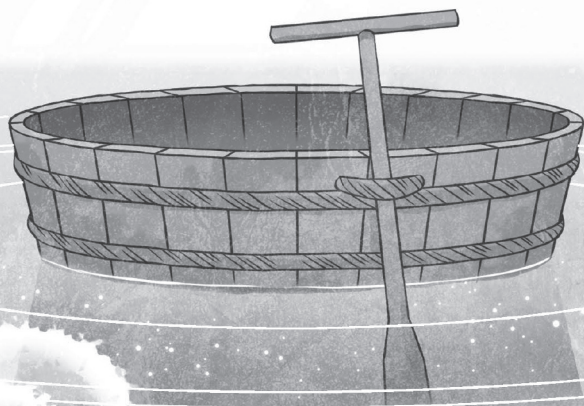


「千と千尋の神隠し」は、 個性化の過程であった

——ユング心理学に基づく、神話とマンダラの視点から——

Miura Naoe

三浦直枝



目次

序	文	6
---	---	---

第一章 湯婆婆と銭婆は太母 33

〈Ⅰ〉太母と渦巻きの関連	35
〈Ⅱ〉千尋の迷い込んだ異界は、意識発達の太母の段階	39
〈Ⅲ〉意識発達の過程で現れる神話の元型	42
1 ウロボロスの段階	48
2 太母の段階	49

1 映画の中に次々と見えたユングの世界	10
2 トネルの向こうは、「意識発達の太母の段階」	14
3 再生儀礼と集合的無意識	17
4 再生儀礼とマンダラとの共通性 ——個性化の過程——	21
5 全体性における、三対一の割合	26

i	太母（母ウロボロス）と幼児	51
ii	太母と少年神	53
iii	双生児の争い	62
iv	楽園喪失と窃盗型神話	64
	『シュナの旅』と「犬になった王子」	72
	『シュナの旅』と、ハク竜の窃盗	81
	三者の比較の表	88
3	英雄の段階	90
	絵図〔映画の場面に描かれている無意識の世界（心のしくみ）〕	95
第二章 湯屋の内外に表されている再生儀礼		
	〈Ⅰ〉個人的無意識と集合的無意識	101
	〈Ⅱ〉湯婆婆の目ざす自然回復と、利益追求の姿勢	112
	〈Ⅲ〉若返りの沐浴と再生儀礼	117
1	マンダラと再生儀礼の共通性	118
2	さまざまな再生儀礼	123

3 カオナシの暴挙と、再生儀礼におけるディオニソスの無意識状態……………128

4 糸車とグレート・マザー……………131

5 誕生の車輪……………134

6 千尋の両親の眠りと再生儀礼……………138

〈Ⅳ〉忘却と通過儀礼……………145

絵図〔一連のマンダラ夢に対応する、映画の諸場面〕……………159

第三章 ハク竜の墜落にまつわる後半の諸場面と、

四人物を中心にした一連のマンダラ夢との類似性……………163

〈Ⅰ〉マンダラ象徴とマンダラ夢……………165

〈Ⅱ〉一連のマンダラ夢と、映画の後半の場面との共通点……………173

1 マンダラ夢13に対応する、錢婆の生活とハク竜の墜落……………175

2 海原電鉄と、ルビコン河を渡る汽車が目ざす、「生命の泉」……………181

3 意識と無意識の割合（1対3 ↓ 3対1）……………186

4 コハク川の想い出の場面と、マンダラ夢15……………189

5 マンダラ夢12と、それに関連した映画の場面……………191

6	〈時計〉と〈眼〉の表すマンダラ象徴……………	198
	〈Ⅲ〉個性化過程における、童児元型の出現……………	210
	〈Ⅳ〉コハク川の想い出と、青い花の夢……………	218
	—— 人格の全体性と黄金の華 ——……………	218
第四章	『霧の向こうの不思議な町』に描かれている太母の世界……………	229
	—— 壺と、渦巻きと、霧と ——……………	229
第五章	ジブリの作品に表現されている「自然と人間の関係」……………	239
	〈Ⅰ〉となりのトトロ、風の谷のナウシカ、もののけ姫、……………	241
	—— 平成狸合戦ぽんぽこ、千と千尋の神隠し ——……………	241
	〈Ⅱ〉ユングとフランクフルト学派の批判する理性をめぐって……………	246
	—— 傷ついた自然と全体性の回復の視点から ——……………	246
	あと書き と 思い出と……………	262
	〔注〕……………	273
	写真と絵図の出典……………	292

序 文

今の日本で、「千と千尋の神隠し」という映画を知らない人はほとんどいないであろう、と言っても言い過ぎではないかもしれない。それどころか、この映画は、世界中の子供のみならず大人にまで愛されている。

この映画の監督・宮崎駿は、「千と千尋の神隠し」によつて金熊賞（二〇〇二年）やアカデミー賞長編アニメ賞を受賞したうえ、近年ではアカデミー名誉賞を与えられた。

この映画については、実に多くの感想や意見が語られているが、「千と千尋の神隠し」を浮世絵のような日本風味のファンタジーと感じるのは一般的な感覚である。そして、その日本趣味が外国人にインパクトを与えたため、外国で先に認められ高い評価を受けたと考える人もいるようである。

宮崎駿自身、千尋が迷い込んだ異界は日本そのものであり、かつての女工たちの部屋や療養所の病棟の風景に加え、洋風に見える湯婆婆の生活も鹿鳴館や雅叙園である、と述べている。^①

しかし実は、この映画の根底には、外国人にとって異国情緒として感じられる日本趣味に留まらない、人類の心に共通な根源的世界が連なっていることを、本書では明らかにしている。その根源的な精神の領域とは、ユング心理学上の「集合的無意識」である。集合的無意識は、太古の記憶の貯蔵所とも言われ、そこには、神話的世界の記憶に基く心のシンボルなどが、様々な元型として含まれている。

また、集合的無意識は個人的無意識の下に存在するが、個人的無意識のように後天的に形成されたものではなく、遺伝によって生来的に備わっている人類共通の心の領域である。そのせいか、集合的無意識という言葉からは、どこか人類全体が心を合わせて共存する可能性のようなものが感じられるが、これはあくまで言葉のイメージであり、それだけでは根拠のある内容とは言えない。しかし本書を書き進むうち、この言葉のイメージが幻想ではないと確認できたのは、大変喜ばしいことであった。

具体的に述べると、映画に描かれている再生儀礼のような伝統行事や神話的世界などが、実は日本固有のものではなく、世界各地に共通したパターンで存在している、ということが

挙げられる。すなわち、これらの伝統行事を支えているものは、集合的無意識に含まれている人類全体に共通の神話的元型なのである。

本書では、それらを視覚的に確認できるように、例えば、湯婆婆に象徴される太母についても国際的な範囲で写真を載せたり、糸車に象徴される車輪の宗教的意味については、仏教の法輪とエゼキエルの車輪の両方の図を採り上げた。

また、少年神（ハク竜）の例では、大国主命とギリシャ神話のアドニスを中心にエジプトの少年神オシリスなどを、採り上げている。その他にも、ハク竜の印鑑盗みに顕著な窃盗型神話や、湯婆婆と銭婆の争いなし海幸彦・山幸彦の神話などに表れている双生児の争い、さらに時計のような「円と四（角）の組み合わせ」に代表されるマンダラ象徴などが、世界各地に存在する心理的パターンであることを、ユング心理学に基いて示している。

C・G・ユング（一八七五—一九六二）は、スイスの精神科医・心理学者であり、分析心理学（ユング心理学）を創始した。彼は、患者の治療を通じて、神話や宗教が深層心理の理解と切り離せないことを発見した。なかでも代表的な発見が、先に述べた集合的無意識である。ユングのもう一つの大きな功績は、マンダラという言葉の世界に広めたことである。しかし、仏教の研究者から見れば、ユングの述べるマンダラは、千年の歴史を持つ仏教的曼荼羅にそぐわない面もある、と言われている。それは当然と言えば当然のことなので、本書で

はその問題には触れず、あくまでユングの研究におけるマンダラやマンダラ象徴に目を向け、論究している。

しかし、興味深いことに、ユングが最も重視したマンダラ象徴である「円と四角の組み合わせ」は、一般的に見ても、仏教曼荼羅にずらりと並ぶ特徴的パターンであるし、そもそもマンダラとは、サンスクリット語で円という意味である。したがってユングの述べるマンダラが、東洋の曼荼羅と重要な点において接点を持つているのは疑いえない事実なので、その点から、ユングのマンダラというものを捉えればわかりやすく、正しい道に踏み込むことができると言える。

その点とは、今述べた、円や「円と四（角）の組み合わせ」であるが、ユングはこれらを、自らの研究した多くのマンダラ象徴との関連で詳しく論じている。ユングは患者の治療の過程で現れたある特殊な種類のシンボル群をマンダラと呼び、それらの諸シンボルをマンダラ象徴と呼んだ。一方、祭式用の実際のマンダラは、つねに特別な様式と、内容に関しては限られた数の典型的なモチーフしか示していない。しかし個人のマンダラは、無限と言えるほど沢山のモチーフやシンボル表現を用いているという⁽²⁾。

さらに、ユングは患者の治療によって出会ったマンダラ象徴を、道教の瞑想の過程で現れる「黄金の華」に匹敵するものとして捉えている。したがって、ユングの論究するマンダラ

とは、仏教曼荼羅よりもむしろ、道教の「太乙金華宗旨」に記された金華（黄金の華）に密接であり、それとの関連で理解するのがふさわしいと考えられる。

ところで、マンダラの働きとは、抑圧されたり疎外されたりしている無意識を正しい形で意識に統合することであるが、それは、ユングが重視する個性化であり、マンダラによって個人は個性化の過程を推進することができる。

「千と千尋の神隠し」が個性化の過程を表現していることは、本文において様々な面から明らかにしているが、その内容の概略を次に記し、本文に入る準備としておきたい。

1 映画の中に次々と見えたユングの世界

〔九五～九七頁の絵図を参照しつつ読み進んで下さい〕

ユング心理学を多少でも知っている人が『千と千尋の神隠し』を見たら、湯婆婆と銭婆が太母であるとか、ハクが千尋のアニメスであるということとは、すぐに思い当たるのではないであろうか。インターネットのサイトなどでもそのような感想を目にしたことはあるし、さらに爺爺は老賢者で力オナシは影のようだという言葉が書かれている場合もあった。

私もほぼ同様の直観を得たが、ハクは竜の姿ももっているので、竜が人間の本能的無意識

を表すことを考慮すると、ハク竜は人間の無意識的部分を意図的に象徴しているように見えた。また、カオナシと釜爺については影と老賢者という見方もあるが、それとは異なった角度から捉えようとする気持が強かった。カオナシの暴挙は、ユングが述べている再生儀礼におけるディオニユスの無意識状態として感じられ、釜爺は生命エネルギーとしての火や情熱を司り作り出す者に見えたのである。

そこで、『元型論』で確認してみると、老人（老賢者）は火を持ち、一方、精神は火の性質をもつと書かれていたので、火を司る釜爺は、まさに精神を象徴する老賢者であることが明らかにされた。またユングによれば、生命の火の湧き出る所は、心の仕組みの中でも下方にのみ見出されるというが、これは、映画において釜爺とその火が油屋の最下段に描かれていることに当てはまる。

一方、ナメクジ女一般には、江戸時代に銭湯で客の世話をしたりした単なる湯女として語られているが、私は、秋山さと子の見た「ナメクジの夢」に関する解釈の論争を記憶していたので、このナメクジ女（湯女）も人間の無意識の何がしかの要素を示すと考えた。

同様に蛙男の蛙というものも、グリム童話などのおとぎ話の解釈で多く語られている。

以上のように、ユング心理学に基いて考察すると、湯婆婆に支配されている者たちは、ほとんど、未熟な人格の心（無意識）の中で成長しつつある意識の芽（元）のようなものとし

て捉えられることが、明らかなのである。

その他、登場人物以外に目を向けると、ユングによれば、水は無意識の象徴であり、海は無意識のなかでも特に集合的無意識を表している。^⑤したがって、湯舟の水や雨が、人間の無意識（心）の領域を象徴しているのは言うまでもない。

また宮崎作品では「水」はつねに「記憶の揺籃であり、世界を浄化するものであり、やさしく人を受け止めてくれる存在だった」と言われているが、ここに指摘されている水の意義はすべて、ユング心理学における無意識（水）の内容に含まれていると言つてよい。

その他、錢婆の住む沼の底や沼原などの「沼」は、ウロボロス（蛇の輪）に象徴される原初的無意識であることが『意識の起源史』に記されている。しかもユングによれば、精神の上方は意識化の進んだ領域で、下方に行くほど無意識の奥になるので、その点からも、映画の中で最下層にある沼の底は原初的無意識であることが、裏づけられる。

先には、ハク竜が人間の姿と竜の姿を併せもつと述べたが、ハクが湯婆婆の住居では人間の姿で仕え、沼の底を訪れる時はつねに竜の姿をとる点にも、上方の湯婆婆の住居が意識化の進んだ領域で、最下層の沼の底が原初的無意識であることが示されているのではないであろうか。また、鼠も人間の無意識を表すと言われているが、坊が沼の底に住む錢婆の力によって鼠に変身し原初的無意識（沼の底）へ向かったことも、ハクが竜の姿で錢婆を訪れるのと

同じ意味を含んでいる。

ところで、湯婆婆に溺愛される坊や少年のハクは、『元型論』に述べられている「童児元型」として捉えることができる。特に、童児のモチーフが竜から発する場合も多いという点は、ハク竜が童児元型であることをはっきりと裏づけている。ただしE・ノイマンの『意識の起源史』を読むならば、ハクは単なる童児元型の少年ではなく神話に登場する「少年神」に当てはまるのが、明らかとなる。そしてそれと同時に、坊も単なる童児ではなく、母親の原型すなわち母ウロボロスに守られた「幼児」のタイプに深く当てはまることも認められた（母ウロボロスと子）。

このようにして「千と千尋の神隠し」に登場する人物や諸場面が、ユング心理学の観点から次々と連続的に解明されていったことには、驚くばかりである。

その際、それに合わせて、今述べたような登場人物と各場面の関連を絵図に表現していったが、その過程で、ユングの述べる人間の無意識の構造（心のしくみ）と内容が絵図の中に自然に形をとって正確に表されていたのは、不思議なくらいであった。さらに、それとともに、第三章で述べている多くのマンダラ象徴も様々にアレンジされた形で、映画の諸場面に的確に場所を占めていることが判明した。これらのことから、千尋が迷い込んだ世界は人間の無意識（心）の世界であった、と言えるのである。

2 トンネルの向こうは、「意識発達の太母の段階」

ユングの高弟 E・ノイマンの研究に基くならば、個人の意識発達の過程は、神話の元型を用いて大きく「ウロボロスの段階↓太母の段階↓英雄の段階」の三段階で捉えることができる。それは、固体発生上の発達は、系統発生上の発達の形を変えた繰り返しである、という考えに基づいている。

本書第一章では、千尋の迷い込んだ不思議の町（無意識の冥界）が、意識発生上の「太母の段階」に相当することを論じている。そしてその場合、太母（グレートマザー）である湯婆婆や銭婆婆との関係において、ハクは少年神、坊は幼児、頭は意識の芽として解釈している。それでは、千尋と太母の関係はどのようなものと考えられるであろうか。

そもそも千尋にとっては、湯婆婆の暮らす油屋と銭婆婆の住む沼の底を中心にし、全体が海によって連結すると同時に海によって閉ざされてもいるこの太母の世界は、彼女自身の心全体であるのではないであろうか。するとその場合、湯婆婆と銭婆婆が千尋の太母であるのはもちろん、坊は、千尋自身の中の過保護によって抑圧され発育を妨げられている面や、千尋が過去に体験した幼い精神段階を表し、ハク竜は、肯定的アニムスとして千尋の積極的行動を導く精神の象徴である、と考えられる。すなわち、この無意識の冥界ともいえる不思議の町

は千尋の過去の記憶をも含めた心の全体であり、彼女の躍動する心と行動力の舞台なのである。

ところで、太母が支配する「意識発達の太母の段階」はさらに細かく四つの特徴的段階に分けることができるが、それを見るならば、映画の内容と神話の段階に密接な共通性があることが、ますます明らかになる。

それは、
i 母ウロボロスと子 ii 太母と童児元型 iii 双生児の争い

iv 楽園喪失と窃盗型神話 v
の四段階である。

iのウロボロスと子は、先に述べた「太母の段階」以前の「ウロボロスの段階」とも時期的に重なる部分があり、母ウロボロスは太母の前身なのである。そしてその子（幼児）が坊に当てはまることはすでに述べた。iiの太母と童児元型に関しては、湯婆婆と銭婆が太母に相当し、少し自立心の芽生えた坊が童児元型の幼児であり、ハクも童児元型の少年（神）であると言える。

興味深いのは、iiiの双生児の争いであり、これはかなり意識が成長してきたため、発達した意識とその影の部分や他の意識との争いが生じた段階である。このような双生児の争いでは、オシリスとセトや海幸彦・山幸彦の争いが有名であるが、湯婆婆と銭婆の争いもまさに

双生児の争いそのものといえる。

以上のように考えると、「意識発達の太母の段階」に含まれる i・ii・iii の三つの特徴的段階は、「千と千尋の神隠し」の内容とよく一致することが判明する。そのうえ、残る iv の窃盗型神話には、ハク竜の印鑑盗みがぴたりと当てはまっている。ハク竜は湯婆婆の命令で銭婆から印鑑を盗み出したが、これは明らかに二人の不仲を表している。さらにつきつめれば、ハク竜の窃盗は二人のきょうだいの競争心の激化に伴う信頼の崩壊を象徴しているのである。したがって、ハク竜が姉の銭婆から印鑑を盗んだことは、先に述べた双生児の争いすなわち、意識化の進んだ領域と無意識的な要素の強い領域の争いを、象徴しているといえる。

興味深いことに、世界各地に窃盗型神話というものがあり、そこに語られている火盗みや穀物盗みなどは、文化の起源を語るのみならず、それに伴う意識と無意識の葛藤や分離の苦しみなどを表現している。しかも、これらの窃盗は、双生児の争いと重なるのみならず、自然や神ないし天と、自我意識との葛藤・分離を表す点において、樂園喪失の表現でもある。

以上のような意識発達の諸段階と「千と千尋の神隠し」との関連については、第一章で分かりやすく図式化がなされている。

3 再生儀礼と集合的無意識

幼い頃、「食べた後すぐ横になると牛になる」などと言つて注意されたことのある日本人は、今では私を含めてどのくらいいるであろうか。

千尋の両親が店頭の食べ物無断で食欲に食べた後豚になつてしまう場面を見ながら、それを思い出したばかりでなく、自分のした報いが自分の結果となつて返ってくるという仏教的な教えも、浮かんできた。しかし、豚になつた両親がその後全く行動を起こさず眠つてばかりいるうえ、画面にはほとんど登場しなかつたのは、何か不自然な感じがして心のすみに残つていたが、その後ユングの研究を通じて、両親の眠りは再生儀礼と関連があることが明らかにされた。他方、カオナシが飲み食いして暴れる場面を中心にした湯屋の一連の騒動は、再生儀礼における乱痴気騒ぎを思い出させた。

ユングは、再生儀礼は若返りの沐浴であると述べているが、⁽⁷⁾ 現実に世界各地では歴史上も含めて、再生儀礼と聖なる沐浴はしばしば結びついて行われている。本書第二章では、八百万の神々が湯屋で入浴する行事を若返りの沐浴として捉え、その点に再生儀礼との関連を見出している。

その他、文化人類学の見地から指摘されている「儀礼における三つの特徴的行動様式」も、

千尋を中心に湯屋の内外でくり広げられる出来事に、ぴつたりと当てはまるのは不思議なほどである。

それは、1、契約などの形式性（厳肅性） 2、乱痴気騒ぎ 3、役割転換であるが、千尋と湯婆婆の労働契約およびその時のハクの厳肅な態度は、明らかに1に相当している。そして2と3の特徴も、その後の湯屋での出来事に一致するといえる。

一方、ユングは、梯子や階段を昇ることが、イニシエーションと密接に結びついている点を指摘している。したがって、千尋が湯屋の内外で梯子を上ったり階段を上り下りする場面に通過儀礼（イニシエーション）の特徴が示されているといえる他、坊のような赤子が登場するのも文化人類学上、通過儀礼におけるリミニナリティの特徴の一つである。

以上のように、千尋を中心にした湯屋での出来事は、どのような観点からも再生儀礼なし通過儀礼として認められる結論を得た。

ところで先には、ユングが再生儀礼を若返りの沐浴として捉えていると述べたが、その理由は、現実の中でひからびた意識が再生儀礼を通して真の本能的領域である集合的無意識に触れ、意識と無意識の対立が緩和して新たな生命力が湧き起る、と考えているからである。

集合的無意識は、一見すると難解に見える概念であるが、その原因の一つには、集合的無意識というものが、様々な言葉を用いて言い表されていることがあるように思われる。本文

でも「石」「子供の国」「メルクリウスの泉」「生命の泉」などの言葉について記しているが、これらの言葉が皆、集合的無意識とほぼ同意であることを、ここで確認しておきたい。その場合、「石」は、安っぽい石が同時に宝石でもあるということを象徴し、「子供の国」（集合的無意識）も、一見幼稚に見えるが実は根源的で大切なものを含んでいる、^⑨ということの意味している。

したがって、今述べたような言葉が集合的無意識を意味することを知っているならば、集合的無意識は、それほど難解なものではない。

ところで、なぜユングが集合的無意識について様々な呼び方をするかという点については、二つの理由が考えられる。一つの理由は、錬金術に登場する様々な象徴的表現（例えば、メルクリウス、石、生命の泉、等等）を、心理学の集合的無意識との関わりで捉えているからである。もう一つの理由は、ユングが固定的な「概念」というものを嫌っていたということが考えられる。もちろん、ある程度概念がなければ物事を考えることはできないが、概念が先にあるのではなく、ユングはあくまでも「体験」^⑩に根ざして知ることを優先し重視していた。

ユングによれば、錬金術は単なる合金のような技術ではなく、宗教心に基く敬虔な営みであった。その証拠に、作業の前には必ず瞑想をし、お祈りをしたということである。具体的

に述べると、錬金術師は、その作業の中に人間の心を投影し、作業によって生じる様々な金属の変化が人間の心の有り様を映し出していると、信じていたのである。彼らが作ろうとした最終物質は、「哲学者の石」「賢者の石」「永遠の水」などと呼ばれる、精神的な全体性を表す物質であった。この錬金術が最終目標としたものこそ、ユングの重視した集合的無意識、ないし集合的無意識をも含む自己の全体性なのである。

したがって、錬金術を表現する象徴的な図や絵には、精神療法の治療を受ける患者が描く絵と、形式においても内容の面でも明白な関連が認められる、とユングが述べていることは、そのような事実に基づいて理解することができる。

そして、錬金術の材料のなかに、集合的無意識に相当する様々なものを見出し解釈することも、集合的無意識の概念が狭く固定化してしまうのを防ぐことにつながると言えるのである。

しかし錬金術において、なぜ同じような現象を表現するためにかなり複数の言葉が記されているのかという疑問も浮かぶが、それは当時の錬金術の研究が、様々なグループで行われていたうえ、それぞれのグループが秘密を保持するために、独自の暗号化システムを持っていたからなのである。そして、その暗号システムの一つに複雑な象徴記号があった。⁽¹²⁾

ところで、ユングは集合的無意識というものについてこのような深い関心を示しているが、

ユングの師であり精神分析学の創始者G・フロイトの研究には「集合的無意識」という考え方は含まれておらず、集合的無意識はユング独自の概念である。すなわち、フロイトは無意識を個人的なものに限定したが、ユングは患者の治療を通じて、個人的無意識の下には、人類全体に共通な集合的無意識が存在することを発見したのである。

ユングによれば、意識は、再生儀礼やマンダラの体験のなかで集合的無意識まで下って行き様々な元型と触れ合い、それらのもつ無意識的な本能の力と合一して、新しい意識化が達成されるのである。その点において、マンダラは再生儀礼と共通した目的と働きを保有しているが、そのマンダラをめぐる課題については続く4節で詳しく述べることとなる。

4 再生儀礼とマンダラとの共通性 — 個性化の過程 —

インターネットのサイトなどでは、「千と千尋の神隠し」を見てカーニバルや、(千尋の)通過儀礼を連想したという感想が見られたし、宮崎駿も、劇場用アニメは一種のカーニバルだと述べている。また、文化人類学者によれば、カーニバルはカトリックのカレンダーにおける、通過儀礼に他ならない、⁽¹³⁾ということである。

以上のことを顧みても、「千と千尋の神隠し」が前節で述べたように通過儀礼的要素やカー

ニバル的要素を含んでいることは、否定できない。したがって、本書において「千と千尋の神隠し」に描かれている通過儀礼ないしそれと関連する面もある再生儀礼に関し、ユング心理学や文化人類学からの裏づけを得たとしても、驚くほどのことではないと言う人がいるかもしれない。

しかし、第三章で明らかにしているように、映画の後半の諸場面とユングの研究した一連のマンダラ夢とが、驚くべき一致を示していることは、おそらく誰も想像だにしなかったのではないであろうか。インターネットなどでも、映画の後半のそれらの場面については、注目すべき解釈や発言はあまり無かったと言える。とは言え、これらの後半の場面は意味不明だとか必要だなどという批判も無く、むしろ水の上を走り行く電車の姿に心を惹かれたという感想などに示されるように、後半が観客の心をとらえているのは明らかである。

今述べたことから、「千と千尋の神隠し」には、二つの大きな流れがあると考えられる。一つは、カーニバル的要素を含む通過儀礼や再生儀礼の表現として捉えられる部分であり、もう一つは主として後半の、ユングが研究した一連のマンダラ夢に対応する部分である。

最初の流れは、神々の入浴という聖なる沐浴に加え、カオナシの騒ぎを中心にしたカーニバル的通過儀礼のような湯屋での出来事であるが、これらは全体として再生儀礼と見なすことができる。もう一つの流れは、ハク童の印鑑盗みが原因で引き起こされた後半の出来事

（ハク竜の墜落と錢婆を訪問したこと）の流れである。後者は、「意識と無意識の対立と和解」の観点からまとめることができるが、意識から疎外されていた無意識を調和的な形で統合し意識化することは、マンダラの目的ないし働きと同じである。しかも映画のその諸場面は絵図（一五九〜一六一頁）に表したとおり、ユングの研究したマンダラ夢10からマンダラ夢15の内容と非常によく一致している。

ところで、ハク竜が湯婆婆の命令で錢婆の印鑑を盗んだことが、意識化の進んだ領域と無意識的な部分の対立を象徴していることは、既に述べた。そしてこのようなハク竜の窃盗については、ギリシャ神話におけるプロメテウスの火盗みや、多くの窃盗型神話に基き第一章で論証している。しかし逆に、ハク竜が盗んだ印鑑を錢婆に返して和解したことは、意識と無意識の対立が緩和したことを表すといえる。

そしてこうしたハク竜の墜落に関わる後半の流れの内容は、先に述べたようにユングの研究した一連のマンダラ夢（マンダラ夢10（マンダラ夢15）の内容とほぼ完全に一致するので、映画の後半を中心とする諸場面は、マンダラ象徴の出現として捉えられるのである。

ところがユングによれば「再生儀礼」もマンダラと同様、意識と無意識の統合を目ざしており、再生儀礼を経ることによって人格は、正しい本能的無意識を自らの中に取り入れて意識化し、再生することができるのだという。その点において再生儀礼はマンダラと共通した

目的と働きをもっている。したがって先に述べた、映画における前者の流れ（イニシエーションを含む再生儀礼）と後者の流れ（マンダラ象徴の出現）は、異質のものではなく、共通した内容を含んでいると言えるのである。

しかもユングは、そのように意識と無意識が対立や葛藤をのり越えて統合された後、壊れることのない人格の全体性が形成されることを、個性化（の）過程と呼んでいる。ユングによれば、個性化過程はマンダラ（絵）や再生儀礼の他、個人の一連の夢に現れる象徴的パターンなどによって表現されるという。

したがって、「千と千尋の神隠し」の映画は前半と後半を含めた全体が、個性化の過程として連続した内容を表現していると考えられるのである。個性化（Individuation）過程は固体化過程と訳される場合もあるが、その意味が、単なる一般的な意味における個人の個性の成長過程ではなく、先に述べたような意識と無意識の統合の過程であることを忘れてはならない。

またユングによれば、個性化過程においては、「童児」元型が実際に現れるということであるが、その現れ方と変化していく姿が、映画の中の坊とハクの成長・変化とよく一致している。すなわち第一章で明らかにするように、ハクが最終的に少年神の域を脱し日本型英雄となった点には、個性化過程で出現する童児の変容に見られる神話の英雄としての意義も、

認められるのである。その観点からも、ハクと坊の変貌が、意識と無意識の統合を意味する個性化過程の一側面を表していると考えられる。

ところで、宮崎駿はこの映画に關し、よくあるようないわゆる成長物語ではないと語っているが、「千と千尋の神隠し」に描かれている個性化の過程というものも、外部から見て何かができるようになったとか、ある集団での立場を確立したなどという成長を意味するものではない。それは、個人の内面において、心の中にもやもやと溜まっていたものや抑圧されていたコンプレックスなどが処理され清算されていき、清浄になった心が、最終的には生命の泉である集合的無意識に触れて、正しい本能的無意識の中に統合するという、内面的な人格の問題を扱っているのである。

ユングが、個性化とは自己実現であると述べている場合もあるが、夢などを解釈し無意識を意識に統合したからといって、すぐに社会的成果に結びつく自己実現となるものではない。個性化に基いて現実のなかで自己を実現していくことは、目に見えないほど遅々たる心の成長の過程なのである。⁽¹⁴⁾

千尋は湯屋でカーニバル的ドタバタを経たが、そのなかでも特に階段を上り下りする行為が、心の変容過程を表し心の浄化につながっている。言いかえると、階段や梯子を昇降しながら、千尋は、自分の個人的無意識を整理していったのである。そしてその後、海上（集合

的無意識)の錢婆の元を訪れ、自然的本能が蘇り本来の自己を取り戻したというストーリーは、まさにユングの述べる「個性化の過程」そのものである。しかもそこには、個人的無意識の下に集合的無意識が広がっているというユングの主張どおりの光景が、見られると言つてよい。

5 全体性における、三対一の割合

湯屋の建物は、一般には江戸時代の入浴場などに見なされているが、一方では、立体マンドラとも呼ばれるチベットのポタラ宮の外観との類似性も指摘されている。^⑪また、湯屋の建物の内部にも、円形の湯舟とそれを囲む四角い仕切りの他、マンドラを象徴する「円と四角の組み合わせ」などが非常に多く描かれている。

以上のことから、湯屋の建物の内外は、人間の生身の身体に直接結びついている面(入浴場)と、それをも含んで身体を浄化しつつ高次の精神性に結びつく側面(マンドラ)の両方を、兼ね備えていることがわかる。そして、それは、ユングの述べる人格(自己)の全体性に、まさに相応するのである。

自己の全体性とは、意識と無意識(個人的無意識および集合的無意識)の両方を含む人格

であるが、ユングによれば、自己の全体性は、思考・感情・直観・感覚という四つの心的機能から成立している。そして、マンダラを表わす「円と四（四角・四者）の組み合わせ」における四という数字は、その四つの心的機能を表わしている。映画の中ではタライ舟とその乗員四者が、マンダラ「円と四者の組み合わせ」の典型的な例である。

一方、おとぎ話の場合は、動物は人間の無意識的部分を象徴していると解釈するし、また動物が人間に変えられることは、自然のままの無意識が意識と合一化されることである、とユングは述べている。⁽¹⁸⁾

したがって、映画の最後の場面でハク竜と坊ネズミが人間の姿になったことは、自然的無意識が正しく意識に統合されたことを象徴しているが、ハエドリは元々湯婆婆の顔をもつ人面鳥であったため人面鳥に戻ったのみで人間にはならなかった。

この場合、人間と動物姿の者の割合が、それ以前は、1（千尋）対 3（ハク竜・坊ネズミ・ハエドリ）であったのが、最後には、3（千尋・坊・ハク）対 1（湯バードⅡハエドリ）に変わったという点は、重要な意味をもっている。

というのは、ユングによれば、自己の四つの心的機能においては、意識と無意識の割合が3対1であることが、理想的とされているからである。したがって「千と千尋の神隠し」の最後の場面で、人間（意識）と動物姿（無意識）の者の割合が3対1に変わったことは、意

識と無意識が理想的な割合になり、個性化が達成されたことを象徴していると考えられるのである。

そして、このように意識と無意識の割合が《1対3》から《3対1》に変化した同様の例が、先に採り上げた一連のマンダラ夢のなかに記されている。先には、ユングの論じるマンダラ夢10からマンダラ夢15までが、映画のほぼ後半の諸場面と内容的に一致していることを指摘した。その場合の両者の共通点の一つとして、意識と無意識の割合が《1対3》から《3対1》に変化したことが挙げられるが、それについては本文で詳しく述べている。

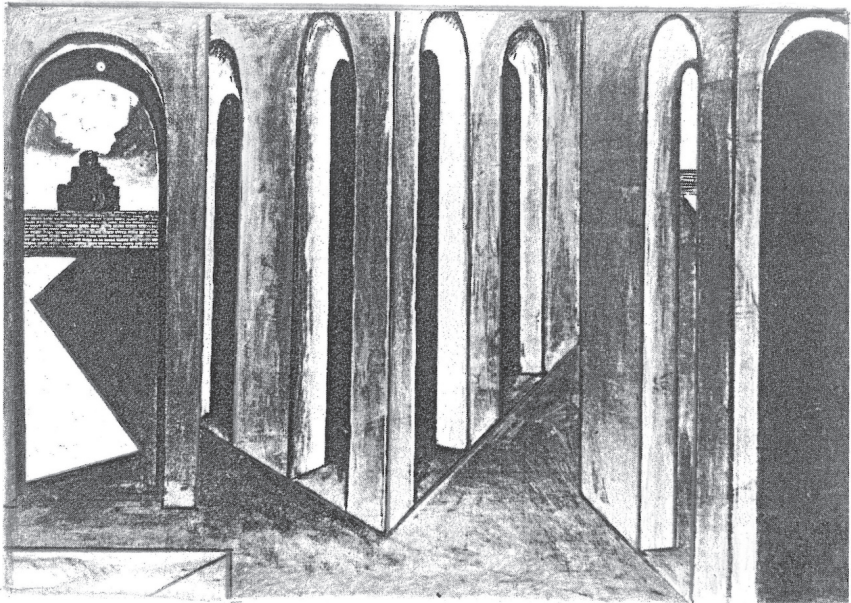
その他、「円と四者」や「円と四角」などを表すモチーフが、「千と千尋の神隠し」の多くの場面に描き込まれているので、それによっても映画全体が、マンダラと同じような働き、言いかえると、個性化過程を推進するものであるといえるのである。

しかも、先に述べた映画の後半の諸場面に合致している一連のマンダラ夢は、ユングが「個性化過程の夢象徴」^⑬という研究の中で例証している夢である。したがって、映画の後半を形成しているマンダラ象徴も、それとの関連で明らかに、個性化過程を表す象徴と見なせるのである。

また、「千と千尋の神隠し」が全体を通して個性化の過程を描き出しているということは、次に述べるキリコの絵の解釈によっても裏づけられる。この「不安な旅」という題の絵は、「千と千尋の神隠し」で最初に親子が通り抜けたトンネルの内部にある地下聖堂風の待合室のような場面と非常によく似ている。青井汎もこのトンネル内の待合室風の場所に注目し、映画「ノスタルジア」に登場するイタリアの教会の地下聖堂との類似性を、指摘している。²⁰

しかし、青井汎の載せた「ノスタルジア」に登場する地下聖堂の写真よりも、イタリア人キリコの絵「不安な旅」の方が、光の入り具合や出入口の形、

イタリアの近代画家キリコ・「不安な旅」



柱の配置などの点で、「千と千尋の神隠し」のトンネル内の場所にずっと緊密である。

しかも、このキリコの絵は、ユングの編集した『人間と象徴』・第三章「個性化の過程」のなかで採り上げられている。⁽²¹⁾そこに記されたフォン・フランツの説明によれば「その絵の題と陰気な通路は、個性化の過程が始まるときの無意識との最初の接触の感じを表している。無意識はしばしば廊下や迷宮、迷路などで象徴される。」ということである。

すなわち、キリコの絵「不安な旅」は、個性化過程の始まりを表現しているのである。したがってその絵と酷似した「千と千尋の神隠し」のトンネル内の場所も、不思議な世界への入り口であるばかりでなく、個性化過程の始まりとそれに伴う無意識との接触の感じを象徴している、といつてよい。

このような、キリコの絵が映画の始まりの一場面と酷似しているという思いがけない発見も、「千と千尋の神隠し」が全体を通して個性化の過程を表現しているという結論に対し、大きな裏づけとなるのではないであろうか。

ところで「千と千尋の神隠し」という一つの同じ映画の場面の中に、これまで述べてきたような、意識発達の太母の段階と通過儀礼に加え、再生儀礼とマンダラ象徴も描き込まれているばかりか、それらとも関連した個性化の過程など、かなり複数の内容が表現されている

のは、なぜ可能なのかという疑問も浮かんでくる。

このように、ストーリーは一つしか無いのに、その中に多様な側面を、同時に重ねて描き出すことができたのは、この映画の場面と舞台が、意識・個人的無意識・集合的無意識、という人間の精神の構造をもっているからであると考えられる。言いかえると、意識発達の太母の段階も通過儀礼も再生儀礼も、また個性化過程も全て、同じ個人の精神の中で生じうる、心の変容過程だということである。

第一章 湯婆婆と錢婆は太母

〈一〉太母と渦巻きに関連

この先明らかにするとおり、湯婆婆と銭婆は太母である。太母とは、一言で言えば、多産、肥沃、豊穡をもたらす大地の象徴であり、地母神の意味などを含んでいる。この太母が壺や渦巻きによって象徴されるということは、E・ノイマンの他様々な研究者が指摘しているが、ここでは太母と渦巻きの関連について、遺物の写真などを参照しつつ探ってみたい。というのは、渦巻きの螺旋は、万物を飲み込むと同時に吐き出すものとして、太古から輪廻の象徴であったが、それは同時に生と死の二重構造でもあり、その意味で太母を象徴するものであったからである。

そして、縄文時代の女性の髪形に、湯婆婆の髪形とよく似たドーナツ形のふくらみを持つものがあることは、湯婆婆の髪形が一種の太母の渦巻きとみなせることを示している。

そもそも、縄文土器に渦巻き形のヘアスタイルが非常に多く見られることは、既に指摘されている。

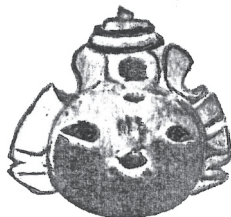
さらに興味深いことに「千と千尋の神隠し」の原型となった『霧の向こうの不思議な町』（柏葉幸子著作）に登場するピコット婆さんのヘアスタイルは、縄文時代に特徴的なヘアスタイルそのものである。

写真3



縄文前期の深鉢
(山形県遊佐町吹浦遺跡出土)

写真2



縄文中期の人面把手付き土器の頭部
(山梨県道志村出土)

写真1



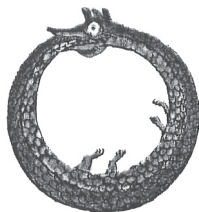
国宝に指定された
「縄文のヴィーナス」
(縄文中期。長野県茅野市棚畑遺跡出土)

写真5



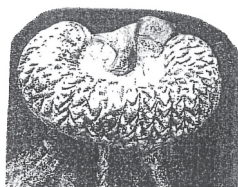
紀元前6000年紀末の蛇の造形
セルビア出土

図1



ウロボロス

写真4



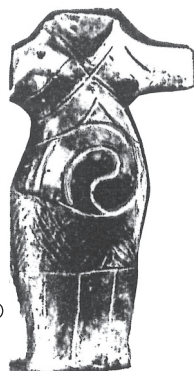
縄文中期の髪形(土偶部分)
富山県長山

図2



紀元前3000年紀前半の
キュクラデスの遺骨入れ容器

写真6



セルビアのメトヴェドニク出土の
太母像(紀元前5000~4500年)

ピコット婆さんは、湯婆婆とよく似た役柄と姿、性質をもっているが、髪の毛を編んで、頭の周りにぐるぐると巻きつけてあるので、頭が非常に大きく見えるほどであるという。これは正に、太母を表す渦巻き螺旋そのものである。それに対し湯婆婆と銭婆の髪は、頭の周りに巻きつけてはいないが、頭の周囲を丸く縁どっているうえ、その円の中にさらに小さなお団子がついてあるので、髪全体がどこか蛇のとぐろのようなこんもりとした渦巻きふうに見えるのは事実である。

このような、湯婆婆やピコット婆さんの髪形と同じ渦巻き形のヘアスタイルは、縄文土器に非常に多く見られるが、縄文土器にかぎらず、世界各地の太母の像や太母を意味する物・場所（壺、墓、祭祀場）に渦巻き模様が施されていることは、一般にもかなり知られている。ところで、太古の渦巻きには、生と死の輪廻を意味するものの他に、水や海の渦巻き、蛇の渦巻き（ウロボロスを含む）などがあるが、いずれの場合も、太母と共通した意味を表している。例えば、エジプト王の冠に付けられている渦巻きは、最初は海水の渦巻きの化身である女神（太母）を意味していたが後に、ナイルの化身であるコブラの渦巻きに変わったという⁽³⁾ことである。

そもそも生命は海水から生じたということに加え、人間の意識が生まれる以前の混沌とした無意識の原初形態は、しばしば、海や沼、そして蛇（竜）の輪で表されていた。

又、女神アフロディテが海の泡から生まれたことに示されるように、海水の渦巻きは太母と密接な関連がある一方、蛇は大地の守り神であるため、蛇の渦巻きも太母と関連があったのである。

ところで、「千と千尋の神隠し」には海や水の場合が非常に多いことは、誰の目にも明らかである。それに関して映画を見る人の受け取り方は自由であるが、ユング研究に基づくならば、そもそも水は無意識（心）の象徴であり、なかでも海は、特に集合的無意識を表している。無意識にはそれ以外にも個人的無意識があるが、個人的無意識と集合的無意識は、はっきりと分けられるものではない。しかしユングによれば、現実的な意識を支えるものとして、個人的無意識とさらにその下に存在する集合的無意識がある。

したがって、「千と千尋の神隠し」で最下層に海があり、その上方に雨や風呂の湯の他、川などの水に関するものが多く描かれていることは、ユングの述べる無意識の構造に当てはまっている。さらに、映画のその他のほとんどの場面が、本書の絵図に示されるとおり、ユングの行った無意識についての研究によって解釈し、位置づけができるのは驚くほどである。ただしここではまず、最初に述べたように、湯婆婆と銭婆が神話の太母（地母神、女神）に相当し、また二人の活躍する世界を結びつけている海という集合的無意識が、沼（ウロボロス＝原元型）や太母の元型を生み出したということに注目しておきたい。

〈Ⅱ〉千尋の迷い込んだ異界は、意識発達の太母の段階

既に述べたように、湯婆婆と銭婆は太母であると考えられるが、それでは太母とはどのようなものか、また、なぜ湯婆婆と銭婆は太母と言えるのかという点について明らかにしなければならぬであろう。

ユングの高弟であるE・ノイマンの研究を参照するならば、個人の自我意識の発達は大きく、ウロボロス↓太母↓英雄 の三段階に分けて捉えられるが、千尋が迷い込みその中で努力した世界は、二番目の太母の段階に相当すると、考えられる。

この意識発達上の太母の段階は、千尋の幼少年期以降現在に至るまでの成長の過程にほぼ対応しており、その意味で、千尋は自分自身の心の中と同等の世界に、足を踏み入れたと言える。そこでは、自分が通り越してきた幼い頃の意識の芽生えの姿が、「坊」や「頭」として息づいているうえ、さらに成長した現在の自分に相当する意識の段階は、少年神ハクとして共存していた。

切通理作も、「不思議な町は、全部千尋にとつての存在という気がする。ハクやカオナシもまずは千尋との関係性において出て来ている……」⁽⁴⁾と、語っている。切通理作のこの言葉は、千尋の迷い込んだ太母の世界が、千尋自身の心の成長過程であることを裏づけるのでは

ないであろうか。

しかしそれでは、千尋と共にこの異界に迷い込んだ両親にとって、その世界はどのようなものと考えればよいであろうか。

常識的に考えれば、両親はすでに太母の成長段階を通り越したはずであり、現在の彼らから見れば、この冥界は遠い昔の幼稚な世界である。したがって、両親が太母の段階という成長過程の一時期に足を踏み入れたことは、場違いか退行現象であるように見える。

ところが、まさにそれに対する解答のように、ここにユングの言葉が浮かび上がってくるのである。それは、『こどもの国』に引き返そうとすると、幼稚になりはしないかと不安に襲われる^⑤、「しかし、意識がもし『こどもの国』（著者注…集合的無意識）に引き返して、そこで以前のように無意識の指示を受けようとしなければ、源泉（著者注…心の源泉）を見つけることはできないだろう^⑥」、という言葉である。

これは、現代人の意識が合理化されすぎたため、集合的無意識から分離し太古の心や本能を失って、生に敵対するものとなってしまっていることを危惧している言葉である。ユングが語るように、ひからびた生は一見幼稚に見える時期に戻って、失われた本能的無意識による活性化を図ることが必要なのである。

そこで、本書では第二章において「再生儀礼」の視点から、意識と無意識の統合によって

もたらされる生の活性化について考察している。それについて、ここで要点だけを述べるならば、千尋の両親を含めて湯屋を訪れた者達は皆、「再生儀礼」に参加したと言える、ということである。

したがって、湯屋を中心にした一連の騒動の経過は、再生儀礼として捉えるならば、必ずしも単なるドタバタであったり、非文明的な異界の場面ということではない。それと同時に千尋の両親も、単に太母の支配する幼稚な世界に足を踏み入れて退行したのではないことが、わかるのである。

いずれにせよ、千尋が迷い込んだ世界を、成長段階の太母の段階として捉えた場合、両親にとつてそこは退行現象の場ではなく、たとえ一時的に退行したとしても、新しい生命活動の再生へとつながる場であることが判明する。しかし、大人である両親は、人間の姿のままではなく、豚に変身しなければ、太母の段階の無意識に参入することはできなかった。この点は、第二章で述べるように、未開民族などの再生儀礼についてユングが論じていることと全く一致している。

ところで、宮崎駿は、「ひ弱な少女が生きる力を取り戻す」映画を作ろうとしたと語っているが、千尋の迷い込んだ異界のできごとが再生儀礼でもあり、それによって千尋の生命力や真の本能的無意識の力が活性化したと考えるならば、宮崎駿の意図は見事に成功したと言

えるのではないであろうか。

再生儀礼については第二章で詳しく検討するので、第一章では先ず、太母の段階と、その前後の意識発達過程すなわち「ウロボロス」及び「英雄」の段階がどのようなものであるかについて、明らかにしておきたい。

〈Ⅲ〉意識発達の過程で現れる神話の元型

千尋が両親と共にトンネルを通り抜けると、不思議な世界が広がっていた。そのことから、このトンネルは普通のトンネルではなく、異次元の世界に通じるトンネルであることが明らかである。興味深いことに別世界へ通じるトンネルのイメージは、アイヌの「死者の国」のイメージの他、「エジプトの死者の書」、「チベットの死者の書」など、世界各地の冥界の話に記されている。また、最近では、医療上の手術で蘇生した患者の「臨死体験」の研究でも、この世からあの世へ移行する際のトンネル体験が、多く明らかにされている。

ところで一般に、この世（此岸）とは、意識をもった人間が現実に行き来している世界であるが、あの世（彼岸）とは、死者の国、冥界である。しかし、神話や民話で語られている異郷、例えば、浦島太郎の体験した海底や潮路のかたの異郷も、心理学的には冥界と同じ意味を

もっている。さらにE・ノイマンによれば、冥界とは、未だ意識が生まれる前の混沌とした無意識の全体、言いかえると「ウロボロス」のシンボルで表される世界であるという⁽⁶⁾。

ウロボロスについては、この先で詳しく述べるが、今明らかにしたように、冥界とは、単なる死者の国を意味するのではなく、人間の無意識の世界、ないし民話や神話に登場する異郷の地などの領域をも含んでいるのである。

したがって、千尋が通り抜けたトンネルを世界各地の宗教的記録に残されている冥界への入り口になぞらえた場合、その奥は死者の世界ではなく、人間の無意識の領域や民話のなかの異郷との関連で、捉えられるのではないであろうか。又、ユングによれば森は、海や水と同様無意識を表すので、千尋と両親を乗せた車が道を間違えてからトンネルの入り口に着くまでずっと、森の中を走り続けていたことは、車がすでに無意識の世界に踏み込んでいることを示している。

先に結論を述べてしまうなら、「千と千尋の神隠し」に描かれているトンネルの向こうの世界は、自我意識が確立する以前の無意識の世界という視点で考察できる。

ただし、その中でも油屋の最上階にある湯婆婆のテリトリーは、意識の芽が生じ始めている段階として、下方の領域よりも、より意識に近い領域と見なすことが必要であろう。というのは、後に明らかにするように、「坊」や「三つの頭」は、無意識の世界に生じ始めた意

識の萌芽と見なせるからである。逆に、沼は無意識の原初状態を象徴するので、下方にある「沼の底」や「沼原」は原初的混沌に通じるのである。さらに、ユングによれば、人格全体の中で上の方は意識の領域で、下方に向かうほど無意識の奥に近づく⁸とされていることが、それを裏づけている。

ところで、このように、個人の中で無意識から意識が生まれ育っていくプロセスは、神話のなかにあるシンボルを用いて、最初に述べたとおり大きく三段階に分けて表現することができる。というのは、人間の個体発生は系統発生を繰り返す部分があるため、太古からの神話に表されている意識の発達の形態は、個人の成長の過程で繰り返される面があるからである。それについてノイマンは、「個体発生的な発達は、系統発生的な発達の、形を変えたりかえしである。」⁸と述べている。

一方、ユングは、そのように太古の神話のシンボルなどが、人類全体に普遍的に繰り返して現れてくる無意識の領域を「集合的無意識」と呼んだ。そして、その中に潜んでいる太古からの様々な心のシンボルを「元型」と名づけた。理論上は、元型の数は無数であると言えるが、ユング心理学でよく用いられる主な元型には、次のようなものがある⁹。

《ウロボロス（原元型）、太母元型、童児元型、英雄元型、双生児の元型、

老賢者、影、アニマ、アニムス、自己の元型》

ただし元型には、これらの心のシンボルの他に、「動き」そのものを表すパターンもある。⁽¹⁰⁾

たとえば、二者が対立して戦っているとか、一体であったものが分離することなどがあげられるが、これらのパターンは、湯婆婆と錢婆の双子の争いや「二人で一人前なのに気が合わない」などという点に明白に当てはまるものである。その他にも、元型の「動き」のパターンの例として上昇と下降などがあるが、これはハク竜が千尋達を背に乗せて飛翔したり墜落したりすること及び、千尋が階段や梯子を上り下りする点に当てはまると言える。

したがって元型は、動きのパターンを表すものと、先に述べた心のシンボルの両方を含んでいるため、総体的には「元型とは、心の働き方のパターン」と定義することができる。

このような元型は、現代では神話やメルヘンのなかに語られている他、個人の夢や幻像などにも現れるものである。

話を、意識の発達に戻すと、先に述べた意識発達の三段階は、今述べた元型のイメージを用いて、次のように表すことができる。

1
ウロボロス

蛇の渦巻き（水の渦巻き、再生する海）

○沼の状態（自給自足）……「沼の底」「沼原」

○原初的無意識の象徴

2
太母

i 母ウロボロスと、子（意識の萌芽）……湯婆婆と坊、三つの頭

聖母マリアとイエス

ii 太母と童児元型……〈幼児段階〉・坊

〈少年神〉・ハク（大国主命との類似性）

ギリシャ神話のアドニス

iii 双生児の争いⅡ意識と無意識の分離・対立……………湯婆婆と銭婆

オシリスとセト、海幸彦と山幸彦

iv 楽園喪失と窃盗型神話……………ハク竜の印鑑盗み

火を盗んだプロメテウス（神と人・天と地の分離）

大国主命の穀物盗み、「犬になった王子」の麦盗み

3 英雄・・ 太母を倒して自立する自我意識（西洋に特徴的な自立の型）

ハクは、太母を倒すことはなかったが、太母から自立した点は、

英雄ということができ、日本型英雄のタイプである。

日本型英雄の典型としては、大国主命が挙げられる。

1 ウロボロスの段階

ウロボロスとは、蛇が丸くなって自分の尻尾をくわえている図のことであるが、これは意識と無意識の区別がなく、完全無欠で混沌とした原初の心の状態を表している。言いかえると、ウロボロスとは、自分だけで独立完結している状態であり、心の始まりの状態を象徴しているのである。

ウロボロスのイメージは、世界中に見られるが、ウロボロスは具体的には、海や水の渦巻きおよび沼などの象徴でもある。というのは、ウロボロス状態の無意識の中では、自給自足の生命活動が行われていると見なせるので、その点においてウロボロスは、多くの養分を含んだ沼にたとえられているのである。なぜなら「沼」は、自分の中で自分を分解して自分の食物の源を作るため、自らの中で生と死が循環しているからである。

この「沼」という表現は、湯婆婆の姉の銭婆が、「沼の底」という海に囲まれた土地で自給自足的な、自然に基づく伝統的生活を営んでいることを想起させるものである。又、「沼の底」の手前には「沼原」という駅があるので、映画では海上のこの辺一帯が沼として描かれていることが明らかである。

しかし一方、ウロボロスの円のイメージは、今述べた「沼」のみならず、再生する海水の

渦巻きをも意味している。

言いかえると、ウロボロスの輪は、水や大地の守り神である蛇が、海（水）などの渦巻きイメージに重なったものとしても捉えられるのである。そして渦巻きは、呑み込むと同時に吐き出すため、死と生の二重構造を象徴している点で、自給自足的なウロボロスや沼と共通性があるといえる。しかも世界の神話では、天地の始まりの原初的混沌が海洋によって象徴される場合が多い。⁽¹⁾

それらのことをふり返ると、映画の中で「海原電鉄」の走る海と沼地帯が、無意識の原初形態であるウロボロスに通じる世界であることが、判明するのである。

2 太母の段階

混沌としたウロボロスの中に意識が生まれると、それを産み出す母体となった無意識は母となり、産み出された意識が子となって、母子のシンボルが生じる。この場合の母は、「太母（グレートマザー）」と名づけられているが、太母は、良い意味でも悪い意味でも「超能力をもったすごいお母さん」である。

E・ノイマンによれば太母は、慈しみ育てる面と、子を呑み込んだり貪り食う恐ろしい面

をもっているが、ユングは太母の二側面を、好意的で優しい面と、意地悪い面としても表現している。また、太母の貪り食う側面とは、生み出された意識としての子が、大きな無意識である太母に再び呑み込まれてしまう場合などを意味している。

ところで最初に述べたように、千尋の迷い込んだ世界は、意識発達の「太母」の段階に相当するが、今述べた太母のもつ二側面は、湯婆婆と銭婆の中に総合的に表されている。

しかし、太母の真に慈しみ育てる性質の方は、主として銭婆に表されているようである。銭婆が自然の中で伝統的な生活様式に合わせて心豊かに暮らしていること自体、生物を育む自然に合わせた自由な人間形成のありかたを表現している。具体的には、ネズミに変身した坊をそこのびのびと遊ばせたり、魔法に頼らない糸車などでまじめに働く喜びを力オナシに教えたりするのである。そして、ハク竜の窃盗の過ちを「あなたのしたことは、もうとがめません」と言って許し、千尋に助言を与えて帰らせたりする点には、育て保護する思いやりのある太母の姿が表されている。

しかしそれにもかかわらず、名前には金銭を意味する銭がついている点は妙でもある。

金銭にふりまわされているのは湯婆婆の方なのに、もう一人の片割れに銭の名がついている点には、やはり湯婆婆と銭婆は対立しつつも切ることでできない縁をもち、表裏一体をなしている事実が表明されているのであろうか。また銭婆が、印鑑を盗んだハクを一度は死の

淵に追いやる結果になったことも、銭婆が湯婆婆に劣らず太母の恐ろしい面を兼ね備えていることを示している。

E・ノイマンによれば、太母の恐ろしい側面は「西方の老女」、太母の優しい側面は「東方の乙女」として、人類に永遠な元型的イメージである。⁽¹²⁾そして、「東方の乙女」は冬至（十二月二十四日）に東の空に昇る乙女座に由来し、冬至点において太陽が新年度の太陽として誕生することを意味しているという。この点には、大地の豊穡と結びついた太母の地母神的性格が表れている。一方、「西方の老女」は、冬に近づくにつれ大地が植物を朽ち果てさせ地母神が老いて醜くなることに結びついているように見える。

i 太母（母ウロボロス）と幼児

ところで、太母という無意識から生み出された子（意識）は、映画では湯婆婆が溺愛する「坊」に相当すると考えられる。意識発達の太母の段階でもこの初期においては、生まれたばかりの意識（子）は太母によってすぐ呑み込まれてしまうので、意識は無意識の中で生じたり消えたりしている状態である。

このような意識の芽（子）を呑み込んでしまう太母の姿は、湯婆婆が過保護のあまり坊をクッションに閉じ込めて外へ出さず歩く練習もさせていないことにあてはまる。これは太母

の悪い一面でもあるが、現実の親子にも似たような例は認められる場合があるのではないであろうか。また、湯婆婆は千尋のサインを手の中に握りこんで奪ったが、こうして相手の意識を支配し操ろうとする姿は、太母が意識の芽を呑み込む姿のようにも見える。

ただしE・ノイマンは、このように無意識の中に生じたり呑み込まれたりする意識の芽について、太母との関係よりも、むしろ「母ウロボロスと子」として捉えている場合が多く、その場合の子である意識は、映画では、「坊」のみならず三つの「頭」にも象徴されている。というのは、神話や夢の解釈では、頭部は意識の象徴と見なされているからである。⁽¹³⁾

また、御伽話の解釈でも、頭が意識や知性を表す例はしばしば見られる。例えば「もじゃもじゃ頭巾」では、王女が巨人族の祭りを見ているうち頭を子牛の頭と付け替えられてしまうが、これは王女の意識が集合的無意識（巨人族の祭りの無意識的世界）の内容にとりつかれたことを表しているという。⁽¹⁴⁾

さらに現代でも一般に「頭がよい」という場合、頭は知性や頭脳を表しているが、「頭を冷やす」という表現には意識をはっきりさせるという意味が見られる。いずれにせよ湯婆婆の近辺の三つの頭は「意識の萌芽」と見なせるのである。

そしてこの意識の萌芽の出現は一応、意識発達の「太母の段階」に属しているが、この意識の芽を包み込むような母親は、太母よりもむしろそれ以前のウロボロスの状態に近いので、

ノイマンはこの段階を「母ウロボロスと子」として表現しているのである。

ところで既に述べたように、「坊」も意識の芽であるが、三つの頭の象徴する意識よりは発達した段階にいることは明らかである。それは、単に人間の形と頭だけの存在という外見の相違ばかりでなく、坊は明らかに神話における童児元型の幼児段階にも相応するからである。この幼児段階は例えば、神話における「母神と幼児神」「聖母マリアに抱かれる幼子イエス」などに例が見られるが、この幼児段階において幼児は最初、母ウロボロスの中で生存の全てを母に頼り切っている。しかしまもなく母に対する葛藤や対立の感情が生じ始めるので、その点において子を生み出した母は、母ウロボロスから太母になるのである。

したがって、湯婆婆の力の中に完全に呑み込まれていた初期の坊は「母ウロボロスと子」の関係にあるが、湯婆婆の支配下から抜け出そうとし始めた坊は、太母との関係における幼児段階にあるといえる。

ii 太母と少年神

ところで神話では、このような幼児段階を経た後ようやく、童児元型のなかでも独自の存在として認められる「少年神」が登場する。しかしこの少年神においても、太母の優位性は全く失われておらず、少年神は太母に「溺愛される美少年」である。この「溺愛される美

年」は、ギリシャ神話の女神アフロディテの話や、エジプトの女神イシスと少年王オシリスなどに典型的な例が見られる。

その後、太母に反抗を試みる少年神が生じてくるが、神話における少年神は太母に反抗を試みても成功せず、破滅したり太母に殺されたりしてしまうのが常である。例えばギリシャ神話のアドニスも、ペルセフォネの計略が原因で、結果的には猪に突き殺されるはめになってしまう。また、ナルキッソスが自分の姿に誘惑された話は有名であるが、これは本能を支配する太母（アフロディテ）の力に屈したことを意味しているという。

このように少年神が太母に敗北してしまうのは、少年神が未だ英雄になる前の自我を表しているからであるが、ナルキッソスが我を忘れて自分の姿に陶醉するほど、本能を太母に支配されている様子は、湯婆婆に名を奪われて自分が誰かわからなくなっているハク童と重なって見える面がある。それに対し、神話のなかで太母から完全に独立できる者は、英雄なのである。

ところで、これまでに述べた二つの少年神のタイプ、すなわち太母に溺愛される（美）少年と、太母に反抗を試みて破滅に追いやられる少年神は、湯婆婆が溺愛する坊と、湯婆婆の支配から独立を試みるハク童に相当するのではないだろうか。ただしその場合、坊は、先に述べた童児元型における幼児の段階（母ウロボロスと子）ではなく少年神の初期のタイプ

と見なせるので、坊は幼児の面と初期の少年神の一面という、両方の要素を含んでいることになる。

しかし坊は、太母に溺愛されている初期の少年神のタイプではあるが「美」少年でない点は、ユーモラスである。むしろ、美少年であるのはハクの方である。ハクは既に述べたように、太母の支配下から逃れようとしても逃れられない少年神のタイプである。

ハク竜は印鑑を盗む行為において、湯婆婆と錢婆の両方から命を奪われる寸前まで追い詰められた。このように太母によって死の淵まで追い詰められるハクの姿は、神話のなかで太母に殺される少年神の姿そのものである。しかしハクは、千尋の愛と助力によって生き返り湯婆婆を倒さず湯婆婆から自立することができた。ここには、西洋的英雄の独立とは異なつた穏かな自立の過程が示されているが、その点については、次節の「英雄の段階」で詳しく考察したい。

ところで、ハクが坊を助けるために錢婆の所へ行くと言ったとき、湯婆婆は、「それでお前はどうかんだい。そのあと私に八つ裂きにされてもいいんかい」

と言い返すが、太母が少年神を八つ裂きにするという表現と行為は、神話や神話の儀式などにおいて実際にしばしば登場するものである。

太母は、大地を含めた地母神とも言えるものであったので、太母によって引き起こされる

少年神の死は、冬の間植物（穀物）が枯れて死滅することと結びついていた。先には、太母の性質には慈しみ育てる面と同時に貪り食う面もあると述べたが、大地としての太母は、貪り食う力によって生きとし生けるものを自らの中に取り込んで、朽ち果てさせるのである。

一方、太母が少年神（穀物神）を八つ裂きにする行為には、具体的に二つの場合があった。一つは、穀粒を豚や猪などにより踏みつけて大地の中に植えつけることであるが、この場合の豚や猪は、太母（地母神、大地）のもつ抑圧的で破壊的な力と同一に見なされていた。したがって、少年神アドニス⁽¹⁵⁾が猪に殺された背後には、太母の力があつたといえる。

そして、もう一つの八つ裂きとは、穀物を踏みつけて打穀することであつた。⁽¹⁵⁾

これらの事実を知るならば、太母が少年神を八つ裂きにするという発想には、死と再生の意味はあるが、残酷な要素は含まれていないと、E・ノイマンが述べているのも理解できると言える。またこのように、太母のもつ二面性が実は死と再生に結びつくものであり、全体として生命の回復を目ざしているということは、湯婆婆と錢婆の行動が全体として自然的生命を育み回復する結果をもたらしている事実⁽¹⁶⁾に、合っているように見える。

ところでハク竜は川の神であり、穀物神ではない。しかし、殺されかけたり八つ裂きにされる運命を握られるほど太母に支配されている点では、明らかにハク竜は少年神である。

一方、同じように川の神でも、千尋の世話で入浴し「よきかな」と言って帰った神は老人

で、湯婆婆も一目おいていた。それに比べてハクは未だ少年であるが故に湯婆婆に運命を握られた少年神であるといえる。

また、西洋の神話には例がないが、川と穀物（作物）の再生は、現実の世界で密接に結びついている面がある。例えば古代エジプトで毎年繰り返されるナイル河の氾濫と洪水が、作物の成長を支えていた点である。そこには、穀物の死と再生に劣らず川の死と再生が重要な意味をもっている。しかもその際、川の氾濫が、大地を含めた自然の力と結びついていたという点には、穀物神と同様、川が太母に支配されている姿を認めることができる。

実際、日本では古来、龍は蛇信仰と結びつき、龍神というものが川や沼などの水を治める神であり、その意味で龍神信仰がさらに農業信仰（農耕の神）と結びついていたのは事実である。（日本で最も有名なものは、出雲大社の龍蛇神信仰と言われている。）

そのように考えると、映画に登場する川の神ハク童を穀物神（農業神）と同様に、少年神と見なしてよいのではないであろうか。

ところで、先には、穀物の少年神の八つ裂きが、植え付けと打穀であったと述べたが、ハク童の場合、洪水以外にも例えば地震などによって川の流れが妨げられたり、せき止め湖ができたりして、流れが切れ切れに変わってしまう様子などは、まさに川の神が太母によって八つ裂きにされた姿にも見える。しかもこの想像は想像に留まらず、映画の中に厳然と表現

されている。それは、ハク竜の元の姿であるコハク川が、マンシヨン建設のために大地の中に埋められてしまったことである。

川がマンシヨンによつて埋められた点には、人間の仕業があるのは事実である。しかし、川が地面の中に埋められた現実には、穀物の少年神が種まきによつて大地の中に踏みつけられたり、逆に冬の間植物が枯れて大地の中に吸い込まれてしまう様子に対応しており、まさに太母によつて少年神が呑み込まれつぶされてしまった姿として捉えられるのである。

そして自分の川が死滅したために居場所がなくなり、湯婆婆の支配する冥界で再生しようとする姿は穀物が地中で再生しようとすることに相応するかもしれない。しかしハクは、湯婆婆が体にしのびこませた虫により絶対服従の魔法をかけられたうえ、二人の太母の闘争に巻き込まれ死の淵をさ迷いながら、暗い穴の中を落下して行くのである。その後ハクは沼の底の支配者銭婆に許されて上昇し再生するが、そのことが、暗い大地の力によつて生命力を得て地上に再生する穀物神の姿にも重ねられるのは、やはり不思議である。

ただしハクの場合は、穀物神よりもむしろギリシャ神話でアネモネの花の起源となった少年神アドニス（Adonis）の悲劇に似ている面があるように見える。植物の少年神アドニスは、女神アフロディテ（Aphrodite）と冥界の女神ペルセフォネ（Persephone）という二人の太母に愛されたうえ、両者の対立・競争が原因で太母に翻弄され、最後には運悪く猪に八つ裂きにされてしまったが、アネモネの花と

なつて一年のうち数ヶ月だけ地上に生きられるようになった。この話でアドニスが二人の太母の力関係に翻弄される点は、ハクが湯婆婆と錢婆の対立関係の犠牲になった点とどこか共通性が示されている。

興味深い事に、林道義は、ギリシャの少年神アドニスと日本神話のオオクニヌシとの類似性を指摘している。^①出雲のオオクニヌシも美男子であり、兄たちの嫉妬を買って二度も死に追いやられるが、母の力で再生する。しかもそのうち一度は猪の形をした焼け石によって殺されたが、その点はアドニスが猪に突き殺されたのと同様である。実は、少年神が猪に殺されるというテーマは、ユーラシア大陸各地に広く分布しており、その場合の雄猪は太母の手先の悪い男性を表すと考えられている。

オオクニヌシは、エジプト神話の穀物神オシリスとも多くの類似性があるが、なかでもオシリスが弟のセトと争って二度殺された点は、オオクニヌシが兄弟の意地悪で二度殺されたのと同様である。しかも、この少年神における二度の死は、ハク竜が川を大地に埋められて一度死に、次には錢婆と湯婆婆の争いで死の淵に追いやられたという、ハク竜の二度の死を想起させるものである。

ところで、そのような夭折し再生するタイプの少年神は、既に述べたように太母から離れられない穀物神がほとんどであるが、少年神オオクニヌシの場合は、先に述べたように単な

る穀物神ではなく、出雲大社の龍神信仰とも結びついた農業神の性格を持ち続けている。すなわち、オオクニヌシは、大地や雨水との結びつきを保持しているのである。

したがって、少年神オオクニヌシの例によっても、ハク竜が川の神であると同時に穀物神（農業神、植物神）のような少年神の性格を兼ね備えているということが、例証されるのではないであろうか。

ところで「千と千尋の神隠し」という映画には、英雄は存在せず、少年神までしか描かれていない。その一つ

の理由として、英雄は冥界の中には存在できないということが考えられる。意識発達の最終段階である英雄は、もはや太母の支配下にはいばかりでなく、無意識を克服した意識の世界に生きていく者である。それゆえ、英雄自身が再び冥界の住人となることはできない。したがって、元は川の竜であったハクも千尋の愛と助力によって少年神の域を脱した今、もはや大地という太母にへばりつく必要はなく、無意識を克服した人間として自立して生きていくのではないであろうか。

映画の最後の場面でハクは「本当の名を取り戻したから、元の世界に私も戻るよ」と語っ



ているが、川を失ったハクは戻る所があるのかという疑問も浮かぶ。それに対する解答は、今述べたように、ハクは川の姿に戻るのではないということではないであろうか。確かにハクは以前の土地に戻るかもしれないが、そこには、砂を巻き上げる風が吹いているだけかもしれない。しかしハクは、そのような現実に対していらずに昔を懐かしむのではなく、新しい形でかつての自然を現実のなかに復興させようと努力するかもしれない。例えば、緑化運動や自然保護運動に身を投じる形で。

そのことは、ハクが竜の衣を脱ぎ捨てたことに象徴されているように見える。ハク竜は千尋を背に乗せて飛びながら、輝くウロコを宝石のように撒き散らして人間の姿に戻っていくが、このようにウロコを全て剥ぎ取ってしまったことは、単に人間に変身したのではなく、もはや竜には戻らないことを意味しているとも考えられる。竜は蛇の変形であるため蛇と同様ウロボロスを作り、太母の渦巻きにも通じる面をもつ。したがって、竜の衣を捨てたハクは、自分のなかのウロボロスの面（太母的な無意識に絡みつかれていた面）を克服し、そこから脱したと考えられるのである。

このように、水陸両住の動物である蛇（竜）や蛙が皮を脱ぎ捨てて人間となる姿は、民話のなかに少なからず見られるが、その際人間になるためには、結婚などによって女性の愛を得なければならない場合が多い。その点には、アニメの力によって古い無意識の領域を脱し、

新しい心の全体性を築く姿が象徴されているとも考えられるので、ハク竜が千尋の愛と助力によって太母から自立したこととの共通性が認められる。

以上で、意識発達の「太母」の段階のなかでも、太母と童児元型に関する考察を終えたと言える。次には、同じ「太母」の段階でも、双生児の争いに、目を向けてみたい。

iii 双生児の争い

神話では、「太母」の段階から最後の「英雄」の段階に移行する直前の意識発達のシンボルとして、双生児の争いが現れる。したがって、対等の力をもったきょうだいなし双子の争いのモチーフは、太母のシンボル圏に属し、英雄誕生の前夜を表す元型である。⁽¹⁸⁾ 先には、ハクが竜の衣を捨てることは太母からの自立を意味すると述べたが、太母を倒さず自立したハクが英雄の一種である点については、最後の「英雄の段階」で明らかにしていく。

一方、少年神ハクが自立を目ざしていく過程と、湯婆婆と銭婆の双子の争いとが絡み合いながら同時に進行して行った点は、神話において双生児の争いが英雄誕生の直前に生じることと一致している。しかも、このような太母からの自立に伴って生じる双生児の争いは、神話のなかで母権制の支配から自我意識が自立し始める時に現れるシンボルであるという。すなわち、神話に表現される太母の支配と、母権制による社会的支配とは密接に結びついてい

たのである。⁽¹⁹⁾

ノイマンによれば、太母のなかに生じる双生児のきょうだいは、ここから発する同一の元型であり、人格の影の部分を表す場合もあるという。この場合の影とは、成長しつつある意識（例えば兄）に対し引き起こされる、（弟の）競争心や嫉妬心などの心理を意味している。しかし、双生児に現れる悪の性質は、防衛力としての攻撃性でもあるため、個性が成立する必要条件でもある。要するに、対立があるということは、意識が生じているからこそ起こりうるものであり、双子の対立は、かなり高度な自我意識の発達を表していると考えられるのである。

神話における双生児モチーフの典型的な例にはエジプト神話のオシリス・セトの対立があるが、ノイマンは、神話とは別に現代作家の手による「ジキル博士とハイド氏」も、オシリスとセトの双生児の戦いを現代的な個人化された形で繰り返しているものだ、と述べている。⁽²⁰⁾ また日本神話にも、海幸彦と山幸彦の争いやアマテラスとスサノオの争いなど様々な神々のきょうだい争いのなかに、双生児と同様の対等な力をもったきょうだい争いのパターンが見られる。

海幸彦と山幸彦の争いでは、山幸彦は兄の海幸彦の釣針をなくしてしまい。兄はそれを許さず返すことを強く求めた。これをきっかけに二人の対立は激化していくが、釣針を弟にと

られっぱなしのような形で失った兄の海幸彦は、印鑑を湯婆婆に盗まれた姉の銭婆に相応する面がある。また、どちらの場合も年長者の方が保守性があり、弟や妹が進歩的である。

ところで、このような双生児の対立という高度な意識発達の姿は、「千と千尋の神隠し」のなかで湯婆婆と銭婆の対立のみならず、ハク童の窃盗にも示されている。しかもハク童の窃盗には、双生児の対立との関連のみならず、世界各地に見られる窃盗型神話（民話）との関連も示されているのである。

iv 楽園喪失と窃盗型神話

ハク童は、湯婆婆の命令で銭婆から印鑑を盗み出したが、これは、ギリシャ神話のプロメテウスが人間のために火を盗み出した話に代表される「対立Ⅱ窃盗型神話」という、文化起源神話の一つのタイプとして解釈することができる。⁽²⁾そこでまず、対立Ⅱ窃盗型の神話に目を向けてみよう。

「対立Ⅱ窃盗型神話」において、意識の発達している方の世界が、対立する国（無意識）から重要な物（火、穀物など）を盗んでくるという物語のパターンは、意識と無意識の対立関係を象徴しており、意識と無意識を明白に分離しようとする意味をもっているということである。その意味において、窃盗は双生児の争いと同じ意味を持つといえる。

しかし、その際プロメテウスがゼウスの鷹に肝臓を食われ続けたように、盗んだ者は、ほとんどの場合重い罰を受けるというが、それは良心の咎め（罪悪感）に相当する。⁽²²⁾ プロメテウスの火盗みについては、E・ノイマンも「人間の自我が神と決定的に対立し」、「古い神の意志に逆らって人類に新しいものをもたらすことの典型的な例である」⁽²³⁾と述べている。すなわちそれは、無意識的世界から意識が自立しようとすることの表現なのである。

その他、チベットの民話に「犬になった王子」⁽²⁴⁾があるが、この民話は、自分の国に麦を植えたいと思って王子が苦勞して、蛇の王から麦の種を盗み出す話である。なぜ盗むかというと、蛇王に見つかれば犬にされて食べられてしまうので、盗む以外方法がなかったからである。しかし王子は、麦の種を盗むことはできたが、犬にされたまま逃げなければならなかった。幸い、最後には、ある娘の気高い愛によって人間に戻ることができる。（この話は、民話であり神話ではないが、穀物盗み神話の残存として後世まで、穀物盗み民話などの昔話が語り継がれてきたということである。）

この民話のなかで注目すべき点は、プロメテウスの火と同様に王子が麦の種を盗んだという点であるが、それと関連し、蛇王の所から盗んだという点、また、その結果犬にされたこと、そして女性の愛によって苦しみから解放されたという点も、重要である。

というのは、蛇はウロボロスに示されるとおり、無意識の象徴だからである。しかも、ユ

ングによれば、水陸両住の動物は集合的無意識の象徴的住人であり、蛇はその典型的な一例である。

したがって王子は、自分の国よりも意識化のレベルが低い無意識的な所（集合的無意識）から種を盗んだのは明らかであり、先に述べた「対立Ⅱ窃盗型」の文化起源神話の解釈にぴったりと対応するのである。すなわちこの王子の窃盗は、単に麦がもたらされた起源を語っているのではなく、プロメテウスの場合と同様、意識と無意識を明白に分離しようとする意図をも、示しているといえる。

また、王子が犬の姿で麦の種を運んだ点については、そもそも古代中国やモンゴルなどの北方少数民族には、犬が人間に穀物を運んで与えたという話が非常に多いことが関連しているのは、明らかである。しかしそれだけではなく、王子が犬に貶められて逃げたことは、プロメテウスが肝臓を鷹に食われ続けたのと同様、良心の咎めを表すとも考えられるのである。

そして、女性の愛によって救われ人間に戻った点は、ハク童が印鑑を盗んで命を失いかけた時、千尋の愛と努力によって生き返ったことと共通している。この点には、アニメの助け



によって男性の心の傷が癒され、自己の全体性が回復するというユング心理学的解釈があてはまると言える。

ところで、先には、ハク竜が印鑑を盗んだことは、対立Ⅱ窃盗型の文化起源神話の視点から捉えられると述べた。そして「対立Ⅱ窃盗型」の神話の例として、火を盗んだプロメテウスや「犬になった王子」を採り上げた。それらを参照するならば、ハク竜が原初的無意識を表す「沼の底」の銭婆から印鑑を盗んだことは、意識化のレベルの低い無意識的な世界から重要な物を盗むという神話のタイプにぴったりと当てはまっていることが、明らかである。そしてこのことからハク竜の窃盗は、プロメテウスなどの神話の場合と同様、意識と無意識の対立関係を象徴しており、意識と無意識を明白に分離しようとする意志を表していると考えられる。

ハク竜は、湯婆婆の命令で銭婆の印を盗んだのであるから、ハク竜の窃盗が、湯婆婆と銭婆の対立を象徴しているばかりか両者の対立を決定的なものにし、二人を明白に分離しようとする意味を表しているのは、否定できない。また、逆に言えば、このことから、「湯婆婆と銭婆の対立は、意識と無意識、あるいは、意識化のレベルの高い領域と意識化のレベルの低い無意識的領域の対立である」ことが裏づけられるのである。

映画の中で、千尋の眼下に広がる海（集合的無意識）の彼方から、ハク竜が敵に追われて

出現し、千尋の目前で血を流しのたうちながら、湯婆婆の部屋を目指して舞い上がろうとする姿は、まさに、銭婆の引力と湯婆婆の引力の間で引き裂かれつつある苦しみそのものである。そして、この二つの引力によって引き裂かれていく苦しみは、自立しようとする意識と古い世界に留め置こうとする無意識の戦いの象徴である。宮崎駿がこれほどまで鮮やかに、ハク竜の窃盗という形で、意識と無意識の対立を描いて見せた手腕には、驚くばかりである。しかし、ここで重要な問題が残される。それは、ハク竜の窃盗は、神話（民話）の場合のような「文明ないし農耕の開始」にはつながらないという事実である。その問題を解決するために、文化起源神話についてさらに詳細な検討を加えておきたい。

文化起源神話は、大きく分けて「火種盗み神話」と「穀物盗み神話」の二種類があるが、その場合火や穀物を盗み出す所が、神の居場所である場合が多い。⁽²⁵⁾このように神の所から文化の起源となる物（火や穀物）を盗むことは、天上と地上の分離を意味し、人間が一方的に神に頼っていた太古の楽園的自然の生活を抜け出し、農耕などの文化生活を開始したことを示している。したがって盗んだ者の苦しみは、文化生活に伴う苦勞を象徴しているとも言えるのである。

そして、これらのことは言い換えると、人間が自然との無意識の一体感に包み込まれていた状態から、自我意識をもった主体として自然に向き合い始めたことを意味している。する

とその移行期には、先に述べたような、意識と無意識の葛藤と対立があつたのは明白であるが、それはすなわち神の住む天と人間の住む地が明確に分離していくことであつた。

(これはハク竜が、自然と一体的な自給自足的生活を営む銭婆から印鑑を盗む形で、湯婆婆と銭婆を対立させたことに相当する)。

以上のことから、意識をもった人間が神の所から火や穀物などの重要な物を盗み出すという行為は、天地の分離を象徴していると解釈できるが、この点は、⁽²⁶⁾ アダムとイヴが神の禁止した知恵の実を食べて神から離反した結果、原罪と労苦が生じたという樂園喪失の話にも一致している面がある。したがって、神話的窃盗は神からの離反を意味しているという点で樂園喪失と同等のものと見なされているのである。

先には、海幸彦と山幸彦の争いで兄が釣針を失ったこととハク竜の窃盗との類似性を指摘したが、この神話において、最初は兄弟二人とも自然の産物に恵まれていたが、道具を取り替えるという意識が生じたたとたん獲物がとれなくなり、さらに弟は大切な兄の釣針をも失くして完全に自然から疎外されてしまった。あるいは、自然の恵みを失う事と意識の発達とが同時進行した、ということなのかもしれない。いずれにせよ、これは樂園の喪失だったのである。

E・ノイマンは、これらの樂園喪失と天地の分離およびそれに関連した神話的窃盗をまと

めて、「原両親の分離」という意識発達上の一つの段階とし、「太母の段階」の次に布置している。原両親とは神話に描かれている天と地などを意味するが、「原両親の分離」に伴う意識・無意識の葛藤の内容は、双生児の争いと類似しているばかりでなくそれに連続するものである。そのため、本書ではノイマンのように「原両親の分離」という独立した段階を置くことはせず、それを「太母の段階」の最後に含める形で双生児の争いの次に、「樂園喪失と窃盗型神話」の時期として布置している。またその方が、ハク竜の窃盗の意味にふさわしいとも思われるからである。

というのは、先に述べたように窃盗型神話は、農耕・文明の開始と、それに伴う天地の分離、および意識と無意識の対立や分離を表現しているが、ハク竜の印鑑盗みは意識と無意識の対立とそれに伴う樂園喪失を象徴するのみで、天地（原両親）の分離や農耕・文明の開始は表していないからである。そのことは、盗む物が火や穀物ではなく印鑑であることにも示されているが、現代の印鑑は、太古の火や穀物と同じ位の重要性はもっている。

言いかえるとハク竜の窃盗は、農耕や文明の開始に伴う精神的葛藤ではなく、既に文明化した世界における個人の自我意識の葛藤を表しているのではないか、ということである。

すでに述べたように、千尋の迷い込んだ世界は、個人の「意識発達の太母の段階」であるから、そのことから、そこで起こったハク竜の窃盗は、文明世界における意識発達や個性

化過程で生じる「意識と無意識の葛藤」を象徴しているのは明らかである。またその点には、E・ノイマンが、系統発生上の意識発達の過程（この場合は太母の段階）は、個人の意識発達の過程——ユングの述べる個性化過程にもほぼ相応する——で繰り返されると述べていることが、まさに当てはまっている。

ところで、日本の「穀物盗み神話（民話）」では、穀物を盗む者に二つのタイプがあり、弘法大師などの文化英雄が穀物を盗み出して、日本に持ち帰る場合と、稲荷大明人、狐、大國主命（神）、などの神々が盗む場合がある。一方、「千と千尋の神隠し」においてハク竜の本当の名は、日本神話の「饒速日命」から付けたと言われる「ニギハヤミコハクヌシ」である。この名はアニメーションとしては難しいというような意見も目にすることがあるが、ハク竜はこの名をもっているので、今述べた穀物盗み神話における神々の盗む場合に相当すると言つてよい。

また先には、オオクニヌシが少年神として捉えられるばかりか龍神信仰にまつわる農業神でもある点で、ハク竜と類似性をもつことを指摘したが、穀物盗み神話をふり返つても、穀物を盗む神オオクニヌシには、印鑑を盗むニギハヤミコハクヌシ（ハク竜）との共通性が認められるのである。

繰り返しになるが、ハク竜が神の名をもっていることには、神話における少年神の意味に

加え、窃盗型神話との強い関連も示されているのである。言い換えると、神のようなこの名は、「千と千尋の神隠し」のなかの重要なテーマを象徴しているということである。

そういえば、火を盗んだプロメテウスも、ギリシャの神であった。

以上に明らかにされたように、ハク童の窃盗は農耕や文明の開始と直接的関連はないが、文化起源神話の窃盗と大きな共通点を示している。それは「意識と無意識の対立・分離」とそれに伴う苦しみのテーマであるが、これは、系統発生（神話）上の意識発達の姿が、個体発生や個性化の過程で再現されたものと解釈することができる。

『シュナの旅』と「犬になった王子」

一方、先に述べた穀物盗み民話「犬になった王子」の窃盗は、プロメテウスの火盗みと同様、意識と無意識の対立に加え、農耕や文明の開始をも意味しているが、この民話は、宮崎駿のコミック「シュナの旅」の原型となった。

『シュナの旅』⁽⁸⁾は、谷底の貧しい国の王子が人々のうわさをたよりに、神人の国に生えている穀物（麦）の種を手に入れて帰るまでの苦難の物語である。ただし、シュナが「神人の土地」から金色の種を奪う点は穀物盗み神話（民話）と同様であるが、シュナが旅をする過程で良くも悪くもかなり文明化した社会が登場する点は、文化起源神話の穀物盗みとは異なっ

ている。

『シュナの旅』は「千と千尋の神隠し」の上映以前に、宮崎駿によって描かれたコミックであるが、そのためかこの穀物盗みのストーリーには、「千と千尋の神隠し」に見られるような文明世界における意識と無意識の対立のテーマと、「犬になった王子」の農耕開始にまつわる窃盗のテーマの両方を含んでいるように見える。言いかえると、「犬になった王子」の影響を受けて描かれた『シュナの旅』がさらに洗練され、精神的成長の要素を強めたものが「千と千尋の神隠し」であるように見えるのである。

たとえば、『シュナの旅』では、主人公のシュナが神人の土地の緑の巨人から金色の種を奪うことに対し、その前の醜い文明社会と戦って行く旅路や帰り道のできごとが、かなりの重量感をもって描かれている。その点は「犬になった王子」と大きく異なっているが、「千と千尋の神隠し」におけるハク竜の印鑑盗みともまったく同じとは言えず、多少異なるものである。

というのは、「千と千尋の神隠し」の場合も、醜い文明社会の縮図が湯婆婆の経営する湯屋や利益追求の姿勢などに描かれてはいるが、これらの営みは、自然界の神々を癒すという仕事を通して行われているからである。それに対し『シュナの旅』の文明化した社会では、人狩りなどの野蛮な商売が横行している。すなわち「千と千尋の神隠し」では、文明と自然

が和解と調和を目ざす形で利益追求が表現されているのに対し、『シュナの旅』では、まだそこまで至っていないのである。

また、シュナが金色の種を奪うことはポイントではあるが、「犬になった王子」やハク竜の印鑑盗みと異なつて、盗むという表現（言葉）がまったく用いられていない。その点は、このコミックでは、窃盗型神話に象徴される「意識と無意識の対立・分離」が、テーマのエッセンスとしてまだ抽出されていないことを示しているように見える。

それどころか、シュナが神人の土地から金の種を奪ったことは、意識と無意識の分離の助長には結びつかないということも読み取れる。というのは、シュナが到達した崖下の（集合的）無意識の領域と、崖上の意識化が進んだ世界との落差は、すでに非常に大きく開いていたからである。これは、『シュナの旅』では、意識と無意識の分離がすでにかなり進んだ状態で、ストーリーが展開しているということである。

しかし、シュナが種を奪う「神人の土地」という言葉は、プロメテウスが火を盗んだ「神々の所」と同じような意味を含んでいるので、その点には窃盗型の文化起源神話との類似性が認められる。したがってその点からも『シュナの旅』は、窃盗型神話（民話）と「千と千尋の神隠し」との中間に位置すると考えられるのである。

その他、シュナの行き着いた「神人の土地」が切り立った崖のはるか下方で海に囲まれ、

自給自足の摂理に従ったような自然の土地として広がっているばかりか、時間の進み方が崖上の世界とは異なっている点も重要である。というのは、そのような状態にある「神人の土地」は、先に述べた「対立・窃盗型」神話のなかの、意識化のレベルが低い無意識的な世界にぴったりと適合するからである。

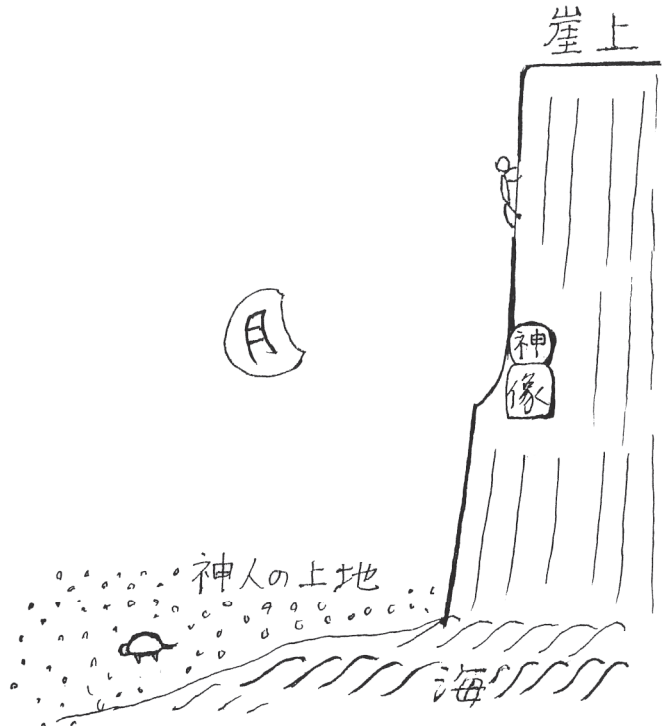
またこの「神人の土地」では、人間が緑の巨人に変えられてしまうらしいが、この点は、「犬になった王子」に登場する蛇王が人間を犬に変えてしまうことの変形であるように見える。そしてそれらの変身が示唆していることは、神人の土地や蛇王の国のような無意識的世界では、人間が自我を失って次元の低い動物的な存在になってしまう危険性があるということなのかもしれない。

したがってこれらの点には、『シュナの旅』と「窃盗型神話（民話）」との共通性が明らかに見られるが、『シュナの旅』には次に述べるように、「千と千尋の神隠し」と共通する面も含まれている。

例えば、「神人の土地」が高い崖の下の上海上に広がる自給自足の土地である点は、銭湯の住む「沼の底」が、湯婆婆の住む油屋最上階の下方に広がる海上にあり、しかも自然と密接な自給自足的生活領域であることと共通している。この場合、「沼の底」とシュナの降りた「神人の土地」の周囲に広がる海はどちらも、太古の記憶の貯蔵所である集合的無意識として捉

えられるのである。

また、既に述べたように、「沼」は自給自足の生命活動の場（原初的ウロボロス状態）を象徴するので、銭婆の住む海上の沼地帯は、シュナの行き着いた「神人の土地」が太古の生物の溢れる自給自足の地であったことと共通性がある。その他「神人の土地」は、「月が生まれて死にもどる地」であり、崖の途中に古い忘れ去られた神々が彫られている点にも、集合的無意識との関連が示されている。なぜなら、月は無意識や女性原理を象徴するし、古い神々の像は、集合的無意識の特徴である太古の記憶の貯蔵所を、象徴しているからである。一方、神人の土地の崖上にある文明世界では穀物の栽培はせ



ず、脱穀して死んだ種を「神人の土地」から人間と引き換えに買っているという点には、経済開発と合理化が進み自然との直接的触れ合いを失っている現代社会との共通性が浮かび上がる。

また、意識・無意識の観点から捉えると、この崖上の世界は利益追求の意識が支配する文明世界に相応するので、その点は、「沼の底」の遙かかなたの上方にある湯婆婆のテリトリーが、利益を追求する意識化の進んだ世界であることと一致している。

これらのことから、シュナの行き着いた神人の土地と、ハク童が印鑑を盗み出した「沼の底」は、同じような意味——利益追求の文明社会に対するアンチ・テーゼとも言える自然的世界や、集合的無意識——を表しているといえるが、それは、民話の「犬になった王子」には語られていないことである。（ただし、沼の底は文明社会に生きる人々の心の故郷といえるが、神人の土地は故郷とは言い切れない危険な面をもっている。そしてその点に、『シュナの旅』と「犬になった王子」との親近性が残されている。）

また「千と千尋の神隠し」と『シュナの旅』では、既に述べたように、集合的無意識の典型的象徴である海が下方にあり、その中に原初的無意識ともいえる自給自足的な「沼の底」や「神人の土地」が描かれているのに対し、「犬になった王子」では海はまったく描かれていないばかりか自給自足の土地も登場しない。したがって、海と自給自足の土地という発想

は、民話から得たのではなく宮崎駿の独創であると言える。

ただしそれらの点には、宮崎駿が、ユングの述べる集合的無意識（海）とE・ノイマンの述べる原初的無意識（沼、ウロボロス）の両方を、巧みに取り入れているようにも見えるが、はたして宮崎駿が意図的にそうしたのか偶然の一致かどうかは不明である。偶然ならば、宮崎駿の凄さを感じるばかりである。

一方「犬になった王子」の場合、麦の種を盗み出す山中は蛇の住家であるから、その場を集合的無意識と見なすことはできる。なぜなら蛇は集合的無意識の住人だからである。

しかしそこは蛇王の住む恐ろしい場所にすぎず、利益追求の支配する文明社会のアンチ・テーゼ（心の故郷）としては、描かれていない。それどころか蛇王に食べられてしまう恐ろしい場所という点には、人間の自我意識を壊滅させてしまう恐ろしいイメージが読み取れるが、それは「犬になった王子」に登場する無意識が最も古い段階の原初的無意識であることを示している。

というのはノイマンによれば、自我意識がかなり発達すると、無意識の中には意識との関連で様々な元型が生じ、無意識は諸元型から成るイメージの世界となるからである。このような無意識はもはや暗い衝動と暗い本能とだけが支配する恐ろしい領域ではなく、これこそが、文明社会のアンチ・テーゼであり、ユングの主張する「帰れなくなる危険があるかもし

れないが、文明人が一旦回帰する必要のある心の故郷（集合的無意識）なのである。

話を元に戻すと、そもそも「犬になった王子」には、意識化が進んで利益追求を押し進める社会は、まったく登場していない。それに対し「千と千尋の神隠し」はもちろん『シュナの旅』もすでに文明が進みかなり合理的な意識が発達した時期の話である。

したがって、千尋が印鑑を返すために集合的無意識を訪れたのと、シュナが神人の土地や海などの集合的無意識を訪れたことは、ともに、利益追求に基づく意識世界の対極にある世界を訪問する意味を含んでいたと、考えられる。ただし、シュナの辿り着いた神人の土地では、人間が緑の巨人に変えられてしまいうらしいという点には、蛇王の場合と同様な無意識の危険性がまだかなり強く残されている。そしてこのことから、先に述べたように「シュナの旅」は、「犬になった王子」と「千と千尋の神隠し」の中間に位置づけられるといえるのである。

しかし一方、シュナや千尋がそのような文明社会のアンチ・テーゼでもある集合的無意識を訪れた意味が、ユングの「意識がもし『子供の国（著者注：集合的無意識）』に引き返して、そこで以前のように無意識の指示を受けようとしなければ、源泉（著者注：心の源泉）を見つけないことではできないだろう⁽³⁰⁾」という主張に相応することは、否定できない。

言いかえると、シュナが神人の土地という集合的無意識の中の世界を訪れたのは、文明によってひからびてしまった意識のために何らかのプラスになるものを獲得する目的も、見え

ない形で含まれていたように見えるのである。その意識のためにプラスになるものとは、具体的には金の種であるが、ひからびた意識はその金の種を取り入れることにより、真の本能的無意識を自らの中に統合できるということである。

言うなれば、シュナが手に入れた金の種は穀物の種であると同時に、合理化されすぎた世界や意識にとつて必要な、何か自然なもの、人間が取り戻さなければならない真の心の種なのである。また、シュナが求めた穀物の種が麦の種であるにもかかわらず、物語全体を通して金の種と記されている場合が多い点にも、この種が単なる麦以上のものを意味することが示されているように見える。

しかも、そのような心の種でもある穀物の種をシュナが各地に植えたということは、農業の進歩と促進のみならず、豊かな自然に伴う自然的な心を文明のなかに取り戻す意味も、含まれているのではないであろうか。そのことは、脱穀して死んだ種ではなく、もみのついた生きた種を、シュナの努力によって多くの人々が手に入れられるようになったことにも象徴的に表されている。

ところで先に述べたように、ユングによれば、一時的な退行を経て「子供の国」ともいえる集合的無意識を訪れることにより、忘れ去られていた真の本能的無意識は意識と合一することができるといえる。そして、このような意識と無意識の統合を、ユングは再生儀礼と

マンダラのなかに見出したが、「再生儀礼」については本書第二章で、また「マンダラ」は第三章において詳しく論じている。したがってここでは、集合的無意識と接触をもつことは「意識から切り離されてしまった無意識を、再び正しい形で意識化することである」とのみ、記しておきたい。

『シュナの旅』と、ハク竜の窃盗

以上のように考えると、太古の記憶と自給自足的自然の残されている集合的無意識に、シュナが金の種を求めて下って行ったことは、犬にされた王子が蛇王から麦の種を盗んだことよりも、むしろ千尋がハク竜の背に乗って湯屋の最上階から墜落した後、沼の底へ行き着いた事実に近い面があるとも言えるのではないであろうか。すなわち、シュナが金の種を奪うために集合的無意識の中にある神人の土地を訪れたのは、意識と無意識の対立を激化させるというよりも、むしろ逆に、文明の発達とともに既に大きく分離してしまった意識と無意識（崖上と崖下の世界）の接点を求めた、という解釈も可能となるのである。

ところで、千尋もシュナも、切り立った垂直の壁を下ってその下の海上（集合的無意識）にある自給自足の土地を訪れたが、千尋は、沼の底から何も奪っていないのに対し、シュナは神人の土地から穀物の種を奪っている。「千と千尋の神隠し」の場合は、沼の底から印鑑

を盗んで来るのはハク竜であり、窃盗の役割と、集合的無意識を訪れて意識と無意識を統合する役割は、二人に分けて課せられているのである。

言いかえると、ハク竜の場合は、ハク竜の窃盗により意識と無意識の分離が決定的になったが、『シュナの旅』の場合は、崖上と崖下がすでに大きな落差を形成していたので、シュナが種を奪う行為が意識と無意識の分離を決定的にした、とは言えないのである。したがって、『シュナの旅』では、シュナが集合的無意識から大切なものを奪うことは、ハク竜の窃盗とは異なる意味をもっていると考えの方がふさわしく、それは先に述べたように、シュナが奪った種は麦の種ではあるが自然と密接な心の種でもある、という点に示されている。

したがって以上の点からは、宮崎駿が未だ『シュナの旅』では、「対立・窃盗型神話」のもつ重要なテーマすなわち「意識と無意識の間の分離と葛藤」の問題を、明確に識別していないことがかわれる。その後の作品「千と千尋の神隠し」になりようやく、神話的窃盗の示す純粋な意味がニギハヤミコハクヌシ（ハク竜）の窃盗として、表れ出ると言える。

とはいえ、宮崎駿が「犬になった王子」のみをモデルにして、その民話に文明と自然との対立・葛藤のテーマを加え、『シュナの旅』として描き出したのは、見事な出発点である。

このような『シュナの旅』における文明と自然ないし意識と無意識の、多少錯綜した解釈を経て、その際の努力が、次の「千と千尋の神隠し」に結実したと思われる。

ユングによれば、意識は集合的無意識に立ち戻り、そこで再生への指示を得ることが大切であるが、千尋は海上の沼の底を訪れて、銭婆から「何事も自分でするしかない」という助言を得た。一方、シュナの場合は先にも述べたように、心の種とも言える金の種を持ち帰ったことが、それに相当するようである。

ところで、切通理作は、「……結論もなく、行為だけが描かれていく。結果よりも途中にこそ本質があった宮崎作品がひとつの到達点に達した作品が『千と千尋の神隠し』だった」と述べている。この「途中にこそ本質がある」という指摘は、まさにそのまま、集合的無意識という「子供の国」は訪れることにこそ意味がある、というユングの主張に当てはまるのではないであろうか。ユングは、真に自分自身が誰であるかを知るためには、迷い込む危険を冒してもそれを乗り越えて集合的無意識に行かなければならないと述べているが、「千と千尋の神隠し」における千尋達の行為は、それに相当する面があると言える。

しかしそれに対し、シュナが太古の神人の土地を訪れた理由にはまた、犬になった王子と同様に、金の種によって貧しい故郷に豊かな農耕を開始したいという思いがあったのも事実である。したがって宮崎駿は、『シュナの旅』において、豊かな農耕を開始するまでの人間の苦難とその後の文明の功罪（人狩り、自然からの疎外など）、および文明によって大きく分離してしまった「意識と無意識の姿」とその再統合の問題などを、一つのストーリー的な

かに重ねて表現していることがわかる。しかしそのために、それらのテーマが互いに癒着し合って、各テーマが不透明になっているくらいはある。

一方「千と千尋の神隠し」の場合は、利益追求が、湯屋で営まれる自然回復の仕事に基いているので、『シユナの旅』の人間狩りの商売などとは利益追求の方法が異なり、倫理にかなっている。言いかえると「千と千尋の神隠し」では、文明における経済活動とそれによつて疎外された内外の自然との、和解や調和の現実的可能性が、示されているのである。その点にも、『シユナの旅』よりも「千と千尋の神隠し」の方に、宮崎駿の成熟した思想が認められると言える。すなわち「千と千尋の神隠し」には、

1 文明社会における個人の、意識と無意識の分離・葛藤

(ハク竜の窃盗、湯婆婆と銭婆の争い)

2 集合的無意識への回帰の必要性

(千尋達が沼の底を訪れて銭婆の助言を受けたこと)

3 文明の発達に伴つて生じた経済活動と、疎外された自然との和解

(八百万の神々のための湯屋経営。盗んだ印鑑を返却し和解したこと)

という三つのテーマが互いに紛れることなく、明白に描かれているのである。

ところで、千尋は沼の底から何も奪っていないが、ハク竜が沼の底から印鑑を盗んだことは映画のなかで重要な場面となっているうえ、千尋が沼の底を訪れた直接の理由は、その印鑑を銭婆に返すことであった。印鑑を返すことは、銭婆と湯婆婆の対立を緩和することであるから、千尋の行為は、ハク竜の窃盗によって決定的になってしまった意識と無意識の対立を緩和し、その再統合を目ざすものだったといえる。そしてこれは、シュナが金の種という形で心の種を文明社会に持ち帰り、意識化された世界と集合的無意識との接点を築いたことに相応している。したがって、そのように考えた場合、先にも述べたが、シュナが金の種を奪ったことはハク竜の窃盗とは逆の意味をもつことになる。

また、先にも述べたが、ハク竜の窃盗が表している意識と無意識の対立・分離は、プロメテウスの火盗みなどのように文明の開始に伴う人類全体の意識と無意識の葛藤ではなく、既に文明化した世界に生きる個人のなかの意識と無意識の対立を表している。そして、その個人の精神のなかの葛藤は、「意識発達の過程」の双生児の争いにも示されるとおり、成長過程の現象であるのは明らかである。しかし、そのみならず、成人した大人にも自我意識と無意識との対立・分離の問題は、起こりうるものであり、それを乗り越えて意識と無意識の再統合を図ることを、ユングは個性化の過程と呼んでいる。

映画では、千尋が集合的無意識を訪れることと印鑑を返すことを同一の画面で表現するこ

とにより、窃盗により分離してしまった意識と無意識の和解を重ねて、文明社会の中で傷つきひからびた意識が集合的無意識に触れて再生する姿も、みごとに表現している。

この場合、ひからびた意識とは、沼の底を訪れた千尋の意識であると考えられるが、そればかりでなく、千尋が助けようとしているハク童や豚にされた両親、坊ネズミなどもそれに含まれている。というのは、動物的な姿をとっている彼らは、真の自分ではない状態にあるので、銭婆婆を訪れることにより彼らが本来の姿をとり戻すという課題も、千尋に課せられていたからである。

これまで、窃盗型神話における意識と無意識の対立の問題をめぐって、コミック『シユナの旅』を参照したため、考察が長く引き伸ばされたきらいはあるが、ハク童の窃盗に含まれる意味については十分明らかにされたと言える。すなわちそれは、湯婆婆と銭婆という双子の対立に表される、意識化の進んだ領域と集合的無意識の対立を象徴しているということである。

ただし、最後に確認しておかなければならないのは、神話における双子のきょうだいの争いとは、芽生え始めた意識どうしあるいは、意識とその影の部分との争いであり、湯婆婆と銭婆のような太母の双子ではないという点である。しかし最初に述べたように双生児のきょうだいとは、そもそも太母（無意識）のなかに生じるものであり、したがって無意識から発

する同一の元型であるばかりか、双子のうちのどちらか一方が影（無意識的部分）である場合も多いのである。したがって、神話の双生児が太母の影響を密接に受けているのは、明らかである。しかも、このことは、エジプト神話のオシリスとセトのきょうだい争いの例によって、裏づけることができる。

この神話で争いをするのは、オシリスとセトという双子のような兄弟であるが、太母であるイシスは慈しみ育てる性質によってオシリスを何度も助けて蘇生させる一方、太母の恐ろしい面を発揮して悪神セトの味方をしたりする場合もある。このように太母が双生児の両方の味方をするのは、先に述べたように、双生児に現れる悪の性質すなわち攻撃が自我のなかの防衛力でもあることと関連しているように見える。

いずれにせよ、オシリスとセトの兄弟争いの背後には、太母の二局面の争いが常に強力に働きかけているのである。その点に注目するならば、湯婆婆と銭婆のような太母の争いを、神話の双生児の争いと重ね合わせて見るのが、許されるのではないであろうか。

これまで、窃盗型民話「犬になった王子」、コミック「シュナの旅」、映画「千と千尋の神隠し」の共通点と相違点を論じたが、わかりやすくするために、次に、それらを表にまとめておきたい。

三者の比較の表

時代背景	盗んだ (奪った) 場所	盗んだ物	
まだ文明は発達していない	集合的無意識（蛇王の所） 人間が犬に変えられ食べられてしまつ恐ろしい場所	麦の種 （農耕のために重要な物）	犬になった王子
既に文明が進んでいる （崖上の世界）	集合的無意識（海）にある自給自足の神人の土地。 そこでは人間が緑の巨人に変えられてしまつらしい。	金の種 （穀物、心の種）	シユナの旅
全体的に文明が進んでいる （銭婆の沼の底は、シユナの下った神人の土地よりも文明化している）	集合的無意識（海）にある自給自足（伝統的生活）の銭婆の土地 文明社会のアンチテーゼ （心の故郷）	印鑑 （文明社会で重要な物）	千と千尋の神隠し

結果	女性の愛	意識・無意識の 精神的葛藤 関係	農耕との関連
疎外されていた無意識が正しい形で意識化され、心の全体性が回復した	女性の愛で人間に戻る	意識と無意識の分離を表す (樂園喪失の苦しみ) 罪悪感 犬になる	農耕・文明の開始とその苦勞
金の種（心の種）を持ち帰ることにより干からびた文明と心に自然を取り戻した	女性の愛で苦しみから解放	意識と無意識はすでに大きく分離している（崖上と崖下） 罪悪感や苦勞…身体の傷と痛み	農耕の促進とその苦勞
印鑑を返し、意識と無意識の対立が緩和して正しい意識化が達成された。 自己を取り戻した	千尋の愛で苦しみから解放	個人の意識発達の過程や社会的抑圧の中での、意識・無意識の葛藤と分離。 それに伴つ心身の傷と苦しみ	農耕とは無関係

3 英雄の段階

太母の段階の最後において、双生児の争いを経た後、意識の発達はいよいよ三番目の「英雄」の段階に入る。

英雄神話では、対等の力を持ったきようだい（双子など）のうち、勝った方が太母を倒して英雄となり、それによって自我意識は完成するのである。言いかえると、太母（無意識）の中から生まれた意識が、生みの親である無意識を克服することである。

しかし、英雄が太母と戦って太母を倒すというのは、主にヨーロッパに特徴的なパターンであると言われ、自立の一類型にすぎない。⁽³²⁾

したがって、「千と千尋の神隠し」において少年神と見なされたハク（竜）が、太母（湯婆婆や銭婆）と戦うことなく自立したことも、一種の自立のパターンと見なすことができる。

さらに、前節で論じた湯婆婆と銭婆に見られる双子の対立も、オシリスとセトの話のようにどちらかが勝つというのではなく、千尋たちの働きにより、逆に対立が緩和した点は、注目に値する。ユング心理学では、竜とは自我意識に絡みつく無意識であるから、英雄が竜を倒す場合と、ハクのように自らの竜の部分をおだやかに脱ぎ捨てるのでは、自分の心の世界に対する関わり方が、かなり異なっていると言える。⁽³⁴⁾

ところでユングによれば、童児としての英雄は半神であるが、それは英雄が超自然的性格（無意識）の中に人間の本質（意識的なもの）を含んでいることを意味している⁽³⁵⁾ので、ハクが人間と竜の二面を持っていた点からも、ハクは半神であるといえる。そして英雄は、最終的に自らの中の無意識的なものを意識化するという点において、「個性化」を潜在的に先取りしている、とユングは述べている。個性化とは、全体性に近づきつつ意識と無意識を統一していくことであるが、ハクが少年神から最終的に英雄となったことは、「千と千尋の神隠し」が全体を通して個性化過程を表現しているという解釈に当てはまっている。この個性化過程については、第二章、第三章で明らかにしていきたい。

その他、英雄の特徴として、怪物を倒して、怪物に囚われている女性や人々を救い出すということが挙げられている⁽³⁶⁾。この怪物は太母を意味するので、ハク竜が太母である湯婆婆に立ち向かって千尋と両親を解放することを条件に、同じく太母の銭婆から坊と千尋を連れ戻したことは、怪物に囚われていた女性と人々を救い出すという英雄のパターンに、ぴったりと合っている。またハク竜が、夜の海を渡って銭婆の元へ行き、千尋たちを救い出したうえ、太母に絡みつかれていた自らの竜の姿を克服した点には、英雄神話に典型的な「夜の航海」との共通性が見られる⁽³⁷⁾。つまり、夜と海は母性的無意識や太母を表すので、「夜の航海」とは、英雄が太母に立ち向かって行く過程なのである。

ただしこの場合も、ハクが太母を倒すのではなく、先に述べたように、むしろ太母どうしの対立を緩和したという点は、ヨーロッパ型の英雄の誕生とは異なっている点である。

一方、千尋も湯婆婆という太母を倒すことなく自立できたが、その前には別の形で太母に勝つことが必要であった。それは、最後の掟であり、湯婆婆の出す質問に正しく答えることであつた。千尋は、湯婆婆の示した豚のなかには両親がいないことを見抜いて湯婆婆に勝つが、実は、湯婆婆の方はそれ以前にネズミに変身した坊を見極められなかったという過去をもっている。したがって、千尋は太母（湯婆婆）を直接的に倒すことはしていないが、今述べた二つの事実においては、千尋が湯婆婆という太母に勝っていたのは明らかである。

それと同様に、現実の世界でも、子が親から独立する仕方はワンパターンではなく、様々な例が見られると言われている。

ところで、先には、オオクニヌシとハク（ニギハヤミコハクヌシ）は、ともに少年神の性質をもち、龍神であると同時にそれに関連した農業神であり、しかも二人とも（窃盗型神話における）窃盗の主人公であることを指摘した。ここではさらに、オオクニヌシが、ヨーロッパ型の英雄とは異なり、やはりハク童と同様に日本的な英雄の特徴をもっている点に注目しておきたい。

林道義は、日本型英雄の特徴は、少年神（豊穰神）的な特徴を強く保持したままでかつ英

雄的な特徴を兼ね備えているという点にあると述べているが、この特徴は、今述べたオオクニヌシとハク（ニギハヤミコハクヌシ）の共通点に含まれている。具体的に述べると、オオクニヌシなどの日本型英雄は竜蛇と対立するよりは、むしろ竜や蛇がもっている大地や雨水との結びつきを保持しながら農業神的な性質を残しているという点で、少年神的要素が保持されているのである。この竜蛇に対する寛容さという点は、ハク竜が自らの竜の衣を断ち切るのではなく穏かに脱ぎ捨てたことや、太母である湯婆婆たちを倒すことなく自立した点に相応する。また、竜蛇（太母）と大地や雨水との結びつきに示されているように、神話における意識発達の太母段階は、農業中心の母権社会に多く見られ、そのために農耕社会では、少年神的英雄や龍神（太母）信仰が共存していると考えられる。

しかしここに、一つの残念な相違があることを、忘れてはならない。それは、ハク竜は、元のコハク川を開発のために失っているという点である。したがってハク竜は、オオクニヌシのように英雄になった後も水と密接な龍神や農業神の性質を保持し続けたということには、当てはまらない一面がある。しかしそれは、ハク竜が日本型英雄ではないことを意味するのではなく、人間と自然（竜、太母、無意識）との寛容な結びつきの観点からは、ハク竜は、明らかに日本型英雄である。ただ、ハク竜は古代ではなく現代に生きているため、ハク竜の場合は自然破壊の問題が絡んでいるのである。逆に言えば、まさにこの点に、日本型英

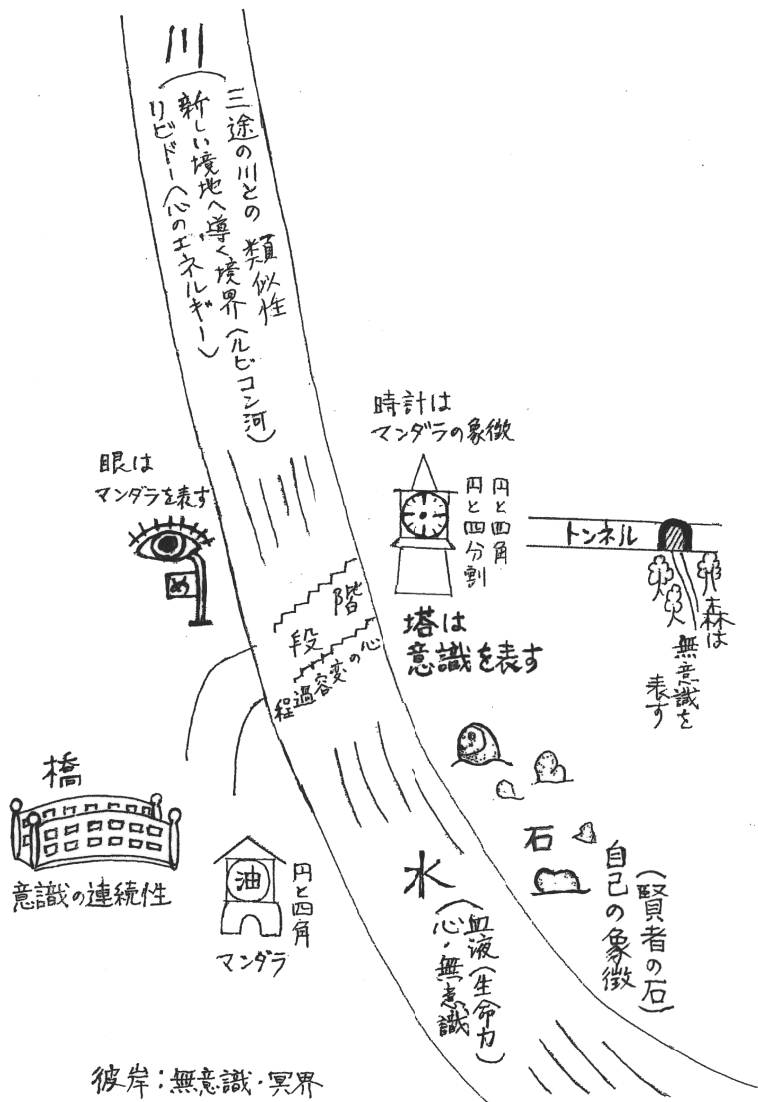
雄がもはや純粹に日本的特徴（竜蛇神や農業神）を持ち続けることは不本意ながらもできなくなっている状況が示されており、その問題こそが、宮崎駿の重要な問題意識でもある。

先には、川を失ったハク童は故郷に戻っても川の神になることはなく、一人の自立した人間として生きていくのではないかと述べた。このようにハク童が自然的神性を奪われる姿のなかには、ハク童に限らず、かつての自然界の八百万の神々がそのヌミノーゼを失い、単なる自然の事物となっている現代の状況が、鋭く象徴されているとも考えられる。

ノイマンによれば、神話における英雄の勝利と変容は、誰にでも当てはまるべきことであり、個人にとってそれらの英雄にまつわる出来事は、よく味わって同じ生き方をしたり、追体験してみるべき面をもっている。⁽³⁹⁾ 言いかえると英雄とは、個人が集団の無意識的元型を受け継ぎつつ、それらを自らの意識に統合し、完成された個人として自立していく際の導きのモデルなのである。したがって、そのような導きのモデルでもあるはずの日本型英雄ハクが、自然と共存できなくなっているということは、皮肉にも日本人の精神的モデルがそのようなものとなってしまっている、という見過ごせない状況を表しているのかもしれない。

次に第二章に移る前に、一章と二章で論じている内容を映画の場面に即して絵図にしたものを載せますが、絵図の個々の部分については、目次に基いて本文を参照していただきたいと思います。

映画の場面に描かれている無意識の世界（心のしくみ）



油 屋 (湯屋)

湯婆婆

太母
グレートマザー



117 (竜)

童兒元型
少年神



坊ボウ

童兒元型
幼兒

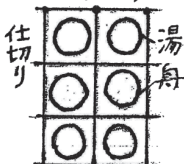


カシラ
頭

頭
意識(の芽)



円と四角
= マンダラ



仕切り

湯



若返りの沐浴と再生儀礼



眠)



ディオニソスの酩酊



(假)死

湯女：ナメクジ女



蛙 無意識の中の衝動



ナメクジは未発達な
女性性を表す

梯子は上昇を表す（通過儀礼）

階段・梯子(心の変容過程)

釜いゝ老賢者

生命の火の泉

タライ舟

千尋
リン・坊鼠
ハエドリ

月と四者=マンドラ

意識化の進んだ領域 →
意識の芽生え (坊, 頭)

雨 (無意識)



グレートマザーは夜のマントを着て
コンドルやカラスに
変身する。

個人的無意識

海 (集合的無意識, 母性)

沼：自給自足(ウロボロス状態)の原初的無意識

糸車
輪廻
誕生の車輪



銭婆
グレートマザー



グレートマザーは
運命の糸を紡いで編み
生命の機も織る



ネズミは無意識の人格を表す。

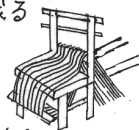


図 3

第二章 湯屋の内外に表されている再生儀礼

〈Ⅰ〉個人的無意識と集合的無意識

第一章では、自我意識の発達に沿って考察を進めながら千尋の迷い込んだ冥界が、意識達の「太母」の段階として捉えられることを確認した。この先は、千尋の迷い込んだ世界について、絵図を見ながら空間的視点で眺めつつ、様々な角度から考察していきたい。

絵図（九五～九七頁）に描かれているトンネルの向こう側の世界が単なる冥界ではなく、人間の心（無意識）の領域として捉えられることは、第一章で明らかにされた。したがって、絵図の中には、無意識の世界が広がっていると考えてよい。

ユング心理学によれば、現実の行動を直接引き起こす意識の領域の下に個人的無意識の領域があり、さらにその下には集合的無意識が広がっている。千尋の迷い込んだ世界は、既に述べたように無意識の世界であるから、絵図には、意識の領域はほとんど描かれていないことになる。というのは、意識の世界（此岸）は、トンネルの手前にあるため、絵図には省かれていると考えられるからである。

しかし、この不思議の世界は完成された大人の人格の部分ではなく、成長過程の意識発達の世界であるから、大人のような強い自我意識は、そもそも存在していないと考えた方がよ

いのではないであろうか。それでは、絵図の中には、意識と言うものがまったく表現されていないかというと、そうではない。

第一章で明らかにしたように、湯屋のあるこの世界は「意識発達の太母の段階」であるから、その段階において成長しつつある自我意識は、当然存在するのである。また、同じ無意識の世界でも個人的無意識は、意識との関わりで生じる経験に由来している^①ので、個人的無意識はどこかで意識の領域と触れ合っていると考えてよいであろう。しかもこのことは、ユングが「意識がこちら側で無意識が向こう側であるとは限らない」、「むしろ、心とは意識と無意識を含めた全体性なのである」^②と主張していることから、トンネルの奥の不思議な冥界には無意識の世界だけではなく、それと関連して意識的な領域も含まれているといえるのである。

興味深いことに、映画の中で繁華街と油屋を結ぶ「橋」の存在が、この事実を象徴している。ユングは、「橋は意識の連続性を暗示する」^③と述べているが、その鋭い指摘が、油屋とその手前の町などを結ぶ橋の解釈に、ぴったりと当てはまるのである。言いかえると、油屋という或る種の別世界があるとしても、そこへ行くための橋を渡る者の意識はこちら側と向こう側では連続性が保持されている、ということである。

また、本来橋は水の上を渡るための物であり、陸地と陸地をつなぐことができる。しかも

水が無意識を象徴し、陸地は意識を表すことをふり返るならば、橋は正に、渡る者の意識が無意識の中に落ちないように岸と岸をつないで、意識の安全を保障するものである。しかし、逆に言えば、もし渡る者の意識が危ういならば、渡っている途中で橋が壊れて主人公は無意識の中へ落下してしまうであろう。

したがって、油屋が橋によって手前の陸地とつながっており、そこを渡ることができるということは、橋を渡っている時の意識のみならず渡った後も、意識的な領域が保障されているということなのである。又、立体的な構造から見ても油屋のある区域全体は、海の中に生じてきた意識の小島のように見える。

そして、このような意識と関わっている様々な個人的無意識のさらに下方に広がっている集合的無意識が、千尋の迷い込んだ世界では、海として下のほうに描かれている。一般に水は無意識を象徴する場合が多いが、水のなかでも海は特に集合的無意識を表すといわれている。またユングによれば、無意識は、意識の母胎である一方、水や海も生命の誕生の場であるので、無意識と水と海は、皆、母の意味をもっている。

したがって「千と千尋の神隠し」の映画全体に溢れる水や海的情景は、無意識と同時に母性をも象徴しているので、この点は、海上に住む湯婆婆と銭婆が太母であることとの関連をほのめかしている。また神話においても、太母である女神がしばしば海や川などの水や渦巻

きと結びついていたのは、第一章で明らかにしたとおりである。

以上のことから、湯屋の外の地上に雨後しばしば巨大な海ができ、しかもその海の上に、沼原や「沼の底」という電車の停留所があることは、へ湯屋の風呂（水）↓雨↓海↓沼↓沼の底」という経路で、次第に無意識の奥深く入り込んでいく過程としても捉えられるのである。なぜなら第一章で述べたように、沼は、ウロボロス状態の原初的無意識を表す原型だからである。元型の一種である点は、沼（沼の底）が海という集合的無意識の中に存在していることに当てはまっている。一方、人間の無意識の世界を描いた映画「インセプション」（クリストファー・ノーラン監督）でも、心の中に、水の溢れるバスルームのある層や雨の多く降る層があり、さらに最下層に海が広がっていたのは、「千と千尋の神隠し」の場合と酷似した表現であった。

他方、それらとは逆に、海面からほぼ垂直に天に向かって湯屋の建物がそり立っている姿は、多くの創造神話に見られる、海上の島の上に建てられた「天の御柱」や御殿との類似性を思い出させる面がある。^④第一章で明らかにしたように、湯屋の最上階は、無意識全体を表す冥界の中でもかなり意識化の進んだ領域であるが、創造神話においても海面から高い位置にある建造物は意識化が進んでいることを表しているという。

そもそも海上の島は神話などで、無意識の中に浮かび上がった意識を象徴するが、人間の

作った高い建造物（塔など）も、遠くを見はるかし情勢を見極めることができるので、意識や知識の要素もつと言われている。⁵⁾さらに、海上にできた「天の御柱」や御殿の上に神々が降り立ったという神話は、「千と千尋の神隠し」のなかで海上に高くそり立つ油屋の建物に神々が登場した場面を、どこか思い出させるのである。

ところで、これまで述べてきたように、上方に意識化の進んだ領域があり、それに続いて個人的無意識、さらにその下に集合的無意識が広がっているという点については、ユングの『元型論』に詳しく述べられている。

ユングによれば、意識が個人的無意識をのぞきこみ、その中にある自分自身の影を知ることとは不愉快なばかりでなく、非常に苦しいものであるという。それは一般的に言うところ、自分の認めたくないようなコンプレックスを凝視することではないであろうか。ユングも「個人的無意識の内容は主としていわゆる強い感情を伴ったコンプレックスであり、これは……個人的な内密の部分を形成している。それに対して集合的無意識の内容はいわゆる元型である⁶⁾」と述べている。

ユングによれば個人的無意識の中へ降りて行くためには、細い小道である狭き門を通らなければならぬが、この細い小道は影であり無意識へと続く門である（これは直接には個人的無意識に続くが、その下に集合的無意識も広がっている）。こうして無意識の中へ降り

て行くことは、自我中心的な主観の中の窮屈な片隅に落ち込むことである。しかも、一般的には、この袋小路の地獄の中に潜むあらゆる邪悪な獣の攻撃にさらされ、個人的な心の内奥があばかれることが無意識との出会いであると思われるようだ、とユングは述べている。

ところで、今述べた、狭き門から入り無意識へと続く細い小道と、その奥の地獄に潜む獣の姿とは、「千と千尋の神隠し」のなかでハク竜が千尋を背に乗せて墜落していった直下型の竪穴に象徴されているように見える（絵図九六頁参照）。特にこの細い小道が影であるというユングの指摘は、ハク竜の落下した縦穴が暗い影のような領域であることに相応し、しかもその底に潜んでいる危険な生物は、個人的無意識の地獄に住む危険な獣を思い起こさせるものである。

しかしその苦しさに耐え、無意識のさらに内奥を知るならば、そこには深い泉のような全世界へと広がり開かれている客体性があることがわかるはずであるという。客体性とは、その部分にある自分が主体ではなく、他のあらゆる主体にとっての客体でもあるという事実などを意味していると考えられる。そこは水の世界のようで、すべての生命あるものの魂の国、「交感神経」の国が始まるが、この途方もなく曖昧模糊とした無限の広野を、ユングは集合的無意識と呼んでいる。したがって、個人的無意識は主観の支配する領域であるが、集合的

無意識は、主体と客体の関係が固定的でない世界であるといえる。一方、「千と千尋の神隠し」では、いろいろなものの主体・客体関係が流動的であれば入れ替わっているが、それは映画の舞台が集合的無意識（海）を中心としているということを、裏づけるのではないであろうか。

ハク竜は、穴の底で触手を伸ばしている危険な生物の真上を横切つて脱出し、釜爺の所へ出たのであった。すると、釜爺の居場所の外側には青い海が広がっていた。海は集合的無意識の象徴であるから、ハク竜と千尋は個人的無意識（個人的影）の危険な穴に落ち込んだが、その後集合的無意識にたどり着いたと、解釈できるのである。しかも、この集合的無意識を表す海は、湯婆婆の住む湯屋と銭婆の住む沼の底を含めて、この冥界全体に広がっている。

この点には、不思議の町の冥界に登場する様々な者達、ユングの言葉で表現するならば元型、すなわち第一章で述べたような、太母、童兒元型（坊、ハク）、ウロボロス（沼）、老賢者（釜爺）、アニメ・アニメス、等等が、集合的無意識という海によってつながった世界で活躍していることが、示されている。そもそも元型とは、集合的無意識の中に潜んでいる太古のシンボルであるので、太母や童兒元型その他の元型が活躍する舞台が海という集合的無意識でつながっているということは、道理にかなっているのである。

しかも、この様々な元型が登場する領域の小さな一部分に、ハク竜の墜落した管が個人的

無意識（そのなかでも個人的影）の象徴として、厳然と存在していることは、湯屋の外部の世界との対比を感じさせるほどである。言いかえると、ハク竜の落ちた穴があるからこそ、海に象徴される外部の集合的無意識が、より一層深い意味と存在感を示すのである。

穴の中は狭く暗く、影のように動く不気味な生き物が底で待ち構えている点は、まさに個人的無意識とそこに含まれる個人的影の姿（先に記した「獣の攻撃」）そのものである。

しかし一方、この暗い穴の中のみならず湯屋の内部全体が、ほぼ個人的無意識の領域に相当するのは明らかである。その一つの理由は、下に広がる海が集合的無意識であるため、その上の領域は、位置関係から見ても個人的無意識に相当するのである。そして湯屋の外の海原に広がる世界では、集合的無意識から出現した様々な元型が、まさに神話のような世界を形成している。

ただし厳密に言うならば、海ではない個人的無意識の領域で活躍する元型の姿は、先に述べた「個人的無意識の内容は主として強い感情をもったコンプレックスであり、集合的無意識の内容は元型である」というユングの言葉に当てはまらないように見える。ところが、さらに厳密にユングの研究を追究するならば、個人的無意識と集合的無意識は概念としては分けていても切り離された別のものではなく、しかも、実際にはコンプレックスと元型は一つになっていて、現実に出てくる時には分けられないくらいに結びついている、ということ

が判明する。⁽⁸⁾

このことは言いかえると、個人的無意識の内容（コンプレックス）それぞれが、自らにふさわしい元型と結びついて現れ出る、ということではないであろうか。その点を考慮するならば、千尋の心全体を表す不思議の国の中で様々な元型が千尋に対応して活動する姿は、まさに、千尋の心の中のコンプレックスが元型と結びついて動きながらしだいに昇華されていく過程として、捉えられるのである。切通理作も、「不思議な町は全部千尋にとつての存在という気がする。ハクやカオナシもまずは千尋との関係性において出て来ていて」と語っているが、これは、今述べたことを裏づけている。

またこのように、個人的無意識の内容であるコンプレックスと結びついた元型はもはや集合的無意識のみに留まっていることはなく、個人的無意識の領域まで進出してくることは当然避けられない。しかもこれは、映画の中で、太母や童兒元型などの様々な元型が海という集合的無意識を離れて、その上方の広い空間（個人的無意識など）で活動している姿に合致しているのである。

ところで、湯婆婆と銭婆が神話の女神と同様に太母元型を表すことは、第一章で述べたとおりである。また、坊が童兒元型の幼兒であるのはもちろん、ハクが神話の少年神と酷似している点も明らかにされた。その他、釜爺が老賢者と見なせることも、序文で記したとおり

である。このような様々な元型は神話やメルヘンに残されているが、現代に生きる個人にも夢や幻像の形で直接現れてくる、ともユングは述べている。

しかもユングは「神話は多くの文化の中に認められる古い川床のようなものであり、今でもそこには水が流れている」^⑨と述べているが、これは映画の中で、干上がった川床に水が溢れ出ると同時に神話的神々が出現する場面を、思い出させるものである。

また林道義は、神話の物語には意識と無意識の葛藤を解決しようとする性質が残されていると述べているが、これはこの先明らかにするとおり、「千と千尋の神隠し」が描き出している再生儀礼・マンダラ・個性化過程がめざす全体性の回復（意識と無意識の統一）と合致している。したがって、そのように過去の神話と共通性をもつ「千と千尋の神隠し」が、世界中の人々の心を魅了したという事実は、ユングの主張する元型が、現代の世界中の人々の集合的無意識に共有されていることの証ではないであろうか。

ところで先に述べたように、集合的無意識のなかでは、「私」は世界との直接的な一体感にはまりこんでおり、主体と客体の分離がはつきりしないため、「私」が誰であるかを忘れてしまうほどであるが、ユングはこの状態を「自分自身の中へ迷い込む」^⑩という言葉で表現している。しかし自分の意識を保つためには、この迷い込んだ所が何であるかを知らなければならぬ。ユングによれば、「この場所は世界だ」と言うことによって、自分の存在を自覚し、

自分が誰であるかを知ることができるのだという。言いかえると、その自覚によつて世界と自分が分離することもできるのであるのではないであらうか。

このように自分自身の中へ迷い込むということは、千尋が「沼の底」へ行くために乗った海原電鉄には、帰りの電車がない、ということに相応するように見える。帰る方向の電車がないということは、海に囲まれた沼地帯に迷い込んで出られなくなる危険性があることとほぼ同意であるからだ。

しかし一方、ユングは、集合的無意識という海の底には宝があるとも述べており、危険を冒してもその宝を手に入れなければ、人格の再生は全うされないのである。その点は、千尋が、意識を失つて豚になった両親と名前を失つて湯婆婆に支配されているハクを救うために、銭婆の所へ来て助言を受けようとしたことと関連があるように見える。すなわち、千尋は沼の底へ来ることによつて正しい自己を取り戻し再生する知恵を得ようとしたのである。それに対し、沼の底にいた銭婆は、「自分で努力するしかない」と助言しただけで、直接的な答を千尋に与えることはなかった。しかし重要な点は、千尋が海に囲まれた「沼の底」へ行き銭婆に対面したということ、そして無事に帰つて来たということではないであらうか。というのは、そこには先に記したユングの指摘すなわち、迷い込む危険を克服して集合的無意識という自分自身の中へ踏み込まなければ、真に自分が誰であるかを知ることとはできないとい

うことが、まさにそのまま表現されていると考えられるからである。

以上のことをまとめると、個人は集合的無意識の基盤と結びついていなければ、正しい自我意識をもつことはできないが、同時にその集合的無意識を客観視する（そこから帰ってくる）ことも必要である、と言えるのではないだろうか。

千尋とハク竜が、海に囲まれた「沼の底」へ行ったこと、及び、彼らが縦穴の中を墜落して海のはとりの釜爺の所へ出た場面の意義については、第三章で、マンダラ夢と比較検討しながら、さらに詳しく論じている。したがって、ここでは、個人的無意識の下に集合的無意識が広がっているという話題に区切りをつけ、次には、湯屋の営みを中心にして繰り広げられている様々な場面を採り上げていきたい。

〈Ⅱ〉湯婆婆の目ざす自然回復と、利益追求の姿勢

「千と千尋の神隠し」という映画において、双子の姉妹のうち湯屋を営む妹は、塔のような湯屋の建物の最上階で、土が化けた金塊に惑わされながら虚飾に満ちた派手な生活を送っている、「比較的意識化の進んだ世界の住人」である。

しかし、姉の方は「沼の底」という海に囲まれた駅の傍ら、すなわち、ウロボロス状態の

原初的無意識の領域で、糸巻きをしながら現代社会が失ってしまった、自然と調和した静かな伝統的生活を営んでいる。

ただし、このように二人が対照的な生き方をしているにもかかわらず、血のつながりのある双生児であるという点は、二人の生き方と、それを支えている意識・無意識の領域が、対立しつつも実際には表裏一体をなしていることを表している、と考えられる。それは、姉の錢婆が「あたしたちは二人で一人前なのに、気が合わなくてね」と語っている言葉にも、はっきりと示されている。

先には、湯屋の最上階と、そこに住んでいる妹の湯婆婆が、意識に近い方の領域を表している」と述べていると述べたが、この点については、自己の精神の上方が意識化の進んだ領域を表わすことに加え、第一章でハク童の窃盗が意識と無意識の対立を意味すると指摘したことが、重要な意味を帯びてくる。というのは、湯婆婆のテリトリーと錢婆のテリトリーが漠然とした対立関係ではなく、はっきりとした意識・無意識の対立関係のなかに捉えられることを、ハク童の窃盗は表しているからである。言いかえると、湯婆婆と錢婆は、二人で一人前の太母（一人の太母の両面）であるが、二人のテリトリー（占有している領域）の方は、千尋の迷い込んだ冥界という大きな無意識の中で、意識化の進んだ領域と、まだ原初的無意識の状態が多く残されている領域とに、分かれて相応するのである。このことは、ユングが、

思考を行う意識の領域を「上にあるもの」と表現し、愛と生の関わる本能的無意識の領域を「下にあるもの」と述べている⁽¹³⁾ことに、一致している。

ところで、意識化が進むということは、自我が高次の段階に発達していくことを意味しているのだ、そのこと自体は、肯定的評価に値するものである。しかし、意識化の進んだテリトリーをもつ湯婆婆は金儲けに目がくらんで、溺愛する坊がネズミに変身していることさえ認められなかった。これは、湯屋の人々皆が、土くれの化けた金塊にだまされていたのと同様である。

このような湯婆婆を取り巻いている利益追求の姿勢は、現代に生きる人々の意識を表現しているとも言える。そしてその点において、この映画が単に過去の自然と生活を懐かしむばかりでなく、現代世界を鋭く表現しているのも、観客達に共感を呼び起こすのだと考えられる。しかし観客は、利益追求の世界に生きながらも同時に、静かな自然に囲まれて暮らす銭婆の世界にも憧れ、また、湯屋でヘドロを洗い流した川の神と同様に、俗世の汚れを落としたいという衝動を、映画を見ながら感じるのではないであろうか。

ただし興味深いのは、湯婆婆の利益追求が、八百万の神々を洗い清めて自然界に戻すという、湯屋の営みによって成り立っているという点である。そのように、利益追求と、人間の内外の自然の回復が、表裏一体を成して結びついて表現されているのは、意義深いことであ

る。そもそも、この冥界全体は、傷つけられた（人間の）内外の自然の生命力の回復の場として、描かれているのではないであろうか。

たとえば、水は無意識の象徴であることに加え、血液と同様な生命力の象徴でもある。⁽¹⁴⁾したがって、干上がった三途の川のような河原に、ほとびるように水が戻り溢れて来る情景がすでに、合理化された日常生活によって干からびてしまった心の中に、再び潤いと生命力が溢れ始めた状態を表現しているように見えることは、否定できない。フロイトも、心理的エネルギーであるリビドーは「川の流れのような態度」で流れが変わり、水量の増大はリビドーの増大にたとえられる、と述べている。⁽¹⁵⁾

このような自然的生命力の回復は、映画では、公害で汚されたり自然から疎外されたりして、疲弊している八百万の神々が、湯屋で清浄になり生命力を回復する姿のなかに、よりいっそう象徴的に表現されている。

ところで、人間の内外の自然という言葉の中の「内部の自然」とは、人間の心や感性の領域という無意識の世界を意味するが、湯屋に溢れている湯舟の水は無意識を象徴するので、湯舟の内部は明らかに、人間の内的自然・心の世界を表現していると言えるのである。

そして、そこに温水を浴びに来る者たちは、八百万の神々という外部の自然界の象徴であるから、その姿は、外界の自然が内的自然（心）の中に入って蘇る姿としても捉えられる。

かつては豊かに人間の周囲に存在していた自然が、科学技術の発達によつて姿を消していったのみならず、人間自身も外界の自然から疎外され、かつての自然との一体感 は心の中に萎縮して残されているばかりである。そのような視点から見ると、湯屋の内部で八百万の神々が風呂に入っている世界は、現代の人間の心の中に想い出として、また願望として残されている世界でもあるのだ。

したがって、湯屋の内部の場面には、人間の内面的世界と外界の自然との切つても切れない交流と関係が示されているばかりでなく、人間の内なる自然の回復が外なる自然の回復と密接に結びついているという重要なテーマも、潜んでいるのである。端的に言うならば、欲望の渦の中にいる人間も、自然界の神々をいたわる仕事を通して、自然との交流を取り戻し、自らの生命力をも回復するという姿が、この映画には描かれている。さらにこのことを現実的に想像すると、たとえば、自然界の生態系の回復を図ることが、人間と自然との本来的な触れ合いを取り戻すばかりでなく、行き過ぎた経済活動にも歯止めをかけ、結果的に人間の心身全体の健康回復につながる点などが考えられる。

ところで、一般にも、湯屋の内部が人間の心の中を表しているということを感じる人は、多いのではないだろうか。特に、カオナシが、心の飢えからくるストレスで過食症に陥り暴れるシーンなどには、如実に心の状態が表現されている。しかしながら、この湯屋を訪れ

た者は、自然界の神々を含めて誰もが皆、最終的には本来あるべき姿と場所に戻るのである。この点からは、この湯屋全体が「再生儀礼」の場になっていることが読み取れる。

したがって、これから先は、再生儀礼について考察を進めていきたい。

〈Ⅲ〉 若返りの沐浴と再生儀礼

そもそも、ユング心理学では「脱衣」とは、固定化した意識（自我）に支配されている古い身体を捨て、その奥から意識と無意識の統合された新しい自己が出現することを意味する。言いかえるとそれは、自分の古いアイデンティティを捨て、新しいアイデンティティへ入っていくことを意味しているので、「脱衣」は通過儀礼の一部分としてとらえられるという⁽¹⁶⁾。したがって、八百万の神々が入浴のために服を脱ぐことがすでに通過儀礼であり、再生儀礼につながる行為なのである。一方、水浴びには、キリスト教の洗礼のように、無意識を通しての変容という意味があり、脱衣と同様、古いアイデンティティを捨てて新しいアイデンティティに入るという意味が含まれている。言いかえると、水は無意識の象徴なので、風呂の湯水につかることは、清浄な無意識の浴槽につかることであり、正しい本来の無意識と自我意識が新たに統合され、自己の全体性が回復されるのである。

このような意識と無意識の統一こそが、再生儀礼の重要な作用であるが、ユングはこれを、マンダラの一機能になぞらえている。しかも、その内容が、この先明らかにするように「千と千尋の神隠し」に描かれた湯屋の内外の世界に関しても当てはまるのは、不思議なほどである。

1 マンダラと再生儀礼の共通性

マンダラは、東洋の宗教的儀式で用いられる形像であるが、サンスクリット語で円という意味があり、陽と陰、天と地の間にある全ての対立を結合するものである。ユングはマンダラのこの機能に、意識と無意識の統一を見出し、さらにそれを個性化過程の不可欠な要素として捉えた。言いかえると、個性化過程とは、意識と無意識が対立・葛藤を経た後、統一されることによって、壊れることのない人格の全体性が形成されることなのである。¹⁷⁾

一方、この先で述べる再生儀礼も、ユングによれば意識と無意識の統一を目ざしており、再生儀礼を経ることにより、人格は、正しい本能的無意識を自らの中に取り入れて再生することが、できるのだという。¹⁸⁾ その点において、再生儀礼は、マンダラと共通したはたらきをもっていると言える。

ところで、「千と千尋の神隠し」における湯婆婆と銭婆の対立が意識と無意識の葛藤として捉えられること、及び、ハク竜の窃盗とその際に受けた苦しみも同様に、意識と無意識の分離・対立を象徴していることは、第一章で述べた。したがって逆に、湯婆婆と銭婆の対立が解消されれば、意識と無意識の統一が成しとげられるので、その過程に、ユングの述べるマンダラや再生儀礼のはたらきとの共通性が認められるのは当然と思われる。

興味深いことに、湯婆婆の暮らす油屋の建物には、マンダラを意味するものが様々にアレンジされて、描き込まれている。しかも、チベットで代々のダライラマの墓所などを納めているポタラ宮が、「千と千尋の神隠し」に登場する油屋の建物と形も構造もよく似ている、という指摘さえある。^⑨宮崎駿が意図的にポタラ宮をモデルにしたかどうかは不明であるが、このポタラ宮は、垂直型の曼荼羅図に人間の居住する空間が融合したものであり、神と人との接点を目ざしているのだという。

一方ユングは、マンダラ象徴の特徴の一つとして、円と四角の組み合わせを挙げている。これは、四角の中の円（又はその逆）を意味するが、この組み合わせは、湯屋の丸い湯舟とその周囲の四角い仕切りとして多く描かれている。しかも、丸い湯舟の中に入っている水は無意識（心）を表すので、その点にも心の表現であるマンダラとの関連が見られる。

このことはさらに、ユングの患者の描いたマンダラ絵の中心に、水やワインで満たされた

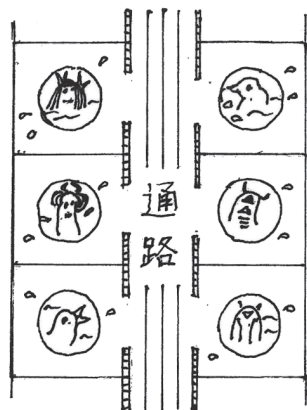
鉢が描かれている例が相当数あったということによつても裏づけられる。

他方、油屋の建物の主要なモデルとも言われる道後温泉には、円形の湯舟が非常に少ないにもかかわらず、映画の油屋の中には丸い湯舟ばかりで四角い湯舟がまったく描かれていない。また、八百万の神々の入浴のモデルとされる霜月祭りでは、丸い大釜の湯を神の面をつけた者

にかけ合つたりするが、この場合、その周囲に四角い小さな仕切りは見られない。要するに、道後温泉の場合も霜月祭りの場合も、円と四角の組み合わせは、あまり見られないということである。

それにもかかわらず、映画では、丸い湯舟と四角い仕切りとの組み合わせのみが強調されずらりと並んでいることは、この表現が宮崎駿の独創であり、しかもその独創のなかにはマンドラが含まれていることを示している。

その他、湯屋の格天井の豪華な絵も全て四角い仕切りの中に円形の花模様が描かれているが、これは、雅叙園がモデルと言われている。しかし、大浴場の吹き抜けの広い格天井に無数の円形の花模様がぎつしりと並んでいる有様は、雅叙園の天井絵よりもずっと大規模であ

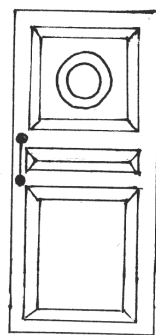
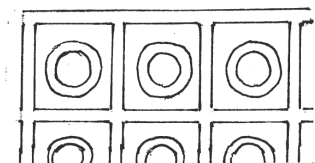


湯舟と仕切り

り、むしろ仏教の曼荼羅図を思い出させる面がある。

また湯婆婆の部屋の格天井とドアにも、四角い木枠の内側に木製の輪が取り付けられていた。そして湯屋の四角い壁板にも、中央に円形の大きな花柄が一つ描かれているものが、かなり見られた。これらの装飾はすべて、マンダラシンボルの主要な特徴の一つである「円と四角の組み合わせ」を表している。

以上の全ての例をふり返るならば、油屋（湯屋）を中心とした小世界にマンダラを見出すことが、許されるのではないであろうか。そもそも、油屋という名は、漢字の油がユとも読めるので、湯屋という言葉とイメーじが重なっている。しかし本来は、水と油は相容れないものの代表例であるため、油屋（あぶらや・ゆや）が同時に湯屋であることは、対立するものの融合（マンダラ）を象徴しているようにも見えるのである⁽²⁾。



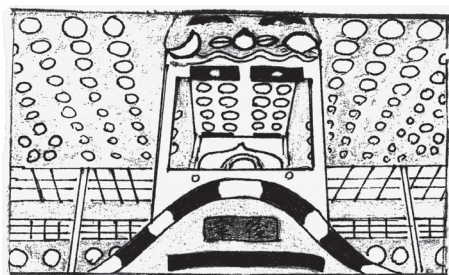
湯婆婆の部屋の格天井とドア

壁板の花絵



第二章 湯屋の内外に表されている再生儀礼

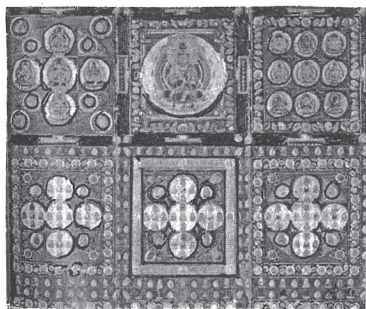
図4



油屋浴場の吹き抜け大天井

中央上部左に月、
右に太陽（日ノ出）
その中間に、宝珠

図5



両界曼荼羅（部分）



阿弥陀曼荼羅
(穎川美術館)

図6

写真7

ポタラ宮殿 外観
高層多重の建築と階段、屋根の形

ポタラ宮殿内部
金・朱・薄緑などの極彩色で飾られている

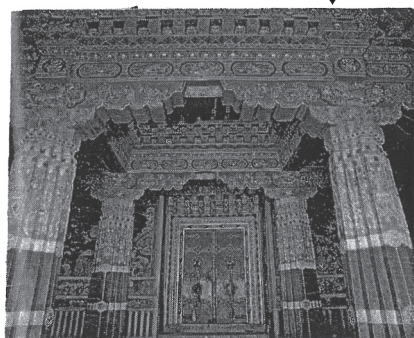
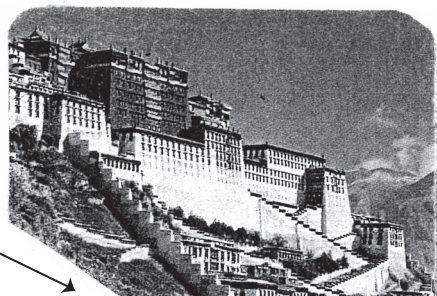


写真8



写真9

次には、マンダラと再生儀礼に示される、意識と無意識の統一について具体的に明らかにするために、湯屋の営み全体が一種の再生儀礼となっているばかりでなく、湯屋の外部にある銭婆の世界との交流も、再生儀礼と同様のはたらきをしている点に注目してみたい。

2 ささまざまな再生儀礼

ユングによると、未開民族の再生儀礼では、祖先の霊が重要な役割を演じているが、湯婆の湯屋を訪れる多くの八百万の神々には、そのような祖先の霊との類似性が示されている。再生儀礼では、原住民たちは儀礼舞踏を踊りながら、神話上の祖先たち（人間である場合も動物である場合もある）と過去に遡って同一化するが、これは、意識の中に無意識を統合しようとする試みであり、「生命の泉における再生ないし若返りの沐浴である」と、ユングは述べている。⁽²⁾

ユングが、このように再生儀礼を「若返りの沐浴」と語っていることは、湯屋で八百万の神々が入浴することと全く一致しているので、大変興味深い。しかも、油屋での神々の入浴は、長野県流域に伝わる霜月祭りがモデルとなっている点も、それを裏づけている。この霜月祭りは、日本中の神様を招いてお風呂に入れ元気にすることにより、人間の方も神の力を

得て、寒さで衰えた体力を回復するというものである。すなわち、この霜月祭りは、明らかに一種の再生儀礼なのだ。

また、インダス文明が栄えたモヘンジョダロなど多くの古代都市に、豊穣と再生の儀礼のため沐浴の場として大浴場が備えられていた他、王者が即位式などの重要な時に儀礼的沐浴をすることも、アンコール遺跡で有名なクメール帝国やタイなど、アジア各地に見られた。それら世界各地の沐浴の場は今も残されているが、古代日本でも、出雲国造が代替りや初春の度に出雲の聖水を天皇に献上し、この聖水で天皇は「若返る儀礼」の沐浴をしていたと言われている。ただし、王者の沐浴は、若返りや再生のための儀礼ではあるが、未開民族の儀礼舞踏とは、かなり実質を異にしている面がある。しかし、先に述べたようにユングは、未開民族の儀礼舞踏の形で行われる再生儀礼を「生命の泉における若返りの沐浴」と呼んでいるので、王者の場合も未開民族の場合も「再生儀礼における若返りの沐浴」である点は、共通していると考えられる。

さらにユングは『心理学と錬金術』の中で、歴史上残されている「若返りの沐浴の絵図」を多く紹介しているが、これらの沐浴の図の上部には太陽と月が描かれている場合が多い。これは太陽と月の結合が若返りの効力を与えることを示しているが、太陽は意識や男性性を表し月は無意識や女性性を表すので、太陽と月が結合することは意識と無意識の結合を意

図9

—錬金術の文献より—



メルクリウスの泉—無意識の象徴
容器の中の聖なる水はメルクリウスであるが、メルクリウスは集合的無意識そのものといえる。

四隅の4つの星は4元素すなわち心の4つの機能（思考、感情、感覚、直観）を表すが、初めは4機能がばらばらで分離している。

しかし、メルクリウスのもつ統合の機能によって、これらの諸要素は救済され、統合されて、自己の全体性となる。この統合された全体性は絵の中央上部にある5番目の星が表している。

図7



太陽と月の結合が浴場に影響をおよぼし、生命を甦らせる（若返り）効力を与えている。

ミラノのアンプロシアナ文庫、
古写本Iより

図8



太陽と月の霊験を身に受けながら、奇跡の泉の水で荘厳な沐浴をする図。

アンゲリーカ文庫（14世紀）より

味がしている。その点は、再生儀礼が意識と無意識の統一をもたらしというユングの主張にも一致しており、太陽と月の絵図は、再生儀礼と若返りの沐浴の結びつきを象徴しているといえる。「千と千尋の神隠し」の場合も、油屋大浴場の吹き抜けの飾り上段に月と太陽（日の出）が描かれている点に、再生儀礼や若返りの沐浴との関連が示されている。

その他にも興味深いのは、先に述べた王者の沐浴に用いられる聖水が、王国内の諸領域から調達されたものであったことである。諸領域のなかでも特に、辺境の水であったり、勢力圏下の諸地域の水の他、さまざまな井戸や海の水である場合もあった。さらに、それらの水に蜂蜜やバターを加えたものもあったという。

ここに示されているのは、王国内のさまざまな水を再生儀礼に用いることにより、水と共にそれらの諸地域にある力（自然の力も含めて、王権の支配力など）を若返らせ、再生させたいという願いではないであろうか。するとその、各地の自然力やそこにまつわる力を沐浴によって再生させようとする意図には、「千と千尋の神隠し」において八百万の神々が沐浴によって再生し、自然界とそこに宿る力を若返らせようとしていることに、相応する面が見られるのである。

たとえば、映画のなかで高名な川の神が湯屋に入浴に来たことは、正に自然界の水源の若返りと再生を意味している。その他、各地の神々が入浴したことも、その地域と自然界の力を蘇らせることにつながっていると言える。

以上の例と考察から、若返りの沐浴がさまざまな再生儀礼に結びついていることの意味と事実が、具体的に明らかにされたのではないであろうか。

そこで、未開民族の再生儀礼を再び振り返ると、未開民族における再生儀礼では人間は、へ眠

り／＼や／＼酩酊（ひどく酒に酔うこと）／＼や、／＼死のような無意識状態」に陥るが、ユングはそれらを「ディオニユソスの陶酔」として捉えている。「ディオニユソスの陶酔」については、哲学者ニーチェも『悲劇の誕生』において、ギリシャ精神のなかにある、狂的な陶酔によって生の根源にじかに触れようとする衝動として論じている。

再生儀礼のもつディオニユソス的な側面は、カオナシが湯屋で暴れ出し破壊行為を行ったことを思い出させる面がある。なぜなら、ディオニユソスは、ギリシャ神話に登場する酒や陶酔の神であるが、集団的狂乱を伴っているため日常の秩序を破壊する性質があり、カオナシの暴挙は明らかにディオニユソスの野蠻であると言える。

したがって、先に述べた「若返りの沐浴」、「祖先の霊との交流」に加え「ディオニユソスの無意識状態」などの点において、千尋の働いていた湯屋の内部のできごととは一種の「再生儀礼」として捉えられるのである。

ただし、王者の即位式などの再生儀礼には、ディオニユソスの乱痴気騒ぎは含まれていないように見える。しかしこの先第二章で述べているように、文化人類学的見地からは、厳粛な即位式も、その後に続く乱痴気性の行動と組み合わせられているということである。

ところで、このような未開民族の大人によって催される再生儀礼のディオニユソスの特徴は、単なる幼児性や太古的なものへの退行を意味しているのではない、とユングが述べてい

る点も重要である。ユングによれば「再生儀礼」とは、意識が真の「生の泉」である無意識から遊離している状態に終止符を打ち、固体（個人）を祖先から受け継がれてきた本能的要因の母胎に再び結び付けようとする試みなのである。²⁴

再生儀礼のもつこの作用は、映画のなかでは八百万の神々が入浴によって清浄な本来の姿に戻り、元の自然界に帰るという点の他、さまざまな場面のなかに確認することができる。たとえば、カオナシが孤立し「淋しい」と言いながら引きこもっていた状態から、ディオニュソスの暴挙を経た後、海に囲まれた沼の底（伝統的な田園生活を送る錢婆の家）に留まった、という点である。

3 カオナシの暴挙と、再生儀礼におけるディオニュソスの無意識状態

カオナシの暴挙は、現代社会において孤独感やコンプレックスから、他人の注目を浴びたために事件などを引き起こす心理や過食症と、どこか共通する面があるかもしれない。そして、カオナシが暴れ出したうえ「お前笑ったな」という無意味な理由で兄役と女の二人を呑み込んでしまった様子は、昨今の理由なき通り魔事件などを想起させる面があり、現実の世界では起こってはならないことである。

しかしそのみならず、カオナシが大量に飲み食いしたうえ蛙男や湯女などを呑み込んでしまうことは、再生儀礼における酩酊に加え、儀式としての死のイメージを象徴しているようにも見えるのである。というのは、カオナシに呑み込まれた後に吐き出された蛙や男女の姿は、一時的な仮死のイメージをほめかすばかりでなく、死に付随した「再生」のイメージも含んでいるからである。実際に、世界各地の「死と再生の儀礼」では、参加する未成年などが一時的な死の状態に置かれた後再生するという例は、多く見られる。また、だからこそ再生儀礼と呼ばれるとも言える。

一方、『ユリイカ』ではカオナシの暴挙について「対話の始まり」と捉えているが、これは、パターン化した人間関係を壊すことと対話の始まりを重ね合わせているのだろうか。

いずれにせよ、カオナシの変化には正に、自己が正しい本能の世界から遊離している状態を克服して、祖先から受け継がれてきた本来の心の世界に再び結びついた様子が示されているのではないであろうか。

また林道義が『ツアラトウストラ』に描かれたディオニュソス的な部分を、地下のマグマが時折地上に噴出する様子にたとえ、「それはマンダラを引き裂き、その安定を突き崩すような不安定要因として、突出してきたような感じ」⁽²⁶⁾と記している点も、参照に値するものである。というのは、定形をもたないどろどろしたマグマの様相は、正に、顔を持たずどろど

ると変形していく「カオナシ」の姿に当てはまるからである。

しかも既に述べたように、油屋の内部はマンダラの空間でもあるので、その中でカオナシが暴れ出した姿は、正に、林道義が「マンダラを引き裂き、その安定を突き崩すような不安定要因として、突出してきたような感じ」と語っていることと合致している。

さらにカオナシが、周囲のものを次々と巻き込んで巨大化しうねりながら暴れ騒ぐ様子は、未開民族の再生儀礼における酩酊や舞踏の輪が人々を巻き込んで、しだいに拡大し激しさを増していくことにも、譬えられるかもしれない。林道義も、そのマグマが噴出するようなデイトニユソスの部分の有様を激情的・野獸的と指摘しつつ、ユングの述べる再生儀礼との関連で捉えている。すなわち「その激情的・野獸的なものを人格のなかに調和的に統合する」という困難な仕事を前提として「原初的な動物的無意識へと退行した意識は再生する、²⁷⁾というのである。

これはまさに、カオナシが一時的な暴挙を経た後沼の底に落ち着いたことに、ぴったりと相応するのである。千尋が、カオナシは湯屋に在るべきではなく沼の底に帰った方がよい——「あなたは、来たところへ帰った方がよい」——と語ったのは、そのことを意味しているように見える。

したがってこれまでに述べた全てのことから、カオナシの行動が再生儀礼におけるディオ

ニユソスの要素であることが、明らかにされたのではないであろうか。

4 糸車とグレート・マザー

その他、カオナシ以外に目を向けるならば、湯婆婆の溺愛する坊が、ネズミの姿で錢婆の所へ行き糸巻きで楽しく遊び、人間に戻りたくないほどであったということのなかにも、再生儀礼と同様の一時的な退行現象と、儀礼舞踏のような陶醉（糸巻きの中で全身で遊ぶことへの熱中）を通して、正しい本能の覚醒が引き起こされた様子を見ることができる。

こうして正しい本能との結びつきが形成されたからこそ過保護のあまり正しい発育をしていなかった坊は、その後突然巨大化し大人に近づくことができたのである。

しかも、ネズミから突然巨大な大人に近づいた坊の変身振りには、「下等極まりないものという最も低きものから最も高きものへの変容、すなわち動物的で太古的な幼児性からホモ・マクシムスという最高の人間への変容⁽²⁸⁾」とユングが表現した再生儀礼の意義が、正に一言もたがわず表現されている。

また、坊が我を忘れて遊びながら回した糸紡ぎの輪は、大きな車輪と見なすことができるが、太古からつねに車輪には深い意味が付されてきた。車輪は、渦巻きや太母に表されてい

る「生命の輪廻」を象徴する一方、無意識の自ら動く力をも表しているが、錢婆という太母のもとで回り続ける糸車はその両方の意味を含んでいるといえる。河合隼雄も観覧車の輪を、死と生をつぎ々に繰り返す輪廻のイメージに重ねて死生観を語ったりしている。⁽³⁰⁾

一方、錬金術では車輪の循環運動は対立物の結合を生み出すとされるが、その点にはこの先で述べる「誕生の車輪」と共通する面が見られる。その他、車輪の形をした仏教の輪宝は法輪とも呼ばれ、仏の教えや仏そのものを表している。

さらに、糸車のみならずネズミというものが、おとぎ話や迷信などの解釈では無意識の人格を表すとされている点からも、ネズミに変身した坊が遊んだ糸車は、無意識が動く力を表していると言えるのである。⁽³¹⁾

ところで、錢婆の部屋には大きな機織機があり、織りかけの布がかけられていた。これは、錢婆が糸紡ぎのみならず、布も織っていることを示している。興味深いことに、ノイマンの『グレート・マザー』には、運命の女神である太母（グレート・マザー）は、神話において



図9



図10

仏足石に彫られた
せんぷくりん
千輻輪

「大いなる紡ぎ手」であると同時に「編み手」であり、「大いなる織り手」でもあると述べられている。⁽³²⁾すなわち、グレート・マザーは生命の機を織り、運命の糸を紡ぎ、そして編むのである。それらの点からも、錢婆が太母（グレート・マザー）であり、糸車によって無意識をより合せながら運命の糸を紡ぎ、新しい生命を編みかつ織り出していることが、明らかとなる。

しかし、そのようにグレート・マザーは生命を創造し再生させる女神である一方、死の女神という性質ももっている。それは、生命をその中に取り込んで貪り食う大地の暗い性質である。しかも、コンドルやカラスは動物の死肉を食うので、死の女神としてのグレート・マザーは、コンドルやカラスなどの鳥の姿をもっているうえ、夜のマントをまとっている場合もあるという。⁽³³⁾

それらの点は、湯婆婆が黒いマントを広げて着込み巨大なコンドルのような鳥に変身した姿と、ぴったり重なって見える。また、湯婆婆そっくりの人面鳥「湯バード」が、製作過程で当初は「カラス」と名づけられていたという点にも、カラスに変身するグレート・マザーとの関連がうかがわれるが、映画「眠れる森の美女」の魔女マレフィセントも黒いマントを着てカラスを従えていた。

いずれにせよ、今述べたグレート・マザーの二つの特徴

1 運命の糸を紡いで編み、生命の機を織る。

2 コンドルやカラスなどの姿をもち、夜のマントをまとっている場合もある。

に目を向けるならば、湯婆婆と銭婆が、生命の死と再生（誕生）すなわち輪廻を表す太母であることが、いつそう明らかになるのである。

5 誕生の車輪

ところで、E・ノイマンは、ウロボロスの活動を「誕生の車輪⁽³⁵⁾」として捉え、その車輪の中では、まだ個人となっていないすべてのものが、いずれ消え去るものとして対立物の統一の中に包み込まれているというが、このことは第一章で述べたウロボロスの沼の意味するところと同じである。

したがってそれを知るならば、「沼の底」で坊ネズミが糸車の内側でくるくる回っている姿も、まだ個人となっていない坊が車輪というウロボロスの中で、正しい本能（無意識）を意識の萌芽に組み込んで統合しようと

図12



初老の女性患者の絵

誕生の場所（芽生えの場所）が、回転する四基本色の羽の中の乳児に象徴されている。

している姿であるようにも見えてくる。

またユングが西洋におけるマンダラの例として、円運動をする四枚の羽が作る丸い胚胎の中にいる乳幼児の絵を挙げているのも、同様の観点から理解できるのではないであろうか。

事実ユングは『黄金の華の秘密』のなかで、自分自身の回りを円が回転（循環運動）する時には、自分自身の人格のあらゆる側面がともに活動すると述べている。³⁷したがって、円運動は心理的対立物に活気を与え、それによって意識と無意識が統一されて自己は完全な存在になるというのである。しかも、「まわりを囲む円環」というものは、心のエネルギーの無駄な流出を防ぐとともに、無意識の力によって意識の統一が破壊されてしまうのを防ぐ役目を果たしている。すなわち、円環の内部は聖域なのである。



図14

アントロポス（人間）の象徴

1213年

足下の二つの車輪は、旧約聖書と新約聖書の象徴



図13

エゼキエルの輪（中央）、13世紀

四隅にある円は四人の福音書家 マタイ、マルコ、ルカ、ヨハネ

ここに記されている自分自身を囲む円の循環運動が、坊ネズミと共に回転する糸車の姿に、ぴつたりと一致することは否定できない。さらにユングによれば、輪は、母なる自然が湧き出る永遠の源泉であり、輪の特性は生命であり、誕生の形態は回転する輪のようなものであるという点は、原初的な海の渦巻きを思い出させるうえ、ノイマンの述べる「誕生の車輪」⁽³⁸⁾とも共通している。ユングはこのような輪の特性についてエゼキエルの輪などを例にとっているが、エゼキエルの輪の中に「生命の霊」がある点も、坊ネズミが輪の中で自由に遊んで、生命力を獲得したことに結びつくといえる。

ところで以上のように、ウロボロス状態を意味する沼の底において、錢婆という太母（無意識）の元で、皆の力が車輪の力を通じて髪留めという組みひもの中に統一されていく姿には、先に述べた再生儀礼の機能と共通する面も示されているように見える。それは、孤立し、ばらばらになっていった心を、祖先から受け継がれてきた本能のつぼの中で、正しく統合し再生させるという機能である。言いかえると、それは、意識から疎外されていた正しい本能的力を意識に取り込み、意識と無意識を統一（統合）することである。

しかも再生儀礼のこの過程は、今述べた、錢婆の家で糸紡ぎをしたり組みひもを編むことの他、八百万の神々の沐浴を通じた祖先の霊との交流や、カオナシの暴挙と変容などの場面にも、明白に描かれていることは、すでに論じたとおりである。

しかし「千と千尋の神隠し」で最終的に、意識と無意識を結びつける決定的な役割を果たす者は、千尋とハク竜である。というのは、千尋とハク竜が銭婆の所へ謝りに来たのをきっかけに、銭婆はハク竜の窃盗を許したが、それは間接的には、ハク竜に窃盗を命じた湯婆婆の罪をも見逃し、湯婆婆と銭婆の対立が、かなり解消されたことを意味するからである。

そして、湯婆婆と銭婆の対立が意識と無意識の分離・対立を象徴していたことを、思い起こすならば、千尋とハク竜は、意識を正しい本能の領域に結びつけた、とも言えるのである。しかもこのことは、ユングが「下にあるものが上にあるものに結びつけられた」⁽⁹⁸⁾と表現していることに、ぴったりと相応している。

以上のように「再生儀礼」というスポットライトを当てて見ると、この映画の全体が再生儀礼の要素を含んでいることが、明らかにになる。それは一言で言えば、意識と無意識の統合であるが、具体的には、湯屋を訪れた者——千尋、両親、カオナシ、ハク竜、おくされ様、八百万の神々——たちが、全て清浄で健康な元の姿にもどり、生命力を回復して本来の場所に戻る、というストーリーのなかに見られるものである。

6 千尋の両親の眠りと再生儀礼

ところが、実はそれにとどまらず、湯屋のそびえる冥界全体がバブル時代の残骸である古いテーマパークの土地に出現した、という点にも、再生儀礼のおいをかぎとることができ。それは言いかえると、人間が築いた虚構の繁栄の傷跡を修復するかのように、再生儀礼の「生の泉」が川の水とともに湧き起こってきたという事実である。

そのように考えると、草原にバブルの残骸のそびえ立つ光景こそ、当時の人間の自我意識の姿と言えるのではないであろうか。⁴⁰そして、その廃墟の奥に潜む真の本能的領域である「生の泉」に、なぜか心が引きつけられて足が向いて行ったのは、千尋の両親であった。

言いかえると、千尋の父母がトンネルの奥の世界に引きつけられていった心の根底には、「生の泉」への願望が潜んでいたのではないかと推測できるのである。

両親たちが足を踏み入れた土地には、その後水や海があふれ出て表面を覆うが、これは正に、ユングが同様の幻像に關し「影のごとき無意識の化身が、ここで潮のようにどつと意識の陸地に侵入した」⁴¹と解釈していることがそのまま当てはまっている。そしてその場合、これを契機として無意識が活発に動き始めると述べている点も、その後、千尋が迷い込んだ海（集合的無意識）や水の溢れる冥界で、さまざまな元型が活躍していく様子にぴつたりと合っ

ているのである。

しかもこのことは、第一章の最初に述べたユングの主張、すなわち、合理化が進み過ぎてひからびた生は、集合的無意識につながる「こどもの国」へ戻らなければならない、という言葉をも思い出させるのである。

こうして冥界へ踏み込んだ両親は、カードで後から支払えばよいという経済観念のみに支えられ、相手の立場を考える真の礼儀を忘れていたために、無断で食事を始めて豚にされてしまった。あるいは、人間関係がカードという生の実体とはかけはなれた物によって媒介されるのに慣れていた両親は、神々のもてなしのような真の心の交流とは、疎遠になっていたのかもしれない。

ストーリーでは、両親は湯婆婆の怒りに触れて豚にされたということになっているが、実は直接的に湯婆婆が豚にしてしまったのではなく、この冥界という心の世界に入ったために、両親の心の姿がむき出しになったとも考えられる。もしかしたら、バブルの支配した現実のなかで二人の心は豚のように醜く変形していたのかもしれない。そして、冥界に入ることによって虚構のカバーがはずされた時、そこに現れた人間の内面は豚のようだった、ということなのかもしれない。

千尋はエゴをむき出しにした醜い両親を見て、もはや頼ることはできないと悟ったばかり

でなく、何とかして両親を救いたいときえ感じ、自立への道を突っ走るしかなかった、という運命が描かれているようにも見える。このように考えると、両親の方が先にこの「生の泉」である冥界に心が惹かれて入ろうとし、千尋はそれに追従するかたちで冥界に迷い込んでしまったことの意味が、明らかにされるのではないであろうか。

ところで、両親は豚に変身した後、ストーリーのなかに全く登場しない。次に登場するのは、映画が終わるとき人間の姿としてである。その間、両親は冥界でどうしていたのであろうか。ストーリーから判断すると、両親は豚の姿のまま眠り続けていたということが、思い浮かぶ。しかしそれは、満腹のあまり豚が横になって惰眠を貪っていたという表面的な意味のみならず、現実の世界のことを全て忘れ、混沌とした無意識のなかで自我の活動が停止し、意識が眠っていたという意味を含んでいる。たとえば、「眠り姫が」時を忘れて眠り続けたように、あるいは白雪姫がガラスのケースの中で眠っていたように、外界から遮断された特殊な状況で、疲弊した意識は回復への道を密かに歩んでいたのではないであろうか。⁽⁴²⁾

言いかえると、千尋の両親は意識の仮面がはずされた世界で、抑圧されていた醜い内面を豚の形で吐き出してしまった後、長い眠りを経ることにより、ある意味では疲れていたとも考えられる心身が回復したと、想像できるのである。ハクが豚になった千尋の両親について、「おなかがいっぱい寝ているんだよ。人間だったことは、今は、忘れている」と語ってい

る点は、そのことを意味しているようにも見える。

先に述べたように、千尋がハク竜や坊たちと力を合わせて、湯婆婆に対する銭婆の怒りを解消した時、意識は真の本能的母胎（生の泉、無意識）と結びつき、固体は生命力を回復したのである。そもそも銭婆が、ウロボロスとも言える沼の底で自然と密着した伝統的な生活を送っていることが、「祖先から受け継がれた本能的性向という母胎」とユングが表現したものにびつたりと相応するのは、不思議なほどである。

言うなれば、今述べた生命力の回復によって、千尋の両親たちも眠りから目覚めることができたのではないだろうか。

ところで、再生儀礼について、ディオニュソスの酩酊や死のような無意識状態のほか、眠りという心の状態をもユングが挙げているのは、既に記したところである。したがって、千尋の両親は、この眠りという形の再生儀礼を通して、生命力を回復し現実の世界に戻ったと、推測できるのである。

さらに、両親が豚という下等な動物に変身したのも、単にエゴがむき出しになった醜い姿を表すというのではなく、坊がネズミに変身したのと同じような意味を含んでいる、ということも考えられる。先にも記したが、それは「下等きわまりないものという最も低きものから、最も高きものへの変容」すなわち、動物的なものから最高の人間への変容とユングが呼

んだ、再生儀礼における真の姿である。言いかえると豚に変身するということは、人間の内面の最も低いレベルまで意識が退行することであるが、この退行によって、歪んでいた意識の領域がいったん融解し、その後正しい形に再構築されるのである。

また、宮崎駿監督が、豚を嫌いではなく、「紅の豚」という作品に示されるとおり、むしろ豚に好意を感じていたのも事実である。それらの点を考慮すると、宮崎駿は、豚に変身して食べ散らかす両親を嫌悪の対象としてばかりでなく、カオナシと同じような精神的ストレスによる過食症や、再生儀礼のデオニユソスの酩酊に通じる姿として描いているようにも見えてくる。言いかえると、豚の姿は、パターン化した浅薄な意識によって抑圧されていた内面が、冥界の中でむくむくと動き出した姿の象徴である。

今まで述べたことから、千尋の両親は、一旦、豚という下等な動物の状態に退行することによって、再生儀礼に参加して眠り続け、その結果逆に、失われかけていた真の本能的生命力を回復したのではないかと考えられる。

しかも、このことは、他の登場人物の場合も同様である。既に述べたように、再生儀礼によって正しい本能と意識が統合されるためには、それぞれの固体〔坊、カオナシ、千尋の両親、その他（蛙男、湯女など）〕は、一旦、ネズミやマグマのようなもの、豚などの状態に変化し、そのような下等な姿のまま踊りや遊びへの熱中、酩酊（泥酔）、眠り、乱痴気騒ぎなどの無

意識状態を経ることにより、新しい精神状態へと再生したのである。

その際、蛙男や湯女（ナメクジ女）たちは変身はしないが、そもそも蛙のイメージは、フォン・フ란ツによれば「無意識的な衝動で、意識化されるはつきりとした傾向をそなえたもの」^{④3}である。又、ナメクジもユング心理学的には、男性性を表す場合もあるがどちらかというと女性的なものであり、未発達な女性性の象徴である場合が多い^{④4}ということである。

言いかえると、蛙男もナメクジ女も、無意識から意識の世界に現れ出ることを前提として未熟な姿で待っているもの（可能性）なのである。リンが「いつか、こんなとこやめて、向こうの職場に移るんだ」と言っていることは、それを表しているのかもしれない。そしてユング自身が、個人的無意識には未だ意識に上るまでに至らない諸内容も含まれていると述べている^{④5}ことが、それを裏づけている。

したがって、蛙男やナメクジ女たちがカオナシを中心に乱痴気騒ぎを起こす様子は、即そのまま、再生儀礼における一つの無意識状態としても捉えられる。なぜなら、再生儀礼は、抑圧されている無意識を正しい姿で統合しながら意識化することを、目ざしているからである。

ところで、ユングが錬金術のメルクリウスについて、再生儀礼との関連で指摘していることは、一考に価する。それは、錬金術においてメルクリウスという変容物質（水銀）が、一

方では蛇、龍、鳥、獅子、怪蛇バジリスク、猿などに表される下等極まりないものであるが、他方では、価値の高い神的なものをさえ意味する⁽⁴⁶⁾という事実である。すなわちメルクリウスは、下等な動物から神的なものまでを含む人間の精神（人格）の全体と同じなのである。そして、ユングはこの例を用いて再生儀礼を解釈し、先に述べたように「動物的で太古的な幼児性から、ホモ・マクシマスという最高の人間への変容」と述べているのである。

話を戻すことにもなるが、千尋の両親が豚に変身したことを、再生儀礼への参入として捉えるならば、湯婆婆が彼らを豚に変えて眠らせたことは、太母という大きな無意識の力のかに、眠りと言う形で自我意識が包まれたことを意味しているようにも見えるのではないであろうか。するとその時、湯婆婆の強引で睨みをきかしたこわい顔の陰に、呑みこみながらも慈しみ育てるという太母の姿が重なって見えてくるのは不思議である。

たしかに湯婆婆は、言葉で脅すほどの悪いことは何もしていない。千尋の両親は食べ頃だから「ペーコンにでもしちまいな」などと言いながら、千尋より先に帰して、人間の姿でトンネルの出口に立たせたりしているが、これは、再生儀礼が終わり、両親が太母の支配する無意識の世界から帰還しつつあることを、表しているのかもしれない。

千尋は、最後に、湯婆婆を「お婆ちゃん」と呼んだが、湯婆婆は総合的に見て、善いお婆ちゃん（太母）なのかもしれない。

〈Ⅳ〉忘却と通過儀礼

これまで述べてきた湯屋の営みに見られる再生儀礼や、湯婆婆と銭婆の間係に表れている意識と無意識の分離・統合の過程を振り返ると、そこでは、千尋は主人公ではあるが常に冷静で、偽の砂金に惑わされたり、乱痴氣騒ぎをすることはなかった。なぜ千尋だけが冷静であり続けられたのかという疑問に対し、千尋は両親を救うという決死の覚悟を抱いていたから、という答えが浮かぶ。しかしそれ以外にも、友人からもらったカードに「ちひろ」と書かれていたため、本名を忘れる危険を免れたということが思い当たる。というのは、湯婆婆は、使用人の名を奪って、彼らを支配するからである。

興味深いことにユングも、昔の迷信では、呪術的な名を支配することは、そのものを所有することを意味したと述べている。⁽⁴⁷⁾ また、『ゲド戦記』にも、本当の名はめつたに言ってはならないという記述があるが、ユングによれば本当の名とは心であり、リビドー（心理的エネルギー）としての魔力であるという。⁽⁴⁸⁾ したがって千尋は、名前を忘れないように気をつけていたため、自分の本心の心理的エネルギーを湯婆婆に全面的に支配されるのを、免れたとも言える。

一方、第一章で述べたように、神話における少年神は太母の支配に全面的に屈しており、

ハクが二人の太母（湯婆婆・錢婆）から死の淵に追いやられたのは、少年神の場合と同じである。それに対し、千尋は常に窮地を乗り越えて道を切り開いて行くことができた。言いかえるとそれは、太母の支配を何とかくぐりぬけて前進したということであり、自分の心理的エネルギー（リビドー）を全面的には太母に牛耳られていなかったということである。

ところで、湯屋で働くものたちは、名前と共に以前の記憶やアイデンティティを湯婆婆に奪われて支配されているが、これは、ギリシャ神話のレーテ川の水を思い出させる面がある。レーテ川は古代ギリシャ語で「忘却」などを意味する語であり、古代ギリシャでは、「大地の神々」の神託の洞穴に入った時これまでのことを全て忘れ、穴の中で見えるものや聞こえるものから自分の運命を理解するための準備としてレーテの水を飲んだ。しかも、その記憶を失った者は次にムネモジーの水を飲むことにより、新たな神々の記憶つまり彼岸の記憶を得られたのである。

ユングとその師フロイトは、このレーテ川をめぐる忘却という心理機制について深く研究し、無意識の概念に取り組むことになったと言われている⁽⁴⁸⁾。また、この点について田村友紀子は「この『忘却』によって実体的な対象を求める意識（此岸の意識性）が剥ぎ取られ、実体をもたない心理学的な認識（彼岸の意識性）がなされ、新しい意識が生まれる。これこそが心理療法の目指すものである⁽⁴⁹⁾」と、述べている。

このような「忘却」は、先に述べた「脱衣」と共通性があるが。映画ではそれ以外に、千尋がハクの与える丸薬を飲む前は体が透明になりつつあった点に、実体的な対象を求める意識が剥ぎ取られる様子が示されている。したがって千尋は、湯婆婆に名を奪われることは免れたが、それ以前にそもそも冥界では、生身の千尋は実体を失う立場にあったのである。そして千尋が、丸薬を飲むことによって消滅しかかった体を新しい形で取り戻し、冥界の神々や住人の仲間入りをしたことは、古代神話において、レーテの水で記憶を失った後ムネモジーの水を飲んで神々の記憶（彼岸の記憶）を手に入れたことに、相応する部分があるように見える。

したがって以上のことから、千尋が迷い込んだ異次元の世界は無意識を意味する冥界（彼岸）であり、千尋が次の新しい意識世界を築いていくための、いわば通過儀礼の場であることがわかるのである。

ところで、意識が、無意識である太母から子供として生まれることについて第一章で論じたが、千尋は太母に着かず離れずの立場で接しながら、太母を乗り越えるべく成長していった。その際の千尋自身を表現する元型としては、ハクというアニメスに対応するアニメが挙げられるが、意識発達上の神話の元型（例えば、ハクの場合は少年神としての童児元型）は、千尋については見つけることができない。その理由として、千尋はハクや坊のように冥界を

構成する部分ではなく、逆に、冥界全体が千尋の太母を含めた心の全体であることが、考えられる。言いかえると、この冥界における千尋の格闘は、千尋の心の中の活動そのものであり、千尋はこの心全体の主体なのである。しかもその活動は千尋にとって、先に述べたように通過儀礼であると言える。

一方、文化人類学では、通過儀礼は一つの地位から次の地位への変換を可能にするメカニズムであり、普通は「少年（少女）から大人へ」というような「下から上へ」の変換を意味する。⁽⁵¹⁾したがってこのような通過儀礼は、まさに、千尋が湯屋で働き活躍する姿のなかに見出されるものなのである。

しかも、十歳前後の子供に一つの心理的成長の転換点があることは、よく指摘される事実であるが、この時期における子供たちの体験と心のドラマを、河合隼雄が自立のための「通過儀礼（イニシエーション）」と記している点も、十歳の千尋の体験が通過儀礼と見なせることを裏づけている。⁽⁵²⁾

またユングによれば、多くのイニシエーションでは「上に昇ること」が重視されるが、これは昇華を意味しており、具体的にはヤコブの梯子のように、「梯子」によって表される場合が多いという。階段も上昇と下降の行為を暗示しているが、そのような梯子と階段のモチーフは心の変容過程と、この変容過程の諸転回点を暗示している。⁽⁵³⁾

したがって、千尋が湯屋の内外にある様々な階段を昇り降りしたり、梯子で上っていく場面には、イニシエーションとの関連が示されているばかりか、下る時には自分の心の奥に近づき、上る時は心の問題を意識化してそれを昇華しようとする姿も見えて取れるのである。このようにして千尋は心の中に溜まった汚れや不満や種々のコンプレックスなどを吐き出し整理しながら、自分の心のさまざまな局面を切り拓いたり修正したりして、次第に自分の個人的無意識を処理していくと言える。

ユングはある夢に関し、階段を昇ったり降りたりしながら先ずこのような個人的無意識が処理されるつまり意識化されなければ、集合的無意識への扉を開くことは不可能である、と述べている。⁽⁵⁴⁾ このユングの主張は、千尋が油屋の建物のあちこちの階段を昇り降りして、一騒動を終えた後、海上(集合的無意識)にある沼の底の錢婆を訪れることができた事実⁽⁵⁵⁾に、ぴつたりと適合している。

ところで、この映画の作画監督である安藤雅司は「行動に移る以前に心の葛藤を描いてほしかった」⁽⁵⁵⁾と語っているが、千尋の心の葛藤は、急な斜面の階段を滑り落ちるかのよう⁽⁵⁶⁾に下ったり、垂直なはしごを全力でよじ登ったりする姿、すなわちユングの元型のなかの、上昇や下降などの動きが表す心の働き方のパターン(第一章四五頁)として、十分描かれているのである。このように階段やはしごを上り下りする過程で、千尋はさまざまな葛藤言いかえる

と個人的無意識を処理したと考えられるが、その後の心の変化は、湯屋の階段から転げ落ちるように飛び出してリンの漕ぐタライ舟に乗ったことに示されている。

この先、第三章で明らかにしているように、円形のタライと乗員四者（千尋、リン、坊ネズミ、ハエドリⅡ湯バード）はマンダラを象徴するが、マンダラは、パニックによる心の方向喪失や混乱のすぐ後に現れることが多く、混乱を秩序へ移す目的をもっているという。したがって、千尋が混乱を切り抜けてタライ舟に乗り海上をゆつたりと進んだことは、千尋が、心の葛藤をかなり処理して落ち着いた心境になったことを表している、と考えてよい。

話がそれってしまったが、以上のことに示されるように、千尋はタライ舟に乗る前に、心の中のもややもやした葛藤（個人的無意識を含む）を処理し、その後集合的無意識（海）にたどり着いたのである。しかも、海原電鉄に乗っていた暗い影のような乗客たちが、途中の駅で皆下車して行ったことは、千尋の心に残されていた影のような部分が、カオナシを除いて最終的に一掃されたことを象徴しているように見える。

一方、村山敏勝は、「千の労働とは、モノを作り出すことではなく、モノに残った他人の労働の痕跡を消滅させることであり、お掃除や垢落としとは、生が反復されるなかで抗いがたく溜まっていく労働の汚れを消していくことに他ならない」と、述べている。⁽⁴⁶⁾

先には、千が階段を昇降する過程は、個人的無意識を整理し浄化していくことであると述

べたが、村山敏勝の指摘を見るならば、千が湯舟や風呂場その他の油屋内部を掃除すること、日常における他者との摩擦のなかで作られていく個人的無意識を浄化する過程として、捉えられるのではないであろうか。そして、清浄になった浴場へ神々が来訪し入浴するということは、自分でも見たくないような心の中の汚れを処理して、清浄になった心の中へ神聖な世界が満ちてくる様子としても、捉えられるのである。

またそのように考えると、神々が入浴のために油屋を訪れることそのものが、湯婆婆や油屋にとって有益で意味なこととなり、神々が入浴の代金を払うことは二の次となる。

したがって、高名な川の神が泥まみれになって訪れ湯殿を汚し切ってしまったも、湯婆婆が怒るところか、残された少しの砂金には目もくれずに高名の神が訪れたことを、なぜあれほどまでに大喜びしたかという理由も、そこで明らかにされるのではないであろうか。そのようにして心を清めた後、千尋は、海に囲まれた「沼の底」という自給自足的自然の世界に触れることにより、動物姿に変身していたものたちと共に自分をも、新たな再生へと導くことができたのである。

ところで、ユングは、未開民族などの再生儀礼を「生命の泉（著者注：集合的無意識）における再生」と捉えているので、千尋が集合的無意識まで下って再生への道を得たことは、再生儀礼的な面をかなり含んでいるといえる。また、ユングは、階段に象徴される上昇と下

降の行為の過程はイニシエーションの過程に相応し、現代の合理主義的意識を集合的無意識に結びつけるためにはイニシエーションが必要であるとも述べている。⁽⁵⁷⁾したがってその点から、千尋が湯屋の内外の階段を昇り降りする過程がすでに、イニシエーションの過程であるといえるのである。

しかも、文化人類学者の青木保が、通過儀礼に限らず「儀礼」における人間の行動様式には次の三つのタイプが含まれている、と記している内容も「千と千尋の神隠し」の場合に当てはまっている。それは、

- 1、形式性（契約など）・厳肅性
 - 2、乱痴気騒ぎ
 - 3、役割転換
- である。⁽⁵⁸⁾

例えばこれを結婚式に当てはめて考えると、1は、神前での誓いと祝福。2は、披露宴であるが、お色直しまでは「厳肅」な式である。その後は「宴」となり、この宴から、形式性・厳肅性を壊していく乱痴气的気分に入る。そして3の役割転換は、披露宴後の仲間を主体とした乱痴気騒ぎ的パーティに含まれている。

興味深いのは、儀礼におけるこれら三つの行動様式が、「千と千尋の神隠し」の場合にもはつきりと現れていることである。千尋の体験の場合、1の「形式性（契約）」は湯婆婆との労働契約である。また千尋が湯婆婆と契約した後部屋に入るまで、ハクの態度が別人のように厳肅になり「ハク様」と呼ばせてにらんだりしたことは、同じく1の「厳肅性」に相当する。

しかもその後、千尋が湯女たちの部屋に入ってリンから新しい着物を与えられて、ようやく厳肅な雰囲気から解放されたことは、どこか、結婚式のお色直しで「厳肅性」が終わることを思い出させる。

2の乱痴気騒ぎは、再生儀礼との関連ですでに述べたところであるし、湯屋でのさまざまな騒動はまさに乱痴気騒ぎそのものである。3の役割転換は、千尋が両親の保護を離れて逆に両親を救う役割を担ったこと、および、最初の頃は千尋を助けてくれたハクを後半では千尋が助ける側にまわった点などに、明瞭に表れている。また、三つの頭が錢婆の魔法により坊の姿に変身し、しばらくの間坊を演じ続けたことも、一種の役割転換と見なせるかもしれない。

したがって、文化人類学上の三つの特徴を満たしていることから、「千と千尋の神隠し」に描かれた一連のできごとは、ある種の儀礼であると言える。しかもこれらの三つの特徴のうち「厳肅性」と「乱痴気騒ぎ」は、儀礼のなかでも特に通過儀礼（イニシエーション）のリミナリティにおいて現れる現象であるという点は、千尋の参加した儀礼がイニシエーションであることをさらに裏つけている。

文化人類学者によれば、通過儀礼においてリミナリティ（境界状態）におかれた人たちは、社会的地位や文化的な分類から外れているため、その属性は曖昧かつ不確定であり、社会の

「構造」的には「見えない存在」⁽⁶⁰⁾となる。たとえば成人式の修練者たちは、子供でもなくまだ大人でもないという「通過」中の者である。

そのようなリミナリティにおける厳肅性と乱痴気騒ぎという二つの特徴は、すでに述べたように、千尋の湯屋での体験のなかに含まれている。さらに、リミナリティそのものについて検討すると、千尋が迷い込んだトンネルの奥の不思議の町自体が、現実の世界からは見えないばかりか、現実の社会構造の中には存在しない世界であるので、一種のリミナリティの領域であるとも言える。しかも、リミナリティにある人は、社会的な構造において「死んでいる」とされるため、不浄を行ってもよいとされたり、全身を黒く塗られたり仮面をかぶせられたりすることがあるが、この姿はどことなくカオナシを思い出させる面がある。カオナシが呑みこんだ食べ物などを反吐のように撒き散らしたり、オクサレさまのような川の神が泥を流したりして、辺り一面を不浄にしてしまうことは、リミナリティと違って周囲の者から許されているわけではない。しかし、宮崎駿がこのように意図的に不浄を強調している点には、不浄に対して何らかの意味をもたせているようにも見える。

切通理作も、この映画では「これまでの宮崎作品にはなかった『汚物』を前面に押し出した表現が顕著だ」⁽⁶¹⁾と述べているが、汚物は、村山敏勝が述べているように労働の結果生じるものであると同時に、日常生活とともに心の中にたまっていく汚れや、カオナシの酩酊によっ

て吐き出された反吐のような鬱積していた心の闇などを、象徴している。

飲んだ時に吐くのはかなり自明のことなので、そのような映画の不浄な場面には、どこかリミナリティとの共通点があるのかもしれない。しかし、仮面をつけた黒いカオナシは、リミナリティで黒く塗られたり仮面をかぶせられたりするような死者を意味することはなく、映画において死者を象徴するのはむしろ、カオナシに呑みこまれた後吐き出された者達の方である。

いづれにしてもこのように、文化人類学的なリミナリティでは、死とか解体という否定的な象徴がある一方で、彼らの存在がまだ社会的にはいかなる形にも分類されていないという点から、子宮や胎児および生まれたばかりの赤子や乳児の形で表現されるものもある。

後者は、これから新しく形をとって出現してくるという意味では肯定的な象徴であるが、赤子や乳児に象徴されるこれからの可能性は、湯婆婆に溺愛されている坊と重なって見える面がある。なぜなら、坊は、不思議の町というリミナリティの世界で、最初は自立できない生まれたての赤子のような存在であるが、その後「沼の底」を訪れることにより大きく変身するほどの可能性を含んでいるからである。

その他、リミナリティにある者は名前も消され、皆が同じ新参者と呼ばれることにより個性や特徴が消えるばかりか、大地と同一視されることもあるという。この、名前が消される

という点は、湯婆婆が湯屋の者の名前を奪うのと同じである。

これまで述べてきたことから、湯屋における千尋の行動と体験は、儀礼の一形態として捉えられるばかりか、そのなかでも特に「通過儀礼」に相当することが明らかにされた。

言いかえると、千尋は、自分が入浴しないので、若返りの再生儀礼には参加していないが、通過儀礼においては最初から最後まで主人公だったと言える。通過儀礼の始まりは、湯婆婆との労働契約であり、その際のハクの態度に表される厳粛な雰囲気が特徴的である。次には、その堅苦しさをつきくずす騒ぎがおこるが、千尋はそれを乗り越え、最終的には、湯婆婆と銭婆の間をとりもつという形で、ある意味では湯婆婆に対し指導的立場に立ったのは、役割転換と言えるかもしれない。さらに、ふだんは保護を受けている両親の救出にも成功し、それらの点においては、見事、千尋は大人に一步近づいたと言つてよいのではないであろうか。

最後に確認しておきたいことは、通過儀礼とイニシエーションおよび再生儀礼の、相違点と共通点（類似点）である。通過儀礼とは、出生、成人、結婚、死などの、人間が成長していく過程で、次の段階の期間に新しい意味を付与する儀礼のことであり、人生儀礼ともいう。現代の日本では行事としては、生後一ヶ月位のお宮参りや幼少時の七五三、成人式、老年期の還暦や喜寿の祝いなどが残っている。またカトリック教会の秘跡は、通過儀礼の性質をともなっているものが多く、洗礼（幼児洗礼）や（初）聖体、堅信などが典型的な例である。

これらの通過儀礼には、死と再生の観点やイメージは、直接的にはあまり含まれていないように見えるが、葬儀という通過儀礼には、明らかに死と再生の考え方が表れている。また、有名なオーストラリアのアボリジニーのバンジージャンプの例のように、死に直面することによって、子供を一足飛びに大人にしようとする通過儀礼もある。この例では、通過儀礼のなかに死と再生のパターンが入っているので、明らかに再生儀礼的要素を含んでいるとも言える。

一方、イニシエーションというものは通過儀礼の一つであり、イニシエーションでは男子の場合、一定期間それまでの生活区域から隔離するが、これは、通過儀礼で述べたように「死と再生」の観念に結びついた象徴的儀礼である。⁽⁶²⁾

ところで、ユングが述べているイニシエーションという言葉は、加入儀礼と訳されており、通過儀礼という語は用いられていない。しかし、ユングの述べるイニシエーションの意味には、今述べた通過儀礼的な面が、かなり含まれていると言ってよい。しかもユングは、イニシエーションにおける死は再生儀礼における無意識的状态であり、具体的にはディオニュソスの陶酔である、とも記している。⁽⁶³⁾

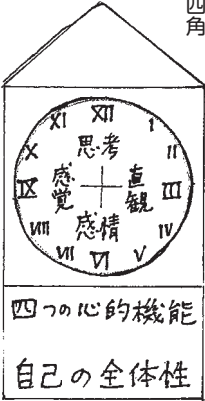
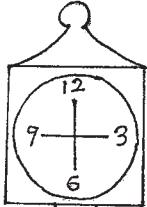
序文でも述べているように、「千と千尋の神隠し」の前半は総じて再生儀礼として捉えることができ、後半は、マンダラ象徴の出現として理解することができる。そして前半の再生

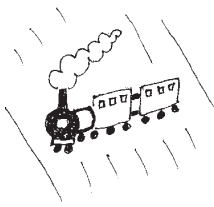
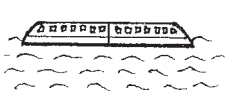
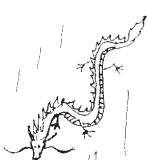
儀礼には、若返りの沐浴やディオニソスの無意識状態が含まれていたが、千尋にとっての通過儀礼の要素も、それらの再生儀礼のなかに重ねて含まれていることが、ここで明らかにされたのではないであろうか。

また、儀礼の特徴の一つである「役割転換」が、千尋たちの行動に現れていることはすでに記したが、このような役割転換に見られる主客の転倒や主体と客体の関係の曖昧さは、ユングが述べる集合的無意識の中での体験に含まれている。しかも再生儀礼では、意識が集合的無意識に触れることにより正しい本能と合一するのであるから、千尋たちの間で主客の入れ替わった役割転換が行われることは、集合的無意識との触れ合いを通じた再生儀礼の特徴としても捉えられるといえる。

〈絵図〉 一連のマンダラ夢に対応する、映画の諸場面

序文でも述べたように、第三章では、『心理学と錬金術』の中でユングが論じている一連のマンダラ夢と、「千と千尋の神隠し」における主として後半の場面が、内容的に非常に共通性があることを論じている。したがって次に、その一連のマンダラ夢とそれに対応する映画の場面を絵図で示すことにより、第三章に入る準備としておきたい。

マンダラ夢 10	
一連の夢の発端 聖ヘーター寺院の文字盤時計とその場所に立つ四人の意味 円と四(者) 円と四角 	マンダラ夢⑩からマンダラ夢⑮まで
①	
上記の夢に対応する映画の場面 冥界の入口(トンネル出口)にある円い時計とマンダラとの類似性  円と四角の組合せ = マンダラ = 円と四分割	

マンダラ夢 14	マンダラ夢 12	マンダラ夢 11
生命の水を求めて ルビコン河を汽車に乗って 渡る。(賽は投げられた!) 	飛行機が墜落した所は市街電車の昇降口。 これは四人が再び乗り物に乗って全体性を目ざそう としていることを意味する。	飛行機の墜落と四人の乗客  夢見者 (二人) 対 見知らぬ者 (三人) 意識1 対 無意識3
④	③	②
生命の泉である沼の底へ行くために 帰りのない海原電鉄に乗って 海を渡る。 	ハク竜と千尋など四人は、釜じいの所に落ちた。 外側には、集合的無意識を表す海があり、千尋を中 心にした四者は、この先、タライと海原電鉄に乗っ て沼の底を目ざし、全体性を回復しようとする。	ハク竜と、背中に乗った三人の墜落 千尋・ハク竜・坊ネズミ・ハエドリ……四者  千尋 (人間) 対 動物姿 (三人) 意識1 対 無意識3

マンダラ夢 18	マンダラ夢 15	マンダラ夢 13
—— 補足 —— 動物たちを人間に変身させるための儀式が行われている。これは、自然のままの無意識を意識と合わせることの意味している。	夢見者を含めた三人の親しい人々（意識3）と一人の見知らぬ人（無意識1）が河を舟で下る。 意識3 対 無意識1 （に、変わった） これは、海底に潜ったことにより、無意識が意識化され、無意識の勢力が減少したことを示している。	一人の伴侶に出会うために海底を目ざして飛び込むと、生命の水のある庭に出会った。 
⑥		⑤
—— 上記のマンダラ18を参照 —— これは、沼の底の銭婆の所へ下って行ったことにより、無意識が意識化されたことを意味する。 意識（人間）3 対 無意識（湯ハク）1		海に囲まれた沼の底を訪れ、千尋は自然に密着した自給自足の田園生活を送る銭婆に会った。

第三章

ハク竜の墜落にまつわる後半の諸場面と、

四人物を中心にした一連のマンダラ夢との類似性

第三章 ハク竜の墜落にまつわる後半の諸場面と、
四人物を中心にした一連のマンダラ夢との類似性

- 四という数（千尋、ハク竜、坊ネズミ、ハエドリ＝湯バード）のもつ意味
- 海原電鉄と、ルビコン河の夢の共通性
- 時計（円と四分割、円と四角、円と四者）＝マンダラ
- コハク川の想い出と、青い花の夢（黄金の華＝マンダラ象徴）

〈一〉マンダラ象徴とマンダラ夢

ユングがマンダラのなかに再生儀礼と同様な、意識と無意識の統一とその過程を見出したことはすでに述べたが、ユングは、ある若者が十ヶ月間に見た一連の夢のなかに、マンダラと同じ要素（マンダラ象徴）を見出した^①。そして、そのなかでも特にマンダラと関連の深い夢を時間的順序に従って選り出し、「マンダラ夢」と名づけた。（マンダラと関連が深いということは、それらの夢が意識と無意識の統合を目ざしているということである。）

ところで、「千と千尋の神隠し」に描かれているハク竜の墜落や千尋が銭婆の所を訪れたことは、下にあるもの（本能的無意識）が上にあるもの（意識）に結びつく過程であることは、第二章で明らかにされた。この後はそれらの映画の諸場面について、ユングの行っているマンダラ夢の解釈に基いて検討し、映画の諸場面にひそんでいるマンダラ象徴に接近していくこととしたい。

それにより、映画の後半の諸場面と、ユングの論じる一連のマンダラ夢10からマンダラ夢15まで（マンダラ夢18を補足として含む）の内容が、ほぼ完全に合致することが明らかにされるのは、驚くほどである。また、その際の、映画の諸場面とマンダラ夢の照合は、絵図によって一目瞭然に示されているので、この先は絵図を参照しつつ理解することが望ましいと

思われる。

さて、ユングの『心理学と錬金術』には、ある一人の若者が見た59個の一連のマンダラ夢が記され、マンダラ象徴との関連で解釈が施されている。しかし、それを採り上げる前に、「マンダラ象徴」とはどのようなものかについて、要点を記しておいた方が、マンダラ夢をより理解し易いと思われる。

ユングは『個性化とマンダラ』において、マンダラ象徴（＝マンダラシンボル）を表す形態的要素の重要なものを記している。それらの中から主要な特徴を取り出しまとめると、次のようになる。

○円のシンボル（花、輪、球、卵）

○円と四の結びつき

円と四角



円と四分割・円と十字



円と四者（四者は一者）……四人の福音書家、火水土気、四方位、
円形または四角の城や町・中庭

○四角や四の倍数の形姿

○眼（瞳孔や虹彩）



○回転する十字形



○渦巻き状の円



これらのマンダラシンボルとそれを意味するモチーフは、チベットやインド、中国、古代ローマ、ナヴォホインディアン、エジプトなどの実際のマンダラに共通して見られる特徴的形態であるが、そのみならず、ユングが治療にあたった個人の想像（絵など）のなかに規則的に現れた基本的要素でもある。

しかもこれらのマンダラシンボルは、興味深いことに「千と千尋の神隠し」のなかにも、さまざまな形にアレンジされて描き込まれている。例えば、円のシンボルの場合、沼の底で坊ネズミが遊んだ糸紡ぎの輪が、形のみならずその働きにおいても、自己の全体性（マンダラ）を象徴している点は、第二章で詳しく述べたとおりである。その他、湯屋のふすまや格

天井に大きく描かれている一つの円形の花や花型も、まさにユングが円のシンボルの一例として花のモチーフを挙げていることに相当する。

また円形の湯舟そのものも円のシンボルを表すが、それに加え、多くの円形の湯舟が壁で四角く仕切られている点や、今述べた円形の花絵が四角い木枠で囲まれている点は、円と四角の組み合わせのシンボルの典型的な例と言える。

このような湯屋の内外にある円と四角の組み合わせ（）については、第二章で指摘したばかりでなく絵図にも示しているとおりである。なかでも、一般の神社の灯籠では四角い形の中に四角い窓のようなものが付いている場合がほとんどであるのに対し、油屋の前にある灯籠が明らかに四角と円の組み合わせを示している点には、映画独自の意味が込められていると考えられる。

この後第三章では、さらに円と四分割（）のマンダラ象徴について、時計を主な例として論じ、また円と四者の組み合わせについては、千尋を中心にした四者（リン、坊ネズミ、ハエドリ、湯バード）がタライ舟に乗っている姿や、マンダラ夢10の時計台に四人がいる例などを採り上げている。その他にも、千尋の両親が最初に足を踏み入れた「不思議の町」の入り口に、マンダラ象徴を意味する眼  が、意図的に大きく映し出されていたのを見逃してはならない。この場面はその後に続いて出現する不思議の町が、マンダラすなわち「自

己の全体性」の世界であることを象徴しているかのように見える。

ところで、以上のようなマンダラ象徴の例は、すでに述べたように形態的要素として表されたモチーフであるが、マンダラ象徴には、そのような静止した断片的な形のみならず、夢や幻像などに出現する動的なイメージに伴うものもある。ユングはそのような動的なイメージのマンダラ象徴についても、「マンダラ夢」という形で多くの例を示し検討している。

これまでいくつかの例を挙げて述べてきたような、静止した形態的要素としてのマンダラ象徴は『個性化とマンダラ』に詳しく記されているが、動的なイメージのマンダラ象徴については、ユングは『心理学と錬金術』のなかでマンダラ夢として大きく採り上げている。どちらのマンダラ象徴も原語では同じ *Mandala symbolik* なので、両者が意味する意識と無意識の統合すなわち、自己の全体性の回復という点は、同等であると言える。ただ、『個性化とマンダラ』の訳者は、これをマンダラシンボルと訳し、『心理学と錬金術』の訳者は、マンダラ象徴と訳している。

ただし、マンダラ夢のなかには、静止したモチーフのマンダラシンボルの方は、直接的にそのままの形ではあまり採り上げられていない。

むしろ、ユングがマンダラ夢のなかに追究しているマンダラ象徴は、この後明らかにしていくように、自己の中心点の移動や、新しい自己の中心点の意識化の表れとして、捉えられ

るものである。したがって、ユングがマンダラ夢のなかにマンダラ象徴を認めるということは、言いかえると、その夢のなかに、自己の中心点の移動や新しい中心点の意識化が表現されている、ということであると考えるべき。しかも、自己の中心点の移動やその新しい中心点の意識化を表す夢には、当然変化に伴う動的な場面やイメージが付随して湧き起るので、それらが、先に述べた動的イメージに伴うマンダラ象徴に相当すると言える。

それでは、その自己の中心点とはどのようなものであるかについて、次に明らかにしなければならぬであろう。

ユングは、意識のみから成る人格領域の中心を自我と呼ぶ一方、意識と無意識の両方を含む人格全体（ないし、その中心）は、自己 *self*（個我と訳している場合もある）と呼んで重視している。では、自己の中心点が新しい位置へ移動するとは、具体的にはどのように考えられるであろうか。

ある個人がさまざまな体験を積み重ねるのにつれて、意識は本心である無意識からしだいに遊離し、その結果、意識が無意識と歩調を合わせるためには、遂にこれまでとは全く異なる状態へと大転換を試みなければならない段階まで至っているという状態が、生じる。すると、この種の意識の根本態度は、目的も意図も放棄することによって、その活動性をこれまでとは異なる仮想上のマンダラ中心点（自己の中心）に全面的に投影するのである。

このような状態が生じるのは、自己が、もはやこれ以外には為すべが無いという状態にまで至っているからである。ここに、自己の中心点の移動を見ることができ⁽³⁾る。目的も意図も放棄するとは、自己が何かに対して価値観を感じそれに向かつて態度を決めるというのではなく、一見何の意味があるかわからないような新しい活動の場へ移動することである。その場合個人の心には今までの過去から逃れたいという気持がどこか潜んでいるかもしれないが、それ以上に、過去の全てから離れてそれを清算し客観視することにより、新しい自己を築きたいという見えない本心があるのではないであろうか。一般的に言えば、それはプ・ラ・イ・ドの位置が変わると表現できるかもしれない。また、その点には、一種の精神の死と再生を認めることもできる（再生儀礼との共通性）。

すなわち、そのような自己の中心点の移動が表されている夢こそ、ユングの述べるマンダラ夢なのであり、マンダラ夢に表現されている動的なイメージとしてのマンダラ象徴が表しているものは、この、自己の中心点の移動であると言える。したがって、くり返しになるが、マンダラ象徴には、夢や幻想（空想・幻覚）に現れる「自己の中心点の移動」を示す動的なイメージのものと、絵などに表現される「静止した断片的な形態のもの」がある、と考えてよい。

ところで、自己の中心点がなぜ移動するかと考えると、先に述べたように、意識が本来あ

るべき自然的な心（無意識）からあまりにも離れてしまったことが、原因である。そして、その隔たった意識と無意識を再統合するために、それまでの自己の中心点は、これからの自らの場にふさわしい位置へと移動するのである。

しかし、意識と無意識の正しい中庸の位置が人格のなかに見い出されるまでは、無意識と意識の葛藤が再三再四、夢などのなかにさまざまな形で現れる⁴。しかも、この葛藤を解消することができるのは、頭で理解するのではなく、ただ体験することによってのみ可能である⁴と、ユングは述べている。この場合に解消される葛藤とは、ほとんど個人的無意識によって引き起こされるものであると言えるが、千尋が湯屋の階段や梯子の昇降を繰り返しつづいたに葛藤を解消していくことについては、第二章で詳しく考察したとおりである。しかも、そこで明らかにしたように、個人的無意識が処理された後ようやく集合的無意識への扉が開かれるのである。

一方、このように体験することによってのみ葛藤が解消されるというユングの指摘は、そのまま、「結果よりも途中にこそ本質がある」という宮崎駿の作品の特徴に当てはまると言える。

また、湯浅泰雄も、道教の黄金の華の視点から、「無意識領域のコンプレックスを解消し、そのリビドー（心のエネルギー）を浄化し昇華（sublimate）して、たましいの根底に潜在する

本来的自己と結ばれた自我になる⁽⁵⁾」と述べている。この過程は、意識と無意識が集合的無意識に触れて合一するまでの過程、言いかえると「黄金の華」が開いてくる過程を意味している。黄金の華とは、道教の「太乙金華宗旨」に由来する語であるが、ユングはこの黄金の華をマンダラ（象徴）として理解しているのである⁽⁶⁾。

さらにユングは、このような意識と無意識が新しい中心点によって正しく統合されたもの（黄金の華）を、「石・ラピス」「哲学者の黄金」「霊薬」「我らが水」などという錬金術の言葉によっても表現している⁽⁷⁾。

〈Ⅱ〉一連のマンダラ夢と、映画の後半の場面との共通点

（二五九～二六一頁の絵図を参照して下さい）

これまでの考察により、ユングが論じているマンダラ象徴がどのようなものであるか、ほぼ明らかにされたと思われる。そこで最初の課題に戻り、映画の後半の諸場面すなわち、ハク竜の窃盗が原因で生じた出来事（ハク竜とその背に乗った千尋たちの墜落、沼の底の銭婆を訪問して帰還したこと）が、ユングの採り上げた一連のマンダラ夢の内容と驚くべき一致を示している点について、考察を進めなければならない。

「千と千尋の神隠し」の後半の諸場面に対応するものとしてここで採り上げるのは、マンダラ夢のなかでも特に四人の登場人物を中心とする連続した六つの夢（マンダラ夢10からマンダラ夢15）である。

これら六つの夢のなかでも最初に注目し、映画との類似性に気づくきっかけとなったのは、マンダラ夢13であった。マンダラ夢13の主な内容は、絵図にも示したとおり「一人の伴侶に会うために海底を目指して飛び込むと、生命の水のある庭に出会った」というものであるが、この夢のなかの海底にいる一人の伴侶が、海に囲まれた「沼の底」にいる銭婆のイメージに重なったのが発端である。

その後、このマンダラ夢13の解釈に関連して、前後の数個のマンダラ夢が映画の後半の諸場面に対応することが次々と判明していったのは、驚くばかりであった。そのなかでも、映画の諸場面との類似性が、ほぼ一目瞭然に理解することのできる四つのマンダラ夢（マンダラ夢13 マンダラ夢11 マンダラ夢14 マンダラ夢15）を、先ず中心的に採り上げて考察することから始めたい。

1 マンダラ夢13に対応する、錢婆の生活とハク竜の墜落

マンダラ夢13の内容は、……「海にある宝が隠されている。海底に達するには狭い隙間を通って潜って行かなければならない。これは危険であるが、しかし底に達すれば、伴侶 der Gefährte（同伴者、仲間、連れ、友）が一人居るだろう。夢見者は暗い海底目指して思い切って飛び込む。すると海の下（海底）で、噴水を真中にして規則的に構成されている美しい庭に出会う。」……というものである。

ユングによれば、海の底に宝すなわち一人の伴侶と噴水のある庭が有るということは、無意識の深奥に、人生の伴侶と生命の泉の有る聖域がある、ということの意味^⑨している。これは、そのまま、海の「沼の底」に住む錢婆とその生活（領域）に相当するとは、考えられないであろうか。というのは、第一章と第二章で明らかにしたように、海は集合的無意識を、又、沼は原初的無意識を表すことに加え、その無意識の奥の世界で錢婆が自然を愛する自給自足の生活を送っていることが、本能の正しい営みすなわち「生命の泉」に相応するからである。言いかえると、これらの錢婆をとり巻く環境と生活様式は、マンダラ夢13において無意識の深奥に人生の伴侶と生命の泉のある聖域があると語られている内容に、ぴったりと一致して

いるのである。

ところで、生命の泉とは若返りの泉でもあり、集合的無意識に相当する。そして、その泉を囲む美しい庭は聖域を表しているというが、聖域とは、その中で個人が無意識的体験をすることを保障する領域である。又、聖域は個人的体験のみならず、未開民族の再生儀礼において人々が統一行動を行い、祖先の系列すなわち生命の泉に結びつくことを保障する領域でもある^⑩。

したがって、このように保障された聖域の中で自然と密接な祖先の系列に連なる体験をするという点は、錢婆が海に閉ざされた沼の底で自然と密着した伝統的な祖先の生活様式を営んでいることに、合致する面が認められる。このことから、沼の底の錢婆の生活領域は、生命の泉の有る聖域に匹敵すると言えるのである。

ただし、マンダラ夢13では、海底の生命の泉に達するために、夢身者が海底を目ざして狭い隙間の中へ飛び込まなければならない点は、千尋の場合と異なっている。千尋が帰りのない海原電鉄に乗ったことは、たしかに海底に飛び込む位の勇氣と決断があったかもしれない。しかしながら、夢見者が海底を目ざして飛び込む点は、千尋が海原電鉄に乗ったことよりもむしろ、ハク竜の背中にしがみついて湯婆婆の部屋から釜爺の所まで細い縦穴の中を墜落して行ったことに相応するように見える。

というのは、どちらも細く狭い所を落下するからである。しかも、高所から低い位置へ落下していく場面は「動きのパターン」を表す元型のなかの「下降」に相当するので、両者は共通した元型を含んでいる。

ところがさらに興味深いことに、この夢の二つ前のマンダラ夢11には、夢見者を含めて四人の乗客を乗せた飛行機が墜落する場面が記されている。そしてそれは、千尋がハク竜の背に乗って墜落していった場面を彷彿とさせるのである。このマンダラ夢11に関しユングは、夢見者は、思考（意識）の機能のみが高く飛翔しすぎたために墜落した、と述べているが、このように意識の力が肥大化しすぎたために墜落した例は、イカロスの神話が有名である。

そしてそれらの例に見られるように、人間は、天（意識、思考）と、大地（無意識）の両方につながれており、どちらをも蔑視することはできない、とユングは語っている¹¹。

しかも、そのことは、墜落したハク竜たちが、湯婆婆（意識化の進んだ領域）と銭婆（原初的無意識）の両方の引力を受けていることに、当てはまっている。

ところで、思考に対立する心の機能は感情であるから、マンダラ夢11の場合、夢見者には、感情の機能が不足あるいは未発達であったということになる。また、ユングによれば、心的機能には思考と感情の他、直観と感覚があり、以上の四つの機能によって自己（人格）の全体性が成立する。そして、この四という数はマンダラ夢11の場合、飛行機に乗っていた者が

夢見者とパイロットを含めて四人であったことに結びつくという。¹²⁾

すると、その自己を表す四という人数は、ハク竜とその背に乗っていた千尋、坊ネズミ、ハエドリ、湯バードの四者を思い出させるのである。その場合、四人の乗っていた飛行機は、ハク竜のように生き物ではないが、飛行機を操縦していたパイロットがハク竜に相当すると考えられる。

ただし、千尋たち四者が飛行機のように空中ではなく、暗い管の中を落下した点は、マンダラ夢11と異なっている。飛行機の墜落はイカロスと同様、思考（意識）が大地からあまりにも隔たつて空高く飛躍しすぎたことを連想させるが、ハク竜や千尋は天高く飛んでいたのではなく、ただ無意識（大地）に直結する管の中を落ちただけである。しかしここには、先に述べたように、マンダラ夢13において夢見者が海底に続く狭い隙間に飛び降りたこととの共通性が認められる。（その際マンダラ夢20を補足として参照すると、マンダラ夢20には、少年が暗い無意識の穴に向かって管の中を落下する場面が描かれており、ハク竜たちの墜落との深い類似性が示されている。そしてこの夢により、ハク竜たちの墜落した管は無意識の奥に続く穴であったことが、裏づけられるのである。）

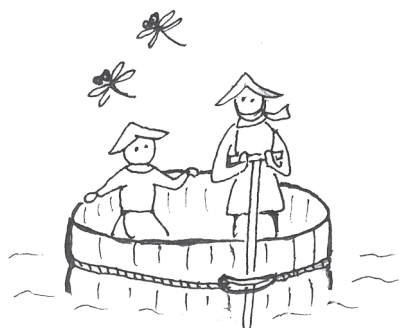
しかも、マンダラ夢11とマンダラ夢13はそれぞれべつの内容のものではなく、「地上への墜落はついに海の底まで、無意識の底にまで達し……」¹³⁾とユングが記しているとおり、夢見

者が海底の宝をめざして飛び込んだのは、飛行機が地上に墜落した事件の延長上のでき事として捉えられている。したがってそれと同様、ハク竜たちが管の中を無意識に向かつて落下したことも、飛行機の墜落に連続する内容として捉えるべきなのである。それはつまり、ハク竜たちの墜落は、四人を乗せた飛行機の墜落と、海底へ向かう隙間に飛び降りた夢の両方に関連があるということである。

ところで、この先明らかにするように、千尋を含めた四者は墜落した後、沼の底の銭婆を訪れることによって、自然的本能と本来の自分自身を取り戻し、正しい人格の全体性を回復した。その点からも、千尋たち四者がマンダラ夢11の四人の乗員と同様自己の全体性を形成していたことが判明するのではないであろうか。

それについてより詳細に検討してみると、千尋が沼の底に行く時、最初はタライ舟の中でリンを加えて四人であったが、次にタライを降りて海原電鉄に乗り換える時は、リンの代わりにカオナシが加わった。そして帰る時には、カオナシは沼の底に残って代わりにハク竜が加わり、やはり四人となった点に、全体性を表す四の数字との結びつきが強く示されている。

このように四を表す者たちの姿が変わりながら、結果として自己



の全体性を回復したことは、マンダラ夢11に登場した四人が、その後に続くマンダラ夢12、マンダラ夢15において、つぎつぎに別人の形をとりながら全体性を回復していく過程と同様である。

ただし、映画の場合は夢見者がいないので、誰の全体性が回復したのかという問題が生じる。マンダラ夢10からマンダラ夢15までには、どの場面にも夢見者が意識の担い手の主人公として登場するが、映画の場面では、千尋が常に人間の姿で四者の中に含まれている。したがって、マンダラ夢の夢見者に対応する者が千尋であることは、否定できない事実である。また、映画の場面は千尋の心の中（意識発達の太母の段階）であると考えられるので、その点からも千尋自身の自己の全体性が回復すると、考えてよいのではないであろうか。

ところで先には、ハク竜たちの落下が飛行機の墜落に相応する面が多いことに加え、夢見者が飛び込んだ海底の宝は、千尋が海原電鉄で訪れた沼の底の銭婆とその生活全般に相応すること、指摘した。しかし、千尋が沼の底に行く時には、海へ飛び込まずに海原電鉄に乗った点は、マンダラ夢13と異なっていた。ところが、さらに続くマンダラ夢14には、驚くべきことに、千尋が海原電鉄に乗ったのとはほぼ同じ内容を意味する夢が、記されているのである。

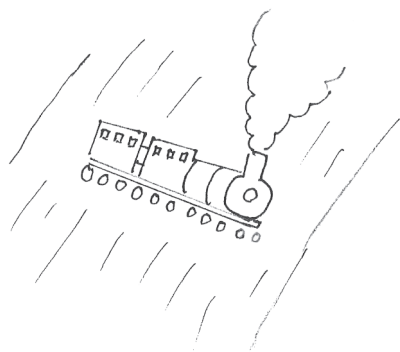
2 海原電鉄と、ルビコン河を渡る汽車が目ざす、「生命の泉」

マンダラ夢14は、「夢見者が生命の水を求めて、
汽車に乗ってルビコン河を渡る」という内容である。

ルビコン河とは、イタリア北部を流れる河であるが、古代ローマの内戦の時、カエサルが「賽は投げられた」と叫んで禁断のルビコン河を渡り、ローマに攻め入って勝利したことで有名である。言いかえると「ルビコン河を渡る」とは、もはや後戻りはできない乾坤一擲の勝負をする、という意味をもっている。

したがって、マンダラ夢14において夢見者が汽車でルビコン河を渡ったことは、単に水（河、海）の上を汽車（電車）で進むという

共通点のみならず、千尋が、帰りのない海原電鉄に乗り決死の覚悟で沼の底へ行ったことに対応しているのである。しかも、夢見者がルビコン河を渡ったのは生命の水を求めたためであり、一方、千尋が海原電鉄に乗ったのも、沼の底の銭婆の生活に象徴される生命の泉を訪れるためであった。



これらのことから明らかにされるのは、真の本能的無意識（生命の泉⇨生命の水の湧き出す所）に達するためには、そこから戻れなくなるかもしれないという覚悟に基く決断が必要である、ということである。そしてこれは、第二章で追究した集合的無意識の内容すなわち、集合的無意識の中に入ることには「自分自身の中へ迷い込む」ことでもある、というユングの指摘にぴたりと一致する。

このことから、マンダラ夢のなかで夢見者が海底やルビコン河の対岸に求め続けた生命の泉とは、集合的無意識の世界であるといえるのである。事実、序文で記したようにユング自身が、集合的無意識は生命の水の源泉であり、生けるメルクリウス（心の本質）の動き回るメルクリウスの泉でもあると記していることが、それを裏づけている。すなわちユングによれば、生命の泉⇨生命の水の湧き出す所⇨メルクリウスの泉⇨集合的無意識⇨子供の国、である。^⑭

ところで、メルクリウスとは錬金術において水銀を意味するが、水銀は性質がつかみにくく一定しないので、対立物を結合する力をもつと考えられていた。そして、このメルクリウスを、ユングは集合的無意識そのものとして捉えたのである。^⑮なぜなら、意識と無意識、理性と感性などの対立物は集合的無意識に触れることにより、正しく統合されるからである。このような点をふり返っても、真の本能的無意識とは、個人的無意識ではなく集合的無意識

を意味していることがわかる。

しかもそれは、第一章で述べたように、合理的な現代人の意識が引き返す必要のある「子供の国」の意味するところでもある。ユングの表現を用いるならば、「子供の国（集合的無意識）」へ引き返すとは、合理的な意識が忘れ去った「自分の内奥に目を注ぎ、『自分は何者か』という宿命的な問の答えを求めようとする」ことである。¹⁶したがって、集合的無意識に達した場合、迷い込まずに、真の自分が何であるかに気づくことが重要なのである。

一方、千尋が錢婆の所を訪れた目的は、印鑑を返してハク竜の代わりに誤ることと、坊ネズミやハエドリ（湯バード）の魔法を解いてもらうことその他、両親とハクを湯婆婆の呪縛から救い出し本来の姿に戻す方法と、それに付随して、自分自身がこの冥界の呪縛から解放されてもとの自分に戻る方法を知ることであった、と考えられる。

興味深いことにマンダラ夢18には、動物たちを人間に変身させるための儀式が記されているが、これは、自然のままの無意識を意識と合一化させることを目ざしているという。したがって、坊ネズミやハク竜および千尋の両親を人間の姿に戻すことは、無意識的本能を正しい形で意識に統合することと見なせるのである。そしてそれは、言いかえると、千尋や両親その他の者の真の自己を取り戻すことである。

すると、千尋を含む四者が沼の底を訪れた意味は、正に、集合的無意識に戻って本来の自

分を見つけないといけないというユングの主張にぴったりと合致していることが明らかとなる。その際、千尋に対して銭婆が与えたのは「みんな自分でしなければならない」という助言であったが、千尋が得たこの答えも、ユングが集合的無意識について語っていることと一致している。それは、先にも述べたように、真の本能的無意識である生の泉に自ら達することこそが重要なのであり、それによって真の自分を見出すことができる、という主張である。

一方、千尋と坊ネズミとハエドリの三者が再びハク竜の背に乗って上昇し、湯婆婆の所へ戻ったことは、ユングがマンダラ夢15に関し「海底に潜ったことよって、下にあるものの上にあるものに結びつけられた」と述べていることに相応している。下にあるものとは、無意識（の底）を意味し、上にあるものとは、意識化の進んだ世界を意味している。

したがって、マンダラ夢13で夢見者が海底に潜ったことは、下の領域に接近したことと見なせるが、ユングによればこれは、「夢見者が肉体なき思考存在として生きるのみならず、肉体と本能世界、すなわち愛と生の問題の現実をも受け入れ、この現実を生きようと決断した」ということである。そして「これこそ夢見者が渡ったルビコン河の正体だったのだ」と述べている。⁽¹⁷⁾

ここに記されている、愛と生の問題の現実を受け入れようとした決断とルビコン河（マン

ダラ夢14)との結びつきは、正に、千尋が両親とハク竜の救出のために愛と生の問題に必死で取り組み、帰りのない海原電鉄に乗ったことに対応している。しかもその点には、釜じいがハクを助けようとする千尋の姿を見て「愛だよ、愛」とつぶやいた言葉がふさわしく浮かんでくる。

ところで、マンダラ夢14の夢見者が渡ったのは海ではなく河であった点は、どのように考えればよいであろうか。広大な海原を進むのと、あまり広くはないルビコン河を渡るのとは、イメージはかなり違っている。

しかし夢見者が汽車で進んだ水面は、必ずしも河である必要はなかったのではないであろうか。つまりマンダラ夢14の場合、河を渡ることが問題なのではなく、ルビコン河を渡ることすなわち「後戻りのできない乾坤一擲の勝負をする」ことこそが重要なのである。そして、そのことと水上を汽車で進む事態が結びついて、「ルビコン河を汽車で渡る」という表現になったのではないかと考えられる。

水上を汽車(電車)で進むということには、無定形で母性的な無意識の上を、明確な方向性(目的)とスピードをもって能動的に道を切り拓いて行くイメージがある。ただし電車の下に固い地面がなく即水であるということは、電車の進む道程が、意識によって築かれた安定した道になっていないことを示している。主人公は無意識に沈む危険を振り切りつつ、で

もどこか本能的・母性的なものに触れながら、意志だけは明確な目標を持って前方にのみ進んでいるのである。以上のように考えると、マンドラ夢14で夢見者がルビコン河を渡ったことは、千尋が帰りのない海原電鉄に乗って進んだことと、非常に共通性を帯びていることが判明する。

3 意識と無意識の割合（1対3 ↓ 3対1）

次のマンドラ夢15では、夢見者を含めた三人の親しい人と一人の見知らぬ人が、ある河を船で下っていく。一方、マンドラ夢11で墜落した飛行機に乗っていたのは、三人とも夢見者にとって見ず知らずの者であった。つまり夢15では、見知らぬ者は一人に減ったのである。ユングによればこのことは、マンドラ夢11では、無意識（見知らぬ者）3に対し意識（夢見者）1の割合であったのが、マンドラ夢15になると、意識（夢見者と親しい人）3に対して無意識（見知らぬ者）1に、変わったということを意味している。

すなわち帰り道では、夢見者のなかで無意識の勢力が減少したのである。これは単に意識の力が増したというよりも、無意識の内容が正しい形で意識化された結果と捉えるべきである。

他方、映画の場合は、千尋がハク竜と一緒に墜落した時も沼の底を訪れた時も、同伴した三者は知っている者ばかりであった。しかし、この千尋以外の三者（ハク竜、坊ネズミ、ハエドリ）は、魔法の力で本来の自分の姿とはかけ離れた動物的状态に陥っていた。ユング心理学では、動物の姿をした人間は、人間のなかの動物的本能や無意識を象徴しているとされるので、千尋以外の動物姿の三者は、本能的無意識に呑みこまれていると、言つてよい。

したがって、この場合、彼らが形成する自己の四つの心的機能は、意識（人間⇨千尋）1に対し、無意識（動物姿）3の割合だと言える。そしてこの意識と無意識の割合は、マンダラ夢11（飛行機の墜落）における意識と無意識の割合と同じ比率を示している。

ところが、千尋たち四者が沼の底の銭婆を訪問した後、再び湯婆婆の所へ戻った時には、坊は歩けるようになったばかりか、ネズミの姿から大人のような体格に変身し、ハク竜は真の名を取り戻して竜の衣を捨て、ハエドリは湯バードに戻った。先にも述べたように、動物が人間に変身することは、無意識を意識に合一化させることを象徴している。したがって、坊ネズミやハク竜が人間の姿になったことは、自然的無意識を意識のなかに合一化し、正しい意識化が達成されたことを意味していると、見なせるのである。

湯バードの場合は、人間ではないが、ハエドリから人面鳥に変わった点には、動物的な低い次元からそれよりは意識化の進んだ高次元に移行したことが、表されている。しかしその

時、湯バード以外の者は皆人間の姿をとっているため、意識（人間）3に対し、無意識（動物姿Ⅱ湯バード）1の割合になっている。この割合は、すでに述べたように、マンダラ夢15において意識と無意識の割合が、「3対1」に変わったことと一致している。

ところで、このように意識と無意識の割合が3対1に変わるのは、映画では最後の場面であるが、マンダラ夢15も同様に、四人が登場する一連のマンダラ夢のなかでは最後の夢にあたる。したがって、どちらの場合にも最後において、人格の四つの心的機能が意識3対無意識1に変わったのである。

興味深いことに、ユングによれば、自己を表す四つの心的機能のうち三つは分化発達して意識化されることができるが、一つの機能は母なる大地である無意識につながれたままであり、この機能は、下等の、または「劣等の」機能と名づけられている。¹⁹これは、強い英雄にもアキレス腱があるように、三つの部分に第四の無意識的要素ないし妨害要素が加わることに、自己の全体性が出来上がり、自己自身の中の分裂と葛藤がなくなるということである。例えば、意識の発達に伴って優越感が高まると、その補償作用として劣等機能が働き始め、均衡を保とうとする、と考えられる。そのために、自己には、常に第四の無意識的なものが付随している必要があるのだ。また、このことは、キリスト教の三位一体に第四のもの（影、女性的なものなど）が加わって完全になると、ユングが主張していることと同意である。

したがって、ユングによれば、四つの心的機能においては、意識3対無意識1の割合が理想的であるので、マンダラ夢15と映画の最後の場面でも、意識と無意識の比率が3対1になったことは、正しい意識化が達成されたことを表していると言える。

4 コハク川の想い出の場面と、マンダラ夢15

今明らかにしたように、マンダラ夢15と映画の最後の場面には大きな共通点があるが、一つのかかなり重要な相違が残されている。それは、マンダラ夢15では、正しい意識化を達成した四人が河を船で下っているのに対し、千尋たちはハク竜の背に乗って空を飛んで帰っている、という相違である。ただし、どちらの場合も、四者はすでに下（本能的無意識）を訪れて、下にあるものが上にあるものに結びついた状態であることは、先に確認したとおりである。ただ、帰り道の有り様が異なっているだけであるが、河を下るのと空を飛ぶのとは、イメージが相当異なっている点は、どのように考えればよいであろうか。

すると、興味深いことに、ハク竜は川の神であったことを思い出すのである。しかも、千尋がハク竜の背に乗って飛びながら、幼い日に川に流されたのを思い出す点には、ハク竜が空を飛ぶことと川が流れ下って行くことを、重ね合わせて表現している事実が、読み取れる

のである。

このように考えると、蛇足のようにも見えるが、最後にハク竜が空を飛んでいく姿を、マンダラ夢15の川の流れに相応させることも、許されるのではないであろうか。そして、どちらの場合も、ゆるやかな川の流れに乗って主人公たちが帰ったという点には、穏かなりビドー（心的エネルギー）の流れや血液の流れなどに示される、生命力の満ち足りた状態が、表されているように見える。

一方、それとは別の問題として、千尋が幼い日にコハク川でハク竜に助けられたのを思い出したことは、二人のアニマ・アニムスという関係に加えて、千尋と大地的な自然本能との結びつきが回復したことをも意味している。そしてそれらのことは、言いかえると、千尋はアニムスとの交流を通じて大地的な自然本能を取り戻したということなのかもしれない。

しかも、それはユングが、合理化された自我は「子供の国（集合的無意識）」におけるような自然的本能をとり戻さなければならない、と述べていることにも一致するので、千尋は集合的無意識にある沼の底を訪れることにより、目的を果たしたと言えるのである。

千尋がコハク川でくつを失くした想い出については、この先、最後に詳しく論じているため、ここでは、ハクが千尋のアニムスであるということを、より深く追究しておきたい。

興味深い事に、ユングによれば、精神というものは、男性ばかりでなく女性に対しても、

少年や若者の姿で現れることがあり、この姿がいわゆる「肯定的なアニメス」にあたる、という。女性の場合の精神を表すこの肯定的なアニメスは「意識的な精神的冒険の可能性を暗示している」⁽²⁰⁾が、その点はまさに、千尋がハクの助力と導きによって冒険に挑みながら、新しい意識化を達成したことに合致している。したがって、千尋にとってハクは肯定的アニメスであると言えるので、その意味において、ハクは千尋の精神の活動の象徴とも言えるのではないであろうか。

5 マンダラ夢12と、それに関連した映画の場面

これまで、映画の二つの場面すなわち、ハク竜の背に千尋たち三者が乗って釜じいの所まで墜落して行く場面、及び、千尋がカオナシと坊ネズミとハエドリを伴って海原電鉄に乗り銭婆を訪れた後、迎えに来たハク竜の背に乗って帰るまでの場面について、マンダラ夢11マンダラ夢13マンダラ夢14マンダラ夢15を参照しながら考察した。その結果、四つのマンダラ夢のなかには映画の諸場面と非常に共通する要素が含まれていることが明らかにされた。それどころか両者とも、(多少前後している部分はあるが)ほとんど同じ場面によって構成されていたことは、絵図にも示されているとおりである。

しかしその際、マンダラ夢10とマンダラ夢12には、四人の人物が登場するにもかかわらず、目を向けなかった。その理由は、この二つの夢に登場する四人と場面には、先に述べたマンダラ夢と映画の場面のような直接的な共通性が、あまり見出せなかったからである。しかし、直接的な共通性はあまり見えないがユングの叙述に基いて解釈するならば、マンダラ夢10とマンダラ夢12の場合も、映画の場面との共通性がくつきりと浮かび上がってくるのは否定できない。その点について、この後考察を広げておきたい。

マンダラ夢12では、飛行機が墜落した後の四人物の有様について述べているので、この夢は、千尋たち三者がハク竜の背に乗って釜じいの所に墜落した後どのように行動したかという点に対応している。

絵図にも説明を付しているようにマンダラ夢12において、市街電車の昇降口に飛行機とともに墜落した四人は全員家族に変わっていたが、これは、四人が幼児期へ退行していることを示している。しかもこの四人は、市街電車の昇降口に非常に危険な姿勢で立っているので、この幼児期への退行が精神的に危険であることがわかる。ただし、今度もやはり四人である点は、夢見者の意識が自己の全体性を求めており、この後四人が市電に乗って全体性を目ざす努力を続けていくことを示していると、ユングは解釈している。

このようなマンダラ夢12の解釈では、自己の全体性を表す四人が重要な意味を持っている

が、映画の場合も、千尋を含めた四者という数が変わることなく最後まで受け継がれていたのは、すでに確認したところである。すなわち、千尋と坊ネズミとハエドリ（湯バード）の三者は、ハク竜とともに墜落した後、リンの漕ぐタライ舟に乗って海を渡り沼の底へ向かうこととなる。この時はハク竜は含まれていないが、タライ舟にはリンが乗っており、やはり四者となっているので、千尋（たち）は、マンダラ夢12の四人と同様、自己の全体性を求め続けていることがわかる。

また、このタライ舟は円形なので円の中に四者がいることになり、この点は、ユングがマンダラシンボルの大きな特徴と見なしている「円と四（四者）の組み合わせ」に、まさに適合している。しかも四人を乗せたタライは、ハク竜の背に乗った時のように上昇や下降はせず、海上をゆっくりと移動するだけである。海は集合的無意識に加え母性も表すので、自己を表す千尋たち四者は、母性的無意識の中に飲みこまれる危険はなく、かといって自我意識が過剰になって飛び立とうとすることもなく、意識と無意識の間でかなり安定した状態にあると言える。

そのことは、タライの中の人間がリンと千尋の二人で、動物は坊ネズミとハエドリの二匹という点に示されるとおり、意識と無意識の比率が二対二であることにも表されている。しかもマンダラは混乱を秩序へと移す目的をもっており、パニックや方向喪失、心の混乱の直

後によく現れるという点は、千尋が暴れるカオナシによって混乱した状態を必死で切り抜けた後、タライ舟（マンダラ）に飛び乗ったことに当てはまっている。

その場合タライ舟は、四つの心的機能の表わす自己が周囲の無意識の大海に溶け込んでしまわないように守っている外枠でもある。この点に表されるように、マンダラが導く個性化の過程とは、周囲の世界に迎合する安定ではなく、自立した個体の確立に基いた心の平衡を目指すものである。

しかし、タライ舟と四者に象徴される自己は、安定はしているが、意識が明確な方向性や方針を見出していないのも事実である。

その後千尋たちは、タライ舟を降りて海原電鉄に乗り換えたが、電車は海の上を漂うのではなく突き進むという積極的な姿勢を表している。これは、千尋たちが沼の底という原初的無意識の世界を意図的に目指していることを示すといえる。しかも、この場合帰りの電車が無いということは、マンダラ夢14においてルビコン河を汽車で渡って生命の泉を目ざしていることにぴたりと対応するのである。ただし千尋たち四者の意識が明瞭になり正しい意識化が成し遂げられるのは、ハク竜を含めた四者が最後に湯婆婆の元へ上昇して戻り、意識（人間）3と、無意識（動物Ⅱ湯バード）1、の割合になった時である。

一方、タライを降りた後は、リンの代わりにカオナシが加わって、やはり四者が海原電鉄

に乗り込む形になる。カオナシは一般にも影などと言われるとおりの無意識に属するものなので、この後は、意識（千尋）1に対し、無意識3の形で、沼の底という原初的無意識に近づいて行くのである。

そしてさらに、影とも言えるカオナシは、それにふさわしく沼の底に残り、代わりに迎えに来たハク竜が加わって、やはり四者となったのである。（竜は蛇の変形なので、集合的無意識やウロボロス（沼）との関連があるが、羽をもって飛翔する点は、高次の意識的領域とのつながりを示している。つまり、竜は、無意識と意識の領域をつなぐ動物なのである。）

これらの過程をふり返った時、マンダラ夢12に対応する事としては、千尋を中心にした四者が、市街電車ではないがタライ舟に乗り込み、自己の全体性の回復を目ざそうとした点が、挙げられる。また、千尋たち三者が、カオナシに追いかけて階段を転がるように下り、海に落ちる危険を何とか逃れて、リンのタライ舟に乗ったことは、マンダラ夢12において、市街電車の昇降口に、四人が危険な姿勢で立っていることに相応する、と言える。

ところで、ユングによれば、夢に現れる乗り物の種類は、夢を見ている人間のその時点における心的生活のしかた、心の営みのありか方などを示しているという。^②市電は飛行機と異なり、誰もが気軽に一緒に乗ることのできる集団的乗り物なので、これは、夢見者が誰も彼もと同じように行動し生活していることを、示している。ユングのこの見解に基いた場合、

市電はタライ舟と何か共通する点が、見出されるであろうか。

タライは、かつてはこの家にもあるような、日常的な必需品であったから、その意味でタライ舟は、市電という誰もが乗れる日常的な乗り物と、共通性があると言える。ただし、市電には不特定多数の人々が乗れるのに対し、タライには、ほんの一握りの人数しか乗ることができない。しかし、夢見者が市電の中に大衆の一人としてまぎれ、際立った自我意識を持たない点は、千尋が日常的なタライに揺られて、集合的無意識という海の上を漂うことと、共通性が見られるのである。

また、マンダラ夢12の市電の場合、はつきりとした乗員の数は四人であることも、タライ舟に乗った千尋たち四者と共通している。この両者の四という数は、すでに述べたように自己の四つの要素を象徴しているのである。さらに、タライ舟の丸い形には、マンダラ(円)の要素が強く打ち出されているので、千尋たち四者を乗せたタライ舟(円)は、マンダラ夢12の市電を待つ四人よりも、いっそうマンダラシンボルとして直接的に訴えかけるものがある。

その他、市街電車の所に落ちた四人が全員家族に変わっていたのは幼児期への退行である、と述べられているが、千尋たちがタライ舟に飛び乗った海という場所は、母性を意味することに加え集合的無意識の象徴である。しかも、ユングによれば、集合的無意識は「子供の国」

とも言える面をもつので、タライ舟が海で待っていたことは、母のいる「子供の国」すなわちマンダラ夢12における幼児期への退行と重なる部分があると言つてよい。

このように考えると、市街電車に乗っている四人とタライ舟に乗っている四者は様々な点で共通性があることがわかる。

マンダラ夢12の市街電車の解釈を通じて乗り物に関する記述が長引いたが、以上の考察から、マンダラ夢12も、先に述べた一連のマンダラ夢（11番、13番、14番、15番）と関連があることがわかり、その中に含まれるということができる。言いかえると、マンダラ夢11からマンダラ夢15までの全てが連続して、映画の諸場面に対応していることが明らかにされたのである。次には、残るマンダラ夢10について検討しておきたい。

6 〈時計〉と〈眼〉の表すマンダラ象徴

マンダラ夢10では、大きな文字盤時計をもつ聖ペーター寺院と、そこにいる四人物が登場する。この時計の円は四分の一ずつに区切られており、それぞれが「思考、感情、直観、感覚」の四つの心的機能を表している。言いかえると、これは先に述べた自己の全体性を表す四要素であるが、この四つの言葉は、寺院の時計の円に刻まれているわけではなく、ユングがマンダラ夢10に関し、そこに立っている四人との関連で時計をそのように解釈し、表現したにすぎない。

ところで、円と四者の組み合わせが自己の全体性を表す二原型であることは、タライ舟に乗った千尋たち四者に関して述べたところでもある。そのように、マンダラ夢10で円い時計の場所に立つ四人は、特に意識と無意識の比率を表すのではなく、四つの心的機能の象徴としてユングは捉えている。

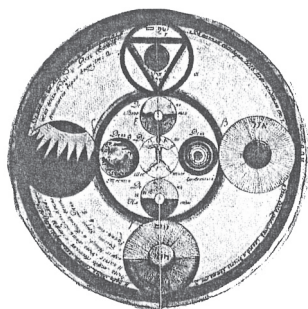
その他にもユングは、世界各地における、古代からの円形の暦や天宮図と、マンダラの共通性を明らかにしているうえ、西洋で占星術の影響下に発展したマンダラを用いた時間象徴の多くの事例を紹介している。それらの宇宙や時間に関するマンダラは、どれもが四という数を中心に分割できるのが特徴である。

第三章 ハク竜の墜落にまつわる後半の諸場面と、
四人物を中心にした一連のマンダラ夢との類似性

また四という数がマンダラで重要な意味をもつことは、先に述べた四種の心的機能と関連しつつ、様々な絵や形によっても表されている。例えば、四季、四方位、火土水気、春分・秋分・夏至・冬至、四人の福音書家、四つの龍の他、四人の息子を連れたホルスのイメーシなど、数えればきりがなくとも言える。ユングは、その点について「このような事実を全体的に見わたしてみさえすれば、四によつて表現されるある心的要素が存在すると嫌でも考えないわけにはいかない⁽²³⁾」と、述べている。

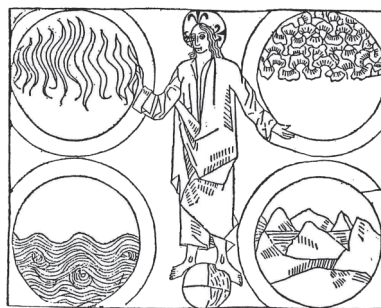
ところで、この四という数が映画では、ハク竜とその背に乗った千尋・坊ネズミ・ハエドリ（湯バード）や、タライ舟の乗員などに表されていることは、すでに述べたとおりである、それらに加え、ここではさらに映画の時計塔に象徴されているマンダラについて注目しておきたい。映画では、トンネルの出口すなわち冥界の入り口に時計塔があり、二つの円い時計がついている。上部の

図16



アントロポス（人間）と
四大（火、水、土、気）
18世紀 ロシア

図15



四つの円は、火、水、土、気を表す
その間で、地球の上に立つキリスト
1787年

ものは数字で刻まれているが、下方の大きい時計は漢字で刻まれているうえ、はつきりと読み取ることとはできない。しかし数字の時計の方は12時まで刻まれているので、四分割できるのは明らかである。その点に注意すると、この上部の時計における円と四分割の組み合わせは、マンダラ象徴と見なすことができ、マンダラ夢10に登場する聖ペーター寺院の文字盤時計が四分割されていることと同様の意味を表すと考えてよい。

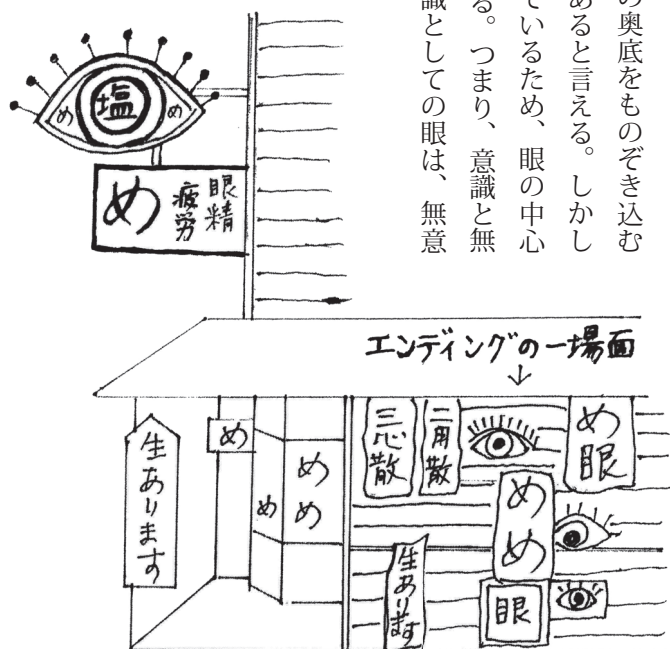
そしてすでに述べたようにそれらの円と四の組み合わせは「自己の全体性を」表す元型である。さらにどの時計も円い文字盤が正方形の壁に取り付けられている点は、丸い湯舟が四角い仕切りに囲まれているのと同様、円と四角の組み合わせとしてマンダラシンボルの大きな特徴である。

ところでマンダラ夢では、マンダラ夢10からマンダラ夢15まで、四人の人物を中心にした相互に関連をもつ一連の夢が続いていた。したがって、その始まりであるマンダラ夢10に、聖ペーター寺院のローマ数字の文字盤時計が登場することは、映画においてトンネルの出口すなわち無意識の世界の始発点に、マンダラの意味をもつ時計（塔）が存在することに相応するのである。どちらの時計も、この後に続くそれぞれの世界がマンダラすなわち自己の全体性を求めて行く場であることを、暗示しているのであろうか。

さらに「千と千尋の神隠し」では、この時計塔の立つ草原の先に派手な色の飲食店が続い

ていたが、その最初に大きな目  の描かれた看板が、意図的に大きく映し出されていた。看板のすみには「眼精疲労」などと書かれているので、ここは目の薬を売る店のようにも見えるが、ユングによれば、瞳孔や虹彩などを描いた眼の絵図はマンダラシンボルの重要な要素である。⁽²⁴⁾

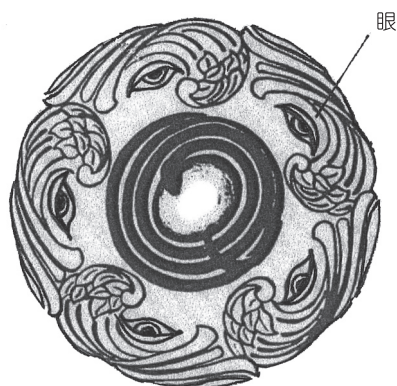
というのは、眼は外界に加えて自らの奥底をものぞき込む
 認識器官でありその意味で眼は意識であると言える。しかし
 一方、眼の奥底は無意識の深みに通じているため、眼の中心
 （瞳孔）は、無意識の中心を象徴している。つまり、意識と無
 意識は眼を通じて連結しているうえ意識としての眼は、無意
 識の中から洞察すべきものを選び出
 して意識化している、とも言えるの
 である。このような眼の働きは、マ
 ンダラにおいて無意識の内容が正し
 い形で意識化され、意識と無意識の
 統合が達成されることと同様である
 ため、眼の絵図はマンダラを意味す



多眼のモチーフ（ユング）

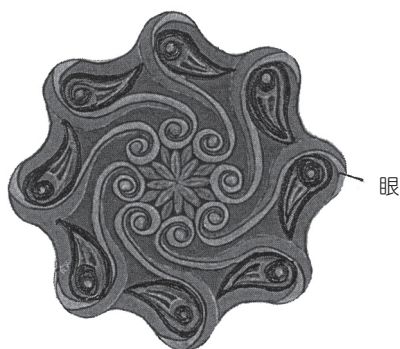
多眼のモチーフ

図17



58歳 女性 外側に魔除けの翼と眼

図18



55歳 女性

ると言えるのである。

また、ユングの患者の描いたマンダラ絵には「多眼のモチーフ」が描かれている場合がよくあるが、これは「複合的意識」という無意識の独特の性質を示しているようだ、とユングは述べている。⁽²⁶⁾

この、多くの目が緊密に描かれている多眼のモチーフ（複合意識）は、「千と千尋の神隠し」のなかで、大きな目の看板の立つ屋根の下に「眼、め、」などといったずら書きのように書かれた沢山の古ぼけた看板を思い出させる。

言いかえると、これらの眼に関する多くの小看板は「多眼のモチーフ」との共通性を示しているのである。したがってこの場合、高所の大きな眼は、先に述べた認識器官として意識の機能をも持つ眼の象徴といえるのに対し、屋根の下に雑然と描かれた古い「眼、め、」などは無意識の奥に秘められた複合的意識と、みなすことができる。

つまりユングによれば、無意識の中はいくつかの断片的な部分に分かれていて、それぞれが独立して人格や意識を持っているように見えるため、無意識はそうした断片的意識の複合体として見ることもできるのである。影・アニマ・アニムスなどはその一例であるが、このように人間の心は単一の構造をしているのではなく、性質や振る舞いの異なるいくつもの部分から成り立っており、しかもそれらの部分は、主体になりうる能力を備えているのである。そしてそれが病的になると、夢遊病、二重（多重）人格、などが生じるが、最も不幸な場合は分裂病である。⁽²⁷⁾

以上のような眼とマンダラの関係や、多眼のモチーフと無意識との関連を顧みるならば、映画の中で、時計塔の先の不思議な町の始まる所に映し出された大きな目とその下の多眼のモチーフは、商店街を含めてこの辺から先がしだいに無意識の中心に向かっていくことを示唆していると、見なせるのではないであろうか。

また、目の看板の立つ商店街は各店が、はなやかで人目を引くユニークな装飾で覆われて

いるが、これは関東大震災以後、一世を風靡した「看板建築」がモデルであるといわれている。当時の看板建築は現在「江戸東京たてもの園」に保存されているので、そのような建物が描かれている大通りは当然懐かしい過去の世界を思い出させる面がある。さらにそれに加えて、無意識は記憶の貯蔵所であることを考慮するならば、高くそびえる目の看板は、下方の無意識の領域と繋がっているのみならず、無意識（記憶、過去の世界）への通路を指し示しているということも、否定できないのではないであろうか。

そもそも眼のモチーフは、神の摂理の象徴としてヨーロッパやアメリカで広く用いられてきたが、自己を表すマンダラはある意味で神とも言えるので、「目＝神＝マンダラ」と捉えることもできる。そして、神としての目のルーツは、エジプト神話の「ホルスの目」であると言われ、ホルスの右目は太陽を、左目は月を象徴していた。⁽²⁸⁾ 太陽は男性原理や意識を表し、月は女性原理や無意識を表すので、ホルスの両目は意識と無意識を象徴しているともいうことができ、その点にも自己の全体性（マンダラ）と眼のモチーフとの関連が示されていると考えられる。

またユングは、マンダラのなかの眼はたしかに観察する意識を象徴しているが、他方、多くの文献や絵において眼は神話上の人物の眼とされていることを忘れてはならない、と述べている。⁽²⁹⁾ つまりそれは、その人物から「見つめる」（意識の注意を引きつける）ということ

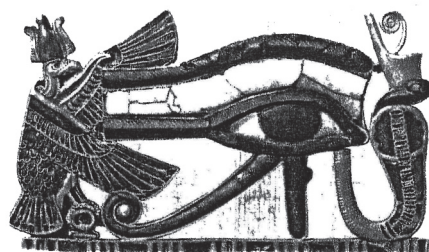
が生じたことを示しているのである。ホルスの目の他、ネパー
ルのストウーパに描かれた仏陀の目なども、その例といえる。

しかも、ホルスの眼は神話では、セトに傷つけられ失明し
た後回復したので、ホルスは眼病予防や治療を司るものとし
て信仰されてきた。⁽³⁰⁾ この点も、「千と千尋の神隠し」に登場す
る眼の看板に「眼精疲労」という薬の宣伝文字が書かれてい
ることと一致している。

さらに現在アメリカの薬局などに書かれている処方箋のRx
マークが、ホルスの目に由来すると言われていることにも、
眼の看板と薬局の結びつきが示されている。

いずれにしても映画の看板の大きな目が、ホルスの目に由
来する神やマンダラとして捉えられることは、疑い得ない事
実である。その他、中東で使われてきたハムサという護符（魔
除け）にも大きな目が描かれているが、この目はイスラム教
の師モハメッドの娘ファアティマの目といわれ、神の目では
ないが宗教的な意味が含まれている。

図19



1ドル札の神の眼



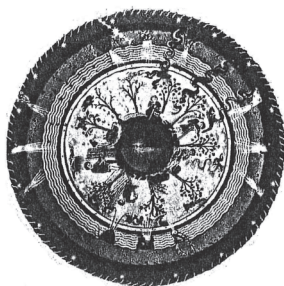
第三章 ハク竜の墜落にまつわる後半の諸場面と、
四人物を中心にした一連のマンダラ夢との類似性

図20



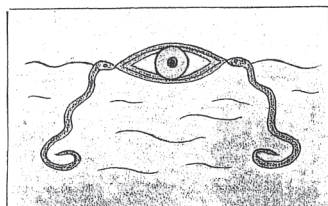
55歳の女性の絵

図21



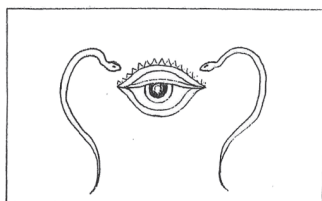
ドイツのベネディクト会
修道女の絵

図22

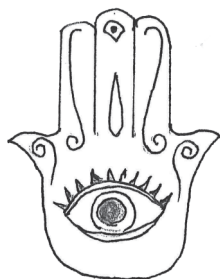


中年女性の絵
眼は意識性を表す (ユング)

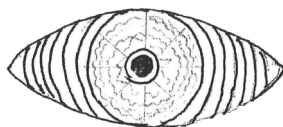
図23



古代ローマ時代の床のモザイク
魔除け (ユング撮影)



ファーターイマの目
護符



新宿の目 (日本)
巨大なオブジェ

ところで、現代の日本で、「新宿の目」という巨大なオブジェが通行人を見つめているのは周知の事実である。もしかしたら、宮崎駿は、このような所からもヒントを得ていたかもしれない。

しかし一方、日本大学芸術学部教授・清水正は、映画のこの場面に関し、「〈眼〉は女性性器の隠喩であり、〈生あります〉の〈生〉も女性の肉体の暗喩となっている」と述べている。³¹「〈生あります〉という言葉は「生ビールあります」ともとれるし、この映画の看板の目は、がちりとした輪郭で中心には塩と書かれているので、あまり性的な雰囲気は感じられない。とは言え、眼のモチーフが神や自己の精神（マンダラ）を表している一方で、それが性的なイメージを示唆しているように見える人がいるのも事実である。これは一見、矛盾することのように思われるが、必ずしもそう言い切ることではない。

過去の歴史における西欧のキリスト教では、性や心を含めた女性的な要素を極端に排除しようとする傾向があり、それが原因で魔女狩りなどの悪い現象が生じてしまったことは、すでによく知られている。ユングは、そのようなキリスト教を批判して、キリスト教の三位一体の神に第四番目のものとして、心をも含めた女性性や影や身体的な面などを加えたものが、真の自己の精神を表すと考えた。したがって、映画の眼のモチーフのなかに女性的なものが見える人がいたとしても、無理に否定したり排除する必要はないのではないであろうか。た

だしユングは、「体のともし火は目であり、目が澄んでいれば、全身も明るい」という新約聖書の言葉を重視し、目を神ないしマンダラとして捉えているので、本書ではあくまで、眼のモチーフはマンダラシンボルの一つの表現と見なしている。そのため、女性的なもののイメージがあつたとしてもそれは、自己の精神の中に含まれている極小さな一部分の要素として捉えておきたい。

同様のことは、湯屋の衝立に書かれた「回春」という文字についても言える。回春とは、「病気が治り元気になること」や「若返り」を意味し、国語辞典にもこの意味が載せられている。しかしインターネットなどでは、湯屋の衝立に書かれた「回春」という文字を、性的な意味に捉えている場合もあり、俗語としては、今の日本ではこの意味も通用するようである。そのため、衝立の「回春」という文字も、本来は性的な意味ではなく「病気の回復」を意味することを、ここで確認しておきたい。

また、そのように回春という言葉が若返りを意味するならば、油屋の衝立に回春と書かれていることは、湯屋の営みが、第二章で述べたような若返りの沐浴であることを、裏づけるのである。

ところで、湯屋の建物が江戸時代の庶民の入浴場に見える一方、神々の沐浴の場であつたり、マンダラを表現したポタラ宮のようなマンダラ的要素を多く備えていることは、先に記

したとおりである。それらの点にも示されているように、「千と千尋の神隠し」には庶民の生活と密着した身体的あるいは物質的な要素と、高次の精神性に連なる神的な要素が、切り離されることなく様々な場面の中に共存している。そして、これこそが、ユングの追求した正しい自己（精神性）のあり方なのである。ユングは「物質の中には精神の胚芽が、精神の中には物質の胚芽が見つかるはずである」と述べているが、これは、中国の古典哲学の、陽は陰の胚芽を内に含み、又その逆でもあるという考え方に基いている。

これまで、マンダラ夢¹⁰と映画に登場する〈時計〉に関連して〈眼〉のモチーフにも注目したが、どちらもマンダラシンボルの重要な要素であることが、明らかにされたのではないであろうか。

また、宮崎駿は、自分の作品の特徴について「入り口は低くて広くて、誰でも招き入れるが、出口は高く浄化されていなければならない」と、述べている。³² 彼のこの考え方は、まさに、入浴場という庶民のいこいの場の中にマンダラ象徴が重ね合わされていたり、映画の後半で、千尋たちが銭婆を訪問することにより心の全体性が回復し、最後には完成された人格（意識3対無意識1の割合）に到達する点に、見事に描かれている。

〈Ⅲ〉個性化過程における、童見元型の出現

以上のようにして、無意識の領域と意識の領域が統一されたことは、まさにユングが、マンダラ夢によって個性化が完成されることができると述べていることと、一致している。

先にも述べたが個性化過程とは、意識と無意識が対立・葛藤を経た後統一されることによつて、壊れることのない人格の全体性が形成されることである。このような個性化過程は、マンダラを介した瞑想や儀式の他、夢によつても促進されることは、マンダラ夢の解釈に見るとおり明らかである。

しかし、そのように意識と無意識が結合するためには、両方が、最初のままの状態を保持し続けるのではなく、少しずつ変化していなければならない。その結果として両方は結合をなしとげ、新しい存在へと変化することができるのである。千尋を含めた四者の顔ぶれや姿が少しずつ変わっていったり、一連のマンダラ夢の中で四人のメンバーが変わったりしたことは、それを象徴していると考えられる。そして、この変化の過程において、無意識は、それまでの太古的・情動的な性質が薄れ、より洗練され安定した性質のものに変わり、意識の中に正しく統合されるのである。

その際意識に取り入れられるべき無意識の内容を、ユングは、「影」、「アニマ・アニムス」「精

神」などの元型として捉えている。したがって、個性化とは、諸々の元型を次々に意識化し統合していくことと言えるが、ユングによればこのプロセス自体もまた「変容」と呼ぶうる一つの元型である。³⁴そして再生儀礼は、この心の変容を成就するための未開段階の心理療法である³⁵という。では、「千と千尋の神隠し」の場合は、意識化を成し遂げる諸元型（無意識の内容）についてどのように考えればよいであろうか。

その点について考える前に、切通理作が「不思議な町は全部千尋にとつての存在という気がする。ハクやカオナシもまずは千尋との関係性において出て来ている」と述べていることを、思い出しおきたい。一方、先には、この無意識的冥界は千尋にとっては通過儀礼の場であり、千尋は、この心の世界全体の唯一の主体（夢見者に相応する）であることを論じた。したがって、切通理作が述べていることは、この主張を裏づけると言つてよい。

このことに目を向ける時、今述べた問題すなわち、「千と千尋の神隠し」の場合は、意識に統合される無意識の内容（諸元型）とはどのようなものと考えられるか、という問の答えが自ずと浮かび上がって来るようである。

ユングが意識に取り入れられるべき諸元型として挙げている主なものは、影、アニマ、アニムス、精神、などであった。千尋の迷い込んだ「不思議の町」全体が千尋の心の世界であるとするならば、影としてカオナシ、アニムスとしてハクが考えられる、精神としては、先

に述べたように肯定的アニムスであるハクが代表しているように見える。ユングによれば、精神の元型は結合されるべき一方の無意識的要素であり、少年や若者の姿で現れる精神はこれに相当するので、千尋にとつて肯定的アニムスであるハクは、まさにこの精神の元型であると言える。(一方、老賢者も精神元型であるが、老賢者はすでに意識と高度な結合を成し遂げた自己であるという。したがって、老賢者である爺爺が変化しない——意識に統合されない——存在であることも、それによって説明できる。)⁽³⁶⁾

そもそも、アニムスとは女性のなかのあらゆる男性的なものの人格化であるが、それは女性の無意識のなかの人間の伴侶にあたる、とユングは述べている。したがって、ハクがどういうわけか千尋の名前を知っていたり、千尋の幼い頃から知っていたということも、ハクが言わば千尋の精神的分身とも言えるアニムスだからなのかもしれない。

また、多くの神話やおとぎ話では、動物や怪物に変えられてしまった王子が、少女の愛によって救済されるが、これは、アニムスが意識化される方法を象徴しているという。⁽³⁷⁾「美女と野獣」や「犬になった王子」はその典型であるが、ハク竜が千尋の愛によって人間の姿になり自己を取り戻したのも、同様の例と見なすことができる。

それでは、千尋とともに沼の底を訪れハク竜の背に乗って上昇し巨大化した坊は、どのように捉えたらよいであろうか。坊は、(第一章で述べたように) 童児元型のなかでも幼児の

段階から、ごく初期の少年神までに相当している。

ところで、ユングによれば、童児元型が個人のなかに実際に現れるのは個性化過程においてであり、この場合その個人は、自分の人格の小児的な部分と同一化していると考えられる。⁽³⁸⁾ またユングは、マンダラ夢⁴⁴などに関しこの夢に登場する子供たちは、夢見者の心に未だに残存する幼児性を暗示している、とも述べている。個性化過程とは、意識と無意識の葛藤を克服し両者を統合していく過程であるから、その意味で、マンダラ夢の働きと個性化過程の働きには大きな共通性があることは、すでに記したとおりである。したがって、マンダラ夢に子供が登場すること、個性化過程で童児元型が現れることは、同一の意味をもっていえると言ってさしつかえない。すなわち、どちらの場合でも、個人の心の中に子供のイメージが現れることは、その人格に未だ小児的な部分が残されていることを示しているのである。一方、「千と千尋の神隠し」が全体を通じて個性化過程を表現していることについては、何度も論じている。したがって、今述べたユングの見解に基くならば、「千と千尋の神隠し」に登場する坊は、千尋の心の中に残されている千尋自身の幼児性を表す面があるということとは、明らかである。

さらにユングは、人格の小児的な部分が個性化過程で最初に現れる時は、過大な要求をもっているのに誤解されたり見捨てられたりして、不当に扱われている子供の状態というイメー

ジを表している、とも述べている。⁽³⁹⁾すると、このような子供の状態のイメージは、まさに坊が湯婆婆の過保護のなかで不当に扱われ、外で遊ぶことも許されずクッションに閉じ込められている姿と、一致する。そして、この坊の姿は、千尋が転校をくり返したりして周囲の束縛に耐えながら本心では自己実現を望んでいたことにも一致するので、坊は、明らかに、千尋の個性化過程で最初に現れた人格の小児的な部分と言えるのである。

しかし、心理療法が施されるにつれて、個人のなかから「童児」の部分がゆっくりと分離され、客観化されていくとユングは述べている。逆に言えば、このように童児が客観化されなければ、その人は童児元型に憑かれた状態に陥り、人格の統合は未完成のまま終わってしまう、ということである。そして、この、童児との同一化が解体していく過程では、神話的な諸特徴がしだいに目に見えるようになり、その後の変容過程は英雄神話の過程と一致する、ということである。

この、心理療法において個人と童児の分離に伴って神話的諸特徴が現れ英雄神話の過程と一致する、という側面は、坊が湯婆婆から自立したことのみならず、第一章で述べたようにハクが英雄誕生前の少年神として太母から独立を図っていった、その神話的過程にぴったりと相応している。

しかも、このように、個性化過程において童児元型や英雄神話の過程が現れるということ

は、「個体発生は系統発生をくり返す」というノイマンの主張にも重なる面があるように見える。ユングは個性化過程を人生後半期に捉える一方で、個性化過程とは、意識と無意識という心の二つの基本的要素の葛藤から生から生まれる一つの過程ないし発達経過であるとも記している⁽⁴⁾ので、ユングの述べる個性化過程とノイマンの述べる意識発達の過程とはかなり共通する面があると言つてよい。

さらに、ノイマンが、個性化の働きは人生の前半期はもちろん、すでに幼児期にもその発達の前形態を持つていと主張している点からは、「坊・幼児」と湯婆婆(太母)との葛藤が、すでに意識発達上の個性化過程に関連していることが認められる。

以上のような点に注目すると、「千と千尋の神隠し」が第一章で論じたように「意識発達の太母の段階」に相応する一方、今述べたように「個性化過程」の表現としても捉えられるということが、矛盾なく理解できるのではないであろうか。しかもそれによって、「千と千尋の神隠し」が十歳前後の子供ばかりでなく大人の心をも捉えた理由が明らかにされるのである。すなわち、「意識発達の太母の段階」としては、子供の心に影響と感動を与え、「個性化過程」は、人生後半期を含む大人の精神状態にも訴える面が大きいということである。

ところでユングによれば、童児の姿が個性化の過程でそのように変化していくことは、意識の側と無意識の側の双方から要求される人格がしだいに総合されていく姿の、先取りであ

るという。

具体的に述べるならば、童児は無意識などの人間的自然の根底から赤子として生まれるので、意識の枠をこえた生命力や可能性、深奥な自然的なるものの全てを内包しつつ擬人化されている。一方、社会的に規定されざるをえない意識の方は、他の自分もありうるかもしれないという思い違いにとりつかれているのに対し、自然的本能の出現である「童児」は他の自分はありませんという性質をもっていて、それに基く自己実現を目ざそうとする衝動が強い。それ故「童児」は、無意識に根ざした自己実現への願望を意識の枠組の範囲で達成する際の調停者の役割やモデルをイメージし、童児によって自己の全体性が形成されるのである。⁽⁴³⁾

ユングのこの考えは、坊とハクが、湯婆婆と錢婆の間に介入することにより、自らも成長したのみならず、湯婆婆（意識化の進んだ領域）と錢婆（原初的無意識の領域）の対立を緩和したことに当てはまっている。

また、以上のような「童児」に関するユングの見解は、第二章で述べた通過儀礼のリミナリティにおける「赤子」の意味と重なる面も多い。通過儀礼のリミナリティでは参加者が、まだ社会的にどこにも属さない未分類の状態であることを象徴するものとして、赤子や乳児の形で表現される場合があることは、すでに述べた。したがって、参加者は通過儀礼を経る

ことにより、赤子のような無垢な存在から社会的存在へと成長することができるのである。このように、文化人類学上のリミナリティ（境界状態）で、多くの赤子が未来における可能性の象徴である点は、先に述べた童児元型の性質と同じであり、「千と千尋の神隠し」における坊の示す一面でもある。

そして坊が、リミナリティとしての「不思議の町」において千尋の心の赤子のような側面を象徴していると考えらるならば、坊が最後に巨大化して自立したことは、千尋が通過儀礼を経て成長した姿を象徴している、とも言える。

切通理作は、「画面のどこかに少女が成長した印を見出したい観客の気持を突き放すように、映画はただ彼ら親子の車が去っていくだけで終わる」と述べているが、千尋が成長した姿は、実は、大きく成長した坊と、竜の衣を捨てたハクの姿のなかに、明白に描かれているのである。

〈Ⅳ〉コハク川の想い出と、青い花の夢

—— 人格の全体性と黄金の華 ——

すでに述べたように、マンダラ夢10からマンダラ夢15までは、四人の登場人物を中心にして連続した意味内容が認められたが、ユングがとりあげているそれ以外のマンダラ夢には、映画と密接な関連をもつ連続した夢は見当たらない。ただし、断片的ないし部分的には映画の様々な場面と共通するマンダラ象徴を、いろいろな夢の中に発見することができる。例えば、

階段・梯子を昇降する夢、 暗い縦穴を落下する夢、 循環する輪（糸車）、
海が陸地に押し寄せるヴィジョン・夢、 夢見者を無意識がしつこく追いかけて自
分をかまってくれないとなる夢（カオナシと千尋に相当）、
夢見者が大勢の女性に囲まれている夢（父性の排除）、などがすぐに思い当たる。⁽⁴⁵⁾

しかし「青い花」というマンダラ夢2は、一見映画とは具体的な共通性は見られないにもかかわらず、ここで詳しく言及する必要があると考えられる。これは「夢見者は、長い散歩をしているうちに、道端に青い花をみつける」というだけの夢であるが、ユングの解説を読

むならば、映画との重要な共通性を見出すことができるのである。ユングはこの夢に關し、「散歩は目的のない道をあちこち歩きまわることである。したがって、それは、探すことであると同時に変化することである。

そうやって歩いているうちに、道端に自然の偶然の子である青い花が何気なく咲いているのが目にとまる。それは恰も、知識によって得られた世界像と現実的世界像とが苦痛に充ちた分離を経験することになる以前の少年時代に、いやむしろ、そのような分離がまさに始まったばかりで、眼差しはすでに背後に向けられて過ぎ去ったものを見つめ始めていた少年時代に心のうちに芽生えたロマン主義的・抒情的なものを、やさしく想い出させるとでもいった風情である。事実それは、安全な道を奪われ、人間的幸福に与っているという感情を失ってしまった者に過去のある場所を示し、そこでならお前は心の友や同胞に出会うことができ、お前のうちで伸び展つてゆきたいと願っているあの芽を見出すことができるのだと話しかけている無意識の親しげな合図、神秘的合図のように見える」⁽⁴⁾、

と述べている。

以上のマンダラ夢2に関する解釈は、映画のクライマックスすなわち、千尋がハク竜の背に乗って空を飛んでいくうちに、幼い日に川で靴を失くした記憶が蘇った場面に、当てはまるとは考えられないであろうか。千尋の心は空を飛びながら、確かに何かを探し求めつつ

(もしかしたら、それはハク竜の本名だったかもしれない)、自身も変化していった。それは、新しい自己の全体性を求めていく変化ではないであろうか。この点は、ユングが散歩について述べていることと同様である。そして、ふと思い出したのは幼い日に川に流された片方の靴であつたが、この靴と川の想い出は、散歩で偶然見つけた自然界の青い花についてユングが語っていることに相応するように見えるのである。

先には、千尋が幼い日にコハク川に助けられたことを思い出したのは、千尋と大地的な自然本能との結びつきが回復したことでもあり、合理化された自我は「子供の国」の自然的本能を取り戻さなければならないというユングの主張に合致している、と述べた。これらのことはすべて、マンダラ夢2についてユングが述べていることに含まれるか、それと同等の意味をもっている。また青井汎が千尋のコハク川の記憶について述べていることも、ユングがマンダラ夢2「青い花」について語っている内容と共通性があり、看過することはできない。

青井汎は、

「千尋が思い出した、水に抱かれ、水と一体であつた記憶とは、全ての人は母胎の中で羊水に浮かんでいたという憶えているはずもない原初の記憶のことです。人はこの世に生を受け、



生き延びるために、いずれは他者（他人だけでなくあらゆる事象）と自分とを隔てる距離を作り出す必要が生じます。やがて来るその日まで、赤ん坊にしてみれば自分もなく他人もなく、この世の全ては一体であったのです。モノみな全てにカミ宿ると考えるアニミズム的な発想と、人間が生まれてまもなく失ってしまう全一感⁴⁷。いずれもそのうちに人を押し包む「母性」が前提となっているのではないだろうか」と述べている。

このなかで青井汎が述べる、他者と自分を隔てる距離が作り出されるまでの、自他やこの世の全てが一体であった時の記憶とは、ユングが「知識によって作られた世界像と現実的世界像とが苦痛に満ちた分離を経験することになる以前の少年時代」と語っていることと同義であるように見える。

しかし、ユングがこの安全で幸福な時期を少年時代ないしその少し前の時期に捉えているのに対し、青井汎はそれを、主として母胎の中で羊水に浮かんでいた時期として捉えているのは、大きな相違点である。青井汎はコハク川の水を羊水と見なしているが、水は必ずしも現実の水になぞらえる必要はなく、ユング心理学では水は無意識の象徴であり、しかも水は母性を意味することもすでに述べたとおりである。したがって、千尋が思い出した水と一体であった時の記憶は母胎の中ではなく、映画の描写のとおり幼い日の千尋の姿と捉える方が、ふさわしいのではないであろうか。

またそのように考えるならば、千尋がコハク川と片方の靴を思い出したことは、マンダラ夢2で夢見者が、また主体と客体の分離が不明確で安全を保障されていた少年時代からの呼びかけを感じとったことと、时期的にも一致するのである。この少年時代からの心への呼びかけは、まさに「子供の国」との再会であるといえるが、ユングの述べる「子供の国」とは集合的無意識でもある。したがって、今、述べた主体と客体の分離が不明確な過去の時代の世界とは、集合的無意識の世界であると考えられる。

すでに何度も論じてきたが、集合的無意識は、未だ個人的無意識が築かれる以前に先に存在していた大きな無意識である。また、集合的無意識は海で表される場合が多いが、集合的無意識と連結している個人的無意識は水で象徴されるので、コハク川は集合的無意識に流れ込む水として捉えるのが、適切かもしれない。すなわち、千尋とハク竜の心は、集合的無意識へと退行していく途上で靴を失った想い出にたどりついたのである。

こうして千尋の意識が幼い日まで退行し集合的無意識との接点をもった時、ハク竜は自分の名を思い出し竜の衣を捨てて人間の姿になった。すなわち、本能的無意識が正しく意識化され、本来の自分を発見し取り戻したのである。この場合の集合的無意識と個人的無意識との接点という位置は、ユングが「青い花」の夢に關し、「……そのような分離がまさに始まったばかりで、眼差しはすでに背後に向けられて」いたと述べている時期に相当するように見

える。また、ハクが本来の自分を発見したということは、ユングが、集合的無意識（子供の国、生命の泉）へ引き返すことは自分が何者かという宿命的な問の答えを求めようとすることであると述べていることに、ぴったりと一致している。

一方、ハクは千尋にとつての肯定的アニメスであり、千尋の精神の象徴でもあるから、ハク竜が本来の自分を取り戻したということは、千尋の精神が同様に、本来の自己を取り戻したことにともつながる、と言える。このように、人格の中の無意識の要素（精神、その他）を意識の中に正しい形で取り入れて意識化し、意識と無意識の統合を図ることは、ユングがマンダラと再生儀礼の働きのなかに見出したものである。

しかも、その意識と無意識の統合によってもたらされる人格の全体性こそ、ユングが、中国道教の瞑想の書『黄金の華の秘密』（元の名は『太乙金華宗旨』）のなかに発見した黄金の華であった。⁽⁴⁸⁾これは、西洋の錬金術においても、「哲学者の息子（賢者の石）」を生み出すとされる黄金の華に相当する。ただし、黄金の華は、時に、紅白のバラとして描かれたり、インドの睡蓮の花に相当する他、夢やマンダラでは様々な花のような形態や規則的な幾何学的装飾であったりすることもある⁽⁴⁹⁾（マンダラ象徴）。

したがって、マンダラ夢2の場合も、夢見者が散歩の途中で見つけた青い花が、内容としては黄金の華に相当すると、ユングは述べている。すなわち、その点からも、マンダラ夢2

の青い花は意識と無意識の合一を象徴していると、見なすことができるのである。ユングは、「黄金の華」こそ、彼が患者の治療の過程においてしばしば出会ってきた「マンダラ象徴」であると、主張している。

そしてその黄金の華はコハク川の想い出として千尋とハク竜の心の中にも咲いたのであった。『黄金の華の秘密』では、女性性と男性性（アニマとアニムス）が統一されることにより人格は完成される、と述べているが、このことはハクと千尋の心がコハク川の記憶を共有することにより統一されたことと、一致しているのである。

また靴は、フロイトによれば女性性器の象徴であったが、当時は人間の性を過剰に抑圧していた時代なのでそのような解釈が生じたという面もあり、現代では必ずしもそのような解釈ばかりではない。しかし丸い容器は、子宮や骨壺などとの関連が見られ、ウロボロス状態の原初的無意識を表すと、ノイマンは記している、しかもフロイトは、靴のかかについて、使いつぶされて失われたものという点で、無意識（記憶の掃き溜め）を表すと見なし^⑤ている。いずれにせよ、千尋の靴が無意識のイメージにつながることは、認めてよいと言える。したがって、失いかけた片方の靴をハク竜が千尋の元へ戻した場面は、海に向かって流れ去っていく無意識が蘇り意識に統合された姿のようにも、見えるのである。

一方、靴をはくことは現実的な自立を象徴するので、両方の靴が千尋の元へ揃ったという

ことは、千尋が自立への道を歩み始める姿の象徴であり、ハク竜はそれを手助けしたと考えられることもできる。そういえば、シンデレラも背後に置き去った片方の靴を王子によって戻され妃となったが、靴のイメージには、単なる自立のみならず女性と男性（もしくは、アニメとアニメス）の絆なども潜んでいるのかもしれない。

ところで、ジブリショップでは、ハク竜と千尋がコハク川のできごとを思い出した瞬間の映像を千代紙にして販売しているが、この千代紙には映像にはない多くの金色の花が全体に描かれている。すなわち、ハク竜のウロコが宝石のように散っていく姿の上に満開の金色の花が重ねられているのである。この表現は、ユングが道教の瞑想の書と錬金術のなかに発見した「黄金の華」に、確かに匹敵すると言えるが、これは単なる偶然の一致であろうか。

また、NHKの老子に関する番組でドリアン・助川が語っていたエピソードも、意識と無意識の統合に関連のある黄金の華を連想させる、興味深いものであった。

〈あるエピソード〉……ドリアン・助川（詩人・作家・道化師）

「ある時、自分は社会から外れてしまったと思っていたつ多摩川の縁を自転車走っていたら、川の土手に咲いているコスモスの花たちが手を振っていた。その時、社会から

は外れてしまっていると感じていても、自然を含めたもっと広い世界から見れば、自分はずっと外れていないということに気づいた。」

川がリビドー（精神的エネルギー）の流れを象徴するうえ、この言葉の中の、川に沿って進む点や川べりの花が自分に手を振っていた点などは、千尋のコハク川の思い出や、マンダラ夢2の散歩中に出会った青い花との類似点が示されている。さらに、主人公が、自然を含めた広い世界の中では自分は孤立していないことに気づいた、という場合の自然は、外部の自然界のみならず彼自身の心の奥に潜んでいた自然（感性的世界や、集合的無意識）としても理解することができる。ドリアン・助川はこの自覚において、彼自身の意識と、そこから疎外され切り離されていた本能的自然（集合的無意識）を統合し、本来の自己を取り戻したのである。

しかも、このエピソードが語られたのが「老子」に関するテレビ番組のなかであったことは、彼の体験と道教の「黄金の華」との関連を示唆しているようにも見える。なぜなら、老子は道教の創始者であり、ユングの重視した『黄金の華の秘密』は道教の瞑想の書であるからだ。先に述べたように黄金の華は、意識と無意識の統合を表すマンダラ象徴である。

したがって、ドリアン・助川が川の流れとともに自転車で走りながら花に出会って体験したことは、黄金の華に相応する面もあるのではないであろうか。

第三章 ハク竜の墜落にまつわる後半の諸場面と、
四人物を中心にした一連のマンダラ夢との類似性



第四章

『霧の向こうの不思議な町』

——に描かれている太母の世界
——壺と、渦巻きと、霧と——

柏葉葉子作『霧の向こうの不思議な町』は、「千と千尋の神隠し」の原型となったと言われているが、それぞれの話の舞台は相当異なっているので、少し読んだ限りでは両者が似ているという感じは希薄である。たとえば、『霧の向こうの不思議な町』には、浴場も海も全く描かれていないばかりか、「千と千尋の神隠し」では重要な登場人物である八百万の神々も全く登場しない。しかし、小さな個別的部分に目を向けると、かなり共通した人物などが描かれていることに気づく。

まず、町の権力者であるピコット婆さんは、主人公リナを下宿させる代わりに働かせるというやり手婆婆であるので、容姿や性格も含めて湯婆婆と非常によく似ている。そして、そのピコット屋敷には三つの頭が動いていた点も、映画の場合と同じである。また、姿が似ている点に注目するならば、おそらくはカオナシのモデルとなったと思われるお面を取らない男の子が登場するが、その実質はカオナシとまったく異なっている。カオナシの方は、本当に自分の顔を持たない影のようなどろどろした存在であるが、『霧の向こうの不思議な町』に登場する男の子は、自分の母親が家に帰ってお面をはずしてくれる以外には、他人には決してお面をとってほしくないという幼い子供である。お面をとらない点はカオナシと似ているが、母親を恋しがる幼い男の子という点は、むしろ湯婆婆が溺愛していた坊をどこか想い出させる面がある。

これらのことを考慮すると、ピコット婆さんは湯婆婆と同様に太母であり、三つの頭は映画の場合と同様に、太母という無意識的領域の中に生じ始めた意識の芽のようなものを象徴していると見なすことができる。また、お面を母親にしかはずしてもらわない男の子は、自分の本心は母親にしか見せない、あるいは、母親にしか本心を理解してもらえないという、未だほとんど母親に依存している子供心を象徴しているように見えるので、「母ウロボロスと子」の関係にあると言える。したがって、今述べた『霧の向こうの不思議な町』と映画「千と千尋の神隠し」との類似点は、どれも第一章で論じたような巨大な無意識である母（母ウロボロス、ないし太母）とそれによって産みだされ支配されている子である意識の萌芽、という関係性のなかに捉えられるといえる。

つづいて、次には逆に、今明らかにされた太母の支配する世界という観点から「霧の向こうの不思議な町」を見直すと、他の点においても、この町が太母の支配する世界であることが判明するのである。そもそも、主人公のリナが不思議な町へ入るために通過しなければならなかった霧の谷は森の木立の中に突如出現したが、その時漂ってきた霧と森は、ユング心理学では無意識を象徴しているとされ、おとぎ話の解釈などでも常に重要な意味をもっている。

例えば、主人公が道に迷うのは、興味の中心が外界から内面へ移ることを意味していて、

そこから無意識の旅に入り込んだということである。さらに、霧に迷って出口が見つからないのは元型にとりつかれた状態である、ともフォン・フランツは述べている。^① その例としてフォン・フランツは「リング王子」を挙げて、この場合の霧に迷った主人公は母親元型にとりつかれている、と述べている。一方、太母は母親元型の派生物であるから、母親元型にとりつかれるということは、太母の元型にとりつかれることとほぼ同意であると言ってよい。したがって、太母であるピコット婆さんが支配する「霧の向こうの不思議な町」へ、リナが移動する時、霧に包まれて最初は出口が見つからず涙をこらえて立ち止まったという点には、リナが太母の元型にとりつかれたことが示されていると考えられる。

このように、霧に迷い込むということは、無意識の世界に入り込むことを意味するが、霧が生じてきた森という場所もまた無意識を象徴していることは、第一章で述べたとおりである。

以上のことから、リナの訪れた「霧の向こうの不思議な町」は、千尋の迷い込んだトンネルの向こうの冥界と同様、「意識発達の太母の段階」に相当する心（無意識）の世界として捉えられることが明らかにされた。

その他にも、「霧の向こうの不思議な町」が太母の段階の世界であることは、ピコット婆さんの渦巻き型の大きな髪形が、太母の決定的な特徴であることにも示されている。髪形に

示された渦巻きは、縄文土器や蛇女神などの太母には顕著に認められるが、それらの渦巻きが海水の渦巻きや大地の神である蛇の象徴であることは、絵図で示している。

ところで渦巻き模様以外には「壺」も太母の象徴であるが、「霧の向こうの不思議な町」には、壺に閉じ込められた王子が登場する。この王子はわがままがひどいので仙人によつて壺に変えられてしまったが、リナの力で壺から解放される、というストーリーである。

ただし王子のわがままがひどいのは、単に本人の甘えのみに帰することはできず、母親や家来達による過保護と堅苦しい環境の中で、自分の能力を自由に発揮する場がなく、反発と裏腹のわがままであつたようにも、解釈できる。したがって、王子が壺に閉じ込められるかのように壺に変えられていたことは、王子のこのような状況を象徴しており、王妃を含めた太母の力に屈していたことを表していると考えられるのである。そして、そのような太母の力に呑みこまれていた王子をリナが解放した点は、同じように湯婆婆という太母に呑みこまれていた坊とハクを千尋が解放したことを、思い出させる面がある。

その他、太母との直接的関連はないが、「霧の向こうの不思議な町」が、本当に必要な人にとつては行きたいと思えばすぐに行かれる町で、距離のない場所であるということも注目



に値する。(ただし、リナだけは招待なので正式な道を通ったため、かなり距離があった。)

これは『ハリー・ポッター』の物語に描かれている、必要な時には出現し入ることのできる「必要の部屋」と似ている面がある。そういえば、リナの訪れた不思議な町の住人は皆魔法使いの子孫だという点も、『ハリー・ポッター』が魔法族の物語であったことと共通性がある。拙著『ユングで読むハリー・ポッター』では、ハリーたち魔法族の活躍する舞台が無意識の世界であることを指摘したが、同様に魔法使いの子孫の住む「霧の向こうの不思議な町」も無意識の世界として捉えられたのは、興味深いことである。

話を戻すが、必要な時にすぐ来ることのできる町(霧の向こうの不思議な町)は、心の中の世界であるからこそ、想い浮かべればすぐに行かれるのであろうか。あるいは、心に願って努力すればいち早く道は与えられる(Where there is a will, there is a way.)という真理を凝縮したものであろうか。

ところで、太母が意識を生み出す巨大な無意識であるということについてE・ノイマンの『意識の起源史』を参照し第一章で論じたが、同じくノイマンによればケンタウロスは、無意識の衝動の本能的な力を象徴しているという^②。したがって、リナが「霧の向こうの不思議な町」の大通りにケンタウロスが走り去るのを見たということは、この町に本能的無意識の力が溢れており、その力が風のように強く吹き抜けて行ったイメージを表している。

もしかしたら、リナの見たケンタウロスをどのように捉えるのは行きすぎで、単に神話的イメージを表現しようとしているにすぎないと反論する人がいるかもしれない。しかし、それならば作者はなぜ「パンの笛」で有名な、牧神が笛を吹いて通る姿などを描かなかったのか、という疑問が生じる。たとえば「ナルニア国」の一卷には、ヤギの半身をもつ善良で大きな牧神（フォン）が登場するではないか。それにもかかわらず「霧の向こうの不思議な町」には、ヤギの半獣神ではなく下半身が馬のケンタウロスが、リナの目前を一瞬で駆け抜けて行ったのである。そのように考えると、このケンタウロスは最初に指摘したとおり明らかに、無意識のなかの激しく躍動する本能的力を表しているといえるのではないであろうか。

これまで「霧の向こうの不思議な町」について述べてきたことを整理すると、この町は、心（無意識）の世界であるということができ、そのなかでも「意識発達の太母の段階」に相当する。太母の特徴は、ピコット婆さんの髪形の渦巻きと二面的な性格（育む面と、こわい面）や、王子の閉じ込められていた壺の他、お面を母親以外にははずしてもらわない男の子における母子関係、などに明白に認められるが、町の入り口でリナが遭遇した霧も太母の一面を示している。言いかえると、これらすべてのことから、リナが霧に包まれたのは先に述べたとおり、太母の元型にとりつかれた状態であると思われることもできるのである。

したがって、「霧の向こうの不思議な町」という題名がまさに、この町は「意識発達の太

母の段階の町」であることを示しているとも言える。

その他、太母よりも広義の意味における無意識に目を向けると、霧が出現した森やケンタウロスの疾走が、ユング心理学の見地からは、無意識を表している。

したがって、これまで述べてきた点において『霧の向こうの不思議な町』と「千と千尋の神隠し」は、ともに意識発達の太母の段階を表現しており、その観点からは非常に共通する面を含んでいることが判明したといえる。

第五章

ジブリの作品に表現されている「自然と人間の関係」

〈一〉となりのトトロ、風の谷のナウシカ、もののけ姫、

平成狸合戦ぽんぽこ、千と千尋の神隠し

「となりのトトロ」は、母親の療養のため都会を離れ自然の豊かな土地へ移転することから、話が始まっている。そこにも明らかのように、この映画では、都市文明によって失われた自然との触れ合いや、トトロが子供たちを助けてくれることに示される自然の恩恵が、重要なテーマの一つとなっている。

それに対し「風の谷のナウシカ」では、自然を傷つけている人間の方に大きな目を向け、自然破壊が極限にまで進んでしまった世界的状況を想定している。そこでは、もはや自然は恵みをもたらすことはなく「腐海」として人間に害毒を与えるのみの存在と化しているように見える。そのため、自然を徹底的に敵と見なし抹殺することにより人間の生活領域を確保できると考える者も多くいた。そして、人間は自然と戦うために、核兵器のような力を持つ巨神兵を連れ出すまでに至った。しかし、実は、自然は見えない所で汚染を浄化していることが最終的に判明し、ナウシカの力で人間は自然と和解する可能性を知ったのであった。

「もののけ姫」にも、鉄砲の製造により自然を傷つけようとする人間と、それを阻止し復讐を挑む自然との戦いに加え、自然と人間の融和への願望も、大きなテーマとして組み込まれ

ている。それは、鉄砲を製造し森を切り拓こうとするタタラ場の指導者エボシ御前に向かって、アシタカが「森とタタラ場、双方生きる道はないのか」と叫んだり、タタラ場で生きていくアシタカが森でしか生きられないもののけ姫と、通い婚のような形になりそうな雰囲気が終わる点に示されている。ユングによれば森は無意識の象徴であるし、一方、タタラ場は文明を築いてきた人間の意識の象徴としても捉えられることに加え、男女の結婚は意識と無意識の結合を表すので、二人の結婚は文明（意識）と傷ついた自然（無意識）の融和を意味するといつてよい。

これらのジブリの作品には一貫して「自然破壊」の問題が根底に流れており、それによって自然の側のみならず人間の方も傷ついていく実情が捉えられている。「平成狸合戦ぽんぽこ」には、人間によって住む場所や餌場を奪われた狸たちが、生きる場所を確保するために様々な戦いを計画し実行するが、人間に勝つことはどうしてもできず、最後は、狸が人間に化けて人間の世界で生きていく、というストーリーである。この映画の主体は狸であるが、狸は必ずしも動物の狸のみとして見る必要はなく、自然を懐かしみ大切に思う人間の心の象徴ないし自然破壊に反発する気持や行動の表現として、置き換えて見ることもできる。その場合は、まさにユングが、おとぎ話などに登場する動物を人間の無意識的要素として捉えていることが、そのまま当てはまっている。そして最終的に狸が人間化して生き続ける点は、

自然開発に反対していた住民が反対する気持を抑え、新しい生き方や職業になんとか適応していく姿のようにも見える。

このように「平成狸合戦ぽんぽこ」では、自然破壊に立ち向かう自然の側が、ある意味では自分をごまかしてなんとか人間と共存していくのに対し、「千と千尋の神隠し」では人間は積極的に、汚染された川や疲弊した自然界の神々をもてなし、自然の生命力を回復しようと努力している。言いかえると、狸の場合のように抑圧された自然が妥協して文明の中に紛れ込むのではなく、人間が自然の存在意義を大きく認め、その力の回復を湯屋の営みという経済活動の中に組み入れているのである。

この、経済活動のなかで自然の力を評価しその回復を図る姿は、他のジブリの作品には見られない新しい可能性の表現である。また、マンションでつぶされた川の神ニギハヤミコハクヌシも、ハク竜となって湯婆婆を訪ね、そこで出会った千尋と助け合い最後には人間となつて故郷に帰って行く。ハク竜は狸のように人間に化けるのではなく、無意識と意識を統合し全体性を回復した人間になったのである。

言いかえると、「千と千尋の神隠し」では、それまでのジブリ作品で主張されていた自然と人間の戦いが克服され、自然と人間の和解・融和が完成し——それが言いすぎなら、両者



の融和の可能性が具体的に示され——同時に人間の人格の全体性も回復しているのである。

この場合の自然とは、すでに何度も述べているように、外界の自然のみならずそれと関連した人間の内面的自然（心、無意識）の両方を含んでいる。したがって、「自然と人間の融和」という課題も、単に傷ついた外部の自然界と人間生活との融和のみを意味するのではなく、文明によって傷ついた人間の内面（無意識）と、文明を築いてきた人間自身の意識との融和をも意味している。そのことは、自然界の神々のもてなしと若返りに加え、千尋たちが銭婆を訪れて本能的自然との触れ合いを取り戻す姿などに表されている。

「千と千尋の神隠し」において特徴的なのは、このような内外の自然と人間との対立・融和が、現実の世界を舞台にするのではなく、意識と無意識を含める「精神世界」のみを舞台にして描かれていることである。それまでのジブリ作品では、ファンタジー的要素が現実の世界に取り入れられている形であった。例えば、トトロも狸もシシ神も、それ自体はファンタジックな存在であるが、その活動の場は現実の世界であった。「意識と無意識」の観点からは、トトロも狸もシシ神も内的自然として無意識（心）に相当するので、それらがファンタジックな形をとるのは珍しいことではないが、文明を築いてきた人間の「意識」の面までがファンタジックに描かれているのは、「千と千尋の神隠し」だけのように思われる。その理由は、この映画に描かれている意識の領域が大人の意識ではなく十歳前後の少女の意識であるから

かもしれない。また次のようにも考えられる。

現実の意識の世界は、正確にはトンネルの手前の世界であり、トンネルの奥の世界は全体が無意識的冥界である。したがって、その中の意識的部分は、現実に行動している世界の中で活動する意識ではなく、精神世界（ユングの表現によるならば、意識と無意識の両方を含む自己の全体性）に現れる意識なのである。そして、この精神世界に現れる意識とは、マンダラ夢に出現する意識すなわち、夢の象徴的表現に置き換えられた意識と同じものであると考えられる。

又、そのように考えると、映画の初めに千尋が「これは夢だ、夢だ、覚めろ」と言った言葉が、真实性を帯びてくるばかりでなく、「千と千尋の神隠し」全体が、一連のマンダラ夢と同等のものとして捉えられるのである。

〈Ⅱ〉ユングとフランクフルト学派の批判する理性をめぐる

——傷ついた自然と全体性の回復の視点から——

〈Ⅰ〉で採り上げたジブリの作品には常に、人間の内外の自然と、文明ないし文明を築いてきた人間の意識との、対立と融和の問題が根底にあることが判明した。その場合、人間の内的自然（心・感性など）を抑圧するものとしては、単に外部の自然が身边から奪われていくという現象ばかりでなく、タヌキたちが立ち向かった社会的権力の構造も含まれていたといえる。というのは、自然破壊は多かれ少なかれ社会的権力と結びついているからである。

このような、内的自然とそれを抑圧する社会構造の問題については、フロイトの精神分析とマルクスの社会構造理論を統合したフランクフルト学派の研究が、参照に値する。

フランクフルト学派では、フロイトの研究に基き、自然は人間の外部のみならず人間の内部にもあると見なしている。そして西洋的理性が人間の内的自然（無意識）を抑圧し支配することにより、外部の自然を支配してきたことを批判している。この内的自然の抑圧とは、単に技術によって豊かな自然への憧れが抑圧されるということではなく、権力に基づく社会的支配によって生じる個人の内面の抑圧を主に意味している。すなわち、その場合の理性とは、外部の自然を支配しようとするのみならず、分業の際人間をも権力による社会関係のなかに

置こうとする「道具的理性」なのである。これは言いかえると、自然支配は人間支配と結びついていったことである。

「もののけ姫」の場合も、エボシ御前が森を支配するために鉄砲を作りシシ神を殺そうとした点には、技術による自然支配を見ることができる。一方、侍達が人間を支配するために鉄砲を手に入れようとしていたことには、技術と人間支配の結びつきに加えて、自然支配と人間支配の結びつきをも認めることができる。なぜなら、自然を支配することのできる技術によって人間を支配するからである。すなわち、技術は自然支配と人間支配の両方に結びつくのである。

フランクフルト学派のホルクハイマーによって批判された道具的理性^①は、このように、人間の理性そのものが「支配のための道具と化していること」に加え、近代科学において事物の数量化や計算可能性の原理が肥大化したことに見られる「技術化」を支える合理性をも意味している。そして、このような道具的理性の限界を超える新たな理性の可能性として、同じくフランクフルト学派のJ・ハバーマスが、コミュニケーションに基いた理性を提唱した。またE・フロムは、修正フロイト主義の立場をとり友愛に基く人間関係の可能性を追求した。同様に「もののけ姫」の場合も、さらに一步踏み込んで考えると、自然を支配しようとして鉄砲の製造に力を入れるエボシ御前も、人間に対しては権力志向ではなく、女性や社会的

に疎外された病人などの社会的弱者を意図的に重用し仕事を与えていたうえ、健康な男子などには逆に冷淡すぎるほどの態度さえ見せていた。すなわちこの点には、人間支配と結びつかない自然支配（技術）の姿と可能性が描き込まれているのである。それに対し、鉄砲ほしさにタタラ場を襲撃する侍たちは、技術を人間支配の道具にしようとしていたのである。

宮崎駿が、このように鉄砲製造という技術に関して、自然支配と人間支配の絡み合いの観点から深い捉え方をしているのは、この作品がアニメーションとして非常に高い水準に達していることを示しているのではないであろうか。

ところで、ユングは、フランクフルト学派のように精神分析を社会構造と結びつけることはしなかったが、現代的意識のなかの行き過ぎた合理性や、西欧キリスト教で行われてきた無意識の自然の抑圧、ないし伝統的男性世界の主知主義と合理主義による女性的本性（無意識）の軽視などを批判している点は、フランクフルト学派と共通性が見られる。この場合の行き過ぎた合理性とは、今述べた道具的理性に加え、そこにも含まれている過剰なテクノロジーと関連した技術的理性などの他、フロイトの言う意味での防衛機制（自己防衛）としての合理化も含まれていると考えられる。

ユングは、このような「現代の意識の理性的根本態度」の成果に伴う否定的な面、すなわ



ち、意識の自律性によって無意識が排除されるために本能が消失し、その結果理性が生に敵対するものとなってしまう点に注目している。⁽²⁾ この、理性的な意識が本能的な生と敵対しているという点は、湯婆婆と銭婆が敵対していることに相応すると言える。

そこでユングは、そのような意識偏重の理性に対するアンチテーゼとして、「子供の国」や「生命の泉」、「メクリウス（水銀）の泉」「ラピス（賢者の石）」などで表現される集合的無意識への回帰を提唱しているのである。

というのは、干からびた意識が「子供の国」に連結した集合的無意識にもどることにより、意識から疎外され抑圧されていた無意識は、正しい形で意識化され、自己の全体性が回復するからである。その場合ユングの述べる全体性とは、意識と無意識が統合された全体的な精神のあり方を意味している。

ここで混乱を避けるために、「全体性」の概念は、研究分野によってかなり異なっているということを付け加えなければならないであろう。しかし、それらのなかでも、社会学や社会哲学の見地から問題になっている現代における「全体性の崩壊」は、ユングが危惧する行き過ぎた合理性とも関連のある問題であるので、少しだけ触れておきたいと思う。

それは、自我と外界が不調和で、自分にとって人間関係を含めた外界の現象がよそよしく感じられたり、又、自我が社会構造に巻き込まれてしまっているため、自分の内面が他者

や自然から疎外されているという現象である。そしてその原因は、情愛や倫理観よりも経済的利益を優先する社会や、共同体の崩壊によって生じる孤立感、経済構造の高度化とともに個人にとって社会全体が見通しがたく不透明になっていくことなどが考えられる。

したがって、このような状況における全体性とは、個人にとっての社会全体像という意味に加え、それと関連した各個人の「生の全体性」という意味をも含んでいる。この「生の全体性」は、理性のみならず各自の内なる自然（心、無意識）をも含めた生の全体であるから、ユングの述べる自己の全体性と、共通性が認められるといえる。

そして、それらの全体性の崩壊の根底には、金銭や労働上の計算可能性や、テクノロジーという技術的理性、および官僚主義における形式合理性などが、強く社会を支配している現象があると考えられる。したがって合理化の観点から見ると、社会学における「全体性の崩壊」は、ユングの述べる「行き過ぎた合理性」の問題にも直結しているのである。

以上のように、人間が社会（構造）によって、外界の自然のみならず自らの内面的自然からも疎外されている実情を乗り越えるために、過去には、西欧マルクス主義に身を投じる者が多く出現した時期もあった。彼らは社会構造を変えることにより、自然からの疎外を克服しようとしたのである。

先に述べたホルクハイマーもその一人であったが、ハンガリーの資産家に育ったジョル

ジュ・ルカーチ（一八八五年―一九七一年）にも少し触れておきたい。ルカーチはロシア革命をきっかけにマルクス主義者へ転身したが、その動機の根底には、彼自身の内面をも含む全体性の回復という問題意識があった。しかしロシアの共産主義革命に長く貢献し続けることはできず、母国ハンガリーでマルクス主義の研究のほか美学を論じたりした。

ルカーチは、個人が全体性を回復していく過程の表現として、小説というジャンルに注目した（『小説の理論』）が、童話に対しても長年関心を持ち続けていたという。そして彼が共産主義者になった後、童話を通じた友人から、「メルヘン（童話）はいつたいどうなるのでしょうか⁽³⁾」とたずねられた時、「童話はほんとうになり、石や樹々も、ものを言うようになるでしょう」と答えたそうである。この言葉により、彼がマルクス主義によって、内外の自然からの疎外を克服できると信じていた事実を、身近に感じることができる。

しかしながら、西欧マルクス主義者たちが目指した共産主義社会が、権力闘争のほか様々な問題を抱えており、彼らの理想どおりに実現されなかったことは、現代では周知の事実である。二大階級闘争などは古い過去のものとなり、現代では、複雑化した社会のなかで、個人はそれぞれ各自の全体性を求めているのではないであろうか。

各自が自分自身の全体性を追求することは、ユングの述べる個性化の過程である。ユングは、過剰な合理化によって肥大化し傷ついた意識（理性）と、意識に敵対するようになって

いる抑圧された本能的無意識とを、正しい形で統合しなければならぬと主張しているが、それは、今述べてきた全体性の崩壊およびその回復の問題と、密接に結びついている。映画でも、ハク童は湯婆婆と銭婆の争いによりずたずたに傷ついて無意識の奥に向かって落ちていくが、これは現実世界の意識と無意識の狭間で傷ついた精神が、心の奥に落ち込みつつも真実を求めて目を向けていく姿のようにも見える。

ユングは、子供の国ともいえる集合的無意識に回帰することにより、疎外され萎縮した本能的無意識は回復し意識と統合されると述べているが、その具体的な方法の例として、(カーニバル的要素を含む)再生儀礼や、マンドラな⁽⁴⁾いし宗教的瞑想を通じた無意識への回帰などを挙げている。

さらにユングが個人の夢を重視し、そこに現れ出る無意識的世界を解釈して意識の中に統合する方法などを分析心理学として幅広く行っているのは言うまでもない。しかも、ユングが心理療法の際、神話的要素や、通過儀礼ないし再生儀礼などの宗教的要素を重視している点には、それらが総体として全体性の回復に貢献していることが示されている。⁽⁵⁾

そもそも、ユングによれば、宗教とは精神療法の体系であり、その背後には偉大な実践倫理が存在し、カトリックのみならず未開民族も大昔から、イニシエーションという宗教的儀式によって無意識の中の元型的な内容を意識化してきたという。ただし残念なことに、ユン

グのみた患者のうちカトリック教徒が微々たる人数であったのに対し、プロテスタントとユダヤ人は大半を占めていた。その原因は、カトリック教徒の場合は、司祭などの宗教的制度を通じた精神療法が行われているからであると考えられる。一方、未開な段階では再生儀礼の形で、意識と無意識の統合が行われると、ユングは述べている。

「千と千尋の神隠し」はすでに論じたように、前半は再生儀礼、後半はマンダラ夢に相応しているうえ、映画の随所に様々なマンダラ象徴が描き込まれている。したがって、「千と千尋の神隠し」の根底には、今述べたような宗教的側面が含まれており、それによって自己（精神）の全体性が正しい回復に導かれていくと考えられるのである。

一方、フランクフルト学派のT・W・アドルノは、西洋的理性によって分離してしまった意識と無意識を統合する可能性を真性の芸術作品に求め、「全体性の表現として、芸術は絶対的なものという高位を要求する」と述べている。真性の芸術とは、集合的意識に受け入れられつつも大衆文化のようにそれに迎合することなく、秘められた無意識と接点をもちながら意識と無意識の統合を図ることのできる作品である、と考えられる。したがって、無意識の正しい表現でもある真性の芸術は、意識の反映であるその時代の文明を、暗に批判する力を備えている。

「千と千尋の神隠し」はアニメーションを芸術の域にまで高めたと評価されたが、アドルノ

の語るように芸術が全体性の表現であるならば、マンダラ象徴や再生儀礼の表現を追体験しながら観客の全体性が回復していく「千と千尋の神隠し」は、確かに真性の芸術といえるのではないであろうか。

また、養老孟司が宮崎アニメについて語っていることも、全体性の観点から理解することができる、養老孟司は「いまの人って……すべては意識だ。すべては言葉になるはずだ。結局はそう思っている。だけど……ある種の想いがすべて言葉に……すべてが意識になるというなら、あらゆる芸術は何のためにあるのか。作品の解説ほうが、作品自体に勝るとも言いしたいのだろうか」と主張しているが、これは、作品の存在意義はそれがすべて意識による言葉に換言できることではない、という意味である。つまり、考えずに感じとることも重要であるのだ。しかし、単に感じとるだけでは危険も付きまとうので、「根本が意識にならないものはどこか胡散臭い……オウムはサリン事件を引き起こし……」という反論もありうるが、それに対し養老孟司は「あれだけの観客を動員し、これからも動員するであろうアニメ作品がある。それで十分じゃないですか。それが最終的に言語にはならないからこそ、言語だけだという意識中心主義が風靡する現代に、逆に訴える力をもつわけでしょう」と語っている。

養老孟司は、芸術作品には言語によって意識におきかえられないものがある、という点を

強調しているが、これは、芸術が全体性の表現であるという考えと、共通性があるのではないであろうか。全体性は意識のみならず無意識（心、感性）の領域をも総合的に含む人格全体であるから、芸術作品や夢解釈などを通じて全体性を回復していくことは、まさに、養老孟司が主張していることにつながっている。

ただし、本書で追究してきたユングの研究に基くならば、全体性の回復すなわち意識と無意識の統合とは、意識が無意識の中に吸収されてしまうのではなく、無意識の方が正しい形で意識化されて意識の中に統合されることを、意味している。しかもその際、完成された自己の全体性において、無意識の割合が四分の一であること、言いかえると、意識と無意識の割合が三対一であるのが理想的であるという点は、すでに論じたとおりである。

ユングの得たこの研究結果は、先に触れた、感性を重視する危険に伴う問題に対する適切な解答となるのではないであろうか。また、感性を重視することが危険につながる場合とは、「無意識の同一性（無意識に同一化すること）」の状態ということもできるが、これをユングは、レヴィ・ブリュールの言う「神秘的融即」と同じものと見なし、まだ意識に達していないので問題が現れやすいと、述べている⁽⁸⁾。

では、具体的にどのようにして無意識が意識の中に正しく統合されるかという点について、ユングは、特定のシンボル形成を通じてであると述べている。それは臨床上の個性化過程の

場合であるが、そのシンボル形成が錬金術のイメージ（特に、結合のシンボル）と密接な関係や類似性があるということは本文でも記した。本文では、患者の夢や絵に表されるマンダラ象徴が、西洋の錬金術のシンボルや道教の瞑想の書に記されている黄金の華に相当する事実を、例とともに示している。

また、なぜシンボルを通じて意識と無意識が正しく統合されるかという点について、ユングが、象徴とはリビドーを低い形から高い形へと導くものである、と述べていることに注目しておきたい。つまり、リビドーの高い次元の表現であるシンボルは、低い次元のリビドーよりも意識との関連が密接であるので、無意識の力であるリビドーはシンボルによって意識の側に引き寄せられるのである。

しかも、個々のシンボルは、最終的な目標である黄金の華のような完成されたマンダラ象徴へと、少しずつ接近していく形で、正しい意識化を進めていく。言いかえると個々のシンボルは、完成されるべきマンダラ象徴の一部として表れ出てくるので、シンボルを形成することは心が自然に、本来の自己の全体性に近づいていく姿なのであると考えられる。

このことは、未開民族の再生儀礼などについても同様である。再生儀礼の舞踏などを通じて、彼らは先祖のイメージや祖先から続く共同体のシンボルと合体しながら（神話のような）元型的体験を繰り返すことにより、全体性を回復するのである。

ところで養老孟司の意見に戻ると、彼は、観客の数が莫大であり、それほど多くの人々に賞賛されたという事実が「千と千尋の神隠し」の価値を十分証明している、という意味のことを記しているが、それと同様の考え方を、英文学者のピーター・ミルワードが『ハリー・ポッター・シリーズ』に関して述べている。彼は「現在世界三十五か国に翻訳されているハリー・ポッター・シリーズの三千万人といわれる愛読者たちの民主的な票を獲得したことが何よりの証拠である」^⑩と語って、非常に多くの人々に受け入れられたことを、評価に対する一つの裏づけとしている。

ここではさらに、そのような評価の仕方を学問的に裏づけるものとして、ユングの研究に注目しておきたい。「千と千尋の神隠し」には、ユングの述べる様々な多くの「元型」が描き込まれていることは本書で追究してきたとおりである。また、『ハリー・ポッター・シリーズ』においても、ハリーが英雄元型であり、ダンブルドア校長は老賢者、ヴォルデモートは元型的影であることに加え、ホグワーツの魔法世界が無意識的領域として捉えられることなどを、拙著『ユングで読むハリー・ポッター』^⑪において明らかにしている。言いかえると、どちらの作品にも、太古から人類全体に受け継がれている「心の元型」の活躍によって、主要なストーリーが展開されているのである。しかも、「千と千尋の神隠し」の場面が、意識・個人的無意識・集合的無意識という人間の精神の構造をもっているのと同様、『ハリー・ポッ

ター』の物語でも、マグルの世界は上層の意識的世界であり、最下層には集合的無意識があると言える。その根拠は、怪蛇バジリスクは無意識の最も奥に住む生物である上、蛇は集合的無意識の典型的住人だからである。（ただしハリーは、日本型英雄と異なり竜蛇バジリスクを倒すが、この点にはキリスト教との関連がうかがわれる。）

したがって、そのような作品が実際に世界中の人々の心を捉えたということは、ユングが明らかにした人類共通の心の遺産である元型や無意識の構造が現実存在することを証明していると考えられる。また逆に、世界の莫大な数の鑑賞者を熱中させた作品が、そのような元型によって構成されているということは、観客が、危険な集団心理に陥っているのではなく、遠い祖先から受け継がれてきた正しい本能に基く感性をもっていることの証でもある。

そしてそれらのことは、集合的無意識の元型的イメージに触れることこそ芸術作品のモたらし感動の秘密に他ならぬ、^⑫というユングの主張にぴたりと即している。言いかえると、元型的イメージが芸術作品のなかに完成されることは、個人的・一回的なものが全人類的で恒常的なものへと普遍化されて表現されたことなのである。又、そこには、再生儀礼において参加者が、神話に現れている集合的無意識の元型的イメージと合体しながら各自の全体性を回復させていくことと、共通する面も見られる。

フランクフルト学派のアドルノに話題を戻すと、アドルノはさらに、行きすぎた道具的理

性によって合理化された社会機構のなかで作られる一般法則というものを批判し、「社会的な統制機構にまだ順応していない生きた経験」や「かつて考えられたものの記憶」、「自分自身で熟慮して得た帰結」に基いて、つねに概念の修正を図りながら、現実と未来の可能性を対決させるべきだ、と述べている。⁽¹³⁾これは、現存する社会秩序の再生産に奉仕する伝統的理論への批判としても受け取れるが、固定した概念を否定し、現実の経験から学び取ろうとする態度は、ユングが概念よりも体験を優先した研究態度と共通性があるうえ、ユングが重視する生の全体性や集合的無意識への回帰とも関連のある課題である。

ところで、青井汎は、宮崎アニメが私たちに促していることは、「我々が今一度『森』を訪ねることではないでしょうか。再び『森』と『生』と『人』と『世界』が繋がるために」と述べている。このことは具体的にはどのように考えればよいであろうか。森は海と同様大きな無意識を象徴するので、森を訪ねるということは海を訪れるのと同じ意味を含んでいる。しかも海は集合的無意識であるから、干からびた意識が一旦海という集合的無意識（生命の泉）に回帰することは、人が自らの本来の生と姿を取り戻すことである。また集合的無意識は人類の心の奥に共通して潜んでいる領域であるから、集合的無意識を訪れることは、世界中の人々全体に共通した精神に触れることでもある。そのように考えると、今引用した青井汎の言葉は、本書でユングの研究に基き追究したテーマの内容となら矛盾することはない

と言える。

すなわち、ユングは、迷い込む危険を乗り越えて集合的無意識に回帰してみなければ真に自分が何者であるかはわからないと述べているが、そのことに「今一度、森を訪ねる」という言葉を重ね合わせてみることもできるのである。現実的に考えると例えば、各自は、宇宙的自然の中における本来の自分の位置や、自然に対する関わり方を体験したり、未だ利害関係に縛られていない隣人とのふれ合いの感覚を思い出すことにより、その後の人生への態度を決められるということである。また自然との関わりばかりでなく、自分の生まれた時点の歴史的位置とその意義などに目を向ける機会にもなるのではないであろうか。

一方、自然（森）へ戻るといっても、ただ自然の中でその雰囲気には浸り続けていても、真の人間性は回復されないが、教育を兼ねて子供を自然の中で自由に遊ばせるということには、大きな意味が認められる。しかし、成長したその子供たちをも含めて大人の世界で、自然を媒介とする理想的な人間関係を築こうとする努力を続けなければ、自然を保護する意味はないであろう。

例えば、自然ばかりが残された過疎地域の問題などを思い浮かべれば、分かりやすい。だからといって、地縁に縛られていた過去の共同体へ復帰するのではなく、各自が何らかの形で、自然と人間との関わりを問いつつ可能な範囲で行動していくことが大切なのは

ないであろうか。その場合、自然は人間の外部のみならず人間の内部にもあるということ忘れてはならない。すなわち、集合的無意識との関わりをどこで保ちながら、自分を見つめなおしていくことが、必要なのではないであろうか。

あと書き と 思い出と

序文を読むと、あたかもユングの研究に即して映画を鑑賞していたような印象を受けるかもしれないが、決してそうではない。最初に映画館で観た時には、何かを考えるほどの余裕はなく、次々と変わる場面に心を動かされながら見ていた、というのが真相である。

しかしその後、映画の場面を思い出したり、DVDで再び観たりした時に、ユング心理学やそれに基づくおとぎ話の解釈などとの関連が、次々と浮かんできたのは事実である。

そして、それらの思いつきをエッセイ風に書き留めながら、アイデアを確認するために、ユングやE・ノイマンの著作を読み進むうち、不思議なことに、映画の個々の場面全体が驚くほどの関連をもっていることが判明した。

宮崎駿は、ユングの研究やマンダラ象徴などを、もしかしたら、かなり知っていたかもし

れない。しかし、彼はそれに基づいて作品を作ったのではなく、おそらく膨大な他の知識やイメージが混ざり合っている中から、作品が次第に形成されていったと考えるのが、自然である。

しかもその際、もし彼が心理学や宗教の知識を意図的に用いたならば、それは真の芸術とは言えず、テキストのようになってしまつて、人の心を動かす作品にはならなかったにちがいない。それにもかかわらず、作品全体の中に、マンダラ象徴や神話の要素がぎっしりと矛盾なく含まれていることが、結果としてわかつた点には、大きな意味がある。

映画が世界中の人々の心を動かした後の時点で、マンダラや神話との深い共通性が例証されたということは、この作品の価値を裏づけるのみならず、映画を見た人々の感動が、正しい本能に基いているということを、示しているのである。

本書では「千と千尋の神隠し」が全体を通して、個性化の過程を表現していることを、明らかにしている。その際、個性化過程をどのようなものとして捉えるかという点については、ユングの著作『個性化とマンダラ』『心理学と錬金術 I』『元型論』『人間と象徴』および、E・ノイマンの『意識の起源史』に、ほぼ全面的に依拠しているが、『転移の心理学』や『タイプ論』その他も参照している。

個性化過程とは、未だ意識化されていない無意識の内容を、正しい形で意識の中に統合す

る過程であるが、その具体的な方法について、『個性化とマンダラ』では、個人や患者の描いた絵の解釈を通じて述べられている。一方、『心理学と錬金術 I』では、ある青年の見た一連の多くの夢（マンダラ夢も含まれている）のなかで達成されていく個性化（＝固体化）過程の解釈を中心として、ユングは論じている。

ところで、「千と千尋の神隠し」が個性化過程を表現しているという結論を最終的に得た時、ふと、第一章の直前に載せたキリコの絵「不安な旅」が目にとまった。序文で記したように、この絵は、トンネル内の場所と酷似しているので採り上げていたが、絵の下に、個性化の始まりという説明が書かれていることを、その時初めて意識した。映画に表わされている個性化については、多くの例証と確かな根拠が、本文で積み重ねられた後だったので、単なる言葉上的一致とは思えなかった。気がつけば、ふしぎなことに、答えは最初から、与えられていたのであった。

一方、それに対応するかのように、映画の最後のクライマックスには、「黄金の華」の絵が対応している。ハク竜が名前を取り戻し、千尋と手を取り合って宙を舞う姿は、二人の心が黄金の華を咲かせたことに相応すると、本文で述べた。しかも、その場面を絵にした千代紙（ジブリショップで販売）の表面には、なぜか、満開の金色の花がちりばめられていたのである。

これは、映画の場面を見て絵を描いた者の心に、黄金の華が咲いた証しと言える。すなわち、この映画は、「個性化の始まり」を表すキリコの絵とともに始まり、個性化の完成を表す黄金の華とともに幕を閉じたのであった。

本文で述べたことであるが、以上のことから、「千と千尋の神隠し」は、観客の心の奥にある普遍的なイメージや元型を呼び覚ます場面によって、構成されていると言える。

そこで、最後に、私個人が映画によって思い出した、自分の心の懐かしいイメージについて記し、終わりにしたい。

湯舟の光

まだ、幼稚園に入るか入らないかの三〜四歳頃、夜、橢円形の古いヒノキ風呂に入った時、湯面を眺めながら、いつも思い浮かべるイメージがあった。それは、風呂桶の周囲と湯面の触れ合う部分に、天井の電灯の光が細い線になって映る光景についてのイメージであった。

広い湯面の中央には、円いカバーのついた電灯が月のようにぼつかりと映っていたが、夜のため、周囲に広がる水面も、暗い夜空のように見えた。その、夜空でもあり暗い海のようなでもある湯面の端に、金糸を切り取って貼り付けたように細い光の線が、桶に沿って橢円状

に続いていたのである。幼い自分には、その金色の筋がどういふわけか、暗い海面を進む電車（汽車）の車輛の列のように見えただけでなく、この上もなく懐かしい気持ちを引き起こした。

この、風呂の湯面を電車のように進む光線の思い出とイメージは、高校生になっても、まだ心の奥に残っていたばかりでなく、幼心に感じたそのイメージへの懐かしい気持ちは、さらに膨らんでいったとさえ言える。そして、その電車のイメージが、『銀河鉄道の夜』という童話（宮沢賢二）の題名のイメージに似ているような気がして期待しつつ読んでみたが、ストーリーは、死後の世界へ向かう鉄道の話であり、地味な雰囲気、自分が湯舟の光の中に見た車両のイメージとは、かなり異なっていた。

そこで、自分で表現するしかないと思って、下手とは知りつつ、詩の世界に描こうと努力した。その時は発表する気など全くなく、心の一頁にすぎなかったが、数十年後「千と千尋の神隠し」で海原電鉄の光景を見た時、幼い日風呂の湯面に抱いたイメージとぴったりに重なったので、ここにその詩を記したいと思う。

追憶

しとしとと雨のふる夜は、静かなり。

静かなる夜の向こうに、何ぞ聞こゆる。

悲しき夜汽車の白い溜め息、

水にぬれたフォームをひたひたと歩く足音の聞こえたり。

しとしとと雨のふる夜は、静かなり。

静かなる夜の向こうに、見ゆるものは何。

漆黒の夜空の下、レモン色に続く、長い光のプラットフォーム。

今、フォームから、広大な水面へ、

一筋の孤独な希望を載せて、電車が走り出す。

しとしと雨のふる夜は、静かなり。

静かなる夜の奥より、何ぞ聞こゆる。

遠くで犬のなく。犬の遠吠えには、答ふる者なし。

されど、なお吠える犬のあはれ。

しとしと雨のふる夜は、静かなり。

静かなる夜の奥に……………。

ただし海原電鉄の場合は、夜空の下ではなく青空の下を、電車が進んで行った点は、異なっているが、海原電鉄が沼の底に着いた時には、辺りはすっかり闇に包まれていた。又、千尋がリンの横でまんじゅうを食べながら、雨後の海を眺めていた時に、暗い水面を電車がライ

トをつけて走って行った場面にも、詩のイメージと共通性が見られる。しかし映画では、雨後に暗い海ができていたが、詩では、電車の進行と小雨が重なっている。詩の中の小雨は、今考えると、無意識の世界を象徴しているように見えるので、小雨が無意識の世界を覆うスクリーンであるとすれば、電車は必ずしも雨の中の水面を進んでいると考えなくともよいのではないであろうか。

一方、千尋の乗っていた海原電鉄の人影は空ろな黒い影であったが、風呂の湯面を走る一筋の電車は、全体がどこか光に包まれているような感じで、乗客がいたとしても空ろな感じではなく、孤独な希望の光に包まれているような感じだと思われる。

その点について、本文では車内の人影は、千尋の心の中に残されていた影の部分のようなものとして捉えたが、宮崎駿自身は車内の黒い人影について、千尋が慣れない電車に乗ってドキドキしている様子を描こうとした、と述べている。いずれにしても、暗い人影は、千尋の心の不安などを表しており、沼の底に近づくにつれて、その不安などの影が消えていったのは確かである。

それに対し、リンと一緒に千尋が眺めていた電車は、暗い海面を先頭のライトで照らしながら進み、車内も光っているせいか、詩に語られている「孤独な希望」と似た雰囲気を感じ出している。リンがこの電車と、海の彼方にできた町の影をながめながら、「おれ、いつか

あの町へ行くんだ。こんなところ絶対にやめてやる」と語っている場面には、海に囲まれた無意識の世界から、町に象徴される意識の世界へ辿り着きたいという希望が表現されているように見える。

ところで、「千と千尋の神隠し」の海原電鉄の場面を見て、なにか懐かしさを感じた観客は他にもいるのではないであろうか。そもそもこの映画全体に懐かしさを感じさせる場面が多いことは、あちこちで語られている。しかし、具体的な建物や庭園、伝統行事などではなく、抽象的な海原電鉄のイメージが懐かしさを引き起こすのは、なぜであろうか。

その根底にあるものは、集合的無意識である海への憧れと、それに付随した母性的世界にいる自分の姿ではないであろうか。まだ外界が自分と一体で自然に抱かれながら、周囲があらゆる可能性に満ちている中を、電車で進んで行くということは、孤独ではあるが誰にも邪魔されずに純粹に、未来の可能性を追い求めようとする姿なのではないであろうか。

しかも暗い夜の水面を進む姿は、英雄の「夜の航海」をどこか思い出させるばかりでなく、ユングが、「深遠な自然的なるもの全てを内包し、無意識に根ざした自己実現を目ざそうとする」と述べた童児元型の本質に、通じる面があるように見える。

一方、光と昼は意識を表し、闇と夜は無意識を表すので、暗い海の上を光線のような電車の列が進んで行くということは、まさに（集合的）無意識の上を意識が未来に向かって前進

していく姿と言えるかもしれない。

またユングによれば、海の夜祭りなどの暗い海面上の提灯や、暗い水に映し出された星々のような、多数の明かりは、小さな複数の意識の現れを表しているという。⁽²⁾ 千尋がリンの横で眺めていた雨後の海上を進む電車は、先頭のライトのみならず全車両の窓が点々と並んで光っていたので、この光景は暗い海面に連なる提灯と同様、複数の小さな意識を象徴していると見なせるのではないであろうか。

その他にも、「千と千尋の神隠し」の始まり部分では、階段の上まで溢れた海の遠方に、円く輝く数個の時計台の明かりの他、沢山の町の明かりが点々と広がっていたし、神々の乗っている船の窓や屋根にも多数の円い明かりが輝いていた。船の円いイルミネーションは提灯よりかなり明るい⁽³⁾が、ユングによれば、意識の光にはいろいろな明度があるという。したがってこれらの明かりは正にユングの述べる海の夜祭りの多数の提灯に匹敵し、暗い無意識の上の複数の意識を表していると考えられるが、このような海上の小さな多数の明かりは多眼のモチーフと同様、無意識の中の複合的意識である⁽⁴⁾と、ユングは述べている。

さらに旧約聖書では、天地創造の際地は混沌としており、水の上を神の霊が漂い、深遠の面は闇で覆われていたが、そこに神が「光あれ」と語ったと記している。⁽⁵⁾ ユングによれば、「光あれ」という神の言葉は、意識が無意識から分離した太古の体験の投影であるという。⁽⁶⁾ この

ことから、暗闇の水の上に光があることは、無意識から意識が生じ始めている姿であると言えるのではないだろうか。

〔注〕

序文

- (1) 齊藤良一『ロマンアルバム・千と千尋の神隠し』徳間書店、二〇〇一年、一一五頁。
- (2) C・G・ユング、林道義訳『個性化とマンダラ』みず書房、一九九一年、二二六頁。
- (3) ユング、林道義訳『元型論』紀伊國屋書店、一九九九年、二五四頁。
元型論Ⅶ章のおとぎ話に登場する老人は、老賢者と見なしてよい。というのはユング自身が、老賢者に関する詳しい説明は、『おとぎ話における精神の現象学』（元型論Ⅶ章に相当）に述べられていると、語っているからである。（元型論七二頁より）
- (4) 秋山さと子『夢診断』講談社、一九八一年、一八五―一八六頁。
林道義『心の不思議を解き明かす』PHP新書、二〇〇一年、一七九―一八一頁。
- (5) 『元型論』前掲、四六頁、五〇頁、二〇四頁、二五二頁。ユング、池田絃一・鎌田道生訳『心理学と錬金術』I、人文書院、一九七六年、七九頁、二五四頁。
ユング他、河合隼雄監訳『人間と象徴』下、河出書房新社、一九七五年、三二頁（写真）
ユング、林道義・他訳『転移の心理学』みず書房、一九九四年、五五―五七頁（メルクリウスは集合的無意識を表す）、六一頁、一〇一―一〇三頁。
- (6) 『ロマンアルバム』前掲、一一八頁。

- 宮崎駿『折り返し点・一九九七～二〇〇八』岩波書店、二〇〇八年、二五五頁。
- (7) 『心理学と錬金術』前掲、一七九頁、一六六頁の図参照。
- (8) 青木保『儀礼の象徴性』岩波現代文庫、二〇〇六年、二七五―二七六頁
- (9) 『心理学と錬金術』前掲、九〇―九三頁、一二五頁、一七〇頁。
- (10) 河合速雄『フアンタジーを読む』楡出版、一九九一年、二六〇頁。
- (11) 『心理学と錬金術』前掲、七頁。
- (12) アンドレーア・アロマティコ、後藤淳一訳『錬金術』創元社、一九九七年、四八頁。
- (13) 青木保、前掲著、三〇七頁。
- (14) 『ロマンアルバム』前掲、一一七頁。
- (15) ユング、野田倬訳『自我と無意識の關係』人文書院一九八二年、八五頁。
ヤッフェ編、河合隼雄・他訳『ユング自伝』みすず書房一九七三年、二六八頁。
『元型論』前掲、一三四頁、三五九頁。
- (16) 『人間と象徴』前掲、七頁。『転移の心理学』前掲、二八五頁。
- (17) 『ロマンアルバム』前掲、一三三頁。
- (18) 『元型論』前掲二六二頁、二六三頁、二七七頁。『個性化とマンダラ』前掲、一九三頁。
M・L・フォン・フランツ、氏原寛訳『おとぎ話の心理学』創元社、一九七九年、四三頁、四四頁。
- (19) 『心理学と錬金術』前掲、第二部「固体化（著者注…個性化）過程の夢象徴」
- (20) 青井汎『宮崎アニメの暗号』新潮社、二〇〇四年、一六五―一六六頁（写真）。
- (21) 『人間と象徴』前掲、二四頁。

第一章

- (1) E・ノイマン、福島章他訳『グレート・マザー』ナツメ社一九五六年、一八〇―一八一頁。
E・ノイマン、林道義訳『意識の起源史』紀伊國屋書店、二〇〇六年、四八頁。
河合隼雄『ユング心理学入門』岩波書店、一九九四年、五五―五七頁。
- (2) 大和岩雄『十字架と渦巻―象徴としての生と死』白水社、一九九五年、二三七頁、二八八―二八九頁、二九二頁、三〇二―三〇三頁。
- 大谷幸市『しめ縄コードから生まれた卑弥呼の鏡』彩流社、二〇〇九年、二〇九頁、二三四頁、二四六頁。
- (3) 『十字架と渦巻―象徴としての生と死』前掲、三二六―三二七頁。
- (4) 『ユリイカ』「宮崎駿「千と千尋の神隠し」の世界」、青土社、二〇〇一年、一四三頁。
- (5) 『心理学と錬金術』前掲、九三頁。
- (6) 『意識の起源史』前掲、四五頁。
- 林道義『ユングでわかる日本神話』文芸春秋、二〇〇五年、八〇頁、九三頁。
フォン・フランク、氏原寛訳『おとぎ話の心理学』創元社、一九七九年、八八頁、（地界は無意識の深み、と記されている）。
- 山中康弘『絵本と童話のユング心理学』筑摩書房、一九九七年、二一四頁―二二五頁。
（冥界の女王（ペルセフォネ）が、地下界の王ハーデスの妃であり地下界最高の美女である、と記されてい

るので、冥界は地界と見なしてよい。）

(7) 『元型論』前掲、二五二頁。『おとぎ話の心理学』前掲、一五六頁。

(8) 『意識の起源史』前掲、二二頁。

(9) ウロボロス …『意識の起源史』三四—三五頁、三九二頁。

『グレート・マザー』三五頁、二二頁、

太母元型 …『意識の起源史』一一八頁、一三一頁、三三八頁、三九一頁、三九七頁、

『元型論』一〇〇頁、二六八頁。

童児元型 …『元型論』VI章。

英雄元型 …『元型論』一八九—一九〇頁、一九七頁。

『意識の起源史』B・英雄神話

双生児の元型 …『意識の起源史』一四一頁、一四五頁、一八四頁。

アニメ …『元型論』五六—六五頁、七七—九八頁、一二二頁。

アニメス …『元型論』一四二頁、一五三頁、一六三頁、二〇三頁、二四五頁、二七五頁。

老賢者 …『元型論』六六頁—七二頁。

影 …『元型論』四八頁、七二頁。

自己（個我） …『元型論』一四七頁（自己と自我）、一七五頁、一九八頁、三三〇頁、三五八頁。

『心理学と宗教』（ユング著、村本詔司訳、人文書院一九八九年）一三七頁、四三三頁。

(10) 林道義『ユング思想の真髄』朝日新聞社、一九九八年、一三四頁。

『元型論』前掲、七二頁……ユングは、人格化した元型（影、アニメ、老賢者など）の他に、それらの元型が

夢や空想の中に現れる時のプロセスも別種の元型であると述べ、それを、「変容の元型」と記している。

- (11) 『十字架と渦巻』前掲、二二八頁、二三六頁。
- 大林太良『神話の話』講談社、一九七九年、(1、海の神話)：一三頁—二六頁。
- (12) 『意識の起源史』前掲、一八一頁。
- (13) 『意識の起源史』前掲、二〇五頁、二〇六頁、三七五頁、三七七頁。
- 『心理学と錬金術』前掲、一九四頁、一九五頁。『おとぎ話の心理学』前掲、一八六—一八七頁。
- (14) 『おとぎ話の心理学』前掲、二〇三頁。
- (15) 『意識の起源史』前掲、二七六—二七七頁、二七九頁。
- (16) 『意識の起源史』前掲、九二頁。
- (17) 林道義『ユング心理学と日本神話』名著刊行会、一九九〇年、四一頁、六三—六六頁。
- 林道義『無意識への扉をひらく』PHP新書、二〇〇〇年、一九一頁。
- (18) 『意識の起源史』前掲、一四一頁、二三〇頁。林道義『日本神話の英雄たち』文芸春秋、二〇〇三年、四八—四九頁。林道義『心のしくみを探る』PHP新書、二〇〇一年、
- (第二話「太母と英雄—自立へのプロセス」)、五八頁、六二—六三頁。
- (19) 『意識の起源史』五〇六頁。『ユング心理学と日本神話』前掲、七〇頁。
- (20) 『意識の起源史』一四三頁、一四四頁。
- (21) 林道義『ユングでわかる日本神話』文芸春秋、二〇〇五年、一一五頁、一一八—一二〇頁。
- (22) 『意識の起源史』前掲、五七頁。
- (23) 『意識の起源史』前掲、二二七—二三八頁。

- (24) 民話集『白いりゅう黒いりゅう』（君島久子訳、岩波書店、一九六四年）に所収。
- (25) 稲田浩二・他編『日本昔話ハンドブック』三省堂、二〇〇一年、一四頁。
このような神話の具体例は、A・イエンゼン、大森・牛島・樋口訳『殺された女神』弘文堂、一九七九年、一六―二五頁、を参照。
- (26) 吉田敦彦『ギリシア・ローマ神話』筑摩書房、一九八二年、一八九―二〇三頁（人間の運命の決定）
- (27) 『日本昔話ハンドブック』前掲、一二頁。
- (28) 宮崎駿『シュナの旅』徳間書店（アニメージュ文庫）、一九八三年、
- (29) 『意識の起源史』前掲、三九二―三九四頁。
- (30) 『心理学と錬金術』、前掲、九三頁、（九〇―九二頁）。
- (31) 切通理作『宮崎駿の世界』筑摩書房、二〇〇八年（増補版）、四二六頁。
- (32) 『心のしくみを探る』前掲、七三頁。
- (33) 『ユング心理学と日本神話』前掲、五六―五七頁、六六頁。
- (34) 『意識の起源史』前掲、一八四頁。
- (35) 『意識の起源史』前掲、一五二頁。
- (36) 『元型論』前掲、一九〇頁。
- (37) 『心のしくみを探る』前掲、七一頁。『元型論』前掲、一九二頁。
- (38) 『意識の起源史』前掲、二四五―二四八頁。
- (39) ユング、野村美紀子訳『変容の象徴』下、筑摩書房、一九九二年、三三六―三三七頁。
- (40) 『意識の起源史』前掲、二〇八頁、四〇七頁、四八〇頁。

- 『心のしくみを探る』前掲、七二頁。
『ユングでわかる日本神話』前掲、八七頁。
(38) 『ユング心理学と日本神話』前掲、六三頁。
(39) 『意識の起源史』前掲、二四七頁。
『元型論』前掲、二〇八頁も参照。

第二章

- (1) 『元型論』前掲、二六八―二六九頁。
『心理学と錬金術』前掲、一五二頁の図・四九。
(2) 『元型論』前掲、三三二頁。本書三三六頁に結論として詳しい説明が述べられている。
(3) ユング、氏原寛訳『子どもの夢』Ⅰ、人文書院、一九九二年、一九二頁。
『ユング思想の真髄』前掲、一九二頁。
(4) 『ユングでわかる日本神話』前掲、五三一―五四頁、五八頁。
(5) 『絵本と童話のユング心理学』前掲、一九九七年、二二八頁。
(6) 『元型論』前掲、二九頁。
(7) 『元型論』前掲、四八頁、四九頁。
(8) 『意識の起源史』前掲、三九四頁。
「アンソニー・ステイヴンス、鈴木晶訳『ユング』講談社、一九九五年、七五頁。
『ロマンアルバム』前掲、一一八頁（宮崎駿の言葉…自分たちの深層心理の中に繰り返し出てくるモチーフと
いうものがある。）

- (9) 『元型論』前掲、二二二頁—二三三頁。
- (10) 『ユング思想の真髄』一三六頁。
- (11) 『元型論』五〇頁。
- (12) 『心理学と錬金術』前掲、一六五頁。
- (13) 『心理学と錬金術』前掲、一六九頁、一七一頁、二二六頁（図・七八）。
- (14) 『元型論』前掲、四七頁。『夢診断』前掲、五五頁。
- (15) フロイト『性欲論三篇』（一九〇五年）、高橋義孝・懸田訳『フロイト著作集5』人文書院、一九六九年、に所収。
田熊友紀子『水イメージからみた心理療法』日本評論社、二〇〇八年、十三—十四頁。
- (16) 『水イメージからみた心理療法』前掲、一五五—一五六頁。
- (17) 『個性化とマンダラ』前掲、六八—六九頁、一四八頁、二七三—二七五頁。『元型論』前掲、一八八頁、七五頁。
- (18) 『ユング思想の真髄』前掲、二二二—二三三頁、二三五頁。
- (19) 『元型論』前掲、七五頁。『心理学と錬金術』前掲、一八五頁。
- (20) 『ロマンアルバム』前掲、一三三頁。
- (21) ユング、村本詔司訳『心理学と宗教』人文書院、一九八九年、八〇頁。
- (22) 水と油は、メルクリウス（集合的無意識）の二重性としてユングがとりあげている。それによれば、錬金術の書では魂は油であると同時に水であると述べているが、これは、教会でさまざまな聖油と聖水が用いられていることに関連し、しかも、対立物を統合するメルクリウスの二重性と結びついている、ということである。
（『転移の心理学』前掲一〇三頁）。
- (22) 『心理学と錬金術』前掲、一七九頁、一六六頁の図・五六。

- (23) 『神話の話』前掲、三三頁。
- (24) 『心理学と鍊金術』一八五頁。
- (25) 『ユリイカ』前掲、二二頁（口絵）。
- (26) 林道義『ツアラトウストラの深層』朝日出版社、一九七九年、一〇三頁。
- (27) 『ツアラトウストラの深層』前掲、一〇三頁。
- (28) 『心理学と鍊金術』前掲、一八四—一八五頁。
- (29) 『おとぎ話の心理学』前掲、一九〇頁。
- (30) 河合隼雄『「子どもの目」からの発想』講談社、二〇〇〇年、三二六—三二九頁。
- (31) 森省二『カエルの無意識・ネコの知恵』筑摩書房、一九九七年、一一五頁、一二六頁、一一八頁、一二〇頁。『おとぎ話の心理学』前掲、一〇六頁。
- (32) 『グレート・マザー』前掲、二四八—二四九頁。
- (33) 『グレート・マザー』前掲、一八二頁、一九八頁。
- (34) 切通理作『宮崎駿の世界』前掲、四一三頁。
- (35) 『意識の起源史』前掲、八一頁、（四〇頁、四七頁、五八五頁）
- (36) ユング、R・ヴィルヘルム、湯浅泰雄訳『黄金の華の秘密』人文書院、一九八〇年、二二〇頁の絵。
『個性化とマンダラ』前掲、一六九頁の絵三七、二二一頁の解説。
- (37) 『黄金の華の秘密』前掲、六〇頁、六六頁。
- (38) 『心理学と鍊金術』前掲、二二二頁、二九三頁（図・一〇九）
- (39) 『心理学と鍊金術』前掲、一七一頁、二二六頁（図・七八）

(40)

高い建物は意識を表す（第二章・注5）ので、そびえ立つバブルの残骸は、バブルと共に成長した自我意識が傷ついて、多少崩壊し始めたことの象徴ともいえる。又、草原のあちこちに半分地中に埋もれて散在する丸みを帯びた石の姿も、意識を象徴している。そもそも石は、どこにでもある安っぽい物であると同時に寶石にも礎石にもなりうる物なので、「哲学者の石」や「賢者の石」に示されるとおり、自己を象徴している。しかし、自我が意識のみから成り立っているのに対し、自己は意識と無意識の両方を含めた全体性であるから、草原に散在する石の半分が地中に埋まっているということは、自己のうちの無意識的部分が、地中にあることを表しているといえる。それに対し地上に現れ出ている石の部分は、意識を象徴しているのである。しかも、草原にかなりの数の石が地中に埋まりながら散在しているのは、複数の自己が意識の部分を現している姿とみなせるが、これは第三章で述べた多眼のモチーフと同様な、複合的意識として捉えることができる。その場合、高くそびえるバブルの残骸が象徴する意識は、同じように高い所に突き出た大きな目の看板に相当している。

さらによく見ると、カエルや魚のようにも見える丸みを帯びた石が、顔や頭を空に向けて上半身を出している姿は、下半身もなんとか地中から抜け出したいと思って、もがいているようにも見える。フォン・フランツによれば、動物は無意識のみならず自己そのものを象徴する場合もあるが、それはわれわれの本能的性質や環境との結びつきを表しているということである。（『人間と象徴』下、八八頁）。それに従うならば、カエルや魚の形をした石も、自己を表していると考えてよい。又、太古から作られている一見偶然に生じたように見える石の遺跡などの配置も、実は人間の精神の表現であったと言われており、近年では日本の石庭がよい例である（『人間と象徴』下、一三三頁）。そのことを顧みるならば、草原にランダムに並んでいる石も、全体として精神を表していると言えるかもしれない。



ユングによれば、自己という概念は無意識的な部分をもつため、一部分しか意識化し経験されることができず、体験不可能なものや未だ体験されていないものを含んでいる、という（『タイプ論』五〇六頁）。したがって草原の地中にある石の半分は、正にユングの述べる意識化されていない部分や、未だ体験されていないものに相当する。このことは言いかえると、

石の地中にある無意識的部分は、これから掘り出して磨いたり活性化したりするべきものである

り、それによって石は、完全なる自己へと変容させられることができるのである。そのようにして無意識を意識の中に統合し自己の全体性を回復することは、個性化の過程とも言えるので、地上に不完全な形で現れている石は、自己が「個性化を要請している姿」としても捉えられる。その点については、フォン・フランツの「石を磨く夢の解釈」がよくあてはまる（『人間と象徴』下、八四頁、八七頁）。しかも、石の示している「個性化の要請」に答えるかのように、映画の場面ではその後、川の向こうに「生の泉」や再生儀礼が沸き起こり、無意識の力の活性化が始まるのである。

(41) 『心理学と錬金術』前掲、七九頁。

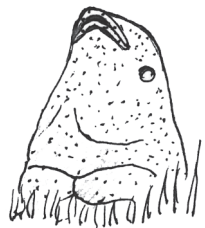
(42) 河合隼雄や山中康裕が「三年寝太郎」という日本の昔話などの中に見出している「なまけと創造」のテーマも、眠りによってもたらされる無意識の能力の回復という観点から理解することができる。『絵本と童話のユング心理学』前掲、第三章。

河合隼雄『昔話の深層』講談社、一九九四年、第四章。

(43) 『昔話の深層』前掲、一四八頁、一六七頁。

(44) 『心の不思議を解き明かす』前掲、一八〇—一八一頁。

(45) ユング、高橋義孝訳『無意識の心理』人文書院、一九七七年、一〇八頁。



- (46) 『心理学と錬金術』前掲、一八四頁。
- (47) ユング、野村美紀子訳『変容の象徴』上、筑摩書房、一九九二年、二九二頁。
- (48) 『変容の象徴』下、前掲、四八頁。
- (49) 『水イメージから見た心理療法』前掲、一五七頁。
- (50) 『水イメージから見た心理療法』前掲、一五八頁。
- (51) 青木保『儀礼の象徴性』岩波現代文庫、二〇〇六年、三〇九―三二〇頁。
- (52) 『「子どもの目」からの発想』前掲、二三四頁、二三六頁、二七七頁、二七八頁。
- (53) 『心理学と錬金術』前掲、八六頁、九四頁。
- (54) 『心理学と錬金術』前掲、九五頁。
- (55) 『別冊COMIC・BOX 6「千と千尋の神隠し」千尋の大冒険』、
ふゅーじょんぷろだくと発行、二〇〇一年。 切通理作『宮崎駿の世界』前掲、四二五頁。
- (56) 『ユリイカ』前掲、一五八頁。
- (57) 『心理学と錬金術』前掲、八六―八八頁。
- (58) 『儀礼の象徴性』前掲、二七五―二七六頁。
- (59) 『儀礼の象徴性』前掲、三〇七頁。
- (60) 『儀礼の象徴性』前掲、二七八―二七九頁。
- (61) 切通理作『宮崎駿の世界』前掲、四一四頁。
- (62) 森岡清美・塩原勉・本間康平編集代表『新社会学辞典』有斐閣、一九九三年、五九―六〇頁。
- (63) 『心理学と錬金術』前掲、一七九頁。

第三章

- (1) 『心理学と錬金術』前掲、六八—六九頁、七二—七三頁、一四二頁。
- (2) 『個性化とマンダラ』前掲、一八五—一八六頁。
- (3) 『心理学と錬金術』前掲、二四五頁。
- (4) 『心理学と錬金術』前掲、八一頁。
- (5) ユング他、『黄金の華の秘密』前掲、三三一頁。
- (6) 『黄金の華の秘密』前掲、五六頁、三二二頁、三二八頁。
- (7) 『心理学と錬金術』前掲二二九頁、林道義『ユング思想の真髄』前掲二四—二五頁。
- (8) 『心理学と錬金術』前掲、一五一—一七二頁。
- (9) 『心理学と錬金術』前掲、一六五—一六六頁。
- (10) 『心理学と錬金術』前掲、一七九頁。
- (11) 『心理学と錬金術』前掲、一六〇—一六一頁。『意識の起源史』前掲、二三九頁。
- (12) 『心理学と錬金術』前掲、一六〇頁、一六三頁。
- (13) 『心理学と錬金術』前掲、一六七頁。
- (14) 生命の水…『心理学と錬金術』一〇五頁、一〇八頁、二六〇頁(リビド)。
生命の泉…『同』一〇五頁、一〇六頁(図・二五)、一七七頁、一七〇頁。

生の泉『同』一八五頁。 メルクリウスの泉：『転移の心理学』第一章。

(15) 『心理学と錬金術』前掲、一〇四頁、一〇八頁、一八二頁。

『転移の心理学』前掲より。メルクリウスの泉は「海」から上昇する（五七頁）。

「海」はメルクリウスの静的状態であり、「泉」はその活動力、「過程」はメルクリウスの変容を意味している（六一頁）。海は集合的無意識を表すから、このことから、メルクリウスは集合的無意識として捉えられる。

(16) 『心理学と錬金術』前掲、一六四頁。

(17) 『心理学と錬金術』前掲、一七一頁。

(18) 『個性化とマンダラ』前掲、一九三頁。『元型論』前掲、二七七頁。

フォン・フランツ『おとぎ話の心理学』前掲、四四頁。

(19) 『元型論』前掲、二六八頁。

(20) 『元型論』前掲、二四五頁。

(21) 『個性化とマンダラ』前掲、一八四頁。

(22) 『心理学と錬金術』前掲、一六四頁。

(23) 『心理学と錬金術』前掲、二九四頁。

(24) 『個性化とマンダラ』前掲、七九頁、一二六—一二七頁、一三八頁、一八六頁、二二四頁。

(25) 『個性化とマンダラ』前掲、一三八頁、二六三頁。

(26) この映像は、映画のエンディングに一ショットとして含まれている。

(27) 『個性化とマンダラ』前掲、二六三頁。『元型論』前掲、三二〇頁、三三〇頁。

林道義『ユング思想の真髄』二〇六—二〇頁

- (28) 松本弥『古代エジプトの神々』、弥呂久（発行）、二〇〇六年、四七頁。
- (29) 『個性化とマンダラ』前掲、二一〇頁。
- (30) 『古代エジプトの神々』前掲、五二頁、五四―五五頁。
- (31) 清水正『宮崎駿を読む―母性とカオスのファンタジー』鳥影社、二〇〇一年。
切通理作『宮崎駿の世界』、四〇三―四〇四頁。
- (32) 『元型論』前掲、一三七頁。
- (33) 宮崎駿『出発点―一九七九―一九九六』徳間書店、一九九六年。
青井汎『宮崎アニメの暗号』前掲、一二頁。
- (34) 『元型論』前掲、七二頁。
- (35) 『元型論』前掲、七五頁。
- (36) 林道義『ユング思想の真髄』二三〇頁、二三三―二三四頁。
- (37) 『人間と象徴』下、前掲、六五頁。
- (38) 『元型論』前掲、二〇八頁。
- (39) 『元型論』前掲、二〇八頁―二〇九頁。
- (40) 『個性化とマンダラ』六八頁。
- (41) 『意識の起源史』前掲、七〇頁。
- (42) 『元型論』前掲、一九六頁。
- (43) 『元型論』前掲、一八八頁。
- (44) 切通理作『宮崎駿の世界』前掲、四二四頁。

(45) 夢見者を無意識がしつこく追いかける夢『心理学と錬金術』前掲、一四八—一四九頁。

夢見者が大勢の女性に囲まれている夢『心理学と錬金術』前掲、八〇頁。……夢見者が大勢の女性に囲まれているというイメージは、心的雰囲気の活性化を意味している。それは、この夢が「海が陸地に押し寄せるヴィジョン」に続く次の幻影であることによっても裏づけられる。すなわち女性は無意識の本性を暗示しているのであり、夢見者は、伝統的男性世界の合理主義的判断の担い手である父親の価値観から自由になろうとする葛藤状態にある。ユングはこの状態を単に個人の問題に留めず、無意識から意識があまりにも離れすぎたまま文明人全体の問題として捉えた。つまりこの夢は、意識に対立しているものとして意識の下位に置かれている無意識が、本来の姿に活性化する過程なのである。「千と千尋の神隠し」の場合も、海などの水が陸地に押し寄せた後出現した不思議の町では、女性の登場人物が多くしかも女性が優位を占めており、欧米ファタジーのような絶対的父性が不在だとも言われている（『ユリイカ』前掲、五〇頁）。しかし、そのような父性が不在であるからこそ、萎縮している想像力や心の活性化が促されるのではないであろうか。

(46) 『心理学と錬金術』前掲、一一三頁（これはマンダラ夢の範疇ではないが、同じ夢がマンダラ夢2として一四七頁に、採りあげられている）。

(47) 『宮崎アニメの暗号』前掲、一六八—一六九頁。

(48) ユング他、『黄金の華の秘密』前掲、五六頁、三一二頁。

(49) 『心理学と錬金術』前掲、一二頁、一一三頁（図三〇）、一一四頁。

(50) 湯浅泰雄・他『ユング心理学と現代の危機』河出書房新書、二〇〇一年、四五—四六頁、

五〇—五四頁、（瞑想の訓練によって、たましいの男性的性質と女性的性質が統合されていく過程）。

『元型論』前掲、二〇二頁。

- (51) ユング、氏原寛・監訳『子どもの夢』Ⅱ、人文書院、一九九二年、一五八頁。
 (52) 二〇一三年、八月二七日、NHK「二〇〇分で名著・老子」第四回。

第四章

- (1) フォン・フランツ『おとぎ話の心理学』前掲、一一一頁。
 (2) 『意識の起源史』前掲、二六九頁。

第五章

- (1) M・ホルクハイマー、清水多吉・編訳『道具的理性批判Ⅱ・権威と家族』イザラ書房、一九七〇年。
 (2) 『心理学と錬金術』前掲、九一頁、八八頁（意識の合理主義的根本態度）、
 九〇頁（合理的な現代的意識）、一八五頁（意識の自律と自給自足とは、一方で無意識を切り離し排除することによって、本能喪失を招来する）。
 (3) ケットラー、徳永恂訳「若きルカーチとハンガリア革命」（白水社『ルカーチ著作集』別巻、所収）。
 徳永恂『現代批判の哲学』東京大学出版会、一九七九年、一九九頁。
 (4) 『元型論』前掲、七五頁。

- (5) ユング、小川捷之訳『分析心理学』みず書房、一九七六年、二六二頁。
- (6) T・W・アドルノ、M・ホルクハイマー、徳永恂訳『啓蒙の弁証法』岩波書店、一九九〇年、二四頁。
- (7) 養老孟、宮崎駿『虫眼とア二眼』新潮社、二〇〇八年、一六九頁―一七〇頁。
- (8) 『元型論』前掲、四二七頁（訳注）。
- (9) ユング『変容の象徴』上、前掲、四五〇頁。
- (10) ピーター・ミルワード、小泉博一訳『童話の国イギリス』中央公論社、二〇〇一年、二八九頁。
- (11) 三浦直枝『ユングで読むハリー・ポッター』文芸社、二〇一一年。
- (12) ユング『自我と無意識の関係』前掲、二〇一頁。
ユング『分析心理学と文学作品との諸関係について』
- (13) T・W・アドルノ、三光長治・市村仁訳『ソチオロギカ（社会学の弁証法）』イザラ書房、一九七〇年、一八一頁。
- (14) 青井汎『宮崎アニメの暗号』前掲、一九七頁。

あと書き と 思い出と

- (1) 『元型論』前掲、一九二頁。

- (2) 『元型論』前掲、三三〇頁。
- (3) 『元型論』前掲、三二〇頁。
- (4) 『元型論』前掲、三二〇頁、三三〇頁。
- (5) 『旧約聖書』、創世記、第一章、一二節。
- (6) 『元型論』前掲、一九二頁。

写真と絵図の出典（番号は各章を通して続いています）

第一章

写真1：大和石雄『十字架と渦巻』白水社一九九五年、一三七頁。長野県茅野市棚田遺跡出土。

写真2：『十字架と渦巻』前掲、二三七頁。山梨県道志村 出土。

写真3：『十字架と渦巻』前掲、一三七頁。山形県遊佐町吹浦遺跡 出土。

写真4：大谷幸市『しめ縄コードから生まれた卑弥呼の鏡』彩流社、二〇〇九年、二三四頁。

写真5：『十字架と渦巻』前掲、一九三頁。

写真6：『十字架と渦巻』前掲、二八五頁。

図1：E・ノイマン『意識の起源史』前掲、三三七頁。

図2：『十字架と渦巻』前掲、二六八頁。

図3：『十字架と渦巻』前掲、二五三頁。

第二章

写真7：『地球の歩き方D 08 チベット2014・2015』株式会社ダイヤモンド社刊、四八頁。

撮影・オフィス カラムス LLP。

写真8：田中公明・監修『ボタラ宮の秘宝』アジア文化交流協会（出版）、一九九六年、三三三頁。

写真9：『ボタラ宮の秘宝』前掲、四〇頁。

図4：『ロマンアルバム』前掲、一二五頁を参照した図。

図5：石田尚豊『曼荼羅のみかた——パターン認識』岩波書店、一九八四年、三五頁。

図6：『曼荼羅のみかた——パターン認識』前掲、三頁。

図7：ユング『心理学と錬金術』前掲、一〇八頁。

図8：『心理学と錬金術』前掲、一六八頁。

図9：『心理学と錬金術』前掲、一〇六頁。 ユング『転移の心理学』前掲、五六頁。

図10：花山勝友『仏像のすべて』光文社、一九九八年、五四頁、を参照した図。

図11：東京国立博物館・読売新聞社他編『日本国宝展』、二〇一四年、一八頁（仏足石を参照）。

図12：ユング『黄金の華の秘密』前掲、一二〇頁。

『個性化とマンダラ』前掲、一六九頁（絵三七）。

図13：『心理学と錬金術』前掲、二九三頁。

図14：『心理学と錬金術』前掲、一八二頁。

第三章

- 図 15 : 『心理学と鍊金術』前掲、一八一頁。
- 図 16 : 『心理学と鍊金術』前掲、二二七頁。
- 図 17 : 『個性化とマンダラ』前掲、一三九頁。
- 図 18 : 『個性化とマンダラ』前掲、「3、個性化過程の経験について」の中の絵一七。
- 図 19 : 松本弥『古代エジプトの神々』弥呂久（発行）二〇〇六年、五六頁。
- 図 20 : 『個性化とマンダラ』前掲、「3、個性化過程の経験について」の中の絵二三。
- 図 21 : 『個性化とマンダラ』前掲、一七四頁（絵四八）。
- 図 22 : 『個性化とマンダラ』前掲、一七二頁（絵四三）。
- 図 23 : 『個性化とマンダラ』前掲、一七二頁（絵四四）。

著者プロフィール

三浦 直枝（みうら なおえ）

- 1951 年 神奈川県に生まれる
- 1974 年 東京女子大学文理学部社会学科卒業
- 1983 年 お茶の水女子大学大学院修士課程
人文科学研究科修了
- 1987 年 お茶の水女子大学大学院博士課程
人間文化研究科単位取得修了

論文

- 「自然支配の克服と主体性の問題」
（お茶の水女子大学『人間文化研究年報』第9号 1985年）
- 「自然支配の克服と母性原理」
（お茶の水女子大学『人間文化研究年報』第10号 1986年）

共訳書

- マーティン・ジェイ『マルクス主義と全体性』
（荒川幾男他訳、国文社、1993年、第六章）

辞典執筆参加

- 森岡清美・塩原勉・本間康平 編集代表
『新社会学辞典』（有斐閣、1993年）

著書

- 『ユングで読むハリー・ポッター』文芸社 2011年

「千と千尋の神隠し」は、個性化の過程であった
—ユング心理学に基づく、神話とマンダラの視点から—

著者 三浦 直枝

発行日 2016 年 4 月 5 日

発行者 高橋範夫

発行所 青山ライフ出版株式会社

〒108-0014 東京都港区芝 5-13-11 第2 二葉ビル 401

TEL 03-6683-8252 FAX 03-6683-8270

<http://aoyamalife.co.jp> info@aoyamalife.co.jp

装幀 溝上 なおこ

©Naoe Miura 2016 printed in japan

ISBN978-4-86450-233-7

* 本書の一部または全部を無断で複写・転載することは禁止されています。