

『ラ・ジュテ』の精神分析的解釈の試み

伊集院 敬 行

0. はじめに

クリス・マルケル (Chris Marker, 1921-2012) の短編映画『ラ・ジュテ』 (*La Jetée*, 1962) の特徴のひとつは時間旅行という仕掛けだろう。あらすじでそれを確認しよう。それは次のようなものである。

第三次世界大戦前夜、少年だった主人公は、オルリー空港で崩れ落ちる男とそれ見て驚愕する女の様子を目撃し、その光景に囚われてしまう。その後、まもなくして大戦が勃発する。放射能を避けるためにパリのシャイヨー宮の地下で暮らすことを余儀なくされた人々は、支配階級となった科学者たちによってその生活はもちろん、夢までも監視されていた。この荒廃した世界を復興させるべく、科学者たちはそのために必要な物質やエネルギーを未来から調達しようと時間旅行を試みる。だが、その試みは失敗に終わる。というのも、時間旅行とは大人のまま違う時間に生まれ変わることであるため、被験者はそのショックによって死ぬか発狂してしまうからであった。そこで科学者たちは、オルリー空港の出来事に囚われている主人公を時間旅行の被験者に選ぶ。科学者たちは、違う時間の記憶を強く持っている者なら、そこに送られても死んだり発狂したりすることはないと考えたのである。果たしてその目論見は成功する。主人公は時間を遡り、オルリー空港で見た光景の中の女と出会う。そして時間旅行を繰り返す中で主人公は彼女と愛し合うようになる。過去への時間旅行は完璧になった。そこで次に科学者たちは主人公を未来に送り込むことに取り掛かる。未来への旅行は過去のそれよりも困難を伴うものだったが、今度も時間旅行は成功する。そして未来人の説得に成功した主人公は、無事に物質やエネルギーを手に入れて現代に戻ってくる。だが、知りすぎてしまった主人公は支配者たちにとって不都合な人物でしかなく、軟禁されてしまう。そこに未来人が現れ、主人公を仲間にするると申し出る。しかし、彼はそれを断り、彼女の待つ過去に戻してくれるように頼む。未来人の助けで過去に戻った主人公は、オルリー空港の人ごみの中で彼女を見つけ、彼女に駆け寄る。そこに科学

者が待ち構えていた。科学者に撃たれ、遠ざかる意識の中で主人公は、自身の強迫観念の正体を知るのであった。

以上があらすじである。

『ラ・ジュテ』において、自分の見た強迫観念の正体が実は自分の未来であったという偶然の一致と、真実を知ったときはすでに手遅れという悲劇を可能にするのがこの時間旅行という仕掛けである。物語冒頭のナレーションによれば、実験前の主人公は、自身の強迫観念のイメージが平和な時代に実際に彼が見たものなのか、それとも苦しい戦後の世界を生き抜くために彼の心が作り出した偽の記憶なのかを自問していた。そして物語の最後でそれが実際にあったことであり、その中の崩れ落ちる男がほかならぬ彼自身であったことが明らかになる。したがってこの物語のSFとしての面白さは、主人公があくまで知らないうちに自分の死の場面を見ていたこと、すなわち忘れがたく強迫観念になった光景が実は自分の未来であるという、時間旅行の仕掛けを使った偶然の巡り合わせということになる。

だが、『ラ・ジュテ』は本当に偶然の一致の物語なのだろうか。フロイト (Sigmund Freud, 1856-1939) によれば、ヒステリー症状とは無意識に抑圧されて意識化できなくなった過去のトラウマ的体験が、時間を経て何かのきっかけで身体に現れたものである¹ (プロイヤー、フロイト『ヒステリー研究』(1895))。この考えに従うなら、我々は主人公の強迫観念の原因を次のように考えるだろう。すなわち、「自分自身の死の場面を見てしまった主人公は、その受け入れがたい事実を無意識に抑圧しようとした。そして、その抑圧により、その光景から自分の死という意味だけが抜け落ち、光景それ自体は強迫観念となって彼に取りついた」と。だとするとこの物語は、強迫観念に取りつかれていた主人公がその光景を自ら演じることになってはじめて、その光景が強迫観念になった理由を理解するというものになる。

しかし、幼少の主人公が、自分の見た光景の中にいる男が将来の自分であることに気付くことはどう考えてもあり得ない。だから、彼の強迫観念の原因は上述のようなものではない²。にもかかわらず、我々は、主人公が自分の見た光景が自身の死の場面であったことを知っていたと考えたくなる。そしてある意味でそれは間違っていないように思われる。というのも、この物語にはエディプスのシナリオが見られるからである。簡単に確認しよう。

主人公(幼少の頃の主人公と成人した主人公)と女と科学者が子、母、父を

表しているとする、主人公が一度目は目撃者、二度目は当事者であるという違いがあるものの、冒頭と最後で繰り返される空港の出来事はいずれも母に近づきすぎた子が父に罰せられることとして理解できる。この場合、『ラ・ジュテ』は、去勢不安を克服できず、エディプス・コンプレックスを抱えたまま成人した男性が、精神分析で過去に遡ることで、去勢不安を再体験する物語ということになる。

おそらく我々は『ラ・ジュテ』をこう理解することで、主人公が自分の見たものが自身の死であることを知っていたと考えてしまうのだろう。では、もし『ラ・ジュテ』をこのようにエディプス・コンプレックスや去勢をめぐる物語として読むことができるとすれば、『ラ・ジュテ』の心に残る様々な物語や表現上の仕掛け——1) 奇妙な時間旅行の描写, 2) 全編静止画という形式と一瞬だけ動く映像の対比, 3) その動く映像が彼女の瞬きであること, 4) 時間旅行がもたらす円環構造——はどのように精神分析理論で説明できるのだろうか。

1. 自由連想としての『ラ・ジュテ』の時間旅行

『ラ・ジュテ』で描かれる時間旅行はとても奇妙なものである。というのもこの時間旅行では時間旅行者がその身体を現在に残したまま、精神だけが移動しているように見えるからである。一般的なSFにおける時間旅行では、タイムマシンを使うにせよ、主人公自身の超能力によるものにせよ、時間旅行者は身体ごと時空を移動する。そしてナレーションに従うなら、『ラ・ジュテ』の時間旅行もそのようなものである。ナレーターは次のように言う。

時間の穴をあけることで、食料や薬やエネルギーを持ち帰ることができるかもしれない。この実験の目的は、時間の中に使者を送り、現在を救うために過去と未来を呼びよせることである。しかし人間の精神がそこで躓く。違う時間で目覚めることは、大人としてもう一度生まれ直すことを意味する。このショックはあまりにも強すぎる。死んだり意識不明になったりした身体を時間の様々な場所に送り込んだ後で、次に科学者たちは強い精神イメージを持つ人間でそれに取り組んだ³。

ナレーターがここで「死んだり意識不明になったりした身体を時間の様々な場所に送り込んだ後で」と言うのは、文字通りの意味ではない。それはこの時

間旅行の実験によって、被験者が死んだり狂ったりしたという意味である。というのも、主人公が被験者に選出される前に、時間旅行によって気が狂ったと思われる男が画面に映し出されるからである。つまりこのナレーションは、身体は時空を移動できても精神がそれに耐えられず、被験者が死んだり意識不明になったりしたことを意味している。このことから『ラ・ジュテ』の時間旅行でも、時間旅行者は身体ごと移動していることになる⁴。また、映画の後半で主人公は未来人からパワーユニット（この中に荒廃した世界を救うエネルギーが入っているらしい）を手渡される場面も、『ラ・ジュテ』の時間旅行がそのようなものであることの証拠となるだろう。

だが、このようなナレーションにもかかわらず、『ラ・ジュテ』の時間旅行はまるで夢を見るようになされており、そこでは精神だけが移動しているとしか考えられない。その時間旅行がどのようなものかを確認しよう。まず、ハンモックに身を横たえ、ケーブルの繋がったアイマスク状の装置を付けた主人公に、科学者が注射を打つ。すると、主人公は苦しみはじめ、しばらくして気を失う。そのとき、彼は時空を移動する。一方、彼の時間旅行先から現在への帰還は、それがアイマスクを外した主人公の主観ショット——目覚めを思い起こさせる——として表現されている。一体なぜ、マルケルは時間旅行をこのように描いたのだろうか。

かつて見た忘れがたい光景（見知らぬ男の死）が実は自分自身の未来（自分自身の死）だったという仕掛けを実現するためなら、通常のタイムマシンや超能力による時間旅行で充分である。実際、『ラ・ジュテ』の翻案とされるテリー・ギリアム（Terry Gilliam, 1940-）の『12モンキーズ』（*12 Monkeys*, 1995）では、主人公はタイムマシンで身体ごと時空を移動する⁵。しかし、我々の印象通り、もし『ラ・ジュテ』の時間旅行が精神の移動であり、夢を見るようにしてなされるなら、この時間旅行は一般的なSFのそれよりも、むしろクリストファー・ノーラン（Christopher Nolan, 1970-）の『インセプション』（*Inception*, 2010）や今敏（1963-2010）の『パプリカ』（2006）で描かれるような、他人の意識や夢の中への侵入およびそこから撤退に近い。また、精神の移動という点においては、『ラ・ジュテ』に強い影響を受けたと語る押井守（1951-）の『アヴァロン』（2001）におけるコンピュータ・ゲームの世界への移動も、『ラ・ジュテ』の時間旅行と比較できる。このように、『ラ・ジュテ』は時間旅行の物語というより、『インセプション』や『パプリカ』のように夢に侵入する物

語に近く、しかし、これらの主人公たちが他人の夢（他人の頭の中）に侵入するのと違って、『ラ・ジュテ』の主人公が侵入するのは自分自身の夢であり、その夢は自身の思い出と深く関わっている。その意味では『ラ・ジュテ』の時間旅行は、現実と夢の繋がりを語る昔話や御伽噺に似ているとも言える。その代表的なもののひとつである『邯鄲の夢』の邯鄲が夢の中で自分の未来を知るのに対し、『ラ・ジュテ』の主人公は夢見るようにしてなされる時間旅行を通して自分が過去に見たものを知るのである⁶。

このように『ラ・ジュテ』の時間旅行は、通常のそれとずい分違っている。通常の時間旅行で可能な物語を語るために、わざわざ不自然な方法を用いる理由はない。あるとすれば、そのように描くことこそマルケルにとって重要だったからである。そこで上述のような『ラ・ジュテ』の時間旅行の特徴からマルケルの意図を推測するなら、それはかつて見た忘れがたい光景が実は自分自身の未来だったというSFを描くことではなく、夢を通した思い出の再体験を描くことだったと考えるのが自然だろう。言うまでもなく、この思い出の再体験とは過去を懐かしむというものではない。それは、忘れていた記憶が甦ることである。夢を通して時間を遡り、忘れていたことを思い出す。これはまさにフロイトが精神分析で実践した自由連想法である。ここでもう一度、前述した『ラ・ジュテ』における時間旅行の描写を思い起こそう。確かにこれは精神分析の治療現場を連想させる。まず、自由連想法がどのようなものかを説明し、次にこれをラ・ジュテの時間旅行と比較することでこれを確認しよう。

では、自由連想法とはどのようなものか。

精神分析では、無意識に抑圧された感情や思考は、身体に現れるとヒステリー症状になるとされる。もしそうだとすれば、身体症状を取り除くには、患者がその原因である無意識に抑圧された思考を意識化できればよい。だが、身体症状それだけを見ても、それが表現する思考が何であるかを理解するのは難しい。そこで精神分析は夢に注目する。というのも、無意識に抑圧された感情や思考を表す文章の各語を他の語で置き換え、さらにそれをイメージに翻訳したものである夢には、抑圧された本来の内容を知る手掛かりが身体症状以上にあるからである。そこで分析家はまず、患者を長椅子に寝させてリラックスさせ、その連想の赴くまま、患者に自身が見た夢について語ってもらう。そして分析家は、そのとき患者が語ったことを文字通りの意味で捉えるのではなく、それを判じ絵のようにして解釈し、夢に隠された意味を自分で理解できるよ

う、患者に助言を与える。こうして患者が自身の無意識に抑圧されていたものを自分で意識できるようになると、抑圧が原因で生じた症状は取り除かれる。これが自由連想法とそれを用いる精神分析の大まかな治療原理である⁷（『夢判断』（1900））。

では、次にこの自由連想法と『ラ・ジュテ』の時間旅行との類似を確認しよう。

『ラ・ジュテ』では主人公はハンモックに横たわり、科学者たちの注射によって過去に遡る⁸。そして、科学者たちによってアイマスクが外されるとき、主人公は現在に帰還する。これはまさに精神分析の現場である。主人公は長椅子で夢を思い出しながら、そこに自身の過去の記憶を思い出すための手がかりを探そうとする患者である。一方、科学者たちは精神分析家だろう。劇中では主人公の時間旅行中に科学者たちが何をしているかは具体的に描かれませんが、ナレーション通りに主人公が体ごと時間旅行しているにせよ、我々の印象通りに体を残したまま精神だけが時間旅行しているにせよ、何らかの方法で彼らは時間旅行中の主人公を見守っているはずである。したがって、彼らは患者の背後でその話を黙って聞いている精神分析家に相当する。そして、この時間旅行の末に主人公の強迫観念の正体が明らかになるのは、夢の分析によって過去に遡ることで、患者の訴える強迫観念や身体症状の原因となった体験が明らかになることに相当する。

さらに細部の描写にも、夢の自由連想を思わせるところがある。たとえば主人公がはじめて過去に遡るとき、ナレーターが「様々なイメージが告白するように出てくる」と述べる。これは自由連想中に夢を思い出すこと、もしくは抑圧していたことが解釈によって次第に明らかになることに当てはまるだろう。また、劇中で主人公と女がデートをする場所が博物館であるのは、夢を通して自身の過去に遡る旅の途中で主人公が訪れる場所にふさわしい。というのも、それが過去を記録、記憶する場所だからである（なお、主人公達生き残りがその下で暮らすシャイヨー宮は、映画の上映・研究・保存の機関であるシネマテーク・フランセーズがあった場所である）。

以上のように『ラ・ジュテ』の時間旅行と精神分析には多くの点で類似が見られる。このことから、マルケルが本作で奇妙な時間移動の方法を採用したのは、時間旅行を夢を見ることのように描くだけでなく、この時間旅行に精神分析の自由連想という意味を与えるためだったと考えられる。では、時間旅行の

末に明らかになる強迫観念の正体としての自分の死は、精神分析理論でどのように説明されるだろうか。答えを先に言えば、それは「去勢」である。

2. 強迫観念の正体としての自分の死の意味するもの

精神分析により、その症状の原因となった体験を遡っていくと、多くの患者が自身の症状の直接的な原因となった体験をしたときよりもずっと昔の幼少の頃に、年上の者から誘惑されたことを告白することにフロイトは出会う。はじめフロイトは、早すぎる性的体験がトラウマとなって患者を苦しめていたと考えた。これを「誘惑説」という（『ヒステリーの病因について』（1895））。だが、そのような患者の語ることが必ずしも実際の出来事ではないことから、フロイトは誘惑説を捨て、子供がその両親との関係の中で感じる葛藤と不安という、より普遍的な子供の心理に関する理論である「エディプス・コンプレックス」と「去勢不安」を新しく打ち出すことになる（「第5章D類型夢（β）大切な人が死ぬ夢」『夢判断』）。

このエディプス・コンプレックスとは、子供が異性の親に愛情を向けることである。男児の場合、子供は母親に愛情を抱き、父親に対し敵意を抱く。そして子供はそのような感情を抱いた罰として、自身の大切なおちんちんを切られるのではないかと、という恐れ——去勢不安——を抱く。この去勢不安を前にして、子供は母親への愛情の断念し、父への同一化を進める（父が体現する法を受け入れ、小さな父になる）。一方、女兒の場合、すでに去勢されていることに気づき、同様に母も去勢されていることを知ると、母を見下し、父に愛されることでおちんちんの等価物としての子供を得ようとする⁹。いずれにせよ、母と二人だけの幸福な世界にいた子供は、第三者である父の登場によりその絆を断ち切れ、新しい世界＝社会へと踏み出す¹⁰（「幼児期の性理論」（1908）、「エディプス・コンプレックスの崩壊」（1924））。なお、フロイトはこの父による子への罰を「去勢」としたが、ラカン（Jacques Lacan, 1901-1981）は母と子の絆の切断を「去勢」と考えた¹¹（『無意識の形成物』（1957-58, 1998））。このようにフロイトとラカンでは去勢の役割やその説明の仕方は違うが、いずれの場合も、去勢は子供に母を失うという結果をもたらす。この去勢を前にして子供は、言うなれば母の世界である楽園の住人としては死に、父の世界である法の支配する世界、すなわち社会に生まれ直すのである。

では、このエディプスの三角形を劇中の登場人物に当てはめてみよう。する

と、「はじめに」ですでに確認したように主人公が子供、女が母、そして科学者が父となるだろう。この場合、冒頭とラストで繰り返される空港の場面は、次のように理解できる。

まず、オルリー空港の場面の女に駆け寄る主人公を科学者がピストルで撃つという光景は、まさに男児のエディプスの願望の成就を阻む去勢の場面である¹²。また、そうであるなら、この場面が後に主人公の強迫観念になったのは、少年の主人公がそのエディプス・コンプレックスと去勢不安をうまく抑圧できなかったからということになる。そして時間旅行の果てに、空港で過去に見た光景を自ら演じてはじめて主人公が自身の強迫観念の正体を知ることになるのは、精神分析によって患者が、抑圧によって忘却されていた過去を思い出すことに相当する。

また、この出来事が第三次世界大戦前の平和な時代と大戦後の荒廃した時代に挟まれるようにしてあることは、母と二人だけの楽園にいた子供が、去勢を受け入れて「法」が支配する父の世界としての社会へと移行することにも重ねられる。オルリー空港で両親と飛行機見物を楽しんでいた少年は、まるでこの事件がきっかけであるかのようにして始まった戦争を経て、放射能に汚染された世界で、科学者の「法」の下に生きなければならなくなる¹³。

そして、この出来事が去勢であるなら、これが空港で起こったことにも意味があると思われる。というのも超自我はしばしば鳥として表象されるからである。両親と彼らが子に示す社会的規範は、子供に取り入れられて超自我 (super ego) を形成する。この超自我とはいわゆる良心の声のことで、我々にはそれが頭上から聞こえてくる声として経験される。一般に超自我が鳥として表象されるのはそのためだろう。とすれば、頭上に巨大な鉄の鳥が飛び交う空港は、子供が去勢を経て、社会規範を取り入れ始めることを表象する場所にふさわしい¹⁴。

以上のように空港の場面は、主人公が幼少のころに体験した去勢と成人してからのその再体験が重ね合わせられているものとして理解できる。そしてこのようにこの場面を理解するなら、この出来事の前に主人公が女と結ばれることは、彼がエディプス期に退行したこと、すなわち、彼が法の支配から脱し、母なるものへと回帰したことを意味するだろう。このときそれまで静止画で構成されていた本作が、突然動き出す。このこともまた、精神分析理論で説明できる。だが、そうするためには精神分析理論において法とは何かを理解する必要

がある。そこでまず法について考察し、次にそれを踏まえ、全編静止画で構成された本作の中で唯一の動画である女の瞬きのショットが意味することについて考えてみたい。

では、ここでいう法とはどのようなものだろうか。法とは人と人を結びつけ社会を成り立たせる原理であり、我々を拘束するもので、そのもっとも基本となるものが言語である。ラカンはこの言語（もしくは言語体系）を「象徴界」（le Symbolique）と呼ぶ。

では、子供はこれをどのように学ぶのだろうか。言語は子供が生まれる前からあるが、はじめから子供はこれに従うわけではない。生まれたばかりの子供と母の間には言語はなく、両者は互いを満たし合うようにして分かちがたく結びついている。このように愛の空間というべき樂園にいる母子であるが、いったんその関係が上手くいかなくなると、言語という仲介者のない世界で、両者は互いにその暴力をぶつけ合うしかない。このとき、二人だけの世界は狂気の空間となる。この不安定な世界に秩序をもたらすべく、第三者である父＝法＝言語が二人の間に割って入ってくる。これが去勢である。こうして子供は母から切り離され、愛と狂気の世界から脱し、言語を通して世界を見るようになる。そのとき、言語という網の目で分節されることで世界はその豊饒さを失い、安定し、硬直したものとなっていく。

ところで、エディプス・コンプレックスが『オイディプス王』に見られるように、この去勢としての言語獲得のプロセスが見られる神話として、ここでアダムとイブの樂園追放（Paradise Lost）の物語を見ておきたい。旧約聖書によれば、樂園に住んでいたアダムとイブは、ヘビ（ファリックなもの）にそそのかされ、禁じられていた知恵の樹の実を食べてしまい（＝言葉を得て）、恥という概念を知る¹⁵。神の怒りに触れた彼らは樂園から追放され、過酷な世界で、寿命（死）と労働を与えられて生きることになる¹⁶。

さて、上述のように去勢が言語の獲得のことであり、それが流動的な現実を分節し、硬直させるものだとすれば、去勢以前の世界と去勢後のその違いは動と静ということになる。とすれば、ほとんど全編が静止画で構成された『ラ・ジュテ』の中で、女と結ばれることを暗示する一ショットのみが動画なのは、それがエディプスへの回帰を強調するためだったと考えられる。つまり、この場面は、「語る主体」（sujet parlant）が言語の支配から脱し、禁じられたはずの母なるものとの再会を表している。もちろん、これは主体が語る主体

であることをやめることを意味するのだから、このとき主体の精神は危険な状態にある¹⁷。この世界＝父なる世界に留まるには、主体はもう一度、去勢を経なければならぬ。そしてその通り主人公は死を迎えることになる。

この静止画から動画になる場面、すなわち女の眼が瞬く場面を確認しよう。おそらく二人は前夜に結ばれ、朝を迎えたのだろう。シーツにくるまってまどろむ女が画面に映し出される。そして彼女が目目を覚ますその瞬間、彼女は瞬きしてこちらを見る。

このとき、我々は不思議な感覚に陥る。その理由を単に止まっていたものが急に動き出したからとするだけでは説明不足だろう。それは静止画と動画がもたらす時間の感覚の違いからも生じていると思われる。通常の話術映画と違って『ラ・ジュテ』では、ナレーションと静止画の連続という形式が用いられている。一般に「物語を言葉で語る」と「写真を見る」とは、どちらも過去の出来事を回顧する形式である。そしてある意味で言語と写真は共に、現実を硬直化させる形式である。一方、演劇や映画も物語を語るが、これらは文字と違って時間芸術であるため、見ているものが今そこで起こっているという錯覚を鑑賞者に与える。この違いのために、それまで静止画で構成されていた本作において、突然、画面が動き出すと、我々の時間の感覚は過去の想起から、今の出来事へと変化する。これが我々に生々しい印象を与えるのだと思われる。またこの効果は、この場面に認められるエディプスへの回帰という意味を強めるだろう。

だが、それにしても、瞬く眼差しは画面のほんのわずかな部分の動きにすぎないのに、どうしてこれほどまでにこの場面は我々の心を揺さぶるのだろうか。それはこの場面で動くのがまさに目の瞼だからである。

3. 全編静止画で構成された映画の中で唯一動く映像としての女の瞬き

母との出会いを表すのに、眼差しとそれが瞬くことほどふさわしいものはない。というのもラカンに従うなら、眼差しは瞬きによって「消えたり、現れたり」することで、子供を言語の獲得に導くものであり、そして、言語を獲得してからは言語というヴェールの向こう側から子供を魅了するもの、その意味で子供をいつも「見ている」ものだからである。ラカンはこれを「対象aとしての眼差し」と呼ぶ。ではこの「対象aとしての眼差し」とはどのようなものか。これを詳しく説明しよう。

「フロイトの無意識における主体の壊乱と欲求の弁証法」(1960)においてラカンは、性感帯が唇、肛門の縁、陰茎の皺、膣、瞼の裂け目、耳の甲介など、縁のような裂け目 (la coupure) であり、鏡像¹⁸を持たないものであると指摘したうえで、乳首、糞便、眼差し、声のようなものもそのリストに加える¹⁹。また、『精神分析の四基本概念』(1964, 1973)でラカンは、乳房や糞便のような分析中によく出てくるものの代表格として「眼差し」²⁰を取り上げ、これを「快感原則の彼岸」(1920)に登場する糸巻き²¹とともに「対象a」として論じる。そこで、まず「快感原則の彼岸」においてフロイトがした彼の孫の糸巻き遊びについての解釈とラカンがそれをどのように理解し直したかを説明し、次に眼差しについて考えよう。

「快感原則の彼岸」によれば、フロイトの孫は「オー」と「ダー」の語を発しながら、糸巻きの投擲と引き寄せをするという、「いないいない」遊びに興じていた。観察からフロイトは、この遊びを次のように理解した。子供は糸巻きを母に見立て、それを放り投げたり、引き寄せたりする遊びをすることで、現実には自分の思うようにならない母を断念していた(欲動断念)。そして「オー」はドイツ語の「fort」から、ダーはその「da」から借用された音であった²²。

ラカンは、この遊びが糸巻き単体でなされるのではなく、「オー」と「ダー」という記号の対と結びついて行われていることに注目する²³。では、ラカンはこの遊びをどのように理解したのだろうか。よく知られるようにラカンは常に謎めいた書き方で、不十分な説明しかしない。そのため、ラカンの考えを知るには断片的な記述を集め、不足を補い、それを再構築するしかない。ここでは『負のラカン』(1992)における石田浩之の解釈を踏まえ、私見を交えてこれを説明し直してみたい²⁴。

先述したように、フロイトの孫は大人の使う言語を真似て、糸巻きを放り投げるときに「オー」、それを引き寄せるときに「ダー」の語を発しながら、母親の不在と現前を糸巻きという記号で再現する遊びをした。この糸巻きは母が裁縫に使うもので、子にとってそれは母の一部である。そしてそれゆえ「オー」は母親がそこにいること(見当たらない、どこかにいる)、「ダー」は母親がそこにいること(見えている)を表していると考えられる。この場合、「オー」は「母が見えない」「欠けている状態」を表す記号であり、「ダー」は「母が見える」「欠けていない状態」を表す記号ということになる。そして

両者を比較すれば、「オー」は「ダー」に比べて劣った状態を意味する記号ということになるだろう。

だが、「オー」と「ダー」の記号自体を比べても、どちらかがどちらかに勝っているということはない。それゆえ「オー」と「ダー」の発声が交互に繰り返されると、この二つの記号の下で、二つの優劣のある状態が等価なものとして捉え直される。これを0と1で説明してみよう。両者を量という点から見れば、0よりも1のほうが優れた状況である。そして0.5はその中間である。だが0と1が対立するものだとすると、0と1は否定と肯定、不可能と可能、無と存在、死と生、女と男、あの世とこの世のような対等な概念を意味するものとなる²⁵。もちろん、このように0と1が対概念としてあるときは、ここに0.5が入る余地はどこにもない。これら二つの0と1の関係の違いを一言でいうなら、「差異」と「対立」の違いになるだろう。量という点から比較するときは、0.3であろうと0.5であろうと0.8であろうとこれらは0と1との比較の対象となる。ここでは各項の関係は「差異」としてある。しかし、0と1が二つの要素だけからなる閉じた集合を形成するとき、0と1は「対立」し、他の項を排除し、等価なものを意味するようになる。

糸巻き遊びの場合に戻ろう。この「ある」「ない」の発声を伴う糸巻きの反復運動の中で、子にとって母は「見当たらない」だったり、「見え」たりするものから、「不可能」かつ「可能」なものとなる。そして、これが去勢を可能にする。はじめ「母が見当たらない」を意味していた「ない」は、「ある」と「ない」が対立することで、「母がどこにもない」、「母との再会は不可能なもの」となる。

このとき、ここに目に見えないものが生じていることに注意したい。もし、記号が目に見える世界を分節するなら、記号とそれが指す対象は一对一の関係を結ぶのだから、そのような記号には、目に見えないものを表すものはない。だが、「オー」と「ダー」のような記号の対は、否定、無、死、虚、穴、あの世という目に見えない世界（鏡に映すことができないもの、絵に描けないもの）を切り開く²⁶。このように記号には機能の違う二種類のものがある。それゆえラカンは、目に見えるものを分節する記号（対象と記号が一对一に対応する記号体系）と、「オー」と「ダー」のような対が重要な働きをする記号を区別し、前者の記号を「記号」(signe)、後者の記号を「シニフィアン」(signifiant)と呼んで両者を区別したのである。

さらにもう一つここで注意したいのは、上述した文章に傍点で強調したように、「ある」と「ない」の関係が、反復運動の中で「たり=or」（差異）から「かつ=and」（対立）に変わることである。はじめ、それぞれの状況をそれぞれ単独で「ダー」と「オー」と名づけたとき、母は「ある（見える）」か（or）「ない（見えない）」ものであった。だが、反復運動の中で二つの状況と「ダー」と「オー」が結びつき、これらが対立の関係を結ぶとき、母は「あり（存在する）」かつ（and）「ない（存在しない）」ものとなる。

以上、私なりに『負のラカン』の論考をまとめてみた。では、「ダー」と「オー」の対により生み出された、この「不可能」かつ「可能」なものとはどのようなものなのだろうか。それは禁止の立て札やヴェールの向こう側に我々が想起するものに喩えられるだろう。禁止の立て札を立てたり、ヴェールで隠すという身振りをしたりすると、その向こう側に隠されたものが存在し始める²⁷。言うまでもなく、このように我々がそのような鏡像のないもの、「どこにもないもの」を想起できることこそ、記号の対^{つひ}が我々にもたらした効果である。言語は禁止の立て札、ヴェールとして、その向こうにある何かを仄めかし（=可能）、我々がそれと出会うことを禁止する（=不可能）。こうして子は母とヴェール（=言語=父）を挟んで隔てられる（去勢）。言葉を語ることで、母を禁止された我々（語る主体）は、それ以降、言葉というヴェールの向こうに決して見ることができない母なるものを想起し、言語を語ることでそれ自体を母の存在証明にして生きていくしかない。つまり、言語=ヴェールは、主体と母との再会の約束であり、同時にそれを永遠に先送りにするものである。

こうして、「言語は糸巻きに代わりに母を表象する」ようになる。このことからラカンはシニフィアンの定義を「あるシニフィアンはそれとは別のシニフィアンの代わりに主体を表象する」²⁸とする。そして、これを式で表現したものが以下の式である²⁹。

$$\frac{S_1}{\mathcal{S}} \rightarrow \frac{S_2}{a}$$

この式を解説しよう。

分子は記号もしくはシニフィアン、分母はそれが表わすもの（意味）である。ラカンは言語をまとめて S_2 と記述する（signifiant indice 2と読む）。すでに見たように、その最小単位は「オー」と「ダー」のような二項で一組の互い

に対立するシニフィアンである。左辺の S_1 は、最初の記号、シニファインである糸巻きのことである。その下の S は、母子一体としての主体 (Sujet, S と表記) である。 S に/がある意味は後に説明するので、ここでは S に付された/は無いものとして見て欲しい。糸巻きに託されているのは単なる母ではなく、母子が分かちがたく結びつき、混然一体となった状態としての母であり、 S はこれを表している。右辺の S_2 は言語で、その下は、糸巻きに代わって、ヴェールとしての言語の向こうに捉えられる、主体の半身としての母 (対象a) である。

言語 (S_2) を獲得したとき、これが糸巻き (S_1) に代わって母——ただし、この時点では母子は未分化であるため、 S とする——を表すはずであった。だが、言語を獲得したことで、母子は分割される (去勢)。今後、言語は、母子一体のものとしての S の半身としての母 (a) を、もう一つの半身である子としての主体 S 、/は去勢を表す) に仄めかすようになる。したがってこの式は、「母子一体の状態としての主体 (S) を表していた糸巻き (S_1) は、「オー」と「ダー」という言語 (S_2) と結びつく。そのとき、言語 (S_2) は糸巻き (S_1) に代わって母 (対象a) を表象する」ということを表している。母子一体のものとしての主体が去勢されたことで子と母が切り離され、子だけがそこ (ヴェールのこちら側) に残された。分母だけを見てみよう。言葉を知ったことで S が去勢され、 S とaに分離したのである。

さて、糸巻きと同じく、眼差し、声、乳房、糞便³⁰もまた、母の一部であったり、母を連想させるもので、現れたり消えたりするものである。それゆえ、これらもまた、「ある」「ない」のような対の語を引き寄せるものとなる。とすれば、『ラ・ジュテ』で禁じられたはずの母との出会いとして解釈できる場面で女の眼が瞬くことは、かつて子に言語＝ヴェールを引き寄せた母の瞬きの再体験を主人公にもたらしたとも考えられるだろう。そしてそうだとすると、このとき鳥の鳴き声が聞こえるのは、去勢を経て、超自我が形成されたことを暗示している。つまり、愛する女の瞬きを見て、主人公は母を失ったその瞬間に立ち戻っている。これが、本章の冒頭で筆者が「母との再会を表すのに、眼差しとそれが瞬くことほどふさわしいものはない」と述べた一つ目の理由である。

ところで、先に言語を網に喩えたが、ここでは言語はヴェールに喩えられている。このように言語にはこれら二つの機能がある。『精神分析の四基本概念』でラカンは、これをゼウクシスとパラシオスの絵の腕比べ³¹や、遠近法と

スクリーンの違い³²として説明している（図1, 2）。ゼウクシスの描いた本物そっくりの葡萄の絵と遠近法が、見えるものを分節する記号の喩えであり（図3, 4参照）、パラシオスの描いたヴェールの絵とスクリーンが、見えないものを作り出すシニフィアン³³の喩えである。この喩えが言わんとすることは、言語は「網の目」（ラカンの言う記号）として世界を分節するだけでなく、「ヴェール」（ラカンの言うシニフィアン）としてその向こう側に何かを仄めかし、かつ、そこに行くことを禁止している、ということだろう。

では、『ラ・ジュテ』の主人公と女が結ばれたことが、禁止を侵犯し、ヴェールの向こうの母のもとへ赴くことだとすれば、そのとき何が起こるのだろうか。ヴェールの向こうに仄めかされていた母であったが、ヴェールを超えてそれに触れようとするれば、実はそのようなものがどこにもなかったことが暴露される。そうすると、もはや母の眼差しはその魅力の光を放つことはない。そのときそれは、主体の存在意義を奪う恐ろしい邪視（evil eye）となってしまうだろう。

ラカンが対象aの説明に取り上げるホルバイン（Hans Holbein, 1497/1498-1543）の『大使たち』（*The Ambassadors*, 1533）は、このことを説明するための喩えだと思われる。この絵を斜めから見ると現れる髑髏は、ヴェールを取り払った主体が見る光景の喩えにふさわしい。ここではヴェールの向こうの虚無との出会いが髑髏のぽっかり空いた穴に喩えられている。ヴェールを取り払われて髑髏となってしまった母は、そのぽっかり空いた二つの黒い穴（去勢のイメージ、鏡像がないもの）で子を見ているのである。

とすれば、全編静止画の本作の中で唯一動く映像である女の眼差しは、主人公に死をもたらすものでもある³³。なぜなら、言語というヴェールを超えることは、言語が機能不全を起こすことであり、語る主体としては死ぬことを意味するからである。つまり、主人公にとって瞬きする女の眼差しは、母との甘美な再会であると同時に、象徴的な空間の崩壊の前触れでもある。彼がこれから行く道は、母の世界に行くか、父の世界に戻るかの二つに一つである。そのまま語る主体であることをやめるにせよ（語る主体としての死）、もう一度去勢を経験して語る主体に留まるにせよ、主人公には死にも比すべきものが待っている。そしてその通り主人公は銃で撃たれる。これが筆者が「母との再会を表すのに、眼差しとそれが瞬くことほどふさわしいものはない」と述べたもう一つの理由である。

4. 結びに代えて：死の欲動の反復強迫としての円環する時間

ここまで本稿は、『ラ・ジュテ』の精神分析的解釈を試み、その唯一動く映像の中の女の瞬きを、ヴェールの向こう側からの眼差し——甘美であると同時に主体に死をもたらず眼差し——として理解した。最後にこれを見る私たちについて考えてみたい。というのも映画館における我々観客とスクリーンの関係は、『ラ・ジュテ』における主人公と女の関係の反復のように思えるからである。

女の眼差しは映画のスクリーン＝ヴェールに映し出され、それを見ている者の位置、すなわち主人公の位置に我々観客がいる。このとき、我々は主人公への感情移入を通し、女の眼差しに魅入られているだけでなく、実際に我々自身も、輝くスクリーンを挟んでその向こうのものと同じく向かいあっている。このとき映画は、単にそこに欲望の対象（の代理）を映し出すだけでなく、映画のスクリーンそれ自体がヴェールとして対象aをほのめかし、母と出会いそこねを繰り返す場となる。そしてこのとき女の瞬きは、映写機のシャッターの瞬きによって明滅する光と比べられるだろう。こうして、映画館は、『精神分析の四基本概念』でラカンの描いた眼差しと主体の関係を示す図の右広がり三角形のものになる（図1, 2）。とすれば我々は、映画が映し出す対象——魅惑的なスターやその物語——に惹きつけられているだけでなく、映画それ自体——光を反射して輝くスクリーンやそこで明滅する映像——に惹きつけられてもいる。そしてそうであるからこそ、我々は映画館に通うのではないだろうか。ここでは映画館は一種の子宮としてある。

カフカの『審判』（1925）で僧が主人公Kに語る物語は、語る主体と禁止のヴェールのこのような関係の喩えにふさわしい。これはオーソン・ウェルズ（Orson Welles, 1915-1985）の『審判』（*The Trial*, 1963）の冒頭で、『ラ・ジュテ』と同じく、紙芝居形式で映像化されている。それは次のような物語である。

法の前に一人の門番が立っている。この門番のもとに田舎から一人の男がやってきて、そこに入れてくれと頼む。だが、この門番は彼の要求を拒む。懇願したり、買収を試みたりするもうまくいかない。長い年月が経ち、とうとう眼も弱ってきたが、男は門から差し込む一条の光を認める。死を前にして男は門番に「誰もが法を求めているというのに、この長の年月、私の他に一人として入れてくれと要求したものはなかったのはどうしてですか」と尋ねる。いまわのときにある男に向かって門番は答える。「他のだれもここに入る許可を得るわけにはいかなかった。なぜならこの入り口はお前だけに定められていたか

らだ。では行って門を閉めるとするか³⁴。

『審判』で語られる物語の中の男のように、我々は禁止のヴェール（言語）の前で、その向こう側からの眼差しの光に捕らえられてたたずんでいる。だが、田舎から来た男が門番に懇願し、彼を買収しようとしたように、ときに我々はそれを超えてその眼差しに触れようとする。しかし、ヴェールに隠されていればこそ、慈悲の眼差しであった母の眼差しは、むき出しにされればそれを見るものに死をもたらす恐ろしいものとなる。女の眼の瞬きに魅了され、それに触れた『ラ・ジュテ』の主人公は、まるでその罰を受けるかのように、彼女に辿り着く直前で科学者に撃たれて死んでしまう。これは我々の生そのものではないだろうか。たとえそれが死をもたらすものだとしても、我々は語る主体である以上、ヴェールの向こうの母のもとへと駆り立てられる。これがフロイトの言う「死の欲動」なのだろう。そしてそうだとすると、『ラ・ジュテ』の時間旅行が作り出す円環構造³⁵は、死の欲動の反復強迫の現れとしても理解できる。『ラ・ジュテ』では、主人公が幼少のころに体験した去勢と成人してからのその再体験が、時間旅行によって一つの出来事に重ね合わせられ、その結果、物語はまるで円環を描くものとなる。これは我々にとって去勢が一度経れば良いというものではなく、ことあるごとにそれを再体験するようにしてあること——たとえば多くの人が思春期に精神が不安定になる——を表しているようでもある。我々は語る主体になったことで母＝死への傾きを持つ者となった。『ラ・ジュテ』はこのような我々の運命を描いた映画であり、女の眼が瞬くとき、疑似的にせよ母との出会いと別れを我々に再演させる映画なのである³⁶。

註

¹ ヨーゼフ・ブロイヤール、ジークムント・フロイト『ヒステリー研究（上）』金関猛訳、ちくま学芸文庫、2004年。

² ただし、『12モンキーズ』はそうだとはいえるかもしれない。『12モンキーズ』にはその終盤に、空港の搭乗ゲートで死にゆく主人公コールを抱きしめながら、そこに幼少のころの彼がいるはずだと考えたキャサリンがまわりを見渡すと、ある少年がこちらを見ていることに気づくという場面がある。このとき、幼少のコールがキャサリンの眼差しに自分と関わるものを見て取ったと考えるなら、『12モンキーズ』の主人公は間接的に自分の死を知っていたと言えるだろう。

- ³ Chris Marker, *La Jetée Cine-Roman*, Zone Books, 1992.
- ⁴ 本作はナレーションが抽象的であることと、紙芝居形式で物語が進行することから、具体的に何が起きているのかが良くわからない。
- ⁵ 『ラ・ジュテ』と『12モンキーズ』に時間旅行の比較は、本章で論じたもの以外にも、『ラ・ジュテ』の時間旅行にある精神分析的な側面を教えてくれる。多くの時間旅行ものでは、主人公が過去でした行為を変えることで現在を変えようとする。その代表的なものが『バック・トゥ・ザ・フューチャー』シリーズ(1985, 1989, 1990)だろう。『12モンキーズ』も、過去を変えることで現在を変えようとする物語である。一方、精神分析が時間旅行だとしても、この旅行では過去は変えられない。だがそれと向き合うなら、未来を変えることができる。『ラ・ジュテ』は、未来に行くことで現在を変えようとする物語である。これもまた精神分析の教えに合致するように思われる。
- ⁶ ここで「知る」を強調する理由は、彼らの夢が現実と無関係なものではなく、むしろ自分の未来や過去という現実と深くかかわることを示すためである。
- ⁷ フロイト『夢判断(上・下)』高橋義孝訳、新潮社、1969年、参照。
- ⁸ この注射は精神分析の前段階の催眠暗示(催眠状態にある患者に暗示をかけて症状の解消を促す)、催眠カタルシス法(催眠中に呼び覚まされた過去の記憶を患者に話させることで、それまで抑圧されていた感情を解放させることで症状の解消を促す)の催眠にもたとえられるかもしれない。
- ⁹ 人間の性の大きな特徴は、人間がその性的成熟の前に性差を言葉を通して知ることだろう。本論註(25)も参照。
- ¹⁰ 『幼児期の性理論』『フロイト著作集5』懸田克躬、高橋義孝他訳、人文書院、1969年、および、フロイト「エディプス・コンプレックスの崩壊」『エロス論集』中山元編訳、筑摩書房、1997年、参照。
- ¹¹ ラカン「IX 父性隠喩」、「X エディプスの三つの時」『無意識の形成物(上)』ジャック＝アラン・ミレール編、佐々木孝次、原和之、川崎惣一訳、岩波書店、2005年参照。
- ¹² さらに、この映画には細部にも精神分析的な要素を見ることができる。たとえば、冒頭に登場する首のない彫像、首だけの彫像、白鳥の首を絞めるかのように持つキューピッドの彫像はどれも首を切ることを連想させるものであることから、これらのイメージを去勢の比喩として理解できる。
- ¹³ 『ラ・ジュテ』ではオルリー空港の場面と第三次世界大戦との関係は描かれていないが、『12モンキーズ』では、主人公が空港で撃たれることと世界の荒廃とは深く関わっている。
- ¹⁴ この映画にはほかにも鳥が登場する。それは彼らがデートをする博物館にある大量の鳥のはく製である。これは幼児に超自我が形成されつつあることを表すものとして理解できるだろう。
- ¹⁵ しばしばこの箇所は二人が性行為をしたこととして解釈されることから、木の実を食べることはエディプス・コンプレックスの比喩としても理解できる。
- ¹⁶ エデンは地上の楽園であるが、もしこれをいわゆる天国であると考えれば、楽園追放にある上から下への運動は『ラ・ジュテ』にも見出せる。ここでは戦前の平和な時代から戦後の科学者が支配する荒廃した世界への移行が、地上から地下への移動として表現されている。
- ¹⁷ これは「語る主体」としては死ぬことだから、空港で科学者に撃たれることはこれを表象しているとも考えられるが、この出来事は明らかに去勢的なので、本稿ではこのように考えないことにする。
- ¹⁸ 裂け目が鏡像を持たないとは、穴を描くことはできない、描くことができるのは縁だけ

である、というように理解すればよいと思われる。

- ¹⁹ 乳房, 糞便, 眼差し, 声については, ラカン「治療の指導とその能力の諸原則」(1958) (海老原英彦訳, 『エクリIII』弘文堂, 1981年, 43頁), 「フロイトの無意識における主体の壊乱と欲求の弁証法」(1960) (佐々木孝次訳, 同書, 329頁, 「無意識の位置」同書, 374-376頁。なお, この論文は人間の欲望にかかわる代表的な四つの対象として乳房, 糞便, 眼差し, 声が登場するもので, 言語と死の関係もここで仄めかされている)。および, ラカン「VIII線と光」『精神分析の四基本概念』(ジャック=アラン・ミレール編, 小出浩之, 新宮一成, 鈴木國文, 小川豊昭訳, 岩波書店, 2000年, 121頁)を参照。
- ²⁰ 「対象aとしての眼差し」については, 『精神分析の四基本概念』の「VI 目と眼差しの分裂」, 「V アナモルフォーズ」, 「VIII 線と光」, 「IX 絵とは何か」で論じられる。
- ²¹ ラカン『精神分析の四基本概念』(82-83頁, 323-324頁)でフロイトの孫の糸巻きあそびの糸巻きを対象aとする。
- ²² フロイト「快感原則の彼岸」『自我論集』竹田青嗣編, 中山元訳, 筑摩書房, 1999年, 125-131頁。
- ²³ フロイトの糸巻き遊びに関するラカンの言及は, 註21に加え, ラカン「『盗まれた手紙』についてのゼミナール」(佐々木孝次訳, 『エクリI』弘文堂1972年, 55頁), 及び「精神分析における言語と言語活動の機能と領野」(竹内迪也訳, 同書, 377頁, 435-436頁)も参照。
- ²⁴ 石田浩之『負のラカン』誠信書房, 1992年, 参照。
- ²⁵ 対立については, ラカン「原初的シニフィアンとそのうちのあるものの欠損」『精神病・下』(ジャック=アラン・ミレール, 小出浩之, 新宮一成, 鈴木國文, 小川豊昭訳, 岩波書店, 1987年, 69-71頁)を参照。ラカンがここで男と女の対立を挙げるように, 人間はその性的成熟の前に性差を言語で知る。そしてそれゆえ自然な発露の機会を奪われた性エネルギーは言語という回路に注がれることになる。これが人間の性の独自のものになっていると思われる。
- ²⁶ Jacques Lacan, *Écrit, seuil*, 1966, p. 819. なお, これは先に述べた楽園追放の物語で, 創造主からアダムとエヴァが「知恵の木の実を食べると死ぬ」と言われていたこと, 彼らが寿命を与えられて楽園を追放されたことに相当するだろう。われわれは言葉を知ったことで「死ぬ」ようになったのである。
- ²⁷ 言語(記号の対)のおかげで我々は, 「見えなくなった」ものだけでなく, 「どこにもない」「不可能」「存在しない」ものさえも想起できるようになった。ヴェールの向こうには何も隠されていないにもかかわらず, その向こうに何かがあると感じるのはそのためだと考えられる。
- ²⁸ シニフィアンの定義に関しては, “Subversion du Sujet et dialectique du désir,” (*Écrits*, p. 819)を参照。ここでシニフィアンは, 「Un signifiant représente le sujet pour un autre signifiant.」と定義される。これを訳すとき問題となるのが, pourの訳が「~の代わりに」と「~に向かって」の二つの訳の可能性があることである。前者の場合un signifiantは言語, un autre signifiantは糸巻きになる。糸巻きは母を表すが, まだこの時点では去勢は終わっていないので, 正確に言えば糸巻きが表象しているのは母子一体の状況の主体=SujetのSである。この糸巻きが言語と結びつくとき, 言語は糸巻きに「代わって」母子一体のSを表象するが, 言語は主体(S)の半身である母(対象a)をヴェールのようにしてほめかすのみで, その半身としての子自身(S')はヴェールのこちら側に残される。こうして両者はヴェールを挟んで向かい合う。これが去勢である。後者の場合un signifiantは糸巻き, un autre signifiantは言語になる。主体を表していた糸巻きが言語(オーとダー)に「向かって」(=結びついて), 言語は失われた母=対象aを表象する。このように「あるシニフィ

アン」と「それとは別のシニファン」に対応させる「言語」と「糸巻き」を逆にした、どちらのシニファンの定義の解釈の場合でも、3章で取り上げたシニファンの式と合致する。本稿では前者を採用する。というのも、この論文には、「*tous les autres signifiants représentent le sujet pour S (A)*。」と読むことのできる箇所があるからである。S (A) は言語に含まれないシニファン、すなわち糸巻きであり、*tous les autres signifiants*は「それ以外のシニファン」、すなわち言語である。糸巻きが言語に向かうのであって、言語は糸巻きに向かわない。言語は糸巻きの代わりに主体 (S) を表象する (ただし、その半身の母の部分aだけを表象する) のだから、「代わり」と訳すべきである。なお、記号の定義は「*Les signes sont plurivalents : ils représentent sans doute quelque chose pour quelqu'un*. (記号は誰かに対して何かを表す)」(*Écrits*, p. 840) である。

²⁹ Cf. Jacques Lacan, *L'envers de la psychanalyse*, Seuil, 1991.

³⁰ 糞便も母のように自分から切り離され、消えるものである。

³¹ ゼウクスとパラシオスという絵描きがその腕前を競うことになった。ゼウクスは葡萄の絵を描いた。その絵はあまりにも見事に描かれていたので、鳥がついばみに来た。これを見て勝利を確信したゼウクスはパラシオスにこういった。「さあ、そのヴェールを開けて君の絵を見せてくれたまえ」と。パラシオスの絵はヴェールの絵だった。では、この勝負はどちらの勝ちだったのだろうか。ゼウクスの絵もパラシオスの絵も描かれたものを本物と思わせて見る者の視覚を欺いた点は同じである。だがパラシオスの絵はそれがヴェールの絵であることによって、ゼウクスにその向こうに何かがあると思わせてしまった。つまり、パラシオスの絵はゼウクスの眼 (肉眼) のみならず、その心 (心の眼) をも欺いたのである。言うまでもなく、このヴェールの向こう側を見る心の眼こそ、シニファンの効果である。

³² 『精神分析の四基本概念』でラカンは「ゼウクスとパラシオスの絵の腕比べ」を喩えに用いて説明しようとした、言語の二つの機能、すなわち網の目として視野を分節することとヴェールとして見えないもの作り出すことを、あらためて遠近法とスクリーン (ヴェール) の違いとして説明し直している。そのときラカンが作図したのは、逆向きにして左右に広がる三角形を重ね合わせた図である (図1, 2)。一方の左に広がる三角形は、遠近法を示す図である。これはレオナルドやアルブレヒト・デューラーの遠近法の図を参考にして作図されたと思われる (図3, 4)。我々は言語によって対象を分節して意味を切り出すことが、ここでは格子による分節に例えられている。これに対し、もう一方の右に広がる三角形はヴェールに隠されたものに我々が魅了されていることを表す図である。我々は、言語というヴェールの向こうから我々を魅惑するなにか、その意味でこちらを見ている何かに囚われている。

³³ このようにラカンの「父の名 (ノン=禁止)」には明らかにバタイユ (1897-1962) の『エロティズム』(1957) の「禁止の侵犯」の影響が見られる。

³⁴ 『決定版 カフカ全集5 審判』中野孝次訳、新潮社、1992年、182-184頁。

³⁵ たとえば、『ラ・ジュテ』と同じような円環構造があるものに、手塚治虫の『火の鳥』の「異形編」(『火の鳥 第三巻』角川書店、1992年) や高橋留美子の「炎 (ファイヤー) トリッパー」(『高橋留美子短編集1 るーみくく わーど』小学館、1984年) がある。ただし、これらの作品は時間の円環それ自体が中心的テーマとなっている。

³⁶ ここに至って、我々は『ラ・ジュテ』が前半のセコイアの切り株のシーンでヒッチコック (Alfred Hitchcock, 1899-1980) の『めまい』(Vertigo, 1958) に言及していることの理由が見えてくる。それは両作品の主人公が心を奪われた女の果たす役割の共通性にある。まず、ヒッチコックの映画全体を特徴づけるマクガフィンから話を始めよう。マクガフィ

ンとは、ヒッチコック映画でおなじみの、スパイの暗号や宝の地図、事件の謎といった主人公や敵対者の欲望の対象となるものであり、それを追うことは登場人物を死の危険にさらすことになるものである。そして、たいていの場合、その姿は物語終盤まで鞆や荷物などに隠されている。ときに主人公がその位置を占めることもある。このようにマクガフィンにはそれをめぐる物語を駆動させるものであるが、それが何であるかは物語にとって重要ではない。しかし、もしそれがその真の姿を現わすなら、登場人物には——主には敵対者——悲惨な最期が待っている。このようにマクガフィンは対象aときわめて類似している。『ラ・ジュテ』では空港の光景とその中の女が、『めまい』ではマデリン＝ジュディがこのマクガフィン＝対象aの位置を占めている。マクガフィンも対象aも、その正体が隠されているからこそ欲望がそこに向かうものであるが、もしその正体が明らかになるなら、『ラ・ジュテ』では最後に主人公が自身の強迫観念であるその光景の一部になって死に至るように、そして『めまい』では最後にスコティがマデリンだけでなくジュディをも失うように、それを追いかけた者に深い傷を負わせるものとなる。もちろん、マクガフィンの必要要素は映画以前の物語メディアにもある。だが、とりわけ映画では敢えて「映さない／観客の目に触れさせない」描写や表現が可能で、しかもそれが効果的であることから、ヒッチコックはこのマクガフィン＝対象aをめぐる物語を構築し、その結果、彼の作品は極めて精神分析的なものになったのではないだろうか。そして、マルケルはこのようなヒッチコック映画のマクガフィンを中心にした作劇に『ラ・ジュテ』のヒントを得たことを示すために、そのセコイアの切り株のシーンで未来から来た主人公に、『めまい』の過去から来た女としてのマデリンと同じくさをさせたのだと思われる。

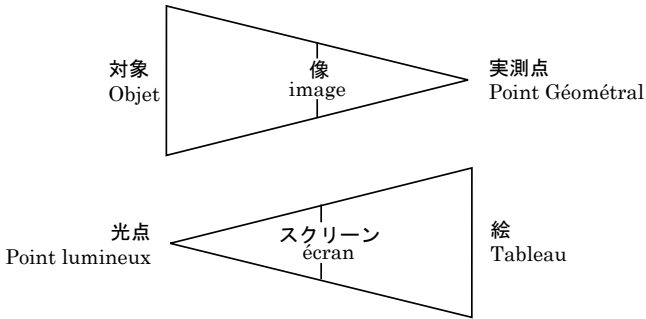


図1 Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI*, Seuil, 1973, p. 85.

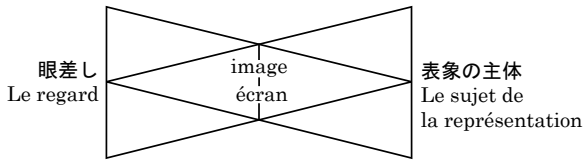


図2 Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI*, Seuil, 1973, p. 97.

一般に映画館では、観客はその背後に置かれた映写機から発した光が、スクリーンに反射するのを見ている。この反射をまっすぐに伸ばし、映写機がスクリーンの背後にあると考えてみよう。これはリア・スクリーン・プロジェクションと呼ばれる上映方法で、それを図解するとちょうど図1と図2における右広がり三角形のようなものになる。ラカンはこれらの図のスクリーンが映画のそれであるとは明言していないが、もし、これらの図のスクリーンが映画のそれであるなら、この図は次のように理解できるだろう。「光点」としての映写機の光はスクリーンに像を浮かび上がらせ、観客はそれを見ている。このとき映写機の光は「眼差し」として我々を魅了している。だが我々が見ることができるのはその影としての映像だけである。それは欲望の対象の代理にすぎない。このように我々はその視線で対象を支配する特権的な主体のようであり、実際には我々は「眼差し」に見返される客体＝「絵」なのである。

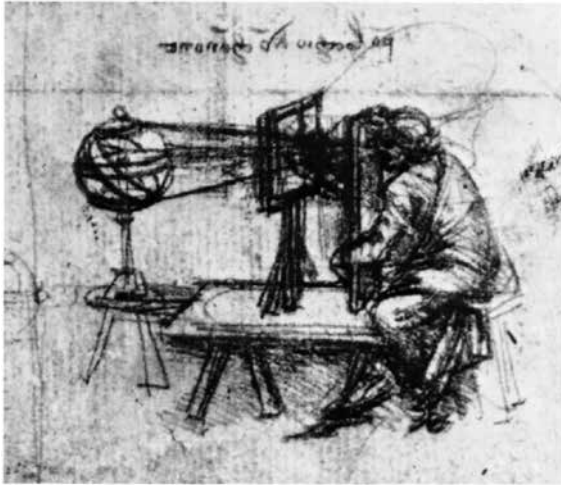


図3 レオナルド・ダヴィンチ《ガラス板に天球儀を描く男》1510年頃
John Szarkowski, *Photography Until Now*, Museum of Modern Art, 1989, p. 16.



図4 デューラー《横たわる裸婦を描く男》1538年
The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer, ed. Willi Kurth, Dover, 1963, plate 340.