

# 『地下室』

## — 小説と映画 —

合 田 吉 孝

### 1 はじめに

—昨年、本学の一般教養では、「文学(II)」として新たに「小説、映画そして社会」を開講した。その経過報告として、小論、「『映画と小説』—学習資源としての映画—」を『SHUKUGAWA STUDIES IN LINGUISTICS AND LITERATURE NO.13 (1990)』に、昨年、「『第三の男』—小説と映画—」を夙川学院短期大学研究紀要第15号(1991)に発表した。本稿はその継続研究第三報である。『地下室』は映画化に際して、『落ちた偶像』と改題されたのは周知のことである。これについてグレアム・グリーンは「*The Fallen Idol* is, of course, a meaningless title for the original story printed here, and for the film it always reminded me of the problem of John Collier. It was chosen by the distributors.<sup>1</sup>」と述べており、その意をくみとり表題を『地下室』とした。

小説と映画との関係については、第二報で述べたように James Monaco をはじめとして、各人各様の高見があるが、この小論の主眼はその優劣を論じようとするものではなく、二つの相互的かつ有機的な結びつきを考察しようとするものである。

本年三月、グレアム・グリーン氏がスイスで逝去との報があった。八十六才とのことである。氏のご冥福を心から祈ります。

### 2 小説『地下室』

グリーンはこの小説について「*The Fallen Idol* unlike *The Third Man* was not written for the films.<sup>(2)</sup>」とその序文に述べている。これに対し、「*The Third Man* was never to be read but only to be seen. That is only one of many reasons why I prefer it.<sup>(3)</sup>」といわれるように映像というものを格別の意識を持って書いたシナリオ用小説である。グリーンはこの小説の映画化に際し、「I was surprised when Carol Reed suggested that I should collaborate with him on a film of *The Basement Room* because it seemed to me that the subject was

unfilmable — a murder committed by the most sympathetic character and an unhappy ending which would certainly have imperilled the £250,000 that films nowadays cost..<sup>(4)</sup>と  
その心境を吐露している。彼は『地下室』には映画化に見合うだけの映画的視覚的性質はなく、  
観客を惹きつける物語でもないと考えていたとあってよい。だが傑作といわれる『邪魔者は殺  
せ』<sup>(5)</sup>を制作したリードの視点は違うものであったようである。その視点とはどのようなもので  
あったのであろうか。

『地下室』は5章で構成された短編である。主題は「知らないうちに一番の親友を裏切って  
警察に売ってしまった少年の話」で、「キリストは、ユダの失われた幼年時代に裏切られたの  
だ」。「ジョージ・ウィリアム・ラッセルの詩の一節であるこの言葉に表現を与えたこの言葉の  
受肉体とでも言うべき作品」<sup>(6)</sup>だといわれている。

こうした文芸作品を映画化する背景について浅沼圭司氏は「1900年代の初期に、映画の題材  
を変化に富んだものにし、その上映画の社会的地位を高め教養ある人々の鑑賞にも耐えられる  
ものにしようという目的で、文芸の領域に題材を求める傾向が生じてきた。人物は明確な性格  
を与えられ、人物間の葛藤からひとつの事件が生じ、内的必然性を持って展開した事件は、問  
題の解決とともにはっきりとした結末を与えられる。その世界は人間や現実に対する鋭い洞察  
に裏づけられた世界であり、外的法則ではなく作者の精神によって支配された世界である。こ  
うしたなかで映画的感性が成立してきたのだ」<sup>(7)</sup>と。この『地下室』という小説の中には、当然  
のことながら、人間の明確な性格と人物間の葛藤と内的必然性を持った事件展開、人間や現実  
に対する鋭い洞察力による描写がある。リードの猟犬にもいた嗅覚が、そうしたものの中に「映  
画的感性の成立」<sup>(8)</sup>の可能性をみたのではあるまいか。リードはこれらを素材として、映画的に  
所有し、小説をでき終ったものとしてではなく彼の感性によって完成しようとしたのだと思う。

前述のように、この小説の核心は「Let grown-up people keep to their world and he would  
keep to his, safe in the small garden between the plane trees. 'In the lost childhood of  
Judas Christ was betrayed'; you could almost see the small unformed face hardening into  
the deep dilettante selfishness of age..<sup>(9)</sup>」であり、「人間には誰にでも『失われた時代』があ  
る。そしてその幼年時代がその人間の生涯を決定的に支配するという思想は、『人間は黒か白  
かではなくて、黒か灰色なのだ』という人間の実存に関する救いのない認識と結びついて、彼  
の長編小説における『追われる人』というパターンを作りだした。彼の長編小説の主人公は、  
多くの場合に現実の自分とは違ったもう一人の内なる自分、言いかえれば『失われた幼年時代』  
に追われるのである。彼の短編小説の主題が、したがってしばしば幼年時代の体験に向けられ  
ているのは容易に理解されるところである」<sup>(10)</sup>という。ここでは小説の解題という見地からでは  
なく、リードが目指した「映画的感性の成立」という視点にたってこの小説を追跡してみたい。

## Chapter 1

When the front door had shut them out and the butler Baines had turned back into the dark heavy hall, Philip began to live.<sup>(11)</sup>

両親が二週間の休暇に出かけた直後、フィリップは「はじめて人生を知った」という。少年が人生を知るとは、どのようなことなのであろうか。興味ふかい展開を予想させる書きだしである。

Philip Lane went downstairs and pushed at the baize door ; he looked into the pantry, but Baines was not there ; then he set foot for the first time on the stairs to the basement. Again he had the sense : this is life.<sup>(12)</sup>

表題の「地下室」が出てきて、彼が生まれて始めていく場所であり、その行為が「これが人生」なのだと、またしても感じるのである。

Something broke downstairs, and Philip sadly mounted the stairs to the nursery. He pitied Baines ; it occurred to him how happily they could live together in the empty house if Mrs Baines were called away. He didn't want to play with his Meccano sets ; he wouldn't take out his train or his soldiers ; he sat at the table with his chin on his hands : this is life.<sup>(13)</sup>

召使夫妻のベインズとベインズ夫人の登場となる。ものの壊れる音で、夫妻の不仲を察知し、ベインズに同情し、ベインズ夫人が用事でいなくなったら、どんなに楽しく暮らせることだろうと思う。

Again he felt responsibility. Baines had looked forward to this, and Baines was disappointed : everything was being spoilt. The sensation of disappointment was one which Philip could share ; knowing nothing of love or jealousy or passion he could understand better than anyone this grief, something hoped for not happening, something promised not fulfilled, something exciting turning dull.<sup>14</sup>

ベインズ夫妻の不仲を察知することにより、「ベインズに対する責任」という感情がフィリップに生まれる。愛とか、嫉妬とか、情熱とかについてはなにも知らないのだが、ベインズに対する同情心が責任感を拡大する。

'Why shouldn't I go for a walk ?' But he weakened ; he was scared and ashamed of being scared. This was life ; a strange passion he couldn't understand moving in the basement room. He saw a small pile of broken glass swept into a corner by a waste-paper basket. He looked to Baines for help and only intercepted hate ; the sad hopeless hate of something behind bars.<sup>(15)</sup>

地下室の中のガラスのかけらの小さく掃きよせられた山があった。彼には理解できない異様な激情が動いていることを知る。「人生」、その未知との遭遇はますます厳しさを累増するようである。

So he wouldn't go upstairs to get his cap but walked straight out across the shining hall into the street, and again, as he looked this way and that way, it was life he was in the middle of.<sup>(16)</sup>

薄暗い家の中から出て、あらためて入り込むべきではなかった『地下室』、大人の世界のど真ん中にいる自分を意識する。

## Chapter 2

Philip was inquisitive and he did not understand and he wanted to know. He went and stood in the door way to see better ; he was less sheltered than he had ever been ; other people's lives for the first time touched and pressed and moulded. He would never escape that scene. In a week he had forgotten it ; but it conditioned his career, the long austerity of his life ; when he was dying he said : 'Who is she?'<sup>(17)</sup>

第一章で遭遇した人生体験は第二章でますますその加速度を増すことになる。なんのこともやら訳のわからないままに、好奇心がまたもや決定的な人生体験をさせる。他人の生活が彼に触れ、生涯逃れられぬものとなり、彼のあじきない一生を決定する。

He got up and paid the bill and out they went into the street. Baines said, 'I don't ask you to say what isn't true. But you needn't mention to Mrs. Baines you met us here.'

'Of course not,' Philip said, catching something of Sir Hubert Reed's manner, 'I understand, Baines.' But he didn't understand a thing ; he was caught up in the other people's darkness.<sup>(18)</sup>

ベインズと女性との出会いを目撃したことがさらにフィリップの負担をます。ベインズは、このことについてベインズ夫人への言及を控えるようさりげなく要請する。とうとう彼は他人の秘の暗闇にはまり込んでしまう。

On the nursery table he found his supper laid out : a glass of milk and a piece of bread and butter, a sweet biscuit, and a little cold Queen's pudding without the meringue. He had no appetite ; he strained his ears for Mrs. Baines's coming, for the sound of voices, but the basement held its secrets ; the green baize door shut off that world.<sup>(19)</sup>

『地下室』は秘密を隠したまま、緑色のラシャ張りのドアがその世界を遮断している。その静寂は、まさしく嵐の前の静けさとも言える。

'Of course you wouldn't. I just wanted to make sure.' She patted his shoulder and

her fingers flashed to his lapel; she picked off a tiny crumb of pink sugar. 'Oh, Master Philip,' she said, 'that's why you haven't any appetite. You've been buying sweet cakes. That's not what your pocket money's for.'

'But I didn't,' Philip said. 'I didn't.'

She tasted the sugar with the tip of her tongue.

'Don't tell lies to me, Master Philip. I won't stand for it any more than your father would.'

'I didn't,' Philip said. 'They gave it me. I mean Baines,' but she had pounced on the word 'they'. She had got what she wanted; there was no doubt about that, even when you didn't know what it was she wanted.<sup>(20)</sup>

化粧品ビンがなくなったことに端を発して、ベインズ夫人の追求が始まる。彼の洋服の襟の折り返しへ、その指が目にもとまらぬ速さで伸びピンク色の砂糖の小さなかけらを拾いだす。弁解のなかで彼はおもわず「あのひとたちがくれたんだよ」と。ベインズとの信頼関係の破綻の第一歩となり、心理的負担が増幅される。

'Why shouldn't she?' he said, the responsibility for Baines weighing on his spirit, the idea that he had got to keep her secret when he hadn't kept Baines's making him miserable with the unfairness of life.<sup>(21)</sup>

ベインズとの秘密保持にくわえて、ベインズ夫人も彼女自身が事実確認をしたことに対する秘密保持をあたりまえのごとく彼に要求する。ベインズに対する責任感が彼の心を圧迫した。ベインズの秘密を守れなかったにもかかわらず、さらに夫人の秘密をも守らなければならない義務を背負うことになった人生の不公平さにたじろぐ。

He turned his back on her; he wouldn't promise, but he wouldn't tell. He would have nothing to do with their secrets, the responsibilities they were determined to lay on him. He was only anxious to forget. He had received already a larger dose of life than he had bargained for, and he was scared.<sup>(22)</sup>

彼は自分が望んだよりずっと余分に人生を味わうのだが、その急転回に辟易して彼らが押しつけようとしている責任には関与しまいと決心する。

## Chapter 3

'There's a letter for you, Baines.'

'Emmy,' Baines said, 'it's from her.' But he wouldn't open it. 'You bet she's coming back.'

'We'll have supper, anyway,' Emmy said. 'She can't harm that.'

‘You don’t know her,’ Baines said. ‘Nothing’s safe. Damn it,’ he said, ‘I was a man once,’ and he opened the letter.<sup>(23)</sup>

ベインズ夫人は母親が危篤とのことで外出しており、エミーが訪ねてくる。そこに手紙が来る。「あんたはあれを知らないんだよ」「何だって油断はできないよ」という会話の中にベインズが細君を怖れていることがわかる。

‘Can I start?’ Philip asked, but Baines didn’t hear; he presented in his stillness and attention an example of the importance grown-up people attached to the written word: you had to write your thanks, not wait and speak them, as if letters couldn’t lie. But Philip knew better than that, sprawling his thanks across a page to Aunt Alice who had given him a doll he was too old for. Letters could lie all right, but they made the lie permanent: they lay as evidence against you; they made you meaner than the spoken word.<sup>(24)</sup>

フィリップはベインズが一心不乱に手紙を読んでいるのを見て、「手紙に書けば絶対嘘はないとでも思っているみたいだ」とベインズの甘さを指摘、批判的である。その手紙は畏ではないかと、子供らしくない疑いをもつのである。

He just had time to sigh faintly with satisfaction, because this too perhaps had been life, before he slept and the inevitable terrors of sleep came round him: a man with a tricolour hat beat at the door on His Majesty’s service, a bleeding head lay on the kitchen table in a basket, and the Siberian wolves crept closer. He was bound hand and foot and couldn’t move; they leapt around him breathing heavily; he opened his eyes and saw Mrs. Baines was there, her grey untidy hair in threads over his face, her black hat askew. A loose hairpin fell on the pillow and one musty thread brushed his mouth. ‘Where are they?’ she whispered. ‘Where are they?’<sup>(25)</sup>

「明日の晩までは帰ってまいりませんよ」とベインズは上機嫌である。こうしたこともたぶん人生というものなのだろうと、思ってフィリップは眠りに落ちる。恐ろしい夢に襲われて、目を開くとベインズ夫人がそこにいた。ヘアピンが一本はずれて枕の上に落ちると、かび臭い髪の毛の束が彼の口もとをこする。「グリーンは思想の具象化、映像化に著しい手腕を発揮する<sup>(26)</sup>」というのが、その真骨頂とも言うべきくだりである。

## Chapter 4

‘She’s here,’ Mrs. Baines said, ‘you can’t deny she’s here.’ Her face was simultaneously marked with cruelty and misery; she wanted to ‘do things’ to people, but she suffered all the time.<sup>(27)</sup>

彼女の顔には残忍さと悲しさが、始終苦しんでいる様子がみえ哀れである。

She whispered, coming closer to him. 'Such deceit. I'll tell your father. I'll settle with you myself when I've found them. You'll smart ; I'll see you smart.' Then immediately she was still, listening. A board had creaked on the floor below, and a moment later, while she stooped listening above his bed, there came the whispers of two people who were happy and sleepy together after a long day. The night light stood beside the mirror and Mrs. Baines could see bitterly here her own reflection, misery and cruelty wavering in the glass, age and dust and nothing to hope for.<sup>(28)</sup>

彼女はフィリップを脅し、すかして彼らの居所を白状させようと必死である。心楽しく添い寝をしている男女のささやきが聞こえ、常夜灯が鏡を照らし、苦い思いをかみしめている夫人の姿を鏡に映しだす。その姿には老いと塵労と絶望が見られる。泣く様子から判断すると、その残忍さは虚勢の篝火と思われる。

She went out of the door on tiptoe, feeling her way across the landing, going so softly down the stairs that no one behind a shut door could hear her. Then there was complete silence again ; Philip could move ; he raised his knees ; he sat up in bed ; he wanted to die. It wasn't fair, the walls were down again between his world and theirs ; but this time it was something worse than merriment that the grown people made him share ; a passion moved in the house he recognized but could not understand.<sup>(29)</sup>

恐怖でがんじがらめになったフィリップはようやく動き始めることができる。大人たちが彼のまったく理解できない激情の世界に巻き込んだことに憤りを感じる。

It wasn't fair, but he owed Baines everything : the Zoo, the ginger pop, the bus ride home. Even the supper called on his loyalty. But he was frightened ; he was touching something he touched in dreams : the bleeding head, the wolves, the knock, knock, knock. Life fell on him with savagery : you couldn't blame him if he never faced it again in sixty years.<sup>(30)</sup>

彼はベインズにいろいろ世話になっており義理を感じている。夢の中で触れているものに彼は現実に触れており、その人生の凄じさに怯えて彼の心情は変化しつつある。

Age and dust and nothing to hope for were her handicaps. She went over the banisters in a flurry of black clothes and fell into the hall ; she lay before the front door like a sack of coals which should have gone down the area into the basement. Philip saw ; Emmy saw ; she sat down suddenly in the doorway of the best spare bedroom with her eyes open as if she were too tired to stand any longer. Baines went slowly down into the hall.<sup>(31)</sup>

ここに至って決定的な事件が発生する。老いと塵労と希望のなさとが彼女のハンディキャップだった。彼女は手すりからすべって玄関へ落ちる。そのさまは投げ捨てられた石炭袋のよう

である。目撃者は三人。フィリップも、エミーも、当然のことながら、ベインズも見る。

It wasn't hard for Philip to escape; they'd forgotten him completely; he went down the back, the servants' stairs, because Mrs. Baines was in the hall; he didn't understand what she was doing lying there; like the startling pictures in a book no one had read to him, the things he didn't understand terrified him. The whole house had been turned over to the grown-up world; he wasn't safe in the night-nursery; their passions had flooded it. The only thing he could do was to get away, by the back stairs, and up through the area, and never come back. You didn't think of the cold, of the need of food and sleep; for an hour it would seem quite possible to escape from people for ever.<sup>(32)</sup>

まだ人に読んでもらったことのない本の中の恐ろしい挿絵のように、わけのわからないさまざまな事件が彼を怯えさせる。家全体が大人たちの激情の世界になる。紛乱する事態が彼の存在を希薄にし、家から抜け出すことを容易にする。

He sidled past a constable who was directing traffic, but he was too busy to pay him any attention. Philip sat down against a wall and cried.

It hadn't occurred to him that was the easiest way, that all you had to do was to surrender, to show you were beaten and accept kindness...<sup>(33)</sup>

家の外の夜はまだ浅く、孤独で、夜の人々はみな彼の存在に無関心である。激情の世界を抜け出したものの、途方に暮れて、塀によりかかって座り込み、声を立てて泣く。これが彼にとって一番やさしい方法だったのである。彼は警官に保護を授けてもらう。

## Chapter 5

'He seemed scared about something.'

'Dreams,' the sergeant said.

'What name?'

'Baines.'

'This Mr. Baines,' the constable said to Philip, 'you like him, eh?' They were trying to get something out of him; he was suspicious of the whole roomful of them; he said 'yes' without conviction because he was afraid at any moment of more responsibilities, more secrets.<sup>(34)</sup>

警官たちがあれこれ尋問している最中にベインズから事故発生の電話があり、フィリップの身元と、家を飛び出した理由が、真相はともかく漠然と理解される。巡査が彼の怯えの真相を知ろうとするが、大人たちがおしつけてきた責任とか、秘密とかをまた押しつけられることを絶えず恐れている。

The light was on in the basement, and to his relief the constable made for the area steps. Perhaps he wouldn't have to see Mrs. Baines at all. The constable knocked on the door because it was too dark to see the bell and Baines answered. He stood there in the doorway of the neat bright basement room and you could see the sad complacent plausible sentence he had prepared wither at the sight of Philip; he hadn't expected Philip to return like that in the policeman's company.<sup>(35)</sup>

『地下室』に明かりがついている。ベインズ夫人には顔を合わせたくなかったので、巡査が地下室の前庭へ降りる石段の方へ進んでいったことにホッとす。フィリップが巡査と連れ立って、このように帰宅するとは夢想だにできなかったことである。ベインズは今まで用意した弁解用のセリフが音を立てて崩れ落ちるのを自覚する。

Philip could tell that there was a message he was trying to convey, but he shut his mind to it. He loved Baines, but Baines had involved him in secrets, in fears he didn't understand. The glowing morning thought 'This is life' had become under Baines's tuition the repugnant memory, 'That was life'; the musty hair across the mouth, the breathless cruel tortured inquiry 'Where are they?' The heap of black cotton tipped into the hall. That was what happened when you loved: you got involved; and Philip extricated himself from life, from love, from Baines with a merciless egotism.<sup>(36)</sup>

ベインズを愛しているのに、その彼がなんだか分からない恐怖の中に引きずり込んだのである。つまり人を愛すると、こういうことが起こり、巻きぞえをくう。ここで彼は情け容赦もない自己本位の気持ちに駆られて、愛を、人生を、ベインズを振り棄てる。グリーンはこれを軍隊の退却に例えて、「There are old people who, as the tractors wheel away, implore to be taken, but you can't risk the rearguard for their sake: a whole prolonged retreat from life, from care, from human relationship is involved.<sup>(37)</sup>」という。

'The doctor's here,' Baines said. He nodded at the door, moistened his mouth, kept his eyes on Philip, begging for something like a dog you can't understand. 'There's nothing to be done. She slipped on those stone basement stairs. I was in here. I heard her fall.' He wouldn't look at the constable's spidery writing which got a terrible lot on one page.

'Did the boy see anything?'

'He can't have done. I thought he was in bed.'<sup>38</sup>

ベインズは彼の決意を知らずに、犬が訳のわからぬ懇願をしているときのように、なにごとかをフィリップに懇願していた。ベインズは「どうしようもありません。あれは地下室のこの石の階段からすべり落ちたんです。わたしはここにおりました。あれの落ちる音が聞こえました」と事実と反する発言をする。「この子はなにか見ましたか」という巡査の質問に対し、「見

たはずはございません。ぼっちゃんも寝床にはいっておられるものとばかり思っていました」と答える。

‘No,’ Philip said, ‘no. I won’t go. You can’t make me go. I’ll fight. I won’t see her.’

The constable turned on them quickly. ‘What’s that? Why won’t you go?’

‘She’s in the hall,’ Philip said. ‘I know she’s in the hall. She’s dead. I won’t see her.’

‘You moved her then?’ the constable said to Baines. ‘All the way down here?’  
You’ve been lying, eh? That means you had to tidy up; ...Were you alone?<sup>(39)</sup>

ベインズは「わたしはあれを一寸だって動かしはしません」といって、フィリップに玄関を  
通って二階に行くように、また犬のように無言で嘆願する。ベインズ夫人が玄関に横たわっ  
ていると思いこんでいる彼はそこを通ることを拒否する。そして決定的な発言をする。「おばさん  
を見るの、いやだ」。だめ押しの発言がつづく。「ぼく、知っています、おばさんが玄関に  
います。死んでいるんです」。

‘Emmy,’ Philip said, ‘Emmy.’ He wasn’t going to keep any more secrets: he was  
going to finish once and for all with everything, with Baines and Mrs. Baines and the  
grown-up life beyond him; it wasn’t his business and never, never again, he decided,  
would he share their confidences and companionship. ‘It was all Emmy’s fault,’ he  
protested with a quaver which reminded Baines that after all he was only a child; it had  
been hopeless to expect help there; he was a child; he didn’t understand what it all  
meant; he couldn’t read this shorthand of terror;<sup>(40)</sup>

「エミーがいたんです。エミーが」。フィリップはこれを限りに、きれいさっぱりあらゆるも  
のと手を切ろうとしている。ベインズは疲れ切って冷静な判断ができない。あれがみんなどう  
いう意味を持っているのか、わからない子供に過剰な期待をしたため、この恐怖の信号を判読  
できず、致命的な過ちを犯すのである。

このように考究してみると、短編小説という性格からか、さながらジェット戦闘機が短い滑  
走路を滑り出し（第一章）、上昇に（第二章）、上昇を重ねる（第三章）、過酷な上昇に耐えかね  
て機体が金属疲労を引き起こし（第四章）、空中分解に至る（第五章）というようなことを連想  
させる。物語の展開が早い。登場人物、とりわけ年端もゆかぬ少年が大人の世界という巨大な  
迷路で右往左往する。彼の運命を支配するベインズ夫妻の性格がある。それが彼にどのような  
影響をおよぼすのか、彼がどうなるのかというサスペンスが生じる。グリーンの小説作法につ  
いてエドモンド・ウイルソンは「単なるパズルの組み合わせではなく、読者に直接伝わって  
くる不安感である。小説を成功させるためには、人物や事件を創り出し、雰囲気を生み出す才能  
がある<sup>(41)</sup>」という。感じやすい少年の心理の動揺から大人の子供の予測できない行為行動が生まれる。  
分別というものが欠けるところからそれは短絡的であり、自己本位なところがあることはいう

までもない。このようにグリーンは登場人物に明確な性格をあたえており、それらの人物間の葛藤からひとつの事件が生じ、内的必然性を持って展開する。

ジェイムズ・サンドーは『密使』<sup>(42)</sup>の筋の運びに触れて「思索的な深さ、知的な恐怖の分析、人間の利己主義の仮借ない暴露、Dの人間と自己への悲しい不信といった点において光彩を放つ」<sup>(43)</sup>という。この『地下室』の筋の運びにおいてもこの言葉が当てはまる。ペインズはその内的必然性を読めず窮地に立つことになる。内的必然性を人生経験の深からぬ子供が所有し、一人の大人の生殺与奪の権を握っている物語は、いかにも映画作家の興をそそるものではなかったらうか。グリーンはさきに述べたように、映画化に協力してもらいたいと、いわれたとき驚いたという。主題が映画に向かないと思っていたからである。なるほど主題は地味で、人口に膾炙しない物語であるかもしれない。しかし、これまでに見てきたものの中に映画作家の「映画の感性」を刺激するものが多々あることは事実である。

第三章から第四章にかけて、「『二十一の短編』を明らかに支えていたあの映像的視覚的な、強烈な魅力」<sup>(44)</sup>と、いわれるものが横溢するばかりでなく、サスペンスの加速度的醸成が見事である。まさしくグリーンは潜在意識下の映像的表現力が湧出してとどまることがない。こうした中に「罨」としての手紙が出てくる。このさりげない小道具が、リード独特の「映画の感性」によってひとひねりされるのだが、将来、それが大きな意味と存在感を示す可能性を持つものに変身しようとは夢想だにしない。

第三章の「ヘヤピンがはずれて枕の上に落ちると、かび臭い髪の毛の束が彼の口元をこすった」のくだりは恐怖感がたちこめ、読者はその緊迫感に鋭く肌を突き刺される。

第四章の「常夜灯が鏡のそばに立っていたので、ペインズの細君は苦い思いをかみしめながら、それに映る自分の姿を見ることができると、自分の幽鬼ような顔を見せて、すすり泣かせる。それによって自己の行為を確認させる、透徹な残酷さである。

「鏡」は映画制作における「映画の文法」の中のひとつであり、映画作家たちによってよく使われるものである。「鏡」について、ダニエル・アリホンは「鏡はいつも映画作家たちを魅了してきた。映画作家たちは、二つのマスター・ショットを平行に編集して使うというねらいのもとに一枚、二枚、あるいはそれ以上の鏡を、さまざまな効果の驚くべき陳列物としてとり入れてきた。最も一般的に使われている効果は、鏡を一枚だけ使うというやり方でありその位置には二人の人物との関連に依じて、人物の背後・中間・側面の三つのキー・ポジションである。たとえば、鏡が演技者たちの背後にある場合、最初のショットで、人物の一人は鏡を背にして画面の全景にいる。一方、第二の人物は画面外にいるにもかかわらず、鏡に姿が映っている」<sup>(45)</sup>という。このような映画の文法についてグリーンは「あらゆる映画の文法を—モニタージュヤカメラ・アイの効果など、視覚的な技法を十分知り尽くして、それを自由自在に使っている。だから彼のほとんどすべてが映画化されたというのも、必ずしも彼が人気作家だからという理由だけによるものではなく、作品それ自体のうちに映像的要素が多く含まれていたからで

あろう<sup>(46)</sup>といわれるが、この場面はグリーンの映像的手法の一端を示すものといえる。この場面の「鏡」には自分自身の姿を映し出し行為行動の自己反省を促すという意味もある。そこにグリーンは宗教的に奥行きのある深い思索が、彼の手にかかると優れて視覚的な映像となる。またグリーンは作品には「追うものと追われるものが気ぜわしく呼吸し、あるいは呼吸を凍らせている。そこに愛や友情や欲望や犯罪の交錯する中に、人間存在の光の部分、闇の部分<sup>(47)</sup>が切々と露呈されていくのである」と。「ベインズとベインズ夫人が気ぜわしく呼吸し、ベインズが呼吸を凍らせている」というグリーンは作品に見受ける特徴的な場面といえる。

第五章ではベインズとの信頼関係の崩壊にいたる心理的葛藤が、心理的に動揺しやすい少年であるがゆえに、読者の緊張感を高める。こうした物語の多くは大人と大人、男と女が一般的である。大人の世界に入り込んだ少年と大人との物語はあるにしてもさほど多くはない。くわえて、特異な性格を持った少年を中心としたこの物語は、リードの作風から見て、彼にとっては垂涎的とも言うべきものと推察する。確かに向こうに回して不足のない物語であろうが、主役が少年であるがために映画的处理の難しさは小説作法のそれを超えるものがある。垂涎のものであったかどうかは揣摩憶測に過ぎず、それを傍証する関係資料とてないのだが、映画『落ちた偶像』を見ると、立証されるのではないだろうか。

### 3 映画『落ちた偶像』

1950年代は外国映画の全盛時代であって、名作、話題作にことかかない年代であり、40数年を経た今もなおおほかと話題にあがる、燦然と輝く栄光の時代であった。『落ちた偶像』が公開された1953年（昭和28年）はとりわけ豊饒の年であったといっても過言ではない。ちなみにこの年公開されたものをベスト・テン上位から並べてみると、「1. 禁じられた遊び 2. ライムライト 3. 探偵物語 4. 落ちた偶像 5. 終着駅 6. 静かなる男 7. シェーン 8. 文化果つるところ 9. 忘れられた人々 10. 超音ジェット機<sup>(48)</sup>」となる。リードの作品が二本、『落ちた偶像』と『文化果つるところ』が上位を占め、さらに、1952年度の『第三の男』<sup>(49)</sup>（二位）1951年の『邪魔者は殺せ』<sup>(50)</sup>（5位）の活躍ぶりを見ると、この三年間が飛ぶ鳥を落とす勢いの全盛時代であったことに異論をはさむものはないだろう。輸入の関係で『第三の男』と『落ちた偶像』は前後しているが、制作年度は『落ちた偶像』が先である。これは名作といわれる『第三の男』に至る過程として『落ちた偶像』はグリーンにとっても、リードにとっても極めて重要な、意味深い作品といえる。

映画作家リードの演出の特徴について、双葉十三四郎氏は「雰囲気醸成とそれに伴うサスペンスの醸成も的確である<sup>(51)</sup>」という。またヒッチコックと比較して、「ヒッチコックが観客の心理を利用したケレンでサスペンスを構成することを得意にしているのに対しこの作品<sup>(52)</sup>のリードはあくまで正攻法によって押し、息づまるシチュエーションを構成していることに注目したい<sup>(53)</sup>」

と。津村秀夫氏は「『第三の男』や『邪魔者は殺せ』で見ると、彼の最も優れた才能は夜のセンスであり夜の劇的表現は類を見ないものだ」と評価している<sup>(54)</sup>。

こうした諸氏の意見を踏まえて、リードが小説『地下室』を素材としてどのような映画的处理をおこなったのかを考察してみたい。

リードはこの映画の主題を変えるのである。

これについてグリーンは「However we went ahead, and in the conferences that ensured the story was quietly changed, so that the subject no longer concerned a small boy who unwittingly betrayed his best friend to the police, but dealt instead with a small boy who believed that his friend was a murderer and nearly procured his arrest by telling lies in his defence. I think this, especially with Reed's handling, was a good subject, but the reader must not be surprised by not finding it the subject of the original story」と述べている<sup>(55)</sup>。このことは原作者自身が了解しているのだから、驚かないでいただきたいという。『第三の男』でも「The reader will notice many differences between the story and the film, and he should not imagine these changes were forced on an unwilling author: as likely as not they were suggested by the author.<sup>(56)</sup>」とある。主題の変更という極めて重要なことに関して両者の意見が一致したものであり、隙間風のはいる余地がないことを示している。「少年が一番の親友を裏切って警察に売る」という主題は、観客の心理を思うとき映画的には重い主題と考えたのであろう。ここが小説というメディアと映画というメディアの違いといえる。主人公の少年は主題の変更によって憎たらしい子供になることから救われ、なるほど子供らしい行動ではなかったかと共感をえることになる。

映画『落ちた偶像』では物語の舞台が変更される。

これについてグリーンは「Why was the scene changed to an Embassy? This was Reed's idea since we both felt that the large Belgravia house was already in these post-war years a period piece, and we did not want to make an historical film. I fought the solution for a while and then wholeheartedly concurred.<sup>(57)</sup>」とある。この変更は最終章（第五章）の処理において、大使館という特殊性が出て物語にメリハリを与えることになる。

第一章にあたる映画の滑り出しは大使館の職員たちの動きが機敏である。物語の中心となる舞台である玄関ホールはチェスの盤を連想させる升目の明確なデザインで印象的である。観客はいやおうなしに、それが何かを示唆するのだろうかと思ひ、脳裏に焼きつけられる。玄関ホールからのプライベート・ゾーン（二階・三階）への幅広い階段は枯れ草模様の手摺をもち、三階部分のそれはストレートな棒状のものである。カメラが上から、このホールをなめるように映す。つぎに下から二階、三階へとぼって行く。これが「物語の舞台だよ」と、強調表現的なカメラ・ワークである。

少年の顔がズーム・アップされ、画面いっぱい到大写しとなる。小説にないヘビが登場する。

これについては「The snake was mine (I have always liked snakes), and for a short while it met with Reed's sympathetic opposition.<sup>(58)</sup>」とあるが、ヘビという動物のもつ性格的なもの、また世間一般のヘビというものに対する先入観によって何か不吉なことを連想させられる観客、その深層心理を踏まえたものと考察する。のちにベインズ夫人によるヘビの処分はいやがうえにもフィリップの彼女に対する憎悪をいや増すこととなる。物語の主要人物であるベインズ夫妻は小説の中でのやりとりと同様に、ベインズ夫人の職務忠実型からでる意地の悪さとか、妥協のなさというものが、フィリップやベインズとの会話の中で、さらに小説にはみられない女性掃除人を登場させ、彼女らとのやりとりのなかでその性格を強調する。こうした女性の登場は映画『レベッカ』<sup>(59)</sup>のデンヴァース夫人を彷彿と思い出させるような「イギリス的悪女」で物語を引き締める。

フィリップがベインズとその恋人の出会いの目撃者となる。映画では子供が事件の目撃者となるものは多い。子供と大人と、その心理の綾の大きな差異が映像的要素であり、サスペンスを生む。近年、アーミッシュの少年が目撃者となる「刑事ジョン・ブック 目撃者」<sup>(60)</sup>という作品があるが、作品全体の中での少年のかかわり方において『落ちた偶像』が数段上である。

小説ではガラスのかけらで、ベインズ夫妻の不仲を示す。映像では「地下室」のドアを通し、フィリップが階段から夫妻のやり取りを盗み聞きする。この構図は見ごたえがある。感じやすい少年の心理の動揺を斜めの構図を多用して表現する。カメラは階段のフィリップの位置から下に、地下室から階段のフィリップへと、「カメラと静止した対象のあいだの運動」<sup>(61)</sup>がある。フィリップは階段の枯れ草模様の鉄柵に顔を入れて、彼らのやり取りを見るが、これはリードが得意とする感情表現の手法である。『第三の男』でゴンドラが上昇するにつれてそれを支える鉄骨の骨組みがハリーとマーチンズの錯綜した感情を表現した場面で見られたものである。<sup>(62)</sup>ここからフィリップが「大人の世界」に入り込み、異様な激情が動いている世界での人生経験が始まることを明示する。

つかの間のベインズたちの楽園を、「光」と「影」のコントラストによる技巧で表現する。「光」と「影」の集合が画面の跳躍を生み、「光」と「影」がワルツを踊る。それを家具を覆っている白い布をもちいて輪舞させるさまは、映像ならではのものといっても過言ではない。嵐の前のひとときの楽園を視覚的に表現する。

ベインズ夫人がフィリップを問い詰めるところから、双葉氏の指摘する「雰囲気醸成とそれに伴うサスペンスの醸成」によって戦慄を覚える。ここは鏡を使用し、カメラが正面から彼女の顔を写す。鏡にはその横顔を写す。その不気味さは鏡を使うことで二面性をもち、観客は正面の夜叉のごとき顔、鏡に映る虚脱した陰鬱な顔を見る。このあとベインズが下から夫人が上から階段の中央で交差し、さりげなく言葉を交わす。さりげなさゆえに、どのような事態になるのかと、いやが上にサスペンスが醸成される。

第三章の部分でリードは小説の中の「手紙」を「電報」に変更する。この違いは後になって

その変更理由がわかる。フィリップはそれを「罨」ではないかと疑い、一方、ベインズは無頓着である。二人の感じ方の相違が不安感を増す。電報の用紙が事件展開の小道具・名脇役というより、むしろ大道具となり、大変な役者ぶりを発揮する。観客はこの時点ではそれを予測できないのである。のちに観客は、「手紙」から「電報」への変更理由を知る。手紙では封筒が証拠として残り具合が悪いのである。電報にはそうしたものが無いのである。芸の細かさ、計算づくとしか言いようがない。

物語のピークの瞬間がくる。ローソクの灯がゆらぐ。ヘヤピンが一本、枕元に落ちる。小説でもこの場面のグリーンの言語表現はグリーンならではのもので映像的表現を凌駕するが、映像でも黒いヘヤピンが白いシーツに落ちるさまは恐怖感溢れるものとなる。

第四章にあたる部分は第三章につづく物語のピークの瞬間の連続である。映像ではフィリップに非常階段を使わせ、三階から二階へと降りさせる。このためベインズ夫人がベインズたちの部屋を盗み見するため大きな回転式の窓から転落するのを目撃できないこととなる。このトリックは窓にしがみついた夫人の手が窓の上部に力をかける。窓はシーソーのような働きをし夫人を振り落とす。こうした発想がグリーンとリードのコンビには多々ある。秀逸である。

フィリップは家から脱出する。当然、夜である。津村氏の「彼の最も優れた才能は夜のセンスであり夜の劇的表現は類を見ないものだ」という、その夜である。あらためてこの小説を第一章から見てみると、第一章（室内・日中）、第二章（室内・室外ともに日中）、第三章（室内・夜）、第四章（室内・室外・夜）、第五章（室内・夜）でほとんどが夜の場面であり、彼のホーム・グランドでのゲームともいえる。このこともリードがこの素材に触手を伸ばした理由の一つであろう。

第五章の夜の場面のホースの散水は事件の重さを示すバロメーターとでも言うように激しく、フィリップは夜の街を彷徨する。グリーン「追う人」、「追われる人」をリードは描いていく。ここは『第三の男』でハリーとマーチンズが演じた「大下水路」<sup>(63)</sup>の前哨戦なのである。

ここまでの映画所要時間は約48分で全体の所要時間の約半分ということになる。リードは残りの全時間を第五章に投入するのである。

映画を作り上げるときの映画の物語の選択方法の要求は「物語のいくつかのピークの瞬間だけがスクリーンに映写されるのであって、物語の進行を妨げたり、あるいは新しい意味のある素材をつけ加えないでのごとくやアクションすべてが物語から削られる。物語のいくつかのピークの瞬間を選択することは時間と運動の操作を意味する。熟達した映画作家は、いつも時間を圧縮するか拡大するかしている<sup>(64)</sup>」という。小説『地下室』のそれぞれの章にピークの瞬間がいくつか存在しており、短編小説であるためピークの瞬間の選択を要求されるほどその数は多くない。それゆえ時間と運動の操作において原作者との葛藤を避けることができるという比較的有利な条件がある。そのため時間の圧縮に苦慮する必要がなく、提示されたピークの瞬間を土台とした時間の拡大が主たる課題といえる。

リードはこの拡大を第五章に凝集するのである。

登場人物を増員する。刑事が3人、大使館員、警察医、大使館専属医師、さらにベインズの恋人、エミー、時計を巻きに来た男によるウィットに富む妨害。など多種多彩であり見ごたえがある。変更された主題の「親友の逮捕を招きそうになる物語」が展開する。ベインズ夫人の死に不審をもった警察はベインズを追いつめていく。

前述の電報用紙で折った紙ヒコウキが階上から飛ばされる。ホール上を大きく旋回して飛ぶ様は胡蝶の舞に似て優美であり、映画美を構成する。観客はそれぞれの眼でヒコウキを追うが、ひらりと刑事の足下に落ちる。ベインズは表情を殺しているが、目には驚愕が浮かび啞然とする。このように物語（第5章）は拡大につぐ拡大で二転三転、息づまりシチュエーションを構成して間然するところがない。

紙ヒコウキの落ちた床板のチェス模様は、前述の「人間は黒か白でなくて、黒か灰色なのだ」という人間の実存に関する救いのない認識と結びついて、グリーンが創造した『追われる人・ベインズ』の黒か白かを暗示するイメージ・デザインでなかろうか、と考えるのである。

第一章でフィリップがベインズ夫人の行動を観察する場所の、伏線としてリードがはめ込んだ窓の下の足跡が事件解決の手がかりとなる。大人に「うそつき」の汚名を着せられて無視される少年の顔が大写しとなって映画は終了する。

この映画は映画史の観点から見たとき、見せ物としての、娯楽としての映画から芸術としての映画への移行という潮流の中の作品といえる。芸術作品志向の源流は第一次大戦前後からといわれるが、とりわけ第二次大戦後、ルネ・クレマン、マルセル・カルネ（フランス）、ヴィットリオ・デ・シーカ、フェデリコ・フェリーニ（イタリア）、チャールズ・チャップリン、エリア・カザン（アメリカ）、デヴィッド・リーン（イギリス）などの俊英映画作家たちが切磋琢磨して意欲的な作品を発表してきたのだが、その時期に（1950年～1960年）に制作されたものである。こうした時代にあって、それなりの評価を得ることは至難の業であるのだが、『邪魔者は殺せ』『落ちた偶像』『第三の男』を引っ下げて、リードはイギリスを代表する映画作家となる。『落ちた偶像』が公開された年には奇しくもルネ・クレマンの『禁じられた遊び』という子供を主演とした特筆すべき名作があった。子供の無邪気な遊びをとおして、戦争の悲惨さをギターによる映画音楽を背景にクレマンは表現する。屈指の名作である。一方、この『落ちた偶像』は主題が一般向きではないためか、人気がないようであるが、リードという達人の風韻に富む作品である。

## 4 結 語

「小説の緊張感を生み出すものは、物語の素材（筋立て、登場人物、設定、主題など）とその言葉によるその語り口との関係<sup>(65)</sup>」であるという。小説「地下室」は十分な素材とグリーンと

合田：『地下室』—小説と映画—

いう語り手との関係にあって、独特の緊張感を生み出している。この小説『地下室』を素材として映画制作を開始したリードは自分の撮影している場面と衝突を繰り返したにちがいない。その衝突は作家グリーンとの衝突でもあり、映画の感性にもとづいた映画作家としての姿勢の確立の闘争でもある。この衝突が映画の緊張感を生む物語と映像の客観性なのである。リードは「映画の感性」によって対象を所有し、そのことによって対象を日常的・物理的法則から解放し、日常生活の中で隠されていた対象の真の姿を露呈させるに至るまでの苦役をこなしたとみる。浅沼圭司氏は「このような『映画の感性』、それはとりもなおさず『映画の芸術精神』そのものである<sup>(66)</sup>」という。リードは『地下室』を文芸という芸術の観点からはすでにでき上がって終わったものであるが、映画の観点からは未成品とみなし、彼の映画の感性によって完成させたいとの願望があったのであろう。そして彼自身の「映画の感性」で対象を所有し、彼の所信を映像を通して表現したのである。私たちは映画作家としての真の姿を、グリーンという著名な作家に臆することなく、その所信を第五章の「拡大」の場面に、その「映画の芸術精神」を見ることができる。こうした過程を経た作品は、書物の中の言葉はいつも同じであるにもかかわらず、投影された映像は観客が注意を向けるたびに、より中身の濃い経験を与えてくれる。こうした中に「小説」と「映画」の叙述形式の最も本質的な相違を、またその典型的な一例を『落ちた偶像』を通してみるのである。そして映画制作に関して作家グレアム・グリーンと映画作家キャロル・リードの間の知的闘争の存在に、かぎりない知的好奇心を駆り立てられるのである。

『落ちた偶像』および「『第三の男』」の制作後、グリーンは「Of one thing about both these films I have complete certainty, that their success is due to Carol Reed, the only director I know with that particular warmth of human sympathy, the extraordinary feeling for the right face for the right part, the exactitude of cutting, and not least important the power of sympathizing with an author's worries and an ability to guide him.<sup>(67)</sup>」と、リードに最大級の賛辞を贈っている。彼のリードにたいするこうした信頼と両者の知的闘争の所産の必然的帰結が映画、『第三の男』であると考えられる。先に指摘したように『落ちた偶像』の中の幾多の場面に『第三の男』の下絵的なもの、フィリップはマーチンズを犯人にしそうになる少年であり、夜の大使館からの逃亡はハリーの「大下水路」での逃亡であり、玄関ホールのショットはハリーの住居のものであり、階段の手すりの枯れ草模様の心理的表現はゴンドラの上昇の場面の鉄骨の模様である<sup>(68)</sup>。小説『地下室』から映画『落ちた偶像』への転換過程におけるこうした体験的なものから端を発し、小説『第三の男』のなかに映画の視覚的性質が埋め込まれ、さまざまなものが昇華して映画『第三の男』という映画芸術の精華を示したとみる。こうしたことから小説『地下室』から映画『落ちた偶像』への転換過程における両者の知的闘争は『第三の男』にいたる前哨戦であったと位置づけたいのである。

## (注)

- (1) Graham Greene, *The Third Man The Fallen Idol* Penguin Books, 1981, p.123.
- (2) *ibid.*, p.123.
- (3) *ibid.*, p.9.
- (4) *ibid.*, p.123.
- (5) 黒井和男編, 『外国映画監督・スタッフ全集』 キネマ旬報社, 昭和58年, 233ページ
- (6) 青木雄造編, 『グレアム・グリーン20世紀英米文学案内24』, 研究社, 172~173ページ
- (7) 浅沼圭司著, 『映画学』, 紀伊國屋新書, 昭和44年, 46~60ページ
- (8) 青木, *op. cit.*, 45~50ページ
- (9) Greene, *op. cit.*, p.148.
- (10) 青木, *op. cit.*, 165~169ページ
- (11) Greene, *op. cit.*, p.125.
- (12) *ibid.*, p.125.
- (13) *ibid.*, p.128.
- (14) *ibid.*, p.129.
- (15) *ibid.*, p.130.
- (16) *ibid.*, p.131.
- (17) *ibid.*, p.133.
- (18) *ibid.*, p.135.
- (19) *ibid.*, p.136.
- (20) *ibid.*, p.136.
- (21) *ibid.*, p.137.
- (22) *ibid.*, p.137.
- (23) *ibid.*, p.142.
- (24) *ibid.*, p.142.
- (25) *ibid.*, p.144.
- (26) 青木, *op. cit.*, 166ページ
- (27) Greene, *op. cit.*, p.145.
- (28) *ibid.*, p.145.
- (29) *ibid.*, p.146.
- (30) *ibid.*, p.146.
- (31) *ibid.*, p.147.
- (32) *ibid.*, p.149.
- (33) *ibid.*, p.150.
- (34) *ibid.*, p.153.
- (35) *ibid.*, p.154.
- (36) *ibid.*, p.155.
- (37) *ibid.*, p.155.
- (38) *ibid.*, p.155.
- (39) *ibid.*, p.156.
- (40) *ibid.*, p.156.
- (41) Howard Haycraft 編, 『推理小説の美学』, 研究社, 昭和49年, 265~267ページ
- (42) 青木, *op. cit.*, 153~160ページ
- (43) Haycraft, *op. cit.*, 222ページ

- (44) 青木, *op. cit.*, 169ページ  
 (45) Daniel Arijon 著, 『映画の文法』, 紀伊國屋書店, 昭和63年, 97ページ  
 (46) 青木, *op. cit.*, 22ページ  
 (47) *ibid.*, 164ページ  
 (48) 掛尾良夫編, 『ビデオ・デイズ』10月号, キネマ旬報社, 昭和63年, 111ページ  
 (49) *ibid.*, 111ページ  
 (50) *ibid.*, 111ページ  
 (51) 双葉十三郎著, 『ぼくの採点表』(1), トパーズプレス, 平成2年, 417ページ  
 (52) *ibid.*, 417ページ 題名: 『邪魔者は殺せ』  
 (53) *ibid.*,  
 (54) 津村秀夫, 『映画美を求めて』, 勁草書房, 昭和41年, 194ページ  
 (55) Greene, *op. cit.*, p.123.  
 (56) *ibid.*, p.10.  
 (57) *ibid.*, p.123.  
 (58) *ibid.*, p.124.  
 (59) 文藝春秋編, 『ミステリー・サスペンス 洋画ベスト150』文春文庫, 平成3年, 144ページ  
 Daphne du Maurier, *Rebecca* Charles E. Tuttle Co., 1938  
 (60) *ibid.*, 188ページ  
 (61) Arijon, *op. cit.*, 419~443ページ  
 (62) 合田吉孝, 「第三の男 —小説と映画—」『夙川学院短期大学紀要』第15号, 91~95ページ  
 (63) *ibid.*, 91~95ページ  
 (64) Arijon, *op. cit.*, 14ページ  
 (65) James Monaco 著, 『映画の教科書』, フィルム・アート社, 昭和58年, 40ページ  
 (66) 浅沼, *op. cit.*, 50ページ  
 (67) Greene, *op. cit.*, p.124.  
 (68) 合田, *op. cit.*, 91~95ページ

参考文献 浅沼圭司, 『映画のために』 風のぼら発行 昭和61年  
 浅沼圭司, 『映画美学入門』 美術出版 昭和51年  
 John Atokins, *Graham Greene* London: J. Calder. 1957

参考映像 『落ちた偶像』 Twentieth-Century Fox Film Corporation Ltd., 1948  
 Warner Home Video 1991  
 『邪魔者は殺せ』 1946  
 『第三の男』 1949  
 『文化果つるところ』 1951