

『ブラック・スワン』の精神分析的解釈の試み

伊 集 院 敬 行

2021年10月

島根大学法文学部紀要言語文化学科編 島大言語文化 第51号 抜刷

島根大学法文学部

『ブラック・スワン』の精神分析的解釈の試み

伊集院 敬 行

はじめに

バレエの『白鳥の湖』では、一人のバレリーナが純粹で無垢な白鳥であるオディット姫と、官能的で邪悪なオディール姫の両方を演じ分ける。『ブラック・スワン』(Black Swan, 2010)は、ダーレン・アロノフスキー監督(Darren Aronofsky, 1969~)がこのことに着想を得て、『白鳥の湖』の主役に抜擢された主人公ニナの内面の分裂を、白鳥としての自分と黒鳥としてのリリーや自分の分身との対立として描いた映画である。では、こうして描かれるニナの内面の分裂とはどのようなものだろうか。

それはエディプス・コンプレックスの再演としての思春期の少女の内面の分裂である。ただし、その分裂は幼児の両親に対する愛憎半ばする感情のことだけではない。エディプス期においては本当に心が分裂する。『自我とエス』(1923)や『続・精神分析入門』(1932)でフロイト(Sigmund Freud, 1856-1939)は、人間の心をエス—自我—超自我の三つの機能(審級, agency, instance)からなる構造とし、この心的構造がエディプス・コンプレックスの克服後に初めて確立すると考えた。つまりエディプス期の幼児、および思春期の少年少女の心の分裂は、エディプス・コンプレックスと心の構造化の双方によって引き起こされる。

では、『ブラック・スワン』におけるエディプス・コンプレックスと心の構造化とはどのようなものだろうか。一見して分かるように『ブラック・スワン』は、女の子のエディプスを描いた物語である。母エリカと対立し、父としてのルロイが望む理想の黒鳥になろうとすることで、少女だったニナは大人になってゆく。また本論で詳しく見るように『ブラック・スワン』では、ニナ本人が自我を、ルロイが超自我を表象することに加え、ニナが見る「分身」の幻覚や彼女の「鏡像」としての登場人物が、「エス」や「自我理想」や「理想自我」を表象することで、エディプス・コンプレックスの克服によって構造化されてゆく少女の心の中が描かれている¹。したがって『ブラック・スワン』では、

分身や鏡像という仕掛けが、主人公ニナのエディプス・コンプレックスとその克服という表の物語（母子関係に父が介入する物語）と、自我としてのニナを中心に描かれる心の構造化という裏の物語（「エス」、「エス—自我」、「エス—自我—超自我」へと心が段階的に構造化されてゆくプロセス）を重ね合わせていると言えるだろう。

言うまでもなく、心を物語の舞台として、心の諸機能をそこに登場する人物として表現することで、主人公の内面を描く作品は珍しいものではない。そしてそれゆえそのような作品にはしばしば分身が登場する²。だが、分身や鏡像のテーマに加え、ニナの狂気が本作を特徴づける。それは女兒のエディプス・コンプレックスの凄まじさ、その再体験としての思春期の少女の内面の凄まじさである³。これは一般的な男児のエディプス・コンプレックスの物語が、父を乗り越える試練とその達成として描かれるのとまるで違う⁴。

一体なぜ、少女が大人になることはこうも凄まじいのか。『ブラック・スワン』の精神分析的解釈を通し、女兒のエディプス・コンプレックスの再体験としての思春期の少女の内面がどのようなものか、そして本作がそれをどのように表現しているかを考察したい。

1. 鏡像段階の幼児としてのニナ、ニナとエリカの鏡像関係

ニナの家は母エリカと二人きりの母子家庭で、エリカはそのすべての愛情をニナに注ぐ過干渉な母である。だが、その愛情は純粋にニナのためを思っているものではない。実はエリカもかつてバレリーナで、自分の果たせなかった夢を娘に託している。つまり、エリカは娘を自分の願望を叶える道具にしている⁵。そしてそれを可能にするのが、エリカの気分屋な性格である。機嫌が良いかと思えば、急に不機嫌になる母の矛盾した態度は、ニナを混乱させ、彼女をエリカに縛り付けてしまう（いわゆるダブルバインド）。こうしてニナは常に母親に怯えながら、母のお気に入りになるべく、母親の欲望の対象としての白鳥に同一化するしかなくなってしまう。

ニナとエリカのこのような関係には、ラカン（Jacques Lacan, 1901-1981）が唱えた「鏡像段階」の幼児と母の関係の誇張した形を見ることができよう。鏡像段階とは生後6-18か月の乳幼児が、母の眼差しに導かれて自身の鏡像に同一化することで、この鏡像への同一化のような「惚れ込み」の感情に基づく「なりたい自分」のイメージを「理想自我」（ideal ego, ideal self）という。

ちょうどその頃、母との間に距離を感じ始めた子は、母の関心を取り戻すべく、母の欲望の対象になろうとする。そして彼女の視線の先に自身の鏡像を認めた子は、それを母の欲望の対象とみなし、同一化する（子は母の欲望を欲望する）。このとき子の心に大きな変化が起こる。鏡像への同一化は、神経系が未発達のために「寸断された身体」を生きる子に個としてのまとまりの感覚を与え、この全体性の感覚が「自我」のもとになる。つまり鏡像は「エス」（リビドーの貯蔵庫）のうごめきでしかなかった幼児に、自分という感覚を作り出すのである。もちろん子が母の欲望を満たすことはなく、したがってかつての一体感が回復することはない⁶。また、たとえ一体感が回復できたとしても、すでに自分という感覚を得た子にとって、それは自分を失う恐ろしい体験になるだろう。こうして子は母の欲望という謎に振り回され、身動きが取れなくなってしまう。

この袋小路から子を救い出すのが父である。だが、父が不在の家庭で、エリカは母の欲望という謎でニナを鏡像段階に閉じ込めている。このような母による娘の支配がよく表れているのが、ニナがプリマに選ばれたことを知ったエリカが、彼女を祝福するために巨大なケーキを買ってきて切り分ける場面である。日々の節制をしなければならぬバレリーナにとってケーキは大敵だろう。エリカが大きくケーキを切り分ける様子を見ながらニナが、「大きくしないで」、「緊張して胃が縮んでいるの」と言う。すると突然エリカは気分を害し、ケーキを丸ごとごみ箱に捨てようとする。それを見たニナは慌てて「ごめんなさい」と言い、エリカを宥めようとする。するとエリカは機嫌を直し、クリームを指に取ってニナに差し出す。ニナは躊躇しながら、エリカの指ごとクリームを舐め、「おいしい」と言う。それを見たエリカは満足そうに大きな声で笑う。一方、ニナはそんな母の様子を窺うように眺める⁷。

この場面が示すように、エリカはその不純な愛情によってニナを縛り、彼女にいつまでも従順な子供のままでいることを強要している。調子の狂った法としての母の欲望という命令のもと、ニナはいつまでも汚れを知らない白鳥でいなければならない。クリームをなめるニナの様子がまるで親鳥から餌を啄む雛鳥のようであることや、ニナの自室が白やピンクのぬいぐるみで溢れていることや⁸、ニナの着る服が前半では白やピンクであることは、エリカの歪んだ欲望の反映だろう⁹。ニナにとってエリカの欲望の対象が自身の鏡像となるように、エリカの欲望に同一化するニナもまた、エリカにとって自身の欲望を映し

出す鏡でもある。つまり、二人は合わせ鏡のように互いで互いを映し出している。

2. 父としてのルロイの登場

だが、子供はいつまでも籠の中の鳥のままではいられない。なぜなら母親から与えられた白鳥という仮面の下で、ニナの性衝動としてのエスのうごめきが始まるからである。それは父の介入がないままに育ったニナにとって、遅れてきたエディプス期のきっかけとなる。

このエディプス期とは、母子の不安定な関係に父が介入し、子に安定がもたらされる時期である（2 - 5歳）。うごめくエスとそれに圧倒される自我という不安定な構造しかなかった前エディプス期の幼児の心に父の権威が取り入れられると、「超自我」という機関が自我から分化・生成する。そしてこの超自我が自我と連合し、エスに対して禁圧的な力を及ぼすようになると、幼児の心はより安定したエス—自我—超自我という構造が出来上がる（第二局所論、もしくは構造論）。こうしてエスのうごめきは抑圧され、心はひとまずの安定を得る（潜伏期、6 - 12歳）。しかし、思春期の性的成長が潜伏期にあったエスを刺激するようになると、心の構造の再構成が始まる。したがって思春期の少年少女の心に生じる混乱は、エディプス期の幼児の心の混乱が再開・再演されたものということになる。

本作の冒頭でニナが見た夢は、上述のような彼女の性衝動の目覚めを告げるものである。夢の中でニナは、はじめは少女のような衣装を着て踊っている（これは鏡像段階に閉じ込められている幼児、もしくは潜伏期の少女のイメージだろう）。そこにファリックな角をはやした猛々しい悪魔ロットバルト（Rothbart）が登場し、ニナを翻弄する。そしていつの間にかニナの衣装は『白鳥の湖』のオディット姫のものに変わっている。

『白鳥の湖』はオディットとジークフリードの恋物語なのだから、この夢はまさに思春期の到来を意味する。それは、それまでとりあえずの均衡を保っていたエリカとニナの間に、母子の切断としての「去勢」をもたらすものである。一般に精神分析において去勢とは、母に密着する子、とりわけ男児をそこから切り離すために父が「おちんちんをきるぞ」と脅すことされる。だがそれは、父が不安定な母子関係に介入して本当に両者を切り離し、そこから子を救い出すことでもある。本作でこの父の役割を果たすのが、ニナの所属するバレエ団の監督ルロイである。ニナの性の目覚めと彼の登場は、ニナにその欲望を

母からルロイへと向け変えさせたのである。

この母から父への欲望の向け変えが、女兒のエディプス・コンプレックスの始まりとなる。ここでエディプス・コンプレックスについて確認しておこう。エディプス・コンプレックスとは、異性の親に愛情を抱く一方で、同性の親を排除しようとする感情のことである。ただし、このエディプス・コンプレックスの形成の過程は男女非対称で、それゆえ男女の心の構造も別のものとなる。はじめ、男児も女兒も母に欲望を向けているのは同じである。次にそこに父が登場する。このとき男児は父を自分と母親の関係を邪魔する者と考え、これを排除しようとする（母を娶り、父を亡き者にする）。これが男児のエディプス・コンプレックスである。だが、そのような感情を抱いたことで父に罰せられるのではないかと怯えた男児は、母への欲望を諦め、父への同一化を進める（去勢不安とそれによるエディプス・コンプレックスの抑圧）。そしてこのとき父の権威が内面化されると、男児には強固な超自我が形成される。

では、女兒のエディプス・コンプレックスはどうだろうか。父の登場は、女兒にその欲望を母から父へと向け変えさせる。なぜなら男児と違っておちんちんがない女兒は、自分と同じくペニスがない母を軽蔑し、また自分をそんな風に産んだ母を恨み、その愛情を父に向けるからである。こうして女兒はまず父からペニスを与えられたいと願い、さらにこの願いは父との間に子というペニスの等価物を得たいという願いへと代替される（ペニス羨望）。これが女兒のエディプス・コンプレックスである。ただし、男児のエディプス・コンプレックスが去勢不安ゆえに強く抑圧されるのとは違って、すでに去勢されている女兒にはそのようなことはなく、女兒のエディプス・コンプレックスは一生涯緩やかに続くことになる。また、すでに去勢されているがゆえに女兒にとって父の権威はそれほどでもなく、女兒には男児ほどの強固な超自我が形成されない¹⁰。

このように男女のエディプス・コンプレックスは非対称である。だが、男児であれ女兒であれ、まず母親に愛情を向けるのは同じであり、その後、男児は母への愛情を断念して父への同一化を進め、女兒は母親を軽蔑して父に愛情を向ける。とすれば、「母離れ」と「父の受け入れ」という意味では両者は同じ道を歩んでいる。しかし、フロイトの理論にはエディプス期の男児と女兒がともに辿るこの同じ道を指す言葉がない。フロイトのエディプス・コンプレックスの定義——異性の親を愛し、同性の親を憎む——に従うなら、「母離れ」と

「父の受け入れ」は、男児にとっては「エディプス・コンプレックスの終わり（克服）」であり、女児にとっては「エディプス・コンプレックスの始まり」になる。問題はこれに留まらない。厳密にはこれはフロイトがエディプス・コンプレックスの克服を心的構造の形成の原因として説明することと矛盾する。というのもこの説明では、エディプス・コンプレックスが生涯緩やかに続くこととされる女児には、その心を構造化する機会がないことになってしまうからである。

このような問題や矛盾が生じた理由は、フロイトが心的構造の形成のプロセスを男児の場合で考えたこと、そして女児の超自我を弱いものと考え、その理由を説明しようとしたことにある。このようなことから本論においては「エディプス・コンプレックスの克服」を、母子切断としての「母離れ」（父による去勢）と「父の受け入れ」（超自我の形成）と緩く捉え、その意味では男児も女児も同様に経験するものと考えたい。この場合、両性とも、父の権威が内面化されて超自我になると、これが自我と共同することで、エスの活動としての幼児性欲は適切に抑圧されるようになる¹¹。

3. 理想自我としての分身との出会い

先に本論は登場人物の関係を、子—母—父として理解した。では、今度は本作の人間関係を、上述のような心的構造の形成のプロセスを反映したものとして見てみよう。この場合、映画の冒頭のニナは、未だ母の欲望に捕らわれた女児の自我である。また、ルロイは父なる超自我に相当する。そしてそうだとすると、ベスとリリーは超自我の命令を具体的なイメージにした「自我理想」（ego ideal, self-ideal）だと思われる¹²。

この自我理想とは、超自我が示すべき自分の姿や在り方、自己が一致すべき手本や模範のことである。これは「こうなりたい」と自我が惚れ込んだ理想自我と違って、「こうあるべき」、「こうあってはならない」という超自我の命令がイメージになったものである。ベスとリリーはルロイがニナに彼の理想として示す女性なのだから、彼女たちはニナにとって自我理想である。そしてこの自我理想は自我にとって新たな鏡像となる。なぜなら自我理想もまたイメージであるがゆえに、理想自我を改変し、そこに取り込まれてゆくからである。

こうしてベスや黒鳥的女性のリリーは、ニナにとって白鳥に代わる新たな鏡像となる¹³。事実、ニナがベスの物——口紅、たばこ、爪やすり、イヤリング

といったもの¹⁴——を盗み、ルロイを口説くためにその口紅を塗ったり、そのイヤリングをつけてパーティや練習に出たりする。これは鏡像的な同一化において、自我が対象のある特徴だけを取り込むことに一致する。またニナが地下鉄ではじめてリリーを見かけたとき、最初、彼女が自分そっくりに見えたこと（ニナの主観ショットに映る最初のリリーは、リリー役のミラ・クニスではなく、リリーの格好をしたナタリー・ポートマンである¹⁵）、そのときリリーとニナの動きがアクション繋ぎでシンクロすること、またリリーに誘われて夜遊びした後、ニナがリリーとセックスすることには、自我と鏡像とのナルシズム的な関係を見ることができらるだろう。

このように自我理想としてのベスやリリーが、白鳥に代わるニナの新たな鏡像=理想自我となる一方で、ニナは父としてのルロイの理想に適う女性になるべく、その欲望の解放に取り組む。それは母の欲望の対象としての白鳥に同一化していたニナの自我と、黒鳥としてのニナのエス（性衝動、幼児性欲としてのリビドー）との対立になる。劇中ではそれが、本編で大きく分けて五回起こるニナと分身の遭遇のうち、最初の三回として表現されている。

自分の分身と出会うというニナの幻覚は、映画冒頭、抜き打ちのオーディションのあった日の帰り道で初めて起こる。オーディションが出来なかったせいで不機嫌なニナは、帰宅中、母から掛かってきた電話を無視する¹⁶。するとニナは自分とそっくりの、しかし幾分か大人びた黒いスーツ姿の自分の分身とすれ違い、啞然とする。オーディションが出来なかったのは、娘が父のお気に入りになりそこねたことを意味する。そしてニナが母の電話を無視したのは、女兒の母への嫌悪である。つまり、ニナのこのような行動の根底には、女兒のエディプス・コンプレックスがある。そしてそうだとすれば、このときニナが出会う大人びた自分の分身は、抑圧しなければならない性衝動の表象、エスの表象である。

次に分身が登場するのは、ニナがお風呂に入る場面である。湯槽に浸かりながらニナはオナニーをしはじめ、次第に水の中に身を沈めてゆく。そしてニナが絶頂を迎えそうになると、またも大人びた分身が現れ、ニナに覆い被さる。ここで水面上が意識、水面下が無意識だとするなら、この場面はニナの自我がエスのうごめきに身を任せていると理解できる。また、このとき水面上に分身が現れニナを見返すのは、自我がエスに飲み込まれそうになっていると理解できる。この分身の登場に驚いたニナは、慌ててオナニーをやめる。するとニナ

は指先に血が付いているのに気づく（のちにこの血は背中のものであることが示されるが、一瞬、我々はそれがオナニーによるものかと思ひ、どきりする。性器から血が出るのが初潮や処女喪失を思わせることから、このようなあいまいな演出は意図的なものだろう）。知らないうちにニナは背中を掻きむしっていたらしい（劇中で何度も暗示されるように、背中はニナの性衝動の出口である）。お風呂を出たニナは、これ以上、背中を傷つけないように爪を切る。だが、そのとき鏡に映ったのはまたしても分身のニナで、ニナはその分身に指先を切られてしまう（これは去勢を思わせる）。

三度目に分身が登場するのは、夜遊びからリリーと帰宅したニナが、彼女とセックスするときである¹⁷。ニナは横たわり、リリーの愛撫に身を任せ、絶頂を迎える。そしてニナの満足を確認したリリーは体を起こし、ぐったりしているニナの方を見る。すると突然リリーだったはずの人物が大人びたニナに変わり、本物のニナの顔を枕で塞ぐ。これも二度目の分身の場面と同じだろう。ニナが絶頂を迎えたあと、リリーが分身のニナになって自分自身を見返し、枕で顔を塞ぐのは、ニナの自我がエスに飲み込まれたことを表している。

一度目の分身との遭遇では、分身はニナの性の目覚めを告げる。二度目、三度目の遭遇では、分身はニナが性欲を解放しようとするときに現れ、彼女を圧倒する。これがニナの黒鳥化の原因である。ニナの自我がついにエスの衝動を抑えられなくなり、エスに取り込まれたとき、ニナは完全に黒鳥化してしまう。それは公演の最中に起こる。ではこのときニナは、ルロイの言葉通り「自分を解放」(Lose yourself!, Let it go!)¹⁸したのだろうか。

4. エスの解放と「女らしさ」の獲得

だが、ルロイはこのようなニナの黒鳥化を望んでいたわけではないと思われる。というのも、前半と後半ではルロイのニナへの態度が全然違うからである。ルロイの態度の変化を確認しよう。前半のルロイは、ニナにオナニーを命じたり、ダンスしながらニナを愛撫したり、「ダンスが固い!」、「解放しろ」と発破をかけたりして、彼女の自我から白鳥の仮面を取り除こうとする。しかし、それは簡単なことではなく、ルロイの要求に合うダンサーになろうともがくニナの苦悩は、本作の見どころの一つになっている。

このように前半のルロイには、ニナを導く師、父としての側面がある。だが、後半のルロイには、ニナの苦しみが理解できない。ニナに厳しく当たった

り、性的な誘惑をしたりしていたルロイが、あるときから彼女に文句を言わなくなる。夜遊びの翌日、遅刻してきたニナにルロイは何も文句を言わない。本番前日の練習で、ニナは不出来を責められると思って恐る恐るルロイの顔を見ると、ルロイは親指を立てている。どうやらこの頃には、ルロイはニナのダンスの仕上がりに満足しているようである。

ニナの黒鳥化が、ニナが彼女の白鳥の仮面の下に抑圧してきた性衝動と向き合ったことを意味するのなら、それが完全に解放されるのは公演の最中である。しかし、ルロイはリハーサルの時点ですでに満足している。とすれば父なるルロイがニナに要求していたものは、ニナが試みてきたエスの解放ではなかったということになる。そもそも超自我は自我に力を貸し、エスの無軌道な動きを制御する機関なのだから、超自我が自我にエスを解放することを要求するのは、その機能に反している。

したがってルロイの言葉「自分を解放しろ！」(Lose yourself)は、文字通りに受け取らなければならない。それは鏡像の閉域(母の次元、イメージの次元)から自我= selfを解き放ち、父の次元(法の次元)へと歩みを進めよ、ということである。そしてこの父の次元への参入は、少年少女に「男らしさ」と「女らしさ」を獲得させる。とすればルロイの言う「欲望を解き放て」とは、「女として成熟せよ」という意味だと思われる。では、なぜ父の次元への参入が、少女を成熟した女性へと導くのだろうか。それは女性が言語の獲得をその身体に演出できないからである。長くなるが、言語の獲得を身体に演出するときに生じる性差を確認しよう。

ラカンによれば、去勢とは、母子を切り裂き、子の母への欲望を断念させることである。そしてこの去勢を執行するのが言語である。なぜなら言語は一枚のヴェールとして機能するからである。ヴェールとしての言語は、子が求める母をその向こうに置くことで、子の「母の欲望は何か」という問いに終止符を打つ。ヴェールの向こうには何もない。だがヴェールの隠すという身振りが、その向こうにあるものを仄めかす。子はそれに触れようとする。だがヴェールに遮られ、子は母に触れることはできない。こうしてヴェール=言語は、子が母と再会するのを保証しつつ、その再会を永遠に延期する。

子と言語のこのような関係は男女とも同じである。ただし、これを身体に演出する仕方は男女によって異なってくる。男児にとってエディプス・コンプレックスの抑圧は、自体愛の対象としてのペニスを去勢から守ることであ

る。それゆえ男児にとってペニスは言語の獲得の記念碑となる。この特別な意味を帯びたペニスである「ファルス」を「持つ」こと、すなわち言語の支配を強く受けることが男児の「男性らしさ」を形成してゆく。たとえば男性の理屈っぽさはそのひとつだろう。

一方、男児と違って女兒は、言語の獲得をその身体に演出できない。そこで女兒はヴェールになることでファルスを保持している振りをする。こうして女兒にとって「外見」と「身体」は、自身の存在とでも言うべきものとなる。また、女性がヴェールになるということは、女性が根源的な空虚を抱えることでもある。しかし、ヴェールの向こうにあるものを追いかける者、とりわけ男性にとって、ヴェールとしての女性はそこに母なるものを宿す者として、その欲望を引き付ける存在となる。

したがって父が女兒に命じるのは、言葉を獲得すること、「語る主体」(sujet parlant) となることで、母の欲望を映す鏡であることをやめ、美しいヴェールとしての女性らしい外見と身体で他者を魅了せよ、ということになる。劇中、ルロイがニナに「魅了せよ」(Seduce us. Not just the Prince, but the court, the audience, the entire world.) と言うのは、エスをむき出しにすることではなく、ヴェールになることとして理解しなければならない。

では、リハーサルの時点で、ニナは美しいヴェールになっていたのだろうか。もちろんそうではない。ニナが去勢を引き受けて語る主体となり、美しいヴェールとなるのは、後で考察するように映画終盤でニナが自分の分身と刺し違える場面を待たねばならない。では、どうしてルロイは、未だ去勢を受け入れていないニナのバレエに満足しているのだろうか。

おそらくニナは、リリーやベスといった父のお気に入りとしての自我理想を新たな鏡像として取り込んだことで、ひとまずの成長をしたのだろう。そしてそれはそれでルロイを満足させたのだろう。リリーが自分の代役をするのを取り下げてほしいというニナにルロイは、「君は苦しんだ。だが見事に開花した」(I know it's been a struggle. But you just had a breakthrough this morning) と応える。しかし、自我理想にせよ理想自我にせよ、これらは自我を覆う見せかけの仮面、鏡像にすぎず、超自我の形成が不十分なニナの心は不安定なままである。そして今度はエスに代り、鏡像がこの不安定な自我をめがけてやってくる。こうしてニナの所有とコントロールを巡って自我と鏡像が対立する。それが四回目と五回目の分身の登場である。

5. 鏡像との闘い

四回目の分身の登場は本番前日に起こる。その始まりは、衣装合わせのときに鏡に映った自分と実体の自分との間に生じたずれであった。まるでニナの目を盗むかのように、鏡の中の自分は背中を搔く。背中が痒いのは彼女のエスが意識へともがき出ようとしているからであり、背中を搔くのは彼女の自我がそれを制御しようとしていることを示している。そして衣装合わせが終わったころ、そこにリリーがやってくる。リリーはニナの代役に抜擢されたのだった。それを知ったニナは、リリーが自分の役を奪ってしまうのではないかと怯えて取り乱し、ルロイにリリーが代役になるのを取り消して欲しいと頼む。だがルロイはそんなニナを理解できず、ただ彼女に優しい言葉をかけるだけであった。こうして精神的に追い詰められたニナは、本番前日であるにかかわらず夜遅くまで一人練習に励む。すると突然、停電¹⁹が起こる。暗闇の中で目を凝らすと、ルロイとリリーが愛し合っている。まずリリーがニナを見返し、次にルロイが悪魔へと変身してニナを見返す。これはニナが得るべき父の愛情をリリーに奪われることであり、したがってこのことはニナの自我が鏡像に乗っ取られることを表している。そしてこのあとに分身の幻想が現れる。

混乱したニナは深夜にベスの病室を訪ね、彼女が眠っている傍で彼女から盗んだものをテーブルに並べはじめる。するとベスが目覚める。自分の物を盗んでいたことを非難するベスにニナは、「今なら気持ち分かる。役を取られそうなの」、「あなたのように完璧になりたくて」(I was just trying to be perfect, like you.)と言う。だが、ベスは自分を「中身はない」(I'm nothing.)と応え、爪やすりで自分を傷つけ始める。爪やすりがベスの頬を貫通する(空虚のイメージ)。驚いたニナがそれを止めようとする、ベスの顔はニナに変わる。慌てて家に帰ると、キッチンの暗闇にベスの病院着を着た自分がある。混乱したニナは母親の部屋に行く。すると泣き声が聞こえる²⁰。ニナは「ママ!」と言いながらドアを開ける。するとエリカが描いたニナの肖像画が、「私の番よ!」と叫んでいる。そこにまたもやベスの恰好をした自分が現れる。だが、それは母親を見間違えたらしい。一瞬、正気を取り戻したかのように見えたニナであったが、今度は自分が本当に黒鳥化する。眼は赤くなり、背中から黒鳥の羽が生え、膝が鳥のように逆関節となって曲がると、ニナはバランスを崩し、ベッドに頭を打ち付け、そのまま意識を失ってしまう。

ニナの肖像画は、これを描いたのが母エリカであることから、ニナにとって

は同一化すれば母との一体化を叶えてくれるはずのもの、すなわち母の欲望の対象である。そしてそれゆえニナにとってこの肖像画は、「自分=自我」というものを確立させる鏡像と同じ働きをするものである。しかしここでは肖像画は、「私の番よ!」と叫びながらニナを圧倒・迫害している。これはニナが母の欲望に振り回されていること、そしてニナの自我を作り出した鏡像が、ニナと対立しはじめたことを意味するだろう。また、先に確認したようにベスが自我理想であることから、この場面に現れるベスの恰好をしたニナの分身も鏡像(理想自我に取り込まれた自我理想)だろう。ニナの自我は鏡像に乗っ取られようとしている。そして、そんな弱った自我を目がけてエスが現れる。もはやニナの自我ではエスを抑えることはできない。こうして自我に代わってエスがニナを支配するようになる。これがニナの黒鳥化である。したがって先に分析した三つの分身がエスを表象していたのと違って、ここに現れるニナの分身は鏡像であり、ニナ自身はエスに振り回される自我である。

このような自我と鏡像、自我とエスの争いはまだ終わらない。本番当日、目が覚めると傍に母親がいてニナを見張っている。エリカはすでに劇場に連絡し、ニナの体調が悪いと言って出演を断ったという。それを聞いたニナは激昂し、母の制止を振り切って家を出ようとする。「良い子のニナはどこにいったの?」(What happened to my sweet girl!?)と言って引き留めようとするエリカに、ニナは「そんなのはいない!」(She's gone!)と返し、劇場に向かう。一方、劇場ではルロイは、ニナが出演できないという知らせを受け、リリーを代役にして公演の準備を進めている。そこにニナが現れ、楽屋はざわめく。だがルロイはニナに任せることにする。こうして本番が始まる。その出だしの出来はさんざんだった。ニナは控え室に逃げ込むように入ると、そこに黒鳥のコスチュームを着たりリーがいてニナをあざ笑う。そんなりリーを鏡越しに睨むニナの主観ショット。そしてカメラが実体のりリーにパンすると、なんとそこにはりリーではなく黒鳥のコスチュームを着たニナがいる。

この五回目の分身の登場は、ついにニナの自我が鏡像に乗っ取られてしまったことを表している。白鳥のイメージを脱ぎ捨て、黒鳥のイメージを纏っても、結局他人のイメージに自我が飲み込まれるのは同じである。りリーだった自分の分身は、「私の番よ!」と言いながらニナの首を絞める。一方、首を絞められていたニナは黒鳥のようになる。鏡像に乗っ取られたことで、自我がエスを抑圧できなくなったのである。二人はもみ合い、姿見の鏡が割れる。そし

てニナもまた「私の番よ！」と言って自分の分身にガラスの破片を突き立てる（鏡像VSエス）。すると自分の分身だったものはリリーに戻る。慌ててニナはリリーの死体をトイレに隠し、ステージに向かう。

先の演技と打って変わって、その演技は観客を圧倒するものであった。ニナがリリーを刺したとき、ニナの自我を閉じ込めていたリリーという鏡像は破られ、ニナの自我は解放されたのだろう。だが、子に自我というまとまりを与える鏡像は、自我を閉じ込めるとともに、一方で自我を強固にするものでもある。リリーという鏡像を失ったことに加え、未だ超自我の形成が不完全なニナの自我にはエスを抑えることはできない。もはやニナの黒鳥化は止められない。それはリビドーのほとぼしりである。恍惚の表情を浮かべながら踊るニナは観客から大喝采を受ける。そしてニナはルロイにキスをする。

6. 去勢の受け入れと心的構造の完成

興奮冷めやらぬまま楽屋に戻ったニナは、トイレから流れ出るリリーの血をタオルで塞ぎ、次の出番に備えて白鳥の化粧を始める。するとそこに殺したはずのリリーが楽屋に現れ、ニナを絶賛する。慌ててトイレを見るがそこにリリーはいない。ニナは恐る恐る自分の腹部を見る。なんとそこには傷口がある。ニナはリリーではなく、自分を刺していたのであった。自身の腹部に開いた傷からガラス片を取り出すと、ニナは泣きながら白鳥の化粧を続ける。

この腹部にファリックなガラスの破片を見つけることが、娘が父からファルスを与えられることだとすれば、そのガラスの破片は「父の名」、「象徴的ファルス」を意味するだろう。つまり、ニナが腹部に傷を負うことは、言語の獲得とそれがもたらす去勢を表している。言語は子と母の絆を断ち切り、母の欲望の対象としての鏡像に囚われている子をそこから解放する。そしてこのことが超自我の形成による心の再構造化を完成させる。

女兒にとってそれは、ヴェールとなって「女らしさ」を得ることでもある。ニナもこの道を辿る。美しいヴェールとなったニナのダンスは観客を魅了する。階段を登り、観客の方を見る。そしてその中に泣きながら自分を見つめる母の姿を認めると、ニナもまた泣きながらマットにダイブする。この落下、そしてこれに続くニナの死は、ニナが去勢を受け入れて母と別れ、父なる次元へとその歩みを進めたことで、彼女の心的構造が再編されたことを強調する。このとき子供であったニナは死に、大人として生まれ変わる。

かつてのニナは、ルロイが言うように単に「正確な」ダンサーにすぎなかった（I see you obsess, getting each and every move perfectly right.）。それはニナが母の差し出すイメージを鏡のように繰り返すしかできなかったからだろう。ルロイはそんなニナに、「抑えるだけでは完璧さに到達しない」（Perfection is not just about control. It's also about letting go.）という。「抑えるだけ」とは鏡像で自我を縛り付けることだろうか。それとも自我でエスを抑えようとするのだろうか。

ルロイが前者の意味で言ったことを、ニナは後者の意味として捉えた。そしてニナはその両方を解放する。鏡像を打ち破り、エスの暴走に身を任せた後、去勢を引き受けたことでニナの心には、エス—自我—超自我という、エス—自我より安定した構造が構築された。それは去勢、言語の獲得によってもたらされるものであり、女性にとってそれは、ヴェールとなり「女らしさ」を獲得することでもある。美しいヴェールとなることでニナはその向こう側のものを光り輝かせる。それこそ父としての、超自我としてのルロイが求めていたものである。こうしてニナはエスを抑圧するか、開放するか二者択一ではなく、超自我の力を借りることでリビドーの放出を適切に調節できる心的構造を作り上げたのである。

終わりに

ここまで本論は『ブラック・スワン』を、エディプス・コンプレックスと心の構造化の再開・再演としての思春期の少女の内面の葛藤として考察してきた。だが、思春期は単なるエディプス・コンプレックスの再開・再演ではない。口唇期、肛門期、男根期という名前が示すように自体愛的であった幼児の性欲は、思春期に入ると、身体的性的成長と心的構造の再構成による「男らしさ」、 「女らしさ」の発展とが相まって、互いの性器を用いた対象愛的なものへと変わる（性器期）。

ニナもこの道を進む。ラストシーンでニナは、恍惚の表情を浮かべて「完璧」（I felt it. Perfect.）と言う。これはニナのエディプス・コンプレックスの克服であり、心が再構造化されたことであり、性的に成長したことを示している。女兒のエディプス・コンプレックスでは、女兒は父との間でファルスの代理として子を授かろうとする。とすれば映画のラストシーンは、二人の子としての作品が完成したことを示している²¹。

註

- 1 このテーマを強調するかのように本作には無数の鏡が登場する。
- 2 たとえばエドガー・アラン・ポー (Edgar Allan Poe, 1809-1849) の「ウィリアム・ウィルソン」(William Wilson, 1839) では、分身は主人公の良心が人間の姿をして現れたとされることから、この分身は超自我を表象していると言える。
- 3 たとえば『ミリオンダラー・ベイビー』(Clint Eastwood, *Million Dollar Baby*, 2004), 『愛を乞うひと』(平山秀幸監督, 1998年), 『嫌われ松子の一生』(中島哲也監督, 2006年), 『八日目の蟬』(成島出監督, 2011年) など、女の子のエディプス・コンプレックスが見られる作品において、主人公たちは壮絶な人生を歩む。
- 4 たとえばアーシュラ・K・ル＝グウィン『ゲド戦記』をアニメ化した『ゲド戦記』(宮崎吾朗監督, 2006年) には、エディプス・コンプレックスのテーマ(父殺し)も分身のテーマも主人公の心神喪失も描かれるが、全体を通して描かれる主人公の心理は、自分の未熟さに対する歯がゆい思いであって、狂気ではない。
- 5 その一方でエリカはニナの成功に嫉妬しており、ニナが白鳥の湖の主役に抜擢されてからは、彼女につらく当たるようになる。
- 6 すでに言葉をしゃべる母の欲望の対象は、言語というヴェールの向こうにあるどこにもないものである。一方、子は、目に見える物の中から母の欲望の対象を探している。したがって子が母の欲望を満たすことはない。
- 7 このような母親の支配は、ちょうどこのケーキを切る直前の場面で、エリカの描いているニナの肖像画——これもまた母の欲望を反映したイメージ、鏡像——の眼が、ニナの動きを追うように動くことにも見られるだろう。
- 8 ニナの部屋に数多あるぬいぐるみの多くは白色やピンクだが、いくつかは黒鳥など黒いものがまじっている。これもまたニナの性の目覚めを示すものである。
- 9 母エリカをはじめ、本作の中で「おとな」たちは、黒を基調とした衣服を纏っている。
- 10 超自我を父や去勢の脅しが内面化したものと考えたら、確かに男児の方が強い超自我が形成されることとなる。だが、現実にはエディプス期以前の排便教育や、家庭での躾けや、兄弟関係、就学期における社会性の獲得など、超自我の形成にはさまざまなものが関与すると考えられる。このようなことから超自我を去勢する父を内面化したものとする説明は、純粹に理論的なものだと思われる。なお、エディプス・コンプレックスや女兒のそれについては、『精神分析入門』(1917)の第13章「夢の太古性と小児性」、第20章「人間の性生活」、21章「リビドーの発達と性の体制」を参照。
- 11 なお、ここでいう父は実際の父のことではなく、両親が体現する社会の法や規範のことである。また超自我は狭義では法の次元であるが、広義では母の欲望の次元を含む場合もある。
- 12 追い詰められたニナは、ルロイの視線がリリーに向いているように感じはじめ、本番前日には二人が愛し合っているのを目撃する。
- 13 夜遊び以降、それまで白やピンクだったニナの服装はグレーになり、ぬいぐるみは捨てられる。
- 14 冒頭でニナは、ベスが去った彼女の部屋で口紅を盗む。だが、ニナは他にもいろいろなものをベスから盗んだようである。交通事故に遭ったベスの見舞いのあとに戻った楽屋で、ニナはベスから盗んだものを並べる。そのとき彼女が並べるのは、たばこ、爪やすり、口紅、香水か何かが入った小瓶である。また、スランプに陥り、主役を誰かに取られるのではないかと疑心暗鬼に陥ったニナが、罪悪感にかられ、ベスのところに盗んだものを返すとき、ニナが病室のテーブルに並べるのは、おそらく謝罪の手紙、ダイヤモンドが付いたイヤリング、口紅、小瓶、爪やすりである。なお、劇中ニナがつけるイヤリングは二種類

ある。はじめから登場する金属片のドロップタイプ（耳たぶから下にぶら下がるタイプ）の他に、スタッドタイプ（耳たぶにビタリとつく動きの無いタイプ）がある。これがベスのものだろう。二回目の病室のシーンで、テーブルにニナが置くイヤリングはスタッドタイプのものに見える。だが、盗んだものを当人の前でつけるはずがないとすれば、パーティ中にニナが付けていたスタッドタイプのイヤリングは、ベスのものではないことになる。しかし、パーティから帰宅したとき母エリカが、ニナが見知らぬイヤリングを付けているのに気付くことから、そのイヤリングはやはりベスのものでなければならない。また、最初にベスの見舞いに行くとき、病室に入る前にニナは、スタッドタイプのイヤリングを外す仕草をする。このことからやはりスタッドタイプのイヤリングはベスのものだろう。

- ¹⁵ このときニナは、自分そっくりの女性が隣の車両にいるのをガラス越しに認め、目が離せない。実は、彼女は新しいメンバーのリリーで、会ってみると髪の色以外、リリーとニナの容姿と性格はまるで違っていた。にもかかわらずニナがそんなリリーを自分と見間違えたのは、リリーがニナの自我理想、もしくは理想自我であることを示している。なお、鑑賞者にとってはこの髪の毛の類似のせいでも、髪を下したニナをリリーと見間違えそうになる。また、痩せて面長で色の白いナタリー・ポートマンと丸顔で肌が褐色のミラ・クニスが分身関係であることは、ルイス・ブニュエル (Luis Buñuel, 1900-1983) の二人一役で有名な『欲望のあいまいな対象』(*Cet obscur objet du désir*; 1977) でのキャロル・ブーケとアンヘラ・モリーナが象徴する女性の内面の分裂を連想させるものとなっている。
- ¹⁶ このときの着信音は普通の着信音であるのに対し、夜遊びのときに母から電話が掛かってくるときの着信音は『白鳥の湖』のテーマに変わっている。
- ¹⁷ ニナがリリーと繰り出した夜のクラブで踊るシーンで、クスリによる幻覚か、まわりの人物がすべてニナの顔になったり、黒鳥のニナや悪魔がいたりなどしている。本論が論じるように『ブラック・スワン』が心の構造化を描いたものだとすれば、クラブは心であり、ニナは自我であり、ニナの分身や黒鳥や悪魔は自我理想、理想自我、エス、超自我だろう。
- ¹⁸ 「let it go」の「it」は何を指すのだろうか。「it」は、何かを直接的に「それ」と示すのではなく、「相手の感情、思考、意識」などを漠然と意味し、その意味は、文脈の中で理解される。本番前の楽屋でルロイはニナに「The only person standing in your way is you. It's time to let her go. Lose yourself.」と言っていることから、ルロイのいうitとはself=自我だと思われる。一方で、Let it go!のitを「それ」=Esだと理解するなら、この言葉は「無意識を解放せよ」となり、確かにニナはそうしたと言える。
- ¹⁹ 停電は、ニナのダンスが上手く行かず、ルロイが叱りつけるときも起こる。二度起こるこれらの停電はニナの不安定な心を反映しているようである。
- ²⁰ ニナがベスの見舞いから帰ると、エリカが泣きながらニナの絵を描いているのを見る。エリカは自分の元から旅立とうとするニナを思っ泣いて泣いているのだろう。ラストシーンで観客席のエリカが泣いているのも同様だと思われる。
- ²¹ オリジナル・サウンドトラックによれば本作のエンдрールに流れる楽曲のタイトルは、「白鳥の歌 (ニナに捧ぐ)」(A Swan Song (For Nina))。Swan Song は“最期の作品”という意味を持つので、ニナにとっての「死」が連想される。それはニナが幼児としては死に、大人として生まれ変わることである。また、ラカンが論じるように、語る主体となることで人が死を知るとすれば、ラストのニナの死は、彼女が語る主体となったことを示してもいる。