

ライオン、魔女、戦争と家族

——二〇〇五年実写映画を考へる

川端 有子

C・S・ルイス(C.S. Lewis)の「ナルニア国年代記」(The Narnian Chronicle)の最初の一冊である『ライオンと魔女』(*The Lion, the Witch, and the Wardrobe*, 1950)が実写映画化されたのは二〇〇五年のことだった。「不可能といわれていた映画化」に成功したのは、よく誤解されているようにデイズニー・ピクチャーズではなく、ウォールデン・メディア社であり、デイズニーは宣伝と配給という形でかかわったに過ぎない。この小さな映画会社は、これまでも子どもたちの教育と倫理観の正しい育成を目指すという、やや保守的な目的を掲げ、いわゆる名作児童文学を映画化し、商業主義とは一線を画した路線を取ってきた¹⁾。

「ナルニア国年代記」はこれまでに三回映像化されているが、アニメ、実写共にイギリスのテレビ放送のためのもので、映画

になったことはなかった。ルイスの財産管理者である義理の息子ダグラス・グresham(Douglas Gresham)は、ウォールデン・メディアに「ナルニア国年代記」の映画化を許諾するにあたって、自らが脚本に参加し共同制作者となることを条件とした。そもそもウォールデン・メディアは、『ライオンと魔女』の映画を、アメリカのキリスト教福音派の視聴者のため、キリストの死と贖い、復活のアレゴリーを説くものとして意図していたのである。

だが出来上がった映画は、ウォールデン・メディア社の映画の中ではもつとも成功したものとなり、当初狙っていた視聴者の層をはるかに超え、世界的なヒット作として全世界で七億ドル、歴代三十八位の興行収入を記録することになった。

監督と脚本を担当するべく選ばれたのは、『シュレック』

(Shrek, 2001)で知名度を上げたばかりのアンドリュー・アダムソン(Andrew Adamson)であった。ニュージールランド出身の彼が、主に南島の神秘的な風景を使ってV.E. CGIを駆使したダイナミックな映像化を行ったことから、『ライオンと魔女』は、続く二〇〇八年の『カスピアン王子の角笛』(Prince Caspian)、二〇一〇年の『アスラン王と魔法の島』(The Voyage of the Dawn Treader)と共に、ピーター・ジャクソン(Peter Jackson)の『ロード・オブ・ザ・リング』(The Lord of the Rings)三部作から、『ハリー・ポッター』(Harry Potter)シリーズに至る、二十一世紀初のスペクタクルで大規模なファンタジー映画の系譜の中に位置づけられることになった。

比較的原作に忠実なストーリーラインを保つ一方、ピーター・ジャクソンの後継者を自認するアダムソン監督は、アレゴリカルなフェアリー・テイル的展開の原作を、次々に襲い掛かる危機と戦う子どもたちの緊迫した冒険として描き、臨場感あふれる戦いのシーンをたっぷりと膨らませた。また、一九五〇年代出版当時の読者には自明でありながら、二〇〇〇年代の視聴者には理解しにくい状況については解説を加え、変更を施し、歴史的背景を強調した。この現代化には当然のことながら、原作に比べて宗教性の大幅な撤退が伴い、そのぶん子どもたち自身の活躍が強調された。

特にアダムソンがつけ加えた時代設定を表す映像として、冒頭に突然現れるドイツ軍爆撃機によるロンドンの空爆シーン

は衝撃的でしたらあった。原作ではたった2行で語られる“when they were sent away from London during the war because of the air-raids”⁽⁹⁾というベヴェンシー(Reverie)家の子どもたちの疎開にいたる事情が、具体的かつ詳しく描写される。

かねてから第二次世界大戦時のイギリスの子どもたちの疎開経験についての言説に興味を抱いていた私は、この疎開というコンテクストが映画に与える新たな意味について考えるようになった。よってこの小論では、二〇〇五年の『ライオンと魔女』の映画を、現実の戦争とファンタジーのかかわりからとらえなおし、その二十一世紀の意味について検討することにした。ポール・タンカード(Paul Tankard)は“none of the perceived differences between the film and the text will be accidental”⁽⁸²⁾と述べ、映画化にあたっての変更点で、映画製作者の意図でないものはないとしているが、意図を超えた読みが可能であることもまた確かにあるはずだ。

頁数の都合上、続編の『カスピアン王子の角笛』『アスラン王と魔法の島』については触れないものとする。

1 空襲・疎開と兄弟の葛藤

DVDに収められたインタビュウの中で、アダムソンはこう語っている。

原作に、空襲を避け、ロンドンから疎開とある。時代背景の描写はそこだけだ。僕は時代背景を追求したいとグレシヤムに話した。…。

映画の冒頭で第二次世界大戦の空襲の様子を描けば理解が深まるはず。現実の世界でも子供たちに危機が迫っていたんだ。…戦争によって引き裂かれ、バラバラになった家族が絆を取り戻し、その力によってナルニアでの戦いにまで勝つんだ。(DVD ボーナストラック)

夜空をサーチライトが照らし出し、ドイツの爆撃機から見下ろしたロンドンの町の風景から映画は始まる。機内では、意味の分からないドイツ語の会話が交わされるが、字幕もないので余計に不穏さがあおられる。すぐにカメラは切り替わり、激しい空襲の中、窓の暗幕を開けて外を見る次男のエドマンド(Edmund)、そして慌てて子どもたちを起こして庭の防空壕へと急ぐ母親の姿が描かれる。この場面は、今後様々な形で映画のストーリーの伏線として作用することになるのだが、この章ではまず兄・弟の葛藤というテーマから考察してみたい。

母親に急かされていったん庭に出たエドマンドは、しかし急に何かを思いついて家の中に駆け戻る。エドマンドを引き戻そうとそのあとを追った兄ピーター(Peter)は、弟を引きずり、もろともに防空壕になだれ込むや、勝手なことをして家族の命を危険にさらすつもりか、と彼を叱責する。

しかしエドマンドは自分のことばかり考えて勝手な真似をしたわけではなかった。彼が家に戻ったのは、軍服を着た父親の写真だったのである。父親は出征して不在なのだ。もみあった拍子に写真たてのガラスが壊れ、言葉で返すすべを知らず、恨みがましく兄を見返すエドマンド。

この場面は、全体をつらぬく一つの筋書きを暗示している。不在の父をめぐる長男と次男の葛藤である。実際、映画のストーリーはこの兄と弟が、アスラン(Aslan)のもと和解し共に王座に就くまでの過程を描くというサブテキストを持っている。アダムソンは「家族の絆」を強調したが、その実態は兄と弟の関係にフォーカスされているといってもいい。なぜならベヴェンシー家の両親は取り戻される「家族の絆」にはまったく関係しないし、姉妹間の、そして姉妹との関係は少なくとも決裂するような危機にはないからだ。

なるほど、彼らはこの意味でも「アダムの子」たちなのだ。カインとアベルのように(兄と弟は逆だが)父に愛される息子と、父に無視される息子は葛藤を繰り返す。生まれた順が先であったというだけで、そのままハイキングになる運命にあるピーターは、この冒頭シーンでは不在の父の代理を務めて、母ときょうだいたちを守ろうと躍起になっている。原作ではほとんど暗示される程度の「父親代わり」という役割は、アダムソンの映画ではことさらに強調されている。様々な形でピーターは家族を守らねばならないというプレッシャーのもとにいる

のである。

防空壕のシーンから切り替わって人ごみにごった返すパディントン駅、これから田舎の知り合いのところへ疎開するべく汽車を待つ子どもたちと見送りの母親が映し出される。疎開を促すポスター、子どもたちの首にかけられた小包の荷札のような名札が、その状況を語っている。ピーターは、母親から繰り返し年下の子どもたちを守り、面倒を見てやるよう念押しされる。きょうだいとともに疎開した子どもたちの中でも、一番上の子が親代わりの責任と保護の義務を言い渡され、幼いながらも痛々しい努力を強いられることは、多くの疎開文学の中にも繰り返し述べられている事実だ。ピーターの責任感と、それに伴う実力が果たして自分にあるのかという疑問は、彼をして必要以上に「父親ぶった」態度を取らせ、弟や妹の反感を買ってしまう。

疎開列車に乗る前に、「父さんがいたらよかったのに」とつぶやくエドマンドに、ピーターは苦々しげに「父さんがいたら疎開なんかしない」と言い返す。そう、父さんがいたら、ピーターが必死で父親役を演じることも必要なかつたはずだった。人ごみをかき分けて列車に向かうピーターは、一瞬、そこに通るかかった軍服を着たホームガードの男たちに目を奪われている。そこでピーターが垣間見せる幼さには、自分の担った役目への自信のなさの現れであり、のちのち、ピーバーから自分がナルニアを救うという使命を帯びていることを知らされたとき

も、ピーターは繰り返し、自分の力不足に言及した。兄ピーターのひそかな苦悶は、寄せられた期待に自分が見合うかどうかというところにあり、まさにその痛いところを突いてくるエドマンドには、必要以上に厳しく接してしまうのである。

一方、弟のエドマンドは、原作においてもこの映画においても、裏切り者から正義王へ、大きく心的変化を経験する主要人物と言っている。原作では彼がきょうだいを裏切る理由は、魔法の魔法がかかったターキッシュ・デライトを食べたためであり、かつ白い魔法が、きょうだいの中でも彼を特に抜擢して王子に取り立てるとささやいたからであった（作者はさらに、エドマンドが悪くなつたのは、近代的でつまらない学校に行つたせいだと付け加えている）。原作中ではピーバーが彼の目つきを、魔法の食べ物を食べた者の目であると看破するなど、エドマンドが魔法の影響下にあることが繰り返し述べられているが、映画のほうではこのお菓子自体にそれほどの魔法があつたとは思えない。それよりも、エドマンドが魔法に強く惹きつけられたのは、その申し出、つまり兄を差し置いてもっとも高い位につけるといふ誘惑のせいだった。ただ年下であるというだけで、父の期待も得られず、父の代わりにもなれない。生まれながらにしてその恩恵をほしいままにするピーターをうらやむ気持ちとは、エドマンドを動かしていくもつとも大きな原動力としてとらえられている。

魔法が作用したというよりは、どの子どもも経験したことが

あるような兄弟の葛藤を前面に押し出すことで、アダムソンは、インタビューで語っているように、「現代の子どもにリアルだと感じ、子どもたちに共感してほしかった」のである（DVDボーナストラック）。現代の子どもにとってリアルに感じられるように、というのは、二〇〇五年映画の取り入れた大きな変更のひとつである。冒頭の空襲シーンは、第二次世界大戦を知らない二十一世紀の子どもたちに、作品の時代性を「リアルに」感じさせるためのものであった。それはそれだけにはとどまらず、他にもストーリー全体に影響を及ぼしていくのだが、それはまたのちに述べる。

2 宗教性の後退と子どもたちの逡巡

二〇〇五年映画における宗教性の後退と、アスランの脱神格化については、多くの批評家が指摘しているとおりである。たとえば、全体的にこの映画化については批判的態度を貫くミガン・ストーンナー (Megan Stoner) は、*“the film’s Narnia bears little resemblance to this allegorical and highly Judeo-Christian-influenced universe, instead choosing to emphasize large-scale action sequences and moral ambiguity and self-doubt.”* (78)と述べている。アスランがキリストの寓意であることを示唆する *“the son of the great Emperor—beyond—the-sea”* (75)とあると、この設定や、魔法が知らなかった *“Deeper magic from before the dawn of the*

time” (142)の存在はカットされ、ピーバーが *“he isn’t safe. But he’s good.”* (75)と述べるセリフもない。アスランの名前を聞いたときに、子どもたちが畏怖の念に打たれることもない⁵。ナルニアを魔女の支配から解き放ち、春の訪れを促すのは、アスランではなくむしろベヴェンシーのきょうだいのようなのである。

岸野あき恵は、アスランへの言及、アスラン自身の登場も映画版ではかなり抑えられていることを指摘し、その「存在意義自体にまで変更が加えられている」(61)と述べる。アスランの超越性がかかなり希薄化した代わりに、ベヴェンシーの四人きょうだいの活躍が前面に押し出されたことは、アダムソンのいうリアリティの重視であり、現代の視聴者にとって共感を得やすい設定へのずらしの、もう一つの例と考えられる。

寓話的なフェアリー・テイルの主人公とは一線を画し、自分たちに帰せられた使命に懐疑的であるのも、映画の子どもたちの大きな特徴である。ピーバー氏に、アダムの息子とイブの娘がケア・バラヴェルの四つの王座に着くとき、魔女の支配する悪しき時代が終わるといふ予言を教えられたにもかかわらず、彼らはナルニア国を救うことにそれほど熱心ではない。スーザンは、自分たちは普通の子どもであり、特別な力などないと繰り返し、家に帰ることばかりを考えている。家父長の責任を負うピーターは、下の子どもたちの安全を気遣い、のちにも一度ならず、他の子どもたちを帰らせて、自分だけが残るとまで言

う。彼らがしぶしぶピーターのいうことに従いアスランと会うため、石舞台へと出発したのは、魔女のとりこになったエドモンドを救うという目的のためであり、ナルニアの運命は二の次であった。いかに裏切り者であったとはいえ、エドモンドは血の繋がった家族なのだから。そしてピーターは母との約束を守るためにも、弟を救わねばならないのだ。

明らかに宗教性と超越性の代わりに、子どもたちを動かすのは「家族の絆」なのである。実際、「家族」という言葉は、映画の中で頻繁に繰り返され、様々なところで引き合いに出される重要なキーワードである。たとえば、最初、ナルニアに行ったと言いはるルーシー (Lucy) の言葉を信じられず、妹の気が変になったのではと、教授に相談を持ちかけたピーターとスーザン (Susan) は、教授から、血の繋がった家族なのだから信じてあげなさいと言葉をかけられている。原作にこのような展開はない。また、魔女はエドモンドに、一度家に帰って「家族 (family) を連れてくるように」と命じる。この家族とは、当然兄と二人の妹のことを指しており、原作では「brother and sisters」または「others」という言葉を使っているにもかかわらず。家族というのは、実は原作の小説ではほぼ登場しない概念である。ペヴェンシーの子どもたちが空襲を避けて疎開しているというわずかに二行の言及は、アダムソンによれば、たった一か所の時代性についての手がかりであるというが、逆にこの設定は、小説の中ではむしろ家族——とくに両親——がいなくてこ

ろで、きょうだいが自由に振舞える状況を用意するための児童文学上の装置であると捉えることもできる。なぜなら原作では、最初の晩、疎開先の家の主人である老教授が、ほぼ子どもたちに無関心であることを知ったピーターは、「This is going to be perfectly splendid. That old chap will let us do anything we like.」(9)と語っており、このあとおとなの介入なしに子どもたちが十分に活躍する準備が整ったことが示唆されているからである。

この作品が、第二次世界大戦中に起こったことであるという点を重要視する批評もあまたある一方で、C・S・ルイスが現実の戦争についてはあまり関心を持っていなかったという見解もあり。解釈が分かれるところではあるが、確実に言えるのは、原作の子どもたちが両親について語る場面は皆無であるということだ。父母を恋しく思うこともなければ、戦地にいる父を思いやり空襲下にいる母を案ずるという言及も全くない。

興味深いことに、映画において、家族という言葉が使われる時、それは親を含まず、きょうだい四人を指している場合が多い。両親の不在は、原作においては子どもたちの自由な行動を保証する装置であったが、映画においてはその不在を埋めようとするきょうだいの試みが、物語を動かす原動力になっているといっていだろう。次章では不在の両親という要素について考えてみたい。

3 不在の両親と削除された食卓のシーン

出征中の父親をめぐり、ピーターとエドマンドが緊張状態にあることは、すでに述べたとおりである。防空壕の中で二人が争った時、エドマンドが命がけで取りに戻った父親の写真の額が割れて地面に落ちる。このシーンは、白い魔女の手下に踏み込まれ、荒らされたタムナスさん (Mr. Tumnas) の家のシーンで繰り返される。エドマンドはここでも、タムナスさんの父親の肖像画が、無残に地に落ち、壊されているのを目の当たりにするのだ。視聴者は、タムナスさんがルーシーに向って戦死した父親のことをしみじみと語るシーンを思い出し、不吉な思いに駆られるだろう。

不在の父親のせいで、現在の子どもたちをめぐると不穏な状況が生まれているということは、疎開という状況だけではなく。アリス・ミルズ (Alice Mills) は、戦いの前にピーターに向かい、アスランが「わたしもまた家族の安全を望んでいる」と述べるシーンを引用し、ナルニアの臣民にとってアスランが父親的存在であることを指摘している (244-245)。そしてまさにその父親の長きにわたつての不在こそ、白い魔女のナルニア占有と独裁の冬をまねいたのだ。

ようやく姿を見せたサンタクロース、つまりファーザー・クリスマスもまた、不在の父であったと考えられる。そもそもよい子には贈り物を、悪い子には鞭を持つてくるとされるサンタ

クロースは、子どもの善し悪しを判断する倫理的、道徳的権威であると考えることもできよう。映画においては、子どもたちのナルニア到来が彼の活動を誘発したことになるっており、サンタクロースは子どもたちに武器を与えに到着する。

エドマンドをのぞく三人に、それぞれ命の水と短剣 (ルーシー)、弓矢と角笛 (スーザン)、剣と盾 (ピーター) を贈るサンタクロースのシーンには、非常に興味深い点がいくつかある。サンタクロースのプレゼントの入った大きな袋には、ぬいぐるみや人形など子どものおもちゃが入っているのが見える。しかしサンタクロースがベヴェンシーの子どもたちに与えたのは武器と戦争に必要なアイテムである。

映画では、サンタクロースはピーター夫妻になんら贈り物を与えない (ピーター夫人のあのミシンへの執着は、映画では言及されない)。また、ナルニアの住人たちに、クリスマス・プディングなどのごちそうをもたらしたというエピソードもない (そのせいで彼らは白い魔女の怒りを買う、石にされてしまうのだが、映画ではたんに石にされてしまった動物たちを子どもたちが目撃するのみとなっている)。サンタクロースはアスランとともに、不在であったが再来した父であり、軍隊を率いて子どもたちを待つアスランともども、子どもたちを戦争に駆り立てる役割を担っていると考えるもいいだろう。

では、不在の母のほうはどうだろうか。父が不在の空襲の中、家族を守ることができなかったベヴェンシー夫人は、ピーター

にその使命を託してきようだいを疎開させた。凍った川を渡ろうと苦勞する三人が氷の上で四苦八苦するシーンで、スーザンは、「こんなところをママが見たら」と思わずつぶやき、ピーターはそれにかぶせるように「でもママはいないんだ」と断言する。長女としてスーザンは母親代理を務めるのだが、それは常に実際的で分別のある意見を口にするという程度にとどまっている。

アリス・ミルズは、映画における父親像が重要視されすぎている一方、母親像は不在というよりは「無能であり不完全である」(256)と述べている。ナルニア国における母親的存在といえ、アスランに対抗する白い魔女、子どもを養い育てる慈母の歪んだパロディとして、エドモンドに魔法のターキッシュ・ドライトを与える悪い母親であろう。彼女は甘言でエドモンドをだまし、いったん手中に収めてからは、乾いたパンと水しか与えない。エドモンドをおとりに子どもたちをおびき寄せ、一挙に始末しようと考えた彼女は、原作においても映画においても、子どもを慈しむ育てることができない母親であることに変わりはない。ティルダ・スウィントンの演じる魔女は、髪を氷の冠のように高く結び上げ、白銀のドレスはパワースーツならぬパワードレスのごとく肩を大きく強調して張り出したデザインで、権力をほしきままにする「間違った女性」の権化に見える。

ピーパー夫人はといえば、理想的な家父長のもとで献身的に

尽くす家庭的な妻・母親像を喚起させるキャラクターであるが、ミルズによれば「見栄っ張り」で口うるさい面が強調されているため、二人の人間の少女よりずっとイブの娘的(256)である。これにくわえて、映画においては、ピーパー夫人が子どもたちに食べ物を供する能力がない、という点を付け加えておきたい。

原作の「ピーパー夫妻のおもてなし」の章では、ペヴェンシの子どもたちを、いそいそと迎えたピーパー夫人は、お茶を沸かしジャガイモをゆで、とれたての新鮮な魚料理をもてなしてくる。温かく家庭的な場面である。ここで子どもたちはゆでジャガに好きなだけバターをつけ、マスのフライに舌鼓を打ち、食後にはマーメイド・ロールを頂くといいごちそうにありついた。戦時中から戦後にかけて、配給制を取っていたイギリスで、バターと卵と砂糖は特に不足しており、本当に戦争中であることを強調するなら、子どもたちがごちそうを心から驚き喜ぶこの場面は、なくてはならないディーテイルであるはずだが、映画では子どもたちが食事でありついたようには見えない。注意深く見ると、ピーパー夫人は「フィッシュ・アンド・チップスよ」と言つて皿を差し出しているが、そこに乗っているのは丸のままの魚と木くず(チップス)である。たしかにピーパーにとつてはかけがえのないものであるが、これを差し出されたスーザンはかなり面食らっている。

アスランが待つ石舞台に向つて出かけるときになつても、ピーパー夫人は荷物にジャムを入れることにこだわり大騒ぎする

が、肝心のパンが入っていないことが暗示されている。原作のピーパー夫人は、何はともあれまずランチを荷造りするのであるが、映画のピーパー夫人は、食べ物を与え養うという母親の役割を果たすには、かなり「不完全」であることがわかる。他にも兄弟関係ほど姉妹関係が重要視されていないこともあり、映画のナルニアは圧倒的に父親、そして男性同士の関連が重要視されているといえるだろう。

4 戦争 そして二〇一五年映画の現実性

だが、この映画の中では、スーザンが一度、際立って目立つ行動を起こすところがある。そしてそれは従順なイブの娘や、母親代理、姉としての役割ではない。

サンタクローズが子どもたちに武器を与えるシーンについては、前章で触れたが、原作と同様、サンタクローズは、二人の少女には、差し迫ったとき身を守るためのものとしてのみ、短剣と弓矢を与えた。しばしば指摘されることだが、C・S・ルイスの中世的騎士道精神においては、女性は戦うべきものではないのであり、原作のサンタクローズは“*battles are ugly when women fight*”(100)と語り、少女たちは当然戦いには加わらないものと断じる。

ロビン・ブックラン(Robyn McCullum)によると、アダムソン監督は、ここが特に現代に通用する考え方ではないと、共

同制作者でもあるダグラス・グレシャムを説得し、映画の脚本では手を加えた(67)。というわけで、映画のサンタクローズは“*battles are ugly thing*”とだけ述べ、男女どちらにとっても戦いは醜いと述べている。だがこれはもちろん、大いなる矛盾だならばなぜ、彼はピーターに剣と盾を与えるのか。魔女と戦ってナルニアを救えと、子どもたちに使命を与えるのか。

その矛盾を鋭く突くのがスーザンである。だが、“*What happens to ‘battles are ugly’?*”と素早く問い返した彼女に、サンタクローズは謎めいた笑いを見せただけで答えない。矛盾は解かれないまま、放置される。ここに現実の戦争とファンタジーの戦争をだぶらせ、パラレルに描いた映画の最大の問題点が見えるような気がする。

アダムソンは子ども頃から「ナルニア国年代記」を愛読してきたが、今回の映画化にあたって本を読み返し、思っていたより戦闘シーンが少なかったことに気づいたという。確かに『ライオンと魔女』では、アスラン軍と魔女軍の戦いは、ほぼ伝聞で語られ、アスランの死と復活の章に隠れる形になっている。アダムソンはその戦闘を前景化し、作者が描かなかった戦いを詳細に見せることに全力を尽くした。

結果、三人の子どもたちがピーパー夫妻と石舞台に着くまでに、七回の致命的な危険が起こり(Tankard, 86)、最後の戦闘シーンは少なくとも二〇分(Somer, 77)続くことになった。最初

追われたり、融けかけた氷の川での危険に立ち向かったり、家族（ここでは二人の妹だが）を守ろうと苦勞を重ねていくうちに、しだいに武器の使い方に慣れてゆく。そもそも彼が初めて剣を使ったのは、スーザンとルーシーを助け出すためにオオカミと一騎打ちを挑んだときだった。ついに刀を振るい相手を殺す経験をした彼は、アスランから騎士の称号を受ける——つまり父親に後継者認定されたのである。

サンタクロスに皮肉を言っつ込んだスーザンすら、弓矢の練習に精を出し、決戦の際には、実際に敵にむかって弓を引く。はじめは本当に人を傷つけ、殺す力のある武器に戸惑いを感じている現代っ子たちが、容赦なくそれらを振りかざすようになるのは、まさに「家族が危なくなるとき」「家族を守る」という大義名分のもとなのである。

それでもピーターは、アスランのいない軍を指揮し、魔女軍を攻める先頭に立つことをなかなか決心できないでいた。彼の背中を押し、励まして自信をつけ、前に進むよう説得したのは、エドモンドであった。兄を父親代理とは認められずにいた弟が、ここで兄を一番のリーダーと認める。アスランによって助け出されてからも、ながらも兄と緊張関係が続けてきたエドモンドは、ようやく兄との信頼関係を取り戻し、弟のお墨付きをもって兄は軍隊を率いることが可能になる¹⁰。ピーターが落馬して地に倒れ危機に陥ったとき、エドモンドは身を挺して彼を救い、自ら致死的な重傷を負う（もちろんこれはルーシーの命の水で

復活させられるのだが）。こうして兄弟の共闘は完成する。

戦いを終えた4人のきょうだいは肩を抱き合い、歓声を上げ、「家族の絆」がすっかり復活し、あるべき秩序に落ち着いたことを確かめ合う。タンカードはここが映画のクライマックスである、と看破する(85)。アスランの復活ではなくて、「はらばらになった家族が再び集まり、絆を取り戻す」ことこそ、実はこの戦いの目的なのだ。

アダムソン監督は、バラバラになった家族が絆を取り戻し、そのおかげでナルニアでの戦いにも勝てたと述べたが、それは逆である。家族の危機にあつて敵に向かつていく決心がついた彼らは、戦いのおかげで互いの絆を取り戻したのである。

ここでもう一度、映画冒頭の空襲シーンに導入された第二次世界大戦とナルニアでの戦いのパラレル性について考えてみたい。マッカランも指摘しているが、ピーターが軍を率いて初めて、彼が命じて繰り広げる作戦は、空を飛ぶグリフォンたちが、白い魔女の軍隊に次々と岩を投下する「空襲」である(86)。やがて火を帯びたグリフォンが空から魔女の軍隊に火を放つ。ピーターは、あのロンドン大空襲の夜の記憶から、この作戦を思いついたのだろうか？ 五十日以上続いたロンドン大空襲では、四千三百人もの死者が出て、家屋は倒壊し、大勢の子どもたちが路頭に迷った。ピーターもその惨状を目撃したはずである。自分が正義の側にいれば、自分の家族を守るためなら、敵にその破壊と残虐の行為を向けてもいいのだろうか。

アダムソンはまた、ふところに無い込んできたルーシーを、白い魔女に引き渡すかどうか内心葛藤するタムナスさんに、「たまたまユダヤ人の子どもを見つけてしまったナチス政権下のドイツ人」のイメージを重ねた、とインタビュで述べている。なるほど、第二次世界大戦はイギリスにとってファシズムと戦い、ナチスからヨーロッパを守る正義の戦いであったかもしれない。だがイギリス軍の空爆はベルリンの子どもたちを攻撃し、強制疎開させることになったのだ。連合軍の勝利を祝って間もない一九五〇年代の読者ならいざ知らず、二十一世紀の視聴者は、現実の戦争が「醜い」ことを知らないわけではないはずだ。

アダムソンのリアリズムは諸刃の剣である。ペヴェンシーの子どもたちの現実にも危険が迫る様子を明示することで、ナルニアの戦いは現実味を帯びる。だがそれが第二次世界大戦と重なると同時に、本当なら「醜い」はずの戦争が、美しく家族を守るために遂行されるのには疑問を抱かざるを得ない。

二〇〇五年、ポスト九・一一の世界は、とくにアメリカは、愛する家族（そして国家）が危険に陥るなら武器を取れ、テロに対する戦いは正義だとして突き進んでいった。武器を取ることをしり込みし、戦争は醜いんじゃないか、と言っていたペヴェンシーのきょうだいたちが、家族を守るために次第に剣や弓矢を手には戦いに身を投じていく過程は、空襲シーンからのコンテクストで考えると空恐ろしい。

おわりに

アンドリュース・アダムソンの映画『ナルニア国物語第一章』ライオンと魔女』は、大きく二つの変更を加えることで、一九五〇年の原作を見事に映画化したといえる。ひとつは現代の視聴者の理解と共感を得られるよう、宗教性を後退させ、そのかわりに「家族の絆」を強調したこと。もうひとつは、二時間余のうちに、波乱万丈の事件をつぎつぎ配置し、この物語を「ロード・オブ・ザ・リング」の後継者としての冒険ファンタジー映画として確立したことだ。双方の試みは成功をおさめた。原作のストーリーを保持し、変更点はとことん相談したおかげで、映画はダグラス・グレシャムをも満足させたし、何よりも家族が大切だというメッセージは、ウォールデン・メディア社の教育理念にも背かなかった。子どもたちをヒーロー、ヒロインとして前面に押し出し、視聴者の人気も勝ち取った。

二十一世紀の視聴者のために、歴史的背景を明らかに示すため、映画の冒頭に付け加えられたドイツの爆撃機の空爆シーンは、おおまかにわけて二つの意味を、映画にもたらした。ひとつはピーターとエドマンドが不在の父をめぐりライバル関係にあるという、原作にも暗示されていた要素を、大きく拡大して示し詳細に描き出し、視聴者の共感に訴えたということだ。この二人の和解までの過程が、ストーリーの重要な部分を占める。もう一つには、ナルニアの、魔女からの解放というアレゴリ

カルな戦争と、第二次世界大戦をオーバーラップさせ、子どもたちの置かれた危険な状況や、家族の離散による不安定さを強調したことである。しかしストーリーが進行するにつれ、現実の戦争においては犠牲者であり無力な子どもたちが、武器を取って家族を守るために立ちあがるその姿に、さらに映画封切り当時の世界情勢が重なってくることで、おそらくアダムソンが意図してはいなかった不穏なポスト九・一一的コンテクストが見えてくる。

映画を詳細に分析すると、その「家族」概念の偏りが招き寄せるものが不穏である。そしてナルニアの解放と正義のための戦いが現実性を帯びてくると、そこにかかわりを持っていく子どもたちの姿がさらに不穏である。彼らはひとつの戦争でばらになってしまった「家族のきずな」を取り戻すために、もうひとつの、ナルニアでの正義の戦いが必要だったのだ。父を頂点とする国家Ⅱ家族の再強化である。

スーザンに曖昧な微笑みを返すだけで、答えようとしないうにタクロース、あの謎の微笑みは、放っておいてはいけない矛盾を覆い隠すものとして追求しなければならぬのではあるまいか。

註

- 1 ルイス・サッカース『穴』、ロイス・ロウリー『ギヴァー』、キャサリン・パターソン『テラビシアにかける橋』などの児童文学を映画化している。
- 2 一九七九年英米合作のアニメーション『ライオンと魔女』が放映され、一九八八年に始まるBBC TVドラマは全七冊を映像化した。
- 3 ロケにはほかにチェコやポーランドが使われている。
- 4 『カスピアン王子の角笛』ではやや人気が低迷し、『アスラ王と魔法の島』においては製作費をめぐってウォーホルデン・メディア社ともめたデイズニーが手を引き、二十世紀フォックスが配信する運びとなった。その後続編は作られないまま二〇二二年を迎えている。
- 5 BBC版では、子どもたちが宙を見つめうっとり何かを感じているシーンがあった。
- 6 Daniel 2006, Grenby 2008 はこの作品と第二次世界大戦のかかわりを重視しているが、Malloweは、作者は同時代の戦争には無関心であったと述べている。A・N・ウィルソンの伝記によれば、ルイスは一九三九年、ロンドンの学童疎開の生徒を当時住んでいたキルン荘に受け入れたが、そのときの子どもたちはほとんどルイスとは没交渉で、むしろムア夫人の手伝いをさせられていた。
- 7 贈り物を与えられる順番がルーシーから順に年上の方へとなっているのが映画と原作で逆になっている。これは戴冠式での戴冠の順も同様である。どのバージョンでも変わらず維持されているルーシーの無垢な子ども性を尊ぶ順序なのかもしれない。

- 8 ルーシーがタムナスさんの家でお茶をこちそうになるシーンでも、原作で描かれるゆで卵やサーティンなどの食べ物も映画では描かれず、ルーシーはお茶を飲むだけである。本の中では、ルーシーは一人一個の茶色のゆで卵に感激する。配給下では卵は週に一個しか手に入れられなかったからだ。
- 9 ちなみにBBC版では食事シーンはほぼ原作通りに描かれている。
- 10 原作では、エドマンズの救出後すぐに四人は握手を交わし、仲直りをしてゐる。

引用文献

- Daniel, Carolyn. *Vonacious Children: Who Eats Whom in Children's Literature*. Routledge, 2006.
- Grebby, Mathew. *Children's Literature*. Edinburgh University Press, 2008.
- Lewis, C.S. *The Lion, the Witch, and the Wardrobe*. Fontana Lions, 1984.
- Manlove, Collin. *The Chronicle of Narnia: The Patterning of the Fantastic World*. Twayne Publishers, 1993.
- McCallum, Robyn. *Screen Adaptations and the Politics of Childhood: Transforming Children's Literature into Film*. Palgrave MacMillan, 2018.
- Mills, Alice. "Self-Subversion in Andrew Adamson's *The Lion, the Witch, and the Wardrobe*." *Considering Fantasy: Ethical, Didactic and*

Therapeutic Aspects of Fantasy in Literature and Film. Eds. Justyna Deszcz-Tryhubczak and Marek Orlewicz. Wydawnictwa ATUT, 2007: 239-247.

Rowland, Susan. "Literature and the Shaman." *Journal of Jungian Scholarly Study* 5,1(2009): 1-13.

Stoner, Megan. "The Lion, the Witch, and the War Scenes: How Narnia Went from Allegory to Action Flick." *Fantasy Fiction into Film: Essays*. Eds. Leslie Strayner and James R. Keller. Jefferson, 2007: 73-79.

Tankard, Paul. "The Lion, the Witch, and the Multiplex." *Fantasy Fiction into Film: Essays*. Eds. Leslie Strayner and James R. Keller. Jefferson, 2007: 80-92.

Walt Disney Pictures and Walden Media Presents. *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch, and the Wardrobe*. Special Two-Disc Collector's Edition. フェナ・ゴスタ・ホーム・エンターテインメント、二〇〇六。

A・N・ウィルソン著 中村妙子訳『C・S・ルイス評伝』新教出版社、二〇〇八。

岸野あき恵「何が子どもたちをナルニアに呼び寄せたのか——映画『ライオンと魔女』におけるキリスト教要素の変化」『ネバーランド』六号、つらいんく、二〇〇六：五六―六三。