

## 想像力のデザイン——宮崎駿と「原作」

米村 みゆき

### はじめに

東日本大震災が発生し、アニメーション監督である宮崎駿は、『コクリコ坂から』（2011年）の記者会見（2011年3月28日）で東日本大震災について発言した。各紙がこの宮崎の発言を報道したが、「朝日新聞」（2011年3月29日 朝刊 30頁）に掲載された記事の主見出しは「絶望する必要はない 買い占め、もってのほかだ」であり、脇見出しは「記者会見で宮崎駿監督 東日本大震災」であった。記事は、以下の通りである。

スタジオジブリの宮崎駿監督（70）が28日、自ら企画したアニメ映画「コクリコ坂から」の主題歌を発表する記者会見で東日本大震災について思いを述べた。

「埋葬も出来ないままがれきに埋もれている人々を抱えている国で、原子力発電所の事故で国土の一部を失いつつある国で、自分たちはアニメを作っているという自覚を持っている」と話し、「今の時代に応えるため、精いっぱい映画を作っていきたい」。

「残念なことに、私たちの文明はこの試練に耐えられない。これからどんな文明を作っていくのか、模索を始めなければならない」と語る一方で、「僕たちの島は繰り返し地震と台風と津波に襲われてきた。しかし、豊かな自然に恵まれている。多くの困難や苦しみがあっても、より美しい島にしていく努力をするかがあると思っている。今、あまりりっぱなことを言いたくはないが、僕たちは絶望する必要はない」と述べた。

東京などで買い占めが起きていることについて、「乳児については配慮しなければなりません。僕と同じくらいの年齢の人が水を買うために並んでいる。もってのほかだと思います」と厳しい表情で話した。

『コクリコ坂から』は宮崎駿の息子・宮崎吾郎による監督作品、宮崎駿監督は、同映画で企画・脚本を担当した<sup>1</sup>。1963年の横浜を舞台にしたアニメーション映画で、映画内容をみる限り、震災との直接な関わりは見えにくい。しかしながら、その当時宮崎駿監督の最新作であった『崖の上のポニョ』（2008年）では津波を予知したかのように洪水のシーンを描いていた。さらには、同作の初日舞台挨拶時（2008年7月19日）には地震が起これば「地震が起きて津波が発生したみたい。ポニョが来たのかな」と発言していた。したがって『コクリコ坂』の記者

会見で、未曾有の災害の中でアニメを作ることの覚悟と思いを述べたのは——たとえ、今や宮崎駿監督は文化人として震災について発言する立場にある——ということを描いても、「洪水」を描いたアニメーション映画の監督として発言が要請されていたといえるだろう。もちろん、誤解がないように記せば、ここで問うているのは、宮崎駿監督がその点に意識的だったかどうかということや、弁明する必要があったのだなどという観点ではない。むしろ、宮崎駿監督の発言で注目したいのは、東京で水などの買い占めについて「もってのほかだと思います」と厳しい表情で発言したことにある。これについては後述する。

本稿は、アニメーション研究における困難さを「劣等感」を含めた諸要素から確認した上で、宮崎映画が普遍的な構造と「ねじれ」もしくは「弁別性」の戦略を持つことを述べる。そして、宮崎映画における〈原作〉を、想像力をスパークするための触発剤と位置づける。最後に、宮崎映画が結果としてどのようなものを提出しているのかを探究する。

## 1、アニメーション映画と「劣等感」

私たちが、宮崎駿や高畑勲の二大監督に代表されるスタジオジブリのアニメーション映画について論じた文章を目にするとき、それらがしばしば「マンガ・アニメ」だからという下駄をはかせた評価であることを否認しないだろう。宮崎駿監督が『千と千尋の神隠し』（2001年）でアカデミー賞を「アニメーション部門」で受賞したことよりも、ベルリン国際映画祭で金熊賞を受賞したことをはるかに高く評価したのは高畑勲監督である。金熊賞は、アニメとしてではなく「映画」として高い評価を受けた受賞だったからだ。あるいは、2012年10月30日に、宮崎駿監督はアニメーション映画監督として初めて文化功労者に選定されたことを受けてコメントを寄せたのだが、「アニメーションも映画です」と述べた。文化功労者は、文化勲章に次ぐ栄誉であり、文化の発達に関して特に功績のあった者が選定されるものである。金熊賞から十年を経た時点でも、このような発言が報道されるのは、少なくとも日本国内においてのアニメーションの文化的位置は、まだまだ低いことを示している。

日本近代文学研究においてはどうか。「アニメ」は研究対象として取り組む文化形態ではないという見方が長らく主流であった。文学の領域ではないが、映画研究者・加藤幹郎の編著『アニメーションの映画学』の「導入」は、次のように述べられている。

アニメーション映画は一般に子供向き表象媒体として、これまで長いあいだ、その芸術的、文化的、歴史的意味の研究がなおざりにされてきた。しかしながら実写映画が現実の人物や既

成の事物や風景を被写体にすればすむのにたいして、アニメーションは被写体を一から造形しなければならない媒体である。その意味では、アニメーションのほうが一般に加工度の高い映画である。それゆえアニメーションは通常の実写映画では不可能な表現領域の深化が可能となる。

アニメーション映画が子供向けの媒体として扱われることを避けるために、その表現が高位にあることを述べ、研究に値するものだと強調する必要があるのだ。

さらに付け加えたい。日本のアニメーション映画に対する国内批評については発言することへのジレンマが存在する。アンドリュー・ダーリー「諸論点：アニメーション研究に関する考え」<sup>3</sup>を紹介したい。「劣等コンプレックス」の箇所である。

### **Inferiority complex**

If animation is overrated by many of those who study it, this may be because it has been so undervalued as a form of art in comparison to other media - in particular, its big brother, live-action film - but also as a form as such, for so long looked upon by cultural commentators as infantile and trivial. Of course, all this has started to change as recent scholarship has sought to map and recover animation history and, variously, to investigate its diverse forms and understand its cultural significance. And yet, as part of this restitution of a denigrated form, there has been a tendency on the part of some to overcompensate, to claim perhaps too much for animation, and to laud it as a kind of super medium limited only by the imaginations of those who practice it.

ここでは、アニメーションが芸術の一形式として他のメディアとの比較で過小評価されたことや子供じみたもの、取るに足らないものとして見なされてきたことが言及される。そして、だからこそ、アニメーション研究は、その過小評価を乗り越えようとするために、アニメーションが創作者の想像力によったメディアであると称える傾向があるのだ、と述べている。これは逆に言えばアニメーションは創作者の想像力に依存しなければならない“貧しい”メディアでもあると表明しているといえるだろう。

アニメーション研究は、フィルム・スタディーズほど確立されていないし、幾分であれアニメ批評の中でそれらが浸透しているとは言い難い。また文学研究ほどの研究の蓄積もない。アニメーション映画を分析する際に、理論的なアプローチの応用することは、逆に「劣等コンプレックス」の裏返しとみなされる恐れもある。その分析は、アニメーション映画への軽視を逃れようとする論者のアリバイに過ぎない、と捉えられるかもしれないからだ。

さらには、アニメーション研究の困難さには、別の要因も介在する。宮崎駿監督のように自らの映画作品を絵コンテのみならず、スタッフが描いた動画もすべて自らが目を通し修正する監督は、超越的な芸術家としてその発言力の強さがアニメーション研究に影響を与えるからである。

宮崎駿監督は“巨匠”として、スタジオジブリ内でも自らの作品について絶対的な権力・コントロールをもつ超越的な創作者である。技術決定論的な影響が強い場所では、宮崎駿監督による自作映画についての発言の影響力の強さが、宮崎アニメについての批評、研究を困難にする状況を生み出してゆく。宮崎駿監督のアニメーション映画については創作者である監督自身が超越的に語る事ができるのだ<sup>4</sup>。

もちろん、一般論として、同時代に活躍する監督の「企画意図」やインタビューなどは、その映画について他の論評を凌駕するものだという傾向は見受けられる。それらは、同時代視聴者にとって当該映画を解釈する近道となっているが、別の視角からの分析——監督の発言の力強さゆえに見えにくくなっていた文脈を掘り起こすためには、遠回りになる可能性がある。

創作者の「意図」を作品の解釈に直結させたり、それによって批評自体が無化したり衰退するものではない方法、別の回路でアニメーション映画を論じることも可能なはずである。次章では「構造」に着目してみる。

## 2、「構造」と「ねじれ」、「原作」とアニメーション映画

日本以外の文化圏においても宮崎駿のアニメーション映画は学術的な注目を受け始めている。その要因の一つは、大塚英志氏が述べているように、高度経済成長を成し得た国や文化圏において「サブカルチャー」が均質に消費されるという現象を意味している。すなわち、宮崎映画の場合、制作された映画の「構造」が普遍性を持つという点が強調される<sup>5</sup>。「構造」に着目して宮崎映画を分析する場合には、その映画は否定的にも肯定的にも捉えられてきた、というよりも、否定的にも肯定的にも捉えうる、と言った方がより正確だろう。もちろん、この点は、宮崎映画に限定したことはない。

映画テキストの根本的な想像力として監督に着目する“Auteurism”の批評理論を宮崎駿という存在に導入して読み解いた研究者にケビン・モイスト、マイケル・バソローがいる。両者は、映画は監督の創造行為である、作品には監督独自のスタイルがあるとする、監督こそが映画における根本的想像力だとする映画批評の理論を使って『紅の豚』(1992年)を論じている。

Thus the critical confusion over Porco Rosso tends to miss the breadth of Miyazaki's understanding of story and myth. Miyazaki recognizes that classical Hollywood was a creator of myths just as much as were ancient Greek poets, and the particular mythic framework of Porco combines Hollywood's Golden Age. the basic plot has clear echoes of movies like Casablanca. with a fable common to various cultures (human magically turned into animal), and develops it into an animated allegory about the relationship between the individual and society. In this sense we might think of Miyazaki as a sort of 'creative traditionalist', basing his work in conventional (even archetypal) models recognizable across cultures and cinematic forms, but giving them a personalized twist that challenges some of their basic assumptions. <sup>6</sup>

ここでは、宮崎映画の顕著な戦略として「創造的な伝統主義 (creative traditionalism)」が見受けられるという。いわば宮崎映画には予期されたコードや典型的なスタイルや物語構造に沿って作用する傾向がある、しかしそれはいつも「ねじれ」が与えられているというのである。文化圏を超えて認識できる慣例、原型的なモデルが内包されている一方で、その基本的な想定に挑戦しようという「ねじれ」があるのである。本稿で強調したいのは、この「ねじれ」にこそ、宮崎映画を評価する最大の鍵があるのではなかろうか、という点である。

次に参考にしたいのは、朴己洙による「宮崎駿のアニメーションのストーリーテリング戦略」という論考である。次の文章はその一節である。

宮崎アニメの物語展開の<sup>ママ</sup>し方は、「英雄の旅物語」を戦略的に変奏し、欲望の多元性を肯定する構造を目指す。彼のアニメが大体、冒険を通して語られる成長物語であることを考えればこのような戦略はとても有効なものといえる。「英雄の旅物語」を基本構造に取り入れることによって物語の普遍性を確保すると同時に、独立的な冒険とスペクタクルの展開を通して作品ごとに弁別性を創り出す戦略だ。共有者に物語の結末に対する不安や見慣れていない展開という難しさを感じさせないようにし、馴染みのある楽な共有を楽しませながらも斬新な劇的緊張を保たせることができる理由もここにあるのだ。このような戦略は、物語の展開時間の弾力的な活用を通して物語の強弱と緩急を調整する過程のなかで具体化され、創意的スペクタクルの具現、英雄物語の大衆的コードの活用、エキゾチシズムと自国文化の脱境界的の混合を経て強化される。<sup>7</sup>

宮崎駿のアニメーションは、典型的なキャラクター構図を志向しつつ作品の<sup>ドミナンス</sup>支配素に沿って変奏を加えること、「英雄の旅物語」を基本構造に取り入れることによって物語の普遍性を確保

する一方で、独立的な冒険とスペクタクルの展開を通すことによって、他のアニメとの弁別性を創り出す戦略を持っていると主張する。普遍的な構造における「ねじれ」、あるいは普遍的な物語における「弁別性」の担保が宮崎映画の特徴である。ここでは、この観点を敷衍し、次のような疑問を提起したい。宮崎監督がアニメーション映画の「原作」と記す物語とアニメーション映画のあいだには、どのような関係性が見受けられるのか、あるいはアニメーション映画における「原作」とは、どのようなものであるのか、という点である。なぜなら、宮崎映画は「原作」に対する「ねじれ」あるいは「弁別性」において宮崎映画らしさが喚起されていると思われるからである。

スタジオジブリの二大監督として高畑勲と宮崎駿があげられるのだが、両者ともに日本の童話作家・宮沢賢治のファンであることが知られている。たとえば高畑勲監督『平成狸合戦ぽんぽこ』（1994年）は、宮沢賢治へのオマージュがささげられた映画といわれる。同映画には「双子の星」「風の又三郎」「注文の多い料理店」「銀河鉄道の夜」などが引用される。その引用は、宮沢賢治の童話に精通しているものであれば、はっきりとわかるかたちである。一方、宮崎駿監督も『となりのトトロ』（1988年）で「どんぐりと山猫」、『千と千尋の神隠し』（2001年）で「銀河鉄道の夜」を引用する。<sup>8</sup>しかしながら、宮崎駿監督の場合、映画中の多くのイメージを宮沢賢治から得ていると認めつつも、賢治を直接的なかたちで映画に引用することはほとんどない。たとえば宮崎監督が宮沢賢治の作品で最も好きなのは、「どんぐりと山猫」というのだが、国語教科書に挿絵として掲載された山猫は、自分のイメージと異なるのだと述べている。とすれば、このことは、次のように言い換えられるのではないだろうか。宮崎駿監督がアニメーション監督の中でも、顕著な存在感を示しているのは、「原作」を独自の手法で「脚色」という方法論においてではないだろうか、と。そしてその「原作」とは、イメージの源泉を意味している、と。

### 3、想像力の触発剤——「原作」の位置

2011年に公開された『コクリコ坂から』（監督宮崎吾朗、脚本宮崎駿）は、上述の観点を決定的なものにした。宮崎映画の「原作」の位置について、改めて考えさせる映画であったためである。「原作」に対する脚色、より相応しい言葉を当てはめれば、その創造的行為は想定以上のものであった。

「企画のための覚書「コクリコ坂から」について」で、宮崎駿は、以下のように述べる。

1980年頃『なかよし』に連載され不発に終わった作品である（その意味で「耳をすませば」に

似ている)。高校生の純愛・出生の秘密ものであるが、明らかに70年の経験を引かず原作者（男性である）の存在を感じさせ、学園紛争と大衆蔑視が敷き込まれている。少女マンガの制約を知りつつ調整したともいえるだろう。

結果的に失敗作に終わった最大の理由は、少女マンガが構造的に社会や風景、時間と空間を築かずに、心象風景の描写に始終するからである。

（中略）

原作は、賭けマージャンの後始末とか、生徒手帖の担保とか、雑誌の枠ギリギリに話を現代っぽくしようとかしているが、そんな無理は映画ですることはない。筋は変更可能である。学園紛争についても、火つけ役になってしまった自分達の責任を各々がはっきりケジメをつける。熱狂して暴走することはしない。なぜなら彼等には、各々他人には言わない目標があり、その事において真摯だからである。<sup>9</sup>

ここでは、原作の「結果的に失敗作に終わった最大の理由」を述べ、原作に見受けられる諸エピソードを「そんな無理は映画ですることはない」とし、「筋は変更可能」とする考え方が見受けられる。それでは映画は「原作」について何が継承されているのだろうか。しかしながら、続く文章では、「原作」に対するリスペクトがほとんど認められないことがわかるばかりである。

学校も一考を要する。無機的なコンクリート校舎が既にいくらかでもあった時代だが、絵を描くにはつまらない。

（中略）

出生の秘密については、いかにもマンネリな安直なモチーフなので慎重なとりあつかりが必要である。いかにして秘密を知ったか、その時ふたりはどう反応するか。

（中略）

原作のエピソードを見ると、連載の初回と二回目位が一番生彩がある。その後の展開は、原作者にもマンガ家にも手にあまったようだ。

マンガ的に展開する必要はない。あちこちに散りばめられたコミック風のオチも切りすてる。時間の流れ、空間の描写にリアリティーを(クソでいねいという意味ではない)。脇役の人々を、ギャグの為の配置にしてはいけない。少年達にいかにもいそうな存在感がほしい。二枚目じゃなくていい。原作の生徒会会長なんか「ど、がつくマンネリだ。小学校の学校友達にも存在感を。ひきたて役にしてはいけない。海の祖母も母も下宿人達も、それぞれクセはあるが共感できる人々にしたい。<sup>10</sup>

「マンガ的に展開する必要はない」「あちこちに散りばめられたコミック風のオチも切りすてる」、登場人物の配置も設定も「マンネリ」と一蹴する。ここでは物語の源として原作の世界を扱うことや原作世界を継承しようとする姿勢がほとんど見受けられない。それは柏葉幸子『霧のむこうのふしぎな町』（1975年 講談社）を原作とする『千と千尋の神隠し』やダイアナ・ウィン・ジョーンズ『魔法使いハウルと火の悪魔』（1986年、日本語訳1997年 徳間書店）を原作とする『ハウルの動く城』（2004年）においても、同様であった。実際、『コクリコ坂から』の脚本作りをした丹羽圭子は宮崎駿版『コクリコ坂から』について「原作からダイナミックに変貌した」（傍点強調：米村）と述べている。<sup>11</sup>

宮崎駿監督によるアニメーション化に難色を示した原作者に角野栄子がいる。角野は宮崎駿映画のファンであったが、『魔女の宅急便』（1989年）のシナリオの作業が進むにつれ、原作からのあまりの変更ぶりに耐えられなくなったのだ。宮崎駿監督と鈴木敏夫が角野宅へ出向いて説得にあたったというエピソードも伝えられている。児童文学としての『魔女の宅急便』（1985年 福音館書店）は〈人間と魔女の交通〉を描いたもの、異人と人間の交通が作品の主要テーマであると位置付けられている。主人公の少女・キキは「魔女性」を併せ持ち、原作には現代社会における多人種交流、異文化コミュニケーションがアレゴリーとして盛り込まれていることがわかる。しかしながら、宮崎映画では、人間と魔女との垣根がほとんどない。両者におけるこの世界観の差異は見過ごせまい。一体宮崎映画にとって「原作」とは何であるのだろうか。



宮崎駿版の『コクリコ坂から』は、原作の物語からのねじれがある、という段階にとどまらず、原作は、「原作」という位置から遠く離れ、宮崎の想像力を引き出すための手立てに過ぎないものだ。前述の『魔女の宅急便』において、魔女よりも「飛翔する少女」に重点が置かれていたことから、「原作」は宮崎の想像力をスパークするための触発剤に過ぎない。宮崎駿監督のアニメーション映画では、想像力をスパークするための触発剤を「原作」という語彙で慣例的に公表されているのだ。

#### 4、『崖の上のポニョ』における先見性——震災を考える

それでは、原作＝触発材によって、宮崎映画の中で何が汲み上げられ、それによってどのような効果が届けられているのであろうか。そして、宮崎映画には、他の映画と異なるどのような「ねじれ」や「弁別性」があるのだろうか。

『崖の上のポニョ』の企画意図を確認してみたい。



海辺の小さな町 海に棲むさかなの子ポニョが、人間の宗介と一緒に生きたいと我儘をつらぬき通す物語。同時に5歳の宗介が約束を守りぬく物語でもある。アンデルセンの「人魚姫」を今日の日本に舞台を移し、キリスト教色を払拭して、幼い子供達の愛と冒険を描く。海辺の小さな町と崖の上の一軒家。少ない登場人物。いきものような海。魔法が平然と姿を表す世界。誰もが意識下に深くに持つ内なる海と、波立つ外なる海洋が通じあう。そのために、空間をデフォルメし、絵柄を大胆にデフォルメして、海を背景ではなく主要な登場人物としてアニメートする。(後略)

下敷きになっているのはアンデルセンの「人魚姫」である。そしてそれを「幼い子供達の愛と冒険」の物語に変更したところに、やはり前述の「構造」と「ねじれ」が認められる。

しかし、『崖の上のポニョ』には、震災という観点を視野にいれるときに、見逃せない場面がある。非常時の水源の確保、台風の晩における自家発電、プロパンなどのライフラインの整備などが描出されていることである。とりわけ、家の横に家と比肩するほど目立つ大きさの水道タンクの存在は、目にとまる。その後に東日本大震災が生じていることを考え併せるとき、これらは虚構テキストにおける想像力の先取性として着目されるだろう。これは、どのような想像力に拠るものであるのだろうか。

『崖の上のポニョ』のメイキングである『ポニョはこうして生まれた。～宮崎駿の思考過程～』(2009年)を見ると、同作が「人魚姫」を下敷きにしなが、オリジナリティには顧慮せず、結果として「人間の記憶、のようなものを継承する仕事となっている」と発言されていることは興味深いだろう。

「無意識の もっと底に／行かなきゃいけないんだよ」「無意識っているのは 個人のもんだけど／もっと下に 個人のものじゃないものがあると」「それはDNAが夢みてることなのか／何か知らないよ」(中略)「だから 深井戸を掘っていくのに／時間がかかんだよ」「でも やっていくうちに／最初と考えてたポニョ像とか」「宗介像が随分変わってきた」「で あっ 全然違うものに／なってきたなっていうふうに」「自分で予想していたものとね」。絵コンテ作りに腐心しながら宮崎が求めているのは、自分を媒体にした“DNA”のようなものである。同メイキングでプロデューサー・鈴木敏夫は、「(米村注：宮崎駿は)「理屈では／とらえきれない領域に入りたい」「要するに“脳みそのふたを／開けなきゃいけない”」「自分の頭では分からない／思いつかないようなこと」「そういうシーンに自分が／出会いたいんですよ」「未来に起こることを／自分がそこへ行って 見ていたい」。媒体こそ異なるものの宮崎と同様、やはり世界的に受容されている日本人作家・村上春樹が、「井戸」をメタファーにして酷似した発言をしていることは興味を引く<sup>12</sup>。

宮崎駿のアニメーション映画に見受けられるのは、表層には現れない、読者や観客が容易には読み解けない、しかし人間の記憶に残っていると想定されるような物語との出会いではないか。それは、「原作」も宮崎の脚色もすべてを含みこんだ何か——いわば文化の再文脈化なのではないだろうか。そして、それは結果として「予知」として認知されるようなものが立ち現れる。震災に関連した例を挙げれば、前述の、『崖の上のポニョ』に描出されたライフラインの整備である。

さらに付け加えたい。それは、宮崎が描いた洪水後の世界にはレベッカ・ソルニットの称する「災害ユートピア」の風景が垣間見られることである<sup>13</sup>。『崖の上のポニョ』が公開された当時、映画中で洪水後の村の人たちがのどかに描かれている点について批判する映画評が散見された。実際に洪水後には人々はパニックに陥ると想像され、宮崎映画では「お祭り」めいているのが奇妙なものだというのだ。

しかし、サンフランシスコ地震、メキシコシティ大地震、ニューオーリンズの大洪水など、歴史上の災害をルポルタージュしたレベッカは、緊迫した状況では、誰もが利他的で秩序正しい行動をとり、特別な共同体が立ち上がり、私たちの中にある別の世界を見せてくれるのだという。そこでは、災害後に相互扶助が生まれ、支援しあうことで高揚感が高まる現象が見受けられる。1906年のサンフランシスコ大地震では、人々に提供するスープキッチンが生まれ、陽気な雰囲気包まれていたという。

最悪の行動は、報道や権力の座にある少数の人々によって「他の人々は野蛮になるだろうから、自分はそれに対する防衛策を講じているにすぎない」と信じる人々によってのみ見られるという。震災後の宮崎の発言が、買い占めする人々への怒りであったことが偶然ではないことを示しているだろう。

---

<sup>1</sup> 宮崎駿・丹羽圭子『脚本 コクリコ坂から』（東京：角川書店、2011年）参照。

<sup>2</sup> 加藤幹郎編『アニメーションの映画学』（京都：臨川書店、2009年）

<sup>3</sup> Andrew Darley (2007/3) “Bone of Contention :Thoughts on the Study of Animation”, *Animation*, vol.2-1

<sup>4</sup> Paul Ward (2006/11) “Some Thoughts on Theory-Practuce Relationships in Animation Studies”, *Animation*, vol.1 参照。

<sup>5</sup> 大塚英志：『物語論で読む 村上春樹と宮崎駿』（東京：角川書店、2009年）

<sup>6</sup> Kevin M. Moist and Michael Bartholow (2007/3) “When Pigs Fly:Anime, Auteursim, and Miyazaki’s Porco Rosso”, *Animation*, vol.2-1

<sup>7</sup> 黒沢清・四方田犬彦・吉見俊哉・李鳳宇編：『アニメは越境する』（東京：岩波書店、2010年）

<sup>8</sup> 米村みゆき編『ジブリの森へ 高畑勲・宮崎駿を読む 増補版』（東京：森話社、2008年）

<sup>9</sup> 前掲『脚本 コクリコ坂から』。同映画パンフレットにも掲載。

<sup>10</sup> 前掲『脚本 コクリコ坂から』

<sup>11</sup> 前掲『脚本 コクリコ坂から』

<sup>12</sup> 村上春樹『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』（東京：文藝春秋、2010年）

<sup>13</sup> レベッカ・ソルニット『災害ユートピア』（高月園子訳 東京：亜紀書房、2010年）