

# 奪われた声の回復 Joseph Conrad の“Amy Foster”から Beeban Kidron の *Swept from the Sea* へ

Retrieve a Woman's Point of View in *Swept from the Sea*  
— Beeban Kidron's Adaptation of Joseph Conrad's "Amy Foster"

松原栄子

Eiko MATSUBARA

## 要 旨

*Swept from the Sea* (1997) は、1901年に発表されたコンラッドの短編“Amy Foster”のアダプテーション映画である。およそ100年の時をはさんだ原作と映画は、海難事故によってイギリスの海沿いの村に流れ着いた移民ヤンコと村娘エイミーとの愛と彼の死を村の医師ケネディが語るというプロットを共有しているものの、原作が男性の語りによって物語が進むことに対し、映画では村娘エイミーの視点に沿って二人の愛とヤンコの死の真実が開示されている。原作は長い間、移民ヤンコの悲劇の物語として読まれてきたが、キドロン監督は、ヤンコではなくエイミーの悲劇として物語を構成し、原作においては「信頼できる」と見なされていた語り手医師の狭量さと偏見のために、あるいは共同体や家族からの疎外のために孤独に生きざるを得なかったエイミーの姿を明らかにした。そこには男性の語りの中に閉じ込められた女性の声を回復するというフェミニズムの意識とともに、デビュー作から一貫してマージナルな存在に注目をして映画を製作してきたキドロン監督の問題意識が反映している。エンディングは原作とは大きく異なっており、語る者と語られる者の和解が付与されているが、それによって女性の声の回復の先にある新たな絆という現代的解釈がこのアダプテーションに与えられることになった。

## キーワード

アダプテーション、コンラッド、「エイミー・フォスター」、*Swept from the Sea*、フェミニズム、ビーバン・キドロ

## 1. はじめに 100年後の世界からの問いかけ

“Amy Foster”は、コンラッド (Joseph Conrad, 1857-1924) が *Heart of Darkness*, *Lord Jim* といった代表作を書き上げた直後の 1901 年に発表した短編作品である。中央ヨーロッパからアメリカを目指す移民船が嵐に巻き込まれて座礁し、唯一の生存者としてイギリスのケント州に流れ着くヤンコの苦境の物語に、英語をほとんど理解しないでポーランドからイギリスにやってきた作者自身の人生との重複を指摘する批評家は多い。<sup>1)</sup> また、執筆当時には、新天地を目指しながら海難事故によってたどり着くことができなかった移民たちの苦境が広く社会問題化していたこともあり、コンラッドだけでなく他の作家たちもこの問題をモチーフに作品を書いている。<sup>2)</sup> 物語は、高い知性の持ち主である地元の医師ケネディが、名前のない聞き手「私」にヤンコの悲劇を語り、「私」を介して物語が明らかになるという “frame-in-frame narrative” の形を取っており、読者はケネディ医師の言葉を頼りにこの悲劇を辿っていくことになる。難破船の生存者ヤンコに対し、ただ一人同情的な態度を見せ、彼と永遠の愛を誓ったはずの “dull” で “plain” な村娘エイミーが、病に苦しむヤンコを見捨てて二人の間にできた赤ん坊を連れて家を出て行った理由は分からぬまま、“cast out mysteriously by the sea to perish in the supreme disaster of loneliness and despair” (175) と、ヤンコの生涯を要約するケネディ医師の言葉で物語は終わる。故郷から遠く離れた閉鎖的な村でヤンコが受ける非人間的な扱いには、共同体における非寛容というコンラッド作品における重要なテーマが見えるとともに、絶対的な孤独と愛の不確かさに翻弄される移民ヤンコの不幸の物語としてこの作品は読まれてきたのである。

コンラッドがこの作品を発表してからおよそ 100 年後の 1997 年、イギリスの女性映画監督ビーバン・キドロ (Beeban Kidron) によって、この作品

は *Swept from the Sea* (日本版タイトル『輝きの海』) というタイトルで映画化された。<sup>3)</sup> 映画版では、物語の舞台をケント州の海岸からコーンウォールに変えたことを別にして、登場人物の名前もプロットも原作を踏襲しているが、原作の結末ではエイミーの心変わりによってヤンコが孤独のうちに死んだことをケネディ医師が語るのに対し、映画版ではエイミー側から見た二人の関係性が描かれ、結末にはケネディ医師とエイミーの和解が付加されるという改変が行われている。その改変に先立ち、キドロン監督は、コンラッド作品に特徴的な語りの枠組みを維持しつつ、語りの聞き手を名前のない「私」から原作では脇役にすぎないミス・スワッファーに変更している。ケネディ医師の語る物語を別の視点から再提示するという 1990 年代のポストモダンの読みがこの映画には反映されているが、それ以上に、この作品が 20 世紀末に女性監督によって作られたということも無視できない。キドロン監督のこれまでの作品は、レズビアン関係にある若者が伝統的価値観の家から脱出する姿を描いた Jeanette Winterson 原作の *Oranges Are Not the Only Fruit* (1989) をはじめ、高齢者の恋愛がテーマの *Used People* (1992)、女装嗜好者たちのロードムービー *To Wong Foo, with Love, Julie Newmar* (1995) など、デビュー作から一貫してマージナルな存在に視点を置き、“characters who are offbeat, exiled, or outcasts” (Foster 208) を描いてきた。また、男性優位の映画界において、彼女自身が女性監督というマージナルな存在でもあった。<sup>4)</sup> 映画界は長い間男性中心の世界であり、当然のように男性の視点による映画づくりが行われていた。Stella Hockenhull は映像における「男性視点」(male gaze) を指摘した Laura Mulvey の、「作品が女性側の視点を否定し、男性の権威を認めた性的力関係 (a male authoritarian sexual power relationship) を生み出しており」、「それゆえに、そのような主流に抵抗するための“counterpart”を示すような男性視点ではない (oppositional) 女性映画の製作を提案する」との言葉がその後の女性映画研究の嚆矢となったことを指摘している (3) が、*Swept from the Sea* はまさに Mulvey の言葉通りに、エイミーの視点を否定した男性二人によって一方的に語られた作品への抵抗として、女性監督がエイミーの側から見た物語を再構築したものである。その意味で、“Amy Foster”のアダプター

ジョン映画である *Swept from the Sea* は、小説を映画化するときにはしばしば問題となる「原作への忠実性 (fidelity)」を目指したものではない。第一波、第二波のフェミニズム運動による女性の解放を経験した 20 世紀の終わりに、20 世紀初頭の物語の中で男性視点に閉じ込められた女性を解放しようとする作品であり、100 年後の世界からの原作への応答なのである。

しかしながら、慣習的な「原作への忠実性」を基準に、この映画を批判する傾向は強い。とくに、ケネディ医師とエイミーの和解という原作にはない結末に対しては、「ハーレクインロマンス小説と変わらない (not too far removed from a Harlequin romance novel)」(Vice)、「原作とかなり異なっている」(中島 392) と批判されている。先行研究は多くないが、アダプテーション作品としてこの映画を論じた Wallace S. Watson もまた、原作において暗示されているケネディ医師からヤンコへのホモエロティックな視線の意味を生かし切れていないゆえにこの映画は現代的意味を失い、さらにエイミーの視点によって物語を再提示することで生まれたケネディ医師の謝罪というエンディングには一貫性がないと批判する。しかし、Linda Hutcheon は、“telling the same story from a different point of view, for instance, can create a manifestly different interpretation” (8) と主張する。キドロン監督は、男性視点の物語を明確な意図を持って女性視点の物語へと転換した。男性が語る物語のなかで見えなくなったものを可視化し、語られるだけ存在のエイミーに自分の声で語るチャンスを取り戻させることを目的としたからこそ、ケネディ医師の言葉によって終わる原作とは異なったエンディングへと導かれることになったのである。

本稿では、*Swept from the Sea* における “shift” に注目して、原作において封じ込められたエイミーの声のみならず、この村に生きる女性たちの姿を浮かび上がらせるために映画がどのような変更を行っているかを検証する。“Shift” とは Lawrence Venuti によると、アダプテーションする過程で施す原作テキストからの「削除」「代用」などの転換のことで、その目的は、映画化によって行われた解釈的操作を明らかにすることである。映画製作者が映画化するために削除したり他のものに移し替えたりした特徴など、素材の形式、

主題を明示することを可能にする(96)。この映画における“shift”は、キドロン監督が何をどのように強調したかったのかを明らかにし、作品の方向性を決定づけている。*Swept from the Sea* における解釈の鍵はケネディ医師の信頼性である。そのことを問題とするために、キドロン監督はどのように“shift”を使ったのかを最初に考察する。次に、この作品の舞台となった村における女性の生きづらさを確認し、エイミーがそのような共同体の犠牲者であったことがどのように提示されているかを分析する。その上で、批判されることの多いエンディングの意味を改めて考察したい。原作にはない、ケネディ医師の謝罪と和解の申し出は、原作発表から100年後のアダプテーションにおいてどのような意味を持つのか、なぜこのエンディングが必要であるのかを考えたいと思う。

## 2. 「信頼できる語り手」から「信頼できない語り手」へ

原作“Amy Foster”とアダプテーション映画 *Swept from the Sea* の関係を考える上で最も重要な点は、両作品において内なる物語の語りを提供するケネディ医師の語りの信頼性である。前述したように、“Amy Foster”は長い間ヤンコの悲劇として読まれてきた。が、それは、作中のケネディ医師の語りに負うところが大きい。Eve M. Whittaker は、この物語が出版後100年経ってもエイミーの夫の悲劇として、さらには似た境遇を持つコンラッドの悲劇として読まれていることを指摘し、それは「コンラッド自身が語ってもいない感傷的な話をケネディが語っており、批評家がそれをコンラッドの妻への感情とイギリス嫌いに結びつける証拠として読み取ってきたから」だと論じている。さらに、読み手がケネディ医師の話が無条件に正しいものとして信じるのは、「彼が科学的な男として読者に紹介されるから」(252)である。物語冒頭、ケネディ医師の話の聞き手であり物語の語り手である「私」はケネディをこのように描写する。

[Kennedy] had begun life as surgeon in the Navy, and afterwards had been the

companion of a famous traveller, in the days when there were continents with unexplored interiors. His papers on the fauna and flora made him known to scientific societies. And now he had come to a country practice—from choice. The penetrating power of his mind, acting like a corrosive fluid, had destroyed his ambition, I fancy. His intelligence is of a scientific order, of an investigating habit, and of that unappeasable curiosity which believes that there is a particle of a general truth in every mystery. (149-50)

知性の面からも、広い世界を知っているという見識の面からも彼は辺鄙な村には似つかわしくないほどの傑出した人物として紹介される。「私」のケネディ医師賛美は続き、“He had a big, hearty laugh that would have fitted a man twice his size, a brisk manner, a bronzed face, and a pair of grey, profoundly attentive eyes”という身体的魅力とともに、“He had the talent of making people talk to him freely, and an inexhaustible patience in listening to their tales” (150) と、寛大で公平で信頼に足る人物であることは彼の外観が証明していると読者に伝えるのである。

読み手がケネディ医師の語りを無意識のうちに信頼するのは、彼の輝かしい経歴と外見だけが理由ではない。「私」もまた、“on my return from abroad” (150) とさりげなく言うことで、自らもまた知性と広い見識を兼ね備えた存在であり、そのような「私」がケネディの人となりを保証していると念押しをする。名前の与えられていない「私」は、ケネディの語りがいかに正しいかを読者に印象付けるためだけに存在しているといっても過言ではない。実際、「私」がケネディの語りに疑問を挟む場面は皆無であり、彼はケネディの言葉の忠実な伝達者である。

さらに、「私」はケネディと共にエイミーを貶める。エイミーとの出会いを「私」は以下のように語る。

I had the time to see her dull face, red, not with a mantling blush, but as if her flat cheeks had been vigorously slapped, and to take in the squat figure, the

scanty, dusty brown hair drawn into a tight knot at the back of the head. She looked quite young. With a distinct catch in her breath, her voice sounded low and timid. (150)

読者に提示されるエイミーの外観と印象は、この「私」のコメントによって決定づけられる。エイミーは「ぼんやりした顔 (dull face)」で「平べったい頬をひっぱたかれたかのような赤ら顔 (as if her flat cheeks had been vigorously slapped)」であり「ずんぐりとした体型 (the squat figure)」で「低くおずおずとした声 (her voice sounded low and timid)」で話す女性である。“She seems a dull creature”と言う「私」にケネディはこのように答える。“‘She is very passive. It’s enough to look at the red hands hanging at the end of those short arms, at those slow, prominent brown eyes, to know the inertness of her mind—an inertness that one would think made it everlastingly safe from all the surprises of imagination’” (150). ケネディ医師の語りの正当性が彼の知性と外観によっても保証されたように、ここではエイミーの愚鈍さも想像力の欠落も彼女の外観に帰結する。外見はその人の内面を映し出すという「科学的な」メッセージの反復によって、読み手は、ケネディ医師を全面的に信頼する一方で、エイミーの主体性を抹殺する。<sup>5)</sup> さらに “[s] he never showed a desire for conversation, and, as it seemed to me, she did not know how to smile” (152) というケネディの言葉によって、彼女に話すチャンスを与えないことを正当化し、あえて彼女に注意を払う価値はないという印象を読者に抱かせるのである。

ここで気を付けなくてはならないことは、ケネディ医師という「信頼できる語り手」による不公平な語りをコンラッドが意図的に作り出しているということである。David Mulry は「コンラッド作品において辛辣な言葉が女性に投げかけられることが多々あるが」「だからといってそれが作家の女性嫌いもしくは過度な男性視点ゆえのものであると早急に結論づけることはできない」(76) と指摘する。それどころかコンラッド作品における男性視線の下の女たちの姿には、“modern or ‘New Woman’” の複雑な見取り図 (a complex map) が見えるのに対し、男性の語り手の描き方には、彼らの思想基盤の欠点、脆弱

性、浅薄さを暴き、彼らが体现している価値観—ジェンダー、文化、人種—への異議申し立てが見えると指摘し、男性主義者の視点 (the masculinist point of view) をアイロニカルに描くことで、コンラッドはそれ自体を転覆しようとしているのではないかと推察している (76-77)。“Amy Foster”におけるケネディ医師が知性と見識を兼ね備えているがゆえにその語りが絶対的に正しいとする見方こそが、コンラッドが転覆しようとしていた男性主義者の視点と見ることができるだろう。実際、近年になって、ケネディの語りの信頼性を突き崩す批評が次々と現れ、それに従ってエイミー像の解釈も大きく変わってきている。<sup>6)</sup> Jürgen Kramer はタイトル“Amy Foster”に込めたコンラッドの意図として、「ケネディによって沈黙を強いられた人」という解釈の余地を指摘している。<sup>7)</sup> コンラッドは、ケネディに知性、見識、経歴、信頼するにふさわしい外見を与え、さらに念押しのように「私」という証人まで用意した。そのこと自体が、彼の語りには信頼できないものがあるという印といえる。

エイミーの声を取り戻すためには、コンラッドが巧妙に作り上げたケネディ医師という「信頼できる語り手像」を崩さなくてはならない。キドロロ監督は「信頼できそうに見えるが、実は信頼できない語り手」ケネディ医師を描くために二つの shift を用いている。一つ目は、聞き手の変更であり、二つ目はケネディ医師の人物造形である。映画ではケネディ医師の語りの聞き手が「私」から村の長老の娘、ミス・スワッファーへと変えられる。彼女はケネディ医師の忠実な聞き手ではない。ケネディ医師の語りに疑問を呈し、反論し、エイミーの立場を説明することでケネディ医師の見方が必ずしも正しいわけではないことを観客に提示するのである。キドロロ監督はさらに、原作にはないチェスのシーンを加えることでケネディの性格を観客に印象付ける。チェスのシーンは二度映し出される。一度目は、ケネディ医師がミス・スワッファーの父親とチェスをしてこの日も負けているところに、スワッファー氏のところで働くことになったヤンコが通りかかる場面である。英語を全く解さないヤンコにケネディは様々な言語で話しかけるが全く理解しあえない。すると、テーブル上のチェス盤を見たヤンコが、ケネディに助け舟を出すかのようにコマを動かす。ヤンコがチェスに精通していることからケ



ネディはヤンコがロシア方面の生まれであり、数週間前の海難事故の生存者であることを見抜くのである（▷ 00:32:43-00:35:38）。<sup>8)</sup> 二度目のチェスのシーンは、ケネディがヤンコに英語を教える対価としてチェスの手ほどきを受けるシーンである。チェスのセンスがないケネディにヤンコは迪々しい英語で「チェスは人生に似ている。ずっと先を見通さないといけない (Chess work in the life. You must work to the forward far to the forward (sic))」と教える（▷ 00:42:18）。この二つのシーンによって、ケネディが何か国もの言語と文化に精通している知識人であることとともに、知性はあるが近視眼的で大局的な視点を欠いた人物であることが示唆されている。

コンラッドが作り上げたケネディ医師は、欠点のない高潔に見える人物であり、村に流れ着いたヤンコと村娘エイミーの愛の物語を作り上げ支配する神のような存在である。二つのチェスのシーンは、ケネディを絶対的な存在から欠点のある普通の人間へと引き下げ、無知で愚鈍な女性と美しい悲劇の移民ヤンコの愛の不毛というケネディ医師の説明が必ずしも正しいものだったわけではないと提示する。ケネディは原作の語り手「私」が言う通りの信頼できる人物というよりも、むしろ知性と見識ゆえに、その性格の欠点が隠されていたことを示唆し、誤解と偏見のなかで作り上げたエイミー像ならびに彼女とヤンコとの関係性に疑問を呈したのである。キドロン監督は、語りによってヤンコとエイミーの愛が歪められたことを明らかにするとともに、エイミーを含めた三人の女性の人生を原作の設定から少しずらす。そこで明らかになるのは、この村社会における女性の生きづらさであり孤立である。

### 3. 女性蔑視の村 共同体のなかで孤立する女性たち

原作に対する解釈ではヤンコと共同体との関係のみに焦点が当てられがちで、村と女性の登場人物との関係性についてはこれまであまり注意を払われてこなかった。しかし、ケネディ医師はエイミー以外に二人の女性について語っており、彼女たちについてのエピソードは村の中での女性の立場を表している。そのことは前述した Mulry が主張する、コンラッドは男性の語り手

を用いることで、彼らが抱くジェンダーや文化、人種などに対する価値観を顕にし、それを転覆させようとする意図を持っていたことのもう一つの例証でもある。ケネディの語るエイミーの両親やミス・スワッファーの人生は、単にヤンコの悲劇の周縁にあるエピソードではなく、それ自体がこの村社会に対する一つの批判であり、同時にそのことを問題視しないケネディへの批判にもなっている。キドロン監督は、男性の語りに閉じ込められたエイミーの孤立を描きながら、同時にほかの女性の孤立にも目を配る。エイミーの母、エイミー、そしてミス・スワッファーとこの村の関係がどのようなものだったのかを見ていこう。

エイミーの母のエピソードは原作の設定よりも悲惨さを強調した形に変えられている。原作ではエイミーは祖父の下で働いていた料理女と父アイザックが駆け落ちをしてできた子供であることがケネディ医師を通して語られる。父親は、豊かな牧畜を営んでいた祖父の逆鱗に触れて遺言から名前を削られ、今では落ちぶれて暮らしているという。エイミーの母は父親の駆け落ち相手である料理女というだけでそれ以上の言及はなく、エイミーの家は正当な婚姻から外れた一家として語られる。一方、キドロン監督は、エイミーの孤独の原因を両親との関係に設定し、母によって親子関係の秘密が明かされる。エイミーは母と舅との間の子である、と。父にとってエイミーは妻を自分の父親に寝取られた証であり、母にとっては舅に犯された恥辱の証である。原作においても映画版においても、息子とその妻に対する祖父の横暴な所有意識のために、健全な結婚生活を営むことができなかった二人の恥の結晶がエイミーなのである。父権制と男性の暴力の痛ましい犠牲者としての母親はエイミーの不幸の根源である。エイミーは村人からも両親からも忌まわしい存在とみなされる。原作において語り手と聞き手双方の男性二人に貶められたエイミーは、映画版においては暴力的な父権制の犠牲者であり、男性が一方向的にその主体性を剥ぎ取って声を封じたということに変わりはない。エイミーの孤立は同時に、母の人生の孤立でもある。二人は祝福されない結婚をしたという意味でも共通している。しかし、孤立した母と娘は理解しあうことはない。母は自分を不幸にしたと信じている娘を憎み、ヤンコの危篤

のときに助けを求める娘を拒絶し、一方娘は自分を理解しない親に沈黙という形で抵抗を続ける。男性の欲望が優先される村社会の犠牲者でありながら、その不幸の原因ではなく最も身近であるはずの者に憎しみをぶつけるほどに、この母の孤立は深い。

映画におけるエイミーは親からの疎外だけでなく、共同体から容赦ない憎しみをぶつけられる者として描かれる。キドロン監督は戸口・窓・扉・通路に立つエイミーを繰り返し映し出し、共同体の中でのエイミーの孤独を描く。戸口・窓・扉・通路は二つの世界を結び、あるいは隔てる境界線であるが、エイミーにとっては外の世界からの拒絶を意味する。例えば、家族の団欒のときに、エイミーだけが戸口の向こう側の台所で働く場面、ヤンコを連れて行ったケネディ医師の診療所で鼻先で締められるドア、買い物に出かけた町の通路を抜けたところで投げつけられる「悪魔！」という子供達の囁き声など、エイミーと外の世界との断絶が戸口や通路を使って繰り返し映し出される。また、彼女は、海辺の洞窟を貝殻や難破船の遺物で飾って、自分一人のための空間として作り上げている。ヴァージニア・ウルフが経済的自由と精神的自由のために持つことを勧めた「自分だけの部屋」を想起させるようなこの空間は、村の男たちに見つかり、破壊され燃やされることになる。原作には登場しないこのシーンは、この映画が、女性の魂の自立とそれを阻害する共同体の男たちという図式のもとに作られていることを示しているといえるだろう。

反対に、ミス・スワッファーはこの偏狭な村の中で自らの意志を持った女性でありエイミーに手を差し伸べる存在として描かれる。ミス・スワッファー像は原作と映画では正反対ともいえる人物像である。原作に一度だけ短く登場するミス・スワッファーは常に喪服を着ている耳の遠い、寡黙な45歳の未婚女性である。彼女が常に喪服を着ている理由をケネディはこう言う。“[I]n memory of one of the innumerable Bradleys of the neighbourhood, to whom she had been engaged some twenty-five years ago—a young farmer who broke his neck out hunting on the eve of the wedding-day” (166). 結婚前に死んだ許婚への貞操のために一生喪服を着続ける未婚のミス・スワッファー、それ

は小さな村の中で男たちの影となって生きる女性の生き方を示す。耳の遠さと口数の少なさは、周囲への関心を失い自己の中に閉じこもっている印象を抱かせる。原作のミス・スワッファーもまた、この村の中で孤立した存在である。映画におけるミス・スワッファーも婚礼直前に婚約を解消し同じ様に喪服を着ているが、その意味するところは全く違う。映画版では彼女は車椅子に乗っているがその理由を尋ねたヤンコにケネディは、20年前、婚礼の前日に彼女が馬から落ち背骨を折ったこと、彼女自身の希望で結婚が人知れず解消されことを伝えるのである(▷ 00:40:50-00:41:34)。キドロロ監督は、ミス・スワッファーに生き生きと乗馬を楽しんでいた過去を与え、彼女を自らの未来に対して自分で決断を下すという主体性を持った女性へと変貌させた。耳が遠く寡黙であるという原作の人物設定の代わりに、車椅子に彼女を座らせることで、肉体的には狭い世界に閉じ込められても周囲の世界とのつながりを失っていない女性としてミス・スワッファーを描き、そのような女性が男の語りを突き崩し、エイミーを支えていく絆を組み作ったのである。

#### 4. 新しい絆の可能性と100年後の和解

*Swept from the Sea* の結末は原作と大きく違っている。原作には存在しないが、映画版のエンディングでは、エイミーが瀕死のヤンコを置いて家を出た理由をミス・スワッファーがケネディ医師に語り、自らの誤解のためにエイミーに冷淡な態度をとってきたケネディ医師がエイミーに謝罪と和解を申し出る。最後のシーンは、海をのぞむ場所でエイミーとケネディ医師がヤンコの忘形見である幼い息子を見つめて映画は終わる。原作では、ヤンコの死際に立ち会った唯一の人間であるケネディ医師がヤンコの無念さと孤独を代弁するかのうように、無知で愚鈍なエイミーが無慈悲にも重篤なヤンコを置いて家を出たと語る。そして、“his memory seems to have vanished from her dull brain as a shadow passes away upon a white screen” (175) と、ヤンコの記憶さえもエイミーの心に残っていないと二人の愛を根底から否定するのである。エイミーの視点から、ヤンコとの愛を語りなおすことがこの映画の目的なら

ば、ケネディの謝罪と二人の和解、そして子供も含めた三人の擬似家族的ハッピーエンディングは“Amy Foster”のアダプテーションという枠を大きく逸脱した改変といえるだろう。実際、Watson は最後のシーンを“a sudden melodramatic reconciliation” (190) と批判する。だが、このエンディングは、原作から 100 年経った現代からの新たな解釈と言える重要な改変である。

再度確認すると、キドロン監督の映画が回復しようとしたものは、男性の語りの中に封印されてしまったエイミーの声であり視点である。この映画全体を通して一貫してエイミーの側に立ってヤンコとの出会いと別離を再提示している。二つ目はケネディによって否定された二人の愛の真実である。ヤンコが死んだ夜の出来事を、エイミー側の経験を辿ることで二人の間にはケネディが知る由もなかった愛の確認が行われていたことが観客には了解され、ミス・スワッファーを通してケネディ医師にも理解されることとなった。ケネディの謝罪は二人の愛を認めたことの証であり、これをもってエイミーの復権は完了した。エンディングの意義もそこにある。だが、さらにもう一つ重要な回復をキドロン監督は目指したのである。

前節において、この村が原作の舞台設定を引き継いだ女性蔑視の村でありエイミーと両親間には癒しがたい断絶が横たわっていることについて言及したが、エイミーの家だけではなくここにはいくつもの親子、家族の断絶が描かれている。エイミー親子の不和、エイミーの両親とその父親との断絶、ヤンコと故国の親との別れ、ミス・スワッファーの許嫁との別れ、さらに病によって死ぬヤンコと息子の別れである。そして原作では語られないが映画版ではケネディ医師の妻子との死別も語られる。原作において、ケネディ医師がエイミーを価値のない者として語る理由は、医師からヤンコへのホモエロティックな感情ゆえの嫉妬であると指摘する批評は少なくない。<sup>9)</sup> 映画版では、妻子を亡くしたケネディ医師がヤンコに対して擬似的な父と息子の関係を望んだことへと変換されていることから、断絶した家族というモチーフが *Swept from the Sea* の重要な背景であるとみなすことは可能であろう。エイミーの疎外を象徴した戸口が、エンディングシーンに再び登場する。ケネディ医師が謝罪と和解のためにエイミーを訪問するシーンである(▷

1:47:20)。ここでは戸口に立つのはエイミーではなくケネディ医師である。ケネディ医師は偏狭な過去の自分と決別し、自らの過ちを認めて新たな人生へと踏み出そうとしている。和解が受け入れられた後、二人は戸口から外と同じ方向を見る(▷ 1:48:54)。視線の先にいるのはヤンコとエイミーの間に来た幼い息子である。二人の間には和解だけではなく、ヤンコの子供を共に慈しむという共通の目的ができたことを示している。それはケネディがヤンコに対して望みながら叶わなかった擬似家族の姿であり、エイミーがもはや孤独ではないと示す希望の結末なのである。

キドロン監督は、このエンディングを通して、閉鎖的な社会を変える力を持つ新たな絆を示した。逆境の中で自分の人生を自分で選択したミス・スワッフアーが、エイミーの側に立ってケネディ医師の過ちを正したことは、女性蔑視の村の中での女性同士の絆による希望がみえる。幼い子供を見守る家族のように見えるケネディ医師とエイミーのエンディングシーンは、女性蔑視、男性の暴力、偏見、新天地への冒険、病等によって、断絶を余儀なくされた者同士による新たな絆の可能性を意味すると同時に、原作においては決して理解し合うことも和解することもなかったケネディ医師とエイミーの関係に対する現代からの返答といえるのではないだろうか。

## 5. おわりに 原作と呼応するアダプテーション

“Amy Foster”に対する解釈は、前述したように作品発表から1世紀を経て大きく変化した。移民ヤンコに著者を重ねる伝記的解釈からヤンコの悲劇への同情、そして近年は語り手ケネディ医師を「信頼できない語り手」として読み解き、一方的に語られるだけのエイミーに光を当てる批評が次々と発表されている。ケネディを「信頼できない語り手」と設定し、エイミーの側に立って物語を開示する *Swept from the Sea* はフェミニズムの観点とともに原作に対する批評の変遷を意識した作品といえるだろう。映画は語りの中に閉じ込められたエイミーに自己弁明の機会を与えただけでなく、この共同体が女性蔑視の村であることを示し、エイミーも彼女の母親もその犠牲者であること

を描いている。キドロン監督は、さらに原作にはないエンディングを付加した。自分の声を封じた者との和解とその先の未来の可能性である。それは原作では決して叶うこともなかった二人の和解であるとともに、近視眼的で想像力を欠いたケネディ医師の自己省察と成長の印でもあった。Hutcheon は、アダプテーションとは、原作の生気を吸い取ってしまうようなものではなく、第二の人生を与えるようなものであり、時代や場所に適合したストーリーを作る (176) という。原作発表から 100 年の間に、ケネディ医師とエイミーの人物像にも少しずつ変化がもたらされた。変化した二人にとってふさわしい結末として、原作では叶うことのなかった和解と新たな絆の可能性をこの映画は示しているのである。

## 注

- 1) Richard Herndon の“The Genesis of Conrad’s ‘Amy Foster’” (1960) によると、R.W. Stallman や R.E. Waters など多くの研究者たちが、“Amy Foster”をコンラッド自身の「伝記的物語 (as a work of spiritual autobiography embodying his ever present feelings of loneliness, foreignness, and isolation, and his sense of exile from Poland)」(549) とみなしていたと記している。
- 2) Cedric Watt は、*Typhoon and Other Tales* の introduction で、Andrzej Busza の引用として、19 世紀後半に移民として新大陸を目指したポーランド人労働者の数が増加し、社会問題化したこと、そのためにポーランドの新聞社が「反移民」キャンペーンを展開し、著名な作家に「不運な移民者たち」の物語を多く書かせたことに言及し、“Amy Foster”はそういった物語と多くの点で共通する特徴を持っていると指摘している (xx)。
- 3) *Swept from the Sea*, フェニックス・ピクチャーズ製作／1997 年イギリス・アメリカ映画／脚本：ティム・ウィロックス／Cast：レイチェル・ワイズ、ヴァンサン・ペレーズ、イアン・マッケラン、キャシー・ベイツ他
- 4) キドロンは 2017 年のインタビューで、“I think my first film was either the third or fourth ever directed by a woman in the UK, and one of the others was in the 30s or 40s. it was as good as nobody. [...] In fact, on my first film, no member of the entire crew had ever worked for a woman director.”と答えている (Quoted in Cobb and Williams)。
- 5) Jason M Coats は、コンラッドの作品にはしばしば「科学的」な人種差別的描写が行われ、特に *The Secret Agent* (1908) にはその特徴が顕著であると指摘する。「物語の語り手は科学的とされる人種差別観を持ち、生物学的前提に基づいて登場人物

を普通の人間と墮落した悪人と判断しやすくするために身体的特徴に言及して読者の関心を抱かせようとしている」と論じている。(645)

- 6) Jürgen Kramer は、「科学的」と言われるケネディを「見えない人」と読み解き、彼の想像力のなさを指摘し、ケネディは想像力がないために見誤ったヤンコの診断に苦しめられており、だからこそ、語りの中でエイミーにその死の科を負わせようとしたと論じている。また、Myrtle Hooper は、エイミーが瀕死のヤンコを置いて家を出たのは、ヤンコの妻として生きるか、子供の母として生きるかの選択の結果であり、小さな村社会の中では移民の妻として疎外されるよりも、子供の母として生きようとしたためであるとして、新しいエイミー像を発表している。
- 7) Richard Herndon によると、コンラッドは、この短編のタイトルを、ヤンコの物語であると認識しやすい“The Husband”か“Castaway”と考えていたが、最終的に“Amy Foster”に変更した。その理由についてコンラッドは語っていない。
- 8) 原作では、“A poor emigrant from Central Europe bound to America” (154)、“He was a mountaineer of the eastern range of the Carpathians” (161) とケネディが伝えるが具体的な国籍は不明、映画ではウクライナ人と設定される。
- 9) “She and I alone in all the land, I fancy, could see his very real beauty.”との言葉のあと、ケネディはエイミーの凡庸な外見に言及する。“I wonder whether he saw how plain she was” (170). それは恋愛感情ゆえのライバルへの嫉妬心を思わせる。

## 引用文献

- Coats, Jason M. “Unreliable Heterodiegesis and Scientific Racism in Conrad’s *Secret Agent*.” *Modernism/Modernity*, vol.20, iss.4, November 2013, pp.645-55.
- Cobb, Shelley and Linda Ruth Williams, “Histories of Now: Listening to Women in British Film.” *Women’s History Review*. Routledge, 2019.
- Conrad, Joseph. “Amy Foster.” *Typhoon and Other Tales*. Oxford UP, 2008, pp.149-75.
- Foster, Gwendolyn. *Women Film Directors: An International Bio-Critical Dictionary*. ABC-Clio, 1995.
- Herndon, Richard. “The Genesis of Conrad’s ‘Amy Foster’.” *Studies in Philology*, vol.57, no.3, July 1960, pp.549-66.
- Hockenhull, Stella. *British Women Film Directors in the New Millennium*. Palgrave Macmillan, 2017.
- Hooper, Myrtle. “‘Oh, I Hope He won’t Talk’: Narrative and Silence in ‘Amy Foster’.” *The Conradian*, vol.21, no.2, Autumn 1996, pp.51-64.
- Hutcheon, Linda and Siobhan O’Flynn. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2013.
- Kramer, Jürgen. “What the Country Doctor ‘did not see’: The Limits of the Imagination in “Amy



- Foster.” *The Conradian*, vol.28, no.2, Autumn 2003, pp.1-11.
- Mulry, David. “‘Lost in the Haze’: Joseph Conrad, the Ruined Maid, and the Male Gaze.” *South Central Review*, vol.31, iss.1, Spring 20014, pp.74-98.
- Venuti, Lawrence. “Adaptation, Translation, Critique.” *Film and Literature: An Introduction and Reader*, edited by Timothy Corrigan. Routledge, 2012, pp.89-103.
- Vice, Jeff. “English Actors is Fine; Story is Dull as a Harlequin, Film Review: *Swept from the Sea*.” *Deseret News*, Web1 Mar 1998. <https://www.deseret.com/1998/3/1/20088734/film-review-swept-from-the-sea>. Accessed 4 Nov.2020.
- Watson, Wallace S. “Misogyny and Homoerotic Hints Feminized and Romanticized: Conrad’s ‘Amy Foster’ and Kidron’s *Swept from the Sea*.” *Literature/Film Quarterly*, 29.3.2001, pp.179-95.
- Watts, Cedric. “Introduction”, *Typhoon and Other Tales*. Joseph Conrad, Oxford UP, 2008, pp.xi-xxxiii.
- Whittaker, Eve M. “Amy Foster and the Blindfolded Woman.” *Conradiana*, vol.39, no.3, Fall 2007, pp.249-72.
- コンラッド、ジョセフ「エイミー・フォスター」『コンラッド短編集』中島賢二編訳、岩波書店、2009年、5-71頁。

#### 映像資料

- 『輝きの海』、監督ビーバン・キドロ、出演レイチェル・ワイズ／ヴァンサン・ペレーズ／イアン・マッケラン／キャシー・ベイツ、フェニックス・ピクチャーズ、1997年、パイオニア、1999年。