

ジャック・ラカンの精神分析理論による 演劇の分析の意義と可能性

番 場 寛

はじめに

ジャック・ラカン Jacques Lacan は自己の精神分析理論を説明するのに、自己の臨床例ではなく、フロイトの症例と文学作品、なかでも劇作品の登場人物を例として用いる場合が多く見られる。作中人物は現実の人間とは異なっていることは十分ラカン自身が知っていた筈なのに劇の人物の多用はどのような理由に基づいているのであろうか？ またその虚構の人物の分析というのは、精神分析理論においてどの程度有効なのであろうか？

精神分析の祖であるフロイト自身がその根本的な理論として名づけたオイディプスコンプレックスがソポクレスの『オイディプス王』から採られたことを思えば、ラカンがそれほど特異でないとも思える。フロイトは『夢解釈』においてソポクレスのこの劇が古代ギリシアの観客を感動させたと同じように現代の観客をも感動させることができるとしたなら、その原因はそこに普遍的に表現されている人間の運命が表されているからだとみなし、「最初の性的な蠢きを母に向け、最初の憎悪を暴力的な欲望を父に向けるということは、おそらくわれわれすべての定めであった。われわれの夢はそのことを認めるようにわれわれに迫る¹」と夢にこのコンプレックスが現れると指摘する。ここで注目すべきは、「願望充足」という原則のもとに考察される「夢」を「演劇」と等価とみなす視点である。

フロイトは、「舞台上の精神病的人物 *Psychopathische Personen auf der Bühne*」という論文で、観客は現実の人生において功名心の炎を鎮火させるよう追い込まれたり、他のものへと置き換えざるをえなかったため、すべてを自分の思うがままに切り盛りできるような「主人公（英雄）」になりたいと望んでいるとみなす。「そこで詩人と俳優が団結して、観客が主人公と同一化するのをかなえてやることによって、この望みを可能にしてやるというわけである²」と「観

客」を主人公との「同一化」という視点でとらえている。

しかし、のちに再び紹介するラカン派の演劇の専門家のフランソワ・ルニョ François Regnault によれば、この論文の題名の「床」や「床面」を表す「舞台上の *auf der Bühne*」というドイツ語だけでなく、フロイトは演劇を論じた箇所以外にも、演劇に関する用語を使用していることが指摘される。例えば、幼い子供が見てしまった両親の性行為を名づける『『原光景 *la scène primitive*』 (*Urszene*)』、という言葉は戯曲の場面を指す言葉である。また、ラカンは『エクリ』の中で、「パロールの開陳の場であるものとして」定義した「大文字の他者 *Autre* (以後本稿では〈他者〉と表記する)」を「フロイトが夢解釈の中で語っている別の舞台 *l'autre scène, eine andere Schauplatz*」と説明している³。「夢解釈」の問題の箇所は G. Th. フェヒナーの言葉からの引用の「夢の舞台は、覚醒時の表象生活の舞台とは別のものである」(高橋義孝訳)⁴から採られているのである。

これらの三つの語は演劇が演じられる同じ舞台を指す言葉だということをルニョは付け加えている⁵。とにかくフロイトにとって、演劇とは、そこに登場する人物を距離を置いて他人に見られる存在として提示するものだという考えがあったから、そうした夢や症例を説明するときに演劇用語を用いたのではないだろうか？

ところで、演劇の登場人物で精神分析理論を説明するのではなく、演劇そのものを精神分析で解釈することは可能なのだろうか？ その点に関してまず次のような疑問が沸く。

演劇は戯曲を書いた作者がまずおり、その戯曲を読み、自分で解釈し、俳優に演技を指示する演出家がいる。そしてその演出家の指導に従うと同時に自分でも戯曲を解釈し演技する俳優がいる。また、そうした過程を経て舞台上で実現した劇を観賞する観客がいる。精神分析がまず問題とする無意識は、これらの人物のうちの誰のものなのであろうかという疑問である。

普通に考えられるのは、その無意識とは劇作家の無意識が作中人物に投影されたものであろうというものである。しかし演出家も俳優もその戯曲を読んでも作者と全く同じように解釈しているという可能性は低いと思われる。戯曲を読み、そこに何らかの自己の無意識を投影できたときにのみ演技できるのではないだろうか。

コンテンポラリー・ダンスの分野で現代最高の振付師の一人であるピナ・バウシュ Pina Bausch は自己の振り付けについてのインタビューに「人がどう動くかではなく、何が人を動かすかに興味がある⁶」と答えている。われわれも問うてみる。「何が人を動かすのだろうか」と。フロイト・ラカンの精神的な精神分析的な考え方をする者は即座に、「それは欲望だろう」と答えるかもしれない。しかしそう答えたとしても即座に別の疑問が生まれる。確かに劇は戯曲があり、それに基づいて舞台上の俳優は動くのであり、自由意志で動いているのではない。では、その場合、動いている俳優たちは誰の欲望で動いているのであろうか？現実の人間も「〈他者〉の欲望 *désir de l'Autre*」によって動かされているというのがラカン理論の大原則であるのだが、実在の人物ではなく、ある作者によって戯曲に書かれた登場人物を実在の人物を同じように分析しようと試みることに意義があるのであろうかという疑問も浮かぶ。本稿では、実際のラカンの演劇作品の分析の妥当性を検討するとともに、他の演劇作品をラカンの精神分析理論で分析することの可能性を探りたい。

『月の岬』

筆者がこの精神分析理論による演劇の分析の可能性をいうものを考えるとき、実際に経験したことで忘れられないことがある。それは十数年前に見た松田正隆作の『月の岬』という作品に関することである。その劇の設定はこうである。ある地方に結婚を控えて婚約者と準備をしている弟とその姉が一緒に住んでいる。姉はかつて恋人がいて結婚を反対されたことからその恋人と月夜の晩に駆け落ちする筈であった。しかし恋人が彼女自身のどちらかの心変わりでそれは実現しなかったのであり、その本当の理由は劇では明らかにされてない。

その劇で強烈な印象として残っているのは、姉の弟（信夫）に対する気遣いである。時には少し度が過ぎているのでは、と感じられているが、だんだんとエスカレートしていき、弟と姉ではなく、彼と婚約者（劇の途中で妻となる）の次のようなシーンにまで至る。劇中、婚約者（直子）がコップで水を飲むシーンが何回か繰り返されるのだが、それが最後には観客にも狂気じみた行為と感じられるほど何回もコップを口に運ぶのだ。この水を飲む行為には次のような台詞で、隠された心理が暗示されている。

直子：何？ 顔に何かついとると？

信夫：うまそうに飲むなあって思うて。

直子：おいしかもん。あなたも飲みますか。

信夫：よか。おいが飲んでもおいしかわけじゃなかとよ。別に水自体がうまかと
じゃなかとやけん。

直子：ええ？

信夫：だけん、水には味のなかやろ。ばってん、のどのかわいたるもんには、お
いしゅう感じる。かわいとらんもんにはただの水。ね、……そうやろ
……。

直子：何か、先生みたい。

信夫：あ、そう。ま、先生やからなあ。

(……)

直子：私も水みたいなもんやろか、先生。

信夫：え？

直子：信夫先生にとつて。⁷

直子が信夫のことを先生と呼ぶのは、知らないことを生徒に教えてくれるような人という意味であり、たまたま信夫は実際に先生をしているので、比喩的な意味と身元を表す意味を持った語として使われている。この会話は夫婦になる二人がお互いが自分をどの程度必要としているという問いかけを相手に言葉を向けていながら自問しているような会話である。心の渇きを癒してくれる何かを求めずにおれない心理を「水を飲む」という行為で示しており観客に分かる演技として描かれている。

この劇の中で、姉と弟の関係を弟の妻がどのようにとらえているかを示す顕著な場面があり、それは最も不気味な会話ともなっている。それは姉の口から語られる、彼女が小学校6年生の頃の話からつながっている。姉によれば、弟と海に遊びに行ったとき潮が急に満ちてきて、溺れそうになったが、弟が手を引いて泳いで助けてくれたのだという。

それが弟の妻の口から語られるのは、姉とよりを戻そうとしつこくせまる昔の恋人と弟が争った巻き添えをくって弟の妻が流産したことをきっかけとして、姉が疾走し、ふたりでその姉について話している時のことである。妻はもし自分も溺れそうになったら私もあのときのように助けてほしいと言い始める。しかし弟の方は、実際は自分は父親に助けを呼びに行ったのであり、本当は姉を

助けに行ったのは父親だったのだという。

信夫：姉さんば助けに行ったとは父さんたい。

直子：違う。

信夫：それで父さん、流されてしもうて。

直子：違うやろ！

信夫：何でね。

直子：そうじゃなかやろ……私は助けたとは……あんたたい……信夫。

信夫：……誰や、お前。

直子：……⁸

このように、妻（直子）はまるで自分がその姉になり変ったかのように語り、劇中で実際に「誰や、お前」と弟に言われてしまうのだ。

言葉でも筋でも姉が弟に近親相姦的な欲望を抱いていることは、明示されないが、観客、少なくとも筆者には暗示されていた。それは戯曲の中で姉の口から語られる、その地方に伝説のように伝えられている父と娘の話である。江戸時代のころの話らしいと姉は言うが、少し頭のおかしくなったきれいな娘が毎晩、父親のところに忍び込んでくるようになって、間違いを恐れた父親が娘を島に流したのであった。姉はこう続ける。

佐和子：そいでね。娘は十九のときにここにきて、五年間、なんとか我慢して、父親のことは忘れようとしたとぼってん、とうとう我慢しきらんごとなって、満月の夜、満ち潮の海ば、長崎まで、泳いで渡ろうと思うたらしか。ぼってん、力つきて沈んでしもうたと。そいが、ちょうど、経ヶ崎⁹のそこやったよ。

つまり、幼い頃弟と岩場で遊んでいて、満ち潮になって溺れそうになったという体験を姉が話すとき、彼女の頭にはこの聞いた話が残っていたのだ。それを聞かされた弟の妻が今度はその姉と弟の話を、姉に同一化して話したのだ。劇中で近親相姦的な欲望は「語り」として反復されているのである。

しかし、本稿のテーマに関係するのはこの劇を見て以後のことである。その劇を見てから何年かしてのち、同じ劇場にそのときの姉役を演じていた女優（内田淳子）が観客として別の劇を見に来ているのを見かけたので、問題の劇の姉の弟に対する近親相姦的な気持ちを考えて演技したのかということについて尋

ねたが、殆ど答えは返ってこなかった。またさらにそれから数年のち、今度は問題の劇の演出をしていた平田オリザが、東京の劇場でやはり観客として来ていたので問題の劇の演出についてたずねた。彼は、筆者がこだわっている場面が近親相姦を意識した演出なのかどうかについては、答えなかった。地方では兄の婚約者を弟が引き継いで結婚するようなことが昔はあったというようなことを言って、筆者の問いかけには否定も肯定もしなかった。

それから数年のち、今度は原作者である松田正隆に会う機会があり思い切って直接例の場面から読み取れることを述べ、作者としてはそのようなつもりで書いているのかどうかたずねたが、否定も肯定もしなかった。

この経験は筆者に様々な疑問を残した。まず原作者がおり彼の頭の中に起こった欲望なり感情を舞台上で観客に伝わるように登場人物に投影して書くのであろう。それを演出家が読み、自己の解釈のもとに役者に演技をつけ、役者は演出家の指導と自己の戯曲の読みをすり合わせて演技するものであり、その三者は基本的な点では合意しているものだと思っていた。しかし、筆者のこの経験はそれを疑わせるというか、再考を促すものであった。もし演劇に描かれた人物を精神分析理論に基づいて分析したとするならそれは、だれの無意識を分析したことになるのであろうか、という問題である。さらに考慮しなければいけないのは、演劇におけるもう一つの領域、立場として「観客」のそれがあるということである。演劇を見て、ある「欲望」なり「無意識」が読み取れるとしたならそこには、「観客」のそれが投影されていることも十分考えられるからである。

この点に関してフランソワ・ルニョは次のように指摘している。彼によれば、ラカンの演劇に対する考えから以下のテーゼが導き出されると結論付ける。それはまず「演劇（舞台）は〈他者（Autre）〉の語らい discours（無意識の機能）を現前化する」というものであり、次は「上演は俳優の無意識の場と観客の無意識の場の厳密な類似 analogie である」というものであり、ルニョによれば、「これは登場人物や主人公を前にしたとき、俳優と観客は同じ場にいるということの意味する」のである。そして3つ目のテーゼは、「俳優と観客は自らの身体をこの無意識の語らい discours に貸す」のであり、これに付随するテーゼとして「俳優は単にマリオネットとしてではなく、自分のまったく現実的な réel 無意識をともなつて自分の手足や存在を貸すのである」というものを挙げてい

る。このことを踏まえてルニョは、「〈他者の語らい le discours de l'Autre〉は象徴界 le symbolique の側に属し、俳優（あるいは観客）の無意識は現実界 le réel の側（「まったく現実的な」）に属し、そして身体的基础は想像界 l'imaginaire である」と定義づける。そして演劇においてはこの3つの領域がちょうどポロメオの輪のように結びついて離れないような形で機能すると指摘している。¹⁰

「俳優（あるいは観客）の無意識」が現実界の側に属するという説には賛成しかねる。なぜなら「無意識は言語として構成されている」というのがラカン理論の定式であり、言語は象徴界に属するからである。しかし実際の上演を見ると、言語にもイメージにも還元できない何かがその時間に動いていることを認めざるをえない。ポロメオの輪とは、3つの輪がお互いにかみあっていて、一つを切り離すと3つが離れてしまう結びつきの在り方を示すもので、演劇においても、これらの3つが切り離せない形で成立しているという説には同意できる。

『ハムレット』の劇中劇のピーター・ブルックの演出について

ところで演劇における演出家と俳優と観客との関係を考える上で、忘れられないもう一つの場面がある。それは筆者が見たピーター・ブルック Peter Brook の『ハムレット』の劇中劇の場面である。¹¹ピーター・ブルック演出のこの劇を筆者は最初「びわこホール」で見て、再び演出家の本拠地であるパリの「ブッフ・デュ・ノール Bouffes du nord」で見ている。一度目に見たときは遠く離れた座席のせいなのか、気づかなかったことに近くから見る事ができた二度目のときに気づき驚いた。それはハムレットが、今は王となり彼の母親の夫となっている父の弟クローディアスが父親の殺害の犯人であることを暴こうという目的で雇った俳優たちに、彼が父親の亡霊に教えられたような王殺害の場面を劇として演じさせ、その犯人であって今は王となったクローディアスに見せて動揺をさそうことで殺人の犯人を確信しようとする場面であり、いわば劇中劇となっている。

パリで見たピーター・ブルックの演出でも途中まではハムレットの目論んだ通りに劇中劇の中の黙劇の場面では、雇われた役者が王と王妃の役を演じる。ところが驚いたことに眠っている王の耳に毒をたらすのは、劇中劇で役を演じ

ている役者ではなく、『ハムレット』という劇の中で亡き王の弟、実際の殺害者であるクロード・ディアス自身なのだ。つまり彼は劇中劇で自分自身の役を演じたことになる。

この場面を見たときには、強烈な異化効果が生まれ、他の観客も衝撃を受けたと思われる。これは演劇の二つの本質的な側面を表していると思える。その一つは言うまでもなく、演劇は観客がいて初めて成り立つということと、戯曲が同じでも演出家によってかくも違った上演となるという事実である。「演じる」とは常に演じる何かが事前に存在しているのであり、その演じられる対象自身が演じたらその劇という枠組みから外へ出てしまう。それでもその演劇の外も『ハムレット』という劇の観客に守られているから劇は成立するのである。

ラカンの演劇分析の実例（クフォンテーヌ三部作）¹²

『人質 *L'Otage*』¹³

ラカンが演劇について論じている箇所の中で、『ハムレット』に次いで量的に多いのがポール・クロードル Paul Claudel の「クフォンテーヌ三部作」と呼ばれる連続した三つの戯曲である。その第一部『人質 *L'Otage*』は、第一帝政の時代のフランスを時代背景とし、フランス革命で両親を断頭台で失った30歳になるろうとしている没落貴族で独身の娘、シーニュ・ド・クフォンテーヌ Sygne de Coüfontaine を中心に展開する。彼女は革命時に奪われたり、荒らされたりした土地や建物や家具や十字架などを買い戻して集めている。そこにイギリスに亡命していた従兄のジョルジュ・ド・クフォンテーヌが現れる。あまりに劇の背景が錯綜しているが、パリの「北-西劇場 Théâtre du Nord-Ouest」がクロードルの劇を連続上演した時に発行した冊子のこの戯曲の紹介には次のように書かれている。

クフォンテーヌ三部作の一番目の劇であるそれは、シーニュ・ド・クフォンテーヌと彼女の従兄のジョルジュ Georges との会話から始まる。彼らだけが、革命で生き残ったのである。イギリスに亡命していた王朝派であるジョルジュは、従兄弟たちの世襲財産を復元するためにフランスに留まっている従妹にひそかに会いにやってくる。彼は彼女に、ドンファンの人愛人になってしまった自分の妻と子供たちを失ったことを知らせる。彼らは結婚の約束を交わす。しかしジョルジ

ュは一人で来たのではなかった。彼はシーニュの家に、ナポレオンが捕らえて幽閉していた牢獄から連れ出した教皇ピオ七世を匿っていたのであった。¹⁵しかし教皇は、ジョルジュが彼に提案する戦略に身を捧げることを拒絶する。

ここまでが劇の背景の説明である。劇の中心となるのは、このシーニュ・ド・クフォンテーヌに恋心を抱き、マルヌ県の知事でありながら実権を掌握している男、トゥッサン・チュルリュールである。彼はシーニュの家の女中であった母親と魔法使いの父親から生まれた成り上がり貴族である。彼は権力を背景にシーニュに、教皇とジョルジュを見逃す代わりに自分と結婚するようせまるが、ジョルジュと約束を交わした彼女は、最初は承諾しない。彼女が意を返すのは、彼女の告解師であるパディロン神父との対話によってである。パディロン神父はチュルリュールの申し出を受けるよう、強要はしないが、シーニュがチュルリュールを嫌っていることを知りながらも、教皇を救うことが神への信仰を果たすことだと言う。

この三部作、特にこの第一作品の『人質』を論じるラカンの手法は文学批評家のそれであり、「ハムレット論」で見られたいわゆるラカン用語とも呼べる特別な用語の使用は最小にとどめて、戯曲を、登場人物の会話と行動を自分の言葉で説明する方法をとっている。

1961年5月3日のセミナー¹⁶を「シーニュの否 Le non de Sygne」としたことも明白だが、ラカンは、最後のシーニュの拒絶の場面を最重要とみなしている。

チュルリュールを机の引き出しに隠したピストルで殺そうとまで思ったことのあるシーニュが、彼の願いをいやいやながらも受け入れ結婚した後、子が生まれるが、その洗礼に立ち会うことも拒絶したのだった。ジョルジュが恨みをほらそうとシーニュとチュルリュールのいるところに来て、彼に銃を発射したときシーニュはチュルリュールをかばって前に飛び込みその銃弾に倒れるのだ。そして第四幕は、最初に書かれた脚本と上演用に書き直されたものと二つの版があるが、シーニュは最初の版では神父の要求する罪の許しを乞うお祈りを拒絶し、別の版ではチュルリュールの言葉に答えず、「否」という仕草をするだけである。

ラカンのセミナーのこの「シーニュの否」と名づけられたセミナーでは

なぜ彼がこの戯曲を『転移 *Le transfert*』と題された一連のセミナーで扱うのかは、明確ではない。その疑問を解き明かしているのが、サビーヌ・ボエ Sabine Bauer である。彼女はこの「クフォンテーヌ三部作」を論じたラカンのセミナーを解説した論文¹⁷の中の「シーニュの「否」、ロゴスと転移の悲劇」という章で、ラカンの言説を補って説明している。

彼女によれば、これが1914年に「作品劇場 Théâtre de l'Œuvre」で初演されたときは観客から怒号で迎えられたのは、この劇のある場面がカトリック信仰者にとってスキャンダルとして受け止められたからである。それはクロードル自身が言う「前代未聞の犠牲、いかなるあがないへの希望も正当化しないような犠牲」¹⁸をなぜ彼が著わしたかが、観客には理解できなかったからであると説明する。

例えば、シーニュがチュルリュールの結婚申し出を受け入れるきっかけとなったバディロン神父の言葉はサビーヌによれば「教理の要請の限界を超えているとみなす多くのカトリック信者にとっては、狂信の戯画すれすれである」¹⁹。

ラカンがこの悲劇を現代的であると言う意味を、サビーヌは、もはや神が存在しないという信仰が失墜したときに何が起きるかということを見ることは、ちょうど精神分析における「転移」が機能するのかという問題、言い換えれば「大文字の他者 (Autre)」が存在するのかという問題と呼応していると指摘する²⁰。

ラカンは、シーニュのジョルジュとの結婚の約束の断念を、フロイトの用語で *Versagung* (拒絶、断念) と名付ける。Ver は「否」という意味であり、sagung は「言うこと」意味すると説明する。これはサビーヌによれば、神は存在しないと言うこと、「非常に根源的なやり方で、もはや〈他者〉は存在しないということ」²¹を証明しているのだ。これはラカンも指摘しているが、第三幕第一場の冒頭の頁下にクロードルがつけた演技の指示に「誰かが否と言っているように行為の間中、シーニュは頭をゆっくりと右から左へと動かす神経質な座彎をする」²¹とあることがそれを裏づけているというのがサビーヌの指摘である。彼女はこのシーニュの態度を論じるラカンの言葉を使いながら次のようにまとめる。

『人質』は信仰、その場所、知っていると一想定された一主体 le sujet supposé savoir の場、この前提が疑いに置かれることで、この場を揺さぶる、信仰の失墜

は、シーニュによる徹底的な程度にまでなされているので、ラカンによれば、もはやシニフィアンによる保障がないがゆえに、ロゴスの悲劇にまで至らされている。²²

ここでラカンが具体的にこの劇のどの要素をシニフィアンとみなしているかは不明であるが、シーニュは離散したクフォンテーヌ家を形作るもろもろの物、土地、建物、十字架などを復元しようとしたが、何よりも彼女が目指したのは、家系、血筋としてのクフォンテーヌの名であった。劇の最後で結局それらが虚しいものであることを思い知らされることを意味しているのではないだろうか。

さらに上の引用箇所では、ラカンは「信仰の場」を「知っている」と想定された一主体の場」と等価にみなしているとされている。ラカンによれば分析を受ける者が寝椅子に横たわり、頭に浮かぶことを語っていくその時には、分析を受けている主体には、〈他者〉の位置に置かれて、その主体の言葉を聞いている分析家が自分の語ることの自分の知らない意味を知っているのだという全面的信頼が起こっているから、過去のことを中心とした心に浮かぶことが話せるのであり、そのときにその分析家に対し、自分に関係した過去の人物に対する強い情動をその分析家に対し反復する。それでラカンは「知っている」と想定された一主体」を「転移」の支えとみなしたのである。

『堅いパン *Le Pain dur*』

この劇の粗筋についても、2003年にクローデルの劇を連続上演したパリの「北-西劇場 (Théâtre du Nord-Ouest)」の劇作品を簡潔にまとめたものがあるのでその一部をそのまま紹介すると以下のようなになる。

三部作の第2番目の劇で3幕からなり、1913年から14年にかけて書かれて、1918年に出版されているが、ルイ・フィリップ政権下で貴族院議員になったチュルリュールを中心に構成されている。年老いた守銭奴の彼は金への愛で、自分の死への恐怖に打ち勝っている。彼は何人かの愛人を囲っているが、そのうちの一人のジシェル Sichel は、チュルリュールの息子であるルイ Louis を愛しながら、実際は彼女の父親と一緒に、その老人の財産を自分のものにかつていない。父親とその息子の間の関係は、シーニュ Sygne の末裔としての憎しみの純粋な関係であるが、金銭の関係でもある。アルジェリアの自分の土地を守るためにルイは若いポーランド人女性であるルーミール Lumir に借金をす

るが、ルーミールは国の戦争を支えるためにそのお金を必要としていた。チュルリュールはルーミールがルイと結婚するという条件で金をやることを受け入れる。ところでこの老人は心臓が弱い²³が、恐怖の効果だけで彼を殺すのに充分だろうか？ それは、3人の若者を満足させる一つの死なのだが、……

ここで最初に提示したピナ・バウシュの言葉「人がどう動くかではなく、何が人を動かすかに興味がある」をもう一度考えてみよう。それは「欲望」だとひとまず断言していたが、重要なのは、その人を動かす「欲望」が「欲求」とは違った形で人を動かすということなのである。まず普通に考えられるのが「性的な欲望」であり、「金銭」への欲望である。

この『固いパン』で結果的にルイは父親を殺してしまうことになるのだが、それは父親のチュルリュールが両方の欲望をあまりに強く抱いているからである。

リュルリュールは心臓が弱いので、実弾が入ってない拳銃でおどかし、それでも成功しないときは実弾を発射するようにと、ルーミールに促されて二丁の拳銃を持ったルイはそれを父親に向けて、金をよこすように迫る。

チュルリュール：(……) おまえはもしそうしたいならお前の父親を殺すことができる。

ルイ：それがあなたの最後の言葉か？

チュルリュール：もしおまえがそうしたいなら、わたしを殺せ……いや、殺すな、こわい。

ルイ：金だ。

チュルリュール：それはできない！ おまえは神を信じないのか、ルイ？

ルイ：わたしは信じない。

(……)

ルイ：(二丁の拳銃で彼を狙いながら) 金だ！

チュルリュール：(歯を鳴らしながらそして持ち堪えながら) いやだ。それはできない。わたしを殺すな！

ルイ：金だ、盗人め！

チュルリュール：いやだ！

ルイ：わたしの金だ、盗人め！ わたしの金だ、盗人め！ 一万フランを、盗人²⁴め！

こう言いながらついにルイは二丁の拳銃を同時に弾くのだが、失敗する。火

薬は爆発するのだが、弾は出ない。両方ともしくじるが、父親は事前に心臓が弱いことが予告されていたが、その銃の爆発音のショックで死んでしまう。

チュルリュールが死んだ後でルーミールが部屋に入ってくるのだが、この場でふとルイが、弾は装填されていないとルーミールに言われた方の銃を確かめると発射されなかった弾が転がり出たのだ。つまりルーミールは最初からチュルリュールをルイに確実に殺させ、さらには彼を父親殺しの犯人にしたかったことが分かる。

この場面でラカンが着目しているのは、ルーミールの欲望である。それは死にまで至る欲望である。

ルーミールが故郷であるハンガリーと一緒にいくことを提案するが、ルイは断り、父親の愛人であったジシェルと結婚することを選ぶ。つまり父親を殺し、母親ではないが、父親の女であった女性と結婚するのであるから、これはラカンの言うように「オイディプス神話」を具現しているのであろう。しかしラカンは、このルイの明白な欲望が無意識のレベルで言語に表れているとして、この拳銃による殺害の10分ほど前の会話の「それでもあなたは父親だ Quand même, tu es le père」に「父親を殺す tuer le père」という表現が同音異義語として隠されていると主張する。²⁵しかし、クロードルの原文にはこの台詞は見つからない。何よりもチュルリュールはルイに対し tu で話しているのに対し、ルイは父親に対しては常に vous で話しているので、これは明らかにラカンの間違いである。これはラカンがポアの『盗まれた手紙』を論じたものをジャック・デリダ Jacques Derrida が「精神分析は仮定することで、自らを見出す。人がそれを見つけるとするとき、見出されるのはそれである」²⁶と指摘し、精神分析が仮定したものを見つげ出す態度を批判したことがあてはまると思われる。言語のレベルで無意識的欲望が表れていることを証明したいという欲望により記憶違いが起こったのであろう。

ラカンがこの三部作のうちの第二作『堅いパン』を論じたセミナーの最後は父親における「去勢」というまさに精神分析的な言説となっている。

クロードルの劇を使って、私が皆さんを再び連れて行こうとしている道筋は、問題の中心に去勢を置きなすという道筋です。なぜなら、去勢とは私がそのようなものとしての欲望の主体 — 欲求の主体でなく、欲求不満の主体でもなく、欲望の主体なのですが — の構築と呼ぼうとするものと同一であるからで

す。その概念については、わたしは皆さんを前にして十分に展開しましたが、去勢とは、欲望におけるその欠如の対象が、— というのは欲望とは欠如だからなのですが、— わたしたちの経験においては、欲望の道具そのもの、ファルスと同一であるようにするこの現象と同一²⁷なのです。

ここで述べている「去勢」がルイとチュルリュールの関係にどのように当てはまるのかは明確にされていない。

ラカン理論における「去勢 castration」とは「享楽の断念」を示すものであり、オイディプス期においては子が「母の欲望」を満たすものを持っていないければ、自らの存在そのものもそれを満たすものではないということを思い知らされ、認めることであり、言い方を変えれば「想像的ファルス le phallus imaginaire」を持ってもいなければ、自分がその存在でもないということを認めさせられることであり、それによりやがて「象徴的ファルス le phallus symbolique」を持てるようになるのであり、その契機となるのが「去勢」であった。ラカン自身はこの劇におけるどれがファルスにあたるのかを述べていないので、これは推察するしかない。ルイが結婚するジシェルは父親チュルリュールの愛人である。実の母親であったシーニュが『人質』で描かれていたように死んでいるので、いわば母親の位置にいるジシェルと結婚することになる。そのため、この『堅いパン』に描かれた場面においては父親によって「去勢」されているとみなせるということなのであろうか。

『辱められた父（神父） *Le Père humilié*』

この戯曲はクフォンテヌ三部作の最後の作品であり、「北—西劇場」発行の冊子には以下のように要約されている。

クローデルがクフォンテヌ三部作の四幕からなる三番目の劇を書いたのは戦中のローマであった。さらに、そこでは筋立ては70年の戦争中のローマに設定されている。ジシェルとヴァチカンのフランス大使であるルイとの娘であるパンセは盲目であった。教皇の二人の甥、オリアンとオルソは同じように彼女に恋をしており、彼女はオリアンを選んだのだが、ピオ九世はその結婚を望まない。彼は政治的、外交的な使命のために甥を必要としていた。それで祖母であるシーニュがピオ七世を救うために自分の命をささげたという論法を一掃する。オリアンは従い、アフリカに出発する。彼はガイバルディ支持の革命の勝利の後にしか戻

らない。パンセは同じ期待と同じ愛を抱いてなおも彼を待つ。自分の愛と偉大さへの渴望に引き裂かれたオリアンはその若いユダヤ人女性を改心するように導く。彼は彼女のために死ぬことを提案するが、これらの「完璧な恋人たち」の永遠²⁸の別れは決定的なのであろうか？

この劇では、ラカンが三部作の中でも特にこの劇を「欲望の劇」と名づけたように全面的に欲望の問題が描かれている。

オリアンはパンセに愛を打ち明けられても自分の使命、聖なるもののためにそれを拒絶するのだが、最後には負けてしまい一夜を共にし、その結果パンセは彼の子を宿すことになる。

この劇でパンセの二人の兄弟に対する感情が極度の緊張のうちに描かれているのが、オルソが戦争のさなか、一時的にパンセに会いにやってくる場面である。オリアンはすでに死んでおり彼の心臓を埋めた土が花籠にいれられて何も知らないパンセのもとに届けられるのだが、それを送りつけたのちに現れたオルソの声を、以前はそれと聞き分けることのできたオリアンの声と間違えてしまう。

パンセ：(……)ええ、わたしはこれらの花の香を嗅いでいる間、気を失いそうでした。

オルソ：わたしがそれをあなたに送ったのです。

パンセ：なぜ何も知らせず、わたしをこんな風に放っておいたのですか？

オルソ：あなたがまだ知らなかったことを一通の手紙で言うことができたでしょうか？

パンセ：あなたの兄弟は元気ですか？

オルソ：オルソは元気です。あなたは、まだ彼のことを思っているのですか？

パンセ：わたしは、あなたが彼を愛しているのと同じように彼を愛しています。

オルソ：あなたの夫だけを愛さなくてはいけません。今日は、どんなにわずかなあなたの心も、この欲深いオリアンは、それを他の男に残しておきたくはないのです。

パンセ：短かったこの時期において、あなたの言葉は甘く、オリアン、あなたがかつてわたしに言ったどのことよりも優しい。

なぜわたしは、それを重苦しい心で聞いているのでしょうか？²⁹

自分をオリアンだと思い込むパンセのオリアンへの愛の言葉を、直接聞かな

くてはいけない気持ちはいかほどの苦しみかと想像させるなかで、オリアンに同一化して自分のパンセを愛する気持ちを語るオルソの言葉は観客を感動させる。パンセもオリアンの心臓が埋められているとも知らず、そこに植えられている見えない花の香りをむせかえるように強く感じながら同時に、自分の胎内のオリアンの子の動きを感じて彼に向けた言葉を知らずにオルソに向けて発するのだ。

やがて自分はオルソであり、オリアンは死んだということを告げる彼は、パンセがオリアンを愛していることを知った上で、彼女に結婚を申し出、その腹の中の子の父親になることを引き受ける。しかし彼ものちに戦争に出かけて死ぬのである。

ラカンはこの登場人物としてのパンセの特徴のうちの目に注目する。まず彼女を「盲目」と設定したことについて触れ、彼女の「わたしは目が見えないのです」という台詞は「わたしはあなたを愛しています」と翻訳できると指摘し、³⁰ 彼女は何よりもまず、「魅惑 séduction」の対象であると断言する。

クローデルが盲目のパンセで言いたいのは、問題なのは魂であるがゆえに、世界で欠けている者であり、そして世界で最も欲望される者であるためには、世界に対し目を閉じれば — そしてこのことは、第三番目の劇での対話を通じて示されているのですが、— 充分であるということなのです。³¹

ラカンが「拒絶の別の形」であると特徴づけるオリアンは自分の才能を神のおかげであると考え、神に自らをささげたいと思うがゆえにパンセの愛を拒絶するのだが、一回だけ負けてパンセを受け入れてしまう。ラカンによれば、それは「もろもろの聖性の限界を示している」のであり、「欲望はここでは聖性より強い」ことを表しているのである。³²

このように詩人の目論見は終わっている。ロゴス、言語活動 langage の純粹な犠牲者としての主体のドラマの後で、そこで欲望が何になるかをわたしたちに示しているのです。（……） 彼女は自分の名、パンセ Pensée に値します。彼女は欲望についての思想 pensée なのです。³³

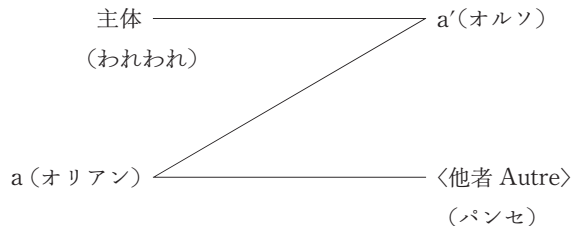
この研究テーマである精神分析的視点から演劇を見たときの問題をわれわれは最初に提示していた。それは、劇作家と演出家と俳優と観客との関係において見られる無意識の在り方であった。その点でこのパンセを論じたラカンのセ

ミネールで注目すべき個所がある。それは、オリアンの代わりにパンセと結婚するオルソを「見かけ倒しの夫」と名づけた上で、そのオルソのこっけいな役回りに気を取られて重要な点を見失ってしまわないようにと警告しており、「その女性のうちでわれわれを引き付ける磁力とはどのようなものであるか、われわれに明らかにする、その幻想が提示されているのは、構造が明らかにしているように、われわれの欲望においてなのです」と説明している箇所である。³⁴

ここで何度も「われわれ」、つまり劇の観客であり、戯曲の読者の位置を強調している点に注目したい。劇においては、登場人物の欲望をその人物に同一化なり、共感してその欲望を生きるのである。さらにラカン³⁵はパンセとオリアンとオルソという登場人物の関係をこの観客との関係で捉えようとする。

欲望にはつねに死という大きな喜びがあり、それはわれわれ自身が自らに課することはできないような死という大きな喜びです。われわれはここで、もし言うことができるなら、われわれの内で、表わされた四つの項、— 二人の兄弟、a と a' — われわれがそこにおいて何も理解していない限りにおいて、主体であるわれわれ — そしてこの女性に受肉した〈他者〉の形象との四つの項を再び見つけるのです。³⁵

四つの項をたてて、それらの関係を説明するやり方はラカンにはおなじみであり、図Lを思い出させるが、ここではラカンは図示していない。ここで驚かされるのは、「われわれ」、つまり「観客」なり戯曲の「読者」を劇における「主体」と見なしている点である。もしこれらの項の関係をL図を模した図で表してみれば、次のようになるだろう。



引用した部分のように四つの項のヴァリエーションでこの劇がなりたっていることをラカンは述べているが、彼が実際に上に示したL図を模した図で説明しているわけではないのでここに示した関係がラカンの言いたいことな

のかどうかは不明であり、一つの可能性を示しているに過ぎない。

つまり観客は、オルソと、彼の似姿であり分身であるオリアンを通してのみ〈他者 Autre〉であるパンセに共感したり、魅惑されたりすることができるのである。

さてこうした結果で終わるクフォンテヌ三部作はどのように各作品が連関して展開しているのでしょうか？ ソヴェルザック Jean-François de Saverzac はラカン自身の言葉を補い「1）シニフィアンの欠如。シーニュ・ド・クフォンテヌは言葉 parole によるどのような信仰をもあきらめている。2）彼女が拒絶したかった結婚のせいでは彼女は、一人のこども、全面的に拒絶されたこどもとしてのルイを授かる。3）シーニュの孫であるパンセは魅惑を具現化している（……）」³⁶とまとめている。

さらにソヴェルザックはラカンが他のセミナーで論じている他の劇と関係づけてクフォンテヌ三部作を位置づけている。彼によれば「ラカンの悲劇の三つの形式」とは「劫罰に処せられた父、殺された父、すでに死んでいる父、あるいはさらには、神は死んでいる。それらに、息子たちにおける欠陥があり、倒錯した父に復讐するという自己を破滅させるような欲望（ハムレット）、去勢する父を殺すという素朴な欲望（オイディプス）、久しく前から死んでいる父を殺したいと望んでいたことへの罪悪感（ルイ）が対応している」³⁷のであり、「これがクローデルの現代性なのである」。

一方、女性の方を上へ挙げた三つの形式に対応させて特徴を際立たせるとすれば、このクローデルの劇の「パンセ・ド・クフォンテヌは彼女の祖母であるシーニュが断念した欲望を成就するのである。彼女は魅惑する。パンセとシーニュは自己犠牲においてアンティゴネと再び一緒になるのである」³⁸とまとめている。彼の説明を補足してその理由を述べれば、アンティゴネは国家の法の体现者であるクレオンにさからって、罪人とされた兄ポリュネイケスを埋葬したということで、死に至らしめられるが、それはラカンによれば「自分の欲望³⁹において譲ること céder sur son désir」をしなかったからである。

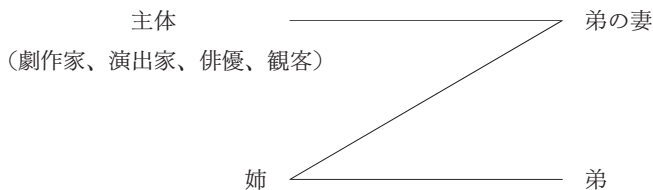
結 論

これまでラカンのクローデルのクフォンテヌ三部作を論じたセミナーを

中心にわれわれはラカンの精神分析理論の射程をみてきたのであるが、ではこうした読解の結果、最初に提示していた問題は解けたであろうか？ 松田正隆の『月の岬』をめぐり、劇作家と演出家と俳優と観客との関係において、そこで観客が劇中人物について発見する無意識は誰に帰すべきものなのかという問題である。

ラカンの読解で、さらにルニョの示唆で、明らかに演劇の分析において重要だと新たに教えられたのは、演劇における「観客」の位置づけである。ラカンは『辱められた父（神父）』の分析で、その劇を成り立たせている諸要素の関係において、オルソとオリアンという兄弟を a' と a に置き、〈他者〉を女性、すなわちパンセとしたとき、「主体」をすなわち「われわれ観客」と置いてその関係を考えられると説明しており、筆者はそれを基にL図を模した図で関係を示す可能性を示した。

『月の岬』も同様に分析できるのではないだろうか？ 弟の姉と弟の妻をそれぞれ a' と a と置き、〈他者〉の位置に弟を置くと、「主体」の位置には、「劇作家」と「演出家」と「俳優」と「観客」が来るのだと思われる。その「主体」がそれぞれの a' か a に同一化することによりその無意識的欲望を自己のものとして経験できるのではないだろうか？ それ以前の段階として、劇中の「姉」は言い伝えとして聞かされた、父親に禁じられた欲望を抱いた娘の話を聞いてその娘と同一化し、その欲望を無意識的に弟に対する自己の欲望として抑圧しており、弟との溺れそうになった体験を変形して語っている。その話をそのまま受け止めた「弟の妻」は「姉の欲望」を自己の欲望として同一化し、台詞でも観客にそれとわかるように「姉」と同一化していたことが分かった。これを先に述べたL図を模した図で示せば次のようになろう。



こうした精神分析的読解の作業により明らかになったとりあえずの結論として提示したいのは、演劇とは、自分でない存在を目の前にしてその存在に同一

化して自己を見るそうした行為ではないであろうかということである。フロイト⁴⁰の紹介した、有名な幼児の「糸巻き遊び」を思い出してみよう。幼児は母親の不在と再来を糸巻きを投げてはそれを引き寄せることで演じていた。その糸巻きを「母親」と見るにせよ、「自分」とみなすにせよ、どちらかを糸巻きに同一化することによって母親の不在からくる苦痛に耐え、その不在をむしろ演じる喜びとしていたのではないだろうか。

戯曲に書かれた登場人物が「〈他者〉の欲望」によって動くように、劇中の人物に同一化する主体の意識にもその欲望は反映されていることに常に意識的であれば、精神分析理論により劇を分析することも十分に可能性として考えうるのである。

(2008年10月6日提出)

注

- 1 フロイト、『夢解釈』、新宮一成訳、『フロイト全集4』、岩波書店、2007年、341頁。
- 2 フロイト、「舞台上の精神病質的人物」、道簾泰三訳、『フロイト全集9』、岩波書店、2007年、174頁。
- 3 Jacques Lacan, *Ecrits*, Seuil, 1966, p. 628.
- 4 『フロイト著作集2』、人文書院、1976年、441頁。
- 5 François Regnault, *THÉÂTRE-ÉQUINOXES, Ecrits sur le théâtre - 1*, ACTES SUD, 2001, p. 105.
- 6 「ピナ・バウシュが語る：説明を必要としない表現を求めて」、*TANZTHEATER WUPPERTAL, PINA BAUSCH, JAPAN 2008*, NIPPON CULTURAL CENTRE, 40頁。
- 7 松田正隆、『現代戯曲シリーズ ヨムゲキ100 月の岬』、ENBU 研究所発行、2000年、103頁。
- 8 同書、112頁－113頁。
- 9 同書、50頁。
- 10 François Regnault, *op.cit.*, pp. 125-126.
- 11 『ハムレット』における劇中劇についての論文としては、Carol Replogle, Not Parody, Not Burlesque: The Play within the Play in “Hamlet”, *Modern Philology*, Vol. 67, No. 2 (Nov., 1969), pp. 150-159 があると、大谷大学芦津かおり准教授より教示を受けた。
- 12 本稿では、次の版を使用する。Paul Claudel, *Théâtre II*, Bibliothèque de la

Pléiade, Gallimard, 1967.

- 13 『人質』には、渡辺守章の優れた翻訳(『現代世界演劇 4 宗教的演劇』白水社、1970年に所収)があり、氏の論文「クロードルの演劇的宇宙」(『フランス文学講座 4 演劇』大修館書店、1977年、所収)と合わせて参照した。
- 14 *Claudél, Au Nord-Ouest 2003*.
- 15 *Ibid.*, p. 13.
- 16 in Jaques Lacan, *Le Séminaire livre VIII Le transfert*, Seuil, 2001.
- 17 Sabine Bauer, “La Triologie de Claudél au Séminaire”, in *Lacan et Littérature*, Éditions Manucius, 2005.
- 18 *Ibid.*, p. 101.
- 19 *Ibid.*
- 20 *Ibid.*, p. 102.
- 21 *Ibid.*
- 22 *Ibid.*, p. 105.
- 23 *Claudél, Au Nord-Ouest 2003*, pp. 13-14.
- 24 Paul Claudél, *op.cit.*, p. 462-463.
- 25 Jaques Lacan, *op.cit.*, p. 382.
- 26 Jaques Derrida, “Le facteur de la vérité”, in *La Carte postale*, Flammarion, 1980, p. 441.
- 27 Jaques Lacan, *op.cit.*, pp. 349-350.
- 28 *Claudél, Au Nord-Ouest 2003*, p. 14.
- 29 Paul Claudél, *op.cit.*, p. 561.
- 30 Jaques Lacan, *op.cit.*, p. 364.
- 31 *Ibid.*, p. 365.
- 32 *Ibid.*
- 33 *Ibid.*, p. 368.
- 34 *Ibid.*
- 35 *Ibid.*
- 36 Jean-François de Sauverzac, *Le désir sans foi ni loi - Lecture de Lacan -*, Aubier, 2000, p. 229.
- 37 *Ibid.*, p. 231.
- 38 *Ibid.*
- 39 Jaques Lacan, *Le Séminaire livre VII L’ éthique de la psychanalyse*, Seuil, 1986, pp. 368-370.
- 40 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頁から65頁。この「糸巻き遊び」を大人の演劇との類似点と差異を指摘しているのは、ルニョの前掲書 (François Regnault, *THÉÂTRE-ÉQUINOXES, Ecrits sur le*

théâtre - I, ACTES SUD, 2001.) p. 106である。