

身体表象 第7号

2024.3

学习院大学身体表象文化学会

執筆者紹介（五十音順）

- 砂澤雄一（学習院大学人文科学研究科身体表象文化学専攻博士後期課程修了）
居林祐一郎（学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻博士前期課程）
岡部駿（学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻博士前期課程）
佐々木果（学習院大学教授）
杉田俊介（批評家）
李思擎（学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻博士後期課程）

※所属情報は2024年3月31日現在のものを記載

目次

第7回 学習院大学身体表象文化学会大会 発表概要*	5
プロシーディングス	
ジャン＝ピエール・メルヴィル論	
——アラン・ドロン3部作における「プロセス」の過剰とプロフェッショナリズムの賛美	11
岡部駿	
基調講演・トークセッション	
基調講演	
宮崎駿の神と革命	
——『君たちはどう生きるか』から『風の谷のナウシカ』へ	23
講演者：杉田俊介	
トークセッション	
登壇者：杉田俊介、佐々木果 司会：砂澤雄一	49
『身体表象』投稿規定	63
学習院大学身体表象文化学会会則	65

*発表内容の公表が却って業績の蓄積を妨げる可能性に鑑み、プロシーディングスの掲載を見送った者については発表要旨の掲載に留めた。

第 7 回
学習院大学身体表象文化学会
発表概要

日時：11月25日（土）13:00～15:00

会場：学習院大学 西5号館3階 302教室、及び Zoom によるハイブリット開催

大会プログラム

於：学習院大学西5号館3階302教室、及びZoomによるハイブリット開催

[第一部：研究発表 13:00～14:50 研究発表（発表：25分 質疑応答：10分）]

研究発表1（13:05～13:40）

実相寺アングル再考

——実相寺昭雄初期テレビドラマ作品『おかあさん』の考察

発表：居林祐一郎（学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻博士前期課程）

司会：氏原健太（同身体表象文化学専攻博士後期課程）

研究発表2（13:40～14:15）

ジャン＝ピエール・メルヴィル論

——アラン・ドロン3部作における「プロセス」の過剰とプロフェッショナリズムの賛美

発表：岡部駿（同身体表象文化学専攻博士前期課程）

司会：中田真梨子（同身体表象文化学専攻博士後期課程）

研究発表3（14:15～14:50）

現代中国における「二次元」コミュニティの変容をめぐって

発表：李思擎（同身体表象文化学専攻博士後期課程）

司会：高橋由季子（同身体表象文化学専攻助教）

[第二部：基調講演・トークセッション 15:00～17:00]

基調講演

「宮崎駿の神と革命——『君たちはどう生きるか』から『風の谷のナウシカ』へ」

講演者：杉田俊介（批評家）

トークセッション

登壇者：杉田俊介、佐々木果（学習院大学教授）

司会者：砂澤雄一（学習院大学大学院身体表象文化学専攻博士後期課程修了）

*なお、岡部の研究発表の詳細は本誌に別稿として掲載された。そちらも併せて参照されたい。

実相寺アングル再考 ——実相寺昭雄初期テレビドラマ作品『おかあさん』の考察——

居林祐一郎

本発表では、幅広いジャンルで活躍した映像作家、実相寺昭雄（1937-2006）を取り上げる。彼はとりわけ特撮作家として知られているが、本発表の目的は、そうした実相寺像からの乖離を図り、新たな作家像を構築することにある。そのために、今回着目するのは、実相寺が初めてドラマ演出を務めた『おかあさん』である。本作はTBSで1962年に放送された30分の連続テレビドラマであり、これには大島渚や石堂淑朗といった、後に実相寺と深いかかわりを持つ人物たちが脚本家として名を連ねている。

作品の考察にあたって、その手がかりとするのは、実相寺の代表的な技法である「実相寺アングル」である。実相寺アングルとは、被写体の前方に遮蔽物を配置する極端ななめの構図のことである。その独特なカメラワークは、先述した特撮作家としての実相寺とこれまで深く結びついたものであった。本発表は、彼の手がけた最初期のテレビドラマの中に実相寺アングルを「発見」することで、特撮作家という理解に必ずしも帰結しない作家像を構築しようとするものである。それは作家の新たな「実相」に迫ることに他ならないであろう。

ジャン＝ピエール・メルヴィル研究

——アラン・ドロンの3部作における「プロセス」の過剰とプロフェッショナリズムの賛美——

岡部駿

本発表は、映画監督ジャン＝ピエール・メルヴィル（1917-1973）によって制作された『サムライ』（'67）、『仁義』（'70）、『リスボン特急』（'72）の所謂アラン・ドロンの3部作を対象とし、従来「ヌーヴェル・ヴァーグの先駆け」あるいは「（フランス製）フィルム・ノワールの完成者」という言葉で語られてきた彼の作品に内在的な性質を明らかにする。というのも、こうした説明は、メルヴィルがヌーヴェル・ヴァーグの面々と反目したことや、彼の商業的ギャング映画へ批判が寄せられたことを無視してしまうからだ。メルヴィル解釈をめぐるこの矛盾が、彼の作品に対する研究を長く遠ざけてきたと言える。本発表では、商業主義化したメルヴィル作品にこそ独自性が見出せるとの立場をとり、これを顕著に示す例として、既に人気俳優であったドロンのスター・イメージを一変させるほど独創性に溢れた上記3部作を中心に取り上げる。このとき着目すべきは、この3部作が、1) 30年代の米国製ギャング映画の影響下にあること、2) そうした影響を受けながら、古典的ハリウッド映画の文法からは逸脱した「プロセスの映画」（コリン・マッカーサー）としてあること、である。とりわけ後者は、説話論的有用性に回収されざる過剰なアクションに結実し、それがまた、登場人物のプロフェッショナリズムを賛美して、ナルシシズムやホモフィリアを醸成するのだ。このようにして見出されたメルヴィル映画の特質が、彼のフィルモグラフィ全体へ開かれた作家論を成立させること、これを今後の見通しとして示し、発表のまとめとする。

現代中国における「二次元」コミュニティの変容をめぐって

李思擎

中国大陸（以下、中国）において、マンガ、アニメ、ゲーム、ネット小説などの二次元コンテンツを愛好するファンコミュニティが「二次元」と呼ばれている。また近年「飯圈」という芸能人を対象とする過激な応援行動を行うファンコミュニティが注目されるようになり、同じサブカルチャーのくくりとされる「二次元」コンテンツのファンコミュニティにおいても「飯圈」の影響を受けて似たような行動が増えている。現代中国における「二次元」コミュニティが「飯圈」化する現象の考察はコミュニティの解像度につながる。

近年「飯圈」の思考と行動が芸能人以外のジャンルでも頻繁に見られているため、現代中国のファン文化を語るにはその分析が不可欠である。本発表では、二次元コンテンツにおけるファン活動の諸事例を挙げながら、虚構作品をリアルな存在として扱う流行や、ファンによる自己主張の顕在化などの現象に言及し、「二次元」が中国におけるサブカルチャーの重要な構成要素として認識されていることから、「二次元」と大衆文化の関係性を考察する。

プロシーディングス

ジャン＝ピエール・メルヴィル論

——アラン・ドロンの3部作における「プロセス」の過剰とプロフェッショナリズムの賛美——

岡部駿

0. 要旨

本研究は、映画監督ジャン＝ピエール・メルヴィル (Jean-Pierre Melville, 1917–1973) によって制作された『サムライ』 (*Le samouraï*, 1967)、『仁義』 (*Le cercle rouge*, 1970)、『リスボン特急』 (*Un flic*, 1972) の所謂ドロンの3部作を対象とし、従来「ヌーヴェル・ヴァーグの先駆者」(山田 248) あるいは「フィルム・ノワールの完成者」(中条 [1994] 224–232) という言葉で語られてきた彼の作品に内在的な性質を明らかにする。というのも、こうした説明は、メルヴィルがヌーヴェル・ヴァーグの面々と反目したことや、彼の商業的ギャング映画へ批判が寄せられたことを無視してしまうからだ。

本研究では、商業主義化したメルヴィル作品にこそ独自性が見出せるとの立場をとり、これを顕著に示す例として、スター俳優であったアラン・ドロン (Alain Delon, 1935–) が起用された上記3部作を中心に取る。この時着目すべきは、この3部作が、1) 1930年代の米国製ギャング映画の影響下にあること、2) そうした影響を受けながら、古典的ハリウッド映画の文法からは逸脱した「プロセスの映画」としてあること、である。とりわけ「プロセスの映画」としての性質は、説話論的有用性に回収されざる過剰なアクションに結実し、それがまた、登場人物のプロフェッショナリズムを賛美して、ナルシズムや「ホモフィリア」(homophilia) を醸成する。

1. メルヴィル批評の矛盾

1.1 ニューヴェル・ヴァーグとの距離

メルヴィル、および彼の作品が、ニューヴェル・ヴァーグ運動と最も接近するのは、キャリアの前半においてである。ヴェルコール (Vercors, 1902–1991) の同名レジスタンス小説 (1942) を翻案した初長編『海の沈黙』 (*Le silence de la mer*, 1949) や、ジャン・コクトー (Jean Maurice Eugène Clément Cocteau, 1889–1963) の同名中編小説 (1929) を翻案した『恐るべき子供たち』 (*Les enfants terribles*, 1950)、米国の犯罪映画の影響を受けながら、パリの「暗黒街」 (le milieu) を舞台に制作した『賭博師ボブ』 (*Bob le flambeur*, 1956) は、素人俳優、自然光、ロケーション撮影などを用いて自主制作され¹、ニューヴェル・ヴァーグの「映画作家」たちの方法を先取りすることとなった。かくして後の批評家にニューヴェル・ヴァーグの先駆者とみなされるメルヴィルであるが、しかしこのことは、メルヴィルが常にニューヴェル・ヴァーグとともにあったことを意味しない。ジネット・ヴァンサンドー (Ginette Vincendeau, 1948–) によれば、60年代半ば頃を境にメルヴィルとニューヴェル・ヴァーグの親交は途絶え、ニューヴェル・ヴァーグの母胎であった『カイエ・デュ・シネマ』 (*Cahiers du cinéma*) 誌はメルヴィルを公然と非難するようになった (Vincendeau 133–134)²。もっとも、キャリア後半においてメルヴィルは、メインストリームへ移行し、予算をかけた犯罪映画の制作によって商業的な成功を収めており、その評価は二極化する。後のインタビューで彼は、ニューヴェル・ヴァーグ・スタイルなど存在せず、低予算で映画を撮る手段に過ぎないとの発言を残してもいる (ノゲイラ 155; Nogueira 93)。ゆえに「ニューヴェル・ヴァーグ」の語に留まる限り、初期と後期の作品の隔たりが際立つばかりであろう。

1.2 フィルム・ノワールとメルヴィル映画

映画学において「フィルム・ノワール」 (film noir) は、主に 1940年代から 50年代にハリウッドで撮られたモノクロ犯罪映画に対して用いられる呼称であるが、フランスの映画雑誌『レクラン・フランセ』 (*L'écran français*) を端緒とするその語の使用法は、後続の論者による再定義の試みによって曖昧さを増していった (遠山 [1999] 4–9)。「フィルム・ノワール」の由来のひとつでもある「セリ・ノワール叢書」 (Série noire) の小説を翻案したメルヴィルの『いぬ』 (*Le doulos*, 1961) は、コントラストの強い画面とプロッ

トの曖昧さや悲壮感という、1940年代から50年代の米国犯罪映画に似た特徴を有し、フランス製のフィルム・ノワールであるとみなされた。その後も犯罪映画を数多く制作し続けたメルヴィルは、『サムライ』以降はカラー映画としてそれらを発表するのであるが、中条省平（1954-）は『サムライ』においてフィルム・ノワール的な特質が「純化された」としている（中条 [2003] 142）。

対してオリヴィエ・ボレール（Olivier Bohler, 1972-）は、『マルタの鷹』（*The Maltese Falcon*, 1941）から『黒い罌』（*Touch of Evil*, 1958）に至る狭義のフィルム・ノワールとメルヴィル作品を説話（*narration*）・図像（*iconographie*）・造形（*plastique*）といった観点で比較し、メルヴィルの犯罪映画の参照元を解明しようとした。これによれば、フィルム・ノワールとの部分的な共通点は見られるものの、メルヴィル作品はあらゆる面で、より広範にトーキー映画の誕生から第2次世界大戦期までのハリウッド映画、およびフィルム・ノワール諸作品の源流でもあるドイツ表現主義映画の影響下にあるという（Bohler 31-106）。とりわけメルヴィル作品における犯罪者の形象に、犯罪に手を染める市民というフィルム・ノワール的なモデルでなく、プロフェッショナルなギャングというハリウッドの1930年代ギャング映画のモデルが採用されている点は注目に値する。後述するように、メルヴィルは犯罪映画においてこの紋切り型を強調する一方で、主人公を悲運へ導く悪女、複雑なプロット、画面の暗さといったフィルム・ノワールの型を解体し、独自のスタイルを洗練させてゆくのである。

2. ギャングというモチーフについて

ドロン3部作に顕著なメルヴィル映画の特質を分析する前に、以下ではメルヴィルがギャングというモチーフを採用するに至った背景と意義について検討する。

2.1 時代の要請／商業志向

『いぬ』の制作にあたり、メルヴィルはこの作品を、苦境にあったプロデューサーの要請によって、「セリ・ノワール叢書」の原作に基づいて制作したと述懐する。これ以降彼は、『ギャング』『サムライ』『仁義』というように、犯罪者の世界を舞台にした作品を立て続けに制作し、商業的な成功を収めることになる（ノゲイラ 182-183; Nogueira 109）。1950年代のフランスでは、戦前に横行した「詩的リアリズム」（*réalisme poétique*）の犯罪映画とは異なる米国風のギャング映画が流行していた。植草甚一（1908-1979）

は『現金に手をだすな』(*Touchez pas au grisbi*, 1954)の大ヒットをきっかけに、職人監督らがこぞってギャング映画を制作する「腕くらべ」的状況があったことを述べているが(植草 193)、自主プロダクションで映画制作をしていたメルヴィルにとって、この潮流に乗ることは、自らの手腕を証明するため、そして制作資金を確保するために重要であった³。

2.2 米国ギャング映画に対する敬愛

他方でメルヴィルの犯罪映画への傾倒は、長編第4作『賭博師ボブ』の頃から露呈している。「自分が熟知していたひとつの世界の記憶でもって、戦前フランスの“暗黒街(ル・ミリュー)”についてできる限り真実を書こうとした」⁴と語られる本作のプロットは、しかしながらジョン・ヒューストン(John Huston, 1906–1987)の『アスファルト・ジャングル』(*The Asphalt Jungle*, 1950)の成功を受けて変容を来たし、「風俗喜劇」(*une comédie de mœurs*)の体を為すこととなった(ノゲイラ 111; Nogueira 67)。以降撮られる彼の犯罪映画が仏米文化の折衷的な様相を呈したことや、犯罪映画の枠組みにおける自己言及的な身振りは、既に屹立していたハリウッドのギャング映画への眼差しと不可分ではない。後期メルヴィル作品における過剰なオマージュの身振りは、同時代の批評によって、支配的なイデオロギーに停滞しているに過ぎないと評される要因ともなった(Comolli et Narboni 11–15)。

2.3 ギャング映画の追悼／西部劇をフランスの文脈に置き直す

自身の犯罪映画への傾倒について、メルヴィルは以下のように発言している。

私のオリジナル脚本はすべて、例外なく、西部劇を置き換えたものだ。だが、アメリカ以外の場所で西部劇を撮れるとは思わない。私がセルジオ・レオーネの映画が好きではないのはそういう理由からだよ(ノゲイラ 196; Nogueira 116)⁵。

また、ティエリー・ジュス(Thierry Jousse, 1961–)とセルジュ・トゥビアナ(Serge Toubiana, 1949–)による次のような評価も参照されたい。

【前略】メルヴィルはその芸術とスタイルを徐々に洗練させ、規範の増強と、新

形式の考案によってフィルム・ノワールを再発明した。リノ・ヴァンチュラ、ジャン＝ポール・ベルモンド、アラン・ドロンのようなスターに特異なオーラを与える印象的な能力は言うまでもない。同時代のセルジオ・レオーネやサム・ペキンパーのように、彼の映画は、深い愁いに満ち、悲劇的ですからある眼差しを通じた、ジャンルの消滅に対する瞑想である (Jousse et Toubiana 63 [拙訳])⁶。

ジュスらが「ジャンルの消滅に対する瞑想」と述べているように、後期メルヴィル作品は既に過去の遺物であった禁酒法時代のギャングのモデルを採用し、フランスの都市部に再配置された彼らの死にゆく様を繰り返して描く。また、メルヴィル作品において犯罪者の世界を秩序立てるのは、「仁義／暗黒街の掟」(loi du milieu) という前時代的な道徳観でもあった。

ボレールによれば、メルヴィル作品は、単なる米国ギャング映画のオマージュや焼き直しでなく、その登場人物に「本来の資質を越えた完璧さを提供することで、映画作家はこれらの形象の進化の可能性を終わらせる」(Bohler 134 [拙訳])⁷。1930年代のハリウッド製ギャング映画では、往々にして若者が犯罪の世界で成り上がり、破滅する様が描かれた。『民衆の敵』(*The Public Enemy*, 1931) や『暗黒街の顔役』(*Scarface*, 1932)などは、その代表例と言えよう。他方、メルヴィル式犯罪映画の男たちは、出世欲や性欲に駆られて犯罪の世界に脚を踏み入れるのではなく、映画の冒頭から既に職人的な犯罪者であり、暗黒街の住人である。ゆえに映画が描出するのは不良青年の成長物語でなく、中年男の最期の一仕事と死に様であるのだ。また、カット編集による正確無比な射撃場面の描写などは、彼らに、原型を凌駕するほどに完全無欠なギャングの凶^{イコノグラフィ}像を与える。そして彼らの死を描くことは、ギャング映画というジャンルの複製サイクルを終結させてしまう。ボレールはそうしたモデルの有り様を「テロタイプ／究極の型」(télotype) と呼んだ (Bohler 123–127)。

3. 意味の後退とプロセスの前景化

前述したように、『サムライ』『仁義』『リスボン特急』からなるドロンの3部作においてメルヴィルは、既にスター俳優であったアラン・ドロンを起用し、アラン・ドロンの「お抱え監督」(山田 249) に転じたことで『カイエ・デュ・シネマ』を中心とした論壇から軽視された。これに起因してか、その商業的成功に反して、長らく彼は作家研究の対象となり得なかった。しかし1996年に本国フランスで回顧上映が組まれた頃から、

彼の仕事が顧みられ、いくつかの伝記や作家論が出版された。メルヴィル再考の機運が熟した今こそ、「ヌーヴェル・ヴァーグ」や「フィルム・ノワール」の語に依存してきた従来の批評を脱し、メルヴィル作品の独創性に迫ることができよう。したがって以下では、近年の研究を踏まえながら、とりわけ登場人物のアクションに焦点を当てて、メルヴィル晩年の犯罪映画であるドロン3部作の内在分析を試みる。

3.1 〈過程〉の描写

ドロン3部作においてメルヴィルは、登場人物の心理的説明を排した、行動主義的、あるいは実存主義的な描写を行っている。遠山純生(1969-)は、メルヴィル作品の特徴のひとつとして「ダイアログの少なさ」を指摘しているが(遠山 [a] 13)、『賭博師ボブ』などの初期作品においては説明的なモノログが多分に見られた。そうしたヴォイス・オーバーはフィルム・ノワールに顕著な手法でもあるのだが、これが排されたことによってメルヴィル作品は新たな局面を迎えたのだと言えよう。ここにおいて前景化するの、コリン・マッカーサー(Colin MacArthur, 1934-)の論じたような「プロセスの映画」(cinema of process)としての側面である(MacArthur 189-201)。マッカーサーは次のように述べている。

メルヴィルはまた、「プロセスの映画」とでも呼ぶべきものを発展させることで、この【現実世界の物質性という：引用者註】問題に取り組んだ。この映画は、物語映画、特に以前のハリウッド映画で行われていたよりも、アクションを「現実」の時間にかなり近い形で起こさせ、アクションの誠実さを尊重する方法をとるのである(MacArthur 191 [拙訳])⁸。

例えば『リスボン特急』冒頭の16分にわたる銀行強盗のシーケンスや、ヘリコプターから寝台列車に飛び移ったリチャード・クレンナ(Richard Crenna, 1926-2003)演じるシモンによる麻薬強奪のシーケンスは、説話論的経済性に反した「プロセスの映画」を体現する恰好の事例となるだろう。とりわけ後者の場面においては、作中の台詞で言及された制限時間とシーケンスの持続時間が等しくなることが指摘されている(遠山 [b] 13)。

一方で、マッカーサーの「現実の時間」という説明には注意せねばならない。上に述べた事例においても、メルヴィルは必ずしも単一のショットの持続によって「プロセス」

を描くわけではないのだ。ここで問題となるのは、ロラン・バルトが「現実効果」(effet de réel) という概念で言い表した意味での「現実」であろう (バルト 184-194)。すなわち、文学テキストにおける過剰に具体的な描写と同様に、メルヴィルの過剰なプロセスの描写は、作品世界の存在に関する「現実効果」=もっともらしさを高める働きをするのである。

3.2 「プロセス」の無垢性

そうした現実効果の高まりの下、緊張感をもって展開する登場人物たちの行動に、スクリーンの前我々は同席させられる。このことが観客に与える心理的作用について、ジネット・ヴァンサンドーは以下のように述べた。

強盗たちの思い描くプロフェッショナリズムは倒錯したものだ。我々は男たちの技術と、「よくやった」という満足感によって彼らを賞賛するあまり、彼らが犯罪のためにこれを用いていることを忘れてしまう (Vincendeau 195-196 [拙訳])⁹。

また、出世欲や性欲に駆られて行動する 30 年代ハリウッド的なギャングと異なり、メルヴィル映画の犯罪者たちは「仁義」によってイノセントに律動する。そして、過剰な「プロセス」の描写は、犯罪を通して男たちのプロフェッショナリズムを賛美することに努め、動機や結果、それにまつわる倫理的判断の意識を後退させるのだ。3 部作はどれも、犯罪者たちの死によって結末を迎えるが、それは彼らの犯罪行為に対する制裁を意味しない。「プロセス」の無垢性に担保され、我々の眼前には、死によって寧ろ英雄化された男たちの亡骸が残される。

3.3 存立条件としての「プロセス」とギャングの図像

トレンチコートやソフト帽といった紋切り型の衣装に揃って身を包んだ男たちは、「仁義」という前時代的な掟の共有の下、犯罪の「プロセス」で互いの絆を確認し合う。ヴァンサンドーは、ダイヤー (Richard Dyer, 1945-) の論考から借用した「ホモフィリア」(homophilia)¹⁰ という語によって、こうした男たちの関係性を説明した (Dyer 127-141; Vincendeau 130-133)。また、メルヴィルはフィルモグラフィーを通し、鏡の前で身なりを確認する行為を繰り返し描写しているが、鏡に映るのは、他者である犯罪仲間に

認められるのと同様、記号化された身体である。

仲間うちでのアイ・コンタクトや、鏡を介したナルシスティックな自己投影は、帽子やコートに記号化されたギャングの図像を再帰的に投影している点で重要だ。なぜならそのことが、登場人物の存在条件のみならず、「プロセスの映画」としてある、フィルムそのものの存在意義に関わると考えられるからだ。例えば、『サムライ』において、仕事の前には必ず帽子を被り、鏡の前でその縁を指でなぞってみせたドロン演じる殺し屋は、ナイトクラブで死ぬ直前に、クロークへ帽子を預けていた。また、『リスボン特急』の冒頭では、帽子とマスクとサングラスで変装した強盗犯のうち、銀行員に反撃され、帽子を落としたアンドレ・プース (André Pousse, 1919–2005) 演じるマルクは、続くシーケンスで命を落としている。逃亡時の車内では、グループの首領である主人公シモンがマルクへ、帽子を被り直すよう忠告していた。どちらの作品でも、着帽が警察から犯罪者たちの素性を隠し、脱帽が彼らの死を導くことになるのである¹¹。

3部作のうち2作目にあたる『仁義』では多少事情が異なるが、やはりここでも、敵味方の区別が視覚的に為され、犯罪者たちの命運を左右する。異なる出自をもつ3人の男たちは、特徴的な揃いの衣装で閉店後の宝石店に集い、職人的な犯罪アクションをみせる。彼らの死を導くのはそうした同化作用の外にいた、同業者や元同僚の警官である。

類型化された身体の反映で彼らの生存が保証されるのに対し、その存在を消滅させるのは異なるイメージの衝突である。エマニュエル・ビュルドー (Emmanuel Burdeau, 1974-) は以下のように述べる。

メルヴィルは殺人場面を撮影する時、同じミザンセヌ——銃声のリズムに合わせ、殺し屋と被害者を正面から切り返して撮影する、という一連の流れ——を頻繁に使用する。対面する人物が自身は他者であると断言する時、つまりその人物が、メルヴィル映画の主人公へ、鏡に定着された己のイメージとは異なるそれを押しつけようとする時 (この鏡の試練はフィルムからフィルムへと伝えられる)、それこそが、そのイメージの排除される時である (Burdeau 66–67 [拙訳])¹²。

ここにおいて「鏡に定着された己のイメージ」とは、古典期のハリウッド映画を源流とするギャングの似姿である。ハリウッド・ギャングのステレオタイプ、或いは「テロタイプ」を体現するメルヴィルの犯罪者たちにとっては、マネキンのようにその図像を纏うことこそが生存の条件となる。ゆえに「異なるイメージ」こそが彼らの敵となり、彼らの死は、戦前のジャンル映画の死と重なるのだと言えよう。

4. まとめ

従来、ヌーヴェル・ヴァーグやフィルム・ノワールへの言及無しには殆ど語られてこなかったメルヴィル作品であるが、ドロン3部作ではそれらの要素が削ぎ落とされ、純化された作家性が見られた。その作家性とは、戦後社会において失われつつあったギャング映画の図像を継承し、スペクタクル化された「プロセス」を介して再演することにある。映画がその説話的機能を押しつけ、プロフェッショナリズムの賛美によって「ジャンルの消滅」を悼む時、観客は図らずもこの儀式に参列させられることとなる。

「プロセス」の儀礼的性質は、レジスタンス、キリスト教の司祭や修道女、文学作品など、その他の題材を扱ったメルヴィル作品に通ずるものである。もっともこれは、それぞれの地位や職業において「プロフェッショナリズム」を全うするメルヴィル作品の登場人物の有り様を言い表すものであるだろう。また、今回省かれた撮影舞台や色彩設計、スターの演出を含むミザンセヌを対象とした分析は、上述した作家論を補強するものでありながら、「ギャング映画の追悼」の枠に収まらない、ポスト・シネマ的なメルヴィル映画の可能性を示すことになるはずだ。これによってメルヴィル映画の開かれた側面を見出すことを今後の課題としたい。

註

¹ この3作の撮影監督アンリ・ドカエ (Henri Decae, 1915–1987) は後に、シャブロール (Claude Chabrol, 1930–2010) の『いとこ同士』 (*Les cousins*, 1959) やトリュフォー (François Truffaut, 1932–1984) の『大人は判ってくれない』 (*Les quatre cents coups*, 1959) といったヌーヴェル・ヴァーグ諸作品に起用されている。

² 例えばジャン＝ルイ・コモリ (Jean-Louis Comolli, 1941–2022) とジャン・ナルボニ (Jean Narboni, 1937–) はメルヴィル作品について、「盲目的に忠実に、何よりもその忠実さ自体に盲信して、イデオロギーに没頭し、それを表現し、逸脱や曲解することなく伝える作品 « des film qui de toute part baignent dans l'idéologie, l'expriment, la véhiculent sans écart ni perversions, lui étant aveuglement fidèles, et surtout étant aveugles sur cette fidélité elle-même) 」と揶揄した (Comolli et Narboni 11–15 [拙訳])。

³ 本論では「ギャング映画」という呼称を、1930年代から50年代頃にハリウッドで製作された、

主に組織犯罪を題材としたアメリカ特有のジャンル映画に対して用いる。映画学において、狭義の「ジャンル」は、スタジオ時代のハリウッドが高い経済効果をあげるために敷いた大量生産流通体制上のラベリングを指す（加藤 10）。本論においてメルヴィルの「ジャンルの消滅に対する瞑想」／「ギャング映画の追悼」を論じる際もこれを前提としている。また、その「ギャング映画」と区別するため、メルヴィルの犯罪を主題とした作品については「犯罪映画」の呼称を用いることとする。

⁴ « Je voulais faire, avec mes souvenirs d'un monde que j'avais assez bien connu, une peinture aussi vraie que possible du 'milieu' français d'avant-guerre. »

⁵ « Tous mes scénarios originaux, sans exceptions, ce sont des westerns transposés. Mais je ne crois pas que l'on puisse tourner un western en dehors de l'Amérique. C'est la raison pour laquelle je n'aime pas les films de Sergio Leone. »

⁶ « (...) Melville a peu à peu affiné son art et sa manière, jusqu'à réinventer le film noir par l'exacerbation de ses codes et l'invention de nouvelles formes, sans oublier cette capacité impressionnante à donner une aura singulière à des stars comme Lino Ventura, Jean-Paul Belmondo ou Alain Delon. Comme Sergio Leone et Sam Peckinpah à la même époque, son cinéma est une méditation sur la disparition des genres, à travers un regard profondément mélancolique, voire tragique. »

⁷ « En leur offrant une perfection qui va encore au-delà de leurs qualités originelles, le cinéaste marque la fin de toute évolution possible de ces figures. »

⁸ “Melville also addressed this question in relation to cinema by evolving what might be called a ‘cinema of process’, a cinema which went some way to honouring the integrity of actions by allowing them to happen in a way significantly closer to ‘real’ time than was formerly the case in fictive, particularly Hollywood, cinema.”

⁹ “The heist’s vision of professionalism is a perverse one. We admire the men for their skills and the satisfaction of a ‘job well done’, so much that we forgot they deploy them in the service of crime.”

¹⁰ 「ホモフィリア」はゲイ雑誌『アルカディ』(*Arcadie*)を創刊したアンドレ・ボードリー (André Baudry, 1922–2018) による造語 (homo + philia) で、友情 (amitié) と同性愛 (homosexuality) の中間に位置するアイデンティティを指す。リチャード・ダイヤーは戦後フランスで同性愛が忌避されていたことに言及し、ホモフィリアの歴史的背景とマルセル・カルネ (Marcel Carné, 1906–1996) の『われら巴里っ子』(*L'air de Paris*, 1954) を関連づけた (Dyer 127–141)。ヴァンサンダーはダイヤーの記述を踏まえ、メルヴィル作品における男同士の関係性にはこの語が適することを指摘している (Vincendeau 130–133)。

¹¹ メルヴィル作品において、「帽子」への執着はドロソ 3 部作以前にも見られる。最初の短篇作

『24時間の道化師の生活』(24 heures de la vie d'un clown, 1946)では既に、家を出た道化師が妻に2階から帽子を投げてよこさせる描写がある。『いぬ』の結末では死に瀕したシリアンを演じるベルモンド(Jean-Paul Belmondo, 1933-2021)が鏡前で帽子を被り直し、倒れ込むとそれが脱げて転がり落ちる。

- ¹² « Pour filmer un meurtre, Melville a fréquemment recours à la même mise en scène : la succession, au rythme des coups de feu, de champs-contrechamps frontaux sur le tueur et sa victime. Lorsque la personne en face ose s'affirmer pleinement comme autre, lorsqu'elle prétend imposer au héros melvillien une image différente de celle qu'il fixe dans son miroir (cette épreuve du miroir qui se transmet de film en film), alors, le temps est venu de la supprimer. »

引用・参考文献

- 植草甚一『植草甚一スクラップ・ブック5 サスペンス映画史の研究』晶文社、2005年。
加藤幹郎『映画ジャンル論——ハリウッド的快樂のスタイル』平凡社、1996年。
中条省平『フランス映画史の誘惑』集英社新書、2003年。
——『映画作家論——リヴェットからホークスまで』平凡社、1994年。
——「解説」『サムライ』(Blu-ray、DAXA-497、ブックレット) KADOKAWA、2016年、3-10頁。
遠山純生編『E/M BOOKS Vol.6 FILM NOIR フィルム・ノワールの光と影』エクスファ
イア・マガジン、1999年。
遠山純生(a)「解説」『仁義』(Blu-ray、DAXA-5267、ブックレット) KADOKAWA、2017
年、6-15頁。
——(b)「解説」『リスボン特急』(Blu-ray、DAXA-5269、ブックレット) KADOKAWA、
2017年、6-15頁。
ノゲイラ、ルイ編『サムライ——ジャン＝ピエール・メルヴィルの映画人生』井上真希
訳、晶文社、2003年(Nogueira, Rui ed., *Le cinéma selon Jean-Pierre Melville : Entretiens
avec Rui Nogueira*, Paris : Seghers, 1973)。
バルト、ロラン『言語のざわめき』花輪光訳、みすず書房、1987年(Barthes, Roland, *Essais
critiques IV : Le bruissement de la langue*, Paris : Seuil, 1984)。
古山敏幸『映画伝説 ジャン＝ピエール・メルヴィル』フィルム・アート社、2009年。
マイヨー、ピエール『フランス映画の社会史——マリアンヌのフィアンセたち』中山裕

- 史、中山信子訳、日本経済評論社、2008年（Maillot, Pierre, *Les fiancés de Marianne : La société française à travers ses grands acteurs*, Paris : Cerf, 1996）。
- 村山匡一郎編『映画史を学ぶクリティカル・ワーズ [新装増補版]』フィルム・アート社、2013年。
- 山田宏一『わがフランス映画誌』平凡社、1990年。
- Bohler, Olivier, *Vestiges de soi, vertige de l'autre : L'homme de l'après-guerre dans l'oeuvre de Jean-Pierre Melville*, L'université de Provence Aix-Marseille I, Thèse de doctrat, 2000.
- Burdeau, Emmanuel, “Le revolver et la culture”, *Cahiers du cinéma*, n°. 507, novembre 1996, pp. 66–67.
- Cocteau, Jean, *Les enfants terribles*, Paris : Éditions Bernard Grasset, 1929 (コクトー、ジャン『恐るべき子供たち』中条志穂、中条省平訳、光文社文庫、2007年)。
- Comolli, Jean-Louis et Jean Narboni, “Cinéma / ideologie / critique”, *Cahiers du cinéma*, n°. 216, octobre 1969, pp. 11–15.
- Domarchi, Jean, “Plaisir à Melville”, *Cahiers du cinéma*, n°. 102, décembre 1959, pp. 8–16.
- Dyer, Richard, “No Place for Homosexuality: Marcel Carné's *L'Air de Paris* (1954)”, *French Film, Texts and Contexts*, Susan Haward and Ginette Vincendeau ed., London and New York: Routledge, 2000, pp. 127–141.
- Jousse, Thierry et Serge Toubiana, “Le deuxième souffle de Melville”, *Cahiers du cinéma*, n°. 507 novembre, 1996, p. 63.
- MacArthur, Colin, “Mise-en-scène Degree Zero: Jean-Pierre Melville's *Le samouraï* (1967)”, *French Film, Texts and Contexts*, Susan Haward and Ginette Vincendeau ed., London and New York: Routledge, 2000, pp. 189–201.
- Vercors, *Le silence de la mer*, Paris : Éditions de Minuit, 1942 (ヴェルコール『海の沈黙』河野与一、加藤周一訳、岩波文庫、1973年)。
- Vincendeau, Ginette, *Jean-Pierre Melville: 'An American in Paris'*, London: BFI, 2003.

基調講演・トークセッション

宮崎駿の神と革命
——『君たちはどう生きるか』から『風の谷のナウシカ』へ——

講演者紹介

杉田俊介（すぎた・しゅんすけ）

批評家。雑誌『対抗言論』編集委員。著書に『宮崎駿論』（NHK ブックス、2014年）、『ジャパニメーションの成熟と喪失』（大月書店、2021年）、『橋川文三とその浪漫』（河出書房新社、2022年）、『神と革命の文芸批評』（法政大学出版局、2022年）、『男が男を解放するために』（Pヴァイン、2023年）など。

登壇者紹介

佐々木果（ささき・みのる）

学習院大学教授。著書に『まんが史の基礎問題』（オフィスヘリア、2012年）。また、ササキバラ・ゴウの筆名で、著書に『〈美少女〉の現代史』（講談社現代新書、2004年）、共著に『教養としての〈まんが・アニメ〉』（講談社現代新書、2001年）、編著に『「戦時下」のおたく』（角川書店、2005年）、『現代マンガ選集——日常の淵』（ちくま文庫、2020年）など。

司会者紹介

砂澤雄一（いさざわ・ゆういち）

学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻博士後期課程修了。著書に「マンガ版『風の谷のナウシカ』における生成論的研究——コミックス成立時における改稿からみた作品分析」（博士論文、2013年度）。

講演要旨

かつて政治思想史家の橋川文三は、二・二六事件に象徴される日本近代史の謎を解き明かすには、日本の民俗的な魂に根差したドストエフスキーのような天才が必要だ、と書いたことがあるが（国家の魂しか持たない三島由紀夫や北一輝では足りない、と）、そうした天才の仕事として、マンガ版『風の谷のナウシカ』のことを思ってきた。科学と生命、政治と宗教、自然とユートピアをめぐる作中の様々な対話は、日本／アジアの民俗的魂に根差した『カラマーゾフの兄弟』を思わせる。宮崎駿の新作『君たちはどう生きるか』は、母親の死と蘇りを一つの主題としていたが、宮崎は一九八四年の中国旅行で、死んだ母親が中国人女性の赤ん坊として輪廻転生しているのに出会った、という「或る童話的経験」（小林秀雄）を語ったこともある。であるなら、問いはアジア／東洋的なものに関わるだろう。宮崎駿作品を通して、来たるべき政治神学的なものの可能性を（批判的に）考えてみたい。

宮崎駿の神と革命（のための助走的ノート）
——『君たちはどう生きるか』から『風の谷のナウシカ』へ——

杉田俊介

こんにちは。本日はお招き頂き、ありがとうございます。在野で、独学で批評を書いて生業にしている杉田俊介と言います。まずは個人的な話からはじめます。私はこれまでに『宮崎駿論——神々と子どもたちの物語』（二〇一四年）、『ジャパニメーションの成熟と喪失——宮崎駿とその子どもたち』（二〇二一年）という本を刊行しました。『宮崎駿論』は幸いにも繁体字と簡体字に翻訳され、後者はまもなく繁体字版が刊行されます。後者の「あとがき」にも書いたのですが、わたしの宮崎駿論は三部作の構想になっています。もう一冊、『千と千尋の神隠し』を中心として、何かを書いてみたいと思っています。もちろん宮崎さんが今後どういう仕事をするかによって、予定も変わってくるでしょうが……。

そしてそれらの劇場用長編作品を中心とした三部作とは別に、もう一つ、漫画の『ナウシカ』論だけに向き合って一冊の本を書いてみたい。そう考えていました。しかし、これまで中々その機会が訪れませんでした。たんに時間やチャンスがないというよりも、魂的に『ナウシカ』に対峙する準備が整わない、今はまだ機が熟していない、という感覚が一貫してありました。

しかしこの十数年の世界の変化、社会状況の変化に応じて、SF的な設定をもつ『ナウシカ』の内容が、どんどん身近に、「リアリズム」に近

づいてくる、という感触がありました。たとえば私たちは今、エコロジーや気候変動、疫病、テロリズム、戦争、人間とノンヒューマン（動物、植物、人工知能など）の関係などを抜きにしては、ものを考えられなくなっています。例えば『ナウシカ』の最終七巻の発行日は一九九五年一月十五日です。阪神淡路大震災の直前であり、間もなく地下鉄サリン事件もありました。二〇一一年の東日本大震災と原発公害事故の後も『ナウシカ』は読み返されました。そして近年のコロナ禍、ウクライナの戦争、パレスチナの打ち続く虐殺などを通して、読み方も変わって来るはずです。人類史の災害と災厄と戦争の経験が折り重なるほどに、私たちの読み方も深まり、重層的になっていく。これはそんな作品ではないでしょうか。

もう一つ、個人的な事情もあります。『橋川文三とその浪漫』という本を書いたことです。ここでは、不十分ですが、日本近代史における政治と宗教、神々と革命の問題について——その振れについて——自分なりに考えてみました。橋川文三は、丸山眞男や竹内好の複雑な意味での弟子だったと言える人です。

橋川はかつて、二・二六事件に象徴される日本近代史の謎を解き明かすには、日本の民俗的な魂に根差したドストエフスキーのような天才が必要だ、と書いたことがあります。民俗の

魂ではなく国家の魂しか持たない三島由紀夫や北一輝では足りない、と（ただし橋川が言う日本民俗というものには、ナショナリズムとパトリオティズムの間の複雑な葛藤があり、またアジア的なものとの交通関係を含んでいたことは述べておきます）。そうした天才の仕事として、私はつねづね、漫画版『風の谷のナウシカ』のことを思ってきました。科学技術と生命、政治と宗教、自然とユートピアをめぐる作中の様々な対話関係の渦は、日本／アジアの民俗的魂に根差した『カラマーゾフの兄弟』を思わせます（たとえばナウシカは、人間の自然破壊や世界戦争の結果、人間自身が死ぬのは仕方ないが、何の罪も犯していない動物や樹々が死ぬのはどうしても納得がいかない、たとえ未来に世界が浄化されるとしても、とイワン・カラマーゾフのように考えます）。

……ちなみに、赤坂憲雄は『ナウシカ考』で、バフチンの『ドストエフスキーの詩学』を参照しつつ、漫画『ナウシカ』の世界は、至る所で小さな対話の場が生まれ、交差し、他所へ伝達され、複合化していくようなポリフォニックな世界である、と論じています（232頁、また「終章」）。作中で長大な対話が行われているというのみならず、『ナウシカ』という作品の構造それ自体が本質的にポリフォニックに構成されている、ということです。そしてそれは『ナウシカ』が様々な（曖昧かつ多種多様な）民俗的伝承／口承／年代記から成り立っている、という事実にも関わるはずで、小山昌宏は『宮崎駿マンガ論』で、『ナウシカ』の語り手（ナレーター）の位置は、俯瞰的でも傍観者的でも作中人

物の一人でもなく、ある種の「語り部」のように機能している、と分析しています（62頁）。つまり『ナウシカ』の世界にはメタ的な視点が存在せず、「年代記」の語り手やナレーター、あるいは私たち読者たちもが、等しく、つねにすでに対話的な伝承や伝達の渦の中に巻き込まれている、ということです。

宮崎駿は、日本民俗の魂に根差すような神と革命の問題をどのように考えていたか。フィクションの中でそれをどのように表現しようとしたか。そうした観点からあらためて、『ナウシカ』という作品に正面から対峙してみたい、と感じるようになりました。とはいえ、現段階の、今の自分に語り得るのは、いずれ書かれるべき『ナウシカ』論の前提部分、というよりも、助走の前の準備運動のような事柄でしかありません。今後は必要な時間をかけて『ナウシカ』を読み直し、何が自分に書けるかを試したい、実験してみたい、と考えています。

……なお、あらかじめお断りしておきますと、漫画／アニメに対しては表現論、記号論、形式論、ジャンル論、メディア研究など、様々な方法的研究が進んでいると思いますが、私に可能なのは、あくまでも宮崎駿の作品を「思想」として批評的に解説する、という非常に古典的な、朴訥なスタイルになります。その点をご承知おきください。

*

まず、映画『君たちはどう生きるか』のことについて――。

かつて『風立ちぬ』を最初に観た時、率直に言えば私には、「これで引退作なのは困る」とい

う困惑がありました。その後、『風立ちぬ』に対する考え方は少し変化しましたが、当初はそう感じました（『宮崎駿論』と『ジャパニメーションの成熟と喪失』における『風立ちぬ』論の違いをご参照下さい）。

それに対し、今回の『君たちは』の場合、映画館で最初に観た時の印象は、よかったです。君たちがどう生きるかは知らない。ただこの自分はこう生きた。これからもこのように生きる。そんな作品だ、と私は受け止めました。自己出産。自分で自分を産み直すこと。そんな言葉も思い浮かびました（後述するように生れ更り、産み直しという主題は『ナウシカ』の中心的主題でもあります）。正確には、宮崎駿が虚構作りの仕事によって亡母を甦らせ、その母親が未生の宮崎駿を新たに産み直す、そしてまた……という永劫回帰的な循環がそこにはある。そうしたエゴイズム的な輪廻転生の究極を感じました。ただし、産まれてきた作品は、異形のヒルコ的な赤子であり、ほとんど水子のような（杉田『『君たちはどう生きるか』レビュー』、集英社イミダス、二〇二三年八月二五日、参照）。

『君たちはどう生きるか』は、走馬灯のあるいは遺言的な作品というよりも、むしろ新たな「はじまり」の産声を告げる作品ではないか。小説家の大江健三郎は、友人のエドワード・サイードの「晩年様式」という概念を継承しつつ、老人の知恵ではなく愚行として晩年の小説群を書きぬくことを試みました。宮崎駿の晩年様式的作品たちもまた、たんなる成熟とか老成ではなく、時間の蝶番が根本的に外れてしまっている。そんな風を感じました。

たとえば映画館で二度目に観た時、冒頭近くの、妊娠した義母のナツコが真人の手をとって自分のお腹を触らせるというシーンに、私は禁忌的なエロティシズムと同時に、不気味な戦慄を覚えました。あのお腹の中にいたのは、じつは、真人自身なのではないか。もちろん現実的にはありえないことです。映画の最後には一瞬、ナツコが産んだ子の姿も映されていました。しかしもしかしたら……と感じさせるような不気味な手触りが『君たちはどう生きるか』にはあったのです。

民俗学者の柳田国男は、生まれ変わり（生れ更り）という死生観は「日本人の底にもっているもの」であり、民俗的な「無学の知恵」であり、書物ばかりの勉強ではかえって見失われてしまいかねないが、それが「日本人の信仰のいちばん主な点」だったのである、と書いています。子どもが生まれて一年もたたないうちに死んで、その翌年生まれ変わる。それをクルマゴ（車児）といったそうです。重要なのは柳田が、生まれ変わりを墮胎や間引きの是非ではなく、「生れても気に入らんからまた帰って、また出直す、そういうクルクルまわって生れて来る」ような社会とはいかなるものか、という社会的問題として考えようとしたことです。

これに対し、宮崎駿は、母親や自らの生まれ変わりを、アジア的なものとして直観していたように思います。『君たちはどう生きるか』を観ながら想起したのは、次のことでした。宮崎駿の母親は、アニメ『風の谷のナウシカ』を制作中の一九八三年に亡くなっています。まだ母の死の喪失感が癒えてはいなかっただろう翌一

九八四年、宮崎駿は、中国旅行の時に、死んだ母親が中国人女性の赤ん坊として輪廻転生しているのに出会った、という「或る童話的経験」（小林秀雄）を経験したと言います。以下は、大泉実成『宮崎駿の原点——母と子の物語』という本に出て来る言葉です。《中国のなんてことのない場所において、母親が小さな女の子を抱いて歩いてるのに出会ったんですよ。ところがその女の子の顔を見たとき、僕は“あっ、おふくろだ、”と思ったんです。おふくろが、こんな所に生まれかわっている、よかったな、って。もちろん何の根拠もありませんよ。でもそのとき僕はそう確信したんです》。

そうであるならば、輪廻転生や生まれ変わりという主題は、宮崎駿にとっては、日本人のみの固有信仰というよりも、もっと広くアジア的なもの、東洋的なものに関わるのかもしれませんが。そして思えば、生まれ変わりや産まれ直しは、宮崎駿にとって非常に重要な主題でした。『君たちはどう生きるか』から、あらためてそのようなことを感じました。

*

たとえば近年、ソーシャリズムとエコロジーを同時に問うような思想・理論にあらためて注目が集まっています。宮崎駿については（本人の諸々の発言を引いて）「マルクス主義を捨ててエコロジーに進んだ」という言い方がしばしばされますが、やはりそれほど単純なことだとは思えません。近年でいえば英文学者の河野真太郎の論考は、その辺りの複雑で重層的な関係性を論じています（『この自由な世界と私たち

の帰る場所』）。素朴に考えてみても、宮崎駿の作品の中では繰り返し、女性たちを中心とした協同労働や、近代化を通過しつつそこに原始共産制的なものを回復するようなコミューン的なものが描かれています。

宮崎作品では、人間の生産力や科学技術と生態系・自然環境の間の交渉やせめぎ合いが、ロマン主義や疎外論のそれとは違う形で問われています。宮崎駿は（つねに、とは言いませんが）階級や被差別などの社会問題と科学技術や自然破壊などの環境問題を同時に捉えようとし、またそれらを同時に揚棄しうる政治神学的なヴィジョンを試行錯誤し続けてきた。私はそう考えています。

*

思えば、スタジオジブリは日本アニメ史の中でもユニークな「理念」を持ったスタジオであり、ある種の社会運動体の側面を持っていました。東映動画の労働争議の流れを経て、ある種のユートピア的な共同労働の場を目指したとも言えます（その実態がどうなのかは別の検証が必要であるとしても……）。ジブリという運動体の「理念」とは、アニメ市場の慣習に対する批判的な距離を取りながら、腕のいい職人たちの手によって、娯楽性（商業性）と芸術性（作家性）を同時に満たしうるような理想的な「漫画映画」を制作し続ける、ということでした。

たとえばプロデューサーの鈴木敏夫は、その辺りの歴史を踏まえつつ、ディズニー的なものにジブリをぶつけるに際して、「腕のいい中小企業」「下町の職人たちの協同体」というイメー

ジ戦略をあえて国内外で展開しようとした（……ちなみに、ピクサーは自分たちを「オタクやギークたちによるソーシャルベンチャー」として打ち出す、というイメージ戦略をとっていました。特に初期作品では、『バグズ・ライフ』や『モンスターズ・インク』など、ソーシャルベンチャーのイノベーションによって社会変革を行う、という想像力が物語の軸になっていました）。

集团的芸術運動の歴史を振り返ると、柳宗悦らによる民藝運動、白樺派の武者小路実篤らによる「新しい村」の運動、ウィリアム・モリスらによるアーツアンドクラフツ運動などは、近代化や機械化、資本主義にたいするラディカルな批判精神を抱えながら(それらに対する微妙に捻れたスタンスを持ちながら)、美的+道徳的なコミュニティを高次元で回復しようとするものだったと言えます。社会運動体としてのジブリを、そうした歴史の中で位置づけなおしてみるのも、興味深いかもしれません。

自分たちの労働現場そのものを、疎外された工場的な分業ではなく、有機的な協働労働へと高めていくこと。しかも女性や子どもや病者たちがそこに対等に参加しようということ。作中においてもそうした協働労働のイメージ（近代化的疎外の先に共同性を高次元で回復するようなイメージ）がメタ構造的に表現されてきました（『ナウシカ』の風の谷、『ラピュタ』の鉾山、『魔女の宅急便』のキキ周辺のネットワーク、『紅の豚』の女性たち、『もののけ姫』のタタラ場、『千と千尋』の油屋など）。もちろんそれら自体が新自由主義／ポストフェミニズム的な

ものへの回収なのかもしれませんが（河野真太郎『戦う姫、働く少女』参照）、やはりそれだけだとは思えません。

*

政治的なもの・社会的なものと宗教的なもの・信仰的なものが重層的に交差していく場所——宮崎駿にとってその根源には、やはり〈自然〉があるように思われます。それはある種の自然宗教やアニミズム的なものと関わりますが、おそらくそれだけではありません。

よく知られているように、宮崎駿のアニメーターとしての出発点には、日本的自然のイメージの狭さ、貧しさに対する違和感がありました。そしてそれをアジアの方へ解き放つ、という経験がありました。引用します。「違う目線で日本を眺める切り口が欲しかったんですね。そうじゃないと、僕の遭遇してきた日本というのは本当に惨めなみすぼらしいものでしたから。だから、中尾佐助さんや、藤森栄一さんっていう民間の考古学者の方がいるんですけど、そういう人たちの目線に出会うことによって、なんとかして日本の自然みたいなものを取り込んで…（略）」。

スタジオジブリの最大の特徴は、自然の描写の仕方にある、とのちに宮崎駿は述べています。「人間同士の関係だけが面白いんじゃないくて、世界全体、つまり風景そのもの、気候、時間、光線、植物、水、風、みんな美しいと思うから、できるだけそれを自分たちの作品のなかに取り込みたいと思って努力しているからだろうと思います」（「海外の記者が宮崎駿監督に問う、

『もののけ姫』への四十四の質問)。

では、宮崎作品の中で描かれる自然とは、具体的にはどのようなものなのでしょうか。宮崎的自然は多元的で重層的なものとして構成されているため、それをすっきりと分かりやすく把握することはできません。

以下では幾つかに腑分けしてみます。

魂が還るべき清浄な自然、「日本的」自然【1】。

今も多くの日本人の中に残っている宗教心がある、と宮崎駿はしばしば述べています。人間が足を踏み入れられない森の深い場所に、聖なる場所、清浄な場所がある。そこでは豊かな水が湧き出ていて、静けさが守られている。自分が死んだら、そういう清浄な場所へと還っていきたい。聖人の導きはいらぬ。天国や極楽も存在しない。ただ、誰もが等しく、死んだら同じ場所に還っていく……。

こうした日本人の素朴な信仰は、体系的な教義や組織を持つ宗教と比べれば、とても宗教とは呼べない、純朴で質素な信仰心のようなものでしょう。日本人にとっては、庭先をきれいに掃き清めることや、温泉に入っただけのんびり体を清めることが、そのまま、宗教的な行為や儀礼と等しいものとして感じられてきたのであり、むしろそうした日常的な行為こそが、もっとも単純で確かな信仰のあり方でした。

こうした清らかな自然のイメージは、実際、宮崎アニメの様々な場所に出てきます。青く美しい結晶に覆われた地下空洞(『風の谷のナウシカ』)。澄んだ水の底に沈んだ古代都市(『天空の城ラピュタ』)。美しく平和的な森の木々(『となりのトトロ』)。神々しく輝くシシ神のお池

(『もののけ姫』)。主人公とヒロインが出会う静かな森の奥の池(『風立ちぬ』)。こうした清らかな自然のイメージが、どんな経済的繁栄や高度な科学文明の中でも、日本人の魂の奥にひそかに残っていて、「心の正常さ」を支えてくれているのではないかと。宮崎駿の中にはこうした自然感覚があります。

エコロジカルでアニミズム的な自然【2】。

宮崎駿自身はそう言われるのを嫌うかもしれませんが、宮崎作品の中には確かにエコロジカルな自然、あるいはアニミズム的な自然との交流、交歓が描かれています。それこそがジブリ作品の代名詞とすら思われているかもしれませんが。それはいわば、人間主義的な自然観(機械論的な自然観)とは異なるような、有機体的な自然観(生氣論的な自然観)であるとも言えます。

雑ざり合って変化し続けていく自然(=腐海の自然)【3】。

しかし、それだけでもありません。宮崎作品の中では、異質なものが雑ざり合いながら、変化し続けていく、という自然のあり方が描かれています。例えば『風の谷のナウシカ』の冒頭の、腐海の描写を思い出してみましょう。ここでは、人間だけではなく、様々な生物や虫たち、植物たちが、互いに敵対しつつ共存しながら、不思議な生態系を形作っています。腐海の自然は、普通の人間からすれば、決して美しくも平和的でもありません。しかしナウシカはそれを「きれい」と言うのです。花や木や森だけが美しいではありません。鉄やセラミックや放射性物質とも雑ざり合いながら、変化し続けてい

く自然——そこに腐海の高次元の美しさがあり、崇高さがあると言うのです（ちなみに宮崎本人によれば、腐海のイメージを与えたのは、シュワージュ（腐った海）というクリミア半島、ウクライナ南部の付け根にある場所だという）。

たとえば『天空の城ラピュタ』のラピュタ城でも、人間たちが滅びて700年もの時間が経過するうちに、ロボット、動物、植物、鉱物たちの間に、不思議な交流が生じていました。彼らは共に暮らし続け、共に変化し続けてきたのであり、ラピュタ城の中に「想像もつかない複雑な生態系」を産み出してきたのでした。あるいは、屋久島の雄大な自然を題材としながら、どこかテーマパークのような『もののけ姫』のシン神の森。バブル後につぶれた地方のテーマパークといにしえからの八百万の神々の世界が地続きになった『千と千尋の神隠し』の世界。ガラクタの寄せ集めのような『ハウルの動く城』の城。これらもまた、さまざまな要素が雑ざり合いながら、たえず変化し続けていく自然のあり方を示しているように思えます。

理不尽な自然、畏怖すべき災害的自然【4】

宮崎駿はさらに、自然の恐ろしさ、人為ではどうにもならない災害的な理不尽さをも繰り返し描いてきました。それは「混ざり合う」という経験の中には解消しえないような破壊的理不尽さであると言えます。例えば、巨大な王蟲の群れが大地を埋め尽くしていくカタストロフィ（『風の谷のナウシカ』）。海辺の町を古代の海へと沈めてしまう大嵐と大波（『崖の上のポニョ』）。突然の台風と洪水によって水に沈んだ世界（『パンダコパンダ 雨ふりサーカスの

巻』）。繰り返し不気味に襲ってくる地震と大津波（『未来少年コナン』）。暴走したデイドラボッチが黒いどろどろの塊になって、人間も森も物の怪も、すべてを無差別に呑みこんでいくシーン（『もののけ姫』）……。

こうした自然の災害的な恐ろしさは、旧約聖書の『ヨブ記』の神の理不尽さに近いものかもしれません。火山列島日本に固有の神とは、火山の神、火の神（「出雲国風土記」のオオナモチ、記紀神話のスサノオや大国主）だった、という説もあります。そもそも自然とは、人間によって所有や管理のできるものではありません。自然は何の意味も理由も目的もなく、私たちの家財や農地、家族や恋人の命を奪っていきます。「環境を大切に」「自然に優しく」などのスローガンはたんなる人間の傲りにすぎません。

霊界的自然、黄泉的自然【5】

そして宮崎駿はある種の霊的世界、死者の世界、黄泉の国を美しく静止的な自然イメージとして（ただし【1】とはまた異なるものとして）描いてきました。そしてそれは次第にはっきりしてきたように思えます。『君たちはどう生きるか』を観た後、そうしたことも気になるようになってきました。たとえば……『君たちはどう生きるか』の「下」の世界は、死後の世界であり、産まれる前の水子たちが生まれ変わりを待機する場所でもありました。あるいは『千と千尋の神隠し』終盤の、「銀河鉄道の夜」を髣髴とさせる電車の旅路。『紅の豚』の死んだ飛行機乗りたちが舞い上がっていく青い空と雲の上。『風立ちぬ』の草原。『ポニョ』終盤の、死者たちと出会う水没した世界。『パンダコパンダ雨

ふりサーカス』の水没した世界。

そしてもしかしたらそれは、地球外からやってくる宇宙的なモノ（宇宙船としての塔？隕石？飛行石？）の外部性に関わっているのかもしれない（この辺りについては、今後考えてみたいところでもあります）。

*

さて、ひとまず強調しておきたいのは、次のことです。宮崎は、こうした重層的な自然を、日本列島の内側にとどまらず、広大なアジア大陸の拡がり（交通空間）の中でイメージしようとしてきた、ということです。

すでに触れたように、宮崎駿は、若い頃に、栽培植物学者の中尾佐助（1916-1993）や民族学者の佐々木高明（1929-2013）が唱えた「照葉樹林文化説」から大きなインパクトを受けました。照葉樹林文化説とは、照葉樹林が広がる日本西南部から台湾、華南、ブータン、ヒマラヤまでの地域には、共通の農耕や文化が成立していたのではないかと、という学説のことです。特に中国雲南省を中心とする「東亜半月弧」に、照葉樹林文化の起源がある、と考えられました。この「東亜半月弧」から、農耕・モチ・納豆・焼畑・茶・絹・漆などに関する文化要素群が伝播し、西日本の縄文文化へも強く影響を与えてきたのだ、と。

例えば、水さらしによるクズ・ワラビ・ドングリのあく抜きや、味噌・納豆・ナレズシなどの発酵食品は、日本古来の食文化であると考えられてきました。しかし、中尾らの学説では、それらの文化は、日本列島の内側に閉じたもの

ではなく、広大なアジア文化圏としての豊かな広がりを持つものとして、あらためて、捉え返されていくこととなります。

もちろん、このエピソードは有名になりすぎたかもしれません。あるいは照葉樹林文化説についてはすでに学問的な多くの批判もあるでしょう。しかしひとまずここで重要視したいのは、宮崎駿がそこから何を受け取ったか、ということです。宮崎は、こうした自然観と出会うことによって、初めて、日本の自然をアニメーションの技術によって十全に表現しうる、と確信できたのでした。

例えば宮崎は言います。ふっくらしたお米が好きな民族というものは、世界でもあまり数が多くはなく、日本、中国の雲南省、ネパールくらいだろう。そういう民族としての日本の民たちは「実はこの日本国ができる前から、日本民族というのが成立する前から、もっと古くからそういう文化圏の人間だった」のではないかと（「トトロは懐かしさから作った作品じゃないんです」）。だから今も、雲南に行けば、おこわのような食べ物がある。ブータンの人々の顔は、日本人の顔とそっくりだ。そういうことを学んだ時に、宮崎は、すがすがしい解放感を味わったと言います。日本列島の中だけで通じるような、狭苦しい文化や歴史の考え方から解放されたように思えたからです。自分が日本という国の中で生きていることが、もっと壮大なものの流れ——国境を超えて、民族も超えていくような、世界そのものを吹き抜ける壮大な流れとじかにつながっている、と。

こうした考え方は、日本人の民族的な象徴と

して「米」を祭り上げる、といういわゆる稲作イデオロギーとは異なるものです。この場合の文化圏とは、単なる表面的な情報や知識ではなく、食べることや祈ることと分かちがたいような、人々の暮らしのあり方に深く根差した次元のことです。

もう少し細かく見ていくと、宮崎が好んでいるのは、お米そのものというよりも、餅や納豆などの「ねばねばしたもの」のようです。例えば米についてもその「ふっくら」したところに魅かれると言います。重要なのは、こうした「ねばねばしたもの」への興味が、そのまま、『風の谷のナウシカ』の腐海的な自然のイメージとも重なっていく、ということでしょう。

児童文化研究者の村瀬学は、宮崎アニメの独創は、アニメーションの世界を、菌類や微生物の世界とじかに重ね合わせたことである、と述べています（『宮崎駿の「深み」へ』）。考えてみれば、腐海は、単なる死や毒の世界ではありません。蟲や木々や菌たちは、腐海の中でいきいきと生きています。腐海の中で新しい進化を遂げながら。そもそも、腐ることは、人間の眼からみれば、生き物が次第に朽ちて死んでいく過程を意味するでしょうが、微生物や細菌のレイヤーからみれば、豊かに活性化し、活動的になっていくことを意味し得ます。

すなわち、米やモチや納豆など、食べ物が「ねばねばしたもの」に発酵したり、熟成したり、他の命と雑ざり合って、共に変化し続けていく過程——そうした腐海的な熟成＝変化の過程の中に、宮崎駿はある種のアジア的な原理を発見していたのです。

もともと、伝統的なアジア主義者たちは、国際的な緊張関係の中で、西欧文明によるアジア文明の侵略・支配に対する抵抗運動として、同朋的なアジアの精神に覚醒していったのでした。しかも、それは同時に、内向きなナショナリズムの自閉性を国際的な外へと開く、ということの意味していました。たとえば近代日本美術の立役者・岡倉天心は、「アジアは一つ」と宣言しましたが、それは、近代西洋的な価値観を超克するために、アジア的な寛容と平和の理念を打ち立てようとするものでした。それは何より、美（宗教）の原理のもとに、平和を構想することでした。もちろんそこに植民地主義や帝国主義の現実があったことは否定できません。しかし竹内好が強調したように、そこにある危うい両義性を背負っていくことなしに、日本近現代以降のアジア的なものの問題を考えていくこともできないのです。

とはいえもちろん、宮崎駿本人がアジア主義者を名乗っているわけではありません。そもそも一口に「アジア」と言っても、それは一枚岩ではありません（ちなみに岡倉天心の論もそもそもそのようなものであったことを、橋川文三は強調しています）。たとえば、宮崎駿の作品には（初期マンガ『砂漠の民』『シュナの旅』などを含め）中央アジア的なものの要素が強いことがしばしば指摘されます（エフタルも中央アジア古代史に登場するイラン系遊牧民だそうです）。宮崎的アジアは様々な要素のハイブリッドから成り立っており、〈アジア〉の質をもっと細かく腑分けしていく必要があります。そもそも現代の人文科学的な学問の認識においては、

「西洋／東洋」という二元論はあまりに粗雑なものであり、抽象的なものであると言わざるを得ませんが、それでもグローバリゼーションの流れの中での「方法としてのアジア」(竹内好)という考え方は、依然として一定程度有効なものではないでしょうか。

そのような幾つかの前提を踏まえたうえで、宮崎駿が、自らのアイデンティティの根拠をアジアの拡がり＝交通空間へと開いた時、アニメーションによって日本的自然の姿を生き生きと描くことができる、という確信をつかんだということ。まずはそのことをあらためて確認したいと思います。たとえば『となりのトトロ』の東京のはずれの田舎の自然は、いかにも日本特長的な自然にみえますが、それもまた実は、アジア的な自然との広域的な連続性の中で捉えられていたはずで——つまり、正確に言えば、宮崎的自然の中には、日本的なもの／アジア的なもの／世界史的なものの中に、つねに微妙な緊張関係があるということ。そのことを重要視したいと思っています。

*

とはいえ、ここにはやはり屈折があります。たとえば『風立ちぬ』における中国の描写の否認、回避という問題はやはり象徴的なものでしょう。零戦にとってのはじめての戦闘任務は、一九四〇年八月一九日の重慶爆撃であり、陸軍の九六式陸上攻撃機の護衛飛行でした(『ジブリアニメから学ぶ 宮崎駿の平和論』参照)。零戦的なものを主題とするにもかかわらず、宮崎駿は『風立ちぬ』の中で、爆撃される者たちの

側、中国側の人々を描くことはできませんでした。

宮崎駿は次のように言います。

《それをつくるところは映画に入れました。でも、それが活躍するところはまったく描かなかったです。というのは、堀越さんのつくったその飛行機はすべて中国大陸で活躍している。(略)ですが、中国大陸の上で空中戦をやって戦果を上げた、などというような映画はぜったいにつくりたくないですからね。でも、あの人は戦闘機をつくりたいんじゃなくて、飛行機をつくりたかった人だ、ということは確信しています。結局あの時代、いちばん優秀な技術者は戦闘機にまわされましたから。》(『腰ぬけ愛国談義』63頁)

ところで、『風立ちぬ』冒頭の少年時代の夢に出てくる草原、尊敬するイタリアの飛行機設計家カプローニとはじめて出会う草原は、完全なフィクションなのだそうですが、物語の終わりに出てくる草原には、具体的なモデルがあるそうです。それはノモンハンのホロンバイル草原です(『腰ぬけ愛国談義』183頁)。ホロンバイル草原は、昭和一四年(一九三九年)夏のノモンハン事変の際に、日本陸軍がソ連軍と戦った戦場です。

『風立ちぬ』では中国の戦場の殺戮や死を直接的には描けなかったものの、最後にホロンバイルをモデルとする草原を描写したということ。ここには宮崎駿らしい複雑なねじれがあります。宮崎自身はノモンハンの現地へ直接行ったことはなく、映画内に出てくるのは「想像で描いたホロンバイル」でしかないものの、宮崎

は、日本とアジアの陰惨な歴史を踏まえた上で、『風立ちぬ』では人が死ぬような戦闘の場面はあえて描かなかった、と言っていたのでした。それは堀越二郎氏への評価の揺れ動きとも関わるものでしょう。

思えば、そもそも宮崎駿が影響を受けた照葉樹林文化説は、戦中に侵略戦争のイデオログになった側面をもつ京都学派とも関係があります。後ほど述べるように、漫画版『風の谷のナウシカ』の霸道／王道をめぐる対立は、儒教／朱子学的なものの伝統に由来するのみならず、アジア主義的なものと深く関わります（孫文の有名な講演もまた、屈折に満ちたものでした）。少なくとも、ジブリ作品や宮崎駿にとってのアジア的なものをめぐる屈折は、日本近現代史上のアジア主義／京都学派／世界史の哲学／近代の超克／日本浪漫派などの問題系ともわがちがたく絡み合っているのではないか。

しばしば言われるように、戦後日本のサブカルチャーは、戦争期の大日本帝国／大東亜共栄圏／満州国の「夢」を取り返そうとする、という欲望に憑りつかれています（福嶋亮大『復興文化論』）。映画評論家の渡邊大輔は、宮崎・高畑が若い頃に働いた東映動画には、満州（満映）という「ありえたはずの戦後日本／映画」の「夢」が流れ込んでおり、スタジオジブリの作品にも至るところに「満州の影」が見出される、と論じています（渡邊大輔「スタジオジブリから「満州」へ——日本アニメーションの歴史的想像力」）。『千と千尋の神隠し』の建築群は「満州国的」と言ってもよく、アジア的／多国籍的な猥雑さに満ちている、とも言えるかもしれません。

たとえば甘粕正彦（陸軍軍人。大杉栄と伊藤野枝の虐殺事件（甘粕事件）を起こす）は、一九三九年から満映のトップを務めていましたが、ディズニーの『ファンタジア』（アニメによるワグナー！）の上映を観て、劇場アニメーション映画に強い関心を抱き、部下の赤川孝一（赤川次郎の父）に命じ、満映で長編アニメーション映画の自主製作に取り掛かろうとしています。満州国の崩壊によってそれは実現しませんでした。赤川は戦後に東映動画に入社し、黎明期の東映のアニメーション製作における中心的存在の一人になります。そして赤川が企画を立て完成させたのが『白蛇伝』でした。

とすれば、宮崎作品に潜在する民俗的な自然宗教においては、日本の自然／アジア的自然／地球的自然（腐海）の間の葛藤とせめぎ合いがあるはずです。そしてそれは戦中の国策映画～満映～東映動画～スタジオジブリ……という歴史性とも繋がっているように思われます。

東映動画の創設時の「夢」とは、ディズニー映画的な劇場用フルアニメーションを、アジア的な民話・神話を用いて作り出す、というアジア的オルタナティブの夢でもありましたが、そうした側面をスタジオジブリがある形で継承して実現したのだ、とも言えるのかもしれませんが。では、ジブリ作品において、アジア的なものの追求と否認が反復的に見られることをどのように受け止めればいいのでしょうか。

*

（注）ちなみに高畑勲は、『おもひでぽろぽろ』の制作前に、しかたしん（児童文学作家、劇作

家)の『国境』三部作の第一部を原作として、日本による中国への侵略戦争・加害責任の問題を扱うという企画を進めていました。残された企画書によれば、それは失踪した友人の行方を尋ねて、京城(現ソウル)から旧満州に旅立った一人の日本人少年の視点を通して、大日本帝国の植民地としての満州国の風景や現実をアニメとして再現する、というものだったそうです。しかし、一九八九年の天安門事件の余波を受けて、企画そのものが流れてしまいます。高畑はその代わりに、塩漬け中だった『おもひでぽろぽろ』の制作を再開します(「男鹿さんの描く自然」)。

高畑勲はなぜ、満州や内モンゴルの歴史を描くプランから、日本の東北地方の有機農業を描く映画へとシフトしていったのか。この曲がり角には何があったのか。それは『火垂るの墓』が、太平洋戦争の敗戦のみを鬱病的・感傷的に描き、一五年戦争を歴史修正しているという側面があり(スーザン・ネイピアの批判)、そのことが戦後日本アニメの一つの呪縛ともなった、ということとも無関係ではないのかもしれませんが。

*

さて、色々と助走してきましたが、『風の谷のナウシカ』について考えていこうと思います。

私はかつての『宮崎駿論』では、宮崎駿の自然・信仰・資本主義などの主題を論じました。そこでは政治の問題をあまり具体的には論じられませんでした。また、政治と自然の関係性におけるアジア的なものの問題(アジア的専制

や天皇制の問題を含む)も論じることができませんでした。『ナウシカ』という作品にとって部族社会や王権の問題、そして「霸道と王道」という政治理念の対立が決定的に重要であり、宮崎駿がそれをアジア的なものの問題として展開しているにもかかわらず、です。前述した『橋川文三とその浪漫』や『安彦良和の戦争と平和』等の仕事を通して、自分の『宮崎駿論』の物足りなさを感じるようになりました。

基本的なところを確認します。『ナウシカ』の舞台となるのは、一〇〇〇年前の「火の七日間」と呼ばれる世界戦争のあとの、ポストアポカリプス的な、人類があと一〇〇年ほどで絶滅すると予想されるようなたそがれの世界、没落的世界です。地球の生態系の頂点はすでに人類ではありません。

ナウシカは、ある種の聖人であると同時に軍人であり、地下に実験室をもつ科学者でもあり、自然を観察するために世界をさ迷うフィールドワーカーでもあります。私はかつて『宮崎駿論』で、『ナウシカ』の物語は、その全体が、腐海という人為と自然が入り混じった自然史的なものの謎を解明するための新たな『資本論』のように思える、というようなことを書きました。

もちろん『ナウシカ』には、近代的な産業資本主義以降の貨幣経済が描かれているわけではありません。とはいえ、人間の労働・技術と自然・環境との間の物質代謝的な関係を通して、疎外や自然破壊が生じていきます。『ナウシカ』はそのような仕組み自体を分析していきます。それらのミクロな関係を通して、主体と客体、

科学技術と自然環境が相互浸透的に混じり合い、変容し合うような新たな生態系が生じています。近年はたとえば人新世や資本新世などの言葉がありますが、宮崎駿の〈腐海〉という概念は人為／自然、人間／非人間の境界線を脱構築し続けていく自然（自然史的自然）と言えます。そこではたとえばゴミや堆積物、鋼鉄やセラミック、あるいは核廃棄物すらも自然の一部であると見なされていくでしょう。

それならば、そうした腐海的自然の変化と内的発展を通して、未来に浄化が訪れるのでしょうか。物語のある段階まではそうした「仮説」が示されます。それはあたかも、資本主義の拡大を通して、資本主義が内在的／発展段階的に浄化されて共産主義＝ユートピアに至る、という「仮説」を思わせます。しかしながら、そうした目的論的なユートピア主義こそが、『ナウシカ』の後半・終盤では、決定的な形で批判されていくのでした。しかし、だとすれば、そうした非目的論的な腐海的自然＝資本新世の中で、そもそも、人間たちの〈政治〉とはいかなるものでありうるのでしょうか。

『ナウシカ』にはエコロジー／キャピタリズム的なものへの問いと同時に、政治的統治の正統性をめぐる部族社会論／王権論／国家論的な問いがあります。非主権的な国家形態、侵略や略奪を再生産しない非暴力的な統治形態とはいかなるものであるべきか？それは「霸道と王道」という言葉にひとまず託されています。

風の谷は辺境の小さな部族社会であり、ナウシカは「族長」の家系です。女性の族長はナウシカが初とされます。赤坂憲雄は、ピエール・

クラストル『国家に抗する社会』等も参照しつつ、「王が統べる国家に成りあがる、わずか以前に属する部族社会というユートピア」こそが宮崎作品の原風景である、と論じています（『ナウシカ考』46頁）。とはいえ風の谷の実態は閉じた前近代的ユートピアではありえません。ナウシカはつねに民たちの側に寄り添おうとしますが、族長＝指導者である限り、政治的外交や権力・武力に関する責任とも無関係ではられません。実際に、風の谷は牧歌的でエコロジカルな自給自足の平和的コミュニティなどではなく、稲葉振一郎が『ナウシカ解説』で強調したように、トルメキアと封建的主従関係を結び、軍役と引き換えに自治権を認められた辺境の氏族国家であり、「戦争の当事者」でもあります。

この世界の二大勢力はトルメキアと土鬼連合であり、両国がいわば人類絶滅へ向けた新たな世界最終戦争を戦っているような状況です。ヴ王（クシャナの父親）が率いるトルメキアは、いわば西洋型の帝国主義国家であり、覇道的な巨大帝国と言えます。他方の土鬼連合は、僧正たちが強い権威をもつ宗教国家の連合体です。51の土鬼の諸国を束ねる神聖皇帝は、いわばアジア的な呪術王と言えます。土鬼連合の聖地であるシュワの「墓所」には、旧世界のテクノロジーが隠されています。土鬼たちの国では、宗教的権力と科学技術が融合しつつ、僧会の権力が暴走しています（土鬼の中にはマニ族のようにそれに反対する勢力もあります）。それはいわばアジア的専制の成れの果てのようなものに見えます。

そのほかに、トルメキアに滅ぼされる工房都

市ペジテ、風の谷を含めた辺境諸国連合（古エフタルの名のもとに集う、王権国家以前の、部族社会の小集団たち）、蟲使いたち（呪われた武器商人の末裔で、十一の氏族がある。卑賤視されている）、「森の人」（蟲使いの「祖」にして「最も高貴な血の一族」とされる。火を捨て、人界を嫌い、腐海の奥深くに住んでいる。エコロジーク的なコミュニケーションを実践する人々）等が点的に描かれています。

さて（私はまだ勉強不足で一般的なことしかひとまず言えませんが）、王道／霸道とは、儒学／儒教的な概念であり、『大辞泉』によれば、王道とは「儒教で理想とした、有徳の君主が仁義に基づいて国を治める政道」であり、霸道とは「儒教の政治理念で、武力や権謀をもって支配・統治すること」とされます。

ざっくり言うと、『孟子』において、天下統一の二つの理念が霸道と王道に区別されました。王道とは、儒家が理想とする先王のように、徳をもって世を治めること。霸道とは、春秋時代の諸侯のように、武力や知力をもって世を治めること。動機としては、霸道は利の心、王道は仁の心。方法としては、霸道は武力、王道は徳化。『孟子』では王道が勧められますが、霸道にも一定の価値が認められています。『荀子』では霸道がさらに積極的に評価されていきます。そして法家の『韓非子』では霸道王道の区別自体が消滅して、霸王という概念が登場します。

日本の場合はここに捩れが加わります。それは儒学、朱子学、尊王攘夷、近代天皇制などに関わります。これもざっくりといえば、霸道的な戦国時代の勝利を通して天下をとった江戸

幕府が、自分たちの正統性を強化するための御用学問として朱子学を導入し、自分たちの政治こそが王道に基づく、という主張をしました。ここにはすでに重大なねじれが生じています。のみならず、のちに水戸光圀が『大日本史』を通して、武家政権とは霸道にすぎず、真の王道は天皇の伝統的な徳に基づく徳治政治の方にある、と主張することになりました。よりによって徳川御三家筆頭であるはずの水戸藩からこうした考えが出てきたのです。武士や将軍ではなく、天皇こそ王道であると。そしてペリー来航の国難もあって、天皇の権威が高まり、尊王攘夷の流れになっていきます。そしてそれが明治政府の近代化そのものに関わっていったのでした。

たとえば『もののけ姫』のエボシ御前には、天皇への反逆、いわば大逆的欲望が見られましたが、それ自体が奇妙に屈折したものでした（杉田『ジャパニメーションの成熟と喪失』参照）。そのことも上記のような何重もの捩れに関わるように思われます。とすれば、「霸道＝西洋的、王道＝アジア的」であり、後者が前者に優越する、という単純な二元論は成り立ちません。王道とはアジア主義者たちを鼓舞した言葉であり、王道楽土とは大東亜共栄圏のためのイデオロギーでした。『ナウシカ』でも、西洋的な霸道の残虐さを東洋的な王道政治によって浄化すべきだ、という単純な話にはなっていません（西欧型＝トルメキアもアジア型＝土鬼連合も共に批判されます）。もちろんさらに『ナウシカ』の世界には、キリスト教の終末論や千年王国主義の伝統に基づく聖人、救い主という宗教

観も色濃くあります。あるいは土着的な呪術的なもの、シャーマニズム的なもの、アニミズム的なものもあります。こうした複雑な宗教混合や何重もの振れを考えざるをえません。

*

(注) 脱線になります。たとえば漫画家でアニメーターの安彦良和は、アニメ監督時代に、『アリオン』で『ナウシカ』に敗北感を感じ、さらに『ヴィナス戦記』でもう一度『ナウシカ』に対抗意識をもって作ったけれど、木っ端みじんになった、と言っています(『安彦良和の戦争と平和』参照)。

安彦作品には、日本近代史における(広い意味での)アジア主義の魂が脈々と流れています。満洲事変の首謀者である石原莞爾、黒龍会の大大陸浪人的な右翼・内田良平、アジアの朋友たちと交わって世界共和国を夢見た宮崎滔天など、広義のアジア主義者たちが登場します。あるいは中国革命の父・孫文、李氏朝鮮時代の開明派であり甲申事変のあと日本に亡命した金玉均なども。

アジア主義とは、近代化に伴う欧米列強の侵略支配に対抗し、アジア的な平和の道を模索した思想や行動の総称である、とひとまずは言えます。一方ではアジア諸国への侵略や植民地化を正当化するイデオロギー(大アジア主義、五族協和など)として強く批判されてきましたが、他方では当時の国際状況の中で、西欧列強の横暴に対抗して、霸道(武力によって制圧すること)ではなく王道(徳をもって治めること)によって超国家的な平和を実現するための思想・

生きざまとして、リスペクトされてもきました。力が支配する国際政治のリアリズムを見すえつつ、民族や国境を超えた理想的なアジアの平和を実現しようとする、そうした思想や行動がなぜ、過剰な暴力や支配へと帰結していくのか。それが近代日本史上のアジア主義のジレンマであると言えます。

安彦作品はそうした歴史的な矛盾と挫折を引き受けながら、それでもなお、日中戦争／大東亜戦争／太平洋戦争の「戦後」という場所に立って、何らかのアジア的な平和の王道を探し求めてきました。ゆえに安彦良和は、それは(迷える子羊ならぬ)迷える狗(『王道の狗』)の道であらざるをえない、と見做してきました。霸道でもなく、王道でもなく、「王道の狗」という屈折したロマン主義的な「道」。これは『ナウシカ』が——様々な曖昧さを持ちつつも——最後まで「王道」を未来への希望として肯定的に語りえたこととは、かなり異なる姿勢に見えます。

*

『ナウシカ』の二人の主人公は、ナウシカとクシャナです。クシャナの目的は明確に「政治的」なものです。自らが育てた第三軍の主力と合流し、トルメキア王都に戻り、軍事クーデターを起こし、兄弟や父親の権力を打倒し、自らの王権を打ち立てること。腐敗した霸道を健全な霸道によって改良すること。その点ではわかりやすい政治観・国家観を持っているとも言えます(当初のクシャナが創設しようとしていた政治的共同体が、たとえば『もののけ姫』のエボシが率いるタタラ場のような包摂的多様性

や、『千と千尋』の油屋のような猥雑さをもった政治的共同体たりえたのかは不明です)。これに対し、ナウシカが目指す(政治神学的な?)共同性や世界像は、もっと複雑で、はるかにわかりにくいように思えます。そしてナウシカにとっては、覇道的トルメキアよりも、アジア的専制や呪術性をもった土鬼の神聖皇帝との対決が重要になります。

ナウシカは一貫して、人間中心主義(ソーシャルなもの)と生命中心主義(エコロジカルなもの)の間で葛藤し続ける存在です(稲葉振一郎はそれを個体に関わる倫理と複数の立場を調整する政治の間の葛藤、引き裂かれとして論じました)。だからこそ、エコロジー的一元性に属する森の人のコミュニティに帰依することをも拒絶します——「でもあなたは生命の流れの中に身をおいておられます／私はひとつひとつの生命とかかわってしまう…」「私はこちらの世界の人達を愛しすぎているのです／人間の汚したたそがれの世界で私は生きていきます」(ここは後年の『君たちはどう生きるか』を思わせます)。

そのようなナウシカが目指す政治体制とはどんなものか——おそらくそれは、ナウシカがしばしば口にする「友愛」に関わるように思われます。友愛の政治とは、フランス革命の「自由・平等・友愛」のそれとは異なるものの、民衆を鼓舞する一つの政治的なスローガンであり、理念としての政治体制を予感させる概念でもあります。では、友愛的な政治とは何か。霸道でも王道でもない友愛の政治の道があるのでしょうか。『ナウシカ』にはそのような問いが

潜在的にあるように思われます。

*

ダブル主人公の一人であるクシャナが、後半、ナウシカに匹敵するほどの飛躍と成長を見せられなかったことは、いかにも残念であり勿体ない感じがします(稲葉『ナウシカ解説』は、後半のクシャナの「非力」さや「投げやりさ」を強く批判しています)。クシャナの怒りにおいては、私情をカッコに入れた政治的合理性というよりも(それもありません)、自分を愛し庇護してくれた母の復讐という個人的怨恨が先走っていました(子守歌の共有)。物語の中盤、母上を陥れた兄の一人が蟲にやられて死んでしまった時点で、クシャナのクーデター欲望はやや不自然なほどに急速に萎んでしまいます。ユパが繰り返し、今後の世界にはクシャナが必要と訴えるにもかかわらず、クシャナは妙に死にたがっています。しかしクシャナがそこから踏み出して、真の意味での政治家として甦って、終盤のナウシカを補完するのみならず、対立しつつ緊張関係に入るほどの成長と甦りを見せていたら、どうだったのでしょうか。

物語の最後に、トルメキアのヴ王は死んでクシャナに王位を譲ります。しかしクシャナは、私は王にはならぬ、すでに新しい王を持っている、と主張します。そして言います。だが帰ろう、王道を開くために……と。その後のクシャナは、トルメキア中興の祖と称えられたそうです。ここから分かることは、人類はその後簡単に滅亡することはなく、少なくともある程度までは存続した、ということです。

しかし、その後のクシャナは本当に王道を開けたのでしょうか。クシャナは生涯、代王にとどまり、王位にはつかなかつたとあります。それ以来、トルメキアは王を持たぬ国になった、と。クシャナにとっては、ナウシカ的存在こそが真の王であり、自分は政治的なその身代わりにすぎないとされたようです。

しかし、王の座を空虚化しつつ代王として振る舞う、という政治体制は、明治政府以降の輔弼制度＝「無責任の体系」をどこか思わせます。あるいはアジア的専制の変形としての近代／戦後天皇制のことを……。トルメキアの行く末のこの折衷的な曖昧さは、やや不気味に思われます。それは真の王道というよりも、天皇制的体制による西洋的覇道の夢を象徴するのでしょうか。少なくとも年代記の記述から推測するかぎり、クシャナはおそらく共和制を敷くことはできませんでした。そもそもクシャナが目指していたのは「上」による軍事クーデターであって、民衆による下からの叛乱・革命ではありませんでした。ヴ王はいわば勝手に死ぬのであり、クシャナは父殺しを果たすこともできませんでした。どうでしょうか。もしもクシャナがきっちりと王を殺し、王政を廃止して、共和制の「創設＝始まり」を開くことができたら――。

*

さて、今回『ナウシカ』を読み直して、重要に思えたのは、ナウシカが頻繁に「みじめさ」という言葉を使っていることです。みじめな生。それは虚無、とも表現されます。虚無であるこ

とのみじめさ――この言葉はたとえば神聖皇弟、粘菌、ヒドラなどに用いられます。

では、みじめな生とは何か。終盤の「主」との対話の中で、「いのち」には光と闇が共に必要とされます。「いのち」とは闇に瞬く光である、と。人間は誰もが闇や悪を抱えています。しかし虚無は闇よりさらに暗いもの、悪よりもさらに悪いものとされます。虚無の深淵、とも言われます。つまり、光／闇の二元的対立の中にすら入って来られず、零れ落ちていくもの。それがみじめさです。

虚無のみじめさとは、ひとまずは、生の中に恐怖や憎悪や絶望しかなく、死の中に最後の救いや安息、安楽を求めざるを得ない、そのような状態のことと言えます。しかしそれだけでもありません。虚無とは、おそらく、存在／無のいずれでもないような様相です。つまり、この世界に確かに生まれてはきたのだが、「いのち」（光と闇、善と悪の両面をたたえたもの）とは言えず、真に生きているとは言えない、そのようなものたちの蠢きが虚無なのではないか。「いのち」未満の唯の〈生〉……「いのち」とは呼べない「いきもの」……。

しかしナウシカは、そうした「いのち」とは言えないみじめな生――「いのち」未満の「いきもの」――ですら、生命としては「同じ」である、と繰り返し主張します。特にそこで取り上げられるのはヒドラです。「たとえどんなきっかけで生まれようと生命は同じです／おそらくヒドラでさえ……精神の偉大さは苦悩の深さによって決まるんです／粘菌の変異体ですら心があります／生命はどんなに小さくと

も外なる宇宙と内なる宇宙を持つのです。「その人達はなぜ気付かなかったのだろう、清浄と汚濁こそ生命だということに／苦しみやおろかさは清浄な世界でもなくなならない／あわれなヒドラ、お前だっていきものなのに」。

しかし考えてみれば、大きな意味でのヒドラとは、ナムリスが使役していたヒドラに限りません。庭の主や墓の主たち、あるいは、すでに目的論的な科学技術によって遺伝子レベルで改造された蟲たち、王蟲たち、そしてナウシカたち腐海の全人類もまた、ヒドラ的存在と言えるはずです。物語が進むにつれ王国／帝国／国家などは総崩れし、地球上の人間たちが難民化したかのようにですが、ジョルジョ・アガンベンが言うようにそれはほとんど地球全体の難民化＝強制収容所化のようです。重要なのは、ナウシカですら、虚無のみじめさを内に秘めていた、ということです。実際にナウシカは、一度は全てを諦めて、粘菌の変異体の中で王蟲たちと共に死のうとしました。そしてナウシカは言います。「闇は私の中にもあります／だとしたらこの者【ミラルパのこと】はすでに私の一部です」。ミラルパはかつては民思いの名君であり、理想主義者だったものの、繰り返される絶望と民衆不信の中で恐怖と暴力の塊になっていったことが語られます。逆に言えば、ナウシカにもそうなる可能性があったし、(物語の終わりの) 今後もある、ということです。

ミラルパの兄であるナムリスが五巻で登場します。ナムリスは弟を殺害して土鬼皇帝の権力を乗っ取ります。ナムリスはトリックスター的な破滅主義者であり、血をたぎらせる悦楽を

優先し、そのためには帝国も、死も、神もどうでもいい、と言います。他にやることもないからトルメキアと戦争する、とも。ニヒリストであるが妙に人間的魅力があるという意味では、ナムリスとヴ王には共通点があるように感じられますが、すべてに過剰に怯えるミラルパよりも、ナムリスの方がじつはむしろ(実際に度重なる手術によってヒドラ同然の死ねない肉体になっている、というのみならず)闇が深く、虚無的であり、みじめな存在なのかもしれません。

たとえば終盤に登場する上人さま＝髑髏の形をとった虚無の誘惑は、汚れと苦しみばかりの世の中では死によって全てを浄化するしかない、そうなればやっと生の苦を解脱し、死の安息を得られる、というものでした。そうした倒錯的観念の誘惑こそが虚無なのです。虚無のみじめさとは、生の苦痛や無感動の中で生まれてこなければよかったと後悔しつつ、しかし死ぬことへの恐怖や世界の虚しさをどうにもできないという状態であり、すなわち、〈産まれたにもかかわらず生き始められない〉という水子の／ヒルコ的な状態のことであり、〈いのち未満の生〉のみじめさなのでしょう。

こうした〈いのち未満の生〉のみじめさは、たんなる観念的な倒錯とばかりは言えません。たとえばナウシカが最大の理不尽さを一貫して感じているのは、べつに何か悪いことをしたわけでもない蟲や樹々がなぜ人間の愚かさに巻き込まれて無意味に無惨に死なねばならないのか、ということでした。それはイワン・カラマーゾフが虐待され虐殺される子どもたち

について問うたあの問い——たとえ遠い未来にこの世界の汚濁が浄化されるとしても、それらの存在の苦痛に何の意味があるのか、という贖いの不可能性をエコロジカルに変奏するものであると言えます。ナウシカが中盤に陥る虚無の深淵は、観念的倒錯というよりも、〈くもりなきまなこ〉による世界の観察から得られた唯物論的で合理的な虚無である、ということです。おそらくクシャナもまた、クーデターに失敗し、母の復讐という原動力を失ったときに、虚無のみじめさに陥っていたのであり、ゆえに奇妙に「死にたがり」になってしまったのでしょう。

それならば、誰もが国や共同体を失って難民化／ヒドラ化してしまったかのような、地球的＝唯物論的なレベルでの虚無のみじめさに向き合いつつ、それでも民たちに「生きねば」という生存理由を与えてくれるような政治神学的な「道」（とその具体的体制）とは、どんなものなのでしょうか。それは必然的に、既存の政治や国家に対する批判であり、また既存の宗教やエコロジーの批判でもあらねばならないでしょう。ナウシカは墓所の「主」との対話の中で、王蟲のいたわりと友愛は虚無の深淵から生まれた、と言っていますが、これは重要な言葉ではないでしょうか。逆にいえば、虚無の深淵の中から、あるいはその中からこそ、何らかの友愛的な共同性が産み直されうる、ということです。崇高で神聖であるはずの王蟲ですらも人造生命体であり、ヒドラと同じである、ということを確認した上で、ナウシカはそう言っているのです。それにしても、虚無のみじめさの深淵からこそ産み直される友愛の共同性とは、ど

んなものか？

*

ナウシカの中には、あるいは宮崎駿の中にも、かなり根深い衆愚観や民衆嫌悪がある、と私は思います。『ナウシカ』の物語でもやはり基本的には、指導者＝聖者＝官僚的な視点から世界が眺められています。とはいえ、ナウシカやクシャナたちの特権性を批判的に切り崩すための努力がなされています。ナウシカが繰り返し、自分のことを聖人や女神として祭り上げたがる民たちを諫め、自分もただの一人の「人間」だと説得し続けるのは、そのためでしょう。そして私が特に重視したいのは、次の言葉です——ケチャ「だめだみんなとてもナウシカのようにはなれない」、ユパ「ナウシカにはなれずとも同じ道は行ける」。

それでいえば、物語の終盤、風の谷にテパという名前の「新しい風の和子」が登場するシーンも大切かもしれません。大人たちはテパの存在を祝福しつつ、不安をも感じます。新しい風の和子が生まれたのはナウシカがもうこの谷に戻らないからでは、と。しかし、逆にいえば、風の谷の人々はべつにナウシカを絶対化してもいない、ということでしょう。リーダー（族長）的な女性が新しく誕生するのであれば、それでいいのだ、ということです。ここに見られるある種の合理的な割り切り方は、淋しさを伴いつつも、やはり重要な相対化であるように思われます。

『ナウシカ』の世界では、来世や天国を語るような宗教は信じられていません。人々を危険

な迷妄や依存に吸引するものとして警戒されています。しかしこの世界には、超能力／念話的なものが存在し、守護霊のような靈魂の存在もあります。ある種の霊性＝スピリチュアリティの实在は自明視されています。小山昌宏は、念話や脱魂や幽体離脱などとして表現されるナウシカの力はシャーマニズム的なもので、それが物語の展開の中で次第にアニミズム的なものとも融合していく、と論じています（『宮崎駿マンガ論』「六 シャーマニズムとアニミズム」）。

とりわけ蟲使いたちは、森の人やナウシカに対して救い主、聖人、指導者を期待しようとします。それこそが『ナウシカ』の世界では人間の根本の弱さであり、愚かさであるとされます。こうした意味において、『ナウシカ』には一貫した宗教批判の意志があります（おそらく宮崎駿にとって信仰心／宗教は微妙に異なるものであり、アニミズム／エコロジー要素を含む自然的なものへの信仰心が特定の聖人や教義に対する宗教によって失われる、という感覚があるように思われます）。しかし、ナウシカたちには色濃い諦念があり、宗教的な欲望＝動機自体の根絶は元より不可能であるかのようです。つまり、誰かを聖人化して依存することそのものは、啓蒙され克服されるべきものというより、除去不可能な人間の愚かさや弱さに根差したものの、仕方がないもの、「悪ではあるがやりきれないもの」（中野重治）として捉えられている。ナウシカや森の人は、庶民のそうした傾向や欲望のどうしようもなさを理解しつつ、プラグマティックに、ある意味では政治的に利用していきま

す。

ナムリスはナウシカと対峙した時、こう言っていました。お前は百年前のあいつ（弟）に似ている。若い頃、奴は本物の慈悲深い名君だった。土民の平安を心底願っていた。だがそれも最初の二十年までのことだった。いつまでも愚かなままの土民を、やがて憎むようになった、と。

ここに示されているのは、宗教（的なもの）に染まりやすい弱く愚かな民たちが王に熱狂し、期待し、王がやがてそれに耐えられず圧政と暴走に走る、そのたびに民たちは新しい王を求める、という悪循環です。ナウシカは実際に、民を愛しつつも、民たちを全く理想化していません。民たちは本質的に他人を祭り上げ、依存しやすく、虚無に陥りやすい……。

重要なのは、ナウシカの旅が、腐海の構造的な謎を解明するための旅であると同時に、民たちの虚無＝ルサンチマンの構造を解くための旅でもあった、ということです。それはあのヒドラ的なみじめさに関わります。ただしナウシカは「私達はなんて沢山の事を学ばねばならないのだろう」と言っていました。「私達」と言ったのであり、「この人達」と他人事で言ったのはありません。「私達」の中にはナウシカという「この私」の愚かさも含まれているのです。

一方では、人類は生産労働や科学技術によって進歩や改良を目指してかえって自然破壊や終わりのない戦争・内戦に陥っていきます。他方では、啓蒙的に学ぼうとしてむしろ神や救い主、聖者に依存するという愚かさや落ち込んでいきます。こうした政治的かつ宗教的な二重の

悪循環が、人を虚無のみじめさへと無限に陥らせていきます。ナウシカやクシャナの格闘と探究も、かつてのナムリスやミラルパのそれを無意識に強迫反復するものでしかないのかもしれない。とすれば、『ナウシカ』的な意味での〈生まれ直し〉とは、この虚無的な悪循環から自他を解き放つことであるはずで、とはいえもちろん、それを特別な個人（カリスマ的個人）が奇跡的に実現するだけでは、この世界の変革のためには決定的に足りないのです。

砂澤雄一は『マンガ版『風の谷のナウシカ』における生成論的研究』で、『ナウシカ』では終盤に近づくにつれて〈くり返す〉という語が頻繁に使われることに着目しつつ、宮崎駿の中にはもとより人間は愚行から抜け出せない、仕方ないもの、度し難いものである、というニーチェ的なニヒリズムがあり、その上で『ナウシカ』の試みとは、ニヒリズムによってニヒリズムを超克するような試みだったのではないかと論じています。つまり、受動的な悪循環のニヒリズムを永劫回帰的な能動的なニヒリズムへと転じるものとして、ナウシカの〈くり返す〉という体験はあります。私はこの〈くり返す〉を〈生まれ直し〉という言葉へと変奏し、展開したいと考えています。

いま、予感的に言えるのは、たんなる個人的・実存的な宗教的回心ではなく、呪術的で観念的な輪廻転生でもなく、生物種の違いをも超えるような、ある種の政治神学的なレベルにおける〈生まれ直し〉があるのかもしれない、ということです。ナウシカは人間の母親（自分を愛さなかった母）ではなく、王蟲の体内から生まれ

直しました。すべてが混じり合って積み重ねていく、という腐海的／資本新世的な概念は重要なものですが、そこには、おそらく、ある種の危うさもまたあったように思われます。というのは、全てがシステムの全体性（一元性）に還元され、個体的な「死」や「いのち」の固有性が塗り潰されてしまうからです。それはナウシカが拘った個体の生の一回性を抹消することです。

これに対し、物語中盤にナウシカにもたらされたのは、人間と非人間、異種間で他者に食われることによって新しく自己を産み直す、という特異的な経験でした。ナウシカは王蟲の体液（漿液）の中で胎児のように丸まります。王蟲に食べられた、という表現がそこでは使われません。超人的な存在であるナウシカにとってそれは過酷な経験でした。虚無の深淵を潜り抜けることだったからです。——すなわち、ナウシカが学んだのは、他者に食われながら雑ざりあって無限に変化し続けていくこと、それによって自己を新しく産み直すこと、それがこの星の生命進化に根差した友愛である、ということだったのではないか。いったんはほとんど虚無のみじめさに引き込まれたナウシカがそうして生まれ直しということ。王蟲ですらもまた崇高な存在ではなく、人類の生命技術で改造されたヒドラ的存在だったことを思い出しましょう。

さらに重要なのは、ここでいう〈生まれ直し〉は聖人やカリスマのみならず、誰でもできることである、ということです。無名の民草であっても（たとえ能力や人格の違いによって同じ人

間にはなれずとも)「同じ道」を行けるはずだ、
ということです。そこにあらゆる人民たちが協
働的に参加する政治的課題があるはずで
す。少なくともそうした予感があります。むしろ、多
種多様な有象無象の人々が歩き続けた場所、惑
い迷って紆余曲折した場所、交際し交差した場
所に新たな「道」が出来ていくのです。たとえ
ばナウシカは、腐海のほとりに移住してそこで
生きましよう、と民たちに呼びかけていました。
人類は腐海＝生態系の「ほとり」に寸土を仮初
めに間借りしているだけであり、「借りぐらし」
しているだけなのかもしれない。主権国家や帝
国的侵略とは別の政治神学的な共同体の可能
性が、そのような「ほとり」にあるのでしょ
うか。わかりません。今はまだわかりません。そ
れにしても、たとえみじめな、虚無的な存在で
すらも、各々に固有のあり方において「生まれ
直せる」ような政治神学的な共同性とは——し
かも日本／アジアの民俗的な土壌に根差した
ようなそれとは——どんなものなのでしょう
か。

*

……とはいえもちろん、ナウシカの辿り着い
た場所が完璧であり完全に正しいと言いたい
のではありません。たとえばナウシカが最終的
に選ぶ取る「隠蔽」と「嘘」の問題をどう考え
るか。ナウシカは、この世界の秘密(王蟲や腐
海も人工的産物であり、この世界が浄化される
時には「我々」は滅びなければならない)を民
衆に伝えませんでした。民たちはその過酷な真
理に耐えられないだろう、と考えたからです。

それはプラグマティックな、政治技術的な合理
性に基づく判断とも言えます。しかし、この隠
蔽と嘘は、やはりナウシカの根本的な倫理自体
をどこか裏切っています。おそらくナウシカは、
物語の最後に至っても、宿痾としての衆愚観、
民衆不信を克服し切れていない。そう考えられ
ます。

それは何より、ナウシカの根本的な自己欺瞞
に関わります。ナウシカは、目的論的に操作さ
れた未来の生命(ポストヒューマン)の「卵」
は抹消してもよい、出生前に消し去ってよい、
という暴力を選び取りました(『宮崎駿論』参
照)。それはナウシカが巨神兵オーマを目的の
ために「政治利用」したことにも関わります。
しかし、人類や王蟲や蟲たちの命は肯定される
のに、なぜ「卵」や巨神兵たちの生は抹消され、
誕生以前に中絶されねばならないのか。あの
「卵」から生まれる未来の他者たちも、この世
界の中で変化し、進化し、自らを新しく産み直
していくかもしれないのに……。ナウシカはお
そらく、本当の意味ではヒドラ的なもの(たと
えば人工知能や人工生命)を肯定し切れていま
せん。ここには致命的な線引きの暴力があり、
ヒドラ的／ヒルコ的／水子のなものたち、〈い
のち未満のいきもの〉たちの潜勢力を抹殺して
しまう暴力があった。私はそう考えます。それ
はナウシカにとっての来たるべき政治神学的
な共同性を裏切るものではないでしょうか。

それならば、その先にはどんな光景がありえ
たのか、あるべきだったのか。

やはり問いは、突き詰めていくなれば、西欧
か東洋か、霸道か王道か、という図式では割り

切れないのでしょうか。たとえそれらが宮崎駿にとって不可避の通過点であり、いったんは問わざるを得ないものだったとしても。ナウシカ（たち）が探究を通して発見した自然観、そして政治神学的な問いがそれらの粗雑な二元論にとどまるとは思えないからです。とはいえ、人間が人間である限り、愚かで無力で有限な存在である限り、一足飛びで理想の場所に行きつくことはできません。現実的にナショナリズムや戦争の問題も何一つ片付いていません。引き裂かれながら、泥沼的な試行錯誤をくり返しながらか、何度も何度も生き直していくしかありません。

物語の終わりの先にかすかに予感されたものの……それは、すでにもはや霸道でも王道でもなく、天の道——いや星の道、いわば星道、のようなものではないでしょうか。森の人セルムは最後に念話でナウシカに言っていました。「生きましょう すべてをこの星にたくしてともに……」。ここで言われる星の道とは、本当は、誰にでも行ける道であるはずです。それぞれに固有の行き方によって。それはきっと、ヒドラにさえもいける道なのでしょう。

ナウシカは未来の卵を抹消しました。巨神兵オーマを目的のために利用しました。その点でナウシカは、癒しえない悲しみを知りつつも我が子を愛さ（せ）なかった母の不気味なアパシーを反復しています。しかし、その先があったのではないか。母親らしい愛なるものを回復するものではありません。（母性ならぬ）母的なアパシーをむしろ徹底すること。それは血縁的な我が子を愛さ（せ）ないことを通して、むしろ復

数的な、混血的な、異種的な子どもたちを懐胎しうる、産み直しうるという分岐的な可能性です——水子を、ヒルコを、ヒドラを。それによって自らの心身をもクリア化しクリップ化（かたわ化）し、変態しうるということです。他者に食われることで自らを産み直す。それがナウシカと王蟲の特権的な関係だけのものだ、と考える理由はありません。ナウシカは、我が子オーマを操作して卵を焼き払うのではなく、比喩的に言えば、卵を食べるべきでした。食べて、孕んで、変態して、産み直すべきでした。今はそう思います。生まれ変わりとして自己出産を一つの主題とする『君たちはどう生きるか』にも、おそらくそうしたクリアな欲望がありました。

*

……まだまだ未整理で、手探りでしかありませんが、今現在の私は、こうしたことを考えています。しかしまだまだ、『ナウシカ』という巨大な作品を批評するための、助走的な準備をはじめたばかりの段階です。作品と現実の間、日本とアジアの間、表現されたものと未生のもの（＝水子的なもの）の間……それらを〈くり返し〉往復し往還しながら、必要な時間をかけて、自分なりの『ナウシカ』論を書き継いでいきたいと思っています。これで終わります。

稲葉振一郎『ナウシカ解説——ユートピアの臨界』（窓社、一九九六年）

稲葉振一郎『ナウシカ解説【増補版】』（勁草書房、二〇一九年）

- 小山昌宏『宮崎駿マンガ論——『風の谷のナウシカ』精読』（現代書館、二〇〇九年）
- 砂澤雄一『マンガ版『風の谷のナウシカ』における生成論的研究——コミックス成立時における改稿からみた作品分析』（二〇一四年、博士論文）
- 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）
- 赤坂憲雄『ナウシカ考——風の谷の黙示録』（岩波書店、二〇一九年）
- 杉田俊介『宮崎駿論——神々と子どもたちの物語』（NHK出版、二〇一四年）
- 杉田俊介『ジャパニメーションの成熟と喪失——宮崎駿とその子どもたち』（大月書店、二〇二一年）
- 杉田俊介「『君たちはどう生きるか』レビュー」（集英社イミダス、二〇二三年八月二五日）
- 河野真太郎「ブラック・マウンテンズから中国山地へ——レイモンド・ウィリアムズと宮崎駿の「エコロジー」思想」（『この自由な世界と私たちの帰る場所』、青土社、二〇二三年、所収）
- 朝日新聞社『危機の時代に読み解く『風の谷のナウシカ』』（朝日新聞社、二〇二三年）

*【編集委員註】本基調講演は、大会当日に杉田氏から配布された資料を再掲したものです。体裁面の変更をのぞき、本文中の表現や太字部分など、すべて原文のまま収録しております。

砂澤雄一（以下、砂澤）——ここからはトークセッションに入ります。まずは佐々木先生からお話しいただきますが、そのまえに簡単なご紹介をいたしますと、佐々木先生は、ササキバラ・ゴウのペンネームで『〈美少女〉の現代史——「萌え」とキャラクター』（2004）、また本名の佐々木果で『まんが史の基礎問題——ホガス、テプフェールから手塚治虫へ』（2012）などの著作を執筆されているほか、『教養としての〈まんが・アニメ〉』（2001）、『「戦時下」のおたく』（2005）といった共編著を出されています。大学卒業後には徳間書店に入社され、マンガ版『風の谷のナウシカ』（以下、『ナウシカ』）が連載された雑誌『アニメージュ』の編集部を横目に見ながら、マンガ編集のお仕事をされていたそうです。では佐々木先生、お願いいたします。

佐々木果（以下、佐々木）——はい。杉田さんによるご講演では、宮崎駿（1941-）の作品、わけでも『ナウシカ』について、たくさんの情報とともにさまざまな角度からお話しをしていただきました。どこまで消化しきれているのか、おそらく会場のみなさんと同様に、私も心もとないのですが、むしろ消化しきらぬまま、いろいろ話していきたいと思います。

たとえば、橋川文三（1922-1983）にかんする言及も含めて、日本近代史を入口にして、自然や宗教、ひいては政治の問題に繋がっていくような、アジアという文脈を取りだしていただきましたが、私はそうしたキーワードで宮崎駿について考えたことがなかったので、おもしろく

感じました。さらに、そうした論点を自分なりに考えていくと、多くの考えや思いつきが湧いてきて、非常に刺激的で奥行きのある話だった、そのようにまずは思います。その分、論点が多岐にわたるので、どんなふうにみなさんと考えていけばいいのか、ちょっと迷うところではあるんですが、あらためて確認しておけば、きょうの話は、『君たちはどう生きるか』（2023）という宮崎の新作にたいするコメントを入口にしつつも、基本的には、1982年から10年以上の長期にわたって連載され、1984年にアニメ版が劇場公開されたあとも描きつづけられた、マンガ版『ナウシカ』が大きなテーマとなっていました。

だいたいの場合、『ナウシカ』と言えば長編アニメーションで知っているという方が多くて、その原作であるマンガ版を読んでいる方は少ないというか、知ってはいるけれど読んだことがないという方がほとんどだと思うんですね。ただ、いくつもの長編アニメーションを並行して製作しながら長期にわたって連載されたことは、その内容にやはり大きな変化をもたらしているように感じます。そして、1994年に最終回を発表し、『ナウシカ』を完結させたこと。宮崎駿の歴史に興味がある方にとって、これは大事なポイントだと思うんですが、なにか決定的に宮崎駿という人が変化したんじゃないか、ひとりの作家として力強い足取りで歩みはじめたんじゃないか、ということを感じさせる出来事だったんですね。ですから、あらためて、マンガ版『ナウシカ』を読みなおす、それに向きなおすというのは、さまざまな面で

奥行きのあるテキストですから、狭義の宮崎論を超えた大きな枠組みがどうしても必要になり、だからこそ、こうした多くの論点を杉田さんも必要とした、ということだと思えます。

このとき確認しておきたいのは、マンガ版『ナウシカ』が、映画を見ただけではおそらく予想もつかないようなところにたどり着いている、ということです。私もマンガ版を読んだとき、その内容と密度に圧倒されて、すぐには消化しきれず、なにかものすごいものを読んでしまった、という印象だけが残りました。その一方で、作品としてはおもしろいし、優れていると思うものの、よくわからないことが多い。とくにラストを読んだとき、自分はちょっと置いていかれたような、というか裏切られたような、なんというか消化しきれない違和感みたいなものが残ったんですね。そうしたラストをめぐっては、打ちあわせのときに杉田さんもお話しされていたので、もう少し詳しく聞いてみたいと思っています。これはでも、マンガ版の展開を把握していないとわかりづらいので、本日の司会である砂澤さんにそのあたりはフォローしていただきつつ、彼は身体表象文化学専攻でマンガ版『ナウシカ』について博士論文を書かれた方でもあるので、ぜひ砂澤さんの意見もうかがいたいというのが、率直なところです。

それでも、聞いているうちにいろいろ感じたので、話そうと思えば話せるんですけど、きょうの講演で印象的だったのは、「みじめさ」や「みじめな生」という言葉です。こうした論点から『ナウシカ』を捉える考え方はたいへん興味深く、さらにはそれらが「虚無」とかかわ

る。虚無であることのみじめさ……。これは宮崎駿という作家のものの考え方として、大きな手がかりになる考え方だと思いました。人間の生き方や生き様には光と闇の両面があって、生命や人類とはこれら双方を抱えた存在である。けれど、みじめで虚無的な、ヒドラ的な生は、光と闇のそうした緊張や対立からもこぼれ落ちてしまい、それらを同時に抱えることすらできない、という話がありました。これはアジア的なものとの関連で言えば、光と闇ってなんかヨーロッパ的だなと思ったりもしました。

いずれにしろ、マンガ版を長期にわたって連載し、描きつづけていくなかで、マンガや宮崎自身のなかにたくさんの要素が入ってきて、相反する考え方がマンガのなかで格闘し、これに宮崎駿も格闘する、そしてあのラストにたどり着く……。『ナウシカ』ってそういう作品かなと、こんなことも含めて感じました。また、杉田さんのご講演も、「この論点を取りだしてきたら、いったいどういうふうに考えていけるだろう」というきわめて触発的なものでしたから、きょうはきれいな結論を出すというより、会場にいる方々からも意見を聞いて、議論を進めていけたらと思っています。

砂澤——マンガ版のラストが、アニメ版からは想像もつかないような、すごく重厚で深いところにたどり着いているんだけど、同時に裏切られたような感じがした、という話をされましたが、その裏切られたというのは……。

佐々木——なんというか、「あれでよかったのか？」という漠然とした気持ちがずっと残っていて、それを自分のなかで消化しきれないまま、きょうまで棚上げにしてきたところがあるんですね。それがなんだったのかというのが、杉田さんのお話を聞いて、いろいろわかってきた気がします。

砂澤——そこは私も杉田さんにうかがいたいところで、これは本日の講演のなかにあった、宮崎作品にみられる重層化された自然観という論点ともかかわってきます。というのは、杉田さんの『宮崎駿論——神々と子どもたちの物語』（2014）によれば、『ナウシカ』という作品の舞台や世界における真理もまた、重層化されていると言うんですね。実際、そのとおりで、ちょっと説明させてもらいます。

まず真理Aというのがあり、これは人間とは汚れであり毒であると。そしてそれを、じつは蟲や森が浄化してくれていた……。これが真理Aです。作中では、ユパが独自の調査によってたどり着いた真理ですが、彼の弟子筋にあたるナウシカも、じつはすでに知っており、しかも小さいときから研究を重ねてきて、もう気づいていたという話になっています。

つぎに真理Bというのは、蟲も腐海も人間も、じつは人工的な産物で、この世界を浄化するための目的論的なプログラムにすぎなかった……。こういう話になっています。これはナウシカが庭の主と話すなかで気づくわけですが、作中の様子では森の人もそれにはまだ気づいておらず、この真理には到達していないようで、

いちはやくナウシカがたどり着いた、というわけです。

最後の真理Cというのは、いちばん最後に墓の主との戦いのなかでナウシカが到達した、そもそも生命というのは清浄と汚濁、善と悪によって分けられるものではなく、線を引きこうとすることそのものが最大の暴力であり、したがって生命とは変化しつづけ、そして闇のなかで瞬く光なのだ……。こうした生命観をめぐる心理です。

で、じつは杉田さんが『宮崎駿論』のなかで、予感的に言えば、ナウシカは、つぎの真理Dまで到達することができたのではないかと、けれどそこにたどり着かないまま、この物語は終わってしまったのではないかと、ということをお書きになられているんですね。そこでお聞きしたいのは、真理Dにはいったいどんなものを想定しているのかなど。これは、「あれでよかったのか？」というマンガ版のラストをめぐる佐々木先生の疑問とも繋がると思うので、ちょっとうかがってみたいのですが。

杉田俊介（以下、杉田）——ありがとうございます。うーん、すぐにはお答えできそうにありません。それをやっぱり論理的に考えるのが、僕がいずれ完成させるべき『ナウシカ』論のテーマなのかなと。ただ、ちょっと文脈が変わってしまうかもしれませんが、たとえば宮崎さんの世界ってインターネットは出てこないですよ。だけど、庵野秀明(1960-)、新海誠(1973-)、そしてとりわけ、細田守(1967-)の作品においては、インターネットが前提とされているじゃ

ないですか。で、もちろん『ナウシカ』には出てこないんだけど、あえて言えば、その結論にはインターネット的なものがかかわってくるのではないか。

というのも、『ナウシカ』の世界というのは、世界最終戦争が起こるまえの旧世代が、テクノロジーをすごく発達させて、きわめて目的論的な、正しくて優れた、間違いのない人工生命体を作ろうとして、それを卵にしたと。でも、その卵から産まれた者たちは、いまの毒に満ちた世界を生きられないから、数千年をかけて世界を浄化するプログラムを作って、ナウシカたちの世代にはそのときが来たらさっさと死んでもらう。これによって、非常に美しい人工生命たちの世界を準備しよう、というのが旧世代の計画であったと。

これは、いまで言えば、気候変動もひどいし、このままだと人類も滅びそうだから、もっと正しくて優れた生命体を作って、いま現在の人間は数百年後に滅びてください、でもその真理を告げてしまうとみんな絶望しちゃうから黙っているけど、みたいな話ですよ。それにたいし、ナウシカは、ポストヒューマンという言い方でもいいと思うんですけど、そうした来たるべき人工知能や人工生命の卵を潰しちゃうわけですよ。事前に殺してしまうわけです。完璧な人工生命なんかに頼らずに、結局はみんな滅びるかもしれないけど、汚れや悪に満ちたこの世界で、間違いながらもどうにかやっついこう……。これが、おそらくマンガ版『ナウシカ』の結論なんじゃないかと思うんです。

だから、疑問に思うのは、NHKが2016年に放送したスタジオジブリのドキュメンタリーに、ドワンゴの川上量生(1968-)が東小金井へやってきて、人工知能を使ったキャラクターが気持ちわるい動きをする3DCGをプレゼンしたら、宮崎さんが激怒したという場面がありましたよね。人工的なプログラムであたらしい生命の動きが作れますよという提案にたいし、「それは生命の冒涇だ！」と批判したわけですが、あのシーンはすごく象徴的な気がしたんですよ。

つまり、川上さんは旧世代の主みたいなのをしようとしたわけですよ。技術で人工生命を作って。それにたいし、宮崎さんはシンギュラリティというものを否定するわけじゃないですか。冒涇だと。ただ、ここがむずかしいところで、じゃあ宮崎さんが、人工知能などを含むインターネット以降の技術的発達を、まったく受け入れない古い感覚の人なのかというと、必ずしもそういうわけではない気がする。だからそこは、『ナウシカ』のなかの葛藤みたいなものと繋がっているように思うんですね。

人間が人工的に完璧なものとして作りだすポストヒューマン的なものを、宮崎さんはひとまず否定する。それにたいし、たとえば庵野秀明とかは、そうした人工的なものがあたらしい世界を作りだすことに、多かれ少なかれ肯定的であるような、インターネット的なもの以降の世代である気がするんですね。ものすごく単純化した言い方をすると。こうした整理をしたうえで、宮崎さんがいま、ポストヒューマン的な

ものをどう受けとめるのか、ちょっと気になったりはしますね。

佐々木——そうした意味で言えば、私なんかはマンガ編集の仕事をしていた人間なので、わりとベタな見方をしてしまうんですけど、『ナウシカ』って文明がいちど滅んだ世界観ですよ。で、それ以前に宮崎さんが監督した『未来少年コナン』（1978）も、いったん滅んだ地球を舞台にしている。これはようするに、文明がどんどん発達し発展していったって、でも結局は失敗してしまったから、あるいは作劇的にもうまくなかったから、リセットして最初からやりなおそう、みたいな考え方かな。そういう意味では、人類の発達や発展を疑っていない。なぜなら、たんに間違っただけで、だから正しい発展のためにやりなおそう、というリセット願望みたいなものだと思うんです。

これは宮崎さんにかぎった話ではなく、ほかの作家や作品にも見られますよね。たとえば、『機動戦士ガンダム』（1979）の富野由悠季（1941-）も、ニュータイプを出してきて、いまの人類は愚かだから、あたらしい人間にならなきゃダメだと考える。それでも結局はうまくいかないとなって、つぎの『伝説巨神イデオン』（1980）では、やっぱり人類みんな愚かだからやりなおせってことで、宇宙的に全人類を滅ぼして、因果地平の向こうへ、みんな霊体となって飛んでいくというね。

これは当時の宮崎さんの他作品にも感じます。『天空の城ラピュタ』（1986）も、最後にリセットボタンを押しちゃったなど、僕なんか

は見てて思ったんですけど、ようするにラピュタをムスカが乗っ取って動かしたとき、その悪いやつをやっつけるのではなくて、滅びの言葉で文明をまるごと破壊してしまうわけですよ。これってどこか自爆テロを連想させて、自分たちも死んでしまうかもしれない代わりに、ぜんぶなくなってしまえみたいな考え方で、ともすると非常に暗い考え方だなんて思ったりもしたんです。

でも、じつは、リセットするだけじゃダメだというのが、むしろマンガ版『ナウシカ』の後半の展開だったと思うんですよ。つまり、発達史観や進歩史観とえばいいんでしょうか、そういうものに馴染んできた宮崎さんや富野さんの世代には、リセットしてやりなおしてしまう問題があって、マンガ版の後半で宮崎さんはそれにずっと向きあってきたけれど、でも最後の最後でわるい癖が出てしまった、もしくは不徹底に終わってしまった、みたいな印象を僕なんかは持ってるんですよ。

砂澤——リセットすることに向いていた宮崎駿が、リセットしないようにがんばってきたにもかかわらず、やっぱり最後はリセットしちゃったじゃん、といった捉え方をしていると。

佐々木——そういう印象があるんですよ。ちょっと単純化しすぎているかもしれませんが。

杉田——冷戦時代的なリセット願望は、一方でいま、新海さんの『天気の子』（2019）に描かれていたような気候変動の問題や、吉川浩満

(1972-)の『理不尽な進化——遺伝子と運のあいだ』(2014)で言われていた進化論における絶滅の問題など、世界や人類は案外あっけなく滅びるんじゃないかというあたらしいタイプの終末論的なモードとして出てきていると思うんです。また他方では、市民社会の枠内でやりくりしたり、ポリティカル・コレクトネス的にいろいろ調整したりしても、結局、世界はギリ貧じゃないかと、たとえばイーロン・マスク(1971-)は火星移住を構想し、マーク・ザッカーバーグ(1984-)はメタバース開発に注力し、そしてピーター・ティール(1967-)は海上都市を設計しようとするなど、脱出願望のようなものが出てきていると。

宮崎さんの場合、冷戦体制が崩壊したあと、それまでは核兵器とかで世界が一気に滅びてしまうような世界を描いてきたけれども、やはりそうは簡単にならなくて、もっとぐずぐずに、ぐだぐだになりながらやっていくしかないのだと、『紅の豚』(1992)あたりでそういう世界観になった。いちど終末論を否定したわけですよ。佐々木さんのおっしゃるリセット願望をやめて、終わりのないぐずぐずのなかでどうやって生き延びていくかが主題になった。基本的には『ナウシカ』の最後も、リセットしないで腐海とともに生きていくという結論で、ユートピアも来ないし、世界が本当に浄化されることもないけれど、それでもぐだぐだのまま生きねばならないと。

ただ、なぜ最後にポストヒューマンの卵を破棄してしまうのか、それがよくわからなかったんです。つまり、バイオテクノロジーで作られ

た、計算された擬似生命体のようなものが、卵から産まれてくるであろうと。そうした人工生命、ポストヒューマンにたいする嫌悪感が宮崎さんのなかにはあって、だからリセット願望というか、終末論や絶滅論はたしかに否定したけれど、それでもまだある種の選別と排除があるのではないかと。

たとえば将棋の藤井聡太さんなど、いまの棋士の人たちって、人工知能と競いあうわけですよ。人工知能が発達したら人間が競技やゲームに勝てなくなるから、そうしたニヒリズム的な研究はやめたほうがいいんじゃないか、という風潮がむかしはありましたけど、でもいまの若い人たちは、むしろAIと切磋琢磨してより強くなるという方向を選んでいるわけです。だから、そこには、人間とAIのあいだになんらかの友愛があるとも言えるわけですよ。それはポストヒューマン的なものとの友愛というか、卵から産まれてくるなにか未知のものとの友愛——そういうものを藤井聡太さんのような若い人たちは生きていると思えるわけで、そうした可能性を『ナウシカ』の最後は、じつは消し去ってしまっているんじゃないかと感じたんです。もちろん、ポストヒューマンという言葉が宮崎さんが使っているわけではありませんが、現代的な問題意識に繋げて言えば、そういうものとの友愛が描かれていないことに、ものたりなさを覚えたりもします。

砂澤——つまり、リセットしないんだったら、あの卵も殺さなきゃいいのに、と。

杉田——そうです。ものすごく単純化して言えばそうで、旧世代の人々が完璧な人類を作ろうとして卵を孵すんですけど、でも実際に生まれてみたらどうなるかわからないじゃないですか。というのも、ナウシカ本人がそういうことをずっとやってきたはずなんですよ。王蟲も自分もまもなく絶滅するようにプログラムされているけれど、それでも血を吐きながら繰り返しかえし繰り返しかえし飛ぶ鳥のように生きていこう、ということを書いてきた。だとすれば、それはこれから生まれてくるあらたなポストヒューマンにも言えたのではないかな。

ナウシカをお母さんと呼ぶ巨神兵が出てきて、それと擬似的な家族になる話がマンガ版にはあります。しかし、ナウシカは結局、自分の目的のためにわりと政治利用みたいなことをして、その巨神兵を殺してしまうじゃないですか。もちろん、あの描かれ方からすれば、巨神兵と共存することのむずかしさというのはわかります。でもそれってたとえば、山から熊が降りてきて、危ないから殺せ、皆殺しにしろという話と、いや熊は自然の生き物なんだから殺したらかわいそうじゃないかという話のその二元論に近いような気がして。だから、むしろ、人間と共存することが非常に厄介な巨神兵というポストヒューマン的存在といかに共存していくか——そういう形のほうがナウシカのあるべき政治的な姿勢だったんじゃないかなとちょっと思うんです。

砂澤——リセットしないんだったら新人類の卵は潰さなくてよかったし、巨神兵だって殺す

必要はなかったんじゃないか、といういまの話はよくわかって、というのも、杉田さんの『宮崎駿論』を読んでドキッとしたのが、ナウシカはお母さんのことを、優しい人だったけど私を愛さなかったと言っていて、それにたいし杉田さんが、はたして本当にナウシカの母親は彼女を愛さなかったのだろうか、と書いていたじゃないですか。それを読んだとき、ああそうだよなって、なんとなく腑に落ちたんですね。だから、愛さずにリセットするんだったら、そもそも産まなかったはずで、なんというか、ナウシカの母親が母親になってくれてよかった……という変な感じですけど、そのあたりはどうですか？

杉田——そうですね、むずかしい問題ですよ。すでに言われたように、マンガ版『ナウシカ』って10年以上も連載されましたから、宮崎駿のその表現としての究極形は、少なくとも思想的なレベルにおいてはマンガ版であるように考えてきて、それゆえ神聖視してしまう傾向が自分のなかにもあるんです。でも、すでに完結してから30年も経った作品ですから、そのあいだに宮崎さんもいろいろ変わってきている気がするんですよ。完結した『ナウシカ』から持ちこされたものというか、さらにそのあと成長して成熟した部分があるはずで、そうしたあたらしく産まれたはずの可能性を考慮しながら読んでいかないと、すでに完結したマンガ版を正典化^{カノン}してしまう気がして、それはまずいなど。

佐々木——杉田さんの講演のなかで、宮崎作品に見られる重層化された自然観をお話しいただきましたよね。ここまで聞いてて思ったのは、そうした自然観あるいは生命観を、たしかに宮崎は肯定してみせるわけですが、でも最後の最後で彼の地金として見えてくるのは、^{スピリチュアリティ}霊性なのかなと。ようするに、霊性のない命は殺してもいい、と考えているようにも思えるんですね——こういう言い方はちょっと乱暴かもしれませんが。宮崎駿の作品にはたしかに多様な自然観が見られはするんですが、最後の最後で地金の部分はそこなのかなと、さっきの川上さんの3DCGにたいする宮崎さんの反応を聞いても、そんな印象を持ちましたね。

杉田——ええ。たとえばナウシカは、人間のよ
うな知能や理性を持っていなくても、「苦悩」
できる存在は尊重に値するという言い方をす
るんですね。苦悩の深さが生命の偉大さだと。
そうすると、動物などはオッケーだけど、苦悩
できないもの——たぶんヒドラがそうでしょ
うし、あるいは神聖皇帝のお兄さんも、享楽主
義者だから苦悩できないと考えればそうかも
しれない。ですから、苦悩できない、イコール
霊性がないということだと思んですけど、こ
のときナウシカには、苦悩しうる存在は生きて
もいいけど、苦悩しえないものは選択的に中絶
していい、みたいなところがある気がして。そ
れは本当にそうなのか、ナウシカらしくないん
じゃないかと。

佐々木——それは本当にそう思いますね。

杉田——そのうえで、そうした可能性もやっぱ
り宮崎さん自身が作品のなかに描きこんでい
る気がするんですよ。たとえば、『天空の城ラ
ピュタ』のラピュタ城にいるロボット兵って、
動物とコミュニケーションを取ったり、それを
供養したり——つまり死の概念を理解してい
たりと、明らかに進化していそうじゃないです
か。あのロボット兵たちって、もともとラピュ
タ人たちが作った段階では、他者に共感する能
力みたいなものはなかったような気がして。だ
から、そういう可能性は宮崎さんのなかにもあ
るはずで、彼が描く無機物、とくに車や戦車な
ど、すごく温かみがあるとよく言われますよね。
鋼鉄感がないというか、生きた金属みたいなど
ころがあるというか。でも、そうした感覚を突
きつめていけば、ポストヒューマン的なものに
たいする友愛を、宮崎作品のなかにも指摘でき
るんじゃないかと、ちょっと思っているんです
ね。

砂澤——なるほど。それはたとえば、杉田さん
が、『ナウシカ』をいまふたたび映像化するこ
とになれば、その結末はきっと変わるのではな
いだろうか、と著書で書かれていることにもか
かわるわけですよ。

杉田——そうですね。これは以前から、ファン
タジーというか、妄想として放言しているんで
すが、たとえば庵野秀明が、クシャナを主人公
にしたマンガ版第7巻の映画を撮りたいとずっ
とっていますし、『ゴジラ-1.0』（2023）の山
崎貴（1964-）も、『ナウシカ』を実写化したい

と言っていますよね。あるいは歌舞伎化されたり、外国のファンによって短編実写化されたりもしていて、そういうふうを受け手の力を借りて、さまざまなメディアやジャンルに散らばされて、種を蒔かれ、これにより作品自体も変容していつている感じがするんですよ。

だから、宮崎さんには総監督みたいなポジションで、テレビアニメ版『ナウシカ』をNHKあたりでやってほしいなと（笑）。宮崎さん自身がマンガ版のラストに満足していない気がするので、完結してから30年のあいだに生じた変化を見てみたい。そして同時に、後進の仕事として、批評や研究の側からも、『ナウシカ』が最後にたどり着いた場所のさらにその先の光景をやっぱり考えていくべきかなと。

佐々木——そうですね。年齢的に考えても、本人に求めるのはちょっとかわいそうかもしれません。それにドワンゴの川上さんがプレゼンしたという3DCGへの反応を聞くと、やっぱり宮崎さんがやったとしても、意外にラストは変わらないんじゃないか——そうした気も一方です。たとえば、本日のレジュメでも引用されていましたが、ナウシカによれば、「私はこちらの世界の人たちを愛しすぎているのです。人間の汚れた黄昏の世界で私は生きていきます」と。ナウシカは汚れた世界とそこに生きる人々を愛してしまった。愛しすぎってしまった。だとすれば、愛することができるか、という能力や態度など、そうしたことが結局は問われてくるはずで、そこから友愛という問題にまで広がっていただきましたけれども、おそらく宮

崎駿という人は、ある種のことを愛することができないのではないかな。それはある年代の人たちにとって、ある人生を送ってきた人間にとって、愛することができるように変われと言われても、変えられない部分もあると思うし、むしろ『ナウシカ』という作品で、あんなに問題を掘って掘って、あそこまでたどり着いてくれたんだから、あとは後続がその問題を継承して、いまの時代に合わせて考えていくべきじゃないかと、個人的には思いますね。

杉田——いまの話聞いて、愛はなくても友愛はある、という話じゃないかと思ったんです。つまり、ナウシカを愛さなかったけど優しかったお母さんのように、無理に愛さなくてもいい。愛は個人的な感情だし、どうにもならない面がありますよね。しかし、愛することはできなくても友愛はあると。

たとえば、ヒドラ的な存在として思いついたのが、『千と千尋の神隠し』（2001）のカオナシなんです。千尋はカオナシのことを愛さないわけですよ。愛さないけれど、あるいはストーカーみたいに追いかけてきたら撃退はするけれど、でも銭婆の家に連れて行ったりして、抹殺したりはしないじゃないですか。これがハリウッド映画だったら、あるいは『シン・ゴジラ』（2016）とかだったら、どんどん巨大化して膨張するカオナシのようなやつと対決して倒すといった結末になるんだと思いますが、そうはならないですよ。なんか勝手にしぼんでしまったカオナシに、ある種の居場所というか生きる場所をあたえて、疑似家族のようなものを作

ってあげる——あれが『千と千尋の神隠し』における友愛なんじゃないかという気がして。

つまりヒドラ的な存在で、生そのものが苦痛であり、なにを考えているのかよくわからないカオナシですら、いっしょに暮らすことはむずかしいんだけど、共存することはできるというか。それこそ『もののけ姫』（1997）のラストもそうかもしれないし、そうした可能性は、ヒドラ的、カオナシ的なポストヒューマンにたいしても開かれているのではないか……。こんなことを佐々木さんの話を聞いて感じたんですよ。

ナウシカの母親が娘であるナウシカを愛さなかったというのは、ある種のネグレクトだった。でも、それは、11人いた子どものうち、10人が腐海の毒で死んでしまって、ナウシカしか生き残らなかったという事情もかかわっているはずで、お母さんも精神が壊れてしまった人だったのかなど。……優しいけど愛することはなかったと言っているけれど、愛さなくても優しくあることはできるのではないか——そうした王道でも霸道でもない原理が、じつは宮崎作品のなかにある気がするんですよ。この星にすべてを託す、という星の友愛というか。

砂澤——たとえばクシャナの母親とか？

杉田——クシャナの母親は毒を盛られたことで精神を病んでしまった。でも、クシャナとそのお母さんは、ナウシカ母娘とは正反対というか、深い愛情で繋がっていたような気がしますね。

佐々木——なんかテーマが「愛」になってきていますが（笑）、でも最終的には、悪や汚濁、虚無のみじめさにまみれながらも、この汚れた世界で生きるのだという覚悟を決めるとき、そうした世界にこだわりつづけられるモチベーションというか、それはどこからやってきて、いったいなんなのか、といったところに作家性が出ると思うっていて、宮崎さんの場合はやっぱり、その「愛することができる」とか「友愛」といったものに出てくるのかなど。でも一方で、友愛というと、フランスやヨーロッパ的なニュアンスを感じるので、アジアに置きかえるとなんでしょね……。 「仁」とか？

杉田——仁はいいな（笑）。うん、仁はいいですね。「徳」じゃない気がするんですよ。徳よりも仁のほうが近い気がします。ちょっと勉強して考えてみたいところですね。

アジア的な思想において、友愛ってなんですかね。フランス革命っぽくはないんですよ——クシャナだったらわかるんですけど。ナウシカの友愛ってなんだろう……。ほぼ友ですよ、友。でもそうか、『君たちはどう生きるか』も友だちの話ですよ。

ナウシカが森の人から、あなたもエコロジカルな生活をしませんかと誘われて断る場面に、「私はこちらの世界の人たちを愛しすぎているのです。人間の汚した黄昏の世界で私は生きていきます」というさきほどのセリフが出てくるんですが、『君たちはどう生きるか』にもその反復みたいなシーンがありましたよね。なんでしたっけ、悪を背負って、汚れを背負って友

だちと生きていきます、みたいなことを言っていて、あれもそういうことなのかもしれません。

砂澤——はい。おもしろい話がつづいておりますが、時間も迫ってまいりましたので、ここからは質疑応答に入りたいと思います。ご質問やご意見がある方はいらっしゃいますか。

質問者1——会員で本学非常勤講師の岡田尚文と申します。専門は映画研究ですが、メディア論の授業なども担当しています。

さきほど、宮崎作品にはインターネット的なものが出てこない、宮崎は庵野と違って、そうしたものに興味が無いのではないかというご指摘がありましたが、私はその両者にはむしろ親和性があるだろうと考えています。というのも、サイバーパンクの世界観を学生へ説明する際に、「マトリックス」3部作(1999-2003)を引きあいに出すのですが、一般に名作とされる1作目よりも、3作目のほうが私にはおもしろく思われるからです。

なぜなら、あの作品は『ナウシカ』にそっくりだからです。キアヌ・リーブス(1964-)が演じる主人公ネオは、機械が作りだしたコンピュータ世界のなかにあって、自分がプログラムされた存在であることに気づきます。そして、3作目の『マトリックス レボリューションズ』(*The Matrix Revolutions*, 2003)では、王蟲そっくりの赤い複数の眼を持つイカの大群のようなマシン、センチネルたちがやってきて、人類を滅ぼそうとしますが、ネオは自らの命を犠牲にしてマシンの動きを停止させ、機械と交渉して世界

を救います。最後のシーンでは、ネオがマシンの金色に光る触手に担がれており、これはアニメ版『ナウシカ』のラストにきわめて酷似しています。

そこから翻って、『ナウシカ』を見なおしますと、今度は腐海がインターネットの世界そのもののように見えてきます。濱野智史(1980-)の『アーキテクチャの生態系』(2008)で言われていたように、インターネット世界では、アーキテクチャ、いまふう言えば、プラットフォームが土台や基礎となり、その上部に疑似的な都市としてのサービスやコンテンツが形づくられます。しかし、そこには同時に、設計者が意図しなかった「自然」にも似た生態系、エコシステムも形づくられるというわけです。世界の秘密に気づいたナウシカは、その外に出ようとしますが、それはつまりエコシステムの外部のことであって、そうしたインターネットの世界を超えて我々のいる——とっていいかわかりませんが、現実世界にアクセスしようとしているようにも見えます。

語源を遡ると、プラットフォーム(仏: *plateforme*)というのは、プラットフォームは英語のフラット(*flat*)と同じ意味ですから、ほかよりも少し高い平らな場所、平台のことを指します。佐々木先生のおっしゃる宮崎のリセット願望も、じつはここに絡んできて、ようはすべてプログラムにすぎないから、アーキテクト、設計者の意図しなかった生態系が生成された場合には、それをなかったことに、フラットな状態に戻してしまおう、世界をふたたび真っ平らにしてやりなおそうというわけです。そして、それは、誰もが

同じ高さに、横ならびになれる民主的な場でもあると。アジア的な仁、友愛は、そうしたところに生成するのかもしれませんが。

そのようなわけで、『ナウシカ』は、1980年代のサイバーパンク・ムーブメントと、直接の影響関係にあるかはわかりませんが、少なくとも同時代の想像力のもとに描かれている、よってインターネット的なものとも親和性があるのではないかと、話をうかがっていて考えました。

杉田——ありがとうございます。インターネットを完璧にデジタル化された世界と考えるより、アナログとデジタル、あるいは自然と人工というふうに区別することそのものが有効ではない世界と考えると、たしかに腐海ってそういう感じがしますよね。落合陽一(1987-)も「デジタルネイチャー」と言っていますし、つまりバーチャル・リアリティの世界を完全に現実から遊離した世界だと必ずしも考えない、とでも言えばいいでしょうか。そうすると、それら対立的に捉えられてきた二項を、シームレスに連続したものと見なす拡張現実や複合現実といった言葉もあるように、『ナウシカ』に直接そうしたことが描かれないにしても、想像力においては共振しているかもしれないという指摘は、なるほどなと思って聞きました。それこそ山崎貴の『ドラゴンクエスト ユア・ストーリー』(2019)なども、じつは作られた世界だったという設定で、ラスボスを倒すと現実に戻らなければいけない、みたいな物語だったと思うんですけど、そのあたりの繋がりをいろいろ考えて

いくと、おもしろそうだなと思いました。

質問者 2——講演の冒頭、橋川文三の「日本の民俗的な魂に根ざしたドストエフスキーのような天才が必要だ」という主張を、「生まれ変わり」という日本的あるいはアジア的な死生観をめぐる柳田國男の指摘に接続し、そうした心性にかかわる宮崎駿の自己出産的性格とそのエゴイスティックな輪廻転生的問題についてお話しくださいました。これはまた、彼の新作が「君たちはどう生きるか」と言いながら、実際には「自分はこう生きた」としか言っていないように見えることにもかかわってくるのではないかと思います。

ようは自分自身を産みなおすという自己愛的とも言える欲望が宮崎には指摘できると。他方、赤坂憲雄(1953-)の『ナウシカ考』(2019)では多声的、そして杉田さんの『宮崎駿論』では複眼的と言われていた性質も、やはり『ナウシカ』には指摘できます。こうした矛盾とも取れる複数的な性格があくまで絡みあった結果として、なにかよくわからないものとしての畸形的ないしクィア的なポストヒューマンが産まれる可能性を示唆するに至ったのではないかと思います。いかがでしょうか？

杉田——ありがとうございます。『君たちはどう生きるか』についてのレビューをネット記事で書いたんですけども、そこでもエゴイズム性というか、つまり自分の母親をよみがえらせて、その母親からもういちど産まれたいといった、宮崎の畸形的あるいはクィア的な欲望につ

いて書いたんです。ですからご質問のとおりだと思います。そのうえで、「君たちはどう生きるか」と言いながら、君たちのことをいささかも考えていないからこそこの作品はいいのだ、と僕は思ったんですけれど、これはでも矛盾ではないと思うんです。それはおそらくエゴイスティックな呼びかけであって、つまり、誰もがこうやって生きるしかないのだ、他人には理解できないような欲望をエゴイズム的に表現していくしかないのだ、むしろ人間にはそれしかできなくて、君たちもそうやって生きればいいじゃないか、というものだと思うんです。そしてそうしたメッセージは、直接的には伝達できなくて、間接的にしか伝達しえないのではないか。

というのも、おそらくは友愛もそうした性格を持っているはずで、アリストテレスに「友よ、友はいない」という有名な言葉がありますが、これはつまり、友に呼びかけられるのは、この世に友などいないのだということを言えるだけだといったもので、そうした間接的な伝達のようなものとして、君たちはどう生きるのかと呼びかけている、あるいはそのように呼びかけられている気がするんですよね。それは、さきほども話した、ヒドラ的あるいはカオナシ的なものを、愛することはできないし、共感することもできないけれど、共存することはできるといふか、それによって開かれる友愛もあるといったことにかかわっていて、そうしたメッセージを最近の風潮におもねることなく、『君たちはどう生きるか』では表現していることのすごさを感じるんですね。

だって、いろいろなことに配慮しようとするれば、あんなに歪んだ映画ってなかなかできないと思うんですよね。もちろん、宮崎駿という人の特権的なポジションゆえに、それを表現できたと言われてしまえばそれまでなんですが、でもあのように生きていいし、ああいうふうに表示しているのではないかと、ということ伝えてくれた側面もあるんじゃないかと思います。それは、霸道でも王道でもなく、星にすべてを託すような友愛、星の道として、『ナウシカ』のなかに描かれているものとも響きあっているのではないかと思ったりもしました。かなり牽強付会かもしれませんが……。

質問者 3——すでにご存じかもしれませんが、『君たちはどう生きるか』の第2弾ポスターのコピーが「友達を見つめます」とされており、宮崎作品あるいは宮崎駿自身にとっても、やはり友愛の問題は重要なのだらうと思いました。また、出産や産みなおしにかんして、『君たちはどう生きるか』のなかで印象に残ったのが、群体や集合体のイメージが頻繁に登場することでした。水子としてのワラワラが大量にいたこと、屋敷の池でたくさんの鯉や蛙が主人公に群がってきたこと、そして屋敷で働く高齢女性たちが蠕動し蠢動するひとつの群体として描かれていたことなど、そうした集合体のイメージが本作では執拗に反復されていました。これらはあたらしく産まれる、あらたに産みだされる生命や自然といったものにかかわるのではないかと思ったのですが、そのような演出や表現についてご意見があればお聞かせください。

佐々木——いまご指摘されたイメージは非常に興味深いですね。というのも、母親のお腹から産まれてくる赤ちゃんってだいたいひとりですよ。その一方で、原始的で原初的な生命というのは、おそらくそうした群体や集合体として、つまり塊のように密集し、凝集させられて産まれてきていたはずで、それがきわめて原型的なイメージとしてあるのかなと、いまのご質問を聞いて思いました。逆に言えば、それから照らしかえすことで、人間が産まれるとは、人間を産みなおすとはなにか、ということが考えられるかもしれませんね。

砂澤——まだまだ質問をお受けしたいところですが、時間も押しておりますので、本日のトークセッションはこれにておしまいにしたいと思います。どうもありがとうございました。

編集協力：中里昌平、中田真梨子、
神谷穂香、西川おと

学習院大学身体表象文化学会『身体表象』投稿規定

1. 本会誌への投稿資格者は、学習院大学身体表象文化学会の会員とする。ただし特別に編集委員会が認めた執筆者については、投稿が可能である。
2. 本会誌は、原則としてデジタル刊行物とし、WEB上で公開する。
3. 本会誌への投稿論文は、未発表のものでなければならない。ただし、学会等で口頭発表されたものは、その旨明記して投稿することができる。
4. 本会誌への投稿の申込期日、提出の締め切り期日は、年度初めに、編集委員会が指定する。
5. 本会誌は、論文、研究ノート、書評、大会・例会における研究発表の要約を含む。
6. 論文については、掲載の可否を、査読の結果を経て、編集委員会が決定する。
7. 論文以外の投稿原稿については、掲載の可否を、編集委員会が決定する。
8. 各種原稿の言語は、原則として日本語とし、論文の長さは、20,000字以内、研究ノート、研究発表要約の長さは8,000字以内、書評の長さは4,000字以内とする。さらに必要な場合には、編集委員会の承認を得るものとする。この長さは、注、文献、表、図版等すべてを含むものとする。
9. 投稿論文には外国語による表題をつけるものとする。
10. 各種原稿は、テキストデータとプリントアウトしたもの（一部）の二つを、同時に学会事務局に提出するものとする。
11. 書式については、当会誌の書式規定を参照するものとする。
12. 『身体表象』に掲載された論文の著作権の扱いは以下の通りとする。
 - ① 著作権は、著作者に帰属するものとする。
 - ② 著作権者は、複製権、公衆送信権等、出版、オンラインでの公開・配信について、編集委員会に許諾を与えるものとする。
 - ③ 著作権者は、論文等の電子化、学習院大学学術成果リポジトリへの登録、公開・一般利用者の閲覧・ダウンロードについて、リポジトリを管理・運用する大学図書館に著作権上の許諾を与える。
 - ④ 論文を投稿する者は、WEB上での公開にあたり、引用図版・写真等がある場合は、その図版・写真著作権者に著作権上の許諾を予め得ておくものとする。

13. 本規定の改正は、編集委員会で審議ののち、総会にて審議、決議される。議決については会則の第四条に準ずる。

令和4年7月2日に一部改定（第12項）

学習院大学身体表象文化学会会則

(名称)

第一条 本会の名称は「学習院大学身体表象文化学会」と称する。

2 本会の事務局を次の所在地に置く。

東京都豊島区目白1-5-1

学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻事務室

(目的)

第二条 本会は身体をめぐる表象文化の研究ならびに会員相互の親睦をはかることを目的とする。

(会員)

第三条 本会は原則として、学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻に関係する教職員、旧教職員、卒業生及び在学生をもって構成する。

2 上記に該当しないものが本会への入会を希望する場合、会員二名の推薦を必要とする。

(総会)

第四条 本会の総会は年一回これを行う。

2 総会の開催は会長の招集による。

3 総会は前年度の会計報告、学会事業の経過報告、その年度の事業方針、予算ならびに重要事項の議決を行う。

4 会員は総会における議決権を有する。

5 総会は出席者、及び議決事項含む委任状の数が会員数の三分の一以上に達した場合に成立し、議決には委任者を含む出席者の過半数の賛成を必要とする。

6 臨時総会は会長が必要と認めた場合および会員の五分の一以上の要請がある場合に開催する。

(事業)

第五条 本会は第二条の目的を達成するために、総会、大会、その他必要な会合の開催、研究成果（デジタル刊行物を含む、以下「会誌」と表記）の公表、同窓会名簿の作成、その他の事業を行う。

- 2 会誌発行は委員一名以上を含む編集委員会を別に設けてその任に当たらせる。
- 3 会誌への投稿は、原則として、会員の権利とする。
- 4 大会運営は委員一名以上を含む実行委員会を別に設けてその任に当たらせる。

(会長、委員)

第六条 本会運営のため以下の役員を置く。

- 2 会長 一名
- 3 委員 若干名
- 4 会計監査 一名

第七条 会長は本会を代表する。

- 2 会長は学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻主任がこれに当たる。
- 3 会長の任期は、身体表象文化学専攻主任の任期に準ずる。

第八条 委員は委員会を組織し本会運営の通常業務に従う。

- 2 委員は会員から選出され、総会にて委嘱される。
- 3 会計監査は総会に於いて任命される。
- 4 委員の任期は一ヵ年とし、重任はさまたげない。

(会費)

第九条 本学会の年会費は千円とする。

2 二ヵ年分の会費が未納の場合、退会の意思が表明されたとみなす。その際、再入会は、妨げない。

(会則の変更)

第十条 この会則を変更するときは総会に於ける会員出席者の過半数の賛成を必要とする。

〈附則〉

この会則は平成 29 年 4 月 1 日から施行する。

平成 29 年 10 月 21 日に一部改定 (第四条、第五条)

令和 1 年 6 月 29 日に一部改定 (第三条)

令和 6 年 3 月 16 日に一部改定 (第四条)

INDEX

Summaries of Research Presentations at the Seventh Annual Conference	5
Proceedings	
Jean-Pierre Melville: the Excessive “Process” and the Praise of Professionalism in the Alain Delon Trilogy <i>OKABE Shun</i>	11
Keynote and Symposium	
Keynote <i>SUGITA Shunsuke</i>	23
Symposium <i>SUGITA Shunsuke, SASAKI Minoru, and ISAZAWA Yuichi</i>	49
Submission Guidelines	63
Regulations	65

ISSN 2434-0669

Published by the Gakushuin Society for Cultural Studies on Corporeal and Visual Representation
Tokyo Japan

『身体表象』第7号

発行日 2024年3月31日

編集・発行 学習院大学身体表象文化学会
会長 佐々木 果

学習院大学大学院 人文科学研究科 身体表象文化学専攻事務室内
〒171-8588
東京都豊島区目白1-5-1 北2号館6階631室
guscscr@gakushuin.ac.jp