

「フーコー、病から芸術へ」

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2008-01-25 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 上利, 博規 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00000434

「フリーコー、病から芸術へ」

上 利 博 規

「あなたがなさっているようなタイプの哲学と芸術全般とのあいだに特定の親和性はありますか。」

「私にとって知的仕事は、あなたが審美主義——その言葉を私は自己の変貌と理解しています——と定義されるようなものに結びついていきます。…自分自身の知による自己の変貌は、美的経験に極めて近い何かだと思えます。画家が自らの絵画によって変貌をとげないなら、どうして画家は仕事をするでしょうか。」

(ステイーヴン・リギンズとの対談、一九八二)^(二)

序 フリーコーと芸術

フリーコーは『性の歴史』第二巻として書かれた『快樂の活用』の序文で、突然「生存の美学」について語り始めた。それは『性の歴史』第一巻としての『知への意志』を書き終えたフリーコーが、当初の『性の歴史』の計画を大幅に書きかえ

ようとしたその第一歩を示しているようにも見える。しかし、たとえば、バーナウアーは「ビンスワンガーの著書への序文の時代から、一九八〇年代の著作にいたるまでのフーコーの著作を検討すれば、フーコーが一貫して芸術一般、特に文学に注目していたことは明らかに^(二)なる」と述べているのである。とすれば、フーコーは芸術に対してどのような関心を持ち、それは『狂気の歴史』から『性の歴史』に至るまでのフーコーの著作をどのように彩るものであろうか。

バーナウアーの右の言葉には、こうした問いの手掛かりが既に書かれている。一つは「ビンスワンガーの著書への序文」である。これはビンスワンガーの著書『夢と実存』をフーコーたちがフランス語に翻訳した際につけられた序論(1954)を指しており、『精神疾患と人格』と共にフーコーの最初期に刊行されたものである。つまり、フーコーの芸術への関心はその最初期にまで遡ることができることをバーナウアーは告げている。

もう一つは、「文学」である。これは『レーモン・ルーセル』(1963)をはじめとして一九六〇年代前半に集中的に発表された文学論を指している。フーコーは一九五三年にニーチェに出会ったことよって、メルロー・ポンティに象徴されるような当時のフランスにおいて支配的であった現象学とマルクス主義の影響から逃れることができた。そして、フーコーにニーチェを紹介したのが、ほかならぬブランショでありバタイユたちであった。そのほかにも、マラルメ、クロソフスキーたち文学者の存在は、フーコーの思想において無視することのできない重要な意義をもっている。

しかし、フーコーの芸術に対する関心について述べようとするならば、もう一つ決して欠かすことのできない事柄がある。それは、現代音楽に対して示したフーコーの関心である。中でも、ジャン・バラケやピエール・ブーレーズたち現代の作曲家、特に共に生活していたこともあるバラケは、一九五〇年代のフーコーにおいて最も重要な人物の一人であった。たとえば、フーコーは一九六七年の対談で、現代音楽はニーチェの読書と同じくらい非常に重要なものだった、と語っている。彼ら現代音楽の作曲家との関わりが、『狂気の歴史』から『性の歴史』に至るまでの著者としてのフーコーとどう結

びつくのかについて検討する必要がある。

本論文は、現代音楽と文学という二つのジャンルの芸術についてなぜフーコーが特に強い関心を寄せたのかということを検討し、それが『性の歴史』で語られる「生存の美学」に至るまでの思想の根本を流れる地下水脈であることを示すことを意図するものである。

第一章でフーコーと現代音楽との関係を、第二章でフーコーと夢・狂気・文学との関係について述べる。そして、現代音楽、現代文学のいずれも、フーコーにとっては十九世紀的人間主義的な芸術からの離反を試みる形式主義（フォルマリズム）——フランスにおいて構造主義と呼ばれる思想を形成する——としての意義をもつこと、そして実在や主観という参照・還元対象をもたない形式主義こそが、人間主義の時代において誕生した臨床医学による「狂気の封じ込め」を侵犯する力となったことなどを明らかにしてゆく。

これらによって、芸術家ではなかったフーコーにとっての「自己の変貌」という芸術的経験とは、その著書において狂気や言葉や性などの系譜学を描き出すことにほかならないことが理解できるであろう。フーコーは、そのことを通して人間がこれまで狂気の中ではなく、「狂気との隔たり」の中に、従って「狂気と共に生きてきた」ことを思い起こそうとする。「自己の変貌」のためには、「狂気との隔たり」が必要だからである。

第一章 現代音楽

第一節 作曲家ブーレーズとバラケ

一九五二年に文化センターとして使用され始めていたロワイヨモン修道院において音楽講座が十日間開かれた。戦後の

フランス音楽の中心人物となる作曲家ピエール・ブーレーズは、この時モーツァルトのピアノ・ソナタを演奏した。そしてそこには、高等師範学校で教育指導（カイマン）をしていたアルチュセールに連れられて出席していた若きフーコーの姿もあった。同席していた友人ジャン・ポール・アロンによれば、フーコーは音楽を得意とはしていなかったらしいが、^(三)ブーレーズがフーコーの現代音楽の扉を開いたのである。

とはいえ、ブーレーズの語るところによれば、フーコーと会ったのは数える程度であつたらしい。興味深いのは、フーコーがブーレーズをコレージュ・ド・フランスに迎えようとしてブーレーズに電話をかけてきた際、「制度を若返らせ、諸科学の支配する場に芸術創造を関与させ、コレージュを幾分活性化できるように芸術家や哲学者たちの小グループを作る^(四)」とフーコーが主張した、とブーレーズが回想していることである。

フーコーと現代音楽との関係という点、ともすると右記のようなブーレーズとの関係が先ず思い浮ぶのであるが、実際にフーコーにとって重要だったのは、「呪われた音楽家」と自称する作曲家ジャン・バラケ（1928-1973）と一九五二年に知り合い、親密に交流したことである。けれども、そのつきあいは長く続かず、一九五五年にフーコーがスウェーデンに旅立った後にバラケは冷たくなり、翌年にはバラケから絶交状が届けられるに至ってしまう。

いずれにせよ、フーコーは、「私が最初に大きな文化的衝撃を受けたのは、フランスのセリー音楽家や十二音音楽作曲家たち——ブーレーズやバラケのような——によってであり、私は彼らとは友情で結ばれていました^(五)」と語るのである。

第二節 現代音楽と構造主義

では、現代音楽との出会いはどのような意味において重要であり、フーコーの哲学とどのような関係にあるのか。ここでは、構造主義との関係からこの問題を考えてゆきたい。

フリーコーにおいて構造主義と現代音楽を結ぶものは、形式主義（フォルマリズム）であった。たとえば、フリーコーは芸術上の形式主義の意義について次のように語っている。「感覚、体験、生身のもの、初経験、主観的内容あるいは社会的意味作用の持つ特権を教えられていた時代にあつて、ブーレーズや音楽に出会うことは、馴染みのない角度から、つまり『形式的なもの』を巡る長い戦いという角度から二十世紀を眺めることだった。それは、ロシア、ドイツ、オーストリア、中央ヨーロッパにおいて、音楽、絵画、建築術、あるいは、哲学、言語学、そして神話学において、形式的なものの作用がいかにも旧来の諸問題に挑戦し、様々な思考法を覆したかを再認識することだった。」^六そして、構造主義の根底にはこのような形式主義があつたことについては、次のように述べている。「私に興味深く思われることは…、二十世紀を通じて西洋文化を貫いてきた形式的思考、様々なかたちの形式主義を研究することです。…六〇年代あたりにフランスおよび東欧で構造主義運動と呼ばれていたものの中で私が心を打たれたのは、それが実のところ、いくつかの東欧諸国、とくにチェコスロバキアで、自らを教条主義的なマルクス主義から解放しようとなされていた努力に呼応するようなものだったことです。五〇年代半ばから六〇年代にかけて、チェコスロバキアのような国で戦前の西洋形式主義の古き伝統が再生しつつある一方で、だいたい同時期に、西欧で構造主義と呼ばれるものが現れたのです。思うに、それはこの思想の、この形式主義的探求の新たな形態、新たな様相だったのです。」^七

こうした形式主義について音楽に関していえば、次のような事態を意味することになる。十九世紀の調性音楽は調性感によつて音楽があたかも作曲者の意図や感情や思想を「表現」するかのよう作曲されてきたが、シェーンベルクはそれを否定するために十二音技法を創案して調性音楽を破壊した。それは、音楽をその表現内容としての意味や価値に結び付けようとする因襲に対し、音楽を純粹に形式の問題として思考するためであった。したがって、シェーンベルクの音楽はどうしても「心地よい」とは思えないとか、何がしたいのか「わからない」といった批判は、フリーコーがいうところの

形式主義の問題を理解していないということになる。そして、シェーンベルクの影響下において戦後の現代音楽をリードしてきたブーレーズは、音楽を通して何かを表現することではなく、音楽という形式そのものの可能性としてセリー音楽を作曲したのである。

フーコーは、二十世紀になって『形式的なもの』それ自体が、諸形式のシステムについての思慮深い作業こそが争点となった^(八)という。形式主義とは、形式が「革新の力および思考の場」という意義を担っており、形式が構築されたり解体されたりする際の「変換力」を重視するような立場を意味しているのである。フーコーは、「人間は、自分が何を見、何を考え、語り、あるいは行なっているかということよりも、見方、語り方、行ない方、考え方の方に執着するものだということが正しく認識されていない^(九)」と語る。人間が思考するとは、こうした形式における諸々の規則を運用することの中で、その規則を破る力を与えることなのである。

こうして、有機的全体性や歴史的発展という十九世紀の弁証法的思考や、主観による意味構成を目指す現象学などから離れようとしていたフーコーにとって、形式主義の戦いを続けていた現代音楽はまさにその手掛かりを与えるものであった。フーコーは以降の『狂気の歴史』をはじめとする著作において、非連続的な歴史における各時代におけるエピステーメーを掘り起こそうとしたが、その方法はまさに「形式主義」的であったわけである。

第三節 現代音楽と言葉の侵犯

それだけではない。バーナウアーの言い方を借りれば、シェーンベルクが不協和音を解放したように、現代音楽との関わりはフーコーに「不協和音の思考^(二〇)」を開くものでもあった。フーコー自身はそれについてリギンズとの対談の中で次のように語っている。「私はブーレーズの世代全員を知っています。これは私にとってとても重要な経験でした。第一に、私

にとって本当に謎めいたタイプの芸術に触れることができたからです。…私は、自分にとって極めて謎めいた何ものかの
中に、美を感じ取ることができたのです。…私にとっての真の美とは、私が理解できない音楽的フレーズ、音楽の断片で
あって、私が何も語ることでできない何かなのです。」そして、フーコーは続ける。「私は…自分が世界の最も偉大な絵画
のうちのどれについても何らかのことを語るができる、と考えています。そして、そうした理由から、それらの絵画
は絶対的な美ではないのです。」^(一一)

この対談は一九八三年に行なわれたものであるから、たとえ一九六七年の対談で「今日では、私は音楽よりも絵画のほ
うに関心があります」と語ったとしても、なおわれわれはフーコーにおいて現代音楽は重要な意義をもっていたと主張す
ることができる。その重要性とは、現代音楽が理解することの不可能な地点、やがては文学において「作品の不在」「外の
思考」と呼ばれることになるであろう「何も語るができない」言葉が沈黙へと追いやられるような地点を指し示して
いることにあつたのである。フーコーは、美的なものは本質に語るができないと考える。

あるいは、ブーレーズとの対談「現代音楽と聴衆」(1983)では、フーコーは現代音楽が二十世紀の知・文化において大
衆からもまた知識人からも隔離されたようになっていると問題提起をした後、『啓蒙の弁証法』や『音楽社会学序説』のア
ドルノの議論を思わせるような論調で次のように述べている。「聴衆が、たまたま自分に提供されたがゆえに聞いているも
のによって、ある種の好みが強化学され、聴取のはっきりと限定された能力の境界線がうがたれ、聴取の図式はますます明
瞭に輪郭づけられてゆきます。…かくして、商業的な企画制作、批評、演奏会といった、聴衆の音楽と接する機会を増加
させるすべてのものが、新しいものの知覚をますます困難なものにしかねません」として商業主義的音楽に馴染んでしまっ
ている聴衆の姿を批判的に述べ、現代音楽は「古典主義音楽の反復的な聴取が織りあげる親しみやすさと矛盾するもの」
であり、それは「つねに、境界に侵入してきます」と語る。^(一二)

以上のように、フーコーにとって現代音楽がもつ意味とは、知や言葉が到達し得ないようなものとして日常的なものを侵犯する経験にはかならない。フーコーは「ブーレーズは形式主義によってひとつの新しい立場を自らに確保した」というが、ブーレーズは逆にそれはフーコー自身にもあてはまり、「ミュージック・セリエルとフーコー自身の方法との共通点は、哲学的な言語であれ音楽的な言語であれ、言語の基礎を革新することによって、思考の革新を探求する」というところにある」という。^(二三)

こうしたことから、フーコーにおける現代音楽との接触がもつ二つの意味が実は表裏一体のものであったことが理解できる。古典主義、モダニズムを通過した二十世紀における文化・芸術は、もはや十九世紀までの「人間」という中心に安んじていることができなくなり、近代の世界観の基盤としての主観(subject)に依拠した世界の意味構成の困難に直面する。しかし、実存主義や現象学、あるいは当時のマルクス主義はこうした困難を乗り越える手掛かりとはなり得なかった。そして、それにかわってフーコーに解決の糸口を与えたのが、ブランショとバタイユを経由して出会うことになったニーチェと、現代音楽の混乱において形式主義としてのセリー音楽という解決の道を見出したブーレーズやバラケだったわけである。

第二章 表現としての夢・狂気・文学

第一節 表現としての夢、幸福としての芸術

芸術的狂気と臨床医学的病との関係は、ある意味で既にビンスワンガーが『夢と実存』(1930)で問題にしていたこともある。なぜなら、病とは患者の一つの表現だからである。

ビンスワンガーはニーチェが治療を受けていたイエナ診療所の所長の甥でもあるのだが、そのビンスワンガーのこの著作をフーコーがフランス語に翻訳しようとしたきっかけは、フランス語への翻訳をビンスワンガー自身がフーコーの友人であったジャクリヌ・ヴェルドーに依頼したことにあった。

ハイデガーの現存在分析に影響を受けたビンスワンガーのこの書物は、いわばハイデガーの『存在と時間』を夢という観点から捉え直したものである。フーコーは、それを場合によってはビンスワンガーが述べていないような問題圏にまで引き込みながら、夢という実存の様態はハイデガーが『存在と時間』において示したような「本来的実存」に相当するような根源的な自己開示の場であることを告げていると考える。フーコーによれば、『夢と実存』は次のような二重の重要性を持っているという。すなわち、一つは夢は象徴的なものの解釈の場ではなく、人間の「解釈する」という実存的構造そのものに関係するものであるということ、そしてもう一つは夢はこれまで考えられてきた想像や表現という問題圏に新しい見方を与えているということである。^(二四)

では、ビンスワンガーの夢の捉え方がどのような意味で新しいのか。フーコーはそれをフッサールを例として論じ、以下のように述べる。「現象学は、イマージュに語らせることには成功した。しかし現象学は、そのイマージュの言語を了解する可能性を誰にも与えなかった」、つまり現象学は「表現が自己を客体化し、意味作用が生まれる瞬間にまでは遡行することはなかった」というのである。^(二五) 表現が自己を客体化するその瞬間こそ夢にはかならない。

フーコーは、ヘラクレイトスの「目覚めた人間は認識の世界に生きているが、眠る者は自分自身の世界へと向かっている」という言葉を引きながら、夢がいかなる意味で根源的瞬間であるかを次のように述べている。「実存が自らの還元不能な孤独の中で、自己の歴史の場として構成される一つの世界に向けて自己を投企する原初的運動をこそ、夢はその超越性において、またその超越性によって開示するのである。…覚醒した意識を幻惑するあの客観性と断絶し、人間主体にそ

のラディカルな自由を取り戻させることにより、夢は逆説的に世界に向かう自由の運動、そこから始まって自由が世界となる根源的な始まりの地点を開示するのである。夢の宇宙の創生が表しているのは、実存そのものの起源なのである。^(一六)

そして、夢が実存の起源であるが故に、夢は同時に「倫理的内容と切り離すことができない」という。なぜなら、夢において回復された自由の経験は、自由がどのようにして基礎づけられ逆に疎外されるのか、また自由が世界の中でどのようにしてラディカルな責任性として構成され逆に忘却されたりするものかを明らかにするからである。フーコーはボードレールの言葉を用いながら、「夢は倫理的内容の絶対的開示、赤裸の心」だという。

こうして、フーコーは、夢を実存の起源であり、同時に言語をはじめとする歴史総体における表現活動として展開されるものであると考える。そして、ここから具体的な表現活動の分析が行なわれなければならないが、『夢と実存』の序論ではそれはできないので、表現活動の骨子だけを述べておこうとして、次のように述べる。個々の表現行為は夢におけるような原初的な方向の軌跡の上に描かれるから、その解釈とは運動総体の還元である。そして、それは「いかなる意味でも心理学的に還元しえない芸術の人間学(傍点論者)」である。重要なのは、表現を無意識的動機へと還元することではなく、「人間の自由が運動する線に沿って、それらの表現の諸構造を還元してみることなのである」。^(一七)

逆にいえば、現実の現実性の起源は、現実と対比されるような想像的なものではなく、実存の起源としての夢において開示されるような人間の自由にある。^(一八) だからこそ、詩的表現は、現実の代替物としての比喩などではなく、「現前を現前それ自身へと回復させるところ、…メタフォールが…直接性にその奥行きを回復させるところにこそ、詩的表現は最大の次元を見出すのだ」^(一九)とフーコーは語る。

序論は次に結ばれる。『夢と実存』が提起する問題は、想像力の人間学よりもさらに根本的な表現の人間学に関わるものである。人は夢の意味作用に到達することによって、実存の根本的な形態を回復し、実存の自由を顕現させ、実存

の幸福と不幸を指し示すことができるのである。というのも、「実存の不幸とはつねに自己疎外（狂気）に属し、実存の幸福とは、経験的な次元においては、表現の幸福（芸術）にほかならない」からである。

以上のように、『夢と実存』の序論は、エリボンが「彼自身の関心事を、彼が現に自分に課し今後も課すようになる数々の問題を把握するための、また彼の仕事の形成過程をその起点において把握できるかもしれない本質的なテキストである」^(二〇)と述べているように、そこには後に問題になる狂気、言説、倫理などへの視角が示されているのである。そして、何よりも重要だと思えることは、それらが「芸術の人間学」「表現の人間学」という核心から発したものであることが、この序論から明らかとなることである。

第二節 「疎外としての狂気」から「疎外された狂気」へ

「実存の不幸とはつねに自己疎外（狂気）に属し、実存の幸福とは、経験的な次元においては、表現の幸福（芸術）にほかならない」——これはやがて『狂気の歴史』として出版される博士論文「狂気と非理性」と芸術との関連を考える上で見逃すことができない重要な言葉であろう。だが、同時にここで使われている「自己疎外」という用語は、当時のフリーコーがニーチェや現代音楽の影響を受けてはいても、なおヘーゲル・マルクスの思想圏に捕えられていることを物語っている。

これは、『夢と実存』の序論が書かれた一九五四年に刊行された『精神疾患と人格』の結論で、真の心理学は、すべての人間学と同様に、人間を疎外から解放することを目的とせねばならない、と述べられている論調と同じである。そして、だからこそ、この書はやがてフリーコー自身の気に入らないところとなって、一九六二年にその第二部を改変し『精神疾患と心理学』として出版し直される。

では、「実存の不幸とはつねに自己疎外（狂気）に属し、実存の幸福とは、経験的な次元においては、表現の幸福（芸術）にほかならない」という「芸術の人間学」「表現の人間学」はどうなるのか。確かに、「狂気」の問題は『精神疾患と心理学』においてもなお引き継がれているが、『精神疾患と人格』での狂気 (D'alienation mentale)^(二二)は『精神疾患と心理学』では『狂気の歴史』でも使用されているfolieと書き直されている。また、『精神疾患と心理学』においても狂気は疎外と共に論じられているが、ここでは狂気は疎外ではなく、逆に文化が狂気を疎外することが問題とされる。書き換えられた第二部の表題「狂気と文化」が既にそのことを表わしているが、たとえばフーコーは「十七世紀半ばに、突然、変化がおこった。狂気の世界は疎外の世界となる」^(二三)、「精神疾患」とよばれているものは、たんに疎外された狂気にすぎない。ほかならぬ狂気が可能ならしめた心理学の中に、狂気が疎外されているわけである^(二四)と述べている。

ここでは、「実存の不幸としての狂気から実存の幸福としての芸術へ」という解放の図式は放棄されている。そして、狂気を実存の不幸 (mal)、精神の病 (maladie) として位置付けようとする文化的・歴史的過程を問題にするようになる。フーコーの言葉を借りれば、「ただ歴史においてのみ、精神疾患の具体的なア・プリオリの条件が発見される」^(二四)のである。フーコーが狂気を歴史へと関係づけることの意味は、十九世紀の医学と生物学に象徴的に見られるような狂気を自然へと関係づけることへの批判として理解される。理性と非理性に対する分割、それを『夢と実存』序論において述べられていたような根源的な実存様態としての夢における自由の回復の経験と共に開示される倫理的決定としてではなく、自然の領域に属する病として配分してしまうこと、このことをフーコーは批判しているのである^(二五)。

では、序論で使われている「芸術の人間学」「表現の人間学」という考えはどうなるのだろうか。『精神疾患と人格』から「人格」の文字が消えたように、同じくカントを連想させる「人間学」という言葉も替えたのであろうか。そうではない。ニーチェと出会った一九五三年当時フーコーは高等師範学校でカントの『人間学』を講読していた。マルクス主義的

な疎外・解放論の放棄によって、フーコーはカントへの取り組みを放棄することはなかった。一九六一年には、博士号取得のための副論文「カントの『人間学』の序論つき翻訳」を提出している。第一巻が序論、第二巻が訳注付きの翻訳からなっているこの副論文は、第二巻は刊行されたが第一巻はタイプ原稿のままである。^(二六)フーコーはその序論において、カント研究者にはあまり重視されていない『人間学』がもつ中心的な役割を強調したようである。^(二七)この問題は、一九七八年の講演「批判とは何か」や断想「啓蒙とは何か」など、フーコーの晩年にまで継承されている。

フーコーは狂気や性という名のもとに理性を告発しようとはしていない。逆に人間の実存的な自由において倫理や責任が選択され、それを遂行する働きであるはずの理性が、なぜ逆に人間の自由を剥奪するように機能してしまうのかを問うのである。この問いは明らかに、フーコーがマーティン・ジェイの『弁証法的想像力』を通して知ることになったアドルノとホルクハイマーの『啓蒙の弁証法』と同種の問いである。

『啓蒙の弁証法』の著者たちはその問いに対する答えを「文化産業」(アドルノ)や「道具的理性」(ホルクハイマー)などに見出すのであるが、フーコーのさしあたっての答えは十七世紀から困い込まれる「狂気の歴史」、あるいは「臨床医学の誕生」を描き出すことであった。ここでは、「芸術の人間学」や「表現の人間学」は単に個人の実存の問題としてではなく、狂気に対するある時代の文化の「表現」にはかならないのである。『精神疾患と心理学』ではそれを、「一つの文化が、自己が拒絶する諸現象の中において、自己をポジティブに表現するに至る動きである」と述べる。^(二八)つまり、人格という個人の表現の問題は消えるが、今やそれは社会的表現へと舞台が移されたのである。

そしてさらに、狂気を排除する言説、そして狂気という沈黙の言説、^(二九)これら理性と非理性を分割する歴史的言説を系譜学的に辿り直すことは、フーコーにとって夢において自己の根源的自由を回復しようとすることと同じ意味をもっている。フーコーは、カントの『人間学』における「人間とは何か」という根本的な哲学的問いはニーチェによって「超人」とし

て答えられているというが、^(三〇)狂気の囲い込みという歴史的決定を系譜学的に描き出すことを通してその決定によって自然化した理性と非理性の分割をその根源に向かって送り返すことは、「諸君の夢ほど諸君のものであるものはない」(『曙光』)、あるいは「自分自身になれ」(『反時代的考察』)というニーチェの要請をフーコーなりに遂行することにほかならなかったのである。

第三節 「私は狂っている」のパラドクス、不在に向かう「私は書く」

フーコーは、心理学が狂気に与えた沈黙に対し、逆にニーチェたちによって狂気を再び語らせ、心理学を沈黙させたかったのである。^(三一)ニーチェたちというのは、ニーチェのほかにヘルダーリン、ネルヴァル、ルーセル、アルトー、マラルメ、クロソフスキー、ブランシヨ、バタイユたちのことである。彼らは、あるいは彼らの作品は、西洋が近代において設定した理性と非理性に関する生の境界を侵犯する。

では、文学はなぜ境界を侵犯することができるのか。文学的言説は、日常的言説と臨床医学の言説といかなる関係にあるのか。たとえばフーコーは、『狂気の歴史』に付けられた「狂気、営みの不在」^(三二)で次のようにいう。マラルメ以前の文学では所与の言語の上に個人の言葉を確立しようとしたが、マラルメ以降の文学は共通コードをもたない個人の発話、つまり「作品(営み)の不在」が解読されるべき発話として所与の言語の中に刻み込まれることになる。^(三三)これによって文学は「共有語の諸価値ならびに意味作用を最高度に変容する力」^(三三)をもつことになる。逆に、臨床医学は「作品の不在」を共有コードからの逸脱として遠ざけてしまう。

とはいえ、フーコーは社会の中に狂気を導き入れ、社会を攪乱しようとするのではない。たとえばフーコーは、ギリシア時代においては悲劇の中で人々は「熱狂」「傲慢」「無秩序」に出会っていた、それは「狂気から隔たっていた」のでは

なく「狂気からの隔たりのなかにあつた」ことを意味すると考える。同じことを『狂気の歴史』の序言では、「ギリシヤ人が関与していたのは彼らのいわゆる人間の思いあがりであつたが、その関与には断罪の調子はまったく含まれていなかった」^(三五)と述べている。また、『狂気の歴史』で言及されているボツシユの『狂人の治療』『阿呆船』やブリュネーゲル『デュールグリート』は、当時いかに人々が狂気の日常の中に存在していたかを示すものである。そして、しばしば人間の無力や愚かさを警告する役割を担い、理性が飲み込まれる闇を教えてきた。フーコーは、別の場所^(三六)で次のように述べている。「中世には、そしてルネッサンスにおいては、狂気は社会の地平のなかに審美的あるいは日常的現実として現前しているといえる。つづいて、十七世紀においては、——監禁が始まってからは——、狂気は、沈黙と排除の時代を横切ることになる。」

このように文学は狂気そのものではない。しかし、文学は狂気^(三七)の存在を狂気との「隔たり」として教えることができる。バタイユの非知の教えが知を放棄することではなく知を限界づけることであつたように、文学による侵犯も日常を離れて狂気へと参入することではなく、日常から日常をその外部によつて——ただし、その外部は内部の核心をなすものかもしれないが——限界づけることである。

では、文学のそのような侵犯の力はどこからくるのか。それは一言でいえば、先に述べたような「作品の不在」を作り出すことによつてである。では、文学「作品」はどのように「作品の不在」を作り出すことができるのか。

フーコーは、それを「私は狂っている」という言葉のもつパラドクスとから説き明かそうとする。^(三七)「私は嘘をついている」という言葉が、この言葉を真と仮定しても偽と仮定しても偽と仮定しても矛盾する結論を得てしまうというパラドクスであることは広く知られている。このパラドクスは、「嘘をつく」という言葉が、「語ること」であると同時に「語られたこと」でもあるという二重性の重ね合わせ、一般的に言えば自己言及的構造によつて生じる。フーコーは、二十世紀の文学的エクリチュールが、このような嘘つきのパラドクスの構造をもっていると考える。すなわち、「私は書く」という文章を書い

たとすると、「私は書く」というのは「書くこと」の遂行形態を意味すると同時に、「書かれた内容」でもある。

嘘つきのパラドクスは、真と仮定すると偽になり、偽と仮定すると真になるというメビウスの輪のような構造であるが故にパラドクスをなすが、文学的エクリチュールの場合は、表はいつまでも表に、裏はいつまでも裏になる。このことは、主語と目的語を折り重ねてできる自己言及的構造をもった文学的エクリチュールは、言語の無限増殖を可能にするということである。「I say that」という構文における「言う」という語の目的節が現実界に触れることなく、言語それ自身に向うとするならば、それは通常の意味での言語から遠ざかることになる。フーコーはそのことを次のように述べている。『私は話す』は、事実それに一個の目的節を提供することによってその支えとなるような、一個の言説に参照される。ところが、この言説が欠如しているのだ。『私は話す』なるものがその主権の拠点としているのは、他のあらゆる言語の不在^(三八)なのである。そして、「そうした蜃気楼の現実の無限こそが、その空虚さのうちに、作品の厚みを作り出す——作品の内部の不在から、逆説的にも当の作品が立ち上がるのである」^(三九)。フーコーが、『いかにして私は私の本の数冊を書いたか』をはじめとするレーモン・ルーセルの作品を読もうとするのも、また『これはパイプではない』^(四〇)において嘘つきのパラドクスに似たマグリットの絵について論じようとするのも、こうした視点からにはほかならない。すなわち、『これはパイプではない』では、絵画に付された言葉は絵画を説明するものではなく、絵画と言葉との「隔たり」を見えるようにすることによって、言葉はむしろ絵画との間に新たに作り出される関係にほかならないということを示そうとする。

しかし、言語が参照先としての現実の世界から切り離されて言語そのものへと向かったとしても、そこには何ら確かなものは見出せない。不在は自らを不在として示し、われわれが近づき、把握し、その真理を所有できるようなものではない。そこに、現実界とは別の有意味な「世界」を見出すことはできないのである。フーコーはそのことを、『外』は実質的な現存として——つまりわれとわが実在の確実性によって内側から照らしだされている事物として——は提示され得ず、

ただ単に不在として、自己から最も遠いところに引きこもって、それがする合図のうちに空洞を掘る不在として提示されるにすぎ^(四二)ず、したがってわれわれは「自分がどうしようもなく『外』の外にあるということを感じとること」^(四三)になる。この「外の外にある」ということが、先に述べたような「狂気からの隔たりの中にある」ことである。

言語が客観的世界から切り離されるといことは、同時に逆に言語の根拠と思われてきた「語る主体」の切り離しでもある。つまり、作者の意図や語る主体の欲望といった、言葉の起源のように考えられてきたものから言葉を理解・解釈することの放棄である。『言葉と物』はまさにこの問題を扱ったものであり、十九世紀的人間主義の時代から人間主義の終焉の時代への移行について述べたものにほかならない。それは、ヘーゲルの内化(Er-innerung)に見られるような客観を主観へと反映し折り込む反省(reflexion)が前提しているような、客観と主観との間で繰り広げられてきた関係を「外」としての沈黙に向けて解きほぐしてゆこうとすることである。

レヴィ・ストロースは一九六二年に『野生の思考』の「歴史と弁証法」でサルトルの『弁証法的理性批判』を批判し、人々はここに人間中心主義にかわる新しい思想としての構造主義の誕生を見た。『野生の思考』に続いて一九六五年にはマルクス主義者アルチュセールが『甦るマルクス』『資本論を読む』を、一九六六年には精神分析家ラカンが『エクリ』を公刊したことにより構造主義は新しい思想としてブームになった。フーコーが『言葉と物』を公刊したのもこの一九六六年であり、そこで述べられていた二十世紀における人間主義の終焉は、フーコーの名を構造主義の旗手として世界に広めることになった。しかし、フーコーが構造主義について語る時、既に述べたようにむしろ形式主義を強調するのは、^(四三)シエーンベルクやブーレーズたち現代音楽が形式主義に向かったというにとどまらず、右のように二十世紀の文学的エクリチュールもまた主観と客観という二つの実質的内容から結論も真理も道徳もない不在としての、沈黙としての「外」へと離脱しようとしていたからなのである。そして、そのような形式主義にこそ、十九世紀的人間主義の枠にとどまる現象学とマル

クス主義という思想の地平から逃れる道を模索していた当時のフランスにおいて、構造主義と呼ばれる新しい思想を生み出す基盤となったのである。

結 び

整理しよう。フーコーは、一九五〇年代ブランシヨ、バタイユを仲介としてニーチェと出会い、当時のフランスの思想界を覆っていた現象学やマルクス主義から離反し次の一步を踏み出すための決定的な影響を受けた。

それと同時期、フーコーは現代作曲家ブーレーズ、バラケからも強い影響を受けた。それは、従来音楽がもつと考えられてきた主観における情緒的なものから音楽を切り離す音楽上の形式主義であった。並行して、フーコーは現代の文学においても、言葉を実在や主観から切り離そうとする形式主義の可能性を重視していた。これら芸術における形式主義は、フランスの思想界においては構造主義という名で呼ばれることになる。

フーコーが芸術上のこうした運動に注目するのは、狂気を病気として囲い込もうとする臨床医学的エピステーメーを侵犯するためである。フーコーは、「狂気との隔たりの中にあるもの」とするために、狂気に病気とは異なる地位を与えることを望む。フーコーにとって、芸術とは美的なものであるのではなく、侵犯の技術 (l'ars, le techné) にほかならない。

『性の歴史』第二巻『快楽の活用』において突如語り始める「生存の美学」、すなわち「自分自身を変容し個別の存在として自分を変えようと努力し、自分の生を、ある種の美的価値をになり、また、ある種の様式基準に応じる一つの営みと化しようと努力する」こと、それは既に一九五〇年代のニーチェ、現代音楽、現代文学との出会いにおいて準備されていた

ものである。そして、芸術の侵犯する力を描き出そうとしたフォーコーは、やがては『性の歴史』を書くというまさにその行為自身において、患者が「語り」精神科医がそれを「聴く」という臨床医学の系譜としての、信者が罪を「語り」司教がそれを「聴く」というキリスト教の「告解」システムを侵犯しようとしたのである。しかし、「権力からの解放」という言説自身がキリスト教の「抑圧的権力からの解放」という宗教的言説に由来するものであるが故に、もはや「不幸・自己疎外・狂気」と「幸福・芸術」とを対立させて考えることはなく、また「境界とその侵犯」という考えも自ずと変容することになるのである。

- (一) 「ステイーヴン・リギンズによるミシエル・フォーコーへのインタビュー」(1983)『ミシエル・フォーコー思考集成区』p.438ff.
- (二) 『逃走の力 フーコーと思考のアクチュアリティ』James W. Bernauer 1990 中村元訳、彩流社、一九九四、p.113
- (三) ブーレーズは、フーコーは音楽をよく知っていたという。「フーコーをめぐる思い出」『ユリイカ 特集ピエール・ブーレーズ』一九九五、六号、青土社、p.83。
- (四) 同上、p.86。
- (五) 『ラ・フィエラ・リレリア』でのパオロ・カルーンとの対談、一九六七。
- (六) 『ピエール・ブーレーズ、突き抜けた画面』(1982)『ミシエル・フォーコー思考集成区』、筑摩書房、p.5。
- (七) 『構造主義とポスト構造主義』(1983)『ミシエル・フォーコー思考集成区』、p.298。
- (八) 前掲『ピエール・ブーレーズ、突き抜けた画面』、p.4。
- (九) 同上。
- (一〇) 『逃走の力 フーコーと思考のアクチュアリティ』James W. Bernauer 1990 中村元訳、彩流社、一九九四、第四章、特にp.171。

- (一一) 前掲「ステイヴン・リギンズによるミシエル・フーコーへのインタビュー」、p.438。
- (一二) 『ミシエル・フーコー思考集成Ⅹ』、p.380ff。
- (一三) 前掲「フーコーをめぐる思い出」、p.88。
- (一四) 「ビンスワンガー『夢と実存』への序論」「ミシエル・フーコー思考集成Ⅰ」、p.82。
- (一五) 同上、p.96。
- (一六) 同上、p.110f。
- (一七) 同上、p.130。
- (一八) 同上、p.140。
- (一九) 同上、p.144。
- (二〇) 『ミシエル・フーコー伝』デイディエ・エリボン、1989、田村俣訳、新潮社、一九九一、p.81。
- (二一) *aliénation mentale* という言葉は一般に精神異常を意味するが、哲学的用語としては疎外と訳される *aliénation* は、離反や喪失。
- (二二) 『精神疾患と心理学』神谷美恵子訳、みすず書房、一九七〇、p.119。
- (二三) 同上、p.133。
- (二四) 同上、p.149。
- (二五) あるいは「狂気は社会の中でしか存在しない」「ミシエル・フーコー思考集成Ⅰ」
- (二六) 前掲『逃走の力』巻末の著作目録、p.8。
- (二七) 『ミシエル・フーコー／情熱と受苦』ジエイムズ・ミラー、一九九三、田村俣他訳、筑摩書房、一九九八、p.143～150。
- (二八) 前掲書、p.140。

- (二九) 「狂気は、たとえ沈黙に追いやられ、疎外されても、言語としての価値をもっている」同上、p.140。
- (三〇) 前掲『精神疾患と心理学』、p.148。
- (三一) 前掲『ミシエル・フーコー／情熱と受苦』、p.132, p.154。
- (三二) 原語は“La folie, l'absence d'oeuvre”であり、「狂気、作品の不在」とも訳される。
- (三三) 『狂気の歴史』1961、田村俣訳、新潮社、一九七五、p.585。ただし、「狂気、営みの不在」は一九六四年に発表され、一九七二年版の『狂気の歴史』に追加された。
- (三四) 同上、p.581。
- (三五) この序言は一九七二年版では削られたが、邦訳には掲載されている。
- (三六) 前掲「狂気は社会の中にしか存在しない」、『ミシエル・フーコー思考集成Ⅰ』、p.207。
- (三七) 前掲「狂気、営みの不在」、p.586。
- (三八) 「外の思考」「外の思考」朝日出版社、p.13。参照『ミシエル・フーコー思考集成Ⅱ』。
- (三九) 「言語の無限反復」、『ミシエル・フーコー思考集成Ⅰ』、p.337。
- (四〇) “Ceci n'est pas une pipe”, Les cahiers du chemin 2 (Jan.15, 1968) 加筆して一九七三年に刊行、豊崎光一・清水正訳、哲学書房、一九八六。
- (四一) 前掲「外の思考」、p.31。
- (四二) 同上、p.30。
- (四三) 注六参照。
- (四四) たとえば、『性の歴史Ⅰ 知への意志』一九七六、渡辺守章訳、新潮社、一九八六、p.144。