

名作鑑賞「となりのトトロ」

——母なる自然とイノセンス——

細江光

目次

- 一、はじめに——予備的考察 85
- ①日本の自然に投影されているもの 85
- ②ユートピア化の二つの方向——イノセンスと母性 90
- (ア)イノセンスの理想化・ユートピア化 90
 - (i)メイ 91
 - (ii)サツキ 92
 - (iii)子供を活躍させるトリック 94
 - (iv)父タツオ 95
 - (v)母ヤス子 96
 - (vi)カンタのお婆ちゃん 97
 - (vii)時代設定 99
 - (viii)ススワタリ・トトロ・ネコバス 99
 - (ix)少女の霊的能力 101
- (イ)歩行期の問題 101
- (ウ)母性の理想化・ユートピア化 103
 - (i)母性の諸象徴 103
 - (ii)攻撃性の排除 104
 - (iii)自己完結性 106
- (エ)古典的・調和的な上下の年齢階梯的・身分階層的秩序感 108
- 二、作品鑑賞の試み 108
- ①オープニング 109
- ②Aパート 115
- ③Bパート 117
 - (ア)Bパート前半 115
 - (イ)Bパート後半 117
- ④Cパート 121
 - (ア)Cパート前半 121

- (イ)Cパート後半 127
- ⑤Dパート 130
- ⑥エンディング 138
- 三、宮崎監督の個人神話としての「となりのトトロ」 140
- 四、おわりに 140
- [注] 140

一、はじめに——予備的考察

私は、宮崎駿監督の作品の熱烈なファンであり、中でも「となりのトトロ」は、人類の続く限りアニメーション映画の古典中の古典として大切にされる一大傑作であると確信している。私にとつては、小津安二郎の「東京物語」やノルシュテインの「霧の中のハリネズミ」と共に、「聖なる映画」と呼びたい程の作品なのである。

そこで、映画は私の専門外ではあるが、小説研究の方法を適用することで、「となりのトトロ」の素晴らしさの秘密に少しでも迫れないかと考え、今回それを試みることにした。

本稿では、「となりのトトロ」の作品の流れに沿って、具体的な細部を一つ一つ丹念に考察して行くつもりだが、その作業に入る前に、私が考察の基本前提としている事柄について、前もってあらましを説明して置くことにする。

①日本の自然に投影されているもの

既に周知の事柄ではあるが、宮崎監督は、「となりのトトロ」以前には、殆どの作品の舞台を日本以外の場所に求めて来た（「パンダコパンダ」二作品は舞台は二応日本だが、日本的とはいえないものだった）。それは、ごく大雑把に言うると、日本が侵略戦争を行なった敗戦国・封建的後進国であることに對する劣等感・嫌悪感が、最初の内は主たる原因であつ

たようである。¹⁾しかし、1970年頃(以下、年号は原則として西暦の下二桁で表記する)、藤森栄一の縄文農耕論と中尾佐助の照葉樹林文化論に出会ったことで、宮崎監督の中で、日本を再評価する気持が生まれ、「アルプスの少女ハイジ」「母をたずねて三千里」(73〜6年)の頃から「となりのトトロ」の構想が芽生え始める。80年には企画を出したが通らず、83年には「アニメージュ」9月号の付録「風の谷のナウシカ/宮崎駿イメージ・ボード集(おまけ となりのトトロ)」という形で「となりのトトロ」の初期のイメージボード十枚を絵ハガキにして発表し(同年3月発行の「少年マガジン」特別別冊『宮崎駿イメージボード集』(講談社)にも一部掲載)。そして、86年末にようやく制作が決定した。従って、「となりのトトロ」では、「日本というもの」の再評価が一つの大きな主題であったことは疑いを入れない。その事は、宮崎監督が書いた「企画書」となりのトトロ」(宮崎駿『出発点』(徳間書店)所収)に、「日本を舞台にして」「懐古や郷愁ではない快活なはつらつとしたエンターテインメント作品」を作りたいと言い、「つい最近まで「日本が世界に誇れるものは(中略)」「自然と四季の美しさ」だった筈だ、と述べていることや、「となりのトトロ」制作時の幾つかのインタヴュー(87年8月「アニメージュ」C.M.ニコル氏との対談、88年4月15日「キネマ旬報」インタヴュー、88年6月号「小学一年生」附録フレッシュユマ・インタヴューなど)からも確かめられるのである。

しかし、宮崎監督は、日本全体を好きになつた訳では決してなかつた。例えば「となりのトトロ」制作直後のインタヴュー「トトロは懐かしさから作った作品じゃないです」(『出発点』所収。以下「トトロは懐かしさから……」)と略記する)で宮崎監督は、71年のスウェーデン旅行の後、子供を保育園に預けて人の居ない石神井公園でぶらぶらしていた時に、「実は日本は人がいなくなりや、きれいなんだ(中略)日本が汚くなったのは人口が増えただけなんだ」²⁾と思つた、と語っている。つまり、日本の自然は好きでも、人間は必ずしも好きではなかつたのである。

宮崎監督は、例えば82年11月「Comic Box」インタヴューで、「ナウシカの舞台が巨大産業文明を滅ぼした世界戦争後であるのはなぜですか?」と訊かれて、「巨大産業文明明つてのが好きじゃないんです、僕は」と答え、「東京が廃虚になつちやつて人が住まなくなつたら、(中略)いたる所から雑草が生えて、マンションなんかタネが飛んできて草におおわれてね、いいなあ! いい風景だと思つてますよね。」と語っているし、88年10月「アニメージュ」の「東京の未来は何色か?」というアンケートに対する回答では、「次の関東大震災が世界経済の大恐慌の引き金になるといつている経済学者もいるけど、この町にいる人や来る人ならそれもイイみたいな思ひが湧いてしまうんです。(中略)東京を破壊したい、この肥大化して、ニッチもサッチもいなくなつた大都会を壊したら、どんなに爽快か(中

略)この町には人びとの憤怒と憎悪がたまつてるんです。」³⁾と云う(「Manbow」92年9月インタヴューでも同様の発言をしている)。89年6月6日号「AERA」のインタヴューでは、「日本人は嫌いでね、日本経済も嫌いでね、日本国っていうの大嫌いです。(中略)こんな軽薄な民族はないんじゃないかな。(中略)高度経済成長という魔物を日本人がうまく乗り越えられなかった。その結果の政界の腐敗、理想の喪失、物神崇拜なんです。明らかにバランスが崩れているんです」と言い、90年11月「CG」創刊号インタヴュー(ロッキング・オン刊「風の帰る場所」所収)では、「東京にいてね、なんとかこの街の中で若者が生きる希望を見出すような映画は(中略)作らないほうがいいですよ! こんな街はさっさと出てたほうがいいって」「東京っていうのはくだらないところだと思つてますから」と云う。宮崎監督は、自然を破壊し、物質的繁栄を追い求め、精神的な高貴さ、美しい夢・理想・憧れを忘れた人々が大嫌いなのである。

宮崎監督の自然好きは、こうした人間嫌い・東京嫌いの裏返しだと言つても良い位である。宮崎監督は、失われた理想の世界を人間のいない自然の世界に投影し、そこに理想のユートピアを夢見たのである。「となりのトトロ」の世界が、昭和三〇年頃の東京の郊外、まだ高度経済成長の弊害が現われる以前に設定されたのも、その為には違いない。

それでは、宮崎監督が「となりのトトロ」で日本の自然に投影している願望・幻想とは、具体的にどのようなものなのか?

宮崎監督の自然に関する考えは、いろんな時期にいろんな所で述べられているが、中でも私が注目したのは、「ものけ姫」制作時の97年7月7日「読売新聞」インタヴューでの森のイメージ、即ち「人が入つたことのない、きれいな水が流れていて空気が澄んでいるような場所(中略)本当はそんな場所はもうないんだけど。日本人はなぜか、どこかに人が汚したことのない、心まで洗われる場所があると思つている。それは日本人の自然観の大事な部分だと思ひます」という発言と、同時期の「シネ・フロント」97年7月号インタヴューの、「日本人は(中略)現代人になつたくせにまだどこかで、いまだ足を踏み入れたことのない山奥に入つていくと、深い森があつて、美しい緑が茂り、清らかな水が流れている夢のような場所があるんじゃないかという、そういう感覚を持っているんですね。そして、そういう感覚を持つてることが、人間の心の清浄さ【細江注・雑誌では「正常さ」となつていますが、誤りであろう】につながつていような気がして。この世界に民族と云うのはどのくらいあるのか知りませんが、こういう感覚を持った民族ってのはあんまりないんじゃないですか。それは一種の原始性かもしれませんが、人間が生きたために自然環境を保護しようという以前に、自分たちの心の大事な部分に森の持つ根源的な力みたいなものが生きて

いる民族性でもあるんですよ。」という発言である。

人が汚していない豊かな緑・綺麗な水と空気のある森が、人の心を浄めるという一種宗教的な感覚を、宮崎監督は持っているのである。私はこの事が、「となりのトトロ」の世界を根本的に規定しているテーゼだと考える。東京は自然も心も汚れてしまった世界であり、そのアンチ・テーゼとして、自然が美しく、そのために住む人の心も美しい「となりのトトロ」の世界があるのである。⁴⁴⁾

「心の美しさ」ということにも、いろいろな側面があるが、「となりのトトロ」においては特に、幼い子供が持つような心の美しさ（以下、これをイノセンスと呼ぶ）が、中心的に描かれていると私は思う。

イノセンスという言葉（またその形容詞形イノセント）は、意味が曖昧な言葉なので、ここでその内容を、私なりに或る程度具体的に定義して置こう。

イノセンスは、10歳ぐらいまでの子供に最もよく現われる美質で、精神的な面では、単純素朴な良い心、中でも利害打算が発達する以前の純粹さ・素朴な愛情・親切さ・寛容さ・恐れや疑いを知らない楽天性・自意識過剰になる以前の無邪気さ・大らかさ・明るさ・先入観に囚われない自由さ・優れたものに素直に驚嘆し憧れる心・現実には囚われず、非現実の世界を夢見る力・空想する力・様々なものを楽しむ心・遊び心・好奇心、などを含むものとする。

また、肉体的な美質としては、堅苦しい行儀作法や大人が良しとする見た目の美しさなど、文化的な粹・自意識に縛られず、自然のまま・感情や生理のままに体を動かしたり、大声を出したり、感情を表情や体・行動に表わしたりできる、という美質を含むものとする。

また、子供には、通常の大人の価値観からすると、精神的肉体的能力の高さや行動の結果という面では、不完全・劣等・弱点・失敗と見なしうる部分が多々あるものだが、そうした不完全さ・劣等さ・弱点・失敗があっても構わないとして、許し肯定したり、さらにはそれを却って微笑ましい美質と見る場合、そうした価値観を持つ人間、及びその価値観によって肯定される不完全さ・劣等さ・弱点・失敗をも、イノセンスと呼ぶことにする。これは、我が子を心から愛する母や、まだ大人の価値観に染まる以前の子供たちが普通に持っている価値観である。

さらに、人間に関してだけでなく、物などについても、不完全・不細工と普通は見なされるものを、許し肯定したり、さらには却って微笑ましい美質と見る精神は、イノセントなものとしたい。

なお、現実の子供が、常にイノセントである訳ではないことは、あらためて断るまでもあるまい。

宮崎監督が、私がイノセンスと呼んでいる美質を、「となりのトトロ」の重要なテーマと考えていることは、例えば、稲葉振一郎著『ナウシカ解説』（窓社）所収のインタビュー（94年7月24日）での次の発言によって、証明できるだろう。

「トトロ」みたいな世界は「瞬間のユートピアだと思って作っているんです。小さな子供たちにとつては、まわりのことはわからないから、つまり、父親がどういいう経済状態にあるとか、どういいう精神状態にいるとか、日本全体の政治的動向はとか、経済状況とか、そういうことがわからないから、自分の一日のなかの一瞬のなかでも充足感を味わうことができ。そういうふうに住ったのが「トトロ」だと思っています。時々誤解されて、あの時代はとていい時代だったんじゃないかという若い人が現われたりして、少し日本の歴史を勉強してほしいと思うことがあるんです。しかし、そういう一瞬のユートピアのようなものは、昭和二〇年代の食料難の時代にもあったと思うんです。それは、三〇年代でも、たぶん今でもあるだろう。（中略）今は大人になって社会生活を営んでいて、なんでこんなにぐしゃぐしゃと生きなければいけないのか、もつとおおらかにのびのびと生きられたんじゃないかと思う時に浮かんでくるものの原形なんだと思うんです。そういうものを僕らはいつも持ちつづけていて、時々そつちに戻りたい、なぜ戻れないんだろう、と感じている。だからまたまたあいう映画を見ると、自分が過去にそういう時間を持っていたか、持っていないかにかに関係なしに、そういう瞬間があったような気がするんです。」

また、87年12月「アニメージュ」での久保つぎこ氏との対談でも、宮崎監督は、「となりのトトロ」について次のように語っている。

「この映画は、むかしの——いまの子どもたちから見たら自分が生まれる前の時代を、ある種理想化して描いているんですよ。」「ぼく自身がなんでこういう映画を始めたかといえば、やっぱり、きっかけになったのは、自分の子ども時代があまりよくなかったな、と思ったからですね。取り戻したいという欲があったからなんです。いじけたりするでしょう。いじけたり、劣等感を持った。そういうことを持たずに生きられたらどんなにいいかと思いませんか？」「そういうものを持っていない、いや、持っていないもそれに負けない子どもたち——そういう子どもを出してみたいという願望でやっているんですよ。テーマは何ですかといわれても困るんですよ。日常生活がすばらしいということが、とっても意味があるんだということなんです。それを理想化して描こうと……。こういうふうには生きられずばらしいなと……。」「サツキとメイは、決して理想像を描こうと思っていないわけではないんです。子どもの最も生き生きとした、いい部分を抽出するとうなるのかなということだと思っ

んです——」

実はイノセンスは、「となりのトトロ」だけの問題ではなく、もともと宮崎監督が子供向

けのアニメーションを生涯の仕事にする決心をした時以来、一貫して中心テーマとして来たものなのである。

例えば82年の講演「自分の原点」(『出発点』所収)で、宮崎監督は次のように回想している。

「子どものころのぼくは、いわゆる『いい子』でした。自分の意思で生きていたのではない、なんとなく親の意見にそうようにしていた。意識はなかったけど、意識がないから恐ろしいんですが。

それが少年・青年と成長していくにしたがって、そんな『いい子』ではいけない、自分の目で見、自分で立ちあがって生きていかなければと気づき、それが高じて、子どもの本質的な純粹ささえもろくにしようとし、しかも、受験という暗ヤミ状況もあって、恨みツラミの劇画を描いたんですね。

それが「白蛇伝」を見て、目からウロコが落ちたように、子どものすなおな、大らかなものを描いていくべきだと思ったわけなんです。しかし、親というものは、子どもの純粹さ、大らかさをややもすれば踏みこむことがあるんですね。そこで、子どもに向かって「おまえら、親に食い殺されるな」というような作品を世に送り出したいと考えたのです。親からの自立ですね。

そういう出発点で、二十年間たった現在でも継続されているわけです。」

また、87年12月「読書のいずみ」での対談「生活のアイデンティティー」では、「サンテグジュペリが『人間の土地』という小説で(中略)子供は誰でもモーツァルトになれるはずとして生まれてきたのに、結局、生活の中で、キャバレーの腐った音楽を好む、穴の開いた人間になってしまう。いま自分を一番悩ますのは、虐殺されるモーツァルトなんだ、ということを書いたんです。(中略)それがガガンときたんですね。(中略)そのときに、子供の味方になろうと思ったんです。子供の味方というのは、具体的に個々の味方じゃないんです。個々の子供を見れば、いやな子供も、嫌いな子供もいっぱいいるんですよ。そうじゃないかかったはずの子供ね。(中略)魯迅の言った、『狂人日記』の中にある人食いが横行しているという話は、今、ますます激しくなった。でも、いつの時代でも、子供というのはそういうものを背負わされて、しかも時代が複雑になって価値が多様化すればするほど、その中で子供たちは右往左往せざるを得なくてね。」と語っている。

魯迅は、儒教は「人が人を食う」教えであると述べて、『狂人日記』の中で、人を食ったことのない、つまりは儒教に毒されぬ子供を救え、と書いた。その様に、大人の価値観に毒されない子供のイノセンスのために戦おうと宮崎監督は常に考えている人なのである。

また「FLM1/24」別冊「未来少年コナン」(79年12月)のスタッフ・インタビューで、

映画の浄化作用に関連して、「この物語は、みんな無邪気になって終わってほしい。(中略)キャラクターもみんな若返って…。僕は、成長というのを、難しい事言ったり偉そうな事を口にする事じゃないと思ってるから。自分をそうさせて来た、あるいはそれに負けて来た抑圧をこえて、前より元気に生きてける事だから…」と語っているのも、自己抑圧から解放されて「無邪気」になることこそが成長であり浄化だという信念の吐露なのである(最新作「ハウルの動く城」でも、主要なキャラクターがみんな若返り、無邪気になる)。

イノセンスというものは、しかし脆いものであって、両親や周囲の大人たち、中でも母親が、余程注意して守り励ましてやらなければ、10歳を待たずして大人の価値観に毒され、損なわれてしまうものである。そして、宮崎監督自身は、先の引用からも分かるように、「自分の子ども時代があまりよくなかった」、親の価値観に毒された「いわゆる『いい子』」だったし、「いじけたり、劣等感を持ったり」していた、と感じている人である。監督の場合、その原因は、一体どこにあったのであろうか?

大泉実成氏の『宮崎駿の原点』(潮出版社)によれば、宮崎監督の母・美子さんは、「天空の城ラピュタ」のドーラのモデルにもなったぐらいで、しつけが厳しく、子供たちをほめることがなかった。しかも、脊椎カリエスのために、監督の小中学校時代9年間、ほぼ寝たきりだった(このことは、「となりのトトロ」の母の入院や、「風の谷のナウシカ」でナウシカの父が寝たきりであることのモデルである)。

母が寝たきりで、しかも厳しい人柄というのは、母の愛を充分感じることは、難しくかつたに違いない。しかも、宮崎監督は四人兄弟の次男で、長男は勉強もスポーツも喧嘩も得意で、弟たちを圧倒していたと言う。だから宮崎監督は、自分の幼少時代に楽しい思い出を持たず、思い出したくないから全部忘れたとまで語っているのである(『週刊文春』97年7月17日号「阿川佐和子のこの人に会いたい」参照)。

恐らくそのせいであろう。「風の谷のナウシカ」の漫画版では、ナウシカが「母は私を愛さなかった」と言っている。また、宮崎氏の監督作品の中で、主人公が母の愛に包まれて育ったと明確に設定されているケースは、『魔女の宅急便』ぐらいしかない。宮崎監督には、充分愛してくれなかった母に対する愛憎の葛藤があるために、理想の母子関係を直接的に描くことが出来ないであろう。

その一方で、宮崎作品のヒロインたちは、みな母のように愛情豊かで、しばしば献身的に人を助けようとする。その清純だったり元氣だったりする母ならぬ理想の少女たちに、監督は、母によっては満たされ得なかった思いを投影しているのである。

そうした傾向を持つ宮崎監督が、恵み豊かで美しい自然に、理想化した母を投影したとしても、不思議ではあるまい。自然の巨大さと美しさと恵みの豊かさは、「我が子に惜しみな

く乳（食物）と愛を与える偉大なる慈母」を容易に連想させるからである。また、自然が本来持っている、人間を、また個人を依怙（よこぼ）し、その生命に対しても平等である点は、親の過保護・過干渉を嫌い、また人間中心主義の自然観を嫌う宮崎監督にとっては、理想的な母性と感じられるであろう。

その証拠となるものも無い訳ではない。一つは、「となりのトトロ」制作中の前引「読書のいずみ」の対談「生活のアイデンティティー」での発言で、「自分の自然観というのは、はやりの言葉で言えば森林思考なんです。（中略）日本的なんです。人が荒らしてしまっても、人が去ったら緑はよみがえるといふね。（中略）自然というのは大きなおふくろみたいなもので、人間がばかことをやってもどこかで調和を保ってくれる。（中略）日本の風土なんですよ。」というもの。

もう一つは、久保つぎ氏による『小説版「となりのトトロ」』（アニメージュ文庫。以下『小説版』と略す）P205にある、父「昔むかしはね、森と人間とは、ほんとうに仲よしだった、いつもいっしょだったんだ、母親と子どもみたいに」／サツキ「あたしたちとお母さんみたいに？」／父「そうだよ」という会話である。

久保つぎ氏の『小説版』は、映画公開の二週間後に刊行されているが、その内容から、監督の構想の初期の状態をそのまま反映していると考えられる（監督がCパートのコンテが未完成だった87年7月14日に久保つぎ氏と会談したことは、7月31日の「となりのトトロ」製作経過報告書No4」（『スタジオジブリ作品関連資料集2』）から分かる）。例えば『小説版』P205では、サツキが貸した傘を、トトロが翌朝、門の切通しの坂の所に置いていたことになっているのだが、「トトロは懐かしさから……」によれば、これは最初のシノプシスの設定で、映画では変更されたものが、『小説版』にはそのまま残っているのである。従って、この部分の会話も、監督自らが考えたものと私は推測する。映画では「いつもいっしょだったんだ、母親と子どもみたいに」以下が削られているが、これは恐らく、自然と人間との距離感が足りないことと、テーマが露骨に現われすぎること嫌ったためであろう。

この他に、証拠とまでは言えないが、「となりのトトロ」公開の翌89年8月「LEE」のインタビューに、「30代（71年以降）に入ってから、漠然と不安になってきた。何か、自分たちはいつの間にか大地から離れてしまったなって。大いなるものというのかな、そういうものとのつながって生きているという実感が欲しくなりました。この思いが「風の谷のナウシカ」をはじめとする作品につながってきた。」という発言があり、この「大地」「大いなるもの」は、母なるものに近いと言えるだろう。

同年2月26日「週刊読売」インタビューでの発言も挙げて置きたい。この中で宮崎監督は、「となりのトトロ」の舞台を日本にした理由を問われて、「実は「借金」を返したいとい

う気持ちがある、一つあったんです。借金っていうのは何かっていうと……。僕は、ずうっと外国とか架空の国を舞台にして映画をつくって、それでゴハンを食べてきたわけだけれど、その感性のもっとっていうのは、実は日本の風土からもらったものなんです。まきれもなく、そう。／それなのに、自分が生まれて育ってきた場所を、一番つまらないところとして捨てちゃって、外国をエキゾチックで夢がありそうふうを描いてきた。ほんとは、この国はものすごくキレイなはずなんです。そこを改めて見つめ直したい、と思ひまして……。」と答えている。私は、この発言の背後に、自分を生み育ててくれた母・美子さん（≠風土自然の恩（≠借金）を忘れて、これまで美子さんをないがしろにして来た罪を償いたい、という気持ちがある、無意識の内に潜んでいるように感じる。

美子さんが83年に亡くなられたことも、「となりのトトロ」で自然に母を投影することに影響した可能性がある。「となりのトトロ」制作直後の「トトロは懐かしさから……」で、監督が、「ぼくは土葬の方が好きですね。お袋を焼くときに、ほんとに土葬の方がいいなと思いましたからね。それで埋めたところに、花が咲いたら、ああお袋が花になって咲いた咲いた、と思えるのね。ただの炭酸ガスとカーボンになってしまうのはもったいない。肥やしになってね、木とか草とか虫とか生きていくものの断片になってくれたら、なんぼかいいだろうと思いましたがね……」と、訊かれもしないのに母のことを持ち出したのは、美しい自然の中に母が生きているという監督の感覚が、「となりのトトロ」における自然の在り方と関係があるからに違いないのである。

私は「となりのトトロ」の自然を、単に客観的・美的な意味で美しいものとは考えない。例えば、日本の自然美を忠実に再現した写真集から得られる感動と、「となりのトトロ」から得られる感動とは、明らかに異質なものである。「となりのトトロ」では、自然に母なるものが投影されていて、それが大きく外からこの世界を包み込んでいるから、その中は理想的に調和したユートピアとなり、そこで子供のイノセンスが十全に守られ、発揮される、その事が感動を誘うのだと思う。そして、宮崎監督は、そうした母なる自然とイノセントな子供の世界を作り上げる事で、自分には与えられなかった理想の子供時代を取り戻したのだ、と考えるのである。

作品のテーマを推測する最も簡便なやり方として、作品の最初と最後を比較して、主人公の何が変わったかを確認するという方法がある。「となりのトトロ」にこれを適用してみると、一つは、主人公（メイとサツキ）が引越越しによって美しい自然と出会えたこと、一つは、トトロたちに出会えたこと、そして、もう一つは、二人のもとに母が帰って来てくれたことである。トトロたちを自然とイノセンスの象徴と見るならば、この方法で出る答えも自然・イノセンス・母性という事になる。

宮崎監督は、「ぼくは駄菓子屋さん」④(97年6月5日「日本経済新聞」)で、「ほかの国のアニメを見ても、自然物を単なる背景、木や水や空なんかを、ただ効果をあげるために使う。人間がいる世界そのものを自然が包んでいるんだという考え方は僕らの方がはるかに深いと思う。自然を擬人化したものは随分あるけれど、自然に対して謙虚になろうとする考え方ははるかに深い。僕らのスタジオがやってきたのは、そういうことではないか。」と書いていて、母なる自然に包まれた人間世界という考えが、ここにもほの見える。

ただ、宮崎監督は、母なるものに対して強い葛藤があるので、「となりのトトロ」を作った後、自然をひたすら優しい母親的なものとして描いてしまったことに、自己嫌悪を感じるようになり、逆に自然の凶暴さを強調した映画「もののけ姫」も作らずには居られなくなったのだと私は想像している。

②ユートピア化の二つの方向——イノセンスと母性

この映画の本質がこの様な所にあるならば、この映画の中の世界は、理想化された、そして自然に恵まれ、母性的かつイノセントなユートピアにならざるを得ないであろうし、事実そうになっている、と私は考える。

宮崎監督自身も、「となりのトトロ」のユートピア性をはっきり自覚していることは、先に引いた稲葉振一郎氏・久保つぎこ氏との対談の他、例えば、88年4月15日「キネマ旬報」インタビューでの発言、(日本の自然は)「道端の草も含めて、世界的に見ても、地球的に見ても、類まれなぐままれた環境ですね。その自然の一種の理想化をやってみようと思ってるんです」や、『男鹿和雄画集』(スタジオジブリ)所収インタビューでの発言、「自分たちが、自然界は守らないと減びてしまう、貴重なものなんですよ、という思いを込めて映画を作ったから、本当の自然界は凶暴な面とか、暑苦しいとか、いっぱい蚊がいるとか、イヤな部分があるはずなのに、そういう面を切り取ってしまった。それは、「トトロ」でも「平成狸合戦ぽんぽこ」でもそうだったんですけど。」や、講演「アニメーション罷り通る」(88年5月22日。のち「キネマ旬報」95年7月16日臨時増刊「宮崎駿、高畑勲とスタジオジブリのアニメーションたち」所収)での次のような発言から分かる。

「僕は映画を何本かやって来ましたけれども、「本当の悪役がおまえの映画には出て来ない」ってよく言われるんです。(中略)「一人の人間の中にある悪とか愚かな部分というものを背けて、肯定的な部分とか善いものだけを出してるんじゃないか」、例えば今度の「となりのトトロ」なんか全くそうです。はっきり意図的にやりました。こういう人達がいてくれたらいいなあ、こういう隣の人がいいたらいいなあ、っていうふうに。」

それでは次に、具体的にはどのように理想化・ユートピア化が施されているかを、先ずイ

ノセンス、次いで母性について、確かめてみたい。

(ア)イノセンスの理想化・ユートピア化

イノセンスについては、特に各人物のキャラクター設定を中心に、撮影トリック的なことも多少交えつつ、検証して行く。

結論から先に言うなら、この映画に登場する主要な人物は、すべて相当に理想化された人物になっている。理想の父・母・お婆ちゃん・姉、理想の子供、理想のお化け、理想の村人、そして理想の自然である。

また、登場人物の価値観は、サツキ・メイ・草壁夫妻・カンタのお婆ちゃんについては、自然とイノセンスを大切にするという点で、ほぼ完全な一致を見ていて、単に悪人が出てこないだけでなく、異なる価値観の持ち主が、言葉や態度によってそれを表現するということができないようにされている(『小説版』では、母の実家・寺島家の人々などによって、それがなされていたのだが)。

(一)メイ

先ず、理想の子供・メイについてであるが、「となりのトトロ」は、最初はメイという一人の少女だけを主人公とする構想だったのだが([THE ART OF TORORO] P10の1のイメージボードでは、5才となっているが、恐らく必ずしもこの年齢で確定していた訳ではないだろう)、映画制作スタート時に、姉妹二人に分割された。その理由について、宮崎監督自身の説明は何種類かあるが、私は、メイを天真爛漫で元氣な理想的に子供らしい子供として描きたいという欲望が、監督の中で次第に大きくなって来た結果ではないかと思う。

そう考える根拠の一つとしては、『小説版』のメイが、宮崎監督の幼少時代を思わせるかなり神経質な子供として設定されていることが挙げられる。例えばP13には、「細い栄養失調みたいなからだのメイは、ひらひらとうすい髪を耳の両わきでむすんで、あたまはつきりが目立つ。メイの考え深そうな目は、サツキのように大きくはない。鼻は丸いし、歯は少しみそっ歯で、サツキのように白くきれいに並んではいない。」「姉さんは七つも年が上で、本はたくさん読み、足も学校中で一番速い。けんかだつて近所の子よりも強いんじゃないか」「そんな姉さんをもてばだれだつて(中略)こういう人になる。」とあり、P44には、「メイは、大垣家から勘太が岡持ちに入れて届けてきた「お三時」をほとんど食べなかつた。知らない人がいると、いつもメイはこうなのだ。」とある(映画ではメイもオハギを食べている)。これらは、勉強もスポーツも喧嘩も強かつた長男の兄に圧倒され、内向的でひ弱な少年だつた次男の宮崎監督が、自分をサツキに圧倒される次女という形で、そのま

ま投影した結果であろう。『THE ART OF TOTORO』P48のキャラクター設定1にも、「サツキ 母さん似 明朗 快活 テキパキ 勝気 しつかり者」と書いた左に、不平顔のメイを描いて、「『できる良い姉をもつと苦勞する(メイ)』と書かれている。

先にも述べたように、『小説版』は、監督の構想の初期の状態をそのまま反映していると考えられるので、メイの設定は、初期は内向的でひ弱なタイプだったものが、後に天真爛漫で元氣な、理想的な子供らしい子供へと変更されたことが、推定できるのである。

また、「シネ・フロンツ」88年5月号インタビューでの宮崎監督の次のような発言からも、この変更の経緯を、或る程度、窺い知ることが出来る。

「となりのトトロ」はメイが主人公だと思ってる人が多いんですが、実はこちらの気持ちとしてはサツキが主人公だったのです。作ってるうちに、メイがどんどんがんばるものですか、主役が転倒しちゃった感じですけど(笑い)。ただ、やってるうちに、非常に自分でも予想しなかったことなんですが、この子【サツキ】はこのままいくと、不良化するんじゃないかと思ったのです。メイという子は自分をむき出しにして、まだ分裂しないで生きています。サツキになるとかなり壊れてますでしょ。ノ母親の代理をやったり、あの時期にそういうことをやるのは、大人から見れば好ましい子供にもみえるけれども、子ども自身にとっては、かなり無理してるんじゃないかということに気がついて(中略)それで、後半、彼女にも自分をむきだしにさせてあげようと思っ、それでも泣いたりわめいたりすることくらいしかできなかったんですけどね。」

つまり、作っている内にメイというキャラクターが勝手に独り歩きし始め、「どんどんがんばる」ので、最初の子定とは「主役が転倒」する程になった訳であり、同時に、「自分でも予想しなかったこと」に、サツキのような優等生的な子供は駄目だと思ふようになった、つまり宮崎監督の中で、イノセンスこそが何より大事だと思ふ思いが次第に強くなり、メイのキャラクターがよりイノセントなものになった、という訳なのである。そしてその事は、元々「優等生」的過ぎるといふアダルト・チルドレン¹⁰的な歪みを持っている宮崎監督にとって、自己治療の意味があったと私は考えるのである。

氷室冨子氏との対談(『ロマンアルバム「魔法の宅急便ガイドブック」』所収)で、宮崎監督が「ぼくは自分が次男坊だから、次女のメイに随分肩入れして作ったつもりなんです」と語っているのも、自分とは違う元氣な子供にたくなつて、応援したということである。

なお、サツキは宮崎監督の理想の美少女タイプであるが、メイは宮崎監督自身と顔が似ており、監督が自分をかなり投影した気配が感じられる。

「となりのトトロ」ではまた、絵コンテによれば、Aパートのみ、最初と最後にサツキの

ナレーションが予定されていた¹¹。Bパートの最後はサツキの手紙だから、ナレーションと大差ないとしても、Cパートでのサツキの手紙はBパートの最後ではなく、Dパートには手紙もない。これも、サツキが視点人物Ⅱ主人公だったのが格下げされ、メイの重要性が増して行く最終段階での変更だったのではないかと考えられるのである。

また、サツキとメイの年齢が、86年12月1日の「企画書」となりのトトロ」の「あらず」では、小学校3年生と5歳だったのが、翌87年4月14日の「となりのトトロ」演出覚書「登場人物について」(『出発点』所収)以降、4年生と4歳に変更されたのは、イノセントなメイと優等生的なサツキの対比を、更にはつきりさせるためだったに違いない。

この「演出覚書 登場人物について」で、メイについて、「何故かお化けを少しもこわがらず、いつの間にかお化け達に心をひらかせてしまうのは、この子の世界が大人の常識に犯されていない為だ」と書かれているのは、この時点で宮崎監督が、「大人の常識に犯されない」イノセンスをメイに体现させようと決めていた証拠と言える。一方「何故かお化けを少しもこわがらず、いつの間にかお化け達に心をひらかせてしまう」という設定は、メイが天性、自然の申し子・愛子であることを意味するのである。

メイの髪型はお下げだが、下には余り垂れ下らずに、殆ど真つ直ぐ横に突き出す感じになっている。この髪型の起源は、71年に準備を進めながら、原作者リンドグレーンの許可が得られず、幻に終わった「長靴下のピッピ」の主人公ピッピの髪型¹²、それが「バンダコバンダ」のミミ子、「天空の城ラピュタ」のドーラを経て、流れ込んだものである。「となりのトトロ」の構想初期に、「アニメージュ」83年9月号の付録絵ハガキとして発表されたイメージボードでは、主人公の少女の髪型は、オカッパのもの(多分こちらのほうが古い)と、その後考えられたらしい、二つに分けた髪をリボンで縛って両側に真つ直ぐ垂れ下げたお下げのもの(「未来少年コナン」のテラに近い)の二種があったが、それをこの様に変更した所にも、メイが次第にピッピやミミ子のような元氣潑刺とした少女に変わって行った経緯が見て取れるような気がするのである。

(II) サツキ

理想の子供にして理想の姉・サツキもまた、「演出覚書 登場人物について」によれば、自然の申し子・愛子¹³、即ち「おひさまをいっぱい浴びて育ったようなはちきれそうな活力のある少女」である。

また、サツキが精神的・肉体的にイノセンスに充ち満ちていることは、「柔軟で弾力のあるのびのびした身体。快活なはつきりした表情。よく動く瞳が物事をしつかり見つめている。しつかり者。母がいない家庭で主婦の力量すら發揮している。もちろん、ただのネアカ

ではない。陰翳を内面に持っているが、でも今は、すぐ走りたがる脚とキラキラした感受性のままに生きている。／いわゆる少女っぽいことは好きではない。走り跳び笑うのが大好き。男どもとのけんかも一歩も引かずやる。大抵の同年輩の少年は彼女の活力にたじたじとなるだろう。／転校も難なくこなし、すぐ友人もできる。」とある通りである(ただし、メイに比べると、サツキははるかに優等生的で、礼儀正しく、全体的に身ごなしも綺麗に描かれている)。

サツキを男の子っぽく設定し、絵コンテ177「男の子キラライ!!」(以下、アラビア数字は特に断らない限り、絵コンテのカットナンバーとする。また、セリフの引用は、絵コンテに従う)と言わせ、実際にも男の子との恋愛めいた関係を生じさせないのは、異性を意識する年齢になると、イノセンスは損なわれるからであろう。「演出覚書」のサツキの「すぐ走りがる脚」とは、頭で意識して「あそこまで走ろう」と決めて走るのはなく、例えば、引越し先の家が目に入ると、「もっとよく見たい」という心の動きのままに、いつの間にか勝手に体が動いて走り出している、といった無意識的な在り方を言うもので、自意識に災いされていないことが、イノセンスを可能にするのである(「魔法の宅急便」でキキが「前は何も考えなくても飛べたの、でも、今はどうやって飛べたのか判らなくなっちゃった」と語るのも、イノセンスの年齢から自意識過剰への変化を象徴しているであろう)。それに対して、例えばカントは、既にサツキを異性として意識しているため、自意識過剰になって体もこわばり、口もろくにきけず、「愚物」にしか見えないが、実は性的にサツキより早熟であるからこそ、イノセンスを失っているのである(サツキを男の子っぽく設定したもう一つの理由は、宮崎監督がサツキを自分のものにして置きたく、他の男に渡したくなかったことにあるのではないかと思うが、この点については、「②、作品鑑賞の試み」の「⑤Dパート」で論じる)。

また、「実生活の能力に欠ける父親と妹の面倒を見るためにちょっと我慢を強いられるので、その分大人にならざるをえないところもある。」というアダルト・チルドレン的な問題は、Bパート後半以降、次第に前面に出て来るようになる。

サツキは、メイの良き姉・母代わりとして、よく面倒を見、構ってやっている。特にAパートでは、サツキとメイが二人顔を並べてクローズアップになるショット(オート三輪荷台の二人(3・5・10)や、声を合わせる65・77・100・104など)が目立つ。これらは、二人の仲の良さを印象付けるために、形・動作などを故意に類似させる graphic parallelism という手法を用いたものである。Cパートで、メイが我慢できずに小学校に来てしまうのも、カントのお婆ちゃんよりサツキの方が好きだったからで、それだけ良いお姉さんということが分かるのである。

しかし、「演出覚書」に、サツキは「妹のめんどうをよく見るけれど、ベタベタと二人遊びをしていたわけではない。」と書かれているように、歳が6歳程離れているせいもあって、一緒になって遊ぶという感じではなく、それぞれ別の世界を持っている独立した人間という印象が強い。メイの気持をいつも尊重し、イノセンスを損なうような過保護や過干渉・強制は決してしないという難しい役どころを、サツキは見事に演じ切っている。その御蔭もあって、メイの方も、いつもはっきりと自己主張できる自立した子になったという感じがあ

る。特にDパートの迷子事件では、メイを守ろうと必死の努力を続けるだけでなく、最後にメイを見つけた時にも、口でこそ「バカメイ」と言うが、実際はメイを強く抱きしめ、顔は笑っている。そして、一切メイを叱ったり非難したりしない。これは、母親像としても、一つの理想の姿であろう。

『小説版』P52以下では、引越し当日、サツキは薪で風呂を焚くのが初めてで苦労し、カントに教えて貰うことになっているし、P28以下では、夜中まで仕事をする父が朝寝坊するため、サツキが朝食と弁当を作るが、失敗ばかりとされていたが、映画では、サツキは家事が得意で、むしろ楽しんでやっている、という風に変更されている。また、『小説版』P255、6では、母の仮退院を控えているという失敗を重ねた上、メイと喧嘩をして父に叱られ、P257、3で仮退院が延期になると、サツキはお母さんを歓迎しようと作っていた部屋の飾りはずたずたにし、メイを泣かせ、その後メイが居なくなることになっていたが、それも大きく変更された。これらが、ユートピア性・理想性を強めるためであることは、言うまでもない。

(Ⅲ) 子供を活躍させるトリック

完成された映画の中で、サツキとメイが、共に理想的な子供として描き出されていることは、誰の目にも明らかであろうが、それは単にキャラクター設定だけで実現されることではない。「となりのトトロ」に限らず、子供が活き活きと活躍している(ように見える)作品を作る際には、或る程度、トリックを使う必要があるのである。何故なら、現実の世界では、子供は主役ではなく脇役、時には足手まといに過ぎない。社会を動かしているのは圧倒的に大人たちであり、子供たちはその片隅に言わば居候をしているに過ぎない。現実の世界にカメラを向けて、エクストリーム・ロング・ショットで撮影するならば、大きな体の大人たちの間に、小さな体の子供たちが、その他大勢的に混ざっているようにしか写らないはずなのである。

それを、子供が活き活きと活躍している(ように見える)作品にするために、監督は、ど

んな工夫を凝らしているのだろうか？

先ず第一に、宮崎監督の作品では、主人公の子供たちはほぼ常に、孤児か片親か、親と別居中である。それは、親がいれば、どうしても子供の主体性が、大幅に制限されてしまうからである。

だから、「となりのトトロ」の場合も、母親は入院させている。また、父は学者で、実生活の能力に欠ける人にし、両親共に民主的で、子供の主体性を大切にするような考え方の持ち主とする事で、サツキとメイが伸び伸びと活躍できる下地を作っている。

さらにその上に、サツキとメイが重要な出会い・体験をする時には、必ず父がその場に居合わせないようにしている。例えば、引越す家を初めて見る時(30・32)には、子供たちが駆け出し、父より先に家の前まで行く。子供たちが大クスを見上げる時(39)には、父は家の中で雨戸を開けようとして居る。病院でお母さんに再会する時は、父が主治医に会いに行つて、その場にはいない。サツキとメイがスワタリ・トトロ・ネコバスのいずれと出会う時も、電報が来た時も、メイが迷子になってしまった時も、父は居ない。その御蔭で子供たちは、それぞれの体験を、本当の意味で自分のものとして、深く味わうことが出来るのである。

映像的・画面構成上のトリックとしては、先ず、多くの場面で子供を画面の中心に、なるべく大きく映し、画面に同時登場する子供の数はごく少数(なるべく二人以内)に抑える、という方法がある。「となりのトトロ」でも、多くのシーンで、画面の真ん中にいるのはサツキかメイ、またはサツキかメイが見ているものにしてある。

大人は子供より体が大きく、目立ってしまうので、大人の数は少なく、なるべく目立たないように工夫することが必要である。「となりのトトロ」でも、サツキやメイを撮る時に、同じ画面に背の高い、立っている大人をなるべく一緒に入れないようにしている(入れてもお婆ちゃんや背がサツキと同じ位、お母さんはベッドに座っている、お父さんは背が高いがおとなしい)。「となりのトトロ」の場合は、舞台が田園地帯で、都会と違って大人の数が極端に少ないので、この点の処理は楽である。

特に幼く小さいメイの場合、大活躍できるのは、大人もサツキもそばに居ない、一人で居る時だけなので、スワタリと対決する二階のシーンと、トトロとの最初の出会いのシークエンスは、父もサツキもそばに居ない時と場所に設定している。そして、スワタリやチビ・トトロ、中トトロをメイより小さくすることで、メイが活躍できるようにしているのである。

メイは背が低いため、父やサツキと一緒にのシーンでは、どうしても見下ろし気味のアングルで写されることが多くなり、脇役という印象になりがちなのが、一人のシーンでは、正

面から大写しにするか、アオリ気味に捉えることで、大きく見せるようにしている。そして、アオリが最も極端なのが②、即ち、一人で七国山病院へ出掛けようとするショットなのである(その意味については、二の⑤Dパートで述べる)。

また、小学校のシーンでは、サツキですら個性が目立たなくなり、他の子供と同レベルに見えてしまうことを逆に利用して、そこにメイを闖入させ、傍若無人に振る舞わせることで、優等生的に大人しいサツキとは対照的なイノセンスの自由さ・楽しさを強烈に印象付けることに成功しているのは、実に巧みな工夫と言える。

子供を生き活きと描くためには、子供に命令し支配する大人は(倒すべき敵以外は)なるべく出さず、子供の邪魔をせず主導権を渡してくれるようなタイプの大人を主に描くように工夫すべきであるが、「となりのトトロ」の場合、イノセンスのユートピアだから、倒すべき敵も、子供に命令し支配しようとする大人も居ない。また、サツキが余所の大人と話をする時(最初に婆ちゃんやと話す時、カンタのお母さんと話す時、電話を掛ける時、本家のバアサマと話す時、迷子のメイを捜す途中で会った人たちと話す時など)には、大人のような言葉遣いで礼儀正しく話させることで、相手もサツキに対しては大人と話すような丁寧な口ぶりになり、サツキが大人と対等に自立しているという印象を強めることに役立っている。

この他、小学校では、子供が自主性を発揮できず、似たような子供たちの間で没個性的に見えるがちなので、なるべく小学校でのシーンは少なくすること、その数少ないシーンを、サツキに恋心を抱くカンタの目から撮ることで、サツキを特別な存在として印象付けること、また、メイが小学校に来てしまう事で、サツキを母代わりを務める特別に大人びた存在として印象付けること、などのトリックによって、サツキが自立的であるという印象が、強められている。サツキの髪型を、当時普通だったオカッパや三つ編みなど長めの髪型とは対照的に極端に短くしたこと、服の色も、同級生の殆どが当時普通の質素な白っぽい半袖である中で、サツキのみ黄色い半袖にオレンジのスカートにしたことも、サツキを目立たせ、活き活きとした印象を与えることに役立っている。

また、監督は、幼稚さが目立ちやすい子ども同士の遊びのシーンを避けるようにしているらしく、セリフでは、「みっちゃんちに遊びに行く」と言わせているが、画面には出していない。サツキが他の子供たちと遊ぶシーンは、エンディングのみ登場するが、これは、アダルト・チルドレン的だったサツキが、母の退院で普通の小学生に戻ったことを強調するために、わざと入れたものである。

また、監督は、サツキが学校の宿題や親に命じられた何かをさせられているシーンも、なるべく作らないようにしている。家事は命じられてやっているという感じではないし、600のドンダリの芽生えのスケッチも、夏休みの宿題としても提出できるだろうが、サツキの主

体的関心によって描かれたものであるという印象が強い。

その他、宮崎監督は、どの映画でも、子供たち多数を「がきども」といった形で十把一絡げに見る大人の視点を決して持ち込まない。また、子供を役割類型(良い子/悪い(ずるい、乱暴な等)子、スポーツや勉強のできる子/できない子、顔が可愛い子/可愛くない子、眼が良い子/メガネの子等)に嵌めて、子供社会での位置付けを決めるという多くの子供アニメ(「ドラえもん」など)で使われる方法を採用しない、といった工夫によって、現実の世界をさりげなく「子供の国」に変容させて見せていることを指摘して置く。

(Ⅳ) 父タツオ

次に、父・タツオであるが、この人物は、娘たちを抑え付けることなく、そのイノセンスを充分に引き出すことのできるという意味での、理想の父親像として設定されたものである。

『ロマンアルバム』となりのトトロ』所収・音響監督・斯波重治へのインタビューによれば、糸井重里が声優に選ばれたのも、「このお父さんは子どもと友だちでいられるお父さんで、いわゆるお父さんのイメージとは違う」ためだったと言う。

父タツオが子供の心(イノセンス)をとてよく理解している人であることは、引越しの日の、80「二階の階段はいつい何処にあるでしょう?」と謎を掛けて娘たちを楽しませる所、117の「お化け屋敷に住むのがお父さんの夢だったんだ」という所、255でお風呂で「とぜん黄金バットのように笑うお父さん」、自転車で病院に出掛ける時の219「蛇行しつつ下っていく自転車 多分に娘達を楽しませようとした気配アリ、娘達悲鳴と歓声けたたましく」という所、メイが寝坊した父を全く怖がらずに布団に飛び乗って260「オキロー」と「お馬ビヨコビヨコをやる」所、401、2でメイがトトロに会ったことを信じてやる所、420で「うちまで競走」と駆け出す所、585で両腕にサツキとメイをぶら下げる所、598で蚊帳の上で娘たちを遊ばせる所、病院で妻が99「いまその松の木でサツキとメイが笑ったように見えたの」と言った時、90「案外そうかもしれないよ」と肯定する所、などによって分かる。

ただし、父親の子供っぽさが余り目立つと、子供のイノセンスの価値が貴重でないような印象が生じてしまうので、宮崎監督は、当初の構想よりは、段々と子供っぽさを控え目にする方向で修正を行なっていったようである。

例えば、この父親は、最初は作家で、「突然、娘の手をうやうやしくとってダンスを始めたり、悪漢になって娘共を追い回したりする」(87年4月14日に書かれた「演出覚書」登場人物について)のサツキの「●父親とのかかわり」という、かなり餓鬼っぽく、ぶざけ好

きで自己顕示欲が強い感じの人物像になっていたのだが、最終的には、余り自己主張をしないう、飄々とした、控え目で優しい母性的な感じの父親像に変更された。この父親が母性的であることは、この映画における母性の強調の一環であること、言うまでもない¹⁶⁾。

また、「演出覚書」では、「実生活の能力に欠ける父親」「めしをたかせりやコゲつかせる。風呂をたかせりや水を入れ忘れ、寝坊をし、約束を忘れ等。」「世慣れた大人の落着きがない子供っぽさを残しており、」などと書かれていたが、完成形では、失敗はかなり控え目に抑えられている。

また、Bパート後半以降は、その場に居ないことによって、サツキ・メイ・トトロ・ネコバスに活躍の場を与えるといった脇役に徹している。この、親が居ない方が子供が活躍できるという考えは、宮崎監督の一貫した持論、そして正論である。

また、初期の段階では、父タツオを「芥川賞なんか問題じゃない ノーベル文学賞だ」と大言壮語する(と言っても愉快なホラというイメージであろうが)ような作家とする案(『THE ART OF TOTORO』P.52・1のキャラクター設定B案)や、「革命的な新学説の論文に挑んでいる」(シノプシス)となりのトトロ」ものがたり(『スタジオジブリ作品関連資料集2』)考古学者とする案が考えられていた。こうした人に勝とうとする欲望や上昇志向は、イノセンスとは正反対のものである(実際の子供は、しばしば勝ち負けを気にするが、私は美質としてのイノセンスの定義から除いている)。最終的に、そうした脂ぎった野心など全く感じさせない人物像に落ち着いたのは、イノセンスを徹底するための修正であろう。

また、例えば『小説版』P.241、2では、カンタの家の本家の当主が登場して、この村で唯一の大学出で村の世話役地主である、と説明され、電話を借りて来たサツキを見て、「考古学の先生のところのお嬢さんか」と言うことになっていたが、これでは、本家が村の名家であることや、タツオがエリートであることが明確になってしまう。だから、映画では当主ではなく、婆様が出て、「かわいい子じゃねえ」と言うだけにされている。

また、家の貧富、サツキ・メイその他の子供たちの勉強の出来不出来、運動神経の良し悪し、喧嘩の強さ、美男美女かどうかなど、人間に価値の序列を付けるような話題は、この映画の中には一切出て来ない。これも、イノセンスの価値観に基づくものであるろう。

父タツオの職業は、東京のサラリーマンではなく、この村の農民でもなく、最初は作家、最終的には考古学者という風に、自由業的な職業として設定されているが、この事にも重要な意味がある。

宮崎監督は、先にも述べた通り、東京は、自然を破壊し、物質的繁栄を追い求め、精神的な高貴さ、美しい夢・理想・憧れを忘れた人々が集まっている場所だと考えており、そのアンチ・テーゼとして「となりのトトロ」の世界を作っているのである。そうである以上、子

供のイノセンスを守る父親は、金儲けに関心のない人間でなければならない。つまり、サラリーマンではあり得ないのである。

それでは、農民はどうか？ 宮崎監督は、「未来少年コナン」や「風の谷のナウシカ」（映画版）では、はっきりと「小国寡民」の農村的共同体を理想化していた。¹⁷しかし、元々は、小学生の頃から、農村を封建的・排他的で自由な人間性を抑圧する暗い世界と考え、嫌っていたのである。¹⁸宮崎監督は強固な民主主義者なので、「未来少年コナン」や「風の谷のナウシカ」の西洋的な農村は賛美できても、封建的・排他的なイメージの残る日本の農村は、正面切って賛美することは出来なかつたのであろう。日本の農村は、地域や家族の人間関係が集団主義的すぎる。宮崎監督は、母性への憧れも強いが、母性が過保護・過干渉になることを非常に嫌う（これは自分自身の体験から来るものであろう）。従って、人間関係としては都会的・欧米的自由を好み、稲作農民の村社会には組み込まれまいとしたのであろう。

農業にはまた、伝統と地縁・血縁共同体に縛られ、生まれた村から出られず、職業も先祖代々の農業を続けざるを得ないという閉鎖的なイメージが強い。人間が自由に生き活きと生きられる世界を描きたい（イノセンス賛美もその一環である）宮崎監督としては、そうした制約を背負った農家の人間ではなく、平均以上の知性を持ち、時代に先駆けて民主主義（そして自然との調和）を理想とし、夢と希望に満ち溢れた親欧米派の若き学者（または作家）一家でもなければ、自らの理想を託すことは出来なかつたのであろう。

草壁家が引越す家が、この村の中心部ではなく、ポツンと離れた場所に、離れ小島のように建っていて、農村では極めて特殊・異質なハイカラな洋館部分を持っていたり、その隣に棕櫚の木が生えていたりするのも同じ理由からで、農家の暗い閉鎖的・封建的なイメージをなるべく遠ざけ、明るく自由で民主的・開放的な印象を与えるために違いない。父タツオの書斎が洋館部分にあることも、この家の思想的・知的側面が西洋的であることを表わすものであろう。

この家の洋館部分はまた、元は結核療養用で、サンルームになっているため、非常に明るく向日的な印象を与える。その事も、サツキ・メイを始めとする草壁一家の性格と一致する。

しかし、純然たる洋館にはせず、むしろ日本家屋の部分を生活空間としてはメインにしているのは、やはりそうでなければ日本の風土・自然との連続性が保てないという思いがあったからであろう。²⁰

また、父タツオを作家ではなく考古学者にしたのは、宮崎監督の藤森栄一への尊敬の念と、縄文時代は日本人が自然と調和した生き方が出来た理想の時代であって、その時代に戻りたいという宮崎監督の思いを、少しでも託したかったからであろう。²¹「昔、昔、木と

人は仲良しだったんだ」²²「お父さんはこの木を見てあの家がとても気に入ったんだ。お母さんもきっと好きになるとおもってね」というセリフは、その想いを遠回しに表現したものとと言える。

(V) 母ヤス子

ヤス子もまた、理想の母親像と言える。登場シーンこそ少ないが、サツキとメイに心から愛されていて、とても愛情深く優しい、理解がある母親と感じられる。

特にラスト（92頁〜3）には、「あの子達 みかけよりずっと無理をして来たとおもうの。」「退院したらこんどはあの子達にうんとワガママさせてあげるつもりよ」と夫と語り合う所があり、この夫婦が、サツキを優等生的な「いい子」にしてはならないと思うような、イノセンスに対する良き理解者であることが、はっきりと示されている。

ところで、『THE ART OF TOTORO』P 81のキャラクター設定2によれば、ヤス子は「かっこいい、知的な女性 周囲の反対をおしきって学生結婚した行動力 サツキの性格は母ゆずり」と説明されている。つまり、この夫婦は実は、ともに大学に進学したエリートで、優れた知性と高い教養によって、戦前まで日本を支配していた封建的「家」制度を、時代に先駆け、信念を持って打ち破った、行動的なインテリなのである。彼らが子供のイノセンスを高く評価し、子供の人格・意志を尊重するのも、優しい人柄と聡明さに加えて、自由と平等と戦後民主主義への信念あつてこそなのであろう。こうした裏設定に、監督の戦後民主主義への強い共感が込められていることは、言うまでもない。

また、妻が夫よりもむしろ男性的な知性と行動力を備えた大人で、夫には子供っぽい所、即ちイノセンスが豊富にある、というマザコン的構図は、宮崎監督の一貫した好みで、「となりのトトロ」の大きな母性によって守られた世界の在り方とも対応している。

なお、ヤス子は家には不在であるが、その存在感は極めて大きい。家族みんながその退院を待っているし、Dパートではその病悪化の不安がサツキとメイに非常なショックを与え、メイがトウモロコシを母に届けようとして迷子になり、エンディングでは、母の退院帰宅が止め絵のうち三枚を使って描かれる（ちなみに、父は、止め絵では、帰宅する母を迎える場面に一度登場するだけである）。これは、この作品のトリックと関係がある。即ち、母としての美しい自然、そして自然を象徴するお化けたちを、子供たちにとって非常な価値あるものとして印象付けることがこの映画の目的であり、その為には、お手本の理想の母親像を提示しつつ、その母親が家に居ない淋しさを味わわされていた子供たちを、母なる自然が代わりに慰めてくれるという設定によって、理想の母と自然を同一視させる必要があつたという訳である。しかし、ヤス子が病気で醜くやつれているのでは、母なる自然に守られ

たユートピアという印象が損なわれてしまうので、ヤス子は既に退院間近ということにして、病院でもベッドに寝たきりではなく、見た目も健康そうで、むしろ悠々自適の日々を楽しんでいるように描かれたのである。

ヤス子は理想の母ではあるが、それでも母が入院のため不在であることは、サツキ・メイのイノセンスや、自立して生きていく力・積極性、サツキの男の子っぽい所などを引き出す上では、プラスに働いていると言える。親は居ない方がいいというのが宮崎監督の一貫した持論であることは、先にも述べた通りである。

なお、ヤス子の入院のため、夫婦が別居していることには、夫婦というものが持つ性的な生臭さや、二人一緒にいるとどうしても出て来ってしまう夫唱婦隨的な力関係、或いは二人でやっと一人前のような自立していない印象、などが避けられるというメリットもあり、この夫婦の、民主的で自立した欧米型個人からなる理想的な夫婦という印象を強めることにも貢献している、と私は感じる。

(V) カンタのお婆ちゃん

カンタのお婆ちゃんについては、初期の「演出覚書 登場人物について」では、「おっかない婆さま。(中略)勝ち気なお婆さま。(中略)不機嫌なのは持病のせいで、根は優しいばあさまであることが後にわかる。」とあって、完成形とはかなり違っていた。最初のイメージは、「天空の城ラピュタ」のドーラに似ており、宮崎監督自身の母のイメージの投影かも知れない。

それを完成形では、ひたすら優しい理想のお婆ちゃんに変えている。特に、メイが神池で溺れたと思って念仏を唱え続けるシーン、エンディングでメイに駆け寄って、涙を浮かべて頬ずりするシーンからは、深い愛情を感じ取れる(止め絵の中にも、お婆ちゃんとメイが一緒に描り鉢で何かを描っているシーンがある)。この設定変更が、「となりのトトロ」の世界を母性的なユートピアに、より近付ける為のものであることは明白であろう。

このお婆ちゃんにはまた、サツキとメイの実際の祖父の代わりという意味もある。実の祖母を出すと、草壁一家が、代々受け継がれていく封建的な「家」の秩序から自由ではないという印象が生じてしまうのが、宮崎監督としては厭だったであろう。あくまでも西洋型の自立した個人からなる家族として表わしたかったのであろう。そこで、血の繋がりのないカンタのお婆ちゃんに、母なるものの一翼を担って貰ったという訳である。

『小説版』には、母の実家・寺島家の人々が出て来たり、サツキとメイが夏休みに里帰りをしたりするシーンがあったが、削ったのは正しかったと思う。

なお、このお婆ちゃんは、歯が余りないようだが、この事も、不完全なものを肯定するイ

ノセンスのテーマと関係しよう。

(VI) 時代設定

「となりのトトロ」は、概ね昭和三〇年頃という時代設定になっているのだが、それは、今日から見ると、言わば日本の戦後の青春時代のように感じられる。敗戦によって、それまでの古い封建的・軍国主義的な考え方が否定され、草壁夫妻のような若い人達は、今は貧しくても、平和で民主的な理想の未来を自分たちの手で作り上げようと、夢と希望に燃えることが出来た時代なのである(ただし、「となりのトトロ」が作られた時代には、70年安保までは可能に見えていた戦後のロマンチックな社会主義革命への憧れや、英雄的な闘いへの憧れは、ほぼ完全に息の根を止められていた。だから、「未来少年コナン」(78年)「風の谷のナウシカ」(84年)「天空の城ラピュタ」(86年)には見られた「主人公の全世界の運命を左右する闘い」というモチーフは、「となりのトトロ」以降の宮崎作品からは姿を消し、もっとささやかに個人的な、自己の確立と幸福の問題だけが描かれるようになるのである)。

昭和三〇年は、経済的にも焼跡のどん底から朝鮮戦争による特需景気を経て、既に戦前の水準を回復し、高度経済成長がまさに始まろうとする時代だった。

宮崎監督個人にとっては、昭和三〇年は、中学生時代である。「天空の城ラピュタ GUIDE-BOOK」の年譜によれば、監督は「ぼくと二つ上の兄貴の時代は、とてもいい中学校だったんです。日教組の巣みたくないな学校で、勉強もさせられたけれど、固苦しい雰囲気はまるでなくてね。担任の先生が「不良あがり」を自称する音楽の先生で、授業中にピアノでジャズを弾いたりする。お祭りのときなんかは、ポケットにスパイクなんかを忍ばせて、自分の学校の生徒が騒ぎにまき込まれるのを警戒したりね(笑)。とてもいい先生で、好きでした。」と回想している。監督もまだ両親を心から尊敬していて、疑うことを知らず、反抗期に入る前の夢見る少年時代だったのだろう。

また、96年6月25日号「週刊朝日」インタビューで、宮崎監督は次のように語っている。「僕は日本は子どもを主人公にする国というふうには勝手に思っていたんですよ。(中略)僕の子どもの時代は少年が主人公で大人たちを助けて犯人を捕まえた。(中略)ある時期戦争に負けて、子どもを主人公にする通俗文化が十年間ほどあったんです。

高度成長以降、子ども時代は大人時代への投資の時期だと思ふ大人が、日本を占領してしまった。今、我慢しておけば、大人になったら楽をする。最低の人生訓です。最低だと思えますよ。」

昭和三〇年はまだ、大人たちが拝金主義に陥らず、お金以外の大切な物事を大事に守っていた時代なのであろう。だからこそ、子供時代というものも、「大人時代への投資の時期」

としてではなく、「イノセンス」の時期として大切にされた。そういう思いで、監督はそうした時代の（暗い側面は消し去り）明るい気分だけを、「となりのトトロ」に反映させていると見て良いだろう。

(VIII) スワタリ・トトロ・ネコバス

日本の伝統的な妖怪・お化けの類は、封建的な世界に生きざるを得なかった人々の怨念や、自然に対する無知や迷信的な恐怖と関係があり、例外なく人間に対して敵対的な不気味で恐ろしいものたちである。しかし、宮崎監督がこの映画で出したかったのは、そうした封建的・伝統的な妖怪・お化けではなかった。何よりも、人間に対して友好的なイメージのお化け、つまり西洋的な妖精に近いもの、人間と平和共存できる母なる自然の象徴としてのお化けなのである（また、そうでもしなければ、幼い子供向けの映画に出すことは、そもそも難しくかつたであろう）。

スワタリだけは、カンタのお婆ちゃんも知っていたが、トトロやネコバスを知っているのは、都会から来たメイとサツキだけで、村人は子供も大人も誰も知らないらしく描かれているのも、トトロやネコバスが、共同体的・伝統的な民俗・宗教とは全く無関係な存在であることを示したのと言える。

また、日本の伝統的なお化けは、大人の目にも見えるものなのに、宮崎監督は、スワタリ・トトロ・ネコバスを、子供の目しか見えないものと設定した。これは、スワタリは宮崎監督のイノセントな空想が生み出したファンタジーであって、大人が失いがちな子供のイノセンスの一つである夢見る力・空想する力を象徴している面があるからであろう。

宮崎監督は、「トトロは懐かしさから……」で、「ラビユタはやっぱりあったんだ」ですよ。（中略）宝島はあるし、トトロはいるんですよ。いることによって、サツキやメイは孤立無援じゃないんですよ。」と語っていた。その意味は、例えば「千と千尋の神隠し」の制作発表の時の宮崎監督の次の発言を見ればはっきりする。

「ファンタジーというのは要るんだ、と僕は思います。そんなに力がない子供時代、心細いときに、ファンタジーはなにか救いのようなものを持っています。子供たちがややこしいことや難しい問題に直面したとき、正面からぶつかったって負けるに決まってるんですから。現実逃避とかいうややこしい、うろんな言葉を使わなくてもいい。（中略）僕はファンタジーの力そのものについては何の疑問も持ちません」（『ロマンアルバム「千と千尋の神隠し」』の宮崎監督インタビューへの注⁽¹⁰⁾による）。

宮崎監督は、「漫画の手帖」10号（82年冬）インタビューでも、「宝島を支えてたものってのは、その宝があって、この世界のどっかに宝が埋まってるから、この世界はすばらしいっ

ていうね、（中略）そういうふうな気分のもんだと思うんです。」と言い、「天空の城ラピュタ」準備稿」（『The art of Laputa』p.172）でも、「宝島とは富や財貨ではなく、憧れと冒険そのものである。」と書いているのである。

スワタリ・トトロ・ネコバスは、そういうものがどこかに居ると思うだけでも、現実世界の中で子供が感じさせられている劣等感・無力感、その他の辛い気持ちから救い出し、夢や希望や憧れを与えてくれる空想（ファンタジー）なのである。だからそれは、大人の現実主義で攻撃されないように、大人の目からは隠して置かねばならない。従ってそれは、大人には見えないのである。

スワタリ・トトロ・ネコバスは、このように旧来の伝統的なお化け・妖怪とは全く異なるキャラクターとして作られている。だから、それを出現させる場所や時刻も、伝統的にお化けが出ると思われる不気味に朽ち果てた日本家屋や、恐ろしい夜の闇ではなく、少しポロになってはいるがハイカラな洋館にしたり、明るい真つ昼間にすることで、違いをはっきりさせたのである。²³ 草壁家が引越す家を、洋館付きのハイカラな家にした理由の一つはここにある。

なお、念のために言っておくと、「となりのトトロ」は、宮崎監督が初めて日本の風土を正面から肯定的に取り上げた作品ではあるが、西洋的なものの影響を排除して、純日本のものを表わそうとしたものでは決してない。そもそも宮崎監督が、日本嫌いから日本を再評価できるように変わった切っ掛けは、中尾佐助の照葉樹林文化論と藤森栄一の縄文農耕論に出会って、「日本列島の中に閉じこめられて」（中略）下らない歴史しかないと考えていた国が、実はもっと壮大な、国とかを越えて、民族も越えて、世界とつながっているということがわかったときに、実にせいせいした」から（「トトロは懐かしさから……」）。他でも同様の発言をしている）、即ち、縄文文化がアジアの広大な領域を覆う国際的な文化で、「純日本」というような狭さがないからこそだったのである。²⁴ だから、トトロたちが純日本のなお化けでなくても、監督においては何ら矛盾はないのである。²⁵

宮崎監督はまた、近代化の非人間的な行き過ぎ（環境破壊・物欲など）には強く反対しているが、近代の明るい側面、民主主義や自由については、強く支持している人であって、「となりのトトロ」も、反動的復古主義によって純日本的なものを再評価しようとするものでは決してない。だから監督は、日本古来のお化けよりも、化け猫がバスの真似をしてネコバスになるという近代性や、トトロが洋傘を差してバス停でサツキと並んで待ち、ネコバスに乗って行くという近代性を、大いに面白がっているのである（「トトロは懐かしさから……」でも、「水木しげるなどのお化けには親しみを感じない」、と明言している）。

スワタリ・トトロ・ネコバスが、子供たちに夢や希望や憧れを与えて救ってくれる空想

(ファンタジー)であるならば、これらのキャラクターにも、母なる自然との関係やイノセンスが含まれていることが予想されるし、事実またその通りなのである。

例えばスワタリは、最初はひどく不気味だが、メイが捕まえる逃げ遅れたスワタリは、「チビ」(23)つまり子供のスワタリであり、ここからは、トトロと同じ様な間抜けな感じの目が描かれることで、可愛らしい子供らしいキャラクターに変わる。このチビは、いかにも弱々しく無器用そうに逃げようとするが、メイに簡単に捕まってしまう。これは、無器用なメイと同様、イノセンスを象徴しているのである。²⁶⁾

このスワタリは、家や手足を汚す自然の煤・埃・土・雨などの一面から作り出されたキャラクターで、子供の自然に対する恐怖感を軽くし、自然好きにさせるためのトップバッターとして起用されたものと思われる。

スワタリが引越すことは、草壁家の引越しと対応しており、人間と自然とは言わば隣人同士で、違っている所もあるが似ている所も多く、平和的に共存できるという「となり」のトトロのテーマの一つを表わすものであろう。

宮崎監督は、『ロマンアルバム「千と千尋の神隠し」』のインタヴュー(01年5月16日)で、「日本の神様たちって、本当にささやかな人たちだと思っんですよ。」「日本の神様たちは、きつものすごくくたくたになつて(中略)二泊三日で骨休みにお風呂屋さんに来るに違いないと思つたんです。」と発言している事からも分かるように、日本の神々、つまりは抽象的な「大自然」ではなく、そのランク下のアニミズム的な存在を、我々人間と大差ない隣人としてイメージしている。「となりのトトロ」では、スワタリ・トトロ・ネコバスが、アニミズム的な存在、即ち「千と千尋の神隠し」における神々に当たる存在になっていて、やはり親しみの持てる隣人として扱われている。それが、草壁家と塚森のスワタリ・トトロがお隣り同士という設定や、後で、トトロとサツキがバス停で一緒にバスを待つシーン(39・54)などによって、強調されることになるのである。

トトロのイノセンスは、最初に登場するチビ・トトロの場合は説明の要もない。チビ・トトロをびっくりして見送るメイを描いた絵コンテ(30)に付けた監督の「F. O. していくチビ 見送るチビ」と言うコメントからも、チビのメイとチビ・トトロを同じくイノセントなものとして捉える監督の気持が伝わってくる。

しかし、イノセントなのはトトロの場合も同じである。宮崎監督は、『風の帰る場所』P.209で、「トトロを描くには、目の焦点が合っていないように描かないといけない」と説明しているが、トトロのイノセンスは、この、ずる賢さとは凡そ無縁な、無警戒な目付きに何よりよく現われている。89年2月26日「週刊読売」のインタヴューで、宮崎監督は「となりのトトロ」について、「緑の中で子どもはポケットとできるような世界をつくりたくなっ

たんです。」と語っているし、『風の帰る場所』P.304でも、「とにかくひたすら『トトロ』みたいなものをやらなきゃいけないって思った最初の動機は、なんか赤土の、ぼうぼうと草が生えてるところに、ポケットとした子供が立っていて、そしたら目の前を変なものが通つたっていうね、その風景だけをもうゾクゾクするぐらいやりたかったんですよ」と語っている。『素直にわがまま(借成社)』所収の林明子氏との対談でも、「さびたスコップを持って、ありんこなんかついで歩いて歩いているうちに我を忘れてふと顔を上げたら、前を変なものを通つている。ぽけーっとそれを見送ると向こうも、あれ、見えちゃっている、おかしいなというような顔をしている。そういう遭遇をできるとしたら小さい子に決まっている。」と語っている。ポーツとしても大丈夫な世界とは、子供のイノセンスを母なるものが守っている世界である。つまり、トトロのポーツとした目も、先述したチビ・スワタリの同様の目も、それらが母なる自然に守られている子供であることの象徴なのである。²⁸⁾

スワタリ・トトロはともかく、ネコバスにはイノセンスを感じないという人もあるかもしれないが、ネコバスのイノセンスは、幼い男の子のようにバス好きである所、そして走ることが大好きである所にまず現われている。『THE ART OF TOTORO』P.106に、「ネコバスはなんでも笑っているだけだからね。あの人は走っていれば元気という(笑)。ネコバスはそれまでカゴ屋にバケていたんだけど、バスが走っているのを見て、すっかり気に入って、それでバスになっちゃった」とある。バスを真似るバスごっこもイノセンスの現われである。メイがサツキの真似をするように、人真似は幼児の特徴だからである。

これは、トトロについても、「縄文人に縄文土器を習って、江戸時代に遊んだ男の子をマネしてコマ回しをやっている」(「トトロは懐かしさから……」)所や、サツキの真似をして傘をさしている所に現われている。オカリナも誰かの真似なのであろう。

また、バスは本来お客を乗せるサービスのための車両であるから、バスごっこは、誰かを乗せて走りたいというサービス精神・善意に溢れた遊びになる。この事が、ネコバスが一見不気味でありながら、子供たちに意外なほど人気を博する一因になっているのだろう。

スワタリ・トトロ・ネコバスがイノセントであり、母なる自然に守り隠されている子供であるならば、大人には見えず、子供にだけそれが見えるという設定には、もう一つ意味が付け加わるであろう。それは、母なる自然は、大人には警戒して見せないような深奥の秘密(例えばスワタリ・トトロ・ネコバス)をも、無邪気な子供たちには信頼して開いて見せてくれる、ということである。そしてこの事は、母なる自然の好意に答えて、もつと自然を好きになり、もつと自然を大切にしないという、監督から子供たちへのメッセージともなっているのである。

(Ⅸ) 少女の霊的能力

「となりのトトロ」は、メイとサツキという二人の少女が、ススワタリ・トトロ・ネコバスという大人には見えない不思議なお化け(生物)と出会うことを中心とする話であるが、私の想像では、宮崎監督の本音は、「大人と男の子は駄目だが、或る種の女の子には霊的視覚があった、ススワタリが見え、特に優れている場合はトトロ・ネコバスも見える。カンタのお婆ちゃんの子供の時、ススワタリだけが見えた。母ヤス子には今でも霊的視覚の名残があるので、ラストでネコバスは見えなかったが、松の木の上でサツキとメイが笑うのは見えただけでなく、トトロ・ネコバスと仲良くなる所まで行けたのだ」というものではないかと思う。²⁹

宮崎監督には、少女には男性にはない霊的能力があるというロマン主義的・母性崇拜的な観念・願望があるので、殆どすべての作品にそれが現われる。「未来少年コナン」のラナと「風の谷のナウシカ」(漫画版)のナウシカにはテレパシー能力があるし、「天空の城ラピュタ」のシータには、飛行石に働き掛ける特別な力がある。「魔女の宅急便」のキキは箒で空を飛べる血が生まれつき流れているし、「ハウルの動く城」のソフィーも、実は少し魔法が使える。「千と千尋の神隠し」では、千尋は魔法は使えないが、ハクの本当の名前を教え、ハクを救うし、この世界を支配しているのは湯婆婆と銭婆という双子の魔女とされている。

「紅の豚」は、珍しく天才的飛行艇乗り(という事は一種の超能力者)である中年男ポルコが主人公だが、「飛ばない豚はただの豚だ」というポルコのセリフ通り、地上でのポルコはただのデブである(宮崎監督はよく自分を豚として漫画に書いているので、ポルコに自分を投影していることは間違いない)。しかし、そのポルコに翼を与えているのは、実はポルコにとって永遠にプラトニックな恋人であり、言わば母でもあるジーナである(ポルコの仲間には次々にジーナと結婚して死んで行くが、ポルコが独身を守り、ジーナにも決して求婚しないのは、彼女を母としているからであろう)。また、ポルコが飛行艇をより優れたものを作り直した時に、設計したのはフィオ、製作もすべて女性であった。ここでも、彼に飛ぶ能力を与えているのは、結局女性であることが暗示されている(ポルコのライバルとなる「マンマユート団」の命名が、イタリア語の「ママ助けて」に由来するのも、宮崎監督のマザー・コンプレックスを暗示するものであろう。「天空の城ラピュタ」のドーラ一家の男たちもマザコンとして描かれている)。

「となりのトトロ」の場合は、魔女も、露骨にマザコン的な男性も出ては来ないが、明らかに女性優位の世界であり、サツキ・メイ・母・お婆ちゃんには霊的視覚が与えられてい

る。また、その世界全体を母なる自然が支配し、守っていて、その母なる自然の魔力が、それ自身も魔法使いである所のトトロやネコバスというお化け(生物)を生み出している、と見たい。何故なら、トトロは、ドングリから芽を出させ、巨木に育てたり、空を飛んだりできる、そして人の目から自分を隠せる一種の魔法使いであるし、ネコバスもまた、魔法でバスに変身し、そして人の目から自分を隠せる魔法使いだからである。

(イ) 歩行期の問題

「となりのトトロ」でイノセンスを最も良く代表しているのはメイであるが、メイは発達心理学で「歩行期(toddlehood)」「満2〜4歳」と呼ばれる年齢の子供であり、「となりのトトロ」では、この時期の子供の特徴が非常に良く捉えられている。

ニューマン著『新版生涯発達心理学』(川島書店)で、歩行期の特徴とされているものを列挙し、(一)内にちょうど該当するメイの例を挙げてみると、次のようになる。

歩行期には、自己主張(55「メイ、リスがいい」と征服欲・好奇心(トトロを追いかけ回す時など)が強くなり、よくしゃべったり、エネルギーに動き回る。特に歩くこと、走ること(新しい家に着いた時、階段を探す時、トトロを追いかけ回す時など。走るのが大好きなサツキとネコバスも歩行的と言える)、乗り物に乗ること(メイはトトロに乗って飛ぶ時。サツキはネコバスに乗る時)を喜ぶ。体を動かせること自体が楽しい。自分は何でも出来ると思う全能感に囚われ、自信過剰気味になる(148・206「メイ、こわくないもん」。七国山病院まで行くとうとする時)。「自分で出来るよ」と主張し、出来る所を見て貰いたがる(ススワタリを155・6「とった! おねえちゃん!」467「メイ泣かないよ、エライ」。自分の、そして対人関係での限界が分からないので、頑固に言い張る(325「ヤダー」の四連発)。両親や兄・姉のことを真似したがる(特にAパートでは、メイがサツキの後を追いかけるシーン、メイがサツキの真似をするシーン・セリフが非常に多い。32ボロー、37こわれるー、41クスノキ、85〜8アレー、89ない、など。Bパートでは、サツキが髪にブラシを掛けて貰う時に246「メイもメイも」と言う他、359にトトロの真似をして吠える所がある。Cパート613以下ではサツキとメイがトトロの真似をし、648で一緒に吠え、666でオカリナを吹く)。待つことは未だ苦手(523「もう少して、あした?」芽が593「まだ出ない〜」。社会のルールはまだよく理解できない分、自由奔放で居られる(小学校に来てしまう、そして45「トトロだよ」と大声を出す)。

また、同書によれば、歩行期特有の現象として、子供が「空想上の友達」を作り出し、その友達があるで本当に実在するかのように振る舞う場合があると言う。その「空想上の友達」は、子供だったり動物だったりその他の生物だったりいろいろな場合があるが、はつき

りとしたキャラクターを持ち、空想している子供とは必ずしも仲良しとは限らない、と言うのである。「となりのトトロ」の中で、サツキとメイには見えるが、大人には決して見えないスワタリ・トトロ・ネコバスは、心理学的には、この「空想上の友達」に当たるものとも解釈できるのである。

宮崎監督が、歩行期の子供の心理をこれ程よく理解しているのは、観察・研究の成果と言うよりも、むしろ宮崎監督自身に、歩行期の快楽に特に執着する傾向があるためではないかと私は思う。

例えば、宮崎監督の作品では一般に、エネルギーに走るシーン・体を使って難しいことをするシーン・乗り物に乗るシーン、つまりは歩行期的なシーンが非常に多く、また、その描き方が巧みである。「未来少年コナン」や「ルパン三世カリオストロの城」では、非現実的な大ジャンプを成功させる例もあり、これは歩行期的な全能感と無関係ではあるまい。「未来少年コナン」で、コナンが足で頭を掻いたり鼻翼をほじくったり、足の指で釣りをしたり、足の指だけで飛行機の翼につかまったり、敵を足技で倒したりと、言わば足のスーパーマンにしている事も、歩行期の全能感の現われであろう。

この他、人の歩き方を宮崎監督が実に注意深く観察していることも、監督の歩行期への特別の固着の現われのように思える。「となりのトトロ」の中では、例えばメイの階段の登り方・降り方、バケツをのぞいたまま、ガニ股でドンクリに近付いて行くメイの歩き方、電話を終えたサツキが本家から出て来る時の見るからに沈鬱な歩き方、迷子になったメイを探す時のサツキの走り方に次第に色濃く表れる疲労の各段階の描き分けなど、見事な歩き・走りの描き分けが見られる。

宮崎作品のもう一つの特徴として、飛行シーンが多く、かつ優れていることも有名であるが、空を飛びたがるということは、歩行期の問題と深く関わるとい説がある。

福島章氏が『愛の幻想』(中公新書)で紹介しているハバードの『スカイ・ジャッカー』³⁰という本によると、ハイジャック犯には、性格的に孤独好きでおとなしく、お母さん子で、運動は無器用で不活発、女性関係では臆病で自信が無く、宗教的で女性的な男性が多い、と言う。これは、失礼ながら、大学入学以前の宮崎監督に、概ね当てはまるようである。

また、ハバードによると、飛翔のイメージは乳児期の最初の歩行のイメージと重なり合うのだが、ハイジャック犯たちは、立つことを難しくし、自由を束縛する重力というものを、ひどく重苦しく感じており、ハイジャックによって、重力と法的秩序などの社会的重圧を、同時に突き破ろうとするのだと言う。宮崎監督は、もちろんハイジャック犯などではないが、心理的には共通する所があるのではないだろうか。³¹

また、堀切直人氏は、『イメージの文学誌 幻想飛行記』(北宋社)の「あとがき」で、

「赤ん坊は、母親の両腕や背中、揺り籠や乳母車に揺られる時、重力を感じることなく言わば空を飛ぶ快感を味わっている。子供はやがて、自分の足で歩くように強いられるが、それまで享受していた無重力状態の至福が忘れられず、空に憧れるのだ」と言う。

宮崎作品の中でも、空を飛ぶことは常に自由を象徴する憧れであり、一方、地上を歩く事が重苦しく描かれることも、決して珍しくはない。「となりのトトロ」にも、先に述べたように、電話を終えたサツキの沈鬱な歩き方の表現がある。また、Dパートでは、サツキが走ることに疲れきった後だからこそ、半ば宙を飛ぶネコバスのシーンが、あれだけ爽快感に感じられるのである。その他、「魔女の宅急便」では、キキが空を飛べなくなることで、鬱状態になる。「紅の豚」のポルコは、飛ばない時は「ただの豚」だし、カーチスとの華麗な空中戦の後の殴り合いは、地上で生きることの不自由さを象徴している。「もののけ姫」は、重苦しい現実を追い続けるため、飛翔シーンはないが、動物たちが走る時の素晴らしいスピードに対して、足の遅い人間たちが火器で対抗し、言わば自然に歩行期の価値を葬り去ったことに対する抗議とも取れる。「千と千尋の神隠し」では、転んでばかり居た足弱の千尋が、しつかり歩けるようになるまでが描かれている。「ハウルの動く城」では、ソフィーがハウルと空中を歩行するという、まさに歩行期的に素晴らしい体験をした直後に老婆にされ、歩く事の大変さを思い知らされる。また、ソフィーと荒地の魔女が王宮の長い階段を汗だくになりながら競争でまたよた登るシーンが、この映画の一つのクライマックスにさえなっている。³³が、その一方で、ソフィーは元気な時には、足で蹴飛ばすのが「得意」になる。そして、ラストでは、それまで四本脚で(これも普通なら魔法で飛ばすか、キャタピラーのようなもので動かすだろうに)地上をよたよた歩き回っていたハウルの動く城が、戦争の終結とハウルとソフィーの結婚を言祝ぐように、軽やかに雲の上を飛んで行く所で終わっているのである。

それでは、宮崎監督が歩行期の快楽に特に執着するようになった原因は何なのか。一つには、歩行期の次の学童期(精神分析的にはエディプス期)に、母が脊椎カリエスで寝たきりとなったことにショックを受け、その分、「歩くこと」に大きな価値を置くようになった事がある。

また、母の病気の結果、親を頼らず早く自立するよう急かされ、「一人で出来るよ」という歩行的な目標に、監督が大きな価値を置くようになったことも関係しよう。これは、宮崎監督が作品の多くで、自立や冒険(親の保護を離れて見知らぬ世界へと歩き出すこと)をテーマにする心理的な理由である。³⁴

また、監督が小学1年生になって、自分の脚がひどく遅いことに気付いてショックを受けたことも影響しているかも知れない。これについては、『島本須美 これからの私』(アニメ

「ジュ文庫」所収の対談で、「ぼくはね、体操はいちばんの苦手だね。(中略)ぼくが、その現実を思い知らされたのは、小学校1年するときの最初の徒競走でね。自分では風を切つて死に物狂いで走つたつもりが、いちばんビリなんだよね(笑)。」と告白している所である。この事はまた、エディプス的なライバルである運動能力抜群の兄に対する劣等感も、強めることになったであろう。これらは、宮崎作品の主人公たちに、脚の速い子供・運動神経抜群の子供が多い所以である。

また、母に誉められたいがために、家事を分担することなどを通じて、優等生的傾向を強めた宮崎監督が、やがて、自分が母親に「支配されればなしたつた」(村上龍との対談「密室からの脱出」〔『出発点』所収)ことに気付き、「大学4年間かかって、親離れを必死になつてやつた」(島本須美「これからの私」所収対談)結果、優等生的になる以前、即ち歩行期に理想の子供時代を求めたことも、大いに関係があるだろう。

この、歩行期的な快楽と優等生的なもの、宮崎監督の中で分裂・葛藤は、「となりのトトロ」において、最初一人だった主人公の少女を、歩行期的なメイと優等生的なサツキに分裂させる重要な要因となつたに違いない。

さらには、エディプス期に、普通の男子のように父をお手本に男らしさを求めて行くという方向性を取らず、母を崇拜する道を選んだ結果、歩行期的快楽をエディプス的快楽の代わりとするようになった可能性も、私は考える(拙著『谷崎潤一郎——深層のレトリック』(和泉書院)の第一編・第一部・第三章「谷崎潤一郎とマゾヒズム」なども参照されたい)。

その証拠としては、宮崎作品には、常識的な意味での男らしい強さ・厳しさ・力への志向が、悪役(「未来少年コナン」(78年)のレプカ・「ルパン三世カリオストロの城」(79年)のカリオストロ伯爵・「天空の城ラピュタ」(86年)のムスカと将軍など)以外には、余り見られないことが、挙げられる。

また、「FILM 1/24」別冊「未来少年コナン」のスタッフ・インタヴューで、インタヴューアアが、コナンとは「帝王コナン」【細江注・Robert E. Howard「KING CONAN」】のことかと思つた、と言つた時、宮崎監督は「僕はそれを読んでないんです。本屋で挿し絵を見て読む気しなくて。ああいう筋骨隆々は見ただけでいやになるんです。」と、嫌悪感を示しているという事実もある。

宮崎作品にも、「天空の城ラピュタ」のドーラ一家の男たちと親方や、「紅の豚」のマンマユート団のように、筋骨隆々の例もあるが、ドーラ一家の男たちは、実はドーラに圧倒されるマザコン的な存在であり、親方も「だれがそのシャツをぬうんだい？」とかみさんに叱られてしまふし、マンマユート団もフィオに圧倒される。つまり、彼らの盛り上がった筋肉は、女性の強さをさらに強調し、筋肉の価値を否定する(そして結局、彼らの子供っぽさだ

けを高く評価する)ために持ち出されているに過ぎないのである。

また、宮崎監督が作り出すメカが、丸っぽく、暖かみがあることは、衆目の一致する所であろうが、双葉社MOOK76「レジャー&ホビーシリーズ30『アニメコレクション』ルパン三世カリオストロの城」所収インタヴューで、監督自身がこれを精神分析的に解釈して、次のように述べている。

「メカ好きな人つてのは、概して子供の時に内向的ですね。ひよわな所があるから何か強いものに憧れる。そういうのが多いんですよ。ガンマニアなんて人達はね、バインとやるでしょ。あれなんかオチンチンのかわりみたいですね。戦車なんかのプラモデルでも大きな大砲のついてるものじゃないと売れないんだそうです。飛行機なんかでも、スピナーのものがつたものに人気がある。あれもセックスシンボルなのかなア。／スター・ウォーズでも反乱軍側のXウィングはとがっててダースベーター側は丸いんですよ。正義と力のシンボルとしてはとがってないと納得しないっていうことなんでしょうね。飛行機もスピナーのものがつたやつ。中でも液冷のメッサーシュミットとかスピットファイヤーなんかは人気があるんですから。／だとすると丸くてズングリしたものが好きだつていうのは、そこら辺からはずれたというかそういう事から解放された老人みたいですが。」

この様に大人の男らしさを好まなかったことも、宮崎監督が子供のイノセンス、中でも歩行期のそれと女性の母性に、大きな価値を置く原因になっているのであろう。イノセンスと母性は、所謂男らしさを構成する価値、即ち力強さ・攻撃性・格好良さ・有能さ等の、言わば対極に位置するものだからである。

(ウ)母性の理想化・ユートピア化

次に、母性がどのように理想化・ユートピア化されているかを見て行きたい。

(一)母性の諸象徴

まず、先にも述べたように、自然の美しさ・豊かさ・恵みは、「惜しみなく与える母」を象徴するものと言え、そうした要素は「となりのトトロ」の中にふんだんに見出せる。

また、自然に関しては、母性的な印象を作り出すために、美しくないものや人間に不快感を与えるもの(例えば汚らしい植物・枯木・枯葉・虫や寄生虫の食った葉・病葉・土埃で汚れた葉、醜い動物・蛇・虫・蜘蛛の巣、農家の肥やし、腐ったものなど)、被害を与えるもの(蠅・蚊・蜂・鼠、自然災害など)は、すべて消し去られ、洗い上げられたように美しく快適な自然になっている(これについては、先に引いた『男鹿和雄画集』所収インタヴューで、監督自身が認めている。また、「ぼくは駄菓子屋さん」④(97年6月5日)「日本経済新

聞)では、風景も「元々は鬱陶しい風景なので、随分、空気を澄まして、乾燥させて描いた。」と述べている。水洗でない便所の臭さや冷房のない夏の暑さ、密閉性の低い家の冬の寒さ、瞬間湯沸かし器のない水道の水の冷たさなど、生活の不便さも伏せてある。

次に注意を喚起して置きたいのは、この映画は圧倒的に女性中心で、男性陣の影が薄いという事である(もつとも、これは宮崎作品の一般的な傾向ではあるが)。

男性陣では、サツキの父はかなり活躍するが、カンタは脇役に過ぎない。その他は一寸だけ顔を出す端役ばかりである。サツキの父は、どちらかと言えば母性的な優しさが目立つキャラクターだし、カンタもサツキにまともにも口もきけず、男らしいとは言いがたい。

一方、女性陣は、サツキ・メイが大活躍する他、母・カンタのお婆ちゃん・小学校の太った女の先生、いずれも優しく母性的で、強く印象に残る。小学校の先生は、女の先生だけで、男の先生は出て来ない。カンタの家族でも、母親は比較的目標立つが、父親は殆ど存在感がない。本家の場面でも、顔を出すのはお婆さんだけである。

お化けたちは、トトロもネコバスも一応オスと考えられるが、トトロは柔らかそうな毛に包まれていて、メイを胸の上に載せて、一緒に昼寝をするなど、母性的な印象が強い。空を飛ぶ前に、メイとサツキと中小のトトロたちが大トトロの胸にしがみつくシーンからも、母性を感じる。トトロの体型も、乳房の丸味に似ている。トトロが吹くオカリナも、丸い所と口につける点が、乳房を連想させる。

ネコバスも、柔らかそうな毛に包まれていて、乗った場合、母胎の中に入るような感じになる点と、バスは人に乗せて運ぶもので、基本的に他者へのサービス(愛情)である点が、やはり母性的である³⁵。

スワタリも、体が凹形である点が乳房と繋がるし、柔らかそうな毛に包まっている点が母性的である。

空間として母胎的なものとしては、トトロのウロ穴・「ひみつ基地みたいだ」と言われるしげみの中のドーム、そして何種類かのトンネル的な通路がある(冒頭でオート三輪がくぐる林のトンネル・草壁家に通ずる木のトンネル・大クスに通ずるしげみのトンネル・大クスの根のトンネル)。

また、雨から人を守る傘が、小道具として繰り返し用いられるが、傘は保護するものである点、母性的なものと言えるし、作中でカンタ・サツキの親切を表わすものとして用いられているという意味でもそう言える(雨宿りをさせてくれるお地蔵様にも近い)。

私見によれば、洋傘を広げた形は乳房にも似ており、精神分析的には母性を表わすと解釈できる³⁶。ドングリや、トトロが空を飛ぶ時に使うコマも、乳房に近い形で、精神分析的には、やはり乳房・母性の象徴と見ることが出来る。

また、傘と木は、形・機能とも似た所があり、木は雨傘のように雨宿りをさせてくれたり、日傘のように木陰を提供して陽射しから人を守ってくれるものである(映画の中でも6:28と6:27に木陰で憩うシーンがある)。トトロがドングリから芽を出させ、巨木へと成長させる時に、開いた傘を下から上へ振り上げる身振りをするのは、傘と木の本質的な同一性を利用した類感呪術(homeopathic magic)のように思われる。その際、中トトロ・小トトロが、傘の代わりに植物の葉を使っているのも、葉と傘の同一性を暗示している。宮崎監督が、母なる自然の代表として、動物ではなく、傘のように大きく枝葉を広げた木を、この作品(6:28の巨木)でも他の作品(「天空の城ラピュタ」など)でも持ち出していることは、監督が木の母性的な在り方を感じ取っているからであろう。

母と子の触れ合いで極めて重要なものに、スキンシップがあるが、宮崎作品では一般に、スキンシップが大事にされている。特に喜びや愛情を表現する場合には、欧米人のように駆け寄って思いっきり抱き付くという、普通日本人は恥ずかしがってやらないことをさせている。これは、西洋の真似と言うより、その方が自意識的でなく、イノセントだからであろう。その例は「アルプスの少女ハイジ」「未来少年コナン」「風の谷のナウシカ」「天空の城ラピュタ」「となりのトトロ」「魔女の宅急便」「紅の豚」「ハウルの動く城」などに見られる。

宮崎監督がスキンシップを大切にするのは、監督の子供時代に、お母さんが脊椎カリエスで寝たきりだったため、余りスキンシップを経験できなかったことに原因があるのでであろう。現代の日本では、スキンシップが非常に不足しており、その事も、宮崎作品に人気が集まる一因かも知れない。

この映画では、メイ関係を中心に、スキンシップの例が、宮崎作品の中でも特別に多いようである。206お風呂でのくすぐり合(1:30)、238病院で母に抱き付く(2:46)サツキはブラッシングをして貰う、260父に馬乗りになる、344トトロの胸の上に乗ったり、触りまくる、404父が肩車をしてやる、449小学校に来てサツキにしがみつく、515、7種荷の狐を怖がってサツキにしがみつく、559自転車のライトを見てサツキのスカートをつかむ、570サツキがおんぶしてやる、579バスから降りて来た父にしがみつくメイとサツキ、585父の両腕にメイとサツキがぶら下がる、638トトロの胸に飛び付く(6:41)サツキも飛び付く、(7:56)泣き出したサツキをお婆ちゃんが抱いて慰める、911再会して抱き合うメイとサツキ、(9:15)ありがとう!とネコバスの鼻面にかじりつくサツキ、935メイと抱き合い、頬ずりする婆ちゃん、などであるが、これも、この作品が特に母性的であることを示すものと言えるだろう。

スキンシップは、小さい子供にも分かりやすい母性的な愛情の表現であり、だから多用さ

れた面もあろう。恐らく同様の理由から、この映画では、分かりやすい愛情・好意の表現として、プレゼントが、大事なポイントで使われている。一つは、母なる自然からの贈り物として繰り返し登場するドングリ。そしてトトロがくれたドングリの包みと、トトロがそれに芽を出させること。一つは、カンタがサツキに、サツキがトトロに傘を貸すこと。そしてもう一つは、お婆ちゃんに貰ったトモロコシを、メイがお母さんにプレゼントすることである。

この他、ものを渡すのではないが、サツキの願いを聞き入れて、トトロとネコバスが迷子のメイを救い出してくれ、さらに病院まで送ってくれることは、最大の親切・プレゼントであろう。こうした愛情・好意・親切が中心になっていることも、母性的と言えるだろう。

宮崎作品では、乗り物（飛行メカ）が一つの大きな特徴になることが多いのであるが、この映画の場合、メカではなくコマに乗ったトトロに掴まって飛ぶ。これは、スキップが重視されている点と、スピードが極めて遅い点、母性的な飛び方と言える。

地上を走るものも、オート三輪・自転車・ネコバスと、気持ちよく揺れて、母の腕に揺られているようなスキップ的な感触を与えるものばかりなのは、やはり母性的と言える。

(ii) 攻撃性の排除

次に注意を喚起して置きたいのは、この映画では攻撃性が極端に抑制されていることである。

宮崎監督にとって母性とは、男が持つ攻撃性とは正反対の所にあるものである。例えば、「風の谷のナウシカ」についてのインタヴュー「なぜ私は少女を主人公にしたか」（週刊少年マガジン）84年3月14日号）で監督は、「男が自立していくというのはね、必ず闘いがあつて相手を倒すとか、困難な局面を切り開いていくという具体的な事柄で表現されるけれど、これが女の場合だと、感じるとか受け止めるとか包み込むとか、感性の問題になるんじゃないかと思うんです。このナウシカは、相手を倒すような主人公じゃなくて、あくまでも相手を理解したり、受け入れたり、たとえ親を殺されたとしても、仇を討とうと思わない、違う次元に生きている人間として描きたいんです。」と述べている。

宮崎監督が非暴力主義者・反戦平和主義者であることは、誰もが認める所であろう。また、宮崎監督が、攻撃的な感情や行動、例えば悪感情・嫉み・憎しみ・争い・復讐・いやがらせ・いじめ・軽蔑・嘲笑・冷淡さ・不親切・だまし討ち・ずる賢さ³⁷を好まず、その種のもを（特に主人公クラスについては）なるべく作中に出さないようにしている事も、誰もが気付く所であろう。そしてこの事は、美しい自然の中で暮らす心清らかな人々の世界として設定された「となりのトトロ」にも、当然当てはまるのである。

「となりのトトロ」制作に当たってC. W. ニコルと対談した際に、監督は、「国としての日本は嫌いですけれど、この地面やここに住んでいる人たちが嫌いではないんですよ。本当はもっとやさしい民族だと思うんですけどね。けっして、攻撃性だけの民族ではないと思うんです。それで「こうだったらよかったのに」ではなくて「こうにもなれたはずだ」という日本を、せめて描きたいと思っています。」（87年8月号「アニメージュ」）と発言しているが、事実、「となりのトトロ」の世界は、攻撃性と権力支配関係、争い・不平等が殆ど排除された母性的なユートピアとなっている。

人間関係で攻撃的と言えるものは、サツキとメイの一度だけの喧嘩ぐらいで、後はカンタの憎まれ口³⁸「ヤイおまえん家おっぱけやーしきー」（しかしこれは、好きだからこそであり、草壁氏のセリフ「そういうのお父さんにもおぼえがあるなあ」もその意味である）とサツキとのアツカンペーの応酬、学校の先生がよそ見をしているカンタの頭を教科書で軽く叩く所と、カンタの頭を母がこづく所ぐらいしかない（エンディングの止め絵の中に、女の子たちと男の子たちが言い争っているらしいものがあるが、これも微笑ましいレベルのものに過ぎない）。

草壁家の人々は実に仲が良い。父も母も優しく、子供を叱ることがない。父は「メイ、すわってたべなさい」と言ったのが一番きつい言い方である。サツキは「メイッ コラッ オキロ!! だめじゃない こんなところで寝てちゃ!!」と叱ったのが、ほぼ唯一の例外と言えるが、それもメイを心配して言っただけである。

小学校の先生たちが生徒を厳しく叱ったり、権力で抑え付ける姿も見られない。メイが小学校に来てしまった時にも、先生は迷惑がらず、同級生もみんな暖かく迎える。これは、人間の失敗・弱さに対する暖かさが感じられる良いシーンで、イノセンスの肯定に繋がるものである。

この時代の村なら、転校生に対するいじめや、新参者に対する村人の余所者扱いは、あつた方が自然であろうが、その形跡もない。村の大人たち・子供たち個々の考え・思いは、殆ど分からないように意図的に伏せられており、メイを可愛がるカンタのお婆ちゃんと、サツキに淡い恋心を抱くカンタ、それに草壁家に親切なカンタの父母・本家の祖母だけを村人の代表としてクローズアップすることで、村人たちが草壁家に対して親切であるように感じさせる仕組みになっている。サツキも小学校ですぐに受け容れられ、友達が出来ることに³⁷し、またメイの迷子騒動の時にも、村人たちが、神池で水に濡れることも厭わずに探してくれ、間違いと分かった時にも、誰も文句一つ言わず、「やあ、お互い様だから」という村人の声³⁸が微かながら聞き取れる。

村人同士の争い事も描かれず、政治的権力者や警察官の姿を見掛ける事もない。

攻撃性の一環として、物質的貧しさ・不便さへの不満というものも考えられるが、競争心や購買欲をそそるテレビもコンビニもデパートもなく、高価な品物を持っている人は一人も居ないようだ。

自然に関しても、攻撃性というものは、殆ど見られない。

この映画の中に見られる自然現象で、最も凶暴なものは、引越しの夜の突風であるが、その風も、草壁一家を多少不安にする程度で、それも大声で笑うことで簡単に克服されてしまう。雷すらも出て来ない。天気も、Cパートで雨が降る以外は、いつも快晴である。

宮崎監督は、「となりのトトロ」に台風のシーンを入れたかったと言いが、「トトロは懐かしさから……」「風の帰る場所」P202)、それが出来なかったのは、母なる自然の優しさとイメージ的に相容れないことが、本当の理由だったのであろう。

自然の生物学的側面はどうか。「となりのトトロ」の世界でも、本当は様々な鳥や獣や虫たちが暮らしていて、日々、弱いものを強いものが捕まえて食べ、仲間同士の縄張り争いやメスをめぐるオスの争いが繰り広げられているはずだが、そうした側面は全く出て来ない。植物にのみ焦点を当てることで（本当は植物も生存競争を繰り広げているのだが）、さりげなく隠蔽しているのである。

スワタリ・トトロ・ネコバスも、自然に属するものと言って良いと思うが、彼らにも攻撃性は全く無い。何かを襲って食べる事も、メスを取り合うことも、縄張り争いをする事も、およそありそうにない。

そうした自然に対して、サツキとメイの方も、生物を傷付けたり殺したりすることは全くない。メイがスワタリを捕まえるシーンはあるが、殺したという印象はない。オタマジャクシも、捕まえようとはするが、途中でドンクリの方に行ってしまう。「お魚とれた？」というセリフもあるが、実際には獲っていない。トトロを追い掛けはするが、傷付けようとはしていない（絵コンテの段階では、ラストの止め絵³⁹で、カンタとサツキとメイがザリガニ釣りをしているシーンが考えられていたが、削除された）。村の他の子供たちについても、当時なら生物を捕まえたり殺したりする方がむしろ当然なのに、そうしたシーンは一つもないのである。

(iii) 自己完結性

次に、「となりのトトロ」の村の空間を考えて見よう。

この村の地勢は、冒頭でオート三輪が林のトンネルをくぐって辿り着く所から、周りの世界から或る程度切り離され、自己完結した空間という印象を与える³⁹。

また、主人公であるサツキとメイは、引越後、この理想の別世界（松郷から七国山に

かけての田園地帯）の外へ足を踏み出すことは決してないのである。父タツオは東京の大学に行くようだが、電話のシーンで大学の研究室の外壁がちらっと映る（J13）だけで、東京の風景は一切出て来ない。映画の冒頭も、引越しの夜から、東京の元住んでいた家を出発する所から始めた方が分かりやすい筈なのだが、松郷の辺りまで来た所からいきなり始めることで、東京を切り捨てている。

それだけではない。彼らは、東京など外部の世界の何かを話題にすることも、外部の世界から影響を受けることもないのである。時代設定としてテレビがないためばかりではない。草壁家は、多分ラジオ付きと思われる真空管時代の大型「電蓄」を持っているのに、ラジオを聴くシーンがない。この頃は、NHKの子供向けラジオドラマ「新諸国物語」（昭和27年から31年まで「白鳥の騎士」「笛吹童子」「紅孔雀」「オテナの塔」「七つの誓い」の各話が放送された）が子供の人気の的だったのに、である。

また、新聞は、四度程ある茶の間の場面、即ち引越しの夜の茶の間の挿入ショットと、父を迎えに行く前の茶の間のシーン、トトロから貰ったドンクリの包みを茶の間で開ける所と、サツキと喧嘩したメイが茶の間に寝ころんでいるショットで画面には出ているが、誰かが新聞を読んだり、ニュースを話題にしたりするシーンはない。

『小説版』P202には、サツキが父に頼んで東京で「少女クラブ」を買って来て貰うことや、『少年少女文学全集』を読んでいることが出て来るが、映画の中では父タツオ以外は誰も雑誌も本も読まない。小学校のお友達から、「今、東京の子供たちの間ではこれが流行っている」といった情報も得ていない⁴³。

この他、この映画の中では、雑貨屋が11に出て来るものの、買い物をするシーンは一切なく、逆にお婆ちゃんの家で作ったおはぎ（29以下）やお婆ちゃんの畑で取れた野菜を食べるシーン（35以下）があることで、この村は、豊かな自然の御蔭で自給自足で暮らしているかのよう印象付けられる⁴⁴。

外の世界との通信手段である電話も電報も、母親がらみで不吉なものとして一度ずつ出て来るだけである。手紙も、七国山病院の母宛に送るだけで、松郷・七国山の外には、出すことも受け取ることもない。この一家はもともと東京に住んでいたのだから、東京に親戚や友人がいるはずだが、そうした人々のことも、完全に消し去られている⁴⁵。

小学校のシーンがもし国語ではなく、社会・地理・歴史などの授業であれば、外の世界への広がりも出たであろうが、それも無い。

宮崎監督が、映画の世界をこの様に陸の孤島状態に置いたのは、この場所を、けがらわしい東京等の物欲の世界とは無縁な、牧歌的に自己完結した母なる自然の胎内としての永遠の桃源郷（ユートピア）にし、サツキとメイの関心を自然にだけ向けさせるためだったと私は

考える。子供を思いっきり楽しく描き出しながら、昭和三〇年頃の時代性や地方色を感じさせる子供同士の遊び・楽しみを一切描かず、時代性も、地方色も、実質的に消し去ったのも、この世界の外に広がる人間社会というものの匂いを消し去る為であろう。

子供の遊びというものは、昭和三〇年頃なら、男の子はペーゴマ・メンコ・ビー玉・チャンバラごっこといった具合に、普通、その時代の人々の生活の匂いを漂わせている極めて人間くさいものだからである。そうした人間臭いものを排除し、いつの時代にも変わらないであろうドンダリやオタマジャクシといった自然と遊ぶ姿のみに留めたことは、極めて賢明な処置だった(エンディングの止め絵でも、男の子はやや時代を感じさせる野球をしているが、女の子たちは、いつの時代にも余り変わらないであろうおしくらまんじゅう・遠足・木登り・お絵かき・焚き火・雪だるま・絵本である)。サツキは小学校に通っているのだから、凡庸な監督なら、小学校がらみのこと、友達と遊ぶ姿などをいろいろと描きたくなくなってしまふ所だが、それをすれば、どうしても時代性や地方色、人間社会の匂いが付着する。だから宮崎監督は、それを一切しなかったのである(子供を生き活きと描くための映像的・画面構成上のトリックとしての必要性からでもあることは、先に「(ア)イノセンスの理想化・ユートピア化」の(iii)で述べて置いた)。

絵コンテを見ると、宮崎監督は、205で「とつぜん黄金バットのように笑う父さん」、274で「女ターザン!!」と、当時流行したものの名前を書き込んでいるが、映画の中では紙芝居も映画も出さず、言及すらしないのである。

同様の理由から、この映画では、人間関係に伴う様々のドラマ的要素(利害意見の衝突・感情のもつれなど、大部分の映画やテレビドラマが好んで取り上げる人間くさいテーマ)も、ほぼ完全に棄てられている(サツキとメイの喧嘩が、迷子事件を作る必要から一度設けられているのと、脇役のカンタの淡い恋愛心理が、宮崎監督の個人的なモチーフとして、少し取り上げられている程度である)。これは、ユートピアは本来、人間的葛藤のない世界だからでもあるが、人間をなるべく消し去り、母なる自然と子供たち(サツキ・メイ)との交流、それも、特に自然の無垢イノセントの象徴としてのスワタリ・トトロ・ネコバスとの交流に、焦点を絞ったからであろう。

僅かに死の不安(母およびメイの死の不安、そして強風や不気味なものたちへの不安)だけが、この世界にドラマ的緊張をもたらす。生と死は「自然」の最も根源的なドラマだからであり、人間を社会的存在としてよりむしろ「自然」との関係で根源的に捉えようとする「となりのトトロ」にとって、これは極めて当然のことなのである。

宮崎監督が強風や不気味なものたちへの不安を取り入れたことは、一見、母性的なユートピアを目指すことと矛盾しているようであり、不思議に思われるかも知れない。

これは、一つには、宮崎監督の信念として、子供は不気味なものとの出会うことで想像力・好奇心・勇気を育み、また世界の不思議さ・複雑さ・暗い側面(悪や死⁴⁶)をも理解出来るようになるのだという考えがあるためのものである。

例えば、「トトロは懐かしさから……」では、「日本人にとっては、神様で闇の中にいるんですよ。(中略)うっそうと暗い所にシーンとして、蝶々がハタハタと飛んだりして、どこか不気味なんですよ。(中略)その「こわい」という気持ち、日本人にとってはある種の森とかそういうものに対する尊敬の念で——ようするに、原始宗教、アニミズムなんです。」と語られている。

また、「小学一年生」88年6月号付録フレッシュママ・インタビューでも、「僕が子どものころは、こわいものがいっぱい家の中にあつた。便所なんか、お化けが出そうだったし、屋根裏部屋とか、古い道具とか、わけのわからないものがあつたりして……。子ども時代は、そんな、歴史のしみこんだ、未知のものがいっぱいある家で過ごした方がいいと思うんです。想像力を刺激しますよね。ツバイフォアの新材の家じゃ、だめですよ。」⁴⁷と云う。だから、「となりのトトロ」では、メイが屋根裏部屋でスワタリの大群と対決し、また、暗い縁の下に潜むトトロを待ち伏せる場面を作っているのである。

一方また、宮崎監督は、「恐ろさ・不気味さ」は、「楽しさ」と相容れないものではない、という信念も持っているようである。

例えば監督は、「メタファーとしての地球環境」(『出発点』所収)で、「どこかの幼稚園で、トトロの穴蔵にメイが入っていった時、子どもたちが椅子の下に隠れたというのを聞いて、うれしかったですね。子どもにとって、恐いとか、不気味というのは、可愛いとか、面白いとかと交ざっているんです。ワクワクするというのは、どこかで怖いんですよ。それを分けてしまつて、小鳥やお花、蝶々が可愛くて、こちらは気持ち悪いとか、害を与えるものと、分けるのは間違いですね。」⁴⁸と発言している。

だから、「となりのトトロ」の中でも、サツキとメイが、トトロとネコバスに会った直後、お父さんの前でその喜びを爆発させるセリフを宮崎監督は、222「コワイ」「コワイ」「24」⁴⁹「あっちゃやった」「トトロにあっちゃやった」「コワイ」「ステキキッ」とし、怖さと嬉しさを一緒にしている。そして、サツキが母に報告した手紙でも、「とてもふしぎで不気味で楽しい一日でした」(288)と書かせている。「となりのトトロ」のお化け屋敷と呼ばれる家、そしてお化け達との出会いは、こうした考えに基づいて設計・演出されているのである。

私見では、一旦心配し、疑った後でそれが解けると、その分余計に相手に好意を持ちやすい。最初不気味と思わせ、後で実はそうではなかったと思わせるのは、こういう心理のメカ

ニスムを利用したものであろう。

しかし、「となりのトトロ」は、結果的に死の不安を否認する。母もメイも死ななかった。強風も大したことではなかった。命を脅かすかに見えた不気味なものたち（ススワタリ・トトロ・ネコバス）も、実は少しも不気味ではない楽しい生物たちだった。そして、トトロもネコバスも大クスも、恐らく無限に近い寿命を持っているらしい（トトロは懐かしさから……）によれば、大トトロは既に三千年を生きているのである。母なる自然に守られている限りは、死というものはないかの如くである。

こうして「となりのトトロ」は、永遠を扱って永遠に聖なる傑作映画となる。サツキもメイも、永遠に時間の停まった世界に封じ込められることを代償として。これは決して皮肉ではない。イノセンスと命の輝きを色褪せさせないためには、大人への成長の時間を停止させねばならない。エンディングの止め絵が暗示しているように、ユートピアは本来、時間の停まった世界なのである。

(エ) 古典的・調和的な上下の年齢階梯的・身分階層的秩序感

宮崎監督の作品は、殆どの場合、とても心地良い、安心できる、古典的な秩序が保たれた、善良な人々ばかりのユートピア的な理想の世界という印象を与える。「となりのトトロ」には無いが、戦闘など活劇的なシーンが出て来る場合でさえも、古典的な秩序感が失われることはない。それは、真善美・正義・理性・生命が勝利することへの確固とした信頼が画面に貫かれているからであろう（また事実、悪しきものが勝利することはない）。

こうした宮崎監督の秩序感覚の本質は、誤解を恐れず言うならば、母子関係を基本とした、古典的・調和的な、(空間的にも、年齢や地位的にも) 上下相和す、年齢階梯的・身分階層的秩序感と言える。即ち、慈愛に満ちた理想の大自然、または親、または「親」的な目上の人間が(過保護・過干渉、また不当な強制は決して行わず)、子(または目下の人間)を慈しみ、守り育て、子(または目下の人間)の方も親(または目上の人間、自然)を尊敬し、大切にし、感謝するという血縁家族的関係が根本的な理想となっているのである。

これは、イノセンスと矛盾するように思われるかも知れないが、実はイノセンスは、子供という年齢階梯的・身分階層的秩序の最下位に位置する存在に対して、叡智と慈愛に満ちた力のある上位の保護者が居て、過保護・過干渉に陥らぬよう、子供たちにはなるべく自由を与えつつ、遠くから見守り、危険を予め取り除いてくれる時、そして子供の方もそうした保護者を信頼している時に、初めて十全に発揮されるものである。そして、実の所は、見えざる神として作品を支配している監督自身が、他の何よりも、主人公の少年少女を守ってやっているからこそ、宮崎監督の作品では、イノセンスが良く発揮されるのである。

(例えば、「未来少年コナン」では、監督がコナンに極端なまでに「特別保護」(坪内逍遙が『小説神髓』で用いた用語だが)を与えていることは明らかだし、「魔女の宅急便」のキキに対しては、やや過保護気味である)。

しかし、宮崎監督の作中の世界では、主人公が理想の父母に守られて登場することは、殆どない。それは、予め失われた理想としてあり、それを血縁家族とは別な形で回復することが、作品のテーマとなることが多いのである(ただし、「となりのトトロ」では例外的に、母の帰宅で理想の血縁家族が完成する)。

失われた理想の父母は、或る時には、非血縁的な人間関係に置き換えられる(例えば、「風の谷のナウシカ」(映画版)「天空の城ラピュタ」「魔女の宅急便」「千と千尋の神隠し」「ハウルの動く城」のヒロインと周囲の人々との間で次第に形作られて行く良い関係や、「風の谷のナウシカ」(漫画版)のクシャナや「もののけ姫」のエボシと、心服する部下達との関係など)。その際には、良い大人たち・老人たちが、失われた父母に代わって、しかし過保護・過干渉に陥ることなく、主人公たちが必要な時にさりげなくサポートしてくれることも多い(「となりのトトロ」では、カンタのお婆ちゃんがこれに当たる)。また、主人公となる少女と少年との淡い恋愛関係の中にも、互いを守ろうとする母子的な愛情関係が変形されて含まれている事が多い(「となりのトトロ」にはないが)。それらの御蔭で、主人公たちはイノセンスを失うことなく、理想的な成長を遂げて行くのである。

また、或る時には、失われた理想の父母は、自然と人間との関係に置き換えられ、慈愛に満ちた偉大な自然が人間を愛し、守り、人間の方も自然を尊敬し、大切にし、感謝する世界が作られようとする(例えば「風の谷のナウシカ」(映画版)「天空の城ラピュタ」)「となりのトトロ」)「もののけ姫」)。その時、人間の世界より高次の次元にあるものとして立ち現われ、主人公たちの憧憬の対象となる大木・森・王蟲・トトロ・シシ神や天空に浮かぶラピュタ及びそれを包む巨大な雲塊は、父母を理想化・象徴化し、自然へと投影したものとと言える。それらが皆、高く聳え立つものであるのは、親は子供の目には背が高く、立派に見えるからなのである。

一方、子供に対する父母の悪しき抑圧的な側面を極端化したものが、宮崎作品に登場する悪人・軍人・自然の破壊者たち(「未来少年コナン」のレプカ、「ルパン三世カリオストロの城」のカリオストロ伯爵、「風の谷のナウシカ」(映画版)のクシャナ、「天空の城ラピュタ」のムスカと軍人、「もののけ姫」のエボシ、「千と千尋の神隠し」の湯婆婆ら。「となりのトトロ」には出ない)であるが、彼らもまた、親を象徴する高い地位を占め、高い建物の上の方に居ることが多い。

上下の秩序感を持つ宮崎監督の場合、憧れは殆どの場合、空間的に上へ向かい、空を飛ぶ

ことや、大木など高く聳え立つものに向けられる。囚われのお嬢様も、地下室ではなく高い所に（ラナ・クラリス・シート）閉じこめられる。また、例えば「耳をすませば」では（監督は近藤喜文氏だが）、雫が住む団地が一番低い所にあり、そこから丘を登った所に中学校があり、その屋上からは遠くの方まで見渡せる。また、市立図書館も高い丘の上にあり、さらにその上に「まるで空に浮かんでみたい」な地球屋がある、という上昇（＝憧れ）志向の地形になっていて、その事がロマンチックな物語展開を支えているのである。宮崎監督は、映画の中の空間を上下方向に立体的に造形し、その中を下から上、上から下へと主人公に移動させることが多く（「となりのトトロ」は空間が平面的なので、そうではないが）、それはポール・グリモー監督の「やぶにらみの暴君」にヒントを得て、観客に空間を的確に認識させるために行なっている、と自ら説明している（86年10月号「月刊イメーজフォーラム」のインタヴュー参照）。が、私の見る所では、これも宮崎監督が上下の年齢階梯的・身分階梯的秩序感を好むことが、真の原因ではないかと思っている。

この他、宮崎監督の作品では一般に、アイレベル・アングルで、画面の中心に主人公を大きく正面や側面から入れるショットを多用する古典的な大人しいカメラワークを使っているが、これも、天と地の鉛直の方向性（上下の関係）や、人と人との裏表のない、正々堂々とした、正面からの接し方への好みが現われたものであろう。

宮崎監督は、子供のイノセンスを非常に大切にしているが、その一方で、イノセンスを守ってくれている年齢階梯的・身分階梯的秩序を、子供が乱したり無視したりすることは、大変嫌う。だから、監督の作品で主人公となっている少年少女は、ほぼ例外なく、目上の人間に対して極めて礼儀正しく、大人の目に不快な印象を与えるような言動は、一つもしない。「となりのトトロ」でも、サツキは父母や大人たちの言うことに逆らうことがない（もちろん、大人たちの方も、子供に対する思いやりを失うことが無い）。メイの場合も、逆らうのは、電話を借りに行く時に、言うことをきかずに付いて行ったのが、善意から出たほぼ唯一の例外なのである。これは、宮崎監督が、非常にイノセントな一面も持っているが、基本的には優等生的傾向が非常に強い人だからであろう。

「となりのトトロ」の世界が、見ていて気持ちの良いユートピア的な世界になっているのは、こうした上下相和す調和的な秩序による所も大きいと私は思う。例えば、Aパート冒頭の3で、助手席の父と荷台のサツキ・メイの顔が、画面左（進行方向）から右に並んで描かれているが、ここで既に父―姉―妹という年齢階梯的秩序が表現されていて、その中で、サツキが父とメイにキャラメルを渡し、父が「くたびれたかい？」といういたわりの言葉（直接にはサツキにだが、メイも含めて）掛ける。この短い遣り取りの中に、慈愛に満ちた父と、目上の父を大切にし、目下のメイをいたわるサツキという、理想の上下関係が表わさ

れている。その後も、Aパートでは、上に立つ父が、引越した大変な作業を運転手と二人だけで行う。子供たちは最初の内、殆ど手伝わず、探検したり遊んだりしているが、それを父は優しく許している。雨戸を開ける邪魔になっても怒らない。「コラコラ雨戸があげられないじゃないか」とメイを上から覗き込む所は、真上を見上げる珍しいカメラアングルが使われているが、これも父とメイの理想の上下関係を強調するためであろう。

探検したり遊んだりしているサツキとメイの描写を見ても、上に立つべき姉がリーダーシップを執り、妹にも心配りをし、妹は姉を真似し、後を追う、という上下の秩序が確立されている。そして、父が洋服ダンスを落とすと、サツキが急いで助けに行き、カンタのお婆ちゃんが来てからは、お婆ちゃんの言うことをよく聞いて、子供たちもお手伝いを楽しそうにやっているのである。

こうした上下（親子）相和す調和的な秩序を象徴するもの一つとして、「となりのトトロ」では、父タツオを中心として、その左右にサツキとメイが寄り添って形作られる三角形の構図が、強風とフクロウの声で不安になった105の風呂場のシーン、128以下と131の自転車の三人乗りのシーン（この場合は左右ではなく前後だが）、131以下と132の自転車で挨拶をするシーン（この時は、131の父のセリフの途中で、サツキとメイが木の根元からわざわざ降り、父の脇に寄り添って一緒に木を見上げるという、やや不自然な操作までしている）、58の三人で夜道を帰るシーンに見られる。そして、止め絵の最初の帰って来たお母さんの絵でも、立っている父の左に屈んでいる母、右に駆け寄るメイ・サツキが描かれ、三角形の構図になっている（これは絵コンテ56より三角形を強調した構図に描き直されている）。また、母を中心にサツキとメイが寄り添う三角形が、ラストの止め絵の風呂場のシーン（これは絵コンテ53では外で風呂焚きをさせられている父が描かれていたが、父の権威を引き下げすぎると考えたのであろう、完成形では削除されている）と寝床で絵本を読むシーンにある。53の祠でお地蔵様の前にメイとサツキが並ぶ三角形も、これに準ずるものと考えられる。また、父タツオの書斎となっている洋館部分の屋根もまた、三角形である。

この内、417〜20と585では、草壁父子の小さな三角形と大クスの大きな三角形の中心軸を graphic parallelism をなすように重ね合わせることで、草壁一家の調和的秩序が、さらに上位の母なる自然の調和的秩序の下に内包され、守られていることが、象徴的に示されているのである（それに対して585以下では、木を中心としつつも、サツキ・メイ・お婆ちゃんの順に坐り、お婆ちゃんを中心から外している。エンディングでも、お婆ちゃん・メイ・サツキ・カンタが横に並んで歩くショットがあるが、父は不在で、向こうに見える塚森とは中心軸をずらしてある）。

三角形は、遙かなる上位者、即ち天と、下位の大地の存在を象徴し、その上下関係の中で

の調和・安定した秩序を象徴する形と言える。宮崎監督が木が好きなのも、一つにはそれが三角形の形を持ち、天と地の調和を象徴する為であろう(なお、「天空の城ラピュタ」の巨大な飛行石が、上向きと下向きの三角形を合わせた菱形であることも、この事に関連しよう。また、ムスカが木の根を掻き分けて飛行石を見出すシーンは、精神分析的に言えば、母なるものの中核としての陰部を象徴していると解釈できる)。

以上、「となりのトトロ」のユートピア性を確認した。

宮崎作品は、「もののけ姫」などを例外として、他は本質的にユートピア的だと言って良いと思う。それは、一つには、セル・アニメーションの性質として、背景(美術)はともかく、キャラクターの画像がどうしても平面的になるので、リアルなもの・シリアスなもの・複雑な陰翳を持った人物表現などには不向きであり、その代わり、明るく楽しいものや理想化された人物像を表現するには、実写より遙かに向いていることを、監督が熟知しているからであろう。

また、一つには、宮崎作品は、「紅の豚」を例外として、他は基本的に子供向けのアニメーションだからでもある。

宮崎監督は、95年7月18日「週刊プレイボーイ」インタヴューで、「耳をすませば」に關連して次のように語っている。

「生きることに肯定的じゃないと大問題には立ち向かえないですよ。もう簡単にニヒリズムの餌食になりますから。だから、子供たちの作品を作る時に何か問題を描いたり、戦争の被害を子供たちに訴えようとかいうのは大嫌いなんです。子供たちがすこやかに生きるように、世界はあなたたちを待っていてくれるんだってという映画を作るべきだと。初めから、あなたたちはパパを引いて、どうにもならないところに生まれましたねという映画を作ったって、それで元気になるかという、嫌になって宗教のほうに行ったりする。そして、その中にはとんでもない行動に出たりする者たちもいる。」

89年2月26日「週刊読売」インタヴューでは、「作品というのは、本来、道徳的である必要はないんですが、子どもの作品をつくる人間は、一種の道徳を持たなきゃいけない、と思ってるんです。それは何かっていうと、自分の絶望を押しつけちゃいけないんですよ、子どもにも。子どもには、とりあえずこの世界は本来美しいものだっていう、そこを踏みはずしちゃういけない。」と語っている。

また、「95年1月号「Comic Box」インタヴューでは、「風の谷のナウシカ」(漫画版)に關連して、次のように語っている。

「この作品の一番大きな相手は、ニヒリズムだと思っただんですよ。」

でもニヒリズムというのは、結局何も作ることはできない。結局ナムリスも何も出来なかったですね。僧会の大掃除をしただけでね。「ニヒリズムというのは、何もできない」とツルゲーネフが言った通りです。ニヒリズムというのは、何かをやる哲学ではないですね。ナムリスのニヒリズムもそうだと思うのです。」

83年7月15日「漫画の手帖」13号インタヴューでは、次のように語っている。

「こういう時期に一番大事なことは、風刺をしたりなんかすることじゃないんですね。一番大事なものは何かっていうことを……。つまり子供に向けて作るんだったら、根源になるものは何かっていう……。根源でのは一番おおもとになることですよ。何が、美しいのか。何がすばらしいのか。何が楽しいのか……。そういう、それが一番大事なことだっていうふうに。」

どれ程この世相は暗くて、おまえら学校で飼育され、管理されんだから反乱して立ちあがれ、なんてアピールを送ったところでね、それは、うまく使って利用されるだけの話で、言い訳のために使われるだけでね。そうじゃない……。だろうと思うんです。

だから、もっと根源的なものを……。ええ、本来は、描くべきもんだって思うんですけどね。」

恐らく宮崎監督は、こう考えているのだろう。「否定的なもの、結局否定的な影響しか与えない。肯定的なもの(美しい・素晴らしい・楽しいもの)は、肯定的な良い影響を与える。美しい自然が心を浄めるように。だから、最も良いもの・しかも根源的なものからなるユートピアを子供たちに見せるべきだ」と。そして、「となりのトトロ」の場合、自然とイノセンスが、根源的なものとして取り上げられたのである。³⁰⁾

二、作品鑑賞の試み

以下、作品の順を追って、適宜解説を加えて行くことにする。ただし、「一、はじめに——予備的考察」で述べたことは、省略するか、簡単に言及するにとどめる。

① オープニング

オープニングは、袋をかっぴいだ白いチビ・トトロがドンダンを落としながら歩いて行く↓そのドンダナが双葉を出す ↓それがみんなチビ・トトロになる ↓チビ・トトロたちが大きな口をあげて合唱する ↓それがトトロという文字になる、という所から始まる。

この展開の中に、宮崎監督がこの作品の中で大切にしているものが、既に幾つか現われている。

一つは、トトロが言わばドンダナから生まれるも同然の照葉樹林(ドンダナをならせる木

が多い)の精であること。

そしてもう一つは(こちらの方がもっと大事なことであるが、子供の身体的イノセンスの楽しさ・大切さである。

このシークエンスに登場する白いチビ・トトロたちもドングリの双葉も、すべて幼い子供を象徴している。そして、チビ・トトロたちの体は実に柔らかく、伸縮自在であって、活き活きとジャンプし、大口を開けて大声で歌い、トヤロの文字の真似っこをして遊び、音楽に合わせて踊っているのである。これは、観客の子供に、君たちもこんな風に遊ばないと誘い掛けるものと言える。

続いて歌「さんぽ」が始まると、メイが歩いて画面を横切り、その後を、最初は尺取り虫、次はトノサマバッタ、次は白いチビ・トトロ、そして最後の方ではススワタリがついて行く。

その下では、最初はクワガタ?・トカゲ・蛾・黒猫(二回目)、コウモリ・クモ・ヤスデ?・カエル)が歌に合わせてリズムカルに動いており、それらの間は蜘蛛の巣で仕切られている。そして、一番最後に大きなクモが上からぶら下がる。

ここで最も強調されているのは、歌「さんぽ」が「歩こう〜」と呼び掛けている通り、歩くことの喜びを味わおうよ、ということである。実際、このオープニングのように、音楽やリズムに乗って行進している時、「歩行期」の子供は、本人の気持では、歩いていると言ふより踊っていると言った方が良く、楽しいものである。歩いているのが、ちょうど歩行期に当たるメイと、多分、トトロの世界では同じくらいの成長段階にあるチビ・トトロ、そして、多分、幼児同様で、本編ではメイに捕まってしまうススワタリたちであるのは、偶然ではない。

オープニングでサツキが登場しないのは、サツキは歩行期を過ぎてしまっ、もう歩くだけでは平凡過ぎ、走って初めて楽しくなれる年齢だからであろう。しかしまた、サツキが登場しないことは、「となりのトトロ」の真の主人公はメイ、特にそのイノセンスであることも暗示している。

ここではまた、普通、気味悪がられるような生き物たち(蛾・コウモリ・蜘蛛・蛙など)を、わざと不気味な黒で出している。その理由は先に(P.105で)述べた通りだが、宮崎監督としては、子供たちがそうした一見不気味なものたちにも慣れて、もっともっと自然好きになって欲しいという思いを込めているのであろう。

② Aパート

「となりのトトロ」の物語は、引越してから始まる訳だが、この引越は、実は(と言

うのは作中では明確な説明はないからなのだが)、父親の仕事の関係とか、狭い家から広い家に引越すとかいった、よくある理由によるものではない。それは、先ず第一に、母親が病氣(裏設定では、当時は死亡率の極めて高かった結核)で入院している、その七国山病院に近い場所に住みたかったこと。第二に、母親はもうすぐ退院するが、退院後も(肺結核に良い)空気の綺麗な場所に住みたかったこと(これは宮崎監督の「企画書」となりのトトロ」に明記されている)。そして第三に、木と人間が仲良しだった縄文時代に憧れる考古学者の父と、同じ様な考えを持つらしい母は、緑の多い地域、そして出来れば大きな木のそばに住みたかったこと(これは映画の中で父タツオが語っている事から分かる)、からの引越しなのである。

この引越理由の二番目と三番目は、自然は人間の身体的・精神的健康にとって極めて良いものだということであり、この作品全体の自然志向に直接繋がっている。

また、母の退院が近いということ、この映画で草壁一家の人々が皆、普通では考えられない程、明るく楽しい気分です居られる事の原因なのである。宮崎監督が制作に先立って書いたシノプシス「となりのトトロ」ものがたり」では、「ワアッ ほろ! サツキとメイは歓声をあげます。2人とも張り切っているのです。お母さんが入院してから随分心細い不安な日々を送ってきたのだから、お母さんが帰ってくる家だと思っただけで心が弾むのです。それに、もともとサツキもメイも元気いっぱいの女の子なので、広々とした庭を、思う存分駆け回りたいくうずうずしてくるのです。」とある。その一家の目で見られるために、「となりのトトロ」の世界は、一層明るく楽しく魅力的になる、という巧みな仕掛けである。

そして、母の退院が明るさの原因であることは、Dパートでは逆に、母の病気が悪化したのではないかと思わせる一通の電報が、サツキとメイを不安のどん底に陥れる原因となり、また、母は元気だと分かると、たちまち元の明るさに戻ることを可能にしているのである。

なお、引越しの日は五月の晴れた一日で、初夏の新緑の美しさと晴れやかな天候も、明るく楽しい気分を大いに盛り上げるように仕組まれている。

冒頭・引越す家に着くまでの一連のシークエンスは、バス停と稲荷、カンタの家、塚森などをランドマークとしながら、草壁一家の住む家と周囲とを紹介しつつ、それらとの地理的な関係を大体において示す、巧みなのである。

宮崎監督はまた、冒頭から既に美化された母なる自然のユートピアを観客に強く印象付けるように工夫している。

即ち、「五月の美しい青空(一)。そして日本にしては湿度の少ない「麦畑」(同)。木も少なめに抑え、平らで広々とした開放的な空間(日本では自然の残った広い平地は比較的珍しい)。放射状に伸びる幾筋もの畑の畝が、空間の奥行きを強調している。父の帽子を吹き

飛ばしそうになる爽やかな風。「美しかった頃の関東地方の台地風景」(4)。良く見ると、雑草の花も咲いている。実際以上に湿度を抑え、雑草すらも美化して作られた風景である。

この自然を背景として、先ず最初に登場するオート三輪だが、これはイノセンスに関連するものである。その洗練されていないフォーム、小ささ、余りスピードが出そうにない所、そして荷物を一杯詰め込んでいること、しかも何が積んであるか少しも隠そうとしていないことは(25)の洗濯物干しもそうであるが)、かつての日本の貧しさと同時に、父タツオおよび当時の日本人が、自分の見てくれ・弱味を取り繕おうとしない、素朴でのんびりした良い人達であったことを印象付ける。色彩的にも、オレンジの大きな布団袋が、暖かい印象を醸し出すように設計されている。現代のものに比べて性能は劣るが、好感が持て、同様にイノセンスに関連するものとしては、後で出るボンネットバスや二面編成の東電鉄、木造の橋、「ポロー」と言われる草壁家を始めたズボン、穴の空いたバケツ、カンタがサツキたちに貸してくれる穴の空いた傘、また、子供用の自転車がないため、三角乗りで七国山病院まで行くこととするカンタ、などが挙げられる。

この、弱さを抑圧・隠蔽せず、大らかに許し、さらけ出すことは、元来大人に比べて、能力ではあらゆる点で劣っている子供というものを高く評価するための、極めて大らかな条件なのである。現代社会は、弱さを否定したことで、子供らしさの価値を見失い、ストレスばかりを増大させてしまった。「となりのトトロ」の中では、このモチーフは繰り返して登場するので、今後もその都度指摘して行きたい。

次に注意すべきは、5に「サツキはキラキラする目で風景を見ている。」とあることである。世界を新鮮な目で見ること、レイチェル・カーソンの言葉を借りるなら「the sense of wonder」、これは幼い子供の特権である。4歳のメイは、まだそれを失うような年齢ではない。サツキぐらいになると、少し失い掛けている子供もいるかも知れない。例えば、元々の土地に住んでいるカンタだったら、魚やドングリやオタマジャクシ程度のことで、メイやサツキのようにしゃぐことは、決して出来ないであろう。しかし、今サツキたちは知らない土地に引越すのだ。未知の世界への旅は楽しみなものだ。しかも東京の都心近くで育ち(『小説版』P16)、自然を余り知らないサツキたちには、すべてが新鮮に見える。観客もその気分感染する。実に巧みな設定である。

3の父「くたびれたかい？」サツキ「ううん」という会話も、父にキャラメルをあげるサツキと、子供たちをいたわる父の、共に思いやりある人柄を表わすと同時に、ここが東京からかなり遠く離れた田舎である(時間が掛かったからくたびれる)ことと、それにもかかわらず疲れを知らない、希望に満ちた子供たちの元気をさりげなく表わしている。

ちなみに、『THE ART OF TOTORO』P32のストーリーボード2では、この場面は、メイが「まだア」と文句を言い、サツキが「だからメイはトラックの方にすればよかったのに」(オート三輪の他にトラックも一台あるという設定だったらしい)と言うと、メイが「ヤダ」と答え、それを聞いた父が、3でメイをなだめるために「アメをわたす」という絵になっていた。せっかちなメイが「まだア」と不平を言うのは自然なことなのだが、監督としては、作品のユートピア性を強化するために、完成形のように変更したのである。

サツキとメイが「制服の配達人」(6)を見てお巡りさんかと思つて隠れる意味は、本来説明が必要な所であろう。宮崎監督が制作に先立って書いたシノプシス「となりのトトロ」ものがたり」(『スタジオジブリ作品関連資料集2』)には、「サツキたちのお父さんは考古学の学者で、普通の大人とどこか違っています。娘たちが荷台の机の下に潜り込んでいきたいと言いつつ、危ないと思わず、楽しそうに、自分も潜り込みたいと思うような大人なのです。」と書かれている。その父タツオに対して、父の姉は、「荷物だけでもこんなに積み込めば罰金よ、子供を荷台に入れて、見付かったら警察行き、罰金もの。あんたたち、ちゃんと隠れていなさいよ」(『小説版』P15・17)と小言を言う常識派として描かれている。確かに道路交通法には違反している。サツキとメイが隠れたのはその為だったのである。

ここには、常識的な大人たちが作り出す抑圧的な秩序など、ぶち壊した方が楽しい、という宮崎監督の主張がある。だから、この映画の中では、力で秩序を維持しようとするお巡りさんは結局一度も出て来ない。ユートピアに警察は必要ないからだ。お巡りさんに見えたのは、サツキが「おーい」と手を振ると、見知らぬ子供にも手を振ってくれるような優しい郵便配達夫のお兄さんだった。こうして観客は、サツキも良い子だが、ここは本当に気のいい人たちが住んでいる土地だ、と感じさせられるのである。これは、一旦心配し疑った後でそれが解けると、その分余計に相手に好意を持ちやすい心理のメカニズムを利用したものと、私は思う。

宮崎監督は、オート三輪の動きについて、2で「単調なブレに、大きなユレをませる」と指示し、ついで12でも「あぶなかくしきながらわき道に入ってくる。路面が悪くてユサユサゆれたりしつつ」、13でも「☆このカットでも一回位バウンド欲しい」と注記している。これは、当時の道路事情に従ったという以上の意味を持つものと私は考える。宮崎監督は、「小学二年生」88年6月号付録インタビューで、「いまね、いちばん重大な問題は、子どもたちが土から離れて暮らしていることだと思っんです。アスファルト舗装は、僕らにとっては文明なんです。でも、おおつてみたら、これは最悪のものなんだという結論が既に出てる。」と語っているからである。宮崎監督は、「風の谷のナウシカ」「天空の城ラピュタ」も「のけ姫」などでも、舗装されていない道路にしているし、「天空の城ラピュタ」では、シ

トトロに「ラビユタがなぜ滅びたのか私よく判る ゴンドアの歌にあるもの 土に根をおろし 風と共に生きよう(中略) 土からはなれては生きられないのよ」(153、4)と言わせている。

しかし、オート三輪の揺れは、単に道路が舗装されていないことを観客に教えるだけのものではない。揺れは、それ自体が心地よく楽しいものだからこそ、監督はこれを強調し、舗装されていない道路は楽しい、と観客に感じさせたかったのである。

私は、この揺れは、赤ん坊時代に母に抱っこや負んぶをされて揺すられた時の心地よさに通じ、その事が、大地・自然⇨母なるものという印象を補強する作用があると思う。特に、ラストの32「ネコバスの最後尾の席であわせにゆれるサツキとメイ」のシーンは、母を失う不安から解放され、母を取り戻せて安心した気分を、ネコバスの毛皮に包まれた胎内のような場所で揺すられる快楽という形で、見事に視覚化したものと言える。病院から自転車で帰る時の32で、「カット内一回位ゆれを」と指示しているのも、母が元気であることを確認できた安心感との関連だろう。

オート三輪はバスとすれ違って、バスが通う「ケヤキ並木のある街道 雑貨屋など」(11)の言わば表通り(『小説版』に付された地図に拠れば「国道」)から、「お稲荷さんのあるバス停の角」(12)の所でカーブを曲がって「わき道に入ってくる」(同)が、そこは「木立におおわれた暗い道」(13)で「むこうがひらけてかがやいている」(同)。そして、オート三輪は、その「光の中へ」「手前より」「出ていく」(同)のである。その光の世界が、塚森・トトロ・草壁家を中心とする「となりのトトロ」の世界という事になる。これは、「街道」までの東京や文明・人工の世界に対して「となりのトトロ」の世界(松郷から七国山にかけての田園地帯)は、暗い木のトンネルを通り抜けないと到達できない、言わば理想の別世界であることを暗示するものと考えられる。

トンネルは、この後、草壁家への切通しの坂にある「木のトンネル」(28)が、この家が周囲の世界から切り離された(ススワタリやトトロの現われる)別世界であることを示すものとして使われる他、「しげみの中のトンネル」(32)が塚森という別世界への通路となり、さらに「大クスの根のトンネル」(33)がトトロのウロ穴という別世界への通路となる、という風に、繰り返し用いられている。繰り返すのは、子供向けに分かりやすくする為もある(53)。

この国道から村に入る境界的な場所に稲荷があるのは、偶然ではない。宮崎監督は稲荷を俗物・物欲の象徴として嫌悪しているからである(後出88年7月号「Comic Box」インタビュー)。宮崎監督は同様の意味で東京も嫌っており、東京に繋がる最後の場所に稲荷を置いたのである。

カンタの家の人に挨拶した後、カンタの視点から見た21は、大クスを中心にした塚森の大きさを、草壁家の僅かに見える赤い屋根と対比して強調するショットである。これは、「一般論として、母なる大自然がらっぱけな我々人間を守っているという関係があり、その事象徴として、草壁一家の場合も、塚森(大クス・トトロ)の御蔭で、幸福に暮らしていることを図像的に表わしたい」という宮崎監督の基本的な考え方の、この映画の中では最初の表現である。この考えは、以下、大クスを中心に何度も現われる(Aパート39、Bパート28など)が、煩雑になるので必ずしも指摘はしない。

それに続く挿入ショット22は、美しい豊かな自然「サラサラと流れる小川 みどり」と「花々」を強調したもの。車から降りたサツキとメイが家の前を流れる川を覗き込む26にも、「澄んだ水が水量ゆたかに流れている」「キラキラッと水中で魚の腹が光る」とある。綺麗で豊富な水と魚は、母なる自然の豊かさを感じさせるためのものであり、サツキの28「お父さん すてきね!」という感想には、観客も同感せずには居られない。車が停まった辺りから、鳥の声が聞こえ始め(以下、鳥の声は「指摘しない」、川のシーンでは気持ちのよいせせらぎが耳をくすぐることも、母なる自然の恵みを感じさせる)。

魚は、観客の子供たちに自然に対する好奇心を持たせる狙いが大きく、後でこの川で水を汲む時に、メイがサツキに「お魚とれた?」と言う所と対応する。ついでながら、川で水を汲む時にサツキが「お魚はそこでまってるな」と言うのは、4歳のメイはまだ泳げないから、川に落ちると溺死する可能性があるからだろう。つまりこれは、迷子騒動の時に、神池で水死したのではないかと疑われることの伏線なのである。

草壁家への切通しは、地面が半円形に抉られ、その上を半円形に木が覆う28「木のトンネル」になっている。このトンネルは、先にも述べた通り、別世界としての洋館への通路であると同時に、中にいる者を母胎的に包み込むという点で、母なる自然というイメージの一翼をも担うものである。

引越し先の家を初めて見た子供たちは、真っ先に32「ポローツ」34「お化けやしきみたい!」と叫ぶが、少しも厭(いや)そうではない。そして、バゴラを揺らして37「こわれろ」と叫びながら、大喜びで庭を駆け回る。まさにイノセンス・身体性の全面解放で、まことに気持ちの良い印象的なシーンである。

ところで、引越し先の家がポロだと分かったら、がっかりし、悲しくなるのが普通だが、と疑問に思う向きもあるが、それは大人(或いは大人に近付いた子供)の考えである。イノセントな子供は、住居をさほど重視していない。子供は好奇心一杯で、家の中より外の世界に面白いものを探しに飛び出して行きたくて、うずうずしているものだからである。もしこれが、ごくありきたりの建物だったら、子供は良くも悪くも興味すら持たなかったら

う。しかし、この家には、当時としては珍しい洋館部分があり、変わっていた。そこに、実用一点張りの退屈な建物ではなく、何か実用外の面白さを秘めているという印象を受けたのであろう。また、西洋の持つ自由や民主主義の明るさへの連想も、そこには含まれていたであらう。

洋館部分は確かにポロであるが、それも、子供の好奇心からすれば、欠点とばかりは言えない。何故なら、日本人には、長い年月を生き抜いたもの・由緒あるもの・古びのついたもの、長い年月の間にすり減って形がいびつに変わったようなものに、深みや精神性・永遠性を感じる傾向がある。例えば、山水画の風景にあるような山や岩、古木・巨木、古寺古社、盆栽の松・盆石・庭石など。また、劫を経た古狐や古狸、古道具でさえ神通力を得て妖怪変化に化すという昔からの信仰も、形を変えた尊敬に違いない。この子供たちは、古い洋館部分にそうした何かを感じ、だから「お化け」への連想も生まれた、ということであろう。実際、あとで子供たちを感心させる大クスも、³⁵「ズーツとズーツと昔から」生えている古木であるし、大トトロは裏設定では、三千年も生きていることになっているのである(「トトロは懐かしさから……」)。

もともと宮崎監督は古いものに関心のある人で、大泉実成氏の『宮崎駿の原点』によると、近所で縄文土器がたくさん出たことを切っ掛けに兄の新氏が中学校に歴史研究会を作り、後に監督がその部長を務めたと言う。これが、後に藤森栄一の考古学の信奉者になり、「となりのトトロ」の父を考古学者にする伏線となったのであろう。また、『風の谷のナウシカ』宮崎駿水彩画集(スタジオジブリ96年9月刊)のインタヴューによれば、監督は大学時代に漫画家を目指した時も時代劇を書いていたし、アニメーションの世界に入ってから、時代劇の構想を繰り返し立てていて、それがようやく実を結んだのが「もののけ姫」なのである。

また、「アサヒグラフ」97年7月18日号インタヴューによれば、宮崎監督は廃墟が好きで、「旅行していても廃墟があるとすぐ入り込んで、変なものをもらってくることもありましてね。(中略)要するに想像力をかきたてられるのが好きなんですよ。」と語っている。³⁴この洋館付きの家も、実は裏設定によれば、かつて肺結核患者の療養のために建てられたが、患者の死後、廃屋と化したもので、庭も立派な日本庭園を造りかけた所で中止になった廃墟なのである(「トトロは懐かしさから……」)。

こうした趣味・志向を持つ宮崎監督は、サツキとメイにも、ピカピカつるつるの新品ではないものを喜び、想像力を掻き立てられる心を与えたのである。³⁵

しかし、サツキとメイが、家がポロと知って喜びを爆発させる原因は、この他にもまだもう一つあると私は考える。それは、家の建物というものは一般に、その中では大人しくして

いなくてはならない抑圧的な装置であるのだが、それがポロであるということは、家の中でも大人しくしなくてもよいということだ、と彼らを感じたことである。だからこそ、彼らは積極的に、自分たちが住む家のパゴラを壊し、その事でますます元気になるのである。

宮崎監督には、子供は両親によって抑圧され、駄目にされるといふ思いが強くあるため、家やその他の建物もまた、子供を抑圧するものだと感じるのであろう。その為、宮崎作品では、巨大な建物(時には乗物)が、主人公が対決しなければならない抑圧的な秩序を象徴していることが多い。初期の「長靴をはいた猫」の魔王の城や、「アルプスの少女ハイジ」のフランクフルトのゼーゼマン家の建物・「未来少年コナン」の大陽塔やギガント・「ルパン三世カリオストロの城」の城・「天空の城ラピュタ」のラピュタやゴリアテ・「もののけ姫」のタタラ場・「千と千尋の神隠し」の油屋・「ハウルの動く城」の王宮や空中戦艦など。そして、「未来少年コナン」の「ルパン三世カリオストロの城」の「千と千尋の神隠し」では、建物の外側をよじ登ること(「天空の城ラピュタ」では、ラピュタの最下部から内部に入り込み、シータの所まで辿り着くこと、「ハウルの動く城」では王宮の長い階段を登ること)が、闘いの象徴ともなっているのである。

ただし、「となりのトトロ」には、そのような意味を持つ巨大な建築物や乗物は登場しない。それは、「となりのトトロ」の場合はユートピア的な世界を専ら描いているからである。³⁶

だから、この映画では、家を見た最初に「ポロー」の一言で、家に対する子供の優位は確立されてしまう。

また、この後、彼らは庭中を駆けまわりますが、38に日本庭園の池の石組や雪見灯籠があるのは、前述のように、この庭は日本庭園の廃墟だからである。もし、この庭が完成された姿で残っていたなら、サツキとメイがその中を自由に駆け回り、踏み荒らすことは、決して許されなかったであらう。

また、後で父タツオが80「二階の階段はいつたい何処にあるでしょう？」と謎を掛けた所から、二人は家の中を楽しく自由に走り回る。これもイノセンス・身体性の全面解放で、まことに気持ちの良い名場面なのだが、これは、まだ家の中に家具が入っていない空っぽの状態だから、父タツオが言わばけしかけてやらせた訳で、もし家具を入れ終えた後だったら、普通の親は、「家の中は遊び場ではない!!」と怒鳴りつけて止めさせるだろう。それは無理もないことなのだが、「家の中は遊び場ではない。」とは、宮崎監督の考え通り、結局「家は子供らしさを抑圧する場所だ。」ということなのである。

さて、話は戻るが、38、40で、二人は日本庭園の池の石組の上に立って、大クスを見上げる。日本庭園の廃墟の石組の上に立たせているのは、人工的に作られた自然より、本物の自

然の方が素晴らしいという含みもあるかもしれない。この草壁家の庭は、様々な雑草が花をつけており、まことに美しく美化して描かれているが、これも、人工的に作られた園芸植物より、自然のままの雑草の美しさに気付いて欲しいということであろう。宮崎監督は、「トトロは懐かしさから……」で、「雑草って自由にたくましく生きてるって感じがするでしょう。そこが好きなかもしれないですね。」と語っているので、雑草は、ありのままに自由奔放な子供のイノセンスとも通じるものと考えられているのだろう。

この大クスを見上げるシーンは、実際には一目で全体像を見ることができ、しかも切通しを上がった直後から見えていたはずなのだが、下の方からゆっくりパンアップするカメラワークで、その大きさを強調されている。これは、視野に制約のある事を逆用した映画独特の手法である。「となりのトトロ」に出て来るものの中では、サツキとメイの夢（またはトトロの魔法）の中の巨木を除けばこの大クスが一番大きく、母なる自然の巨大さを強調する印象深いシーンである。が、この時、サツキは「大きいね」「すごい木」と感嘆はしているが、表情から見ると、畏怖を感じてはいない。また、監督がこの時メイにクシャミをさせて笑いを誘っているのも、観客の子供が自然の素晴らしさに感心はしても、原始宗教のように、自然の力や崇りを心から怖れる迷信的なものにならないように、もっと気楽で楽しい隣人的なものにするための配慮であろう。

母なる自然を代表するものとして照葉樹の大クスを持つて来たのは、照葉樹林文化への思い入れからであり、それを神社の神木としたのは、日本の風土ではそれが自然であることと、自然を人間以上のものとする神道の側面に共感したからであろう。⁵⁷⁾

実は宮崎監督は、「となりのトトロ」制作の初期段階では、トトロと神道を完成形より強く結び付けるつもりであった。例えば、前にも言及した「アニメージュ」83年9月号の付録絵ハガキの一枚に初期のネコバスのイメージボードがある。それは、ナンバープレートに鳥居の絵が描いてあり、運転手席にはキツネ、乗客にオオカミや三つ目の妖怪や大トトロが描かれているというものであった。また、『THE ART OF TOTORO』に収録されているイメージボードには、トトロが住む木のウロの中に注連縄が描かれているものや（P18の8・10。完成形でも、絵コンテ⁵⁸⁾に該当するショットで、右手の壁の中の壺の上に緑色の注連縄の形をしたものがある）、ドングリに芽を出させるシーンで、トトロが神主が持つ祓禊のようなものを持っているもの（P21の52）がある。ネコバスについても、迷子のメイを捜すためにトトロが呼ぶと、絵コンテでは「はるか氷川神社の森から（中略）やって来る」（875）と書かれていた。

しかし、既成宗教と結び付けることの危険を感じたのである。完成形では、トトロは水天宮の神木の中に住んでいるものの、神道とも水天宮とも無関係な存在として扱われるこ

とになり、ネコバスについても、氷川神社から来たとは判らないようになっていく。塚森へ行く時も、父タツオは、水天宮に参拝するのではなく、隣人である「森の主」に「メイがお世話になりました。これからもヨロシクおねがいます」と「挨拶」に行くのだし、柏手を打つこともなく、「ペコツと頭をさげる」だけである。この挨拶は、神道の伝統にはない、まさに隣人に対するものなのである。後で、サツキがメイを助けてくれるようにトトロに頼みに行く際に、水天宮の「鳥居の中を見るがとまらない」⁽⁸⁶⁵⁾で、しげみのトンネルから入るのも、水天宮に祀られている神とトトロとは別である事をはっきりさせるためであろう。

さて、大クスに感嘆した直後にドングリが出て来るが、これは家の前の川のお魚と同様、観客の子供たちに、自然に対する好奇心を持たせる狙いである。このドングリが、あるはずのない部屋の中にあつたり、天井からメイの目の前に落ちて来たり、誰もいない屋根裏部屋から階段をまっすぐサツキの方へ転がり落ちてきたりするのは、恐らく、目に見えない何か（母なる自然）が居て（52の父のセリフ「リスでもいるのかな」や25のサツキのセリフ「お父さん、この家やっぱりなにかいるー」は、これと関連するものである）、子供たちに自分たちの存在を知って欲しいと願っていることを、感じさせたいのであろう。

ドングリは、28と8に出るオタマジャクシ同様、幼い子供が喜ぶものだし、自然の動物の中では、幼い子供でも手に取りやすいものである。また、ドングリは木の子供、オタマジャクシも蛙の子供で、イノセンスの象徴になる（特にドングリは、後のサツキとメイの夢（またはトトロの魔法）では巨木に成長し、子供の持っている大きな可能性を表わすことにもなる）。また、ドングリをならせる木は照葉樹であり、ドングリは縄文時代には大切な食糧だったので、その意味でも、宮崎監督にとって思い入れのあるものである。⁵⁸⁾

なお、宮崎監督は、ドングリをこの時もこの後も繰り返しキラツと光らせているが、これは、ドングリを子供たちに、胸がわくわくするような素晴らしいものと思わせたいからであろう（先の魚や大クスの葉が光らせてあったのも同様の理由からであろう）。

ドングリに次に、子供たちは台所でススワタリを見付ける。ここで（そして後で二階へ上がる時も）サツキとメイが逃げ出したり、お父さんと呼んだりしないで、自分たちだけで65「ワーツ」と大声を張り上げ、決然とした表情で67「いくよ」っと中に入っていく（100では、「マックロクスケ出て行け」ではなく「出ておいで!!」と挑発し、二階ではメイがススワタリの群の中に指を突っ込む）その自力で立ち向かう姿勢には、子供の自立と勇気を貴ぶ宮崎監督の価値観がよく現われている。二階に上がってからのシーンでも、サツキが父を助けようと降りて行ってしまった際に、メイはついて行かず、一人でススワタリに立ち向かい、見事に捕まえるのである。

ただし、AパートからBパート後半・第3日目の朝、サツキが小学校へ出掛ける所までは、どちらかと言えば、自立よりも草壁父子・姉妹の仲の良きの方が強調されている。Aパートは、三人一緒にいるシーンが多く、特にお風呂で大騒ぎする所や三人枕を並べて寝ている所は印象が強い。Bパートも前半は三人で洗濯をし、三人で病院に行つて帰る(しかし、Bパート後半では、メイとトトロのシーンが続く、末尾近くで森の主への挨拶の所で三人が揃う。Cパート・Dパートでは父の不在が続き、三人が揃うのは、Cパートでバスを降りた父を囲むシーンと蚊帳のシーンぐらいしかない)。

このスワタリに立ち向かつて行くシーンでもう一つ注意を喚起したのは、宮崎監督が常識的な女の子らしさを打破しようとし、ヒロインたる美少女のサツキに、ものすごい顔をさせて、「ワーツ」と大声を張り上げさせていることである(後で二階に上がった時にも「ワーツ」と大声を張り上げる)。これは、宮崎監督は、女性にイノセンス即ち少年的な自由闊達な元気を常に求めており、それを許さない常識的な行儀作法や男性中心主義を嫌っているからである。監督の「演出覚書 登場人物について」にも、サツキは「いわゆる少女ばいことは好きではない。(中略)男どもとのけんかも一歩も引かずにやる。大抵の同年輩の少年は彼女の活力にたじたとるだろう。」とある。サツキの髪も、母に「ちよつと短すぎない?」「クセツ毛」と言われるように、相当にボサボサで、当時としては異常に短い。当時の女の子の髪型は、「となりのトトロ」の小学校のシーンやラストの止め絵を見ても分かる通り、オカッパや三つ編みなど、長めの髪型が殆どで、サツキのように短く切ることは普通ではない。これも、男の子っぽい印象を与えるために、監督が決めたことなのである。

「となりのトトロ」の中で、サツキに身体的なおしとやかさをわざと破らせている例としては、オート三輪を降りる時に鉄棒の要領でクルッと回って降りること、庭でメイと大騒ぎをし、とんぼ返りをする事、インデアン(これは野生児のイメージを与えるためである)の、ドングリを見付けた時に靴を脱がずに膝で部屋に上がって取りに行くこと、階段を降りる時に右の靴を蹴飛ばすようにして脱ぎ捨て、家の中を走り回り、途中、転んだメイの頭の上を蹴るような仕草をしたり、メイの頭を軽く叩いたりすること、カンタに対してアツカンペーをする二度の例、Bパートで、みっちゃんに呼ばれて大声で返事をし、御飯と味噌汁を掻き込み(話す時、口の中の食べ物が見える)、駆け出して行くこと、などがある。また、「マックロクロスケ出ておいで。出ないと目玉をほじくるぞ」(そして階段の下でもう一度「マックロクロスケ出ておいで」と合唱する時や、Cパートで夢(またはトトロの魔法)の中でトトロに続いて咆える時、Dパートでお婆ちゃんの畑でキュウリにかぶりつく時、に大きく口を開ける事(この時も話す時、口の中の食べ物が見える)もそうである。エ

ンディングの止め絵の内、男の子たちとの喧嘩と木登りも、普通、女の子らしくないとされることであろう。これらは、体を思いつきり使うことや、大声を出すこと、思ったことを素直に言葉や行動に表わすことこそ、人間にとっては健康的なこと・イノセンスなのだという宮崎監督の信念の現われである。⁶⁰⁾

宮崎監督はまた、はだしを好み、特に「アルプスの少女ハイジ」「未来少年コナン」ではそれが目立っていたが、「となりのトトロ」の中でも、サツキやメイに、はだして地面を走らせている(52・62・83以下ラストまで)。これは、歩行期への宮崎監督の執着とも関係があるのだが、はだしは母なる大地と直接接触合おうという意味でも、素晴らしいことと考えられ、また、靴下や靴といった文明に犯されない、自然のまま・ありのままの在り方という意味で、子供のイノセンスの象徴ともなっているであろう。⁶¹⁾

特に55では、掃除をするのに水道ではなく川で汲んだ自然の水を使うということに大喜びすること、はだして水汲みに駆け出す(サツキはバケツをブンブン振り回しながら走っている)こととが見事にマッチしており、その後、汲んだ水をポンプに入れてこぎ、流れ出した水でメイがはだしてビチャビチャやる⁶²⁾、はだして勢いよく廊下の雑巾掛けをする⁶³⁾のサツキまで、自然と触れ合つて体を動かすことの楽しさが、連続的に、見事に表現されている。

宮崎監督がはだしを好むことは、その他、84以下で、サツキとメイが家の中をはだして走り回る楽しいシーン、58で、メイの足元のアップに「☆まだ靴で変形してない指!!」とコメントが書き込まれていること(39で、二人の足が、土踏まずがよく形成された健康な足であること)、20で、洗濯物を踏み洗う足がアップになること、からも分かる。

恐らく、現代の日本人の多くは、これらの女の子としてはおしとやかでない・行儀の悪いシーンを、子供らしい身体性を伸び伸びと解き放つたものとして、高く評価するだろう。しかし、例えば漫画家ちばてつや氏の自伝『みんなん蟬の唄』を見ると、少女漫画のヒロインに、かつてはどんなに強おしとやかさが求められていたかが分かるのである。ちばてつや氏が『イタズラ半分には可憐なヒロインが、寄り目をしてニューツツと舌を出しているところを描いてしまう。そうすると編集者がビクビクして飛び上がる。』⁶⁴⁾冗談にもこんなのを描かないでくださいよ。こつちまでクビになっちゃうよ』⁶⁵⁾ヒロインにギャグをつけるのは、あの当時としては絶対にはタブーであり、多くの先輩からも注意されていた。⁶⁶⁾笑わせるのはヒロインにからむ三枚目であつて、ヒロインはいつもうれいを含んだ目で、うつむいて、笑うときも口を開けずにやさしくほほえんでいなければいけない。これをムリすると漫画が売れなくなるよ』と。

ちば氏がこのタブーを破つて初めてヒロインにベロツツと舌を出させたのは、昭和三十四年

から翌年にかけて「少女クラブ」に連載された「ユカをよぶ海」の時だったと言う。「となりのトトロ」は昭和三〇年頃という設定だから、当時なら、サツキのようなヒロインは許されなかったはずなのである。そして、事実、『小説版』P.196では、夏休みに元住んでいた母の実家に帰ったサツキは、伯母さんに、「松之郷に引越してから、はだして歩いたり木に登ったりと、二人ともひどく行儀が悪くなった」と、と非難されているのである。

なお、メイに比べると、サツキははるかに優等生的で、礼儀正しく、全体的に身ごなしも綺麗に描かれていて、真にイノセンスのテーマを代表しているのは、後述するメイの方である。サツキの身体的な活発さ・奔放さが、特に強調されるのは、Aパートのオート三輪を降りる所から、Bパート後半・第3日目の朝、小学校へ出掛ける所までで、それ以降は、メイのイノセントな身体性が強烈に印象付けられ、以後ラストまで、イノセンスは主にメイが担い、サツキに関しては、アダルト・チルドレン的なストレスの問題の方が、前面に出る事になる。

さて、話をススワタリに戻すと、ススワタリもまた、(先に述べたように)最初はひどく不気味なものとして、子供たちに不安を与えるように仕組まれている。作画的には、色が黒いことと目が黒いことと、戸を開けた瞬間に、潮がサーッと引くように大群で動くことで、うまく不気味さが醸し出されているし、二階のシーンでは、部屋が真暗であることが不安を増幅させ、サツキが窓を開けようとした時と、メイが腰板の隙間に指を突っ込んだ時に、爆発的に大群で動くことで、ギョッとさせる。しかし、一匹だけ逃げ遅れたススワタリは、「チビ」(23)つまり子供のススワタリであり、ここからは、トトロと同じ様な、間抜けな感じの目が描かれることで、可愛らしい子供らしいキャラクターに変わる。この「チビ」は、いかにも弱々しく無器用そうに逃げようとするが、簡単に捕まってしまう。これは無器用なメイと同様、イノセンスを象徴しているのである。そして、お婆ちゃんの「怖ろしいなもんじゃねえよー。ニコニコしとれば悪さはしねえし、いつの間にか居なくなっちゃうんだ」という説明と、実際に家を出て行くシーン(28)以下から、人間に対して敵対的でないことがハッキリし、観客の子供たちもすっかり安心し、むしろススワタリを可愛いらしい存在のように感じ始めるといふ仕掛けである。もちろん、草壁一家四人が皆、口を揃えてお化け好きを表明し、特に幼いメイが、何度も「怖くない」と言うことも、「お化け(非自然)は怖くないんだよ」と子供たちを安心させる手段の一つなのである。⁶²

また、一本のお婆ちゃんのセリフ「ススワタリは」小さい頃にはあたしにも見えたがねえ、そうかい、あんな達にも見えたかい」は、大人には見えないのが子供には見えるということであり、イノセンスの価値を強調するものである。と同時に、ここには、母なる自然は、大人には警戒して見せないような深奥の秘密をも、無邪気な子供たちには信頼して開い

て見せてくれる、という子供たちへのメッセージが含まれているのであろう。

夜に入ると、今度は強風という形で、自然の力が一家を不安にさせる。その不安が観客にも伝染し、家のおんぼろさと、風呂の暗さ、挿入ショットで示される家の暗さ、それにフクロウの声が不安を増幅する。実は、トトロとネコバスは、後でも述べるが、風の精と言って良い程、風と密接な関係がある。⁶⁴従って、この強風のシークエンスは、トトロ・ネコバスの怖さをあらかじめ観客の無意識に刷り込むためのものとも言えるのである。

しかし、風の与える不安は、父タツオの提案通り、笑いの力で克服され、ススワタリが塚森に引越して行く時には、外は月光に照らされた美しい調和的な光景になっているし、布団を並べて安らかに眠る一家三人の姿が示されるので、観客はこの世界は平和な良いものであると感じ、再び安心する事が出来るのである。ここでも、自然はちよつと怖いけれど、結局は怖くない、良いものだということが示されているのである。

なお、Aパートのラストシーンは、この家族三人の本質をも表現するもので、三人ともきちんと明日の着替えを枕元に畳んでいる所に、本質的にきちんとした人柄が現われている(これは、宮崎監督自身の人柄を反映しているのだろう)。また、メイだけが寝相が悪い所と、父タツオの枕元に読みかけの本とメガネがあることが、それぞれイノセンスと学者的知性を窺わせている(Bパート28)で寝坊する父タツオの枕元にも、読みかけの本とメガネがある)。

③ Bパート

Bパート前半・第2日目は、引越しの翌日ではない。「ロマンアルバム」となりのトトロ」では六月とされている。母の病室の紫陽花が描かれているカレンジャーや、田植えが始まっていることからそう考えられる。ただし、カンタの帽子が夏用の上が白いものに変わっていないのは不審である。

(ア) Bパート前半

このパートは、元気そうな母と再会させることで、サツキ・メイ、そして観客の子供たちを完全に安心させ、その後に起きるトトロ・ネコバスとの出会いを心行くまで楽しめるようにすることに、一つの狙いがある。また、ラストでメイが迷子になる時のために、松郷から七国山への道筋(橋やお地藏様のある別れ道など)を観客にあらかじめ分からせて置くという意味も兼ねている。

Bパート前半は、サツキとメイがはだして、一、二、一、二とマーチ(行進)のリズムで洗濯物を踏み洗うショットから始まる。これは、オープニングで歌「さんぽ」に合わせ

て行進するメイの延長線上にあるものである。「歩行期」の子供が音楽やリズムに乗って行進(足踏みであっても)している時には、本人の気持では、歩いていると言うより、踊っていると言った方が良くくらの楽しさなのである。そして、この楽しさは、そのままお母さんに会いに行く行進(マーチ)の前奏曲となっている。だから宮崎監督は、父タツオがメイを自転車に乗せるに「C」から、BGMとして、「タタタタン〜」という行進(マーチ)の太鼓の音を入れ、歌「さんぽ」の音楽がそこにかぶさるようにしているのである。サツキが肩から水筒をぶら下げ、いかにも遠足(ピクニック)という雰囲気になっている事も、行進(マーチ)のイメージを強める働きがある。

ちなみに、Cパートで父タツオが乗っているバスの行先表示が「七国山」であり、50以下のバス停にも「七国山行」の文字が見えるので、病院へはバスで行くことも可能だったことになる。しかし、バスではピクニック的な楽しさは出せない。だから、自転車で行くという設定にしたのであろう。

なお、出発直前、洗濯物を高く掲げるショットには、村人たちが、カンタも含めて一生懸命田植えをしている日に、自分たちだけがピクニック気分で行くことへの罪悪感を、あらかじめ打ち消すという意味もあるようである。自分たちは一仕事終えたからこそ出掛けるのだ、という訳である。綺麗に洗いがつて物干し竿の上ではため洗濯物は、草壁一家の罪(?)が浄められたことの象徴でもある。しかし、カンタがサツキにベーツをするのは、一日中、田植えを手伝わされる自分に引き換え、一家で楽しそうにお出掛けするサツキが妬ましかったからに違いない。

実際、天気は良いし、自然は綺麗だし、木陰で休憩したり、山道を登ったりと、この行程にはピクニック気分が横溢している(山道に迷い込むのは、父タツオが道を間違えたせいだが、ピクニック気分を強める目的と、病院を見下ろさせ、病気なんか恐くないと感じさせる目的で、わざと間違えさせているのであろう)。この健康的で楽しい行進(マーチ)のイメージは、サツキとメイの母に会える喜びと結び付いているだけでなく、観客の子供たちに対しては、病院で確かめるまでもなく、お母さんの病気は心配しなくてもいいんだよ、と安心させる手段にもなっているだろう。サツキとお婆ちゃんとの「お母さんのおまみいにくのー」「そりゃあエライノー」という会話に、いかなる驕りもないことにも、同様の意味がある。

このピクニック気分は、山から見下ろした女子病棟のショットを經由し、母の病室にまで流れ込んで行く。女子病棟のショットでは、綺麗な花壇のそばで花のことで話しているらしい病人らしくない女性三人の、骨休みに仲間と温泉に来たといった感じの光景が描かれているし、母の病室でも、金属のベッドの枠が病院であることを示しているだけで、同室の患

者も母も元気に起きている。母は、監督が絵コンテに書いている通り、55「病人とはおもえない明るさ」で、明るい部屋で、のんびりとした雰囲気、手紙か何かを書いているのである。

こうして、観客の子供たちは、母の病気を心配する必要から解放され、お母さんに抱きつくメイの喜びや、お母さんにブラッシングをしてもらうサツキの気持ちに一体化できる(『小説版』の方では、P79で、サツキが病棟で病人たちの姿を見て不安になるので、読者も明るい気持ちには成り切れない)。そして、帰りの自転車のシーン52で、「先生ももう少しで退院できるだろうっていつたよ」という父の言葉で、微かに残っていた不安からも解放されるのである。

この父の発言は、『小説版』P87では、病室でされたことになっているが、映画では、麦畑と茶畑が続く広々とした爽やかな自然の中で展開される。これは、その方が暗い不安からの解放感が強められるからでもあるが、同時に、自然の美しさと母の病気が治ったこととが、イメージの上で一つに結び合わされるという効果も狙っているであろう。

また、このシーンで、サツキに荷台に立ち乗りをさせているのは、三人の顔がくつき合う事で会話がスムーズになるばかりでなく、graphic parallelismが生じて、三人の心が一つになっているという印象を醸し出すからで、巧みな演出である。

入院しているこの母は、現代の不健全な都市文明によって殺されようとしている人間と、自然の中の良い部分を象徴している、とも考え得る。だから、東京という都会で病気になる、美しい自然がそれを回復させるのである。Dパートの58-8で、お婆ちゃんの畑で取れた物は、「お天道さまをいっばいあびてるからね 身体にもいいんだよ」サツキ「お母さんの病気にも？」お婆ちゃん「もちろんさ ばあちゃんの畑のものを食べりゃ、すぐ元気になっちゃうよ」という会話があるのも、宮崎監督に、自然がこの母を回復させるという考えがあったことを証明している。

そもそも宮崎監督の作品では、自然が人間を救うとか、自然が人間を生かしていた事が分かる、といったストーリーになっているものが少なくない。例えば、「風の谷のナウシカ」では、腐海が実は人間が汚してしまった自然を浄化していた事が分かるし、ラストで王蟲たちは風の谷の人々を殺さず、死んだナウシカも王蟲たちが生き返らせる。「天空の城ラピュタ」では、バズーとシータの命を、木の根が救い、人類に災いをもたらしかねない飛行石も、言わば持つて行ってくれる(理屈で言えば本当は逆で、飛行石が木を空高く運んで行くのだが)。「もののけ姫」では、最後にシシ神が、サンとアシタカの命を救い、アシタカの痣を癒し、ハンセン氏病の人々も治し、辺り一面の禿山を緑に変える。そして「となりのトトロ」でも、トトロとネコバスという自然の象徴が、迷子のメイを救うのである。これは、母

なるものが子供の命を守るといふ宮崎監督の夢を自然に投影したものであろうが、その点については、⑤Dパートの所で詳しく述べるつもりである。

(イ) Bパート後半

このパートは、メイのイノセンスを強烈に印象付ける部分である。この部分は、前半と溶暗・溶明で繋がっているのが、翌日のような印象を与えるが、258で田んぼの田植えが完全に済んでいることと、262の父のセリフ「スマンまた寝過ぎた」から、病院を訪ねた日の数日後と見る方が自然であろう。

この朝のシーンで強調されているのは、寝坊の父と対照的な、サツキとメイの寝起きの良さ、「朝っぱらから元気がいい」(260)であることである。もちろんこれは、大人より子供の方が優れているということであり、イノセンスの高い評価とも結び付いている。

家族の中で支配者・指導者になりがちな父の権威を引き下げることは、子供の積極性・自信を引き出す効果を持つ。しかし、Aパートでは、父タツオが特に駄目な人間だという印象を与える箇所は余りなかった(洋服ダンスを落とす所ぐらい)。これは、引越越しという重大事を無事やり遂げさせる必要と、Aパートでは、スワタリとの出会いや強風などで、子供に或る程度不安を与えることになっているので、父親にはしっかりと置いて貰わないといけないからであろう。それが、Bパート前半では、一度は道を間違えそうになってサツキに教えられ、二度目は実際に間違えて山の上に出てしまい、メイに「お父さん道まちがえちゃったんだよ」と言われる(これは、後でメイが迷子になるのも、父の遺伝という意味もあるのだろう)。さらに、この朝のシーンでは、寝坊して、起きてからも余り元気がない。父の布団にメイが飛び乗って「オキロー」と「お馬ビヨコビヨコをや」っても、やられっぱなしである。そして、食事の支度をテキパキ進めているサツキに、「スマンまた寝過ぎた」と謝ったり、今日からサツキはお弁当であること(給食が休みになるということか?)も「すっかり忘れて」いたり、と散々な扱いである。これが、観客にとっては、メイのイノセンス爆発への心理的な準備になる訳である。

なお、サツキは、かまどの火で、釜を使って御飯を炊いている。従って、最低でも食べる1時間前には起きたであろう。小学4年生で、毎日これをこなすのは大変な事である。しかも、味噌汁も作り、七輪で魚も焼いて、三人分の弁当も作らねばならないという大変さである。しかし、この場面では、観客の同情を惹きつつも、サツキは元氣潑刺で、何ら苦にしていないう風に描くことで、取り敢えず観客には一旦忘れて貰う。しかしそれは、Cパート・Dパートで、サツキの苦勞する姿を見る時に、再び観客の記憶に甦り、理解と同情を強化することに役立つという仕掛けになっているのである。⁶⁸

また、今日から見れば実に質素なお弁当(御飯の上に梅干し・桜だんぶ・目刺し・うぐいす豆を載せただけのもの)をメイが心から喜ぶ姿と、サツキがポンプ・かまど・釜・七輪を使って炊事をする姿は、物質的豊かさだけが幸福ではない、ということを雄弁に教えてくれるものでもある(これは全編を通じて言えることであるが)。

サツキが小学校に出掛け、父が仕事に没頭し始めると、いよいよメイのイノセンスが思う存分発揮されることになる。

メイの幼さから来る体の動かし方の無器用さは、Aパートでも、オート三輪の降り方から始まって、庭での大騒ぎの時にサツキはとんぼ返りをするのに、メイはでんぐり返りもちゃんと出来ないとか、階段の登り方・降り方等々で、実に的確に示されていた。しかし、サツキと一緒にだど、どうしても、可愛いけど、比較して劣っているという印象になってしまう。だから、宮崎監督は、メイ一人のシーンを作って、イノセンスの魅力を徹底的に表現したのである。

絵コンテ288によると、メイはこの時「お出かけの盛装をし」ている。「お弁当下げてどちらへ?」という父のセリフから分かるように、遊ぶには邪魔になるお弁当を、わざわざ肩から下げているのも、Bパート前半のビクニク気分続きで、庭(「自然」)の中へ探検に行く、という気持なのであろう。

また、「メイ お姉さんみたい?」「ちょっとそこまで」というセリフや「すまして走り去る」という監督のコメントからすると、メイは姉が居なくなった御蔭で、ちょっと大人になった気分になれ、大胆に冒険に乗り出す気になっているらしい。

その探検で、先ず最初に見付けるのはオタマジャクシだ。実はAパート38でも、メイはこの水たまりを覗き込もうとしていたのだが、サツキに「メイ、みてごらん」と呼ばれたために、クスノキ、ついでドンダリに気を取られ、今日まで忘れていたのである。オタマジャクシは、先のドンダリと同様、幼い子供が喜ぶものだし、この季節に手に入るもので、自然の生物の中では、動きが鈍く、小さくて、怖い所もなく、身近にいて、幼い子供でも手に取りやすいものは、これをおいて他に余りない。子供を自然に親しませる絶好の道具と言える。技術的にはアニメーター泣かせのシーンであることを承知の上で、オタマジャクシの群を敢えて動かしたのは、オタマジャクシは蛙の子供で、イノセンスの象徴であり、その無器用なのんびりした動きがメイにも通じるものだからであろう。

幼児は不完全で不細工であり、よく失敗するが、そうした欠点はイノセンスと不可分なものであり、そういう不完全さを肯定し、愛することのできる精神が、それ自身イノセントな心なのである。だから、ここからの一連のシーンには、メイの不完全さ・不細工さが、愛す

べきものとして次々と登場する。先ずは「オジヤ、マタクシ」という言い間違いの可愛さ(63)には「トウモロコシ」という言い間違いも出る。次いで、オタマジヤクシを入れるつもりで拾い上げたバケツが「底ぬけ」であるという欠点を面白がるイノセンス。そのバケツを「そのまま覗き眼鏡にしてしまいあたりをみまわすと」、メイは「何やらピカリと光るもの」を発見して「バケツをのぞいたまま、ガニ股で接近」する。この「ガニ股」歩きの不格好さは、最高に微笑ましい。また、ドングリを見付けると、たちまちオタマジヤクシのことを忘れてしまう迂闊さも、この年齢の子供らしくて良い。

このドングリは、草壁家の庭から塚森へ向かって間隔を空けながら点々と仕組んだように並べられている。これは、Aパートのドングリと同様、母なる自然からの誘いであろう。そして、ここで塚森から庭に入ってきたチビ・トトロは、宮崎監督のもりもりとしては、自然が差し向けた次なる使者なのである(もちろん、チビ・トトロ自身には、そういう意識はないのだが)。だから、このチビ・トトロと中トトロは、この後メイを大トトロのもとへ道案内することになる。あくまでも結果的に、ではあるが。また、メイがしげみのトンネルに入ってきた時、チビ・トトロたちが「もう大丈夫かとふりむく」(32)所などは、メイが追い付くのを待ったも同然になっているのである。

このチビ・トトロは、メイのようなチビを大トトロのもとに誘い出す使者としては、真に適切である。もしメイの前にいきなり大トトロが現れたなら、メイ、そして観ている子供たちは、さすがに怖くなってしまっただろう。しかるに、チビ・トトロはトトロの幼児で、メイと同じようにイノセントであり、大きさはメイよりずっと小さく、顔つきもぼーっとしていて、少しも怖くない。また、自分では見えていないつもりでいて、実は見えているような間抜けな所もある。

メイと観客の子供たちは、Aパートで既にスワタリは怖くないと知っており、先程はオタマジヤクシを舐り、今チビ・トトロと中トトロを追いかけ回しても、何の反撃も受けなかった。こうしてメイと観客の子供たちが自分の力に自信を持つようになり、トトロたちは人間に危害を加えるような危険な生物ではないと思うようになっていくから、次に寝ている大トトロを見た時にも、さほど恐いと感じずに済むという仕組みなのである。

メイがチビ・トトロを大喜びで追い掛ける所には、歩行期の子供の走る事の楽しさが溢れている。また、メイが先回りしたつもりで土台の穴の前で待ち構えている(この時、蝶でうまく間を持たせている)と、その向こうを中トトロとチビ・トトロが忍び足で逃げて行き、それにメイが気付かない間抜けさにも、また気が付いて追っかける時の楽しげな様子にも、しげみにまともなぶつかる無器用さにも、メイのイノセンスがよく表われている(この辺りは、古いハリウッド映画のスラップスティック的な追っかけ(chase)のギャグを応用した

ものであろう)。

なお、メイは、追い掛けはするが、トトロを捕まえて飼おうとか、殺そうとかいうのではなく、目的があるとしても、もつとよく観察したいという程度で、殆どは追い掛けること自体が楽しいから追い掛けているだけだ、ということにも注意して置きたい。この事が、これらの場面を、心から楽しく眺められる無邪気なものにしているのである。

楽しい追跡を続ける内に、メイは知らず識らず、大クスの根元に導かれる。そして、再びドングリが誘い水となって、メイは大クスの根のトンネルを駆け落ち、大トトロのもとへと迎え入れられるのである。

後にサツキがトトロのウロ穴に入る時には、同じしげみのトンネルを使いながら、直接、トトロのおなかの上に落下する。それは、急ぎの用だったことと、サツキは大きいので根のトンネルは通りやすいということ、もう一つ別の通路があることにしたのである。が、メイの時に、一旦大クスの根元に出る通路にしたのは、メイが後で、父とサツキに「ここだった」と言えるようにし、実際にトトロと出逢ったことを証明できるようにするためである。また、いきなりおなかの上に落下するのは、メイが巨大なトトロに恐れることなく近付いて行くイノセンスを、十分表現できなくなってしまっただけであろう。

メイが穴から転がり出て目を回す所では、メイの眼が左右反対方向に回るといふ漫画的な楽しい表現がなされている。これは、一つには、メイが大怪我をしたのではないかという観客の子供たちの心配を打ち消すためであり、また一つには、巨大なトトロとの遭遇という次に来る緊張を予め緩和するためであろう。メイが大クスの根のトンネルの中を駆け落ちること自体も、子供が喜ぶ「でんぐり返り」を激しく繰り返した程度のものにしていくのは、メイに怪我をさせることなく、楽しい、笑えるものにする必要からであろう。

トトロのウロ穴は、イメージ的・無意識的には母胎的であり、苔で覆われた柔らかく気持ちよさそうな地面と壁や、トトロの柔らかそうな毛皮は、母性的な暖かみを感じさせる。これは、母なる自然というモチーフの一つの実現である。また、ウロ穴の「まるで深山幽谷」(36)のような神秘的な静けさや、花が咲き、蝶々が舞う美しさは、ここに住むものは、平和で善良なものに違いないという印象を生じさせる。これらは共に、メイと観客の子供たちを安心させ、リラクセスさせることにもなるのである。

こうした巧みな設定と、トトロは巨大ではあるが眠っていること、そして先にチビ・トトロ、中トトロを知っている事などから、メイは、トトロの体から突き出しているものを、何だろうと思って、恐れることなく触って見る。そして、そのくねくねした面白いリアクションがすっかり気に入って、いきなり抱き付く。抱き付きたくなるのは、母を思わせるような暖かさ、乳房とどこか似た柔らかさと形のせいであろう。そして、トトロが寝返りを打つ

間に、お腹の上に登り、トトロの顔を見て、すっかり気に入ってしまった。こうした恐れや疑いを知らない楽天性と好奇心も、イノセンスの一面なのである。

トトロの胸の上に乗るショットは、200で父に馬乗りになったショットと graphic parallelism をなす。これは、メイがトトロより優越しているかのような位置関係であり、観客の子供たちはますます安心する。

トトロの方は、匂いでようやく目を覚めますが、メイを見て何とも思わぬ様子で、すぐにまた眠ってしまう。するとメイは、寝坊の「父さんと同じとおもったのか カワイイとおもったのか」(350)、トトロの鼻のあたりを「イイコイイコ」(351)、くすぐったくなって大きなペロが出て来たことを面白がり、「こんどは鼻そのものをコリコリとひつか」いたため、トトロが「クシャミ」をして、メイは吹き飛ばされ、観客の笑いを誘う。簡単に吹っ飛ばされる軽さの強調は、現実の重苦しさを軽いものに変えることで救ってくれる漫画の手法である。

くすぐったさ(306)の風呂の場面にもくすぐりっが出て来た。「未来少年コナン」でダイス船長がくすぐり責めに遭わされるシーンも思い出される。や舌の動き、クシャミ(40でもメイのクシャミが出て来た)などは、不随意的・反射的な生理現象で、それが笑いを誘うのは、それらが意識的・意志的に我慢しようとしてもコントロールできない反応で、どんなに強がっている人間も持っている弱点だからである。その意味で、これもまた人間の弱さを許し愛するイノセンスのテーマの一環と言える。

クシャミで目が覚めたトトロのお腹にまたよじ登ったメイが、356「あなたはだあれ? マックロクロスケ?」と訊ねると、トトロはものすごく大きく口をあけて咆え、「メイのまわりに風おこる」(357)「まるで台風のように」(358)となる。これは、トトロが言わば風の精であることを表わすシーンの一つである(絵コンテ50にも「水田の稲の上を風となつてわたつていく大トトロ咆えとる。そうです大トトロの声こそ風なのです!!」と書き込まれている)。メイはこれを少しも怖がらず、自分も真似して思いっきり咆える。これも身体的な解放感に満ちた、素晴らしいシーンである。なお、このシーンでトトロの歯が、肉食獣の尖った歯ではなく、草食獣の四角い歯であることが分かり、これも観客に安心感を与える所以である。また、咆える時のメイとトトロは、顔や口の大きい所が似ており、相性の良さを感じさせる(これは、メイにもトトロにも、宮崎監督自身を投影しているせいでもあろう)。

トトロはこの辺りでははつきり目を覚ましているが、にもかかわらず、その目付きはポーツとしている(中小のトトロもスワタリも、同じ目付きである)。それは、トトロが母なる自然に守られている子供であること象徴なのである。

メイは、「ドゥォ、ドゥォ、ヴォロロロ…」というトトロの咆え声を、絵本に出て来た

「トトロ」(本当は「トロール」だが、覚え違って)だと思ひ込み、それがこの生物の名前だと決め付けると、名前が分かったことですっかりお友達になった気になり、安心してトトロと一緒に眠ってしまうのである。一緒に眠れることは、両者がいかに完全に互いを信頼しているかを表わしている。この後、サツキが学校から帰宅し、父が「おべんとうまだなんだ」と言うように、この時、恐らく時刻は正午頃であり、4歳のメイにとっては丁度お昼寝の時間だったのであろう。

トトロとメイが眠り込んだ後、カメラは俯瞰になり、ついでゆっくりトラック・バックして、ウロ穴の上のふちに生えている様々な草の青・白・黄・紫・赤の花やシダ類が Vignette になってトトロとメイの周りを飾り、蝶が舞う、まことに美しい聖性と調和を感じさせるシーンになる。ここからは、宮崎監督が、トトロのウロ穴の世界を聖なる理想郷として提示したいという考えを持っていたことが、明らかに感じ取れるのである。

「シネ・フロント」97年7月号のインタヴューで、宮崎監督は、「屋久島へ行くと(中略)大きな一本の木にいっぱいいろいろなものが生えていて、高い梢のほうに木とは別の種類の花が咲いていたりする。親の木の命を吸いとるわけでもなく、いろいろな生物がいっしょに一本の木に生きています。そういう風景を見ると、なんか突然、これはもともと早く見なきゃいけないのだと思ひ、その景色はここに僕らに見られるまえから、ずっとあったんだという感動に襲われるんです。」と発言している。この昔や羊歯やいろいろな植物が生えているウロ穴のイメージは、82年5月、初めて屋久島を訪れた時の森の印象から生まれたものであろう。⁷⁶⁾「いろいろな生物がいっしょに一本の木に生きている」このシーンは、実は人間も含めた総ての生物が、母なる森に養われて平和的に共存するという宮崎監督の理想の象徴なのである。しかし、「となりのトトロ」では、幼いメイを、屋久島にあるような深い森の奥に行かせることは出来なかった。だから宮崎監督は、ウロ穴の中を屋久島の「深山幽谷」のミニチュアとして描き、メイのイノセンスが最もよく発揮されるトトロとのシークエンスを、その中で展開させたのであろう。⁷⁷⁾

大クスを、(神社の絵馬堂が見えないことから分かるように)神社側ではなく裏側の根元から仰ぎ見た⁷⁸⁾のショットと、⁷⁹⁾の葉を通した光が射し込むトネルの中のショットに、神秘的な緑色を用いられているのも、トトロのウロ穴周辺の世界を、深い森の奥の雰囲気近付けるための工夫であらう。

続くカタツムリの挿入ショットは、こうしたウロ穴のイメージを補強するためのものである。絵コンテ50には、「かたつむり枝にはい。すべて世はこともなし」と、ロバート・ブラウニング作上田敏訳の詩「春の朝」の一部が引用されているが、これは神に守られた平和な理想世界を意味するからである。のろのろとしか動けず、大人しいカタツムリは、ドンゲ

リやオタマジャクシと同様、イノセンスの象徴であり、その向こう側に見える田んぼの風景も、自然と調和した平和的な村の生き方を暗示する。

続く神池の挿入ショットでは、周りの木々の緑が映り込んだ水面と、魚が跳ねた後の静かな同心円状の波紋が、やはり静かな美しい調和を感じさせる。

「一、はじめに——予備的考察」で引いたインタヴューにもあるように、宮崎監督は、豊かな緑・綺麗な水と空気のある聖なる森が、人の心を浄めるといって一種宗教的な感覚を持っている。その為、森の中に（または森とは独立に）美しい湖や池があるというイメージが、宮崎作品にはしばしば登場する。「風の谷のナウシカ」では腐海の森の地下の川、「天空の城ラピュタ」ではラピュタの池、「紅の豚」では空の上を流れる死んだ飛行機の河、「もののけ姫」ではシシ神の池、「千と千尋の神隠し」では電車が走る不思議な海、「ハウルの動く城」では「星の湖」やハウルの水車小屋のそばの湿原がそれに当たる。従って、この神池の挿入ショットは、シシ神の森に対する池のように、「深山幽谷」としてのトトロのウロ穴をイメージ的に補完し、さらに完全な理想郷たらしめるものなのである。

なお、右に挙げた美しい湖や池は、しばしば死のイメージと結び付いていた。「となりのトトロ」でメイが神池で水死するというイメージが登場するのは、こうした文脈にもよるのである。

サツキが帰宅し、メイの帽子が目印になって、木のトンネルの中でメイを見つける場面で、絵コンテ²⁸⁸には「死んちゃってたらどうしよう」とあり、これが後の迷子騒動、特に神池で溺死したのではないかという不安の伏線であることが分かる。

また、生きていることが分かった時の「ヤレヤレというカオになり吐息」という所と、それに続く²⁸³「メイッ コラッ オキロ!! だめじゃない こんなところで寝てちゃ!!」は、お母さんに代わってメイの面倒を見なければならぬサツキの立場と責任感を表わすものである。

このヤレヤレ顔と溜息は、この後、Cパートでメイが学校に来てしまった²⁸⁹と、バスを待つ間にメイが眠くなった時の²⁹⁰で繰り返される。つまりこれは、Cパート・Dパートで中心テーマとなるサツキのアダルト・チルドレン的なストレスの問題への伏線なのである。

起こされたメイが、²⁸³「トトロは? アレ? アレ?」と寝ぼけまなこでぐるぐる回る所と、²⁸⁵「毛がはえて コーンな口してて こんなのと こんなのと コーンなに大きいのがねてた」と、舌足らずながら一生懸命、身振り手振りものまね入りで説明する所、それから、後でサツキと父をトトロの所へ案内しようとして、二度目にしげみのトンネルから飛び出し、²⁹⁷「アレッ? アレッ?」とぐるぐる回る所は、いずれもメイのイノセンスがよ

く現われている名シーンである。

なお、メイが寝かされていた場所は、細いトンネルの中で一箇所だけ広いドーム状になっている空間であることが、後で父が四つん這いで這って来て、ここで立ち上がり、「へエーすごいね ひみつ基地みたいだなア」と言う所で強調されている。これは、トトロのウロ穴と同様、やはり母胎的な空間であり、だからこそ、メイが寝かされるのに相応しいのである。言うまでもないことだが、トトロはメイをここまでソツと運んで来て、寝かしておいたと考えられ、この事もトトロの優しさを示すものと言える。⁷⁹

メイが笑われて怒った所で、父タツオが³⁰¹「お父さんもサツキもメイがウソつきだなんて思ったくないよ」と語り掛ける所は、子供の心を傷付けない配慮に富んだ良い対応である。

それに続く父タツオの³⁰²「3」メイはきつと、この森の主³⁰³にあつたんだ それはとても運がいいことなんだよ でも、いつも会えるとはかぎらない」は、宮崎監督の自然観の一面を代弁したものである。

例えば、中川李枝子氏との対談（87年6月号「アニメージュ」）で監督は、「親しくなると友達になって一緒に遊ぶとか、一緒にご飯を食べるとか、そういうオバQのようなつき合いをするのではなくて、慣れ慣れしい関係にはなれないというか、ちょうど自然のかわりあいのようなもので、感じて、語られる」ということによって何かをあたえてくれるけれど、ベタベタした関係ではないんです。（中略）その化け物は言葉をしゃべらないから何を考えているのかわからない。ただ、何かおもしろい」と説明している。また、前出「メタファーとしての地球環境」では、映画「ネバーエンディング・ストーリー」の龍が、何を考えているかわかる顔をしているのが「全然つまらない、何を考えているかわからない方が、自分たちにとってはるかに憧れの対象になるんです。要するに、人間が擬人化して、感情移入しやすいものにすればするほど、つまらなくなるのですね。（中略）自分たちよりもっと巨大な、簡単には理解できない存在、力みたくないものへの憧れが、どうも初めからある。

（中略）どうも、自分自身を考えてみると、自然というものを考える時、そういうものとして理解したがついている。訳がわからないけれども、とてつもない力で、自分たちの善とか、悪を超えた大きな存在として自然³⁰⁴というのはある。そういう自然観を自分たちが持っている。（中略）トトロは、（中略）何を考えているのかわからない顔にしようというのだけは一貫していたんですけれど。」と語っている。「トトロは懐かしさから……」でも、「トトロには言葉を使えない、人間の言葉や気持ちもよく理解できないようにさせることを最初から決めていた」と述べている。これらの発言から分かるように、宮崎監督は、自然を憧れの存在、人間には理解しきれない、「自分たちの善とか、悪を超えた大きな存在として」見たいという宗教的な気持が強い。しかし、この映画では、宮崎監督は、自然を人間、特に子供に

対して友好的な、偉大な母のような存在として、また、自分たちのすぐ隣にいる存在、お隣さんとして尊重しながら、平和的に共存すべきだし、そうできる存在として描こうとしているのである。

しかし、現代の子供は、自然に対する宗教的な畏敬の念を持っていないだけでなく、お隣さんとして尊重する気持すら、持ち合わせてはいない。宮崎監督もそれを承知していて、久保つぎこ氏との対談（『アニメージュ』87年12月号）で、「ここがいちばん難かしいところなんだけど、サツキもメイも、トトロたちがどこに住んでいるのかとか、あるいは見張っていつかまえようとか——そういうもつとも子どもっぽいことをしてはいけませんよ、映画では。本当はそれをいちばんやりそうでしょう。でも、それをしてはいけません。会いたいですって出かけていってでもめつたに会えるものではない。会えたらとても運がいいことなんだというように……。」と語っている。つまり、父タツオのこのセリフは、サツキとメイに、トトロを探したり、捕まえようとしたりさせないようにする必要から、入れたものなのである。⁸⁰

この後、父タツオが、子供たちを塚森に連れて行き、穴がなくなっていると聞いた時に、⁴¹⁴「ね、いつでも会えるわけじゃないんだよ」と繰り返し、サツキが⁴¹⁵「また会える？ わたしも会いたい」と言うと、⁴¹⁶「そうだなア 運がよければ……」とだけ答えるのも、同じ趣旨である。

そして、⁴¹⁹「立派な木だねエ」⁴²⁰「さっとズットとズットと昔からここに立っていたんだね」というセリフは、木は人間よりずっと長生きするものであり、それだけ人間より偉大なものなのだということを、暗に教えようとするものである。

続く⁴²⁸「昔、昔、木と人は仲良しだったんだ。」は、日本人が自然と調和した生き方が出来た縄文時代に戻りたいという宮崎監督の思いを、遠回しに代弁した所である。

⁴²⁰で三人は気を付けをして、「メイがおせわになりました。これからもよろしくおねがいます。」と頭を下げるが、これは前にも述べたように、神道の伝統にはない、まさに隣人に対する「挨拶」である。この時、三人が立っている場所は、絵馬堂の見えない裏側であり、まさにトトロのウロ穴に通ずる穴があった場所に向かって頭を下げていることも、再度、指摘して置きたい。

また、この時、父の両側にサツキとメイが並ぶ小さい三角形（山や木の形）の図像の向こうに、大クスが、中心軸を重ねて捉えられる構図は、この一家の幸福が、大いなる母とも言うべき自然によって守られていることを暗示する見事なものである。

この後、父は「家まで競争」と言いながら一足先に駆け出して、「アッ、ズルイ」「マッテー」という漫画的どたばた調になるが、これも、前に指摘した、最初に大クスを見る時にメ

イにクシャミをさせたことと同様、自然を怖いものではなく、気楽で楽しい隣人的なものにするための配慮であろう。ただし、この場面では、競走になると、視点が大クスからの俯瞰に変わるの、母なる大クスが、この仲の良い父娘を上から温かく見守っているという印象を醸し出す狙いもあるのではないかと思う。

なお、この時、父は下駄で走るため、走り方が無器用になり、サツキにすぐに抜かされそうである。また、メイは帽子が脱げて、大きく遅れてしまう。これらは、父の権威の引き下げと同時に、弱い・駄目な者も許され愛されるというイノセンスの表現になっている。

Bパートは、サツキの母への手紙で終わっているが、これは、画面に登場しない母を顧客に忘れさせないことと、トトロのことを誰かに言わずにはいられないサツキの気持の高ぶりを表わすこと、そして、その気持にはけ口を与えることが狙いであろう。

トトロのことは、村人たちは誰も知らないらしい。きつと、父タツオがサツキに口止めし、小学校のお友達にも秘密にさせているのであろう。そうでもなければ、たちまち噂が広がり、同級生や村人によるトトロ探しが始まってしまいうらから（Cパートでメイが描いた絵を「トトロだよ」と説明する所はあるが、その意味が正確に理解されたとは考えにくい）。

④ Cパート

Cパート前半は、第4日・サツキ・メイのトトロ・ネコバスとの出会い、Cパート後半は第5日・サツキ・メイのトトロと出会う夢（またはトトロの魔法）を描く。第4日は、小学校の黒板に6月23日（水）と書かれている。第5日は、サツキの母への手紙に、トトロに貰ったドングリがなかなか芽を出さないことや「もうすぐ夏休み」であることが出て来ると、母の病室のカレンダーから7月と推定できる。

(ア) Cパート前半

このパートは、これまでのようにひたすら明るく楽しいシーンの連続ではなく、サツキやカンタが抱え込まれている重苦しいものが、多少とも顔を出して来るパートとなっている。その為もあるが、天気もこれまでのような快晴ではなく、冒頭からやや雲が多く、この後、雨になる。⁸¹雨はまた、カンタがサツキに、サツキがトトロに傘を貸すという、言わば「傘の物語」を展開するための小道具でもある。

Cパート前半は、珍しくもカンタの視点から始まる。これは、後で雨の帰り道で、カンタがサツキに傘を貸すシーン、そしてサツキが傘を返しに寄るシーンのための伏線である。この映画の大部分で視点人物となっている草壁一家の人々は、みな明るい性格だが、カンタは

そうではない。カンタを視点としたシーンは、Aパートにも二度ほどあったし、Dパートにも少しはあるが、それは本当の脇役としてのもので、観客がカンタの心情に感情移入するようなショットが出て来るのは、この映画の中では、この重苦しいCパート前半だけだし、またここでのみ相応しいことだったと言えるであろう。

カンタについては、初期の「演出覚書 登場人物について」では、「サツキよりちょっと背丈が低く、頭でっかち。口下手でありけんかも強くないが、絵をかくのがうまい。」となっていた。これは、かなり宮崎監督自身の小学生時代を投影したものである。ただし、実際の映画では、背丈はサツキと同じぐらいで、頭の大きさも普通で、特に絵がうまいと感じさせるシーンも設けられてはいない。つまり、監督との繋がりは薄められたということである。

ただ、『島本須美 これからの私』所収の対談によれば、宮崎監督は、「小学校4年のときから高校卒業まで、ずうっと好きだった娘」に「とうとう一度も会話がでなかつた」と言うから、小学4年のカンタが、サツキを好きなのに、面と向かうとドギマギして口もきけなくなる辺りは、監督自身を投影したのと言えり。これは、敗戦後、占領軍の指令で男女共学化が進められても、戦前の気風がすぐには改まらなかつた時代性の現われでもある(戦前は、小学校でも男女別クラスが原則で、遊ぶ時も男女別々に遊んでいた)。

逆に、カンタが勇気を奮い起こしてサツキに傘を貸すことと、迷子事件の時にサツキのために多少頑張ってサツキと仲良くなることは、監督には出来なかつたことをやらせたものと言えり。

また、いつも冴えない顔をして家事を手伝わされている所や、カンタがライトプレーンを作っているシーンには、監督自身の小学生時代が投影されているのである。

さて、いつも農作業を手伝わされているカンタは、この朝も鶏の卵を集めている。それは別段楽しい仕事ではない。空は雲が多く、^{ちぢ}は茶色い農家と納屋の屋根が画面の多くを占めているせいもあってか、A・Bパートとは違って、観客も何となく冴えない気分になせられる。

その時、カンタはお婆ちゃんにメイを預けに来たサツキを見掛けるが、サツキとの距離は遠く、声は聞こえない。これは、サツキと仲良くなりたのになれないカンタの憂鬱な状況を象徴している。一方またメイにとっても、お婆ちゃんに預けられることは、つらい淋しいことなのである。

続く教室のシーンでは、窓ぎわの席にいるサツキが、隣席のみつちゃんに何事か話しかけられ、楽しそうに笑うまでが、カンタの視点で、やや時間を掛けて捉えられている。ここでもカンタには、二人の話は聞こえず、サツキとの距離が強調される。サツキが窓ぎわにいる

のは、後でメイを見つめる都合と、カンタから見ると「まぶしい」(45)存在とするためである。

サツキが「まぶしい」存在とされているのは、一つには、「となりのトトロ」の時代、即ち昭和三〇年頃が、まだ戦後民主主義華やかにし頃で、自由と民主主義と欧米的なハイカラなものが、憧れ・理想だったためもある。サツキは、すらりと長い脚や男の子っぽい髪型などが都会的・ハイカラで、戦後民主主義の夢と希望を体現しているように思う。

そのサツキとは対照的に、後進性を象徴するような坊主頭の間抜け面で、ぼーっとサツキを見ていたカンタが、「百貫先生」に頭を教科書で叩かれ、クラスの笑いや者になる所で、カンタの視点は一旦終わり、サツキに視点が移る。

しかし、これも楽しい視点ではない。サツキの目に飛び込んで来るのは、門の所に立っているお婆ちゃんとメイだからである。先生に許可を得て走って行ったサツキは、「今日はお父さんが大学へ行く日だから、おばあちゃん家でイイ子で待ってるって約束したでしょう」「私はまだ二時間あるし、おばあちゃんだって忙しいのに……」と大人の論理で説得を試みるが、メイにギョッとしがみつかれ、ヤレヤレ顔で諦める。

そして画面が切り替わると、そこにはメイの、涙の痕も留めない現金な満足顔がクロージアップで映っている。迷惑顔のサツキとの切り替えが見事で、笑わずには居られない。この後のメイが描くトトロの絵の、口が顔からはみ出している元氣一杯さも、みつちゃんに「なあにそれ?」と聞かれて「トトロだよ」と大声で答える傍若無人さも良い。たとえどんなに迷惑であっても、子供の自然な欲望は許されねばならない、「イイ子」である必要はないというイノセンスの視点がここにもある(なお、校門の所でサツキにしがみついた時には、メイはサツキのお腹ぐらゐまでしかなく、いかにも幼く見えるが、教室の椅子に座ると、もと顔が大きいせいもあって、隣のサツキと大差ないように見える。この視覚的効果も、メイのイノセンスの価値を強調するのに役立っている)。それに対して、サツキに「シートおとなしくしてなきゃだめですよ!!」と言わせ、周囲の目を気にして溜息をつかせているのは、対照を際立たせるため、監督がサツキを優等生として故意に引き下げて描いたものである。しかしそれは、サツキが背負わされている「母代わり」という年齢不相応の重い責任のせいでもあるのだ。その大変さを示すために、「百貫先生」の^{ちぢ}「サツキさんの家はお母さんが入院されていて大変なんです。」という「演説」もあるのだろうか。

下校の時刻になると、空はすっかり黒雲に覆われ、間もなく雨が降り出す。慌てて走って帰る途中でメイが派手に転び、お地蔵様の所で雨宿りをしながら、サツキがハンカチで拭いてやる。一難去ってまた一難。ここでも、幼い妹のお守り役の大変さが、雨に降り籠められた不自由さと相俟って、観客の心にひしひしと伝わって来る。

ここでサツキは488「お地蔵様ちよつと雨宿りさせてください」と手を合わせ、メイもそれにならう。この場面は宮崎監督のお地蔵様好きの現われである。

88年7月号「Comic Box」のインタヴューで、宮崎監督は、次のように語っている。

「僕はお地蔵様に頭を下げる子供たちも好きだけど、お稲荷さんを気持悪く感じる子供たちの方が好きなんですよ（笑）。いや、お稲荷様つたらね、人間の妄想がいっぱい集まってね、妄念が。好きじゃないんです。商売繁盛、合格祈願とかそんなのばかりでしょう？ お地蔵様に合格祈願する人はいないですよ。お地蔵様を拜むのは、一種の感謝の気持ちなんです。わかりますか？（中略）もつともつともつとね。もつと素朴なんです。もちろんだから交通事故があった所に、お地蔵様を供養のために立てたりする事はあるけども、お地蔵様に頭下げるってのはね、傘^{（カサ）}地蔵と同じですよ。お願いして何かやるんじゃないんですよ。もう少し親しいものなんです。だから、僕、傘地蔵のお話が、とても好きなんですけど、あの話は、神様に私を幸せに下さいとお願ひしてるんじゃないんですよ。とても好きです。何故かという、隣りにいる人なんです、あのお地蔵様は。傘持っていた。そしたら、何かかっいで来て呉れた（笑）。何か、そういう感じじゃない？」

また、『ロマンアルバム「千と千尋の神隠し」』のインタヴュー（01年5月16日）でも、次のように語っていた。

「僕は、『笠地蔵』って話がとても好きなんですけど、あの話に出てくるおじいさんとおばあさんってそれは無欲なんです。笠が売れなくてお餅も買えないけど、お地蔵さんが気の毒だから、雪を払って笠をお地蔵さんにさして帰ってきた。そうするとおばあさんが「いいことなさいましたね」っていうんです。そんな風に生きられたらどんなにいいだろう、それで満足して、生きていくことができた……。僕はそういうおばあさんとの暮らしを夢見るんです。無垢であることは至上のことなんです。浄めること、けがれを払うこと、^{すがすがしく}清々しくあること、邪念をなくすことが、至上のものという考えが、この島国の人間たちの心の奥に、今なおあるんです。そういう無垢への憧憬みたいなものを、僕らは今なお心のどこかで追っている。」

お地蔵様は「隣りにいる人」、言わば母なる自然の一つであり、そのお地蔵様に頭を下げる人は「素朴」で「無垢」、即ちイノセントなのである。先走って言うならば、後でメイが「お稲荷さんを気持悪く感じる」のは、一つにはメイがイノセントだからであるし、Dパートで迷子になったメイが六地蔵の足元に座って待っているのも、偶然ではないのである。

さらに、この映画の中で、この後カンタがサツキとメイに傘を貸し、サツキがそれを返し、父に傘を持って行き、トトロに貸すという展開も、笠地蔵の昔話と無関係とは思えない。宮崎監督は、トトロと地蔵、笠を上げるお爺さんとサツキを、言わば同列に考えている

のであろう。映画では分からないが、カンタに傘を突き付けられ、とまどうサツキのショットで、絵コンテ^{（シナリオ）}には「うしろで、赤い前かけのお地蔵さまがほえんでいる」と書き込まれていることから、私はそう思うのである。

なお、カンタは、一旦はサツキとメイの前を、知らぬ顔をして通り過ぎようとする。その心中では、この年代の子供らしい「親切にすべきだし、したい」という気持と「恥ずかしいから厭だ」という気持が闘っていた。が、最後に勇気を奮い起こし、引き返して来て、黙ってサツキに傘を「シー」と突き付け、遠慮するサツキの前に置くと、満足げな笑みを微かに浮かべて、水たまりを跳び越えながら元気良く走り去って行く。このシークエンスは、Aパート^{（1巻）}以下で、オハギの入った岡持をサツキに突き付け、サツと逃げ、「おっぱいやーしきー」と憎まれ口を叩き、婆ちゃんに怒鳴られて慌てて逃げ去るといふシークエンスとgraphic parallelism^{（映像的対比）}をなしているのだが、岡持の時の幼稚で情けない姿に比べて、男らしい姿を見せ、自分でもそういう自分を誇らしく感じていることがよく分かる見事な描写となっている。

このシークエンスは、この後メイの「お姉ちゃんよかったね」「カサ 穴あいてるね」というセリフで締め括られるのだが、穴の空いたカサは、^{（B）}の底の抜けたバケツなどと同様、やはりイノセンスに通じる微笑ましいものである。この日の朝から続いていた重苦しい空気は、ここで一旦振り払われたと言って良いだろう。

次いで、傘を持って行かなかつた父を迎えに行くことにしたサツキとメイが、カンタの家に立ち寄るシーンで、カンタは傘のことで母に誤解され、頭を叩かれても、「女の子に貸したなどと恥しくて、口がさけてもいえない。」（490）とある。そして、サツキが来るのを見付けると、大慌てで隠れる。それでも、サツキが「傘を貸して貰えてとても助かった」と御礼を言うのを盗み聞いて、カンタが心から喜んだことは、ライトプレーンを持って部屋の中をぐるぐる回る仕草に充分現われていて、微笑ましい。

ここから、いよいよバスを待つ、そしてトトロ・ネコバスが登場するシークエンスに移る。ちょうど来たと思つたバスに父は乗っておらず、次のバスが来るまで、長い待ち時間が続く。この部分を、ジョン・ラセター監督とおかだえみこ氏が、絵コンテ全集「となりのトトロ」の月報で誉めているが、私も同感である。

「となりのトトロ」は、冒頭からほぼ一貫して、気分は明るく元気であり（故意に不安を醸し出すシーンも挿入されては居たが）、展開も活発・スピーディーで、退屈・単調さ・淋しさとはほぼ無縁だった（Cパートに入ってから、多少あるが）。ここは、二箇所だけある例外の一つで（もう一つは、迷子のメイを探し回る長いシークエンス）、それだけに、対照から得られる効果も大きい。下手をすればダレ場になってしまう。その長い待ち時間

を、宮崎監督は、見事に活かして使っているのである。

この待ち時間は、一つには、意の如くにはならないことも多い人生の辛い側面を象徴するものである。ちゃんと時間通りに迎えに行つたのに父が乗っていないかつたこと、いやでも次のバスが来るまで待っているしかないこと、鬱陶しく降り続く雨、そしてサツキにとつては、重いメイをおんぶしながら待ち続けなければならぬことが、それを表わしている。

この待ち時間はまた、自然に対する不安のサスペンスを高めるためにも使われている。

そもそも昭和三〇年頃は、都会でも道路は暗く、家の中の照明も弱く(この映画の中で忠実に再現されているように)、闇というものが持っていた力は今日より遥かに大きかつた。88年4月15日「キネマ旬報」のインタヴューで宮崎監督は、「僕は(中略)夜、便所行くのが恐かつた。家がみんな暗かつたですね。世界も暗かつたですけど。実際にオバケがいたかいなかったかというより、そういう話は親からいっぱい聞かされたし。それに怖いですよ、まっ暗闇っていうのは。僕は4歳の時に空襲を受けたんですけどね、空襲の時の方が恐くなかつた。明るかつたから。みんな燃えちゃって真昼のように明るいです。そのちよつと前に近くの病院が火事になつたことがあるんですよ。燈火管制でまっ暗でしよ。まっ暗な中で火だけ燃えた。これは恐かつたですね。はるかかなたの病院から火の粉がワァアツと空に流れてくるのが見えるんですよ。今は闇がなくなつて、(家の中も)映画館も町歩いてても明るい。」と語っている。Aパートには、スワタリを怖くないと言うメイに、サツキが「じゃあ夜になつてもお便所一緒に行つてやらない」と言う所があつた。バス停のある辺りは、ケヤキと杉の並木道で、両側に家はなく、人通りもない。僅かに点る灯りは街灯の裸電球一つだけである。その事が与える不安は、今の時代よりずっと大きかつたのである。

宮崎監督は、『トトロの住む家』(朝日新聞社) p.62-3で、「子供が育つには、光や暖かさだけでなく、闇や迷宮も要る」と書き、巻末インタヴューでも、「僕は、『この世には不思議なものがあるんだ』というのを、世界認識の根底に持たなくなつたとき、人間はずいぶん薄っぺらになりはしないかと心配するんです。それが、今の、隅々まで照明の行き届いた、闇のない家で暮らす子供のうちに育つのかどうか……。僕なんか子供だつたころの、あの、くみ取り式便所の裏手に広がっていた闇は、われわれの想像力に影響を与えていると思いませんか。」と言う。宮崎監督は、子供たちに自然を好きになつて欲しいのだが、縫いぐるみのように可愛いだけのものとして、薄っぺらにはなく、奥深い、複雑なものとして受け止めて欲しいと思つている、ということもあつて、こういうシークエンスを作っているのである。

闇に加えて、不安を募らせる要素として、最初に持ち出されるのは稲荷である。その狐に

快えたメイは、サツキのスカートにしがみつく。宮崎監督の稲荷嫌いについては先に述べたが、それが稲荷の持つ意味のすべてではなく、狐は自然の不気味な力をも象徴している。

次いで、街灯に灯りが点る(という事は、夜になつたということであるが)、と、道路の向こうから近付いてくる狐火かとも疑われる怪しい光の点——再びメイがサツキのスカートを握りしめる。それは自転車のライトだつた。このライトが、前にバスが来た方向から来て、この後に相次いで来るネコバス、そして父が乗っているバスのライトの先駆けになっていることも、当然とは言え、効果的な設定である。この事によって、サツキ・メイと観客の子供たちの心の中に、「父のバスを待っているのに、代わりに不気味なものが来た、と思つたらなんだ、自転車か」、「今度こそ父のバスだと思つたら、さつきよりもっと不気味なもの(ネコバス)が来たけれど、でも何か凄いのだつた」、「今度こそ本当に父だつた、あー良かった」という出来事と心理の脈絡(continuity)が生まれるからである(最後の終バスとネコバスの間に、極めて強くgraphic parallelismが設定されていることも統一感を強める)。もし方向がばらばらだつたら、観客は混乱し、トトロやネコバスに出会えた喜びや父が帰つて来た安心感を心行くまで味わうことは出来なくなるだろう。

自転車が通り過ぎると、緊張が続いたせいであろう、メイが眠くなつてしまい、サツキはやむを得ずおんぶする。このおんぶは、アダルト・チルドレンとしてのサツキの問題も表わすが、メイが眠つてしまうことにしたのは、この後トトロが現われた時に、サツキが最初トトロだと気付かないようにし、Bパートでメイが一人でトトロに出会つた時のように、サツキにも、事実上一人でトトロに出会わせ、本当の意味で深い体験とさせることが、主たる目的であろう。

この後、珍しく俯瞰ショットが挿入されているが、このショットが印象付けるのは、街灯の笠とサツキの傘のgraphic parallelismである。これは、傘(笠)というものが持つ、上から覆つて守る母性的保護的機能(サツキがメイをおんぶしてやっている優しさも含めて)と、暗闇を照らしてくれる街灯の明るさ・暖かさ・有り難さを、傘(笠)の丸い形が乳房と類似していることを利用して、無意識に刷り込むのだと私は考える。監督は、サツキが傘をトトロに貸す前に、傘の母性を強調したかつたのだろう。

そこに不気味な「足音らしきもの」(5:35)が聞こえ、すぐ傍まで来て立ち止まる。「ものすごく大きな生き物」(5:36)のものと思われ、恐ろしい鋭い爪の生えた足が見え、次いでやはり鋭い爪の生えた手が見える。

足や手だけ見せるという手法は、映画で悪漢を出す時などに、サスペンスを高めるためによく使われる手であるが、ここでは作爲的なカメラワークを用いるまでもなく、メイをおんぶしていることがサツキの体の自由を制限していることと、「カサがジャマして」(5:37)い

ることが、自動的に同じ効果をもたらすのである。⁸⁶⁾

こうして、長い待ち時間を通じて高められた不安のサスペンスは、トトロの出現で頂点に達するが、次の体を「ボリボリとかい」(55s) ているショットで微笑を誘う所から、急速に安心へと変わって行く。

体を掻く行為が笑いを誘うのは、痒みというものが、先にくすぐったさ・クシャミなどの例で説明したのと同じ不随意的な生理現象で、意識的・意志的に我慢しようとしてもコントロールできない弱点だからである。従って、これもイノセンスのテーマの一環と言える。

そして遂に、トトロの全身像が画面に現われる。絵コンテ 53c に「デーン!! トトロがいきました。頭のハツバから鼻に鼻におちとるアホらしさ」と書かれているように、メイとトトロのシークエンスを見てきた観客は、これだけで充分、安心する。が、サツキはまだこれがトトロだとは気付いていないので、トトロの大きさにびつくりして、一旦はソツと顔を引込める。

次のショット 53d は、サツキの視点から一旦離れて、バス停に並んでいるサツキとトトロを正面から撮ったものである。これは、お化けのくせに、人間と一緒に並んでバスを待つというナンセンス(そして、後で本当にネコバスが来てしまうというナンセンス)を graphic parallelism で強調するための挿入ショットである。この時は、トトロが何も考えずにポーズと立っているのとは対照的に、サツキは怖い・迷惑と思いつつ、逃げ出すことも出来ずに固まっているので、観客からは、その意味でも笑えるショットである。

このショットはまた、人間の世界とお化け＝自然の世界は、別々の世界ではあるが、隣り合わせで似た所もあって、両者は平和的に共存できる、というイメージを象徴する重要なものである。だから宮崎監督は、「となりのトトロ」の構想の早い段階から、「女の子の前を、見えないつもりでお化けが通って行く」というシーンと共に、この「女の子とお化けが一緒に並んでバスを待つ」シーンを是非やりたいと考えていて、「アニメージュ」83年9月号の付録絵ハガキの中にも、既にこの両方の場面があったし、また、「となりのトトロ」公開の際には、ポスターにもこの絵柄が使われたのである。「となりのトトロ」という題名自体も、半ばはこの、隣にトトロが立っているシーンに由来する(草壁家の隣の塚森に住んでいる隣人という意味が、残りの半分である)。

やがてサツキは、メイが言っていたトトロのことに、はっと思い当たったらしく、(あなたは)「トトロ?」と尋ね、トトロがサツキの方にチラッと目をやって、パフと声を出したのを、イエスという返事だと思ひ、すっかり安心し、お父さんの傘を貸してあげるのである。先に述べた「人生の辛い側面の象徴」と「自然に対する不安のサスペンス」としての待ち時間の役割は、ここで一応終わり、この二つがあった分、トトロに会えた喜びも大きくな

る。そして、以後サツキは、バスを待ち遠しく思うこともなくなるのである。

ここでサツキが傘を貸してあげるのは、先にも述べた通り、昔話の「笠地蔵」で、お爺さんがお地蔵さんに笠をかぶせてあげたことと関係があるろう。人間は、隣で濡れている人を見れば、傘を貸してあげる。別に見返りを期待する訳ではなく。そういう親切心を、そのまま自然にも向けられれば良い。人間は隣人である自然からタダで恵みを受けているのだから、感謝の気持を持って、自然に対して親切にすれば良い。そういう気持から、この場面は作られたのである(宮崎監督作詞の歌「となりのトトロ」の2番の歌詞「雨ふりバス停 ズブヌレオバケがいたら あなたの雨ガサさしてあげましょ」からも、そう考えられる)。

しかし、「トトロは懐かしさから……」によると、監督は最初はトトロが傘に感謝することにするつもりだったが、トトロは雨を喜ぶ植物の主みたいなものだから、傘に感謝するはずがないことに思い当たって、困った挙げ句、トトロが楽器として雨垂れを楽しみ、その御礼にドングリをくれるという以下のシークエンスを作り上げたのである。⁸⁸⁾

だから、トトロは傘の意味は分からないのだが、サツキに教えられるまま、それらしく差したということで、次のショット 53e に切り替わる。それは、再びサツキの視点から離れて、バス停に並んでいるサツキとトトロを正面から撮ったものであるが、今度はトトロも傘を差しているため、さつきよりさらにナンセンスで笑える。また、53e の時とは違って、サツキの方はトトロに会えた喜びを感じながら立っているのに対して、今度はトトロの方が、傘を渡され、意味が分からずキョトンとしているのがおかしい。しかし、トトロが間が抜けて見え、怖くなくなればなくなるほど、ますます人間と自然の平和的共存は、容易なことと思えて来るのである。

この次には、ガマの正面像が挿入ショットとして入る。この意味はよく分からないが、トトロが信楽焼の徳利を下げたタヌキとどことなく似ていることを、間にやはり信楽焼によくあるガマのイメージを挿入することで連想させ、ユーモラスな感じを強めようとしているのかもしれない。

それに続くシークエンスは、雨垂れが傘に当たる音がトトロの気に入る所までは、相変わらずゆっくり進む。しかしその後は、急に展開が早まる。

まずトトロがいきなり大きくジャンプし、その着地の反動でサツキが跳ね上げられ、雨垂れが集中豪雨のように落ちて来るといふユーモラスな場面がある。サツキが跳ね上げられる所に感じられる人間の軽さと、集中豪雨のような雨垂れの迷惑さ、その両方がトトロの気紛れのために強いられること、そしてそれらすべてが全く予想も出来ない不意打ちである所から、ユーモアが生じる訳だが、これらはすべて人間の無力さに関連し、従って、イノセンスにも繋がるものである。

この大ジャンプと、続くトトロの雄叫びは、眠っていたメイを、不自然ではなく目を覚ませ、続くネコバスとの出会いを体験できるようにさせることが、主たる目的であろう。ジャンプからトトロが咆え、ネコバスが来るまでは、アツという間で、その後、ネコバスが行ってしまい、父のバスが到着するまでの時間も、極めて短いのだが、このスピーディーな展開と、その前に長く続いたダレ気味の長い時間との対照には、次のような意味があるだろう。

即ち、この日、サツキとメイは、それぞれに我慢を強いられて来た。父の居ない淋しさと雨に降り籠められる憂鬱さに加えて、サツキはメイの子守が大変だったし、父のバスを待たされ、闇の中で長い不安な時間を過ごした。それを救ってくれたのが、トトロとの出会いなのであるが、最初はトトロと分からなかったこともあって、喜びが場面に爆発的に現われるチャンスはなかった。トトロの大ジャンプと集中豪雨のような雨垂れとトトロの雄叫びは、このようにして溜まりに溜まったストレスから、サツキよりむしろ観客を、一気に解放してくれるものなのである。

それに続くネコバスの登場は、観客とサツキとメイへのもう一つのプレゼントである。が、それは、取り敢えずは、かなり怖いものである。ネコバスを間近で見た時の、サツキとメイの表情(568)にも、それは現われている(おんぶしている)とは、562・568で、驚いた二人の顔が並ぶ graphic parallelism の効果をも生じさせている)。

宮崎監督は、96年6月25日号「週刊朝日」インタヴューなどで、トトロのアイデアの根源には、宮沢賢治の『どんぐりと山猫』がある、と語っている。どうやら、『どんぐりと山猫』の怖くない山猫(山猫は日本には本当は居ないのだが)がトトロになったのに対して、人間を食べようとする『注文の多い料理店』の怖い山猫の方が、ネコバスの元になったらしい(『不思議の国のアリス』のチェシャ・キャットも、特に925・923のカットに影響した可能性がある)。トトロとネコバスが、共に風の精と言って良い程、強く風と結び付けられているのも、『注文の多い料理店』の影響であろう。

私の想像では、ネコバスのキャラクターは、電線などが強風で唸りをあげる音が、猫の鳴き声に似ている所から、風のように疾走する山猫を宮崎監督がイメージし、サツキがトトロと一緒にバス停でバスを待つシーンが重要である所から、風の精としてのネコバスが発想されたのではないかと思う。後で再登場した際に、ネコバスが高圧電線の上を走るのも、風で電線が唸り声をあげることと関係があるかも知れない。

また、ネコバスに脚が十二本もあるのは、金毛九尾の妖狐伝説に影響を受けたのである。「ものけ姫」のモロに尻尾が二本あるのも、同じ発想と考えられる。

トトロが誰の目にも安全無害に見えるのに対して、ネコバスは、元来、肉食の山猫が妖怪

化したものであり、大きさもトトロの何倍にもなるのだから、相当に怖い。その恐怖感を和らげるために、宮崎監督は、ネコバスの歯を、普通の猫とは違って、草食動物のような四角い歯にしている(ただし、登場時の絵コンテ56と57に該当するショットでは、口の両端から牙がはみ出させてあり、鬼をイメージするようにしてある。監督は最初怖がらせて、後で好きにさせる方針だからである。また、876だけは、尖った歯がまばらに生えていて、例外になっている)。

また、ネコバスを単独で登場させることはせず、常にトトロと一緒に登場させ、トトロに従順であることをはっきり分からせるように努めている。この登場シーンでも、トトロが咆えて呼んだから来たのである。ネコバスの行先表示が「塚森」になっているのも、その事を表わしている。

しかし、ネコバスの恐怖感を削ぐ一番の方法は、人間が感謝するような何かをネコバスにさせる事である。監督が、ラストでメイを見付け出し、七国山病院へも送って行くという一番感謝される役回りを、トトロではなくネコバスに振った理由の一つは、ここにあるのである。

ネコバスが停まると、トトロは小さな包み(ドングリ)をメイに渡す。これは、一昔前のサラリーマンが、夜遅くなる時に、妻や子供によく土産をぶら下げて帰ったことを連想させ、笑いを誘おうとしたのかも知れない。

そして、トトロは傘をさしたまま(これも笑いを誘う)ネコバスに乗ると、アツと言う間に行ってしまう。後には呆然としているサツキとメイと、ネコバスが来た時に地面に落ちた傘が残されており、雨はいつの間にか上がっている。こうしてこのパートの「傘の物語」は終わる。

雨が上がったことは、この一日にサツキとメイが味わった一切のストレスが、トトロとネコバスとの出会いによって解消され、この後二人がすっかり晴れやかな気分になって行くことと先取りである。

しかし、サツキとメイが、すぐにはそうならず、今はまだ呆然としているのは、ネコバスのように怖い存在に出会えた喜びは、ネコバスが行ってしまい、さらに父が帰って来て、完全に安心できるようになって、初めてじわじわとこみ上げて来るものだからであろう。そうした心理の機微を、監督は見事に捉えている。

帰って来た父に二人はワツとしがみつき、顔を上げようとしないうちに、父は、これはバスを待ったストレス+朝からのストレスでダメージを受けたせいではないか、と勘違いして言い訳を始める。しかし、実は、二人は父にしがみついて安心すると同時に、ネコバスに会えた喜びが込み上げて来るのをじっと噛み締めていたのである。だから、二人が顔を上げる

と、その顔は意外にも喜びに輝いている（何と巧みな持って行き方だろう！）。そして、サツキ「出たの！ お父さん出た出た!!」メイ「ネコ!! ネコのバス!!」サツキ「スゴク大きい」等々と喜びを爆発させるのである。

メイはもとより、本来ならもっと順序立てて論理的に説明できるはずのサツキまでもが、余りの嬉しさに、メイの説明と同レベルまで幼児退行してしまっていること、そして、喜びをジャンプによって身体的に表現せざるにいられないことは、喜びにおいて二人がイノセントで原始的な水準に戻っていることの見事な表現となっている（586）が父の視点から見下ろすショットになっていることで、サツキとメイがほぼ同じ背丈であるかのように見えることも、この事と関係があるだろう。また、二人がぼかんとしている父（喜びに参加できないが故に立ちつくしている父）を中心軸として、円を描いて跳ね回る動作と、父に抱き付く動作を交互に繰り返すのは、父とは無関係に込み上げてくるトトロとネコバスに会えた喜びの衝動（遠心力）と、父と再会できた喜び（求心力）とが拮抗しているからであり、これは、この瞬間の三人の心理関係の、この上なく正確な図像表現となっているのである。

二人は上機嫌で、それでも一日甘えられなかった父に甘えて、その両腕にぶら下がりがながら、帰って行く。その向こう側に、晴れ上がった夜空を背景に、大きな塚森がシルエットになって浮かび上がっていることは、この一家の幸福が、晴れた空と塚森（&/&）そこに住むトトロ）の象徴する母なる自然によって守られているものだという印象を与え、自然と人間との調和を強く感じさせる。それは、この時、父と両側のサツキとメイが形作る小さな三角形の向こうに、塚森の大きな三角形が、中心軸を重ねて捉えられるという、計算され尽くした見事な構図にもよるものである。

続いて、サツキが母に手紙を書いている夜のシーンとなる。ナレーションからは、この夜の出来事その日の内に書いたかのような印象を受けるが、「なかなか芽が出ません」とあるので、実際には最低でも数日は経っているはずである。

1回目の手紙の時は、書いているサツキのみだったが、今回は、書くサツキと読む母と両方の映像があり（586と587は graphic parallelism をなす）、しかもサツキの声と母の声で、代わる代わる手紙を読み上げることで、この二人の仲が良く、心が通じ合っているという印象が強められている。⁸⁹

589で父とサツキとメイが、三人顔を並べて、包みから出て来たドングリに感動する所も、この一家の価値観が完全に一致していることを表わしている。他の家族だったら、「なんだ、ドングリか」と失望することだって、十分考えられるのだから。

また、「メイガニ」は、メイの顔の四角さ、歩き方の無器用さ（特に203の股歩き）、それにせっかちさを、サルカニ合戦のカニに融合させた卓抜なカリカチュアであるが、それ

を心から楽しそうに見る母の笑顔によって、そうした欠点すべてが無条件に愛されることを表わした心暖まる良いシーンである。

また、手紙の中に、「お家の庭が森になったらステキなので、木の実は庭にまくことにしました」とある願望は、二つの意味で重要である。一つは、この願望が、次に出るトトロの夢（またはトトロの魔法）の伏線になっていることである。⁹⁰

もう一つは、トトロがくれたドングリから出来る森は、宮崎監督の思い入れ深い照葉樹林だということである。ここには、縄文時代の日本の自然を復活させたいという願望が秘かに塗り込められているのである。⁹¹

この手紙の中で、メイが「毎日毎日まだ出ないまだ出ないと言いつつ」「サルカニ合戦のカニになったみたい」と言われていることは、次に出るトトロの夢（またはトトロの魔法）で、ドングリがポコッと芽を出し、その後、ハイスピードで成長するシーンのアイデアが、「猿蟹合戦」に由来する可能性を考えさせる。「猿蟹合戦」では、「早く芽を出せ柿の種。出さぬとハサミでちょんぎるぞ」と蟹が歌うと、土の中からひよこつと柿の芽が出、さらに蟹が「早く木になれ柿の種。ならぬとハサミでちょんぎるぞ」と歌うと、慌てて立派な木になった、と語られているからである。また、「マックロクロスケ出ておいで。出ないと目玉をほじくるぞ」という歌が、この蟹の最初の歌を少し変えただけのものである点からも、「猿蟹合戦」との結び付きが考えられる。⁹²

(イ) Cパート後半

手紙からすぐに夢（またはトトロの魔法）を見る直前の寝支度のシーンに切り替わるが、手紙を読んでいる母が出て来た以上、手紙を母が受け取って読んだ時より後の夜と見なすのが合理的であろう。

寝る直前のメイと父の会話「お父さんあした芽でるか」「そうだなあトトロなら知ってるんだらうけどなア：」が伏線であることは言うまでもない。

この夜は満月という設定になっているが、それは、夜の屋外シーンのために光源が必要だからという理由だけでなく、昼とも夜ともつかない幻想的・神秘的な感じを醸し出すことで、ここで起こる不思議な出来事のリアリティーを増す効果や、後で、どこまでが現実で、どこからが夢（またはトトロの魔法）だったのか、はっきりしないようにする効果も計算しているであろう。

さて、いよいよ夢（またはトトロの魔法）の分析に入るのだが、このシークエンスは、二人が寢床の中で眠りながら見た夢と解釈するより、すべてトトロがサツキとメイに実際に体験させてくれたことであり、ただドングリの芽生えが巨木になった所だけが、トトロの魔法

による幻覚だったと解釈する方が、どちらかと言えば合理的であると私は考える。

そもそも夢は、見ている本人の視点で見られるものであるから、サツキやメイを客観的な視点で撮っているこのシークエンスの在り方とは相容れない。サツキとメイが同時に、完全に同じ夢を見るということも、現実にはありえない。

また、このシークエンスは、眠っていたサツキが目覚まし、メイを起こす所から始まるが、これも、二人の夢の中の出来事とするには不都合で、実際の出来事とする方が自然である。

また、巨木が出来上がった時や、サツキとメイがトトロと一緒にオカリナを吹く時に、父タツオは現実には書斎で仕事をしているらしく、630では「気配をかんじたかフツとふりむく」し、653ではトトロが起した風を感じ、655ではオカリナの音も聞いている。これらを二人の夢の中の出来事とするためには、この父タツオ自体を夢の中の登場人物とせねばならないが、それよりは、実際の出来事ではあったが、トトロのすることなので、大人の目には見えなかったのだ、と解釈した方が自然であろう。

サツキは後で、ネコバスに乗る直前の⁸⁵で、ネコバスが大人たちの眼に見えないことに初めて気が付いたのであって、それ以前にスワタリ・トトロ・ネコバスに会った時には、いつも大人がそばに居ない時ばかりだったので、気付いていなかった。従って、この夜の出来事が、もしサツキとメイの夢なら、父タツオの眼に見えないという設定になっているのは、不自然と言わざるを得ないのである。

そして最後に、木を成長させたり、空を飛んだりしたあれらの素晴らしいシーンが、すべてただの夢に過ぎなかったとするよりは、実際にあったとする方が遥かに楽しく、この映画自体、より優れたものと感じられるという理由からも、これは実体験であると解釈したい。

ただし、先にも述べたように、トトロの魔法で巨木が出現することは、サツキの手紙の中に、「お家の庭が森になったらステキなので、木の実は庭にまくことにしました」とあった願望、そしてドングリが早く芽を出さないかなというメイの願望の成就に当たっているもので、その意味では、願望が夢を見させた、という解釈にも捨てがたい面はある。

しかし、私としては、「トトロというお化けは、一般に植物の芽生えの時期には、大抵いつもあのような儀式をして、力を添えているのであって、時には将来の成長を予祝するああいう巨木の幻覚を魔法で作りに出したり、芽生えを喜んで空を飛び回ったりするものなのだ。あの日はたまたま草壁家のドングリが芽生えを迎えていたので、いつも通りやって来て、ついでにサツキとメイにもサービスした。それが結果的に、子供たちの願望を成就した形になった。」と解釈し、以下はこの解釈に従って、説明することにする。

さて、この夜の体験は、大きく前後二つの部分に分けられる。前半は、ドングリから芽が

出て一本の巨木になるまで。後半は、トトロに掴まって飛ぶ場面である。細かいショットの分析は不要と思うので省略し、前半・後半それぞれの意味のみ考察して置く。

前半は、トトロが植物の成長を助ける存在であることを示すことと、植物の偉大なパワーを表現することが目的と考えられる。

まず第一に、トトロたちが行なった奇妙な儀式のような仕草・振る舞いが、植物の成長を促進した事実、トトロが植物神、またはその神官に近い、植物の成長を助ける能力を持った存在であることを、観客にはつきり示している。

民俗学的に言うと、トトロたちが手に持っている傘や葉は、神の依り代^{よりしろ}で、「採りもの」と呼ばれるものに当たる。また、トトロたちのジャンプは、芸能化する以前の「踊り」の本義で、悪霊を退散させる踏み鎮め(反問)の儀式らしい。⁹³

『ロマンアルバム「太陽の王子ホルスの大冒険」所収インタヴューによれば、世界が造られた時に立ち会い、その息吹の力は枯れた木を甦らせ、着ている服の繊維にまで根を生やさせるという泥男の構想を、宮崎監督は大学生の時から考えていて、それが「ホルス」の岩男モーグの元になったと言う。「ものけ姫」のシシ神は、この構想をより原形に近い形で実現したものであろうが、トトロもまた、こうした系譜に連なるものと言って良い。

しかし、トトロの魔法は、「もののけ姫」のシシ神ほど強力かつ神々しいものではない。また、例えばデイズニーの「シンデレラ」で、妖精の杖の一振りでもカボチャが馬車に変わるような魔法シーンとも、大きく異なるものである。トトロは、シシ神のように視線を送るだけとか、妖精の杖の一振りといった優雅な方法ではなく、額に汗をかきながらウーンと力まなければ、植物に影響を及ぼすことは出来ないからである。

監督がこのような設定にしたのは、ここで一番偉大なもの・強力なものとして監督が提示したかったのが、植物の生命力それ自体だからである。ドングリが芽生えがぐんぐん成長し、融合し、巨木となっていくのを見守る時、そして、完成した巨木が天をも覆わんばかりで(もちろんこれは意図的な誇張表現なのだ)、人間よりもトトロよりも草壁家の建物よりも、遥かに遥かに大きいことを見る時、観客の心に刻まれるのは、植物のパワーの偉大さであろう。しかし、もしこれを、トトロの杖の一振りで巨木がいきなり出現するというような表現にしてしまったら、真に偉大なのは植物ではなく、強力な魔法を掛けた魔法使いトトロの方になってしまう。監督はそれを望まなかったのである。

実は、宮崎監督は、もともと魔法が余り好きではない(「一、はじめに——予備的考察」で述べたように、女性の霊的能力は好きであるが)。例えば、「魔女の宅急便」では、帚で飛ぶ以外の魔法は一切使わせなかった。「千と千尋の神隠し」では、何でも魔法でやってしまう憎まれ役の湯婆婆とは対照的に、銭婆の方はカントリー調の素朴な家に住み、機織りなど

の手仕事を好むという設定にし、千尋のために髪留めを作る場面では、「魔法で作っちゃ何にもならないからねえ」とはつきり口にさせている。それは、宮崎監督が自然を尊敬していて、自然の法則を妄りに人間の欲望に合うよう改変するのを嫌うことと、汗水垂らして働くことこそ人間らしく生きるための基本だという思想以前の信念を持っているからである。宮崎作品の子供たちが、みな働き者なのも、その為である。81年6月号「アニメージュ」の座談会で、中国の「金色のほら貝」という作品について、「ほら貝の精がでてきて魔法でパッと食べ物を出すシーンがあるけれど、あれでいいんですかね(笑)。(中略)社会主義がいちばん高らかにうたってきた「労働観」がどこかへいっちゃったという印象がした。」と批判したのも、単にこの頃、社会主義を信じていたからだけではないのである。

しかし、それなら、監督は何故トトロに魔法を使わせたのか？ それを考える上で参考になるのは、高畑勲監督の「若いアニメ演出家へのノート」(86年1月美術出版社刊『講座アニメーション3』所収)の次の一節である。

「科学映画で見る(中略)発芽や開花の魔法。(中略)時間の圧縮された自然現象は大いなる感動を誘う。／私は、「花咲爺」を実写で撮影することを夢見る。冬から春にかけて桜の木をコマ撮りして、枯木にたちまち満開の花を咲き誇らせてみたい。(中略)森林の壮大な遷移を、その荒廢を、その逞しい回復を一瞬のうちに凝縮してみたい。そして、森林の深遠雄大な尊い変貌にあらためて人々とともに驚嘆してみたい。」

或いはひよつとすると、高畑監督は、宮崎監督と二人でこのような夢を語り合ったことがあったのかもしれない。トトロが実現していることは、実は科学映画の微速度撮影と同じなのである。人間は、ゆっくりとしか進まない発芽や開花、数百年を要する巨木の成長過程をこの目で確かめる事が出来ない。それを見えるようにしたのが、トトロの「魔法」と言うなら魔法なのである。しかしそれは、普通の魔法のように、植物の自然な成長を魔力でもって歪めたものでは決していない。あの巨木は、言わばスクリーン上に映写された科学映画の映像のようなものであって、朝になれば消えてなくなるのも、そうでなければ実際に自然の法則を歪める本当の魔法になってしまうからなのである。

トトロの「魔法」には、この他に、母なる自然の恵み(雨や日光)と人間が行う世話(農業・林業など)が、植物(樹木だけでなく、農作物も含めて)の成長を手助けすることの象徴という意味もある。トトロの「魔法」の身振りが、芽を出させるように力を込めて上に引く張るような仕草や、木の成長を早めるように下から上へ押し上げたり、下から上へ煽るような仕草になっているのは、成長を手助けしていることを子供たちにも分かりやすく伝えるためであるし、トトロが額に汗をかき、ウーンと力むことは、植物を育てるための人間の肉体的な労苦を象徴しているのである。

この映画ではまた、サツキとメイがトトロと一緒に同じ仕草をすれば、それが、トトロ程ではないが、成長促進効果を発揮することになっていて、これも大きな感動を与える一因である。子供も大人も、偉大なる植物を手助けし、この世界を美しくすることに貢献できる。その事が嬉しいから、巨木が出来上がった時、サツキとメイは「ヤッター！」と大喜びで飛び跳ねるのである。もしトトロの魔法が、シシ神や「シンデレラ」の妖精のような特別な存在にしか使えない魔法だったら、子供が参加することなど到底不可能で、ただ見ていることしか出来なかったであろう。ここには、子供の良い意志(イノセンス)は、決して無力ではなく、現実世界に対して良い影響を及ぼすことができる(そうであって欲しい)という監督のいつもの信念と願望が現われているのである。

同時にまた、ドングリには木の子供という意味があり、それが芽を出し巨木になることは、人間の子供が持っている大きな可能性・将来性の象徴にもなる。この事も、この場面が大きな感動を生む一因であろう。

次に後半の飛翔シーンである。飛翔シーンは、宮崎作品では定番と言えるが、一つ一つの作品・場面で、同じ飛翔シーンと言っても大きくニュアンスを変えているのが、宮崎監督の偉大な所である。

飛翔シーンの基本的な意味については、前出『宮崎駿イメージボード集』所収「あとがきにかえて」の「地面から離れたい、今の自分から違う自分になりたい、そういう類のものなんでしょうね……だから、映画を作る時、何回やっても高い所へ登らせたいと相変わらず思うんですね……病気です(笑)」というコメントが参考になる。つまり、現実のしがらみの重圧や、無力感・劣等感から逃れ、解放されたい、自分が自由に力に溢れているように感じたい、という願望を満たすためのものなのである。

この事は、「となりのトトロ」の場合にも当てはまる。サツキとメイは、まだ小学4年と4歳の子供であり、現実には大人と比べて弱い無力な存在に過ぎない。その上、母の不在という悪条件下にある。特にCパートでは、二人とも我慢を強いられるシーンが多かった。その事に対する補償・ストレス解消として、この場面も、この前の巨木を育てるシーンもあるのである(巨木を育てるシーンで二人は、巨木を自分自身の分身のように見なし、自分も巨大な存在になったように感じているからである)。

しかし、空を飛ぶことで、自分が自由に力に溢れているように感じることは、現実を無視して誇大な妄想を抱くことに等しいため、特に現実的な判断力が充分でない幼い子供が観客である場合には、悪影響が出る危険がある(巨木の場合は、自分との違いを認識しやすいくから、危険は少なかった)。だから、この飛翔シーンでは、自由の感じと力の感じを、かなり抑え気味にし、飛ぶ事の爽快感は、夏の暑さを吹き飛ばす風の涼しさに関するものが中心と

なっているのである(単にスピードが出すぎると、幼い子供は怖がるから、という配慮もあるのだろうか)。

例えば、トトロは傘を真っ直ぐ上に差したまま飛んでいるが、傘は横風があれば、横向きに吹き倒されるはずである。つまりこの飛翔シーンでは、比較的ゆっくりとした垂直方向の上昇と下降が中心で、横方向のスピードは余り出ていない(風に流される落下傘程度)という設定なのである。そしてその事は、この映画全体に流れているイノセンスに対する高い評価とも対応しているのである。ジェット・エンジンで高速飛行するようなメカが掻き立てる強さ・優秀さ・攻撃的な力への憧れと、これはおよそ無縁の世界なのである。

トトロがコマに乗って飛ぶことにしたのは、コマが小さな子供たちにとって親しみの持てる玩具であることと、回転するのがヘリコプターのイメージに近く、スピード感なくふわふわと上昇し下降するトトロの動きとも、イメージ的に合うことであろう(ちなみに、トトロはコマがなくても飛べるのが、絵コンテ⁸²に明記されている)。コマには効果音として、ブーンというなり音と風の音が入れているので、うなりゴマや、つむじ風・竜巻・台風などもイメージしているのかも知れない。だとすれば、風の精としてのトトロとも関連することになる。

飛ぶ高さも、同様の理由から抑え気味であるし、また、夜は周囲のものがよく見えない為、スピード感も高さも、昼間に飛ぶより実感されにくい。

サツキとメイがメカを操縦して飛ぶのではなく、トトロにしがみついて飛ぶ事にしたのも、その方が、飛んでいるのは自分の力ではなく、トトロの御蔭であることがはっきりすることが一つの理由であろう。

同時にここには、自然と仲良くすることがどんなに楽しいことを、子供たちに強く印象付けるといふ目的も秘められているだろう。トトロが咆えた後、サツキとメイも真似して咆える所は、⁸³の同様の場面と共に、身体的な解放感に満ちた素晴らしいシーンであるが、いずれもトトロに勝とうとするものではなく、トトロを賛美する意味の行為であることが重要である。飛翔シーンの締め括りに、サツキが「わたし達風になつて!!」と叫ぶのも、自然より強くなることではなく、自然と調和したり一体化することの方が気持が良いことを、確認強調するためであろう(これは、後でサツキが、風のように疾駆するネコバスに乗るシーンにも言えることである)。この時、トトロが起こした風が、父の書齋に心地よい夜風となつて吹き込むショットが挿入されるのも、その為である。また、このシークエンスの最後が、大クスの上で、トトロの真似をして、サツキとメイがオカリナを吹くが、音をはずしてしまう、というイノセントな失敗で終わっていることにも、同じ意味がある。

翌朝のシーンで、サツキとメイは、自分も巨大になつたような感じを与えたであろうあの

巨木がなくなっていることに気付く。しかし、それも束の間。二人はドングリが小さな芽を出したことに気付くと、それぞれの身長を超えるくらい高く跳び上がり、異様なまでに喜び騒ぐのである。

宮崎監督としては、この場面で、二人が昨夜、巨木を育て、トトロと空を飛んだにもかかわらず、その事から少しも悪影響を受けていないこと、巨木がなくなったことにはさほどがっかりせず、イノセントなドングリの小さな芽生えにこそ大喜びできることを、あるべき理想の姿として提示しているのである。

⑤Dパート

Dパートは第6日・メイの迷子事件を描いている。既に夏休みで、『小説版』では八月二十四日、絵コンテ⁸⁴のサツキのスケッチブックには八月十二日とあったが、映画では同じスケッチブックに八月二十一日とある。

Dパートは、これまでの3つのパートで維持されて来たユートピア的理想的な調和が初めて破られ、一旦深刻な危機が訪れるが、最終的にはそれが解決され、ハッピーエンドを迎えるまでを描くドラマティックなパートとなっている。

このパートは、まず、電報配達人が、真夏を表わす入道雲とヒマワリの土手を自転車で行くシーンから始まり、誰もいない草壁家に配達人が電報を持って訪れる場面が続く。これは、後で実際にサツキの手に渡される電報の予告である。しかし、この配達人は若く、白い半袖ワイシャツの明るい雰囲気だし、外は好い天気だし、画面から受ける印象では、この電報が不吉なものであるとは全く思われない。また、この時代はまだ電話のない家が多く、実際、凶事でもなくても急ぎの連絡を電報で行うことは、決して珍しいことではなかったのである。それが、後でカンタがサツキに渡す所では、この同じ電報が急に不吉なものに見えて来て、その為が大騒動が起こる。だが、最後にはそれも、サツキらの思い過ごしで、結局は最初の印象の方が正しかった事が分かってハッピーエンドになる、という仕組みなのである。

なお、配達人が覗き込むスケッチは、トトロから貰ったドングリの芽生えを、サツキが夏休みの宿題として描いたもので、「お家の庭が森になったらステキ」という気持が変わっていないことを観客に示す目的で出されているのであろう。

ここから画面はお婆ちゃんのとウモロコシ畑に切り替わるが、この畑のシークエンスは、Bパート前半、母を病院に訪ねる辺りのピクニック気分再現であり、自然の恵みの有り難さ、そしてそれが母の病氣をも治すという考えを、再度確認・強調することを狙ったものである。

即ち、トウモロコシは、高さがお婆ちゃんやサツキの背丈の倍くらいあり、その中に入っ

た三人は、まるでジャングルの中にいるかのようで、植物（自然）の偉大さが強調される。続く唐箕に一杯に穫れた色取り取りの新鮮な野菜、「おばあちゃんの畑って宝の山みたいね！」というサツキのセリフ、そして取れたてのキュウリにかぶりつくサツキとメイ（夏休みで、戸外での食事というピクニック気分）、お婆ちゃんとサツキの「お天道さまをいっばいあびてるからね 身体にもいいんだよ」「お母さんの病気にどう？」「もちろんさ ばあちゃん畑のものを食べりゃ、すぐ元気になるっちゃうよ」という会話は、すべて自然の恵みを強調するものである。

また、穫れた野菜を冷蔵庫ではなく自然の湧き水で冷やすこと、そして、クーラーはないが、木陰で憩う三人の姿は、物質的に豊かでも、十分幸せになれることを示し、食物以外でも自然が恩恵を与えてくれることを強調するものである。

しかし、この再確認は実は、これに続く一通の電報によって重大な疑問が突き付けられ、その信念がにわかにくらつき始めるように持つて行くための、準備作業なのである。だから、「メイがとったトウモロコシ、【可愛い言い間違いである】お母さんにあげるの、（そのトウモロコシでお母さんに元気になるって貰うんだ）」という意味のメイのセリフの直後に、まるで、「いや、母は死ぬ（自然は母の病気を治せない）」という運命の声を伝えるかのように、不吉な電報が届けられ、それまでの明るくのんびりしたピクニック気分は一気に暗い不安に取って代わられることになるのである。この電報を持つて来るのが、いつも余り牙えない顔のカンタであることは、まことに適任で、最初の配達人が持つて来たら、サツキもあれ程心配しなかったのではないかと思われる程である。

以下、ラスト近く、病院で元氣な母を見るまでは、電報が抱かせた「母は死ぬ」という不安と、「母は死なない」という希望とが、サツキとメイの心の中で断えず戦っているのである。そしてその背後には、「母なる自然は人間を救ってくれるものなのか、どうか」という、もう一つの、宮崎監督にとつてはより重大なテーマが、隠されているのである。そして、その間メイが抱きしめ続けているあの一本のトウモロコシこそが、このシークエンスにおいて、「母は死なない（トウモロコシ＝自然は母の病気を治す）」という無邪気な信念と、幼児の母への純真な愛を、同時に象徴するものなのである。先走って言うならば、ここで突き付けられた疑問・不安は、結局最後にメイのトウモロコシが母の手に渡されることで完全に退けられ、母は死なないこと、母なる自然は人間を救ってくれるものであること、そしてイノセンスの価値が確認されることになるのである。

さて、電報を受けて、カンタ・サツキ・メイは、電話を借りてに本家まで全速力で走って行くが、その間、道には一つの人影もない。この事は、子供たちを不安から救ってくれる大人は居ないという印象を与え、観客の不安を増す（お婆ちゃんと本家のバアサマでは頼りにな

らない）。また、走っている姿がロングショットで距離を置いて捉えられていることも、サツキとメイの孤独を強調する。メイが転んで遅れ、はぐれてしまうのは、言うまでもなく後の迷子事件の伏線であるが、メイが電話の場面に居合わせないことは、サツキが耐えなければならぬ孤独と責任の重さを強調する効果がある。また、メイが電話での遣り取りを知らず、事情がよく呑み込めていなかったことは、後で突然、お母さんが帰ってくるのを延ばすことになったと聞かされた時に、「ヤダー」を繰り返して、喧嘩になる伏線でもある。

電話の場面②は、村の物持らしい本家の台所が舞台で、人間が小さく感じられる程だっ広いその空間の、しかも画面の一番奥にサツキがいること、電話機が高い所にあり、高い踏み台に乗っていることが、サツキを小さく孤独に見せ、また画面の大部分を占める黒が、サツキの不安を観る者に強く印象付ける（この後、父の電話を待つ②も同様である）。サツキの緊迫した表情とセリフの効果は言うまでもない。本家のバアサマの、718「かわい子じゃねえ」26「ゆっくりしてきな」という呑気なコメントの場違いさも、サツキの孤独を浮彫にする。

また、サツキの電話の掛け方は、小学4年生とは思えない程、礼儀正しくしっかりしていて、サツキの優等生的立派さを印象付けるが（既に133・134・6などにも、カンタのお婆ちゃんやお母さんに対する礼儀正しい挨拶の例があった）、逆にこの事は、サツキが本来のイノセンス・小学4年生らしい子供らしさから無理をして背伸びさせられているという問題の所在を暗示しているものでもある。

ここで場面は切り替わり、迷子になっているメイが、山羊に「だめだよこれ、お母さんのトウモロコシだよ」と言うシークエンスになる。これは、メイがトウモロコシに籠めてある（これでお母さんに元気になるって貰うんだ）」という思い入れをもう一度強調するためのシーンである。が、山羊がトウモロコシを食べようとすることは、「自然が人間を救う」というテーマに対して疑問を突き付けるといふ効果も計算されているのかもしれない。

続いて本家から出て来たサツキをメイが見付け、合流し、喧嘩になってしまうシーンとなる。母の帰宅延期を辛い事だが我慢しようとするサツキに対して、メイが「ヤダー」と自分の感情だけを一方的に主張し、「無理して病気が重くなるよりは延期した方がよい」といった理性的な態度を取ろうとしなかったことが、サツキに腹を立てさせた原因である。もちろん悪いのはメイの方であるが、感情を素直に表わせるメイに比べて、普段から理性で自分を抑えているサツキの方が、ストレスが溜まりやすい。そこに、母が死ぬのではないかと強い不安が上乗せされた結果、珍しく「怒る」という形で爆発し、後でもまた、お婆ちゃんの前で大泣きするという形で現われるのである。

「トトロは懐かしさから……」によれば、宮崎監督は、サツキは「良い子すぎ」で「無理

がある」から、「どこかで感情を爆発させてあげないと駄目だと思っ」て、こういう場面を作ったと言う。勿論そういう目的もあるのだが、この喧嘩が物語の構造の中で担っている役割は、Dパート全体の、これまでのユートピア的な調和が破られ、それがどう修復されるかというテーマを、一歩先に推し進めることなのである。

電報によってもたらされた母が死ぬかもしれないという不安は、草壁家の、みんなが仲良しで理想的に調和した状態に生じた最初の綻びであったが、そうした家族の危機に姉妹が固結できず喧嘩をってしまったことで、その綻びは広がり、さらにこの後、仲直りが出来ないままメイが単独行動に出て、迷子になってしまうことで、草壁家の危機がどんどん深刻になって行くという展開が導かれるのである。

喧嘩のシーンの次は、遅い午後の草壁家のショットで、サツキの居る座敷は日蔭になっている。これは、サツキの暗い心をも象徴しているのかもしれない。

その次のショットでは、サツキが何も置いてないガラシとした座敷で(ただし、ここでは見えないが、縁側には工作のやりかけなどが置かれている)、観客に背を向けて、布団も敷かず畳の上に寝ころがっている。ガラシとした座敷は暗い元気の無い空虚な心を、観客に背を向けた姿勢は他人に対して閉ざされた心を感じさせる。

その次のショットでは、メイが茶の間で、散らばった積木の間に、やはり観客に背を向けて、布団も敷かず畳の上に寝ころがっていて、サツキと同様の印象を与える(気が付きにくい)が、完成形では、この時メイの体に半分隠れる形で、母が死なないことを象徴するあのトウモロコシが見えている)。

喧嘩の後、帰宅した二人は、仲直りが出来ないまま、別々の部屋で一人遊びを始めたものの、母の病氣悪化がストレスになり、心理的に疲労し、そのまま寝入ってしまったのである(なお、先走って言う、二人が別々の部屋にいたこと、お婆ちゃんがサツキを慰めることに気を取られて、メイへの注意がおろそかになっていったことが合わさって、メイは後で、こっそり一人で出掛けることが出来たのである)。

サツキとメイが、これ程元気のない姿を見せるのは、この映画の中で、これが最初で最後と言って良い。原因は、姉妹喧嘩と言うよりむしろ、「母の病氣はもうすぐ全快して一緒に暮らせるようになると思っ」て楽しみにしていたのに、これはまだ当分治らないのではないのか、場合によっては死んでしまうのではないか」といった将来に対する不安の方にある。

だから、多分カンタから、母が風邪で帰宅延期になったことや父タツオが病院に寄ってから帰るといって749・750で語られる話を聞いて、手伝いがてら励ましに来たお婆ちゃん言葉も、サツキの耳には入らない。

最初に庭から座敷のサツキに「748」そんなに気をおとさんで バアちゃんが手伝いに来て

やったから元氣出しな」と声を掛けた時にも、サツキは「おきるがベタツと尻をおとして茫然としている」。そして返事もしない。この時お婆ちゃんが庭に居て、部屋の奥にいるサツキには近付けず、手を触れることも出来ないことも、サツキの心の中の問題が、お婆ちゃんにはどうする事も出来ないものであることを暗示している。

次いでポンプ場の場面になるが、絵コンテの順序とは異なり、完成形では「750」の最初のカットの次に遠景の「750」が挿入される。それは、サツキがポンプのハンドルに手を掛けて立ったまま、お釜の米をとくお婆ちゃんの方を見下ろしている構図だが、画面の前3分の1を覆う家の影と、ポンプ場の屋根の黒が、サツキの暗い不安な心を象徴している。

次いで、お婆ちゃんが、「お母さんは風邪だということだから 次の土曜日には帰って来るよ」と言いつつ、750「お釜を傾むけて、水をまっつが ポンプが動かない(中略) ぶりあおぐバアちゃん」というカットでは、画面をお婆ちゃんのみアップにし、サツキを見えなくすることで、お婆ちゃんとサツキとの間に心が通わなくなっていることが暗示されている。サツキがポンプを漕がないのは、母が死ぬのではないかという不安で、心ここにあらずだからである。

次の「751」は、「ぶりあおぐバアちゃん」の目から見たサツキの横顔で、サツキがお婆ちゃんの方を見ないまま、「せんもそうだったの…… ほんの一寸入院するだけだ…… 風邪みたいなものだって……」と話すのは、自分の考えを追う事に夢中になっていて、独り言に近い形で話しているからなのである。そしてサツキは急にお婆ちゃんを振り向き、「思いつめて早口に」自分の考えの結論、753「お母さん死んじゃったらどうしよう」をぶつけ、そして、755「もしかしらたらお母さん」と言いかけたまま、とうとう泣き出してしまおうのである。この泣き出す時の顔は、サツキの顔としては例外的に、醜いまでにリアルに描かれている。それは、この時のサツキの不安と悲しみを、リアルに観客に実感させるためである。

このサツキの大泣きは、これまで感情を抑え、背伸びして頑張って来たストレスから解放してあげようという宮崎監督の親心から作られたものである。しかし、それは同時に、この映画の物語の論理から言うと、「母は死ぬ」と信ずるか「死なない」と信ずるかという絶望と希望の戦いに関して、また、「自然は人間を救ってくれるものなのか、どうか」というテーマに関して、サツキは少なくとも一旦はここで絶望の方を選び、戦線離脱してしまったということなのである。「泣くでね〜」と婆ちゃんに慰められているサツキは、だから傷付いた落伍兵の姿である。

ここでカメラは切り替わり、「いつの間にか昼寝からさめ」たメイが、茶の間の縁側に立って、この情景をじっと見詰めている姿が映し出される。この時、メイの右手には、トウモロコシがある。それは、象徴的には戦士の武器であり、サツキが倒れた今、メイが何として

も守り抜かなければならない信念「母は死なない（自然、そしてトウモロコシは母の病気を治す）」と、母への純真な愛の象徴なのである。だからメイは、まるでサツキからバトンを渡されたように、このトウモロコシをしつかりと抱きしめたまま、庭先に出て方向を見定めると、迷わず七国山病院を目指して駆け出して行くのである。

大人の常識からすれば、これは単なる愚行であり、実際、迷子になってしまっているのではあるが、このメイの戦いを完遂させ勝利させる事にこそ、宮崎監督の目標があることは、物語の論理からして間違いないし、事実そういう結果になる。メイが一人で七国山病院へ出掛けようと庭先の土手に言わば仁王立ちに立つショット⁷⁸が、珍しく下から仰ぎ見るようなアングルで捉えられているのも、挿入ショット⁷⁹「西陽をあげつつ走るメイ」が、アオリ気味のアングルになっていて、そこに「トウモロコシをしつかりだきしめている。もう決めちゃったのです」という監督のコメントがあるのも、監督がメイの決意を賞賛する気持の現われなのである。

続く⁸⁰七国山へ行く道走るメイのロングショットから空の積乱雲へパン・アップする所では、メイの辿るべき道のりの遠さ・大変さが強調されている。また、このショットには、田舎のせいもあって、見渡す限り人っ子一人映っていない。迷子事件を本来未然に防ぐべき大人が、一人も居ないのである。大人がいれば、メイは途中で誰かに見咎められ、止められたであろうし、また、せめて誰かが目撃していれば、後で行方を知る手掛かりも得られた筈なのである。

メイが居なくなったことに気付いたお婆ちゃんとサツキは、近所を捜し回るが、見付からない。サツキはメイが七国山病院に行くつもりであることに気付いて、後を追って一人で駆け出す。ただし、トウモロコシを届けるつもりだったことには気付いていない。トウモロコシが母の病気に効くというイノセントな発想は、サツキの年齢では、もう思い付けられないものだからである。

以下、メイを捜し回るシークエンスについては、細かいショットの分析は不要と思うので省略し、その意味のみを、トトロに頼みに行く前までを中心に考察して置く。

メイを捜し回るシークエンスには、大きく分けて四つのテーマがある。それはサツキに関する二つのテーマと、自然と人間との関係に関わる二つのテーマである。

まず、サツキに関する二つのテーマであるが、一つは「母なるものと献身のテーマ」である。

サツキは、この映画の中で、実質的にメイの母代わりを務めて来た。Aパートではサツキの子供らしい所が大きく取り上げられていたし、父が頑張っていたので、母代わりであることは目立たなかったが、BからCパートにかけて、次第に母代わりにメイの世話をする姿が

目立って来ていた。それが、メイを捜し回るシークエンスに至ると、我が子を救おうと半狂乱になる母の面影が、一気に強まるのである。

この長いシークエンスを通じて、観客はサツキの走る姿を延々と見続けることになる。最初は全速力で走っているが、次第に息が苦しくなり、唾を飲み込み、歯を食いしばって走るようになり、最後の方では足も痛くなり、サンダルを脱いで手に持って走ると言うような、その痛々しいまでの身体的な苦しさや心労を観客は見せ付けられる。その挙げ句に、とうとうメイと再会できた時、サツキは嬉しさの余り、駆け寄ってメイを強く抱きしめる。口でこそ「バカメイ」と叫んでいるが、その時、顔は完全に笑っている。そして、メイを叱ったり非難したりすることを一切しない。これは母としての一つの理想の姿であろう。

それは、メイが死んだかも知れないという不安が、サツキを「とにかくメイが生きていてくれさえすれば、どんな欠点があっても許せる。」という気持にさせているせいだ、とも言えなくはない。恐らく宮崎監督は、「人間はそのありのままの姿で充分愛される価値があるのだ」というイノセンスの価値観を、観客に納得させる最も効果的な手段として、メイが死んだかも知れないという不安を観客に味わせたのであろう。

サツキに関するもう一つのテーマは、「アダルト・チルドレンのテーマ」である。

サツキは、メイが迷子になったのは、母代わりであるべき自分の落ち度・監視不行き届きだと感じている。また、事件直前に、年甲斐もなくメイと喧嘩をしてしまったことが、メイが自分に相談もなく黙って出掛けてしまった原因であり、その意味でも、自分の責任だと感じている。この様に、サツキはこの事件は本来自分が至らなくて惹き起こしたものであり、それだけに、なるべく他の人たちに迷惑を掛けることを少なくし、自力で一刻も早く解決しなければならぬという、子供にしては強すぎる責任感に駆り立てられているのである。だから、普通の小学生なら当然、村の大人たちに任せるか、大人たちと一緒に手分けして探すことを考えるはずなのに、サツキはそうせず、トトロに頼むというアイデアも、最後の最後にどうしようもなくなるまでは思い浮かべない。例えば、サツキが小型のオート三輪の若い男女と出会った時に、「ごまっ下さい!!」と車の前に飛び出す程メイの情報を探していたのなら、この二人に「一緒に探して下さい」と言いそうなのだが、人に頼る事は思いつかないのである（この度外れに強い責任感、宮崎監督自身の問題とも関わっているのだが、それについては次の「三、宮崎監督の個人神話としての「となりのトトロ」」で述べる）。

サツキはまだ小学4年生なのに、本来守ってくれるべき母が不在で、父も余り頼りにならないという状況の中で、大きな責任と信頼を与えられていることを、一面では生き甲斐として来た子供である。うまく行っている時にはそれでも良かったが、自分の失敗から迷子事件を惹き起こしてしまった時、サツキは重い自責の念と、自分自身も迷子になったような孤

独感・挫折感・見捨てられ感情を抱いたに違いないのである。誰にも助けを求めることが許されず、たった一人、この広い世界の中に投げ出され、自分で何とかせよと言ひ渡され、しかしそれが出来ないという寄る辺無さの感情である。

しかし本当は、子供は力が足りないのが自然・当然のことなのであって、周囲の大人にこそ、適切な時に必要な援助を与える責任・義務があるのである。それを与えずに見捨てつつ、「自立せよ、もつとしっかりせよ」と迫ることは、子供の心を傷付ける残酷ないじめになってしまふ。

「となりのトトロ」の物語では、そうした見捨てられ状況にあったサツキに、必要な救いの手を与えてくれるのが、周囲の大人たちではなく(サツキが拒否したせいもあるが)、トトロとネコバスという母なる自然の象徴(使者)なのである。その事によって、母なる自然は人間(特に子供)を救ってくれるという神話を確立することが、この物語のテーマになっているのである。

これに関して興味深いのは、宮崎監督が「メタファーとしての地球環境」で語っている「幼い時、ターザンが呼ぶと象がやって来てくれることに憧れていた。小学生になって機関銃で象が死ぬ事を知ってがっかりした」というエピソードである。ターザンではなく象に憧れたという所が先ず面白い。ターザンの物語には、白人が、『旧約聖書』『創世記』にある通り動物の王になるというキリスト教のイデオロギーが隠されている。宮崎監督は、そうした西洋的な人間中心主義の自然観には違和感を持ち、むしろアニミズム的な自然観に親近感を抱いているので、ターザンより象に憧れたのであろう。

宮崎監督の弟・至朗氏の「兄・宮崎駿」(『天空の城ラピュタ GUIDEBOOK』)や大泉実成氏の『宮崎駿の原点』、『週刊文春』の「阿川佐和子のこの人に会いたい」などによれば、宮崎監督は、勉強もスポーツも喧嘩も得意だった兄に圧倒され、母が厳しい人で、しかも脊椎カリエスで寝たきりだったせいもあって、少年時代、あまり幸せだったとは言えず、内向的でひ弱な少年になったと言う。そういう少年の無力感・見捨てられ感情を補償してくれるものとして、呼べば助けに駆け付けてくれるターザンの象が、理想の父(スーパーマン)として夢見られたのであろう。その象が、後に姿を変えて、「となりのトトロ」のトトロ、「太陽の王子ホルスの大冒険」の岩男、「パンダコパンダ」のパパンダ、「風の谷のナウシカ」の王蟲、「もののけ姫」のシシ神などになったのだと私は思う。トトロが咆えるとネコバスがやってくる所も、ターザンの影響かもしれない。

次に、メイを捜し回るシークエンスの自然と人間との関係に関わる二つのテーマについて考察する。

自然と人間との関係に関わる第一のテーマは、先にも述べておいた「母なる自然は人間を救ってくれるものなのか、どうか」という問題である。

メイの迷子事件は、都会の雑踏の中で起こるのではない。大きな自然(ただし田畑も自然に含めて考える)、しかも見渡す限り殆ど人影がない自然の中で起こるのである。そして、メイを捜し回るシークエンスでは、カメラはこの自然の中を一人で走るサツキを延々と追い続ける。それを観ている間に観客は、自然の大きさと、その中での人間のちっぽけさ・弱さを感じさせられる。特に、先程述べたサツキの責任感・孤独感・見捨てられ感情は、観る者にも伝わり、メイを隠して返してくれない広大な自然の無情さを感じさせられる。

しかも、サツキや村人たちの努力にもかかわらず、メイが見つからないまま、太陽は容赦なく西に傾き、夕闇が次第に辺りを覆い始める。太陽も夜も自然の一面であるが、それはメイのために待つてはくれないのだ。メイは泣き、サツキはこんなにも努力し、喘ぎながら走り続けているのに、その事に全く無関心な自然の冷たさを、観客は痛感せずにはいられないのである。

さらにそこに、メイは神池で溺れ死んだのではないかという疑惑が浮かび上がる。池はもちろん自然の一つである。その自然がメイの命を奪ったかもしれない。しかも、神池はトトロの住む塚森の隣ではないか。そこでメイが溺死するのを、トトロは助けってくれなかったのか。

さらに言うなら、初めてこの映画を観る人には、サツキとメイの母が、本当に死なないのかどうか、この時点ではまだ確信が持てない。自然は、メイもその母も死なせるかもしれないのである。

このようにして、この映画の中で営々として築き上げられて来た観客たちの自然への信頼は、半ば失われかける。

しかし、それは宮崎監督の作戦であって、その時、神池のサンダルはメイではなかった事が分かる。そして、サツキの願ひに応えて、トトロとネコバスが救いの手を差し伸べてくれる。ここに至る過程でサツキの辛さをさんざん観て来ただけに、この救いの手は、神々しいまでに有難い、親切なものに思え、観客の心に強い印象を残す。また、サツキの頼みに対しても無情ではなかった。冷淡に見えたのは、サツキがなかなか頼もうとしなかったせい過ぎない」と感じる。そして、エンディングでは、母の病氣もすっかり治って退院している。自然はやっぱり人間を救ってくれる有難いものだったのだ、と観客は思つて家路につく、という仕掛けなのである。

自然と人間との関係に関わる第二のテーマは、「母なる自然はイノセンスを守るものなのかどうか」という問題である。これは、「母なる自然は人間を救ってくれるものなのか、どうか」という先の問題に付随するものである。

メイは、この映画の中で、トトロと共に、イノセンスを代表する存在である。だから、メイが危険にさらされることは、イノセンスが危険にさらされることなのである。これまでA・Cのパートでは、母なる自然とイノセンスは調和していた。ところが迷子事件では、メイを守ろうと半狂乱になっているサツキが「人間の母なるもの」を代表することになり、自然はメイを隠して返さないという形で敵に回る。さらには、メイが神池で溺れ死んだのではないかと疑惑さえ浮かび上がる。こうして、母なる自然とイノセンスとの調和に、疑問が投げ掛けられるのである。しかし、この問題も、トトロとネコバスが救いの手を差し伸べてくれることで解決され、「母なる自然はやっぱりイノセンスを守ってくれる有難いものだったのだ」と観客は感じるのである。特に、メイを単に見付けるだけでなく、メイがトウモロコシを母に渡せるように、病院まで送ってくれたネコバスの対応は、メイのイノセントな願いを最大限に尊重するもので、母なる自然の声価を大いに高めてくれるのである（だから逆に、監督が『THE ART OF TOTORO』P.142で紹介しているように、「トトロは冷たい」と文句を言う人も出るであろう）。

それでは最後に、サツキがトトロにお願いをする所からラストまでの楽しいシークエンスを、あらためて簡単に振り返って置くが、その前に、このシークエンスで、トトロは何故ネコバスを呼んだだけで、自分は一緒にいかないのか、という問題について論じておく。

宮崎監督は『THE ART OF TOTORO』P.142で、「あそこで一緒にバスに乗って、よかつたねっていつて、それで病院の窓と一緒に並んでのぞいてちゃいけないんです。トトロは、やたらに親しくならない、サービス過剰になってはいけないんです。そういうのは三下のネコバスがやればいいんです」と語っているし、「トトロは懐かしさから……」では、トトロは言葉をしゃべらないと最初から決めていたことに絡めて、「サツキが悲しんでいるから、トトロが同情したって描写は、いっさいしないと決めていました。サツキがメイを捜しているところもとてもかわいい。メイなんかすぐそこにいるじゃないか。だから、それじゃサービスして、ネコバスで連れてってやった……ただそれだけです、あのシーンは。サービスしたって意識もないかもしれないですね。」と言う。

「人間と自然との区別が失われてはならない、だから言葉は分からないことにして、サービス過剰にならないようにする」という監督の方針は、私にも十分納得できる。しかし、ネコバスには許されること（一緒に行くこと）が、何故トトロには許されないのか、ネコバス

がトトロより格下の「三下」であるのは何故なのかを、監督は説明していないと私は感じる。

私にも十分な説明はできないが、一つの仮説として、宮崎監督はトトロに、中国の仙人のような、一種の悟りの境地を象徴させたい気持があつて、ネコバスとはその点で区別をしているのではないかと考えて見た。

本稿の「二、はじめに——予備的考察 ①日本の自然に投影されているもの」で述べたように、宮崎監督は、人が汚していない山奥の綺麗な森の水と空気が人の心を浄めるといふ一種宗教的な感覚を持っており、トトロのウロ穴を、そのイメージと結び付けていた。これは、中国にもある（或いは中国の方が本家の）感覚で、例えば中国には、山奥の自然を俗世から離れた聖なる理想郷・桃源郷と考え、そこで仙人や僧になる修行をするとか、そうした山の風景を描いた山水画を鑑賞することで心を浄めるといふ伝統が古くからあり、日本にもそれが伝わっている。「となりのトトロ」の村は、山奥でこそないが、東京などの都会とは全く異なる世界で、非常に理想化され、ユートピア的に描かれている。従って私は、この映画は、俗世間から離れた理想郷を描いた宮崎監督流の「山水画」に当たるものではないか、そしてトトロは、そうした聖なる場所に住む「仙人」に当たるのではないかと考えるのである。トトロが体現しているイノセンスも、宮崎監督は「トトロは懐かしさから……」で「大愚」という言葉で説明しているが、これも、『老子』の「大巧は拙の如し」や、脱俗的な仙人の境地や、森鷗外の『寒山拾得』などの禪宗的な悟りの世界に通じるものであろう。トトロのイメージの原型として、宮崎監督は、小学校3年ぐらいの時に、兄の教科書で読んだ宮沢賢治の『どんぐりと山猫』を挙げているが、その当時から、「あの山猫は2メートルくらいある巨大なやつだったんじゃないかと思」っていたこと、そして「茫洋と立っていい賢いんだか、ばかなのかわからない。（中略）日常的なことは何もわからない、超俗的存在。そういうひとがいてくれることがうれしい。そういう気分が自分にあることがわかったんですよ。」（『週刊朝日』96年6月25日号インタビュー）と語っているのである。

ところで、『どんぐりと山猫』の山猫と「となりのトトロ」のトトロとネコバスの間には、80年にイメージボードが描かれた「もののけ姫」の大山猫が介在している。これは93年に絵本『もののけ姫』1980年初期設定版（徳間書店）として刊行されたが、映画「もののけ姫」とは全く別の話である。

そのストーリーを簡単に紹介すると、「戦国時代に戦に敗れた武士が森の中で大きな樹の洞を見付けるが、そこは大山猫の住処で、食べられそうになった武士は、娘の一人を嫁にやると約束して命を助けて貰う。帰宅した武士の話聞いて、妻は一の姫・二の姫を連れて里へ帰ってしまったが、心やさしい三の姫だけが残った。武士は屋根の鬼瓦（実は鬼瓦に宿っ

ていた悪霊」の申し出に乗って自分の体を貸し与えた所、世にも恐ろしい武将に変身し、敵の軍勢を一人で撃退する。三の姫は約束通り大山猫の所へ嫁にやられる。セックスを迫る大山猫に、姫は「父を人間に戻すまでは嫁にならない」と拒否する。姫は大山猫と山奥に住む物知りの亀を訪ね、青銅の鏡を手に入れ、父のもとへ向かった。父の小さな館は、いつの間にか巨大な城に変わっていた。父は討つ手を差し向けてきたが、大山猫が奮戦し、傷付きながらも姫を守った。力を合わせて苦労を重ねる内に、二人の間には本当の愛が芽生え始めていた。或る夜、姫が鏡を取り出すと、眠っている大山猫がそこに少年の姿で映し出された。大山猫は元は少年だったのが、獣のように暮らすうちに、大山猫の姿になってしまったのだ。姫は一人で父の城に赴き、目覚めた大山猫も慌てて後を追った。姫は鏡の力で、悪霊を父の体から追い出すことに成功するが、悪霊は甲冑に乗り移り、父娘に火を吐いた。その時、飛び込んで来た大山猫が炎を受け止め、火だるまになりながら悪霊を倒した。大山猫は黒焦げになりながらも生き延びた。父は悪霊に精気を吸い取られ、息を引き取った。圧政に苦しんでいた人々によって、巨大な城は焼き払われ、大山猫は三の姫を肩に乗せて、嬉々として山に帰って行った。」というものである。

この大山猫は、大部分の場面ではネコパスそっくりの顔であり、口を開けた絵では、肉食獣の尖った歯になっている。しかし、ごく一部の場面だけで、トトロとの繋がりが見られるのである。

トトロとの共通点の第一は、この大山猫が住んでいる大きな樹の洞である。これは、宮崎監督が、最初、苔の生えていない、木をくり抜いただけの洞窟にするつもりだったというトトロのウロ穴〔THE ART OF TOTORO〕P18、9、P91、2とそっくりである。

二番目は、武士が娘の一人を嫁にやると申し出た時の、「もののけは包丁を止め、少し考えた。」「ひとりだけか? ……まあいいだろう」と書かれた絵の、考え事をする大山猫の横顔で、これは絵コンテ55あたりのトトロに似ている。

さらに注目すべきは、最後に姫を焼き殺そうとした悪霊の炎を体で受け止め、姫を守り、全身を炎に包まれながら悪霊を倒すという自己犠牲的な献身を見た後、死んだかに見えた大山猫が、黒焦げの姿で立ち上がって、姫を抱き上げて笑うシーンの絵が、笑った時のトトロそっくりになっていることである(この絵では、口を開けているにもかかわらず、歯は描かれていない)。また、姫を肩に乗せて山に帰って行くラストシーンの大山猫の絵も、絵コンテ60あたりのトトロの絵と良く似ている。この事から私は、トトロは、少女に対する性欲といった煩惱を克服し尽くした後の浄化された大山猫なのではないかと考える。逆にネコパスは、三の姫に露骨にセックスを迫った大山猫に近い分、様々な煩惱を残していて、人間臭く俗っぽいということなのではないか。それが、宮崎監督がネコパスをトトロの「三下」

とする所以ではないかと思うのである。

しかし、トトロが少女に対する性欲を完全に克服しているかどうかについては、疑問の余地がある。絵コンテ55でトトロがサツキを手でそとつかみ、ニカーツと笑う時に、トトロは顔を赤らめているからである。

宮崎監督は、自分が作り出したヒロインに対して、強烈に恋愛的な思い入れを持つ人のように、「コナン」を語る」では、「ラナってのはあるところだけけりがついたんですね。初めは自分のものだと思って作っていたのが、途中からもうこれはコナンのものだって。僕も関心が薄れたりして。」と語っているし、叶精二著『日本のアニメーションを築いた人々』(若草書房)で、大塚康生氏も、「宮さんは、私が描くとプスの田舎娘になってしまうと言ってラナを描かせてくれませんでした」と証言している。また、『近藤喜文さん追悼文集 近藤さんのいた風景』(2002)所収・田中敦子氏の「近藤さんのこと」によれば、宮崎監督は「名探偵ホームズ」の大部分の準備を近藤さんを中心とした、友永さん、丹内さん、富沢さんらの若手実力派に任せていました。(但し、ハドソン夫人のことだけは、絶対人にさわらせなかった)との事である。高畑勲監督の「エロスの火花」(『出発点』所収)や「あふれんばかりのエネルギーと才気」(『アニメージュ』81年8月「マンガ映画の魔術師・宮崎駿・冒険とロマンの世界」)でも、ヒロインへの思い入れの激しさ、そしてヒロインをエスコートするヒーロー(エスコートヒーロー)への「変身願望(のりうつり)」が指摘されていた。私の印象でも、ヒロインをエスコートするパパンダもトトロも、宮崎監督自身の投影であるように思われる。そして、「となりのトトロ」では、恋愛的な思い入れをサツキに対して向けたくないと思いつつ、唯一、想いが現われたのが、トトロが顔を赤らめるあの場面だったのではないかと。88年7月号「Comic Box」インタビューで「トトロとサツキとメイが親しくなるのは嫌だったんです。」と監督が言っているのも、少女に対する欲望を克服した姿で描きたかったということだと私は解釈する。

「となりのトトロ」の先駆作である「パパンダ」の場合、ミミ子はパパンダにお父さんになってもう代わりには、パンちゃんのパパ(パパンダの奥さん)になる(もちろん、セックスはしないが)。そして、パパンダは、ミミ子に「パパ」と甘えられると、顔を赤らめる。「パパ」は父親だけでなく、夫に対して妻が使う言葉でもあり、ここにはロリコン的な雰囲気すら感じる。「パパンダ」の場合も、パパンダには「どんぐりと山猫」的な「大愚」の理想が籠められては居たのだが、ミミ子と家族になってしまうことで、性的煩惱が残ってしまった面があった。その反省から、「となりのトトロ」では、トトロとサツキの距離を保とうとした。それが、トトロがネコパスと一緒に乗らないという選択として現われたのであろう。

しかし、例えば、宮崎監督がサツキを男の子っぽく設定し、「17「男の子キライ!!」と言わせ、実際にも男の子との恋愛めいた関係を生じさせなかった所などには、やはり監督がサツキを自分のものにして置きたく、他の男には渡したくないという気持がほの見えるように、私には思えるのである。

長い脱線になってしまったが、話をサツキがトトロにお願いをする所からラストまでのシークエンスに戻そう。

サツキがトトロのお腹なかの上に落ち、「おねがいメイをさがして」と言って泣き出すと、トトロはサツキを手でそとつかみ、ニカーッと笑う。この笑顔で観客には、「これで、もう大丈夫」という安心感が生まれる。

トトロは一声咆えると、ジャンプしてウロ穴から飛び出し、大クスの幹を垂直に駆け上がるのだが、この時の重力を無視した漫画的な走り方は、それまで続いてきた深刻な不安（リアリズムの世界）を完全に打ち消し、一気に明るく楽しい気分（ファンタジーの世界）へと観客を導くために選ばれたものであろう。そして大クスのつべんでもう一度トトロが咆えると、たちまちネコバスが駆け付ける。「トトロは懐かしさから……」で宮崎監督は、「ここでネコバスの行先表示を「めい」に変えるのは、メイが見付かった所で観客が安心するのは、映画が終わるのが早すぎるからだ」と語っている。が、それだけでなく、サツキが（そして観客も一緒に）折角のネコバス体験を、充分楽しめるようにするためでもある。メイを見付けない内は、本来なら乗車を楽しむ余裕など持てない筈だからである。この行先表示が、不自然にも車内にいるサツキからも見えていて、「めい」と変わったのを見て、サツキがニコリする所まで描いているのは、こうした都合からである筈だ。

ネコバスのスピード感は素晴らしく、サツキは実に気持ちよさそうに、楽しそうに乗って行く。ネコバスは普通に地面を走ることもあるようだが、基本的には風なので、地上すれすれを飛んでいると言うべきだろう。だから神池や水田の上も走れる。そしてアツと言う間にメイの所に辿り着く。これは、サツキや村人が長い時間さんざん苦勞しても見付けられなかったことと、実に対照的で、人間より自然の方が偉大であることを印象付けるのにも役立っている。

この時、ネコバスが走る場所がすべて道路ではなく、田んぼの上・林の中・高圧電線の上という普通では通れない場所であることにも意味がある。人間の世界は規則で縛られていて、バスが通って好い場所、人が通って好い場所もすべて決められている。それを無視して自由自在に走れることに、非常な解放感があるのである（特にサツキのような優等生にとつては……）。この解放感は、引越し当日、庭の中や家の中を自由自在に走り回る場面や、ト

トロに乗って飛ぶ場面（飛ぶ時はどこでも自由に通れるから）でも感じられたものである（なお、ネコバスが林に入るとヘッドライトと室内灯が点くが、林を出ても室内灯は点いたままで、茶店にも灯りが点つていて、刻々と日が沈みつつあることが表わされている。ちなみに、この後、七国山病院へ向かう時にはまだ、ネコバスはヘッドライトを点けていないが、家まで送って行く時にはヘッドライトを点けている）。

続くメイとの再会シーンで、メイが最初、昇降口と反対の方に走り、とつて返すことになっているのは（迷子になりやすいメイの方向音痴も暗示しているが）、ちょうどネコバスの顔の中央で二人が抱き合うように画面を作るためである。そうすれば、ネコバスが二人の再会を心から喜びながら見守っている（自然は人間に親切なものだ）という印象を観客に与えることが出来るからである（この時、ネコバスの目が寄り目になるのもユーモラスである）。

サツキは、メイを抱きしめた時、固いものトウモロコシに気付き、メイがトウモロコシをお母さんに届けようとして迷子になったことと、そこに籠められていたメイの心の動きをすべて理解する。すると、ネコバスが気を利かせて、行先表示を「七国山病院」に変えてくれる。それはまるで、ずっとトウモロコシを抱きしめて離さず、遠くここまで運んで来たメイの母への想いまで、ネコバスが分かかって応援してくれているかのようなのである。だから、サツキはネコバスの鼻づらにかじりついて喜ぶのである。

この時、病院の「院」の字が逆様になっているというギャグが使われているのは、ネコバスは子供と同じで、漢字はよく分からないというイノセンスを表わす他に、観客の子供たちに、「病院も病気も怖いもんじゃないうよ、お母さんも死なないよ」というメッセージを送り、あらかじめ安心させる狙いもあるであろう。

もともと、行先表示で意思表示をさせているのは、自然の象徴であるネコバスには、トトロ同様、言葉が話さなくなつたからであるが、ここではそれ以上の効果を發揮していると私は思う。バスの行先というものは、本来最初から決まっていた、一人一人の乗客の都合に合わせて変更したりはしない。そこに現代社会というものの冷たさ・機械性が、一種象徴されてあるとも言えるだろう。それがネコバスの場合には、たった一人の人間のためだけに、行先を変えて走ってくれる。実に自然は親切で暖かいものだと感じさせてくれるのである。

楽しそうにネコバスに乗っているサツキとメイのショットを挟んで、すぐに病室の場面になると、病気とも思えない元氣そうな母が、「ただの風邪なのに病院が電報うつたりしたから……子供たちきつと心配してるわね かわいそうなことしちゃった」と言う。これで、もともと心配するような事は何もなかったことがはっきりし、このDパートを覆ったあれ程の不安も、綺麗サッパリ拭い消される。

不安を与えたものは実は無害(単なる風邪)だったと言うのは(メイのサンダル事件も含めて)、ユートピアでは、実害を与えるような出来事は、あつてはならないからである。こういう展開は、普通なら観客を拍子抜けさせ、子供騙しと爪弾きされるものであるが、この映画の場合、誤解とは言え、サツキとメイが受けたショックは深刻なものであつたし、その結果起こった迷子事件は、実際にも重大事件であり、トトロとネコバスが助けてくれなければ、もっと大変なことになっていただであらうから、大人の観客も素直にハッピーエンドを喜ぶ事が出来るのである。

続く会話「あの子達 みかけよりずっと無理をして来たとおもふの。サツキなんかききわけがいいからなおのことかわいそう」「そうだね」「退院したらこんどはあの子達にうんとワガママさせてあげるつもりよ」は、この夫婦が、子供は子供らしくればそれで良いというイノセントの価値観を共有していることを表わし、特にサツキに見られたアダルト・チルドレン的なストレスの問題も、母が退院することで、間もなく完全に解消されることを予告し、観客を安心させるものである。と同時に、子供たちの母への想いは、決して片想いではなく、お母さんの方もよく子供たちを見ていて、その気持ちを理解し、心から愛していることを表わすものとなっている。

画面切り替わって、ネコバスと松の木の上に居る子供たちの、メイ「お母さん笑つてるよ」サツキ「大丈夫みたいだね」メイ「うん」という会話で、子供たちがお母さんの様子を見に来て、今はもう完全に安心できたことが分かると共に、二人の母への想いもあらためて心に沁みる、良いシーンである。

この時、サツキとメイは、木の上から、下の方に小さく見える両親を見下ろす位置に居て、普段の親子の位置関係とは、上下が逆転している。この構図は、親が一方的に子を愛し保護するだけではなく、子供たちの方でも親を愛し、時には親を守ろうと頑張る(事実サツキは母の代役を果たし、父が洋服ダンスを落とした時にも助けに行つたし、メイはトウモロコシで母の命を助けようとした)素晴らしい家族であること、宮崎監督が理想とする上下相和す古典的調和的な家族であることを、表わしているのである。この位置関係はまた、観客の子供たちにも、「自分も両親に頼つてばかりいるのではなく、サツキやメイちゃんのように、親が困っている時には助けて上げよう。実際、自分にはそれが出来るだけの力があるんだ」という誇らしい感覚を与えてくれるに違いないのである。

再び画面切り替わって、父がトウモロコシに気付いて取り上げ、母が「アッ いまその松の木でサツキとメイが笑つたように見えたの」と言うと、父タツオが「案外そうかもしれないよ、ホラ」と言い、「おかあさんへ」と刻まれたトウモロコシが画面一杯に大写しになる。

前に述べたように、このトウモロコシには、「母は死なない(トウモロコシ)自然は母の病気を治す」という無邪気な信念と、メイの母への純真な愛が強く籠められていた。母なる自然が育てたトウモロコシをお母さんに届ける愛のリレーを、メイを愛するサツキと、イノセントな自然の使者であるトトロとネコバスが手伝って完成させた。「おかあさんへ」という愛の言葉が刻まれたトウモロコシのクローズアップは、そのことをあらためて観客の心に強く刻み付けるに違いないのである。

⑥ エンディング

エンディングでは、「となりのトトロ」の歌がBGMとして流れている。

最初は3:32「ネコバスの最後尾の席でしあわせにゆれるサツキとメイ」のショット。母を失う不安から解放され、母を取り戻せて安心した気分を、ネコバスの、毛皮に包まれた胎内のような場所で揺られる快楽、という形で見事に視覚化したものと言える。

そして巣へ戻るネコバスに「有り難う」と手を振るサツキとメイ。親切な自然への感謝である。

続いて婆ちゃんとメイが駆け寄り、抱き合い、頬ずりする感動的な愛のシーン。これは、「人間は生きていくだけでいい。そのありのままの姿で充分存在する価値がある」というイノセントの価値観を表わすものである。

以下は止め絵であるが、最初がタクシーから降りるお母さんに駆け寄るメイとサツキで、母が退院したことが分かる。服装が夏のママなので、九月の前半ぐらいであろうか。

三番目の止め絵からは、サツキの服がオレンジ色のつなぎになり、メイも長袖になり、秋であることが分かる。この後は、子供同士で遊んでいるシーンが多いが、注意すべきは、「トトロは懐かしさから……」にある通り、アダルト・チルドレン的なストレスの問題が解消され、サツキの顔が本編の時より幼く、本当の小学4年生らしく変わっていることである。

また、トトロたちと遊ぶシーンがないこと、メイも姉から独り立ちして、自分よりチビの子を引き連れて遊んでいることなどは、同インタビューで説明されている通りである。また、カンタと焼き芋を焼いているシーンを入れたのは、カンタのサツキへの思いを叶えてやるうという宮崎監督の親心であろう。

三、宮崎監督の個人神話としての「となりのトトロ」

次に、「となりのトトロ」に含まれている宮崎監督の個人神話としての要素、即ち、不幸

だった宮崎監督の幼少時代の心の傷を癒すという目的について、簡単に見て置きたい。これが目的の一つであったことについては、前に引いた久保つきこ氏との対談の中で、「ぼく自身が高齢でこういう映画を始めたかといえ、やっぱり、きっかけになったのは、自分の子ども時代があまりよくなかったな、と思ったからです。取り戻したいという欲があったからなんです。」と述べられていたことが証拠となる。

まず、美しく平和な「となりのトトロ」の村は、暗い惨めな敗戦国日本、そして封建的・閉鎖的と聞かされて、子供の頃から宮崎監督が嫌っていた日本の村のイメージの否定・裏返しとなっている。

メイとサツキの父タツオが理想的な父であること、母ヤス子が、子供を誉めなかった宮崎監督の母とは全く違う理想的な母親であること、ヤス子は監督の母と同様、重い病気で入院するが、監督の母が監督の小中学校時代九年間寝たきりであったのとは違って、『小説版』P8によると）一年ぐらいで元気に退院できること、優しく理解のある賢い父母の許で、メイとサツキが思いっきり子供らしく生きられること——これらすべてが、宮崎監督の不幸だった幼少時代の現実を否定し、補償する個人神話と言えらる。

また、次女であるにもかかわらず、メイが良い父母・姉に恵まれて、元氣一杯であることは、長男に圧倒されて元氣のなかった次男・宮崎監督の裏返しである。

大泉実成著『宮崎駿の原点』での兄・新氏の証言では、宮崎監督はいつも兄・新氏の後にくっついて来る子供で、新氏は「となりのトトロ」のサツキとメイを見た時、「あれは駿と私の形だ」と直感したと言う。しかし、「となりのトトロ」では、メイは決してサツキの真似や後追いだけに終わっておらず、活き活きとした自分独自の世界も持っている。ここにも、宮崎監督の過去の打ち消しがあるのかも知れない。

サツキが家事一切をこなすことについては、「トトロは懐かしさから……」で監督が、「10才は台所できますよ。ぼく、やったもの。掃除もやったしね、風呂も焚いたし、料理も作りましたよ……」と語っているし、末弟・至朗氏も「兄・宮崎駿」で、男兄弟四人で分担して家事をこなしたと証言している。しかし、監督は、「トトロは懐かしさから……」で、「たまの一日だけ（中略）ならいいけど、日常でやるとつらいですよ」と回想しているから、相当に大変だったのであろう。それを映画の中のサツキは、むしろ楽しげに、てきぱきと上手にこなして行く。そして、メイは殆ど手伝っていなくて、洗濯の時だけでも楽しそうに手伝っている、といった所に、個人神話としての側面があると言える。

サツキが運動神経抜群で、足が速いこと、明朗活発であることも、宮崎監督自身が子供の頃そう成りたかった憧れの実現という面がある。

サツキとメイに関して（そして「となりのトトロ」という映画全体の中でも）最も重要な

出来事は、ラストの迷子事件である。この迷子事件に際して、母代わりのサツキとお婆ちゃん、それに村人たち、さらにはトトロとネコバスまでもが、メイのことを心配し、一生懸命に探し、助けてくれる。それが、メイ（＝幼い子供だった時の宮崎駿）がみんなに心から愛されていたこと・見捨てられていなかったことの確認（個人神話）となり、癒しとなるのである。

また、もし宮崎監督が子供の頃、メイのように迷子になり、あのように多くの人に迷惑を掛けたとしたら、厳しい母からは猛烈に叱られ、監督本人も激しく自らを責め、一生忘れられないぐらい厭な思い出・心の傷となってしまうに違いない。しかし、メイに対しては、サツキもお婆ちゃんも、心から喜び抱きしめるだけで、メイを叱ったり非難したりすることはない。それが、メイ（＝幼い子供だった時の宮崎駿）が無条件に愛されていたことの確認（個人神話）になっているのである。

恐らく、宮崎監督は、子供の頃から、子供らしくあることではなく、大人のように立派であることを、しつけの厳しい母に断えず求められていた。失敗は許されなかった。それが、異常なまでに強い責任感や自責の念・罪悪感を監督の心に植え付けてしまったのであろう。その事は、例えば宮崎監督が、『週刊文春』の「阿川佐和子のこの人に会いたい」で、幼少時代、「面白かった思い出はない」「生まれて申し訳なかったという思いが強かった」「親から「病気になるって病院に連れて行ったら、医者が診ようとしても、お前が泣き叫んで診られなかった」なんて話を聞くと、ものすごく申し訳ないと思った」「大学に入ってから、それまでの人生は屈辱の塊だと思って、一生懸命忘れるように努力した結果、ほとんど忘れてしまった」などと語っていることや、高畑勲監督の「エロスの火花」で語られている成人後の宮崎監督の責任感の強さ、猛烈な仕事ぶり、「理想主義や正義感、潔癖・克己・自制・禁欲」から、窺い知ることが出来る。だからこそ、イノセンスを取り戻すことが、監督の生涯の主題ともなったのである。

宮崎作品では、ラストのクライマックスに、ヒロインが愛する者・大切に思うものを守るために必死になる姿を描くことが多い。例えば、『風の谷のナウシカ』のナウシカは王蟲の子のために、「天空の城ラピュタ」のシータとバズーは地上の人々のために、「魔女の宅急便」のキキはトンボのために、「もののけ姫」のサンとアシタカはシシ神とタタラ場の人々のために、「千と千尋の神隠し」の千尋はハク、そして両親のために、「ハウルの動く城」のソフィーはハウルのために、必死になる。「紅の豚」のフィオは、ボルコのために自らを掛け金代わりにする。また、ラストではないが、「未来少年コナン」のラナは水中に沈んだコナンを救おうとして溺れかけるし、ナウシカはアスベルを、シータはバズーを、サンはアシタカを、「ルパン三世カリオストロの城」のクラリスはルパンを危険から守ろうとする。

宮崎作品では、また、ラスト近くで、男性主人公がヒロインを守るために必死になる姿を描くことも多い。例えば「ルパン三世カリオストロの城」ではルパンがクラリスのために、「天空の城ラピュタ」ではバズーがシータのために、「紅の豚」ではボルコがフィオのために戦うし、ラストではないが、「未来少年コナン」ではコナンが何度もラナを助け、「もののけ姫」ではアシタカがサンの命を助け、「ハウルの動く城」ではハウルがソフィーを守るのである。

これらは、宮崎監督が、無条件で子供を愛し子供の命を守ろうとする母なるものに強い憧れを抱いていること、そして、自分がそうした母なる女性を救う騎士（高畑監督の所謂「エスコートヒーロー」）になりたいという願望も抱いていることの現われである。つまり、宮崎監督は、自らの少年時代にはなかった「命懸けで愛し合い、守り合う母と子」の個人神話を、繰り返しフィクションの中で作り出そうとしている、と言えるのである。

「となりのトトロ」では、サツキがメイを救おうとする所と自然の人間に対する好意が、この母なるものの愛のテーマに当たり、サツキが母の分まで頑張つて家事をする所とラストでメイがトウモロコシを母に届けようとする所、そしてトトロとネコバスが（そしてカンタも少し）、困っているサツキとメイのために奉仕する所が、母なる女性を救う騎士（エスコートヒーロー）のテーマの現われと言えるだろう。

四、おわりに

私の理解が正しければ、「となりのトトロ」は、母性と自然とイノセンスの大切さを、かつてない力強さで表現し得た傑作である。そして、この作品が、小さな子供たちだけでなく、大人たちにまで大きな感動を与えているのは、現代において、この三つが非常な危機に瀕しているからではないだろうか。

かつては村、町、家、会社など、共同体的なものが、母胎的なものとして、特に優秀・有能でない個人をも暖かく包み込んでくれていた。それが、現代においては、地域社会も（一箇所に定住し、家業を持って代々受け継いで行くような）「家」も解体し、人は一人一人、社会に通用する有能な人間に自分を作り上げ、自力で自分の人生を切り開いて行かねばならなくなった。その事が、母親から、子供たちをありのままの姿で無条件に愛する母性を奪い、子供自身も、親や学校から勝者・強者・優秀者でなければ将来はないという圧力を掛けられ、早くからイノセンスを失ってしまふ。大人たちも、負け組になったらリストラされかねないというストレスを日々感じざるを得ない。そして、都会には心のオアシスとなる自然すら殆どない。かつてはそれなりの救済力を持っていた宗教も、今や科学によって信用を失

ってしまった。これが、現代社会に住む人々の多くが現在抱えている問題なのではないだろうか。「となりのトトロ」が多くの人の心を捉えるのは、右のような問題に悩む人々に、それが一時の救済を与えてくれるからだと思ふ。

敢えて「一時の救済」と言うのは、この映画が今すぐに現実を変えてくれる訳ではない、という意味であつて、この映画が説く救済自体が非現実的で無力だ、という意味ではない。

母性と自然とイノセンスは、失つてはならないものなのに現に失われつつあり、その弊害が至る所に現われ始めている、人類の死活を左右する大問題である。その大問題の所在を指摘し、どの方向に向かつて人類は進まねばならないか、その方向性をも宮崎監督は指し示してくれている。

宮沢賢治は、「本当のさいわいとは何か」を繰り返し問題にした。宮崎監督もまた、人間にとつて「一番大事なものは何か」「根源になるもの・一番おおもともになるものは何か」「何が美しいのか。何がすばらしいのか。何が楽しいのか」（前出「漫画の手帖」13号インタビュー）を繰り返し問うて来た人である。文学も映画も、本来、具体的な社会問題の解決方法を提起する場ではなく、その様な価値をめぐる根源的な問いの場であらう。

その結果、宮沢賢治が到達した場所は、法華経とも異なる一つの宗教的境地だったと私は思っている。宮崎監督が到達した場所も、既成のどの宗教とも異なる無神論的・アニミズム的な一つの宗教的境地だと私は思う。それは芸術家として最高の達成と言える。

宮崎監督は、根源的な問いを立てて、根源的な作品を作り上げた。人類が繰り返しその作品に照らして、我々は何故このように生きられないのだろうか、どうすればこのように生きられるのか、と自らに問わなければならないような、そういう作品の一つにこれは成っている。それが、この映画が人類の永遠の古典になるといふことなのである。

注

(1) 「呪縛からの解放―栽培植物と農耕の起源」(『出発点』所収)などのインタビュー類で確かめられる。

「最初の内は」としたのは、70年頃、日本が大衆消費社会の段階に入ると、宮崎監督は、その「理想の喪失、物神崇拜」(89年6月6日号「AREA」インタビュー)を強く嫌悪するようになり、また「管理社会」こそ打倒すべき敵と考えるようになったからである(『出発点』所収)。「版權取得の提案」(「原作を知らない人でも楽しめる映画を」「ただ右往左往するだけの国」参照)。

(2) 88年6月号「小学一年生」附録フレッシュユマ・インタヴュー(『スタジオジブリ作品関連資料集2』)などでは「アルプスの少女ハイジ」の頃から、『風の帰る場所』など

- では「母をたずねて三千里」の頃からとされている。
- (3) 自然も宮崎監督も単純ではないので、自然に投影されるものは、作品によっても異なる。ここでは「となりのトトロ」についてのみ述べる。
- (4) このテーゼは、「アルプスの少女ハイジ」や「未来少年コナン」にもはっきり見て取れるし、「風の谷のナウシカ」で、腐海の森もナウシカの眼には美しく見え、その地底には清らかな世界が広がっていたり、風の谷は自然もそこに住む人々の心も綺麗だったりする所にも現われている。その他、「天空の城ラピュタ」「もののけ姫」などでも、森のある場所は、神聖な別世界的な空間として登場する。「となりのトトロ」で塚森とその隣の草壁家が他とは異なる別世界的な空間となっているのも、宮崎監督が森を神聖な場所と考えているからである。
- (5) これは、「大人たちの言うことに従順な『いい子』」という意味での「理想像」ではない、という意味であろう。
- (6) 「耳をすませば」の映画パンフレット所収の宮崎駿「私が薦めるこの1冊 地上だけではなく、空の上にも生活があることを教えてくれた本。」に、『人間の土地』は「20歳のころに初めて読んで、今も時々読み返したり、思い出したりする」とあり、読んだ時期が分かる。
- (7) 「二街」「プレゼント」を観て（『出発点』所収）の「少年から青年へ移行する不安定な一時期に、ある種の傾向を持った青年達は「少女」の話に聖なる象徴を見出す。（中略）自分を無限に許してくれる異性、しかも母のように子宮にのみこんで自分の力を奪うのではなく、自分がその少女のためなら能動性も力も発揮出来るはずの少女……。」という一節を、その証拠として挙げる事が出来る。
- また、宮崎監督が河合隼雄氏・落合恵子氏との鼎談「本・子ども・映像」（『図書』90年7月号）で、「手塚治虫のヒロイン像の致命的な弱点は、保母さんであり看護婦であり、無限の愛を注いでくれるという点。その弱点が実は子供の時、ものすごく好きだった。」と語っていることも、参考になろう。
- (8) 「もののけ姫」では、肉食獣である山犬とその娘を主人公クラスにし、憎悪怨恨をも取り上げ、タタリ神を出した。「もののけ姫」は「となりのトトロ」とちょうど裏腹の関係にあり、宮崎監督としては例外的な作品と言える。
- (9) 言うまでもないことだが、理想化・ユートピア化と言えども、現実というものを全く無視してしまったのでは、観客を感動させることは出来ない。宮崎監督は、その加減がまた非常に巧みである。例えば、「となりのトトロ」では快晴の日が多いが、雨の日も一日だけある。サツキとメイは上機嫌の時が圧倒的に多いが、強風やお化けを不気味に思う時もあるし、電報が来てからは、喧嘩したり、泣いたりもする。
- 細かい表現を取ってみても、例えば、サツキが川に水を汲みに行く時（15分）には軽やかに駆けて行くが、水を汲んで帰る時（15分）には、腕が抜けそうなバケツの重さを

- リアルに描いている。ポンプに水を入れて漕ぐ所でも、最初はハンドルが軽い、水が上がって来ると急に重くなる辺り（17分）が、またしっかりと描かれている。
- この様に現実の重みをしっかり押さえながら展開されているからこそ、理想化・ユートピア化が施されていても、そういう素晴らしい場所がこの世の何処かには実際にあると、観客は思うことが出来るのである。
- (10) Adult Children of Dysfunctional Family（機能不全の家族に生まれ、現在大人になった人）のことを、略してアダルト・チルドレンと呼ぶ。機能不全の家族とは、親が何らかの問題を抱えていて、無条件の愛を子供に十分与えられない家族のことである。宮崎監督の場合、母が9年間寝たきりだったことや、母の過度の厳しさが、機能不全に当たると考えられる。
- 『The Art of Totoro』所収インタビューの中で、宮崎監督は、「最初は主人公の女の子を一人にしようと思っていたが、一人の女の子の中に、全く無垢で無邪気な部分と、欠損家庭でちゃんと生活していく力を持った側面と、両方持たせなければいけなくなり、片方の属性が余りにも幼児的なので、二人に分けた」と語っているが、これは、サツキの方が主に「欠損家庭」のアダルト・チルドレンの問題を担い、メイの方が主に「幼児的」な「無垢で無邪気な部分」即ちイノセンスを担うという意味に解して良いだろう。
- (11) 主人公のナレーション、及び主人公に手紙を朗読させることでナレーションと同様の効果を得るやり方は、「バンダコパンダ」二作品に先蹤がある。
- (12) 執筆日は「ロマンアルバム」となりのトトロ」の木原浩和氏「トトロ制作れぼう」とによる。
- (13) 『FILM1/24』別冊「未来少年コナン」や「アニメージュ」81年8月号「宮崎駿 冒険とロマンの世界」で、「長靴下のピッピ」のイメージボードを見る事が出来る。
- (14) graphic parallelism については、今泉谷子氏著『映画の文法』（彩流社）P76以下参照。「となりのトトロ」の先駆作として知られる「バンダコパンダ」にも、よくこの手法が使われ、主に仲の良さを表わしていた。
- (15) 例えば「千と千尋の神隠し」の湯婆婆は、子供に命令し支配する大人であり、かつ倒すべき敵であるが、湯婆婆の身長は千尋と同じ位しかないように描くことで、後で千尋が自立して行く事を可能にしている。
- (16) 父タツオの顔・体型・雰囲気は、「魔女の宅急便」のオキノ氏とも非常に近い。宮崎監督の好む父親像なのである。
- (17) 「小国寡民」の平和な農村的共同体を理想とする老荘的なユートピア観は、マルクス主義以上に宮崎監督に強い影響を与えていると私は思っている。なお、「白蛇伝とぼく」（アニメージュ）86年10月号）で宮崎監督は、「大学でも、第2外国語に中国語をとったり、中国文学を読みふけったり、徳間康快さん（徳間書店社長）が輸入した中国映画「祝福」「阿片戦争」なんかをせっせと見に行ったのも「白蛇伝」のせいなんです。そう

いったものにふれると、いやおうなく、中国革命に出会うでしょう。それでノンポリだったばくが左のほうにグッとよっていった。これも「白蛇伝」のせいなんですよ。」と告白しているが、「白蛇伝」の影響だけではなく、中国的なものに惹かれるような資質がもともと監督にあつたせいもあるのではないかと私は思う。

(18) 「呪縛からの解放—栽培植物と農耕の起源」、82年11月「Comic Box」インタヴュー、97年6月3日「日本経済新聞」掲載の「ぼくは駄菓子屋さん」⁽²⁾などを参照された。

(19) 例えば、「FILM1/24」別冊「未来少年コナン」インタヴューでは、「母親が出て来るとべたべたするのは事実ですね。母親ってのは包み込もうとするでしょう。僕が「わんぱく王子」【細江注「わんぱく王子の大蛇退治」が嫌いなのもそれですね。お袋を捜し求めてね、乳離れしたのかと思うと、母の国とかいつてまた包み込まれて、結局乳離れしてないじゃないかと暗澹たる気持ちになる。」と言う。宮崎監督は「母をたずねて三千里」がいやでたまらず、その為に長年続いていた高畑監督とのコンビを解消した程であったが、それも、母から自立することが宮崎監督のテーマなのに、最初から最後まで母に執着し続けるマルコを描くことが、耐えがたかったからだろう。

(20) 「となりのトトロ」の先駆作で、もつと欧米志向が強かった「パンダコパンダ」のミミ子の家は、周りに切り離された一軒家であるだけでなく、完全な洋館になっていた。そして、ミミ子が父母・祖母ら日本の家族関係から完全に解放されているビビ的な自由の楽しさを中心に据えていた。

(21) 『THE ART OF TOTORO』P.57のストーリーボード6のように、引越しの日に座敷で、日本の縄文遺跡にも見られる環状列石(ストーン・サークル)の形にドンクリが置かれているのを見出すという設定も、宮崎監督は考えていたが、観客の子供には難しすぎるという判断でか、取り止めになった。

なお、宮崎監督は、「藤森栄一、縄文そして現代を語る」(「地域文化」02年/秋)で、「となりのトトロ」でお父さんに「昔、人と木は仲良かった」と言わせたのは子供向けで、木は当ても切ったけれど、一種の信仰の対象にしていたことは確か。縄文中期は戦争もなく大らかに生きられた時代で、農耕の技術を持っていたのに、狩猟採集を続けた。村と村をまとめて国にすることも出来たのに、そうしようとしなかった。あと五十年で大量消費文明は終わる。これからの時代には、縄文人の暮らしの方が向くのではないか。」と述べている。

(22) 384頁でサツキが「トトロって絵本に出ていたトロールのこと？」と訊ねると、メイが頷くことは、監督自身、トトロを日本的と言うよりは、西洋的と言うに近いものと考えていたことの証拠と言える。

なお、Hollは、北欧伝説中の恐ろしい巨人や妖怪を指し、「となりのトトロ」のエンディングで母がサツキとメイに読んで聞かせているマーシャ・ブラウンの絵本「三匹の

山羊」のガラガラドン】(原作は1957年初版、邦訳は昭和四十年初版で、「となりのトロール」の時代設定とは合わないが)にも出て来る。実際の絵本では、山羊を食べようと待ちかまえる恐ろしいトロールが描かれている橋の下に、エンディングではトロールの絵が描かれている。しかし、トロールはトトロとはイメージが違い過ぎるので、サツキは、おっとりしている所がトトロと似ている有名なムーミン・トロールをイメージしているのかも知れない。宮崎監督は、大塚康生氏が作画監督をしていたテレビシリーズ「ムーミン」第23話「チビのミイ大作戦」の原画をアルバイトで描いたことがあった(「アニメージュ」88年2月号記事による)ぐらいいで、ムーミンのこともよく知っているからである。

(23) 75の父タツオのセリフ「こんなにいいお天気にお化けが出るわけないよ」は、伝統的なお化けには当てはまるが、この映画の中では、ススワタリもトトロもネコバスも、日没前から活動している。

(24) 天皇制及び封建性と直結している稲作以前だということも、大きな要素だったことは、88年7月号「Comic Box」インタヴューから分かる。

(25) 「ロマンアルバム」となりのトトロ」のインタヴューで久石譲氏も、「トトロ」も日本が舞台ということがわかっているんだけど、土着的な日本でしか生まれないふんふんというものは感じられなかったんです。」と語り、日本的な音楽にすることは、全く要求されなかったことを証言している。

(26) 「ものけ姫」に出る自然の精・コダマ(木霊)も、絵コンテに「ホケイツ」としていと書かれ、怪我人を背負っているアシタカの真似をするものだったり、アシタカが「すきにさせておけば悪さはしない」と、ススワタリについてのお婆ちゃんの説明と同じようなことを言ったり、「お前達の母親が立派な樹だ」と言ったりするなど、ススワタリ・トトロ・ネコバス同様、母なる自然の子にして、イノセンスの象徴と考えられる。

(27) 88年7月号「Comic Box」インタヴューで宮崎監督は、「トトロってのは実は神様だと思ってるんです」と発言している。

(28) 「アニメージュ」83年9月号の付録絵ハガキとして発表された初期のイメージボードでは、トトロは、真っ黒で大きいトトロが「おおト」で父さん、中ぐらいの青いのが「トトロ」で息子、小さくて白のが「トトロ」の妹で「ミン」と名前がついていて、家族であることが明確だった。また、これよりやや後と思われる『THE ART OF TOTORO』P.10のイメージボードでは、父が30才、女の子は一人だけで5才、おおとうさん(デザインは完成形に近い)がミミンズクで102才、とうさん(色は真っ黒)がズクで69才、ミン(色は真っ白)が109才となっていて、祖父・父・子という設定のようである。が、映画の時には、家族かどうかよく分からないようにされた。これは、トトロが父親になって家族を持ってしまうと、子供としてのイノセンスは失われ、

我が子を何より大切にし、人間を警戒したり攻撃したり、というようなことになってしまふからであろう。

(29) 監督が「トトロは懐かしさから……」で、「カンタのお婆ちゃんがサツキとメイに肩入れするのは、街から来た子供たちにスワタリが見えたことでこの二人が好きになったからだ」と説明しているのも、子供なら誰でも見えるというものではないからこそではないか、と私は考える。ただし、映画の中では、特に男の子と女の子で差があると明言されている訳ではない。

(30) David G. Hubbard: THE SKYJACKER: His Flights of Fantasy. New York: Macmillan, 1971.

(31) トトロは傘をさしたまま飛ぶが、そのイメージは、映画「メリー・ポピンズ」(1964)からの影響かもしれない。「メリー・ポピンズ」では、笑うと部屋天井まで浮き上がり、悲しくなると床まで降りてくるというように、気分の変動が飛翔と落下で表わされるシーンがあったり、解雇された父が元気を取り戻した時に、自ら空を飛ぶ代わりに帆を揚げるシーンがあるなど、非常に歩行的であると私は思う。

(32) 「千と千尋の神隠し」では、千尋がハクの本当の名前を思い出した後、二人が手を繋いでスカイダイビングのように落ちて行くシーンが、クライマックスになっている。これは、舞い上がるシーンだと、現実逃避的な万能感、つまり自分は誰の世話にもならず、自由だという錯覚を与えるのに対して、落下は、自分の限界、人間の現実を受け容れ、しつかり地に足の着いた生き方へ向かう方向性だからであろう。千尋は、この映画を通じて、自分は独りで生きていくのではなく、様々な人に助けられ、自分も人を助けることで、初めて生き活きと生きられるのだと知ること、大人になれたのだし、特にこのシーンでは、ハクが自分の命を助けてくれた事を思い出し、感謝しているのだから、舞い上がるのではなく、降下することが相応しいものとして選ばれたのである。「ハウルの動く城」にも、ラストで自由になったカルシファーが、わざわざ戻って来て、皆と一緒に暮らすという設定がある。

(33) 竹書房刊『宮崎駿の世界』所収・鈴木敏夫氏と石井克人氏の対談によれば、このシーンができた時、宮崎監督は大喜びで、「この映画のクライマックスだ」と言ったという。(34) 例えば、「千と千尋の神隠し」の絵コンテ1293で、銭婆と一緒に千尋に手を振るカオナシに足を描くことについて、「カオナシにはやくも足があるのはできすぎだが、つけましよう」とあるのは、自分の足でしっかり立つこと＝自立と宮崎監督が考えていることを表わす。同じ「千と千尋の神隠し」で、「坊」が自分の足で立てるようになることも、湯婆婆からの自立を表わしている。

(35) トトロとネコバスは、幼児が母親から離れねばならない時に、母の感触を与えてくれる縫いぐるみ的なもので、精神分析学者ウィニコットが「移行対象」と名付けたものに当たるといえる。

(36) 拙稿「満願」論(『太宰治研究』9号 01年6月)も参照されたい。

(37) 宮崎監督自身は、栃木県宇都宮市の小学校から4年になる時に東京の杉並区立大宮小学校に転校した際の不安を、筑紫哲也氏との対談「くいのゆくえ」(『出発点』所収)で、「存在の根拠を揺るがすような不安だった」と語っている。サツキは同じ4年生で、しかも5月からの転校だから、もっと不安を感じるはずなのだが、宮崎監督は、「演出覚書 登場人物について」で、サツキは「転校も難なくこなし、すぐ友人もできる。」と書いている。これもサツキの理想化、そして村の理想化に当たるといえる。

(38) サングルがメイちゃんのものではないと分かった際の村人たちの会話の最後に、「駐在に報せた方がいいな」という声が微かに聞き取れるが、警察官が実際に画面に出ることはない。

(39) ただし、矛盾するようだが、「となりのトトロ」の村は、現実の日本の村と比べても、宮崎監督が携わった他の作品「太陽の王子ホルスの大冒険」「未来少年コナン」「風の谷のナウシカ」「天空の城ラピュタ」「魔女の宅急便」などの村や町、また「もののけ姫」のアシタカの村やタタラ場、「千と千尋の神隠し」の油屋などと比べても、殆ど共同体とは思えない程、閉鎖性・一体性がなく、どの範囲までがこの村なのか、境界線も分からず、村としての存在感は極めて稀薄である。これは、宮崎監督が日本の封建的な人間関係を嫌い、この村を人間の社会としては殆ど実体がない、ユートピア的な「自然環境」としてのみ存在させているからである。

(40) 宮崎監督も少年時代に聴いていた、「トトロは懐かしさから……」では、「ラジオで『新諸国物語』でも流そうかと思っただけやめた。」と発言している他、「漫画の手帖」13号のインタヴューでも、「笛吹童子」「紅孔雀」に言及している。

なお、宮崎監督はちょうど「となりのトトロ」の制作が決まる頃のインタヴュー「二感の時代の想像力」(86年12月10日「週刊朝日」)で、次のような発言をしていた。

「ハイビジョンまでいくと、映像のインパクトは強烈になるだろうと思う。でも、そうになると、ますます自分で体験することが減るのではないだろうかという思いがある。たとえば喜多郎の音楽をバックにシルクロードの風景を見て「いいなあ」と思うことと、自分がその場所に行って体験することとの間には大きな開きがある。(中略)このことから考えていくと、二つの感覚だけで情報量の八割ぐらいを占めるといって、赤ん坊が畳のケバをむしったりしているのを見ると、彼らはすべての感覚を総動員して外界と接触している。ドロの味だつて自分の口で味わおうとする。その時期に「ピンポンパン」(細江注「ママとあそぼう!ピンポンパン」。66年から82年まで、フジテレビが放映した幼児向けのテレビ番組)とか、ああいう刺激ばかりで育つというのはどうなんだろうかと思う。(中略)信州の山の中には義理の親父の小屋があるのだけれど、そこには新聞も届かない。モノクロのテレビは置いてあるけれど、よく映らない。(中略)そ

んなふうにして一週間も過(こ)してから東京に戻ると、活字も映像も、以前とは違った輝きで迫ってくる。」

宮崎監督は、「となりのトトロ」の時代設定を問われた時に、テレビ放映以前にすることが主たる目的だったと繰り返し答えている。「となりのトトロ」にテレビ・ラジオ・新聞・雑誌・書籍を一切出さず、五感を総動員して自分で体験させるようにしたのは、宮崎監督の意識では、むしろこうした考え・意図に基づくものであったことも、見落としてはならないのである。

(41) 該当する絵コンテ 204・487・589・746 には、いずれも新聞は描かれていなかったが、完成形にはある。原画スタッフが描いたものを、読ませはしないが、ある位はあった方が自然だということで、茶の間のシーンにはすべて入れることにしたのである。他に、引越しの荷物を開けるシーンには、皿を包んだ古新聞などが出て来る。カンタがライトプレインを持って回る部屋にも新聞がある。

(42) 前述の引越しの夜の茶の間の挿入ショットと、サツキと喧嘩したメイが茶の間に寝ころんでいるショットには、畳の上に雑誌らしきものが2冊あるが、絵コンテにはない。原画スタッフが描いたものを、やはり、ある位はあった方が自然だということで残したのである。ちなみに「少女クラブ」には、昭和28年1月から31年まで手塚治虫の「リボンの騎士」が連載されていた。なお、エンディングの止め絵には、母と絵本を読むシーンがあるが、本編には絵本を読むシーンもない。

(43) 脇役であるカンタに関しては、杉浦茂の漫画の落書き(ただし、絵コンテにはなく、「トトロは懐かしさから……」によれば、原画スタッフの篠原征子さんが入れたものであるが)、ライトプレインの工作という形で、外の世界の影響が少しは現われている。

(44) 強風の夜の絵コンテ 203 に該当する玄関のショットで、完成形では店屋物の引越し蕎麦らしきものが描かれているが、絵コンテにはない。

(45) これは一つには、親戚などを出すと、草壁夫妻が封建的な「家」の中に組み込まれてしまうからでもある。『小説版』の方では、サツキとメイが夏休みに十日程、元々住んでいた東京の母の実家・寺島家に帰り、銀座のデパートで食事をしたりすることになっていた。また、冒頭のオート三輪の運転手は、藤山というサツキの父の考古学仲間であり、長男だから家を継いで百姓をしていることが、父からサツキに説明されていたが、これも映画の方では赤の他人に変えられた。

(46) 蝶は、例えば『莊子』『齊物論』の胡蝶の夢、また古代ギリシャ語 *psyche* などのように、しばしば人の魂が化したものと見なされるので、トトロのウロ穴や「もののけ姫」のシシ神の池に蝶が飛んでいることも、そこが神や精霊・死者の魂などが住む聖なる世界であることを暗示するものと考えられる。

(47) 87年6月号「アニメージュ」の中川李枝子氏との対談や、後出「トトロの住む家」で

も、同様の発言をしている。

(48) 宮崎監督の「こんな庭がほしい」(『出発点』所収)にも、同様の発想が窺える。

(49) 宮崎監督は、95年9月「VIEWS」インタヴューや96年1月5・12日合併号「週刊朝日」の司馬遼太郎氏との対談、01年8月7日「毎日新聞」インタヴューで、礼儀、特に自然に対する礼儀の大切さを強調している。これは、宮崎監督にとって自然は、上下の秩序の最高位に位置するものだからである。

(50) 『THE ART OF TOTORO』P.30の2のストーリーボードの宮崎監督の説明にあるように、初期の構想では、映画の「冒頭は、その1カ所だけ木におおわれた家の中にあって、その屋敷のまわりの風景が変わりはじめ。(中略)まわりの住宅が消えて田んぼが現われ、歩道になってしまったところに水路があらわれ、で、その間にも屋敷の木はどんどん小さくなっていて、そこにサツキたちが住んでいる家がポコッとあらわれる。そこにトコトコとオート三輪が来るという話を書いたんです。それで始まって、終わったときにまたもとの世界に戻り、その話をオバアさんから聞いていた子どもたちが、『じゃあ、オバアちゃん、そのトトロってどういうの？』と聞くと、オバアさんは『さあ、どうかね』と答える。すると、ネオンが見える街の中の森の上で、トトロが可憐にもホー、ホーと鳴いている。それは騒音で聞こえないにしても、トトロがオカリナを吹いている風景で終わらそうと思っただけという事だが、これが取り止めになったのは、折角美しく描き出された「となりのトトロ」の世界が、既に失われてしまった過去の夢にしか過ぎないとするなら、ユートピアとしての価値が失われてしまうからである。なお、失われた風景が蘇るといふ趣向は、「平成狸合戦ぽんぽこ」に出て来る。

(51) モデルは、昭和三十二年に十馬力(10馬力)のエンジンで発売され、オート三輪の代名詞とまでいわれたダイハツ・ミゼットであろうか？ オート三輪は、当時、大変な人気を得、昭和三〇年代の代表的な車種となっていた。

(52) ちなみに、20以下に自転車に三人乗りするシーンが出て来るが、これも道路交通法違反であり、かつ楽しいシーンとなっている。その他、庭や家の中を走り回ること、風呂の中で大騒ぎをすること、蚊帳の上に乗ることなども、常識的な親なら許さない所であろう。

(53) トンネルをくぐった所に別世界があるという設定は、「千と千尋の神隠し」「ハウルの動く城」でも使われている。

(54) 宮崎作品には実際、廢墟的な場所がよく出て来る。世界最終戦争の廢墟が舞台の「未来少年コナン」、「ルパン三世カリオストロの城」のラストのローマの遺跡、文明の廢墟が舞台の「風の谷のナウシカ」、掘り尽くされた鉱山の廢墟とラピュタの廢墟が舞台の「天空の城ラピュタ」、木を切りすぎて地すべりに襲われた村や荒廢したタタラ場周辺が描かれ、最後にシシ神の森も破壞される「もののけ姫」、テーマパークの廢墟のような

世界が舞台の「千と千尋の神隠し」、動く城自体がガラクタの寄せ集めのようである「ハウルの動く城」など。

(55) なお、この洋館付きの家の形、即ち約半分が高く、三角屋根になっていて、残り半分が低く平らな家の形は、「魔女の宅急便」のオキノ邸やグーチョキパン店でも繰り返し返されている。オキノ邸にはサンルーム的な部分もあり、田園地帯にある点も、この草壁家と共通する。恐らく宮崎監督の好みなのであろう。

(56) 例えはもし、七国山病院の建物が鉄筋コンクリートの冷たい感じの高層ビルで、そこに母を訪ねて行くのだったら、その大きさと冷たさが、病氣と死に対する恐怖心を、観客に（またサツキとメイに）抱かせるだろう。しかし実際は、実に牧歌的な雰囲気を描かれている。最初、お父さんが道を間違えて、病院を上から見下ろす（見くだす）形になることも、病氣なんかすぐにも治るといふ安心感を与えるための設定だろう。

(57) 「もののけ姫」で、サンが瀕死のアシタカをシン神の池の中の小島に運んだ際、絵コンテ(55)によれば、榊の若木を切って、アシタカの頭のそばに差す。これは榊が神を呼ぶという神道の考えを踏まえたものであろう。事実、榊に引き寄せられるように、シン神がアシタカの所にやって来る。

(58) ドングリは、後で中トトロが袋に一杯集めていたり、大トトロがサツキとメイにくれたり、庭に蒔いたドングリの芽を、夢（またはトトロの魔法）の中でトトロたちが出させたりと、トトロとの結び付きが深いものだが、だからと言って、最初の方に出るドングリも、トトロが子供たちの気を引こうとしてわざと落としたりと解釈してしまうと、トトロが子供たちと仲良くなりたがっていたことになるので、そのように解釈すべきではないと思う。

(59) 90年7月号「アニメージュ」特集「未来少年コナン」で、宮崎監督は、「未来少年コナン」に取り掛かる際、「ヒロインはこれやっつてはいけない」と決めた条件は、「困難な状況に陥ったときに、それを主体的に受けとめるヒロインにするべきだということ。キャラクターと悲鳴を挙げて、男を窮地に立たせるために登場するヒロインや、男ばかりでさみしいからと、花として登場するだけのヒロイン像も最低です。存在する理由がないんですから。すぐ水浴して襲われる役とかシャワーを浴びたがる女も嫌いです。」と述べていた。その他、講演「ある仕上げ検査の女性」（82年12月21日）（『風の谷のナウシカ GUIDEBOOK』所収）の「質問コーナー」での発言「ぼくはこっち向いてニッコリ」というのが大きらいですね。こびを売っているような気がして、ぼくには描けない、いや描きたくないんです。」や、「コナン」を語る（『出発点』所収）の「僕は、「ルパン」の峰不二子みたいなみだらな女は好きじゃないんです。」という発言なども参考になろう。

なお、宮崎監督が少年的な女性を好むのは、マザー・コンプレックスのために、大人の女性のエロティシズムに対して恐怖感があるせいもあるだろう。

(60) ヒロインに身体的なおしとやかさをわざと破らせる例は、「魔女の宅急便」にも多い。特にトンボを助けるためにデッキブラシで飛び立とうと力むおは、トイレで力む姿を連想させることを意図したものであろう。この他、無器用・ぶざまなヒロインの姿は、「千と千尋の神隠し」の前半や「ハウルの動く城」の老婆（ソフィー・荒地の魔女）の描写で、意識的に多用されている。

(61) 「千と千尋の神隠し」の千尋も、リンに連れられて初めて油屋に入る時に靴と靴下を脱ぎ、以後、油屋の中ではいつもはだしである。恐らく「はだし」は、千尋が「かこわれ、守られ、遠ざけられて、生きることがうすばんやりにしか感じられない日常」（宮崎駿「不思議の町の千尋」—この映画のねらい—）を脱すること、「生きる力を獲得」（同）するために、自分の足で立つことの象徴なのであろう。

(62) お化けを怖がらないという設定は、「パンダコパンダ」にもあり、元氣少女であることを表わしていた。

(63) 「パンダコパンダ 雨ふりサーカス」の雨の夜が、このシークエンスの先駆と言える。

(64) サツキの腕から薪を吹き飛ばした突風は、絵コンテ(56)でネコバスのものとされていくが、観客には分からない。C・Dパートのネコバスの登場シーンでは、バスのエンジン音の代わりに、効果音として風のヒューヒューという音が入れている。

(65) ただし、SOS・52で映る裏側には「前沢行」と書かれている。一車線の両方通行で、車が余り通らない時代だったので、一つのバス停を両方向に兼用していたのである。前沢は所沢がモデルで、前沢が東京寄り、稲荷前（松郷）を経て、七国山病院に向かうという設定になっている。

(66) 「パンダコパンダ」二作品や「ハウルの動く城」にも、洗濯物干しが楽しげに描かれているが、意味は異なる。

(67) ここは、絵コンテでは、この後、父が逆襲し、メイを布団蒸しにしてキャラクター言わせるシーンがあったが、完成形ではそれを削除し、父は元気がなく弱いという印象を強めるようにしている。なお、この父を恐れないメイの在り方は、後でトトロのお腹の上に乗ってしまうことの伏線になっている。その事は、トトロのお腹の上に乗ったSOSに「父さんと同じとおもったのかカワイイとおもったのか」と書かれていることから分かる。

(68) 「パンダコパンダ」にも、小学生のミミ子が、洗濯物干し・掃除・朝食作り・パンダとパンちゃんのお弁当の準備一切を一人で楽しげにこなし、寝坊の父パパンダを起こしてから小学校に出掛けるというシークエンスがあり、「となりのトトロ」の原型になっている。

「パンダコパンダ」は、「長靴下のピッピ」の影響が強く、単純にミミ子ちゃんはずこいということ強調するだけの、楽しいファンタジーに徹している。一方、「となりの

トトロ」では、子供に家事を押し付けるのは酷だという、より現実的・教育的な大人の観点をも取り入れ、後でサツキが喧嘩したり大泣きするシーンを入れて居る点、人間観において深み・厚みを増していると言える。

(69) 後で中トトロの袋の穴からドングリが落ちる所から、これらも中トトロがドングリを集めて塚森に運ぶ途中にたまたま袋から落ちたものと説明できる。しかし、このドングリの作中での機能・意味としては、やはり母なる自然からの誘いとするのが相応しいのである。

(70) 「バンダコパンダ」で、最初にチビのパンダ（パンちゃん）と仲良くなってから、大きいパンダ（ババンダ）が訪ねて来ることになっているのも、同じ理由からである。

(71) ここでも宮崎監督のつもりとしては、トトロが誘い込んだということではなく、母なる自然の意志といった風なものを感じたということなのであろう。

(72) その通路のカット⁸⁰に、他では出ないキノコの傘のような生物が三匹描かれている。これは違う通路であることを示すためかも知れない。

(73) これは、「一、はじめに——予備的考察」で述べた「人が汚していない豊かな緑・綺麗な水と空気のある森が、人の心を浄める」というモチーフとも関連する。なお、蝶については注⁴⁶参照。

(74) 「バンダコパンダ 雨ふりサーカス」に、トラちゃんと母虎、パンちゃん、ミミ子と一緒に抱えるシーンがあるのが先駆と言える。

(75) 映画用語で、飾り模様などで視野を狭めた画像を演出する技法を言う。202・204では、底の抜けたバケツが Vignette として使用されている。ヴィンヤード著「傑作から学ぶ映画技法完全レファレンス」(フィルムアート社) P.73参照。

(76) 時期は、82年6月5日の講演「自分の原点」と、同年11月「Comic Box」インタビューから推定した。「シネ・フロント」インタビューでの発言は、95年5月の屋久島行きに基づくものだが、初めての時と本質的な差はなかったと推定したい。

(77) 屋久島は年間降雨量が非常に多く、森の木々は緑色の苔にびっしり覆われている。それがウロ穴の中のイメージになったのであろう。ただし、宮崎監督は、最初、苔のない、木をくり抜いただけの洞窟にするつもりだったが、実際に描いてみると、安っぽい新材のようになってしまったので、あのように変更した、と美術監督の男鹿和雄氏が証言している(『ロマンアルバム』となりのトトロ)。しかし、宮崎監督の願望を真に実現したのは、完成形の方だったと私は思う。

(78) 訳詩の全文は、「時は春、日は朝、朝は七時、片岡に露みちて、揚雲雀ののりいで、／蝸牛枝に這ひ、／神、そらに知るしめす。／すべて世は事も無し。」(『海潮音』所収)である。

(79) 「トトロは懐かしさから……」に、「メイ・サツキとトトロの出会いには、夢とも解釈できるとして作っているが、監督自身は本当に思ったことと違って、と出るので、

私も監督自身の解釈で説明している。夢として解釈するならば、メイとトトロの最初の出会いは、しげみの中で眠っている間に見た夢ということになる。二回目のバス停の場合は、寝ているメイをおんぶしたまま、サツキも居眠りをして見た夢ということになる(『小説版』では、P.99で、サツキが「昨夜のことは夢だったのかも知れない、自分も居眠りしていたような気もするし」と考える)が、トトロに貰ったドングリやトトロが持って行ってしまった傘の説明はつかない。三回目の夜の出会いについては、その場所では論じる。最後の出会いは、『小説版』では、トトロに頼んでネコバスに乗る所までは映画版と基本的に同じだが、その後は、ネコバスの窓からお地蔵様の脇に腰を下ろしているメイを見つめるものの、ネコバスはそのまま走り去り、七国山病院へ行き、松の木から母さんの姿をサツキに見せると、もう松之郷へ取って返す。そして、サツキがはつと気が付くと、例のしげみのトンネルの中に寝ていて、探しに来たお婆ちゃんに、「お地蔵様が四つも五つも並んでいる所にメイがいた」と話すと、村人が迎えに行ってくれ、という展開になっていて、完全に夢として解釈できるようにしている。しかし、映画版では、ネコバスに乗ったことを夢として解釈することは不可能である。

宮崎監督は、構想の初期段階では、「となりのトトロ」でリアリズムを大切に、現実には居ないトトロらとの出会いは、すべて夢として解釈できるようにすることを重視しており、それが『小説版』に現われているのであろう。しかし、映画制作が始まってからは、「火垂るの墓」との絡みもあって、リアリズムには必ずしもこだわらなくなつたようである。その間の経緯は、『素直にわがまま』所収の林明子氏との対談の、「初めは、こどものたたくまをあんまり漫画っぽくしないで自然なものにしたい、と思っただけです。ところが「火垂るの墓」が同時に製作に入っていた。同じようにリアルになつてもしょうがないと思っ、途中から自分たちの力量の問題も含めて、もっと漫画っぽくやろうって割り切ったんです。」という発言から想像できる。

(80) 『小説版』P.214には、「メイが無理にさがそうとしなければ、きつとトトロは引越していかないと思うよ。無理にさがさないんだ。それでいいって思ってあげなきゃ」という父のセリフもあり、監督の意図は明白と言えよう。

(81) この雨は、「バンダコパンダ」二作品の内、「バンダコパンダ 雨ふりサーカス」の中で一度雨が降ることと、構成的に対応しているが、意味は全く異なる。

(82) 絵コンテ 500 に該当する映画のショットでは、左隅の棚の一番上に、別の飛行機の模型らしきものも載せてある。

(83) 「バンダコパンダ」にも、学校へ来てしまったパンちゃんをめぐめるシークエンスがあったが、パンちゃんを先生に隠し通せるかどうかというサスペンスと、追っかけの活劇的な面白さを中心に、意味は全く異なる。

(84) キツネは毒婦的なものという連想が伝統的にあるので、性的・娯婦的なものを嫌う宮崎監督は、その意味でも稲荷を嫌ったのかもしれない。

- (85) ケヤキは画面では分かりづらいが、絵コンテ11で「ケヤキの並木のある街道」、210で「頭上をおおうケヤキと杉の太木」と書かれている。また、宮崎監督は、「トトロは懐かしさから……」で、ケヤキが好きなのは照葉樹だからだ、と説明している。
- (86) インタビュー「個人的には「ナウシカ」からの連続性があるんです」(『出発点』所収)に、「悪役が登場するときも、足元から映したほうが効果はあるんだけど」という発言があり、こういうテクニクを宮崎監督が意識していることが(当たり前ではあるが)確認できる。
- (87) 『素直にわがまま』所収の林明子氏との対談では、この両方をやりたかったので、女の子をサツキとメイの二人に分けたと説明している。『風の帰る場所』では、p.288でバス停、p.304では「見えないつもりでお化けが通って行く」シーンを最初に思い付いたと言っている。
- なお、「バンダコパンダ」の最後に、バンダが動物園にサラリーマンとして勤務することになったという落ちがついていて、これも、人間の世界と動物の世界を隣り合わせに並べてみせたユーモアではあるが、「となりのトトロ」のような自然への強い思い入れは見られない。
- (88) 「バンダコパンダ 雨ふりサーカス」にも、パンちゃんが雨を厭がるのに対して、バンダが「雨は生物に力を与えるのだ」と教える所があった。傘に当たる雨垂れの音を楽しむというのは、それ自体、鋭敏繊細でイノセントな感覚だと私は思う。
- (89) 「バンダコパンダ 雨降りサーカス」にも、ミミ子の手紙を読んでいるお婆ちゃんが出ていたが、お婆ちゃんが朗読する声流れることはなかった。
- (90) 宮崎監督自身、森好きで、「となりのトトロ」制作の1年ほど前の「こんな庭がほしい」(『TAMIYANEWS』86年1月号。のち『出発点』所収)という文章で、自分に「あまりの程のお金があれば、庭が「原始林のよう」な森になっている屋敷を造りたい、という夢を語っている。
- (91) 「となりのトトロ」制作中の「千年森」(『朝日新聞』87年9月24日。のち『出発点』所収)という文章で、監督は、広大な特別公園を作り、自然のまま千年間放置して、「風土本来の植生を復活させ」たいという夢を語っているが、この「風土本来の植生」とは、現在は殆ど失われている照葉樹林の事なのである。
- (92) 幸田文の『こんなこと(ずぼんぼ)』に、「幻灯の猿蟹合戦で、柿の木がずんずん伸びて行くのを見たとき書かれている。宮崎監督も、同様の幻灯を見たことがあるのかもしれない。他に、中川李枝子氏の『そらいろのたね』で、種から家が生えて、ぐんぐん大きくなる所の影響も考えられる。
- (93) 折口信夫『日本芸能史六講』「第三講」等に拠る。
- (94) 「天空の城ラピュタ」の脚本第一稿(『The art of Laputa』所収)に、「ラピュタの最上層の中央に造られた大温室式庭園(中略)中央の樹木は成長して幹をとけ合せ、はるか

上空のガラスをつき破り、まっ青な空に壮大な楯を展げている。」という説明があり、ここに木々が融合するというイメージの先駆けがある。

(95) なお、高畑監督は、後に「平成狸合戦ぽんぽこ」で、「時間を圧縮された自然現象」を映像化している。

(96) 「バンダコパンダ」に、パンちゃんがバンダとミミ子の胸にそれぞれ飛びつく場面、ミミ子がバンダの胸に飛びつく場面があり、「バンダコパンダ 雨ふりサーカス」にも、パンちゃんとトラちゃんが一緒にミミ子の胸に飛びつく場面がある。これらが、この場面の先駆と言える。

(97) 絵コンテ600-4には、この配達人が、仕事をそっちのけにして、サツキのスケッチを感心して眺め、次いでメイがテラスに描いたネコバスの落書きに「おもわず笑ってしまおうが 仕事をおもい出し」、また「草かべさーん!!」と呼び始める、というコミカルなシーンもあったのだが、やりすぎと思われたのか、完成形では削除された。

(98) 「トトロは懐かしさから……」で宮崎監督は、メイのこの行動を、「トウモロコシをあげれば、お母さんは治るに違いない、お婆ちゃんがあいつたんだし。」「あのとき、メイはむしろ初めて、これは大変なことだとわかったんですね。サツキが泣いているのを見ることで。これは、お母さんがたならぬことなんだって、だから絶対に行かないやならないと思った……。」「ああいうのはいいですね。ああいうことってのは、みんな子どものときに一度や二度は経験してるんじゃないかと思うんです」と誉めたたえている。

(99) 宮崎監督は、大人に頼らず自力で解決する子供を、自立した健気な子供として好む傾向が強い。

(100) 88年4月15日「キネマ旬報」インタビューで宮崎監督は、トトロは「子供たちにとっては何か足りないものや、本人は我慢して居ても欠ける部分を埋めてくれるものなんです。そういう形で出てこない面白くない。一番しんどい時とか苦しい時に、ヒョイと、出てきて紛らわしてくれる。」と語っている。

(101) 宮崎監督の少年時代、敗戦直後の日本では、ターザンがブームになっていた。その名残か「未来少年コナン」のコナンには、幾分かターザンの面影がある。「もののけ姫」のサンは完全にターザンと言って良いし、ヤックルに跨る蝦夷のアシタカにもターザンめいた所がある。ジャングルを出て文明を受け容れなければならなくなるターザンである。また、「となりのトトロ」の絵コンテ111では、サツキが「ターザン」に喩えられている。

宮崎作品のヒロインはみな、動物や植物と大の仲良しであるが、そこにもターザンの残響が感じられる。例えば「バンダコパンダ」「アルプスの少女ハイジ」「未来少年コナン」「ルパン三世カリオストロの城」のクラリスと愛犬カール、「風の谷のナウシカ」「天空の城ラピュタ」のシータが鳩をやるシーン、「となりのトトロ」「魔女の宅急

便「もののけ姫」など。

(102) 子供の心を慰めてくれるものと言えば、もっともでありふれているのは犬と猫であろう。「となりのトトロ」では、犬は600に一度出るだけであり、猫はネコバス以外には一度も出ない。馬も15で遠くにかすかに見えるだけである。『小説版』には牛が出るが、それもない。メイがリスがいいと言ったりリスも出ないし、ウサギや小鳥を飼っているシーンもない。この様に「となりのトトロ」では、哺乳類・ペット類・家畜類を画面に出さないようにしているし、植物はふんだんに出るが、動物・昆虫等は実際より遙かに少なく抑えられている。これは、トトロとネコバスの存在感を高めるためのトリックなのであろう。

(103) 「バンダコバンダ」でも、パンちゃんが行方不明になり、ミミ子らが一生懸命捜し回り、次いでパンちゃんの水死の危機をミミ子が必死になって防ごうとし、最後にバンダが怪力を発揮して解決してくれる、というストーリー展開になっていて、「となりのトトロ」と非常に良く似ている。しかし、「バンダコバンダ」では、「となりのトトロ」のように、自然に対して母を投影したり、バンダを自然全体の象徴とすることは無い。

(104) 先にも注で述べたが、「小国寡民」の平和な農村の共同体を理想とする中国の老荘的なユートピア観も、村の造形に影響を与えているだろう。

(105) 「日常的な」とは何もわからない、超俗の存在」という性質は、「となりのトトロ」では、草壁タツオにも与えられている。

(106) これは、宮崎監督が「コナン」を語る(初出は79年12月「FILM1/24」別冊「未来少年コナン」のち手を入れた上で『出発点』所収。ここでは『出発点』から引用する。)で、「僕は「美女と野獣」なんかやりたいと思ってるんですよ。そのままやりたいのじゃなくて、野獣のほうを描きたいんです。何かのために尽くすことによって浄化されていく(中略)という映画を作りたいんですよ。」と語った通りのもので、恐らくインタヴュー当時、既に「もののけ姫」の構想が或る程度は出来掛かっていたのである。ただし、「FILM1/24」別冊「未来少年コナン」に収録されたイメーボード「鬼の話」(仮題)に出て来る化け猫が、「もののけ姫」の大山猫そっくりである所を見ると、まだ構想は固まっていなかったと思われる。

(107) 宮崎監督は、よく自分を豚として漫画に描いているが、バンダもトトロも、ざらざらした欲望を抜き去って茫洋とさせた豚という印象がある。トトロに関しては、「目撃新聞」88年5月23日夕刊インタヴュー記事「日本の個性 宮崎駿」末尾に、宮崎監督は「タヌキとミミズクを足したような優しい笑顔になった。」

——もしかして、あなたが不思議の森の主トトロ？

「僕の分身ですから。たぶん」

という遣り取りが記されていることを、証拠として挙げて置く。

(108) こうした楽しさは、「ルパン三世」21話「ジャジャ馬娘を助け出せ」及び「バンダ

コバンダ 雨ふりサーカス」の汽車が軌道はずれて走るシーンで、既に自覚的に追求されていた。

なお、ネコバスが林の中を通る時に、サツキが86「木がよけてる！」と叫ぶシーンがあるが、これは、宮崎監督が鼠耳にしている漫画家・諸星大二郎のマッドメン・シリーズの「黒い森のナミテ」(月刊少年チャンピオン 81年10月号)で、波子が森を走ると木がよけて道を作るといふ場面由来のものかもしれない。

また、犬が吠えたり、送電鉄塔からカラスが急に飛び立ったりする場面を入れているのは、子供たちが現実になぞというシーンを見た時に、「あれはネコバスが通ったからだ」と思ってくれる事を期待していると、88年4月15日「キネマ旬報」インタヴューで監督が述べている。

(109) 「トトロは懐かしさから……」によれば、この文字は、サツキがまだ字の書けないメイの代わりに、松の木の上で、爪で書いたものである。

(110) この時、ネコバスの行先表示は「す」(巣)になっている。

(111) ここでは、「作者個人にとつて苦痛だった過去の現実認識を、作中のより幸福なイメージによって置き換え、癒すという(事実には反するという意味で)神話的な機能」という意味で使用される。個人神話は基本的には作者自身のためのものであるが、類似の苦痛な体験を持つ観客に対しても、治療的な効果を持つ可能性は十分あり、そこに価値を認めようと私は考えている。

(112) 宮崎作品では、ヒーロー・ヒロインは明朗活発で、かつ運動神経抜群で足が速いことが多い。これは監督の願望をストレートに実現したものと言える。やや屈折のある「紅の豚」のポルコの場合も、地上では豚だが、飛行艇に乗れば、誰よりも軽やかに大空を舞う。「千と千尋の神隠し」や「ハウルの動く城」のヒロインは、最初は暗く無器用だが、作中で次第に自信を付け、明るく元気になって行く。作品の終わりでは、ほぼ常に「もののけ姫」を例外として、監督の願望が実現されていると言つて好いだろう。

(113) 『小説版』P.68には、「メイをさがしに出てくれた村の人たちに、父さんがお札に行くにも、そんなに何日もかかりはしなかった」とあり、一軒一軒挨拶に廻ったことが記されていたが、映画には出さなかったのも、メイが無条件でみんなに愛されているという印象を傷付けなかったからであろう。

(114) 99年6月30日「朝日新聞」インタヴュー「直接体験の遊び足りない」にも類似の発言がある。

(115) ただし、宮崎監督の人物には、こうした側面とは矛盾するようなイノセントな魅力が溢れていることも、具体的に紹介する紙数はないが、念のため申し添えて置く。

(116) 宮崎監督も同様の問題意識を持っておられる事は、「アニメージュ」89年5月号の角野栄子氏・林明子氏との対談での以下のような発言から、想像できる。

「宮崎 だから、この映画『魔法の宅急便』を見て、キキは魔法のホウキを持っている

るからいいよな、私は何も持っていない、という子はけっこう多いんじゃないかと思うんです。その子に対して答えを持っているかといったら、ぼくは持っていないんですけれど。

林 何も持っていない、というのが、いちばん自然じゃないかなと思うんです。宮崎 そうなんです。ただ、いまの社会はそれを認めないでしょう。認めるのは田園生活だけです。農業だけです。一定の共同体のなかで、一定の仕事をしていれば、能力差がそれほどひどいわけではない社会なんです。よほどの怠け者でないかぎり、村が飢えるときは一緒に飢えるし、村が豊かなときは自分も豊か。つきあうときも、おまえが上だ、おまえが下だという関係はなくて——逆に、別な弊害が出てくるかもしれないけれど。そういう世界に比べると、いまの都心型の社会というのは酷薄だと思うんです。」

An Appreciation of *Tonarino Totoro*, a Masterpiece of Animation : Mother Nature and Innocence

HOSOE Hikaru

Abstract : The purpose of this paper is to make a thorough and complete interpretation of the animated movie *Tonarino Totoro*, the masterpiece produced and directed by Miyazaki Hayao.

The director projects the image of the mother onto nature in this movie, and the realized world in this story, the whole space of fiction, is encompassed by the mother of nature. This makes possible a Utopia where everything is in harmony in an ideal way and where the innocence of children is not only protected but also exercised to perfection, which moves those who watch this movie. Miyazaki wants to embody such an ideal childhood as is shown in the Utopia of this movie. It is a fact that he himself didn't spend a happy childhood like this in the real world, and this has led him to satisfy his hunger for it by realizing it in this fictional world.