

『ハウルの動く城』とパリの〈祝祭〉

—テロの時代のファンタジー—

奥 田 浩 司

A Study of Hayao Miyazaki's *Hawl's Moving Castle*: A Feast in Paris

OKUDA Koji

1. はじめに

宮崎駿の『ハウルの動く城』は、2004年11月20日に劇場公開された。映画は人気を博し、「東宝は、三月一日にまでに『ハウル』は歴代二位の『もののけ姫』の動員記録一四二〇万人を抜いたと発表」¹した。しかし興業面での成功とは裏腹に、後に確認するように、作品への評価は決して高いものではなかった。なぜなら作品世界は統一性を欠き、物語全体を把握することが難しかったからである。

本稿ではこの映画の分かりにくさについて、芸術や思想の観点から考察することを試み、同時代における批評性を浮かび上がらせたい。その鍵となるのが、まるでコラージュのようにして散りばめられているフランスの文化や歴史である。それらフランスの文化・歴史を駆動させる場所がある。それが奇妙な姿をして動き回る〈ハウルの動く城〉ではないだろうか。作品世界に散りばめられているフランスの文化・歴史を紐解きつつ、〈ハウルの動く城〉の意味について考察を進める。論点が多岐にわたりやや雑駁な議論になるかも知れないが、作品が投げかけている批評性を受け止めその真価に迫っていききたい。

議論を始めるにあたって、フランス文学の研究者である保莉瑞穂のエッセイ集『ポール・ヴァレリーの遺言』²を参照しておく。なお同書は保莉が晩年をパリで過ごして客死した後、雑誌『すばる』に連載（2019～2021年）されたエッセイを遺作として上梓したものである。連載時のタイトルは「ポール・ヴァレリー 現代への遺言——わたしたちはどんな時代に生きているのか？」である。この副題に明かなように、保莉は現代を生きる私たちに向けて言葉を紡い

¹ 叶精二『宮崎駿全書』（フィルムアート社、2007年）、298頁

² 『ポール・ヴァレリーの遺言』（集英社、2022年）

でいる。同書で保莉は、パリについて次のように述べている。

その奥深さというのは、一見しただけではわからないパリの魅力のことである。それをパリのどこに感じるかは人さまざまであっても、いったんそれに捕まると、生涯その呪縛から逃れられなくなる、と言ったのは詩人のリルケだった。しかしそうした目に遭ったのは彼一人ではない。

ヘミングウェイは二十二歳のときに小説を書く修行のためにパリにやって来た。そして毎朝カルチェ・ラタンのカフェに通って短編を書きつづけ、最初の長編小説『日はまた昇る』を書きあげることができた。³

保莉は「パリの魅力」について、リルケやヘミングウェイに言及しつつ語る。パリは芸術の都であり、逸話には事欠かないということであろう。しかし「パリの魅力」は、芸術に終始するものではない。保莉がヘミングウェイに言及したことには理由がある。2015年11月13日にパリのバタ克蘭劇場で、イスラム過激派によるテロ事件が起こった。この事件に関連して、保莉は次のような出来事について語る。

テロのあった翌日、バスチーユ広場に犠牲者を悼んで次々に人びとが集まって来た。広場は多くの死者たちに捧げられた花束でうずまった。

それから数日して、パリの書店で不思議な現象が起きた。ヘミングウェイの『パリは祝祭』という本が飛ぶように売れているというのである。⁴

なぜ多くのパリ市民は、『祝祭移動日』⁵を手にしたのであろうか。保莉は続けて次のように語る。

その本が、なぜテロの直後に売れたかといえば、広場に花を手向けに来た人のなかに一人の中年の女性がいて、こう言ったのがきっかけになったのだそうである。

「いま大切なことは、死んだ人びとに花を手向けることです。それからこの本を読むことです」

そう言って彼女が取り出したのがヘミングウェイのこの本だったのである。

まだテロの恐怖が鎮まらない街で、彼女が言いたかったことはこういうことだったらし

³ 前掲『ポール・ヴァレリーの遺言』、17頁

⁴ 前掲『ポール・ヴァレリーの遺言』、105頁

⁵ 日本語版の書名は『移動祝祭日』である。

い。たとえパリがテロに襲われても、パリはそんなことでは屈しない。いつもの暮らしを変えたりもしない。いつものようにパリの暮らしを愉しむことが大切なのです。なぜなら日々パリは祝祭なのですから。⁶

テロの直後に、恐怖や怒り、あるいは憎悪の感情に囚われることはある意味で自然なことではないだろうか。しかし、そうすることで人々は他者への不信感を募らせ、それまでの平穏な日常を見失ってしまう。パリ市民はそのような負の感情に囚われないために、『祝祭移動日』を手にも日常を取り戻そうとする。芸術を仲立ちとして、憎悪の感情から精神の自由を守ること、それがパリの〈祝祭〉なのである。

保莉のエッセイには続きがある。バタ克蘭劇場のテロによって妻を失い、幼い子供と共に残されたフランス人の若いジャーナリストが、フェイスブックに「テロリストに向けた手紙」を投稿した。このメッセージは「世界中で 25 万回も共有」され、「日刊紙「ル・モンド」の一面を飾るなど大きな反響を呼んだ」⁸。メッセージには次のような一節が記されていた。

君たちはぼくが恐怖を抱き、他人を疑いの目で見、安全のために自由を犠牲にすることを望んでいる。でも、君たちの負けだ。ぼくたちは今までどおりの暮らしを続ける。⁹

保莉は、このメッセージを読んで「こころが震えた」と述べる。

『ハウルの動く城』にも、パリの〈祝祭〉が刻印されているのではないだろうか。先に述べたように、この映画は統一性を欠いているかのような印象を与える。そのため、映画の評価は高いとはいえない。しかし言わば断片化された物語の連なりに、テロの時代に抗い精神の自由を守ろうとする宮崎駿のファンタジーを観ることができるであろう。

2. テロの時代のファンタジー—娯楽映画を越えて—

『ハウルの動く城』は劇場公開に先立ち、2004 年 9 月にイタリアで開催されたベネチア国際映画祭に出品され注目を集めた。国際映画祭での上映の様子を伝える記事が、フランスのクオリティーペーパーの一つである日刊紙『リベラシオン』誌に掲載された。記事の題名は「ミヤ

6 前掲『ポール・ヴァレリーの遺言』、106-107 頁

7 映画パンフレット『ぼくは君たちを憎まないことにした』（アルバトロス・フィルム、2023 年）、12 頁

8 前掲映画パンフレット、9 頁

9 アントワーン・レリス 『ぼくは君たちを憎まないことにした』（土居佳代子訳、ポプラ社、2016 年）、65 頁

ザキの魔法」、記者はディディエ・ペロンである。

ディディエ・ペロンの記事が日本語に翻訳されたことに、注意を払っておきたい。この記事は、映画公開と時を同じくして発行された『絵コンテ ハウルの動く城』¹⁰（以下、『絵コンテ』）付録の月報に翻訳が収められ、その後『ジブリの教科書 ハウルの動く城』¹¹（以下、『ジブリの教科書』）にも収録された。翻訳された経緯は詳らかではないが、少なくともスタジオジブリがこの記事の重要性を認めていたことは確かである。

ディディエ・ペロンの記事は、冒頭でテロ事件に言及している。

世界中を震撼させた北オセチア共和国の学校占拠事件（事件面参照）は、ここベネチアで開催中の国際映画祭にも大きな衝撃を与えた。イタリアの新聞はこの事件を何面にもわたって取り上げ、負傷した子どもたちや遺体の大きな写真とともに報道した。映画祭では金曜の夜、マイケル・マン監督の作品『コラテラル』の上映に先立ち、招待客が1分間の黙祷をささげた。¹²

映画祭が開催されていたまさにその時、北オセチア共和国のベスランでは学校が武装集団によって占拠され、報道によると332人が死亡しその内の半数以上が子どもであった¹³。イタリアの新聞紙上には、「負傷した子供たちや遺体」というショッキングな写真が掲載されていた。このような惨状を踏まえて、記者からは映画の上映について疑問の声が上がった。

（略）マーク・フォスター監督の作品、『ファインディング・ネバーランド』の記者会見でのこと。主演のジョニー・デップに、「このような恐ろしい事件が起きている時に、空想の世界への逃避を促すような映画を上映することにためらいはないか」との質問が向けられた。¹⁴

この質問に、ジョニー・デップは「こういう時だからこそ、観るべきなんだ。おぞましい現実を見せつける映画じゃなくて、人生のあるべき姿を教えてくれる映画をね」と応答し、「空想の世界」を通してテロに抗うことの意義を強調した。

ジョニー・デップの発言は、映画を読み解く鍵になっているのではないだろうか。なぜな

¹⁰ 『スタジオジブリ絵コンテ全集 14 ハウルの動く城』（スタジオジブリ、2023年）、初版2004年11月

¹¹ 『ジブリの教科書 13 ハウルの動く城』（文藝春秋社、2022年）

¹² 前掲『絵コンテ』月報、12頁

¹³ 「ロシア・北オセチアの学校占拠事件か3年 いまだ癒えぬ悲しみと怒り」（2007年9月1日、AFP通信）、<https://www.afpb.com/articles/-/2275479?pid=2063033> 閲覧日 2023/09/22

¹⁴ 前掲『絵コンテ』月報、12頁

ら映画の制作は、9.11 同時多発テロに端を発したイラク戦争の渦中に行われ、イラク戦争は日本を巻き込みながら遂行されていたからである。推測の域を出ないが、だからこそスタジオジブリは、日本人がこの記事を読むことのできる環境を整えたと考えられるであろう。

だとすれば、この映画は戦時下の観客の目に理想世界を映し出し、現実世界の暴力に抗う勇気を与えようとしているのではないだろうか。では、どのような理想世界を描きだし、どのようにして現実世界に抗おうとしているのだろうか。本稿ではこのような問いの下に、これから考察を加えていきたい。

ひとまずこの映画の特徴について確認しておく。映画の冒頭、奇妙な姿をして歩く城が現れる。その後にタイトルが表示され、帽子にアクセサリーをつけるソフィーの姿が映しだされる。カメラは仕事部屋で手仕事を続けるソフィーを追うが、その後すぐに映しだされるのは、部屋の外で交わされる楽しそうな女性たちの会話である。ここで対照的に表現されているのは、内気で孤独なソフィーの姿である。

そして場面は戦時下の街の光景に移り、民衆が熱狂的に戦争を支持している様相が映しだされる。ちなみに『絵コンテ』に書き込まれている監督の指示には、「熱狂する群衆、帽子をふり口々に叫ぶ」「花が舞う中行進する歩兵部隊／大歓声、壇上のむこう方／市長やら將軍やら」とある。セリフは、「やっつけろ／やっつけろ／やっつけろ」¹⁵となっている。民衆が国家と一体化して戦争を支持する光景は、ファシズムを想起させる。この後、ソフィーはハウルと出会い淡い恋心を抱くことになる。しかし、ソフィーは荒地の魔女によって老女の姿に変貌させられてしまう。

見てきたように、内気なソフィーの恋愛と老婆への変貌、戦時下の街の状況などが描かれているが、これら物語の要素は必ずしも有機的に繋がっているわけではない。物語が進んでもそれぞれの要素に繋がりを見いだすことは難しく、観客を戸惑わせる。

またソフィーのキャラクターも多様で捉えどころがない。ソフィーは恋心を抱いている若い女性として登場する。しかし城の中では家政婦として振る舞い、ハウルの母親として王宮に向かうことになる。母性的な側面のある恋心と言ってしまうまでもあるが、割り切れなさはある。加えてソフィーの容貌が成人から老女まで頻繁に入れ替わることも、観客を混乱させる。まるで複数のソフィーが存在するかのようである。

鈴木敏夫は「一つのシーンを見ている分には本当に楽しいの。それが全体として見た時に、どうやって有機的に繋がるのかというところで変なわけですよ」¹⁶と述べている。この映画の特徴は、言わば断片化された物語がめまぐるしく展開される点に求められるであろう。観客は眼前で繰り広げられる個別の物語を受け入れ、瞬間の快樂に身を委ねるのが最適な鑑賞の仕

¹⁵ 前掲『絵コンテ』、23 頁（以下、台詞は『絵コンテ』に拠る。）

¹⁶ 『宮崎駿の世界』（竹書房、2005 年）、17 頁

方のようにも思われる。

もっとも、このような映画の特質は、作り手の側にも認識されていた。作画監督の高坂希太郎は、インタビュー記事で『『ハウル』がダメな人はダメなんじゃないでしょうかね。特に映画好きを自認する人は。(略) 理屈で見る映画ではなく、普段より右脳を開いて見たほうが面白い映画だと思います』¹⁷と語っている。したがって、次のような観客の感想はごく自然なものではないだろうか。

ソフィは呪いをかけられてどこへ向かったのか？

結局ハウルは何者なのか？

ソフィとハウルはなぜいつの間にか相思相愛なのか？

なぜ諸悪の根源である荒地の魔女と一緒に行動することになったのか？

戦争が起こった背景やハウルがそれを止めようとする理由は？

いろんな要素を詰め込みつつも、謎を散りばめて深く語らないのが粋、みたいな最近のジブリの風潮は個人的には苦手。

映像のスケールが大きいのでつい見てしまうが、結局よく分からないまま終わる。¹⁸

因果関係がはっきりしない、という映画への不満は無理もない。叶精二は「総じて、国内の映画評の類いでは宮崎作品では過去最低の評価であった」¹⁹とする。

だが、はたしてこの映画は謎だけを残した作品なのであろうか。2005年に、ベネチア国際映画祭は宮崎駿に栄誉金獅子賞を贈る。宮崎駿はインタビューに応じて、「深いところにテーマを探るうちに通常の娯楽映画の枠組みに構ってられなくなり、結果、非常にややこしい作品になった」²⁰と語っている。

娯楽映画を目指すのであれば、物語の起承転結や因果関係を明確にしたであろう。だが宮崎駿は、そのような約束事に縛られることができなくなったと述べている。なぜならテーマを追求し、それが作品世界を複雑にしたからである。物語の複雑さに理由があるのであれば、以下のようなインタビューでの宮崎駿の発言は納得できるであろう。

17 前掲『ジブリの教科書』、92頁

18 映画.com (<https://eiga.com/movie/1434/review/02951650/> 閲覧日 2024/10/03)

19 前掲『宮崎駿全書』、304頁

20 「子どもの魂に触れたい『ハウル』 娯楽映画の枠を超えた」(前掲『ジブリの教科書』、139頁、(初出『読売新聞』夕刊、2005年9月17日))

——ストーリー展開は欧米の観客にとってなじみがない。

話が理解できないという人はたくさんいる。彼らは物語とはこう展開するものだと決めてかかっていて、予想が裏切られると文句を言う。それはおかしいと思う。²¹

物語を理解できないという感想に、宮崎駿は反発している。「予想が裏切られる」とは、例えばソフィーが荒れ地の魔女に復讐をせず、面倒をみるといった展開をさしているのであろう。娯楽映画であれば、ソフィーは荒れ地の魔女に復讐をはたすはずである。憎悪と復讐は、エンターテインメントのクリシェ（常套句）である。しかし宮崎駿はソフィーの怒りが、思いやりへと転じていく物語を作り上げていく。ソフィーの変容は唐突であり、怒るソフィーと思いやるソフィーの間に繋がりを見いだすことは難しい。

宮崎駿の発言が示唆しているのは、不自然なソフィーの変容には意味があり、そこにはテーマの追求がかかわっているということである。では宮崎駿は何をテーマとし、追究しようとしたであろうか。

3. ファシズムの時代—文学との響き合い—

鈴木敏夫が責任編集を務めた『スタジオジブリ物語』では、映画とイラク戦争とのかかわりについて次のように指摘している。

このように原作と比べて戦争という要素がクローズアップされた背景には、2001年9月11日にアメリカを襲ったテロ以降の時代の流れがあったと考えられる。『ハウルの動く城』の絵コンテを執筆中の2003年3月には、アメリカがついにイラク空爆を行い、国際政治の場や国内世論が賛否両論で大きく揺れるという状況も起こった。こうした時代の空気を取り込むことで、「今日性のある作に値する作品」にしようとしたのだった。²²

よく知られているように、映画の原作はダイアナ・ウィン・ジョーンズの『魔法使いハウルと火の悪魔』²³である。原作から大きく変えられたのは戦争の場面であり、戦争と映画の関係については先行研究で議論されてきている²⁴。本稿で着目しておきたいのは、「アメリカを襲ったテロ以降の時代の流れ」が背景にあるという指摘である。「テロ以降の時代の流れ」とは、ど

²¹ 「前向きな悲観論者」の本音』（『ニューズウィーク日本版』、2005年6月29日、65-66頁）

²² 『スタジオジブリ物語』（集英社、2023年）、301頁

²³ 『ハウルの動く城1 魔法使いハウルと火の悪魔』（徳間書店、2004年（初版1997年））

²⁴ 米村みゆき『映像作家 宮崎駿』（早稲田大学出版部、2023年）、前掲葉精二『宮崎駿全書』

のような時代状況を意味しているのであろうか。

「ハウルの動く城 準備のためのメモ」(2002年10月28日付、以下「準備のためのメモ」)を参照すると、宮崎駿は次のように述べている。

ハウルは自由に素直に、他人にかかわらず自分の好きなように生きたい人間です。しかし、国家はそれを許しません。「どちらにつく？」とハウルもソフィーも迫られるのです。その間にも、戦争は姿をあらわします。動く城のドアのひとつがある港町にも、ソフィーの生家のある町にも、王宮にも、荒地そのものにも、火が降り、爆発がおこり、総力戦のおそろしさが現実のものとなっていきます。

いったい、ソフィーとハウルはどうするでしょう。この点をキチンと描いた時、『ハウルの動く城』は、二十一世紀に耐える映画になるでしょう。²⁵

「総力戦」は物質的な面はもちろんのこと、人々の心的なあり方も含めて全体を一つにしようとするのであり、そのためハウルは「自由」に生きることができない。このように「国家」が全体を一つにする独裁的な権力体制は、ファシズムを想起させる。宮崎駿は「テロ以降の時代」をファシズムとして捉え、それに抗うソフィーとハウルを描こうとしているのではないだろうか。だとすればファシズムへの抗いが、映画の重要なテーマの一つであったと考えることができるであろう。

ここで文学の領域を視野に収め、この映画のテーマの同時代性について考察を加えていきたい。まず映画制作の開始時期を確認しておく。叶精二は「九九年秋頃」に宮崎駿が原作への関心を示したとしている²⁶。映画制作は一度頓挫するのであり、その点を考慮する必要はあるものの、企画が動き始めたのは1999年頃と考えてよいであろう。

同時期に、大江健三郎とスーザン・ソントグの間で交わされた往復書簡が朝日新聞紙上で公開されていた。東欧のコソボで起きていたNATO軍の空爆をめぐってのものである。改めて紹介するまでもないが、大江健三郎はノーベル文学賞を受賞した日本を代表する小説家である²⁷。スーザン・ソントグは米国の作家・批評家であり、ベトナム戦争に反対するなど、リベ

²⁵ 前掲『ジブリの教科書』、62頁

²⁶ 前掲『宮崎駿全書』、277頁

²⁷ 大江健三郎は、スタジオジブリにとって無視し得ない存在である。高畑勲は、東京大学文学部のフランス文学科で大江健三郎と同級生だった。二人は大学で同じ空気を吸いながら、フランス文化を中心に教養を積み重ねていた。その高畑勲と共にスタジオジブリを支え、アニメーション映画を作り続けたのが宮崎駿である。

このような個別の事情によらずとも、同時代の若者にとって大江健三郎の存在感は圧倒的なものであった。次のような鈴木敏夫の発言が、大江健三郎の存在感を雄弁に物語っている。鈴木敏夫は、「やっぱり大江健三郎の存在は大きいですね。好き嫌いとはともかく、彼が編集した『われらの文学』、それから中央公論の『世界の名著』シリーズ。それは大学生の必読書のような雰囲気があっ

ラル派を代表する知識人である。

両者は旧知の間柄であったが、コソボ空爆をめぐる対立する。スーザン・ソントグは空爆を支持したが、大江健三郎は「米国の主導下」²⁸に実行された NATO 軍の空爆に批判的であった。江大江健三郎は書簡で、「わが国の優秀な若者たち」に次のように呼びかける。

むしろきみたちは、自分らの国がアメリカの戦略の一環を公式に担ったいま、アジアに起こる、国境に囲い込まれているファシズムの戦争に賛成するか、反対するか、中立はありえぬ以上、新しい第三の道を作り出すことができるか、それを考えてみるべきではないか？²⁹

大江健三郎は、アメリカの戦争の一翼を担おうとしている日本の状況をファシズムの危機として捉え、そこからの離脱を呼びかける。そして次のように自作について語った。

（略）私は新しい小説『宙返り』のために広告用の短い言葉をもとめられて、『いま私は小説に、「魂のこと」をする場所を作りたい、それもリアルに』と書きました。（以下略）

私の考えている「魂のこと」とは、若者たちが、精神においても感受性においても生きる技術^{テクネー}においても「真剣であること」をつらぬき、それらを統合しようとする時、現れてくるものです。「魂のこと」をする場所とは、そのための開かれた小さな共同体です。

私はこの国に柔らかなファシズムの網がかけられる時、若者たちが国境の外へインターネットの窓をあける、そのような共同体を夢想します。³⁰

大江健三郎は、ファシズムを念頭に「魂のこと」をする」「小さな共同体」を小説で描いた。

この論争の後にイラク戦争が起こるのだが、大江健三郎は日本人質事件に言及して「政府の強い語調は「テロに屈しない」という美しい言葉同様、ブッシュ政権の無知と傲慢の暴走につきしたがうしかない立場の、思考停止の掛け声と聞こえます」と、米国に追随する日本政府を痛烈に批判した。そして大江健三郎は「テロという不寛容への、不寛容による反撃とは別

ゝ たから」（『読書道楽』（スタジオジブリ、2022年、119頁）と述べている。大江健三郎の言論活動は、同時代の若者に少なからざる影響を与えていたと考えてよいであろう。

28 三井光夫「NATOによるユーゴ空爆（コソヴォ紛争）の全容－軍事的視点からの分析－」（『防衛研究所紀要』第4巻第2号、2001年11月）

29 前掲「大江健三郎氏からスーザン・ソントグ氏へ」（大江健三郎『暴力に逆らって書く』（朝日新聞社出版、2011年、168頁）（初出『朝日新聞夕刊』、1999年7月13日付）、傍点原文

30 前掲「大江健三郎氏からスーザン・ソントグ氏へ」（前掲『暴力に逆らって書く』、168-169頁）、傍点・ルビ原文

の、第三の道を探したいと願う市民」³¹に希望を見いだす。

宮崎駿のファンタジーは、大江健三郎の創造世界と響き合っているのではないだろうか。〈ハウルの動く城〉の外部は戦時下の状況であり、ファシズムが民衆を取り込もうとしている。城を動かし、日常生活を戦争から守っているのは、カルシファーであり、カルシファーはハウルの心臓から誕生している。心臓は、「魂」と類縁性があるといつてよいであろう。城の内部では、ハウルとソフィーを中心に、マルクル、カルシファー、荒れ地の魔女が家族のように肩を寄せ合って暮らしている。ソフィーは寛容であり、魔女を憎み続けることはない。

アニメーションと文学は、遠く離れているように見えるかもしれない。だが宮崎駿のアニメーションは、エンターテインメントであると同時に文化的に高い水準にある。宮崎駿が制作したアニメーションの文化的側面については、映画監督である深田晃司³²の次のような指摘が参考になる。

（略）宮崎駿の作品群は日本アニメの通俗性を受け入れるところからスタートし、気づくととんでもない地平にまで連れていってくれる面白さがある。宮崎が、ある時代からディズニー作品の、入口も出口も全く同じ高さあることを批判していて、それは観客を馬鹿にしていることだ、という。だから、宮崎駿自身は通俗で間口を広くしながら、同時にものすごい表現や思想や哲学を逃げずに見せるんだという高い志があったし、そういう戦い方をしてきた。³³

大江健三郎との響き合いを視野に収めると、この映画は大衆性を入口にしながら、観客を高い文化的な領域に誘い出そうとしていることが見えてくる。次節では映画の芸術性に焦点を当て、城のデザインを中心に考察していきたい。

4. 〈ハウルの動く城〉とコラージュ芸術―断片化とファシズム―

〈ハウルの動く城〉は映画の冒頭に登場し、この城を中心に物語は進行していく。城のデザインはどのようにして制作されたのであろうか。

この映画には西洋絵画との関係性が窺われる。これまで映画に影響を与えた芸術家として言

31 「不寛容 テロへの反撃を超えて 大江健三郎（伝える言葉）」（『朝日新聞』、2004年4月13日付）

32 深田晃司は、2016年に実写映画『淵に立つ』が第69回カンヌ国際映画祭で「ある視点」部門審査員賞を受賞する一方、同年のアヌシー国際アニメーション映画祭に『ざくろ屋敷』が正式招待されるなど、実写、アニメーションの双方で活躍する監督である。村上春樹の作品を原作とするアニメーション『めくらやなぎと眠る女』（ピエール・フォルデス監督）では、日本語版演出を担当した。

33 『映画「めくらやなぎと眠る女」公式パンフレット』（2024年）、38-39頁

及されてきたのは、アルベール・ロビダである。「準備のためのメモ」で、宮崎駿は「フランスで活躍したカリカチュアの画家ロビダが描いた近未来空想画に、多くのヒントを得て舞台をつくります」³⁴と書き残している。

ロビダの影響が最もわかりやすいのはフライングカヤックの絵であり、『ロマンアルバム ハウルの動く城』では「アルベール・ロビダの飛行メカイラストにインスパイアされて描かれている」³⁵と説明されている。確かに、ロビダの“Le Sortie de l'opéra en l'an 2000”³⁶を見ると、フライングカヤックの原型がロビダの絵であることは明らかである。しかし城の原型を、管見による限りではあるが、ロビダの絵に求めることは難しいのではないだろうか。

恐らく、城のデザインは宮崎駿の独創によるものであろう。鈴木敏夫によれば、映画を制作するにあたって宮崎駿は「まず城のデザインに集中する」。しかし「西洋風のお城を何枚描いてみても」、納得のいくデザインを作ることはできなかった。それが、ふとしたきっかけで、城のデザインができあがることになる。鈴木敏夫は次のように回想している。

宮さんは会議や打ち合わせの最中、落書きをするクセがあります。そのときも話をしながら、ずっと手を動かしていました。大砲から描き始めて、屋根をくっつけて、煙突を立てて……というふうに、いろいろなものをくっつけていった。しゃべりながら、無心で描いたのがよかったんでしょうね。気がついたら、城が完成していました。できあがった絵を見て、自分でもびっくりしています。³⁷

宮崎駿は「無心」に城を描き上げた。「自分でもびっくり」したくらいであるから、参考にしたモデルはないと考えて差し支えない。

この城のデザインはフランスで様々な議論を巻き起こすことになる。鈴木敏夫によれば次のような議論が起こっていた。

後に『ハウル』がフランスで公開されたとき話題になったのが、この城のデザインでした。作品に対する評価は賛否両論が渦巻き、否定派はヨーロッパを舞台にしたことを問題にしていました。やはりヨーロッパの人たちが宮崎駿に求めるものは「日本、なんです。一方で、肯定派はお城のデザインを絶賛。とくに、リベラシオン紙からは「現代のピカソだ」とまで評されました。³⁸

³⁴ 前掲『ジブリの教科書』、62-63 頁

³⁵ 『ロマンアルバム ハウルの動く城』（徳間書店、2023 年、初版 2005 年）、145 頁

³⁶ Le Sortie de l'opéra en l'an 2000 (loc.gov/item/2007676247/)、閲覧日 2024/07/21

³⁷ 前掲『ジブリの教科書』、41-42 頁

³⁸ 前掲『ジブリの教科書』、43 頁

賛否両論が巻き起こるなかで、『リベラシオン』は肯定的に受け止め、城のデザインを「ピカソ」の芸術になぞらえた。この『リベラシオン』の指摘はきわめて示唆的である。なぜならピカソは、パリを拠点に活動したコラージュの芸術家だからである。

『リベラシオン』がどのような観点から「現代のピカソ」と評したのか、実際の記事を目にしていないのでわからない。フランスに縁の深いピカソに見立てることで、フランスの芸術として受け入れようとしたのかもしれない。あるいはプリミティブな城の外観が、ピカソの芸術を思い起こさせたのかもしれない。だが、いずれせよピカソはコラージュ芸術の画家であることはよく知られており、「現代のピカソ」という見立ては、城の外観をコラージュ芸術として見る可能性を開いている。

コラージュ芸術について、美学史学者の河本真理は「西洋美術史の文脈においては、1912年に、コラージュはピカソによって」制作がはじまったとする。そして「コラージュ (college) という言葉は、元々「糊で貼り付ける」という意のフランス語の動詞 coller から派生した」³⁹とする。鈴木敏夫の回想にあったように、城の絵は「大砲」「屋根」「煙突」といった事物を「くっつける」ことでできあがっている。「くっつける」という手法は、コラージュ芸術の手法ときわめて親和的である。これから映画とコラージュ芸術の関係性について、河本の議論を参照しつつ考察を試みてみたい⁴⁰。

ただし、宮崎駿がピカソのコラージュ芸術を意識していたことを論述したいわけではない。城のデザインが、いたずら書きのようにして描かれたことは明らかである。だが忘れてはならないのは、宮崎駿は戦争をテーマしていたことである。そのことが図らずもコラージュ芸術を引き寄せたのではないだろうか。河本はピカソのコラージュについて、インタビュー記事で次のような挿話を紹介している。

³⁹ 河本真理『切断の時代－20世紀におけるコラージュの美学と歴史』（株式会社ブリュッケ、2010年）、5頁

⁴⁰ もっとも以下のような鈴木敏夫の発言を読むと、フランスの文化人類学者であるレヴィ=ストロースの思想との近さを感じさせる。

（略）でも、レヴィ=ストロースを読んだことは、その後のぼくの人生を変えましたよ。ひとつには構造主義という思考方法ですよ。それは本当に役に立った。

それからブリコラージュという概念。器用仕事と訳されるんですね。要は手近なものをあれこれ寄せ集めて作業することをいうんだけど、これがまさに宮崎駿がやっていることそのものなんです。宮さんは観念や純粋理論が好きじゃない。いつも身近にあるものをあれこれ組み合わせて、手を動かしながらものを考える。まさにブリコラージュ、野生の思考をするひとなんです。（前掲『読者道楽』、178-179頁）

この発言を参考にすれば、城のデザインをブリコラージュの概念から説明することは有効であるかもしれない。しかし本稿では城の芸術性という観点から、コラージュ芸術との親和性に焦点をあてて考察を進めていく。

デクスが、新聞記事を挿入したのは政治的意志の表明かどうか尋ねると、ピカソは「もちろんわざとやったのだよ。それは重要な出来事で、10万人も動員したからね。それは私が戦争に反対しているということを示す私なりのやり方だったのだ」と答えました。デクスが、当時このコラージュは公には展示されていなかったと指摘すると、ピカソは「人々が後になってそれを見つけ、理解するだろうと分かっていたからね」と答えました。⁴¹

反戦という点が、ピカソのコラージュを呼び寄せたと考えることができるのではないだろうか。

加えて本稿では、様々な要素を組み合わせるというコラージュ芸術の手法にも注目したい。河本は、コラージュ芸術の特徴について次のように説明している。

コラージュは、新聞紙、木目を模した壁紙、防水布、さらには芸術家の作品自体といった既成のオブジェ（物）を台紙に貼り付けるということ以上に、他の領域（あるいは他の時間）に属していた、一つあるいは複数の要素を、新しい芸術のコンテキストに移すことを意味する。コラージュにおいて重要なのは、このように諸要素が移動し、新たに出会うことによって、形態・構造のレベルもしくは意味のレベル（あるいは同時に二つのレベル）において、元のコンテキストからの逸脱が生じることである。⁴²

「諸要素」が「新しい芸術のコンテキスト」で「出会う」ことによって、「元のコンテキストからの逸脱が生じる」というコラージュ芸術の特性は、城のデザインの意味を解き明かすヒントになる。

城のショット（図①）から確認すると、「大砲」と「屋根」がそれぞれ表と裏に配されているが⁴³、二つの要素の間には何の関係もないように見える。〈ハウルの動く城〉の絵は、「大砲」と「家」の不連続性を際立たせているのではないだろうか。

41 「河本真理 京都造形芸術大学准教授 「コラージュが映し出す断片化の現実と総合化の夢」 (『京都大学新聞』 デジタル版、2007 年 12 月 1 日付)、<https://www.kyoto-up.org/archives/171>、閲覧日 2024/10/17

42 前掲『切断の時代－20 世紀におけるコラージュの美学と歴史』、5 頁、傍点原文

43 建築史家の藤森照信は、「ハウルの城は、表から見るとゴツゴツした厳めしい軍艦ですが、裏側にまわると懐かしいヨーロッパの木造民家がくっついていて」と述べている。(『こんな城をつくりたい』、『ジブリの立体建造物展 図録〈復刻版〉』、スタジオジブリ編集、2023 年)、96 頁



(図①)

城である限り大砲があるのは自然である。しかし城にはめ込まれている大砲は、「家」と並べられることで、たんなる装飾品となっておりコミカルですらある。城のデザインは、大砲の荒唐無稽さを表現していると捉えてよいであろう。

このように見るとき、城の外観の面白さが「大砲」を戦争のコンテクストから逸脱させていることがわかる。つまり荒唐無稽なデザインは、殺戮の道具である武器を無効化しているのである。事実、美術監督の吉田昇は「宮崎さんは『これは張りぼての城だ』って言っていました。『大砲をぶっ放したりもしない、見かけ倒しのガラクタなんだ』⁴⁴と回想している。「大砲」を無意味なガラクタへと変えていくことに、反戦という意味を読み解くことができる。

異なる観点から考察を加えていきたい。この映画は物語の統一感を失っているが、この点もコラージュ芸術との近さを感じさせる。河本はテオドル・アドルノの指摘を引用し、コラージュの芸術家は「際限なく断片化された世界の経験を受け入れた」とする。そして、この「アドルノの見解」は「ナタリー・サロートやオクタビオ・パスの言うところの「分断（切断）の時代」といったパースペクティブに位置づけるものである」⁴⁵とする。コラージュ芸術を補助線とすれば、この映画にアドルノやナタリー・サロート、さらにはオクタビオ・パスといった現代芸術との近接性も見いだすことができるであろう。

だが本稿では、現代芸術との近接性はひとまず置き、物語の不統一性に政治的な意味を見いだしていきたい。なぜなら、私たちを統合された「世界」へと誘い込むイデオロギーがあり、それがファシズムだからである。この映画はコラージュ芸術に接近しつつ、その一方でファシズムへの抗いへの強度を上げていく。

ファシズムが大衆をどのようにして統合したのかということを考えるにあたって、ナチズム

⁴⁴ 前掲『ジブリの教科書』、102頁

⁴⁵ 前掲『切断の時代－20世紀におけるコラージュの美学と歴史』、6頁。河本は「しかしながら、そうした芸術家たちは、脆く危ういとはいえ、そこに新たな統一性をもたらされる可能性を、まさに逡巡しながら見出したのではないだろうか。」と、統一性への志向を問題化している。示唆的な議論であり、この観点から議論することに興味は尽きないが、別の機会に譲りたい。

を例に考えてみたい。この映画がヨーロッパを舞台にしていることを考慮すれば、ナチズムを例にとることに問題はないであろう⁴⁶。

ナチズムを分析した社会学者の田野大輔は、民衆を引き込むために催した「民衆の祭典」について、以下のように論述する。

党大会の魅力が薄れるなかで、客寄せのために重視されるようになったのは、娯楽や気晴らしを提供する各種の催し物だった。「民衆の祭典 Volksfest」と銘打って、毎年大会期間中の土曜日に会場周辺で様々なアトラクションが提供されたが、そのなかにはスポーツの試合から大道芸、演劇、ダンス、映画上映、ビアガーデン、打ち上げ花火まで、ありとあらゆる催し物が含まれていた。⁴⁷

ナチスは「民衆の祭典」を通じて、「民族共同体」を構築しようとした。「様々な娯楽や催し」という祝祭空間が人々に「高揚感や一体感」を与え、曖昧に表現された「民族共同体」をいきいきと実感⁴⁸させるのである。

映画の冒頭を確認してみたい。このシーンで描き出されているのは、恐らくビアガーデンであり、兵士とともに楽しむ群衆の姿である。兵士と人々が一体となり、祝祭を楽しんでいる。ナチズムの「民族共同体」と同質の祝祭空間が描き出されていることがわかる。

続けて、カメラはソフィーとハウルの姿を追い。群衆はときどき現れる。注目したいのは群衆の遙か上空を、ハウルとソフィーが手に手を取って歩くショットである。(図②)



(図②)

⁴⁶ 宮崎駿は、この映画の時代はベル・エポックであると語っている。したがって、ナチズムはずいぶん後の時代になる。しかし映画の時代背景がベル・エポックではあっても、宮崎駿が問題化しているのはイラク戦争であり、必ずしもベル・エポックに限定して考える必要はないであろう。

⁴⁷ 『魅惑する帝国－政治の美学化とナチズム』（名古屋大学出版会、2007年）、83頁

⁴⁸ 前掲『魅惑する帝国－政治の美学化とナチズム』、95頁

このショットで表現されているのは、二つの共同体とその距離感ではないだろうか。ソフィーとハウルの共同体は、「民族共同体」の言わば外部にある。

この後、城の内部に入り込んだソフィーは家政婦として振る舞い、家族の団欒を作り出す。そして若いソフィー、老いたソフィー、それぞれのソフィーが作り出す多様な共同体が現れる。

作画監督の山下明彦はソフィーについて、「僕は最初、ソフィーは単に魔法をかけられて姿がおばあさんになった少女だと思っていたんです。だけど、違うんですよ。あれはおばあさんになった時のソフィーなんです」⁴⁹と述べている。定まったソフィーの像があり、それが変容していくと考えると作品世界を捉え損ねる。ソフィーは、恋愛、家政婦としての役割、荒地の魔女の面倒をみるなど、場面に応じて「いくつもの顔」を使い分け、それぞれの祝祭的な共同体を形成している。

城の外部で、ファシズムはハウルやソフィーを取り込み一つの「顔」を持たせようとしている。ソフィーを中心に形成される多様な共同体は、ファシズムへの抗いとして理解することができるであろう。

次節では、ソフィーと荒地の魔女の関係性に焦点をあて、ソフィーの作り出す共同体について考察を加えていきたい。

5. 王宮への階段―「自由」あるいはパリ・コミューンの記憶―

ソフィーは城を出て、ハウルの代理として王宮におもむく。その途中で荒地の魔女と一緒にになり、共に階段を上る。そしてソフィーは王宮づきの魔法使いであるマダムサリマンと話をする。このシークエンスでは、ファシズムへの抗いのみならず、フランス革命の歴史をも見いだすことができる。

城の内部にあるハウルの部屋で、ソフィーは、以下のような会話をハウルと交わしている。

「そしたら、今度は戦争で王さまに呼び出された。ジェンキンスにも、ペンドラゴンにも…」

「ハウルっていったいいくつ名前があるの」

「自由に生きるにいただけ」

ハウルは、「自由」に生きたいという願望をいだいている。この場面では、ソフィーがハウ

⁴⁹ 前掲『ジブリの教科書』、81頁

ルを見つめるショットが頻出する。ここから読み取れるのは、ソフィーがハウルの「自由」を理解しようとしていることである。だが、ソフィーはハウルを理解できたわけではない。『絵コンテ』のカット (517)⁵⁰ には、「得心していない」と説明が書かれている。恐らく年老いたソフィーには、ハウルの「自由」は若者の未熟さとしてしか理解できなかったのではないだろうか。

ともあれ、ソフィーはハウルの願いを受けて、戦争への協力を断るために王宮に向かう。そしてソフィーは、王宮づきの魔法使いであるマダムサリマンとの対話を通して、ハウルの「自由」に意味を見いだすことになる。

サリマンは、ソフィーに「ところが…あの子は悪魔に心をうばわれ私のもとを去りました。魔法を自分のためだけに使うようになったのです」「あの子はキケンです。心をなくしたのに力がありすぎるのです」という。サリマンは、王国に奉仕することに高い精神性を見ている。私心を捨て去り王国に尽くすことが、「心」の正しいあり方なのである。したがってサリマンからすれば、自分の思うままに振る舞うハウルは「キケン」な反逆者である。

そのようなサリマンに向かって、ソフィーは「ハウルに心がないですって!! たしかにわがままで臆病で何を考えているかわからないわ。でもあの子はまっすぐよ。自由に生きたいだけ」と言い放つ。この台詞に明らかなように、ソフィーはハウルの「自由」を理解し擁護している。ハウルの「自由」は、髪の毛の色が変わっただけでヒステリックになるなど、いわば通俗的な一面をもっている。このようなハウルの自由気儘に生きようとする姿勢に、ソフィーは納得していなかった。しかしサリマンとの対話を通して、ソフィーはハウルの「自由」の価値に気づき共感したのではないだろうか。

自由について、やや抽象的な見方をすれば、人の〈心〉へと行き着くであろう。人の〈心〉は移ろいやすく、その時々で様々な動き方をする。恋愛、思いやり、怒り、憎悪など際限がない。しかしそのような人の〈心〉の動きこそが自由の証しである。ファシズムは〈心〉の自由を許さず、共同体への忠誠という一つの方向に縛り上げる。ソフィーが自由の意味に気づき、王国を批判したことは、ファシズム批判として解釈することができる。

他方、抑圧的な政治からの解放という観点から、ソフィーが王宮の階段を上る場面を捉え直すことができる。この映画の主な舞台は、アルザス地方の風景がもとになっている。鈴木敏夫は「美術については、フランスとドイツの国境にあるアルザス地方がモデルになりました」⁵¹としている。だが美術スタッフの「港町は、宮崎さんのほうから、イタリアの漁村みたいな感じということを知っていたので」⁵²という発言からわかるように、舞台のイメージは西ヨーロ

50 前掲『絵コンテ』、255 頁

51 前掲『ジブリの教科書』、43 頁

52 美術監督・吉田昇の発言、前掲『ジブリの教科書』、103 頁

ッパ全域に及んでいる。

ロケハンについて、武重洋二（美術監督）の「最後はパリに寄って帰ってきたんですけど、それは王宮のある町に活かされています」⁵³と回想している。『ロマンアルバム ハウルの動く城』（以下『ロマンアルバム』）では、「王宮はヨーロッパの各地を参考にしているが、ソフィーが王宮に向かう街並みや石畳は、パリのシャンゼリゼ通りのイメージを反映している」⁵⁴と説明されている。王宮を特定することはできないが、シャンゼリゼ通りという具体名があがっている以上、パリにある王宮を想定してよいのではないだろうか。そう考えると、長い階段を備え、パリの街が一望できるサクレ・クール寺院が有力な候補となるであろう。

サクレ・クール寺院の建立は、「1870年から71年にかけて行われた普仏戦争と、それに続くパリ・コミュヌの犠牲者たちを讃えるためというのが、最初の目的」⁵⁵であった。本稿では、パリ・コミュンに着目したい。なぜなら宮崎駿は、パリ・コミュンに以下のように讃えているからである。

パリ・コンミュンてのは普仏戦争の時にナポレオン3世が降伏したあと、市民と労働者がそこでコンミュンを作って、革命ですよ、要するに。（略）権力は腐敗する、人間が権力を取ったら、初めの意図は良くても最終的にそれは腐敗してしまうんだから、そのための枷もきちんと作ろうとかね。⁵⁶

宮崎駿はパリ・コミュンに、市民と労働者が連帯し権力への強い批判意識を持った共同体として評価している。熊谷謙介「パリは燃えているか？——パリ・コミュンの廃墟をめぐる」⁵⁷によれば、パリ・コミュンは「権威から文化を解放して、民衆が集う祝祭を生み出すことが、クールベをはじめとするコミュンの理念だった」とする。王宮をサクレ・クール寺院と重ねることができるのであれば、パリ・コミュンの記憶が呼び戻されていると考えることができるであろう。

ソフィーは王宮に向かう途中で、荒れ地の魔女と出会う。ソフィーは「私にかけた呪いをときなさいよ」というが、魔女は「あらだめよ、わたしは呪いはかけられるけど、解けない魔女なの」と言い捨てて王宮への道を急ぐ。ソフィーは杖をふりまわし、犬のヒンに向けて「あんたがいなければ、杖でなぐってやったのに」と怒りを露わにする。

53 前掲『ジブリの教科書』、97頁

54 『ロマンアルバム ハウルの動く城』（徳間書店、2023年）、151頁

55 水野尚『フランス 魅せる美』（関西学院大学出版会、2017年）、134-135頁

56 「宮崎駿インタビュー」（劇場用パンフレット『紅の豚』、1992年）

57 「パリは燃えているか？——パリ・コミュンの廃墟をめぐる」（『破壊のあとの都市空間』、青弓社、2017年）

しかし、そのソフィーの怒りは王宮の階段を登るときに思いやりへと反転する。ソフィーは荒れ地の魔女に、「あんた今日はやめといたら、むりだよ」「あんたがんばりな」と声をかける。ソフィーに怒りがあるのであれば、荒れ地の魔女を突き放すか、嘲笑すべき場面であろう。だが、ソフィーは怒りの感情を忘れたかのように振る舞うのであり、唐突の感は否めない。

原作では、ソフィーが一人で階段を上り、荒れ地の魔女は階段の下でソフィーが上る姿を見ている、という場面になっている。

魔女はソフィーが上るまで見届けるつもりらしく、動きません。ソフィーも階段を上っていくしかありませんでした。とほとほと、汗をかいている兵士の横をとり、またもや宮殿の入口まで上がっていくあいだ、一段上るごとに魔女への憎しみがどんどん増していきます。階段を上がりきったところで息を弾ませ、ふりむいてみると、赤っぼい姿がまだじっと立っていました。⁵⁸

ソフィーが魔女への「憎しみ」を募らせるという原作の展開は、ごく自然な物語の流れである。繰り返せば、映画では不自然な形でソフィーの思いやりへと転じていく。このような不自然な展開は、宮崎駿の当初からの考えでもあった。鈴木敏夫は「宮さんが当初考えていたのは、ソフィーが先に上がっていくものの、途中で立ち止まって、荒れ地の魔女に手を差し伸べるというシーンでした」⁵⁹と語っている。だとすればこの場面は、不自然ではあっても敢えて挿入したことになるであろう。

ソフィーが「荒地の魔女に手を差し伸べる」場面は、敵であるはずの相手に思いやりの気持ちを抱くということを意味している。このような連帯への意思をもたらしめているのは、権力から解放されたパリ・コミュニケーションの記憶ではないだろうか。

だからこそ王宮から逃れ出たソフィーは、荒れ地の魔女や犬のヒンを城の内部に誘い、ハウルやカルシファーと新たな共同体を形成する。共同体には権力関係はなく、祝祭的なドタバタ劇が繰り広げられている。パリ・コミュニケーションに見合った共同体の風景といってよいであろう。

6. 〈ハウルの動く城〉の崩壊と再生一絆の回復―

祝祭的な共同体である〈ハウルの動く城〉は、崩壊する。そのきっかけとなったのは、ハウルがソフィーを守ろうとしたことである。これから城が崩壊していく過程を追い、その意味に

⁵⁸ 前掲『ハウルの動く城1 魔法使いハウルと火の悪魔』、181-182 頁

⁵⁹ 前掲『ジブリの教科書』、48-49 頁

ついて考察していく。その上で城の再生について、サン＝テグジュペリの『星の王子さま』を参照して考察を加える。

空爆にさらされる城に戻ったハウルは、ソフィーと次のような会話を交わす。

「次の空襲がくる。カルシファーもバクダンもふせげない」

「逃げましょう。戦ってはだめ」

「なぜ. . . . ? ほくは、もう充分逃げた」「ようやく守らなければならない者ができたんだ. . . . きみだ」

ハウルはソフィーを守るため、戦いの場に飛び立つ。恋人を守るために自ら戦いの場に赴く若者は、通常の物語であれば英雄であろう。事実、ショット（図③）では、ハウルの容貌は優しい男性として描かれている。しかし戦闘行為を行うハウルは、醜い存在として描きだされる。『ロマンアルバム』では「怪物」として説明されている⁶⁰。



（図③）

なぜ英雄であるべきハウルが、「怪物」として描き出されているのであろうか。その理由は、〈暴力〉にある。同書では「『暴力』の歓び」と題して、以下のように説明している。

ハウルが度々見せる“鳥”への変身。それは最初ソフィーたちを守るためのもので、ハウルもそう信じていたはずだ。しかし一度振るわれた力は自走し始め、やがて力を振るうこと自体が快感となり、逆にハウルを取り込んでいく。戦いに支配され、怪物と化していくハウルもまた何者かの暗喩である。⁶¹

⁶⁰ 前掲『ロマンアルバム』には、「ソフィーは見逃さなかった。炎の中で、ハウルは完全に怪物に姿を変えてしまっていたのだ」（63 頁）とある。

⁶¹ 前掲『ロマンアルバム』、89 頁

戦争は人を〈暴力〉の「快感」に取り込み、「怪物」に変える。ハウルの決断は英雄的ではあっても、〈暴力〉を行使する兵士としてのハウルは化物に変容していくのである。

ソフィーは、「怪物」となったハウルを救いだそうとする。そのために城の移動を決意する。守るべき城がなくなれば、ハウルは戦うことを止めるからである。興味深いのは、ソフィーが「あの人はよわ虫がいいの」と言うことである。ソフィーは、ハウルを気儘で弱虫の若者に戻そうとする。

そのためソフィーはカルシファーを城の外に出す。カルシファーの不安が的中して城は崩壊する。その際にカルシファーが「オイラが出たら、この家崩れちゃうぞ」という言うことにも注意を払っておきたい。カルシファーの言葉から、城は「家」としての性格を帯びていることがわかる。

マルクルも同様に、城を家族の暮らす場所であると思っている。それは、ソフィーとマルクルが次のような会話を交わしていることからわかる。

「ほく、ソフィーがすきだ。ここにいて．．．」

「わたしもよ、マルクル。大丈夫、いかない」

「ほんと!!」

「うん」

「ほくら家族？」

「そう家族よ」

「家族」とはといっても、に血のつながりがあるわけではない。共に暮らす中で家族としての絆が形成された、言わば疑似家族である。城が崩壊すれば、家族が暮らす場所がなくなる。それでもソフィーは、ハウルのために城を移動させようとする。ソフィーのハウルへの思いが伝わってくる場面である。

家族については、より深く捉え直すことができるのではないだろうか。城は、ハウルが自由気ままに暮らす場所だった。だがソフィーが入り込み、ハウルとの絆を深めるにしたがって、城は家の様相を帯び始める。ハウルはソフィーを守ろうとするが、マルクルや荒地の魔女を見捨てるということではないであろう。ソフィーを含む、家族全員を守ろうとしている。

しかし、それは同時にハウルが家族を守る家長へと変貌してしまうことを意味している。ソフィーを中心に形成されてきた家族の絆が、ハウルを家父長制に取り込んでいく。兵士となったハウルは殺戮の道具と化す。人間性を喪失したハウルの精神世界は、ファシズムに接近しているのではないだろうか。米村みゆきは、以下のように指摘している。

落ちてくる爆弾に放すまいとしがみつ、ソフィーから逸らせようとするハウル。たった一人で大勢の敵の中に飛び込んでゆく姿は、もはや無謀さばかりが目立つ、自分の命も辞さない覚悟。ハウルのその覚悟を見たからこそ、ソフィーはハウルを助けるために城を崩壊させてしまったのだ。ハウルによる愛する者を守るための、無謀かつ孤独な戦いという点で、そしてハウルが爆弾と一体化する点からも、それは特攻隊のイメージを色濃くまとう。⁶²

米村はハウルを「特攻隊のイメージ」で捉えるが、極めて示唆的である。特攻隊は、ファシズム下の家父長制において作り出された兵器である。

ソフィーはカルシファーにハウルの下にいきたいと伝えて「おさげ」を差し出す。カルシファーに、ソフィーの身体の一部が加わる。力を得たカルシファーは、城を再び動かし始める。もはや城は〈ハウルの動く城〉ではない。〈ソフィーの城〉⁶³へと変貌している。しかし〈ソフィーの城〉だけでは、ハウルを救いだすことはできなかった。〈ソフィーの城〉は崩壊し、家族は「生き別れ」⁶⁴になる。

ソフィーは絶望するが、指輪の光に導かれてドアを開き闇の中に入っていく。ソフィーは「流星の光の中」⁶⁵にいるハウルを発見し、「わたしいま、ハウルの子供時代にいるんだ」という。そしてカルシファー誕生の瞬間を目撃する。それが鍵となり、ハウルは再生する。

なぜカルシファー誕生の瞬間が、ハウルを救いだすために必要なのであろうか。この点について考えるために、サン=テグジュペリを視野に収めてみたい。宮崎駿がサン=テグジュペリの軌跡を追ったドキュメンタリーが残されている。このドキュメンタリーは1998年にNHKのBSで放映され、DVDで視聴できるようになっている。ドキュメンタリーで、宮崎駿はサンテグジュペリへの敬愛の念を込めて、「[サン=テグジュペリに、いちばん影響を受けたんですよ、ぼくは、けっきょく]」⁶⁶と語っている。

先に言及したように、映画の企画が動き始めたのは1999年頃であった。宮崎駿がサン=テグジュペリの軌跡を追った時期と、映画制作の時期が近いことに注意を払っておきたい。ただし、このドキュメンタリーで取り上げられている宮崎アニメは『紅の豚』であり、空を飛ぶことの素晴らしさに焦点を当てている。確かにその通りなのだが、サン=テグジュペリの思想の

62 「アニメーションの〈免疫〉『ハウルの動く城』と戦争」（米村みゆき編『ジブリの森へ 増補版』、森話社、2008年）、279頁

63 前掲『ロマンアルバム』には、「完成した小型の城=ソフィーの城」（65頁）とある。

64 前掲『ロマンアルバム』、67頁

65 「カット1265」（前掲『絵コンテ』、570頁）

66 『世界わが心の旅 サンテグジュペリ 大空への夢』（DVD制作：スタジオジブリ、編集：NHK、2004年）、40分

深みにまで及んでいるのは『ハウルの動く城』なのではないだろうか。

幼少期のハウルが星を飲み込む場面を、『絵コンテ』（カット 1285～1292）から確認する。ソフィーの目から捉えられているカットである。宮崎駿は以下のように説明している。

「ハウルが、星の子をかかえて話しかけている」

「少年のハウル／一寸、星の子をみつめているが／やおら口にはこび／のみこんでしまう」

「ハウルの胸元から赤い火がチロチロと出て来る。カルシファーがハウルの心臓をもらって出て来るところ！」

「息をのんで見つめているソフィー、総毛立つ」

このカットは、図④のように映像化されている。



(図④)

少年のハウルが星の子と話した後に飲み込んだことは、それが自発的な行為であったことを示している。ハウルは星の子を飲み込むことで、少年の心と星の子を一体化させ、カルシファーが誕生した。それをソフィーは目撃し記憶している。ソフィーは少年のハウルに「未来でまっけて」と言い放ち、現実世界に戻る。

「言葉を失って」（『絵コンテ』、カット 1316）怪物になったハウルが、ソフィーを待っている。言葉を無くすとは、人間性を喪失し動物と同じ水準にあることを意味している。ハウルの無表情な顔は、そのことを示している。

ソフィーは心臓をハウルに返し、ハウルは復活する。着目したいのはハウルに心臓を戻すときに交わされる、ソフィーとカルシファーの会話である。

「あたたかくて、小鳥みたいに動いてる」

「子供の時のままだからさ」

「どうかカルシファーが千年も生き、ハウルが心をとりもどしますように. . . .」

「子供の時のまま」とあるように、ハウルの心臓は「子供の時」の「心」である。ハウルは、兵士となることで子どもの心を失ったが、ソフィーはハウルに子どもの心に戻したのだ。

サン=テグジュペリの『星の王子さま』は、子供の心から世界を捉えた物語である。この物語は親友であった「レオン・ウェルト」への献辞から始まる。レオン・ウェルトは、ナチスドイツから逃れ、フランスの僻村で暮らしていた。その献辞でサン=テグジュペリは次のように語っている。

そのおとなの人は、むかし、いちどは子どもだったのだから、わたしは、その子どもに、この本をささげたいと思う。おとなは、だれも、はじめは子どもだった。(しかし、そのことを忘れずにいるおとなは、いくらもない。)⁶⁷

この映画も、ハウルが子どもの心を取り戻す物語である。心臓に戻されたハウルは、ファシズムに染め上げられた戦士であることをやめソフィーや、マルクル、カルシファー、荒地地の魔女と共に生きる絆を回復する。そして城は再び動き始める。

『ハウルの動く城』にはフランスの文化や歴史がコラージュされている。多様なフランスの文化・歴史の中心にあるのは、〈ハウルの動く城〉である。城は、ピカソの芸術やパリ・コミューン、そして『星の王子さま』をコラージュしつつ動き回る。城が絶えず動き回ることと連動するようにして、物語も変容を繰り返し、作品は統一性を失っているように見える。しかし考察してきたように、断片化された物語は、ファシズムへの抗いという一点で結ばれている。この作品を見ることは、テロの時代においてファシズムへと傾斜していく政治体制に抗い、新たな共同体への扉を開くことではないだろうか。

本稿の冒頭で言及したように、パリのテロで妻を失い、幼い子供と二人で取り残されたフランス人のアントワヌ・レリスはフェイスブックにメッセージを投稿した。そして、これまでの日常生活を続けることを宣言する。彼のメッセージは次のような言葉で閉じられている。

メルヴィルはまだやっと十七か月。いつもと同じようにおやつを食べ、いつもと同じように遊ぶ。この幼い子どもが、幸福に、自由に暮らすことで、君たちは恥じ入るだろう。君たちはあの子の憎しみも手に入れることはできないのだから。⁶⁸

67 内藤濯訳『星の王子さま』（岩波書店、2000年）

68 前掲『はくは君たちを憎まないことにした』、66頁

世界を憎悪の感情で満たし、戦乱を引き起こすこと。それこそがテロリストの望むところである。アントワヌ・レリスは、子どもと共に生きる「幸福」と「自由」を選び取る。

アントワヌ・レリスは、『ぼくは君たちを憎まないことにした』という著作を公にする。そして、この著作を原作とした映画が制作される。監督であるキリアン・リートホーフは、次のようなメッセージを観客に送った。

私たちの愛は、究極的にはこの世界に存在する憎しみよりは強いということだ。たとえ、憎しみが私たちに大きな傷を負わせることがあってもだ。アントワヌは、フェイスブックでのメッセージでこう宣言した。「息子とぼくは二人になった。でも、ぼくたちは世界のどんな軍隊よりも強い。」これは私たちの希望だ。⁶⁹

監督は、憎悪ではなく愛を選び取ることに希望を見出す。『ハウルの動く城』を観ることも同じではないだろうか。ソフィーの愛が、私たちに、未来に希望を持ち続けることへの勇気を与えてくれる。

⁶⁹ 前掲映画パンフレット『ぼくは君たちを憎まないことにした』、12頁