

現代に蘇った『緋文字』の「森」〈Ⅱ〉

『千と千尋の神隠し』の異界について

A Consideration on the Similarities between “the Forest” in *The Scarlet Letter* and the Strange World in *Sen to Chihiro no Kamikakushi*

高島 まり子

Mariko Takashima

鹿児島女子短期大学

抄録：英雄の死と再生を描く太陽神話縮図の下半円を C.G. ユングは「夜の航海」¹ (“night sea journey”) と呼び、自我が無意識の深みに下降し、死を経た後に無意識から新たな心的エネルギーを供給されて意識面に再生するまでの精神的再生過程を象徴する元型と考えた。この過程は意識と無意識の統合を目指し、様々なイニシエーションに死と再生の儀式として組込まれてもいる。筆者は1850年刊行のナサニエル・ホーソン作『緋文字』にこの元型的過程を見出したが²、時空を超えた2000年のデンマーク映画『ダンサー・イン・ザ・ダーク』³ にそれを見出し、その意味と『緋文字』との関連性を同年に論じた⁴ (以後、これを拙論〈Ⅰ〉と記す.)。

ところが、2001年に公開されて当時の我が国の映画史上最高の2,340万人もの観客動員を記録し、2002年ベルリン国際映画祭最高賞の「金熊賞」と2003年米国アカデミー賞長編アニメーション賞を受賞した宮崎駿監督作品『千と千尋の神隠し』(以下、『千尋』と表記する)が、全編これ「夜の航海」と言ってもよい内容であることは、日本を舞台に日本人を描いた作品であるだけに一層嬉しい発見であった。あらすじを述べ、『緋文字』と比較しつつヒロインの「夜の航海」を辿り、ホーソンの意識と無意識の統合過程が現代の我々にとって持つ意味を再考してみたい。

キーワード：異界、「夜の航海」、精神的再生過程、集合的無意識、意識

1. はじめに

拙論〈Ⅰ〉と重複するが、現代日本における「夜の航海」の体験の必要性をまず挙げておく。凄惨な少年犯罪や頻発する児童虐待といった殺伐とした状況の原因を、主として心に潜む攻撃性の自覚と制御能力との欠如に認め、2つの心理学的理由の可能性を提示した。第1に普遍的要因として、科学の発達による機械文明の隆盛と知性偏重、より根本的にはそれをもたらした極端な父権的文化が、攻撃性を含む人間の本能的情動を無意識層に封じ込めた結果、危険なまでに蓄積された情動の爆発が考えられる。これをユングはナチズム解釈の中心に置き(『元型論』59, 62 『ユング思想の真髄』143-5)、ユング派のアーリッヒ・ノイマンも父権的文化の到達する人格分裂の危機として憂え、意識と無意識を繋ぐ元型イメージの活性化の意義を訴えた(『意識の起源史』700)。第2は個人的要因で、戦争、災害、虐待等の様々なトラウマの後遺症としてのPTSD(「心的外傷後ストレス性障害」)である。無力な子供は生き延びるために暴力への怒りや虐待の記憶すら無意識層に抑圧することが多く、秘められたトラウマは攻撃的衝動という後遺症に形を変えて無差別な暴力の爆発や虐待の連鎖を生むことになりやすい。これら2つの要因は、共に意識と無意識の分断によって人格を破壊する。このことは、意識と無意識を結ぶ「夜の航海」が日本において重要であることを示すのみならず、人類が自身の絶滅を可能にする兵器を所有し、遺伝子操作によって生命創造の領域をも侵そうとしている現在、偏った人格の誤った判断によって地球の未来を破壊しないためにも、この精神的再生過程が全人類にとってこれまでになく重要であることを示唆している。

さて、「夜の航海」において英雄の「怪物退治」に重点を置き、無意識を退治されるべきものとして否定的に捉える場合(『意識の起源史』233)と、「無意識に住む竜が守り所有している宝を自分のパーソナリティーに統合する」(ノイマン『アモールとプシケー』148)点を重視し、無意識を「宝」⁵を宿すものとして肯定的に捉える場合がある。『意識の起源史』において、人類の——ひいては個体発生として繰り返されることになる各個人の——意識発達過程(特に西洋的自我の確立に至る過程)を神話に見られる元型的諸段階を組み合わせで定義したノイマンは、自我が無意識の否定面を克服し肯定面を自らに統合する過程を、神話に登場する英雄の「竜との戦い」に見出し、「竜退治」の成功を——囚われの「乙女」との結婚と「宝」の獲得まで含めて——自我確立の象徴と考えた。そうであるならば、「夜の航海」において新たな

自我を再生させる過程である後半は、以上のようなノイマンの説における英雄の「竜退治」と「宝」の獲得の要素を自我再生のたびごとに含むことになると考えられる。その際に、前者を重視すれば無意識の否定面が、後者を重視すれば無意識の肯定面が、各々強調されるのである。拙論< I >では、主人公による「宝」の獲得に注目し、集合的無意識を肯定的に捉える視点をフォークナー作『熊』の批評に用いた元田脩一（元田 85-174）の例や、それに酷似した元型的構造を持つ昔話「忠臣ヨハネス」の河合隼雄による解釈（河合『昔話と日本人の心』27）を引用した。また、私見によれば、『緋文字』のヘスターとディムズデイルの「森」での会見にも同様の元型プロセスが読み取れるのである。では、『千尋』においていかにこのプロセスが組み込まれているか、そしてその意味するところは何であるか、あらすじを追いながら『緋文字』と比較考察し、18世紀半ばのアメリカと現代日本を結んでみたい。

『千尋』のプロットを検討する前に、再度「夜の航海」の元型的プロセスを要約しておこう。ユングはそのプロセスを次のように描写する。「毎朝、神の英雄が海から生まれる。彼は日の車に乗っている。西の方では偉大なる母が彼を待ち構えていて、夕暮れになると彼は母に呑み込まれてしまう。彼は竜の腹にはいって真夜中の海の深淵を横断する。夜の蛇と恐ろしい戦いを交えたのち彼は朝また甦る」（Jung, *The Collected Works* Vol.8,153. 訳は元田脩一『エデンの探求』85による）。元田はこの道程を5段階に分け、「①偉大なる母」への母胎退行に始まり、その母胎を「②恐ろしい母」と認識し始め、更にその母との一体化を象徴する「③竜の腹の中」で「宝物」を獲得した後、母胎からの脱出を図る「④蛇との戦い」に勝利し、「⑤イニシエーション」を成し遂げるプロセスとして要約している。本論でも、このプロセスを踏まえて千尋の体験を辿っていくことにする。

2. 『千と千尋の神隠し』のあらすじ

まず『千尋』のプロットの大枠を要約する。物語は新しい土地への千尋と両親のひっこし場面からスタートし、やがて車で道に迷ってトンネルを抜けると広い草原の向こうに奇妙な飲食店街があり、嫌がる千尋に構わず両親はガツガツ料理を食べ始める。橋を渡ると巨大な風呂屋「油屋」が建っていた。不思議な少年ハクに命令されて両親のところに戻った千尋は、豚に変身してしまった両親に驚いて逃げ出すが、体が透けて消えかかる。そこをハクに助けられ、「油屋」に連れて行かれる。

そこは神々が押しかける風呂屋で、千尋は主人である魔女の湯婆婆（ゆばーば）に名前を奪われ、「千」という名を与えられて働くことになった。必死で働く内に、河の神を汚泥にまみれたオクサレさま状態から見事に回復させたことでお礼にニガダンゴをもらい、湯婆婆からも認められる。しかし、竜に変身したハクが湯婆婆の双子の姉である銭婆の印鑑を盗んで重傷を負わされたことから、彼を救うためにニガダンゴを飲ませて吐き出させた魔女の印鑑を持ち、電車で海を渡って「沼の底」に住む彼女を訪ねる。出かける前に、千尋に付きまとったあげくご馳走や働き手を呑み込んで巨大化・凶暴化したカオナシをもニガダンゴで落ち着かせると、彼は銭婆のところまで千尋についていく。

千尋は銭婆に印鑑を返して謝り、ハクの助命を願って和解する。銭婆は千尋を迎えにきたハク竜を許し、千尋にはお手製の髪留めをプレゼントしてくれた。ハクの背中に乗って「油屋」に帰る途中、幼い頃に溺れかけた自分を浅瀬に運んでくれた川のことを思い出し、それがハクだと気付いた千尋は、その川の名を彼に教える。それが、ハクに自分の名前「ニギハヤミコハクヌシ」を思い出させた。彼もまた、名前と共に自分自身を取り戻したのだ。

「油屋」に着いた千尋は湯婆婆と対決し、豚になった両親と自分自身の解放を勝ち取る。そしてハクと別れて両親に再会したが、彼らは豚への変身や千尋の冒険のことなど全く知らない様子である。しかし、千尋の髪には銭婆のくれた髪留めが確かに光っているのだった。

では以上のあらすじに基づいて、3. で『千と千尋』の物語の背景、4. で3層に分かれた異界という舞台の意味と物語のプロットの考察、5. でハクとカオナシに関わる問題について順次検討を加えつつ、元田の示した5段階に対応するプロセスがいかに本作のプロットに組み込まれているかを立証し、本作における「夜の航海」の意味を考えていく。

3. 『千と千尋の神隠し』の背景

西條勉が言うように『千尋』は「ある人物が別世界に迷い込んで脱出する話」、即ち「異郷訪問説話」の1つに数えられる（西條 12）。この話型の作品は神話や昔話、『ピーター・パン』や『オズの魔法使い』、『青い鳥』、『銀河鉄道の夜』などの文学作品など、世界中に多い。彼によると、共通する筋書きは法則性を持っており、それは①主人公が偶然に異郷に行き、②異常な体験をし、③自分の意思で異郷から出て、④出た後は変化していること、の4点だという。その理由として、①については、異郷が主人公の無意識の世界であるから、気付かれていない世界には偶然に行くしかないこと、②

については、異常体験がマンネリ化した意識を打ち破り、深層の意識を目覚めさせることができること、③は、異郷体験が自分の中の親たちを含む集団的な無意識を振り切って自我に目覚めることを意味していること、④については、たいいてい異郷訪問説話がイニシエーションの物語であるから、主人公は再生し、変身・成長していることなどが挙げられている。

神話学の分野における以上のような研究を勘案すると、異郷が主人公の無意識世界であるとすれば、「夜の航海」という元型プロセスは、それを表現する話型としては異郷訪問説話に分類される場合も多いと言えそうである。さて、ユング心理学においては「夜の航海」は、人類共通の精神的再生過程を象徴する元型的表象である。そして現代人の場合、現実の葛藤や抑圧が意識的対応の限界を超えた時によく見られる「心的水準の低下」⁶に伴って無意識が活性化し、そこに退行した自我が集合的無意識の深層から心的エネルギーと新たな精神的価値を獲得し、そのエネルギーと価値によって「自己」⁷に直結し、導かれて心的内容の対立を統合し、新たな自我として意識面に再生する過程を象徴すると言えよう。

例えば、元田は、この過程をマーク・トウェイン作『ハックルベリー・フィンの冒険』やフォークナー作『熊』に見出し（元田 85-174）、これらの作品に描かれる主人公の大自然を舞台とする精神的再生の背景には、アメリカ文明社会の行き詰まり（前者は奴隷制を含む白人文明社会の虚偽と暴力、後者は白人による北米先住民への虐待や土地収奪と黒人奴隷制の歴史）が存在し、アメリカの未開の自然に象徴される集合的無意識層は、彼等の精神的再生に必要な生命力と価値を孕む世界として肯定的に捉えられているという。アメリカ文学においては、広大な野生の自然を開拓した国家建設や大海原での捕鯨業などの歴史を背景に、人間の支配の及ばない未開の自然（森や大海原、神秘的な大河など）を「夜の航海」の舞台、即ち太古からの人類共通の心的反応パターンの集積であり、意識や理性によって制御できない内なる野生としての集合的無意識層を象徴する非日常的トポスとして描くことは、当然の成り行きであろう。ホーソーンの『緋文字』の場合も、ピューリタン共同体の住人が足を踏み入れることのほとんどない、そして悪魔と魔女たちの集会所が催される場所として恐怖と嫌悪の対象となっていた森への往復が、ヘスターとディムズデイルの意識と無意識の統合をもたらす「夜の航海」の役割を果たしている。

彼らが精神的再生を必要とした背景には、過去の姦通の罪に起因する葛藤や抑圧に意識的現実においてもこれ以上耐えられなくなったという事情がある。しかしながら彼らの個人的葛藤は、作品の舞台である17世紀のピューリタン共同体の神中心の価値観と作者の生きた19世紀のロマン主義的な人間観との、ひいては文明と自然との普遍的な対立に根差していると言えよう。更にその対立の根底には、人類の父権的心理発達過程の必然的結果である意識と無意識の分裂が横たわっており、彼らの「夜の航海」はこれらの対立や分裂とそれに伴う人格崩壊の危機を克服する一つの道として——テキストにおいて、その危機は二人の苦境のみならず、生命力の枯渇した共同体の陰気で抑圧的な姿に象徴されているのだが——個人的にも社会的にも重要な意味を持つと考えられる。筆者は、「森」でのヘスターの心的変容過程に、アテナやアルテミス、ペルセポネーといったギリシア神話の女神像やアプレイウス作『黄金のろば』に挿入されたプシケーの伝説⁸ばかりでなく、その源とも考えられるギリシアのデメーテル—コレー神話⁹とエジプトのイシス—オシリス神話¹⁰まで織込まれ（マリー—ルイズ・フォン・フランツ 128, 133-34を参照のこと）、ディムズデイルの変容にも古代の「太母」¹¹と「息子=愛人」¹²の神話やギリシア神話、イシス—オシリス神話などが反映されていることを諸拙論（注2を参照されたい）で指摘してきた。悠久の歴史を背負う神話の神々は、人間の心の深層の集合的無意識層に息づく様々な元型のイメージである。ヘスター達が神々のイメージを担って変容を重ねることは、「森」が「夜の航海」の舞台として機能している集合的無意識の世界であることを示すと言えよう。

では、『千尋』における異界巡りの背景についてはどうであろうか。異界での千尋の体験が、明確に異郷訪問説話の話型に則って最初と最後に描かれる現実世界に挟まれた形で展開されるからには、映画の中では短い描写であっても彼女の立脚する現実を見ておく必要がある。まず、スタートから目に付くのはヒロインである千尋の無気力でわがままな態度である。アウディに乗った3人家族の一人娘でかなり裕福な暮らしをしているのであろうが、引越しに対する瑞々しい好奇心も無ければコミュニケーション能力も貧困で、ふくれっ面か泣きっ面しか見られない。昭和30年頃の似たような状況を描いた『となりのトトロ』（以後、『トトロ』と略記する。）のヒロインである五月（さつき）とメイの姉妹とは大違いである。『千尋』では引越し自体、素朴なトラックで荷を運び、隣人たちの手を借りながら自力でこなすものではなく、高級車でドライブしていく間に業者が済ませてくれるスマートさである。引越し先も五月たちのような緑滴の農村風景の中ではなく、郊外の新興住宅地である。子どもにとって、手応えある労働や新たな発見、神秘的な自然への回路は既に閉ざされている。更に、道を間違えても強引にわが道を行く父親と、娘の気持ちにしっかりと向き合おうとせずスキンシップにも拒否的なドライな母親は、『トトロ』の両親とはかけ離れている。同じ引越しでも時代も風景も家族関係も、2つ

の作品ではすっかり様変わりしている。それは、異様な食堂街で店の人に断りも無く料理をばくつく両親の姿にも明らかである。娘から注意されても平気で食べ続ける両親は、高度成長期の悪しき日本人を象徴するかのよう物質的で既に豚のようであり、全く娘の模範にはなれない。更に言えば、彼らは『トトロ』の両親とは違って、子どもたちの微妙な心の動きや非現実的な世界との交流（無意識との絆と言っても構わない）などには、ひとかけらの理解力も持ち合わせていないのではなからうか。

こうしてみると、引越して始まるという共通項を持つ『千尋』と『トトロ』は、比較考察すべき様々な問題を共有しているように思われる。青井汎は、『トトロ』の下敷きとなったとされるスペイン映画『ミツバチのささやき』に、宮崎が古代ローマによって破壊されたスペインの豊かな自然を幻視し、登場する幼い姉妹に見られる自然崇拜的な世界観——かつてスペインにも広がっていたケルト人の文化に繋がる——に感動して、ローマに破壊される前のスペインの豊かな自然と人々の世界観を継承するアニミズム的な幼児期の感性を、『トトロ』に描きこんだのだと分析している（青井 18-33）。しかし、『トトロ』の牧歌的な自然と大地の精霊に出会えるような森は、高度成長によって木々が消えた現代の無味乾燥な新興住宅地へと変貌し、今は現実の日本のどこにも存在しないことを我々は知っている。宮崎は、森の消滅が古代から現代まで繰り返される悲劇であることを『ミツバチのささやき』に見てとり、同様の運命を辿ることになる昭和30年頃の日本の豊かな自然を可能な限り精緻に再現したのだと、青井は述べる（39）。そうであるならば、我々はどうしても五月とメイのような年齢の子どもたちの「その後」、即ち高度成長期以後の現実の日本で成長する子どもたちの現在の様子を知りたくなる。その答えが『千尋』なのではなからうか。そのような意味では、『千尋』は『トトロ』から60年を経た続編と言えるかもしれない。千尋は五月と同じ5年生で、やはり引越し場面から物語は始まる。このまま新興住宅地の新築の家に到着すれば、彼女は永遠に『トトロ』の世界とは無縁のまま大人になり、おそらく自分の母親のような女性になるに違いない。しかし、宮崎がそのまま終わらせるはずはないのである。

10歳くらいの子どもの親は自分を産んだ生命の源泉であるのみならず、いわば圧倒的な周囲の世界（社会）から自分を保護してくれる、現実との仲介役でもある。ところが、頼るべき親が常に自己中心的で自分にしっかり向き合ってくれないばかりか、本能丸出しの子どものように振る舞っているとすればどうであろうか。彼女の無意識には別の思いが潜んでいなかったらうか。「もっとちゃんと私を受け止め、愛してくれる親が欲しい！」と。つまり、両親の豚への変身は、別の視点から見れば千尋の無意識が可視化されたものと言えるかもしれない。彼女の無意識は、頼りにならない親の実体と自身の孤独を既に見抜いていたのかもしれない。それでも、作中に描かれるように彼女は親を人間に戻すべく戦わざるを得ない。彼女はまだ幼く保護者を必要としており、親は他にはいないのであるから。冒頭の千尋の無気力でわがままな態度の底には、周囲への根本的な不信感と生きる喜びや手応えの欠如から生まれる不安があるのではなからうか。むしろそれは、ただ彼女の両親にのみ責任があるのではない。既に見たとおり、『トトロ』における日本の自然と社会のありよう（それは理想化されすぎているという批判もあるが、ここでは宮崎アニメに描かれた世界に限定して述べている）が衰退したこと、換言すれば現代社会における豊かな自然とアニミズム的世界観の喪失に関わるもっと大きな問題に起因するものであろう。『トトロ』の五月とメイの姉妹ですら（本稿では母の不在には触れない）、成長過程においてトトロという異界に住む大地の精霊のような存在を必要としたのである。60年後を生きる千尋にとって、そのような存在の必要性が五月たちとは比較にならないほど大きいであろうことは、十分に想像がつく。彼女が異界の精霊との一時的な交感に止まらず、異界そのものを必要としていたとすれば、「神隠し」の意味が少し明確になりはしないか。ともかくもここでは、物語の背景に以上で述べたような千尋を取り巻く殺風景な現実と、彼女のかなり空虚で根無し草的な心の状態、そしてその根底に無意識層とのアニミズム的交流の欠落の問題が潜んでいることを指摘しておきたい。

4. 物語の舞台（3層の異界）とプロット展開

次に物語の舞台であるが、特に3層に分かれた異界と2人の魔女に注目して考察する。同時にそれに関連して、各々の異界で千尋が体験することの意味を考えながらプロットの展開を辿っていく。

まず、千尋と両親はトンネルを抜けるとテーマパークの残骸のような野原に出て、そこから奇妙な食堂街に向かう。そこで両親は豚に変身し、千尋は少年ハクに出会うのである。トンネルを抜けてここに至るまでの時空を、「異界A」と呼んでおこう。そこでは奇想天外なことが起こるのだが、いまだ現実が強く反映され、ホーソーンの言葉を使うなら現実と想像の世界が出会う「中間地帯」（*The Scarlet Letter* 36）とも言えそうである。物質的価値観に従う両親はそれにふさわしい豚になり、その変身を千尋の意識は嘆いているが無意識は受容している。しかし、曲がりなりにも保護者であり現実との仲介役であった両親を失うということは、10歳の子どものためには現実世界での足場を失う無力化であり、自身の死

にも等しい。即ち、現実に対応する態度の元型であるペルソナの破壊であり、千尋の体は透き通り始める。現実世界では目に見えないであろう内面のペルソナの死も、「中間地帯」では透明化という形で可視化されるのだ。千尋の意識は、両親を豚に変えて自分の無力化・透明化を招こうとする、目に見えない圧倒的な支配力に恐れおののくことしかできない。この「異界A」は「夜の航海」の最初の「偉大なる母」段階であり、『緋文字』の森の場面では、ヘスターがディムズデイルに秘密を告白して共に大地に身を投げ出す、互いのペルソナの死を象徴する段階に当たると考えられる。ここは、千尋が意識的な現実世界から無意識層へと向かう入り口に当たる「中間地帯」、即ち両者を繋ぐ境界領域であると言えよう。彼女は現実における自分の心的状況を自覚してはいなかったが、実は無意識への下降を余儀なくされるほど追い詰められていたのである。あるいは、作者である宮崎の無意識がそのようなヒロインを創造したのだとも言えよう。

その千尋に異界の食べ物を食べさせて透明化を阻止してくれたのは、少年ハクであった。デメーテルーコレー神話を初めとして多くの神話では、異界の食べ物を口にすると現実世界に帰還することができなくなる。しかし、ここでは少々意味合いが異なるようで、親を人間に戻し、3人とも現実世界に戻るために千尋が異界で生き抜くべく、異界の食べ物は彼女の透明化を阻止し、異界にふさわしい身体を獲得する役割を果たすのである。彼は橋を渡って彼女を「油屋」に連れて行く。ここからは千尋の現実がほぼ完全に遮断された非日常の世界であるので、「異界B」と呼ぶことにする。現実と「異界A」を繋ぐものがトンネルであったように、「異界A」と「異界B」を繋ぐものは両者を分かつ川に架かった橋である。心的レベルの違いは物理的な境界線で区切られ、千尋が徐々に心の深層に降りていく過程が可視化されている。

「異界B」は、八百万の神々のお風呂屋さん「油屋」であった。アメリカを特徴づけるのが野生の森であるように、お風呂文化は火山と温泉に恵まれた自然に根差した日本独自の風習である。しかも、古来からアニミズムの伝統的心性を受け継ぐ日本らしく、神々が現実の庶民と同じように集い、裸のコミュニケーションで賑やかである。いわばここは、物語の背景——現実の日本における自然とアニミズム的感性の喪失——を補償する異界であり、日本人の無意識に眠っている民族的な集合的無意識の具象化されたトポスとも言えよう。一方で、「油屋」を支配する魔女の湯婆婆（ゆばーば）は、強欲な経営者よろしく金勘定にうるさく、黄金に目が無い。千尋が迷い込んだ時点では、宮崎の作品群における中心的テーマである自然と文明（人間）の対立は、『風の谷のナウシカ』や『もののけ姫』で突き詰められたほどには表立っていないが、「油屋」には豊かな自然とアニミズム的感性の溢れる表の顔の裏側に、それを破壊した現実の力学も忍び込んでいるように思われる。後でカオナシのことに関連して触れるが、「油屋」は神々の癒しの場であると共に、人の無意識に潜む食欲・物欲・色欲などの欲望の集合体でもあることは、注意しておく必要がある。湯婆婆の住居は、明治を思わせる洋風できらびやかな内装で、ごった煮文化の日本の一面を切り取っているらしい。彼女は洋装の西洋人風の魔女で冷酷な支配者であるが、金太郎の腹かけをしたいかにも日本的な息子の「坊」には甘くて全く押さえがきかない母親である。この点は、西洋風の魔女と情にもろい日本風の母親のカリカチュアの混合物でもあろうか。民族的特徴と無国籍風の要素を混ぜこぜにした「油屋」の性格は、「異界B」がいかにも日本的なトポスでありながら、人類共通の異界に繋がるものであることを示唆しているのかもしれない。

もともと「夜の航海」の舞台は集合的無意識層であるから、ユング理論では太古の集合的無意識を象徴する「太母」元型によって支配される世界である。本作では魔女は即ち「太母」であり、万物の生と死を司る「太母」の両義性を体現する存在だと考えられる。湯婆婆も、坊には甘く、八百万の神々にはお風呂での癒しを与えながら、同時に千尋の両親を豚に変え、彼女の名を奪って現実世界でのペルソナの死を確定し、ハクも含めて従業員の生殺と奪の権力を握る冷酷さも發揮する両義的存在である。「油屋」の女性従業員の粗末な寮は明治期の女工哀史を髣髴させ、湯婆婆が彼女たちを搾取して蓄財に励んでいる様子は、現実の父権社会の資本主義構造の暗黒面を思わせ、「太母」の両性具有性をも暗示する。更に、ハクに自分の双子の姉である銭婆（ぜにーば）の印鑑を盗ませて危機に陥れたあげく、半死半生の彼を殺そうとするなど、次第に死をもたらす「太母」の否定面を強めてくる。即ち「異界B」は、「夜の航海」の第2段階である「恐ろしい母」の領域であることを露呈するのである。『緋文字』の場合には、ヘスターが衰弱したディムズデイルを助けたい一心でギリシア神話の戦闘的な智慧の女神アテナや月と狩の女神アルテミスのイメージを纏って共同体からの逃亡を説得する段階に当たるとあろう。アテナ・イメージは、エマソンの自然——罪を脱ぎ捨てて無垢を獲得できるという19世紀の超絶主義的な場——を体現し、アルテミス・イメージは狂騒的な女性版ディオニュソスのさまよう精神の荒野を象徴する。作者ホーソンの視点からは、いずれもディムズデイルを内なる神から離反させるイメージとして批判され、ディムズデイル自身もヘスターの説得に対して「足がなえている男に走れと言うようなものだ！」（*The Scarlet Letter* 198）と嘆き、逃亡については「彼女の大胆さに対する一種の畏怖の念」（199）を示す。

『千尋』の場合、次に登場する銭婆の住む「沼の底」は、「恐ろしい母」の領域「油屋」とは全く異なる空間である。

西條が述べるように「沼の底」は「異郷の中の異郷 (112)」であり、その存在は本作の文学性を高めている。この第3の異界を「異界C」と呼ぶことにする。千尋はハクを救うために覚悟を決めてそこへ出かけていくのだが、着いてみると銭婆は、素朴な田舎の風景の中に慎ましくひっそりと1人で暮らしていた。きちんと片付けた家庭的な住居で、彼女が手作りの食事をふるまい、手仕事にいそしんでいる様子は湯婆婆とは対照的である。『トトロ』の今は失われた昭和30年頃の日本の庶民の、地味ではあるが心温まる慎ましやかな生活を思わせる。これまた、日本の民族的な集合的無意識の具象化されたトポスのようにも見える。だが同時に、千尋が「異界B」と「異界C」を隔てる海を電車で渡る場面は、宮沢賢治の『銀河鉄道の夜』を連想させ、ジョバンニやカンパネラらの物語に通じる無国籍風の時空でもある。千尋は彼らのように天を旅するのではなく、海を渡る。着いた場所も「沼の底」という名にふさわしく、水底の暗黒の異界のようではあるが、天も海も無国籍の無限の広がりを持つ空間である。また、銭婆の服装は洋装で、手作りの食事は紅茶とケーキであり、彼女の使い魔のような歩く外灯は洋風のガス灯のように見える。つまり、「異界C」は「異界B」の「油屋」より更に無国籍の度合いの強い空間で、いわば無限の広がりを持つ集合的無意識の世界と考えられ、「夜の航海」の第3段階の「竜の腹の中」にふさわしい。千尋はいよいよ無意識層の最深部に辿り着いたと言える。

銭婆は、双子の妹の湯婆婆の強欲や支配欲、節度のない子育てぶりとは対照的な性格に見える。西條も指摘するように(69-70) 本来、神話における双生児は1人の人格の両面性を2人に分裂させたもので、この作品においても2人の魔女は実は1人の魔女の表と裏と考えられよう。そうであれば、「恐ろしい母」段階で死をもたらす否定的「太母」の姿を露呈した湯婆婆とは逆に、銭婆は生をもたらす肯定的「太母」像ということになりそうである。実際、彼女はハクを救うために来た千尋を温かく迎え入れ、印鑑を受け取ってケーキでもてなし、両親については自力で解決するように励まし、千尋の名を大事にするよう諭して手作りの髪留めをプレゼントしてくれる。千尋が「おばあちゃん、ありがとう！」(以後、アニメ映画の台詞は『ロマンアルバム 千と千尋の神隠し』による)と彼女に抱きつくのも当然であろう。銭婆の優しさは、『緋文字』において、ディムズデイルに対するヘスターの愛と献身に感応したかのように、それまで暗かった原初の「森」が黄金色に光り輝いて2人を祝福する場面を連想させる。その場面ではヘスターは、ディムズデイルが逃亡に同意すると罪の印の胸の緋文字を捨て、次に堅苦しい帽子を捨て、艶やかな黒髪を肩まで垂らして微笑む。父権的な智恵や戦闘性に身を固めて自ら封印してきた愛を、ついに解放したのである。すると、若さや美貌と共に乙女の気持ちまで蘇り、彼女は処女神ペルセポネーのイメージを担う。その瞬間、愛らしい娘を取り戻した地母神デメテルの歓喜と祝福を示すように、「森」が明るい日光に満たされるのだ。この場面は、『熊』で伝説の大熊に会うことを切望する少年アイクが、鉄砲と磁石と時計という文明の利器を捨てて荒野の恣意に身を委ねた途端、大熊が神のような姿を現す場面に通じる。即ち、父権的な文明による自己防衛を捨てた主人公が、母なる集合的無意識と一体化する転回点なのである。

千尋もまた、ハクを救いたいという気持ちと「沼の底」までの片道切符以外は何も持たずに出発した。ハクが吐き出した魔女の印鑑を入手したからには、その魔力を突き止め、それを使って魔女たちと取引するという選択肢もあったかもしれない。しかし、千尋は父権的・世俗的な智恵に頼らず、危険を冒してでも印鑑の持ち主である銭婆にまっすぐに返すことしか考えなかった。釜爺から銭婆の恐ろしさを聞かされ、帰りの電車が無いことも承知の上で、ハクへの愛だけに忠実にいわば捨て身で行動したことは、ヘスターやアイクと共通している。では、「あの魔女はコエエぞ」という釜爺の言葉は嘘だったのであるか。そうではあるまい。千尋が印鑑の魔力について一切知ろうともせず、ハクを救いたい一心で銭婆の「大切なもの」を真っ直ぐ返しにきたことを知った時、湯婆婆に勝るとも劣らない魔力を持つ銭婆は、肯定的「太母」に成りきったのではなからうか。そして、千尋を迎えに来たハク竜の罪を許して二人を優しく見送ったのである。この「太母」は、水底で千尋に無意識層に潜む豊かな母性愛を注ぎ、未来を生き抜くための癒しと智恵を受け、「異界B」から「異界A」を通して現実世界に帰還するよう励ます。この姿は、「夜の航海」でいったん無意識の母胎に退行した千尋の自我を再生へと導く肯定的「太母」像に他ならない。

同時に、これは本作の背景を論じた際に挙げた、千尋が求めていたであろう親のイメージにも繋がるものであり、千尋は現実の母親に対する失望や不満を銭婆に癒され、彼女と抱き合った時に母性と和解することができたに違いない。銭婆が千尋にプレゼントした髪留めは、「はじめに」に述べた「夜の航海」の集合的無意識層に眠る「宝」の一つであり、「太母」の肯定的エネルギーの象徴である。したがって、物語の最後で現実に戻った時に千尋の頭で髪留めが輝くことは、彼女が集合的無意識層の最深部まで下降して「宝」を獲得し、現実の意識面に帰還したことを証明する仕掛けでもあるのだ。この髪留めをつけて銭婆のもとを出発した時、「夜の航海」の前半(湯婆婆に支配された死の世界への下降)から後半(銭婆に支えられた生の世界への上昇)へと千尋の軌跡は転じることになる。では次に、千尋の「異界C」への往復と「宝」の獲得を可能にしたハクへの愛について考えてみたい。

ハクは千尋が異界に紛れ込んだ最初から登場し、途方に暮れる彼女を優しく保護し、助けてくれた。だからこそ、彼女は彼の危機に際して「私、ハクを助けたいの」と、決意も固く行動できたのである。むろん、釜爺が「愛だ、愛」と言うように、二人は想い合っていたのであろうが、それだけではない。なぜなら、ハクは千尋に「そなたの小さい時から知っている」と言うように、最初から千尋を知っていたのであるから。実は、彼は川の神「ニギハヤミコハクヌシ」で、幼い千尋がその川で溺れかけた時に、彼女を浅瀬に運んで救ったことがあったのだ。魔術を習うために湯婆婆に弟子入りして以来、名を奪われて自分のアイデンティティを失ってしまったにも拘らず、彼は千尋のことだけは微かに覚えていたと見える。つまり、現実世界でも異界でも彼は千尋の命の恩人であるが、同時に異界での千尋は彼と現実世界を繋ぐ唯一の糸だったのである。しかも、それは、「幼女の命を救う」という人間との親和的交流によって紡がれた糸であった。それゆえ、ギリシア神話の英雄テセウスが怪物退治のために入った迷宮からそれを頼りに脱出したという糸、つまり彼を慕うアリアドネが持たせた糸にも等しい力を持つものだったと言えよう。そうした千尋とハクの関係性の底には、人間と自然のいきいきした強い絆が感じられる。

また、男性性と女性性という視点から見れば、『緋文字』のヘスターとディムズデイルの場合と同様に、千尋とハクの間にも常に相互反応の力学が働いている。『緋文字』の「森」では、ディムズデイルとヘスターは過去の罪の絆のゆえに共に非現実的な「森」に踏み込み、「夜の航海」の道程で彼は彼女に助けを求め、それに応える彼女の熱意に彼が応え、その彼の反応に支えられて彼女は自らの内なる「太母」と和解した。その和解に反応して彼が再生していくといったように、相互に連鎖反応が生じるのである。換言すれば、ユングが「個性化過程」の象徴と考えた錬金術の過程が王と女王が共に辿る「夜の航海」として『哲学者の薔薇園』に表象されているように（林『ユング思想の神髄』256-57）、「夜の航海」は内なる男性性と女性性による共同作業であり、人は各々の無意識に潜む「アニマ」元型（ユング心理学では男性にとっての内なる女性性）、あるいは「アニムス」（同じく女性にとっての内なる男性性）を意識に統合することによって人格の全体性を獲得することができるのである。『千尋』では、過去の切実な絆に押しやられるようにハクは千尋を助け、彼の助力によって千尋は「異界 B」での生活に踏み出すことができた。次は逆に、千尋が傷ついたハク竜の命をニガダンゴで救い、更に銭婆の家まで彼を救うために乗り込む。それを知ったハクは湯婆婆と対決し、千尋についていった坊を連れ戻す代わりに千尋と両親の解放を要求し、銭婆の家まで千尋を迎えに行く。そして千尋は彼の背中に乗って「油屋」に戻る途中、過去の川での体験を思い出してハクにその話を伝え、それを聞いて彼は自分の名前とアイデンティティを取り戻すのである。その瞬間、ハク竜の銀の鱗は全て剥がれ落ち、少年の姿に戻ったハクと手をつないで空を飛翔していく千尋の目に嬉し涙が浮かぶのだ。2人の精神的再生が成った瞬間と言えよう。

ここで2人の関係は、互いに助け合う人間同士から幼児期に命を救われた人間と救った川の神（自然）という過去の現実の関係性を取り込む形へと深化し、彼らは最初から互いを結び付けていた切実な絆を再認識するのである。そして人間と自然の強く温かい絆が蘇るが、それは「コハクが私を助けてくれたのね」という千尋の言葉にも表れているように、幼児期のアニミズム的な感性の再生でもある。川の神であるハクが自分を取り戻したとたんに竜から少年の姿に変貌するのは逆説的だが、それは彼らが異類であることを超えてアニミズムの世界観の中でしっかり結ばれていることを示しているのであろう。女性にとって「アニムス」は、太古からのあらゆる男性イメージが凝縮された元型である。千尋にとっておそらくは人生の最初に出会った「アニムス」が自然神であることは、同じ宮崎作品の『風の谷のナウシカ』の王蟲と交感するナウシカや『もののけ姫』の野生児サンと人間アシタカの愛の延長線上に位置するようにも思われる。

さて「異界 B」に戻った千尋は、既に「太母」的エネルギーを身に付け、「アニムス」のハクと強い絆で結ばれており、湯婆婆に挑戦する準備は十分できている。彼女は、見事に両親の呪縛を解いて豚から人間に戻すことに成功し、ハクと別れて両親と共に現実世界へと帰還するのだ。この部分が第4段階の「蛇との戦い」の段階であり、「蛇」としての否定的「太母」との戦いに勝利をおさめて彼女の自我は再生を果たしたのだと言えよう。ただ、「夜の航海」の最終段階としての「イニシエーション」は明確には描かれない。それは、現実に戻った千尋の髪に銭婆からもらった髪留めが輝くことで微かに暗示されているに過ぎない。『緋文字』の場合、狂気の瀬戸際まで行っていたディムズデイルは、「森」でヘスターの「太母」的な愛に癒されて共同体に戻ると、彼を迫害してきたチリングワースに自らの「影」¹³を見出し、彼の背後の父なる神、即ち自らの「自己」と直結することでヘスターとの愛のエネルギーを新たな神の似姿を具現化する説教に昇華し、逃亡の決意を翻し、罪の告白を経て聖者と罪人という対立物の結合を果たす。即ち、「影」の統合がディムズデイルの「蛇との戦い」の勝利であり、それを踏まえた説教と罪の告白が、意識と無意識の統合を目指す「個性化過程」の最終段階としての「イニシエーション」を示すものである。しかし千尋の場合、実際に彼女が異界に行く前と比べてどのように変化・成長したのかといった後日談は、映画には欠落している。ただ、ハクが住んでいたコハク川が既にマンション建

設のために埋め立てられたという千尋の言葉は、苦い。アイデンティティを取り戻したハクは、後から現実世界に戻ると千尋に約束するが、果たして戻る場所はあるのだろうか。宮崎の根本テーマである自然と文明（人間）の対立は、最後に痛烈に響いてくるのである。

5. ハクとカオナシ

ところで、「異界 B」の「油屋」で千尋が救ったのはハクだけではない。観客に非常に強烈な印象を残したと言われるカオナシもそうである。千尋がハクを救うために「沼の底」に住む銭婆のもとへ出かける前、彼女に付きまとったあげくご馳走や働き手を呑み込んで巨大化・凶暴化したカオナシが、ニガダンゴを飲まされて苦し紛れに呑み込んだ物を吐出しながら彼女を追いかけ回す大騒動となった。とうとう全て吐出し終わると、元のサイズに戻って落ち着き、電車に乗って銭婆のところまで千尋についていくのである。彼女が油屋に行く最初からカオナシは登場するが、影のように半分透き通った存在感の無い姿であった。カオナシの名前の通り、面をつけているが素顔は無い。また、言葉もしゃべれず、飲み込んだ相手の声を使って話すことしかできない。顔と言葉が無いということは意識的存在とは言えないので、無意識を体現していると思われる。確かに、「呑みこむ」という行為は万物の死をもたらす「太母」元型の破壊的な半面である。その意味では「太母」湯婆婆の同族とも言えよう。しかし、「太母」は再生をももたらすが、カオナシは周囲の者の欲望を可視化して提供するのみで新たに創造することはなく、提供したのも実質の無い偽物であることが後に判明する。湯婆婆が「欲につられてとんでもないものを背負い込んだ」と言うように、いくらでも呑みこんで巨大化することは、無意識の破壊力の強さを示している。西條も、飲み込んだものになりきる点から、カオナシが集団的なものの背後霊であり、集団的な意識を体現する千尋の無意識として彼女に執着するのだと述べ（西條 75-80）、その無意識を振り切った時、彼女は自立できるのだとする（142-44）。実際は、無意識を「振り切る」というより、ノイマンの論じるように無意識の肯定面の統合と否定面の超克という方がふさわしいであろう。

青井は、人が自然と自らの生から離れたために生じた「虚ろ」がカオナシの正体であるとする（青井 178-80）。確かに、千尋の意識には、既に見たように個人的にも集合的にも不安や空虚が充満していたと思われる。その空虚を埋める過程が、彼女の「夜の航海」であるとも言えよう。埋める実体は集合的無意識の宝である「太母」銭婆の元型的エネルギーであったことは、既に述べた通りである。空虚な体に何もかも呑み込むばかりのカオナシには、千尋の求めるエネルギーは無い。既に「油屋」で彼女は空虚と決別していた。カオナシの黄金を拒否したように、「私の欲しいものは、あなたには絶対出せない」のである。彼女の欲しかったものはハクの回復と愛、そして両親との人間的な絆であった。それを明確に意識し、その目的のために自ら行動するしか道はないという認識に至った千尋にとって、空虚は消滅したと言えよう。そして、目的達成のための力を銭婆のもとで獲得した彼女は、「来たところに帰った方がいいよ」と言っていたように、カオナシを「異界 C」に置いていく。虚ろな無意識を体現する彼の生まれたところは、「太母」銭婆の住む集合的無意識層なのではなかろうか。それゆえ、彼は「おまえは、ここにいな」という銭婆の指示に素直に従ったに違いない。

その彼が千尋を求めたのはなぜであろうか。彼とハクの関係に注目したい。ハクが千尋を助けるストーリーとぴったり並行してカオナシが登場し、千尋につきまとうようになる。また、ハクとカオナシが正面から出会うことも、千尋と一緒に顔を合わせることもない。ハクが竜の姿で苦しんでいる時にカオナシは巨大化して暴れ、両者ともほぼ同時に千尋に飲まれたニガダンゴで苦悩の原因を吐き出すことによって救われる。ここには、千尋を救う光の「アニムス」としてのハクと彼の「影」としてのカオナシという関係が成り立つのではなかろうか。前者は白く後者は黒い姿をしているのも、それを裏付けるように思われる。また、彼らを救うニガダンゴは「名のある河の神」にももらったものであるが、「オクサレさま」状態の神をきれいに洗って元の神々しい姿に戻すことに成功した千尋へのお礼であった。「オクサレさま」は人間が投棄したゴミの山を呑みこんだ高齢の「河の神」の見苦しく変貌した姿で、千尋の機転でゴミを吐き出すことができ、喜びの内に柔和な翁面の顔を取り戻し、白い竜の姿で天駆けていく。ハクも、「コハク川」という川の神である。白い竜身も似ているが、「河の神」は少年ハクの父親ではなかろうか。2人の間に元型的な父と息子の関係があるとすれば、ハクが湯婆婆に魔法を習いに「油屋」に来た理由も理解できる。大量のゴミを廃棄して父神を「オクサレさま」状態に陥れ、自分を埋め立てて（殺して）しまった人間に対し、ハクは恨みを募らせたに違いない。彼が復讐のために魔法を身につけるといふ裏のストーリーが成り立ちそうである。

更に、父の秘薬が息子の命を救ったとも考えられる。カオナシも同様に救われたのは、父の「影」の息子としてハクと双生児だからであろう。両者が共に千尋に惹かれ、共にニガダンゴで彼女に助けられたのは、以上の背景を踏まえれば納得できる。そうであれば、千尋は双子の「太母」に母胎退行したばかりでなく、「異界 B」で「河の神」という集合的無

意識層に潜む父性的存在とも親和的關係を結んだことになる。そもそもこの父なる神は、悪しき要素を体内から浄化するニガダンゴという秘薬を人間にもたらす偉大な存在である。インドの大河をはじめ、古来から河は人間の精神的穢れを浄める力を持つと信じられているし、キリスト教でもヨハネが川でイエスに洗礼を施した話は有名である。ところが、現代人はその浄化力を無効にするほどのゴミを河に捨てて顧みることもない。千尋が助けなければ、「河の神」は『もののけ姫』に登場する「たたり神」に変貌する可能性もあったのではないか。また父の光の息子たるハクは、彼自身が「たたり神」となって魔法を使って人間に復讐することを目指していたのかもしれない。「影」の息子たるカオナシは、呑みこむ力を悪用して異界における一種の「たたり神」となって暴れたとも考えられる。「異界 B」で千尋は我知らず、自然界の父と2人の息子という関係性を持つ神々を癒す働きをしたのである。それは、無意識層における人間と自然との和解への第一歩とも読めるのではなからうか。

6. 結び

これまで『千尋』に「夜の航海」の第1段階から第4段階までの過程が順次組み込まれていることを考察してきた。『緋文字』とは違い、第5段階の「イニシエーション」の結果だけは、暗示のみに終わっている。しかしながら、プロット全体の考察によって、本作が「夜の航海」であることはほぼ立証できたと考えられる。では、ここで描かれた精神的再生過程の意味は何であろうか。物語の背景を振り返ってみたい。手応えある労働や新たな発見、神秘的な自然への回路が既に閉ざされている殺風景で空虚な子どもたちの現実、そしてアニミズム的世界観を喪失し、物質的で既に豚のようであり、全く我が子の心に寄り添えない親。それらを鑑みれば、子どもたちの状況は、周囲への根本的な不信感と生きる喜びや手応えの欠如から生まれる不安に満ちたものであろう。五月たちは豊かな自然とアニミズム的世界観を維持していながら、なおかつ子どもらしい不安や悩みに対応するためにトトロを必要としたのであるが、その60年後を生きる千尋が、異界の精霊との一時的な交感に止まらず、異界そのものに入り込み、無意識層での非現実的な体験を通じた精神的再生を必要としていたことは明らかである。

『緋文字』の「夜の航海」は、ディムズデイルとヘスターの個人的「影」のみならず、19世紀当時のアメリカの時代と社会の「影」——他者の心を覗き見る疑似科学としての催眠術の流行、偏狭な価値観で心の自然な生命力を抑圧する独善性、先住民を迫害・収奪して領土拡大を図る傲慢な国家主義など——を意識的に統合して新たな方向性を探ろうとしたものであった。それは、政治・経済の問題が前景化されたものだが、その根底には文明（意識）と自然（無意識）の対立があったと考えられる。そして再生の舞台となる「森」は、アメリカの17世紀の野生の自然とピューリタンの自然観、19世紀の時代思潮、そして古代、ギリシア、エジプトの神話といった西洋文明の基盤とも言える神秘的イメージが溶け合った異界であった。一方、『千尋』の異界は、自然に根差した古来からのアニミズム的世界観とお風呂文化という日本の要素、および明治初期の西洋的風物や宮沢賢治の世界などの無国籍風の要素が渾然一体となった舞台である。そして、千尋の「夜の航海」は、表面的には自分と両親の解放を求める少女の冒険ファンタジーに見えるが、その根底には、既に見てきたように豊かな自然とアニミズム的世界観の喪失をもたらした文明（意識）と自然（無意識）の対立が潜んでいる。即ち、『緋文字』も『千尋』も共に、自然の営みと人間の歴史・文化を踏まえた異界での体験を通して、分裂・対立した人間の意識と無意識に橋を架け、新たな方向性を希求しようとする切実な必要性を反映した作品であると考えられるのである。

最後に、欠落した千尋の「イニシエーション」部分を想像すると、宮崎の作品に共通する自然と文明（人間）の対立のテーマが重くのしかかってくるのは否めない。千尋は異界で「河の神」と息子たちを救ったが、現実世界に帰還した後、大量のゴミ投棄や住宅造成工事による自然破壊と戦えるのか。彼女が取戻したアニミズム的感性は、どう生かされるのか。全身を使って「働くこと」によって活路を開く姿勢は、通用するのだろうか。両親との距離感は修復されるのか。本作が素晴らしいファンタジーであるのは異論のないところであるが、社会と時代を痛烈に批判すると共に、個々人の内なる無意識層の存在を主張し、それが我々の精神的再生をもたらす畏怖すべき豊かな可能性に満ちたものであることを伝える作品として受け止められることも必要ではないだろうか。『千と千尋の神隠し』の訴えるものは非常に大きい。

<注>

- 1 「夜の航海」：太陽の循環に対する諸民族共通の心理的反応を示す太陽神話の縮図の下半円を、ユングは以下のように描いている。「毎朝、神の英雄が海から生まれる。彼は日の車に乗っている。西の方では偉大なる母が彼を待ち構えていて、夕暮れになると彼は母に呑み込まれてしまう。彼は竜の腹にはいつて真夜中の海の深淵を横断する。夜の蛇と恐ろしい戦いを交えたのち彼は朝まで甦る。」(元田 85) C.G. Jung, *The Collected Works* (Routledge & Kegan Paul) Vol.8, P.153

- 2 拙論：「ヘスターとプシケー —『緋文字』に潜む女性的心理発達のプロセス—」鹿児島女子短期大学紀要 第29号, 1994., 「『緋文字』に秘された新たな神話——女性性と男性性の統合——」鹿児島女子短期大学紀要 第34号, 1999. 「『緋文字』における「夜の航海」—ヘスターとディムズデイルの「個性化過程」—」鹿児島女子短期大学紀要 第36号, 2001., において論じた.
- 3 『ダンサー・イン・ザ・ダーク』: 2000年カンヌ国際映画祭パルムドール (最高賞) と主演女優賞をダブル受賞したデンマーク映画. 監督・脚本を担当したラース・フォン・トリアー (デンマーク) は, 悲劇的な自己犠牲というテーマがこの作品と共通する「奇跡の海」で, 既に1996年カンヌ映画祭審査員グランプリ等の多数の賞を受賞した世界的な監督である. 主演・音楽を担当したビョーク (アイスランド) は, 11才からプロとして活動する天才的な音楽家. 当初この作品の音楽の作曲とプロデュースのみを担当する予定であったが, 監督の熱烈な要請でヒロインを演じることを引き受け, 理屈や理性でなく感覚と感情でセルマに成りきって素晴らしい成功をおさめた.
- 4 拙論：「現代に蘇った『緋文字』の「森」—映画『ダンサー・イン・ザ・ダーク』における「夜の航海」—」鹿児島女子短期大学紀要 第37号, 2002.
- 5 「宝」: 「息子=自我」が無意識の支配力である「父=竜」と「母=竜」を退治した時に獲得する得がたい貴重な性質, 即ち創造的な「こころ」を意味する. 英雄神話においては, 英雄が「竜退治」によって「囚われの女性」を救い出し, 「宝」を獲得する. (ノイマン『意識の起源史』275-306)
- 6 「心的水準の低下」: 意識の強度が減衰した状態を表すのに, ピエール・ジャネが用いた表現. この状態に陥ると, 無意識の内容が白日の下にはっきり表れるようになる. (フォン・フランツ 原注)
- 7 「自己」: 人格の全体性であり, その中心でもある元型. ユングは次のように言う. 「自己は中心であるだけでなく, 意識と無意識とともに包含する全周でもある. ちょうど自我が意識的精神の中心であるように, 自己はこの全体性の中心である.」(Jung.12, para.44) 「自己は我々の人生の目標である. なぜなら, 自己は我々が個性と呼んでいる様々な運命的つながりを, もっとも全体として円熟して表現するものだからだ.」(Jung.7, para.404) 「老賢者」や「始源児」は代表的シンボル. (河合『ユング心理学入門』221)
- 8 プシケーの伝説: エロース=プシケー神話: プシケーは神託によって姿の見えない怪物と結婚したが, 彼の禁止を破って明かりを灯し, 夫が神エロースであることを知る. 傷つき怒って「太母」アフロディーテのもとに飛び去った夫を追って, プシケーはアフロディーテの出す困難な4つの課題を果たす. 最後に冥界下りの課題を与えられ, ペルセポネーの美の箱を運ぶ途中, 禁を破って箱を開け死の眠りに捕えられるが, エロースによって救われ, 女神となって娘を産む. (ノイマン『アモールとプシケー』)
- 9 デメーテル=コレー神話: 冥界の王ハデスは, 豊穡の女神デメーテルの娘ペルセポネーをさらう. 娘を探し求めるデメーテルは, エレウシスの町に神殿を建てさせ, そこにこもる. そのため大地が枯れたので, ゼウスは, ペルセポネーが年の三分の一は地上で母と暮らせるようにとりはからった. (ケレーニイ 312-15)
「コレーが大地から」復活することは——元型的な春のモチーフは——デメーテルがコレーを再発見し, 彼女と再結合することを意味している. …しかし新たな次元で原初的關係を再び打ち立てる固有の秘密は, 娘が母と同一であり, 母となり, 自らデメーテルに変容する, という事実の中に見られる. (ノイマン『グレート・マザー』339)
- 10 イシス=オシリス神話: 本来, エジプトの豊穡神であるが後に変容し, 冥界の神であると同時にラーと結合して太陽神ともなる. 神話の初期には, 妻イシスとの関係に, 「太母」とその「息子=愛人」の関係が見られる. 弟セトに2度殺害されるが, 妻=母=妹であるイシスから生命の息を吹き込まれて再生する母権の段階から, 息子ホルスの光の眼によって復元され, 不滅の神として息子と一体化する父権の段階に進む. 息子と父親が心理学的に一つであることは, ホルスが「自我」, オシリスが「自己」を象徴していることを示す. (ノイマン『意識の起源史』307-48)
- 11 「太母」: 「自我が自らをウロボロスとの同一状態から切り離し始め」無意識を破壊と創造の二面性を持つ両義的な「太母」(「貪り食う悪い母」と「養う良い母」の二面性)として体験する自我の幼児期から少年期のシンボル. (ノイマン『意識の起源史』81-163) 良き母に寄り添う幼児から両義的な母への抵抗や「恐ろしい母」への反抗を試みる少年のシンボルによって象徴される.
- 12 「息子=愛人」: 万物の生死を司る永遠の生命の母胎である大地母神から生まれ, 彼女に授精し彼女に呑み込まれて死ぬことを永遠に繰返す, 完全に彼女の支配下にある穀物神. 死と再生を永遠に繰返す穀物を象徴する神. (ノイマン『意識の起源史』91-98)
- 13 「影」: 意識に取り入れられず, 生きられなかった人格の半面を意味する. (河合『影の現象学』30)

<引用文献>

- Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter*, Vol. II of *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. Roy Harvey Peace et al. Columbus: Ohio State UP, 1962-78.
日本語訳は八木敏雄訳『完訳 緋文字』(岩波文庫, 1992年)による.
- Hawthorne, Nathaniel. *The Complete Novels and Selected Tales of Nathaniel Hawthorne*, ed. Norman Holmes Pearson. New York: The Modern Library, 1965.
- Jung, C.G. *The Structure and Dynamics of The Psyche*, Vol.8 of *The Collected Works of C.G.Jung*. ed. Sir Herbert Read, translated by R.F.C.Hull.

Princeton, N.J.: Princeton UP, 1981.

Neumann, Erich. *The Origins and History of Consciousness*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1954-1993.

青井 汎 『宮崎アニメの暗号』, (新潮社, 2004年)

エーリッヒ・ノイマン 『意識の起源史』(上)(下) 林 道義訳 (紀伊国屋書店, 1984年)

———— 『アモールとプシケー』河合隼雄監修 玉谷直美・井上博継共訳 (紀伊国屋書店, 1989年)

———— 『グレート・マザー』 福島章他訳 (ナツメ社, 1989年)

河合 隼雄 『昔話と日本人の心』(岩波書店, 1982年)

———— 『ユング心理学入門』(培風館, 1990年)

———— 『影の現象学』(講談社, 1990年)

ケレーニイ, カール 『ギリシアの神話——神々の時代』植田兼義訳 (中公文庫, 1998年)

西條 勉 『千と千尋の神話学』(新典社新書, 2009年)

斎藤 良一 他 『ロマンアルバム 千と千尋の神隠し』(徳間書店, 2001年)

ハンス・ペーター・デュル 『夢の時——野生と文明の境界』(法政大学出版局, 1993年)

M.L. フォン・フランツ 『男性の誕生——<黄金のろば>の深層』松代洋一/高後美奈子訳 (ちくま学芸文庫, 2000年)

林 道義 『ユング思想の真髄』(朝日新聞社, 1998年)

元田 脩一 『エデンの探求——アメリカ小説の一特質』(開文社, 1972年)

C.G. ユング 『元型論』林道義訳 (紀伊国屋書店, 1990年)

———— 『続・元型論』林道義訳 (紀伊国屋書店, 1990年)

(2013年12月2日 受理)