

物語分析の方法と実際

—最新作映画『オペラ座の怪人』をどのように観るのか、をめぐって—

柴田 庄一

はじめに

悲喜交々の雑多な日々の勤しみいその中で、ひとは、いったい、いかなる思惑をひそめて「物語」に手を伸ばそうとしているのであろうか。もしかして、それは、日常生活からの離脱を求めていることであり、あるいはまた、ひと時の癒しのためであるのかも知れない。そうしたことが往々にして常態であるのなら、映画を観たり小説を読んだりするなどという行為は、ごくごくありふれた、とはいえ少なからぬ人たちにとって欠かすことのできない日々の愉楽の一つとなっているのだと見なすことができよう。してみれば、その際、作品をいかに読もうが、またどのように観るにもせよ、他からとやかく言われる筋合いも、ましてやあれこれ指弾される謂われなどまったくないのだと言っていい。じじつ、明白なメッセージの授受を第一義としない文芸作品がその典型であるように、そもそも、映画の見方や物語の読み方に、このようにしなければならないという絶対的規範や方法があるわけでは決していないからである。仮にそれらが、説話やフォークロアの翻案であれ、新たな創作による文学テキストであれ、およそありとあらゆる言語芸術作品は、むしろその本性上、多義的な意味内容を内包せざるをえないものであるがゆえに、実のところ、読者や観客の恣意勝手な受け止め方を、外から阻む方法など原理的にはありえないのだというのが実情であろう。

とはいっても、まったく同一の作品を、試みに何年間かのブランクを置いて再読・三読してみると、たとえその表現に、一字一句、何らの変更が加えられてはいないとしても、それまでとはまた大きく異なった形姿で立ち現われてくるという事態に逢着することも必ずしも珍しいことではない。だとすれば、それは、果たしてどうしてであろうかと考えてみることにしても、相応の意義があるとしなければならない。ここでは、最新作映画『オペラ座の怪人』（ジョエル・シュマッカー監督作品、2004年）を一例として、少し見る角度を変えてみたり、関心の差し向け方をちょっと変更するだけで、いかに多様な「読み」の可能性が開かれてくるかについて若干の検討を加えてみたいと思う。

1 原作本との異同と映画化作品の特徴

まず真っ先に確認しておかなければならないのは、映画『オペラ座の怪人』には、実は、ほぼ百年近く前に書かれたれっきとした原作本が存在しているという事実であろう。

密室殺人ものの古典的名作の一つ『黄色い部屋の謎』（1907年）の作者ガストン・ルーの手になる同名小説（1910年）がそれである。この原作は、新聞記者を自称する語り手を配することで、オペラ座のバックステージ（舞台裏）に関する情報提供を興味の一つとするとともに、めったに姿を現わすことのない謎めいた「怪人」を恐怖の対象として描き出すことにより、謎解きとスリラーものとしての性格を色濃く漂わせる作品となっている。じじつ、「オペラ座の怪人」の原題は、Phantom of the Operaであって、ここでのPhantomとは、第一義的には「亡霊」やら「妖怪」を意味している。したがって、その命名は、姿をはっきりと見届けた者がほとんどいないというのに、どうやら神出鬼没で、時には殺人事件の下手人でさえあるらしいとする風評と、仮面を付け、マントを纏っているがゆえに、その正体が誰にも分からないという存在の不明さ（=謎）に淵源している。つまり、Phantomは文字通り亡霊であって得体が知れないところにその勘所があるのだと言っていい。¹⁾

それにひきかえ、最新作映画は、アンドリュー・ロイド＝ウェバーの大ヒット・ミュージカル（1986年初演）に基づき、作曲家自身のプロデュースによって映像化された娯楽大作で、たとえストーリーの基本線に大きな変更が加えられているわけでもないにしても、おそらくは、2時間余の間尺に収まるようプロット構成には工夫がこらされ、主要三名の登場人物を中心とする恋愛ものとしての焦点化が図られているのが著しい特徴となっている。

その結果、三角関係を骨子としたラブストーリーとしての説話論的な外枠がしつらえられ、それによって際立つようになった側面がある反面、怪人の出自にまつわる背景事情が平板化されるなど、原作には見られるディテールを大きく端折っていることで、いささかの不都合が生じたのは已むを得まい。²⁾

2 作品の具体化としての「読むこと」と「観ること」

ところで、小説を踏まえてなされる映画化作品は、原作に触発されているという点では、作品を読むという行為の一つの実践に他ならないが、さらに原初的なかたちでの「具体化」は、作品を直に読んだり観たりすることの内に見出される。それは、受け手が、いったんは超時空的な存在と化した作品世界を、いわば具体的な時空間に「生きた」かたちで立ち上がらせることであり、そこで展開される世界にストレートに参入することを意味している。そのためには、むしろ、何がしか日常世界の枠組みを脱却する必要があり、その手立てこそ、身の回りの事象の干渉をきょくりよく排除して映画館の暗闇に身を潜めることであり、また、書かれた文章世界にひたすら没入しようと図ることである。その際、受容者は、いずれの場合にも、予め日常と虚構世界との敷居を跨ぎ越し、こちらから向こう側へと越えていくことを、とりあえずの前提条件として求められることとなる。

3 「語り手」という存在／「カメラ・アイ」の機能

通常、作品世界への道先案内人を務めるのが、小説においては作品の内部あるいは外部に位置する語り手であるとする、映画において、その役目を果たすのは、何よりも先ずカメラ・アイであると言える。カメラ・アイは、いわば無言のままに、初手から語りの現場に据えられているのが特徴で、個々の場面に（—ときには先回りして）立ち会うとはいえ、筋には介入しない（—少なくとも、「語り」の本筋からは相対的に独立していることを装う）のをその本領としている。機能の点では、小説の「語り」が、作中人物の立体的な性格描写を得意とし、とりわけ複雑な内面描写に秀でていたとすれば、カメラ・アイは、人物の態度や表情を呈示はしても、内面表出や自己内対話の表現にまではなかなか手が回らない。『オペラ座の怪人』について言えば、実は、この弱点の補完を果たす役回りを担っていると目されるのが、作品を音楽劇として仕立てる構成であるように思われる。ここでは詳述する余裕がないが、デュエットであれソロによるものであれ、その挿入歌の大半が、とりもなおさず登場人物の心意を唄い上げた内容となっているのは、おそらくはそのためなのである。

4 生活と芸術との対立ならびに「境界」の意味するもの

映画は、1919年を現在時点とし、モノクローム画面によってオークション場面を描き出すことに始まり、所縁の品（オルゴール）が競り落とされると同時に一気に1890年前後の本筋に遡行して、オペラ座の全盛時をカラー撮影による大型スクリーンに映し出してゆく。それは、最新のSFXを存分に駆使し、パリの旧オペラ座ガルニエ宮を髣髴とさせる絢爛豪華な雰囲気居ながらにして楽しむことを可能にするとともに、フラッシュ・バックという表現技法が、実は、観客たちを作品世界へ引き込むにあたってすこぶる効果的な手法であることをもあらためて想起させる。

ところで、この作品のヒロイン、女主人公クリスティーヌが恋の三角関係に置かれることは先述した。当の相手となるふたりは、一方の幼馴染でもあるラウルが、今や子爵でオペラ座のパトロンとして、また、もう一方の怪人エリックが、早くに亡くした父が遣わしてくれた「音楽の天使」（＝守護霊）として登場するといった風に、いわば人生（生活）と芸術との対比に擬えられる関係となっている。とはいっても、見落としてならないのは、両者の中間点、すなわち現実世界と異界との狭間に横たわる「境界」は、実のところ、作品の随所にしくまれているという点であろう。

まずは怪人の両義的性格について。エリックは、醜い生まれに災いされ、母にも捨てられ、ジプシーのサーカス団に入って見せ物にされたあげく、オペラ座の「地下」に独居する境界的存在に他ならないが、そのことに相応しく、原作では、「天と地を自由に行き来する人」（238ページ）と形容されている。³⁾ クリスティーヌもまた、7歳で寄宿舎

へ入れられ、孤独をかこつ生活を送った経歴を持っている。孤独で淋しい魂を慰めるのが、音楽という芸術であるとする、エリックの唄は地下の沈黙（＝夜の暗闇）の中から生まれ、クリスティーヌに恋すること（＝昼の光）を契機に大きく羽搏くことができるのである。（――彼はまた、芸術創造にこそ生きがいを感じつつ、他方で、「人並みの生活」に対する憧れをも抱いている）。彼女の方も、「音楽の天使」との邂逅によって才能を開花させ、一躍オペラ座の若きスターへと申し上がる。しかも、孤独な者同士の魂の交歓は、主として「楽屋」（＝舞台との境界）において行われる、いっかな正体を現わすことのない怪人による声だけの歌唱レッスンによって――。

一般的に言って、境界領域とは、悩みと揺らぎが凝縮して現われる象徴的な場所に他ならない。たとえばもっとも典型的な実例といえる村境は、しばしば亡霊や妖怪の出現する場として認識されているが、⁴⁾ここでは、そのような境界をほのめかす徴標が、怪人の素顔を隠す仮面や楽屋ばかりか、鏡や夢、扉、廊下、迫上がりと奈落、墓地に地下空間、屋上や仮装舞踏会等々、ほとんどいたるところに立ち現われ、それぞれが、その都度、重要な分岐点であることを示している。その内、父の墓地が、怪人とラウルとの決闘の場である一方、オペラ座の屋上が、ラウルとクリスティーヌの愛の二重唱の舞台となる点には注目しておいていい。そこで二人は、原作とは打って変わって、外気と陽光にさらされるのではなく、空を蔽う雲と降りしきる激しい雪に見舞われるのだからである。このように捉えてみれば、クリスティーヌの心の揺らぎと内的対話が、いわばラウルと怪人とに振り分けて描き出されているのだと見ることも、あながち突拍子もないことではないといえるかも知れない。（因みに、深夜12時[!/]に行われる仮面舞踏会もまた、カーニバルと同様、現実世界での素性や序列を棚上げにし、普段は容易に識り合うことのできない者たちの出会いの場として機能することによって、明らかに境界たることの要件をそなえている。――もっとも明らかな代表例は『ロミオとジュリエット』）。

5 境界を越えるということ／クリスティーヌの選択

仮にも境界が、悩みと揺らぎの集約点であるとするなら、境界を越えることは、心の懊悩をすっぱりと断ち切って、向こう側の異界へと飛び込んでいくことを意味している。映画のクライマックスをなす怪人の手になる創作オペラ『ドン・ファン』の挿入歌「ポイント・オブ・ノーリターン」には、境界線を越えるということの機微が、たとえば次のような詩句の内にはっきりと歌い出されていると見ることができよう。「もう引き返すことはできない／これが最後の一線／もう橋は渡ってしまった／あとは橋が燃え落ちるのを見ていよう／私たちはもう 引き返すことはできない。」

では、肝心のクリスティーヌは、首尾よく「最後の一線」を踏み越えることができるのだろうか。結局のところ彼女は、ラウルとの愛を択ぶが、それは、詰まるところ現実

の生活という日常の安定を選択したことを意味している。興味深いことに、これ以降は、小説の中でも、また映画においても、彼女が舞台に立つことはもはや断念されているばかりか、結婚後の人生についてもほとんど言及されることがない。このことは、生活と芸術との両立が、単に容易でないというだけでなく、ひょっとするとほとんど不可能であることを示唆するとともに、おそらくは作品それ自体の主題のありかをもひそかに告げているように思われる。

6 作品の終結と受け手の関与——「空所」をどう埋めるのか？

そもそも人間の生そのものがそうであるように、物語もまた、永久に続くことはありえない。作品にしくまれた対立のドラマがいかに熾烈なものであろうとも、通常、作者は、思案を重ねながらもどのように終わらせるべきかを考えるものである。否、書くこと、あるいは描くという行為それ自体が、そもそもそうした難問解決を求めての格闘であると言った方がむしろ実情に近いというべきかもしれない。そうであれば、いかにドラマティックな対立も、その収束の仕方には論理上、ただ二つの可能性だけが考えられる。その一。いずれか一方への決断を選択することで明快な結末が示される場合（——これは、「娯楽作品」と称されるものにほぼおしなべて見られる傾向で、『オペラ座の怪人』もまた、その例外ではない）。その二。対立が対立のままに放置され、いずれの結論に至ったかが一向に明らかにされないままエンドマークとなる場合。後者は、二十世紀以降の前衛的もしくは先駆的とされる作品にまみ見られる傾向で、その際、その開かれた部分（＝「空所」）を埋める作業は、実は、読者や観客にこそ委ねられているのだと考えることができる。⁵⁾

とはいえ、ここで検討しておくべきは、前者のような場合、つまり、たとえ作品世界はめでたく完結しているとしても、受け手がその結末に必ずしもカタルシスを感じ取れない場合にはどうするのかという問題である。たとえば、クリスティーヌは、三角関係に翻弄されながらも、明らかにラウルとの結婚を選び取る。しかしながら、それは、たしかに安全な道のりではあるにしても、あまりに平凡でつまらないではないかとする受け止め方もあながち不可解なこととは言えないであろう。なにしろ、怪人の魅力は、他でもなく日常性の枠を超え出ているところにこそあり、むしろその方を好むという選択も決して突飛なものとは決め付けるわけにはいかないからである。それかあらぬか、原作において、かつてクリスティーヌに贈った指輪とともに遺体で発見される怪人の消息が、映画版では、必ずしも明らかにされないだけでなく、むしろまだ生存しているのかもしれない、あるいはまた、守護霊となってふたたび彼女の許へと舞い戻ったのではないかとする観客の仄かな期待は、老いたラウルが競売で競り落としたオルゴールを供えるクリスティーヌの墓前に、すでに置かれた一輪のバラと指輪にこそ象徴されていると見る

ことができるかも知れない。いずれにせよ、それらは、受け手の積極的な関与をなおさらに^{しょうよう}慫慂して止まないものであって、そうであれば、最新作映画『オペラ座の怪人』一編は、単にひとつの恋の行方を描くというにとどまらず、映画を観ること、そしてまた物語を読むということは、そもそもどういう行為なのであるかを原理的に考える具体的な手がかりを提供してくれているように思われる。

註

- 1) これまでも幾度か映画化がなされてはいるが、それらのほとんどは、原作に忠実なスリラーものとして描かれるのがその常であったようだ。
- 2) たとえば、原作においては、「ベルシャ人」の手記により、怪人の出生の秘密とベルシャでの建築家としての前歴が語られているのに対し、映画では、すでに子供時代からバレエ教師のマダム・ジリーにかくまわれ、オペラ座の地下での生活を始めたことになっており、映画を観ただけでは、直には呑み込みにくい、辻褄の合わない部分が見え隠れする結果になっているように思われる。
- 3) 原作本となる小説『オペラ座の怪人』からの引用は、角川文庫版（長嶋良三・訳）に拠り、その頁数で示すこととする。
- 4) このようなトピックに関連する事例は、たとえば民俗学や文化人類学の先行資料をひもといてみれば、それこそ枚挙に暇がないほどである。
- 5) およそ言語芸術作品には、それがどんなものであれ、何がしか「空所」ないし「不確定箇所」がつきものであることは、ローマン・インガルデンなどを始祖とする「読書の現象学」が夙に明らかにしてきたところであるが、面白いことに、小説『オペラ座の怪人』においてもまた、たとえばオペラ座の奈落で邂逅する怪しい人影について、ことさら次のような注記が付されている。「筆者も、＜ベルシャ人＞同様、この人影についてなにも説明しないでおく。この史実に基づく物語では、ときに一見異常と思われる出来事が起きる場合、原則としてすべてがはっきり説明されることになっているが、(中略)筆者はわざと伏せておく。読者はそれを推察しなければならぬ」(347)云々。わざわざこのような注記がなされた理由の一半は、むしろ、この作品が、スリラー仕立ての謎解き小説のゆえにであることは明らかであろうが、必ずしもそのことだけが原因のすべてではあるまいものと考えられる。

〔付記〕

2005年6月5日、第46回名大祭企画の一環として、標記のテーマでおしゃべりをする機会があり、併せて会場の参加者とも意見交換を行なった。本稿は、その時の草稿に加筆し、若干の補訂を施して成ったものであることをお断りする。