

# ペドロ・アルモドバル『ハイヒール』(Pedro Almodóvar, *Tacones lejanos*, 1991) の精神分析的解釈の試み

伊集院 敬 行

## 0. はじめに

ペドロ・アルモドバル (Pedro Almodóvar, 1949-) の『ハイヒール』(*Tacones lejanos*, 1991) のポスターを見てみよう。いくつかのバージョンがあるが、そのどれにも共通しているのが、ハイヒールの踵が拳銃になっていることである。ただし、物語の上では両者が直接関わることはない。劇中、ハイヒールは登場人物たちに共通するファッションとして登場する。一方、拳銃は物語を展開させる殺人事件を引き起こすものとして登場する。とはいえ、主人公レベーカーがハイヒールを履くことと、夫のマヌエルを拳銃で殺したことには、母ベッキーへの強い想いが感じられる点で共通する。また、ベッキーの死の間際によく母娘が和解するときにも、拳銃とハイヒールは間接的に結び付く。本作のラストシーンでベッキーは、レベーカーの犯した罪をかぶるべく、渡された拳銃に指紋を付ける。そして死にゆく母の傍らでレベーカーは、夜、遠くから響いてくる母の帰宅を知らせるハイヒールの靴音を聞くまで眠れなかったという思い出(「遠いハイヒール」を意味する原題の *Tacones lejanos* は、レベーカーのこの思い出に因んでいる)を語るのである。

ところで、精神分析は実際の男性器それ自体ではなく、そこに象徴的な意味が与えられたものを「ファルス」と呼び、幼児の成長を、彼／彼女と両親との関係の変化に伴うファルスの意味の変化として捉える。たとえばラカン (Jacques Lacan, 1901-1981) の「想像的ファルス」と「象徴的ファルス」はその一例である。そしてそれゆえ精神分析は、ハイヒールや拳銃のような男性器的な形状を持つものが、ファルスを代理することに注目する。

では、このような精神分析の発想に従い、本作を見てみよう。すると本作が描くレベーカーの母に対する感情の変化は、まず画面に登場するファリックなものがハイヒールから拳銃へと交代し(母への愛から母への憎しみ)、次いで拳

銃の持つ意味が変化すること(母への憎しみから母との和解)と並行していることが分かる。

そこで本稿は、『ハイヒール』で描かれる母娘関係を考察するために、そこに登場するハイヒールと拳銃のファルスとしての性格を問う。これはファム・レタル／ドミンゲス判事が、一人の人物でありながら母性(ベッキーの代理)と父性(法)の両方を同時に表象していることの重要性を明らかにするだろう。そしてこの考察を踏まえ本稿は、父と息子や母と息子と違って、母と娘には父＝法が介入できない秘密の領域(父殺しとそれをめぐる母娘の連帯)があるという本作から読み取れるアルモドバルの主張に、フロイト(Sigmund Freud, 1856-1939)やラカンが悩んだ「女性とは何か」という謎に答えるヒントがあることを指摘したい。

## 1. 『ハイヒール』のあらすじ

考察に先立ち、まず『ハイヒール』のあらすじを確認しよう。だが、このあらすじを書くのがおそろしく難しい。おそらくその理由は、アルモドバルの映画では荒唐無稽な出来事と、一見それらと無関係な小さなエピソードが、一筋縄でいかない登場人物たちと偶然によって絡みあうようにして展開してゆくからだろう。レオ・ベルサーニ(Leo Bersani, 『フロイト的身体』<sup>1</sup>の著者)とユリス・デュトア(Ulysse Dutoit)は、その共著論文「アルモドバル・ガールズ」(2009)で、「アルモドバルの作品のあらすじを要約するのは悪夢のようだ」と言う<sup>2</sup>。だが、もし本作にフロイト的テーマを見るなら、むしろ本作こそ悪夢——夢の作業によって元の姿が分からなくなるまで変形した欲望——と言うべきだろう。いずれにせよアルモドバルの作品のプロットは入念に練られており、その複雑さゆえに、逆説的ではあるが本国スペインでは20年にわたって「彼の作品には物語が無い」と言って批判されてきた<sup>3</sup>。そして例にもれず本作もその物語を一般的なあらすじの形で述べるのが難しい。だからこれから述べるあらすじは、あくまで本論の考察のためのものであり、あらすじと言いながらも長々と書き連ねたものであること、またそうであるにもかかわらず、ここにはいくつかの重要な箇所の欠落があることを断っておく。

では、本作のあらすじを確認しよう。

1960年代に有名なポップシンガーだったベッキー・デル・パラモが、15年ぶりにマドリッドに戻ってくる。空港で彼女を待つ娘レベーカーの脳裏には、母

と母が愛した男たちと過ごしたあまり幸せではなかった日々の記憶が蘇える。女優であった母は仕事と恋愛に夢中で、レベーカーのことに無関心であった。それゆえ幼いレベーカーは、母への想いを募らせ、ついに継父を殺害してしまう。母を独り占めにするためか、それともキャリア志向の母を束縛しようとする継父から彼女を解放するためか、いずれにせよレベーカーの継父殺しは裏目に出て、ベッキーは娘を置いてメキシコに旅立ってしまう。そして大人になったレベーカーは、母恋しさにファッションから職業、恋愛まで母の真似をするようになっていた。レベーカーはハイヒールを履き、シャネルを着こなし<sup>4</sup>、アナウンサーとしてテレビで活躍し、ついにかつて母が愛した男マヌエルと結婚する。それほどまで恋焦がれた母との再会に、レベーカーははやる気持ちを抑えきれない。だが、レベーカーにとってその再会は期待したようなものではなかった。空港でベッキーはレベーカーに心無い言葉を連発する<sup>5</sup>。さらにベッキーと夫マヌエルとの再会もレベーカーを深く傷つけることになる。というのも、二人は目があっただけでかつての恋を再燃させてしまうからである。

平静を装うベッキーとマヌエルと、そんな二人の様子を窺うレベーカー。彼らは気まずい食事を済ませたあと、ベッキーの往年のヒットソングに合わせて彼女のモノマネをするファミ・レタルというドラッグクィーン（女装した男性パフォーマーのこと。衣装を引きずることが名前の由来と言われる）のパフォーマンスを観に出かける。彼らは三者三様でそのパフォーマンスを観る。ファミ・レタルは、レベーカーにとっては母を思い出させてくれる大切な友人であり、ベッキーにとってはかつての自分の人気を再確認させてくれるファンであり、女好きのマヌエルにとっては軽蔑の対象であった。パフォーマンスが終わったファミ・レタルは、レベーカーからの席に向かうと、レベーカーとベッキーは彼女を歓待する<sup>6</sup>。だが、マヌエルのせいでまたも気まずい空気が流れると、ファミ・レタルはレベーカーに着替えの手伝いを頼み、二人はその場を離れる。そして楽屋でファミ・レタルはレベーカーを激しく求め<sup>7</sup>、ついにレベーカーはそれに応じてしまう。

そして一か月後、別荘でマヌエルが殺害されているのが発見される。捜査にあたったドミンゲス判事（実はファミ・レタル）は、前夜、マヌエルを訪ねたベッキー、レベーカー、イザベル——レベーカーが読むニュースの手話翻訳者でマヌエルの浮気相手——を尋問する。三人とも無実を訴えるが、その数日後、マヌエル殺しのニュースを読んでいる最中、レベーカーは泣き崩れながらカメラの

前で犯行を自白する。こうしてレベーカーは逮捕され、留置所に入れられる。

その夜、マドリッドでの凱旋公演でベッキーは、*Pinesa en mi* (私を思っ  
て)の曲を留置所のレベーカーに捧げる<sup>8</sup>。一方、留置所でレベーカーは、ラジオから  
流れる母の歌に耳を塞ぎながら夜を過ごす。そしてドミンゲス判事は、彼の母  
のストラップ帳に15年前のベッキーとマヌエルの恋愛のゴシップ記事を見つ  
けたことで、ベッキーを疑うようになっていた。捜査を進展させるためか、レ  
ベーカーを救うためか、ドミンゲス判事は内密にレベーカーとベッキーを引き合  
わせる。しかし、それは最悪の結果に終わる。ベッキーがレベーカーに殺人につ  
いて問いただすと、レベーカーはそれを否定し、積年の恨みをベッキーに打ち  
明ける。それを聞いたベッキーは、持病の狭心症の発作が起こるほどの激しい  
ショックを受ける。一方、レベーカーも心身共に疲労しており、留置所に戻ると  
気を失って倒れてしまう。そして医務室に運ばれたレベーカーは、ファム・レタ  
ルの子を宿していることを知る。

翌朝、レベーカーは証拠不十分で釈放される。だが自白通り、どうやら彼女が  
犯人らしい。自宅に戻ったレベーカーは、凶器の銃がまだ誰にも見つかっていな  
いことを確かめる。そこにドミンゲス判事が現れ、ファム・レタルが会いた  
がっていることをレベーカーに伝える。そしてその夜、レベーカーはファム・レタ  
ルの楽屋を訪ねる。ここでようやくファム・レタルがドミンゲス判事であるこ  
とが明らかになる。驚くレベーカーにファム・レタル／ドミンゲス判事は、「結  
婚したい」と愛を打ち明ける。そのとき偶然、ベッキーが舞台上で倒れたとい  
うニュースがテレビに流れる。あわてて病院に向かう二人。ベッキーには死が  
迫っていた。ベッキーに「本当のことを教えて」と言われたレベーカーは、自分  
が犯人であることを告白する。それを聞いたベッキーは、娘の罪を引き受ける  
ことを決意し、自分が殺人犯であるとドミンゲス判事に嘘の自白をする。そし  
てベッキーは自宅で最期を迎えるべく、レベーカーと救急車に乗りこむ。その道  
中、レベーカーはベッキーにことの顛末を語る。いよいよ最後の時が来た。死の  
間際、ベッキーはレベーカーが持ってきた凶器の拳銃に自分の指紋を付けるので  
あった。

## 2. ハイヒールについて

本作において二つのファリックなものが登場する順番が、まずハイヒール、  
次いで拳銃であることから、まずハイヒールから考察しよう。では、レベーカー

にとってハイヒールはどのようなものだろうか。それは母の一部としてある。そのことを端的に示すエピソードが、ラストシーンでレベーカーが語る幼少の頃の母の思い出である。そこでレベーカーは、死にゆく母に「ハイヒールの音を聞くまで眠ることができなかった」と語る。

芸能人だったベッキーは、夜になると度々家を空けたのだろう。幼いレベーカーはそれに耐えられず、母の帰宅を知らせるハイヒールの靴音を聞いて、ようやく眠りにつくことができた。このようなレベーカーの思い出は、彼女の母を愛する気持ちだけでなく、彼女にとってハイヒールが母の一部であることも物語っている<sup>9</sup>。そしてもしハイヒールが母の一部であるなら、それを履くことは母への同一化を意味するだろう<sup>10</sup>。

精神分析によれば、対象への同一化は、対象の一部の「取り込み」によってなされる。成長したレベーカーは、母が愛したハイヒールとシャネル<sup>11</sup>のようなハイファッションを身に着けることで母に同一化し、そうすることで母と一体化している。ただし、ここで注意しなければならないのは、ハイヒールにはシャネルにはない「母のファルス」という意味があることである。では、この母のファルスとはどのようなものだろうか。それは、未だ十分に性差を理解せず、「皆がおちんちん<sup>12</sup>を持っている」と考えている幼児が夢想する、自分に無限の愛を注いでくれる完全な母が持っているはずのファルスのことである。では一体なぜ、そのような母が幼児に夢想されるのだろうか。それは次のように説明できるだろう。

自由に身体を動かすことができず、何から何まで母親の世話になっている幼児にとって、母に愛されるかどうかは生きるか死ぬかの問題である。だから幼児にとって母は、欠けたところのない完璧な存在でなければならない。なぜなら、母が完璧な存在であることは、その愛が無限であることを裏打ちするからである。このとき幼児が想像する、欠けたところのない完璧な存在としての母を「ファルスを持つ母」という。

だが早晚、幼児はこの信念を揺るがす男女の解剖学的違いという事実、すなわち、母にはおちんちんがないということに直面する。それは幼児にとって大きなショックとなるだろう。なぜなら母におちんちんがないことは、幼児にとっては母が不完全であることを意味し、そんな母では自分を十分に愛することができないからである。

そこで幼児は「ファルスを持つ母」という幻想を守るべく、この受け入れが

たい事実を否定しようとする。そのひとつが有名なラカンの「鏡像段階理論」で論じられる「鏡像」への同一化である。そこでは幼児は母の視線の先に母の欲望の対象(母に欠けたものとしてのおちんちん、それゆえ母が欲望するもの、想像的ファルス)を探し、これに同一化しようとする。つまり、幼児は母の欠けた部分を自分自身で補うことで、ファルスを持つ母を回復しようとしているのである<sup>13</sup>。

だがそうではなく、そもそも自分はおちんちんが欠けた母など見なかったと思込むことで、この事態に対応することもできるだろう。それが「否認」である。そして、そのための機制の一つが「フェティシズム」である<sup>14</sup>。まず「否認」とは、子が自分の見た認めがたい光景、すなわち、母におちんちんがないことを見なかったことにしようとすることである。そして「フェティシズム」とは、幼児がこの光景を否認するために、それを見る一步手前の光景や、母のおちんちんの代わりになるものに執着することである。

ここでフェティシズムの対象——これを「フェティッシュ」という——の例をいくつか挙げよう。たとえば脚やスカートや下着は、母におちんちんがないことを知る一步前に幼児が見た光景であり、それゆえ母のおちんちんを隠しているはずのものである。また、脚やハイヒールはその形態が男根的であること、そしてそれらが母にあるはずのおちんちんの付近にあることから、幼児にとって母のおちんちんを代理するものとなる。加えて脚やハイヒールが単に男根的であるだけでなく、女性らしい曲線を持っていることも、これらのものがフェティッシュとなる理由の一つだろう。なぜなら女性らしい曲線は、それらが母の体の一部としてあることを強調するからである<sup>15</sup>。

ところでこのフェティシズムには性差があり、それが見られるのは圧倒的に男性である。というのも、男児にとって母におちんちんがないことを認めることは、自分も母のように去勢されるかもしれないという恐怖を引き起こすからである。そこで男児は、去勢という心的事実から目を逸らすために、フェティッシュなものに拘る。これが、男性が母のおちんちんとして見做せるもの(例えば脚やハイヒール)や、母のおちんちんを隠しているはずのもの(例えばスカートや下着)に惹かれる理由である。

一方、そもそもおちんちんがない女兒は、去勢を恐れる必要がない。その代わりに、母と同じ身体を持っているがゆえに女兒は、「ファルスを持つ母」の幻想を守るために母に同一化する<sup>16</sup>。そしてそのために女兒は母の服装を真似る。

これが女性とファッションの間に親和性がある理由の一つだろう。だが、ハイヒールのようなフェティッシュな対象を身に着けることは、単に母に同一化すること以上の意味があると思われる。なぜなら、ハイヒールは自分にも母にも欠けたおちんちんを代理するため、ハイヒールを履くことで女性は、自分自身がファルスを持つ完全な母になるからである。だから、両性においてハイヒールが性的に特別な対象として選ばれるとしても、男性にとってそれは母のおちんちんの不在を否定するがゆえに魅力的であるのに対し（フェティシズム）、女性にとってハイヒールは、それを履くことで母に同一化し、それによって一種の万能感（幼児性万能感）を得ることができるがゆえに魅力的なのである。

したがってハイヒールを履く女性の美しさは、ハイヒールにあるフェティシズムと、ハイヒールを履くことでファルスを持つ母に同一化し、そうすることで得られる万能感に酔いしれている女性の自信に満ちた様子にあると言えるだろう（しばしば女性は、鏡に映る自分自身にうっとりとする）<sup>17</sup>。『ハイヒール』において、ハイヒールを履く女性たちが魅力的であるのはそのためである。しかし、これに対し、刑務所の中の普段着姿のレベーカーはまるでか弱い小鳥である。

そして、もしハイヒールを履く女性がファルスを持つ母だとすれば、レベーカーがファミ・レタルとセックスするのは、レベーカーにとってまさに母との一体化を意味することになる。母が恋しくなるとレベーカーは、往年のベッキーの物まねをするドラッグQueenのファミ・レタルのショーを見に行くことで自分を慰めていた。だがレベーカーにとってファミ・レタルは、単なる母の代理ではない。ベッキーは自分の歌手としての成功や恋愛にしか興味がなく、成功したら迎えに行くというレベーカーとの約束を15年も反故にするような人物である（どうやらこの帰郷も、ベッキーが自分の死期を悟ったためであって、レベーカーに会うためではない）。このように娘よりも自分のことを大事にするベッキーは、レベーカーにとって欠陥の多い母であると言わざるを得ない。しかし、そんなベッキーと違ってファミ・レタルは、母に似た外見と、ドミンゲス判事としてのレベーカーへの愛を持っている。ファミ・レタル／ドミンゲス判事は言う。「お母さん以上に君の大切な存在になりたい」。

とすればファミ・レタルは、母の不完全性を嘆き、母への恋しさに苛まれるレベーカーにとって母以上の母、理想の母、完ぺきな母ということになるだろう。さらにこのことは、ファミ・レタルの正体がドミンゲス判事という服装倒

錯 (transvestism) の男性であることによって強調される。なぜなら男性と女性の両方の特徴を持つファミ・レタルは、レベーカーにとって、まさにファルスを持つ母として現れるからである<sup>18</sup>。こうしてレベーカーにとってファミ・レタルとのセックスは、母に愛されることを意味することになる (近親相姦<sup>19</sup> の欲望の成就、同性愛的欲望の成就)。行為のあとレベーカーが「よかった」というのは、単にセックスがご無沙汰だったからではない。

だが、このセックスは母に愛されることだけでなく、父に愛されることでもある。なぜなら、ファミ・レタルの正体がドミンゲス判事だからである。判事とは法を司るものであり、それゆえファミ・レタル／ドミンゲス判事には父の側面がある。そしてそうだとすれば、レベーカーがこのセックスで妊娠するのは、女兒が父に愛され、子を設けるということの意味する。こうしてレベーカーは、はからずも／巧妙に女兒のエディプス・コンプレックスを成就してしまう。では、レベーカーは父との間に子を設けるという形で父の支配下に収まるのだろうか。そうではない。なぜならレベーカーはマヌエルから奪った拳銃で一種の父殺しをしたにもかかわらず、ベッキーがその罪を被るからである。

### 3. 拳銃について

本作の中盤でレベーカーは、マヌエルを彼の拳銃で殺害する。だが、劇中盤でレベーカー自身がそう語るように、レベーカーがマヌエルを殺したのは彼が憎いからではなく、むしろ母が憎いからであった。そのことが伺える場面を確認しよう。拘留中であるにもかかわらず、ドミンゲス判事の計らいでベッキーと面会したレベーカーは、母娘の確執を描いたベルイマン (Ingmar Bergman, 1918-2007) の『秋のソナタ』<sup>20</sup> (*Höstsonaten*, 1978) に喩えて積年の恨みをベッキーにぶちまける。そしてレベーカーは言う。「ママと別れてから、私はいつもママに勝とうとして勝てなかった。唯一勝ったのがマヌエルよ」。ただし、ここに見られるレベーカーの母への恨みは、彼女の母への愛と矛盾しない。というのも見てすぐにそうだと分かるように、レベーカーの母への恨みは彼女の母恋しさの裏返しだからである。

もちろん、愛と憎しみは真逆の感情である。だが、対象への強い関心から出てきたものという意味では同じものである (愛と憎しみは感情の“正負”において反対であり、感情の“有無”という意味では愛の反対は「無関心」である)。そもそもレベーカーにとってマヌエルとの結婚は、母を愛するがゆえにレベーカー

が母に同一化したことによってもたらされたものであった。そしてレベーカーがベッキーに言い放ったように、この結婚はベッキーへの復讐でもある。つまり、この結婚は母への求愛と復讐を同時に意味している。そしてそうだからこそ、レベーカーは母とマヌエルがよりを戻すことに耐えられない。ベッキーとマヌエルの愛の再燃は、レベーカーの母への同一化と母に対する勝利の両方を打ち砕く。こうしてますます母への愛と憎しみを膨れ上がらせたレベーカーは、ついにマヌエルから拳銃を奪い、彼を殺してしまう。

このようにマヌエルを殺すことでレベーカーは、母に一矢報いると同時に、母を取り戻そうとした。とすれば、マヌエルはとんだとぼちりを食ったことになる。レベーカーとマヌエルの関係はすでに冷めており、そもそもレベーカーはマヌエルの浮気には嫉妬していなかった。たとえばレベーカーはマヌエルとイザベルの火遊びには無関心であった。だからレベーカーがマヌエルを殺したのは、彼の浮気心が憎いからではない。そうではなく、娘への配慮が完全に欠如したベッキーの振舞いにレベーカーは怒り、ベッキーが愛したマヌエルを殺すことで彼女に復讐したのである。

だが、それでもレベーカーは、マヌエルにも複雑な感情を向けていたと考えられる。なぜなら母の愛した男という意味では、マヌエルはレベーカーの父の位置にいるからである。レベーカーにとってマヌエルとの結婚が、母の欲望の対象としてのマヌエルを欲望した結果であるからこそ、必然的にこの結婚によって、母娘の間に父的人物という第三者が招き入れられる。こうしてレベーカーとベッキーにマヌエルを加えた三角形が形成され、そこに父・母・娘関係が演じられる。では、この関係においてレベーカーは、どのような感情をマヌエルに向けるのだろうか。それは三つ考えられる。

一つ目の感情が、父殺しの欲望である。マヌエルは母子としてのベッキーとレベーカーの間を切り裂く父の位置にいる。レベーカーのマヌエル殺しは、母への愛ゆえのことであり、ここには典型的な男児のエディプス・コンプレックス——母を娶り、父を亡き者にするという欲望を見ることができ<sup>21</sup>。そして二つ目の感情が、女兒のエディプス・コンプレックスである。マヌエルが父の位置にいるとすれば、レベーカーにとってこの結婚は女兒のエディプス・コンプレックス——母を憎み、父との間で子を設けようとする願望——を叶えるはずのものであった（なお、この欲望はファム・レタルとのセックスによって成就する）。だが、ベッキーとマヌエルの間に再び恋が芽生えたことで、この結婚

が意味していた女兒のエディプス・コンプレックスは崩壊する。そしてそれゆえレベーカーがマヌエルを殺したとしたら、三つ目の感情は、父の裏切りに対する仕返し、父が母を愛していることを許せない気持ちということになる。

このようにレベーカーがマヌエルに対して抱いている感情は、母への愛情と恨みに関わる複雑なものである。劇中、現実のマヌエルに対するレベーカーの態度はどこかギスギスしているのにもかかわらず、テレビ・カメラの前で彼を殺したことを告白するとき、レベーカーが涙を見せたのは、彼女のこのような感情を反映しているのだろう。

ところで、レベーカーの父殺しは実はこれが初めてではない。幼少の頃レベーカーは、継父が常用する覚せい剤と睡眠薬の瓶の中身を入れ替える。こうして運転前に覚せい剤を服用したつもりで継父は、居眠り運転をして交通事故を起こし、死んでしまう。母を独り占めにしたという願望からにせよ、家庭に妻を閉じ込めようとする継父から母を解放しようとしたからにせよ、幼少のレベーカーの継父の殺害は、母恋しさから生じたものであった。

だが、レベーカーのマヌエル殺しは、最初の殺人と違って、上述のような複雑な感情のせいである。そこには母を独占するための父殺し、母への復讐のための父殺し、自分のエディプス的な愛を裏切った父への復讐としての父殺しという、いくつもの意味が認められる。とはいえ、これらの殺人には類似点もある。前者の凶器はピルであり、後者のそれはピストルで、一見無関係に見える。だが、両者とも父の物であり、ファリックな形状をしている。そして、ピルによる殺人にせよ、ピストルによる殺人にせよ、これらにはレベーカーが母からの愛を独占すべく、父からファルスを奪い、それで父殺しを犯したという共通点がある。

とすれば、いずれの殺人においてもレベーカーは、女兒のポジションだけではなく、男児のポジションにもいる。だが、不当に奪った父のファルスは、父に返さねばならない。フロイトの「トーテムとタブー——未開人と神経症者の精神生活における若干の一致点について」(1913)では、父から彼が独占する母や妹たちを奪うべく父を殺した息子たちが、その罪悪感ゆえに母や妹への愛情を自ら禁じる一方で、父殺しの罪悪感を確認すると同時に父の力を得るべく、祝祭において禁止された父のトーテム動物を食べるという物語が語られる<sup>22</sup>。ここで語られることの一つは、父の力は奪っても自分のものにならず、それは法に従って初めて受け継がれるということである。だから、もしこれに従うな

ら、父の物である母と父の力（ファルス）を不当に得たレベーカーは、その母と力を父に戻し、その罪を償わねばならない。だがそれは不完全な形で終わる。

拳銃は、マヌエルと入れ替わるようにして登場した、法を体現する者としてドミンゲス判事のもとに行くことになるだろう。だが、それはレベーカーではなくベッキーが持っていたものして彼のもとに行く。しかもレベーカーは父殺しの罪を償わない。確かにレベーカーは留置所に入れられる。これは彼女の父殺しに対する去勢的罰である。だが、結局、凶器の拳銃は見つからず、レベーカーは証拠不十分で釈放されてしまう。そしてドミンゲス判事が、レベーカーの座るクッションの真下に拳銃があること、すなわち彼女が股の下にファルスを隠していることに気付かないように、レベーカーの罪（父のファルスを盗み、それによって父を殺したこと）は最後まで父の眼から逃れる（ドミンゲス判事が愛ゆえにレベーカーを疑わないように、父は娘の罪＝父殺しの欲望を認めたがらないのかもしれない）<sup>23</sup>。ではこの罪は誰によって償われるのだろうか。その罪は母・ベッキーによって償われる。死の床でベッキーはレタルに嘘の証言をし、レベーカーが隠し持ってきた拳銃に指紋をつける。こうして父殺しの罪は母娘間で秘密にされ、レベーカーは法の支配から逃れてゆく。

## 5. おわりに

レベーカーにとって現実の母ベッキーは、愛情に欠けた母であり、その意味でまさにファルスのない母あった。だがそんな彼女もようやく母になる。ベッキーは自分のせいで娘が犯した罪をかぶり、それを二人だけの秘密にする。これはベッキーが死の間際になって初めて見せた母としての愛情であり、このときレベーカーにとってベッキーは、拳銃というファルスを持った母である。こうして母はあの世に旅立つ直前に娘のものになり、女同士の間で法の及ばないものが共有される。

そしてこのテーマは、『ボルベール 〈帰郷〉』(Volver, 2006) へと引き継がれる<sup>24</sup>。この作品においても、ラストシーンで死んだはずの母が回帰し（ボルベール）、長年の不信と罪悪感を乗り越えた母と娘が、それぞれが犯した二つの殺人<sup>25</sup>を互いに打ち明け、その秘密を共有してゆくことがほのめかされる。このように両作品とも、作品の最後に、娘は法の及ばないところで母の無限の愛を享受し、女だけの連帯が形成される。

父に同一化することで、そのファルスの力を得る息子は、彼のすべてが父の

法に支配される。だが、『ハイヒール』や『ボルベール 〈帰郷〉』は、母娘間には法の及ばない領域があり、そこには男児が法の彼方に捉えるしかない母の愛と、フロイトが見落とした、女たちの父殺し、夫殺しの欲望という秘密がそのまま保持されていることを教えてくれる。フロイトは女を謎とし<sup>26</sup>、ラカンは「女はすべてではない」と語った<sup>27</sup>。本作に従うなら、それは女性が法(言語)の及ばないところで母を保持しているという意味なのだろう。

## 註

<sup>1</sup> レオ・ベルサーニ『フロイトの身体：精神分析と美学』長原豊訳、青土社、1999年。

<sup>2</sup> 「アルモドバルの映画のプロットは、非常に複雑でありえないものです。アルモドバルの映画は彼の物語よりもはるかに多くのことを描いていますが、それらを語るときにプロットの要約を避けることは難しいでしょう。アルモドバルの映画では、非常に多くの荒唐無稽なプロットが同時に展開されるため、彼のストーリーを要約するのは悪夢のような作業になってしまいます」(Leo Bersani and Ulysse Dutoit, “Almodóvar Girls,” *All about Almodóvar: a Passion for Cinema*, ed. by Brad Epps and Despina Kakoudaki, University of Minnesota, 2009, p. 245)。

<sup>3</sup> このようなアルモドバルの評価は以下のような記述を参考にして記述した。

『デザイナー・アンリミッティッド』でポール・ジュリアン・スミスは、Vidal Nuriáの *Cine de Pedro Almodóvar* (Ediciones Destino, Barcelona, 1989, p.245) を引用して、「アルモドバルと彼の兄が『欲望の法則』(*La Ley del deseo*, 1987)の脚本を文化省に提出したとき、諮問委員会から「この映画には『ストーリー』がない」という理由で資金提供を拒否された」と述べる (Paul Julian Smith, *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*; 3rd edition, Verso, 2014, p. 88)。また同書の『ライブ・フレッシュ』(*Live Flesh*, 1997)を論じる章でスミスは、「アルモドバルの20年以上にわたるプロットや脚本のばらつきを批判してきたスペインの批評家たちは、ついにこのラマンチャ人のマエストロに寝返って、「一貫している」とか「まとまっている」といった慣れない形容詞を使って彼の傑作を絶賛した」と述べる (ibid., p. 155.)。これらの記述から、スペインではアルモドバルの作品は、ストーリー性が低いと思われていたことが伺える。

同様の指摘として、『アルモドバルの映画』で Ana María Sánchez-Arce は、Josetxo Cerdan と Miguel Fernandez Labayen の論文「アルモドバルとスペインの映画受容のパターン」(Cerdán, J. and Fernandez Labayen, M. “Almodóvar and Spanish patterns of film reception”, in *A Companion to Pedro Almodóvar*, ed. by M. D’Lugo and K. M. Vemon, Chichester, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 136-137) に基づき、「スペインにおけるアルモ

ドバルに関する二大批判は、彼の視覚的想像力の人工性と、彼の映画における確固たる物語構造の欠落である。もちろん、これらは…映画が…古典的なドラマトゥルギーの観点から理解される場合のみ問題となる」と述べる (Ana María Sánchez-Arce, *The Cinema of Pedro Almodóvar*; Manchester University Press, 2020, p. 14)。また、Ana María Sánchez-Arce は、同書の『欲望の法則』を論じる箇所でも、おそらく先述の Cerdan と Labayen の論文の記述を参考にして (参考文献の発行年は 2009 年となっているが、参考文献リストには、上述の 2013 年のものしかない)、「スペインのマスコミはあまり感心せず、この映画は物語をコントロールできていないとして却下した」と述べる (ibid. p. 83)。

- 4 二人の再会するとき、ベッキーはレベーカーに、「シャネルが似合うようになった」と言う。この発言から、ベッキーもかつてシャネルを愛用していたことが伺える。なお、公開当時のパンフレットによれば、劇中のベッキーの服装はアルマーニである (シネマ・ライズ No. 41 『ハイヒール』ジャイアントステップス編、ヘラルド・エース、1992 年、参照)。
- 5 このときベッキーは、レベーカーにとって母との大切な思い出の詰まったイヤリングを覚えていない。このイヤリングは、母に買ってもらったぶらぶらするものであることから、レベーカーにとって母のおちんちんとしてあったと思われる。
- 6 このときファム・レタルの乳房とベッキーのイヤリングが交換される。これを乳房とファルスの交換とすると、このシーンは本作の内容——母のハイヒールから父の拳銃へのファリックなもの交代——を凝縮しているようにも思える。
- 7 本稿はこのシーンをこのように記述したが、結果的にレベーカーは受け入れたものの、このシーンにはレイプの側面があるようにも思える。なお、アルモバルの作品においてレイプは彼の最初の長編映画『ペピ、ルシ、ボンとその他大勢の娘たち』(*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980) の冒頭のすぐのレイプシーン以来、彼の映画に頻出する。
- 8 このシーンでベッキー役俳優 (マリサ・パレデス) は、実際にはアグスティン・ララ (Agustín Lara) の「私を思って」(ルス・カサル (Luz Casal) によるカバー) を口パクしている。これはまさにドラッグクイーンの仕草と同じである。とすればレタルがベッキーの真似をしていることだけでなく、この類似もまた、ファム・レタルとベッキーの類似性を強調するだろう。

なお、口パクやドラッグクイーンに見られる「物まね」や「変装」や「複数のアイデンティティ」という特徴は、本作のテーマ——レベーカーは母を真似し、ドミンゲス判事はベッキーを真似し、ベッキーはルス・カサルを真似する——であるだけでなく、アルモバル作品のいたるところ——たとえば『セクシリア』(*Laberinto de pasiones*, 1982) でケティがセクシリアそっくりに整形手術すること、『オール・アバ

ウト・マイ・マザー』(*Todo sobre mi madre*, 1999) の演技というテーマ、『バッド・エデュケーション』(*La Mala Educación*, 2004) の主人公の映画監督エンリケの前に現れたかつて愛したイグナシオが実は彼の弟のファンであったこと(イグナシオ／ファン)、『ボルベール〈帰郷〉』(*Volver*; 2006) において、母親イレネがロシア人のふりをする事やライムダ役のパネロペ・クルスによる口パクの歌唱シーン、『抱擁のかげら』(*Los abrazos rotos*, 2009) の主人公のマテオ／ハリー・ケインとライX／エルネスト・ジュニア、『私が生きる肌』(*La piel que habito*, 2011) においてロベルによってヴィセンテがヴェラへと整形・性転換させられたことなど、多くの作品に見られる。

<sup>9</sup> 『精神分析の四基本概念』でラカンは、対象 a の代表的なものとして、「乳房」、「糞便」、「声」、「まなざし」を挙げる(ジャック・ラカン『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)。これらはどれも母の出現と消失と結びついており、ラカンは父なるものとしての象徴界の参入を、これらの対象の出現と消失という視覚的に優劣のあるものが「ある」、「ない」という等価で対立するもの(言語)と結びつくこととして論じる(石田浩之『負のラカン——精神分析と能記の存在論』誠信書房、1992年、参照)。とすれば、幼いレベッカにとってハイヒールの靴音は母の出現を意味するものとしてあるのだから、これは母の声としてあったと言えるだろう。その意味では本作のハイヒールを対象 a として理解することも可能だろう。今後の課題としたい。

<sup>10</sup> Rebecca の愛称は Becky であることから、本作におけるレベッカ(Rebeca)のベッキーへの同一化は、両者の名前の類似によっても示唆されていると言える。また、『ハイヒール』がレベッカのエディプス・コンプレックスの物語であり、アルモドバル作品にはしばしばヒッチコック(Alfred Hitchcock, 1899-1980)の影響が見られることから、レベッカの名前を見ると、ヒッチコックの『レベッカ』(*Rebecca*, 1940)を思い出さずにはいられない。『レベッカ』は、マキシムに愛されるべく死んだ前妻レベッカに同一化する一方で、マキシムを取り合うようにしてレベッカにライバル心を抱く名もない主人公の成熟をテーマにした映画で、典型的な女兒のエディプス・コンプレックス(父を愛し、母を憎む)を描いている。『レベッカ』のエディプス的解釈としては、タニア・モドレスキー『知りすぎた女たち—ヒッチコック映画とフェミニズム』(加藤幹郎、西谷拓哉、中田元子訳、青土社、1992)を参照。

<sup>11</sup> 劇中、レベッカは何種類かの典型的なシャネルスーツを着用する。また彼女のバッグやサングラスにも大きなシャネルのマークがついている。

<sup>12</sup> 我々大人にとってペニスはヴァギナと対をなすことから、幼児にとっての唯一の性器としてのペニスの性格を強調するために、本稿はこれをあえて「おちんちん」と呼称する。

- <sup>13</sup> ジャック・ラカン「〈わたし〉の機能を形成するものとしての鏡像段階——精神分析の経験がわれわれに示すもの」(1949), 『エクリ I』宮本忠雄訳, 1972年, 所収。
- <sup>14</sup> フロイト「呪物崇拜」(1927), 『フロイト著作集5』懸田克躬, 高橋義孝訳, 人文書院, 1969年, 所収。なお, このフェティッシュの語は, もともと宗教学や人類学で用いられる「呪物崇拜」を意味するもので, フロイトは, 我々が, 女性の服装, 下着や, 脚や靴といった, 通常性的とは考えられない品物や身体の一部に性的な魅力を感じることこの言葉をあてた。
- <sup>15</sup> 『キンキー・ブーツ』(Julian Jarrold, *Kinky Boots*, 2005)では, ブーツの形とセクシーさの密接な関係が, ドラッグクィーンのローラによって語られる。ローラは言う。「セックスはヒールにありよ」。このように『キンキー・ブーツ』と『ハイヒール』は, ドラッグクィーンとハイヒールの密接な関係というテーマにおいて共通するものがある。
- <sup>16</sup> また, この母への同一化は, 母との濃厚な関係によって生じる場合もあり, これがホモセクシュアルの原因になるとフロイトは考えた。たとえばホモセクシュアルの男性は, 母への同一化によって自分を母の位置に置き, 母が愛するように自分に似た少年を愛したり, 母が愛するにふさわしい父的人物に恋したりする。註18を参照。
- <sup>17</sup> 外見と性に関するアルモドバルの考えは, たとえば『オール・アバウト・マイ・マザー』(*Todo sobre mi madre*, 1999)で, 中止された公演の代わりに, 舞台上に登場したトランスジェンダーのアグラーダの告白に見ることができる。そこでアグラーダは次のように言う。It's not easy being genuine. But we mustn't be cheap with anything relating to our image. Because the more a woman resembles what she has dreamed for herself, the more genuine she is. (本物であることは簡単ではありません。しかし, イメージに関わることはケチってはいけません。なぜなら, 女性は自分が夢見たものに似ていれば似ているほど, 本物だからです)。なお, 英訳はIsolina Ballesterosの“Performing Identities in the Cinema of Pedro Almodóvar”, (in *All about Almodóvar*, p. 87)を参照した。
- <sup>18</sup> レベーカーに正体を問われたドミンゲス判事は, 自分が変装するのは, 潜入捜査のためだと説明する。だが, ファム・レタルの変装は単に捜査のためのものではないだろう。むしろファム・レタルこそ, ドミンゲス判事の本当の姿かもしれない。というのも, ドミンゲス判事と母の関係は, フロイトがホモセクシュアルになる原因を, 幼少期の過剰な母への同一化が原因だとすることに一致するからである。
- 「レオナルド・ダ・ビンチの幼年期のある思い出」(1910)や「性理論三篇」(1905)でフロイトは同性愛を, 母との密接した関係のもとで育ったために強く母に同一化した子が, 母の立場に立ち, そこから愛情の対象を選ぶことでだと説明する。したがってその対象は子(=自分自身)と父ということになる。まず, その愛の対象が自分に似た少年であるとき, 同性愛者は母となって自分を愛している。これは母を

経由したナルシシズムということになる。一方、その愛の対象が父のような人物のとき、同性愛者は、母となって父を愛している。ただし、そうなるとそれまで愛情を向けていた母は邪魔者となり、これが陰性のエディプス・コンプレックスになるとフロイトは考えた。

上述のフロイトの説明は、ドミンゲス判事にも当てはまる。ドミンゲス判事の家庭はどうやら母子家庭である。つい母と口論してしまうことから、彼は母を疎ましく思っているように見えるかもしれない。だが、彼は10年来、病気を患っている母を甲斐甲斐しく世話しており、そこに父や他の家族の姿はない。

なお、アルモドバル映画の多くの登場人物にも、このことは当てはまる。『オール・アバウト・マイ・マザー』のマヌエラの息子のエステバン、『トーク・トゥ・ハー』(*Hable con ella*, 2002)のベニグノ、『抱擁のかげら』のライXやディエゴ、『ペイン・アンド・グローリー』(*Dolor y gloria*, 2019)の主人公らがそうだろう。また、ホモセクシュアルではないようだが、母と息子の密接な関係は、『私の秘密の花』(*La Flor de mi secreto*, 1995)の使用人ブランカとその息子アントニオや、『私が生きる肌』の使用人マリリアと屋敷の主人である天才外科医のロベル(彼はマリリアが母だということを知らない)にも見ることができる。

一方、アルモドバルの映画では、『欲望の法則』のティナと違って、『オール・アバウト・マイ・マザー』に登場するアグラーダやロラのような、男性器を残したままの性転換者も幾人か登場する。ファム・レタル同様、彼らもまた、「ファルスを持つ母」であり、劇中で演じられる『欲望という名の列車』のステラ役のレズビアンのニナも、スタンレー役のマリオもアグラーダに惹かれていくのはそのことを証明している。ニナに「なぜ切らないのか」と尋ねられたとき、アグラーダは、「色んなところが出っ張っている方がもてる」と応える。また、マリオにいたっては、アグラーダが戯れに要求するフェラチオを拒否しない。

ところで興味深いことに、『トーク・トゥ・ハー』の後半で、『欲望という名の列車』の上演が出来なくなった代わりにアグラーダが舞台上に登場し、女になるためにこれまで自分がしてきた努力——整形手術や脱毛——について語って観客を笑わせるとき、アグラーダは聴衆にとって一番の関心事だと思われる男性器の有無には一切触れない。また劇前半でもアグラーダは「私の本物は胸に詰まったシリコンだけよ」と言う。一体、アグラーダにとっての男性器はどのようなものとしてあるのだろうか。これについての考察は今後の課題としたい。

<sup>19</sup> 近親相姦は、レイプ同様(註7参照)、アルモドバルの作品にしばしば登場するモチーフである。たとえば『セクシリア』のセクシリア(ただし、実際には整形したキティ)とその父の間、およびキティとその父の間、『欲望の法則』のティナとその父の間、『ボルベール 〈帰郷〉』のライムンダとその父の間、およびライムンダの娘のパウラ

と夫のパコの間に近親相姦（ただし、パウラとパコの間には血のつながりはない）があり、否定的にだけでなく、肯定的にも描かれる。

- <sup>20</sup> この『秋のソナタ』の物語は次のようなものである。ノルウェー北部の片田舎の牧師館で、夫とともに平穏な毎日を送っていたエヴァは、ある日、著名なピアニストである母シャルロッテを自宅に招き、7年ぶりの再会を果たす。そしてその夜、酒を飲んだエヴァは、酔いに任せて娘時代の鬱積をシャルロッテにぶちまけ始める……。  
<sup>21</sup> 精精神分は、心の奥底にあるものを夢の作業によって変形されたのが夢であると考ええる。そのため精神分析では、夢に登場する人物の性別や年齢という外見に囚われてそれを解釈することはしない。たとえば今敏の『千年女優』（2002）は、重要登場人物の性とそれが表象するものの性が一致しない。『千年女優』を精神分析的に解釈するなら、以下のようになるだろう。

主人公の千代子は、初恋の相手の鍵の君の手がかりを探し回り、いつもあと一步と言うところで彼を逃してしまう。もし、このように生涯かけて鍵の君を追い求める千代子にフロイトの言う「死の欲動」や「反復強迫」を認めるなら、千代子は幼児（性別不明）であり、鍵の君は母だろう。「快感原則の彼岸」（1920）によれば、死の欲動とは原初の状態を回復しようとする欲動とされ、これはまさに千代子が初恋を成就しようとすることに一致する。ここでは千代子がかつてあった母との満たされた世界に戻ろうとしているのである。しかしそれを阻むのが去勢である。幼児はその成長過程で、出産から始まる母子分離としての去勢的体験を何度も繰り返し、ついにエディプス・コンプレックスを克服することで、母の世界から父の世界へと移行する。これは劇中、たびたび起こる地震にあたるだろう。劇中での地震は、彼女の誕生と、彼女の人生の節目と、そして彼女の臨終の直前に起こる。しかしどれほど探しても現実（目に見えるものとしての世界）の中には母はなく、それが言語によって捉えられるものとなってはじめて（去勢されて＝言語を獲得してはじめて）、その探求に終止符が打たれる。これもまた、映画のラストと一致する。ラストで千代子がファリックなロケットに乗って飛び立つのは、鍵の君を追いかける千代子に見られる反復運動やそれを強調するかのような円環運動を断ち切るもの＝去勢の受け入れ（象徴的ファルスの獲得）としてある。（2021年度学部指導学生、安達寛人君の特別研究（卒業論文）「映画『千年女優』（2001）における反復表現について」を参照）

- <sup>22</sup> フロイト「トーテムとタブー——未開人と神経症者の精神生活における若干の一致点について」西田越郎訳、『フロイト著作集3』人文書院、1969年、所収。  
<sup>23</sup> 本作のエディプス的構造においてファム・レタル／ドミンゲス判事は、父と母というより、オイディプスを導く、両性を経験した預言者テイレシアスとしてあるのかもしれない。

- <sup>24</sup> 『ハイヒール』と『ボルベール〈帰郷〉』が娘から母への愛情を描いたものだとすれば、それとは逆にアルモドバルの映画には、子が死ぬことや消えることで母が狂ったようになる様子がしばしば描かれる。『オール・アバウト・マイ・マザー』のマヌエラ、『ジュリエッタ』(*Julieta*, 2016)のジュリエッタがそうである。我々は、もし自分が死んだら、愛する人は自分の死を嘆き悲しんでくれるだろうかと心配する。我々は愛する人が自分の死を悼んで涙を流すのを想像すると、心が震える。もちろん、そのとき我々は死んでいるのだから、その愛情をそのまま受け取ることはできない。それでもときに我々は、愛する人が自分のために涙を流してくれるために死にたくなる。アルモドバルは、死んだ息子や消えた娘に自分を託し、それを心の底から悲しむ母を描くことで、母に愛されたいという気持ちを叶えているのだろう。
- <sup>25</sup> 一つ目は、ライムングは娘のパウラ(劇の終盤では、パウラは娘であるだけでなく、腹違いの妹であることが明らかになる)が、継父であるパコからの性的虐待から逃れるために犯した殺人である。パウラはパコが継父だったことを知らなかったのだから、この殺人には父殺しの側面がある。もう一つが、ライムングの母イレネによる夫殺しである。夫が実の娘ライムングに性的暴力を繰り返していたことを知ったイレネは、夫がアウグスティナの母親と密会している山小屋に火を放つ。このように『ボルベール〈帰郷〉』では娘や母たちによる父殺し、夫殺しが幾重にもなっている。だが、法や父はこの犯罪を裁くことはない。
- <sup>26</sup> フロイト「第三十三講 女性的ということ」,『精神分析入門(続)』(1933年),『フロイト著作集Ⅰ』人文書院,1971年,および、アーネスト・ジョーンズ『フロイトの生涯』竹友安彦、藤井治彦訳、紀伊國屋書店,1969年,375頁。
- <sup>27</sup> ラカン『アンコール』藤田博、片山文保訳、講談社,2019年,参照。