

ペドロ・アルモドバル『抱擁のかけら』の精神分析的解釈： 映像を見ること、映像に触れること

伊集院 敬 行

要旨

本稿で明らかにするのは、『抱擁のかけら』において映像が触覚的なものとして描かれていることが、本作の精神分析的なテーマと深く関わっていることである。

本作で映像の触覚性が示唆される場面は、かつて映画監督で現在は盲目の脚本家のマテオが、愛したレナとの最後のキスの映像に「触れる」ところである。それは彼を盲目にし、レナを死に至らせた事故の記録映像であった（失明とレナの死は去勢を意味する）。もちろんマテオはそれを見ることができない。しかし彼が映像を愛撫するとき、映像は彼をレナに引き合わせる。なぜなら映像において見る者と対象は光で繋がっているからである。だが、映像が遅れてやってきた光である以上、この出会いは出会い損ねに終わるしかない。

一方、エルネストの視覚はサディスティックな「覗き」である。彼はその視線でレナを監視・支配しようと、息子のジュニアにメイキングビデオを撮影させる。だが、そのような思惑に反し、エルネストはスクリーンに映し出されるレナとマテオが愛し合う姿を見て愕然とする。それは母と父が愛し合う姿（原光景）を前にしてそれに釘付けになっている子ようである。このように本作では、二人の登場人物によって描かれる異なる発達段階の子と母との関係が、映像の視覚性と触覚性によって表現されているのである。

キーワード

ペドロ・アルモドバル、『抱擁のかけら』、精神分析、触覚、『明るい部屋』

はじめに

ペドロ・アルモドバル (Pedro Almodóvar, 1949-) の『抱擁のかけら』(Los

abrazos rotos, 2009) は、かつて愛したレナの死をきっかけに、現在は名をハリーと改め、脚本家として生きる主人公マテオの回想の物語である。そのときの恋敵エルネスト・マルテルの死のニュースと、彼の息子エルネスト・ジュニア（以下、ジュニア）との再会をきっかけにマテオが語るその物語は、典型的なエディプス・コンプレックスの物語であった。すなわちマテオが子、レナが母、エルネストが父であるとすれば、マテオがレナと視力を失うのは去勢である¹。

だが、この回想にはもう一人のエディプスの物語も認められる。それは父としてのマテオが、子としてのエルネストから母としてのレナを奪うというものである。つまり、このときエルネストは父に罰を受ける前の幼児である。そしてこれら二つのエディプスの三角形に気づくとき、本作が映像の触覚性を精神的に説明するものであることが見えてくる。

本作において、映像が触れるものであることが示唆される場面はクライマックスである。映画終盤、自らの過去を語ることでマテオであることを取り戻したハリー／マテオは、ジュニアから彼が偶然に撮影した事故の記録映像を受け取り、そこに映し出されたレナとの最後のキスの映像に「触れる」。一方、このようなマテオの触覚的な映像経験と対をなすのが、エルネストのサディスティックな「覗き」である。彼はその視線でレナを監視・支配しようと、ジュニアにメイキングビデオを撮影させる。

このように本作において映像は「見る」ものであるだけでなく、「触れる」ものでもあり、このことがそれぞれ異なる発達段階にある子と母の関係と対応している。では本作における「見る」ものとしての映像と「触れる」ものとしての映像は、子としての主人公たちと母とのどのような関係を表しているのだろうか。そして彼らの「見る」と「触れる」という映像体験には、映像のどのような性格が反映されているのだろうか。

1. レナ、エルネスト、マテオの三角関係に見る親子関係

考察に先立ち、まず本作のあらすじを確認したい。だが、それはおそろしく難しい。「アルモドバル・ガールズ」(2009)でレオ・ベルサーニとユリス・デュトアは、アルモドバルの作品を要約するのは悪夢のようだと言う (Bersani and Dutoit, 2009, p. 245)。おそらくその理由は、アルモドバルの映画では、一筋縄ではいかない登場人物たちが引き起こす荒唐無稽な出来事と偶然が、時

を越えて絡み合いながら展開していくからだろう。いわば本作はそれ自体が悪夢——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——である。それが意識的なものなのか、無意的なものなのかは知るよしもないが、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（Cerdán and Labayen, 2013, pp. 136-137）。では、あらずじでこれを確認しよう。長くなるが時系列順に出来事を辿って本作を要約すると、それは次のようになる。

かつて新進気鋭の監督マテオは、新人女優のレナと出会い、恋に落ちる。だが、レナは大富豪エルネストの愛人であった。レナを失うことを恐れるエルネストは、マテオの映画のプロデューサーになるだけでなく、息子ジュニアに撮影現場のドキュメントを撮影させ、彼女を監視する。こうしてマテオとレナの関係はエルネストの知るところとなり、嫉妬に狂ったエルネストは、レナを階段から突き落とす。恐怖に怯えながらエルネストを見上げるレナ。我に返ったエルネストは、彼女のそばに駆け寄って許しを請う。だが、すでにレナのエルネストへの愛は冷めきっていた（そもそもレナがエルネストを愛したのは、死期の迫った父と彼を看護する母のためであった）。にもかかわらず、エルネストがマテオに復讐することを恐れるレナは、撮影が終わるまでエルネストと別れられない。やがてエルネストは再び彼女に暴力を振り、マテオとレナは季節外れの避暑地に身を隠す。だがそんな二人をあぶりだすべく、エルネストはでたらめに編集した映画を公開する。この事態を打開すべく、マテオはマドリッドに戻る決心をする。しかし出発前夜、マテオとレナの乗った車は交通事故に遭い、この事故でマテオはレナと視力を失ってしまう。

それから14年の時が過ぎた現在、マテオは名をハリーと改め、脚本家として活躍するようになっていた。そんなある日、エルネストの死が報じられるのと時を同じくして、「ライX」と名乗る青年が現れ、脚本の共同執筆をマテオに持ち掛ける。ライXはエルネストの息子ジュニアであり、彼の来訪は止っていたマテオの時計の針を再び動かす。相棒のジュディットの出張中、マテオは彼女の息子ディエゴに、レナとの思い出を語り始める。こうしてジュディットが帰宅するころにはハリーはマテオであることを取り戻し、ディエゴは見違えるほど成長していた。そしてそれを見たジュディットはその夜、マテオに誕生日プレゼントとして、14年間隠していた秘密、すなわち彼女が嫉妬からマ

テオを裏切っていたことを打ち明ける。

翌朝、長年の罪悪感から解放されたジュディットは、ディエゴに彼の父がマテオであるというもう一つの秘密を打ち明ける。ちょうどその頃、マテオはネガを取り戻すべくジュニアのもとにいた。そこにジュディットから電話が掛かってくる。ジュディットはマテオを諷め、自分がすべての編集素材を隠し持っていることを明かす。ジュニアはその様子をビデオで撮影しながらマテオにDVDを渡し、レンズ側に回ってドキュメンタリーの最終カットを撮り終えたと宣言する。

帰宅したマテオは、ディエゴをそばに置いてジュニアのDVDを見る。それは14年前の事件の瞬間と、その直前に二人が交わした最後のキスを捉えたドキュメンタリーであった。マテオはディエゴに最後のキスの映像をコマ送りするよう頼み、スクリーンを愛撫する。そしてついに、レナ主演のマテオの映画が最初の意図通りに再編集される。マテオは「出来はどうか」と聞く。ディエゴはその出来に興奮し、ジュディットは涙を流すのであった。

以上があらすじである。一見して分かるように、本作にはいくつもの親子が登場する。すなわちマテオとジュディットとディエゴ、エルネストとジュニア、そしてレナとその両親である。だが、本作では実際の親子関係以上に心理的な親子関係が重要である。それがマテオとエルネストとレナの三角関係である。すでに「はじめに」で述べたように、マテオとエルネストがそれぞれ子の位置を占めるとき、残りの二人は両親を演じている。マテオが子だとするとレナは母であり、エルネストは父である。逆にエルネストが子だとすると、レナは母であり、マテオは父である。そして彼らは共に愛するレナを失う。つまりエルネストとマテオは鏡像のように、母としてのレナを失うひとりのエディプスとしてある。

ではレナはどうだろうか。レナもまた子の位置を占めている。それを仄めかすのが、献血ポスターを見てディエゴが着想した、吸血鬼の美しい少女と普通の人間の青年との恋物語である²。この物語において吸血鬼たちは、表向きは献血センターやサングラス工場、日焼け止めクリームの子会社を営むことで、人間社会に適応して暮らしている。そして、主人公の少女は献血センターで採血のスタッフとして働く吸血鬼である。ある日、少女は献血センターに来た青年と恋に落ちる。だが、青年を吸血鬼にしたい彼女は、彼の血を吸いそうになる衝動を抑えなければならない。

一見、本編と無関係と思われるこのエピソードは、実は物語の縮図となっている。この献血センターで働く吸血鬼の少女が、エルネストの経営する大企業で働く美しいレナであり、少女がその血を吸いたくてたまらない青年はマテオだろう。ここで吸血鬼が吸う血が母乳の比喩だと考えるなら、吸血鬼のようにマテオの唇に吸いつくレナは、血ならぬ乳を欲しがると赤子であり、マテオはレナにそれを与える母であり、その二人に割って入るエルネストは父である。

以上のように三人の主人公たちは、それぞれエディプスとしての子を表象している。ただし、彼らが表象する幼児はそれぞれ異なる発達段階にある。先に確認したように、マテオの唇を夢中に吸うレナは、母のおっぱいを夢中に吸う赤子である。乳がないと死んでしまう子にとって、母に愛されるかどうかは生きるか死ぬかの大問題である。そこで子は母のお気に入りになるべく、自身の鏡像を母の欠けた部分、すなわち母の欲望の対象（ファルス）と見なし、これに同一化する。これがラカン（Jacques Lacan, 1901-1981）のいう「鏡像段階」である（ラカン、1972）。

もちろん、鏡像への同一化は母子一体の樂園を取り戻すためのものである。しかし、一方で鏡像への同一化は、自分というイメージ（自我）を子に与える。これは母子一体化とは真逆である。だが、神経系が未発達な子は、成長に先んじて自分のイメージを先取りしたことに歓喜の声をあげる。レナもまた、女優としてその演技でマテオのお気に入りになろうとする。メイク室の鏡、カメラ、モニター、マテオの演技指導が指し示すものに同一化したレナは、ついにマテオと一つになり、その顔は喜びと自信に満ち溢れている。そしてジュニアの盗み撮り（父の介入）に気づいたレナは、カメラに向かってエルネストに別れを告げる。レナが帰宅すると、エルネストはちょうどその映像を見ているところであった。レナはエルネストの背後から、スクリーンに映し出されている音のない自分の映像に声を当てる。勝ち誇ったようにその場を去るレナ。だがこの父殺しのあと、レナは去勢的な罰を受けることになる。レナはエルネストに突き落されて足を骨折し、彼から身を隠すべく、マテオと滞在した季節外れの避暑地で交通事故死する。

では、エルネストとマテオはどうだろうか。答えを先取りするなら、レナに噛みつくもう一人の吸血鬼であるエルネストは、母が自分ではない他の誰かを愛していることに気づいた幼児である。そしてマテオは、そのエディプス的な欲望のせいで父に受けた罰を克服しようとする幼児である。では、エルネスト、

マテオの順にこれを確認していこう。

2. エルネストのサディスティックな視覚

かつて子は母と密着し、何も欠けたところのない楽園生活を送っていた。だが、そこに父が現れると、子はその楽園から追放される危機に陥る。なぜなら母の視線が父に向かうことは、母に依存して生きるしかない子にとって死を宣告されるに等しいからである。この父の登場に怯える子がエルネストである。その財力（金＝貯める物＝溜める物＝糞便＝母を子に引き寄せるもの）によってレナを独占していたエルネストであったが、マテオが現れたことでレナの視線はエルネストからマテオに向かう。エルネストはそんなレナを引き留めようとするが、そうすればするほどレナの心は彼から離れていく。そして行き場を失ったエルネストのレナへの思いは彼を覗きへと駆り立て、そのサディスティックな視線はついに本物の暴力となる。

二人の関係の崩壊のはじまりは、レナが映画のオーディションを受けたことであった。「外で働きたい」というレナにエルネストはまず、「家の改装をしろ」と提案する。家の改装、それは綻びかけた二人の愛の巣を繕う行為だろう。だがレナはこれを拒絶する。ちょうどそのとき、マテオからレナに電話（声＝言葉＝父なるもの）がかかってくる。するとそれまで不機嫌だったレナの表情が急に明るくなる。そんなレナのはしゃぐ様子を見て不安になったエルネストは、「私はどうなる」、「結婚しよう」と言って彼女にすがる。

この場面において、レナの視線がマテオに向かうことがエルネストを不安にするように、母の欲望の子から父への向け変えは、子にとって去勢として機能する。一般に去勢とは、母に欲望を向ける子に父が、「おちんちんを切るぞ」と脅すことと説明される。だが、このようにして父が介入するのは母子関係なのだから、去勢とは母子関係を切断することでもある。そして母の欲望の向け変えがこの切断をもたらすとすれば、母もまた去勢を執行する者である。

レナが去勢する母であることは、レナが高級娼婦だった頃の偽名の Severine に暗示されている（sever＝切り離す）³。そしてエルネストはこの切断に怯える幼児である。「もう一度会うだけでオーディションに受かった訳ではない」と諭すレナに、エルネストは「受かるさ」と投げやりに答える。このようにエルネストは二人が愛し合うことを正しく予測している。しかし、一方でそれを信じたくないエルネストは、息子ジュニアにメイキングビデオを撮影させること

で、レナを監視・支配しようとする。だが、盗み撮りした映像では音声までは分からない。苛立つエルネストは読唇術者を雇って二人の会話を知ろうとする。さらにエルネストは唇を読む彼女に、「彼らは好き合っているか？」と尋ねさえする。

もちろん、このような行いはエルネストを安心させるどころか、ますます彼を不安にする。このとき、エルネストは父の出現に怯える子である。では、どうすればエルネスト＝子はこの不安を克服できるだろうか。母への欲望が去勢不安の原因であるなら、この不安を克服するには、子は母への欲望を諦めるしかない。これがエディプス・コンプレックスの抑圧である。去勢不安を克服すべく、子は母への欲望を抑圧する。だが、子は単に母を諦めるわけではない。母子切断としての去勢を受け入れる一方で、子は父への同一化を進めて小さな父となり、未来で父に代わって母を得ようとする。つまり子は願望成就を先送りすることで、去勢不安を克服する。

しかし、エディプス・コンプレックスを抑圧するのではなく、そもそも去勢そのものを見なかったことにすることで去勢不安を回避することもできるだろう。これを「否認」という。そして、そのために用いられる機制が、「フェティシズム」や「窃視症」といった「倒錯」である。エルネストのジュニアを使った監視は、このうちの窃視症にあたる。父の登場が幼児を不安にするように、マテオの登場によってレナを失う不安に駆られたエルネストは、二人の行動から目が離せない。エルネストは視線による母の支配・所有によって去勢を否認しようとする幼児である（性器としての眼）。もちろんエルネストの監視・覗きは、二人の恋を邪魔したい、それを否定したいという気持ちから発したものである。しかし、まさにこの覗きによって、エルネストはレナとマテオがキスするのを見てしまう。自分は愛されてはいなかった。それを見て愕然とするエルネストは、「原光景」⁴を前にして凍り付いている子にほかならない。

このような父の登場と母の心変わりに耐えかね、子がその攻撃的な衝動を両親に向け、彼らを支配しようとするのが「口唇サディズム」や「肛門サディズム」であり、フロイト（Sigmund Freud, 1856-1939）やクライン（Melanie Klein, 1882-1960）はその根底に「死の欲動」（原初の状態を回復しようとする欲動）を認めた（フロイト、2006、2009a、クライン、1983）。幼児としてのエルネストが、監視・覗きの次に辿る道はこれである。エルネストがレナとマテオの愛し合う姿を見たとき、彼のレナへの愛は憎しみへと変わり、二人への嫌がらせ

はエスカレートしていく。そして、これこそがレナとマテオに交通事故を引き寄せる。

この交通事故がエルネストの仕業なのかどうかは、劇中では明らかにされない。だが、いずれにせよそのような結果は避けられなかっただろう。エルネストの復讐が死の欲動によって突き動かされたサディズムなら、それはレナとマテオの関係が破壊されるまで終わらない。事故後、ジュディットはマテオとレナの部屋を訪れる。どうやら先客（おそらくエルネスト）がいたらしい。ゴミ箱にあったビニール袋には、二人の抱擁を引き裂くかのように破られた、無数の写真の断片があった。

3. マテオのエディプス・コンプレックス

母と分ちがたく結ばれていた子であったが、そこに父が登場したことで状況は一変する。母は自分を愛しておらず、父を愛している。この父の登場は母子を切り離す去勢を引き起こし、子から生きる意味を奪ってしまう。しかし、母が消えた世界でも子は生きていかねばならない。このような子に生きる希望を与えるのが言語である。『抱擁のかげら』でマテオが辿る道は、幼児の言語獲得の過程を表している。まず、マテオが父によって去勢される子であることから確認しよう。

父としてのエルネストから母なるレナを奪ったことで、その怒りに触れた子としてのマテオは、季節外れの避暑地でレナと二人だけの生活を試みる。だが、そのような生活は長くは続かなかった。彼らが身を隠している間に、マテオの映画はエルネストによってでたらめに編集されて公開され、その評価はさんざんであった。新聞でその記事を読み頭にきたマテオは、自分の連絡先をジュディットの留守電に残して返事を待つ。しかし、ジュディットはすでにエルネストに買収されていた。マテオとレナの居場所はジュディットからエルネストの知るところとなり、そこにジュニアが送り込まれる。カメラを回しながら二人の乗った車を尾行するジュニア。信号待ちの停車中、キスする二人。そして信号が変わると、マテオは再び車を発進させる。そのとき、大型の黒い車がマテオたちの乗る車に追突する。こうしてマテオは母なるレナの死と失明という去勢的な罰を受ける。

子にとって去勢とは、母から切り離されることである。以後、子は母が消えた世界で生きていかねばならない。だが、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（ヴェール）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に感じられる。しかし、このスクリーンに阻まれ、それは見ることも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（ただし、スクリーンの向こうには何もなく、その未来は永遠に先送りされる）。だからもしスクリーンを獲得し、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きた世界でも子は生きていける。では、何がこのスクリーンの役割をするのだろうか。ラカンはそのことを言語だと考える。

言語を得て去勢された我々は、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、それを欲望しながら生きるしかない（「父の名／禁止」、「父性隠喩」）（ラカン、1977）。だが、マテオはその道半ばである。本作の冒頭で、見知らぬ女を自宅に招いて情事に及ぶマテオにジュディットは「今に何か起こる」と忠告するが、それに対してマテオは投げやりに「もうすべてが起きたよ」と応える。この言葉が示すように、マテオは「すべてが起きた」世界で生きる希望を失ったままである。いわばマテオはまだ去勢を十分に克服しておらず、また、それを克服することから逃げてもいる。

しかし、そんなマテオの導き手となるのがジュニアとディエゴである。エルネストの死のニュースが報道されてからほどなくして、ジュニアはライ X という偽名でマテオの前に現れ、父への復讐とそれによる魂の救済という物語の共同脚本を持ちかける。マテオはこの提案を「私には不向きだ」と言って断る。だがジュニアはそれに「ぴったりだ。あなたが思う以上に」と応える。そしてジュニアのこの言葉はある意味で正しい。

実はちょうどその頃、マテオもまたジュニアのものと似た映画を企画していた。ただし、ジュニアの映画が父への復讐を描くものであるのに対し、マテオのそれは父への復讐心を克服するというものである。一見、ジュニアとマテオが意図するものは真逆であり、マテオが「私には不向きだ」と答えるのも頷ける。しかし、父への復讐心を克服する物語を描くには、まずその克服しがたい復讐心を描かねばならない。なにより、マテオには克服すべきエディプス・コ

ンプレックスとしてのエルネストへの恨みがある。おそらく、エルネストの死のニュースがマテオに映画の着想を与えただけでなく、彼のエディプス・コンプレックスを刺激したのだろう。とすればジュニアが「びったりだ。あなたが思う以上に」と言うのは、彼がマテオの本心を見透かしていることになる。ジュニアはライ X、すなわちエックス線という偽名の通り、目に見えないものを見ることができる者であり、オイディプスの秘められた欲望を見抜く盲目の預言者テイレシアス（男と女の両方の性を経験した人物でもある）の位置にいる。

そしてジュニアに続くようにして、ディエゴもまた、もう一人のマテオの導き手となる。ディエゴがマテオに、母ジュディットがライ X / ジュニアを怯える理由を尋ねると、マテオは 14 年前の出来事を語り始める。こうしてマテオは記憶を辿り、トラウマ的な出来事と向き合う。これはまさに自由連想である。ディエゴを聞き手にしてなされる回想は、マテオにエルネストへの憎しみ、すなわちエディプス的欲望としての「父殺し」を再体験させるだろう。そこでマテオの語りに耳を傾けるディエゴは精神分析家であり、オイディプスを支えるアンティゴネーである。

ところで一体なぜ、ジュニアは父の名を葬らねばならなかったのだろうか。ジュニアはホモセクシュアルである⁵。14 年前、マテオに懐く一方で、父エルネストの道具となって彼のサディスティックな覗きを代行したように、ジュニアには陰性のエディプス・コンプレックスが見られる。だからジュニアがマテオの前に現れたのは、自分の愛に応えてくれなかった父たちに復讐するためだったと思われる。まず、マテオを辛い過去と向き合わせることで彼に復讐する。次にそうしてマテオのエディプス・コンプレックスを刺激し、彼と父殺しの物語の映画を撮ることで、エルネストに復讐する。

だが、ジュニアは復讐のためだけにマテオの前に現れたのではない。ジュニアはかつてのマテオへの愛情を今でも持っていて、マテオのエディプス・コンプレックスの克服の手助けをしようとしたとも考えられる。というのも、14 年の時を経てマテオに手渡されたジュニアのドキュメンタリーが、母なるレナとの再会をマテオにもたらすからである。

4. マテオの触覚的視覚

このドキュメンタリーの上映が、本作のクライマックスである。ジュニア

から DVD を受け取り帰宅したマテオは、ディエゴを傍らにそのドキュメンタリーを上映する。そこにはあの交通事故だけでなく、その直前のマテオとレナの最後のキスも記録されていた。その映像を見ながらディエゴはレナの口の中の味や匂いなどを描写することで、キスのことを覚えていないマテオにそのときの記憶を取り戻させようとする。そしてマテオはキスの場面を一コマずつコマ送りするようディエゴに頼む。そのとき背景に *El sabor de tu boca* (あなたの口の味) という曲が流れる (cf. Sanchez-Arce, 2020, p. 247)。もちろんマテオにはそれを見ることはできない。しかし、マテオはスクリーンを愛撫することでその光を感じようとする。こうして映像を前にしながら我々は視覚以外の感覚、すなわち触覚、味覚、嗅覚、聴覚を刺激され、マテオにとってスクリーンは不可能なはずのレナと直接繋がる場となる。なぜなら、映像とは遅れてきた光であり、その意味で見る者と対象は物理的に繋がっているからである。この映像における見る者と対象との物理的な繋がりについて、『明るい部屋』でバルトは次のように言う (バルト、1985、p. 100 一部改変)。

消滅してしまった存在の写真は、あたかもある星から遅れてやって来る光のように、私に触れにやって来るのだ。撮影されたものの肉体と私の眼とは、へその緒のようなもので結ばれている。光は触知できないものであるが、写真の場合、光はまさしく肉体的媒質であり、一種の皮膚であって、私は撮影された男や女とそれを共有するのである。

マテオがスクリーンを愛撫するとき、彼が盲目であることが、映像における対象と見る者との接触という事態を強調する。したがってこのときマテオが触れるスクリーンは、母としてのレナとの出会いを叶えるものであると同時に、その出会いを不可能にするスクリーンでもある。なぜなら、映像が遅れてやってきた光である以上、スクリーンに映し出されるものはもうないからである。

「それはかつてあった」。周知のように『明るい部屋』でバルトはこれを写真の本質と考え、ラカンの「現実界」や「現実界との出会い損なったものとしての出会い」である「テューケー」(tuché: 偶然を意味するが、ラカンはそう訳すことを不適切だとする) の概念を参考にして作り出した「プンクトゥム」の語で写真を論じる (Lacan, 1973, pp. 53-66, バルト、1985、p. 9)。そして『明るい部屋』の二部でバルトは、母との出会い／出会い損ねが生じる場として写真を

論じるようになる。

ところで、先述のようにラカンにとって母との出会い／出会い損ねが生じる場は言語＝スクリーンである。我々は「話す主体」(sujet parlant)になり、母の形見として残された語を組み合わせること(言語活動)で言語というスクリーンを立ち上げ、そこに母を浮かび上がらせようとしている。マテオもまた、写真やフィルムの断片という、かつてあった「抱擁のかげら」(邦題)を繋ぎ合わせ、「壊された抱擁」(原題)の復元を試みる。そしてそのときそれを助けたのがディエゴの「言葉」であった。ディエゴがマテオにキスのときの身体的記憶を取り戻させようと言葉を用いたことや、ディエゴの言葉を頼りにして映画の再編集がなされたことで、マテオはレナと出会い／出会い損ね、エルネストへの恨みを克服し、監督として生まれ直す。とすればこのときマテオは、自身の構想した映画の主人公を演じたことになる。

もちろん言葉によって母を再生することなど不可能である。だがその可能性だけが、すべてが起こってしまった世界で生きる意味を人に与える。子は言葉を得て、エディプス・コンプレックスを抑圧し、去勢を受け入れ、小さな父となる。同様にフィルムを繋ぎ合わせてレナを甦らせようとするとき、マテオもまた父になる。本作のラストシーンで、編集中のモニターを前にマテオ、ジュディット、ディエゴが一緒にいる。離ればなれだった彼らはようやく一つの家族になる。このときマテオは文字通り父である。そしてここに至って、本作の冒頭でマテオが部屋に誘った女性と情事に及ぶまでのシーンの意味が明らかになる。

このシーンの始まりは女性の眼のクローズアップで、その瞳の中にはマテオが映っている。彼女が母であり、瞳の中の自分が子であるなら、このときマテオは去勢された子として、もはや見るができなくなった樂園を果てしなく望む子である。言語というスクリーンに遮られて母を見ることができないように、盲目のマテオも彼を見返している彼女の眼を見ることができない(対象aとしてのまなざし)。しかし、マテオはその手で彼女に触れる。マテオは彼女にキスしてタンクトップのストラップをずらし、その胸を包み込むように愛撫する⁶。

このとき彼女は母＝レナの位置にいる。ここでも母なるものを捉えようとするのは触覚である。もちろん、彼女はマテオが求めているレナそのものではない。彼女はたまたまレナの位置を占めたに過ぎない。これは我々の恋愛そのもの

のである。マテオがしたこの行きずりの恋のように、話す主体としての我々は、母なるものと出会い損ねるようにして誰かを愛するしかない。

おわりに

以上、レナ、エルネスト、マテオをそれぞれ異なる時期の幼児の表象と考え、『抱擁のかげら』を精神分析的に解釈した。そうすることで明らかになったのは、本作において映画のスクリーンが視線で母を支配し、破壊しようとする場である一方で、母との再会が触覚を通して奇跡のように起こる場でもあることである（もちろんそれは出会い損ねに終わる）。では一体なぜ、このような奇跡が起こったのだろうか。

ここで思い出したいのが、ライ X / ジュニアが二度目にマテオ宅を訪ねる直前に、点字に触れるマテオの手のアップである。このショットはスクリーンを愛撫するマテオの手のアップと構図が類似している。だが、マテオがここで触れるのは、レナではなく点字である。このショットが示す、画面いっぱいに広がる点字の印刷された白い紙のように、我々は言語というスクリーンに阻まれ、その向こうにあるはずの母なるものに触れることができない。ラカンが、このスクリーンとしての言語の向こう側を「現実界」と呼ぶ。それは言語によって禁止された不可能の領域である。

しかし、写真はこの禁じられたはずの現実界との出会い／出会い損ねを我々にもたらず。『明るい部屋』でバルトが論じるように、写真は何かを意味するもの（記号）であることをやめるとき、過去の光（過去の現実の存在）になる。それは写真の場から矢のように発し、見る者を突き刺す「偶然」としての「プンクトゥム」があるときである。

このプンクトゥムを説明するために『明るい部屋』の最後でバルトが挙げるのが、彼の母が5歳のときに温室の前で撮られた写真である。母を失ったばかりのバルトは、最近のものから昔のものへと時間を遡るように母の写真を眺めながら、最後にこの写真に辿り着く。そしてバルトはそこに、「母の真実」を見出したという（バルト、1985、pp. 82-85）。

おそらく写真で過去に遡ったことが、バルトに自由連想のような体験をもたらしたのだろう。自由連想によって時間を遡ることが、無意識に抑圧されていた現実を暴露するように、時間を遡るようにして母の写真を見たことで、バルトが母に与えていた意味が少しずつ取り除かれ、最後に辿り着いた温室の写真

は純粋な過去の光（母の存在）となる。

マテオもまたバルトと同じ道を辿る。ディエゴを聞き手にした自由連想にも似た過去の語りと、ライ X のドキュメンタリーおかげで、マテオは母なるレナとの再会を果たす。とすればデジタル技術で拡大され、肌理が粗くなったビデオ画像⁷は、いわばマテオにとっての温室の写真である。そしてこれがこのビデオがコマ送りされた理由である。というのも、映像が動きだし、そこに映し出されるものが生を得るとき、それは「自己のかつての存在を主張しなくなる」が、映像が静止しているとき、それは、そこに映し出されるものが「それはかつてあった」（それはもうない）ことを我々に強く経験させるものとなるからである（バルト、1985、p. 110、pp. 118-119）。

註

¹ アルモドバルはその作品を通して、過去に経験したレイプのような性的・身体的暴力、近親相姦のような歪んだ親子関係、愛する者との別れ、社会からの重圧などによってトラウマを抱えた主人公が、新しいアイデンティティの形成と家族の再構築によってそのトラウマを克服・立ち直っていく姿を繰り返し描いてきた。それはスペインという国家が経験した歴史的なトラウマの記憶——フランコ時代とその後の民主化の混乱——と直接的に向き合い、そこから国家が再建・回復していくという困難なプロセスを寓意的に描くためであった。そしてこれがアルモドバルの映画でエディプスの物語が繰り返される理由である。

周知のようにフロイトは、幼児が両親に抱く愛憎の感情の中で行う、自己の性的アイデンティティの形成とそれを通した両親との関係の再構築のプロセスを、「エディプス・コンプレックス」や「去勢」という語で論じた。だが、フロイトが主に男児を中心にしてそれを考察したのに対し、アルモドバル作品の登場人物たちの性は、男性だけでなく、女性、ホモセクシュアル、バイセクシュアル、性転換者、服装倒錯者とも様である。このようにアルモドバルが様々なセクシャリティを描いてきた理由は二つ考えられる。一つ目はアルモドバル自身のセクシュアリティの反映である。二つ目は男児がそのエディプス・コンプレックスと去勢不安を、最終的に父への同一化によって克服するからである。典型的な男児のエディプスを描くことは、フランコ時代を肯定しかねない。それゆえアルモドバルはフロイトの修正版を描くことで、スペインの再生を目論んだのだろう。また、アルモドバルが作品に精神分析家（『セクシリア』のラカン派精神分析家サーナや『キカ』のアンドレア）や心理カウンセラー（『私の秘密の花』のベティ）や精神科医（『トーク・トゥ・ハー』

のアリシアの父ロンセロ)といった人物を登場させ、ときに彼らを戯画化して描くのもそのためだろう。このようなアルモドバルの精神分析に対する姿勢は、フェミニズムの中でも精神分析を批判的に継承するものと軌を一にしている。

なお、このようにアルモドバル作品を理解する論考に、エルネスト・アセヴェド＝ムニョスの『ペドロ・アルモドバル』(Acevedo-Muñoz, 2007)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、マーシャ・キンダーは『血の映画』の5章「スペインのエディプスの物語とその転覆」で、エディプスの物語の修正と再制作が、過去20年のスペイン映画で繰り返されてきたテーマであると論じる(Kinder, 1993)。本稿もこれらの論考と立場を同じくする。この場合、本作においてエルネストはフランコ、レナとマテオはそれに傷つくスペイン、そしてマテオの監督としての復活とジュディット、ディエゴとの新しい家族の形成は、スペインの再構築のメタファーとなる。ただし本稿が主人公たちを精神分析するのは、本作がバルトの『明るい部屋』と共通するテーマを持つ映像論であることを明らかにするためである。

- 2 このときディエゴは、吸血鬼の少女が青年に注射器を刺しながら興奮する場面や、興奮した彼女が勃起した牙で青年に噛みつく場面を説明する。ここでディエゴが見せる興奮から、彼が空想の中で少女に同一化し、青年との性交を楽しんでいることが伺える。したがってライXだけでなくディエゴもまた、ホモセクシュアルということになる。ディスコで男の子たちといちゃつくディエゴにも注目。
- 3 『抱擁のかげら』を精神分析的に解釈する論文に、サンドラ・コーエンの「アルモドバルの『抱擁のかげら』: 窺視者、吸血鬼、盲目になること」があり、本稿の執筆において多くの示唆を得た。この論文はメラニー・クラインの精神分析理論に基づき、レナ、エルネスト、マテオを異なる発達段階の幼児と考え、それぞれのサディズムを分析するもので、ここではレナの偽名は幼児のサディズムの表れとされる(Cohen, 2018, p. 258)。これに対し、本論はフロイト＝ラカンの精神分析に基づき、エルネストとマテオが表象する幼児の発達の段階の違いを「原光景」や「言語の獲得」と解釈することで、レナの偽名を母による子の切断として考察した。
- 4 原光景 (primal scene) とは、精神分析の過程で幼児的体験として現れてくる典型的な空想・幻想の一つで、これは子が目撃した両親の性行為(実際に経験せず、空想した場合も含む)を意味している。両親の性交を目撃した子が、後にこの場面を父による母の去勢の場面として理解すると、子にとって去勢は単なる脅しではなく、実在するものとなる(フロイト、2010)。
- 5 「性理論のための三篇」(1905)や「レオナルド・ダ・ビンチの幼年期の思い出」(1910)でフロイトは男性の同性愛を、母との密着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、その愛情の対象として自分に似た者を選ぶ

ことだと説明する。このとき子は、母が自分にしてくれたことを再演しながら自分自身を愛している。しかし、母への強い同一化が進むと、子は母に代わって父を愛するようになる。だが、そうになると今度はそれまで愛情を向けていた母が邪魔者となる。こうして子は、陰性の男児のエディプス・コンプレックス——父を愛し、母を排除する——を両親に向けるようになる。ただし、このような陰性のエディプス・コンプレックスにおける父への愛情は、度が過ぎれば父への服従の原因となる。(フロイト、2009a、2009b)。ジュニアのエルネストに対する服従の態度はこれにあたる。ディエゴと同じく母子家庭で育ったジュニアは、思春期になると女装癖や同性愛的傾向を見せ始める。それを心配した母親は、別れたエルネストの元にジュニアを送る。こうして権威的な父に引き取られたジュニアは、まずマテオに愛情を示し、マテオがその愛情に応えてくれないとなると、今度は喜んでエルネストの道具となる。またその中でジュニアがレナに敵意を見せるのを母の排除と考えるなら、ここにもジュニアの陰性のエディプス・コンプレックスを見ることができる。

⁶ このときこの画面の構図は、本作と同じくフロイトが論じた幼児の性理論を下敷きにしていられる『アンダルシアの犬』(Luis Buñuel et Salvador Dalí, *Un Chien Andalou*, 1928) の同様の場面のそれとそっくりである。

⁷ このときスクリーンに映し出される画像は、拡大され、ノイズの乗ったビデオ画像で、これにより映像の物質性、平面性が強調されている。このような『抱擁のかけら』で描かれるビデオ画像それ自体の触覚的特徴は、ローラ・U・マークスとその『映画の肌——インターカルチュラルシネマ、身体性、感覚』で論じるインターカルチュラルシネマの特徴に一致する。本書でマークスは、西洋の視覚中心主義のもとで、人種・民族の記憶やそれと深く関わる個人的な経験が、見られ、分類され、知識として殺されることへの不安を克服すべく、インターカルチュラルシネマが経験を表現するために視覚以外の感覚の記憶を呼び起こそうとすることや、映像それ自体にある触覚性を利用してのことについて考察する。なお、マークスはこう論じる中で、このような映像の触覚性を男根的経済ではなく、母子関係に関わるとしている(Marks, 2000, p. 188, p. 195)。ところで、これまで精神分析を応用する映画理論は、ラカンの鏡像段階理論を重視し、視覚と支配の関係を中心に論じてきた。これはエルネストの視覚に当てはまる。しかし、本稿で論じたマテオの触覚的視覚に見るように、精神分析は映像を触覚的なものとして論じることでもできる。このようなことから触覚的な精神分析的映画論の構築と、それをマークスのような身体論的な映像論と比較・接続することが、執筆者の今後の課題となる。

文献リスト

- Acevedo-Muñoz, Ernesto. *Pedro Almodóvar*, London: British Film Institute, 2007.
- Barthes, Roland. *La Chambre Claire: Note sur la Photographie*. Paris: Seuil, 1980. (花輪光訳、1985、ロラン・バルト『明るい部屋——写真についての覚書』みすず書房)
- Bersani, Leo and Dutoit, Ulysse. "Almodóvar Girls," *All about Almodóvar: a Passion for Cinema*, Ed. Brad Epps and Despina Kakoudaki. Minneapolis: University of Minnesota, 2009.
- Cerdán, Josetxo and Labayen, Miguel Fernandez. "Almodóvar and Spanish patterns of film reception," *A Companion to Pedro Almodóvar*, Ed. M. D'Lugo and K. M. Vemon, Chichester. Malden: Wiley-Blackwel, 2013.
- Cohen, Sandra. "Almodóvar's *Broken Embraces* (2009) Voyeurs, Vampires and Going Blind: Trying to Survive Oedipal Exclusion and Loss," *Pedro Almodóvar, A Cinema of Desire, Passion and Compulsion*. Ed. Arlene Kramer Richards, Lucille Spira with Merle Molofsky. New York: International Psychoanalytic Books, 2018.
- 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. (渡邊俊之訳、2009a、ジグムント・フロイト「性理論のための三篇」『フロイト全集 6』岩波書店)
- Freud, Sigmund. "Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci," *Gesammelte Werks VIII Werke aus den Jahren 1909-1913*, herausgegeben von Anna Freud, E.Bibring, W.Hoffer, E.Kris, O.Isakower. London: Imago Publishing, 1943. (甲田純生、高田珠樹訳、2009b、ジグムント・フロイト「レオナルド・ダ・ビンチの幼年期の想い出」『フロイト全集 11』岩波書店)
- Freud, Sigmund. "Aus der Geschichte einer infantilen Neurose," *Gesammelte Werks, XII Werke aus den Jahren 1917-1920*, herausgegeben von Anna Freud, E.Bibring, W.Hoffer, E.Kris, O.Isakower. London: Imago Publishing, 1940. (須藤訓任訳、2010、ジグムント・フロイト「ある幼児期神経症の病歴より〔狼男〕」、『フロイト全集 14』岩波書店)
- Freud, Sigmund. "Jenseits des Lustprinzips," *Gesammelte Werks, XIII, Werke aus den Jahren, 1920-1924*, herausgegeben von Anna Freud, E.Bibring, W.Hoffer, E.Kris, O.Isakower. London: Imago Publishing, 1940. (須藤訓任訳、2006、ジグムント・フロイト「快感原則の彼岸」、『フロイト全集 17』岩波書店)
- Kinder, Marsha. *Blood cinema: the reconstruction of national identity in Spain*, California: University of California Press, 1993.
- Klein, Melanie. "The Early Development of Conscience in the Child," *The Writings of Melanie Klein Vol. 1 Love, Guilt, and Reparation and Other Works (1921-1945)*, Ed. Roger Money-Kyrle. Londn: The Hogarth Press, 1975. (田嶋誠一訳、1983、メラニー・クライン「子

供における良心の早期発達」(1933)、『メラニー・クライン著作集 3』、誠信書房)

Lacan, Jacques. "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je," *Écrit*. Paris: Seuil, 1966. (宮本忠雄訳、1972、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」(1949)、『エクリ I』弘文堂)

Lacan, Jacques. "D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose" *Écrit*. Paris: Seuil, 1966. (佐々木孝次訳、1977、ジャック・ラカン「精神病のあらゆる可能な治療に対する前提問題について」、『エクリ II』弘文堂)

Lacan, Jacques. *Le Séminaire Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1973.

Marks, Lura U. *The Skin of the Film Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000.

Poe, Karen. *Almodóvar y Freud*, Barcelona: Laertes, 2013.

Sanchez-Arce, Ana Maria. *The Cinema of Pedro Almodóvar*. Manchester: Manchester University Press, 2020.

英文要旨

A Psychoanalytic Interpretation of Pedro Almodóvar's *Broken Embraces* (*Los abrazos rotos*, 2009): Seeing a Screen and Touching a Screen

Takayuki IJUIN

In Pedro Almodóvar's *Broken Embraces*, the image on screen is not only visual but also quasi-haptic. The scene demonstrating a quasi-haptic aspect of vision is where the hero, Mateo (a former director, now a screenwriter after an accident made him totally blind), caresses a screen showing his last kiss with his beloved Lena, who was killed in the accident. The short movie on the screen was filmed by chance just before the accident.

Like blinded Oedipus, we can interpret Mateo as a castrated child. Lena's death can be interpreted as the separation between a boy and his mother, symbolized by castration. Utterly unable to see the moving image of their last kiss, Mateo nonetheless joins with Lena again when he touches the projection screen. In this moment, 'viewer' and the object connect directly through 'feeling' the light in the slow-motion cinematographic image.

By contrast, the antagonist Ernesto's vision is a type of sadistic voyeurism. Ernesto tries to control Lena through his gaze. Yet, he is consequently shocked to witness Mateo and Lena kiss each other. In psychoanalytic terms, he reverts to being a child witnessing the "primal scene" of parental coitus. Accordingly, in my interpretation of this film, the characters represent the different developmental stages of children, and by portraying these two characters in this way, the film shows that the images are both visual and tactile.