

「誰でもない」ことの恐怖

— *The Talented Mr. Ripley* 『有能なリプリー』における不安な「アイデンティティ」

岩佐 頌子

はじめに

『有能なリプリー』¹ (*The Talented Mr. Ripley*) は、パトリア・ハイスミスが35年の歳月をかけて描き上げたリプリーシリーズの第一作である。ハイスミスは、同書を1955年に書いたことを皮切りに、『贋作』 (*Ripley Under Ground*) (1970)、『アメリカの友人』 (*Ripley's Game*) (1974)、『リプリーをまねた少年』 (*The Boy Who Followed Ripely*) (1980)、最後に『死者と踊るリプリー』 (*Ripley Under Water*) (1991) を出版し人気を博した。なかでも『有能なリプリー』は主人公が殺人を犯しながらも捕まらない「不道德」な犯罪小説として、当時の読者に衝撃を与えたことで非常に有名である。本論の目的は、主人公の「アイデンティティ」の問題を彼が潜在的に抱える恐怖と、観光することへの興味の二点に注目し分析することを通して、この犯罪小説としては特異な「不道德」的な物語の結末を再考することにある。

本論の前に、同作のあらすじを確認しておく。主人公であるトム・リプリーに、ある裕福な男がイタリアにいる自分の息子のディッキーを連れ戻してほしいと依頼してくることで物語は始まる。だが、現地でトムが理解したのは、アメリカ人女性のマージと遊び、ときおり絵を描く生活を大変楽しむディッキーを連れ戻すのはほとんど不可能だということだ。トムは試行錯誤を繰り返すものの、計画の破綻が決定的になってきた頃、ふと思いついてディッキーを殺してしまう。その後、トムは遺体を沈めローマに渡り、そこでディッキーのパスポートや小切手のサインを偽造することによって、トムとディッキーの一人二役をやってのける。しかし、ディッキーの友人によって事件が明るみに出そうになると、トムは彼もあっさり殺してしまう。その後も警察などの調査を運よくのりきるが、ついに犯行の決定的な証拠になりうる指紋が検出され、トムは捕まることを覚悟する。ところが、またも幸運が味方し、見事に警察の疑いをはねのけたトムは、偽造したディッキーの遺言書によって、彼の遺産を手に入れ、大富豪となる。

ハイスミスがトム・リプリーのような自らのアイデンティティに不信感を抱く主人公を描いた理由を、アメリカ史的な観点から捉えてみれば、東西冷戦下の影響を考えることがまず重要だろう。トルーマン・ドクトリンに代表的なように、アメリカはソ連との戦いの

なかで、西欧諸国に自らの正当性を示そうとしていた。第二次世界大戦と東西冷戦の影響により軍需産業が発展し、経済発展を遂げたアメリカ国内では、大量消費、大量生産が可能になり、結果として、人々の収入と生活水準の平均化が起こる。それに加え、広告文化の発展により生活パターン、思考パターンまでが平均化していった。そしてそれは文化の標準化、個性の喪失、物質主義の台頭を許すこととなる。その中で、体制順応主義の風潮が強くなり、マッカーシーによる赤狩りと合わせて、人々の個性喪失は深刻化していった（コックラン 120, 柏原 200）。そのような状況下で、「アイデンティティ」の発見と獲得を目指す主人公の物語が登場することは決して不思議ではない。同時に、本小説の先行研究において、「アイデンティティ」の問題に多くの注目が集まったのは必然的なことだろう。

同問題について、まず初めに論じられたのはハイスミス自身にとってトムが分身のような存在であることだ。例えばピーター・メセットはハイスミスが手紙の署名に“Pat H., alias Ripely”（「パトリシア・ハイスミス、別名リプリー」）と署名していたことなどを根拠として、作家がいかにトムと自分自身の類似性に意識的であったかを説明し（メセット 160）、エリク・ターガンはトムもハイスミスも生涯さまざな場所を移動し続けること、煙草を吸うことなどにも、二人の共通点が表れていると指摘する（ターガン 313）。

一方で『有能なりプリー』において注目されてきたもう一つの点は、殺人を犯す前後のトムの淡々とした態度だろう。彼は一番初めのディッキー、トムを怪しむディッキーの友人フレディー、（そして結果的には殺されないがマージ）に至るまで、誰かを殺すことについてさしたる葛藤もないままに、いかに殺すか、いかに死体を処理するのかを考える。そして殺人を成功させることにより、晴れてトムは大金持ちとなるのである。このトムの態度を、ミカエル・ブロンスキーは「トム・リプリーはただ単純にサイコパスなのである。彼は積極的に人生を楽しみ、ほしいものを得るためなら手段はえらばないのだ」²（ブロンスキー 13）と述べる。たしかに、二人目の殺人は不必要だったかもしれないと後悔することはありつつも、トムの、基本的には殺人を反省しない態度や、ついさっき自分が殺したディッキーの服を何のためらいもなく着てしまう姿に、良心や倫理観の欠如を見て取る論者が多いことは理解できる。

上記に挙げた内容を踏まえ、これまでの研究で指摘されたことをいささか大まかにまとめてみるならば、トム・リプリーと同作品は「道徳」を転覆させるその結末に特殊性をみいだされ、その転覆を主眼にした小説と認識されてきたといえる。この結末が重要な意味を持つ理由は、他のノワール小説との比較から見て取れる。従来のノワール文学では、罪を犯した殺人鬼は捕らえられ、罰をうけることで終結する。その最後に必ず訪れる「悲劇」の理由を諏訪部浩一は以下のように説明する「一つには彼らを閉じ込める社会への批判となり、もう一つには読者の共感を呼び寄せる機能を担っている」（諏訪部 32）。諏訪部はこの機能が、第二次世界大戦後のノワール小説では「弱くなった」とも指摘するが、それでも犯罪者が幸せな結末を迎える小説は珍しい。事実、犯罪者が捕まらないどころか、多額の遺産まで相続する『有能なりプリー』に対し、当時の読者は拒絶反応を示し、

『ニュー Yorker』誌を含む複数の媒体でトムは「不道徳」「悪党」「サイコパス」³などとして非難された(ステンジャー 150)。

同時に、この結末は同作品の映画版との最大の違いであることにも触れておきたい。『有能なりプリー』は二回映画化されており、まずルネ・クレマン監督による *Plein Soleil* (1960) は「太陽がいっぱい」という邦題で映像化され、日本でも知名度を獲得している。こちらは物語の最後で、ディッキーの死体が発見され、トムが警察に呼び出されるという原作にはないシーンが入ることで、トムが捕まることが示唆される。二度目はアンソニー・ミンゲラ監督作品『有能なりプリー』(*The Talented Mr. Ripley*) (1999) である。こちらは、原作には登場しないピーターという男性がトムの恋人として登場し、最後にやむにやまれずトムが愛する彼を手にかけるというエピソードが追加されている。この事実からわかるのは、トムの犯した殺人に対して、映画には明確な「罰」が用意されているということだ。その改変の理由をブロンスキーは二作目の映画を念頭に置きながら、悪者が裁かれないという終わりが、1999年当時の人々にはあまりにショッキングで、受け入れがたいものであったからだと説明する(ブロンスキー 16)。

では、映画化するために改変する必要があるほどに衝撃的なラストを、ハイスミスはなぜ選んだのだろうか。それを考えるにあたり、目的を達成するためなら手段を選ばないトム・リプリー像には少し似つかわしくない面が彼には存在することに注目したい。それは、トムが各地を「観光」することに対して強い情熱を持っているということである。トムはイタリアのモンジベロにはじまり、ピサ、ローマ、フランス、ギリシャなど、さまざまな場所に移動する。彼のその移動にはもちろん警察から追われていることや、ディッキーの顔を知っている知り合いに会わないようにするため等の合理的な理由もたしかに関係してくるが、犯罪者として国際的に追われている彼が進んで外に出るのはいささか不自然である。加えて、行く先々でガイドブックを購入し、物語終盤でついに警察に捕まると考えたトムが“The only thing he regretted was that he had not seen all the world yet.”(彼が唯一後悔していることは、まだ世界中を見ていないということだった)(253)⁴と思うところなどからは、彼にとって様々な場所を訪れる意味は決して、追跡を逃れるといった消極的なものだけではないことが窺える。むしろ、トムにとっては移動と観光は自己の本質に関わる行為なのではないか。

以上のことから、本論文では、第一節でトムの「アイデンティティ」の問題をディッキー殺害の原因から検討する。その上で、第二節では「観光」という観点からトム自身も気付いていなかった彼の誤解について分析する。それを踏まえ、第三節はトムの「アイデンティティ」における根本的な恐怖を確認し、本小説の結末が持つ複雑な意味とその重要性を示すことを目標とする。

第一節：「取るに足りない」自己への嫌悪

論を始めるにあたり、『有能なりプリー』において重要な転換点となる「ディッキー殺

害」の動機について考えたい。そもそもトムがディッキー説得の依頼を受けた背景には、「取るに足りない」自分自身に対する嫌悪感が存在している。トムはニューヨークにおいては、職もなく、金もなく、彼を鬱陶しがする知り合いの家に無理やり居候して日々を過ごしている。その生活に対する嫌悪感は、サインの偽造がばれそうになり、これ以上ディッキーとして振る舞うことが難しくなったときの彼の感情に如実に表れている。もうディッキーではいられないことに加え、父親や友人から探されているディッキーとは違い、自分のことは誰も探していない事実思いを馳せながら、トムは以下のように思う。

He hated becoming Thomas Ripley again, hated being nobody, hated putting on old set of habits again and feeling that people looked down on him and were bored with him unless he put on an act for them like a clown, feeling incompetent and incapable of doing anything with himself except entertaining people for minutes at a time. (169, 下線引用者)

再びトマス・リプリーになることを彼は嫌悪した、取るに足りない人間にもどることを嫌悪し、昔に逆戻りすることも、周りに見下され、ピエロとして振るまわなければ退屈されてしまうと感ずるのも嫌だった。一度にほんの短い間だけ人々を楽しませる以外に、自分にできることは何もないと感ずるのが嫌だった。

トムは自分自身であることを憎んでいる。自分自身にもどることが意味するのは、金がないため飲み屋に行くくらいしかやることができなく、誰からも蔑まれ、ピエロのように相手の期待に応えることで一時的に受け入れてもらうしかないような人間としての生活の再開である。言い換えれば、それは“nobody”つまり「取るに足りない」人間としての自分に対する嫌悪なのだ。

その生活に対する憎しみは、トムが港から出発するときの感情にもはっきりと示される。“He was starting a new life. Good-bye to all the second-rate people he had hung around and let hang around him in the past three years in New York”（「新しい人生に漕ぎ出しつつあるのだ。さよならだ、ニューヨークでの三年間につるみ、つるまれた二流の人間と」）(29)⁵。トムはニューヨーク時代つるんでいた彼らのことを「二流の人間」(29)と呼び、彼らと過ごした三年間、つまり後にトムが“*What a dismal life*”（「なんてわびしい人生」）(221)と呼ぶような日々を嫌悪する。それは“*how dull it all was compared to the worst little trattoria in Venice*”（「ベニスの中で最悪のちやちな大衆食堂と比べたって、全くひどい」）(221)なものであり、トムにとってそれは言わずもがな「取るに足りない」有象無象の社会の底辺ともいえる人々の生活に対する不快感だった。

その「取るに足りない」自分からの脱出を、ディッキー殺害という乱暴な手段によって成し遂げる姿についてスラヴォイ・ジジェクは以下のように指摘する。「トムの犯罪は単純な実用主義に基づいている、つまり彼はただ目的（誰も知らないパリ郊外での静かな生

活)を達成するために必要なことをしているだけなのだ」(ジジエク)⁵。トムにとって殺人は「したい」ことではなく、「しなければならないこと」であり、それを忠実に実行する彼は目的のために必要なことをするという意味で、アメリカ順応主義時代において最も「洗練」(civilized)された人物なのである。また、ターガンは、トムの良くも悪くも自分の手で運命を変えるありさまは、「アイデンティティ」の流動性を信じる「モダニスト」的な在り方だと説明する(ターガン 312)。どちらの指摘も、一見すると「サイコパス」的なトムを、自分の「アイデンティティ」を変更するという、時代に即した欲望に最も忠実に動いている人物と捉えている。さらに言えば、誰の手も借りずに、自分の目標にむかって邁進していく姿は、アメリカの理想的自己像のひとつである「セルフ・メイド・マン」的だと言うこともできるだろう。

ただ、ここでつけ加えなければならないのは、トムがディッキーになりたいと思うのは、決して彼の財産を奪って豊かになり、自らの社会的階級を変更したいという欲望からだけではないということである。そのことは、トムがラジオから流れてきた音楽に合わせて一人で踊りだす以下の場面に見て取れる。

Sometimes, if the song on the radio was one that Tom liked, he merely danced by himself, but he danced as Dickey would have with a girl—he had seen Dickey once on Giorgia’s terrace, dancing with Marge. . . . Every moment to Tom was a pleasure, alone in his room or walking the streets of Rome, when he combined sightseeing with looking around for an apartment. It was impossible ever to be lonely or bored, he thought, so long as he was Dickey Greenleaf (107)

時折、トムの好きな曲がラジオから流れると、彼はただ一人でダンスを踊った、けれど女の子と踊るディッキーとして踊るのだ——トムは一度ジョージアのテラスでマージとダンスするディッキーを見たことがあった。[中略] トムにとって全ての瞬間が喜びであった、部屋に一人にいるときも、ローマの道を観光と部屋探しを兼ねて歩いているときも。孤独や退屈などありえない、トムは考えた、今俺はディッキー・グリーンリーフなのだから。

たとえ部屋に一人でいたとしても、トムはディッキーの演技をすることをやめない。なぜなら、ディッキーであることの喜びは彼のお金を自由に使えることだけではなく、むしろ、「孤独」でも「退屈」でもなくなることにあるからだ。周囲に認められ、多くの裕福な友人を持ち、なにより成功者でありながら善良な父親に熱心に探されているという意味で、ディッキーは階級においてはもちろん、トムの憎んだ「二流の人々」とあらゆる点で異なる。つまりディッキーになるということは、トムにとって嫌悪すべき「取るに足りない」人々とは一線を画する人間になることなのだ。

このトムの巧みな演技力について、デーヴィット・コックランはラルフ・エリソンの

『透明人間』(*Invisible Man*)との類似を念頭におきつつ、「トムはだんだん、ただの自立した一個人としての自分は全く透明であると理解する。彼の存在とは、ただ彼の演じなければならない役割のことにすぎないのである」(118)⁶と考察している。たしかに、トムがディッキーの父の前では、ディッキーの友人であり、有望な若手サラリーマンとして振る舞ってみせた例などは、コックランの説明が正しいことを裏付けている。ある一面では、トムの「アイデンティティ」はその場で求められる役割を演じることで出来上がっているのだ。

その一方で、さきほど見た部屋の中でダンスをするトムの姿は、相手に求められる役割を演じることに似ていながらも別種のものである。部屋の中に一人にいる時、トムは誰にもディッキーであることを求められていない。ゆえに、ここでは「役割」を演じることからさらに進み、「アイデンティティ」を入れ替えていると考えるのが妥当である。彼の知るディッキーは部屋の中で「孤独」に「退屈」することなどありえない、だから過去のディッキーの姿を参考に、トム・リプリーという現実を消去し、ディッキー・グリーンリーフの世界を目の前に想像し、それに忠実に従う。言い換えれば、ディッキーである間は、トム・リプリーであることによって引き起こされた孤独であるという現実を認識することすら許されないのだ。その姿は、中心を持たずに「役割」を演じているというよりはむしろ、「アイデンティティ」そのもの、換言すれば、自身に対する自己認識そのものをディッキーに対する認識に入れ替えているのである。

このトムにとっての「アイデンティティ」は、エリクソンが『アイデンティティ：青年と危機』(*Identity: Youth and Crisis*)で提示した「パーソナルアイデンティティ」と「エゴアイデンティティ」の二つを抱合する概念として定義することが可能である。エリクソンはそれぞれの概念を以下のように説明する。

The conscious feeling of having a personal identity is based on two simultaneous observations: the perception of the selfsameness and continuity of one's existence in time and space and the perception of the fact that others recognize one's sameness and continuity. . . . Ego identity then, in its subjective aspect, is the awareness of the fact that there is a selfsameness and continuity to the ego's synthesizing methods, the style of one's individuality, and that this style coincides with the sameness and continuity of one's meaning for significant others in the immediate community. (Erikson 50)

パーソナルアイデンティティを持っているという感覚は、二つの同時に起こる観察に基づいて出来上がっている、つまり時間と空間における自己斉一性と連続性の知覚、そして他者が自らに対して自己斉一性と連続性を認めているという事実の知覚である。[中略] それゆえ、エゴアイデンティティとは、主観的な側面における、自己の統合する方法、言い換えれば個体としてのスタイルに連続性があるという事実と、このスタイルが

関係性の深い共同体における自分にとって重要な他者に対する自分の意味の自己斉一性および連続性と一致しているという事実の知覚である。

「パーソナルアイデンティティ」は、自分と他者の間で一致する時間的空間的に同一で、連続している自己に対する知覚のことであり、一方「エゴアイデンティティ」は、自分自身の採用する自己に対する認識の形式と、それぞれの所属する共同体において自分自身が持つ意味（言い換えれば、役割）の同一性と一貫性の形式が一致していることに対する認識である。つまり、自分と他人における共通認識としての、自己に対する時間的空間的な認識とコミュニティ内における役割のことを意味していると言えるだろう。

注意しておくべきことは、この二つは決して異なるアイデンティティのパターンではないということだ。人が目の前のある人物の役割を決定するにあたり、参照するのはその人物の過去の経歴である。逆に、その人の役割（時として、肩書ともいえる）を聞いたとき、相手がそこに読み込むのもその人物がその役割を手に入れるために必要としたであろう過去の経歴だろう。その意味で二つはお互いを補い合っているし、切っても切り離せない関係にあると言えるのだ。

話を作品に戻せば、トムがディッキーの役割を演じることではあきたらず、自分の過去を捨てることに喜びを感じる理由もこのエリクソンが示す二つの概念を念頭に置くことによって説明される。先ほど引用したイタリアに旅立つ際の描写を思い出したい。“He was starting a new life. Good-bye to all the second-rate people he had hung around and let hang around him in the past three years in New York” (29)。トムは過去三年間、「取るに足りない」人間として自分自身を認識してきたし、周りからもそれにふさわしい対応を受けてきた。その自己認識を抱えたまま、イタリアに向かうことをトムはしない。社会的な役割、いいかえれば「エゴアイデンティティ」を変更するだけでは満足できず、時間的、空間的に積み上げてきた一つの自分としての自己認識、つまり「パーソナルアイデンティティ」、をも一度断ち切ることによって、トムは新しい「アイデンティティ」を獲得しようとするのである。

トムは、相手の求める役割を演じることしかできない存在なのではなく、「取るに足りない」自分という不確かながらも確かな「アイデンティティ」とそれに対する嫌悪感を持っていた。だからこそ、過去と場所の二つを切り捨てることを通して、これまでの「アイデンティティ」を捨てることを必要とするのだ。この態度は、育ての親であり、少ないながらも金銭の援助をしてくれた叔母に対して船の上で今後の金銭的援助を断ることを伝える手紙を書くことによって、関係を断つ部分にも表れているだろう。

更に言えば、この「取るに足りないもの」への嫌悪は、トムの抱くある矛盾した感情の原因でもある。ディッキー殺害後、トムはその罪が露見しないよう警察から逃げ、その過程でもう一度殺人を実行しさえする。トムは自分の策略が功を奏し、“they [police] suspected him of nothing”（「彼ら [警察] は、トムを事件において取るに足りない人物と思った」）(182, [] 内論文執筆者) となることで大変気分をよくする一方で、自分への疑

いが晴れていく中でこう感じる——“the days had grown finer and finer, making him more and more restless”（「毎日が良くなればなるほど、トムはどんどん気が立ってくる」）(246)。捕まりたくない、計画を成功させたいと願う一方で、いざ逃げ切れそうになると逆に“restless”になってしまうというのは一見矛盾するようだが、「取るに足りない」ものであることに対するトムの恐怖がここでは大きく関わっていると考えられる。

事件に関係性のない人間であると判断されることは、事件にとってトムが“nothing”⁷、つまり「取るに足りない」ものであると判断されることを意味する。逆に言えば、善良な父親に熱心に探されるディッキー・グリーンリーフと同じく、誰かに追われることは、事件において「重要人物」という自己認識を獲得することなのだ。人に求められ、探されることは、これまで誰にも気にされずに毎日つまらない日々を繰り返したトムにとっては、新たな自己を演じる絶好の機会となる。その一方で、万が一正体がばれて捕まってしまうと、それは苦勞して獲得したディッキーという「アイデンティティ」の剥奪と、自分の嫌いなトム・リプリーに戻され、裁かれることを意味し、それはトムにとって当然逃れたいことなのである。

ディッキー殺害によってトムが得るものは、決してディッキーの金銭だけではない。トムはなによりも、ディッキーという新しい「アイデンティティ」を獲得することに成功するのだ。それは、誰にも見てもらえない「取るに足りない」(nobody, nothing) 存在としての自分からの脱出を意味している。この「取るに足りない」自己への嫌悪は、警察に追われることを望みながら拒むトムの態度の説明にもなっている。警察の捜索とは、誰かに熱心に探されることを意味すると同時に、ディッキーを殺した過去と向き合わされる、つまりやっと獲得した「ディッキー」という「アイデンティティ」から「トム・リプリー」に強制的に戻されることを意味しているからだ。ただ、この「アイデンティティ」の変更は、単純に各場面で演じる役割を瞬間的に変えるというのではない。それは過去の自分を否定することによってはじめて成しえるものなのである。

第二節：「観光客」としての「アイデンティティ」

ただ、トムが怯えるのは「取るに足りない」ものである自分だけではない。本人ですらはっきりと認識することができなかったもう一つの、そしてより根源的な恐怖がトムの中には存在するのである。その問題に踏み込むために本節ではまず、作品における「観光」の意味を詳細に検討することから始めたい。なぜなら、トムの「観光」に対する態度は、トムにとって「アイデンティティ」を入れ替えることがどういうものなのかという問題に密接に関わっているからである。

これまでの研究ではあまり注目されてこなかったが、トム・リプリーは各地を観光することに大変積極的な人物である。それを端的に表しているのは、物語終盤、自分の罪が警察に発覚し、いよいよ捕まることをトムが確信した際に後悔する内容だ。それは金を使い切ることで、ニューヨークに残した数少ない信頼できる友人に会うことでも、以前は望

んでいたディッキーの父親の息子になることでもない。トム唯一の心残りは、“he had not seen all the world yet”（「まだ世界中を見ていない」）(253)ということなのだ。加えて、作中のトムがとにかく移動する人物であることは周知の事実であろう。彼はニューヨークからイタリアのモンジベロにわたり、その後も各地を転々としていく。もちろん、この移動にはディッキーの知り合いに会わないため等の合理的な理由も考えられる。だがそれにしても、各地で大人しく部屋にこもっているのではなく、律義に観光ガイドブックを購入している点などからも、トムがそれらの移動をただの逃亡ではなく、「観光」と捉えていることは明らかだ。では一体なぜ、トムは観光客でいることを好んだのであろうか。

第一節で取り上げたように、トムがディッキーになりたがる理由は、ディッキーの「アイデンティティ」を自分のものと入れ替えることで「取るに足りない」自己から脱出するためだった。つまり、ディッキーという存在はトムにとって入れ替わるに足だけの、魅力的な存在だったのである。この、他者に対する憧れは、「観光」を考える上で無視できない。例えば、アルマ・ゴットリーブは旅行の根底に自分とは異なる他者に対するあこがれの存在を見て取る。ゴットリーブは休暇（vacation）では中産階級の人々が一日小作人の体験をしたがり、下層中産階級の人々は王様やお姫様になりたがるような現象、つまり「休み」は「日常」の「反転」（inversion）（ゴットリーブ 170）だと指摘する。普段の労働とは異なることをすること、それを逆転させる機会を得ることが旅行だというのだ。そしてゴットリーブの議論を踏まえた上で、ジョン・アーリは「観光」の欲望は、他者との「ちがひ」に根差していると説明する（アーリ 11）。また、ディーン・マッカネルは「他者との違い」の根底にあるものについて以下のように言及する——「あらゆる人間の違いが、原初の嫉妬を生む可能性を孕んでいる。私が『旅行者的態度』と呼んでいるものは、ここではこの原初的な嫉妬を抑制するためのいくつかの戦略という風に特徴づけることができます」（マッカネル 221）⁸。他者と違うことが、そこにどんな形であれ嫉妬を生む。しかもそれは特別なものではなく、原始的なものであり、どこにでも生まれうるものだという。その感情を各々のやり方で普段とは異なる環境の中で満たすことが「観光」の目的となるのだ。

三人によって提示された「観光」の動機としての他者へのあこがれ、嫉妬は、トムがディッキーに抱えていた感情と酷似している。トムは、これまでの自分を反転したともいえる、裕福で人々から注目されるディッキーになりたいと願う。それはまさに、ゴットリーブらが指摘するような、自分と異なるものに憧れ嫉妬するという観光的な欲望の典型なのだ。

次に、観光客とその場所に実際住んでいる人々との違いを検討しておきたい。観光客はその土地に一時的に留まる存在にすぎない。その観光客の性質を東浩紀は、訪問先での生活上の必要をもたない観光客にとって「訪問先のすべての事物が商品であり、展示物であり、中立的で無為な、つまり偶然のまなごしの対象となる」（東 35）と説明している。彼らは突如その土地にやってきて、ぶらりぶらりとその土地を眺めるが、それらの対象に

何か個人的な思い入れ、思い出のようなものを見出すことは一切ありえず、単純な「商品」として消費していく。同時に、観光客たちは当然のことながらその場所の歴史を体験することなく知識としてのみ享受し、最後にはその土地の歴史に寄与することはほぼないまま、自分の属する土地に帰っていく。彼らは、やってきた土地で起こったことを「イベント」的に一時的に楽しみ、去っていくのだ。その意味で、観光客はその土地に責任を負わない存在と言えるだろう。

その姿は、トムと世界の関係性を思い出させる。トムにとって世界、つまり自分の周りにいる人々を含む外部はとても理不尽なものとして現れる。いくつか例はあるが、代表的なものを二つ挙げたい。まず一つは彼の叔母との関係だ。叔母はたしかに乱暴なところがありつつも、トムを育て、現在に至るまでお金を援助し続けてきた。しかし、トムは自分がうだつの上からない生活をする原因は自分だけでなく、一定程度叔母の過失だと考え、彼女に責任を押し付けている。もう一つの例は、ディッキー殺害の場面である。ディッキーとの仲が険悪になる中、トムはディッキーを説得して家に帰らせることは難しいだろうと思い、自分の失敗を認める。しかし、その失敗の原因については“his failing had not been his own fault, not due to anything he had done, but due to Dickie’s inhuman stubbornness”（「首尾よく運ばなかったのは、彼自身のせいではない、ディッキーの非人間的なまでの頑固さのせいだ」）(87)と考え、結果としてディッキー殺害に至る。

以上の例からわかるように、トムは人生における過失の原因を他人に求めることで、自分でそれらの責任を負うことから逃げている。言い換えればそれは、自分自身の過去に、現在の自分を接続しないということだ。トムにとって過去は、現在の自分自身の一部として必要とされない。だから、イタリアに発つときにはあっさりとニューヨークでの出来事を、今の自分から切り離してまた一からはじめられるように感じるのである。この態度は、先ほど述べた「観光客」の態度と非常によく似ている。一時的に留まるだけで、その土地に根付くことをせず、起こった出来事を「イベント」的に消費していく彼らは、その土地で起きたことを自分たちの歴史にすることはなく、自分の家に帰るか、次の訪問先へと移動するだけだ。同様に、トムも時間的空間的に一貫した自己認識を持つことをしないため、トム・リプリーから離れた後は、あっさりとディッキー・グリーンリーフに「アイデンティティ」を移動し、最後にはディッキーであることも捨てて、殺人を含めたこれまでの過去とは切り離された新しいトム・リプリーとして振舞うことが可能なのである。観光客とトムの自分の実人生に対する態度は、責任を負わないという点において、結びついているように思われる。

トムの行く観光について、もう一つ注意しておきたいのは、彼が各地をただ歩くのではなく、ガイドブックを購入するという事実である。ガイドブックについてジュディス・アドラーは、観光地において一度「規範的な見方」(synoptical view)が形成されると、「きちょうめんな観光客」(systematic sightseer)はそこを訪れることを期待され、その期待された場所をまとめたものだと説明している(アドラー 18)。アドラーの指摘を踏まえて、

ガイドブックについて定義し直せば、それは生活上の必要のない土地で、ついにやみくもに徘徊することが可能になったはずの旅人たちの道を制限するものだということができるだろう。ガイドブックには、街の暗部と呼べるような場所、例えば貧民街などは載っておらず、綺麗だったり、荘厳だったり、現地の人々が見てほしいと考えるような場所のみが陳列されている。いわば人々が「いいとこどり」を機械的に行うための本なのである。これはトムがディッキーとして生活していた際の様子と類似している。ディッキーでいる間、彼はその生活を非常に楽しむが、その暗部、つまり両親やマージとの関係には決定打を下さず、その場その場を適当な言葉でしのぎ、なあなあに過ごしていくのである。

同時にガイドブックが提供する予定調和的な出会いは、アーリの提示する観光者として観光地をいかにして見るかの説明と密接に関わっている。

私たちはモノを文字通り「見る」ということはない。とりわけ観光者として私たちは対象、とくに構築物はある部分を記号として構成されたものとして見るのである。観光者としてまなぎしを注ぐときには、見えたものは多種多様な記号または観光のクリシェである。このような記号はメタファーとして機能することもある。イギリスの綺麗な村は中世から現代まで続くイギリスの不易とか伝統の表象として読み解かれているかもしれない。(アーリ 26)

観光者にとって、対象は「記号」の集積でしかなく、目の前にあるものはその観光地で期待される何らかの「記号」の中に落ち込んでしまう。ここで強調したいのは、観光客が「記号」の塊としてその場所を見るように、なにかを演じる際に重要視されるのはその対象の持つ「記号」性だという点である。ディッキーに成り代わると決めたトムは、ディッキーの洋服を身に着け、髪を染める。そして、彼の下手なイタリア語、筆跡を真似する練習を始める。さらに言えば、ディッキーを演じない時、例えば帽子を購入したトムは、そのかぶり方を変えることによって、殺し屋にも好青年にもなれると考える。トムにとって何かを演じるということは、その対象が持つそれらしい「記号」を集めることを指している。その中身がトム・リプリーという偽物であったとしても、そうして集めた外見から人はそれらしい「意味」を見出す。実際に今目の前にいる人間（観光地における建造物など）に空間的・時間的な一貫性が存在するか否かは問題にされず、その外見から周囲の人々が勝手に、中身を想像してくれるのだ。そして、「アイデンティティ」が交換可能であると考えているトムにとっても、外見をまねること、つまり記号を集めることこそが、その対象になることをそのまま意味している。その意味で、トムは常に観光客として演じる対象を見ているにすぎないと言えるだろう。

トムの観光癖は、彼の他人を演じる態度と酷似している。トムは、自分の日常とは異なる場所に憧れ、相手の記号を集めることでその土地（「アイデンティティ」）へと移り、一時だけその場所にいることを楽しむ。ただ、それはあくまで一時的な、偽物としての、言

い換えれば無責任な「観光」としての移動である。トムは本当にディッキーになる気などはさらさらなく、一時的にその場所をいどこどりしたあとは、そこに固執することなく、すぐに違う場所（今回でいえばトム・リプリー）に移ることが可能なのだ。その態度は、これまで自分の過去に責任を負ってこなかったトムの姿と見事に符合する。それと同時に、トムの常に「観光」客でしかいようとしなないその姿は、彼の「アイデンティティ」に対する態度と重複している。そこには、固有の「アイデンティティ」を欲しているようで、彼のその欲望の奥にある潜在的矛盾の存在が示唆的に描かれているのである。

第三節：深さの感覚と自己喪失

ディッキーを演じた後、その遺産をお土産にして、トムは一見もとの古巣であるトム・リプリーにそれこそ観光客が家に帰るように戻ってきたかに見える。しかし、そこでトムを待っていたのは、「取るに足りない」ものであることとは別種のより根源的な恐怖であるということが、本論においては重要になる。

それは、第一節で触れた“nothing”に関連している。ただ、ここでいう“nothing”は前述の「取るに足りない」と言う意味ではない。ここで、「取るに足りない」こと以上に潜在的なものとして作中で繰り返し示されてきたもう一つの恐怖が描かれる場面について検討したい。それはトムの海に対する感情の中に見て取れる。トムは自身の両親が港で溺死したこともあり、水を極端に恐れており、ディッキーを探すために船に乗らなければならないことに困惑する。事実、船上では海を眺めるためにデッキに出る他の乗客たちとはちがひ、トムは海を見る度にすぐに船内に戻ってしまう。その時の気持ちは以下のように説明される。

It gave Tom a sick, empty feeling at the pit of his stomach to think that in less than a week he would have water below him, miles deep, and that undoubtedly he would have to look as it most of the time... (21)

一週間以内に、深さ何万マイルにもなる水の上に立つ状況がやってくると考えることは、トムのみぞおち辺りに吐き気を催すような空っぽな感覚をもたらした。それに、間違いなく大半の時間はそれを眺めていなくてはならないだろう。

トムはデッキに出て海を眺めることに、ほかの多くの乗客（観光客）たちとはちがひ、恐怖を感じる。それは単に両親の死や、彼が泳げないことからくる恐れではなく、海のあまりの「深さ」に対する恐怖である。それは「吐き気」(sick)と同時に「空っぽ」(empty)の感覚と苦痛をトムにもたらすことになる。ここで注目すべきは、トムが海の「深さ」を意識した時に、“empty”になること、つまり何が「存在しない」感覚に苦しむということだ。

なぜ他の観光客が喜々として楽しむ海を前にして、トムだけが「空っぽ」の恐怖に襲われなければならないのだろうか。結論から述べてしまえば、トムと他の観光客との最大の違いは、他の観光客たちとは違い、トムには帰る場所がないことにある。これを第二節でみたように、「アイデンティティ」の問題として捉えなおせば、トムには、多くの人が持っている自分に固有の「アイデンティティ」つまり自分の一貫性を担保してくれるはずの過去が存在しないのである。トムは自分の過去に責任を負わず、切り捨て、常に過去をもたない「記号」を集めることでそれらしい「表層」を作り出し、そこに、自分を含めた周りの人々が意味を見出す（過去を想定する）ことで、その時々自分の「アイデンティティ」を獲得してきた。言葉を換えれば、トムには「深い」根差すべき過去、つまり観光を終えた後に帰るべき「アイデンティティ」（「パーソナルアイデンティティ」）が存在しないのである。この事実により、トムは「深い」海に対して恐怖するのである。

ここで思い出したいのは、トムの「所有」(possession)することへの執着である。例えば、トムは自分の借りた空っぽの部屋を、家具で飾り立てることに喜びを感じることに加え、ディッキーを殺した後には、高いブランド品のカバンを購入する(221)。トムは何かを「所有」することが自身にとって重要であることの理由を、“Possessions reminded him that he existed, and made him enjoy existence”（「ものを持つことは、自分が存在することを思い出させ、存在することを楽しませてくれる」）(222)と説明する。この「所有」に対する熱心さは、トムの潜在的な「空っぽ」さに対する恐怖と不快感の裏返しなのだといい。

悲劇的なのは、その「空っぽ」であることの恐怖心の出所を、トムは無意識のうちに感じながらも、はっきりと意識できていないことだ。というのも、それは知らず知らずのうちに、トムのディッキー殺害を準備させるからである。先ほど第一節で紹介したイタリアへ出港する場面で、トムは自分を、自国を離れる移民と似ていると考える。移民も自分も“left everything behind them in some foreign country, left their friends and relations and their past mistakes”（「どこかの外国にすべてのものを置きざりにしてくる、友人、親族、過去の失敗」）(29)する存在だというのだ。その意味で、トムにとって、イタリアにやってくることは自分自身の過去をなかったことにし、ゼロになることと同義である。

その意味で、イタリアを離れたとき、過去を捨てたトムは一度「空っぽ」になってしまう。とすれば、次に来るのはだだっぴろいマンションを家具で埋めたときのように、その中身を充足させることであり、それを可能にしたのがまずはディッキーを探すディッキーの父親から見た「好青年」としてのトムという新しい「アイデンティティ」（「エゴアイデンティティ」）の補充であり、そしてディッキーの説得に失敗しかけ、「好青年」でいることが難しくなった時には、ディッキー殺害とそれによる「ディッキー」の「アイデンティティ」の補充が再び行われる。こうして手に入れた「取るに足りないもの」でも、「存在しないもの」でもない、“nothing”ではない自分をトムは必死に守ろうとする。前述のとおり、自分がディッキーのふりをしていただけだと暴かれることは、トム・リプリーという自分

が過去に捨ててきた嫌悪すべき自己と再度向い合せられること、自分が獲得した新しい「アイデンティティ」の強制的な放棄を意味するからである。

重要なのは、この「空っぽ」であることの恐怖は決して「取るに足りない」ものへの恐怖と別種のものではないこと、むしろ密接に関わっていることである。「取るに足りない」ことの意味をここでもう一度詳細に確認したい。第一節で論じたように、トムはニューヨークの友人たちがしているような貧乏でうだつが上がらない生活から抜け出すと同時に、人から注目されることを望んでいる。トムにとって重要なのは、裕福になることではなく、それによって誰にも注目されない人間の一人ではなくなり、「特別」な自分になるということである。だからこそ、トムには、ディッキーの財産を得ることだけでなく、彼の特別な人間としての「アイデンティティ」を手に入れること、つまりそのような対象として他者に知覚されることが重要であった。だからこそ、警察に追われることもトムにとっては喜びの対象だったのだ。言い換えれば、トムは誰かに注目されることで、特別な記号を身にまどっていたかったのである。この周りとは違う人間として知覚されたいという欲望は、冷戦時代に体制に順応することで個性を喪失せざるを得なかった人々の願望と重なるだろう。

問題は、トムがその「空っぽ」である恐怖を、物を買ひ、社会的役割である「エゴアイデンティティ」を入れ替えることで充足させようとしてしまったことだ。海を思った時に感じた表層しかないことに対する恐怖、空っぽであることの恐怖を、トムは金銭や高い階級を得て「取るに足りない」ものでなくなることによって埋められると勘違いしてしまい、自分自身の過去を捨ててしまう。その瞬間、たとえ「エゴアイデンティティ」は残ろうとも、トムは「パーソナルアイデンティティ」は満たされることがないという意味で、「アイデンティティ」において取り返しのつかない不完全さを抱えることになる。それはトム・リプリーという「取るに足りない」、つまりそこに存在していながらも誰にも見てもらえない自己から、そもそもどこにも見るべきものが存在しない「空っぽ」な状態への移行であり、「取るに足りない」ことのより根本にあたる「自己喪失」の形なのである。

すると、今一度この物語の終わり方について再検討する必要性が生じるだろう。というのも、トムが警察やグリーンリーフ達から逃げおおせる最後は先行研究では、罰を受けない不道徳で当時の読者には受け入れがたい異色の犯罪小説の根拠として語られてきた（ステンジャー 150）。だが、ここまでのトムの「アイデンティティ」をめぐる議論を踏まえるなら、この結末には別の意味が見出される。それを考えるため本論の最後に、トムが警察の目を逃れられる最大の理由である「指紋」に注目したい。

自分の犯罪が暴かれることをトムが確信するのは、アメリカン・エクスプレスに預けていたディッキーの荷物が偶然にも発見され、そこについている指紋の検証が始まった時だった。この指紋がディッキーのものではなく、トムのものだと発覚した瞬間、トムがディッキー失踪事件の犯人であることがほぼ決定的となるからだ。だが、物語はトムの予想通りには進まない。警察はディッキーの指紋の原本として、ローマのマンションについ

ていた指紋、つまりトムがディッキーとして生活していたマンションの指紋を使用するのだ。それにより、ディッキーの荷物についていたトムの指紋は、ディッキーの指紋であると認識され、ディッキーの自殺とトムの無罪が決定的なものとなる。この結末は一見すれば、警察に捕まらないという意味で、トムにとって好都合である。現に、当時の読者の多くは警察に捕まらないことは、殺人犯に罰がくだらないことを意味していると考え、この作品を受け入れがたいものと思ったという（ブロンスキー 16）。

だが同時に、ディッキーの自殺が確定したことにより、トムはディッキーの振る舞いをするができなくなり、彼の「アイデンティティ」を使用することは出来なくなる。つまり、再び名前の上では、トム・リプリーに戻らざるをえなくなる。

さらに、より重要なのはもはやトム・リプリーはただの「取るに足りない」ものではなくなくなってしまうことにある。それを最も象徴的に表しているのが先ほどの「指紋」の誤解である。前述の通りトムは、ものを「所有」することを愛する。そのことは、より正確にはこう語られている。

he loved possessions, not masses of them, but a select few that he did not part with. They gave self-respect. . . . Possessions reminded him that he existed, and made him enjoy existence. It was as simple as that. And wasn't that something more worth something? He existed. Not many people in the world know how to, even if they had the money. It really didn't take money, mass of money, it took a certain security. (222)

トムはものを持つことを愛していた。数が重要ではない、極上のものだけを持ち、手離さないことだ。そういうものは、自尊心を与えてくれる。[中略]ものを持つことは、自分が存在することを思い出させ、存在することを楽しませてくれる。その程度のことだ。それはたしかに価値のあることじゃないか？ 彼は存在している。世の中の人間の多くは、たとえ金持ちだって、その方法を知らない。金なんて必要ない、大金なんていらぬんだ、大事なのはある程度の安定だ。

「所有」すること、それによって自分自身の「存在」を感じることの重要性を知るものは、たとえ金持ちであっても少ないという彼にとって、重要なのは金をもっていることではない。そうではなく、「極上のものだけを持ち、絶対手を離さない」ことである。「指紋」はこの最たるものではないだろうか。一人に一つだけ持つことが許され、それゆえに持っている者の存在を証明してくれる「指紋」だが、今やディッキーの指紋と誤解されたトムの指紋は公的にディッキーのものになってしまう。そして前述の通り、トムはディッキーの「アイデンティティ」に戻ることはできない。トムはディッキーの遺産という多額の金と引き換えに、自分の存在を他人とは明確に区別するための重要な基準を永遠に失ってしまうのである。

トムは「取るに足りない」(nothing) 存在であることを憎み、全ての過去を捨て新しい自分となることを目指す。過去を捨てた彼は容疑者として追われると同時に、ディッキーとして振る舞うことによって、一時的に「取るに足りない」ものではなくなった。しかし、物語の結末に待っていたのは、ニューヨーク時代のトムと、ディッキーとしての「アイデンティティ」の両方を失い、ついには指紋まで他人に奪われた「存在しない」もの(nothing) への移行である。これはトムにとって「取るに足りない」以前にあったより根源的な恐怖と向き合わざるをえないことを意味する。つまり、物語の結末は彼にとって捕まること以上の「罰」として機能していると言わざるをえないのである。

おわりに

殺人鬼に罰が下されない「不道德な」犯罪小説として語られる『有能なりプリー』は、決して幸せな結末を迎えたわけではない。トム・リプリーは東西冷戦時のアメリカで多くの人々が感じた「個性の喪失」の恐怖を胸に抱えている一人であり、そこから抜けだそうと奮闘する中で、裕福な青年を殺し、罪を糾弾されないまま物語は終わる。だが、その結末はトムが抱えた根源的な恐怖である「誰でもなくなること」の恐怖へと彼を導くという意味で、トムにとってもっとも不幸な事態ともいえるだろう。

このように『有能なりプリー』を分析したうえで、次作『贋作』を見直すとき、まず特徴的であるのは、トムの人物像の大きな変化である。トム・リプリーは一人の裕福な女性と結婚し少なからず愛着を覚え、フランスに二人の家を構える。この変化をどう受け入れるべきか。もちろん、佐宗鈴夫が言うように、一作目と二作目の間に十五年という長い歳月があることを思えば、ハイスミスがトムの物語をシリーズ化する予定が当初はなかったであろうことと推測されるため、一作目と二作目の変化はそこまで不思議なものではないのかもしれない(佐宗 404)⁹。

ただ、あえてその原因を考えれば、やはりトムの妻であるエロイーズに注目するべきだろう。トムは『贋作』でも変装をすることをやめないし、出来心ではじめた詐欺商売の露呈を恐れて、犯罪も冒す。しかし、エロイーズはそんなトムを肯定はしないものの、受け入れる。彼女は、ホテルに泊まる際に偽名を使うというトムの遊びに積極的に参加し、家で殺人が起こった際にも呆れはするがトムを警察に突き出したりはしない。エロイーズは、『有能なりプリー』の時のトムであれば消していたような過去(それは時として罪を知る者の殺害を伴う)をとりあえずは容認するのである。それによって、トムは偽物である自分ではなく、偽物であることを楽しむ「トム・リプリー」を他者によって見てもらうこと、言い換えれば認識してもらうことに成功するのである。つまり、エロイーズは「トム・リプリー」とは演じられる「アイデンティティ」でしかないことを保証してくれる理想的な観客なのだ。だからこそ、エロイーズに対してトムが特別な愛着を感じるのも、どこにも移動せず、フランスに定住することができるのも何ら不思議ではない。

最後に再び『有能なりプリー』についての話に戻ろう。東西冷戦によって生まれた順応

主義と、それによる個性の喪失という当時のアメリカが抱えた問題の影響下にこの作品が「アイデンティティ」というテーマを通して接続されていると指摘することは可能だろう。たとえ殺人を犯しても特別になることなどできない体制の中で、個人が「本質的な「アイデンティティ」を手に入れることの難しさを作品は一義的には描いているのだ。

ただ、忘れてはいけないのは、作品の主眼はそのような社会を批判し、理想的な個人像を提案することだけには置かれていないことだ。トムが逃げ切ることによって、社会の無能さが強調されることで作品はおならず、その逃げ切ったことそのものが罰として機能することによって、そのような八方ふさがりの中で苦しむ主人公トムの姿への注目を促す。

ハイスミスが描いたのは、わかりやすく悲しい結末を迎えることでカタルシスを与える同時代の他の犯罪小説とは異なり、最後の最後まで苦しみぬき、その後も虚無を抱え続けたであろう主人公の姿だ。それは、小説を読み終わった後でも、八方ふさがりの現実を実際に生き続けねばならない読者と共に苦しむ人間であり、この出口のない虚無感を抱えた主人公こそが、不道德と批判されながらも、『有能なリプリー』が多くの読者を獲得した所以ではないだろうか。

「誰でもない」ことの恐怖——*The Talented Mr. Ripley*『有能なりプリー』における不安な「アイデンティティ」

注

1. 『有能なりプリー』は小説、映画共に『太陽がいっぱい』というタイトルで邦訳されているが、本論文の中では原文のタイトルを再現することを優先し、『有能なりプリー』とした。
2. 原文：“Tom Ripley is simply a psychopath who actively enjoys life and has no moral or ethical qualms about getting whatever he wants.” 以下引用した参考文献は、本文に拙訳をのせ、註に原文を載せることとする。
3. “immoral” “villain” “psychopath”
4. 以下、小説からの引用は論文作成者による拙訳。
5. “His crimes are based on simple pragmatism: he does what is necessary to attain his goal (a quiet life in an exclusive Paris suburb)”
6. “Tom grows to understand that merely as an individual he is absolutely invisible. His existence is merely a series of roles he must play”
7. 付言しておけば、この“nothing”という言葉は、小説の中で数の上でも異様な存在感を放つ。ペーパーバックで258頁しかない作中に、nothing 八十回ちかく、つまり3ページに一回程度の割合で登場するのだ。
8. “Every human difference can engender primitive jealousy. What I have been calling the ‘tourist attitude’ can be specified here as several strategies for containment of primitive jealousy”
9. アンドリュー・ウィルソンによれば、第二作の構想自体は一作目の刊行の三年後にあたる1958年にはすでにあったというが、それでもハイスミスが二作目を実際に書き終えるまでに時間を要したことに加え、そのタイトルが当初予定されていた『急を知らせるリプリー』(*The Alarming Return of Mr. Ripley*)から変更されているという事実は、ハイスミスが両作品の間に質的な変化を導入しなければ次作を書けなかったという仮説を裏付けるだろう。

参考・引用文献

- Adler, Judith. “Origins of sightseeing” *Annals of tourism research*. no.16, 1989, pp. 7-29, *Web of Science*, https://www.sciencedirect.com.utokyo.idm.oclc.org/science/article/pii/016073838_9900285?via%3Dihub. (最終閲覧日：2021年11月11日)
- Bronski, Michael. “The Subversive Ms. Highsmith.” *Gay and Lesbian Review World-Wide*. vo.7, no.2, 2000, pp. 13-6, *Gale General OneFile*, <https://go-gale-com.utokyo.idm.oclc.org/ps/i.do?p=ITOF&u=unitokyo&id=GALE|A61944967&v=2.1&it=r&sid=summon>.
- Cochran, David. “Some Torture that Perversely Eased: Patricia Highsmith and the Everyday Schizophrenia of American Life” *American Noir: Underground Writers and Filmmakers of the Postwar Era*. Smithsonian Institution Press, 2000, pp. 114-30.
- Erikson, Erik H. *Identity: Youth and Crisis*. W.W. Norton & Company, 1968.
- Gottlieb, Alma “Americans' vacations” *Annals of Tourism Research*. no.9, 1982, pp.165-87. <https://www.sciencedirect.com/journal/annals-of-tourism-research/vol/9/issue/2>. (最終閲覧日：2021年11月11日)
- Highsmith, Patricia. *The Talented Mr. Ripley*. Vintage, 1999[1955].
- Hilfer, Antho NY Channel. “Not Really Such a Monster’: Highsmith’s Ripley as Thriller Protagonist and Protean Man” *Midwest Quarterly*, vol. 25, no.4, 1984, GALE LITERATURE RESOURCE CENTER, <https://gogalecom.utokyo.idm.oclc.org/ps/i.do?p=LitRC&u=unitokyo&id=GALE|H1100001757&v=2.1&it=r&sid=summon>. (最終閲覧日：2021年11月11日)

〈論文〉

- Pepp, er, Andrew. "The American roman noir" *American Crime Fiction*. edited by Catherine Ross Nickerson, Cambridge UP, 2010, pp. 58-71.
- MacCannel, Dean. *The Ethics of Sightseeing*. California UP, 2011.
- Messent, Peter. *The Crime Fiction Handbook*. Wiley-Blackwell, 2013.
- Stenger, Karl L. "Patricia Highsmith" *Dictionary of Literary Biography*. Vol. 306. edited by Anderson, George Parker, 2004, pp. 144-61.
- Targan, Eric. "Identity Theft: The Amoral Vision of Patricia Highsmith" *Midwest quarterly*. vol.56, no.4, 2015, pp. 308-23, *Gale Academic OneFile*, <https://go-gale-com.utokyo.idm.oclc.org/ps/i.do?p=AONE&u=unitokyo&id=GALE|A426889108&v=2.1&it=r&sid=summon>. (最終閲覧日：2021年11月11日)
- Urry, John. *The Tourist Gaze*, SAGA publication, 1999.
- Wilson, Andrew. *Beautiful Shadow: A Life of Patricia Highsmith*. Bloomsbury Paperbacks, 2021.
- Wyse, Bruce. "Living 'As If': Ripley's Imaginary and the Problem of Other People in The Talented Mr. Ripley" *CLUES*. vo.33, no.2, MacFalrand& Company, 2015, pp. 44-55.
- Žižek, Slavoj. "Not a desire to have him, but to be like him" *London Review of Books*. vo.25, no.16, 2003, <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v25/n16/slavoj-zizek/not-a-desire-to-have-him-but-to-be-like-him>. (最終閲覧日：2021年11月11日)
- 東浩紀「観光客の哲学」『ゲンロン0：観光客の哲学』ゲンロン、2017、pp. 11-199.
- アーリ、ジョン・ラースン、ヨナス『観光のまなざし〔増補改訂〕』加藤宏邦訳、法政大学出版局、2014.
- 佐宗鈴夫「訳者あとがき」パトリシア・ハイスミス『アメリカの友人』、河出書房、2016、pp. 404-9.
- 柏原和子「冷戦下のアメリカにおける自己探求」『冷戦とアメリカ文学』山下昇編、世界思想社 2001、pp. 198-222.
- 諏訪部浩一『ノワール文学講義』、研究社、2014.

The Fear of Being “Nobody”:

A restless quest for identity in *The Talented Mr. Ripley*

Shoko Iwasa

This essay discusses why *The Talented Mr. Ripley* (1955), which is one of the American Noir novels written during the Cold War era, has an ending that overturns the convention of the genre. Although Tom Ripley, the protagonist, murders two young men, he is not arrested and instead swindles a lot of money out of one of his victims. While murderers are punished in most American noir novels, *The Talented Mr. Ripley* stands out in its “immoral” ending, which calls for a critical attention. The essay attempts to elucidate the meaning of this plot choice in light of the protagonist’s identity struggle and his love of tourism. An examination of the novel in view of these concepts illuminates the protagonist’s hidden fear: the dread of being “nothing” without any depth; he is not only afraid of being someone of no importance, but also of being empty. This analysis thus discusses the hidden meaning in the ending of *The Talented Mr. Ripley*: the protagonist is punished by losing his own identity and being completely empty. This ending, as well as the novel itself, plays an important role as an American Noir in the era of conformism and the Cold War.