

## ジャン＝ジャック・ルソーと国王暗殺未遂ダミヤン 事件（4）

阿尾, 安泰  
Kyushu University : Professor emeritus

<https://doi.org/10.15017/4377713>

---

出版情報 : 言語文化論究. 46, pp.1-15, 2021-03-25. Faculty of Languages and Cultures, Kyushu University  
バージョン :  
権利関係 :

## ジャン＝ジャック・ルソーと国王暗殺未遂ダミヤン事件 (4)

阿 尾 安 泰

## 4-1: 大いなる迂回に向けて

すでに前論文<sup>1</sup>の最後において、今後の研究で18世紀の認識論的な枠組みの分析を深めていくことが必要であると強調した。そうすることで、ロック、コンディヤックなどが切り開いてきた地平が一層明確になると述べた。その言を翻す気は全くないが、誤解を招く恐れが少なくないことを今恐れている。

このような発言をしたからと言って、現在ロック、コンディヤックの研究が不十分だなどと指摘するつもりは毛頭ない。むしろ明らかになってきている成果の豊かさを確認しておきたいところだ。ここで問題にしたいのは、研究の量や質ということではない。研究に対する姿勢の方である。研究の量や質を確保して、「本当の」ロック像、「真なる」コンディヤック像に至ることを目指せと言うのではない。むしろ研究の方向をそうしたひとつの目的に収斂しようとする傾向を問い返したいのである。未知のヴェールをはいでいくことで、より真実な姿に到達できるという展望を再考してみたい。

絶対的な目標を設定することで、むしろ研究の可能性を束縛してしまうことの危険性はすでにこれまでも繰り返し指摘されてきた。ただそうした方法論的な罠から逃れることは想像以上に困難である。様々な神話の形をとった誘惑が、分析者を待ち受けている。たとえば、連続性の神話がある。18世紀とそれ以降の時代を比べる場合を考えよう。歴史的に大きな流れが想定される。つまり18世紀のある部分は失われることもあるが、形を変えて後の時代に継承されていくというのである。この見方はバランスのとれた見解であり、異なるように見える両者をうまく関連づけているように思える。

しかし、この「均衡」こそが問題ではないだろうか。この展望においては、18世紀の人々の認識の枠組みも現代人の枠組みに「継承」されていく中で、ある種の相同性の保持が当然とされる。同じ歴史の流れに身を委ねていく同士というわけである。そのとき18世紀のもつ他者性は保持されているのだろうか。目の前の18世紀像は、自らの像を無自覚に18世紀に投影したものとなっていはいないだろうか。他者と思っていたのが自己像であるならば、これほどたやすい分析対象はないだろう。

連続性の神話が批判されるべきなのも、それが支離滅裂だからではない。むしろ、驚くほど明晰な事態すらある。それが問題となるのは、他者を相手としていると考えながら、目の前の対象が姿を変えた自己であり、そうした同語反復から帰結する明快さという恐れがあるからである。自分の枠組みで切り取っただけで成立した啓蒙の時代なら、解釈はさほど難しいとは言えない。さらに滑稽でもあるのは、適用しようとする自己の認識の枠組みにも無自覚なままで、それを他の対象に投影していき、それこそ過去だと信じてやまないことである。

むしろ求められるべきは、異なる両者を同じ地平に置かないことではないだろうか。両者が身を

浸す認識の大河なるものを前提とし、その流れの大きさを指摘するだけでは十分ではないだろう。たとえそうした運動が検知されるとしても、それは複雑な作用が合わさっての結果にすぎない。異なる言語文化空間がそれぞれの体系を独自の規則のもとに動かしていく中で、影響を及ぼしあいながら、効果を発生させたのである。探求すべきは、個々の空間のあり方である。しかし、自らの眼をみることができないように、自らの空間を規定する原理は直接的な形では検知しがたいものであり、他の空間との関係、差異において予想、確定されていくものである。そこにおいてこそ、自己理解のための他者の必要性が生まれる。空間の個別性を強調すると言っても、空間間の関係性を無視してはならないだろう。また関係性を重視するかにみえながら、実際は捉えにくい異質性を無視して、ある種の整合性を構築しようとする姿勢も問い返す必要がある。18世紀という他者に向かい合いながら、その異質性に注目する中でこそ、自己を規定する認識の枠組みの姿が浮かび上がってくることになるだろう。そうした展望の下に、方法論的な迂回を行うことにしたい。

#### 4-2：分身論からの出発

出発点として、「分身」という主題を選択する。分身というのは、ありふれた問題のようにも思える。現代においては、文学、芸術のみならず、思想的、社会的問題にもなりうるほか、マンガ、アニメ、ゲームなどの多方面の分野に見出すことができる。また歴史的に考えても、ナルシスの場合から考えはじめれば、その射程の広さも感じられる。それではこの主題は、そうした広がりの中に解消されていくに任せていけばいいのだろうか。ここでは、このテーマをそうした普遍性から離れて、ある種の特異性の観点から探究してみたい。というのも、分身という問題が、19世紀以降特に大きな発展を見せていくように思われるからである。歴史的な長いスパンの中に現れる、この不均衡なプロセスに光を当ててみたい。なぜ19世紀以降に急速にこの主題が広がっていくのだろうか。

こうした問題はこれまで、文学的な次元から個々のテキストの内的、構造的な分析等を通じてアプローチされることが多かった。確かにそうした方向で研究の深化を図る道もあるだろうが、自己と他なるものとの関係に拘りながら、異なる方向に探究を向けていきたい。主題出現の条件、出現をもたらした環境の変容に重点を置いて考えてみたい。大きな発展を見せなかった18世紀は19世紀とどのように異なるのか。その相違を形成する要因について考えてみたい。また19世紀以降のプロセスはその後、変化しなかったのだろうか。もし現在新たな動きが見られるとしたら、その一端にも簡単に触れてみたい。そうした考察を経てこそ、18世紀の認識の構造の特質が理解できると思われる。

##### 4-2-a：18世紀における分身

実は18世紀においては、「分身」という主題はあまり一般的ではない。この時代において主要なテーマとなったのは、「仮面」であった。スタロバンスキーもその優れたルソー論、『透明と障害』の冒頭において、実態を覆い、真の姿を隠すものの隠喩としての「仮面」がこの時代において広く使われていたことを示していた。

1748年においては、外見の虚偽という主題には独創的な点はなにもない。劇場において、教会において、小説や新聞において、誰もかれもが各人各様の流儀で、偽りの見せかけや、約束ごとや、偽善や、仮面を摘発していたのである<sup>2</sup>。

本来の姿とは異なるものに変化させる装置としての「仮面」にこの時代は注目した。真実を偽ろうとする者がいれば、その偽善を暴こうとする者が現れる。ルソーもそうした流れに晒されている。実際彼は告発を受ける。彼の書いた著作と彼の行動が一致しないとして、その欺瞞性を問おうとする動きがある。たとえば、マルモンテルの報告を聞いたヴォルテールは次のように言う。

ヴォルテールは言った、「そうだろう。この男は頭のとっぺんからつま先まで、嘘で固まっているのだ。心も精神もそうだ。いくらストア派や犬儒派を気取っても無駄なことだ。すぐに化けの皮をはがれ、偽りの仮面で息が詰まってしまうだろう」<sup>3</sup>。

このように18世紀においては「仮面」という主題は多く見られた。それでは、「分身」というテーマは全く見当たらないのだろうか。実は数は少ないながらも、そうした例を見ることができる。ルソーの場合を取り上げながら、この問題を考えてみたい。

#### 4-2-b:『ナルシス』

この主題については、特にルソーにおいては、3作品が考えられる。『ナルシス、またの名、おのれに恋する男』、『ピグマリオン』、『ルソー、ジャン＝ジャックを裁くー対話』である。順次簡潔に見ていくことにしよう。

『ナルシス、またの名、おのれに恋する男』は、ルソーが若い頃に書き始めた作品で、1752年に初めて上演されることになる。筋立ては比較的簡略で、妹リュサンドの計略により、自分の肖像画を女性に変えられたのを見た兄ヴァレールが、婚約者アンジェリックをさしおいて、その絵に一目惚れをしてしまうというものである。最後に種明かしをされ、召使いマルトンにも諭され、主人公は自らの愚かさを知って、無事アンジェリックと婚約する。

アンジェリック

(…) この頭から、お妹さんがつけ加えさせた奇妙な飾りをとってごらんなさい……

ヴァレール

おお、この顔は……

マルトン

事柄は明白じゃありませんこと？ ご覧になっているのが肖像画で、そこにいらっしゃるのがご本人<sup>4</sup>。

こうして絶世の美女と考えていた女性が、実は自分であったとわかって一件落着する。別々の存在と思われていたものが一つに収斂することになる。実は、この作品には、序文が、それもかなり長い序文がつけられている。そこでルソーが果たそうとする大きな目的のひとつは、自分に矛盾がないという声明である。『学問芸術論』で一躍脚光を浴びたルソーに対して寄せられる批判に反論しようとしている。学問、芸術活動の悪影響を指摘した作家に演劇を書くことが許されるのかという抗議に対して、ルソーはこの序文において論駁しようとしている。彼は論敵たちが考えるルソーの立場なるものを想定することから始める。

学問は何の役にも立たず、もっぱらいつも害を及ぼすばかりで、それというのが、学問とは

本来悪いものだからである(…)われわれがまっとうな人間に戻る道は、それゆえ一つある。それは急いで学問と学者を放逐し、いまの図書館を焼き払い、いまのアカデミー、中学校、大学を閉鎖し、太古のまったき野蛮状態にふたたび沈潜することである。<sup>5</sup>

そのように要約した後で、ルソーはそうした見解を否定する。

これが、私の敵が見事に反駁したことである。まったくのところ、私はいまだかつて、すべてこうしたことを一言たりと言ったことも考えたこともない(…)<sup>6</sup>

そして、自らの考えを述べる。

私の意見はそれゆえ、すでに一度ならず言ってきたように、各種アカデミー、中学校、大学、図書館、演劇、その他、人間の邪悪さをいくらかでも紛らせ、より危険なことに暇を費やすのを妨げるのできる娯楽のすべてを存続させ、それどころか丹精こめて育成しさえする、というものである<sup>7</sup>。

序文の展開をこのように追ってきたのは、そこに『ナルシス』の劇の展開とおなじような構造が見いだせるからである。人々がルソーの見解を誤解したり、歪曲したりするというのは、劇で言えばオリジナルの肖像画に手を加える作業に対応するかと思われる。しかし、どんなに変形が加えられようと、そうした装飾を取り除けば、もとの姿が現れるように、わざとらしい解釈を避け、作者の本当の論理を追っていけば、そこに矛盾のない、もとの思想があらわれてくるという展望がある。この序文においても、異なるとも思われていたものが統一されるというビジョンが存在しているのではないだろうか。

#### 4-2-c:『ピグマリオン』

ギリシア神話を原型に持つこの作品は1762年制作と推定され、1770年に上演されている。物語は、非凡の才能を持つ芸術家の作り上げた大理石像が、最終的に生命を宿し、作り手のもとまで歩み、その誕生を喜ぶというものである。大理石像における意識の芽生えという点からすれば、コンディヤック<sup>8</sup>を想起させずにはおかない。ここでは劇の最後の場面を見ていくことにしよう。白い大理石像ガラテが生気を帯びてくるのを目にして、作者ピグマリオンはその光景に驚嘆する。

ピグマリオン

(…)不滅の神々よ！ヴィーナスよ！ガラテよ！おお、狂乱の恋の魔力よ！

ガラテ（自分の体に触れて、言う）

わたし。

ピグマリオン（熱狂して）

わたし！

ガラテ（ふたたび体に触れて）

これはわたし。

ピグマリオン

わたしの耳まで届いてくる、心を奪う幻覚よ、ああ！わたしの五感から去らないでくれ。  
ガラテ（数歩あゆみ、大理石のひとつに触れる）  
これはもうわたしじゃない。

ピグマリオンは抑えがたい興奮と熱狂のなかにあつて、彼女のあらゆる動きを追い、耳を傾け、注視する。貪るように注意を傾け、息をするのもやっとなのである。

ガラテは彼のほうに歩みより、彼を見つめる。

彼ははいそいで立ちあがり、両腕をさしのべ、恍惚として見つめる。彼女は彼に片方の手をかける。彼は身を震わせ、その手を取り、自分の胸へとみちびき、ついで熱い接吻で手をおおう。

ガラテ（ため息をついて）

ああ！これもやっぱりわたし<sup>9</sup>。

この作品において重要なのは、芸術作品における作者の全能性という問題とならんで、制作される作品があたかも作者の分身のような存在としてとらえられていることである。それはガラテの最後の言葉「これもやっぱりわたし」という言葉からも推測することができる。ここにおいても一人の自分という主題が浮上してくる。最終的にピグマリオンとガラテは同じ地平に立つ。

ルソーにおける分身という主題がもつ特性が、『ナルシス』と『ピグマリオン』の2作品を見ていくなかで、明らかになってきたように思われる。そこに現れているのは、同定化の過程である。

1：当初は異なると思われていた両者が存在する： $A \neq B$

2：プロセスが進むなかで一方において隠されていた部分が明らかになる： $B = A + X$

3：覆っていた部分を取り去ったものが、Aとなることで両者の同質性が確認される：

$$B_0 = B - X = A + X - X \quad B_0 = A$$

『ナルシス』の場合で言えば、妹の加えた装飾を取り除けば、そこには現れるのは、兄の肖像画であるし、『ピグマリオン』では、大理石というヴェールを取っていけば、ガラテが現れてくるし、そのガラテは作者ピグマリオンを自分と同じ存在と認知するのである。異なると想定された両者の一致による統一が、この分身という装置の最終目標のように思える。そして、こうした仕掛けがあるからこそ、ルソーは『対話』という作品にもそれを利用したように思える。それでは『対話』の場合を考えてみよう。

#### 4-2-d：『ルソー、ジャン＝ジャックを裁くー対話』

この作品はルソーの自伝3部作のなかに位置づけられながらも、評価が難しいものである。ルソーが自らの置かれた晩年の状況に対して異議申し立てを行なう色彩が強いことも要因のひとつとなっている。ここでは、様々なアプローチが想定されるであろうが、「分身」という装置の利用という観点からのみ考察してみたい。まずは、ルソーが晩年に陥った状況をどのように捉えているか見てみよう。

(…)けれども、自分が敬意を受け評価されるに値すると感じながら、公衆によってわけもなく姿を歪められおとしめられている人間は、一人だけでいったいどんな口調で自分にふさわしい



正当な評価を下せばよいのか<sup>10</sup>。

ここには評価を受けるべき存在であるルソーとそれを中傷する公衆との対立がある。ルソーは公衆にたいして、自己の善性を明らかにする必要がある。とくに彼にとっては、自分が一貫した姿勢を保持してきたのに、それまで支持してくれているかに見えた公衆がルソーの晩年において突然方向を改め、批判に転じたように考えられる。思想の一貫性を人々が疑っているからこそ、こうした事態が出現したのではないかと想定し、これまでの試みの失敗も踏まえながら、原因の解明に向けて歩み出す。

(…)だがどんなに念を入れてみても満足な結果が得られなかったので、私は残るただ一つの説明のつく方針をとった。つまり、私には未知の了解不能な個々の動機が推論できない以上、そうした動機すべてをひっくりめめるような一つの一般的仮説について推論することであり、あらゆる可能な想定のうちで私にとっては最悪かつ、私の敵たちにとって最良であるような想定を選び、この想定を、私を対象とする策動とか、私がかいま見た挙動とか、あちこちで漏れ聞いた謎めいた発言とかにできるだけ多く合わせてみて、その上に立って、敵側のどのような行動がもっとも合理的で正当か調べることであった<sup>11</sup>。

ルソーはこの仮説にもとづいて、人々の行動を分析しようとする。同時に人々が疑念を抱いている自らの思想の統一性も問題にしようとする。そのとき彼が依拠するのが「分身」という仕組みである。

(…)目的を果たすにはどうしても、もし私が一個の他人であれば、自分がげんにそうであるような一人の人間をどのような眼で見るかを述べる必要があった。私はかくも困難な義務を公正不偏の立場で果たそうと努めた<sup>12</sup>。

このように自己の他者化を図ることで、「分身」のプロセスへの道を開いていく。そして、作品のなかで、公衆が当然のこととして想定している「悪」に染まった作者「ジャン＝ジャック」と「善」を説くその「著作」の対立の構造が問い返されていく。「分身」を用いる同質化のプロセスを利用して、この両者の対立が統一され、最終的には善なる作者「ジャン＝ジャック」が善なる「著作」を書き続けているということを立証しようとするのが、『対話』という作品執筆の大きな目標であったと思われる。その試みが成功しているかどうか、そしてその複雑な過程は、到底ここでは論じることとはできない。現時点においては、少なくとも分身論の観点から、この作品を位置づけることができることを確認しておきたい。このようにルソーの3作品を見ながら、そこにはたらく「分身」という枠組みの果たす大きな機能とは、異なる両者を結びつけ、最終的にはその両者の同質性、一貫性を示すことであるのが明らかになったと思われる。それでは、こうした志向は、その後も継続されるのだろうか。19世紀の作品にもそれが継承されていくのだろうか。

#### 4-3: 19世紀との比較が明らかにするもの

19世紀には「分身」という主題が花開いていくとすでに述べた。ただその展開は、ルソーを例としてみた18世紀の場合とは、異なるように思われる。具体的な比較を通じて見ていくことにしたい。

#### 4-3-a: 『ピグマリオン』と『フランケンシュタイン』

18世紀の作品『ピグマリオン』と比較する対象として、1818年に出版されたメアリー・シェリーの『フランケンシュタイン』をまず選んでみたい。というのも両作品にはある種の類似点が存在するからである。どちらも生命の生成が大きな主題となり、また生み出された者と生み出した者との関係が作品に重要な影響を与えているからである。

分身というテーマを扱っている本論においては、作品全体の詳細な比較を行うのではなく、両者の類似にも関わらず鮮明な相違が現れてくる結末部に焦点を絞って考えてみたい<sup>13</sup>。フランケンシュタインと彼の生み出した怪物は、復讐の追跡劇を繰り返す。しかし、その果てにフランケンシュタインは命を落としてしまう。自らを生み出した者の死を目にした怪物の描写を見てみよう。

そいつ（＝怪物）は動きを止め、驚いたようにこちらを見ました。それから再び創造主の生命の消えた身体を見ると、ぼく（＝ウォルトン）のことなど忘れたようでした。表情や仕草が、抑えようのない激情に駆られたように見えたのです。

「こいつもおれの犠牲者なのだ」 そいつは叫びました<sup>14</sup>。

ここに見られるのは、『ピグマリオン』の最後におけるような創造主と作られた者との幸せな合一などではない。死による決定的な別離である。怪物はその意味することを的確に理解する。

こいつ（＝フランケンシュタイン）が死んで、おれの犯罪は完成した。おれの惨めな生もこれで終わりだ！ ああ、フランケンシュタインよ、慈悲と献身に溢れた男よ！ 今おまえに許しを請うて何になるというのだ？ 自分のやったことはもはや取り返しがつかない（…）<sup>15</sup>

このように自らの悪行を自覚している怪物ではあるが、最初から悪の行程を志向していたわけではない。むしろ強調すべきは、彼が当初は善を目指していたことである。

どんな罪もどんな悪事もどんな悪意もどんな不幸もおれのものとは比べものにならぬ。自分が犯した恐ろしい罪を思い返してみると、とても信じられないのだ。かつては崇高にして、現世を超越した思いで満たされ、美や壮麗な善を夢見た自分（…）<sup>16</sup>

これを見れば、『ピグマリオン』のような結末も想定の中にありながら、それが最終的に否定されたと考えることができるだろう。そして、怪物が選ぶ道は死へと通じている。

お別れだ！ おれは行く（…）さらばだ、フランケンシュタイン！（…）おれは死ぬのだ。それのまま感じているものは永久に消えていく。この焼けるような苦しきもやがて消えてなくなる（…）<sup>17</sup>

こうした最後を迎える作品と『ピグマリオン』を比較するとき明らかにするのは、一方では作者が生み出された分身とも言える存在と一体化するのに対し、もう一方ではそうした志向が最終的には否定され、決定的な別離を迎えていることである。

このような別離の例はさらに加えていくこともできるだろう。たとえば、ポオの作品、『ウィリア



ム・ウィルソン』においては、絶えず自分につきまとう自分そっくりの男に嫌気がさし、主人公は最後にその男を剣で刺し貫く。しかし、そのとき主人公が鏡の中に見いだすのは、血にまみれた自らの姿であり、声が聞こえてくる。

「君は勝った。僕は降参する。だが、これからは君ももう死人だ、——この世に対し、天国に対し、そしてまた希望に対して死人なのだ。君は僕の中であって生きていたのだ。——その僕の死によって——さあ、この僕の姿、取りも直さず君自身なのだが、よく見るがよい——結局君がいかに完全に自分自身を殺してしまったかをな。」<sup>18</sup>

こうした結末の相違を踏まえて、何を言うべきなのだろうか。その問題をこれから考えてみよう。

#### 4-3-b：比較から導き出されるものは？

「分身」という主題を設定することで、18世紀と19世紀の相違をある程度明らかにすることができた。18世紀においては、このテーマは統一を樹立するために利用されるのに対し、19世紀以降はむしろ自己の未知の部分を開示することで、自我の分裂を強調することに向かう傾向にある。

こうした明確な対照をみれば、この問題設定はそれなりの有効性を示すことができたと言えよう。では、差異をどのように位置づけたらいいのだろうか。

一番先に考えつくのは、この相違を時間軸上の流れにおいて説明しようとする姿勢であろう。つまり、18世紀においては、自己に関する認識が十分とは言えなかったが、19世紀においてはこれまでわからなかったことが明らかになり、的確な知見がもたらされ、自己の新たな部分が発見され、その結果異なる描写が生じたとするものである。知識の発達、進歩を強調する立場となる。確かに、こうした見解により多くのことが説明されそうなことは認めるにしても、本論においては別の観点から考えていくことにしたい。

すでに、連続性の神話について述べた。進歩的な観点を取る限り、18世紀は19世紀によって乗り越えられるべき対象となってしまう。しかし、18世紀の状況は新たな時代を準備するための前段階ではなく、別のものであると考える探究はできないだろうか。異なる認識の枠組みで構成された言語文化空間と考へ、その構造を規定する条件の考究に向かう道はないだろうか。繰り返し述べてきたように、18世紀を我らの祖先と位置づけて満足するのではなく、むしろ他者として捉えるときにこそ、自らの現状がわかるのではないだろうか。18世紀を単なる情報不足の時代とみなして済ませられるのは、己の視点を無自覚に投影しての結果にすぎない。実際19世紀は、新しいアプローチを開いてくれる実例を提供してくれている。

モーパッサンに『オルラ』という作品がある。主人公はあるときから、何かにつきまといわれている感じにとらわれていく。まるで影のようにどこにでもついてくるものがある。しかし、その正体をつきとめることができない。そこで、彼は決意して、計画をたて、ついに相手を部屋の中に誘い込むことに成功する。

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？…昼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

にいて、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<sup>19</sup>。

この描写において問題となっているのは「可視性」の変貌である。見えないものが存在していることが記述されている。見えないものが存在していることは、それが「私の姿を見えなくしている」ことによって明白である。ものをありのままに映す道具であるはずの鏡でさえ、その働きが阻害されている。機能を越えるものが現れている。不可視のものが「可視性」に関わってくる時代が到来しているのである。可視の精度をあげていけば、すべてが見えるというようなビジョンとは異なる世界である。むしろ不可視なるものを考えていかなければ、可視の範囲を広げることはできない。思えば、19世紀は、磁力線、X線などが発見されていった時代である。レントゲンの見いだしたX線は肉眼ではみることができないが、その不可視の光線によってこそ、人体の様々な部分が深く探求できるようになったのではないだろうか。可視の領域を広げる不可視の存在がある。この「可視性」の変貌こそが認識の枠組みを変え、19世紀以降の新たな動きを導いていった。ここで提起された「可視性」という観点から18世紀の状況をもう一度考えてみることにしよう。

#### 4-3-c: 「可視性」からみた18世紀

18世紀に立ち返って考えてみると、そこには不可視のものまで介在させて、可視性の性質を変えることで、レベルを高めていこうとする意識はない。あくまでも、可視性そのものをつきつめて、精度を上げていこうとする姿勢がみられる。すでに、18世紀においては「仮面」という主題が広く見られたことを述べた。それは仮面というものがその下に隠された本質というものを予想させ、またそうした真実を見抜く洞察力としての可視性が志向されていたからではないだろうか。結論を急ぐ前に、もう少しこの時代の作品に寄り添いながら考えてみたい。

晩年、自らの苦境を語りながら、ルソーが求めるのは、闇闇を貫く一筋の光である。自分の周りの謎を見抜く特権的な視線の存在である。彼は1772年2月26日のサン＝ジェルマン宛ての書簡の中で、彼を取り巻く嘘と欺瞞に対し、「ただ一つの言葉が一条の光となり、みんなをびっくりさせ、詐欺師たちの正体をあばく」ことを述べている<sup>20</sup>。言葉が光となって、闇を切り裂くのである。ここにおいて言語表象の明晰性は、光の持つ透明性、透徹性のイメージと重ね合わされ、可視性と論理性の合体した認識の枠組みを支える重要な要素となっているように思われる。

こうした環境においては、知はまなざしと結びつけられる。鋭い視線が行き着く先を言語が正確に語る中で、対象が明確な形で把握されていく。表層を乗り越え、深層に入り込み、実態を明らかな形で把握しようとする視線の運動が、『新エロイズ』の中にあることはすでに指摘した<sup>21</sup>。そうした知のあり方が古典主義時代以降に現れてくることについてはミシェル・フーコーが『言葉と物』の中で指摘していた。

(…) ルネサンスにおいては、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噺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<sup>22</sup>。

知を新たに配置する方式として、「表（タブロー）」が提示されている。対象となる事物が見やすい形で、ある秩序にそって並べられ、可視性と明証性が結びあって構築される知のシステムの姿がそこにある。そしてこの「表（タブロー）」は様々な領域で使用され、その枠組みの有効性が確認されていく。例えば、ディドロ研究者のピエール・フランツはこの概念を1750年代の演劇の動きの中から考察している。

（…）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、ひとつの欲求に応えるものである、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、それまでの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<sup>23</sup>。

絵画の配置構成から導かれる可視性の解釈の枠組みを演劇に持ち込むことで、あらたな世界を打ち立てようとするディドロの試みが記述されている。

まなざしを通して対象に向かうのは、絵画や演劇だけではない。医学においても患者の身体にたいする医師の視線が問題となる。視覚を通じて捉えられていく個々の情報を、継起的な関係網の中でつなぎ合わせ、病いを確定する作業が求められる。フーコーはこの作業における「表（タブロー）」の重要性に言及している。

病気が根本的に知覚されるのは、深さのない投影空間と進路変更のない時間的一致の空間においてである。そこにあるのは、一つの平面と一つの瞬間だけである。真理が根源的に姿を現すその形態とは、浮き彫りが現れては、消えていく表面である、つまり肖像画である。（…）分類学的医学が自らに課す最初の構造は、永続的同時性の平らかな空間である。つまり、表と図式である<sup>24</sup>。

このように18世紀においては、各領域において、可視性にもとづく解釈の枠組みが構成されていた。そこにおいて明らかとなるのは、透徹したまなざしの力によって、真実に至ろうとする姿勢である。可視性のあり方自体が問い返されることはない。その能力への信頼により、精度を増し、得られる成果を最大限に引き出そうとする。虚偽をはぎ取り、隠されていた実像に迫ることが求められる<sup>25</sup>。こうした言語文化環境にあっては、すでに述べたように実態を隠す「仮面」という主題の方が親和性を持つであろうし、また「分身」というテーマが分断を招くと言うよりも、最終的な統一を志向するのも頷けるであろう。

#### 4-3-d: 「可視性」の揺らぎ

こうした可視性に基づく認識のシステムを構築した18世紀であるが、その末期においてはその構造にも揺らぎが生じていることを指摘しておきたい。ただそうすることで、18世紀の枠組みが変化して、そのまま19世紀の枠組みに連結されると言いたいのではない。それでは、冒頭から批判してきた連続性神話を踏襲することになってしまう。そうではなく、この18世紀の枠組みが限界に達し、異なるエピステーメーを必要とせざるをえなかったということを強調したいのである。

18世紀まで、「可視性」は人間の目が行使するまなざしによって支えられてきたし、目の持つ機

能をもとに考えられてきた。まなざしが示すものを、言語によって再現し、論理的な世界の中に位置づけようとしてきた。目にははっきりと知覚できるものは、言語でも明確に分析できる。そして、見ることの深化、徹底化の中で知の地平が切り開かれていった。獲得されていく情報をしかるべき秩序の下に配列していくことで、博物学などは壮大な知の体系の表(タブロー)を樹立していった。

しかし、目に見えることがすべてであろうか。映像文化研究者の増田は、人間の視覚ないしその延長にある「可視性」と機械等により新たに獲得される「可視化」を区別している<sup>26</sup>。見えることの徹底化を図る中で、人間の視覚に頼らない方式が探求されていく。その方法の一つがグラフの活用である。トーマス・ハンキンスとロバート・シルヴァーマンは、18世紀末のドイツのヨハン・ハインリッヒ・ランベルトによる「図表グラフ」を紹介している<sup>27</sup>。ランベルトは、たとえば、世界各地の気温を月単位で計測し、特定の温度にまで達した日数を記録した数字から構成される表を作成している。ランベルトはこうした数字を読み解くことで、目では見ることでできない気候の動きを把握しようとしたのであろう。それは記号を解読することで普遍的な知に至ろうとする博物学的なヴィジョンの中にとどまった試みであるにせよ、従来の「可視性」の枠を広げていこうとするものであった。

ただ、こうした枠の拡大が提起するものを受け止めようとする時、博物学的な知の構成には限界があった。博物学が依拠する「表(タブロー)」には収まりきれないのである。情報は言語の力を借りて分類すればすむというものではなく、グラフなどにもとづく関数計算的なより抽象化の高い分析方法へと移行する必要があった。

もはや依拠する基盤は、目だけでは十分ではない。目から離れて「可視性」そのものを組み替えて、一新する必要に迫られていった。言語を介した再現＝表象の論理から、グラフや機械の指し示すデータを処理するための抽象化、関数化、モデル化も辞さない、あらたな方向が志向される。「不可視なるもの」も含み込んだこれまでにない「可視性」の誕生が迫っている<sup>28</sup>。その誕生を支えるものは、もはやこれまで18世紀を担ってきたものではない。ここにおいてエピステーメの転換が必要となる。

#### 4-4：エピステーメという視点

エピステーメという言葉にこだわることについて、最後に述べておくべきだろう。その目的は、連続性の神話と手を切りたいからである。ただ確認しておこう。連続性の神話を批判してきたからといって、断絶を主張しているのではない。それならば、話はずっと簡単にすむことだろう。「断絶している」、「いや連続している」という不毛の議論を繰り返したくない。連続、断絶の二者択一の袋小路に陥りたくはない。というのも、全く異なるかに見える両者の立場ではあるが、どちらも現在の置かれた状況を根本的に問い返す姿勢が欠けている点では共通しているからである。いずれも現在に至るプロセスを構成している諸条件に無自覚なまま、過去を自らの視点で切り詰めて理解しようとしている。「他者」としての過去理解がなされていない。

自己の視座から性急に過去を再構成しようとする態度を問い返していく必要がある。ある時代の言語文化空間のあり方自体を、それを規定する条件とともに考察していく時に、エピステーメという視点が現れてくる。時代の認識の枠組みの構造をその生成とともに考えていくのである。いたずらに現在に引き寄せて考えるのではなく、各時代の言語文化環境における活動をそれを支えるものとともに考察していくことが求められるだろう。そのようにして言語文化空間の成立が位置づけられるとき、それとの差異として現在の自らの位置する言語文化空間の構造がより明確に浮かび上



がってくる。まずは差異、距離を確認しなくてはならない。それが「他者」理解の第一歩ではないだろうか<sup>29</sup>。

いかに冒頭で「大いなる迂回」を謳っているにしても、脱線は慎まねばならない。議論が不毛な一般論に解消しないようにしなくてはいけない。最後に、エピステーメーという視点を導入することで、どのようなことが言えるのか示唆しておきたい。18世紀から現代にいたるまでに3つの言語文化空間論的転換が想定できると思われる<sup>30</sup>。それについて詳細に述べる場ではないので、ごく簡単に提示して、本論を終えることにしたい。

1：1750年代から19世紀初頭あたりまで

「表（タブロー）」に象徴されるような認識の形式が、人間の視覚に依拠しながら、知の体系を言語の表象性に支えられて構築されていく。末期には、知の基盤を揺るがすような状態も生じる。

2：19世紀初頭から1980年代あたりまで

人間の視覚を越えた機械の影響のもとに、新たな視覚性が誕生し、これまでにないメディアの登場、科学の進歩などとともに、工業化、産業化が驚異的に進行していく。

3：1990年代から現代まで

科学技術、工業の中心がアナログからデジタルに移行する。その驚異的な情報処理能力とともに言語文化自体も大きな影響を受けていく<sup>31</sup>。

18世紀の位置づけを求めて「分身論」から始めた本論も、迷走の果てに、どこにつながるのかわからない大きな広場に出てしまった観がある。ただこれを妙にまとめる気はない。さまざまものを一括りにして、大きな流れの中に解消してきたのが、従来の見方であった。むしろ異なる3宇宙のような形で、とりあえずそれぞれの言語文化空間のありようを示しておきたい。その上で、18世紀の言語文化空間の中にさらに踏み込む形で、ルソー作品の分析に再び戻っていききたい。

## 注

本稿は2018年度科学研究費補助金（基盤研究（C）研究課題番号18K00481）による研究成果の一部である。

- 1 阿尾安泰「ジャン＝ジャック・ルソーと国王暗殺未遂ダミヤン事件（3）」『言語文化論究』45号、九州大学言語文化研究院、2020年、1-13ページ。
- 2 Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau La transparence et l'obstacle*, Gallimard, 1971, p.14（ジャン・スタロバンスキー『透明と障害』、思索社、1973年、10ページ）。またこうした文脈において、この時代に仮面舞踏会が流行したことなどが想起されるであろう。
- 3 Marmontel, *Mémoires*, Librairie des Bibliophiles, 3 vol, 1861, tome II, p.190.
- 4 Rousseau, *Œuvres complètes* tome II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1964, p.1016（『ルソー全集』第11巻、白水社、1980年、116ページ）。
- 5 *ibid.*, pp.963-964（『ルソー全集』第11巻、白水社、1980年、65ページ）。
- 6 *ibid.*, p.964（『ルソー全集』第11巻、白水社、1980年、65ページ）。
- 7 *ibid.*, p.972（『ルソー全集』第11巻、白水社、1980年、75ページ）。
- 8 Condillac, *Traité des sensations*, Chez De Bure l'aîné, 1754.
- 9 Rousseau, *op.cit.*, pp.1230-1231（『ルソー全集』第11巻、白水社、1980年、167-168ページ）。
- 10 Rousseau, *Œuvres complètes* tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1959, p.665（『ルソー全

- 集』第3巻、白水社、1980年、16ページ。
- 11 *ibid.*, p.663 (『ルソー全集』第3巻、白水社、1980年、14ページ)。
- 12 *ibid.*, p.665 (『ルソー全集』第3巻、白水社、1980年、17ページ)。
- 13 『フランケンシュタイン』についてこれまでに行ってきた分析については、以下の拙論参照。  
阿尾安泰「『ピグマリオン』から『フランケンシュタイン』へ —— 近代から現代に向けての歩み」『比較社会文化』九州大学大学院比較社会文化学府 8号、2002年、155-163ページ。  
阿尾安泰「18世紀からみた『フランケンシュタイン』」、『フランケンシュタインの世紀』日本シェリー研究センター編、大阪教育図書、2019年、1-14ページ。
- 14 メアリー・シェリー、『フランケンシュタイン』光文社文庫、2010年、391-392ページ。
- 15 シェリー、前掲書、392ページ。
- 16 シェリー、前掲書、396ページ。
- 17 シェリー、前掲書、399ページ。
- 18 ポオ、『黒猫・モルグ街の殺人事件他5篇』、岩波文庫、1978年、52ページ。
- 19 Guy de Maupassant, *Le Horla, Contes et nouvelles*, tome II, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1979, pp.935-936.
- 20 Jean-Jacques Rousseau, *Correspondance complète*, tome XXXVII, 1980, p.293 (『ルソー全集』第14巻、白水社、1981年、491-492ページ)。またこの書簡の分析については、注1で言及した拙論の9ページ以降を参照。
- 21 阿尾安泰「ジャン＝ジャック・ルソーと国王暗殺未遂ダミヤン事件 (2)」『言語文化論究』41号、九州大学言語文化研究院、2018年、36ページ。
- 22 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)。
- 23 Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1998, pp.4-5. また西  
欧美術史におけるこの概念については、以下参照。  
ヴィクトル・I. ストイキツァ『絵画の自意識——初期近代におけるタブローの誕生』、ありな書  
房、2001年。  
望月典子『タブローの物語』、慶應義塾大学三田哲学会叢書、慶應義塾大学出版会、2020年。
- 24 Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Presses Universitaires de France, 1963, p.4.
- 25 18世紀文学の主要主題を分析したアンリ・ラフォンが「暴かれた知」“savoirs dévoilés”というテーマをあげているのも、こうしたことを裏付けているように思われる。  
Henri Lafon, *Espaces romanesque du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Presses Universitaires de France, 1997, pp.119-126.
- 26 増田展大『科学者の網膜 身体をめぐる映像技術論：1880-1910』、青弓社、2017年、160-161ページ。
- 27 Thomas L. Hankins and Robert J. Silverman, *Instruments and the Imagination*, Princeton University Press, 199, p.121.
- 28 増田前掲書、103ページ参照。
- 29 こうしたアプローチを理解してもらうには、困難があることは理解している。不連続、断絶を強調しているとして、歴史を否定しているという批判を受ける可能性もあるだろう。しかし、歴史を否定しているつもりはない(連続性でのみ構成されたものが「歴史」であるとするなら



ば、そうした「歴史」観は否定しているかもしれないが)。数学が連続、不連続を含みこんだ上で、明晰な体系を構築しているように、不連続を含んだ歴史の可能性が求められるべきではないだろうか。

- 30 こうした転換点については、以下参照。

石田英敬、東 浩紀『新記号論 脳とメディアが会うとき』、2019年 ゲンロン。

とくにこの対談において、人間の視覚を越えて機械の次元にまで視覚性を拡張した段階がそれでも、光学的な認識の枠組みと言う限界を持っていて、それが現在新たな展開を迎えていることが指摘されている。

- 31 1990年代以降の変化については、多くの文献があるが、特に注30であげた文献の他に以下参照。

港 千尋『インフラグラム 映像文明の世紀』、講談社、2019年。

吉見俊哉『アフター・カルチュラル・スタディーズ』、青土社、2019年。

特に、吉見は従来の社会学とは異なる枠組みが探求を展開していったカルチュラル・スタディーズが、トランプ政権誕生などに象徴される現代社会の新たな展開の中で、新たな境地を開いていく必要があることを強調している。

## Jean-Jacques Rousseau et l'attentat de Damiens (4)

— Un détour méthodologique pour les études du XVIII<sup>e</sup> siècle —

Yasuyoshi AO

Dans les études de littérature française, comparer le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas aussi simple qu'on le pense. On a généralement tendance à privilégier la chronologie et à souligner une évolution progressiste qui s'accélérerait remarquablement au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans cette perspective, le XVIII<sup>e</sup> ne serait qu'une simple étape préparatoire avant ce développement. Cela empêche de resituer cette époque dans son propre contexte historique et culturel.

Pour une comparaison plus fructueuse, nous nous intéressons ici au thème du double, car il permet de comprendre clairement la différence entre l'espace culturel du XVIII<sup>e</sup> siècle et celui du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans des œuvres théâtrales comme *Narcisse* et *Pygmalion*, Rousseau utilise ce thème pour proposer un dénouement heureux malgré les obstacles. Dans les romans du XIX<sup>e</sup> siècle comme *Frankenstein* et *William Wilson*, le double est au contraire un être maléfique qui conduit inéluctablement le protagoniste à sa perte.

Sur le plan épistémologique, cette opposition tient à une différence majeure entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le système des savoirs est fondé sur un principe de reconnaissance visuelle qui consiste à ranger chaque objet dans une catégorie selon son apparence. Ce classement est important car il permet d'obtenir une unité dans le système des savoirs. Or le XIX<sup>e</sup> siècle remet en cause cette apparence avec la naissance de nouveaux médias comme la photo et le cinéma. C'est alors que le double, endossant une nouvelle fonction, commence à remettre en question l'identité personnelle en exerçant sur le protagoniste des influences maléfiques.

Cette différence épistémologique permet ainsi de mieux situer le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle dans des environnements historiques et culturels distincts.