

# 映画・悪夢・鏡・嫉妬

吉田 恭子

よした・きょうこ  
慶応義塾大学文学部助手  
／英語

初めて劇場でこの映画を見た夜、恐怖と不安で眠れなかった。そして数年後、二度目にこの映画を見た夜、それがどんな物語で、どう展開し、どんな終わり方をするのか十分承知していたにもかかわらず、またもや私は恐ろしさのあまりに寢床でひとりおののき、ようやく寝入ってからは悪夢にうなされたのだった。その怖い映画とは、アンソニー・ミンゲラ監督脚本『リプリー』(The Talented Mr. Ripley 一九九九年)である。

この映画を見終えるたびに、私はある「確信」に襲われる——私は過去に人を殺しているのだが運良くその罪が暴かれていないだけなのだ、と。理性を総動員してもこの恐怖は拭い去られることがない。私もいつの日か、映画の中のトム・リプリーのように、公の場では裁かれない自らの罪によって心の中の地獄に突き

落とされるに違いないと思いつ込んでしまうのだ。

まるで犯行現場に戻ってくる殺人犯のように、私は物語のオリジナルに返らずにはおれなかった。ルネ・クレマン監督脚本の『太陽がいっぱい』(Plainsoleil 一九五九年)そしてパトリシア・ハイスミスのすばらしい原作小説『才人リプリー氏』(一九五五年)。どちらの作品も賞賛に値する。だがどちらも私を恐怖のあまり不眠に陥れることはなかった。

自らの学歴、職歴、正体を偽り、「自分と違う誰か」を演ずることに喜びを見出す若者トム・リプリーは、船会社社長グリーンリーフ氏の信頼をまんまと得、イタリアで芸術修行を口実に享楽の生活を送る息子ディッキーを家業存続のために説得して連れ戻す使命を請け負う。他人の金で憧れの欧州旅行を実現したトムは、

ディッキーの野心を得ることに熱中し、成功したかに思えたものの、ある出来事をきっかけに二人の関係はぎこちないものとなってゆく。ディッキーの寵愛を失うことに耐えかねたトムは、サンレモ沖でディッキーを殺害、海に沈めて、自らディッキー・グリーンリーフになりすまし、財産ばかりか憧れの自我まで手に入れる。

ミンゲラ監督は映画脚本の序文でこう述べている。

フィクションに登場するキャラクターの中では、最も魅力的な欠点を持つ人物の一人であるリプリー。その、心が乱されるような彼との共通項と、彼の身に起こることは少なくとも悪夢という形で見たことがあるという不安感が、この映画を作る意欲をかき立てた。(中神由紀子 訳、傍点筆者)

だれしも夢の中で殺人を犯している。父母や他の愛するものを殺している。あるいは大切な人が死んだという知らせを受ける夢を見ることで、殺しに加担している。殺人の夢の記憶、そのまわりつくような後味

の悪さを日頃私たちは無意識下に抑圧しているが、映画『リプリー』は、この悪夢の記憶を意識の表面に浮上させ、誰かが自分の夢を覗き見ていたのではないかという不安をよび起す。

しかしなぜ小説ではなく映画がこの不安をかくも増幅させるのか。それは映画というメディアの性質による。

映画館から出てくるときに味わう夢から覚めたような感覚から経験的にわかる通り、夢を見ることと映画を見ることは似ている。より厳密には、目覚める直前の半覚醒の夢体験に映画体験は近い。夢を見ていることにおぼろげに気づいているが、意識は活動的でなく、夢から与えられる刺激に対し敏感に受け身だ。映画が他の物語芸術に比べ受け手の意識下に訴えやすいのは、映画を見る行為が受容的感性を要請するからである。

映画を見ることは、鏡を見ることに似ている。私たちがスクリーンに見るのは、リプリーを演ずる実物のマット・デイモンではなく、その映像(影)に過ぎない。両者の違いは、鏡には「私」が映る一方、映画には「私」が不在であることで、したがって映画は鏡像段階を経た人間のみが鑑賞できる、と映画理論家クリスチアン・メッツは指摘する。映画を見る主体は、

スクリーン上のイメージが実物でなく幻影だと知った上で、編集された映像と音響を自ら解釈して筋の通った物語を理解する。この解釈行為はいわば自分の頭の中に眼前の映画を再投射することである。スクリーン上の映画と同時に、観客の頭の中の第二のスクリーンでも映画は進行する。だから、観客はカメラの視線よりもむしろ映写機そのものと一体化しているのだとメッツは言う。その証拠に目を閉じると映画は中断してしまうのではないかと。観客の両眼から、映像は外(銀幕)と内(頭脳)の双方へ発射されている。映画を見ることは、不思議な合わせ鏡の中にあることである。

映画『リプリー』で、主体の所在、自己同一性、そして視線の問題は、嫉妬をめぐって複雑に絡み合っている。トムはディッキーに対して過剰な一体感と、相手が自分に好意を持っているというエロトマニアックな至福感を抱くが、自分がディッキーの衣装を身につけているところを彼に偶然目撃されたからは、嫉妬妄想が取って代わることになる。

その名前が緑の葉一枚だけを身にとった逞しい男の裸身を想像させる、ディッキー・グリーンリーフは、

文字通り神々しいいばかりのアメリカのアダムだ。財力、学歴、美貌、お構いなしの無垢な態度、何者に対しても卑屈に振舞うことのない自信。対して貧しく家柄どころか家庭にも恵まれなかったトムは、自らの技能と才知のみを頼りに法を犯してまでのし上がるうとする、無法地帯の冒険者、アメリカのハスラーだ。だがアメリカ人の原型ともいえるこの二人が出会うのは、経済的、政治的、文化的にアメリカが勝者として君臨する第二次世界大戦後間もないイタリアである。勝負はすでに決している。トムには平等の機会もアメリカの夢ははじめから与えられない。

ディッキーの持つすべてがトムの羨望の的となる。自分の使命を全うするためにはディッキーに取入るのが絶対条件だから、自然トムはディッキーの好意の向く先について常に不安を感じている。そのため卑屈に振舞ってしまう自分に嫌悪感をもっている。自分は何者かの振りをしているだけで、実は何者でもないのだという秘密が常に自我を脅かし、劣等感を煽る。彼はひそかにディッキーに対して同性愛的欲望を抱いているが、同性愛の強迫観念にとりつかれている当時のアメリカにおいてはトム自身からして同性愛恐怖症なので、その罪業感を遡う方向に投射せざるをえない。ディッ

キーと同じように自分が話せること、振舞えること、考えられることが、ディッキーに愛されていることを倒錯的に証明する。だから実物のディッキーがトムの思い描く理想のディッキーにそぐわぬ振舞いをする、我慢ならない。トムはディッキーのようにはなく、ディッキーになりたい。トム・リプリーという主体を放棄したいが、同時に自らディッキーになってトムを愛したい。トムの嫉妬は、このように自我の不安と過剰な他者との同一化、自らの性欲への罪悪感に起因している。

ディッキーになるということは、言いかえると、鏡の中に自分ではなくディッキーを見出すということである。鏡の代わりにディッキーを見つめることが、トムにナルシスティックな性的快感をもたらす。トムは覗き屋<sup>ピーター</sup>トムになる。

映画では鏡も多用されており、トムの自意識を反映するかのように、彼の屈折する視線を捉えている。ディッキーが風呂から上がる場面のト書きを見てみよう。

ディッキーは浴槽から出るとリプリーの前を通り過ぎるが、リプリーはじっとしたままでディッ

トムは自らが不在の鏡Ⅱ映画を見ていた。しかし先に述べた場面では、ディッキーがトムの視線に気づいてふたりの視線があってしまふ。古典的物語映画において、役者がカメラの真正面を見ることがタブーになっていることからわかるように、スクリーンの側（投射される側）の視線と観客（投射する側）の視線が交わることは、知覚する全能者の主体を脅かし、映画の意味構築を妨害する。はじめはトムに性的恍惚をもたらすこの鏡Ⅱ映画（ディッキーへの自我の投射）も、対象（ディッキー）が主体（トム）に視線を返すようになってからは、次第に悪夢へと取って代わる。この悪夢Ⅱ映画を終わらせるには対象を破壊するほかに方法がない。

原作小説と映画の違いはいくつかあるが、ひととき重要なのは、映画においてトムはひとり余計に殺している、という点であろう。トムとディッキーの両方として振舞う計画は、隔離された船上で当然破壊をきたしてしまふ。その結果、自分をトムとして知っている船上唯一の人間ピーターを殺害せざるを得なくなつて

キーを目で追おうとはしない。だが、ディッキーの裸体はリプリーの前にある鏡に映っていた。鏡を見つめるリプリー、振り返るディッキー。一瞬、視線が合うが、すぐにディッキーがリプリーをタオルではたく。（中神 訳）

角度のトリックで鏡に映るのは、見る者（トム）ではなく、見られる者（ディッキー）である。トムの行為は、メッツが描く映画鑑賞の行為にあまりに似通っている。

シネマでは、スクリーンにあるのは常に他者である。私はといえば、私はそこで彼を見ている。私は知覚される側には全く関与しないが、逆に私は全てを知覚するものである。全てを知覚するのはいわば全能であり、また全てを知覚するのは私が完全に見る側にあるからでもある。スクリーンには見えないが客席には確かにいる大いなる耳目なくしては、知覚される側は察知されることもなく、シネマの意味が形成されることもない。つまり映画を生み出しているのは私自身なのだ。（筆者訳、傍点筆者）

しまうが、ピーターこそは彼を愛してくれたであろう人間であった。トムの「いいところ」を一つ一つ数えあげるピーターを船室の中で泣きながら絞殺するエロティックで悲壮な最後は、うまく四方を騙しきつてやりおこなった開放感を感じさせる小説の最後とは印象が全く違う。

おそらくトムはピーターの死体を闇に乗じて海中に投じるだろう。今度もトムはうまくやり過ぎすかもしれない。あるいは死体は波間から水面に浮上するかもしれない。

ピーターを殺した後、ひとりベッドに腰かけ途方にくれるトムの姿が映画のラストシーンだが、実はそれはトムの姿そのものではなく、クローゼットの鏡に映るトムである。鏡像は波とともにゆらゆら揺れ、クローゼットの戸が緩やかに開閉する。戸の隙間からの鏡像をのぞき見ているのは、ほかならぬ私たち観客自身である。私たちが見ているのは鏡なのか、映画なのか、悪夢なのか。私たちは悪夢が意識の波間から現実へ浮上するという不安で動揺する。

悪夢と現実が映画という表現形式を通じて互いに侵食しあう『リプリー』は、私たちがすでに知っていたけれども知らない振りをしている恐ろしい真実をつき

## 次号(20号)の お知らせ

この19号は、思いきった特集名を掲げてしまったものだから、はたしてどれだけの寄稿が得られるか、心配顔で待っていたのだが、ごらんのように、決して悪くはない結果になった。巻頭の対談のために名古屋までおいでいただいた斎藤美奈子さんが、この心配をふり払うように「テーマがむずかしいときほどいい原稿が集まるものです」と天啓のようにおっしゃったのはまことであった。

さて、「嫉妬」で行くところまで行ってしまった以上、今さら日和見は許されないと途方に暮れていたところ「男と女」で行こうと確信に満ちた提案があり、編集委員一同全く異論はなかった。ただし日本語の「と」はどうもジメッとした感じがしていけない、乾いた感じの&にしようということも賛同を得た。

その後、マーガレット・ミードに“Male & Female”があることに思い至ったため、この順序を入れかえて、次号のテーマは最終的に『女&男』とすることにきめた。ミードの著作は1949年刊行であるから、半世紀の推移を経ると、この順序の入れかえはむしろ自然のように感じられないだろうか。

ミードの伝統からすると、ジェンダー論におさまってしまいそうだが、そこにおさまりきれない分野をも掘り起こしていただきたいと切に願う次第です。

(田中克彦)

■執筆要領 資格に制限はありません。学内はもとより学外の一般の方でも結構です。

▶400字詰原稿用紙9～12枚か、それ以内で、縦書きをお願いします。

▶原稿には住所・氏名・職業(学内者は所属・学部・課名)、電話番号を明記してください。

▶2003年9月30日までに中京大学評論誌「八事」編集委員会委員(巻末記載)まで送付してください。

※原稿は返却いたしません。また掲載の判断は編集委員会にご一任ください。

つける。人は無意識下に抑圧している嫉妬心、憎悪、倒錯した愛情に直面せずには、毎夜の夢で殺人さえいとわれないのだ。