Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2024-04-29

映画『もののけ姫』分析 : 歴史ファンタジーに歴史学はどう関わるか（特集 歴史と文学）

市沢, 哲

(Citation)
國文論叢,34:94-109

(Issue Date)
2004-03

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/81011601

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/81011601

映画『もののけ姫』分析

――歴史ファンタジーに歴史学はどう関わるか――

市沢　哲

一　はじめに

本稿の目的は、映画『もののけ姫』の作品世界を歴史学の視点から分析することにある。あらためていうまでもないが、『もののけ姫』は一九九七年に公開された宮崎駿監督のアニメーション映画で、当時の観客動員記録を塗りかえた大ヒット作であった。アニメーション映画としてはめずらしく日本の中世に舞台が設定されたうえ、網野善彦氏の研究をはじめとして、歴史学の新しい研究成果を積極的に摂取した作品であったため、[1] 多くの歴史研究者の関心を引いたことは想像に難くない。

しかしその一方で、網野氏をのぞくと、この作品の構想について歴史研究者が歴史学の立場から発言をおこなうことはほとんど[2]なかった。また、『もののけ姫』の特集を組んだ学芸誌にも、なぜか歴史研究者には発言の席が与えられなかった。おそらく、歴史研究者は「史実」を基準にして発言せざるをえないという了解が、研究者の側にも編集者の側にもあったのであろう。中世を舞台としながらも本質的にはファンタジーであるこの作品を、歴史学の「得意技」である時代考証で切りきざむような無粋な論評は必要ない、というわけである。

私見の限り、京樂真帆子の「映画と歴史学――『山椒大夫』から『もののけ姫』へ――」[3]は、『もののけ姫』の構想についてふれた唯一の歴史学の論文である。氏はそのなかで、歴史学は映像文化に対し時代考証などの知識を提供するだけなのかという問題を、溝口健二監督の『山椒大夫』を素材に論じておられる。

氏によれば、時代考証の厳密さを追求する溝口監督は、『山椒大夫』制作に当たって林屋辰三郎氏の散所論を積極的に摂取し、その結果林屋学説の影響は映画のプロットにまで及ぶことになったという。時代考証という枠組みと芸術家としての独創性の間で、溝口監督が激しい葛藤をおこしたという、氏が紹介されたエピソードはきわめて印象的である。

京樂論文の関心は、このような〈溝口―林屋〉の関係が〈宮崎―網野〉の間にどう見いだされるか、というところにある。しかし、恐らくは紙幅の関係上、論文のほとんどは前者の検討に割かれ、『もののけ姫』については、網野学説の影響を指摘するにと

どめられている。[4]

そこで本稿では、京樂氏の視角を継承し、映画と歴史学の関係を時代考証に収斂させるのではなく、『もののけ姫』の作品としての独創性と歴史学の研究成果が、どのような緊張関係を持っているかを考える。まず、個別の場面で歴史学の新しい研究成果が利用された痕跡を明らかにし、それが作品の独創性のなかでどのように有効に働いているかを明らかにする。その上で、作品世界全体の構造を探る試みへと進むことにしたい。

二　序論―『もののけ姫』における歴史学の効果的な利用―

まずは、歴史学の成果が効果的に使われているケースとして、次の三つの場面に注目したい。

(1) 髪を切ることの意味―映像のどこに注目するのか―

映画の冒頭、村の娘を守るためにたたりをうけたアシタカは村を出ていくことになる。村の長老たちの集会で村を出ることを決心したアシタカは、みんなの目前で髻を切る。まさにその瞬間、長老たちは泣き始めるのである。このタイミングが偶然でないことは、日本の中世において髪を切ることが何を意味するかを知っていれば理解できる。安部康弘氏[5]が総括的に述べられているように、中世において髪切りは追放や下獄などの処罰に際して採られる措置であったし、他人の髪をゆえなく切ることは重大な犯罪であった。中世社会において髪切り行為がかかる重大な意味を持ったことは、身分秩序の可視的表現を論じた高橋昌明氏の研究[6]からも明らかである。髪型を変えることが、帰属する集団からの離脱・追放を意味するゆえに、長老たちはアシタカが髪を切った瞬間に感情を爆発させたのである。

つまり、アシタカはたたりをうけた者として村から追放されたのであった。故郷からの追放、すなわち帰属する集団の喪失は、主人公アシタカの以後の行動を根底で規定したはずであり、アシタカの行動を理解する上でも重要なできごとである。ここでは、主人公アシタカがたたりとともに何を背負うことになったのかが、歴史学の成果を使って示唆的に描かれている。

さらにこの問題を「集団」という観点から敷衍すると、映画にあらわれる人々はそれぞれ帰属する集団を持っており、それらの集団は髪型・服装・言葉遣いなど、他の集団から区別される特色を持っているという、映画の見方が浮かび上がる。この点については、(4)「たたら場の構造」でもういちど確認したい。

(2) 刀を贈ることの意味―平行・交差する物語―

アシタカに助けられた娘カヤは、村から出ていく者を見送ることを禁じる掟を破る。そしてその時カヤは「守り刀」を自分の身代わりとしてアシタカに贈る。アシタカは一瞬躊躇しながらもそれを受け取る。なにげないシーンであるが、保立道久氏の研究[7]によれば、女性が男性に守り刀を差し出すのは、ほかならぬ求婚の印であったという。氏が示された「粉河寺縁起」には、長者の娘が結婚を求めて小僧に袴と小刀を贈ったこと、後に娘はそれらが千手観音の手に掛かっているのをみて、小僧が観音の化身であったことを知る、というくだりが描かれている。

さらにカヤは村に戻る可能性のないアシタカに守り刀を贈り、応えられないことを知りながら求婚したとするならば、カヤがエミシの村で結婚しないまま人生を全うするという、もう一つの物語がみえてくる。いうまでもないことであるが、映画はすべてを描いているのではなく、特定の人物からみた世界や特定の人物の周辺を縫い合わせてできているのであり、映画のストーリー展開と接点を持ちながらも、その全貌が描かれない世界が背後に存在する。後述するように、本稿の主眼はそれを読み解いていくことにある。

(3) 病者とのつきあい—歴史学の成果と創作の緊張関係—

先に述べたように、多種多様な人物や集団が登場することが、この作品の特色の一つである。そこで注目したいのが、エボシに拾われ、たたら場の片隅で「石火矢」の改造をおこなう病者の集団である。「(エボシは) わしの腐った肉を洗い、布を巻いてくれた」という長(おさ)のせりふ[8]から、彼らが中世において過酷な差別を受けた癩者たちであることが想像される。世間から見捨てられた彼らに手をさしのべたのはエボシだけであり、たたら場に移り住んだのちも彼らの住むエリアは「誰も恐れて近づかぬ」エボシの「秘密の庭」であった。このあたりは、日本中世の癩者の社会的位置に関する歴史学の成果にもとづいた舞台設定がなされている。

しかし、病者とたたら場の人々との関係はクライマックスに近づくとともに、劇的に変化する。男たちがシシ神殺しのためにたたら場を留守にした隙をついて、アサノ公方とよばれる大名がたたら場を襲撃する。留守をあずかる女たちは同じくたたら場に残された病者たちとともにたたら場を守るべく戦う。その合戦の合間、オトキとよばれる女性は病者が差し出す食べ物を受け取り、それを口にするのである。しかし、このようなことは現実にはありえなかった。例えば、黒田日出男氏[9]は『一遍上人絵詞伝』に収められた尾張国甚目寺における一遍教団の共食場面を分析され、別食・共食関係より①一遍ら時衆、②一般乞食僧、③乞食非人、④癩者という厳然とした差別が存在したことを明らかにされている。

『もののけ姫』がもっている歴史学の成果に対する理解の深さからすれば、このような現実にはありえない場面の挿入は、中世の身分制に関する理解を欠いているといった次元で処理されるべき問題ではない。むしろ、あえてかかる場面を挿入することで、生業を奪おうとする共通の敵と戦いながら、たたら場の構成員が一体となっていくという作品独自のモチーフが、印象的に描かれているとみるべきであろう。その後たたら場を失った人々は、差別なく助け合って窮地を脱し、あたらしいたたら場の建設へと向かっていくのであるが、その転換点が病者とオトキの「共食」にあるのではないだろうか。

ほんの一瞬の見逃してしまいそうな場面であるが、それゆえにこの場面に宮崎氏の思いがこもっているように感じられる。ここには歴史学の成果と創作との理想的な緊張関係がある。

以上、個別の場面に即して作品の独創性に歴史学の成果がどう効果的につかわれているかについて考えてきた。しかし、この方法だけでは作品の独自性への切り込みは、いまだ個別分散的であ

り、時代考証の域を出ない。そこで、歴史学の視点からファンタジーを論じる第二の方法として、『もののけ姫』の作品世界がどのように構想されているのかを明らかにすることにしたい。その意図については、次章で詳しく説明することにし、ここではその導入として、「たたら場」がどのような歴史的経緯でできあがったのか、作品からの復元を試みよう。

(4) たたら場の成り立ち—その構造と歴史的展開—

「もののけ姫」の作品世界を理解する上で重要な意味を持つのが、エボシ御前を指導者とするたたら場である。このたたら場が自然にできた人間の集団でないことは、そこに老人と子どもの姿がみえないこと一つからも明らかであろう。それではたたら場はどのような歴史的な経緯を経て現在の姿をとるにいたったのだろうか。

まず、たたら場を構成する集団を作品から抽出してみよう。

①鉄の生産に関わる男たち（たたら師、炭焼き、鍛冶工）。
②たたらを踏む女たち。
③鉄・米の輸送に関わる男たち（牛飼い）。
④石火矢を改造する病者たち。
⑤石火矢をつかう石火矢衆。

これら個々の集団がどういう経緯でたたら場に集まったかは、作品中の会話から復元が可能である。まず、たたら場成立以前に小規模な鉄生産を行う集団（①の一部と③の一部）が存在した。しかし、この集団は生産の零細性と暴力装置の欠如により、森の神の前ではまったく無力であった。そして、そこにあらわれたのが②④⑤を伴ったエボシであった（もちろん②④⑤は同時にではなく、⑤→②・④の順に導入されたと考えるべきであろう）。エボシはまず⑤石火矢衆という圧倒的な破壊力を持つ暴力装置で森の神（ナゴの守）を追い、新しい技術（巨大なたたら）とそれを稼働させる②労働力（女たち）を「人身売買」により導入し、たたら場を建設した。しかる後、生産の拡充にともなって、さらに①③の男たちが数を増やし、巨大なたたら場が誕生したのであろう。老人がいないのは、たたら場に鉄生産のために働くことのできる人々だけが集められた結果であり、たたら場内部に夫婦（例えば牛飼のコウロクとたたらを踏むオトキ）がいながら子どもがいないのは、たたら場できてそれほど時間がたっていないことを示している。

つまり、エボシの登場によって山間の小規模製鉄集団は巨大なたたら場へと姿を変えたのであった。ヤマイヌの神モロが「あの女（エボシ）の頭をかみ砕く瞬間」を夢見ながら残された命を燃やす理由も、以上の経緯をみればあきらかであろう。

さらに付言すれば、「もののけ姫」＝サンの位置も以上の歴史的展開の中に位置づけることができる。モロが語るように、森の神を恐れる小規模製鉄集団の段階でいけにえとして森に捧げられた赤ん坊がサンである。しかし、エボシの登場とともに集団は大きくその性格を変え、もはや子どもをいけにえとして神に捧げる集団ではなくなった。こうして、サンはいわば宙につるされ、人間でもない神でもない「もののけ」として生きざるをえなくなるのである。サンの帰る場所はもう存在しない。

以上のように、作品の中で「たたら場」は歴史的な展開の上に

構築されている。このような「たたら場」に積み重ねられた歴史（時間軸）と、たたら場と森、村、町との関係（空間軸）を組み合わせることで、『もののけ姫』の作品世界全体に接近することができるのではないだろうか。かかる視角から、次章では作品世界全体の構造について考えることにしたいが、その前にこの作業が持つ意味について確認しておきたいと思う。

三　本論―作品世界の復元と作品世界を動かすもの―

（1）問題の所在

『もののけ姫』は観客動員数が示すように、広く受け入れられた作品ではあったが、決してわかりやすい映画ではない。例えば、『ユリイカ』誌上に収録された映画制作に関わる若手クリエイターの座談会では、しばしばこの点が問題になっている。

脚本家の高橋洋氏は『もののけ姫』について、「根本の世界設定が画でスッと納得できないなんて、宮崎映画で初めてじゃないかな」[10]と述べられているし、映画監督の山賀博之氏、是枝裕和氏の間では次のような話がかわされている[11]。

山賀　室町は室町なりの面白い絵はあるんでしょう、きっと。あの人も雑学の研究家だから、みんなが知らないようなすごい室町時代を持っているんじゃないですかね。でも、あの『もののけ姫』の映像はどこを見ても時代劇としての室町時代じゃないと思う。一種独特の違う世界で、住んでいる人の地域性も特に感じないし。島根が舞台だとかプレスに書いてあったけど、島根という感じもしないし。

是枝　その辺の説明をあまりしてないんだよね。あ、縄文系の人なんだなとか、それが西へ行くと言って、タタラが出てきたから、あ、出雲のほうなのかなとか、観てるとなんとなくわかるんだけど。今までだと、そんなに説明的にならずに、きちっと丁寧に導入をしてくれたのに、今回はそういう説明は省いてしまっているんだよね。

ほぼ同様のことは、網野氏と民俗学者宮田登氏との対談の中でも話題となっている[12]。

宮田　マイナスの評価は、はじめて観ると筋がよくわからないのと、登場人物の関係が明確ではない、ということでしょうか。（後略）

網野　今の宮田さんのご指摘は当たっていると思います。宮崎駿さんと『潮』（一九九七年九月号）で対談したときに、いろいろな話が出ました。宮崎さんは、農民と武士しか出てこない、これまでの時代劇的な舞台設定を意識的にカットしたと言っておられました。わずかに、公方様や武士が出てきますが、あれはわき役でしかありません。ですから歴史研究の玄人が観ると、よく舞台装置を整えているな、という感じを持つわけです。（中略）とにかく玄人が観るとよく勉強してやっている感じがしましたが、素人が観たときにこれがどれだけ理解できるか…。

宮田　モザイク的に、すべての要素が有機的につながっているということは、よほどその背景の歴史的知識を持っていないとわからないでしょうからね。

つまり、『もののけ姫』の「根本の世界設定」（高橋氏）は、室町時代に時代が設定されていると了解したとしても、それだけで

は容易に理解することができない「一種独特の違う世界」（山賀氏）なのである。

ところが、あたかもこれらの発言に対応するかのように、宮崎氏は作品公開後のインタビューや講演の中で、必ずといっていいほどこの問題にふれておられる。少し長くなるが、その一部を次に引用しよう。

〈A〉この映画で描いている世界の外側にいっぱい見えない世界が拡がっていて、それによってその世界が保証されているというか、存在しているんだという考え方で映画を作らなきゃ駄目だと。その舞台で動いている力学は、外の力学からもちゃんと影響を受けていて、外の世界とも連絡をとりながら動いている人物としてそこに存在しているんだということをやらなくてはいけない。

あの映画（『もののけ姫』―市沢注）で言いますと、それはジコ坊ですが、ジコ坊というオヤジはただの現場の管理職みたいなもので、組織の一員です。その組織みたいなものはどういうものか知りたい、どうして教えないんだ、なぜ映画で描かないんだと、そこまではっきり言わないけれども、そういう疑問がスタッフから聞こえてくるんです。師匠連って何者ですかとかね。でもそれは説明する必要はないと思うんです。僕はそのスタッフに、君は徳間書店の傘下にあるスタジオジブリというところでずーっと働いてきたけど、徳間書店が何やっているか知っているか？徳間書店のなかでどういう会議が行われて、誰が決定しているか知らなくても全然平気なのに、なぜ映画の中のことだけは気になるの？世の中というのはそういう力で動いているじゃないか！と言い張りましたが。実はそういうところを描くのも、ただのくだらない労力だったりするんです。もっと簡単なパターンになるだけで、映画を膨らませることにならないんですね。

その世界のなかだけで完結している物語というのはＳＦなんかでもずいぶん作られたけど、やっぱりそれは、その人間の想像力の範囲でしか世界が作れないから、たいていどっかが欠けているんです。（中略）それがわかってもわからなくてもこの物語を観ることが出来るはずだと思っていますから。それを明らかにしなきゃいけないとは思わない。[13]

右の発言によると、制作スタッフたちにとっても、『もののけ姫』はさほどわかりやすい作品ではなかったようであるが、この裏話の中に、『もののけ姫』がわかりにくい理由が示されているように思える。宮崎氏によれば、「映画で描いている世界の外側にいっぱい見えない世界が拡がっていて、それによってその世界が保証されている」のであり、映画の「舞台で動いている力学は、外の力学からもちゃんと影響を受けていて、外の世界とも連絡をとりながら動いている」という。つまり、氏の作品作りにあっては、映し出される舞台の外側に広がる、映し出されていない世界の存在が前提とされているのである。

『もののけ姫』のむずかしさは、この点に関連するのではないだろうか。つまり、映し出されている舞台と映し出されていない世界の関係を、見る側が容易に構築できない結果、映し出されている舞台で展開する出来事に、的確な意味を与えることができないのである。宮崎氏はそのことを了解しながらも「実はそういう

ところを描くのも、ただのくだらない労力だったりするんです。もっと簡単なパターンになるだけで、映画を膨らませることにならないんですね」と、舞台の外側に広がる世界、その世界と舞台との関係を逐一説明しなかったと、はっきり述べられている。宮崎氏はインタビューの中で、説明に徹すると「タタラ場の一日で映画が終わってしまう」とも発言されているのである。[14]『もののけ姫』のむずかしさは、まさにここにあるといってよいだろう。

しかし、宮崎氏は作品世界の説明を一切放棄しているわけではない。森の光景をはじめ、細部にわたる細密な描写を心がけた理由について、宮崎氏は次のように答えている。

〈B〉別に理論的な意味は考えていなかったんですけれども。ただ人間というのはある生産関係とか、いろいろな物の中で生きているわけであって、主人公たちの心情とか思いだとか人間関係だけで映画を作るのはおかしい。その人間たちはどうやって飯を食っているのか、ということはたとえば「アルプスの少女ハイジ」のようなテレビシリーズをやる時にも散々議論をつくして、一応根拠を持って映画を作ろうと、そういうふうに努力してきたんです。その結果、初めは生産と分配の問題だとかそういうふうなレベルで話していたことも、自然との関わり合いの中でそれを論じないとどうも充分でないと思ったんですね。（中略）自分たちは絵空事を作っていて絵空事は何でも書けるということは誰でも知っているわけですから、そこにひとつの世界の存在感を残そうとすると、どうしても人間以外のものに謙虚に取り組まざるを得ない。[15]つまり、画面への過剰なまでの「書き込み」[16]には、「ひとつの世界の存在感」を示そうとする、すなわち舞台を世界全体につなぎ止めようとする意図が込められているのである。とすれば、作品が「タタラ場の一日」になるほど説明的でなくとも、その細部には外部への回路が開いていると考えるべきであろう。[17]

やや宮崎氏の意図を詮索しすぎたかもしれないが、このように考えたとき、〈A〉における氏のたとえ話―なぜ自分が日常組み込まれている組織について興味を持たないのに、映画に現れる組織については知りたがるのか―は、『もののけ姫』のひとつの観かたを示唆しているように思えるのである。その観かたとは、観る者が自分で作品世界を再構成し、その上に登場人物を置いて、彼らの行動や発言の意味を考えるということである。

それでは、『もののけ姫』の作品世界をどのように復元すればよいのだろうか。まずは、先に述べたように、映像から情報を収集してそれをつなぎ合わせて全体を再構成するという方法が考えられる。これは、断片的な史料からある時代の社会を復元しようとする、歴史学の基礎的な作業、いわゆる「実証」と類似の行為であるといえるだろう。

しかし、先の宮崎氏の言葉が物語っているように、あるいは歴史学における史料がそうであるように、映像の断片がすべてを説明してくれるわけではない。必ず生じる空白の部分を克服する手だてが別に必要である。この点については、作品の独創性を侵犯しないレベルで、日本の中世に関する歴史学の研究成果を援用するという方法が考えられる。『もののけ姫』はファンタジーではあるが、その作品世界が秩序をもち―宮崎氏がいう「ひとつの世界の存在感」―、かつそれが歴史学の成果によりつつ構成されて

いるとするならば、このような方法もとりうるだろう。

以上のように考えれば、作品世界の復元はより歴史学の「実証」作業に近いものとなる。歴史の研究者もこのような方法で、独創性を前提にしながら、歴史ファンタジーに対して発言することができるのではないだろうか。「史実」にもとづく「時代考証」で作品を論評するのではなく、ある歴史的な社会の構造を明らかにしようとする歴史家の目を持って、いまだみたことのない作品の世界の理解へと向かうことにしたい。[18]

(2) 天朝様

まず注目したいのは「天朝様」である。天朝様は作品中に二度、登場人物のせりふの中と、「天朝様の書き付け」としてその発給文書が画面にあらわれるだけで、その姿が実際に登場することはない。しかし、エボシのせりふから天朝様とは「みかど」すなわち天皇であることは明らかである。この作品の中で「天朝様」は、「書き付け」なる文書で人々に森の神であるシシ神を殺すことを命じる。その立場は、網野善彦氏の指摘する非農業的世界を支配する天皇という見解を想い起こさせる。作品の構想を明らかにするために、まずは網野氏の所説を確認しておこう。

網野氏は中世の供御人が天皇から自由通行の特権を得た歴史的背景を、次のように説明される。

いわば、この社会の脈管組織、交通路に対する支配権を天皇は究極的に掌握していたことになるが、それはいかなる性格の権限だったのであろうか。

ここに想起されるのは、さきの山野河海に対する天皇の支配権であり、（中略）しかしこの支配権の根源は著しく深い。それは恐らくは、共同体の自然的本源的権利を一身に体現した、いわば全共同体の首長としての天皇の「大地と海原」に対する支配権に淵源をもつ、と思われる。（中略）周知の如く八世紀以降に進行する山野河海の分割によって、それは次第に制約をうけるようになるが、それとともに天皇の支配権は、この「本源的権利」を特定の贄人等に対し、一個の特権として与える形で発現する。そしてこうした山野河海分割の新たな体制化――荘園公領制の下で、この特権はさきの供御人の「自由通行権」に形をかえるにいたったのではあるまいか。[19]

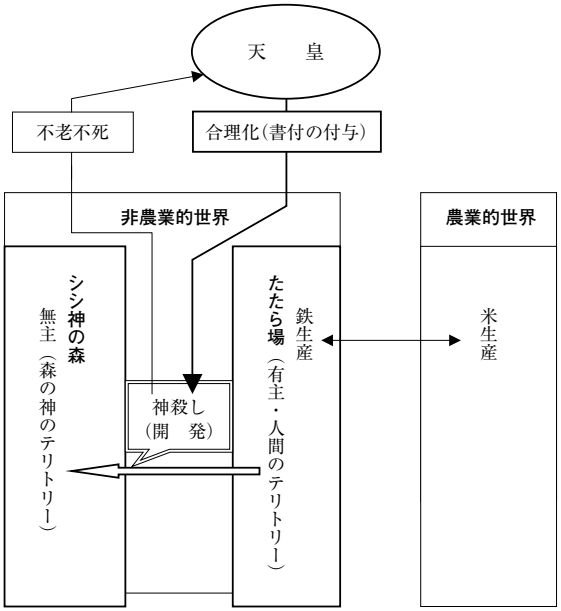
つまり、網野氏は本源的ともいえる天皇の山野河海支配権が前提としてあればこそ、中世において天皇は非農業的な特権を付与する主体たりえた、と考えられるのである。

しかし、注目すべきは『もののけ姫』における非農業的世界の設定である。網野説においてはおしなべて「無主」の地＝天皇が統べる地とモノラルにとらえられていた非農業的世界が、「もののけ姫」においてはおおきく二つに分割されて設定されているのである。この点は網野氏も鋭く見抜いておられ、『もののけ姫』の作品パンフレットに寄せた文章[20]の中で、シシ神の森を〈自然のアジール〉、たたら場を〈人為的なアジール〉と読み取り、『もののけ姫』を救いの場として設定された後者が前者と衝突せざるをえない悲劇と評しておられる。

それでは、このような二つの部分から構成される非農業的世界に「天朝様」はどう関係づけられるのであろうか。この点につい

ては網野氏は全く言及することがないが、「天朝様」は非農業的世界全体に君臨するのではなく、**図1**の如く、人間が「無主」のゾーンを浸食しようとする、まさにその最前線に立ちあらわれる。人間が「無主」の地に踏み込み、自然を切り取っていくことを正当化、合理化する存在、神の領域を人間が侵すとき、初めてその先頭に姿を現す存在、それこそが「天朝様」なのである。[21]

とすれば、天皇の「大地と海原」に対する支配権のなかに、津田左右吉が力説した「皇室」の「非政治的」「自然的」な性格を見いだせるという網野氏の指摘[22]とはうらはらに、『もののけ姫』の天朝様は自然を人間が支配していく「文明」的な性格を体現しているといえるだろう。



〈図1　天朝様の位置〉

さらに、たたら場の女たちがその名を聞いてもただちに理解できないほどに、実質的には全く形骸化した「天朝様」の権威が、シシ神から森を奪おうとする人々の動きのなかで呼び出されるというモチーフも、天皇による特権の付与を太古の昔の「大地と海原」に対する天皇の支配権からを説きおこす網野説とは異なる。『もののけ姫』では、天皇支配権は古代から連綿と続くものではなく、人々が自己の欲望を実現させようと行動する、まさにそこにから立ちあがってくるものとして、構想されているのである。

以上のように、「天朝様」はおそらく網野説から出発しながらも、氏の所説とは異なる独自の構想をもって作品のなかに位置づけられている。そして、姿はあらわさないものの作品世界の中で重要な役割を与えられているのである。

(3) たたら場の位置

次にたたら場の主エボシを取り上げ、何が彼女の行動を律しているのかについて考えたい。一見したところ、エボシは森を守ろうとするアシタカ、サンと対照的な位置が与えられた準主人公的存在であるが、アシタカやサンのようにその出自や人生が作品のなかで直接的に映し出されることはない。それゆえ、エボシの立場を明らかにすることは作品の舞台を理解するに等しい重みを持っているように思える。森に対する冷酷な姿勢と女たちに対する優しい眼差しは彼女のなかで、一体どのように統一されている

のであろうか。以下、エボシと一心同体のたたら場が社会に占める位置を確定することから、上記の問題に迫ることにしよう。

〈1〉鉄のゆくえ①

たたら場が主な舞台のひとつにされたことが、これまでの「時代劇」にない『もののけ姫』の特色である。ここにも網野氏の所説の大きな影響を見て取ることができる。ただし、網野氏のたたら場のとらえ方には、やや違和感を覚える。先に述べたように、氏は作品の中に二つのアジールを見いだされたが、このうちの〈人為的なアジール〉たたら場について、「ここは世俗の縁の切れた自由で聖なる世界、小さな都市として設定」[23]されていると評されているが、たたら場は決して外部との関係を絶った世界ではない。なによりもたたら場は、そこで生産された鉄と食物を交換できなければ存続できない。作品中のたたら場は、内部に食物を生産する田畑をほとんどといっていいほどもっていないからである。

それではたたら場の鉄はいったい誰に売却されるのであろうか。この問題を考えるうえで注目されるのは、二度あらわれるたたら場への米の輸送場面である。いずれの場合も、たたら場の主エボシが自ら鉄の売却に同行していること、鉄売却によって得た米は一括してたたら場に運び込まれることがみてとれる。つまり、鉄はたたら場から直接個々の小売りに渡されるのではなく、鉄を一括して買い上げられる資金力をもった問屋的存在とエボシの直接交渉によって売却されたと考えるべきであろう。ここでは仮にこの商売相手を大商人とよぶことにしたい。[24]

〈2〉鉄のゆくえ②

それでは大商人の手に渡った鉄はどこで消費されるのであろうか。鉄の流れとして二つのルートを想定しうる。ひとつは小売りを通じて農具をはじめとする生産諸道具の用材として民間需要に振り向けられるルートである。そしていまひとつは、武器などの軍需用材として大名らへと売却されるルートである。作品中にはたたら場をねらう「アサノ公方」という地域権力があらわれるが、かかる存在が鉄を希求する第一の理由は、武器の確保をおいてほかにないであろう。

〈3〉戦争がもたらすもの

かくして、エボシのたたら場でつくられた鉄は、合戦の武器として使われることになる。そこで次に問題になるのが、合戦＝戦争が「もののけ姫」の舞台の中でどういう意味をもっているかである。作品ではアシタカがエミシの村を出て最初に遭遇する事件として、村を舞台にした合戦を配しているが、そこでおこなわれている略奪行為は注目に値する。なぜならば、村や町が合戦の舞台となり、その村・町を攻撃した側が勝利をおさめた場合、そこに居住する人々が捕らえられ、奴隷として売却されること＝人の略奪がしばしばあったことが、藤木久志氏によって指摘されているからである。[25] かかる事態は「もののけ姫」の世界においても想定すべきであろう。たたら場でたたらを踏む女たちが、みなエボシに買われてたたら場に落ち着いたことは、そのことを如実に示している。

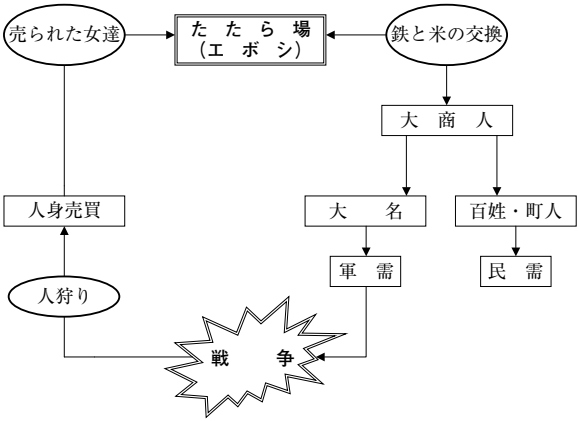
つまり、たたら場から外へ出た鉄は戦争に使われ、売られた女にかたちを変えてたたら場に環流してくるのであり、結果的にたたら場は売られる女をうみだす片棒を担いでいるのである。こうしてたたら場をめぐる物と人の流れを、**図2**のようにひとまず完

結させることができる。

これによって、たたら場の位置もある程度明らかにできたのではないだろうか。以上を受けて、エボシの行動について考えることにしたい。

(4) エボシ御前の視線

エボシについて考えるときにどうしてもふれねばならないのは、彼女自身の口から出た「私の秘密」である。たたり神からたたりを受けたことを明かしたアシタカに対して、エボシは「私の秘密を見せよう」と告げ、たたら場の片隅にある病者たちの居住区にアシタカを案内する。エボシが「ここは皆恐れて近づかぬ、私の秘密の庭だ」というその場所では、病者たちが女でも操作できるように石火矢を改良している。石火矢の改良はなにゆえエボシの「秘密」なのだろうか。確かに石火矢を改良し、さらに高度な暴力を手にすること自体、「秘密」ということばに値する。しかし、病者とエボシの会話に登場するある単語に注意すれば、その暴力でエボシが実現しようとしていることにこそ、「秘密」の核心があることに気づく。



〈図2　たたら場の位置〉

その単語とは「国崩し」である。石火矢のさらなる改良を求めるエボシに対して病者たちはこういう。「コワヤコワヤ。エボシ様は国崩しをなさる気だ」。また、改良途上の石火矢を試射したエボシは、できばえを尋ねる病者たちに対して「まさに国崩しにふさわしい」と答える。

「国崩し」とはいったいどのような行為を指すのであろうか。この問題を考えるときに想起されるのが、(3)で確認した作品世界に占めるたたら場の位置である。たたら場が外部と現在の関係を保ったまま鉄を作り続けることは、一面で不幸な境遇に人々を引き込み続けることを意味した。もしたたら場の女たちが自分たちのつくる鉄のゆくえを知れば、たたら場はどうなるであろうか。きっとエボシはそのことを十分に認識しているに違いない。たたら場を守り続けようとするなら、鉄の大部分が侍たちに渡るシステムを全面的に変えなければならないのである。まさにそれこそが「国崩し」である。新しい石火矢を女たちに持たせて「侍

たちの鎧」を打ち抜くことが「国崩し」と等しくとらえられていることはその証左となるだろう。[26]

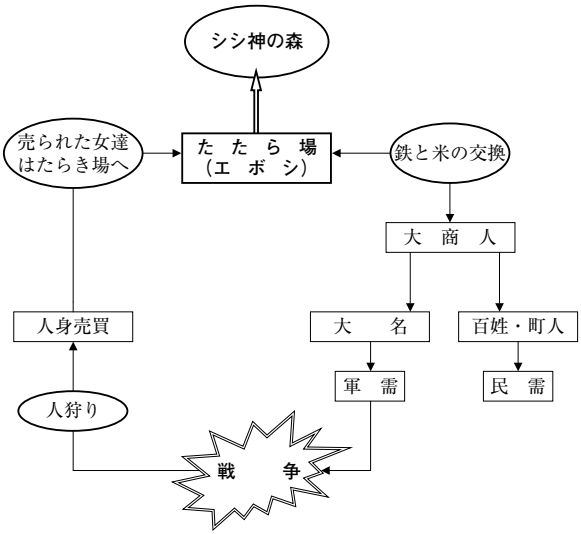
こうしてエボシの最終的な目的が明らかになれば、エボシが森に対して冷酷な態度をとることができる理由も明らかになる。そのことを説明するために、先ほどの図2にシシ神の森を書き加えてみよう（**図3**）。一見してわかるように、エボシが見つめている世界と比べると森とたたら場の関係はきわめて局地的なものにすぎない。作品を観る者はアシタカやサンの視線―森とたたら場の対立と和解―で世界をみるように誘導され、その視線がいったん〈自然と人間〉という今日的なテーマと重ね合わされると、そこから容易に抜け出ることができなくなる。しかし、登場人物たちはそれぞれの生活や世界観に根ざした視線をもつのであり、アシタカとサンの視線はそのなかの一つの視線でしかない。たたら場の存立を森（＝自然）との対立でとらえるのではなく、労働によって自然からえられた果実が人間の社会のなかでどう分配されるのかという問題からみているエボシにとって、シシ神の生死はきわめて局地的な問題であり、人間と自然の対立か和解かという問題に直結し、昇華していく性質のものではなかった。

このようにとらえれば、エボシはアシタカやサン以上に意味を持つ存在であるといえる。アシタカとサンは主人公にふさわしく思えるが、彼らが動くのは森とたたら場に限定され、たたら場をめぐるより大きな枠組みはまったく意識されていないかのようである。あらためていうまでもないことであるが、主人公の視線だけで作品の世界を理解することはできないのである。

（5）たたら場の男と女

以上のように作品の全体世界を理解し、そのなかにエボシの計画を位置づけると、その計画に照応するように、たたら場の構成員のなかに中心と周縁がみえてくる。

まず注意したいのは、構成員に対するエボシのまなざしである。エボシが女たちを深く信頼していることは、シシ神殺しに出かける前夜、女たちに後事を託すところによくあらわれている。エボシは主だった女たちを集め、「男はたよりにできない。しっかり



〈図3　シシ神の森の位置〉

やりなみんな」と言いおいて、森に入っていく。

かかるエボシと女たちの深い関係からエボシと男の関係に目を転じると、対照的にエボシの冷たい態度が浮かび上がってくる。というのも、エボシはたたら場にいたすべての「動ける男たち」をシシ神殺しに動員したからである。そして、男たちは森を守るため各地から集まった猪の大群をおびき寄せる「餌」として扱われ、多くの者は「地雷火」によって猪とともに吹き飛ばされ命を失うことになる。たたら場の男たちが森でどう扱われることになるか、エボシが知らなかったはずはあるまい。男たちがイノシシと共に吹き飛ばされる様子を、エボシが動じる様子もなく眺めている印象的な場面は、なによりもそのことを物語っている。男たちの動員は、彼らを捨て石としてつかうことを前提になされたとしか考えられないのである。

たたら場を侍や石火矢衆―天朝様の手から守り、そこで生きていく女と病者たち。たたら場の生産を発展させながらも、エボシの「国崩し」のために森で死んでいく男たち。エボシのよって立つところは、彼女が救済した売られた女と捨てられた病者であった。エボシの「国崩し」が、病者が改造した石火矢を女たちが使うという手段で実現されようとしていたことが想起される。「国崩し」は主として女をどう救うのかという地点から構想され、実現の手段も目的に照応していたといえようか。以上のような意味で、エボシと女・病者たちの関係は作品世界全体の中で重要な基軸となっているのである。

四　むすびにかえて

そもそも本稿は、教養教育の歴史学入門のための教案の一部として構想されたものである。講義では「歴史学は私たちにどのような能力を与えてくれるのか」を考えるという主題を設定し、ほぼ本稿のような手順でもののけ姫の作品世界を復元し、最後に作品世界を復元する方法について考える時間を設けた。というのも、この問題に関する説明をあいまいにすると、講義を受ける側は、一人の鑑賞者の思いこみを押し売りされたかのように感じるだろうし、そうなれば、講義の意味はほとんどなくなる。さらに、この方法の意味を問うことが、先ほどの問いに答える糸口になると考えたからである。最後にこの点について考え、稿を終えることにしたいと思う。

ここでは作品中に実際にあらわれる場面をできるだけ丹念につなぎ合わせる一方で、作品の舞台が日本の中世をモデルにしているという仮定のもと、歴史学の成果を裏付けに想定をおこなってきた。すなわち、空白部分をフリーハンドで補うのではなく、そこに実際に作品が映し出す場面＝史料と、中世という歴史的条件を加えたのである。先にも述べたように、これはある意味で歴史学の基礎的な作業である「実証」と類似の行為である。

歴史学がこのような作業を重視するのは、時代の枠組みや歴史的な条件を無視した過去へのまなざしが、いびつな歴史像をもたらしかねないからである。さらに、たとえ歴史学が歴史的段階を条件として重視したとしても、それは決して歴史学が想像力をは

たらかせるうえで不自由な学問分野であることを意味しない。最後にやや長文になるが、ひとつの文章を引用したい。

論理的思考と想像力、それらはふつう精神の二つの対照的な能力とされているが、ほんとは二つが深く織り合わされていない思考ほど貧困なものはない。推理と想像は、いまここで見えているものを見えない不在のものにつなげ、それと関連づけて理解する心の動きである。その意味では、物質界の構造や運動法則を分析する科学的認識も、超越的な世界のほうから逆光のようにしてこの世の定めをみる宗教的思考も、芸術にみられる奇想天外なファンタジーも、さらには他人の悲しみへの共感もみな想像力によっている。

店で牛肉を買う。そのとき、どこでだれが、どんな思いでそれを育て、殺し、加工して、いまこういう形で棚に並べられているのか、そしてそれをおいしく食べたあと、ゴミ袋に入れられた食べ残しがどこにいくのか、それを考えるひとはあまりいない。

食をはじめとして、生存のもっともベーシックな場面、誕生、加療、死後処理、排泄物処理が公共機関に委託されて、ひとが生きていくうえでどうしても処理しなければならないことがら、つまりはおのれの生存条件をも想像によってなぞるしかない現代人は、しかしその想像力をますます萎ませているように見える。[27]

つまり、想像力をはたらかせるということは、同時に論理的な思考力をはたらかせることであり、決して勝手気ままに考えることではないのである。しかも、右の文章がいうような事態が進行しているとすれば、歴史学はより意味のある学問であるといえる。

右のような意図は、『もののけ姫』のような身近なファンタジーであればこそ、より鮮明なかたちで受講者に伝えることができる、というのがこの教案を作ることになった動機だった。しかし、教案作成の過程で、歴史ファンタジーに対して歴史学研究者はどういう発言が可能かという問題を意識しはじめるようになり、教案を新しい問題意識に沿って再構成したのが本稿である。

このような成り立ちの本稿が、今回の特集の趣旨にあうのか不安なしとはしないが、歴史ファンタジーに対する歴史学からの発言の、ひとつの試案として受け止めていただければ幸いである。

本稿のような分析が可能になるためには、なによりも作品の質によるところが大きい。今後も歴史研究者の分析意欲をかき立てるような歴史ファンタジーが創られることを願ってやまない。

注

（1）例えば、作品の動機付けに関するインタビュアー渋谷陽一氏の問いに対し、宮崎氏は「僕は侍と農民だけの支配と非（被―市沢注）支配っていう、そういった歴史観だけで映画を作ることに我慢ならなかったんですよ。かといって、それを超えられる図式を考えられるかというと、それもためらいがありました。」という発言に続いて、「でも、最近の網野善彦さんの仕事とかでも、歴史で隠れていたヒダみたいなものが明らかになったでしょ。だから、もう少しやわらかく歴史を見ようっていう」と述べておられる（『風の帰る場所―ナウシカから千尋までの軌跡―』、rockin、on、二〇〇二年、一五八～九頁）。

（2）『ユリイカ』第二九巻一一号「総特集　宮崎駿の世界」（青土社、一九九七年）。
（3）茨城大学人文学部史学科専攻会『史風』第四号、一九九九年。
（4）後に指摘するように、『もののけ姫』は網野説を下敷きにしつつも、それとは異なる独自の構想を持っているのであり、網野説の影響を指摘するだけでは、この作品と歴史学の接点を十分に説明したことにならないであろう。またいうまでもないが、この作品に影響を与えたのは網野氏の研究だけではない。この点は、宮崎氏自身の次の発言からも確認できる。「最近非常に絵巻の復刻版が多くでていますね。絵巻をどういうふうに読むかというような本も出てきてくれるようになったので、資料は手の届く範囲の中でもずいぶん豊かになってきてますね」（『キネマ旬報』一二三三号、臨時増刊「宮崎駿と『もののけ姫』とスタジオジブリ」、一九九七年、三五頁）。
（5）安部康弘「中世社会における〝髪切り〟をめぐって―可視的身分標識によせて―」（『千葉史学』第一四号、一九八九年）。
（6）高橋昌明「中世の身分制」（『講座日本歴史』第三巻、一九八六年、東京大学出版会）。
（7）保立道久「娘の恋と従者たち―『粉河寺縁起』を読む―」（『中世の愛と従属』、一九八六年、平凡社）。
（8）以下、映画の登場人物のせりふは、映画のせりふを収録した『もののけ姫』全四巻（一九九七年、徳間書店）によった。
（9）黒田日出男「史料としての絵巻物と中世身分制」（『境界の中世・象徴の中世』、一九八六、東京大学出版会）。
（10）注（2）『ユリイカ』所収「徹底討論『宮崎駿』とは何だったのか」七五頁。
（11）同右所収「『もののけ姫』をいかに生きるか」二〇六頁。
（12）網野善彦・宮田登『歴史のなかで語られてこなかったこと―おんな・子供・老人からの「日本史」―』（一九九八年、洋泉社）一一～一二頁。
（13）注（2）『ユリイカ』所収「宮崎駿インタヴュー―引き裂かれながら生きていく存在のために―」三四～三五頁。
（14）例えば、氏は次のように述べておられる。「それから、『百姓』というものをただの『農民』と限定するのではなく、鎧を着て、タタラ者に攻撃をかけてくる農民、つまり『田舎侍』なんですが、そのあたりについても本当は触れるべきだとは思いながら、映画の流れの中でずいぶん落っことしてるんです。本当にやろうとすると、タタラ場の一日で映画が終わってしまう（笑い）」（『木野評論』臨時増刊「文学はなぜマンガに負けたか?」、京都精華大学情報館、一九九八年、一九八頁、座談会「アニメーションとアニミズム」のなかでの宮崎氏の発言）。また、注（1）インタヴューでは『風の谷のナウシカ』についても同様の発言（「風の谷の一日になっちゃう」）がなされている（一六五頁）。
（15）注（4）『キネマ旬報』収録の「対談　宮崎駿・佐藤忠男」三五頁。
（16）例えば、本作品のメイキング・ビデオ『もののけ姫はこうしてできた』（徳間書店、一九九七年）には、アシタカが差し出す黄金の色を、北方産の金なのだから中尊寺金色堂の金のように赤みを帯びたものにするよう、宮崎氏が指示する場面が収録されている。
（17）宮崎氏はこうも語っている。「映画は風呂敷が閉じられる範囲で作ろうという意識が強すぎて。でも、風呂敷に閉じられないものこそ映画にしなきゃいけないというスタンスで『もののけ姫』をやったものですから…。自分では風呂敷が閉じられていないと思っているので、座りがとても悪いんです。ですから、ちょっと

触っただけでもドキドキして（笑）」（注（14）『木野評論』、一九九頁）。

（18）先に引用した対談で網野・宮田氏が述べられるように、確かに「背景の歴史的知識」がなければ、『もののけ姫』の世界を理解することは難しい。しかし、繰り返しになるが、『もののけ姫』の作品世界は歴史的現実ではなく、あくまでファンタジーとして独自の構想を持っている。以下の分析ではこの点を忘れないようにしたい。

（19）網野善彦『日本中世の非農業民と天皇』（岩波書店、一九八四年）第一章「天皇の支配権と供御人・作手」九七～九八頁。

（20）網野善彦「『自然』と『人間』、二つの聖地が衝突する悲劇」（初出『もののけ姫』パンフレット、一九九七年、東宝株式会社、のち同氏『歴史と出会う』、洋泉社、二〇〇〇年に再録）。

（21）網野氏の作品評注（20）の言葉を借りれば、二つのアジールの衝突する地点に、「天朝様」が呼び出されてくるとでもいえるだろうか。

（22）注（19）網野氏著書九八～九九頁。

（23）注（20）『歴史と出会う』一四〇頁。

（24）この問屋的存在を歴史上実在したどのような商人と結びつけて想定すべきであろうか。さしあたり、桜井英治氏が概念化された「商人司」（「中世商人の近世化と都市」、同氏『日本中世の経済構造』、一九九六年、岩波書店）の前身にあたる存在などが想起されるが、筆者の能力不足からこの問題について十分に説明を加えることはできない。大方のご教示を賜れば幸いである。

（25）藤木久志「戦場の奴隷狩り・奴隷売買―戦場の社会史によせて―」（『中世内乱史研究』一五号、一九九四年）、『雑兵たちの戦場―中世の傭兵と奴隷狩り―』（一九九五年、朝日新聞社）。

（26）ちなみに邦訳『日葡辞書』（岩波書店）によると、「Cuni-cuzuxi」（国崩し）とは「国を滅亡させること。また、射石砲・石火箭（いしびや）などの意味にとられる」とある。このうち、後者の武器としての「国崩し」については、大友氏の「国崩」入手について考察した福田一徳「『国崩』伝来考」（『古文書学研究』一〇、一九七六年）がある。

（27）鷲田清一「戦争論のいま」（『朝日新聞』一九九九年一〇月二七日夕刊「ウオッチ潮流」）。また、石母田正氏は『中世的世界の形成』の初版序のなかで次のように述べられている。「荘園の歴史を一箇の人間的世界の歴史として組立てるためには、遺された歯の一片から死滅した過去の動物の全体を復元してみせる古生物学者の大胆さが必要である。この大胆さは歴史学に必須の精神である。しかしこの大胆さを学問上の単なる冒険から救うものは、資料の導くところにしたがって事物の連関を忠実にたどってゆく対象への沈潜と従来の学問上の達成に対する尊敬以外にはない」（東京大学出版会、一九五七年、五頁）。

〈追記〉

本稿の脱稿後、米村みゆき編『ジブリの森へ』（叢書〈知〉の森3、森話社、二〇〇三年）に接した。同書のなかで一柳廣孝氏は『もののけ姫』の複線的、重層的読解を試みられている（「境界者たちの行方」）。本稿と問題意識を共有している部分もあるが、歴史学という立場を意識した本稿とは分析の視角を異にしている。

なお、本稿は科学研究費補助金基盤研究(A)「東アジア地域の歴史学と歴史教育のマルチ・メディア教材の開発に関する総合的研究」（研究代表者上越教育大学助教授下里俊行）の成果の一部である。

（いちざわてつ／神戸大学文学部助教授）

〈開かれた文学〉〈換喩的文学〉としての『平家物語』

――「額打論」を中心に――

美濃部重克

（一）〈開かれた文学〉と〈閉じられた文学〉

現実との因果ないし呼応関係の面から文学作品を〈開かれた文学〉と〈閉じられた文学〉というふうに大きく二分して捉えることが許されるだろう。自明のことにも思える概念をいまさらながらに持ち出したのは、『平家物語』のような作品を豊かに了解してゆくのに、そのような措定が有効であろうと考えるからである。現実との関係が〈閉じられ〉ているとはどういうことであり、〈開かれ〉ているとはどういうことなのか。それもまた、なんとなく理解でき、かつさまざまな側面からの定義が可能なことだろう。わたしは、それを定義するのに言語学者のロマーン・ヤーコブソンが『一般言語学』[1]で用いているところの〈換喩〉〈隠喩〉の概念を援用すると分かりやすいと考える。現実との関係において〈閉じられた文学〉を〈隠喩的文学〉、現実との関係において〈開かれた文学〉を〈換喩的文学〉と説明してみる。その際、ロマーン・ヤーコブソンが『一般言語学』に収める論文「言語の二つの面と失語症の二つのタイプ」のなかで〈隠喩〉的在り方と〈換喩〉的在り方を説明するのに持ち出した例と定義を利用する。

ロマーン・ヤーコブソンは、たとえば「小屋」という言葉に対してなにを連想するかと問われた場合に起こり得る二様の反応を例にして〈隠喩〉と〈換喩〉を定義する。「小屋」という言葉にたいして「小さな木造りの家」「物置」といった連想をするのを〈隠喩〉的と名付け、「山に建てた」「燃えている」といった連想をするのを〈換喩〉的と名付ける。〈隠喩〉的なタイプは「小屋」に似たものを連想したものであり、意味的相似性による連想である。〈換喩〉的なタイプは「小屋」がどうなったのか、「小屋」をどうしたのかという連想をしたものであり、その連想は陳述的 predicative な連想である。その言語における連想の在り方の位相を転換して援用しテキストと現実との因果ないし呼応関係として捉えてみるのである。現実との関係において〈閉じられた文学〉は作品世界がテキスト内部において完結性を持ち現実とは意味的相似性による呼応関係を持つ文学である。その意味で〈隠喩的文学〉と呼び得るだろう。いっぽう現実との関係において〈開かれた文学〉は作品世界がテキスト内部のみならず現実とも