

記憶・身体・風景

——『おくりびと』への文化地理学の視角——

佐々木高弘

一 世界に受容される日本の大衆文化

二〇〇八年九月の日本国内での劇場公開前に、すでにモントリオール世界映画祭グランプリを獲得した『おくりびと』は、瞬く間に世界のあらゆる場所で受け入れられた。米国アカデミー賞外国語映画賞をはじめ、中国やハワイ、オーストラリアなど多様な文化圏で賞を獲得し、世界六〇ヶ国以上で上映されている。⁽¹⁾ 本作品の監督である森田洋二郎は、モントリオール世界映画祭グランプリ受賞に際し、「極めて日本的な映画であるにも関わらず、まったく死生観の違う海外の方たちに認めていただき、受け入れていただけたことを心からうれしく思っています⁽²⁾」とコメントした。

本作品は納棺師の映画である。納棺師とは、湯棺から納棺までを行う仕事を言う。その仕事とは、この映画

が、企画されるきっかけとなった『納棺夫日記』には、「死体をアルコールで拭き、仏衣と称する白衣を着せ、髪や顔を整え、手を組んで数珠を持たせ、納棺するまでの一連の作業」⁽³⁾とある。かつてはこの作業を、どの社会でも死者の近親者が行っていたが、近年は病院や葬儀屋が行うことが多い。『おくりびと』という、この映画のタイトルにあるように、つまりは死者を、この世からあの世へと「送り出す」、その手伝いをする仕事がこの映画の中心テーマなのである。

なぜこのような映画が、日本国内はもとより、世界でも受け入れられたのだろうか。死というテーマは、確かに監督自身が言うように、「海外の方にも相通じる普遍的なテーマ」⁽⁴⁾である。しかし、生や死というテーマは、あまりにも普遍的で、それを描く映画は数多いだろうし、それだけでは、これほど世界の映画賞は取れない。それでは、普遍性とは逆に、監督が「極めて日本的な映画」と評した部分が、世界に広く受容された要因なのだろうか。それは一体、どの部分を指すのだろうか。ここで言う納棺師、という近親者の代行を勤める仕事自体は、近代産業化したどの先進諸国にもあるだろうし、日本においても歴史的に見れば、比較的新しい仕事であろう。つまりこの仕事は、日本古来の独特の職業ではない。であるなら、「死生観の違い」、つまり日本的な死生観が、世界の脚光を浴びたのだろうか。はたして、その日本的な死生観が、現代、つまり広く近代西洋の世界観が浸透している、現代の日本社会を描く、この映画に写し出されていた、と言えるのか。

実は近年、日本の大衆文化が、世界の注目を浴びている。それは、日本のマンガやアニメ、Jホラー、ゲームやコスプレなど、オタク文化と総称されるような、日本の大衆文化のことである。これら大衆文化に対する、海外の人気があまりにも多大であるため、ともすれば、少し前までは、これら文化に批判的であった日本人で

さえ、その重要性を改めて認めつつある。確かにこれら大衆文化は、今や私たちの誇るべき日本文化の一翼を担っている、と言ってもよい状況になりつつある。しかし、そもそもなぜこれら日本の大衆文化が、世界の人たちに受け入れられているのだろうか。

私は、『おくりびと』の、世界での受容が、先にあげた、近年世界で生じている一連の日本文化の受容と、どこかでつながっているような気がしている。つまり、この『おくりびと』が世界で受容された要因は、納棺師という仕事にあるのでもなく、現代日本人の死生観にあるのでもない。それは、現代の私たち日本人すら気づいていない、しかしながら、オタク文化とされるような、現代日本の様々な文化様態の、ある時は表層に現れ、多くはもっと奥底にあって支えている何か、にある。むしろ単独の映画の表層のテーマや内容ではなく、これら一連の動向に通底する日本文化の深層にこそ、世界にあって、日本の大衆文化を求める受容者たちの共感や関心があるように思えてならない。

二 日本の大衆文化に潜む神道的思想

その世界の受容者たちは、日本の大衆文化に何を求めようとしているのだろうか。米国の文化地理学者が、日本のマンガ『攻殻機動隊』（一九九一年）と、同名のアニメ映画『攻殻機動隊』（一九九五年）、『イノセンス』（二〇〇四年）に関する興味深い論文を、二〇〇八年に英国の地理学雑誌に発表している。⁽⁵⁾ その論文のタイトル、*The ghost in the city and a landscape of life* は『攻殻機動隊』(*The Ghost in the Shell*)をめぐっている。

マンガの『攻殻機動隊』は、士郎正宗によって『ヤングマガジン海賊版』一九八九年五月号に発表され、一九九一年に文庫化される。劇場版アニメは一九九五年に押井守監督によって制作され、公開。日本においての興行成績はあまり良くなかったが、一九九六年にはアメリカ、ビルボード誌のビデオ売り上げ一位となり、海外において高い評価を受け、その後も『マトリックス』（一九九九年）『ダークシテイ』（一九九八年）等様々な作品に影響を与えた。その後、海外での人気の影響を受けて、日本でもTVアニメが二〇〇二、二〇〇四、二〇〇六年に制作されている。

物語の舞台は近未来の日本で、幾つかの世界大戦を経て、世界秩序は大きく変化し、核攻撃を受けた関東に代わって、日本の中心も関西、九州に移動。科学技術が飛躍的に発展したその社会では、人々は自身の脳を電脳化し、直接インターネットにアクセスする。この社会では、人間の他に、電脳化した人間、サイボーグ、アンドロイドが混在し、犯罪も新たな形で生じる。例えばゴースト・ハッキングと呼ばれる犯罪は、ネットを使って、この社会を構成する人たちの、心と身体を支配するサイバー犯罪で、通称「人形使い」と呼ばれている。主人公は、これら新しい犯罪を取り締まるために作られた、政府の秘密組織、公安九課に所属する少佐、草薙素子で、彼女は脳と脊髄の一部を除いて、全てが人工物からなるサイボーグである。物語は一見、近未来の平凡な刑事物語だが、その底流に潜むテーマは、生命哲学に関わるものである。タイトルの *The Ghost in the Shell* は、アーサー・ケストラーの *The Ghost in the Machine* をもじっているが、タイトルだけでなくその内容にも、ケストラーの生命哲学が反映されている。⁽⁹⁾

この一連の作品を分析した、先の文化地理学の論文は、このサイボーグである女性の主人公の実存的恐怖を

取り上げる。それは有機体としての人間よりも、より無機的な機械に近いサイボーグが抱く、彼女自身の生命とは、生命の進化とは、あるいは、彼女のアイデンティティや身体、記憶はいったい誰のものなのか、に関する疑問である。本論文は、さらに犯罪者側の「人形使い」にも注目する。この「人形使い」と呼ばれる犯罪者は、実は公安自身が生み出したプログラムだが、サイバー空間の中で、いつの間にか魂(ゴースト)を持ち、生命体として振る舞い始める。「AI(人工知能)ではない……私は情報の海のなかで生まれた生命体だ」(7)、「私はあらゆるネットを巡り「自分の存在」を知った」(8)とプログラムに言わせしめた、土郎正宗は、「……このシステムは総体が人形使いなのだ。一般に個人という概念はその人の脳ではなく体全体を対象としている。ゴーストとはここでは総体的肉体システムの状態(相と言えるかも)であって脳という容器に入っているエネルギーの塊ではない。(エネルギーでできた場所かもしれないが)人形使いの言う「自分」とは一定の複雑さに達した情報集積体がシフトして生命と呼ばれる相をなしたと設定している」(9)と解説する。

本論文の著者であるCultは、これらの点に注目し、デカルト的な二元論、慣習的な二元論的対立、一般的で限定的な、世界を二つの極に分離して考える、西洋的な思考法(心と身体、理性と感情、人間と自然、有機体と無機物……など)を超越したところにある、スピノザ的な拡張された生命のテーマがあると見る。つまり、有機体には生命があるが、無機体には無い、といった限定的な二分法を超えた生命観を、『攻殻機動隊』に見いだそうとする。そしてその、生命観の根底にある思想の原点を、日本に古くからある、神道の教えにあるとする。あらゆるものに魂が宿る、と考えた神道の教えこそが、この『攻殻機動隊』の生命観を支えているのだと。

実は、近年海外での日本文化の分析に、この手の解釈が数多く見いだせる。例えば、宮崎駿の『千と千尋の

神隠し』の分析や、Jホラーの分析⁽¹¹⁾においても。私は、この手の欧米の研究者の、日本文化へのステレオタイプのな眼差しに、ある種の抵抗感を感じるが、このE.H.の論旨は無視できない。なぜなら、この種の二元論に対抗する一元論を、神道だけでなく、あのヨーロッパで、特殊な発展を遂げた一七世紀のオランダの、ユダヤ系哲学者スピノザ⁽¹²⁾に見いだし、さらにスピノザを再評価したドゥルーズ⁽¹³⁾を経て、映画分析の議論⁽¹⁴⁾へと導こうとするからである。それだけではない。地理学が、スピノザとかねてから深く関わってきた点を、例えば、デュープ・エコノロジ⁽¹⁵⁾の観点からも述べ、現在私たちが抱える最も憂慮すべき課題である、地球温暖化をはじめとする、環境問題にもからめて議論しているからである。そしてE.H.の論文は、最終的に、私たちが限定的に、有機体ではないと見なす景観のものにも、生命・魂・ゴースト・神、を見いだそうと企てる。

二 『納棺夫日記』『おくりびと』の世界観

思考する脳、精神、魂、そしてそれらにつらなる躍動する身体。一方で、それら生命が旅立ち、抜け殻となつて、人々が別物と考えるべき静止した死体としての身体。前者が清浄で、後者が穢れ、換言すれば、生が善で、死が悪、とする考えが、私たち現代日本人の死生観の大勢を占有している。この慣習化した生と死の境界線上に、一人の納棺師(小説では納棺夫)が、偶然にも自己の身体と精神を晒し、苦悩しつつ獲得した世界観らしきものが、小説『納棺夫日記』⁽¹⁶⁾、映画『おくりびと』⁽¹⁶⁾の両者を支えている。

主人公は職探しの過程で、はからずも偶然、納棺の仕事に就くことになるが、家族や親族、友人たちは、そ

の仕事に眉をひそめる。小説では叔父に「一族の恥」と言われ絶交され、小説、映画とも妻には「穢らわしい」と拒絶され、友人たちも遠ざかっていく。それでも主人公は死体に接する仕事を続けるなかで、現代日本人の死生観について自問自答する。そして死者に接するうちに、むしろ死の側に美を、そして死を恐れる生者の側に醜悪さを見いだすようになる。このような生と死の価値の逆転を経て、主人公はついに、生と死の融合を、自身、他者、あるいは昆虫や動物、自然現象にさえも発見する。このような両極の間という立場が、二元論的世界観を一元論に転換させるのであれば、『攻殻機動隊』の有機体と無機体の間に位置づけられる、サイボーグの主人公が自問自答する生命観にも、通じるのかも知れない。

『納棺夫日記』では、一見、仏教的世界観が強調されているが、そこには、動物や植物、石や岩のような自然物にも人間と共通の生命がある⁽¹⁷⁾と考える、素朴な神道的世界観が反映されているように思える。例えば、納棺夫である著者が、幼子が亡くなった母の前に、「おかあちゃん、まだねむっているの？」との一言に、遺族たちが泣き崩れ、中断をやむなくされながらも、ようやく納棺の作業を終えて外へ出た時のことである。

……何か光るものが目の前を通った。見ると、竹と竹の間を、か細い糸トンボが一匹、弱々しく飛んでいる。しばらくすると、一際濃い緑色の今年の竹に止まった。近づいてみると、青白く透き通ったトンボの体内いっぱい卵がびっしり詰まっている。さっき納棺していた時、周りが泣いているのに涙が出なかったのに、卵が光るトンボを見ているうちに涙が出てきた。数週間で死んでしまう小さなトンボが、何億年も前から一列に卵を連ねて、いのちを続けている。そう思うと、ぼろぼろと涙が出て止まらなかつた。⁽¹⁸⁾

またある腐乱した孤独死の老人に群がる蛆を掃除しているとき、その蛆が必至に逃げる様を見て「蛆も生命なのだ。そう思うと蛆たちが光って見えた」と。あるいは小説の舞台である北陸に冬を告げる「みぞれ」という言葉が、英語に無いことから、「要するに英語圏では、みぞれのような雨でもなければ雪でもないといったあいまいな事象は用語として定着しなかったであろう。刻々と変化してゆく現象を言葉としてとらえることは、英語圏の人の苦手とするところである。そのことは生死をとらえるときにも同じことが言える。西洋の思想では、生か死であつて（生死）というとりえ方はない」と。

このような世界観は、映画『おくりびと』にも的確に表現されている。小説の舞台と違って、映画の舞台は東北であるが、その「みぞれ」の意味するところを受けてか、映画の冒頭のシーンは、雪の舞い散る道を主人公が運転する車が走るところから始まる。そしてそこから主人公の回想へと移り、交響楽団でチェロを演奏している主人公。楽団が解散して失業し、田舎に戻り、納棺師の仕事に就く経緯。そして最初の死体との対面が、死後一週間は経つ孤独死した老人で、それにむらがる無数の蛆であったこと。

映画では、このような主人公の、自身の境遇に対して、「いったい、自分は何を試されているのだろう」と自らに問いかけ、「母の死を看取らなかつたからだろうか……」と自答しつつ、さらに古い幼少の頃の記憶を辿りはじめる。母と小さい頃の主人公をすてた、父との思い出。父に勧められて、チェロを練習しはじめた頃の事。そしてそのチェロの演奏シーンは、東北の大自然を背景に、白鳥が舞う風景へとバトンタッチされる。あるいは川を遡上する鮭と、産卵後に役目を終えた鮭の死骸が同居する風景も、生と死、人間と自然との融合という、まさにこの映画の原案となった、『納棺夫日記』の世界観を忠実に受け継いでいる。

ある仕事でたった五分遅れただけで、「死んだ人間で喰ってるんだろう」と叱られつつも、死んだ人間を生きた人間のように作りかえていく作業を通して、遺族に最後には感謝される。このような体験を通じて、徐々に納棺師の仕事に、主人公は誇りさえも感じていく。またこの映画には、食事の場面が多く描かれている。私たちが食する魚や肉も「ご遺体」と表現しつつ、「死ぬ気にならなきゃ、喰うしかない」と。ここにも生と死の密接な連関性が、巧妙に描かれている。このような体験を経つつ、主人公は逡巡しながら、雪の舞い散る道を運転する、冒頭のシーンに映画は戻る。この間、およそ一時間二〇分。つまり、この映画の大半が、主人公の過去の記憶の回想というスタイルをとっているのである。

四 記憶と身体、そして風景

『攻殻機動隊』で描かれた、「情報の海で発生した生命体」と主張した「人形使い」と呼ばれたプログラムが、「生命体であるはずがない」と反論する私たち人間に、次のような辛辣な生命観を投げかける。

それを言うなら、あなたたちのDNAもまた自己保存のためのプログラムに過ぎない。生命とは情報の流れのなかに生まれた結節点のようなものだ。種として生命は遺伝子という記憶システムを用い、人はただ記憶によって個人たりうる。たとえ記憶が幻の同義語であったとしても人は記憶によって生きるものだ。コンピューターの普及が記憶の外部化を可能にしたとき、あなたたちはその意味をもっと真剣に考えるべ

きだった。⁽²¹⁾

つまり私たち人間も長い間かかってDNAを伝達するために、人類史という大きな流れのなかの、その時その時に出現しては消え、出現しては消える、ある結節点にしか過ぎないのであって、「私」というものは、この顔でもなく、性格でもなく、身体でもなく、結局は、これまで生きて経験してきた記憶ではないのか。で、その記憶が私たちの身体を離れて、外部化されるのであれば、外部化された記憶自体が、生命体と言ってもよいことになる。

この『攻殻機動隊』を取り上げた文化地理学の論文は、さらに同シリーズの映画『イノセンス』（二〇〇四年）の「生命の本質が遺伝子を介して伝播する情報だとするなら、社会も文化もまた、膨大な記憶システムに他ならないし、都市が巨大な外部記憶装置」だとするサイボーグの言説を取り上げ、都市や建築物、あるいは文化景観をも生命体だと見なす可能性を指摘する。

映画『攻殻機動隊』では、次のような主人公のサイボーグ、草薙素子の実存的恐怖に関わる言説を提示する。

人間が人間であるための部品が決して少なくないように、自分が自分であるためには驚くほど多くのものが必要なの。他人を隔てるための顔、それと意識しない声、目覚めの時に見つめる手、幼かった頃の記憶、未来の予感。それだけじゃないわ。私の脳がアクセスできる膨大な情報やネットの広がり。それらはすべて私の一部であり、私という意識そのものを生みだし、そして同時に私をある限界に制約しつづける。

そしてその直後に、サイボーグの首にあるネットとの接続端子のアップが写し出され、そして次に巨大な都市風景、その都市に張りめぐらされた交通網、そこを行き来する人、車、バス、路面電車、ビルに張り出された数々の広告やポスター、張りめぐらされた水路、そこに捨てられた産業廃棄物が次々と描写される。これら連続するシーンから、この文化地理学の論文は、記憶、身体そして風景へと、拡張していく生命を、そこに看取る。

であるなら、『おくりびと』でも描かれた、似たような映像の連続から、同様の拡張する生命観を捉えることが出来るだろう。主人公がチェロを演奏するシーンから、東北の大自然がオーバードラップし、納棺の場面に移る。ある老女の納棺では、孫たちが祖母の記憶を、小学生の納棺では、野球のユニホーム姿から、元気だった頃の思い出が。そして東北の水田に降り立ち餌をついばむ白鳥の生を眺める主人公。さらに納棺と遺族の死者への思い出が……。このように、『おくりびと』でも、主人公の記憶、死者の身体、遺族の記憶、そして白鳥の生命、それらが東北の雪を冠した山々の風景と統合していく映像が、連続しながら繰り返される。

先の『攻殻機動隊』を扱った、文化地理学の論文の指摘に従うのであれば、主人公の記憶（＝自己のアイデンティティ・生命）が納棺する他者の身体と重なり、さらに死者の遺族の記憶へとつながり、動物や自然の生命へと拡張し、主人公がチェロを大自然を背景に演奏するシーンを描くことで、西洋の慣習的二元論を超越した映像となる。この日本的、神道的世界観が、『攻殻機動隊』にも、『おくりびと』にも通底していることが、世界の受容を促したのではないか。東北の雪を冠した山を背景に、主人公がチェロを演奏しているシーンは、米国のこの映画の宣伝用ポスターとしても採用されている。この映画のメッセージが、海外において的確に受容

されていた、と言っているだろう。

そして映画は、主人公が幼い頃に生き別れた父の死の知らせを受け、一度は拒絶したものの、父の死体を引き取りに行く、最後のシーンへと続く。主人公は父の顔を記憶していないが、納棺の作業で父の顔を整えていくうちに、記憶がありありと蘇ってくる。あ、「おやじだ……」と。あれだけ拒絶した「死者の身体」も、「記憶の再生」を通じて、主人公の「生命の一部」となった瞬間であった。

五 世界が求める日本文化

『おくりびと』と同時に、米国アカデミー賞を受賞した日本の作品があった。短編アニメーション部門で、賞を獲得した『つみきのいえ』（二〇〇八年）である。この作品も、フランス・アヌシー国際アニメーション・フェスティバルでグランプリを受賞するなど、海外での評価が高かった、日本の大衆文化の一表象、と言っている。この短編アニメーションが描いた世界は、水没する私たちの世界である。温暖化の果てなのか、ある街が水没する。その街のほとんどの人たちは、街を出ていったのだろう。が、一人の老人が、街を捨てずにいる。彼は、水面の上昇に合わせて、あたかも積み木のように、部屋をどんどん上へ上へと積み上げ、浸水を防ぐ。その結果、家は塔のようにそびえ立っている。

ある日、その老人がパイプを取り落としてしまう。パイプは塔のてっぺんにある部屋から、今まで積み上げてきた水面下の部屋を、次々と降下してゆき、最下層まで到達する。お気に入りのパイプを落としたその老人

は、潜水具を装着し、降下する。一つ下の部屋に到達したとき、妻の思い出が、もう一つ下の部屋へ降下したとき、息子や娘の思い出が、最下層に降り立ったときには、結婚した頃の思い出が、ありありと蘇ってくる。建築空間が、彼の過去を記憶していたのだ。であるならば、水没した家も生命だ、と言えるのかも知れない。この水没した街には、このような塔と化した家が林立している。であるならば、街そのものも生命、ということになる。気がつけば、この映画にも有機体と無機体の垣根を超えた、私たちの生命観が描かれていたのだ。

私たちは現在、地球温暖化という問題を国際的に抱えている。この地球温暖化は広く環境問題と捉えることが可能である。人間と自然はそもそも一体である、と唱えるディープ・エコロジストたちは、先に紹介したスピノザの哲学を原点としながら、人間と自然とを分離する西洋的二元論を克服することなしに、環境問題は解決不可能だとする。欧米におけるこのような環境問題への解決案とも、この映画の世界観は通底している。この点が、この映画の世界で受容された要因の一つなのであれば、『攻殻機動隊』や『おくりびと』にも同様の世界観を見いだすことが出来る、と言っていいたいだろう。

『攻殻機動隊』では無機物と有機物、『おくりびと』では生と死の垣根の克服、あるいは、両者の一体化を目指すことによって、あらたな生命観を得ようとしていた。無機物にも生命が宿る、死後も魂が残存する、との考えは確かに日本に古来からある神道的な世界観に合致するのだろうか。日本では、縄文時代前・中期までは墓地を集落の中心に置き、死者と共に生活していたし、死を穢れとしてとらえる仏教が日本で伝来した後も、一部の地域では両墓制など、屋敷の内部に墓地を、つまりは死体を置いていたことが知られている。また東南アジアに残るプロト・マレーと言われる、中国文化や仏教文化、あるいはイスラム文化の影響を受けなかった²²⁾

文化集団にも、死者を洗骨したり、床下に置いたりして、死者と生者が密接に暮らすイフガオヤトラジャ⁽²³⁾の生活が知られている。

このように私たち人類は、文明を誕生させる以前は、自然と一体であったと同時に、死とも一体であったのかも知れない。デーブ・エコロジストは、スピノザとともに先住民たちの思想にも傾倒している。なぜなら、例えばアメリカの先住民たちは「森の人たちの移動は季節に従っていたので、彼らは風に関する、また太陽と星に関するたくさんの伝説をもっていた。そのような神話に普遍的であるように、動物たちはしゃべり、物語を語ることができた。というのは、自然世界全体が人間と動物たちの一つの統合された共同体だったからであった」⁽²⁵⁾。

それら自然と人間の一体感が崩壊した原因は、多々あるだろう。文化地理学の論文は、その要因を、広く西洋にある慣習的二分法であるとし、それが絶対的存在の神を生みだし、人間を自然の管理人としたキリスト教文化へと引き継がれていくと考える。やはり様々なエコロジストたちも、「何千年も前から西洋文化は次第に支配の観念にとりつかれてきた。自然に対する人間の支配、女性的なものに対する男性的なもの⁽²⁶⁾の支配、貧困な人々に対する富と権力のある人々の支配、非西洋文化に対する西洋文化の支配の観念⁽²⁶⁾」の存在を指摘し、これら間違った、かつ危険な幻想をエコロジの視点から見破らなければならないとする。あるいは先にもあげたように、日本においては仏教文化が、死を穢れたものとして、私たちの生活空間から引き離し、それが証拠にプロト・マレーと呼ばれる人たちの生活には今でも、生と死が共存している。さらにデカルト的二元論⁽²⁷⁾が追い打ちをかける。デカルト的自我が私たちを共同体から引き離したとする議論もある。その思想の拡張が、私

たちと生まれ育った場所を切り離し、家族や地域社会からも切り離した。あるいは近代的産業社会における貨幣経済の更なる浸透が、人と人、モノ、社会、場所との密接なつながりを引き離した、とすることも出来るだろう。

そして現代はネット社会である。人々はネットのなかで、見知らぬ膨大な数の人たちとつながることが出来るが、多くの場合、そのつながりは身体的接触を回避して行われる。顔も見ることなく、肉声を聞くこともなく、身体的特徴から記号を読むこともなく、したがって場所を共有することもない。このように身体を介さずに人々の理念や観念どうしが接触しあう状況では、心と身体の分離はより拡大するだろう。自己の感覚、魂と身体の違い感、あるいは不一致は、様々なところで病理現象を生みだしている。まさに実存的恐怖と呼ぶに相応しい。

このネットというヴァーチャルな社会に、子どもの頃から浸り続けたオタクと呼ばれる人たちが紡ぎ出す日本の大衆文化には、このような社会が未来で生み出すに違いない現象が描き出されている。その因習的な近代科学的価値観を超越した世界に、不思議と日本に古来からある、神道的世界観が表出したのだろうか。そのことを私たち日本人ではなく、西洋社会がまさきに気づいたことが興味深い。そう考えるとコスプレなども、マンガの主人公という客体と、読者という主体が統合する、つまり一元論への欲求だったのかも知れない。世界が日本の大衆文化に求めたものは、このような心と身体、自己と他者、人間と自然の壮大なる再統合についての、プチ実践だったのだろうか。

注

- (1) これらデータは二〇〇九年四月一〇日現在のものである(『おくりびと：オフィシャル・メモリアルブック』ゴマブリックス株式会社、二〇〇九、九二～九三頁)。
- (2) 同上、八八頁。
- (3) 青木新門『納棺夫日記 増補改訂版』文藝春秋、一九九六、十一頁。
- (4) 注(1)、八八頁。
- (5) Curti, G. H. 2008 "The ghost in the city and a landscape of life: a reading of difference in Shirov and Oshii's *Ghost in the Shell, Environment and Planning D: Society and Space* 26, 87-106
- (6) アーサー・ケストラー『機械の中の幽霊』ペリかん社、一九六九。
- (7) 土郎正宗『攻殻機動隊：THE GHOST IN THE SHELL』講談社、一九九一、二四七ページ。
- (8) 同上、二六七ページ。
- (9) 同上。
- (10) Boyd, W. J and Nishimura, T. Shinto perspectives in Miyazaki's anime film "Spirited Away", *The Journal of Religion and Film* 8-2, <http://www.unomaha.edu/jrf/Vol8No2/boydShinto.htm>, 2004.
- (11) McRoy, J. *Japanese Horror Cinema*, Edinburgh U. P. 2005.
- (12) ベネディクトゥス・デ・スピノザ『エチカ抄』みすず書房、二〇〇七。
- (13) ジル・ドゥルーズ『スピノザと表現の問題』法政大学出版会、一九九一。
- (14) ジル・ドゥルーズ『シネマ1・2』法政大学出版会、二〇〇八・二〇〇六。
- (15) アルネ・ネス『ディープ・エコロジーとは何か——エコロジー・共同体・ライフスタイル——』(ヴァリエ叢書4) 文化書房博文社、一九九七。

- (16) ちなみに『納棺夫日記』の著者自身は、この作品を「日記と題していながら、日記でもなければ、自叙伝とも小説とも言えず、宗教書でもなければ、哲学書でもない。あえて言えば、ノンフィクションかなと思ったりしてみたが、そうとも言えない」(注(3)、二二二頁)と判断しかねているが、ここでは映画に対して記述された原作という意味で小説とした。もっとも著者は、映画の原作としての位置づけも拒絶しているが。
- (17) 三橋健編『神道』大法輪閣、一九九五、四頁。
- (18) 注(3)、八八〜八九頁。
- (19) 注(3)、五六頁。
- (20) 注(3)、三八〜三九頁。
- (21) 映画『攻殻機動隊：Ghost in the Shell』一九九五。
- (22) 岡村道雄『縄文の生活史 改訂版』(日本の歴史第〇一巻)講談社、二〇〇二、二九一〜三〇三頁。
- (23) 合田濤『イフガオ——ルソン島山地民の呪詛と変容』弘文堂、一九九七。
- (24) 山下晋司『儀礼の政治学——インドネシア・トラジャの動態的民族誌』弘文堂、一九八八。
- (25) コテイー・バーランド『アメリカ・インディアン神話』青土社、一九九〇、九二頁。
- (26) ビル・デヴァル／ジョージ・セッションス『ディーブ・エコロジー』、小原秀雄監修『環境思想の多様な展開』(環境思想の系譜3)、東海大学出版会、一九九五、一三四頁。
- (27) 中村雄二郎『場所——トボス』弘文堂、一九八九。