

ペドロ・アルモドバル『トーク・トゥ・ハー』の作中映画 『縮みゆく恋人』とクールベの『世界の起源』

伊集院 敬 行

要旨

ペドロ・アルモドバルの『トーク・トゥ・ハー』には、『縮みゆく恋人』という架空のサイレント映画が登場し、その中のあるシーンが主人公ベニグノのアリシアへのレイプを覆い隠す。それは、恋人アンパロの作った痩せ薬のせいでのペニスサイズまで縮んだアルフレドが、眠っている彼女の膣に潜り込むシーンである。このとき、その構図はクールベの絵画『世界の起源』そっくりになる。

本作を精神分析的に解釈しようとするとき、この類似は重要な意味を持つ。なぜなら、『世界の起源』の最後の所有者が精神分析家のジャック・ラカンであり、彼がそれをシュルレアリストのアンドレ・マッソンが描いた風景画で覆い隠したことは、映画理論で参照されることの多い彼の『精神分析の四基本概念』の「眼差し」を説明する図を思い起こさせるからである。そこで本稿は、本作のテーマに生の欲動と死の欲動があることを指摘することで、『縮みゆく恋人』の『世界の起源』に似たシーンもまた、ラカンの装置におけるマッソンの線画のようにその背後に「眼差し」を隠しており、そこからその眼差しが我々を見返していることを明らかにする。

キーワード：ペドロ・アルモドバル、『トーク・トゥ・ハー』、『世界の起源』、生の欲動と死の欲動、対象 a としての眼差し

0. はじめに

ペドロ・アルモドバル (Pedro Almodóvar, 1949-) の『トーク・トゥ・ハー』 (*Hable con ella*, 2002) には、『縮みゆく恋人』 (*Amante menguante*) という架空のサイレント映画が登場する。本篇の主人公のひとりである看護師ベニグノは、その内容を語りながら昏睡状態の女性アリシアをマッサージする。しかし、

そうしているうちにベニグノは興奮し、ついに越えてはいけない一線を越えてしまう。だがその行為が直接画面に映し出されることはない。なぜなら、そのとき『縮みゆく恋人』のある場面——恋人の科学者アンパロの作った痩せ薬のせいでペニスサイズにまで縮んでしまったアルフレドが、眠っている彼女の脛に滑り込んでいく——がベニグノの卑劣な行為を覆い隠すからである。

これまで多くの論者によってこの場面は、アリシアをレイプしたベニグノに対して、我々鑑賞者を「同情と反感、好意と嫌悪、賞賛と非難に引き裂く」(Eaton, 22) 仕掛けとして考察されてきた。だが精神分析的な視点からこの場面を見るなら、ここにフロイト (Sigmund Freud, 1956-1939) が「快感原則の彼岸」(1920) で論じた生の欲動と死の欲動（いわゆるエロスとタナトス）の対立関係を認めるのは難しくないだろう。『トーク・トゥ・ハー』のベニグノと『縮みゆく恋人』のアルフレドは、両者とも快楽の代償に死に至る。そしてここに生の欲動と死の欲動の対立を認めるなら、作中映画でアルフレドが眠っているアンパロの脛に潜り込むときの構図が、クールベ (Gustave Courbet, 1819-1877) の絵画『世界の起源』(*L'Origine du monde*, 1866) を思わせることは重要である。なぜなら『世界の起源』の最後の所有者が精神分析家のジャック・ラカン (Jaques Lacan, 1901-1981) であり、彼が『世界の起源』を、シュルレアリストのアンドレ・マッソン (André Masson, 1896-1987) がそれをもとに描いた風景画で覆い隠したことは、映画理論で参照されることの多い『精神分析の四基本概念』(1973) の「眼差し」を説明する図と類似しているからである。

そこで本稿はまず、『トーク・トゥ・ハー』の精神分析的解釈を通して、本作のテーマに生の欲動と死の欲動があることを指摘する。そしてそれを踏まえて本稿は、『縮みゆく恋人』の『世界の起源』に似たシーンが、ラカンの装置におけるマッソンの線画のようにその背後に「眼差し」を隠しており、そこからそれが我々を見返していることを明らかにする。

1. 『トーク・トゥ・ハー』の先行研究について

アルモドバルの『トーク・トゥ・ハー』は、昏睡状態に陥った二人の女性と彼女たちを愛する二人の男の物語である。原題の「*Hable con ella*」——「彼女と語り合うこと」——とは、昏睡状態になった恋人リディアに語りかけることも触れることもできなくなったマルコに対し、ベニグノがしたアドバイスである。ベニグノはアリシアを献身的に介護する看護師で、彼女が意識を取り戻す

日が来る信じてアリシアに恋人のように接し、語りかけ続けている。しかし、その行きつく先はアリシアへのレイプという卑劣な行為であった。では、「彼女と語り合うこと」とはベニグノの歪んだ愛を意味するものにすぎないのだろうか。だが、本作はその点で曖昧である。というのも劇終盤でこのレイプによる妊娠と出産が、医学的には不可能なはずの目覚めをアリシアにもたらすからである。

ベニグノに語りかけられていたアリシアは奇跡的に目覚め、マルコに語りかけられなかつたリディアは目覚めることができないまま、死を迎える。このことから我々は、たとえ眠れる森の美女アリシアを目覚めさせたのが王子のキスならぬベニグノのレイプだとしても、彼の献身的な介護こそ、この奇跡を引き起こしたものだと考えるだろう。しかし、だからと言ってベニグノがアリシアにしたことは許されるものではない。こうして我々は本作を、「聖なる道化としてのベニグノの狂気にも似た一途な愛がもたらす奇跡の物語」として受け止めると同時に、そう受け止めることの居心地の悪さも覚えることになる。そしてこの居心地の悪さは、これまで多くの論者によって議論されてきた。

たとえばラウトレッジ社の「映画における哲学者たち」シリーズの一冊である『トーク・トゥ・ハー』(2009)は、この問題を集中的に論じるものである。そこでなされる多様な議論をまとめることは困難だが、あえて単純化するなら、次のようになるだろう。

我々がレイプ犯であるはずのベニグノに対して同情的になるのは、映画に施された様々な仕掛けのためである。ベニグノのアリシアへの献身的な介護、作中映画『縮みゆく恋人』が彼のアリシアへのレイプという衝撃を弱めること、マルコがベニグノの墓の前で「君がアリシアを目覚めさせた」と語ることなどがそれにあたる。そして、これらの仕掛けが我々を同情と反感、好意と嫌悪、賞賛と非難に引き裂くことで、『トーク・トゥ・ハー』は我々を単なる道徳では判断できない場所へと導いていく。これがこの作品の芸術性である。いわば『トーク・トゥ・ハー』は道徳的に欠陥があるからこそ、芸術的なのである(cf. Carroll)。

このような解釈は『トーク・トゥ・ハー』のレイプを巡る議論の一つの典型で、一見、なるほどと思わせるものである。しかし、レイプの衝撃を和らげるために作品に施されたさまざまな仕掛けの巧みさ——とりわけ『縮みゆく恋人』がベニグノのレイプをあいまいにするスクリーン、ヴェールとして働くこ

と——を強調することは、我々のベニグノへの共感が偽物であることを主張することもある。

では、本作でアルモドバルは我々の感情を弄んでいるのだろうか。だが、そう考るるのは早計だろう。というのもベニグノを主人公とした本編と『縮みゆく恋人』には、死と隣り合わせの性的快楽や母体回帰の欲望が認められるからである。つまり本作のテーマにはフロイトが論じた人間の本能としての生の欲動と死の欲動の対立、そしてエディプス的欲望があり、これが我々を感動させると考えられるのである²。

2. 生の欲動と死の欲動について³

では、本作において生の欲動と死の欲動の対立や、幼児のエディプス的な欲望はどのように表れているのだろうか。このことを論じるには、生の欲動と死の欲動がどのようなものかを確認しておく必要があるだろう。

「快感原則の彼岸」(1920) や「自我とエス」(1923) によれば、欲動とは本能のようなもので、我々の心の中には大きく二つの欲動が対立・均衡している。一つ目の「死の欲動」とは、生命がそれが生まれる前の無生物の状態に戻ろうとする力、エネルギーである。また、二つ目の「生の欲動」(エロス) は、死の欲動に対抗して生命を結合へと駆り立て、生き続けようとする力で、これにより生命はその最初の状態を回復しようとする。したがって死の欲動と生の欲動は対立する力ではあるが、以前の状態を復元しようとする点では、両者は同じ目標に向かう力でもある (cf. フロイト、1996a、159-166 頁、およびフロイト、1996b、245 頁)。

ところで、このように両論文では対として思い描かれる生の欲動と死の欲動であるが、実は両者の登場には 15 年の開きがあり、それらは初めから対だったわけではない。「欲動」の語が初めて登場するのは『性理論三編』(1905) で、そこでは欲動は「性の欲動」とされるように、まずは性的なエネルギーとしてのリビドーを意味する語であった (フロイト、1997、p. 26 頁)。このリビドーがたまると我々は不快を感じ、放出すると快感となる。このように欲動にはたまたまリビドーを放出し、エネルギーをより低い状態に保とうとする傾向がある。フロイトはこれを「快感原則」と呼び、性の欲動はこの快感原則に従うと考えた (フロイト、1996a、117-118 頁)。

しかし、この性の欲動と快感原則では説明できないことにフロイトは出会

う。そのひとつが戦争神経症である。第一次世界大戦後、フロイトは、多くの帰還兵たちが戦争体験を繰り返し思い出して苦しむ姿を目の当たりにする。また、ちょうどそのころ、フロイトは自身の孫が糸巻遊びで母親との別れを再演・反復する行動を観察した。このような当人にとって辛いはずの体験を強迫的に反復する傾向、すなわち「反復強迫」は、それまでの快感原則では説明できない。このことから1920年の「快感原則の彼岸」でフロイトは、性の欲動とその無軌道な発現を抑えるための欲動である自己保存欲動を一つのものとし、これを生の欲動、エロスと名付け、この生の欲動に対抗し、反復を特徴とする死の欲動——いわゆるタナトスのこと。ただしフロイトはこの語を著作で用いておらず、エロスと対比されるのは死の欲動の語である⁴——を仮定するようになる。そして「快感原則の彼岸」に続く1923年の「自我とエス」でフロイトは、前者でした生の欲動と死の欲動の生物学的な説明を心の構造化とエディップス・コンプレックスという視点からに語り直すことになる。それは次のようなものである。

人間の心の最初の状態は、「エス」と呼ばれる、欲動の貯蔵庫としてある（フロイト、1996b、221頁、253-254頁）。このエスに知覚システムからの影響が加わると、そこから自我が分化し、自我はエスと対立するようになる（フロイト、1996b、223頁、226頁、224頁）。こうして心は自我を中心とした意識と、エスを中心とした無意識の二つの場に分けられ、この無意識の中で欲動は、生の欲動と死の欲動として対立、妥協するようになる（フロイト、1996b、246頁、271頁）。そしてエディップス・コンプレックスの克服において、自我がエスを抑圧するために父を取り込んだことで自我から「超自我」が生じ、心はエス、自我、超自我に分化・構造化されていく（このようにして心の構造を説明する理論は「第二局所論」、もしくは「構造論」と呼ばれる）。

フロイトはこれが人間固有のことだと考えた。動物は本能の自然な発露で成長し、性に目覚め、死んでいく。しかし、人間の本能である欲動にそのような自然な発露はない。なぜなら動物と違い人間の幼児は、両親、とりわけ母に依存しなければ生きていけないからである（フロイト、1996b、238頁）。幼児は、その寄る辺なさゆえにまず生の欲動（リビドー）を母に向ける。だが、そこに父が登場すると、幼児はその欲動を抑圧しなければならなくなる（エディップス・コンプレックスの抑圧・克服）。

ところで「性理論三篇」すでにフロイトは、第二次性徵のはるか前の幼児

期に性生活が始まっていること、そして欲動（性の欲動）が幼児にジェンダーとセクシュアリティの選択をさせる力であることを論じている。また、「解剖学的な性の差異の心理学的な帰結」（1925）でフロイトは、「性理論三篇」から「自我とエス」までの論考に認められる、男女のエディップス・コンプレックスを対称なものとする考えに修正を加え、一般に男児にとって欲動の抑圧は、彼の母への欲望を断念させ、彼を父に同一化させる力として働き（エディップス・コンプレックスの抑圧）、一方、女児にとって欲動の抑圧は、母から父へとその欲望を向けかえさせる力として働く（エディップス・コンプレックスの形成）と考えるようになる（フロイト、1997b）。

このように欲動とその抑圧は、幼児の心に心的構造を作り上げ、これがエロスとタナトスの対立に均衡をもたらし、その一方で幼児にそのジェンダーとセクシュアリティを選択させるものである。そして、このことはまさに『トーク・トゥ・ハー』に当てはまる。というのも精神分析的に見るなら、本作はベニグノとマルコを通して幼児（男児）のエディップス・コンプレックスを描いており、ベニグノと『縮みゆく恋人』のアルフレドの性的快楽と死は、いまだ心の構造化が不十分な幼児の心に蠢く二つの欲動の激しい対立として理解できるからである。

3. エディップス期の幼児としてのベニグノ⁵

まず、ベニグノのエディップス・コンプレックスを確認しよう。本作にはベニグノの不思議な人格を形成したものが、彼が母と築いた特殊な関係にあったことを伺わせる場面がある。それが、アリシアの父、精神科医ロンセロのクリニックでのベニグノの診察場面である。このカウンセリングでベニグノは、幼少のころ（5歳頃）に父が家を出て行って以来、15年間、母を世話するだけで過ごした自身の人生について語る。それはロンセロの言葉通り、かなり「特殊」なものであった。カウンセリング中の発言から、ベニグノは単に母の身支度をするだけでなく、彼女の陰部を洗ってもいたことが伺える。おそらく、このような母との密着しすぎた生活が、ベニグノのアリシアへの過剰な献身、子供っぽい外見やしぐさ（無邪気な言動、牛乳にパンケーキを浸して食べたり、「アリシアと結婚したい」と言ったことをマルコに叱られてふてくされたりすることなど）、性的な曖昧さといった彼の性格を形作ったものだろう。いうなればベニグノは、ジェンダーやセクシュアリティが未分化な幼児のままなので

ある。

ところで、母子一体の段階に留まろうとして、幼児が母の欲望の対象に同一化することを「鏡像段階」や「母の欲望」や「想像的ファルス」の語で論じたのがラカンである。たとえば『対象関係（1956-1957）』（1994）や『無意識の形成物（1957-1958）』（1998）のセミナーでラカンは、男女の解剖学的な違いに気づいた幼児が、母の欠けた部分（母に無いペニス）を母の欲望の対象（想像的ファルス）と考え、かつての満たされた状態を取り戻すべく、母の視線の先に見えるものを母の欲望の対象として理解し、それに同一化することで、その欠如を満たそうとすると論じた⁶。とすれば、ベニグノの献身的な看護、アリシアに代わって旅行以外の彼女の欲望（サileント映画やダンスを鑑賞すること）を満たそうとすること、そしてそのためにベニグノがアリシアと「語り合う」ことは、幼児が母の欲望は何かと問い合わせ、その欲望を欲望することとして解釈できるだろう。

しかし、母子といえども生まれてしまえば両者は別々の個体である。子が母の欲望を満たして母子一体の楽園に戻ることなど不可能であり、子と母の閉じた関係の中では、原理上、そのような幼児の探求が終わることはない。だが、そこに父が登場すると、父は母子関係に切れ目を入れ、幼児の探求に終止符を打つ。これが去勢である。

ただし、フロイトとラカンでは去勢の説明の仕方に違いがある。フロイトは去勢を母子相姦と父殺しの欲望を抱く幼児への罰として説明した。この場合、去勢されるのは幼児のペニスである。しかし、幼児を母のファルスと見なすラカンは、父によって子が母から切り離されることとして去勢を説明し直しており、したがってここで去勢されるのは母である。このように去勢の説明はフロイトとラカンで異なる。だが、幼児を母から切り離すというのは同じである。

では、ベニグノにとって父に当たるのは誰だろうか。それはマルコである。マルコは恋人のリディアに指一本触れることができないにもかかわらず、一目見てアリシアの裸体に心奪われている。またベニグノがマルコと知り合った日の夜、マルコはベニグノがした「彼女と語り合いなさい」というアドバイスに苛立ち、「君にどれほどの女性経験があるのか」と声を荒げている。

このようにベニグノにとってマルコは、母としてのアリシアを巡って争う父的存在である。そしてそうだとすれば、ベニグノとアリシアの前にマルコが現れたとき、入院以来4年間、アリシアに何もしなかったベニグノが彼女をレイ

普し、妊娠させてしまうのは、まさに男児のエディプス的欲望——父を亡き者にし、母を娶る——の表象である⁷。

しかし、「アリシアと結婚したい」と主張するベニグノをマルコが叱るように、男児の「お母さんと結婚する」という欲望は、去勢という罰によって禁止される。昏睡状態のアリシアをレイプ、妊娠させたベニグノの罪は、父なる法で裁かれ、彼はその罰として刑務所に行く⁸。そして去勢を恐れた男児がそのエディプス的欲望を抑圧し、父への同一化を進めるように、ベニグノもまたマルコに同一化する。

ヨルダンでベニグノの収監を知ったマルコは、急いで彼のいる刑務所に向かい、二度目の訪問でようやくベニグノとの再会が叶う。ぼっしゃりとして肌がつるつるで、性的にあいまいだったベニグノは、いまやマルコのように髪を生やし、痩せて精悍な顔つきになり、男らしい言葉で自分の意志を強く主張するようになっている。またベニグノのマルコへの同一化は、彼の外見だけでなく、面会シーンのカメラワークによっても強調される。その姿において鏡像のようになった二人が刑務所の面会室でアクリル板を挟んで向い合うとき、それぞれの姿はそれぞれの鏡像と重なる。また、カメラの左右の移動の往復でマルコとベニグノを捉えるのも、二人の類似を示しているようである。

以上のようにベニグノの物語は、男児が両親に抱く愛憎の感情、その成長のプロセスを体現している。だが子としてのベニグノの父への同一化は失敗する。というのも、アリシアへの欲望を断ちがたく、ベニグノはついに自殺してしまうからである。しかし、物語はそれで終わらない。今度はマルコがベニグノの後を引き継ぐようにして、エディプス・コンプレックスを克服する幼児と同じ道を歩むことになる。

4. エディプス期の幼児としてのマルコ

ここまで本稿は、ベニグノを子と見做して本作について考察した。だが、マルコを中心に見れば、彼もまた一人のエディプスである。マルコが愛したリディアが母であるなら、映画冒頭でマルコが彼女のために蛇を殺すのは父殺しであり、また、彼がかつてアフリカで恋人アンヘラのために蛇を殺したのも父殺しである。だが、幼児のそのようなエディプス的欲望は罪として罰せられなければならない。アンヘラは家族に引き取られ、その後、他の男と結婚する（マルコはリディアと彼女の結婚式に参加する）。また、リディアは闘牛中に事故

に遭い、意識不明になる。そしてこれに追い打ちをかけるように、事故の前にすでにリディアがかつての恋人のエル・ニーニョとよりを戻していたことをマルコは知る。リディアの手を握るエル・ニーニョがいる病室にマルコの居場所はない。これらは子が母と切り離されること、母が本当に愛していたのは自分ではなく父であることを知ること、すなわち去勢である。そしてこれらの出来事をこのように解釈するなら、リディアの看病のためにはじめて病院で過ごした夜にマルコが見た不思議な夢が、母との別れとしてのリディアとの別れを予告していたことに気づくだろう。

その舞台はある夜、それがどこにあるのか分からない美しい屋敷で行われた歌手カエターノ（Caetano Veloso, 1942-）のコンサートである。そこではその始まりにプールで泳ぐ美青年——それはホックニー（David Hockney, 1937-）の絵画『芸術家の肖像画：プールと二人の人物』（1972）を思わせる構図で撮影されている——が映し出される。もし、このプールの水が羊水だとすれば、そこから青年が顔を出すのは出産であり、遠くから聞こえるカエターノの高い声は母の声である⁹。出産は一つの体だった母子が物理的に切り離されることであり、去勢を表象するのに相応しい。以後、子は母が禁止された世界で生きていかねばならない。もちろん、子にとってそんな世界に生きる意味はない。だから子は去勢を受け入れるとしても、無条件にそれを受け入れるわけにはいかない。そこで子は現在の不可能を未来の可能性へと読み替える。では、それはどのようにしてなされるのだろうか。それはスクリーンを張ることでなされる。

ここに一枚のスクリーンがあるとしよう。すると、その向こう側に何かがあるようを感じられる。しかし、このスクリーンに阻まれ、我々はその何かを見ることも、それに触れることもできない。このようにスクリーンは、今は禁止されているものとの未来での出会いを約束する。だからもしスクリーンを得て、その向こうに母を捉えることができるなら、たとえ去勢というすべてが起った世界でも子は生きていくことができる。では、何がこのスクリーンの役割をするのだろうか。ラカンは、それが言語だと考える¹⁰。言語を得て去勢され、「語る主体」（*sujet parlant, être parlant*）となった我々は、消えた母の形見として残された言語というスクリーンの向こうに母を捉え、それを欲望して生きるしかない。

マルコもまたこの道を辿る。初めてベニグノのいる刑務所に来たとき、「コ

「ミュニケーション」と書かれた受付でマルコは、受付の女性がマイク操作に慣れなせいで彼女と上手くコミュニケーションができず、結局、ベニグノにも会えなかった。だが、二度目の面会（三度目の訪問）では、アクリル板を挟んで向かい合うマルコとベニグノは、互いに心を通わせ、触れ合おうとする。だが、アクリル板が邪魔をして二人は触れ合うことができない。ベニグノは雨に濡れて震えるマルコを心配して、まるで母親が子供に言うように「帰ったら、蜂蜜入りの暖かいミルクを飲んで」と言う。このとき、ベニグノには看護師の頃のような無邪気さも、一度目の面会で見せた男っぽさもない。その穏やかさには死の覚悟だけでなく、母のやさしさのようなものも認められる。そしてこのあとベニグノは、「雨の日が好きになった」と言う。

いうまでもなくこの発言は、アリシアが交通事故に遭った日が雨だったことを前提にしている。子としてのベニグノにとって雨は、ようやく知り合いになれた母なるアリシアを奪うものであった。また、マルコが見た夢のシーンで、プールを泳いでいた美青年が水から顔を出すところは、子が母から切り離されることを意味するものとして解釈できるものであった。このように本作において水は、子と母の別れ——去勢——を意味するものとしてある。

今、また雨が降っている。このとき面会室のアクリル板が言語のスクリーンであるとすれば、マルコにとってベニグノは、言語の向こうに捉えられた母の位置を占めている（このシーンのホモセクシュアルな雰囲気がこのことを強調する）。そしてこの後、マルコはベニグノと、アクリル板だけでなく、彼の死によって決定的に引き裂かれる。だが、幼児としてのマルコはそれと引き換えに語る主体になる。

アンヘラの結婚式場からリディアが事故に遭う闘牛場へと向かう車中のマルコとリディアの会話シーンのように、リディアが事故にあう前からマルコは、すでに彼女と語り合うことができていなかった¹¹。女性経験が豊富であるように見えても、マルコはリディアに一方的に自分のことを語るのみで、彼は彼女の話を聞くことができない。だが、ベニグノの墓の前では、マルコは確かに彼と語り合っている。とすれば、このとき墓は言語のスクリーンであり、そこに葬られているベニグノは母である¹²。

先に考察したように幼児としてのベニグノの「彼女と語り合う」とは、幼児が母の視線の先に彼女の欲望を探すことであり、そこに幼児が母の欲望として認めるものは彼／彼女の一方的な思い込みにすぎない（ベニグノはアリシアの

本心とは無関係に、彼女との空想の関係を生きている)。言語の世界(象徴界)に生きる者にとって、その欲望の対象は禁じられたもの、どこにもないものであり、したがって言葉のない視覚中心の世界(想像界)に生きる幼児が、すでに語る主体である母の欲望を満たすことはありえない。このことはかつてのマルコとリディアの関係にも当てはまる。しかし、刑務所やベニグノの墓でマルコがした「語り合う」はそうない。マルコがベニグノとの間でした「語り合う」は、幼児が言葉を獲得し、その先に母を捉え、それを欲望すること(死者としての母と会話すること)を表している。マルコはベニグノが果たせなかつたエディップス・コンプレックスを克服し、語る主体になったからこそ、ラストシーンで彼は、ベニグノには得ることができなかつたアリシア(母に似た他の誰か)との恋愛の可能性を得たのである¹³。

5. 『縮みゆく恋人』と『世界の起源』

ここまで本稿はベニグノとマルコを幼児と見なし、本作がエディップス・コンプレックスとその抑圧を描いていることを確認した。

ところで先に述べたように、このエディップス・コンプレックスの抑圧こそ、エロスとタナトスの対立を妥協へと導くものであり、そもそも両者の関係は安定したものではない。

「自我とエス」によれば、完全な性的満足に続く状態が死に似ていることや、下等動物の一部で死が交尾行為と一致するのは、エロスが満足のプロセスを通じて排除された後、死の欲動がその目的を達成するための自由な手段を得たからだという(フロイト、1996b、255頁)。とすれば、もし幼児が母との間でその欲望をかなえるなら、そのとき死の欲動はその目的を達成する手段を得ることになる。そしてこのことはベニグノにもあてはまる。

本作においてベニグノはアリシアをレイプし、自殺にも似た死に方をする。ここにエロスに対するタナトスの勝利が認められる。だが、ベニグノのレイプと死以上にエロスとタナトスの対立がはっきりと描かれている個所がある。それは本作の縮図といるべき『縮みゆく恋人』におけるアルフレドによるアンパロへのレイプと、それが引き起こす彼の死である。

ベニグノが「主人公は僕みたいな太目のアルフレドという男」と言うように、アルフレドがベニグノだとすれば、その恋人アンパロはアリシアである。また、アルフレドの母が威圧的なことは、ベニグノの母(声だけで登場)がそう

であったことに一致する。そしてアンパロの発明した薬でペニスサイズになつたアルフレド——ただし、その外見は小さくなる前と違つて痩せて逞しくなつている——が彼女の膣に入り込むのは、母のペニスとなって、それがあるはずの場所で母と結びつこうとすること、すなわち幼児の想像的ファルスへの同一化である。これによりアルフレドは死ぬだろう。これは子が想像的ファルスに同一化することに失敗すること——去勢——であり、ベニグノの死を予告している¹⁴。

このように『縮みゆく恋人』は、単にベニグノのレイプをあいまいにするためのスクリーンではない。それは彼のレイプが欲動に突き動かされたもの、エディプス的欲望によるもの、母体回帰であると同時に死をもたらすものであることを表している。そしてそうだとすれば、我々は『縮みゆく恋人』の問題のシーンが、『世界の起源』と似ているのを見逃してはならない¹⁵。

西洋絵画の歴史の中で『世界の起源』は、ただの裸体画ではない。この絵はそれまでけつして描かれることがなかつた絵画史上最もスキャンダラスな裸体画だと言われ、その来歴は謎に満ちている。そしてこの絵画の最後の所有者こそ、ラカンであった。1955年、ラカンは妻のシルビア、もしくは彼女の元夫でラカンの友人のジョルジュ・バタイユの助言により、この絵を入手したとされる。そしてラカンの死後、彼の遺族は相続税として『世界の起源』を国庫に寄贈した。こうして1995年、『世界の起源』はオルセーで展示されることになる（cf. Poe, pp. 78-79; Savatier, p. 175, p. 181）。

『トーク・トゥ・ハー』を精神分析的に解釈する我々にとって、問題のシーンに酷似する絵画の所有者がラカンであったことは、これまでの考察を裏付ける間接証拠と言えるだろう。だが、我々にとってさらに興味深い事実がある。それはラカンがこの絵を隠すために、シュルレアリストのマッソンに『世界の起源』の輪郭を忠実になぞった風景画を依頼したことである。

『世界の起源』を覆い隠すスクリーンとして機能する、風景のように描かれた女性としてのマッソンの絵画。それはまさに『縮みゆく恋人』である。問題の場面の直前にアンパロの裸体も風景のようになる。また、マッソンの絵画が『世界の起源』を隠し／示しているように、『縮みゆく恋人』もベニグノのエディプス的欲望を隠し／示している。両者ともスクリーンとして、母なる大地として、その向こうに世界の起源を隠している。そしてそのような世界の起源こそ、ラカンが「対象a」と名付けたものに他ならない。

1964年のセミナー『精神分析の四基本概念』でラカンは、フロイトの孫の糸巻き、眼差し、声、乳房、糞便といった、現れたり消えたりする母の一部、もしくは母の出現を引き起こすものを対象aの代表とした(Lacan, 1973, p. 59-60, p. 219, 邦訳83頁、327頁)。糸巻遊びにおいて糸巻の現前と消失が「フォルト」と「ダー」というシニフィアンのペアと結びついたように、これらの対象が二項対立する言葉と結びついて消えるとき、「ものの殺害」(meurtre de la chose)が起こり、母は目に見える世界から言語というスクリーンの向こうの世界、この世ならざる世界、不可能の領域(現実界)に移り住む。このスクリーンの向こうに捉えられる母が「対象aとしての眼差し」と呼ばれるもので、以後、それが言語の向こうから我々に呼び掛けるようになり、我々はこの禁じられた対象、見える世界にはどこにもない対象を激しく欲望する者となる¹⁶。

ラカンはこのことを説明するために、『精神分析の四基本概念』で二つの図を描いている(図1、図2)。そこではこのような母の呼びかけとしての「眼差し」は、遠近法を図解した三角形と逆向きの三角形の頂点に置かれている(Lacan, 1973, p. 85, p. 97, 邦訳122頁、140頁)。そしてこれらの図形が、ちょうどラカンが『世界の起源』に施した仕掛けと重なる。

『世界の起源』とセミナーのラカンの図を比較してみよう(図3)。リアリズムで描かれた『世界の起源』の中で、なぜかそこだけ曖昧に描かれた膣¹⁷は「眼差し」に、マッソンの絵画は「スクリーン」に対応する。そしてこのことは『縮みゆく恋人』とそれが隠すベニグノのアリシアへのレイプにも当てはまる。ベニグノにとってアリシアへのレイプは、子と母が結びつくことを意味するのだから、これにより母は欠けたところが無くなり、全能となる。とすれば、作り物の女性の映像が映し出されるスクリーンの裏側には全能の母(mère toute-puissante)がいて¹⁸、その「眼差し」が、『世界の起源』と同様、精巧に作られながらも、そこだけは一本の切れ目¹⁹にまで単純化された膣の奥の暗闇から、我々鑑賞者を見返しているのである²⁰。

結びに代えて：ベニグノのエディップスの再解釈

以上、本稿は、『トーク・トゥ・ハー』の精神分析的解釈を通し、本作がベニグノとマルコのエディップスの物語であること、その縮図である『縮みゆく恋人』がベニグノの欲動を隠し／示していることを明らかにすることで、本作にはそのスクリーンの向こうから、こちらを見返す眼差しがあると結論した。

最後にここまで考察を踏まえ、先にしたベニグノのエディップスの解釈を修正したい。本稿はベニグノの分析において、彼がエディップス・コンプレックスを克服することを拒否し、母体回帰しようとしたと考えた。だが、前節でした対象aや眼差しの議論を踏まえるなら、必ずしもベニグノがそうだとは言い切れない可能性がでてくる。

本稿がこのように考えるのは二つの理由がある。一つ目の理由はアリシアのバレッタ（髪留め）が、『快感原則の彼岸』のフロイトの孫の糸巻に類似しているからである。母の一部としての糸巻の投擲と引き寄せというオン・オフにも似た運動がオーとダーという言葉のペアと結びついたように、開閉というオン・オフするアリシアの一部としてのバレッタも、いずれ二項対立する言葉と結びつくはずのものである。

もう一つの理由は、面会でベニグノがマルコに語ったキューバの女性の話にある。刑務所にいるベニグノにとって唯一の慰めは、マルコが書いた旅行ガイドを読むことだった。その中で最もベニグノが気に入ったものが、キューバのガイドブックに書かれていた女性の話であった。ベニグノはその女性について「特にあの女の話。窓から身を乗り出し、時が過ぎるのを見つめるだけ。何も訪れはしない。あの女は僕そのものだ」と言う。

決して訪れない何かを待ち続ける女性とは、語る主体となった我々が、禁止されたものとの出会いを願ってスクリーンの前にたたずんでいることであり、ベニグノはそんな彼女に自分を重ねている。おそらくアルモドバルにとって映画のスクリーンは、このような母の眼差しと出会い／出会い損ねる場なのだろう。とすればベニグノは、一方では父なるものを受け入れず、エディップス・コンプレックスの抑圧に失敗した幼児だとしても、もう一方ではそうではない。ベニグノの死は、去勢されて母の世界に住むものとしては死んだ幼児が、言語の世界、父の世界に生まれ直したことを探してもいる。

註

¹ 原題「*Hable con ella*」の英語の直訳は、英語圏でのタイトルである「*Talk to Her*」より「*Talk with Her*」が相応しい（*con* は *with* の意）。確かに劇中、主人公たちは、昏睡状態になった女性たちや死んだベニグノに一方的に話しかけている。このことから英語タイトルが「トーク・トゥ・ハー」であるのも頷ける。だが、それでも主人

公たちは、彼らと「語り合」おうとしているのではないだろうか。精神分析理論を用いることで本稿はこのことを論じたい。なお、「talk to her」に「彼女と語り合う」というニュアンスがないわけではない。また、フランス語圏でのタイトルは「*Parle avec elle*」で、これは原題を直訳したものになっている。

- ² 本作を精神分析的に論じるものひとつに、エミリー・ヒューズの『トーク・トゥ・ハー研究』(2015)の「精神分析」の章がある。ヒューズは精神分析的な映画理論には、1) 映画製作者の無意識、2) 登場人物の無意識、3) 観客の無意識と相互作用する映画を論じるものがあるとし、本作にアルモドバルの伝記的事実の無意識的な現れを見ようしたり、ベニグノのエディプス・コンプレックスを論じたり、ベニグノの視線やアリシアとアンパロの裸体の描写を、精神分析的なフェミニズム映画論が論じた「男性の眼差し」から考察したりする (Hughes, pp. 75-89)。本稿は彼女の分析に大きな影響を受けているが、必ずしもアルモドバル個人や主人公の無意識を問うものではない。本稿は映画全体を夢と見なし、また、登場人物を幼児のエディプス・コンプレックスを表象するものと見なして本作を精神分析的に解釈することで、本作が欲望や欲動という精神分析的テーマを描いていることを明らかにするものである。そのため本稿は、ときに作品世界のリアリティから導き出される意味とは無関係な意味の体系として本作を読む。なお、アルモドバル作品に見られる精神分析なテーマについては拙稿「アルモドバルと精神分析」(伊集院、2025)、またアルモドバルの精神分析的な先行研究については拙稿「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『バラレル・マザーズ』へ」(伊集院、2024) を参照。

- ³ 本節の記述は拙稿「アルモドバルと精神分析」(伊集院、2025)の一部を改めたものである。

- ⁴ 一般的にはもちろん、専門的にもエロスの対義語としてタナトスの語が用いられることから、本稿でもエロスの対義語として死の欲動とタナトスの両方を用いる。

- ⁵ 本節および次節のベニグノとマルコの物語の精神分析的解釈は拙稿「ペドロ・アルモドバル『トーク・トゥ・ハー』の精神分析的解釈の試み」(伊集院、2022) の一部を大きく改めたものである。

- ⁶ より正確に言えば『対象関係』や『無意識の形成物』は、そのようにして形成される母子のカップリングがいかに解体するかを、対象欠如の三形態から論じている (cf. Lacan, 1994, p. 177, 邦訳 pp. 225-226、および、cf. Lacan, 1998, pp. 172-176, 邦訳 pp. 252-257)。

- ⁷ 周知のようにフロイトは、3～5歳の幼児が異性の親に抱く愛情と同性の親に抱く敵意を「エディプス・コンプレックス」と名付けた。とすればベニグノがアリシアと過ごした4年という二人きりの時間は、母と子の閉じた世界としての前エディプス期を象徴しており、またマルコの登場は、そこに介入する父ということになる。また、

ベニグノの父親が家庭を捨てたのが5歳であったことは、幼児がエディップス期に父との葛藤を十分に経験できなかったことを表象していると思われる。

- ⁸ 加えて生まれてきた子供（男児）が死産であったのも、ベニグノがアリシアの欲望の対象になることに失敗したこと、すなわち去勢として理解できる。
- ⁹ このシーンを出産に喩える論考に、ジャン=マックス・メジャンの『アルモドバル：女性と歌』がある（Mejan, p. 13）。また、このとき流れているカエターノの歌を母の声として解釈するものに、カスリーン・ヴァーノンの「クイア・サウンド：アルモドバルの三作品における音楽的他者性」がある。この論文でヴァーノンはカエターノの「ククルクク・パロマ」の歌を「母親の声の子宮内の「記憶」に根ざした、豊かさと至福の原体験の名残としての音楽というユートピアのファンタジーを思い起させること」とし、あるウェブサイトに掲載されているカエターノとアルモドバルの会話をその裏付けとして挙げている。そこで引用されるカエターノの発言は以下のとおり。「私の女性的なアイデンティティーは声です。私は母のように歌います。私は母と一緒に歌うことを学びました。私の持ち歌に『母は私の声である』という歌があるように、私は歌うとき、母が私とともにいるを感じています」（Vernon, p. 59）。なお、この「ククルクク・パロマ」は、死んでしまった女性を想うあまり、ついに死んで一羽の鳩になった男を歌っている。
- ¹⁰ 『精神分析の四基本概念』は、「シニフィアンの網の目」、「眼差し」、「スクリーン」を論じるものであるが、そこでラカンが「言語はスクリーンである」と明確に述べる箇所はない（ただし、それに近い表現と思われるのに「le réseau en forme d'écran」（Lacan, 1973, p. 87）というものはある）。とはいっても以下のような二つの記述から、ラカンがそのように考えていることは明らかである。

一つ目の記述は、フロイトの孫の糸巻遊びの中で、糸巻という原初のシニフィアン（S₁）の消失と現前が、「オー」と「ダー」（「あっち」と「こっち」、「いない」と「いた」の意）のような二項対立するシニフィアンとしての幼児語——une des premières oppositions à paraître, S₂ du premier couple de signifiants, le signifiant binaire（Lacan, 1973, p. 60, p. 199, p. 213）——と結びつくとき、糸巻が「対象 a」と呼ばれるものになることを説明する箇所である。以下は『精神分析の四基本概念』でなされるそのような説明の一例である。

「この糸巻は、ヒバロ族の儀式・風習において小さな玉へと還元された母親ではない。それは主体の小さな部分で、切り離されたものでありながら、依然として主体に属し、なおかつ保持されている〔幼児にとって糸巻は母を表象するものであるが、糸巻としての母と幼児は別物でなく、糸巻はあくまで幼児の重要な一部としてある〕。（略）もし、シニフィアンが主体の最初の印であるというのが本当なら、このゲーム〔糸巻遊び〕が、最初に現れる対の一つ〔人間が最初に覚える言語に認められる対の形式のこと。糸巻遊びにおける「オー」と「ダー」のこと。他には「オフ」と「オン」、

「0」と「1」、「女」と「男」などが挙げられる]を伴っているというまさにその事実から、我々はこの対〔オートーとダーテ〕が行為〔糸巻遊び〕において適用される対象、すなわち糸巻〔「主体の最初の印」としてのシニフィアン〕が主体〔主体の核としての母〕を意味していることを認識せざるにはいられない。この対象〔糸巻。より正確には、糸巻遊びの中で消えていった糸巻〕には、後に「小さなa」というラカンの代数学的名称を与えることになる」(Lacan, 1973, pp. 60-61.) 括弧内は筆者による補足説明)。

二つ目は、対象aとしての母の眼差しが、スクリーンの向こうに捉えられるものであることを説明する箇所である。以下は『精神分析の四基本概念』でなされるそのような説明の一例である。「私は単に、遠近法が把握される幾何学的な地点に位置する、あの点状の存在〔遠近法において視線が発せられる点にまで還元された存在としての観察者のこと〕ではない。(略) 光であるものが私を見つめる。(略) これは光を幾何学的なものとして理解するときに省略されるもの、いうなれば被写界深度・奥行きのようなもの、曖昧で可変的なもので、私が決してコントロールできないあらゆるもののことである〔遠近法では光を幾何学的なものと考えるが、光にはそうではないものがあり、幾何学的な点としての「私」=自我にはそれを支配することはできない〕。それはむしろ私を捕らえ、あらゆる瞬間に私を誘惑する。(略) 二つの間〔「私」と「光であるもの」の間〕にあるものは幾何学的、光学的空間とは別の性質のもの、全く逆の役割を果たすものであり、横断・通過・透過できるからではなく、逆に不透明であるからこそ機能している。それがスクリーンである。(略) 光の空間として私に提示されるものにおいて、眼差しとは常に光と不透明さの戯れである」(Lacan, 1973, p. 89-90.) 括弧内は筆者による補足説明)。

最初の引用では対象aとしての糸巻と言語の関係が、二つ目の引用では、「対象aとしての眼差し」がスクリーンの向こうにある光として説明されている。これらの説明では、言語とスクリーンはともに見えない対象aを指し示し、同時にそれを主体から離てるものとしてある。このことから言語とスクリーンは同じものを指していると考えられる。なお、ラカンの代数学において S_2 は「他者としての言語」、「シニフィアンの連鎖」とされ、これは『精神分析の四基本概念』では「シニフィアンの網の目」に相当する。一般に「シニフィアンの網の目」というと、ソシュールの言語学で思い描かれるような対象を分節する素通しの網を思い浮かべるかもしれない。だが、ラカンにとって言語=「シニフィアンの網の目」は、透明・素通しであると同時に不透明なスクリーンでもあり、したがって「目に見えるもの」を分節するだけでなく、その向こうに何かを隠す——隠すという身振りでその向こうに「目に見えないもの」を作り出す——ものもある。

¹¹ 劇中、この場面は二回あり、そこでは同じ映像を用いて以下の会話が繰り返される。
リディア：「試合の後で話があるの」、マルコ：「今も話している」、リディア：「あな

たがね。私は違う」、マルコ：「そうだな」。一回目の会話は、「数か月後」のインター タイトルを挟んでマルコとリディアの恋の始まりの頃のドライブシーンから連続するものであり、このことからこの連續は、幼児にとってはじめ楽園としてあった母子関係がエディップス期に入って崩壊していくことを象徴しているように思われる（20分30秒あたり）。そしてそのとおりに、二回目の同じ会話（これはマルコのフラッシュバック）のあと、病室でマルコはリディアの手を握るエル・ニーニョと鉢合わせし、事故以前に二人がよりを戻していたことを知る（1時間14分あたり）。

¹² なお、「彼女と語り合うこと」を頑なに拒否してきたマルコであったが、リディアが本当に愛していたのがエル・ニーニョであったことを知った直後、マルコはアリシアの病室に行き、自然に彼女に語り掛けている。本稿で論じるように、幼児が語る主体になることとエディップス・コンプレックスの克服とが深く関わるなら、まさにこのとき幼児としてのマルコのエディップス・コンプレックスの克服が始まったと言える。

¹³ 空席を挟んで見つめ合う二人の姿が映し出されるとき、我々はマルコとアリシアに恋が芽生えることを予感する。そしてこの予感を「*Marco y Alicia*」というクレジットが強調する。だが、我々がそう考えるのはそれだけが理由ではないだろう。というのもこのとき、二人の間には空席があるからである。明らかにこの空席はベニグノのためのものである。そして本論に論じたようにベニグノは、語る主体となった幼児としてのマルコにとって母であった。おそらくマルコがアリシアを見つめるとき、彼の眼には、空席に座る眼に見えないはずのベニグノが浮かび上がり、それがその後ろの席に座るアリシアに重なって映っているのだろう。

¹⁴ この映画が言語を獲得する以前の幼児の母子相姦の欲望を表しているとすれば、この映画がサイレント映画（無声映画）であることは、そのような幼児を表すのに相応しいと思われる。

¹⁵ 『アルモドバルとフロイト』（2013）でカレン・ポーは、彼女が知る限り、先行研究でこのシーンが『世界の起源』に似ていることを指摘する論文が2本しかなく、いずれも指摘に留まっていると述べている。またポーは、『トーク・トゥ・ハー』の数多くのインタビューや解説で、アルモドバルがクールベの絵に直接言及しているのを見たことがなく、この焼き直しが意識的なものか無意識的なものかは分からないとも述べる（Poe, pp. 80-81）。なお、このシーンが『世界の起源』に似ていることが重要だと考えながら、ポー自身も、このシーンを上手く考察できていない。ポーの分析は、このシーンが『世界の起源』だけでなく、アルモドバルが『縮みゆく恋人』の参考にしたとする『サンライズ』（1927）の監督ムルナウがその影響を公言する画家クービン（Alfred Kubin, 1877-1959）の版画『宙返り』（1902）にも似ていることを指摘することで、このシーンが母体回帰であると主張するものである。

¹⁶ 『エクリ』に収められた「精神分析における言葉と言語機能の機能と領野」（1953）

でラカンは次のように述べる。「フロイトが見事な直感で、欲望が人間化される瞬間が、子供が言葉の中に生まれる瞬間でもあることを認識できるように私たちに示してくれたのが、このようなものを隠す遊びである。(略) フォルト！ ダー！ 孤独の中で、小さな人間の欲望は他者の欲望、すなわち彼／彼女を支配するアルター・エゴの欲望となり、今後、その欲望の対象は彼／彼女自身に苦痛をもたらすものとなる。(略) 象徴はまず、ものの殺害 (*meurtre de la chose*) として現れ、この死は主体において欲望の永遠化を構成する。最初の象徴は墓であり、我々はこの象徴において、そこに名残りのようにしてある人間性を認識する。死という媒介者は、人間が自分の歴史である人生へと至る、あらゆるところ（関係）において認められる」(Lacan, 1966, p. 319)。

非常に難解で謎めいた文章であるが、この引用で言及される、フォルトとダーという二つの対立する言葉（シニフィアン）が糸巻の現前と消失に結び付くときに生じる「ものの殺害」を、男女の解剖学的違いに気づいた幼児を例にして説明するなら次のようになるだろう。

このとき幼児はまだ性差を理解していないのだから、彼／彼女は女性が文字通り去勢されていると考えるしかない。この場合、幼児にとって女性とは「ペニスを持たない男性」ということになる。しかし、ペニスを持つ者を「男」と呼び、ペニスを持たない者を「女」と呼ぶとき、両者は「男」と「女」という言葉の対によって対立し、結果、女性は「ペニスを欠いている」者（劣った男）ではなく、「そもそもペニスを持たない」者（男と対立する者）として理解しなおされる。これにより母のペニスは「そこに無くともどこかにあるはずのもの」（目に見えるもの。ラカンの言う「想像界」のもの）から、「どこにも無いもの」（目に見えないもの。スクリーンとしての言葉でしか捉えられないもの、ラカンの言う「現実界」のもの）になる。いうなればこれは言語によるペニスの殺害である。このように我々は言語の獲得によって「無いこと」の理解を深め、「どこにも無いもの」=死を理解し、動物から人間となる。そして我々はこうして死を理解したからこそ、スクリーンの向こうを見ることができるようになったのだろう。

これまで多くの映画理論がスクリーンを「鏡」や「遠近法」に類似したものと考え、しばしばラカンの鏡像段階理論や「想像的なもの」の語で鑑賞者と映画のスクリーンの関係を説明してきた。だが、『精神分析の四基本概念』に倣うなら、我々は映画のスクリーンを「鏡」や「遠近法」ではなく、言語の「隠す」機能を体現するものと見なすこともできる。

なお、石田浩之氏の『負のラカン』(1992) は、糸巻の現前と消失がフォルトとダーに結び付くときに幼児に起こる「無いこと」の理解の深まりについて丹念に論じる鋭い論考で、本稿はこれに大きな影響を受けている（石田、pp. 79-103）。

¹⁷ この絵画は、そこに人格を表す顔がないこと、性器や陰毛を描いていることにおい

てショッキングなものとされる。だが、それより問題なのは、リアリズムで描かれたこの絵画において、性器がぼやかされていることではないだろうか。ホルバインの『大使たち』とその染みのように、この絵にはラカンが区別した二つの様式——遠近法としての絵画とスクリーンとしての絵画——が混ざっているのである。

¹⁸ この *mère toute-puissante* の語はラカンの「セミネール IV」のものである (cf. Lacan, 1994, p. 193)。

¹⁹ 『精神分析の四基本概念』には、切れ目や開口部に相当する様々な語 (fente, trou, ruputure, béance, orifice, le trait de l'ouverture, coupure, lacune, marge, bord) が頻繁に用いられ、ラカンはこのようなものが不在を出現させるとする。

²⁰ J・ボーデリー、C・メッツらの装置理論、その影響を受けたフェミニズム映画理論が依拠したラカンの鏡像段階理論は、自我－意識の誕生について論じたものである。だが、その後、ラカンが意識—自我よりも無意識—エスを重視する理論を展開していくように、精神分析が重視するのは後者である。1990 年代になると、精神分析的な映画理論に対して様々な批判がなされるが、この時期、ラカンの『セミネール』の各巻の刊行とともに彼の思想の全体像が明らかになってくるに従い、精神分析的な映画理論の中からも、鏡像段階理論に基づくことへの批判が起こってくる。そのひとつが、ジョアン・コプチエクの「オルソサイキックサブジェクト：映画理論とラカンの受容」(1989) である。この論文でコプチエクは、従来の「鏡像段階理論」に基づく精神分析的な映画理論をラカン理論のフーコー化として批判し、次のように述べる。「一般に眼差しは、男性であると想定される覗き見やフェティシズムといった精神分析的な構造に依存していると主張されている。私はその代わりに、眼差しが言語的な前提から生じ、また、そのような言語的な前提が精神分析的な概念を形成すること（そして精神分析的な概念が言語的な前提を取り入れること）を主張しているのである」(Copjec, p. 59)。

文献リスト

- Carroll, Noël. "Talk to them: An Introduction," *Philosophers on Film: Talk to Her*. Ed. A. W. Eaton. New York: Routledge, 2009.
- Copjec, Joan. "The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan." *October*, Vol. 49. Cambridge: The MIT Press, 1989.
- Eaton, Anne Wescott. "Almodóvar's Immoralism." *Philosophers on Film: Talk to Her*. Ed. A. W. Eaton. New York: Routledge, 2009.
- Freud, Sigmund. "Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie." *Gesammelte Werke* V (1904-1905). Eds. Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower. London: Imago Publishing, 1942. (中山元訳、1997a、フロイト「性理論三編」『エロス論集』筑摩書房)
- Freud, Sigmund. "Jenseits des Lustprinzips," *Gesammelte Werke* XIII (1920-1924), Eds. Anna

- Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower. London: Imago Publishing, 1940. (中山元訳、1996a、フロイト「快感原則の彼岸」『自我論集』筑摩書房)
- Freud, Sigmund. "Werke, Das Ich und das Es," *Gesammelte*, XIII, (1920-1924). Eds. Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower. London: Imago Publishing, 1940. (中山元訳、1996b、フロイト「自我とエス」『自我論集』筑摩書房)
- Sigmund Freud, "Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds *Gesammelte*," *Werke*, XIV, (1925-1931), herausgegeben von Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower, Imago Publishing, London, 1948. (中山元訳、1997a、フロイト「解剖学的な性差の心的帰結」『エロス論集』筑摩書房)
- Hughes, Emily. *Studying Talk to Her*. Leighton Buzzard: Auteur Publishing, 2015.
- 石田浩之、1992『負のラカン』誠信書房。
- 伊集院敬行、2022「ペドロ・アルモドバル『トーク・トゥ・ハー』の精神分析的解釈の試み」『島大言語文化』53号。
- 伊集院敬行、2024「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」『島大言語文化』57号。
- 伊集院敬行、2025「アルモドバルと精神分析」『ユリイカ』2025年2月号、青土社。
- Lacan, Jaques. "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse." *Écrits*. Paris: Seul, 1966. (宮本忠雄、竹内迪也、高橋徹、佐々木孝次訳、1972、ジャック・ラカン『精神分析における言語と言語活動の機能と領野』『エクリ I』弘文堂)
- Lacan, Jaques. *Le Séminaire, Livre IV: La relation d'objet 1956-1957*. Ed. Jacques-Alain Miller. Paris: Seul, 1994. (小出浩之、鈴木國文、菅原誠一郎訳、2006、ジャック・ラカン『対象関係（上）』ジャック＝アラン・ミレール編、岩波書店)
- Lacan, Jaques. *Le Séminaire, Livre V: Les formations de l'inconscient 1957-1958*. Ed. Jacques-Alain Miller. Paris: Seul, 1998. (佐々木孝次、原和之、川崎惣一訳、2005、ジャック・ラカン『無意識の形成物（上）』ジャック＝アラン・ミレール編、岩波書店)
- Lacan, Jaques. *Le Séminaire, Livre XI: Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* 1964. Ed. Jacques-Alain Miller. Paris: Seul, 1973. (小出浩之、新宮一成、鈴木國文、小川豊昭訳、2000、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、岩波書店)
- Mejan, Jean-Max. *Almodóvar: les femmes et les chansons*. Paris: Harmattan, 2011.
- Poe, Karen. *Almodóvar y Freud*. Barcelona: Laertes, 2013.
- Savatier, Thierry. *L'Origine du monde: Histoire d'un tableau de Gustave Courbet*. Paris: Bartiliat, 2006.
- Vernon, Kathleen. "Queer Sound: Musical Otherness in Three Films by Pedro Almodóvar." *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*. Eds. Brad Epps and Despina Kakoudaki. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

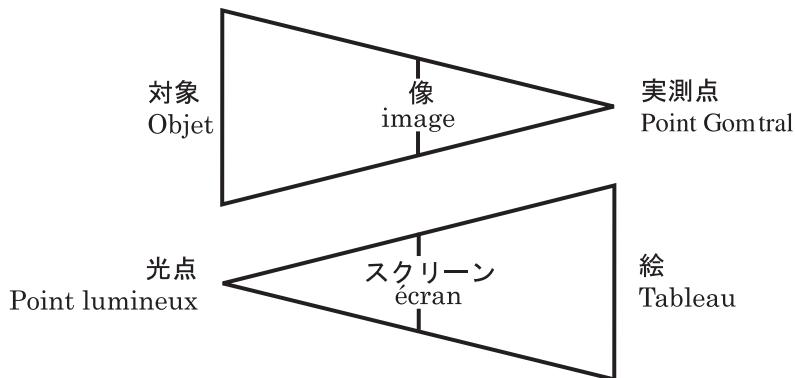


図 1 . Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI*, Seuil, 1973, p85.

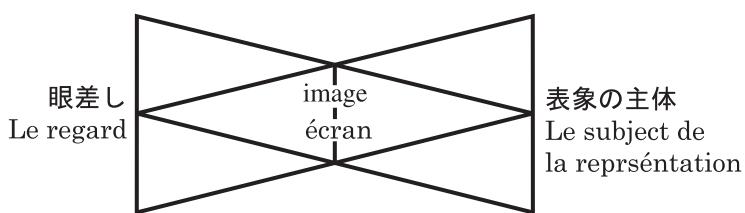
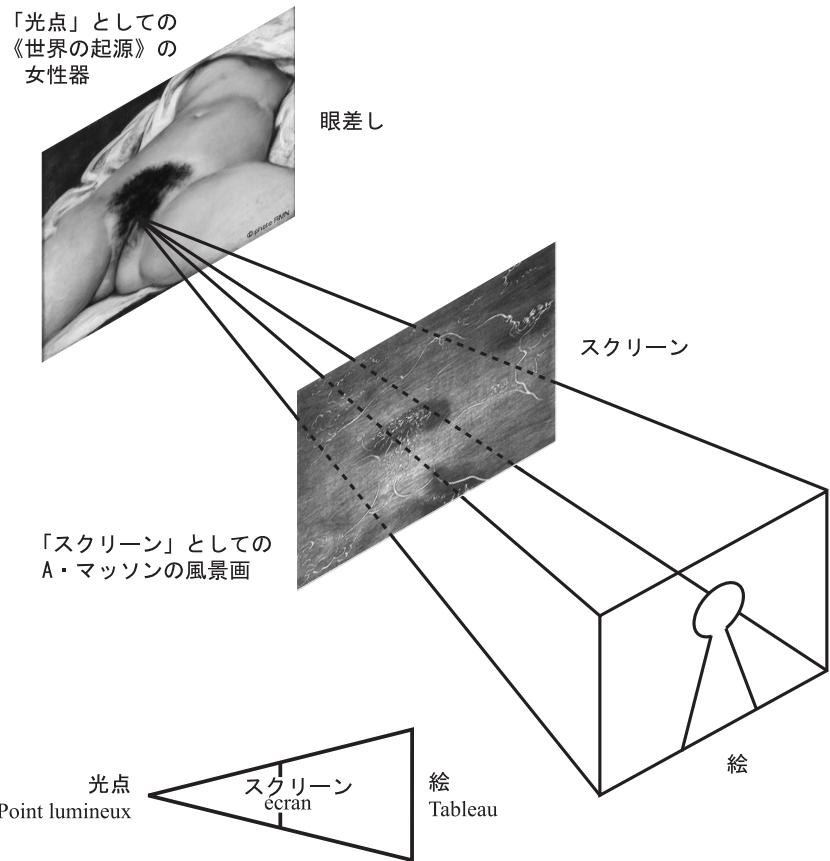


図 2 . Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI*, Seuil, 1973, p97.



Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI*, Seuil, 1973, p85.より

図3. ラカンの作った仕掛けと『精神分析の四基本概念』の図の類似

英語要旨

“The Shrinking Lover,” a film in film of Almodóvar’s *Talk to Her*, and Courbet’s *The Origin of the World*

Talk to Her contains a movie within a movie, called “The Shrinking Lover”, and its one scene serves to mask the rape of Alicia by Benigno. In that scene, Alfredo, who has shrunk to the size of penis due to a slimming drug made by his scientist lover Amparo, slips into her vagina, while she is sleeping. Then, this scene’s composition would be similar to Courbet’s painting *The Origin of the World*.

This similarity is important for this paper, which tries to interpret *Talk to Her* psychoanalytically. The last owner of *The Origin of the World* was the psychoanalyst Jacques Lacan, who hid it behind a landscape painting by the Surrealist André Masson. This fact reminds us of the diagram illustrating the “gaze” in Lacan’s “*Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*” that is often referred to in film theory. So, by pointing out the theme of Eros and Thanatos in *Talk to her*, this paper reveals that the scene in “The Shrinking Lover” also hides the gaze behind it, as Masson’s painting in Lacan’s device does, and the gaze is looking back at us.