The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	「一次過程のアトリエ」としての絵画 : ジャン＝フランソワ・リオタールの絵画論
Author(s)	渡邊, 雄介
Citation	形象. 2016, 1, p. 90-113
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/75786
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

「一次過程のアトリエ」としての絵画
――ジャン＝フランソワ・リオタールの絵画論――

渡邊　雄介

一．はじめに

本研究では、ジャン＝フランソワ・リオタールが『言説、形象』（一九七一）[1]においてメルロ＝ポンティの絵画論から受けた影響を考察する。また、リオタールがそれに新たに付け加えたものが何であったかを明確にすることを目標とする。では、なぜこのようなことを述べなくてはならないのか。確かに、従来この問題については部分的にこそ主張されてきている。だが、『言説、形象』で展開された芸術論のうち、どの部分がメルロ＝ポンティの影響に基づいており、逆にリオタールの芸術論のオリジナリティはどこにあるのかといったことを明確にする批判作業は、以下の二つの理由から十分にされてこなかったと思われる。

第一の理由は『言説、形象』の論構成に関係している。『言説、形象』という著作は大きく分けて前半部「意義と指示」と後半部「他なる空間」から構成されている。前半部では主に現象学をベースにして議論が進められ、後半部では主に精神分析をベースにして議論が進められる。一般的には「現象学の限界からフロイトの精神分析へ」という枠組みが強調されて語られることがしばしばである。その為、前半部の理論的根拠を主にメルロ＝ポンティに求め、後半部の理論的根拠を主にフロイトに求めるというパターンが、先行研究における一つのパターンとなっているように思われる。具体的には Geoffrey Bennington の *Lyotard: Writing the Event*[2] や、Bill Readings の *Introducing Lyotard: Art and Politics*[3] などがそれにあたる。しかし本研究では、前半部と後半部に分割して考察するパターンの読解が下手をすると見えなくしてしまう、『言説、形象』の全体に及ぶメルロ＝ポンティの芸術論

からの影響をまずは踏まえる。本研究が主張したいのは、リオタールの絵画論はメルロ＝ポンティの絵画論をベースにして、それをフロイトの精神分析の諸概念によって読み替えているということである。このような視点は、「現象学の限界からフロイトの精神分析へ」という二項対立的な枠組みでは捉えることができない。

第二の理由は、『言説、形象』でのメルロ＝ポンティの芸術論の扱われ方に関係している。『言説、形象』は『見えるものと見えざるもの』等、後期メルロ＝ポンティの議論に負うところも大きい。だが、『眼と精神』等のメルロ＝ポンティの芸術論に対する詳しい分析は『言説、形象』においてきちんと展開されていない。したがってメルロ＝ポンティとリオタールのあいだで、セザンヌやパウル・クレー等、扱われる芸術家は似通っているにもかかわらず、彼らの芸術論の相互関係ははっきりとしないものとなっている。したがって本論の目標は、『言説、形象』と『眼と精神』両方の絵画論を分析することで、メルロ＝ポンティからリオタールへの影響を見定め、逆にリオタールがメルロ＝ポンティの絵画論に付け加えたものを明確にすることにある。

二．後期メルロ＝ポンティの絵画論

リオタールは『言説、形象』において、メルロ＝ポンティを次のように批判する。「メルロ＝ポンティは、側面性をここにとどまりつつもあちら側へと赴きうる運動として、偏在的な開放性として、連続的な可動性として定立し、そのモデルを感覚的キアスムに見出し、かくして統一的言説の幻想に屈服した」(4)。本章では、リオタールによるこのような批判の意義を明確にするために、まずはメルロ＝ポンティの絵画論を本論に関する限りでふりかえっておこうと思う。

メルロ＝ポンティは様々な場所で芸術について論じている。それは彼が現象学と芸術との関係を類比的に捉えているからだ。『知覚の現象学』の序文の末尾では、次のように述べられている。

> 現象学はバルザック、プルースト、ヴァレリー、セザンヌなどの仕事と同じように骨の折れる作業である――それも、同じ類の注意と驚きのために、意識に対する同様な要求と、世界と歴史との意味をその生れいでんとする姿において把握するという同様の意図のために、骨の折

れる作業となるのである。(5)

このように『知覚の現象学』においては、現象学と文学と絵画とは同列に置かれていた。これに対して後期メルロ＝ポンティの代表的芸術論である『眼と精神』では、とりわけ絵画が論じられ、「哲学」や「文学」に対する「絵画」の特殊性が強調されている。

ところで、芸術とりわけ絵画は、〔科学的思考〕の行動主義がけっして知ろうとしないこの〈生まな意味〉の層から、すべてを汲みとるのだ。まったく無邪気にそれをやってのける。作家や哲学者に対しては、人は勧告とか意見を求め、どっちつかずであることを許さず、はっきりした立場をとることを求めるし、彼らの方も語る人間としての責任を拒否できない。逆に、音楽はあまりにも世界と指示可能なものの手前にあるため、《存在》の純化された原寸図以外のもの、つまり存在の潮の干満、その増大、その破砕、その渦動以外のものを描き出すことができない。ただ絵画だけが、いかなる評価の義務もなく、一切の物に対する眼差しの権利をもつ。(6)

画家には「作家」や「哲学者」、「音楽家」とは異なる独自の立場がある。言葉を生業とする「作家や哲学者」には「はっきりした立場」が求められる。このような立場に立たされる彼らは、〈生まな意味〉を無垢のままに保つのが難しい。「音楽」は「世界と指示可能なものの手前」にある。それは時とともに移ろいゆく音の流れしか持たず、世界やものの具体性を描くことができない。画家は両者の間におり、言葉によって表現される以前の世界の〈生まな意味〉をとらえる(7)。

では、このような画家の仕事とは具体的にどのようなものか。それについて理解するには、身体についての理解が必要であるとメルロ＝ポンティは言う。

画家が世界を絵画に変えるのは、世界に自らの身体を貸し与えることによってである。こうした実体変化を理解するためには、活動しているさなかの現実的身体を、すなわち、空間の一片や諸機能の束としての身体ではなく、視覚と運動とで網み合わされた身体を再発見しなければならない。(8)

ここで言われている「実体変化（transsubstantiations）」とは、カトリック教会のミサや正教会の聖体礼儀においてパンとぶどう酒がイエス・キリストの体（聖体・聖体血）に変化することである。最後の晩餐においてイエスが、パンをちぎり「これは私の身体です」と語って弟子たちに食べさせたり、またぶどう酒を「私の契約の血」だと語り飲ませたことに由来する。形や色、匂いも味もパンとぶどう酒のままであるのに、それらが同時にイエスの肉と血であるとはどういうことか。これを説明するために、アリストテレスに由来する「実体（substance）」という概念が用いられるようになった。実体変化とは、形、色、匂い、味、手触りといった感覚的性質はそのままに、その当の事物の「何であるか＝実体」は変わってしまうという説である[9]。メルロ＝ポンティによれば画家も同じである。画家は描く対象の感覚的性質は変えずに、その実体をタブローへと変化させるのだ。またこのことを「理解するためには、活動しているさなかの現実的身体を」分析しなければならない。この「身体」とはデカルトに代表されるような「精神」から完全に切り離された「延長」としての「身体」ではなく、視覚と運動とで網み合わされた身体である。

これには「身体の二重性」というメルロ＝ポンティの中心テーマが関係している。一九三九年にルーヴァンでフッサールの未完の草稿を閲覧した際、彼の注意を引いたのは『イデーン』の第二巻のなかにあった身体の二重性についての記述であった[10]。例えばフッサールを論じた一九五九年の論文「哲学者とその影」において、この「二重性」というモチーフは次のように論じられている。

> そこにあるのは、私の身体の身体自身に対するある関係であって、これが私の身体を私と物との絆〔vinculum〕たらしめているのである。たとえば私の右手が私の左手に触れるとき、私は左手を物理的な物として感ずるが、しかし同時に、私がその気になれば、まさしく、私の左手もまた私の右手を感じ始める、es wird Leib, es empfindet〔それが身体になり、それが感じる〕という異様な出来事が起こるのだ。[11]

この「異様な出来事」は「キアスム（chiasme）」とも呼ばれる。「キアスム」とは、全体を構成する二契機がギリシア文字 X（ch）のように交叉し反転しあう関係のことである。

両手における触れる手と触れられる手の相互転換や、身体における運動と知覚の絡み合った相互誘導などがその例である。例えば他者の行為を物真似しようとする場合には、身体が視覚を筋肉運動に翻訳している。この場合、運動と知覚のあいだには「キアスム」の関係があると言える。次の一節も、このような視覚と運動の「キアスム」の関係について述べているといって良いだろう。

> 私たちの前のそこにある性質、光、色、奥行きがまさしくそこにあるのは、それらが私たちの身体のうちに反響を呼び起こし、身体がそれを迎え入れるからにほかならない。この内的な等価物、すなわち物が私のうちに呼び起こすそれら目の前にある性質や色の身体的応答様式が、今度は逆に描線を呼び起こし、それ自身また目に見える描線のうちに、今度はまったく別の眼差しが自ら世界を視察していくための動機を見いだしていくということがあるのではなかろうか。(12)

画家の振る舞いが、「キアスム」によって説明されている。「光、色、奥行き」が「身体」を通じて「描線」へと翻訳され、それがまた別の視覚へと翻訳される。ここでメルロ＝ポンティが考えていることは、まず「対象」が外部に起源として存在し、次にそれが内部に「反響」としてコピーされ、もう一度そのコピーのコピーが外部に「描線」として現れるということではもちろんない。そうではなくて、これを先に触れた「実体変化」のプロセスとして捉えているのだ。絵画は「対象」の「形、色、匂い、味、手触り」といった感覚的性質はそのままに、その当の事物の「何であるか」をタブローの布へと変化させるのだ。しかし、絵画は感覚的性質をそのままに保つとはどういうことだろうか。これを理解するために、まずはメルロ＝ポンティの絵画は「外部の内部であり内部の外部」であるという定義を確認しよう。

> 像〔image〕という言葉は評判が悪いが、それは軽率にもデッサンを模写、複写、二次的な物として考え、心像を私たちの私的ガラクタ箱〔心〕のなかにある、そうした類のデッサンと考えてきたからである。しかし、実際に像がそうしたものではまったくないとすれば、像と同様に、デッサンも絵画も即自に属するものではない。それらは外部の内部であり内部の外部であって、感覚の

二重性によって可能にされ、それらなしには、想像的なもの〔l'imaginaire〕の問題全体をなしている「準現前」も「準迫真性」も決して理解できないようなものなのである。絵や喜劇役者の物真似は、それらを介して不在の散文的事物を志向するために私が本物の世界〔monde vrai〕から借りてくるような補助手段ではない。想像的なものは、〔そうした補助手段よりも〕はるかに現実的なもの〔l'actuel〕に近く、またはるかに遠いところにある。はるかに近いというのは、現実的なものが私の身体のうちでどのように生きられているかを表すダイアグラムであり、はじめて眼差しの前にさらけ出された現実的なものの果肉、裏側の肉だからであ〔……〕る。他方、はるかに遠いと言うのは、絵画が類似物であるのはただ身体に従ってのみだからであり、絵は、物たちを構成している諸関係を再考する機会を精神に提供するのではなく、その諸関係に眼差しがぴたりと寄り添えるように、内部の視覚の痕跡を眼差しに提供し、視覚を内的に織りなしているもの、実在的なもの〔le réel〕の想像的な織地〔texture imaginaire〕を視覚に提供するのである。[13]

伝統的にはギリシア以来、「像（image）」とは対象の似像を与える「絵」のようなものであるという見方が支配的であった。例えばプラトンは「像」に対して、それは真実在のイデアの「似像」である感覚的事物の「似像」であるからという理由で、真実在から二重に遠ざかった最も価値の低い位置しか与えなかった。「像という言葉は評判が悪い」とはこの意味である。さらに、ここでは『想像力の問題』におけるサルトルが批判されている。ではサルトルにおける「想像的なもの（l'imaginaire）」とはなにか。それは「意識の偉大な機能である『非現実化する』という『想像力』のノエマ的相関項」のことである。「あらゆる意識は何ものかについての意識である」というフッサールのテーゼに則って、「イメージとは何ものかについての意識である」と考えるサルトルにとって、イメージとは対象物の類同的相関物としての資格で現られて、そのもの自体としては現れない物的あるいは心的な内容をとおして、不在あるいは非在の対象物をそのあるがままの姿で思念する作用である[14]。引用中で批判されているのは、このような「想像的なもの」を「実在的なもの（le réel）」の「補助手段」とし、「デッサンを模写」としてしか捉えない伝統的な考えかたである。

メルロ＝ポンティにとって「絵画」は「外部の内部であり内部の外部」である。これは「光、色、奥行き」が「身体」を通じて「描線」へと翻訳され、それがまた別の視覚へと翻訳されるといった「キアスム」の関係を意味している。またこのような「キアスム」的関係は、「視覚」の「離れてもつ」という特徴に関係している。

> 絵画の世界は目に見える世界、目に見える以外の何ものでもない世界であり、そしてこれは、むしろ部分的であることによってしか完全たりえないのであるから、ほとんど狂気の世界だと言ってもよい。絵画は視覚という錯乱を呼び醒まし、渾身の力をふるってそれを保持する。錯乱――と言ったのは〈見る〉ということが〈離れて持つ〉ということであり、そして絵画とはこの奇妙な所有権を《存在》の全様相にまで押し広げるからである。存在の全様相がこの所有のうちに入りこむためには、それらは何らかの形で見えるようにならなければならない。(15)

「部分的であることによってしか完全たりえない」とは、「見える世界と、私が動くことで関わっていく世界とは、同じ《存在》の全体的部分なのである」(16)ということが関係している。たとえば、視覚によって捉えられた世界と聴覚によって捉えられた世界を考えてみた場合、これらを足し合わせて全体となるような部分的世界があるわけではなく、どちらも同じ一つの世界そのものが、異なった相において与えられているにすぎない。世界そのものが与えられているという意味では全体的であり、特定の相においてという意味では部分的であるということだ(17)。このような意味で、「目に見える世界」である「画家の世界」は「全体的部分」である。

続く、「絵画」は「《存在》の全様相」を「離れてもつ」という部分も、この「全体的部分」という発想で理解できる。簡潔に言えば、絵画は「《存在》の全様相」を「全体的部分」としての「視覚」によって提示するということである。ここで「離れて」と言われているのは、一般的に像が成立するには対象との距離が必要になるからである。対象に近づきすぎてしまうと、視覚において像を結ぶことはないだろう。またもし距離が取り除かれるならば、眼は対象を視覚において捉えることはなく、ただそれと接触する触覚の器官となってしまう。「《存在》の全様相」を「離れてもつ」とは、「全体的

部分」としての視覚によって、触覚などゼロ距離で成立するような《存在》の他の諸々の様相をまとめて「見えるようにすること」を意味している。非常に単純な例をあげれば、ある種の色はわれわれの身体にある種の温かさを、別の色は冷たさを呼び起こすということである。しかし、なぜ「視覚」はそのように「《存在》の全様相」を「離れてもつ」ことができるのか。メルロ＝ポンティは次の部分では、「線、光、色、浮彫、量塊」の一つの《ロゴス》があると述べている。

〔……〕よい画家がしばしば良いデッサンを描いたり良い彫刻をつくったりというのは驚くべき事実である。表現手段も所作も比べようがないのだから、このことが証明しているのは、等価性の一つのシステムがあるということであり、線、光、色、浮彫、量塊の一つの《ロゴス》があるということ、普遍的《存在》の概念なき提示があるということである。(18)

「ロゴス（logos）」とは語源の上では「拾い集める」を意味する動詞legeinから来ており、ばらばらに散らばった事実を秩序に従って取りまとめるといった意味を持つ。だとすればメルロ＝ポンティは、画家が用いる「線、光、色、浮彫、量塊」といった視覚的表現を、「《存在》の全様相」を視覚的に取りまとめる《ロゴス》として見ることで、絵画とは「《存在》の概念なき提示」であると主張していることになる。メルロ＝ポンティによれば「視覚とは、《存在》のあらゆる様相の、いわば交差点における出会いなのである」(19)。

三．リオタールの芸術論

リオタールは『言説、形象』において、以上のようなメルロ＝ポンティの「ロゴス中心主義」を「統一的言説の幻想」として批判した(20)。ではリオタールはメルロ＝ポンティの絵画論の乗り越えをいかにしておこなうのだろうか。無論それはフロイトの精神分析に依拠するところが大きい。

しかしリオタールによるフロイトの応用は、フロイト自身の絵画論である「レオナルド・ダ・ヴィンチの幼年期の想い出」（一九一〇）(21)とはまったく異なるものとなっている。フロイトの美術作品へのアプローチは、明示的なものであれ隠されたものであれ、絵や彫刻の中に発見できる形象を精神分析

的な象徴コードによって読み解くという形式をとっており、単純化していえば〈図像→意味〉という回路にしたがっている。この意味では、フロイトの絵画論は伝統的な図像学的方法の一変種であると捉えられる[22]。このような図像学的方法はリオタールによって採用されていない。

『言説、形象』におけるリオタールの芸術論は、現象学的身体論と精神分析の交差点に位置づけられる。リオタールが行ったことは、メルロ＝ポンティの現象学的身体論に依拠した絵画論を、フロイトの精神分析の諸概念によって読み替えていくことであると言える。

ここで、メルロ＝ポンティが「デッサン」は「外部の内部であり内部の外部」であると述べていたことを想い出しながら、次の部分を見てみよう。今まで言及されてこなかったが、次の部分はメルロ＝ポンティの絵画論をある程度ベースにしている議論だと思われる。

> パウル・クレーは、色紙に描かれ、ペンのデッサンで浮き立たせた一九二七年の水彩画に、『選ばれた場所』という題名をつけた。作品の寸法は、三〇×五×四センチで黄金比に近い、長方形は縦になっているが、これは窓からの眺めを示唆している。しかし幾戦もの中からこの作品を例として選んだのは、描線と色がそこに組み合わされて登場する仕方ゆえである。クレーの場合、描線と彩色のあいだに葛藤が存在する。これは内部と外部の葛藤、男性的なものと女性的なものとの葛藤を包み込んでいる。ここでは、長い闘争の後に勝ち取られたデッサンの機能は、閉じられた輪郭線に避難することで「マチエール」を幾何学化することではない。そうではなく、そのパートナーである色とともに移動を受け入れながら、モデルなき創造の生成へと参加することにある。問題となっているのは、構築すべき、再認させるべき知解可能な世界ではもはやなく、創造を延長し、見えないものを見えるようにし、とはいえ主観的想像に隷属することのない「狭間―世界」、別の可能的自然である。[23]

この引用部をメルロ＝ポンティの絵画論と比較すると、次の二点がメルロ＝ポンティとリオタールのあいだで共有されていると言える。第一に「デッサンの機能は、閉じられた輪郭線に避難することで「マチエール」を幾何学化することではない」という点。第二に「見えないものを見えるように」

するという点である。第一の点については、「上空飛行的思考」への批判というメルロ＝ポンティの基本モチーフであるので詳述は避ける。なんらかの対象を記述する際、既存の枠組みをそれへと無批判に適用することで、具体的な経験によってもたらされるものが捻じ曲げられてしまうことへの批判だと考えればよい。第二の点については、「芸術の本質は、見えるものをそのまま再現するのではなく、見えるようにすることにある」という一九二〇年にクレーが最初に公にした「創造についての信条告白」の冒頭の言葉からの引用であり、メルロ＝ポンティも『眼と精神』においてこの部分を引用している[24]。少なくともこの二点において、メルロ＝ポンティとリオタールは基本的な考えを共有している。

では次にリオタールによる変更点を見ていこう。第一に、リオタールが「外部と内部」の関係を「葛藤（conflit）」として記述していることは注目に値する。対してメルロ＝ポンティにおいては「デッサン」は「外部の内部であり内部の外部」と言われ、「キアスム」として記述されていた。

リオタールが用いる「葛藤」という概念は、精神分析的な含みがある概念である。精神分析では、主体において内的要求が対立している場合、それを「葛藤」と名づける。葛藤は顕在的である場合も、潜在的である場合もあるのだが、潜在的葛藤は歪められた形での顕在的葛藤として表現されたり、症状の形成として現れる[25]。したがって、「描線と彩色のあいだに葛藤が存在する。これは内部と外部の葛藤、男性的なものと女性的なものとの葛藤を包み込んでいる」と言われるのも、顕在的に現れている「描線と彩色」のあいだの葛藤が、潜在的なレヴェルでは「内部と外部」、すなわち「想像的なもの」と「実在的なもの」の葛藤であり、また「男性的なものと女性的なもの」といったエロティックな次元の葛藤であるということが示されている。

第二に注目したい点は、「デッサンの機能」は「そのパートナーである色とともに移動を受け入れながらモデルなき創造の生成へと参加する」と言われる場合の「移動（déplacement）」という語の使用である。これも精神分析的な含みがある概念である。フロイトは、潜在的思考がそれと認知しがたいような顕在的なものに「歪曲（Entstellung）」されるプロセスを「夢の作業」と呼んだが、「移動」はその「作業」のうちのひとつである。「移動」とは、無意識へと抑圧されている表象のアクセントや関心を「移動」させることで、それを顕在的なものへと変形するプロセスである。

したがって、メルロ＝ポンティが「内部と外部」の「キアスム」として見ていた関係をリオタールは「葛藤」として読み替え、またそのような「葛藤」のうちに「歪曲」のプロセスを見出したということになる。これはメルロ＝ポンティの思考から見た場合、大きな変化と言えるのではないだろうか。というのも、既に見た「実体変化」という語の使用からも示唆される通り、メルロ＝ポンティには感覚の二重性において捉えられる「内部と外部」との関係をキリスト教的な同一性を含意する「聖体拝領（communion）」として見る向きがあるからだ。だとすると、メルロ＝ポンティは少なくともリオタールのように「内部と外部」の関係を「葛藤」としては捉えていないと思われる。このことは『知覚の現象学』ではより明示的に述べられていた。

> 秘蹟はただ単に恩寵の作用を感性的形態で象徴するにとどまるものではない、それはまた神が現実に臨在することであり、臨在する神を空間の一片のなかに宿らせ、聖なるパンをいただくひとびとの心にその用意ができているならば、神の臨在を彼らに伝えるものなのである。これと同様に、感覚的なものは単に運動的生命的意義をもつだけではない。それは空間の一点からわれわれに呼びかけるところの、そして可能ならばわれわれの身体が継承しておのれのものとなすところの、「世界においてある」ある仕方にほかならない。したがって感覚とは文字通り〈共同〉〔聖体拝領（communion）〕なのである。[26]

「内部と外部」との関係を「共同」と捉えるメルロ＝ポンティと、それを精神分析的な意味での「葛藤」として捉えるリオタールには距離がある。既に見たように、メルロ＝ポンティは絵画の機能を「実在的なものの想像的な織地を視覚に提供する」ことであるとしていた。この時メルロ＝ポンティは感覚の二重性における「実在的なもの」と「想像的なもの」との「共同」を前提にしている。「想像的なもの」は「実在的なもの」の「実体変化」であり、これら両者の関係は階層的なものとはならない。これに対してリオタールは「実在的なもの（le réel）」と「想像的なもの（l'imaginaire）」との関係を次のように考えている。

> 最初に与えられるもの、それは幻覚的対象である。ある〈実在的〉対象〔objet réel〕の形成は、主体において

は現実自我〔moi-réalité〕の構成に対応する試練である。リアリティ〔réalité〕は、われわが放棄することを受け入れ、われわれの欲望から脱備給することを受け入れた想像的領野の一区画に過ぎない。この区画はその境界〔confins〕のすべてを、幻覚による欲望成就が継続する想像的領野によって縁どられている。

そしてこの区画はそれ自体、その占領をめぐり快感原則と現実原則が対峙した戦いの痕跡を帯びている。〈リアリティ〉は想像的なもの〔l'imaginaire〕の空虚と向き合う存在の充実ではなく、それ自体のうちに欠如を保持している。(27)

リオタールにとっては、「想像的なもの」が「実在的なもの」の形成に先行している。引用部冒頭では「最初に与えられるもの」は「幻覚的対象（objet fantasmatique）」であり、「実在的対象（objet réel）」の形成は「現実自我の構成に対応」していると言われている。イデア論に見られるような伝統的な「実在的なもの」と「想像的なもの」との関係がここでは転倒されている。また、このように転倒された「実在的対象」の区画は、「その占領をめぐり快感原則と現実原則が対峙した戦いの痕跡を帯びている」と言われる。「実在的なもの」と「想像的なもの」との関係がフロイトの「快感原則」と「現実原則」とのあいだの「葛藤」として考察されている。

快感原則とは、心的活動が不快を取り除き、快感を獲得しようとする原則である。フロイトにおいて、快と不快は心の中にある興奮の量の増減によって規定されており、「不快はこの量の増大に対応し、快はこの減少に対応する」とされている(28)。これに対して「現実原則」とは、現実の状況を考慮したうえで「最終的に快を獲得する意図を放棄することはないが、満足を延期し、満足のさまざまな可能性を断念し、快にいたるまでの長い迂回路においてしばらく不快に耐えることを促し、強いる」原則である(29)。そしてこの二つの原則は、フロイトが重視した二つの自我のありかたに基づいている。ひとつは、性的な欲望を充足して快楽を享受しようと望む自我である。これは快感自我と呼ばれ、快感原則に従う自我である。もう一つは、現実のうちにこうした欲望が自己を滅ぼす危険があることを察知して、こうした危険から自己を保存しようとする自我であり、現実自我と呼ばれる。この現実自我は現実原則に従う(30)。この二つの自我は次のように規定されている。「快感自我はひたすら欲望することしか

できず、快感を求めて働き、不快を避けることしかできないが、現実自我はひたすら利を求め、害から自己を守ってさえいればよい」のである[31]。しかし注意しなければならないのは、快感自我と現実自我は根本的に異質な自我の二つの形式ではなくて、快感原則と現実原則に従う自我の二つの様態だということだ[32]。

ここから言えることは、「実在的なもの」は当初「快感原則」に従っていた自我が「現実原則」を受け入れる過程のなかで形成されるということである。

このことを理解するためにさらに詳しく見ていこう。空腹を感じた赤ん坊が大声で泣き出し、それに気づいた母親が乳房を与えてくれる。人間の幼児のような寄る辺ない存在の場合は、養育者の授乳は原初的な充足体験となる。赤ん坊が母乳を吸引し、快感がもたらされ、充足体験が訪れる。赤ん坊はこのような充足体験をくりかえすことによって、この一連の過程を記憶することになる。

このような充足体験を記憶した赤ん坊は、次に空腹が訪れた際、快感原則に従って願望の対象である乳房の像を幻覚的に想起することになるだろう。このようなプロセスをフロイトは「一次過程」と呼ぶ。一次過程ではもっとも手早い道を通って充足体験を幻覚的に再生産することが目指される。したがって、願望の対象が「幻覚的対象」であるのか「実在的対象」であるのかは考慮されない。「一次過程」において自我は「快感原則」に従い、ひたすら欲望し、快感を求めて幻覚的な備給が行われる。

しかし、このような充足体験の幻覚的な再生産が反復されると、赤ん坊は幻覚の乳房と実在する乳房を区別する必要があることを学ぶようになる。赤ん坊はこの幻覚としての乳房に吸い付いても満足を得られず、幻滅するからだ。その後、赤ん坊は実在と幻覚とを区別し、幻覚的な対象への備給を撤収し、「現実原則」に従うようになる。このように幻覚と実在とを区別するようになるプロセスをフロイトは「二次過程」と呼ぶ。

したがって、上の引用で言われていた「実在的対象」の区画は「その占領をめぐり快感原則と現実原則が対峙した戦いの痕跡を帯びている」というのも、以上のような「一次過程」から「二次過程」への修正のことを指している。快感原則が支配する「想像的領野」がまず存在し（ここでは「幻覚的対象」と「実在的対象」との区別が存在しない）、次にそれに「現実原則」が修正を加えることで「実在的なもの」が「想像的

領野」の一区画として確立されるのだ。言い換えれば、「自我」が「幻覚的対象」への備給を撤収し、「現実自我」が確立されるのと同時に、「実在的なもの」も確立される。だからこそ、「リアリティ」は想像的なものの空虚と向き合う存在の充実ではなく、それ自体のうちに欠如を保持している」のである。「実在的対象」は、それを縁取る「想像的領野」の欠如として確立される。

そして上の引用部に続く部分において、この「実在的対象」が保持する「欠如」という観点が、「芸術作品」の機能に結び付けられている。リオタールにとって芸術作品とは「実在的対象」が保持する「欠如」を明るみに出す機能を持つ。

> そしてこの欠如は実に重要なものであるため、この欠如のうちに、実在がはらむ非在の裂け目のうちに芸術作品が登場する。芸術作品は実在的なものであり、証人たちの前で彼らに絵や彫像が確かにいまここにあると確信させつつ、命名と操作の対象となることができる。しかし芸術作品は実在的なものではない。『睡蓮』の広がりは、オランジュリー美術館の展示室と同じ空間に位置づけられるわけではない。ロダンの『バルザック』は、ラスパーユ通りとモンパルナス通りの交差点で大通りの木々と同じ地面に立てられているわけではない。そして現実は像の強力な一貫性に直面すれば実に脆弱であるため、二つの広がりの戦いにおいては、作品のそれと作品が位置する世界のそれでは、前者が後者を誘惑し自らを引き寄せる。オランジュリー美術館の地下室は描かれた池に浮かぶ輝くもやのなかにある壁を通じて呼吸し、大通りは彫像の後方への傾斜運動からサン＝ジェルマンに向かって下る特有の勾配を受け取る。作品の存在は、対象の不在と世界のリアリティの乏しさを証明するだけではない。そこで「現実化」する不在は、所与の実在と言われるものを自らに引き寄せその欠如を暴露する。宇宙は作品のなかへと飲み込まれる。なぜなら宇宙はそれ自体のうちに空虚を含むからであり、芸術家の批判的表現は対象を求めるわれわれの欲望を具体化するからである。(33)

「像」は「現実」を誘惑し自らを引き寄せる。例えば美術館の展示室において、一枚の絵画に目を奪われ、絵画内の情景のなかに入りこむがごとく空想を巡らすとき、「絵画」の情景がもたらす「想像的なもの」と展示空間という「実在的

なもの」との境界線は曖昧なものとなる。「オランジュリー美術館の地下室は描かれた池に浮かぶ輝くもやのなかにある壁を通じて呼吸」するのである。「芸術作品」は「存在の充実」であるかのような「実在的なもの」が、実は「想像的領野」の一区画でしかないということを暴露することにより、「実在的なもの」と「想像的なもの」のあいだの境界線を侵犯し、攪乱し、世界のリアリティの乏しさを証明する。しかしリオタールにとって「芸術作品」の機能はそれだけではない。「そこで「現実化」する不在は、所与の実在と言われるものを自らに引き寄せその欠如を暴露する」のである。「芸術作品」は「対象を求めるわれわれの欲望を具体化」することで、今度は逆に、「想像的なもの」を「現実化」し、「実在的なもの」に「欠如」するものをわれわれに示すのである。このような芸術作品の機能を記述するうえで、リオタールはフロイトによる次のような言及を参照している。「想像的なもの」の「現実化」によって示される「実在的なもの」の「欠如」とは、以下のように現実にたいする「不満」のことである。

もともと芸術家は、欲動の満足の禁止になじめないゆえに現実を避け、官能的で野心的な欲望を幻想の生において発揮する人間である。とはいえ芸術家は、この幻想の世界から現実へと戻る道も見つける。特殊な才能のおかげで、その幻想に新種の現実としての形を与え、それが人々から現実の価値ある複製として評価されるからである。芸術家はかくして外界の実際の変化という大変な回り道をせずとも、ある種の方法で、実際に自分が望んでいた英雄、王、創始者、人気者となる。だが芸術家にそれが可能なのは、他の者たちも彼と同様、先述した現実の課した断念による不満を感じているからであり、現実原則による快感原則の代替が生み出すこの不満自体が現実の一部だからである。(34)

芸術家は幻想に形を与えることによってそれを現実に存在する「作品」にする。しかし、それが「人々から現実の価値ある複製として評価される」のは、現実原則による快感原則の代替が生み出す不満自体が現実の一部だからである。現実には常に「欠如」がともなっている。だからこそ現実原則と快感原則とのあいだに「葛藤」がある。そして芸術家はこの「葛藤」の存在を現実に存在する「作品」として示すからこそ評価されるのだ。

しかし、そうするとリオタールは単に芸術家の無意識の幻想的表象を肯定したにすぎないのだろうか。しかしこのように考えるならばそれは間違いである。このような立場は作品を「症状」として位置付ける立場であり、それはリオタールが肯定する「作品」の機能とは明確に区別されている。

> 精神分析が芸術とりわけ書かれた作品に適用される場合、精神分析の概略的なアプローチは、作品は症状であり文学は深層の幻想体系の言葉への外化である、というものである。フロイト自身、特に作品をめぐる研究においてはこの還元的態度を常に免れていたわけではない。だがフロイトが芸術の機能を位置づけようとした際、彼はそれを常に真理の仕事として理解し、それを特に宗教の機能――これはフロイトによれば慰めである――と対置していた。(35)

フロイトは「レオナルド・ダ・ヴィンチの幼年期の想い出」などでは明らかに作品を「症状」として見ていたように思われる。しかしリオタールによれば、フロイトは芸術の機能を「真理の仕事」としても理解しているというのだ。ひとまずこれが「作品」と「症状」とを分けるポイントである。

しかしここにひとつ問題がある。ここで具体的に想定されているフロイトのテクストは「機知――その無意識との関係」（一九〇五）、「詩人と空想」（一九〇八）、「心的生起の二原理に関する定式」（一九一一）、「不気味なもの」（一九一九）である。これらのテクストにおいてフロイトは確かに芸術への言及を行っているが、それをとりわけ「真理」というテーマに結び付けているわけではない。したがって、このようなリオタールのフロイト読解にどこまで整合性があるかについては検討を要する。ただ、これは本論で明らかにしたいこととは異なるため、別の機会に行おうと思う。

四．真理としての形象的なもの

本論において重要なことは、ここでリオタールが述べている「真理の仕事」の具体的な内実である。リオタールが言及しているフロイトのテクストにおいて「真理」というテーマが前景化していないのだとすれば、ここで言われる「真理」とは何を意味するのだろうか。リオタールによればこの「真

理」は「形象的なもの（le figural）」である。

リオタールは『言説、形象』の冒頭部に位置する「真理としての形象的なもの（le figural comme vérité）」という節のなかで、「真理」について次のように述べている。

フロイトは、われわれに厳密な意味でのユートピアを教えた。このユートピアは、真理は決してそれが期待される場所にはないということである。これは多くのことを意味するが、そのうち少なくとも以下の二つがわれわれの道案内として役に立つであろう。第一に、真理は意義と知の尺度からすれば錯誤のようなものとして出現する。真理は調和しない。言説と調和しないこと、それはその秩序を脱構築（déconstruire）することである。真理が意義の言説を経由することはまったくない。その不可能なトポスを、知の地理学の座標によって割り出すことはできない。それはむしろ言説の表面で、諸々の効果によって自己を感じ取らせるのだ。そしてこの感覚の現前が、表現と呼ばれる。ただし、あらゆる表現が真理なのではない。そしてここで再び、フロイトは識別の規則を教えてくれる。周囲の雑草からより分け後に花を摘むように、われわれが真実そのものを決してつかめないというわけではない。欺瞞と真実は、ある体系内の対立項のようにではなく、少なくともその両方備えた厚みとして同時に到来する。にもかかわらず、その効果が表面に現れるよう、その感覚の怪物たちが十全な言説や意義の十全な規則の内で存在し得るよう戦わなくてはならない。それゆえ真を偽から識別することを学ぶべきなのではない。〔……〕そうではなく、二つの表現のうちどちらが視線の裏をかく（そしてこれをとらえる）ためにそこにあるか、そしてどちらが視線の尺度を変え、見えないものを視線に見せるためにそこにあるかを識別することを学ばなくてはならない。二番目の表現は芸術家の作業、つまり浮遊する注意、既成のものに対する原則の無視を要求する。また一番目の表現は、夢作業によって生み出される。一番目は欺こうとし、二番目は明らかにしようとする。しかし、両者はその操作においては同一である。ただし、生み出されたものを作品へと変える、一番目の作業における補足的な逆転は別である。(36)

以上の引用部における重要な論点は以下の四点である。第

一に、真理（としての形象的なもの）は言説と調和しないということ。第二に、真理は欺瞞と真実との少なくとも両方を備えた厚みとして到来するということ。第三に、欺こうとする表現（夢作業）と明らかにしようとする表現（芸術）を識別する必要があるということ。第四に、芸術には生み出されたものを作品へと変える「逆転」の作業があるということである。

第一の点が意味することは、真理（としての形象的なもの）は「言語的空間の動揺なしには組み込みえない空間的現出であり」、「意義（signification）に内面化しえない外在性である」ということを示している。リオタールは「芸術は、弁別的空間である不変性と理性に向き合う可塑性と欲望、湾曲した延長として他性のうちに定立される。芸術は形象を求める」とも述べているが[37]、要するに芸術によって表現される「真理」は真／偽といった対立的構造とは調和しないということである。「真理」は明確な「意義」をもたらす対立的構造によって構成される「言説」としてではなく、その「意義」の秩序を「脱構築」する「形象的なもの」によってもたらされる。また、「真理は欺瞞と真実との少なくとも両方を備えた厚みとして到来する」という第二の論点もここから導き出せる。

第三の点が意味することは、そのような「言説」の秩序を脱構築する「形象的なもの」は、「夢作業」あるいは「芸術」によって表現されるということである。そして第四の点では、この二つの表現を分けるポイントとして「逆転」の操作があるということだった。したがって、ここでわれわれは第三節の最後で突き当たった「幻想的表象」としての「作品」と「真理の機能」としての「作品」の区別という問題にもう一度帰ってきている。この区別を生み出すものは、「作品」制作に特有の「逆転」という操作である。この「逆転」の操作はパウル・クレーの『日記』の中に記述されたデッサンの方法から来ている。リオタールは『日記』を引用しながら次のように述べる。

> この操作はその単純さにおいて、幻想的表象から批判的創作への移行の秘密を（明かすというより）知らせているように思われる。「ある作品の発生。／（一）場合によっては望遠鏡を用いて、厳密に写生する。／（二）デッサン（一番）を逆にし、感情のままに主要な線を目立たせる。／（三）紙を正常な位置に戻し、一＝自然と二＝絵を調和させる」。自然から感情のままへの逆転、そし

てまた絵と対象の共同的構築を得るための感情の逆転。もし（二）にとどまれば、絵画は存在せず、想像的なものが存在し、描線は奴隷となる。（一）は可視的なものをもたらし、（二）は幻想的内面の見えないものをもたらす。だが作品は誇示された幻想ではなく、策略によって逆転された別の見えないものを構成する。「芸術は事物を横断し、実在的なものも想像的なものも超えて進む」。この逆転は二重の逆転である。

「狭間世界」を生み出す能産的自然、潜勢態にある自然としての現代芸術理論の一切は、この二重の逆転に結びついている。〔……〕作品こそが、自然の可視的なものも無意識の見えないものもわれわれに与えることのなかった別のもの、芸術が形づくる別のものである。もし作品が何らかの仕方でその異様さを示さねばならないとしたら、つまり本当には把握できない、「こちら側」ではないという特性を示さねばならないとしたら、作品という対象は完成された形で安定化してはならない。そしてその発生、よって作品をそのように配置した運動、しかし作品を越えて突き動かされ別の布置を生み出す運動が、作品の現実の構成のうちに感じられ続けなければならない。可能世界としての作品は、そのリアリティにもかかわらず他所から来たという様相を失わない。創造性は創造物を超過するのだ。[38]

（一）は「見えるもの」をもたらす「実在的なもの」の表象である。（二）は一度目の逆転によって無意識の「見えないもの」を「見えるように」した「幻想的表象」である。パウル・クレーが行ったのは「二重の逆転」であり、これは「実在的なもの」でも「想像的なもの」でもない「狭間世界」を生み出し、逆転された「別の見えないもの」を構成する。リオタールはクレーのデッサン【図1】、【図2】を分析しながら次のように述べる。

図1　パウル・クレー、*Das Auge des Eros*（『エロスの涙』）、一九一九年、ペンによるデッサン、ベルクチューン・ギャラリー、ベルン（『言説、形象』より複写）

クレーの造形画面の平面は奇妙な平面となる。それはもはや、向こうの場面が見えるガラスや陳列窓ではない。ましてや、眼が諸々の形を読み取るような、幾何学書の頁や数学者の黒板ではさらにない。そこにおいて線が（さらにまた色価、色彩が）正しい形によってではなく観覧者の眼と身体に及ぼす力によって作用する限り、線はこの平面を感性、さらには官能の領野へと位置付ける。しかしデッサンが側面的視覚と正面的視覚を、立体図と平面図、外部と内部、整理する輪郭線と見させる輪郭線をポリフォニーとして与えるかぎり、デッサンは欲望の運動が造形の平面の上で幻想することを禁じ、そこに想像的なものの彼方を穿つことを禁ずる。これらの組み合わせと脱構築により、欲望は自己自身へと送り返される。欲望は表象された対象において成就するのではなく、この絵という対象によって停止されるのである。絵は移動、違反、逆転、反対のものの統一、時間とリアリティに対する無関心という、自己の手続きの痕跡すべてを孕んでいる。クレーの狭間世界は想像上の世界ではない。それは、さらけ出された一次過程のアトリエである。(39)

図2　パウル・クレー、fragmenta veneris（『ウェヌスの断片』）、一九三八年、石膏用ジュート布に油彩と水彩、個人像、チューリッヒ（『言説、形象』より複写）

クレーの造形画面は「ガラスや陳列窓ではない」。つまり、それは単なる「実在的なものの」のデッサンではない。しかしそれはまた「想像的なものの彼方を穿つことを禁ずる」。つまりそれは単なる「想像的なもの」ではない。つまり「夢の作業」の結果としての欲望成就が達成される「幻想的表象」ではない。むしろ「狭間世界」は、「移動、違反、逆転、反対のものの統一、時間とリアリティに対する無関心」といった無意識の欲望の性質を見せる。すなわち、「幻想的表象」ではなく、「幻想的表象」を作り上げるさまざまな操作そのものを見せるのだ。これが「別の見えないもの」である。クレーのデッサンはいわば幻想を描く欲望の「作業」そのものを見せる「一次過程のアトリエ」なのである。したがってリオタールは次のようにも述べている。

批判的作業は、圧縮自体を過程として提示することにある。それゆえ整序された諸要素が提示される空間は、単に（欲望を成就する圧縮を備えた）おとりの空間であるだけではない。それはまた、一次的操作が幻想の支持体として機能するのではなくそれ自体として与えられる、真理の空間でもなければならない。このとき操作はリビドー的合目的性から切り離され、それ自体として見るべきものとして与えられる（強調はリオタール）。(40)

したがって、クレーのデッサンに現れる「狭間世界」は「実在的なもの」と「想像的なもの」というカテゴリーにはどちらにも当てはまらない。むしろそれは、「実在的なもの」と「想像的なもの」の対立関係以前の「一次過程」における欲望の運動それ自体の痕跡なのである。

5. おわりに

本研究の目標は、ジャン＝フランソワ・リオタールが『言説、形象』においてメルロ＝ポンティの絵画論から受けた影響を考察し、そこからリオタールの絵画論のオリジナリティを考察することにあった。最後に本論の要点を振り返りながら結論を述べたい。

メルロ＝ポンティは「上空飛行的思考」への批判や、「見えないものを見えるようにする」といった発想をリオタールと共有している。しかしメルロ＝ポンティは「想像的なもの」と「実在的なもの」との「二重性」を「キアスム」として捉えており、また「見えないものを見えるようにする」というクレーのモチーフを「実体変化」や、「聖体拝領」として捉えていた。このようにメルロ＝ポンティには「想像的なもの」と「実在的なもの」とのあいだの「二重性」をキリスト教的な同一性を含意する用語によってとらえる傾向があるが、これがリオタールと最も異なる点である。リオタールの場合は、これらの関係を「葛藤」という精神分析的な含意をもつ用語でとらえる。

リオタールによって「葛藤」関係にあると捉えられた「想像的なもの」と「実在的なもの」との関係は、通常の「想像的なもの」の位置から逆転される。伝統的には「想像的なもの」は「実在的なもの」の「似像」としての位置しか与えら

れていないが、リオタールはこの階層的二項対立を逆転させて、「実在的なもの」は「現実原則」によって後から規定された「想像的なもの」の一区画に過ぎないとする。

しかしリオタールがクレーの絵画を評価するのは、「想像的なもの」としての「見えないもの」、つまり「幻想的表象」がそこに現れているからではない。リオタールが評価するのは「別の見えないもの」としての「狭間世界」である。これは「幻想的表象」を作り上げる本来は「見えないもの」であるさまざまな無意識の操作を見えるようにしたものである。「狭間世界」とは「実在的なもの」と「想像的なもの」との対立が機能しない「一次過程」における欲望の運動の痕跡なのである。

したがってリオタールのオリジナリティは、「実在的なもの」と「想像的なもの」との二重性、あるいはこれらの彼岸を「一次過程」として位置付け、「一次過程」における「欲望」の運動の痕跡を絵画によって捉えることができるとしたところだと言える。

註

（1）J.-F. Lyotard, *Discours,figure*, Klincksieck, 1971.『言説、形象』合田正人監修、三浦直希訳、法政大学出版局、二〇一一年。またこれ以後『言説、形象』からの引用についてはDFの略号を用い、そのあとに原書と邦訳の頁数を掲げる。既訳を参照したが、文脈によって一部変更を加えた部分もある。

（2）Geoffrey Bennington, *Lyotard: Writing the Event*, Manchester University Press, 1988.

（3）Bill Readings, *Introducing Lyotard: Art and Politics*, Routledge, 1991.

（4）DF、p.19／一八頁。

（5）Merleau-ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, XⅥ.『知覚の現象学』中島盛夫訳、法政大学出版局、一九八二年、二六頁。

（6）Merleau-ponty, M., *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, 1964, p.13. メルロ＝ポンティ『『眼と精神』を読む』、富松保文訳、武蔵野美術大学出版局、二〇一五年、六三―六四頁。またこれ以後『眼と精神』からの引用についてはOEの略号を用い、そのあとに原書と邦訳の頁数を掲げる。既訳を参照したが、文脈によって一部変更を加えた部分もある。また富松保文による訳注を参考にした部分については、新たに邦訳名をあげ、頁数を示す。

（7）加賀野井秀一『メルロ＝ポンティ　触発する思考』、白水社、二〇〇九年、二四五頁。

（8）OE、p.16／六七頁。

（9）『『眼と精神』を読む』、富松保文訳、武蔵野美術大学出版局、二〇一五年、二一三頁。

（10）村上隆夫『メルロ＝ポンティ』、清水書院、一九九二年、一一六頁。

（11）Merleau-ponty, M., *Signe*, Gallimard, 1960, p.210.『哲学者とその影　メルロ＝ポンティ　コレクション2』、木田元ほか訳、みすず書房、二〇〇一年、一六二頁。

（12）OE、p.20／七七―八頁。

（13）OE、p.23 - 4／七九頁。

（14）郷原佳以『文学のミニマル・イメージ　モーリス・ブランショ論』、左右社、二〇一一年、九〇頁。

（15）OE、p.26／八六頁。

（16）OE、p.17／六九頁。

（17）『『眼と精神』を読む』、富松保文訳、武蔵野美術大学出版局、二〇一五年、六九頁。

（18）OE、p.71／一六一頁。

（19）OE、p.86／一八八頁。

（20）リオタールの批判に対するメルロ＝ポンティの立場からの再批判としては次のような論文がある。山下 通「統一的言説の幻想：J＝F・リオタールによるメルロ＝ポンティ批判」、『哲学論文集49』、九州大学哲学会、七三 - 八八頁。「共存不可能なものの同時性」というテーマからメルロ＝ポンティの芸術論を読み解き、「同時性」に内

在する「隔たり」を強調することで、リオタールの批判からメルロ＝ポンティを擁護するといった内容である。この論文に対するきちんとした分析は機会を譲るが、本論で指摘したメルロの「ロゴス中心主義」的側面、あるいは「実体変化」というモチーフが、「隔たり」という概念との間で整合性がとれるのかはやや疑問である。

(21) ジークムント・フロイト、「レオナルド・ダ・ヴィンチの幼年期の想い出」、『フロイト全集11』、岩波書店、一九九二年、一‐九九頁。

(22) 林道郎「精神分析と美術史」、永井隆則編『探求と方法　フランス近現代美術史を解剖する――文献学、美術館行政から精神分析、ジェンダー論以降へ』、晃洋書房、二〇一四年、一九頁。

(23) DF、p.224／三三三‐三頁。

(24) OE、p.74／一六五頁。

(25) Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses Universitaures de France, 1971, p.90-1.『精神分析用語辞典』、村上仁監訳、みすず書房、一九七七年、二四六頁。

(26) Merleau-ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p.245-6.『知覚の現象学』中島盛夫訳、法政大学出版局、一九八二年、三四七頁。

(27) DF、p.284／四二九‐四三〇頁。

(28) ジークムント・フロイト『自我論集』、中山元訳、ちくま学芸文庫、一九九六年、一一六頁。

(29) ジークムント・フロイト『自我論集』、中山元訳、ちくま学芸文庫、一九九六年、一一九頁。

(30) 中山元『フロイト入門』、筑摩選書、二〇一五年、二四五頁。

(31) ジークムント・フロイト、「心的生起の二原則に関する定式」、『フロイト全集11』、岩波書店、高田珠樹訳、一九九二年、二六四頁。

(32) Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses Universitaures de France, 1971, p.256‐7.『精神分析用語辞典』、村上仁監訳、みすず書房、一九七七年、四一頁。

(33) DF、p.284／四二九‐四三〇頁。

(34) ジークムント・フロイト、「心的生起の二原則に関する定式」、『フロイト全集11』、岩波書店、高田珠樹訳、一九九二年、二三七頁。

(35) DF、p.355／五四四頁。

(36) DF、p.17／十六頁。

(37) DF、p.13／八頁。

(38) DF、p.232‐3／三四六頁。

(39) DF、p.238／三五五頁。

(40) DF、p.384／五八六頁。