

文学作品の映画化についてはいろいろな考え方がある。アンドレ・バザンに言わせれば、「優れた脚色とは原作の内容と精神の本質を表現する」ものである。映画は小説とは媒体が異なる芸術であるが、まさにその違いゆえに、小説を映画化するにあたって表現上の等価物を探求する努力は豊かな想像力を必要とする創造的な営みとなる。従って、彼は「ほとんど目がくらむような忠実度の高みを実現した」ブレッソンの『田舎司祭の日記』(1951)を称賛する(『映画とは何か』)。

これは旧弊な、とは言えおそらくいまだに支配的な立場であり、同種の意見はいろいろなところで頻りに繰り返されている。しかし、このような保守的な態度を容認しつつも、僕は原作に対する忠実性に必ずしもこだわる必要はないこともまた強調しておきたい。我々の現在の文脈の中では小説はあくまでも映画の素材であって、これをどう料理するかは映画製作者の才量次第である。ヒッチコックの『サイコ』(1960)のように、変更を加えた結果、映画が小説より面白くなったとしたら結構なことではないか。もっとも、この場合、ロバート・ブロックの原作がたいしたものではないという大きな要因がある。実際問題としては、傑作とされる小説を改良するのは至難の技である。その意味において、イアン・ソフトリー監督の『鳩の翼』(1997)は、近年の映画の中で特に注目すべき作品だ。

この映画は原作にない場面を多く導入し、ミリーがデンシャーと肉体関係を持つなど、ジェイムズが腰を抜かすような思い切った改変を行なっている。例えば、マークがケイトの寝室に忍び込んできて、「自分は金がないからミリーと結婚したい。そして彼女が死んだらその後君と…」と持ちかけるのは、ロビン・ウッドが本作に関する優れたモノグラフで指摘しているように、ケイト自身の願望を外面化して見せる巧妙な創意である。ウッドはミリーが性的な魅力を持つ人物であった方が原作よりも面白いと考え、この映画を高く評価している。僕も同感だ。このレベルの小説にこれだけ大胆に手を加え、真剣な鑑賞に耐える作品を生み出したのは稀有な力業である。

あれこれ考えを巡らせてみるのだが、要するに、映画と原作の関係についての議論は、スタンリー・カウフマンの言葉を借りれば、「原則」ではなく「個々の事例」の問題なのだ(「昔ながらのジレンマ」、『ニュー・リパブリック』2003年3月3日)。原作から離れて優れた映画が出来る場合もあれば、密着して成功する時もある。原作の質にもよるし、どのあり方が最善という「原則」はないのである。(そもそも、小説から作られた映画は常に原作との関連において論じられねばならないのかという疑問にすら納得のいく解答の下せる「原則」は存在しないようだ。)とにかく、本稿は抽象論を遠ざけ、「個々の事例」を具体的に検討することにして、以下、『オリヴァー・トウイスト』を例にとって議論を進めていきたい。

「小説から映画へ」という問題を考察するにあたって、『オリヴァー』は特権的な位置を占める作品である。画期的な評論「ディケンズ、グリフィス、そして私たち」の中で、エイゼンシュテインはサイレント映画の巨匠グリフィスの最も偉大な功績はモンタージュの発見であったとし、そのアイデアを彼に与えたのはディケンズであることを明らかにした。ここでエイゼンシュテインは平行して進行する場面を交互にカットでつなぐ「モンタージュ進行」と、細かいカットでディテイルを蓄積する描写「モンタージュ的提示」について述べているが、そのどちらを説明するのも例を『オリヴァー』から採取したのである。すなわち、前者については第14章以下、グリムウィグの挑発に乗るような格好でブラウンローが主人公を本屋

に使いに出し、彼が再びフェイグン一味の手に落ちてしまうくんだり、オリヴァーとブラウンローが交互に描かれる箇所、後者については第 21 章の冒頭ロンドンの街の様子が 徐々に変化する陽光とさまざまな騒音の描写に、牛から立ち上がる湯気があたりをおおう霧と混ざり合うという視覚的な表現や、「汚物とぬかるみにはまりこんだ」足首のクローズアップを交えて 驚くほど映画的な感覚で活写される箇所である。

このような表現自体の特性に加え、大衆に訴える感傷的、メロドラマ的要素を十分に含んでいることもあって、ディケンズほど頻りに映画化される小説家は他にいない。その彼の作品の中でも『オリヴァー』は、『クリスマス・キャロル』と並んで銀幕に登場した回数が多い。記録に残っている限りでは、1897 年にアメリカのミュートスコープ社製作でこの小説の結末部を扱った『ナンシー・サイクスの死』が最初のディケンズ映画ということになっている。そして、1948 年には文学作品の映画化としては最も優れたものの一つに数えられるべき傑作がデイヴィッド・リー監督の手によって生み出されたのだった。

嵐の中を女が救貧院にたどりつくというドラマティックな冒頭から、この映画は工夫を凝らした表現に満ちている。開巻まもなく強風にたわむ茨がシルエットで浮かび上がって、陣痛に襲われる彼女の苦しみを具現する。救貧院の中庭を歩く子供たちをカメラは高いアングルから斜めに、壁の上の忍び返し越しにとらえ、その結果忍び返しの折れ曲がった鋭い先端が彼らを威嚇する格好で強調される。オリヴァーがお代わりを所望する有名な場面は、子供たちが注目する中をオリヴァーが自分の席を立ててから「どうか、もう一杯ください」と言うまで長回しで撮影され、その後一転してリズムを変え、給仕、院長、教区吏員、救貧委員会の面々の驚く顔が次々にスピーディなカットで現れる。舞台がロンドンに移ると、慌しい市場の描写にエイゼンシュテインばりのモンタージュが用いられ、追い立てられる家畜が主人公の境遇を象徴したかと思えば、籠に入れられた家禽がオリヴァーと同じ画面に収められて彼の未来を暗示する。ドジャーに引っ張られてフェイグンの隠れ家に連れて行かれる道中では、迷宮のように入り組んだ建物の中、オリヴァーの上がる階段が揺れて見える主観ショットによって、主人公の不安が醸し出される。こういった映像表現はすべてディケンズの密度の濃い、活力溢れる文体の「等価物」と考えてよいだろう。

リーが創作して付け加えた箇所も幾つかある。中でも、母を侮辱されて怒ったオリヴァーが暴れた後、サワベリー夫人に対してバンブルが“*My parochial apologies*”と言うところや（斜体の語は原作の他の箇所でこの人物に関連してよく用いられている）、結婚後のバンブルが最初に登場する場面で、明らかに不幸な様子で椅子に沈み込んでいた彼が、居心地が悪いのでよく見てみると、毛糸の玉と編み棒の上に座っていたことに気がつき、それらを腹立ちまぎれに投げ捨てる滑稽な仕草などは強い印象を残す。細かい点だが、いずれもディケンズが生きていたなら喜んだであろうディテイルである。

このバンブルを演じたフランシス・サリヴァンをはじめとし、配役は絶妙としか言いようがない。グリムウィグなど、よくこんな顔をしている俳優を見つけたものだ。オリヴァー役のジョン・ハワード・デイヴィスも健闘しており、少なくとも一場面では素晴らしい演技を見せる。ブラウンローは我が家に連れ帰った少年の名前はつきりトム・ホワイトだと思い込んでいたのだが、少年は「いえ、僕の名前はオリヴァー・トウイストです」と言い、不審がる老人に笑顔を見せる。その表情でブラウンローは彼を信じる気になるのだから、この笑みは絶対的な説得力を持ったものでなければならぬ。それをデイヴィスは見事にこなしている。

しかし、何と言っても、他を圧さんばかりに強烈な印象を残すのはアレック・ギ

ネスのフェイギンである。「泥と闇の世界に生まれた蛇のように這い回る」この人物のいやらしさと怖さをギネスは余すところなく表現して見せた。いや、この演技には迫力があり過ぎた、と言うべきなのだろうか。クルクシャンクの挿絵に基づいてわし鼻を強調した彼のメイキャップのせいで、本作は反ユダヤ的と判断され、ベルリンでけが人が出る暴動を引き起こし、アメリカではさんざんもめた挙げ句3年後ようやくギネスの場面を大幅にカットして公開されたのだった。

そんなわけで、リーンから後の映画にあってはフェイギンの描かれ方は全く異なってくる。キャロル・リードの凡庸なミュージカル『オリヴァー!』(1968)では、フェイギンが最後はドジャーと二人で「やっぱり泥棒はやめられない」と楽しげに歌いながら去っていく。この後製作された幾つかの(ここで詳述するには値しない)テレビ映画においても、彼の悪辣さとユダヤ人性は常に抑制されている。

その傾向は今春公開されたばかりのロマン・ポランスキーの映画(2005)においても変わっていない。この作品は、監督の過去の作風と、彼自身が少年時代に強制収容所に送られるところをかううじて逃げのびた孤児であったという来歴を知る観客にとっては大きな期待を抱かせるものであった。しかし、前作の『戦場のピアニスト』(2002)においてもそうであったように、ここで彼は『反撥』(1965)『マクベス』(1971)『テナント』(1976)などで見せた過剰な表現は捨てて、静かなリアリズムを採択したのである。そう言えば、『テス』(1979)でも、主人公の馬車馬プリンスの死やエンジェルの夢遊歩行など、血腥い、もしくは芝居がかった場面は禁欲的なまでに作品から排除されていた。どうやら、かつてのポランスキーを期待する方が間違っていたらしい。いや、もしかしたら、リーンと比較されるのが分かっていたから意図的におとなしいスタイルが選ばれたのかもしれない。いずれにせよ、メロドラマが抑制されたことと、(バンブルの扱いをリーン版と比較すれば明らかのように)コメディに乏しい点にはがっかりさせられた。

比べてみると、単にスタイルの違いだけでなく、同じ場面の処理でもリーンの方が一枚上と判断される場合が多いことに気づく。サワベリーに鞭打たれるオリヴァーを見るノアの表情を例にとると、彼がサディスティックな笑いを浮かべるのは両者同じなのだが、リーンはさらにノアの表情が、強情なオリヴァーが泣かないので、驚きが変わるところまでをとらえている。また、サイクスがナンシーを殺す場面でも、ポランスキー版はサイクスの犬の顔に血しぶきが少しかかるだけなのに対し、リーンはこの凶行の残酷さを犬が恐れをなして部屋から逃げ出そうと必死になる様子によって遥かに効果的に描いていた。

とは言え、ポランスキー版に見るべきところがないわけではない。救貧院で飢えた子供たちがお代わりをねだろうということになり、誰がそれを言うかをくじで決める。原作ではただ“lots were cast”とあるのだが、この映画ではほどいた縄の断片を分厚い本にはさみ、一番短いのを引いたものが当たりとなる。その前の箇所、縄をほどくのが子供たちの仕事として描かれている。これは原作にもあって、“pick oakum”というフレーズが使われている。だから、これをくじに使うのはいかにも本当らしいし、pick という語がちゃんと洒落になっているのが面白い(ちなみに、リーン版では紙切れのようなものが使われていた)。

フェイギンは恐ろしさを感じさせるところがほとんどなく、むしろ、オリヴァーの傷に特性の膏薬を塗ってやるなど、親切さという属性が付加されている。最後にオリヴァーが監房に彼を訪ねる時も、ポランスキーはオリヴァーに「あなたは親切にしてくれたから」と言わせている。面白いのはこれが純粋な親切ではない点である。サイクスが口封じのためにオリヴァーを殺すつもりにしていると聞いた時には、フェイギンは「やむを得まい」と答えているのだ——この二重性を巧みに表現したベン・キングズリーの演技は賞賛に値する。

一方、まぎれもなく純粋な親切も描かれている。葬儀屋のサウベリーの店から脱出してロンドンに向かうオリヴァーを助ける老女がいる。興味深いことに、原作にあるこの人物が登場する映画は僕の知る限り、6時間のテレビ用ミニ・シリーズを含めても、他にはない。その老女がここに出て来るのにはちゃんと意味がある。彼女は疲れ切ったオリヴァーに目をやると、「はて、どこかで見たような…」とつぶやき、似たような科白がオリヴァーとブラウンローとの出会いにおいても繰り返されて、主人公の二人の恩人の連関が強調される。そのブラウンローが、リーン以上に物語の筋を簡略化したポランスキーの脚本によって、オリヴァーとは何の関係もない人物になっているのがこの映画の急所である（リーン版ではオリヴァーは彼の孫だった）。この認識に立つと、彼が『戦場のピアニスト』の次にこの作品を撮った理由が見えてくる。つまり、これら二作でポランスキーは、赤の他人の親切に助けられなければピアニストもオリヴァーも生き残ることが出来なかった、サバイバルとはそういうものだと語り続けているのである。

ポランスキーの『オリヴァー』は強い個性を欠くが、そつなくまとめられた映画にはなっている。原作ともリーンとも比較しなければ、ある程度の高い評価が与えられてもおかしくない。しかし、彼の映画の特徴的な工夫、すなわち、ブラウンローが名刺を落としたために彼の住所がナンシーに分かる、という具合にプロットに整合性を与える努力は、「原作の精神の本質」に働きかけているとは考えられない。一方リーン版は『オリヴァー』のメロドラマやコメディをディケンズに匹敵する活気に満ちたスタイルで具象してみせる。これはバザンの理想を実現した名画であり、その達成度はまさに「目のくらむような高み」に至るものだと僕は思う。

（京都大学教授）

『英語青年』2006年7月号（152巻4号）