

『思ひ出のマーニー』の二つの舞台

——ノーフォークと道東の湿地

安藤 聡

一 背景としてのノーフォークと道東

ジョウン・G・ロビンソン（一九一〇～八八）の『思ひ出のマーニー』（一九六七）はノーフォーク州北部の入江の湿地を主な舞台に、孤独な主人公アンナが謎めいた少女マーニーと出会ったことをきっかけに内面を恢復する物語である。ワーズワースやブロンテ姉妹、あるいはハーディやロレンスといった例を挙げるまでもなく、英国の文学には主題とその舞台となる土地の風土や歴史が密接に関係する作品が多く、『思ひ出のマーニー』もその優れた実例と言えるに違いない。アンナの心の再生にノーフォークの海辺の村と湿地という環境が大きく寄与するからである。米林宏昌（一九七三）監督による映画『思ひ出のマーニー』（二〇一四）は舞台を北海道東部の湿原に置き換え、同じ主題を表現することに成功している。本稿ではこのことを、小説と映画を比較しながら確認したい。

ノーフォーク州はイングランド東部（イースト・アングリア地方）の北海に突き出た部分の北半分を占める。二〇一三年に同州北東部の村ヘイズバラ（Happisburgh）でヨーロッパ最古（アフリカ大陸以外では世界最古）の人類の足跡が発見されている。川と湖の多い肥沃な沼沢地で、十八世紀前半に農業革命（いわゆるノーフォーク農法の普及と第二次開墾込み）があり、今もなお大規模な穀物栽培が主要産業として地域の経済を支えている。十九世紀初頭には州都ノリッジ出身の画家がこの街やその周辺の田園を描き「ノリッジ派」と称され、英国風景画の一つの流派を形成した。ロイスダールやホッペマなど十七世紀後半のオランダの風景画に影響を受けた、標高の低い平坦な土

地に特有の広い空を特徴とする田園風景を多く描いた流派であり、クロウム父子、ラドブルック父子、ホジソン父子に代表されるように二世代以上にわたって作風を共有し続けた画家の集団である。『思ひ出のマーニー』の風景もノリッジ派の風景画のイメージに近い。

ノーフォークはまた、東に突出したところに位置していることから、道路や鉄道の幹線ルートから大きく外れ、適度に寂れた郷愁を誘う風景を随所に残している。州内には高速道路（自動車専用道路）が存在せず、人口密度もイングランド全体の平均の四割に満たない。イースト・アングリア大学（院）出身のカズ・イシグロは代表作の一つ『私を離さないで』（二〇〇五）で、若い地理教師にノーフォークを「イングランドの失われた片隅」と呼ばせてくる（Shiguro, 65）。このような人や建物が少なく空が広い閑散とした風景が『思ひ出のマーニー』の背景として重要なのである。

ロビンソンは毎年夏にノーフォーク州北部の入江に面した村バーナム・オウヴァーリー・ステイズ（Burnham Over Staithe）で休暇を過ごしていた。ロビンソンの娘デボラ・シェバードの『後書』によれば、ロビンソン一家は毎年夏にこの地に滞在していて、そこで古い穀物蔵を改装した家の二階の窓辺で少女が長い髪を梳かされているのを見たことが、この作品を執筆する靈感になったという（Sheppard, 281-2）。この物語においては風車も重要な意味を持つのだが、バーナム・オウヴァーリー・ス

テイズの村外れの平原に風車が実在する（十九世紀前半に建造されたもので現在はナショナル・トラストの管理下にある）。村の北側ではバーン川がいくつもの支流に分かれて海に注ぎ、あたりには湿地と砂丘が広がっている。『思ひ出のマーニー』はこの地の風土と風景の賜物であり、作者がここを定期的に訪れていなかったら決して書かれなかった種類の作品であると言える。

釧路湿原は北海道東部、釧路市の北に位置する東西二十五キロ、南北三十六キロに及ぶ日本最大の湿原で、一九八〇年にラムサール条約に登録され、一九八七年に国立公園に指定された。その範囲の大部分が葦や菅の自生する湿地で、水鳥の生息地としても知られ、東側に海跡湖が集中している。映画『思ひ出のマーニー』の風景として重要な場所の考察も東側に限定してよからう。また、この映画の舞台として同程度に重要なのが、釧路の東およそ七十キロに位置する藻散布沼と、その北東約十五キロの一角を占める霧多布湿原である。映画では杏奈がおそらく釧路駅で特急列車から根室行きの普通列車に乗り換え（この場面は存在しない）、架空の「岸崎別駅」で下車していること（Ogawa）から、釧路と根室の間の架空の村と海に近い湿原に設定されていると考えられる。霧多布湿原は面積こそ釧路湿原の三十分の一にも満たないが、藻散布沼と合わせて一九九三年にラムサール条約に登録され、二〇二一年三月には国定公園に指定されている。映画に描かれた風景は釧路湿原の東部、藻散

布沼、霧多布湿原などを換骨奪胎していると推測できよう（ただしタイトルバックの湿原を特急列車が疾走する場面は釧路湿原より南の海沿いに広がるキナシベツ湿原であろう）。

『思い出のマーニー』を映画化するに際して、舞台を日本に移すことを提案したのは宮崎駿であった。それは日本の観客を主な対象とするのだから日本を舞台にするべきだという考えと、現地取材や文化的背景の検証など制作の過程を容易にするための配慮である（『ジブリの教科書20 思い出のマーニー』、二五）。本作の四年前にメアリー・ノートンの『床下の小人たち』（一九五二）を同じく米林が監督して映画化した『借りぐらしのアリエッティ』（二〇一〇）でも、原作の舞台ベッドフォードシャー州の田園を東京の郊外（小金井界限）に置き換えている。このことについて宮崎は「米林自身を含めこの映画が対象とする世代は」他国の文化に対して、僕らの若い頃に比べて、遥かに憧れも好奇心もない」ゆえに「今の日本を舞台にしなきゃ、お客さんは来てくれない」と本音を漏らしている（『ジブリの教科書16 借りぐらしのアリエッティ』、一四五）。だが理由は無論それだけではなく、先に引用した通り制作過程の単純化（当時監督として新人であった米林の負担軽減）のための斟酌と、外国よりも日本を真摯に描くべきだという信条こそが重要であった（『ジブリの教科書16』、一五六〜七）。宮崎は当初、瀬戸内海を提案したのだが、米林の考えで北海道に決定し、釧路、厚岸界限（一部札幌、函館）で取材が行われた（『ジブリの

教科書20』、二八〜九）。米林のこの判断は極めて適切であったと本稿では考えたい。

二 風景・風土と物語の関係

『思い出のマーニー』はロンドンのリヴァプール・ストリート駅からアンナがノーフォークに出發する場面から始まる。アンナは持病の喘息だけでなく精神的な問題を抱えていたため、夏休みを前倒しして里親プレストン夫人の古い友人ベグ夫妻の許に預けられることになった。アンナの精神的な問題とは他者に対して心を閉ざして、人間関係を一切確立できないことである。彼女は人付き合いを「目に見えない魔法の輪」（二〇）と認識して、自分はその外側に存在すると考え、同級生やプレストン夫妻を含めすべての他者と意図的に距離を置いている。この主人公のさらなる問題は、自分の孤独な状況を問題視せず、人間関係を確立する必要すら認めていないことであり、その遠因は幼い頃に両親や祖母と死別したことであった。彼女は自分を置いて世を去った両親と祖母を許せないと思っていて、そのために人を信じるのが出来なくなっていて、自分の記憶に対してさえ心を閉ざしている。

アンナはグレイト・ウーズ川の河口に位置する港町キングズ・リンで東に向かう地方線に乗り換えて、途中駅ヒーチヤムでペグ夫人に迎えられ、バスでリトル・オウヴァートン（バーナム・

オウヴァーリー・ステイズをモデルにした架空の村)のベグ家に向かう。ベグ家は古い小さな家で、第二章でアンナが到着した場面では「アンナの手ほどの高さの小さな門」、「花が咲き乱れる小さな庭」、「蜜蜂の羽音」、「開かれたままの玄関の扉」(16)など、素朴さや居心地の良さ、さらにはアンナを歓迎している雰囲気が強調される。アンナはこの家に入った瞬間と部屋に通された瞬間に、「温かい、心地よい、懐かしい匂い」に気づくが、それでもすぐに心を許すことはなく、そこが快適な部屋だと「注意深く判断」している(17)。

第三章でアンナは無事に到着した旨を知らせるプレストン夫人宛ての葉書を投函に行き、入江の船着き場を散策する。その「小舟と水鳥と水、それに巨大な空しか存在しない、遠い静かな世界」の風景の中に身を置いてアンナは「別世界に来たような気分」になり(23)、今朝リヴァプール・ストリート駅にいたことが「百年も前のことのように思える」(24)。ここで静寂と孤独を満喫していると、頭上を飛んで行く水鳥の泣き声がアンナには「私を哀れんで、ああ、私を哀れんで (Pity me! Oh, pity me!)」と聞かえる(25)。この場面でアンナは、入江の向こうの古い大きな家に目を留め、それは「自分がずっと探し求めていたもの」だと気づく(25)。この地はアンナにとって、「誰にも気づかれずに一日何も考えずに過ごせる」(34)ことが重要なのであり、そこには「巨大な海と空が広がっていて、自分のことを考えずにいられる」(34)環境なのである。東の果て

の空の広い寂し気な風景は、水鳥の鳴き声と相俟って、アンナにこうして内省と孤独の実感の機会を与えていると言えよう。

その「沼地屋敷」(Marsh House)を初めて見たとき、アンナは誰かに見られているような感覚を持つ(26)。だがベグ夫妻によればこの家は長年空き家であるという。アンナに友達がいなかったことを案じたベグ夫人は、彼女を近所のスタップズ家のサンドラと引き合わせようとするが、アンナとサンドラは気が合わない。ある日の夕暮時、夫妻がそれぞれ出掛けて一人になった時アンナは散歩に出て、小舟が「まるで自分を待っていたかのように」満潮の水際に浮かんでいるのに気づく(26)。誘い込まれるように乗ると舟は独りで動き出し、入江の対岸の沼地屋敷に辿り着き、アンナとほぼ同年齢の少女を迎えられる(少女はのちにマーニーと名乗る)。二人にとって互いのことは秘密であり、アンナはベグ夫妻にも、マーニーは意地の悪い家政婦にも時折帰宅する両親にも、この新しい(アンナにとって初めての)友達のこととは何も言わない。アンナが好んで散策する船着き場から見て屋敷は入江の対岸にあり、実は内陸の道歩きでも行けるのだが、アンナは門扉が閉ざされた表側から訪れることは出来ないし、マーニーは禁じられているため表玄関から外に出ることが出来ない。つまり、この二人は満潮の時に舟で行き来しない限り会えないのである。このように、アンナが孤独を実感し、初めて心を開ける他者であるマーニーと邂逅するという物語は、ノーフォークのこの地の風景と地理的

条件が揃って初めて成立すると言える。

村の外れの平原には風車があり、幼い頃の記憶からマーニーはこの風車を恐れて近づかない。アンナはマーニーをこのトラウマから救い出そうとして、二人で風車を訪れるのだが、風車小屋内部の高いところに登って下りられなくなってしまう、そこにマーニーの又従兄エドワードが現われて、アンナを置き去りにして二人で帰ってしまう。両親と祖母が自分を「置き去りにした」と思っていて心の傷を抱えていたアンナにとって、このことは決して許すことのできないマーニーの「裏切り」であった。だがこれはマーニーとアンナの時間のずれによって生じた不幸な偶然で、マーニーにアンナを裏切る意図はなく、最終的にアンナはマーニーを許すことになるものの、エドワードと「二人で」風車小屋にいたことが問題視され、マーニーは遠くに送られることになる。

マーニーが去ったのと入れ違いに、この海辺でアンナに重要な出会いが二つ訪れる。入江と屋敷の遠景を描く素人画家の老婦人と、屋敷を別荘として購入したリンズィー家の人々（特に次女プリシラ）である。この頃になると夏を過ごす人々で海辺は賑わうようになり、アンナは人との接触を避け続けていたのだが、プリシラを始めとするリンズィー家の兄弟姉妹がアンナに関心を持って近づいて来たのであった。プリシラは屋敷でマーニーの日記を発見し、始めのうちはアンナをマーニーだと思っていたという。アンナはこの日記を読むことでつい先日まで

のマーニーとの短い日々を追体験してマーニーの内面をより深く理解することになり、さらにリンズィー夫人との出会いをきっかけにマーニーの正体を知ることになる。夫人の旧友で、幼年時代をこの地で過ごしたペネロピー・ギル（通称ギリ）を屋敷に招いて話を聞くことになり、約束の日に屋敷に現われたギリは実はアンナが海辺で出会った老婦人であった。

ギリの話によると、この村で過ごした少女時代にマーニーという友達がいって、その本名はマリアンであり、両親は留守がちで沼地の屋敷で家政婦とメイド（の一人）に虐待されていた、風車小屋の「事件」をきっかけに寄宿学校に送られた。その後マーニーはエドワードと結婚して一人娘エズミーが生まれ、一家でイングランド北部に移住して、ほどなく夫と死別する。娘は第二次世界大戦中米国に疎開するが、親許から引き離された孤独のため、帰国する頃にはマーニーに対して心を閉ざすようになっていた。やがて家を出たエズミーは結婚して娘マリアンナ（母と訣別しても娘に母と似た名前を付けていることからエズミーが母の愛を求めていることがわかる）が生まれるが、ほどなく結婚生活は破綻する。そして時を置かず再婚した彼女はマリアンナをマーニーに預けて新婚旅行に出掛け、二人とも旅行先で事故死する。マリアンナはマーニーの許で育てられるものの、心労からマーニーも早くに世を去り、マリアンナは孤児院を経て里親に引き取られた。里親はマリアンナをアンナと改名して、自分たちの娘として育てようとしたが、アンナは自

分を「置き去りにした」両親と祖母が許せず、誰に対しても心を閉ざすようになってしまったという。

マーニーと出会ったことや、ギリを通して自分の本当の過去を知ったことでアンナは、拒絶していた過去を受け入れられるようになる。こうして内面を修復したアンナは、プレストン夫人を含め他者に対しても心を開けるようになり、リンズイー家にも家族の一員のように受け入れられ、沼地屋敷とベグ家を頻繁に行き来して残りの夏休みを過ごす。最終章で、大雨に降られてずぶ濡れになったアンナがリンズイー家に帰ったとき、夫人が呆れて「こんな土砂降りなのに外にいたの？」と尋ねるとアンナは「そうよ。でも今は中にいるわ」と「おかしなくらい幸せそうに」答える(28)。アンナの言う「中にいる」が単に家の中というだけでなく「目に見えない魔法の輪」の「中にいる」という意味でもあることは言うまでもない。

ノーフォークで少女時代の祖母と時を超えて邂逅したことで、アンナは自分の過去と和解することになった。沼地屋敷はおそらく、祖母マーニーと過ごした短い歳月の間に聞かされた昔の話の印象として、遠い記憶の底に埋もれていたのであろう。また、孤児院から引き取られた頃アンナは屋敷の古い写真を持っていたのだが、その写真は既に失われてアンナもそれを覚えていなかった。だがノーフォークに来て沼地屋敷を見た刹那に、その埋もれていた古い記憶から、それが「ずっと探し求めていたもの」であると気づいたのであろう。沼地、屋敷、河

口、入江(その干満の差)、砂丘、風車など、それぞれの要素が重要な意味を持つ『思い出のマーニー』は、ノーフォークの土地の精霊^{ゲニウス・ロキ}が作者に書かせた作品であるに違いない。

三 映画と原作の比較

映画『思い出のマーニー』は主人公杏奈の「この世には目に見えない魔法の輪がある」という語りから始まり(0:00:31)、この語りは「私は、私が嫌い」という杏奈の自己嫌悪を吐露する独白で結ばれる(0:01:48)。杏奈は札幌市郊外(架空の「札幌市青葉区緑ヶ丘町」)の里親の許から、道東の厚岸町と思しき親戚の大岩夫妻の家に預けられることになり、札幌駅を早朝に発つ特急「スーパーおおぞら一号」で釧路に向かい、おそらく釧路で花咲線と思われる地方線に乗り換えて、厚岸駅か茶内駅に相当すると思われる架空の岸崎別駅で夫妻に迎えられる。一九六〇年代に書かれた原作ではバスでベグ夫妻宅に向かっていたが、二〇一〇年代の映画では自家用車で大岩夫妻宅に向かう。原作では家に着いたアンナが「温かい、心地よい、懐かしい匂い」に気づいているのに対して、映画で杏奈は「人んちの匂い」を感じて(0:16:16)、入江の湿地を一望するその眺めに感銘を受けている(0:10:27)。そして原作と同様、里親の頼子に無事の到着を知らせる葉書を投函に行き、湖畔に「知ってる気がする」古い洋館があるのに気づく(0:13:15)。夫妻によれ

はその「^{しめつ}湿っ地屋敷」²は長年空き家であるという。この屋敷は明治から昭和初期にかけての日本によくあるタイプの洋館であるが、複数の建築様式が混在している点は英国的であると言える（函館の旧英国領事館を部分的なモデルとしているらしい——『ジブリの教科書』²⁰九〇）。

杏奈は湿っ地屋敷の窓辺で髪を梳かれている金髪の少女の横顔を見るが、それは夢で見た光景ということになっている（①:18:33:0:24:02）。大岩夫人は杏奈を近所の角屋家の信子と引き合わせるが、原作と同様二人は性格が合わない。信子と仲違いする七夕祭の場面（②:24:34）は、原作のイングリッドの要素（Englishness）の代替となる日本的なイメージを強調する要素とも考えられよう。七夕祭の後で一人水際に行った杏奈はそこに小舟が待っているのに気づき、乗って運ばれて行くと湿っ地屋敷のテラスで待っていたマーニーに迎えられる。

杏奈とマーニーが会おう経緯や、会うたびに三つずつ質問して少しずつ互いを知ること、マーニーが杏奈を花売り娘に変装させて屋敷でのパーティーに忍び込ませたこと、それにキノコ採りの話などは、概ね原作通りである（ただし「花売り娘」が売る花は原作ではシー・ラヴェンダー、映画ではムシャリンドウ）。他に原作にない黄昏時のピクニックの場面（③:46:02）も加えられている。風車をめぐるエピソードは北海道に特有のサイロ（穀物・家畜飼料貯蔵用の塔）に置き換えられている。梯子を登って下りられなくなったマーニーを幼馴染の和彦が助け

に来て、杏奈を残して二人で帰って行く（この少し前の場面から杏奈の髪が妙に短くなっているのはこの場面です）。マーニーが杏奈と和彦を混同することへの伏線でもあるのだろうか。風車とサイロはそれぞれイースト・アングリアと北海道の風物であり、これは極めて巧みな置き換えであると言えるに違いない。また、原作と違って杏奈は趣味で絵を描いていて、それがきっかけで少女時代のマーニーを知る素人画家の老婦人久子と出会うことになる。

湿っ地屋敷は東京から来た一家に買われ、その家族の特に長女彩香（映画では二人兄妹）と杏奈は親しくなる（ただし杏奈が彩香と知り合う時期は原作と少し異なる）。彩香がマーニーの日記を発見し、二人で読むことで杏奈がマーニーと過ごした短い日々を追体験しつつマーニーの内面を深く理解するところも原作通りである。だが映画では彩香の母は過去の探求に関与せず（彩香は最後までマーニーのことを家族にも秘密にし続け、その後も永遠に秘密にすることを杏奈と約束している）、ギリギリが屋敷に招かれる原作と違って、杏奈と彩香が絵を描いている久子に日記を見せに行つて、そこで昔の話を聞く。久子の話では、マーニーは両親に放置され家政婦とメイドに虐待され、のちに和彦と結婚して札幌で暮らし始め、一人娘の絵美里が生まれるが、ほどなく和彦は病死し、マーニーも病気で療養所に入り、絵美里は全寮制学校に入れられ、十三歳で戻って来た時には母を恨んで心を閉ざすようになっていた。家を出た絵美里

は結婚してすぐに娘を産み、その直後に夫とともに事故死して、娘はマーニーに引き取られたが、マーニーも一年後に病死した。それが十年前のことであつたと久子は述懐する。だが原作とは違つて、マーニーが自分の祖母だつたことを杏奈が知るのはこの場面ではない。

やがて夏休みも終わりに近づき、札幌から頼子が迎えに来る。原作では失われていた屋敷の写真を、映画では頼子が保管していて、この時持参して杏奈に見せる（杏奈は物心がついて以来初めてこの写真を見る）。その写真は杏奈の祖母のものでつたと頼子が説明すると、杏奈は裏面を見てそこにマーニーの署名を発見する。こうして杏奈の遠い記憶の中の祖母とマーニーが初めて一致するのである。原作の最終章の大雨の場面は映画にはなく、したがってアンナの「でも今は中にいるわ」という秀逸な科白もないのだが、それに代わる杏奈の内面が完全に恢復したことを示す同等に秀逸な科白が最後の場面にある。大岩氏に送られて頼子とともに札幌に帰るために駅に向かう途中、杏奈が久子に別れの挨拶を告げる場面で、頼子を「母です」と紹介する科白（二二三、二二七）がそれである。

舞台をノーフォークから道東に移して、この映画は見事なまでに原作の主題とその虚構世界の雰囲気を再現した。杏奈が「誰にも気づかれずに」一人で過ごす背景として空の広い湿地が、杏奈とマーニーが「誰にも知られずに」出会うために干満の差の激しい入江が、そして物語中で原作の風車と同じ役割を

果たすサイロが、この映画の背景として不可欠な要素であつた。ロンドンからバーナム・オウヴァーリー・ステイズまでが二三〇マイル（約二一〇キロ）であるのに対して札幌から厚岸は約三五〇キロと、距離感覚はいささか異なるものの、東の果てに向かうイメージは変わらない。原作における屋敷の「色褪せた青い木の窓枠」(二五)が映画でもその色彩のみならず質感まで写實的に再現されているなど、細部が丁寧に描かれていることも、この映画の特に優れている点であると言える。さらに言えばこの映画では、杏奈のちょっとした表情、仕草、言動に、その内面が少しずつ修復されて行く過程が極めて巧みに表現されている。

四 理想的なアダプテーションとは

アンナ／杏奈とマーニーは二世代隔たっているのだから、二人はおおよそ五十年から六十年の歳月を超えて邂逅していることになる。そうなると、原作ではマーニーの少女時代は二十世紀初頭（第一次世界大戦前）、映画では一九五〇年代あたり（第二次世界大戦後）ということになる。主な舞台が入江の湿原であるだけに二つの時代の差異は顕著ではないが、二人の服装や家政婦・メイドといった要素に二つの時代が対照的に描かれているだけでなく、特に映画ではパーティの場面に過去の非現実性が強調されている。一方で、英国の児童文学・ファンタジ



ジョン・クロウム 《月の出》



フレデリック・ラドブルック 《川と遠景——牛を追う女》



フレデリック・ジョージ・コットマン
《クレイ=ネクスト=ザ=シーの満潮時》

「の名作の例に漏れず原作『思い出のマーニー』は優れて「英国的な」作品であるが、映画では英国的な要素（例えばマーニーの父が英国人という設定で、パーティの場面には「古き良き時代の英国」の風情がある）と日本的な要素が絶妙に並置され、その虚構世界の独特の雰囲気を作り上げている。

昨今のアダプテーション（特に文学作品の映画化）研究では、原作に対する忠実度で翻案作品を評価するべきでないという考

えが主流になっている（ハッチオン、九）。だがそれにも限度というものがあり、やはりどこかに歯止めが必要であろう。その文学作品の映画化であることを公言して同じタイトルで上映する以上は、原作に対して一定の敬意を表するべきであろうし、原作の主題を歪曲するべきではないし、少なくとも原作を未読の観客がその物語を大きく誤解するような改変は許されるべきでない。その意味で、デイズニー映画『シンデレラ』（一九

五〇)、『ふしぎの国のアリス』(一九五二)、『ピーター・パン』(一九五三)、『メアリー・ポピンズ』(一九六四)はいずれもアダプテーションの最も悪い見本と言わざるを得ないし³、勝手に「幸福な結末」を捏造して憚らない『リトル・マーメイド』(一九八九)に至ってはアンデルセンの原作に対する冒涇以外の何物でもないと言つて良からう。

では理想的な、模範的なアダプテーションとは何か。原作に忠実ならよいということでは無論ないが、場所や時代など基本的な設定を変更して翻案しても、そこに翻案者の解釈やオリジナリティをいくら付加しても、原作のエッセンスが損なわれずそれを別な形で余すところなく表現して伝達している翻案作品、それこそが模範的なアダプテーションではなかろうか。ジブリ映画『思い出のマーニー』はその優れた一例と言えるに違いない。

註

- 1 『思い出のマーニー』におけるこの主題についての詳細は拙著『ファンタジーと英国文化』(彩流社、二〇一九)の第二章を参照されたい。
- 2 この呼称は松野正子訳『思い出のマーニー』(岩波少年文庫、一九八〇、上下巻)を踏襲している。
- 3 「シンデレラ(サンドリヨン)」の最も重要な主題は「信じて

いれば夢は叶う」ではないし、『不思議の国のアリス』は不思議の国の楽しい冒険の話ではないし、『ピーター・パン』と『メアリー・ポピンズ』の結論は父と子の和解ではない。この問題についての詳細は拙論「ディズニーの功罪」、『文学論叢』第一三四号、愛知大学文学会、二〇〇六、一一五―一三六頁を参照されたい。

引用文献

- Robinson, Joan G. *When Marnie Was There*. HarperCollins, 2002.
 Sheppard, Deborah. 'Postscript', Robinson, *When Marnie Was There*, pp. 281-85.
 ハッチオン、リンダ『アダプテーションの理論』片渕悦久、鴨川啓信、武田雅史訳、見洋書房、二〇一三。
 Ishiguro, Kazuo. *Never Let Me Go*. Faber and Faber, 1989.
 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』、文春ジブリ文庫、二〇一四。
 『ジブリの教科書20 思い出のマーニー』、文春ジブリ文庫、二〇一七。

映像資料

- 米林宏昌監督『思い出のマーニー』(Blu-ray)、スタジオジブリ、二〇一五。