

39×x —ジョン・バカン『三十九階段』と増大する物語—¹

(39×x : John Buchan's *The Thirty-Nine Steps* and the Multiplied Story)

鴨川啓信

1. 序

イギリスの作家ジョン・バカン (John Buchan) が1915年に出版した小説『三十九階段』(*The Thirty-Nine Steps*)²は、出版から約二ヶ月で25,000部が売れ、後にはその主人公リチャード・ハネイが再登場する続編も数作書かれたように、それ自体非常に人気を得た作品である。だが、このタイトルが現在のように広く知られるようになった要因として、その後の100年足らずの間にこの物語が表現媒体の枠を越えて拡がっていった事実を無視するわけにはいかないだろう。まず1935年にアルフレッド・ヒッチコック監督により映画化され、1959年には、35年版のリメイクと言えるラルフ・トーマス監督版が制作され、1978年には、先の二つの映画とも異なるストーリーで、ドン・シャープ監督による映画が制作されている。2008年には、比較的小説に近いストーリーのテレビ映画が制作された。また1996年には、イングランド北部の街の小劇場で、サイモン・コーブルとノビー・ダイモンが脚色して劇に翻案したものが上演された。このコーブル&ダイモン版のコンセプトを元に、2005年にはパトリック・バーロウが脚色し直した劇作が上演された。このバージョンの劇は、現在もロンドンで公演を続けており、アメリカや日本など海外でも上演された。さらには、ラジオドラマも数作作られている。このように物語が様々な形で何度も語り直されている状況そのものに、この論文では注目する。つまりここで扱うのは、“The Thirty-Nine Steps” というタイトルの作品群である。

有名な小説が繰り返し翻案されるのは珍しいことではない。例えば『ジェーン・エア』を映画データベースで検索すると、20を越える映像化作品が列挙される。しかしながら『三十九階段』は、そのような文学史上に名を刻まれた作品とは言えない。また内容面では、次々に訪れる危機とそれを切り抜ける登場人物の行動、そして若干の謎解きで構成されたスリラーは、ストーリーを一度知ってしまうと物語の魅力が著しく低下する類のものだ。この種の物

語が繰り返し翻案やリメイクされることは滅多にない。確かに、シャーロック・ホームズの物語やアガサ・クリスティのミステリー、ジェームズ・ボンドのシリーズなど、犯罪小説やスパイ小説の分野でも、繰り返し翻案やリメイクされている例は存在するが、これらはいわゆるブランドとしての訴求力を持っているものであり、翻案の対象もシリーズ全体あるいは複数の物語に渡っている。それに対して『三十九階段』の場合、(小説を元にしていない『ハネイ』というテレビシリーズはあるものの)同じ主人公が活躍する続編シリーズが翻案されるのではなく、『三十九階段』が繰り返し作り直されている点で、上述のシリーズ作品の場合とは事情が異なっている。『三十九階段』に比べて続編小説が不出来であるとか、映像向けでないというわけでもない。例えばジュリアン・シモンズは、ハネイ・シリーズの最良作として二作目の『緑外套』に挙げている(227)が、この作品では魅力的な登場人物も増え、主人公が直面する危機や物語の規模も大きくなり、十分に映像向きのストーリーが語られる。

なぜ、アクション中心のスリラーであり、同種の続編もありながら、『三十九階段』が繰り返し翻案や作り直しされるのか。スパイ小説というジャンルの中でジョン・バカンとこの小説が持つ重要性や、映画業界における35年版映画とヒッチコック監督の影響力など、個別の作品に帰する要因も当然あるだろう。あるいは、あまり公になることのない制作者の思惑や背景事情も要因として関わっているだろう。だが、そのような要素を作品ごとに一つ一つ示していくことで繰り返し翻案される理由を明確にすることが、この論文の目的ではない。ここで目指すのは、結果として繰り返し語り直されている特定の物語にどのような性質があるかを明らかにし、語り直しという事象に独自の解釈を加えることだ。それと同時に、“The Thirty-Nine Steps” 作品群に顕著に表れるもう一つの疑問についても考察する。すなわち、どうしてこれらの作品群が同じ“The Thirty-Nine Steps”でありえるのか、という疑問だ。というのも各作品は、同じ物語とは思えないほど、ストーリーやトーンが互いに大きく異なっているからである。

2. 小説と四つの映画との比較

この論文で主に取り上げる翻案作品、四つの映画版とバーロウ版の戯曲は、いずれもクレジット表記上はバカンの小説を「元になっている」ことになっている。しかしながらこの表記は実態を表しているとは言えない。表1として示しているのは、小説と四つの映画の物語展開と、作品間で共通するエピソード

表1：小説と四つの映画版とのストーリー比較

小説 (1915) 舞台：1914年	映画 (1935) 舞台：1935年頃	映画 (1959) 舞台：1959年頃	映画 (1978) 舞台：1914年	映画 (2008) 舞台：1914年
	ミスター・メモリーのショー		議会の要人暗殺	
ハネイ・国際的陰謀に巻き込まれる				
スカダー・殺害される →スカダーの手帳	女性エージェント・殺害される →「39段」敵首魁の特徴		スカダー・殺害される →スカダーの手帳	
			ハネイ・逮捕される	
ハネイ・牛乳配達人に扮して逃走			敵スパイに捕まる →「39段」	
スコットランドへ				
	[a] ヒロイン登場			
手帳の暗号解読 →「39段」				
	ハネイ・汽車から脱出			
[b] ハネイ・ 敵の自動車で逃走	[c] ハネイ・敵首魁と遭遇		[a] ヒロイン登場	
	ハネイ・裁判所へ出頭			
ハネイ・政治集会でスピーチ	ハネイ・女子校で講義		ハネイ・政治集会でスピーチ	
[c] ハネイ・ 敵首魁と遭遇			[d] ハネイ・ 敵スパイに捕まる	[b] ハネイ&ヒロイン・ 敵の自動車で逃走
	ハネイ・ヒロインと再会			
[d] ハネイ・ 敵スパイに捕まる	[d] ハネイ&ヒロイン・敵スパイに捕まる			[d] ハネイ&ヒロイン・ 敵スパイに捕まる
	[b] ハネイ・ 敵の自動車で逃走			
ハネイ・建物爆破して逃亡			→スカダーの手帳	ハネイ・建物爆破して逃亡
[e] ハネイ・ 英国当局と合流	ハネイ&ヒロイン・荒野を逃亡		[e] ハネイ・ 英国当局と合流	ハネイ&ヒロイン・荒野を逃亡
	ハネイ&ヒロイン・宿で一晩			ハネイ&ヒロイン・宿で一晩
			ヒロイン・誘拐される	ヒロイン・行方不明
敵スパイ・機密奪取			敵スパイ・機密奪取	敵スパイ・機密奪取 →「39段」
	ミスター・メモリーのショー			[e] ハネイ・ 英国当局と合流
「39段」の解明 → 敵スパイの陰謀阻止				

ドやモチーフをまとめたものだ。(戯曲版のストーリーは、35年の映画のものに沿っているのでここでは省略している。)エピソード等は各作品中で起こった順番に上から並べてあるが、相似関係が分かりやすいように、複数の作品に共通する要素は作品枠を跨ぐかたちで同じ横列に示してある。同一ではないが類似のエピソードや、同じ役割のものもなるべく同じ横列に並ぶようにしている。また共通項は、太線で囲んだり、ボックスに背景色を付けたり、【】内記号での分類を行ったりしている。

この表を用いて、例えば小説と35年版の映画を比べると、時代設定、主人公ハネイの行動、物語展開など、一致するものの方が少ないくらい大幅に異なっており、後者は前者をほとんど「元にして」いないと言う方が適切であると分かるだろう。また59年版は、ストーリーが一致する割合から考えると、小説よりもむしろ35年版を元にしてしていると表記する方がふさわしい。その59年版も、35年版の忠実なリメイクではない。そこでは、ハネイが政治集会で代理スピーチをするという、35年版に含まれる数少ない小説を元にしたエピソードが、女子校での野生植物に関する喜劇的なレクチャーに変更されている。この変更は、ただ表面的なものではなく、作品全体として事件の深刻さやスリラー的緊迫感が他作品よりも著しく欠けているという59年版の性質を端的に表している。59年版は、ストーリー比較から見える以上に35年版と(そして小説とも)異なっているのだ。

小説の要素を比較的多く引き継いでいると言える2008年版も、特にヒロインと関わる箇所について大きく変更されており、他バージョンの映画アダプテーションと同様に小説と同じ物語とは認めがたい。それは当然でもある。なぜなら小説には、ヒロインが登場しないため、そもそもヒロインと関わる箇所など存在しないのだから。多くの批評家が指摘するように、小説版には女性の登場人物も、ロマンスも、性的要素も描かれておらず、少年向けの冒険物語の世界を形作っている。それが、35年版以降全ての映画翻案作品にはヒロインの役割の女性人物が付け加わっている。だが、四つの映画作品でヒロインの名前が異なっていること(それぞれ、パメラ、ミス・フィッシャー、アレックス、ヴィクトリア)に表れているように、彼女達は性格も立場もハネイとの関係も異なる別存在なのだ。例えば、59年版のミス・フィッシャーは堅物の女教師でありハネイとは偶然に出会い無理矢理彼の逃亡に同行させられるのに対して、2008年版のヴィクトリアは婦人参政権論者でありイギリス情報部に勤めておりハネイを密かに護衛するという任務のために彼に接触した。結果として、これら二作品の間ではハネイの冒険の性質も、物語展開

も、(小説や他の映画アダプテーションのものとは比べても)別物となっている。このように見ると、“The Thirty-Nine Steps”の作品群の場合、同じ物語を繰り返すことより、別のタイトルにならない範囲内で異なる物語を示すことを目的としているように思える。同じ小説を「元にして」翻案作品が繰り返し制作される理由、あるいは繰り返し語り直されながら物語の魅力を維持する仕組みは、このような相違を許容する作品群の性質にあると言えるかもしれない。

一方で、表1に挙げた五作品全てに共通している要素は、物語の非常に大まかなアウトライン部分でしかない。すなわち、主人公のハネイが、国際的陰謀に巻き込まれ、警察と敵スパイの両者から追跡される中スコットランドへ行き、様々な危機を回避しながら敵スパイの陰謀を追求していき、最終的に謎は解明され、敵の陰謀が阻止される、というあらすじ部分だ。だが、主人公の名前と場所の点を除くと、このアウトライン自体はスリラーとして非常にありふれたものだ。スパイ小説の分野でも、チルダーズの『砂州の謎』やアンブラーの『あるスパイの墓碑銘』にも当てはまる。極言すれば、小説『三十九階段』を元にしなくとも(つまり別タイトルとして)、四つの映画作品が作られたかもしれないのだ。実際、ヒッチコックの『北北西に進路を取れ』は、『三十九階段』のアダプテーションではないが、35年版映画の作り直しと言われるくらいに、上記のあらすじと合致する。それでは、ストーリー的には定型的なあらすじ以外の共通性を持たず、作品間で非常に異なっている“‘The Thirty-Nine Steps’ 作品群を、別の物語ではなく同一のものとしている要素、言うなれば“‘The Thirty-Nine Steps’ のアイデンティティは何なのか。作品同士を比較して、そこに共通して他のも物語(そして他のハネイシリーズ)から区別できる要素と言え、作品のタイトルすなわち「39段」という謎の言葉くらいしかないであろう。しかしながら、この言葉は確かにこの作品群全てに出てくるが、それが指し示しているものは、表2に見られるように大きく異なっている。

マーク・グランシーによると、謎の言葉の真相が35年版映画の観客ほとんどの記憶に残っていないように、小説と映画どちらにとっても重要なのは、それが何を指しているかという細部ではなく、物語に緊張感や疾走感をもたらすそのはたらきである(3-4)。ヒッチコックの用いた用語を借りて、それは「マクガフィン」、つまりその存在がもたらす効果にこそ意味がある作劇上の仕掛けであると言われる。謎の内容が物語全体にとって決定的な意味を持たないため、その曖昧さは作品同士が異なりうる余地として作用する。事実この

表2：謎の言葉「39段」が表す内容一覧

作品	内容
小説	敵スパイが英国から脱出する際の隠れ家がある場所の目印
1935年版映画	敵スパイ組織の名称
1959年版映画	敵スパイの本拠地の在処。場所または建物の通称?
1978年版映画	要人暗殺の仕掛けが設置された場所の手掛かり。国会議事堂内の特定の位置を示す。
2008年版映画	敵スパイが英国から脱出する場所の手掛かり。旧地下牢にある秘密の階段の番号。

謎の言葉は、それぞれの作品で異なる真相を与えられ、ヒロインの場合と同じように、異なる物語展開に繋がっている。あるものでは組織の実体が公になるのを阻止するため警察の目の前で証人を殺害してしまう敵スパイのリーダーの姿が、またあるものではビッグベンを舞台にした活劇が描かれる。それでもそれらは、同じ“The Thirty-Nine Steps”なのだ。「39段」という謎の言葉は、作品間の同一性を示していると同時に、作品ごとに異なる内容を指すことで、描かれる物語の相違をももたらしている。逆説的なはたらきを持ち、一方で別の言葉で代用できる程度の重要性しか持たないこの言葉が、物語の同一性を決定していると考えすることは、タイトルが同じだから同じ物語だという外見的同一性を鵜呑みにするのと同義だ。

3. 変化の才能

物語のタイトルにもなり、その不可解さが読者・観客の関心を惹きつけながら、いずれの“The Thirty-Nine Steps”でも（78年版と2008年版では謎解きに少し時間をかけてはいるが）この言葉の真相解明の瞬間は、物語展開上のクライマックスとして扱われていない。特に小説の場合、段が39ある階段が目印という文字通りの意味に過ぎない謎の解明より、その後に続く敵スパイの巧妙な変装を見破る心理戦の方に物語的重点は置かれている。このエピソードで普通のイギリス市民に完璧になりすましている敵スパイだけでなく、主人公リチャード・ハネイも“an almost supernatural capacity for transformation” (Glancy 12) を持ち、その逃亡の過程で様々な種類の人間に変装する。複数の批評家も指摘するように、姿を変えることは小説での重要なモチーフの一つだ。ハネイが最後に敵の正体を見抜くことができたのも、変装の極意を知っていたためと描かれている。彼がアフリカ南部の

戦争に参加していたときに古参の偵察兵から教えられたその極意とは、“to convince yourself that you were *it*” (52)であり、“play up to these [different] surroundings and behave as if he had never been out of them” (103)ということ、つまりただ表面的な特徴を真似ることで役を演じるのではなく、対象そのものとなることである。

トニー・ウィリアムズは、小説と三つの映画 (35・59・78年版) とを比較して、映画版でもそれぞれのかたちで変装のモチーフに焦点が合わせられると指摘する。彼によると、35年版では、観客が一目で見分けられるような人気俳優を起用する映画メディアに適した手段として、外見的な変更によるものではなく、人物の立場や性質を変える類の変装が用いられている。逆に59年版では、外見的に変装のモチーフを表そうとしているが、いかにも中年然としたハネイがショートパンツ姿のサイクリストに扮するという滑稽な映像を示して、観客に違和感をもたらす結果となっていると言われる。そして78年版での敵スパイは“have more in common with the world of John Le Carré than their counterparts in Buchan’s novel” (Williams 216) と、映画制作当時の冷戦時代に描かれるスパイのように、長年相手国の社会に潜伏して普通の市民になりすましている。まとめると、外見的变化として変装を見せる手法はこれらの映画版では有効でなく、映画に適した、ときには時代背景を反映した、独自の表現方法を用いることで説得力のある変装を示すことができる。ウィリアムズが述べているのは、ただ変装のモチーフが映画にも登場しているというだけでなく、そのモチーフの表し方において、小説で提示される変装の真髓が「痕跡」として (59年版では逆説的にだが) 映画版に引き継がれているということである。言い換えると、小説での変装を表面的に真似るのではなく、表現媒体の特質に応じて、あるいはキャストや時代背景に合わせて、各作品の「異なる環境」にふさわしい変装を描くこと、それが真の意味で小説の変装を再現することであり、この作品群に共通している思想なのだ。

再現についてのこの考え方は、そのまま“The Thirty-Nine Steps” 作品群のありようの説明になるのではないか。これまで見てきたように、「同じ」物語でありながら、それぞれの作品は、物語展開の面でも個別エピソードの細部においても、別の物語のように見える。これは、各アダプテーションが小説を表面的に「演じている」のではなく、それぞれの環境に合わせた姿に変わりながら「真正正銘の”The Thirty-Nine Steps” として存在している結果なのだ。そして共通項を見つけがたいくらい作品同士大きく異なっていることは、主人公ハネイだけでなく、この物語自体が「神がかった変化の才

能」を持っていることを表している。

パトリック・バーロウによる戯曲版を見ると、物語の「変化の才能」の片鱗を窺うことができる。異なる人物に扮すること、すなわちペルソナの変化ということに関して、演劇は映画よりも観客にこの行為を意識させがちだが、“The Thirty-Nine Steps”の戯曲版では特にそれが強調されるようになっていいる。なぜなら、ちらし等で宣伝されているように、「四人の役者で130の役」を演じるため、役者達は扮する役を次々と変えていくからだ。場面によっては、一人の役者が左右で異なる衣装を身につけ、ただ体の向きを変えることで異なる役になったり、めまぐるしく役を変えるうち演じるべき役を（故意に）間違えたりして笑いを誘う。劇版のこのようなあり方は、“The Thirty-Nine Steps”物語が持つ変化の性質を象徴していると言える。

バーロウ版の劇は、ポスター等で「ジョン・バカンの」と表記されながら、実際のところそのストーリーが一致するのは、バカンの小説とは極めて異なっている35年版映画のストーリーである。劇版と35年版とは、個々のエピソードの内容についても一致している。しかしながら両者が描き出すのは著しく異なる物語だ。映画では、喜劇的な側面はあっても、ハネイが敵の陰謀を阻止し身の潔白を示すことができるかというサスペンスが全体を通して物語を動かしているのに対して、劇では喜劇性が前面に出てスリラーとしての緊迫感は大きく後退している。例えば、女性エージェント・アナベラが敵スパイによって殺害される場面は、映画ではスリラーの構造として、ハネイにも同様の危機が迫っていることを示すと同時に殺害の容疑者とされることで警察に助けを求めることができなくなる状況を作り出す。同じ事件は劇版にもあり、映画同様背中をナイフで刺されたアナベラが椅子（映画では長椅子、劇では肘掛け椅子）に寝ていたハネイの上に倒れ込む。だが劇ではその後、痙攣したアナベラがハネイの股間の上で激しく腰を上下させたり、たちまち死後硬直した彼女の死体が邪魔になって椅子から起き上がれなくなったハネイが、死体の下から不格好に這い出してきたりする。このようなスラップスティック的演技により、事件を巡る深刻さが転覆させられてしまうのだ。

その少し前、アナベラが敵から身を隠すためハネイの部屋に泊めて欲しいと請う場面で、戯曲版の脚本には以下のようにある。

Annabella Richard.

Hannay Yes?

Annabella May I stay the night please?

Electricity between them

Hannay Of course. You can—sleep in my bed.

Annabella Thank you.

Hannay I'll get a shakedown on the armchair.

Annabella (*raises an eyebrow*) As you wish.

(Barlow 9-10)

一方35年版での同じ場面で交わされる会話は以下の通りだ。

Hannay What are you going to do?

Annabella First, I'll eat my haddock. Then, if you are not going to turn me out onto the street, have a good night's rest.

Hannay Welcome to my bed. I'll get a shakedown on the couch.

台詞の言葉だけを比較するなら、両者は同じ内容を表している。しかし戯曲版では、「私のベッドへ……」と「私は椅子で寝る」との間に間を空け、アナベラが片方の眉を上げることで同衾を断るハネイに軽く落胆して見せたりするため、映画版では表面化することがない性的なニュアンスがはっきりと表に出てくる。また役者の動作の面でも、食卓を挟んで淡々と会話をする映画版と違い、劇のアナベラはハネイにしなだれかかっており、この「同じ」場面の相違を際立たせる。(ちなみに、明らかに老けすぎた役者がハネイと女性スパイを演じる59年版映画では、このようなやりとりそのものがない。これも環境に適した変化と言えよう。)映画と劇という表現媒体の違いに応じたものか、時代による倫理観の相違のためか、あるいは1935年当時の映画検閲が影響しているのか、映画版と劇版とでは同じシーンが異なる姿となって表れている。劇版でのこのような変化は、上記の場面に限られたことではなく、劇の全編を通して表面的には35年版をなぞりながら、それとは性質が異なる物語へと変化している。

35年版のストーリーやエピソードの外見的部分を真似ている劇版は、小説で示され映画版に受け継がれている変装／変化の真髄から外れているように見えるかもしれない。しかしながら、外見的に同一とされるものが存在全体としては異なっていると示すのは、変化の本質は(真似るにせよ、変えるにせよ)外見部分にあるのではないという、この作品群に共通する思想を別の

方向から表しているに過ぎない。この劇版も、変化に関わる同じ概念を引き継いでいる点で、また異なる物語として存在して「変化の才能」を証明している点で、正真正銘の“The Thirty-Nine Steps”と言えるのである。作品群のアイデンティティに話を戻すならば、ストーリーやエピソード、モチーフの表面的類似性にそれを探しても、見つけ出せないのは当然である。その部分で物語を再現することが作品群に表れる思想ではないからだ。むしろ、表面的な表れ方に拘泥しないという変化の真髄を共有していること、そしてそれに従って異なる物語に変わっていることが、作品群で継承されている要素である。

4. 語り直されるもの

“The Thirty-Nine Steps” 作品群のアイデンティティの一つとして物語が変化することを挙げるが、異なる媒体へ物語が翻案されるときに適当な姿に変化することは、どこにでも見られるありきたりの現象だ。この作品群で特徴的なのは、その変化の幅の大きさと、それでいて「同じ」物語として存在できる高い許容性だ。この特徴は、作品群での変化の様式が翻案の基本的な型から外れていることに起因する。この論の文脈で言い換えると、作品群での翻案が、典型的アダプテーションを真似たようなものではなく、この物語に適した独自の形態を取っているということだ。

アダプテーションの典型的な性質として、“adaptations have an overt and defining relationship to prior texts, usually revealingly called ‘sources’” そして、“adaptations usually openly announce this relationship” (Hutcheon 3) ということが指摘される。“The Thirty-Nine Steps” の五つの翻案作品で、元になっている先行テキストとして「公表」されているのは、バカンの小説である。しかしながら、それが必ずしも実態を表していないことは既に見てきたとおりだ。例えば59年版映画の場合、表面的に見ただけでも、ハネイがヒロインと手錠で繋がれたまま逃亡したり、ミスター・メモリーに「39段」の秘密を語らせたりするような明らかな類似性から、35年版が元になっているのも確かだ。つまり、クレジット等で公表されているものと、内容的に明示されているものと、元テキストが二重に存在している。実際59年版でも、ハネイが自転車で逃亡したり、敵スパイの自動車を奪ったりするところは、35年版にはないが小説に描かれている要素だ。あるいは2008年版では、敵に捕らえられたハネイが爆薬を使って部屋の壁を破壊し、自らも負傷しながら脱出するという小説のエピソードが描かれる。だがその

とき、小説には登場しないヒロインが行動を共にしており、二人はその後35年版のように夫婦のふりをしてホテルの一室で身を休める。これらの例が示すように、作品群に見られるインターテクスチュアリティは、原作と翻案作品との一対一の関係などではなく、複数の先行テキスト作品から要素を引き継ぐ複合的なものである。バーロウ版戯曲の脚本の中表紙にある以下のような「作者」表記を見ると、その複合性がよく分かる。

Adapted by Patrick Barlow

From the novel by John Buchan

From the movie of Alfred Hitchcock, licensed by ITV Global Entertainment Limited

and an original concept by Simon Corble and Nobby Dimon

ここには、バカンの小説とヒッチコックの35年版映画だけでなく、先行するコーブル&ダイモン版戯曲も元として挙げられている。このように、35年より後の翻案作品では、実質的には元テキストが二つ（以上）ある。そのため、作品群で描かれる物語は自ずと振幅の大きいものとなるのだ。

だがそれ以前に、ストーリーも描かれる物語の性質も小説版とは著しく異なる35年版映画が作られ、それが同じ物語と認められていることから判断すると、大幅な変化を指向する性質は、最初の翻案が行われたときには既に“*The Thirty-Nine Steps*”の物語に備わっていたと考えられる。結果としてそのような物語が向かうのは、バリエーションの増加と拡大である。新たな翻案作品が作られたとき、そこでは、先行テキストに示された要素や範囲を超えて新しい要素が追加され、「同一の」物語の領域が拡大する。事実この作品群で、各作品にて（複数の）先行テキストの要素が引き継がれながら、特定の性質が増幅させられたり、新たな形態が追加されたりしている。喜劇的要素を例にとると、35年版ではスリラーの側面と緩急のバランスをとる程度のものであった喜劇性は、59年版でバランスを崩すほど強められたのを経て、戯曲版では全体がスラップスティックの物語へと変わるほど強化されている。ヒロインの存在に目を向けると、35年版以降の全映画版にこの要素が追加されていることは確認済みだが、ハネイと結ばれて終わるロマンスの要素を添えるだけの存在から、2008年版では非情なスパイの世界をも表す存在へと変わっている。英国情報部員のヒロインが、その仕事の性格上ハネイの前から姿を消さなければならない2008年版の結末に表れる世界観は、サマセット・

モームの『アシェンデン』やル・カレの作品に描かれるものに近く、この作品群には全く新しい要素だ。翻案やリメイクと言っても、この作品群に見られるものは、同じ物語を語り直すという一般的に理解されるものとは根本的に異なっている。

“The Thirty-Nine Steps”の各作品で示されるのが、先行テキストを踏まえた上での異なる物語であるのならば、作品群は、既に使われた要素の蓄積と新しく使われる要素の可能性で構成されていると言える。同じタイトルの下に蓄積された物語的信息は、現在では小説出版当時と比較にならないほど多くなっている。そしてその分、物語の可能性も増大している。一つの作品で示されるのは、多量の蓄積と可能性に支えられた一つの表れだけだが、作品群としては集積された情報を次の作品へと保持伝達する。その情報を元に新要素を追加しながら、先行するものとは異なる物語が作られ、そうやって作られた作品も“The Thirty-Nine Steps”という物語の集積体に加わる。作品群という単位で翻案やリメイクを考えると、その元テキストは作品群そのものであり、独自の要素を加えた新しい作品が作られることは、作品群が拡大して自己複製していることである。

リンダ・ハッチオンは、その著書『アダプテーションの理論』の中で、アダプテーションと進化論、特にリチャード・ドーキンスの理論に相似性を見出し、ストーリーがアダプテーションによって進化し変化すると述べる(31)。その際ハッチオンは、『利己的な遺伝子』の中でドーキンスが、生物的複製子である遺伝子に相当する文化的伝達単位として「ミーム」を仮定したことに触れ、観念的存在であるストーリーを「観念のミーム」の一形態と捉える。ハッチオンが「ストーリー」という言葉をどのような定義で使っているのか不明瞭なところもあるが、作品で語られる出来事を時間順に繋げたものだとすると、語られる出来事が作品ごとに異なっている“The Thirty-Nine Steps”作品群のような場合には、ストーリーが引き継がれるというのは当てはまらないように見える。だが、ドーキンスのミームは、説明する状況に応じてその単位の大きさを自由に変化させて用いられるものであることを考えると、ハッチオンの言う「ストーリー」も同様の柔軟さをもった概念かもしれない。その場合、単位を個の作品から群にまで拡大させて、その作品群に集積されている物語的信息を観念的ストーリーの一種と見なすことができる。作品群で語り直されるのは、特定のストーリーというより、複数のストーリーの集積、あるいは物語の可能性であり、このことが異なる物語を同一のものと考えられることの説明となる。何より観念的伝達子の考え方は、この作品群が提起

する幾つかの疑問について考えるための有効な補助線を与えてくれる。

5. 結び

まずは、“The Thirty-Nine Steps”のアイデンティティは何かという疑問について。この作品群では、作品タイトルや主人公の名前、あらずじ、幾つかのエピソードやモチーフの表面的特徴を除いて、別の物語と言えるほど各作品で語られる物語は異なっている。それらを同一の物語と考えるための要素から、もちろん上記の表面的事項を排除する理由はない。だが一方で、そのような表面的一致／不一致はものの表れ方の本質ではないとする考え方を、作品群は共有している。むしろ、各作品がこの思想を体現するかたちで継承しているところに、作品群を特徴付ける同一性を見出せる。そして、この変化の真髄を理解し「変化の才能」を持った作品群では、個々の作品は大幅な変異体として表れる。だが他作品とは異なる物語を語るという性質自体が作品群の性質ならば、異なっているのは逆に同一性を示していることとなる。この逆説的な関係性をアダプテーションの概念で説明するには、そこで語り直されているのが、特定のストーリーではなく、観念的作品群であると考えることが有効だ。個別の作品は観念的作品群に集積された情報の具象、いわゆる表面的な表れに過ぎず、作品群の方が振幅を含んだ物語の同一性を伝達している。それは、個体の生命とその遺伝子との関係とイメージ的に類似するだろう。この論で明らかにした“The Thirty-Nine Steps”のアイデンティティを一言で言い表すとすると、異なる物語として各作品が表れることで物語的情報を増大させている観念的ストーリーの集積体という性格を、作品群全体が有していることとなるだろう。

ここで、何故これほど多くのアダプテーションやリメイクが登場したのかという、最初の疑問に対して一つの答えが出た。物語の変化を生み出すことで物語の可能性を拡大する作品群の性質は、具象的レベルでは作品を増殖することとして表れる。つまり、多くの作品を生み出すことは、作品群としてのありようなのだ。ここで再度ドーキンスの理論を参照すると、彼はその遺伝子／ミーム論で伝達子の働きを比喩的に説明する。それによると、伝達子はライバルとの競争に勝ち、支配領域を拡大するために複製を行っているというのだ。この説明を“The Thirty-Nine Steps”作品群に当てはめると、それは観念的作品群を拡大して同種の物語に取って代わるために、作品を生み出していると言える。そして実際、このアウトラインの物語としては、あるいはスパイ・フィクションのジャンル内でも、他より大きな占有率を示す

に至っている。具体的なはなし、同じあらすじの『北北西に進路を取れ』はリメイクや劇への翻案は行われていないし、古典的スパイ小説で類似する展開の『砂州の謎』も一度映画翻案されただけだ。大きく変化することを許容あるいは促進する性質と、多くの物語的可能性を持つことで、“The Thirty-Nine Steps”は世の中のフィクション全体の中での支配領域と、同一物語としてあり得る観念的ストーリーの範囲とを拡大させているのである。

Notes

1. 本論文は、阪大英文学会第43回大会（2010年11月6日）での研究発表に加筆修正を行ったものである。
2. 小説タイトルの日本語表記については、小西宏訳、東京創元社刊のものを使用する。1935年制作のヒッチコック版映画の邦題は『三十九夜』だが、原題に従って同一タイトルの作品と考える。また、翻案作品での原題の表記は*The 39 Steps*や*The Thirty Nine Steps*のように、厳密には小説の表記と異なるが、それらはバカンの小説の翻案であると公表されているので、同一タイトルの作品群として扱う。

Works Cited

- Atkins, John. *The British Spy Novel*. London: John Calder, 1984. Print.
- Barlow, Patrick, adapt. *The 39 Steps* (script). London: Samuel French, 2010. Print.
- Buchan, John. *The Thirty-Nine Steps*. 1915. Oxford: Oxford UP, 1999. Print.
- Dawkins, Richard. *The Selfish Gene* 30th Anniversary Edition. Oxford: Oxford UP, 2009. Print.
- Glancy, Mark. *The 39 Steps (A British Film Guide)*. London: I.B.Tauris, 2003. Print.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006. Print.
- Macdonald, Kate, ed. *Reassessing John Buchan: Beyond the Thirty-Nine Steps*. London: Pickering & Chatto, 2009. Print.
- Symons, Julian. *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime*

Novel: a History. London: Faber and Faber, 1972. Print.

Williams, Tony. “Tracing the Thirty-Nine Steps.” *Reassessing John Buchan: Beyond the Thirty-Nine Steps*. Ed. Kate Macdonald. London: Pickering & Chatto, 2009. 207-218. Print.

『三十九夜』 (*The 39 Steps*). Dir. Alfred Hitchcock. Gaumont British Picture, 1935. ファーストトレーディング. DVD.

『三十九階段』 (*The 39 Steps*). Dir. Ralph Thomas. Rank, 1959. エムスリイエンタテインメント. DVD.

The Thirty Nine Steps. Dir. Don Sharp. Rank, 1978. Granada Ventures. DVD.

The 39 Steps. Dir. James Hawes. BBC, 2008. Granada Ventures. DVD.

The 39 Steps. Dir. Maria Aitken. Criterion Theatre, London. 14 Sep. 2010. Performance.

