

「ファミ・ファタール」の表象——エイドリアン・ラインの  
『危険な情事』を観る

藤 田 秀 樹

富山大学人文学部紀要第 62 号抜刷

2015年2月

## 「ファミ・ファタール」の表象——エイドリアン・ラインの『危険な情事』を観る

藤 田 秀 樹

### はじめに

エイドリアン・ラインの『危険な情事』(*Fatal Attraction*, 1987)は、その公開とともにひとつの社会現象、文化現象となった映画である。1987年度に公開された映画としては『ビバリーヒルズ・コップII』(*Beverly Hills Cop II*)に次ぐ第二位という傑出した興行収入を記録したのみならず、数多くの新聞記事や雑誌記事、さらにはトークショーで取り上げられ、論争を引き起こし、「危険な情事症候群 (Fatal Attraction Syndrome)」という語句が破滅をもたらすような性的魅了を表す通俗心理学用語として用いられるほどになった(Lehman and Luhr 11-12)。公開から20年以上を経ても、社会の耳目を引く出来事についての論評の中に、この映画への言及が忽然と姿を現すことがある。例えば2008年の大統領選におけるヒラリー・クリントンの出馬は、それを快く思わない勢力による女性嫌悪的言説の攻撃にさらされることになったが、それらの中には、彼女をグレン・クローズによって演じられたこの映画の女性像になぞらえるものもあった(Grossman 9-10)。

このアレックス・フォレストという名のキャラクターこそ、『危険な情事』がこれほどまでに人々の注目を集め物議を醸すことになった最大の要因であろう。実際、この映画を取り上げたトークショーの関心の多くは、アレックスのようなタイプの女性たちに向けられていた(Lehman and Luhr 12)。独身のキャリアウーマンで、妻子ある弁護士ダン・ギャラガーとふとしたことから性的関係を持つと、彼に異常に執着しストーカーのようにつきまとい、ついには彼の家庭をも脅かそうとする。“Fatal Attraction”というこの映画の原題が示唆するように、その性的魅惑で男性を引き寄せ一方では災厄をももたらすという、文学や映画(特にフィルム・ノワール)でおなじみの女性の登場人物類型としての「ファミ・ファタール」を想起させるようなキャラクターである。そしてこのファミ・ファタールにどのような末路を辿らせることで物語を解決に導くかをめぐって、オリジナル版が試写会で観客から著しい不評を買い、結末が別のものに変更されたのは有名なエピソードである。オリジナル版の結末は、ダンに見捨てられ絶望したアレックスが包丁で首を切って自殺する、というものであったが、試写会の観客(当然、男性の観客であろう)にとっては、このような最後はおよそ彼女のそれまでの行為に見合う末路とは言えないものだった(Lehman and Luhr 15)。憤激した観客から「あのあばずれを殺せ」<sup>キル・ザ・ビッチ</sup>という叫びが湧き上り(Williams 112)、その結果、アレックスはダンの家に侵入し彼の妻ベス

に危害を加えようとしてダンと格闘になり、最後にバスによって射殺されるという公開版の結末が作り上げられたのである。このエピソードは、ハリウッドの主流映画においては支配的な視線は男性のものであることを、観客＝男性であることを如実に物語るものであろう。

かくして夫婦が力を合わせて自分たちを脅かす危険で禍々しい「妖女」, 「狂女」を排除し、それによって最後のショットにおける家族写真のクローズアップが示唆するように、家族は分解の危機から回復する。物語がこのような形で終結し、また保守色の強いロナルド・レーガン政権下の1980年代の作品でもあるため、『危険な情事』はしばしばフェミニズムとその所産としての自立した女性に対するバックラッシュを表現するものとみなされてきた。例えばジョーン・スミスは、この映画は「いくつかの比喩的な意味を帯びているが、それらは全て伝統的な価値の強化と、一世紀に渡る女性の闘いの成果である自立した女性の抹殺の正当化につながるもの」であり、さらに「この映画の主題は核家族の反撃である」と述べている(26)。1980年代の保守主義の土台をなす思想のひとつが、家父長的な父親が服従する妻や子に対して絶対的な権力を持つ家族を「真の家族」と規定するような「<sup>ファミリー・ヴァリューズ</sup>伝統的家族観」であり(Benshoff and Griffin 277), ゆえにアレックスのような女性は、当時の支配的イデオロギーにとって否定され排除されなくてはならない危険分子に他ならなかったであろう。

しかし一方で、アレックスと対峙する人物たち、特に彼女に苛まれる「被害者」であるダンも、必ずしも観客が全面的に共感する存在としては描かれていないように思える。彼は二度ばかり逢瀬を楽しむうちにアレックスを妊娠させてしまい、そのことを告げられるとなすすべを知らず狼狽し、往生際の悪さをさらけ出す。さらに物語の大団円においても独力で家族を守ることができず、妻に「殺人」という重荷を負わせてしまう。こうして見ると、この映画は単にフェミニズムに対するバックラッシュとして片づけることができないような何らかの屈折を孕んだものに思えてくる。

いずれにせよ、試写会での既述のような激越な反応が物語るように、アレックスがこの映画の中でもっとも強烈な印象を与え、またもっとも濃密に造型された人物であることは疑いようもない。彼女以外の登場人物は、彼女の強度を際立たせるだけの存在にすら見えてくる。彼女が行動し、他の人物たちはそれに突き動かされ攪乱される。いわな彼女は物語展開の駆動力である。さらに彼女は、水、メデューサ、マダム・バタフライなど様々なイメージやモチーフに彩られている。特にメデューサとマダム・バタフライのそれは、ジェンダーに関わる問題系を映し出すものであろう。以下、伝説的とも言うべきこの女性像を仔細に検討しつつ、『危険な情事』という映画テクストを読み解いていくことにする。

## 1. 日本人主催のパーティで出会った「マダム・バタフライ」のような「宿命の女」

『危険な情事』は、舞台となるニューヨークの夕景の映像とともに始まる。カメラはゆっくり

りとパンし、夕闇が濃くなる空を背景に林立するビル群のスカイラインを見渡すが、その風景の中に点在するのがビルの屋上に据えられた給水塔である。既に述べた通り、水はアレックスに纏わりつくモチーフのひとつだが、ジョーン・スミスが指摘するように、これらの給水塔はこのモチーフの最初の暗示と言えるかもしれない(27)。物語を通して見たあとに再びこの冒頭のシーンに立ち戻ると、給水塔の黒々とした輪郭は災厄の不気味な前触れのように見えてくる。夕暮れ時の街を見渡したのちに、カメラはある高層マンションの明かりがついた部屋に接近していく。ここがギャラガー家の居宅なのだが、このカメラの動きも一抹の不吉さを醸し出すものと言える。この場面はカメラが被写体を鳥瞰し近づいていくバズアイ・ショット(bird's-eye shot)になっているが、ここでも物語を通覧してからこの場面を見直すと、カメラという「鳥の眼」は、ギャラガー家を付け狙う女面女身の貪欲な怪鳥パルピュアのそれを連想させる。女性のモンスターが平穏な家庭を脅かすという、これ以降展開する物語をひそかに予示するような映像と言えるかもしれない。

ギャラガー家は、ブレッドウイナーのダン、その妻で専業主婦のベス、そして6歳のひとり娘エレンで構成される都会の白人ミドルクラスの核家族である。伝統的な性別役割、性別分業に支えられた家族だが、この映画が発表された時代には父親だけの収入で家族を養うことが困難になっており、1980年代の半ばまでには6歳から17歳までの子を持つ女性のほぼ70%が賃金を得るために働いていたことに鑑みると(Griswold 222)、この一家は1980年代の典型的な核家族というより、1950年代の幾分神話化された核家族のイメージに基づく、いわば「伝統的家族観」を体現するような家族に見える。

ダンとベスはエレンをベビーシッターに託してあるパーティに出かけてゆくが、ダンはその中で「宿命の女」と出会うことになる。興味深いことに、このパーティは日本人が主催する出版記念パーティなのである。物語の最初の部分におけるやや唐突とも思える日本人という要素の介在は、アレックスという人物像及び彼女とダンとの関係性に関わる「マダム・バタフライ」というモチーフの伏線となるものであろう。言うまでもなく、マダム・バタフライとはアメリカの作家ジョン・ルーサー・ロングによる長崎を舞台にした同名の小説をイタリアの作曲家プッチーニがオペラとして翻案したものであり、またそのヒロインとなる日本人芸者の名前でもある。のちにアレックスのアパートで彼女とダンが『マダム・バタフライ』に聴き入る場面があり、またダンがこのオペラに特別な思い入れがあることも明らかになる。ダンとアレックスの関係性は、『マダム・バタフライ』のアメリカ海軍士官ピンカートンと彼の現地妻のような存在であるマダム・バタフライのそれと少なからず重なり合う。マダム・バタフライと同様に、アレックスは相手の男性が「正妻」と家庭を選んだために無情にも振り捨てられる。そしてアレックスが自殺して果てるこの映画のオリジナル版の結末は、ヒロインが裏切られて自ら命を絶つ『マダム・バタフライ』のそれと符合する。もちろんアレックスは、マダム・バタフ

ライとは違って白人のアメリカ女性である。しかし一方で彼女は、強い異質性、他者性を帯びている。後述することになるが、彼女は不可解、不合理、秩序や公序良俗への背反といった属性と結びつく。さらにベスにはない妖しく危険な性的磁力を持ち、刺激的な快楽をもたらす女性である。これらの点でアレックスは、エキゾチックで蠱惑的な「異邦の女」と等価な存在とも言えるのではなかろうか<sup>1)</sup>。女性をめぐる男たちの想像力の中では、「家庭外の(undomestic)」は「異国の(undomestic)」と地続きなのである。

そして、ダンが「正妻」ベスのいる家庭を損なうことなく維持しつつ、家庭外・婚外の異なる女性と逢瀬を楽しむことから、男性にとって婚外の性関係は「男の甲斐性」という性の二重基準と、それと結びつく女性の二つのカテゴリーへの分割、つまり上野千鶴子が言うところの「生殖用の女」と「快楽用の女」の二分化という(44)、家父長制の企みとでもいうべきものが透けて見える。このことに関連して、我々はダンがある興味深いことを語るのを耳にする。先にブッチーニの『マダム・バタフライ』にダンが特別な思い出があることに言及したが、それは具体的には彼の父親をめぐる記憶である。ダンによれば、『マダム・バタフライ』は彼が5歳のときに父親に連れられて最初に見たオペラである。終幕で、まもなくマダム・バタフライは自殺する、と父に言われてひどく怖くなり、座席の下に潜り込んだことなどを思い出として語るが、彼にとって最も印象的だったのは、「『マダム・バタフライ』を見ながら私を元気づけてくれたのだが、それは父が子供の頃の私に対して優しくしてくれた数少ない記憶のひとつ」であることだ。普段は厳しい父親が、なぜ『マダム・バタフライ』を見ているときだけは息子に対して優しくなったのか。ダンの父親はこのオペラを通してまだ幼い息子に、男としての女性の「正しい扱い方」、または「使い分けの仕方」を教え込もうとしていたのではなかろうか。『マダム・バタフライ』という男の性幻想に満ちた物語を通して、父が息子に「男のたしなみ」を伝授する姿が目につく。そして父の教導に答えるかのように、ダンもいつしか『マダム・バタフライ』を地で行くような振る舞いをしつつあるのだ。ただダンにひとつ誤算があるとするれば、それはアレックスがマダム・バタフライのように従順で無力な女性ではないことであろう。

マダム・バタフライに加えて、パーティの場面で物語に初めて登場すると同時に、アレックスは興味深いイメージを身に纏うことになる。ダンが法律事務所の同僚ジミーと会場を歩き回っていると、彼らのそばをアレックスが横切る。彼女に声をかけたジミーは、彼らを一瞥した彼女のまなざしを見て、思わず「すごい目つきでにらまれた(If looks could kill)」ともらす。相手を射殺すかのような強烈なまなざしという形容は、彼女のきつめのカーリーヘアと相俟って、アレックスにギリシャ神話の女怪メドゥーサのイメージを付与する。このイメージは彼女に怪物的な相貌を与えるだけでなく、見る者に災厄をもたらすという特性ゆえに、「見ること」をめぐる性差に基づく権力関係というジェンダーに関わる問題にも接続するものと言える。

ローラ・マルヴィがフェミニズム映画批評に多大な影響を及ぼした画期的な論文「視覚的快楽と物語映画」(“Visual Pleasure and Narrative Cinema”)で明らかにしているように、「性的不均衡によって編成されている社会においては」、つまり家父長制社会においては、「見ることの快楽は、能動的／男性と受動的／女性に分割されてきた」(33)。つまり「見る」という行為は、男性=見る主体、女性=エロティックな見世物としての見られる客体という暗黙の構図によって貫かれているということである。しかるにアレックスは、ジミーの好色なまなざしに対して強烈な視線を返す女性として物語に導入される。このように彼女は、男性にとって「見る」ことが快楽ではなく災厄をもたらしうる、さらには男性と同様に「見る」というポジションを獲得した、いわば男性と家父長制にとって脅威に他ならないような存在だと言えよう。

男性と同様の権限の獲得という点では、「アレックス」という名前も興味深い。この名前は男性にも女性にも使われる両性具有的なものだ(ちなみにアレックスを演じた女優の「グレン」という名前もそうである)。ジョーン・スミスも指摘しているように、このことはアレックスが男性の特権の篡奪者という役割を担っていることを暗示しているのではあるまいか(25)。もしくはこの名前は、彼女が文化の中に張り巡らされた様々な性差の境界をたやすく侵犯してしまう存在であることを端的に示すものとも思える。

ダンとアレックスはパーティ会場内のバーでたまたま隣り合わせ、短く言葉を交わす。ダンにとっては「ファム・ファタール」との宿命的な出会いである。まもなくダンは無言で呼ばれ、ジミー夫妻とともに会場をあとにする。アレックスはバーの席についたまま、この二組のカップルを見送る。見知らぬ女性に接近する夫を呼び戻す妻。そして独り身の女性と夫婦たちのコントラスト(これはこののち何度か繰り返される)。いずれもこれ以降の物語の展開を考えると示唆的な一齣である。

ところでこのパーティの場面には、もうひとつ気になる映像が挿入されている。出席していたダンのクライアントである出版社の幹部が首にギブスをつけているのである。妻とのセックス中に痛めたものらしいが、夫婦間のセックスが男性にとって苦痛をもたらすものであるかのような印象を与える。そしてパーティの直後に、我々はある意味でこれと地続きであるようなシーンを目にする。パーティから帰宅したあと、ダンは無言で促されて愛犬を散歩に連れ出す。散歩から戻り寝室を覗き込んだ彼の顔に、少し当惑したような表情が浮かぶ。ベスが横たわるベッドにエレンが潜り込んでいるのである。「今夜だけよ」とベスは笑うが、ダンは無言で夫婦のベッドから締め出された形になる。一見どうということもないシーンに見えるが、実はセクシュアリティの観点から見た家庭というものの独特の屈折を隠さず映し出すもののように思える。セーラ・ハーウッドが指摘するように家庭は様々な矛盾に満ちた空間であり、そのひとつは、そこが生殖のために是認された場であると同時に、セクシュアリティが隠蔽され伏せられてしまう領域であることだ(5)。ギャラガー家の場合もエレンという子をもうけている一方で、ダ



ンとバスが性行為をするような場面は皆無である。その「性の希薄さ」は、アレックスが体现する過剰なまでのセクシュアリティと著しいコントラストを成すものとなる。以上のようなことを考えると、出版社幹部の首のギブスとダンの寝室からの締め出しは、いずれも男は家庭生活、結婚生活においては性的快楽から疎外されていることを暗示するものではあるまいか。だとすれば、それはダンがアレックスとの「危険な情事」に足を踏み入れてしまうことの伏線になるものであろう。

## 2. 「危険な情事」への誘い<sup>いざな</sup>

パーティの翌日は土曜日で、バスはエレンを連れて車で出かけてゆく。ギャラガー家の新居にふさわしい郊外の住宅を物色するためであり、その日は彼女の実家に泊まることになっている。二人を見送ったあと、ダンはクライアントである出版社が直面している問題の対策を話し合うため、そのオフィスへ赴く。そこで、出版社の編集者としてその話し合いに出席しているアレックスと再会する。ここで取り上げられた問題が興味深い。その出版社から出る予定の女性作家による小説に浮気性の上院議員が登場するのだが、ある下院議員が自分をモデルにしたものだとして裁判所に出版差し止めを申し立てたというものだ。事実、著者はその下院議員と関係を持ったことがあるのだが、このようにここで「情事」というモチーフへの言及がさりげなくなされる。

話し合いを終えてオフィスを出たダンにはわか雨につかまり、たまたまそばにいたアレックスと一緒にレストランで雨宿りをする。このことを通して二人は急速に親密になるのだが、ここで注目すべきことは、雨という形で立ち現れる「水」のモチーフである。映画冒頭のニューヨークの夕景に点在する給水塔についてはすでに言及したが、アレックスをめぐる表象には「水」が様々な形で纏わりつく。彼女が最後に息絶えるのも水の中である。ここまで見てきたように、『危険な情事』はファミ・ファタールの女性像を物語の機軸としており、また後述することになるが、強いコントラストを作り出す照明や影の使用といった視覚的技法がたびたび用いられることなどから、フィルム・ノワールのな佇まいを濃厚に備えた映画と言えよう。そして、ポール・シュレーダーはフィルム・ノワールを特徴づけるものとして7つの「繰り返し現れる技法」を挙げているが、そのうちのひとつが「ほとんどフロイト的とも言える水の偏愛」なのである(qtd. in Schatz 116)。「フロイト的」ということは、ここでの水は精神分析的な意味を帯びたものなのだろう。メアリー・アン・ドーンは、ファミ・ファタールとは統御しがたい衝動、主体性の消失、意識作用の喪失といった精神分析の諸理論の主題に繋がるいくつかの不安を体现するもの、と述べている(2)。水には消滅(dissolution)や潜在意識といった象徴的な意味があり(Jobes 1667)、アレックスの「水」も統御しがたい性衝動や、家族、社会的地位などの自己同一化のための要素によって構築された「私」の揺らぎといったものの表徴かもしれない。ま

た彼女がダンや彼の家族を付け狙い苛むさまは、ひそかに浸潤し浸食するという、「水」を強く連想させるような様相を呈する。さらに、変幻自在に姿形を変えるという水のアモルフォスな性格は、神出鬼没で思いがけないところのいつの間にか侵入しているというアレックスの「魔性」に見合うものとも言える。

ダンとアレックスはレストランでたわいない話に興じるが、「口が堅い(discreet)」という語が使われたことをきっかけに、二人の会話は情事の誘いの暗示を帯びたものになっていく。そして画面は、アレックスのアパートとおぼしき場所での二人の生々しい性行為の映像へと転じる。まず台所の流しにもたれかかって彼らは激しい抱擁を交わすが、その最中にアレックスは水道の蛇口をひねり、ほとぼしる水をダンの顔に塗りたくる。またもや「水」である。この行為は呪術的なものにすら見える。まるで自分の圏域に誘い入れたことしるしの徴をダンにつけているかのようだ。またダンにとっては、これまで馴染んできた平穏と公序良俗の世界からの逸脱ゆえに刻み付けられた烙印ステイグマのようなものかもしれない。さらに二人の性行為の最中に、カメラは沸騰する湯沸しを映し出すが、それはまるで彼らの性的高ぶりを表しているかのようである。

二人が同衾するベッドの上の天井にはファンが取り付けられており、その回転に伴って光と影が交互に二人の上を走る。天井のファンと白い影の使用といい、この場面はきわめてフィルム・ノワールのな雰囲気を湛えたものになっている。

やがて「今元一杯の気分？」というアレックスの言葉に続いて、画面は唐突にナイトクラブへと切り替わる。バンドが派手なダンス曲を演奏し、男女が入り乱れて踊っている。その中にダンとアレックスも混じっているのだが、この場面で目を引くのはその映像表現である。踊る人々の足元、高らかに吹き鳴らされるトランペットや打ち鳴らされるボンゴのクロスアップ、踊るダンとアレックスなど、きわめて短く断片的で狂躁的なショットがアトランダムに積み重ねられ、カメラアングルも一定せず絶えず揺れ動く。ダンがアレックスと過ごしている場面では、しばしばこのような映像表現が用いられる。彼が家族とともにあるときの安定し整然とした映像とは対照的なものである。それは、アレックスの世界が刺激的ではあるが安定や平穏や抑制を欠いたものであることを示唆しているのではあるまいか。

そして画面は再び唐突に切り替わり、夜の闇に映えるいくつかのドラム缶に熾された火のそばを大きな肉塊を担いだ男たちが歩き回る映像が現れる。まもなく、腕をからませたダンとアレックスが楽しげに語り合いながらその場を横切る。その場所はアレックスのアパートに隣接する食肉市場であり、火と肉塊が織りなす光景はおどろおどろしい。このあと何度も画面に現れるこの光景も、アレックスの世界のひとつの側面を暗示するもののように思われる。つまりそれは、肉＝肉体＝肉欲(the flesh)のイメージを強く印象づけるものである。さらにこの一郭はギャラガー家の瀟洒なマンションがある街区、及び一家が移り住む郊外とは対照的に荒廃の気配が漂うインナーシティであり、アレックスのアパートも荒れ果てた倉庫のような建物で



ある。このこともまた、ダンが馴染んできた世界とアレックスの世界とのコントラストを際立たせるものになっている。

ダンとアレックスはアパートの中に入り、エレベーターで彼女の部屋に向かう。そのエレベーターは格子状の鉄製のドアを手で開け閉めする旧式のものだが、アレックスにそそのかされて二人はその中で性行為を始める。このシーンでも映像表現が目を引き、行為にふける二人を青い光が照らし出し、その光の中に蒸気のようなものが立ち籠めているのが見える。蒸気も水の変奏であり、フィルム・ノワールの霧囀りを醸し出すものでもある。エレベーターの上昇という動きは、二人の性的高ぶりに照応するものであろう。そしてそのシーンを彩るのは青い光だけではない。エレベーター内の操作盤を照らす照明器具のざらつく赤い光は、強い情欲とそれに付随する危険性をイメージするもののように見えるし、二人の痴態を照らす天井に取り付けられたランプの白い光は、どこか不吉な気配を漂わせている。まもなくアレックスが急に停止ボタンを押したため、エレベーターは階と階の間で止まってしまいカゴの上半分だけが上階の床の上にせり出す状態になる。このように尋常ならぬところで止まることは、二人の社会規範からの逸脱を視覚化したもののようにも思える。まもなく、床の上を住人のひとりが靴音を響かせながら横切っていく、ダンがそれをこわごわと見上げる。興味深いことに、ここで画面に映っているのはダンだけである。アレックスはオーラルセックスをするために屈んでいるので、その姿は見えない。まるでダンだけが「社会の眼」にさらされているかのようなのである。さらにカメラは格子状のドア越しにダンを映し出すが、そのドアはまるで牢獄の鉄格子のようで、彼が獄につながれているかのような視覚的効果をもたらす。この情事が公序良俗からのはなはだしい逸脱であること、「犯罪」と等価なものであることを印象づけるようなショットと言える。このように、二人のラヴ・アフェアは早くも危うさや不穏さや不吉さを孕むものとして描き出される。

### 3. 暗転する情事

翌日の早朝にダンが家に戻ると、バスからの留守電が入っている。それを聞くダンの顔に少し複雑な表情が浮かぶ。まるで昨日の出来事を洗い流すかのようにシャワーを浴びたあと、彼は実家にいるベスに電話する。昨夜家にいなかったのは友人と外食していたからだ、とうそをつき、一方ベスは、目当ての家を見せてもらえるのは今日の夕方なので戻るのは明日になる、と言う。ベスとの話を終えて受話器を置くと、すぐに電話が鳴る。それはアレックスからのものなのだが、ダンが受話器を取ろうとするとき、そのそばに貼られた彼とエレンの写真が一瞬だけクロースアップされる。我々はもう少しあとに似たような映像を目にすることになる。ジミー夫妻を夕食に招いているときに、観客がアレックスからのものと直感する無言電話がかかってくるのだが、この電話が鳴ったときにもカメラはそのそばにあるダンとベスの写真を捉

える。さらに、アレックスが突然ダンのオフィスを訪れ彼と話をする場面でも、彼と向き合っ  
て座る彼女のそばにはベスの写真が置かれている。いずれも、情事という事実と家族への思い  
の間で板挟みになるというダンの苦境を巧みに視覚化したものであろう。

電話でアレックスは、今日も一緒に過ごしたい、と言う。仕事を抱えているためダンが気が  
向かない様子だが、結局彼女の粘りに負けて誘いに応じてしまう。ところで、ここまでの二度  
の電話でダンの会話の相手であるベスとアレックスの様子がそれぞれ映し出されるが、それら  
はある種のコントラストを感じさせるものである。両親やエレンとともに過ごすベスの映像は、  
淡く柔らかで温かみを感じさせる自然光に彩られている。一方ベッドの上に座るアレックスの  
映像では、白という色が際立つ。彼女のナイトガウン、シーツ、部屋の壁、カーテンと白が連  
なり、その光景はどこかひんやりとした肌合いのものになっている。同様のコントラストは別  
のシーンでも見られる。アレックスがダンを引き留めるために自らの手首を切り、その応急手  
当てをしたあとにダンがベスに電話をするシーンがある。アレックスはベッドに横たわってお  
り、別の部屋でダンが電話をしているのだが、ゆっくりとパンするカメラは、彼がベスと話を  
している部屋が薄茶色がかった暖色系の明かりに満ちているのに対して、アレックスの周囲は  
青白い寒色系の照明に染められているのを映し出す。まるでダンの家族の世界が生の世界で、  
アレックスの世界がタナトスの世界であるかのようなようだ。色彩について付け加えるなら、アレ  
ックスが画面に登場するときには、必ずと言っていいほど白か黒のどちらかの色の衣服を纏っ  
ていることも興味深い。各色の象徴的意味はともかく、対照的な二色を交互に用いることは、正  
気と狂気、愛と憎悪というように対立するものを繰り返し往還する彼女の両義性を表している  
ように思える。

ダンとアレックスの二度目の逢瀬のシーンは、ナイトクラブのそれのように不安定でめまぐ  
るしい映像とともに始まる。ここで気になる一齣がある。セントラルパークとおぼしき場所で  
二人はボール遊びに興じている。するとダンが突然倒れ伏し、アレックスはあわてて駆け寄る。  
しかしこれはダンのいたずらで、動転するアレックスを見て笑い出す。すると彼女は真顔になっ  
て、「私の父は心臓麻痺で死んだの。私は7歳だった。私の目の前で起こったことなのよ」と言う。  
ダンがあわてて自分の悪ふざけを詫びると、彼の顔を見てアレックスは笑い出す。今度は自分  
が一杯食わされたとダンは苦笑するが、のちに彼が彼女の身辺を調べるとこれが事実であるこ  
とが判明する。気になるには、この二人の父親をめぐるコントラストである。先述のようにダ  
ンが幼い息子に『マダム・バタフライ』を見せる父親のもとで育ったのに対し、アレックスは  
子供の頃に父親不在の環境に置かれたのである。家父長制を脅かすような存在という彼女の人  
物造型と父権の不在という生い立ちの間には、うっすらとして相関の糸が見えると言えば穿ち  
過ぎであろうか。

その後昼食をとりながら、アレックスはダンに彼の家族のことなどを尋ねる。そして「あな

たにとって私がどういう立場にあるのか知りたい」と言う、ダン「君は素敵だ。でもぼくは結婚している」とだけ答える。アレックスは苦笑いを浮かべながら、一応は納得したような様子を見せる。しかし同衾後にダンが急に帰り支度を始めると、アレックスはあからさまに不満の色を示す。そしてダンのシャツを引き裂こうとするなど、感情の激しい高ぶりを見せる。ダンが当惑して「道理をわきまえてくれよ(Let's be reasonable)」と言う、アレックスは「道理をわきまえる?『ありがとう。さようなら。電話はしないでくれ。こっちから電話するから』ということね」と反論する。さらにダンが「ルールはわかっているだろう(You knew the rules)」と言う、「どんなルール?」とアレックスはせせら笑う。ここでアレックスは、「男の理屈」、「男の論理」とでもいうべきものを批判している。男にとって彼女のような女性は、自分が都合のいいときの情事の相手であり、女性の側もそのような立場に甘んじるのが「ルール」だというわけである。しかし彼女はこのような「男の道理」に唯々諾々と従うような女性ではない。言い争いの末にダンをしたたかに蹴り上げる。このあたりから二人の関係性には、陰悪で不吉な様相が漂い始める。

そしてまもなく、アレックスは尋常ならぬ挙に出る。ダンが帰ろうとすると、彼女は泣きながら彼にすがりつき、先ほどの言動を詫げる。ダンも彼女を抱擁するが、まもなく異変に気づく。アレックスは自分の手首を切っていたのであり、彼女の血がダンの顔にもべっとりとついている。彼女はダンにすがりつきながら彼の顔に血を塗り付けていたのであり、それは最初のセックスのシーンで水を同じように塗り付けていたことを思い出させる。これが彼女の常軌を逸した一連の行動の発端となる。ダンはあわてて応急手当てを施すが、いつの間にか外は雨になっている。血(これも水の変奏であろう)といい雨といい、この一連の出来事はダンがアレックスの支配圏域に次第にからめとられていくことを感じさせる。

翌日ダンは早朝に出勤し、前日にするはずだった仕事を片付ける。そして帰宅後、すでに戻っていたバスとエレンとともに一家団欒のひとつきを過ごす。このように彼は、何事もなかったかのように仕事と家庭生活に戻っていく。さらに、郊外に新居を購入することを決め、勤務先では上司に目をかけられ昇進が確実視されるまでになる。しかし一方で、彼はアレックスに執拗につきまとわれるようになる。いわば家庭生活と仕事の両面において順風満帆の状態を迎えた矢先に、それを台無しにしかねない危うさを抱え込むことになる。アレックスのつきまといは、ダンの勤務先への突然の訪問という形で始まる。バスとともに新居となる家を見に行つたあとに出勤したダンを待ち構えるアレックスを捉えたショットが興味深い。このショットはダンの主観ショットであり、長椅子に座っているアレックスを映し出すのだが、同時に我々の目を引くのは、彼女の背後の壁に掛けられた肖像画である。そこに描かれた厳めしい顔つきで腕組みをした老紳士は、おそらくこの法律事務所の創設者なのだろう。その構図はまるで、「家父長」がファミ・ファタールとそれに翻弄される男をねめつけているかのように見える。同時

にそれは、アレックスがダンのキャリアでの栄達の前に立ちはだかっていることを暗示するもののようにも見える。ダンはまだ二人の関係は終わったと告げ、アレックスもそれを受け入れたような様子を見せる。しかしこのあとも、彼女はダンの勤務先と自宅に執拗に電話をしてくるようになる。その電話が鳴る音は、彼女の脅威の聴覚的表徴となる。

しかしアレックスは、ただ理解不能でおぞましく危険なモンスターとしてのみ描かれているわけではない。彼女はダンの勤務先を訪ねた折に、チケットがあるので一緒に『マダム・バタフライ』を観にいかないか、と誘うが断られる。これに続くシーンでは、対照的な二つのショットがクロスカットで繰り返し映し出される。まず我々は、部屋で独り涙にしながら『マダム・バタフライ』を聴くアレックスの姿を見る。使われることのなかった二枚のチケットがクロスアップされる。そして画面は、ダンとベス及びジミー夫妻という二組のカップルが楽しそうにボーリングに興じる光景へと切り替わる。これらのショットの反復は、アレックスの孤独と悲哀を際立たせる。このように彼女は、弱く無防備な、それゆえに観客の感情移入の余地のある側面をも垣間見せる。

やがてアレックスが妊娠したことが明らかになる。自宅への深夜の電話で強引に会う約束をさせられ、ダンは街の雑踏の中で歩きながら彼女と話をする。このときの二人の様子は、ダンが足早に歩き去ろうとし、アレックスがそれに追いつがっているように見える。彼らは地下鉄駅に通じる階段を下っていく。そして下りきったところで、ダンはアレックスから妊娠の事実を告げられる。この下降という動きは、さらに困難な事態への転落というダンが置かれた状況に見合うもののように思える。ダンは中絶費用の負担を申し出るが、アレックスは中絶する意思のないことを言明する。このときの会話において、ダンはアレックスに対して「君には精神科医が必要だ(You need a shrink)」、産むという彼女の決断に対しては「全く狂気の沙汰だ(This is totally insane)」といった言葉を投げつける。彼にとってアレックスという存在、その思考や行動は理解の範疇の埒外にある「狂気」に他ならないというわけである。のちにダンはアレックスと他の男性との関係の痕跡を探し求めるために留守中を狙って彼女の部屋に侵入するが、結局何も見つけられない。このように、法律家の地位を危うくするような行動に走るほど彼は追い詰められていく。

#### 4. 「ファミ・ファタール」による家庭の侵食

アレックスからの度重なる電話に悩まされ、ダンは自宅の電話番号を変える。それをきっかけに彼女は新たな実力行使に出る。仕事からの帰宅途中、ダンは道路を横断した際に車からけたたましいクラクションを鳴らされる。そしてこの音は、直後に彼が遭遇する事態の凶兆となる<sup>2)</sup>。自宅のドアを開けると、誰かがベスと話をしているのが聞こえる。その聞き覚えのある声は彼を慄然とさせる。新居に引っ越すために今の家を売りに出していたのだが、購入希望者

を装ってアレックスがやって来ていたのである。バスの手前、ダンは無然とした表情をしつつもアレックスと握手を交わすのだが、その際、切り傷がまだ生々しく残る彼女の手首がクロースアップされる。その傷はダンに、彼が致命的な軽拳を犯してしまったという事実と、その軽拳ゆえに陥ったアレックスとの断ち切りがたい因縁を突きつけるものであろう。何も知らないバスは、新しい電話番号をアレックスに教えてしまう。こうしてダンはアレックスの家庭への侵入を許してしまうが、それは彼の家族に対する背信でもあろう。

アレックスを恐れ、ダンは予定よりも早めに家族を新居に引っ越させる。しかしその居所も、アレックスの尾行により突き止められてしまう。ダンの車を尾行する際、アレックスは事前に自分の声を録音したカセットテープを彼に送りつけている。ダンは運転しながらそのテープを聞く。テープからは、自分を妊娠させたという事実にはおかむりすることはできないということとを訴えるアレックスの声が流れるのだが、複雑な表情を浮かべて聞き入るダンの映像に被さるその声は、ヴォイス・オーバーのような効果をもたらす。まるでアレックスがダンの内面を呪縛、支配し、内なる声となって呪詛の言葉をささやき、彼に強い不安や罪責感をもたらしているかのような印象を与える。やがてその語りは、次第に罵倒へと変わっていく。「きっとあなたは女が嫌いなんだわ」、「女が怖いんでしょ」、「あんたはろくでなしのオカマ野郎よ (You flaming, fucking faggot)」, 「私のことも怖くてたまらないのね」といった言葉が繰り返される。これらもまた、彼の男としての自信を挫き去勢化する「内なる声」のようである。彼は帰宅後、書斎でヘッドホンを使ってこのテープを聞き直すが、この罵倒の箇所ですべての間にか背後に来ていたバスに肩を触られると、肝を潰して叫び声をあげる。まるでアレックスのみならず女性という存在に怯えているかのようなようである。

そして至福の家庭生活の場であるはずの新居で、おぞましい出来事が起こる。その日一家はバスの実家を訪れる。そこでのひとときは和やかではほほえましく、まさに理想的な家族の在り方を具現するようなものである。しかし一家の帰宅とともに事態は暗転する。先に家の中に入ったバスはある異変に気づく。台所のレンジの上に置かれた大鍋が煮えたぎっているのだ。不安そうに大鍋に近づくバスと庭にあるウサギ小屋の方に駆けていくエレンがクロスカッティングで映し出され、大鍋とウサギの不穏な結びつきを観客に予感させる。まもなくショットの切り替えが小刻みになり、大鍋のふたを開けるバス、ウサギ小屋を覗き込むエレン、というようにきわめて短いショットが積み重ねられたのち、エレンの叫びとバスの悲鳴という二つの音声が交錯し、大鍋の中で煮られたウサギの無残な姿がクロースアップされる。このように再び「水」が用いられ、誰の仕業かは物語の中では明示されないものの、煮えたぎる湯を通して我々はアレックスの激情を垣間見る。またこの行為は、魔女が様々な動植物を鍋に投じて秘薬や軟膏を作ることを連想させ、アレックスに魔女的な相貌を付与するものとなる。

あたかもアレックスの不穏な影が一家を覆い尽くそうとしているかのように、いつの間にか



雨が降り出している。このような異常な出来事にもかかわらず、ダンが警察に通報してないことを知ったベスは、彼にその理由を問い質す。もはや隠し通すことができないことを悟ったダンは、ついにアレックスとのことをベスに打ち明ける。妊娠という事実にはショックを受けたベスは彼を激しくなじり、その様子をエレンに目撃される。事ここに至って、ダンは家を出ることを余儀なくされる。ギャラガー家は崩壊の危機を迎える。

アレックスの行動はさらにエスカレートしていく。ベスは小学校の下校時間にエレンを迎えに行くが、娘の姿が見当たらずにパニック状態になる。その後画面には、半狂乱でエレンを探し回るベスの姿と、遊園地で遊ぶアレックスとエレンの姿がクロスカットで映し出される。ベスの映像はダンとアレックスの逢瀬のシーンのように不安定に乱れ、切迫感を煽るような音楽が被さることで彼女の混乱と狼狽を際立たせる。一方アレックスは、危害を加えることもなく平然とした様子でエレンと乗り物などを楽しみ、その後彼女を家まで送り届ける。まるでアレックスが一時的に母親の地位を篡奪したかのようである。他方ベスは、錯乱状態で車を運転しながらエレンを探すうちに追突事故を起こしてしまう。

病院に搬送されたベスのもとに駆けつけたあと、ダンはまなじりを決してアレックスのアパートに赴く。そして強引に部屋に押し入り、彼女を床に突き倒して首を締め上げる。ここで興味深いのは、カメラが激しく喘ぐアレックスの顔のみならず、憤怒で歪むダンの顔もクローズアップで捉えることだ。情事の成れの果ての憎悪がぶつかり合う修羅場において、相争う二人のグロテスクな面貌を映し出すことは、この事態がどちらか一方に責を負わせるようなものではなく、双方が等しく何らかの形で贖わなくてはならないものであることを暗示しているかのようだ。アレックスが痙攣し始めると、ダンは我に返ったように手を放す。アレックスはよろめきながら台所の流しに行き水を飲む。そして水によって力を取り戻したかのようになり、包丁を振りかざしてダンに襲いかかる。ダンは包丁を奪い取り、テーブルの上に置く。カメラはいわくありげにその包丁をクローズアップで捉える。このショットは、続くシーケンスでの出来事の伏線となる。ダンは部屋を出て行く。何かを訴えるような表情を浮かべて彼を見送るアレックスを捉えたまま、カメラは退いていく。

## 5. 大団円

場面はダンの家へと切り替わる。ベスの怪我をきっかけにダンは家に戻っている。このシーケンスでは「水」が執拗なまでに画面を支配する。まずバスタブに湯がほとぼしり始める。栓をひねるベスの顔には、事故によるあざがまだ痛々しく残っている。ダンは電話で警察と話をしており、そのやりとりから、彼が捜査を依頼したアレックスの行方がわからなくなっていることが窺える。再びほとぼしる湯の映像が現れ、浴室には湯気が立ち籠める。度重なる水の描写とアレックスが行方不明という事実が、不吉に共鳴し始める。ここから、二階の浴室にい



るバスと一階にいるダンの様子がクロスカットされていく。バスタブに湯が満ち、一方ダンはやかんに水を入れて火にかける。彼は念のため繰り返しドアの鍵をチェックする。バスが湯気で曇った鏡を拭くと、そこには亡霊のようなアレックスの姿が映っている。驚愕するバス。アレックスの充溢する激情を表すかのように、バスタブから湯があふれ出す。実際、バスに浴びせるアレックスの言葉に強い憎悪が籠り始める。彼女は包丁でバスに切り付け、白いバスローブに血が滲む。再びバスタブからあふれる湯が映し出され、流れる血との照応を印象づける。一階の天井にあふれた湯が染み出すが、ダンは気づかない。アレックスがバスに激しく切り付け、バスは悲鳴を上げるが、それは沸騰して鳴り出したやかんの音にかき消される。まるでアレックスが水を操っているかのようなようである。しかしやかんを持ち上げた瞬間にダンは異変に気づき、二階の浴室に駆けつける。アレックスと格闘になり、彼女をバスタブの湯の中に押し込む。湯に沈められアレックスは悶え苦しむが、やがて動かなくなる。湯の中の彼女にはもはや荒ぶる様相は見られず、まるで画家J・E・ミレイが描いた川を漂うオフィーリアのような佇まいを見せる。一瞬あたりは静謐に包まれる。しかしここまでアレックスと水の濃密なつながりを見てきた観客は、彼女の溺死という事態に一抹の不審を覚える。案の定アレックスは幽鬼のように突然立ち上がり包丁を振りかざすが、その胸を銃弾が貫く。続くショットは、ピストルを構えたバスを映し出す。

このようにリリース版の物語は、オリジナル版とは違ってまるでクライム・フィルムかホラー・フィルムのような激烈な形で決着する。ところで、このシークエンスにおいては激しいアクションや映像表現に注意が奪われがちになるが、アレックスの語りも興味深い。ここで語るという行為を独占的に行うのは彼女であり、それはもっぱらバスに向けられるのだが、独白のような趣も漂う。バスと対峙したアレックスはまず、自分が侵入者であるにもかかわらず、「あなたはここで何をしているの?」、「なぜここにいるの?」と問う。まるでバスがダンと一緒にいるべき人間ではないと信じているかのような口振りである。さらにアレックスは言う。「人が初めて誰かと出会って、その瞬間に魅せられるということがどういうことかわかる?」。ここで彼女は、「その瞬間に魅せられること (instant attraction)」を結婚という制度に守られた男女の結びつきと対置させているように見える。さらに「あなたは彼を私に近寄せまいとしている。そして幸せな家庭ごっこをしている (You're playing happy family)」と言い、バスを「愚かで自分のことしか考えないあばずれ (stupid, selfish bitch)」と決めつける。アレックスは、バスが結婚という「その瞬間に魅せられること」とは無縁の境遇に安住してダンを独り占めしていると非難しているのであろう。思えば、彼女はダンに対しても、バスと離婚して自分と結婚してほしい、といったようなことを求めてはいなかった。彼女が求めることはただ、ダンに語ったように、私をないがしろにはさせない ("I'm not going to be ignored"), ということであろう。妊娠までしたにもかかわらず、相手が結婚しているという事実の前にそのような要求すらかな

えられないのは、彼女にとって不条理なことに他ならないのではあるまいか。

しかし物語は、夫婦が力を合わせて「悪女」を抹殺することで家族が絆を取り戻すことを暗示するような映像とともに閉じていく。ダンは捜査を終えて立ち去る警察を見送る。咎は全てアレックスにあるということなのだろう。続いて家の中に入るダンが映し出されるが、これのかたわらには家族写真が置かれている。まもなくベスが現れ、二人は抱擁する。そしてカメラは、三人がにこやかにほほえむ家族写真にズームしていく。家族の回復を強く印象づけるショットである。

### おわりに

E・アン・カプランによれば、フィルム・ノワールは多くの場合、ファミ・ファタールの正体を暴き破滅させることで秩序を回復させようとする(3)。『危険な情事』においても、このフィルム・ノワール的な決着とともに物語が閉じていく。最後の映像となる家族写真のクローズアップは、伝統的な性別分業に支えられた家族という「秩序」の回復を暗示する。しかし、その「秩序」の中心たる家長のダンの描かれ方にはどこか屈折が感じられる。男が最後に妻子を脅威から守ったり救出したりするのがハリウwoodsの主流映画の定式であろうが、ダンは自分の力だけでは家族を守ることができず、結果的に妻に手を汚させてしまう。オリジナル版でも、彼はアレックス殺害容疑で逮捕され、その後ベスがアレックスの声を録音した例のテープを見つけ、その中に自殺をほのめかす言葉があることに気づき、それを証拠として提出して夫を窮地から救うであろうことがほのめかされる、という終わり方になっている。作品を通して、ダンという人物像には無力さや脆弱さの印象がつきまとう。

どうもこの映画は、フェミニズムと自立した女性に対するバックラッシュというより、水田宗子が指摘するように「男たちの悪夢」を描いたものなのではあるまいか(215)。この映画はいわば、「男の甲斐性」であるはずの情事が災厄をもたらすという物語である。婚外の情事は男を日常のルーティーンや惰性から一時的に解放してくれる刺激的な「火遊び」であり、家庭では得られない性的快楽と男としての自負や自信を与えてくれるもののはずであった。ところがこの映画では、男は後腐れがなく自分の世界を脅かすこともないワン・ナイト・スタンドだと思い込んでいた女性から手ひどい反撃を食らう。この物語は、不特定多数の女性と関係を持つことは男としての価値を高めるという性の二重基準に、もはや男は安住してはられないことを暗示するものと言える。

そして男の得手勝手な「道理」や「幻想」に冷水を浴びせるのが、「ファミ・ファタール」としてのアレックスである。同時に彼女は、ここまで見てきたように、所々でその両義性を垣間見せ、いわばこの映画の中で最も奥行きと立体感を備えて人物として描き出されている。オリジナル版の結末は、彼女の悲哀とダンの無情さを印象づけるものになっている。しかし試写

会での観客の反応によって、彼女は凶暴なモンスターに仕立てあげられ暴力的に抹殺される。ある意味では、この改変を通して、アレックスは家父長制の陰險な企みを浮き彫りにしたと言える。1980年代は、スーザン・ジェフォーズが語るように、疲れを知らず筋肉質で無敵の男性の肉体、「ハード・ボディ (hard body)」が当時の大統領ロナルド・レーガンの哲学や政治信念や経済政策の象徴となっていたが(24-25)、そのような時代において、男性及び男性が依拠する秩序や価値を攪乱し戦慄させる女性を活写した『危険な情事』は、時代のアイコンであるマスキュラーで猛々しい男たちの物語の陰画とでも形容すべき作品と言えるのではなかろうか。

## 注

- 1) メアリー・アン・ドーンによれば、ファム・ファタールという女性像は、通俗的オリエンタリズムとつながる装飾と過剰な細部への関心とも結びつきを持つものである(1)。ファム・ファタールはオリエンタリズムとも無縁ではないのだ。
- 2) 同じような手法がこの少しあとの、ダンが駐車場に停めていた自分の車が何者かによって——明らかにアレックスのしわざであるが——破壊されていることに気づく場面でも用いられる。その直前に、駐車場内を歩いていた彼は、ある車に取り付けられた盗難防止装置のけたたましい警告音に驚かされるのである。

## フィルモグラフィ

*Fatal Attraction*. Dir. Adrian Lyne. With Michael Douglas and Glenn Close. Paramount, 1987.

[『危険な情事』のDVDはパラマウント・ホーム・エンタテインメント・ジャパン(2002)を使用]

## 引用文献

Benshoff, Harry M. and Sean Griffin. *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Malden, MA: Blackwell, 2004.

Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991.

Griswold, Robert L. *Fatherhood in America: A History*. New York: Basic Books, 1993.

Grossman, Julie. *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for Her Close-Up*. New York: Macmillan, 2013.

Harwood, Sarah. *Family Fiction: Representation of the Family in 1980s Hollywood Cinema*. London: Macmillan, 1997.

Jeffords, Susan. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick: Rutgers UP, 1994.

Jobes, Gertrude. *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*. New York: Scarecrow, 1962.

Kaplan, E. Ann. "Introduction." Ed. E. Ann Kaplan. *Women in Film Noir*. London: British Film Institute,

1980. 1-5.

Lehman, Peter and William Luhr. *Thinking about Movies: Watching, Questioning, Enjoying*. 3<sup>rd</sup> ed. Malden, MA: Blackwell, 2008.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." Ed. Patricia Erens. *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana UP, 1990. 28-40.

Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Boston: McGraw-Hill, 1981.

Smith, Joan. *Misogynies*. London: Faber and Faber, 1989.

Williams, Linda Ruth. "Sisters under the Skin: Video and Blockbuster Erotic Thriller." Ed. Pam Cook and Philip Dodd. *Women and Film: A Sight and Sound Reader*. Philadelphia: Temple UP, 1993. 105-114.

上野 千鶴子 『女ざらい——ニッポンのミソジニー』 紀伊國屋書店, 2010.

水田 宗子 「アメリカ映画に見る男と女の〈物語〉」 水田宗子編 『ニュー・フェミニズム・レビュー vol. 2 女と表現——フェミニズム批評の現在』 学陽書房, 1991. 206-221

