



Title	『不思議の国のアリス』における「変身」の方法 : 小説、ディズニー映画、テーマパークを通して
Author(s)	川村, 明日香
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2021, 2020, p. 25-36
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/85073
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

『不思議の国のアリス』における「変身」の方法

——小説、ディズニー映画、テーマパークを通して——

川村 明日香

1. はじめに

ルイス・キャロルの小説『不思議の国のアリス』で、不思議の国に迷い込んだアリスは青虫から「誰だ」と尋ねられて、1日のうちにいろいろな大きさに変わり、自分でもわからなくなっていると答える (Carroll 1865¹: 45)。そして、3インチよりは大きくなりたいという彼女に対して、青虫は3インチこそ十分な背丈だと怒る。彼自身が、3インチだったのである。このエピソードはディズニー映画『ふしぎの国のアリス』²(1951年、原題: *Alice in Wonderland*)でも採用されている。

アリスと青虫の会話は、「わたしは誰か」という問題を身体の大きさと結びつけている。わたしの身体は、内面的自己を覆うもっとも中心的な存在である。しかし、わたしの身体＝自己ではない。一方で、わたしの身体と自己を完全に分離することは不可能でもある。自己はわたしの身体との関係において、同一性と乖離性の間を漂っているのである。ゆえに、「1日のうちに大きさが何度も変わっている」アリスの「自分が誰かわからなくなっている」という感覚は、ある意味ではもっともな感想といえる。先行研究の中には、「身体の大きさの変化」＝「統一された自己の攪乱」と捉えたり、成長期の少女にとってのアイデンティティの揺らぎのメタファーと定めたりするものもある (安藤 2015: 242; Grenby 2008: 163-164; McCulloch 2011: 50-52)。

ここで問題が1つ生じる。わたしの身体の大きさはどのように規定されるのだろうか。すなわち、『不思議の国のアリス』における「身体の大きさの変化」は、自明のことなのであろうかという問題である。確かに、小説にも映画にも、そのような描写は存在する。しかし、「わたし」はわたしの身体の一部を見下ろすことはできても、それが全体でどのような形になっているのかはわからない。ある朝目覚めた時に背丈が伸びていたとして、「わたしは大きくなった」と、どのようにして知覚するのであろうか。水面や鏡に映る反射や、カメラが

¹ Puffin books 版を参照。以下、同作を参照した箇所は同様。

² ディズニー映画の邦題は『ふしぎの国のアリス』と平仮名が使用される。本稿では、アダプテーションを含めた作品群としての『不思議の国のアリス』を論じる際は漢字表記を用い、特に小説を指す場合は「小説『不思議の国のアリス』」と表記する。

撮影した姿を見て、初めてわたしの身体の全貌が明らかになる。よって、「身体の大きさ」の規定は絶対的なものではない可能性が考えられるのである。

本稿では、アリスが体験した身体の拡大と縮小を例に、「身体の大きさ」を規定する在り方、言い換えれば、彼女の「変身」の方法について考察してみたい。小説とそのアダプテーションであるディズニー映画、ならびにテーマパークの空間内に「不思議の国」を再現した東京ディズニーランドを分析対象とする。次章でそれらの小説や映画、空間での再現における特徴を比較し、「身体」がどのように規定され、拡大と縮小は如何にして生じているかを分析する。また、第3章では、比較を通して見える、拡大・縮小が生じる意味についてさらに考察を行う。

2. 視線、空間と身体

2.1. 小説から映画へ

ルイス・キャロルの小説『不思議の国のアリス』(*Alice's Adventures in Wonderland*)は1865年に発表された。1871年の続編『鏡の国のアリス』(*Through the Looking-Glass*)と併せて、現在でも広く読まれている児童文学作品である。ベストを着た白ウサギを追って穴に落ちた少女アリスが、水タバコを吸う青虫や、チェシャ猫、トランプの兵隊など不思議な登場人物に出会うのだが、その過程でアリスの身体の大きさは何度も変化する。‘Drink me’と書かれた瓶の中身を飲んで小さくなり、‘Eat me’の箱に入ったケーキを食べて大きくなる。白ウサギの扇子であおいだあと、再び小さくなる。白ウサギの家で大きくなったり、首が伸びて鳩に蛇と間違われたりする。青虫から、キノコを食べることによって大きさの調節ができることを教えてもらう。

この物語は、1951年にディズニー映画『ふしぎの国のアリス』としてアダプテーションされた。大まかなストーリーは小説『不思議の国のアリス』に基づいているが、採用されなかった登場人物やエピソードがあることに加え、『鏡の国のアリス』から取り入れられた登場人物も見られる。小さくなったアリスが遭遇するアザミやキンポウゲの花は、小説『不思議の国のアリス』では話をしないが、『鏡の国のアリス』ではバラ、オニユリ、ヒナギクなどが言葉を話してアリスを「花」だと勘違いする。それらはふつうの大きさで、アリスよりも背が低い。これら2作品の要素が合わさって、ディズニー映画に登場する花たちのキャラクター像が作られている。小さくなったアリスは、自分より大きなバラやユリたちと出会い、「雑草」と呼ばれるけ者にされてしまう。

さらに、変化の仕方にも相違点がある。これについては後に詳述するが、原作では首だけが伸びることもあるのに対し、映画では身体の縮尺を保ったまま変化する。加えて、変化する際の、他の登場人物たちとの関係性も異なる。

身体の拡大と縮小について考察するにあたり、身体の在り方について、どのように分析を加えるべきだろうか。メルロ・ポンティは、身体と視覚の関係について次のように論じている。

私が<見つ - 見られるもの>であるが故に、つまり、そこには<感覚的なものの再帰性>があるが故に、鏡が現れるのであり、鏡はその再帰性を翻訳し、それを倍加するのだ。この鏡によって言わば私の外面が完成されるのであって、私がもっているどんなに秘かなものも、すべてこの<面影> [=鏡像]、この<平板で閉された存在者>—水に映った自分の姿からさえ、思いつけるものではあるが—のうちへ入りこんでしまうのである。シルダーの観察によれば、鏡に向ってパイプをふかしていると、パイプの材質の滑らかな熱い表面が、実際に自分の指のあるところだけではなく、肉体を離れた指にも、つまり鏡の奥にあってただ見えるというだけの指にも感じられるということである。つまり、鏡のなかの幻影は私の肉体を私の外へ引き出すのだが、それと同時に、私の身体というまったく<見えないもの>が、私の見ているもう一つの身体を身にまとうのだ。以後私の身体は、私の実体がそこに移りでもしたかのように、他人の身体から出てくる線をさえ身につけようようになる。人間は人間にとっての鏡なのである。

(メルロ＝ポンティ 1966: 267)

すなわち、「わたしの身体」をかたどる、作用と反作用がある。わたしが見れば、誰か(何か)が見返す。わたしが触れれば、それはわたしに触れ返す。ただし力学は単純な双方向性として生じるだけではなく、「わたしの身体」は「見るもの」と「見られるもの」の間で変換を繰り返し、形を知覚するのである。

つまり、身体の大きさを論じるためには、身体の可視性と知覚が不可欠となってくるが、可視性の主体はどこにあるのだろうか。わたしの身体について、「肩幅が大きすぎる」とか「背丈が小さい」と判別する視線の持ち主は、「わたし」であるはずなのだが、反作用を考慮すれば、そこに存在するのは「わたし」だけではない。それは誰(もしくは何)で、なぜそう判断するのだろうか。

小説と映画に共通するエピソードの1つに、穴に落ちたアリスが白ウサギを追って小さな扉を通り抜けようとしたとき、小瓶の中身を飲んで身体が小さくなるというものがある。この場面での、小説と映画の大きな差異は、身体が縮小するアリスを見る視線である。

小説では、扉に対して「自分の肩幅が大きすぎる」と感じたのはアリス自身である。アリスは扉と自分の肩を見比べ、「これは大きい」と定義し、アリスの身体の一部としての肩が、全体や他の部分に比べてより強調される。「体が小さくなる」方法を探した末にテーブルにある小瓶の中身を飲んで「望遠鏡のように縮んだ」アリスの身体を知覚するのはアリスだけである。この縮小に関して、彼女は視覚的には感知していない。身体が縮む感覚は、物である扉を介してアリスの内部で反復される。小瓶の中身を飲んだ後、「変な感じ」がして、「縮んでいる」と感じる。

一方、映画では、アリスは扉に対して自分の身体が「大きい」とは認識していない。扉を開けようとしたアリスに、ドアノブが彼女は「大きすぎる」と指摘する。そこで初めて、アリスは自分の大きさについて考える。すなわち、他者によって大きさが指摘され、それがア

リスの自覚を促しているのである。小さくなったリスを見て、ドアノブは‘like a candle’と言う。リスの大きさは、ドアノブによって同定され、「大きい／小さい」という身体の大きさについての知覚がリスとドアノブの間で相互に影響を与え合っているのである。

小説と映画は、いずれも視覚に基づいて判断しているものの、大きさを規定する主体が全く異なる。小説では、視点はリスのもの1つであり、扉という物体、あるいは物体が存在する空間を媒介として、身体の大きさを自分で決定している。映画は、他者の視点とリスの視点の2つを設定しており、他者との関係の上で身体の大きさが決定される。すなわち、小説でも映画でも、自分ではない存在を介して自己の大きさを定義しているわけであるが、物体と他者では質が異なる。

物体を介する場合、リスが見ることのできる身体は、首より下の部分だけであり、それと物体が比較される。リスの身体の可視性は、リス自身にしか判別できず、よってより脆弱化するのであるが、規定の主体は自分にある。

他者を介する場合、リスは他者によって身体の可視性を保証される、一種の安心感を持つ。しかし規定の主体は他者と二分される。

小説と映画の差異としてもう1つ特徴的であるのが、拡大・縮小の仕方である。小説では、身体の一部を殊に強調し、そこから変化の必要性が描かれたり、そこだけが拡大したりすることがほとんどである。先述の例では「肩」が扉に対して大きいということが問題となった。これは、視点がリスのみにあり、首から下しか見えないことが理由の1つであると考えられるが、次のエピソード以降ではその特徴がより顕著になる。

扉の鍵がテーブルの上にあると気づいたリスは、もの（小説ではケーキ、映画ではクッキーである）を食べて、今度は大きくなる。小説では、リスは視界の中で遠ざかっていく足を見下ろしながら、再び自問自答を始める。

‘now I’m opening out like the largest telescope that ever was! Goodbye, feet!’ (for when she looked down at her feet, they seemed to be almost out of sight, they were getting so far off). ‘Oh, my poor little feet, I wonder who will put on your shoes and stockings for you now, dears? I’m sure I shan’t be able! I shall be a great deal too far off to trouble myself about you: you must manage the best way you can – but I must be kind of them,’ thought Alice, ‘or perhaps they won’t walk the way I want to go! Let me see: I’ll give them a new pair of boots every Christmas.’

(Carroll 1865 :11-12)

リスの足は、それを見る目から空間的に遠ざかる。この時点で、リスにとって身体の一部は、自己とは少し異なった、「クリスマスプレゼントを贈るべき」他者である。鷺田(1996)は、身体の一部と自己の関係について、次のように述べている。

たとえば、自分の足を見つめながら、これはわたしの足だろうかと問うてみる。だれもがイエスと答えるだろう。そこで少し問いを変えて、この足はわたしだろうかと問うてみる。すこしためらったあとで、わたしたちはたぶんノーと答えるだろう。もしイエスと答えれば、ここからその足を見ているのがわたしであるはずなのに、そこにも足＝わたしが存在することになって、わたしはこことそこ、つまり同時に異なった場所にいることになってしまうからだ。わたしは同時に異なる場所にいることはできない。だからわたしは身体であるのではない。実際、他人がわたしの足に向かって「きみ」と話しかけてきたら、だれしもうろたえるしかない。

(鷲田 1996: 167)

すなわち、身体の一部は「わたし」(=自己)ではない。「わたし」と身体は異なるが、「わたし」はここに存在し、身体を見下ろしているのである。身体は主体性を持つものでもなければ、客体でもない。「わたし」にとっての「見る」対象物であるが、「わたし」をかたどるものであって、切り離せるものでもない。

長く伸びて遠くに行く足の描写は、空間内に唯一存在する、アリスの視線を他の知覚よりも強く表出させて見せる。全身が見えず、眺めることのできる身体の一部が拡大し、視覚を通じて、自身のかたちに変化したことを知る。変化した身体は、アリスの目からどんどん遠のいていき、アリスにとっての「わたし」から分離したかのように感じさせる。視線は、その主体である「わたし」とより深く結びつき、身体の他の部位は、「わたし」から遠ざかるのである。

小説においてはその後も、身体の拡大・縮小の際には、身体の一部を見るアリスの視線と変化した身体の他者化が関係する描写が見られる。白ウサギの手袋に自分の手ははまっていることに気づいたアリスは、自分の身体が小さくなっていることに気づく。白ウサギの家で大きくなってしまった際には、片腕を窓から出し、片足を煙突に入れなければならない。小説ではこのエピソードで初めて、身体が変化したアリスを他人が見る。窓から中に入ろうとした白ウサギや、使用人のパットが窓から飛び出した大きな腕を見る。つまり、見られるのは腕だけである。視線は他人によるものであるが、身体の一部を見るそれは、アリスのものと重なり、可視性の脆弱化を埋めるには不十分である。腕を見たウサギたちは、アリスの腕を窓から取り除こうとする。アリスの身体は、他者の視線によって、「アリスとは異なる」ものであることを保証されてしまうのである。アリスの身体の大きさは、アリスの視線と、窓や煙突、扉、手袋という身体を区切る空間によって定義されながら、身体の一部は他者化される。

映画では、前述のように、アリスに身体の縮小と拡大が生じる際、アリスの全身を見る他者の視線が必ず設定される。白ウサギの家で大きくなったアリスは、家の戸口から足を出し、窓から顔をのぞかせる。身体全体が、家にはまってしまった形になり、アリスを「怪物」と認識する白ウサギは、アリスの顔を見て話をする。ここでのアリスは、他者にとっての他者

である。アリスの「わたし」にとって身体は他者化されることなく、縮小と拡大が生じる。アリスは、他者にとっての他者として、自分ではない誰かの視線と、空間によって大きさや存在が定義される。映画において、アリスの身体の大きさは、他の登場人物にとってのアリスの大きさである。前述した扉のシーンで、扉を通るには大きすぎるアリスは、ドアノブの助言により“Drink me.”と書かれた小瓶の中身を飲み、小瓶と同じくらいの大きさになる。小さくなった彼女は、扉を通るのにちょうど良いサイズであった。しかし、テーブルの上にあった鍵を取るために大きくなり、大きくなりすぎたアリスは泣き出してしまい、それによって涙の海が出来る。再度小さくなったアリスは小瓶の中に入り込むほどの大きさになるが、この小瓶を扉のドアノブが鍵穴の口を開けて飲み込む。つまり、もともと扉と同じ大きさだったはずの小瓶は、アリスが小さくなるとともに鍵穴を通るほどの大きさに変化しているのである。

よって、アリスとの大きさが対比される物や登場人物が、アリスを介さずに大きさを想定してみると、正確には以前とずれていたたり、不自然になっていたりする。アリスが小さくなり、白うさぎの足元ほどの大きさとなった際に出会う花たちはアリスが見上げるほど大きい。しかし、その後拡大と縮小を繰り返し、トランプの兵隊に出会う際は、アリスは彼らと同じくらいの背丈である。トランプの兵隊が白いバラを赤く塗る描写があることから、花とトランプの兵隊を大きさという点から比較するならば、「トランプの兵隊>花」となるはずである。ところが、アリスにとっての体験はそうではなく、「花>アリス」かつ「トランプの兵隊=アリス」である。すなわち、「花>トランプの兵隊」となってしまうのである。アリスの大きさは、他者によって決定される。しかし、登場人物たちや物をそれぞれ比較してみると、実は、アリスがそれらの大きさを決定しているようにも見えてくるのである。

映画には、小説のように、アリスの身体を見る彼女自身の視線も存在している。これは映画において主観ショットで表現されるが、しかしあまり頻繁には使用されていない。アリス以外の登場人物のものも含めて、主観ショットのほとんどは彼女の大きさを表すために使用される。先述の例でいえば、小瓶の中身を飲んで小さくなるアリスを第三者の視点から映し、手に持った瓶とアリスの身体を横から描き、両者を対比させながら小さくなったことを強調する。その後大きくなりすぎたアリスを見るドアノブの主観的視線を映すように、仰角ショットが入る。身体の拡大・縮小時にアリスの主観ショットが採用されているのは、次の3点である。1つ目は、白ウサギの家で大きくなり、窓から顔をのぞかせたアリスが、足元を通るドードーを見下ろすショットである。2つ目は、小さくなって庭に迷い込んだ際に花々と話すシーンでの、自分より背の高い花を見上げるショットである。3つ目は、大きくなり、ハトにへびと間違えらえるシーンで、木の間に延びる自分の身体を見下ろす視線である。これに加え、映画の最後、アリスが彼女自身を見る主観ショットが設定されている。トランプの兵隊たちに追われたアリスが、逃げようと不思議の国と外の世界をつなぐ扉のドアノブに手をかけたところ、すでに外に出ていると伝えられ、彼の口（すなわち、鍵穴）から木陰で眠る自分の姿をのぞく。鍵穴から自身を見るアリスの視線が挿入されるのである。

これらの主観的視線は、小説のものとは異なる。アリスは、自身の身体の一部に限ってよく見るのではなく、大きくなった自分の足の横で自分を見上げるドーデー、小さくなった自分を見下ろす花を見る。すなわち、他者や、他者と並ぶ自分の身体を見るのである。最後は、自分の身体全体を他者の視点から見る。他者がアリスに向ける視線は、最後にはアリスのものとなって、彼女の身体を自ら定義することになるのである。そして、猫を抱えて木の幹にもたれる、自身の元の大きさを確認する。

2.2. 映画からテーマパークへ

ディズニー映画に登場する不思議の国は、テーマパーク内の空間としてアダプテーションされた。前章で見たように、身体の拡大・縮小は視線と空間の在り方が決定し、さらに視線には自己と他者の関係性が結びつく。よって、映画において2次元で表現された空間や視線が3次元に変換される場合、物語内の空間で登場人物が何に視線を向けるかに加え、カメラが映した映像、すなわち観客の視線と重なるカメラの視線の、現実空間への反映も考慮される必要がある。その中で、身体の拡大・縮小はどのように作られるのだろうか。

レストラン「クイーン・オブ・ハートのバンケットホール」は、1998年に東京ディズニーランドでオープンした。店の外観は、映画でアリスが訪れた、ハートの女王の庭をデザインしている。石造り風の建物の入り口にはハート形のトピアリーが設置され、その前にはトランプの兵隊が立っている。トピアリーはバラの木を模して造られており、赤く塗られた白バラや、半分白いままのバラが見られ、

図1. 映画『ふしぎの国のアリス』でドアノブが小瓶を飲み込む



(映画『ふしぎの国のアリス』より)

白いバラを赤く塗っている最中の兵もいる。建物の上部には、アリスが女王から逃げる際に通った迷路があり、その奥にハートの城が見られる。レストランの中に入る際には、映画では図1のように、第三者の視点で映された、鍵穴を抜けて不思議の国に入る場面が再現される。図2に示すように、ドアノブが大きく口（正確には鍵穴）を開けているところを通り抜ける。その先には、自分の身長よりも高い花々や、ハートの女王と王様が載っている城の外壁上部、双子たち語る物語に登場する、昼と夜が同時に存在する空などが

広がっている。アリス自身の人形などは存在しない。アリスの役はゲストが担うのである。

ゲストの視線は、アリスの主観と重なる。自分に向かって愛想よく微笑むトランプの兵隊や、瓶に入ったままドアノブに飲み込まれる瞬間の、迫ってくる大きな鍵穴、見上げるほどに大きな花たちである。

図2. 東京ディズニーランド「クイーン・オブ・ハートのバンケットホール」、入口の鍵穴



(2020年7月10日の調査で筆者が撮影)

ではない。アリスにとってどう見えるかが重要なのである。物理的な大きさを比較すると、「ドアノブ>花>トランプの兵隊=アリス」となり、一見して映画の設定とは大きく異なってくる。しかし、アリスの主観的視線によれば、「アリス<ドアノブ」、「アリス<花」、「アリス=トランプの兵隊」という関係が個々に存在し、アリス以外の登場人物同士の大きさの関係は問題にならないのである。そのため、アリスに対しての相対的な大きさと身体的拡大や縮小は、映画と一致する。この空間内で、アリスたるゲストは、伸縮する自身の身体を見ることがないが、他者が、拡大・縮小するゲストに視線を向ける。

加えて、映画における身体の拡大・縮小が東京ディズニーランド内で再現されるのが、レストランという場所である点にも着目する必要がある。映画では、身体に変化が生じる際、

この空間において、身体の拡大・縮小は、ゲストの主観的視線に合わせた空間構造によって生じる。ゲストの身体は、実際には拡大も縮小もしない。代わりに、映画の中でアリスの身体を規定していた、他者の在り方が変化する。他者は、ここでは物理的に大きい。しかし、大きなドアノブや花は、ゲストを見下ろし、ゲストもそれを見返すという、他者とアリスの関係は映画と一致する。彼らにとって、ゲスト(=アリス)の身体は小さく、そこで身体の縮小が成立する。

レストランの空間は、ゲストにとってはスクリーンの前で見る主観ショットに近い視線を連続で体験させるような形で構成されている。この視線を想定した設計により、映画で観た空間への身体的没入体験が演出される。

ゲストの視線に伴う身体は、頻繁に伸縮を繰り返す。アリスたるゲストは、鍵穴を通り抜けられるほど小さくなり、トランプの兵隊たちと同じ大きさになり、花より小さくなる。ここで、客観的な大きさは問題

アリスは必ず何らかの食べ物を口にする³。アリス自身もそれに気づいており、白ウサギの家で大きくなりすぎてしまった際には、‘Perhaps if I eat something, it will make... me...grow small’³と発言している。すなわち、「食べ物を口にする」という行為は、映画の中では身体の拡大・縮小を生じる契機であり、さらにいえば、そのような現象を示す記号であるとも捉えられる。

よって、テーマパーク内でゲストがアリスの役割を担う場合、映画の展開における規則に従うならば、そこに食べ物が存在する必要がある。「クイーン・オブ・ハートのバンケットホール」は、レストランであることによってその条件を満たし、「不思議の国」でのアリスの「変化」を誘う装置として機能することになる。

3. 身体の縮小と拡大が描き出す視線、空間

小説にしる、映画にしる、テーマパークにしる、『不思議の国のアリス』においては、主人公アリスの身体が縮小したり拡大したりする現象は、物語展開上、重要な要素となっている。身体の縮小によって、彼女は「不思議の国」へ続く扉を通ることができ、青虫と話すことができた。それだけではなく、作品全体の「不思議」な感覚を演出する効果も持っている。

登場人物の身体が拡大・縮小する例は、他の文学作品にも見られる。主人公が身体の大きさを変える、あるいは、通常よりも極端に小さいという物語は、普段見ているはずの空間の見え方に対して、一種の疑問を投げかけたり、再解釈を促したりする。バシュラールは『空間の詩学』において、そのような例を挙げ、「ミニアチュール」の章で分析を加えている。身体が小さい登場人物は、周囲にあるものが通常よりも大きく見える。そら豆、馬の耳の穴といった、人間にとっては小さな空間は、彼らにとっては大きな空間である。

真に童話に参加するためには、この知的鋭敏を物質的微細によっておぎなわなければならない。童話はわれわれにさまざまな困難の中に「すべりこむ」ことをよびかける。

(中略) もしわれわれが小さなものの因果関係をあとづけ、巨大な存在にはたらきかける微小な存在の発生期の運動をあとづけるならば、われわれは童話からなんと刺戟をうけることであろうか。(中略) 馬の耳の中のプセは馬にむかって、はいどう、右へ、左へ、という。かれは決定の中心であり、われわれの意志の夢想がわれわれに、小さな空間のなかにこの中心を設定することをすすめるのである。さきにわたくしは微小なものが大きさの隠れ家だといった。もしわれわれが活潑なプチ・プセに動的に共感するならば、微小なものが原始的な力の隠れ家となってあらわれる。

(バシュラール 2002: 284-285)

³ 小説も基本的には同様だが、一度、白ウサギの扇子で自分をあおぐことによって小さくなる。

小さな存在が周りを見渡すことを想像するとき、目に映る空間はさらに微細さを増し、小さいものが大きく見える。しかし、このような大小の関係は、単純に幾何学的相似の問題として個々に独立したものではなく、相互的作用をもつものである。小さな存在は、見上げるほど大きなものの中に自分が参与する空間を見つけ、働きかける。「ときに小さなものと大きなものの置換が反復され、たがいに作用しあうことがある。ある親しいイメージが空の大きさにまで拡大すると、突然相関的に、親しい対象が世界のミニアチュールになるという感情に不意うちされる。大宇宙と小宇宙は相関的である」(バシュラール 2002: 291-292)。

すなわち、身体の拡大と縮小は、その身体が属する空間や、他者の大きさと相関関係があるといえる。よって、アリスの変化は、アリス自身の身体だけではなく、彼女が旅する「不思議の国」や、その住人たちの姿も相対的に描き出すのである。あらゆる秩序を排除した「不思議の国」がどのような「形」をした空間であるかは、伸びたり縮んだりするアリスの身体の在り方を通して把握できるとも考えられる。

小説は、身体の一部を拡大して見せ、それをアリス自身から離し、異なったものとして捉える。身体の大きさは、離れていく身体の一部を眺めるアリス自身の視線や空間との対照によって決定される。ここで、アリスの視線はより自己に近づき、身体の一部が自己から離れたり近づいたりする。自己から離れた身体の一部は、不思議の国の空間内に入り込み、広間や扉、白ウサギの手袋、家につっかえたりはまったりして、身体全体の大きさが決定される。

映画では、アリスの拡大・縮小する身体全体に対して、他者の視線が設定されており、最後は「不思議の国」の鍵穴から寝ている自分を見る。すなわち、誰かの視線を向けられつづけるアリスの身体に、自分が視線を向けるという構造ができあがっているのである。身体の大きさを、他者が全体に向ける視線（ここに、アリス自身の視線はほとんど存在しない）、身体全体の空間との相対によって定めている。つまり、アリスの身体の大きさを規定するのは他者である。しかし、アリス以外の登場人物や物同士の大きさは、整合性を持たない。アリスを介してのみ、彼らは自分が大きいことや小さいことを知る。実際には、アリスの身体の大きさに合わせて、彼らの大きさが規定されているのである。

テーマパークでは、映画の世界を再現したレストランという三次元空間の内部で、身体の大きさが、主観的視線に集約される。中に入るゲストの身体の大きさは変わっていないはずなのに、ドアノブの口（鍵穴）や花たちを見上げ、トランプの兵と目が合う。ゲストの視線を中心に、他者や空間が変化する。

4. おわりに

身体の大きさは、自分や他者の視線、空間との相関によって成立する。よって青虫の「お前は誰か」という問いに対する、1日のうちに何度も大きさが変わって自分では誰かわからないというアリスの返答は、アリス自身の姿だけではなく、それを浮き彫りにするための、「不思議の国」の形や、住人達の姿がわからないという意味にも反転可能なのである。

『不思議の国のアリス』における、身体の拡大・縮小という事象は、身体だけでなく、取り巻く視線や空間にゆらぎを与えるものである。ただし、メディアの性質や解釈によって、方法が大きく異なる。原作では、自己と身体の間をゆらがせた。映画は、自己と他者の関係を不確かにし、再構成する。テーマパークでは、視線を中心に空間が変化する。

身体の大きさの変化によってゆらぐのは、自己だけではない。他者かも知れないし、空間かも知れない。自己と結びついた知覚かも知れない。アリスの不思議の国での旅は、確実に見えるはずの自己、身体、空間を解体して見せるのである。

参考文献

安達秀夫 (2008) 「変身と冥界往復の寓話—『不思議の国のアリス』を読む」『立正大学人文科学研究年報』別冊第 17 号、pp.39-61。

安藤聡 (2015) 「アリスの違和感」『ユリイカ』第 47 巻第 3 号、pp.242-252。

バシュラール、ガストン (2002) 『空間の詩学』(岩村行雄訳)、筑摩書房。

(Bachelard, Gaston (1957) *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France.)

ハッチオン、リンダ (2012) 『アダプテーションの理論』(片渕悦久／鴨川啓信／武田雅史訳)、晃洋書房。

(Hutcheon, Linda (2006) *A Theory of Adaptation*, Routledge.)

フリードバーグ、アン (2008) 『ウィンドウ・ショッピング 映画とポストモダン』(井原慶一郎／宗洋／小川朋子訳)、松柏社。

(Friedberg, Anne (1993) *Window Shopping : Cinema and the Postmodern*, University of California Press.)

メルロ＝ポンティ、モーリス (1966) 『眼と精神』(滝浦静雄／木田元訳)、みすず書房。

(Merleau-Ponty, Maurice (1953) *Éloge de La Philosophie*, Gallimard.

————— (1962) *Les Sciences de L'homme et La Phénoménologie*, (Les cours de Sorbonne), Centre de documentation universitaire.

————— (1962) *Les Relations Avec Autrui Chez L'enfant*, (Les cours de Sorbonne), Centre de documentation universitaire.

————— (1964) *L'œil et L'esprit*, Gallimard.)

レイン、R.D. (1975) 『自己と他者』(志貴春彦／笠原嘉訳)、みすず書房。

(Laing, R.D. (1969) *Self and Others*, Tavistock Publications.)

鷺田清一 (1996) 『モードの迷宮』、筑摩書房。

————— (2006) 『てつがくを着て、まちを歩こう』、筑摩書房。

Carroll, Lewis (1865) *Alice's Adventures in Wonderland*, Puffin Books.

————— (1871) *Through the Looking-Glass*, Puffin Books.

Grenby, Matthew (2008) *Children's Literature*, Edinburgh University Press.

Hutcheon, Linda / Siobhan O'Flynn (2012) *A Theory of Adaptation*, Routledge.

McCulloch, Fiona (2011) *Children's Literature in Context*, Continuum.

参考資料

ジェロミニ、クライド／ハミルトン ラスク／ウィルフレッド ジャクソン監督『ふしぎの国のアリス』(*Alice in Wonderland*, 1951) キャサリン ボーモント；ビル トンプソン出演、ウォルト・ディズニー・スタジオ・ジャパン、2016。(DVD)