

# 類似と相似

——フーコーとマグリット——

下 澤 和 義

ミシェル・フーコーとルネ・マグリットの会おう場処、——例えば、それはフーコーの『言葉と物』の冒頭に出てくる、J・L・ボルヘスの紹介していたシナの百科事典の一ページのように、何処にもない虚構の場処なのだろうか。伝記的な事実についていえば、例えばパリのヨラス画廊で、1966年末から開かれた個展の際に、両者の会見が見込まれていたこともあった。だが、それと前後してフーコーのチュニジア大学への派遣が決まったために、二人の対面は、そのまま果たされずに終わっている。翌1967年8月、70歳近い画家のほうが他界してしまうからである。

ただし、彼ら二人のあいだには、往復書簡の形をとった交流が短期間にせよ続いていたことも事実である。ことの発端は、フーコーが1963年に書いたレーモン・ルーセル論を、画家に進呈したことにある。これをきっかけに、彼らは何回か書簡を交換しているが、現在ではその一部が彼らの著書のなかで一般に公開されている。それによると、彼らの話題はルーセルだけでなく、66年にフーコーが出版した『言葉と物』の表象論やベラスケス論、またマグリットがマネの『バルコニー』という作品を前提にして制作した、『パースペクティヴ』という絵画にも及んでいる。そして、このような哲学的言語と美術的視線の交流のなかから、やがてフーコーのマグリット論が書かれることになる。すなわち、マグリットが書簡に同封した『これはパイプではない』という絵を題材にして、フーコーがまず1968年の年明けに、『これはパイプではない』という雑誌論文を発表し、それか

ら5年後にさらに大幅な加筆訂正を施した単行本、『これはパイプではない』を上梓するのである。<sup>1)</sup> 彼らの交流の主要な経緯を、年譜風にざっとまとめておこう。

- 1963年                    フーコー、『臨床医学の誕生』『レーモン・ルーセル』を出版。ルーセル論をマグリットに献呈する。
- 1966年4月                フーコー、『言葉と物』を出版。マグリットに献呈する。
- 5月23日                マグリット、『言葉と物』の読後感想をフーコーに送る際、「これはパイプではない」ほか数点の自作の複製を同封。
- 6月4日                マグリットから、フーコーへの書簡。『パースペクティヴ マネのバルコン』や、ルーセル論に言及。同年末に予定しているパリのヨラス画廊での個展で、フーコーと面会を希望。
- 10月                    フーコー、チュニス大学文学部哲学科に赴任。
- 1967年1月                マグリット、ヨラス画廊で個展を開催。
- 1967年8月15日          マグリット、自宅で死去。
- 25日                    フーコー、『知の考古学』の初稿を書き上げる。  
    「あとはこの冬二、三ヶ月読み直すだけだ」
- 11月                    フーコー、「マグリットについてのちょっとしたもの」  
    (un petit truc sur Magritte) を書き上げる。
- 1968年1月15日          フーコーのマグリット論、これはパイプではない」が、『カイエ・デュ・シュマン』誌第2号に掲載。(以下、本文ではCDCHと略記)
- 1969年2月                フーコー「作者とは何か」をフランス哲学学会で講演する。
- 1970年11月              フーコーのドゥルーズ論、「劇場としての哲学」発表。

- 12月 フーコー、コレージュ・ド・フランスで開講講義（『言説の秩序』）。
- 1973年2月 フーコー、『これはパイプではない』をファタ・モルガーナ社から刊行。（FMと略記）

マグリットは、パイプの図像の下に、「これはパイプではない」（*Ceci n'est pas une pipe*）という手書き文字をつけた絵を、生涯にわたって何度か制作している。図像と言語のパラドキシカルな関係をテーマとしたこのシリーズのなかから、フーコーは最も初期の作品と、最後の作品とを選び、図像と文字が同語反復的な合致を遂げている「カリグラム」——同名のアポリネールの詩集を想起してほしい——という象形文字をモデルにして分析している。すなわち、マグリットは伝統的な「カリグラム」をふたたび図像と文字に解体することで、その同語反復の機能を倒錯化させ、西洋近代の古典的な表象空間を決定的に侵食しているというのである。



このフーコーのマグリット分析をめぐっては、これまでもいくつかのアプローチが試みられているが、例えばドミニク・シャトーのフーコー論<sup>2)</sup>は、フーコーの展開している主要な問題系が、「摸像」(simulacre)というクロソウスキー的概念に基づいているにもかかわらず、その概念的な資格規定という観点をあまり重視していない。そのためシャトーは、フーコーとマグリットの対話可能性を、画家と批評家という職業的な地位規定の次元に還元せざるをえず、結果としてその結論は、作品の作り手と受け

手といった、いささか定型的な構図に収納されることになってしまっている。

「同一性」(identité) という概念の近傍に、二つの微妙な概念系列を区別する必要があるという認識は、すでにフーコーの1964年のクロソウスキー論「アクタイオンの散文」<sup>3)</sup>でも示唆されていたものである。フーコーによれば、ソシュール的な構造主義言語学が、記号とその意味を記号体系の内部で確定されたものとみなすのに対し、クロソウスキー的な世界では、一義的に意味が決定されないような「摸像」と呼ばれる記号が跳梁跋扈している。そのクロソウスキー論では、「摸像」は「分身」(double)とも呼ばれているが、哲学者ジル・ドゥルーズの『フーコー』<sup>4)</sup>も強調しているとおり、これこそフーコーの仕事につねにつきまわっていた最重要のテーマの一つにほかならない。

その意味では、『ファントム・コミュニティ』<sup>5)</sup>のスコット・ダラムのほうが、同書の第2章「摸像を求めて」のなかで、シャトールより的確なフーコー読解を提示していると言えよう。ダラムはクロソウスキーの『ディアナの水浴』を参照しながら、フーコーのマグリット論における《ressemblance》と《similitude》という近接した二種類の概念を照らし分け、その理論的な資格規定の重要性を指摘しているからである。だが、これら二種類の概念上の位相差を主題化するのであれば、ダラムの議論の前提として、クリアしておかねばならない作業が残されているはずだ。それは、フーコーのマグリット論の初出版と単行本版の比較検証である。

その理由は他にもない、両方の版によって、これら二種類の概念の分化様態が大きく変動しているからだ。さきほど述べたような「摸像」「分身」といったテーマの重要性に照らして言えば、これらはまったく別のマグリット論だということすら可能かもしれない。ダラムたちが取り上げているのは、単行本版の『これはパイプではない』(FM) だけである。しかし、フーコーの思考体系のなかで、《これはパイプではない》(CDCH)

では未分化であったこれらの概念が、なぜ5年後には明確に区別されるに至ったかを生成批評の観点から分析することは、哲学者と画家の交差をより広い思想的な地平に定位するためにも、不可欠の作業であるように思われる。

## I

一般に、異版間の変更というのは、三種類のテキスト的操作として考えられる。加筆と、削除と、訂正である。加筆と削除は、純粋なプラスとマイナスの操作のことだ。つまり最初のテキストに対し、必要な部分をプラスしたり、あるいは、余計な部分をマイナスする操作である。第三の操作としての訂正は、たんなるプラスやマイナスではなく、単語を入れ換えたり文章を書き換えたりする操作のことである。

NRF系の月刊文芸誌、『カイエ・デュ・シュマン』(*Cahiers du chemin*)に発表された雑誌論文《これはパイプではない》が、モンペリエのファタ・モルガーナ社から単行本として刊行された際にも、これらの三種類すべてのテキスト的操作が認められる。なかでも特に分量的に多いのが、加筆というプラスの操作である。これは単行本のほうが、雑誌論文の1.7倍の分量になっていることから明白であろう。

フーコーが変更した部分は、そうした操作を三種類すべて含めると、全部で61箇所を数える。われわれは、紙幅の関係上、これを逐一均等に説明することは控え、それらを理論的な視点からいくつかのタイプに分けて、その主要な例だけをとりあげることにしよう。言い換えれば、テキストの操作的な面での変化だけでなく、その理論内容に関する変化はどうなっているかという視点から、これらの操作を、今度は四つのタイプに分けることにしよう。

まず第一のタイプであるが、これは初出版の論旨を損なわずに、その文脈を明確化するような機能を持つ操作である。例えば、単行本の第2章で

は、カリグラムの仮説から、さらに三通りの解釈を展開するにあたって、こんな文章が挿入されている。「私は、見落としをしてしまったのではないかと、心配しているのだが、それはもしかしたらマグリットの『パイプ』にとって本質的なものかもしれない」(FM, 30)。見落としてしまった、と言われているのは、「これ」という指示代名詞の三通りの解釈可能性のことであるが、こうした加筆がなされることで、論証の流れがよりいっそう明晰なものとなり、読者にフーコーの論旨が伝わりやすくなっている。このタイプの操作は、論証回路の整備、効率化といった意味合いのものであり、理論的枠組みそのものの変換といったレベルには及んでいない。

第二のタイプの操作も、その意味では、理論的変質をもたらすほどのものではないが、論証手続きの効率化やコスト・パフォーマンスの向上とは、やや違うタイプの操作だといえよう。これは端的に言って、加筆された部分の大半にあてはまるのだが、具体例としての作品分析の追加である。すなわち、雑誌論ではとりあげられなかった、さまざまな他のマグリットの作品を取り上げて、フーコーが自分の主張を例証しているようなケースである。これは、見方を変えれば、派生的な言説が増量されているわけであって、論証のコスト・パフォーマンスを向上させるというよりも、パフォーマンスそのものの自己目的化として捉えるべきだろう。ことに加筆されたケースで顕著なのは、対話的思考を繰り広げつつ、複数の解釈可能性、複数の声を響かせるような言説である。

その典型的な例は、教室空間という舞台設定による、複数の声の演出的な展開だろう。フーコーは、すでに初出時でも、マグリットによるパイプの絵の舞台設定が、学校の黒板と授業の光景を連想させるという指摘を議論に織り込んでいた。単行本の段階では、フーコーはこの教室という舞台設定を利用して、あらたに架空の教師と生徒の会話場面を、原書で2ページあまりにもわたって延々と書き足している。その架空の授業において

は、教師は画面のパイプの絵を指しながら、「これはパイプです」、「いやパイプの絵です」、「こうしたものはいっさい、パイプではありません」と否定に否定を重ねつつ、生徒たちの前でしどろもどろになってしまうのだ。

ここで指摘しておきたいのは、その教育上の「原光景」を伝記的に分析する必要性というよりも、教育空間における権威的存在に対する笑いのうちに、フーコーの言説が生産され、無償の増殖を演じているということである。ニーチェ＝バタイユ的な映笑としての書くことの快楽？ あるいはそうかもしれない。しかし、それについて考えるためには、第三のタイプの操作を検討する必要がある。

第三の操作は、少ない分量にもかかわらず、第二の操作と、このあとの第四の操作とを媒介する位置にあるという意味では、さきの二つのタイプより重要かもしれない。第三のタイプは、概念装置というより、世界内における発話主体の態度、もしくは或る命題を述べる時のモード、様態に属する変化である。喪の作業から、異教的な笑いへのモードの変化、というのがそれである。

*Disparition que, de l'autre côté de la béance, le texte constate tristement : ceci n'est pas une pipe.* (CDCH, 90)

この初出版の文章は（引用の下線は、すべて引用者による）、「空隙の向こう側から、テキストが悲しげに“これはパイプではない”と確認する消滅」という意味である。この記述は、マグリット論の第2章において、マグリットの絵ではカリグラムが解体されてしまい、パイプは飛び去ってしまったと述べられる部分に出てくる。下線を引いたふたつの箇所<sup>6)</sup>に留意してほしい。これが、単行本では、次のように書き換えられている。

Disparition que, de l'autre côté de ce peu profond ruisseau, le  
 texte constate avec amusement : ceci n'est pas une pipe. (FM, 35)

単行本版の文章の意味は、「あの深くない小川の向こう側から、テキストが楽しげに“これはパイプではない”と確認する消滅」となる。下線で強調した表現が、新たに修正された箇所である。

まず、初出版の下線部の《béance》だが、これは「空隙」、ぼっかりあいた口、開口部という意味の名詞である。それが単行本では、「あの深からざる小川」に修正されるわけだが、「あの」(ce) という指示形容詞がわざわざ付けられていることから、この河川のイメージには、仏語圏の文芸愛好者ならおそらく連想可能な出典があると考えられるだろう。実際、フーコーにおける「小川」の記憶は、マラルメの有名なソネ、「墓」(《Tombeau》)を源泉としているということが、すでに単行本のマグリット論の英訳者、ジェームズ・ハークネスによって指摘されている。1896年1月8日に他界した詩人のヴェルレーヌを追悼するその十四行詩は、命日からほぼ一周忌にあたる翌年1月に、『白色評論』誌上に発表された作品である。以下に、同作からテルセの部分引用するが、その最後のストロフに、問題の「深くない小川」という表現が含まれている。

Qui cherche, parcourant le solitaire bond  
 Tantôt extérieur de notre vagabond—  
 Verlaine ? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine

À ne surprendre que naïvement d'accord  
 La lèvre sans y boire ou tarir son haleine  
 Un peu profond ruisseau calominé la mort.<sup>7)</sup>



それにしても、なぜフーコーはこの象徴派の詩人のソネを、マグリット論のなかに挿入したのだろうか。さきほどの英訳者のハークネスや、日本語の訳者の豊崎光一は、この「小川」のイメージを「死」そのものの形象として解釈している。ここでわれわれは、この解釈に付け加えなければならぬことがある。フーコーは1964年に、ジャン＝ピエール・リシャルのマルルメ論、『マルルメの想像的宇宙』という大著の書評を書いている。そしてその批評家のマルルメ解釈に沿いながら、まさしく「あまり深くないと誇られた小川」という部分を引用しているのだ。

フーコーによれば、マルルメ的な「小川」には、「死」の否定性と同時に、ある種の肯定性のモチーフもこめられていることになるだろう。その根拠を三つあげてみよう。まず第一に、フーコーのマルルメ＝リシャル論においては、「復活」(résurrection)という言葉が重要な役割を果たしている。

リシャルがマルルメ的な「墓」について行ったきわめて美しい分析を読まなければならない。問題になっているのは、壊れやすく移ろいやすい生きた言葉たちをもちいて、もはや存在せぬものについての石碑を、永久に屹立させることである。[中略]しかし、マルルメ的な「墓」が死を語るときには、かならずや言語のなかにおける復活を語らねばならない(というのも、「墓」は生きた言葉たちで出来ているからだ)。黒々とした墓石は、そのとき、気体となって散逸する。そのもろもろの価値は転倒される。明るい空の下に暗く沈みこんでいた大理石は、夜の中で無限に輝く微かな光となるのだ。それはいまや、街路灯の鈍い微光であり、あるいはまた、「あまり深くないと誇られた小川である」。「墓」のフォルム＝記号は、それ自体を起点として雲散霧消する。そして、記念碑をつくっていた言葉たちは、たがいの結び目をほどくとともに、死が現前している空洞を、自分たちと

もに運び去っていく<sup>9)</sup>。

フーコーの解釈では、マラルメ的な「墓」の役割は、亡くなった死者を、詩のなかで芸術作品として永続化することにある。その意味において、「墓」という詩を書く行為には、死者を文学的に「復活」させるという、積極的、肯定的な価値があるのだ。

つぎに第二の根拠だが、オリジナルなマラルメの詩句は《peu profond ruisseau calmnié》であったのに対し、その最後の単語である《calomnié》、つまり「謗られた」「中傷された」という意味の形容詞が、フーコーのマグリット論では脱落している点に留意しよう。オリジナルの詩句における「小川」は、本来は深い裂け目、超えることの不可能な黄泉の川なのに、そうではないと誹謗中傷されている浅い川というイメージを持っている。フーコーの初出版では、そうした超越不可能な境界という意味に近い《béance》という女性名詞、すなわち彼がルーセル論でも使っていた語彙であり、そしてラカンの精神分析でも使われる用語が選ばれていた。

しかし、単行本では、この生死の境界、存在の開口部、そしてイメージとテキストの境界は、水平化され、表層化され、フラットな地形として語られている。つまり、それは垂直の深さの次元から解放された、むしろ通夜の祝祭的な哄笑に満ちた空間として造形されなおされているのだ。これは、回収不可能な喪失のもたらしたメランコリーからの離脱だと言えるだろうか。

事実、第三の根拠は、喪のメランコリーから、ある種の快活さ、アイロニカルな笑いへの移動を、さらに明確にするしづけているように見える。単行本からの引用文の下線部に戻ってみると、フーコーよる修正箇所でもうひとつの重要な書き換えが認められる。《tristement》から、《avec amusement》への修正である。この情動面での発話態度の転回によって、マグリット論全体の調性が大きく変わってくるのではあるまいか。

この修正を含むフーコーの議論に沿っていえば、見ることと語ることの外在性の確認というのは、同時にそれぞれの領野の認識論的固有性を、あるがままの正当な存在規定として扱うことにつながるだろう。そうした外在性は、決して悲しむべき不一致や対立ではなく、むしろ強度の笑いの爆発とともに肯定されるべき差異のひとつにすぎないというヴィジョン。この修正において賭けられているのは、そうしたヴィジョンを思想史的な課題として主題化する可能性なのである。

かくして、この悲哀から愉悦への転調が、フーコーのマグリット論のなかで、非常に重要な意味を持ちうるということは明らかになったが、ここでわれわれは、こうした情動の問題を、伝記的な次元に還元するという誘惑に身をゆだねてしまってよいのだろうか。確かに、伝記的な場面において、画家と哲学者は稀有の接触の可能性を持ちながらも、前者の絶対的不在に直面せざるをえなかった。そうした回収不能の喪失感をフーコー側に想定するなら、マラルメ＝リシャル的な「小川」のイメージを差し込む彼の手つきには、マグリットの画業を言説のかたちで永遠に作品化し、自らのエッセイのうちに復活させようとする動機が浮き上がってくるかもしれない。

しかし、この次元でストップしてしまうと、われわれはマグリット論の中枢に関わる理論的変化をとらえそこなうことになるだろう。西洋文化圏にあっては、そうした「復活」のモチーフが、クリスチャニズムの文脈、一神教の文脈に回収されてしまう可能性もないわけではない。その意味でも、ここでわれわれは、先ほど触れておいた第四のタイプの操作のことを強調しなければならない。これは、マグリット論の中枢を取り巻く、概念装置のネットワークの組織的な転位を伴う修正である。ここでは、その最も典型的な事例を紹介してみよう。

Il me paraît que Magritte a dissocié de la ressemblance la simili-

tude et fait jouer celle-ci contre celle-là. La ressemblance a un “patron” : élément original qui ordonne et hiérarchise à partir de soi toutes les copies de plus en plus affaibles qu’on peut en prendre. Ressembler suppose une référence première qui prescrit et classe. Le similaire se développe en séries qui n’ont ni commencement ni fin, qu’on peut parcourir dans un sens ou dans l’autre, qui n’obéissent à aucune hiérarchie, mais se propagent de petites différences en petites différences. La ressemblance sert à la représentation, qui règne sur elle ; la similitude sert à la répétition qui court à travers elle. La ressemblance s’ordonne en modèle qu’elle est chargée de reconduire et faire reconnaître ; la similitude fait circuler le simulacre comme rapport indéfini et réversible du similaire au similaire. (FM, 61)

例えばこれは、単行本ヴァージョンで新たにプラスされた加筆部分だが、ここでフーコーは、きわめて重大な理論的枠組みを持ち出している。それが、「同一性」をめぐる二つの関係様式を区別するためのものである。そのひとつが《ressemblance》であり、もうひとつが《similitude》である。本稿では、豊崎光一の邦訳にならって、《ressemblance》のほうに日本語の「類似」という訳語を、《similitude》には「相似」という訳語をあてることにしよう。すると、このパラグラフの大意は以下になるだろう。

「マグリットは、類似から相似を切り離して、後者を前者に対立させているように思われる。類似には、一個の“母型”というものがある。すなわち、オリジナルとなる要素であって、それから取りだせるコピー、だんだん薄まってゆくコピーのすべてを、自己を出発点として順序付け、序列化するものだ。類似しているということは、規定し分類する、起源的な参

照基準を前提にしている。相似したものは、始まりも終わりもなくどちら向きにも踏破されるような系列、いかなる序列にも従わず、わずかな差異からわずかな差異へと広がってゆくような系列をなして展開される。類似はそれに君臨する表象＝再現に役立ち、相似はそれを貫いて走る反復に役立つ。類似はそれが連れ戻し再認識させることを任とするモデルに照らして秩序づけられ、相似は相似したものから相似したものへの、無際限かつ可逆的な関係として摸像（シミュラクル）を循環させる」。

このように単行本の段階では、《*ressemblance*》が「表象」という関係様式に帰属するのに対し、《*similitude*》のほうはそれと区別されて、「表象」よりむしろ「反復」に貢献するとされている。ところが、初出版の段階では、フーコーはまだこれら二つの名詞をほとんど同義語として使っていたのである。例えば、第三章の前半で、西洋絵画の二大原理を説明しているくだりでは、《*Le seconde principe pose l'équivalence entre le fait de la similitude et l'affirmation d'uu lien représentatif.*》（CDCH, p. 93）とされている。ここでは《*similitude*》という語は、オリジナルとその再現という「表象」のパラダイムに属する概念を指しているのである。

こうした《*ressemblance*》と《*similitude*》の理論的な分化は、たとえば、ピラミッドのような頂点を持つ、一神教的な価値体系の空間から、そうした特権的な「起源」あるいは「父」としての頂点を欠いたまま、近似した記号たちが無数に変奏しあっているような場、多神教的な価値体系の平面への転換である。そこはオリジナルなきコピーたち、つまり無際限かつ可逆的なシミュラクルばかりが循環するような世界なのだ。

それでは、このような非階層かつアナーキーな類似様式としての「相似」は、実際にどのようなものであるのか。フーコーがマグリットの絵画をめぐってあげている、「相似」の典型的な例を見てみよう。単行本になってから取り上げられた作品例に、マグリットに『再現』（*La représentation*, 1962）と題した絵がある。これは低い壁で囲われたテラスのような

場所から、サッカーの試合を遠景で描いた作品なのだが、画面左の壁の上には、欄干というか手すりのようなものが見えており、そのなかにも同じようなサッカーの試合の風景が、ただし縮尺されたサイズで描かれている。フーコーは、必ずしも右の大きな光景が左の小さな光景の原型である必要はないといい、その逆であってもよいという可能性を、このように指摘している。

「いったい何が何を“表象＝再現している”というのか。もともと図像の正確さは、何らかの原型、すなわち、唯一無二で、かつ外在的な至高の『母型』に向けられた、人差し指のように機能していたはずなのに、相似の系列は（相似が二つ存在すれば、系列が存在するには充分である）、この理念的であると同時に現実的でもある君主制を廃絶してしまう。以後は摸像が表面の上を走り抜けるのであり、その方向ときたらいつでも反転可能だ」（FM, 62-63）。したがって、単行本でのフーコーの視界においては、マグリットの絵画は起源を欠いた世界として映っており、そこでは起源はすでにつねに何か他のもののコピーでしかないのである。

## II

さて、本稿の後半では、このような概念様式の分化そのものに焦点を合わせることにしたい。というのも、フランス語の《*ressemblance*》と《*similitude*》という二つのタームを区別するというアイデアは、じつにマグリットが書簡の中でフーコーに示唆していたものだからである。画家は1966年5月23日付けのフーコー宛の書簡で、当時出版されたばかりのフーコーの『言葉と物』についての感想を記しているが、そのなかでマグリットは、同書では「これらの二つの言葉が区別されていない」と指摘していたのである（CDCH, 83）。

実際、『言葉と物』でのターミノロジーは、《*ressemblance*》と《*similitude*》の間に明確な区別を立てていない。つぎの一節は、17世紀の認識

論的な布置、エピステーメーが抱えていたとされる、主要な問題の定式化に関する同書からの引用であるが、そこではこれら二つのタームは同格的に並列されている。「物が部分的に重なり合い、混じり合い、もつれあった状態で与えられるのはなぜか、そこでは物の本質が混乱しているにもかかわらず、その秩序が目ざとい記憶にとって類似 (ressemblance)、漠然とした相似 (similitudes vagues)、暗示的な機会のかたちで透視されるほど十分眼につきやすいのはなぜか<sup>10)</sup>」。この一節が含まれているのは、ルネサンス後に登場した記号体系をめぐる、第三章「表象すること」の第五節「類似性の想像力」(l'imagination de la ressemblance) であり、フーコーによると、デカルト、マルブランシュ、スピノザたちの認識論的布置は、このような問いに沿いつつ、想像力が類似性と相互触発的に作用する形式を分析しようとするものであったとされている。

それゆえ、『言葉と物』の表象論の射程は、認識論史的な水準において、「古典主義時代」という歴史性を条件づけられているのだが、マグリット自身は、世界と画家と絵画という一般的な水準において、この二つのタームに区別を設けるべきだという提案を試みている。マグリットによれば、「私に思えるところでは、例えばグリーンピースはお互いの間に相似 (similitude) の関係を持っており、その関係は眼に見えるもの(色、かたち、寸法)だったり、それとともに、眼に見えないもの(中身、味、重さ)でもあります。偽物と本物などについても、話は同じです。『物』というのは、お互いの間に類似 (ressemblance) を持ちません。『物』は相似 (similitude) を持つか持たぬかのどちらかなのです」(CDCH, 83-84)。

注意しなければならないのは、ここでのマグリットによる二つの概念の区別が、単行本におけるフーコーによる先ほどの区別とはいささか違っているということだ。マグリットは、もともと自然界に存在する、よく似通った事物の関係を指して、《similitude》と呼んでいる。生物の生殖現象や、無機物の反復におけるそうした《similitude》は、マグリットにとっ

ては、絵画の領分ではない。絵画というのは、人間の独自の思考によってクリエイトされる世界であり、そのように作り出された類似関係だけが、《*ressemblance*》と呼んで区別されるべきなのである。

哲学者宛の同じ書簡の中で、「類似しているということは、思考だけの役目です。思考はそれが見たり聴いたり知ったりするところのものであることによって、類似するのであり、世界が思考に差し出すところのものに生成するのです」(CDCH, 84)と述べているマグリットにとっては、「類似」は精神の領域に属するものなのである。マグリットの絵画世界では、青空の雲が羽根を広げた鳥のかたち<sup>1)</sup>に似ていたり(有名な『大家族』)、積み重なった巨石がフランス語の単語に似ていたり(『会話術』の《*rêve*》)するわけだが、それらは可視的な思考、すなわち眼に見えるかたちでの絵画的思考、と呼んでもよいものだ。マグリットの思考は、それが見たり知ったりした、鳥のフォルムや《*rêve*》という文字に似ることによって、それらのイメージとなり、可視的な存在になる。つまり世界のどこにもない絵画作品に生成するのである。

以上のような「類似」(*ressemblance*)概念を軸にしたマグリット独自の世界観は、画家がブリュッセルのアカデミー・ピカールで、1959年12月11日に行った講演のなかにもすでに認められるであろう。「類似するということは、ひとつの働きであって、しかも、思考にのみ属する働きである。類似するということは、思考が自ら取り上げるものに生成することである。思考の本質的な働きとは、認識に生成することである。思考が誕生するというのは、認識を自ら取り上げることによって、つまり、直接的な認識になることによって、思考が自らを構成することである。類似は、直接的な認識を変更することなく、そうした認識へと生成する思考のことなのだ<sup>1)</sup>」。

また、この講演では、「相似」(*similitude*)というタームは「類似」と峻別され、ペジョラティブな評価の文脈で使用されている。例えば、古典



的な意味での「トロンプ・ルイユ」(だまし絵)の場合がそうである。マグリットによれば、「トロンプ・ルイユ」のような描写における相似は、貧困な思考様式に奉仕する絵画の技術の結果にすぎない。もちろん、現実をあるがままに模倣しようとする技術は、類似を実現する絵画でも必要ではあるが、類似の本質は技術的な精度の問題ではない。類似であるような思考にとって不可欠な契機は、むしろインスピレーションという出来事である。「日常的思考は思考様式に従属した思考である。インスピレーションは日常的ではない出来事であり、思考が類似になるためには絶対に欠かせないものである<sup>12)</sup>」。

その後もマグリットは、同じテーマに基づいたテキストを、リエージュで1960年7月に開いた展覧会のカタログや、ロンドンで1961年9月に開いた展覧会のカタログにも発表している。それらのヴァージョンには若干の異同はあるが、既成概念とは異質な思考としての「類似」というヴィジョンは共通していると言えよう。このようなシュルレアリスティック的視座からの「類似」概念をめぐる示唆は、フーコーに対しても画家の生前の1966年5月の書簡で告げられており、哲学者自身、1966年6月4日付けの画家宛書簡において、「あなたが類似と相似の差異について、それからこの差異と見えるものや見えないものとの関係についておっしゃっていることは、確かに、私には、ずっと先まで射程が通じているように思われます。ほとんど事物の根底までといていい……<sup>13)</sup>」と返信していた。

ところで、マグリット全集の編者アンドレ・ブラヴィエは、このフーコーの書簡に関して、「もっとも、われわれにはここでのフーコーが、マグリットの書いたことを十分に咀嚼できていなかったように思われるのだが……<sup>14)</sup>」と付言している。実際、翌年の1967年に画家が亡くなって、フーコーが最初のマグリット論を書いた段階では、この両概念、すなわち「類似」と「相似」を、なんらかの位相で区別するという認識論上の差異化は、まだフーコーのマグリット論に組み込まれていない。そうした概念形式上

の問題が、哲学者の言説を再編するのは、あくまで1973年の単行本の段階になってからなのである。

ただし、概念内容に関して言えば、その単行本の段階でも、マグリットの「類似」と「相似」の定義は、『これはパイプではない』には浸透していない。マグリットにおいては、いま見たように、芸術家の精神の領域に属する「類似」のほうに重心が置かれているが、それは「類似」が現実の事物間にある「相似」の関係を乗り越えた、超現実的な関係様式を指示するタームだからである。このマグリットの眼差しは、既存の思考体制への批判性という姿勢においては、「相似」の序列破壊性に重点を置くフーコーの単行本の定義と、決して異質なものではないとしても、厳密にターム自体の意味論的な位相とはいえば、必ずしもそのまま重なり合うものではない。それゆえ、概念内容という点で見ると、フーコーの単行本に導入された《similitude》の概念は、マグリット経由ではないということになる。

とすると、1968年に初出ヴァージョンが発表されたのち、73年に単行本が出版されるまでの5年間の過程で、フーコーの思考体系がシフトしたことになる。私見では、この理論的シフトは、ジル・ドゥルーズが1969年に相次いで出版した二冊の書物、『意味の論理学』と『差異と反復』を抜きにしては語れない。というのも、フーコーは、1970年秋にドゥルーズの書物に関して「劇場としての哲学」という興味深い書評を書いているからである。

この「劇場としての哲学」によれば、従来の哲学では、差異は概念の種的特性に分類されていて、種という概念からはみでることはない。いっぽうドゥルーズの思考は、差異を純粹な差異としてとらえ、哲学にとっての主題にしようとして企てている。フーコーは、ドゥルーズが『意味の論理学』に附録として再録した「プラトニズムの転倒」という論文にも言及しているが、そこで問題視されているプラトニズムというのは、いわば本質とし

でのアイデアと仮象としての感覚的・具体的な現象という二元論のことである。

では、なぜそうしたプラトニズムがなぜ問題なのか。プラトニズムにおいては、本質との忠実な対応関係を温存している仮象と、そうではない悪質な模倣、まがい物としてのシミュラクル、すなわち摸像とが区別されている。つまり、世界には良いコピーと悪いコピーがあるというのだ。この本質と仮象といった階層序列を揺り動かし、シミュラクルだけの世界、コピーのコピーでしかありえない模倣たちを到来させること、これが、ドゥルーズ的な意味での「プラトニズムの転倒」である。

以下は、プラトニズムを転倒して、悪しき偽者の仮象たちを招き入れよという、フーコーの挑発的な議論からの引用である。「戸口で模倣を試み、大声で騒ぎ立てているあの悪賢い連中全員にむかって、扉をあけてやろう。するとそのとき、仮象の洪水を呼び、仮象と本質の婚約を廃棄しながら門を入れてこようとするもの、それが出来事そのものである。[...] 偽りの同類 (faux-semblant) の虚偽性を揺さぶりつつ、摸像の同類性 (semblance) そのものが入ってくるのだ<sup>15)</sup>」。ここで興味深いことは、フーコーが「同一性」に近接した二種類の異質な様式のドゥルーズ的な区別を認め、理論的な水準でそれらをはっきりと理解しながらも、この書評のなかではそれを《ressemblance》と《similitude》という語彙体系ではなく、《ressemblance》と《semblance》という語彙体系として使い分けていることである。これは、同じ書評のなかのつぎの箇所にも妥当する。

Et, au coin du tableau, là où, en abscisse, le plus petit écart des quantités rejoint la plus petite variation qualitative, au point zéro, on a la ressemblance parfaite, l'exacte répétition. La répétition qui, dans le concept, n'était que la vibration impertinente de l'identique, devient dans la représentation le principe d'ordon-

nancement du semblable.<sup>16)</sup>

ドゥルーズ＝フーコー的な世界内の座標軸上では、量的な偏差が質の変化と合致する原点に位置付けられているのが、完璧な「類似」(ressemblance)、つまり正確に自己自身と重なり合う「反復」である。ところで、表象＝再現の作用においては、この「反復」という概念が、無秩序な「同類」(semblable)を序列化する原理になっているとされる。ということは、このように定義された「類似」と「同類」(le semblable)は、単行本のマグリット論における西洋絵画の二大原理についての議論で述べられる、「類似」と「相似」の対概念に対応していることになるだろう。すなわち、表象＝再現の序列原理に従うものとしての「類似」と、いかなる序列にも従わず、わずかな差異からわずかな差異へと広がってゆくような同類項としての「相似」である。

「存在とは、いつでも差異について語られるべきものである。それは差異の再来のことなのだ」というフーコー<sup>17)</sup>の存在論的認識は、しかしながら、たんに哲学的な領域だけにとどまるものではない。『反復と差異』について語るときにフーコーの視野に入り込んで来ているのは、「缶詰の缶、ばかげた事故、一連のコマーシャルの微笑からなる作品を持つ、ウォーホルの途方もなさ。あのしまりのない唇、あの歯、あのトマトソース、あの洗剤の衛生法が、口唇的かつ栄養学的等価性を持つということ」<sup>18)</sup>という同時代的な映像環境、すなわちアンディ・ウォーホルの同時代の作品群である。

ウォーホルは、1960年までは広告やイラストレーションの分野で仕事をしてきたが、1962年にマリリン・モンローの肖像やコカ・コーラの瓶を反復並列させたシルクスクリーンを発表して注目を集めた。しばしばこうしたウォーホルの「ポップ・アート」は、美術史的には1940年代後半から50年代にかけてニューヨークで爛熟した抽象表現主義へのアンチ・テーゼと

して説明されている。抽象表現主義の超越的な精神主義に対して、ポップ・アートは日常的なマス・メディアの大衆性を前面に出したわけであり、その分岐点を構成しているのが、R.ラウシェンバーグやJ.ジョーンズたちの仕事であった。

同じ「ポップ・アート」のなかでも、例えばR.リキテンスタインが、アメリカン・コミックの画像を印刷の網目ごと拡大するといった手法によって、大衆的イメージの前景化を企てたのに対し、華やかで明るく、ときとして虚無的な資本主義社会のアイコンを選んで、感情移入を排した無機的な複製の増殖として展開するウォーホルの手法においては、なるほど生と死は等しく平板であり、世界はどこにいても隆起や陥没を欠いているように見える。だが、「劇場としての哲学」には、フーコーが何よりもウォーホルの画面における「差異」を注視していることがわかる、つぎのような一節が語られている。「だがこの際限なき単調さを真正面からじっと眺めているとき、不意に天啓のごとくひらめくものは、多様性そのものである。[...] 突然、それまであたりを覆っていた等価的惰性を背景として、出来事が縞模様のごとく闇を引き裂く。すると厚みのないあの缶詰、あの奇態な顔をめぐって、永遠の幻影 (le fantasme éternel) がそれこそ自分自身だと口にする<sup>19)</sup>」。

実際、ウォーホル的なイメージは、同一性に閉じ込められた単なる反復ではなく、微妙な色彩の変化や、印刷時の位置のずれといった、諸々の「差異」を伴っている。そのヴァリエーションのなかから発生するモアレのごとき強度は、印象派のモネが光の推移を定着しようとした、数十点にも及ぶルーアンの大聖堂の連作にすら通じるところがあるだろう。こうしたウォーホルへの眼差しは、「劇場としての哲学」だけではない。1969年に執筆されたもう一本のドゥルーズ論、「アリアドネは縊死した」においても、ニーチェ、マラルメとならんで、音楽の分野ではアントン・ウェーベルン、絵画の分野では、「ロスコの分割、ノーランの溝、ウォーホルの

変移された反復」が例に挙げられている。「それはわれわれの世界の歴史的な断絶のすべてを告知しているのだ」というのがフーコーの主張であり、そのドゥルーズ論における「今日の差異を考えること、差異の差異として今日を考えること」というテーマは、4年後にマグリット論の単行本の末尾に加筆される、有名なキャンベル・スープの缶についての叙述のなかにも残響しているのではあるまいか。

広い意味において、このような「同一性」にたいする「差異」の思想は、戦後の現代思想や現代美術の領域で顕在化してきた、西洋文化そのものの「自己同一性」にたいする問いかけとして捉えることが可能である。根拠づけられていたはずの起源や、つねに自らと寸分無く重なり合うオリジナルな一者といったものにたいする疑義は、たとえばすでにヴァルター・ベンヤミンの《複製技術時代の芸術》などにおける「アウラ」の議論にも読み取ることのできる問いであるが、この写真・映画論をフランス語に訳したクロソウスキーこそ、パタイユ、フーコー、ドゥルーズ、デリダ、リオタールたちによる、現代フランス思想の「ニーチェ・ルネサンス」において震源地となったニーチェ研究者にほかならない。

「シミュラクル」の思想家とも言うべきこのクロソウスキー以外にも、起源の同一性をめぐる問題意識は、文学理論の分野ではロラン・バルトによって有名な「作者の死」という視点から表明されているし、現代哲学の領域ではジャック・デリダによる「差延」の主題から出発して、じつに多彩な展開を見せている。フーコーにしても、画家に献呈した『レーモン・ルーセル』ばかりでなく、すでに『狂気の歴史』のような著作を通じて、近代的理性の同一性に対する差異としての非理性をめぐる思考を始動させていたと言えよう。

そうした思想的文脈のなかで見たとき、フーコーとマグリットの精妙な近接性＝遠隔性が、あらためてまざまざと浮かび上がってくるように思われる。フーコーが自らのマグリット論のタイトルにそのまま採用した

《Ceci n'est pas une pipe》という言表こそ、その関係=非関係の露呈されている現場である。フーコーは、雑誌論文でも著書でも、一貫してこの言表から引用符をはずしている。ということは、フーコーのテキストが名乗っているタイトルは、マグリットの作品名を引用の形式で指示しているわけではなく、端的に自らのテキストを指差しつつ、「この言説はパイプではない」と語っていることになるだろう。これはマグリットの『これはパイプではない』です、いやこの書物は『これはパイプではない』であると述べているタイトルはパイプではないのです、と無限に言いなおし続ける教師を包むのは、もはやあの生徒たちの哄笑ばかりである。

#### 注

- 1) 本稿では、原則として、以下のフーコーのマグリット論のテキストを参照し、引用に際してはそれぞれの略記号と頁数を表記している。  
CDCH: 《Ceci n'est pas une pipe》, Cahiers du chemin, No. 2, janvier 1968, p. 79-105.  
FM: *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, coll. "Scholies", 1973.
- 2) Michel Foucault, 《La prose d'Actéon》, *La Nouvelle Revue Française*, No. 135, mars 1964.
- 3) Dominique Chateau, 《De la ressemblance : un dialogue Foucault-Magritte》, dans *L'Image : Deleuze, Foucault, Lyotard*, coordination scientifique par Thierry Lenain, J. Vrin, 1998, p. 95-108.
- 4) Gilles Deleuze, *Foucault*, Minuit, p. 120, 1986
- 5) Scott Durham, *Phantom Communities : The Simulacrum and the Limits of Postmodernism*, Stanford University Press, p. 26-44, 1998.
- 6) 本稿では伝記的なアプローチ、あるいは精神分析的なアプローチをくりひろげることが目的ではないと断った上で、困惑し興奮した教師の頭上に、その熱気がパイプとなって浮かび、教室は爆笑に包まれるという、この荒唐無稽かつアイロニカルなシーンに、もし伝記的注釈の付箋を貼りつけるなら、そこには少年時代にフーコーが通学していたポワチエの聖スタニスラス中学校の歴史の教師、ド・モンサベール神父の授業のことがメモされうるだろう。研究者ディディエ・エリボンによるフーコー伝に、この興奮しやすい教師の挿話が、卒業生の文集から紹介されている（『ミシェル・フーコー伝』田村淑訳、新潮社、1991年、

25 - 26頁)。

- 7) Stéphane Mallarmé, 《Tombeau》, *Œuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1998, p. 39.
- 8) James Harkness, 《Notes》, *This is not a Pipe*, translated by J. Harkness, University of California Press, 1983, p. 60. 豊崎光一, 「訳注」, 『これはパイプではない』豊崎光一訳, 哲学書房, 1986年, 124頁。
- 9) Foucault, 《Le Mallarmé de J.-P. Richard》, *Annales*, sept.-oct. 1964. 引用はつぎの出典から。Foucault, *Dits et écrits, I*, Gallimard, 1994, p. 431.
- 10) Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, p. 84.
- 11) René Magritte, *Écrits complets*, édition établie et annotée par André Blavier, Flammarion, 2001, p. 493.
- 12) *Op. cit.*, p. 495.
- 13) *Op. cit.*, p. 521.
- 14) *Ibid.*
- 15) Foucault, *Dits et écrits, II*, Gallimard, 1994, p. 77.
- 16) Foucault, *ibid.*, p. 88-89.
- 17) Foucault, *ibid.*, p. 96.
- 18) Foucault, *Dits et écrits, III*, Gallimard, 1994, p. 420-421.
- 19) *Op. cit.*, p. 421.