

小説と映画における語りについて —*The Portrait of a Lady*と*The Age of Innocence*—

田 中 秀 人

はじめに

アメリカのシーモア・チャトマン(Seymour Chatman)は物語(narrative)、とりわけ小説と映画の語り(narration)について旺盛な研究活動を展開してきた。¹⁾特に、そのテキスト・タイプ論は注目に値する。本稿はチャトマンの物語論/物語学(narratology)を紹介しつつ、それに依拠して適宜修正しながら、小説と映画における語りについて考察する。²⁾さらにヘンリー・ジェイムズ(Henry James)原作、ジェーン・カンピオン(Jane Campion)監督の*The Portrait of a Lady*、イーディス・ウォートン(Edith Wharton)原作、マーティン・スコセッシ(Martin Scorsese)監督の*The Age of Innocence*を例に取り上げて、小説の映画化という問題を考える。

そして、いまや芸術作品を考察する際の鍵概念のひとつとなった「影響の不安」を用いて、ジェイムズとウォートンという二人の小説家といまや現役最高の映画作家のひとりとなったスコセッシにさまざまな影響関係を跡づける。当代一の評論家・教養人でもあったヘンリー・ジェイムズは、母国アメリカの先輩作家ナサニエル・ホーソーン、英国ヴィクトリア朝の大作家、ディケンズとジョージ・エリオット、ロシアのツルゲーネフ、そしてフランスのバルザック、ゾラ、モーパッサンなど先行する(あるいは同時代の)作家たちの「影響の不安」のもとにあったし、ウォートンはジェイムズ直系の弟子筋にあたり、終生ジェイムズの「影響の不安」から逃れられなかったと言っ
ていいだろう。また、ニューヨーク大学映画学科出身のマーティン・スコセッシは後述するように、自ら「影響の不安」を口にしている。

1) とりわけ本稿は『小説と映画の修辞学』の方法論を踏襲している。

2) 詩と絵画、音楽と文学、文学と建築は比較文学の対象として幾多の優れた研究を生み出してきた。マリオ・プラーツ、ワイリー・サイファーなどの碩学たちはその種の比較研究に生涯を捧げ、前人未到の偉業を成し遂げた。映画と文学はどうか、比較芸術学の立場からこれらの業績に匹敵するものはいまだ誕生していない。

小説も映画も物語を語る言説である。チャトマンはテキスト・タイプ(text-type)という用語を使って、物語と描写(description)、議論(argument)、解説(exposition)という他の三つのテキスト・タイプがどう相互に助け合いながらテキスト(作品)内に共存するのか、その存在の様態を解明している。

そもそもナラトロジーなる言葉が登場したのは1969年であった。それを造語したのはブルガリア出身のフランスの記号学者のツヴェタン・トドロフ(Tzvetan Todorov)で、『デカメロン^{ナラティヴ}の文法』(1969)においてであった。先行する哲学、言語学、人類学、文芸学、修辞学、歴史学、心理学や後発の映画研究などの知見を統合して新たな知の領野を拓こうとしたのだが、さまざまな理論が提唱されたにもかかわらず、すべての事象を網羅するような物語理論など所詮あり得ようはずもなく、新たな理論の展開も見られなくなり、ナラトロジーはいまや終息に向かいつつあるようだ。³⁾ そのナラトロジーに代わっていまや俄然脚光を浴びているのが、アダプテーション理論である。この分野の第一人者はカナダのリンダ・ハッチオン(Linda Hutcheon)で、その分野の代表作もすでに邦訳・紹介されている。映画のそもそもの始まりから小説は物語の主たる供給源だった。今日ではコミック、テレビドラマ、戯曲、オペラ、ミュージカル、さらにはゲームまでもが、映画の素材となっている。これまで比較的手薄だったアダプテーション論へとメディア研究がシフトしていくのは当然であるかも知れない。

I. 小説と映画における語り

まず、小説と映画における語りについて考えてみたい。文芸批評において「視点」「人称」「声」と称されてきた現象が、小説と映画という二つの物語ジャンルにおいてどのように現出するか、という問題、誰が見、誰が語るのか？ 言い換えれば、目と声の問題である。小説史においてこれらの問題を誰よりも先駆けて追求したのが、ヘンリー・ジェイムズだった。

映画というメディアは基本的に三人称の客観的な視点(それは映画作家・監督の視点であると同時にカメラの視点でもある)から物語内容を描くものである。たとえば、文学における一人称の語りを映画で表現しようとするれば、それなりの手段・手法を用いなければならなくなる。voice-overのナレーション(語りの声)を付けるか、特定の人物の視点(視点ショット、POV、主観カメラ)から捉えられた映像を挿入するか、人物の心の中に浮かぶ情景を映像化するか(「マインドスクリーン」と呼ばれる)。⁴⁾ 画面外の声であるヴォイス・オーバーにも(小説の語り手兼視点的人物に相当する)登場人物の声である場合とまったく画面に登場しない客観的な声(これが通常のいわゆるナレーション)である場合がある。オーソン・ウェルズ、黒澤明、イングマール・ベルイマン、ア

3) このあたりの事情は橋本に詳しく述べられている。

4) ブルース・カーウィンの造語。

ラン・レネ、フェデリコ・フェリーニ、スタンリー・キューブリックなど、映画史上の名だたる映画作家たちのおかげで、映画は文学に匹敵する「言語」（映像言語）を獲得した。映画独自の語りを確立したのである。ジェイムズ・ジョイス、ヴァージニア・ウルフ、ウィリアム・フォークナーなどの二十世紀モダニズム小説の専売特許とも言うべき時間（時系列）・空間・意識の解体・再構築という現象は、ベルイマン（『野いちご』）、レネ（『去年マリエンバートで』）、フェリーニ（『8½』）らによって映像化され、意識・無意識の映像化という未曾有の領域へと突入し、タルコフスキーをはじめとする後続の映画作家たちに継承されていった。⁵⁾

II. 小説の映画化という問題

次に、文学作品の映画化、つまり小説の脚色・翻案(adaptation)について考えてみたい。小説の映画化とは、煎じ詰めれば削る作業である。長編小説の何・どこ(物語内容)をいかに・どう(物語コース)映像化するか、という作業である。原則的に上映時間という制約があるため（特に長編小説の映画化では）削ること、何を残すかを選択することが重要になって来る。⁶⁾ その結果、文学作品の映画化作品は、原作の要約・ダイジェスト版にならざるを得ない宿命にある。読んだ気にさせる、読む気にさせる、それができれば映画化は成功と言ってよい。原作から独立した、それ自体で自立した作品になっていれば成功作と言える。映像で伝えきれない部分はナレーションで処理されることもある。⁷⁾ 『突然炎のごとく』、『トム・ジョーンズの華麗な冒険』、『バリー・リンドン』、『エイジ・オブ・イノセンス』など、登場人物ではない画面外の声のナレーションを効果的に使った作品も数多い。一方、小説の映画化作品として失敗作と見做されるのはどのような映画か？一つは下手に余計な要素を付け加え過ぎた作品だろう。ヘンリー・ジェイムズの傑作長編小説を映画化した『ある貴婦人の肖像』は、カンピオン（と脚本を書いたローラ・ジョーンズ）が自己のフェミニズム思想を前面に出し過ぎた例と言える。現代風のアレンジも結構だが、要は節度の問題だと言えそうだ。もっとも、ジェイムズの『ある婦人の肖像』を選ぶとは、女性の自立を謳う『エンジェル・アット・マイ・テーブル』『ピアノ・レッスン』のカンピオンらしい選択ではある。

原作が偉大・膨大であればあるほど、有名であればあるほど、映画化作品が成功することは困難になる。原作となる小説とその映画化について、それぞれの特徴を考えてみよう。小説も映画も物語を語る。ここでチャトマンのテキスト・タイプを持ち出せば、小説においては物語が、映画では

5) 拙稿「小説の語り、映画の語り——人称映画をめぐる——」『東洋大学工学部研究報告』第25号(1989年)、55-63頁参照。

6) 『ある貴婦人の肖像』のシナリオを書いたローラ・ジョーンズも序文(V-X)でそう言っている。諏訪部浩一「ノワール小説とフィルム・ノワール」、野崎敏編『文学と映画のあいだ』（東京大学出版会、2013年）、171-190頁も参照。

7) ヴォイス・オーバーのナレーションについてはコズロフを超える議論ははまだ出ていない。

描写が支配的なテキスト・タイプだということになろう。物語を語ることが主な役割である物語映画においても描写を通して物語が語られると言える。さらに映画は「情景」描写を得意とし、小説は「心理」描写を得意とするとも言えるだろう。映画では人物、場所は固定化、特定化される。イザベルをニコール・キッドマンが演じ、オズモンドをジョン・マルコヴィッチが演じ、ギャツビーをロバート・レッドフォードやレオナルド・ディカプリオが演じる。映画では想像力を働かせるのは、(監督以下の)作り手・製作チームで、観客は映写される映像を受容するだけである。一方、小説では読者は自由に想像/創造することができる。自分の心の中に自由にヒーロー、ヒロインの姿を思い描くことができる。あるいはその姿を思い描く必要すらない、とも言える。言い換えれば、映画では観客は一つの解釈を押し付けられているわけで、その押しつけが強引過ぎると傲慢さを覚えるのではないだろうか。作る側にも適度な抑制が必要なのである。

Ⅲ. 『ある貴婦人の肖像』

『ある貴婦人の肖像』という映画は余計なものを付け加えた結果、原作とは似ても似つかぬ代物になってしまった。「原作『ある婦人の肖像』はこんなに陰湿ではない。映画は原作の精神を冒瀆している。これを犯罪行為と呼ばずして何と言おう。カンピオンの映画はジェームズの書いた原作の改作・改変・改悪でしかない」というジェームズ読者の声が聞こえて来る。

なぜジェーン・カンピオンはジェームズの映画化に失敗したか？問題点を列挙すれば次のようになるだろう。

- 1) 最大の問題点として、ヒロイン、イザベル・アーチャーの人間性が描けていないこと。中でも徹夜の瞑想シーンを削除した点が挙げられる。無論、イザベルが夜中にひとり物思いに耽っているシーンを映しただけでは、彼女の心の動きを描くことはできない。心のうち、心の動き、その内容を映画で表現することは不可能だからである。ジェームズの原作では夫ギルバート・オズモンドとマダム・マールが親しげに話している姿を偶然目にしたイザベルが、夜を徹してひとり黙々と思い巡らすのである。(原作の白眉と作者が自認する第42章を映画はあっさり切り捨ててしまった。)後日、オズモンドの姉のジェミニ伯爵夫人がついにイザベルに真相——パンジーがオズモンドとマール夫人の不義の娘で、イザベルとの結婚もマール夫人とオズモンドが金目当てに仕組んだ罠だったこと——を告げる。さらに、ラルフ危篤の知らせを受けたイザベルに、実の娘であるパンジーを訪ねて来たマダム・マールが告げる。タレット氏の莫大な遺産の半分を分け与えるよう指示したのは実は従兄のラルフだったこと、を。映画は二十世紀心理小説の先駆けとも言われるジェームズの緻密な心理描写を省略して、単なる秘密の暴露で片付けてしまった。聡明、快活だが世間知らずの無知・無垢な部分を持ち合わせていた若いアメリカ娘が、経験をを経て成熟した、大人の女性、「貴婦人」へと成長していく姿を描いた(教養小説の系譜に属する)

原作が、単なるメロドラマに終わってしまっている。

- 2) オズモンドが単なる悪役に成り下がってしまって、なぜイザベルがその妻になったかが観客に伝わってこない。オズモンド役に配されたジョン・マルコヴィッチは『危険な関係』の女を誘惑・籠絡する役柄をそのまま引き摺っているようで、敢えて読者の期待を裏切る作戦なのか、些かやり過ぎという印象を拭えない。
- 3) 時代錯誤的な映像。たとえば、映画冒頭の現代の女性たちの肖像。「イザベルはあなた自身だ」と観客に語りかけているのか？また、タチェット氏の莫大な遺産を相続したイザベルが叔母と一緒に世界旅行する場面（1873年）は、モノクロの“My journey”と題された紀行映画風のエピソードとして挿入されているが、アナクロニズムと言われても仕方ない。映画の誕生はそれよりも20年以上もあとのことだからだ。さらに、そのエピソードにも旅行前に求愛したオズモンドが登場して、イザベルの性的衝動を露わにしている。
- 4) イザベルの性的妄想シーン(ベッドに横たわるイザベルがウォーバートン卿とキャスパー・グッドウッドに愛撫され、ラルフに見つめられている)を挿入したこと。これも女性のセクシュアリティを強調するカンピオンとローラ・ジョーンズの戦略の一部だろうが、余計な追加でしかない。原作にも結末に、諦めきれない求婚者のキャスパー・グッドウッドが再びイザベルの前に現れて熱烈なキスをするシーンがあって、性をうまく描けなかったと言われるヘンリー・ジェームズには珍しい性的な灰めかしの一例だとよく指摘される。⁸⁾ イザベルがオズモンドに惹かれるのも彼女に隠されたマゾヒスティックな面があるからかもしれないが、マルコヴィッチ演ずるオズモンドのサディストぶりは目に余る。(イザベルの頬を平手で打ち、足を引っ掛けて躓かせたり、マルコヴィッチは図に乗ってやりすぎてしまったようだ。)

確かにジェームズ作品の本領は、お金と男女関係という最も下世話なメロドラマ的な題材を扱いながらも、それをオプラートで包み込むような大仰で、遠回しの、奥歯にものが挟まったような回りくどい独特な文体にある。⁹⁾ ヘンリー・ジェームズの描く世界はピーター・ブルックスのいう「過剰の美学」というモード、「メロドラマ的想像力」で満ち満ちている。『ある婦人の肖像』に限らず、『使者たち』『鳩の翼』『黄金の盃』（映画化作品邦題『金色の嘘』）にしても『メイジーの知ったこと』（『メイジーの瞳』）にしても、どれもみなお金と男女関係をめぐるメロドラマである。(だから、映画化された『鳩の翼』と『黄金の盃』では本来のヒロインであるミリー・シールやマギー・ヴァーヴァーは副主人公に回され、ケイト・クロイとシャーロットがヒロインの座に収まっている。) 慎み深いヴィクトリア朝と開けっ広げの現代との違いだと言われればそれのだが、それにし

8) たとえばイギリスを代表的するアメリカ文学者トニー・タナーの若き日の論考を参照。

9) これについてはピーター・ブルックスの名著『メロドラマ的想像力』を参照。

ても、カンピオンはイザベルのセクシュアリティを強調しすぎてしまった。要するに、イザベル・アーチャーという「婦人の肖像」を描くというジェームズの意図を無視して、独自のフェミニズム的視点を導入し過ぎて、才気が空回りしている印象しか与えない。

5) イザベルにニコール・キッドマン、オズモンドにジョン・マルコヴィッチを配したキャスティングミス。ひとつの役に一人の俳優を配さなければならないパフォーミング・アーツの宿命ではあるだろう。

不純物の追加と重要な要素（徹夜の瞑想シーンと心理描写）の削除、映画化作品の宿命とはいえ、所詮ダイジェスト版の域を脱しきれず、それにさえもなり得ていない、不幸な例である。

要するに、文学作品の映画化の成功の要諦は、原作を基にいかにより優れた映像作品を創造するか？ 原作の意図を汲みつつ、独立した優れた脚本を書き、それを映像化すること、結局、それに尽きる。つまり、一本の映画として成功していればよいのであり、それは忠実度とは別次元の問題なのである。映画化作品は読者としての脚本家・監督の解釈の産物である。原作の「影響の不安」のもとで（さらには、例えばウディ・アレンにとってのベルイマンなど、先行する映画作家の「影響の不安」のもとで）独自の、オリジナルな作品たり得ているか？ これに尽きる。

IV. 再び小説の映画化について、映画における描写

小説(原作)に愛着を持つ読者は、往々にして映画に失望するものだ。ましてや、^{カノン}正典と呼ばれる原作（とりわけ長編小説）の映画化ほど難しい。忠実度だけでなく、映像ならではのプラスアルファの独自の魅力を持たない限り、成功は覚束ない。言い換えれば、著名な文学作品の映画化は、話が最初からネタばれしているだけに、原作の読者は往々にして失望するのが落ちだ。どうせまた原作のダイジェスト版を見せられるだけだろうと思いつつ、内心どこか期待しているところもあり、映画化がよほど成功しない限り、失望の度合いが大きくなるわけである。一方、短編小説、大衆小説（三流小説などと言われるものも含め）から古典・名作と言われる映画が誕生することが多い（好例はヒッチコックの『めまい』、『サイコ』やジョン・フォードの『駅馬車』など。原作者より映画作家の方が力量が上ということだろう）。

チャトマンは『華麗なるギャツビー』（1974年版）を「忠実だが、空虚な脚色」と断じた（『小説と映画の修辞学』、268頁。以下チャトマンからの引用はすべて同訳書）。原作『ギャツビー』のもう一人の主人公と言ってもいい視点的人物兼一人称の語り手であるニック・キャラウェイの語りを映像化することは不可能に近いからである。バズ・ラーマン、ディカプリオ版の『ギャツビー』でもニックを作家志望の若者に仕立てて何とか原作の香りを出そうと試みているが、フィッツジェラルドの原作の醸し出す詩情とか余韻とはほど遠いものになってしまった。映画化作品にいちいち目くじらを立てる必要はないけれども、数々の現代風の味付けも不発に終わってしまった感がある。

描写に関して言えば、本稿の考察の対象である二本の映画とも見事な出来栄である。映画『ある貴婦人の肖像』では、冒頭のカントリーハウス「ガーデンコート」やローマのオズモンド邸「パラツォ・ロカネラ」などの建物、室内、小道具、衣裳などジェイムズの言語による緻密な描写に勝るとも劣らない見事な映画描写がなされている。また、スコセッシの『エイジ・オブ・イノセンス』においても1870年代のニューヨークの「上流階級」の生態が溜め息が出るくらい見事に再現されている。当時のニューヨークの街並み、ニューランドの書齋、オペラハウス、食器をはじめとする小道具に至るまで、微に入り細を穿った描写は他の追随を許さない、といってもいいくらいである。スコセッシがインスピレーションを受けた先行諸作の影響と云っていいかもしれない。映画は描写においては言語による描写に匹敵する、否、事物を實際目に見える形で提示し得る点で、言語を超えているとさえ言える。

ジョン・ファウルズ原作、カレル・ライス監督作品『フランス軍中尉の女』の小説版と映画版を比較しながらチャトマンは述べている。

映画の豊かな視覚的表現に比べると、[小説の主人公] チャールズの外見の細部は比較的希薄である。もっとも、名指されているだけに正確ではあるけれども。映画は観客が心の中で特定できないくらい、数多くの詳細な映像を提供する。特定は言葉でなされるのだからと、私たちは目にするすべての細部の名を挙げることはしない。その上、これらの細部はシーケンスの最初の瞬間に同時に現れる。私たちが目にするのはチャールズの見事なまでのほお髭だけでなく、帽子の正確な輪郭と色、そのつばのうねり、広げた襟とウィンザータイの角度、外套と上着の正確な色と生地、ツイードで合わせたベストとズボン、こげ茶色の手袋などである。(中略)映画は特定化することなく存分に見せてくれる。映画の描写が提供するものは視覚的に豊かであると同時に言語的には乏しい。余分なダイアログやらヴォイス・オーヴァーのナレーションで補わない限り、映画の映像は描写的情報を名付ける私たちの能力を保証できない。それに対して、文学的物語は正確ではあり得るが、常に比較的狭い範囲にとどまっている。たとえチャールズの衣裳について小説の描写にさらに十いくつもの細部が付け加えられたとしても、それは列挙可能な膨大な数の中から選ばれたにすぎないのである。(中略)ある意味でまさしく映画が像(イメージ)を映写することこそが描写を意味するのである。映画は描写することができないのではない。反対に、映画は描写せずにはいられないのだ。もっとも通常は暗示的にそうするにすぎない。映画の細部の再現力は絶え間なく豊かである。画面の「名詞」はみなすでに映画という^{メディア}媒体のおかげで、全面的に視覚的「形容詞」で満たされている。スクリーンの映像は形容詞を避けられない。(中略)それに対し、文学的物語は形容詞を数多く用いるが、心の中の像を書き取ることはできない。できるのはその映像を刺激するぐらいの

こと。映画『風と共に去りぬ』を観た人なら誰でもレット・バトラーの外見について意見が一致するにちがいない。なにせ、クラーク・ゲイブルに生き写しなのだから。しかし、小説の読者は（映画を観ていなかったら）おそらくレットの外見の厳密な細部について意見を異にするだろう。事実、そもそも、心の中にレットの像を思い描かなければならないことに憤慨する人もいるだろう。読む人によって言葉から心の中に像を描き出す能力もしくは欲求に差があることはよく知られている。そして、いかに熱心に像を思い描く人でさえ、おそらく小説を読み通す間、心の中の不変の肖像に絶えず焦点を合わせておくことはしないだろう。（78-80頁）

肖像（portrait/portrayal）とは人物描写（characterization）である。つまり人物の外見や性格の描写（description/depiction）である。イザベル・アーチャーの肖像を考えてみよう。ジェームズは多くの言葉を費やしてこの若き女性の肖像を描写している。

She was undeniably spare, and ponderably light, and proveably tall; when people had wished to distinguish her from the other two Miss Archers they had always called her the willow one. Her hair, which was dark even to blackness, had been an object of envy to many women; her light grey eyes, a little too firm perhaps in her graver moments, had an enchanting range of concession.¹⁰⁾

イザベルの黒髪とグレイの瞳は映画ではニコール・キッドマンのブロンドの髪と青い瞳に変わっている。

Isabel Archer was a young person of many theories; her imagination was remarkably active. (III , 66) …It maybe affirmed without delay that Isabel was probably very liable to the sin of self-esteem; she often surveyed with complacency the field of her own nature; she was in the habit of taking for granted, on scanty evidence, that she was right; she treated herself to occasions of homage. (III , 67) …The girl had a certain nobleness of imagination which rendered her a good many services and played her a great many tricks. She spent half her time in thinking of beauty and bravery and magnanimity; she had a fixed determination to regard the world as a place of brightness, of free expansion, of irresistible action: she held it must be detestable to be afraid or ashamed. She had an infinite hope that she should never do anything wrong. (III , 68) …Altogether, with her meagre knowledge, her inflated ideals, her confidence

10) Henry James, *The Portrait of a Lady, The Novels and Tales of Henry James*. III, 61. 以後ニューヨーク版全集からの引用は、括弧内に巻数と頁数を記すことによって示される。

at once innocent and dogmatic, her temper at once exacting and indulgent, her mixture of curiosity and fastidiousness, of vivacity and indifference, her desire to look very well and to be if possible even better, her determination to see, to try, to know, her combination of the delicate, desultory, flame-like spirit and the eager and personal creature of conditions: she would be an easy victim of scientific criticism if she were not intended to awaken on the reader's part an impulse more tender and more purely expectant.(III, 69)...It often seemed to her that she thought too much about herself; you could have made her colour, any day in the year, by calling her a rank egoist. She was always planning out her development, desiring her perfection, observing her progress. Her nature had, in her conceit, a certain garden-like quality, a suggestion of perfume and murmuring boughs, of shady bowers and lengthening vistas, which made her feel that introspection was, after all, an exercise in the open air, and that a visit to the recesses of one's spirit was harmless when one returned from it with a lapful of roses.(III, 72)

イザベルは「想像力」も「知性」もあるが、「うぬぼれの罪」に陥ることがある。若くてまだ「知識」が乏しく、「無邪気」で高い「理想」と何でも見、試し、知ろうとする「好奇心」に満ちているが、人の目に「よく映りたい」「自分のことを考えすぎる」自己中心主義者などなど作者ジェームズは理想に燃えるこの若き女性を事細かに描写してみせる。映画はそのようなことを観客が感じ取ってくれることを祈るばかりだ。

V. 映画における心理描写

次に心理描写について考えてみよう。小説の映画化の問題に関する起点となった著作でジョージ・ブルーストーンはこう書いた。

精神状態 — 記憶、夢、想像力 — の表現は、映画では言語ほど十分には再現できない。映画が意識の流れを提示するのが苦手だとしたら、まさしく目に見える世界がそこに存在しないことがその定義であるような精神状態を提示することはなおさら苦手だ。概念的な想像は、定義上、空間に存在しない。[したがって] 映画は、私たちが視覚的に知覚できるように外界の記号を配置したり、台詞を与えることによって、人物が思考していると私たちが推論するよう仕向けることはできる。けれども、映画は思考を直接私たちに示すことはできない。映画は登場人物が考え、感じ、話している姿を示すことはできるが、その思考や感情を示すことはできないのである。¹¹⁾

11) Bluestone 47-48. チャトマンも『小説と映画の修辞学』259頁に引用している。

また、チャトマン自身はこう書いている。

文学では「考える」とか「思い出す」といった単純な動詞や引用符などを使って、「言う」や「語る」や「答える」が台詞（ダイアログ）を始めるのと同じくらい容易に、そしてまた正確に、思考を導入することができる。映画ではダイアログは問題ではない（とりわけサウンドの出現以来）けれども、思考の表現となると話は別だ。精神的な営みを伝えるためにヴォイス・オーバーを使うことには、常に少なからぬ抵抗がある。多くの映画作家たちは「一映画の語り手（the cinematic narrator）の一構成要素として自由にヴォイス・オーバーを使う者たちでさえ」登場人物たちの考えていることにそれを適用することを不自然だとして蔑視している。あまりにも安易な解決策だと考えるからである。「心のスクリーン」（mindscreen）効果における概念的な思考の視覚化にはそのような蔑視は当てはまらない。（259-260頁）

チャトマンが映画における心理描写の成功例として取り上げるのは、イタリアの巨匠ミケランジェロ・アントニオーニである。とりわけ『さすらいの二人』『赤い砂漠』『情事』という三作品である。言葉にならない心理を描くことにかけては定評のある、1950年代、60年代、ヨーロッパのアート・フィルムの一時代を画した映画作家である。

映画は風景・情景描写、人物の外観の描写に長けている。のみならず、台詞、ナレーション、沈黙、演技（役者の解釈に基づく表情とジェスチャー）、音楽などで人物の心理をも描写する。一方、文学は言葉のみ、言葉だけでどこまでも、いくらでも情景も心理も表現することができる。

まず、小説の心理描写の例として、『ある婦人の肖像』の静かなるクライマックス・シーン、イザベルの徹夜の瞑想の場面を再び取り上げてみよう。客であるマダム・マールがボンネットを被ったまま暖炉から少し離れて立ち、ギルバート・オズモンドが安楽椅子に腰掛けているのを目にした、あの瞬間の印象をきっかけにイザベルが思いを巡らす場面である。（第42章全体がイザベルの「意識の流れ」「内的独白」の描写に充てられているので、引用し始めたらきりが無いけれども）。

For herself, she lingered in the soundless saloon long after the fire had gone out. There was no danger of her feeling the cold; she was in a fever. She heard the small hours strike, and then the great ones, but her vigil took no heed of time. Her mind, assailed by visions, was in a state of extraordinary activity, and her visions might as well come to her there, where she sat up to meet them, as on her pillow, to make a mockery of rest. As I have said, she believed she was not defiant, and what could be a better proof of it than that she should linger there half the night, trying to persuade herself that there was no reason why Pansy should n't be married as you would put a letter in the post-office? When the clock struck four she

got up; she was going to bed at last, for the lamp had long since gone out and the candles burned down to their sockets. But even then she stopped again in the middle of the room and stood there gazing at a remembered vision—that of her husband and Madame Merle unconsciously and familiarly associated. (IV, 204-205)

「時計が一時、二時を打ち、それから三時、四時を打つのが聞こえたが、じっと考えていたので時間の経過は気にならなかった。(中略) 時計が四時を打つと彼女は立ち上がった。明りはずっと前に消え、キャンドルも燃え尽きてしまったので、ようやく床に就こうとした。しかし彼女は部屋の途中で歩みを止め、そこに立って記憶に焼きついた情景にじっと見入った—夫とマダム・マールが無意識に親しげに心を通わせていたあの情景に。」

映画で登場人物のこのような心の動き、心の中を描くことはできない。映画には人物が何か考え込んでいる、悩んでいる姿しか示すことができない。イザベルの心の中を正確に表現するにはヴォイス・オーバーを使って語るしかないだろう。

チャトマンは明示的な「描写」によって「物語」は中断されると言うが、『ある婦人の肖像』のようないわゆる心理小説は行動アクションではなく心理描写から成っていて、描写こそが物語の中核を形成していると言える。チャトマンはこうも言っている。

物語世界外の語り手（あるいはことが起こった後の物語世界内の語り手）による「非時間的な」描写と話（アクション）のただ中にある登場人物による「時間的な」描写（それはしたがって物語内容の時間＝論理に支配される）を区別する必要がある。(86頁)

映画『エイジ・オブ・イノセンス』の一場面を取り上げてみよう。結婚後2年、オペラ「ファウスト」公演の初日、エレン・オレンスカへの思いを断ち切れずにいるニューランド・アーチャーは、頭痛がすると言って、妻メイともども帰宅する。そしてエレンへの思いを妻に伝えようとする。(撮影台本のシーン95。原作では第32章。) 台詞(俳優たちはおおよそ原作で登場人物たちが口にするのと同じ言葉を口にする)、エレンからの手紙を読むヴォイス・オーバーの声(最初はダニエル・デイ=ルイス演じるアーチャーの声だが、途中からミシェル・ファイファー演じるエレンの声に変わる)さえも、原作を忠実になぞる。メイは従姉のエレン・オレンスカがヨーロッパに帰ることになったと告げる。シーン96へカット。アーチャー家でのオレンスカ伯爵夫人の送別の晩餐会の場面である。ナレーターが語る。

Narrator (V.O.)

Archer saw all the harmless-looking people at the table as a band of quiet conspirators, with himself, and Ellen, the center of their conspiracy....

Narrator(V.O.)

He guessed himself to have been, for months, the center of countless silently observing eyes and patiently listening ears. He understood that, somehow, the separation between himself and the partner of his guilt had been achieved. And he knew that now the whole tribe had rallied around his wife.¹²⁾

ヴォイス・オーバーのナレーション（ジョアン・ウッドワードの声）がウォートンの原文の一節を読み上げて、穏やかならぬニューランド・アーチャーの心中を語る。カメラワーク（流麗なカメラ移動、ズームとロングショット、主観ショットの組み合わせ）、ナレーション（登場人物自身が手紙を読むナレーションもあれば語り手のナレーションもある）、照明、色彩など華麗なテクニクを駆使して、多少人工的・人為的で誇張気味ながら、適度に抑制も効いた演出で、原作の持ち味を伝えることに成功している。映画はウォートンの描いた1870年代のニューヨークを見事に再現している。

VI. *The Portrait of a Lady*: 小説

『ある婦人の肖像』はヘンリー・ジェームズのいわゆる「国際もの」と言われる部類に入る。基本的に「^{イノセント}純粋無垢」で、知的好奇心にあふれ、道徳的に潔癖な、美貌の若きアメリカ人（多くはイザベルやデージー・ミラーやミリー・シールのような若い娘であるが、ランバート・ストレーザのような中年男もいる）が新大陸アメリカから、自由と独立、文化・教養・洗練、「経験」、歴史を求めて旧大陸ヨーロッパへ渡って来て、さまざまなことを経験して人間的に成長していくというお話である。アメリカ生まれで、最後はイギリスに帰化したジェームズは現在の globalization を遙か一世紀半も前に自ら経験・実践し、それを作品化した作家である。

12) Martin Scorsese and Jay Cocks, *The Age of Innocence: The Shooting Script* 110. 撮影台本の台詞はウォートンの原作をほぼそのまま踏襲している。原作のアーチャーの心理描写はこう続く。

As these thoughts succeeded each other in his mind Archer felt like a prisoner in the centre of an armed camp. He looked about the table, and guessed at the inexorableness of his captors from the tone in which, over the asparagus from Florida, they were dealing with Beaufort and his wife. "It's to show me," he thought, "what would happen to me—" and a deathly sense of the superiority of implication and analogy over direct action, and of silence over rash words, closed in on him like the doors of the family vault.(Wharton, 1282-1283)

『ある婦人の肖像』のストーリーもこのパターンに則っている。この作品と後期の『鳩の翼』がジェームズの従妹で、夭折したミリー・テンブルをモデルにしていることはよく知られている。アメリカはニューヨーク州オルバニーの本編のヒロインのイザベル・アーチャーの元へ、父親アーチャー氏の死後、叔母タレット夫人がやって来る。姪をヨーロッパに連れ帰るために。英国に到着したイザベルはガーデンコートというカントリーハウスで従兄のラルフ、叔父のタレット氏、タレット一家の隣人で貴族のウォーバートン卿に会う。ウォーバートン卿は一目でイザベルの虜になる。ウォーバートン卿はイザベルに求婚するが、彼女はその申し出を拒否する(第12章)。やがてイザベルの友人で女性ジャーナリストのヘリエッタ・スタックポールもイングランドに到着し、アメリカ人実業家で、以前からイザベルに求婚していたキャスパー・グッドウッドがイザベルを追って英国にやって来たと告げる。

ガーデンコートのタレット邸からロンドンへ出向いた折、イザベルはキャスパー・グッドウッドに会う(第16章)。彼は執拗に結婚を迫るが、イザベルは何よりも大切な自由と独立のためにこの申し出も断る。叔母と2年間世界各地を旅行して見聞を広めて帰って来たイザベルに再会することを誓わせてキャスパーはアメリカに帰国する。

ロンドン滞在中のイザベルに叔父タレット氏の病の知らせが届く。ガーデンコートに戻るとタレット氏は死の床に伏していた。そこでイザベルはゲストとして屋敷を訪れていたタレット夫人の旧い友人マダム・マールと出会う。イザベルとマダム・マールは次第に友情を深めていく。

タレット氏の莫大な遺産の「女相続人」(『ワシントン広場』を原作とする舞台劇及びその映画化作品のタイトルでもある)となったイザベルは叔母と旅行を続け、フィレンツェのタレット夫人宅に落ち着く。ここで、マダム・マールがイザベルに古くからの知り合いのギルバート・オズモンドを紹介する。イザベルは「孤高のディレクター」オズモンドに惹かれる。周囲の人間の反対を押し切って、(あるいは周囲が反対するからこそ)その助言を振り払い、自らの自由と独立を主張するイザベルはオズモンドと結婚する。

作品後半(第36章)、結婚から4年が経過し(その間息子を亡くし、夫との仲も冷えきっている)、いまやイザベルは自分の判断が誤っていたことに思い至る。夫ギルバート・オズモンドはイザベルの自由と独立の精神を好まず、娘のバンジー同様、イザベルが自分の意のままに、自分の命令に大人しく従順に従うことを求める。

次に掲げるのは、イザベルの義理の娘バンジーに恋したエドワード・ロウジアがローマのオズモンド邸「パラッツォ・ロカネラ」を訪れる場面。建物がその主の姿を無言のうちに物語っている。ジェームズ作品によく見られる家のシンボリズムである。

“It was the house of darkness, the house of dumbness, the house of suffocation. Osmond’s beautiful

mind gave it neither light nor air; Osmond's beautiful mind indeed seemed to peep down from a small high window and mock at her." (IV, 196)

「それは暗黒の家であり、沈黙の家であり、窒息の家であった。オズモンドのお美しい心はここに光も空気も入れなかった。オズモンドのお美しい心は小さな高窓から下をのぞいて、彼女を嘲笑しているようにさえ思えた。」

従兄のラルフが危篤との手紙を受け取った時、矢も盾もたまらずイザベルはイングランド行きを希望するが、体面を気にする俗物オズモンドは反対する。作中の白眉と作者が自認する第42章¹³⁾でイザベルが真実を突き詰めようと徹夜で瞑想に耽る。(章全体が二十世紀モダニズム小説の「意識の流れ」「内的独白」にも通じるイザベルの心理描写に費やされる。)そして、パンジーが実はマダム・マールと夫ギルバート・オズモンドの間にできた不義の娘で、マダム・マールが金目当てでオズモンドとイザベルの結婚を企んだことを義姉に知らされる。

真実を知ったイザベルは夫の制止を撥ね退けて、ロンドンへと旅立つ。イザベルはラルフに対して自らの犯した誤り(オズモンドとの結婚と自らの思い上がり)を素直に告白し、ラルフの赦しを受ける。一方、約束通りイザベルの元に戻って来たキャスパー・グッドウッドはオズモンドとの離婚を迫るが、イザベルは結婚の誓約を破棄できず、またパンジーを保護するという目的のため、夫の待つローマへと戻っていく、ことが暗示される。(開かれた結末をめぐるでは未だに議論が絶えない。)

VII. *The Age of Innocence*: 影響の不安

「影響の不安」というのは、ハロルド・ブルームが提唱した概念で、手短かに言えば、後発の詩人・芸術家は先行する強い詩人・芸術家の影響を免れない、遅れて来た者は先行者の影響に苛まれているというものである。¹⁴⁾『エイジ・オブ・イノセンス』は十九世紀末のニューヨークの上流階級を描くイーディス・ウォートンの代表作である。ウォートンはヘンリー・ジェイムズとも親しく、その弟子とも称されるアメリカを代表する女流作家のひとりである。自身がニューヨークの上流階級の出身で、『エイジ・オブ・イノセンス (無垢の時代)』のほかに『国の因習』『決断の谷』など風

13) 優れた批評家でもあったジェイムズの小説論の粹とも呼べるニューヨーク版全集の(『ある婦人の肖像』)の序文で述べている、"It is obviously the best thing in the book."(III, XX-XXI)と。

14) ブルームの「影響の不安」は、小説家ウォートンにも映画作家スコセッシにも、そして『ある婦人の肖像』序文でツルゲーネフ、ジョージ・エリオット、『ヴェニス商人』に言及しているジェイムズ自身にも、当てはまる。もし、ジョージ・エリオットの『ダニエル・デロンダ』を読んでいなかったら、ジェイムズは『ある婦人の肖像』は書かなかっただろう、というリーヴィスの有名な評言を持ち出すまでもなく。

俗小説、歴史小説の名編を数多く残した閨秀作家である。まさしく *The Age of Innocence* はジェームズの「影響の不安」のもとに書かれた作品だと言える。

1870年代、ニューヨークに住む若き弁護士ニューランド・アーチャーは、自分と同じニューヨークの名門一家の、従順で大人しいメイ・ウェランドと婚約している。折しもメイの従姉のエレン・オレンスカ伯爵夫人が、夫との離婚を求めてニューヨークに戻って来ていた。ニューランドは教養豊かで、積極的な、美しいエレンに次第に心惹かれていく。二人は駆け落ち結婚まで考える。しかし、スキャンダルを恐れる保守的な一族の圧力のもと、ニューランドはエレンとの結婚を諦める。[映画化作品ではヴォイス・オーヴァーのナレーションが子供たちの誕生、成長、結婚、妻の死などのエピソードの映像をバックに手短かに語って、エピローグへと続く] ニューランドはメイと結婚し、よき夫、よき父、よき市民として生きる。一方、エレンはヨーロッパに戻り、パリで一人暮らす。妻の死後、ニューランドは息子とパリを訪れるが、エレンの住むアパートの部屋の灯りを見上げるだけで立ち去っていく。

ヘンリー・ジェームズ譲りのテーマである「無垢・無知」のアメリカと「成熟した」ヨーロッパとの対比（メイとエレンの間で揺れ動くニューランド）、的確な心理描写など数あるウォートンの作品の中でも最もジェームズ色の強い、ジェームズの「影響の不安」のもとに書かれた一品である。

映画『エイジ・オブ・イノセンス』ではヴォイス・オーヴァー（名優ポール・ニューマンの妻であるアカデミー賞女優ジョアン・ウッドワードが主にウォートンの原作の一節を朗読する）が当時の世相を解説したり、人物の心理を代弁する。チャトマンのテキスト・タイプ論で言えば、^{エキスポジション}解 説と^{ディスコース}呼ばれる言説に相当するが、この解説が^{ナラティブ}物語というテキスト・タイプの理解を大いに助けてくれる。監督のスコセッシと共同脚本を書いたジェイ・コックスは『エイジ・オブ・イノセンス』撮影に際し、インスピレーションの源になった映画として22本をリストアップしている。ウィリアム・ワイラーの『黄昏』（シオドア・ドライサーの『シスター・キャリー』の映画化）や『女相続人』（ヘンリー・ジェームズ原作の『ワシントン・スクエア』の映画化）、ルキノ・ヴィスコンティの『イノセント』『山猫』『夏の嵐』、ジャック・クレイトンの『回転』（ヘンリー・ジェームズ原作『ねじの回転』の映画化）、フランソワ・トリュフォーの『突然炎のごとく』『恋のエチュード』、マックス・オフェルスの『忘れじの面影』、ヴィンセント・ミネリの『ボヴァリー夫人』（フロベール原作の映画化）、オーソン・ウェルズの『偉大なるアンバーソン家の人々』などと並んでスタンリー・キューブリックの『バリー・リンドン』（サッカレー原作のピカレスク小説の映画化）の名が挙げられている（Scorsese and Cocks 127-135）。スコセッシお得意の華麗なカメラワークとヴォイス・オーヴァーのナレーションの使用、文学作品の映画化としてスコセッシとコックスが学ぶところが多かったとしている諸作である。スコセッシはこれらの映画作品の「影響の不安」の下にあったわけである。とりわけ、キューブリックの『バリー・リンドン』が注目に値する。キューブリッ

クのフィルモグラフィーにおける『バリー・リンドン』に相当するのが、スコセッシのフィルモグラフィーにおける『エイジ・オブ・イノセンス』だと言えるだろう。両監督の作品中、異彩を放つ文芸もの（歴史もの）で、もっと評価されて然るべきだろう。

おわりに

ジェームズとウォートンの描くイザベルとニューランド、二人の「アーチャー」の肖像は見事な出来栄である。一方、映画に描かれたイザベル・アーチャーの肖像は画竜点睛を欠くの印象を拭えない。映画化作品との上手な付き合い方は、出来上がった映画は所詮、原作とは別物と割り切る、つまり過度の期待を抱かない、ことである。

『ある貴婦人の肖像』の失敗によって明らかになるのは、才気煥発な演出、演技よりも抑えた演出、演技が好感が持てるということ、フェミニスト（カンピオン）の傲慢、役者（マルコヴィッチ）のオーバーアクションよりも『エイジ・オブ・イノセンス』におけるスタイリスト（スコセッシ）の抑制の方が好ましいということである（個人的な好悪にすぎないかもしれない）。

個々の作品の比較、原作と映画化作品の比較となると単なる出来の良し悪しの判定にしかなり得ず、あまり意味を持たないかもしれない。映画化作品の出来次第、映画化が成功したかどうか、に終始してしまうからだ。そして、その結果は原作の読者には概ね失望をもたらし、原作を読んでいる者にはダイジェスト版という形で原作へと誘う案内役を果たすだけということになる。

近年、アダプテーション理論の隆盛を招いたのは、小説と映画の修辞学・物語学が陥っている陥穽からの脱出法の一つの試みとしてそれが有効だという側面を持っているからだろう。

小説も映画もフィクション、作り話である。要はいかに本当らしく見せるか、そこに「真実」が描かれていると読者・観客を説得できるかどうか、美的に、破綻することなく、上手に物語が描かれているかどうか、だ。（これについてはブースの画期的著書およびチャトマンの「美的修辞」の議論（299-324頁）を参照。）

The Portrait of a Lady と *The Age of Innocence* の映画化作品の心理描写を比べてみると、映画の描写法の良し悪しが明らかになる。原作のジェームズの緻密・的確な心理描写とカンピオン版の不十分な描写と誤った提示法。ウォートンの描写とスコセッシの戦略、ナレーションを使った心理描写、『突然炎のごとく』などを参考にしたスコセッシ版のナレーションの有効性を確認できた。

小説と映画、どちらが優れているかではなく、どう違うか、どこが同じか？たとえば、心理描写は小説でも映画でも可能だろう。方法が異なるだけだ。小説は言語で、映画は俳優の演技・表情・声をはじめ、演出・音楽・照明などを使って（チャトマン作成のチャート222-223頁）。だが、微に入り、細を穿った心理描写、心理分析という点では、到底、映画は小説には及ばない。そのことは認めざるを得ない。

引用参考文献

- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Bluestone, George. *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press, 1957.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination—Balzac, Henry James, Melodrama, and the Other Modes of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- , “What Novels Can Do That Films Can’t (and vice versa).” *On Narrative*. Ed. W. J. T. Mitchell. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- , *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1990. [『小説と映画の修辞学』、田中秀人訳、水声社、1998年]
- Hutcheon, Linda with Siobhan O’Flynn, *A Theory of Adaptation. Second edition*. London and New York: Routledge, 2013. [『アダプテーションの理論』片淵悦久・鴨川啓信・武田雅史訳、晃洋書房、2012年]
- James, Henry. *The Portrait of a Lady, The Novels and Tales of Henry James: New York Edition*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1907-1909. [行方昭夫訳『ある婦人の肖像』、岩波文庫、1996年]
- Jones, Laura. *The Portrait of a Lady: Screenplay based on the novel by Henry James*. New York: Penguin Books, 1996.
- Kawin, Bruce F. *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Kozloff, Sarah. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Leavis, F.R. *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*. London: Chatto & Windus, 1948.
- Scorsese, Martin and Jay Cocks, *The Age of Innocence: The Shooting Script/ Screenplay and Notes*. New York: Newmarket Press, 1995.
- Tanner, Tony. “The Fearful Self,” *Twentieth Century Interpretations of The Portrait of a Lady*. Ed. Peter Buitenhuis. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1968. 67-82.
- Wharton, Edith. *The Age of Innocence. Wharton: The Novels*. New York: Library of America, 1985.
- 杉野健太郎編著、『交錯する映画—アニメ・映画・文学』、ミネルヴァ書房、2013年。
- 諏訪部浩一「ノワール小説とフィルム・ノワール」、野崎敏編『文学と映画のあいだ』、東京大学出版会、2013年、171-190頁。
- 西村清和『イメージの修辞学』、三元社、2009年。
- 橋本陽介『ナラトロジー入門—プロップからジュネットまでの物語論』、水声社、2014年。