

メアリー・ノートン『床下の小人たち』  
シリーズに見る自然への憧憬  
—ジブリ映画『借りぐらしのアリエッティ』との比較から—

信岡 朝子\*

はじめに

イギリスの作家、メアリー・ノートン (Mary Norton, 1903–1992) の代表作として知られる *The Borrowers* (1952) とその続編は、第1巻初版が刊行された1950年代、英語圏の児童文学のベストセラーとなった。しかし、その後は多くの児童文学作品と同じように、図書館の片隅で少しずつ忘れられ、少数の読書好きから細々と愛されてきたのである。そうした、児童文学の花形としての位置からは多少なりとも遠ざかってきたこの作品が、2010年、スタジオジブリ製作の映画「借りぐらしのアリエッティ」(米林宏昌監督)の公開により、にわかに国内外の注目を集めることとなる。原作の『床下の小人たち』シリーズがそれまで保ってきた存在感の「地味さ」を考えると、日本のみならず、今や世界的な知名度を持つスタジオジブリから映画化されるというのは、いささか唐突な印象もぬぐえない。これに関してスタジオジブリの鈴木敏夫氏は、脚本を担当した宮崎駿氏がこの映画を企画したいきさつを次のように回想している。

しかし、いま、なぜ『床下の小人たち』なのか？ その質問をすると、宮さんは苦しまぎれにいろんなことを言い出しました。この話のなかに登場する「借りぐらし」という設定がいい。いまの時代にぴったりだ。大衆消費の時代が終わりかけている。そういうときに、ものを買うんじゃなくて借りてくるという発想は、不景気もあるけど、時代がそうやってきたことの証だとも説明してくれました<sup>1</sup>。

こうして、「今の時代にぴったり」という宮崎氏の直感から作られた映画は、興行的にも大変な好成績をおさめた。公開時の2010年の段階で観客動員数は延べ600万人を超え、最終興行成績は92億円という、同年に公開された邦画で最も高いものとなった。その一方で、興行的な数字とは裏腹に、2011年にDVD化された本作品について、Amazon.co.jpをはじめとするインターネット上の主要販売

\* 人間科学総合研究所研究員・東洋大学文学部

<sup>1</sup> 鈴木敏夫『ジブリの哲学——変わるものと変わらないもの』(岩波書店、2011年)、108頁。

サイトに寄せられた購入者からのレビューは、必ずしも好意的なものばかりではなく、むしろ批判的、あるいは否定的感想を述べたものが多数を占めているのである。一例として、Amazon.co.jp に寄せられた複数のレビューのおおよその内容をまとめると以下ようになる。

- ①エンターテイメントとしては面白くない。(ストーリーが平板、期待していた冒険やアクションのシーンが少ない、淡々としすぎて心が何も動かされない、等)
- ②細部の描写や背景の美しさ、サウンドは素晴らしい。
- ③人物の心理描写が不足している。(少年・翔とアリエッティとの交流が不自然、家政婦のハルさんの小人への敵意が理解不能)
- ④ストーリーが暗い。全体として何を伝えたいのか分からない<sup>2</sup>。

これらはネット上に無数に存在するレビューのすべてではなく、この映画を好意的に評価するユーザーも少なくない。またネット上のレビューはあくまでDVD購入者の個人的感想であり、映画の観客の意見を代表するものではない。しかし映画の興行収入とは裏腹に、すべてではないにせよ、この作品にこれほどまでに否定的な感想が寄せられているという状況は、大いに興味を引かれるところである。

中でもレビューの中でしばしば指摘されるのが、ジブリ版のストーリーが醸し出す言いようのない暗さ、恐ろしさである。「暗い暗示に満ちたラストは本当に恐ろしかったです」というあるレビューの記述は印象深いが、こうした暗さは、少なくとも原作を読む限りほとんど感じ取ることができない。このようなジブリ版に感じる独特の違和感の正体を、「既存の原作を映画化すること」の限界によるものと解釈したレビュアーも多い。確かに、原作をまったく忠実に再現した映画作品というものは、原作読者の無数の「読み」が存在する限り、実現することは不可能に近く、文字テキストである文学作品を、上映時間や資金、表現方法等に様々な制約のある映画という異なるメディアに変換するにあたっては、内容の改編は不可避であるというのが実情であろう。

ただし『床下の小人たち』の映画化に限って言えば、映画化に際して加えられた数々の変更点は、ささいなように見えて、実のところ、原作の物語の根幹をなす部分に重大な影響を及ぼしている。すなわち、ジブリ版に見られる数々の変更点は、原作の世界観を大きくゆがめる形で作用し、原作が持つ肯定的なメッセージ性を、様々な方向から消去しているように感じられるのである。

では具体的に、原作と映画の間に見られるどのような違いが、物語の変質を生みだしているのだろうか。以下では、まず原作者であるメアリー・ノートンが原作に込めたであろう意図を再確認した上で、ジブリの映画版に見られる問題点を、原作との比較から述べて行きたい。

## 1. 「借り暮らし」の系譜

スタジオジブリによる映画『借りぐらしのアリエッティ』(2010年公開)は、監督が米林宏昌、脚

<sup>2</sup> Amazon.co.jp 「借りぐらしのアリエッティ」購入サイト (2012年9月6日アクセス)

[http://www.amazon.co.jp/product-reviews/B\\_00361\\_FLDQ/ref=cm\\_cr\\_top\\_link\\_1?ie=UTF8&showViewpoints=0&sortBy=bySubmissionDateDescending](http://www.amazon.co.jp/product-reviews/B_00361_FLDQ/ref=cm_cr_top_link_1?ie=UTF8&showViewpoints=0&sortBy=bySubmissionDateDescending)

本が宮崎駿と丹羽圭子である。アリエッティの物語の映画化が企画された当時の状況について、ジブリの鈴木氏は次のようにも述べている。

宮崎駿がこの企画をやろうと言い出したのは、二〇〇八年の初夏だったと記憶しています。(中略) この『床下の小人たち』は、なんでも、その昔、宮さんの若き日に、高畑さんといっしょに考えた企画で、数えてみると四〇年近くも前のことになります。それをふと思い出した宮さんが、ぼくに読むように薦め、強引に説得してきたのです。自分たちの若き日への憧憬があったのかもしれませんが、こういうことは、ジブリでは間々あることなのです<sup>3</sup>。

ところで、ここにある『床下の小人たち』というタイトルから、この時宮崎氏の脳裏に具体的に浮かんでいたのは、メアリー・ノートンの原著ではなく、1956年に初版が刊行された、岩波少年文庫の林容吉訳であることが読み取れる。すなわち、日本では『床下の小人たち』と題されたシリーズ第1巻の原題は *The Borrowers* (1952) であり、直訳すると「借りる人たち」となる。しかし岩波版の訳者である林氏は、物語の内容に基づき、訳出に際して『床下の小人たち』という邦題を自ら考案したことを明かしている。

「床下の小人たち」というのは、もとの題は、*The Borrowers* というので、*borrower* というのは「借りる人」ということです。背が二十センチくらいで、野原や家のなかの人目につかないところに住んでいて、人間や自然から、いろいろなものを《借りて》きて暮らしている小人たちのことです。「借り暮らしの小人たち」といっていいのですが、本の題としては、『床下の小人たち』としました<sup>4</sup>。

その *The Borrowers* の続編として書かれた作品が、*The Borrowers Afield* (1955) (邦題、邦訳の刊行年はそれぞれ、『野に出た小人たち』1969年。以下同様)、*The Borrowers Afloat* (1959) (『川を下る小人たち』1969年)、*The Borrowers Aloft* (1961) (『空をとぶ小人たち』1969年)、*The Borrowers Avenged* (1982) (『小人たちの新しい家』1983年) となっており、日本語訳はすべて岩波書店から刊行されている。全5冊<sup>5</sup>のシリーズを通してのあらすじは、「借り暮らし」の小人、クロック一家の一

<sup>3</sup> 鈴木『ジブリの哲学』、107-108頁。

<sup>4</sup> 林容吉「訳者のことば」、メアリー・ノートン著、林容吉訳『床下の小人たち』(岩波少年文庫、1956年)所収、263頁。

<sup>5</sup> 主要5巻に加えてノートンは、*Poor Stainless* (1971) という、アリエッティの母ホミリーの幼少期の逸話を描いた小編を絵本として別途発表している。『床下の小人たち』シリーズと物語上の関連は薄いですが、これを含めた全6作を“the ‘saga’ of the Borrowers” (Barbara V. Olson, “Mary Norton and the Borrowers,” *Elementary English* [Feb. 1970], p. 185) と見なすのが一般的なようである。ただし本論では、上記の絵本を除いた主要5巻を、『床下の小人たち』シリーズと総称する。

人娘アリエッティは、父ポッド、母ホミリーと共に古い人家の床下で安全に暮らしている。しかし父母以外の「借り暮らし」と出会ったことのないアリエッティは、掟を破って人間の男の子と「友達」になる。それが原因で、一家は住み慣れた家を離れざるを得ない状況に陥り、安住の地を求めて以後様々な場所を放浪していく、というものである。

この「借り暮らし」の物語は、英国の児童用フィクションの長い伝統における「小さな人々」(a very small person)の物語、すなわち親指トムの物語 (the story of Tom Thumb) や、ルイス・キャロルの『不思議の国のアリス』(*Alice in Wonderland*) で主人公アリスが経験する身体の「伸び縮み」の場面、あるいはジョナサン・スウィフトの『ガリヴァー旅行記』において主人公ガリヴァーが遭遇するリリパット国の人々 (the Lilliputians) など、既存の多くの「こびと譚」の系譜に連なるものであることはすでに指摘されている<sup>6</sup>。一方ノートのこの物語は、イギリスの民間伝承 (folklore)、特に妖精譚の系譜を受け継いだものであるとの指摘もある。

借り暮らしの小人の物語でも、昔は人々に好んで語られ信じられていた妖精たちが、現代では生き残りも少なくなり、もはや能力も人間並みになってしまい、やっと一族だけが古い家に住んでいるということが前提になっている。従って、彼らは昔からの妖精ではなく、小型人間、「一人前の人間」であり、その行動もみな人間のミニチュア版になっている。(中略) この人間寄的存在の小型人間である「借り暮らしの小人族」は、現代に作りだされたいわば新しい妖精の一つの典型とも言えるであろう<sup>7</sup>。

日本の「妖精学」の権威である井村君江氏はこのように述べている。その井村氏は、主に W・B・イエイツ (William Butler Yeats, 1865-1939) とキャサリン・メアリー・ブリッグズ (Katharine Mary Briggs, 1898-1980) によって考案された分類法にならい、妖精の様々な種類とその分類についてまとめている。まずイエイツによって「群れをなす妖精」(trooping fairies) と「孤独に暮らす妖精」(solitary fairies) という二分類が提示され、それをさらに細分化する形でブリッグズの分類法が考案された。ブリッグズによると、妖精の大きな分類としてはまず「国をなす妖精」(Fairy People) という、家族や国家を作り、人間と同じ生態 (結婚、家族、社会) で暮らすグループを挙げることができる。このグループはさらに、①人間と同じ背丈かそれより大きい「英雄妖精」(Heroic Fairies)、②英国コーンウォール地方の little people を代表とする「群れをなす妖精」(Trooping Fairies)、③少人数の家族をつくって暮らす「家庭的な妖精」(Homely Fairies) という小グループに細分される。続いて第二の大きな分類に入るのが、古い家や特定の人につく「守護妖精」(Tutelary Fairies) である。また第

<sup>6</sup> 例として、David Rees, "Mary Norton," in *What Do Draculas Do?* (London: Scarecrow Press, 1990), p.4.

<sup>7</sup> 井村君江『ケルト妖精学』(講談社学術文庫、1996年)、343頁。また Gillian Avery, "NORTON, Mary (née Pearson)", in *Twentieth-Century Children's Writers*, 3rd edition, edited by Tracy Chevalier (Chicago: St. James Press, 1989) 等も参照。

三の大きな分類としては、海、川、湖や沼などの水や季節を象徴する「自然の妖精」(Nature Fairies)が、第四の分類としては、自然の精霊が異形の者として具現化した「怪物、魔女、巨人」(Monsters, Witches and Giants)があげられる<sup>8</sup>。これらの分類に従うと、例えばノートンの描く「小人たち」は、イエイツの分類に従えばどちらかというところ「群れをなす妖精」の一種であると考えられるし、またブリッグズの分類に従えば、「家族」という限定されたユニットを中心に生活を営む「借り暮らし」はまさしく「家庭的な妖精」か、あるいは特定の古い家につく「守護妖精」の一種であるとも考えられる。

## 2. 豊かさや飢え

その一方で、特に『床下の小人たち』シリーズに関して言えば、原作者であるノートン本人が、イギリスに伝統的に伝えられる妖精譚と自身が書いた小人の物語とのつながりを積極的に認めた形跡はない。それよりもノートンは、「借り暮らし」の物語を構想した経緯について次のような言葉を残している。

Looking back, the idea [of the Borrowers] seems to be part of an early fantasy in the life of a very short-sighted child, before it was known that she needed glasses. ...she was an inveterate lingerer, a gazer into banks and hedgerows, a rapt investigator of shallow pools, a lie-down by stream-like teeming ditches. ... What would it be like, this child would wonder, lying prone upon the moss, to live among such creatures—human oneself to all intents and purposes, but as small and vulnerable as they?<sup>9</sup>

思い返せば、[借り暮らしの小人の] アイデアは、近視がとてもひどかったある子どもが、眼鏡が必要だと判明する以前、日常の中で思い描いていた幼い頃の空想の一部であるように思われる。(中略) 彼女は、常習的にぐずぐずと居座る人で、土手や低木の列をじっと見つめたり、浅い水たまりを熱心に調べたり、小川のように流れる溝のそばで寝そべっているような子だった。(中略) この子どもは、苔の上で腹ばいになりながらこう思っていたものだ。あんな生き物たちに混じって、あらゆる意味で人間のままで、だけど他の生き物たちと同じように小さく、傷つきやすい存在でいるというのは、一体どんな感じなのだろう。(拙訳)

そのノートンが描いた「小人」たちは、いわゆる伝承の中の妖精たちとは異なり、魔法や不思議な力に頼らないという点で特徴的である。すなわちノートンは、自身が生み出した「小人たち」を、身体の大きさ以外あらゆる面で人間 (human being) と同じように感じ、行動する存在としてイメージした。またノートンは、『床下の小人たち』の文中で、次のような興味深い場面を描いている<sup>10</sup>。

<sup>8</sup> ブリッグズの分類については、キャサリン・M・ブリッグズ著、井村君江訳『妖精の国の住人』(研究社出版、1981年)等を参照。

<sup>9</sup> Mary Norton, *The Borrowers Omnibus* (London: Dent Children's Books, 1990), pp. 5-6.

「きみ、飛べる?」「飛べないわ。」アリエッティは、びっくりしてこたえました。「あなた飛べるの?」男の子は、まえより、もっと赤い顔をしました。「飛べるもんか!」と、おこったようにいいました。「妖精じゃないもん!」「あら、わたしだって、ちがうわ」と、アリエッティがいいました。「だれだって、妖精じゃないわ。わたし、妖精なんて信じない。」男の子は、アリエッティをふしぎそうに見ました。「妖精を信じないって?」「ええ。」と、アリエッティがいいました<sup>11</sup>。

このようにノートンは、アリエッティが人生で初めて「友達」になった人間の男の子との会話の中で、彼女自身に妖精であることをはっきりと否定させている。この一文をノートンがわざわざ記したという点は意識すべきであろう。少なくとも、このようにアリエッティと男の子に語らせることで、伝説や神話の一部などではない、人間と（大きさ以外）まったく対等な、同じ世界を共有する存在としての「借り暮らし」が、読者におのずと意識されるよう仕掛けられているのである。

このように、ノートンの「小人」の物語の特徴は、魔法のような非現実的なアイテムを用いるのではなく、大きさの違いのみが生じさせる世界の見え方や感じ方の違い、それに伴う様々な困難や利点を克明に描き出すことで、借り暮らしたちの世界を強い現実味を帯びた形で成立させている点にある。ノートンの物語世界の「迫真性」(reality)については、すでに様々な形で言及されているが<sup>12</sup>、物語に「リアリティ」を持たせる手法として特徴的なのは、「小さな人」である借り暮らしの身体的な感覚、なかでも恐れや疲労といったネガティブな感覚の積極的な描出にある。

「そのすこしあとで、わたしが生まれたのね。そして、おとうさんは、また、借りに出かけていくようになったの。だけど、もう、疲れやすいでしょ、だから、カーテンはすきじゃないの。ことに、玉飾りのとれてるところがあるとね……」「ちょっと手を貸したことあるよ、」と、男の子がいいました。「茶わんもってるときね。からだじゅう、ふるえてたよ。きっと、こわかったんだね。」「おとうさんが、こわがったんですって!」と、アリエッティが、おこってさげびました。「あなたを、こわがったって!」と、いいました<sup>13</sup>。

このように、カーテンの上り下りが「疲れる」、男の子が「怖い」といった、借り暮らしの、身体が小さいがゆえに直面せざるを得ない様々な困難や苦しみを、ノートンは実に緻密な、時に残酷とも思

<sup>10</sup> 以下、Borrowers シリーズからの引用については、原作の6作すべてが再録された Mary Norton, *The Complete Borrowers*, Revised Edition (London: Puffin Books, 1994) を参照しつつ、基本的には、岩波少年文庫刊の邦訳(第1~4巻は林容吉訳、第5巻『小人たちの新しい家』は猪熊葉子訳)から引用する。

<sup>11</sup> ノートン『床下の小人たち』、111-112頁。

<sup>12</sup> 例として、“Mary Norton, 1903-,” in *Children's Literature Review*, vol. 6, edited by Gerard J. Senick (Detroit: Gale Research Company, 1984), p. 210.

<sup>13</sup> ノートン『床下の小人たち』、121頁。

える筆致で描き込んでいく。

三人して、長い草をおしわけてすすんでいると、上から霧のようにふってくる花粉に、息をつまらせたこともあります。ちょっとみると、みずみずしくゆれていながら、ふちが鋭くて、手を切る葉もありました。バイオリンの弓をしずかにひくように、皮膚のうえをすべるのですが、あとに血がにじみました。また、むぎわらのようにかさかさで、編んだようにもつれた茎もありました。それは、すねやくるぶしにまつわりついて、つまずかせたり、よろけさせたりするのです。ときには、あの、銀色の、毛のようなとげがはえている、やわらかそうな草のうえにたおれかかることもあります。そのとげはちくちくさすとげなのです。長い草……長い草……それは、ずっとあとまで、ホミリーを悪夢のように、苦しめました<sup>14</sup>。

上記はクロック一家が、ネズミ捕りの煙で住んでいた家を燻し出され、安住の地を求めて、野原を横切って長い長い旅をする場面である。この徒歩旅行の苦しさ、果てしなさに着目したノートンは、優れた観察眼と共に、豊かな想像力と細やかな共感力の持ち主であったと言えるであろう。

そうしたノートン作品の分析において、従来あまり大きく扱われたことがないものの、特筆すべきと思われるのが、ノートンの舞台役者としてのキャリアである。様々な伝記的記述が示しているように、1903年にイギリス、ロンドンに生まれたノートンは、1925年、21歳の時にロンドンの *The Old Vic Theatre Company* という劇団の女優として雇われた。その2年後、ロバート・C・ノートンという、ポルトガルで海運業を営む裕福なイギリス紳士との結婚を機に、女優業は引退するのだが、舞台への情熱は失っていなかったようである。その後第二次世界大戦が勃発、戦争による事業不振から夫は海軍に入隊し、ノートン自身も、欧州の戦火を逃れ4人の子どもたちと共にアメリカ、ニューヨークへと逃げ延びる。しかし、職を得たイギリス政府機関からの給料だけでは家族を養うのに十分ではなく、この頃から子どものための物語を執筆し、わずかばかりの原稿料を得るようになった。そして1943年、戦争の最中再びロンドンに移住したノートンは、女優の仕事再開する。しかし戦争末期にはドイツ軍の爆撃の閃光で一度視力を失い、その後手術によって光を取り戻すという、壮絶な体験をするのである<sup>15</sup>。

このように役者として「演じる」ことからキャリアを積んでいったノートンは、作家に転向した後も、やはり「演者」として、小さい身体の人物がカーペットや芝生の中でどう動き、どのように世界に触れ、見ていたのかを、いわば舞台役者の目線から想像し、考えを巡らせたのではないだろうか。そうした身体感、あるいは実際にその場に身を置く感覚を作品世界に持ち込んだからこそ、借り暮らしの世界のあの「迫真性」(reality) が実現したと考えられるのである。

一方、身体の小さい借り暮らしたちの生活の中では、辛いことばかり起こるわけではない。そこに

<sup>14</sup> ノートン『野に出た小人たち』、62頁。

<sup>15</sup> ノートンの伝記については、Jon C. Scott, *Mary Norton* (New York: Twayne Publishers, 1994) 等を参照。

は当然、身体が小さいがゆえの利点もある。そうした利点のひとつが、あらゆるものが想像を超えた途方もない豊かさを持ち始めるという点であり、それは特に食料の豊かさという形で顕著に示される。

アリエッティは、床板のしたのほこりっばい廊下のさきにある物置きから、ジャガイモを一つころがしてきて、ふきげんそうにけとばしました。(中略)「また、おまえは、」と、ホミリーは怒ってふりむくと、大声でさげびました。(中略)「《ジャガイモ》っていったって、まるごとのことじゃないよ。はさみの刃をもってって、一きれ、きりとることくらいのが、できないものかね。」「どれくらいいるのか、わからなかったんだもの。」<sup>16</sup>

このように、1個のジャガイモが家族3人の食事になるどころか、その一切れでさえ、一食に十分な量になることが示される。借り暮らしたちが必要とするごくささやかな量は、見方を変えれば、この世界のすべてのものが、人間の視点から比べて何百倍、何千倍という豊富さで借り暮らしの前に存在することを示している。こうした「豊かさ」の描出は、他方では、浪費と飽食の時代にある近代消費社会への警鐘ともなっており、小人たちの受難の物語に、「現代の人間社会の批判」<sup>17</sup>、もしくは近代消費社会に向けられた痛烈な皮肉を読みとることも可能であろう。

一方、こうした相対的豊かさの獲得に加え、借り暮らしであることの隠れた「快樂」としてあげられるのが、彼らがいわゆる賃金を得る類の労働を免除されているという点である。むろん、一家の大黒柱であるポッドは、床下から出て、人間の家で「借りる」という作業を通じて家族を養っており、「借りに出る」ことこそが「仕事」と見なし得る。しかし「借りる」対象は、基本的には人間によって与えられるものであり、良い住みかを探しさえすれば、工夫次第で、様々な機会に人間が失くしたり忘れてしたりしたものを「借りて」利用すれば良い。その意味では、借り暮らしたちの生活というのは、創意に満ちた自給自足のつましい生活であると同時に、楽園で果実が実るのを待つような安楽な側面も有している。

こうした、いわば貧しさからの根源的な解放とも言うべき状況への関心は、ノートンが、夫の事業不振から、戦時中に4人の子どもたちを抱え困窮状態を乗り越えざるを得なかったという現実と、おそらく無関係ではないであろう。アメリカ時代、少ない収入を補うために書きものを始めたノートンが、様々な困難を乗り越えた末、戦後になって、作家として物語を紡ぎながら、借り暮らしたちのつましい暮らしと共に、彼らが享受する果てしない豊かさに思いを馳せたというのは、想像に難くないと思えるのである。

<sup>16</sup> ノートン『床下の小人たち』、26頁。

<sup>17</sup> 猪熊葉子「訳者のことば」、ノートン『小人たちの新しい家』(1990年)所収、446頁。



### 3. 「移住」の意味

そうした豊かさの楽しみ、あるいは借り暮らしの世界の現実味溢れる描写が評価されたのか、シリーズ初巻の *The Borrowers* は、1952年にその年の最も優れた児童文学に与えられるカーネギー賞を受賞するなど、高い評価を受けた。その後、英国内外で児童文学の古典として地道に読み継がれてきた本シリーズは、2000年代に入り、日本のスタジオジブリによって再び発見されるのである。

そのジブリの映画版脚本は、初巻である『床下の小人たち』の内容をベースに、『野に出た小人たち』、『川をくぐる小人たち』を含む原作3冊分の内容を、適宜切り貼りするような形で構成されている。そのため、原作と比べ様々な箇所設定や内容に大幅な変更が加えられている。そのすべての変更箇所について記述することは誌面の都合上難しいため、本論ではごく重要な点のみに絞って考察していく。中でも、原作と映画の間での最も顕著な違いとして注目すべき点は、主人公アリエッティの、自然や外の世界についての考え方の違いである。



【図版1】『借りぐらしのアリエッティ』  
ポスター画

例えば、徳間書店刊行のアニメ絵本の表紙にもなっている、アリエッティの映画宣伝用ポスター画をみていただきたい。【図版1】<sup>18</sup> この絵に象徴されるように、ジブリの映画版では、アリエッティはいきなり自然のただ中に登場する設定となっている。特に映画冒頭では、髪を乱しながら裸足で草木の間を風のように軽やかに走り回るアリエッティの姿が印象深く表現される。しかし、この自然の中を自在に動き回るアリエッティの姿は、原作のアリエッティ像と異なるばかりか、原作の緻密に作り上げられた物語世界を、根本から否定するような表現方法なのである。

すなわち原作の第1巻で、13歳で登場する少女アリエッティは、クロック家の一人娘として、人家の床下に作られた「家」で両親に守られて暮らしている。『床下の小人たち』シリーズはしばしば典型的な「自己形成小説」(a *bildungsroman*)<sup>19</sup> であるとか、アリエッティという少女が経験する「標準的な思春期の葛藤」(the normal conflicts of adolescence)<sup>20</sup> を描いたものなどと言われる。そのアリエッティと両親との間に生じる葛藤というのが、アリエッティが、両親の理解の範疇を越えて、外の世界に対する強烈な憧れを持つことに始まるのである。両親が、一人娘のアリエッティを床下から外へ出さないようにしてきた理由は、かつて借り暮らしが「外」と「中」を比較的自由に出入りしていた頃、仲間の一人であるハープシコード家の娘エグルティナが、外の世界に出たきり帰ってこなかった（おそらく猫に食べら

<sup>18</sup> 図版1は、『徳間アニメ絵本 31 借りぐらしのアリエッティ』（2010年、徳間書店）表紙より。

<sup>19</sup> Lois R. Kuznets, "Mary Norton's *The Borrowers*: Diaspora in Miniature," in *Touchstones: Reflections on the Best in Children's Literature*, vol.1 (West Lafayette, IN.: Children's Literature Association, 1985), p.200.

<sup>20</sup> Margaret Thomas, "The Discourse of the Difficult Daughter: A Feminist Reading of Mary Norton's *Borrowers*," *Children's Literature in Education* 23.1 (1992), p.40.

れたのだらうと噂になった) という恐ろしい事件によるものであった。そのエグルティナの事件の顛末を、ある時両親から初めて聞かされたアリエッティは、外の世界を恐れるどころか、むしろエグルティナに対する激しい羨望の念をあらわにするのである。

「エグルティナは、ネコがたべたんじゃないわ。エグルティナは、逃げだしたのよ。きまってるわ。とじこめられてるのが、いやだからよ……毎日毎日！ 何週間も何週間も……何年も何年も……わたしみたいに！」アリエッティは、なきじゃくりながら、さいごのことばをいきました。(中略)

「こんな大きな、ひろい、半分あきやみみたいな家で。床下において、話し相手も、遊び相手もないし、見るものは、ほこりと廊下だけ。(中略) エグルティナには兄弟がいたわ、エグルティナはおばさんの子もいっしょだったわ、(中略) そしてエグルティナは外へも出たわ——たった、いちどにしたって！」<sup>21</sup>

この絶叫に近いアリエッティの思いが両親に通じ、さらに「おまえさんかわたしに、もしものことがあったら、アリエッティは、どうなります——いまのうちに、借りにいくのを習っておかなかったら？」<sup>22</sup> という母ホミリーの現実的な提言もあり、アリエッティは父と一緒に床下の「外」へ借りに出ることを許される。

ある日、ついに父ポッドと借りに出たアリエッティは、床下から家の中へ、さらに家の玄関から庭へと出る。そこで人生で初めて外の自然を思い切り堪能するのである。「ああ、なんというたのしさ！ なんというよろこび！ なんという自由！ 陽の光、草の葉、やわらかく流れる空気、そして、土手のなかほど、角をまがるあたりの、花の咲いたサクラの木！」<sup>23</sup> しかし小鳥やアリ、カナブンなどには遭遇するものの、アリエッティはやはり孤独である。「『だけど、どれもあんとたなんて遊んでくれやしないわよ』と、彼女は心の中で思った」(拙訳) ('But nothing will play with you,' she thought...)<sup>24</sup>。この一文にあるように、アリエッティの孤独、特に同年代の少女とのコミュニケーションに対する飢えは、外の世界での自由を得ただけでは決して癒されることはない。そんな時不意に、土手の上にいた人間の男の子がアリエッティを「発見」するのである。

その後アリエッティが、人間の男の子と「会話する」というタブーをおかす最大の理由が、先述した彼女の強い孤独感であった。孤独と言え、人間の男の子の方も、リウマチ治療のためにインドの母親から引き離され、英国の見知らぬ親戚の家にとり滞りするという孤独な境遇にある。そればかりか、英国領インドというバイリンガルな環境で育ってきたことで、年齢のわりに英語の読みに不自

<sup>21</sup> ノートン『床下の小人たち』、77-78頁。

<sup>22</sup> ノートン『床下の小人たち』、82頁。

<sup>23</sup> ノートン『床下の小人たち』、102頁。

<sup>24</sup> Mary Norton, *The Complete Borrowers*, Revised Edition (London: Puffin Books, 1994), p.48. この一文は原文からの拙訳とした。

由を感じており、本を読んだり手紙を読んだりなど、孤独を埋め合わせる手段を講じることができない。また、字を覚えるよう強制してくるドライヴァーばあさんにスリッパでぶつと脅されるなど、男の子もリエッティ同様、孤立した環境の中で苦しんでいるのである。

「双方の子どもたちにとって、彼らの遭遇は魔法的な価値を持つ。リエッティは字が読め、彼のために喜んで読んでくれるであろうことを男の子は理解する。そして、リエッティはそれを通じて、男の子がとても会いたがっている姉たちと、まるで生きた絆を結ぶかのような存在となるのである」<sup>25</sup>。マーガレット・ラスティンとマイケル・ラスティンがこう述べているように、リエッティは、男の子が会いたがっている実の「姉たち」の代理としてその孤独を慰め、代わりに男の子は、リエッティが知りたくてたまらない人間の世界に関する驚くべき情報を提供する。こうして孤独な者同士、互いの不足を補い合う中で育まれた友情が、その後皮肉にも、クロック一家を移住へと追い込む要因となるのだが、しかしこの「移住」という出来事は、実はリエッティが心の中で密かに望んでいたことであり、男の子との一見「不幸な」遭遇も、クロック一家がより新しい段階へと踏み出していくための肯定的なきっかけともなるのである。

これに対してジブリの映画版では、原作に描かれているような、リエッティが抱く同年代の若者とのコミュニケーションへの渴望、若い自分が最後の借り暮らしになるかも知れないという恐怖、ひいては、その運命を自らの行動力で乗り越えようとする勇気といった部分は、ほとんど描かれることはない。よって映画の中では、例えば、「君たちは滅びゆく種族なんだよ」という少年・翔のふとした言葉に、両親の庇護のもと幸せだと信じて生きてきた無知なリエッティが一方的にショックを受けるという、ある種暴力的な関係に2人の対話のシーンは変質してしまっている。

一方、原作の借り暮らし（特にリエッティ）にとって「移住」(emigration)とは、恐怖や苦しみのみを象徴する出来事ではなく、希望や自由、新しさといった肯定的な価値もあわせ持っている。「なにか、人知れず、うっとりしたような表情が、リエッティのうつむいた顔にうかびました。『移住しちゃいけないの?』やがて、リエッティは思いきっていいました」<sup>26</sup>。原作ではこのように描かれた、リエッティの心に芽生えた抑えきれない外の世界への憧れは、やがてクロック家の運命を動かし、思いもよらない冒険へ彼らをいざなうのである。

それに対し、リエッティを含め、映画版の借り暮らしたちにとって「移住」とは、単に幸せな世界を追い出されるというマイナスの意味しか持たない。というのは、すでに外の世界の自由と美しさがある程度謳歌している映画版のリエッティにとっては、原作のリエッティのように、外の世界に出ざるを得ない状況に家族が陥ることを、心のどこかで熱望する理由が欠落してしまっているからである。原作と比べ、格段に大きな自由を得ている映画版リエッティが、床下の生活に不満を持つ様子はほとんど見られない。よって、そのように渴望する対象がなく、また解決すべき問題もない映画版リエッティは、父母と同様に「移住」をひたすら恐れ、少年に「見られた」自分の不始末を呪

<sup>25</sup> Margaret Rustin and Michael Rustin, *Narratives of Love & Loss* (London: Verso, 1987), p. 166.

<sup>26</sup> ノートン『床下の小人たち』、76頁。

い続けることになる<sup>27</sup>。「ごめんなさい。わたしの身勝手に、大切な家を手放すことになって……」アリエッティの後悔に満ちたこの台詞は、映画全体のトーンを救いのない、苦いものにする。こうした要素が、おそらくDVDのレビュアーらによって表現された、映画が醸し出す言いようのない恐ろしさ、あるいは「違和感」につながったのであろう。

#### 4. 忘れられた歴史

このようにジブリの映画版では、アリエッティの「新しい生活」への夢や希望は消し去られ、映画は、小川を漂うやかんの船の上で不安と悲しみの入り混じった複雑な表情を浮かべるアリエッティと、その家族の姿を映し出して終わっている。対して、原作本来のアリエッティは、新しい住まいを求めて一家で流浪する中で、かつて、自然の中に溶け込んで生きてきた種族としての「本質」、あるいは借り暮らしとしての本能的なたくましさを、自らの中に「発見」するのである。

アリエッティは、その手で、なつかしい枝をにぎりしめ、その足指をすこしひらいて幹にかけたとき、とつぜん、ぜったいに安全だということをしりました——それは（ながいこと、アリエッティのなかに、かくれていたものですが）、のぼる能力というものです。「遺伝なんだわ。」と、アリエッティは、じぶんにいつてきかせました<sup>28</sup>。

その後の原作のアリエッティ一行は、様々な困難にぶつかりながらも、かつて同じ人家に暮らしていた叔父のヘンドリアー族と再会を果たし、野生化した借り暮らしの少年スピラー、詩を好む青年ピーグリーンといった「同年代」の借り暮らしとの出会いにも恵まれる。またこうした若い借り暮らしたちとの遭遇は、アリエッティにとっては、同年代の友人の獲得であると同時に、将来の伴侶となり得る人物との遭遇をも意味する。そしてそれは、クロック一家のみならず、借り暮らし一族が未来に生き残る可能性、ひいては、今もあなたや私の身の回りで「彼ら」がまだ生きているかも知れないという、読者の心楽しい予感とも結びつくものともなるのである。

このように、原作のアリエッティが本来有していた、外へ出て自然の中に解き放たれたいという素朴な、しかし物語の展開上大変重要な「衝動」が、しかしジブリの映画版では省略され、見過ごされてしまったのは一体なぜなのだろうか。今のところの仮説としては、おそらく「人間＝文明＝強者」に対する「借り暮らし（アリエッティ）＝自然＝弱者」という、自然と文明を二項対立化するような現代的な「エコ」言説にジブリ側がとらわれ、アリエッティの物語が、この二分法の中に無自覚に巻き込まれてしまったためと考えられる。

<sup>27</sup> ちなみに、原作で人間の男の子に初めて「見られた」のは、父ポッドである。また原作では、アリエッティが初めて借りに出た時、屋外の庭で少年に偶然見つけられ、そこで初めて言葉を交わす設定になっている。それに対して映画では、少年とアリエッティの「出会い」は、少年・翔の寝室にアリエッティが借りに出た時であり、庭での会話の場面は、映画の後半部に移動されている。

<sup>28</sup> ノートン『野に出た小人たち』、94頁。

厳密には、アリエッティをはじめとする借り暮らしは、自然を愛しているが自然そのものではなく、むしろ人間と起源を同じくする存在であることが、すでに原作冒頭でほのめかされている。「人間ってものは、つまらない雑用をするために、つくられたものだ」と〔借り暮らしは〕思ってるんだね。(中略) だけど、内心ではこわがっているんだって (中略)。こわがっているんで、そんなにちいさくなってしまったんだってというわけなのさ。親から子、子から孫と、だんだんちいさくなって、ますます、身をかくして住むようになったんだね。<sup>29</sup>ここから読み取れるのは、かつて同じ種族であったものが、文明の発展と共に住み分けが進み、互いに相いれない存在同士にまで分かれてしまったという隠れた歴史である。そして、現代社会と借り暮らしの世界は、人間の文明が行きつくかも知れなかった二つの可能性、いわばパラレルワールドとして互いに位置することになる。

ノートンが構想したこの壮大な世界観、あるいは歴史観は、しかし現代日本の観衆の想像力を、はるかに越えたものになっていたのかも知れない。ゆえに、現代風に分かりやすく単純化された「自然」対「人間」という、いわばエコ的二元論の枠組みの中で、「借り暮らし」は、「人間」ではない、すなわち「自然」の領域に属する存在として分類され、絶滅の危機に瀕する野生動物と同じように、人間の影響で「滅びる」運命にある存在として描かれるしかなかったのではないか<sup>30</sup>。

しかし、アリエッティや借り暮らしの一族は、本当に野生動物などと同じ、人間によって滅びることを運命づけられた気の毒な生き物なのだろうか。そうではなく、身体の大きさは違って、同じ世界を生きる同胞としての意識が、読者と借り暮らしとの間の共感を支えていたのではないか。そのような前提から原作を読み返してみると、そこには、ジブリが提示したものと違った、原作に対するまた別の「読み」の可能性が残されていると思えるのである。

追記：本稿は、2011年12月17日に開催された東洋大学人間科学総合研究所公開シンポジウム『「こびと」という異界——現代文化と自然との関わりから』での研究発表『「借りぐらしのアリエッティ」にみる「こびと」像——英国ファンタジーとジブリ映画のはざままで』の内容を、大幅に加筆・修正したものである。

<sup>29</sup> ノートン『床下の小人たち』、20頁。

<sup>30</sup> ジブリ作品と「エコ」的言説との関連性については、米村みゆき編『ジブリの森へ——高畑勲・宮崎駿を読む』(森話社、2003年)などを参照。

## 【Abstract】

## Suppressed Longing for Nature : A Comparative Study of Mary Norton's *Borrowers* Series and Studio Ghibli's *Kari-gurashi no Arietti*

Asako NOBUOKA \*

The story of Studio Ghibli's film, *Kari-gurashi no Arietti* (2010), is based on a novel written by Mary Norton, a famous British writer of children's literature. The narrative of Norton's *The Borrowers* sequels, published between 1952 and 1982, however, is radically reorganized in the Ghibli's script. The difference between the film and the novel is particularly evident in the changed significance that "emigration" has for the leading character Arrietty. This is mainly because, in the original story, Arrietty expresses her yearning for nature and the world outside, a sentiment that is left out of the film almost entirely. In this paper, I will indicate how significant Arrietty's longing for nature is in the original narrative and consider problematic aspects of the Studio Ghibli adaptation.

**Keywords :** Mary Norton, *The Borrowers*, Studio Ghibli, film adaptation, nature and literature

ジブリ映画『借りぐらしのアリエッティ』は、メアリー・ノートンによって書かれた原作『床下の小人たち』シリーズを、大幅に改編する形で物語が再構成されている。中でも、主人公のアリエッティが表現する外の世界、ひいては自然に対する憧れの念は、原作においては物語の重要な鍵となる。一方、ジブリの映画版では、主人公が抱こうとした自然や外の世界に対する憧れはほとんど描かれず、ゆえに原作とはまったく異なる世界観が提示されている。本論では、メアリー・ノートンが原作『床下の小人たち』を描くにあたって作品に込めたメッセージ性を再確認する形で読み解き、その上で、ジブリの映画版に見られる物語構造やその問題点を明らかにする。

キーワード：メアリー・ノートン、『床下の小人たち』シリーズ、スタジオ・ジブリ、翻案、自然と文学

---

\* A lecturer in the Faculty of Literature, and a member of the Institute of Human Sciences at Toyo University