

〈おてんば〉娘と彼女が選んだ夫

—— 『若草物語』に見る映画と時代・文化の関係 ——

寺尾 勝行

1

どのような環境（あるいは国）で作られるかによって細部での具体的なありようは異なってくるが、一般的に言って映画は作り手だけで完結するものではなく、受け手、すなわち観客によって享受されて始めて完結するものである。その意味では、観客もまた映画の作り手である、と比喩的な言い方をすることが可能であろう。

だが、観客の果たす役割はそれだけにとどまらない。多くの人材と資金を必要とする映画づくり、とりわけ商業映画づくりは、できるだけ多くの観客に支持されねばならないので、どんな話題を扱い、どのような問題に登場人物を向き合わせ、またその解決をどう図るかについて、同時代の観客の反応をあらかじめ推測し、必要と考えれば迎合する形で作品作りを進めていく傾向が文学以上に強い。この意味合いからもまた、観客は映画の作り手であると言うことが可能なのだ。

従って、同じ作品を原作として映画化した場合でも、作られる時代が変われば作られる意図も、最終的な出来上がりも変わってくるのが珍しくないのである。歌は世に連れ、世は歌に連れという言い回しが俗にあるが、映画もまた世に連れて変化していく——とは言い換えると、時代につれ、文化状況に連れ変わっていく——というある意味で自明のことを以下に述べてみたいと考える。

検討の素材となる作品は、ルーザ・メイ・オルコット Louisa May Alcott による *Little Women* (1868-69) (以下、『若草物語』と表記する。)¹⁾。この小説の代表的で、かつそれぞれがそこそこの人気を博した 3 本の映画化版を比較しながら見直すことにより、映画というメディアがいかに時代の影響を受けやすいものであるかを検証したいと考える。それはまた、映画を詳しく読み解く作業が、その作品の作られた時代や文化の特徴を明らかにする際有効であることを裏から証明することにもなるだろう。

2

後から詳しく述べるように、3本の映画化版の間には脚本そのものの借用から始まり、先行する版のイメージ、シークエンスの借用に到るまで、共通点が少なくない。細かな点をすべて網羅することは煩瑣でもあり議論をかえって分かりにくくするおそれがあるので、本論では議論を中心的人物であるジョーの描かれ方とその周辺的問題に絞って進めることにしたい。

とりわけ注目したいのは、原作において〈おてんば〉な少女として描かれていたはずのジョーがそれぞれの映画化版でどのように描かれているかということ、また、〈おてんば〉娘ジョーの結婚をめぐる問題——特に結婚相手のペーア教授の描かれ方の変化——である。

映画版の原作である小説において、ジョーが〈おてんば〉として性格設定されていることは明らかである。四姉妹の性格設定は小説の第1章において非常に分かりやすく、また印象的な形で描かれている。加えて言うなら、ジョーのこうした性格、行動パターンは第1部を通して一貫している（それゆえ、第1部はそれだけ取り出して見た時には物語として破綻なくまとまっている）とするのが多くの批評家の一致した意見である。少し長くなるが小説の一部を引用することによってジョーの〈おてんば〉ぶりを確認しておきたい。

“So I did, Beth. Well, I think we are; for though we do have to work, we make fun of ourselves, and are a pretty jolly set, as Jo would say.”

“Jo does use such slang words,” observed Amy, with a reproving look at the long figure stretched on the rug. Jo immediately sat up, put her hands in her apron pockets, and began to whistle.

“Don't, Jo; it's so boyish.”

“That's why I do it.”

“I detest rude, unlady-like girls.”

“I hate affected, niminy piminy chits.” (12)

スラングを使っていることに対して非難がましい言葉を末の妹のエイミーから向けられて、ジョーはわざわざ男の子のようなふるまいをしてみせる。小説が書かれた1860年前後では、女の子はどのように振る舞わなければならないか、またその裏返しとして男の子らしい言動とはどのようなものであるかについて、暗黙の了解という形ではあるが、かなり明確な「きまり」(code)が存在した。例えば上記引用にあるとおり、ポケットに手を突っ込む、口笛を吹く、汚い言葉（いわゆる four-letter words や誓いの言葉、ののしり言葉を含む）を使うといった言動は典型的に男の子の言動であるとされていたのである。

こうしたジョーの〈おてんば〉な性格設定は、各映画化版でどのように描かれているだろうか。

“swear words”として33年版で既に大きくクローズアップされており、IMDbの印象深いセリフの項にもリストアップされている“Christopher Columbus!”（「こりゃあたまげた！」）という句に注目してみると、ジョーの〈おてんば〉な性格設定は版を重ねるごとに確かに変化していると言することができる。

具体的に言えば、“Christopher Columbus!”というセリフがジョーの口から発せられるのが33年版全体を通して4回であるのに対し、49年版では5回に変わっている²⁾。回数が増えたことを単純に受け止めるならば、49年版においてジョーのおてんばぶりが一層強調されることになったと言えそうだが、実情は

もう少し複雑であろう。

49年版は33年版の脚本の多くの部分を踏襲しており、しかも33年版の台詞や動作を強調する形を取るケースが何箇所かに見られるのだが、そのことが何を意味しているかを考える必要がある。

1933年の観客は、『若草物語』というストーリーが描き出す、マーチ家を中心とする価値観を、まだ同じ時代に存在することも可能な、しかし比較的敬虔で質素な中流家庭のそれと受け止めることができたはずである。しかし1949年の観客はもはや同時代のものとして受け止めることができない。結局49年の観客にとっては、この映画は基本的に「時代物」(period piece)として享受され、そこで描かれる家庭も、かつて(自分たちのルーツとして)存在したであろう憧れの対象としての中流家庭として受け止められざるを得ない。したがってその表現はリアリズムとしての表現というより、むしろやや定型化された表現——お約束として、やや誇張された表現——となっていたと想像されるのである。

結局のところ、49年版の製作者たちが想定している観客は、"Christopher Columbus!"という表現を耳にした時、同時代のものとしては違和感を覚えるが、時代物としてであれば〈おてんば〉娘の記号的表現なのだとか何とか受け止めることができる観客であったということではないだろうか。製作者たちは、"Christopher Columbus!"という表現をジョーが用いることの意味は、挙措動作などの他の要素と組み合わせ、幾度も反復することによって強調しなければ十分伝わらないと考えたのであろう。それは裏を返せば、ジョーの〈おてんば〉な性格を描写することが重要であると49年段階でまだ考えられていたということでもある。

この"Christopher Columbus!"が、94年版においては一度も出てこない。最早時代物としての台詞としても一般に受け入れられにくくなっているということなのであろう。ちなみに94年版はこれ以外にも多くの言葉遣いを先行する2つの版とは異なる形に変更している。(例えば、10'57"にJo: . . . to come live with that awful old man! Meg: Jo, please don't say awful. It's slang.というやりとりがある。15'28"には、パーティの場で隠れ場所を探していたジョー

がたまたまローリーに出くわし、"Jehoshaphat! I'm sorry."と言う場面がある³⁾。)

言葉遣いという点から見るならば、33年版、49年版はジョーがおてんばであるということを言葉遣いの面でも強調しておこうと考えたことがうかがえ、94年版は先行する版ほどその必要性を認めなかったのではないかと判断される。

同じような変化の流れは、挙措動作という面でも確認できる。先の引用にもあったように、ジョーは口笛を吹き、手をポケットに入れるという典型的に男児の仕草とされる身振り手振りを意識的に行うとされている。小説の冒頭が「プレゼントのないクリスマスなんてクリスマスとは言えないわ、と敷物の上に寝ころんだままジョーが不平をもらした。」という印象的な書き出しで始まるように、少なくとも33年版と49年版ではジョーのいかにもおてんばらしい振る舞いは冒頭から強調されている。

例えば33年版では開始後数分(6'40"辺り)で次のようなシーンが出てくる。四人姉妹の上の二人は苦しい家計を助けるため現在で言えばアルバイトのようなものをしているが、ジョーの場合それは伯母の家で、伯母のために本の朗読をし、あるいはこまごまとした用を足すことであった。伯母が居眠りを始めたのをいいことに早めに帰宅しようとしているところを見とがめられたものの、結局許されて帰る間際になって階段の手すりの拭き直しを命じられる。伯母が見てないことをいいことに、ジョーは片肘を手すりにかけて、2階から1階まで勢いよく滑り降りる。あるいは、雪の積もる中帰宅したジョーが、家の柵を片手付きで飛び越すシーン。あるいは、ローリーの見舞いに行った時、『ハムレット』のまねごとをしながら、ローリーとフェンシングをしていて、途中で足をもつれさせて後ろ向けに転倒、スカートがめくられて下着が見えてしまうというシーン。(偶々その場に出くわしたローレンス氏とジョン・ブルックが思わずたじろぐ。)さらにはジョン・ブルックとメグが交際していることをローリーから聞かされた後、ローリーが言い寄ってきたのをかわして、森の中を全力疾走するシーンなど。

こうした33年版でのジョーのおてんばぶりは49年版でもほとんどなぞるようにして描かれる。階段の手すりを滑り降りるシーン、ローリーとフェンシングのまねごとをするシーンこそないものの（そのかわりに49年版には暖炉の前でスカートを焦がしてしまい、腹ばいになってローリーにお尻の火を消してもらうというシーンが加わる）、49年版の冒頭では、家に帰って来たジョーが、他の3人の姉妹が興味津々で注視する中一度は柵の飛び越しに失敗し腹這いに雪の上に倒れ込んだ後、わざわざ柵の外に戻って、助走をつけて見事に飛び越しに成功し、雪のつぶてを三人がのぞき込む窓に投げつける。中盤近くのローリーとの追いかけてこのシーンでは33年版で32秒だったシーンが51秒と少し長めになっている。ついでながら、33年版、49年版ともに屋内のシーンが中心であり屋外シーンはわずかしかない。さらに加えて言えば、野外ロケのシーンもここ以外にはないように思われる。基本的に『若草物語』が家庭の物語——家庭についての物語——であったことの名残であろう。これに対し94年版では野外撮影シーンが大幅に取り入れられ、物語の性格も、家庭の物語・家族の物語から、一人の女性を中心にした成長の物語あるいはロマンスへと変化していることを、撮影場所の割合という数字が裏付けている。

再度確認するなら、33年版、49年版ともに映画の冒頭近く、しかも初めてジョーを観客に対して提示するシーンにおいて、ジョーがいかにおてんばであるかを強調しているのである。33年版と49年版で強いて違いを探すとすれば、後者において手すりすべりと火かき棒を使ったフェンシングが省略されていることを挙げることができるが、こうした変更はおてんばという性格設定の変更というよりむしろそれを演じる俳優の資質の違い（とそれに加えてその映画が作られた時代の演技・演出の「型」の違い）によるものではないかと思われる。33年版の映画全体およびそこでのヘップバーンの演技についてよく言われることだが、全般的に所作や喜怒哀楽の表現が舞台演劇風になっているのである。ヘップバーンが映画と同じくらい舞台俳優としても活躍した俳優であることを考えると十分納得のいく説明であろう。

49年版において、例えば柵の飛び越しが2回行われ、ローリーとの追いかけて

このシーンが約20秒増やして描かれる等、33年版の脚本をほぼ踏襲しつつも、その一部を繰り返したり強調したりする変更が加えられる傾向が見られるのは、演技スタイルや演出スタイルの変化によって割愛することがより適切と判断されるに到ったシーン（手すりすべりやフェンシングのシーン）に担わされていたはずの意味を補おうとしてではないだろうか。そこから、33年版、49年版にとって、ジョーをおてんばな娘として提示することが非常に重要であると見なされていたことが見て取れると考える。

これらに対し94年版でのジョーはかなり大人びた印象を与える。柵の飛び越えは一度もないし、2階からの伝い降りも、ローリーとの追いかけてこもない。ライダー演じるジョーが見せる最も激しい動きは、近所での社交パーティに出た際にローリーと二人だけで踊るダンス（「姉妹と踊る時いつも男役をやらされていたので変なダンスになって申し訳ない」と弁解をする）と、エイミーが氷を踏み割って溺れかかるシーンで滑るスケートくらいのものである。（このシーンでさえ、ライダー本人が演じていたかどうか怪しいところがある。クレジットはされていないが、94年版ではMarny Engという人物がライダーのstunt doubleを務めたというIMDbの情報がある。他に激しい動きや危険を伴うシーンが見当たらないことを考えると、スケートのシーンでdoubleを用いた可能性はかなり高いのではないか⁴⁾。）それらの描写によって観客が想像するジョーの性格は、おてんば・男勝りでないのと言うまでもなく、活発という言葉もそぐわず、むしろ時折おちょこちょいなどころがあるといった程度である。

原作の冒頭においてジョーは15才と設定されており、当時のアメリカでは女の子(child)から大人の仲間入りをする過渡期に当たる。（ジョーは社会的にもまた身体的特徴から言ってもその過渡期の真ん中に位置している。タイトルの"Little Women"とはまさにそのような矛盾した、不安定な時期を上手く言いとめた表現となっている。オルコットが描こうとしたのは、先ずは注文に応じて書いた部分では、こうした難しい時期にある女の子に向けての、倫理的・精神的成長への励ましであった。）しかし94年版のジョーは子供的な要素はほとんどなく、確かに若くはあるが、既に大人の仲間入りをした女性の感が強い。94

年版では〈おてんば〉という要素を強調する意図はほとんど見られないと言うべきだろう。

ジョーがまるで男の子のように見えることは、言葉遣いや立ち居振る舞いとといった後天的かつ意図的なものだけにとどまらず、本人の意志ではどうにもならない先天的なもの、身体的特徴にも及んでいる。背が非常に高く、女性らしいふくよかさがなく、手足が長い。あまりにも長いので自分の体の一部でありながら彼女にとっては邪魔で仕方がない。顔立ちは、きりりとひきしまった口元、滑稽な鼻、鋭い目などこれまた女性的と言うよりも男性的と言った方がよいようなものとして描かれている⁵⁾。

3つの映画化版がこうした特徴をどう描いているか（というか、どのような俳優を採用しているか）を見てみよう。

単純に背の高さという点で言うと、最も小説のイメージに近いのは33年版のヘップバーンであろう。171cmあるというヘップバーンは、当時としては非常に大柄な女性で、相手役となる男優が共演を避ける傾向があったというエピソードも残っている。ヘップバーンはこの他にも長い手足であるとか、引き締まった口元などの容貌の面でも原作のジョーのイメージに近い。

逆に49年版のジューン・アリソンは155cmとかなり小柄である。そのためもあってか肉付きがよいように見え、トレードマークの人なつっこい笑顔とあわせ、「隣に住む女の子」(girl-next-door)タイプの走りと言われた。親しみやすい女の子（といっても映画公開時での年齢は3人のジョー役の中では最高齢の31歳であった）とは言えても、おてんばとは少しイメージがずれている。

94年版のライダーは163cmと、とりわけて高くもないが、低すぎるという訳でもない。ただし他の俳優と並んだ時ほぼ同じくらいか、少し背が低く見えてしまうのが難点であろうか。キルスティン・ダンストが演じる子供時代のエイミーを除くと4姉妹の中で一番背が低く、これに母親役のスーザン・サランドン（170cm）が並ぶと一層背の高さに関する特徴はかすんでしまう。ある映画評の言葉にもある通り、94年版の「ジョーは、それ以上でも以下でもない、普

通の女の子のように見え」⁶⁾てしまうのである。

言葉遣い、立ち居振る舞い、身体的特徴について検証してきたが、これ以上の証明は必要あるまい。事おてんばということに関して、33年版、49年版は原作の指定をできるだけ保持しようとしており、一方で94年版は積極的に保持する努力を払っていない。94年版のこうした特徴は、男（の子）と女（の子）の違いがほとんどなくなった（というか、より正確を期した言い方をするなら、社会全体が男の子らしさ、女の子らしさという区別を行うことに大きな意味を見いださなくなった）現代という時代にあわせて描写を省いたということに先ずは囚るのであろう。しかし、それとともに、作品を通して訴えかけようとするテーマが変化してきていることもまた原因となっているのではないか。いや、むしろそちらこそ主たる原因で、男子女子のふるまいの差を描かないことは二次的な原因と言ってよいのではなかろうか。

3

おてんばであるジョーがどのような夫を得るのかは、原作出版当時の読者の一大関心事であった。このことは作者オルコットに非常に悩ましい問題を突きつけることになった。彼女は、一方で少女向けの小説というジャンルの要請あるいは出版社の要請を充足しつつ、一方では社会あるいは家庭内での女性の役割や可能性について自分の価値観を作品内に潜り込ませたいと考えていたと思われる。（そもそもジョーが結婚について否定的であり、意識的におてんばなふるまいをすることには、当時の社会が求める女性らしさ、娘らしさに対する不服従の意志が込められており、それは取りも直さず作者オルコットの一つの願望でもあっただろう。）しかし、そこに加えて読者の強い願望に対しどう折り合いをつけるかということまで考えなくてはならなくなったのである。

小説は結局のところ一般読者の願望を大きくはずさず格好で、しかし少女向けの小説というジャンルおよび出版社からの要請にふさわしく、ジョーが満足する形での結婚をするという結末を用意する。以下本節において、映画化版にお

いてその夫の描写がどのようになっているかを検討してゆきたいと考える。それがジョー本人の描写のあり方の検討に劣らぬくらい映画と時代・文化の関係について多くを示唆してくれると思われるからである。

単純化した結論から先に言えば、ジョーの結婚相手であるベア教授は、原作発表当時のアメリカにおいて、一般の視点から見ると、およそ結婚相手としてふさわしくない条件を多数備えていたはずなのである。にもかかわらず映画化が重ねられるにつれ、それらのマイナス要因は次第に無視されるか、あるいはプラスの要因に書き換えられていく。この大きな流れをさらに別の言葉で言うなら、映画化版は版を重ねるごとにロマンス色を強めていった、とでも言えようか。その中で、作家オルコットが一般読者の強い要望に敢えて逆らうことによって主張しようとした、結婚あるいは家庭・社会の中での女性の位置をめぐる新しい提案もばかされ、あるいは換骨奪胎されていくのである。

何はともあれ、前節の例に倣って、原作での描かれ方を確認することから始めたい。

“Mrs. K. told me he was from Berlin; very learned and good, but poor as a church mouse, and gives lessons to support himself and two little orphan nephews whom he is educating here, according to the wishes of his sister, who married an American. Not a very romantic story, but it interested me; and I was glad to hear that Mrs. K. lends him her parlor for some of his scholars. There is a glass door between it and the nursery, and I mean to peep at him, and then I'll tell you how he looks. He's almost forty, so it's no harm, Marmee. (263)

ジョーがニューヨークに出て、母親の知人であるカーク夫人が経営する下宿屋に着いて後、初めてベア教授を見かける。当然のことながらこの人物が誰

であるかを知らないで、カーク夫人との四方山話に話題として出し、彼女による人物評を聞くというシーンである。

ベア教授は、当時のアメリカにおいて、結婚相手としてはふさわしくない条件を多数備えていたと書いた。中でもまず第一に気づくのはその年齢であろう。40近くなので「危険は全くない」とジョーは母親への手紙に書き送る。血気盛んな若者というわけではないのでまさかの時に襲われる心配などないということでもあろうが、会話を交わす等個人的にやりとりをしているところを第三者から見られても二人の仲を妙に勘ぐられることはないという意味もここには含まれていそうである。(ちなみに当時の価値観から言えば、しかるべき紹介者を介することなく「育ちのしっかりした(well-bred)」⁷⁾女性が交際の対象となる男性に直接話しかけたり、一緒に出かけるということはなかったようだ。3本の映画化版全てにおいてベア教授はジョーをオペラ鑑賞に誘い出す。なかでも94年版は劇場(の舞台裏)での二人の感情の高まりを詳細に描き出すが、Anne Hollanderによれば、当時独身女性が男性と二人きりで外出することはありえないことだったという⁸⁾。現代の観客に受け入れられやすいようにロマンス化が高じていくことの表れであろう。) 言い方を変えれば、「危険は全くない」とは、ジョーの目から見ても当初ベア教授は恋愛の対象外であったということである。

ニューヨークに出てきた時、ジョーの年齢は20才と推定される。つまりジョーとベア教授はおよそ20ほど年が離れていることになり、この点からも当初恋愛の対象外とされたのである。しかし各映画化版ではベア教授の年齢がどのように扱われているだろうか。

後に付けた表「キャスト一覧」は、それぞれの版の監督と主要登場人物を演じた俳優の一覧であるが、名前の後に映画公開年での年齢を記してある。これによると33年版ではベア教授はほぼ原作の設定に近い年齢ではあるものの、ジョー役のヘップバーンの年齢が比較的高いので二人の年齢差は原作ほど大きく感じられない。49年版に到ってはアリソンが3人のジョー役の中では最年長であることも手伝って、ジョーとベア教授はほぼ同年齢である。

年齢（差）に関して言えることは、先に引用部分でも確認したように原作においては結婚の対象として年齢という点でベア教授はマイナスの要素を持っていることが幾度となく強調されているのに対して、映画化版ではこの年齢差をつづめようとする傾向が見られるということである。ひとり94年版においてのみ俳優本人の年齢も、また、ジョーとベア教授の年齢差も原作に近くなっており、この傾向に当てはまらないようにも見えるが、これは94年段階で年齢差のある結婚が一般的に問題視されることが稀になっていること、それどころかバーン演じるベア教授は中年であるがゆえに魅力的である人物として描かれていること、つまり年齢の高さや、年の違いが（ロマンスという面から見て）プラス要因として受け止められているという時代背景を読み込むことで説明がつくのではないだろうか⁹⁾。

ベア教授のマイナス要因として次に貧しさという点を見てみよう。原作の設定によると、ベアはベルリンからやって来たが、ここニューヨークでは定職らしい定職についておらず、授業をして(原文では"gives lessons"となっている。おそらくはドイツ語の個人的指導と考えられる)自らと二人の甥の生計を立てていることになっている。下宿屋の女将の目から見ても彼の貧しさは相当なものだが、ポタンのほつれその他によりその貧しさは何度も強調されている¹⁰⁾。

映画化版でも同様にベア教授の貧しさに対する言及が見られないわけではない。ただし、彼の貧しさ（ないし今の議論の流れで言えば、彼の結婚の対象としての不適切性）を側面から（あるいは文化的な背景により）強調する役割を果たしていると思われる他の要素が、違った意味合いを持ってくるか、あるいは全く問題にされなくなっていることによって、実は貧しさということ自体に関心が向けられなくなっていることが証明されているように思われる。ここでいう他の要素とは、ドイツ人という民族的出自に関する扱いである。

原作では、ベア教授がドイツ人であるということは幾度となく強調されており、彼の言葉の訛りも小説の最後まで直ることがない。もちろん民族的な違い、そしてそこから由来する宗教的違い、文化的違いが、結婚の対象としてマ

イナス要因と考えられているという可能性を全面的に否定することはできない。しかしむしろ原作発表時点で意識されていたのは、貧しさの記号としてのドイツ系移民ということではなかったか。

アメリカ合衆国大使館のサイトによると、18世紀初めドイツにおける経済問題が移民の新たな波を引き起こし、1850年代にはほぼ100万人のドイツ移民が合衆国にやってきたのだという¹⁰⁾。原作全体を眺めてみると、三女ベスの死の直接の原因となるハメル一家に典型的に見られるように、どうやらドイツ系移民であることはこの当時貧しさと強い関連性を持って一般に受け止められていたように見える。

ではベア教授がドイツ系移民であることは、映画版の中でどのように扱われているだろうか。

まず33年版では、演じている俳優のポール・ルーカスがブタベスト生まれであることもあって、ドイツ人的雰囲気とうまく醸し出している。貧しさを強調あるいは表現するために、服のボタンが取れかかっているという描写も忘れずにストーリーに組み込まれている。参考までに記しておく、下宿で誰かがピアノを弾いているのを耳にしてジョーが居間に下りてみると、それはベア教授であった。ゲーテの詩"Nur wer die Sehnsucht kennt."にチャイコフスキーが曲を付けた「ただ憧れを知る者だけが」(作品6-6)の立ち聞き、芸術(それもロマン主義的芸術)に対する感情の共有などが示された後、ジョーがベア教授のベストのボタンが取れかかっていることに気付き、付け直しをしましょうと提案するという運びである。

49年版のロッサーノ・ブラッツィはイタリア出身の俳優である。49年版が台詞の多くを33年版に拠っているため、外国人であることを示す台詞は相変わらずここに残っているが、ドイツ人という印象は余りない。むしろ『旅情』*Summertime* (1955)、『間奏曲』*Interlude* (1957)、『南太平洋』*South Pacific* (1958)といった後のヒット作以降定着した「ラテン・ラヴァー」のイメージそのまま、ゲルマン系というよりラテン系のハンサムな男性という印象が強い。ボタンについては、最初に二人が出会った段階で、幼い子供たちと一緒に遊んでいたた

めボタンが取れたのを慌てて上着のポケットに入れるという場面がある。その後33年版と同じようにベアがピアノを弾きながら歌曲を歌うシーンがあり、話を交わす中で上着のボタンが取れたままであることに気づいたジョーがボタン付けを提案する、という形を取る。最初からボタンが取れている訳でも、またボタンが取れかけているのでもなく、子供と遊んでやっていた取れたものをつけ直すのを忘れていたという点では、貧しさを強調する意味合いが薄れて来ていると言えるのかも知れない。なお、ベア教授がいかにもイタリア人的に見えるのは実は原作が含み持っていた様々なニュアンスや仕掛けを考え合わせた時、余り望ましいとは言えないことについては、後でまた触れることにしたい。

さて94年版のゲイブリエル・バーンであるが、外国人風の訛りを表現しようと試みてもおり、また、3本の映画化版の中ではドイツ文化に関わる台詞が最も多いように思われるが、にもかかわらずドイツ人的な印象は薄く、出身のアイランド色を強く残している。貧しさのイメージということで言えば、とれたボタンへの言及は影を潜め、服装、趣味にも全くそつがない。余りにもそつがないため、ジョーを誘ってのオペラ鑑賞に際して、正規の席ではなくおそらくは知人の伝手を利用してという設定なのであろう、舞台裏から観劇をする点は、33年版、49年版を改良したと言いたいのかも知れないが、最終場面近くの「あなたに与えることのできるものが何もない。私の手はからっぽなのだ。」(小説ではp.373)という台詞同様、むしろ不自然なまでに浮いて見えてしまうのである。

貧しく、また社会的な地位もないという負の条件、加えてそれと結びつく記号的表現としてのドイツ系移民という出自もまた、映画化版においては時代が下がるに連れて次第に表現されなくなっている。

最後にベア教授の容貌についても見ておきたい。

原作はベア教授について、かなりがっしりとした体格で、髪はぼさぼさ、顎髭を見苦しく伸ばし、手は大きい、と否定的描写を重ねている。確かにこの部分は、鼻の形、頭の形はよく、これまで見た中では最も親切そうな目と美し

い歯を持っているという肯定的な描写も交えつつ書かれているのだが、総合的に言えば「顔はハンサムとは言い難い」("... he hadn't a handsome feature in his face, ..." (263))というのが原作での設定であった。

要するに容貌の面から見ても、ベア教授は一般的に結婚の対象となる条件から大きくはずれている訳だが、既にこれまで見てきたことから容易に推測できるように、33年版こそ原作の容貌をいくらか残しながらも、49年版を境に映画化版は原作の設定とは正反対の方向に変化を重ねて行く。Caryn Jamesが指摘する通り、「版を重ねるごとに教授はハンサムになっていく。」¹²⁾のである。

以上、年齢、経済状況(含、経済力)、容貌の3点について、ベア教授が原作においていかに結婚の対象として(少なくとも当時のアメリカにあって)望ましい人物とはほど遠い人物に設定されていたか、また、それが映画化を重ねていく中でどのように変化していったかを確認した。

しかし、原作においてベア教授がそのように設定されているのは、作者オルコットの意図的な扱いであった。原作の第1部において、ジョーは徹底して結婚に対する否定的な姿勢を取る。四人姉妹あるいは家族が一致団結して苦境を乗り越え、その中で娘として成長する、という物語の中ではある意味自然な反応であったと言えるだろう。しかし第2部に入って(そもそもオルコットにとっては続編を求められること自体想定していない事態であった。)姉妹全員が成長し、婚期を迎えることは避けられないこととなる。ジョーの結婚問題を改めて考え直した時、オルコットには選びたくない選択肢が一つあった。それはローリーとジョーを結婚させるということである。

少なからぬ読者がこの二人を結婚させてくれとオルコットに要望を寄せてくる中、彼女はジョーにローリーの求婚を断らせ、ニューヨークに作家修行に行かせた後、唐突にベア教授を登場させる。しかしその設定には、作家オルコットの世間との妥協点と彼女なりの理想的結婚観が盛り込まれていた。

注意して見れば分かることだが、ベア教授とローリーとは対照的な人物設定となっている。とりわけ結婚の対象として比較してみると二人は面白いほど

対照的なのである。20も年が違うベアー教授に対し、ローリーはジョーと同年代、ハンサムとは言い難い容貌と評されるベアーに対し、ローリーは典型的な美少年、貧しい語学教師に対し資産家の孫息子にして祖父の事業の唯一の後継者。当時アメリカにおいておそらく貧しさとの連想を呼びがちだったドイツからの移民に対して、ローリーはイタリア人の芸術家を母に持つ青年であった。先に49年版のベアー教授について、イタリア人的に見えるのは望ましくないと書いた理由はここにある。

詰まるところ、オルコットの理想的結婚観（あるいは最大限の譲歩点）は次のようになるのだろう。経済的、社会的なステータスの向上を目的とせず、また外貌等容姿に惹かれてのロマンチックな理由に基づくでもない、知的関心と芸術的趣味を共有できる、内面的結びつきを主とする結婚が望ましい、と。

4

しかしながら、そのような原作者の意図や主張とは別に、映画化版はその映画が製作される時代の価値観に寄り添う形で作られてゆく。以下では、『若草物語』の各版が時代・文化からどのような影響を受けているかをこれまでの議論をふまえながら確認しておきたい。

大きな流れとしては、価値観の世俗化、ロマンス中心化という傾向を挙げることができよう。原作の小説の面白さは、一方で厳格なピューリタニズムを精神的な支柱としながら、家庭観・家族観そして家庭・家族の中での女性の位置、さらには女性と芸術的なキャリアの関係を、新しい形で捉え直そうとする、時として矛盾を含んだ試みを見せる点にあるが、33年版の特徴はこれらの要素の内のキリスト教の信仰の要素をまだそこに残している点に見られる。映画の冒頭を南北戦争に向かう兵士とその家族への援助を行うボランティア団体 Christian Commission で働くマーミーの描写から始めるところ、他の版には出てこない『天路歷程』に基づく「巡礼ごっこ」への言及などがそうである。この版は、原作ではもう少し四姉妹全体に割かれている描写を、ジョーを中心

に据えたストーリーに編集し直した点で後の版の先駆けとなったことでもまた評価されよう。

49年版の特徴の一つには世俗化・ロマンス化の進行である。ベア教授がほとんどジョーと同じ年齢の、若くハンサムな男性になった点にその現れが見て取れる。しかしそれ以上に時代の影響を受けたと思しい点は、家族的価値観の強調ではないか。余り指摘されることがないが、49年版は1944年公開の『若草の頃』*Meet Me in St. Louis* と近い関係にある。四女ベス役のMargaret O'Brien、マーミー役のMary Astor、マーチ氏役のLeon Amesに加え、クレジットされていないが脚本作成に関わったとされるSally Benson（『若草の頃』の原案となった短編集の作者でもある）と俳優、スタッフの重なりが少なくないばかりか、表現方法という面でも似通った点が見られる。特に注目したいのは、『若草の頃』で用いられた実写と刺繍風の絵の重ね合わせである。この映画では、四季の移り変わりに合わせて、家の全景とその季節を示す風物や通行人の刺繍風の絵がまず提示され、次いでその絵が実写に変化して動き始めるというシーケンスが見られる。ところが同じように『若草物語』においても刺繍風の絵から実写、実写から刺繍風の絵と変化する部分が映画の冒頭と最後に出てくるのである。ここで刺繍風の絵が意図していることは、移りゆくもの、うつろいやすいものを固定し、永遠化しようとする心の動きではないか。ましてやそれが家および四姉妹の絵となると、家族・家庭の絆が映画の基調として流れていることを実感させられるのである。ところでこのような家族的価値観の強調は、第2次世界大戦中および大戦後しばらくの間、多くの映画で見られたのだと言う。脚本が33年版からかなりの部分を流用しているにも関わらず、49年版においてジョーの印象がさほど強くなく、四姉妹全員に関心が向く傾向があるのも、ただ単にスタジオに所属する有望な女優をオールキャストで配したからというだけではなく、映画全体の主たるトーン（ないしテーマ）と関係してのことと考えられるのである。

最も新しい94年版では世俗化は一層進み、しかもストーリーはジョーのロマンスおよび作家としてのキャリアの成就に絞られているという観がある。映画

の冒頭にジョーのナレーションが入ったことにより、この映画が基本的にジョーの視点を通して語られるものであり、この物語はジョーの物語であるという感覚が観客に生まれやすくなった。ジョーを中心とするストーリーへの転換は、33年版において既に始まっていた路線ではあるが、94年版はその路線を一層押し進めたと言えるだろう。この版のまた別の特徴は、ジョーがキャリアとして選ぶことになる、作家業＝「物を書く」ということが強調されていることであろう。例えば映画開始時のタイトルバックにはさりげなくペンを持つ手の線画が挿入される。また、ジョーとベア教授との最初の会話で、ペンだこが話題に出る、といった具合である。94年版のストーリーを追ってみると、主人公たるジョーは、キャリアも現代の若い女性が望む典型的に理想的な結婚相手も手に入れている。キャリアか結婚かではなく、どちらもという点に、1970年でも80年でもない、90年代の観客に向けた映画化という性格を見て取ることができるだろう。

注

- 1) *Little Women* の出版の経過は少し込み入っているので注意が必要である。まず南北戦争中のあるクリスマスイヴから1年後のクリスマスの翌日までの約1年の出来事を描いたものが *Little Women* というタイトルのもと1868年10月に出版されたが、非常に好評だったため翌69年4月にさらにメグの出産、育児、ベスの死、エイミーのヨーロッパ行、ジョーのニューヨーク修行、ベア教授による求婚とその受諾までを描いた続編が出版された。その後多くの版ではこの2編をPart First, Part Secondとして一冊に収め、全体に *Little Women* のタイトルを冠することが多い。しかし例えば掛川恭子訳の講談社文庫版や吉田勝江訳の角川文庫版のように、邦訳の場合Part Firstのみを本編とし、Part Secondを続編と名付けるケースも珍しくないのである。(講談社版は正・続の2分冊、角川版は正の上下、続の上下の計4分冊となっている。) 本論においては、考察の直接の対象とした3本の映画化版全てがジョーの求婚の受諾を最終シーンとしていることに鑑み、特に断りなく *Little Women* 『若草物語』と呼ぶ時には、1部、2部通しての物語を指すこととする。なお、本文テキストからの引用はAnne K. Phillips & Gregory Eiselein eds., *Little Women* (Norton

〈おてんば〉娘と彼女が選んだ夫

Critical Edition, 2004)に拠ることとし、以下本書からの引用は括弧内にページ数のみを表記する。

比較に用いた映画化版については以下の通りである。1933年版（監督：George Cukor、脚本：Sarah Y. Mason, Victor Heerman）、1949年版（監督：Mervyn LeRoy、脚本：Sarah Y. Mason, Victor Heerman, Andrew Solt, Sally Benson（ただしクレジットなし））、1994年版（監督：Gillian Armstrong、脚本：Robin Swicord）。

- 2) 33年版では、10'15", 29'8", 31'53", 38'7", 50'34", 55'23"の計6個所で"Christopher Columbus!"という表現が出てくる。この内4つ目は、エイミーがジョーの女性らしからぬ言葉遣いに釘を差す場面で用いられ、6つ目は父親の負傷を見舞う母親の旅費等を工面するため髪を切って売ったジョーの頭を見てローリーが口にする。これが49年版では、4'30", 24'40", 30'50", 41'34", 46'43", 56'15", 1:8'45"の7個所に変わっている。4番目が妹からジョーに対する、件の表現を使わないで欲しいという要望（ただし49年版ではベスの要望らしい）で、6番目はローリーのセリフであるという点でも49年版は33年版とほぼ同じである。なお、ローリーがこの表現を用いることは、ジョーのおてんばな性格の描写と直接関係がないように見えるかも知れないが、ジョーを目の前にして、この表現を用いることが最も自然であると受け止められていた男子たるローリーが使っているという点に意味がある。普段のジョーがいかにか〈おてんば〉な振る舞いをしているかが強調される、というわけである。
- 3) http://www.answerbag.com/q_view/190396には、*OED, Random House Historical Dictionary of American Slang*に拠るとして、"used in the United States around the middle of the nineteenth century as a mild oath, a euphemism for Jehovah or Jesus."という記述が見られる。
- 4) ウィノナ・ライダー本人が〈おてんば〉な動作を見せていないということは、まずは俳優の演技の質の問題である。ただし、〈おてんば〉な娘を演じ切ることができない、ないし演じるのに不向きな役者をジョー役として抜擢するという点に、ジョーをどのような人物として描くべきであるかについての監督の姿勢が明確に現れていると考える。94年版の監督は明らかに、〈おてんば〉という要素がジョーの性格として必要不可欠という訳ではないと考えていたようだ。
- 5) . . . Fifteen-year old Jo was very tall, thin, and brown, and reminded one of a colt; for she never seemed to know what to do with her long limbs, which were very much in her way. She had a decided mouth, a comical nose, and sharp gray eyes, which appeared to see everything, and were by turns fierce, funny, or thoughtful. Her long, thick hair was her one beauty; but it was usually bundled into a net, to be out of her way. Round shoulders had Jo, big hands and feet, a fly-away look to her clothes, and

the uncomfortable appearance of a girl who was rapidly shooting up into a woman and didn't like it. . . . (13)

- 6) Caryn James, "Amy Had Golden Curls; Jo Had A Rat. Who Would You Rather Be?", *The New York Times*, December 25, 1994
- 7), 8) Anne Hollander, "Portraying *Little Women* through the Ages" in *Little Women and the Feminist Imagination: Criticism, Controversy, Personal Essays*, J.M. Alberghene & B.L. Clark eds., Garland Publishing, Inc., 1999, p.100. (This essay first appeared in *the New York Times*, 15 January 1995)
- 9) 参考までにライダーには、この後『オータム・イン・ニューヨーク』*Autumn in New York* (2000)というリチャード・ギアと共演した「ニューヨークで生まれた年齢差を越えたラブストーリー」(Webサイト「goo映画」による紹介文句)もある。ライダー演じる娘は22歳、ギア演じるレストラン経営者は48である。
- 10) cf. *Little Women*, p.263. ". . . he looked like a gentleman, though two buttons were off his coat and there was a patch on one shoe. . . ."
- 11) <http://usa.usembassy.de/garelations8300.htm> cf. About the USA, the Information Resource Centers/U.S. Diplomatic Mission to Germany.
- 12) Caryn James, "Amy Had Golden Curls; Jo Had a Rat. Who Would You Rather Be?" "With each film version, the professor gets better looking. Alcott made it clear that Jo, that sexless martyr, married an older, unattractive man because she found in him a soul mate and intellectual equal."

キャスト一覧

	原作冒頭での年齢	1933年版	1949年版	1994年版
監督	--	ジョージ・キューカー34	マーヴィン・ルロイ49	ジリアン・アームストロング44
ジョー	15 (20)*1	キャサリン・ヘップバーン26	ジューン・アリソン32	ウィノナ・ライダー23
ベア教授	40近く*2	ポール・ルーカス38	ロッサーノ・ブラッツィ33	ゲイブリエル・バーン44
メグ	16	フランセス・ディー24	ジャネット・リー22	トリニ・アルバラード27
ベス	13	ジーン・パーカー18	マーガレット・オブライエン12	クレア・デーンズ15
エイミー	12	ジョン・ベネット23	エリザベス・テラー17	キルスティン・ダンス12 サマンサ・マティス24
母(マミー)	?	スプリング・バイイングトン47	メアリー・アスター43	スーザン・サランドン48
ローリー	15	ダグラス・モンゴメリー26	ピーター・ローフォード26	クリスチャン・ペール20

※1 カッコ内は、ニューヨークに出てきた時の年齢を示す。

※2 ベア教授の年齢はPart Second, Chapter Xでの年齢である。