

# 『床下の小人たち』と『借りぐらしのアリエッティ』 ——不安な時代を生きる「滅び行く者たち」

安藤 聡

メアリー・ノートン（一九〇三〜九二）の『床下の小人たち』（一九五二）及びその続編の一部をアニメイション化したジブリ映画『借りぐらしのアリエッティ』（米林宏昌監督、二〇一〇）は、設定を大きく変更しているにもかかわらず、原作の重要な主題の少なくとも一つを損なわずに表現していると言える。ノートンによる原作はベッドフォードシャー州の古い屋敷とその周辺を背景として、物語は二十世紀初頭に設定されているのに対して、米林による映画は同時代（二十世紀初頭）の東京西郊の雑木林に囲まれた古い屋敷とその庭を舞台とする。だがいずれの作品においても、変わり行く時代に翻弄される弱者（滅び行く者たち）の逆境とその生存のための格闘と

いう主題は遺憾なく表現されている。本稿ではこのことを、原作と映画の共通点と相違点を比較しつつ確認したい。

## 一 ベッドフォードシャーの田園と武蔵野の雑木林

『床下の小人たち』及びその続編の舞台はロンドンの北西約七十キロに位置するベッドフォードシャー州の市場町レイトン・バザードの郊外にある屋敷とその周辺の田園である。ロンドンで生まれたノートン（旧姓ピアソン）はレイトン・バザードの屋敷で幼年時代を過ごした。この屋敷（サ・シーダー）は、物語中の屋敷（ファーバンク・ホール）とは違って、田園地帯ではなく町のハイ・ストリートの突端にあり、現在は学校の校

舎として使われている（ファーバンク・ホールも第二巻冒頭では学校になっている）が、いずれも初期ジョージアン様式である点は共通している、周辺の田園風景も含めて、作者の幼年時代の記憶を基に物語世界が創られていると考えられる。

例えば同時代の『グリーン・ノウの子供たち』（一九五四）、『トムは真夜中の庭で』（一九五八）、あるいは『思い出のマーニー』（一九六七）といった作品と比べると、土地の「特殊性」と物語の関係が『床下の小人たち』シリーズは希薄である。『グリーン・ノウ』のウーズ河畔、『トム』のキャム川とグレイト・ウーズ川及びイーリー大聖堂、『マーニー』におけるノーフォーク州北部の入江など、同時代の名作（さらに言えば英国文学の名作）にはその土地でなければ成立しない種類の作品が多い。その点で『床下の小人たち』は、屋敷とその庭の他に生垣や小川、あるいはアナグマの巣といった要素が重要な意味を持つが、これらはイングリッド（特に南部）の田園ならどこにもあり得るもので、この作品は同時代の他の名作と比べて土地の特殊性との結び付きがそれほど強くない。だがこの場合逆に、作者の幼年時代の記憶にある風景であるということと、イングリッド南部の至るところで見られる田園風景であるということとが、重要であるとも言えよう。作者にとっても（本国の）読者にとっても現実世界の身近なところにある「現実的な」背景に、小人という「非現実」が配置されることによって生じる「現実と非現実の対照を伴った並置」は、例えば『ライオンと

魔女』における「雪の森に傘と包みを持って佇むフォーン」や『ハリー・ポッター』シリーズの「キングズ・クロス駅九と四分の三番線」と同様、物語の虚構世界の独特の雰囲気を作り上げ、そこに現実味を加えるのに大きく寄与していると言えるに違いない。ベッドフォードシャー州の際立った特徴のない田園に設定されていることにも、結果的に大いに意味があると言える。

『借りぐらしのアリエッティ』の舞台は小金井界限と思しき（『ジブリの教科書 16』五四）武蔵野の一隅である。古い屋敷は同時代的な住宅街の外れに位置する門を入れて、武蔵野らしい雑木林を抜けた先に潜んでいる。国木田独歩は「武蔵野」（一八九八）において、落葉広葉樹の雑木林を武蔵野の最も顕著な特色として挙げていて（独歩、一一〜一三）、雑木林と起伏の多い地形が相俟って武蔵野では広い眺望が容易に得られないことを指摘している（同、一九〜二〇）。この二つの特質は『借りぐらしのアリエッティ』で主人公・翔が滞在する大伯母の屋敷の「特殊性」を成立させるために必要な条件と重なる。イングリッドの各地にありそうな古い屋敷と、イングリッド南部のどこにでもありそうな田園を舞台とする原作とは対照的に、二十世紀の東京西郊の住宅地に小人の住む屋敷を設定するには、何らかの形で周囲と区切られた特殊な「聖域」である必要がある。門から屋敷まで続く雑木林とその土地の高低差は、この屋敷と庭を住宅街という同時代の現実世界から見えなくするため不可欠な条件であると考えられよう。

英国南部に設定された『床下の小人たち』を映画化するに当たって舞台を日本に移した理由は、昨今の日本の若い世代が外国文化にそれほど憧憬も関心も持たないゆえに、日本を舞台にしなければ多くの来客が望めないこと（『ジブリの教科書』一四五）に加えて、取材や検証を容易にすること（同、一四六）、そして外国よりも日本を真摯に描くべきと考えたこと（同、二九、一五七）であった。小金井界限が選ばれたのはスタジオジブリの所在地であり、馴染みのある土地だから（同、五四）であるが、この点はノートンがレイトン・バザード郊外を舞台に選んだ理由と共通する。大伯母の屋敷の敷地は裏側が切り立った崖になっていて、独歩の指摘する「広い眺望が得られない」という特徴とは異なるものの、敷地側からの眺望がありつつ外界とは区切られている（高低差が例えば西洋庭園における「ハーハ」のような機能を持つ）ゆえに、非現実的聖域という特質を弥が上にも強調する立地であると言えよう。英国の屋敷であれば広い敷地によって外界から隔離されている上に周辺も人里離れた田園なので、十分に俗世間から孤立しているが、同時代の日本に同じような囲われた聖域を設定するには、雑木林や高低差などによって隔離される必要がある。ただし、この屋敷とその周辺の雑木林は、二十一世紀の東京西郊にあつては特殊な聖域の様相を帯びるが、過去（数十年前）の日本の都市郊外なら普通にあり得る日常的風景だったに違いない。

レイトン・バザードは首都圏(home counties)ではないがロ

ンドン中心部から一時間圏内であり、小金井は東京都心から三十分圏内である。何らかの形で俗界と隔絶されているとは言え、いずれも特に辺境ではなく、日常の世界の延長線上で物語が展開する点も共通する。このこともまた、『床下の小人たち』と『借りぐらしのアリエッティ』の虚構世界の雰囲気を作り上げるのに大きな意味を持つていると考えられよう。イングリランドの田園は本物の自然ではなく人間の手で作り変えられた「半自然」であり、武蔵野もまた独歩が言うように自然と人間の生活が入り組んで密接した場所である（独歩、一七、一九）。借りぐらしの小人は人間の存在がなければそもそも生存できず、一方で人間にとって最も快適な理想郷(focus amoenus)は適度な自然と文明の均衡が保たれた「半自然」であるに違いない。古代ローマのウエルギリウスやルネサンス時代のサンナッツァーロとシドニーが描いた〈アルカディア〉から、十九世紀末に英国の社会改良家エベニーサー・ハワードが提唱した〈田園都市〉まで、理想的な住環境の多くは自然と文明、田園と都市の中庸にある。ベッドフォードシャーの田園と武蔵野はいずれも、とりあえずこの条件を満たしていると言えよう。このような意味からも、『床下の小人たち』を日本に置き換えて『借りぐらしのアリエッティ』として映画化するに際して、ベッドフォードシャーの田園から武蔵野への置換は模範解答の一つと言えるに違いない。

## 二 語りの構造

『床下の小人たち』第一章冒頭は「彼らについて、最初に私に話してくれたのはメイ夫人だった。いや、私にはではない。私ではないはずがない。(中略)ケイト、確かそんな名前だったはずだ。そうだ、ケイトだ」(Norton, 9)という語り手の述懐から始まる(「彼ら」は小人たち)。メイ夫人はケイトに鉤針編みを教えながら、大伯母の屋敷の床下に住んでいたという小人の家族について語る。だがメイ夫人も小人を見たわけではなく、すべては弟から聞いた話に過ぎず、弟は既に早逝して久しく、しかも信じられないような話をしてよく人を担ぐ「法螺吹き」(Crease Ibid., 11)であったという。メイ夫人はそれを「あり得ない話」であり「信じ過ぎてはいけない」と正編でも続編でもたびたび繰り返し(Ibid., 11, 114-115, 119, 258, 262)、小人の存在をめぐる真偽は(特に最初の三巻では)徹底的に曖昧化される。ここには少なくとも三人、実質的には四人の語り手が介在していて、最初の語り手(メイ夫人の弟——物語中では名前なし)は面白がって作り話を吹聴している可能性があり、二人目の語り手すなわちメイ夫人はその話を(少なくとも表向きには)あまり信じていないという姿勢を崩さず、三人目の語り手ケイトはメイ夫人からこの話を聞いて以来長い年月を経ていて(途中にこの話をすっかり忘れていた時期もある——Ibid., 120)、しかもものにこの話を自分の子供に語った際と書き留めた際に多少

の脚色を加えている可能性がある、四人目の語り手が認めている(Ibid., 119)。やむに言え、ケイトと実際に語っている四人目の語り手との関係は明らかにされていない。しかも第二巻と第三巻はケイトが「五州一の大嘘つき」(Ibid., 129)と称されるトム・グッドイナフから聞いた話である(ここで言う「五州」はベッドフォードシャー州に隣接するノーサンプトンシャー州、ケインブリッジシャー州、ハーフオードシャー州、バッキンガムシャー州を併せた総称)。いずれにせよメイ夫人の弟、メイ夫人、ケイト、トムはいずれも所謂「信頼すべからざる語り手」(unreliable narrator)に他ならない。

このような手の込んだ語りの構造は、米国の児童文学研究家ジョン・C・スコットが指摘するように、不信を自発的に保留するような読者に促すためである(Scott, 84)。小説の冒頭で語り手が「聞いた話」(あるいは「読んだ話」と称して導入部分だけ語り、そこから別な語り手が本編を語り始めるという構造は、例えば「フランケンシュタイン」や「嵐が丘」、あるいは「タイム・マシーン」や「闇の奥」など枚挙に暇がないが、たいていは常軌を逸した物語の真偽の判断を一旦保留するために用いる枠組である。『床下の小人たち』の語りはこの枠組をさらに複雑化したものであり、複数の「信頼すべからざる語り手」による伝聞という形で、真偽の判断を棚上げすることを読者は余儀なくされる。

『借りぐらしのアリエッティ』の冒頭は「僕はあの年の夏、母

の育った古い屋敷で一週間だけ過ごした」(0:018)という主人公の語りで始まる。この主人公は、原作のメイ夫人の弟に相当する少年・翔である。映画にはメイ夫人もケイトも「四人目の語り手」も存在せず、伝聞ではなく翔が直接経験する小人たちとの出会いと別れが物語の中心をなし、当然のことながら小人の存在をめぐる真偽は曖昧化されていない。原作は語りの「現在」が作品出版と同時代(一九五〇年代)で、そこで語られる物語は第一次世界大戦で戦死した弟の幼年時代であるゆえ、一九〇〇年代(エドワード七世時代)と推測できる——後の巻には年号が明記されている箇所があり、そこから逆算すると第一巻は一九〇六年頃ということになる(ついでながら、第一巻から第五巻までが設定されている時代は、ノートンがレイトン・バザードの屋敷で過ごした時期にはほぼ一致する)。一方、映画は同時代(二十世紀初頭)に設定されていて、大伯母の車は当時としてもやや古い型であり、大伯母の屋敷は完全に時間の流れに取り残された様相を帯びているが、冒頭の屋敷に向かう場面の背景は、どう見ても同時代の東京西郊の街並みに他ならない。映画には真偽判定を保留するための伝聞という段階が存在せず、あくまでも小人の実在は事実であるという前提で話が展開する。ただし、この前提を成立させるために、先に言及した「門」と「武蔵野の雑木林」という、同時代の東京西郊の住宅街と小人の存在を「あり得るもの」に出来るだけの「異界」とを区切る「境界」が、必要不可欠だったと見えよう。

### 三 三つの時代背景

そういうわけで『床下の小人たち』には、作品が書かれた一九五〇年代と物語の舞台となる一九〇〇年代という二つの時代背景がある。一九五〇年代は「小人たち」シリーズの他にも『ライオンと魔女』に始まる『ナルニア国物語』、『グリーン・ノウ』シリーズ、『トムは真夜中の庭で』、あるいは『指輪物語』など、ファンタジーの名作が集中するファンタジー黄金時代であった。批評家・伝記作家ハンフリー・カーペンターは、児童文学の黄金時代を論じる文脈で、「楽観的な社会は優れたファンタジーを生み出さないように見受けられる」と言う(Carpenter, 16)。一九〇〇年代もまたファンタジー黄金時代であり、グレイアムの『柳に吹く風(たのしい川べ)』やキプリングの『ブツクの丘のバック』、あるいはバリーの『ピーター・パン』(小説の出版は一九一一年だが初演は一九〇四年)といった名作が書かれた。一九五〇年代のファンタジー文学興隆には、戦後の物理的精神的荒廃や冷戦に加えて、植民地の相次ぐ独立とスエズ動乱によって決定的となった帝国の終焉、生活様式の変化や米国文化の流入に起因する伝統の喪失といった「悲観主義的な」背景があった。一方の一九〇〇年代は、ヴェイクトリア時代の終焉や世紀転換期といった時代の分水嶺に特有の未来に対する悲観や、ボーア戦争をきっかけとする国際世論における英国の孤立と大英帝国の「終わりの始まり」、また相続税や固定資産税の度重

なる増税に始まる貴族・地主階級の没落とその結果としてのカントリー・ハウス文化の衰退(言い換えればナショナル・アイデンティティを支える一つのアイコンの喪失)、さらには第一次世界大戦の予兆となる不安定な世界情勢など、一見すると東の間の平和を謳歌した「古き良き時代」と思われがちな「平和王」エドワードの時代も、水面下では様々な不安や悲観主義に囚われた時代であったと言えよう。当時のイングランドは急速な変化の過渡期にあり、ノートンは当時その変化に気づいていなかったかも知れないが作品執筆時にはそれを意識して、小人たちの頻繁な転居にそれが反映されている、とスコットも指摘する(Souls)。いずれにせよ、一九〇〇年代も一九五〇年代も先の見えない大きな変化の途上であったことが共通している。

『借りぐらしのアリエッティ』の背景となる二十世紀初頭もまた、急激な変化に翻弄されて不安が蔓延した時代であった——と言うよりも、二十世紀後半以降世界は絶えず急激な変化の渦中にあると言った方が適切かも知れない。とりわけ二〇〇〇年代は、二〇〇一年の米国における同時多発テロに始まり二〇〇二年のバリ島、二〇〇四年のマドリッド、二〇〇五年のロンドン、二〇〇六年のチベット、二〇〇九年のウルムチなど、テロリズムと動乱が絶えなかった時期である。このような不安定な世界情勢に加えて、今世紀初頭には自然災害も頻発した(二〇〇一年エルサルバドルとインド西部、二〇〇四年スマ

トラ島、二〇〇五年パキスタン、二〇〇八年四川、そして二〇一一年の東日本とニュージールランドのカンタベリー地方における大地震など)。さらに言えば、通信機器や情報機器の急速な「進化」や普及もあつて、前世紀末あたりから生活様式や価値観の急激な変化が続いていて、この時代を生きる私たちはつねに非連続的な変化の直中に置かれている。日常生活の利便性が向上するのは結構だがその代償は様々な局面において必ず払わなければならないのであり、また生活様式や価値観が絶えず変化し続けているということはつねに先の見えない状況にあるということに他ならず、このような変化の背後には漏れなく漠然とした不安が潜んでいるに違いない。

『借りぐらしのアリエッティ』の舞台となる東京西郊の住宅街に代表される日本の都市近郊の住宅地は、一九六〇年代頃から短期間で開発されたところが多く、しかもその初期の家屋は既に建て替えられたりその周辺が再開発されたりし始めている。少なくともイングランドの田園と比べたら、風景が絶えず目まぐるしく変化しているのである。作品の舞台をこのような場所に設定することによって、不安定な情勢や様々な変化に翻弄される時代の「危うさ」がさらに強調されているとも考えられる。原作と映画それぞれの背景はいずれも、変化に対する当惑や先の見えない漠然とした不安が共有された時代であったと言えよう。



四 「滅び行く者たち」の生きづらさ

このような時代背景としての当惑や不安は、小人と少年双方の存在の危うさによって表象されている。ファーバンク・ホールではかつて複数の小人の家族が「借りぐらし」を営んでいたが、それぞれ人間に「見られた」ことを機に相次いで屋敷を出て行き、アリエッティと父ポッド、母ホミリーの三人からなるクロック家が最後の一組となった。小人の世界には男が「借り」に出て女が家を守るという伝統的性役割があったのだが、この家族には男児が不在な上に、五十代後半のポッドは体力の限界を感じ始めていて、アリエッティが借りに出なければ早晩クロック家の生活は成立しなくなり、しかももし一家がこのまま床下に住み続けていたらいずれこの家系は途絶え、屋敷の小人は絶滅することになる。原作では両親（特にポッド）が反対したのでアリエッティが借りに同行するまでに紆余曲折があった一方で、映画では伝統的性役割への言及がなく、翔が屋敷に到着した日の夜にアリエッティが初めてポッドの借りに同行することになっていた。いずれにせよ原作でも映画でも、彼らは様々な状況の変化によって生存のための重要な岐路に立たされていたのである。

屋敷の庭でアリエッティが「少年」と初めて対峙した際に、少年は「世界中に君たち以外の小人がいるとは思えない」と言い、叔父も叔母も従兄弟たちもいるとアリエッティが反論する

と、少年は「もう死んでいるに決まってる」と「勝ち誇ったように微笑みながら」断言して、「君は一番若いのだから、いずれ最後の一人になる」と付け加える（五八）。映画では他の家族はアリエッティが生まれる前に出て行ったことになっていて、彼女は他の小人の存在を知らない。映画の庭で対面する場面では「でもそのうち君だけになってしまいうらな（……）君たちは滅び行く種族なんだよ。（……）美しい種族たちが地球の環境の変化に対応できなくて滅んで行った。残酷だけど君たちもそういう運命なんだ」（二〇〇）と静かに言う。原作の少年は翔よりも幼くひねくれた性格であり、一方で翔はこの場面で明らかに自分の生存に対する不安と小人の運命を重ね合わせている。翔は心臓に疾患があり、近々困難な手術を受けることになっていて、生きる望みを失いかけていた。原作の少年は病弱な上に（家庭の事情で）インドに住んでいたこともあって、就学が遅れて読み書きも出来ず（彼がひねくれた法螺吹きになったのは、このことに起因する姉に対する劣等感のためでもあった——一一）、彼もまた自分の将来を悲観していた。

アリエッティらは第一巻ではファーバンク・ホールの家政婦ドライヴァー夫人、第二巻と第三巻では小人を売り物にして儲けようと画策するジブシーの「マイルド・アイ」、第四巻と第五巻では模型村に小人を住まわせて商売しようとするプラター夫妻など、心無い人間の脅威に晒される。スコットはクロック家が直面する危険と度重なる転居に、第二次世界大戦中のノート

ン自身が経験した危機、不安、居場所喪失の反映を読み取っている (Scott 8) が、ここでは作者の個人的経験だけでなく、先に指摘した二つの時代背景との関連に注目したい。映画でもドライヴァー夫人に相当する家政婦・ハルが、ネズミ駆除業者を呼んで三人を捕獲しようとする。映画では他に巨大なカラスや当初は猫もアリエッティにとつて極めて危険な存在であった。小人たちはどこに行つてもつねに危険に晒されているのであり、このような小人たちの「生きざらさ」はそれぞれの時代背景の反映でもあるに違いない。原作の冒頭でメイ夫人が語っている通り、小人は(実在するとしても)人里離れた古い静かな屋敷にしか住めないのであり (Norman, 13)、少年(弟)が預けられていた大伯母の家もそういう「奇妙な古い屋敷」であった (ibid., 16)。このような屋敷自体が当時既に存続の危機に瀕していて、二十世紀前半すなわちこの物語が設定されている時代からこの物語が書かれた時代にかけて、英国では少なからぬ数の古い由緒ある屋敷が売却されたり取り壊されたりした。映画では既に言及したように、同時代の武蔵野の片隅に奇跡的に残ったある種の「聖域」で小人たちは奇しくも生存している。いずれの場合にも、変化に翻弄される「滅び行く者」である小人は、屋敷を出て行かざるを得ない状況に追い込まれるのである。そうなると小人は、過去から連綿と続くものの近年では危機に瀕している「伝統」、あるいはそのような伝統の真価を理解して残そうとするだけの心の余裕の象徴でもあると解读できよう。この

意味で原作も映画も、伝統を軽視して効率や目先の利益だけを追求して価値あるものを安易に切り捨てて行く同時代文化に対する、痛烈なアンチテーゼであると解釈できるに違いない。

## 五 終わらない物語

第一巻「床下の小人たち」の結末では、アリエッティらのその後については何も語られない。ドライヴァー夫人が呼び寄せたネズミ駆除業者の到着と入れ違いに、少年は屋敷を去って親元に戻されることになり、したがって彼は三人の小人が無事に逃げ延びたのか否かを(少なくともこの時点では)知らないし、メイ夫人は三人が無事に逃げ延びたことには言及しているが、その詳細はこの巻の最終章では語られない。この曖昧な結末にさらに追い打ちをかけるかのように、のちにアリエッティの「日記」を見たというメイ夫人が、アリエッティの筆跡と弟のそれが酷似していることを証言して、つまり小人の物語の真偽をさらに曖昧化して、第一巻は幕を降ろす。この「開かれた結末」は、続編が書かれることを前提にした終わり方でもあり(実際に第二巻が三年後に出版されている)、同時に(第十九章でメイ夫人が明言している通り)「物語は終わらない。いつまでもいつまでも続く。ただある時点で、語り手が語るのをやめるといふだけのこと」(ibid., 102)というメッセージを残した終わり方でもある。



この「物語は終わらない」というメッセージを実証するように、『床下の小人たち』シリーズはいずれの巻も結末が「開かれた」まま終わっている。第二巻『野に出た小人たち』（一九五五）はタイトルの通り「野に出た」クロック家が親戚ハーブシコード家の棲家に辿り着き、アリエッティがトム・グッドイナフに挨拶する場面で終わり、第三巻『川を下る小人たち』（一九五九）も三人が野生児の小人スピラーの案内で表題通り「川を下る」途上までしか語られない。第三巻の最終章は例外的に通し番号ではなく「終章（Epilogue）」と題されていて、ファーバンク・ホールの庭師クランプファールとドライヴァー夫人の対話の場面で、小人たちが川を下るのを目撃したクランプファールがそれをドライヴァー夫人には言わずに置くことを決心したところで幕が引かれる。第四巻『空を飛ぶ小人たち』（一九六二）の終章でも、クロック家の三人はスピラーに導かれて次の安全な棲家を目指して移動を続けているうちに終止符が打たれる。第四巻の最終章にはかつて、現在の版で終止符が打たれている箇所の後で語り手が「物語は終わらない」と明言して、小人たちの物語はまだ続いているが「私を知るのはここまで」と断った上で、小人以外の（普通の人間の）登場人物のその後を簡単に要約する「終曲部」があったが、二十年以上置いて第五巻『復讐する小人たち（小人たちの新しい家）』（一九八二）が出版された際に削除された。その第五巻も脚に障碍を持つ小人の画家ピーグリーンが自分たちの身の安全に対して疑問を呈する科

白で途切れ、その後のプラター夫妻の消息は不明である旨を語り手が付け加えて幕引きとなる。このように小人の物語（に限らずあらゆる物語）は、ある時点で語り手が語るのを中止するだけで「本当に終わることはない」ということを、これらの「結末」は暗示しているのである。

だが、映画にはやはり何らかの明白な結末が必要であろう。原作の第一巻のようにアリエッティらの消息を曖昧にしたまま終わることは、おそらく映画では許されない。とは言え統編も含めて『床下の小人たち』シリーズは「終わらない物語」である。映画では屋敷から逃げ出した三人が（第三巻の最終章に描かれているように）「川を下る」場面で終わっているが、これはおそらく絵柄としても物語が続いていることの暗示としても、考えられる限り最も優れた終わり方であろう——BBCが一九九二年に『床下の小人たち』をテレビドラマ化した際にも同様に川を下る場面で終わっている。映画ではそのためもあって、原作では第二巻第十章で初登場するスピラーを、森で負傷したポッドを助けるという挿話を付け加えて登場させている。映画の結末は「閉じられた結末」と「開かれた結末」を両立したものであり、原作以上に小人たちの安全な未来を確信させるものになっていると言えよう。

『借りぐらしのアリエッティ』の企画・脚本を担当した宮崎駿は、この作品の企画書を「混沌として不安な時代を生きる人々へこの作品が慰めと励ましをもたらすことを願って……」と

という言葉で結んでいる（『ジブリの教科書』二七、五五）。「混沌として不安な時代を生きる」「滅び行く者たち」が夜明けに向かつて川を下るこの結末には、紛れもなく主人公らの未来に対する樂觀すなわち「慰めと励まし」となり得る暗示がある。冒頭が翔の回想の語りから始まるという事実も、素直に解釈すれば、手術が成功して無事に生き延びた翔が大伯母の屋敷で過ごした夏の七日間を回顧して語っているということになろう。一方で、原作もまた「混沌として不安な時代」に対するアンチテーゼだけに終始しているわけでは無論なく、いずれの巻の「開かれた結末」においても（第五巻でビッググリーンは悲観しているもの）アリエッティと両親の行く末には何らかの希望が暗示されていると言える——アリエッティとスピラーの結婚も仄めかされている。

第一巻『床下の小人たち』の原題は *The Borrowers* だが映画のタイトルは『借りぐらしのアリエッティ』であり、その英題は英国版が *The Borrower Arriety*、米国版が *The Secret World of Arriety* で、脚本も英米間で大きく異なる<sup>1)</sup>。いずれにせよ、表題が異なる以上この映画は小説の映画化と言うよりも翻案あるいは再話と言うべき作品なのかも知れない——例えば英国版のタイトルの下には（‘based on’ではなく）‘inspired by May Norton’s *The Borrowers* [sic]’と書かれている。だが、タイトルも設定も大きく異なるにもかかわらず、小説の重要な主題は映画でも忠実に再現されている。それは、「滅び行く者たち」の

生存のための格闘を、確かな希望を暗示しつつ物語ることのみならず、小人たちを救うことの出来ない非力な弱者としての病弱な少年が、「滅び行く者たち」と出会いその境遇に共感することを通して、自らの心身を回復して生きる望みを取り戻す過程を描くことでもある。映画では別れ際に翔がアリエッティに「君のお蔭で生きる勇気が湧いて来た」（二〇九：28）と言っているし、原作では少年が長じて立派な軍人になった（そして英雄的な戦死を遂げた）というメイ夫人の証言（Norton, 二）が、何よりもそのことを裏付けている。『借りぐらしのアリエッティ』もまた、同じく米林監督による『思い出のマーニー』（二〇一四）と並んで、アダプティションの在り方の一つの模範であると言えよう。

#### 註

- 1 このことについての詳細は拙著『ファンタジーと歴史的危機——英国児童文学の黄金時代』（彩流社、二〇〇三）と『ファンタジーと英国文化——児童文学王国の名作をたどる』（彩流社、二〇一九）それぞれの序章を参照されたい。
- 2 このことについても『ファンタジーと歴史的危機』および『ファンタジーと英国文化』の序章を参照されたい。
- 3 Norton, *The Borrowers Afloat* (London: J. M. Dent & Sons, 1975), pp. 153-154.

4 英語版『借りぐらしのアリエッティ』の二つのヴァージョンの比較については、英国の児童文学研究家キャサリン・バトラー氏の優れた論考があるので参照されたい。Catherine Butler, 'Ariety Comes Home: Studio Ghibli's *The Borrower Arriety* and its English-language Dubs', *Annals of The Institute for Comparative Studies of Culture*, 80 (Cardiff: University of Cardiff, 2019), pp. 57–71.

#### 引用文献

- Carpenter, Humphrey, *Secret Gardens: The Golden Age of Children's Literature* (Boston: Houghton Mifflin, 1985)
- Norton, Mary, *The Complete Borrowers* (London: Puffin, 1994).
- Scott, Jon C., *Mary Norton* (New York: Twayne Publishers, 1994)
- 国木田独步「武蔵野」、『武蔵野』(新潮文庫、一九六七)
- スタジオジブリ・文春文庫編『ジブリの教科書16 借りぐらしのアリエッティ』(文藝春秋、二〇一四)

#### 映像資料

- 米林宏昌監督『借りぐらしのアリエッティ』(スタジオジブリ、二〇一一年)