

『贖罪』の中でマキューアンが騙ろうとしたこと——抗争性、物語ることの可能性、現実と想像の和解

土田倫徳

1 序

1・1 研究概要

1998年に『アムステルダム』でブックカー賞を受賞したイギリスの現代作家であるイアン・マキューアンの著わした作品の中に、『贖罪』という長編小説がある。『贖罪』は2007年にジョー・ライト監督によって映画化され(映画版の邦題は『つぐない』)、数多くの受賞歴を誇っている『註』。本作品は、風光明媚な自然を起用しつつ、無情に引き裂かれる男女の愛が描き上げられており、一見したところ美しくも儂い悲恋映画であるようにわれわれ観客の目に映る。しかしながら本作品には、具体的な物語として描き出される悲恋物語を超えた深淵なテーマが潜んでいるものと私は考えている。『贖罪』というタイトルが付されている点も鑑みるに、本作品が描こうとしているのは「引き裂かれた愛の儂さ」ではなく、「愛を引き裂いてしまった罪をどのようにしてつぐなうことが出来るのか」というテーマなのではないだろうか。更には、本作品の最大の特徴は「ふたつの物語の構造が重層的に折り重なっている」という点なのであるが、『贖罪』がわれわれに伝えようとするメッセージは、まさにこのふたつの物語の構造の中に見出すことが出来るのではないだろうか。

そこで本稿では、具体的に表現された物語として描かれた悲恋物語の裏側にある、マキューアンが語ろうとした『贖罪』というテーマの真意の探求を試みたい。研究方法としては、導入として次節において物語の粗筋を紹介した後、第2章以降の本論において「物語の構造分析」を行うこととする。まず第2章では、物語の前半の構造が表現しているテーマ(第1のテーマである「抗争性」)の分析を行う。次いで第3章では、物語の後半の構造が表現しているテーマ(第2のテーマである「語ることの可能性」)の分析を行う。この第2章、第3章における物語の構造分析の際、文学研究の見地から原作小説の構造を分析するに留まらず、それらの構造が如何にして視覚情報や聴覚情報として映像化されているのかという映画研究の見地からの分析も補完的に行いたい。これらを踏まえて第4章においては、英

語の原題である(Atonement)という概念を持つ意味に立ち返った上で、本作品における『贖罪』あるいは『つぐない』とは何であったのか、そのプロジェクトは成功裏に終わったのか否かという点に関する検証を試みる。この作業を通じて贖罪というテーマの真意を究明するのが、本稿の目的とするところである。

1・2 粗筋

まず最初に『つぐない』の粗筋を紹介したい。原作小説は4部構成を採っており、映画化作品も原作の構成に対応する形で4つのパートに分割されている。映画ではパート毎のタイトルは付されていないものの、原作小説に依拠してパート分けがなされている為、本稿では原作小説におけるパートのタイトルを採用する。また、原作小説と映画ではプロットの変更や省略を行っている部分が数点見受けられるものの、物語の骨子となる部分は共通しているため、本稿では映画化作品に依拠して粗筋を紹介したい。

『第一部』。1935年、世界が少しづつ第二次世界大戦へと向かい始めていた時代。その世相とは断絶されたような温和な空気が流れるイングランドのとあるお屋敷、タリス邸が第一部の舞台である。将来は作家になることを切望しているタリス家の末娘ブライオニー(シャーシャ・ローナン)が、自作の劇『アラベラの試練』の脚本を書き上げるショットから物語は幕を開ける。ブライオニーは間もなく帰省して来る兄リーオン(パトリック・ケネディ)を歓迎する為に、ちょうどこの日に屋敷を訪れていた3人の従兄弟たちと一緒に演劇を上演しようと考えていた。しかし、従姉のローラ(ジュノー・テンブル)に主役を取られてしまったばかりか、年下のいとこ兄弟であるピエロ(フェリックス・ウォン・シムソン)とジャクスン(チャーリー・ウォン・シムソン)のふたりが言うことを聞かずに水遊びに行ってしまう、ブライオニーはひとり落胆する。そんな折、ブライオニーはどこからともなく聴こえて来る蜂の羽音につられて部屋窓に向かう。すると、屋敷の前に広がる草原の真ん中にある噴水の前で、姉のセシリア(キアラ・ナイトレイ)と使用人の息子であるロビー(ジ



1: 噴水から上がるセシリア



2: ロビーの書いた手紙を見て愕然とするブライオニー

エームズ・マクヴォイが何か会話をしている現場を発見する。年上のロビーに密かに想いを寄せるブライオニーはふたりの関係が気になってしまい、窓からふたつの影をじっと眺める。しばらく窓からふたりを眺めていると、ブライオニーはなんとふたりが性的な関係を持つようとしている場面を目撃してしまう。ロビーはセシリアに服を脱ぐように声を張り上げて命じ、セシリアはそれに従い服を脱ぎ、更には噴水の中に身を投じ、全身を濡らした姿でロビーの前に立ち現われたのである〔図1〕。13歳の幼心はこのふたりの関係を受け止めることが出来ず、自分の恋心を裏切ったとも取れるロビーに対して嫌悪感を抱き始めてしまう。しかしながらそれは誤解であった。真相はというと、セシリアはロビーと揉め合いになって噴水に落としてしまった花瓶の欠片を取る為に自ら噴水に入ったのであり、一方ロビーが声を張り上げたのは、噴水の手前に落ちていた花瓶の欠片をセシリアが踏んでしまいそうになったところを制止しただけなのであった。このほのぼのとした平和な昼下がりに起きた事実の誤認——複数の視点の存在に起因する、複数の真実の認識という拮抗関係——が、ブライオニーを深い罪へと向かわせる元凶となるのであった。

噴水での一件の後、気まぎれになってしまった関係を修復する為、ロビーはセシリアに詫びの手紙をしたためる。そして手紙を片手にタリス邸での夕食に向かうロビーは道中でブライオニーに遭遇するのだが、自分で手紙を渡すことを気恥ずかしく思ったロビーは、その手紙をセシリアに手渡すようブライオニーにお願いする。しかし、ブライオニーが手紙を持って走り去ってしまった後、何かを思い出したロビーは彼女の名を叫ぶ。ロビーは思い出したのである。彼が渡した手紙は詫びの手紙ではなく、ふざけて書いた卑猥な文章だったことを。しかしながら時すでに遅く、彼の声がブライオニーの耳に届くことはなかった。そしてこともあるように、ふたりの仲が気になって仕方がないブライオニーはその手紙を読んでしまい、その手紙に刻印された卑猥な単語——(unc)註の文字——に

愕然とする〔図2〕。その後ロビーはブライオニーに遅れて屋敷を訪れるのだが、出迎えたセシリアは卑猥な文章がブライオニーに見られてしまったことでご機嫌斜め。それでもふたりは、噴水の前で起こった性的な一幕を契機に、互いに気まぎれさを感じつつも好意の感情を抱いていることに気が付いていた。そして、屋敷の一角にある暗い図書室にて、ふたりはついに結ばれることとなる。だが、その図書室の暗がりの奥で触れ合うふたりの大人を、13歳の少女は目撃してしまうのであった。愛を確かめ合うふたりの光景は、ロビーに対して嫌悪感が芽生えてしまった彼女の瞳には、「色情狂のロビーが大切な姉を襲っている」と映っていたのであった。

このような状況の中、リーオンの友人であるチョコレート工場経営者のマーシャル(ネディクト・カンバーバッチ)も招いたその晩の夕食の席で、事件は起こる。ピエロとジャクソンが、置き手紙を残して失踪してしまったのだ。一同は暗がりの中、ふたりの捜索に出る。ブライオニーも懐中電灯を持ってひとり捜索に出ている。そしてピエロとジャクソンを探して屋敷の近くの厩に辿り着いた彼女は、懐中電灯の明かりの先に見つけてしまう。兄弟がいなくなり、一同が慌ただしくしているその隙に、暗闇の中何者かがローラを強姦しているその現場を。そしてブライオニーは確信し、皆に証言する。犯人は色情狂のロビーであると——本物の犯人をその目で確認し、本当はロビーが犯人ではないと分かっていたにもかかわらず。医者と警察も到着していた頃、ロビーは一足遅れてジャクソンとピエロを見つけ出して屋敷に戻って来るのだが、ブライオニーの証言を聞いて待っていた警察にロビーは連行されてしまう。セシリアは彼が犯人ではないと信じていたのだが、彼女はその後何年もの間、彼の帰りを待ち続けることになってしまう。ブライオニーのついた嘘により、ロビーとセシリアの愛は、一夜にして引き裂かれてしまうのであった。

「第二部」。時間軸は5年後の1940年、第二次世界大戦下のフランスへと移行する。ロビーは刑務所から出所する引き換えとしてイギリス軍へ入隊しており、ダンケルクにおけるドイツ軍との激戦の最中にいた。第二部では、ロビーが部隊とはぐれてしまったふたりの伍長、メイス(アンソニー・アノジ)とネットル(ダニエル・メイス)と共に部隊を探し歩くストーリーと共に、戦争がもたらした悲惨なヨーロッパ世界の情景が延々と描き出される。ポロポロの軍服、閑散とした荒野、少女たちの死体。第一部の暖かい色調とテンポの良い音楽から成る長閑なお屋敷の雰囲気から一変して、色彩や音楽は暗く荒んだものへと切り替わる。

ロビーが戦地に赴く半年前、ロビーは家族のもとを去り看護師になっていたセシリアと「図書館でのあの日」以降初めてロンドンの喫茶店で再会を果たしていた。この束の間の逢瀬の別れ際に、いつかふたりで海辺のコテージで暮らそうとの約束を交わし、しば



3:カオスと化したプレー砂丘

しの別れを告げていたのだった。ロビーは、この彼女との再会の一幕を思い起こす。そして、収容中に彼女から送られて来た何通もの手紙と約束のコテージの写真を胸に、時折それらを眺めてセシリアへの思いを撃ぎ止めつつ、荒野をひたすら歩き続ける。そして3人はようやく、プレー砂丘にてイギリス軍に合流する。そこには何千人ものイギリス軍兵士が連絡船の到着を待つために群がっていたのであるが、その光景は異様なカオスであった^④。疲弊しきつたロビーはひとり分がすっぽり収まるスペースを見つけるや否や、すぐさま眠りに就く。軍服の内側にはセシリアからの手紙の束が詰まっており、ロビーの脳裏にはセシリアの面影がよぎる。彼の意識は次第に遠のいて行く。

「第三部」第一部で聴き慣れた音楽と共に、病院の中を練り歩く看護婦たちの姿が映し出され、舞台は第二部と同時代のロンドンへと移り変わる。ロビーが戦地に赴いている中、時を同じくして18歳になったブライオニー（ロモラ・ガライ）は、大学へは行かずロンドンの聖トマス病院で看護師になっていた。嘘をついてロビーを監獄へと葬った過去の罪滅ぼしの為、何か人の役に立つ仕事をしようと考えていたのである。ひどく傷ついた何人も兵士を看病する毎日が続く中、彼女は病院内に映し出されるニュース映画を観る。そこには、国内視察の一環で女王陛下がマーシャルのチョコレート工場を訪れる映像が映し出されていた。そしてマーシャルの隣では、ブライオニーの従姉が派手な服装を着てこちらを見据えて立っていることに気が付く。マーシャルとローラは結婚していたのだ。このふたりの結婚の事実を知ると、何かを思い立ったブライオニーはあくる日、式場までふたりの挙式を見届けに向かう。神父は言う。「ふたりが結ばれてはならぬ理由を正当に示せる人がいるなら、今話すか、もしくは永遠に沈黙を守るように^⑤」。この瞬間、ブライオニーの記憶は甦る。5年前のあの日の夜、暗闇の中でローラを襲っていた影その男の正体。ロビーではない。彼女の目に映っていた本物の犯人の正体——それはマーシャルだった。好意を抱いているのに、姉とかがわしい行為に及ぶロビーを理解出来な

いという、ある種の嫉妬心の混じった嫌悪感。その抗えない感情によってついでにしまったひとつの嘘。愛するふたりを自らの愚かな嘘によって引き裂いてしまったことに対する罪悪感がブライオニーを襲う。そしてブライオニーはついに、ふたりに暮らしていたセシリアとロビー（このときロビーはダンケルクから帰還を果たしていたの住むアパートへ向かい、過去の過ちを告白する。ロビーは今更のこのことやって来たブライオニーに対して怒りを露わにする。ロビーとセシリアは、真犯人はターナー家と同じく屋敷の使用人であるハードマン家の息子のダニー・ハードマン（アルフィー・アレンド）だと思っていたため、真犯人が被害者の婚約者であるという事実で落胆の色を見せるものの、ロビーは「頼んだことをやれ。本当のことを書くんだ。顔も装飾も抜きで」^⑥とブライオニーに告げる。十分な許しと和解を得ることが出来ないまま、ブライオニーはふたりの住むアパートを立ち、地下鉄に乗る。地下鉄の車輪と線路の摩擦する音が空しく響き渡る。

「ロンドン、一九九九年」とあるテレビ局のスタジオに舞台は移る。77歳になった老ブライオニー（ヴァネッサ・レッドグレイヴ）が、小説家として21作目の作品である『つぐない』についてのインタビューを受けている。「私の最後の小説です……真実を語ろうとずつと前から決めていました」^⑦とブライオニーは言う。ここで、大きな秘密が明かされる。われわれ観客が見てきたストーリーは全て、ブライオニーによる自伝的小説だったのである。それだけではない。実のところ、ロビーはダンケルクから帰還する直前に敗血病により、セシリアはその3か月後に地下鉄の駅で爆破事件により、ふたりとも死亡していたのだと言う。つまり、ブライオニーが幼少期についてしまった嘘の所為で分断されたふたりは、戦争という惨禍も手伝って、喫茶店での束の間の逢瀬以降再会することなく息絶えてしまっていたのだ。この非情な現実と直面したブライオニーは、自らの手で引き裂いてしまったふたりに対して、せめて小説の中だけでも幸せな日々を与えるという方法によって、贖罪を試みるのであった。

以上が『つぐない』の粗筋である。本作品は、ふたつの構造が重層的に折り重なった形式の物語であると言えるだろう。「第一部」から「第三部」までは、ブライオニーがついた嘘とそれによって引き裂かれるロビーとセシリアの悲恋物語が客観的な視点から三人称を用いて語られる。この物語構造において固定化された一人称は登場せず、複数の異なる主観的認識世界の総和として物語が構成される。その為、物語の前半部分におけるテーマは異なる主観的認識を有する人間同士の抗争性となるのである（第2章で詳述）。しかしながら「ロンドン、一九九九年」においてその構造は転換される。客観的視点から叙述される世界として展開されて来た物語は、実はブライオニーという特定の二者によって語られた小説世界であることが暴露されるのである。この構造転換により、物語のテーマも同時に転換され、小説を書くという行為の持つ意義に焦点が当てられることとなるのである（第

章で詳述)。以下本論では、本作品においてマキューアンが呈示するこのふたつのテーマを、物語の構造および映像・音響情報の双方を相互補完的に分析することによって検証して行きたい。

2 人間関係の孕む複雑な様相——抗争性

本作品におけるひとつ目のテーマは、人間関係の孕む複雑な様相、すなわち抗争性である。そしてこの抗争性は、客観的なナレーターの存在によって、異なる複数の登場人物の視点から物語が描き出されているという「物語に異質な語り手に語られる内の多元焦点化された物語」の構造の中に見てとることができると言える。この点に関し、まず初めに前提知識として物語の構造分析である「物語論」¹⁾を概観した上で、本作品の構造に具体的に当て嵌めて行きたい。

2.1 物語論——「語り手の存在」と「語りの焦点」

物語の構造に関する分析は、物語論として1970年代にジェラルド・ジュネットらによって体系化された。彼らは、物語の構造は「物語を語る主体が誰であるのか」という観点と「どの登場人物の知覚する認識世界に焦点を当てるのか」という観定の双方を考慮しなければならずと主張する。そこで本節では、『贖罪』の物語構造を説明する為の足掛かりとして、この「語り手の存在」と「焦点化の概念」の理解を、池宮正才による物語論分析に依拠しつつ試みたい。

そもそも物語には、「作者・書き手(以下書き手)」と「語り手」が存在する。前者は、小説作品などの表紙にその名前が刻まれた、われわれと同じ現実世界を生きる(あるいは生きていた)実在の人間としての著者である。一方後者は、その書き手の創作活動の所産である小説という世界の内部で生き、書き手によって物語ることを一任された、架空の登場人物のことである。つまり物語は、書き手によって想像された語り手が小説という紙面の上で物語ることによって成立するという構造を、根底の部分に有しているのである。この書き手によって設定される語り手には、ふたつのタイプが存在する。

語り手は「私」として物語に登場しあれこれと語ることもあれば、物語内人物としては登場せず読者に語り手の介在を感じさせぬこともある。しかし後者の場合でも、語り手は「見えにくい」だけであって、語り手が存在し語っていることに変わりはない。語り手は、記述内部に登場人物として現れ語る語り手、または登場人物としては現れぬ語り

手のいずれかのかたちに具体化され、前者は「物語に等質な語り手」、後者は「物語に異質な語り手」と呼ばれる²⁾。

語り手という存在は、物語世界内部の特定の登場人物として一人称で物語る「物語に等質な語り手」と、他方物語の外側の客観的視点から三人称で物語る「物語に異質な語り手」というタイプに大別されるのである。そして後者の物語に異質な語り手は、名前が付与された特定の登場人物ではない為、無人称の語り手となる³⁾。この無人称性ゆえに、物語に異質な語り手は非常に見えにくい存在となり、ほぼ書き手と一致するかのよう読者に認識されるという特徴を有している。

さて、物語は根本的には書き手によって設定された語り手によって語られるという構造を有しているのであったが、物語の構造分析の際にもうひとつ考慮せねばならない観点が「焦点化の概念」である。

虚構的物語言説の分析において、つねづね「語り手の視点」が注目され問題とされてきたが、そこでは「誰が語るか」という問題と、「どの枠組から知覚するのか」という問題が混同されていた。この混同を整理し、前者「誰が語るか」という問題を「語り手」として扱い、後者「どの枠組から知覚するのか」という機能を担う要素として分離されたのが「焦点化」の概念である。設定された焦点は「情報の隘路」であり、この隘路にかなった情報だけがそこを通過できる⁴⁾。

すなわち、語り手がどの登場人物の主観的認識にスポットを当てて物語るのかという点も、物語の構造を分析する際の重要な判断材料になるのである。この焦点化の概念は、以下3つのタイプに分類される。第1に物語内の特定の人物が知覚し得る主観的認識に焦点を置く「内的焦点化」、第2に作品外の特定の人物が知覚し得る客観的認識に焦点を置く「外的焦点化」、第3に物語世界で起こり得る全ての事象を隔々まで見通すことの出来る神の視点に焦点を置く「無焦点化」である。更に内的焦点化構造は、「特定の一作中人物に固定しておこなわれる『内的固定焦点化』、作中の複数の人物を移動しておこなわれる『内的不定焦点化』、同一の出来事を複数の異なる人物の視野から描く『内的多元焦点化』に下位分類される⁵⁾」。

これら「2つの語り手の存在」と「3つの焦点化の概念」の双方の観点を考慮すると、6つの物語構造のバリエーションを想起することが可能になる。これらのバリエーションは、左記のマトリクスのように俯瞰することが出来る。以下、順を追って説明を加えて行きたい。

物語に等質な語り手／一人称での語り	第1の構造 ●一人称で語られ、語られる物事は語り手の認識しうる範囲に限定される ●最も一般的な自伝的物語の構造	第2の構造 ●一人称で語られるものの、内面描写の記述はなされない ●特異な物語構造	内的焦点化／特定の人物が主観的に知覚し得る物事が描かれる 外的焦点化／客観的に知覚可能な物事のみが描かれる (記述される物事の範囲は内的焦点と外的焦点の総和、あるいはそれ以上)
物語に異なる語り手／三人称での語り	第4の構造 ●客観的な立場に語り手が置かれつつも、登場人物の主観的認識が三人称を用いて詳細に描かれる	第5の構造 ●客観的な立場に語り手が置かれ、記述される内容も客観的な物事に留まる	
	第3の構造 ●全知全能の「私」によって語られる物語		
	第6の構造 ●客観的な立場に置かれた語り手が、全知全能の存在として世界の全てを隅々まで語る		

表1 物語構造の6つのバリエーション

まず「物語に等質な語り手」を伴う3つのバリエーションを考察したい。第1に「物語に等質な語り手」かつ「内的焦点化」の構造である。この構造では、物語世界の内部に設定された特定の登場人物が「私」となり、かつ「私」の知覚する主観的認識に基づいて語られる。この構造の物語は「虚構的物語言説、現実的物語言説を問わず、広く見られる言説タイプ」^{『註10』}である。第2に「物語に等質な語り手」かつ「外的焦点化」の構造である。この構造では、第1の構造と同様に特定の「私」という一人称で語られつつも、「私」が自らの内面に触れることは一切なく、「私」の周辺で発生している事象が客観的に観察されるような形で記述されるに留まるといふ非常に特異な構造の物語構造となる。また、第3の「物語に等質な語り手」かつ「無焦点化」の構造になると、「私」は通常は知覚し得ない他人の精神や時制を超えた出来事にまで言及できる全知全能としての地位を付与されることとなる。一方、「物語に異なる語り手」の構造を伴う3つのバリエーションはどうだろうか。第4に挙げられるのが、「物語に異なる語り手」かつ「内的焦点化」の構造である。この構造では、語り手は物語の外側の客観的立場に置かれつつも、各々の登場人物が知覚する主観的認識に基づいて語られる。語り手はあくまで物語の外側に配置されている以上、登場人物は三人称を用いて語られるのであるが、それでも登場人物の目線からの認識世界が表現される為、あたかも「書き手」語り手が他者に憑依^{『註11』}するような形式を採ることになる^{『註12』}。第5に挙げられるのが「物語に異なる語り手」かつ「外的焦点化」の構造である。この構造では、語り手は物語の外側に置かれた客観的立場に置かれ、かつその客観的立場の

認識に基づいて語られる。その為、三人称によって物語られるという点においては第4の構造と共通するものの、登場人物の内面描写は描かれることがない構造となる。そして第6の「物語に異なる語り手」かつ「無焦点化」の構造になると、物語の外部に置かれた人間が神の視点から物語を描くことが出来るようになる。以上のように、「語り手が誰であるのか」「および」どの登場人物の知覚する認識世界に焦点を当てるのか」というふたつの物語の構造分析上の観点の組み合わせにより、6つの物語構造のバリエーションを定義することが可能になる。次節では、本作品がどのバリエーションに該当するのかを個別的に検証したい。

2・2 内的多元焦点化された物語

前節の物語構造の6つのバリエーションを吟味するに、『贖罪』は第4の「物語に異なる語り手」による内的焦点化された物語であると評価できるだろう。実際に小説の一節を例に見たい。

ターナーはシャツがぐしょ濡れなのに気づいた。血か何かの体液かもしれないが、今のところ痛みはなかった。ネトルはターナーの肩に外套をはおらせた。足に体重がかからなくなると、恍惚とした安堵感がターナーの膝から上に広がり、ネトルには悪いが今晩はここから動くまい、という気にさせた。一日歩きづめだったせいで、床にも揺れが感じられた。暗闇のなかに座ったターナーの腰の下で、床は傾いたり跳ね上がった。今の問題は、人にたかられずにものを食べる方法だった。……ターナーはコンクリートの床に長々と横になり、ソーセージの匂いと噛む音を消す為に外套を頭からかぶって、自分の息がこもったなかで、煉瓦のかけらや砂利を頬に食いこませつつ、人生で最高の食事をはじめた。顔に香料入りの石鹸の匂いが残っていた。彼は軍用キャンパスの味がするパンに食いつき、ソーセージを歯で引きちぎって噛んだ。食べ物が胃に達すると、はなやかな暖かさが胸と喉に満ちわたった。まるであの道を一生歩いてきたようだ、と彼は考えた^{『註13』}

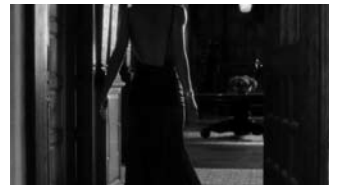
物語は特定の一人称を用いることなく、客観的な立場から三人称を用いて叙述されている(物語に異なる語り手)。そして同時に、登場人物の思考・心理状態・価値判断といった主観的認識世界を通して物語が紡ぎ上げられている(内的焦点化)。物語に異なる語り手は、登場人物たちに憑依するような形で、世界の様子を仔細に物語って行くのである。本作品はこのように、基本的には物語に異なる語り手によって語られる構造を採っているものの、



4: 切り返しショットによる会話が終わった直後のロビーのミディアム・クロスアップ。この時点ではまだロビーの視線はセシーリアの顔に向けている



5: シーリアが振り返って屋敷の中に歩き始めた時のショット。ロビーは図4よりも少し視線を下げている



6: ロビーのミディアム・クロスアップの直後のセシーリアの後ろ姿のショット。映像の中心がやや下方にずれている。図5のロビーの下方に向けられた見た目のショットと相俟って、このカットはセシーリアの臀部を見つめるロビーの視線(=主観的映像)であることが理解できる

その内面描写の深さゆえに、時には「自分」という一人称代名詞を用いて物語に等質な語り手によって語られる場面も散見される。

このように、本作品は登場人物の内面に強く焦点を当てていることが理解できたのであるが、更に特筆すべきなのは、本作品が内的焦点化の中でも下位分類である「内的多元焦点化」に分類できるという点である。本作品では、スポットの当てられる登場人物が節毎に度々変転し、それによって複数の登場人物の主観的認識同士が拮抗関係が表現されているのだ。そしてこの構造を保有しているという事実は、『つぐない』の第1のテーマである「抗争性」という人間社会の本性へとわれわれを導いてくれるだろう。マキューアンが内的多元焦点化構造を物語の形式として採用した理由を考察するにあたり、噴水の場面の描写をどう描くべきかに関する以下の記述はわれわれに重要な視座を提供してくれる。

あの場面は、三度にわたって三つの視点から描くことができるはずだ。ブライオニーが感じていたのは、自由を目の前にした人間の興奮、善と悪やヒーローと悪役の面倒なもつれあいから解放された人間の興奮だった。三人の誰も悪人ではなく、かといってとりたてて善人でもない。決まりをつける必要などないのだ。教訓の必要などないのだ。ただひたすら、自分の精神と同じく生き生きとした個々の人間精神が、他人の精神もやはり生きていくという命題と取り組みあうさまを示せばいいのだ。人間を不幸にするのは邪悪さや陰謀だけではなく、錯誤や誤解が不幸を生む場合もあり、そして何よりも、他人も自分と同じリアルであるという単純な事実を理解しそこねるからこそ人間の不幸は生まれるのだ。人々の個々の精神に分け入り、それらが同等の価値を持っていることを示せるのは物語だけなのだ。物語が持つべき教訓はその点に尽きるのだ^{【註14】}

すなわち、マキューアンにとって小説を著わすことの意味は、擦れ違う個々の登場人物の主観的認識や個人的感情にフォーカスすることに存するのである。人間社会はさまざまな人間のあるがままの主観的認識同士が複雑に拮抗する関係の中に在り、そしてそれらのどの認識も絶対的な正しさを得ることは出来ないのであり、その意味において物語は多元化された個々の内面描写のぶつかり合いの構成を必要とするのである。さらに Morten Høj Jensen は、マキューアン作品の有するテーマに関して以下のように言及している。

If there is a red thread to be found in McEwan's novels, it is the breach of these daily routines, and the effects that follow as a result. McEwan, to whom the novel is an exploration of human nature, uses his protagonists to explore and develop these conflicts. Often, the protagonists of his novels find themselves lost in a world unfamiliar to them, isolated and thus forced to look inwards ^{【註15】}

もしマキューアンの小説の中に運命づけられたものを見出すことが出来るとすれば、それは日常生活の裂け目からふと沸き出て来るようなものであると言える。マキューアンにとって小説というものは(人間性の探求)を意味するが、彼はこれらの抗争性を説明し、明らかにするために、小説の登場人物を利用して説明している。しばしば彼の小説の登場人物たちは、彼らにとって見慣れぬ世界に迷い込み、分断され、そしてそれによって内省的になることを強いられるのである^{【拙訳】}

マキューアンは内的多元焦点化の物語構造を通じ、個々人の主観的認識を、そしてそれらの複雑な拮抗関係を暴き出している。更には、それによってありふれた日常生活がふと断絶され得るという人間社会の苛酷な本性をわれわれに提示しているのである。具体的な事象として現実世界で起こっていることはただひとつだけかもしれない。しかしながらわれわれ人間は、個々人の恣意的判断を完全に剥ぎ取った客観的視点から物事を認識することは出来ない。「ひとつの事象」をわれわれの主観的判断という「複数の視点」を以て解釈——翻訳と言ってもいいかもしれない——しているのである。そして、特定の二者にとつての真実は時として誤解という性格を帯びることがあり、それが元凶となつてわれわれに思わぬ断絶をもたらすことがあるのだ。ブライオニーはロビーを色情狂であると誤認したことによって嘘をつき、この事実誤認がロビーとセシーリアの愛を引き裂くことになったのである。この様な形で示される抗争性に満ちた世界という人間社会の本性を提示することが、『つぐない』もとい『贖罪』の主たるテーマのひとつであるのと解する。

2.3 複数の主観的認識の映像化

映画『つぐない』においては、この各登場人物の主観的認識の世界は「見た目のショット(Point of View)」によって視覚的に表現されている。見た目のショットとは、登場人物が見ていると思われるものを見せるような場合に用いられるショットのことであり、登場人物の眼が位置すると思われるところに置かれたカメラからのショットを指す。そしてこのショットは、登場人物の眼を捉えたショットの前か後に挿入される^{註16}。この見た目のショットがどのような効用を観客にもたらすのかという点に関し、ボードウエルとトンブソンは以下のように詳述する。

フレーミングはまた、あるショットを観客に主観的なものと思わせる手がかりを伝える手助けをする。第3章で見たように、映画の語りは、ストーリー情報にある程度の心理的な深みを与えるのだが(82頁)、その一つに、登場人物が見聞きするものを示す知覚的な主観性がある。あるショットのフレーミングが登場人物が見ているヴィジョンだと観客に思わせるとき、それを視覚的な主観ショット、もしくは見た目(POV)のショットと呼ぶ。……観客は、カメラの動きを自分の動きの代用として見がちである。被写体が膨らんだり縮んだりしていると見るのではなく、自分が被写体に近付いたり離れたりと見ていると見るのだ。もちろん、観客が完全にだまされることはない。自分は映画館で映画を見ているということを忘れはしない。しかし、カメラの動きは、自分が空間を動き回っていると観客に思わせるほどの手がかりをもたらず。実際、作り手は、この手がかりの威力を利用して、カメラの動きを主観的なものにすることが多い。物語的に動機づけて、移動する人物の目から見た光景を表現するのがその例である。つまり、カメラの動きは、観客が登場人物の見た目のショットを見ていると思いつつ強力

——な手がかりになりうるのである(註17)

映画を観ている観客は、特定の登場人物の目線の先の映像情報が映し出されることによって、登場人物の主観的な認識世界と同期することが可能になるのである。具体的に映画のシーンを追って行きたい。例えば、ロビーがブライオニーに誤って卑猥な手紙を渡してしまった後、ブライオニーに遅れてタリス邸を訪れたロビーをセシリアが出迎えるシーンを例に見たい。このシーンは、ロビーとセシリアの会話のやり取りが数往復の切り返しショット^{註18}で映された直後、ロビーの上半身のミディアム・クローズアップ^{註19}が数秒間映され、その後セシリアの背中の中のショットに移り、最後にふたりが連なつて屋敷に入っていくロング・ショット^{註20}が映されるといふ流れでシーンが進む。ここでまず注目したいのが、上半身のミディアム・クローズアップの時の「ロビーの目線」である。というのも、切り返しショットの直後にセシリアが後ろに振り返って背を向けた時に映されるロビーは、ほんの少し目線を下げているのだ^{図4-5}。更に、その後のセシリアの後ろ姿のショットは、不自然にも映像の中心がやや下方にずれている^{図5}。図5のロビーの目線の移動と併せて考えると、この図6ショットは単なるセシリアの後ろ姿ではなく、ロビーの目線の先の映像としてのセシリアの臀部のショットであるものと推察される。つまり、ロビーの目線の移動とセシリアの臀部のショットを組み合わせることにより、われわれはロビーのセシリアに対する性欲の入り混じった目線と言う主観的認識の世界に入り込むことが出来るのである。また、喫茶店での逢瀬のシーン^{図7-2}や、ロビーとセシリアが暮らすアパートへ18歳になったブライオニーが過去の罪を謝罪しに行くシーン^{図10-12}においても、見た目のショットは組み見込まれている。これらの一見何の意味も持たないように思われる不自然なショットは、観客の見ている映像を登場人物の主観的認識の世界へと変換するための映像手法なのである。



7:喫茶店での逢瀬のシーン。まずは切り返しショットでふたりの会話映し出される



8:セシリアがあと少しでここを発たなければいけないことが分ると、ロビーは思わず悲しげな声を漏らしてしまい、無情な現実を悟ってしまったふたりは目をそらす



9:目をそらした数秒後、映像の中心点が定まっていない一見したところ特に意味のないショットが挿入されるのであるが、これはロビーの見た目のショットを表現している



10:ロビーとセシリアのアパートのシーン。怒りを露わにするロビーをセシリアがキスで宥めている。ブライオニーはそのふたりを少し離れた位置から見つめる



11:熱いキスを交わすふたりを見つめられなくなり、ブライオニーは窓の外に視線を移す



12:ばあさんが手押し車を押しながらゆっくと歩道を歩いている。このショットも何の意味も持たないと思われるかもしれないが、これはブライオニーの見た目のショットを表現している。ふたりのキスを直視できないブライオニーが窓の外を眺める描写は、小説においても記述されている

また、ひとつの事実に対して複数の認識が拮抗しているという多元性はいかにして映像化されているのだろうか。この際にライトが導入した手法が、「共通点となるアイテムの利用」である。これは、ひとつの事象が複数の異なる視点から描かれていることを表わすため、特定のアイテムをふたつの認識世界の架橋として挿入する手法である。図書室でふたりが結ばれるシーンを例に見たい。このシーンにおいてロビーとセシーリアの認識世界とブライオニーの認識世界は別々に描かれているのであるが、このふたつの世界は「セシーリアの髪飾り」という共通のアイテムによって結合されている。セシーリアとロビーが図書室に向かう途中でセシーリアが落とす星型の髪飾りを、その後ブライオニーが拾わせることにより、ふたつの別々の認識世界はひとつに結合されるのである〔図13〕〔14〕。この髪飾りは小説には登場していないことから、多元焦点化された物語を視覚的に理解し易くするための架橋として意図的に挿入されたものと考えられる。また、同一空間における複数の登場人物の認識世界だけでなく、場所的に離れた複数の登場人物の認識世界を描くようなシーンも存在するのであるが、ここでも共通のアイテムは起用されている。噴水のシーンにおける音声情報を例に見たい。このシーンでは、ロビーとセシーリアは噴水の前におり、一方ブライオニーは部屋の窓から彼らを見つめているため、ふたつの認識世界には空間的な隔絶が存在している。この場所的に離れたふたつのシーンが同一の出来事に関する複数の認識世界であることを表現するために用いられたのが「蜂の羽音」である。当該シーンはまず最初にブライオニーの視点から描きだされる。彼女が書いた演劇を従兄弟たちに教えようとするも、ジャクスンとピエロが水遊びに行ってしまう、ローラも「すこし休んだ方がいいわ」〔註21〕と席を立ってしまふところへ蜂が登場し、蜂に誘われて窓に向かうと噴水の前にふたりが立っていた、という流れである〔図15〕。ここで重要なのは、ブライオニーが窓に近づく前の演劇の練習シーンからずっと、蜂の羽音が不自然にも挿入されているという点である。というのも、ロビーとセシーリアの視点のシー



13: 髪飾りを落とすセシーリア



14: 髪飾りを拾うブライオニー



15: 『アラベラの試練』のストーリーを従兄弟たちに教えるブライオニー。ブライオニーが窓から噴水の前のふたりを見つめるシーンに移行する前のこのシーンの時点で、不自然にも蜂の羽音が挿入されている



16: 従兄弟たちが部屋から出て行き、ブライオニーは蜂の羽音につられて窓へ向かう。奥にぼんやりと映っているのは噴水とロビーとセシーリア



17: 窓から噴水を眺めるブライオニー



18: ロビーとセシーリアが噴水に向かって歩いているシーン。噴水のシーンに入る少し前の時点で、蜂の羽音が挿入されている

ンにおいても、噴水のシーンの少し前から蜂の羽音が挿入されているのである〔図18〕。このことは、「蜂の羽音」という共通の音声情報によってふたつの隔絶された世界が同一時間軸の出来事であることを示しているものと考えられるだろう。この様に、共通点となるアイテムの存在によってわれわれ観客は異なる視点から見た世界がひとつの事実に基づいている——そしてそれら複数の認識は誤解を生じることが間々ある——ということを視覚的に理解することが可能となるのである。

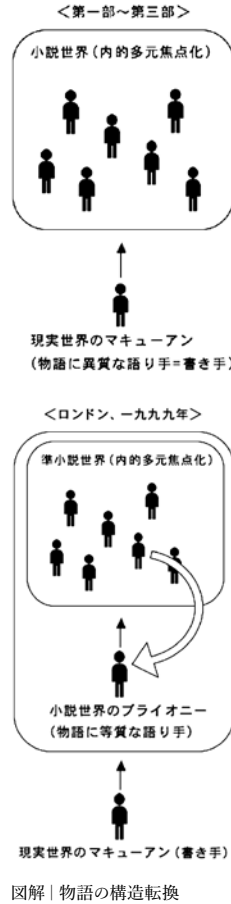
主演俳優のジェームズ・マカヴォイは撮影後のインタビューにおいて以下のように明快に述べている。「シンプルな悲恋物語だけど、それだけではない壮大さがある。人間とはどういうものかを描いた作品だ」〔註22〕と。マキューアンは登場人物の思考・心理状態・価値判断にスポットを当て、更にはそれらの食い違いが思わぬ惨禍を惹起し得るのだという、人間の主観的解釈の拮抗がもたらす人間社会の複雑な様相を描き出した。そしてライトは、その複雑な抗争性に満ちた世界を、見た目のショットや共通点となるアイテムの起用によって、視覚・音声情報としてわれわれに知覚させてくれるのである。

3 「フィクション」としての想像力——物語ることの可能性

本作品は「ロンドン、一九九九年」以降、物語に異質な語り手から「物語に等質な語り手」へと語り手が移り変わる。そしてこの物語の構造転換は、本作品におけるふたつ目の主題である「物語ることの持つ可能性」というテーマを呈示してくれるであろう。このテーマは、本作品のタイトルである『Atonement（贖罪）』とは何であるのかという論点と密接に関連する重要なテーマである為、第2章と同様に物語の構造分析と映像分析の双方向からのアプローチを以て検証を試みたい。

3.1 異質な語り手から等質な語り手へ

本作品は、最終章である「ロンドン、一九九九年」においてその構造が一変するのであるが、この構造転換は何を意味するのだろうか。ふたつの物語構造を比較しながら検証を行いたい。前半と後半の物語構造の違いは、左図のように視覚的に理解できる。



図解 | 物語の構造転換

本作品の第一部から第三部までは「物語に異質な語り手による内的焦点化された物語」であった。『贖罪』の小説世界の内部では各登場人物の内面に焦点が当てられ、かつ物語は物語の外側の客観的な立場から三人称を用いて語られるという構造を採っていた。そして、物語に異質な語り手は特定の人物として可視化されない為に、語り手の存在は非常に見えにくいものとなり、本作品における語り手は書き手であるマキューアンとほぼ一致するような形でわれわれに認識されることとなる。すなわち、第一部から第三部までの物語は「複数の登場人物の主観的認識同士が食い違う人間関係の物語を、マキューアンが叙述している」という記述として展開されるのである。このような構造を採っているが故に、前半の主たるテーマは「人間社会の孕む抗争性」であると評価できる。これに対して、「ロンドン、一九九九年」では構造が大きく転換される。それまで物語に異質な語り



19: タイプライター



20: 映画のタイトル



21: 廊下を規則的な歩調で歩くブライオニー



22: 手紙を持って駆けるブライオニー

手によって語られた物語は、物語に等質な語り手によって語られ始める。それまで見えにくい存在とされて来た——つまり書き手であるマキューアンだと考えられていた——語り手は「わたし」という一人称で語り始め、そしてその語り手はブライオニーであるということがわれわれの目に明らかになるのである。この時点で、小説世界の語り手であるブライオニーと、その小説世界全体の外側にいる書き手であるマキューアンは、明確に分離される。更には、ブライオニーという特定の語り手が設定されると同時に、第三部以前の物語は小説世界内部の人間が書いた小説世界（以後準小説世界）として相対化されている。「ロンドン、一九九九年」以降の『贖罪』は、「ブライオニーが『贖罪』という小説を書いたという事実をマキューアンが叙述する」という物語に変換されるのである。この語り手と書き手の分離および準小説世界の相対化に伴い、『贖罪』のテーマも移り変わる。すなわち、「ブライオニーは小説を書くという行為を通じて罪を償うことができるのか」ひいては「小説を書くという行為のもつ意義とは何なのか」という第2のテーマへと移り変わるのである。

実際に、本作品のテーマが「小説を書くという行為の意義」であることは視覚的・聴覚的な情報として映画において表明されているものと私は考える。それを表明するアイテムが、タイプライター¹⁹というモチーフである。タイプライターの文字と音は本作を最も特徴づける要素であり、『つぐない』の随所に挿入されている。オーブニングのタイトルやエンディングロールにタイプライターで打ったような形状のフォントの文字を採用しているだけではなく²⁰、効果音としてもタイプライター音が起用されている。その音はまるで打楽器の様な軽快なリズムを奏で、背景の音楽と溶け合うように調和し、美しい映像を引き立たせるスペースの役割を果たしてくれる。タイプライター音に耳を傾けて頂ければ、本作品がアカデミー賞作曲賞を受賞するのも頷けるであろう。このタイプライター音は、一義的にはブライオニーの性格や心拍数を表現するような形で起用されている。例えば映画の冒頭で、ブライオニーが完成した演劇の台本を母親に見せに廊下を闊歩するシーンにおいては、ブライオニーの歩行に合わせるようにしてタイプライター音が規則的に、静的に打ち込まれる²¹。このタイプライター音という音響情報は、ブライオニーの規則的な歩き方という視覚情報と相俟って、ブライオニーの内面——部屋の中のものとは規則正しく配置しなければ気が済まず、だらしのない行いはすぐさま悪しき行為と判断する様な、几帳面で神経質な性格——を映画ならではの方法によって表現してくれる。また、ブライオニーがロビーの書いた手紙を持って生い茂る草むらの中を屋敷に向かって駆け抜けるシーンにおいては、ブライオニーの心臓の鼓動を表現しているかの様に、力強く、動的にタイプライターの音が打ち込まれているのである²²。そして、これらのタイプライター使用シーンにおいて最も注目せねばならないのは、タイプライター音がブ

ライオニーの登場シーンに限定して起用されているという点である。このことが最も特徴的に表れているのが、ライオニーがロビーを犯人にでっちあげる為、ロビーがセーリアに宛てた卑猥な手紙をセーリアの部屋からこっそり盗み出すシーンである。このシーンでは、ローラが強姦された事件を受けて各登場人物がアリバイを説明するショットと、ライオニーがセーリアの部屋の中から手紙を探し出すショットが、クロスカットイング^{註23}で映し出される。この際、双方のシーンは数秒間隔で目まぐるしく切り替わるのであるが、心臓の鼓動のように激しく打ち込まれたタイプライター音はライオニーのショットのみに同期されているのである。このシーンの他にも、前述の廊下を規則正しく歩くシーンや、ロビーの書いた卑猥な手紙を持ってドキドキしながら草むら走りを抜けるシーン、ライオニーが大勢の看護婦と共に病院内を列を成して歩くシーンなど、タイプライター音の使用シーンはいくつか登場するものの、それらのどのシーンもライオニーの登場シーンに限定されているのである。このことはタイプライター音の二義的な効用、すなわち、この物語がライオニーの小説の世界であることを暗示する効果をもたらしものと考えられる。テロップや作品中においてタイプライター音が挿入され、エンディングロールにおいてもタイプライターの文字が使用され、そのタイプライター音がライオニーの心理状態を表わす時のみに起用されているという事実は、この物語の世界はライオニーがタイプライターを弾いて想像している小説内部の世界であるということ、文字情報や音声情報という形式でわれわれに暗示してくれるのである。

3.2 「語り」＝「騙り」の構造と、語ることへの肯定的な眼差し

前節では、物語の構造転換によって作品のテーマが「物語ることの意義」へと移り変わったということに関する検証を行った。では、マキューアンは小説を書くという行為に対して如何なる意義を見出しているのだろうか。物語というものの本質に関して、服部典之は以下のように述べる。

「語る」ことは「騙る」ことに準えられることがある。「語る」ことが「筋のある一連の話をする」(広辞苑)ことである時、「事実」が語られる場合もあるだろうし、「虚偽」が語られる場合もあるだろう。特に後者の場合は、悪辣な詐欺の「騙り」のこともあれば、貴重な時間を過ごさせてくれる物語としての「騙り」のこともある。しかし、楽しい物語の場合でも物語は虚構なのであるから、畢竟「騙り」と通濾していることに変わりはない。「事実」を語る場合においても、ある事実をメディアや人が介在して伝達しているわけであるから、そこに解釈行為が加わってくる。この意味で「事実の語り」にも「騙り」は関与

しうるし、そこから目を背けるならば事実の良き「語り手」にはなれないだろう^{註24}

物語ることにはフィクション性が必ず付きまとうのであり、どんな物語も、それが作者の想像力の賜物であることから逃れることはできないのである。語りと騙りの間に引かれる境界線は非常に見えにくい曖昧なものなのであり、小説には往々にして嘘が内在しているのである。事実、ライオニーが著わした『贖罪』という小説は、ライオニーの過去の罪の告白という事実の叙述だけではなく、本当は再会できずに息絶えてしまったロビーとセーリアに想像上の幸福を与えるという虚構も混ざっていたのであった。すなわち、Robin Shalene Patrick^{註25}が本作品は「単なる過去の留まらず過去の虚構性を持つ想像性をも探求している」^{註26}と強調しているように、マキューアンは虚実の入り混じったライオニーの小説を通じて小説というものが本質的に内包する語り＝騙りの構造を提示しているのである。

ただしここで重要なのが、マキューアンは物語ることの持つこのフィクション性を肯定的なものとして捉えている点である。ライオニーの一人称により語られている原作小説の以下の記述は、マキューアンの声を代弁するものと言えるだろう。

ロビー・ターナーが一九四〇年六月一日にブレイ砂丘の近くで敗血症のために死んだこと、あるいは同年の九月にセーリアが地下鉄のパラム駅を破壊した爆弾によって死を遂げたこと、それらを直接間接の手段で納得させても、何の利益があるのか。……そんな説明から、いかなる意味や希望や満足を読者が引き出せるというのか？ ふたりが二度と会わなかったこと、愛が成就しなかったことを信じた人間などいるのだろうか？ 陰鬱きわまるリアリズムの信奉者でもないかぎり、誰がそんなことを信じたのだろうか？ わたしはふたりにそんな仕打ちはできなかった。……もちろん私も知っている。ある種の読者が『でも、本当はどうなったの？』と尋ねずにはいられないことは。答えは簡単だ——恋人たちは生きのび、幸せに暮らすのである。わたしの最終タイプ原稿がたったひとつ生き残っているかぎり、自持の心強さ、幸運なわたしの姉と彼女の医師王子は生きて愛し続けるのだ^{註26}

物語ことは確かに「騙ること」ひいては「偽ること」の呪縛から逃れることはできない。凡そ物語は嘘と通底しており、それは虚構を提示することに過ぎないかもしれない。しかしながら、このことは語ることの限界性を示すと同時に、可能性の条件をも呈示するのではないだろうか。語る＝「騙るといふ営為は、成就せずには終わったものに対し、たとえそれが真実ではなかったとしても、善良な想いに裏付けられた想像力を以て生命力

を吹き込む力を備えているのである。それゆえマキューアンは、小説家であるブライオニーをして、想像力を携えた語り「騙り」を通して彼女が自ら犯した罪を償わせたのである。作品中においては、物語ることの持つ肯定的な力にブライオニーが気付く描写が描き出されている。第三部後半、ブライオニーが聖トマス病院において記憶が曖昧になってしまったフランス人兵士の話し相手をする場面を、Ankenbrandtは以下のように評価する。

As a nurse at St. Thomas', Briony learns how to put her skillful lying to good use. In her scene with Luc Corner, she learns that storytelling can help people. She sits and talks, in French, with the dying soldier. He is delusional, yet she goes along with his delusions, pretending to be a girl he knows and whom his parents want him to marry. When he asks her if she loves him, she says that she does, thus providing some comfort to him moments before he dies. [註27]

聖トマス病院の看護師として、ブライオニーは彼女の嘘をつく技術を良い方法に活かしている。リュック・コルネとのシーンにおいて彼女は、物語ることは人を助けることが出来るということを学ぶのである。彼女は死にかけの兵士の横に座ってフランス語で会話をする。彼は誤解をしているのであるが、それでも彼女は口裏を合わせ続け、彼が以前出会ったことのある、それも両親が彼の結婚相手に望む女性であると装いつけるのである。リュックがブライオニーに自分のことを愛しているかどうか尋ねた時、ブライオニーは首を縦に振って頷いた。こうしてブライオニーは彼が死ぬ直前のわずかな時間、彼に幸福を与えたのである[拙訳]

物語るということは往々にして嘘を含む。ブライオニーがリュックに語ったこともま

た嘘であった。しかしながら全ての嘘が否定されるべきではなく、救済の手段となる嘘も存在するということを、ブライオニーはこの瞬間に学ぶのである。そして、このブライオニーが感じ取ったフィクションとしての想像力の持つ可能性は、マキューアンが小説を著わすという行為に見出す肯定的な力と重ね合わせることが出来るのではないだろうか。

『つぐない』のエンディングにおいて、物語構造の転換は小説家ブライオニーへのインタビュー形式によって行われている。このシーンにおけるカメラのフレームは、インタビュー（アンソニー・ミンゲラ）とブライオニーが対峙して座っている場面を横から映したロング・ショットに始まり[図23]、インタビューの肩越しのブライオニーの上半身のミディアム・クローズアップに移り[図24]、どんどんブライオニーの顔に近付いて行き、インタビューの顔を見据えて過去の告白をするブライオニーのクローズアップがしばらく続けて映し出される[図25]。そしてロビーとセシリアの死の回想シーンを挟んだ後、カメラは正面からのブライオニーのクローズアップに切り替わり、物語の確信——小説の中だけでもふたりに幸せを与えたいという彼女の願い——を語る部分では、ブライオニーはカメラを真つ直ぐ見据えて語るのである[図26]。このエンディングの一連のシーンは、第一部においてブライオニーが嘘をついたシーンと重ね合わせられるであろう。13歳のブライオニーが嘘をつくシーンも同様に、警察官の肩越しのブライオニーのショットから始まる[図27]。そして同様にクローズアップへと切り替わる[図28]。しかしエンディングと第一部のシーンで大きく異なるのは、ブライオニーの目線の動きである。カメラを真つ直ぐ見据えて語り続けたエンディングでの告白に対して、第一部で嘘をつくシーンにおいては、警察官に「彼だと分かったの？ それともちゃんと見たのかい？」[註28]と尋ねられてから「はい、この目で見ました」[註29]と嘘の証言をするまでの一瞬の間、ブライオニーは目線を斜め下へ逸らしているのである[図29]。つまり、嘘をついてしまうことをためらっている心理状況が映像として表現されているのである。13歳の時に警察官に言い放った嘘も、77歳に



23:インタビュー（左）とブライオニー（右）のロング・ショット



24:インタビューの肩越しのブライオニーのミディアム・クローズアップ



25:ブライオニーのクローズアップ（目線はインタビュー）



26:正面からのブライオニーのクローズアップ（目線はカメラ）



27:警察官（右）と嘘の目撃証言をするブライオニー（左）のショット



28:ブライオニーのクローズアップ



29:一瞬目線を下方へ逸らすブライオニー

なつてインタビュアー、ひいてはカメラのレンズの向こう側に座っているわれわれ観客に向けて発した嘘も、どちらも虚偽の事実を述べていることには変わりない。しかし13歳の時についた嘘と、77歳になつてついた嘘との大きな違いは、その目的意識の中に見出せるだろう。小説家としての老ブライオニーは、自らが引き裂いてしまったふたりを、異なる形による嘘——幸福に満ちた仮想現実を物語るという嘘——によって結び付けようと試みているのである。虚偽の物語を語ることに内在するフィクションとしての想像力を信じ、贖罪を試みているのである。この物語ることの可能性への信頼は、罪悪感のあまり目を逸らしてしまつた13歳の頃とは違い、正面を真っ直ぐ見つめて語りきつた77歳のブライオニーの目線から感じ取ることが出来るのである。この肯定的な力を持つた「語るという行為」を以てブライオニーが行つた贖罪のプロジェクトを、果たして完遂したものと見做すことが出来るのか否かという問題に関しては、次章にて「Atonement」という概念の語義を考慮した上で、検証を試みたい。

4-1 〈Atonement〉と「罪」概念の真義——和解という契機

第3章においては、本作品におけるふたつ目の中心的テーマである「語ることの可能性」を、原作小説および映画化作品から相互補完的に読み取つて来た。そして、物語という営為の内包するフィクションとしての想像力の可能性が、小説を媒介とした贖罪へブライオニーを向かわせたという点を明らかにしてきた。しかしながらここで注意せねばならない点のひとつある。それは「Atonement」という概念の持つ真義である。本作品の原題である『Atonement』には、原作小説では「贖罪」、映画版では「つぐない」との邦題が付せられている。映画版のタイトルである「つぐない」の方は日常生活でもしばしば使用される単語であるが、方や「贖罪」は多くの日本人にとっては聞き慣れない単語であろう。実のところ、「Atonement」という単語も英語圏の日常生活ではほとんど使用されることがなく、専ら宗教的文脈において用いられる特別な意味合いを包含した単語である^{註20}。そこで本章では、主に宗教的な文脈において使用される「贖罪」という概念の持つ真義を理解し、その上で本作品における贖罪とは何であったのか、本当にブライオニーは罪を償うことが出来たのかという点を探求したい。

4-1-1 Atonementの語義

Atonementの意味に関して、『Oxford English Dictionary』によると、大別して以下3つの意味合いが含まれていることがわかる。

- The condition of being at one with others; unity of feeling; harmony; concord; agreement^{【註21】}
- 1 他のもので一体化している状態。単一であるという感覚、調和、合意^{【拙訳】}
- Reconciliation or restoration of friendly relations between God and sinners^{【註22】}
- 1 罪人と神の間における、調停あるいは友好関係の回復^{【拙訳】}
- Propitiation of an offended or injured person, by reparation of wrong or injury; amends, satisfaction, expiation^{【註23】}
- 1 過ちや損害行為に対する賠償によって、攻撃されたり傷付けられた人が許しを与えること。埋め合わせ、満足させること、罪滅ぼし^{【拙訳】}

第3の引用の意味でのAtonementは、われわれの一般的な認識としての「つぐない」という概念と大きな違いはないだろう。過ちを犯して危害を加えてしまった人に対して、何らかの罪の代償を提供するという意味合いである。より重要度が高いのは、この一般的な罪の償いの概念を超えた付随的な意味合いである第1、第2の意味合いであろう。第1、第2の引用によると、Atonementには他の存在と「一体化」或いは「和解」するということの意味合いが含まれていることが理解できる。この一体感の感覚がキリスト教の教義という文脈で用いられれば、一体化の主体は神と罪人になるであろう——この場合罪人であるわれわれ人間は、キリストの磔刑というスケープゴートを仲介して神の許しを請うことになる。他方で、より世俗的な文脈において用いられる際には、危害を加えた者と加えられた者との間の「和解」という意味合いを持つことになる。すなわち、罪を犯した人間が何らかの代償となる行為を行うことにより、神と一体化した存在となる、あるいは危害を加えてしまった対象との和解を果たす。これが「贖罪」という概念の持つ真意なのである。

4-2 ブライオニーの神聖性と「ミニチュアのタリス邸」

贖罪という概念の持つ「一体化」或いは「和解」という契機は、本作品とどのような関係性を持つであろうか。前者に関しては、第一部においてブライオニーが小説家という存在を神と同等の立場であると考えている記述が散見される点が注目される。

書き手であるブライオニーは、今や善悪の区別などという童話じみた考えを超越できるくらいに世界を知ったはずではないか？ すべての人間を一樣に判断できる、神のごとくに高い位置というものはどこかに存在するに違いなく、そうした位置から眺めたときには、人間たちが一生懸けたホッケー競技のように競う姿ではなく、栄光ある不完全さのもとで賑やかにひしめきあっているさまを捉えることができるのだから」^{註34}

ブライオニーにとって小説を書くという行為は世界の秩序を「神という視点」から創り出す行為なのである。映画序盤において、彼女が書いた演劇を従兄弟たちと一緒に演じようという話を持ち上がった際にブライオニーが洩らした「小説を書けばよかった。〈城〉つて言葉だけで、塔も森も村も想像できるのに、劇では……」^{註35}「役者、次第だもの」^{註36}という台詞——役者の腕前次第になってしまいう劇に対する落胆と、作家が神として世界を操ることが出来る小説に対する希望——からも、彼女が小説に対して抱いている神聖性を見ることが出来るだろう。

ブライオニーが小説の想像主「神である」ということは映像としても表現されている。冒頭のミニチュアのシーンに注目したい。映画は小説と異なり、ブライオニーの部屋の中にあるミニチュアのアップからブライオニーへとカメラが移動していくシーンから始まる。小説においてはミニチュアの動物たちは「顔をそらえて……それらはまるで合唱を始めるかのように一方向を——持ち主のほうを——向いており、鶏たちまでがおとなしく囲いの中にいた」^{註37}と記載されているのだが、これに対して映画では、まずタリス邸のミニチュアのアップ^{註38}が映し出された後に、家のミニチュアから真っ直ぐにブライオニーに向かって並べられた動物たちのミニチュア^{註39}が映し出され、最後にブライオニーの顔のアップが映されるといふ構成をとっている。即ち、映画では動物のミニチュアの配置が変更され、その映像は「ノアの箱舟」を彷彿とさせるように映し出されているのだ。こ

の冒頭の映像は、「この物語はブライオニーによって描かれた小説の世界であり、そしてブライオニーにとって世界の創造主である小説家は神に等しい存在なのだ」という事実を暗示しているものと考えられる。実際にこの映像の解説においてライトは、「この物語の語り手であるブライオニーは神であり、物語の登場人物たちの人生を操れる存在だ」^{註40}と述べていることから、この描写はブライオニーが神的存在であることの表現だということが裏付けられるだろう。

また、このミニチュアというアイテムは、ブライオニーとミニチュアの動物との関係においてブライオニーが神の立場にあることを示してくれるだけではない。これに加え、ミニチュアのタリス邸と現実世界のタリス邸との関係において両者が比較されることにより、登場人物全てがミニチュアであるかのように思わせる効果ももたらしてくれるのである。例えば冒頭映像の続きでは、先程のミニチュアのタリス邸が正面から映し出された後、現実世界のタリス邸も同様に正面から映し出されている^{註41}。そしてその直後、カメラが下方へ移動するとセシーリアとブライオニーが屋敷の前の芝生に寝そべっているのだが、この時のふたりは、現実のタリス邸がミニチュアのタリス邸と折り重なることにより、まるでミニチュア人形であるかのように見えるのである^{註42}。このショット比較に関してはライト自身も以下のように述べている。「ここも対比が面白い。冒頭の人形の家は本物の家のレプリカだったんだ。登場人物は人形のようにも見えない」^{註43}。この他にもタリス邸のショットは度々挿入されている。噴水のシーンの直前^{註44}、ブライオニーが秘密の隠れ家小説を書くシーンの直前、失踪したジャクスンとピエロを捜索するシーン^{註45}など、要所においてタリス邸を正面から映し出すショットが起用されているのである。これにより、物語はタリス邸を中心として繰り返られる世界であることが提示され、同時にこのタリス邸がミニチュアと折り重なることにより、物語世界はあたかも何者かによって操作されているミニチュアの世界であるかのようにわれわれの目に映るので



30:タリス邸のミニチュア



31:動物たちのミニチュア



32:タリス邸



33:タリス邸の正面からのショットからカメラが下方にずれると、芝生に寝そべっている姉妹がまるでミニチュア人形であるかのように映し出される



34:噴水のシーンの直前。画面左方の噴水に向かって、画面奥のタリス邸からロビーとセシーリアが歩いて来る。この時のふたりは図20と同様にミニチュア化される



35:一同がピエロとジャクスンを捜索に出るシーン



36:騙りの中の幸福なふたり

ある。この世界を支配する何者かがブライオニーであることは、言うまでもないだろう。ミニチュアハウスがタリス邸のミニチュアであるという設定は映画でのオリジナルの設定であるという点も考慮すると、このことはより一層示唆的であると言える。

しかしながらここで注意せねばならないのは、贖罪という概念を「神との一体化」という極めて抽象的で神学的な意味合いとして理解してはならないという点である。前述の通り、ブライオニーにとって小説家とは小説世界において神の立場を保有していると読み取ることが出来る。従って小説と小説家という関係性においては、前者は後者によって想像された世界であるという点から、小説家は小説という世界の内側においては神に等しい存在と見做すことが出来るだろう。この点に鑑みると、一見したところロビーとセシリアの幸福を小説の中で描き上げたブライオニーは神と一体化して贖罪を遂げているかのように思われるかもしれない。しかしながらわれわれがここで問題にしななければならないのは、小説と小説家の間の関係性ではなく、小説家と神の関係性なのではないだろうか。すなわち、罪人である小説家が小説を物語るという行為を以て罪を償うことにより、神との一体化¹⁾と和解を遂げることが可能なのかどうかを考察せねばならないのではないか、ということである。「小説家が神と等しい存在である」というのは、あくまで小説世界の内部において小説家はあたかも神であるかのように振舞うことができるという比喩表現に過ぎないのであり、小説家が現実²⁾に神という絶対的な立場に立つことができるということの意味するものではないだろう。実際に、神との一体化という意味での贖罪の可能性に関してはマキューアン自身も自認するところである。マキューアンは、ブライオニーの筆を通じて以下のように記す。

この五十九年間の問題は次の一点だった——物事の結果すべてを決める絶対権力を握った存在、つまり神でもある小説家は、いかにして贖罪を達成できるのだろうか？ 小説家が訴えかけ、あるいは和解し、あるいは許してもらおうことのできるような、より高き人間、より高き存在はない。小説家にとって、自己の外部には何もないのである。なぜなら、小説家とは、想像力の中でみずからの限界と条件とを設定した人間なのだから。神が贖罪することがありえないのと同様、小説家にも贖罪はありえない——たとえ無神論者の小説家であっても。それは常に不可能な仕事だが、そのことが要³⁾でもあるのだ。試みるのがすべてなのだ^{註39}

ブライオニーは小説世界の創造主という意味では神の立場に立つことが出来るかもしれないけれども、彼女が著わした小説による償いを以て現実世界においても神との融合を図ることはできないのだ。人間は神にはなれない以上、既に犯してしまった罪は消える

ことはなく、完全なる罪の帳消しを希求する事は出来ないのだ。すなわち、贖罪とは原理的に完結することのない行為なのである。われわれが行い得る贖罪とは、罪の帳消しを求めることではなく、むしろ罪を犯してしまった事実を心の中に刻み付けた上で、それでもその罪に対して償い続ける継続的な努力なのである。

4.3 現実世界と小説世界の和解

では、神と自分自身の一体化が不可能であると自覚するに至ったブライオニーにとって、「和解」の対象は何もないのだろうか。ブライオニーの贖罪は、罪の超克も、ふたりからの許しもえることが出来ない、自己完結的な空しい努力であると評価せざるを得ないのだろうか。この点、「贖罪」の最後に記された以下の引用は、ブライオニーの贖罪に込めた思いを理解する為の重要な手掛かりとなるであろう。

わたしは思いたい——恋人たちを生きのびさせて結びつけたことは、弱さやごまかしではなく、最後の善行であり、忘却と絶望への抵抗であるのだと。わたしはふたりの幸福を与えたが、ふたりが自分を宥⁴⁾してくれたことにするほど勝手ではなかった。完全な宥しはまだなのだ。ふたりを自分の誕生日パーティに現れさせる力がわたしにある……ロビーとセシリアが、まだ生きており、まだ愛しあっている、図書館で隣り合って座り、『アラベラの試練』にほほえみを浮かべているというのは？ 不可能ではあるまい^{註40}

ブライオニーは、神との一体化は勿論のこと、もはやロビーとセシリアのふたりからの許しを得ることも出来ない。過去の過ちを帳消しにすることも出来ない。贖罪を完結させることは不可能なのである。それでも尚贖罪を試みる為の拠り所があるとすれば、それは第3章で検証を行った「語るという行為の持つフィクションとしての想像力」なのではないだろうか。マキューアンは、語ることが根本的にフィクション性を伴う行為であるとしながらも、そのフィクション性に肯定的な力を見出しているのだった。そしてこのフィクション性を内包した語りは、完全なる罪の回復は見込めないながらも、引き裂いてしまったふたりの愛を小説というフィクションの世界の中で蘇らせることができるのである。たとえそれが真実ではなくとも、「現実」と「想像」を和解させることを可能にしてくれるのである。犯してしまった罪が消えることはないかもしれない。現実⁵⁾は決して変わらない。しかしながら、想像の中で「現実」と「想像」の和解を試み続けることによって、ロビーとセシリアのふたりに対する償いの気持ちを表明し続けることが出来るのである。

る。プライオニーが「試みるのがすべて」だと述べるのは、現実的な贖罪の限界性を自覚しながらも、想像力の可能性を信じて物語ることを続けるべきなのだというマキューアンの思想——贖罪の本質の暴露と、それに対してわれわれが取るべき態度——の表明であるものと解する。

5 「結論にかえて——マキューアンが騙ろうとしたこと」

小説は、ことばによる架空のできごとの呈示ないし叙述につきるものではなく、ことばが呈示する——指示する (denote)——できごとが、さらに語る——共示する (connote)——もの、あるいは、ことばによつて呈示されたできごとと、さらに語らせるものではないだろうか。……小説の、あるいは映画の全体的な脈絡ないし構造を決定するのは、呈示されるできごとそのものではなく、できごとを提示する仕方、ことばや映像を操作する仕方にほかならない〔註4〕

浅沼圭司

『つぐない』ひいては『贖罪』がロビーとセシリアの儂い悲恋物語を描いたのは確かなことである。しかしながら浅沼の言うように、小説や映画はその具体的な物語を呈示する以上に、その物語の構造そのものを通して何らかのメッセージを呈示することが出来るのである。マキューアンはロビーとセシリアの悲恋物語を通して、第1に複雑な人間関係の抗争性という人間社会の本性を描き出しつつ、それが原因で起こった分断——ロビーとセシリアの分断——を描き出した。そして、この分断という悲劇的結末に対し、物語るという行為による償いの可能性を第2のテーマとして提起した。マキューアンの描いた物語が持つ深淵さとは、この具体的に表現された物語を超えた形而上的な位置から語られる「騙られるテーマが織りなすものではないだろうか。第4章で示した様に、人間の贖罪には限界が有り、完全なる罪の帳消しを希求することは不可能であろう。亡骸となつてしまったロビーとセシリアから許しを得ることは不可能な企図であり、贖罪とは本質的に完結不可能な行為なのである。しかしながらマキューアンは、第3章で示したように、物語ることの持つフィクションとしての想像力に可能性を見出している。語りは虚偽を伴った騙りに過ぎないかもしれないけれども、小説の持つフィクション性は、絶望の理由ではなく、むしろ可能性の条件なのである。「小説は虚構の現実を描くにすぎない」のではなく、「虚構かもしれないけれども創造することができる」と肯定的に解釈されるのである。神、あるいはロビーとセシリアとの和解は見込めずとも、語ることの可能性を信頼することで「現実」と「想像」の間の和解を希求することが可能となるのである。

小説家であるプライオニーによる贖罪は、その描きだされた物語がたとえ真実ではなかったとしても、ふたりの幸せな生活を描き続けたいという彼女の真摯な想いによつて、不完全ながらも達成され得るのである。プライオニーの描いた架空の幸福は、想像力の名の下に、現実との和解を果たすのである。ロビーとセシリアの愛は、プライオニーのしたためたこの小説の中に、そのフィクションの中に、今だ尚、その火種を絶やすことなく、永遠に語り継がれるのである。

〔註〕

- 1 日本語版は原作小説に『贖罪』、映画化作品に『つぐない』という異なるタイトルが与えられているのに対し、英語版の原書および映画化作品は共に『Atonement』というタイトルが付されている。以後本稿では、邦題に準じ、原作小説を『贖罪』、映画化作品を『つぐない』と呼ぶこととする
- 2 「女性器」の意
- 3 『つぐない』DVD
- 4 同右
- 5 同右
- 6 池宮正才「現実的物語言説の構造——記述責任と言説形式について」『コミュニケーション科学』、7頁。
- 7 その無人称性から、「暗黙の語り手」、「見えない語り手」、「不在の語り手」などとも呼ばれる
- 8 前掲書、12頁
- 9 同右
- 10 前掲書、13頁
- 11 前掲書、14頁
- 12 ただし、この時に客観的視点によつて描かれる各々の登場人物の主観的認識世界は、本当に登場人物が認識したことかどうかに関する保証は完全には成され得ず、客観的視点の無人称の人物の想像に留まることになるだろう
- 13 イアン・マキューアン著『贖罪(下)』、121—122頁
- 14 イアン・マキューアン著『贖罪(上)』、72—73頁
- 15 Morten Høi Jensen, *The Effects of Conflict in the Novels of Ian McEwan*, p.5
- 16 ボードウェル+トンプソン著『フィルム・アート 映画芸術入門』、506頁
- 17 同右、253—258頁
- 18 複数の登場人物を交互に示すように編集した二つ以上のショット。会話の状況が典型的
- 19 (ボードウェル+トンプソン、前掲書、503頁)
- 20 被写体の大きさがかなり大きいフレイミング。胸から上の人物の姿がほぼスクリーンいっぱいに出される(ボードウェル+トンプソン、前掲書、506頁)
- 21 被写体の大きさが小さいフレイミング。立っている人物がスクリーンの高さとはほぼ同じに見える(ボードウェル+トンプソン、前掲書、507頁)

- 22 同右
- 23 同時に異なる場所で行われている以上のフィクションを、ショットを交互に切り替えて映し出す編集(ホードウェル+トンプソン、前掲書、500頁)
- 24 服部典之著『詐術としてのフィクション——デフォービスモレット』、4頁
- 25 Robyn Sharlene Padwick, *Intertextual Echoes: Violence, Terror, And Narrative In The Novels Of Ian Mewan And Graham Swift, A Thesis Submitted In Partial Fulfillment Of The Requirements For The Degree Of Master Of Arts In The College of Graduate Studies (Interdisciplinary Studies)*, p.9-10
- 26 マキューアン著『贖罪(上)』、304-305頁
- 27 Amy Ankenbrandt, *Atonement: The Power of the Imagination, the Difficulties of Loving, the Wastage of War, and the Quest for Atonement*, p.4
- 28 『つぐなご』DVD
- 29 同右
- 30 『Atonement』の本意に宗教的意義がある点を鑑みると、『Atonement』に対して『つぐなご』は生活において使用される単語を邦題として並べてしまったことは不適切である点を評価して『つぐなご』はならぬ
- 31 James A.H. Murray, *The Oxford English Dictionary*, p.539
- 32 同右
- 33 同右
- 34 マキューアン著『贖罪(上)』、197頁
- 35 『つぐなご』DVD
- 36 マキューアン著『贖罪(上)』、14頁
- 37 『つぐなご』DVD
- 38 同右
- 39 マキューアン著『贖罪(下)』、305-306頁
- 40 前掲書、306頁
- 41 浅沼圭司著『映画における「語り」について——七人の映画作家の主題によるカプリッチオ』、99頁

【図版クレジット】

1-36: 映画『つぐなご』本編より

【参考文献】

単行本——

- デイヴィッド・ホードウェル+クリスティン・トンプソン著『フィルム・アート 映画芸術入門』、愛知/名古屋大学出版会、2007年。
- マキューアン、イアン著『贖罪(上)』、東京/新潮文庫、2008年
- マキューアン、イアン著『贖罪(下)』、東京/新潮文庫、2008年
- 浅沼圭司著『映画における「語り」について——七人の映画作家の主題によるカプリッチオ』、東京/水声社、2005年

- 服部典之著『詐術としてのフィクション——デフォービスモレット』、東京/英宝社、2008年
- Hampton, Christopher. *Atonement: The Shooting Script*, USA: Newmarket Press, 2008
- Murray, James A.H., *The Oxford English Dictionary*, U.K.: Oxford University Press, 1970
- 学術論文——
- 池宮正才著『現実的物語言説の構造——記述責任と言説形式について』『コミュニケーション科学』、2008年28号、東京経済大学
- Ankenbrandt, Amy. *Atonement: The Power of the Imagination, the Difficulties of Loving, the Wastage of War, and the Quest for Atonement*, U.K.
- Jensen, Morten Høi, *The Effects of Conflict in the Novels of Ian Mewan*, Denmark: Copenhagen International School, 2005
- Padwick, Robyn Sharlene, *Intertextual Echoes: Violence, Terror, And Narrative In The Novels Of Ian Mewan And Graham Swift, A Thesis Submitted In Partial Fulfillment Of The Requirements For The Degree Of Master Of Arts In The College of Graduate Studies (Interdisciplinary Studies)*, Canada: The University of British Columbia Okanagan, 2008
- 映像資料——
- 映画『つぐなご』、シヨールイト監督、イギリス、2007年、DVD