

# *Life of Pi* における物語生存戦略 —Yan Martelの小説から映画版へ—

鴨川啓信

## 1. 序論

Yan Martelの小説 *Life of Pi* (2001) は、内容紹介等では、太平洋を227日間ベンガルトラと共に救命ボートで漂流した少年の物語と語り表される。もちろんその話も語られる。実際小説第2部に相当するその話は、小説全体の約6割を占め、漂流物語という古くからのジャンルでの一風変わった例として、読者に馴染み深さと目新しさを感じさせる。しかしながら、小説全体を視野に収めた場合、そのような一ジャンルの物語として片付けてしまうことができない拮据が見えてくる。全体としては、物語を語ることを扱った物語という捉え方がふさわしく思える。あるいは生存戦略の物語と語り表してもよいかもしれない。確かに、第2部の漂流物語も生存の話である。すなわち、リチャード・パーカーという名の虎を相手にしながら、飲料水も食料も不足する中、少年パイがいかに生き延びたかが語られている。だが、この論文で問題とするのは、物語がいかに存続しようかということであり、その生存戦略を小説に読み取ることが可能と考えるのである。

漂流物語の部分に関して、マニラとミッドウェイ諸島との間の海域で遭難した16歳の少年が、海上で誰の助けも借りずに生き延びて太平洋を横断して、メキシコで救助されたという話は、なかなか信じ難いがそれ故に奇跡的な出来事として、まだ現実でありえる話として受け入れることができる。ところが、その漂流が肉食の猛獣である虎と一緒にあったというおまけや、漂流中に動物を捕食する植物で作られた「肉食の」島に上陸したというエピソードなどが加わると、内容的にはもはや幻想物語の領域に入り、現実と認められる境界線を踏み越えてしまうように感じる。小説第3部では、まさにその信憑性が問題となる。第3部は、日本の運輸省(1978年当時)の役人の調査記録に基づくというかたちで提示される。二人の役人は、パイと彼の家族がイ

ンドからカナダへ移住するために乗っていた日本の貨物船の消息を調べるため、救助され療養中のパイのもとを訪れる。そこで小説第2部の漂流物語を聞いた役人は、その内容が信じられないと言って現実性を否定する。しかしながら、もう一つ別の物語を聞いた後、“which story do you prefer?” (424) とパイに尋ねられた二人は、虎との、漂流当初は他にシマウマとハイエナとオラウタンもいた、漂流物語の方だと答え、正式な報告書でも漂流がベンガルトラと一緒にあったことを認めたように記している。

日本の役人が聞かされたもう一つの物語とは、小説結末間際の第99章で示される、より現実味のある話である。その中でパイと共に救命ボートに乗り合わせるの、動物達の代わりに、パイの母親と沈没した船の船員と料理人だ。そして、漂流中に料理人が、まず船員を殺してその遺体を食べ、さらにパイの母親を殺し、その後パイが料理人を殺したことがパイによって語られる。虎と漂流する第一の物語と人間同士の第二の物語の間には明確な相関性が存在しており、第一の物語での足を怪我したシマウマは第二の物語の同様に足を怪我した船員に、シマウマを殺して食べるハイエナは料理人に、ハイエナに殺されるオラウタンは母親に相当することが、日本の役人による指摘として小説中でも確認される。(また、少し注意深く読めば、役人の指摘事項以上の類似点にも気が付く。例えば、オラウタンは雌で二匹の雄の子供の母親であったとされているが、これは兄がいたパイの家族構成と一致する。) こうして、第二の物語で語られることが現実起こったことであり、第一の物語はそれを動物に喩えて表されたものだという解釈へと道筋が付けられている。しかし上述の通り、小説中で受け入れられるのは第一の物語の方である。ここで注意すべきは、この選択の際に判断基準が変更されている点だ。

漂流時の出来事について二通りの物語を語ったパイは、どちらの物語でも(役人の調査目的である)貨物船の沈没原因は明らかにならず、船の沈没と家族の死と自身の漂流という事実は変わらず、そしてどちらが本当かを証明することができないことを指摘した上で、“which story do you prefer?” や “Which is the better story?” と尋ねる (424)。どちらの話が事実として信じられるかではなく、どちらがより良いかと問いかけているのだ。このような基準変更により、虎との漂流という「信じられない」物語は存在が認められるのである。結果から見て、第二の物語は、第一の物語を生存させるために提示されたと言える。動物を用いた寓意的な話として第一の物語を捉えようとしても、その全てを現実的に解釈するために必要な情報が不足している。二人の役人も、第一の物語での不可解な出来事が現実には何を意味するのか

考えるが、答えは分からない。そして、彼等と同じ程度の情報しか知らされない小説読者も、現実的な説明を与えることはできない。真相の解明という点で袋小路に陥ったとき、物語の好悪による二者択一を求められ、第一の物語は受け入れられる。この過程を考えると、パイが（十分な情報を与えずに）第二の物語を提示することに加えて、二人の役人に物語の選択を迫ることも、第一の物語を生存させるための戦略であるという仮説が立てられる。

以降の論では、物語の戦略という観点から *Life of Pi* の語りの性質や仕掛けを詳しく分析していき、話の中で示される物語概念が実際に形になったものといかに繋がっているか、そしてどのようなあり方でこの物語が存在しているのかを解き明かしていく。

## 2. 拡大の語り

虎（や他の動物達）と一緒に漂流という基本デザインから考えると、小説第2部の漂流物語は、幻想物語や寓話のような物語スタイルになりそうに思われるが、実際は現実的な説得力を持った苛酷な生存物語として成り立っている。その成立は、語りの性質に負うところが大きい。Florence Strattonはその性質をリアリズムと定義し、「細部に細部を積み上げる」描写と、虎との長期漂流を読者に納得させるようなパイの人物的背景（漂流以前には家族で動物園を経営しており、動物に関する知識が豊富であったことなど）を小説中に提示している点を指摘している（9）。実際、過剰と言えるほどの詳細描写には、ほとんどの読者が容易に気が付くはずだ。例えば、以下に引用するのはハイエナがシマウマを襲う場面の一部である。

It made a gaping wound in the zebra's side. When it was no longer satisfied with the reach it had from behind the zebra, the hyena climbed onto its haunches. It started pulling out coils of intestines and other viscera. There was no order to what it was doing. It bit here, swallowed there, seemingly overwhelmed by the riches before it. After devouring half the liver, it started tugging on the whitish, balloon-like stomach bag. But it was heavy, and with the zebra's haunches being higher than its belly—and blood being slippery—the hyena started to slide into its victim. It plunged head and shoulders into the zebra's guts, up to the knees of its front legs. It pushed itself out, only to slide back down. It finally settled in this position, half

in, half out. The zebra was being eaten alive from the inside. (166)

この描写から、ハイエナによる目を覆いたくなるような残酷な行為を、読者は鮮明に思い浮かべることができるだろう。一連の描写には、描かれていることの実在感を印象付けるだけの質量が備わっている。それは、動物との漂流物語を、現実味のないただの作り話であるとか、何か他のことを比喩的に表すための寓話であるとする見方を否定するほどの細部の情報量である。

一方で、第二の物語で料理人が船員を襲う場面は、動物によるものと較べると簡潔な描写で片付けられる。(第一の話でのシマウマに相当する) 船員の壊死が始まった片足を、(ハイエナに相当する) 料理人が切断する場面は次の通りだ。“Mother and I held his arms while the cook sat on his good leg. The sailor writhed and screamed. His chest rose and fell. The cook worked the knife quickly. The leg fell off” (408-9). 上記の動物同士の話と較べて文も短く簡単で、情景説明も必要最小限のものしか与えられていない。第一の物語と第二の物語とでは、語りの性質が異なっている。

第一の物語に特徴的な性質として、充溢した細部描写だけでなく、話題となる事物についての豊富な関連情報の、しばしば脱線的な提示も見られる。例えば、ハイエナがいかに嫌悪感を抱かせる生き物かについて、救命ボートに同乗している個体のことを越えて、長々と説明されるところがある。下の引用はその最後の部分だが、その前にこの種全般に当てはまる不格好な外見の詳細説明、食性についての具体例のエピソードを交えた説明が、引用部分の3倍程の分量で語られる。その最後に連なるのが以下の文章だ。

In fact, a hyena's catholicity of taste is so indiscriminate it nearly forces admiration. A hyena will drink from water even as it is urinating in it. The animal has another original use for its urine: in hot, dry weather it will cool itself by relieving its bladder on the ground and stirring up a refreshing mud bath with its paws. Hyenas snack on the excrement of herbivores with clucks of pleasure. It's an open question as to what hyenas *won't* eat. They eat their own kind ... once they're dead, after a period of aversion that lasts about one day....

That was the animal I had racing around in circles before me. An animal to pain the eye and chill the heart. (154-5)

ハイエナの醜さやおぞましさは十分に伝わるが、ここで示されていることは、ボート上の出来事を語る上で必ずしも必要な情報とは言えない。このような習性の知識により、パイが生き延びられたというわけでもないし、読者が物語の出来事をよく理解できるようになるわけでもない。(ハイエナは早々に物語から退場するのだ。) 現実らしさを示すという目的のためには、話題が拡がりすぎている。

情報範囲を拡げた語りは、第一の漂流物語(小説第2部)に限定されたものではない。主に漂流以前のパイのことを語る第1部でも、拡大的な語りが使われている。例えば、パイの名前の由来に関する話である。パイの本名はPiscine Molitorといい、パリにあるプールの名前にちなんで付けられた。そのことを説明するのに、若い頃に競泳のチャンピオンだったという父親の友人の話へ、その人物がフランスへ留学したことやフランスの植民地政策の話へ、そして留学中に彼が見たパリの様々なプールの紹介へと語りは進み、中でも素晴らしく魅力的だったのがモリトールのプールだったと名付けのくだりへたどり着く。また、パイという呼び名を使うようになった事情についても、一章を費やして語られる。フランス語でプールを指すpiscineと、「小便をする」の英語表現pissingの発音が似ていることから、同級生から名前をからかいの種にされたパイは、中学進学を機に状況を変えるため、円周率の $\pi$ にも言及しながら黒板も使って強調した自己紹介をして「パイ」という呼び名を定着させようとする。それも一度だけでなく、“I repeated the stunt with every teacher. Repetition is important in the training not only of animals but also of humans. Between one commonly named boy and the next, I rushed forward and emblazoned, sometimes with a terrible screech, the details of my rebirth.”(30-1)。ここで注目すべきは、パイがdetailsを派手に示しながら話を積み重ねて、自分の望むことを人に認めさせることができるという点だ。第一の漂流物語を日本の役人に認めさせることを重ねると、このエピソードは、物語の語りの性質を示している事例であると同時に、語りの仕掛けをメタフィクショナルに言い表していると言える。

語られる事物が事実であるように見せるリアリズムは、確かに小説の語りの一側面として用いられているが、語りの戦略的な使い方について見えてくる特徴は、むしろ話を強く印象付けることで聞き手／読者を特定の方向に誘導しようとする巧みさだ。パイの語りは、その大質量により存在を作り出している。情報範囲の広さや量の多さは、存在の「重み」として語られることを

受け入れさせる。パイの漂流中に、ペーパーバックで約260ページに及ぶような壮大な冒険や多くの危機的出来事が起こったわけではない。語られる内容以上に、その表現方法により大きく膨らんでいるのだ。

これに対して、人間だけの第二の漂流物語には、この性質が当てはまらない。パイが語る二つの物語を比較すると、記述の分量の差は明らかである。第二の物語はわずか10ページ半で語られ、語り口も第一の物語とは異なる。第一の物語でのハイエナに相当する、船の料理人に関する描写は次のようなものだ。“He was a disgusting man. His mouth had the discrimination of a garbage heap. He also ate the rat. He cut it up and dried it in the sun.... He was such a brute, that cook, ill-tempered and hypocritical” (407). ここでも、第二の物語は、短い文を淡々と並べて語られ、上記のようにハイエナという動物が種全体としていかにおぞましいかを長々と語る第一の物語とは対照的である。この小説の映画アダプテーションでも、二つの物語の語り口の違いが表現されている。割かれる分量（時間）の違いもそうだが、第一の物語での出来事が印象的な映像によって再現されているのに対して、第二の物語はパイの言葉だけで提示され、画面に映されるのは語っているパイが聞き手の姿だけだ。どちらの物語がより良いかという選択に際して、存在を印象付ける質量の点で、二つの物語の間には明白な差異があることを、小説も映画もはっきり表している。

第一の物語を含む小説の大部分が、拡大的な語りで示されていることを考えると、むしろ第二の物語だけが、意図的に異なる語りで示されていると考えるのが自然だろう。結果として、小説内で受け入れられるのは第一の物語の方であることは既に指摘したとおりだ。だが、もし第二の物語の内容、つまり救命ボート上で生き残った人間同士が極限の状況下で殺し合い、人肉を喰らい、最後に生き残ったパイが救助されるという話を、動物の物語と同様の細部描写と情報量で描いていたら、結果は異なったものになっていたかもしれない。少なくとも、与える衝撃の大きさは、聞き手や読者と同じ種族の殺し合いは動物同士のものの比ではないだろう。語りの性質を変えることで、第二の物語は表に出ないよう操作されているのだ。第一の物語が受け入れられるようにする仕掛けは、それ自体の存在を大きくする語りの利用と、異なる性質の語りによるもう一つの物語の隠蔽とで形作られている。

### 3. 重層の構造

語りのスタイルとして、細部描写や関連情報を多く示すことで語られることの質を大きくする性質があることを確認したが、語りの構造の面でも、語りに厚みを加えるように、事件を重層的に描くようなかたちが取られている。形式的には、この小説では2人の語り手が存在する。本の冒頭に「著者覚え書き」として、Martel自身とも受け取れる作家がこの小説を書くことになった経緯を説明する。すなわち、第三作目の小説を執筆するためにインドに滞在したカナダの作家が、書き上げようとしたポルトガルを舞台とした小説が草案の段階で良いものとなる見通しが立たず途方に暮れているとき、あるインド人から興味深いネタの存在を教えられる。カナダに戻り、そのネタの提供主であるパイに会いに行き、本編で語られる話を聞くこととなるといういきさつだ。漂流中にパイがつけていた日記や、事件を伝える古い新聞記事の切り抜きを見せられ、その後日本の運輸省から取り寄せた録音テープと記録を参照して、作家は小説を書いたとされている。

「著者」が、「*It seemed natural that Mr. Patel's story should be told mostly in the first person—in his voice and through his eyes.*」(XV)と判断したためだろう、漂流物語を含む本編は、主としてパイの回顧的一人称語りで示される。だが並行するかたちで、「著者」による一人称の語りも登場する。上の引用の通り「著者覚え書き」は全体が斜体字表記で示されるが、本編にも同じ字体で示される章が、パイの一人称語りの間に挿入されている。ちょうど映画版で、話をする壮年のパイと聞き手の作家のやりとりが、過去の話の合間に挟まれるのと同様の構造だ。第1部では8つある(第3部に更に2章ある)それらの章で語られるのは、漂流から20年近くを経た後のパイの姿や彼の家の様子、話をするときの彼の様子、彼の妻や子供のこと、そして話を聞いた作家の感想や考えである。これらにより読者は、主たる語り手であるパイを外側から眺める視点を意識することができる。時間の経過も手伝って、過去の事件についてのパイ自身による物語を包む、別の語りが存在するかのように見える。

しかしながら、「著者」による語り伝えることをよく見ていくと、3つの宗教に対するパイの信仰心や、大量の食料を戸棚に保管しているなど漂流経験が依然として彼の行動に影響を及ぼしていることなど、パイが語る内容の順当な結果を確認するようなものばかりだ。「著者」が幾らか驚いたように語られる、パイが家族を持っている事実にしても、自然な成り行きと捉えられる。第一の漂流物語で、パイがメキシコの浜辺に辿り着いたときにジャ

ングルへと立ち去っていく虎（リチャード・パーカー）を見ながら彼が感じたのが、喜びや安心ではなく、“I was truly alone, orphaned not only of my family, but now of Richard Parker, and nearly, I thought, of God.” (383) という、(家族に加えて、漂流中に得たものを) 失うことの悲しみや恐れであることを考えると、その後の人生で新しい家族を得ていることは、家中に信仰の品を飾っていることと同じく、(またStrattonによると、壮年のパイが飼っている猫は虎を補完するものと考えられるが、) 失ったものを取り戻す行為、有ることを身近に確認する行為であり、パイの話を否定したり疑問を投げかけたりするものではない。(そう考えると、作家に極度に辛い料理を食べさせるパイの性質は、残酷な場面や汚らしい情景を事細かく説明し読者に読ませる彼の語りの性質と同質のものとして説明がつく。) 字体を変えて、語り手が異なることを明確に示しているにもかかわらず、「著者」による挿入章で述べられることは、パイの語ることの追認か延長上にあることの紹介に過ぎず、枠組みから外れる内容を示してはいない。

実のところ、「著者」とパイとの境は曖昧である。前章で述べたように、パイの語りの特徴として、話題の事物について拡大的に情報を提示する性質があるが、「著者覚え書き」での小説執筆の経緯説明にも同じ性質が見られる。執筆のためにインドへ行くことを述べる時、以前にその国を訪問した経験があることやその時の現地でのエピソードが迂路のように語られる。あるいは、インドで街を散策する際に人から仕事を尋ねられたら何と答えるべきかについて、脱線的に長々と思考が語られる。また、パイの語りの修辭的特徴の一つとして、比喩表現の多用が挙げられる。一例として以下に示すのは、小学校の教師達が暑さのあまりパイの本名Piscineを誤ってpissingと発音してしまう場面の描写だ。“It was as if their tongues were charioteers driving wild horses. They could manage well enough the first syllable, the *Pea*, but eventually the heat was too much and they lost control of their frothy-mouthed steeds and could no longer rein them in for the climb to the second syllable, the *seen*. Instead they plunged hell-bent into *sing* ...” (27-8). 教師の舌を荒馬を扱う御者に喩えて、努力むなしく悲劇的な事態に向かっていく一連の動きを描いているが、同様の印象的な比喩の使用例は小説中に数多く見つけられる。その中には、「著者覚え書き」にあるものも含まれる。「著者」が自分の本が売れない様子を言い表す描写、“Books lined the shelves of bookstores like kids standing in a row to play baseball or soccer, and mine was the gangly, unathletic kid that no



*one wanted on their team.* (IX) や、最初に構想していた小説が頓挫してしまうことの描写、“*Unfortunately, the novel sputtered, coughed and died.*” (XI) には、上記の舌の擬人化と同じ性質が見られる。

このような語りの技巧は他には見られないこの小説独特のものというのではないが、一見区別されているような小説中の二つの語りや、読書感としては差異のないものとして映る。内容の面でも、語りの性質の面でも、パイの語りや、あるいは「著者」の語りや、どこまでも続いているように感じ、重層的な語りやしばしばもたらすような、異質な外部の視点による認識の転換は起こらない。むしろ、同調する内容を同様の語り口で話すため、パイと「著者」とは本当に異なる存在なのか疑念すら生じる。

外部の視点というのであれば、小説第3部には日本の運輸省の役人がパイに行った聞き取り調査の録音記録を文字に起こしたものの抜粋が示される。このように、語り手とは別の人物が残した文書等が後から提示される場合、その前に語られた事件についての異なる見解を物語に導入し、視点人物の偏向や精神的動揺を浮き彫りにする役割を果たすことがよくある。だがこの小説では、第2部の漂流物語に対置され、太平洋漂流時の出来事についての異なる説明のように示される第二の漂流物語（人間による漂流物語）を録音記録の中で語るのは、最初の話をしたのと同じパイ自身である。しかも第一の物語も第二の物語も事情聴取の際に時間的にほとんど連続して語ったものであり、その間に事件に関するパイ自身の認識に変化が起こったようには書かれていない。第一の物語の正しさが信じられず、語り手パイが信頼できないと考えると、第二の物語が正しいと信じる理由もない。それこそ、話の良し悪しで判断する以外、一方を選ぶことはできない。

パイの認識の変化についてももう少し考えると、第3部に記載されている録音記録からの抜粋で、第2部に書かれているものに相当する漂流物語は、ただ“*The story.*” (392) とのみ記されている。形式上、「著者」が事件の約20年後にパイから太平洋漂流の話聞いたことになっているが、この書き方では、生還直後のものと較べて、事件の捉え方や表現方法について時間の経過による変化があったのか知りようがない。むしろ、この文面での扱いを見る限り、そして「著者覚え書き」で既にこの録音記録について言及されており、それとパイから聞いた話との両方に基づいて小説が執筆されたように書かれていることから考えると、「著者」が聞いた話と録音記録に残されていた話は同じものであったようにしか読めない。(Rebecca Duncanのように、精神的外傷の克服のための物語として第2部の語りを見るなら、語りに変化が

ないことは、治療効果がなかったか、トラウマ自体がなかったことを表しているのだろう。)つまり扱いとしては、16歳のパイも30歳代のパイも同じ視点で事件を見て、同じように理解したままそれを語ったようになっている。外部資料の提示という形式を取りながら、第3部でも実際にはその前と変わらぬ語りが繰り返されているのだ。

複数の語り手の存在や、事件当事者による回顧的な語り、外部資料の参照など、事件を、そしてパイという人物を、異なる認識で重層的に見るような物語形式を使っているにもかかわらず、全ての語りは実は同じ地平上のものであることが分かる。どこまで行っても同一の語りが続いており、異なる性質の外部の視点は現れてこない。語りの拡がりというのであれば、事物の説明を拡大的に示す性質だけでなく、同じ視点による語りが小説全体に及んでいることにも当てはまる。先述のとおり、小説の物語は、真相解明の点では袋小路に入り込んでいるが、これはパイの語る内容を判定する手掛かりとなる外部の基準点が見つからないためである。そして、その状況を作り出しているのが小説全体を覆っている一つの語りだとすれば、外部のない拡がりとしての物語を描き出すことはむしろ小説の目的と見なせるだろう。

#### 4. 拡がる物語

小説全体が同じ視点による語りで語られていると考えると、異なる語り方での第二の漂流物語は、排除されるべきものとして小説内に提示されたものと言えよう。物語上でそれが受け入れられない仕組みは、どちらが信じられるかから、どちらがより良い物語 (the better story) かへ、判断基準が変更されていることであることは先に指摘した。この「より良い物語」という概念は、小説の語りを貫く一本の線を成している。

まず小説第21章に「著者」の語りのかたちで、パイの使った言葉で強く印象に残ったものとして、“dry, yeastless factuality”と“the better story”が紹介される。続く第22章で、その言葉が使われる(「著者」は先に聞いたであろう)パイの語りが見られる。述べられる内容は、不可知論者が合理主義を貫き“dry, yeastless factuality”に従い続けると、神への愛に気付かず、“the better story”をのがしてしまうだろう、というものだ。そして、第3部の録音記録の中で、第一の物語を受け入れようとしない日本の役人を批判して、(第二の物語を語る直前に)次のように述べられる。“I know what you want. You want a story that won't surprise you. That will confirm what you already know. That won't make you see higher or further or

differently. You want a flat story. An immobile story. You want dry, yeastless factuality” (406). この後、パイは第二の物語を語り、“Which is the better story”と尋ねて、二人の役人は第一の物語を選ぶ。二つの一人称の語りと外部資料という形式的な重層構造を跨がるようにして、(実際には同一の語りの拡がりの中で、)この小説での「より良い物語」の概念定義が、その対極にある物語を詳しく述べるかたちで読者に示されている。つまり、拡がりや膨らみや変化のない話、新発見の驚きのない既知の事実の枠組み内の話、あるいは異なる認識をもたらさない話とは正反対のものが、より良い物語である。

パイの語りの中での(不可知論者がのがしてしまう)“the better story”が信仰やそれに至る過程を指していたことを考えると、“I have a story that will make you believe in God” (XIII) という言葉に導かれて、パイの身に起こったことを書いたこの小説は“the better story”を語っているものという位置付けとなる。しかし、同質の語りの中で転覆的な新事実や異なる認識が表に現れてこない小説の物語は、上の定義でのより良い物語と認めるには疑問が残るものである。

一方で、一つの物語が表せることの限界についても、パイの口を通して小説中に示されている。第一の物語が現実をそのまま表してはいないという日本の役人の批判に応じて、(録音記録の中の)パイは次のように述べて現実と語ることとの関係についての考えを示す。“Isn't telling about something—using words, English or Japanese—already something of an invention? Isn't just looking upon this world already something of an invention? ... The world isn't just the way it is. It is how we understand it, no? And in understanding something, we bring something to it, no? Doesn't that make life a story?” (405) すなわち、人は自分が認識したように現実を理解し、語ることはその理解に基づき現実を作り直すことでしかない。そのように語られたものが一つの物語となる、という見方だ。物語が、語る主体の世界認識を反映したものであれば、同一の語りの下での一つの物語には、複数の異質な世界認識は並存できないこととなる。もし第二の物語が受け入れられたならば、漂流事件やパイの経験について、それ以外の部分で語られるものとは異なる認識が表に現れてくる。だが、異なる視点による別の物語は、話の展開の中では結局退けられ、異なる世界認識が小説全体の物語の中に入り込むことはない。この小説が同一の語りによって示されている以上、変化や「動き」を入れる上で限界があるこ

とも、小説中の物語概念に認められているのだ。

小説の語りの性質である拡がりとは、このような限界の中でより良い話を作る仕掛けでもある。第2部の虎との漂流物語の最後にパイは、別れの印となるような振る舞いをせず立ち去ったりチャード・パーカーに対して悲しみを抱きながら、次のように述べる。

I am a person who believes in form, in the harmony of order. Where we can, we must give things a meaningful shape. For example — I wonder — could you tell my jumbled story in exactly one hundred chapters, not one more, not one less? I'll tell you, that's one thing I hate about my nickname, the way that number runs on forever. It's important in life to conclude things properly. (383-4)

きりのよい100という数の中に秩序付けられた、完璧な構築物としての物語を望んでいると語られ、実際この小説は第100章で終わっている。だが、そのような完成した構築物は、一方では拡がりようのないもの、変化のないものでもある。そして、結局リチャード・パーカーがパイとの関係に明確な区切りを与えずに立ち去ったように、パイのこの望みは否定されるためのものでもあるのだ。形式上は成立している全100章の物語には、「著者」の語りによる10章分が含まれているが、その語りも全体の物語を構成するものだと考えると、同じく「著者」による語りの「覚え書き」も数に入ってくる。逆に、「覚え書き」は背景説明であり物語の外側にあると位置付けると、第3部の最初の章（第95章）で、以降に抜粋記載する運輸省の調査記録が作成されるまでのエピソードの紹介や、入手に協力してもらった人物への謝辞などを述べている部分は、「覚え書き」と同じ性質の内容であり、これも物語の構成章から外さなければならなくなる。すなわち、100章の物語として認めようとすると、自動的に101章の物語へと拡がるようになっている。きりよく終わらないこの *Life of Pi* という物語は、引用で暗示されているように、完結しないπの物語となることで、世界認識の点では異なるものを混ぜずに、同一の語りの拡大によって変化を示し、より良い物語となる可能性を探っているのだ。

## 5. より良い物語

既にその存在に触れているが、この小説の映画アダプテーションが存在する。Ang Lee監督による2012年の同タイトルの映画である。小説と映画との

共通点や相違点を一つ一つ比較分析は行わないが、小説の性質を継承しているところ、あるいは拡大的に語り直しているところが幾つかある。例えば、小説の「著者覚え書き」で示される内容が、映画の物語本編で登場人物「作家」の口から語られる点には、映画版が101章の拡大された物語として小説を捉えていることが表れている。また、パイという呼び名を認めさせようとするエピソードは映画版でも描かれるが、そこでは教科ごとに自己紹介を繰り返すたびに円周率の数値が3.14からより詳しく（長く）示されるように変更されている。最後には、無限に続く数値をパイが延々と書き続ける場面に至る。拡がり語る物語という点では、小説より拡大された語り方で示されている。

一方で、小説版では起こらなかった展開も映画版では示される。映画で、パイの回顧的語りを聞き終えた作家は、彼に妻と子供達がいることを聞かされ、“So, your story does have a happy ending.”と、小説第1部最後の「著者」の語りで示されるのと同じ感想を述べる。（正確には小説では、“*This story has a happy ending.*” (124)と書かれている。）だが映画では、この言葉を受けたパイの台詞、“Well, that’s up to you. The story is yours now.”が付け加えられる。小説では、全体が一つの語りで支配されており、物語が別の視点に渡されることはないが、映画版のパイの言葉では、物語の捉え方を、あるいは物語そのものを別の人物に委ねることができると述べられる。語る主体が変われば物語はその主体のものになるという見方は、語ることは語る主体の世界認識を反映しており、そのようにして一つの物語は作られるという、小説版パイの物語概念から外れてはいない。しかしながらこの台詞をメタフィクショナル的に捉えると、小説とは異なる主体（映画制作者）により語られるのが「同一の」物語と認められるためには、物語を委ねられた主体が同じ世界認識を共有していると考えるか、あるいは物語を語る主体を実際の作者／制作者とは別のものと考えなければならない。

実際のところ翻案として、映画版も同じ *Life of Pi* という物語を語り直しているに見えるし、全く異質な世界認識を映すものとは感じられない。当然、省略されたところや変更点は存在するが、語りの性質や物語の捉え方は、小説のものと同様か延長上にある。言わば、小説版から別の層や次元への移動ではなく、同一地平上の拡がりとして説明できる。ただし、この結果を実際の語る主体の意識の問題として説明するよりは、語り直される物語の受け取り方の問題として考える方が、この物語に相応しいだろう。なぜなら、小説に見えるのは、「著者」とパイとが渾然一体となり存在が判然としない語る主体だからだ。小説全体の語り手は、物語に表れる世界認識の帰結先として

統合的に想定される主体である。そして、映画アダプテーションを含めて考えると、作品の枠や表現媒体の相違を越えて「同一の」物語が存在し、その物語の世界認識を代表する存在として語る主体が創出されると考えるとよい。このような物語中心の視点では、翻案作品の登場は、同じ物語に変化を加えることである。それは、読者／視聴者により先を見せる、より「動き」のある物語となることだ。つまり、小説著者や映画制作者の作品という枠組みを越えて *Life of Pi* という物語の観点から見ると、映画版の存在は、更により良い物語へと更新され、その存在がより確かに認められる可能性を意味している。

### Works Cited

- Duncan, Rebecca. 'Life of Pi as Postmodern Survivor Narrative.' *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 41, 2, 2008. 167-183.
- Martel, Yann. *Life of Pi*. Edinburgh: Canongate, 2012.
- Stratton, Florence. "Hollow at the core": Deconstructing Yann Martel's *Life of Pi*.' *Studies in Canadian Literature*, 29, 2, 2004, 5-21.
- 『ライフ・オブ・パイ ートラと漂流した227日ー』 (*Life of Pi*). Dir. Ang Lee. Twentieth Century Fox, 2012. Blu-ray. 20世紀フォックス・ホーム・エンターテイメント, 2013.