

アリエッティの帰郷

——スタジオジブリの『借りぐらしのアリエッティ』と
二つの英語吹き替え版——

キャサリン・バトラー著

田中美保子訳*

物語は二つの声を持つ。人間について、あるいは、人間の冒険について語ると同時に、それを生み出した文化にまつわる言葉にされない物語も語る。言葉にされた内容の奥に、言葉にされていない倫理観、文化観、審美的価値観の規範を仄めかし、そこに主旨や意味を付与する。したがって、物語の中で省かれた部分を考えることによって、当たり前だと思っている慣習や思想に気づくことがある。それは、「物語」に選択された言葉、設定、筋書きの説明や決定、登場人物や人間関係の描き方が、それらを生み出した文化を雄弁に語るからである。

こうしたこと全てがいつも簡単に浮き彫りになるのは、物語の内容が変わる場合、例えば、文化や言語や時間の壁を越えるときである。物語がそうした境界を越えて変換された結果、明瞭で自然に見えることが不明瞭で不自然になってしまうこともある。こうした困難に対処する方法を物語の翻案・脚色者は見つけなければならない。それは、物語を新しい言語に置き換えることに止まらない仕事となる。なぜなら、言語的にも文化的にもびったり等価なものはほとんど存在せず、一対一で置き換えることは不可能だからであ

* 訳者注：本稿は、本学比較文化研究所紀要に発表された以下の論文を、著者の許諾のもと、訳出した。Butler, Catherine 2019. "Arrietty comes home: Studio Ghibli's 'The Borrower Arrietty' and its English-language dubs". *Annals of The Institute for Comparative Studies of Culture* 80, pp. 57-71.

る。本稿では、スタジオジブリの2010年のアニメーション作品『借りぐらしのアリエッティ』において、英語翻案者が行なった選択について考察する。この映画自体が、英語の小説（児童文学作品）を翻案した作品であり、そうした作品で行なわれた数々の選択には複雑な要素が多々あり、その選択はとりわけ興味深いものだからである。

スタジオジブリとイギリス児童文学

スタジオジブリの宮崎駿は、昔からイギリス児童文学に関心を示してきた。2010年に発表した児童文学推薦書50冊の内、約半数がイギリスの作家の作品である（『本へのとびら——岩波少年文庫を語る』）。事実、ジブリの長編映画では、少なくとも3作品の原作がイギリス児童文学である。『ハウルの動く城』、『借りぐらしのアリエッティ』、『思い出のマーニー』は、それぞれ、ダイアナ・ウィン・ジョーンズの *Howl's Moving Castle* (1986) (西村醇子訳『魔法使いハウルと火の悪魔』(1997))、メアリー・ノートンの *The Borrowers* (1952) (林容吉訳『床下の小人たち』(1956))、ジョン・G・ロビンソンの *When Marnie was There* (1967) (松野正子訳『思い出のマーニー』(1980)) が元となっている。『ハウルの動く城』では宮崎自身が脚本と監督を務めたが、後者2作の監督は彼の後継者である米林宏昌である。『借りぐらしのアリエッティ』は、宮崎と丹羽圭子が二人で脚本を担当した。丹羽は、『思い出のマーニー』でも安藤雅司と共同で脚本を執筆している。

イギリス児童文学を日本人の観客向けにするため、ジブリは相互補完的な二つの手法を取り入れることを余儀なくされた。一つ目が、日本の観客が映画を理解するのを妨げ、作品への関心を削ぐことに繋がる具体的なイギリス固有の事物・風物の排除と削減であり、二つ目が、日本文化的な要素の付与である。前述した3本の映画は、この課題に様々な手法で取り組んでいる。ダイアナ・ウィン・ジョーンズの小説版 *Howl's Moving Castle* では、物語の舞台の大半を占めるのはイギリスではなく架空の世界だが、そこに登場する魔法使いハウルは、ウェールズのラグビーの応援歌“*Sosban Fach*”（「小さな

ソースパン」の意)が大好きなことからも強く印象付けられるように、典型的なウェールズ人である。ところが、宮崎の映画では、ハウルと物語のもうひとりの主人公ソフィーが現代のウェールズに住むハウルの妹を訪ねるエピソードをはじめ、あらゆるウェールズに関する要素が排除されている。16世紀のイングランドの詩人ジョン・ダンが書いた詩を魔法の呪文として使うといった文化的に分かりづらい要素も省かれている。さらに、他の2作では、ジブリは舞台をイギリスから日本へ移し、主要な登場人物を全て生粋の日本人へと変更している。

ジブリ作品の場合、映画(または、さらに後のDVDやブルーレイ)公開のための英語吹き替えは、主にディズニー/ピクサーが担当している。当然だが、このスタジオは、市場で高い割合を占める北米の視聴者向けに、明快で高い訴求力を作品に求める。そのため、程度は様々だが、これらの物語が持つ潜在的な「イギリス性」はさらに希薄になる。例えば、*Howl's Moving Castle* (2005)で、ディズニーは主要人物の一部にイギリスの役者を起用した。ウェールズ出身のクリスチャン・ベールがハウルに、イングランド出身のジーン・シモンズが老婆のソフィーに、同じくイングランド出身のエミリー・モーティマーが若いソフィーに声を吹き込んだ。にもかかわらず、いわゆるイギリス英語的な発音は控えるよう指示され、その代わりに映画脚本家のシンディ・ヒューイットとドナルド・ヒューイットが「米英どちらともつかない柔らかい『中央大西洋』アクセント」(Team Ghiblink)と呼ぶ発音が採用された。(この決定には、そもそもなぜイギリス人役者を使ったのか疑問に思わずにはいられない)。また、*When Marnie Was There* (2015) (『思い出のマーニー』は英語版が公開される際に、小説のタイトルが復活した)の場合は、全ての主要キャストにアメリカ人俳優が起用された。また、物語の舞台は、小説の舞台であったイギリス東部ノーフォーク州の海岸から、米林監督の映画では北海道に、そして、英語版ではイギリスでも日本でもアメリカでもない国籍不明の場所へ移り変わったのである。

メアリー・ノートンの小説 *The Borrowers* は、人間の家に隠れて住む小人

（「借りぐらし」と呼ばれる）一家の物語で、舞台もイギリスのベッドフォードシャー州レイトンバザード近郊に位置する家、と非常に具体的な設定となっている（Norton 14）。しかし、*When Marnie Was There* がノーフォーク州のイーストアングリア沿岸特有の風車や、アッケシソウの群生、干潟という風景描写を特徴とするのに対し、*The Borrowers* では大方の舞台が日々の暮らしである。特徴的な風景というよりはむしろ、大きな屋敷の内部、およびその周辺にある森や小川が物語の主な舞台となる。（これは日本語版と英語版との両方に共通する特徴である）。スタジオジブリは『借りぐらしのアリエッティ』を制作する際、スタジオからそう遠くない、東京郊外の小金井を物語の舞台とした。2012年のディズニー社による英語吹き替え版 *The Secret World of Arrietty*（以下 SWOA）では、アメリカ人俳優が起用され、脚本家のケアリー・カークパトリックは「この映画はアメリカ人向けに再編された」と付け加えるよう要請された。その結果、容易に想像できる通り、いくつもの表現や内容がアメリカ風となった。

これに対し、ジブリ作品としては稀なことに、北米以外の地域で英語版の販売権を所有するスタジオ・カナルという製作会社から、2011年に *Arrietty* という簡潔な題で多くのイギリス人役者を起用した英語版が放映された¹（これはディズニー社より一年早い）。*The Borrowers* という原作は、イギリス児童文学の古典として確固たる地位を築いており、アメリカ風の発音ではとりわけイギリス人視聴者の気に障るに違いない、と考えられたためである。この点で、ジブリによって映画化されるまで長らく絶版で、ほとんど忘れられていた *When Marnie Was There* とは事情が異なる。

結果として、4本の異なる版が存在することになった。メアリー・ノートン原作による小説、ジブリによる翻案、2種類のその英語吹き替え版である²。山田健太郎の論文や（“My Neighbor Totoro”（2004）や”“Spirited

¹ アリエッティ役は、アイルランド人女優シャーシャ・ローナンによって演じられたが、役に合わせてイングランド風アクセントを使用した。“Ghibli's Arrietty to Have Different Dub Casts”も参照のこと。

Away” (2005))、田村千尋の吹き替えの研究 (“*Princes Mononoke, Spirited Away and Howl's Moving Castle*” (2010))、他の研究者たちによる多言語版の対照研究から、翻訳の過程で、さまざまな影響が作品にもたらされうることが明らかになっている。そうした影響の元となるのは、日本、イギリス、アメリカという文化の多様性や物語のしきたり、さらにそれぞれに異なるディレクター、編集者、制作スタジオの嗜好である。しかしその一方でその違いこそが、翻訳に対する姿勢や翻訳する目的を示すとも言える。

翻訳理論家ローレンス・ヴェヌティによれば、どんな翻訳でも、同化 (domestication) と異化 (foreignization) のさじ加減によってその特徴が決まるといえる。同化的翻訳とは、翻訳 (内容) と対象となる視聴者との隔たりをできる限りなくすようにすること、つまり「原作者を故郷に連れ帰ることである」(Venuti 20)。具体的には、外国の名称を自国の同等のもの (domestic equivalents) に変えることや、外国ならではの場所、慣例、食べ物などを省略したり、置き換えたりすることを意味する。対照的に、異化的翻訳では、原作に忠実な文化的表現が保たれ、伝わり易さよりむしろ正確さが重視される。これは「読者や視聴者を異国に連れ去ることである」(Venuti 20)。

これらの点から考えると、イギリス版 *Arrietty* は日本語の脚本をほとんどそのまま翻訳している。つまり、ディズニー版 *The Secret World of Arrietty* と比べて、かなり「異化」されて、日本風の様相が強まっている。この違いのわかりやすい例は、2作品の翻訳された名前の使用についてである。ジブリ版ではノートンの小さな借り暮らしたち—ポッド (Pod)、ホミリー (Homily)、アリエッティ (*Arrietty*)—の名前こそ変えないものの、人間の登場者たちは新しい設定に合わせて日本名が付けられた。アリエッティと親しくしていた (小説では名前がない) 少年は翔^{しょう}となり、大叔母のソフィは貞子、家政婦 (ミセス・ドライヴァ) はハルとなった。イギリス版 *Arrietty* は

² 吹き替えで使用した脚本と異なるため、英語字幕用の翻訳は数に入っていない。欧米の子ども視聴者に最も視聴されやすい版を示すため、本稿の目的は吹替えに焦点をあてる。

これらの日本名を使用しているが、ディズニーのカークパトリックの脚本では、それぞれショーン、ジェシカ、ハラ、というように「同化」的に改名されている³。

一方、イギリス版とアメリカ版両方が、ある程度まで同化的に訳す選択をしている場合もある。一例は、映画の冒頭、アリエッティが母親に庭で集めたローリエの葉と赤いシソの葉を渡す場面である。ジブリ版では、次のようなやりとりになっている。

アリエッティ：あと、そのシソの葉もいい香りでしょ。

ホミリー：そうね。お砂糖があれば、おいしいシソジュースができるんだけど……。『借りぐらしのアリエッティ』5:44-5:53)

西洋料理では、ローリエは広く使われているが、シソはほとんど使われておらず、夏の飲み物を作るのに赤シソを使う習慣は西洋人にはなじみがない。したがって、イギリス版とアメリカ版はどちらも「シソ」という言葉を使用していない。イギリス版は戦略的に曖昧さを選択しており、アリエッティは母親に渡した葉ではなく花瓶に生けている花の香りについて言及し、ホミリーはジュースを作ろうとしている葉の名前を自身の台詞中には挙げていない。

アリエッティ：あら、この花いい匂いね。

(Arrietty: Oh, don't these flowers just smell lovely?)

³ カークパトリックがノートンの小説を熟知していることを考慮すると、(例えば、ジブリ版の翻案では言及されていない登場人物の、エグルティナおばさんの小説[Norton, 43-44, SWOA, 5:17]の引用を挿入している)ノートン原作の登場人物名に戻さないことを選んだのは驚きである。これはリップシンクの技術的要件の問題からかもしれない。つまり、日本語と同じ音節数の名前にする必要があるという点だ。(例えば、「ハルさん」は3音節なのに対し、“Mrs Driver”は4音節を必要とする。)もしくは、二つの原作(ノートンの小説とジブリの映画)からある程度独立した芸術性がアメリカの観客に必要なだと考えたのかもしれない。

ホミリー： そうですね。お砂糖があれば、ジュースをこれから作れたんだけどね。

(Homily: So they do. With a bit of sugar I could make some juice out of this.)
(Arrietty, 5:21-5:29)

この版では、明言されてはいないものの、ニワトコの花から夏の冷たい飲み物を（日本でシソが使われるのとほぼ同じ用途で）作るという習慣はイギリスでおなじみの光景なので、理解はたやすいだろう。しかし、アメリカ版はもっと根本的に異なる。

アリエッティ： プレゼントが気に入らないのなら、私の部屋に置いておくけど。

(Arrietty: If you don't like your gift I can put it in my room.)

ホミリー： いや、いや、私がもらうわ。このレシピをちょうど知ってるの。お父さんに砂糖を借りてきてもらいましょう。

(Homily: No, no, I shall keep it. I have just the recipe for these. I'll have your father borrow some sugar.)
(SWOA, 5:21-5:29)

アリエッティの台詞は、香りについてのコメントから、誕生日プレゼントとして彼女が葉をプレゼントしたことを匂わすセリフに変更されている。「ジュース」を「レシピ」に変えることで、葉が飲み物のベースではなく、食事の材料として（一般的なローリエのように）使われる可能性が出てくる。この種の小さな「同化」調整は映画の至る所で行なわれ、そうした効果が累積することで、日本固有の事物・風物である印象を弱めているのである。

このような変化そのものは比較的小さな問題であろうが、この部分はのちの脚本に波及してくる。ポッドとアリエッティが「借り」に出かけようとする間際に、ホミリーは二人に角砂糖一つを頼む。何かを請う際の日本において一般的な、手を合わせる仕草をしながら、彼女はこう付け加える——「シ

ソのジュースが作れるし、お茶に入れると美味しいの」。そう述べる時のホミリーは、目を閉じ、天を仰ぎ、想像の中で美味しい味を予感しているかのように見える。イギリス版の吹き替えにおいても、この場面は、シソへの言及が削除されていること以外は同じように描かれている——「あとでお茶の時に出すジュースを甘くできるのよ」。しかしながら *The Secret World of Arrietty* では、ホミリーは砂糖を使った飲み物を作ることに言及しないばかりか、以下の台詞が付けられている——「ああ、お願い神さま、あの子たちをお守り下さい」。この場面のホミリーの仕草がクリスチャンのお祈り（手を組み、上を見上げる）に類似していたため、脚本家がそのことに驚いて加えただけらしい。

この解決方法では、アメリカ的な枠組みに当てはめた解釈により、仕草と呼応した台詞がホミリーに付けられはしたが、その結果、別の効果も生み出している。すなわち、夫と娘の「借り」の冒険に対して心配をするホミリーの優しさを強調し、彼女の仕草にキリスト教徒的要素を加えているのである。それによって、ホミリーは、アメリカ人、つまりキリスト教徒として「同化」されたのは間違いない。キリスト教の信仰を声に出して表現することは、日本、ましてやイギリスよりもアメリカにおいて遥かに一般的なものだからである。

同化を超えて

『借りぐらしのアリエッティ』においてイギリスとアメリカの吹き替え版で多くの改変がなされたことは、地域固有の等価なものを見つけることによって文化的にわかりづらい要素の「同化」がなされたためだと説明することができるが、それが全てではない。例えば、*The Secret World of Arrietty* において、ハラが郵便配達人にネズミ捕り業者の電話番号を尋ね、郵便配達人が携帯電話で番号を調べてやる場面である。ハラは書き留める前に「1800-0……」と番号を言い始める。アメリカでは、「1800」の市外局番は（日本の0120と同様に）フリーダイヤルを意味しており、これは舞台設定

がアメリカであることを示唆している。その後、ハラが電話越しに住所を述べる際には、彼女は道の名を「楡通り」と明示している。宮崎による日本の脚本には電話番号も住所も言及がないため、これらのアメリカ化された細部を同化の等価物としてみなすことはできない。むしろ、それらはアメリカとしての物語の暗黙の設定を固めるための付加的な作用である。

画面上の文字の提示は、アニメクリエイターが行なうもう一つの領域である。それは海外の視聴者に適した脚本で脚色することによって決定づけられるものと同様である。日本のアニメ制作会社のなかには、視聴者を長々と日本語に晒すことを避けようとしてきた会社もある。なぜならば、外国人にとって、とりわけアメリカ人にとって、それは不快なものになりうるからである。エイミー・シロン・ルーは『セーラームーン』に関して日本語表記がアメリカ合衆国における成功を抑制したのではないかという久保雅一の以下の言葉を引用している――

こうした場合に関する我々の研究では、背景の看板に書かれている日本語の文字表記や日本の家族設定といったものがアメリカの子どもたちの気を散らせ、虚構の世界へ浸る妨げとなることが明らかになりました。そこで、これらの例を念頭に置いて、我々はその土地にはじめから徹底的に根付いた形のポケモンに（英語話者の市場において）専心することにしたのです。

スタジオジブリ作品が対象としている市場は『セーラームーン』や『ポケモン』とは異なるが、『借りぐらしのアリエッティ』の中でも日本語脚本を彷彿とさせる表現は比較的少ない。石鹼や貞子の台所にある洗剤などの多くのパッケージやブランド名、配達員が飲んでいる缶コーヒーにも英語で「COFFEE」と表記されている。カタカナやひらがなのままのパッケージもあるが、はっきりとは見えない。借りぐらしの家の廊下には日本の切手が飾られている。これはノートンの原作で居間に「少女のビクトリア女王の肖像

画」が飾られていることを反映している。ただし、ジブリのこの場面では英語で「kind of」と書かれた絵が一部映っているだけであるが。

文字がキャラクターの特徴を表している場面が一場面だけある。それは翔の部屋に、誤って角砂糖を一つ落としたアリエッティに向けて翔が残したメモである。『借りぐらしのアリエッティ』では一単語で「わすれもの」と書かれている。その一方で2種類の英語版では文の形で「何か忘れているよ」(“You forgot something.”)と変えられている。このやり方は、米林ののちの作品であり、スタジオポノックの初作品として2017年7月に公開された『メアリと魔女の花』とは対照的である。『借りぐらしのアリエッティ』や『思い出のマーニー』と同様に、『メアリと魔女の花』もイギリス児童文学作品を元に作られたアニメーション映画であり、メアリー・スチュアートの*The Little Broomstick* (1971)『小さな魔法のほうき』を元になっている。ただし、この作品では英語の舞台を踏襲し(原作の舞台はシュロップシャーである)、全ての登場人物が英語母語話者として描かれている。日本で公開された映画では、登場人物は日本語を話すが、書き言葉は英語だった。口頭(話すこと)よりも視覚(書くこと)で日本語を使うという同化的行為が、原作の世界観を踏みにじることと見なされたのだろうか。

物語の慣習の為に必要な要素を伝えること

ここまでで、翻案にあたり直面する難しさについて、相対的に異なる例を考えてきた。しかしながら、これらの問題は局所的な問題を超え、影響が筋書きや登場人物の性格付けというもっと広範囲にも及ぶ問題である。ある登場人物が物語の中で演じる役割の姿勢や、筋書きの展開の戦略、余談やあいまいさを受け入れること、情報を明白にもしくは暗に伝えることの選択、そして満足のいく結論を作り上げる構成感覚——これら全てが、ある程度は文化固有のものであり、語りの伝統、そして物語や登場人物の多様性にも関係する。翻案者の仕事には、対象視聴者の規範に、よりうまく当てはまるように物語の世界を構築することも含まれる。つまり、言葉や物質的な文化だけ

ではなく、解釈の仕方や、語り方、登場人物の設定の仕方にも及ぶ仕事というわけである。

翻案者が、原作のアニメーションが与える枠組に収める必要があることを考慮すると、物語や登場人物を変更する範囲は限定されるが、それでもなお生じる問題がある。その例が、*The Secret World of Arrietty* の中でもいくつか見られる。例えば、ディズニー版では、「借り」を始める際のアリエッティの熱意に、日本語脚本にはない「生意気さ」が溢れている。一方、日本の脚本で見えているのは、彼女が両親の気持ちを尊重している一般的な様子だけである。その台詞から、アリエッティが今度の「借り」の旅についてホミリーを安心させている場面であることがわかる。

アリエッティ：大丈夫よお母さん。うーんと気を付けるから。（『借りぐらしのアリエッティ』7:03-05）

(Arrietty: It's all right, Mother, I'll be careful. (*The Borrower Arrietty*, 7:03-05))

アリエッティ：大丈夫よお母さん。特別に気を付けるから。（*Arrietty*, 7:03-05）

(Arrietty: It'll be all right, Mother. I'll be extra careful.)

アリエッティ：ああ、心配しないでお母さん。パパを無事に連れて帰るから。（SWOA, 7:03-05）

(Arrietty: Oh, and don't worry Mother, I'll get Papa back safely.)

日本語版とイギリス版では、アリエッティの後半の台詞は、単に気を付けると言って安心させるものである。ディズニー版では、ホミリーがアリエッティよりもポッドの無事を心配していることを生意気に仄めかしている。そのすぐ後、アリエッティとポッドが「借り」へ出発する際、ディズニー版の

アリエッティはポッドのランプについて尋ねる。「私も一つ持つ？ いい？ わかった」(“Do I get one of those? NO? Okay”) (SWOA, 8:46)。宮崎の脚本には、冗談めかしたこの台詞に対応するものではなく、アリエッティはポッドの教えに従順に同行している。

このような変更の作用で、アリエッティは明らかに向こう見ずな娘に変わる。アリエッティは自信過剰で興奮しがちな「アツい」人物に見えるとともに、そのせいで、軽率にも見えるようになった。しかし、若者が権力の権限を試してみようとすることは、活発さや独立心の表れとして、アメリカ文化ではより大きな共感を得る可能性が高いということも反映し、アリエッティは子ども視聴者の共感を誘う人物になった、とも言えよう。ポッドだけは、三つの脚本とも共通に武骨で生真面目だが、ディズニー版では日本語版では決して見せることのない冗談を言いかねない。例えば、ポッドが脚を怪我した後、アリエッティが回復具合を尋ねる場面のことである。日本語版ポッドは事実だけをあっさりと答える。

アリエッティ：脚、どう？

ポッド：ああ。もうほとんど歩ける。(『借りぐらしのアリエッティ』
53:22-25)

(Arrietty: How's your leg?)

(Pod: I'm already almost able to walk.) (*The Borrower Arrietty*, 53:22-25)

一方、*The Secret World of Arrietty*では、(よその借りぐらしの) スピラーが、ちょうどコオロギの脚を食べていた事実につっ掛けて、ポッドは軽口をたたく。

アリエッティ：脚、どう？

(Arrietty: How's your leg?)

ポッド：コオロギのより良しさ。(SWOA, 53:22-25)

(Pod: Better than that cricket's.)

より複雑な例は、翔^{しょう}／ショーンの母親についてである。この登場人物は、人の台詞の中以外では、映画に姿を現さない。『借りぐらしのアリエッティ』では、翔が離婚した両親に放置されていることや、自分の息子が心臓の病気で体調が悪い時に出張に行く母親に過失があることを大叔母の貞子が仄めかす。(実際は、翔はこのことを気にしていないように見え、母の存在を願っているような表現はない)。翔の不在の母親については、『借りぐらしのアリエッティ』の重要な瞬間で簡潔に言及される。冒頭のアナレーションで、屋敷は母親が育った場所だと明らかにされる。彼女が翔にはじめて借りぐらしについて語った人物であり、また、ドールハウスは彼女が祖父から受け継いだものであることも語られる。翔の曾祖父は、屋敷に小人が住んでいると信じてドールハウスを作った人物である。このようにあちこちで言及されている以外には、母親は脚本に登場しない。

このように、明らかに母親が育児放棄（ネグレクト）をしているにもかかわらず、作中であまり言及されないことは、ディズニー映画としては少々収まりが悪い。ディズニーは長い間、親子向けの「健全な」イメージを保ってきた。彼らとしては、母親による育児放棄は、ありえないことでは無いが、何らかの説明があるべき「異常」であり、『借りぐらしのアリエッティ』の該当箇所ですら一切触れないのは難しい。そのため、*The Secret World of Arrietty* の脚本では、ショーンの母親が子ども時代に経験した、借りぐらしたちをドールハウスで惹きつけられなかった挫折とのちの育児放棄とを繋げている。母親はドールハウスの計画に強い自信を持ち、父親（宮崎の脚本では祖父）と懸命に取り組んだが、残念な結果に終わったとされている。日本の映画では、貞子が翔にドールハウスの4代目の主人はあなただけと言うだけだが、*The Secret World of Arrietty* の同じ台詞では、叔母のジェシカはショーンに、母親がここに居ない本当の理由は、ドールハウスと借りぐらしたちの

せいだ、と説明する。

ジェシカ：あなたのお母さんが、ここに来るのが好きでなくなったのには理由があるわ。叶わなかった願いの思い出が多過ぎるの。（SWOA, 00:41:2329）

（Jessica: I think it's why your mother doesn't like to come here any more. Too many memories of wishes that never came true.）

これは、幼少期の失意によって、ショーンの母親が精神的に分裂された、もしくは抑圧されていたこと、そして、この家の訪問に消極的な態度だけでなく、より根本的な断絶が生じたことで、仕事に没頭して子どもをないがしろにし、一般的に母親失格と見なされる行動をとったことを示唆している。対照的に、『借りぐらしのアリエッティ』では、翔の母親が、小人たちを信じるような特別豊かな想像力を持っていたとも、祖父に傾倒していたとも言及されていない（いずれの版でも、翔／ショーンの父親による同様の育児放棄にはコメントや説明が必要であるとは見なされていない）。

筆者は、この日本の脚本からの変更を母親や家族に対する文化的な認識という観点から解釈しているが、読み取れるものはそれだけではない。ここから、ディズニーが物語の転換点を不確かなままにしたがらない傾向がわかるのではないだろうか。『借りぐらしのアリエッティ』で翔の母親への言及が曖昧で不明瞭なことは、現実世界の煩雑さを如実に反映していると評価されるのではなく、しっかり締めるべき筋書きの糸が緩んでいると見なされてしまったのかもしれない。確かに、ディズニー映画では他の転換点にも、ジブリがそのままにした疑問点を解消するために変更を加えており、曖昧さに対する居心地の悪さが明確に表れている。例えば、『借りぐらしのアリエッティ』の終わりでは、アリエッティと翔の別れのシーンのあと、アリエッティ一家がヤカンで川を下るシーンを背景にクレジットが流れる。その後の借りぐらしたちの運命も差し迫った翔の心臓手術の結果も、観客には語られ

ない（映画の冒頭に入る翔の短いナレーションが彼の生存を暗に保証している）。*The Secret World of Arrietty* はより明確だ。ショーンの冒頭のナレーションが長くなる上、これから起こる出来事はショーンの人生を変えるものだと明示し、映画の結びに別のナレーションを加えることで、そのつじつまを合わせている。

ショーン [ナレーション]：ぼくは彼女の姿を二度と見なかった。でも、翌年の夏に戻ったときに、坂の下に住む人達がどんなに多くのものが家の中で行方不明になったかと話すのを聞いて、幸せになった。（SWOA, 01:26:29-35）

（Shawn [voiceover]：I never saw her again. But the following summer I returned, and was happy to hear the people in the house down the road talking about how many things in their home had gone . . . missing.）

イギリスから日本へ、そしてアメリカへ

これまで、翻案の過程で起こる様々な要因を考えてきた。最後に、ある場面を手がかりに、ノートンの原作（小説）からジブリ映画へ、そしてディズニーの脚本となる際に何度も繰り返し起こる翻案の諸相をたどって、結論を導くこととする。映画の終盤直前、アリエッティと翔／ショーンが借りぐらしの小人たちのこれからの将来の行く末について語り合う場面がある。これは小説中の、アリエッティと名前のない男の子とが人間と小人たちとの関係について、同じように語り合う一節からとったものである。小説の中でアリエッティは、数えきれないほどの人間がいるわけがない、だからこそ自分たちは自然の資源を贅沢に使うのだと言い、さらに父親の教えを引用する。「あの連中が死にたえていくのは、いいことだって……ほんのすこしいれば、ってお父さんがいうのね、それでじゅうぶんだってわたしたちを養うのによ」（林『床下の小人たち』（pp. 115-16, ll. 14-1）。「私たちを養う」それはつまり、小人たちが人間から必要なものを取ることを意味するのだとアリ

エッティは説明する。これが彼女のいうところの「借り」ることであり、そこには返済するという発想はない。一方、男の子はそれをつまみ盗むことになるかと反論する。しかし、アリエッティにとってこれは、意味をなさない反論となる。「わたしたちのすることを、盗むっていうんだったら、暖炉が、石炭入れから石炭を盗むってとってもいいことになるわ。……人間ってものは借り暮らしやのためにあるのよ。——パンが、バターのためっていうのと、おんなじよ！」（林『床下の小人たち』p. 122, ll. 5-6; p. 123, ll. 5-6）

この人間と逆説的な視点は男の子に不安をもたらす。さらにこの場面では二つの鋭い皮肉が示されている。小人たちとそのニーズこそが世界の中心で、人間は小人たちのために存在しているというアリエッティの仮説が人間の自己満足と人間中心主義を模しているからである。ちょうど、ジョナサン・スウィフトの *Gulliver's Travels* (1726) (『ガリバー旅行記』) のリリパット人たちの持つ設定と同じように、アリエッティの偏狭なものの見方は、借りぐらしの小人たちのちっぽけさによって際立つ。同時に、人間が卓越しているという男の子の考えは、大きく異なる世界、つまり小人のための食糧や嗜好品のために構成された人間の世界を目の当たりにし、揺らぐ。男の子は、より一層強く、人間が小人たちよりもはるかに数多く存在していることを示そうと、アリエッティたちの種族について罵る。

「きみたち、三人だけだろうよ。」

アリエッティはサクラ草のなかへ顔をうずめました。

「そうじゃないわ。ルーピーおばさんも、ヘンドリアおじさんも、いとこたちみんなだっているもの。」（林『床下の小人たち』pp. 126-27, ll. 13-2）

「きっと、みんな死んじゃってるよ。」と、男の子が言いました。

[...]

「いつか、」といって、得意そうに微笑しました。

「いつか、きみが、世界じゅうにのこった、たったひとりの借り暮らし

やになるのさ！」（林『床下の小人たち』p. 127, ll. 3-6 原作 76）

ノートンの男の子は若く、浅はかで残酷で、アリエッティよりも自分が世界に精通していることに喜びを感じ、アリエッティの人間に対する軽蔑的な態度に子どもじみた復讐をする。

宮崎の脚本『借りぐらしのアリエッティ』では、この場面に、自然環境問題と関連するものなど、いくつかの側面が込められている。しかし、他の要素を省略することによって、その語調はかなり変化する。アリエッティは、借りぐらしは人間から必要なものを借りていくと翔に説明しているが、借りぐらしの利益のために人間が存在するという意味ではない。また、人間がすぐに絶滅すると考えているわけでもない。その上、ジブリの借りぐらしたちは当初から、種族の生存が危ういことを知っているようだ。翔の場合も、借りぐらしの盗みを非難することは慎んでいる。このようにして、ノートンの会話に含まれる対立の明白な原因は取り除かれる。翔は、ノートンの男の子のように、人間の人口が多いことを指摘し（67 億人と明示している）、借りぐらしの生存見通しについて厳しい評価をする。アリエッティが彼女の種族の最後の生き残りになる可能性をも熟考し、加えている。しかし、男の子が「得意げに」笑うのに対し、翔は物思いに沈んだ様子で自分の意見を述べる。

翔の憂鬱は二つの原因に由来する。一つは、多くの種が、変化する環境に適応できなかったために絶滅してしまったことを彼は理解しており、借りぐらしをこの生態学的損失リストの一項目として考えているためだ。翔は、絶滅は借りぐらしの運命であると運命論的に語っているが、この見解にアリエッティは異議を唱えている。

翔：残酷だけど、君たちもそういう運命なんだ。

（Shou: It's cruel, but that's your destiny.）

アリエッティ：「運命」ですって？ あなたが余計なことをしたから、私たちはここを出ていくことになったのよ？ （『借りぐらしのアリエッティ』）

ティ』 10.10.19-30) (Arrietty: “Destiny”, you say? Don’t you see that it’s because of something unnecessary you did that we’re moving away?)

アリエッティにとって、運命のせいにされるのは、翔が自身の責任をごまかすための手段に過ぎない。結局のところ、彼女の家族が直面する差し迫った危険は、翔自身によって引き起こされたのだ。宮崎の環境に対する幅広い視点は、他の多くの種族も、また、人間の可避的な選択の結果として絶滅したということに向けられている。

翔の憂鬱の理由の二つ目は、自身の将来への不安である。彼は心臓が弱いために、自分がすぐに死んでしまうと信じている。そして、これは当然、翔の他人に対する考えに影響を与える。(対照的に、ノートンの *The Borrowers* の男の子はリウマチ熱の後の回復のために家に滞在しているが、彼が死の危険にさらされているという示唆はない)。このように宮崎は、ノートンの男の子の、アリエッティを傷つけたいという幼稚な衝動の代わりに、環境に対する罪と個人的な悲運を重ね合わせている翔を描き、アリエッティの種族の終わりを予測する軽率さをいくぶん酌量するような文脈を付け足しているのである。

The Secret World of Arrietty においては、この会話に再度変更が加えられる。映画脚本家のケアリー・カークパトリックは2017年に行なった私とのインタビューにおいて、この場面における宮崎の環境保護的視点がアメリカの視聴者には十分に機能しないと感じた、と述べている。

日本語の吹き替えを見てから私のものを観ていただくと、この場面が意図することに本質的な変更を私が加えることについては許されていたわけです。彼らの許可の元、次のように申し上げました。ある種、環境に関して少し説教臭い場面なので、私が思うに、アメリカ人をうんざりさせてしまうのでは、と。また、物語の筋からも少し逸れています。私はあの場面を書き直し、ほかの点にも微調整を加え、二人の登場人物の

違い、そして借りぐらしの小人たちと人間との間の誤解に、もっと焦点が当たるようにしました。

カークパトリックの脚本では種の絶滅と環境の変化に関する言及が削除され、ショーンは、もともと彼の頭の中をより大きく占めている死の不可避性に焦点を当てている。「でも、だれも永遠に生きることなんてできないでしょう？ ぼくたちはみな、いつか死ななきゃいけないんだ」。この台詞はこの文脈において、翔が言うように、「いつかは運命の手を受け入れないといけない」(01:01:19-23)ということである。アリエッティの返答は、二人の状況に対するショーンの責任感への指摘というより、個人の独立独行の美德についての一般的主張となっている。

アリエッティ (決心した声で)：いいえ、ちがう。いつかは立ち上がって、戦う価値のものに対して戦わないといけないの。

この典型的なアメリカ的言明は、自然災害に対する日本人の「仕方がない」というありがちな態度とはかけ離れたものであるが、これは同時に、ノートンの小説にある、感情に訴える皮肉っぽい性質からもかけ離れている。物語の様々な版には、文化的にわかりづらい言葉や物をはるかに飛び越えるような特質が反映されている。これはそのありかたの一例だといえよう。

さらに次の段階へと進み、本論文において強調した（そして容易に多様化しうる）、日本、アメリカ、イギリスの物語の版のあいだの違いを示したいところである。それらは、それぞれの国の文化における重要な違いを反映しているからである。しかしながら、それにはさらなる追究が必要であり、映画および英語吹き替え版の制作においてほかの多くの要素が影響を受けている、と筆者は考えている。もしかするとこれらのほとんどはウォルト・ディズニーの特殊な文化であり、しばしばきわめて自由に、独自の美学と倫理観との調和の元に、文学テキストの翻案の数十年にわたる伝統が持っているも

のなのかもしれない。作品の特質に対する変更におけるディズニーの大きな範囲や *The Borrower Arrietty* における会話や調子、より「信頼できる」スタジオ・カナルの翻案と比べて、アメリカとイギリスのあいだの一般的差異と同様にその企業の文化を反映しているとも考えられる。ディズニーは、いわば「真空状態」では存在しないからだ。すなわち、望ましい家族関係と個人の価値に関する思想とともに、アメリカのポップ・カルチャーで実践されている美学や語りのありかたに大いに影響を与え、また、それを映し出しているはずである。日本文化におけるスタジオジブリの位置づけはおそらくディズニーほど支配的ではないが、同様に、それ自体が一部を成している、より広い文化と相互に影響し合う関係をもっている。それらは本研究のような研究を行なう方法上の複雑な問題と言えよう。しかし、同時に、これまで見てきたように、*The Borrower Arrietty* の二つの吹き替えの存在が、言語的、そして文化的比較をする上で興味深い機会を提供してくれることも明らかである。それぞれの作品が制作されたより広い市場とともに、この二つのスタジオの作品傾向に対する焦点を照らし出す視点を提供しているからである。

引用文献

- Arrietty*. Directed by Hiromasa Yonebayashi. Studio Canal, 2011.
The Borrower Arrietty (借りぐらしのアリエッティ). Directed by Hiromasa Yonebayashi, screenplay by Hayao Miyazaki and Keiko Niwa. Studio Ghibli, 2010.
“Ghibli’s *Arrietty* to Have Different Dub Casts in U.S., U.K.” *Anime News Network*, 21 June 2011. <http://www.animenewsnetwork.com/news/2011-06-21/arrietty-to-have-differentdub-casts-in-u.s-u.k>. Accessed 10 July 2017.
“Hayao Miyazaki Picks His 50 Favorite Children’s Books.” *Open Culture*, 29 May 2017. <http://www.openculture.com/2017/05/hayao-miyazaki-picks-his-50-favorite-childrensbooks.html>. Accessed 14 July 2017.
Kirkpatrick, Karey, Interview with Catherine Butler. 18 June 2017.
Lu, Amy Shiong, “The Many Faces of Internationalization in Japanese Anime” (「日本アニメにおける国際化の諸側面」). *Animation: An Interdisciplinary Journal*, vol. 3, no. 2, 2008, pp. 169–187.
Norton, Mary, *The Borrowers*. Harmondsworth: Puffin, 1958.
The Secret World of Arrietty. Directed by Hiromasa Yonebayashi, screenplay by Karey Kirkpatrick. Disney, 2012.
Tamura, Chihiro, 「日本のアニメーション映画の英語吹き替え版におけるセリフの付け加えに関する研究—スタジオ・ジブリのアニメ作品の分析から—」, 『通訳翻訳

- 研究への招待』(*Invitation to Interpreting and Translation Studies*), no. 4, May 2010, pp. 87–105.
- Team Ghiblink, “A Second Interview with Cindy and Don Hewitt.” *The Hayao Miyazaki Web*, May 2005. http://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/hewitt_interview2.html. Accessed 2 July 2017.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge, 1995.
- Yamada, Kentaro, 「英語版アニメ作品に見る翻訳の問題: 『千と千尋の神隠し』の場合」 (“On Problems of Translation in English Version of Anime: A Case Study of *Spirited Away*”), 『県立長崎シーボルト大学国際情報学部紀要』 no. 5, Dec 2004, pp. 195–205, NII Electronic Library Service: <http://ci.nii.ac.jp/naid/110004628228/>.
- Yamada, Kentaro, 「英語版アニメ作品に見る翻訳の問題 2: 『となりのトトロ』の場合」 (“On Problems of Translation in English Version of Anime 2: A Case Study of *My Neighbor Totoro*”), 『県立長崎シーボルト大学国際情報学部紀要』 no. 6, Dec 2005, pp. 273–284 NII Electronic Library Service: <http://ci.nii.ac.jp/naid/110005000924/>.

キーワード

The Secret World of Arritetty、*Arrietty*、*The Borrowers*、アニメーション映画、翻案、『借りぐらしのアリエッティ』、同化と異化