

さよなら カントリー・ロード

— 映画『耳をすませば』における格差と故郷の問題 —

鈴木章弘

I 「現実」とは何か

映画『耳をすませば』は、実に単純で分かりやすい物語である。それがこの映画に対するおおかたの感想のようだ。

久美薫はこの物語の構造を「女の子がいる↓男の子と出会う↓彼に刺激されて何かに挑戦する↓挫折する↓問題の男の子が救いの手を差し伸べてくる↓ああ世界って素晴らしい」とまとめ、「どうです身もフタもないくらい分かりやすいでしょ皆さん（笑）」と言い（久美 2008 p.250）、大塚英志は『耳をすませば』を「一直線の成長の物語」（大塚 2015 p.225）¹⁾、主人公である月島雫の人物造形も単なる「キャラクター」にとどまっております、「そのわかり易さはやはり『浅き』ではないのか」と批判する（大塚 2015 p.227）²⁾。

確かにそれはそうなのかもしれない。たとえば月島雫と天沢聖司との関係は、まさに「一直線」に展開し、二人の距離は美になめらかに縮まっていく。雫はこの男子中学生のことを最初は「やなやつ」と言い、しかし次第に「天沢君」、次に「聖司君」、そしてついには「聖司」と呼んで、物語のエンディングでは、その聖司から街を一望できる丘で「俺と結婚してくれないか」と告白され、二人で将来を誓う。まさに単純な物語である。

ただ、この単純さは意図されたものであることも忘れてはならない。

『耳をすませば』のプロデューサーであり、脚本、絵コンテを担当した宮崎駿はこの企画の狙いについて次のように語っている。柘あおいの「原作は、ごくありふれた少女マンガの、よくあるラブストーリーにすぎない」。しかし「ずっと遠くを見つめて」いる少年にヒロインが出会うという設定を加えたらどうなるのか。そこにこそこの物語の可能性があり、「現実をぶっとばすほどの力あるすこやかさ……」。その試みの核に柘あおいの『耳をすませば』はなり得るのではないかと宮崎は言うのである(宮崎 1995 p.2)。

ごく「ありふれた」「すこやか」な物語。それゆえにこの映画は愛され、時には貶められてもきた。しかし宮崎の言葉を注意深く読んでみると、この「すこやかさ」が「現実をぶっとばす」ためのものであるということに気付く。

「現実をぶっとばす」。これは私たちが『耳をすませば』に持つイメージとはかけ離れたものである。どうもこの映画は、私たちの思っているものとは全く違う相貌を隠し持っているようなのだ。

それではここでいう「現実」とは何か、この映画は何を「ぶっとば」そうとするのか。まずはこのあたりから『耳をすませば』を読み解いていくことにしたい。

II 問題としての聖蹟桜ヶ丘

(1) 『平成狸合戦ぽんぽこ』から引き継いだもの

『耳をすませば』は、柘あおいが一九八九年八月から十一月にかけて『りぼん』に連載した同名漫画を原作と

し、宮崎駿がプロデューサー、脚本、絵コンテを務め、監督に実力派のアニメーター近藤喜文を起用したスタジオジブリ八本目の劇場用長編アニメーション映画である。公開は一九九五年、バブル経済はすでにはじけていたものの、日本がまだ世界第二位の経済大国であるという自負を持ちつつ、人々は生きていた。今から見れば、まさに過渡期の時代である。

映画化に際して原作者の柀あおいと監督の近藤喜文が対談をしているのだが(近藤・柀 1995 pp.11-14)、その中で柀は「雫の暮らしている家の中がすごく克明に描かれていること」に驚いたといい、「特に雫の部屋がお姉さんと一緒に、二段ベッドという設定はすごいと思」ったと語っている。原作での雫の家は「読者だったらこんなところに住みたいだろうな」というものであり、大きな一軒家という設定になっている。しかし映画はそうではない。雫は狭い団地で窮屈に暮らしている。場面設定が大きく変更されているのである。

このことについて近藤は「現実感のある日常的な風景をきちんと描こうとし」たと述べ、さらに次のような宮崎の言葉を紹介している。「いわゆる少女マンガは、そのままでは映画にならない。映画にするには時間と空間の連続をきちんと描かなくてはならないし、少女マンガ特有の、何でも主人公の心象風景——主観で描いていくという構造も変えなければならない」。映画化にあたってまず考えられたのが、この「時間と空間」なのであり、つまり、宮崎の言う「現実」は、このような狭苦しい空間、団地の風景として映画の中に現れてくるのである。

では雫が住むこの団地はどのような空間であったのだろうか。原作の方には、物語の舞台がどの街かを特

定できる具体的な描写はほとんどない(終 2003)¹。例外的に駅名が書き込まれてはいるものの、それは架空のものでしかない。だが映画でははっきりしている。京王線聖蹟桜ヶ丘駅一帯である。映画では原作に従い、「杉宮駅」と名を改めているが、実際に街を歩いてみれば、雫の住む団地のモデルとなった愛宕団地があり、そこには映画でも描かれている印象的な給水塔が今でもそびえ立っている。

この一帯がなぜ映画の舞台として選ばれたのか。これは多くの論者がすでに指摘しているように、スタジオジブリの前作、高畑勲監督の『平成狸合戦ぽんぽこ』(一九九四)との関係で考えることができる。

ジブリのプロデューサーである鈴木敏夫によれば『ぽんぽこ』制作のさなかに、この『耳をすませば』の企画が立ち上がったという(鈴木敏夫 2015 p.42)。この『ぽんぽこ』は、緑ゆたかな多摩丘陵が、多摩ニュータウン計画によって破壊されていくさまを、狸たちの側に立って描いた物語である。狸たちは「化け学」によって、妖怪に化け、人間を脅し圧倒しようとするものの、人間は彼らの必死の抵抗を、単なる娯楽やファンタジーとして驚き、楽しみ、消費して、結果、狸たちは敗北を喫することになる。あるものは死に、あるものは住処を奪われていくのである。

この多摩ニュータウンを宮崎は『耳をすませば』の舞台として選んだ。四国から呼ばれた「化け学」の権威、狸の三長老たちが降り立った聖蹟桜ヶ丘駅周辺を、雫たちの街としてわざわざ設定したのだ。

1 ただ雫が通う図書館が「県立図書館」なので、どこかの県であることは確かだ。

それは『ぼんぼこ』の問題意識を、『耳をすませば』が引き継ぐという宣言に他ならない²。すなわち狸を殺し、住処を奪ってまで造成したこの土地が、果たして人間にとつての故郷となり得るのか、そのような問題意識をこの映画ははらみ込むことになる。久美薫が指摘するように、『耳をすませば』が『平成狸合戦ぽんぽこ』の最終カットと同じ、東京のパノラマ夜景から始まるのはそのためである(久美 2008 p.243)。もちろん、雫がジョン・デンバーの“Take Me Home, Country Roads”を自分の言葉に訳し、ローカライズしていきながら、自らの故郷について考えていくのも、この『ぼんぼこ』から引き継いだ問題系の延長線上にあることはいうまでもない。『耳をすませば』は、『平成狸合戦ぽんぽこ』の続編でもあるのだ。

(2) 聖蹟桜ヶ丘と予兆の物語

『ぼんぼこ』—『耳をすませば』における「故郷」論の系譜については、すでに多くの指摘がなされているが、しかし今までの先行研究においてそれは、狸を代表とする自然対破壊する人間という対立項として語られてきた。もちろんそれも重要な指摘ではあるだろうが、多摩ニュータウンとその周辺を一つの均質的なかたまりとして捉えているところに違和感を覚えざるをえない。

なぜならこの一帯は、波状的に開発が行われ、しかも開発主体も時期によって異なるため、全く違う性格を

² 『ぼんぼこ』が、狸によるイリュージョン、すなわちファンタジーが、人間によって消費し尽くされるさまを描いたのに対し、『耳をすませば』では、雫が猫を主人公としたファンタジーを生み出そうとするその過程を描こうとしているのも、その一例であろう。

持った地区により構成される街となってしまうからである。

もちろん、映画と実際の街とでは変更されている点もいくつかあるが、しかしこの『耳をすませば』は、驚くほど聖蹟桜ヶ丘という土地に縛られ、そしてそれに対峙するものとなっているのである。

聖蹟桜ヶ丘とはどのような空間なのか。ここでは石田光規「郊外社会のつながりと持続可能性」(石田 2018 pp.12-16)を参照しながら、まずは聖蹟桜ヶ丘の開発史を簡単にたどっていくことにしよう。石田によるとこの一帯は、五つの地区に分けることができるという。

最初に開発が始まったのは、聖蹟桜ヶ丘駅に程近い関戸で、一九二五年の京王線関戸駅(現在の聖蹟桜ヶ丘駅)の開設とともに次第に栄えていき、徐々に新住民を受け入れてきた新旧住民の混在する地区である(混在地区としては、他に乞田・貝取地区がある)。映画には出てこないが、天沢家は関戸、あるいはその周辺にあるという設定である(東宝 出版・商品事業室 1995a)。

この関戸を南にまっすぐ五分ほど歩いていくと、小高い丘にぶつかる。これが桜ヶ丘である。京王電鉄株式会社によって一九六〇年に開発が始まった戸建ての高級住宅街で、天沢聖司の祖父が営む「地球屋」はこの桜ヶ丘の中心に位置するロータリーにあるという設定になっている。注意すべきは、ここが多摩ニュータウンの計画外地域であるということである。小高く見晴らしの良い丘の上の家々は、ニュータウンとは設計思想が根本的に異なっており、敷地面積百坪程度、会社社長や大学教授など高階層が住み、落ち着いた街並みを形成している。今でもロータリー周辺は『耳をすませば』のファンが訪れる「聖地」である。

ここから駅方向とは反対側に下っていくと、道路一本挟んだ向こう側に、月島雫が住む団地のモデルとなっ

た愛宕地区が見えてくる。ここは都営住宅、公社住宅を中心とした、多摩ニュータウンでも二番目に古い歴史を持つ団地群（一九七二年入居開始）で、そのためにエレベーターもなく、一室当たりの占有面積も狭い。他にも多摩ニュータウン最晩期の一九八二年に入居が開始された分譲集合住宅の鶴牧地区があり、このように性格のまったく異なる五つの地区が一つの地域の中で隣り合い、密集しているのが、『耳をすませば』の舞台、聖蹟桜ヶ丘なのである。

では、これらの地区はそれぞれどのような性格を持っているのだろうか。林浩一郎は聖蹟桜ヶ丘の五つの地区を調査し、その結果、これらの地区には明らかな階層差があり、特に隣接する桜ヶ丘と愛宕団地において、その差が最も甚だしいということを示した。たとえば、短大以上卒業者の比率を見てみると、桜ヶ丘が八一・五〇%、愛宕が三九・一〇%、世帯収入平均値では、桜ヶ丘が八一七・九万円、愛宕が四五七・九万円となっている（林 2018 p.51）。これは二〇一三年の調査ではあるが、『耳をすませば』が公開された一九九〇年代半ばでも事情は同じだったようである。林は古くから愛宕団地に住む住民に聞き取り調査をおこなっている。

愛宕地区は、南に面した既存地区である「乞田・貝取」とは、ほとんどつながりはない。「団地は団地。既存は既存。連携はない」のである（B氏）。北に隣接する「桜ヶ丘」は、高級住宅地である。桜ヶ丘に住むのは会社社長・重役、医者、作家などであり、「ブルジョアさんは、都営の子とは遊ばせない」（A氏）。「向こうが相手にしない」のだという（B氏）。このように、愛宕は他住宅との交流は乏しく、分断されている。

雫は周囲から「分断」された愛宕団地に住み、そして聖司は祖父の住む高級住宅地桜ヶ丘を生活圏としている³。月島雫と天沢聖司は同じ中学校に通っていないながら、それぞれほとんど行き来のない地区に暮らしているのだ。聖蹟桜ヶ丘を一言でいうと、それは格差の街。二人はこのような街に住んでいるのである。

ちなみに、映画では雫が住む団地の位置が、桜ヶ丘に隣接する愛宕から、聖蹟桜ヶ丘駅の一つ先にある百草園駅(映画では「向原駅」)周辺に改められている。これは原作の設定にしたがったためであるのだが、それが思わぬ効果を生むことになった。

原作では雫は、自宅から電車に乗り、その電車の中で変な猫に出会い、その猫を追いかけることで、偶然地球屋へとたどりつくことになっている。この電車に乗り、先導役である猫に出会うという原作の設定を生かすため、映画版でも雫は家から駅まで行き電車に乗ることになり、その結果、雫の家から地球屋までに一駅分の距離が生じてしまったのである。実際には愛宕団地から桜ヶ丘は目と鼻の先なのだが、雫から見れば別世界の地球屋が、自宅から歩いて少しのところにあるというのでは、映画を作る際「時間と空間の連続」を考える宮崎にとって、演出上、不都合でもあったのだろう。原作の設定を生かすことによって生じたこの一駅分の隔たり

³ 設定では、天沢家は関戸周辺に家を構えていることになっているが、映画本編には登場しないため、ここでは聖司を桜ヶ丘文化圏の一員として扱うことにする。ちなみに関戸の短大以上卒業者は七一・一〇%、世帯収入平均は七〇〇・九万円である。やはり愛宕とは大きな差がある。

が、結果的に二つの地区の格差を空間的にあらわすことへとつながったのである。

ここで今までの議論をまとめておこう。聖蹟桜ヶ丘を舞台として選んだ時、この映画が抱え込むことになってしまった問題。一つは『ぼんぼこ』から受け継いだ故郷論であり、もう一つは『ぼんぼこ』にはなかった格差の問題である。

前述したように、宮崎駿はこの映画を「現実をぶつとばす」ために作ると宣言していた。そしてその「現実」とは何かというと、それはこの格差の問題に他ならない。

『耳をすませば』の作品内の時間は一九九四年、公開は翌九五年。バブル経済が崩壊したとはいえ、まだ日本中が「一億総中流社会」という夢をゆめみていた頃だ。二十一世紀の日本ならともかく、この時代に格差の問題というのはおかしいのではないか、という批判があるかもしれない。しかしこれまで述べてきたように、この聖蹟桜ヶ丘は、その開発当初から格差で分断されており、これからの日本社会を先取りした、非常に特殊な地域であった。

宮崎はこの映画を作るにあたって、次のようなことを語っている。

混沌の21世紀の姿が、次第にはつきりして来た今、日本の社会構造も大きくきしみ、ゆらぎ始めている。

時代は確実に変動期に入り、昨日の常識や定説が急速に力を失いつつある。これまでの物的蓄積によって、若い人々がその波に直接さらされることは、まだ始まっていないとしても、その予兆だけは確実に届いて

『耳をすませば』は、一見、明るく「すこやか」な物語に見える。しかし「混沌の21世紀」の「その予兆だけは確実に」、そしてはつきりと、この格差の街、聖蹟桜ヶ丘にあらわれているはずなのだ。だから私たちは、「混沌の21世紀」の「予兆」をこそ、この映画から読まなければならないのである。

鈴木敏夫は、集英社文庫版終あおい『耳をすませば』の「解説エッセイ」の中で、この映画を作る際に「人の出会いがこの時代、よってたかつて遮断されているんじゃないか、そういう社会に問題があるんじゃないか」(鈴木敏夫 2005 pp.248-249)とこう問題意識があったことを述懐している。

この「人の出会い」の「遮断」こそ、まさに格差の街、聖蹟桜ヶ丘が抱える問題であり、そしてこの格差の問題が、実は雫と聖司、二人の思考と行動を規定し、それゆえに雫は悩むことになるのである。次章ではそのことを中心に考えてみることにしよう。

Ⅲ 格差と結婚

(1) 「住む世界が違う」二人

この映画は、恋愛物語にありがちな、お互いの感情のすれ違いなどはほとんど描かれない。描かれるのは、雫の将来に対する焦りである。その焦りは、聖司との出会いによってもたらされる。聖司は、高校には進学せず、ヴァイオリン職人になるためイタリアのクレモーナに行きたいと自分の未来を雫に語る。それを聞いた彼

女は、中学校三年生の受験期であるにもかかわらず、勉強をそっちのけにして、自分の可能性を試したいと、物語づくりに没頭するのである。しかし雫の心のうちは、聖司への劣等感であふれている。雫は聖司に次のように話す。

すごいなあ。ぐんぐん夢に向かって進んでいって。私なんか、バカみたい。聖司くんと同じ高校へ行けたら、いいなあなんて。てんでレベル低くて、やんなっちゃうね。

雫はこのように自分の「レベル」が「低」いことに焦り、必死に聖司に追いつこうとするわけだが、この「レベル」が「低」いというよりも、むしろ山田昌弘が指摘する「希望格差」の問題として考えるべきであろう。山田はその著書『希望格差社会』の中で『量的格差（経済的格差）』は『質的格差（職種やライフスタイルの格差、ステイタスの格差）』を生み、そこから『心理的格差（希望の格差）』につながるのである」（山田 2007 p.26）と指摘している。つまりどの階層に生まれついたのか、親がどれだけの資本を所有しているかによって、その子どもが持つ将来のビジョンが決まってしまうのだ。

聖司がイタリアへのヴァイオリン修行を夢見られるのは、彼の親がそれだけの経済資本を持っているからである。彼は天沢医院の次男で、父はPTAの会長を務めたこともある地元の名士である。この天沢家は、雫たちの通う中学校に蔵書を寄贈しており、しかもそれは「市立図書館にもない」「貴重な本」である。さらに聖司の祖父である西司朗は、若いころドイツに留学し、今は高級住宅地桜ヶ丘の一等地に趣味で雑貨屋を開き、時

にはからくり時計の修理を請け負って、ヴァイオリン工房まで構えるという悠々自適の生活を送っている。

聖司の将来計画の確かさに雫は劣等感を抱き、なんとか彼に追いつきたいと思うわけだが、しかし聖司は、父親の資本を恃みつつ、かつて海外に留学し、今はヴァイオリン工房を構える祖父の後をトレースしようとしているにすぎないのである（それはちょうど、医者の子どもが家業である医者を目指すようなものだ）。彼の将来計画は、彼の所属する階層と環境に由来し、まさに上部構造は下部構造によって決定されているのである。

しかし雫はこのことに気付かない。だから必死で聖司に追い付こうとする。

雫は自分の才能を試すため、物語を書こうとするのだが、この選択もまた、彼女の階層と両親の強い影響下にある。雫の父は図書館勤務の司書で、設定では「一文にもならない郷土史家」（東宝 出版・商品事業室 1995b）であるという。実際に映画の中でも、部屋の片隅で何かを書いているシーンが挿入されている。そして雫の母は、原作とは違い、仕事を休職し、今は大学院で修士論文の執筆に追われている大学院生だ。つまり父母どちらとも書物と格闘し、何らかの執筆活動を行っているということになる。雫もまた、この両親の姿をそのまま自分の将来像とし、本を読み、そして寝る間を惜しんで物語の執筆に明け暮れるのだ。

つまり雫は必死になって自分の夢を持つとするのだが、それは結局、両親の現在の姿をなぞるだけなのである。しかも何かを書くだけなら、ヴァイオリン職人になるための海外留学に比べれば、経済資本などほとんど必要としない。雫は、「身の丈に合った」夢を見ているのである。

このように雫と聖司は、自分の意思でものごとを判断し、行動しているかのように見えて、実は自分の所属する家族、ひいてはその階層に、自分の将来像をそれぞれ強く規定されてしまっている。山田が指摘するよう

に両親の影響力が強くなるのも希望格差社会の特徴の一つである(山田 2007 p.202)。自分の属する階層から外に出ることができない雫と聖司。そしてそのことに気付かず、ただ自分の「レベル」が「低」いのだと思いつみ、悩んでしまう雫。『耳をすませば』は、まさに希望格差社会を生きる二人の物語なのである⁴。

このことについてこの映画は、ある程度意識的であったように思われる。なぜなら、この階層間の分断が象徴的に現れている場面があるからだ。それは、雫が初めて地球屋に行き、聖司の祖父西司朗が修理していた柱時計をみるシーンである。

この柱時計には、トルーキン『指輪物語』などのファンタジーに登場するドワーフとエルフが組み込まれている。ファンタジーの中では、ドワーフとエルフは相対立する種族なのだが、この柱時計の二人は愛し合っているらしい。

雫…二人は愛し合ってるの？

西…うん。しかし住む世界が違うんだ。彼はドワーフの王だからね。

十二時の鐘を打つ間だけ、彼女は羊から、もとの世界へ戻れるんだよ。

4 他にも細かなところで、格差による差異が描かれている。団地に住む雫は塾に通っていないが、一戸建てに住み自分だけの個室を持つ友人の原田夕子は塾に通っている。このように『耳をすませば』には、さりげなく格差が書き込まれているのである。

それでも彼は時を刻むごとにああして現れて、王女を待ち続けるんだ。

きっとこの時計を作った職人が、とどかぬ恋をしていたんだよ。

雫…それで二人とも、なんだか悲しそうなのね。

愛し合っている二人は、しかし「住む世界が違う」のだ。この柱時計は、原作には登場しない。「住む世界が違う」二人、それは雫と聖司にぴたりと重なる。格差はこのように、さりげなく、しかしはつきりとした形で、映画の中に現れる。繰り返すが、これが『耳をすませば』が対峙する「現実」なのである。

そう考えた時、聖司の「俺と結婚してくれないか？」という告白の、この物語における必然性が見えてくることになる。彼の結婚という言葉は、「遮断」された二つの地区、二つの階層を結び付ける希望なのである。結婚によって世帯が一つとなり、二人の格差は解消されるからだ。

もちろん、このラストには違和感を覚える人も多い。たとえば、監督の近藤喜文自身もそのうちの一人であった。「ぼくらが『耳』で伝えたかったこと」というインタビューの中で、近藤は次のように語っている。インタビューの「ラストの『結婚してくれ!』と言ってしまふ展開については、近藤さんはとくに抵抗はなかったんですか」という問いかけに対して、近藤は「最初は『中学生がそういうことを言うの?』みたいな(笑)疑問はありましたね」(近藤 2015 pp.76-77)と率直に述べているのである。

この時代、恋愛と結婚が直結するロマンティック・ラブ・イデオロギーはすでに終焉を迎えている。付き合うことがそのまま結婚に結びつくことはまずないわけで、この聖司の言葉には、可能性はあっても、蓋然性に

は乏しいと言えるかもしれない。しかし、ただ単に「好きだ」とか「付き合ってくれ」という言葉では、この格差の物語をしめくくることはできない。『耳をすませば』という映画は、二人の格差を解消するために結婚という言葉を構造的に求めてしまうのである。

(2) 結末に向けて

「俺と結婚してくれないか？」というこの蓋然性の低い言葉について、近藤はさらに次のように続ける。「また、それを言ったからといって作品世界が破綻するようじゃ駄目で、そのセリフが、それまでの過程の上で説得力あるように設定されていることが必要なんだ」(近藤 2015 pp.76-77)。そして宮崎もまた近藤と同じく「この作品」で重要なのは、ひとつの理想化した出会いに、ありったけのリアリティーを与え「ていくことだと述べている(宮崎 1995 p.2)。

格差を乗り越えるための結婚、それにむけて映画の細部はどのように「設定」されているのだろうか。それをひとつひとつ見ていくことにしよう。

まず二人の出会い、図書館の本の中から始まる。雫は貸出カードに「天沢聖司」の名を見付け、それが出会いのきっかけであった。

先にも触れたが、雫の住む愛宕団地と聖司が生活圏とする高級住宅地桜ヶ丘では、学歴と所得に大きな差がある。一般的に低所得者層は、蔵書数も少ないという傾向にあるが、月島家は本であふれかえっている。雫の両親はどちらも愛宕団地では少数派の大学卒である。月島家は、高学歴でありつつ、低所得であるというイレ

ギョウリーな家庭であるのだが、それは雫の父が学歴という文化資本を経済資本に換えなかつたためであると考えられることができる。

雫の父は郷土史家を自認しつつ、高所得が期待できない市立図書館に勤務している。しかし、高所得ではないものの、公務員であるから余暇はしっかりと取れるはずだ。つまり彼は、学歴という文化資本を経済資本に換えず、郷土史研究のための余暇へと換えたのであろう。だから雫は経済資本による下支えを持たないものの、両親の読書習慣といった文化資本はそのまま雫に引き継がれ、それが聖司との出会いにつながるのである。

この聖司との距離は、雫が偶然、聖司の祖父、西司朗の営む地球屋を雫が訪れたことによつて縮まってきたのであるが、雫が地球屋にたどりついたのは、ムーンという猫がきっかけである。雫は電車の中でこのムーンを見付ける。彼女は電車を降りたムーンを追いかけ、そして桜ヶ丘にある地球屋へとたどりつくのだった。つまり、ムーンは愛宕と桜ヶ丘をつなぐ役割を担っているということになる。

原作とは異なり、この猫は行く先々で様々な名で呼ばれるのだが、このことについて大塚英志は次のように指摘している。

(前略)ムーンはヒロインの小さな世界に対して、それを相対化する多元的な世界の所在を示す役割を持っている。行く先々で違う名で呼ばれるムーンは、人それぞれの主観からなる小さな現実が実は連なり、多元的な世界なのだ、ということをもヒロインに気付かせる役回りだといえる。(大塚 2015 p.225)

今までの論に引き付けて言えば、ムーンは格差によって分断された「人それぞれの主観からなる小さな現実」の間を行き来し、雫を「小さな世界」の外へと連れだす役割を持っていると言える。格差により分断された世界を行き来する、そのためにムーンは複数の名を持つのだ。ここにも格差を破るための細かなしかけが施されているのである。

こうしてムーンに導かれ、雫は地球屋へとたどり着くのだが、そこで待っているのは、聖司の祖父、西司朗である。西は若いころドイツへ行き、そこでルイーゼという女性と恋に落ちるが、しかしその恋は実ることはなかった。日本とドイツ、「住む世界が違う」二人はついに結ばれることはなかったのである。

この映画では、このルイーゼと雫を重ねあわせるようにして描写している。かつての恋人、ルイーゼの夢を見ていた西が目を覚ますと、ちょうどそのルイーゼの姿とオーバーラップするように雫が目の前に現れ、さらにはルイーゼとの恋の形見である猫の人形を見た雫は「ふしぎね。あなたのこと、ずーっと先から、知っていたような気がするの。時々、会いたくてたまらなくなるわ」とつぶやく。まるでルイーゼが雫に転生したかのようだ。

なぜ聖司が雫を好きになったのか、それは雫が物語の構造上、ルイーゼの「生まれ変わり」であるからに他ならない。西の強い影響下にある聖司⁵が、ルイーゼの「生まれ変わり」になる雫を好きになるというのは、この物語の構造が求めるものであると言えるだろう。

⁵ 聖司の「司」という漢字は、西司朗の「司」を受け継ぐものである。

だから西は雫と聖司との恋を応援するのである。たとえば、自分の思うとおりに物語が書けなかった雫を慰めるとき西の言葉。西は雫の書いた物語について次のように言う。「そう、荒々しくて率直で、未完成で。聖司のヴァイオリンのようだ」。聖司が「どんどん先に行っちゃうから、無理にでも書こう」として失敗した雫を慰めるのに、これ以上の言葉があるであろうか。聖司もあなたも同じであると西は言ってくれたのである。さらにはその直後、雫にふるまう鍋焼きうどん。もしこれが普段の食卓にはそうそう並ばない、クラムチャウダーやビーフストロガノフなどであったらどうであろう。そうではなく自分の家で食べるような鍋焼きうどんだからこそ、彼女の緊張は解け、慰められるのだ。しかも聖司がヴァイオリンを初めて作った時には、ラーメンを作ったやっただけという、そのようなエピソードまで添えて、西は二人の距離を縮めようとするのである。

このような流れの中で言い落としてはならないのが、「住む世界が違う」ドワーフとエルフの二人が組み込まれた、あの柱時計のゆくえである。雫が初めて地球屋を訪れた際、そこには聖司はおらず、あの柱時計があるだけだった。しかし彼女が二回目に地球屋を訪問した時、あの柱時計は持ち主のところに返され姿を消す。そしてその柱時計の代わりにあらわれたのが聖司だったのである。「住む世界が違う」二人を象徴する柱時計が、聖司の登場により、二人の前から消えてなくなる。このシーンのせりふは実にさりげないものである。

雫 ……時計がない！

聖司 ……ああ、そこにあつたやつ？ 今日、届けに行つたんだ。ここへ来いよ。

雫 ……売れちゃつたの？

聖司…もともと修理の仕事だもん。

しかしここは、今までの文脈に即しているのならば、聖司が二人の間に横たわる格差を「ぶつとばす」、その象徴となる非常に重要なシーンなのである。この映画では、このように日常的でさりげないシーンが、物語の大きな流れを作っているのである。

こうして少しずつ二人の間の溝は埋められていき、ラストの告白シーンへと物語は流れていくことになる。

物語の結末、二人は高台へと登る。そこで朝日に照らされた東京の風景を見ながら、聖司は告白し、二人は遠い将来の結婚を誓い合う。クライマックスである。この風景の中には、雫の家も、そして聖司の家もある（実際の愛宕団地は二人の視線の反対側にあり、雫の家と聖司の家は同じ視界におさまることはないのだが、この映画の設定では愛宕団地の位置はずらされ、二人が見下ろす風景の中に両家ともおさまるよう変更されている）。格差のあるそれぞれの地区は、朝靄の中、朝日に照らされひとつとなり、こうしてこの格差の物語は、結婚を誓い合う二人の将来を祝福し、幕を閉じることになるのである。

雫は“Take Me Home, Country Roads”を訳していく過程で、この街を「森を切り谷を埋め」て生まれた「コンクリート・ロード」と自嘲的に呼んでいるが、それが二人の結婚の誓いによって、みずみずしく美しいものとして肯定されていく。井上ひさしの言葉を借りれば「荒々しい開発」を「現実として認め」「そしてそこからゴールを設定し直して未来へ歩を進めよう」ということである(井上ひさし 2015 p.202)。

川本三郎は多摩ニュータウンの開発史を踏まえつつ、このラストシーンで描かれる風景が「新しい（故郷）

像」を提示したと指摘している。「新しい〈故郷〉像」は、「緑の森を切り開き、谷を埋めて作られた人工の町」を「かけがえのない自分の町だと思ひ定める」「覚悟」から生まれると川本は言う(川本 2015 pp.167-175)。このラストに『ぼんぼこ』から引き継いだ故郷論が姿を見せるのである。朝日に照らされた故郷とそれを眺める雫と聖司、この光景自体が『ぼんぼこ』の「人工の街が故郷たりうるのか」という問いかけに対する、『耳をすませば』からの一つの答えであると言うことができる。

しかしここで重要なのは、結婚と『ぼんぼこ』から引き継いだ故郷論の結論が、同時に示されるということだ。実はここにこそ、この映画の持つイデオロギーが集約的に表れているのである。

(3)結婚と故郷

宮崎駿のフィルモグラフィを追っていくと、この結婚と故郷論とのつながりをしばしば見ることが出来る。宮崎は、雫のみならず、十三、四歳の少女を主人公とするとき、そこに必ずと言っていいほど、結婚、あるいは生殖の問題をほのめかせる。一九八九年の『魔女の宅急便』は、十三歳の少女キキが、自分の生まれ育った村を出て、街での生活に苦労しながらも「落ち込むこともあるけれど、私この町が好きです」と、新しい故郷を見出すまでを描く物語である。この映画には、成長していくキキのロールモデルとして、年齢の異なる様々な女性が登場するが、そのうちの一人オソノさんは妊娠中で、エンディングでは生まれた赤ちゃんに授乳する姿が描かれ、キキの半身である黒猫のジジは、新しい街で雌猫と出会い、何匹もの子猫を授かる。そしてキキは、この街のトンボという男の子に、次第に心を開いていく過程が描かれているわけだから、この二つの妊娠と出産は、

彼女の未来を暗示していると言えることができる。

もう一つの例として、『借りぐぐらしのアリエッティ』（二〇一〇）がある。この映画は、小人で十四歳の少女アリエッティと人間の少年翔との出会いと恋、そして二人の別れを描いているが、しかしそれだけではない。これは絶滅に瀕している小人の一人であるアリエッティが、同じ小人のスピラーという少年と出会う物語でもある。アリエッティは自分のミスから、住み慣れた家を捨て、新しい場所へと、スピラーの手引きで旅立つことになるのだが、おそらくこのスピラーこそが、アリエッティと将来、結ばれることになるはずだ。それはなぜか。君たち小人は滅びる種族なんだと言い放った翔に対して、アリエッティが「私たちはそう簡単に滅びたりはしない」と反論するシーンがある。滅ばないためには、子孫を残す必要があるわけだが、しかしアリエッティの知っている範囲でその可能性があるのは、自分とスピラーだけである。彼女はスピラーを自分の相手とせざるを得ない（鈴木章弘 2015 pp.19-36）。しかもこのスピラーは、自分たちの家族を新しい場所へ、新たな故郷になるはずのところへと導いてくれる…。このようにここでも、結婚、生殖と故郷とは結びつけられているのである。

以上見てきたように、宮崎駿には子どもが生まれ、育っていくところが故郷になっていくのだ、故郷とはそういうものなのだという、ある意味、身もふたもない発想がある。それに加え、『耳をすませば』には結婚が格差を解消するのだというあまりにナイーブな骨格がある。

宮崎はこの映画の企画書の中で、「この作品は、自分の青春に痛恨の悔いを残すおじさん達の、若い人々への一種の挑発である」と言っているように、自らを「おじさん達」と定位して語っている（宮崎 2015 p.2）。も

うこのような発想は、古い「おじさん」世代のものである。そのような自覚が宮崎にはあるのである。しかしその上で彼はあるインタビューの中で次のようにも語っている。

僕はコンクリート・ロードの中で暮らしている人間たちが、どういうように生きていくかというときに、別に新しい生き方があるわけじゃない、クラシックな生き方しかないと思っと思っていますので、そういう生き方でいいんだという指摘をし、そういう生き方をする人にエールを送りたかったです。(宮崎 2008

pp.31-32)

ここでいう「クラシックな生き方」とは、すなわち恋愛が結婚へとつながり、子どもが生まれ、故郷を作っていくという、そういったものである。一九六〇年代というロマンティック・ラブ全盛期で、婚姻率の非常に高い時代に結婚した宮崎の「おじさん」的発想が、この映画には抜きがたくあるのである。

IV もっいの物語

(1) 同類婚の世界

恋愛―結婚―出産―故郷、『耳をすませば』を貫くのは、このようなアナクロニズムであった。しかしこの映画は同時に、「混沌の21世紀」に向けた「予兆」の物語でもある。そのためであろうか、過去と未来、正反対の方向に引き裂かれたこの映画には、恋愛、結婚、出産、故郷という、物語の骨格をなすカルテットが、ほころび

を見せる瞬間がたびたびあるのだ。

というよりも、「クラシックな生き方」を示す「単純」なメインのストーリーとは別に、それに相反するストーリーラインが走っていると云った方がいいかもしれない。

改めてここで考えてみることにしよう。雫と聖司の二人は、丘の上での約束通り、本当に結婚するのだろうか？

結論を先に言うのなら、この二人が将来、結婚することはないであろう。雫がもし聖司と結婚したとすると、それは出身階層よりも階層が上がる女性上昇婚ということになる。しかし聖司が十年の修行から帰ってくる時期に当たる二〇〇五年のデータによると、女性上昇婚は三割程度しかない(国立社会保障・人口問題研究所 2005 pp.20-21)。⁶ しかもこの桜ヶ丘地区の住民は「ブルジョアさんは、都営の子とは遊ばせない」(林 2018 p.53)、そのような土地柄だ。愛宕団地の少女と、高級住宅街桜ヶ丘を生活圏とする少年が結婚するには、多くの障害があるはずである。その障害とは、たとえば何か。

前述したようにこの二人は、両親、あるいは家族の強い影響下で育ち、それが自らの将来計画の基本になっているわけだが、ここで二人の両親の結婚形態を確認しておこう。まず月島家の両親だが、どちらも大学卒で、

⁶ 『平成17年度第13回出生動向基本調査(結婚と主産に関する全国調査)第1報告書 わが国夫婦の結婚過程と出生力』によると同類婚が四四・一%、女性上昇婚が三五・一%、女性下降婚が二〇・九%である。上昇婚の割合も高いように思われるが、これは夫婦の学歴組み合わせ構成に関する調査で、例えば短大卒の女性と大学卒の男性というパターンも含まれる。もしこれが世帯収入別の調査であれば、おそらく上昇婚の割合はもっと減少するものと考えられる。

しかも二人そろって本を読み、何かをつねに書いているという同類婚の典型のような夫婦だ。天沢家は聖司の父親が天沢医院を経営する医師で、母親は父が戦前に海外留学までした西司朗の娘なのだから、当然のことながら、名家の出である。これもまた絵に描いたような同類婚である。

二人の恋を応援してくれる西司朗にしたところで、自分の娘を医者之家に嫁がせているのだから、同類婚的な発想を持っていることは間違いないだろう。しかもこの西は、階層的な視点からものごとを見るようなところがある。たとえばそれは、雫と西の初対面の場面、あの柱時計のシーンにあらわれている。雫は柱時計にフアンタジーなどに登場する妖精のドワーフを見つける。「わあ。よくできてる！ ドワーフですね」。それに対して西は「よくご存知だ。そうか、お嬢さんはドワーフを知ってる人なんだね」と答える。このことをきっかけに、二人の関係が始まっていくのだが、ここで注意したいのは、「お嬢さんはドワーフを知ってるんだね」ではなく、「知ってる人なんだね」と西が言っていることだ。前者は単に「お嬢さん」についての事実を述べているだけなのに対し、後者はその「お嬢さん」を「ドワーフを知ってる人」というカテゴリーによってとらえているところに特徴がある。よほどの読書家でないかぎり、普通、ドワーフなど中学生は聞いたこともないだろう。知っているということはそれだけの教養、すなわち文化資本を持っていることの証にもなる。つまり西は、文化資本を持っている階層に属する「人」として雫を把握したわけだ。

このような西のありようは、彼の交友関係においても指摘することができる。それは雫と聖司がヴァイオリン工房で、「カントリー・ロード」を歌い、伴奏しているシーンでのことだ。帰宅した西とその友人二人が、演奏している彼らに気付き、即興でその演奏に加わってくる。手にする楽器は、西がヴィオラ・ダ・ガンバ、一人

はリ्यूート、もう一人はタンバリンにコルネット、そしてリコーダー。彼らの持つ文化水準の高さが一目でわかるシーンである。この三人は、息を合わせて雫と聖司の演奏に加わることができるのだから、まさに同類、同じ階層に属していることがわかる。ちなみにこの二人の友人の名は、それぞれ「北」と「南」(宮崎 2001 p.258)。「西」とあわせて、この三人の同一性はそのネーミングからもよくうかがえるというものである。

このように雫と聖司の周辺は、同類婚で結ばれた両夫婦をはじめとして、西とその友人たちなど、まさに分断された階層の中で人々は生きているということが言えるであろう。そのような中で雫と聖司は階層を越えて結婚できるものだろうか。

(2) さよならカントリー・ロード

もちろんこれは、いわば状況証拠に過ぎない。しかし二人の結婚を『耳をすませば』の主題である故郷論との関係で考えた時、その雲行きはいつそう怪しくなってくる。

先にも触れたが、この映画は『ほんぼこ』から引き継いだ故郷論を、雫が“Take Me Home, Country Roads”を翻訳、翻案するといったかたちで展開させていく。

はじめに雫が示すのは、原曲の雰囲気を残した訳詞であった。しかしありきたりだと思った雫は、「コンクリート・ロード どこまでも 森を切り 谷を埋め ウエスト東京 マウント多摩 故郷は コンクリート・ロード」といったように、この聖蹟桜ヶ丘の開発史を織り込んだ歌詞を書く。

今まで評者たちは、この歌詞をもとに『ほんぼこ』—『耳をすませば』における故郷について論じてきた。緑

をつぶし、狸を追い払って作ったこの人工の街を、それでも自分の故郷として認めていくこと、その重要性について人々は語ってきた。先に挙げた川本三郎などはその典型であろう。

実はこのような考えは、すでに『耳をすませば』の劇場用パンフレットにも掲載されていた。「自分にとってコンビニエンス・ストアやファーストフード店が立ち並ぶこの風景こそが『故郷』であり、ここで地に足をつけて生きていくしかないんだ、という思いに達するのです。そして、完成した訳詞を聖司の前で歌う最初のクライマックスへとつながるわけです」(東宝 出版・商品事業室 1995c p.19)。つまりこれが、映画を作った側の公式見解でもあるということになる。

しかしここには明らかにおかしな点がある。この引用では「コンクリート・ロード」を故郷論の到達点として位置付けているが、しかし聖司の前で歌う「完成した訳詞」については、まったく意味付けていないのである。

「完成した訳詞」は、「僕」という故郷を離れた人物が登場し、「カントリー・ロード この道 故郷へつづいても 僕は行かないさ 行けない カントリー・ロード」と、故郷に帰りたいが帰れない思いを歌い、そして最後「さよならカントリー・ロード」と歌いおさめる、そのようなものになっており、『耳をすませば』のエンディングを飾るのはこの別れの歌である。にもかかわらず劇場用パンフレットは、「コンクリート・ロード」を「主人公の内面的な成長」の到達点として語り、故郷に別れを告げるこの「完成した訳詞」については何も語らないのである(東宝 出版・商品事業室 1995c p.19)。それは先に挙げた川本三郎のみならず、井上ひさし、久美薫、みな同様で、劇場用パンフレットも含めて、誰もがこの「さよならカントリー・ロード」という「完成

した訳詞」について沈黙しているのである。

いや、沈黙しているというのは少し違うのかもしれない。この「完成した訳詞」は非常に語りづらく、説明しづらいのだ。なぜかという、故郷に別れを告げる「さよならカントリー・ロード」は、『耳をすませば』を貫く恋愛―結婚―出産―故郷というメインストーリーにうまくあてはまらないからである。故郷論の結論としてあるべきはずの「完成した訳詞」は、明らかにこの一連の流れからずれてしまっているのだ。

そもそもこの「さよならカントリー・ロード」は、その成り立ちからして、異物としか言いようのないものであった。はじめ、「完成した訳詞」については、当然のことながら、脚本、絵コンテ担当の宮崎駿自身が書くつもりであった。しかし絵コンテを書くのに忙しく、追いつめられた宮崎が、スタジオジブリのプロデューサー鈴木敏夫の娘で、当時大学生であった鈴木麻実子に訳詞を書いてもらおうと提案し、それを受けて書かれたのがこの詞なのである。

書き上げられた詞を見た宮崎は気に入る、それで『耳をすませば』の主題歌として歌われることになったのだが、しかし原曲では“Take Me Home, Country Roads”だったものが、この訳では「さよならカントリー・ロード」になるのだから、まったく正反対の意味合いへと変わってしまった。故郷に連れて行ってくれという望郷の歌ではなく、故郷への訣別の歌となったのである鈴木敏夫 2015 pp.54-57)。

そしてこの鈴木麻実子による詞は、恋愛―結婚―出産―故郷という「おじさん」的発想への、アンチストーリーを形成する礎石となる。劇場用パンフレットにあるように、これが「主人公の内面的な成長が訳詞の過程に込められてい」るのであるのならば、その「成長」の「過程」は次のようになるはずだ。雫は原曲をまずはそ

の雰囲気を残した形で翻訳をし、それと同時に開発史を踏まえつつローカライズした「コンクリート・ロード」を作詞する。そこでまずはこの人工の街を自らの故郷にすることを受け入れ、最後の「さよならカントリー・ロード」で、この故郷から旅立っていく。現実を見つめ、その現実から外の世界へと巣立っていく、これは見事なまでの自立の物語である。故郷は子どもを産み、育てるところではなく、別れるべきところ、訣別すべき場所となる。これは故郷で子を産み、育てよというメインストーリーに対する明確な叛逆のメッセージだ。鈴木麻実子は、無意識のうちに親世代へのアンチを提出した形になる。

そしてこれは当然のことながら、雫の成長のみならず、聖司のこれからを暗示するものにもなっている。聖司は「さよならカントリー・ロード」について「俺イタリアへ行ったら、お前のあの歌、歌ってがんばるかな」と雫に語る。しかし旅立った聖司は、本当に故郷へと帰ってくるのだろうか。いや、おそらく帰ってくることはないだろう。鈴木敏夫はイタリアのクレモナへこの映画の取材で行った際、中学卒業後、そのまま現地でヴァイオリン職人になった日本人に出会ったという(鈴木敏夫 2005 p.243)。それが聖司の人物造形に影響を与えているか否かは、ひとまず置いておくとしても、物語の構成上、聖司にとって聖蹟桜ヶ丘は、この歌の通り「帰りたい」が「帰れない」、そのような場所になるはずである。祖父の影響を受け、親の資産を頼りに留学した人間が本当に自立するためには、故郷を捨てるということによってしかなしえないからだ。『耳をすませば』に伏流するのは、このような聖司にとっての父殺しの物語なのである。

聖司が帰ってこない、そうなれば雫との結婚ももちろん実現することはない。そもそも階層によって分断された二人が出会ったのは、中学校という公教育の場があったからこそである。雫と聖司が中学校に入学した一

九九二年度の『学校基本調査報告』によると、二人と同学年の生徒が地元の公立中学校以外の私立中学校等に在籍している割合は、東京都全体でいうとおよそ二割であるのに対し、聖蹟桜ヶ丘のある多摩市では約一割と、半分しかない(東京都総務局統計部人口統計課 1992 pp.70-72)。高階層に属する聖司は、私立中学校に進学していてもおかしくないのだが、しかしこの多摩市は他地域に比べて公立志向が強く、それゆえ聖司と雫は出会えたわけである。この地域の公立小学校を分析した井上公人は、さまざまな問題をはらみながらも、公教育が「住宅階層というエゴイステックで、狭小なローカリズムに基づいた地域社会の垣根を超えた、児童の交流」を生じさせていると指摘している(井上公人 2018 pp.103-105)。だが聖司は、イタリアに修行に行くことで、この公教育から離脱していく。二人の道は、決定的に分かれるのだ。こうして恋愛―結婚―出産―故郷という図式も崩れる。このように映画の表面を流れるストーリーとは相反するシークエンスが『耳をすませば』には走っており、一見、単純に見えるこの映画は、実は非常に複雑で多声的な物語になっているのである。

(3) 故郷への「鎮魂歌」

聖司はもうここへは帰ってこない。では、雫はどうなるのだろうか。このことについて考えるには、原作にはない、一つの挿話について触れる必要がある。それは雫の姉、月島汐の独立である。彼女は大学に通う十八歳だが、ある日、母に対してこの家を出て、一人暮らしを始めると告げる。それを聞いた母は、特に驚きもせず、静かに受け止める。やはりいつかその日が来るだろうと予想していたような面持ちである。月島家は、多摩ニュータウンでも古い団地で、それゆえ間取りも狭い。住宅情報サイト「ライフフルホームズ」では、この愛宕

団地にある月島家を、映画に描かれている間取りと実際の物件情報を参照しつつ、四十平米台の2DKと推測している⁷。四人家族で暮らし続けるには、やはりかなり手狭であると言えるだろう。

林浩一郎は、愛宕団地について「初期型団地は間取りが狭い。(中略)それゆえ、子ども世代は流出していく」と述べ、さらに「所得制限によっても、子ども世代が流出していく。公営住宅の入居には、世帯所得が基準以下であることが必要である。働いている子どもが同居していると上限を超えてしまい、在任資格がなくなる。よって、子どもは団地を出ざるを得ない」と指摘している(林 2018 p.52)。もちろん、まだ大学一年生か二年生の汐が在任資格のことまで考えて、家を出たというわけではないだろう。しかし狭い間取りで、必ずしも住み心地がいいとは言えず、しかも在任資格の関係で、自分よりも少し上の世代が次々と団地を出ていく姿を見ているであろう汐にとって、ここから巣立っていくのは既定路線であったはずだ。

これは汐だけの問題ではない。妹である雫の未来を暗示するものでもある。そう考えなければ、汐の独立がわざわざこの映画の中で描かれる意味を理解することはできない。雫もいずれこの街を出ていく。中学生の時に作った「さよならカントリー・ロード」という歌と、聖司と二人で丘の上から見たあの風景を思い出しながら。この歌は、故郷をそれぞれ離れていく、雫と聖司のためのものである。そして故郷は結婚し、子を育てていくところではなく、過ぎ去った思い出の場所となるのである。

7 「間取り探偵⑧」「耳をすませば」の時代を感じる2DK」(https://www.homes.co.jp/cont/living/living_00321/) 二〇一九年一月一五日情報取得

この映画は「混沌の21世紀」の「予兆」の物語であった。その「21世紀」のただなかに生きる私たちは、雫の住む街がどのようになってしまったのかを既に知っている。雫や聖司が中学校に通っていた一九九四年当時、多摩市立中学校の生徒数は、五一八九人だった。しかし二〇一八年には二九〇四人と半分近くにまで大きく減少し⁸、愛宕団地は「高齢化に歯止めがかからない状態」に陥り、後は「残った老人が死んでいくだけ」（愛宕団地に住む男性談）（林 2018 p.53）となってしまうている。林はこの地域の急速な高齢化の一因を階層の分断と絡めて論じているが（林 2018 pp.47-61）、この格差の街は格差を抱えたまま、静かに小さくなっていくのである。

『耳をすませば』は『平成狸合戦ぽんぽこ』から故郷というテーマを引き継ぐものでもあった。狸から住む場所を奪ってまで造ったこの人工の街は、故郷になりうるのか、否か。

答えは、故郷になりうる、ただし追憶の中でのみ、ということになるだろう。「帰りたい 帰れない」場所として、故郷はその姿を心の中でのみ保つ。

「混沌の21世紀」、聖蹟桜ヶ丘には、雫も聖司もない。この街には、いまだに「聖地巡礼」に訪れるアニメファンが後を絶たないが、彼らはおそらく、いまもこの街に大人になった雫や聖司が暮らしているかもしれない、

⁸ 多摩市役所「多摩市立小・中学校の児童・生徒数」(<http://www.city.tama.lg.jp/00000003242.html>)「資料5 多摩市立小・中学校児童・生徒数、学校数の推移」(<http://www.city.tama.lg.jp/cmsfiles/contents/0000001/1609/jidouususui.pdf>) 二〇一九年一月一八日情報取得)

とは想像さえしないのではないだろうか。メインストーリーでは、そのような将来が二人に約束されているはずなのに。ファンはただ、中学生の雫や聖司の姿を追い求め、追憶の街を巡礼していく。宮崎が当初考えていた、子を産み、育てる場としての故郷、そのような場所として人々はこの街をとらえてはいない。人々は、メインストーリーとは相反するもう一つの物語の方を、実は無意識のうちにしっかりと受け取っているような気がする。

『耳をすませば』の公開が始まった直後、宮崎はインタビューの中で次のように語っている。

結局この映画は、『ちゃんと生きる』という、若い人間たちに対する、おじさんの挑発、東京への鎮魂歌でもあるんですよ。(宮崎 1997 p.119)

前半部分は、企画書の中で語っていたこととほぼ同じである。しかしここで注目すべきは「東京への鎮魂歌」という、今まで宮崎が語ってこなかった言葉である。若い人々に対する「挑発」であると言いながら、「鎮魂歌」でもあるというこの矛盾。

映画のラスト、雫と聖司が二人で眺めたあの街は、ゆっくりと、しかし確実に滅んでいく。この人工の街は、人々をつなぎとめ、子を産ませ、育てさせる力をついに持ちえず、汐も聖司も、そして雫も、この街からいなくなっていく。映画を作り終えた宮崎は、製作当初の思惑とは異なり、この映画がはからずも滅んでいく故郷への鎮魂歌になってしまった、そう感じてしまったのかもしれない。そしてそれは二十一世紀、まさに否定しえ

ない事実になっていくのだ。

丘の上から二人眺めたあの街が美しく見えるとするのなら、それはいずれ失われてしまう風景だからである。思えば高畑勲の『平成狸合戦ぽんぽこ』は、失われてしまった多摩丘陵の里山に対する挽歌であった。それに對して『耳をすませば』は、これから失われていく街への、そして未来に向けての鎮魂歌である。さよならカントリ・ロード。この歌にこそ私たちは耳をすませるべきなのである。

【参考文献、関連URL】

石田光規 (2018) 「郊外社会のつながりと持続可能性」、石田光規編著 (2018) 『郊外社会の分断と再生 つくられたまち・多摩ニュータウンのその後』晃洋書房 所収

井上公人 (2018) 「住宅階層問題が発生している地区を含む通学区区域変更 — 郊外社会の分断と融和の可能性」、石田光規編著 (2018) 『郊外社会の分断と再生 つくられたまち・多摩ニュータウンのその後』晃洋書房 所収

井上ひさし (2015) 「月島雫はなぜ『開発』と書いたか」、スタジオジブリ・文春文庫編 (2015) 『ジブリの教科書 9 耳をすませば』文春ジブリ文庫 所収 (初出『COMIC BOX』一九九五年五月号 ふゅーじょんぷろだくと)

大塚英志 (2015) 『耳をすませば』解題」、スタジオジブリ・文春文庫編 (2015) 『ジブリの教科書 9 耳をすませば』文春ジブリ文庫 所収

川本三郎 (2015) 「多摩で育った新しい子供たち」、スタジオジブリ・文春文庫編(2015)『ジブリの教科書 9 耳をすませば』文春ジブリ文庫 所収

久美薫 (2006) 『宮崎駿の時代 1994～2008』鳥影社

国立社会保障・人口問題研究所(2005)『平成17年度第13回出生動向基本調査(結婚と主産に関する全国調査第1 報告書 わが国夫婦の結婚過程と出生力』 国立社会保障・人口問題研究所

近藤喜文・柘あおい (1995) 「対談 好きな人に会えました」、東宝 出版・商品事業室(1995)『耳をすませば』劇場用パンフレット 東宝 出版・商品事業室 所収

近藤喜文(2015)「ぼくらが『耳』で伝えたかったこと」、スタジオジブリ・文春文庫編(2015)『ジブリの教科書 9 耳をすませば』文春ジブリ文庫 所収(初出 『アニメージュ』一九九五年九月号 徳間書店)

鈴木章弘(2015)「アリエッティの交換」、『中央大学杉並高等学校紀要』第二四号 所収

鈴木敏夫(2005)「解説エッセイ」、柘あおい (2005)『耳をすませば』集英社文庫 所収

鈴木敏夫(2015)『四十五歳の新人監督』近藤喜文が泣いた夜』スタジオジブリ・文春文庫編(2015)『ジブリの教科書 9 耳をすませば』文春ジブリ文庫 所収

東京都総務局統計部人口統計課 (1992)『平成4年度学校基本調査』東京都総務局統計部人口統計課

東宝 出版・商品事業室(1995a)「零の住む街」、東宝 出版・商品事業室(1995)『耳をすませば』劇場用パンフレット 東宝 出版・商品事業室 所収

東宝 出版・商品事業室(1995b)「主な登場人物」、東宝 出版・商品事業室(1995)『耳をすませば』劇場用パン

フレット 東宝 出版・商品事業室 所収

東宝 出版・商品事業室(1995c)「もうひとつの原作『カントリー・ロード』」、東宝 出版・商品事業室(1995)『耳をすませば』劇場用パンフレット 東宝 出版・商品事業室 所収

林浩一郎「住宅階層問題の変容と都営団地の持続可能性」(2018)、石田光規編著(2018)『郊外社会の分断と再生 つくられたまち・多摩ニュータウンのその後』晃洋書房 所収

柘あおい(2005)『耳をすませば』集英社文庫

宮崎駿(1995)「なぜ、いま少女マンガか?」この映画の狙い、東宝 出版・商品事業室(1995)『耳をすませば』劇場用パンフレット 東宝 出版・商品事業室 所収

宮崎駿(1997)「思春期の“輝き”を描く」、スタジオジブリ編(1997)『スタジオジブリ作品関連資料集V』徳間書店 所収(初出『東奥日報』一九九五年七月二一日)

宮崎駿(2001)『スタジオジブリ絵コンテ全集 10 耳をすませば On Your Mark』徳間書店

宮崎駿(2008)「森の持つ根源的な力は人間の心の中にも生きている」、宮崎駿『折り返し点』岩波書店 所収(初出『シネ・フロント』一九九九年七月号 シネ・フロント社)

山田昌弘(2007)『希望格差社会』ちくま文庫(親本は筑摩書房 2004)

多摩市役所「多摩市立小・中学校の児童・生徒数」(<http://www.city.tama.lg.jp/0000003242.html>) 二〇一九年一月一八日情報取得)

多摩市役所「資料5 多摩市立小・中学校 児童・生徒数、学校数の推移」

(<http://www.city.tama.lg.jp/cmsfiles/contents/0000001/1609/jidoususun.pdf> 二〇一九年一月一八日情報取得)

ライフフルホーム「【間取り探偵⑳】「耳をすませば」の時代を感じる2DK」

(https://www.homes.co.jp/cont/living/living_00321/ 二〇一九年一月一五日情報取得)