

# 『八日目の蟬』の精神分析的解釈の試み

伊 集 院 敬 行

2021年3月

島根大学法文学部紀要言語文化学科編 島大言語文化 第50号 抜刷

島根大学法文学部

# 『八日目の蟬』の精神分析的解釈の試み

伊集院 敬 行

## 0. はじめに

角田光代(1967-)の『八日目の蟬』(2005-2006年初出, 2007年)は、不倫相手の赤ちゃんを誘拐し、その子を実の子のように育てた希和子の逃亡劇と、事件解決後、希和子を恨むようになっていった恵里菜が彼女の愛に気づくまでを描いた物語である。作品は二部構成で、まず一章では希和子の物語が日記形式で語られる。その一章の最後では、警察に捕まったために希和子を書くことのなかったその日の日記が、大人になった恵里菜による事件の回想によって補われ、二章の恵里菜の物語へと繋がっていく。

本作は2010年にテレビドラマ化, 2011年には映画化された。ドラマ版, 映画版とも登場人物への焦点の当て方, 登場人物, 出来事が語られる順番などに原作との相違点があり, そこにそれぞれ独自の解釈が見られる。たとえばドラマ版は希和子を, 映画版は恵里菜を中心に描いている。また原作では希和子と恵里菜の物語が別々の章で語られるのに対し, ドラマ版でも映画版でも両者は交互に描かれている。そしてこれによりドラマ版も映画版も, 恵里菜の物語があたかも希和子のそれを反復するようにしてあることを強調している。とはいえ, ドラマ版も映画版も基本的には原作小説の内容に沿ったものとなり, そのテーマを一言で表すなら「母性」ということになるだろう<sup>1</sup>。

たとえ実の子でなくても人は母になり, その子に愛情を注ぐことができる。そしてこの母の愛はどんな愛よりも強い。これまでも多くの物語によって語られてきたこのような母性は, 『八日目の蟬』の重要なテーマである。だが, 『八日目の蟬』は単に母性を讃えるだけではない。むしろそれは「そもそも母性とは何か」という謎を我々に問いかけてくる。

我々が『八日目の蟬』からこの問いを受け取るのは, 希和子や恵里菜の行動が母性という語では上手く説明できないからである。たとえば我々は物語の冒頭で, 「なぜ希和子は恵里菜を誘拐してしまったのか」, 映画版の結末で「なぜ, 恵里菜は急にお腹の赤ちゃんを愛おしくなったか」と自問し, 「それは彼

女たちの母性が目覚めたから」と答えるだろう。また恵里菜の母、恵津子が実の娘をうまく愛せないのも、男性が怖くて恋愛できない千草が恵里菜の子の二番目の母親になろうとするのも、母性や母の愛という言葉で説明したくなる。しかし、「なぜならそれは母性だから」と言うだけでは、彼女たちの行動を説明したことにならない。そしてこのことに気づくとき、我々はあらためて「母性とは何か」と自問することになる。

では、『八日目の蟬』が問う母性とはどのようなものだろうか。それはいわゆる本能めいた子への愛情ではない。希和子が恵里菜を誘拐してしまうきっかけは、赤ちゃんの恵里菜が希和子に微笑んだことである<sup>2</sup>。また恵里菜がお腹の子を愛おしく思ったのは、希和子との記憶が蘇ったときである。このように彼女たちの母性が目覚めるとき、そこにはそのきっかけがある。とすればこの作品が問いかける母性は、彼女たちがそれに目覚めるとき、彼女たちの中で何が起こったのかと問うことで明らかになると思われる。

そこで本稿は、原作を参照しつつ、映画版『八日目の蟬』（監督：成島出、脚本：奥寺佐渡子）の主人公たちの行動を精神分析的に考察することで、この作品が我々に問いかける母性について考えてみたい。考察にあたり本稿が精神分析理論を参照するのは、幼児期の両親との関係がその後の子供の人格形成に与える影響を論じるエディプスコンプレックスや去勢という概念が、劇中の登場人物たちの母性の目覚めを考察する手がかりになるからである。また映画版を中心に論じるのは、映画版だけの写真撮影の場面（原作216頁、『シナリオ』48頁中段、51頁上段）とそのネガの引き伸ばしの場面（『シナリオ』50頁下段-51頁上段）が、原作が問いかける母性という謎の答えを指し示していることを指摘したいからである。

## 1. エディプスコンプレックスと去勢について

考察に先立ち、エディプスコンプレックスと去勢についてフロイト（Sigmund Freud, 1856-1939）がした説明と、ラカン（Jacques Lacan, 1901-1981）によるその再解釈を確認しておきたい。このエディプスコンプレックスとは、子が異性の親に愛情を向け、同性の親を憎むことである。

まず、男児の場合を見てみよう。母親と交わり、父を亡き者にするという欲望（エディプスコンプレックス）を抱いた男児は、そのような欲望を抱いた罰として、自身の大切なおちんちんを父に切られるという恐れを抱く（去勢

不安)。そこで男児はおちんちんを保持するために母への欲望をいったん断念し、父への同一化を進める（エディプスコンプレックスの克服）。こうして男児は父が体現する法を受け入れて小さな父になり、未来に父のように母を所有することを目指すようになる。

では女兒はどうだろうか。フロイトは次のように説明する。まず男女の解剖学的違いに気づいた女兒は、はじめはいつか自分にもおちんちんが生えてくると考える。だがそんなことは起こらず、自分がすでに去勢されていることを理解すると、女兒はそのことに劣等感を覚えるようになる。女兒のこの劣等感が、男児の去勢不安に相当する。そして自分と同様に去勢され、また自分をそのように生んだ母を軽蔑し、憎むようになった女兒は、愛情を母から父に向け直し、父に愛されることでおちんちんの等価物としての赤ん坊を得ようとする（ペニス羨望）。こうして女兒の「母を憎み、父に愛情を向ける」というエディプスコンプレックスが始まり、男児と違ってこれは終生続くことになる<sup>3</sup>。

以上のように男児と女兒のエディプスコンプレックスは共に、異性の親に愛情を向け、同性の親に敵意を向けるのは同じである。だがそのプロセスは単なる裏返しではなく、非対称ですらある。男児も女兒もまず母に欲望を向け、次にその欲望を諦める。男児のエディプスコンプレックスはここで終わる。だがここから女兒は、その欲望の対象を母から父親へと変更する。この男児にはない欲望の向け変えが、フロイトが女兒のエディプスコンプレックスと呼ぶものである。つまり女兒は、はじめ男児と同じく母への愛を抑圧するという道を辿り、その後女兒のエディプスコンプレックス（母を憎しみ、父に愛情を向ける）を始めるのである。

このようなフロイトの説明に対し、男児も女兒も経験する母への欲望の断念を、母の欠けた部分（おちんちん）に同一化していた子が父によってそこから切り離されることとしてエディプスコンプレックスと去勢を論じたのがラカンである。ラカンの考えをまとめるなら、次のようになるだろう。

生まれてきたばかりの子は体を自由に動かすことができず、母の庇護のもとに生きるしかない。だが、このような身体的不調和にもかかわらず、子はむしろ万能感に満たされている。なぜなら、その身体的不調和ゆえに子は自分と母とを区別できないからである。子がどれほど無力でも、母が子を甲斐甲斐しく世話し、そして子が母と自分とを区別できないのなら、子が自分の無力さに気づくことはない。言うなれば子は母と未分化の樂園に生きている。もちろん、

生まれてしまえば母子といえども別の個体である。成長とともに子は自分と母との間に隙間を感じるようになる。しかし、かつての満足体験の記憶はそれが本当にあることの証である。子はその母子一体の樂園を再生すべく、母の欲望の対象（母の欠けている部分、母が失ったおちんちん）に同一化しようとする。そしてそのために子は、微笑む母の視線の先に自らの鏡像を認めると、これを母の欲望の対象と見なし、それに同一化しようとする<sup>4</sup>。これは母に欠けているおちんちんの位置を子が占めることであり、こうして母はファルスを持つ母（*mère phalique*）となる。

この試みは子に満足を与えるはずであった。だが子が母に欠けたおちんちんとなって母の欲望を満たすことはなく、したがってかつての樂園がそこに再現されることもない。同時にこの試みは、鏡像への同一化によって芽生えつつあった子の「自分」という感覚、すなわち「自我」を脅かしもする。というのも、母と結びついて再び母子一体の状態に戻ることは子が母に取り込まれることにほかならず、それゆえ、このことは子が自分というもの＝自我を失うことを意味するからである。

こうして子の精神は次第に不安定になってゆく。そこでこの双数関係（母と結びつくか、母と別れるかという、子と母との決闘関係）に調停をもたらすべく、第三者としての父なる次元＝法が要請される。これが母子の結びつきを切断し、子に安定をもたらす。したがってラカンにとって去勢とは自分のおちんちんを切るのではなく、母のおちんちんとしての子をそこから切り離すことを意味する。

このような母子の切断としての去勢は、メビウスの輪の切断に喩えることができる。裏も表もないメビウスの輪をそのリボンの中心線で切り離すとき、そこに表と裏が生じる。このメビウスの輪の切断のように、かつて分かちがたく結びつき混じりあっていた母子は、去勢により切り離され、一枚のヴェール布の表と裏に隔てられてしまう（なおラカンは、はじめ母子を切り裂き、その後このヴェールの役割を果たすものを「言語」とし、その働きを「父の名＝禁止」や「父性隠喩」という語で論じた）。こうして子は母の発する魅惑の光をヴェール越しに感じ、それに惹きつけられるようになる。だがヴェールは二人が会合することを禁止し、子はその前にたたずむしかない（図1）。

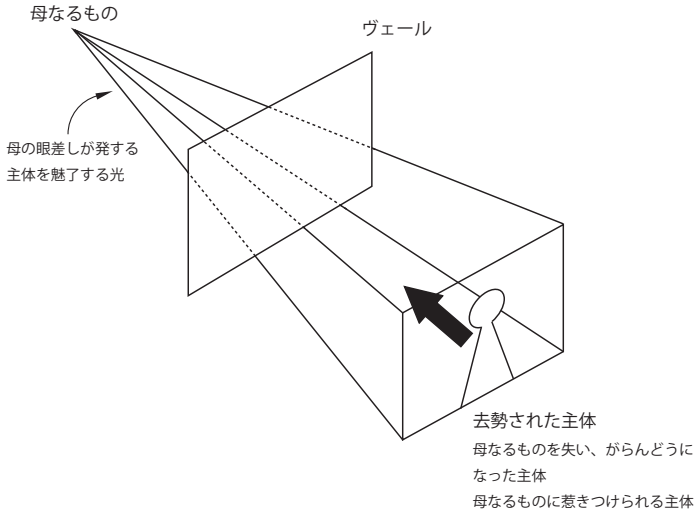


図1. 母なるものと去勢された主体の関係

## 2. 恵里菜のエディプスコンプレックス

では、フロイトのエディプスコンプレックス理論とラカンによるその再解釈を踏まえ、恵里菜の物語を見てみよう。先に説明したように、女兒は自分が去勢されていることを知ると、それまで愛情を向けていた母を憎み、その愛情を父に向けるようになる。これはまさに恵里菜が辿る道である。恵里菜は希和子という育ての親と恵津子という生みの親を憎み、父に似て不誠実な岸田と不倫の関係にある。そして恵里菜の現在の人間関係が彼女のエディプスコンプレックスの反映とすれば、恵里菜が抱える罪悪感は、希和子を愛したことの罰から引き起こされたものということになる。

はじめエンジェルホーム（希和子が逃げ込む自給自足の女だけの宗教団体）で、次いで小豆島で母子密着の楽園生活を送っていた恵里菜と希和子であるが、祭りの日に撮られた彼女たちの写真が全国紙に掲載されたことで、その幸せな生活は終わりを告げる。だが恵里菜にとって希和子との別れは、必要以上に強い去勢の体験となっただろう。というのもその後の実の両親との生活は愛情に乏しく、希和子と引き離されたことを悲しむ恵里菜に追い打ちをかけるものだったからである。突然現れた我が子に戸惑う恵津子は、愛情と苛立ちの両

方を幼い恵里菜におつける。このような恵津子に対して、恵里菜はただ謝ることしかできない。

こうして恵里菜は一つ目は希和子という育ての親との離別、二つ目は産みの親の恵津子もたらすダブルバインド的状况によって母への愛を二重に禁止されるという罰に苦しむ。では恵里菜が犯した罪とは何か。それは彼女が希和子を愛していたことである。そしてこのことへの罰としての希和子との別れと恵津子からの仕打ちがもたらす罪悪感から逃れるべく、恵里菜は希和子への愛を抑圧し、その結果、彼女は希和子と恵津子という二人の母を憎まざるを得なくなる。つまり、恵里菜は彼女たちを憎むことで罪悪感から逃れようとしたのである（原作275頁, 340頁, 352-353頁）。したがって恵里菜にとって「あの事件」とは、希和子が自分を誘拐したことではなく、希和子との別れとそれに続く実の両親との生活のことになる（原作245頁）。

それは恵里菜にとって不幸な生活である。人は自分が不幸だと思うと、「なぜ自分だけ」と問う。恵里菜もまた、映画版のキャッチフレーズのように「なぜ誘拐したの」、「なぜ私だったの」と自問しただろう（なお、このセリフは劇中にはない）。もちろん恵里菜はこの問いを心の奥底にしまい込んでいて、はっきりと自覚してはいない。恵里菜は自身が抱える違和感を言語化できないまま、孤独に耐えるしかない。そんな恵里菜の前に突然、かつてエンジェルホームで一緒に暮らしていたフリージャーナリストの千草が現れる。千草の取材に応じながら、恵里菜はまるで他人事のように自分のことを話す。このように恵里菜は過去を思い出すことを拒み、その心は冷めきっている。だが千草の言った言葉が、そんな恵里菜の心の奥底にあるこの問いを目覚めさせる。原作のその場面を確認しよう。

知らないことを知っていた、忘れていたことを思い出したかったと、千草と名乗る女は言った。私はそんなふうには思ったことはない。知らないことを知って、忘れていたことを思い出して、いいことなんかひとつもないと思っていたし、今でも思っている。しかし今、目を閉じて眠りを待つ自分の内に、彼女の言葉がちいさく、しかし執拗に響いている。なんで？  
なんで私だったの？（原作230頁）

「なんで？ なんで私だったの？」。恵里菜の心に響くこの問いは誰に向け

られたものなのだろうか。恵里菜は問い直す。「なぜ誘拐したの」、「なぜ私だったの」。この問いは明らかに希和子に向けられている。そしてそうだとすれば、これを問うことは自ずと恵里菜がその心の中に抑圧してきた希和子についての記憶、すなわち希和子に愛されていたこと、希和子を愛していたことの記憶を刺激するだろう。だが、このときこの問いはすでに別の形で問われていた。それが岸田との不倫の恋である。

「なぜ誘拐したの」、「なぜ私だったの」。この答えを知るために恵里菜は過去に遡らなければならない。だが、恵里菜には事件についての記憶がほとんどない。千草に渡された事件の資料を見るとフラッシュバックが起り、恵里菜の息は荒くなる（原作236頁、『シナリオ』21頁上段）。それほどまで彼女は過去を拒んでいる。新しい生活の中で希和子は悪者とされ、恵里菜はそれまでの彼女との幸せだったすべての思い出を抑圧しなければならなかった。しかも、希和子に代わって愛情を注いでくれるはずだった恵津子は、突然現れた恵里菜に戸惑うばかりで、その不安定な感情を恵里菜にぶつけてくる。そんな恵津子に恵里菜はただただ「おかあさん、ごめんなさい」と繰り返すしかない（『シナリオ』28頁上段）。こうして恵里菜は言われなき罪悪感に苛まれ、その結果、彼女は愛するということがよく分からなくなってしまふ。恵里菜は恋人の岸田に言う。「私、よく判らないんだ。好きになるってどういうこと?」、「好きでいるのをやめるってどういうこと?」（原作232頁、『シナリオ』28頁下段）。

したがって「なぜ誘拐したの」、「なぜ私だったの」という問いは、愛するとはどうか、愛されることはどういうことかという問いである。そしてこの問いこそ、恵里菜が岸田と不倫の恋をした理由である。この恋愛の中で恵里菜は次のように考えたに違いない。「希和子のように不誠実な男と恋愛し、子を宿すとき、私はこの子を愛することができるだろうか。もしできるなら、私は希和子に愛されていたはずである」。つまり、恵里菜は希和子となることで、彼女が自分を愛していたのかどうかを確かめ、これにより愛すること、愛されることを理解しようとしたのである。恵里菜が千草と出会ったのはまさにこのときであった。

もちろん、恵里菜はこのことを意識して不倫をしたわけではない。恵里菜と岸田の関係は希和子と丈博の関係の無意識的な反復である（ではこの行動の主体は誰か。これがラカンの言う「無意識の主体」なのだろう）。このように、ある関係がそうとは気づかないまま、それとは別の関係で繰り返されること



を、精神分析では「転移」という。この転移という言葉を使うなら、原作の二章と映画版は、恵里菜が転移によって自分が愛されていたことを知ろうとする物語と言えるだろう。だが、恵里菜と岸田が反復するのは希和子と父・丈博の恋愛関係だけではない。岸田が父を意味するなら、恵里菜と岸田は恵里菜と丈博の娘―父関係、そして恵津子と丈博の夫婦関係をも反復するだろう。恵里菜と岸田の恋愛を理解するには、ここにこれらの関係も書き込まれていることを考慮しなければならない。

### 3. 恵里菜と岸田の恋：頼りない父としての岸田

まず、恵里菜が岸田を選んだ理由から考えてみよう。希和子と父の関係を反復するには、恵里菜は父のように不誠実な男を選ぶ必要がある。なぜならもし誠実な男を選ぶと、恵里菜はその男との間で希和子と父の関係を反復できないからである。誠実な男なら、彼は恵里菜を不注意に妊娠させることはないし、たとえ彼女を妊娠させてしまっても、それから逃げ出すこともない。しかし、この点で岸田は「面倒なことからは逃げる人」（原作295-296頁、『シナリオ』34頁下段）であり、条件を満たす。こうして恵里菜の無意識的な目論見通り、彼女は彼の子を妊娠する。そして希和子と丈博の恋愛の反復を達成するためには、次に恵里菜は岸田と別れなければならない。それが焼き肉屋の場面である（原作289-294頁、『シナリオ』33頁下段-34頁上段）。

焼き肉屋で久しぶりに岸田に会った恵里菜は、自分が妊娠していることを岸田に匂わせる。そのときの岸田の態度は、かつて両親に隠れて読んだ事件の記事で知った父のそれと全く同じであった<sup>5</sup>。そして、ついに恵里菜は岸田に別れを切り出す。このときの恵里菜の様子は痛々しい。岸田を不誠実な男と知りながら、なぜこれほどまで恵里菜は彼と別れるのを苦しむのだろうか。その理由の一つは、恵里菜にとって岸田が、希和子が愛した父としての丈博の役目だけでなく、恵里菜の「父」としての役目をも反復していたからだと思われる。

岸田の恵里菜への愛を確認しよう。岸田は恵里菜がアルバイトをしていた塾の講師で、そこで二人は知り合い、恋に落ちる（原作231-232頁）。空き時間ができると、岸田は何の連絡もせず恵里菜の下宿にやってきて、その情欲の赴くまま恵里菜を抱きしめ、ためらいもなく「好きだよ」と囁く（原作260-265頁、『シナリオ』28中段-29上段）。また、どうやら岸田は頻繁に恵里菜とデートをしており、自身が不倫をしていることに罪悪感がないようである。彼のこ

のような振舞いから分かるのは、岸田が自身の妻子も恵里菜も深く愛しておらず、マッチョで嘘つきな男、恵里菜自身がそう言うように父のように自分勝手な男である。岸田の恵里菜への愛情はうわべだけのものであり、彼は単にまめであるにすぎない。

だがそんな平凡さこそ、恵里菜にはまぶしく映ったのだろう。特殊な生い立ちのせいで母はもちろん、父からの愛情も十分に受けることができなかつた恵里菜にとって、一般的な男女の約束ごとをなぞっているだけの岸田は、だからこそ社会規範としての父なるものの役割を果たしてしまう。恵里菜は次のように言う。

誕生日にお祝いしてもらったり、花火大会連れてってくれたり、桜見に行ったり、クリスマスパーティーもしてくれたよね。そういうの、なんにもしない家に育ったから、全部、岸田さんと初めてした。岸田さんがいろんなこと私に教えてくれた。楽しいことってたくさんあるんだって岸田さんが教えてくれた。(原作292-293頁、『シナリオ』、34頁上段-中段)

「いろんなこと」、すなわち一般的な家庭の行事を恵里菜と行うことで、岸田は恵里菜の父としての役割を果たす。何よりも岸田は、愛情というのがよく分からなくなった恵里菜に、人を好きになるという気持ちを教えた(原作293頁)。そしてさらに岸田の子を得たことで恵里菜は、岸田との間で女兒のエディプスの願望をも叶えてしまう。

そもそも岸田との恋愛は、希和子が自分を愛したかどうかを知るためのものであり、その目的のためには恵里菜は彼と別れなければならない。しかし、岸田との間に生じた娘—父の関係がそれを難しくする。これが岸田との別れの場面にある苦しさの理由の一つだろう。このとき恵里菜が「終わるなんて、絶対にできないと思ってた……でも、もう会わない」、「(消え入りそうな声で)何度も好きだって言ってくれてありがとう」(原作292頁、『シナリオ』34頁中段、ただし原作には「何度も好きだっていってくれて」はない)と言うとき、我々は恵里菜が岸田のことを深く愛していたことを知る。岸田がどれほど平凡で不誠実であっても、彼が恵里菜にとっての父の位置を占めたからこそ、恵里菜は岸田との別れに苦しむのである。

だが、それにしても一体なぜ、岸田なのだろうか。岸田はあまたいる不誠実

な男の中からたまたま選ばれたにすぎないのだろうか。そうではない。恵里菜が岸田を選んだ理由はもう一つある。それは岸田が恵里菜に「自分が悪くないときは謝らなくていいんだよ」と言ったことである（原作263-264頁、『シナリオ』35頁上段）。ただし、実際の映画にはこの場面はない。しかしその代わりに映画版にはその不足を補う場面がある。母親が自分とどう接してよいのか分からずに困っていたようだと言った恵里菜に千草は、「あんたはなんにも悪くないじゃん」と答える。そしてそれに対し恵里菜は、「そんなふうに言ってくれる人、今まで誰もいなかった。岸田さんしかいなかった」と言う（『シナリオ』24頁下段）。

不安定な母のせいで必要以上にエディプス的な罪悪感に苛まれてきた恵里菜にとって、岸田や千草の言葉は救いであったことは想像に難くない<sup>6</sup>。もちろん岸田は妻子がいながらバイトの女の子に手を出すような男である。彼は単に男の特権を利用しているだけの男である。岸田が謝る恵里菜を見て相手に謝罪を求め、「自分が悪くないときは謝らなくていいんだよ」と恵里菜に言ったのは、「男は女を守る」という典型的な男の振る舞いをしているにすぎない。しかし、だからこそ恵里菜は岸田に恋してしまう。

#### 4. 何が恵里菜に岸田との別れを可能にしたのか

ではどうして恵里菜は岸田と別れる決心ができたのだろうか。それは恵里菜がお腹の子の存在を強く感じたからである。だが、それは身体的な出来事ではない。原作では老医師の「おめでただよ、お嬢ちゃん、緑のきれいなころに生まれるねえ」（原作293頁、354頁）という言葉が、恵里菜に光る空と海に囲まれた緑の小豆島の景色——「きれいなもの」（原作354頁、『シナリオ』44頁下段-45頁上段）——をフラッシュバックのようにして思い起こさせる。

希和子との別離という去勢的体験のあと、恵里菜をダブルバインド的な状況に追い込む母と、それを無関心と諦観でやり過ごそうとする父という家族の中で、恵里菜はずっと孤独であった（原作268-269頁）。そんな恵里菜が岸田の子を妊娠する。妊娠が二人で一人になることだとすれば、それはお腹の子が、去勢された主体としての恵里菜の欠けた部分（=母）を満たすことを意味する。これは恵里菜と希和子が一緒にいたことの再演である。このときお腹の子は希和子である。それゆえお腹の子の存在を感じたことは「私は今、ひとりではないという強烈な自信」（原作294頁）を恵里菜に引き起こす。

このように「ひとりではない」とは、単にお腹に子がいることを意味するだけでなく、恵里菜が母と共にあることも意味している。それゆえ妊娠は恵里菜に「強烈な自信」という一種の「万能感」をもたらし、これが父としての岸田との別れを決意させる。映画版の恵里菜にも同じことが起こる。はじめ中絶を考えていた恵里菜であるが、エコーを見たときその考えを変え、恵里菜は子供を生むことを決心する。原作の老医師の言葉のように、エコーに映し出される赤ちゃんの影は、去勢されて失われたはずの母が今、自分とともにあることを恵里菜に教えたのである。

以上のように原作でも映画版でも、恵里菜とそのお腹の赤ちゃんは希和子と自分だけでなく、その逆の自分と希和子をも反復している。そしてこれが母への回帰を恵里菜に引き起こし、父としての岸田との別れと、はじめ渋っていた千草の取材旅行（原作296-297頁、『シナリオ』35頁下段）に同行することを彼女に決意させる。

こうして恵里菜は自身の妊娠の報告と、旅行と出産のためのお金を無心するために実家に戻る。そして恵里菜は両親に妊娠のことを告白し、相手のことを聞かれることを見越して「父親はね、お父さんみたいな人だよ。家庭があって、父親にはなってくれない人」と立て続けに言う。するとそれを聞いた恵津子は興奮して包丁を握りしめ、「堕ろしなさい」と迫る（『シナリオ』37頁上段）。

このとき恵津子にとって恵里菜は希和子に見えたのだろう。かつて恵津子は、夫と浮気した希和子を許せず、彼女のもとを訪れて自分の妊娠したお腹を触らせながら、希和子のことを「がらんどう」と言ってなじる（原作68-69頁、『シナリオ』26頁中段）。そして今度は恵津子は恵里菜に、「そんな子供堕ろしなさい！」と言う。もっともらしいことを言っているようでも、恵津子はただ、そのときの自分の感情の赴くままに発言しているにすぎない。恵津子は母として幼いだけでなく、人間としてもあまりにも幼い。

だが恵津子と違い、恵里菜は成熟への一步を踏み出している。お腹の子の存在を感じたことで恵里菜は、希和子を愛していたこと、希和子に愛されていたことを思い出し始めている。と同時に、恵里菜とお腹の赤ちゃんとの間に恵津子と自分の関係も再演されることで、恵里菜は恵津子の自分への愛、そして彼女の苦しみも理解し始めてもいる。恵里菜がそっと恵津子の手を握るように、恵津子が自分のことを愛しながら、どうしても戸惑ってしまうことを、恵里菜は理解できるようになっている。それは恵里菜と恵津子との和解の始まりであ

る。

いまや恵里菜は希和子であり、恵津子であり、お腹の子は彼女たちにとっての薫／恵里菜であり、恵里菜にとっての希和子である。そしてそうだとすれば、希和子の逃避行を辿る千草との取材旅行は、母体回帰への旅である。これは恵里菜にとって精神分析としても機能するだろう。そしてこの旅のガイド役としての千草は精神分析家である。このように恵里菜は、「希和子は私を愛していたのだろうか」という問いに導かれて、まるで時間旅行をするように過去へと遡る旅に出る。

まず、二人はエンジェルホームを訪ねる。それを見ても恵里菜は何も思い出せない。だが、小豆島に着き、千枚田の光景を見たとき、恵里菜はかつての記憶と方言を取り戻す。「ここ、おったことある」（『シナリオ』47頁上段、ただしシナリオの段階では「……ここ、来たことある」）。恵里菜にとって小豆島の方言は、希和子への思慕と共に文字通り禁止されたものである。保護されて自宅に戻った恵里菜は、方言を話す度に恵津子に無理やり標準語を話すことを強いられた（原作267-268頁、『シナリオ』27頁下段-28頁上段）。この標準語が恵里菜にとって父なるものだとすれば、方言は母としての希和子と薫／恵里菜の二人だけが交わす一種の私的言葉、言葉であって言葉でないような言葉である。だから恵里菜が方言を取り戻すとき、それを話しているのはそこにいる恵里菜（自我）ではない。それは恵里菜の無意識の主体、希和子に愛されていた頃の自分である。原作では恵里菜は次のように説明する。

まるで自分ではないだれかが私の口を借りて言った言葉みたいだった。自分ではないだれかは、その一言を合図のようにして話しはじめた。人の話を聞くみたいに私は自分の声を聞いた。（原作356頁）

このとき、恵里菜の記憶の中の光景と目の前の光景が重なる。光あふれる小豆島の光景、それを取り囲む海に反射する光。恵里菜の眼にはそれはヴェールの向こうにある母なるものとして映る。海（la mer）は母（la mère）であり、我々観客にとっても、きらきらと光り輝く海面や鮮やかな緑を映し出すスクリーンは母が放つ光と重なる。原作では、方言を取り戻した恵里菜が見た瀬戸内海の様子が次のように説明される。

海は陽射しを受けて、海面をちかちかと瞬かせている。茶化すみたいに、認めるみたいに、なぐさめるみたいに、許すみたいに、海面で光は躍っている。(原作369頁)

## 5. 『八日目の蟬』の細部の設定について

ここまで過去に苦しむ恵里菜が、過去を取り戻すまでを精神分析的に考察した。これにより本稿は、彼女の母性とは、自分とお腹の子との間に母と自分、そして自分と母の関係を反復することから生じるものであることを確認した。そしてこのことは『八日目の蟬』のいくつかの細部の意味を明らかにする。あらためて恵里菜の生い立ちを辿ることで、これを確認しよう。

幼少の頃、希和子のもとで恵里菜は、「薫」という男でも女でも使える名前で育てられた。またエンジェルホームでは、女性しか受け入れないという形で性が否定されていた。またそこからの脱走の際に久美から渡されたメモを頼って渡った小豆島では、恵里菜は久美の息子が着るはずだった男の子の服を着て育つ。これらのことは幼児がはじめ無性の存在であることを示している。しかし、時間とともに解剖学的な性差に気づくと、幼児は「男とは何か、女とは何か」を問うようになる。恵里菜もまた、エンゼル（エンジェルホームの教祖的女性）が希和子にした「あんたは男か？ 女か？」と同じ種類の問い、「沢田のおじさんは女の子なん？」と希和子に問う。このとき薫／恵里菜が「けど薫、ママと結婚したいもん」と言うように、彼女はまだ性差を十分に理解していない（原作194頁、『シナリオ』44頁中段）。だが、薫／恵里菜のこの疑問は、エディプスコンプレックスの克服としての母子の別れを告げるものである。

ほぼ自給自足のエンジェルホーム、海に囲まれた小豆島という閉ざされた楽園にいた希和子と薫であったが、島の伝統のお祭り——祭りは社会的な行事なのだから、これも一種の父なるものである——のとき、ファリクなレンズのついた「世間の眼」（原作203頁、214頁）としてのカメラで撮られた写真がきっかけとなり、希和子の居場所が明るみになる。そして、母子二人だけの楽園としての小豆島に父なる法としての警察がやってきて、希和子と薫／恵里菜を引き裂く。

こうして恵里菜は光と緑に溢れた小豆島という楽園を追放され、コンクリートとアスファルトでできた東京で、薫であることも方言も捨て、母と名乗る見知らぬ女と、同じく父と名乗る男と暮らす生活を始めなければならなくなる。

しかし、このような生活に耐えられなくなった恵里菜は、「自分は薫であり、知らないおじさん、おばさんの家につかまっている」と考え、家を飛び出してしまう（原作250-252頁、『シナリオ』27頁中段）。

これは典型的なファミリーロマンスである。ファミリーロマンスとは、幼児が抱く、「自分はさらわれた子である」、「自分は高貴な生まれである」、「本当の両親は他にいる」という幻想のことである。それは母から切り離された子が、かつてあったはずの母子一体の樂園に戻ることを願うことから生じる<sup>7</sup>。

だが、恵里菜にとってそれは幻想ではなく、現実であった。しかも希和子を愛したことの罪悪感は、不安定な恵津子によって増幅され、恵里菜はただただ謝りしかない。こうして恵里菜はエディプスの罪悪感を強調した生を孤独に生きることになる。そしてその苦しみに耐えるために恵里菜は、希和子を強く憎むことで彼女からの愛、彼女への愛を忘れようとする。だがそんな恵里菜の心の奥底にある気持ちを千草の言葉——「あんたは何にも悪くない」——が刺激する。

「なぜ、誘拐したの?」、「なぜ、私だったの?」。答えは抑圧されて思い出せない以上、彼女は別の方法で問うしかない。私は希和子にどう思われていたのだろうか。希和子は私を愛していたのだろうか。愛するとはどういうことか。それを知るべく恵里菜は希和子になろうとする。これが恵里菜が岸田と不倫をし、彼の子供を宿した理由であった。そしてこれによって生じた転移によって母の愛情を受け取った恵里菜は、憎しみを捨て、希和子と家族であったこと、恵津子と丈博とも家族であったことを理解する。

「憎みたくなんか、なかったんだ。本当に、なにも憎みたくなかった。あの人のことも、お母さんのことも、お父さんのことも、みんな……この島に戻りたかった。でも、そんなこと考えちゃいけないと思ってた。戻りたかった——戻りたかった」<sup>8</sup>（原作352-353頁、『シナリオ』51頁中段）

こうして恵里菜は記憶を取り戻し、母の愛情をお腹の赤ちゃんから受け取る。だから恵里菜はこう言う。「私、どうしてだろ、もうこの子が好きだ」（原作に対応箇所なし、『シナリオ』51頁下段）。それを象徴するのがスクリーンいっぱいに広がる小豆島の美しい海、空、緑だろう。それは八日目の蟬としての恵里菜が見る光景である。

劇中、蟬が七年間も土の中にいて、七日しか生きられないことはあんまりだという千草に対して恵里菜が、みんな同じなら、七日しか生きられなくても悲しくはない、むしろ一匹だけ八日間生きる蟬がいたら、その蟬の方が悲しいと答える（原作282-283頁、『シナリオ』30頁上段-中段）。八日目を生きる孤独な蟬、それは恵里菜にほかならない。しかし、特殊な生い立ちゆえの孤独を生きたからこそ、恵里菜は他の蟬には見るができない「きれいなもの」、すなわち母なるものを見ることができた。精神分析が教えるように、過去を覚えていない、忘れたということは過去に縛られているということであり、それとは逆に思い出すこと、知ることは自由になることである。恵里菜は過去を思い出すことでようやく自由になったのである。

## 6. 希和子について

ここからは希和子の母性について考察したい。不倫の恋をし、妊娠した希和子は、文博に懇願され中絶する。これは希和子の去勢体験を再演したと思われる。我々は去勢されて母を失い、欠けた者となる。だが、妊娠が二人で一人になることだとすれば、疑似的にせよ、お腹の子は主体の欠けた部分を満たし、主体を母子一体だった頃へと導くだろう。フロイトの女兒のエディプスコンプレックスの説明では、妊娠は自身に欠けたおちんちんとしての赤ん坊の獲得を意味する。そしてそうだとすれば、それとは逆に中絶することは去勢を意味することになるだろう。

したがって中絶によって希和子が覚えた罪悪感は、倫理的なものであると同時に、女兒の劣等感——すでに去勢されてしまっているという劣等感——の繰り返しとしてある。映画の冒頭の裁判の場面で希和子が、このときの中絶が原因で妊娠ができなくなったことを「罰<sup>ばち</sup>があたった」と言うことには、これら二つの理由を見るべきだろう<sup>9</sup>。この罪悪感から逃れるためには罰せられなければならない。だが、罪を受け入れることで罪悪感は軽くなったとしても、そのことが彼女の主体の欠けた部分（かつて母がいた部分）を埋めることはない。そんな希和子に恵津子の「がらんどろ」という言葉が追い打ちをかける（原作68-69頁, 259頁, 365-368頁, 『シナリオ』18頁下段, 26頁中段）。なぜならがらんどろという言葉は、自分がすでに去勢されていることを言い当てるものだからである。

こうして希和子は、自身が欠けた者であることを否定しようとする衝動、



失ったもの——おちんちん、ファルス——を奪い返すという衝動に駆られる。そして偶然、この奪われた対象の位置を赤ちゃんの恵里菜が占めてしまう。恵里菜は希和子が妊娠したときとほぼ同時期に恵津子が妊娠した子であり、生まれてくるはずだった希和子の子と同じ父を持つ義理の兄弟姉妹である。この類似性のせいで、希和子には恵里菜が、主体にとって不可能なことを可能にする対象に思えたに違いない。そしてだからこそ、希和子はそれをどうしても一目見たくなる。

劇中、法廷で希和子は、「赤ちゃんが生まれたと知って、一目だけ赤ちゃんを見たいと思いました」（原作9頁、『シナリオ』18頁下段）と言う。だが、希和子の欲望が主体に空いた穴を満たそうとするものである以上、彼女は恵里菜を一目見るだけでは済まなくなる。不可能なはずのものが現実の恵里菜となって現れ、それが自分を見返し、ほぼ笑む。希和子は思わず恵里菜を抱き上げてしまうのは、恵里菜が希和子の欠けた部分としての母の位置を占め、希和子を見返したからである（対象aとしての眼差し）。

このように恵里菜という依り代を得て、禁じられたもの、不可能になってしまった我が子＝母が現実のもととなり、希和子はそれに触れることを許されてしまう。だからこそ希和子はこう言う。

私はこの子を知っている。そしてこの子も私を知っている。なぜか希和子はそう思った。（原作10頁）

腕のなかで赤ん坊は、あいかわらず希和子に向かって笑いかけていた。茶化すみたいに、なぐさめるみたいに、認めるみたいに、許すみたいに。（原作10頁）

「あの笑顔に慰められたような、許されたような、そんな気持ちでした。お腹にいた子供を殺してしまったことや、奥さんのいる人と結婚しようとしたことや、そんなこと全部を……この子は許してくれている……そう思いました」（『シナリオ』19頁中段-下段）

だから、禁じられた対象＝母＝薫／恵里菜を掴んだことは、希和子の退行の始まりとなる。性差を否定する女だけの自給自足の閉鎖された場所としてのエ

ンジェルホーム、そして緑と光に溢れた母なる世界としての小豆島での生活がそれである。希和子が犯罪者でありながら、我々が二人の逃避行を応援したくなるのは、彼女たちが我々の叶わぬ夢、すなわち母子相姦の夢を叶えてくれるように思えるからだろう。しかし、希和子が警察という法に追われて逃げ続けなければならないように、母子相姦としての誘拐という罪を犯した希和子を罰するべく、父なる法は常に希和子と薫／恵里菜を切り離そうとする。また、恵里菜／薫が経験する去勢的体験も、希和子にとって去勢として働く。そしてついに希和子は警察に捕まり、法の裁きを受ける。

## 7. 家族写真について

そのきっかけは、すでに述べたように世間の目としてのファリックなカメラであった。全国紙に自分たちの写真が掲載されたことで、警察に捕まることを予感した希和子は、島から出ることを決意し、フェリー乗り場に向かう。その直前、希和子は写真館で薫／恵里菜と家族写真を撮る。これは映画版において原作以上に重要なものとなっている。

ところで原作の場合、恵里菜がすべての記憶を取り戻す瞬間は、小豆島に向かうフェリーの上でのことである。少しずつ記憶を取り戻しはじめた恵里菜のお腹の子が、「撫でるように」彼女のお腹の内側を蹴る。そのとき恵里菜は、ぼんやりした記憶のせいでこれまでずっと思い出せないでいた、フェリー乗り場で自分を連れていく刑事たちに向かって希和子が言った言葉、「その子は、朝ごはんを、まだ、食べていないの」を思い出す（原作219頁、356-359頁）。

この場面は映画版でも重要な場面である。映画版では、恵里菜は岡山港に向かうフェリー乗り場で、突然、この記憶を取り戻す。おそらくフェリー乗り場の光景が、彼女にそのときのことを思い出させたのだろう。恵里菜のフラッシュバックの中で、「待ってください！ その子はまだごはんを食べていません。よろしくお願いします」（『シナリオ』50頁上段）と言って希和子が深く頭を下げるとき、我々は希和子の薫／恵里菜を思いやる気持ちに深く感動する。だが、映画版において恵里菜がすべての記憶を取り戻すのはこのときではない。映画版ではそれが、写真館の暗室での写真の引き伸ばしの場面に変更されている。

フェリー乗り場での希和子との別れを思い出した恵里菜は、突然走り出し、その近くにある写真館に駆け込む。そこは希和子と薫／恵里菜が家族写真を

撮った写真館であった。恵里菜を見た写真館の主人はすべてを察し、そのネガを引き伸す。現像液の中の印画紙に、かつての希和子と自分の姿が浮かび上がってゆく。そのとき、恵里菜はその撮影のときのことを思い出し、思わず暗室を飛び出す（ここで暗室＝子宮、現像液＝羊水という連想も可能だろう）。

今日、写真館で写真を撮ることは、家族の絆を確かめる一種の儀式としてある。だからたとえ血の繋がりがなくても、写真を撮ることで希和子と薫／恵里菜はかりそめの家族になる。これは小津安二郎（1903-1963）の『長屋紳士録』（1946）の写真撮影の場面を思い起こさせる。そう思うと田中泯（1945-）演ずる写真館の主人の風貌は、どこか小津を彷彿とさせる。何よりこの映画も血の繋がらない母子の物語である。そのあらすじは次のようなものである。

終戦直後の東京の下町で、数年前に旦那を失い、ひとり荒物屋を営む意地の悪そうなおたねのもとに、占い師の田代がかわいげのない戦争孤児らしき少年（劇中「ほうや」と呼ばれる）を連れてくる。当初、預かることを拒否していたおたねであるが、田代に無理矢理その子を押し付けられてしまう。だが共に暮らすうちに、おたね自身がそう言うように「母性愛」が芽生えてくる。そんな二人が動物園の帰りに記念写真を撮る。フレームの中の二人は本当の親子のようである。だが、あたかもこの撮影が原因となったかのように、突然、二人に別れが訪れる。その夜、おたねの前に少年の父が現れ、彼を引き取ってゆくのであった。

この作品に限らず、小津の映画では写真撮影の場面がしばしばあり（『戸田家の兄妹』（1941）、『麦秋』（1951））、それは家族であることを確認するだけでなく、その離散を予告するものとしてもある。『八日目の蟬』のこの場面もそうである。もしかすると映画版の写真撮影の場面は、小津への目配せかもしれない。というのも小豆島は、『長屋紳士録』で田代を演じた笠智衆（1904-1993）や、小津の『宗像姉妹』（1950）で田中絹代の妹役を演じた高峰秀子（1924-2010）が出演する木下恵介監督（1912-1998）の『二十四の瞳』（1954）の舞台であり、恵里菜と希和子が授業ごっこをする場所はその「岬の分教場」だからである<sup>10</sup>。

では、映画版の家族写真の撮影の場面を見てみよう。この写真撮影のとき、希和子は掌で何かを包むようにして、薫に渡す。薫はそっと受け取る。だが、掌の中には何も入っていない。そのとき希和子はこう言う。

「ありがとう。ママは薫と二人で幸せだった」

「ママはもういない。何もいない。薫が全部、持って行って」(『シナリオ』51頁上段)

薫が持って行くもの、それは薫／恵里菜が体現していた自分の存在の核、すなわち我々にはヴェールの向こうに捉えるしかない母なるものである。薫／恵里菜との別れを覚悟したその直後、禁じられたものに触れたことを罰するかのよう警察が現れ、希和子は薫／恵里菜を失うという去勢的体験をする。だが、希和子への罰はこれで終わりではない。希和子は裁判を受け、刑務所で数年を過ごす。誘拐という罪(母子相姦の罪)を犯して以来、女だけのエンジェルホーム、海に囲まれた小豆島、これまた女だけの刑務所と移っていくが、彼女がいたところはいずれも閉ざされた世界であり、その罪を償ってようやく、希和子は外の世界(父の世界)に出る。だがそのときすでに希和子は、自分の核としての母なる薫を失い、空蟬のようにがらんどうである(去勢)。

原作ではその後、希和子はかつて過ごした小豆島を海の向こうに臨む岡山港の売店で働きながら、あたかもそこに行くことが禁止されているかのように、休み時間に小豆島行きフェリーを眺める日々を送っている。そこにお腹が大きくなった恵里菜と千草が現れる。そして恵里菜に薫の面影を認めた希和子は、心の中で「薫」と恵里菜に呼びかける。もちろん、希和子にはそれが薫／恵里菜であることを知る由もない。希和子の呼びかけに応えるかのように恵里菜は振り向くが、当然のことながら二人は互いが近くにいることに気づかず、「出会い損ね」るのであった(*la rencontre manquée, dustuchia*)<sup>11</sup>。

一方、映画版では出所後の希和子は再び小豆島に渡り、逮捕の日に撮影した「家族写真」を受け取ったことが写真館の主人の口から語られる。この家族写真が、希和子にとって二人がかつて一緒にいたことの形見として残される。『明るい部屋』(1980)でバルト(Roland Barthes, 1915-1980)が言うように、この写真は「かつてあった」<sup>12</sup>ものを希和子に見せただろう(周知のようにこの書物は、バルトのかつてあったものとしての母を写真の中に探求する、一種の物語として読めるものである)。だが写真である以上、それはもうない。

ところで先に論じたように本稿は、一人生き残った悲しい八日目の蟬から、八日生きたことで他の蟬が見ることのなかった「きれいなもの」を見ることができた蟬への変化としての恵里菜の物語を、特殊な生い立ちのせいで孤独だったからこそ、我々には不可能な母と出会いを叶えた主体の物語として解釈し

た。では希和子はどうだろうか。恵里菜が蟬であるなら、希和子は蟬の抜け殻である（原作365-368頁）。蟬の幼虫は七年もの間、土の中で暮らす。そこでは蟬も空蟬もない。二つはまさに分かちがたく結びついている。だが、地上に出ると幼虫は脱皮する。言うまでもなくこの地上とは父なる世界である。蟬としての薫／恵里菜（希和子にとっては母なるもの）を失った希和子は、去勢されて中身を失った主体＝がらんとした蟬の抜け殻である。

### 終わりに

恵里菜の母性が目覚めたのは妊娠したときではなく、自分とお腹の子との間に、希和子と自分との関係と自分と希和子との関係が再演されたときであった。希和子の母性が目覚めたのは、中絶したことで自らが欠けた主体であることに気づいた彼女の埋めがたい欠如の位置を、恵里菜が占めたときであった。そして女だけのエンジェルホームに育つために男の人が怖くて恋愛できない千草も、子育てを経験できず、どのように我が子を愛してよいか分からない恵津子も、恵里菜の二番目の母となって、恵里菜とその子供の両方に自分を重ね合わせるなら、きっと母性を獲得するだろう。

男と女が惹かれあい、互いに愛しみ、子を得、そして子を愛しみ、育て、命を繋いでいく。結婚や家族がこのような男女の営みに基づいた社会制度であるとするれば、家族とは何よりもまず、そうして生まれた子を育む場であり、父と母とはその子を育てる男女に与えられた役割の名前だろう。そして子が育ち、巣立っていくと、次は家族の解体が始まる（この家族の解体は小津のテーマであった）。

この長い子育ての間、そこに様々な転移が生じる。家族の中で子はエディプスを経験し、父も母もそのエディプスを経験し直す。とするれば、家族とはエディプス的な関係で子と親が結びつく場と言い直せるかもしれない。我々は生物学的に親となるのではなく、転移を通して親になるのだろう。だからたとえ生物学的に親になれなくても、性愛によって子を得なくても、我々と子との間で様々な転移が起こり、そうすることで複数の世代が繋ってゆくなら、その絆で結ばれた者たちは家族である。そしてこの転移によって我々が覚える子への愛情のことを母性と言うなら、我々は誰もが母性を発揮できるはずである。そのような母性とは妊娠や出産をすることで生まれるものでもなく、女なら誰でも持っているものではなく、男には持てないものでもない。それは去勢された

ものとして生きる我々が、自分の核としての母とのかつての関係を再演するようにして目覚めるものなのだろう。

本稿では考察する場面の原作と映画版の対応箇所を、原作は『八日目の蟬』の文庫版(角田光代『八日目の蟬』中央公論社,2011年)、映画版は雑誌『シナリオ』(2011年5月号,シナリオ作家協会)に掲載されたバージョンに基づき、括弧を用いて(原作××頁、『シナリオ』××頁)の形で示した。なお『シナリオ』掲載版のシナリオと実際の映画には多くの相違点がある。また本稿では、『シナリオ』の該当ページを示しながら、実際の映画のセリフを引用する場合もある。

---

註

- <sup>1</sup> Cf. Elaine Lies, 'Book Talk: In Japan, the aftermath of a baby's kidnapping', Reuters Feb. 9, 2011. (<https://www.reuters.com/article/books-authors-kakuta-idUSTRE7181SA20110209>)
- <sup>2</sup> なおドラマ版では、赤ちゃんを殺そうとする、原作にはない希和子の様子が描かれる。しかし原作同様、赤ちゃんが自分にほほ笑みかけるのを見たとき、希和子に母性とも言うべきものが目覚める。
- <sup>3</sup> フロイト『精神分析入門・下』高橋義孝、下坂幸三訳、新潮社、1977年、「第33講」参照。
- <sup>4</sup> というのも子はその身体的不調和のせいで、自らの鏡像をそれとして理解できず、それゆえ鏡像は、幼児にとってあくまで他者として表れるからである。
- <sup>5</sup> 映画版では希和子の想起の中で丈博とした妊娠した子に関するやり取りが描かれる(『シナリオ』24頁下段-25頁上段)。
- <sup>6</sup> この言葉は映画版だけのもので、恵里菜が千草に心開くきっかけとしてある。なお、原作では先に述べた原作の「なんで私だったの」(原作225頁,230頁)という言葉が、恵里菜が千草に心を開くきっかけとなっている。
- <sup>7</sup> フロイト「神経症者の家族小説」(1909)、『エロス論集』中山元編訳、筑摩書房、1997年、所収、参照。なお、原作では妹の真理奈に自分の嘘の出自を語る恵里菜の様子が描かれる(原作269頁)。
- <sup>8</sup> この場面の恵里菜のこのセリフの「あなたのことも」は、シナリオでは「あの人のことも」である。「あの人」は希和子である。では、「あなた」とは誰だろう。希和子なのだろうか。それともそばにいる千草だろうか。「あなた」が「あの人」=希和子の場合、恵里菜はそこにいない人物を「あなた」と呼んでいることになり、そばに千草がいることを考えると、会話としてはおかしい。しかし、逆に言えばそれは、恵里菜が今、希和子がそこにいるかのように感じていることを意味するだろう。

一方、「あなた」が千草の場合、「お母さん」は二人の母、すなわち希和子と恵津子を意味するだろう。この場合、「お母さん」は二人の母が統合されたとして理解できる。では、恵里菜は千草を恨んでいたのだろうか。そうかもしれない。実際、恵里菜は当初、自分の過去を探ろうとする千草に敵意を見せている。このように原作やシナリオでは「あの人」だったものを「あなた」へと変更することで、完成した映画のセリフはいくつかの意味を持つようになり、原作やシナリオのこの場面の意味するものをより強調しているように思われる。

- <sup>9</sup> 原作では子宮内腔癒着と診断された希和子は、剥離手術を受ければ妊娠できる可能性があると医師から説明を受けたにもかかわらず、これを「罰があたった」からと考え、その治療を受けていない。おそらくそうすることで希和子は自分で自分に罰を与え、中絶の罪を償おうとしたのだろう。
- <sup>10</sup> 素朴な小豆島の子供たちに囲まれる希和子はまるで『二十四の瞳』の大石先生である。
- <sup>11</sup> Cf. Jacques Lacan, *Le Séminaire livre XI : Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse* (1964), texte établi par Jacques-Alain Miller, Seuil, 1973, pp. 54-58, p. 67, p. 237.
- <sup>12</sup> バルト 『明るい部屋－写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1985年、94頁。