

ヴェンダース、古典アメリカ文学を撮る  
——映画『緋文字』への一考察

藤吉 清次郎

高知大学人文社会科学部人文社会科学科人文科学コース  
『人文科学研究』第23号 別刷(2018)



## ヴェンダース、古典アメリカ文学を撮る ——映画『緋文字』への一考察

藤吉 清次郎

(人文科学コース)

### 0. はじめに

19世紀のアメリカ人作家ナサニエル・ホーソーン (Nathaniel Hawthorne, 1804-1864) の『緋文字』 (*The Scarlet Letter*, 1850) は筆者が把握している範囲では、これまで8回 (1904, 1907, 1911, 1917, 1926, 1934, 1973, 1995) 映画化されている (1934年版以前の5つの映画はサイレント映画である)<sup>1</sup>。本稿では、比較的論じられることの少ない、ウィム・ヴェンダース (Wim Wenders, 1945-) 監督の『緋文字』 (原題: *Der Schalachronte Buchstabe*, 1973) に考察を加えたいのだが<sup>2</sup>、本稿での考察をより明確するために、まず『緋文字』の映画として一般に最もよく知られ、論じられることが多い最近作、デミ・ムーア (Demi Moore) が主演した映画『スカーレット・レター』 (*The Scarlet Letter*, 1995) の意義を述べることから始めることにしたい<sup>3</sup>。

『スカーレット・レター』はクレジットにあるように原作に自由にアダプテーションが加えられたハリウッド映画である。現代のフェミニズムを念頭に、男性社会における女性の権利・主張を色濃く反映する本作品は、男性中心主義のピューリタン社会においてヘスター・プリン (Hester Prynne) が逆境の中、自分の信念 (自由意思) に従い、戦う女性としてたくましく生きる様を中心に描き出している。作品の結末においてヘスターとアーサー・ディムズデール (Arthur Dimmesdale) 牧師の愛は成就し、ピューリタン共同体を見限ったふたりは、不義の子パール (Pearl) とともに馬車に乗って自由の地に向かう。最後のシーンで数年に亘ってヘスターを拘束した、姦通を表す「A」の布が地面に捨て去られる様子が映し出されるが、この「A」の布の扱いはこの映画の主張を象徴的に示していると言えよう。この1995年度版『スカーレット・レター』は原作を読んだ者には少なからず違和感を抱かせるものの、映画としての意義はさておき、現代アメリカ社会の価値観 (特にフェミニズム) の在り方を知る上では面白い作品に仕上がっている。

この1995年版に較べると、ウィム・ヴェンダースが監督を務めた『緋文字』 (1973年) は、世界的な監督が手がけた映画であるにもかかわらず、論じられることは少ない。このことはヴェンダース自身がこの作品を「失敗作」と認めていることと無関係ではないだろう。ヴェンダースはインタビューの中で、予算など制作上の様々な難題に直面し、満足な作品にならなかったと述べている<sup>4</sup>。また別のインタビューで、『緋文字』制作で学んだ教訓は「映画を作ることを正当化する唯一のよりどころは、自分の知っているものについて語ることだ」と述べている (中条328)。この発言はヴェンダースが原作『緋文字』についての知識・理解が十分ではなかったとの告白だと解釈できる。映画には、確かにそれに該当すると思われる納得しがたい箇所もある。しかし、筆者には、そのような点を考慮に入れても、ヴェンダース『緋文字』は評価すべき要素を有する作品であると思われる。

ヴェンダースと言えば、彼は『都会のアリス』（1973年）、『さすらい』（1976年）、『パリ、テキサス』（1984年）、『夢の涯てまでも』（1991年）など数々の名作を世に送り出した世界的な映画監督である。彼の映画の多くはロードムーヴィーと称されるものであり、この映画のなかで、主人公たちはあてどなく宙ぶらりんの精神状態で目的もなく漂うように旅を続ける。『緋文字』の主人公たちも、ロードムーヴィーの主人公たちのように、「生」の感覚を得られずに漂うような精神状態で孤絶と閉塞状況を経験するのだが、しかしここで注目すべきは、ヴェンダースの描く映画における神の問題であろう。現代人の根無し草的な存在状況に関心を寄せるヴェンダースにとって、ゆるぎない神など存在するはずはない。この意味で、この監督が神の存在を前提としたホーソーンの『緋文字』をどのように描いているかが問題となるだろう。

神の問題のほかにも、原作の物語展開を頭に入れて、ヴェンダースの映画を観てみると様々な疑問が浮かぶ。例えば、なぜディムズデル牧師はフラー（Fuller）総督によって殺害されてしまうのか。あるいはなぜパールは「A」の文字の意味を「アメリカ」だと述べるのか。ディムズデル牧師は果して真の意味で悔悛して告白したのか。なぜヘスターは告白後卒倒したディムズデル牧師の安否を気遣うそぶりも見せず、教会を後にするのか。なぜ物語はチリングワース（Chillingworth）の登場の場面が始まるのか。これらの疑問点はヴェンダースが原作を忠実に再現するのではなく、自らの信念に基づき映画『緋文字』を制作したことを意味するだろう。

上記の疑問点はあくまで脚本（あるいはストーリー）のレヴェルでの問題であるが、この問題点に加えて、現在では「構図の達人」と称される若きヴェンダースが映像という観点から『緋文字』をどのように描いているかという点は非常に興味深い。この点、安井豊はヴェンダース『緋文字』に関する論考において、この作品は「銃ではなく視線が交錯する西部劇」とであると述べ、映画における視線の重要性と西部劇の影響を鋭く指摘している（安井95）<sup>5</sup>。しかし、残念なことに安井の論考は対話形式をとる短いエッセイであるため、視線の問題に関して十分な検証がなされていない。

そこで、本稿では、まずホーソーンの『緋文字』とヴェンダースの『緋文字』の差異を明確にするために、それぞれのあらすじを述べる。次に安井豊の示唆を踏まえつつ、視線という観点から『緋文字』の登場人物を考察する。さらに、前述した作品にまつわる疑問点を検証し、ヴェンダース『緋文字』の本質に迫りたい。

## 【原作のあらすじ】

『緋文字』の舞台は17世紀中期の戒律の厳しいピューリタン社会である。物語は町の広場にある晒し台の上に、赤ん坊パールを抱きかかえたヘスターが服の胸元に「A」の文字の布が縫い付けられた状態で民衆のまえに立たせられている場面が始まる。後からセイレムに辿り着いたロジャー・プリン（Roger Prynne）はヘスターの姦通相手を探すべく、チリングワースと名乗り、町医者となる。姦通相手のディムズデル牧師は人知れず罪意識で苦しみ、徐々に衰弱していく。牧師と対照的に、ヘスターは娘とともに、7年間抑圧的なピューリタン社会で力強く生きていく。ディムズデル牧師の衰弱ぶりを見かねたヘスターは森の中で彼を励まし、ピューリタン社会を捨て別世界へ行こうと誘う。牧師は一旦はその誘いに同意するものの、森から町へ帰る途中、精

神の変貌を遂げる。牧師は、書きかけの選挙日説教の原稿を破棄し、新たに原稿を書き上げ、7年前ヘスターが立った晒し台で説教に臨む。説教を終えた牧師はヘスターとパールを晒し台に呼び寄せ、民衆の前で罪の公的告白をする。そのあと、牧師は神の使いと暗示されるパールからキスを受け、ヘスターに抱きかかえられ、絶命する。復讐の対象を失ったチリングワースは「引き抜いた雑草が日向で萎れていくように」(“like an uprooted weed that lies wilting in the sun,” 164)<sup>6</sup>亡くなる。ヘスターはパールを連れて旧大陸に行くが、後日彼女はひとりボストンに舞い戻り、自分の「自由意思で」(“of her own free will,” 165)「A」の文字の布をつけて男たちに虐待され、苦悩する女性たちの相談相手として、余生を過ごす。物語の結末、二つ並ぶお墓の真ん中に立つ墓碑には黒地に赤き「A」の文字があった。

### 【映画のあらすじ】

原作とは異なり映画では、姦通罪のため、町からの追放と、姦通の罪を表す「A」の文字を縫いつけた服の着用の処分を受けたヘスターは不義の子パールとともに岬の小屋で暮らしてすでに7年が経過している。7年の月日を経て、ヘスター親子は情状酌量で村への出入りの自由を許されるが、親子はピューリタンたちの冷徹な視線にも負けず、毅然と生きている。一方、7年遅れでセイレムに到着した夫のチリングワースは自分の妻が姦通の罪を犯したことを知り、姦通相手に復讐するために素性を隠し、町医者となる。姦通相手であるディムズデル牧師は、すでに7年間罪意識で苦悩し、心身ともに衰弱している。物語の結末部で牧師は、一緒にセイレムを脱出し、旧世界に行こうというヘスターの誘いに応じて、寄港している船に乗り込もうと浜辺までいく。しかしディムズデル牧師は罪の告白を果たしていない自分をパールが受け入れてくれないだろうと判断し、町の教会に戻る。予定されていた選挙日説教を行い、その後信者たちのまえで罪の告白をする。告白後、身体の衰弱のため卒倒した牧師は別室に運ばれるが、フラワー新総督の手で密かに絞殺されてしまう。ヘスターとパールはディムズデル牧師が告白し卒倒する姿を目撃するとすぐに、教会を出て出発予定の商船に乗り込むべく海岸に急ぐ。チリングワースも二人を追うが、ヘスター親子はすでに商船に向かう小舟で浜辺を離れている。チリングワースは二人を追うのをあきらめ、町に引き返す。作品は太陽の光が降り注ぐなか、小舟のヘスター親子を映し出しながら結末を迎える。

## 1. 視線のドラマとして観る

ヴェンダース『緋文字』は視線のドラマである。登場人物たちは言葉よりもむしろその視線によってその内面を雄弁に語っている。以下、主に視線という観点から、主要登場人物の造型に考察を加えていく。まずチリングワースから検証を始めよう。

映画のなかでのチリングワースの位置づけは、原作とはかなり異なっている。原作のチリングワースはしわだらけの顔に灰色のあごひげをした色黒の小柄な老人であり、学問に没頭するあまり、知と情のバランスを壊し、その内面を表すように片方の肩が歪んでいる。自分の妻の姦通を知った彼は、復讐するために姦通相手を執念深く追求するうちに、ついに悪魔のような存在になってしまう。そのため読者の多くは腹黒いこの医者に対して同情の念を抱くことはないだろう。一

方、映画ではハンス・クリスチャン・ベルチ (Hans Christian Blech) が演じるチリングワースは整った顔をした、知的で冷静な医者であり、ディムズデル牧師の胸に「A」の文字の傷跡を見つけて歓ぶシーンはあるものの、ごく普通の人間として描かれていると思われる。換言すれば、彼は原作のような寓意的悪役ではなく、妻を寝取られた不幸な男として観客の同情さえ得られるような現実的な存在だと言えるだろう。その意味で観客とチリングワースの距離は思いのほか近く、このあと考察するのだが、物語の始まりの場面でも確認できるように観客がチリングワースの視点を交えて事の推移を見守る場面さえあるのである。

このようにヴェンダースは原作のチリングワースに大きな変更を加えているわけだが、その変更に関して特に留意すべきは、この監督がチリングワースを西部劇に登場する流れ者のように描いていることである。そのことを暗示するように映画は冷たい風が吹きすさぶなか、旅人チリングワースと下部のインディアンが浜辺を歩いている様子がロングショットで映し出されて始まる。彼の武器は拳銃ではなく、鋭い眼光である。おそらくそれは彼が視(診)ることを職業とする医者であることと無関係ではないだろう。作品の始まりでチリングワースがインディアンの手下とともに、森で野宿する場面において、たき火を見つめるその鋭い眼光はクロスアップで映し出され、観客は彼の内面に秘められた思いを意識させられる。町に到着したチリングワースは西部劇の流れ者の主人公のように、床屋も兼ねる雑貨屋に入り、その店の主人らしき男に髭を剃ってもらう——雑貨屋/床屋で髭を剃ってもらうシーンは作品の終わりの方でも見られ、『緋文字』の中で「床屋」の場面が意識的に導入されていることは明らかである——が、その時、窓越しにひとりの若い女が広場の晒し台に引き立てられていくのを見かける。我々はチリングワースの視線に従い、最初の晒し台の場面に導かれる。

この場面では、ヘスターが多くのピューリタンたちが見守るなかで晒し台に立たされている(図1)。町で毎年一度開かれる裁判の日である。彼女は7年前に姦通の罪を犯し、町から追放されていたが、すでに夫が妻の罪を恥じて死んでしまったという理由で情状酌量され、これからは姦通(Adultery; Adulteress)を表す「A」の文字の印を身につけるだけで町への出入りは自由であるとの判決を受ける。その晒し台に立つ、センタ・ベルジャー(Senta Berger)が演じる若く美しい女性ヘスターは無表情にその判決を聞いているが、この無表情こそがヘスターを特徴付ける



(図1) 晒し台のヘスター

ものであり、内面に秘めた精神的屈強さを暗示している。彼女は臆するところない視線で群衆を見詰めるのであるが、この女性の落ち着いた強い視線は、彼女を糾弾する民衆の冷徹な視線に屈することはない。

ここでこの場面の視線の問題をより具体的に分析するにあたり、視線と撮影法の問題に少し触れておこう。この点、わずかの屋外からロングショットを除いて、「ワンカット・ワンカットを視線でつなぐ」手法がとられているという安井豊の指摘は示唆的である（安井96）。まずヘスターを糾弾する民衆たちの冷徹な視線が映し出される。次にヘスターに向けられた、教会と共同体の指導者たちの視線が映し出される。もちろん注目すべき視線は民衆たちの中のチリングワースのそれであろう。自分の妻が姦通の罪のために晒し台に立たされるのを知り、衝撃を受け、途方にくれたような悲しげな視線をヘスターに向けるチリングワースの顔が大きく映し出される。一方ヘスターも夫の視線に気づき、戸惑ったような視線を送る。

しかしこの場面でも最も注目したい視線はベリンガム（Richard Bellingham）総督の娘ヒビンズ（Hibbins）のそれであろう。イレナ・サマリナ（Yelena Samarina）が演じるヒビンズは原作では総督の高齢の妹であるが、映画では総督の娘に変更されている。R. C. Keenan & J. M. Welshが指摘しているように、その変更には年齢的な観点から、彼女をヘスターの分身的な存在として描くための配慮があったのであろう（176）<sup>7</sup>。実際、ヴェンダースはイレナ・サマリナをヘスターの役に起用しようとしていたことを考慮に入れると、この人物設定の変更も理解できる（Keenan & Welsh 176）。

最初の晒し台の場面でヒビンズはヘスターをしっかりと見据え、「A」の文字を捨て去り、自由な森に行くように叫ぶが、彼女の眼光の鋭さはまさしく、父権制社会を糾弾するフェミニストの激しい主張を表している。ヒビンズはその言動——例えば帽子着用を拒否している——から判断すると、女性を抑圧するピューリタン社会に対して憎悪の念を抱いていることは間違いないが、公然とピューリタン社会を批判するような発言が許されているのはある意味、彼女が「狂女」として見なされているからであろう。そのことはこの晒し台の場面では彼女がお付きの召使いと思われる女性に家の方に連れ戻されることから窺い知れる。

また別の場面ではヒビンズが建物の上方の窓からヘスターに鋭い視線を送りながら、自分らしい生き方をするように叫ぶシーンもあるが、彼女の視線の強さは「屋根裏の狂女」のそれを連想させる。映画の結末の教会のシーンでも、ディムズデール牧師の罪の告白を聞き、嘲りの笑いを発するヒビンズはそばの男性に力づくでその口をふさがれたとき、その男性に抗うが、その際に見せる彼女の挑戦的な強い視線は、女性の「声」を封じ込めようとする男性、あるいは広く男性社会全体に対して向けられていると考えられるだろう。

再度最初の晒し台の場面に話を戻そう。この場面でヒビンズの強い視線と対照をなすのは、ウィリアム・レイトン（William Layton）が演じるベリンガム総督の弱々しい視線であろう。娘の鋭い視線が映し出されたあと、ベリンガム総督の弱々しい視線が映し出される。ベリンガム総督は原作ではほとんど注目されない脇役であるが、映画のなかでは重要な位置づけがなされている。つまりピューリタン社会のなかで、この総督は他のピューリタン共同体の冷徹な指導者たちの中で、唯一人間的な感情を有する人物として描かれているのである。

晒し台の場面において、民衆、教会関係者など、ほぼすべてのものがヘスターに厳しい視線を浴びせるなか、ベリンガム総督はひとり優しさと不安が入り交じったような視線を送っている。そこにはおそらく、娘のヒビンズの存在が影響しているのであろう。つまり、常軌を逸した振る舞いをする娘の存在がベリンガム総督の心に強く作用し、彼をピューリタンの頑迷な価値観から解放したと推察される。例えば、ヒビンズが魔女の火あぶりの刑を意識したかのように、晒し台で自虐的に自らの服に火をつける場面では、その娘の姿を目撃したベリンガム総督は驚きのあまり、寝巻きのまま、家を飛び出し、急ぐあまりぬかるんだ道で転倒してしまう。総督のその転倒の際に見せるあわてたその表情はまさしく、健全な父親のそれであり、総督の人間性が露わとなる。

先に、ヒビンズの視線の強さを指摘したが、視線という意味では、ヘスターの娘パールの視線は注目に値する。作品のいたるところで、イエラ・ロットレンダー (Yella Rottlander) が演じるパールは大きな眼を見開き、何かを視ているが、その視線は子供と思われないほど——時に小悪魔的、あるいは妖精的な言動をするが彼女自身「私は悪魔の子」「悪魔が私を作った」と言っている——、その赤い服と同じように圧倒的な力を有している。そのことを確認するために、ヘスターとパールがベリンガム総督の屋敷に行く場面を検討してみよう。屋敷では、ベリンガム総督、フラー副総督、ウィルソン牧師がいすに座って、パールの教育の在り方について話し合いを行っている。部屋に迷い込んできたパールを前に、フラーとウィルソン牧師は、女性は男性に従順であるべきであるという考えをパールに教え込むために、彼女を墮落した母親のヘスターから引き離し正しく育てるべきだと主張する。ベリンガム総督からパールのことを一任されたウィルソン牧師が彼女を引き寄せようとする、この少女は拒絶し、近くのいすに行儀悪く座り、ウィルソン牧師をじっと見つめる。ウィルソン牧師が「お前の母親は？」とパールに尋ねると同時に、ヘスターが一同のいる部屋に入ってくる。カメラは母親とウィルソン牧師を交互に見やるパールをクロスアップで映し出す。ウィルソン牧師はパールに向かって「お前は誰の子だ？」と尋ねる。ヘスターもウィルソン牧師もパールから「父親は天上の神様だ」との回答を期待しているのだが、パールはウィルソン牧師に対して「母親が花畑で摘んだのよ」と答え、牧師を凝視する。この場面でパールのその視線は大人たちにも物怖じしない精神的な強さを表していると思われる



(図2) 睨むパール

が、パールの純粹で無垢な視線は大人たちの精神的墮落性を映し出し、それは大人のそれと見事な対照をなしており、映像における見所のひとつとなっている（図2）。

さらにパールの視線の意味を探るために、別の場面を見てみよう。それはディムズデール牧師の家でチリングワースが病気で衰弱したディムズデールを診察するために、彼に衣服を脱ぐように要請する場面である。ディムズデール牧師はチリングワースの要請を断固として拒むが、カメラはそのやりとりをパールが窓からじっと眺めている様子をクロスアップで映し出す。この場面のあと、パールは駆け出し、晒し台のところを通る際、「父は死んだ。明日は別の日」という言葉を発する。この言葉はパールがその鋭い視線によって罪の告白をできないディムズデール牧師の象徴的な死を直感的に見抜いていることを暗示している。先に挙げたパールの不穏当な言葉から判断すると彼女の視線は「父なる神」の死さえも見通しているのかもしれない。このように映画では至る所でパールの視線はクロスアップで撮られており、その印象的な姿は映像に不思議な雰囲気醸し出している。

最後に、ルー・カステル（Lou Castel）が演じるディムズデール牧師の人物造型と視線について述べておこう。映画のディムズデール牧師も原作の牧師と同様に、罪意識のために心身ともに衰弱しきっている。この牧師の視線は主要登場人物のなかで最も弱いと言えるだろう。例えば、彼は作品の始まりの晒し台の場面でヘスターに向かって、姦通相手を白状するように促すが、その際この牧師の視線の弱々しさは罪意識から生じる苦悩の深刻さを示唆している。映画の中で牧師は終始伏し目がちであり、妻の姦通相手を探索するチリングワースの鋭い視線を一方向的に浴び続ける。原作では、ディムズデール牧師は告白の場面で、民衆の前で罪の告白をする際、内面的強さを取り戻し、告白を思いとどまらせようとするチリングワースに対して強い視線を向けてこの男の要請を断固として拒絶するのだが、映画では、告白の場面においてチリングワースとの対決はなく、牧師は最後まで真の意味で内面的な強さを取り戻せないまま、ついに強い視線を他者に向けて発することもないのである。

以上、『緋文字』の主要な登場人物たち（チリングワース、ヘスター、パール、ディムズデール、ヒビンズ、ベリンガム）の視線を中心に考察してきたが、作品において、視線が大きな役割を果たしており、登場人物たちの視線の交錯が巧みに描かれていることがわかる。ある意味で、『緋文字』の世界では言葉が不要と思えるほど、映像がその力を発揮していると言えるだろう。序論において『緋文字』は「銃ではなく視線の交錯する西部劇」とであるという安井豊の見解を挙げたが、西部劇が言葉よりアクションを重視する活劇であるとするならば、安井の指摘は妥当である。ヴェンダースは視線の静かなる活劇を描くために西部劇という枠組みを利用したということも考えられるだろう。あるいは彼はピューリタン社会という限られた空間での密度の濃い人間心理を効果的に描くために、戦略として言葉ではなく視線を選択したと考えることもできるだろう。いずれにしてもヴェンダースは『緋文字』を、視線の交錯する静かなる活劇として描いていると言えるだろう。

## 2. 映画『緋文字』に関する疑問点

序論で指摘したように、フラー新総督によるディムズデール牧師殺害、ディムズデール牧師の

告白における説得力の欠如、「A」の文字の軽視、作品における神の不在など、ヴェンダースの映画は原作とは大きく異なっているため、それらの点を考察し、作品の本質に迫りたい。

まず、原作において大きな意味を有する「A」の文字をヴェンダースがいかに捉えられているかを検証してみたい。映画では、パール自身が「A」の文字の意味を口にする場面がある。それは、セイレムの海岸に寄港した船のひとりの船員とパールが雑貨屋の外でうち解けた様子で親しげに話をする場面である。ここで注目したいことは、ほとんど心を閉ざして他の人と話をしないパールが心を許して、船員である外国人にその本音を吐露することである。事情を知らないリュディガー・フォークラー (Rudiger Volger) が演じるその船員はヘスターがつけている「A」が何を意味するのかと尋ねるが、パールはその文字が「アメリカ」の頭文字だと答える。「A」は言うまでもなく、Adultery、Adulteressを表しているはずであるが、なぜパールはそれを「アメリカ」を意味すると答えたのであろうか。原作では、「A」はAdultery、Adulteress、Angel、Artist、Arthurなどを含意し、重要な意味を有しているのであるが、しかしヴェンダースは「A」の多義性を重視する原作にあらがって、「A」の意味をアメリカの頭文字として限定・固定を試みているのである。むしろ作品の時代設定が1640年代であることを念頭におくと、「アメリカ」という言葉が出てくること自体不自然である。当然ヴェンダースはそのことを知りつつ、「A」の文字の場面を設けたはずである。このことは映画『緋文字』を解釈する際、いかなる意味をもつことになるのであろうか。

これに関連して、この場面における笛とオウムの存在は無視できないだろう。前述の船員が吹く笛は、青山真司が的確に指摘するようにロック音楽を暗示していると思われる<sup>8</sup>。ロック音楽は1950年代アメリカで、ブルースとカントリー音楽の融合の中から生まれたものである。60年代ロック音楽はカウンター・カルチャー運動と結びつき、価値の多様性、抑圧からの解放、自由・平等を求め、既存の体制・価値観に対抗する反体制的メッセージを発することになる。ロック音楽に決定的な影響を受けたと告白する若きヴェンダースが<sup>9</sup>、パールに笛を吹かせる場面を設けたことはかなり意図的なものであると考えられる (図3)。

その点、笛に加えて船員が連れてきたオウムの存在も注目に値する。オウムは人を苛つかせるようにけたたましく鳴く。実際店の主はそのオウムの鳴き声にいらつき、オウムを絞め殺したい



(図3) 笛を吹くパール

とつぶやくが、このオウムが、社会秩序に混乱をもたらす何かを意味していると考えるのは的外れであろうか。オウムといえば、作品の結末部で、ディムズデール牧師が選挙日説教と告白を行うために教会に向かう際、町中の通りで船乗りたちの一群と遭遇し、オウムのことが話題に上る。船乗りのひとりがあるろうことか、牧師に酒を勧め、オウムを購入しないかを尋ねる。牧師はお酒を一口飲み、オウムの値段を尋ねる。船乗りのひとりがそれは聖書に書いてあるだろうと冗談を言う。ナンセンスな会話である。それにしても、選挙日説教と告白に向かう牧師を描写するのに、なぜこのような場面が必要なのであろうか。それはディムズデール牧師が悔悛するに至っていないことを意味するのであろうか。この疑問を解くために、牧師がヘスターとともに、浜辺まで行く場面を見てみよう。

新たな人生を送るためにピューリタン社会を離れようというヘスターの誘いを受け入れたディムズデール牧師は彼女とともに船で旅立つために、パールの待つ海岸までやってくる。そのとき牧師は道すがら、パールが自分を許してくれないだろうと心配していたが、不安的中しパールは牧師に近づこうとせず、少し離れたところで首を振るばかりである。牧師は罪の公的告白をしていないためにパールが自分を拒絶しているのだと判断し、急遽予定されていた選挙日説教と罪の告白をするために町へ戻るのであった。ここで確認しておきたいことはディムズデール牧師がヘスターに向かって「船に必ず戻る」と言って引き返したことである。牧師のこの発言は彼が真の意味で悔悛していないことを示しているだろう。したがって牧師が教会に向かう過程におけるオウムとお酒への言及は、彼がピューリタン社会で牧師として従順に生きることを暗に拒んでいることを示唆している。それはディムズデールがそれまで抑圧していた内なる「生」の力に従って生きていきたいという無意識のメッセージだと解釈できる。

ここでもう少しディムズデール牧師の内面心理を検証するために告白の場面に注目してみよう。牧師は勇気を振り絞ってヘスターとの姦通の罪を告白し、その後服の胸元をはだけ、胸の「A」の文字を信者たちに晒すと、衰弱のため卒倒してしまう。ここで重要なのは別室に運ばれ、意識を取り戻した牧師が「これで船に乗れる」とつぶやいていることである。この場面でわかることは、牧師が罪の告白をひとつの義務だと捉え、それを果たせば、解放されて自由になれると考えていることである。フラー新総督に殺されなければ、牧師は予定通り、自らの幸福のために船に乗ってイギリスへと旅立っていたであろう。このようにディムズデール牧師の言動を見る限り、ヴェンダース『緋文字』は信仰と贖罪を描く作品ではないのだ。

では、ヴェンダースはディムズデール牧師の人物造型において、何を描きたかったのであろうか。原作では、「真の聖職者」「真の宗教家」(“a true priest,” “a true religionist”, 82)であるディムズデール牧師は、姦通の罪を犯すも罰せられもせず、罪意識で苦悩すればするほど牧師としての名声は高まり、そのことが彼をより深い絶望へと追いやる。一方映画でも、牧師は苦悩のため心身ともに衰弱し、3度も倒れてしまうが、その描かれ方を見る限り、牧師が生も楽しめず、町から逃げ出すこともできないジレンマ状況にいたことだけは確かであろう。ここで注目すべきは、ディムズデールと神の関係である。この点、安井豊は、映画『緋文字』における空間と神の関係に注目しながら、「丘の上のヘスターとパールを捉えた仰角ショットでも空は申し訳程度しか映っていない」と述べ、「ヴェンダースはこの信仰と贖罪の物語で神を排除した」(安井97)と

鋭く指摘している<sup>10</sup>。

これに関して言えば、ディムズデル牧師が民衆の前で罪の告白をする場所が教会という建物の中であることは見逃すべきではない。原作では、空の下、7年前にヘスターが立たされたまさにその晒し台で牧師は罪の告白を行い、その際呼び寄せたパールの赦しのキスを受けて息絶えるのである。それは、悔悛し告白を終えた牧師と天上の神との和解を暗示しているように思える。一方、映画では教会のなかで告白が行われるのである。教会では、ヘスターとパールも牧師の告白を聞いているわけだが、胸の「A」の印を民衆に晒した直後卒倒するディムズデル牧師を見た親子は、すぐさま教会から出て、停泊している商船に乗るために海岸に向かう。この親子の行動については後で考察するが、牧師の告白の場面で注目すべきは、告白が本来有するはずの宗教的・神学的な意味合いが否定されていることである。具体的には牧師の告白が天上の神を象徴する「空」を排除した閉鎖空間で行われ、しかも神との和解を暗示するパールの赦しのキスの場面も描かれていないのである。その意味でヴェンダースが牧師の告白の宗教的意義を意図的に無化しようとしていることは明らかであろう。

それにしても、ヴェンダースは原作のように、ディムズデル牧師を衰弱死という形で死なせなかったのだろうか。なぜヴェンダースはフラー総督にディムズデル牧師を絞殺させたのか。もちろん、フラーは信者たちの模範となるべき牧師が姦通の罪を犯し、人間としての脆弱性を晒したディムズデル牧師を許すわけにはいかなかったのであろう。しかしそれ以上に息を吹き返した牧師がつぶやく「これで船に乗れる」という言葉がフラー総督に決定的な影響を与えたのではないだろうか。ピューリタン社会の長であるフラー総督にとって人間の本源的生、あるいは人間的愛のために、教会を捨て、海外へ逃亡しようとしているディムズデル牧師は許し難い存在だったのである。その殺人現場にはウィルソン牧師も居合わせており、ディムズデル殺害を黙認する状況を考慮に入れると、いわばピューリタン社会の指導者ふたりが、教会という神聖な場所においてディムズデル牧師を葬ったということになる。殺人の場面では、密室においてフラー総督の少し引きつった顔、ディムズデル牧師の朦朧とした顔、ウィルソン牧師の曇った顔をそれぞれクロスアップで交互に映し出すことによって、緊張感のある雰囲気を作り出している（図4）。このような設定を通してヴェンダースはピューリタン社会体制の有する非道性・残酷性を描



（図4）凝視するフラー総督

こうしていると思われる。それは、「A」の文字が「アメリカ」を意味すると述べるパールの言葉と符号するだろう。

これまで、「A」の文字の意味の固定化、ディムズデール牧師の告白における説得力の欠如、さらにフラー新総督によるディムズデール牧師殺害などを中心に考察してきたが、ではなぜヴェンダースはこのような原作に抗う変更をしたのだろうか。この問題は彼の生きた時代的文脈に置いて考える必要がある。つまり1945年にドイツで生まれたヴェンダースはまさしく最も多感なティーネージャー時代に60年代に起こったカウンター・カルチャー（対抗文化）の影響を受けた若者たちのひとりであった。彼にとって「A」は自由の象徴としてのアメリカだけでなく、抑圧的な体制としてのアメリカをも表わしていたのである。少なくともヴェンダースは原作『緋文字』の解釈において「A」をそのように捉えたのである。監督自身の実人生を念頭において「A」の文字の意味とディムズデール牧師殺害の問題を勘案してみると、ひとりの人間の生が体制に圧殺されるという物語展開に若きヴェンダースの声が反映されていると考えられるだろう。

### 3. 結び———結末の問題を中心に

これまで、視線、西部劇、神不在、カウンター・カルチャーなどの観点から、映画『緋文字』の解読を試みた。最後に、序論で指摘した、映画の結末の問題を考察してみたい。

原作では、ディムズデール牧師が亡くなり、復讐の対象を失ったチリングワースも程なく「引き抜いた雑草が日向で萎れていくように」この世を去る。ヘスターはパールを連れて、旧大陸に渡るが、しばらくして、ひとりピューリタン社会に舞い戻り、自らの「自由意思」で「A」の文字の布を胸につけて、生涯男性社会の中で不遇な人生を歩む女性たちの相談役として生きていく。一方、映画では、太陽の光が輝くなか、ヘスターとパールは寄港している商船に乗船すべく、小舟に乗っている。二人のあとを追ってきたチリングワースは二人の乗った小舟を少し笑みを浮かべながら見つめたあと、旅用の服を投げ捨て、手下のインディアンとともにその場を後にする。最後にカメラは小舟のヘスター親子の顔を交互にクロスアップで映し出す。ヘスターはしっかりと前方を見据え（図5）、一方母親の腕の中で眠るパールは「父は死んだ。明日は別の日」と寝言をいう。



（図5）小舟の上で前方を見つめるヘスター

以上のように、映画の結末は原作のそれとは著しく異なるわけであるが、ヴェンダースの変更をどのように解釈すればよいのであろうか。「明日は別の日」という言葉が暗示するように、映画の結末はヘスターがピューリタン社会における7年間の孤絶と実存的な閉塞状況から解放され、旧大陸において新たな人生をおくることを意味するであろうが、われわれは結末でのヘスターの行動に違和感を抱かざるを得ない。というのも、それはディムズデル牧師が告白して卒倒したあと、ヘスターが彼の生死も確認せず、教会から逃げ出して海岸に向かうからである。すなわちヘスターがディムズデル牧師を真に愛しているのであれば、卒倒した牧師の身を案じ、教会に留まったのではないだろうか。ヘスターが7年もの間、町から追放され、孤絶と実存的な閉塞状況にひたすら耐えることができたのも、牧師への愛があったからである。少なくとも原作ではそのような状況が前提としてあるが、映画ではどうなっているのか。ヘスターの中で牧師への愛より自由への渴望が勝ったと解釈すべきなのであろうか。いずれにしても、映画の明るい結末は作品で描かれていたヘスターの実存的閉塞状況の問題が唐突に説得力のない形で解決されたという印象を観客に与えるだろう。

この点、ヴェンダースの一連の映画を高く評価する映画監督である青山真司は『緋文字』に一定の評価を下しながらも、もしこの作品が監督が言うような「失敗作」とするならば、その原因はヘスターの描き方にあるとし、次のように述べている。

本作は、何よりベルガーの決然とした無表情の映画であり、だがそれは旧大陸への帰還ではなくアメリカにとどまる方向に向かうべきではなかったか。逃避を求めるのは男であり、ヒロインは『風とともに去りぬ』（1939）のように、意地でもそこに留まるはずだ。迫害を官能とともに受け止めるベルガーの無表情はそれを求めているように見える。それは『パサジェルカ』（1963）の、マゾヒズムに身を浸しながら生を希求する女性像にも繋がっている<sup>11</sup>。

ここで青山は、ヘスターの人物造型における一貫性の欠如を指摘している。抑圧的なピューリタン社会のなかで無表情に耐えてきたヘスターが安易にそこから逃避することは不自然だというのである。原作においてもヘスターはパールを旧大陸に送り届けると、再びピューリタン社会に戻ってきて自らの意思で「A」の文字の布をつけて男性社会で不当な扱いを受けた女性たちの助言者として忍耐強い人生を送ったということになっており、その意味でも青山の指摘は妥当だと思われる。沈黙したまま無表情で迫害に耐える姿こそ、ヘスターに相応しいのだ。もちろん青山が指摘した点をヴェンダースが作品の失敗の要因と考えたかは不明であるが。

青山の見解を敷衍すれば、『緋文字』はヘスターとディムズデル牧師の物語ではなく、牧師の「信仰と贖罪」の物語でもなく、あくまでヘスター、あるいはヘスターとパールの物語である<sup>12</sup>。つまり、物語内での牧師の存在感は希薄であり、おそらくヘスターにとっても牧師は決定的な存在ではなく、従って作品内でヘスターと牧師の間の愛の問題にほとんど注意が払われていないことも頷ける。これはヴェンダース映画のテーマのひとつである、男女関係の不可能性を表しているとも解釈できよう<sup>13</sup>。このように考えれば、映画の結末でヘスターがディムズデル牧師を見捨てて教会を出て行くことにも納得がいく。

それでは、ヘスターがピューリタン社会を脱出し旧大陸に帰る物語設定の不自然さをどのように考えればよいのであろうか。その可能性は推測するしかないが、先に述べたように、若きヴェンダースがカウンター・カルチャーの洗礼を浴び、1968年の学生紛争（5月革命）など反体制の政治運動の影響を受けていたことは軽視できない事実であろう。青山も示唆するように、26才のヴェンダースは物語結末に関して政治的信念と映画的信念の間でジレンマに陥り、結果的に政治的信念を優先させてしまったと推察されるのである<sup>14</sup>。

以上、ヴェンダース『緋文字』を考察してきた。この作品は結末部に問題を抱えてはいるものの、全体として評価に値する要素を数多く有し、ひとつの高質な作品世界を提示している。具体的にはヴェンダースはカウンター・カルチャーなどの問題を織り込みながら、ピューリタン社会という限られた空間における密度の濃い人間心理を視線の交錯という形で見事に描き出しているのである。とりわけ視線の交錯を効果的に描くために西部劇の枠組みを採用し、視線の静かなる活劇として『緋文字』を提示しているところに「構図の達人」としてのヴェンダースの本領が垣間見られるのである。このような意味において、『緋文字』はヴェンダースの映画としてもっと評価されてしかるべき作品だと思われる<sup>15</sup>。

## 註

1. 映像化された『緋文字』については、Brian McFarlaneが1926年版について、Roger Bromleyが1995年版について、詳細な分析を加えている。
2. DVD 『緋文字』 ヴィム・ヴェンダース監督、東北新社、1973年
3. DVD 『スカーレット・レター』 ローランド・ジョフィ監督、1995年
4. 梅本洋一他（編）『天使のまなざし——ヴィム・ヴェンダース、映画を語る』、248-61頁
5. 確かに、若きヴェンダースはハリウッド映画から大きな影響を受け、中でも西部劇の巨匠ジョン・フォード（John Ford, 1895-1979）を尊敬し、『都会の天使』においてフォードの『若き日のリンカーン』（1939年）を引用さえしている。
6. Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter* の引用はすべて *The Scarlet Letter* (A Norton Critical Edition, 2005) による。
7. ヒビズがヘスターの分身的な存在であることを示唆する場面がある。ある夜、ヒビズは父親ベリンガムの寝室を訪ね、会話を交わすのであるが、その時彼女が身につけている服には赤い「A」の文字が縫い付けてある。それは彼女がヘスターに同情し、彼女の内なる声を代弁することを自らの役割として意識していることを暗示している。
8. ヴェンダース映画に詳しい映画監督、青山真司はDVD『緋文字』（東北新社）に付された解説文において、ヴェンダースの『緋文字』の本質を見事に分析している。本稿執筆に際し、この解説文、及び青山が編んだ『ヴィム・ヴェンダース』（フィルムメーカーズ11、キネマ旬報社、2000年）に触発されるところが多かった。
9. ロックンロールがヴェンダースの人生に決定的な影響を与えたことについてはRobert Phillip Kolker and Peter Beicken, *The Films of Wim Wenders*. pp.12-14. に詳しい。
10. 安井豊は神が排除された『緋文字』には「歪んだ抽象性」が宿り、この作品は「アブストラ

クト・ムーヴィー」であると結論づけているが、安井の指摘はある意味、的を射ている（安井 97）。しかし、ヴェンダースは意図的に「アブストラクト・ムーヴィー」を制作しようとしたのではなく、自らの映画的信念に従って、ピューリタンたちの閉鎖的な空間における心理的葛藤を描こうとしたため、図らずも安井が指摘するような作品に仕上がってしまったと言わなければならない。

11. 青山、DVD 『緋文字』解説文

12. インタビューにおいて、『緋文字』のテーマについて尋ねられ、ヴェンダースはこの作品のテーマは「母親とその子供」と最初のアメリカ人世代、つまりアメリカで暮らすヨーロッパ人」と述べている。（『天使のまなざし——ヴィム・ヴェンダース、映画を語る』、51頁）。

13. ウォーレン・バックランド 134頁；ザビーネ・ハーケ 252-53頁

14. 青山、DVD 『緋文字』解説文

15. 『緋文字』の後に発表した『都会のアリス』をはじめとする一連の作品を見る限り、ヴェンダースが『緋文字』制作で多くのものを学んだことは確かなようだ。彼は『都会のアリス』において、『緋文字』制作の際の足枷——出演者、予算、原作に基づく脚本など——から解き放たれ、自らの監督としての才能を開花させ、見事なロードムーヴィーを仕上げているからである。もっと具体的に言えば、『緋文字』制作によって、ヴェンダースは自らが、限られた空間での密度の濃い人間心理を描く映画監督ではなく、根無し草のようにたえず目的もなく彷徨する旅のなかで他者との偶発的な出会いなどを通じて人間のあり方を描き出す映画監督であることを確信したと思えるのである。

## 引用文献

青山真司 DVD 『緋文字』東北新社 DVD付属の解説文

梅本洋一他（編） 『天使のまなざし——ヴィム・ヴェンダース、映画を語る』フィルムアート社、1988年

中条省平 『映画作家論』平凡社、1994年

ハーケ、ザビーネ 『ドイツ映画』山本佳樹（訳）鳥影社、2010年

バックランド、ウォーレン 『フィルムスタディーズ入門』晃洋社、2007年

安井豊 「ヴェンダースのアブストラクト・ムービー——神を排除することによって生まれた抽象性」『ヴィム・ヴェンダース』フィルムメーカーズ11、キネマ旬報社、2000年、95-97頁

Bromley, Roger. "Imagining the Puritan Body: The 1995 Cinematic Version of Nathaniel Hawthorne's *The Scarlet Letter*." *Adaptations — From Text to Screen, Screen to Text*. ed. Deborah Cartmell. London and New York: Routledge, 1999.

Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. A Norton Critical Edition. N.Y.: W.W. Norton & Company, 2005.

Keenan, Richard C. & James M. Welsh. "Wim Wenders and Nathaniel Hawthorne: From *The Scarlet Letter* to *Der Scharlachrote Buchstabe*." *Literature / Film* 6 no. 2

(Spring 1978): 175-79.

Kolker, Robert Phillip and Beicken, Peter. *The Films of Wim Wenders*. N.Y.: Cambridge UP, 1993.

McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaption*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

DVD 『緋文字』 ヴィム・ヴェンダース監督、1973年

DVD 『スカーレット・レター』 ローランド・ジョフィ監督、1995年



2018年7月1日発行

編集兼 高知大学人文社会科学部  
発行者 人文社会科学科  
人文科学コース

高知市曙町2-5-1

印刷所 (有)西村 騰 写 堂

高知市上町1丁目6-4

Wim Wenders' *The Scarlet Letter*: Is This Film Worth Seeing?

FUJIYOSHI, Seijiro

*Offprint from*

Research Reports of  
Humanities, Faculty of  
Humanities and Social Sciences,  
Kochi University  
KOCHI, JAPAN  
2018