

〔研究ノート〕

# 怪物と私

佐藤英明

〈目次〉 はじめに

- 1 快感原則の彼岸
  - 1-1 反復強迫
  - 1-2 死の欲動
- 2 三つの視線
  - 2-1 『盗まれた手紙』
  - 2-2 視線の弁証法
- 3 成長の物語
  - 3-1 鏡像段階とエディプス
  - 3-2 ト라우マの物語

おわりに

## はじめに

ジャック・ラカンの論文集『エクリ』の冒頭に収められた「『盗まれた手紙』についてのセミナー」は、エドガー・アラン・ポーの短編小説『盗まれた手紙 (The Purloined Letter)』を題材として、フロイトの『快感原則の彼岸』の注解を試みたものである。<sup>(1)</sup> ラカンは、フロイトの理論にもとづいてポーの小説を解釈しようとしているわけではなく、ポーの物語を介してフロイトの概念を明らかにしようとしている。<sup>(2)</sup>

スラヴォイ・ジジエクは、著書『ヒッチコックによるラカン——映画的欲望の経済』において、同様の試みをおこなっている。その「緒言」の冒頭で、ジジエクは、この著作で「ヒッチコックを精神的に解釈すること」ではなく、ヒッチコックの「映画を例証として、ラカンのいくつかの概念を明らかにしていくことを意図している」と述べている。<sup>(3)</sup>

内田樹の『映画の構造分析——ハリウッド映画で学べる現代思想』は、ジジエクのこのアイデアを借り、「みんなが見ている映画を分析することを通じて、ラカンやフーコーやバルトの難解な術語を分かりやすく説明すること」を目的としている。「ラカンやフーコーやバルトの難解なる術語」を用いて「映画を分析」しているわけではない。<sup>(4)</sup>

本稿は、ジジエクのアイデアを内田を介してさらに転借し、実例としていくつかの映画とりあげつつ『映画の構造分析』の内容をさらに希釈して呑みこみやすくすることを目的としたものである。

## 1 快感原則の彼岸

### 1-1 反復強迫

ラカンは「『盗まれた手紙』についてのセミナー」でポーの物語を使っ

てフロイトの『快感原則の彼岸』（1920年）の注解を試みているが、その中心となるのは「反復強迫（Wiederholungszwang）」という概念である。

心的プロセスは、「不快を避け快を求める」という「快感原則」に支配されていると考えられる。しかし、この原則に反する事例は少なくない。心的外傷後ストレス障害（PTSD：post traumatic stress disorder）に苦しむ患者は、過去の不快な出来事をフラッシュバックや悪夢として繰り返し体験する。これは「反復強迫」の一例である。過去の悲惨な出来事を繰り返し夢に見たりすることは苦痛をとまなうものであり、「快感原則」にはしたがっていない。戦争神経症の患者は、戦場で経験した破局的な恐怖の場面に繰り返し脅え、その夢を見るという外傷体験を反復する。「繰り返される自傷や大量服薬、過食・嘔吐、ギャンブル依存、買い物依存、DV」なども反復強迫とされる。<sup>(5)</sup>「快感原則の彼岸」にあるこうした心的出来事がなぜ起こるのか。フロイトはその理由を考えた。

フロイトは反復強迫の分析において、一歳半になる孫のひとり遊びのこをととりあげる。この子は母親が不在のときに、木製の糸巻きをベッドの下に投げ入れて「オーオーオーオ（いない）」と叫び、ひもをたぐって糸巻きが現れると、うれしそうに「ダー（いた）」といて迎えた。この子が同じ遊びを何度も繰り返すのはなぜか。フロイトは、この遊びが、母親の不在という苦痛な体験を遊戯として反復したものと考えた。不快な受動的体験を遊戯として能動的に演じることで、苦痛を統御するのである。<sup>(6)</sup>

ルネ・クレマン監督の『禁じられた遊び（Jeux interdits）』（1952年）では、少女ポーレットのトラウマと反復強迫が描かれていると川谷大治は指摘する。<sup>(7)</sup>第二次世界大戦中ポーレットは、ドイツ軍戦闘機の機銃掃射により両親と愛犬を失う。愛犬の遺体を抱いて川沿いを歩くポーレットは少年ミッシェルと出会い、彼の家族に迎え入れられる。ミッシェルとポーレットは、愛犬を埋葬し墓をつくる。それだけでなく、さらに昆虫を殺したり動物の死体を集めたりして、次々と墓をつくる。そして教会の墓地から十字架を盗むまでになる。この「禁じられた遊び」を繰り返すことが反復強迫である。死別の

トラウマ（心的外傷）が遊びのなかで能動的に再演されるのである。

小此木啓吾はりリアーナ・カヴァーニ監督の『愛の嵐 (Il Portiere di notte)』（1973年）の主人公ルチアの行動を「反復強迫」とみる。ユダヤ人の少女ルチアは、戦時中、強制収容所でナチス親衛隊の将校マックスの倒錯的な愛玩の対象とされる。戦後、ルチアは米国の音楽指揮者の妻となるが、収容所での性的虐待をトラウマとしてかかえている。マックスはウィーンのホテルのフロント係として身を隠すように働いていたが、そこにルチアが現れる。オペラの指揮者としてウィーンを訪れた夫とともに、偶然このホテルに宿泊することになったのである。ルチアはマックスに大きな憎しみと恨みを抱いているが、マックスの暴力をきっかけに二人の愛欲の営みが再び繰り返されることになる。戦時中に暴虐を受けたナチス将校に再会し再びその男との愛にふけるなどということは、ふつうはありえないと考えられる。しかし、無意識の反復強迫によって、人は過去の心的外傷の場面に立ち戻っていく。「それがよいか悪いかではなく、一度そういう傷を負ってしまうと、いつもいつもそれを繰り返す盲目的な衝動が心の中につくり上げられてしま<sup>(8)</sup>う」。

カヴァーニ監督は、ルチアという女性像をつくる手がかりとしてこの映画の制作前に強制収容所にいたユダヤ人女性たちにインタビューしたが、次のような女性もいたという。「ダハウの収容所に十八歳から二十一歳までいたユダヤ人女性は、いまなお、毎年バカンスをダハウで過ごすのだと言っていました。でも、彼女はそれがなぜか自分にもわからないと言<sup>(9)</sup>うのです」。映画のラストで、マックスとルチアがともに収容所時代の装いに戻るのも、反復強迫による再演と捉えることができよう。

## 1-2 死の欲動

反復強迫は、快感原則の彼岸にある。こうした快感原則を越えて反復される不快な経験を説明するために、フロイトが導入したのが「死の欲動」という仮説である。以前の状態に戻ることを願う心性が人間の心を支配してお

り、それは、生命が生命以前の無機物的安定性へ向かおうとするからだとしてフロイトは考えた。そうした無機的狀態を再現しようとするのが、「死の欲動」である。そして、反復強迫は死の欲動の一つのあらわれとされる。

この「死の欲動」に関する「思弁の一部をまるごと先取りしていた」としてフロイト自身が『快感原則の彼岸』の註でとりあげているのが、ザビーナ・シュピールラインの論文「生成の原因としての破壊」(1912年)<sup>(10)</sup>である。ロシア系ユダヤ人女性のシュピールラインは、1904年に精神の病でスイスのブルクヘツリ病院に入院するが、彼女の担当医となったのがユングである。ユングはフロイトの提唱した「談話療法」を用いて治療をおこなうが、彼はシュピールラインと愛人(不倫)関係となる。このころフロイトとユングのあいだでは多くの手紙の交換がなされ、二人は父と息子のような関係にあったとされる。しかし、理論的な方向性の違いなどにより知り合ってから六年後には絶縁している。シュピールラインは、1905年の退院後、チューリッヒ大学医学部に入学し、1911年に医学博士号を取得する<sup>(11)</sup>。卒業後、彼女はフロイトのもとを訪ねるが、フロイトは彼女の学位論文「生成の原因としての破壊」を「残念ながらわたしには全面的理解はできない」としながらも「内容豊かで思想豊か」と高く評価した。デヴィッド・クローネンバーク監督の『危険なメソッド (A Dangerous Method)』(2011年)は、1904年のシュピールラインの入院から数年間の三人の関係を描いた映画である。

フロイトは、抑圧され意識することを回避されたものが、症候として回帰するとした。不安をかきたてるような「不気味なもの」もまた、抑圧されたものの回帰である。何ら新しいものではなく、心の生活に古くから馴染みのあるものが、抑圧のプロセスによって疎外されている。そのまま隠されたままにとどまるべきなのに表にあらわれてしまったもの、それが不気味と感じられるのである。<sup>(12)</sup>

フロイトは、自身の経験をあげている。ある夏の午後、不案内なイタリアの小都市をぶらついていたフロイトはある一角に迷い込む。そこは、小さな家々の窓に厚化粧の女たちが見えるいかがわしい界限である。急いでその場

を離れるが、しばらく迷い歩くと再び同じ場所に戻り、周囲の人々の視線を浴びる。大急ぎで遠ざかるが、回り道をしたあげく三たびそこに行き着く。フロイトは不気味としかいいようのない感情に襲われる。<sup>(13)</sup>

この「意図せざる回帰」において抑圧されたものが何であるのか、フロイトは明記していない。しかし、内田樹が示しているように「ここで抑圧されたのはもちろんフロイト自身が『いかがわしい』女たちに抱いた性的欲望である<sup>(14)</sup>」。このように「心の無意識のなかには欲動の蠢きから発生する反復強迫の支配を認めることができるのである<sup>(15)</sup>」。

## 2 三つの視線

### 2-1 『盗まれた手紙』

『『盗まれた手紙』についてのセミナー』でラカンは、ポーの『盗まれた手紙』には二つの場面があることを指摘している。第一の場面は「原場面 (scène primitive)」と呼ばれ、第二の場面はこの「原場面」の「反復」と見なされる。<sup>(16)</sup>

原場面は王宮の私室で演じられる。そこで手紙を受けとった高貴な女性は「王妃」と推察される。手紙を読んでいる王妃の部屋に、国王が入ってくる。国王がその手紙に気づくと、王妃の名誉と安全が危機に瀕することになるということが、読者には知らされる。王妃は、宛名の書かれた方を上にして手紙をテーブルに放置し、国王がそれに気づかないことを祈るしかなかった。しかし、その手紙はそこに現れたD大臣の山猫のような鋭い眼を逃れることはできない。大臣は王妃の狼狽を見てとり、秘密をかぎつける。大臣はいつも通りに仕事を片づけると、ポケットから王妃の手紙とよく似た外見の手紙を取り出し、それを読むふりをして、手紙を王妃の手紙のわきに置く。そして気の利いた挨拶のあと、王妃の手紙の方を素早く奪い取って部屋を出る。このとき、王妃はそばにいる国王に気づかれることを怖れて、大臣を制

止することができない。

第二の場面は大臣の邸宅の事務室である。ポーはこの場面に探偵デュパンを登場させる。警視總監がデュパンに話した内容から、警察が過去一年半のあいだ大臣の留守中にその邸宅と周辺を徹底的に搜索してきたことを、読者は知らされる。しかし、捜査は徒勞に終わる。状況から考えて大臣が手紙を所持していることは確かである。

デュパンは大臣のもとを訪れる。大臣はいかにも無頓着であるかのように装ってデュパンを迎える。しかし、デュパンはうわべに欺かれることなく、緑の色眼鏡に隠された眼差しによって部屋の隅々まで探索する。そして、暖炉の前にぶら下げてあるボール紙製のみすぼらしい状差しのなかの破れかかった一通の手紙に眼をとめる。このとき彼は、それが探している手紙であることを見破る。その手紙は、大きさ以外は、盗まれた手紙とあまりにも対照的な特徴をもっていたが、それがデュパンの確信を強める。

デュパンは自分のタバコ入れをテーブルの上に「置き忘れる」。翌日、デュパンは状差しの手紙に外見を似せた偽物をもって「忘れ物」を取りに行く。事前に打ち合わせておいた者に外の通りで騒ぎを起こさせ、大臣がそれに気を取られている間に手紙を偽物とすり替える。あとは大臣に挨拶をしてその場を去るだけである。

ラカンが「原場面」と「第二の場面」と名づけた二つの場面には、それぞれ三人の人物が登場する。そして、第二の場面は「原場面」の「反復 (répétition)」とされる。二つの場面は、同型的であり、三人の人物が相似的な行動をとる。登場人物は、それぞれの「視線 (regard)」によって特徴づけられる。

- ①第一は何も見えていない視線である。(国王と警察がこれにあたる。)
- ②第二は第一の視線が何も見えていないのを見て、自分が隠しているものが見られていないと思いきむ視線である(王妃と大臣がこれにあたる。)
- ③第三はそれを略取したいと望む人間に対して隠すべきものが(以上の二つの視線によって)むき出しで放置されているのを見ている視線で

ある（大臣とデュパンがこれにあたる。）

第一の視線は、原場面では国王が、第二の場面では、警察（警視総監）が演じる。ともに、目の前にある「手紙」を見落としている。第二の視線は、原場面では王妃が、第二の場面では大臣が演じる。王妃は「手紙」が国王に見えていないのを見ており、大臣は警察に見えていないのを見ている。第三の視線は、原場面では大臣が、第二の場面ではデュパンが演じる。大臣もデュパンも、第二の視線が隠そうとしているものが露出しているのを見ている。

フロイトが明らかにしたのは、主体が反復強迫において無意識の欲望に支配されているということであるが、ラカンは、反復強迫を支配する無意識がシニフィアンの織りなすシステムであることを、ポーの物語を介して示している。

フロイトの『夢判断』において、無意識の心的過程は夢にあらわれる象徴作用を読みとることにより解釈された。無意識は象徴的秩序の体系によりかたちづけられている。ラカンは、これを「無意識は言語のように構造化されている」と定式化する。無意識はシニフィアンの差異の体系として構造化されている。ソシュールによれば、言語とは差異の体系である。ある語の意味は、体系内の他の語との「差異」という関係によって規定される。それ自体は意味をもたないシニフィアンが、相互の差異化によってシニフィエを生み出す。無意識はシニフィアンが織りなすシステムである。「無意識とは人間がシニフィアンによって住まわれているということである」<sup>(17)</sup>。

ポーの物語において、読者は手紙の内容もその差出人も知らされることがない。手紙のシニフィエは問題ではない。反復強迫を支配しているのは、シニフィアンとしての手紙である。これをラカンは「シニフィアンの影響力（incidence de signifiant）」<sup>(18)</sup>と呼ぶ。

さらに、象徴的秩序の体系は主体をつらぬいて行動を支配する。象徴的秩序の体系は、一人の主体だけでなく「相互主観性のなかに捉われている諸主体」をも支配する。フロイトが「快感原則の彼岸」において明らかにしたの



は、反復強迫において「主体が象徴界の道順にしたがっているということ」であるが、ラカンが示したのは、一人の主体だけでなく、「相互主観性のなかに捉われている諸主体」もまた「象徴界の道順にしたがっている」ということである。<sup>(19)</sup>

フロイトは、主体が反復強迫において無意識の欲望に支配されているとした。しかし、『盗まれた手紙』で「登場人物がみな一律に『反復強迫』の候を呈しているとは読みがたい」<sup>(20)</sup>。そもそも原場面と第二の場面の両方に登場するのは大臣だけであり、他の人物はいずれか一方の場面にしかならない。そして、大臣も両場面と同じ行動を反復しているわけではない。大臣が第二の場面で反復するのは、原場面の王妃の行動である。フロイトは個別の主体が無意識の反復強迫に支配されることを示したが、ラカンは、一人ひとりの個別の主体だけでなく、「相互主観性のなかに捉われている諸主体」が反復強迫に支配されることを示しているのである。

シニフィアンは「その位置をずらしながら (déplacement) でなければ保持されえない」<sup>(21)</sup>。位置をずらすには、次々と場所を入れ替えなければならない。元の場所に戻るには、最初の場所を離れなければならない。王妃の手紙は大臣に盗まれ、デュパンによって取り戻され、警視總監を介して王妃の元に戻る。迂回することを強いられた「手紙」は、位置をずらすことを求められるシニフィアンである。ラカンは、“The Purloined Letter” というポーの原題から、「盗まれた手紙」とは「迂回させられた手紙」のことであるということを示す。purloin は、接頭辞 pur と古仏語 loing の合成語であり、もともと「遠回りする」ことを意味する語であるという。それゆえ、The Purloined Letter は、「盗まれた手紙」であると同時に「迂回させられた手紙」を意味する。

内田樹は、『盗まれた手紙』における「手紙」はこの物語の「マクガフィン」<sup>(22)</sup> であるとする。マクガフィンは、スパイ映画などで人々が奪い合う密書、重要書類、マイクロフィルム、暗号などのことであるが、その正体は観客には知らされない。ヒッチコックは次のように述べている。「わたしがず

つと映画をつくりつづけてきて、何を学んだかというところ、マクガフィンには何の意味もないほうがいいということだ<sup>(23)</sup>。内田は、マクガフィンとは「機能する無意味」「無意味であるがゆえに機能するもの」と言い換えられる<sup>(24)</sup>としている。

ヒッチコック監督の『北北西に進路を取れ (North by Northwest)』(1959年)におけるマクガフィンは、一見すると「マイクロフィルムを取めた塑像」のようであるが、「秘密工作員ジョージ・カプラン (George Kaplan)」こそ、この映画のマクガフィンである。ジョージ・カプランは、アメリカ合衆国情報部が敵のスパイをあざむくためにでっちあげた架空の情報員である。ヴァンダムを長とする敵のスパイたちはカプランを追跡し続けているが、カプランはホテルに痕跡を残しながら居所を次々と変え、つかまることはない。「カプラン」の名は、位置をずらし続ける「シニフィエをもたないシニフィアン」<sup>(25)</sup>である。

ところが、主人公の広告業者ロジャー・ソーンヒルが、敵のスパイたちにカプランと間違えられ命を狙われることになる。ヴァンダムは、外交官タウンゼントになりすましていたため、ソーンヒルは国連のタウンゼントのもとを訪れるが、ヴァンダムの手下が投げたナイフでタウンゼント本人は殺され、ソーンヒルが殺人容疑者となってしまう。

架空の秘密工作員カプランを作りだしたアメリカ情報部の中心は「教授」と呼ばれる人物である。ソーンヒルがカプランと誤認されたとき、教授はソーンヒルに同情しつつも、むしろそれを好都合と考え何もしない。情報部がヴァンダム側に送り込んだ女性スパイのイヴ・ケンドールを守るには、カプランを抹殺したと思込ませる必要があったからである。ヴァンダムたちがソーンヒル殺害に失敗すると、教授はソーンヒルに接触し、はじめて事情を説明する。教授は、ヴァンダムのケンドールに対する疑念をはらすために、協力を求める。ラッシュモア山のカフェテリアで、彼らの目前でケンドールにカプランが殺されたように見せかけるという計画である。ソーンヒルは、ここで「カプラン」というシニフィアンのシニフィエとなることを自ら引き受

ける。

## 2-2 視線の弁証法

ジジエックはヒッチコック映画を介して「相互主観性のなかに捉われている諸主体」の「視線の弁証法」について語っている。視線の弁証法を最初に表現したのがポーの『盗まれた手紙』であるとしたうえで、ジジエックは三つの視線の関係を次のように解説している。<sup>(26)</sup> 視線は、力と無力という対と密接に関係している。視線は、状況を制御できる「力の象徴」であると同時に、敵の策略の前に受動的な目撃者に甘んじるだけの「無力の象徴」でもある。大臣が王妃の手紙を盗むとき、大臣の視線は力を意味するが、王妃の視線はすべてを見ていながら無力なまま大臣の行為を見ていることしかできない。しかし、この状況は、力と無力との「単純な対立」ではない。そこにはつねに第三者の視線が必要となる。

王は、すべてを目撃しているが、自分が見ているものの意味を知らない第三者である。第三者は社会的ゲームの規則を代表する。視線の弁証法には、これら三つの要素が絡んでいる。①すべてを見ているがその意味を知らない第三者（王）。②社会的ゲームの規則にしたがっているように見せかけながら、敵方に打撃を与える行為者（大臣）。③その行為を目撃し完全に理解していながら、何も知らない第三者の疑念を招かないために反撃することのできない無力な観察者（王妃）。

行為者も観察者も、第三者を前にして社会的規則を守らなければならない。双方ともルールにしたがってゲームを進行しなければならない。しかし、その行為は、第三者（社会的規則）に対して隠蔽された意味をもつ。それにより、力と無力の駆け引きが生じるのである。それゆえ、この対立は何も知らない他者（社会規範）という第三の要素を必要とする。「〈他者〉はすべてを知ってはならない」ということである。社会のなかでなされた行為が、社会がその行為に認めるのとは別の意味をもつが、その意味が社会に知られてはならないのである。

ジジェクは、これと同型的なシーンが、ヒッチコックの「巻き込まれ」型の三部作『三十九夜』（1935年）、『逃走迷路』（1942年）、『北北西に進路を取れ』（1959年）において反復されていることを指摘している。<sup>(27)</sup>

『三十九夜』では、警察から逃走した主人公のハネイが公会堂で開催されている政治集会で講演者と間違えられる。公衆に気づかれないために、彼は、即興ででたらめの演説をしなければならなくなる（同様の場面がキャロル・リード監督の『第三の男』（1949年）で模倣されている<sup>(28)</sup>）。

『逃走迷路』では、サットン夫人の壮麗な屋敷で開催される慈善舞踏会の場面である。この屋敷は破壊活動組織のアジトになっている。主人公のバリーはそこに捕えられていた女性とともにその場から逃走しようとするが、敵はそれを阻止しようとする。しかし、そこには、第三者である舞踏会の客たちの視線がある。バリーも敵も、この視線の前で舞踏会のしきたりに厳格にしたがわなくてはならない。策謀は、表面的には舞踏会の状況に合致するかたちでおこなわれなければならない。女性を暴力的に連れ去ることはできず、ルールにしたがってダンスに誘うといった方法がとられる。

『北北西に進路を取れ』では、骨董品のオークション会場でソーンヒルがヴァンダムの手下たちから逃れられなくなる場面である。ソーンヒルはオークションの客のふりをするが、あえてオークションのルールに反するようなでたらめな値をつけるなどして乱暴狼藉をはたらく。会場を混乱させたため警察に捕えられ、結果的にその場からの脱出に成功する。オークションのルールには反しているが、第三者を前に「警察を呼ばせる」ためのルールを利用し、敵が手を出せないようにしている。

### 3 成長の物語

#### 3-1 鏡像段階とエディプス

『北北西に進路を取れ』には、もう一つ類似した状況が描かれているシー

ンがある。ソーンヒルとヴァンダムの手下たちがプラザホテルのエレベーターと一緒に乗っている場面である。このときも第三者である他の客たちがその場にいる。オークションのシーンと同様に三つの要素が絡んでいる。しかし、両者の間には一つ大きな違いがある。エレベーターには、ソーンヒルの母親も一緒にいるのである。母親の存在がこの二つの場面の意味をまったく異なるものにしていく。

ソーンヒルは、カプランが宿泊しているとされる部屋から逃げようとして母親とエレベーターに乗る。そこに追ってきたヴァンダムの手下たちも乗り込んでくる。ソーンヒルが、敵であることを伝えると、母親は彼らに「本当に息子を殺しにきたの？」と問う。エレベーター内は、人々の笑いつつまれる。母親は「殺し屋たちの無害さの証人」<sup>(29)</sup>になってしまう。

人間は「鏡像段階」と「エディプス」という二つのプロセスを経て「私」<sup>(30)</sup>になるとラカン<sup>(30)</sup>は考えた。人間の成熟には二度の「跳躍」が必要とされる。

人間は他の動物と比べて未成熟な状態で生まれてくる。生まれたばかりの子どもは、まだ自分と周囲の世界との区別ができていない。母親との一体のうちにあらぎ快適な状態にあるが、身体感覚は統一性を欠き「原初的不調和」のうちにある。この寸断されたばらばらの身体に統一性を与えるのが自分の「鏡像」である。子どもは生後六カ月くらいから鏡に映った自分の像に興味を抱くようになり、やがてそれが自分だと気づくようになる。この外部の鏡像との同一化により、統一的な視覚イメージとしての「私」がかたちづくられる。これによって、それまで欠けていた自己の統一的な姿と遭遇する。これが鏡像段階である。

しかし、鏡に映ったイメージは自分そのものではない。私ならざる「鏡像の私」を「私」と見立てることによって形成されたものを「私」と誤認しているのである。鏡像段階のようにイメージが支配する世界は「想像界」と呼ばれる。「私」の外部にある鏡像が「私」と同定されるなら、鏡像以外でも視覚的に現れるものは「私」と誤認される。「想像界」では、母親も「私」と同定される。鏡像段階における母子関係は想像的である。そして、想像的

関係という二項関係においては、いずれが本体（主人）でいずれが写し（奴隷）かを決定するものはない。「私」と鏡像は、主人性を争って相克的にぶつかりあう双数的関係（relation duelle）にある。この鏡像段階は言語の習得に先行している。

しかし、「私」と同定された母が不在となると、不在の私（母）と存在する私の間に差異が生まれる。「私」は「いない」。にもかかわらず「私」は「いる」。フロイトがとりあげた孫の「糸巻き遊び」は、そうした状況にあたる。子どもは「オーオーオー」と「ダー」という分節音声を発する。「いない私（母）」と「いる私」は、言語的分節化によって分裂する。「母親の不在」という喪失経験から、子どもは言語習得にいたる。

この言語習得を含む人間の社会化のプロセスが「エディプス」である。言語を学ぶというのは、その言語がどのように世界を分節化しているかを学ぶということである。子どもは、どの言語を習得するかを自分の意志で選択するわけではない。言語を学ぶには、その言語によってすでに分節化されている世界を受け容れるしかない。あらかじめ差異化されているシニフィアンの体系には、言語だけでなく表情など何かを指し示すものすべてが含まれる。このシニフィアンの場が、「象徴界」である。言語活動においては、シニフィアンの場を「共通する第三者（＝大文字の他者）」として受け容れるしかない。「私」は「他者」が使う言語の規則にしたがうしかない。それだけでなく、掟や秩序などの社会的規範にもしたがわなければならない。自ら能動的に選択したわけではないにもかかわらず、そのルールにしたがうしかないのである。

「象徴界への参入」は、社会的ゲームへの参加のプロセスである。子どもはそのゲームを選んだわけではない。気がついたら、そのゲームに「巻き込まれる」かたちで参加させられており、すでに定められているルールにしたがうしかない。言語や規範などの社会的ゲームのルールは、「父（Père）」と呼ばれる。「父」とは、現実の父親だけでなく、想像界における「母との癒着」に介入してくるすべての「第三者」のことである。それゆえ、子どもは

言語を習得することにより、「母」との癒着を「父」に断ち切られることになる。これが「エディプス」である。ラカンは、それを「父の否=父の名 (Non du Père / Nom du Père)」と表現する。母親との想像的癒合の禁止 (Non) と名辞 (Nom) の学習という二つの意味を込めた語呂合わせである。

鏡像段階の「想像界」のような無媒介的な直接的二者関係に対して、「象徴界」では第三項である「他者」による禁止と制裁がおこなわれる。「父の否=父の名」という父性的機能により、子どもの万能的な心性は傷つけられる。そのため、これは「去勢 (castration)」と表現される。去勢によって母子一体の融合状態に亀裂が生じ、父性的機能への畏怖を通じて、子どもは成長をはたす。象徴界に入るには、去勢により万能感を捨て、欲望を制限しなければならない。

『北北西に進路を取れ』は、ソーンヒルの成長物語である。プラザホテルのエレベーターのシーンでは、ソーンヒルは母親との想像的癒合のうちにある。まだ社会的ゲームには参加できていない。息子の車泥棒、酔っ払い運転、偽証、住居侵入という犯罪行為を指摘しながら、母親は「悪い子ね」というだけで咎めようとはしない。しかし、エレベーターの場面を最後に母親は画面に登場しなくなる。そしてオークションのシーンでは、ソーンヒルはゲームのルールを習得し、第三者を前にそのルールを利用して敵を封じている。

ジジエクは、ソーンヒルがこのゲームに「巻き込まれ」ていくプロセスにおける「父」の役割について語っている<sup>(31)</sup>。ソーンヒルの現実の父は映画には登場しない。ソーンヒルの生活は母に仕切られている。彼はプラザホテルで母に電報を打とうとした動作によってカプランと思い込まれゲームに「巻き込まれる」。カプランの抹殺を企てるヴァンダムは「脅威的な去勢する父」であり、ヴァンダムがなりすました外交官タウンゼントは「法と秩序の代理」である。そして、架空のスパイであるカプランを創作し、ソーンヒルにその名 (シニフィアン) を体現させることになった「教授」もまた、「少なくとも隠喩的な意味で、父的機能に結びついている」。ソーンヒルは、この

「三人の父親」の登場によって「母との癒着」を断ち切られる。三人の父によって母から引き離されたソーンヒルは、アメリカ合衆国大統領という「父」たちの巨大な石像の上で、「妻」となるイヴ・ケンドールの救出に成功する。その意味で、この物語はロジャー・ソーンヒルのビルドゥングスroman<sup>(32)</sup>である。

### 3-2 ト라우マの物語

SF映画『禁断の惑星 (Forbidden Planet)』(1956年)は、アルタイル第4惑星に移住したモービウス博士の無意識的欲動が増幅され物質化されて「イドの怪物」として人々を襲うという物語である。フロイトが「エス(イド)」<sup>(33)</sup>と呼んだ精神の深層には、本能的欲動であるリビドーがうごめいている。欲望は無意識下に抑圧されると、そのエネルギーを解放するために神経症などの症候としてあらわれる。無意識へと追いやられた心的過程が代理表象として回帰するのである。「イドの怪物」は、モービウス博士の抑圧された欲望の化身である。「エス」という術語は、ゲオルク・グロデックが用いたものであるが、彼は次のように述べている。「人間のなかには『エス』という何やら驚くべき力があって、それが、人間のすること、人間に起こることのすべてを支配しています」<sup>(34)</sup>。

内田樹は、このような「無意識の効果」は「『源氏物語』の時代から熟知されていた」という。「六条の御息所の嫉妬」は「人格の中に位置づけられないため」、<sup>(35)</sup>「生き霊」に化身して「葵の上」を襲う。そして『ゴーストバスターズ』(1984年)における「ゴースト」もまた三人の「博士」の「鬱屈した欲望の化身」である。ハリウッド・ホラー映画は、抑圧されたものが「不気味なもの」というかたちで回帰する説話群であり、「モンスター」や「ゴースト」は、トラウマや欲望の代理表象であるという。

映画『シンクロナイズドモンスター (Colossal)』(2016年)もフロイト＝ラカン的図式に基づいた作品である。この映画に登場するモンスター(怪獣)もまたトラウマの化身である。人が強いショックやストレスを引き起こす外



傷体験 (traumatic experience) をしたとき、それが精神的に適切に処理されないまま抑圧されると、その後の神経症的症状形成につながるとされる。戦争、地震、津波、火災などの経験やテロ、強盗殺人、レイプなどの犠牲者になることをきっかけとして発症するのが、心的外傷後ストレス障害 (PTSD) である。悪夢やフラッシュバックにより外傷的出来事が再体験されるほか多様な症状を示すが、耐えがたい苦痛を伴う症状は、対人恐怖、アルコール依存、自殺などのさらなる障害にも結びつく。

映画の冒頭、韓国ソウルに短時間、怪獣が出現する。これが主人公グロリアの子ども時代のトラウマの代理表象であることが、のちに明らかになる。物語は25年後のニューヨークから始まる。グロリアは、彼氏のティムとマンハッタン的高级アパートに同棲しているが、失業中でアルコール依存症。昼はテレビを見て過ごし、毎晩酔っ払っている。愛想が尽きたティムにアパートから追い出されたグロリアは、ニューイングランドの実家に帰るが、空き家となっており家具もない。幼なじみのオスカーと再会すると、バーを経営している彼は、家具を提供してくれたうえ、店のウェイトレスとして雇ってくれる。店は半分は新しく改装されているが、奥には昔のまま残され使われていないスペースがある。閉店後、グロリアは、そこでティムと彼の友人のガスやジョエルと朝まで酒を飲む。グロリアは、店の奥も使うよう提案する (ここはオスカーの隠された意識の反映でもある)。

公園を通過して帰宅すると、ソウルでは25年前と同様に怪獣が出現し暴れる。グロリアは最初デマだと思うが、ネット動画で怪獣の出現を確認する。グロリアには無意識に頭を搔く癖があるが、怪獣も同じ動作をしていることに気づく。それをきっかけに怪獣を自分と同定する。ネット動画の怪獣との同一化により「私」のイメージが形成される。まさに「鏡像段階」である。そして鏡像はネット上にある。「鏡像段階は決して乳幼児期だけにそのモデルを提供するものではない」<sup>(36)</sup>のである。

この映画ではインターネット上の世界と現実世界とが対比的に描かれている。グロリアは、オンライン記事のライターだったが、ウケると思っ

い気持ちで書いたことが問題となり「炎上」したらしい。大勢のアンチ (hater) に叩かれ、リストラされて失業しアルコール依存症になっている。その結果、ティムに追い出され何もない実家に帰ることになる。ティムには「田舎のバーならネット上のアンチの奴らに叩かれないな」と言われる<sup>(37)</sup>。

ラカンは「鏡像段階」にヘーゲルの「主人と奴隷の弁証法」をみる。「私」と鏡像は、いずれが主人でいずれが奴隷かを決する「双数的＝決闘的關係 (relation duelle)」にある。「承認」をめぐる相手かを殺すか自分が殺されるかしかない決闘である。しかも、両者は互いに依存的な関係にあり、主人となって奴隷を支配したとしても、奴隷の労働と承認なしには生きられない。それでも、双数的関係において生じた緊張 (不安、被害感) を解消するには、<sup>(38)</sup> 相手を抹消するしかない。

怪獣が出現するソウルは、グロリアにとってネット上の動画の世界ではない。「現実」ではあっても自分の生活する現実世界とは隔絶された世界である。グロリアは朝8時5分に公園の砂場に入ると、ネット動画の世界で怪獣となる。怪獣は周囲のビルなど足下をまったく見ずに歩く。その姿は、人々にまったく配慮せずネット記事を書いていたグロリアそのものである。

グロリアは自分が怪獣であることをオスカーたちに示そうとしたとき、ふざけた動作をしてヘリコプターを破壊しパイロットを殺してしまう。ウケると思って書いた記事の炎上の反復である。しかし、このときグロリアと怪獣 (鏡像) との直接的な双数的関係に、第三項としての他者が関与することになる。これにより鏡像段階の決闘的關係から抜け出す機会がもたらされる。他者 (社会規範) という第三の要素により、決闘の当事者は引き離される。他者の受け容れは言語習得を含む社会化のプロセス、すなわち「エディプス」である。グロリアは、韓国語の謝罪文を用意して、怪獣となってソウルの地面に謝罪の言葉を書く (このとき、ネット翻訳を利用せず現実世界の友人に韓国語への翻訳を依頼していることが強調される)。言語によるコミュニケーションの可能性が開かれたということであり、社会規範に則って謝罪という行為がおこなわれている。怪獣との想像的癒合は禁じられ、コミュニケーシ

ョン手段を手にして掟にしたがう。それゆえ、この映画はグロリアの成長物語である。

一方、オスカーは子どもの頃からグロリアを妬んでいた。グロリアは学校の物語の発表で毎年優勝していた。ニューヨークでライターとなったグロリアは、「町の出世頭」である。オスカーはグロリアの記事を全部読んでいたという。もちろん「炎上」したことも知っている。オスカー自身も「アンチ」の一人であったのかもしれない。しかし、彼は表面上「ナイスガイ」であり、田舎に戻ったグロリアを温かく迎えている。バーの奥の使われていなかったスペースは、彼の隠された意識の象徴である。それをグロリアは、使うように提案してしまう。潜んでいたオスカーの自己嫌悪と妬みが、ロボットに化身してソウルに出現する。オスカーは「ナイスガイはやめた」「やっとな俺にも主役が回ってきたんだ」と言う。

グロリアのトラウマはフラッシュバックを繰り返すが、抑圧により言語化されず、記憶として処理されないままにとどまっていた。しかし、オスカーの「化身」をきっかけに、記憶が甦る。グロリアが学校の課題として作った紙製のソウルのジオラマが通学時に風に飛ばされたとき、それを見つけたオスカーが妬みからジオラマを破壊したのをグロリアは目撃していた。そのときのグロリアの怒りが、25年前ソウルに怪獣として出現した。それが朝8時5分のことであった。その後、彼女の外傷体験は抑圧されてきたが、アルコール依存症となって田舎に戻り、オスカーと再会したことで、再び怪獣となり、同じ時間に繰り返しあらわれることになった。オスカーとおなじように、グロリアも成功者であるティムへの妬みと自己嫌悪に支配されていた。しかし、彼女はアルコールも怪獣になることもやめる。エディプスにおける「去勢」の結果である。

激しい怒りや妬みや自己嫌悪はネットの世界で「モンスター」となって暴れまわっている。それは「ネットのヘイターたちとも重な<sup>(39)</sup>ってくる」。 「鏡像段階」「言語習得」「去勢」を経たグロリアは成長し、トラウマを克服する。グロリアは、それまでネット上の世界でしかなかったソウルを現実世界とし

て引き受けることで、モンスターを倒すことに成功する。

## おわりに

「鏡像段階」と「エディプス」を経て人間は「私」になる。鏡像段階において、子どもは他者のイメージとの同一化を繰り返す。子どもは、その「中心」にいるのではなく、いわば他者の中で自己を生きている状態にある。その意味で、「私」の起源は「私」の外部にある。エディプスにおいて、子どもはシニフィアンの世界に参入させられる。言語の習得により他者とのコミュニケーションの可能性が開かれ、社会規範にしたがったふるまいがおこなわれる。これにより、「私」は他者との相互主観的関係のうちに生きることができるようになる。

精神分析は、無意識の分析による精神疾患の治療である。無意識は、エディプスにおいて巻き込まれることになったシニフィアンの織りなすシステムとして構造化されている。無意識下に抑圧された心的過程が精神疾患の症候としてあらわれるのだとすれば、「すべての精神の病は『シニフィアンの病』<sup>(40)</sup>と言ってよい」ことになるだろう。そして、「シニフィアンの病」は他者との関係の崩壊をもたらす。

現代の人間は、リアルな他者との関係だけでなく、ネット社会における他者との相互主観的関係のうちに生きている。「私」の起源となる外部は拡張されている。しかし、われわれの多くは、ネット社会に巻き込まれながら、社会化のプロセスをうまく通過できず、「シニフィアンの病」に罹っているのかもしれない。そうであるとすれば、ベアレント、ベイシエント、社員等のさまざまな「モンスター」の出現も、それと無縁ではないだろう。

### 〔注〕

- (1) Jacques Lacan, 'Le séminaire sur «La Lettre volée»', in *Écrits*, Seuil, 1966, pp.11-61. 『《盗まれた手紙》についてのゼミナール』 佐々木孝次訳 (『エクリ

- I』(弘文堂・1972年)), 5-80頁.
- (2) 内田樹『映画の構造分析——ハリウッド映画で学べる現代思想』(文藝春秋・2011年), 109頁.
- (3) スラヴォイ・ジジェク『ヒッチコックによるラカン——映画的欲望の経済』露崎俊和他訳(トレヴィル・1994年), 13頁.
- (4) 内田・前掲注(2), 11頁.
- (5) 川谷大治『トラウマと反復強迫』(2016年) available at (<http://kawatani.sblo.jp/article/174760506.html>) (last visited May 23, 2021). 川谷大治「外傷体験と自傷・解離」原田誠一編『不安障害, ストレス関連障害, 身体表現障害, 嗜癖症, パーソナリティ障害』(中山書店・2016年), 142-148頁.
- (6) フロイト『快原理の彼岸』須藤訓任訳(『フロイト全集17』(岩波書店・2006年)), 63頁以下.
- (7) 川谷・前掲注(5).
- (8) 小此木啓吾『映画でみる精神分析』(彩樹社・1992年), 48頁.
- (9) 同前. カヴァーニ監督の談話はプログラムから引用されたものである.
- (10) フロイト・前掲注(6), 113頁.
- (11) 鈴木晶「ザビーナ・シュピールライン——フロイトとユングのはざま」『ユリイカ』1985年10月号, 81-87頁.
- (12) フロイト『不気味なもの』藤野寛訳(『フロイト全集17』(岩波書店・2006年)), 36頁.
- (13) フロイト・前掲注(12), 30頁以下.
- (14) 難波江和英/内田樹『現代思想のパフォーマンス』(光文社・2004年), 292頁.
- (15) フロイト・前掲注(12), 32頁.
- (16) Lacan, op. cit., p.12. 邦訳, 9頁.
- (17) Ibid., p.35. 邦訳, 39頁.
- (18) Ibid., p.29. 邦訳, 31頁.
- (19) Ibid., p.30. 邦訳, 32頁.
- (20) 金子光茂「『盗まれた手紙』奪還の思考プロセス」『大分大学教育福祉科学部研究紀要』第36巻第1号(2014年).
- (21) Lacan, op. cit., p.29. 邦訳, 31頁.
- (22) 内田・前掲注(2), 131頁.
- (23) ヒッチコック/トリュフォー『定本 映画術』山田宏一他訳(晶文社・1990年), 127頁.
- (24) 内田・前掲注(2), 123頁.

- (25) 「カプラン」と同様に映画のタイトル“North by Northwest”もまた「シニフィエをもたないシニフィアン」である。北北西は英語では‘North-NorthWest’であり, ‘North by NorthWest’ という方位は存在しない。ヒッチコックは、ピーター・ボグダノヴィッチによるインタビューの中で「タイトルがこの映画の梗概を示している…コンパスには north by northwest などというのは存在しない」と述べている。Peter Bogdanovich interviews Alfred Hitchcock, 1963. available at <[https://www.industrycentral.net/features/directors\\_chair/bogdanovich\\_on\\_hitchcock\\_1963](https://www.industrycentral.net/features/directors_chair/bogdanovich_on_hitchcock_1963)> (last visited May 23, 2021).
- (26) ジジエク・前掲注(3), 112頁以下。
- (27) スラヴォイ・ジジエク『斜めから見る——大衆文化を通してラカン理論へ』鈴木晶訳(青土社・1995年), 329-330頁。
- (28) ヒッチコック/トリュフォー・前掲注(23), 90頁。
- (29) 内田・前掲注(2), 147頁。
- (30) 難波江/内田・前掲注(14), 327頁。
- (31) ジジエク・前掲注(3), 273頁以下。
- (32) 内田・前掲注(2), 149頁。
- (33) 町山智浩『「最前線の映画」を読む』(集英社・2018年), 96頁。
- (34) ゲオルク・グロデック『エスの本——無意識の探究』岸田秀他訳(誠信書房・1991年), 12-13頁。
- (35) 内田・前掲注(2), 160頁以下。
- (36) 福原泰平『ラカン——鏡像段階(現代思想の冒険者たち 第13巻)』(講談社・1998年), 92頁。
- (37) 町山は, グロリアを演じたアン・ハサウェイ自身が「ハサヘイターズ(ハサウェイ嫌い)」によって「同じ目にあった」ことを指摘している。町山・前掲注(33), 94-95頁。
- (38) 斎藤環『その世界の猫隅に』(青土社・2020年), 83-84頁。
- (39) 町山・前掲注(33), 97頁。
- (40) 小出浩之『シニフィアンの病』(岩波書店・1999年), 3頁。