

ペドロ・アルモドバルが描く「性」とスペインの歴史的トラウマ：
『セクシリア』から『アイム・ソー・エキサイテッド!』、
そして『パラレル・マザーズ』へ

伊集院 敬 行

キーワード：ペドロ・アルモドバル、『セクシリア』、『パラレル・マザーズ』
精神分析、スペイン内戦

はじめに

アルモドバル（Pedro Almodóvar, 1949-）の商業的成功と高い評価の理由の一つは、女性主人公や、ジェンダーとセクシュアリティの多様な登場人物たちの欲望を描いたことにある。ただし、彼ら／彼女らは自身のジェンダーやセクシュアリティについて悩んだり、その権利を主張したりはしない。そうではなくそこで描かれるのは、あくまでも彼／彼女たちの熱い性的な「欲望」——El deseo（アルモドバルはこの語を自らの制作会社の名前にしている）——である。

アルモドバルはこの熱い欲望が引き起こす性愛の破壊的な物語を描くために、悪趣味で下品な映像を用い、闘牛、フラメンコといったスペイン的なもののイメージを書き換え¹、ラテン・アメリカ的なものを取り込み²、スペイン映画はもちろんハリウッド映画の参照やそのジャンルのミックス、また、大衆文化、文学、演劇、造形芸術からの無数の引用をした。そして、このようにして生じるアルモドバル作品の過剰さは、民主化以降のスペイン映画のイメージ——派手さ、軽薄さ、解放的な性——を作り出していく。いわばアルモドバルは熱い欲望が駆動する享乐的（hedonistic）な性を描くことで、フランコ体制（1938-75）からの解放感を表現し、民主化後のスペインを定義した。そしてそれゆえ当初は多くの人が、アルモドバルが歴史を軽視し、過去を振り返ることを拒否していると理解した。

しかし、我々はアルモドバルを誤解していたのかもしれない³。1990年代年半ばからアルモドバル作品は、スペイン内戦やフランコ体制下のスペインに次第に言及するようになる。だが振り返ってみれば、アルモドバルはそもそも最初

期の作品から、ある描写を繰り返すことでスペインの歴史を仄めかしていた⁴。それは、アルモドバル作品のトレードマークの一つと言ってよいレイプである。

当初、アルモドバル作品で描かれる性的暴力はしばしばフェミニストの怒りを買ってきた (Edwards, 2001, p. 21; D'Lugo, 2006, p. 71; Quiroga, 2009, p. 99; Smith, 2014, p. 2)。だが、アルモドバルが次第に作中でスペイン内戦 (1936-39) やフランコ体制に言及するようになると、人々はレイプの描写がそれらの比喩であることに気づき始める。もし、アルモドバル作品においてレイプがスペイン内戦やフランコ体制を表象しているとすれば、レイプされる女性や少年はスペインである。そして、そうして傷ついた登場人物たちが、ときに異性愛に基づかない新しい形の家族の形成を通して再生していくことは、スペインの民主化とその後の発展として解釈できる。したがって、アルモドバルがレイプを描いたのは、女性を侮辱するためではない。それはむしろ家父長制を否定し、フランコ (Francisco Franco, 1892-1975) を批判するためであった。

このように、1980年代になされた初期の評価と異なり、1990年代半ば以降のアルモドバル作品には強い歴史意識が認められる。だが、それでもレイプ=フランコという図式だけにアルモドバル作品を留めておくのは単純ではないだろうか。というのも、家族、女性、同性愛、倒錯的⁵な性愛というレイプの背景にあるテーマは、周知のようにフロイト (Sigmund Freud, 1856-1939) がその性理論で論じたものだからである。では、アルモドバルが描く家族、女性、同性愛、倒錯的な性愛は、精神分析の視点からどのように解釈できるのだろうか。そしてレイプに認められる精神分析的な意味は、スペイン内戦やフランコ体制の表象としてのレイプと作品の中でどのように関わるのだろうか。

本稿はこれを問うべく、以下の手順を取る。まず、性という視点からアルモドバル作品を概観し (1 節)、次に彼の作品群がフロイトの性理論に通じるテーマを持っていることを指摘する (2 節)。そしてアルモドバルの長編第二作『セクシリア』 (*Laberinto de pasiones*, 1982) を精神分析的に解釈することで、彼のキャリアの最初期から、すでに歴史と多様な性の二つのテーマが、レイプによって重ね合わせられていたことを明らかにする (3 節)。

1. ジェンダーとセクシュアリティから見るアルモドバル作品の特徴

アルモドバル作品を主人公たちのジェンダーとセクシュアリティという視点から概観し、その特徴を要約してみよう。

アルモドバル映画の主人公の多くは女性（中年であることが多い）で、その物語は彼女たちの私生活の問題を巡るものである。望まぬ妊娠はその一つで、彼女たちは男に裏切られ、傷つけられ、絶望している（『グロリアの憂鬱』（*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, 1984）、『神経衰弱ぎりぎりの女たち』（*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1987））。映画は、そんな彼女たちが次々に災難に見舞われて悲嘆にくれる様子を、あるときは感傷的に、またあるときはコミカルに描く。加えて母娘の愛憎関係もアルモドバルの女たちが抱える問題であり、ときにそれは同性愛的な色調を帯びる（『ハイヒール』（*Tacones lejanos*, 1991）、『ボルベール《帰郷》』（*Volver*, 2006）、『ジュリエッタ』（*Julieta*, 2016）、『パラレル・マザーズ』（*Madres paralelas*, 2021））。

このように女性が抱える問題はアルモドバルにとって重要なテーマであり、このことからしばしば彼はメロドラマの監督、女性映画の監督と言われてきた。だが、その一方でアルモドバルはほとんどの映画にレズビアン、ゲイ、性転換者、異性装者（*transvestite*, *cross-dresser*）といった多様な性的マイノリティを登場させており、彼／彼女たちの熱い欲望を描くことも多い。たとえばレズビアンが主人公の映画として、『ペピ、ルシ、ボンとその他の大勢の女たち』（*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980）、『バチ当たり修道院の最期』（*Entre tinieblas*, 1983）、ゲイが主人公の映画として『欲望の法則』（*La ley del deseo*, 1987）、『バッド・エデュケーション』（*La mala educación*, 2004）、『アイム・ソー・エキサイテッド!』（*Los amantes pasajeros*, 2013）、『ペイン・アンド・グローリー』（*Dolor y gloria*, 2019）がある。また、性転換者が重要な役割を果たす映画として『欲望の法則』、『オール・アバウト・マイ・マザー』（*Todo sobre mi madre*, 1999）、『バッド・エデュケーション』、『私が、生きる肌』（*La piel que habito*, 2011）、女装者が重要な役割を果たす映画として『ハイヒール』、『バッド・エデュケーション』がある。

では男性たちはどうだろうか。これらの作品における女性や性的マイノリティの強い存在感に比べると、そこに登場する家父長的人物の影は薄い。彼らは女性や子供を不当に扱い、独りよがりのセックスをし、近親相姦や性的暴行によって彼女／彼らを傷つける。だがその報いのようにして、しばしば彼らは主人公たちによって殺害される。たとえば、『グロリアの憂鬱』のグロリアの夫（昔の恋人に会うためにシャツにアイロンをかけるように言う夫に腹を立てたグロリアは、ハムを竹刀に見立て、掃除婦として働く剣道場で覚えた技

「面」で彼を殴る。だが、打ち所が悪く、夫は死んでしまう)、『ハイヒール』のマヌエル(ベッキー(母)のかつての恋人で現在は主人公レベッカ(娘)の夫。彼はベッキーとよりを戻したことで、それに腹を立てたレベッカによって殺される)、『ボルバール《帰郷》』のパコ(主人公ライムダの夫。彼は義理の娘のパウラをレイプしようとして彼女の返り討ちに合う)、『バッド・エデュケーション』のマノロ神父/ベレンゲール(少年時代にマノロ神父にレイプされたことを小説にしたイグナシオに脅迫されたかつてのマノロ神父/現在のベレンゲールは、イグナシオを厄介に思う彼の弟ファン/アンヘルと恋愛関係になると、二人してイグナシオを殺す。だが、その後ファンに冷たくされると、ベレンゲールは彼に付きまとい、最終的にファンに殺される)がそうである。

そして彼らのようなマチズモな男たちが退場すると、女性や性的マイノリティの主人公たちは、ときに異性愛や血縁に基づかない家族を構築し、子育てを通して再生していく。あるいは、『キカ』(*Kika*, 1993)のキカや『私の秘密の花』(*La flor de mi secreto*, 1995)のレオのように、新しい恋を見つけることで立ち直っていく主人公もいる。とはいえ、このような物語の枠組みが当てはまるのは、女性や性的マイノリティが主人公の作品だけではない。アルモドバル作品には、典型的な男らしさを持っていない男性も数多く登場し、彼らは女性たちや性的マイノリティの登場人物と同じく傷つき、涙を流す。

たとえば『トーク・トゥ・ハー』(*Hable con ella*, 2002)の主人公の一人のマルコはよく泣く男である。もう一人の主人公のベニグノは、昏睡状態のアリシアにレイプするような男であるが、その振る舞いはどこか女性的で、マルコとの間に同性愛的な友情を育んでいく。『マタドール』(*Matador*, 1986)のアンヘルや『抱擁のかけら』(*La piel que habito*, 2009)のマテオのように、彼らは一人前の男になろうとするも、その試みは家父長的な人物によって打ち碎かれる。『アタメ』(*¡Átame!*, 1990)のリッキーや『ライブ・フレッシュ』(*Carne trémula*, 1997)のピクトルのように、はじめ彼らは愛する女性に受け入れられない。そしてしばしば彼らの愛は、『ハイヒール』のファム・レタル/ドミンゲス判事の異性装、『キカ』のラモンや『ライブ・フレッシュ』のダビドの覗き、『マタドール』のディエゴのサディズムのように倒錯的である。

このようにアルモドバルの異性愛の男性主人公の男らしさにはどこか曖昧なところがあり、たとえ外見が男らしくても、彼らは心や身体に傷や問題を抱えている。しかし、アルモドバル映画において女性たちが連帯し、立ち直ってい

くように、彼らもまた女性を愛することを知らず、彼女と家族を作り、子育てを通して再生していく（『アタメ』のリッキー、『ライブ・フレッシュ』のビクトル）。

もちろん、物語の結末がそうならないこともある。それは主人公が加害者になる場合である。その場合、彼らはあたかも罰せられるかのように死に、これによって物語は幕を閉じる（『欲望の法則』のアントニオ、『マタドール』のディエゴ、『キカ』のニコラスと彼の義理の息子ラモン、『トーク・トゥ・ハー』のベニグノ、『私が、生きる肌』のロベル）。

以上のようにアルモドバル作品では、伝統的な性の区別は適用されず、男性よりも女性が優位に立ち、どのような性的選択も制限されない（Jordan and Alinson, 2005, p. 80; Smith, 2014, p. 143）。アルモドバルは家父長的暴力に傷つけられた人々による新しい形の家族の形成を描くことで、家父長制を暴露し、ジェンダー規範を転覆させていく。これが、アルモドバル作品がフェミニズムやジェンダー理論から評価される理由である（Epps and Kakoudaki, 2009, p. 11-12）。

だが、アルモドバルがこのような物語を語るのは、多様な性を描くためだけではない。そこにはもう一つのテーマ、「スペインの歴史」がある。確かにアルモドバルが映画を作り始めたとき、多くの人々が彼の作品を「非歴史的」、「歴史軽視」（ahistorical）だと考えた（Smith, 2014, p. 2; Alinson, 2001, p. 123）。荒唐無稽で都合よく展開する物語⁶、享乐的な性愛、そして衣装や美術のカラフルな色彩は、フランコ体制からの解放感を表現するものとして受け止められ、それゆえアルモドバル映画は一種の記憶喪失（desmemoria：スペインの過去を故意に忘れようとする集団的傾向のこと）だと理解された（Alinson, 2001, pp. 3-4, p. 26, pp. 213-214, p. 228）。たとえば、バリー・ジョーダンとマーク・アリソンは『スペイン映画・学生ガイド』で、アルモドバルらの世代の監督たちは、反フランコ主義の作家、カルロス・サウラ（Carlos Saura, 1932-2023）やヴィクトル・エリセ（Victor Erice, 1940-）ら前の世代の監督に背を向けることで成功したと述べている（Jordan and Allinson, 2005, pp. 77-78）。なによりアルモドバル自身、自作の非歴史性を認めるコメントをいくつか残している。『カイエ・デュ・シネマ』の記者フレデリック・ストロースによるアルモドバルとのインタビュー集『アルモドバルとの会話』（Strauss, 2000）を見てみよう。そこでアルモドバルは以下のように述べている。

だからこそ、僕の映画は一度も反フランコ的ではなかったんだ。僕は映画のなかで、単純にフランコの存在そのものを認めていないんだ。それが僕のフランコ体制への復讐だとも言えるな。僕はフランコの記憶も痕跡も残ってほしくない。(ストロース、2007、41-42頁)

しかし、振り返ってみればこの発言とは裏腹に、アルモドバルはそのキャリアの最初期の作品からスペインの歴史を仄めかしていた。例えば『ペピ・ルシ・ボン』の冒頭数分でペピをレイプし、妻のルシに暴力を振るう禿げた刑事、『セクシリア』の国民の半分に自分の血を継がせようとするティラン皇帝、『グロリアの憂鬱』でヒトラーの手記を偽造したとうそぶき、ドイツに残した愛人を忘れられず、妻をないがしろにするグロリアの夫らはフランコの比喩だろう。

そして1990年代の半ばになると、この傾向はよりはっきりとしてくる。『私の秘密の花』の主人公レオを傷つける夫のパコはボスニア・ヘルツェゴビナ紛争にかかわるNATOの軍人である。『ライブ・フレッシュ』は冒頭と結末でフランコ時代と民主化後のスペインを対比する構造を持っている。『バッド・エデュケーション』の主人公が幼少期を過ごすのはフランコ体制下の教会である。実際、アルモドバル自身、先述のストロースとのインタビュー集においてこの変化を認める発言をしている。アルモドバルは次のように言う。

二十年前、フランコに対する僕の復讐は、彼の存在そのものも、彼の記憶も認めないことだった。彼が存在しなかったかのように映画をつくることだった。いまでは、この時代を忘れるべきではないと思っている。そして、この時代がそんなに昔のことではなかったということも。(ストロース、2007、235頁)

この変化を踏まえ、ポール・ジュリアン・スミスの『無制限の欲望』(Smith, 1994, 2000, 2014) やアセヴェド＝ムニョスの『ペドロ・アルモドバル』(2007) といった論考は、非歴史的とされたそれまでの見方に修正を試みている。そこでは、アルモドバル作品の多くに登場する家父長的暴力としてのレイプはスペイン内戦やフランコ体制と結びつけられ、歴史的、政治的な問題を提起しているとして理解される (Smith, 2014, p. 10; Acevedo-Muñoz, 2007, p. 10, p. 21, pp.

24-25)。そしてこのような理解が正しかったことは、近作の『パラレル・マザーズ』が、それまで控えめに言及されていたスペイン内戦を作品の中心テーマにしたことで証明されたと言える。

とはいえ、レイプ＝フランコという図式はやはり単純である。というのも、これではアルモドバルがフランコ政権下のスペインとそれからの解放を描いたということは指摘できて、なぜ彼の作品でこれほどまでに多様な性とその欲望が扱われるのかという問いには十分に答えていないからである。だが、フロイトの性理論を使えばそれに答えることができるかもしれない。というのも、家族、女性、同性愛、倒錯的な性愛というテーマはフロイトがその性理論で論じたものだからである。では、アルモドバル作品を精神分析的な視点から見直すとき、そこに認められる歴史と性の二つのテーマの関係はどのように解釈できるだろうか。

2. アルモドバル作品に見る精神分析的な性理論

ジュリエット・ミッチェルが『精神分析と女の解放』（1974）で論じたように、1970年代以降、精神分析はフェミニズムにとって批判の対象からジェンダーやセクシュアリティについて考察する武器となった（Mitchell, 2000）。ここではフロイトの理論にある「ファルス」という記号の重視が批判されているとしても、幼児のジェンダーやセクシュアリティの選択が生物学的本能によるものでなく、その未熟さゆえに彼／彼女が両親との間に築く愛憎関係に深くかわかるとするフロイトの着想それ自体は否定されていない。精神分析的なフェミニズムおよびジェンダー理論では、フロイトの幼児期の性理論を批判・修正するために、フロイトから受け継いだ謎である「女性的ということ」（フロイト、1969c、1971）、「女性は何を欲望するのか」⁷が問い直されており、したがって、家族、女性、同性愛、倒錯的な性愛を扱うアルモドバル作品は精神分析的なフェミニズムやジェンダー理論にとって格好の分析対象ということになる（Smith, 2014, p. 5; Jordan and Alinson, 2005, p. 153; Gutierrez-Albilla, 2017）。

だが、このような解釈を拒むかのように、アルモドバル作品には精神分析を揶揄する表現が散見される。アルモドバル作品には精神分析家や心理カウンセラーが幾人も登場するが、彼らは滑稽であったり、医者である前に人として問題があったりする。たとえば、『セクシリア』のサーナ（精神分析家であるにもかかわらず患者の治療に薬を使う）、『グロリアの憂鬱』のペドロ（彼はア

ル中で、インポテンツで悩んでいる刑事にでたらめなアドバイスをする)、『キカ』のアンドレア(かつてニコラスの精神分析家で、今はスキャンダルをスクープするTV番組の Reporter)、『私の秘密の花』のベティ(友人である主人公レオを裏切り、彼女の夫と不倫している)、『トーク・トゥ・ハー』のロンセロ(診察とはいえ初対面のベニグノに童貞かどうかを聞き、その後、昏睡状態の娘の看護師となったベニグノに彼のセクシュアリティについて無遠慮な質問をするのみならず、そうして知った彼のセクシュアリティを娘の担当医ベガに喋ってしまう)らがそうである。このように、アルモドバル作品ではたびたび精神分析家や心理カウンセラーが否定的に描かれおり、このことがアルモドバルが精神分析に批判的であるという印象を強めていた。そして、なによりアルモドバル自身、この印象を裏付ける発言をしている。

ここでも『アルモドバルとの会話』を見てみよう。インタビュー中、話が『セクシリア』の精神分析家に及んだとき、アルモドバルは『セクシリア』で「精神分析と精神分析家を使ったのは完全にパロディ」であり、ヒッチコック(Alfred Hitchcock, 1899-1980)を真似たと答えている(ストロース、2007、49-51頁)。そしてこのようなアルモドバルの発言や、劇中の精神分析の描写を根拠に、アルモドバルが精神分析に否定的であると主張する者もいる⁸(Méjean, 2007, pp. 42-44; D'Lugo, 2006, p. 27)。

だが、このアルモドバルの発言は、彼が単にヒッチコックの作品——明らかに『白い恐怖』(*Spellbound*, 1945)——から着想を得たと言っているだけとも取れるものである⁹。とすれば『セクシリア』で精神分析をコミカルに描写しているからといって、アルモドバルが精神分析を否定していると決めつけるのは早計だろう。たとえば、アセヴェド＝ムニョスは『セクシリア』の精神分析について次のように述べる。

セラピストのスサーナが自らを「ラカン派」の分析家であると述べていることも示唆的である。この言及は映画の解釈の鍵を提供する。と同時にそれは、その意味の防御的な脱構築を先取りするもの、つまり精神分析の風刺を提供しているのである。(略)アルモドバルが、親と子の未解決の性的、心理的、エディプスの「問題」を中心に展開する、複雑すぎる戯画的なプロットを慎重に構築していることに意義がある(Acevedo-Muñoz, 2007, p. 27)。

しばしば、その場当たりの展開からプロットに問題があるとされてきたアルモドバル作品だが (Vidal, 1990, p. 245; Cerdán and Labayen, 2013, pp. 136-137)、彼の作品にそのような印象を受けるのは、『セクシリア』に限らず、作品が夢のように構築されているからではないだろうか。フロイトの『夢判断』(1900)によれば、夢とは睡眠中の人間が抑圧したはずの自身の願望 (wish) に気づいて目が覚めないように、自我の無意識的な部分はその願望に「置き換え」や「圧縮」という「夢の作業」を施したものである (フロイト、1968)。この夢の作業が夢を元の願望とは似ても似つかぬもの、ときに荒唐無稽なものにする。とすれば、この夢の構造こそ、アルモドバル作品の「親と子の未解決の性的、心理的、エディプスの「問題」を中心に展開する、複雑すぎる戯画的なプロット」を生み出し、それを「迷宮=Laberinto」にする。だからこそ、アセヴェド=ムニョスが言うように、精神分析はアルモドバル作品解釈のための鍵になる。事実、1990年半ばからアルモドバルの作風がシリアスになっていくにつれ、スペインの歴史を体現する映画としてアルモドバル作品を理解するそれまでの研究動向に加え、精神分析や精神分析的なフェミニズムやジェンダー理論を用いることで、その登場人物の心理や欲望が論じられるようになってきた。

たとえば、精神分析側からのアプローチとしては、2019年の2月に開催されたアメリカ精神分析学会大会におけるアルモドバル映画についての議論の成果である『ペドロ・アルモドバル：欲望、情熱、衝動の映画』(ed. Richards and Spira, 2019) や、カレン・ポーの『アルモドバルとフロイト』(Poe, 2013) がある。またフロイト以降の精神分析に触発されたフェミニズムやジェンダー理論に基づく映画理論家側からのアプローチとしては、『オール・アバウト・アルモドバル：映画への情熱』(Epps and Kakoudaki, 2017) に収められたいくつかの論考——たとえば、リンダ・ウィリアムズの「メランコリー・メロドラマ：アルモドバル的悲哀と失われた同性愛的愛着」(Williams, 2009) やレオ・ベルサーニとユリス・デュトアの「アルモドバルの少女たち」(Bersani and Dutoit, 2009) ——や、フリアン・ダニエル・グチエレス=アルビヤの『ペドロ・アルモドバルの映画における美学、倫理、トラウマ』(Gutierrez-Albilla, 2017) がある。

ただし、これらの論考は、登場人物の精神分析的解釈 (登場人物の心理や行動の説明) としては優れていても、作品全体の精神分析的解釈としては不十分

なことが多い。そもそも精神分析は語られた夢を巡ってなされるものである。先述のように夢とは、睡眠中の人間が抑圧したはずの自身の願望に気づいて目が覚めないように、その願望のさまざまな要素に「圧縮」や「置き換え」といった「夢の作業」が施されたものである。だから、この夢の作業を逆に辿り、抑圧されたものを意識できるようにすることで、抑圧が原因で生じた症状を取り除くことが可能となる。とすれば、精神分析の作品解釈への素直な応用方法は、作中の登場人物がその内面に抑圧したものを問う以上に、まず作品全体を一つの夢と見なし、そこに秘められた作家の欲望やトラウマを問うことではないだろうか。

ところで、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ヒステリーの原因だと考えた。これを「誘惑説」という（フロイト、1983）。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、最終的にそれを幼児の空想、その欲望の表象だと考えを変える。こうしてフロイトは子供がその両親との関係の中で感じる愛情と憎しみという、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・コンプレクス」や「去勢不安」を新たに打ち出すことになる。

したがって誘惑説とエディプス・コンプレクスには、幼児への誘惑を現実のものとするか空想のものとするかという大きな違いがある。そしてこのようにフロイトが誘惑を幼児の空想だと考えたことは、エディプス・コンプレクスの発見をもたらした反面、そう考えたことで性的虐待を見逃してしまうという問題を抱えている。だが、幼児期にトラウマ的な体験をするという意味では、両者は共通する。そして、誘惑にせよ去勢にせよ、レイプを幼少期のトラウマ的な出来事として理解するなら、アルモドバル映画においてスペインの歴史的トラウマは、幼児の性的同一性^{アイデンティティ}の獲得プロセスにおけるトラウマと重ね合わせることができる。

こうして我々はアルモドバル作品のレイプに、フランコ批判や「家父長制への異議申し立て」を認めるだけでなく、それが「性的同一性の形成」というもう一つのテーマにどうかかわるかを問うことになる¹⁰。そしてアルモドバル作品にこの問いを向けるなら、アルモドバルのフィルムグラフィイーにおいて『セ

クシリア』は特別な作品となる。なぜなら、アルモドバルの多くの作品にはレイプ、性的同一性、スペインの歴史、エディプス・コンプレクスといったテーマが見られるが、『セクシリア』はこれらすべての要素がはっきりと認められる作品であり、かつ、彼のキャリアの最初期の作品だからである。

3. 『セクシリア』が描くスペインの歴史¹¹

周知のように1910年代になるとフロイトは、「エディプス・コンプレクス」（幼児が異性の親に愛情を向け、同性の親を憎む感情）と「去勢不安」（そのような感情抱いたせいで男児が父にペニスを切られることを怯えること）の語を用い、男児の性自認がどのように決定されていくことを論じるようになる。しばしばこの「エディプス・コンプレクス」は、それが男性中心の世界を前提にしていること、男性を女性よりも上の立場に置いていること、性器にはペニスしかなく、これを中心に行っていることなどで批判される。しかし、ある意味ではこのような批判こそ、フロイトの発見の核心を突いている。それは時期が来れば本能によって自然に発現する動物の性と違って、人間の性が幼児期の両親への愛憎の感情や、男性器の有無のような見た目の違いによって自認されることである。だからこそ、男児が男性中心の世界を前提にし、男性を女性よりも上の立場に置くことが起こる。この場合、はじめ母との愛情に満ちた世界で充足していた男児は、父の登場によりエディプス・コンプレクスを抱くが、母を愛した罰で父によって去勢されることを恐れ、母への愛情を断念し、父への同一化をすすめる（陽性のエディプス・コンプレクス、エディプス・コンプレクスの克服）。また、それとは違って男児が母に同一化することで、彼は母が自分を愛するように男性を愛するようになったり、母に代わって父に愛されようとしたりする（陰性のエディプス・コンプレクス）。

つまり、フロイトがエディプス・コンプレクスの語で論じようとしたのは、そもそも幼児の性欲は、生物学的性差にかかわらず、どのような性対象や性目標も取りうる「多形倒錯」であるのに、どうして多くの者が異性愛になるのかということである。フロイトはエディプス・コンプレクスの語を用いる前にすでにこのことを、『性理論三篇』（1905）で以下のように論じている。

精神分析の研究は、同性愛者（Homosexual）を特異な一群として他のひとびとから区別しようとするような試みとは、はっきりと異なっている。

(略) すべての人間は同性を対象として選択する能力があり、またこのような選択は無意識のうちにおいてもなされているものであることを明らかにする。(略) 対象選択が対象の性とは関係のないこと、男性の対象でも女性の対象でも同じように自由にできるということ、(略) 精神分析学にとってはこういうものこそ根源的なものなのであって、ここから制約しないで一方へ向かえば正常型が、他方へ向かえば性対象倒錯型がというように、どちらかに発達してゆくものだと思われる。精神分析学の意味ではしたがって、男性の関心がもつばら女性にだけ向けられるということは解明を必要とする問題であり、化学的な牽引力がその根をなしているというような自明のものではない。最終的な性的行為の決定はようやく思春期以後になってからのことであって、一部は体質的な、一部は偶然的な性質をもつ、容易にはみと出すことのできないほど多数の要因の成果なのである(フロイト、1969a、16頁)。

このようにフロイトにとってジェンダー選択は生物学的な性に限定されず、異性愛は必ずしも自明のものではない。また、フロイトが「倒錯」という語を使うのは、異性愛とは違う性愛の在り方を指し示すためであり、倒錯を異常や病気だとは言っていない(本稿も「倒錯」の語を、このようなフロイト的な意味で用いる)。そして、それゆえフロイトは「最終的な性的行為の決定はようやく思春期以後になってからのこと」だと考えた。

これはまさに『セクシリア』の二人の主人公に当てはまる。色情狂で光恐怖症であったセクシリアと、ティラン皇帝の息子でゲイのリサは、ライブ会場で互いに一目惚れをし、この恋がセクシリアを初心な娘に、リサを異性愛者に変える。そして劇終盤で、セクシリアの症状の原因を明らかにするのが、ラカン派精神分析家スサーナである。スサーナはそのインチキな精神分析で、セクシリアの症状の原因が、ある思い出と結びついた父親コンプレクスであったことを彼女に気づかせる。その思い出を確認しよう。

ある夏の日の砂浜、少女のセクシリアは、ほのかな恋心を抱いていた同じ年頃のティラン帝国の王子リサとお医者さんごっこにも似た砂遊びをしていた。そこにリサの義母トラヤがやってくる、砂の中に埋められたセクシリアの目に砂をかけると、彼女が戸惑っている隙にリサを連れ去ってしまう。ティラン皇帝の愛を失っていたトラヤは義理の息子を誘惑することで皇帝の血筋の子を産

もうとしていたのであった。リサが連れ去られたことを父ベニヤ博士に訴えるセクシリア。だが、そのときティラン皇帝のもとに向かう途中だったベニヤ博士は、セクシリアの訴えに取り合わない。セクシリアはベニヤ博士を自分のほうに引っ張ろうとするが、彼女は父に手を振り払われてしまう。そして勢い余ってセクシリアが砂浜に倒れたとき、ぎらぎらと輝く真夏の「スペインの太陽」がセクシリアの眼に飛び込んでくる。父に拒絶されて傷つくセクシリア。彼女が一人砂浜を歩いていると、そこに少年たちが現れ、セクシリアを「夫婦ごっこ」に誘う。そしてセクシリアは傷ついた心を紛らわすためか、その誘いを受け入れてしまう。

以上がスサーナの精神分析のセッションでセクシリアが思い出した記憶である。ただし、この思い出のシーンには、セクシリアが知るはずもないリサのエピソードも描かれており、それがそのときの二人の間にあった出来事を我々に教えてくれる。それは次のようなものである。トラヤの誘惑から逃れてセクシリアの元に戻ったリサは、少年たちと夫婦ごっこをする彼女の姿を見て茫然と立ち尽くす。すると少年たちの一人が立ち上がり、彼を慰めるように茂みの中へと導いていく。

では、この思い出を解釈してみよう。スサーナの言う通り、ここには典型的な女兒のエディプス・コンプレクスが見られる。フロイトによれば、すでに去勢されていたことに気づき、同様に母も去勢されていることを知った女兒は、自分をそのように生んだ母を恨み、見下し、それまで母に向けていた愛情を父に向け直すことで、父からペニスを、そしてその代理物としての赤子を与えてもらおうとする（エディプス・コンプレクスの形成）。

この考えに従うなら、砂遊びの場面は少女がすでに去勢されていることを表している。このときセクシリアが股のあたりの砂に「穴を開けて」とリサに頼むのがそれである。また、その後に見えたトラヤに砂で目潰しされるのも去勢だろう¹²。セクシリアにとってリサとトラヤは娘を去勢された者として生む母であり、セクシリアがトラヤの行いを父ベニヤ博士に訴えるのは、少女がその愛情を母から父に向け直すことに一致する。

だが、ベニヤ博士がセクシリアの愛情を拒絶したことで、そのショックと太陽がセクシリアの中で結びつく。こうして太陽は父の拒絶を思い出させるものとなり、それを避けるためにセクシリアに光恐怖症が形成される。そしてスサーナの解釈の通り、「父の反応を期待して」行った少年たちとの初めての性

体験が、セクシリアを色情狂にした。

しかし、思春期の欲動（リビドー）の活性化が少年少女に幼児期の再体験をもたらし、これによりそれまで倒錯的だった幼児の性を正常なものにするように、再会したりサとの恋はセクシリアのエディプス・コンプレクスを刺激し、彼女の倒錯的な性を正常なものにする。ただしセクシリアのエディプス・コンプレクスの再演はセクシリア本人でなく、彼女の姿となったケティという分身によって視覚的になされる。

父親からのレイプにうんざりしていたケティは、家出をしてセクシリアの顔に形成手術し、彼女が一目惚れしたセクシリアの父と結ばれる。もちろん、ケティがセクシリアの父と結ばれるのは、物語上、近親相姦ではない。しかし、それは見た目には近親相姦でしかなく、両者の満足そうな表情に、女兒のエディプス期の終わりを告げるエディプス・コンプレクスの形成を認めることができる。

一方、この思い出の中のリサによって描かれるのは、男児の陰性のエディプス・コンプレクスである。少年のリサが少女のセクシリアに好意を抱いていることから、リサを男児、セクシリアを母としてみよう。この場合、母であるセクシリアからリサを引き離すトラヤは父である。そして、ここから父に同一化すれば「正常型」である。だが、子としてのリサはこれを拒否し、母なるセクシリアの元に戻ってくる。すると、セクシリアはすでにほかの少年たちに体を差し出していた。これを見て困惑するリサは、母の愛情が父に向っていることに気づいた男児だろう。そこに同性愛的誘惑がなされたことで、子としてのリサは同性愛者になる。

しかし、セクシリアとの再会は、子としてのリサに再び男児のエディプス・コンプレクスを経験させ、彼を異性愛者にする。男児の場合、エディプス期の母への欲望がその後の異性愛の基礎となるのだから、リサが義母トラヤとする初体験と、そのことをセクシリアに「あれはトレーニングさ」と言い訳するのは、まさに男児のエディプス的願望の表象である（陽性のエディプス・コンプレクス）。なお、リサにとってトラヤが初めに父として、後に母として現れるとすれば、トラヤは父と母を「圧縮」して表現していることになる。これは劇中、トラヤが男装することによって裏付けられる。

以上がセクシリアの思い出の精神分析的解釈である。これから分かるように、本作における主人公たちの性愛の形の変化は、幼児とその両親との性的関

係を反復・再演するようにしてある。そしてこれをスペインの歴史と重ねるなら、浜辺の出来事のトラウマの性格がスペイン内戦のそれであり、この出来事で決定づけられたセクシリアとリサの倒錯的な性愛のあり方はスペイン内戦に続くフランコ体制であり、そんな二人の性愛を正常なものにする恋の喜びは1975年の民主化の喜びであり、ラストシーンで二人が身体的に結ばれ、家族となることを予感させるのは新しい国家の誕生の祝福である。また、このラストシーンの裏側で、セクシリアの姿をしたケティとセクシリアの父が結ばれるとき、娘（本当はケティ）の性欲亢進剤による「誘惑」が、それまで性を嫌悪していたセクシリアの父——おそらく同性愛を禁じていたフランコのメタファー——に「性の重要性を知った」と言わせるように、ここでは娘は単に父を欲望しているのではなく、その欲望で父を支配し、飼いならしている。こうして『セクシリア』において「娘の欲望」は、フランコが残した様々なトラウマから立ち直るための力となるだけでなく、フロイトの性理論の再考・修正を迫るものにもなっている¹³。

ところで、ここまで論じたことを踏まえるなら、アルモドバル作品の中で論じられることがほとんどない『アム・ソー・エキサイテッド!』の重要性が見えてくる。この作品は、車輪が出なくなったにもかかわらず、胴体着陸する空港が見つからない飛行機という切羽詰まった閉鎖空間で、三人のゲイの客室乗務員と訳ありの乗客とが繰り広げるドタバタコメディである（『神経衰弱ぎりぎりの女たち』を思わせるワンシチュエーションコメディ）。はじめ乗客たちは、ゲイの客室乗務員たちの不謹慎で不真面目な振る舞いに腹を立てる。だが、絶体絶命という状況と、客室乗務員たちの懸命な働きのおかげで、乗客たちの秘められた人生の悩み——仕事、性、恋愛、親子関係の問題——が次第に明らかになってくる。そして燃料切れ直前に着陸できる空港が見つかり、無事着陸すると、彼らはそれまで目を背けていた自分の問題に向き合うことを決意する。

一見する限り、この映画に歴史的なものはない。しかし、この作品もまたスペインを表している。『セクシリア』のラストの飛行機による旅立ちが民主化を祝福するものだとすれば、離陸したばかりで危機的な状況となった飛行機とは、民主化直後の混乱したスペインではないだろうか。とすればそんな状況を和ませようとするゲイの客室乗務員の歌と踊り、彼らが作るドラッグ入りカクテルは、まさに民主化直後にアルモドバルが参加したアンダーグラウンドで

ポップ・アートの芸術動向「Movida」であり、1980年代の彼の映画そのものである。したがって『セクシリア』における飛行機の離陸と同様、『アトム・ソー・エキサイテッド!』の胴体着陸の成功と主人公たちが新たな一步を踏み出すこともまた、スペインの再生を願うものであり、ここでも性、とりわけマイノリティの性は、そのための力として描かれている。

このように『セクシリア』で描かれるセクシリアとトリサのジェンダーとセクシュアリティをめぐる物語に込められたスペインの民主化の祝福は、飛行場と飛行機を媒介にして30年後の『アトム・ソー・エキサイテッド!』へと繋がっていく。だが、『セクシリア』の主演であるセクシリアとトリサにこのテーマを認めるなら、実は脇役ケティこそ、このテーマを最も体現していることに我々は気づかねばならない。

ケティへの実父による誘惑としてのレイプをスペイン内戦と重ね合わせるなら、ケティがレイプを嫌がっていたことは、スペインの人々がフランコ体制に苦しんでいたことと重なり、タクシーの中でケティがセクシリアに「レイプに慣れてしまった」と言うのは、スペインの人々がフランコ体制に麻痺してしまったことと重なる。しかし、そんなケティ＝スペインを救うのも性愛である。ケティは形成手術でセクシリアの姿になることで、実父の支配から逃れ、そのとき盗んだ性欲亢進剤の力でセクシリアの父と結ばれる。このことは思春期になったことで少女が、それまで父親に向けていた愛情を異性の他者に向けることで、父との近親相姦の關係に終止符を打ったと理解できるものであり、ケティの父がフランコを表しているとすれば、ケティがセクシリアの父と結ばれたことは、セクシリアの場合（見た目上のセクシリアと父の近親相姦）と同様、スペインの歴史的トラウマの克服として理解できる。

むすびに代えて：『パラレル・マザーズ』が描くトラウマ的歴史¹⁴

以上の考察で明らかになったのは、『セクシリア』の主人公たちがトラウマ的な状況の中で自身の性的同一性を獲得していく幼児を表象しており、それぞれの物語がスペインの歴史と重なることである。ただし、はじめ倒錯的だった主人公たちの性愛が正常になるという『セクシリア』の結末は、一見、性の多様性を否定しているようにも見える（註8参照）。しかし、ここで重要なのは主人公たちがその欲望に忠実であることだろう。以後、アルモドバルは、多様な性のエディプスの欲望を歴史と向き合う力として描いていく。もちろん、先

に指摘した通り、アルモドバル作品における歴史と性の複雑な関係は、その夢の構造で隠されてきた。しかし2021年に公開された『パラレル・マザーズ』では、ついにそれがはっきりと描かれる。

『パラレル・マザーズ』は、中年女性のジャニスと、レイプによって望まぬ妊娠をした少女アナという二人の母の間の同性愛的で疑似親子的な関係と、スペイン内乱で殺された村の男たちを弔うことを願う彼らの娘、孫娘たち（ジャニスはその一人）の物語を描いた作品である。いわば本作は二人の母を平行して描いているだけでなく、スペインの歴史とエディプスの欲望というテーマも平行して描いている。スペイン内戦で殺された父や祖父たちを正しく埋葬したいという女たちのエディプスの欲望は、・法人類学者（forensic anthropologist）のアルトゥロを動かし、ついに発掘の許可が下りる。そしてラストシーンで女たちが目撃するのは、抑圧されていたトラウマ的な出来事の生々しい暴露であった。

ここに至り、トラウマとその治癒という幼児の性とは別の、もう一つの精神分析的なテーマが前景化する。言語を絶するトラウマ的な経験は、それがまさに言葉で表現できなかつたために、経験したままの形で無意識に保存されている。だから何かの拍子でその記憶が意識に現れるとき、それは経験したときと同じ生々しさを持って意識に現れる。しかもそうして想起されるトラウマ的な経験は、それを語るができない以上、意識に留まって風化することもない。こうしてトラウマ的な経験は繰り返し回帰し、主体を苦しめる。だが、願望と同じくトラウマ的な経験も、それを意識化するには語るしかない。しかし、言葉にならないものを語ることは困難を極める。だからそんな経験を言語化するには、その語りを真剣に聞いてくれる他者が必要である。経験が言葉になるまでその語りに誰かが耳を傾けると、主体はようやくその苦しみから逃れることができる。治療の現場では医者とその役目をする。では、国家や民族が経験した言葉にできないトラウマ的な出来事を一体誰が語るのか。そして誰がそれに耳を傾げるのか。

本稿で論じたようにアルモドバルは、彼の作品に認められる夢の構造によって、スペインの歴史と幼児のエディプスの欲望をひそかに語り続けていた。『セクシリア』から『パラレル・マザーズ』まで、彼の40年にわたる映画製作は言葉にならない経験を語る試みであり、我々はそれに耳を傾ける者としてある。

註

- 1 たとえば『マタドール』や『トーク・トゥ・ハー』では闘牛士が貫く者ではなく、貫かれる者として描かれることや、『私の秘密の花』ではフラメンコが息子と母の近親相姦的なものとして描かれることがこれにあたる。
- 2 アルモドバル作品では、ラテン・アメリカの音楽が重要な役割を果たすことが多い。『欲望の法則』の*Lo dudo* (ロス・パンチョス)、*Dejame recordar* (ボラ・ド・ニエベ、キューバ)、『ハイヒール』の*Piensa en mí* (アグスティン・ララ作曲、メキシコ) 『神経衰弱ざりざりの女たち』の*Soy infeliz* (ロラ・ベルトラン、メキシコ)、『トーク・トゥ・ハー』の*Cucurrucucu paloma* (トマス・メンデス作曲、メキシコ、1954年)、『ボルベール《帰郷》』の*Volver* (カルロス・ガルデル作曲、アルゼンチン、1935年) など。
- 3 日本でもアルモドバルは、1980年代以降のミニシアターの流行に一役買った作家である。しかし日本でのアルモドバルの受容は、構図や色彩、衣装や美術に見られるゲイ的な美意識(とされるもの)、女たちや性的マイノリティの逞しさや男たちのもろさへの共感、アルモドバル映画に出演したあとに世界的なスターとなった俳優たちへの関心が主なものだろう。いうなれば日本ではアルモドバル映画はアート映画というより、カルト映画(俗悪・低劣な作品やマニアックな作品のこと)として受け止められ、アカデミックな映画研究、スペイン文化研究ではほとんど論じられていないようである。
- 4 1986年制作の長編第5作『マタドール』でアルモドバルはファッション・デザイナー役として登場し、自分のファッション・ショーのタイトルが「分割されたスペイン」であると述べる。この「分割されたスペイン」は、民主化を祝う人々と、民主化後もフランコを支持する保守的な人々とにスペインが分断したことを示していると思われる。このように劇中人物のセリフという形ではあるが、アルモドバルは早くから作品内で自身の政治的・歴史的な認識を語っていた。
- 5 一般に「倒錯」という語には差別的な意味があるため、今日ではその使用が控えられている。本稿における倒錯の定義は、第3節で行う。
- 6 当初、アルモドバル作品のこのような印象はプロットの弱さとして理解されていたが、本稿が論じるようにその印象とは真逆に、アルモドバル作品は緻密に組み上げられている。
- 7 フロイトはマリー・ボナバルトに「いまだかつて答えられたことがなく、また私自身も、三十年の間女性の魂を研究したにもかかわらず、なお答えることができない大問題は、『女性は何を望んでいるか?』という問いです」と語ったという(ジョーンズ、1969、p. 375)。
- 8 これとは逆に『セクシリア』の精神分析を肯定的に論じる初期の論考に、『ポストフランコ・ポストモダン』(1995)に収められたジェームズ・マンドレルの「センス・アンド・センシビリティ、あるいは潜在的な異性愛と『セクシリア』」がある。ここでマンドレルはフロイトの「機知」の考えに基づき、本作が精神分析をコミカルに描いていることをむしろその重視と捉え、『セクシリア』が精神分析の批判と回復の両方を試みているとする。そして『セクシリア』が最終的に異性愛で終わることから、一般的に信じられているアルモドバルのゲイ的感性や彼のゲイカルチャーとの関係を疑問視する(Mandrell, 1995, p.43)。
- 9 『セクシリア』の原題『*Laberinto de pasiones*』は、ヒッチコックの『白い恐怖』に登場する、J.B.が成りすましたエドワード医師の著書『罪悪感の迷宮』(*Labyrinth of Guild Complex*)のもじりだと思われる。この映画では、精神分析家コンスタンスが、殺人を目撃したことのショックでその記憶を抑圧し、それによって記憶喪失になったJ.B.なる人物を精神分析することで、その事件を明らかにしようとする。
- 10 なお、アルモドバル自身のフェミニズムへの共感を示すものとして、ヌリア・ヴィダルと

の対談での「私は、世界で最もマチズモでない男性の一人であり、真のフェミニストの一人であると信じています」という発言がある (Vidal, 1990, p. 35)。

- ¹¹ 本節の記述は、本稿に先行する筆者の研究ノート「ペドロ・アルモドバル『セクシリア』の精神分析的解釈の試み」(伊集院, 2023)に基づく。この研究ノートは、フロイトの「倒錯」の概念に従って『セクシリア』を分析することを目的にしている。これに対し本稿は、アルモドバルの全作品をその「性」の描き方から概観することで、彼の映画のもう一つのテーマである「歴史性」について考察することを目的にしており、本稿があらためて『セクシリア』を取り上げるのは、この作品がアルモドバルの作家性を決定付けたことを評価するためである。
- ¹² 砂をかけて目潰しするのは、フロイトが、オイディプス王が自ら目を潰したことを去勢として理解したことはもちろん、「無気味なもの」(1919)でフロイトが取り上げたホフマン (E. T. A. Hoffmann, 1776-1882) の『砂男』(1817)を思い起こさせる。この砂男とは、幼少の頃の主人公ナタナエルを早く寝かすために乳母が語った物語に登場する化け物——夜寝ない子供の目に砂をかけることで目玉を飛び出させると、それを巣に持ち帰って自分の子供の餌にする——のことで、フロイトはこの砂男に幼児の去勢不安を認めた (フロイト, 1969b)。ところで「無気味なもの」でフロイトが、夜な夜な自動人形の制作に没頭するナタナエルの父と砂男=コッペリウスが、父の良い面と悪い面を分けて表象していると考えたことに倣うなら、この浜辺の場面におけるリサは良い母であり、トラヤは悪い母ということになる。なお、このシーンに『砂男』の反映を指摘する論考として、ブラッド・エプスの「盲目的なショットと後向きの視線」(Epps, p. 325)がある。
- ¹³ アルモドバル作品が描く「娘の誘惑」についてはイソリーナ・バレステロスの「パフォーマンス・アイデンティティ、矛盾、そして結果」(Ballesteros, p. 95)、ブラッド・エプスの「盲目的なショットと後向きの視線」(Epps, p. 328)を参照。なお、「娘の誘惑」を主題に論じるものにジェーン・ギャロップ『娘の誘惑：フェミニズムと精神分析』がある (Gallop, 1982)。
- ¹⁴ 本節の『パラレル・マザーズ』に関する記述は、本稿に先行する筆者の研究ノート「ペドロ・アルモドバル『パラレル・マザーズ』の精神分析的解釈の試み」(伊集院, 2022)に基づく。

参考文献

- Acevedo-Muñoz, Ernesto. *World Directors Pedro Almodóvar*. London: British Film Instituto, 2007.
- Allinson, Mark. *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*. London: I. B. Tauris, 2001.
- Ballesteros, Isolina. "Performing Identities in the Cinema of Pedro Almodóvar." *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*. Ed. Brad Epps and Despina Kakoudaki. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Bersani, Leo, and Dutoit, Ulysse. "Almodóvar's Girls." *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*. Ed. Brad Epps and Despina Kakoudaki. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Cerdán, Josetxo, and Labayen, Miguel Fernández. "Almodóvar and Spanish patterns of film reception," *A Companion to Pedro Almodóvar*. Ed. Marvin D'Lugo and Kathleen M. Vernon. West Sussex: Blackwell, 2013.
- D'Lugo, Marvin. *Pedro Almodóvar*. Urbana: University of Illinois, 2006.
- Edwards, Gwynne. *Labyrinths of Passion*. London: Peter Owen Publishers, 2001.
- Epps, Brad, and Kakoudaki, Despina. "Introduction." *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*. ed. by Brad Epps and Despina Kakoudaki. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2009.

- Epps, Brad. "Blind Shots and Backward Glances: Reviewing Matador and Labyrinth of *Passion*." *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*. Ed. Brad Epps and Despina Kakoudaki. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Freud, Sigmund. "Zur Ätiologie der Hysterie," *Werk, I, Werke aus den Jahren 1892-1899*. herausgegeben von Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower. London: Imago Publishing, 1952. (馬場謙一訳、1983、フロイト「ヒステリーの病因について」『フロイト著作集10』人文書院)
- Freud, Sigmund. *Werk, II/III, Die Traumdeutung, Gesammelte*. herausgegeben von Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower. London: Imago Publishing, 1942. (高橋義孝他訳、1968、フロイト『夢判断』、『フロイト著作集2』人文書院)
- Freud, Sigmund. "Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie," *Gesammelte Werk, V Werke aus den Jahren 1904-1905*. herausgegeben von Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower. London: Imago Publishing, 1942. (懸田克躬、吉村博次訳、1969a、フロイト「性欲論三篇」、『フロイト著作集5』人文書院)
- Freud, Sigmund. "Das Unheimlich," *Gesammelte Werk, XII, Werke aus den Jahren 1917-1920*. herausgegeben von Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower. London: Imago Publishing, 1940. (高橋義孝訳、1969b、フロイト「無気味なもの」、『フロイト著作集3』、人文書院)
- Freud, Sigmund. "Über die weiblich Sexualität," *Gesammelte Werk, XIV, Werke aus den Jahren 1925-1931*. herausgegeben von Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower. London: Imago Publishing, 1948. (懸田克躬、吉村博次訳、1969c、フロイト「女性の性愛について」(1931)、『フロイト著作集5』、人文書院)
- Freud, Sigmund. "Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse," *Gesammelte Werk, XV, Werke aus den Jahren 1930*. herausgegeben von Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower. London: Imago Publishing, 1940. (懸田克躬、高橋義孝訳、1971、フロイト「続・精神分析入門(続): 第三十三講 女性的ということ」(1934)、『フロイト著作集1』人文書院)
- Gutierrez-Albilla, Julian Daniel. *Aesthetics, Ethics and Trauma in the Cinema of Pedro Almodóvar*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- Gallop, Jane. *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction*. London: Macmillan, 1982. (渡部 桃子訳、2000ジェーン・ギャロップ『娘の誘惑: フェミニズムと精神分析』勁草書房)
- Jones, Ernest. *The Life and Work of Sigmund Freud I, II, III*. London: Hogarth Press, 1953, 1955, 1957. (竹内安彦、藤井治彦訳、1969、アーネスト・ジョーンズ『フロイトの生涯』紀伊国屋書店)
- Jordan, Barry, and Allinson, Mark. *Spanish Cinema: A Student's Guide*. London: Hodder Arnold, 2005.
- Mandrell, James. "Sense and Sensibility, or Latent Heterosexuality and *Labyrinth of Passions*." *Post-Franco, Postmodern: The Film of Pedro Almodóvar*. Ed. Kathleen M. Vernon and Barbara Morris. Westport: Greenwood Press, 1995.
- Méjean, Jean-Max. *El enigma Almodóvar*. Trans. Caterina Berthelot. Barcelona: Robinbook, 2007.
- Mitchell, Juliet. *Psychoanalysis and Feminism*. London: Allen Lane, 1974. New York: Basic Books, 2000. (上田昊訳、1977、ジュリエット・ミッチェル『精神分析と女の解放』合同出版)
- Poe, Karen. *Almodóvar y Freud*. Barcelona: Laertes, 2013.
- Richards, Arlene Kramer, and Spira, Lucille, eds. *Pedro Almodóvar: A Cinema of Desire, Passion and Compulsion*. New York: International Psychoanalytic Books, 2019.

- Quiroga, José. *Law of Desire: A Queer Film Classic*. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2009.
- Smith, Paul Julian. *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*. 1994, 2000. London: Verso, 2014.
- Vidal, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. 1988. Barcelona: Ediciones Destino, 1989.
- Strauss, Frédéric. *Conversation avec Pedro Almodóvar*. Paris: Cahier du Cinema. 2000. (石原陽一郎 訳、2007、フレデリック・ストロース『映画作家が自身を語る：ペドロ・アルモドバル：愛と欲望のマタドール』フィルム・アート社)
- Williams, Linda. "Melancholy Melodrama: Almodóvarian Grief and Lost Homosexual *Attachments*. *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*. Ed. Epps and Kakoudaki. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- 伊集院敬行、2023年「ペドロ・アルモドバル『セクシリア』の精神分析的解釈の試み」『鳥大言語文化』54号。
- 伊集院敬行、2022年「ペドロ・アルモドバル『パラレル・マザーズ』の精神分析的解釈の試み」『日本映画学会会報』(67)。