

## 〈翻案〉する宮崎駿

— 『魔女の宅急便』の脚色を原作・英語吹替に探る—

米村 みゆき

### はじめに

小説などをもとに脚色されたアニメーション映画は、長い間研究の対象となるような文化形態として認識されることはなかった。脚色されたアニメーション作品は「二番煎じ」「派生物」「後追い」したものとして、「改悪」「裏切り」「歪曲」などの誹謗の言葉を付与され、低い評価を受けることが少なくなかった<sup>1</sup>。しかしながら、スタジオジブリを代表するアニメーション監督である宮崎駿作品の場合は、原作を独自の手法で脚色する方法論において着目すべきではなかろうか。

アニメーション映画『魔女の宅急便』（1989年）は、角野栄子による同名の児童文学作品を大きく変更して映像化された。児童文学の『魔女の宅急便』は、当初雑誌『母の友』に「連載童話」として十二話まで連載（1982～1983年）され、その後加筆されて1985年に福音館書店から単行本化された。宮崎駿によるアニメーション映画化の後、角野栄子の『魔女の宅急便』は2～6巻（1993～2009年）としてシリーズ化されている。

他方、アニメーション映画の『魔女の宅急便』には英語字幕がつけられているが、ディズニーは英語吹替版を作成し、1998年にDVDを発売した。また、2017年には清水崇監督により実写化もされている。

『魔女の宅急便』は、十三歳の主人公のキキが、魔女の伝統にしたがって修行するため、コリコの町で宅急便の仕事を始めるというプロットである。角野栄子の原作では一年間の物語であるが、アニメーション映画ではひと夏の話に変更されている。映画の中盤以降はほぼ宮崎による創作であり、老婦人との交流や絵描きの友人ウルスラの登場、末尾の飛行船の墜落事故は宮崎のオリジナルである<sup>2</sup>。

宮崎のアニメーション映画は、大胆な脚色を行い、原作の世界から大きく逸脱していると称される。本稿は、『魔女の宅急便』において宮崎が、角野栄子の原作を単に設定の流用や着想の種とするに留まらず、解釈と（再）創造という二重のプロセスを経ていることを指摘する。いわば宮崎は原作に対して解釈的創造を行っており、このプロセスを本稿では〈翻案〉と呼称する。

本稿の手順は以下の通りである。1章では、角野栄子による原作と宮崎駿のアニメーション映画を比較した上で、両作品における魔女の表象と、キキと町の人々との交流について考察する。2章では、宮崎駿の〈翻案〉における想像力について先行研究を検証した上で、原作に対する解釈と創造について検討する。その上で、宮崎の評価軸を〈翻案〉に置くことを提唱する。3章では、ディズニーの英語吹替版にみえる補足部、変更部分を検証し、宮崎版の特徴を逆照射してゆく。

## 1章 角野栄子と原作と宮崎駿のアニメーション映画の比較

### 第1節 魔女の表象

ここでは主人公キキの「魔女」という属性が、角野栄子の原作と宮崎のアニメーション映画でどのように表象されているのか考察したい。文芸理論家のリンダ・ハッチオンは、小説は語る形態であり読者は想像力によって虚構世界に没入するが、映像は見せる形態であるため視聴者は聴覚的なものと視覚的なものに没入すると述べている<sup>3</sup>。それを裏付ける典型的な場面は、各作品の冒頭に見出せるため、その表現を掘り下げたい。その検討の後、キキがはじめてコリコの町に降り立った場面、最初の顧客を迎える場面、魔女の血の描出の差異について確認してゆく。

角野栄子による『魔女の宅急便』は、「ふつう/ふつうでない」という二項対立を様々な感覚を駆使することで読者に伝えようとしている。初出の連載時にはキキがコリコの町で宅急便の店を開いているシーンから物語が始まるが、福音館書店の単行本化では、キキが修行に出発する前の、さらに遡った場面から始まる。冒頭部分は新たに追加されたのだ。物語は〈あるところに、深い森となだらかな草山にはさまれて、小さな町がありました〉とキキの生まれ故郷の

町の風景を描き出す。

この町は南へゆっくりさがる坂の町で、こげたパンのような色の小さな屋根がならんでいます。

そして、町のほぼまん中には駅、ちょっとはなれたところにはかたまって、役所、警察署、学校があります。この町は、どこにでもあるふつうの町のようです。

ところが、すこし気をつけて見ると、ふつうの町ではあまり見られないものがあるのです。その一つは、町の高い木という木のでっぺんにぶらさがっている銀色の鈴です。この鈴は、嵐でもないのにときどき大きな音をだすことがあるのです。すると町の人たちは顔を見合わせて、

「おや、おや、またちっちなキキが足をひっかけたね」

と笑いあうのでした。

そう、みんなにうわさされているこのキキも、ふつうではありません。

(1 お話のはじまり)

物語のナレーションは、鳥のように上空から俯瞰する位置で町全体を見渡したのち、すぐさま〈鈴〉へとクローズアップする。その次は〈大きな音〉という聴覚で読者の注意をひく。その鈴によって「ふつうではないこと」を読者に注意させる。続いて、次のように語られる。

それでは、目を町の東のはずれにうつして、キキが住んでいる家を  
ちよつとのぞいてみましょうか。

通りに面した門の柱には、

「くしゃみのおくすり、おわけいたします」

という木のふだがかかっている、緑色のペンキでぬった戸が大きくあいています。

(中略)

庭には、大きな葉やとがった葉のいろいろ変わった草がきれいにならべ

4 専修国文 第108号

て植えてあり、あたり一面に、なにかぶうんとかうばしいようなにおいがただよっています。このにおいは家の中までつづいていて、台所においてある大きな銅のおなべのところでいちばん強くにおうようです。台所からは、ちょうど居間の正面の壁が見えますが、どこの家でも見られるような絵や写真のかわりに、木の枝をたばねたほうきが、大きいのと小さいのと、二本ならべてかざってあるのが、ちょっと変わっているといえましょうか。  
(同)

映画のカメラワークのように、家を覗こうとするナレーターがいる。それは、(読者とともに)〈木のふだ〉の文字を見る。しかし、ここでは「ふつうでない」ことはまだ示されない。そのすぐ後で、視覚を担っていたナレーターは〈におい〉＝嗅覚へと変更する。視覚で空からキキの家、門へと読者を招くように、ここでは〈におい〉で読者をキキの家の中へと誘う。そして再び、視覚のナレーターに戻り、壁のほうきを示し、「ふつうではないこと」＝〈ちょっと変わっている〉点に言及する。続く本文を見てゆきたい。

おや、居間から家族の話し声がきこえてきました。どうやらお茶の時間のようなようです。

「キキ、出発はいつにするつもりなの。もうそろそろきかせてくれてもいいんじゃないの。(中略)」

不満そうな女の人の声です。

「また、その話なの……だいじょうぶよ、かあさん。あたしだって母さんのむすめです。(中略)」

ちよっとうるさそうな女の子の声です。

「かあさん、もうキキにまかせたらどうだい。(中略)」

こんどは、おちついた男の人の声です。

もう、おわかりでしょうか。この家には、魔女の一家が住んでいるのです。

といっても、かあさんのコキリさんは、長い伝統をもつ正真正銘の魔女ですが、とうさんのオキノさんは、ふつうの人間です。 (同)

視覚から嗅覚を担っていたナレーターは、聴覚へと変更される。読者は「ふつうでない」ことを知るためには、女の人、女の子、男の人の声に耳をすませることになる。そこで、ナレーターがこだわっていた「ふつう/ふつうでない」の理由が「魔女」であると種明かしされる。それは「ふつう」の人間としての父親・オキノと対称的に示される。

一方、宮崎駿監督によるアニメーション映画の冒頭は、湖に面した草原で寝そべっているキキが、赤いラジオから流れる天気予報を聴く。視聴者を聴覚に集中させる。このラジオ放送は、後述するようにディズニー版ではナレーションが異なっているが、そのラジオからの天気予報によって、キキは魔女の修行に旅立つことを決心し、家に走って戻るという導入となる。また、原作にあった〈木のふだ〉の文字は〈魔女にご用の方は、ベルを鳴らしてください〉となっており、視聴者は「魔女」を事もなく受け入れる仕組みである。すなわち、角野の原作は、視覚、嗅覚、聴覚の想像力を読者に求めながら「ふううでないこと」＝「魔女」の表象を慎重に描いており、魔女/人間の垣根を「ふつう/ふつうでない」という表現を通し描出するが、宮崎のアニメーション映画は、その垣根の描出をほとんど行っていないことがわかる。

次に、キキがはじめてコリコの町に降り立った場面を比較したい。原作とアニメーション映画では、魔女のキキは町の人々に歓迎されず、そのためキキが意気消沈する点が共通している。しかし幾分差異がある。角野の原作では、キキが空から通りの石畳におりると人々が驚いて立ち止まり、キキを遠巻きにして人垣ができてしまう。怖がる人、人の後ろに隠れる人がいる。魔女は〈こわいことするのよ〉〈まさか、何か悪いこと、たくらんでるんじゃないでしょうな〉と口にする人もいる。一方、宮崎の映画では、町の人々はキキをみて一瞬驚くもののその反応は薄い。キキが〈わたし、この町に住まわせていただきたいんです〉と笑顔を呼び掛けても人々は〈そう、気にいってもらえてよかったわ〉と言い、足早に立ち去る。それどころか道路にとびだしたキキに対し警察官は

〈魔女でも交通規則は守らなければいかん〉と注意する。「魔女」は、とりたてて特別な存在ではないのだ。角野の原作では、パン屋のおソノから宿泊場所の提供を受けたときにキキが問うのは〈でも、いいんですか。あたし魔女なんです〉であった。しかし宮崎の映画では〈ほんとうですか、奥さん〉〈わたしキキです。こちらは黒猫のジジ〉という発言であり、キキは魔女であることにひけめはなく卑下する場面はない。

次にキキの最初の顧客について比較してみたい。角野の原作では、キキが店を開店するとき、おソノは〈魔女の宅急便〉と命名することを提案する。しかし「魔女」を冠する看板を不安視したキキの予想は的中し、一週間を経てもお客はこない。〈あずけた品物が魔法をかけられて変わったり、なくなったりするんじゃないかっていう人がいるらしい〉ためである。ようやく得た最初の顧客(お針子)は、魔女に対する偏見を露呈させる<sup>4</sup>。

「だけど、あんた、かわいいのねえ。あたし、魔女だっていうから、口から牙はやして、頭に角でもついているのかと思ったわよ」

むすめさんはことばとは反対に、ちょっとつまらなそうな顔をしました。キキは思わず「ひどい！」っていいそうになって、あわてて口をつぐみました。

#### (4 キキ、お店をひらく)

一方、アニメーション映画では、最初の顧客のデザイナーはキキを見ても〈あら可愛い魔女さんね〉と述べるのみで、彼女は躊躇なくキキに仕事を依頼する。

次に「魔女の血」の描写について検討してみたい。原作では、キキが魔女の血をひくことが強調される。キキが初めて飛んだとき、魔女の血すじであると母親のコキリは喜ぶ。母親は〈古い血すじの魔女〉であることを繰り返しキキに説く。キキも「魔女の血が流れていないと飛べない」ことをおソノやトンボに説明する。次の引用は、トンボが魔女の服装を着てキキの箒にまたがり飛ぼうとした場面である。

「あたしが飛べるのは、あたしが魔女だから。つまり、ここを流れている血がちがうんです」

キキは、じぶんの胸をとんと一つ、たたいてみせました。

「じゃ、血が飛ぶってわけ？」

男の子（引用者注：トンボ）は目をまるくして、キキを見つめました。

（5 キキ、一大事にあう）

原作では、「魔女の血」という要素が人間と魔女との差異化、原作で強調する「ふうつ/ふつうでない」の区分として重要である。一方、アニメーション映画では、キキが「魔女の血」で飛ぶという設定は同じであるものの、その要素は「特技（スキル）」に近い。キキが飛べなくなったときに、絵描きのウルスラとやりとりする場面を確認したい。

〈うん 血でとぶんだって〉

〈魔女の血か・・・いいね あたしそういうの好きよ〉〈魔女の血、絵描きの血、パン職人の血〉

〈神さまか誰かがくれた力なんだよね おかげで苦労もするけどさ〉

宮崎の映画では、飛べなくなったキキが、丘を走って下りつつ飛ぶ練習をする場面もみえる。これは一見して「スポ根（スポーツ根性もの）」のアニメのパロディと思われるが、（過激な訓練はないものの）練習を繰り返せば飛べるような印象を与える。〈血で飛ぶ〉要素、すなわち「魔女の血」の設定は原作が描く「ふつうでない」次元から著しく乖離していることがわかる。

原作ではキキが「魔女」であることが、人間に対する垣根として設定されているが、アニメーション映画では藤森論文が「ふつうの女の子、たまたま飛べる女の子の幼い初恋の物語」<sup>5</sup>と指摘するように、キキが「魔女」である属性は飛ぶこと以外は見受けにくいものとなっている。角野の原作と異なる「魔女」性が払拭された主人公が設定されている。

西洋史の文脈からみれば、元来「魔女」は男性中心システムから逸脱した女

性を邪悪なものとし排斥の対象とした呼び名であったが、日本のアニメーションにおける「魔法少女」は、須川亜紀子の研究が指摘するように、魔法や魔術と少女というフェミニニティ、純粋性、かわいらしさ等のイメージと結びつき、ガールヒーローとして用いられてきた<sup>6</sup>。宮崎駿は、東映動画の魔法少女ものの第一作である『魔法使いサリー』（1966年12月1968年12月、全109話）に原画の担当で参加しており、それゆえTVアニメで制作された「魔法少女」がもたらした「魔女」の設定が「少女たちの願望を実現するための手立て」に過ぎないと自覚的であった<sup>7</sup>。

## 第2節 コミュニティへの参加要因

ここでは、魔女としてのキキが人間のコミュニティといかに交流するのかという視点から、原作とアニメーション映画を比較してみたい。原作も映画も、魔女は十三歳になると自分の家を離れ一人暮らしを始める設定であり、町の人々との交流を描くという点で共通しているが、キキのコミュニティへの参加に影響を与える要因は異なっている。そもそも原作では、キキがいかに人と交流するのか、いかに人間のコミュニティを受け入れてゆくのかに重点があるようだ。一方、アニメーション映画では、いかにキキが人間のコミュニティに受け入れられているかが焦点となっている。

角野の原作では、母親はキキが修行に旅立つ前に、魔女には遠慮が必要なこと、そのためおとなしく、ひかえめであるようにと説く<sup>8</sup>。しかし、キキは母親の教えに対して〈あたしはね、ひとになんていわれるか、いつも気にして生きるのはいやよ。やりたいことはどんどんやってみたいわ〉と反感を持つ。しかし、コリコの町で始めた宅急便のお客が来ないと、魔女に対しての偏見が、人々の無知によるものと知る。

「あたし、悲しいわ。どうして魔女は悪いことをするって決めちゃうの？」

「ほんとうなの、知らないのよね。もともと魔女は悪いことなんてしてないのよ。変わったことはしたかもしれないけど……人間で自分で理解できないことは、かんたんに悪いことにしちゃったのよね。」

(4 キキ、お店をひらく)



したがって、自分を〈宣伝〉しようとする。風船を使い運んだキキとジジの絵（「世界一美しい黒」）が〈コリコの町のすみずみまで知れわたった〉とき、キキにとって、それは単なる商売上の〈宣伝〉以上の〈宣伝〉を意味していた。キキは、一年の修行から生まれ故郷の町に帰ってきたとき、母親にこのように告げる。

「かあさん、あたしちょっと考えたんだけどね、魔女はね、ほうきにはかり乗って飛んでちゃいけないんじゃないかって思うのよ。そりゃ、おとどけものはいそぐから、飛ぶのはしかたがないけど……でもときどきは歩いたほうがいいんじゃないかしら。だってほら、歩くといろんな人といやでも話すことになるじゃない？ おソノさんに会えたのも歩いていたからだし……（中略）おたがいわかりあえると思うの……」

（11 キキ、里帰りする）

キキなりに人間をどのように受け入れ、どのように交流してゆくかを学んだのである。

ここでは、魔女の修行の意味が、原作とアニメーション映画で異なることも関連する。原作では、キキの一人暮らしは〈ひとつでも多くの町や村に、そしてひとりでも多くの人に、魔女がまだちゃんといることを知ってもらうため〉の方法であった。それは魔女が生き残るための習慣でもあった。したがってお届け物の報酬は金銭ではなく〈おすそわけ〉という設定である。〈あたしたちができることでお役にたてて、そのかわり、みなさんのものをすこしわけていただいて、こういうの『もちつもたれつ』ってもいうんです〉（4）とあるように、魔女と人間の相互交流を意味している。生まれ故郷の町では、この〈おすそわけ〉により魔女と人間が〈もちつもたれつ〉暮らすことができた。

一方、アニメーション映画では、宅急便という職業でキキがいかに「ひとり立ち」をするかに重点が置かれている<sup>9</sup>。したがって、労働の報酬による経済的自立は一つの要素としてクローズアップしてくるだろう。

そもそも宮崎が角野栄子の原作に着目したのは、わずかな才能を頼りに都会

で働く少女の自立と葛藤を丁寧に描いている点であった。〈マンガ家を夢見る少女が、単身大都会に出てくるおもむき〉をみたのだった<sup>10</sup>。したがって、原作では、スーパーで買い物したキキが〈くらすって物入りね〉という台詞を口にするし、ショウウィンドウで赤い靴に目をとめる——都会の誘惑を描きだしている。ここで注目されるのが絵描きのウルスラだ。角野の原作では、様々な職業の女性たちが登場し絵描きも登場するが、ワンオブゼムに過ぎない。一方、宮崎のアニメーション映画では、絵描きのウルスラがキキの親友のように設定される。それは、ウルスラが絵描きという職業を持つ者（＝労働する者）としてキキと同属であるからだろう。もちろん、絵を描くことは魔法と並列した「才能」と、ひとまずは捉えることも可能である。実際、宮崎はこの映画における魔法の扱いについて〈等身大の少女たちのだれもがもっている、何らかの才能を意味する限定された力〉であると述べる<sup>11</sup>。しかしながら河野論文が指摘しているように、「才能」と捉えると、キキとウルスラの魔法の、力の源をめぐる対話の中には、カテゴリー・ミステイクが生じてしまう<sup>12</sup>。魔女は〈血で飛ぶ〉とキキが説明したときにウルスラは〈魔女の血、絵描きの血、パン職人の血〉と並列するからだ<sup>13</sup>。ここでは、絵描きは「職業」である。

宮崎は、原作の「魔女/人間」とは異なる垣根から原作を描き出している。それは、「働く/働いていない」という垣根であり、その垣根がキキにとって同世代のコミュニティへの参加を阻む要因であるだろう。注目されるのは、海岸に不時着した飛行船を見るためキキとトンボが出かけた場面である。トンボから仲間とともに飛行船の船内を見に行くことを提案されたキキは、態度を硬化させて断る。その場面の同年代の女の子たちの台詞は次のようなものである。

〈あの子しってる、宅急便やってる子よ〉

〈へえ、もう働いてるの〉

〈たっくまし〜い〉

一方、角野の原作においては、キキと同年代の女の子との隔たりは「魔女/人間」という垣根であることが示される。届け物を頼みにきた少女ミミは、〈魔

女ってきいていたけど、何も知らないのね。同じぐらいの女の子はみんな、そういうことして遊ぶものだって思っているの?」とキキ＝「魔女」に対抗意識を持つ(7)。しかし、その後キキとミミは仲良しになる。

「(前略)ここにたのみにきたら、年も同じぐらいなのにあなたがとてもおとなっぽくきれいに見えたんですもの。とたんにごうしたわけか負けれないっていう気持ちになっちゃって。ごめんなさい。……魔女さんとあたし、おたがいに似ているみたい、気があいそうね。」

(7 キキ、ひとの秘密をのぞく)

アニメーション映画では、「働いている/働いていない」という要因により、キキは同世代のコミュニティに参加できなかった。しかしながら末尾では、キキが同世代の共同体に受け入れられている興味深い場面が確認される。よく知られているように、宮崎駿のアニメーション映画のエンドクレジットには、本編の「後日談」が示される。『魔女の宅急便』のエンドクレジットでは、本編中で妊娠しているおソノの子供が生まれ、黒猫のジジも子猫の父親となっている。そして、キキはトンボに寄り添い同世代の仲間たちと共にいる。上野千鶴子が指摘するように、このキキの姿のうちには、トンボのガールフレンドとしてその共同体に参入していることが仄めかされている<sup>14</sup>。この視点からみれば、アニメーション映画が独自に描く「働いている/働いていない」の垣根は、トンボとカップルになることによって無効化する。作品の冒頭でも、旅立ちを延期すれば〈素敵なボーイフレンドが現れたらどうするの、出発できやしないわ〉とキキが語っており、キキがボーイフレンドを持つことが伏線として示されている。宮崎は、エンドクレジットにおいて、「恋」が同世代のコミュニティ参加の垣根を乗り越えるファクターとなり得ることを描出したと想定される<sup>15</sup>。

## 2章 宮崎の〈翻案〉における想像力

### 第1節 普遍性と獨創性

物語が語り直されるときには、ほとんどの場合において翻案が行われてい

る<sup>16</sup>。宮崎は「原作」を脚色する際に、アニメーション映画の観客に適応し訴えるように作り替えているが、宮崎にとっての「原作」の位置づけについて改めて考えるとき、第一に、映画作品とその関係性を公言していると想定される。第二に、自らの想像力をスパークするための触発剤として捉えることが適切であろう<sup>17</sup>。本章では、アニメーション映画『魔女の宅急便』において、原作がどのような位置づけであり、どのようなモチーフが継承され、いかなる展開をしているのかを具体的に考察してみたい。結論を先取りすれば、宮崎作品には原作を単なる設定の流用や着想の種に留まらず、原作についての解釈と（再）創造という二重のプロセスの痕跡が看取されることを述べる。いわば宮崎は解釈的創造を行っており、このプロセスを本稿では〈翻案〉と呼称する。

この観点からは、次の二つの先行論文が着目される。一つは、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に導入して読み解いたケビン・モイスト、マイケル・バソローの論である。映画は監督の創造行為であること、独自のスタイルがあるとした上で、宮崎映画の顕著な戦略として「創造的な伝統主義 (creative traditionalism)」を指摘する。宮崎映画には文化圏を越えて認識できるような伝統的な物語構造があり、その中に創造的な要素があるというのだ<sup>18</sup>。もう一つは朴己洙の論考で同様な指摘をする。朴は宮崎映画の中に、物語の普遍性（「英雄の旅物語」）の確保と同時に独立的な冒険とスペクタクルによるオリジナル性を見出す<sup>19</sup>。本稿では、この二者とは異なる観点から宮崎映画における弁別性を考察したい。すなわち、宮崎が「原作」に対してどのようなスタンスをしているのか、具体的にはどのような〈翻案〉のプロセスを経ているのか、すなわち解釈的創造をしているのかという視角である。

『魔女の宅急便』の映画化においては、絵コンテ（シナリオ化）が進むにつれて、原作者の角野は、宮崎によるアニメーション映画化に難色を示したことが知られている。原口正宏の言うごとく〈宮崎作品は、たとえ原作を得たとしても、その原初的なイメージからはかけ離れてしまうことが多い〉<sup>20</sup>ためである。ここで、宮崎の〈翻案〉について考察する一助として、宮崎の監督映画『となりのトトロ』（1988年）についての発言に注目してみたい。宮崎は、「劇場用

予告編」のインタビュー<sup>21</sup>で同作を制作したきっかけとして宮沢賢治『どんぐりと山猫』をあげているのだが、小さい頃に読んだ同作の挿し絵の山猫は、自分のイメージと異なっていたと言及する。宮崎が「原作」を受容しイメージを膨らましていることを端的に示していよう。『となりのトトロ』のケースでいえば、有名な猫バスの表情は、宮沢賢治の原作が描く〈にゃあとした顔〉の山猫のイメージから由来したものといえるだろう。

自らの作品から逸脱してゆく宮崎の映画制作の姿勢に抵抗した角野と異なり、宮崎の脚色化を歓迎したのは、『ハウルの動く城』の原作者、イギリスのファンタジー作家のダイアナ・ウィン・ジョーンズ (1934-2011) である。アニメーション映画『ハウルの動く城』も、『魔女の宅急便』と同様、別作品のように物語は大きく異なる。しかしながら、ダイアナは宮崎と対面したときの驚きを、インタビューでこう述べている。

「彼は他の誰よりも私の本を理解してるってね」<sup>22</sup>

この発言を裏書するように、ダイアナは、映画公開後に自らのペーパーバックの表紙を変更している。ダイアナが小説でイメージした城は〈細く石炭でできた〉ものだったが(図1)、宮崎は、その城の造形を大きく脚色した。そしてダイアナは宮崎が描いた城を自らの小説の表紙に採用しているのだ(図2)。

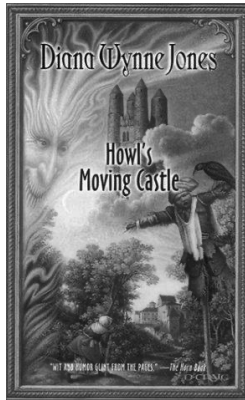


図1 2001年版の表紙  
(Greenwillow Books)

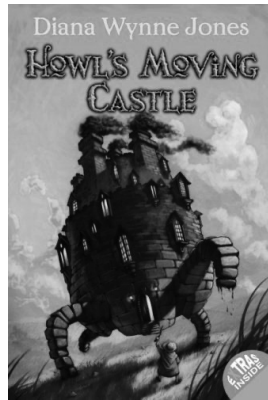


図2 2008年版の表紙  
(同左)

## 第2節 宮崎による解釈と(再)創造

大胆な脚色を行い、原作の世界から大きく乖離しているようにみえる宮崎のアニメーション映画であるが、『魔女の宅急便』では、宮崎駿が原作を掘り下げて解釈しており、その解釈項をオリジナルに追加して原作の世界を再配置する、という興味深い様態が見受けられる。ここでは、トンボの設定と赤ん坊のおしゃぶりの登場に着目してゆきたい。

前述のように、角野の原作は「魔女/人間」の垣根を慎重に描きだす。ここでは、とんぼがキキを一般的な「魔女」の括りでは捉えようとしない場面が描かれる。絵描きはキキをモデルに絵を描いたのだが、その絵を目にした際のとんぼの反応は次のようなものであった。

それは、暗い空を背景に、黒いドレスの魔女と猫が、浮き上がるように描かれていました。その黒い色のつややかで美しいこと、キキはあらためて自分のスカートを見つめました。

「目がちがうな」

しずかにしていたとんぼさんが、とつぜん横から不満そうにいました。

「どうちがうの？」

絵描きさんははじめてとんぼさんに気がついて、びっくりしながらいいました。

「どうしてって……、もっと、くるんとしてかわいいよ。キキさんののは……」

「あら、そのほうがよかったかしら。魔女の雰囲気をだそうとしてみたんだけど……」

絵描きさんは、へんな顔をして、とんぼさんを見つめました。

(6 キキ、ちょっといらいらする)

〈魔女の雰囲気〉を出そうとして描いた絵に〈目がちがう〉と反論するとんぼは、キキを〈魔女〉のカテゴリーではなく一人の女の子としてみている。絵描きは、キキを〈魔女〉として見ないとんぼに釈然としない。ここに、とんぼがほかの町の人々と決定的に異なる特質があり、キキにとって心を通わせる相手となる理由が示されている。角野栄子の『魔女の宅急便』のシリーズの第6巻では、キキとトンボは結婚している。ここで興味深いのは、キキの父親ととんぼに共通する設定である。キキの父親は〈ふつうの人間〉であるが〈民俗学者で、妖精や魔女についての伝説や民話を研究している人〉(1)である。一方、ほうきどろぼうと間違えられたとき、とんぼはキキに次のように答えている。

「まさか、ちがうよ。研究のためなんだ」

男の子(引用者注：とんぼ)はすこし抗議するように、口をとがらせました。

「研究って？」

キキはきんとした声をはりあげました。

「そんなにどならないですよ。今、いうからさ。じつはほくたち、この町で飛行クラブっていうのやっているんだ。自分の力でなんとか飛ぼうって考えるものの集まりなんだよ。(中略)それから空とぶ魔女のほうきの研究」

(5 キキ、一大事にあう)

キキの父親オキノととんぼは、〈研究〉する者として、「魔女」に関心を持ち理解を示す。そして、この設定は、宮崎の前作『となりのトトロ』におけるサツキとメイの父親である草壁の設定と通底する。サツキとメイの父親は、大学で考古学を〈研究〉する者であった。この点に関して、映画批評家のロジャー・ロバートの発言を参照したい。ロジャーは『となりのトトロ』を“one of the most beloved of all family films without ever having been much promoted or advertised（宣伝されないまま、家族向け映画で最も愛される映画の一つとなった）”と高く評価する<sup>23</sup>。彼のこの評言は、ディズニー版（通称カナダ版）『となりのトトロ』のDVDパッケージの帯にも採用された。その一方でロジャーは、批評家のロバート・プラモンドンを引用しつつ、サツキとメイの父親が、大人であるにもかかわらず二人の心の中にのみ存在するトトロを肯定する態度に疑問を呈する。ロジャーはその理由として日米の文化差を想定するのであるが、ここではむしろ、サツキとメイの父親が考古学の〈研究〉をしている設定を視野に入れることが妥当だろう。宮崎は、トトロの存在を肯定する理由づけを父親の職業の中に書き表した。したがって、宮崎は、角野の原作においても、父親とトンボにおける〈研究〉という共通の設定を容易に見出していたのだろう<sup>24</sup>。なぜなら、宮崎は、アニメーション映画の中で、二人の共通点を付加して描いているからだ。一つめは、修行の旅に出かける前のキキを見て父が〈母さんの若い頃によく似てる〉と言う台詞を追加している点だ。この台詞は、キキの父親は母親が〈この町〉に降りてきた頃から知っている、という事実を伝えるものであろう。それを裏書きするように、この父親の台詞の直前の場面には、町に住むドーラがキキの母親に向かって、〈あなたがこの町にきた日のことをよくおぼえていますよ〉〈十三歳の小さな女の子がホーキにのって空から降りてきたわ〉と発言するものである。そして、アニメーション映画では、トンボもコリコの町に降り立ったキキを見つめるシーンが追加される。絵コンテには、〈町でたむろしているトンボ達も目でおう〉と記されている（図3）。一方、角野の原作では、キキが海水浴に出かける場面まで、とんぼは登場しない。この脚色は、宮崎が、キキの父親のようにトンボも〈若い頃〉からキキを知っている設定に変更したこと、そして敷衍すれば——角野の原作（『魔女の宅急便』





「ライナスの毛布」は、精神的な成長に従って使用頻度が減り手放されることになるのだが、示唆深いことに、宮崎はこれをジジの設定において追加している。アニメーション映画の後半には、キキがジジの話す声を理解できなくなる場面がある。一見したところ、これはキキの魔法が弱くなったためと解釈が可能である。しかし、キキの魔法が戻ってからも、キキはジジと会話はしない。これは、ジジがキキにとって「ライナスの毛布」であったこと、そしてキキが精神的に成長して、ジジの存在が不要になったことが描かれたとわかる。原作には、キキが精神的な要因によりジジの声が理解不能になる場面はない。ジジが友だちの白猫と猫言葉で話し続けた結果、言葉遣いが奇妙になる場面はシリーズの第5巻（『魔法のとまり木』）に登場するが一過性のものだ。したがって、宮崎は、角野の原作における赤ん坊のおしゃぶりのエピソードを「ライナスの毛布」であると解釈し、それをキキの精神的自立の要素として再配置したことがわかる。これは宮崎の原作に対する読解の確かさと豊かな想像力の証となる。原作を継承し、その要素を再配置している点に、宮崎駿の映画脚色の特質を見ることができ、かつ評価することができるのではないだろうか。

### 3章 日本語版から英語吹替版へ：原作の召喚

ここでは、『魔女の宅急便』の脚色について英語吹替版に目を向け、本稿を補足してゆきたい。翻訳は、言うまでもなくひとつの文化体系から別の文化体系へと変換する際に、ことばの帰属場所を見出してゆくコミュニケーション行為である。文化や言語、メディアを越え横断し新たな文化環境へ適合させてゆくときには、翻訳した側のイデオロギーが露呈することが予想されるが、同時に底本（翻訳のもととなった原本）が含み持つインターテキストの交響が露になる事態も生じるのではないだろうか。なぜなら『魔女の宅急便』の英語吹替版には、宮崎のオリジナル版（原版）ではなく、その原作である角野栄子の物語の主題が呼び寄せられているからである。

バロリ・アルバナ「異文化とアニメーションの受容」<sup>27</sup>は『魔女の宅急便』の英語版、アルバニア語版の比較を試みた論考だが、エドワード・T・ホルの「ハイコンテキスト文化」と「ローコンテキスト文化」の主張を導入し、『魔

女の宅急便』の英語吹替版は、日本語（ハイコンテキスト文化）のオリジナル版から、英語吹替版（ローコンテキスト文化）に訳す際に、内容やメッセージを補足していると言う。本稿では、英語吹替版にみえる補足部、変更部分を検証し、宮崎映画の特質を逆に照らし出してゆきたい。

映画の後半で、キキは、高齢女性から孫娘の誕生日パーティのために得意料理のしんのパイを届けるように依頼を受ける。オープンが故障しその依頼はキャンセルされるのだが、女性は予定通りの謝金をキキに渡そうとする。そのときキキは、〈奥様 わたしまだちょっと時間があるんです〉と言う。これは、英語吹替版では〈ほかに仕事はありませんので、なにかお役に立てるかと思えます〉という台詞となる<sup>28</sup>。キキの〈時間がある〉という言葉におけるハイコンテキストの含意を英語吹替版では「お手伝いの提案」であると明確に説明する。この変更については、日本語の特徴に拠るものとして一般化できる。貨物列車に乗る場面、キキが町に降り立ったときの人々の台詞にも同様な視角からの変更が確認される<sup>29</sup>。しかしながら『魔女の宅急便』の英語吹替版には、「ハイコンテキスト文化」以外の補足や変更もある。それらは、“宮崎映画のわかりにくさ”を埋め合わせる意図がみえるようだ。

たとえば、キキがトンボと人力飛行機の機関部に乗って海岸に出かけた場面では、トンボの仲間の一人がキキを見て〈あの子してる、宅急便やってる子よ〉と言う。会話主はクローズアップされることなく、カメラは仲間数人を映し出したままである。したがって、その台詞を口にしたのがしんのパイを届けた孫娘であることは、ややわかりづらいものとなっている。一方、英語吹替版では〈彼女は、私の誕生日に私の家に宅配をしてくれたよ〉と台詞のみでも彼女の同一性が伝わるように変更されている。ほかにも、英語吹替版の特徴として原版（宮崎版）に対して物語の論理性を高める、整合性を図るなどの点が指摘できるだろう。原版では、冒頭でラジオから天気予報と生鮮食品市場のニュースが流れるが、英語吹替版ではそのラジオの放送に、飛行船の通過についての質問が相次いでいることが追加されている。英語吹替版では、映画のクライマックスにある飛行船の事故の伏線を書き込んだことがわかる。ラジオの場面では、DJの台詞として、今晚は美しい満月が夜空を照らすから何か特別

なことをするなら今晚だよ、という文言も追加されており、その台詞はキキの旅立ちの“水先案内”の役割を果たしている。対話の受け答えにおいても整合性を加えて明瞭化する意図がみえる。英語吹替版では、十三歳のひとり立ちは時代錯誤というキキの母親に対して、それに対応する〈あなたも若かった〉という老婦人の台詞があり、キキが修行に出かける途中で出会った先輩魔法の台詞は、それまでの特技の話題を持続させて〈自分の新しい特技を披露するため帰宅する〉と変更される（原版では〈胸をはって帰れるのでうれしいわ〉）。

相棒のジジや絵描きのウルスラとの対話については、宮崎版は、ジジやキキの持ち味（性格）を優先させる特徴があり、英語吹替版では、対話性を優先させる特質が認められる。キキは、トンボが誘ってくれたパーティに間に合わせるために急いでパイを届けたものの雨が降り出し、受け取った孫娘は冷たい……その帰路でジジは〈パーティもう間に合わないね〉とキキに伝える。この台詞は、英語吹替版では〈まだ時間があるかもよ〉とキキを労わる台詞に変更される。すぐ後の場面で二人がトンボをみつけたときの〈いまならまだ間に合うよ〉というジジの発言に呼応して物語の流れを先行させたのだろう。届け物のぬいぐるみを装い疲労困憊のジジと帰宅途中のやりとりは、原版では〈(キキ) まだ身体おかしい?〉〈(ジジ) お腹へったー〉〈(キキ) ほんとねーわたしもクタクタ〉〈(キキ) でもすてきな一日だったわ〉であるが、英語吹替版では〈(キキ) おなか減った?〉〈(ジジ) いや、疲れたよ〉〈(キキ) 私も、本当に疲れた〉〈私たちは二人とも今晚ぐっすり眠れるよね〉と整合性を優先させている。キキに対して斜に構え、物事を冷静に捉えるジジの持ち味（キャラクター）を考慮すれば、宮崎版の台詞に違和感はないが、英語吹替版は、物語の流れや対話のキャッチボールを優先させたことが認められるのだ。次にウルスラとのやりとりをみたい。ウルスラから絵が描けなくなるスランプを聞いたキキは、〈わたし魔法ってなにか考えたこともなかったの〉〈修行なんて古くさいしきたりだって思った…今日あなたがきてくれてとてもうれしかったの…。わたしひとりじゃ…ただジタバタしてただけだわ〉と発言する。一方、英語吹替版では〈なぜ飛びたいのか、あまり考えたことはなかったわ。修行に夢中になっちゃって。私自身のインスピレーションを見つけなければいけないわ〉へと変更され

る。二人の就寝の場面でも、英語吹替版でのキキの質問は、自分がもう一度飛べるようになるかと問う台詞となり、ウルスラの受け答えも〈もちろん、然るべきインスピレーションが得られるまで待てばいいのよ、わかった?〉である。原版では、キキがときどきウルスラを訪ねてよいかと問い、ウルスラは承諾するに過ぎない。すなわち、英語吹替版では、ウルスラが新たな目標をキキに促すものとなっている。ウルスラの小屋での滞在のシーンのあと、キキは再び飛ぶことが可能になるという映画のプロットを考慮すれば、英語吹替版の変更は、キキがウルスラとの交流を通じて自分の魔法を取り戻すきっかけとなった理由づけを鮮明に示し、配置したことがわかる。一方、原版は、十三歳の少女の、友だちに向けた内面の吐露としては“自然体”のキキが表現されていよう。

ここで、さらに興味深い事象について考察したい。英語吹替版が、翻訳元の宮崎駿の原版ではなく、角野栄子作品の主題を召喚している様相が見受けられるためである。キキがトンボと海岸へ出かけて、帰宅した場面である。

キキは、トンボと親しくなり、人力の飛行器具で海岸に不時着した飛行船を見に行く。そこで、通りかかったトンボの仲間たちと一緒に飛行船の中を見学に行こうと誘われる。しかし、前述の通り、その仲間たちから自分が働いていることを揶揄される。トンボからみんなと一緒に行こうと誘われるも〈いかない さよなら!!〉と一人帰宅してしまう。宮崎版では、下宿に戻ったキキは、ベッドになだれ込み、次のような独り言を言う。

〈ジジ…わたしってどうかしてる〉

〈せっかく友だちができたのに、急に憎らしくなっちゃうの〉

〈素直で明るいキキはどこかへいっちゃったみたい〉

この場面、英語吹替版は、次のように翻訳する。

〈Jiji, I think something's wrong with me.〉

〈I meet a lot of people, and at first everything seems to be going okay.〉

〈But then I start feeling like such an outsider. You should have seen how

Tombo's friends looked at me.)

宮崎は、キキがトンボの仲間に加わらなかった理由を、自分の性格や、働いていない同世代への嫉妬の感情に帰して描出する。一方、英語吹替版は、そのようなキキの感情を訳出せず、自分がアウトサイダーになったような気持ちであることを告げている。補足すれば、原版では一人怒って帰宅するときのキキの台詞についても〈おこってなんかいいわ わたしは仕事があるの ついでこないで〉であったが、英語吹替版では〈I'm not mad at all, Tombo. I have a lot on my mind. So, please, just leave me alone〉に変更され、「仕事がある」という具体的な要因は消去され、キキの心に蟠りがあるという理由に変更されている。すなわち、英語吹替版は、宮崎がアクセントを置いた「働く/働いていない」という垣根以外のものを想定させるように描出されているのである。

英語吹替版を改めて検証すれば、パン屋のおソノは、初めてキキが飛翔するのを見たとき〈しばらく、夢を見ているかと思ったわ〉とキキが「魔女」であることが信じがたい様子であり、その後も〈あなたは修行中の魔女ではないか〉と「魔女」であることを再確認する台詞を口にする。一方、宮崎の原版で同場面を見ると〈おどろいちゃったよ あんた空とべるんだね〉とおソノの驚きは希釈されているし、直後の二人のやりとりをみても、キキが魔女であることは特段の要因として描かれず、二人のおしゃべりが進んでいる。すなわち、英語吹替版は、キキが「魔女」であることを視聴者に伝えることに慎重であるのだ。だからこそ、赤ん坊のおしゃべりを受け取った女性もキキが〈本当に特別〉と「普通でない」ことを付け加える(原版は、おしゃべりを受け取ったサインのみ)。ウルスラについても、キキとの初対面の際に魔女の修行について〈完全に独立して魔女になるために。すごい〉という驚きの反応をみせるが、原版を見ると〈いいね、わたし、そういうの好きよ〉という個人的な嗜好を口にするに過ぎない。英語吹替版では、宮崎版よりもキキを「魔女」であることを慎重に描出しており、これは「魔女/人間」の垣根があり、人間のコミュニティに入ることができないという角野栄子が描いた原作の世界を呼び起こしていることが確認される<sup>30</sup>。英語吹替版において、角野の原作が召喚された要因を考察すれば、

「魔女」を受容する翻訳側のイデオロギーが露呈したケースや宮崎版の中にあるインターテキストの交響が露わになった事例等が考えられるだろう。

## おわりに

本稿では、宮崎駿監督のアニメーション映画『魔女の宅急便』を角野栄子の原作との比較考察、および英語吹替版から逆照射することで、宮崎駿の〈翻案〉について考察した。

1章では角野栄子と原作と宮崎駿のアニメーション映画について魔女の表象、キキのコミュニティへの参加の要因から比較した。角野の原作は魔女と人間の垣根を慎重に描出する一方、宮崎のアニメーション映画では、キキと同世代の垣根は「働いている/働いていない」であったが、キキの「恋」がそれを乗り越えるものとして設定されたことを確認した。2章では、宮崎は角野栄子の原作を単なる設定の流用や着想の種に留まらず、解釈と（再）創造という二重のプロセスを経ていることを考察し、このプロセスを本稿では〈翻案〉と呼称した。宮崎が原作からトンボとキキの父親の共通点を見出しアニメーション映画で脚色して反復したことは、角野の原作にその後の物語の伏線を読み取った証左であった。また、角野の原作における赤ん坊のおしゃぶりのエピソードをキキの精神的自立の要素として再配置したことを確認した。3章では、ディズニーの英語吹替版にみえる補足部、変更部分を検証し、宮崎版の特徴を逆照射した。物語の論理性や対話の整合性を優先する英語吹替版と比較すれば、宮崎版はジジやキキの性格を描出する特徴が見受けられた。さらに英語吹替版では、角野栄子の物語の主題が召喚されるという興味深い事例が確認された。これは、翻訳する側のイデオロギーが露呈した事例、あるいは宮崎版におけるインターテキストの交響——私たちはもはや特定のテキストを選び出し「原作」として確定することのできない状況に向き合うことになること——を示唆するものであった。

---

1 リンダ・ハッチオン『アダプテーションの理論』（見洋書房、2012年）参照。

2 叶精二『宮崎駿全書』（フィルムアート社、2006年）参照。

- 3 前掲『アダプテーションの理論』参照。
- 4 松塚弥子は、雑誌掲載時のキキが鼻も爪も長く、容貌が人間からかけ離れていることを指摘する（「角野栄子『魔女の宅急便』成立過程の研究-雑誌版と単行本版の比較考察を通して」『梅花児童文学』16号、2008年6月）
- 5 藤森かよこ「フェミニズムから見る『魔女の宅急便』—「他者」としての魔女（原作）と人間化された魔女（アニメ）—」（『児童文学研究』27号、1994年11月）
- 6 須川亜紀子『少女と魔法—ガールヒーローはいかに受容されたのか』（NTT出版、2013年）
- 7 宮崎駿「KIKI 今日の少女たちの願いと心」（宮崎駿『出発点1979～1996』徳間書店、1996年）
- 8 補足すれば、ここではジェンダーにまつわる無意識の教育も見出すことができる。本稿では強調していないが、角野栄子の原作および宮崎駿の映画化作品には、日本におけるジェンダー的 주제や社会的弱者の問題を多く見出すことができる。藤森かよこはフェミニズム的 주제（前掲「フェミニズムから見る『魔女の宅急便』」）、河野真太郎は、キキに感情労働を読み取っている（河野真太郎「戦う/働く少女たちの自由 宮崎駿と資本主義の新たな精神」西田谷洋編『文学研究から現代日本の批評を考える』ひつじ書房、2017年）
- 9 「プレス・シート」（スタジオジブリ編集責任『スタジオジブリ作品関連資料集Ⅲ』1996年）
- 10 前掲「KIKI 今日の少女たちの願いと心」
- 11 前掲「KIKI 今日の少女たちの願いと心」
- 12 前掲「戦う/働く少女たちの自由」
- 13 英語吹替版では、「パン職人」は、友人＝おソノに設定されている点でも職業、労働の意味合いが強い。
- 14 上野千鶴子「なぜキキは十三歳なのか？」（『ジブリの教科書5 魔女の宅急便』文藝春秋、2013年）
- 15 英語吹替版では、キキは旅立ちの前に「良い魔女になるために、修行のために出かける」と言うが、同年代の女の子は「男の子たちに、そういうこと言いなさいね」と忠告する。恋が重要な要素であることを描く。
- 16 前掲『アダプテーションの理論』参照、以下同じ。
- 17 米村みゆき「想像力のデザイン—宮崎駿と「原作」」（『専修大学 人文科学研究月報』261号、2013年1月）参照。以下同じ。
- 18 Kevin M. Moist and Michael Bartholow (2007/3) “When Pigs Fly: Anime, Auteurism, and Miyazaki’s Porco Rosso”. *Animation*, vol.2-1
- 19 朴己洙「宮崎駿のアニメーションのストーリーティング戦略」（黒沢清ほか編『アニメは越境する』岩波書店、2010年）
- 20 原口正宏「児童文学が原作の初の外部企画作品「魔女の宅急便」（前掲『スタジオジブリ



り作品関連資料集Ⅲ)

21 「劇場予告編」(DVD『となりのトトロ』映像特典、2001年)

22 「原作者ダイアナ・ウィン・ジョーンズ インタビュー」(DVD『ハウルの動く城』特典、2004年)

23 Roger Ebert (2001/12) “My Neighbor Totoro”, (オンライン版: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-my-neighbor-totoro-1993> 最終閲覧日: 2020年9月10日)

24 『アニメージュ』1988年12月号、劇場版パンフレット『魔女の宅急便』には、キキの父親が「民俗学者」であることが記されている。

25 原作では、様々な登場人物とエピソードが描かれるが、キキは里帰りしたときに〈あの橋の上でいっしょうけんめい手をふってくれた姿がいつも心のどこかにのこっていて〉ととんぼのことを思い起こしている。

26 藤森かよこは、宮崎映画における二人の相似性について「恋の相手が父親似であることは、その物語が父権の支配、影響を肯定しているからではないのか」と疑問を呈す(前掲「フェミニズムから見る『魔女の宅急便』」)

27 バロリ・アルバナ「異文化とアニメーションの受容—『魔女の宅急便』の比較研究—」(『表現文化研究』14号、2018年3月)

28 以下、英語吹替版の日本語訳は引用者に拠る。

29 英語吹替版では、貨物列車にのるときに〈入口がとても小さい〉という台詞に変更して、貨物列車に苦勞して入り込んだことを明示し、列車内での休息について〈(びしょぬれになった服が)乾くまでここで休もう〉と具体的である。キキが町に降り立ったときは、町の人の台詞に〈(じゃあね)、さよなら〉を付け加え、魔女についての無関心さを強調している。

30 補足すれば、トンボの〈研究〉についても英語吹替版は角野の原作に近づいている。トンボはキキとの初対面の場面で〈ねえ そのホーキちょっと見せてくれない〉であるが、英語吹替版では〈飛び方を教えてくれないか?〉とトンボが飛び方の〈研究〉について質問する台詞となっている。

※本稿では、アニメーション映画の台詞の引用について日本語版、英語版のフィルム・コミックを適宜参照した。また角野栄子『魔女の宅急便』からの引用は、福音館文庫2002年版を用いた。

※本稿は、平成30年度専修大学研究助成「宮崎駿のアニメーション映画における〈脚色〉と〈翻訳〉についての研究」の研究成果の一部である。