

Title	エディプスの物語としての『ラ・ジユテ』のデザイン： 何が映像をデザインするのか
Author(s)	伊集院, 敬行
Citation	デザイン理論. 78 P.21-P.35
Issue Date	2021-07-31
Text Version	publisher
URL	http://hdl.handle.net/11094/83329
DOI	
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

エディプスの物語としての『ラ・ジュテ』のデザイン 何が映像をデザインするのか

伊集院 敬 行

キーワード

クリス・マルケル, 『ラ・ジュテ』, 映画, 精神分析, ジャック・ラカン
Chris Marker, *La Jetée*, Film, Psychoanalysis, Jacques Lacan

はじめに

1. 自由連想としての『ラ・ジュテ』の時間旅行
2. 強迫観念の正体としての自分の死と去勢
3. Fort / Da としての女の瞬き
4. 死の欲動の反復強迫としての円環する時間
むすびに

はじめに

映画の場合、その舞台装置や視覚効果やタイトル・クレジットではなく、映画それ自体がデザインの語で語られることは少ない。しかしデザインという語が、工業化されていく社会に我々がどう向き合うべきかという問題意識から要請された言葉だとすれば、映画こそデザインの語で語られるべきだろう。だが、おそらく誰もがそう感じるように、デザインの語で映画を語ることは難しい。なぜ、我々はそのことにこうも困難を覚えるのか。そしてもし、デザインの語で映画を語るなら、そのデザインとはどのようなものか。本稿はこのような問いの答えの一つを、クリス・マルケル (Chris Marker, 1921-2012) の代表作『ラ・ジュテ』 (*La Jetée*, 1962) に求めたい。というのもマルケルは北米版 DVD に同封された冊子 (2007) において、デザインの語を用いて本作を次のように語っているからである。

それは一編の「自動記述」のようにして生まれました。私は自分がまだ完全に理解していない物語の写真を撮影しました。そのパズルの断片としての写真の数々は編集で一つになりました。そしてそのパズルをデザインしたのは私ではありません¹。

この発言の初出は、フランス版 DVD の発売に合わせて行われた『リベラシオン』誌の質

本稿は、第 242 回研究例会 (2020 年 9 月 26 日, オンライン) での発表にもとづく。

問に、マルケルが e-mail で答えたインタビュー記事である（2003 年 5 月 5 日）。マルケルはこれを北米版 DVD の冊子のために自ら英訳した。その際、マルケルは原文の dessiner の語を design と訳している。このことは、我々デザインを研究する者にとって重要だと思われる。というのもフランス語圏では dessiner は「描く」と「デザインする」の両方を意味する語であるため、マルケルがこれをデザインと訳したことは、彼がこの映画の編集をデザイン的な行為だと考えていたことを示しているからである。

また、この発言でマルケルが編集を自動記述にも喩えていることも重要だろう。周知のように自動記述 (écriture automatique, automatic writing) とは、シュルレアリスムの詩人ブルトン (André Breton, 1896-1966) が文学の新たな創作方法として考案したもので、フロイト (Sigmund Freud, 1856-1939) の精神分析の技法である自由連想 (free association) にヒントを得て編み出されたものである。とすれば『ラ・ジュテ』はマルケルの自由連想によって語られたものであり、精神分析的な解釈が可能な文学作品——マルケルは本作をフォト・ロマン (写真小説) と呼んでいる——ということになる。

では、「そのパズルをデザインしたのは私ではない」とは、どのような意味だろうか。それは二つ考えられる。一つ目は『ラ・ジュテ』の制作がマルケルの意識的な行為ではなく、彼の無意識的な行為であるという意味である。そしてもう一つはその無意識がマルケルのものだけでなく、編集をしたジャン・ラヴェル (Jean Ravel) の無意識でもあるという意味である。そしてこの二つの答えを組み合わせるなら、一つのパズルとしての『ラ・ジュテ』をデザインしたのはマルケルその人の自我ではなく、集団の無意識ということになる。

このようにマルケルは自作の映画をデザインの語で語りながら、そのデザインが自由連想のようなものであり、そのデザインの主体が、意識的、合理的な思考を司る主体としての「私」=自我ではなく、無意識の主体、しかも集団のそれであることを仄めかしている。したがってマルケルの言うデザインの意味を問うには、『ラ・ジュテ』を精神分析的に解釈する必要がある²。これは『ラ・ジュテ』の建築にも似た構造美を明らかにするだろう。そして本稿はこの分析を踏まえ、マルケルの言うデザインに、デザインの概念を拡張・発展させていく手がかりがあることを指摘したい。

1. 自由連想としての『ラ・ジュテ』の時間旅行

『ラ・ジュテ』の精神分析的解釈に先立ち、まず、あらすじを確認しよう。

第三次世界大戦前夜、少年だった主人公は、オルリー空港で崩れ落ちる男とそれ見て驚愕する女の様子を偶然目撃し、その光景に囚われてしまう。ほどなくして大戦が勃発。放射能を避けるためにシャイヨー宮の地下で暮らすことを余儀なくされた人々は、支配階級となっ

た科学者たちによって生活はもちろん、夢までも監視されていた。一方、科学者たちは荒廃した世界を復興させるために必要な物質やエネルギーを調達しようと時間旅行を試みる。だが、それはことごとく失敗に終わる。時間旅行とは大人のまま違う時間に生まれ変わることであるため、精神の弱い被験者はそのショックによって死ぬか発狂してしまうのである。そこで科学者たちは主人公を時間旅行の被験者に選ぶ。なぜなら主人公は少年時代に見た光景に固執しているからである。違う時間の記憶を強く持っている者なら、そこに送られても死んだり発狂したりすることはないと科学者たちは考えた。果たしてその目論見は成功する。主人公は時間を遡り、強迫観念の光景の中の女と出会う。そして時間旅行を繰り返すうちに二人は互いに愛し合うようになる。次に科学者たちは主人公を未来に送り込む。そして未来に着いた主人公は未来人を説得し、物質やエネルギーを手に入れ、現在に戻ってくることに成功する。だが、彼はあまりにも知りすぎてしまった。科学者たちにとって主人公は不都合な人物でしかなく、彼は科学者たちに軟禁される。そこに未来人が現れ、彼を仲間にする申し出る。しかし主人公はそれを断り、彼女の待つ過去に戻してくれるよう、未来人に頼む。未来人は主人公の願いを聞き届け、彼は過去に戻る。そしてオルリー空港の人ごみの中に彼女を見つけた主人公は、彼女の元に駆け寄る。だが、そこに科学者が待ち構えていた。科学者に撃たれた主人公は、遠ざかる意識の中で自身の強迫観念の正体を知るのであった。

以上があらすじである。このあらすじから分かるように、『ラ・ジュテ』は典型的な男児のエディプスの物語である。主人公—女—科学者の関係は、子—母—父の関係に相当し、主人公が一度目は目撃者、二度目は当事者であるという違いがあるものの、冒頭と結末で繰り返される空港の出来事はいずれも母に近づきすぎた子が父に罰せられること、すなわち去勢である。つまり『ラ・ジュテ』は、去勢不安を十分に克服せず、エディプス・コンプレックスを抱えたまま成人した男性がもう一度去勢を体験し直す物語である。そして時間旅行はこれらの二つの去勢的体験を同じ出来事に重ね合わせる役割を果たしている。

だが、それにしてもこの時間旅行は奇妙である。というのもこの時間旅行が夢を見るようにしてなされるからである。まず主人公はハンモックに横たわり、注射を打たれる。次に主人公はケーブルの繋がったアイマスク状の装置を装着する。そしてしばらくすると主人公は苦しみはじめ、ついに気を失う。そのとき主人公は時空を移動する。一方、時間旅行先から現在への帰還はそれがアイマスクを外した主人公の主観ショットとして表現されるように、夢から覚めるようになされる（17：58頃）。

一般的な時間旅行ものでは、タイムマシンを使うにせよ主人公自身の超能力によるものにせよ、時間旅行者はその身体ごと時空を移動する。しかし、『ラ・ジュテ』の時間旅行者は、現在にその身体を残したまま時間旅行をする。かつて見た忘れがたい光景（見知らぬ男の死）

が実は自分自身の未来（自分自身の死）だったという悲劇の時間旅行 SF を描くためなら、通常のタイムマシンや超能力による時間旅行という方法でも可能である。一体なぜマルケルはこのような不自然な時間旅行の方法を『ラ・ジュテ』で採用したのだろうか。

通常の時間旅行で語ることでできる物語のために、わざわざ不自然な方法を用いる理由はない。にもかかわらずマルケルはそうしている。とすればそうすることこそ、彼の目的だったと思われる。ではその目的とは何か。それは夢を通して過去を再体験することを描くことだと考えるのが自然だろう。夢を通して時間を遡り、忘れていた記憶を思い出す。これはまさに精神分析の技法の「自由連想」である。おそらくマルケルは時間旅行を自由連想として描こうとした。これを確認するために、まず精神分析の大まかな治療原理を確認し、次にこれと『ラ・ジュテ』の時間旅行の方法とを比較しよう。

精神分析とは、ヒステリー症状が無意識に抑圧された経験や感情や思考が身体に現れたものであるという仮説に基づき、抑圧されたものを意識化することでその症状を取り除くことを試みる治療法のことである。心が原因で症状が生じるのなら、症状をどれほど観察しても、その原因にたどり着けない。そこで精神分析は夢に注目する。というのもフロイトは夢を、無意識に抑圧された感情や体験を表す文章の各語をそれに似た発音の他の語で置き換えたものが、さらにイメージに翻訳されて意識に現れたものと考えたからであった（置き換え）。またフロイトは、夢では一つのイメージが同時に複数の物を表す場合があり、ときにそこでは対立するものが共存するとも考えた（圧縮）。

とすれば夢には抑圧されたものの内容を知る手掛かりが無数にあることになる。そこで分析家はまず、患者を長椅子に寝させてリラックスさせ、連想の赴くままに自身が見た夢について語ってもらう。このとき分析家は患者が語ったことを文字通りの意味で捉えるのではなく、それを判じ絵（rebus）のようにして解釈して患者に助言を与える。こうして患者が自身の無意識に抑圧されていたものを自分で意識できるようになると、抑圧が原因で生じた症状は取り除かれる。以上が精神分析の大まかな治療原理である³。

では、これと『ラ・ジュテ』の時間旅行の方法とを比較しよう。『ラ・ジュテ』ではハンモックに横たわった主人公が、科学者たちの注射とアイマスクによって過去に遡る⁴。これは自由連想中の患者と精神分析家に相当する。このとき主人公は、長椅子に横たわりながら見た夢について語る患者である。一方、自由連想ならぬ時間旅行のあいだ、主人公をそのそばで見守っている科学者は、患者の背後でその語りに耳を傾ける精神分析家である。そしてこの時間旅行の果てに主人公の強迫観念の正体が明らかになるのは、自由連想によって過去に遡り、患者がその身体症状の原因となった体験を思い出すことに相当する。

また、『ラ・ジュテ』の時間旅行それ自体にも自由連想を思わせる描写がある。たとえば主

人公がはじめて過去に遡るとき、ナレーターは「様々なイメージが告白するように出てくる」、
「様々な映像が交差する。まるで記憶の博物館だ」と述べる。これは自由連想中に夢を思い出すことに当てはまるだろう。そしてこの時間旅行が自由連想なら、主人公と女がデートをする場所が博物館であるのはその訪問先にふさわしい。なぜなら無意識も博物館も過去を記録・記憶する場所だからである。

以上のことからマルケルが本作で奇妙な時間移動の方法を採用したのは、時間旅行を精神分析の自由連想として描くためだったと考えられる。では時間旅行の果てに明らかになる強迫観念の正体としての主人公自身の死とは何か。

2. 強迫観念の正体としての自分の死と去勢

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経験を告白することにフロイトは出会う。はじめフロイトはこのような早すぎる性体験のトラウマが患者を苦しめていると考えた。これを「誘惑説」という⁵。だが、たくさんの患者と接するうちにフロイトは、患者が語る出来事が必ずしも本当にあったことではないことに気づく。そこでフロイトは誘惑説を捨て、子がその両親との関係の中で覚えるより普遍的な子供の心理である「エディプス・コンプレックス」と「去勢不安」の概念を打ち出すことになる⁶。つまりフロイトは早すぎる性体験ではなく、エディプス・コンプレックスと去勢不安が症状の原因であるとその考えを変えたのである。

では、エディプス・コンプレックスと去勢不安とはどのようなものか。まずエディプス・コンプレックスとは、子が異性の親に愛情を向け、同性の親を憎むことである。男児の場合のそれは、母と交わり、父を亡き者にするという欲望のことである。だが、そのような欲望を抱いた男児は、その罰として、自身の大切なおちんちんを父に切られるという恐れを抱くようになる。この恐れが去勢不安である。そこで男児はおちんちんを保持するために、母への欲望をいったん断念し、父への同一化を進める（エディプス・コンプレックスの克服）。こうして男児は父が体現する法を受け入れて小さな父になり、未来に父のように母を所有することを目指すようになる。一方、女兒の場合、いつかおちんちんが生えてくると思っていた女兒は、すでに去勢されていることを知ると、そのことに劣等感を感じるようになる。そして自分同様去勢され、自分をそのように生んだ母を軽蔑し憎むようになった女兒は、愛情を母から父に向け、父に愛されることでおちんちんの等価物としての子供を得ようとする（ペニス羨望、エディプス・コンプレックスの始まり）。いずれにせよ母と二人だけの楽園にいた子は、第三者である父の登場により母との絆を断ち切れ、社会へとその歩みを進める⁷。

ところでフロイトはこの父による男児への罰を去勢としたが、ラカン（Jacques Lacan, 1901-1981）は母と子の絆の切断を去勢と考えた⁸。このようにフロイトとラカンとでは去勢の説明の仕方は違うが、いずれの場合も去勢は母を失うという結果を子にもたらす。この去勢を受け入れることで子は、言うなれば母の世界である母子二人だけの楽園の住人としては死に、父の世界である法の支配する世界、すなわち社会に生まれ直す。

このエディプスの三角形を劇中の登場人物に当てはめてみよう。すると、すでに確認したように主人公が子、女が母、そして科学者が父となるだろう。この場合、冒頭のオルリー空港の場面で幼少の主人公が傍観者として目撃した、女に駆け寄る男がピストルで撃たれて崩れ落ちるという光景は、男児のエディプスの願望の成就を阻む去勢に相当する。そしてそうだとすれば、その後、彼が囚われたこの光景は、去勢の幻想的表現としての「隠蔽記憶」（screen memory）である⁹。

この隠蔽記憶とは何か。「狼男」の症例を取り上げ、これを説明しよう。この狼男という名前の由来は、患者が3歳6ヶ月くらいのときに「白い狼」が登場する象徴的な夢を見たことにある。フロイトはその理由を、幼少の狼男が両親の性交——「原光景」（primal scene）——を目撃し、これを去勢の現場と考えたからだと説明する。こうして狼男にとって去勢は単なる脅しではなく現実のものとなる（心的現実）。そしてこれに怯えた狼男は、彼が見た白いネグリジェを着た母と父の後背位の性交という光景と、童話に出てくる狼とを組み合わせ、数匹の白い狼がこちらをじっと見つめるという幻想を作り出す。この幻想のおかげで狼男は去勢という現実を直視せずに済むようになる。だが、今度はこの幻想が狼男を悩ませ始める¹⁰。

狼男が見たこの幻想が隠蔽記憶である。この隠蔽記憶という幻想は、抑圧すべき記憶から作り出され、それを隠す覆いとしてある。そしてこのような狼男の幻想にある隠蔽記憶としての役割は、『ラ・ジュテ』の主人公の強迫観念にも見られるだろう。狼男の幻想が去勢の場面であるように、空港の場面もまた去勢の場面として理解できるものであった。また、狼男の幻想から去勢の意味が抜け落ちているように、主人公の強迫観念からも自分の死、すなわち去勢の意味が抜け落ちている。なにより冒頭で主人公が、彼の強迫観念に登場する女の顔を本当に見たのかどうか、それは来るべき狂気を生き抜くために自分が作り出したものではないかと自問するのは、このイメージが隠蔽記憶であることを暗示している¹¹。

以上のことから主人公の強迫観念は、オルリー空港の出来事にある去勢という意味を覆い隠す隠蔽記憶であると言えるだろう。そしてこのことは映画のいくつかの細部の意味を明らかにする。たとえば劇中に数多く登場する首の欠けた彫刻や首だけのそれは去勢を意味するだろう。また、この空港の出来事が第三次世界大戦前の平和な時代と大戦後の荒廃した時代に挟まれるようにしてあることは、母と二人だけの楽園にいた子が去勢を受け入れ、法が支

配する父の世界としての社会に移行することにも重ねられるだろう。オルリー空港で両親と飛行機見物を楽しんでいた少年は、まるでこの事件がきっかけであるかのようにして始まった戦争を経て、放射能に汚染された世界で科学者の法の下に生きなければならない。そして去勢の舞台が空港であることは、劇中に鳥のイメージが何度も登場することと結びつく。というのも母なる超自我は、しばしば鳥として表象されるからである¹²。

フロイトによれば超自我 (super ego) とは、両親と彼らの子に示す社会的規範が子に取り入れられたもので、いわゆる良心の声のことである。一方、ラカンはこの超自我をフロイトがしばしば混用する理想自我、自我理想、超自我の語を用いて三つに分ける¹³。それぞれ理想自我はラカンのいう鏡像段階の「鏡像」に、自我理想は父の「法」に、そして超自我は「母の欲望」に相当する。鳥として表象されるのはこの母の欲望としての超自我である。では母の欲望とはどのようなものか。

母に依存して生きるしかない子にとって、何よりも大切なものは母の愛である。そして愛を求めることは欲望されることを欲望することである。だから母の愛を得るために子は、彼女の欲望とは何かと問い、その対象に同一化することで母の欲望の対象になろうとする。もちろん子が母の欲望を満たし、かつての母子一体の状態に戻ることはない。母の欲望という謎に答えはなく、それゆえ子にとって母は、底なしの欲望、調子の狂った法として現れる。これが鳥として表象される。その理由はおそらく、母の欲望=超自我の命令が子にはあたかも頭上からの意味不明な声として聞こえるからだろう。

この調子の狂った法としての母の欲望は鎮められなければならない。そうしないと子は母の欲望に飲み込まれ、得たばかりの自我——母の欲望を問う中で幼児が鏡像に同一化したことで得た「私」(自我, moi)——を失ってしまう。そこでこれを防ぐために父が登場する。父の法が母の欲望に取って代わることでそれは鎮められる。こうして母子は切り離され、子に安定がもたらされる。とすれば頭上に巨大な鉄の鳥が飛び交う空港は、子が去勢される場所にふさわしい。しかし、後に空港で見た光景が主人公の強迫観念となったように、主人公のエディプス・コンプレックスは十分に抑圧されないままに留まる。そしてこれこそが主人公が時間旅行者に選ばれた理由である。過去への執着としてのエディプス・コンプレックスを抱えているがゆえに、主人公は時間旅行の適格者となった。しかし、母なる彼女との逢瀬としての過去へ時間旅行は父なる科学者によってたびたび中断され、そのたびに主人公は現在という父なる世界に引き戻されることになる (17:58, 19:53, 23:37 頃)。

このように『ラ・ジュテ』の過去への時間旅行は、自由連想によるトラウマ探しであると同時にエディプス期への退行、すなわち法という父なるものの支配からの脱出と、母なるものへの回帰としてもある。未来人からの仲間にするという誘いも断るように、主人公の願

はあくまでも過去=母に戻ることである。しかし最終的に主人公は去勢を受け入れる。それが最後の空港の場面である。この二度目の空港の場面で自身の強迫観念の光景を自ら演じる時、主人公はようやくその正体を知る。ここに至り隠蔽記憶は取り払われ、主人公は去勢と向き合うのである。

3. Fort / Daとしての女の瞬き

前章で考察したように、主人公が時間旅行で過去に戻り、強迫観念の中の女とのデートを重ねることは、単に自由連想であるだけでなく、それによる彼のエディプス期への退行、すなわち母なるものへの回帰でもある。とすればそのクライマックスはベッドでまどろむ女の場面である（19：48頃）。女が目を覚ますまさにそのとき、彼女は瞬きをしながらこちらを見る。ほとんど静止画で構成されている本作は、このとき突然動き出す。この静から動への変化は父の法の支配からの解放、すなわち言葉に分節されて硬直した父の世界から、言葉の要らない流動的な母なる世界への回帰を意味するだろう。この場合、女のこの眼差しは母の慈愛の眼差しである。しかし一方でこの眼差しには不安や無気味さも感じられる。このように女の眼差しは両義的であり、我々の心をはげしく揺さぶってくる。だがそれにしても一体なぜ、この眼差しはこれほどまで我々の心を揺さぶるのだろうか。

その理由はこの場面が劇中で唯一動く映像であるからだけでなく、ここで動くのが眼の瞼だからでもある。ラカンによれば、眼差しは消えたり現れたりすることで子を言語=父に導く。ラカンがこの眼差しについて論じるのは、「フロイトの無意識における主体の壊乱と欲求の弁証法」¹⁴（1960）や1964年のセミナーを採録した『精神分析の四基本概念』¹⁵（1973）である。これらの論考の中でラカンは、「乳房」、「糞便」、「声」、「眼差し」を取り上げ¹⁶、「快感原則の彼岸」（1920）に登場する糸巻きとともに「対象 a」として論じる¹⁷。そこでまず「快感原則の彼岸」においてフロイトがした彼の孫の糸巻き遊びについての解釈と、ラカンがそれをどのように理解し直したかを概観する。次にそれを踏まえて眼差しについて説明し、最後にこれを女の瞬きと比較することでこの場面を考察しよう。

「快感原則の彼岸」でフロイトは、「オー」と「ダー」の声を発しながら糸巻きの投擲と引き寄せをするという「いないいない」遊びに興じる自身の孫について考察する。観察からフロイトはこの遊びを次のように理解した。現実には自分の思うようにならない気まぐれな母の現前と消失という受け身の体験に苦しんでいたフロイトの孫は、糸巻きを母に見立ててそれを放り投げたり、引き寄せたりする遊びをすることで、その受け身の体験を能動的な体験に置き換え、これにより母の不在による欲望の断念を克服しようとしている。そして「オー」はドイツ語の「fort」から、ダーはその「da」から借用された音であった¹⁸。

ラカンはこの遊びが糸巻き単体でなされるのではなく、「オー」と「ダー」という記号の対と結びついて行われていることに注目する¹⁹。先述したようにフロイトの孫は大人の使う言語を真似て、糸巻きを放り投げるときに「オー」、それを引き寄せるときに「ダー」の語を発しながら、母親の不在と現前を糸巻きという記号で再現する遊びをした。したがって「オー」は母親がそこにいること（見当たらない、どこかにいる）、そして「ダー」は母親がそこにいること（見えている）を表していると考えられる。そして両者を比較すれば、「オー」は「ダー」に比べて劣った状態を意味する記号ということになるだろう。

だが「オー」と「ダー」の記号それ自体を比べても、どちらかがどちらかに勝っているということはない。それゆえ「オー」と「ダー」の発声が交互に繰り返される時、この二つの記号の下で二つの優劣のある状態が等価なものとして捉え直される。このとき「オー」は糸巻きが「見当たらない」、「欠けている」という視覚的な「無さ」から、「目に見えるものとしては存在しない」という「無さ」へとその意味を変える。また「ダー」は糸巻きが「見えている」ではなく、「存在する」にその意味を変える。そしてこの糸巻は母を表すのだから、「オー」と「ダー」の意味するものの変化とともに糸巻きが表す母もまた、「見当たらない者」から「目に見えるものとしては存在しない者」に、いわば「この世の者」から「あの世の者」になる。これがこの世で子が母と出会うことを不可能にする（母子の切り離しとしての去勢）。しかし、その一方で言語は母の残した形見、痕跡として、子と母との再会の可能性を未来に残しもする。もちろんそれはあくまで可能性にすぎない。

ここまで述べたことをヴェールに喩えて説明し直してみよう。一枚のヴェールを張ると、その向こう側に何かがあるように感じられる。ここではヴェールが言語（「オー」と「ダー」）、ヴェールの向こう側が糸巻きの消えたあとに言語によって縁どられる空間（ゼロ記号）、そしてヴェールの向こうの空間にあると感じられるが実はどこにもないものが、はじめに糸巻きに託され、次に言語によってあの世の者となった母（対象 a）である。裏も表もないメビウスの輪が切り裂かれて二面に分けられるように、分かちがたく結びついていた母子は父なる言語により切り裂かれ、一枚のヴェールの裏と表に隔てられる。子はこのヴェールの向こうにいる母の眼差しに惹きつけられる。だが、このときヴェールは二人が出会うことを禁止する法として機能し、子はその前にたたずむしかない。

この糸巻きと同じく、乳房、糞便、声、眼差しもまた、母の一部であったり、母を呼び寄せるもので、いずれも子にとっては現れたり消えたりするものである。それゆえこれらもまた「ない」と「ある」のような対の語を引き寄せる。では『ラ・ジュテ』において現れたり消えたりするものとは何か。主人公にとってそれはまさに女であり、その眼差しである²⁰。これが去勢の再体験を主人公にもたらす。今一度、女の眼の瞬く場面を確認しよう。この場面

では鳥の鳴き声が次第に大きくなり、女が瞬くときに最大になる。そしてその途端、科学者のショットに変わり、それと同時に鳥の鳴き声はびたりと止む。このように女の眼差しは、母の慈愛の眼差しであると同時に、子に去勢をもたらす恐ろしい眼差しである。しかし女の瞬く眼差しが科学者のショットに切り替わるように、子を混乱させる気まぐれな母の欲望は言語という父の法に取って代わる²¹。

4. 死の欲動の反復強迫としての円環する時間

今後、主人公が選ぶ道は父の世界に留まるか、母の世界に戻るかの二つに一つである。父の世界に留まるということは去勢を引き受けるということであり、これは母と共にいる者としては死ぬことを意味する。ではもし禁止を侵犯し、ヴェールの向こうの母のもとへと赴くなら、一体何が起こるのだろうか。ヴェールの向こう側にほめかされていた母であったが、ヴェールを超えてそれに触れようとすれば、実はそのようなものがどこにも無いことが暴露される。そうすると母の眼差しから放たれる魅力の光は消え、その眼差しは主体の存在意義を奪う恐ろしい眼差しになってしまう。このように言語というヴェールを超えることは、言語が機能不全を起こすことであり、語る主体 (sujet parlant) にとってそれは死を意味する。

このことを説明するために『精神分析の四基本概念』でラカンが喩えに用いるものが、ホルバイン (Hans Holbein, 1497/1498-1543) の『大使たち』(The Ambassadors, 1533) である。この絵を斜めから見ると現れる髑髏は、そのぽっかり空いた二つの黒い穴で主体を見返す母であり、ヴェールを越えてしまった主体が見るものである。そしてこれは『ラ・ジュテ』の女の眼差しにも当てはまる。本稿は先にこの眼差しを主人公にもう一度去勢的体験を与えるものとした。だが同時にそれは、語る主体としての主人公を死に導く母の無気味な眼差しでもある。もう一度去勢を経験して語る主体に留まるにせよ、母に触れて語る主体であることを止めるにせよ、主人公を待ち受けるのは死である。

さらに言えば、この死をもたらす眼差しに見返されるのはなにも主人公だけではない。この映画を見ている我々もそうである。女の眼差しは映画のスクリーン=ヴェールに映し出され、それを見ている者の位置、すなわち主人公の位置に我々観客がいる。このとき我々は主人公への感情移入を通し、単に画面上の女に見返されているだけでなく、輝くスクリーンを挟んでその向こう側のものと向い合い、それに魅了されてもいる。こうして『ラ・ジュテ』を上映する空間は、そのスクリーンに欲望の対象の代理を映し出すだけでなく、スクリーンそれ自体がヴェールとして母 (対象 a) をほめかし、それとの「出会いそこね」²²を繰り返す場となる。そしてこのように考えるなら、そこに映し出される女の瞬きは映写機のシャッターによって明滅 (オン/オフ) する光にも比べられるだろう。

一般に映画館では、観客はその背後に置かれた映写機から発した光がスクリーンに反射するのを見ている。この反射を反転してまっすぐに伸ばし、映写機がスクリーンの背後にあると考えてみよう。これはちょうどブラウン管やリア・スクリーン・プロジェクションと呼ばれる上映方法で、それを図解すると『精神分析の四基本概念』のセミナーに登場する右広がり（図1, 2）。ラカンはこれらの図の「スクリーン」が映画のそれとは明言していないが、これを映画のスクリーンだと考えるならこれらの図は次のように理解できる。

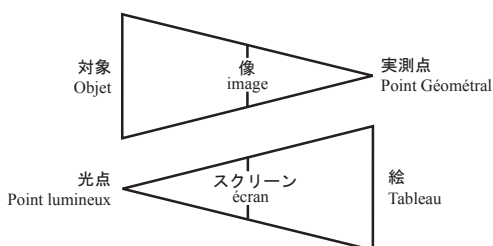


図1 Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI*, Seuil, 1973, p. 85.

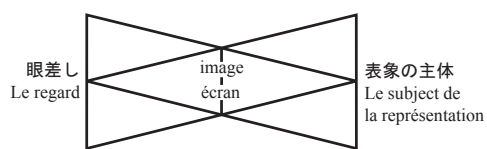


図2 Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI*, Seuil, 1973, p. 97.

「光点」としての映写機の光はスクリーンに「像」（映像）を浮かび上がらせ、観客がそれを見ている。このとき映写機の光は母の「眼差し」のように我々を魅了する。だが、我々が見ることができるのはその影としての映像だけである。それは欲望の対象（対象 a としての眼差し）の代理にすぎない。図1, 2の左広がり（左側の三角形）が表すように「主体」はその視線で「対象」を支配する特権的な観察者のようであり、一方で「主体」は、右広がり（右側の三角形）が表すようにそれとはまるで逆に眼差しに見返される客体としてある。ラカンの図で「表象の主体」が「絵」に重なるのはそのためだろう。

では、これを『ラ・ジュテ』の上映空間と比較しよう。『ラ・ジュテ』を上映する映画館は、『精神分析の四基本概念』でラカンの描いた眼差しと主体の関係を示す右広がり（右側の三角形）のものである。映画を見るように我々は、禁止のヴェールの前で、そこに映し出される眼差しが放つ光の影を見ながらたずむしかない。だが、ときに我々はそれを超えてその眼差しに触れようとする。しかしヴェールに隠されていればこそ慈愛の眼差しであった母のそれは、むき出しにされればそれを見る者に死をもたらず無気味な眼差しになる。『ラ・ジュテ』では女の眼差しに魅了され、それに触れようとした主人公は、まさにその罰を受けるかのように彼女に辿り着く直前で科学者に撃たれて死んでしまう。

そしてこれは我々の生そのものでもある。たとえそれが死をもたらずものだとしても、語る主体である以上、我々はヴェールの向こうの母のもと——最初の状態——へと駆り立てら

れる。これが、フロイトが「死の欲動」(death drive)と言ったものだろう²³。そしてそうだとすれば、『ラ・ジュテ』の時間旅行が作り出す円環構造は死の欲動の「反復強迫」(repetition compulsion)である。『ラ・ジュテ』では主人公が幼少のころに体験した去勢と成人してからのその再体験が時間旅行によって一つの出来事に重ね合わせられ、その結果、物語はまるで円環を描くものとなっている。我々は語る主体になったことで母への傾き、すなわち死への傾きを持つ者となった。しかし、我々は母と出会おうとして出会い損ね、その罰を受けるかのように去勢的な体験を繰り返すしかない。『ラ・ジュテ』はこのような我々の運命を描いた映画であり、女の眼が瞬くとき、それは母との出会いと別れを我々に再演させる。とすればこのとき、映画館こそ診察室であり、タイムマシンである。

むすびに

以上の考察から浮かび上がるのは『ラ・ジュテ』の見事な形式美、構造美である。建築が力学に従うように、言うなれば『ラ・ジュテ』は精神の力学に従っている。だがこの形式、構造は、建築のそれのように強固なものではない。というのも、ここには形式や構造を破壊するような不穏な空気が漂っているからである。言うまでもなく、それは現れたり消えたりする女、瞬く眼差し、物語の円環構造の背後にある死の欲動から生じている。

反復強迫を生じさせる死の欲動。それは視覚空間の安定性を破壊することを本性とするリズム、ビート、パルス(オン/オフの律動)の力²⁴、フォルムレス=不定形を持つ、モダニズムの支配的な美学としてのフォルムを解体する力²⁵である。精神分析やバタイユに基づいてロザリンド・クラウスやイヴ=アラン・ボアによって提唱され、近年、美学や芸術学で盛んに議論されるようになったこれらの概念はしかし、デザインの領域で取り上げられることはほとんどない。その理由は、クラウスがモダニズムの美学を批判するときのそれと同じである。批判を承知のうえで言えば、モダニズム同様、デザインもまた、これらリズム、ビート、パルスや不定形を抑圧することで成立している。

一般的にデザインは、モダニズムの日常実践としての性格を強く持っている。ここでは能動的な主体としての自我が新しいテクノロジーを用いて作り出した美しい対象や、そのような主体の行為に奉仕するシステムが良いデザインとして評価される。とすれば、どれほどそこで対象との相互作用が謳われていようと、そのようなデザインは「私」としての主体=自我によって作り上げられたものにすぎず、そこには自我から対象に向かう視線しかない。しかし、ラカンが言うように眼は対象の側にもある。それはリズム、ビート、パルスによってフォルムが解体されるときに現れる(映画の技術的基盤にあるのはまさにこのオン/オフの機械的な繰り返しである)。そして、ずっと前から我々を見ていたこの眼差しに気づくこと

は、『ラ・ジュテ』の主人公のように母なるものとの出会いと別れという、快樂であり苦痛でもあるような体験を我々にもたらすだろう。そのとき、主体は身体と欲望を持つ者として、能動的であるよりも受動的に、合理より不合理、意識よりも無意識、生よりも死に深く関わっていく。したがって、もしビート、パルス、欲望といったものを抑圧するなら、デザインは必然的に、見るものが「見る — 見られる」という双方向的なものであることを見落としてしまう。ではどうすればデザインはこれに向き合えるのだろうか。

これまで確認してきたように、精神分析は言語と身体の関係を扱うものであり、ラカンもまた見返されることを言語との関わりで考察した。だから「見る — 見られる」について考えるには、この語が与える印象とは違って、これを言語の問題として考えねばならない。ただし、ここで言う言語とはラカンの言う無意識の言語構造のことである。クラウスはこの無意識にあるそれ固有の言語的秩序を、ジャン＝フランソワ・リオタールの言葉を用いて「マトリクス」と呼ぶ²⁶。それは視覚に潜む、フォルムを解体するビートやパルスを生み出す不可視の秩序である。このマトリクスという言葉を使うなら、マルケルの言うデザインとはビートやパルス、見返す眼差しを生み出す無意識の母胎^{マトリクス}の作用のことであり、それによって生み出されたものことだろう。ラカンは彼の眼差しという概念を、サルトルやメルロ＝ポンティの思想に基づいて練り上げた。マルケルもまた、サルトルのもとで哲学を学んだ。『ラ・ジュテ』は『精神分析の四基本概念』と、その思想においても発表された時期においても並行しているのである。

註

- 1 Samuel Douhair et Annick Rivoire, 'Interview Rare Marker', *Libération* 5 mars 2003; The Pamphlet found with DVD of *La Jetée / Sans Soleil*, The Criterion Collection, 2007, p. 38.
- 2 本稿の『ラ・ジュテ』の分析は、私の研究ノート、「『ラ・ジュテ』の精神分析的解釈の試み」（島根大学法文学部編『島大言語文化』47-48号、2020年）に基づく。主な相違点は、1) 主人公の強迫観念を隠蔽記憶として解釈する記述の追加、2) 空港の飛行機を父なる超自我ではなく、母なる超自我として解釈し直したこと、3) 去勢と言語の関係の説明の大幅な見直しである。
- 3 フロイト『夢判断（上・下）』高橋義孝訳、新潮社、1969年。
- 4 このとき科学者が主人公の額を抑えるのは、精神分析の前段階の催眠の「前額療法」を思わせる。
- 5 フロイト「ヒステリーの病因について」（1896）、『フロイト著作集10』人文書院、1983年。
- 6 フロイト『夢判断』の「第5章D 類型夢（β）大切な人が死ぬ夢」、参照。
- 7 フロイト「幼児期の性理論」（1908）、『フロイト著作集5』懸田克躬、高橋義孝他訳、人文書院、1969年、およびフロイト「エディプス・コンプレックスの崩壊」（1924）、『エロス論集』中山元編訳、筑摩書房、1997年、参照。なお、男児のおもちゃの剣、女兒の赤ちゃん人形もおちんちんの代理物である。
- 8 ラカン『無意識の形成物（上）』（ジャック＝アラン・ミレール編、佐々木孝次、原和之、川崎惣

- 一訳, 岩波書店, 2005年)の「IX 父性隠険」, 「X エディプスの三つの時」, 参照。
- 9 隠蔽記憶については「日常生活の精神病理」(1901)、『フロイト著作集4』人文書院, 1970年), および「隠蔽記憶について」(1899)、『フロイト著作集6』人文書院, 1970年), 参照。
 - 10 フロイト「ある幼児期神経症の病歴より」(1918), 『フロイト全集9』人文書院, 1983年。
 - 11 原光景幻想として『ラ・ジュテ』を論じるものとしては, Constance Penley, “Time travel, Primal Scene, and the Critical Dystopia,” *The Future of an Illusion* (University of Minnesota Press, 1989) や Victor Burgin, *The Remembered Film* (Reaktion Books, 2004, p. 99) がある。
 - 12 スラヴォイ・ジジエク『ヒッチコックによるラカン』(露崎俊和ほか訳, トレヴィル, 1994年)の「第31講 母なる超自我」, およびスラヴォイ・ジジエク『斜めから見る』(鈴木晶訳, 青土社, 1995年)の「5章 ヒッチコックにおけるしみ」, 参照。
 - 13 スラヴォイ・ジジエク『ラカンはこう読め』鈴木晶訳, 紀伊国屋書店, 2008年, 138-140頁, 参照。
 - 14 ラカン「フロイトの無意識における主体の壊乱と欲求の弁証法」佐々木孝次訳, 『エクリ III』弘文堂, 1981年, 329頁, 参照。
 - 15 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, 小出浩之, 新宮一成, 鈴木國文, 小川豊昭訳, 岩波書店, 2000年)のVI章, VII章, VIII章, IX章, 参照。
 - 16 乳房, 糞便, 眼差し, 声については, ラカン「治療の指導とその能力の諸原則」(1958)、『エクリ III』, 43頁), および「無意識の位置」(1960, 1964)、『エクリ III』, 374-376頁)を参照。
 - 17 ラカンが「快感原則の彼岸」の糸巻き遊びを論じるものに, ラカン『精神分析の四基本概念』(82-83頁, 323-324頁), ラカン「《盗まれた手紙》についてのゼミナール」(1956, 1966) (佐々木孝次訳, 『エクリ I』弘文堂, 1972年, 55頁), およびラカン「精神分析における言語と言語活動の機能と領野」(1953) (竹内迪也訳, 『エクリ I』377頁, 435-436頁) がある。
 - 18 フロイト「快感原則の彼岸」『自我論集』竹田冑嗣編, 中山元訳, 筑摩書房, 1999年, 125-131頁。
 - 19 語の対立については, 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』, 435頁), およびラカン『精神病・下』(ジャック＝アラン・ミレール編, 小出浩之, 鈴木國文, 川津芳照, 笠原嘉訳, 岩波書店, 1987年)の「XV 原初的シニフィアンとそのうちのあるものの欠損」を参照。
 - 20 Victor Burgin は *The Remembered Film* (註11) で女の現前と消失を fort / da に喩え, 彼女が主人公の融合したいものだとして述べる (p. 99)。
 - 21 これを「父性隠険」という。父性隠険については註8, およびラカン「精神病のあらゆる可能な治療に対する前提的問題について」(1957-58) (佐々木孝次訳, 『エクリ II』弘文堂, 1977年)を参照。
 - 22 ラカン『精神分析の四基本概念』の「V テューケーとオートマトン」, 参照。
 - 23 前掲書 (註18), 159-16頁。
 - 24 ロザリンド・クラウス「見る衝動／見させるパルス」, ハル・フォスター編『視覚論』樽沼範久訳, 平凡社, 2000年, 参照。
 - 25 イヴ＝アラン・ボア, ロザリンド・クラウス『アンフォルム—無形なものの辞典』加治屋健司, 近藤學, 高桑和己訳, 月曜社, 2011年, 参照。
 - 26 前掲書 (註24), 96-100頁。

La Jetée as an oedipal story and its design:
Who or what does design films?

IJUIN, Takayuki

La Jetée (Chris Marker, 1962) is a film where the hero who has been obsessed from his childhood by an image that reveals an unknown man's death and a woman who is terrified by it. Marker's statement about this film is as follows; "It was made like a piece of automatic writing... I photographed a story I hardly understood. It's in the cutting room that the pieces of the puzzle came together, and it wasn't me who designed the puzzle." The question is, who edited the film? From Marker's declaration, it follows that Marker's "unconscious" edited it.

Interestingly in his statement, Marker compares his editing to "automatic writing" and "designing the puzzle." As is well known, "automatic writing" is based on Freud's "free association." So, we can interpret *La Jetée* from a psychoanalytic point of view. We will find that this story has a scenario of *Oedipus Rex*. If this is true, we can interpret that both her blinking eyes which look back at the hero and the story's circular structure represent the death drive's repetition compulsion.

Then, what about "designing the puzzle"? As architecture follows structural mechanics, *La Jetée* also follows a psychical structure. However, we can also find something uncanny to shake the psychical structure in *La Jetée*. Needless to say, it comes from the death drive and its repetition compulsion. So, Marker's "design" expresses something contradictory that is both structural and dysmorphic.