

“The Altar of The Dead”と『緑色の部屋』の〈死者への敬意〉と〈許し〉 ——原作とアダプテーションの差異

中井 誠一

序

近年、ヘンリー・ジェイムズの作品、あるいは彼の作品のテーマやモチーフを翻案（アダプテーション）した映画が増えてきた。もちろん、古くは、1949年ウィリアム・ワイラーが監督し、主演のオリヴィア・デ・ハヴィランドがアカデミー主演女優賞を受賞した*The Heiress*『女相続人』（*Washington Square*, 1880）を始め、1961年ジャック・クレイトンが監督し、デボラ・カーが主演した*The Innocents*『回転』などいくつかのアダプテーション（翻案）作品が作られてはいたが、2,000年前後から始まるジェイムズ作品の映画化の多さは、特筆すべきことと思われる。¹

こうした映画界での出来事と同時期に、映画研究の世界、特に文芸作品の映画化に関して新たな理論が提唱されつつあった。それが「アダプテーション理論」である。文学作品の映画化はfilm adaptationと呼ばれるが、ここでいうアダプテーション理論は従来の映画解釈とは違い、原作を翻案した映画作品を評価する際の単一方向の流れを双方向にしようという試みである。アダプテーション理論はまだ映画・文芸評論の中で大きな位置を占めているとは言えないが、文学と映画の長年の関係を鑑みると、一考に値する理論だと思われる。

ヘンリー・ジェイムズの“The Altar of The Dead”「死者たちの祭壇」（1895）のアダプテーションである、フランソワ・トリュフォーの『緑色の部屋』（*La Chambre Verte*, 1978）は、ビクトリア朝時代のイギリスを、1920年代のフランスに背景を移してはいるが、〈死者への敬意〉というテーマが、ふたつの作品に共通した底流となっていることに変わりないとされている。しかし、双方が最終的に提示した結末は、その根本的な姿勢において違いを見せているように思える。この論文では、アダプテーション理論を一部参考にしながら両者の作品を比較分析し、トリュフォーが『緑色の部屋』を制作する上で“The Altar of The Dead”のテーマと枠組みを使いながらも、結果的には原作とは異なった形で〈死者への敬意〉の物語を構築していることを検討してみたい。

1

短編“The Altar of The Dead”は、ジェイムズの劇作への野心を頓挫させた、戯曲*Guy Domville*上演の失敗と同年の1895年に、*Terminations*と題された短篇集に発表された。当時ジェイムズは、大事な身内や友人を立て続けに亡くしていた。1891年、友人であったアメリカ詩人ジェイムズ・ラッセル・ローウェル（James Russell Lowell）が没した。翌年、終生病気がちで、長く神経症に苦しんだ妹のアリス・ジェイムズ（Alice James）が乳がんで亡くなった。また、作品の前年の1894年、ジェイムズを敬愛し、交流も深かったコンスタンス・フェニモア・ウールソン（Constance Fenimore Woolson）が精神錯乱からイタリアの宿で

投身自殺をした。こうした実生活における、親愛なる人たちの喪失に加えて、戯曲の不評と軌を一にするように作家としての人気が次第に衰え、作品の出版が思うように進まなくなっている状況があった。ニューヨーク版の序文には、ジェイムズが、この短編を掲載してくれる出版社を探し巡り、ことごとく拒絶されたことを推測させる描写がある。(v)²

こうした公私に渡る不幸や不遇は、当然ながらジェイムズの人生観、文学観にも大いに影響を与えたと考えられる。また50歳代となったジェイムズが、中には自分より若くして周辺人物が次々と鬼籍に入るありさまに、自らの死を意識し始めたであろうことも想像に難くない。この時期の作品、たとえば、“The Death of the Lion” (1894) や *The Other House* (1896) などの持つ象徴的なタイトルや陰鬱な調子、愛情ゆえの殺人という陰惨なテーマなどが、その暗示的表象となっているといえるかもしれない。そして、その影響はこの短編のテーマである「死者への敬意」にも及んでいるといえるだろう。

物語は、初老の主人公ジョージ・ストランサム (George Stransom) が、メアリー・アントリム (Mary Antrim) の年忌について思いを巡らせるところから始まる。彼女は、ストランサムとの結婚の日取りを決めた直後の冬に、悪性の熱病で亡くなっていた。ただ、こうした事柄はすべてストランサムの口から直接述べられているのではなく、主人公に寄り添った三人称限定視点の語り手によって、彼の想念を描写するように語られていく。

メアリーの死以降、ストランサムは彼女の面影から逃れることができず、毎年彼女の命日を彼なりの仕方ですべて記念している。語り手は、その状況を “it [his life] was still ruled by a pale ghost, it was still ordered by a sovereign presence.” (231) と表現している。また、ストランサムは人生であらゆることをしたが、ただ一つメアリーを「忘れること」はけっしてしなかったと、彼女への執着の並々ならぬ様相を伝えている。このような亡き恋人を愛慕する観念は次第に高じて、メアリー以外の、死別した愛すべき人々への執着をも呼び起こしていく。

He had perhaps not had more losses than most men, but he had counted his losses more; he hadn't seen death more closely, but had in a manner felt it more deeply. He had formed little by little the habit of numbering his Dead: it had come to him early in life that there was something one had to do for them. They were there in their simplified intensified essence, their conscious absence and expressive patience, as personally there as if they had only been stricken dumb. (232)

そして、“they [his dead] . . . died again, died every day, of the hard usage of life” と、死者をたやすく忘れていく世情を嘆き、死者のために何か慈善を施すようなことをしようと固く決意するのである。こうした、死者を事もなく忘れていく冷たい世間に対する批判は、“The Altar of The Dead” のニューヨーク版の序文に述べられている、ジェイムズ自身の見解を直接的に反映している。ジェイムズは、死者への敬意のない非人間的な都市ロンドンの社会を「野蛮」と呼び、ある著名な外国人の憤慨した言葉を引いて、フランス語で、「ロンドンで死ぬことは、それこそ名実ともに死ぬことだ！」(ix) と皮肉たっぷりに述べている。

そして、そうした死者に対する冷酷さの、まさに適例として、友人のポール・クレストン (Paul Creston) のエピソードが挿入されるのである。ポールは亡くなったケイト・クレストンの夫だった。20 年来の友であったケイトを、ストランサムは、賢く、同情心があり、魅力的な女性と評し、“she was the only woman for whom he might perhaps have been unfaithful” (237) と、絶大な信頼を寄せていた。ケイトが亡くなった時には、ポールは涙にくれ、妻を亡くした悲しみにやつれた顔を見せていたが、それからほんの一年程たったある日、ストランサムは、宝石店の店先で、彼がアメリカ人の女性と仲睦まじくしているところに偶然出くわす。しかも、ポールはそのやや軽薄そうに見える女性を自分の妻と紹介したのである。社交的な会話を交わして別れた後で、ストランサムは、ケイトという素晴らしい女性をまるで忘れ去ってしまったかのようなポールの薄情な振る舞いに対して憤り、悔しさに目に涙を滲ませながらも、ストランサムに寄り添った語り手は、“he [Stransom] had that evening a rich, almost happy sense that he alone, in a world without delicacy, had a right to hold up his head” (236) と述べている。

このように、ストランサムの死者への執着はある意味で “immense escape from the actual” (232) であるのだが、今や強固な固定観念となり、むしろ彼の誇りとなり、自らのレゾナートルを構成しているといえる。そして、先ほど述べた、死者のために何か慈善を施すようなことをしたいという純粋な願いは、実際にカトリック教会の中に、自分専用の「死者の祭壇」を作りあげる静かな原動力となって働くことになる。

こうした中で、のちに物語の分岐点というべき事件の伏線となる出来事が起きる。それはアクトン・ヘイグの死を伝える新聞記事であった。アクトンは、かつてはストランサムの親友だったが、彼から何らかの不当な仕打ちを受けたことで、ストランサムは激怒し、友情は決裂し、以来まったく絶交状態になっていた。“It had made the difference for him that friendship too was all over” (237) というほど、アクトンの仕打ちはストランサムには大きな衝撃だったのだが、ジェイムズはそれが何であるかを明示していない。全般的にこの短編では、かつては、敬愛するバルザックのように具体的な事物描写にこだわったジェイムズはすっかり影をひそめ、すべてがぼんやりとした意識の霧の中を進んで行くような観念的な描写であふれている。それは、死者への想念をテーマとしたこの作品に相応しい手法として選ばれているとも考えられるが、アクトンからの仕打ちの実態が何であれ、ここではストランサムは、アクトンの死をあえて黙殺して心の奥にしまい込むのである。

ある日たまたま入った教会で、熱心に祈っているひとりの喪服の女性の後ろで、自分も我を忘れて祈りを捧げているとき、突然、ストランサムは、教会の礼拝堂のひとつに、亡くなった人々の名前を記したロウソクを立てた自分だけの祭壇を作るという考えに捕らわれる。それこそ、彼が望んだ「死者への慈善の施し」の具体的なアプローチであった。彼はその教会の牧師に頼み込んで、言葉巧みに、半ば強引に、躊躇する牧師から何とか許可を得ることに成功する。それから数年が経過し、ストランサムの死者の祭壇に並べたロウソクの数は、自らの加齢と共に増しているのだが、今では “He knew his candles apart, up to the colour of the flame, and would still have known them had their positions all been changed.” (242)

というほど祭壇に親しみ、その弔いの行為を慈しみ、まるで死者たちのためだけに生きているような状況が作り出されている。そしてついにはこのような意識を持つに至るのである。

There were hours at which he almost caught himself wishing that certain of his friends would now die, that he might establish with them in this manner a connection more charming than, as it happened, it was possible to enjoy with them in life. In regard to those from whom one was separated by the long curves of the globe such a connection could only be an improvement: it brought them instantly within reach. (242-243)

ここに至って、ストランサムはすでに病的な状態に陥っているといえる。Matthew Jordan は、ノスタルジアという語が最初に辞書に現れた 17 世紀から 18 世紀にかけては、それは病気診断の分類の用語として使われたことを示し、19 世紀になって、それまでの伝統的な生活が脅かされ始めると、現在に生きることを拒否するノスタルジアを表明する書物が激増したと述べている。しかし世紀末までには、その病的な含意は次第になくなり、喪失への健全で気高い反応としてのノスタルジアの枠組みができあがり、そうした概念が、アメリカにおけるモダニティと伝統的な生活様式との軋轢を懸念していたジェイムズによって利用されているという。例えば、ジェイムズのイギリスへの愛や大陸の小説の愛好、アメリカ的なものからの逃避は、まさに彼のノスタルジアの兆候だと見なされている。(Jordan 79)そして、Jordan はこう結論付けている。

[H]e suffers from an excess of memory. This relationship to the past is a symptom of a subjectivity constituted through a repeated withdrawal into nostalgic fantasy. Stransome's case, as James explains, is that of a man with a "cultivated habit (the cultivation is really the point) of regularly taking thought for them [the dead]" If problems of memory are ultimately problems of desire, then Stransom's excess of memory stems from the presence of an absence. (Jordan 80, 下線筆者)

こうして、病的なほどに死者に執着し、過去のノスタルジアに没入しているストランサムだが、今では現世の頃より魅力的な関係を築くことになった亡き人々の名を記した彼のロウソクから唯一除外されているのが、アクトン・ヘイグである。ストランサムには、どうしてもアクトンの背信行為が許せず、“some characters were more sanctified by being forgotten than by being remembered” (243) とされるように、彼は「忘れ去られることによって、聖化される」存在であった。

自らが作り出した死者の記憶の祭壇に固執し、過去への避難所に囚われている孤独なストランサムと、いつしか共通の糸で結ばれることになるのが、教会の中で共に祈りを捧げる名も知らぬ喪服の女性であった。彼女は 2 年の間、何度か礼拝堂にやって来ては、彼の

祭壇で、自らの死者を弔っている様子であった。結局最後まで彼女の名前は物語の中では述べられないが、共通の目的のために自分が作り上げた祭壇を使っている姿に、ストランサムは興味を引かれる。ある冬の夜、たまたま出かけた音楽コンサートで偶然彼女の隣席に座ったストランサムは話を交わし、礼拝堂で見かけたときには気が付かなかった彼女の美しさを知る。その後、彼は“the curiosity that had been on the point of moving him” (246) を警戒して、しばらく教会から遠ざかるのだが、逆に好奇心は募り、ついには彼女が教会から出てくるのを待って、お伴をすることを申し出さえるのである。こうして、この貧しい地域に伯母と住んでいる無名の女性とストランサムは“their perfect practice and their common need” (247) という不思議な縁で結ばれ、会えばほとんどいつでも散歩をしながら話を交わし、二人の絆は日に日に強くなっていく。確かに、死者を祭るという点では目的は同じだが、ストランサムが何本もの燈明をあげているのに対して、彼女が弔っていたのはひとりだけなのである。

彼女の伯母が亡くなり、初めて彼女の家を訪ねた時、部屋に飾ってある写真を見てストランサムは大きな衝撃を受けることになる。自分の祭壇を使って彼女が祈りを捧げていた当の人物がこともあろうに、あのアクトン・ヘイグだとわかったからである。彼女の部屋はまさに“a museum in his [Acton’s] honour” (254) なのだった。かつてはアクトンの愛人であり、彼女自身ひどい扱いを受けたにもかかわらず、彼女はまだアクトンを愛していて、彼のことを許しているのだと明言する。つられたように“I’ve forgiven him!” (255) と答えたストランサムだが、彼のために燈明を立てることは拒絶するのである。

“There’s never a light for Acton Hague!”

She stared with a dreadful fall, “But if he’s one of your Dead?”

“He’s one of the world’s, if you like—he’s one of yours. But he’s not one of mine. Mine are only the Dead who died possessed of me. They’re mine in death because they were mine in life.”

“He was yours in life then, even if for a while he ceased to be. If you forgave him you went back to him. Those whom we’ve once loved—”

“Are those who can hurt us most,” Stransom broke in.

“Ah it’s not true—you’ve NOT forgiven him!” she wailed with a passion that startled him. (256)

ここで、死者を祭るという二人の共通の目的に亀裂が生まれる。ストランサムは「自分のもの」として亡くなった人だけを祭っているので、彼にひどい仕打ちをしたアクトンだけは祭壇から排除されなければならない。しかし、その事実を知らされた彼女には、唯一の弔いの対象が排除されている祭壇を、これ以上ストランサムと共有することはできないのである。二人の絆は不可避的に解けていくことになり、彼女は以後教会に姿を見せなくなる。それからのストランサムは、彼女とアクトンの関係や彼女と自分との関係にあ

れこれと思いを巡らし、時には彼女の下を訪れて直接尋ねたりしながら、次第に思考に混乱をきたし、死者への供養もおざりになってくるのである。自分の亡き後、彼女に祭壇を引き継いでもらい、自分自身のロウソクに名前を刻むことを委ねた相手、つまり、“the eventual guardian of his shrine” (265) がいなくなることで、自分の未来全体が崩壊してしまうことになるからだ。ストランサム自身が感じているように、彼は明らかにアクトンに強く嫉妬しており、彼がアクトンの燈明を立てることを頑なに拒否するのは、“his difficulty lay in the fact that the very nature of the plea for his faithless friend constituted a prohibition; that it happened to have come from *her* was precisely the vice that attached to it” (264) と、その嘆願がまさに彼女からされているからである。さらに、ストランサムは“Why the deuce does she like him so much more than she likes me?” (265) と、まるで三角関係の纏れのような眩きさえるのである。

さて、物語はこうして終局へと向かっていくのだが、ここで、当初の議論のもうひとつの対象であるトリュフォーの『緑色の部屋』について述べた後で、それぞれの作品のプロットと結末部から、2つの作品のテーマの差異を論じることにしたい。

2

『緑色の部屋』は、フランスの映画監督フランソワ・トリュフォーが、1978年、46歳の時に撮った作品である。トリュフォーは、ジャン・リュック・ゴダールや、エリック・ロメールなどが1950年代末から起こしたヌーヴェル・バーグの代表的な監督のひとりであり、かつてはその先鋒として活躍した。『大人は判ってくれない』(1959)で衝撃的なデビューを果たし、以降激しい愛の物語からユーモアにあふれた群像劇まで質の高い映画を撮り続けた。彼の映画では、自身の恋愛経験や少年期の記憶が斬新で美しい映像表現で描かれており、世界の若い映画人に多大な影響を与えた。トリュフォーは52歳で亡くなるまでこうした愛と追憶を描き続けたが、1970年頃から古典的表現への回帰を見せている。そして、『緑色の部屋』は、まさにそうした古典的な要素を漂わせた、彼の映画の中でも特に幻想的でノスタルジックな作品となっている。

『緑色の部屋』はジェームズの「死者の祭壇」を原作としているが、それだけではなく、短編“The Beast in the Jungle” (1903) と “The Friends of the Friends” (1896) から、いくつかのエピソードやモチーフを借用している。最愛の妻を亡くした主人公がその思い出に執着し、彼女を含め、亡くなった愛すべき人びとを祭る祭壇を礼拝堂に作るけれど、共に見守るはずの女性が自分を裏切った親友の愛人であったことが分かり衝撃を受けるが、最後にはそれを許して祭壇の前で死んでいく、という物語の枠組みは“The Altar of The Dead” とほぼ同じである。大きく違っているのは、物語の時代設定である。トリュフォーは、映画評論家山田宏一とのインタビューの中で、このように述べている。

ヘンリー・ジェームズは十九世紀から二十世紀初頭にかけての作家ですが彼のテーマをわたしたち——ジャン・グリュオーとわたし——はまず一九一八年すなわち第一次

世界大戦が終わった年から、十年後に設定しました。この時代設定は、「思い出」のテーマがすぐ戦争に結びつくからですが、わたしたちフランス人にとって、何百万人という戦没者をだしたという殺戮の実感は、第二次世界大戦に対してよりも第一次世界大戦に対してのほうがずっと強いからなのです。(山田 504)

それを実証するように、冒頭のタイトルバックの間、第一次大戦の塹壕戦や兵士の死体のシーンにかぶさるように、物悲しい表情の兵卒姿の、トリュフォー扮する主人公ジュリアン・ダベヌの姿が長々と映し出される。つまり、ダベヌは大戦で多くの戦友を失い、何とか自分は生き残ったという設定になっているのである。この時代設定、および状況設定は実に巧みで、原作では病的な死者への執着や祭壇の設置の直接的な原因は婚約者の死だけだが、映画では大戦のトラウマと戦友たちの死という強固な要因が介在しているので、〈死者への敬意〉の物語にかなりの説得力が生まれている。さらには、ダベヌの職業、つまり新聞社で死亡記事を書く記者という設定も、常に人の死に直面し、それを身近に感じられるという意味で、作品のテーマや枠組みの強化に一役買っているといえる。

前章で述べたように、原作は極めて抽象的で、現実的描写が少ない作品であり、これを映画として翻案するのは、相当な想像力を要したであろうことが察せられる。そもそも映画は視覚芸術なので、ジェームズの抽象的な描写をひとつずつ具体的に映像化していくことが必要となる。たとえば、祭壇のイメージひとつ取っても、どのような礼拝堂で、どのような形の祭壇で、ロウソクがどのくらいあって、どのような配置になっているかなど、通常リアリズムの小説ではあるべきそのような詳細な情報がほとんど知らされていない。作家の中村真一郎は、この原作と映画の二作品を比較して、次のように述べている。

この全く非視覚的な作品を、フランソワ・トリュフォー監督は、完全な視覚像とするために、映画化に挑戦し、『緑色の部屋』という題でそれを実現した。これは「純粋小説」の「純粋映画」化というべき成果だった。

この作品で、最も強く観客の心を打つのは、蠟燭の炎の象徴的映像で、これは小説の頁のあいだから全く浮かび上がって来なかったイメージであったから、その詩的深さは映画の主題を表現していて感動的であった。(中村 189)

しかし、ある意味で、作品のディテールを縛ることもなる現実的な描写がむしろ少ないことは、イメージを自由に膨らませるといふ観点からすれば、想像力を重視する監督には歓迎すべきことだったかもしれない。もともと若い頃の先鋭的なトリュフォーは、それまでの映画会社が支配するスタジオシステムを否定して、監督が映画芸術における主たる創造者であることを「映画作家理論」で宣言した批評家だったのだから、この映画では、ジェームズの観念的スケッチともいふべき作品に、想像力の筆を使って自由に彩色を施したということができる。

それでは、プロットと結末部を中心に、二つの作品をそれぞれ分析してみよう。まず、“The Altar of The Dead”では、彼女と決裂して以来、ストランサムはアクトン・ヘイグの燈明を立てることを固辞し続けるのだが、そのために喪服の女性との「友情」は失われ、すべてが空虚に思え、彼の礼拝堂は“a great dark cavern” (266) になってしまったと感じる。さらに混乱する思考と健康の衰えの中で、ストランサムは、もう一つだけロウソクを捧げてほしいという彼女の願いを何度も心の裡で反芻し、心はますます葛藤していく。

そして、結末部では、病気になったストランサムは最後の力を振り絞って教会を訪れるが、彼は祭壇の前にひざまずきながら、“His weakness, his life’s weariness overtook him.” (269) と感じ、もはやここから出ていくことはできないだろうと覚悟するのである。その時、教会の中で、あの喪服の女性が祈りをささげているのに気づく。衰えて最後の時を迎えようとしているストランサムに、彼女は“I could come for what you yourself came for: that was enough. So here I am. It’s not for my own—that’s over. But I’m here for *them*.” (271) と、「彼の聖堂の究極の守護者」としての役割を全うすることを告げる。しかし、ストランサムは逆に“they offer the very thing you asked of me” (271) と答え、アクトンのためにロウソクを捧げてほしいという彼女の願いを叶えようとするかのように、“Yes, one more, one more.” と繰り返す。そして、“Ah, no more—no more!” と懇願する彼女に耳を貸すこともなく、“just one!” という言葉を残して息を引き取るのである。

この物語は、特に活発な批評を受けているわけではないが、近年ではクイア理論によるジェイムズ作品見直しの影響から、ヘテロセクシュアルとホモセクシュアル両面におけるジェイムズ特有の「愛の三角関係」を扱った作品のひとつとして解釈されることが多いといえる。(Haralson 198) ただ、結末部におけるストランサムの最終的な許しの場面は、ほとんど異論を挟まれることがないようである。たとえば、一般的解釈の例として、芦原和子は「ストランサムが彼女への愛のために、アクトン・ヘイグを死者の一人としてついに許すことができるようになった」(芦原 85) と、ストランサムの愛と許しの意義を主張している。

しかし、果たしてストランサムは本当にアクトンを許したのだろうか。なぜならば、「死者の祭壇」では、この結末の場面において最後までアクトンの名は呼ばれないからである。ただ、「もう一つだけ！」という臨終の言葉だけが告げられている。確かに、「あの人たちはあなたがぼくに頼んだものを提供しています」というストランサムの前言は、もう一つのロウソクがアクトンのためのものという可能性を暗示してはいる。しかし、この場面以前、祭壇のロウソクの配置を並べ変えて、もう一本入れることができる余地を作ろうとする作業をしていたストランサムの意識が、次のように描かれていることに注意を喚起したい。

Finally, in this way, he arrived at a conception of the total, the ideal, which left a clear opportunity for just another figure. “Just one more—to round it off; just one more, just one,” continued to hum in his head. There was a strange confusion in the thought, for he felt the day

to be near when he too should be one of the Others. (268, 下線筆者)

ここには、そのもう一本のロウソクを、そう遠くない時期に死期を迎えることを予感する自分に捧げようとしている可能性が示されている。こうしてみると、意図的かどうかはさておき、ジェイムズがアクトンの名を書かなかったことで、死に直面した最後の瞬間、ストランサムがついにはアクトンを許したのか、それとも祭壇の完成を求めて自らの名を記したロウソクを彼女に託したのか、結局のところ判断できないのである。

一方、トリュフォーの映画では、主人公の許しの意図は確定的である。『緑色の部屋』の結末部では、衰弱して今にも息絶えそうな主人公のジュリアンは、喪服の女性に相当する人物であるセシリアに向かって、こう述べる。「(息も絶え絶えに苦しそうである) 彼らもあなたを迎えている。こんなにいきいきと輝いている。(瀕死の状態) マシニーの場があると知っている。」³ マシニーはアクトン・ヘイグに相当する人物である。つまり、“The Altar of The Dead”の最後の場面では決して明記されなかった男の名を、トリュフォーは脚本にあえて書き込むことで、ジュリアンが憎むべきマシニーを最後には許し、自らの祭壇のロウソクに彼の名を捧げることを認めたという結末を確定しているのである。しかし、セシリアは最後の一本のロウソクに火を灯した後、そのロウソクに向けてジュリアン・ダベンヌの名を捧げるので、今や彼女はジュリアンのための「聖堂の守護者」としての役割を引き受けたと考えられ、この映画が最終的には「愛と許し」の物語であり、〈死者への敬意〉というテーマが物語全体を通底していることが納得できるのである。

4

ここで、先に触れた「アダプテーション理論」を取り上げてみよう。リュミエール兄弟がシネマトグラフを使った史上初めての「動く映像」をパリで上映した、すぐ翌年の1896年に、弟のルイ・リュミエールがゲーテの『ファウスト』を題材とした短編動画を制作した。これが、文学作品から映画への初の「翻案」(アダプテーション)とされている。以来、相当数の文学作品が映画化／翻案され、1939年にアカデミー作品賞を受賞した *Gone With The Wind* 『風と共に去りぬ』を始め、数々の名作が生まれ出され、文芸映画は映画芸術の中で、ひとつの重要な地位を占めることになった。また、映画研究の分野では、文学作品からの翻案という観点から映画作品を考察する個別のケーススタディーが1950年代以降広範に行われ、現在まで続く主流のアダプテーション研究となっている。ここで注目するアダプテーションに関する新たな理論は、2,000年代以降、ロバート・スタムやリンダ・ハッチオンなどによって提唱されるようになったものを指している。それは、アダプテーション研究の対象を、単に映画のみならず、ドラマ、演劇、オペラ、ゲームなど様々なテキストやメディアへと広げ、しかも「原作」から「翻案」の一方向で論じられてきた評価を、双方向的に考察し直そうとする実験的な試みである。

たとえば『緑色の部屋』のような文芸映画作品を批評する際に、我々は得てして、原作が主で翻案はそれに従属するものという枠組みで見えてしまう。先ほど述べたように、現在

でも主流となっている従来のアダプテーション解釈では、翻案作品がどれほど原作に忠実であるかという観点から評価されることが普通なのである。この小論の、原作と翻案映画の作品分析においても、それをまぬがれているとはいえない。作品のテーマ、舞台の設定、物語の枠組み、ストーリーの展開、プロットの構成と、それぞれの要素を比較分析して、翻案された作品が、原作のテーマやストーリーをどのように再現しているか、あるいはしていないかが問われがちなのである。あくまで、翻案では、原作という確固たる存在の下で、その基本的な枠組みや領域から外れない程度に様々な解釈や試みが行われるというイメージである。

アダプテーション理論では、こうした原作と翻案の、一種の主従関係を根本から見直すことを目指している。たとえば、カナダの文学理論家リンダ・ハッチオンは、その挑戦的な書物『アダプテーションの理論』で、現在の翻案に対する評価を次のように述べている。

翻案をおこなう者たちはすべて、それぞれの異なった様式で物語を語る。・・・(中略)・・・しかし彼らの語る物語は、他のところから取ってきたものであり、新たに作り出したものではない。パロディと同様にアダプテーションは、たいていは啓示的に「原作」と呼ばれる先行テキストとの関係をあからさまに明示している。しかしパロディとは異なり、アダプテーションはたいていこの関係をはっきり公表している。翻案者やアダプテーションを貶める見方が生まれるひとつの要因は、明らかに独創性とオリジナル創作の才を高く評価する(ポスト)ロマン主義的価値観である。しかしながら、実際このような否定的な見方は、ストーリーを借用し盗用してきた、あるいはより正確に言えば、共有してきた、西洋の長く幸せな歴史に後から追加されたものである。(ハッチオン 5)

ハッチオンは「翻案それ自体は重要でない派生的なものという反応で迎えられ、「原作」と同じようにすぐれたものだと思なされることは絶対にない。こうした批評的悪習こそが、本書の考察によってわたしが挑戦しようとする対象のひとつである」(ハッチオン viii)と宣言し、読者や観客、あるいは文学研究者や映画批評家に、原作だから優れていて翻案だから劣っているという思考傾向を止めることを求める。武田悠一は、『アダプテーションとは何か』の中で、「アダプテーションをオリジナル／コピーの二項対立で考えることが意味をなさなくな」(7)ると、ハッチオンと同様の主張をしている。

もちろん、こうしたアダプテーション理論は、現実においては、映画その他のメディアが商業的知的生産物である以上、著作権や剽窃問題など、法律的な軋轢をある程度想定しなければならない。ハッチオンも認める通り、「法の観点から見れば、アダプテーションは「副次的作品」、つまりひとつもしくは複数の先行作品をもとにしたものであり、「作り直され、変更された」(合衆国法典 第17編第101条)もの」(12)だからだ。それゆえに、アダプテーション理論を構築する際には、きわめて精緻な定義や枠組みが必要になるであろうし、それはまた、アダプテーション理論に解釈上の硬直化を生んでいくことも予想される。

また、大橋洋一が指摘するように、アダプテーションを「テキストに対する認識過程の中で、たえずテキストを書き変えて」（『アダプテーションとは何か』30）いく行為として見ると、それは受容理論のパラダイムの延長線上に措定されるであろうし、それがたどった理論的行き詰まりを同様に経験することにもなるのかもしれない。そういう意味では、今後新たな展開が必要とされる批評理論といえるだろう。ただ、ハッチオンが繰り返し主張するように、原作と翻案の主従を当然視する姿勢を見直し、翻案のあるべき「復権」を図る試みには十分な意義が認められるのである。

結

こうした議論を踏まえつつ、文学作品と映画という異なったメディアの作品を比較する困難を承知の上で最終的な評価を試みよう。比較的イメージの固定から自由な、文学という文字メディアの特徴を、ジェイムズは、このきわめて観念的な短編で徹底して利用している。読者は物語から受ける心象を自由に想像することができる。だが、それは逆にいえば、読者に対して物語を読み解く想像力を強制しているともいえる。たとえば、*The Turn of the Screw* のように、ひとつの物語の枠組みに意図的に別のテーマを、まるで透かし絵のように重ねている作品であれば、それはかなり有効な手法に思える。たとえ、ひとりの読者がその二重のテーマに気がつかなくとも、いつか別の読者がアダプトし、別の翻案に作り替えていくという、作品が内包する未来への遺産を感じさせるからである。しかし、“The Altar of The Dead”のように、ひとつのテーマを追求しようとしている作品の場合は、それはむしろ読者の意識の焦点化を削ぐ結果になりかねないといえる。

また、「死者の祭壇」については、ジェイムズが序文で明示した、作品のテーマとされる〈死者への敬意〉についての疑念もある。さきほどの作品分析や批評でも触れた「愛の三角関係」だが、それはもちろんストランサムと喪服の女性、そして彼女が愛したアクトンとの関係を指している。ストランサムは、その女性がかつてアクトンの愛人であり、自分がアクトンを祭壇から排除しているという理由で彼の祭壇との決別を告げるほど、彼女が未だアクトンに強い愛着を抱いていることを認識している。そして、その事実、彼に激しい嫉妬と葛藤をもたらし、彼女に対する隠されていた愛情を赤裸々に表面化していくのである。しかし、もしそうだとすると、語り手は明示していないし、研究者もほとんど触れていないことだが、実はここで物語のテーマに関わる重大な危機が起こっている。当初、この祭壇の設置は、自分の妻になる直前に亡くなった最愛の女性メアリー・アントリムを記念することが契機だったはずなのだが、このかなり長い期間、メアリーの名前はまるで忘れられたかのように物語の表面から拭き去られている。死者を敬うことが自らの最大の使命と認め、妻が死んだ翌年には別の女性と結婚していたポール・クレストンに軽蔑と口惜しさを滲ませていたストランサムだが、少なくともこの時点では、俯瞰的に見てみれば、同じ祭壇で祈りを捧げていることを口実に、別の女性と親しく交際し、その女性の過去の恋人への嫉妬に苦しんでいる男の姿が現れてくる。ジェイムズがこうした設定を意図的に作ったとすれば、これまで定説とされている、この短編の〈死者への敬意〉というテーマ

の解釈は大きな転換を余儀なくされると言ってもよいであろう。

一方、トリュフォーの『緑色の部屋』は、先述の分析で示したように、原作の中の、多重性を持つ様々な要素を、映像によってイメージを固定化することで、むしろ、「愛と許し」のテーマをより明確に提示することに成功しており、その表現と効果において、原作に勝るとも劣らない芸術性を示しているといえる。中村真一郎が指摘したように、小説からは想像されなかったろうそくの炎の「詩的深さ」は、〈死者への敬意〉を感動的に表現して余りあると思えるのである。

注

- 1 以下に 1990 年代後半から 2019 年現在にいたる映画作品(テレビ映画を除く)を列挙する。
The Portrait of a Lady 『ある貴婦人の肖像』(1996)
The Wing of the Dove 『鳩の翼』(1997)
The Haunting of Hell House 『ホーンティング・オブ・ヘルハウス』(1999) 原作 *The Turn of the Screw*
The Golden Bowl 『金色の嘘』(2000)
In the Dark Place 『ザ・ダークプレイス』(2006) 原作 *The Turn of The Screw*
What Maisie Knew 『メイジーの瞳』(2012)
The Aspern Papers (2018) 日本未公開
- 2 “The Altar of the Dead” からの引用はすべて、*The New York Edition of Henry James*, 17 vols により、以後かつこ内に、Preface はローマ数字、本文はアラビア数字で記す。
- 3 フランソワ・トリュフォー、ジャン・グリュオー「採録シナリオ」『緑色の部屋』(映画パンフレット)、31 頁。

参考文献

- Truffaut, François. *La Chambre Verte*, Metro-Galdwyn-Mayer Studios, 2008. Film.
- Fogel, Daniel Mark. *A Companion to Henry James Studies*. Greenwood Press, 1993.
- Haralson, Eric and Kendall Johnson. *Critical Companion to Henry James: A Literary Reference to His Life and Work*. Facts On File, Inc., 2009.
- Hocks Richard A. *Henry James: A Study of the Short Fiction*. Twayne Publishers, 1990.
- Jordan, Matthew F. “Mourning, Nostalgia, and Melancholia,” Laurence Raw, *Adapting Henry James to the Screen: Gender, Fiction, and Film*. Scarecrow Press, Inc. 2006.
- James, Henry. *The Complete Notebooks of Henry James.*, ed. Leon Edel and Lyall H. Powers. Oxford University Press, 1987.
- “The Altar of the Dead,” Vol. 17 of *The New York Edition of Henry James*. Charles Scribner’s Sons, 1909. Augustus M. Kelley, Publishers, 1971.
- Reeve, N. H. *Henry James: The Shorter Fiction Reassessments*. Palgrave Macmillan, 1997.
- Stuart, Christopher. “‘A Restorative Reaction’: Henry James’s ‘The Altar of the Dead’ and Mourning

in the Modern City.” *Henry James Review*, 33 (2012): 127-146.

ジュネット、ジェラルール『物語のディスクール：方法論の試み』、花輪光他訳、水声社、1997

リンダ・ハッチオン『アダプテーションの理論』、片渕悦久訳、晃洋書房、2016

芦原和子『ヘンリー・ジェイムズ素描』、北星堂書店、1995

トリュフォー、フランソワ／ジャン・グリュオー「緑色の部屋：シナリオ」山田宏一訳、『緑色の部屋』（映画パンフレット）岩波ホール、1980

岩田和男・武田美保子・武田悠一編『アダプテーションとは何か：文学／映画批評の理論と実践』世織書房、2017

中村真一郎『小説家ヘンリー・ジェイムズ』、集英社、1991

村山匡一郎編『映画史を学ぶクリティカル・ワーズ』、フィルムアート社、2013

山田宏一『フランソワ・トリュフォー映画読本』、平凡社、2003