



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	自伝とイメージ（I）：「主体」の肖像
Author(s)	佐藤，淳二
Citation	北海道大学文学研究科紀要，108，123-148
Issue Date	2002-12-26
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/34030
Type	departmental bulletin paper
File Information	108_PL123-148.pdf



自伝とイメージ(I)——「主体」の肖像

佐藤 淳 二

「肖像画は、不在と現前、喜びと悲しみを合わせ持っている。実在は、不在と悲しみを取り除く。」

パスカル

はじめに

「自伝」autobiographie と題される書物は夥しい数にのぼる。「自伝」そのものばかりか、その周囲に生産される言説（その成立、歴史、ジャンルとしての識別指標、etc.）も膨大で、その整理自体がすでに研究領域を構成している観がある。それにしても、「自伝」のこの多産さは、いったい何故なのか？とりあえず「文学」に話を限ると、その理由の見当はつく。自伝の繁栄と対照的に、想像力による「虚構」を中心とした伝統的な「文学」が、世界的規模で「文化」の中心から退場しつつあるからで、これによっていわゆる「ノンフィクション」と「自伝的作品」が、例外的にまだ舞台に残されているのである。急いで付け加えておくが、仮に「文学」が「文化」から追放されるとしても、それだけで「文学」全体が無意味となるわけではない。「文化」という装置の多義性はさておくとしても、「文学」は、少くとも読者と著者を媒介しその知的な友愛と歓待の場あるいは「想像的空間」（クンデラ）である限り、有意義で必要な制度であり続ける。ただ事実として、「文学」内部での再編成が、「虚構」の後退ないし退却という形で進行しつつあるのである。

虚構性の後退という現象は、「私小説」の伝統のある日本に限らない。例えば、自伝的な作品を書き続けているフランスのジャック・ボレルも、「小説家」という肩書きに違和感を感じている一人である。伝統的な小説家は、「物語」「登場人物」を考案し、巧妙で感動的でさえある筋のなかに登場人物たちを投げ入れる、そういう想像力を発揮する芸術家であろう。しかし、登場人物を嬉々として造形していくことそれ自体が、すでにナイーヴな遊びであるにすぎないのかもしれない、少なくともボレルには、そのような想像力の活動が「子供じみて」感じられるのだ²。興味深いことに、ここには「自伝」の逆説が隠れている。まず、まさに「子供」時代の記憶が決定的に重要な意味を持つ以上、自伝は、「幼児性」から逃れられない側面を持つからである。素朴な「幼児性」や「遊戯性」に嫌気がさして「自伝」（脱虚構）に向かっても、そこそ文字通り「子供じみた」世界に他ならない。そもそもそのような無邪気さや「子供らしさ」あるいは「幼年期（インファンス）」から文学を完全に切り離すことなど不可能なことではあろう。さらに、自伝の逆説は、われわれの言語がどうあっても「虚構性」を拭い切れないという点に生じる。例えば、隠喩の使用は、「本来の意味」に対して隔たりのある別の見方を付け加えたり、そもそも見方を変更したりする働きで成り立つが、それは、目の前に現前するものとは別のものをそこに見たり、あたかも別の人になりかわってみたいすることに等しい。この「あたかも…である」というような言い方それ自体が一種の「虚構性」であり、そこには修辞によるフィクションが含まれている。そしてこのような言い方抜きで、言葉を使うことは難しいが故に、「自伝」も虚構性から全く自由ではあり得ない…

つまりは、虚構の後退とノンフィクションの拡大と見える現象も、「文学内部」の「編成」の変化であるに過ぎない。とはいえ、見逃せない質的な変化も生じているだろう。それは、想像的な世界への関わり方の変化である。伝統的な小説を支えてきた能動的でダイナミックな想像力に対して、「静的、不動で、より有機的に記憶に結び付けられている」想像力というもう一つ別の想像力が前面に登場してきたわけであるから。この細部に向かうタイプの想像力が「自伝」へと現代人を引き寄せるとのボレルの主張には、強い説得力

があると言わねばならない。

このような日常的なものを不滅化し、細部の記憶に固執していくタイプの想像力を、最初に全面的に解放し作品に結実させた人といえ、やはりそれはジャン＝ジャック・ルソーであろう。聖アウグスティヌスの『告白』以来の長い伝統の決定的な何かが、ルソーにおいて変更されたのである。「自己」とは何か、「私」はどこまで「個人」なのか、自伝を現時点で書く「自己」と書かれる対象としての「自己」との関係、署名と書名あるいは作者の固有名の問題、「語り手」と「物語」の関係、さらには発話と発話者との関係など、こうしてざっと数え上げただけでも困難で、しかも現代的な問題がルソーの「自伝」をめぐる次々と現れる。結局のところ、18世紀末以来、われわれは自伝の時代すなわち自己の人生の書法 (auto-bio-graphie) の時代に生きているのである。

「自伝」は、自己の同一性（とその不在・不確定）を問題にするジャンルである。自伝として「書かれたもの」は一種の「肖像画」として受け取られ、われわれの生（＝現実）の身代わりとなる。肖像画は、モデルがどこかにいることを伝えると同時に、モデルがいま不在であることをも告知する。現実の肖像画は、不在の愛しい人が描かれてわれわれに「喜び」を与えるが、しかしその人が不在であるが故にわれわれを悲しませる³。パスカルのこの言葉に倣えば、「自伝」は作者の愛する「自己」の姿を示して、ナルシス的な喜びを与えるが、そこに描かれた過去は過ぎ去った幸福として悲しみをも作者に与えるのである。たしかに、肖像画なら幸運にもモデルが帰還して、不在と悲しみを消し去ることもあるであろう。だが、「自伝」の場合はどうだろうか？ 過去はそのままでは回帰しない。モデルであるはずの生が、果たして「実在」となり得るだろうか。われわれの「不在」と「悲しみ」を取り除いてくれるような、現実の顕現、生の現前は可能だろうか。生が不在であるなら、これほど空虚な不安はないだろう。「自伝」の現代における多産さは、「個人」とその発話との遊離、固有性の不在といった一連の不安を打ち消し隠蔽するために語りつづける「お喋り」の空虚な生産性ではないだろうか。

「もの」の客観的存在（「外」にある実在）と一般的な意味での「表象」（わ

れわれの「内」に浮かぶ映像、所謂イメージ）という安定した分節が曖昧になった「現代」の状況、それは、すでにジャンセニズムの「聖体」に関する理論の中で深く予告されていた状況かもしれない。あるいは、「もの」と「表象」との中間的な合体した存在が問題ならば、むしろベルクソンの構想していた意味での「イメージ」と似ているだろう⁴。そこで例えば、『告白』に見られるボセーの部屋の「描写」に、ルソーにおける「イメージ」の問題が垣間見られる。

当時のどんな些細な事実も、あの頃に属しているというただそれだけで私を喜ばす。場所、人、時刻のあらゆる状況を私は思い出す。私には見える、召使の女あるいは男が部屋で働いている。窓からはツバメが一羽が飛び込んできて、そして暗誦の宿題をしている間に私の手には羽虫がとまる。私たちがいたこの部屋の様子がすべて見えている。右手にはランベルシエ氏の部屋、歴代の法王を描き出した版画、気圧計、大きなカレンダー。家屋の背中の部分は裏の斜面にもたせかけてあったが、斜面の上には庭があり、そのフランボワーズの木々が窓に影を投げかけていたし、時には風にそよいで室内にまでその枝を入り込ませるのだった⁵。

窓の外と内が、ツバメと木々によって往復され、内面（回想）と外面（描写されたもの）との往復と混合を象徴している。手に止まった虫は、描写を細部へと集中させ、それによって一瞬の幅の中に途方もない「時間」を凝集させる。しかし、ここには何も出来事が生じない。物語は進行せず、ただ見えているだけだ（「私には見える」）⁶。まさに、「私の全ての観念は映像（イメージ）として存在している」⁷というルソーに相応しく、イメージそれ自体がこの描写の主題であろう。ちょうど映画で、何も起こらない描写のショットが挿入される際にそうであるように、ここでもルソーが描写しているのは、すべての回想を成立させている「形式」そのもの、すなわち「時間」である。そこで描写されているのは、ベルクソンから「イメージ」論を発展させたドゥルーズの概念を使うなら、まさに「時間—イメージ」なのである。『告白』は、そしてもちろん『夢想』は、このような「時間—イメージ」を集積した偉大な書物、映画発明前の驚異的な「映画」である。しかし、この二本の「映画」は質的に異なっている。その変化を生んだのは『対話』という映像なき「映画」であったのではないか。「自伝とイメージ」という題名の

下にわれわれが描こうとしているのは、以上のようなシナリオである。

「主体の肖像」(本稿)に続いて「表象の肖像」「自己の写真」と題される予定の一連の考察を通じて、「自伝の時代」の開始を告げたルソーの自伝的作品を、「イマージュ」の実現という観点から読解することにした。ルソーとそれ以後の「自伝」とが共有する問題を、「表象」と「イマージュ」の関連という一般的問題の内部に位置付ける試みをさらに行う。多くの「回想録」が、功績の公的な記録を主眼としていたのに対して、「固有なもの」を本来的なものとして描くというルソー的「自伝」の企てがこうして確認されるであろう。しかし、そのような「自伝」が本当に可能なのだろうか？ 仮に「本当の自己」が発見されたとして、それを「書く」こと、すなわち対象化して言語化することが出来るのか？ 「写真」は必ず現在より前を写しだす。「自伝」もまた、書いている現在の手前で中断する。自己の発見が到来するとすれば、それは「現前」であり「現在」であるが、それは恐らく書くことが論理上は不可能である。にもかかわらず、何故「自伝」は書かれるのか？ 「自伝」そして「表象」それ自体が孕む本質的で逆説的なこの問題で、『対話、ルソーによるジャン＝ジャックの判定』(以下『対話』と省略)は、重大な意味を持った作品である。それを論証するのが、当面の考察の目的である。「表象」の内部にありながらそれを批判せざるを得なかったルソーの複雑で出口のない状況——自伝の「ダブル・バインド」的状況——がこの作品に苦痛に満ちた形で現れる。そこからの離脱が、最後の作品『夢想』の意味であろう。この点は、「写真」の概念を用いて続稿部分でやや広い視野—自伝とイマージュの関係を展望し得る視野—から論じることになるであろう。

二つの自画像：主体の肖像と主体化の肖像

まず、自伝を隠喩的に語ることから始めたい。

ブッサンの有名な自画像(ルーヴル美術館蔵「画家の肖像画」1650年)は、堂々たる「名誉の肖像画(portrait d'honneur)」である。画家はこの時、56歳。見ることに集中している峻厳な視線はまぶしいほどで、眉間に皺を深く

刻んだその表情はあくまで真剣で厳しく、立ちふさがるような重量感がある。画家が視線の人であることを今さらながら思い知る。画面向かって左上方の室外から差し込む自然光は強烈で、画家の影を背後のカンバスに投げかけている。外部の光は名誉のまばゆい光であり、それはすなわち画家が属する文化共同体（「学識ある人々の共和国」la République des Lettrés⁸）の賞賛の隠喩であり、画家の絵は、あらゆる同胞の眼差し、（王）権力と公共の視線に捉えられ、鑑賞され、尊敬される。ローマのバロックの画風をパリに移植する責任を担う、偉大な画家としてのプッサンの面目躍如といわねばなるまい。だからこそ、彼の影（＝分身）が投影されている背後のカンバスは、まるで大理石の碑のようにどっしりとしており、しかも「碑文」として「署名」が記されている。すなわちそこには、「レ・ザンドリーの画家ニコラ・プッサンの肖像、齢 56 歳、ローマにて、全贖宥年 1650 年」と「刻まれて」ある。まるでカンバスが「墓」となったかのように、画家の時間は不動のものとなって固定されている⁹。

背後のタブローにも、同じ強烈な光があたり、王冠を戴いた女神が照明されている。女神は一人ではなく、肩に別の手（おそらく別の神話的女神の手）がかかっている。群像であり、王冠に象嵌された「眼」の象徴からして、画家を守る美の神たちであろう¹⁰。この絵にはリアルな画家の映像だけではなく、象徴的な次元での画家の姿、その属性が書きこまれているのである。「外部の光」の中で屹立する画家の右手小指に燦然と輝くダイヤモンドも、シンボリックな細部である。「このダイヤモンドは自らに光を集め、ありとある色彩を胚胎している故に、コスモスの建築物の比喩形象なのであり、ダイヤモンドを身につける者は、ピタゴラスの秘密の教えを汲む教団にあっては、聖なる伝承の司祭ないし司教なのである¹¹。」光の世界での指導者がつけるべきダイヤの指輪は、指導的地位にある画家プッサンの強力な象徴なのである。神話までも含むあらゆる表象の平面において、眼差しを受け止め、まさにその一身に「見ること（テオリア）」を凝集した画家、それがプッサンの自己像だといえるだろう。彼は、「公共」の場に立ち尽くしている。

「かくも厳しく見ることと理解することとに集中している¹²」プッサンの自

画像と、あたかも対極に位置するのが、同じルーヴルにあるレンブラントの肖像画である。1660年の作というから、画家54歳、死を迎えるまであと9年であり、まだ活力を感じさせるものの、「晩年」の雰囲気漂ってくるのを避けることはできない。プッサンの自画像が56歳の時の絵であれほど堂々たるものであったのとは対照的に、ほぼ同年齢のはずのレンブラントの自画像は、残酷なまでに老いている。レンブラント自画像の中でも印象的なこの絵(「画架に向かう芸術家の肖像画」)は、光のあまり届かない薄暗い室内で、ごく私的な眼差しだけを期待している。この空間は、プッサンのあらゆる視線に耐えられるような充実した自己像とは対極的な場所である。年齢以上に老いを感じさせる額の起伏、無精髭、灰色となった頭髮、安っぽい頭巾と部屋着、レンブラントの姿は、ある閉じられた親密な空間に宙吊りになっているために、見る者の方からその空間に歩み入っていかねばならないのだ。プッサンの空間、否応なく見る者を巻き込む広大な広場のようなあの空間と何と異なっていることか。もちろん画家は、キャンバスに向かっており、手にはパレットと絵筆が握られている。彼はまさに見ているのである。何を？ 自分自身を、そして自分自身のどうしようもないほどの疲れを。薄暗い室内に、優しい眼差しの善良な老人が、あきれほど疲れてこちらを見ているのだ。画家は、創作意欲に燃えていた自分の最良の時代が終わったこと、そして彼自身の「本質」が失われたことを認識している。若いころのレンブラントの自画像に溢れる自信、それはプッサンの「公共」の空間での矜持ではない。それは向こう見ずな攻撃性と虚栄であり、つまりはずっと「私的」な野心であった。しかるに、1642年に妻が亡くなり、それに経済的苦境が追い討ちをかけた。ついで20歳年下の女性を愛人にした方がいいが、1652年にはこのことで教会と対立する。その上画家は、最期まで財産の問題に悩まされつづけた。悩み多き後半生、であろう。これら全ての軋轢が、画家の内面に重たい疲れを生んだ。だからジャン・ジュネは、レンブラントの自画像群に絶望と空虚の感覚を見ている。「赤と茶の絵の具を含ませたいく本かの絵筆を持つ手は深くひび割れ、眼は対象に向けられていたが、ただそれだけであって、目と世界を結び合わせる知性は希望を失っていたのだ¹³」。疲れとは、恐らく自分の

内部の空虚，自分自身の不在と欠如の直観であろう。レンブラントの自画像に現れる疲れは、レヴィナスが「存在することへの疲れ」と呼んだ、あの「現在」への遅れ、ズレの感覚でもあるかもしれない¹⁴。現在へのズレ、現在の中の差異、はっきりと開いた裂け目のような空虚としての「疲れ」こそが、レンブラントその人なのであろう。「画家」をあらわすしるしや記号は、プッサンの絵の時とは違って、同心円上に安定しておらず、しるしはお互いを指示せず、記号は不連続に陥っている。だから、レンブラントの絵を見るとき、まるで記号と記号の裂け目に開いたかのような深淵の中へと、見るものの思考は誘われていく。しかしそれ故にこそ、現代のわれわれもこの絵に対して深い共感を感じずにはいられないのである。

プッサンの自画像は、雄弁に自己を語り、密度の高い修辞学を駆使して高度に集中した「画家」の映像を実現している。シニフィエ（「画家」）とシニフィアン（タブロー）とが、プッサンの強靱な意志によって緊密に縫い合わされて一体化している。画面のあらゆる要素は画家の意図によって制御され、組織化されている。これをドゥルーズ／ガタリに倣って、意志の「独裁」による「シニフィアン体制」に属する絵と呼びたい¹⁵。古典的レトリックを駆使した自画像は、まさに同心円によって構築された求心的な構造をもっているからである。裏返されたキャンバス（「製作中の画家の仕事場」の演出）も、それに「碑銘」のように書き込まれた署名も、燦然と輝く大粒の宝石を象嵌した指輪も、背後の絵画の女神と王冠に嵌められた目も、画家自身の額の皺と厳しい視線を中心として寸分の隙もなく有機的に、完全に構造化されている。それは、完全なものがすべてそうであるように、自己と外部との境界を確定し、内部に「主体」を屹立させる。これに対して、疲れの表現から自己の存在を露呈しているようなレンブラントの肖像画は、プッサンと同時代とはいえず、異なった意味の「体制」（「ポスト・シニフィアン体制」）に属している。それは中心から逃れ出して、線的に外部へと引かれた運動線の上にある。絵画のとりきめ、規約、鑑賞者との暗黙の了解（「契約」）は存在している（そうでなくては「絵」として見ることはできない）が、その取り決めをそもそも成立させている何か、根底的な「表情性 visagéité」とでも呼ぶべき何かが、

レンブラントの自画像には描かれているように感じられる¹⁶。ここで「表情性」は、ある人間が、財産と呼ばれるべき所有物をすべて失い、貧しさの中で鏡を覗き込んで発見する己れの「慎ましき」の中に要約され、凝集されている。

自画像をめぐるこれら二つの「体制」の区別は、従来の「自伝」の形式研究に欠落していたものである。もちろん絵画と書かれた「自伝」との違いを無視することはできない。書かれた自伝は、「物語」としての極めて複雑な構造を持っているのであり、その内部でさまざまな意味の「体制」が交錯していくからである。自伝の作者は、同じ一つの自伝の内部でさえ、時に「プッサン」として巨匠的に自己を演じ、また時に「レンブラント」として自己の映像を描き出すことに成功する。「自伝」を「一貫した物語」という観点から見る「自伝」の形式分類で、もしつかみきれない何かが存在するとすれば、それは、自伝を書く者がつねに従っている、複数の記号の「体制」を往還し、循環し、分岐し、ある一瞬、ある点を契機として直線的に離脱していくこの複雑な運動—複数性の運動—ではないだろうか。別言するなら、自伝研究は、レンブラント的ともいえる「表情性」の次元を把握する必要があるのである。

本来の「自伝」は、結局は「表情性」の表現であろう。だが、そのような本来的な「自伝」は稀だ。弛緩した主体の肖像としての「自伝」が、長く生産されてきたし、これからも量産されていくであろう。「自伝」という呼称の曖昧さは、結局は内容の乏しさに由来する。プッサンとレンブラントの自画像を導きの隠喩として、この二つの極の間に、近代の「自伝」の歴史の布置を示すことにしたい。

肖像画としての自伝

制作年代の差は僅かに10年というのに、この二枚の絵はそのまま二つの「ジャンル」ほどにも隔たっている。比喩的に言うなら、プッサンは「回顧」する「ディスクール（論証と演説の言説）」であり、レンブラントは「告白」するが、それは「打ち明け話」であり、囁きやよく聞き取れない呟き、吃音

に満ちている。興味深いことに、フランスの「文学」の歴史にこの二枚の絵のアナロジーを探ると、プッサンの「自伝」すなわち「回想録」「想い出」の類と、レンブラント的自画像にも通じるスタイルの回想とが、まさしく17世紀に交錯していたことがわかるのである。

17世紀のフランス人はそれほどまでに、自分の生涯を物語りたかったのであろうか。「個人」の概念を歴史に読み込むことは危険であるが、しかし、19世紀以前に「個人」がなかったと思ひ込むのは恐らくもっと危険であろう。そもそもホメロスの時代の「個人」たちでさえ、「英雄」として神がかった形であれ伝承されているではないか。ちょうどコルネイユ劇における気高く、傲慢でさえあるヒーローたちと同じく、貴族は記憶されるべき個性（家名のための業績・手柄）を誇ってよかったのである。フュマロリによれば、古典時代における「回顧録」（多くは「記録」commentaires と題された¹⁷⁾の繁栄を動機付けていたのはこの貴族たちの自己肯定の主張であった。貴族たちは、自分であることを大胆に誇り、自信にあふれた自己像を描き出す。ちょうどプッサンの自画像のように。その一人、ルネ・ド・リュサンジュは次のように書き記している。

われわれの人生の物語は、われわれの魂の真実の肖像画である。それは、ちょうど画家の絵筆がわれわれの顔の特徴を描き出すように、われわれの生活の仕方を再現するのである¹⁸⁾。

栄誉をたたえるために製作される美化された肖像画がそうであるように、貴族たちの功績とそれに支払われるべき恩賞の一覧的「記録」が、プッサンの自画像のような「名誉の肖像画」の社会的意味であったといえそう¹⁹⁾。

しかし周知のように、貴族たちは絶対王権の前に無力化し、同時に「英雄の破壊」（ベニシュ）が起こる。そこでフュマロリによれば、古典時代にはもうひとつの「回顧録」の動機、宗教的な動機が現れるという。ジャンセニスムの浸透によって、仏訳された聖アウグスティヌスの『告白』はこの時代に幅広い読者を獲得し、人生の記録に大きな影響を与え、そこから貴族的な功績の一覧記録と共通の性格を持つ、神への報告書ないしは恩寵への「負債」を一覧的に記録しようという企図が生じたといわれる。ここに「回顧録」は

貴族的なそれと、宗教的なそれとの交錯点に存在することになった。これがフュマロリのいう、古典時代における「回顧録の交差路」である。

この「回顧録の交差路」の視点から、とりあえず「自伝・自叙伝」autobiographie という言葉の歴史を整理することも可能であろう。この語は、19世紀初頭に英語で使われ、その後フランスに移入された(『ロベール歴史辞典』によれば初出は1836年だが、恐らくさらに遡り得る²⁰⁾。それまでは「回顧録・回想録」mémoires「私の生涯」ma vie「思い出」souvenirsなどが頻繁に書かれていた²¹⁾。『19世紀総合大辞典』(所謂『19世紀ラルース』)の項目「自伝」によると、「回顧録・回想」が、事件や出来事といった「歴史的」記述に重心を置くものであるのに対して、「自伝」ははるかに「人間自身」を描くものであるという。「自伝」の典型としては、聖アウグスティヌスやJ.-J.ルソーのそれであり、「告白」と名づけられることも多いとの記述がある。確かにこの点では、自意識の歴史としての「自伝」、直接性ないし「本来的で固有なもの」の表象化を行うのが「自伝」だといえるだろう²²⁾。要するに、貴族の社会的な記録としての回顧録と宗教的で内面的な回顧録が17世紀に交錯し、さらに18世紀から19世紀にかけて、今度は「歴史」ないし世界史と個人の「歴史」とが交錯したのである。公共性と私性の構造転換とともに、「自伝」の捉え方もまた変貌してきたのである。

しかし、これら全ての分類が前提としているのは、「個人」の像を浮かび上げらせ、「固有性」を映像化できるという信念だろう。だが、自己の「本当の姿」とは比喻でしかなく、実際に「目に見える」もの、あるいは知覚の対象ではない。「像」となって、あるいは知覚の対象として現れるなら、それは必ずある視野ないし遠近法(パースペクティヴ)の内部に現れる。しかるに、「固有なもの」が本質的であるとするなら、それは「時間」や「見え方」から超越した次元に存在しなくてはならない。従って、「固有」で「本来的」なものは、当然ながら見えぬ。ちょうどカントの「物自体」が認識不可能であるように、本来的なるものも決して「対象」となることはできない。知覚の領野に入りえない「本来的なもの」つまりは見えない幽霊のようなものに、「自伝」は「似る」ことができるであろうか? 「自伝」がもし「固有なもの」

「自己の本来性」を書くものであるなら、それが自己に「似る」とは比喩的な意味でしかなく、肖像画のように（それもプッサンのそのように）文字通り「似る」ことはできないのである。

「自伝」は実は自己に「似て」はいない。だが、われわれは簡単に比喩に移行して、自伝が当人の特徴を捉えるもの、すなわち「肖像画」であると思ひ込みやすい。だから、ルソーの『告白』は作者の肖像画であり、ニーチェの『この人を見よ』は作者の赤裸な心を描き出した肖像画であると人は信じるよう誘惑される。「イマージュ」によって、他者をそして自分を領有し、支配したいという欲望があまりに強いせいではないだろうか。ハイデガーの『ニーチェ』における次の指摘は、まさにこの点を批判しているように見える。

ニーチェは彼自身の内なる意志に反して、極度な心情的、肉体的、精神的な自己解剖と、人間の自己誇示を煽動し促進させる者のひとりとされてしまった。そしてこの自己解剖、自己誇示が、ひいてはすべての人間的営為を〈像と音〉の中に、また写真的モンタージュやルポルタージュとして無軌道に公開する風潮を招来したのである、と言われる。実にこの風潮は全地球的性格の現象であり、しかもアメリカでもロシアでも、日本でもイタリアでも、また英国でもドイツでも本質的な点ではまったく同一の様相を呈し、個々人の意志、諸民族、諸国家、諸文化の様式とは奇妙に無関係に現れているのである²³。

ルソーの『告白』とニーチェの『この人を見よ』の二著作こそ、「表象の時代」を支える主要な柱である。彼らによって、西洋の表象の歴史は区切られ、分節された。ハイデガーが言うように、ニーチェの自己解剖の「誇示」と受け取られたものは、秘められた内面をできるだけ「リアル」に再現するという制御しがたい動きを生んでしまった。「像と音」によって、すなわち映画とテレビ映像によって、人物は「報道」され、「ルポ」され続けている。地球のあらゆる場所で、人間の本質はその「映像」であると信じられ、どこまでもカメラが入り込んでいく。この映像化、イマージュの技術化は、全地球規模で進行しとどまるところを知らない。現代の文化の内部で「虚構」を事とする「小説」が退場し、代わって「自伝」が繁栄しているという事態が明白だとしたら、これはさらに巨視的に見れば、「映像」によってこそ「真実」が伝わる、真実を手に入れられるという思い込みが地球的な規模で浸透していく

歴史の一コマであると考えられるだろう。「世界」が人間という「主体」から見通される映像として現れる時代、単なる映像や似姿を思い描くのではなく、「世界」が限なく説明され、眼前に確実性をもって描き出された像として、体系的で構造化され操作可能あるいは征服可能なものとして現れる時代、それをハイデガーは「世界像の時代」と呼んだが、この時代に生きるわれわれは、否応なしに「似ているもの」すなわち映像を信じ、それがその人であると確信してしまいやすい。そこで、ハイデガーは「映像」的なものを拒絶して詩人や思索家の思想を理解しようと、像と音とからできるだけ遠い静かな「場所」（森の開けた場所あるいはテキストの内部）への小道を辿るのである。

だが、「文学」は、過剰な静けさを欲しない。「文学」は、もっと猥雑で異質なものの交錯する、ざわめきの空間に実存する。完全な静けさ、永遠の沈黙、あるいはルソーが『対話』で告発する「闇の三重の壁」による沈黙は、決して「文学」の場所とはいえないであろう。ハイデガーがニーチェの「思索」をその「自伝」的な身振り、それに伴う映像から分離しようと努めたのとは逆に、ルソーを「文学」の思想家として全体的に理解するためには、「自伝」的作品の「文学」性を無視することはできない。問題は、「世界像」を拒否することではなく、「自伝」を「世界像」から分離することなのである。仮にルソーの『告白』が「世界像の時代」の偉大な書物だとするなら、同じルソーの『対話』は対照的に、複雑で視覚化できないその構造故に、「像」を結ばない逆説的な「肖像画」として現れるのである。

増殖する肖像画とその連鎖：『対話』

ルソーの『対話』は、『告白』と『夢想』の間にあって、読まれること少なく、理解されることさらに少ない難解な作品である。

『告白』執筆とその朗読の試み(1770-71年)の挫折という苦境から、『対話』は構想された(執筆開始は1772年)。当時ルソーは、迫害妄想に悩んでいた。自分の草稿がイエズス会士らによって盗み出され、改竄されて出版されるという強迫観念から始まり、ついには自分を貶めようとする陰謀の糸があまね

く張り巡らされ、「あの方々（メッシュー）」として『対話』で名指されるディドロやグリムを中心とした昔の友人たちによって、彼の行動が逐一監視されていると真剣に考えるに至っていた。『対話』の中心は、この異様な迫害（とその妄想）への抵抗の試みである。

『対話』は、三つの対話に一人称による序文と後書きが加えられて成立している。序文にあたる「この著作の主題と形式について」では、誤ったルソー像を修正するために、できるだけ公平な観点から問題を明らかにし、正しい判断を下すため対話形式が選ばれたと述べられている。そこで対話するのは、作者の苗字（家族名）である「ルソー」（以下で「ルソー」と表記するのは、『対話』の登場人物）と、公衆の代表としての「フランス人」である。作者自身は第三者として名（「ジャン＝ジャック」）で示される²⁴。不可思議な名前の分裂の意味は後回しにして早速『対話』の内容に入ろう。

『対話』の本体を構成する三つの「対話」は、それぞれ1)「ルソー」が「フランス人」から「ジャン＝ジャック」の「怪物性」を聞かされ愕然として、真実の探求を開始する「第一の対話」、2)「ジャン＝ジャック」に直接面会した「ルソー」がその人格について報告をする「第二の対話」、3)「ジャン＝ジャック」の著作を読んだ「フランス人」がその内容を要約報告し、ついに偏見を棄て、「ジャン＝ジャック」を陰謀から救うべく「ルソー」と協力していく決意をする「第三の対話」となっている。

さて、このような構成を持つ『対話』は「自伝」として異色の作品で、時間軸にそった人生の「物語」はそこにはない。しかしながら、三つの対話への後書き「先の著作の歴史」ではにわかに過去が生々しく、苦痛に満ちた形で語られて、当時のルソーが陥っていた異様な精神的危機を示している。三つの対話を書き終え、清書稿を作成していたルソーは、この草稿をどのように活用すべきか苦慮した末に、「神意に提出された委託物」なる文章を添えて、ノートルダム聖堂の祭壇に捧げることを決意する。1776年2月24日に、彼は草稿を抱えてノートルダムに赴く。しかし、それまで一度も気づかなかった格子に遮られて、祭壇に接近することができなかったのである。ルソーはここに偶然を見ることなく、神意を見てしまう。神が、草稿の委託を拒否した、

そう確信したルソーは、パニック状態でパリを徘徊した。その後、「いまだ正義と真理を愛するすべてのフランス人へ」と題したビラを作成し、自らの手で書き写して「大量に」複製を作り、それを街頭で配布さえたのである。このように『対話』の「後書き」は、草稿を結局英国滞在時代の知人に預けるまでの、「病的」ともいえそうな苦痛に満ちている。

さて、『対話』をこのように整理してみると、奇妙なことに気づかざるを得ない。それは、この作品をめぐる生じる、「写し」の際限のない増殖とその主題化という現象である。「陰謀」によってルソーに似ていない「肖像画」が次々と作られていた、少なくともルソーはそう感じていた。だが、ルソーは「写し」そのものを憎んでいたのではない。そもそもルソーは、自分に最も相応しい仕事として、楽譜のコピーを作ること（写譜）を生業としていたのである。写譜、草稿とその清書、肖像画とその複製、ビラ等々、『対話』をめぐるでは、「陰謀」とルソーの双方において、コピーはコピーを呼び、増殖していく。

ジャン・スタロバンスキーは、名著『ジャン＝ジャック・ルソー、透明と障害』において、『対話』とは、結局はルソーの「自画像」の試みであったのではなかったかと述べている²⁵。スタロバンスキーのこの直感を、基本的に支持できるとわれわれは考える。コピーの巨大な連鎖に包囲されている『対話』の中心には、「肖像画」という隠喩がある。しかも、「肖像画」はモデルによって否認され、偽造品であると告発されている。ともかく『対話』の第二対話と第三対話の核心部分には、「ジャン＝ジャック」の間接的な「肖像画」、画像なき図像という奇妙な不在が認められるのである。

「肖像画」というテーマは、第二対話の展開を制御する冒頭の位置に置かれている。「ルソー」は第一対話の直後に、意を決して「ジャン＝ジャック」に面会にいき、その様子を「フランス人」に報告する。ここで肖像画が重要な話題として提示されていく。

彼を描いたあれらの肖像画は、見事なものとの評判ゆえに、そこいらじゅうに陳列されており、また本物そっくりの傑作として、彼がパリに帰還するまでは礼賛されていましたから、私としても英国で描かれた彼の一つの怪物の絵のような、さぞやお

ぞましい怪物の顔であろうか、あるいはフィケの描いたようなしなめっ面のクリスパンみたいな顔を覚悟していました […]」²⁶。

「ルソー」によれば、肖像画によって「ジャン＝ジャック」は「怪物」となるが、これら全てが妄想なのではなく、ここで言及されている肖像画群は事実と照合可能である。引用文中フィケとあるのは銅版画家で、彼は、ラ・トゥールが以前に描いた肖像画（1753年のサロンに出品されている）を版画にして1771年に販売を開始した。『対話』は、1772年から描き始められているから、版画の流布は執筆時期の直前と重なる。また、ヒュームの勧めで英国に亡命したルソーを、ラムゼイが1766年に描いた肖像画もあり、これはルソーのイコノグラフィーの中でも極めて有名な、アルメニア服を着た肖像画である。ただし、この見事な絵は、マーチンという銅版画家によって複製が制作されるのであるが、この過程で変更が加わった。背景が暗くなり、ルソーの眼差しが確かに強調されている²⁷。その結果、ルソーは、文中に言うところの「英国の一つ目の怪物」として描かれたと憤慨したのである。「一つ目の怪物」は、オデュセウス一行を捕らえ次々と食した怪物だが、この怪物的な肖像画が、その複製銅版画に加えメダルに刻印され、さらに無際限に流通し始めたと登場人物「ルソー」は報告している。

フランス人：「[…]毎日のように版画が彫られ、贋作が作られ、有名人の顔は歪められていますが、そんなひどい版画からあなたのこのような結論を引き出したりはしませんよ。

ルソー：それには同意しましょう。しかし、そういう歪められた写しというのは、つたない職人の作ったものでして、有名な芸術家の手になるものではないし、熱意と友情の結実というわけでもありません。そういう写しが欧州全域で騒々しく顕揚されることもない、新聞に広告がでるわけでもない、ガラスを嵌めた額に飾られてアパルトマンに据えられるわけでもないのですよ。河岸で朽ちるにまかせるか、安宿の部屋や床屋の店先を飾るのがせいぜいですから²⁸。

とはいえ、ルソーは決して「肖像画」一般を拒否していたのではない。ラ・トゥールによる肖像画については、その「誠実さ」を高く評価し、「傑作」と賞賛している²⁹。しかし、歪められたコピーを許すことは彼にもできなかった。ましてやそれらのコピーは、いかにも贋作の安物として飾りに使われた

り、打ち捨てられるものではなく、真正の肖像画として上層階級の自宅に贅を凝らして飾られる手の込んだ贗物である。それはモデルの外見も、華美を嫌った哲学者としての内面も反映していない肖像画であり、それにもかかわらず次々と複写され増殖していったのである。

このような増殖する肖像画の氾濫の中で、モデルを忠実に再現し、本当の「肖像」を提示することが『対話』の意図であることが明白になってくる。

ルソー：【…】しかし、【実際に J. J. に会うのと】同じくらいに真っ直ぐで、逸れること少なく同じ目的に到達する道筋が他にないものか試してみましょう。あなたが抱いている意見に関していえば、【陰謀を首謀する】例の方々の白黒のはっきりした断定に対して絶えず強い否定で攻撃してようやく、徐々に進みながらあなたを説得することができるのかもしれませんが、私としては、それを単純で直接的な印象の力で、一挙にあなたに感じさせるような手段がないものか試してみましょう。そのために、本物の J. J. を長く観察した後で、私の精神に刻印された観念の通り、彼の肖像画をここであなたに素描してみたいのです。まず第一に、あの方々があなたに描いて見せた肖像画と私の肖像画とを、あなたは比較できることになります。二つのうちどちらの方が各部分がうまく結びつきあっているか、どちらがよりよく一つの全体を構成しているか、判定することができるでしょう。二つのうちどちらが、肖像画により表象されている人の行動、趣味、習慣、そして単に書物を書き出して以来のみならず、子供時代とあるゆる時期の彼について知られている全てのことをより自然に、またより明晰に説明するか判定できるでしょう。その後で、私が正しく見たのか、それとも間違ったのかを、あなた自身で検証するのは、あなた次第ということになるのです³⁰。

つまり『対話』を通じて、「ルソー」は、真贋二つの肖像画の比較を行い、その結果として「あの方々（メッシュュー）」の描き出した「怪物」の肖像画を打ち消してしまおうというのである。直観的で全体的で、すべての誤解を一挙に解けるような肖像画とはどのようなものなのか。これこそがルソーの『対話』を動かす中心的な問いかけだ。「ルソー」の第一の戦略的目標は、流通している歪められた「肖像」がいかに「ジャン＝ジャック」と似ていないかを論証することであった。現存する肖像画の否定的側面一すなわち「似ていない」こと一を顕在化させるわけである。「あの方々」は、「ジャン＝ジャック」のことを悪人あるいは剽窃者であると非難しているが、それは誤っている。「ジャン＝ジャック」は、悪事を計画実行できるような「主体」ではあり得ない、なぜならそもそも彼は「主体」ではないからである。つまり、「ジャン＝

ジャック」は、行動的な人ではなくもっぱら「観想の生 la vie contemplative」に喜びを見出す人で、世間的には「怠惰」な人間のカテゴリーに属しているのである。「ジャン＝ジャック」は意識的反省的な「行動」を遂行するようなタイプではなく、その行為はいきあたりばったり、散歩と植物観察の類のせいぜい「身振り」の次元にとどまる。「ジャン＝ジャック」は、「反省の意識」(スタロバンスキー) やそれに基づく計画と行為とは無縁な「非＝主体」でしかないのである³¹。

「あの方々」によって想定された主体としての「私／ジャン＝ジャック」の像と、「ルソー」によって提出される非＝主体としての「私(ジャン＝ジャック)」の像は、このように対置されている。同じことを次のようにいえないであろうか。すなわち、一人称「私 Je」は複数的にあるのだ、と。「私」は決して単一の存在ではない。後に詳しく見るように、三人称として語られ得る主体とそうでない「主体」(主体化する作用)とが存在する。簡単に言えば、自分を反省し、自分の行動や性格の特徴なるものを言語に分節することができるとしたら、この言語化されるという事実からして、言語化された「自分」は他者と共有され得るコミュニケーション的とも記号論的ともいえる存在となろう。だが、そもそも自分を言語化しようとする動因は、言語化できるであろうか。問題としたいのは、伝統的な「意図」ではない。原因としての発話者の「意図」があって、それが「発話」という結果を生み出すという類の説明では、意図の原因として更にその意図を想定しなくてはならなくなり、要するに無限遡行が生じてしまう。問題なのは、むしろ言語の外部の現実と言語との境界であり、その境界領域自体は、言語化されていないということである。これが「一人称」の「人称性」の根拠となる領域(ここまで指摘したように「表情性」の曖昧なる領域)であろうし、それに比較すれば言語化された「私」は、発話の主語を名指すだけの「三人称」的な存在に過ぎない。言語の手前の「私」は主体ではなく、言葉が現れる時にいつもすでに遂行されてしまった過程であり、「主体化」の作用としかいいようのないものである。これを『対話』にあてはめて詳述することは後に試みるが、「主体」の次元が、「ルソー」によって表現され、「主体化」の次元を主に担うのが「ジャン＝ジャッ

ク」であるにとりあえずいえるだろう。だが、「主体化」は、そのものとしては本来言語化できない。「ジャン=ジャック」とても「主体」的である部分(それは「ルソー」によって表象されている)を持っている。だが、「主体化」の痕跡は稀に書きとめられることがある。その痕跡こそが、恐らくは偉大な「自伝」となるのであり、『対話』は迷路のように入り組んだその回路全体を通じて、「痕跡」としての「自伝」を理論化する装置を準備するのである。

「エクリチュール」と肖像

さて、こうして主体的「ルソー」の努力によって非主体的「ジャン=ジャック」の肖像は、否定的な形で、いわばネガとして描き出されたといえよう。しかし、「ジャン=ジャック」の本来の「肖像画」、肯定的な像を作り出そうという『対話』の仕事はこれではまだ半ばに過ぎない。ここでアポリアが現れる。言語化され表象化された「主体の肖像」とは別に、行動もしない「怠惰」な「観想」すなわち言語以前の次元に滞留する「ジャン=ジャック」という存在を、「肖像」としなくてはならないのであるから。

この困難は、次のように表現できるだろう。書かれるべきは「主体化」という抽象的なものであるが、それは直接に書くことはできず、書かれるのは、その「痕跡」にすぎない。しかし、「痕跡」を「肖像」とするためには、そこに何らかの「類似」がなくてはならない。では、いったい非=主体的な主体、非同一性である主体化作用の痕跡が、いかにして同一性を前提とする「本物」と「類似」することができるのであろうか。ルソーにとって、これこそが重大な問題であった。事実、彼は自伝執筆の試みを繰り返し出したかなり初期の頃から、書かれたものと「自己」とが「似ている」とはどのような意味であるか自問していた。

自分自身を描くときは、その肖像画が全然似ていないという場合でさえも、いつでも自分はとてうまく描かれることになる、私は確信しています³²。

この結論は、いささか逆説的であろう。あらゆる自画像は、全て描いた人にとってよい肖像画であるというのだから。仮に「全然似ていない場合」で

も「よく描かれる」ことになるとはどういうことだろうか。本物とソックリそのままの像が再現されることこそ、再現（ミメシス）に支えられる西洋の長い伝統の中核的理想であった³³。にもかかわらず、肖像画が似ていなくてもそれでいい、全ての自画像は「うまく描けている」すなわち「類似」として機能するというルソーのパラドックスによって、実は「肖像画」という表象の隠喩から、「自画像」という自己の隠喩が分離されているのである。表象される映像（le représenté）は、いかなる質であれ本質とは関係がない。問題は、だまし絵のように本物と見まがうほどのテクニカルな肖像画を書くこと＝描くことにあるのではなく、書くという行為ないし表象するという行為を自分が自分に対して遂行する、すなわち「自画像」を作成するというところにある。それによって語られるもの、読者に差し向けられるものは、「自己」の顔の映像そのものではなく、顔を補い、補填する剰余でありながら、その顔そのものの成り立ちに不可欠であるような「表情性」である。それは「映像」そのもの、「肖像画」の図像に含まれるのではなく、その絵を書く「行為」によって、いわば無自覚的無意識的に、「痕跡」として作品に刻印される。自己は映像にあるのではなく、その補填物・剰余に潜むことになる。ルソーのヴォキャブラリーでは、このような補填物が、「感情」や「感覚」として表現されていることに注意すべきであろう³⁴。

私の記憶を補完し、この【自伝という】企てにおいて私の道案内をしてくれるようにと集めておいた書類はどれも他人の手に渡り、もはやどうにも取り戻しようがない。あてにできる忠実な案内は、私には一つしかない。それは私の存在が連続していることをこれまで示してくれた感情の連鎖であり、またこれらの感情を通じて現れる、その原因ないし結果としての出来事の連鎖である。身に降りかかった不幸を私は簡単に忘れるが、自分で犯した過ちを忘れることは出来ないし、よい感情を抱いたことはさらに忘れがたい。その想い出はあまりに貴重で、私の心から消し去ることができない。事実に関しては省略もし得るし、場所を変えたり、日付を間違えたりするかもしれない。だが、私が感じたことについては私は間違えることが出来ないし、私の感情に基づいてなしたことについても間違えようがない。まさに、これが肝心要のところだ。私の告白の本来の目的は、私の人生のあらゆる状況において私の内面がいかなるものであったかを正確に知らせることなのである。私が約束したのは、まさに私の魂の歴史であり、それを忠実に書くために、私は他に備忘録は必要としていない。ここまで

書いてきた際もそうだったように、私の内部に戻ればそれで十分なのであるから³⁵。

記憶は、メモや記録などによって補強されて鮮明になることができるが、それは、ルソーの企てにとって二義的な意味しか持っていない。「自伝」は過去の完全な再現ではあり得ないし、そもそも省略なしに過去を書くことはできない。問題は、「私の内面」であり、「私の内部」であり、私が「感じたこと」の描写なのである。ここで描かれようとしている「感情」を、喜怒哀楽に限定してはならない。それは、映像に付随する転移、ズレ、揺らぎ、剰余といったものである。それは、言語化されるものでもなく、鮮明に映像化されるものでもないのである。

確かに、ルソーは西洋の「表象」の変化を証言している。その変化はあまりに大きく、「ルソーの時代」と呼べる時代がここで始まったのであるという、デリダが『グラマトロジーについて』において展開した主張には賛成せざるを得ない。デカルトは、「コギト」によって考える働きと「私」とを十全に一致させ、これをあらゆる認識の根拠とした。これは、自分自身の思考が、現在という時間の中では常に自分自身に一致することに等しい。「私」は、自分を自分で直接に触発し、自分に本当に「触れること」ができるとされたのである。この「私」（自分を直接聞く自分）の隠喩が、よく知られているように、デリダのいう「声」である。「声」は「直接的」であるとされて、「書かれたもの」を排除し、従属させる。「文字」は、間接的で媒介されたもの（例えば、誰が書いたか責任が明確でないということであり、反復されるが同一性が無いということである）に過ぎないからである。しかも、「私」から少しでもズレたものは、「私」ならざるもの＝他者として排除されてしまう。「書かれたもの」はこのような「他者」（多数派に対する少数派、同一性に対する非同一性）のメタフォールとなる。形而上学の時代は、隠喩的に表現するなら、他者＝エクリチュールの排除の時代なのであり、その最初の理論家が高橋ルソーなのである。

だとしたら思想家ルソーの本質は、まさにロゴス中心主義そのものではないのか。ルソーは何よりもまず音楽家・音楽理論家として出発したのであり、作家としても自分との絶対的で恍惚的な一致を目指したが、これこそデリダ

のいう「声」の特徴であるからだ。だが、人は激しく排除しようと躍起になる相手に、逆に規定される。「他の人よりも彼【＝ルソー】が排除しようとしていたものは、もちろん他の何よりも彼を魅了し、悩ましい思いをさせることになっていた」のである³⁶。だからこそルソーは、デカルトより後、そしてヘーゲルより前にあって、(恐らくはライプニッツを除いて)唯一の例外として「エクリチュール(文字の本質的作用)」を理論化したのである。ルソーは、「声」の危機を鋭敏に感じ取り、「エクリチュール」と戦おうとしていた、それに魅惑されつつも。「ルソーの時代」とは、ルソーとともにこの曖昧な戦いの時代が始まったことを意味するのである。

この戦いの場を、デリダは「18世紀」とも名づけているが、これに倣うなら、ルソー自身の「声」と「エクリチュール」の、「物語」と「肖像」の、「真実」と「陰謀」の戦闘の舞台こそ、「自伝」と名づけられるべきだろうか。本稿で見てきたように、ルソーは決して「主体」として自己の肖像を「自伝」化しようとしたのではない。彼を「主体」としているのは、シニフィアンの普遍的交換により構築された「陰謀」のネットワークに他ならない。「主体」は、陰謀により生み出された「罫」である。ルソーは、この「主体」から離脱し、逃亡しようとしている。その絶望的な企てが『対話』であった。しかしこのテキストは、恐らくルソーの意識せぬままに、彼が必死で反発しつつ理論的に葬ろうとしていた次元、すなわち「エクリチュール」の差異的で、瑣末で、細部の断片でしかなく揺らぎ続ける次元をこそ、理論化したのである。陰謀に参加している人々は、後に詳しく見るように、言葉を発することなく沈黙のままお互いに合図し合うことで、ルソーを取り巻き監視している。言葉を発話することなき記号の交換、これはまさに「文字」の次元であり、「シニフィアン」の構造である。だから、「声」を求めるルソーは「陰謀」＝エクリチュールに抵抗する。だが、「陰謀」の中心人物はディドロとグリムとされていて、彼らこそルソーが長期間に渡って最も深く「愛した」人物たちであったことから、愛憎半ばするアンビヴァレントな関係がここに含意される。「エクリチュール＝陰謀のシステム」は憎悪されているが、愛されてもいるのである。ここにこそ、ルソーの自伝作品の偉大な「弁証法」が存在している

のであり、彼の「自伝の理論」が姿を現しているのである。非本来的で別の「声」と「顔」を押し付けられたルソーは、単一で自己同一的で不変的な自らの「声」を実現しようと苦闘した。しかし、結果としてその自己表現は両義的とならざるをえず、複数ので非同一的で断片的な「文字」的な手段による自己表現を同時に実現することになるのである。

全てが入れ替わり、交換され、代置される「表象」の時代の脅威（「陰謀」はその卓抜な隠喩の一つである）を告発する『対話』は、こうして「主体化」の肖像画を「エクリチュール」の次元で実現しようとする。この次元で問題となるのは、当然「ジャン＝ジャック」の書いたものであり、彼が本当にその著者であったのかどうかという「領有」の問題である³⁷。「作者」とにとって「テキスト」とは何か、また「テキスト」とにとって「作者」とは誰なのか。この問題を明瞭にするには、「表象」の一般理論の検討が必要となる。『対話』の問いかけの非妥協性は、そこでさらに深く理解されるだろう。

注

¹ Pascal, *Pensées*, Br. 678, Lafuma 260. (訳文は、塩川徹也『虹と秘蹟：パスカル〈見えないもの〉の認識』岩波書店、1993年、101頁による。)

² Jacques Borel, *Propos sur l'autobiographie*, Champ Vallon, Seyssel, 1994, p. 13.

³ Cf. 塩川徹也、前掲書、とくに「II 虹と秘蹟：記号から表徴へ」51頁以下。パスカルとジャン＝ジャックにとって、「像」と「もの」とは究極的には合体しえるわけであるが、この「信」を失った時代に、いかにして「像」の無限の連鎖から離脱できるのであろうか。これが実は表象としての「自伝」の究極の問いであり、現代においていかなる「賭け」が可能であるか（あるいは必然的にすでにつねに遂行されてしまっているか）という問題とも通じるであろう。

⁴ ベルクソン『物質と記憶』岡部聰夫訳、駿河台出版社、1995年、2頁（「そして、この〈イマージュ〉という言葉でわれわれが示したいのは、観念論者が〈観念〉と呼ぶもの以上ではあるが、しかし実在論者が「物」と呼ぶもの以下のある存在—〈観念〉と〈物〉の中間に位置づけられる存在である。」）

⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, I. I, *Œuvres complètes*, éd. Pléiade, Gallimard, 1959-1995, vol. I, p. 21. (以下のルソーからの引用はこの全集により、O. C.と略記して巻数を直後に記す)

- ⁶ ペランはその重要なルソー研究において、この場面の「虫」をバルト的なプンクトゥムと比較する興味深い解釈を提示している (Jean-François Perrin, *Le Chant de l'origine: la mémoire et le temps dans les Confessions de Jean-Jacques Rousseau*, Voltaire Foundation, Oxford, 1996, p. 90)。
- ⁷ Rousseau, *Les Confessions*, l. IV, O. C. I, p. 174.
- ⁸ Cf. Marc Fumaroli, *L'Ecole du silence, le sentiment des images au XVIIIe siècle*, Flammarion, coll. "Champs", 1998, p. 183.
- ⁹ Cf. Louis Marin, 《Déposition du temps dans la représentation peinte》, dans *De la Représentation*, Gallimard/Seuil, 1994, pp. 282sq.
- ¹⁰ あるいはマランの「絵画の理論」テオリアであるとの解釈も首肯できる (Marin, *ibid.*, p. 284)。
- ¹¹ Fumaroli, *op. cit.*, p. 187.
- ¹² Yves Bonnefoy, *Rome, 1630 : l'horizon du premier baroque, suivi de Un des siècles du culte des images*, Flammarion, 1994, p. 185. プッサンは 19 世紀以降の文学者に愛好者が多く、『知られざる傑作』にプッサンを主要人物として登場させたバルザックはその代表であろう。この後世への影響においても、やはりルーヴルの自画像の存在は大きい (Cf. André Chastel, *Fables, Formes, Figures II*, Flammarion, coll. "Champs", 1978-2000, pp. 207sq.)。
- ¹³ Jean Genet, 《Le secret de Rembrandt》, dans *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, 1979, p. 38.
- ¹⁴ 現在を活動的に生きる能動的な主体は、「疲れ」を経験することでその根底にあるものに気づかざるを得ない (E. レヴィナス『実存から実存者へ』西谷修訳, 講談社学術文庫, 1996 年, 61 頁)。同じ一人称「私」とも決して同質のものではないという点で、後の述べる「私」の「三人称性」という議論と関連する視点ではないだろうか。
- ¹⁵ Deleuze, Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, pp. 150sq.
- ¹⁶ ここでいう「表情性」とは、何かの意図を相手に伝えるようなコミュニケーションの一環としての「表情」でもなく、レヴィナス的な「他者」の「顔」でも恐らくない。それはむしろ、コミュニケーションの具体的な内容 (l'énoncé) の「地」「背景」として常に成立している「頻度と蓋然性のゾーン」(Deleuze, Guattari, *ibid.*, p. 206) を規定する。同じ文章を発話しても、誰が喋っているか (女性か男性か, 大人か子供か, 父親か教師か, などなど) が常に発話の場をまず大雑把に規定していくが、これらすべてを含む概念が「表情性」である。
- ¹⁷ カエサル の「戦記」(*Commentarii bellici*) などを範とする題名である。
- ¹⁸ René de Lucinge, *La Manière de lire l'Histoire*, Jacques de Salecque, Paris, 1614, p. 57 r v, cité dans Fumaroli, *La diplomatie de l'esprit*, Herman, 1994, p. 199.
- ¹⁹ しかし絶対王権の成立とともに、貴族たちは中世以来の自生的な独立性を失い、王権に

よって「承認」された身分として従属的なものに変質していく。つまり貴族たちの「個性」の記録は、貴族身分にとっては無意味となる。

²⁰ ちなみに「肖像画」portrait から作られた新語「自画像」autoportrait が使用され始めたのは、20 世紀になってからである。

²¹ 「自伝」の文学史的な分類は、すでに多くの研究がある。現代的な自伝研究の基礎となった Ph. Lejeune の諸労作（邦訳のある『自伝契約』水声社、1993 年をとりわけ参照）、また近年の重要な自伝研究として石川美子『自伝の時間』白水社、1997 年、またフランス語圏の諸研究については自伝のコンパクトな歴史を概観する J. Lecarme, E. Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, Armand Colin, 1997 の充実した文献リストを参照せよ。

²² 中川久定、『自伝の文学 — ルソーとスタンダール—』岩波新書 71, 1979 年、とくにその第一章の概括を参照せよ。ただし、『19 世紀ルソー』の項目「自伝」を最後まで読むと、「回顧録」が同時代向けであるのに対して「自伝」は後世となるにつれその価値を高めるものであり、それは同時代の利害などで曇りがちな歴史家の目とは違って、極くプライベートな範囲であっても無心で書かれた「自伝」の方がかえって歴史の真実を伝えるからである、との記述がある。ジャンルとしての「自伝」は、「固有性」の個人的記録として読まれていたわけではなく、19 世紀にあつてははまだ「歴史」のよりましな証言としてしか表象されていなかったことは、忘れてはならない。

²³ マルティン・ハイデガー、『ニーチェ II』, 藺田宗人訳, 白水社, 1977 年, 10 頁。

²⁴ Rousseau, *Dialogues*, 《Sujet et forme de cet écrit》, O. C., I, p. 663.

²⁵ Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle, suivi de sept essais sur Rousseau*, Gallimard, 《Tel》, 1971, p. 237.

²⁶ Rousseau, *Dialogues*, *Rousseau juge de Jean-Jacques*, O. C., I, p. 777.

²⁷ 以上で取り上げられているルソーの肖像画は、プレイヤッド叢書の *Album Rousseau*, Gallimard, 1976 に収められている（ルソーのイコノグラフィも、ブッサン、レンブラントの肖像画同様、技術的な理由で残念ながら本稿には掲載することができない。後日を期したい）。

²⁸ *Dialogues*, O. C., I, p. 780.

²⁹ Cf. Lettre du 26 juillet 1770 (*Correspondance complète*, t. XXXVIII, p. 78).

³⁰ *Dialogues*, O. C., I, p. 799.

³¹ *Dialogues*, O. C., I, pp. 822sq.

³² A Dom Deschamps, 12 sep.1761, C. C., IX, p. 120.

³³ ただしこの点について、単純化することは危険である。例えば、アウエルバッハの『ミメシス』という偉大な批評作品は、単純に「再現」の歴史、エクフラーシス的な描写の物語＝歴史を扱ったものではないにもかかわらず、この点で誤解が生じているように見受けられる。冒頭の「オデュセウスの傷痕」という極めて美しい章が雄弁に語っているように、アウエルバッハは、西洋の「ミメシス」に二つの型・スタイルの共存を見

ているのであって、ホメロスの単純さ・明瞭さ・解釈の余地のないスペクタクル性をもったミメシスと、ユダヤ的な深み・陰影・アレゴリー性をもったミメシスとの影響史を構築したのであった。だからこそアウエルバッハは、次のようにルソーとルソー主義の歴史的な意義について鋭く表現し得たのではないだろうか。すなわち、「ルソーは人間の条件と、歴史によって決定される実生活の現実とをすどく対比させることによって、この現実というものを当面の問題として提示した。[ルソー主義後の]今やようやく、実生活を歴史的な矛盾や動的な相の下に表現しない十八世紀の様式が、無意味なものになったのである」(篠田一士・川村二郎訳『ミメシス：ヨーロッパ文学における現実描写』ちくま文庫、下巻 344 頁)、と。

- ³⁴ 「感情 sentiment」は多義的な語であるが、Gilot と Sgard の監修による *Le Vocabulaire du sentiment dans l'oeuvre de J.-J. Rousseau*, Slatkine, Genève-Paris, 1980 によれば、この語のルソー的使用法は概ね次のように分類される。すなわち、1) 「確信」であり、2) 「感覚」「知覚」などであり、3) 「愛」という伝統的意味であり、最後に 4) 「感受性」と呼ばれるものの全体であるという。「感情」は「判断」のような推論(ディスクール)と対立する(例えば、『新エロイズ』の作者欄外註：「【サン・ブルーは】道徳感情を判断ではなく、感情としているが、これは哲学者たちのどの定義とも対立している」)。「感情」は、言語的ディスクールの分節に対して外的なのである。

- ³⁵ Rousseau, *Confessions*, liv. VII. O. C., I, 278.

- ³⁶ J. Derrida, *De la Grammatologie*, Minuit, 1967, p. 147.

- ³⁷ 「自伝」が作者／読者の関係を抜きに考えることができないということから、ルジュンヌの「契約」という概念が導出されるが、しかしそれでは「作者」が責任者すなわち「主体」としてのみ再び登場するのではないか、という危惧を持たざるを得ない。自伝における「作者」「読者」概念を双方ともに「主体化」の方向で脱構築していくことの重要性については、拙論 J. Sato, 《L'origine et les sensations-Jean-Jacques Rousseau et les problèmes de l'autobiographie》, *Etudes de Langue et Littérature Françaises*, No. 78, Hakusuisha, Tokyo, 2001, pp. 55-68 で触れておいた。