

読みかえられる物語

——『ねじの回転』のアダプテーション作品群をめぐって

佐々木 悠介*

1. 小説と批評

時は十九世紀半ばのヴィクトリア朝時代、田舎の牧師館で育ち、ようやく二十歳になるおほこ娘が、広告で見たガヴァネス（富裕な家に住み込んで子どもたちの教育を担う家庭教師）の職に応募しようと、ロンドンのある若い紳士を訪ねる。プライという村にある本邸には親を亡くした二人の幼い兄妹（雇い主の甥と姪）と使用人たちがいるだけであり、そこで一人で屋敷を切り盛りしながら子どもたちの面倒を見てほしい、ただし、何があっても雇い主の手を煩わさず自分で解決してほしい、というのがその依頼だった。何か事情がありそうだったので不安はあったが、給料が予想以上に良かったし、なにより独身でハンサムな洒落者である雇い主に、豊にの字を書いているようなおほこ娘は一目惚れしてしまって、彼の歓心を買いたいという気持ちから仕事を引き受けてしまう。

幸い、ほかの召使たちを取り仕切る立場にある家政婦のグロース夫人は、よくつくしてくれる。兄妹の兄のほうも夏休みになって学校から帰ってくるが、実は前もって学校から手紙が届き、休みが終わっても学校には戻れない（放校）ということが決まっている。その理由は明確に書かれていない。マイルズとフローラという二人の兄妹は可愛らしく、ガヴァネスは最初のうち、幸せな生活を送るが、やがて屋敷で幽霊を見るようになる。最初は屋敷の塔の上に立っている変な男を見かけ、しばらく後に、今度はその男が窓から屋敷の中を覗いているのを見かけたため、グロース夫人に打ち明けて特徴を話すと、それはピーター・クイントという、以前屋敷にいた下男であろうという。しかしクイントがすでに死んでいることを聞いて、ガヴァネスは自分の見たものが幽霊であるということを知る。

ある日、屋敷の湖のほとりでフローラを遊ばせていたガヴァネスは、湖の向こうからじっとフローラのほうを見ている女の姿に気がつく。ガヴァネスはそれを自分の前任者ジェスル先生の幽霊であると推定し、フローラが実はその存在に気がつきながら、わざと見えていないふりをしているのだ、と考える。

しばらくすると、今度は真夜中に屋敷内でもジェスル先生の幽霊を見かける。

ある晩、マイルズが勝手にベッドを抜け出して庭の真ん中に立ち、屋敷の上の方を見ている。フローラもやはりベッドを抜け出して窓からその様子を見ている。これを窓から目撃したガヴァネスは、二人がこっそりクイントの幽霊と会っているのだと考えるが、マイルズは無邪気に「自分もたまには悪い子になれるというところを見せたかった」だけだと説明する。

二人の幽霊が子どもたちに取り憑いているということを信じ込むにいたったガヴァネスは、自分が子どもたちを守らなければならないと思い詰め、ノイローゼ気味になる。

ある日、再び湖のほとりでジェスル先生の幽霊がいるのに気づいたガヴァネスは、フローラにジェスル先生の姿（幽霊）が見えていることを白状するよう迫り、フローラは取り乱して高熱を出す。グロース夫人はフローラを連れて屋敷を出ることになる。

マイルズと二人で屋敷に残ったガヴァネスは、通いのメイドたちが帰って完全に二人きりになるのを待ってから、学校で何をしたのかをマイルズに問いただし、彼にクイントの幽霊が見えているということを白状させようとする。そのとき、窓の外にまたクイントの幽霊がやってくる。マイルズは、学校で仲の良い友達にちょっとしたことを言っただけだ（それで放校になったのだろう）という意味のことを告白する。また、ピーター・クイントを名指しして、その姿を求めるような素振りを見せたので、ガヴァネスはこれがマイルズと幽霊の関係に関する最終的な告白であり、マイルズはついに自分に心を開いたのだ、クイントの幽霊はマイルズを失ったのだ、と勝ち誇るが、そのとき、マイルズは彼女の腕のなかで息絶えてしまうのだった。

ざっと以上が、ヘンリー・ジェイムズの中編小説『ねじの回転』（1898年）¹のあらすじとして、一般に諒解されているところである。

この前後に多くの大作を残しているジェイムズであるが、おそらく今日もっとも読まれているのは本作であり、また二十世紀の半ば以降こんにちに至るまで、繰り返しジャンルを越えたアダプテーション（翻案）作品が作られてきた【表1】²という意味では、「原作」としての人気は群を抜いている。アダプテーション論の考え方ではしばしば、『ねじの回転』のように繰り返し形を変えながら生き残っていく物語は、強い生存競争力を持っているものとみなされる。つまりそれだけ、まだ読みかえ、語りなおす可能性を含んだ物語だということになるのだろう。

本作についても一つ特筆すべきことは、本作を巡る論争の一部が、実は一般にかなりよく知られているということである。1934年、当時すでに文芸批評家として名を成しつつあったエドモンド・ウィルソンは、ハーヴァードの同人誌 *Hound & Horn*（日本ではしばしば『獵犬と角笛』と訳される）のヘンリー・ジェイムズ特集号に寄せた、今日ではあまりにも有名な批評「ヘンリー・ジェイムズの曖昧さ」³において、フロイトの精神分析理論を援用しながらこの小説テキストの読解を試み、本作が本来的に幽霊譚ではなく、性的抑圧による神経症例として読むべきものであるということ、ガヴァネスの手記において出現したとされている幽霊は、実はガヴァネス以外の誰にも見えていない、つまり彼女の強迫観念がもたらした妄想の産物にすぎないという主張を展開した。このような着想を得たのは、実はウィルソンが最初というわけでもなかったようだが、その影響力は大きく、今日にいたるまで様々に批判もされながら、繰り返し参照されている。といったことは、多少なりともアメリカ文学研究に触れたことのある者ならジェイムズ研究者でなくとも誰でも知っている。皮肉なことに、膨大な著作を残したウィルソンにとってもまた、この『ねじの回転』論が今日もっとも読まれているテキストであると言って良い。

もう少し補足しておく、ウィルソン以降の議論は、彼の読みにおおむね賛同するフロイト派か、彼に異を唱える反＝フロイト派か、という対立の様相を呈していたようである。そのなかでも重要なのは、ラカン派精神分析批評で知られる比較文学者ショシャーナ・フェルマンによる、「解釈の

ねじを回すこと」⁴と題する論文であろう。この長大な論文の眼目は以下のようなものである。作中のガヴァネスは、自分だけは欺かれまいと（彼女は子どもたちが本当は幽霊の存在に気づいていながら、気づいていないふりをしているのだと考えているのだ）、事態を正確に把握し、理性的に振る舞おうとする。同様に、批評におけるウィルソンは、ガヴァネスの語りに騙されまいとして精神的な視点に立つ。ガヴァネスが子どもたちに対して、事実を明確に述べるよう迫るのと同様に、ウィルソンはジェイムズのテキストの曖昧さを拒み、そこから一義的な分析結果を引き出そうとする。「こうして『ねじの回転』は、首尾よく罨を張って、分析的な解釈をするように事実上みずから誘っておきながらも、同時にその解釈の権威を脱構築してみせるのである。[中略] そのテキスト的な原動力、機能しているレトリックの作用というのは、即ち分析医と患者、症状と解釈、せん妄状態とその理論、精神分析それじたいと狂気を対置させるような二項対立ないし二者択一を、打破することにあるのだ。」⁵つまりこの作品にジェイムズが仕掛けたのは、物語内の出来事とそれを解釈しようとする語り手ガヴァネスの営みと、この作品テキストとそれを解釈しようとする読者の営みとを同じ環の中に置いてしまうということ、それによって語り手ガヴァネスを裁こうとする精神的な読みを無効にすることであったのだ。

ところでいかに批評家の解釈という営みが罨に陥ろうとも、それは小説の、文字テキストの上でのことである。『ねじの回転』のアダプテーション作品が、繰り返し、今世紀に入ってもなお作られ続けているということは、もう少し別な視点から考え直す必要があるだろう。

本作はまず第一に、幽霊という視認性の不確かなもの（誰の目に見えているのか？）にまつわる物語である。『ねじの回転』というテキストを視覚表現を伴うジャンルに翻案するにあたっては、不確かさの少なくともある部分はそのまま放置することができず、積極的な読みの実践が要求されるはずである。だからこそ、この作品の映像化の歴史は、『ねじの回転』の幽霊の存在とその裏返しとしての精神医学的症例に対する読みの歴史でもある。本稿ではその観点から、まず代表的なアダプテーション作品における幽霊の表現を見ていくことにしよう。

第二に、この小説のプロットの上で仕掛けられる謎の数々は、ジェイムズ特有の難解なエクリチュールとともに、実はとても繊細な社会規範の表象の上に成立していることがわかる。たとえば前任者ジェスルが辞めて死亡した事情に関する雇い主からの説明の欠如、マイルズが預けられていた学校からの、理由を一切具体的に説明しないまま放校処分を伝える手紙、クイントとジェスルの、あるいはクイントとマイルズの関係に関する、気の遠くなるほど婉曲的なグロース夫人の仄めかし、こうした数々の語られないことの上にこそ、この小説の謎（あるいはフェルマン流に言えば、罨）は成立している。そしてこれらはすべて、性について口にするのも憚られるというヴィクトリア朝期の規範によるものであるか、あるいは少なくとも読者はそのように想像するだろう。あの時代に声を潜めて語られなかったことといえは性的なことに違いない、しかもガヴァネスという立場の女性たちはまさに、その社会規範を体現するべきものと考えられていたのだから、と。いずれにせよこうした数々の謎の積み重ねによって、ブライの屋敷で過去に何があったのか、現在何が起きているのかということに関する不確かさが高い次元で維持されたまま、物語はクライマックスに向けて加速していく。しかしそうした謎を成立させている社会規範というものは、当然のことながら時代や文化圏を越えることによって大きく変わってしまう。社会規範が共有されていなければ、謎が謎として機能しなくなってしまうはずだ。にもかかわらず今世紀に入ってもなお繰り返し翻案され

ているこの物語のなかで、一体何が起きているのか。本稿は階級とジェンダー規範という、切り口としてはいささか常套句じみた観点からも、あらためてアダプテーション作品を分析してみよう。

2. 幽霊の存在という古典的な謎

この小説が幽霊譚としての体裁をもっていることは、とりあえず確かである。外枠（ないしプロローグ）が付いていて、そこで語り手「私」は、友人のダグラスから「子供の前に二人の幽霊が出た」話を聞いたという思い出を語る。そのダグラスの話というのは彼の妹のガヴァネスが書き残した手記に基づくものであり、その手記はダグラスの死後、「私」に託された。以下はその手記である、といった調子で本編が始まる。したがって本編の語り手はガヴァネス自身である。

ウィルソンのような極端な読みが可能になるのは、この小説が全体に一人称の主観的な語りを持ちながら、同時に極めて抑制のきいた、遠回しで曖昧な表現に満ちたテキストであるからにほかならない。したがって、もしその二人の幽霊がガヴァネスにしか見えていないのか、それとも他の人物たちにも認知されているのかということが問題になるのだとすれば、これは視覚表現をともなったアダプテーションにとって、避けては通れない難問だということになる。なぜならば、ガヴァネス視点の一人称で（すなわち主観によって）語られる小説本編のテキストと違い、映画にせよ、テレビドラマにせよ、オペラにせよ、こちら側にいる我々観客の第三者的視点に対して、ガヴァネスの姿と同様に幽霊の姿をも見せなければならないからだ。そこにはどのような表現手法がありうる

【表1】本稿で取り上げる『ねじの回転』アダプテーション作品リスト

- ・ベンジャミン・ブリテン（作曲）オペラ『ねじの回転』（The Turn of the Screw）、マファンウィ・パイパー（台本）、1954年初演
- [リュック・ボンディ（演出）、ダニエル・ハーディング（指揮）、マーラー室内管弦楽団、2001年7月、エクサン＝プロヴァンス音楽祭の映像（DVD: Bel Air Classiques、2007）]
- [ジョナサン・ケント（演出）、ヤクブ・フルシャ（指揮）、ロンドン・フィルハーモニック管弦楽団、2011年8月、グラインドボーン音楽祭の映像（Blu-ray: FRA Musica、2012）]
- ・ジョン・フランケンハイマー（監督）TVドラマ『ねじの回転』（The Turn of the Screw）、イングリッド・バーグマン（主演）、アメリカ（NBC）、1959年（Archive: https://archive.org/details/SCV5_1）
- ・ジャック・クレイトン（監督）映画『回転』（The Innocents）、ウィリアム・アーチボルド&トルーマン・カポーティ（脚本）、デボラ・カー（主演）、イギリス、1961年（DVD: BFI、2010）
- ・ベン・ボルト（監督）TVドラマ『ねじの回転』（The Turn of the Screw）、ニック・ディア（脚本）、ジョディ・メイ（主演）、コリン・ファース（出演）、アメリカ、1999年（DVD: WGBH、2004）
- ・ドナート・ロトゥンノ（監督）映画『ザ・ダークプレイス：覗かれる女』（In a Dark Place）、イギリス/ルクセンブルク、2006年（DVD: ジェネオン・エンタテインメント、2009）
- ・ティム・ファイウェル（監督）TV映画『ねじの回転』（The Turn of the Screw）、ミシェル・ドックリー（主演）、イギリス（BBC）、2009年（Amazon Prime Video/BBC Studios）
- ・フローリア・シジスモンディ（監督）映画『ザ・ターニング』（The Turning）、アメリカ、2020年（DVD: NBCユニバーサル・エンターテイメント、2021）

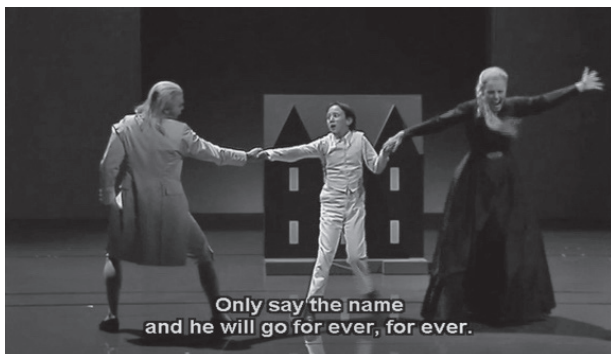
のだろうか。

【表1】に示すように、この小説を元にした最初の大掛かりな翻案は、ベンジャミン・ブリテンによる室内オペラ（1954年初演）である。このオペラはプロローグ＋二幕の構成で、ガヴァネスがブライの屋敷に雇われることになる経緯までが、プロローグの「語り手」によって説明され、本編は彼女がブライの屋敷に到着するところから始まる。細かい変更、たとえばマイルズが最初から屋敷に帰ってきている（小説ではガヴァネスの到着よりも後）というようなものはあるが、おおむねジェイムズの小説をなぞるようにして物語が展開していく。

オペラで注意しなければならないのは、同じ作品＝曲であっても、演出によって表現されるものがまったく異なるという点であり、原作に対する解釈という意味でも、台本のレベルでみとめられるものと、演出のレベルでみとめられるものがあるということである。本稿ではリュック・ボンディが演出したエクサン＝プロヴァンス音楽祭の映像（2001年）と、ジョナサン・ケントが演出したグラインドボーン音楽祭の映像（2011年）を取り上げることにするが、オペラ公演のライブ映像というのは、テレビ放映にせよ、オンライン配信にせよ、あるいはこの二つのように映像メディア（DVDやブルーレイ）でリリースされたものにせよ、舞台を俯瞰的に眺める一観客の視点で撮られることはまずなく、複数のカメラの映像を駆使して、なかには登場人物のクローズアップも交えながら構成するのが普通である。ここで考えるように、幽霊の姿がどの人物の目に見えているのかということが問題になる場合、映画ならば当然、カメラワークによって人物の視線を表現するということがあり得るが、オペラの映像の場合は、そのカメラワークが客席からその舞台を観劇するのとは異なる視覚情報を観客に与えるものであるということも念頭に置いておかなければならない。

さて、この二つの演出を比べてみると、幽霊と子どもたちの関係性という点ではあとで分析するように大きな違いが見られるが、こと幽霊の認知ということに関する限り、台本のレベルで、すなわち演出に関係なく、マイルズには明確に幽霊の存在が感じられているという描き方になっている。第一幕から、マイルズに呼びかけるクイント（下男の幽霊）の声と、それに応じるマイルズのやりとりが見られるし、第二幕では、クイントにそそのかされてマイルズがガヴァネスの書いた手紙を盗む。なによりクライマックスでガヴァネスがマイルズを問い詰める場面では、‘I will tell you everything.’というマイルズに対して、やってきたクイントがすかさず、‘No!’と叫ぶ。

ボンディの演出ではこのあと、ガヴァネスとクイントが文字通りマイルズの体を引っ張りあい、【図1】最終的に ‘Peter Quint—you devil!’⁶ というマイルズの台詞に応じてクイントが（負けて）



【図1】



【図2】

手を放す、という展開を見せる。ケントの演出では、この場面でマイルズとクイントの身体的な接触はないものの、マイルズがクイントの声に反応して、そちらを振り返る。マイルズの目にはクイントの姿が捉えられているようでもあるが、そうではないようでもあり、クイントのほうに手を差しのべて二、三步踏み出したマイルズは‘Peter Quint…’まではそちらにむかって発し、【図2】‘…you devil!’は振り返って諦めたような仕草でつぶやく（そしてそのまま倒れる）。

この最後の場面は、ガヴァネスがマイルズに、眼前に迫る幽霊の名を言わせることで幽霊の存在を認知していることを告白させ、それによって幽霊の呪縛からマイルズを解放しようとするところである。‘Peter Quint—you devil!’というマイルズの台詞はそれに応えて発されるものだが、ジェームズのテキストではマイルズが誰に対してこの言葉を投げつけているのか、‘you devil!’が誰のことなのかが厳密にはよくわからない。視覚的な描写をとまなうアダプテーション作品ではその曖昧さを残す余地がないため、各々に演出上の工夫が凝らされると同時に、果たしてマイルズにクイントの存在が感じられているのか否かということに対する、またマイルズのクイントに対する心情に関する、演出側の解釈が示されることになる。

いずれにしても、このオペラでマイルズがクイントの幽霊の存在を感じているのは、あきらかにウィルソンの言うような「ガヴァネスによってそう信じ込まされる」のとは違った、より自覚的、積極的な形であって、その点でこのオペラは「幽霊譚」としての性格を正面から踏襲しているということが言えそうである。

映像化作品も検討してみよう。最初は1959年、アメリカのNBCテレビがフォードの提供するドラマ・シリーズの一作として制作している。主演のガヴァネス役は、ヨーロッパ時代を経てアメリカに復帰したイングリッド・バーグマンで、これがテレビドラマ初出演とされ、制作者側の意気込みも想像に難くない。全体に小説原文を踏襲した台詞が多く、クライマックスでマイルズが息絶えるところでは、小説そのままのナレーション（ガヴァネスの声）も入る。このドラマは現在、画質の悪いアーカイヴ映像しか観ることはできないが、最後の場面でマイルズの視線しっかりとクイントの姿を捉えているという描写になっている。【図3】

上記のドラマが、プロットや台詞において丁寧に原作の小説をなぞっていることは確かであるが、小説のテキストを正攻法で徹底的に読み込んでいったという意味では、ジャック・クレイトン監督



【図3】



【図4】

の映画化作品『回転』（1961年）が興味深い。『ねじの回転』の映像化作品として今日もっともよく知られており、また評価されているものでもある。

この映画でなにより注目すべきは、クイントの幽霊がマイルズに取り憑く＝乗り移るというモチーフを作り出した点にある。たとえばガヴァネス（この映画ではミス・ギデンズという名が与えられている）が初めて幽霊を目撃するのは、原作の小説と同様、塔の上に立つ不審な男の姿としてである。しかし小説と異なり、ガヴァネスが果敢にも塔の上に登ってみると、男が立っていたはずのその場所ではマイルズが遊んでいる、というエピソードが挿まれる。最後の場面では、ガヴァネスに問い詰められたマイルズが、良家の子息とは思えない（そしてこの作品でマイルズに与えられた「愛らしい男の子」という人物像に似合わない）口汚い言葉で彼女を罵り、手に持っていた亀を力まかせにガラス窓に投げつける。【図4】

このモチーフが重要なのは、これによってマイルズの目にクイントの幽霊が見えていたのか否かという問題が、保留にされるからである。小説の語り＝ガヴァネスの手記は、子どもたちには幽霊の姿が見えており、大人たちに隠れてこっそり幽霊とやり取りしているのだと言う。そうであるならば、子どもたちは幽霊たちに親愛の情をもっており、自覚的に彼らと付き合っているのではなければならない。そしてガヴァネスは理性を保った、慈愛に満ちた大人として、子どもたちを邪悪な幽霊たちから守ろうとすることになる（そして失敗するのだ）。しかしウィルソンは、幽霊の存在はガヴァネスの妄想に過ぎないと言う。この場合、子どもたちは無垢な存在のままである。そしてガヴァネスは性的抑圧がもたらす強迫観念によってパニックに陥り、マイルズを死に至らしめてしまう。しかし、もしもクイントの幽霊が罪のないマイルズに乗り移ってしまうのならば、マイルズがそれを認知するかどうかは意味をもたなくなってしまう。マイルズが無垢な存在であるままに、幽霊が出現するということが可能になるからである。

ガヴァネスが二度目にクイントの幽霊を目撃する（窓の外から室内を覗き込む男の姿を目にする）場面では、その男の姿が、屋根裏にあったオルゴールに挟まっていた写真の男だと思い至る（これも小説にはないエピソードである）。このとき、ふたりの子どもたちはガヴァネスの取り乱した姿を見て不気味な笑い方をする。すでに役柄の年齢の倍ほどはあり、イギリスを代表する女優としての地位を確固たるものにしていたデボラ・カー演じるガヴァネスは、そんな子どもたちの姿を見て恐怖に目を見開く。その恐怖はまたたく間に観客に伝染するのだが、その恐怖の対象は、幽霊でもあると同時に、大の大人である彼女にとってしばしば得体のしれないものと化す子どもたちでもあるのだ。

したがってこのクイントの幽霊がマイルズに乗り移るというモチーフは、罪なき子どもたちと、幽霊の存在と、そして家庭教師の追い詰められた精神状態とを、すべて同時に成り立たせることになる。それによって、小説では一人称の主観的な語りによって成立していた両義性を、映画というメディアのなかで形を変えて表現しているのである。

このモチーフは、BBCによる2009年のTV映画でも踏襲されている。しかしその意味合いは、61年の映画とは大きく異なっている。むしろこの作品で注目すべきは、明らかにエドモンド・ウィルソン以来の批評の展開を受けていることである。舞台は1920年前後に設定され、マイルズを死なせたことで収監されているアンという名のガヴァネスを精神科医が訪ね、回想を聞くという外枠が創作されている。この外枠は、十九世紀、上流階級の食後のひとときに暖炉の前で友人ダグラ



【図5】

スが「私」に語った、という外枠に取って代わるものであるが、重要なのは、作中でも幾度か医師との対話の場面に戻り、アンが家族の愛情を知らず父を憎んで育ったといった、いかにも精神症例に結びつきそうなエピソードが挿まれることである。そうするうちに回想シーンのカメラは客観的な事実の描写を離れ、明らかにアンの主観に寄っていく。ナラトロジーの概念を使えば、〈疑わしき語り手〉と呼んでもよいだろう。マイルズの姿にクイントが、フローラの姿にジェスル先生が重ねられるという場面が挿入され、そこにクイントとジェスル先生の性的な関係に対する連想も加えられる。またたとえばクイントがマイルズに乗り移ってフローラ＝ジェスルに暴力をふるうと、【図5】アンはそれを見てマイルズを張り倒すが、フローラは怪我一つしていないばかりか、むしろアンを怖がって泣く。クライマックスでも、クイントの名を口にしたマイルズにクイントの幽霊が乗り移って、アンを口汚く罵る。しかしいずれのシーンも、カメラが客観的な事実を提示していないということがすでに観客に十分に刷り込まれているからこそ可能になるのである。この映画では、マイルズ亡き後のガヴァネスは収監されている（この点は小説と大きく異なる）が、最後、ガヴァネスの話を聞き終えた精神科医が一瞬、彼女に乗り移ったクイントの姿を見る。そこでようやく、ガヴァネスの語る主観的な物語が真実であったかもしれない可能性が観客に仄めかされるのである。

この数年前に撮られたドナート・ロトゥンノ監督のB級ホラー映画『ザ・ダークプレイス 覗かれる女』は、舞台を現代に置き換えている。ここではより明確に、主人公（この映画ではアナという名を与えられており、ガヴァネスではなく、ナニー＝乳母とされている）の狂気を軸に展開する。最初に幽霊を目撃する場面では、子どもたちの冷静な反応から、彼らも実は幽霊の存在を知っているのではないか、という印象を観客に抱かせる。しかしこれは観客を欺く語りの要素であり、クライマックスでいよいよ狂気を募らせた彼女はマイルズを執拗に追いかけて回し、最後は逃げ場を失ったマイルズを冷たい湖に沈ませてしまう。この作品には、小説のテキスト読解から導き出される両義性は見られないし、BBCのドラマにあるような視点の妙もないが、ウィルソンの批評によって断罪されたガヴァネスの狂気という解釈がここまで一般化しているという点だけは、確認しておいてよいだろう。

3. ガヴァネスと階級性

この小説はゴシック・ホラーのスタイルをもつと同時に、十九世紀半ばからイギリスで大流行したガヴァネス小説の系譜も引くものとして位置づけられる。近年の批評では、あらためてこのガヴァネスという職業の特殊な階級性と、この小説におけるその表象が議論されている⁷。

ガヴァネスとは、上流階級の邸宅に住み込んで子女の教育を担当する家庭教師であり、十八世紀末に誕生して十九世紀に大流行し、その世紀の終わりには下火になっていった。これは良家の子女のための学校教育の場が不十分であり、それゆえに家庭での教育が必要とされた、ということを背景にしている。極めて重要なのは、ガヴァネス自身が良い階級の出身者、すなわちレディ（上流階級の婦人という本来的な意味において）でなければならなかったということである。彼女たちに期待されていたのは、たんに学課の面倒を見るということではなく、階級にふさわしい作法や道德規範、文化的素養、そしてなにより、階級にふさわしい英語を子どもたちに身につけさせることだった。

ではレディである彼女たちがなぜ、他人の屋敷に住み込んで子供の面倒を見なければならなかったのかと言えば、それは元来裕福であったはずの家が没落して、自ら生計を立てなければならなくなったからである。その背景にはナポレオン戦争後の社会の混乱など、さまざまなことが指摘されている。『ねじの回転』のガヴァネスのように、貧しい牧師の娘（つまり学を備え、道德規範をもち、正しい英語を話す、しかし自ら生計を立てなければならない）というのも、実態は別として、ガヴァネスという職業のステレオタイプのイメージであつたらしい。彼女たちはレディであればこそ、本来は労働によって金銭を得てはならないのであり、それを逆手に取って、一般に非常に安い給金しか支払われていなかった。

一方で屋敷の中では、ガヴァネスは使用人たちとは異なり、雇い主たちと同じ階級に属する者であるから、表向きは使用人たちと明確に区別して遇された。したがってガヴァネスはほかの使用人たちからは距離を置くいっぽうで、雇われの身であることに変わりはなく、階級にそぐわない生活を強いられる惨めさと孤独に、常に向き合わなければならなかった。これまでの研究でこぞって参照されている、レディ・イーストレイクなる女性が『虚栄の市』『ジェイン・エア』について書いた初期の評⁸では、精神病院の入院患者のなかでもっとも多いのが、困窮した元ガヴァネスであると指摘されている。もっともこのイーストレイクの記述に統計的裏付けはないということも指摘されているようだが、⁹ いずれにしても彼女たちの多くが孤独な、精神的に満たされない生活を送っていたことは、間違いないようである。

そんな、形だけのレディに身を窺した彼女たちにとって、唯一その境遇から抜け出す道は、雇い主に見初められて結婚することだった。実際にはほとんどなかったと考えられるが、フィクションの上では、十九世紀の大衆的なガヴァネス小説には多く、そのような甘いハッピーエンドが用意されている。ミリセント・ベルは、『ねじの回転』のプロローグ（友人のダグラスが筆者に、妹のガヴァネスの話をする）は物語の時代空間、すなわち十九世紀半ばへと読者を誘う機能を持っており、さらにダグラスによる描写から、主人公のガヴァネスが、大衆的なガヴァネス小説にも似つかわしい賢く魅力的な女性であることを提示しているのだと指摘する¹⁰。

先にも述べたとおり、『ねじの回転』はそもそも、十九世紀半ばから後半にかけて流行した、ガ

ヴァネス小説の系譜を引き継ぐものである。この小説が一見、その大衆小説ジャンルの焼き直しのような、パロディのような装いをもって十九世紀末ぎりぎりに登場したとき、多くの読者たち、とりわけイギリスの読者たちは、ガヴァネスというものがもっていた微妙な階級的ニュアンスを明確に認識したはずである。しかし我々現代の読者、ことに文化圏を超えた読者の目には、もはやそれは自明のものではなくなっている。そこに、時代の文脈に戻して読み直そうとするニューヒストリシズム的な批評の存在価値があるということは言えるだろう。

孤独感というものが十九世紀のガヴァネスたちの共通の悩みであったとして、『ねじの回転』のガヴァネスの場合、その一番の要因は雇い主の不在である。同時代の多くのガヴァネスたちは、雇い主一家と名目上は同じ階級の人間とみなされながら、いっぽうで彼らから見下され、警戒されてもいるという、微妙な立場に置かれていた。しかし『ねじの回転』の場合、ガヴァネスという職業の女が不可避免的に背負っていたそうした孤独感は、あくまでテキスト外の文脈にすぎない。この小説における雇い主の不在は、今日の読者の目には、憧れの男性に会えない寂しさという次元に矮小化されてしまうかもしれない。しかし時代の文脈に戻してみれば、屋敷のなかに（そして外にも）、同じ階級の大人がいないという孤独感があつたはずである。頼りになるグロース夫人ですら、文字も読めないような労働者階級の人物である（だからこそガヴァネスは、マイルズの学校から届いた手紙を一人で読まなければならない）。雇い主の手を煩わせないという約束もまた、そういう意味での孤独感を強化する機能を持たされているはずである。

『ザ・ダークプレイス』は先述のように大胆な翻案作品であるが、まず主人公の地位を表す語がガヴァネスからナニー（乳母）に変更されている。本来、幼い子どものお守りをするだけのナニーは、ガヴァネスより地位も階級も下だが、舞台を現代に移した結果、もはや時代性と社会性の付随したガヴァネスをナニーに置き換えざるを得なかったことがわかる。グロース夫人をもとにした人物は、ここでは「秘書」として登場し、アナという名を与えられた主人公のナニーをファーストネームで呼ぶ。つまり地位の上では主人公と対等であるか、むしろ雇い主の代理人としてアナを監督するような立場にあるようだが、終始表情を変えず、事務的な、厳しい態度を崩さない。現代における雇用形態に置き換えた結果、そこでは階級的孤立をもっと個別の人間関係によってもたらされる孤独感へと変更する必要があつたことがわかる。より新しい2020年のアメリカ映画『ザ・ターニング』も、舞台をアメリカに設定した大胆な翻案である。ここでもケイトというヒロインは、ガヴァネスよりも現代的で平凡なプライベート・チューターという役柄を与えられ、彼女はグロース夫人を‘Mrs Grose’と呼ぶのに対して、グロース夫人の方はヒロインを‘Kate’と呼ぶ。グロース夫人は終始こわばった表情の、意地の悪い老婆である。ほかには掃除夫たちと庭師が通ってくるだけで、普段は大人はいない。この二つの作品に共通して言えることは、階級差が厳然としたものでなくなった場合に、物語の中で徐々に追い詰められ、思い詰めていくヒロインの孤独感を表現するには、グロース夫人の冷たさと、他の使用人の不在という二つの要素を導入しなければならないということである。

これらの極端な例に対して、近年のアダプテーションでも時代設定が原作小説に近く、イギリスを舞台にしたものの場合、もう少し事情が違って来る。アメリカのTVドラマ・シリーズ「マスタートピース・シアター」で1999年に制作されたものでは、パム・フェリス演じるグロース夫人は労働者階級なりの発音で喋り、ガヴァネスとの階級差ははっきりしている。ほかの召使いたちは皆

一様にガヴァネスに対して距離を置き、ガヴァネスがやってくると気まずそうに顔を見合わせたり、クスクス笑ったりする。こうした描写は原作の小説にはないのだが、そもそも原作におけるガヴァネスの階級的な孤独感というのは、当時の読者が知識として共有していたものである。その知識がすでに共有されていない現代のアメリカの視聴者に対しては、使用人たちとの関係を可視化しなければならない。先にも触れたBBCのTV映画（2009年）は1920年代を舞台にしているが、ガヴァネスのアンのみが階級差を越えて使用人たちに親しく振る舞おうとする。彼女たちのほうはそれに応じない。アンが女運転手に差し出した手を、運転手は握ろうとしないし、ガヴァネスがほかの使用人たちに「仲良くやりましょう（I hope we can be friends.）」と挨拶する¹¹が、彼女たちのほうは戸惑った表情を見せる。同様に、グロース夫人に対しても「アンと呼んで」と言い、グロース夫人が困惑した表情を見せる場面が挟まれている¹²。この作品のガヴァネスは明らかに、階級差に対して無頓着でナイーヴな人物として描かれている。この作品の舞台が1920年代まで下っているのは、明らかに先述の精神科医との対話の場面を挿入するためであると考えられるが、自分の階級をわきまえた振る舞い方、付き合い方をするのが美德とされていた原作の十九世紀半ばと、誰とでも分け隔てなく親しく振る舞うのが美德とされる現代のちょうど中間であると考えれば、同作で創作された場面の位置づけは自ずと明らかだろう。

オペラでも、ガヴァネスとグロース夫人のやりとりのなかで、クイントが自分より遥かに上の階級に属するジェスル先生に対しても好き勝手に振る舞ったということが、さもスキャンダラスなこととして語られる。しかしたとえばジョナサン・ケントの演出では、マイルズがピアノを弾くのをガヴァネスとグロース夫人が見ている場面で、二人は一緒に食後酒を愉しんでいる¹³。身分が下の相手にも対等に振る舞うのが優れた人間性の証であるとするこんにちの価値観では、階級が異なれば距離をおいて付き合うのが正しい作法であるという十九世紀のありかたは理解できない。小説のプロローグでも、このガヴァネスがすばらしく魅力的な女性であるということが言明されている。しかし現代の演出において、ガヴァネスの人物像を魅力的なものとして描こうとすれば、作品内世界がもっている複雑な階級と、それによってもたらされる孤立感は、弱められ、形だけのものにならざるを得ない。

ところでこの物語の中で階級差が機能するのは、ガヴァネスの孤立感を高める要素としてのみではない。クイントとジェスル先生の男女の関係というものが、この小説のなかでごく僅かに仄めかされるだけで主人公のガヴァネスを恐れさせるのは、極度に禁欲的なヴィクトリア朝期の性規範に縛られていたからだけではなく、そもそも彼らの関係が階級を超えたものだったからだ。当時の社会において、上流階級のレディと下男の間の男女関係は、今日では想像できないほどのタブーであったはずだ。次節ではこの点も念頭に置きながら、アダプテーション作品群において性的な表象を読み取っていきたい。

4. 仄めかされる性のタブー

十九世紀におけるガヴァネスというものが、上流階級の言葉や作法とともに、ヴィクトリア朝期のきわめて禁欲的な道徳規範を体現し、それを雇い主の子女に教育する役目を担っていたことは、

先に紹介した。彼女たちはレディとしてのたてまえから最低限の報酬しか受け取っておらず、貯えを作ることはできなかったから、雇い主の家庭を転々として生活することになった。禁欲的な性規範を体現することが期待されたため、住み込みをしている間は屋敷の外の男性と交際することもままならず、生涯独身を通すことも多かったと言われている¹⁴。

『ねじの回転』映像作品のガヴァネスは、すでに名声を成したデボラ・カーやイングリッド・バーグマンといった大女優によって演じられることもあったものの、元の小説のテキストから見えてくるのは、世間知らずでうぶな（これが初めての奉公先になる）二十歳かそこらの、まだ様々な物事に惑わされやすい牧師の娘であり、雇い主の男性（まだ遊び足りないといった体の上流階級のプレイボーイ）にどうやら一目惚れしてしまい、立派に仕事をやり遂げて彼を喜ばせたいという気持ちでブライに赴任する。と、とりあえずの経緯を整理してみることができる。

しかしジェイムズのエクリチュールゆえに我々がさっそく戸惑うのは、客観的に見れば、世間知らずの女の子がプレイボーイに適当に言いくるめられて過重な責任を押し付けられたというこの状況を、誰一人としてそのように語ってはくれないということにある。本編の手記をヒロインのガヴァネスがしたためたのは、ブライでの体験から年月を経た後のことであり、プロローグで語り手の友人ダグラスも、自分より遥かに年上のこのガヴァネスが魅力的な女性であったと述べている。ということは手記の書き手はすでに成熟した、理性も知性も備えた女性であるはずだ。にもかかわらず、本編の最後までブライでの自分を客観視するような視点が見られない。このエクリチュールの妙によって、この物語で語られる事柄を理解するための常識、良識の枠組みが巧みにぼかされているのである。上に「客観的に見れば」と書いたが、その客観性には何の保証もないのではないか。徹頭徹尾、主観性が貫かれているというこの点によってこそ、この小説がこんにちまで繰り返し翻案され、演出され続けることが可能になっているのであろう。

男女の関係を明確な言葉で表現することを極度に恐れるヴィクトリア朝期の性規範にあって、小説のテキストでそれでも比較的明確に示されているのは、次の二点である。まず一つは、ヒロインのガヴァネスから雇い主の男性に対する一方的な憧れ、もう一つは、クイントとジェスルの関係である。

一つ目については、これが転じて子どもたちへの、とりわけ男の子のマイルズに対するガヴァネスの執着を生み出しているのだとする見方もできるが、そもそも小説のテキストでもロンドンでの面会の経緯はプロローグのダグラスの説明として示されるだけで、本編の手記においても、雇い主の男性に自分の仕事ぶりを認められたいという願望が語られるに過ぎない。同様に比較的古い年代のアダプテーション作品のなかでは、雇い主への憧れからマイルズに執着するという動機づけはあまり見られない。オペラではプロローグの語り手が雇われるまでの経緯を言葉で説明するだけで、そもそも雇い主と面会する場面はない。59年のドラマ、61年の映画とも、雇い主の男性との面会の様子は詳しく描かれない。

一方、今世紀に入ってからのアダプテーションでは、事情が異なる。舞台を完全に現在に置いたロンドンノの映画では、小学校をクビになる美術教師が校長からセクシュアル・ハラスメントを受け、それが彼女の性的な強迫観念の引き金になることが示唆される。舞台を小説の時代設定と現代の中間くらいに置いたと思われるBBCのドラマでは、雇い主の男性との面会の場面が描かれるが、男性の態度は十九世紀的な規範からみれば端ないと言ってもよいほどに思わせぶりであり、肌の接触も多い。この二つの例からわかるのは、ここで参照されているのがあくまでも現代の観客の視点

であるということである。現代のヨーロッパにおいて、小説で描かれるようなうぶな小娘は想像しがたい。つまりヒロインがもつ性的な強迫観念というものを表現するときに、自ずとその時代、社会のなかのジェンダー観が投影されるのである。

二つ目の、もう少し性的なニュアンスを含むクイントとジェスルの関係は、小説の中ではグロース夫人からガヴァネスへほんの遠回しな形で口にはされるだけであるが、本作のガヴァネスにとっては、そして十九世紀的な読者にとっても、それだけで十分におぞましいことだったはずである。それはジェスルが禁欲的な性規範を体現しなければならない筈のガヴァネスであるということもあろうし、なにより、階級を超えた男女の関係というのがこんにちからは考えられないほどのタブーだったからである。

オペラの台本にもこのグロース夫人とガヴァネスのやり取りの場面は含まれているが、演出は常に、台本の書かれた当時の観客ではなく、現代の観客を相手にしなければならない。リュック・ボンディの演出では、ジェスルの幽霊はまるでコールガールのようななりで登場する。【図6】そして第二幕の冒頭では、クイントとジェスルがあからさまにふしだらな態度で安酒を酌み交わし、酔いつぶれる。【図7】

オペラの作曲からはるかに時代を下ったシジスモンディの映画では、主人公のガヴァネス（ケイトという名が与えられている）が見る幻覚のなかで、クイントとジェスルのあからさまな、暴力的な関係が描かれる（クイントが性行為のなかでジェスルの首を絞め、ついにはジェスルを殺してしまう）。【図8】

BBCのドラマでも、屋敷の庭で子どもたちが遊んでいる前で、クイントとジェスルは体をもつれさせる。【図9】さらには先述のように、マイルズに移り移ったクイントが、フローラに移り移



【図6】



【図7】



【図8】



【図9】

ったジェスルを下品な言葉で罵りながら打ちすえる。

これらの例はいずれも、それだけでは十分にスキャンダラスなものではなくなってしまったクイントとジェスルの関係を、現代の価値観に照らしてもなお忌むべきものであるようにするための変更である。

さらに興味深いのは、小説では性的な関係性が示唆されない人物間にも、アダプテーション作品のなかで性的な要素を与えられていく場合である。とりわけオペラでは、音楽と台本（テキスト）が1954年時点で固定されているという制約があるところに、二十一世紀的な演出によって新しい解釈が与えられる。リュック・ボンディの演出では、子どもたちはイノセンスを象徴するような白い衣装を着ているが、マイルズの描く画には性的な要素があり、【図10】彼にそのような知識を与えたのは誰か、ということを観客に感づかせるが、やがてクイントの幽霊のマイルズに対するしぐさや、ジェスルの幽霊がフローラにコールガールのような派手な口紅を塗ってやるところで、クイントとジェスルの二人が、幼い二人に性的なイニシエーションを与えたということが仄めかされる。さらに、クイントがマイルズをそそのかしてガヴァネスの手紙を盗ませる場面では、半裸のクイントがマイルズを押さえつける。【図11】ジョナサン・ケントの演出では、最初にクイントの幽霊がマイルズの前に登場する場で、マイルズは裸で入浴中（バスタブに入っている）である。浴室に入ってきたクイントは、観客の視線を遮るようにタオルを広げて、マイルズの腰に巻いてやる。【図12】これも一見、召使いが幼い子供の入浴の世話をする場面のように見せながらも計算された演出で、観客からは見えないマイルズの裸がクイントには見えている、ということが示されることで、クイントとマイルズの関係の親密さが強調されるうえ、素っ裸のマイルズとスーツを着て靴を履いたクイントの組み合わせはスキャンダラスである。さらには、イエイツの詩を引用した歌詞でクイントが‘ceremony of innocence is drowned’と歌うところでは、クイントは寝ているマイルズの腰のあたりに手をかざす（と、マイルズは魔されたようにベッドのなかで動く）。【図13】

ここでは、クイントとマイルズ、さらにはジェスルとフローラの関係性をどう掘り下げるかということが鍵になっていることがわかる。つまり現代にあっては、クイントとジェスルの階級を越えた男女の関係にタブーを感じられなくなったいっぽうで、大人と未成年の間の性的な関係は半世紀以上前と比べてはるかに強いタブーである。さらに言えば、マファンウィ・パイパーの台本によるオペラがイエイツを引用して匂わせるイノセンスの喪失というものも、かつてならば子どもたちが幽霊の存在を知っていること、クイントとジェスルの関係を知っていることだけで十分に印象づけ



【図10】



【図11】



【図 12】



【図 13】

られたかもしれないものが、こんにちではより直接的に、子どもたち自身が性的な関係性のなかに身をおいていることとして表現される必要があるのだろう。演出はつねに、その時代の観客の規範を参照するのである。

4. 結びにかえて

時代設定を新しくするほど、制作年代が新しくなるほど、さらには舞台をイギリスの人里離れた村から遠くに移すほど、十九世紀半ばイギリスの階級性は失われたり、伝わらなくなったりする。ヴィクトリア朝期の禁欲的な性道徳も不自然で滑稽なものになってしまうか、あるいはそこでタブーとされる事柄がごく普通のありふれた事柄になってしまう。ところが『ねじの回転』という小説ではまさにこの二つの要素によってこそ、多くの事情を語ることが忌避され、ゆえに数多くの謎が次々と生まれ、累積し、未解決のまま放り出される。我々は最後までマイルズがなぜ放校になったのかを知ることはないし、クイントとジェスルの間に具体的に何があったのか、クイントがマイルズにどのようなことをしたのか、わからないままである。

ニューヒストリシズム的なアプローチによって小説の舞台となった時代や社会のコンテキストを追ってみれば、上記のような作品の根幹をなすメカニズムが現代の社会と読者においてはもはや機能しないであることが容易に想像できる。にもかかわらず、本作は現代にいたるまで繰り返し映像作品として翻案され、ブリテンの手になるオペラは演出を変えて今も上演され続けている。本稿の検証で明らかになったのは、各時代のアダプテーション作品が、それぞれの時代の社会規範に照らし、文字テキストの文字テキストたる性質によってのみ危うく成立するジェイムズのエクリチュールを視覚的に表現しなければならないというジャンルの要求を時には逆手に取って、細部にスキャンダラスな要素を仕込み、時には文芸批評の成果も応用しながら、この物語を語り直してきたということである。原作小説の謎の設定においては当時の社会規範が必要不可欠なものであったものの、それらの謎に答えが用意されていないからこそ、このような柔軟な読み替えが可能になったのだということも言えるかもしれない。

アダプテーション研究は英仏語圏でとりわけ過去三十年ほど、日本では過去十年ほどの間に盛り上がりを見せており、現在ではとくに北米において、独立したディシプリンとして、あるいは一つ

の批評理論として確立しようという動きがあるが、そこには制度的な必要性に迫られているという側面もあるようで、果たしてそれが本当に目指すべき方向性かということには疑いが残る。しかし少なくともアダプテーション論は視点でありアプローチではある。とくに、異なったジャンル間の関係を扱う比較芸術研究にとって、という但し書きを付けるならば、どのような事例をどう取り上げるべきかということについての、いくつか理論的な枠組みのようなものはありうるだろう。本稿で取り上げた『ねじの回転』のように文化越境と社会的文脈の変化を如実に反映するものは、間違いなくその一つである。今後はさらに刺戟的な事例を取り上げながら、理論的枠組を包括的に提示することを目指したい。

【謝辞】

本研究は JSPS 科研費（課題番号 21H00519）の助成を受けたものである。

注

- 1 Henry James, *The Turn of the Screw* (1898), ed. by Jonathan Warren, New York, W. W. Norton, 'A Norton Critical Edition' (3rd edition), 2021.
- 2 スタッフやキャストの情報はとくに重要なものに絞った。ここで取り上げたものは『ねじの回転』アダプテーション作品のごく一部に過ぎず、たとえば以下の文献により詳細なリストがあるが、これも網羅的ではない。James, *op. cit.*, pp.172-174.
- 3 Edmund Wilson, 'The Ambiguity of Henry James,' *Hound & Horn*, vol.7, 1934, pp.385-406. [reprint: F. W. Dupee (ed.), *The Question of Henry James*, New York, Henry Holt, 1945, pp.160-190.]
- 4 Shoshana Felman, 'Turning the Screw of Interpretation,' *Yale French Studies*, vol. 55, 1977. [reprint: Henry James: Madness and the Risks of Practice, in Felman, *Writing and Madness: Literature/Philosophy/Psychoanalysis*, Ithaca, Cornell U. P., 1985; Palo Alto, Stanford U. P., 2003.] なおこの論文にはフェルマン自身の手になるフランス語版があり、その邦訳が以下の文献に収録されている。シヨシャナ・フェルマン『狂気と文学的事象』土田知則訳、水声社、1993年。
- 5 Felman, *op. cit.*, 2003, p.237.
- 6 James, *op. cit.*, p.92.
- 7 もっとも重要なのは次の文献である。Millicent Bell, 'Class, Sex, and the Victorian Governess: James's *The Turn of the Screw*,' in Vivian R. Pollak (ed.), *New Essays on Daisy Miller and The Turn of the Screw*, Cambridge, Cambridge U. P., 1993.
- 8 Lady Eastlake, untitled review, *Quarterly Review*, 94, 1948.
- 9 川本静子『ガヴァネス（女家庭教師）：ヴィクトリア時代の〈余った女〉たち』中公新書、1994年、54頁。
- 10 Bell, *op. cit.*, p.101.
- 11 Tim Fywell (dir.), *The Turn of the Screw*, BBC, 2009. (10' 10")
- 12 *Ibid.* (18' 15")
- 13 Benjamin Britten, *The Turn of the Screw* (opera), Jakub Hrůša (cond.), London Philharmonic Orchestra, Glyndebourne Festival, 2011. [Blu-ray: FRA Musica, 2012] (1° 30' 00")
- 14 Bell, *op. cit.*, p.94.

【図版出典一覧】

- 【図 1】 Benjamin Britten, *The Turn of the Screw* (opera), Daniel Harding (cond.), Mahler Chamber Orchestra, Festival d'Aix-en-Provence, 2001. [DVD: Bel Air classiques, 2007] (1° 41' 54")
- 【図 2】 Benjamin Britten, *The Turn of the Screw* (opera), Jakub Hrůša (cond.), London Philharmonic Orchestra, Glyndebourne Festival, 2011. [Blu-ray: FRA Musica, 2012] (1° 44' 21")
- 【図 3】 John Frankenheimer (dir.), *The Turn of the Screw* (TV drama), NBC, 1959. [Archive: https://archive.org/details/SCV5_1] (1° 17' 16")
- 【図 4】 Jack Clayton (dir.), *The Innocents* (film), 1961. [DVD: BFI, 2010] (1° 36' 15")
- 【図 5】 Tim Fywell (dir.), *The Turn of the Screw* (TV film), BBC, 2009. [Amazon Prime Video/BBC Studios] (1° 08' 48")
- 【図 6】 Benjamin Britten, *The Turn of the Screw* (opera), Daniel Harding (cond.), Mahler Chamber Orchestra, Festival d'Aix-en-Provence, 2001. [DVD: Bel Air classiques, 2007] (40' 21")
- 【図 7】 Benjamin Britten, *The Turn of the Screw* (opera), Daniel Harding (cond.), Mahler Chamber Orchestra, Festival d'Aix-en-Provence, 2001. [DVD: Bel Air classiques, 2007] (57' 42")
- 【図 8】 Floria Sigismondi (dir.), *The Turning* (film), 2020. [DVD: NBC ユニバーサル・エンターテイメント, 2021] (1° 21' 19")
- 【図 9】 Tim Fywell (dir.), *The Turn of the Screw* (TV film), BBC, 2009. [Amazon Prime Video/BBC Studios] (1° 55' 18")
- 【図10】 Benjamin Britten, *The Turn of the Screw* (opera), Daniel Harding (cond.), Mahler Chamber Orchestra, Festival d'Aix-en-Provence, 2001. [DVD: Bel Air classiques, 2007] (31' 40")
- 【図11】 Benjamin Britten, *The Turn of the Screw* (opera), Daniel Harding (cond.), Mahler Chamber Orchestra, Festival d'Aix-en-Provence, 2001. [DVD: Bel Air classiques, 2007] (1° 23' 17")
- 【図12】 Benjamin Britten, *The Turn of the Screw* (opera), Jakub Hrůša (cond.), London Philharmonic Orchestra, Glyndebourne Festival, 2011. [Blu-ray: FRA Musica, 2012] (48' 48")
- 【図13】 Benjamin Britten, *The Turn of the Screw* (opera), Jakub Hrůša (cond.), London Philharmonic Orchestra, Glyndebourne Festival, 2011. [Blu-ray: FRA Musica, 2012] (1° 01' 57")

A Story Reinterpreted: *The Turn of the Screw* and Its Adaptations

Yusuke SASAKI

This article examines how Henry James' *The Turn of the Screw* (1898) is reinterpreted and retold in ongoing adaptations for films, TV dramas, and Benjamin Britten's chamber opera.

Though *The Turn of the Screw* is primarily a ghost story, its apparitions are commonly discussed through psychoanalytic interpretations. However, any visualisation of this ambiguous story, whether on stage or screen, inevitably requires a clear interpretation of this point. A closer look reveals that the novel's mysteries are built on Victorian ascetic codes and the solitude of the heroine (governess) is caused by mid-nineteenth century class consciousness. The staging set in the present day, or in another country, retell the story by embedding scandalous elements in the details, referring to contemporary social norms shared with the audience.

Keywords

film adaptation, opera staging, Henry James