

ル・コルビュジェのシュルレアリスム

伊集院 敬 行

■ はじめに

ル・コルビュジェ (Le Corbusier, 1887-1965) は、常々「私は絵画という運河を通して建築に辿り着いた」と述べていた。このフレーズは、ル・コルビュジェにとって、建築と絵画が分かちがたく結びついていたことを示しており、コルビュジャン・カーブと呼ばれる彼の建築に見られる曲面と、彼の絵画に見られる曲線とは造形的な類似が見られる。では、ル・コルビュジェにとって絵画が運河ならば、運河としての絵画は、一体何を建築と結びつけていたのだろうか。

『キュビズム以降』(1919)の中でル・コルビュジェとオザンファン (Amédée Ozenfant, 1886-1966) は、キュビズムの理念を発展的に継承すべく、「ピュリスム」を唱えた。これは、純粋で普遍的な幾何学的形態を規範とする抽象芸術や、機能主義に基づくデザイン運動と軌を一にするものである。また、構成主義とダダが互いに交流しプログラムを共有したように、ピュリスムもダダから大きな影響を受けている。たとえばピュリスムの唱える「典型的オブジェ」や自然淘汰から着想を得た機械淘汰の概念には、ダダ的なオブジェと機械への関心を見ることが出来る。

しかし、モース (Stanislaus von Moos, 1940-) の有名なル・コルビュジェの伝記『ル・コルビュジェの生涯—建築とその神話』(1971)で指摘されるように、ピュリスムの後のル・コルビュジェの絵画は一変し、シュルレアリスム的になる。ル・コルビュジェは、そのシュルレアリスム的な絵画のモチーフを「詩的反応を引き起こすオブジェ」と呼んだ。ピュリスム時代のダダ的なオブジェの影響が見える「典型的オブジェ」から、戦後のブルータリズムを予告する「詩的反応を引き起こすオブジェ」へのモチーフの移行は、ダダイスムからシュルレアリスムへの移行を追いかけるようである。そして、なによりも「詩的反応を引き起こすオブジェ」という名前が、ブルトン (André Breton, 1896-1966) の言う「ポエム・オブジェ」を連想させる。

さらに、ル・コルビュジエは理論的にもシュルレアリスムに関心を示している。ル・コルビュジエがオザンファンとともに執筆・編集していた『エスプリヌーヴォー』誌（1920-1925）に掲載された記事には、いくつか精神分析に関するものがある。また、ル・コルビュジエは、バタイユ(Georges Bataille, 1897-1962)ら『ドキュマン』誌派が企画した『ミノートル』誌（1933-1939）にも寄稿しており、その10号（1936）で、精神を病んだいとこの絵画について論じている。

キュビズム、未来派、ダダ、構成主義、デ・スティル、バウハウス、シュルレアリスム。ル・コルビュジエは、絵画実践の中でこれらの前衛芸術やデザイン運動を消化し、建築に反映させていった。ル・コルビュジエにとって絵画という運河は、マシンエイジと呼ばれる時代の前衛芸術の諸動向を彼の建築に結びつけていたのである。こうして、ル・コルビュジエの建築は、禁欲的な幾何学的形態から有機的形態へと大きく変貌していった。

しかし、このような傾向はル・コルビュジエに限ったことではない。アルプ(Jean Arp, 1887-1966)は、ダダ、幾何学的抽象、シュルレアリスムの運動に関与し、有機的形態を持つ独自の抽象絵画に至った。ブランクーシ(Constantin Brancusi, 1876-1957)は生物の有機的な形態を機械製品のように仕上げた。モホリ＝ナギ(Laszlo Moholy-Nagy, 1895-1946)の光の彫刻は、幾何学的な機械装置により常に有機的に変動するフォルムを作り続ける。バウハウスでは幾何学的形態をもつ工業品のプロトタイプが作られ、機能主義的傾向を強めていく中で、カンディンスキー(Vassily Kandinsky, 1866-1844)は有機的形態と幾何学的形態が共存する絵画を描いた。

ダダイストや構成主義者の多くが、シュルレアリスムの造形に見られる特徴であるアンフォルム（不定形）な形態に到達している。幾何学的形態と有機的形態という一見相反する造形的特長は、彼らにとって対立するものではなかったのだろうか。また、幾何学的構成美をスナップショットに仕込む「決定的瞬間」を唱えたカルチュ＝ブレッソン(Henri Cartier-Bresson, 1908-2004)がシュルレアリスムについて語る¹ように、この時代の多くの写真家が幾何学的な構成美を追求する一方でシュルレアリスム的な手法を試みるのは、彼らが単にモダンアートの流行を追っているにすぎないからなのだろうか。

このような素朴な疑問は、個々の運動や芸術家を語ることで回避されてきたように思われる。「機能主義」建築の代表とされるル・コルビュジエの「建築」

に「シュルレアリスム」を見ようとするとき、いやがおうにもマシンエイジのモダンアートの再考を迫られるのである。

■ 第1章 「吊るされた球」とロンシャン教会

ル・コルビュジエの最高傑作とされるロンシャン教会（1950-1954）は、ジャコモッティの《吊り下げられた球》（1930）に形が似ている（図1）。このジャコモッティの《吊り下げられた球》についてクラウス（Rosalind E. Krauss）は、「見る衝動/見させるパルス」²（1988）において「パルス」という概念の形象化の例として、また「視覚的無意識」（1993）においてバタイユの言うアンフォルム（不定形・フォルムレス）の教科書的事例として取りあげる。さらにクラウスの一連の研究の成果は、1996年に開催されたイブ＝アラン・ボアと共同で企画したポンピドー・センターでの展覧会に見ることができる。この展覧会のカタログである『ア・フォルムレス・ユーズーズ・ガイド』（1997）の「パルス」の章の「部分対象」の項目でも、アンフォルムの一例として《吊り下げられた球》が取りあげられる。

これらの論文の中でクラウスが《吊り下げられた球》を分析するとき、「衝動」や「部分対象」のような精神分析の用語が用いられる。一般的に「欲動（pulsion、仏）」は英語では「drive」か「instinct」を使う。しかし、「見る衝動/見させるパルス」のようにクラウスが「impulse」の語を使うのは、彼女が造形芸術に見る反復運動「パルス」に、欲動による反復強迫（compulsive repetition）を強調するためだと思われる。では、クラウスはジャコモッティのオブジェに見る反復強迫とはどのようなものだろうか。

一見この彫刻は、楔が男性で球が女性のように見える。しかし、この楔形を閉じられた女性器と見るとき、球は一瞬にして男根の先となる。楔形の上に球が揺れ動く度に、球と楔は性行為の役割を交代しあう。クラウスは「視覚的無意識」の中で次のように述べている。

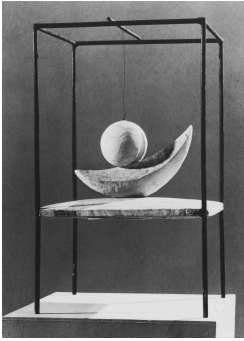
この場合は、変質〔去勢〕、曖昧さ、各々の「アイデンティティ」をそれぞれ自身からそうではないものへと分割する、そういう様態のもとで、混乱が生じる。ということは、かたちの溶解において。というのも、この身振りが愛撫なのか、それとも切斷なのか、それは明らかではないし、決して明らかにならないからだ。楔形は、球体からの刺激を、ただ受動的に受け

取っているだけなのか、それとも、サディスティックに、攻撃的に、ボールの表面を凌辱しているのか、まるで、あのダリの『アンダルシアの犬』で眼球を切り裂く剃刀のように、あるいは、バタイユの『眼球譚』で牝牛の角が闘牛士を、その目を突き刺して殺すように。それもまた明らかではないし、明らかにはなりえない。貫く道具としては、楔は男性という性別を与えられる。そして、傷つけられた球体は女性だ。けれども、その能動的で、執拗につきまとうパートナーによって、唇状の表面を撫でられて、楔はその性を裏返す。女性の性器の間違いようなイメージへと、はたき落される。ヒュッと通り過ぎる。はじく。変質させる。揺れ動き、交代が生じる度に、変質が生み出される。そして、アイデンティティが増殖する。唇。睾丸。尻。口。眼球。時計仕掛けのように。一秒ごとに、そのすべての要素が反転する時計。ヘテロ〔異性〕エロティック…、ホモ〔同性〕エロティック…、オート〔自己〕エロティック…、ヘテロ〔異性〕エロティック…³。

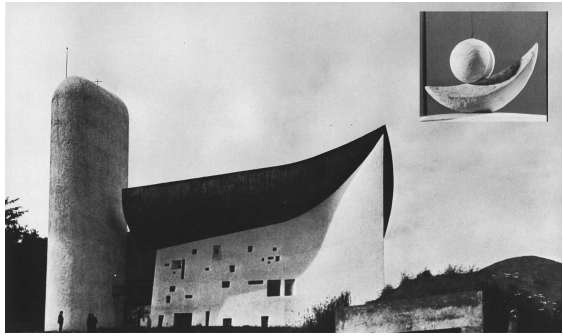
この引用でクラウスは、《吊り下げられた球》を「機械仕掛け」、「時計」にたとえている。また、「見る衝動/見させるパルス」の中でも《吊り下げられた球》を「性差を崩壊させる機械」と呼んでいる。このようにクラウスが機械の語を強調するのは、クラウスが《吊り下げられた球》の機械のような繰り返しの運動に反復強迫を見るからだろう。

一方、ル・コルビュジエ自身、「住宅は住むための機械である」⁴や「建築は感動させるための機械である」⁵など、自らの建築を「機械」に喩えていた。それでは、もしクラウスの指摘がロンシャン教会にも通用するなら、つまり、ロンシャン教会もまた「吊り下げられた球」のように「性差を反転させる機械」なら、ル・コルビュジエのいう「機械」は、単なる機能主義的なシンボルとしての機械ではなくなる。

ロンシャン教会を見てみよう。その入り口は、まるで臀部を思わせる(図2)。そして、割れ目の隙間にある入り口から中に入ると、洞窟のような空間が広がっている。しかし、この空間は真っ暗ではない。壁面に無数に穿たれた穴に埋め込まれたステンドグラスから、さまざまな色の光が差し込んでくる。ところで、洞窟といえばラスコーをはじめフランスには各地に先史時代の洞窟壁画が残っている。ル・コルビュジエは古代人にとって神聖な空間だった洞窟を建



ジャコモッティ
《吊り下げられた球》1930年

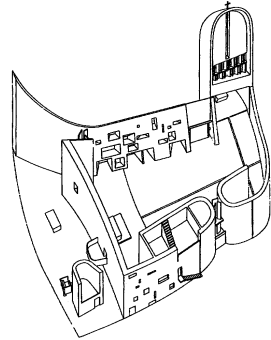


ル・コルビュジェ 《ロンシャン教会》1950-1954年

図1

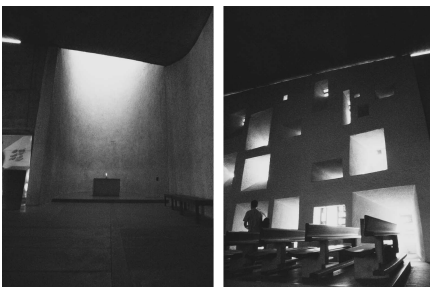


《ロンシャン教会》の入口



アクソノメトリック図

図2



《ロンシャン教会》の内部
開口部から差し込む光



入口入って右側の塔に差し込む光

図3

築で再現しようとしたのではないだろうか。ロンシャン教会が聖母マリアを祭っていることを思えば、これは聖母マリアの母体、つまり子宮への回帰を連想させる。そしてそのまま壁伝いに右に移動すると、臀部と見えたものの下に回りこむ。それはロンシャン教会にある3つの尖塔のひとつである。このファリックな尖塔の真下に行くとエロティックなやわらかい光に囲まれる(図3)。

ロンシャン教会でのこのような移動は、臀部の穴から子宮に入り、男根に一体化していくような体験をもたらす。また形態については、臀部がファリックなものに変化したように、ロンシャン教会は、その各部分を明確に男性的、女性的と指定することができない。各部は見方によって役割を交代し、その姿を変えていくことがわかるだろう。

以上のことから、ロンシャン教会も《吊り下げられた球》と同じく、性差を破壊する機械といえるのではないだろうか。ジャコメッティの場合は球を揺らすことによって、ロンシャン教会の場合は建築内外の移動によって、男性・女性を入れ替えていく。よってロンシャン教会の有機的な形態は、シュルレアリスムの造形芸術、たとえばミロ (Joan Miro, 1893-1983) やダリ (Salvador Dali, 1904-1989) の絵、アルプの彫刻、ケルテス (André Kertész, 1894-1985) のディストーションの写真のように、ピオモルフィックなもの、バタイユの言うアンフォルムなものとも共通するものがあると考えられる。

■ 第2章 浜辺の足跡

クラウスが論文の中で盛んに精神分析の用語を比喻に使うとき、彼女はフランスにおけるフロイト (Sigmund Freud, 1856-1939) の受容であるラカン (Jacques Lacan, 1901-1981) のフロイト理解を参照している。ラカンは、ソシュール (Ferdinand de Saussure, 1857-1913) の言語学の成果を利用し、フロイト理論の再読を試みた。そのため、ラカンの精神分析理論の特徴に、ソシュール言語学由来の「シニフィアン」の独自の使用がある。ル・コルビュジエのロンシャン教会の精神分析的な解釈にそれらの概念を用いる前に、このシニフィアンを詳しく見ていくことでラカンの考え方を確認する必要がある。『エクリ』の「フロイトの無意識における主体の壊乱と欲望の弁証法」(1960) でラカンはシニフィアンを次のように説明している。

おそらく、死骸もまさしくひとつのシニフィアンである。しかし、モー

ぜの墓は、キリストの墓がヘーゲルにとってそうであったように、フロイトにとっては空である。アブラハムは、二人のどちらに対してもその秘密を漏らしてくれなかったのである。

われわれとしては、略号の頭文字 $S(\mathcal{A})$ が、まず最初の一つのシニフィアンであることから始めよう。われわれのシニフィアンの定義（他の定義は存在しないけれども）は、こうである。一つのシニフィアンは他のシニフィアンに対して主体を表象する。したがって、この一つのシニフィアンは、あらゆる他のシニフィアンに対して主体を表象する。

つまり、この一つのシニフィアンがなければ、あらゆる他のシニフィアンは何も表象しない。なぜなら、あらゆる他のシニフィアンは一つのシニフィアンに対してのみ表象されるからだ。

ところで、これらのシニフィアンの連鎖 (batterie) は、それが存在するかぎり、それ自体で完成されているが、一つのシニフィアンは、他のシニフィアンの集合を囲む円というひとつの特徴 (trait) であり、集合の中に加えることはできない。一つのシニフィアンは、他のシニフィアンの全体 (ensemble) に対し、一もしくはマイナスという内在性 (inhérence) によって象徴たりえている⁶。

$S(\mathcal{A})$ = 大文字の他 (者) における欠如のシニフィアン
(signifiant d'un manque dans l'Autre と読む)

この中でシニフィアンは、「一つのシニフィアンは他のシニフィアンに対して主体を表象する (Un signifiant, c'est ce qui représente le sujet pour un autre signifiant.)」と定義されている。このフレーズについて説明するために、向井雅明は『ラカン対ラカン』(1988) で、次のようなラカンがした喩え話を紹介している。

(浜辺で) 足跡があれば、それは記号である。だが、もしその足跡が消された跡があれば、それは最初の足跡に対して主体を表すシニフィアンである⁷。

一つの足跡を海岸で見つけたとすると、これは誰かがそこを通ったこと

を表す記号として考えられる。だが、この足跡を消そうとした跡があれば、それはシニフィアンになる。消された足跡は記号であった足跡に対して、消す主体を表象している。つまり、消す行為が主体を表しているのである。S (X) はこの消された足跡に相当する⁸。

足跡が消されるとき何が起こるのだろうか。上の喩え話を参考に考えてみよう (図4)。足跡は、消されるまでは「誰か (someone, anyone)」の足跡、言い換えると、「ヒト (という種) の足跡」を表すにすぎないものであった。しかし、ヒトが自らの足跡を消した瞬間、「足跡」は「足跡を消した跡」と関連付けられ、その意味を「足跡を消した人 (主体) の足跡」に変える。つまり、この「消す」という行為によって、「足跡」と「消し跡」というふたつのシニフィアンは結びつき、「主体」が、意味の次元において誕生することになる。

「一つのシニフィアンは他のシニフィアンに対して主体を表象する」の「一つのシニフィアン、S₁」が「消された足跡」であり、「他のシニフィアン、S₂」が「消し跡」である。また、この「消される前の足跡」と「消されてなくなった足跡」の違いが、ラカンのいう記号とシニフィアンの違いである。記号は単一で意味する。だが、記号がもう一つの記号と結びつくとき、それらはシニフィアンとなる。このように記号がシニフィアンとなることで、シニフィアンは記号として意味していたものとは異なったものを意味するようになる。

ところで、消すという行為によって「足跡」そのものはもはや消えているのだから、主体はまさにその誕生の瞬間に、その存在を示す最初の痕跡である足跡ごと消されてしまう。よって、主体には斜線がひかれることになる。浜辺にのこるのは「消し跡」だけである (図4)。よって以下の式が書ける。S₁ は、signifiant indice 1 (指数1のシニフィアン) と読む。

$$\frac{S_1}{\text{主体}} \rightarrow S_2$$

■ 第3章 糸巻きの消失

上記の喩え話は、記号とシニフィアンの違いに重点があり、主体の誕生については十分に説明されたとは言えない。そこで、1964年に行われたセミナー、『セミナー XI 巻精神分析の4基本概念』で対象 a を説明するためラカン

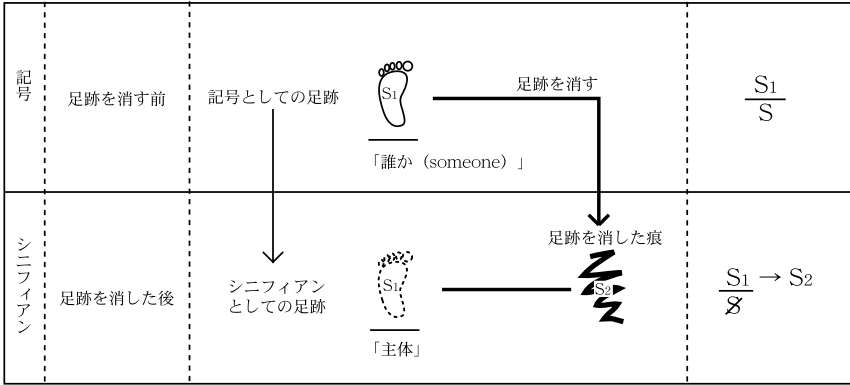


図4

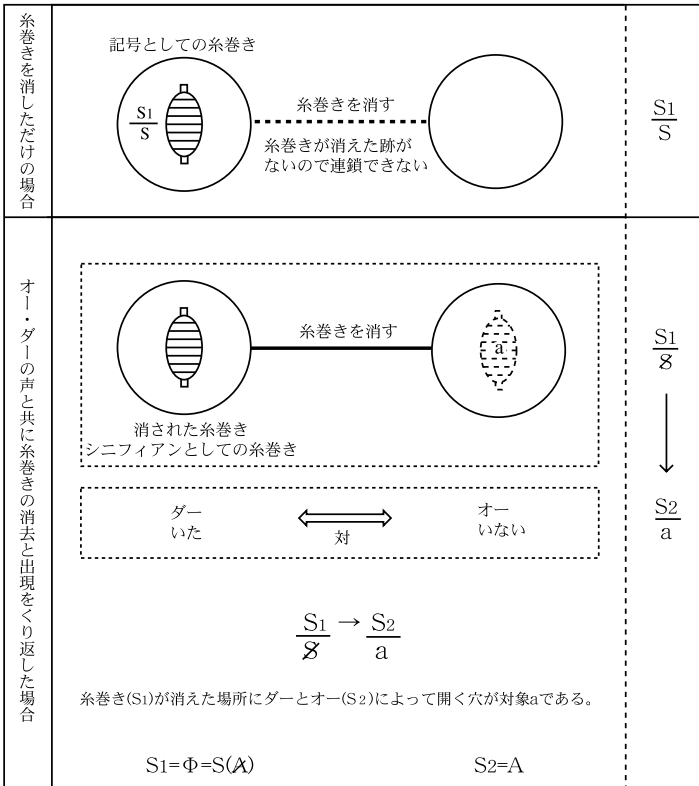


図5

がとりあげる「快感原則の彼岸」(1920)でのフロイトの孫の糸巻き遊びを例に考えてみよう。

フロイトは、1歳半の孫が糸巻きをベッドの向こうに放り投げ、糸巻きが見えなくなるとオーと叫び声を上げ、次いで糸をたぐって糸巻きが再び姿を見えると、今度は嬉しそうにダーという叫び声で糸巻きを迎え入れる遊びを飽きることなく繰り返すことに出会った。フロイトは、オーは“Fort”「いない」、ダーは“Da”「いた」に相当することに気づく。そして、この行為の意味は、母親が出かけるのを子供が邪魔せずに許すために、自分の利用できるものを使って、母親の出現—消失を演出し、欲動の断念をつぐなっていると考えた。

しかし、この遊びが理め合せの行為ならば、快感が期待される「いた」よりも苦痛を伴う「いない」の方が繰り返し反復されることの説明がつかない。ここから、フロイトは、快感を超えて反復される強迫(反復強迫)や、快感原則の彼岸すなわち死の欲動を考えるようになる。

先ほどの例にならひ、糸巻きを S_1 とする。糸巻きは母を表している。これをベッドの向こうに投げ捨てる。すると、糸巻きがあった場所が空になる。しかし、この空間は先ほどの喩えの「足跡を消した跡」に相当しない。なぜなら、この空間は単独ではただの空所にすぎず、これを「糸巻きの消えた跡」と言うことはできないからだ⁹。

だが、オーとダーの声を上げながら、糸巻きを在、不在と交代させるとき、「糸巻き」と「ただの空間」は、ダーとオーの対に一致することで関連づけられ、「糸巻き」と「糸巻きの消えた跡」の対となる。こうして、単なる「空所」は「糸巻きの消えた跡」へ変化する。

同時に、ダーとオーは「ある」と「ない」を担うようになる。とりわけこの「オー/ない」の成立が、「母のおちんちんがない」ことの受け入れ、すなわち去勢の受け入れとしての原抑圧という事態である。オーはゼロであり、 O は穴の形をしているように、縁取られることで穴というそれ自体は像(鏡像)をもたないものが生まれる。以上のことから、先ほどの喩えの「足跡を消した跡」に相当するものは、ダーとオーの対ということになる。このダーとオーの叫び声が単なる「空所」を「糸巻きの消えた空所」に変え、そこに糸巻きを消えた対象としてとして浮かび上がらせる。つまり、ダーとオーが空所を縁どり、そこに穴を開ける。

糸巻き S_1 は、消えることで言葉を幼児に引き入れた¹⁰。図6は、Juan・

David・ナシオの『ラカン理論 5つのレッスン』(1992)の図である。S₂にはS₁が消えた穴が空いている。また、消えたS₁が、S₂の外周(シニフィアンの集合を囲む円)を成している。S₁に備給(investissement)して母の幻覚を見ていたことを、消えたS₁があけた穴に浮かぶ対象を求める運動である「欲望」にすり替えることが原抑圧なのであった。

この穴を対象aという。穴は像をもたない対象で、今まで見たように言語によってはじめて捉えることができる。そして、穴は欲望と快楽とにかかわっているので、このような穴が身体に拠り所を見つける場合、それは性感帯になる。また、S₁を父の名(ノン)というのは、このノンがきっかけで母が禁止(ノン)されたからである¹¹。

ラカンは、最初のシニフィアンS₁に繋がる「シニフィアンの集合」である「言語」をS₂とした。また、S₂の最低の構成要素が、「ある」と「ない」、1と0という二つのシニフィアンであることは非常に示唆に富むものである¹²。ダー、オーと叫びながら、母を求めてシニフィアン＝言語を受け入れたとき、母に抱かれ充溢していたものとしては消去が行われ、「ない」ということが刻み込まれた。これは、母との融合していた無限の存在から、死を担った有限の存在として母から切り離されることである。つまり、去勢が主体を発生させる。「足跡」が「消えた足跡」となって主体を表したように、糸巻きもまた、消えた糸巻きとなることで、主体を表すようになる。

よって、「動物は死なない。人間は死ぬ」とラカンは言う¹³。言葉を喋らない動物は死を知らないから、死を恐れるような個体という枠組みは存在しない。動物にとっては、個体の命よりも種の存続の方が重要であり、彼らはゆるやかに繋がっている。これをバタイユは「動物性」、「内在性」と呼んだ。子と母も一つの肉の塊として繋がっており、区別できるものではなかった。つまり、人間も最初、動物のように区別のない「誰か」にすぎなかった。しかし、言葉を受け入れたとき、「誰か」から、死を担った個体＝主体となる。これをバタイユは「人間性」、「超越性」と呼んだ。

ところで、主体の発生が、足跡や糸巻きの消去からなる以上、足跡や糸巻きという印(trait)もろとも主体は消えてしまう。では、主体はどこに消えたのだろうか。

■ 第4章メビウスの輪の切断と黄金数としての対象 a

精神分析において、主体とはメビウスの輪とその切断に喩えられる。メビウスの輪はリボンの端を半回転ねじって繋げたものである。メビウスの輪は、子が母から切り離される前の原初の主体（S、「S brut」と発音とし、意味は「生の主体」）を表している。メビウスの輪には裏も表もないように、子が母の欲望の対象＝想像的ファルスとして、自らを差し出し、母と融合している状況を表している。裏も表もなく何処にでもいける、満ち足りた万能の存在としての子がある。この母子相姦状態の母を、「ファルスを持った母」（*mère falique*）という。

しかし、母子の切れ目に気づきだした子にとっては、母子一体の楽園に留まろうとすることは自らを失うことにも通じる。このような母子関係に切れ目をいれ、母性棄却（abjection）するため、メビウスの輪をリボンの真真中で裂いて見よう。裏表のなかったメビウスの輪はそのねじれを解いて裏表のあるリボンに生まれ変わる。ただし、切断によって輪のねじれは切断面に集まり、内まきの8の字を描くようになる（図7）。

この切断が去勢である。切断という行為が先ほどの二つの例の「消す」という行為に相当する。メビウスの輪であった原初の主体は、このリボンの切断面のねじれに無化される。切断によってできた表裏は S_1 と S_2 の連鎖を喩えている。

つまり、 $S_1 \cdot S_2$ のシニフィアン連鎖によって原初の主体は去勢され、死を担った主体が生じる。精神分析における主体とは、人間という動物が言語の世界に入る結果、すなわちシニフィアンの効果であることがわかる。記号を使う動物はいるが、シニフィアンを使うのは人間だけである。ここで、「原初の主体」は消失したから、Sに斜線が引かれる。この \cancel{S} を「斜線を引かれた主体（S en tant que barré）」という。

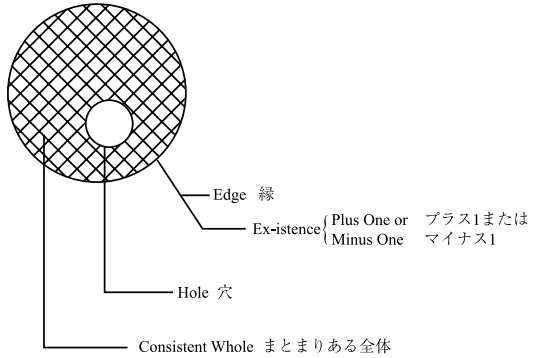
これまで、充溢した原初の主体、おぞましき母、対象 a と言ってきたものが、煎じ詰めれば、同じものであることがわかる。ラカンはフロイトの言葉を借り、これを「Das ding, la chose、もの」と呼んだ。

では、ル・コルビュジエにとって、対象 a とは何だったか。ル・コルビュジエは、建築を正規の教育で学んではいない。彼にとって旅行こそが何よりの学習であった。ル・コルビュジエは生涯を通し、旅をしつづけた。その中でもっとも重要な旅が、彼の建築家としての自己形成期の「東方への旅」であった。

Structural Matrix : the Whole, the hole, and the One

「何かが存在するためには、どこかに穴がなければならぬ」 J・ラカン

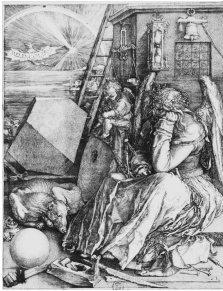
まず、無意識とは、その組糸から抜き出された一要素が、同時に外側を取り囲む、そのような全体なのだということを理解せねばなりません。全体と、全体の内部から抜き出されその縁に再び表れる要素という対立を認めるなら、無意識の構造を全体マイナス1、その1が外側を取り囲む、そのような全体と定義することができます。つまり、それは内部に穴のあいたしかし外周に区切られた全体だとえいましょう。要素S1は常に余計な1もしくは足りない1だということになります。



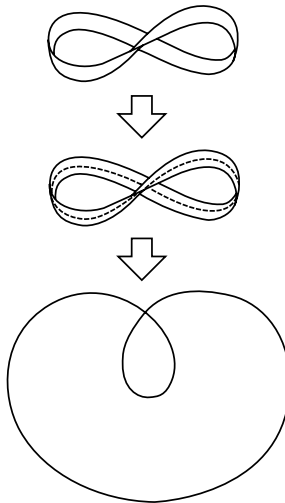
J・D・ナシオ『ラカン理論5つのレッスン』
 姉齒一彦、榎本譲、山崎冬太訳
 三元社、1995年、76頁

Juan-David Nasio
 "Cinq leçons sur la theorie de Jacques Lacan.", 1992
 "Five lessons on the psychoanalytic theory of Jacques Lacan," p56.

図 6



アルブレヒト・デューラー
 《メランコリアI》、1514年
 黄金比をもつ正八面体、壁にかかるグリッド（それは魔法陣で母にまつわる数を示す）、男か女か判らない天使（デューラーと母か？）、背景の一点から放射する光。タイトルにある「I」。



アルベルト・ジャコメッティ
 《立体 (Cube)》、1934年

図 7

この旅行は、ドイツでのベーレンス (Peter Behrens, 1868-1940) の事務所での研修も含め、トルコ、ギリシャ、イタリアを巡る、1910年の春から1911年の秋までの長期にわたる大旅行であった。この旅行でル・コルビュジエは古典建築に強く感動した (図8)。

野心のある若いル・コルビュジエは、これらの建築文化の伝統を引き継ぐ者になりたいと欲望しただろう。だが、ル・コルビュジエは、そのように建築の伝統からは、欲望されていたのだろうか。もしル・コルビュジエが、建築の伝統を受け継ぐ者であったら、建築の伝統は新たに、そこにル・コルビュジエを加えるだろう。

ル・コルビュジエを加えた新たな建築の伝統が、ル・コルビュジエを欲望の対象にしているならば、 $\frac{\text{ル・コルビュジエ}}{\text{建築}+\text{ル・コルビュジエ}}=a$ (新たな建築の伝統としてのル・コルビュジエは欲望の対象である)と書ける。一方、言うまでもなく、ル・コルビュジエにとって建築は欲望の対象である。よって、 $\frac{\text{建築}}{\text{ル・コルビュジエ}}=a$ と書ける。

「欲望は他者の欲望である」とラカンが言う。というのも「欲望とは他者から欲望されること」であるから「他者の欲望を欲望」する。ゆえにこれらの式をイコールで結ぶと、以下の式ができる。

$$\frac{\text{建築}}{\text{ル・コルビュジエ}} = \frac{\text{ル・コルビュジエ}}{\underbrace{\text{建築}+\text{ル・コルビュジエ}}_{\text{新たな建築の伝統}}} = \text{対象 } a \quad \frac{Y}{X} = \frac{X}{X+Y} = \text{対象 } a$$

$$0 = a^2 X + a X - X$$

$$0 = a^2 + a - 1$$

これを解くと、 $a = \frac{\sqrt{5}-1}{2}$ という値が出る。ル・コルビュジエが東方の旅行で古典の建築に見たもの、それは黄金数であった。

糸巻きと幼児の場合も、母の子への欲望が、子の糸巻きへの欲望と一致するという象徴作用によって、対象 a が現れる。失われた糸巻きは黄金数として見出されている。以上は新宮一成氏の『ラカンの精神分析』(1995)で展開される「対象 a は黄金数である」の解説を参考にル・コルビュジエに当てはめて計算したものである。

ところで、対象の喪失、失われた対象への同一化を、フロイトはメランコリーとした。デューラー (Albrecht Dürer, 1417-1528) の《メランコリア I》の謎の

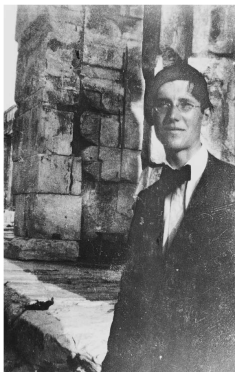
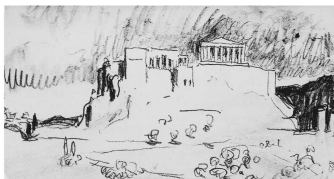


図 8

64

LES TRACÉS RÉGULATEURS

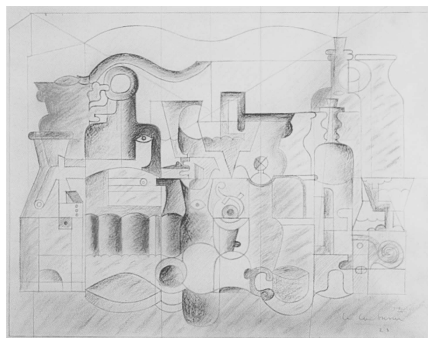
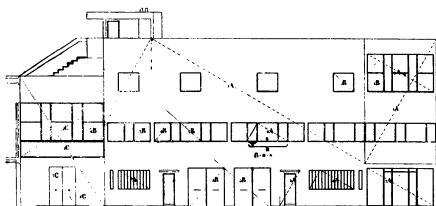
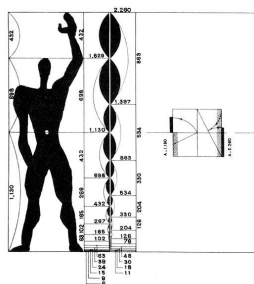


図 9



Dessin du Modulor de L. Corbusier.

Modulor = Module d'or = 金のモジュール

図 10

多面体は黄金比の8面体である。また、ジャコメッティのシュルレアリスムのオブジェにも、《メランコリアI》の謎の8面体を思わせる多面体がある。8はメビウスの輪の形でもある。ル・コルビュジェにとっての黄金数、それはトラセ・レギュラトゥールとモデュロールにほかならない(図9, 10)。ル・コルビュジェは対象aとしての自分を、自らの建築や都市計画に描き込んでいたのであった。

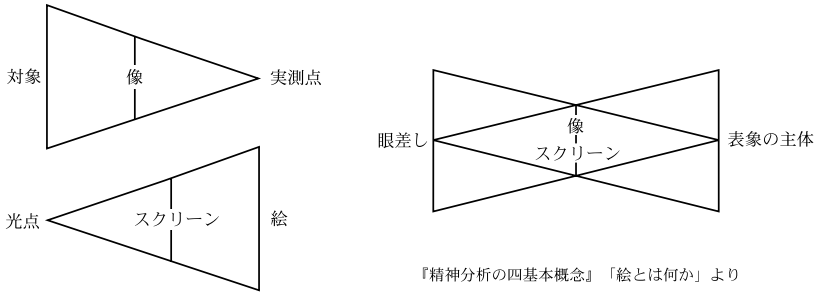
以上のことを踏まえて、ラカンが視覚についてどのように考えているかを見てこう。ラカンは、視覚における対象aを「まなざし」と呼び、『セミナー11巻、精神分析の4基本概念』(1964年のセミナー、出版1973年)のテーマとした。

■ 第5章 セミナー11巻、対象aとしてのまなざし

ダー、オーと叫び、原初の主体を抑圧することで言葉を得て以来、私たちは世界を言葉で切り出して意味を与えている。世界を可視化しているこの言葉の力を考えるとき、私たちの視覚もまた抑圧からなっていると考えられる。それを表現しているのが、『セミナーXI』の「線と光」の図(図11)の下の三角形である。この図では、先ほど挙げたナシオの無意識のマトリクスを説明する円に空いていた穴としての対象aは、ラカンのこの図では S_2 の背後にある。

これらの図が言おうとしていることを、パズルを例にとって説明しよう(図12)。このパズルの遊び方は、穴をマスで埋めていくと同時に生じる穴を次々に埋めていく運動の中で、一枚の絵を完成させようとするものである。このパズルのように、パズルを成立させる動的な構造には穴が必要である。そのため穴を空(開)けるためには、まずゲームを始める前に、余計なひとつのマス目を退けなければならない。この消されるマス目は、先ほどの例の消えた足跡や消えた糸巻きのように、「一もしくはマイナス」¹として消えている。そして、余計なマスが退くことで他のマスの動く枠を成しているように、 S_1 は S_2 の外周を成して、 S_2 を支えている。消えたマスや S_1 は、オーケストラの指揮者が録音されないけれども全演奏家を支配していることに喩えられる。平面的に描いたものがナシオ、立体的に描いたものがラカンといえるだろう。

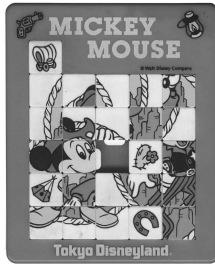
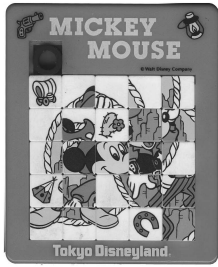
また、この三角形において、ラカンは三角形の各部を、光源、スクリーン、絵としているように、映画をモデルにしていることがわかる。映写機の光は、一点からでる強力な光であり、直接見ても真っ白な光にすぎない。しかし、そ



『精神分析の四基本概念』 「線と光」より

『精神分析の四基本概念』 「絵とは何か」より

図11



ゲームを始めるには余計なマス（1）を消をさねばならない。
消された場所に穴ができる（-1）。
消されたマスは残りのマス（構造）の外周となる。

FIGURE 3
Structural Matrix: the Whole, the hole, and the One

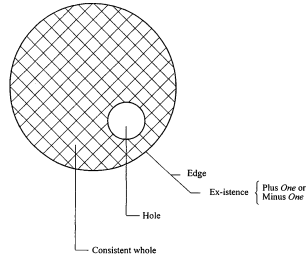
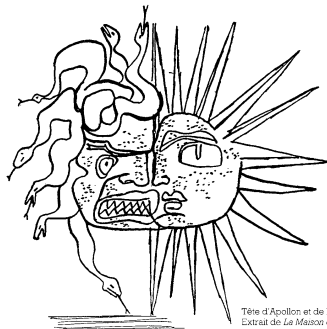


図12



カラヴァッジョ 《メドゥーサの首》1598-99年



Tête d'Apollon et de Méduse
Extrait de *La Maison de l'Homme* par Le Corbusier et François de Poiret.
1942

ル・コルビュジエ 《メドューサとアポロンの頭》1942年

図13

れをスクリーン (S₂) で遮るとき、それは映像になる。つまりこの図は、私たちの視覚が、抑圧によって成り立っていることを喩えている。同時にスクリーンは、スクリーンの向こうと主体とを隔て、スクリーンの向こうでは主体がすでに去勢され、無化されていることを主体が知ってしまうことから主体を守り、主体の分裂を隠蔽している。

スクリーンで隠すという身振りが、スクリーンの向こうに無を生み、スクリーンの手前から見れば、無は隠された何かとして輝きはじめる。スクリーンで隠す前は無さえなく、ただ渾沌(母子一体)のみである。しかし去勢された我々は、スクリーンに浮かぶイメージを欲望の対象として追い求めるしかない。もし、スクリーンを取り払って光を直接つかもうとすれば、無という「無気味なもの」のまなざしと出会い、その眩しい光に焼き焦がされ「死」にいたるだろう。多くの分身の物語がどちらかの死で終わるように、欲望の対象 a としてのまなざしは主体を死にいたらしめる恐ろしいメデューサの目となる。図 13 はル・コルビュジエのデッサンである。ル・コルビュジエがメデューサとアポロンの合体を描くように、まなざしには二つの側面がある。それは死と美である。

私たちは、遠近法を解説する図 11 の左上の三角形の点のような存在=見る主体として、世界を見ているように思っている。これこそ、原抑圧の効果にはかならない。しかし、そのような点の位置に主体は主体的に立っているわけではない。多くの画家がその事に気づいていた。

ベラスケス (Diego Velazquez, 1599-1660) の《ラス・メニーナス》(1656) の中の鏡には王と后がぼんやりと映っている (図 14)。鏡に映る王と后が実際にいる場所から私たちはこの絵を見ている。絵画を見る主体の位置はすでに決められている。つまり、見る主体は絵の前に立つ前からすでに、鏡に映るぼんやりとした「染み」として描かれており、「染み」に見られている。これが図 11 の左下の三角形の意味である。同じく、シュルレアリスト達が、目を執拗に描くのは、抑圧されたものがこちらを見ていることを感じ取ったからだ。とりわけ目玉が手の中から現れたり手に穴が開いたりするのは、手のしわが穴や裂け目を喚起させるからだろう。

一般的に我々は、上記の画家のように対象からまなざしを感じることはない。そのような主体が点に還元された客観的な近代的主体の成立を、遠近法の登場に原因を求めるとき、デューラーの《横たわる裸婦を描く男》(1525) (図 15) は必ず持ち出される。だから、この絵の細部を注目するとき、この図は、



ディエゴ・ベラスケス 《ラス・メニーナス（女官たち）》（1656）

図14

デューラー《横たわる裸婦を描く男》



（出典）『コンパスと定規による線と平面と立体の測定理論』（1525年）より

図15

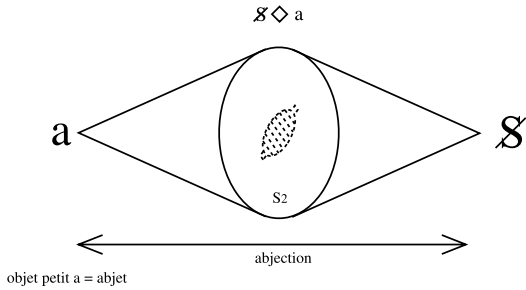


図16

図11の重ね合わせた三角形の重なった部分に記号を記入しアレンジしたもの。
円錐二つを重ね合わせた形を想像してもらいたい。
円錐の底が重なる部分がスクリーンである。

遠近法が抑圧のシステムであることに気付く。

一体彼は何を描いているのだろうか。女性の陰部の穴ではないだろうか¹⁴。彼はグリッド越しに絵を描いている。さらに、彼の目には針もしくは剣の先がある。これらはメデューサを退治したペルセウスの盾と剣を思わせる。「見る」ということは、『セミネール XI』の「線と光」の二つの三角形の重なりであり、「絵とは何か」の図（図 12 右）のようなものと理解できる（図 12、15、16）。

欲望とはこのグリッド越しに失われた対象を描こうとすることである。この絵が説明するように欲望の対象とは、画家が描いているデッサンにすぎない。しかし、失われた対象の招きに応じ、たとえ死をかけてでも、そのグリッドの先に赴こうと駆り立てるものがある。これが「死の欲動」である。死の欲動に駆り立てられ、反復強迫の運動がおこる。そしてこのとき、快感原則の彼岸で遭遇する「もの」との不可能な出会い、出会い損ねる出会いを「テューケー (tuché)」とラカンと呼んだ。

■ 第6章 ブルトンとバタイユ

上にみた遠近法におけるグリッドは、言語においては、シニフィアンのマトリクス (S₂) である。シュルレアリスムは、このシニフィアンのマトリクスをどのように捉えているかを見るため、ブルトンとバタイユのそれぞれの言語観をラカンに照らし合わせて簡単に捉えておこう。

詩人であるブルトンは、言葉の制度を壊乱させるという手法をとる。「優美な死骸」(Cadavre exquis) やオートマティスムによって、言語のマトリクスを崩壊させ、その先にあるものを見ようとした。構造としての言語が、「優美な死骸」を受け入れられず崩壊し、新たに再構築される瞬間、その先にある「驚異のもの (merveilleux)」、ラカンのいうところの「もの」を垣間見、文学に定着させようとする。これがブルトンのいう至高性 (suprême) である。それゆえ、ブルトンの場合、言語というシステムは必ず前提で、原稿を推敲さえる。以下はブルトンの有名な言葉である。

美は痙攣的であるだろう。さもなければ存在しないだろう¹⁵。

La beauté sera convulsive ou ne sera pas.

痙攣的な美はエロティックで＝覆われていて、爆発的＝固定的で、魔術的

＝状況的であるだろう¹⁶。

La beauté convulsive sera erotique-voilée explosante-fixe, magnifique-circonstancielle ou ne sera pas.

ブルトンが美を痙攣的 (convulsive) というのは、美が強迫的 (compulsive) だからであるが、ブルトンにとって「痙攣的な美」は、「エロティックで＝覆われている」というように、ブルトンは言語のマトリクスを突き抜け「脅威のもの」に辿り着くことには躊躇しているようである。

パタイユも、法や道徳を犯すことによって欲望をかき立て、その彼方に一つのエロティシズムを作り出そうとした。しかし、ブルトンに対しパタイユの至高性 (souveraineté) とは、禁止と侵犯の終わりなき抗争によって、言語表現の彼方の沈黙の領域を目指す。それは、母を禁止する役割を果す言葉のマトリクスを敢えて乗り越えて、欲望の快を超える「享樂」を得ようとするのである。それは抑圧した無との出会い、不気味でおぞましくもなつかしいものとの出会い、そしてそれらに出会い損ねる出会いである。

それゆえパタイユは、ブルトンの「美・善・高さ」に対し、「醜、悪、低さ」を強調し、ブルトンのいう「驚異のもの」にあたるものを、「なんでもないもの」とよび、その破壊的な力・否定的な力を重要視したのである。パタイユは『至高性』(1953-54 頃)において次のように述べる。

人間性を動物性に対立させるやいなや、私はただちにこの基本的な対立と、つきつめればこの対立から生じる混淆した結果とを同時に考慮に入れなければならない。至高性 (souveraineté) ——そしてエロティシズム——において我々が認める動物性への回帰は、ただ単に動物的な出発点とは根本的に異なっているばかりではない (侵犯はリミットの不在ということではない)。動物性の回帰は、この回帰がまさにそれに対立する世界の中で、複雑な絡み合いを構成するのである。人間の世界とは、結局、禁止と侵犯の混淆にほかならないのだ。そこでは「人間の」という名称が相矛盾する諸運動からなる一体系をつねに指し示している。(……) したがってわれわれが人間の特性を見出すのは、何らかのはっきり確定した状態のなかではなく、——所与それが所与であるのなら、どのようなものであれ——を拒否する者の、どうにも解決されない葛藤のなかにおいてなの

である。原初的には、人間にとって所与とは、禁止が拒否しようとしたものの、すなわちいかなる規則によっても制限されていない動物性のことだった。しかしやがて禁止自体が今度は所与となり、人間はこの所与を拒否するようになった。とはいえこの拒否は、もしも可能なるものの極限を越えてしまうのならば、存在することの拒否に、つまり自殺にしかならないだろう。このように、後退することも先に進みすぎることまったく問題外となってしまった、つねに突破口の上で戦闘している状態にこそ、人間の生の複合し、矛盾した諸形態は関係しているのだ¹⁷。

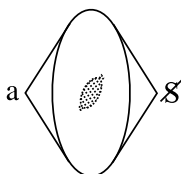
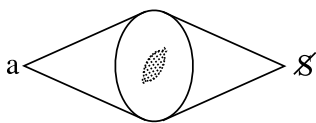
「動物性への回帰」、「禁止と侵犯」、「死」、「突破口で戦闘している状態」など、この引用は「死の欲動」の説明になっていることがわかる。反対に、『セミナー7巻 精神分析の倫理』（1959-1960年度のセミナー）の「幸福の要求と精神分析の約束」の以下の引用に見られる「美」は、バタイユのエロティシズムの説明になっているといえるだろう。

美の機能とはまさに我々に、人間と彼自身の死との関係を指し示すのであり、ほかならぬ眩惑においてのみそれを示すのです¹⁸。

■ 第7章 グリッド

5章、6章では、遠近法のグリッドにある抑圧の機能とシュルレアリスムの言語観に抑圧への抵抗をみたが、次に、ル・コルビュジエのピュリスム時代の特徴であるモダニズムのグリッドの使用について見てみよう。

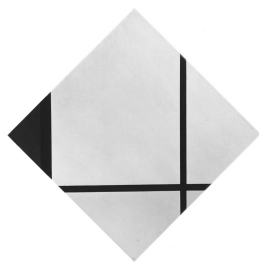
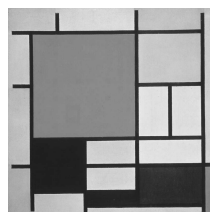
クラウスの著書『オリジナリティと反復』の中に「グリッド」（オクトーバー9号、1979夏号）という論文がある。この論文でクラウスは、グリッドを精神分裂症的なものとして捉えている。以下、クラウスの考え方を簡単にたどろう。まず、クラウスはグリッドに神話の機能を見る。神話とは、矛盾を解決することなく宙吊りにし、問いを不問にする構造である。クラウスが、このような神話の構造の分析を行う構造主義者の手法を精神分析学に類比しうると言うとき、グリッドの「抑圧」と「無意識」が問題になる。つまり、クラウスは矛盾が宙吊りにされ不問となることを精神分析のいう「抑圧」に、抑圧されたものがとどまる場を「無意識」に対応させている。このグリッドが抑圧した矛盾とは、精神と物質、神と科学、聖と俗の対立であり、グリッドはその矛盾を解



無



求心の



遠心の

図17

決することなく、「抑圧された何ものかとして維持することを可能にする」とクラウスは言う。

しかし、クラウスの分析によって、「抑圧に成功」していた矛盾が明るみに出るとき、グリッド絵画が抱える矛盾は、造形的には遠心的・求心的という対立する傾向を同時に成立させるような「精神分裂症的」なものとして現れてくる。クラウスはその例として、モンドリアン (Piet Mondrian, 1872-1944) のグリッド絵画において、黒い帯が画面の端にまで達していないもの (求心的) と、達しているもの (遠心的) が同じ時期に描かれていることを重要視する。

クラウスが喩えに使う精神分裂病とは、ラカンによると、象徴的ファルスとも呼ばれる S_1 の排除、「父の名の排除」で起こるとされている。 S_1 が排除されれば、構造体としての S_2 はその縁取りとしての S_1 を失うわけだから、拡散してゆく、つまり遠心的な傾向を持つといえる。すると、抑圧が解除され、母性棄却されていたものとしての対象 a が回帰し、無そのものとして主体の前に現れることになる (図 17)。

ルネッサンスの絵画のように枠の中でバランスよく構成された、消失点という中心のある絵画 (ラファエロ『アテネの聖堂』1509-1510) においては、グリッドは絵画を見る我々にとっては透明なものである。しかし、印象派や象徴主義のような興行きのない平面的な絵画 (マネ『フォーリー・ベルジェールのバー』1881-1882) からモンドリアンに至ってグリッドは前景化する。さらにグリッドは枠を超えて拡散しようとしながら、もう一方では枠の中に留まろうとする。つまり、遠心的と求心的という二つの傾向の中で揺れ動く反復強迫の状態となっている。これはいつ「もの、Das ding」の方に踏み出すかわからない、バタイユの言うような「つねに突破口の上で戦闘している状態」である。このことを決定的に表しているのはデュシャン (Marcel Duchamp, 1887-1968) だろう。《Fresh Widow》(1920)¹⁹ では革が張られた窓枠に視線は完全に止められてしまう。また透明なガラスが埃にまみれて不透明になっていくことを、グリッドが前景化していくことにたとえるなら、これもデュシャンの《大ガラス》(1915-1923) のマン・レイ (Man Ray, 1890-1976) の写真《埃の培養》(1920) を思いおこさせる。さらにポストモダニズムの芸術にいたっては、枠が完全に解体し、おぞましきものが溢れる、たとえばシンディ・シャーマンの写真《Untitled #153》(1985) に典型をみるようなものになっていく²⁰。

ここで、クラウスがモンドリアンの絵画を「求心的」と「遠心的」という二

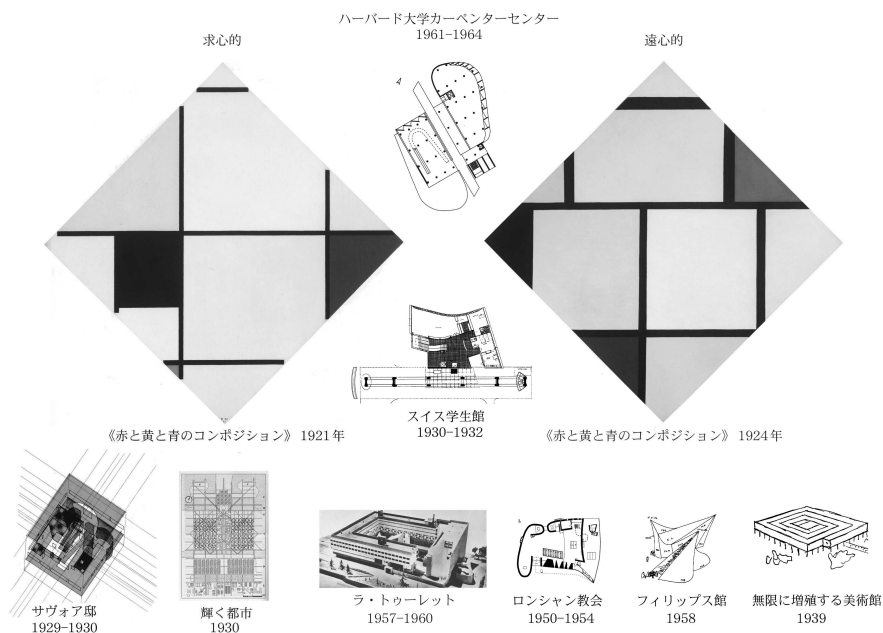
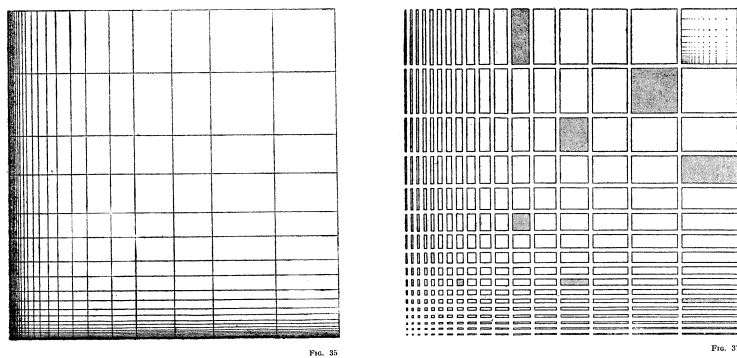


図18



— 89 —

— 91 —

ル・コルビュジエ『モデュロールI』(1948)より

図19

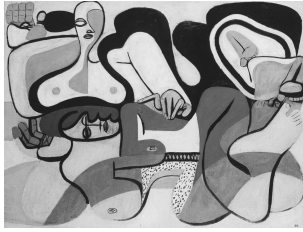
つの言葉で分類したように、ル・コルビュジェの建築も分類してみよう（図18）。白の時代では、建築から都市計画にいたるまで、まさにグリッドに収まった求心的な構成を持っている。しかし、《サヴォア邸》（1929-1931）とほとんど同時期に建てられた、《スイス学生館》（1930-1932）からすでに、グリッドを基準に構成しながらも、グリッドからはみ出ようとする動きが見られる。《パリ現代美術館案》（1931）や《無限にまで増殖していく美術館》（1939）で構想されたように、《ラ・トゥーレット寺院》（1957-1960）は、螺旋を描き始めている。また、《ロンシャン教会》の場合は、グリッドをはみ出していく動きのみならず、グリッド空間そのものが捻れ、遠心性はクライン空間に閉じ込められているようだ。内部と外部が反転するような《フィリップス館》（1958）の場合はまるでメビウスの輪のようだ²¹。

建築ではないが、肉の塊のような小山が、《ラ・トゥーレット寺院》にも、《マルセイユのユニテ・ダビタシオン》（1947-1952）にもある。控えめだが、ル・コルビュジェが垣間見たアブジェクションの世界ではないでだろうか。さらに、ル・コルビュジェのモデュロールという新たなグリッドへの異常な執着についても指摘せねばならない。この寸法は黄金比で拡散してゆく寸法体系であった（図19）。クラウスが反復強迫をグリッド絵画に見ることは、モダンアートを反復強迫という語で定義する可能性を示してはいないだろうか。

■ 第8章 父の名の排除

それでは、ル・コルビュジェにとって父の名を排除するきっかけは何だったのだろうか。ル・コルビュジェは、31歳（1918）のとき、網膜はく離で左目を失明する。その後、超高層ビルが林立する多くの都市計画を発表するがどれも実現しなかった。《国際連盟本部の建築計画》（1927）は、一等当選であったにもかかわらず、さまざまな政治的な思惑のため実施されなかった。《国際連合本部の計画》（1947）のときも、彼のアイデアは骨抜きにされてしまう。

精神病的な精神構造をもつ芸術家にとって、作品とは排除された父の名に代わるものである。禁欲的なグリッド建築や高層ビルは、ル・コルビュジェにとってまさに父の名であった。しかし、数々の挫折はル・コルビュジェにとっての父の名を去勢してしまったのだろう。ファルスのようにそびえる摩天楼が実施されなかったとき、建築同様、禁欲的であったル・コルビュジェの絵画には堰を切ったように、豊満な母性を感じさせる女性のイメージからレズビアンを思



Deux femme couchées, 1934

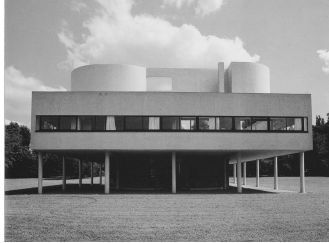


レズビアン・デッサン

図19



ミース・ファン・デル・ローエ
《シーグラム・ビル》 (1958)



ル・コルビュジェ
《サヴォア邸》 (1929-1931)

図20



la mer



mère dieu

図21



図22

ル・コルビュジェ、カップ・マルタンの海にて、1951年
ルシアン・エルヴェ撮影

わせるイメージまで、溢れでてくる（図20）。

フロイトのシュレーパー症例のように、精神分裂症を特徴付ける症状の一つに女性化がある。象徴的ファルスを失い女性化されたル・コルビュジエは、愛する母と愛し合うため、絵の中でレズ行為を繰り返しているように思われる。また、角のあるヤギの顔をした女性が、大きな手に抱かれた絵が何度もかかれるようになる。それは、ファルスを持った母だろう。ファルスとして母と融合した姿に手が差し伸べられているイメージには、母性回帰の願望が見えないだろうか。

実際、100歳まで生きたル・コルビュジエの母は、挫折するたび泣きつく彼を慰めていた。また、遅く結婚したル・コルビュジエの妻、イボンヌは、非常に肉感的な女性である。彼に子供がいなかったのは、母のそしてイボンヌの子供でいるためだったのだろう。

そう思ってもう一度サヴォア邸を見れば、あの迷路のような空間構成は、すでに後の空間構成を予告している。またサヴォア邸は、写真で見ると真っ白に塗られた幾何学的な形態であり、物質性がなく透明性を感じさせているが、実際に訪れて見てみると、写真に見るスマートさはない。ミース（Ludwig Mies van der Rohe, 1886-1969）の建築が物質感を感じさせないガラスのモノリスであるのに対し、サヴォア邸の壁はごわごわして、直線は微妙に波打っている。白い皮膚の内側にすでに欲動が蠢いていたかのようだ（図21）。

そして、1930年代以降、トポロジー空間をおもわせる形態や、ピオモルフイック、アンフォルムな形態を持つ建築が生まれていった。結局、ル・コルビュジエは超高層ビルを建てられなかった。高いビルとしてはマルセイユのユニテ・ダビタシオンがあるが、ミースの建築のような軽やかさは見られない。ユニテのロビーの壁には帆立貝の刻印がある。ユニテ・ダビタシオンは、マルセイユの海に浮かぶ巨大な船なのだろう。ミースが垂直、「高さ」ならば、ル・コルビュジエは水平、「低さ」の建築家であった。

■ おわりに ル・コルビュジエのシュルレアリスム

無数に穿たれたロンシャン教会（1950-1955）の壁やスリットは、抑圧した「もの」が放つ光を掴もうとする行為に見える。光を見るためには、逆説的だが目を細めて光をさえぎらねばならない。壁にうがたれた裂け目や穴から、光を防ぎながら、光を捉えようとしている。そして、壁にうがたれたそれぞれの

穴にはスタンドグラスが嵌め込まれている。そこには母や海という文字が見える（図22）。ロンシャン教会は聖母マリアの教会である。マリア、フランス語でマリー。ル・コルビュジエの母の名前は、マリー・アメリー・ジャンヌレ・ペレ（1960年死亡）であった。

ロンシャン教会のメビウスの輪やクラインの壺にも似た空間構成、子宮を思わせる空間、無数に穿たれた穴。ロンシャン教会は、ジェコメッティの彫刻のように性差を反転させながら、形は溶解し、ビオモルフィック、アンフォルムになっていく。ここに死の欲動に突き動かされ、母なるものを掴もうとしているル・コルビュジエの姿が見えるようだ。

このように、光にさらされること、まなざしにさらされること、それは、至高の体験なのだろう。しかし、そこには常に死がつきまとってもいる。ル・コルビュジエは、1965年の8月27日、地中海に面したマルタンの岬の海岸での水浴中に心臓発作で死亡した。さんさんと輝く太陽と波のきらめきに誘われるように、母なる海のもとに回帰していったのではないだろうか。

註

- 1 サラ・ムーン監督《アンリ・カルチュ＝ブレッソン》Take Five Paris, 1994年。
- 2 Rosalind E. Krauss, “The im/pulse to see”, *Vision and Visuality*, edited by Hal Foster, Dia art Foundation, 1988.
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』所収、平凡社、2000年。
- 3 Rosalind E. Klaus, *Optical Unconscious*, MIT press, 1993. p.166.
小俣出美・鈴木真理子・田崎英明訳「視覚的無意識」、批評空間臨時増刊号『モダニズムのハードコア』、太田出版、1995年、203-204頁。
- 4 Le Corbusier, *Ver une architecture*, Flammarion, Paris, 1995.
L'édition originale de cet ouvrage a été publié en 1923, G. Grès et Cie, Paris.
吉坂隆正訳、SD選書21『建築をめざして』鹿島出版会、1967年。
- 5 Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, G. Grès et Cie, Paris, 1925.
山口知之訳、SD選書157『エスプリ・ヌーボー—近代建築名鑑』鹿島出版会、1980年、58頁。
- 6 Jacques Lacan, “Subversion du Sujet et dialectique du désir dans l'inconsient freudien”, 1960, dans *Ecrit*, Seuil, Paris, 1966, p.819.
佐々木孝次訳「フロイトの無意識における主体の壊乱と欲求の弁証法」『エクリIII』、弘文堂、1981年、331頁参照。

- 7 向井雅明『ラカン対ラカン』金剛出版、1988年、27頁。
- 8 前掲書、125頁。
- 9 砂浜の例でたとえるなら、消し跡が存在せず、ただ砂浜だけがある状態に相当する。注10参照。
- 10 「ない」の成立については、石田浩之『負のラカン』、誠信書房、1922年、を参照した。石田氏はこの本で、綿密に「ない」の成立について分析している。
- 11 映画《マトリックス》では、モーフィアスたちはザ・ワン=S1を探している。その消えたザ・ワンの位置に欲望の対象aとしてネオが浮かぶ。モーフィアスたちはネオにトレーニングをさせ、激しい戦いの中で、ネオが「失われたもの」の尊厳にまで高まったとき、ネオは死と出会い、母としてのトリニティのキスでザ・ワンとして覚醒する。それは、人工の母体（マトリックス）が見せる幻覚であるマトリックスを飛び越えたことを意味し、言語（マトリックス）が崩壊していく。
- 12 コンピュータは、記号ではなくシニフィアンを用いるからこそ、様々な計算をたった二つのシニフィアンで処理できるのである。また、コンピュータのプログラミング言語を言語と言っているのは、それがシニフィアンでできているからだろう。
- 13 “Fonction et champ de la parole et du langage”, 1953, dans *Ecrit*, pp.318-320.
- 14 彼の描いている絵はクールベ (Gustave Courbet, 1819-1977) の《世界の起源》(1866) のような絵であると考えられる。この絵は股を広げて女性器を露出させているにもかかわらず、その細部描写はたくみにごまかされている。また、デュシャンの《遺作：(1) 落ちる水、(2) 証明用ガスが与えられたとせよ》(1946-66) は、《横たわる裸婦を描く男》を立体化したようである。
- 15 André Breton, *Naja*, 1928.
巖谷國士訳、『ナジャ』、白水社、1989年、163頁。
- 16 André Breton, *L'amour fou*, 1938.
笹本孝訳、『狂気の愛』、思潮社、1988年、36頁。
- 17 G.Bataille, *La Souveraineté, la Part maudite — Essai d'économie générale*, tome III, *Oeuvres complètes de G. Bataille*, tome VIII, Gallimard, 1976.
『至高性』湯浅博雄、中地義和、酒井健訳、人文書院、223頁-225頁。
- 18 Jacques Lacan, *L'Éthique de la Psychanalyse*, text établi par Jacques-Alain Miller, seuil, Paris, 1986. 小出浩之、鈴木國史、保科正章、菅原誠一訳「幸福の要求と精神分析の約束」、『精神分析の倫理・下』194頁。
- 19 作品名に Fresh Widow と French Window という駄洒落のパルスが認められる。
- 20 映画《アキラ》(1988)を参照。この映画では、欲望の対象に近づきすぎたため抑圧が解かれ、そこから光があふれ、生ける肉の塊としての原初の主体が現

れ、ついには無に帰すことが見事に描かれる。劇中でアキラと称される謎は、登場人物すべての欲望の対象であり、地下のシェルターの何十ものベールで覆われていた。そこに近づきすぎた登場人物の鉄夫は超能力という万能感を得る。万能感は分裂症発症の瞬間の特徴である。つまりアキラとは失われた母の別名だったのだ。鉄夫の暴走する機械の体は欲動の自動性、不気味でおぞましい肉は原初の主体をあらわし、アキラという「もの」と遭遇し（テューケー）、鉄夫はアキラという光に飲み込まれ無と化していく。

- 21 トポロジーは「やわらかい幾何学」とも呼ばれる。モデュロールのように、ビオモルフィックな中に幾何学的な秩序を持ち込むコルビュジエを喩えるにふさわしい言葉である。同時に、「原初の形ならざるもの」というだけでなく、「トポロジーとしてのアンフォルム」という視点こそ、パタイユのいう「動物性への回帰」ではないだろうか。

参考文献

- 1 ジグムント・フロイト「快感原則の彼岸」、『フロイト著作集第6巻』所収、井村恒郎訳、人文書院、1970年。
- 2 Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, MIT Press, 1985.
- 3 ジョルジュ・パタイユ、『宗教の理論』、湯浅博雄訳、人文書院、1985年。
- 4 Jacques Lacan, *Le Séminaire XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964*, Texte établi par Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris, 1973.
ジャック・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。