

『眺めのいい部屋』(1986年)におけるまなざし

國永 孟

1. 序論

1986年に公開された『眺めのいい部屋』は、監督のジェームズ・アイヴォリー、プロデューサーのイスマエル・マーチャント、脚本のルース・プラワー・ジャヴバーラの3人がチームを組んだマーチャント・アイヴォリー・プロダクションによって製作され、1908年出版のE・M・フォスターによる同名小説を映画化した作品である。本作品はイギリス国内のみならず、アメリカを中心とした海外市場においても高い注目を集めた。イギリスの映画学者ベレン・ヴィダルによると、映画は300万ドル程度の予算で制作されたものの、アメリカだけで2500万ドル、全世界で6800万ドルにもものぼる興行収入を獲得した(24)。更に、1987年に英国アカデミー賞で作品賞を受賞したのみならず、同年の米アカデミー賞では最優秀脚本賞を初めとした複数の部門で受賞を果たした。遡ること1982年のヒュー・ハドソン監督による『炎のランナー』、1983年のリチャード・アッテンボロー監督による『ガンジー』の米アカデミー賞最優秀作品賞受賞に続いた、本作や古典的名著の映像化作品に対する注目の高まりは、同プロダクションが後に製作した『モーリス』(1987年)、『ハワーズ・エンド』(1992年)、『日の名残り』(1993年)など、「ヘリテージ映画」と呼ばれることになる、ある類似性を持った一連の映画群の製作の契機となった。

「ヘリテージ映画」という語の初出については諸説あるが、1980年に出版されたイギリスの映画研究者チャールズ・バーの『オール・アワ・イエスタデイ』(*All Our Yesterday*)の中で、1940年代に公開された『ヘンリー五世』(1944年)をはじめとしたコスチューム・ドラマ、歴史劇を指す言葉として使用されたという説が有力である(註)。しかしながら、現在のフィルム・スタディーズにおいて「ヘリテージ映画」の名のもとに参照される作品は、『炎のランナー』(1981年)を嚆矢とし、1980年代半ばから1990年代にかけてイギリス映画において一つ

のサイクルをなした、E・M・フォースター、イーヴリン・ウォーなどの英文学古典作品を原作とした歴史劇やコスチューム・ドラマである。「ヘリテージ映画」という語を1993年に批評用語として使用し、後のヘリテージ映画研究に大きく貢献した映画学者アンドリュー・ヒグソンは、マーチャント・アイボリープロダクションが制作した映画が、ヘリテージ映画の発展に主要な役割を果たしたと指摘している（2003 17）[註 2]。

従来 of 先行研究では、『炎のランナー』と共にヘリテージ映画を代表する作品として『眺めのいい部屋』は扱われてきた。1990年代前半から活発になるイギリスでのヘリテージ映画研究初期には、物語形式とミザンセンに議論の論点が集中している。換言すると、ヘリテージ映画と見なされる作品の多くが上流階級の閉鎖的な生活に物語を設定し、登場人物の物質的生活環境を本物らしく再現しようと試みた結果生じる表面的な豪華さが非難の対象となってきた。一方で、ヘリテージ映画研究者のクレア・モンクは、ヘリテージ映画の美学および表象戦略をめぐる従来の批評が抽象的でイデオロギー批評に留まっており、人物描写のあり方などに対する分析が十分になされていないと指摘している（2002 191）。

また、フォースターの小説を原作とする本作品は、アダプテーションの観点から多く研究が行われており、小説と映画というメディアの違いが論点となっている。そのような議論では、いかに映画が小説の、フォースターの意図を再現することができるかという方向で議論がなされている。そのため映画版『眺めのいい部屋』を独立した一つのテキストとして十分に分析しようとする試みがほとんどなされてこなかった。

本論文の目的は、性格が異なる人々とその間で板挟みにあう主人公の成長という物語の主題が、その形成のために映画的演出にいかにか依存しているかを明らかにする試みである。分析を行う鍵となるのが、登場人物の眼差し、視線であり、その演出方法である。モンクはジェンダー論的な観点から、本作品における主人公ルーシーの視線を肉体的欲望の表れとして、その他の人物のホモセクシュアルな欲望が込められた視線について分析してきた。しかしながら、「眺める」という行為は、特定の登場人物に限られものではなく、それぞれの人物が異なる意図をもとに意識的もしくは無意識的に行う行為として用いられている。本論文ではまず、まなざしを向ける行為に2通りの解釈を与えて各登場人物による視線の

使用を分析した後、自己形成の最中である主人公ルーシーと視線の関係に焦点を当てることで、これまで十分に注目されてこなかった物語展開を担う映画美学の重要性を明らかにし、プロットとミザンセンの相互依存による主題形成の過程を辿る。

2. 好奇心・驚き・軽蔑の「まなざし」

『眺めのいい部屋』の物語は1部と2部に分かれている。一部では物語の舞台がイタリアに置かれ、主人公のイギリス人ルーシー（ヘレナ・ボナム・カーター）は従姉妹で付き添い人のミス・バートレット（マギー・スミス）と共にイタリアのフィレンツェを旅行する。滞在先のペンション・ベルトリニでは、予約していた部屋の眺めが良くない事がきっかけとなり、イギリス人父子ミスター・エマソン（デンホルム・エリオット）、とその息子ジョージ（ジュリアン・サンド）に出会う。その後町に出かけたルーシーは偶然殺人現場に居合わせたことで、彼女を助けたジョージとの関係が変化する。しばらくしてペンションに滞在している他のイギリス人旅行者とともに遠出した際、突然ジョージはルーシーにキスをする。2人の関係が深まっていくかに見えたのも束の間、ミス・バートレットが割り込み、イタリアでの関係は終了する。

続く第2部では舞台をイギリスに移し、ルーシー達ハニーチャーチ家が住むウィンディー・コーナーでセシル・ヴァイズ（ダニエル・デイ・ルイス）がルーシーに結婚を申し出る場面から始まる。この申し出を受け入れたルーシーであったが、ヴァイズの策略によってウィンディー・コーナーにエマソン父子が住むことになり、彼女は二人の男性の間で苦悩することになる。

この物語の主題は、ヒグソンが指摘しているように、ヴィクトリア朝時代の厳しい行動規範とその表面的な遵守によって生じる偽善性への批判と、感情の質朴さや本能的な行動への賞賛であろう（2003 81）。また、物語の舞台はイタリアとイギリスにまたがっているが、イタリアに関係するものは情熱的、イギリスは偽善性と、ステレオタイプ的な特性を与えられている。イギリス人登場人物の中ではエマソン父子、ルーシーの弟のフレディ（ルパート・グレイブス）は情熱的、感情に忠実な人物として描かれているのに対し、ミス・バートレット、アラン姉妹、イェー

ガー牧師、ミセス・ハニーチャーチは感情を抑制し、礼儀作法の順守に固執する存在として描写される。物語の中心的存在であるルーシーは、この2つのタイプの人々の間で板挟みにあいながら成長していく人物だ。

登場人物達が投げかける視線もまた、人物達の性格特性の違いによって異なる意味を持つ。モンクは上述したように、『眺めのいい部屋』の研究において扱われていない要素として女性の視る行為をあげている

(2002 191)。彼女は特にルーシーとミス・バートレット、エレナ・ラビッシュ(ジュディ・デンチ)の窃視症的なまなざしについて指摘しているのだが、それは物語内での視るという行為の1つにすぎない。作品の中には2種類の視るという行為が存在する。すなわち窃視症的な見る(gaze)という行為と、好奇心・驚き・軽蔑などの表情でじろじろと見る(stare)という行為である。この2つは、物語の批判と賞賛の対象になっている性格特徴にそれぞれ当てはめることができる。また、ルーシーを取り合うことになる2人の男性、ジョージとセシルも、2種類の視るという行為をそれぞれ体现している。

まず始めに、驚きや好奇心などに起因するじろじろ見る行為(stare)から考察する。その行為は物語の序盤からすでに行われている。イタリアにあるにもかかわらず、イギリス人観光客であふれているペンション・ベルトリニに着いたルーシーとミス・バートレットの2人は、ディナーの席へと向かう。ディナーの空間で2人を待ち構えていたのは好奇心からくる周囲の厳しい視線であった。部屋に入ってくるルーシーらの右側に座っている中年夫婦は2人を探る様な目つきで凝視する

(03:07)。2人が席に着き、ルーシーがバスト・ショットで捉えられた次のショットで、ミス・ラビッシュがメガネを片手にスクリーン外を向き、ルーシーがいると思われる方向を舐め回すように見ている(03:29)。イギリス人コミュニティに新しく入ってきた人物達を目の前に、自分たちと付き合うのにふさわしい人物かどうか考えていると解釈することが可能だろう。

またその視線は、セシルと彼の母ミセス・ヴァイズ(マリア・ブリトネヴァ)によってよりあからさまにルーシーに対して向けられる。それは婚約の決まったルーシーがミセス・ヴァイズ邸で大勢のゲストを前にピアノを弾くシーンに見られる。ルーシーがピアノを弾いているショットの次に挿入されたショットでは、彼女の様子をヴァイズ家のゲスト達が揃

って見ている。その中の一人にセシルがいるのだが、彼は視線をルーシーからゲスト達に向かって投げかける（55:38）。さらにもう一度観客達を一瞥し、右のスクリーン外の方へ顔を向け頷く（56:10）。すると次のショットでは、ミセス・ヴァイズが映し出されて左のスクリーン外の方を見て頷く。この視線の投げかけは、ルーシーが婚姻によってヴァイズ家の一員になるのにふさわしい人間か否かと吟味していた両者が下した肯定的な結論の現れと解釈する事ができる。本音を露骨に表明することを否定的に捉えるイギリス人登場人物間での、言葉を用いないより間接的な意思伝達方法として、視線が使われる。

さらに、言葉によるコミュニケーションを避けることによって抑圧された本心の発露としてのまなざしは、ミセス・ハニーチャーチと、ミスター・エマソンによっても向けられる。セシルがルーシーに婚約を申し出るシーンでは、庭で行われている婚約の様子を室内からミセス・ハニーチャーチが覗き見る（45:24）。その母親を見ていたフレディは「覗くなんて悪趣味だよ」と母親に告げるのだが、この2人の性格と、覗き見に対する態度から言葉で直接的に気持ちを表現する代わりに視線が使われているのがわかる。なぜなら物語の終盤、ミセス・ハニーチャーチはそれまでの沈黙にもかかわらず、ルーシーがヴァイズとの婚約解消の際に、解消を間違った行為ではないと認めているからだ。

同様にミスター・エマソンも、ジョージが恋に破れ、住まいであったシシー・ヴィラを出て行く決断をした際に唯一、息子の言うことを聞くことしかできない彼は家の中から窓越しに去っていく息子を眺めている（1:43:01 - 1:43:13）。ここに列挙した視線の用いられ方では肉体的欲望は込められておらず、今までの先行研究では注目されてこなかった部分であるが、もう一方のまなざしと合わせて解釈することにより物語内の重要な行為であることがわかる。

3. 窃視症的なまなざし

もう一方の視る行為(gaze)は、肉体的欲望の込められた行為であり、ルーシーや、ピーブ牧師(サイモン・キャロウ)たちの行動の中に見られる。映画だけではなく小説の研究においても多くの分析の対象になっているのが、ヘテロセクシュアルな肉体的欲望の込められた視線だけでは

なく、ホモセクシュアル肉体的欲望の視線である。物語の鍵を担うルーシーは、イタリアの地が代表する素朴さと情熱、イギリスが表す偽善、礼儀作法の間で自分のあり方をまだ見つけられていない存在である。ビープ牧師が「ピアノを弾くようにあなたが生きればとても素晴らしい人生を送るだろう」、「情熱的にベートベンを弾くが、私生活ではおとなしい」と彼女を評価するように、感情を十分に表現することができるのは、唯一ピアノを通してのみである。ミスター・エマソンがルーシーに、悲嘆にくれているジョージを救ってくれるよう頼んだ際には、趣味を持つようにと彼女は提案し、自分自身の例としてピアノの演奏を挙げている。彼女にとってピアノを弾く行為とは、成熟していない自我の揺らぎが垣間見られる瞬間であり、鬼気迫るように演奏する彼女の姿にビープ牧師は驚嘆の意を示しているが、本人はそれを自覚していない。

社会的に望ましいとされる価値観に十分適応出来ていない同様の証として、本心のままに振る舞うことの出来ない日々の不満を解消するために窃視症的な行為を彼女は行うのであり、田舎に遠出に行く際にそれは現れる（27:38 - 31:27）。ルーシー、ミスター・エマソン、イエーガー牧師、ミス・ラビッシュが乗った馬車をイタリア人の御者が運転している。彼の横には妹と説明された若い女性が座っており、二人は仲睦まじくキスなどを交わす。だが、イエーガー牧師がすかさずそれを注意し、2人を引き離そうとする。そのやりとりを聞いていたルーシーは、見てはいけないことだと分かっているが、ミス・ラビッシュから渡された双眼鏡で彼らをまじまじと見つめる（図1）。



図 1

アイリス・ショットに類似したショットに続き、もう一度今度はPOVショットによって、ルーシーは彼らの性的に仲睦まじい姿を積極的に見ようとする（29:10 - 30:05）。心の赴くままに振る舞うことが出来たらというルーシー自身の願いを、目の前の女性に投影していると言える。

肉体的な欲望を含んだ視線が用いられているとされるもう1つの例はビーブ牧師である。彼は登場人物の中で唯一2つの性格特性のグループの間を始めから行き来する存在だ。それはミセス・ハニーチャーチに尋ねられた時にジョージを庇った態度や、ハリ卿に対する態度に表れている。イタリアでの殺人と同様、物語の進展に直接の影響を及ぼさない聖なる泉における水浴びのシーンにおいてビーブ牧師は裸ではしゃぐジョージとフレディを満足そうに眺めている。モンクは、ビーブ牧師を演じるサイモン・キャロウはゲイで有名なことを挙げつつ、ビーブ牧師が水浴びのシーンで2人に付いてゆく論理的な理由は彼らを覗き見ることのみだと指摘する(2001 9) [註 3、4]。

欲望のまなざしをビーブ牧師は投げる一方で、偽善的なイギリス人登場人物たちに対して演出されていた、新しい人間を吟味するかのようになめ回す視線もビーブ牧師は向けている。物語の序盤、ペンション・ベルトリーニにおいて、暗がりで一心不乱にピアノを弾いているルーシーを一条の陽の光が照らす中、彼女に気配を悟られないよう静かに座って鬼気迫る演奏を彼はじっくりと眺めている。2つのグループの仲介役であるビーブ牧師が向ける視線には、同じように2通り解釈ができるよう演出されている。

侃々諤々の議論を呼んでいるビーブ牧師達のホモセクシュアルな視線に対して、ヘテロセクシュアルな肉体的欲求の表れとしての視線は、遠出した先でルーシーを待ち構えるジョージの態度に表れている(31:45-31:55)。ミスター・エマソンの表現を借りれば、「悲嘆にくれ、森羅万象のことについていつも考え込んでいる」ジョージだったが、イタリア人同士の殺人現場に遭遇したことによって、彼の中に変化が表れ、元の姿とは異なる存在になった。彼の変化は視線にも表れている。ペンション・ベルトリーニで最初にルーシーと出会った時は、その表情になにかしらの意味を読み取るのは困難であったが、その後欲望が込められたまなざしをルーシーに向けるようになる。

ジョージの視線の変化はルーシーとともにイタリアで喧嘩に遭遇したことに起因する。情熱と結び付けられたイタリアと、そこで登場する人物たちは、情熱、心の命ずるままに行動する人々だ。物語上ではイタリア人の主要登場人物は存在しないものの、情熱的で質朴なステレオタイプの性格特性を形成しているのが視線である。ミス・ラビッシュはミス・

パートレットへの忠告のなかで、イタリアがもたらす肉体的興奮によって若いイギリスの娘は変わっていくと表現しており、イタリアとイギリスに関係する登場人物たちの性格特性の違いが明確になる。2人が街を探検した際に出会ったイタリア人の住民たちは2人を肉体的欲望の眼差しで見つめ、それに対しシャーロットは不快感を示す(20:23-20:31)。

ミス・パートレットの反応のように、視るという行為には視られる対象が必要である。物語を通してその主な対象となるのはルーシーだ。客体化され、性的欲望の対象になることに彼女は不快感を示してはいない。だが、観察し、判断される、評価されるという意味での見られることに関しては別だ。ルーシーはセシルに「あなたは本当は愛していないのよ。本当よ。それはきっと所有物としてよ。絵画とかダヴィンチ画なの。そんなのイヤよ。私は私でいたい。」と主張する(1:31:16-1:31:36)。だがこのセリフは、ウィンディー・コーナーでルーシーがジョージに嘘をつく際に、彼からルーシーとセシルの関係を非難された時のセリフだ。この言葉の裏を返すと、ルーシーは肉体的欲望のこもった目で視られたいということにはならないだろうか。ここで見られることに対するルーシーとセシルの違いが明らかになる。

ヒグソンは、ルーシーとセシルが2人で聖なる泉へ散策に向かうシーンで、セシルがルーシーに初めてキスをする直前に心配そうに辺りを見回していることを指摘している(2005 82)。このシーンからセシルは周りの人間から見られることに恐怖を抱いていることが読み取れる。さらに聖なる泉への散歩の前に行われたルーシーとセシルの婚約発表パーティー(48:09-49:41)においても、見られることへの不快感が表れている。セシルはパーティーについて「婚約を発表するなんてひどい話だ。まるで見世物扱いだ。」(49:58)と述べ参加者が得意げにニヤニヤすることを批判している。一方でルーシーを所有物として崇めるように視ておきながら、自分がその対象として視られることを拒否する態度は、ミス・パートレットと共通するところがないだろうか。

視線の対象になることへの嫌悪がイギリス人登場人物の性格特性となっていることを裏付けるには、中立的な立場であるビーブ牧師による視線の用い方に注目すれば良い。聖なる泉における水浴びのシーンで、はしゃぎ回るフレディとジョージを眺めながらも、自らが水浴びをする段になると辺りを見回す両方の行為を行っている。つまりイタリア的に肉

体的欲求の籠った目でまなざしを向けつつも、イギリス的性格特性をもつ人々のように、所属するコミュニティの行動規範を身につけながら、その遵守のために自己を抑圧し、結果として生じる無意識で窃視症的な視線の投げかけと、反対に自分が客体化されて視線の対象になることへの嫌悪をビーブ牧師は兼ね備えている。

4. 2つをつなぐ存在としてのルーシー

これまで物語においてまなざしがどのように使用されているか、2つのタイプに分けて考察してきた。だが、物語の中心人物であるルーシーの視るという行為に焦点を絞った時、前述した窃視症的行為のみならず、より複雑な意味を持っていることが明らかになるだろう。ルーシーは、情熱、質朴さ、感情に正直でいる人々（ジョージ）、周囲から認められることを重視し、礼儀作法で完全武装した人々（セシル）との間で、ミスター・エマソンが言う「混乱した」状態にある。そんな彼女の心理状態を表現しているのが、部屋の窓から外を眺める行為だ。タイトルから明らかにされるように、部屋から外を眺める行為は主題として物語上で幾度となく繰り返され、特にジョージに対するルーシーの心理表象として窓越しに外へ向ける視線が用いられている。

疑問を感じつつも礼儀作法を重んじ、保守的な慣習が支配する世界の一員になろうとしているルーシーの心理状態を表現しているのが閉鎖的空間、つまり室内である一方、情熱的で質朴な世界は開放的空間によって表現される。ペンション・ベルトリニの一行で遠出に出かけた際にジョージから突然キスされたルーシーは混乱した状態でペンションに戻ってくる。ミス・バートレットがルーシーの髪の毛を溶かしながら彼女の思慮に欠ける行動をたしなめている際、ルーシーは二人がキスした事実を口外しないよう直接ジョージに頼むと漏らすと、そっと立ち上がり、窓を開けて外を眺める（41:27）。すると外から彼女が見られることを危惧したミス・バートレットによって窓は閉められ、ルーシーとジョージとの出来事は彼女が処理すると言い張る。そしてもう一度窓を開けてミス・バートレットがそれを閉める行為が行われる。

ジョージがペンションに帰ってくると（44:43）、フレームの前景と中景を隔てる扉が開き、2人は見つめ合う。キスの後すぐにミス・バート

レットによって引きはなされ、キスの事実を無かったことにしようとする彼女によって抑圧されたルーシーの気持ちが、再びジョージへと向かう。それまで閉鎖的空間（自分の部屋）にいたルーシーがドアを開けたことで2人が心理的につながったように見える。するとすぐに、中景と後景を隔てるドアからミス・パートレットがやってきて、前景と中景のドアを閉めルーシーは再び閉鎖的空間へと閉じ込められる。そうして、イタリアでのルーシーとジョージの関係はジョージとルーシー、ミス・パートレットの3人だけの秘密となり、イギリスに戻ったルーシーはセシルと婚約する。

続く第2部のイギリスでは、再び現れたジョージと婚約が決まったセシルの間でルーシーの心は揺れ動く。この三角関係では、ジョージは開放的空間と結びつき、セシルは、ルーシーが「確かにあなたは部屋を連想させるわ」と評するように、閉鎖的空間と結びつく。ジョージに対する本心を抑圧しているセシルと結婚しようとしているルーシーが、セシルによって閉鎖的空間へと追いやられていると言えるだろう。「ジョージへの嘘」というインタータイトルからもわかるように、ルーシーがジョージへの思いを隠しながら、セシルとの婚約の話を進めようとするのは閉鎖的空間内においてであり、閉鎖的空間とルーシーの嘘は結びつく。

男性たちの性格特性の対照性はテニスをしているジョージと、その横で小説を読んでいるセシルによって自明だが、テニスや聖なる湖での追いかっこをするジョージは動、部屋を連想させるセシルは静と分けることも出来るだろう。ミス・パートレットがウィンディー・コーナーへやってきて、ルーシーにイタリアでの出来事をセシルに話すべきだと提案した際には（1:19:34-1:20:16）、ルーシーはキスの事実をセシルに秘密にすると主張しながら窓の外を眺める（1:20:12）[図2]。彼女の目線の先にはフレディや他の訪問客が画面を左右に走り回っている。

図 2



図 3



その後、ルーシーとジョージのイタリアでの出来事を扱ったミス・ラビッシュ著の小説『バルコニーの下で』が当事者たちの目の前で読み上げられ、イタリアでのことを思い出したジョージはまたもや突然ルーシーにキスをする。混乱したルーシーは周りの人に自分の気持ちについて嘘をつくのだが、彼女が自分を偽るのは全て閉鎖的空間で行われる。ルーシーがジョージにこれ以上無礼を働かないように頼んだシーンでは、自分の過ちに気付いたミス・バートレットが窓の外を眺め、次の彼女のPOVショットでは開放的空間に出たセシルが虫に襲われ醜態をさらしている姿が捉えられている(図3)。一方で閉鎖的空間に入ってきたジョージは、ルーシーにとってセシルは相応しくないと主張したが、結局彼女の気持ちを変えることができず出て行ってしまう。(1:27:14-1:29:45)

厳しい行動規範の遵守を求める価値観の中で、本心と理想の間で成長過程にあるルーシーの行動には一貫性が存在しない。一人で外出することに懸念を表明する慎み深さが垣間見られたかと思えば、家の庭ではしゃぎ回る姿を見たビープ牧師に「まるで野蛮人の様だ」と評されもする。その未熟さが尾を引いて多くの人を巻き込む婚約破棄騒動に発展するのだが、ルーシーの行動をプロットとして表現しようとする、ルーシーはまさに予測不可能な人物である。

一方で、ルーシーを取り巻く映画的演出に着目するとどうだろうか。彼女の本心は最初から明らかで、彼女の視線は嘘をつかない。彼女の視線は窃視症的であり、彼女の無意識のうちに発露してしまうものである。イタリアでの遠出中、キスをされて混乱した気持ちのままミス・バートレットに無理やり連れて帰られたルーシーは、馬車の中からジョージを見ようとミス・バートレットの静止を振り退ける。インタータイトルによって断片的に物語が進行し、ルーシーの一貫性のない行動に戸惑いながらも、じっと目を凝らして細部に注目すると、今まで気づいていなかった点と点がつながるのだ。

5、結論

これまで分析してきたように、物語におけるまなざし及び視る行為は、先行研究で指摘されてきたルーシーとビープ牧師の肉体的欲望の発露と解釈可能なだけでなく、異なる性格の人々が混ざり合うという、フォ

一スターが小説で扱った主題に対して、映画的表現を与えたと言えるだろう。異なる性格を持つ登場人物それぞれに見るという行為を等しく課すことによって、人々の性格特性の差異がより明白になるように演出されている。第1章では、礼儀作法によって武装されたイギリス人達の視線について検討した。分析を通して、見ている対象が自分たちの属するグループにふさわしいかと吟味する、彼/彼女達を縛る作法によって退けられる行為の代替物であり、厳しい行動規範を遵守しようとすることで抑圧される本心、欲望のはけ口として視線が用いられていることが明らかになった。

第2章では、ルーシーとビーブ牧師のような、質朴で感情を重視する人々のグループと、もう一方のグループの人々の間にいる人物達が投げかけるまなざしに注目した。ジョージが一度だけ肉体的欲望の表出とも解釈可能な眼差しをルーシーに向けるのを例外として、感情に忠実なフレディやジョージ達は窃視症的な視線を向けず、見る行為自体が前面化されない。一方、未だ成熟しきっていないルーシーと、2つのグループの橋渡しの存在であるビーブ牧師は肉体的欲望を含んだ視線を向けることもあれば、そうでない場合もある。続く第3章ではルーシーを中心として、覗くという行為だけでなく、登場人物の心理状態を表象するために閉鎖的空間や開放的空間などが意図的に演出されており、物語を補うものとしてミザンセンが用いられていることが明らかになった。

これまでの先行研究では、ヒグソンに代表されるように、観客の注意をそらす、物語から独立した、正確な時代考証への姿勢を示すだけのものとしてミザンセンを扱ってきた。だが分析から明らかになったのは、登場人物の表象における演出の重要性であり、登場人物の取るに足りない様な動きなど細部への注目の必要性である。確かにヒグソンが指摘する様に、物語とミザンセンには一見ずれがあるように思える。しかしその違いは、ミザンセンによって物語をあらたに読むことを可能にするのである。

ルーシーが突然赤いドレスを着用するなど、やはり小説に忠実であろうとする演出としか解釈できない場面が存在するため、物語の連続性が途切れてしまうこともある。そのような事象を理解するためにはフォースターの原作を読む必要があり、数多く登場する古典文学や彫刻、オペラなどの知識、すなわち文化的資本が必要になる。それがしばしばヘリ

テージ映画を「間違った映画」(the wrong sort of cinema)と言わしめるのであろう(ヒグソン 1996 238)。

だからと言って、それぞれの映画をテキストとして十分に分析・考察しなくても良いということにはならない。映画学者のシェルドン・ホールが指摘するように、「ヘリテージ映画」という語に含まれる侮蔑的なニュアンスに抗して、イギリス映画史を支えるこの魅力的な映画群を正当に評価するためには、映画研究者による一連の映画作品の緻密な分析が必要である(54)。単に表面的に豪華で、物語が展開するための場所なのではなく、ミザンセンは物語の機能として統合される。そして俳優のミザンセンに意味を込めることによって、スクリーンに映る俳優の一举手一投足や、事物を細部まで観察することが求められているのである。

註

1 「ヘリテージ映画」という語は、1940年代に製作された特定の作品を示す批評用語として初めて使用された。詳しくは、Barr, Charles. 'Introduction: Amnesia and Schizophrenia', edited by Charles Barr, *All Our Yesterday: 90 Years of British Cinema*, BFI, 1986, p. 12.を参照のこと。

2 ヘリテージ映画の学術的な議論の動向については、Hall, Sheldon. "The Wrong Sort of Cinema", edited by Robert Murphy, *British Cinema Book*, 3rd edition, BFI, 2009, pp46-56.に詳しい。

3 引用したモンクの分析は1995年の *Sight and Sound*, vol. 5, no. 10, 10, 1995, pp. 32-34.に初掲載されたが、引用に使用したのは同一の内容で単行本として再掲載された *Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader*, edited by Ginette Vincendeau, BFI, 2001.によるもの

4 サンティアゴ・フーズ・エルナンデスはジョージとフレディの関係を、聖なる湖でのシーンと直前のシシー・ヴィラでのフレディに対するジョージのまなざしを含めて考察している（401）

引用文献リスト

『眺めのいい部屋』、HD ニュー・マスター版 DVD、監督ジェームズ・アイヴォリー、出演ヘレナ・ボナム＝カーター/ジュリアン・サンド、発売元：アネック、1986年公開、2015年発売。

Fouz Hernández, Santiago: “Water Sports: Nature, The Male Body and Homoerotic Voyeurism in The Film Adaptations of E. M. Foster’s Fiction”, *Moenia. Revista lucense de lingüística e literatura*. ISSN 1137-2346, vol. 6, 2000, pp. 397-410.

Hall, Sheldon. “The Wrong Sort of Cinema”, *British Cinema Book*, edited by Robert Murphy, 3rd edition, BFI, 2009, pp.46-56.

Hill, John. *British Cinema in the 1980s: Issues and Themes*, Clarendon Press, 1999.

Higson, Andrew. *English Heritage, English Cinema: Costume Drama since 1980*, Oxford UP, 2003.

---“The Heritage Film and British Cinema”, *Dissolving View: Key Writing on British Cinema*, edited by Andrew Higson, Cassel, 1996, pp.232-248.

Monk, Claire. “British Historical Cinema: the History, ‘the British Heritage-Film Debate Revisited’”, *Heritage and Costume film*, edited by Amy Sargeant and Claire Monk, Routledge, 2002, pp.176-198.

---“The British ‘Heritage Film’ and Its Critics”,
Critical Survey, Vol. 7, No. 2, *Heritage: textual
landscapes* (1995), pp. 116-124.

---“Sexuality and Heritage”, *Film/Literature/Heritage: A Sight
and Sound Reader*, edited by Ginette Vincendeau, BFI, 2001, pp.
6-10.

Vidal, Belén. *Heritage Film: Nation, Genre and Representation
(Short Cuts Series)*, Wallflower, 2012.