

飛翔する少女メシアと「火」を偏愛する皇女 ―宮崎駿『風の谷のナウシカ』論

藤 田 秀 樹

1

狩猟採集による食料獲得から農耕による食料生産への移行は、人間と自然との関係における大きな転換点を画するものであろう。それは、自然の資源をそのまま獲得・利用することから、自然を改造することによる食料の生産への転換であり、言わば人間の文明の始まりであった。それによって、狩猟採集に比べれば計画的、安定的に大量の食料を確保できるようになったが、同時にこの転換は、征服、支配、収奪といった、自然に対する敵対的な構えの種子を胚胎するものとなった。自然との関係性という視点から見れば、人間が文明を持つことは一種の「原罪」のようなものだったと言えるかもしれない。やがて、自然から霊的、生命的要素を放逐し、自然を数量的に客体化した西洋近代の文明が世界中に拡散するにつれて、人間と自然との不和は一層深刻になっていく。そしてその不和が修復不能なカタストロフィに達しようとするとき、人間の「原罪」を自らの死と復活で贖う救世主が現れる。

宮崎駿監督の『風の谷のナウシカ』の主題的構図はこのようなものであろう。人間と自然との関係性の二つの位相、つまり対立と和解の相克が物語の駆動力となる。13年後に『もののけ姫』で変奏されることになる図式である。そして『風の谷のナウシカ』においては、この二つの位相が二人の女性、具体的には少女と成人女性によって体现される。宮崎駿の作品世界においては、女性が前景化される傾向が強い。特に少女は突出した地位を占める。この『風の谷のナウシカ』をはじめとして、『となりのトトロ』、『魔女の宅急便』、『千と千尋の神隠し』といった作品群においては少女が主人公であり、また『天空の城ラピュタ』や『もののけ姫』においても少女は重要な役割を果たす。彼女たちは、童女でもなければ成人女性でもないという境界的な曖昧性をするしづけられた存在であり、しばしば異質なものに感応・交感し、また「魔女」や「もののけ」といった「妖しきもの」のイメージを帯びたりもする。

そこで本論では、『風の谷のナウシカ』の主人公である少女とそのアンタゴニストである成人女性の人物造型が、彼女たちがそれぞれ担うことになる人間と自然との和解と対立という二つの位相とどのように共振するのを見ていくことにする。

2

『風の谷のナウシカ』の物語は、「探し続けるよう定められた男」であり諸国を放浪する剣士

ユパが、廃墟となった村に立ち寄る場面から始まる。その村を覆い尽くす巨大な菌類は毒々しい色のガスを放出し、胞子が雪のように降り注ぐ。そして巨大な虫たちが空中を飛び回る。「また村がひとつ死んだ」というユパの独白が、この物語の最初の台詞である。続いて次のような字幕が現れる。

巨大産業文明が崩壊してから1000年。錆とセラミック片に覆われた荒れた大地に
腐った海—腐海と呼ばれる有毒の瘴気を発する菌類の森がひろがり、衰退した人間
の生存をおびやかしていた。

この冒頭のシーンから浮かび上がるのは、色濃い終末の雰囲気である。そして、その終末の起点となったのであろう過去のカタストロフィからちょうど千年後という節目の時期であることは、従来の秩序の終末に続いて新たな秩序が到来することを予感させるものである。

前述の字幕に続いてクレジット・シークエンスとなる。そこで現れるのは、タペストリーのような一連の素朴で象徴的なタッチの絵画である。まず、有翼の女性像がクローズアップされる。次に現れるのは、人々を乗せ火を噴く排気口のようなものをつけた二隻の「船」の絵である。太陽や星よりも高い所を進むこれらの「船」は、航空機を暗示しているのではないか。作中でも航空機は、しばしば「船」と形容される。同時にこの絵は、そのような科学技術を楽しむ文明の存在をも表わしている。しかしそれに続く絵には、その文明から生み出されたものであろうが、同時にその文明自体を脅かす不吉な影が現れる。そこには、巨大な像のようなもののばらばらになった手足や胴体、そしてそれらの回りで働く人々の姿が描かれている。その像は解体されたのではなく、これから組み立てられようとしているのである。なぜなら次の絵では、巨人のような姿のその像が口から火を噴き、建物や人々を焼き払う様子が描かれている。その直後に、それまでの絵画とは異なるフラッシュバック映像が現れる。真っ赤な炎に包まれた都市の背景に、その像、つまり「巨神兵」たちの姿が亡霊のように立ち顕れる。それに続いて、倒れ伏す人々や動物たち、そして巨大な虫たちと菌類、それらに苛まれる人々の姿を描いた絵が現れる。これはまさに、この物語の「現在」のありさまを描写したものに他ならない。

このタペストリーは歴史絵巻なのである。空を飛ぶ「船」に具現されるような「巨大産業文明」は、その文明の極限的な負の所産としての巨神兵—核兵器を擬人化したものであろう—による「火の7日間」で千年前に崩壊した。「火の7日間」の結果、大地は汚染され、それによって「腐海」が広がり、そこには巨大な虫たちが増殖するようになった。この「火の7日間」という言い方は、旧約聖書の創世記の「創造の7日間」を連想させる。あたかも語られるべき歴史の起点が、人間の傲慢に起因する文明の崩壊と自然との決定的な離反にあるかのような印象を与える。この論の冒頭で「原罪」という語を用いたが、まさに「火の7日間」は、人間が自

然に対して犯した原罪を縮図的に示すものではなかろうか。

しかしタペストリーには、最後にもうひとつの絵が描かれている。人々が何かを希求するかのように両手を掲げ、その先には空を飛ぶあの有翼の女性がいる、という構図である。そして場面は一変する。雲の上から地上を俯瞰するロング・ショットになり、翼を広げた鳥のようなものが我々の視界を横切る。続くショットでその鳥のようなものの正体、つまりメーヴェと呼ばれるハンググライダーのようなものに乗って空中を舞う少女の姿が映し出される。ここで、タペストリーに描かれた有翼の女性像と「翼」を持ち宙を舞うこの少女が、我々の意識の中で接続される。このように作品の冒頭で、物語の骨格となるような要素が暗示的ではあるが示される。具体的には、舞台となる世界が危機的な状況にあること、そのような危機に至るまでの歴史的推移、そして、そのような状況にあってその出現が待望される存在が飛翔する女性であることだ。

3

それでは、鳥のように滑空しながら登場した少女ナウシカについて見ていくことにしよう。地上に舞い降りたナウシカは、腐海の中に入っていく。有毒の瘴気を発するこの巨大な菌類の森—それが「海」という水のメタファーで形容されることについてはあとで触れる—は、物語の冒頭で描かれる村のありさまから窺えるように、次第に人間の文明を呑み込んでいく深淵であり、言わば人間にとって恐怖の世界である。このような「森」のイメージは、「文明を飲みこもうと不断にねらっている畏怖すべき自然の代名詞」(池上 187) としての中世の森を連想させる。しかしナウシカは、人間にとって忌避すべき異界である自然の領域にためらいもなく入っていく。侵入者には牙を剥く巨大な虫たちも、彼女に対しては攻撃的な反応を全く示さない。そしてナウシカも、腐海の自然に対して親和的である。腐海の中に身を横たえ雪のように降り注ぐ孢子が自分の体を覆い尽くすにまかせる様子は、この一見禍禍しい自然を敵視するわけでも恐れるわけでもなく、そのまま受容していることを表わしているようである。言わば彼女は、人間の世界とその外部との境界線をやすやすと越え、両方の世界の間を往還する境界侵犯的な存在である。さらにナウシカは、あたりに光景を見渡しながらかつぷやく。「きれい。マスクをしなければ5分で肺が腐ってしまう死の森なのに」。有毒の瘴気に満ちた空間であるのに、彼女はそこを美しいと感じている。あたかも、毒素を放出しながら実は世界の浄化装置であるという、物語の後半で明らかになる腐海の秘密をすでに感知しているかのようである。

ところでこの場面では、ナウシカの描写でひとつ不可解な箇所がある。孢子に包まれて横たわっていたナウシカは、何らかの刺激に反応するかのように急に身を起こし、「誰？」とつぷやく。立ち上がってからも「誰かいる」とつぷやくが、観客には何も聞こえないし何も見えない。その直後にナウシカは遠くまで見渡すことができる高台に登り、ユバが王蟲に追われてい

ることに気づく。これと似たような場面は、物語の後半にもある。ナウシカやクシャナたちが乗ったガンシップが腐海の湖の上に不時着し、ナウシカが水中から現れた王蟲と向き合ったときのことである。やはり我々には何も聞こえないが、ナウシカはペジテのアスベルもこの森に墜ちたことを知る。どうやら彼女は、王蟲の「声」、または森の「声」といったものを聞き取ることができるようなのである。人間の日常的な世界とそれとはかけ離れた異界とを往還し、また異質なものと交感／交歓すること。これらは、やはり「森」の中に入りこむことにより精霊たちと交流する『となりのトトロ』のサツキとメイの姉妹、人間でありながら山犬に育てられ、森の動物たちとコミュニケーションを交わす『もののけ姫』のサン、そして「人間が入ってはいけない世界」に入りこみ、神々や妖怪たちと交わる『千と千尋の神隠し』の千尋といったヒロインたちが示しているように、宮崎駿の作品群においてはしばしば少女に付与される属性である。

ではなぜ少女たちはそのような属性を帯びるのか。先に述べたように、そもそも少女とは、童女でもなければ成人女性でもない、つまり子供でも大人でもないという境界性、曖昧性をしるしづけられた存在である。社会や文化の規範的な分節の枠組において明確な位置を持たないものは、秩序の周縁部に位置付けられる。さらに少女は、女性を社会秩序の内部へといざなう回路である性と生殖という営みに未だ参与できない存在でもある。ジェンダー視座から見れば、規範的秩序は家父長制ということになる。そして家父長制においては、性も生殖も男性による女性支配の手段となる (Dworkin 10; Turner 115)。とすれば、性と生殖の欠如をしるしづけられる少女は、家父長制にとっては自らの秩序内に回収しがたい厄介な存在ということになるか。本田和子は、秩序内部における少女の特異な地位について次のように述べる。

考えてみれば「少女」とは、秩序社会内に位置を持ち得ぬ境界的な存在である。女人が社会的に承認される場合、それは、概して「子を産む胎」として知覚されるから、「女性性」は、しばしば「母性」の同義語となる。しかし、「少女」がそのさながらであり続けるとは、「成熟」とその結果としての「産むこと」の拒否であり、自身の肉体を「豊饒」のしるしから無縁に置くということに他ならない。種の再生産という水路においてのみ、女人の回収を企てる秩序社会に対するこの裏切り……。

彼女たちが、足場なき存在として浮遊するのも当然と言うべきだろうか。(16)

そういえば、宮崎駿の少女ヒロインが置かれた状況の特徴付ける要素のひとつに、「母の不在」というものがある。ナウシカがそうであるし—彼女の母は、彼女の追憶を描いたフラッシュバックの中に一瞬出てくるだけである—『となりのトトロ』のサツキとメイの母も、入院中のために物語の中ではほとんど不在である。また『もののけ姫』のサンにとっての「母」は、実母で

はなく「異類」の母、山犬のモロである。あたかも、家父長制において少女にとってのあらまほしきロール・モデルが排除されているかのようである。また、ナウシカのみならず、『魔女の宅急便』のキキや『天空の城ラピュタ』のシータといったヒロインに例示されるように、飛翔も宮崎駿の少女を特徴付ける要素のひとつである。この特性は、先の本田の記述にあるように、秩序社会における少女の足場のなさ、それと同時に、地上の権力や権威からの自由を表わすものではなからうか。

このように少女は、秩序の周縁部に、秩序とその外部との境界に身を置いており、それゆえに秩序の外なるものに感応しやすいのであろう。『風の谷のナウシカ』における秩序の外なるものは、腐海とそこを守る巨大な虫たちに体现される自然の世界である。そしてナウシカはこの自然の世界という異界と交流するのだが、その姿には「魔女」を想起させるような要素が見られる。かつて魔女と呼ばれた人々は、西洋において中世後期にキリスト教が農村部や山間部にも浸透する以前、つまり動植物をはじめとした自然物にも霊魂が宿ると考えられ、それゆえに自然が畏敬の念の対象であり、人々がアニミズムと呪術の世界に生きていた時代に、文明と自然との間を往還し、両者を媒介する技術や能力—植物から秘薬を作って医療行為を行ったり（上山 208; ミシュレ 179）、自然界の精霊たちと接触することで預言や祭儀を行うといったような（樺山 96）—を持つ人々であったのだろう。そしてナウシカも、自分の父親や谷の人々の病気治療に少しでも役立てようと腐海の植物を採集し、また虫や森の「言葉」を解することで自然とのアニミズム的交流を行う。さらに彼女の卓越した飛翔の能力も、魔女を連想させるものである。このようにナウシカは、自然の世界の知識や秘密に通じ、動植物と交感する能力を持つ魔女＝「賢い女性」なのだ。一方で、常に利他的、自己犠牲的な彼女が、一度だけ激情に駆られて修羅のようなふるまいに及ぶ場面がある。父親がトルメキア軍に殺害されたとき、彼女は憤怒の形相になり、瞬間に数人の屈強なトルメキア兵を打ち殺す。彼女の中に内在する「魔」の一端を垣間見る思いをする場面である。

そして物語のはじめの腐海のシークエンスには、この境界的な人物像であるナウシカが、「衰退した人間の生存」の要因である人間と自然との不和を仲裁する存在であることが暗示される。彼女はユパと彼を追跡する王蟲の間に割って入り、ユパを救出する一方で王蟲の怒りを静め、その巨大な虫を森へ戻してやる。人間と自然との間に和解をもたらすという、ナウシカが担わされた使命が際立つ場面である。さらにこの直後に、もうひとつ印象的なエピソードが描かれる。ナウシカはユパからキツネリスを譲ってもらうのだが、怯えているために気が高ぶったそのキツネリスは、彼女の指に激しく噛み付く。しかしナウシカは痛みをこらえ、優しくキツネリスに語り掛けると、キツネリスは警戒心を解き彼女を受け入れる。このエピソードは、物語の最後のクライマックスにおいて劇的に示されること、つまりナウシカが我が身に苦痛を引き受け、自らの命すら犠牲にすることによって、人間と自然との間に和解をもたらす、それによっ

て世界を救済するという使命を果たすことを予示するものである。このことと、タペストリーに描かれた有翼の女性像と空を飛ぶナウシカとのイメージ的連結を考え合わせると、ナウシカはその出現を待望されるメシアという相貌を帯び始める。

ところで、すでに述べたように、腐海とそこに住む虫たちは自然の世界を体現するものだが、より厳密に言うなら、一見禍禍しい姿のこれらのものは自然のある位相、具体的には人間によって汚され損なわれ、そしてそのような仕打ちを呪詛する自然—その意味で『もののけ姫』のタタリ神を想起させる—を表わすものと言える。そしてこの作品には自然を表わすもうひとつの喚喩、しかも豊饒や再生といった位相を際立たせるものがある。それは「水」と「風」である。あとで詳しく述べることになるが、この水と風の対極にあり、自然の破壊の喩となるのが「火」である。風の谷の長老たちが、「火」に依拠するトルメキアの皇女クシャナに次のように言う場面がある。

「あんたは火を使う。そりゃあわしらも、ちょびっとは使うがの。多すぎる火は何も生みはせん。火は森を一日で灰にする。水と風は百年かけて森を育てるんじゃ。わしらは水と風の方がええ」

言うまでもなく水は生命の源泉であり、豊饒や再生のシンボルである(Jobes 1667)。そして、瘴気に満ちた腐海の底には清浄な水が湛えられている。人間が汚染した大地を浄化する装置である腐海の働きにより、その底では清浄な土と水が再生しているのである。「海」という水のメタファーは、この腐海という森の隠れた本質を物語るもののように見える。自然の喚喩としての水は、『もののけ姫』においてさらに顕在化することになる。

水と同様に、風も豊饒と再生のシンボルである(Jobes 1662)。風は雲を呼んで雨をもたらし、また花粉や種子を運ぶことで花を咲かせ作物を実らせる。ナウシカがその風と融合しているかのように軽やかに飛翔する能力を持つ優れた「風使い」であることは、彼女と風＝自然との親和性を物語るものである。そして、その国名に「風」という語を冠した小王国「風の谷」は、先に引用した長老の言葉からも窺えるように、自然との摩擦や不和を極力少なくしようとするようなエコロジカルな共同体である。ただ、世話をしていた王蟲の幼生を父をはじめとした大人たちに取り上げられるという、ナウシカの幼少期のトラウマティックな体験—それは印象的なフラッシュバックで描かれる—が示すように、風の谷も基本的には、腐海や虫たちを拒絶すべき他者と捉える（ただしナウシカだけでなく盲目の老女大ババも、これら異形の自然が担う役割の一端を感知している。まさにこの少女と老女は、見えないものを見、聞こえないものを聞く「巫女」なのだ）。ナウシカは自らが帰属する共同体の自然との向き合い方を継承しつつ、そこから一歩踏み出し、風の谷のみならず世界全体を救済する存在となっていく。

4

風の谷とナウシカにとってのアンタゴニストになるのが、「はるか西方の凶暴な軍事国家」トルメキアと、その皇女でトルメキア帝国辺境派遣軍司令官のクシャナである。トルメキアは突然風の谷に軍を進め、長であるナウシカの父を殺害し王国を占領する。その直後にクシャナが風の谷の民に対して行った演説は、トルメキアという国家の本質を浮き彫りにする。

「我らは辺境の国々を統合し、この地に王道楽土を建設するために来た。そなたたちは腐海のために滅びに瀕している。我らに従い、我が事業に参加せよ。腐海を焼き払い、再びこの大地を蘇らすのだ。かつて人間をしてこの大地の主となした奇跡の業と力を我らは復活させた。私に従う者には、もはや森の毒や虫どもに怯えぬ暮らしを約束しよう」

「辺境の国々」の「統合」と「王道楽土」の建設。このようなスローガンは、「五族協和」による「王道楽土」としての、かつての日本の傀儡国家「満州国」を想起させる。言わばトルメキアは、自らが志向する世界秩序の確立のために他国を併合することも厭わない覇権主義国家である。さらにトルメキアは、「かつて人間をしてこの大地の主となした奇跡の業と力」、つまり巨神兵を使って「腐海を焼き払い、再びこの大地を蘇らす」ことを目指す。ここでは、科学技術の成果によって自然を改造、収奪、破壊することにより進歩、発展がもたらされるという科学技術万能主義、人間中心主義が浮き彫りになる。

ナウシカが風の谷の皇女にふさわしい存在であるのと同様に、クシャナはトルメキアという国家の体質を体現するような人物として登場する。彼女はペジテから奪い取った胎児のような姿の巨神兵を蘇生させ、腐海と虫たちを焼き尽くすことを目論む。ナウシカと風の谷が水及び風と親和するのに対して、クシャナとトルメキアの側の形象は「火」である。そしてあの「火の7日間」の惨禍をもたらした巨神兵は、破壊と死の象徴たる火を最も縮図的に体現する存在である。火とそれによる自然破壊の側に立つ成人女性と、自然を守ろうとする少女の対峙という構図は、『もののけ姫』で再現されることになる。

このクシャナの人物造型で印象的なのは、その身体の欠損である。彼女は左腕を失っており（その部分は普段は鎧に覆われている）、それは虫にやられたものである。片腕の欠損は、『もののけ姫』でもその物語の終末においてエボシ（まさにクシャナと近似する人物である）が負わされることになるものだが、これは、文明を享受することで人間が自然に対して犯すことになった「原罪」と関わるもののように思える。腕＝手こそ、ホモ・ファールとしての人間を生み出し、道具の製作によって自然を無限に利用可能な環境に変えるという、言わば人間による自然の支配、収奪の起点になる身体部位と言える。そのような意味を持つ部位を自然によっ

て奪い取られることは、「原罪」に対する応報を暗示するものではなかろうか。このように彼女の身体には、自然に対する人間の「原罪」の傷痕が、腕の欠損という形で刻み込まれている。そして、巨神兵の復活を思い止まらせようとするユパに対して、クシャナは「もはや後戻りはできないのだ」と言う。彼女にとっては、「原罪」は決して贖うことのできないものなのだ。科学技術に支えられた文明は、たとえ自然との不和が臨界に達しようとも、不可逆的な拡大・膨張を続ける他はないのである。

さらにクシャナの身体はもうひとつの、やはり虫によって負わされたのであろう欠損を抱えている。彼女はユパたちに左腕の欠損を示したあと、次のように言う。「我が夫となる者は、さらにおぞましきものを見るだろう」。この言葉は、その欠損が彼女のセクシュアリティを損なうものであることを暗示している。左腕と同様に、彼女の下半身も鎧に覆われている。言わばこれは性の欠損であろう。性から遠ざけられているという点ではナウシカも同じだが、彼女が「未だ無縁」の状態であり、それゆえに「無垢」というしるしを帯びるのに対して、クシャナの場合は、「剥奪された」がゆえの「喪失」ということになるだろうか。先に引用した言葉に続けて、クシャナは激しい口調で次のように言う。「腐海を焼き、虫を殺し、人間の世界を取り戻すことに何をためらう」。この口吻からは、喪失の悲しみに裏打ちされた強い怨恨が感じられる。

そして、これらの欠損の空白を埋めようとするかのように、クシャナはその欠けた部分を鎧で覆い、戦いと支配の論理を生きようとする。その論理を最も破壊的な形で実現するのが巨神兵なのである。クシャナは巨神兵を使って自分の身体を傷つけた自然に復讐しようとするだけではない。彼女はユパたちに言う。「おまえたちに残された道はひとつしかない。巨神兵を復活させ、列強の干渉を排し、やつとともに生きることだ」。もちろん、巨神兵とともに生きるしかないのは、風の谷と言うよりはその宗主国たらんとするトルメキア、そしてクシャナの方であろう。彼女は巨神兵を利用して、国際政治の覇権をめぐるパワー・ポリティクスを勝ち抜こうとする。

さらに巨神兵、特にクシャナが風の谷で復活させようとしている巨神兵は、彼女の性の欠損と奇妙な関わり方をしているように見える。先に述べたように、実験室のような所で復活のときを待つこの巨神兵は、母胎の中で誕生のときを待つ胎児のようである。王蟲の大群が風の谷へ押し寄せたとき、クシャナは実験室からその「胎児」を引き出す。地面を這いながら現れるその巨神兵の姿は赤ん坊のそれを思わせ（フラッシュバックで描かれる「火の7日間」の巨神兵たちは二本足で歩いている）、断続的に上げる叫び声は赤ん坊の泣き声のようにも聞こえる。しかし参謀のクロトワが「早過ぎたんだ」とつぶやくように、この「赤ん坊」は未熟児の状態で無理やり産み出されたのであり、すぐにその身は朽ち果て、クシャナの上に崩れ落ちることになる。この科学技術の鬼子を自らの手で育み再びこの世に産み出すことによって、クシャナ

は自らの性の欠損の空白を埋めようとしていたのであろうか。

クシャナは確かにナウシカのアンタゴニストであり「反自然」の側に位置付けられた存在であるが、のちに『もののけ姫』のエボシという人物像に明示されるような微妙な屈折を内蔵している。彼女は辺境におけるトルメキアの権力の行使者だが、同時に、彼女の背後に控えているのであろう本国の家父長的権力機構から離反しようとしているようにも見える。彼女は巨神兵を本国に持ち帰るという指令を無視し、風の谷において、巨神兵の破壊力と脅威を拠り所にして自らが支配する新国家を建設しようとしている。言わばクシャナは、『もののけ姫』においてエボシが、石火矢という当代において突出した破壊力を持つ「火」の武器を後ろ盾にして独自の共同体を築いたのと同じことをやろうとしている。火は男性原理の象徴であり(Jobes 571)、また自然の征服や支配も、特に近代以降は男性性と結び付けられるものである(Seidler 25)。言わばクシャナはエボシと同様に、男性原理に依拠しつつも、家父長的権力機構の外部に新たな秩序を構築しようとしている。男たちが主導してきた自然の破壊や収奪の代償として身体の欠損というスティグマを、まさにスケープゴートのごとく負われ、性的身体を喪失しているために家父長的秩序の内部には回収されず、本国から遠く離れた辺境へと追いやられたこの皇女は、ナウシカとは違った意味で秩序社会において足場のない存在と言える。彼女の屈折したありようはこの足場のなさ、さらには女性ゆえの負性と密接に関わるものであろう。

5

すでに述べたように、ナウシカが知ることになる腐海の謎とは、それが人間によって汚された大地の浄化装置だということである。アスベルとともに腐海の底へと吸い込まれたナウシカは、そこが清浄な空気と水に満ちた世界であることに驚く。そして、「腐海の木々は人間が汚したこの世界をきれいにするために生まれてきた」こと、具体的には、「大地の毒を体に取りこんで、きれいな結晶にしてから、死んで砂になっていく」ことを知る。言わば腐海の木々は、自らの体を犠牲にし、自らの死と引き換えに、未来の生命体のために清浄な世界をつくりだそうとしているのだ。そもそもこの腐海も、人間に殺された王蟲が自らの軀を苗床とすることでできあがったものである。個体の死が新たな生命のための環境を整え、生命というものを永劫にわたって持続させようとする。このことは、あらゆる個体は自らを超えたものの、つまり自分以外の世界の全ての生命体、及び太古から現在を経て未来へと続く悠久の生命の流れとの連鎖、連続性の中にあることを暗示しているのではなかろうか。

ナウシカが王蟲を通して、個体とそれを超えるものの神秘的な結合を垣間見る場面がある。彼女はクシャナたちと腐海の湖に不時着したとき、水中から浮上してきた王蟲たちに囲まれる。その中の一匹が、何本もの金色の触手のようなものを出して、それらでナウシカの体を包む。ナウシカはトランス状態になり、あたかもこの王蟲から神秘的メッセージを受信したかのよう

に不思議な光景を幻視する。まず金色の草原が現われ、それに続いて、緑滴る葉に覆われまばゆい陽光を浴びる巨木が現われる。金色の草原は、この物語の最初の部分で大ババによって言及される言い伝えに登場する救世主が降り立つ「金色の野」を想起させる。穀物の種を象徴する黄金の色に染まったこの草原は、豊饒を具現するものであろう(Vries 219)。また巨木は、『天空の城ラピュタ』や『となりのトトロ』においてもそうであるように、宇宙の生命や悠久の再生のシンボルであらう(Vries 473)。あたかもナウシカは、この王蟲との霊的交感を通して、一匹の王蟲が合流することになる永遠の生命の流れに触れたかのようなのである。

一方、永遠の生命を持続させる死と再生の円環を断ち切ろうとするのが、トルメキアでありベジテであり、そしてクシャナである。彼らの念頭にあるのは、「個」の保全（個人であれ個別的な国家であれ）と「今・ここ」の利害のみである。彼らの覇権主義と人間中心主義のため、物語の終末近くになって世界の危機は決定的な段階を迎えようとする。クシャナが率いるトルメキア軍は、併合に対する反乱を起こして立て籠もった風の谷の民に対して総攻撃を開始する。一方、ベジテの酷薄な策略によっておびき出された王蟲の大群は、その眼を憤怒の色で染めながら風の谷へと押し寄せる。そしてクシャナは巨神兵を使うことを決断する。国家間の争いのみならず、人間と自然との不和も臨界に達しようとする。このとき、風の谷において風が止まる。すでに述べたように、水と同様、風は豊饒と再生のシンボルであり生命の永続性を支えるものであろう。その風が止まるということは、太古から途切れることがなかった生命の流れがついに止まろうとしていることを暗示する凶兆ではなかろうか。

しかし生命の流れの途絶は、押し寄せる王蟲の大群の前に我が身を投げ出したナウシカによって回避される。ナウシカのこの自己犠牲的な行為により、王蟲の怒り、すなわち大ババが言うところの「大地の怒り」は鎮まり、暴走は止まる。物語の大団円は、この贖罪の死と復活のドラマである。ナウシカの亡骸を囲む王蟲たちが無数の金色の触手を伸ばし、その亡骸を高く持ち上げる。それはどこか宗教的な荘厳さを帯びた光景であり、溢れるばかりの金色の輝きの中でナウシカは蘇生する。腐海の植物と同様に、王蟲にも治癒、再生の力が備わっているらしいことは、ナウシカがベジテにおとりとして利用された幼い王蟲を救出するシークエンスの中ですでに暗示されている。ここでこの幼い王蟲は、自分を救うためにナウシカが負ったひどい傷に、あたかもそれ癒そうとするかのように触手を当てるのである。

言わばナウシカは、自らの命と引き換えに、死と再生の円環によって支えられた生命の流れが断ち切られるのを阻止しただけでなく、その円環を自らの身体を通して人々に開示したのである。そして、青い服を着たナウシカが無数の金色の触手の上に立っているのを知った大ババは、古くから伝わる、その出現を待望される救世主の伝承の実現を確信する。その伝承とは次のようなものである。「その者、青き衣をまといて金色の野に降り立つべし。失われし大地との絆を結び、ついに人々を青き清浄の地に導かん」。この物語において、青という色でまず我々

が思い浮かべるのは、平穏な状態にあるときの王蟲の眼だ（人間の侵略や攻撃に直面したときには、これが憤怒の赤色に染まる）。ナウシカも物語のはじめから青い服を来ている。ペジテの船から脱出したときには、身代わりになってくれた少女の赤い服を着ているが、おとりにされた王蟲が酸の湖に入りこもうとするのを必死に押しとどめたとき、その血を浴びて赤い服は青色に染まる。まさに王蟲＝大地を救うために「青き衣」をまとうことになった少女は、我が身を捧げて人間と王蟲を和解させることにより「失われし大地との絆を結び」、死から蘇り「金色の野に降り立つ」ことにより死と再生の神秘を顕示し、人々を、怒りが消えて平穏さを取り戻した王蟲が体現する「青き清浄の地」へ導くのである。

6

本田和子が言うように、少女とは秩序社会において「足場なき存在」、言わば明確に位置付けられることのないひとつのカオスなのかもしれない。その流動性、不定形性はまさに水や風と近似的であり、空中を浮遊することは少女にとって最もふさわしい形象と言える。しかるにこの物語においては、冒頭のシークエンスが示しているように、その秩序社会自体が破綻に瀕している。言い換えれば、再編と更新を必要としている。そして、秩序社会が周縁化したはずの少女が救世主として立ち顕れる。それは、その周縁性ゆえに少女が担うことになった役割、つまり秩序の外なるものや秩序が排除した他者と交流し、またそれらを秩序内に導入することで秩序の再編や更新を行ったり、それらと秩序との不和を仲裁するという仲介者、媒介者としての役割ゆえであろう。「異人」としての少女と言うモチーフは、この作品以降、宮崎駿の作品世界で繰り返し変奏されることになる。ナウシカはその系譜の起点となる存在と言えよう。

一方、もうひとりの主要な登場人物であるクシャナの人物像は、ある意味ではナウシカ以上に錯綜した様相を呈する。彼女は、ナウシカのアンタゴニストという役割だけでは還元されない屈折を帯びる。その屈折は、ナウシカ同様に彼女も秩序の内部においては足場なき存在であることを暗示するだけでなく、不可視の家父長的権力の苛酷さを浮き彫りにするという役割すら担っているように見える。少女ヒロインのアンタゴニストである成人女性が抱えた屈折は、『もののけ姫』においてさらに踏み込んだ形で描き出されているように思われる。この問題については、稿を改めて論じることにした。

フィルモグラフィ

『風の谷のナウシカ』 監督・宮崎駿. 徳間書店, 博報堂. 1984.

引用文献

- Dworkin, Andrea. *Intercourse*. New York: Free Press, 1987.
- Jobs, Gertrude. *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*. New York: Scarecrow, 1962.
- Seidler, Victor J. *Rediscovering Masculinity; Reason, Language and Sexuality*. London: Routledge, 1989.
- Turner, Bryan S. *The Body and Sexuality: Explorations in Social Theory*. New York: Basil Blackwell, 1984.
- Vries, Ad de. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North-Holland, 1974.
- 池上俊一. 『動物裁判』 講談社. 1990.
- 樺山紘一. 『中世の路上から』 王国社. 1986.
- 上山安敏. 『魔女とキリスト教』 人文書院. 1993.
- 本田和子. 『オフィーリアの系譜』 弘文堂. 1989.
- ミシュレ. 『魔女』 1862. 篠田浩一郎訳. 岩波書店. 1983.