The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	おぞましきオゾンの映画 : 父の不在と母=子融合状態について
Author(s)	打田, 素之
Citation	Gallia. 2007, 46, p. 41-48
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/10521
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

おぞましきオゾンの映画
―― 父の不在と母＝子融合状態について ――

打田　素之

１．オゾン映画の特徴

フランソワ・オゾンFrançois Ozon (1967-) は、現在までのところ数本の短編と以下の中･長編を発表している。

1997年『海をみる』（*Regarde la Mer*, 50分の中篇）
98年『ホームドラマ』（*Sitcom*, 以下長編）
99年『クリミナル・ラヴァーズ』（*Les Amants criminels*）
2000年『焼け石に水』（*Gouttes d'Eau sur Pierres brulantes*）
01年『まぼろし』（*Sous le Sable*）
02年『８人の女たち』（*Huit Femmes*）
03年『スイミング･プール』（*Swimming Pool*）
04年『ふたりの５つの分かれ路』（*5 × 2*）
05年『僕を葬(おく)る』（*Le Temps qui reste*）

これらの作品には、共通して父、又は夫が登場しないという特徴が見られる。たとえば、『海をみる』における事件（母親殺しと幼児の連れ去り）は、夫がパリへ出張中に起こることだし、『クリミナル･ラヴァーズ』の子供たちの犯罪（殺人と宝石店襲撃）は彼らの両親が家を空けている間に行われている。『まぼろし』には犯罪こそ描かれないものの、主人公の夫は映画の開巻早々姿を消してしまう[1)]。また、オゾンの名を一般の観客に広く知らしめることとなった『８人の女たち』では、作品の冒頭で父親の死体が発見され、以後次々と登場人物たちの秘密が暴露されて行く。南仏の『スイミング･プール』における女達（シャーロット・ランプリングとリュディヴィーヌ・サニエ）による死体遺棄行為も、館の主であるサニエの父が全く姿を見せないところで行われている（彼は遠く離れたイギリスにいる）。他に『焼け石に水』においては、主人公のフランツの母の存在は電話の声によって確認されるのだが、彼の父は声も姿も一切現しはしない。

では、こうした夫、又は父の不在は何を意味するのか。それは、家族による父親殺しを明確に描き出している『ホームドラマ』と『８人の女たち』の内容を分析すれば容易に理解されよう。

１）物語は以下の通り。大学で英文学を講じるマリー（シャーロット・ランプリング）の夫ジャンはヴァカンスに出かけた先で、海に泳ぎに出たまま姿を消してしまう。彼は海に飲まれたのか、自ら姿を消したのか。映画は、ジャンの不在を知りつつも、それを受け入れることができないマリーの心理を中心に展開して行く。

2.『ホームドラマ』と『8人の女たち』

『ホームドラマ』は、父親殺しならぬ一家の主人＝父親による家族殺しから映画が始まるが、物語の中心となるのはそれを遡ること数ヶ月、彼が1匹の白い二十日鼠を買って帰って以降の出来事である。異邦人＝動物の家庭への侵入を機会に、家族の歯車が狂い始める。息子のニコラは、客を招いた夕食の席で自らがゲイであることを告白するし、娘のソフィはある夜突然2階から飛び降りて身体障害者になったかと思うと、恋人のダヴィッドにSM行為を要求する。また、ただ一人理性を保っていたかに見える母親のエレーヌも、それまで毛嫌いしていた件の鼠を手に取った瞬間、息子の部屋へと赴き、ニコラと近親相姦の関係を結ぶ。

冒頭の殺人のエピソードは、実は家族が田舎へ精神療法に出かけている間の父親の妄想だったのである。実際は、家族が田舎から帰ると父親は巨大な鼠と化しており、彼は共謀した彼らの手によって殺されてしまう。問題は、父親の埋葬をすませた後の彼らの様子である。ニコラもソフィも母親とにこやかに言葉を交わし、家政婦のマリアやダヴィッド達と楽しげにお茶に行く相談をし始めるのだ。それはまるで父親という重い束縛から解放されて、これで自分たちの好きなことが自由にできるという開放感に浸っているかのようなのである。

事情は『8人の女たち』においても同様である。この作品では、一家の主人マルセルが背中を刺された死体となって発見されて以降、まるで箍が外れたかのように、次々と家族の間に隠されていた秘密が暴露されて行く。ダニエル・ダリュー演じる祖母は夫の毒殺を告白するし、マルセルの妹役のファニー・アルダンは黒人の家政婦と同性愛の関係にある上に、マルセルの妻（カトリーヌ・ドヌーヴ）とレズビアンの場面を演じて見せる。マルセルが生前メイド（エマニュエル・ベアール）と愛人関係にあったことは言わずもがなのことかもしれないが、極めつけは久しぶりに親元に帰った娘のシュゾンが、お腹の子の父が父のマルセルであることを告白する瞬間である。

これらの家族＝家庭で行われていたこと（同性愛、身体損傷、近親相姦、殺人）が、全て社会的にはタブーとされていることであり、ここに精神分析でいうところの父権からの解放を見ることは容易なことであろう[2)]。他に『クリミラル・ラヴァーズ』における犯罪も『スイミング・プール』における殺人と死体遺棄も、父の目（＝掟としての法）の届かないところでの人殺しとその隠蔽と考えられる。つまり、オゾンの映画における「父の不在」は、社会的な規範から外れた行為を描き出すために必要不可欠な設定であったと言うことができよう。

しかし、こうした反社会的、反倫理的な作品傾向は初期の作品においてこそ顕

2）精神分析学的には、エディプス・コンプレックスが克服される過程で、「自我の中に取り入れられた父（または母）は、自我を監視し良心あるいは無意識的罪悪感の形で自我（息子または娘）を厳格に支配することになる。そして、このようなエディプス・コンプレックスの放棄と、超自我の成立こそ、その固体が、一個の社会的存在になる決定的な過程である」（小此木啓吾『フロイト』講談社学術文庫、1989年、p.67。初版単行本の発行は1978年）。すなわち、自我に対して裁判官、あるいは検閲者としてふるまう超自我の背後には、子に対して社会的な規範にそった行動を要求する両親の存在（＝父権）が隠されている。

著であったが、シャーロット・ランプリングを主演に迎えた2001年の『まぼろし』を境として、その過激さは弱まっている[3)]。『８人の女たちは』は、殺人や近親相姦の暴露があるとはいえ、過激さの減退は否めない。特に最近の二作においては、父の不在というテーマの存続さえ怪しくなっている。と言うのも、『ふたりの５つの分かれ路』と『僕を葬る』の２作においては、そもそも主人公自身が排除さるべき父親そのものとなってしまうからである。オゾンは、いわゆる「スター」を主演に招くことになって、社会と妥協したのであろうか。あるいは、彼の作品に頻出する「父の不在」のテーマにはもっと他に意味があるのであろうか。この問題を探るためには、近作２編において「父の存在」がどのように描かれているかを見なければならない。

３.『ふたりの５つの分かれ路』と『僕を葬る』

2004年に公開された『ふたりの５つの分かれ路』は、愛し合って結婚したカップルが子供の誕生をきっかけに関係が行き詰まり、離婚に至るという物語である。二人の関係が決定的に齟齬をきたすのは、夫のジルが妻のマリオン（ヴァレリア・ブルーニ・テデスキ）の入院している産院の前まで行きながら、ぐずぐずと時間をつぶしたあげく、ついに妻に会わずに帰ってしまったときからである。実は、彼には子供の誕生を認めたくない理由があった。結婚式の当日、マリオンは酔いつぶれて先に寝てしまった夫をベッドに残して、ホテルの外で見知らぬ男に体を許していたのである。映画はマリオンの生んだ子供の父親が誰であるかは明らかにしないが、ジルがその子の父親でない可能性を残したまま幕を閉じる。

こうした父の存在を「偽の父」と呼ぶとするなら、偽の父のテーマは、次の『僕を葬る』（2005年）にも引き継がれている。この作品は、余命３ヶ月を宣告された若い写真家の物語である。主人公のロマン（メルヴィル・プポー）は、癌の告知を受け、誰にもそのことを告白できずに思い悩んだ末、話を聞いてもらおうと祖母（ジャンヌ・モロー）に会いに行く。その途中、彼は子供のできない夫婦と知り合いになり、この夫婦から代理父となることを頼まれる（夫の方に問題があって夫婦には子供ができないという設定）。同性愛者であるロマンは最初この申し出に戸惑うのだが、彼は死の直前に彼らの子の父となる決意をし、テデスキ演じるジャニィに新しい生命を与えてこの世を去る。これは一見オゾン映画初の「父の登場」かと思わせるが、やはり「偽の父」のテーマの変奏であることに変わりはない。ロマンは真の父でありながら、死が彼を永久にジャニィの子の父ではなくするからである。この作品は、同性愛者の生活や代理父の問題を描きながら、決してそれらを挑発的に取り上げたりはしていない。作品のテーマは、むしろ余命いくばくもない青年が残された時間を如何に生きたかであり、死に行く者が新しい命を残すことの意味にあると言ってよい。

３）『まぼろし』以前の４作品が全てオゾンの単独脚本の映画化であったのに対し（ただし『焼け石に水』の原作はＲ・Ｗ・ファスビンダーの戯曲）、この作品以降シナリオには共同執筆者が存在している。ただ、『僕を葬る』は再びオゾンの単独脚本となっている。

このように、タブーを犯すことに重点が置かれていない作品においても、父の不在は「偽の父」という形を取って、出産のエピソードと関連して描かれている。このことは、父の不在がタブーの侵犯と常に関連しているというのではなく、実は幼児の誕生のテーマと深く結びついているということを示唆しているのではないだろうか。思い出してみれば、オゾンの作品に最初に父の不在が描かれたのは中篇『海をみる』であり[4)]、この作品は生まれたばかりの赤ん坊を一人で世話する若い母親の話であった。

4.『海をみる』から「母なるもの」へ

『海をみる』は、冒頭で赤ん坊と暮らす主婦、サーシャの日常生活を見せた後、彼女の家の庭にテントを張らせてほしいという不気味なヒッチハイクの女、タチアナを登場させている。夫が不在で、話し相手もなかったサーシャは1日、2日と経つうちに、タチアナを家の中に入れるようになり、彼女を夕食に招くことはもちろん、娘のシフラの世話まで頼むようになる。彼女がタチアナに家の中で寝ることを許すようになった夜、ついに事件が起こる。かつて堕胎したことがあると話していたタチアナは、サーシャを殺して、シフラをさらって行ってしまうのだ。映画のラストは、出張から帰った夫がタチアナのテントの中に妻の死体を発見するショットに続いて、船に乗って島を離れるタチアナ（もちろん、その腕にはシフラが抱かれている）を映し出して終わる。

内容だけを見れば、『海をみる』は、殺人と幼児誘拐の物語なのだが、この作品には、やがてこの後に続くオゾンの作品群の過激さを予告する材料に溢れている。たとえば、サーシャ殺しと無残に裸で放置された彼女の死体である。殺人はオゾンの長編8作中、4作品で描かれる題材であるし、死体の放置、及び死体遺棄は『クリミナル･ラヴァーズ』『8人の女たち』『スイミング･プール』などで繰り返されるテーマである[5)]。同性愛のテーマは、この作品ではタチアナが裸で眠っているサーシャを眺めるシーンなどによって暗示されるにとどまるが、夫＝父の不在は既に言及した通りである。

ただ、『海をみる』が他の諸作と決定的に違うのは、便器の中に残されたタチアナの糞便を映し出すことにある（タチアナは用を済ませた後、自分の便にサーシャの歯ブラシを付けて、それをそのまま洗面台に戻している）。そして、このことが父の不在のテーマとともに、我々を決定的にオゾン作品の精神分析学的な解釈へと導く。

ここで注意すべきは、『海をみる』はトイレのシーンの次に、何気なく家の外にいるサーシャと赤ん坊を映し出すことである。どうもシフラもオムツの中で用を

4）短編では、既に95年に『小さな死』（*La Petite Mort*, 28分）の中で父の死が描かれている。この作品は、明らかにオイディプスの物語（の後日談）を下敷きにしており、父と折り合いの悪かった息子が、父の死が近いことを姉から知らされる物語である。父親は、言うまでもなく盲目である。

5）また、『まぼろし』においても、冒頭の部分に、マリーの夫、ジャンが別荘に着く早々林の中で、腐乱死体らしきものを見つけるシーンがある。

たしたらしいのである（現にサーシャはシフラのオムツを取り替えている）。この編集は糞便と母の結びつきを明示的に示すシーンと思われるが、精神分析学的には、排泄物は母の存在と密接に関連しており[6]、さらに言うなら、今、上に挙げた忌まわしく避けるべきもの（殺人、死体、近親相姦、同性愛、糞便）も、ジュリア・クリステヴァによれば、全て「母なるものの権限へと収斂する[7]」と言う。

> 糞便とは言うなれば、肉体を貫く混淆、変質、腐敗を切り捨て、自律するための新陳代謝を営む身体から絶えず切り離されてゆくものを指している。この身体から失われてゆくものを代償として初めて肉体は清浄にして固有のものとなる。精神分析学の所見によれば、肛門の排泄物は人が最初に統御できる物質の切り離しである。さらにこの明確な排出行為に精神分析が読み取ったものは、分割（上・下）とか不連続とか差異とか回帰とかの条件、要するに象徴性の支えとなっている諸作用の条件であり、かつまた排便よりももっと原初的な分離（母の肉体との分離）の制御された反復である[8]。（p.127）

つまり、幼児が自分の意思で肛門括約筋を調節できるようになるということは、赤ん坊が分割と差異の支配する文化的世界（＝象徴性が支える世界）へと近づくことを意味し、勝手気ままな排便習慣からの離脱は、母からの分離を意味している。それ故、幼児にとって糞便は「母なるもの」と密接に関連していることになる。

また、『海をみる』においては暗示にとどまっているが、他のオゾン作品において絶えず繰り返されるテーマである同性愛、特に男性同性愛は、父の不在[9]とその結果としての母子の密着に結びつけて論じられることが多い[10]。クリステヴァもフロイトに言及しながら、「同性愛的感情と行為」が、家父長制へと至る以前の母権制下における「母の愛」との連関にあることを示唆している（p.74）。

では、他の「おぞましきものabject[11]」は「母なるものmaternel」と如何なる関係にあるのか。次にそれを見てみよう。

6）「授乳のあとで母親の乳房を奪われること、毎日行う排便、さらに誕生の際に母体から分離したことにまで、幼児は自己の身体の一部を失ったと感じ、そしてナルシシズム的な外傷の表象を受け取ることを指摘しておく必要があろう。」（ジークムント・フロイト「幼児の性器体制」『エロス論集』中山元訳編、ちくま学芸文庫、1997年、p.206）

7）Julia Kristeva, « *Pouvoirs de l'Horreur* » in *Tel Quel*, 86, hiver 1980, pp.50-51.

8）Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'Horreur*, Seuil, 1980, p.316. 本書からの引用、及び関連部分への言及は、全てページ数のみを記す。訳文は邦訳（枝川昌雄訳『恐怖の権力』、法政大学出版、1984年）を用いたが、引用に際しては訳文を若干変更した場合がある。

9）フロイトは「性的な逸脱」（『性理論三篇』所収の第一論文）の中では「強い父の不在」という言い方をしている（「幼児期に〈強い〉父親が不在であることが、性対象倒錯の原因となることは稀ではない」、フロイト、前掲書、p.45）。

10）藤田博史は、『性倒錯の構造』の中で、同性愛に関するフロイトの文章（『ウィーン精神分析協会諸記録』）を引いた後、次のように述べている。「こうしてフロイトは同性愛者の発症の病理には、『母への強い性愛的な結びつき』および『父の不在』という予備段階があることを指摘するのである。」（青土社、2006年、p.35）

11）ab（分離すべく）+ ject（投げ出されたもの、棄却されたもの）

5．オゾン映画のおぞましき題材たち

検討の前に、今一度、父=夫が不在であった作品に現れる「おぞましきもの」を整理しておく。

作品名＼題材	殺人・血	死体	人肉食	同性愛	近親相姦	糞便
『海をみる』	○	○		△		○
『ホームドラマ』	○	△		○	○	
『クリミナル・ラヴァーズ』	○	○	○	○		
『焼け石に水』		○		○		
『まぼろし』		△				
『８人の女たち』	○	○		○	○	
『スイミング・プール』	○	○				

（○は作中で明示的に現れるもの、△は暗示にとどまるもの）

なぜこうしたものが「母なるものの権限へと収斂する」のか。クリステヴァはそれを主に「聖書における嫌忌の記号論」の論理に従って説明している（『恐怖の権力』第４章）。

まず、オゾンの作品にしばしば登場する死体は、「腐敗し、生命なく、その全体が排泄物[12]」（p.127）であるという点において、糞便と同様に「おぞましく」不浄なものである。そして、そこから流れ出す血液もまた、神に捧げられる肉との対比において穢れたものであり（『創世記』[13]）、血はそれが分娩時に必然のものであることから（p.118）、「生殖力をもつ豊穣な女の肉体（月経、出産）」（p.119）に結びつくとされる。

> 血というこの生命の構成要素はまた女たちとか豊饒とか多産の約束とかをも支持している。とすれば、血は魅惑的な意味の交差路、アブジェクションの格好の場となり、そこでは死と女性性、殺戮と生殖、生の停止と生命力とが再び出会うのである。（p.116）

長編第２作の『クリミナル・ラヴァーズ』には、殺人によって飛び散ったおびただしい血を、主人公のカップルがシャワー室の壁や床から拭い去る場面が出てくるが、この作品に現れる「おぞましきもの」は死体と血液だけではない。彼らが森に遺棄した友人の死体は、そこに住む謎の男によって回収され、さらに調理

12）さらに、死体は「生命が象徴界と一体化している人間の切り離しがたい裏面」（p.127）であると言う。ここで言う「象徴界」とは、「分離と差異が支配する掟と秩序の世界」であり（邦訳p.347 の訳注三）、フロイトの言う超自我に相等する。

13）「動いている命あるものは、すべてあなたたちの食糧とするがよい。[...]ただし、肉は命である血をふくんだまま食べてはならない」（Ⅸ・3-４、他）

されて彼らの食料として供されるのだ。

カニヴァリスムと「母なるもの」との関係については、聖書の例を離れることになるが、クリステヴァは人肉食が近親相姦を通して「母なるもの」と結びつく興味深い例を報告している。それによれば、ニューギニアで人肉食の風習を持たないエンガ族の間では、人口過剰のために生殖を抑制する必要から、近親相姦はタブーとされているのだが、人口過剰を恐れる必用のないフォレ族においては、近親相姦は「忌避物（アブジェクト）」ではなく、「死体の嗜食が日常茶飯であるほど《自》が不在」になっていると言う（p.94）。ここでいう「《自》が不在」であるとは、《自》と《他》の区別が曖昧で、他者の肉体が尊重されないが故に、容易に人肉食が行われうるという意味であり、この《他》の軽視は生殖における近親関係の乗り越えが、たやすく行われることを意味している。逆に言えば、《自》が顕在である社会（エンガ族）においては《他》の存在が尊重され、結果として近親相姦が忌避されることになる。もちろん、そこでは人肉嗜食はタブーであり、生殖と豊穣を体現する「（母への）忌避（アブジェクト）が私の同類、私の兄弟である他者の肉体を尊重することに私を導いている」（p.94）とクリステヴァは書いている。

さらに、聖書の論理に従うなら、近親相姦は「料理という次元」を通して「母なるもの」と結びついている。旧約聖書においては、たとえば、子山羊をその母の乳で煮ることが禁じられているが[14]、これは「生命の糧となるもの（乳）が忌避されている」のではなく、「母と子の異常な結合」が禁止されているのであり、我々はこの食物禁忌を「近親相姦の禁止と解すべき」なのである（p.124）。

> つまり、分離の論理が要求する適合性を食物が逸脱するとき、この食物は、融合状態の不純な場としての、未分化の潜勢力、除くべき脅威や穢れとしての、母なるものと一体となっているのだ。（p.124）

要するに、近親相姦が忌避されるのは、それが《他》から《自》を区別させない力を秘めているからであり、《自》の反復が多産を支持するところから、それは「母なるもの」を意味するというのだ。そして「母なるもの」がもつ「未分化の潜勢力」が恐れられるのは、《自》《他》の分節を可能にする象徴秩序（＝法としての父権）の導入を阻むからに他ならない。上に挙げた「おぞましきもの」たちもまた、全て「母なるもの」と結びつく限りにおいて、こうした「父権」を脅かす力を潜在させていたのである。では、このような「母なるおぞましきもの」に溢れたオゾンの映画は一体何を描き出そうとしていたのか。

6.「おぞましきもの」と母=子融合状態

クリステヴァは『恐怖の権力』において、「おぞましきもの」と「母なるもの」の関係を分析することによって、「やがて将来主体となるはずの固体」=幼児が、

14）（「あなたは子山羊をその母の乳で煮てはならない」『出エジプト記』XXⅢ-19）
15）法を体現する父が登場する以前の幼児の発達段階のこと。

「誕生直後の乳児期から幼児期に至る前エディプス期の段階[15]において」、「いまだ主体以前の状況に」あり、「母の身体に密着した融合状態」にあることを明らかにしている[16]。そして、この時期、子供は「父親によって齎される象徴秩序の光に助けられながら」、「後に母からアブジェクトに変ずるものと」戦い続けているという（p.20）。つまり、文化的=社会的な存在となる以前の幼児は、自らの存在を独立した固体としては認識しえず、やがて排除さるべき「母なるもの」との融合状態にあるというのだ。これは、まさにオゾンの映画が、「おぞましきもの」とともに提示していた世界ではないだろうか。彼の作品は、「母なるものの権限へと収斂するおぞましきもの」を描き出しながら、「法=掟を体現する父」が登場する以前の母=子融合状態をその核心部分に据えているのだ。だからこそ、幼児誕生のエピソードは、偽の父のテーマ（＝父の不在）と並行して描かれねばならなかったのである。

もちろん、『クリミナル・ラヴァーズ』から『スイミング・プール』に至る作品群には、幼児も登場しなければ出産のエピソードもない。しかし、そこに現れた「おぞましきもの」もまた、母子融合状態を示唆していると見做されるべきである。と言うのも、それらは全て「母なるもの」と結びついていた上に、父はついぞ姿を現してはいなかったからである[17]。

このように、オゾンの映画が母=子共生の映像化であるとするなら、『海をみる』がなぜ母を殺した女の腕に抱かれて島を離れる赤ん坊のショットで幕を閉じ（シフラは泣き叫んでいる）、『僕を葬る』が、なぜ巻頭に砂浜で遊ぶ幼年時代のロマンの姿を置き、巻末に海辺に横たわる彼の姿を置いたのかも容易に理解される。前者（『海をみる』の場合）は、まぎれもなく母=子融合状態からの幼児の分離の映像化なのであり、後者（『僕を葬る』の場合）は、「おぞましき」病に蝕まれた同性愛者が、誕生から30余年を経ても母=子融合状態から脱することもないまま、腐敗した死体となって再び母（la mère ≒ 海la mer）の懐へと帰る姿を映し出していたのだ。

（神戸松蔭女子学院大学 助教授）

16）西川直子『クリステヴァ』、講談社、1999年、p.131。
17）唯一この例外となるのが、『ホームドラマ』なのだが、この作品における父の存在をフロイトのいう「強い父の不在」と見なすなら、家族の不品行を前にしてなす術を持たなかったジャンは、居ながらにして「不在の父」であったと言うことができよう。