と、あるアニメ監督から言われたことがある。液タブとは液晶タブレットの略語であるが、この登場によって、腕にかかる負担はアナログ時代と比べて抑えられ、職業病とも言える腱鞘炎を防ぐことにつながったのだという。アニメーターという職業はその人気と比して安い給与である¹。同氏は、このことが追い打ちとなって、収入が安定しなくて保険に入れない人がいるのだともいう。もちろん、日本のアニメーション産業の労働環境に関しては「市場の失敗」を指摘する声は既にある²。市場が機能していれば、賃金が安く、過酷な労働環境では、その職業に就こうとする者は減少し、労働者が減れば賃金が増えるはずである。この需給曲線の遷移に反して、無限責任中間法人日本アニメーター・演出協会（二〇一一）が指摘するようにアニメーター志望者は依然として多い。この労働の問題は、ジョセフ・ナイのソフト・パワーを意識した「クールジャパン」と呼ば

れる政策に回収されながら、アニメーターの労働環境の改善に着手され始めたのが現状である³。多くのアニメーション作品が日々公開されているが、その背後には膨大なカット数の画像を処理し続けるスタッフがいる。産業の側にすれば、市場の失敗は育成機会の減少、それに伴う中堅アニメーターの不足となり、労働者の側にとっては、大量の枚数の請負契約とそれに伴う様々な長時間の労働、労働災害などに現れる。液晶タブレットは、市場の失敗のつげが労働者に回ることを部分的に抑える技術になっているとも言える。

その一方で、このデジタル技術も無色透明なものではなく、社会に抑圧をもたらす。経済とは、そもそも自然界から調達された資源を加工することによって成り立っているが、その根幹である電力供給に関わる産業は統治のメカニズムにまで組み込まれている。原子力ムラについての分析において開沼（二〇一一）は

戦後成長にとって原子力という重要なエネルギー確保の手段が、

中央にとつても地方・ムラにとつても、大いなる夢を描く上で不可欠な道具となり、戦後成長そのものの原動力・エネルギーとなった（開沼、二〇一一、三六三）

と述べている。これは原子力が単に産業で利用するエネルギーを生み出す手段にとどまらず、経済全体を左右し、地方やムラを中央の原子力政策に対して積極的に服従するに至った事態に対しての総括である。技術は当初の道具を越えた別の社会的役割を担うことがある。原発ではこの社会的役割を維持するために「排除と固定化、隠蔽の装置」（開沼、二〇一一、三四七）が作動している。これは、原子力発電所での労働に従事する流動労働者たち、原子力ムラの定住者、東京電力の三者を分離し、それぞれの間にメディアーターを配置することによって、階層構造を持つ各集団が、互いに空間的に分離され、かつ、その固定的な関係性が隠蔽されることを指している。

技術は社会の矛盾を解決するために生み出されたとしても、生み出された技術自体はそれ自体が新たな問題を生み出していくことがある。この技術の二重性は多くの場所で指摘されている。例えば、

戦争は、それがもたらすもろもろの破壊によって、社会の現実が技術を自らの器官となすほどには熟していなかったということ、技術が社会的な根源的諸力を克服できるほど十分に強力ではなかったということ、立証するものなのだ（Benjamin, 一九三〇＝

二〇〇七、五五五―五六七）

と言われるが、ここには技術を巡る三つの言明がなされている。社会の側の問題から技術を自分の目的に沿ったものとして取り込むべきものであること、技術というものが社会的な葛藤を解消するためのものであること、そして、戦争が起こっている際には、それらが達成できていないということである。なぜなら、戦争が起こるメカニズムは生産技術と密接に結びついているためである。

帝国主義戦争の残酷極まる諸特徴を規定しているものは、一方での巨大な生産手段と、他方での生産過程におけるその手段の不完全な利用とのあいだの、矛盾（言い換えれば、失業、販路不足）なのだ（Benjamin, 一九三五＝一九九四：一〇九）

もちろん、矛盾の一つの相貌として戦争がありうるが、現代では生産と再生産の両面において異なる様相として見られると指摘されており、それぞれ独自の学問領域を作り出している。二つの例を挙げるならば、一つはエコロジーであり、もう一つは福祉である。これらは、生産と再生産における廃棄に関する問題提起である。不自然な利用を強いられる技術は二つの形で芸術作品に奉仕する。一つは「政治の耽美化」であり、もう一つは「芸術の政治化」である（Benjamin, 一九三五＝一九九四）。私たちは高度に生産技術が向上した中でどのような芸術、あるいは物語を選択しているのかを見据えていく必要がある。殊にこの高度な生産技術について言及する作品は、現代社会に対する自己言及であるとも言いが、その中には反省的な契機もあれば、政治に動員される芸術受容を促すものとなっているものも見出すことができるだろう。その意味で、現

在、エネルギーにまつわる映像作品の分析と批評は喫緊のものと言える。そこで、本稿では、炭鉱・鉱山史や炭鉱・鉱山に関する社会的な印象を分析するのではなく、現在ではほとんどが閉山してしまつた炭鉱・鉱山に対するイメージ形成に参与している宮崎駿のアニメ作品を対象とし、炭鉱・鉱山映画として宮崎アニメを取り上げ、労働者をどのように扱っていたのかを明らかにする。その際、敢えて経済史・産業史で厳密に区別されている炭鉱と鉱山という差異は捨象する。なぜなら、宮崎アニメ自体、両者の区別が少なく、分析において重要となるのは地下での重労働という共通性のみだからである。

第一節 炭鉱映画史における宮崎アニメ

私たちの生活は隔々まで電力によって支えられている一方で、その背後には様々な矛盾が渦巻いている。友田（二〇一〇）は石炭というエネルギーを「近代日本史の矛盾」であると述べている。この矛盾の記憶は閉山とともに消し去られつつあるとして、彼らの苦しみの声の場であるはずの「炭鉱映画」が脱歴史化されていくと述べ、最後に一つの年表を作成している。このリストには「炭鉱関連映画」の他に「国内石炭工業・石炭製作・三池炭鉱での主なできごと」「一般的な歴史事項」という二つの項目が上げられている。二五四の映像作品を挙げるこの年表には、一九五三年三井三池炭鉱でのストライキや一九五五年石炭鉱業合理化臨時措置法に前後して、発表作品数は増加しつつ、一九七〇年代初頭から減少傾向にあるが、二〇〇〇年台にも未だに国内で製作されていることが示されている。ほとんどの炭鉱が閉山した後にも作品が作られ続けて

いることによつたような意義を見出すことができるのだろうか。

友田（二〇一〇）は、七〇年代後半以降、映画の中で炭鉱が脱歴史化されていると指摘する。これは、炭鉱を危険という一時的な出来事の表象としてのみ利用し、そこでの労働者の連帯感や労働の喜びというリスクを共有し続けた者同士の関係性が描かれていない、ということを指す。この行き着く先には炭坑が「人々が希望を喪失した状態」を象徴的に表現する装置（友田、二〇一〇、二五）となり、「飛躍」や「跳躍」といった主人公たちの階層上昇とそれ以外の労働者たちを地の底に置き去りにするモチーフを共有しているという。

だが、その批判の対象の一つであるアニメ映画『天空の城ラピュタ』以下、『ラピュタ』と、言及されてはいないもののリスト上には名を連ねているアニメ映画『もののけ姫』の二作品は特殊な位置にある。これらの作品の中で主要人物は炭鉱労働者として説明されていない。『ラピュタ』では、その主人公の一人、パズーが炭鉱労働者であるかのように描かれているが、そもそも、炭鉱であるのか怪しい上に、実はパズーは炭鉱の中で掘削作業などを行う立場の人間ではない。それは着ている服から明らかである。彼が炭鉱で残業をしている際に、他の労働者たちは煤で汚れているにも関わらず、彼自身のシャツは白いままである。彼の服には継ぎが当てられており、確かに貧しい暮らしの中にあることを想像させられるが、私たちが「炭鉱労働者」という言葉でイメージする労働に従事していないことを示している。更に彼の父親を考えれば検討もつこうというものである。また、描かれる舞台もイギリスのウェールズの鉱山を取材したと言われるものの、その絵自体には創作が混じっているという⁵。『もののけ姫』において、石炭は用いられるものの、たたら製

鉄こそが描写される主眼であり、また、現実の製鉄とは異なり女性がその主な労働者となっている。

このことをもって宮崎作品は炭鉱映画に含めるべきではなく、批判がはずれなものだ、と主張することはあまり意味が無い。むしろ、炭鉱を素材にした作品として、この誤解はある程度共有されうるものだと考えられる。人は炭鉱であろうと他の鉱山であろうと製鉄であろうと、同じようなものとして受け止めてしまふ、関連付けてしまえるのだ。更に言えば、これらの宮崎作品はその数が多いだけでなく、テレビで10回以上も放送され、日本に住む人にとって馴染みのものとなっているのである。その意味ではエネルギーに関わる映像作品として分析するために外すことができないものと言えるだろう。

この観点で捉えれば、宮崎駿は炭鉱労働者の歴史を無視した語りを行った稀代の娯楽映画作家という評価が下されるべきなのだろうか。村瀬学(二〇〇四)は『天空の城ラピュタ』の快楽を上昇と落下に求めている。そして、この上昇の目的地である天空の城は『風の谷のナウシカ』における腐海から切り離された世界なのではないかと指摘している。腐海のように一見有害な自然と人間は、その実、有機的な世界を作り出しており、この連環から自らを切り離せば、ユートピアのような天空の城も廃墟に変わってしまう、と解釈しているのである。この言に拠れば、友田(二〇一〇)が指摘した「飛躍」「跳躍」というモチーフは区別されるべきだろう。跳躍はいつまでも続く上昇ではなく、落下も含んでいる。むしろ、落下を否定し飛躍し続ける立場がラピュタであり、ラピュタを否定し落下を受け入れる主人公たちは跳躍する存在だとも言えるだろう。このとき、相次ぐ閉山という歴史に並行して進行した炭鉱映画の

脱歴史化は異なる様相を帯びてくる。労働の場は、宮崎にとって冒険の場ではないが、帰ってくる場所として残されているのである。蛇足ながら付け加えると、

やっぱりパズーは今後立派な科学者になるとかじゃなくて、鉱山に戻って、なんか自分の生き方を、職業を選択していくだろう、というふうに僕は思っています(宮崎、一九九七、一四五)

とパズーのその後について言及がなされている。あくまで監督自身による解釈として出されたものではあるが、飛翔というモチーフを若い世代が単純に鉱山から離れていくことの象徴であると結論することが性急であるという傍証にはなるだろう。確かに宮崎作品では労働者が登場するにも関わらず、その労働には意図的に虚構が多く交えられ、時にはカメラの枠から切り捨てられる。

人の違いをあげたてたことは、もう飽きましたよ!!それが人間なんだから。それが集まって、どういう形で暮らし得るかということとを、考えなくちゃ(宮崎、一九九六、四七三―四七四)

この宮崎の言に従えば、労働の実相を描写しないことに連帯あるいは解放の可能性を残そうとしているのだとも言える。

第二節 炭鉱映画『わが谷は緑なりき』における

労働者の連帯と社会的排除

炭鉱を描きながらも『ラピュタ』や『もののけ姫』は炭鉱映画の労働者の連帯を描くことを志向しているとは言いがたい。労働者という階級に着目していくことによって、それ以外の人々との違いを際立たせることになる。それは葛藤を呼び起こすだけであると判断しているのだろう。では、階級を超えた連帯の可能性はどのようなものだろうか。山口泉のインタビューにおいて、

眺めている世界が豊かかどうか、内面世界が豊かかどうかということです。……(中略)ごくありふれた風景を見ながら、変化とかわるんなものを感じ取っている人間の物語というのが大好きですから、特にそいつが金持ちだとか貧乏だとか、武芸に秀でていたりとか芸術家であるとか、そういうこととまったく無関係にそれは存在し得るものだと思います(宮崎、一九九七、三二)

これは、『もののけ姫』において「姫」という概念が受け入れられない、という言葉に応じたものである。山口は『ナウシカ』を含めて、何故、宮崎アニメではこの「姫」のような特権的な存在を主人公に据えて、それが物語を成立させる上で不可欠なものとして現れているのか、ということを問題にした。それに対して、宮崎にとって、「姫」という要素は、単なる設定の一つに過ぎないものだと答えているのである。また、宮崎に言わせれば彼の映画の中で描かれる世界とは、この主人公の世界の捉

え方に基づいて描いているものとなるのだが、このとき、作品は主人公の持っている世界の見え方によって規定されることになる。そのつながりが肯定的なものとして描かれる際には、視線の主が持っている感性に適合したものとなる。このために、アニメーションで描かれるもの同士の間がりは、階級と無縁の美的な感性に基づく結びつきを志向するものとなる。

これを連帯と呼ぶならば、確かに炭鉱映画が描いていたと言われる連帯とは異なるものが目指されている。宮崎は『ラピュタ』を作るにあたってイギリスのウェールズを取材したという。映画『わが谷は緑なりき』は、まさにこのウェールズを舞台とした炭鉱映画の一つと呼ぶにたるだろう。炭鉱労働者の一家を中心に据え、少年の回想という形で進められる物語は、労働争議、進学、結婚、その様々な場面に階級の生活スタイルが刻印され、それぞれの場面で軋轢のきつかけとなり、あるいは、連帯の契機になっている。宮崎が描こうとするそれぞれ違いを抱えた人々が一緒に生活していくための結びつきを見ていく際に、同じ場所を舞台とした映画が労働者の社会関係をどのように表現しているのかを素描しておくことで、宮崎が労働の実相を表現することを回避した理由の一端を伺うことができる。

この作品では、炭鉱労働者の労働環境の中で培われた彼らの紐帯の基盤となるものがそこかしこに見受けられる。カメラのスポットがあてられるモーガン家では、仕事の後に帰宅して裏庭で身体を洗う様子が描かれる。このとき、彼らは一日の汚れを落とすわけだが、その中で落ちない汚れを「勲章」と評している。炭鉱で毎日働く労働者にとって、共通する労働の証となりうるものが輝かしいものとして肯定されるとき、そ

の勲章を持つもの同士は仲間として扱われる。他所者はこの輪の中に入ることは難しい。モーガン家の長兄イヴォールとブロンンの結婚式で羽目をはずす労働者たちも、大学出の牧師が闖入してくると、気まずそうにおとなしくなるのである。また、同じ家の娘アンハートの結婚式では、労働者たちが騒々しく飛び跳ねることはない。結婚式を終え、教会から出てきた二人に対して、労働者たちはどうして良いのかわからないように呆然と立ち尽くしている。父のギルムに促されて初めて合唱を始めることができるのである。なぜなら、アンハートの結婚相手は炭鉱主の息子であるためだ。ここには身内であるか否か、労働者たちと資本家や牧師たちとの線が引かれているのである。この線の内側で炭鉱労働者たちは自分たちの共通項として落ちない汚れを掲げるのである。本作は炭鉱における悲恋の物語でもある。それは、炭鉱と労働者たちの物語と恋愛物語が併存しているのではなく、分ちがたく結びついているのである。それ故、炭鉱労働者たちの紐帯がこの恋愛物語を加速させる。その一例としてアンハートとグリユフォード牧師との間での恋愛をあげたい。

彼女は長兄の結婚式で立会人となった牧師に一目惚れする。この一目惚れが二人の間での恋愛関係へと発展するのは、母の恢復祝いの後のことである。それまでも牧師は語り部役のヒューとの関係でモーガン家に現れていた。アンハートが話しかけても、単なる一人の女性として扱う。彼は、聖職者としての、あるいは地域に住む知識人としての役割の中でモーガン家を来訪しているのである。二人の関係性が変わるのは、彼が実は炭鉱労働者の仲間だからである。長兄の結婚祝いの後の片付けの最中、労働者の娘は聖職者の手に似つかわしくない汚れを認める。そ

れは父たちが勲章として扱っていた汚れである。実はグリユフォードは学生の時分、炭鉱で働いていたことがあるのだ。これが明らかになるとき、彼は彼女にとっての恋愛の対象となることが可能な人間として認められるようになる。それ以降、描写はされていないが二人は逢瀬を重ねようである。ヒューの見舞いに来たつもりの彼に対して、母ベスはアンハートが買い物に行っていることを伝えた。母にとって牧師は娘に会いに来る男を意味するようになっていたのである。

だが、この労働者の紐帯は強固に守られているわけではない。これを脅かす資本家の意向や教会の戒律、学校の規則など、彼らにとっては覆すことのできないものは幾らでもあること、そして、それについてはもっと大きな仮想敵を作り出すことで納得するか、「作法」として受け入れていく。例えば、ベスはヒューの学校について、穴のあいた風呂に水を入れることを教える場所、英語ではなくラテン語で証書を寄越してくる場所、と自分には理解し難い場所として捉えている。それをギルムは「流儀」と呼んで受け入れるように説得する。結局納得しなかった彼女はブロンンの子をあやすことにするが、あたかもその子がギルムとブロンンの間の子であるように語りかける。それは、事実であるのか否か、他愛もない冗談であるのかは判別しかねるが、どちらにせよ危険でもある。労働者の間では問題のないものでも、教会を前にしてはそうはいかないためである。教会の執事は彼の信じる戒律や規則、秩序を守らせることに血道を上げる男であり、資本家の立場や教会の戒律を慮る存在、つまりは、彼らの絆を脅かす者である。ある時、労働者階級の娘メイリンが、彼にとって不義と認めるに足る何らかの事情で生じた子を産んだ際、彼は罰を与えることを望んだ。アンハートはこれを偽善と呼び、悔い改める者

に赦しを与えることのない教会を嘘つきであると牧師を非難した。既に決まったことであるため、牧師はこれを覆すことはできない。その時の彼の言い訳は「世間に疎い」である。世間である労働者たちの間ではメイリンとアンハードに差異はない。彼女が教会を詰る理由はその世間と教会とのずれにある。これらの労働者の間を引き裂く力は物語の最終場面であるアンハードとモーガン家の人々を孤立させていく。

劇中、ロンダの谷の内部にあるものとして三つの象徴的な空間が描かれる。それは労働者たちの家、資本家の屋敷、聖職者の教会である。この三つの空間は異なる規範を持ちながら、互いに影響を与えながら、それでいて交わり合わないものとして相対的に独立したものとして立ち現れる。労働者の空間は禿山となった炭鉱と乾燥した表皮に石畳が剥き出しの道で続いている労働者たちの家である。ここでは道すがら皆で歌を歌い、慶事を祝い、父の間違いや無駄もない教えによって秩序付けられた時間が流れている。教会とその建物の中で独立したものとして扱われている。そこに入ると人は無表情になり、戒律を守ることによって罰を免れる者にならなければならないと身を強ばらせる。従者は牧師が戒律に反しない限り彼に従うべきである。労働者たちの空間では、声を荒げること、怒りを表明することは否定されるものではないが、そこで同じことをすれば他の者達はその人物を盗み見ることしかできなくなるのである。資本家の空間である炭鉱主エバンスの屋敷では、労働者階級である女中と資本家たちの階級秩序が入り交じりながら、階級の断絶を象徴する場でもある。そのため、資本家が労働者階級の仕事である家事を行うことは許されず、主人の外戚であるモーガン家の者もその事柄に触れてはならないものとされる。

ロンダの谷は聖俗の分離とそれぞれの階級は各々に独自の秩序を持つ場と分断されることによって巴紋のような構造になっている。巴紋の比喩に従うならば、それぞれの場は他の空間に向かっていている区域がある。エバンスの屋敷には女中たちがお茶をする場所が備え付けられており、ここでは女中が資本家たちに対して陰口をしている。牧師の部屋には俗世間の者が容易に入り込むことができるようになっており、気のおけない会話のできるプライベートな空間でもある。この境界上に位置する二つの空間は労働者と資本家の関係についてのデリケートな問題が話し合われる場でもある。聖職者の自室では、牧師との恋愛を諦めてアンハードが資本家の息子と結婚すべきであることが話し合われる。女中たちの詰め所では彼女が牧師と浮気をしていることが断定され、罰として夫を裏切ったという不名誉な噂をたてられるのである。境界的な空間は、どのような地位の者として扱えば良いのかが判別できない者に対するの賞罰を決定する場として現れ、彼らの振舞いが遡及的に評価される。アンハードという資本家の妻を持つ、彼女の一族は外戚であっても解雇される労働者でもある。ここでは秩序に基づいた審理というプロセスはない。なぜなら、秩序に組み込み難い存在の処遇を巡る場だからである。アンハードを罰すべしという物語が生み出されれば、そこに異論を挟む発言、例えば、愛人とされた牧師が屋敷に来ていないという事実の指摘などは無視されるのである。資本家の屋敷にある女中の詰め所で確定された罪と罰は労働者階級の紐帯を解いてしまう。モーガン家は炭鉱の中、谷の労働者やその家族から笑いにされる。事実にして、牧師は罪人に仕立てあげられ谷から出て行かざるを得なくなる。境界で作られた秩序は全ての分断を乗り越えて裁きを与え、階級と聖俗を横断する新たな境界

を設定するための法を措定する。女中たちの非難の前までは資本家だったアンハードは、この処罰によって谷の中に住みながら谷の仲間ではない者へと落とされる。

労働者たちの間には紐帯が存在している。そして、それは、歌や汚れの中に象徴され、見出されていくものの、一方で、その外部である資本家や聖職者の世界との境界からの刺激によって緊張を抱えこむことになる。だが、この緊張こそが、それぞれの秩序と境界線を維持し続けているのである。

この空間的に形成された秩序は、カメラが切り取る世界とは逆に、労働者たちにとっては地理学的に意識されているわけではない。それぞれに設定された秩序によって空間が意味づけられている。四男オーウェンと五男ギルムが炭鉱を解雇されて家を出てしまい、家族が離散状態になっていることに呆然としたベスに、ヒューは世界地図で慰めようとする。母は星のように自分たちの家から彼らを照らしているのだ、と。地理関係の中で、彼女が彼らとつながりを持ち続けており、寂しがる必要はないのだと伝えようとする。だが、母はそれを無意味として退ける。彼らはそれぞれの家の中にいるのだと反駁する。その家は彼女たちの住む家ではないが、同じものである。彼女にとって自分の寂しさを受け入れるためには、同じ秩序のもとにいることによって離散は辛うじて完全な形を取らないものとして耐えられるのである。

秩序を読み解きながら空間や身分にさえ意味づけを行うということ、は、彼らの間の秩序を維持するために、自分たちの紐帯の一端にいる者達を切り捨ててもある。労働者は自らを反省するための材料を持つため、たぬが故に苦しみの中にいる、と結論づけることも可能である。だが、

それは早計である。それは二つの階級の関係性と三つの場面から読み取れる。そもそも、モーガン家の人々が嘲笑の対象となった、秩序を維持するための法はその法を維持するための社会関係を必要とする。それは、資本家と労働者の間の主人と奴隷の弁証法に似た関係性である。資本家が資本家であることは労働者階級の家事労働によって象徴的にも補強されている。また、資本家が労働者の上に立ちうるのは、殴打や解雇によってのみではなく、資本家との結婚のような彼らと同等を意味する栄誉を与えうるということからでもある。エバンスは話の分かる相手に対して「ウェールズ人」という評価を与える。この発話は、両者の間に差異があり、自分と自分に従う者を指し示すことを企図しながら、同時に同じ立場の者であるということを語っている。二つの階級は分断のために、どちらにもカテゴライズできない者を産出しなければならぬのである。そして、このどちらとも言えない者を裁くために、常に、労働者階級を自らの空間の中に組み込み、サンクションの空間を作り出さなければならぬのである。そして、この人間の配置は必然的に新たな榮譽の授与を呼び起こす蓋然性を高める。この無限に続く連鎖は資本家のアキレス腱であり、彼らは自らの作り出した賞罰によって、新たな賞罰を作り出すように仕向けられる機械的な振舞いに押し込められているとも言える。労働者の疎外は資本家の疎外によって齎されている。

物語の中で、腕がよく、賃金の高かったモーガン家の四男と五男のオーウェンとギルムは解雇されてしまう。彼らは谷を出て行く際に父から聖書の詩篇二十三篇を読み上げてもらう。それは一見、彼らの悲嘆を忘れさせるために選ばれたかのように思われる。神は人とともにあり、人は心の苦しみからそのことによって解放されているのだと説かれる。だが、

本作の中では、苦境を苦境と思うな、という意味ではない。鉱山で労働者の賃金が切り下げられ、ストを行う際、次男のイアンは牧師に、羊を貧困の中におき、苦しみは神の意思だと言う教会の話を何故聞きに行かなければならないのか、と問う。それに対してグリユフォードは正義と神の力に基づいた不正義に対する組合活動はむしろ肯定されるべきものだとする。だが、この組合活動は一時的に実を結ぶが、人が多すぎために炭鉱から出ていかなければならない人々を全く無くすに至らない。それどころか、その解雇の流れはとどまらず、先述のようにオーウェンとギルムは解雇されてしまうのである。牧師の意思は谷の労働者たちを守りきれない。彼の失敗は彼の悲恋と相似である。愛する者にボロをまといせなくて良いような選択を行うが、それは、相手の望みを叶えるとは限らない。自分と結ばれるよりも資本家の息子と結ばれたほうがアンハードにとっては幸せなはずであり、組合活動によって権利を主張することによって労働者を守ろうとするが、彼らの望みは叶えられない。全体を同時に解決するのではなく、段階を踏もうとするためである。「アンハードがグリユフォードと結婚することによって二人で幸せになる」という一文のグリユフォードを鉱山主の息子に入れ替え「組合が労働者たちの雇用を守る」という文を労働者たちの一部の雇用に置き換えるのである。この操作は極めて理的である。目的語を入れ替えることで主語と述語は守られる。もしも、この目的語を変えなければ、述語自体が入れ替わってしまう。主要な部分を守るために一部を取り除かなければならないと考え、切り捨てていくのである。彼のこの操作が適切であったのか否かはここでは判別しない。しかし、彼には適切でなかったと感じ取られたようである。谷を出るにあたり、ヒューに対して「真理で世

界を征服できると思っていた。アレクサンダー大王のように軍隊を率いた国の征服ではない。人類の解放だ。真理という輝く言葉で」と述べている。彼にとって真理は征服の道具であった。人々を解放する手立てであった。しかし、それは敗れた。その原因は彼の周囲にいる人々が神の愛を忘れていくからであると述べる。だが、真理によって軍隊を率いること無く人々を解放することのできるといふ彼の言に則れば、他の人間の心のありようは全く関係がない。そして、真理で世界を征服できなかったのは、真理にその力がなかったと彼が感じているからである。彼にとって必要だったのは人々が神の愛を知ることであった。それは、彼らが主観の水準で苦しみを忘れることでもなければ、客観的にあるいは理性的に物事に対処することでもない。教会は人々を苦しみの中に飼い馴らすためのものでもなく、逆に、苦しみに対して知恵のみで対処できるわけではないからである。だが、そこには両者を乗り越える飛躍とも言うべきものは画面に直接現れることなく、見たものの解釈に委ねられている。

このアンビバレントな状況に置かれているのは、労働者であれ、牧師であれ、彼らが巻き込まれている経済社会的な環境が、そもそも二重性をもっており、どちらをとっても苦しみがある、という事実を端的に表しているに過ぎない。物語は、谷を出て行くヒューが、エリザベス朝時代の古き良きウェールズを回想するという筋立てで描かれる。ともすると、ヒューの苦しみは炭鉱の没落によるものと言えそうである。しかし、実際は、経済成長を果たしている時代であっても労働者の地位が不安定であり、その結びつきが脆いものであるということが読み取れる。労働者の苦しみは経済的な安定によって守られるものではない。ウェールズ

の経済が安定していた時代であってもモーガン家の離散は食い止めることができなかった。父の教えに間違いも余分なものもなかったかもしれないが、見落としはあった。彼らの教え自体を維持している事柄に関する教えがなかったのである。そのため、彼らは彼らの生きている秩序によって排除され、生き続けることになる。

労働者ではないものとの間の秩序によって労働者集団の内部では葛藤が生じ、逆説的に、労働者の連帯によって社会的排除を余儀なくされるものが現れる。炭鉱が栄えた古き良き時代でさえ、労働者の間の分断が生じているということは、これが経済的な要因だけではなく、労働者を含んだ当事者たちの間での関係性によって生み出されていると捉えることが可能だろう。経済政策という観点からは、経済的な困窮状態にある者に対して支援を行うことに意義があるだろう。だが、人々を弁別するという振舞いが必ずしも当事者たちを解放するとは限らない。なんらかの基準に基づいた弁別による集団の内部では紐帯も生まれるだろうが、同時にその内部の秩序を維持するために葛藤を生み出す結果となるのである。そこでは、階級に基づく連帯の困難さが既に描かれていると断言して良いだろう。

第三節 宮崎映画における二重の現実

労働者たちの連帯を描く際に洗っても身体に残る汚れのように彼ら独自の美的な感覚があったと言える。しかし、その紐帯は社会的な機制によっていつでも崩壊してしまうものであった。ジョン・フォードは映画の空間にそれぞれ配役を提供することによってこれを可視化した。これ

に対して、宮崎映画の美的な感性に基づく絆は社会的な機制を描写することではなく、乗り越えることを企図しているという。このことを考えるために、少々遠回りをし、宮崎が物語を作る上で重視している二重性について検討していきたい。彼は純粹に醜いものを描くことはなく、逆に純粹に美しいものを描くことはないという。それは画面を構成する世界が主人公のまなざしに依拠しているからである。エゴを諷い文句にされることもある宮崎だが、

人間に害するから害鳥で、人間に役に立つから益長というのも、おかしな話だね。風景ってのは、見る人間の感情によって印象が変わるんですよ。豊かな自然というのは、同時に凄く凶暴自然であるはずです。だから人は自然に対して謙虚にもなるし、豊かさについても十分知るところですよ（宮崎、一九九六、四七四）

と述べるとき、自然を至上としないことを読み取らなければならぬ。醜いものから醜いものが生まれるのではなく、私たちのすぐそばにあるもの、時には美しいと思えるものが私たちに襲いかかってくる、管理社会的なものだけが私たちを生き難くしているわけではないと折に触れて宮崎が述べていることは見逃されてはならない。一つのものに対して合理性に基づいて一つの意味を持つように構成することは、私たちの自然観を一面的なものにする。だが、同時に、自然が恐ろしいものであることを取りこぼすことも一面的である。彼にとつて自然のような美しいものさえも私たちの視線で見れば不都合なものもなりうるのである。この言葉から考えてみれば、彼が美しいものとして描いた関係性も、

やはりある一つの視線によって描かれた多面的な物事の一つの側面と捉えるべきだろう。

だから、その二重性の思考は自然礼賛とは必ずしも結びつかない。科学技術に対して懐古主義的であったりロマンチックな態度を取るときに、彼は機械を美しいものとして描き出す。『劇場版名探偵ホームズ』では機械があたかも生き物であるかのように扱う。それは、単に恐竜のようなフォルムの乗り物が登場するというのではない。外形にとどまらず、不随意筋を持ち、膨張と収縮の運動性を持つ有機体のような機械が登場するのである。この演出は強く志向されていたようで、制作スタッフによる証言からもそれは読み取れる。宮崎駿監督によるアニメ『劇場版名探偵ホームズ』（以下、『ホームズ』）のDVD版では、映像特典として『名探偵ホームズ劇場公開秘話』制作スタッフが語る「ホームズ」そして宮崎駿『』では、制作担当の竹内孝次、原画の友永和秀、田中敦子、演出補の富沢信雄によっての制作過程について回顧されている。

友永和秀…車そのものがキャラクターなんです。リアルなものを描けと言われたら描けないです

竹内孝次…宮さんのやつは……

田中敦子…車もキャラクターなんです

竹内孝次…そうだよ

富沢信雄…人馬一体っていうか

田中敦子…「友永さんが描くと車の中に乗ってる人がどんどん大きくなっちゃって、車の中がギューギューに乗ってる」って宮崎さんが嬉しそうによく喋っていて、友永

さんが描くと車が生きているように見えるんじゃないでしょうか

しかし、この描写は単なる虚構ではない。竹内は、同作での宮崎の表現について、総括している。

いまの見ててもみんなまんがらしいリアルさだね。あの、バカガラスが爆発しても、きつとみんな死なねえだろうな、と安心して見られるし。ナウシカはそういうわけにはいかないですもんね。そういう意味じゃ、作品の方向性が全然違うんですよ。

だが、それは同作だけに限ったことではない。同時併映された『風の谷のナウシカ』においても有機体のような機械が描かれていることが村瀬（二〇〇四）によっても指摘されている。このとき、プラノドンを模した飛行機がバカガラスと呼ばれているが、同時併映された『ナウシカ』にも「バカガラス」と呼ばれる飛行機が登場している。両者は形状も全く異なるが、『ナウシカ』のバカガラスが爆発すれば人が死に、『ホームズ』のバカガラスが爆発しても人は死なない。だが、どちらがリアルであるのかを比較することにはあまり意味がない。なぜなら、後者には「まんがらしいリアルさ」が存在するのである。一般的に言われる「リアル」とは異なる現実感が問題とされるべきなのである。宮崎作品においてはリアルささえも二つの意味を持っている。

映画『風立ちぬ』ではこの二つのリアルが同じ作品の中で描かれる。このとき、『ホームズ』にあったロマンチズムは温存されながら、一

方で、そのロマンチシズムの醜さも表現されている。物語は冒頭から主人公の堀越次郎の夢想から始まる。彼は鳥のような形状の飛行機を操縦しているが、飛行船から有機的なフォルムの物体が投下され、撃墜される。そして、次の夢は、ジャン・カプローニと出会う夢である。カプローニは堀越を大型の旅客機に乗せ「飛行機は戦争の道具でも商売の手段でもない。美しい夢だ」と語る。ここでカプローニが現れることは宮崎映画にとって、あるいはスタジオジブリにとって不自然なことではない。そもそもこのジブリとはカプローニ社のCAGGギブリから採られたものだからである。彼らは美しいものに乗ってアニメーションを作り出しているのである。この美しいものの残酷さを描くことが本作の主題である。同僚の本庄は飛行機を牽く牛や定食屋で食べるサバを後進性として西洋にだけ近づくかをスケールとして物事を評価する。これに対して堀越は、サバや牛を美しい、好きだ、と述べる。物事を自らの美しさによって選り分ける飛行機設計者はドイツの宿の中で本庄に対して、冬の寒さを防いでくれる暖炉を美しいと述べた後で「俺はこたつと飛行機をつなげたいんだ」と述べる。それは後進性と呼ばれるものと先進的なものをつなげたいということと評することが可能かもしれない。だが、彼らがドイツにいるのは爆撃機の視察のためである。その際、視察すべき対象の傍らにある小型の飛行機を堀越が美しいと評価するとき、そこに後進性と評されるものは見当たらない。ここでつなげたいものとは、美しいものと合理的で現実的なものである。

美しいものだけを見ていたい堀越のために、妻菜穂子は結核を押して結婚しながらも、その後、療養所に戻る。それを堀越の上司である黒川夫人は「美しいところだけ、好きな人に見てもらったのね」と評価する。

美しいものだけが見える世界の下には、菜穂子の苦痛がある。それを予め指摘していた妹に対して堀越は「僕らは一日一日をとっても大切に生きているのだよ」と返すのみである。ここに醜さを見出すことは簡単である。しかし、それはこの映画に限っては価値が減ずることはない。なぜなら、この映画は大人向けである。その意義は大きい。宮崎は渋谷陽一によるインタビューで、

大人に向けて作ったら、たぶん『あなたは生きてる資格がないよ』ってことをね(笑)、力説するような映画を作るかもしれないんだけど(宮崎、二〇〇二、一九)

と述べている。美しいものは私たちと無縁なところにあるのではない。むしろ、現実を忘却することでこの美しいものは立ち上がる。軽井沢で出会ったスパイ、カストルプは「ここは忘れるには良い場所です」と言う。そのような場所で彼は紙飛行機を飛ばし、本庄の実験機を幻視し、美しい世界に近づこうとするのである。むしろ、美しくないものを忘却するからこそ、幻に遊ぶことができるのである。忘却は『ナウシカ』のようになりアリの世界で行われ、それによってようやく、人は『ホームズ』のような視線を獲得するのである。だが、そこで人が死んでいないわけではない。ここではあくまで物事の認識の仕方が異なっているというだけだからである。

このとき既に大人向けの作品として『紅の豚』を描いているが、主人公のポルコ・ロッソを人間としてではなく、原作まんがに従って醜い豚のままにしておいた。だが、今回は人間を主人公としたとき、そこには

美しいものを追い求める醜さが描き込まれる必要があった。

まんがのリアリズムが人の死を描かない、というのはフィクションである。大塚英志(二〇〇一)は、手塚治虫の戦中の習作『勝利の日まで』において、記号の組合せで描かれたキャラクターが写実的に描かれた空襲によって傷つく、という表現の中に、まんがが死を描こうとしてきたことを見出した。

死んでしまう身体、それをもたらす社会的な現実、あるいは死にゆく身体を意識する『内面』、こういった戦前のまんがが描写の対象としなかつたものを手塚治虫が自分のまんが表現の対象としてきた(大塚、二〇〇一、三〇)

このようなまんがのリァリテイを大塚(二〇〇〇)は「アニメ・まんのリアリズム」と呼ぶ。記号的なキャラクターに傷つく身体を与えようとしたとき、まんがは成熟の問題、つまり、自分以外の者が存在していることをいかに受け止めるかという問いと格闘することになったという。そもそも、宮崎は手塚まんがの影響を強く受けた作家であると自認している。彼が時折行う手塚批判はまんが作品に向かっているものではなく、アニメーション作品に対してのものではない。彼自身の絵に対する影響のみならず、手塚の「ヒューマニズムではないものが、僕らをものごく掻き立てた」(宮崎、二〇〇二、七三)と述べているが、手塚まんがにあった、確かに生き生きとしたものであるかもしれないが、それは同時に死にゆくものでもある、という視線は宮崎にとって見逃せないものとしてあった。だが、本作では死にゆく姿が描写されるのは、

結局のところ、菜穂子だけである。それは、宮崎が「少女の自立」を描き続けた作家であることと無関係ではないだろう¹⁰。女性が美しくなる様を描き続けてきたが、男が他者と関わりとうとする様を描いてはいないのである。

男性の成熟について『ラピュタ』から二つの例を上げてみたい。ドーラ一家と軍隊から逃げる最中古い坑道で食事をする場面では、シートがこれまでの経緯をパズルに聞かせている際に彼は「僕らどちらも親なしなんだね」と話の筋とは無関係な相槌を入れる。彼にとってこの状況は可愛い女の子との出会いの場面ではない。そして、シートがラピュタと関係あると知れば、一緒にラピュタに行くことを約束したことになっているがその約束こそが重要である。軍隊にふたりとも捕らえられた際、シートはパズルを助けるためにムスカの嘘に乗る。パズルはその嘘に気づかず、シートに対して「約束したじゃないか」と声を上げる。これは奇妙な言葉である。シートがムスカに脅されていることを理解していたのだとしたら、全く異なることを言ったであろう。この場合、約束ではなく、シートを心配すべき場面である。軍隊が恐ろしいのだとすれば、緘黙するだけだろう。もしも理解せず、彼女が彼との約束を破ったのだとしたら、その後の一人とほとほと帰宅する様、金貨を投げ捨てようとする行為の意味はなくなってしまう。だが、彼にとってシートが心配であることとラピュタに行くことがないままになって整理できていないのだと考えるとき、この奇妙な発話も説明がつく。彼にとってシートの安全は大切である。それはラピュタと切り離してもそうであろう。だが、シートとともにラピュタに行くことも彼にとっては重大事であり、そのラピュタに赴くこと自体はシートと一緒に行く、ということと不可

分になっている。そのため、彼の二つの願いを同時に叶える拠り所となるのは二人で交わした約束となるのである。だが、この約束それ自体もまた、作品の中で描かれていない。確かに、二人の会話の中からラピュタに一緒に行くことは暗示されている。とはいえ、それを約束というのは無理があろう。宮崎駿が手がけた比較的初期の作品においてすでに、男性の主要人物は成熟しつつ死にゆく身体を持った女性たちと会話が成り立たない描写が存在している。彼らは彼らそれぞれに一人の世界を生きており、その想像の世界には会話の相手と言え人間は存在しない。

映画『風立ちぬ』の中で私たちはいくつかの事柄を読み取ることができる。宮崎映画ではリアルという言葉が二つの形がありうる。一つはまんのがなりアルさであり、もう一つは写実的なりアルさである。このリアルさは一見、一方が死と無縁のものであり、もう一方は陰惨に死んでいくものと捉えられているが、必ずしもそうではない。宮崎アニメには二つの世界の捉え方とその認識をもとにした成熟の物語の展開があるだけである。それは、死を描く必要がないが、実際には傷つく人間を含めた「まんのがなりアルさ」を持った世界認識と、死を忘却したが、忘却する人々が住んでいる『ナウシカ』の世界認識とがあるだけであるということと、この二つのリアルさの水準を操作することで、人は成熟したり、全く成熟することなく物語が進められているということと、言葉も良い。

第四節 宮崎アニメにおける「現実」と「虚構」

宮崎が炭鉱史という歴史性を欠いているという指摘はもつともであ

る。炭鉱や鉱山という場が冒険から帰ってくる場所であるとしても、『わが谷は緑なりき』のような労働者の生活空間を詳細に記述する動機付けは、宮崎にはない。それを理由に宮崎アニメは現実と無関係なものとして片付けてしまっても良いのだろうか。ここで一旦遠回りをして、アニメ作品がこれまでどのように語られてきたかについて確認していきたい。

既に、『ラピュタ』での上下運動は行つて帰ってくる、という往復運動の中にあると指摘したが、これは成熟を主題にした物語と無縁ではない。大塚（二〇〇一）は、瀬田貞二が子供向けのお話の重要なモチーフに往還運動があると指摘していることと、関敬吾が民俗社会における通過儀礼について成人式の際に仮の家に一定期間身を置くことを結びつけている。同様に、村瀬（二〇〇四）は『魔女の宅急便』をもとに宮崎作品には二つの時間認識が存在していると指摘している。一つは民俗社会的な魔女の時間、森の時間と称されるもので、もう一つは近代社会に生まれた社会の時間、町の時間と呼ばれるものである。キキは魔女の時間を生きるが故に、十三歳にして魔女の修行のために家を出ることになる。それは町の時間の人たちからすると早すぎる出立である。これは、十三という数字が特別なものであり、その特別さに基づいて

昔の暦では「十二歳」で子供時代が終わり、次の年、つまり「十三歳」から「大人に向けて旅立つ」という風に考える考え方があったということについて。もともと「数」にはそんな意味はないのですが、「暦」という数には、特別の「物語」が与えられていたのです。その「古い物語」を共有するかしらないかで、「数」の持つ意味の理解の仕方が違ってきます（村瀬、二〇〇四、一一七）

と述べている。そして、家を出て修行をするのは、この昔からの物語を踏まえた層を理解するためであるというのである。これは「世界観を意識的に引き継ぐもの」（村瀬、二〇〇四、一二二）になることだという。魔女の末裔であるキキにとつて十三歳とは通過儀礼の歳であった。他の作品であっても少女たちは年齢に応じて、その後には振り分けられる役割に向けた訓練を、あるいは、既に振り分けられたものを引き受けていく。だが、その先にあるのが、つまり、大人になった際に置かれる立場が『風立ちぬ』における里見菜穂子の役柄であるというのならば、そこに問題はないだろうか。堀越二郎やパズーといった男性の成熟を避けるふるまいは、往還運動の中にも関わらず成熟を回避するという、性別に基づいた非対称性を示している。このことは、

「少女」に自己回復のストーリーを代入していく近代文学者たちの心性をばくは「少女フェミニズム」と呼び、それは主体の物語を「少女」という装置に委ねる成熟消費の形ではないかと『サブカルチャー文学論』の中で結論した。そして、石原慎太郎を例に男性主体の物語は母体回帰の物語に容易に回収されることを論じた。少女の主体の物語を紡ぐ男性の心理を支えるのはマザーコンプレックスの反転でしかない（大塚英志、二〇〇九、二二四）

という説明によって理解することができるだろう。これは、宮崎作品の中には、石原慎太郎のような文学作品の中にある少女の自己回復と成熟を眺めることによつて、あたかも男性の主体が形成されたかのように語る身振りがあると言い換えることができよう。そして、これはただの

「お話」に留まらないとも言われる。

私たちは、宮崎駿がアニメーションのなかで描く、「ものや仕事や風景」に「現実感覚」を感じ、彼が同時代で唯一といえる「国民作家」になるほど支持してきたといえる。言い換えれば私たちは、社会そのものがヴァーチャル化する中で、宮崎駿が作るヴァーチャルなアニメーションの中に「現実感覚」を求めてきたのである（酒井信、二〇〇八、一七九）

この指摘には他のアニメーション作品の現状という背景がある。多くの作品では、主人公たちの敵を安易に設定しドラマツルギーを煽り立てることで、物事に時間や歴史の描写という生気を与える作業を軽視し、現実感覚を持てずにおり、それ故に、宮崎駿が突出した作家と扱われるようになったというのである。突出して求められているのは、作品から感じ取られるものが現実の延長にあるということでもある。ここでの「現実」と呼ばれる自然と人工の対立・共存関係が「母体回帰」であることは、『崖の上のポニョ』におけるグランマンマーレが両者の調停者の一人として上げられていることから見て取れる。大塚（二〇〇八）が宮崎作品に母体回帰願望を見出すのは、まさに『崖の上のポニョ』におけるグランマンマーレにおいてである。グランマンマーレとは言い換えてみればユング派における「グレートマザー」のことである。これは超越的な母性を指しており、彼女が現れ、世界の調和の道筋の一端が示されることに同作の母体回帰性が現れている。

映画が「現実」を描くべきものであるとする論調は、宮崎駿を前にし

たとき奇妙な感覚を呼び覚ます。自然のありのままの姿を描いた現実を描く作家として宮崎が挙げられることもあるが、既に見てきたように友田（二〇一一）のように宮崎作品は脱歴史化した炭鉱映画の一つに挙げられるものからである。これはどちらが正しく、どちらが間違っているのかというものではない。どちらの立場も宮崎駿のような「現実感覚」をもった作家であれば、むしろ困難な道を歩ませることになる。宮崎が現実を描く作家であり素晴らしいとする立場は、彼が自然や人々の生活をありのままに描くのではなく、登場人物の主観に基づいた自然を描いていることを見失っている。逆に、現実を描けていないと批判するならば、そこには、真の現実、真の歴史認識が映画によって齎されることを希求することになる。それが可能であるのか否かはともかくとして、その欲望の所在は『わが谷は緑なりき』におけるグリユフォード牧師と相似のものである。それは真理で世界を征服し、人類を解放しようとして、結局、労働者たちが自ら、自らの仲間たちを排除していった社会空間を作り出すことに寄与していった振舞いと同じになる。あるいは、もし、これまでの宮崎作品の問題点を抱えたままに真なる歴史として炭鉱映画を制作した場合、そこに映るものは極めて問題含みな炭鉱労働者像になっていることだろう。その上で、映像作品は所詮作りものではないから語るに値しないという立場も取り得ないところに事態の困難さがある。この作り物が私たちの現実感覚に浸潤しているからである。そこでは、成熟した身振りだけがのこされているに過ぎない。

第五節 宮崎アニメにおける虚構へのまなざし

だが、宮崎作品での現実とはもう一つのリアル、まんがらしいリアリティによって描写されるものが残されている。これに関連して宮崎は作品に対して「嘘」という言葉を用いることを指摘しておきたい。彼にとつての許される嘘と許されない嘘の基準は明示されないが、言動の中から推し量っていくことは可能だろう。¹¹

オーニソプターは難しいですからね。作画で飛ばすときにどうしたらいいんだ——って、自信がなかったんです。

たとえば本体が動かずに翼だけパツパツと動いていたら、ウソだと思えますよ。激しく本体も動かないと運動としておかしい。でも、それをやると乗ってる人がもたないと思う。どうにも動かさせない。

おかしな話ですけど「ホームズ」のモリアーティ教授が作ったものなら、それでもいいなって思ってます（笑）。いきなりウァ——と動いて高度をとるとグライディングして、下がってくるとまた、ウァ——って（笑）。

世界としても、そういうのは「ホームズ」でやってたことなんですよ（宮崎、一九九六、四八〇—四八一）

ここで言うオーニソプターとは、鳥のように羽ばたく飛翔体のことである。『ラピュタ』に登場するオーニソプターが作品中飛ばなかったことについての言及には、『ホームズ』の作中に出ていれば飛んで

いた、という説明が付け加えられている。それぞれの物語で語られる世界観の中で許されるウソと許されないウソが峻別されるのである。モリアーティ教授（作品中では版權の都合上、モロアッチ教授）であれば、人間が持ち得ないような飛行でも許されるのである。それは、既に述べたようにまんが映画のリアリティの中ではウソではないということである。

太陽が三つある世界なら、三つあるなあ、と感じられる世界を構築していかなければ、これは本当にくだらない職業ですよ。嘘を一つの世界にしていくのが芸だと思っっているんですが（宮崎、一九九六、四五〇）

この芸によって出来上がった世界のリアリティは、カメラがどのように現実を捉えるかの問題であって、単純に大塚（二〇〇二）が「まんが・アニメ的リアリティ」と呼ぶべきものとは重ならない部分がある。宮崎は絵を描くことについて

デッサンとスケッチをやったら絵をかけるというのはウソで、違うイメージを持たないと違う絵は描けないですね。違う世界観なら違う人間観を自分の中に持たないといけない。それはある部分では、手塚さんのマンガを通して自意識の隙間を埋め、その目玉を通して世界を眺めようとしていた自分と戦うことになる（宮崎、

二〇〇八、一八〇）

彼の作品を見ていく上で、そこに私たちが生きている現実を見出すのではなく、それが宮崎駿や彼が作り出したキャラクターの目玉を通して世界を眺めようとしているのだということから始めなくてはならない。分析の方法はそこで何が描かれているのかではなく、描いている世界はどのようなまなざしによって構成されているのかになる。まさに、彼は物語における主人公がどのような人間であるのか、という質問に対して、

その主人公が見ている世界を描いているということです。その主人公が会うものを通して世界を描いていくことになります（宮崎、一九九七、二九一三〇）

と答えているが、『風立ちぬ』によって、その傾向は強くなる。この映画の中の現実と虚構という二つのリアリティが共存していることは既に確認した。これまで多くの作品の中で「嘘」は一つの作品の中で統一が志向されていた。ある世界では異界が存在するし、魔女や魔法が存在する。それらが存在することは、それぞれの物語世界の中で何らかの法則や歴史があるものとして描かれてきた。では、宮崎作品におけるまんが性を担保しているものとは何なのだろうか。

この問題について検討する前に、再度『ラピュタ』の表現を取り上げ、労働者はどのように描かれているのか考えていく必要があるだろう。繰り返しになるが、宮崎映画の中で炭鉱、鉱山、製鉄などの表現は、物語の主題としては現れていない。例えば、映画『ラピュタ』の場合、その連帯感はいわゆる取材旅行の中で、観光用に保存されている炭鉱労働の現場を見学して回っているうちに培われたものである。それは、

映画の制作と全く無縁のものではなく、

作品の中で親方とシャルルの喧嘩が街中を巻きこんでいく、取っつけたようなシーンがありますけど、この旅行に行つてなければ使わなかったかと思う。急に旅行中、炭鉱夫たちに連帯感を持つちゃったんです(宮崎、一九九六、四七七)

と述懐している。もちろん、そこには本人が言うように旅行の前年に起こった炭鉱労働者の大ストライキも影響しているのかもしれない。ともあれ、彼にとって炭鉱労働者に対する連帯感とは、自らが労働組合で闘争した経験のみから来るものではなく、旅行という経験の中から生み出されたものだったと言える。この構図はあたかも旅行の中で労働者の何か真相を見出し、それに触発されて作品に新たな挿話を描き込んだかに見えるが、観光社会学の知見は、これをありふれたものと看破する。

労働の展示は、労働者と観光客が分離され、労働が展示用に演出されたものであっても、観光客に、社会の深刻な側面を現場で体験しているのだという印象を与える (MacCannell、一九九九 二〇一二、七三)

これによれば、宮崎が体験したことから作品制作に至るまで、観光産業にしてみれば予想通り、むしろ、予想以上の効果を上げたのだと言える。このように労働の現場を見世物化するのには脱工業化された社会における必然であり、宮崎が訪れた場所は観光用に設えられたものであるが、

まさに労働を行っている最中の現場にさえ、この見世物化は進行しているのだという。

この種の経験は、私たちの社会の至るところに解説され始めている。ある新たな社会空間の仕事を押して生み出される。それは、商業、家庭、工業、官庁などの施設の内部操作の詳細までみることを許可される、部外者用の空間である。(MacCannell、一九九九 二〇一二、一一九)

どのようなものであれ、私たちが真正性を持っていると思わせてくれる観光地というものは、その演出によって観光客の思惑と裏腹に上辺のみを見るように導かれてしまうのである。作り手としての宮崎はともかく、観光客としては産業の作り出した虚構の虚構性に気付かなかつたようである。あたかも工学的にコントロールされたデイズニールランドを夢と魔法の国であると感じるベタな観光客のように。確かに、観光地では部外者が見ることの出来る場所、見ることの出来ない場所をコントロールし、真正性を演出する。そして、必然的に宮崎の表現に魅了される人々は観光の構造に巻き込まれることになる。そこに本当の自然や真なる労働の真相を見出そうとする姿勢は、アニメーションに展示された自然や労働を見るようなものである。

同様に、虚構であるはずのアニメーションの中に真性なるものを探し出し、そこからアイデンティティをどうにか構築しようとするのは、経験世界でのアイデンティティに不安を抱え込んでいるためである。だが、ここに真実があるという捉え方をすれば、自分たち自身の現実におい

て、社会を規定するまなざしに転換される。つまり、宮崎アニメの搾取が現状肯定されていくことで、表象は自立したものとなり、自分たち自身の経験世界を構築するものとなる。現在の受容者たち、そのうちでも古い作品——中には、当時、興行成績が振るわなかったものもある——の受容者たちについて酒井（二〇〇八）の言説に従うのならば、疎外の一つの現れと捉えることができるだろう。とは言え、このアニメ受容の解釈は幾分か決定論的である上に総括的でもある。作品の内部には、それぞれの作品の内部にありながら、そこに沿わない表現がある。それこそが、登場人物の主観によって世界が入れ替わる表現になっている部分である。

親方とシャルルの喧嘩のシーンは宮崎自身によって「取ってつけたような」と言われるが、そのシーンはこの作品の中で特異な位置を占める。他のシーン、例えば、爆発や雷槌、航空戦では、物体が細密に、運動はその微細なところまで捉えていこうとしているのに対して、背景にいる労働者たちの描き分けの少なさ、パターン化した動き、その一つ一つも少ない枚数で作られたのであろうか、現実の運動を模倣するような質のものではない。このように述べれば、確かに「取ってつけた」と評するに足る、あるいは、蛇足とも取れるシーンである。だが、このシーンの意義を検討するため、再び『ホームズ』DVD映像特典でのスタッフたちによる作品解説から引用を行いたい。

友永…あれも凝ってるわけじゃなく、わざわざしてるだけ。あれ

も原画三枚描いて、要するに、めちゃくちゃ動かしてるわけですよ。原画描くのはそんなにめんどくさくなくて、要

するに動きを描えない、と。それだけ押さえとけばわざわざさなってる。

富沢…動画の人は。

友永…動画の人は大変だと思う。

竹内…宮崎さんはああいうの、うまいよね。混雑を見せる時とそれからそうじゃないときとね。さっきも給食食べるところを見たけど、あれなんかも顔も揃えて口も揃えちゃってね。友永…使い分けなんかね。揃えたほうが面白い場合と。

これは『ホームズ』で登場する水兵たちの動きに対しての説明である。まさに、原画枚数を抑えながら動きを描えずに集団を描写しているシーンという意味では、喧嘩のシーンでも、これと似たような表現上の工夫が施されていることが想像できる。ここではまさに、「使い分け」が行われていたのであり、「緻密な描写」に相応しくない場面であると判断されているのである。アニメ制作者の手つきは、実写映画で行われる撮影から編集までの工程を一挙に行っているものだとも言える。実写ならば、このカメラワークは、

カメラに語りかける自然は肉眼に語りかける自然とは違う。何より異なる点は、人間の意識によって浸透された空間が変わって、無意識に浸透された空間が現出することである (Benjamin, 一九三五
II 一九九四, 九九)

と評されるものである。つまり、映画撮影用のカメラはクローズアップ

ブや高速度撮影などを用いることで、通常意識されている物質の状態や運動とは異なるものを写しとる。それは、意識化されていない現実の様相が現れていると言える。この意識化された現実と意識化されない現実が双方現れることによって、通常捉えることができなかつた経験世界を規定している認識の枠が把握されるのだという。だが、アニメーションにおいては、より複雑な手続きが行われる。カメラが様々な補助装置を用いて経験の枠組みに収まりきらず無意識に置かれているものまで含めて環境世界を写しとるのに対して、アニメーションでは、この環境世界を頭の中で作り出し、それを撮影するように絵として描出するが、その時には既に補助装置を用いた撮影が行われたかのように編集が予め行われ、その編集に合わせて描かれるのである。アニメーションの作業は、実写での撮影を模倣するために、映像のプロセス自体を解体し、再構築している。それ故、実写とアニメーションでは無意識の浮かび上がり方に差異がある。実写では意識されない環境世界の情報が、日頃、意識されている情報とともに現れる。アニメーションの場合、意識されている情報をもとに環境世界の情報が再構築されるのである。撮影作業が一つのまとまりとしてアニメ制作者の手の内にあるとき、その現実是谁かの経験世界のものとも設定された環境世界、あるいは誰かの無意識でもある世界を映し出すことがありうる。労働者たちと海賊たちがないまぜになり、喧嘩を行うシーンは、まさにこれを表している。パズーというこの物語の主人公は世界を眺める基準軸を提供しながらも去っていった後の場面であるため、宮崎という一人の監督の世界に対する眼差しが共存するようになるのである。宮崎は『ラピュタ』において、豊かな世界認識を持つ主観の役割を担う者としてパズーを設定した。しかしながら、

この喧嘩のシーンの中で彼自身の認識を埋め込むこととなった。それは、彼自身の願望に沿う美しいものの追求のために不要であつたはずの制作者の認識である。ここはまさしく「まんがのリアル」を取り入れた場面である。

労働者と海賊の喧嘩が始まる直前に『ラピュタ』の主要な人物であるパズーとシータが退出させられていることにもこれは象徴される。周囲の物質はそれまでの『ラピュタ』における表現となら変わることはない。違いが現れるのは人間の動きである。このパターン化された動きをする労働者と海賊たちは、他の場面と異なる時間で動いている。この時間の中では繰り返しこそが支配しており、おかしみを生み出している。海賊の一人が筋肉を膨張させれば、親方もそれ以上に肉体を誇示する。暴力を生業とする海賊が、自分を上回る力に驚き自信を喪うところで、一つのおかしみを与える。その親方でさえ、すぐに妻からの叱責でよげてしまうことで、海賊が再度模倣され、新たなおかしみが生まれる。これらの短い喜劇はこの場面の主題となっている。Barnson（一九〇〇―一九三八）は「笑いは単に自然によって、あるいは大体同じことになるが、社会生活の極めて長い習慣によって、我々のなかに螺子が掛けるある機構の結果」として、機械仕掛けのように振る舞う人間に懲罰を与えるという。では、このシーンは労働者たちを嘲笑するための場面だったのだろうか。ここで思い返すべきであるのは、宮崎が炭鉱労働者に対して連帯感を抱いて、彼らの喧嘩をとってつけたということである。まず、宮崎が連帯を意識するとき、人々を幾何学的なまなざしで眺め、その上で美しく描き直すような方法を取り得なかつたことの表明と捉えるべきだろう。映画が現実を正確に再現するものであるべきと考える

時、労働者たちの生活をつぶさに捉え、それを映像という空間の中に配置し直す作業を行うことになるが、これは現実の労働者たちの「形成途上の予測不能な自我」を「複数の心的諸事実の量的な描写」(Bergson, 一八八九—二〇〇一)へと導いてしまう。これでは人間を直線的な時間の中で機械論的に理解するという振舞いに堕してしまふ。これを踏まえれば、人々がまるで機械のように行為を反復しているシーンは全く違う意味合いに見えてくる。宮崎は彼らの動きを機械のように描き出す。しかし、この機械的な表現は、映像が現実の再現を目指そうとする、あるいは映像に現実を見出そうとするものと同根のものである。両者の間には行為の水準での機械性と内面の水準での機械性の差異があるだけである。彼は隣り合う人々との間に記号の水準でしか差異のないまんがのようなリアルさの世界であれ、美しく見える人々を描く精緻な世界であれ、どちらにしても機械論的な理解へと導かれてしまふ。それは滑稽でもある。つまり、アニメーションによって生き生きとした表現を行おうとしても、その限界が常に存在し、登場人物を機械のように描かなければならないからである。労働者と海賊はどちらも自らの労働によって生み出された身体を誇示しながらも、別の人物によって掣肘され、自負は打ち碎かれる。宮崎はそのシーンを描くことで労働者たちを滑稽に描くことで自身もまた映像作品という限界によって掣肘されてしまふのだから。

だが、このことは彼がアニメ制作の労働者であると表明していることも示している。つまり、労働者たちのおかしみと、この場面を描く宮崎の置かれた困難さはどちらも同じ構造にある。そして、この幕間劇は削ってしまった構わない場面であった。それを敢えて残しておいたこと

は、宮崎が自身の滑稽さを表白しようとしていたと捉えるべきだろう。彼にとつて労働者と自分を架橋するものは、この滑稽さに宿るものだからである。

おわりに

宮崎アニメは炭鉱・鉱山映画の歴史の中では、脱歴史化の形骸化したものにすぎないと評価されることがある。しかしながら、労働の真相を描き出すことによつて炭鉱や鉱山の労働者たちの連帯を描き出すことでなく、別様の連帯のあり方を模索しているのだ、というのが宮崎の発言から確認できた。そもそも炭鉱・鉱山映画の黎明期の作品とも言える『わが谷は緑なりき』の中で既に理性によつて人々を導くことの危うさが描かれていた。それは、映画というメディア自体への自己批判とも取れるものだと言える。この作品と軌を一にするのが宮崎映画における現実的な表現である。両者には減びとでも言えるようなものが漂っている。それは確かに美しい。しかし、これらの方法は現実感覚を伴いながら、そこで描かれる対象の美しさや成熟をもつて、それらを眺める者が成熟したように仮構する。登場人物たちを美しく描きながら、宮崎を含めた眺める者たちの醜さを堀越二郎に仮託したのが『風立ちぬ』であったと言える。現実を描いたかのような表現とは、宮崎にとつて醜さを抱え込みながら美しいものを描く行為に他ならない。彼にとつて労働者たちとの連帯はここには配置できないものだった。そこで、彼に残されるのは「まんがのリアルさ」と呼ばれる方法である。それは記号の組合せによつて成立する手塚治虫的な表現であり、同時にそこから抜けだそう

として生み出したものだともいえる。それは、単に記号の集成であるキャラクターが死ぬことを描写する、ということではない。むしろ、彼の映画作品の中では現実的なキャラクターたちが死を忘却した時に現れる夢のような場でかろうじて表現が許されるものとなっていた。『ラピュタ』における労働者と海賊の喧嘩の場面はまさに主要人物が観察することのできない場面においてようやく現れることの出来た地平である。そこには炭鉱・鉱山労働者と宮崎の連帯のあり様を描いている。それは労働者の滑稽さを描き出し、自分自身の滑稽さを見せつけるものだった。確かに、宮崎作品には労働者の歴史性は喪失してしまっている。だが、それはそもそも、時代を背景にしたものではなく、メディアの性質についての彼の捉え方によるものである。差異を表現すれば、それが精緻であれば精緻であるほど理性に足を取られた牧師の立場に立たされる。記号的に表現すれば彼らの滑稽さを見せ物にすることになる。そこで彼は幕間の笑劇を本来不要なものである形で作品の中に埋め込むことによって、結局のところ自分自身も同様の存在であることを映画の中に刻印しておくと連帯しうる場を生み出そうとした作品こそが炭鉱・鉱山映画としての『ラピュタ』であったと言えるだろう。

注

- 1 無限責任中間法人日本アニメーター・演出協会（二〇〇九）の調査によれば、二十代から三十代にかけての平均年収は国民全体との比較でそれぞれ百万円以上少ない。また、年金は八割近くが国民年金に加入しており、そのうちの二割近くが支払いをしていない。雇用保険に関しては七六％が加入していない。その上で、月間の休日ほどの職種であれ四日前後である。
- 2 アニメ業界における市場の失敗に関して、勇上（二〇〇六）は産業構造が適正水準を下回る作業単価と早期離職を引き起こしていると述べている。
- 3 無限責任中間法人日本アニメーター・演出協会（二〇一一）は、アニメ制作会社の下請化の進行が、若年層アニメーターの経済問題の課題となっており、制作会社主導のアニメ製作モデルの確立を提案している。
- 4 上野千鶴子（二〇一一、九二）は高齢者介護など産業や軍事に参加できない男子に対する家族のケアを「生産・再生産のサイクルには、生産・流通・消費に加えて移転・廃棄・処分などの『外部コスト』の過小評価につながる」という環境問題とパラレルな外部不経済の問題と説明している。
- 5 ウェールズ旅行から帰って、絵を押し守るくんに見せたんですよ。そうしたらあの絵を見て「えっ、こんなところあったんですか」っていったんです。あ、これはだませるとおもいましたね（宮崎駿、一九六六、四七七）
- 6 「戦闘を繰り返す飛行船の多くが、まるで有機体の『蛾』のような造形で描かれていることです」（村瀬、二〇〇四、六五）と説明されている。
- 7 岡田斗司夫（二〇一三）もまた、この作品を美しく見えるものの「残酷」さを、また、庵野秀明を主演声優に抜擢したことから堀越二郎の「非人間性」

を描いたものと分析している。

8 『紅の豚』について「初めはスケールも小さく機内上映だけということですね、まあ、酸欠気味の機体の中で——国際線っていうのは大体ビジネススマンが多いですから——状況的にはもう僕といっしょだって(笑)(宮崎・二〇〇二・八九)と述べており、そこには、大人の、特に男性の為に作られたものであったと述べている。

9 これは、記号的な身体が傷つくものとして描かれるという事態を指す言葉として大塚において定まった呼称ではなく、むしろ、これは東(二〇〇七)による「まんが・アニメ的リアリズム」として人口に膾炙している。本稿でもこちらの呼び方にならう。

10 宮崎(一九九七)は、月刊モデルグラフィックスに連載したまんがの書籍化の序文の中でそのまんがを「自然保護の問題をどうか、少女の自立がどうのこうのとかね、そういうのは一切ヌキ！」と述べている。この連載の中で『紅の豚』と『風立ちぬ』の元となるまんがが描かれている。

11 自身が、「できていない」と述べながら、作品を作る上で「自分が『このレベルで嘘をつきます』って決めたときに、そのレベルの嘘を守ること」(宮崎・二〇〇二・三八)を重要なものとして語っている。これは、物語それぞれに違うにしろ、嘘の水準とでも呼ぶべきものがあると読める。

参考文献

東浩紀(二〇〇七)『ゲーム的リアリズムの誕生 動物化するポストモダン2』

講談社

Benjamin, Walter (一九三〇) “Theorien des deutschen Faschismus” Junker

und Dünhaupt Verlag (=二〇〇七・岡本和子訳「ドイツ・ファシズムの理論」浅井健二郎編訳『ベンヤミン・コレクション4 批評の瞬間』筑摩書房)

Benjamin, Walter (一九三五) “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (=一九九四・野村修訳「複製技術時代の芸術作品」野村修編訳『暴力批判論他十篇 ベンヤミンの仕事2』岩波書店)

開沼博(二〇一一)『フクシマ』論 原子力ムラはなぜ生まれたのか』青土社
MacCannell, Dean (一九九九) “THE TOURIST” University of California Press (=二〇一二・安村克己他訳『ザ・ツーリスト——高度近代社会の構造分析——』学文社)

三菱UFJリサーチ&コンサルティング株式会社(二〇〇九)『平成20年度流通システム情報化・標準化事業報告書—日本ブランド消費財の海外流通促進に向けた情報戦略等に関する研究—』

宮崎駿(一九九六)『出発点(1979〜1996)』岩波書店

宮崎駿(一九九七)「インタビュー 引き裂かれながら生きていく存在のために」『ユリイカ8月臨時増刊号第29巻11合(通巻393号) 総特集 宮崎駿の世界』青土社

宮崎駿(二〇〇二)『風の帰る場所 ナウシカから千尋までの軌跡』ロッキン・グ・オン

宮崎駿(二〇〇八)『折り返し点 1997〜2008』岩波書店

宮崎駿(二〇一三)『宮崎駿監督作品 風立ちぬ映画パンフレット』東宝

無限責任中間法人日本アニメーター・演出協会(二〇〇九)『2008年度

実態調査概要報告』

岡田斗司夫(二〇一三)『岡田斗司夫の「風立ちぬ」を語る①』人でなしの恋を描いた「風立ちぬ」』ロケット

知的財産戦略本部(二〇〇四)『知的財産推進計画2004』

無限責任中間法人日本アニメーター・演出協会(二〇一一)『文化庁委託事業

平成23年度 若手アニメーター等人材育成事業』若手アニメーター育成プロジェクト計画書』

勇上和史(二〇〇六)『特集・芸術と労働 アニメ産業における労働』『日本労働研究雑誌』

村瀬学(二〇〇四)『宮崎駿の「深み」へ』平凡社

大塚英志(二〇〇〇)『物語の体操 みるみる小説がかかる6つのレッスン』角川書店

大塚英志(二〇〇一)『第一部 まんが論』『教養としての(まんが・アニメ)』講談社

大塚英志(二〇〇九)『物語論で読む村上春樹と宮崎駿——構造しかない日本』角川書店

酒井信(二〇〇八)『最後の国民作家 宮崎駿』文藝春秋

友田義行(二〇一〇)『日本の炭鉱映画史と三池 ——『三池 終わらない炭鉱の物語』への応答——』立命館言語文化研究(二二卷二号)

上野千鶴子(二〇一一)『ケアの社会学』太田出版

上野千鶴子(二〇一一)『ケアの社会学』太田出版