

『オペラ座の怪人』のアダプテーション：
ファントムとは何者か☒

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2023-03-24 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 花方, 寿行 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00029585

『オペラ座の怪人』のアダプテーション ～ファントムとは何者か～ (2)^{*1}

花 方 寿 行

4. 1962年版『オペラ座の怪人 The Phantom of the Opera』

25年版、43年版はいずれもハリウッドの大手製作会社ユニバーサルによって作られた。同社が製作した、ロン・チェイニーが活躍していたサイレント時代の1920年代の『オペラ座の怪人』や『ノートルダムの^{せむし}僂男』、トーキーにはなったがまだ白黒だった1930年代の『フランケンシュタイン』『魔人ドラキュラ』（元々チェイニーの主演で企画されていたが、彼が急死したためベラ・ルゴシが主演に抜擢された）などのホラー系の作品は、「ユニバーサル・ホラー」と称され、人気を博した。しかしカラーが中心となった1940年代にはホラー映画は粗製濫造もあって飽きられており、43年版がホラー色よりも華やかな音楽映画色を前面に出して成功したのはそのためだった。これに対して1950年代末になると、イギリスのハマー・プロがかつてのユニバーサル・ホラー作品をカラーでリメイクし、規制が厳しいアメリカではできなかったより直接的な暴力や官能描写でヒット作を打ち出すようになる。1950年代末から60年代にかけて、フランケンシュタイン、ドラキュラ、ミイラ男、狼男といったユニバーサル・ホラーの人気キャラクターを復活させてそのきっかけを作ったのがテレンス・フィッシャー監督だったが、彼が1962年に監督したのが新たな『オペラ座の怪人』（以後62年版と表記）である。

低予算のハマー・プロ作品のこと、62年版はこれまでのバージョンとは異なり、オペラ座の巨大セットを利用することができず、舞台を19世紀のロンドンに移し、劇場も町中にある普通のサイズになっている。そこで新作オペラが華々しく上演されるのには多少無理が感じられるが、致し方あるまい。イギリスに

^{*1} この論文はJSPS科研費平成31年度（2019年度）基盤研究（B）「言語・メディア・文化を横断するアダプテーションの総合的研究」最終報告書に掲載された論文「『オペラ座の怪人』のアダプテーション～ファントムとは何者か～（1）」の続きである。

舞台を移した関係で、クリスティーヌはクリスティーンと微妙にイギリス風になっているだけだが、怪人の本名はピートリー、ラウルに相当する恋人はハリ・ハンターと、登場人物の名前は大きく変わっている。カルロータに相当するプリマドンナはマリアと、なぜかイタリア風のままだが変更されている。

物語の展開は、冒頭ではシークエンス①と②が1つになり簡略化はされているが、原作に近いものになっている。元々いる支配人らによって劇場に昔からファントムがいることが示され、裏方が殺害され舞台上に死体がぶら下がってきたことにショックを受けたマリアが降板する。代役のオーディションでクリスティーンが評価され注目されるというところまでは大体原作を踏襲しており、43年版ほどの変更はないが、ここで幾つかの改変が加わる。

62年版で大きな役割を果たす原作にはないキャラクターが、新作オペラを発表しようとしている作曲家で、プロデューサーでもあり権力を振り回すダーシー卿である。ダーシーはファントムの存在を信じない経営陣という意味で原作の新支配人に相当するが、オーディションでクリスティーンの才能を認めるものの、抜擢の条件として個人レッスンを受けるよう迫るなどセクハラを行い、拒絶されると彼女を冷遇する。ここでは原作におけるカルロータの行動が、男性によるセクハラとして再解釈されている。

これに対してオペラの音楽監督を任されているハンターは、クリスティーンの才能を認め、レッスンを申し出るし、恋愛感情も抱くようになるが、終幕まで一線は画し、ハラスメント的な行動はとらない。ハンターは原作のラウルに相当する人物だが、爵位が敵役のダーシーに移っていること、音楽家ぶってはいるが俗物らしいダーシーに対してより理想的な音楽家であることが特徴である。一方オーディションでクリスティーンの歌声を聞いたファントムは彼女に自分だけのために歌うよう姿を見せないまま語りかけ、その後クリスティーンを地下に拉致し、強制的にレッスンを行う。ここではクリスティーンがマスクを剥いでファントムの素顔を見ることも含め、シャンデリアの落下事故を除く形でほぼシークエンス③が再現されている。

さて、62年版はイギリス映画らしく、ミステリ的な捜査と「謎解き」の手順がしっかりしているのが特徴である。この間ハンターはファントムの正体を突き止めるべく情報収集をし、ファントムがかつて印刷所に放火をして失踪した作曲家で音楽教師だったピートリー教授であることを突き止める。さらに放火後の逃走経路から、地下の下水道網の中に隠れ家があるのを察し、クリスティーン救出に駆けつける。ここでハンターの捜査とファントムの告白によって事情

が明らかになるのだが、ピートリーがファントムになる経緯は43年版を意識しつつ、さらに合理化を加えたものである。43年版のエリックは盗作をされたと錯覚して出版社社長を殺害し、居合わせた秘書に酸を浴びせられて醜くなる。酸が手元にあったのは社長の趣味がエッチングだったということで正当化されているが、職場でなぜ仕事ではなくエッチングをしているのかは曖昧だ。62年版では、ピートリーの預けた楽譜を実際にダーシーが盗作し、自分の名前で発表しようとする。ピートリーはそれを知って印刷所に向かい、譜面を焼こうとして火事を起こし、混乱の中で楽譜印刷用の原版を作るための酸を浴びてしまう。やって来た警官から逃れようとして下水道に隠れる流れは43年版と共通だが、62年版ではそれは何年も前の話であり、その後ピートリーが忘れ去られ、ファントムとなって劇場で行動していても不自然ではなくなっている。この真相が明らかになった後、ハンターはダーシーの罪を明らかにするべく、ダーシーが自分のものと偽って上演しようとしていたオペラをピートリー作として上演し、ファントムに感謝される。ここも、ファントムの作ったオペラが舞台上演されるという43年版の展開をより自然にしたものである。ハンターという名前は「狩人」を意味するが、原作において無力な恋する男だったラウルは、ここでは自ら積極的に行動し必要な情報を集める信頼できる男性に変わっている。

原作におけるファントムとラウルは、クリスティーヌを愛するという点は共通していたが、その他ではほぼ重ならない人物だった。43年版ではファントムとアナトールがクリスティーヌへの愛情と音楽家であることで分身関係となり、両者とラウルはクリスティーヌへの愛情を共有していた。しかしアナトールとラウルが異性としての求愛者として分身関係にあることもあり、ファントムのクリスティーヌへの愛情が父親の娘へのものなのか恋愛対象へのものなのかははっきりしなくなるという難点もあった。また43年版で暗示されるようにクリスティーヌを娘として陰ながら愛しているのならある程度正当化されるファントムの一方的な支援や愛情からの行動は、原作や25年版のように恋愛感情を抱いた男性によるものであるならば押しつけのストーカー行為であり、時代が下りフェミニズムの影響が強くなるにつれ正当化しにくくなっていく。62年版は、原作と43年版をうまく利用することによって、新しい解釈を生み出す。ここではファントム、ダーシー、ハンターの3人が、43年版におけるファントム、アナトール、ラウルのように分身関係となる。しかし彼らが共有するのは(恋)愛(感)情ではなく、何よりもまず音楽である。

音楽への関わりにおいて、最も純粹だが極端なのがファントムであり、彼は

優れた作曲家で指導力もあるが、暴力を振るってでもクリスティーンにレッスンを強要するというパワハラ的な面も持っている。ただし62年版におけるファントムは、クリスティーンには恋愛感情や性的欲望は抱いていない。クライマックスでクリスティーンがプリマドンナを務めるファントム作のオペラは、男性主人公の愛による救済を描くものと思われる『勝ち誇るドン・ファン』ではなく、「神」の声を信じて行動する女性を主人公にした『ジャンヌ・ダルク』に変わっており、ファントムとクリスティーンの関係から性的なものが削ぎ落とされている²。逆に最もネガティブに描かれているのがダーシーであり、彼は他人の曲を盗作して才能がある振りをする偽物であるだけでなく、それによって得た権力を使って、音楽を理解する力もないのに楽団員に横暴に振る舞い、女性歌手に關係を迫り、応じる相手を引き立てるといふ、パワハラ・セクハラを行使する人物だ。ここでは原作のファントムの要素が、芸術家としての要素だけがファントムに、不当に権力を行使する部分およびクリスティーンへの欲望がダーシーにまとめられている。そして最も高く評価されるのが、音楽家としての才能はあるが穩健に人と接し、パワハラにもセクハラにも走らないハンターである。

しかしファントムが狂ってはいても純粋な音楽家であるならば、『オペラ座の怪人』の物語上欠くことのできない殺人などの暴力は設定と矛盾してしまう。62年版ではここで、原作にはないもう1人の人物を導入する。それが下水道で倒れたファントムを助け、彼を隠れ家で看病し、パイプオルガンを運び込むなど環境を整え、裏方の殺害やクリスティーン拉致などの暴力をファントムに代わって行使する唾のせむし男である。この人物は口が利けないこともあり、なぜファントムをそこまで助けるのか理由は説明されない。62年版は原作のシークエンス③から⑤へ飛んでファントムの過去が明らかにした後、③のはじめに戻る形で、『ジャンヌ・ダルク』上演に進む。ファントムが棧敷席から穩やかに自作の上演を見守る一方で、せむし男はダーシーを襲おうとして果たせず、舞台裏にいるところを見つかり裏方に追われ、逃げようとして飛びついたシャンデリアを落下させてしまう。シャンデリアが舞台上のクリスティーンにぶつかりそうなのを見たファントムは彼女を庇い、下敷きになって死ぬ。この順番変更によって、従来は中盤の山場であったシャンデリア落下が、62年版ではクラ

² 『ジャンヌ・ダルク』への改変は、舞台をイギリスに移したことから失われたフランスらしさを別の形で導入するものでもある。

イマックスとなっている。またファントムが落下物に押し潰されて死ぬのは43年版を踏襲している。

せむし男の行動は単独の人物として見ると理解しがたいが、原作およびラストから分かるように、彼はファントムのもう1人の分身である。原作のファントムの要素のうち、音楽家としての側面bがファントムに集められたことは先に述べたが、神出鬼没で暴力的な犯罪者という側面aがまとめられたのがせむし男なのだ。その意味で彼はダーシー同様、原作のファントムの持つネガティブな要素を切り離したものと言え、せむし男の「罪」であるシャンデリアの落下の責任を取ってファントムが死ぬのは必然なのである。

なお「せむし男」という現在差別用語として問題となる表現をここで用いているのは、25年版でファントムを演じたチェイニーのもう1つの代表作が『ノートルダム^{せむし}の伥儂男』であることを念頭に置いているためである。この「伥儂男」とは、ユゴーの原作小説『ノートルダム・ド・パリ』に出て来るカジモドのことだが、パリの有名な巨大建築物の裏に通じた醜怪な人物という意味で、カジモドとファントムは通ずるものがある。また原作小説の前半においてカジモドがヒロイン・エスメラルダに性的欲望を抱き彼女を苦しめる助祭長フロロの手下として行動することを考えると、フロローカジモドの関係がダーシー—ファントム—せむし男の関係に拡張されているとも考えられる³。

以上見てきたように、62年版は主に43年版を意識しつつ、新たな登場人物を導入するなどしてその矛盾や無理の解消を行ってきた。とはいえ原作が全く無視されているわけではない。せむし男が途中で行う無目的な殺人の犠牲者となる「ねずみ取り男」は、原作ではラウルとペルシャ人が地下で出会う人物で、43年版はもちろん25年版にも出てこない。したがって62年版は先行する複数のバージョンを前提として作られたアダプテーションだと考えられるのだ。

5. 1974年版『ファントム・オブ・パラダイス Phantom of the Paradise』

1974年に作られた映画『ファントム・オブ・パラダイス』は、これまでのパー

³ カジモドとファントムの関係は、ロン・チェイニーのイメージによって分ちがたく結びついてきたようで、1930年代に『オペラ座の怪人』のリメイクが企画された時には、36年のリメイク版『ノートルダム^{せむし}の伥儂男』でカジモドを演じたチャールズ・ロートンがファントム役の候補に挙がっていた。なおこの時にはロートンと娘役で共演したことのあるディアナ・ダービンがクリスティーン役に挙がっており、43年版におけるファントムとクリスティーンとの父娘関係の暗示がこの時から企画に入り始めていたことがわかる。43年版『オペラ座の怪人』Blu-ray収録のメイキング“The Opera Ghost: A Phantom Unmasked”参照。

ジョンとは異なるアプローチをしたアダプテーションである。『キャリー』や『ミッション・インポッシブル』で知られる映画監督のブライアン・デ・パルマが脚本監督を務め、出演もしているポール・ウィリアムズが音楽を担当したこの作品（以下74年版と表記）は、舞台を70年代のアメリカに、オペラ座をレコード会社のオーナーが所有する音楽会社及び劇場パラダイスに置き換えたロック・ミュージカルとなっている。だが映像スタイルや音楽の大きな変化にもかかわらず、74年版は先行するバージョン、特に62年版を念頭に置いて作られたアダプテーションなのだ。

74年版は、ファントムがどのようにして「誕生」したかを前半で見せるという、43年版を踏襲した構成をとっている。一方そこで描かれる人間関係は、62年版により近いものだ。若い無名の作曲家ウィンスロー・リーチは大手レコード会社のオーナー、スワンに自作曲を売り込みに行く。スワンはウィンスローを邪険にあしらいながら、彼の曲を建設中のパラダイスのこけら落としに上演する予定のロック・ミュージカルのために盗作する。それを知って激怒したウィンスローはレコード会社に乗り込むが逆に冤罪を着せられて刑務所に送られ、脱獄してレコードを壊そうと乗り込むが、プレス機に挟まれ顔を潰される。醜くなった顔を仮面で隠したウィンスローは再びスワンと対峙するが、またも騙され地下室でミュージカルの作曲に従事。しかし曲が完成するとスワンはウィンスローを生き埋めにし、そこからさらにウィンスローが脱出しと展開が続く。

才能はあるが世間知らずですぐに騙されるウィンスローは、ファントムになりそうでなかなかかなりきらず、被害者の状態が続く。一方初登場の場面において、スワンは顔を見せないまま暴力的な手下フィルビンに指示を出している。スワンはパラダイスの支配者だがなかなか会えない、姿のわからない人物とされており、ここではスワンとフィルビンが62年版のファントムとせむし男に重ねられている。後にウィンスローが利用することになるパラダイスの秘密の通路は、元々スワンが作らせたものだ。さらに作中ウィンスローが作曲しスワンが盗作する74年版の音楽が、実際にはスワンを演じるポール・ウィリアムズの作曲によるものであることで、スワンとウィンスローの分身関係はさらに強調される。

74年版でクリスティーンに相当するヒロイン・フェニックスは、冒頭でウィンスローと出会っているが、関係が進まないうちにウィンスローは顔を潰される。フェニックスがコーラスガールとして参加する舞台で、ウィンスローは自分の歌をスワンのものとして歌おうとするバンドを妨害するために装置の車を

爆破する。この場面は舞台への最初の攻撃という意味でシークエンス②におけるカルロータへの最初の妨害に相当する。ただしウインスローはフェニックスのために行動しているわけではなく、陰ながら見つめるだけでフェニックスに働きかけもしない。またウインスローの行動は劇場と関係する都市伝説と結びつけられるわけではない。一方スワンはフェニックスの才能に目を付け、性的関係と引き換えに抜擢することを提案。断られると契約を解除して追い込むハラメントを行うという点で62年版のダーシーと重なるが、元々原作のシークエンス②でクリスティーヌが自分に身も心も捧げることを条件に抜擢されるよう裏で画策するのがファントムであることを考えれば、このスワンの行為はダーシーの場合と同様、原作のファントムが備えていたネガティブな要素を表現していると言える。

フェニックスが役を降ろされた代わりに、ホモセクシュアル的な男性歌手ビーフを主演に据えて、ウインスローが作曲した音楽劇『ファウスト』が上演されるが、ウインスローが舞台装置のネオンサインを落下させ、直撃を受けたビーフは感電死する。代わりに歌ったフェニックスが喝采を浴びるという流れは、シークエンス③のシャンデリアの落下事故とシークエンス②で代役を務めたクリスティーヌが成功を収める展開をつなげたものになっている。ただし74年版では、フェニックスは加えてスワンの要求に応じて愛人となることで役を保証され、成功を収めてゆく。この展開はかなり皮肉なものとなっているが、ここでも原作においてはシャンデリアを落下させるのも、クリスティーヌに役を与える代わりに関係を求めるのもファントムであること、ウインスローとスワンがファントムの要素を分担する分身関係にあることを考えれば、全く異質な展開なわけではない。

さて、この後74年版は一見大きく原作から逸れてゆくように見える。フェニックスがスワンとベッドインするのを見て嫉妬に狂ったウインスローはスワンを殺そうとするが、なぜかスワンは刺されても死なず、ウインスローを叩きのめす。スワンの秘密を探りにパラダイスに忍び込んだウインスローは、過去の録画記録によってスワンが悪魔と契約することで永遠の若さと不死を手に入れたことを知る。この「悪魔との契約」は原作よりも劇中劇の『ファウスト』を思わせるものであり、当人が不老不死である代わりに録画映像が年を取るという設定は、明らかにオスカー・ワイルドの『ドリアン・グレイの肖像』から取られたものである。しかし原作においてシークエンス⑤でファントムの過去が明らかにされること、スワンがファントムの一面を体現していることを考えれば、

ウィンスロー＝ファントムの「過去」が43年版のように冒頭に移された代わりに、スワン＝ファントムの過去は元々の位置に置かれていると見なすことができる。そして原作における『勝ち誇るドン・ファン』が念頭に置いていると思われる、ホセ・ソリーリャの『ドン・ファン・テノーリオ』のラストが、唯一本当に愛し愛された女の霊による取りなしによって地獄落ちが決定していた主人公が救済されるという、ゲーテ『ファウスト』の大団円を意識したものであることを想起すれば、スワン＝ファントムの過去として『ファウスト』が参照されるのはそれほど原作から遠ざかったことではないのである。なお原作においても、シークエンス④でファントムに拉致される直前にクリスティーナが演じていたオペラは『ファウスト』である。この作品はファントムの作曲したものではないので、明示されていないがグノーのオペラを念頭に置いたものと思われる⁴。

74年版のクライマックスでは、ファンを集めての公開結婚式場でフェニックスを暗殺させることで、結婚を逃れかつ話題になろうとするスワンに対して、映像記録を焼いたウィンスローが暗殺を阻止し、スワンを今度こそ殺すことになる。74年版にはラウルに相当する独立したキャラクターは存在しないが、スワンの過去を知りフェニックスを救おうとする終盤のウィンスローは、シークエンス⑤のラウルの役を果たしていると言える。刺された後急速に老化し醜くなって死ぬスワンと、激怒したファンに仮面を奪われリンチにかけられて死んでゆくウィンスローの対比は、両者の分身関係を改めて確認する。またウィンスローの死に方は、25年版のラストにおける、民衆にリンチされセーナ川に投げ込まれるファントムの死に様を想起させる。

74年版のフェニックスは、スワンのセクハラに応ずる代わりに歌手としての地位を確立するしたたかさを持っており、スワンとウィンスローの死にも振り回されることはない。一見受け身に見えて最後まで自分の生き方を崩さないフェニックスは、43年版のクリスティーナに近いものと言える。

以上見てきたように、74年版は一見すると原作をかなり自由に脚色した作品という印象を受けるが、細かく見ていくと62年版をベースに、それまでの主要

⁴ グノーのオペラ『ファウスト』のクライマックスでは、ファウストは死なず、救済されるのはゲーテの原作におけるグレートヒェンに相当するマルグリットである。しかしこの展開は原作版『オペラ座の怪人』とはうまく共鳴しないので、おそらくルルーは読者にもすぐわかるグノー版を意識しつつシークエンス④にオペラ『ファウスト』を登場させながら、作曲家名などのデータを示さないことで、同時にファウストの救済がクライマックスを成すゲーテの原作の展開を示唆したものと考えられる。

な各バージョンを意識して組み立てられていることがわかる。加えて『ファウスト』などの古典作品やデ・パルマが一貫してオマージュを捧げるヒッチコック映画、『ロッキー・ホラー・ショー』のような同時代のロック・ミュージカルが参照されるポストモダンな作りは、いかにも現代的なアダプテーションと言えよう。

6. ミュージカル『オペラ座の怪人 The Phantom of the Opera』(1986)

これまで見てきた『オペラ座の怪人』のアダプテーションは、ユニバーサル・ホラー、ハマー・ホラー、そしてサスペンス映画を主に監督するデ・パルマ作品と、ホラー、サスペンスというジャンルの作品として想起されることが多く、43年版や74年版のように音楽映画としての要素が強調されている作りであっても変わりにはなかった。しかし現在このタイトルから想起されるのは、圧倒的に本節で扱うミュージカル版（以下86年版と表記）であろう。アンドリュー・ロイド・ウェバーが作曲だけでなく共同脚本にも加わったこの作品は、86年のロンドン・ウェストエンド、88年のブロードウェイでの初公演以来ロングランを続けており、日本でも劇団四季による公演が断続的に続けられている他、世界各国で上演されている大ヒット作である。2004年にはウェバーが製作と共同脚本に当たり、ジョエル・シュマッカー監督、ジェラルド・バトラー主演で映画版も作られている。

86年版の特徴は、原作だけではなくその後の各バージョンも参照しながら新たにアダプテーションを行うという、74年版まで積み重ねられてきた流れをいったん断ち切り、基本原作のみをベースにアダプトされているところにある。シークエンス①から⑤の流れは、25年版以来で通して守られるだけでなく、25年版でも省略されていたクリスティーヌが父親の墓を訪れるシークエンス②'も、第2幕第1場に置かれたシークエンス④の仮面舞踏会の後の第5場として再現されている。なお第2幕はシークエンス④から⑤を基本再現しているが、第1場の仮面舞踏会の後、第2場では原作ではファントムの手伝いをするだけで細かい事情は知らないジリイ夫人の口を通して、原作ではペルシャ人が語るファントムの過去が簡単に紹介される（86年版にはペルシャ人は登場しない）。ここではファントムが生まれた時から醜かったこと、サーカスにいたこと、作曲だけでなく建築なども手がけることが原作通りに紹介されるが、ロシアやペルシャへの言及はなく、オリエンタリズムは排除されている。

同第2場から第4場にかけては、ファントムの要求によってクリスティーヌ

の主演による『勝ち誇るドン・ファン』の上演準備が進められる。なお86年版は基本原作のみをベースにしていると述べたが、原作ではシークエンス④で上演されるのは『ファウスト』であり、ここでファントムの自作曲が上演されるというのは、43年版以降で導入された要素である。第5場は先に述べたように②'の墓参場面から始まるが、そこにラウルが現れ、ファントムにクリスティーヌの解放を求め、ファントムが激怒するという仮面舞踏会後の屋上の場면을念頭に置いたシーンにつながっていく。そして『勝ち誇るドン・ファン』上演中の舞台からクリスティーヌが拉致され、地下での追跡というシークエンス⑤につながる。

86年版が原作および従来の映画版アダプテーションと大きく異なるのは、ファントムの素顔を見せないことである。シークエンス③においてクリスティーヌが仮面を剥ぐ場面はもちろんあるが、観客は素顔がどのように醜いのかを実際に見ることはなく、クリスティーヌの反応から想像するだけである⁷⁵。これに対してファントムの音楽的才能とクリスティーヌとの芸術的なつながりは、ミュージカルという特性を活かし、デュエットであるテーマ曲でまず印象づけられ、優しいバラード的な楽曲“The Music of the Night”のソロを経て、クライマックスでは『勝ち誇るドン・ファン』の楽曲として登場するやはり主要な楽曲“The Point of No Return”のデュエットというように、実際の歌唱によって印象づけられる。これは25年版が、原作に展開は忠実でありながら、サイレント映画というメディア特性のためファントムの音楽性を表現できず、容貌の醜さが強調された結果ファントムを悍ましい人物として描く方向に向かったのと対照的である。ラウルにソロ曲がなく、クリスティーヌとのデュエット曲“All I Ask of You”にしても、ファントムによるリプライズがあってから1幕が終わり、2幕終幕ではファントムが歌い上げることによって、観客が目にするものがないその醜さ以上に、ファントムの音楽的才能、クリスティーヌとの掛

⁷⁵ 2004年の映画版においてはこの場面でファントムの「素顔」が映るが、ファントムのメイクは、原作や25年版のような髑髏を思わせるものではなく、部分的な痣である。43年版の火傷痕は、ファントムを演じたクロード・レインズが、第2次世界大戦中だった当時多数存在した戦傷者に配慮して強調することを拒んだため、右の半面を覆っているが遠距離から撮影されあまり嫌悪感を引き起こさないように示されている。前出メイキング参照。続く62年版、74年版でも、怪我によるファントムの「醜さ」はグロテスクな見せ物ではあるが、物語上はファントムが仮面を被る理由の説明になっているだけで、彼の行動の原因ではない。

これに対して原作に基本忠実な86年版および2004年版では、ファントムの生まれながらの醜さが彼の犯罪的な行動の原因とされているのだが、2004年版で明示される痣は観客に極端な嫌悪感を引き起こさない程度のメイクであるため、逆にそこまで差別に苦しんだり才能にもかかわらず愛情を持たれないほどには見えないのが難点となっている。

け合いの相性、そして歌詞を通して表現される愛憎の振幅激しい情熱的な内面が強調され、ロマンティックな恋人としてのファントム像が強調される。

43年版以降のバージョンにおいては、ファントムの作曲家としての側面を強調する代わりに、クリスティーヌへの恋愛感情をなくしたりあまり強調しないことによって、ストーカー的なその行動を正当化するアダプテーションが行われていた。86年版においては、全篇オペラ風に台詞を音楽に乗せて歌い上げる作りのため、ファントム作曲の『勝ち誇るドン・ファン』は全体に埋もれる形になり、作曲家としての側面は目立たなくなる。代わりに彼自身が歌う歌の美しさが、彼の内面の美しさとして聴衆に伝わり、ミュージカルというどちらかというと非現実な作りが、殺人やストーカー行為の怖さを和らげ、ロマンティックな雰囲気強める。これによって86年版は、神出鬼没の犯罪者という原作におけるファントムの要素aを残しながらも、愛によって救済される芸術家という要素bを一貫して強調し、かつキャラクターの統一を保つことに成功している。

こうしてロマンティックな愛憎激しい恋人としてのファントム像を打ち立てたのが、86年版の革新的なところであった。このファントムへの思い入れは、この作品が作曲家ウェバーが、84年に結婚したばかりの相手であるほぼ10歳年下のサラ・ブライトマンをクリスティーヌ役として抜擢して立てた企画であったことを考えると、納得しやすい。年長で美男子とは言い難いが名作曲家のウェバーが、愛情を寄せる若い才能ある歌手ブライトマンに向けた複雑な感情が、原作ではやや混乱した印象を与えるファントムの行動を整理する上で適切に働き、一貫性をもたらしたのだ。86年版の大成功からさほど経たない90年に2人が離婚したことは、原作通りキスの後クリスティーヌを手放すファントムを描いて終わる86年版のラストと重ねてみると感慨深い。これに対して、原作通りではあるが良くも悪くも大きな変化が加えられていないクリスティーヌとラウルは、43年版から74年版までのような独自性を失い、キャラクターとしては原作に近い平板なものに戻っている。特に歌の見せ場も少ないラウルは原作以上に影の薄いただの「恋する男」になっているが、86年版では読者＝観客を引っ張る役柄ではなく、ファントムの引き立て役なので、弱さが足を引っ張るということはない。

このように86年版は基本的に原作に忠実に、ファントムの不幸な恋人としての要素を強調し、原作では御都合主義的にも見える展開に説得力を持たせている。ただ86年版はそのためにミュージカルというメディアの特性を活かしてファ

ントムの醜さや残酷さが目立たないようにアダプトしている。80年代以降では問題となる原作のオリエンタリズムも削除されており、決して「原作そのまま」ではないことは忘れてはならない。

7. 終わりに

86年版のヒット後にも、『オペラ座の怪人』のアダプテーションは作られており、ウェバー自身が作曲した続編ミュージカル『ラヴ・ネヴァー・ダイズ』など幾つかの「続編」も存在する。しかし86年版を超えるヒット作はなく、今のところこのイメージが最も普及したものとなっていると言えるだろう。だが74年版までのアダプテーションのように、原作そのものに立ち返らずとも以前のバージョンを参照しながら新たな解釈で普及する作品が今後も生まれてくるかもしれない。『オペラ座の怪人』のアダプテーション史を追うことは、こうした可能性がいかにも魅力的なものであるかを改めて確認させてくれる作業なのである。

参考資料

一次資料

ルルー、ガストン『オペラ座の怪人』三輪秀彦訳、東京創元社、1987年。

DVD『オペラ座の怪人』（ルパート・ジュリアン監督）アイ・ヴィー・シー、2013年。

Blu-ray『オペラ座の怪人』（アーサー・ルービン監督）NBCユニバーサル・エンタテインメント・ジャパン、2012年。

DVD『オペラ座の怪人』（テレンス・フィッシャー監督）エスピーオー、2010年。

Blu-ray『ファントム・オブ・パラダイス』（ブライアン・デ・バルマ監督）20世紀フォックス・ホーム・エンターテインメント・ジャパン、2013年。

CD『完全版ファントム・オブ・ジ・オペラ（オペラ座の怪人）／オリジナル・ロンドン・キャスト』ポリドール、1987年。

Blu-ray『オペラ座の怪人』（ジョエル・シューマッカー監督）NBCユニバーサル・エンタテインメント・ジャパン、2019年。

参考文献

- サイード、エドワード・E『オリエンタリズム』板垣雄三・杉田英明監修、今沢紀子訳、平凡社、上下巻、1993年。
- セジウィック、イヴ・K『男同士の絆——イギリス文学とホモソーシャルな欲望』上原早苗、亀澤美由紀訳、名古屋大学出版会、2001年。
- 花方寿行「第六章 法の侵害か、モラルの侵犯か——映画『ノスフェラトゥ』と原作『ドラキュラ』をめぐる考察」、今野喜和人編『翻訳とアダプテーションの倫理——ジャンルとメディアを越えて』春風社、2019年、165－189ページ。
- リアー、ギンター&ファイ、オリヴィエ『パリ 地下都市の歴史』古川まり訳、東洋書林、2009年。