

「悪魔の涎」の翻案としての映画『欲望』

——精神分析的解釈から明らかになる両作品の共通点について——

伊集院敬行

はじめに

映画『欲望 (Blow-Up)』(一九六六年)は、映画監督のM・アン
トニオーニ(一九二二—二〇〇七)が、当時ブームであったラテン・
アメリカ文学の作家の一人、J・コルタサル(一九一四—八四)の
短編「悪魔の涎」⁽¹⁾(一九五九年)に着想を得て、脚本執筆・監督
した長編映画である。主人公が盗み撮りした年の離れたカップルの
写真に、撮影時には思いもなかった恐ろしいものが映し出される
のは、確かに両作品に共通している。しかし、両作品が我々に与え
る印象はまるで違っている。

写真の画像が映画のように動き出すと、そこに無気味な男が現れ、
主人公ミシェルに襲い掛かるように、「悪魔の涎」は現実にはあり
えない幻想的な(fantastic)物語である。一方、『欲望』は、写真
に偶然写った殺人事件に主人公トーマス⁽²⁾が巻き込まれるという
探偵物の形式を持ちつつ、彼が探すものが犯人ではなく死体である
ことや、事件が未解決に終わるといふ逸脱によって、幻想的という

よりむしろ不条理な(absurd)作品となっている。このように、両
作品のテーマは大きく違うように見え、それゆえこれまで両作品は
あまり関係がないとされてきた⁽³⁾。実際、アントニオーニ自身、
そのような印象を裏付けるかのような次の発言をしている。

『欲望』の着想を得たのはコルタサルの短編を読んでいたと
きです。私は写真の技術的な面ほどその物語に興味を持ちませ
んでした。そこでそのプロットを捨て、新たに書き直しました。
そこでは写真は「悪魔の涎」と違う重要性を持っています⁽⁴⁾。

加えて『欲望』がアントニオーニの作風の変化を示す作品だったこ
とも、『欲望』が「悪魔の涎」とあまり比較されなかった原因の一
つだろう。その変化を論じるべく多くの論者は、『欲望』をあたか
もアントニオーニその人の作品と見なしたのである。

また、両作品が比較されるとしても、それを試みるほとんどの論
考が指摘するのは、両作品におけるメディアの使われ方の類似であ
る。すなわちそのような論考は、写真が映画のようになるとき、そ

ここに主人公が思いもしなかった事実が暴かれるという両作品の共通点に、静かな写真と時間的な文学・映画の対比を認め、これが現実を捉えられない芸術の限界と、それと格闘する芸術家の実存的苦悩を表しているとした⁵⁾。またそのような論考には、『欲望』の最後でトーマスが消えることを監督の物語への介入として理解すること、そこに「悪魔の涎」の実験的手法、すなわち一人称小説と三人称小説の形式の同時利用に見られる「物語とその語り手」という問題意識が受け継がれているとするものもある⁶⁾。いずれにせよこれらの見解は、先述のアントニオーニの発言を説明するものではない。あつても、我々が最初に両作品に対して抱く印象を覆すものではない。

とはいえ、「悪魔の涎」と『欲望』には共通して、そこに無気味な雰囲気があるのを見逃すことはできない。両作品は共にその出来事が現実か主人公の妄想なのかが判然とせず、読者や鑑賞者を不安に陥れる悪夢のような物語である⁷⁾。では、両作品のこの無気味な雰囲気は一体どこから出てきているのだろうか。

フロイトは「無気味なもの」(一九一九年)で、無気味な感情を引き起こす例としてホフマンの「砂男」(一八一五年)を取り上げ、そこに登場する砂男の無気味さを小児の去勢不安に帰着させた⁸⁾。この去勢不安とは、エディプス・コンプレックス——父を亡き者にし、母を娶るという欲望——を抱いた幼児が、そのせいで父からおちんちんを切られるのではないかとという恐怖を抱くことである⁹⁾。幼児はこの去勢不安を克服すべく、エディプス・コンプレックスを抑圧する。だが、何らかの原因でこれが刺激されるとき、我々は再び去勢不安を抱き、それを無気味なものとして感じるのである。

では、これらエディプス・コンプレックスや去勢不安の表象は両作品に見出せるだろうか。それは確かに見出せる。「悪魔の涎」では、

母子のようなカップルや主人公に襲い掛かる無気味な男がそれにあたる。『欲望』では、トーマスが盗み撮りしたカップルの女とベツドインシそうになることや、彼女の相手の男が写真の中で死体となって現れるのがそれにあたる。

もちろん、これまでもいくつかの論考がこの点に注目し、『欲望』の精神分析的解釈を試みている。ただし、そのような論考では、トーマスの不可解な行動を窃視症者のそれとして説明するために精神分析理論が用いられており、『欲望』と「悪魔の涎」との比較はなされていない。つまりそこで分析されているのは、作家の症状としての作品というより主人公の症状のほうであり、おそらくそれゆえ両作品の関係はここでも考察されなかったのである¹⁰⁾。

そこで本論は両作品の比較にあたり、各作品を自由連想で語られた夢として捉え、その解釈を試みる。そしてこれにより本論は、『欲望』が単に「悪魔の涎」から設定を借りただけではなく、むしろ細部に至るまでそれを踏まえており、その印象とは裏腹に、「悪魔の涎」とそのテーマを共有する翻案であることを明らかにする。

一 「悪魔の涎」に描かれる エディプス・コンプレックスと去勢

しばしば指摘されるようにコルタサルの多くの短編は夢、それも悪夢のようである。実際、「悪魔の涎」の冒頭には、物語が彼自身の悪夢であることを伺わせる記述がある。それは語り手が、理由は分からないとしながら、もし胃にむず痒いものがあつたら、それは話すこととおさまると述べた上で物語を語り始めるところである(116)。話すことで症状を取り除く試み、これはまさに自由連想法

である。フロイトによれば、夢とは無意識に抑圧された記憶が、圧縮や置き換えという変形を経て睡眠中の意識に現れたものである。そのため、たとえ夢がでたらめで脈絡がないものに見えようとも、そこには症状を生み出したものと同じ原因が隠れている。そこで分析では、患者に自由に夢を語らせ、分析者はその解釈を患者に与える。これにより患者はそれまで抑圧していた記憶を意識できるようになり、結果、その抑圧が原因で生じた症状は取り除かれる。だとすれば、コルタサルは主人公に精神分析の治療原理を語らせていることになり、それゆえこの小説は一種の自由連想ということになる。実際、彼にとって文学は、精神分析に代わる自身の神経症の治療法としての側面もあった¹¹⁾。では、「悪魔の涎」は、作者のどのような記憶から生まれた夢なのだろうか。

「はじめに」で述べたように、それは作者のエディプス・コンプレックスや去勢不安である。ここではミシエルが盗み撮りした母子にも似たカップルに幼児の近親相姦的な欲望を、動き出した写真が暴露する事実——女を餌に少年をおびき寄せようとする、道化のように白い顔をしたホモセクシャルの無気味な男の企み——に、父による去勢の脅しを見ることができるとする。また、ミシエルが自身の少年時代を投影しながら少年の様子を眺め、結果的に二度にわたり少年を救ったことから、少年を彼の分身であると考えるなら、彼が少年を逃がした仕返しに、写真の中の無気味な男に襲われそうになることには去勢不安が見て取れる。さらにこのとき、語り手としてのミシエルが「硬いカメラのレンズが変わってしまった」(128)とすることも、去勢のイメージが見られる。以上のことから、「悪魔の涎」はまず、母子のようなカップルを覗き見たことで、かつて抑圧したはずのエディプス・コンプレックスを刺激された主人公が、その

盗み撮りの引き伸ばしに、自身の去勢不安を再体験する物語ということになる¹²⁾。そして、主人公がしたこの恐ろしい経験こそ、幼少のコルタサルがしたものだ。これは次のような彼の伝記的事実からも伺える。

コルタサルが幼少の頃、彼の父は家族を残して失踪した。そのため残された家族は叔母の家に身を寄せ、少年コルタサルは母、妹、叔母、祖母といった女性たちに囲まれて育つ。当時、ラ・プラタ川流域では欧米のゴシック文学が数多く翻訳されており、少年は彼女たちの読む幻想文学に大きな影響を受ける。こうして幼少の頃からコルタサルはロマン主義や象徴主義の作品に親しみ、その後、シュルレアリスムや精神分析理論の影響を受け、独自の幻想文学を執筆するようになる。また、コルタサルは幼少の頃から親しんだE・A・ポーの主要な作品の翻訳を手がけるといふ重要な仕事もしている。

父親不在の女性ばかりの家庭の中で、少年コルタサルは母との濃密な関係の中で育ったのだろう。それは少年にとって心地よい体験だったに違いない。しかし、同時にそれは少年に罪の意識も抱かせたと思われる。というのも、母からの愛情を独り占めすることは、本来は父が享受するはずの快楽を横取りすることを意味するからである。また、そのような振る舞いには、自分たちを捨てた父への復讐の意味があったかもしれない。だとすれば、これもまた少年に罪の意識を抱かせただろう。いずれにせよ、「悪魔の涎」の無気味な男が企む少年への性的虐待は、父に対するこのような罪の意識に対する罰である。また、一方で少年にとって不在の父は、単に憎いだけでなく、思慕の対象だっただろう。この場合、無気味な男の性的虐待の企みは、父に愛されたいという願望の表れとも言える。つまり、少年が無気味な男の餌食にされそうになることには、コルタサ

ルの陽性と陰性の両エディプス・コンプレックスが現れている。この幼少期の複雑な感情と読書経験とが相まって、コルタサルは「悪魔の涎」のような幻想的な文学世界を作り上げたのである。

以上、おおまかであるが、フロイトの理論に従い、「悪魔の涎」のエディプス的な側面を確認した。さらに作品内のいくつかの細部については、J・ラカンの「鏡像段階」の理論と「母の欲望」という概念からその意味が明らかになる。ラカンによるエディプス期の幼児の理解は次のようなものである¹³⁾。

身体が未熟なまま生まれる幼児にとってその身体は、自由にコントロールできないバラバラの「寸断された身体」としてある。しかし、母の厚い庇護を受けている幼児にとって、母と自分の区別はなく、幼児はその未熟さとは逆に、非常に満たされた状態にある。とはいえ、成長とともに次第に母が幼児をかまわなくなると、幼児は自身と母との間に裂け目があること、そして、母には欲望があり、その対象が自分ではないことに気づく。そこで幼児は母を取り戻すべく、母の欲望の対象になって母に愛されようとする。そのとき母の微笑む視線の先にある自らの鏡像に気づいた幼児は、それを母の欲望の対象と見なし、この鏡像に同一化しようとする。しかし、これが幼児に大きな変化を引き起こす。というのも、この鏡像は幼児に、その身体の成熟に先立ち、まとまった自分というイメージをもたらすからである。ラカンは生後半年から一歳半までの幼児と鏡像の間にこのような関係が構築される時期を「鏡像段階」と呼び、この鏡像に自我の原基とそこに潜む他者性を認めた。

またこの頃は、ちょうど幼児が男女の肉体上の違いに気づき始める頃でもある。これに気づいた幼児は、母には欠けたものがあり、母はこれを欲望していると考えるようになる。そして幼児は母の視

線の先の鏡像を母の欠けたおちんちんと見なし、それに同一化することで再び母と融合しようとする（「ファルスを持つ母」）。こうして幼児は再び母子一体の甘美な楽園を取り戻すはずであった。しかし、すでに語る主体である母の欲望の対象は、視覚的に同一化できるものではない。そもそも、母のおちんちんはもととない。そのため、母の欲望は決して満たされず、それは際限のないものとして幼児に現れる。この底なしの母の欲望を前にした幼児は、得たばかりの鏡像に自我を失いかねない危機的に陥る。このように、幼児にとって母とは単に慈悲深いだけでなく、恐ろしい者でもある。つまり、去勢不安はすでに母子関係にある。「悪魔の涎」では女がフィルムを要求することや、実は彼女が無気味な男の手下であったのがこれにあたる。また、この相反する母の二つの側面は少年を誘惑する年上の女にある性的魅力と恐ろしさという二面性に見て取れる。

では一体何が、幼児に混乱をもたらすこの双数関係に終止符を打つのだろうか。それが去勢である。フロイトは去勢を、男児がその恐怖に屈して母への愛情を断念することで、父が体現する社会性を受け入れていく過程と考えた。そのとき男児はこの去勢不安を克服すべく、エディプス・コンプレックスを抑圧する。一方、ラカンは去勢を、父としての言語が母子の間に介入することで母のおちんちんとしての子がそこから切り離されるとした¹⁴⁾。だとすれば、動き出した写真を前にミシェルが「カメラのレンズに変わってしまった」と言い、少年を逃がした仕返しに無気味な男に襲われるのは、ラカンの去勢理解の通り、父により母のおちんちんとしての幼児がそこから切断されることを表していることになる。

二 『欲望』に描かれるエディプス・コンプレックス

次に、「悪魔の涎」に見られたエディプス・コンプレックスの表象が『欲望』にどのように受け継がれているかを考察したい。『欲望』では、公園で中年の男と若い女のカップルを盗み撮りしたトーマス（ピーピング・トム）は、その写真を取り返しにスタジオにまでやって来た女とベッドを共にしそうになる。また、中年の男は、トーマスに背格好が似た第三の男——喫茶店でトーマスとロンを覗く青年——によって殺される。そこでトーマスを子、第三の男を彼の分身、公園のカップルを父母とするなら、確かに「悪魔の涎」には、父を殺し、母を娶るといふ男児の欲望が表現されている。

もちろん、トーマスが公園で覗くカップルが父母を表しているのは、「悪魔の涎」でミシエルが覗き見るカップルが母子を表すのとは違う。しかし、『欲望』の覗きの場面が、幼児が父母の愛し合う様子を覗くことを意味すると考えるなら、この場面は、フロイトが「ある幼児期神経症の病歴」（一九一八年）、いわゆる狼男の症例で論じた「原光景」として理解できる。

この原光景とは、両親の寝室で幼児が覗き見た両親の性行為のことである。原光景を前にして、幼児は当初それが何を意味するかは分からない。しかし、父と母の解剖学的違いに気づいた幼児がそれを原光景の記憶と結びつけたとき、寝室での父母の行為は父による母への去勢の現場として理解され直す。「ある幼児期神経症の病歴」でフロイトは、木の上の数匹の白い狼に見つめられるという狼男が幼少の頃に見た夢の分析を通し、彼が後背位の姿で性交する両親を見たと考えた。そのときの父親の暴力的な行為と、傷口（女性器）

を持った母親の満足げな表情の記憶が、父と母の解剖学的違いの認識と結び付き、去勢が現実味あるものとして幼少の狼男に迫ってくる。そのため狼男は、「おまえが母のように父から満足を与えてもらうには、おまえは母のように去勢されねばならない。しかし自分はそのような目に合いたくない」⁽⁵⁾という葛藤に苦しむことになり、これが彼の症状の原因になったとフロイトは分析した。

『欲望』においても、カップルを写した写真が原光景のように恐ろしいものへと変化する。最初トーマスはその写真の出来上がりを平和で幸せな光景として理解していた。しかし、その写真の引き伸ばしたとき、その光景はまず殺人未遂の現場として、次いで殺人事件の現場写真として現れる。そして、事実を確かめるべく公園に戻ったトーマスは実際に死体と遭遇する。

また『欲望』では、原光景において満足げな表情を浮かべる母に相当するものも描かれている。死体を発見したトーマスは、このことを知らせに友人の画家とその愛人のカップルの所に向かう。すると、彼らは情事の最中であった。愛人はそれを見つめるトーマスに気づく。彼女と目が合ったトーマスはそこを立ち去ろうとするが、彼女はそれを目で制止し、うっとりとした表情を浮かべる。彼女はトーマスに見られて興奮している。トーマスは思わず目を逸らすと、彼の動揺を表わすかのように、彼の視線としてのカメラは、拡大した写真の肌理にも似た抽象表現主義風の絵画の画面をさ迷う。

さらに、トーマスを死体へと導いたものが謎の女の欲望であったことから、『欲望』の一連の場面を母の欲望という視点からも解釈できる。底なしの母の欲望を前にして、幼児の鏡像への同一化、すなわち幼児が母のおちんちんであることは否定される。そのとき、鏡像に覆われていた未熟なバラバラの身体はむき出しになる。『欲

『望』でもトーマスは、謎の女の不明な欲望に導かれ、写真のしみに拳銃や死体というフアリックなものを認め、まさに聖トーマスのように公園で実際に生々しい死体に触れる。つまり、これら写真に浮かび上がる拳銃や死体、そして公園の死体には、幼児の父の死を願う欲望とその去勢不安が重ねられ（圧縮され）ているのである。

以上のように、トーマスが覗いたものは父の母への去勢の場面を表しており、ミシエルの覗いたものが表わすものと異なっているが、両者ともエディプス期の幼児の一場面を表わしているという点では共通している。そしてこの後、両作品とも主人公への去勢が描かれる。そのきっかけは両作品とも、女に盗み撮りがばれることである。そのとき、両主人公の立場は、「見る」から「見返される」へと変化する。さらに両主人公がこの光景をもう一度、今度はそれを写真で見るとき、写真は映画のようになり、そこに主人公の去勢不安としての無気味なものが浮かび上がる。

「悪魔の涎」では、当初ミシエルは、年齢の不釣り合いなカップルの覗き見を楽しんでいた。しかし、撮影に気づいた女とそこに加わった男に見返されると、逃げるようにその場を去る（124-125）。また、動き出した写真を前にして、無気味な男の恐ろしい企みに気づいたミシエルが思わず声を上げたとき、今度もミシエルは女と男に気づかれ、写真の中の彼らに見返される（128）。

『欲望』でも同様である。冒頭でのトーマスは、「見る」ということにおいて力を持つ者として描かれていた。フアリックな一眼レフや未現像のフィルムはそのシンボルである。覗き見がばれて女に見返され、喫茶店で青年に覗かれる頃から次第に雲行きは怪しくなるものの、そのときのトーマスの顔にまだ不安はない。しかし、写真を現像してからのトーマスは、次第にその力を失っていく。そこで

はトーマスは女の欲望を探るべく、まず、抱き合う二人の写真を二枚、引き伸ばす。すると一方の写真の中の女の視線の先に、何が写っているのかが分らないしみがある。その部分を銀粒子が露わになるまで拡大してみるが、それでもそれが何かは分からない。そこでトーマスは一連の写真を引き伸ばし、その中にしみの拡大写真を挿入する。そのとき一連の写真は映画のモンタージュのようになり、撮影時には思いもしなかった事実を語り始める。しみは拳銃であった。トーマスは理解する。「あの時、草むらには第三の男がおり、女は彼と共に謀して中年の紳士を殺害しようとしていた。しかし、自分の盗み撮りのおかげで、殺人の計画は未遂に終わり、女はこのことが発覚するのを恐れて、フィルムを要求したのだ」と。

このときまだトーマスが殺人を防いだと思っているのは、ミシエルが写真を見ながら、自分のしたことは善行だったと撮影時を回想するところに相当する。また、モンタージュのようにして事実を語る写真は、「悪魔の涎」で動き出した写真に相当する。

「悪魔の涎」では、ミシエルはカップルの写真を眺めながら、撮影時に彼がフアインダー越しにした、女が少年を誘惑しているというエロティックな空想を反芻し、結局自分の盗み撮りは、少年に女から逃げ出す機会を与えたと考えていた（126）。しかし、突然写真が動き出し、それが撮影によって中断された出来事を再現し始めたとき、写真は彼の空想を打ち砕く事実、すなわち無気味な男の同性愛的な企みを暴く（128）。

『欲望』でも、写真は主人公の思い違いを明らかにする。一つ目のしみの拡大の後、トーマスは別の写真にもしみを見つけ、これもまた銀粒子が露わになるまで拡大する。すると、そこには死体らしきものが写っている。すでに夜であったが、このことを確かめるべ

く公園に戻る。すると、なんとそこには死体がある。トーマスは恐る恐る死体に触れる。そのとき、誰かが枝を踏んだような物音がする。彼は怯えた表情であたりを見回し、逃げるようにしてその場を去る。彼の視線はもはや何物も支配していない。ここでのトーマスは写真のしみに浮かんだ拳銃や死体に囚われており、その意味で、しみのほうが彼を見返している。このとき、彼がなぜか一眼レフを持っていない（まさに去勢である）ことが、彼がすでに見るといって特権的な位置にいないことを強調する。そして、この不安に怯えるトーマスに画家の愛人の眼差しが追い打ちをかける。

以上のように「悪魔の涎」と『欲望』とは、自分の撮影が犯行を防いだと回想する場面と写真が映画のようになる場面の順番が逆になっているものの、視線の逆転や写真が映画のようになることで去勢不安が表現されているのは同じである。ただし、ここで言う映画を、いわゆる一般的な物語映画として理解してはならない。

まず「悪魔の涎」の場合を見てみよう。一九六三年にキューバでした講演でコルタサルは、長編小説を映画に、短編小説を写真に撮ることで両者の違いを説明している。ここで長編小説に喩えられる映画とは、いわゆる一般の長編物語映画のことである。この喩えには何の問題もない。注意すべきは短編小説の場合である。コルタサルはそこで、カルチェーブレッソンやブラッサイの写真を取り上げ、写真とは我々の現実の向こうのさらに大きな現実を動的ビジョンとして開示する現実の断片であるとする⁽¹⁶⁾。だとすれば、「悪魔の涎」の映画のように動き出す写真とはこの動的ビジョンのことであり、ここで言う映画を一般の長編物語映画として理解してはならない。そして、このとき写真に開示されるもう一つの現実こそ、抑圧されたはずの作家自身の去勢不安ということになる。

次に『欲望』の場合を見てみよう。一般的な長編物語映画では、あらかじめ決められた方針のもと、映像の断片が組み合わされ、連続する虚構の時間・空間が構築される。しかし、トーマスがしたモンタージュはそのようなものではない。むしろここでは写真の方がトーマスにその並べ替えをさせている。また、そうして一連の写真が語り出すものは、「悪魔の涎」と同じく、撮影時にトーマスが見たと思っているものを打ち砕くような事実であり、それが意味するものは去勢不安であった。このようにこのモンタージュは、虚構の時空を作り出すのではなく、まるで精神分析のように抑圧されていた現実をそのしみに浮かび上がらせる。この現実との出会いがトーマスに白昼夢のような体験をもたらす。そうして露わになった現実には、それがそれまで抑圧されていたからこそ、逆説的ではあるが、非現実のように感じるのである。

したがって「悪魔の涎」でも『欲望』でも、その写真は映画のようになるが、そこに上映される光景は一般的な物語映画が描くような虚構ではなく、抑圧されていた現実であり、それが意味するのは去勢不安である。コルタサルとアントニオーニは共に、フアインダー越しの視覚（望遠鏡、遠近法）と写真の視覚（印画紙）を対立させ、前者を意識、後者を無意識の場としたうえで、映画のようになる写真に浮かび上がる無気味なものとして、主人公の去勢不安を表現したのである。加えて『欲望』では、これを強調するかのようになり、写真の引き伸ばしの場面を中心にして、男性性の誇示と去勢不安、去勢における父の肯定的な役割の様々な表象が描かれている。

男性性の誇示としては、冒頭のモデルの撮影の場面が性交を思わせることや、トーマスが謎の女以外の女性やホモセクシユアルのカップルに対して軽蔑的な態度を取ることが挙げられる。

去勢不安としては、モデル志望の二人組の少女との子供じみた乱交の場面において、謎の女がフィルムを得るべく身を差し出すときは巧みにその乳房が見えないように撮影されていたのに対して、ここでは乳首だけでなく陰部までも見えること、この直後に写真に発見した死体とそのときのトーマスの姿勢が一致することが挙げられる。また、夜の街で偶然見かけた謎の女を追って紛れ込んだコンサート会場で、ギタリストが投げつけた壊れたギターを掴んだトーマスが、それを他の観客から必死になって守っている姿は、まさに去勢により傷ついたおちんちんを守るうとする哀れな幼児である。

去勢における父の肯定的な役割が表れているのは、トーマスが謎の女と寝室に向かう場面である。フィルムを受け取った女はトーマスにキスし、二人は寝室に向かう。しかし、そのとき公園の近くの骨董店で購入したプロペラが配達され、彼らの気分を水を差す。このとき、寝室の入り口で立ち止まった二人の間に、髭を生やした男の絵が壁に掛かっているのが見える。この構図はまさにエディプスの三角形であり、プロペラは母子の間に割って入る父の巨大なファルスである。ここでは父が母子に介入することで、近親相姦の罪を犯すことから間一髪で子を救い出したのである。だとすれば、このプロペラは、「悪魔の涎」の最後で突然現れて無気味な男から少年(分身)とミシエルを救う鳥に相当する(128&129)。両作品とも空からやってきたものが主人公をまさに悪魔の涎から救うのである。

三 『欲望』に描かれる去勢不安の克服

フロイトが言うように母へのエディプスの欲望を断念するにせよ、ラカンが言うように母のファルスであることを断念するにせよ、幼

児は去勢の脅しに直面することで、甘美であると同時に恐ろしくもある母との双数関係から抜け出し、社会的存在となる。「悪魔の涎」では主人公がカメラになるという形で、子が母から切り離されたことが示唆されていた。では『欲望』にも、主人公の去勢不安の克服は描かれているのだろうか。

このことを考えるために、前もって幼児の性理解の特殊性を確認しておく必要がある。フロイトの「解剖学的な性の差別の心的帰結の二、三について」(一九二五年)を見よう¹⁹⁾。この論文でフロイトは、男女の解剖学的差異に気づいた幼児男児と女児が、これを利用してどのように自分を位置づけるかについて考察し、男児と女児のエディプス・コンプレックスの非対称性について考察した。そのとき前提となるのが、幼児にとって性器はおちんちんしかないということである。男性器が目立つ形をしているのに対し、女性器は奥まっついて見ることが難しい。それゆえ男女の解剖学的差異に気づいた男児は、母や女の子のおちんちんは切り取られたと考えるようになる。そして、父に逆らえば、自分もまた、女のようにおちんちんを切り取られてしまうかもしれないという去勢不安を抱く。この不安が母を自分のものにするという男児の欲望を粉碎し、同時に男児は、自らの男性器を誇り、女を去勢された者として軽蔑するようになる。

フロイトが言うように、もし幼児にとって性器がおちんちんしかなく、女が男からおちんちんを取った者であるなら、女とはもともと男だったことになる。だとすれば、幼児の性理解において女とは劣った男であり、それゆえ男女とは「同種の差異」ということになる。しかし、性において男女は相容れない「対立する異種」である。幼児がそのような性差を理解するためには、母はおちんち

んを切り取られたのではなく、別の性器を持っていることを知らなければならぬ。だが、女性器は奥まっついて見ることが難しく、そして、いったん性器がおちんちん一つしかないとなれば、その後、女性器を見ても、狼男がしたように幼児はそれをおちんちんの切除の跡として理解するしかない。このように、幼児が視覚的に性差を理解することは理屈上あり得ない。では、どのように幼児は女にはおちんちんがそもそもないことを理解するのだろうか。

ラカンによる去勢の理解では、母子の間に父なる言語が入り込むことで両者の間に切れ目が入れられるとされる。幼児の性理解は、まさに言語によって変質する。それは次のように説明できる。

視覚中心の幼児にとって、男はおちんちんがある分、女よりも勝っている。しかし、男と女という記号は、それ自体には優劣はなく、対等で相容れない。そのため、幼児がこの男女という言葉を知ったとき、見た目において優劣のあった男女は、この対立する記号の元で対等な異種として位置づけし直される。これにより女はおちんちんを切られたこともなければ、再び持つこともありえないものとなる。これが幼児に母のおちんちんであることを断念させる。したがって、子が母のおちんちんであることを不可能にするのは、対立する男女という一組の語ということになる。

このような対立する語としての言語を幼児が学ぶ典型的な場面として、しばしばラカンが取り上げるのが「快感原則の彼岸」(一九二三年)に登場するフロイトの孫の糸巻遊びである。ここでは糸巻の出現とその消失という二つの場面が繰り返される。これを視覚的に見れば、糸巻の投擲は幼児に「糸巻が欠けている(どこかにある)」という印象をもたらすだろう。この場合、糸巻がある状態はそれが欠けた状態よりも優位なものとしてある。しかし、この遊びの中で

幼児が糸巻を投擲したときに「オー(Fort=なる)」それを引き寄せたときに「ダー(Da=ある)」と叫ぶとき、二つの対等な語のもとで、二つの状況は対等なものとなる。こうして最初は視覚的な如感に与えられた「ない」という語は、「どこにもない」「ありえない」「そもそもない」という不可能をも意味するようになる(18)。

『欲望』の最後のパントマイムのテニスの場面は、まさにこの糸巻遊びである(19)。画家の家からスタジオに戻ったトーマスは、ようやくスタジオの異変に気づく。公園に行った際に何者かによってえた画家の愛人がやって来る。トーマスはただ一枚残された写真を彼女に見せる。それは死体と思われるしみの拡大写真であった。だが、彼女にはそれが恋人の描く抽象表現主義風の絵のようにしか見えない。翌朝、トーマスは死体を写真に撮るべく公園に向かう。しかし、死体は跡形もなく消え去っていた。トーマスが呆然としてみると、そこにジープに乗った道化の扮装をした学生たちが現れ、そのうちの二組のカップルがテニスコートでパントマイムのテニスをし始める。その様子を少し離れたところからトーマスが眺めていると、彼の頭上を空想のボールが飛び越える。道化の女はトーマスにそれを拾ってくるように促す。トーマスは戸惑いながらも彼女に従い、見えないボールを拾って投げ返す身振りをする。すると、トーマスの耳に存在しないはずのボールの音が響いてくる。

パントマイムではボールがなくてもゲームができるように、死体がなくても一連の体験はできることをトーマスは理解したのである。このとき死体は母のおちんちんのように、どこかにあるもの(写真に撮れるもの)から、どこにもないもの(撮れないもの)へと変化させる。したがってテニスコートの場面は、幼児が去勢を受け入れた

ことを表している。そこでバントマイムのテニスをする道化のカツプルは家庭内の父母であり、彼らの風貌には「悪魔の涎」の無気味な男の道化のような白い顔が受け継がれている。また、テニスコートが家庭であるなら、フェンスを囲むほかの道化たちは社会、トーマスはその狭間にいる幼児であり、母親としての道化の女に促され、見えないボールを追いかけてニスコートから離れるのは、視覚中心の母との世界から、言語が支配する父の世界へと旅立とうとしている幼児を表わしていることになる。そのときボールを拾い、それを投げ返した後のトーマスのアップの映像に、聞こえないはずのラリーの音が響いてくるのは、まさに幼児が言語を得てどこにもないものを見る力を得たことを表している。さらに、このあとに続くシヨットも去勢の受け入れを表している。

このアップの後、画面はトーマスを上空から映したシヨットへと切り替わる。すると、トーマスは緑色の長方形の中の小さな黒いしみになり、しばらくしてそのしみはそこから消え、代わりに黒いエンドの文字が浮かぶ。トーマスにとって写真のしみは、見返すようにして彼を死体へと導いたもので、彼の去勢不安を表すものであった。もし、緑の長方形の中のトーマスが彼の撮った写真に浮かんだしみで、トーマスが消えたことが写真からしみが消えたことを意味するならば、このことは見る者を見返す不安の眼差しとしての去勢の恐怖が抑圧されたことを表していることになる。

ところで「悪魔の涎」においても、写真のしみについてのさりげない記述がある。ミシエルははじめそれに違和感を覚えたものの、あまり気にしていなかった(125)。しかし、それは『欲望』と同様、不吉な出来事の子兆だった。その写真の画像が映画のように動き出すとき、女と少年の様子から無気味な男の企みが明らかになる。ミ

シエルは声を上げる。するとカメラは前進し、しみは画面から外れる(128)。女は驚いてミシエルを見る。次に写真は、美しくないと理由でフレームから外したはずの無気味な男の乗った車の方を大きく映し出す。すると、男はポツカリと黒い穴の開いた目でミシエルを睨みつけている。絶体絶命のそのとき、巨大な鳥が画面をかすめ、その隙に今度も少年は逃げ出すことに成功する。一方、企みを邪魔された男は、怒りに震えながら手を突き出し、その影で画面を覆ってしまう。ミシエルは思わず目を閉じ、まるで子供のよう泣きじゃくる。ふと目を上げると写真は青空になっていた(129)。

このように「悪魔の涎」の写真のしみも、写真の光景の主観的な理解を乱すものであり、主人公を恐ろしい現実へと導くものである。また、「悪魔の涎」で最終的に写真が映し出す青い空が、しみとしてのトーマスが消えた緑色の画面に対応するとすれば、青色の空の写真も一面の緑の芝生の画面も、去勢を受け入れた後の静けさを表している。もちろん、この対応において、写真を眺めるミシエルの位置にいるのはトーマスでなく我々鑑賞者である。だがこれにより、写真を見ることで生じたミシエルとトーマスの視覚の変容、すなわちファインダー越しの視覚から印画紙の視覚への視覚の変容は、より直接的に我々自身のそれとして経験されることになる。

四 おわりに

単に「悪魔の涎」と『欲望』を比較するだけなら、両者は違いばかりが目立ち、あまり関係がないように思える作品である。しかし、本論が試みたように精神分析理論を介して両作品を見ると、両者の細部には多くの対応関係があり、たとえそこにずれがあっても、

それらの根底にはエディプス・コンプレックスをめぐる幼児のドラマが貫かれていることが見えてくる。両作品の関係は、いわば同じ無意識の内容から生まれた別の夢、もしくは別の人が見た同じ夢であり、症状の反復としても理解できるだろう。とはいえ、この反復は単なる繰り返しではない。たとえば、『両作品にエディプスのテーマがあるのが明らかになるとき、『欲望』において探偵物の形式が採用されているのは、そのテーマに相応しい変更だったことに気づく(しばしば『オイディプス王』は最古の探偵物とされる)。また、映画のように動き出す写真の代わりに、『欲望』で用いられた写真の並べ替えとそのしみの拡大は、写真に恐ろしいものを浮かび上がらせる方法の文学と映画の違いを踏まえた変更であるだけでなく、コルタサルの写真と映画の理解に忠実であると同時に、そのさりげないしみの描写のアントニオーニ独自の解釈を示してもいた。また、

註

- (1) Julio Cortázar, "Las babas del diablo," *Las armas secretas*, Sudamericana, 1959. Edición de Susana Jakfalvi, Cádiz, 2012 (『秘密の武器』木村榮一訳、国書刊行会、一九八一年)。以下本論では、言及する箇所原文出处箇所を本文中に括弧で示す。
- (2) この名前はシナリオ (Michelangelo Antonioni, *Blow-Up*, *Modern Film Scripts*, Simon and Schuster, 1971.) ののみ登場人物。なお、『欲望』で名前が呼ばれるのは、編集者のロンや画家のビルバ、トーマスと関わる女性(母的人物)の所有者的人物(父的人物)のみである。
- (3) Peter Brunette, *The Films of Michelangelo Antonioni*, Cambridge University Press, 1998, p. 108; Seymour Chantman, *Antonioni, or, the Surface of the World*, University California Press, 1985, pp. 139-140.
- (4) Quoted and trans. by Roy Huss, "Introduction," *Focus on Blow-Up*, ed.

パントマイムのテニスの場面には、フロイトからラカンへの精神分析理論の洞察の深まりと軌を一にするものが見られた²⁰。

『欲望』は、多くの人々がその「悪魔の涎」への参照は着想程度と思つたほど原作からかけ離れたものでありながら、映画全体に施されたこのような変更や追加に、アントニオーニの深いコルタサル理解が認められる。一方で、このような翻案は必然でもあった。というのも、「悪魔の涎」は幻想的な内容を実験的な語り口で語る文学ならではの作品であるため、その文字通りの映像化が難しいからである。『欲望』は「悪魔の涎」の大胆な翻案であつたにもかかわらず、むしろそうであつたからこそ、そのテーマと作品構造を受け継いでいる。そして『欲望』がそのような翻案たりえたのは、『欲望』もまた夢の構造を持っていたからなのである。

- by Roy Huss, Prentice-Hall, 1971, p. 5.
- (5) Cf. David I. Grossvogel, "Blow-Up: The Forms of an Aesthetic Itinerary," *Diacritics*, No. 3, Johns Hopkins University Press, 1972.
- (6) Cf. Terry J. Peawler, "Blow-Up: A Reconsideration of Antonioni's Fidelity to Cortázar," *PMLA*, Vol. 94, 1979, pp. 889-890.
- (7) また、『欲望』の写真、孔雀の羽、抽象画、ジャズ、分身、見ていた物に入り込む主人公は、他のコルタサル作品との共通点でもある。
- (8) Sigmund Freud, "Das Unheimliche," *Gesammelte Werke* Bd. XII, Hrg. von Anna Freud, Imago, 1940. Fischer, 1999, S. 238-246 (『無気味なもの』高橋義孝訳、『フロイト著作集3』人文書院、一九六九年)。幼児期におけるヘニスと言語獲得後のヘニスを区別するため、本論では「おちんちん」と「男性器」の語を区別して用いる。
- (9) 幼年期におけるヘニスと「男性器」の語を区別して用いる。
- (10) たぶん、Jacob A. Arlow, "The Revenge Motive in the Primal Scene," *Journal of the American Psychoanalytic Association*, Vol. 28,

- 1980) で『欲望』を、原光景を見たことで生じたトラウマを克服すべく、写真でそれをもう一度見ようとして失敗する窃視症者の物語として理解する。また Robert T. Eberwein は “The Master Text of *Blow-Up*” (*Close Viewing*, ed. by Peter Lehman, Florida State University Press, 1990) で『欲望』を、他者によって語られ(支配され)る一つのシニフィアンとして、主人公が『オイディプス王』を再演する物語として理解する。
- (11) Evelyn Picou Garfield, *Julio Cortázar*, Frederick Ungar, 1975. pp. 22-23; Ian Stavans, “Justice to Julio Cortázar,” *Julio Cortázar*, ed. by Harold Bloom, Chelsea House, 2005, p. 199.
- (12) Cf. René Prieto, *Body of Writing*, Duke University Press, 2000, p.258; cf. Cynthia Schmidt-Cruz, *Mothers Lovers, and Others*, State University New York Press, 2004, pp. 76-77.
- (13) ラカンの「鏡像段階理論」と「母の欲望」の関連に関しては、本論は向井雅明『ラカン対ラカン』(金剛出版、一九八八年)の「父性隠喩」の説明(五五―六八頁)に依拠した。ラカン「わたし」の機能を形成するものとしての鏡像段階」(宮本忠雄訳、『エクリ』弘文堂、一九七二年)、および、ラカン『無意識の形成物』上(佐々木孝次、原和之、川崎物一郎訳、岩波書店、二〇〇五年)も参照。
- (14) *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre V: Les Formations de l’Inconscient 1957-1958*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Seuil, 1998, ch. X (『無意識の形成物』上、第十章)。
- (15) Sigmund Freud, “Aus der Geschichte einer infantilen Neurose”, *Gesammelte Werke* Bd. XII, S. 74 (『ある幼児期神経症の病歴』小此木啓吾訳、『フロイト著作集9』人文書院、一九八三年、三八五頁)・フリオ・コルタサル「短編小説の諸相」、『対岸』寺尾隆吉訳、水声社、二〇一四年、一五〇―一五一頁。
- (17) Sigmund Freud, “Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds”, *Gesammelte Werke* Bd. XIV, Hrsg. von Anna Freud, Imago, 1948; Fischer, 1999 (『解剖学的な性の差別の心的帰結の二三について』懸田克躬、吉村博次訳、『フロイト著作集5』人文書院、一九六九年)。
- (18) 石田浩之は『負のラカン』(誠信書房、一九九二年)で、ラカンの「精神分析における言語と言語活動の機能と領野」にある幼児の糸巻遊びに関する記述 (Lacan, *Écrits*, Seuil, 1966, pp. 318-320) を、想像的な無から象徴的な無へと「なご」の意味が変容することを論じるものとして解釈する。本論の「なご」の理解はこれに基づく。
- (19) Daniel Devlin は *Through a Freudian Lens Deeply* (Analytic Press, 1985, p. 86) で、道化の女がトーマスにしたボールを拾うように頼む仕草に、原光景の目撃により危機に陥った母子関係が修復(再定義)されるのを認め、註でこの場面と糸巻遊びとの類似を指摘している。
- (20) 加えて、両作品に見られる、人間の視覚とそれを見返すような映画紙の視覚の対立は、ラカンが『精神分析の四基本概念(1964)』(一九七三年)で、ゼウクシスとパラシオスの絵の腕比べの物語や、互いに逆向きの三角形を重ねた図を用いて説明を試みる「目と眼差しの分裂」と重なる。両作品が示すこのような映像理解は、メッツのような鏡像段階理論を用いて同一化を論じる同時代の精神分析的映画理論と様々な点で異なっている。本論は両作品の成り立ちから、作品を症状と見なす古典的な精神分析的解釈を試みたが、この点に注目して両作品を論じることがもできる。今後の課題とした。

本稿は第三〇〇回美学会西部会研究発表会(二〇一四年九月二十七日、於大阪大学)における口答発表を大幅に加筆修正したものである。