

『千と千尋の神隠し』における神々の零落：鏡像・風景の転倒・養老天命反転地をキーワードとして

著者	川勝 麻里
雑誌名	埼玉学園大学紀要．人間学部篇
巻	13
ページ	181-192
発行年	2013-12-01
URL	http://id.nii.ac.jp/1354/00000294/

『千と千尋の神隠し』における神々の零落

— 鏡像・風景の転倒・養老天命反転地をキーワードとして —

The Downfall of Gods in “Spirited Away”

A Mirror Image, the Overturned Scenery and “Reversible Destiny-Yoro Park”

川 勝 麻 里

KAWAKATSU, Mari

◆はじめに

宮崎駿は、日本の「民話、伝説、神話」が好きになれなかったが、照葉樹林文化について書いた中尾佐助『栽培植物と農耕の起源』（岩波新書、一九六六年）を手にしたことで、「語り部の素質のある母親が、くりかえし聞かせてくれた山梨の山村の日常のことどもが、すべて一本に織りなされて、自分が何者の末裔なのかを教えてくれたのだった。」¹⁾と語っている。照葉樹林文化論との出会いは、宮崎に民話、伝説などの昔話の力を再認識させることになった。宮崎駿の『となりのトトロ』（一九八八年）や『もののけ姫』（一九九七年）の中には昔話（民話）や伝説や神話が登場してくる。こうした関心の延長線上に、宮崎は言葉の大切さや民俗学的関心（日本人が古来から持つ宗教心などの日本文化）に目覚めていくのではないだろうか。そして、信仰されなくなった神々の零落を描くことで、逆説的にアジア固有の文化や言霊の大切さを指摘していくのではないだろうか。

『千と千尋の神隠し』（二〇〇一年）では、宮崎は、そのような八百万の神への信仰や、

言葉というものがこの世界で強い意味を持っているという言霊の力を描いているように思われる。もっとも、それは高度経済成長やバブル経済によって、それらが失われているという危機感を背景にしているとも考えられる。そこで、『千と千尋の神隠し』を〈場所〉と〈言葉〉という二つのキーワードから読み解いてみたい。神々への信仰の衰えと共に、文字化けなどの変形の問題をクローズアップし、名前、言葉で交わした約束、文字が持つ意味同士の縁語的關係について、考えていくことにする。

『千と千尋の神隠し』では、「生きる力」²⁾のない十歳の千尋が、不思議な町に迷い込み、労働するなかで「生きる力」を身につけていく。千尋はごく普通の女の子よりも劣ってさえいる存在として登場し、宮崎駿監督作のアニメーションの他の主人公たちが美人に描かれているのに対して、初めて不美人に描かれた³⁾。そうした千尋が成長し、人間の世界に戻っていくというのが、この物語の構造である。

千尋が生きているのは一九九〇年代後半以降、バブル崩壊後の日本（国道21号線付近）

キーワード：宮崎駿、スタジオジブリ、『千と千尋の神隠し』、『もののけ姫』、文字化け

Key words : Hayao Miyazaki, Studio Ghibli, “Spirited Away”, “Princess Mononoke”, garbled characters

である。引っ越し先の新居に車で向かう途中で、両親と共にトンネルの向こう側にあるテーマパークを中心とする一つの小都市の残骸に、千尋は紛れ込んだ。この小都市は、一九九〇年代のバブル経済期に日本人が建築し、バブル崩壊と共に放置され荒れ果ててしまったため、物の怪たちの集う場所になっている。人間が残した残骸がそのような物の怪を呼び寄せている。トンネルはこの世とあの世を結ぶ通路である。この不思議な町には神々が夜な夜な、三途の川のような川を渡って訪れる湯屋がある。

人間たちは己の欲望を満たすために、川を汚し、川を埋め立て、後で不要となるテーマパークを作り、神々の住み処を奪ってきた。人間の根源的欲望の一つである食べるという行為は、そうした数々の欲望の象徴である。千尋の両親は、食べるという欲望を満たして、その罰として豚に姿を変えられるが、それはバブル期に人間たちが犯した罪を償わなくてはならないはずだということを象徴的に示している。千尋の両親が神様の食べ物に手をつけて豚になるという罰を受けるのも、人間の自業自得なのである。

千尋の両親は、テーマパークを好き放題に作ってそれを放置し、河川を汚し、食物を粗末にしてきた人間の大人たちの代表であるかのように描かれている。その大人たちの罪を、十歳の子供である千尋が償わなければならない。子供が大人を救う。宮崎のアニメーションには、いつもそうした逆転した構図があった。労働する中で、いつも、ふてくされて、だらしなかった千尋は、「生きる力」を取り戻していく。子供でも世界を動かすことが出来るのである。そのためには、子供は労働することによって成長し、その結果、大人や世界

を救うというのでなければならない。千尋は不思議な町の湯屋で両親のために働くことになる。

バブル期の人間の自然破壊や宗教心の欠如は、神々の居場所を奪う。『千と千尋の神隠し』の中で、神々の零落ぶりと、居場所のなさは深刻である。物語の冒頭でも、大きな木の下に神々の住み処である祠が無数に転がっているという場面（2分17秒）が出てきていた。あの場面は、無数の神々の居場所が損なわれているということの暗示であると共に、人間の宗教心が欠如していることをも意味している。祠は転がったまま放置され、誰も世話する人がいないようである。

信仰されなくなったことによって、零落した神の姿というのは、『となりのトトロ』や『もののけ姫』にも見られるが、ここでは特に『となりのトトロ』が意識されている。

◆『となりのトトロ』における神々の零落

『千と千尋の神隠し』の転がった石の祠のシーンは、直接、『となりのトトロ』の倒れた石の祠のシーンを引き継いでいる。『となりのトトロ』では、塚森の大クスノキ脇にある樹木前の石の祠（39分10秒）は、「奉納」と書かれた石材の部分が倒れたまま放置されている。『千と千尋の神隠し』に出てくる石の祠は、このシーンを引用しているのだろう。さらに『となりのトトロ』では、大クスノキ根元にある木製の祠もぼろぼろである。森は鎮守の森としてのパワーを失いかけて、神々に対する信仰が損なわれかけているというように受け取れる。

そうした信仰が失われかけた神々のところに迷い込むのはいつも子供である。未来を担う子供こそが、神々に対する信仰や言霊の力

を復活させることが出来るので、子供が大人を救う。これは、未来の日本を担う子供に対する宮崎の期待だとも言えるだろう。

『千と千尋の神隠し』の千尋がトンネルをくぐって神々の来る不思議な町に迷い込んだように、トンネルをくぐって神々の住み処へ子供が赴くという設定は、『となりのトトロ』にも見られる。中トトロ、小トトロを追いかけて、メイは庭の低木で出来た茂みのトンネルをくぐってトトロのところへたどり着く。後述するように、トトロは本来、クスノキに住む塚森の守り神である。

また、『となりのトトロ』の物語冒頭で、メイとサツキが引っ越しで初めて村にやって来たとき橋を渡るが、橋やトンネルをくぐり抜けて、別の世界に入っていくというのは、宮崎作品の常套手段でもある。橋には名前がついており「河童橋」とある。河童という妖怪に対する信仰が残っているからこそ、このような名前が残されているのだろう。

『となりのトトロ』は昭和三十年代初期が舞台である。高度経済成長の「三種の神器」と呼ばれた冷蔵庫、洗濯機、白黒テレビは、作中には存在しない。和洋折衷の建築や、道祖神と地蔵に対する昔ながらの信仰や、ちゃぶ台が登場し、洗濯板で洗濯をし、冷蔵庫がないので野菜を川の水で冷やし、井戸水を使い、米を釜で炊き上げ、電話は近所の家に借りに行かなければならない。高度経済成長期の「3C」と呼ばれた、カー（農業用トラクターがあるが自家用車はない）、クーラー、カラーテレビがないのももちろんである。

トトロは作中で「お化け」と呼ばれており、妖怪だという設定になっている。柳田國男は『妖怪談義』（一九三六年）の中で、「お化け（妖怪）」と「幽霊」を区別すべきことを提唱し、

この見解は現代の民俗学研究においても認められている。ただし、現実的には柳田の分類法に合致しない例もあることから、妖怪と幽霊が別物であるという事実は動かないとしても、柳田の見解は部分的に修正すべきであるとされている⁴⁾。

柳田の民俗学の根底には、神々が零落したものが妖怪であるという理解が形作られているが、神は信仰されることによって神であることが出来る。柳田は神が零落したものが妖怪であるという一方方向の考え方をし、神話がとりこぼしたものが昔話として私たちの間に残されているというように考えているが、神が零落して妖怪になるだけでなく、妖怪が神として祀られるようになるという、逆方向の事例も存在するという。妖怪をまつことで神にする、という事例と、今までまつられていた神が、信仰されなくなると妖怪になる事例、その両方が『肥前国風土記』から取り出せると、小松和彦は指摘している⁵⁾。信仰のありようによって、神になったり妖怪になったり、両方向の価値交換が行われるということである。

柳田は上級神のほうがより大きな体格をしていると考えている。そうした体の大きさの描き分けは『もののけ姫』にも出てくるもので、『もののけ姫』ではシシ神の夜の姿（ディグラボッチ）を筆頭に、モロや乙事主らその地を治めるリーダーの体が大きく描かれる。

『となりのトトロ』のトトロもまた大きな体格をしており、強いパワーを持った妖怪である。しかし、少なくとも、神ではなく妖怪という、より格下のものに地位が引き下げられている。

トトロは大きなクスノキの根本のうろに住む妖怪だが、塚森と呼ばれる場所にそびえ立

ツクスノキは、森の中心であり、森の守り神のシンボルでもある。トトロは本来、そのような森の守り神であったのだろう。しかし、高度経済成長期を迎えつつある人々が森の神に対する信仰を失いかけているという裏設定が、物語の背景にはあるのではないだろうか。

トトロは初期ストーリーボード（ストーリーボードは絵コンテと同義で、実作業の詳細な指示をするために描かれる）では、神として描かれていた。神様を祀ってあることを意味する注連縄の横で、トトロが洞穴に眠っている図が描かれている⁶⁾。しかし、こうした神としてのトトロ像は、やがて設定変更され、劇場パンフレット⁷⁾によれば、準備稿段階では「もののけ」（妖怪）と錯覚される存在と位置づけられた。また、劇場パンフレットには、宮崎の企画書の文章がそのまま掲載されていたが、そこでは「ミミズクかムジナか熊か、このいきものは妖怪といえるかもしれません」⁸⁾とある。神から妖怪へと、トトロの設定は変更したことになる。こうした設定変更は、森が信仰されなくなることによって、次第にパワーがなくなりつつある、トトロの現状を示しているのではないだろうか。

そのような中で、妖怪というものの存在を信じる事が出来るメイとサツキがやって来たことで、トトロは力を取り戻していくのではないだろうか。大人には見る事の出来ない妖怪スワタリやトトロをメイとサツキは見る事が出来るが、妖怪を信じているからこそ姿を見ることが出来る。

◆『千と千尋の神隠し』における神々の零落

『千と千尋の神隠し』に描かれるのも、そうした『となりのトトロ』に描かれるのと同じ、神々の零落である。人間が神々の居場所

を奪っていることが描かれている。神々を信用しなくなった人間が神の領域を侵すことによって、神はその力を削がれて零落してしまう。

まず、ハクは帰る場所を失い、零落した神である。本当の名はニギハヤミ・コハクヌシと言ひ、コハク川の神である。すでにコハク川は埋め立てられてマンションになっていて、帰る場所がないから、ハクは魔法使いの弟子として生きるしかない。

カオナシもまた居場所のない存在である。最終的にカオナシは銭婆のところに居場所を見つけるのだが、本来は神だったと考えられる。それは、仮面をつけているからである。油屋にやってきた「名のある川の主」の顔が仮面で表現されていたことを考えると、神々の中には仮面をつけたものがあるということになる。カオナシは顔がなく、無表情な仮面をつけているが、本来は神であり、その神としての性質を失ってカオナシ（顔無し＝神としての性質無し）となったと考えられる。神としてのペルソナ（仮面）的性格を失った存在であると考えることが出来る。つまり、カオナシとは、トトロと同じように、神が零落して妖怪に変化したものである。

神としての顔を失ったカオナシは、八百万の神々がやってくる油屋において招かれざる客である。客人としては神々しか入ることの出来ない油屋に、妖怪であるカオナシは本来、入ってくる事が出来ない。にもかかわらず侵入したので問題化するのである。

神々にとって居場所は重要である。「名のある川の主」が油屋にやって来たとき、神様はクサレ神のような、醜いどろどろの姿で悪臭を放っているのだが、それは何者かが川に投げ捨てて行った大量の不法投棄のゴミが、

神様の姿を汚していたためであった。千尋が「名のある川の主」の体に刺さっていた、人間が川に不法投棄した自転車やゴミをすっかり取り除くと、川の神は本来の姿に戻ることが出来た。このような部分に、川を汚して生きている人間たちの愚かな行いに対する批判精神を読み取ることが出来るが、居場所をきれいにすれば、「名のある川の主」も神としての性質を取り戻せる。

「名のある川の主」が千尋の手に残していった泥だんごは、後々、傷ついて瀕死の状態にあるハクを助けることになる。ハクは川の神だから、本来、川のものである泥だんごを口にすることで、銭婆の魔法の契約印と、ハクを支配する湯婆婆の魔法がかかった虫を吐き出すことが出来たと考えられる。場所が持つ力と、神の力が一体化したものであることを示すエピソードだが、居場所を奪われたり汚されたりすると神々は力を失ってしまう。

油屋の妖怪たちは金儲けに余念がなく、砂金に喜ぶ欲望に満ちている。カオナシは油屋の者たちの欲望を飲み込んで、力を取り戻そうとするが、欲望に渦巻く油屋の食べ物を食べたから邪悪になった。

油屋の中で暴れるカオナシの姿は、『もののけ姫』の冒頭近くに出てきた、タタリ神となった猪のナゴの守の姿と似たような形で描かれている。ゴキブリを思わせるその形は、誰からも憎まれ、嫌われる、最も醜い姿である。神としての役割を見失ったカオナシは、神としての本来の役割を見失うか奪われるかして、人間に対する憎しみを募らせるタタリ神の姿と重ね合わせて見る事が出来る。いわば怨霊化していると言える。

ただし、カオナシは油屋の食べ物を食べたから邪悪になるのであって、その場所の性格

がカオナシの性格を決めている。日本には古来、自然の中に八百万の神々が宿っているという神道の考え方がある。川の神、木の神、火の神、道の神、家の神など、それぞれ川、木、火、道、家といった居場所が神の性質を決める。神と場所（居場所）の関係は密接なものである。それと同じように、カオナシは油屋を居場所にすると油屋の性質と同じ、欲望に満ちた化け物になり、油屋の外に出た途端、その邪悪さを失っておとなしくなる。

川の中を走る電車に乗ってからは、それまで輪郭がはっきりしていた体が透けるようになり、存在自体が消えかかった姿で描かれる。身体が透明であるということは、カオナシが居場所を持たない存在であることを意味している。神々が暮らしているはずの世界で、神としての顔を持っていないからである。

電車の中の他の乗客たちもまた、体が透け、影のような存在になっているが、それは彼らの住むところが川に水没するか、あるいは、テーマパーク自体が廃れたことで、周辺の町自体が衰退してしまって廃墟になったため、居場所がなくなったことを意味するのだろう。

◆崇められなくなった神「カオナシ」

カオナシは黄金を取り出して見せることで、油屋の者たちから喜ばれ、もてなされるようになる。そのため、あらゆるものを飲み込んで体を肥え太らせていく。崇められることによって体の大きさやパワーを大きくし、神としての力を取り戻していこうとするのだろう。

とはいえ、例えば神社で人々が神様にお賽銭を投げるのとは逆に、カオナシのほうの人々に金を投げ与えているというのは、かつて神だっただろうカオナシの零落を意味している。カオナシは、人間にとって不要だと見

なされるようになり、何らかの神であったにもかかわらず、信仰されなくなった存在なのだろう。

だから、カオナシは体を肥え太らせてもお、「寂しい」という気持ちを埋めることが出来ないのである。「寂しい」と連呼して、カオナシは千尋の気を惹こうとする。これは、千尋に敬われようとする行為だが、千尋に敬われることで、カオナシは神としての力を取り戻そうとするのではないだろうか。しかし、千尋は何も欲しがらず、カオナシはパワーを増大させることが出来ない。欲望を飲み込むことで、カオナシは負の側面を持った神としての力を取り戻そうとするが、千尋によって阻止されてしまうのである。

本来の性質と関わる場所の食べ物を口にすることで、神は本来の姿やパワーを取り戻せる。だから、ハクは千尋が川の神様からもらった、川のものであるニガダンゴを食べることで、川の神としての力を取り戻した。本来は川の神様であった可能性があるカオナシもこのニガダンゴを食べている。カオナシは、川のものであるニガダンゴを食べたことで、欲望の象徴であった油屋のカエルやスタッフを吐き出し、油屋を出て川に入ったとたん、おとなしくなる。川の神が本来の居場所（川）に戻ってきたから、おとなしくなったのだというように考えると腑に落ちるので、本来、川の神だった可能性がある。

ただし、その本来の川の神としての能力を完全に失っているから、食べてもパワーを取り戻すには至らず、体が透けているのだろう。体が透けているというのは、居場所がどこにもない者の特徴である。千尋がこの不思議な町に足を踏み入れたとき、体が透明になってしまったのも、この不思議な町は千尋が居る

べき場所ではなかったためである。

千尋はどこかの町から引っ越してきた転校生である。まだ新しい家に入居する前に、この不思議な町に迷い込む。一時的に居場所をなくしている転校生だからこそ、このような不思議な町に迷い込んだと言えるが、その不思議な町の中でも、働き続けなければ千尋は居場所がない。この居場所を取り戻すために、名前を取り戻すこと、すなわち「生きる力」を取り戻すことが必要である。

このように神々にとってだけでなく、千尋にとっても場所は本来の役割・性格や能力を発揮し、力を持っているために重要なものである。

◆言葉の力

ところで、ハクは、ニギハヤミ・コハクヌシという自分の名前を忘れたために、川の神様であった自身の本来の姿を忘れていたのだが、コハクという名前を思い出した途端に、自分がコハク川の神様であり、小さい頃、千尋が川に落ちてそれを助けたことを思い出す。

千尋もまた湯婆婆に名前を奪われて「千尋」から「千」になる。「千尋」という名前において、漢字は表意文字としての機能を発揮し、深さを意味する果てしなく広く包み込むようなあたたかい印象を与えているが、「千」になった途端、名前としての意味を失ってしまう。千尋の名前は千尋の本質を示す言葉である。「千尋」という名前には、水深が深いという意味があり、川に関係がある。だからこそ、彼女は川の神様であるハクと「愛の力」で結ばれている。これは言葉と言葉の縁語関係のようなもので、言葉の力同士が結び合う関係性なのである。言葉によって支配されている魔法の世界の中だから、そのように言葉

は慎重に選ばれ、登場人物に与えられている。一方、「千」だけでは分量の多さや大きさを示すだけで、名前としての意味を持たない。「千」は「セン」という音だけであって、「チヒロ」と呼ぶときの意味の片端をも担ってはいない。漢字は、表意文字として機能することを止めて、意味と音を乖離させ、表音文字としての「千（セン）」になり下がっている。

「千」が「千尋」の名前を取り戻したとき、彼女は元の世界に帰ることが出来る。名前を取り戻すことは、本来の自分の姿、ひいては「生きる力」を取り戻すことである。本来の自分の姿を思い出すことで、湯婆婆の支配から自由になることが出来る。名前とはいわば居場所と結びついた、その神や人の本質を示す言葉である。

従って、『千と千尋の神隠し』の中では〈場所〉と共に〈言葉〉もまた重要である。言葉によって交わされる約束は重要であり、言葉は信頼されている。必ず助けてあげると千尋に言ったハクの約束も守られ、千尋が賭けに勝ったら両親を元の姿に戻して人間の世界に帰すという湯婆婆の約束も守られる。魔法使いの湯婆婆でさえも、言葉によって支配されているのである。魔法は言葉によって成り立っているので、一度、口にした言葉をひっくり返すことは出来ない。だから、泣きわめく坊に気を取られてすっかり千尋を働かせるという言葉に口にした湯婆婆は、しぶしぶ彼女と契約を結ばなくてはならなくなった。

◆文字化け・反転

ところが、不思議な町では、大切なものであるはずの言葉は文字化けしたり反転したりしてしまっている。漢字は、表音文字であるアルファベットと違って、文字を見るだけで

意味を理解することが出来る表意文字である。ところが、その表意文字としての機能を失って、世界が本来の意味機能を失って歪んでいることが示されている。

まず、「ゆや」と呼ばれる物語の舞台は、薬湯で体を清める温泉浴場、つまり「湯屋」である。トンネルの外の屋号にも「湯屋」と表記されている。しかし、トンネルの中の屋号には「油屋」と表記されており、「湯」と文字表記すべきところを、「油」と書いている。「湯」と「油」はともに「ゆ」と読む文字でありながら、水と油の関係であって、正反対の意味を持つものでもある。つまり、本来の世界を反転させたのが、この不思議な町の世界だというわけである。

また以下のように、漢字の熟語が文字化けしたり、本来、相容れることのない対義語の意味を持つ漢字同士が組み合わせられたりすることもある。このことも、時空間が歪んだり反転したりしていることを示していると言えるだろう。

「元祖」とあるべき店の暖簾には「天祖」とあり（【図1】）、文字化けしている。店の左側の扉のガラスには「化」という文字が書いてあり、まさにこの漢字が文字化けしたり、組み換えられたりしていることも暗示している。

別の店の提灯も「おでん」が「おでい」に文字化けしている（【図2】）。「おでい」は、「汚泥」を意味しており、河川が汚されて汚泥が溜まっていることを象徴するものだろう。人間が犯した罪が憎しみや呪いとなって、妖怪たちの町を文字化けさせていると見るべきである。妖怪や神々の、河川を汚されたことに怒る怨念によって、時空間の一部が変形した

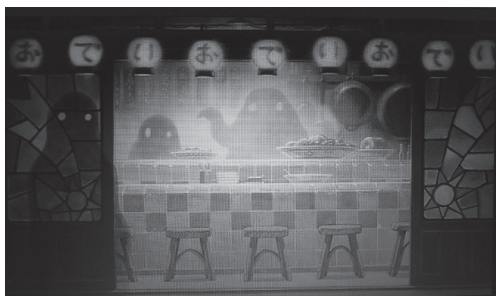
のである。

他にも「ふぐ」が「ぶ」に「く」と「。」を組み合わせた文字に変化するなど、文字化けがあちこちに見られる。本作品の中で、言葉の持つ意味は重要であり、文字化けしているという変異そのものに意味がある。

アーケードの看板には「飢と食と会」とあり、「飢える」と「食べる」という対義語が並べられている（【図3】）。「食べる」者がいれば、「飢える」者が出る。この世とあの世（千



【図1】



【図2】



【図3】

尋が迷い込んだ異次元）の関係は対義語的である。飽食しているはずの人間が神々の食物にも手を出せば、神々の食物はなくなってしまふ。だからこそ、神々の食べ物を無断で食べた千尋の両親は罰を受けて豚にされてしまったのだろう。また「会」という文字は反転して、鏡に映ったような文字になっている。

◆鏡像的世界

このように鏡像のように反転した世界を象徴するのは対義語的に並べられた漢字だけではない。鏡のシーンも、そのような反転世界を表現するものだろう。湯婆婆の部屋に赴く際、鏡に向かって千尋が走るシーン（1時18分38～42秒）において、カメラアングルを考えると、画面に向かって千尋が垂直に動き続けているので、時間や動きが止まっているように見える。鏡に向かって千尋は走り続けているが、動いていながら、まるで漫画のコマを見ているように平面的であり、遠近感が存在しない。これは漫画のような平面性を意識したスーパーフラット（超平面性）であることをすでに前稿では述べた⁹⁾。千尋は銭婆の契約印を盗んで殺されかかっているハクを助けるため、このシーンを境に銭婆のもとへと赴く。この鏡は反転したあちら側の世界へ赴くことを意味する象徴と捉えることが出来る。鏡はそこに映る対象を左右反転させる役割を持っているが、銭婆と湯婆婆は双子でありながら性格が真逆であり、銭婆は白魔術の魔法使いだが、湯婆婆は黒魔術の魔法使いである。湯婆婆が変身して黒いカラスになるのに対して、銭婆は白い紙の鳥になる。双子の姉妹とされるこの二人は性格も正反対だが、鳥に変身するときの色彩も正反対で、二人は対照的である。

このように、文字化けや鏡のシーンが象徴する反転した世界は、零落した神々の人間に対する怨念で、反転したり対義語的になったりした世界だということが分かる。

『千と千尋の神隠し』は、国道21号線のそばの丘陵を舞台としているが、この国道21号線のそばには、「養老天命反転地」がある。荒川修作によって建築された、滋賀県にある「養老天命反転地」は、上下左右といった感覚がなくなる、平衡感覚がなくなる、といったコンセプトで作られている。宮崎は、『千と千尋の神隠し』の前に、ここへ行って面白かったという¹⁰⁾。面白いと思っただろう部分があるとするば、上下左右を転倒させる感覚を呼び覚ます部分ではないだろうか。「養老天命反転地」は一種のテーマパークのようなもので、そのようなテーマパークを『千と千尋の神隠し』の廃墟となったテーマパークの参考にしただろうことは想像に難くない。『千と千尋の神隠し』の鏡像的世界のイメージは、そうした「養老天命反転地」の性格と結びついている。

また、『千と千尋の神隠し』には、エレベーターの昇降シーンや、トンネル状の空間をハクが龍の姿になって垂直に釜じいのところまで逃げてくるシーンなど、奥・手前を反転させるようなカメラに対する垂直の動作や、油屋の中を左・右に一直線に動き回るカオナシの、カメラに対する平行の動作が随所にあり、これは、『太陽の王子ホルスの大冒険』（一九六八年、場面設計と原画担当）、『パンダコパンダ』（一九七二年）、『天空の城ラピュタ』（一九八六年）などに見られる上下・天地の反転（風景の転倒）である¹¹⁾。こうした風景の転倒の発展として、『千と千尋の神隠し』の鏡像的世界も描かれているのではないだろう

か。

◆潜在能力としての「生きる力」

千尋は湯屋で働き、成長して居場所を取り戻していくが、宮崎本人は、『千と千尋の神隠し』は成長物語ではないと述べている。「成長物語ではなく、その子たちがもともと自分のなかに持っていたものが、ある状況であふれ出て来る・・・それを映画のなかで描きたいと思った」¹²⁾とか、「最近の映画には成長神話みたいなものがある、そのほとんどは成長すればなんでもいいという感じがする」が、「そういう成長神話的な観念を引っ繰り返そうと思った」と述べている¹³⁾。

ただし、こうした発言が出たのは、誰の中にでもある潜在能力が「あふれ出て来る」というのは、「成長」とは少し違うと宮崎が考えているからで、こうした潜在能力の発揮も、広く見れば一種の成長だろう。

宮崎が、このような潜在能力を発揮して輝く少女を初めて描いたのは、『魔女の宅急便』（一九八九年）においてである。角野栄子の原作『魔女の宅急便』では先祖から伝統として引き継がれてきた魔女の血縁が「魔法」であるとされるが、宮崎は「魔法」を少女キキが持っている潜在能力と位置づけている¹⁴⁾。つまり、『千と千尋の神隠し』が単なる成長物語ではないと宮崎が言うのは、キキと同じように、千尋も「魔法」を使わないという意味だろう。「魔法」という外在的な力に頼らず、自分の中に内在する力によって成長していくという意味で、従来の成長物語とは違っているのである。

本作の中で、こうした潜在能力によって成長していくのは、千尋だけではない。千尋が潜在能力、つまり「生きる力」を取り戻して

いくように、ハクもまた「生きる力」を取り戻していく。ハクは師である湯婆婆を裏切ることによって、力を取り戻す。

画像引用という点で、千尋が銭婆の家に向かうとき出てくるランプのお化けは、ディズニー製作の『ファンタジア』（ベン・シャープスティーン監督、一九四〇年）の「ミッキーと魔法使い」における箒のお化けの引用になっているが¹⁵⁾、この場面でも「ミッキーと魔法使い」が引用されている。魔法使いの弟子であるハクは、魔法使いの弟子であるミッキーに重ねられており、師を裏切るという点が同じである。

坊もまた、外は黴菌があって病気になるからとの理由で、湯婆婆によって家の中に閉じ込められてきたが、銭婆のところまで千尋と一緒に旅に出ることで、居場所を外に求める自由を手に入れ、健康を取り戻し、一人で立って歩けるようになる。ハクや坊は、奪われていた健康的な場所を取り戻すことで、「生きる力」を取り戻していることが分かる。

◆成長物語をめぐる宮崎駿と手塚治虫の関係

こうした潜在能力に基づく、従来とは違った成長物語は、成長物語をめぐる宮崎駿と手塚治虫の関係をも浮き彫りにする。

本来、湯婆婆の息子ならば、坊は年齢的に成人男性のはずである。しかし、湯婆婆の過保護のせいで子供のまま大人になってしまったので、あのような赤ん坊の姿で描かれているのだろう。

こうした、大人になれない子供の姿は、成長することなく大人になった子供たち（キヨコ、マサル、タカシ）を描く『AKIRA』（大友克洋監督、劇場版、一九八八年）と同じである。『千と千尋の神隠し』の坊の部屋は、

昼夜を調節でき、お城の絵が壁に描いてある、『AKIRA』のチャイルドルームの場面（【図4】）を引用することによって成り立っているように見える。

太った坊の姿は、『AKIRA』でキヨコら超能力を持つ子供たちと同じように手術されて、超人的能力を持つに至った鉄男が、自分の力をコントロール出来ず、肉体を膨れさせてあちらの世界へ消えていこうとするときの姿（【図5、6】）にも重なる。成長できない子供であることが、『AKIRA』の画像的イメージの引用によって示されている。

『AKIRA』は手塚治虫に捧げられる一方で、



【図4】



【図5】



【図6】

手塚からの卒業を意図した作品でもあることを前稿では述べたが¹⁶⁾、成長しないアトムなどのキャラクターを生み出してきた手塚的世界観からの卒業が、成長を止められた子供たちが成長（老化）することを受け入れていくという点に示されている。アニメーション史という観点から見ると、宮崎の『風の谷のナウシカ』や『天空の城ラピュタ』だけでなく、大友克洋の『AKIRA』にも手塚治虫という巨匠の生み出した世界観から離れていくという意図が認められ、それが成長物語を描いていく八〇年代の流れだったというのが筆者の見解である。

『千と千尋の神隠し』はこうした『AKIRA』を引用しながら、『AKIRA』がそうだったように、やはり手塚の成長しないキャラクターの物語を乗り越えていくのである。

◆おわりに

このように見てくると、本作品は零落した神々や千尋・ハク・坊が居場所を取り戻すことによって、潜在的な「生きる力」をつかみ取っていく物語なのだということが分かってくる。そして、神々の怨念は不思議な町を、宮崎がこれまで繰り返して描いてきた風景の転倒や、「養老天命反転地」と同じように、鏡像のように反転させていることも、確認してきた。

元の世界に帰っていく千尋に、ハクは再会を約束する。名前と名前の縁語関係や「愛の力」で結ばれた二人であることを考えると、解決策こそ示されていないが、トトロがサツキやメイのおかげで少し力を取り戻したように、零落していた川の神ハクも力を取り戻すのではないだろうか。

人間に埋め立てられた川が、いつか復活す

るかもしれないことを物語は暗示している。言葉で交わされた約束は必ず守られるのであり、言霊の力は信頼されている。古来、昔話や伝説の言葉の力が神々への信仰を支えてきたが、このように言霊の力を信頼する『千と千尋の神隠し』という物語自体が、ひいては照葉樹林文化における、あるいは日本文化における、八百万の神々への信仰を支えるものと考えることができるだろう。

注

- 1) 宮崎駿「呪縛からの解放—『栽培植物と農耕の起源』」『世界』臨時増刊号、岩波書店、一九八八年六月（宮崎駿『出発点』徳間書店、一九九六年、p. 266-267所収）。
- 2) DVDのパッケージには「働かせてくださいっ。／眠っていた千尋のゝ生きる力、がしだいに呼び醒まされてゆく。」と書かれている。
- 3) 『千と千尋の神隠し』製作報告会レポート「宮崎駿監督、初めて『千尋』を語る」『アニメージュ』二〇〇一年五月号。
- 4) 常光徹編『妖怪変化』ちくま新書、一九九九年、p. 11参照。
- 5) 小松和彦『妖怪学新考』洋泉社、二〇〇七年（初出は小学館、一九九四年）。
- 6) アニメージュ編集部編『THE ART OF TOTORO』徳間書店、一九八八年、p. 18-19。
- 7) 「となりのトトロ」劇場パンフレット、スタジオジブリ責任編集『スタジオジブリ作品関連資料集Ⅱ』スタジオジブリ、一九九六年所収。
- 8) 「となりのトトロ」劇場パンフレット。企画書「となりのトトロ」（一九八六年十二月一日）は、宮崎『出発点』p. 399所収。
- 9) 拙稿「宮崎駿と手塚治虫—〈漫画の神様〉を超えた漫画映画」（杉野健太郎編『交錯する映画—アニメ・映画・文学』ミネルヴァ書房、二〇一三年二月、第二章所収）。
- 10) 中村良夫氏との対談「人・町・国土が元気にな

- るために」『明日へのJCCA』一九九八年十月号（宮崎駿『振り返し点』岩波書店、二〇〇八年所収）。
- 11) 拙稿「『天空の城ラピュタ』の漫画技法—宮崎駿の手塚治虫批判とジャパニメーションの時代—」『映画研究』二〇一〇年十二月（インターネット上にてPDF版も公開中、〈<http://jses.h.kyoto-u.ac.jp/CinemaStudies2010.pdf>〉）、拙稿「宮崎駿と手塚治虫—〈漫画の神様〉を超えた漫画映画」。『千と千尋の神隠し』におけるスーパーフラットについては渡邊大輔「宮崎駿試論「ポストモダン」をめぐって」『映像研究』二〇〇四年三月に多くを負っている。
- 12) 『千と千尋の神隠し』製作報告会レポート「宮崎駿監督、初めて『千尋』を語る」『アニメージュ』二〇〇一年五月号。
- 13) 宮崎駿監督インタビュー「世界の中に「美しいもの」は必ずある。それを子供たちに見せたい。」『アニメージュ』二〇〇一年八月号。
- 14) 拙稿「宮崎駿と角野栄子の『魔女の宅急便』」（刊行予定）
- 15) 拙稿「宮崎駿、ディズニーからの卒業宣言」『立教大学日本学研究所年報』二〇一三年七月。
- 16) 拙稿「宮崎駿と手塚治虫—〈漫画の神様〉を超えた漫画映画」