

# 宮崎駿『ハウルの動く城』における 「母なるもの」の「元型」について

—英雄神話およびブリュンヒルド・モチーフとの比較—

川 中 紀 子

## 1 はじめに：元型的な物語のパターンと独自性

宮崎駿監督の『ハウルの動く城』（2004）は、英国のファンタジー小説『魔法使いハウルと火の悪魔』（*Howl's Moving Castle*）（1986）を原作として映画化された作品である。映画の舞台は空想の中の19世紀のヨーロッパである。

宮崎アニメの中では「難解」と評された作品であるが、本稿では、分析心理学の概念である「元型」という視点からこの映画を考察してみたい。

原作は英国の小説であるが、この映画は日本人の監督による作品である。映画は、登場人物の設定や物語にも原作から変更が加えられており、映画作品としての独自性がある。その変更点を含めて、作品全体を宮崎駿監督自身のパーソナルな無意識の反映として読むことも可能であるが、この映画を元型的に見れば、普遍的に見られる物語パターンとの類似性がある、ということを目指したい。また、そのパターンとの類似点と相違点を示し、この映画の独自性と普遍性を示唆したい。

そのパターンとは、「英雄神話」と「ブリュンヒルド・モチーフ」である。その物語パターンの中で重要な鍵概念となるのが、「グレートマザー」という「母なるもの」の元型である。「母なるもの」の元型をもとにして、この映画の中の登場人物について考えたい。そして、「英雄神話」と「ブリュンヒルド・モチーフ」の主題と『ハウルの動く城』の物語構造を比較したい。

## 2 英雄神話の主題：「母なるもの」という「元型」について ーこの映画では「魔女殺し」は生じるのか？

まず、この映画の登場人物を見てみよう。主な登場人物は、魔法使いハウル、帽子屋の長女ソフィー、荒地の魔女、魔法使いサリマン、火の悪魔カルシファー、ハウルの弟子マルクル、案山子のカブ、ソフィーの継母と妹、である。ここで、荒地の魔女と魔法使いサリマン、という二人の「魔女」が登場する点に留意しておきたい。さらに、ソフィーの実の両親は死んでおり、映画の最初から登場するのはソフィーにとっての「継母」である、という設定にも注目したい。「母なるもの」の否定的な象徴としての「魔女」や「継母」という存在は、以下に述べる「英雄神話」の中で重要な役割を担っているからである。

英雄神話とはどのような物語であるか、そして、この物語構造が象徴する、と考えられている心的過程について簡単に説明しておきたい。ユングは人間の発達過程において、その発達段階の元型が神話のモチーフに表現されていると考えた。ユングの高弟ノイマンは、『意識の起源史』（1929）の中で、神話を体系的に論ずることによって、人類の意識の発展史を把握しようとした。

意識の発達において、画期的な段階とされるのが、「英雄神話」で表される物語である。英雄神話とは、青年の男性主人公（英雄）が旅に出発し、その過程で魔女や怪物を退治し、女性（姫）を救済する。最後は英雄と姫との結婚で終わる、という枠組みを持つ。魔女を退治し、アンドロメダ姫と結婚した英雄ペルセウスの物語が典型である。英雄神話は「旅」という主題を扱っていることから、「英雄の旅」とも呼ばれる。

この時、魔女や怪物、あるいは継母は「グレートマザー」という「母なるもの」という元型の否定的な側面として表わされており、自我を呑み込もうとする「無意識」の象徴であるとされる。魔女殺しや怪物退治は、自我を呑み込もうとする「母なるもの」としての無意識から、自我が自立性を獲得するための戦いである、と考えられた。このような魔女殺し・怪物退治の後に、英雄は姫を救済し、結婚する。

これは、自立性を得た自我が、一人の女性を仲介として、世界と新しい関係を結ぶことを意味する。このような自我確立のプロセスをノイマンは、「西洋人に特異なアチーブメント」と呼んでいる。（河合，1997，pp.196-197）

このような自我確立の過程に不可欠な「母親殺し」の主題は西洋において特徴的なことである、という。『ヘンゼルとグレーテル』における「魔女退治」は、成長の一段階として「母なるもの」の否定的側面（＝自立を阻む力）を認識し、それを分離する、という意味を持つ。（河合、1994、p.85）

『ハウルの動く城』は、前述したとおり、英語の小説が原作ではあるが、日本人の監督による映画作品である。この映画のストーリーを英雄神話と比較してみると、幾つかの興味深い類似点と相違点を見つけることができる。

主人公が旅に出かけ、困難と闘い、異性を救済し、主人公と異性の恋愛の成就で終わる、という物語の枠組みでとらえる限り、この主題は英雄神話と類似している、と考えることができる。しかし、注意深く物語を見ると、大きな違いが明らかになる。

『ハウルの動く城』では、帽子屋の長女ソフィーは、映画の始めの方で、荒地の魔女の呪いによって、18歳から90歳の老婆に姿を変えられてしまう。ソフィーは、継母と妹に老婆になった姿を見られまいとして、独りで荒地へと旅立つ。英雄神話では、自我確立の旅に出発するのは、青年男性であるが、この映画において、旅立つ者として描かれているのは、男性ではなく、老婆になった少女なのである。

魔女殺し・怪物退治という主題については、どうだろうか。この映画には、前述したとおり、荒地の魔女と魔法使いサリマンという二人の「魔女」が登場する。一方、父親や「父性的な」人物が全く登場しない。強いて言えば、「王様」は登場するが、ほぼ一瞬であり、すぐに立ち去ってしまう。王様の代わりに「王室付き魔法使い」という立場で、サリマンが宮殿に居る。

荒地の魔女については、ソフィーは火の悪魔カルシファーの炎で焼死しそうな荒地の魔女を、殺すどころか、むしろ、水をかけて救っている。『ヘンゼルとグレーテル』で、グレーテルが、魔女をかまどの中に押し込んで殺した、というエピソードとは対照的である、と言わなければならない。しかもソフィーにとって「恋人」であるハウルを死に至らしめるかもしれない、というリスクを負ってまで、魔女を救済しているのである。カルシファーに水をかければ、火の悪魔であるカルシファーは死に、それはハウルの死につながることは、映画の最初から、繰り返し強調されている。

もう一人の「魔女」サリマンについては、どうだろうか。ソフィーは（ハ

ウルの代わりに) 宮殿に行き、サリマンと対決するものの、ハウルとともに「戦わずに逃げて」帰ってくる。ハウルは、その時、「サリマン先生、あなたとは戦いたくありません。母を連れて行きます」と言って、逃げるのである。しかも、この場合、ハウルが言う、「母」とは、ハウルの母に変身したソフィーのことである。

「母なるもの」と戦い、殺し、その結果、姫を獲得する、という英雄神話と比べると、この映画では「グレートマザー」元型としての魔女と戦ったり、殺したりする、ということは全くない。荒地の魔女は、魔力を抜かれて、ソフィーから「おばあちゃん」と呼ばれるようになる。城の中では、荒地の魔女をソフィーが世話をし、焼死からも救う。魔法使いサリマンとは、戦わずに逃げて帰ってくる。このように、魔女との戦いを避けているのである。

「ヘンゼルとグレーテル」と「安寿と厨子王」という、西洋の兄妹、東洋の姉弟の物語を比較して、河合(1994, pp.83-86)は「西洋の母親殺し、東洋の盲目の母」という主題を挙げ、東洋では、個人の成長過程の物語において、「母なるもの」を殺す、という主題は生じにくい、としている。その指摘と重なるように、『ハウルの動く城』においては、「グレートマザー」の象徴である魔女殺しは徹底して避けられている。このことは、原作の小説から変更された部分を見れば、一層、明らかになる。

原作では、「絶対悪」として描かれていた荒地の魔女は、映画では「家族」の一員となり、城の内部で暮らすようになる。魔法使いサリマンは、原作ではペンステモン夫人という名で、ハウルの先生役として登場するが、荒地の魔女によって殺されてしまう。(叶, 2006, p.283)

また、原作ではアンゴリアンという「魔女」をハウルが殺す、というエピソードがあり、この後にソフィーとハウルが結ばれることになっている。原作の小説では、英雄神話と同様に「魔女殺し」が生じているのである。しかし、アンゴリアンという人物は映画では登場しないし、このエピソードは映画では削除されている。さらに、ソフィーがハウルに連れられて宮殿から逃げて帰ってくる、というエピソードも原作の小説には無い。原作では王様がソフィーを馬車でハウルの城まで送ってくれることになっている。これらの変更点を見れば、英雄神話では不可欠な魔女殺しの主題が、映画作品では注意深く避けられていることが明らかになる。

グレートマザーの否定的な象徴と考えられる「怪物」も映画には登場するが、それはハウル自身の姿でもある。ハウルはある時は美青年、ある時は怪物として描かれており、ソフィーは怪物の姿のハウルに向かって、「私、あなたを助けたいの」「だって私、あなたを愛しているの」と言っている。ハウルは、ソフィーの恋人であり、ソフィーにとって、怪物退治の主題も生じない。さらに英雄神話では、英雄（男性）によって、救済されるのは、囚われの身になっている姫（女性）であるが、この映画では、女性であるソフィーが、男性のハウルを救済する。

このように「グレートマザー」殺しという主題が注意深く避けられていること、そして女性が男性を救済する、という点は英雄神話と大きく異なる点である。

なぜ、この映画では、徹底して「グレートマザー」殺しが避けられているのであろうか。この問いに答えるために、次項からは、登場人物を「元型」という概念を用いて考察してみたい。

### 3 主人公は誰か？

#### 3-1 「二なる一」としてのソフィーとハウル

この映画の主人公は、誰だろうか？ ソフィー（90歳の老婆に姿を変えられた18歳の女性）が、生まれた家を離れ、荒地へと旅に出かけ、男性（ハウル）を救済し、結ばれる、という物語なので、一見すると、ソフィーを主人公と考えるのが自然のように思われる。映画のタイトルは、『ハウルの動く城』であり、「城」が主体となっているので、「城」という「場」も重要な意味を持つことが示されている。「城」の持つ意味については後に考察するが、まず、「母なるもの」との関係性をキーワードにして、主人公は誰か、と考えてみたい。

筆者は、この映画の主人公は、「二なる一」としてのソフィーとハウルであり、二人は同等の重みを持って物語の主軸になっていると考える。片方だけに焦点をあてて、この映画を見ると、映画の主題の全体像を見逃すことになると示唆したいのである。河合（1991, p.257）は、『とりかへばや物語』の解釈において、登場人物の姉君と弟君は、もともと一つの両性具有的存在が二つに分かれた存在である、という読み方を提案している。同様に、この

映画においても、ソフィーとハウルを、「二なる一」、あるいは「類似の性質を持つ魂が二つに分かれたもの」つまり「ツイン・ソウル」と考えてみたい。

なぜなら、二人には本質的な共通点があるからである。その共通点を考える時、キーワードとなるのが、「母なるもの」との関係性であると指摘したい。「母なるもの」とは、自分を生み出した生物学的母親だけではなく、両親、家族、さらに故郷、も含めて考えたい。

### 3-2 故郷喪失と希薄な親子関係という共通点

ソフィーもハウルも、両親との関係が希薄であることが第一の共通点である。原作ではソフィーの実母の死後、父親は若い金髪美人と再婚する。そして物語の途中で父親が死んでしまうという設定なのだが、映画では、父親は最初から全く登場せず、その死も語られることはない。ソフィーは、継母と異母妹とともに帽子屋を営んでいる。継母と妹は金髪で、華美な服装をしているのに対して、ソフィーは地味な服装で髪は茶色（原作は赤毛）である。外見的に継母と妹は似ているが、ソフィーだけが違っており、お洒落で社交的な継母と妹に比べ、ソフィーは針仕事をしながら帽子屋に閉じこもりがちで内気な性格として描かれている。外見も性格も継母と妹とは異なっているのである。

また、映画では、継母はソフィーの「失踪」後、再婚して、魔法使いサリマンの手下となり、ソフィーに対して陰謀を働くという、母性を失った女性として描かれている。ソフィーは、継母との再会の折に、「仲直りできてよかった」としながらも、継母と暮らすよりも、ハウルの城で暮らすことを選ぶ。ソフィーと継母の心理的なつながりや愛着といった感情、そして継母の側からのソフィーに対する慈愛は全く描かれていない。

ハウルも、子供時代はひとりで過ごした、という台詞があり、近親者については、「魔法使いのおじ」についてたった一言、言及されるだけで、母親のことも父親のこともハウルの口から語られることはない。家族関係とりわけ親子関係の希薄さは初期の宮崎アニメから『千と千尋の神隠し』に至るまで、一貫して共通する特色であることは指摘されているが（久美，2004），『ハウルの動く城』においても、ソフィーとハウルの二人にとって実の親との関係は希薄なのである。それを補うかのように、前項で述べたように「母

的存在」が過剰といえるほどに登場する。

さらに、主人公が生まれた場所を離れて放浪する、という、宮崎アニメの主題が『ハウルの動く城』においても当てはまる。老婆に変えられたソフィーは、その姿を家族（継母と妹）に見られてはいけない、と思い、生まれた家・生まれた街を去って、行くあてもないのに荒地へと向かう。このシーンについて、齊藤（2005, p.35）は、旅立ちでも、出発でもなく、「出立」である、と表現する。それは「自殺」の暗喩としての「出立」であるという。

これは、自分自身を生まれた場所、故郷から切り離す行為としての「出立」であるのだろう。それまでは、帽子屋の長女として父の店を継ぐことを自明のことだと思っていたソフィーが、店も家族も捨て、行くあてもなく旅立つエピソードは「故郷喪失」という「死」を意味し、18歳の少女としてはいったん死んで、その後、老婆としての人生を新たに生きるための決意をこめた「出立」だとも考えられる。

ハウルは、ドアが4つの異なる場所へと通じる魔法の城に住んでいる。この城は、足を持ち、自由に動き回ることができるので、「ハウルの動く城」と呼ばれている。そして瞬間的に「引っ越す」ことができる。まさに魔法の城である。荒地の魔女やサリマンが見つかる度に、ハウルは引っ越すことによって逃げてきた、というエピソードが語られる。ハウルもまた、故郷を離れて放浪しているのである。「宮崎アニメは故郷喪失者でいっぱい（久美, 2004, p.112）」というが、ソフィーとハウルも故郷喪失者である。

後にハウルは、魔法を使って引っ越しし、ソフィーの生まれた家をソフィーにプレゼントする。「ハウルの動く城」には実体がなく、他の場所を間借りして、城の内部に通じるようにしているのだが、ソフィーは、ハウルの城の中に、帽子店で使っていた自分の仕事部屋があることに驚く。部屋の窓から見えるのは、ソフィーの生まれた街の風景である。いったん故郷を失ったソフィーに、ハウルは彼女の故郷をプレゼントするのである。

さらにハウルは、魔法の扉から、小さな家を取り囲む花畑にソフィーを連れて行く。その家とは、ハウルが子供時代、ひとりで過ごした隠れ家であり、魔法使いのおじがこっそりとハウルにのこしてくれたものだという。それは、ハウルにとって「大事な秘密の小屋」なのだが、ソフィーなら自由に使っても良い、という。ここで、ハウルは自分の「故郷」の風景と思い出をソフィー

にプレゼントしているのだ。

ハウルが、ソフィーの故郷と自分自身の故郷を、ソフィーに贈ったことは、この映画の中で重要な意味があると考えられる。それは、「母なるもの」としての「故郷」を喪失している二人が、お互いの「故郷」を回復し、共有しようとする、という意味があるからである。「母なるもの」から切り離されてしまった悲しみと喪失感は、この映画の中で明確に語られはしない。しかし、この「故郷回復」への憧憬、さらに「母なるもの」への憧れ、はソフィーとハウルを元型的に見ていくとさらに明らかになっていく。次の第4項と第5項では、「母なるもの」との関係性について、ハウルとソフィーをそれぞれ見ていきたい。

## 4 「母なるもの」との関係性：ハウルの場合

### 4-1 「永遠の少年」の元型と同化することによって「母なるもの」とつながるハウル

「母なるもの」への憧れは、ソフィーとハウルの二人にどのように体现されているのだろうか。まず、ハウルの側から見てみよう。ハウルを特徴づける心理的パターンとして、「永遠の少年」という元型との同化を指摘したい。「永遠の少年」とは、ギリシャにおけるエリューススの秘儀の少年の神、イアカスを指す。

オヴィッドはイアカスに次のように呼びかけている。「汝は終わりなき若者、永遠の少年である。されば、汝は高き空で、もっとも愛される。汝、もし角を隠してわれわれの前に立てば、その顔は乙女のごとくであろう。」(Henderson, 1985, p.26)「永遠の少年」は成人することなく死に、グレートマザーの子宮の中で再生する。「永遠の少年」の主題は、上昇であり、水平方向に広がる時空との現実的つながりの弱さにその特徴を持っている。(河合, 1997, pp.35-36)

「永遠の少年」の元型の特徴とは、母親、あるいは「母なるもの」との心理的密着と、責任を回避し自由を愛するがゆえに「いまだ何者でもない」というモラトリアム状態にある、という心的状態である。時として、カリスマに満ちたトリックスター的な存在に見えることもある。次項の4-2と4-3では、ハウルの中に見る「永遠の少年」の元型について考察したい。

#### 4-2 ハウルのマザー・コンプレックス：ハウルをめぐる3人の「母」

この映画では、前述したとおり父親的な存在が不在で、その代わりに母親的な存在が多く現れてくる。ハウルのマザー・コンプレックスについて、佐々木（2005, p.48）は、荒地の魔女もサリマンもハウルにとって母親的存在であったことを指摘している。サリマンがハウルを捕まえようとする時に、サリマンの魔法で突然、水が海のように押し寄せてくるシーンがある。そのシーンについて、佐々木（2005, p.47）は、水は無意識、女性性を象徴していると述べ、さらに、「日本語では海の中に母があり、フランス語では母（mère）の中に海（mer）がある」という詩を挙げ、そのシーンの海は、女性性というよりも母性の象徴だと示唆している。これは三好達治の「郷愁」という詩である。

そして、海の中にハウルが包まれてしまうシーンを、「サリマンの母性がハウルを呑み込もうとしているかのよう」と分析している。荒地の魔女については豊穣多産という地母神のイメージと重なり、二人はともにハウルの母親のような存在であるが故に、ハウルは二人とは戦わないのだとしている。（佐々木、2005, pp.47-48）

西洋的な自我確立の物語である英雄神話のヒーローならば、ここで、自分を呑み込もうとする無意識の力を表すグレートマザー元型である「母的存在」たちを自分の手で退治するのだが、この映画では、ハウルは二人から逃げることに懸命になり、決して戦おうとはしない。

佐々木（2005, p.48）はハウルがサリマンと荒地の魔女という二人の強大な母的存在の拘束から抜け出したのは、ソフィーが母以上の存在である「祖母性」を示したからかもしれない、と示唆していることは興味深い。ソフィーに自分の「母」になって、サリマンの仕える王様の宮殿に行ってくれるよう、ハウルが懇願することからも、ハウルのマザー・コンプレックスは相当なもの、と佐々木は指摘する。

さらに、英雄神話と比較しながらハウルの心理を分析してみると、顕著な違いが明らかになる。英雄神話では、前述したとおり、母的存在（自我である自分自身を呑み込む無意識の力、多くは魔女や怪物などの「グレードマザー」元型として表現される）を殺して、「個」としての自我を確立し、その後、囚われていた女性を救済する、という主題が生じる。しかし、この映画では、

母的存在であるサリマンや荒地の魔女とは決して戦わず、ハウルの「母」となったソフィーによってハウルは救済される。ここで、「母（ソフィー）を連れて行きます」と言って宮殿から逃走するのはハウルなので、表面的には、ハウルがソフィーを救ったように見える。しかし、「ソフィーが（サリマンのところに）いると思うから、僕は（宮殿に）行けたんだ。あんな怖い人のところへひとりで行けるもんか」と言っているように、本質的には、ハウルがソフィーによって、救済されているのである。英語ではハウルはソフィーに“You have saved me”と言っている。

しかも、「母」となったソフィーに対して、サリマンは「お母様、ハウルに恋をしているのね」と言い、「ハウルの弱点が見つかったわ」と続けている。ハウルの弱点とは、その時点では潜在的であるハウルとソフィーの恋愛感情であり、ハウルにとっては、「母との恋愛」に他ならない。このように、「母」的な存在に囲まれ、「母」の拘束から「祖母性」によって救われるというのも、ハウルの中に強烈なマザー・コンプレックス、そして「母」的存在との密着があることがうかがえる。母的存在と決して分離しないヒーロー、「永遠の少年」の元型に同化している男性像、それがハウルである。

#### 4-3 歩かずに飛ぶハウル：自由を愛するナルシストであり複数のペルソナを持つ男性像

母的存在との強い密着だけではなく、「永遠の少年」を特徴付ける属性をハウルは多く持っている。それは、ナルシズム、自由を愛するが故に固定したアイデンティティを持つことを拒み、複数のペルソナを持っていること、（強力な魔力を持ちながら、）無為に過ごしていること…などが挙げられる。そして地上で滅多に歩かず、移動する時は飛ぶ、というハウルの行動も、4-1で見たような「上昇」を主題とし、地に足をつけた現実的なつながりの弱さに特徴がある、という「永遠の少年」の元型に重なっている。

金髪に染めた髪が元の色に戻ってしまった時、「美しくなかったら、もうおわりだ…」と喋ってかんしゃくをおこし、ハウルの身体が緑色の液状になって解けてしまうシーンがあるが、自身の美しさを自負し、その美に価値を置くというナルシストぶりが見られる。このシーンでは、「ほら、自分の足で歩くのよ」とソフィーはハウルを叱っているが、ハウルはソフィーに抱き

かかえられたまま、浴室に運ばれていく。ハウルは「自分の足で歩くこと」が苦手だと象徴的に示されているようだ。

さらに、液状化した身体が浴室に運ばれていく時に筋状の跡を残す様子は、ナメクジか、かたつむりを連想させる（佐々木、2005, p.22）とも評されるが、ナルシスト・ハウルの内面は、傷つきやすく柔らかい心を持っているようである。大量の玩具で囲まれた部屋は『千と千尋の神隠し』の坊（湯婆婆の子供）の部屋を思わせるが、ハウルも外見は青年だが、内面は子供のままでのようである。ハウルは、「心（heart ハート：英語では心臓と心が同じ単語である）を失った者」という設定なのだが、その「心」を回復する際に、映画のラストでは青く輝くハウルのハートをソフィーが掌にのせて包み込んでいるシーンが見られる。その時、カルシファーが「（ハウルのハートは）子供の時のまんまだからね」と言っているように、ハウルは、子供のまま、時間が止められた世界に住んでいるのである。

絵コンテ（p.250）の言葉によると「死んだように眠っている」と描写されているハウルに、老婆の姿になったソフィーが温かいミルクを運ぶシーンがある。そこには、強力な母性によって、「授乳」されているハウルの姿が見られる。ハウルの部屋を立ち去ろうとするソフィーに対して、「行かないで、ソフィー…」と懇願し、「僕は本当は臆病者なんだ」とハウルはソフィーに告白する。そして、彼は荒地の魔女やサリマンのことが怖くて仕方がない、と告げ、ソフィーに自分の「母」になって、サリマンの居る宮殿に行ってくれるよう懇願するのである。しかも、荒地の魔女には、自分から興味を持って近づいた、と言う。魔女に惹かれながらも恐れ、魔女との直接の対決を避ける男性像は、英雄神話のヒーロー像と相当異なっている。

また、ジェンキンス、ペンドラゴンなど、ハウルは複数の名前とペルソナを使い分けている。「ハウルっていったいいくつ名前があるの？」というソフィーの問いに対して、「自由に生きるのにいるだけ」と答える。自由を愛するがゆえに、固定されたアイデンティティを持つことを拒んでいるのである。

また、「ハウルはぐうたらで無責任な時こそ、最も美しい姿でいられる」（南波、2005, pp.193-194）という指摘もある。ハウルは普段はぶらぶらして無為に過ごしているようだ。大砲も敵を攻撃するために撃ったこともない様

子で、ハウルの「玩具」の一つかもしれない。(佐々木, 2005, p.22) サリマンや荒地の魔女に見つかった時は引越しを繰り返す、城の中で身を隠している。外に出かける時は、怪鳥の姿になるので、彼本来の姿は、ラスト・シーンで巨大な鳥から大量に羽根が抜け落ちるまでわからない。

また、ほとんど歩かず、移動する時は城ごと動くか、あるいは怪鳥になって「飛ぶ」ヒーローというのも珍しい。これは、ひたすら歩くソフィーとの対照において、特に顕著である。(南波, 2005, p.195)

「母なる大地」に根付いているのがソフィーだとすると、ハウルは飛翔する「天上的な存在」とも言える。最初にソフィーを空中散歩にいざなったのもハウルであった。空中散歩から戻ったソフィーに「どうしたの、天使にでもなっちゃったの?」と妹レティーは言っているが、ハウルは一種、「天使的」な存在としても描かれている。地に足がつかない、ナルシスト、というネガティブな側面かもしれないが、「永遠の少年」の元型はカリスマ的なトリックスターでもある。

ハウルは強力な魔法使いだが、その魔法を自分のためだけに使うという。「永遠の少年」の元型を体現したかのようなハウルは、「動く城」をシェルターとしている。城の内部にいれば、カルシファーのお陰で、戦争の爆弾の攻撃からも守られている。いわば、「城」がハウルを守る母性的な揺り籠のようで、ハウルは城という子宮から未だ生まれていない胎児のようでもある。この城の内部に見られる、胎内や産道を思わせる洞窟や狭い通路のシーンについては後述する。

原作には、戦争のエピソードは見られず、映画での「戦争」も宮崎の大胆な創作、とされている。(叶, 2006, p.283) なぜ、原作にはない「戦争」が映画に加えられたのか、ということについては様々な解釈があるが、筆者は次のように考える。ハウルを「永遠の少年」の元型との同化という視点で見れば、脆弱な自己にとって、脅かす外界の象徴が「戦争」として描写されており、城の内部は安全が保障された子宮のような空間として描かれている、と考えることもできる。

「ハウルの動く城」は、足のついた深海魚を思わせるようなグロテスクな姿をしている。外観は顔と口があり、城というより、生き物のようである。巨大な顔と体を支えきれないくらい、細い足で歩く姿は痛々しくさえある。

原画では、「継ぎ目がギクシャクするニワトリの足」という指示がある。(アニメージュ編集部, 2005, p.144) このような脆弱な足で懸命に歩く「城」の姿は、体を支えるのに懸命で、地に足をつけて歩こうとすると、「ギクシャク」してしまう、「永遠の少年」の心情とも重なるように見える。また、鳥のような足を持ち、貧弱な翼を持ちながらも、この「城」は飛ぶことが出来ない。滅多に歩かず、飛ぶヒーロー、ハウルに対して、飛べない城は、ぎくしゃくしながら、ひたすら歩くのだ。

「城」を永遠の少年・ハウルを守るシェルターだと考えれば、城の壁で守られているハウルの傷つきやすい心にとって、戦争は「脅かすもの」としての外界が投影された心象風景だったのかもしれない。ちょうど、「永遠の少年」がグレートマザーの子宮の中で再生するように、ハウルが戦争で傷ついて帰ってきた後、城の内部で、その傷跡はきれいな肌に再生されている。城はまさにハウルを守る子宮のようであり、その城の内部でハウルは再生されるのである。

「永遠の少年」の元型と同化し、城の内部にいる限り、ハウルは、母子一体の夢を見続けることができるのだ。それは、ソフィー（母）との愛の成就、という至福の夢へとつながっていく。次項では、ソフィーが「母なるもの」とのつながりをどのように回復するのか、見ていきたい。

## 5 「母なるもの」との関係性：ソフィーの場合－「母」になることによって母性につながるソフィー

「母なるもの」－故郷や家族、生みの母親そして継母－からも切り離されたソフィーが「母なるもの」とのつながりを回復するためにとった手段とは、何だろうか？ それは、「母なるもの」からの慈愛が得られないのならば、自分が（血縁のつながらない者たちの）母となり、母性を発揮することで、「母なるもの」とつながろうとする、という試みである。いわば、内なる母性につながろうとする女性像、それがソフィーである。久美（2004, p.370）は、『風の谷のナウシカ』のナウシカという女性像について、「<母>として万物を癒すことで、自らを癒そうとする」と述べている。「赤子をかかえ、瀕死の兵士を胸に抱き、草木から粘菌までを子を呼ぶ、奇跡の少女」、ナウシカは、「母に愛されなかった自分自身をそれらに投影しての振る舞いであっ

た」と久美（2004, p.370）は示唆する。ソフィーも同様に、城の住人たちにとっての「母」になることで、「母なるもの」とのつながりを回復しているように見える。

ソフィーはハウルを浴室まで抱きかかえて連れて行ったり、温めたミルクをベッドまで運んだり…と、まるで母親のように世話を焼く。城の内部を掃除し、子供のマルクルには礼儀作法を教えようとする。後には荒地の魔女の世話までもする、という徹底した母性を発揮する。また、前述したとおり、ハウルに頼まれて、ハウルの「母」となり、サリマンと対決する。

老婆の姿をしているとはいえ、18歳の少女がソフィーのもとの姿であり、母親役をする少女というのは、ソフィーにとって負担が大きすぎるかもしれない。この設定は、シンデレラや白雪姫など、映画化された初期のディズニー・プリンセスにも共通する設定で、1930年代から1950年代にかけて、「女らしさ」が「家事や世話をすること」と結びついていた時代のヒロイン像とも重なる。

掃除婦としてカルシファーの灰を掃除するシーンを指して、ソフィーは「灰かぶり」としてシンデレラとの共通点があることは佐々木（2005, p.34）も指摘している。掃除だけではなく、血のつながらない者たちの世話をし、母性を発揮するのは、ディズニーが映画化した『白雪姫』の女性像とも重なる。

白雪姫は、原作では子供のようにあどけない少女で、小人たちの世話をしたり、家事をしたりするという設定はない。（有馬, 2001, p.157）これは、当時の社会（や男性）が考えた「理想の女性像」が「家事をし、（他者の）世話をする女性」だったことの影響だという分析もある。（有馬, 2001, pp.158-159）この視点からは、ソフィーという女性像も男性監督の理想の投影だと考えることもできるのである。

また、母性を発揮するソフィー、という女性像は、結果的には、男性主人公ハウルから見ると、アニメ的女性と母親的存在が一人のヒロインの中に共存するという、ある意味、「都合の良い設定」になっているのは否めない。ヒッチコック監督の映画『めまい（Vertigo）』（1958）では、男性主人公・スコッティーにとって、アニメ的存在マデレンと母親的存在ミッジに女性像を分解することによって、母親の慈愛とアニメ的女性との恋愛、という両方

のニーズを満たすという構造になっていたが、『ハウルの動く城』では、アニメ的的女性も、母親的的女性も、一人のソフィーというヒロインが引き受けるのである。

しかし、ハウルとソフィーは「母性に対する憧憬」という点では、同一の本質を持った人物像だと考えることも可能である。ハウルの場合は、「永遠の少年」の元型との同一化を通じて、母性とながらうとするのに対し、ソフィーの場合は、自分自身が母性を発揮することで、「母なるもの」とのつながりを回復しようとする、と考えることができるからである。

ハウルが子供時代、親しんでいた「秘密の庭」や「秘密の小屋（隠れ家）」をソフィーにプレゼントし、「ソフィーなら、好きに使っていいよ」というのも、ハウルにとっては、ソフィーは「母」だからである。ここで、ハウルは、自分の子供時代（故郷、母なるもの）を「母」ソフィーに贈ることによって、「母」との愛の成就を望んでいる、と考えることもできよう。

「故郷喪失」した者同士であるソフィーとハウルが、おたがいに「母なるもの」とのつながりを希求している様子は、母と息子、という「オイディプス的」ドラマを超えて普遍的な意味を持つのだと示唆したい。なぜなら、誕生と同時に、母からの分離を経験しているという点では、全ての人にとって、無意識的にせよ、「母なるもの」とのつながりの回復は共感できる主題だからである。

ただし、西洋文化圏で見られる「英雄神話」と違い、「母なるもの」からの分離がなされずに物語が進行する、という点には「夫婦関係」よりも「母子関係」を機軸とする日本の文化（齊藤，2007）の一端が見られそうである。また、河合が『母性社会日本の病理』で描いたように、父性原理が欠けていて母性原理が強い日本人の意識構造がこの映画にも反映されている、と見ることはできるだろう。

## 6 ブリュンヒルド・モチーフとの比較：ソフィーにとっての「眠りと目覚め」の主題－「呪い」か、「欲望不在のためのアリバイ証明」か？

この項ではソフィーに焦点をあて、ソフィーの「出立」の意味と、ブリュンヒルド・モチーフの関連について考察したい。ソフィーの旅立ちを齊藤

(2005)が「自殺の暗喩である〈出立〉という言葉を使いたい」としていることは、前述した。荒地の魔女がかけた呪いは、18歳の少女を90歳の老婆の姿に変えるというものであった。しかし、この呪いは、むしろ「欲望不在のためのアリバイ証明に過ぎない」(斉藤, 2005, pp.40-41)という。なぜなら、ソフィーは、呪いをかけられる前も「美人ではない」「帽子屋の長女だから、店を継がなければならない」と言って、本当に自分のしたいことを探しもせず、針仕事をして自分の部屋にこもっている。恋愛についても積極的ではないことがうかがえる。しかし、それは、何事に対しても消極的であることの「言い訳」にすぎず、恋愛やその他、さまざまな誘惑に対する「欲望の不在」をアリバイ証明しているに過ぎない、というのである。

原作では明記されているが、映画ではぼかされている点の一つに、ソフィーは魔法が使える、という点がある。しかし、映画でも、ソフィーの言葉は現実化していく「魔力」を持っている。例えば、ラストでは、「カルシファーが千年も生き、ハウルが心をとりもどしますように」というソフィーの言葉が現実化している。最初に家出した折も、荒地で案山子のカブに向かって「今夜泊まる家を連れて来てくれるといいんだけどねえ」と言ったとたん、案山子は本当にソフィーが泊まる家として、「ハウルの動く城」を呼んできてしまう。ソフィーの言った言葉は、「言霊」のように、そのまま現実になっていくのである。老婆になるという呪いも、荒地の魔女がかけたというよりも、「美しくない」と繰り返し言っているソフィーの自己暗示がそのまま呪いとして現実化してしまった、と考えることもできる。

さらに、家出し、ハウルの城を呼び出し、掃除婦となって城の内部に住み込みハウルと一緒に暮らすことになる…という展開も、ソフィーの無意識の願望であったのではないかとさえ考えられるのだ。

空中散歩に誘われて以来、ソフィーはハウルに心を奪われてしまった。「ハウルは美人しかねられないから、私は大丈夫よ」と妹に言ってはいるものの、ソフィーは予期せずして、ハウルに恋をしてしまったのだ。恋を成就させるために、ソフィーの無意識は、老婆になってハウルの城に住み込む、という大胆なシナリオを生み出す。18歳の少女の姿であった時と比べて、90歳の姿になってからの方がより闊達で、生き生きとしており、しかも老女として知恵ある存在として描かれている。

この映画が難解とされる点の一つに「なぜソフィーは歳をとったり、若返ったりするのか？」という点が挙げられている。この答えに対して、「ブリュンヒルド・モチーフ」の主題という点から考えてみたい。

ブリュンヒルド・モチーフとは、「乙女の眠りと目覚め」の主題である。北欧には、女神ブリュンヒルドはウォータンの怒りに触れ、炎の中で永い眠りに落ち、英雄ジークフリートが登場するまで、目覚めることができない、という神話がある。(河合, 1994, p.170)ブリュンヒルドは、ワーグナーの『ニーベルングの指環』に登場する戦死した兵士を導く戦女神ワルキューレの一人として描かれており、最も神秘的な存在になっている。この神話にちなんで、ブリュンヒルド・モチーフとも呼ばれる乙女の眠りと目覚めの主題は、『眠りの森の美女』として知られる「いばら姫」や、「白雪姫」にも見られる。

例えば、いばら姫は、魔女の呪いのために、つむの一突きによって、王子が目覚めさせてくれるまで永い眠りに落ちなければならない。また、白雪姫も魔女（継母）のくれた毒りんごを食べて、眠りに落ち、王子が救済してくれるまでガラスの棺に入って眠り続けなければならない。このように、ディズニー映画の中のプリンセス・ストーリーとしても知られる、『白雪姫』『眠りの森の美女』にも、ブリュンヒルド・モチーフを下敷きにしたものが見られる。

英雄神話と同じく、普遍的に見られる物語のパターンであるブリュンヒルド・モチーフの主題が、ソフィー（そしてハウル）にも当てはまることを示唆したい。荒地の魔女の呪いは、『眠りの森の美女』での「つむの一突き」と同様の意味があると考えたいのである。呪いによって眠らされたのは、ソフィーの「ハウルに対する恋愛感情」そして「女性性のスピリット」だと考えてみたい。

映画の前半では、城の内部で、ソフィーが（ベッドで眠っている時ではなく）目覚めている時は老婆の姿なので、ハウルに対して恋愛感情を感じている様子は明らかに描かれていない。前述したとおり、あくまでもハウルの「母」のようにソフィーはふるまっている。

城から出て、宮殿でハウルの「母」としてサリマンと対決した折、「あの人（ハウル）は、まっすぐよ。私は（ハウルを）信じます！」と宣言した時

は、老婆から少女の姿に（髪の色も、銀髪から元の茶色の髪に）戻っている。しかし、「お母様、ハウルに恋しているのね」とサリマンに指摘された途端、ソフィーは老婆の姿に戻る。ハウルに対するソフィーの恋愛感情が表面化するたびに、それを抑圧するかのように、18歳から老婆の姿に変わるのである。

しかし、潜在的には、あの空中散歩でハウルに感じた恋愛感情はソフィーの中で、「眠って」いる。城の内部では、ソフィーは眠っている姿の時は、18歳の姿に戻っている。この姿はハウルにも目撃されている。ハウルは、ソフィーが18歳になると、90歳になると、驚いたふりを全く見せない。そして、ソフィーをずっと前から知っていた、いわば二人は時空間を超えた「運命的な出会い」であった、という設定が後で示される。この設定も原作にはない、宮崎駿監督の大胆な創作によるものである。（叶，2004，p.283）

この映画には、ソフィーがいわゆる「偽りの目覚め」—目覚めたと思っているが、それは実は夢の中での目覚めであり、目覚めたという夢を見ているという現象（LaBarge, 1985, p.143）—を経験するシーンがある。その中で、夢の中でソフィーが「目覚め」、狭い通路を通して、傷ついて苦しんでいる怪鳥の姿をしたハウルに話しかけるシーンでは、彼女は18歳に戻っている。この時、「私、あなたを助けたい、あなたを愛しているの」と内気なソフィーにしては、珍しく大胆に愛を告白するのだが、ハウルに、「自分の呪いも解けないお前にか」と一蹴されてしまい、再び老婆に戻る。夢の中では、眠っていた恋愛感情を素直に表現しているソフィーだが、「自分の呪い」つまり、「欲望不在のアリバイ」を停止させなければ、本来の姿に戻ることはできない、ということである。

ソフィーは、自分の言葉には魔力があること、言霊として実現力のある言葉と話していることに気づいてはいない。しかし、マルクルがソフィーを「魔女」と呼ぶ台詞に暗示されているように、ソフィーもまた、「魔女」であり、ハウルと同様、魔術的なパワーを持っているのである。

その後、ハウルがソフィーの家に引っ越しし、ソフィーに部屋をプレゼントしたシーンでも18歳の姿に戻る。しかし、素直に喜ばず、「掃除婦にぴったりの部屋ね」と否定的なことを言ったとたん、再び老婆に戻ってしまう。さらに、ハウルの子供時代の家と花畑に案内されるシーンでは、「夢みたい！（It's like a dream.）」と言ってはしゃいでいる時、18歳の姿に戻っている。

その場面でも、ハウルに対する恋愛感情が浮上しそうになる。しかし、「ソフィーはきれいだよ」とハウルが言っているにもかかわらず、「私、きれいでもないし、掃除くらいしか出来ないから…」と否定的なことを言い、老婆の姿に戻ってしまう。

18歳の少女が、否定的な「自己暗示」ともとれる台詞を話す度に、90歳の老婆の姿になる。このように、ハウルに恋をしている、という自分の気持ちを映画の前半では、ソフィーは認めようとしなない。むしろ、恋心が表面化しそうになると、その気持ちを抑圧するかのようになり、18歳から90歳になってしまう。それは、自ら恋愛の成就を不可能にするという呪いを、自分で自分にかけた、とも言える。

映画の後半で、荒地の魔女に「(ハウルに)恋をしているね」と指摘された時は、90歳にしてはやや若やいでいるものの、やはり老婆の姿のままである。しかし、今度は、ソフィーはそれを否定しようとせず、ハウルに恋をしている、ということを実感し始める。その恋は、18歳の少女が空中散歩でハウルに心を奪われて感じた恋愛感情だけではなく、90歳の老婆の姿となって経験したハウルへの母性愛を加えたものであったかもしれない。その後、珍しく、逃げずに戦っているハウルを目の前にして、外界が戦争状態にある中、ソフィーは自ら城の中で采配をふるい、ハウルを守ろうとする。「あの人は弱虫がいいの」と言って、ハウルを救おうとするのだ。ここでは、恋心と母性的な愛の両方が見られる。

注目すべきことは、恋心を自覚した後に、ハウルを救おうと行動を開始して以来、ソフィーは18歳の姿に戻り、もう二度と、老婆の姿になることはない、ということだ。映画の前半では18歳に戻るたびに髪の色も銀髪から茶色に戻っていたが、これ以降は、銀髪の18歳の姿でずっとソフィーは登場している。この瞬間、ソフィーは気づいていないが、「呪い」は解けているのである。そして、時を同じくして、「城」はソフィーの手によって崩壊に導かれる。

ソフィーは18歳の姿でありながら、銀髪になっている姿は、後にハウルから「ソフィーの髪の毛、星の光に染まっているね、きれいだよ」と褒められる。これは、18歳の若さに加え、90歳の老賢女が持つ知恵と勇気が備わった存在として、ソフィーが「再生」した証、と見ることもできよう。ラスト・

シーンで、ソフィーは、初めて（夢中ではなく）本当に「目覚めた」状態で、「ハウル大好き！」と告白し、ハウルを抱擁するのである。「乙女の眠りと目覚め」というブリュンヒルド・モチーフの主題から見ると、ソフィーの恋心は城の崩壊と共に「目覚めた」といえよう。

このエピソードの前に、ソフィーは、「勇気を出さなくっちゃね」とつぶやいている。今まで、「きれいではない、掃除しかできない」と否定的なことばかり言っていた彼女にとって大きな変化である。「お姉ちゃん、自分のことは自分で決めなきゃだめよ」と妹から言われるように、ソフィーは物語の最初では、自分の将来も決めかねており、恋愛や社会的な活動にも消極的だった。そして否定的なセルフ・イメージを持つソフィーにしては、「勇気を出す」ということは、大きなチャレンジだったに違いない。しかし、ソフィーは、愛するハウルを助けるために「城」の中で次第に変容していくのである。

この項では、「乙女の眠りと目覚め」というブリュンヒルド・モチーフの主題からソフィーを見てきた。荒地の魔女の呪いによって眠らされたのは、ハウルに対する恋心、あるいは、愛情に加えて知恵と勇気を併せ持つ豊かな女性性だったのだろう。それは、母性と結びついた女性性のスピリットだとも言えるかもしれない。

ハウルの城の内部で、眠っている18歳のソフィーの姿が描かれていることは前述した。「城」はソフィーの心が成熟するまで、ソフィーを守っていた。豊かな女性性が開花するまで、18歳のソフィーは、城の内部で眠り続けていたのだ。

その眠りは、ハウルに空中散歩に誘われた時から始まったのかもしれない。なぜなら、その時、ソフィーは「私、夢を見てみたいなの」と妹のレティーに言っている。その後も、夢の中でハウルに愛を告白しているのは、前述したとおりである。「偽りの目覚め」や「夢見心地」の場面の描写が繰り返され、眠りと目覚めの境界が次第に曖昧になってゆき、ソフィーは後に、本当に目覚めるのである。それまで、何度もソフィーは年老いたり、若返ったりする。ソフィーの年齢や外見が変化するのは、城の中で流れる特異な時間と関連しているからである。このような特異な時間の流れについては、第9項でも考察する。

いばら姫のように、女性性が開花する「時」が来るまで、乙女は眠らなけ

ればならない、と河合（1994, p.163）は述べている。その眠りの中で、女性性が素晴らしく開花する時まで「いばらの棘」によって乙女は守られている、というのだ。目覚める時に、いばら姫は、王子を「運命的な恋人」として見分ける知恵を養っている。同様に、「城」は、女性性が開花するまでソフィーが安全に眠っていることを可能にした装置、つまり、さなぎが蝶に変容するまで守る繭、としての意味があったのではないだろうか。

このように、ソフィーは、城に守られながらハウルへの恋心を自覚していくだけではなく、第9項で述べる「時空間の飛翔体験」を通じてハウルとの「運命的な出会い」の意味を知ることになる。そしてソフィーは、ついに目覚める。それまで「城」は、異なる時空間を結ぶ魔術的な装置として機能する。次項からは「動く城」の持つ意味について考察する。

## 7 「城」の内部では何が起きているのか？：「女神ヘスティアー」元型との同化（ソフィーの場合）

ソフィーとハウルの呪いが解けた時、「動く城」は崩壊し、その後「空飛ぶ城」として再生する。それまで「城」の内部では、何が起っていたのか？この城には、「口」があり、ソフィーは呑み込まれるようにして、城の内部に飛び込んでいく。前述したように、城の内部が、胎内や産道を思わせるような洞窟や、細い通路へと変化していくシーンもある。また、「港町」「キングズベリー」「荒地」「ソフィーの家」「ハウルが子供時代に過ごした小屋」など、別々の時空間に通じる扉がある。この「城」は、極めて不思議な「場」なのである。

この項では、ハウルの城の住人たちに焦点をあて、原作の小説から変更された点について考え、ソフィーにとって「城」の内部で何が起っていたのか、考察したい。マルクルは、映画では子供（時々、老人に「変装」する）であるが、原作では青年で、ソフィーの妹と恋仲になる。また、映画では、ぼかされているが、原作ではハウルは、女性に次々と声をかけ、相手が夢中になると捨てるという酷薄な人物として描かれている。また、映画では、ソフィーに声をかけたのは二人の兵士であり、ハウルはむしろ兵士たちからソフィーを救ったことになっているが、原作では、ハウルがソフィーに声をかけたことになっている。原作からの変更点を見ると、城の内部の住人について

ては、「性的な」要素が映画では意図的に排除されているように思われるのである。

映画ではマルクルは、まだ（思春期以前の）子供であり、恋愛とあまり関係がないように描かれている。案山子のカブは、ラスト・シーンまでは、人間ではなく案山子であり、性的な存在ではあり得ない。サリマンによって、魔力を奪われた荒地の魔女も始めは、妖艶な雰囲気を漂わせた女性であった。しかし、城の住人となってからは、性的なニュアンスが排除されている。こうして見ると、子供マルクル、老婆になった荒地の魔女、案山子のカブ、犬のヒン、老婆ソフィー、そしてハウルが城の住人であり、性的な関係性が生じることが困難な共同体のメンバーが、「家族的」な関係を形成していく、というプロセスが描かれている。

さらに、『風の谷のナウシカ』のヒロイン、ナウシカと比較してみるとソフィーというヒロインの特徴が明らかになる。ナウシカは、豊かなバストにボディラインをはっきりと見せる服装を身につけ、ブーツを履いて、スカート丈は短い、という「性的な」女性として描かれている。空を飛行する際に見え隠れする下着や脚にも、性的な雰囲気を漂わせている。それに対して、ソフィーがハウルとともに空を飛ぶシーンでは、スカートの下から見えるのは、かぼちゃのようにふくらんだ白い下着であり、そこに性的なニュアンスはない。

老婆の姿になっている時だけではなく、18歳の姿の時も、金髪美人でお洒落が好きな継母や妹と比べても、服装もお化粧品も地味である。性的なニュアンスを漂わせる描写は極力避けられているように見える。このような、性的な要素の排除は何を意味するのか？ この項では、城の内部では、ソフィーが女神「ヘスティアー」元型と同化していることを示唆したい。

女神ヘスティアーとは、ギリシャ神話の中の三人の処女神の一人である。処女神の中では最年長であり、乙女のままの伯母・ヘスティアーとも呼ばれる。重要なことは、ヘスティアーは「炉の女神」、明確に言うなら、「丸い炉の中で燃えている火の女神」（Bolen, 1991, p.140）と呼ばれているということである。女神ヘスティアーは、「明かりや暖かさ、料理のための火を提供してくれる聖なる火と同じように、魂のレベルで感じられる現前」（Bolen, 1991, p.140）であった。

ソフィーが掃除や料理など、家事労働に従事している女性像として「シンデレラ」と重なる点があることは前述したが、ソフィーを「ヘスティアー元型」との同化という視点から考えると、料理や「炉」を守ること一つまり、火の悪魔カルシファーを動かすこと一は、単なる「家事」ではなく、自己と自分の家に秩序を与えるという重要な仕事となる。

城の中でソフィーが暮らす際には、掃除、料理、洗濯、など様々な家事をしているシーンが描かれている。ヘスティアー元型が活性化している時、女性にとって、家事は大切な仕事であり、喜びでもある。それによって、内面の平和を覚えることさえあるという。(Bolen, 1991, p.144) ソフィーが、カブやマルクルとともに洗濯物を干すシーンがあるが、その時、「こんなに穏やかな気持ちになれたのは初めて」と言っている。このように、カルシファーとともに「炉」と「城」を守り、家事によって心の安らぎを得るソフィーという女性像には、ヘスティアー元型との同化が見られる。

ヘスティアーは、処女神として乙女のまま生涯を過ごす誓いを立てている。90歳の老婆として、火の悪魔カルシファーを使って「炉」を守ることは、家事労働に喜びを見出す「炉の女神」ヘスティアー元型と同化していることを意味している。また、ヘスティアー元型は老賢女であることも示す。知恵を備えた存在としてのヘスティアーは、老婆に姿を変えられている時のソフィーに重なる。また、他の人には見えない「ゴム人間」を見る能力があったり、ソフィーの言葉はそのまま現実化したりする。

ソフィーは、「マナ人格」としての魔術的なパワーを持つ老賢女でもある。「マナ」とは、インドネシア語に起源を持つ、人類学の用語である。現在の「カリスマ」に相当する言葉で、魔術的癒しの源泉の存在を暗示する言葉である。(Samuels, 1986, pp.153-154) この点でも、ソフィーの女性像は「霊的な存在」として尊敬されていたヘスティアーと重なっている。

城の内部で、ソフィーが処女神・ヘスティアーと同化している限り、「恋愛」という主題は生じない。ギリシャ神話の中でも、恋愛の女神・アプロディーテーが、いくら誘惑したり説得したりしても（恋愛という）「快い憧れの気持ちを目覚めさせることができない処女」(Bolen, 1991, p.141) がいたとされるが、ヘスティアーはその一人である。

ボーレン(1991)は、女性の心の中には、様々な女神の元型が存在すると

いう。付け加えるなら、ソフィーがアルテミス元型と同化していると思われるシーンも見られる。戦争という状況の中で奮闘するシーンだけではなく、帽子をヘルメットのようにかぶるシーンが二箇所ある。それは、最初の方で、ソフィーが外出する時（その時、二人の兵士に声をかけられる）と、サリマンと対決するために宮殿に行く時である。この姿には、「武装した女神」であるアルテミス元型との同化も見て取れるが、アルテミスもまた、処女神であり、恋愛の女神アプロディーテーが目覚めさせることができなかった女神である。

ヘスティアー元型と同化したソフィーは、ハウルへの恋愛感情を眠らせたまま、老婆として城の内部で暮らし、血縁のない者たちとともに、新たな共同体として「家族」を築いていく。映画の前半ではソフィー（乙女のまの伯母・ヘスティアー元型）とハウル（永遠の少年の元型）は結婚することなしに、家族的な共同体を形成するのである。

「永遠の少年」の元型の対極は「老賢人」の元型である。ソフィーとハウルを「元型」的にみると、ソフィーが老賢女、地上的（歩く存在）であり、ハウルは永遠の少年、天上的（飛ぶ存在）である。二人は女性/男性、老人/少年、地/天、という二項対立において、まさに「対極」である、と言える。しかも、前述したとおり、二人は「母なるもの」との関係性において、共通点を持っている、という「二なる一」なのである。共通の資質を持ちながら「対極」である二人が、映画の最後では、「運命的な恋人」として結ばれ、二項対立が超越される、というストーリーは、二元論的な英雄神話とは違う、タオイズムを思わせる東洋的な物語の枠組みである。英雄神話では、男性が能動的で女性が受動的な存在である。この映画では、ソフィーとハウルは補完し合いながら、お互いを救済していく。

やがて二人の出会いは時空を超えた運命的なものであることが示される。ヘスティアー元型と同化することで、ソフィーは「(白雪姫にとっての) ガラスの棺」と同様に、「老婆の姿」に閉じ込められていた。そして、ハウルも「心を失う」という「呪い」をかけられていた。ハウルのハート（heart、心臓、そして心）は身体から分離していたのである。第6項で、ソフィーが夢の中で、ハウルに「私、あなたを助けたいの」と話しかけるシーンについて触れた。その時、ハウルは「自分の呪いも解けないお前にか」と応える。

それは、映画の後半で明らかになるように、ソフィーが自分の呪いを解かない限り、ハウルの身体から分離した「心」を無事にとり戻すことができない、ということを示唆している。言い換えると以下の4段階の手順を踏んで初めてハウルの「呪い」が解かれることになる。①ソフィーが自分の呪いを解き、②城を崩壊へと導き、③ハウルの過去へとつながる扉を開け、④そこでハウルの秘密を知って初めて、ハウルのハートを取り戻すことが可能になるのである。

日本語では明示されないが、英語で考えた場合、呪いの謎を解く伏線が物語の中に隠されている。佐々木（2005, p.31）は、英語の heartless という単語が、「heart（心/心臓）がない」、という二つの意味に解釈できることから、heartless は「心が無い（情け知らず、良心がない）」と「心臓が体から離れている」という二義的な意味にとれるということを指摘している。また、ハウルのハートを隠し持っているのはカルシファーであることも、英語では暗示されている、という。カルシファーは暖炉の火となって燃えているが、暖炉は英語では hearth である。この hearth の中に heart（ハート、心、心臓）という語が隠れている、というのである。（佐々木、2005, p.34）

さらに、この暖炉（hearth）は、前述したとおり、「炉」の女神ヘスティアーと結びついている場所である。カルシファーの炎によって料理をしているソフィーを初めて見た時、ハウルは「（カルシファーに言うことを聞かせるなんて）誰にでもできることじゃないね」と言っている。ソフィーは、「火」を扱うことができるという、「特権的な」女性だということだ。つまり、「ヘスティアー元型」と同化したソフィーでなければ、ハウルのハートを取り戻すことはできなかった、ということが暗示されている、と筆者は考える。

いばら姫にとっての茨の森、そして白雪姫にとってのガラスの棺と同じように「乙女が眠り続けることができる安全な場」としての機能を城は果たしていた。その証拠に、ソフィーの「呪い」が解けるタイミングと城の崩壊は、ほぼ一致している。その後、カルシファーの居場所を教える指環も消滅する。その指環は、「お守りだから」と言って、ハウルがソフィーに渡したものである。暖炉（hearth）の中に閉じ込められていたハウルのハート（heart）は、ソフィーによって間もなくハウルの身体に戻されることを確信しているかのように、指環は役割を終えて、消滅する。

その時、城はもはや、防壁でもシェルターでもなく、ただ、一枚の板となり、谷を歩行し続けていた。ソフィーはもう城によって守られる必要がなくなったのである。ソフィー自身の内部に自分自身と愛する者たちを守る「勇気」と「強さ」を身に付けることができた時、城の崩壊は、必然的に起こった結果とも言えよう。ソフィーは「眠り」と「目覚め」、そして城の「内側」と「外側」という境界を旅しながら、いつのまにか変容していたのである。

## 8 ブリュンヒルド・モチーフとの比較：ハウルにとっての「眠りと目覚め」の主題と「城」の意味

前項では、ソフィーの側から城を見てきた。ハウルの側から城の意味を見るとどうだろう。第4項で論じたとおり、ハウルにとって、城は「巨大な揺り籠」であり、自分は（成熟した大人の男性としてではなく）「息子」のままにしながら、「母」ソフィーとともに、共同生活が送れるという、母子一体の夢を果たす装置でもある。また、ジェンキンス、ペンドラゴン、など複数のペルソナを持ちながら、様々な場所に瞬時にして移動できる城の扉は、「永遠の少年」元型の持つ「自由」への欲望と「全能感」を満たすのにも最適の場所であるだろう。この城にいる限り、ハウルは守られており、どこへでも逃げることができる。それは、「永遠の少年」の元型にとって魅力的な場所であったに違いない。

そのハウルがいつのまにか、変容する。「逃げて！」と叫ぶソフィーに対して、「なぜ？ 僕はもう十分逃げた。今、僕には守るべき者ができた。君だ」という決め台詞を残し、初めて逃げずに戦うことを選択する。その後、城は、ソフィーの手によって、崩壊に導かれる。ハウルにとっても「母子一体の至福」を象徴する子宮のような城から脱出し、心理的に「生まれる」時が近づいてきたのだ。それは、失った心（ハート）をソフィーのおかげで、回復するという、決定的な「時」が訪れる、ということでもある。

城の崩壊の後、羽に埋もれた怪鳥の姿のハウルの羽を開き、キスをするシーンは印象的だ。齊藤（2005, p.39）は、宮崎アニメはこれまで、愛情表現としての唇へのキスをほとんど描いてこなかった、と述べている。ところが、このシーンでは、おでこや頬への儀礼的キスでも、『未来少年コナン』での人工呼吸としての「キス」でもなく、正当な「愛の表現」として、ソフィー

はハウルの唇にキスをする。だからこそ、このキスには重大な意味がある、というのだ。

この時、ハウルの顔は青ざめ、冷たくなり、死んでいるかのようなのである。それは、ガラスの棺に入って死んだように眠っていた白雪姫に似ている。そして、まるで、いばら姫にとってのいばらの森のように、ハウルは羽に守られている。それは、かつて城の壁がハウルを守っていたことにも似ている。城の内部にはカルシファーが許可した者しか入れないことになっている。ソフィーは城の住人となり、暖炉（hearth）で燃えているカルシファーを手なずけて料理をしていた。つまり、ハウルの心臓（heart）が隠されていた暖炉（hearth）のカルシファーからハウルの身体に心（heart）を戻すことができる唯一の女性なのである。

城の内部に入ることも、羽を開いてキスをすることができたのも、主題歌が「時の始まりからの世界の約束…」と歌っているようにソフィーがハウルにとって運命的な相手だったからである。男女逆転したブリュンヒルド・モチーフのように、ソフィーがハウルを目覚めさせるこのシーンでは、ソフィーはこの時、「ごめんね、私、グズだから… ハウルはずっと待っててくれたのに」と言う。眠りの森で待っていたのは、この映画では、女性ではなく、男性であるハウルだったということである。

宮崎駿監督は、『ロマンアルバムーハウルの動く城』のインタビュー記事（p.98）によると、ハウルの声を演じることになった木村拓哉に向かって、役柄を説明するにあたって「ハウルは、星とぶつかった少年なんです」と言った、という。宮崎監督の言葉は極めて示唆的である。いばら姫が「つむの一突き」によって永い眠りを余儀なくされるようになったように、ハウルも子供の日に、流れ星にぶつかったために、「心」を失うことになった。そして白雪姫の「ガラスの棺」のように人を愛することが出来ない状態に閉じ込められて、「永遠の少年」として「城」を住処とするようになるのである。

このように考えると、ソフィーと同様に、ハウルも「眠りと目覚め」という主題を生きていた、と言える。この時、眠らされたのは、ハウルの心だった。男性の魂が「アニマ」（内なる女性）像で表されることがある、という点を考慮に入れば、ソフィーはハウルのアニマであり、魂である。心を失った男であるハウルの心を取り戻すことができたのも、ソフィーが彼のアニマ

だったから、と考えることもできる。時が満ちて共時的に「目覚める」まで、二人の心はともに「呪い」によって眠らされていた、といえよう。

次項では、二人が「目覚める」という決定的な「時」の意味を、時空間の飛翔の主題、という点から考察したい。

## 9 時空間の飛翔と円環的な時間：「カイロス」につながる扉

ソフィーの心にとって、「城」は成熟のための繭であり、内なる女性性の開花という成熟を待つために眠る寝室である、と示唆した。そして「永遠の少年」ハウルにとっては、「母なるもの」との一体感を象徴する子宮のような空間であり、脆弱な自己を守るシェルターのような場でもあったことを示唆してきた。「城」のもう一つの機能として、異なる時空間や無意識界と交流することを可能にする場、という意味があることも、この項で指摘したい。

「城」の内部でソフィーが眠っているシーンが見られることは前述した。眠っている時は、ソフィーは18歳の姿であり、ソフィーは城のベッドで一種の「明晰夢」（夢なのか、現実なのか明確にならないほど、鮮明な夢）を見る。その夢の中で、ソフィーは暗闇と狭く細い通路を通り、その奥でうずくまっている怪鳥に姿を変えたハウルのところへ行く。

「偽りの目覚め」と「明晰夢」というテーマは、映画『時をかける少女』（1983）でも繰り返し提示されている。思春期の不安定な心理状態にある16歳の少女が、ラベンダーの香りを嗅ぐことによって、タイム・リープとテレポーテーションという能力を身に付け、不思議な時空間の旅を経験する、という物語である。

これと同様に、『ハウルの動く城』でも、ソフィーは「城」を通じて、異なる時空間へと旅をすることになる。ソフィーは、タイム・リープとテレポーテーションができる「時をかける少女」でもあるわけだ。

ソフィーは赤・青・緑・黒や、後には黄色で示される扉を通じて、次々と別の場所へと行く。そして、ハウルに花畑と小屋がある場所へと案内される。その風景を見て、「不思議ね、私、以前にここに来たような気がするの、涙がでてきちゃったわ」と言う。その既視感（デジャヴュ）は当たっていることが、後になってわかる。

城の崩壊の後、指環が示すのは、青い光である。過去へ行く時は青い光、

未来に行く時は赤い光、という分析もあるが、それだけではない。カルシファーは実は「流れ星の子」であり、青く輝く実体を持っているのだ。火の悪魔ではなく、流れ星としての本来の姿であることを示している時、指環は、青い光を放っていることを指摘しておきたい。

さらに、指環はこの映画の中の特異な時と空間について暗示している。ギリシャ語には、「時」を表す言葉として、「クロノス」と「カイロス」の二つがある。クロノスは「時刻」、カイロスは「時間」と訳されることもある。クロノスとは過去から未来へと直線的に、一定速度で一定方向に流れる時間で、時計で計測可能な時間である。一方、カイロスとは、速度が変化したり、繰り返したり、逆行したり、時には止まったりする、人間の「内的な時間」である。「魔法の城」は、直線的に流れるクロノス時間とは違う、決定的な時としての「カイロス」につながる扉を持っている。カイロスにつながる扉を開けることによって、ソフィーは「目覚めの時」を迎える。

ハウルがソフィーに「お守り」として渡した指環は、クロノス時間で未来に進む時には、赤く光る。光が赤いのは、「カルシファーが火の悪魔だから」と絵コンテ (p.343) には書かれている。「カルシファーを心の中で呼んでごらん、(城の) 方向は指輪が教えてくれる」とハウルは言って、ソフィーと共に宮殿から脱出する。

その後、城が崩壊した後、指環の放つ青い光（流れ星カルシファーの放つ光）の方向をたどって壊れた城の扉を開くと、扉の内部は過去の時空間へとつながっていた。ソフィーは、暗闇の空間を通り、以前、ハウルがプレゼントしてくれた「ハウルの子供時代の隠れ家」の内部へと導かれる。ハウルが「ソフィーなら好きに使っていいよ」と許可したとおり、ソフィーは、ハウルの故郷の家の内部に入ることになるのである。ハウルの言葉は、やがてソフィーがここを訪れるという、予言であったと言えるかもしれない。

そこから外へ出ると、ソフィーは少年時代のハウルを目撃する。この時、ソフィーは、自分がハウルの子供時代の時空間に来ていることを知る。ソフィーのデジャヴュは正しく、ハウルが子供時代にいた「星の湖」の風景に、ソフィーも循環する時間の中で存在していたのである。時間とは、ここでは線的に流れるものではなく、子供時代のハウルとソフィーは、円環的な時間の中ですでに出会っていたことになる。

久美（2008, p.329）は、「運命の赤い糸設定」として、ハウルがソフィーに惹かれたのは、ソフィーが「私はソフィー、未来で待っていて」と子供時代にハウルに声をかけたからで、ソフィーがハウルに惹かれたのは、ハウルがソフィーに街で声をかけたから…と考えると、二人の出会いはループ状になっている、と指摘している。大野（2010）は二人の兵士からソフィーを守った時のハウルの「探したよ」という台詞は、実は、彼がソフィーを円環的な時間の中で探していたからだ、と指摘している。映画では、英語の台詞は、ハウルが“Where have you been?”とソフィーに声をかけたことになっている。「(ずっと探していたのに) 今までどこに行っていたの?」とたずねているのである。そして、“I’m with her”という英語が続く。「二人は一緒です」、というわけである。

このように、二人の出会いは、線的に流れるクロノス時間や通常の空間を超えたもの一運命的とも言える出会いだったことが示されている。ラストで流れる音楽も「世界の約束」という曲である。また、最初の方で、「汝、流れ星を捕らえし者、心無き男」というハウルにかけられた呪いがソフィーのポケットの中に入っている、というエピソードも語られている。二人にかけられた「呪い」は相互に関連していたことが伏線として示されている。

ハウルの子供時代にやってきたソフィーは、ついにハウルとカルシファーとの契約の「秘密」を目撃する。湖の中に消えていく流れ星を助ける代わりに、ハウルは自分のハート（心と心臓）をカルシファーに提供したのだ。これ以来、ハウルは「心を失う」ことになる。子供の心のまま、ハウルの心臓は、身体から分離されてしまう。

ハウルは、流れ星にぶつかることによって、「心」を失い、「愛の成就が不可能な世界」へと閉じ込められた。人を愛することができないハウル像は、原作ではいっそう明らかで、薄情な男性として描かれていることは前述したとおりである。また、「永遠の少年」の元型と同一化することによって「息子」として「母」に愛着していても、成熟した男性として真の意味で女性を愛することが出来ない状態に置かれているのも、ハウルが「心を失った男」だからである。ハウルがしばしば怪鳥や怪物のような存在に変貌するのは、心無き男としての「影」の部分の象徴かもしれない。

肉体こそ生きてはいても、魂はソフィーに「目覚め」させられるまで、眠っ

た状態にあった。これは、18歳のソフィーの心が90歳の身体の中で眠っていたことにも似ている。映画のラストには、ソフィーがハウルのハートを彼の体に「戻す」シーンがある。このシーンでは、「城」はもはや城ではなく、鳥のような足も、城壁も失った、たった一枚の板に過ぎない。

青空の下、一枚の板の上で、怪鳥の姿のハウルから大量の羽が剥がれ落ちていく。そこには子供の日の黒髪に戻ったハウルが、目を閉じて横たわっていた。この時、ハウルは城壁という鎧も、姿を覆い隠す羽も、そして染めた金髪の髪も、すべて捨てて、初めて本来の姿を見せたのである。ソフィーの掌に包まれたハウルの心臓を、「温かくて小鳥みたいに動いてる」とソフィーは言うが、カルシファーは、「だって、子供の頃のまんまなんだから」と応える。ハウルの心は、子供のまま、凍結された状態で、ソフィーが目覚めさせるまで眠っていたことが明示されている。

「キスのある光景」の中で、(斉藤, 2005) は、他の多くの宮崎アニメと違って、『ハウルの動く城』はキスの大盤振る舞いである、と評している。ソフィーはハウルだけでなく、案山子に姿を変えられた隣の国の王子までも、キスによって、目覚めさせるのである。

ブリュンヒルド・モチーフで、姫を目覚めさせるのも、英雄神話で、姫を救済するのも、男性の英雄だった。しかし、『ハウルの動く城』においては、英雄の役割を担っているのは、ソフィーなのである。また、英雄神話には、「洞窟、狭い通路、あるいは荒野を通して光あふれる緑の野へと出る」(Bolen, 1981, p.364) という主題があるが、過去へとつながる扉や、映画の中の明晰夢のシーケンスでも共通して現れるのは、洞窟や暗闇、そして狭い通路であった。また、最初の「出立」の際に「荒地を通る」というテーマが繰り返され、最後に「光あふれる緑の野へと出る」、というエンディングは、まさに英雄神話の主題と重なっている。

ハウルの子供時代にタイム・トリップしたソフィーが、「ハウル！カルシファー！私はソフィー、未来で待っていて、きっと行くから」と叫びながら、再び、地下に吸い込まれていくシーンでは、地底を通して、天空へと至る、という一見、パラドックスのように見える場面が描かれる。歩き続けた「地上的な」存在ソフィーと、(歩かずに) 飛ぶ「天上的」なハウルの出会いを象徴するかのように、このシーケンスで起こっていることは、天と地、と

いう二項対立の間のダイナミックな「ダンス」である。

さらに、「ヘスティアー元型」（老賢女）と「永遠の少年」の元型を体現している二人が相補的に「救済」されていく過程では、女性/男性，老人/少年，地/天，という二項対立の間にも同様のダンスが起こっていると考えることもできよう。このプロセスをめぐって城が崩壊し，城の「内部」と「外部」という区別も意味を持たなくなる。内/外，という二項対立も消滅するのだ。

この決定的なシークエンスに至るまで，ソフィーは，数々の扉を開けた。扉の向こう側の暗闇や洞窟を通り抜け，細く狭い空間や荒地，そして地底を通らなければならなかった。ソフィーが開けた数々の扉はカイロスにつながる空間だったのかもしれない。そして通り抜けた洞窟のような暗闇は，冥界という無意識界と考えることもできる。カイロスの中では，目覚め/夢，という二項対立も消滅し，超越されたのだ。

同じく，循環的な時空間の中での「出会い」をテーマにした映画、『時をかける少女』の中にも「時間は過ぎていくものではなくて，やって来るものなんだ」という台詞がある。過去から未来へと，直線的に一定方向へと「過ぎていく」時間が「クロノス」だとすると，「カイロス」とは，人の心の中に「訪れる」，決定的な時間なのだ。ソフィーもハウルも「カイロスの訪れ」まで眠っていた。ソフィーの「眠り」と無意識界との交流は，カイロスへとつながる時空間の飛翔で特徴づけられており，この映画の主題と深くつながっている，と言える。

## 10 「城」の崩壊と再生: 「母なるもの」からの分離と「誕生」

映画のラストでは城は崩壊し，そこからソフィーもハウルも「脱出」することになる。ようやく「目覚めた」二人の魂は，ついに結ばれることになる。城の内部での閉塞状態（二人にとって安全な空間でもあった）は，もはや二人には，必要がなくなったのだ。ハウルは心を取り戻し，ソフィーの「呪い」も解けた。

城はいったん崩壊した後，空を飛ぶ城として「再生」されている。ソフィーがまるで呑み込まれるように「城」に飛び込んでいくシーンが幾つかある。始めはソフィーも，「城」という子宮－「母なるもの」－の内部で過ごして

いたのかもしれない。ソフィーもハウルも城の内部で、戦争からも「魔女」からも守られて安全に暮らしていた。映画の前半の風景は、霧で覆われていたり、列車からの黒い煙が立ち上ったりする「見晴らせぬ視界」（南波，2005, p.190）で特徴づけられており、閉塞感を感じさせる。

しかし、ソフィーがハウルのハートを身体に戻すシーンでは、映画の風景は青空の中、広々とした開放感あふれる「見晴らしの良い視界」でとって代わられている。閉ざされた一つの世界から脱出した後、広々とした新たな世界で生まれ変わったかのようなのである。まるで二人は、ようやく「城」という子宮から生まれ出て、誕生したかのようなのである。

城の崩壊は、ある意味で、「母なるもの」との分離でもある。英雄神話の「グレートマザー」殺しと違って、この映画では、このような形で「母なるもの」との分離を描いた、と見ることもできよう。「城」という閉じた一つの世界の「死」は、新たな世界における二人の「誕生」、そして「再生」を意味する。

映画のラストでソフィーが着ているドレスの色は、かつて継母が着ていたのと同じ、明るいクリーム色だ。ソフィーは、新しい家族の再生を通じて、かつて失われた「母なるもの」を回復した、ということなのだろう。ハウルにとっても「アニマ」であり、「母」でもあったソフィーとの愛の成就、という至福が実現する。

以上、本稿では、英雄神話とブリュンヒルド・モチーフという主題との比較を通じて、ソフィーとハウルを二人の主人公として考え、「母なるもの」という元型を主軸に考察してきた。英国の小説を原作とする日本人監督による映画作品が、どのように「元型」を反映しているか分析することは意味があると考えた。母子関係を人間関係の主軸とする日本文化においては、夫婦関係が主軸の西洋文化圏とは異なるストーリーが語られている。そのひとつの形が、象徴的にこの映画に表れている、と言えるだろう。

青年期の男性を主人公とする英雄神話では、「母なるもの」を殺し、自我が自立性を獲得することが主題であった。男性が女性を救済し、最後は二人の結婚で終わる。英雄神話は直線的な時間の流れを持ち、目的志向の物語である。また、ブリュンヒルド・モチーフも、眠りに落ちた乙女が男性によって目覚めさせられるという物語である。

それに対し、この映画の中では、「母なるもの」から切り離されたがゆえに、「母なるもの」とのつながりを回復しようとする、二人の主人公が登場する。眠りに落ち、目覚めるのも、ソフィー（女性、老人、地上的な存在）とハウル（男性、少年、天上的な存在）という二人の主人公なのだ。二人は互いに補完しあって、目覚めの時を迎える。その主人公をめぐる、円環的な時間が流れ、男性/女性、少年/老人、天/地、（城の）内/外、目覚め/眠り、という二項対立の間にダイナミックな「ダンス」が起こる。そして二項対立の壁は消滅し、超越されていく。このプロセスにおいて、カイロスとつながる時空間の概念や二元論を超えた新たなストーリーが語られていることを示唆したい。

### 参考文献

- アニメージュ編集部 (2005). 『ロマンアルバム ハウルの動く城』 東京：徳間書店。  
有馬哲夫 (2001). 『ディズニーとは何か』 東京：NTT 出版。  
有馬哲夫 (2003). 『ディズニーの魔法』 東京：新潮社。  
Bolen, J. S. (1984). *Goddesses in everywoman*. San Francisco: Harper and Row.  
(ボーレン 『女はみんな女神』 村本詔司, 村本邦子訳 東京：新水社, 1991).  
Henderson, J.L. (1985). *Thresholds of initiation*. San Francisco: Wesleyan University Press. (ヘンダーソン 『夢と神話の世界－通過儀礼の深層心理学解明』 河合隼雄, 浪花博訳, 東京：新泉社, 1997).  
Hitchcock, A. (1958). *Vertigo*. Universal Studio. (ヒッチコック 『めまい』 DVD. ソニー・ピクチャーズ・エンターテインメント).  
Jones, D. W. (1986). *Howl's moving castle*. London: Methuen Children's Book Ltd.  
(ジョーンズ 『魔法使いハウルと火の悪魔』 西村醇子訳, 東京：徳間書店, 1997).  
叶精二 (2006). 『宮崎駿全書』 東京：フィルムアート社。  
河合隼雄 (1991). 『とりかへばや, 男と女』 東京：新潮社。  
河合隼雄 (1994). 『昔話の深層－ユング心理学とグリム童話』 東京：講談社。  
河合隼雄 (1997). 『母性社会日本の病理』 東京：講談社。  
久美薫 (2004). 『宮崎駿の仕事1979～2004』 東京：鳥影社。  
久美薫 (2008). 『宮崎駿の時代1941～2008』 東京：鳥影社。  
LaBarge, S. (1985). *Lucid dreaming*. New York: Jeremy Tarcher. (ラバージ 『明晰夢－夢見の技法』 大林正博訳, 東京：春秋社, 1998).  
南波克行 (2005). 「不完全な世界に向けられる, 不完全な物語」 クリエイターズフェスティバル編 『宮崎駿の世界』 東京：竹書房, pp.190-198.  
宮崎駿 (1984). 『風の谷のナウシカ』 スタジオジブリ制作, DVD. ウォルト・ディ

- ズニースタジオ ホームエンターテインメント.
- 宮崎駿 (2002). 『千と千尋の神隠し』スタジオジブリ制作, DVD. ブエナ ビスタ  
ホームエンターテインメント.
- 宮崎駿 (2004). 『ハウルの動く城』スタジオジブリ制作, DVD. ブエナ ビスタ ホー  
ムエンターテインメント.
- Neumann, E. (1949). *The origins and history of consciousness*. Princeton: Pantheon  
Books. (ノイマン『意識の起源史』林道義訳, 東京: 紀伊國屋書店, 1984).
- Neumann, E. (1955). *The great mother*. New York: Bollingen Foundation Inc.  
(ノイマン『グレートマザー: 無意識の女性像の現象学』福島章ほか訳, 東京:  
ナツメ社, 1982).
- 大林宣彦 (1983). 『時をかける少女』DVD. 角川書店.
- 大野真 (2009). 『深読み映画論』横浜: 春風社.
- 大野真 (2010). 「星降る夜の記憶—宮崎駿<ハウルの動く城>解説」, 日本映画学会  
第6回全国大会, 大阪大学言語文化研究科, 2010年12月4日.
- 斉藤環 (2005). 「キスのある風景」クリエイターズファイル編『宮崎駿の世界』東京:  
竹書房, pp.33-40.
- 斉藤環 (2007). 『思春期ポストモダン—成熟はいかにして可能か』 東京: 幻冬社.
- Samuels, A. (1986). *A critical dictionary of Jungian analysis*. London & New  
York: Routledge & Kegan Paul. (サミュエルズ『ユング心理学辞典』山中康裕  
監修, 大阪: 創元社, 1993).
- 佐々木隆 (2005). 『「宮崎アニメ」秘められたメッセージ』東京: KK ベストセラー  
ズ.
- スタジオジブリ事業本部 (2004). 『スタジオジブリ絵コンテ全集 ハウルの動く城』  
東京: 徳間書店.