

ミシェル・フーコーと18世紀

阿尾, 安泰
九州大学大学院言語文化研究院 : 教授

<https://doi.org/10.15017/2534366>

出版情報 : 言語文化論究. 42, pp.1-15, 2019-03-12. 九州大学大学院言語文化研究院
バージョン :
権利関係 :

ミシェル・フーコーと18世紀

阿尾安泰

問題提起

ミシェル・フーコーについて現在語ることはそれほど難しいことでないかもしれない。様々な領域で研究が進むとともに、資料なども増えてきているからである。アプローチも多様な形を取っている。例えば、フーコーの活動を3期に分け、それぞれの時期の主要なテーマを言説、権力、自己とした上で、その流れの中からフーコーの一貫性を考えようとする研究も少なくはない。また特に、権力概念においてフーコーがもたらした新しい知見を元に、社会、政治などの領域での展開を考えようとするものもある。実際そうした高まりの中で、ついにフーコーの著作は、プレイヤッド叢書のシリーズの中にも入れられ、フランス文学の長い歴史の中において、ある種の権威を持つまでになっている¹。

ただこうした評価の安定、高まりとは裏腹に、フーコーが特に18世紀研究において、肯定的な形で語られることが少なくなってきたように思われる。その背景には、フーコーの試みの中でも、権力概念の問い返しが新たな境地を切り開いたことがとりわけ重視されたり、また晩年における主要な関心のギリシア、ローマ世界への移行が、フーコーの死と共に大きな謎となったことなども関係しているのかもしれない。中期から後期への活動に注目が集まる中で、初期の活動には焦点が当たることが少なくなってきたようにも思われる。

ここでは、そうした傾向とは距離を取りながら、フーコーと18世紀の関係について考えてみたい。主として考察の対象となるのは、『言葉と物』において展開されていく議論であり、フーコーが古典主義的エピステーメーとして提示するものを対象としていきたい。

1. 『言葉と物』とは？

『言葉と物』においては、17世紀、18世紀の文化は合わせて、古典主義的エピステーメーに属するものとして、同列に論じられる。18世紀研究者において批判が巻き起こるのが、この扱い方である。17世紀と18世紀の差は歴然としているのに、それを同じ枠で論じようというのは何事かというわけである。その安易ともとれる図式化に批判が集まるのである。

しかし、そこにフーコーの無知を読み取るべきなのだろうか。あれほど明確な論証を展開していくフーコーがそうした差異に盲目であったとは、およそ考えにくい。むしろそうした図式化ともみえるような戦略を使ってまでも、言いたかったことがあったのではないだろうか。「フーコーは古典主義的エピステーメーとして一括して論じているが、18世紀にはそうした図式化では論じられない部分があり…」と言うような形で展開していく、よくありがちなフーコー批判とは違う方向を以下

において考えていきたい。フーコーの目指したものを、これまでの展開とは異なる形で追求してみたい。たとえば、東浩紀は、ベラスケスを扱いながら、論述を展開していく『言葉と物』におけるフーコーの試みを以下のように位置づけている。

フーコーの記述は美術史（歴史の記述）に収まらない。彼はベラスケスが作品に込めた「意図」や「狙い」を、実証的に明らかにしたわけではなかったからだ。けれども、それはまた美術批評（作品の分析）とも異なっている。フーコーの分析はけっして、作品の歴史を超えた可能性を引き出すものでもなかったからである。フーコーが行ったのは、そのいずれとも異なり、ベラスケスが『侍女たち』に潜ませた仕掛け（この絵画はたいへん変わった構図で知られている）が、画家本人も意識しないままに同時代人の世界観や学問観を反映してしまう、その連動を明らかにすることでヨーロッパの思想史全体に対して新しい視点をもちこむという試みだった。ひとことでいえば、フーコーはベラスケスの意識ではなく、無意識を分析しようとした。そして、その無意識を通してこそ、芸術作品の分析が、同時代の哲学者や経済学者や自然科学者たちの言説の分析と接触すると考えた。このようにしてはじめてフーコーは、芸術と政治を、同じ表象史の表裏として統合する枠組みを手に入れることができたのである²。

このような場合に「無意識」という言葉を使えるかどうかと言う問題、そして東はフーコーのアプローチを自らが志向する表象論の枠組みに強引に持って行っているのではないか等の問題が指摘できるかもしれないが、フーコーの試みの革新的な所を十分に押さえているかと思われる。ここで問題となっているのは、ベラスケスの生涯なり作品およびその制作活動から独自なものを抽出し、それを時代の中に位置づけようとする態度ではない。あるいはまたそうした実体を想定して、それが時代を超えて伝わってくるとういいたいのではない。むしろそうした独自な要素なるものに還元できないもの、とりあえず「無意識」とでも呼べそうなものを考えようとしているのである。ベラスケスから「ベラスケス的なもの」を抜き出そうとすること、またそうしたものが存在するはずだという信念が批判されている。還元主義、実体主義への告発がそこにはある。

そもそもそうした一元化は何を目指しているのだろうか。そこにはある全体への志向がある。「ベラスケス的なもの」を想定することによって、そこから構成される「ベラスケス」という存在が現れる。同じような作業を経ることで、同質の実体が次々と生み出され、その要素が集合として、全体となり、たとえば17世紀言語文化空間、18世紀言語文化空間を樹立するはずであり、その空間は構成原理の等質性により、互いに結び合い、17世紀から18世紀への流れ、移行の過程を示すことになるという見通しが存在する。そこには連続したものを目指すある種の歴史主義の姿がある。

フーコーが批判しようとしたのは、そうした連続史観ではなかっただろうか。その展望は全てを明解な相の下に示してくれるように思われる。歴史の流れがこれまでの過程をその波瀾万丈な様とともに描き出してくれるからである。しかし、ここに罫があるのではないだろうか。そこには、絶えず逆向きから解釈しようとする誘惑が存在する。流れが明解なのではなく、明解になるように流れを作ったのではないだろうか。むしろ解釈、史観を前提とした上で、逆に事実に向かったのではないだろうか。答えが決まっていて、答えに合わせて問題を作り替えていくような動きがそこにはある。問うべきなのは、連続性のもとに、当初あった分裂、分断などが不要な細部として切り捨てられてしまう事態である。求められるべきは、連続よりは断絶ではないだろうか。

2. 断絶から考える

フーコーほどの人が、安易に17世紀と18世紀を結びつけて、古典主義という名称を付与したとは考えにくい。むしろそこを結びつけることで、18世紀を19世紀から切り離そうとしたのではないだろうか。思えば、18世紀は19世紀を準備した時期として、あたかもプレ19世紀として考えられることが多かったのではないだろうか。啓蒙主義という呼称にしても、18世紀が現代にまで至る過程を先取りしたかのような印象を与えたのではないだろうか。あたかも17、18世紀を経て、19世紀が誕生したかのように、そこに歴史の大きな流れを読み取ろうとした傾向はなかっただろうか。

18世紀と19世紀に存在する断絶こそ、フーコーが意識していたことを蓮實重彦は強調する³。フーコーが17、18世紀をまとめて「古典主義」という名称を与えることに戸惑いが無いのに対し、「近代」という語の使用に躊躇していることに蓮實は注目する。17、18世紀の表象体系を離れる際のフーコーの筆致にはある不確かさが現れるというのである。

(…)『言葉と物』の中で、「古典主義」的な〈エピステーメー〉と呼んでいるもののイメージを、彼(＝フーコー)がいかに巧みに、いかに厳密に描き上げているかは周知のことである。(…)だが、この十七世紀及び十八世紀の表象体系の領域を離れるやいなや、彼は疑い始める。実際、この書物の最後の二章で彼が主張しうる唯一の確実な要素は、バシュラールの科学史の伝統に従って、「エピステーメーの大いなる断絶」と彼の呼ぶところのものが起こったということではしかない。他のすべては曖昧さの闇にとどまり、作者はこの断絶を典拠にしながら、論証するよりはむしろ問いかけている⁴。

こうした中で、フーコーが問題とするのは、「近代」を論じるときに共有される、ある種の「無邪気さ」だとされる。「近代」という言葉を口にするとき、あたかもそれが指し示す対象が明確なものであり、なおかつその明確さが、17、18世紀を成立させた認識の枠組みと連続なものと想定される時、さらに一層安心感が増すというのである。そこには、連続史観による統一的な見通しに対する盲目的とも言える信頼感がある。「古典主義」を成立させている枠組みを無条件に適用して、それ以後の見取り図を描こうとする意図がある。しかし、目指されるべきは、そうした連続性なるものを想定することで大きな展望を得ることではない。むしろ、18世紀とそれ以降を隔てる断絶に注目し、そこから19世紀以降成立してくるあたらしいパラダイムの構造の探求に乗り出すことではないだろうか。そうした探求においてこそ、「古典主義」的なエピステーメーはもはや機能しなくなっている枠組みとして、19世紀以降の新しい枠組みとは異なる他者として存在し、それに対抗して出現してくるものの姿を浮かび上がらせるものとなるだろう。

「古典主義時代」とは、この特権的な領域にほかならず、ミシェル・フーコーはそれを機軸として、現在のわれわれの言説＝実践の全体像でも、それらを整理し構造化する分析理論でもなく、言説＝実践の論理を確立するのである。そうすることで、彼はわれわれに、われわれがもはやそうではなくなっているものと、われわれがまだそうであるところのものをきわだたせるのである⁵。

フーコーの「古典主義時代」という概念は、19世紀以降のあらたな動きを記述するために、あえ

て断絶を強調するために作り上げられた。そうした戦略を無視して、そこに17世紀と18世紀の差異が重視されていないという批判を行うことは建設的ではないだろう。各世紀ごとの差異を強調することで、むしろそうした違いを結びつけていくような大きな歴史の流れというものを想定してしまう恐れがあるからである。差異を乗り越えて連続を導いてはいけない。むしろ、そこに乗り越えられない断絶をこそ見るべきなのではないだろうか。

3. 新たな視覚性の獲得へ—クレリーに導かれて

これまでフーコーに従って、彼が19世紀以降のエピステーメとそれ以前のものとの断絶を示すために、「古典主義時代」という枠組みを採用したことをみてきた。今度は、そうした断絶を別の観点から論じているジョナサン・クレリーの場合を取り上げて、彼がどのように事態を考えているかみてみよう。彼は視覚性という点から問題をとらえようとしている。彼が注目するのは、フーコーがあまり言及してこなかった新しいメディア、写真、映画などである。

クレリーは、こうした新しい事物の登場をそれを可能ならしめた条件とともに追求していこうとする。そうした探求の中で、クレリーは偽りの連続性を批判する。たとえば、新しいメディアをになうものとして登場する写真機を問題にする。これまで多くの場合、この機械の出現は、それまでにあったカメラ・オブスキュラと結びつけられてきた。クレリーは、両者の構造原理においては関連性を認めながらも、両者を成立させている認識の枠組みが異なることを強調する。

(…) だが、私が論じたいのは、カメラ・オブスキュラと写真機とは、(諸勢力の) 配置=配列の形状として、実践として、あるいは社会的な事物として、二つの全くことなった編成 (…) に属している、ということなのである。一九世紀の始めごろには、カメラ・オブスキュラはもはや、真理の産出や、忠実に世界を見るように位置づけられた観察者といった概念と同義ではなくなっている。そうしたことを語り続けてきた言表の規則性は突然に終焉しているのである⁶。

外見的な類似から、結びつけられてきた両者であるが、そこに根本的な断絶をクレリーは見ようとしている。その姿勢は、啓蒙から近代へと連続的な見方をしようとする傾向を批判したフーコーと通じるものがあるのではないだろうか。ここには、認識の平面において18世紀までとそれ以降を隔てるものが存在している。「古典主義」時代のエピステーメが表象という枠組みによって、安定した秩序を築いたように、カメラ・オブスキュラが18世紀までの知の枠組みを支えているのである。

(…) カメラ・オブスキュラは、主体と外部世界と内部の表象=再現作用との対応を保証し、管理下に置いて、無秩序なもの、法に従わないものを排除することを可能ならしめる、というわけだ。反省的内観は自己の規律化の領域と重なり合うのである⁷。

フーコーが『言葉と物』において、言語の表象能力にもとづいてしめした知の安定性を、クレリーは視覚の構造に注目することで示そうとしている。フーコーは17世紀と18世紀を合わせて、「古典主義」なる概念を作り上げることで、偽の連続性を断ち切るような形で新しいパラダイムの成立を論じようとした。クレリーの方は、19世紀以降に成立してくる新しいメディア、写真などに注目することで、この装置が外見的な類似にもかかわらず、それ以前のものとは根本的に異なること

を明らかにすることで、やはり断絶を示している。こうして、両者がエピステーメーの切断面を介して出会う。逆にこの両者を結び合わせることで、この境界面の構造がより明確になるとも言える。

フーコーとクレリーの出会いは、「表象」と「視覚」の出会いとも言える。知の平面でこの両者が遭遇し、この言語文化空間の条件を規定していくことになる。

4. 言語文化空間の探求へ

このようにフーコーとクレリーの邂逅から導かれる言語文化空間の分析の可能性を考えてみよう。フーコーの古典主義時代における「表象」の精緻な分析にクレリーの新しいメディア分析を接合することで、エピステーメー上の大変動を統一的な還元主義に墮すことなく、把握することを目指してみたい。表象システムの構造の分析に集中する中で、「視覚性」の問題が前面に出てくることが少なくなったフーコーと「視覚性」を強調する中で、表象の問題の分析が後方に押しやられたようにも思えるクレリーを出会わせることで、18世紀の言語文化空間の動的な構造がより明確な形で理解できるのであり、それにより以後登場する新しい枠組みとの差異がはっきりと現れると言える。表象システムと可視性の結びつきという観点から、18世紀の言語文化空間を考えていきたい。

4-1: タブロー

思えば、フーコーも当初は「表象」と「視覚」が出会って生まれる、独特の知の空間について語っていた。フーコーは『言葉と物』において、古典主義時代の新しい知のあり方を説明する際に「表」という概念を提起する。

(…) ルネサンスにおいて、珍奇な動物は見世物であって、それが姿を見せるのは、祭、闘技、現実または架空の闘い、動物物語が無時間的なお伽話を展開する復元された伝説的過去のなかであった。古典主義時代に設けられた標本陳列館や動植物園は、輪を描いてまわる「見世物」の行列を、「表」のかたちをした展示様式におきかえたわけだ。かつての舞台とこの目録をへだてるのは、知識欲ではなく、物を視線と言説の双方に結びつける新たな仕方であり、記述というものの新たなあり方だったのである⁸。

知を新たに配列するものとして、「表」が提起されている。そこでは、対象となる事物が見やすい形で配列されている。確かに、可視性と明証性が共存する知のシステムの姿がそこにはある。以前のようなおどろおどろしい見せ方とは異なる方式が現れている。

このようにフーコーは新たな枠組みの到来を告げる。ただこの新しい構造は柔軟な構造を持っている。それはこの「表(タブロー)」という語の多義性のためである。この語はもちろん「表」という意味を持ち、様々な事物が占めるべき位置の一覧を示すような配置を表すこともできる。ただ同時に、美術の分野においては、画面というような意味になり、描かれる絵画、あるいは絵画の一場面を表すこともできる。さらに文学、演劇などの分野では、情景、場面などを示し、一連の動作が継起していく状況などを示すのである。逆に言えば、この語はそれぞれの領域で様々な連関を生み出し、新たな体系の樹立を可能にするとも言える。そうした連動の一環をこれから見ていきたい。

4-2：タブローから演劇性へ

例えば演劇という問題を考えていきたい。ただここでは、「演劇性」という語を用いて考察を進めていきたい。対象となるのが、ジャンルとしての演劇ではないし、また具体的な演劇作品に限定されるわけでもないために、これまでとは異なる概念を用いたいのである。ジャンルとしての演劇という枠にしばられたために、従来の研究は、文学と演劇、政治と演劇といった比較論の範囲を出ることができなかった。「演劇性」という拡張された概念により、演劇という言語行為が可能にする言語表象体系の枠組みの全体を考慮の対象に入れることにする。そうすることで、この枠組みが演劇というひとつの分野にとどまるだけでなく、他の政治、経済、社会の領域において、思考を展開する際の知のフレームを構成することが指摘できると思われる。例えば、ピエール・フランツは、1750年代の演劇の動きの中から、「タブロー」という語が新たな意味を獲得していく過程を考察している。

1757年において、この「タブロー」という言葉は、ディドロの演劇著作において、ひとつの欲求に答えるものである、つまり演劇実践が変わりつつあるということだ（…）デュ・ボス師と感覚論の影響を受け、演劇理論は、ルネッサンス以来の「詩学」のもとを離れ、18世紀的な意味での「美学」となり、演劇と絵画の出会いを新たにし、その20年間の美術史の成果を踏まえ、相互の「交流」を深めていく⁹。

そこには想像力と連動してはたらく演劇美学的な、情動的な運動が記述されている。ディドロによる「タブロー」の概念とは以下のようなものであった。

舞台上の人々の配置が、きわめて自然で真実味があるために、それを絵画で忠実に再現した場合、絵画としてもすばらしいものに思えるものが、タブローである¹⁰。

そこで言及されるのは、演劇と絵画を結びつけるような表現空間であった。さらにディドロは、想像力とタブローの関係を以下のように述べている。

（…）想像力は、イメージを見つけ、集める能力であるが、この能力は我々の感覚にかかっている。想像力が形作るイメージはすべて、そのモデルを感受性によって、自然から受け取ってこなければならない。様々なときに得られた数々の感覚的経験を通じて、想像力はひとつのタブローを作り上げることができる¹¹。

ディドロにおいては、絵画と演劇は密接な関係にある。両者は、現実世界を再構成するプロセスにおいて通底しあうのである。そして、現実からの再構成という作業において、演劇的モデルはその高い情動性を産出するのである。さらに重視したいのは論述の場におけるタブローの重要性である。それは付随的な存在ではない。論理の円滑な展開を助けるだけでなく、論理そのものを牽引し、人々を説得という方向に導く重要な役割を果たすのである。

4-3：論理性と視覚

18世紀の言語文化空間を論じるにあたって、まずこの空間における情報量の拡大について述べておかねばならないだろう。情報面の拡大により、手紙にも変化が生じる。17世紀には、それほど広

がったわけではないこのメディアが、18世紀に入ると、単に個人間に情報を伝達するだけでなく、様々な機能を持つようになる。書簡は、それだけで文学作品として一つのジャンルを確保するとともに、その描写能力の精密さ、感情面での喚起力の強さなどを通じて、小説の世界にも導入されていく。実際、この時代において、書簡を全く利用しない小説などは考えにくい。また書簡は、その説得性の観点から、様々な議論の場において、利用されることにもなった。手紙という形を取って、自らの立場を明らかにするのである。

確かに、手紙というメディアは今日でも存在し、違和感なく受け入れられているものに思える。ただ、形態が現在まで存続していることは異でもある。その連続性故に、実態が昔と今でも変わっていないという印象を与えてしまうからである。むしろ、連続性によって見逃されるものがあるのではないだろうか。手紙の使用方法において、我々に違和感を与える事例をこそ、例外として除外することなく、積極的にその存在理由を考慮すべきであろう。そうした中から現れてくるのが、ルソーがドゥドト夫人に宛てた1758年1月15日付けの不思議な手紙である。

あなたのお便りについて落ち着いていられるように、1週間ごとに白紙を1枚郵便でだしてください。そうすれば、宛名書きのところにあなたの筆跡をみることができますし、あなたの封印だけで、私は満足で、手紙のなかには、書かれていないあらゆることを考えます¹²。

ここに登場するのは、白紙の手紙である。それは受け取り手であるルソーに安心感を与えるというのである。普通に考えれば、白紙の手紙を前にすれば、どうしてよいか当惑するはずである。しかし、ルソーは異なる態度で対応しようとする。これを特異な例として、除外することはきわめて簡単である。実際、ルソーほど、自己の発言に意識的な作家はいないだけに、こうした書き流したように思える言説に注目するよりは、ルソー自らがこだわり、繰り返し語り続ける問題の方に、注意を向ける方が優先されるべきだとする見解もあるだろう。しかし、意識的な言説だけが重視されるべきなのだろうか。ごく自然に書かれているかにみえることの中に、実は思考の枠組みを規定するものの一端が現れていることはないだろうか。

この手紙で表明されているように、空白がルソーをおびえさせないとすれば、彼はその空間に何も存在しない空虚を読み取っているわけではないことが想定される。ここで「記号」の問題が出現してくる。ルソーの目の前にあるのは、空虚ではなく、「あらゆること」が潜在的な形で存在している充実した空間なのである。ルソーの解釈がそこに記号を召喚することで、意味が溢れる豊かな場が到来することだろう。考えてみれば、そもそも、手紙とはそうした送り手と受け手が織りなす親密な空間を前提としたものでもあった。そうした空間が前提とされるからこそ、行き交う言語も情愛に満ちたものになるであろう。こうした言語環境の成立については、決してルソーだけの特例とは言えないだろう。確かに、そこに言語文化空間への過剰な信頼があることは認めるにしても、そうした枠組みへの認識は、この時代の人々が共有していたものではないだろうか。空間とそこに招来される記号への信頼がそこにはある。言語環境が適切に設定されれば、書かれるべきメッセージの内容は安定したものとなり、またそれを読み取る方でも、読み取り方に間違いはないという構造がそこにあるように思われる。書かれることと読解への信頼が共存するとともに、可視性に裏付けられた言語文化空間への帰属感が表明されている。

4-4：可視性へのこだわり

手紙という優れた装置の文学への導入を考えていこう。表現行為を繰り返すうちに、単調さに陥りがちになる語りの空間に適度な揺らぎを導き入れてくれる機能が見込まれるのである。この時代の小説において、書簡が多用されたことは故なきことではない。たとえば、様々な発信者を設定することで、多様な語り口を作品世界に取り入れることができる。また手紙という手段が登場する以上、そこにはある距離が想定され、その距離を拠り所として、物語を紡いでいく可能性が生まれてくる。その距離を短くすることも、そのまま保つことも、あるいはさらに長くすることもできる。こうして、語りの土台が柔軟な形で保証されることになる。また手紙というメディアの特性として、ある種の不連続性も考えることができる。連続的な語りではなく、突然発生する出来事の報告などという形で、事件を導入することが可能となる¹³。

ただそうした適度な揺らぎに目を奪われて、その下にある堅固な読解の枠組みを見逃してはなるまい。すでに述べた明証性と可視性の緊密な結びつきである。確かなものは目に見えるものであり、目に見える形にしてこそ、その確かさが認められることになる。逆に言えば、表面的な動きに目を奪われることのない、透徹した視線がそこでは求められている。その視線からは逃れ去るものはないのである。

あなたがあれほど巧みにかくしていらっしゃる神秘について、私がこれほどわかっているのを、驚かないでください。あなたには申し訳ありませんが、わたしには、わかっているのです。ひとつの感覚は別の感覚に教えることもできるのです。できるだけ油断なく、警戒されても最もよく整えられた身仕舞いにも、わずかな隙間がいくつかできることがあって、それを手がかりに視覚は触覚の効果をあげるのです。何も逃すまいとする大胆な視線は、花束の花の下に潜り込んでも罰を受けることもなく、飾り紐や紗の下をさまよい、とても手では試してみようなどとは思わない張りのある弾力感を手に感じさせてくれるのです¹⁴。

深層に入り込み、実態を明らかな形で把握する視線の運動が存在している。単なる表面的な描写では不十分であり、そうした描写を正当化するような視線の透徹性が求められる。そして、そうした視線は時として、ある種のエロティスムと連動しながら、機能している。こうした観察する視線の運動は、他の作品群にも見いだすことができる。

(…) 少し経ってから、首が傾き、本が手から落ちる、美しい腕が伸びる、呼吸が荒くなり、少しずつ豊かさを増してきた胸が上下する、そして目は閉じられている。そうした姿を見れば、彼女が理性を失ったのでないかと心配になってしまう¹⁵。

ここにおいて視線は、描写する対象と一体化して、エロティックな情景を作り上げる。実際描写されているのは、官能的な書物の読書を通じて、性的な恍惚感に陥ってしまう少女の姿である。ただ強調したいのは、エロティックな視線の存在ではない。そうしたものは、各時代において見いだすことができるであろう。そうではなくて、視線というものが深部に達することで、感情の面でも認識の面でも、確固とした全体像を提示できるという見通しの存在である。そして、そうした視線の存在が、領域横断的に、この時代、様々な分野で確認されるということこそが重要である。この視線の動きは、ポルノグラフィックな小説だけでなく、それとは対極にあり、そうした小説群をむし

る批判する側の医学的な言説にも現れてくる。

(…) 私は身持ちのよい娘たちが皆の話の輪を離れ、そこで彼女たちが耳にしたことを実際に行おうとするのを目にした (…) 戻ってきた彼女たちをよく観察すれば、苦もなく、彼女たちがはずかしさから顔を赤らめているのが見て取れるし、そうした事態を引き起こした狂乱に彼女たちが身を任せたことがわかるだろう¹⁶。

優れた観察者の視線は、隠されようとする真相を見抜くことができるわけである。ここには透徹した視線からは逃れ去ることのできるものはないという信念が表明されている。明証性と可視性を結びつけようとする動きがそこにある。

4-5：可視性の拡大と限界

18世紀の言語文化空間を分析していくうちに、可視性が大きな力をもつことが明らかとなった。見ることは語ることであり、見たものを正確に記述しようとする仕組みが存在した。そしてこの時代においては、この可視性のシステムを活性化するのに、すでにみたように演劇が重要な役割を果たした。文学史的には、17世紀の古典演劇の完成が強調される中で、18世紀演劇はその単なる模倣であるかのように位置づけられることが少なくないが、むしろその演劇的な機能の深化、徹底化、その枠組みの他の方面への流用は18世紀において進行したのである。そして、そうした事態を説明するのに、より適切な言葉を選ぶとすれば、「演劇」ではなく、「演劇性」をめぐる問題の問いかけが、遂行されていったとも言えるであろう。演劇を成立させている条件、装置への問いかけが深められていったのである。18世紀の可視化をめぐる問題設定は、「タブロー」という形で、特に1750年代以降進められていったという事実にも注目しないわけにはいかない。タブローという形において、可視性の問題が整理されていけばこそ、その安定した処理方法が文学的な領域をこえて、批評、哲学、医学などの分野へと拡張されて、利用されていったのである。

しかし、その拡大はまた限界への接近でもあった。見ることの拡大はそれを語ることによって知の拡大をもたらしていった。その広がりには順調であるかに見えた。ただその果てに、視線は、行く手を阻むようなものを見いだすことになるだろう。次第に増していく過剰な期待に視線は応えることが難しくなっていくだろう。

また、視線は驚くべきものを見いだしていくことにもなる。「崇高なもの」、「異常なもの」の出現である。従来知では語ることでできないもの、処理しきれないものが登場する。一見したところ、そうした事象が現れても、語りえないものとして位置づければよいかに見える。しかし、目に見えるものを、ことごとく言語化することで、知の枠組みの中に位置づけてきたのがこの時代の枠組みであり、その配置により、安定した堅固な構造を誇ってきたのではなかっただろうか。その枠組みにおいて、言語の枠を越えるものが存在するというのは、つかのま許されても、それが続いていくようでは、思考の枠組みを根底から揺るがすものであった。語りを越えそうなものを、語りを制御する中で、知の中で取り込んできた過程を思えば、そのプロセスを解体しかねないものが現れたことになる。これまで順調に進んできた知の表面の拡大において、その地殻を揺るがせかねない危険な兆候があらわれようとしている。たとえば、その兆候をフーコーはサドの文学を述べる中で、記述している。

(…) サドは古典主義時代の言説と思考の果てに到達した。彼はまさにそれらの限界に君臨している。彼以後、暴力、生と死、欲望、そして性が、表象のしたに巨大な影の連続面をひろげはじめ、(…) この影の連続面を、われわれの言説、われわれの自由、われわれの思考のなかにとり入れようとして、できるかぎりの努力をはらっているのだ¹⁷。

これまで順調に広がっていった知の平面の下で、不気味な兆候があらわれている。この知の地平とは異なるものが生まれようとしているのである。その新しいものの出現を語ろうとしたのが、すでにみたようにクレリーであった。彼は、視覚性が全く新しい形で出現するからこそ、写真などをはじめとする新しいメディアが生まれたと主張したのであった。この新たな時代への動きを、美術の分野への動きに注目して、小田部胤久は、二極構造から三極構造への変化をあげている。

(…) 芸術作品はそれを制作する人、それを享受する人を必要とするとはいえ、イリュージョンニズムの美学においては、「原像—模像」という二項関係が基礎をなしている。とするならば、この二項関係に基づくイリュージョンニズムの美学から、先に触れた「芸術家—芸術作品—享受者」という三者関係に即して芸術を捉える近代的な芸術観が成立するには、芸術家が原像と模像の間にいわば割り込み、それと即応して、享受者が作品の彼岸に原像でなく、芸術家を求め、そこに自らの焦点を当てる必要がある、と予想することができよう¹⁸。

ここにおいて、考えたいのは、水平方向に安定して広がっていくかに見える知の運動のなかに、いわば垂直的な契機として新たな動きが参入してくることである、原像—模像という安定した知の空間のなかに、「割り込」むような形で垂直的な運動が導入される。こうした垂直方向からのベクトルの介入はこれまでになかったことである。基本的に、「表・タブロー」が思考するのは、水平的な広がりであった。こうした従来の進行に対し、垂直方向の力が出現する。それは、他の分野でも見いだすことができる。フーコーは「生命」の概念を取り上げながら、見事な指摘を行っている。フーコーによれば、「生命」という概念が現れるのは19世紀以降であり、それ以前は、生物は存在していても、「生命」という概念は現れていないことになる。

古典主義時代の博物学が生物学として成立することができなかつたのは、おそらくこうした理由にもとづくのであろう。じじつ、十八世紀末まで、生命というものは実在しない。ただ生物があるのみだ。生物は、世界のあらゆる物の系列のなかで、ひとつの分類階級、というよりむしろいくつかの分類階級を形成している¹⁹。

そして、それまでの博物学的なものが変貌しようとするときに働くのも、垂直的な力なのである。そこから、従来の方法に変化が生じる。

(…) 分類することは、もはや、可視的なものの一要素に他のすべての要素を表象させることによって、可視的なものをそれ自身に依拠させることではない。それは、分析をぐるりと回転させるようにして、まず可視的なものをいわばその深い理由に関連づけるように不可視なものに関係づけ、ついでこの隠された建築物から、それを示すものとして身体の表面にあたえられている顕在的なしるしへとふたたび上昇することなのだ²⁰。

ここで描写されているのは、水平的な運動とそこに作用してくる垂直方向の運動であり、その交錯によって、獲得される新たな知のあり方である。そして、その知はそれまでのものとは異なる姿と枠組みを取ることになる。

不可視なるものの出現

これまで、可視性にもとづく思考の枠組みについて、その堅固さ、柔軟性、領域横断性などについて述べてきた。ただそれがある臨界点に達して、新たな枠組みが出現しようとしていることを予告した。そして、そのパラダイムこそ、19世紀以降の歩みの中で大きな影響力を持つものと思われる。ここでその新しい機構の全貌について触れる余裕はないが、その特徴的な一端に触れることで、その異なる相貌を垣間見ること満足したい。

確かに、新しい展開においても、視覚性は重要な要素をはたす。しかし、既にクレリーに依拠して述べたように、その視覚性はそれまでのものとは根本的に異質のものとなる。写真機は、外観上の類似にかかわらず、カメラ・オブスキュラとは別の原理のもとに生み出されている。そして、別の原理の下に構成される視覚性が知の土台を形作っていく。そうした探求の中で見いだすのが、新しい思考の枠組みを支える「不可視なるもの」である。注意しなければならないのは、この概念は「崇高なるもの」を規定する際にあらわれたような、筆舌につくしがたいもの、通常感覚を越えているために認識しがたいものなどとは根本的に異なっているということである。言語の外部に例外的な存在を想定しようというのではない。例外ではなく、システムに最初から寄り添い、その存在をささえるのに必要なものとして、いわば必要なゼロ記号としてあるのが、この「不可視なもの」である。思えば、空白ですら、満たされるべき空間として祝福されていた地点から、かなり遠い所まで来たことになる。満たされている空間にも絶えずそれをささえる空虚がつきまとい、それをぬぐい去ることができないのである。仮面をかぶる人々を前にして、その下の素顔の予測をして、楽しんでいた時代から、その仮面を取った下に素顔がみられるかどうかさえ、顔があるかどうかですら定かではない状況にまで至っている。

もう少し別の形で述べていこう。それは計量、可能な中性的な要素を介して、事態を理解していこうとする方向とも言える。たとえば、写真機にしても、それはデカルトなどが考えたような光学とは異なるものである。視覚を作図可能な、目に見えるモデルで理解するのではなく、化学反応による印画紙の状況に置き換えて了解しようというものである。見えることと化学反応の間には直接的な関係はない。またデュシェンヌ・ド・ブローニュは人間の顔面に電気を流すことで、驚き、笑いなどの表情を作ろうとした。電流と感情との間にも直接的な関係はない。このように、直接性を排することで、間接的な計量的な要素として介入してくる化学反応、電流などによって、対象をより操作しやすい形で把握することが求められていく。表情と電流をむすびつけるものが見えないことは、障害とはならない²¹。

こうした新しい方向性は、多くの可能性を持っていたが、同時に密かな恐れを抱かせるものでもあった。そうした恐怖感については、たとえば、モーパッサンが小説の中で書いている。主人公は、誰かにつきまとわれている感じをずっと持ち、相手の正体をあばいてやろうと決心する。そして、相手を部屋のなかに誘い込み、勝負に出る。

私は手をのばして、立ち上がり、急いで振り返った、その勢いで倒れそうになった。何だ？

…屋間のようにはっきり見えるのに、鏡には私の姿が映っていない！…何もないのだ、くっきりと奥まで光で一杯なのに！私の姿はそこにはなかった…鏡の前にいるのに！大きな鏡を上から下まで見てみた。もう進むことはできなかったし、すこしも動けなかった。ただそいつがそこにて、またもや私のもとから逃げていくのも感じていた。やつの見えない体が私の姿を見えなくしていたのだ²²。

恐怖の誕生の瞬間である。この恐怖をかきたてるのは、その対象が見えないということである。恐ろしい対象が浮かび上がって、それが見るものを異常な事態へと落とし込むのではない。それはよくあることだし、理解しやすい。むしろそうした現れるべき姿が不可視であることが、状況の深刻さを増して行く。不可視は決して、不在を意味しはしない。可視と存在を結びつけて来た図式が壊れようとしている。これまで、不可視は不在を意味し、見えなければ、安心していられた。だからこそ、これまでひたすら鋭い視線をあたりに注ぎ、どんな微細な兆候も漏らさないようにしてきたのだし、その兆しがなくことをもって、安堵してきたのではなかっただろうか。そうした設定が揺らぎ、新たな恐怖が生まれようとしている。

このあり方を別の観点から考えてみよう。そこには可視性に基づく明証性からの離脱があるのでないだろうか。フーコーそしてクレーリーに倣っていうならば、19世紀以降認識論の面で、ある変化がおこることになる。それ以前の時代では、見ることと語るの間には連続性が存在した。可視性が認識の基盤となっていたのである。事象を緻密に観察することで、確固とした知の体系を構築することができるという見通しが存在していた。逆に言えば、視線を逃れる要素がないように、まなざしを強化することに努力が払われた時代であった。その時代がいまや終わろうとしている。クレーリーに従えば、視覚体験が変化を起こし、特権的な地位を知の枠組みの中で築いていく新たな時代が19世紀以降出現していくと言えるかもしれない。それは当然以前の知の枠組みとは、異なるものとなる。

(…) 十九世紀初頭に生じた、後代にもっとも大きな影響を与えたタイプの観察者の塑成は、十七、十八世紀思想のなかで視覚の主観性が圧倒的に抑圧されていたのと対照的に、主観的視覚のいくつかのモデルの優越に基づいたものであることを示したいと思っている。「主観的視覚＝洞察力」についてのある種概念が、とくにロマン主義の文脈で、昔から十九世紀文化論の一部を形成している²³。

認識の基盤が揺らいできていることを、モーパッサンの小説は示している。視覚は、18世紀までとは異なる位置を占めるようになる。もちろん19世紀に突然視覚が突出するというのではない。実際18世紀においても視覚はある重要な位置にあった。認識の枠組みにおいて、視覚がそのあり方を変えることに注目すべきである。

ここにおいて強調すべきことは、不可視なるものの登場により、視覚の重要性が増していくということである。そして、その不可視なるものは、決して情報の不足、知識の不十分などから発生するものではなく、視覚そのものの根源的なあり方に関わっているように思える。モーパッサンの小説の主人公が見いだした不思議な状況は、目をよく凝らせば見えるとか、何らかの病気のせいで見えないのだというような次元のものではない。視覚を支える可視性自体の中に、その可視性そのものを危うくするような別のものが含まれていることが今や明らかになろうとしている。そして、こ

の危険な存在との緊張状況のなかでこそ、新たな可視性に基づく体系の確保が目指されようとしていくのではないだろうか。

重要なことは、そうした不可視なるものを乗り越えた先に、より高度な可視性を獲得するというようなビジョンが開けていないことである。それでは、18世紀くらいまでの認識の枠組みと変わりはないことになろう。言語化、明証化されないものに対して、知の枠組みを研ぎ澄まして、その姿を浮かび上がらせようとしたのが、18世紀のエピステーメのあり方ではなかっただろうか。18世紀の知が捉えてきたものとは異なるものが、現れようとしているのである。

注

- 1 Michel Foucault, *Œuvres*, tome I,II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2015.
- 2 東浩紀「二一世紀の『侍女たち』を探して」、『ゲンロン』8, 2018年、9ページ、株式会社ゲンロン。
- 3 蓮實重彦「フーコーと《十九世紀》」、『表象の奈落』青土社、2018年、71-88ページ。
- 4 蓮實前掲書、77-78ページ。
- 5 蓮實前掲書、87ページ。
- 6 ジョナサン・クレーリー『観察者の系譜——視覚空間の変容とモダニティ』以文叢書、2005年、59ページ。
- 7 クレーリー前掲書、74ページ。
- 8 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, p.143 (ミシェル・フーコー、『言葉と物』、新潮社、1974年、154ページ)。
- 9 Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Presses Universitaires de France, 1998, pp.4-5.
- 10 Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, *Œuvres complètes*, Le Club français du livre, 1969-1973, t.III, p.127.
- 11 *Correspondance littéraire*, Chez Furne, 1829, t.1, p.466.
- 12 Jean-Jacques Rousseau, *Correspondance complète*, tome V, Droz, 1967, p.21 (『ルソー全集』第13巻、白水社、1980年、427-428ページ)
- 13 書簡のもたらす文学的な効果については、以下参照。Anne Chamayou, *L'esprit de la lettre*, Presses Universitaires de France, 1999.
- 14 Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, Slatkine, t.XIV, 2012, pp.221-222 (ジャン＝ジャック・ルソー、『新エロイズ』、書簡23、岩波文庫、1960年、132-133ページ)。
- 15 Guillard de Servigné, *Les Sonnettes*, in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2000, p.990.
- 16 Nicolas Chambon du Montaux, *Des Maladies des Filles*, Rue de Hôtel Serpente, 1784, II, p.90.
- 17 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, p.224 (ミシェル・フーコー、『言葉と物』、新潮社、1974年、232ページ)。
- 18 小田部胤久、『芸術の逆説 近代美学の成立』、東京大学出版会、2001年、92-93ページ。
- 19 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, p.173 (ミシェル・フーコー、『言葉と物』、新潮社、1974年、183ページ)。

- 20 *Ibid.*, 1966, p.242 (ミシェル・フーコー、『言葉と物』、新潮社、1974年、249ページ)。
- 21 デュシェンヌ・ド・ブローニュについては、下記参照。遠藤知巳、「〈顔〉の上に書く — デュシェンヌ・ド・ブローニュの電気生理学」、『思想』、1996年3月号、岩波書店、84-107ページ。
- 22 Guy de Maupassant, *Le Horla, Contes et nouvelles*, tome II, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1979, pp.935-936.
- 23 クレーリー前掲書、26ページ。

Michel Foucault et le XVIIIe siècle

Yasuyoshi AO

De plus en plus nombreuses sont les études qui visent à analyser les ouvrages de Michel Foucault dont les activités sont fort diversifiées au XXe et au XXIe siècle. Mais des dix-huitiémistes critiquent sa notion d'âge classique formulée dans *Les mots et les choses*, en disant qu'elle empêche de comprendre la spécificité du XVIIIe siècle. Selon eux, cette notion trop globale ne permet pas de bien situer l'originalité qui sépare le XVIIIe siècle du XVIIe siècle.

Mais il est important de souligner le fait que ces critiques ne comprennent pas bien l'intention de Foucault exprimée dans *Les mots et les choses*. Il vise à montrer la discontinuité qui existe entre l'épistémè formée au XVIIe siècle et au XVIIIe siècle et celle qui apparaîtra à partir du XIXe siècle. Les critiques à l'égard de Foucault risquent de négliger cette discontinuité importante sur le plan épistémologique. Dans cet article, nous étudierons le système de représentation de l'âge classique fondé sur la visibilité dont la transformation causera la naissance d'une nouvelle épistémè à partir du XIXe siècle.