

## 映画『殺人幻想曲』におけるイギリス紳士／芸術家

有森由紀子

### はじめに

アメリカ人映画監督・脚本家プレストン・スタージェスの作品は、しばしば彼の興味深い伝記的事実を参照しながら論じられてきた。スタージェスの母メアリー・デンプシー<sup>1</sup>は、芸術を愛し、ヨーロッパでの生活を好んだ自由奔放な女性であった。一方、彼が実父同然に慕った継父ソロモン・スタージェスは、シカゴに暮らす裕福で常識あるビジネスマンだった。ヨーロッパとアメリカ、芸術とビジネスという対照的な世界に身を置く母メアリーと継父ソロモンの存在は、スタージェスの人生と映画に大きな影響を与えたと考えられている。

本論では、スタージェス脚本・監督作『殺人幻想曲』(*Unfaithfully Yours*, 1948)を取り上げ、男性主人公の表象に注目して映画テキストの分析を行う。本作は、准男爵の称号をもつイギリス人であり、高名なオーケストラ指揮者(芸術家)でもある男性主人公を擁したスクリーンボール・コメディである。アンドリュー・ディコス<sup>2</sup>は本作の特性を次のように指摘する。

一人のキャラクターの個性を中心に据えて物語を構成するために、一人の俳優の演技を記録することにもっぱら専念したスタージェス作品は他にない。芸術家の自己中心性という本作のテーマはまさに、[主人公に]このように重点を置くことによって成立している……。 (Dickos 125)

本作の主人公の表象には、自己言及的性質を伴ったスタージェスならではのユニークなキャラクター造形がみられる。そこで、スクリーンボール・コメディに登場するヨーロッパ人貴族<sup>2</sup>や芸術家のステレオタイプ、あるいは主人公を演じる俳優のスター・イメージを確認し、それらをスタージェスがどのように活用しているのか、そこにアメリカとヨーロッパの葛藤がどのように内包されているのかを分析・考察する。そして、そのような主人公の存在が、ジャンルのテーマである男女の恋愛バトルにおいてどのような効果を発揮しているのかを明らかにする。

## I. イギリス紳士とアメリカ人：台詞回しを中心に

### 1. 先行研究における評価

スタージェス作品には、しばしばアメリカ的視点とヨーロッパ的視点が同居すると指摘されてきた。その特徴を伝記的事実と関連づけた最も初期の批評は、ジェームズ・エイジャーとマニー・ファーバーによるものである。両者は、あらゆる面に対照的であった母メアリーと継父ソロモンの存在が、スタージェスの人生と映画双方にヨーロッパとアメリカ、芸術とビジネスの葛藤をもたらしたと考えた。そして、生い立ちに起因するアンビバレンス（両面価値）を、曖昧な態度、政治やイデオロギーへの無関心とみなし批判した。<sup>3</sup> 両者のこのような批評は、今日に至るまでのスタージェス研究に大きな影響を与えている。一方で、両者がスタージェスの喜劇の才能を高く評価していたことも事実である。葛藤ないしアンビバレンスは、スタージェス独自の喜劇を生む原動力となり、その作品を理解する上で欠くことのできないキーワードである。<sup>4</sup>

アメリカ的視点とヨーロッパ的視点的同居が、スタージェス作品に独自の喜劇的効果をもたらしているのは確かである。ビクトリア・ウィルソンは脚本家としてのスタージェスを次のように評する。

スタージェスには、ほとんどの脚本家にはないものがあつた。彼は上流階級的でヨーロッパ的であつた。優雅で洗練されており、下品になることなく、くだけた口調やスラップスティックを用いることができた。スラング、方言、粗野な言動を用い、それらに品格、エネルギー、ウィット、知性を与えることができたのである。(Wilson 816)

ジャレッド・ラブフォーゲルはスタージェス作品の魅力を、粗野(vulgarity)と洗練(sophistication)、スラップスティックと上品でウィットに飛んだ台詞の楽しく陽気な組み合わせから生じるパラドックスにあると指摘する。<sup>5</sup> スタージェス自身はフランス人の友人に、「私の最良の功績は、アメリカ的語彙によって濾過されたフランス式ユーモアである」(Jacobs 43)と語った。

ただし、スタージェス作品の多くは、極めてアメリカ的なテーマを扱い、もっぱらアメリカを風刺の対象にする。彼の作品はしばしば、男性主人公のアメリカン・ドリームの追求と挫折をテーマにし、アメリカ的成功神話を風刺する。物語の背景として、同時代のアメリカの社会状況を反映した描写がなされることも多い。例えば、『偉大なるマッギンティ』(*The Great McGinty*, 1940)と『サリヴァンの旅』(*Sullivan's Travels*, 1941)は大恐慌時代を、『モーガンズ・クリークの奇跡』(*The Miracle of Morgan's Creek*, 1944)と『凱旋の英雄万歳』

(*Hail the Conquering Hero*, 1944)は第二次世界大戦を背景にしている。また、『バシフル盆地のブロンド美人』(*The Beautiful Blonde from Bashful Bend*, 1949)は、西部開拓時代を舞台とし、極めてアメリカ的ジャンル映画である西部劇映画を、スタージェスらしいドタバタ騒動満載の喜劇にアレンジした作品である。

これらの監督作品の中であって、『殺人幻想曲』がヨーロッパ的視点の持ち主を主人公とし、彼のイギリス紳士・芸術家としての自意識がキャラクター造形や物語展開に重要な役割を占めていることは、注目に値する。貴族と芸術家は、スクリーンボール・コメディに登場するヨーロッパ人キャラクターの典型である。両者はしばしば、外国訛りのあるヨーロッパ出身の俳優によって演じられ、ヨーロッパの長い歴史が生んだ伝統・文化、階級制度等を象徴する存在として描かれる。比較的歴史の浅い共和国アメリカにはないものを象徴する存在として、アメリカ人の金持ちと対を成して描かれることも多い。例えば、『幽霊西へ行く』(*The Ghost Goes West*, 1935)や『青髭八人目の妻』(*Bluebeard's Eighth Wife*, 1938)等の作品では、アメリカ人の金持ちとヨーロッパ人貧乏貴族が登場し、前者の富と後者の爵位、進取の気性と保守性の対比が見られる。そこで、まずはイギリス紳士としてのアルフレッドの表象を、台詞回しに注目して分析したい。

## 2. レックス・ハリソンのスター・イメージ

アルフレッドは、演じるイギリス人俳優レックス・ハリソンのスター・イメージを活かすことで、貴族の典型的特徴を備えたキャラクターとなっている。ハリソンはリパプールの中産階級家庭出身ながらも地方訛りのないイギリス英語を話し、都会的で裕福なイメージを備え、舞台と映画の双方でいかにもイギリス紳士然とした役を数多く演じた。また、尊大さやエゴの強さも特徴である。『マイ・フェア・レディ』(*My Fair Lady*, 1964)はその好例であり、彼が演じたヒギンズ教授は、特に女性に対して無礼でさえある高慢なイギリス紳士ぶりが際立つ。ヒギンズ教授は、正しい英語をイギリスの誇りと考える言語学者であるが、イギリスの演劇界／映画界においては、地方訛りのないイギリス英語がスターになるための必須要件であり、ハリソンが上流階級の風格をまとったスター・イメージを形成することに寄与した。<sup>6</sup>

しかし、アメリカ映画デビュー作『アンナとシャム王』(*Anna and the King of Siam*, 1946)では、ハリソンはキャラクター俳優とみなされ、タイ人のシャム王に配役された。ハリウッドでは、外国訛りのある俳優は本人の出自に関わらず、様々な国籍のキャラクターに配役されたのである。ハリソンはドラマ・コーチ、エルサ・シュライバーの指導を受け、タイ人の話し方を模した独特の話し方をすることにこだわり、イギリス英語で話せば十分と考えた監督ジョン・クロムウェルと対立

した。ハリソンの独特のリズムのある話し方は、ミュージカル映画『マイ・フェア・レディ』と『ドリトル先生不思議な旅』(*Doctor Dolittle*, 1967)のミュージカル・ナンバーにも活かされ、サラ・コズロフが指摘するように、ミュージカル・ナンバーにおいてもハリソンは歌うというよりも饒舌に話し、デュエットは対話的である (Kozloff 118)。なお、ハリソンは前者では言語学者、後者では約 500 の動物語を習得した医師という言語の専門家を演じている。

『殺人幻想曲』においてスタージェスは、イギリス英語とリズム感のある音調で繰り出されるハリソンの台詞回しを効果的に用いている。イギリス英語は、イギリス紳士としてのアルフレッドのアイデンティティの重要な証であり、彼を取り巻く他のアメリカ人キャラクターの中であって、イギリス人であることを誇示するその特異な言動は際立つ。そして、アルフレッドと他のキャラクターの間に、ヨーロッパとアメリカの二項対立が成立する。

### 3. イギリス紳士の語彙

『殺人幻想曲』では、妻ダフネが秘書トニーと浮気をしているらしいという報告を受けたアルフレッドが、妻への疑惑にとりつかれて騒動を起こす様子が描かれる。その発端となるのは、義弟オーガストがホテルにアルフレッドを訪ねる映画序盤のシーン(00:09:02-00:13:50)である。妻同士が姉妹であること以外に共通点がないと自覚している二人の応酬は、イギリス人とアメリカ人のプライドのぶつかり合いの様相を呈する。アルフレッドは、オーガストを金持ちだが退屈でけちくさい男とこき下ろし、「私は准男爵で指揮者、そして我が一族の製品はワーテルローの戦い以来、イギリスを支えてきたのだ」と言って、イギリス紳士としてのプライドを露わにする。一方のオーガストも、音楽が嫌いであることやアルフレッドの一族の家業<sup>7</sup>に対する軽蔑を口にし、爵位を持たない「慎ましいアメリカ人」を自称する。プライドが高く、洗練されたヨーロッパ人貴族と、金持ちだが野暮なアメリカ人という構図が展開される。

「探偵業」を表現するのに用いる語彙の点で両者は対照的である。オーガストは、“keep an eye on your wife”というフレーズを何度も繰り返す。「妻から目を離さないように(keep eye on your wife)」とアルフレッドから頼まれたことに三度言及し、パームビーチに行っていたため自分では見張ることができなかった(“I couldn't keep an eye on her from Palm Beach.”)というオチをつけ、最後に“detective”(探偵)という一語でもって探偵を雇ったことを明かすのである。

これに対しアルフレッドは、多様な語彙を用いた長台詞を繰り出し、探偵業を批判する。まず彼はオーガストに掴み掛りながら、「お前は中折れ帽をかぶった粗野な迫いはぎに、私の美しい妻を調査させたとい

うのか(You dare to inform me you had vulgar footpads in snap-brim fedoras sluicing after my beautiful wife?)」と言う。彼は実際にその探偵を目にしたわけではないが、外見に関する詳細な描写(中折れ帽)を加えている。また、探偵を形容するのに用いる“vulgar”(粗野な)と言う語は、アメリカを形容するために、ヨーロッパの洗練(sophisticated, refined)と対比して用いられることが多い語であり、ウィルソンやラブフォードもこれらの語を用いて、スタージェス作品におけるアメリカ的視点とヨーロッパ的視点の同居を指摘している。続く台詞では、“sewer”(下水)、“contaminated”(汚れた)、“vermin”(害虫)、“dishonor”(不名誉)等の語を用いて探偵業を批判する。これらは、“chivalry”(騎士道精神)、“common dignity”(人が共有すべき品位)、“good manners”(礼儀作法)等のイギリス紳士の価値観を象徴する語に対置されて用いられる。

オーガストに雇われた探偵スウィニーの事務所を訪れるシーン(00:28:53-00:30:10)では、探偵業を「単なるビジネス」と称する仕立屋に対し、アルフレッドは議会で演説をしているかのような雄弁さで次のような長台詞を繰り出す。

I'd call it a criminal invasion of the rights of decent people, an assault upon the very privacy which is the cornerstone of self-respect, an infamous pursuit without shame or ethics, a vile calling, masquerading in the cloak of respectability, but actually sprung from the cesspools of humanity. (下線引用者)

彼は探偵業を犯罪同然とみなして様々に言い換えている(下線部)。さらに、それぞれのフレーズの直後に“decent”(たしなみのよい)、“self-respect”(自尊心)、“shame”(恥じらいの気持ち)、“ethics”(倫理感)、“respectability”(体面)等の語を用いた表現(点線部)を続けることで、探偵業の卑しさを強調する。

このシーンでは、アルフレッドの長台詞が音声の多くを占める一方で、オフィスの窓やドアのガラスに刻まれた文字(図1)が、探偵業を簡潔明瞭な単語で視覚的に表現する。これらの文字は、アルフレッドの長台詞に対する無言の抗議のように、アルフレッドの姿に重なったり(図2)、彼と仕立屋を取り囲むように背景に刻まれている(図3)。

アルフレッドの台詞はイギリス紳士の価値観に準拠し、アメリカ人キャラクターが用いる表現との間に明確な差異が認められる。例えば、アルフレッドを訪ねてきたホテルの警備員(house detective)を、トニーは客人への礼儀として“gentleman”と呼ぶが、アルフレッドはすぐさま“house detective”を“house dick”と言い換える。彼にとっての“gentleman”は、イギリスの階級制度における紳士階級、あるいは知

性と品位を備えた人物に対して用いるべき単語であり、探偵には明らかに侮蔑的含意のある“dick”という語を用いるのである。その一方で、彼が消防士のことは“nobleman in a white hat”（白帽子の高貴な人）（00:25:34）と表現する。彼が消防士に敬意を払っているのは、探偵の報告書を燃やそうとして起こした火事を消化し、探偵がもたらしたダフネに対する疑念も一時的に鎮めてくれたからかもしれない。

#### 4. コミュニケーション・ギャップ

豊富な語彙による長台詞で会話の相手を圧倒する一方で、アルフレッドは簡潔で軽快な言葉のユーモアも披露する。前述のオーガストとのシーン（00:09:02-00:13:50）では、前半はむしろオーガストの台詞の方が多。オーガストの冗長な台詞の合間に、アルフレッドの簡潔で皮肉の利いた台詞が挿入されるのである。例えば、逡巡し「どこから始めようかな（Now let me see. How to begin.）」と言うオーガストに対し、アルフレッドはすぐさま「はじめから（At the beginning.）」と応じる。オーガストが「私は家族に対する義務感を重んじる人間だ」と言えば、「気づかなかったよ」と応じ、「僕たちは義理の兄弟だろ」と言われれば、「残念ながら我々にはどうしようもないことだがね」と言ってさりげなくオーガストを虚仮にする。このようなアルフレッドの軽妙な応答が、二人の会話にリズムとユーモアを与えている。

長い前置きの後にオーガストがようやく探偵を雇ったことを明かすと、一転してアルフレッドの台詞が支配的になる。アルフレッドが多様な語彙を用いて探偵業を批判する一方で、オーガストは似たような言い回しの短い台詞を繰り返す。落ち着くように訴える台詞、“Control yourself”と“Keep cool”をそれぞれ二度繰り返し、掴み掛るアルフレッドに離してくれと懇願するよく似た台詞、“Kindly release my scarf”と“Kindly let go of my shirt”を発する。これらの台詞は全く効果を発揮することがないばかりか、オーガストは不用意にも「そんなに怒ることではないよ。ただ彼女を尾行させただけじゃないか」と言ってアルフレッドをさらに刺激する。

結局、オーガストは最も肝心な探偵の調査結果をアルフレッドに口頭で伝えることができない。探偵からの報告書も、読まれることなく破り捨てられる。アルフレッドとオーガストの間には、コミュニケーション・ギャップが生じている。オーガストは要点を明確に伝えることができないばかりか、無意識のうちに相手を不快にする含みのある言い方や失言をする。より言葉を巧みに操るアルフレッドは、ほとんど一方的に自分の言いたいことを言い、相手の言葉に耳を傾けない。そのため、彼は、映画のラストシーンに至るまで、ダフネに直接、不貞の真偽を問いたただすこともなく、他者からの不確かな情報、自身の思い込みや想像に基づいて行動する。一応同じ言語を話しているにも

関わらず、イギリス人とアメリカ人の間に生じるコミュニケーション・ギャップが、映画を通してアルフレッドが起こす騒動の一つの要因となるのである。

## II. コスモポリタンとしての芸術家

### 1. 芸術家とヨーロッパ

イギリス紳士であることと共に、高名なオーケストラ指揮者（芸術家）であることもまた、アルフレッドのアイデンティティを規定する重要な要素である。芸術家と貴族は、スクリーンボール・コメディに登場するヨーロッパ人キャラクターの典型である。アルフレッドのように、明確にヨーロッパ出身者として描かれることもあるが、国籍に関わらず、勤勉さ、節制、自助の精神などのアメリカ的理念に対峙する生き方をする人物として描かれる場合が大半である。

風変わりな男女の恋愛バトルを描くスクリーンボール・コメディにおいて、芸術家は“screwball”（変人）と呼ぶにふさわしいキャラクターである。『花嫁凱旋』(*Theodora Goes Wild*, 1936)、『再会』(*Together Again*, 1944)、『独身者と女学生』(*The Bachelor and the Bobby-Soxer*, 1947)に登場する芸術家のヒーローは自由な精神の持ち主であり、堅苦しい道德観念に縛られたヒロインと好対照を成す。明確にヨーロッパ出身者として描かれるのは、フランス人俳優シャルル・ボワイエが演じる『再会』の芸術家のみであるが、<sup>8</sup> ヒロインの暮らすアメリカの地方コミュニティでは、三者共に外部からやって来た異質な存在である。『独身者と女学生』では、恋に落ちたヒロインの目には、芸術家は輝く鎧をまとったヨーロッパ中世の騎士のように見える。ヒロインが世間体を配慮し、社会的責任の重い職業に就き（『再会』では町長、『独身者と女学生』では判事）、家族を扶養する義務を負っているのに対し、芸術家は金や社会的地位を得ることに固執せず、理性よりも感情に従って行動する。これらの作品では、ヒロインは芸術家との恋愛によって解放され、恋するスクリーンボールへと変容する。アメリカ的価値観に縛られない自由な精神が芸術と恋愛双方における成功の鍵となるのである。

喜劇の担い手に徹する脇役は、しばしばステレオタイプ的な芸術家気質を誇張して描かれる。例えば『再会』に登場するピートは、首フェチのいかれた芸術家として描かれる。また、外国訛りの誇張とヨーロッパ風の名前によって外国人であることが強調されることも多い。代表的な例は『檻樓と宝石』(*My Man Godfrey*, 1936)に登場するロシア人音楽家カーロである。彼がロシア人音楽家であるというのは、演じるミシャ・オウアがロシア出身で、「いかれたロシア人」役でおなじみのキャラクター俳優であったことと、ロシア民謡『黒い瞳』の一部分を何度も歌って練習するシーンから推察されるのみである。<sup>9</sup>

実際には、彼はアメリカ人富豪宅に居候をするジゴロのような存在である。

スタージェスは『パームビーチ・ストーリー』(*The Palm Beach Story*, 1942)に、カーロのパロディと思われるキャラクター、トトを登場させている。<sup>10</sup> 演じるのはドイツ出身の俳優シグ・アルノシュであるが、彼は登場人物たちが誰も理解できない、おそらく架空の言語を話す。標準的アメリカ英語から外国訛りの強い英語へ、さらに外国語から言語ではない音声へと、「外国人」の表象をエスカレートさせることで、特定の国籍に囚われない芸術家のコスモポリタンの資質をパロディにするのである。それは、芸術家の美德にもなるが、素性不明のいかがわしさを招く要因にもなる。

## 2. コスモポリタンとしてのアルフレッド

スタージェスはアルフレッドを「明らかにアメリカ人ではないが、国籍を推測するのは容易ではなく、偉大な音楽家が皆そうであるように外国人というよりもコスモポリタン」として造形したとされる(Henderson 763)。コスモポリタンたる芸術家は、アメリカ人であってもアメリカ的価値観に囚われず、極端な場合にはカーロやトトのように国籍不明のキャラクターになる。それでは、イギリス紳士であることを誇示するアルフレッドは、どのようにコスモポリタンの資質を発揮するのだろうか。

前述したように、「探偵業」を批判する台詞の中で“vulgar”という単語を用いるアルフレッドは、アメリカの粗野をイギリス紳士の価値観の対極にあるものとして位置付ける。しかし、アルフレッドの音楽に対する考えは、ヨーロッパの洗練とアメリカの粗野の対比を曖昧なものにする。彼がオーケストラのリハーサル中に、シンバル奏者に大きな音を出すように要求する時の“Be vulgar, by all means.”(00:19:10-00:19:12)という台詞では、“vulgar”は音楽の価値を高める肯定的要素とみなされている。また、彼は音楽を高尚なものではなく気軽に楽しむものと考えており、アメリカで行われる彼のコンサートは音楽の大衆的娯楽性を示す。そこには、探偵スウィニー、初めてのコンサートで場違いな振る舞いを繰り返す仕立屋、コンサートは眠気がするから嫌いだと言ったオーガストラ、主要なアメリカ人キャラクターが集合し、アルフレッドの音楽に喝采を送る。

映画のラストシーンでダフネの不貞の疑惑が晴れると、アルフレッドはそれまでの自身の行動を“Something so vulgar”と表現することで、イギリスとアメリカの洗練と粗野の対比を覆す。また、彼女をデートに誘う以下の台詞では、「下品」を意味する語の最上級(下線部)を繰り返し用いる。

Will you put on your lowest cut, most vulgarly ostentatious dress with the largest and vulgarest jewels that you possess? [...] Then accompany me to the vulgarest, most ostentatious, loudest and hardest-to-get-into establishment this city affords? (1:43:08-1:43:20, 下線引用者)

このような最上級の繰り返しには、アメリカ的なものへのアルフレッドの過剰な同化志向が反映されている。コスモポリタンたる芸術家として、イギリス紳士の価値観に反するものにもすすんで適応しようと極端な行動をとるのである。それは、彼の要求に従ってシンバル奏者が打ち鳴らすシンバルの巨大さにも明らかである。

誇張されたイギリス紳士の描写は、アメリカ人キャラクターとの対比においてアルフレッドが外国人であることを強調する。芸術家気質に基づく極端なアメリカ化志向もまた、彼が生粋のアメリカ人ではないことを強調する。これらの描写は、イギリス紳士／芸術家としてのアルフレッドの自尊心の高さを示しつつも、彼の体現する国民性と芸術家気質に胡散臭い印象を付与する。トトと同様のパロディ化されたコスモポリタンの資質によって、アルフレッドは明らかにアメリカ人ではない、国籍不明の人物となるのである。国籍不明性は、アルフレッドのアイデンティティの矛盾と曖昧さを象徴している。彼は、イギリス紳士とコスモポリタンの芸術家という矛盾したアイデンティティを併せ持ち、イギリス紳士としての自意識とアメリカ化への引力によって生じるアイデンティティの葛藤、ないしアメリカに対するアンビバレンスを内包しているのである。

### Ⅲ. 結婚生活と夫の妄想

#### 1. 夫婦喧嘩とカルチャーギャップ

『殺人幻想曲』はスクリーンボール・コメディの中でも、夫婦が離婚（又はその危機）を経てよりを戻すまでを描く「離婚・再婚もの」<sup>7</sup>というカテゴリーに分類可能な作品であり、夫婦喧嘩が巻き起こす騒動が見どころの一つである。夫婦喧嘩においても、アルフレッドはイギリス紳士／芸術家としての自尊心を露わにした台詞を発する。彼がダフネのドレスのファスナーを壊して口論になるシーン(00:40:17-00:41:50)では、「イギリスの女性はドレスが一着あればいい方だ」と苦しい弁解をし、「それが私に何の関係があるのよ」と言い返されると、「だって君はイギリス人と結婚してるのだから」と応じる。さらに、彼女が夫へのあてつけのように「[コンサートの]代わりに映画に行こうかしら」と口走ると、「君の文化的教養には、その方がふさわしいだろうね」と言い返し、クラシック音楽（ハイ・アート）の担い手として、映画（アメリカを代表する大衆芸術）を見下す高慢さを

示す。

しかし、アルフレッドにとっての真の問題は、妻がアメリカ人であることではなく、不実であるかもしれないということである。ダフネにとっての問題は、夫の原因不明の奇行である。彼女は最初から最後まで、アルフレッドの行動の原因、すなわち彼が自分の不貞を疑っていることを理解していないかのように描かれる。映画の終盤、部屋の中をめちゃくちゃに破壊したアルフレッドは、「自分の家では自分のやりたいようにやる。イギリスでは、イギリス人にとっての我が家は城なんだ」と言って自身の行為を正当化すると、ダフネは「音楽家でイギリス人だからって、これはちょっとやりすぎだと思わない？」(01:32:10-01:33:09)と困惑する。イギリス紳士／芸術家であることは、アルフレッドにとっては自己正当化の、ダフネにとっては夫のスクリーンボールぶりを理由づける都合の良い口実と化している。

## 2. リメイク作『殺したいほど愛されて』

ここで本作を、ハワード・ジーフ監督によるリメイク作『殺したいほど愛されて』(*Unfaithfully Yours*, 1984)と比較してみたい。リメイク作では、オーケストラ指揮者の主人公クロードのキャラクター造形において、国民性と芸術家気質は、さほど重要な意味を持っていない。演じるダドリー・ムーアはイギリス人だが、クロードの国籍は映画内で明言されない。一方で、イタリア人女優の妻ダニエラ（演じるのはドイツ出身のナスターシャ・キンスキー）は、誇張されたイタリア人気質と芸術家気質で笑いを提供する。また、英語の不自由なイタリア人の付き人ジュゼッペが、“keep an eye on her”の意味を誤解して探偵を雇うことが、一連の騒動の発端となる。クロードとジュゼッペの間に生じたコミュニケーション・ギャップが誤解の連鎖を生むが、ダニエラの無実が映画の早い段階で観客に明らかにされる。

これに対して、『殺人幻想曲』では、映画の最後までダフネの不貞の真偽は曖昧である。ダフネが夜中にトニーの部屋で38分間過ごしたという探偵からの報告は、監視カメラの映像までもが登場するリメイク作と比べると、浮気の証拠としては弱い。また、ほぼアルフレッドの視点から描かれるために、ダフネの真意は観客に明かされない。彼女はダニエラに比べてヒロインとしての存在感が希薄であり、恋愛バトルの当事者というよりも、困惑しながら騒動を傍観し、時にとぼっちを受け取る第三者のようでもある。このような描写は、観客に想像力を働かせる余地を与える。彼女の貞淑な妻ぶりはわざとらしい演技のようにも見えるし、最後に彼女が語ることの真相（妹とトニーの浮気を疑い、彼の部屋を訪れた）は、アルフレッドに自身の浮気を悟られないための作り話の可能性もある。

ディコスは、本作が男女間の恋愛バトルよりも、「趣向に富んだ方法

で想像力を行使する芸術家の才能と、激しい怒りと悪意に基づいて他者を責めたてる尊大さ」の方に主眼を置いていると指摘する(Dickos 124)。オーガストの思わせぶりの口調、いかにもお似合いの二人に見えるダフネとトニーのツーショット、探偵の報告等は、アルフレッドの想像力を刺激する。やがて、妻と愛人への復讐を3通りに妄想する行為には、彼の想像力と尊大さが最も顕著にあらわれる。リメイク作では、妻の浮気はクロードの誤解であることが明確であるために、クロードにとっても観客にとっても想像力を働かせる余地は乏しい。彼の妄想も1つしか描かれない。『殺人幻想曲』には、そもそも確固とした事実は存在せず、事実と想像が相互に影響し合う。ダフネが夜中にトニーの部屋を訪れたという事実は、アルフレッドの想像力を刺激し、想像の産物は彼自身によって現実になる。妻の不実はいつの間にか事実とみなされ、3つの妄想は現実に実行されるのである。

### 3. 3つの妄想シーン

アルフレッドの3つの妄想を描くシーンは、本作の最大の見せ場である。妄想は、彼がコンサートで指揮を執る3つの曲に合わせて展開され、音楽が背景で途切れることなく流れる。<sup>11</sup> また、彼の長台詞がほとんど途切れることなくシーンの大半を支配する。まるで音楽家が曲を解釈し表現するかのようになり、アルフレッドはそれぞれの音楽に合わせて妄想世界を構築し、言語によって支配するのである。これらのシーンには、前述したアルフレッドの台詞回しの特徴が顕著であり、イギリス紳士／芸術家としての自尊心が強調される。

3つの妄想シーンへの導入はほぼ同じであり、コンサートで指揮を執るアルフレッドの左目への超クローズアップ(図4)から暗転し、帰宅した彼とダフネの姿をとらえた後(図5)、二人の会話が約3分から4分続く。<sup>12</sup> 第一の妄想では、二人の会話はワンテイクで撮られており、台詞の流れを切らない配慮がなされている。また、ダフネよりもアルフレッドの台詞の方が圧倒的に多い。第二の妄想では、ダフネの台詞はさらに減り、アルフレッドの台詞の合間に一言二言の単語を発する程度である。彼女の最も印象的な台詞は、過度に感情的な口調で発せられる「ポートホール」(01:06:53-01:06:54)というわずか一語の台詞であろう。第三の妄想にはトニーが加わるが、不貞を責めたてるアルフレッドに対して、ダフネとトニーはほとんど「アルフレッド」と叫んだり悲鳴を上げたりするばかりである。第二、第三の妄想には、それぞれ小切手とトニーのクローズアップが挿入され、映像面では中断があるものの、アルフレッドの台詞はその間も途切れることはない。妄想世界では、アルフレッドは長台詞を饒舌に発するだけでなく、会話の相手が自分の望む返答をすることを、あらかじめ承知している。ダフネとトニーは、アルフレッドの用意した脚本に従って台詞を発し

ているかのようにであり、彼らの台詞はアルフレッドの台詞の流れを妨げず、その内容に水を差さないように配慮されている。妄想シーンには、スタージェス作品の特徴の一つである自己言及性が顕著であり、アルフレッドは映画監督・脚本家・主演俳優等の様々な役割を兼務している。<sup>13</sup>

三つの妄想を1つの映画作品としてとらえた場合、完成度が最も高いのは、第一の妄想であろう。この妄想は最も長く、他の妄想がほとんど書齋でのみ展開されるのに対し、時間と場所の移動があり、脇役やエキストラを含め多くのキャラクターが登場する。アルフレッドが望む結末に到達するのも第一の妄想のみであり、彼は完全犯罪の成功に高らかな勝利の笑い声をあげながら現実に復帰する。これに対し、第二の妄想は気の滅入る結末を迎え、第三の妄想は彼の意図しない展開で唐突に終わりを迎える。コンサートの演奏が終わると同時に喝采を送る聴衆は、彼らが見ることのできないアルフレッドの妄想＝映画にも、無意識のうちに喝采を送っていることになる。彼らにとって、芸術家が自身の創作に満足しているか否かは問題ではなく、第二、第三の演奏にも喝采は送られる。それによって芸術家と聴衆（観客）の、芸術に対する価値観の乖離が露わになる。

#### 4. 妄想から現実へ、饒舌から沈黙へ

第三の妄想から現実に復帰したアルフレッドは、それぞれの妄想を順番に、現実において実行しようと試みる。しかし、現実世界では何一つ、彼の思い通りにはいかない。興味深いのは、この時にアルフレッドが饒舌さを失っていることである。彼が第一の妄想を実行する様子は、音楽と効果音を背景にした長いスラップスティック・アクションで描かれる。小道具を相手に無言で悪戦苦闘するアルフレッドは、おもちゃで遊ぶ子供のようにもあり(図6)、言語能力の喪失によって無力な幼児状態へ退行する。実際、彼は録音機と間違えてボードゲームを取り出したりする。そして、録音機をうまく操作できないために、マイクに向かって台詞を吹き込もうとする度に中断を余儀なくされ、意図的に不明瞭な話し方で録音した台詞(“help, help, ohh”)は、機械によってほとんど言葉とは思えないような音に変換される。また、ダフネからの電話に応答する際には、くしゃみを繰り返して一時的な会話不能状態に陥っており、彼が電話越しに立てる物音を、ダフネはしゃべる犬と爆発音に例えている。

この後、ダフネが帰宅すると、アルフレッドは第二、第三の妄想も実行に移し、更なる失敗を重ねていく。アルフレッドが妄想内と同じ台詞を発するのに対し、ダフネは異なる台詞で応じるために、彼は会話の主導権を握ることができない。期待に反する彼女の返答に思わず絶句することもしばしばである。

アルフレッド（あるいはハリソン）は、言葉によって洗練されたユーモアを發揮するタイプのスクリーンボールであり、無言のスラップスティック・アクションはぎこちない。彼は、録音機、電話、カミソリ、万年筆、銃といった小道具の扱いにことごとく失敗している。派手なドタバタ騒動を十八番にするスタージェスであっても、このシーンは間延びし、アルフレッドの無様な失敗で観客の笑いを誘うという意図した喜劇的効果を十分に上げることができていない。アルフレッドの饒舌な台詞回しは、しばしば他者（オーガストや探偵）を嘲笑の対象にして笑いをとる。一方、彼が沈黙している時は、自身を嘲笑の対象として差し出しながらも、笑いをとることに失敗している。このような喜劇の成功と失敗の図式によって、アルフレッドの自尊心の証としての言語の役割はより明確になる。現実においても妄想においても、彼は言葉によって自分の望む世界を創り上げてきた。喜劇の失敗は、言葉を奪われたアルフレッドの無力さ強調し、イギリス紳士／芸術家としての誇りを奪い取るのである。

## 5. 結婚生活における男らしさの危機

イギリス紳士／芸術家としての自尊心はアルフレッドに、他者に対する絶対的な優越感を保証する。リメイク作では、愛人と疑われる男が、若くハンサムなだけでなく、名のあるバイオリニスト（芸術家）であることによって、クロードの嫉妬心が煽られるが、アルフレッドが単なる秘書にすぎないトニーに嫉妬する必要はない。しかし第一と第二の妄想には、若く美しい妻には美男子の若者トニーがふさわしいというアルフレッドの台詞が、第三の妄想には、一転して若さと美の優越性を否定する台詞が登場する。これらの台詞は、若く美しい妻に自分はふさわしくないという彼の自己卑下と、それゆえに妻が浮気をするという被害妄想を示唆する。

第一の妄想では、妻を殺して愛人にその罪を着せるという完全犯罪によって、第二の妄想では、大人の男らしくダフネの幸せを願って身を引くという感傷的な自己犠牲によって、妻に浮気された男の自尊心の回復が図られる。第三の妄想では、アルフレッドはトニーにロシアン・ルーレットでの勝負を挑み、男性的な力の象徴である銃を振りかざす。しかし皮肉にも、男らしさを証明しようと引き金を引いたアルフレッドは、銃弾にあたって死んでしまう。彼の顔のクローズアップは、回転する黒い渦にディゾルブし、やがて渦の中央に、指揮を執る現実世界のアルフレッドが現れる（図7）。第一と第二の妄想では、妄想内のアルフレッドから現実世界のアルフレッドへと直接、素早くショットが切り替わるのに対し、<sup>14</sup> 第三の妄想は現実への移行に時間をかけ、暗闇の底から現実に這い上がってくるような印象を与える。妄想シーンは、アルフレッドの瞳を入り口として、彼の心の中へと映画観

客を誘い込むが、第三の妄想では、彼自身が意図せずして自身の心の奥深くに抱える闇を覗き込んでしまったのである。

無言のままコンサートを後にしたアルフレッドからは、それまでの饒舌さと自信に満ちた態度がすっかり失われる。例えば、カミソリで指を切って大げさに痛みながらダフネに手当してもらおうアルフレッドは、軟弱で子供っぽく見える。これに対しダフネは、次第に母親のような態度で彼の奇行に対処するようになる。万年筆からインクがうまく出ないと苛立つアルフレッドをなだめ、「イギリス式」にならって家中の万年筆にインクを補充することに同意し、インクをぶちまける彼の失態を笑いさえる。それまでの、人生経験豊かな年上の夫と、彼をたてる若い妻の構図は、無力な幼児状態に退行した夫と、彼をうまくなだめすかす母親のような妻の構図へと逆転する。

ダフネとの結婚生活は、アルフレッドの男としての自尊心に脅威を与える。妄想内の結婚が夫婦の一方の死、又は離別という結末を迎えることや、それらを現実に実行して自ら結婚を破壊しようとするのは、そのような脅威を排除するための極端な方法かもしれない。しかし、結婚を維持できないこともまた、彼の自尊心を傷つける。ダフネを含めたアメリカ人キャラクターたちは、彼のイギリス紳士／芸術家としての自尊心をくすぐりながらも、妻に浮気された男であるとのめかし、彼の被害妄想を刺激する。それゆえに、アルフレッドは最終的にダフネの無実を「真実」として受け入れ、その瞬間に饒舌さを取り戻す。彼の饒舌さは、他者とのコミュニケーションのためではなく、心の奥に抱えた不安を他者に悟られないための見栄なのである。

## おわりに

アルフレッドの表象には、スタージェス作品を特徴づけるある種の極端さがあらわれている。大仰な台詞回し、派手なドタバタ騒動、妻の浮気の疑惑に対処しようとする極端な行動等の描写が、スタージェスらしい喜劇を生む。しかし、アルフレッドの無言のスラップスティック・アクションのように、派手なドタバタ騒動が喜劇的効果を上げるのに失敗しているシーンもある。本作は、公開当時は興業的・批評的な失敗作であり、スタージェス喜劇の中でも必ずしも高い評価を得てきた作品ではない。また、本作にはフィルム・ノワールの影響が指摘され、ラブフォーゲルも指摘するように、「本作は以前の作品よりも暗く残酷である」。<sup>15</sup> アルフレッドの抱える葛藤ないしアンビバレンスに起因する極端な行動が、このような喜劇の失敗をもたらす。

映画冒頭、アルフレッドとダフネは周囲があきれほどの熱愛ぶりを見せつけ、理想の夫婦のように描かれる。しかしその極端さによって、彼らは理想の夫婦像のパロディと化し、大げさに演じられた見せかけと実体の乖離を示唆する。実際に、夫はイギリス紳士／芸術家と

しての自尊心を誇示することで、男らしさの不安を悟られまいとしている。結末では、極端なアメリカ化志向を表明するアルフレッドの大きな台詞回しが、ハッピーエンドを強調する。しかし、その台詞はイギリス英語で発せられており、彼は相変わらず自尊心の証としてのイギリス英語に依存している。彼のイギリス人としての自意識と、芸術家のコスモポリタンの志向とが葛藤を続けているのである。また、結婚生活が続く限り、彼の男らしさの不安が解消されることはない。ダフネの浮気を疑い、その殺害を企てる彼の行動は、アンビバレンスの最たる表れであり、妻への愛と憎しみが入り混じる。結末で、妻への大きな賛辞を並べるアルフレッドの台詞の裏には、妻へのアンビバレントな感情が潜んでいる。本作の恋愛バトルは、このような解決不可能なアンビバレンスを解決しようとするアルフレッドの自尊心の戦いなのである。



図 1 (0:28:54)



図 2 (0:28:57)



図 3 (0:29:22)



図 4 (0:46:19)



図 5 (0:46:49)



図 6 (1:28:25)



図 7 (01:15:22)

#### 註

1. メアリーは、自身をイタリアの王家の末裔と信じ、後に苗字をデステイ (d'Este、後に Desti) に改名している。
2. 准男爵 (baronet) は、英国世襲位階の最下位に位置し、上流階級の一員ではあっても厳密には貴族ではない。本論では紳士とした。
3. Agee (1958), Farber (1971) を参照されたい。
4. 例えば、ディコス は繰り返し “ambivalence” という語を用いて、スタージェス作品を論じている。Dickos (1985), Pirolini (2010), Rapfogel (2006), Ursini (2003) を参照されたい。
5. Rapfogel (2006) を参照されたい。
6. Wapshott (1991) を参照されたい。
7. アルフレッドは、実在のオーケストラ指揮者サー・トーマス・ビーチャムをモデルにしている。ビーチャムがビーチャム製薬の御曹司であったことから、オーガストが軽蔑を示すアルフレッドの一族の家業は、製薬業と推測される。
8. 『再会』のヒーローについては、劇中でフランス人と言及され、フランス語を話すシーンも登場する。なお、『花嫁凱旋』のヒーローはアメリカ人俳優メルヴィン・ダグラスが、『独身者と女学生』はイギリス出身のケーリー・グラント (後にアメリカの市民

- 権を取得)が演じている。後者は劇中で、アメリカを描く画家と紹介される。
9. オウアは、スクリーンボール・コメディ『我が家の楽園』(*You Can't Take It With You*, 1938)では、ロシア人バレエ教師を演じている。誇張された芸術家気質を有し、『檻樓と宝石』のカーロと同様に、食べることに何よりも関心を示すキャラクターとして描かれている。
  10. トトはまた、『オズの魔法使い』(*The Wizard of Oz*, 1939)に登場するドロシーのペットの犬トトを連想させるという指摘もなされている(Kozloff 199)。
  11. 3つの妄想シーンにはそれぞれ、ロッシーニの『セミラーミデ序曲』(*Semiramide Overture*)、ワグナーの『タンホイザー序曲』(*Tanhauser Overture*)、チャイコフスキーの『フランチェスカ・ダ・リミニ』(*Francesca de Rimini, Opus 32*)が用いられている。
  12. ただし第一の妄想では、暗転の後にオルゴールのショットが挿入され、帰宅したアルフレッドとダフネのショットへと続く。
  13. スタージェスは1949年に書かれた書簡の中で、3つの妄想シーンについて「アルフレッドが脚本を書き、監督したかのようにしようとした」と記している(Harvey 647)。
  14. 第一の妄想では、妄想内で笑うアルフレッドのショットから、彼の左目の超クローズアップへと切り替わり、徐々にカメラが引いていくにつれて笑いながら指揮を執る彼の姿が映し出される。第二の妄想では、ダフネの手に口づけするアルフレッドから、指揮を執るアルフレッドへの素早いディゾルブによって、妄想から現実へと移行する。
  15. ディコスが本作を「コメディ・ノワール」(Dickos 126)と称し、アレッサンドロ・ピロリーニもフィルム・ノワールの要素を指摘している。Dickos (1985), Pirolini (2010), Rapfogel (2006)を参照されたい。

#### 引用文献リスト

- Agee, James. *Agee on Film: Reviews and comments*. NY: Mcdowell Obolensky, 1958.
- Dickos, Andrew. *Intrepid Laughter: Preston Sturges and the Movies*. Lexington: University Press of Kentucky, 1985.
- Farber, Manny. *Negative Space: Manny Farber on the movies*. London: Studio Vista, 1971.
- Jacobs, Diane. *Christmas in July: The life and art of Preston Sturges*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- Harvey, James. *Romantic Comedy in Hollywood, from Lubitsch to*

- Sturges*. NY: A.A.Knopf, 1987.
- Henderson, Brian (ed.). *Four More Screenplays by Preston Sturges*. Berkeley; LA; London: University of California Press, 1995.
- Kozloff, Sarah. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley; LA; London: University of California Press, 2000.
- Pirolini, Alessandro. *The Cinema of Preston Sturges: A Critical Study*. NC: McFarland & Company, Inc., 2010.
- Rapfogel, Jared. "The Screwball Social Studies of Preston Sturges." *Cineaste*. Summer 2006, Vol. 31 Issue 3, 6-12.
- Ursini, James and Richard Corliss. *Preston Sturges: Un humorista Americano*. San Sebastián; Madrid: Filmoteca Española, 2003
- Wapshott, Nicholas, *Rex Harrison: a biography*. London: Chatto & Windus, 1991.
- Wilson, Victoria. *A Life of Barbara Stanwyck: Steel-True 1907-1940*. 2013.
- 『殺人幻想曲』(*Unfaithfully Yours*)、プレストン・スタージェス監督、1948年(DVD、ジュネス企画、2009年)。

\*本稿は、日本映画学会第11回全国大会(2015年12月5日、於京都大学)における口頭発表に、大幅な加筆・修正を施したものである。