

ルソーと肖像画の身体・試論

佐藤 淳二

いかなる実在にもその原因があるとわれわれは考える。そう考える「私」は、考える以上は実在していることを疑えない。従って、「私」には生物的な原因として父と母がいたのだ。ところで、肖像画の場合はどうか。肖像画が実在している以上、その原因となる動作主（作者＝画家、もちろん現代風にコンピューターや人工知能でも本質的には同じ）が間違いなく実在する。しかし、その肖像画に描かれている人物が実在したかどうかとなると、話は全く別である。ペガサスつまり翼ある馬は、権威ある数多の文献によって言及され、その絵は多くの巨匠たちの権威ある手によって描かれているが、だからといってペガサスが実在したと主張すると、さんざんな目に遭うだろう。とはいえ、文化の領域では、それを単に誤謬といって嘲笑って済ますことはできない。虚構を駆使して幻想を創り出す芸術一般においては、この種の誤謬が常に機能しているし、大がかりで共同的な幻想ともいえる政治や国家の問題、あるいはおよそ言語の領域すべてにおいて、さらには自己というアイデンティティー形成に欠かせない幻想や夢、無意識の領域において、いわば「存在論的誤謬推理」の効果は絶大であり、不可欠であるとさえ言いうる。それならいっそのことペガサスも「実在」していることにすとか（「実在」という観念を拡張する）、ペガサスのいるような世界を複数認めてしまう（あるいは、ペガサスの絵は、ペガサスが「本当に」実在するような世界の「しるし」「表徴」であるとする考え方¹）というような途方もないところに話は発展していこう。哲学の歴史はそもそもの初めから、このような途方もなさに取り憑かれてきたのだ。

ところで、17 から 18 世紀のヨーロッパは、この種の話題が形而上学や弁論論の枠から溢れ出し、現実社会の問題を襲うようになった時代だといえよう。ホップズやロック、あるいはヒュームやディドロにおいてそうであるように、ジャン＝ジャック・ルソーの作品と思想においてもまた、それが顕著に見られることをこれから確認していきたい。ルソーを注意深く読んでいる読者なら、『新エロイズ』の所謂「第2序文」対話形式の序文において、

¹ ここでは大雑把な書き方をしているが、遙かに厳密な議論については、言うまでもなく塩川徹也、『虹と表徴』、岩波書店、1993。とくにそのⅡ「虹と秘蹟 記号から表徴へ」参照。

この書簡小説が「肖像画（ポルトレ）」なのか、それとも「活写画（タブロー）」なのかが冒頭から問題となっていたことを想起するだろう。確かにここで、「ポルトレ」はオリジナルを想定したコピーであり、「タブロー」は構成されたアレゴリーないし徹底したフィクションであり、上で述べた存在論的な問題系そのものに関わる問題が提起されていることは間違いない。しかし、このことはすでによく知られている²。だが、ルソーの直面していた問題は、コピーとオリジナルの現前／不在の戯れだけだろうか？ むしろ、オリジナルと無縁なコピー（オリジナルがこれまでもなかったし、これからはないかもしれないような「コピー」）こそが主要な問題であって、それはシミュラクルの問いと呼んでよいものではないだろうか。この問いは、自伝を含めてのルソーの全作品に及ぶと思われるが、そのうち二つの場合に絞って考えてみたい。一つは、『社会契約論』第一編第二章「最初の社会について」における父権性国家説への批判のくだりであり、他方は、戯曲『ナルシス』とそれへの『序文』である。この二つ（ないし三つ）のテキストは、いずれも根本的な取り違えを主題としている。物語は、それぞれ「王」と「父」とを取り違える（あるいはその逆）ことで成立する。すなわち、一方で、家父長制国家起源論を批判する『社会契約論』があり、他方で、男性が自分の肖像画を女性と見誤る錯視を劇に仕立てる『ナルシス』がある。後者はさらに、その劇作品を補完・補足する序文が付されて、文化の錯覚と自己認識への覚醒が語られるのである。このように、この二つの作品とその付加物を、ひとまず急ぎ足で特徴付けることができる。これらの論点について逐一本格的に論じる紙幅はないものの、せめて分析の端緒だけでも探ることにしたい。

1. 「これは私の父である」

何らかの事情で家族に捨てられた子供がいたとして、さらにその子に実の父親が誰かを教えてくれる権威ある他人もいなかったとしたら、父親の権威なるものが子に及ぶことはないと考えるのが合理的だろう。だから、もしもオイディプスが、運命の三叉路で出会った男性をこれは私の父である」ある

² ポール・ド・マン、『読書のアレゴリー』参照。ド・マンの議論から脱出するための補助線として引かれるべきは、ルイ・マランの議論であろう（以下の考察ではマランの数多い著作のうちでも特に次のものが常に参照されている。Cf. Louis Marin, *La critique du discours*, Minuit, 1975, Id., *Le Portrait du roi*, Minuit, 1981, Id., *Des pouvoirs de l'image: Gloses*, Seuil, 1993, Id., *De la représentation*, Gallimard/Seuil, 1994, Id., *Politiques de la représentation*, Kimé, 2005）。

いはせめて「これは(ライオス)王である」と考える事ができたなら、悲劇は少なくともあのような形では起きなかったかもしれない。呪われて捨てられたオイディプスの出自は秘せられ、彼は自分の父についての「権威による認識」を奪われていたのだ³。このようなオイディプスは、血縁に基づく世襲すなわち王国の連続の秩序を根底から揺るがしかねない。だから、王の肖像画を見て、「これは王である」と臣民の誰もが直ちに判断することは、王国にとって政治的に重大な意味を持つ。確かに、「表象は政治的である」(L. マラン)と、断言していいだろう。

それ故に、17世紀以降の近代政治思想の歴史では、「これは父である」と「これは王である」という二つの言表の結びつきは、「権威」の問題というよりも、権力ないし権力の起源の問題という別の光の下に現れたのである。政治思想史のどのような教科書にも恐らくは書いてあるだろうことだが、ホッブズは、父親の権威を国王権力の起源とする説明を拒否した(『市民論』および『リヴァイアサン』)。確かに、父親が子供に対して権威を持つことと、国王が権力を持つことを類似や比喻の関係で結びつけることは論理的な飛躍をはらむ。しかし、政治イデオロギーの世界では、誤謬推理であれ誤読誤訳であれ、とにかく説得力を持つ議論が人々に喜ばれ、支持されて実際の(強制)力を獲得する。実際に、フィルマーの『パトリアーカ』は、国王権力を父親の子供に対する権威から説明した。言うまでもなく、このフィルマー卿の議論に徹底して反論を加えたのが、政治理論書の古典中の古典であるジョン・ロック『統治二論』とりわけその第一論文であった⁴。ロックが、王権神授・長子相続・家父長権に立脚して王権を擁護すなわちその正統性を「自然」で「当然」なものとして絶対化したロバート・フィルマーに、第一論文全体で一つ一つの論拠を潰すように批判を展開した理由は、明らかだろう。フィルマーの所説は、「生まれながらの平等」という近代自然権の基礎を否定するからである。だから、この論争の射程範囲は広い。幸いなことに、現代人の大部分は、生まれながらに人間が平等であること、少なくとも生まれながら奴隷であることはない、という事態を当然のこととして享受しているために、このロックの批判の重大さを実感するのは確かに難しい。しかし、完全な「生まれながらの平等」が実現しているのか、あるいは徹底した「平等」とは何かまで突き詰めるとなると、現代でも間違いなく種々の厄介な問題が持ち上がるはずなのだ。たとえば人間は、未熟な状態で生まれて、一人

³ 塩川, 前掲書, p. 169 以下を参照。

⁴ ジョン・ロック, 『完訳統治二論』, 岩波文庫, 2010 (加藤節訳)。

きりでは生き残ることが絶対に出来ないという存在である以上、誰もがその命を誰かしらに負うという根源的な負債（フロイトのいう「寄る辺なき」）を背負う。だから、親のいうことは聞かねばならないし、親に子供が服従するのは当然だ、そうフィルムラーの現代版ともいえる論者たちは説くかもしれない。これに対して、ホブズからロック（そしてルソー）の答えは明快だ。なるほど子供は親に負債があるし、幼い間は親のいう通りにしないと生きていくのは難しいから服従も仕方ないが、しかし、だからといって子供が未来永劫いつまでも親に服従するという事は帰結しない。子供は、一定の年齢に到達するなどして成人することで、親に負債を返し、自らの所有権（ないし固有権）と人格とを十全に手に入れる⁵。ロックによって、権利問題として、家族のあり方（父の権威）から国家の正統性（国王の権力）を導く説は厳しく排除されたといえよう。しかしながら、事実問題としては、ロックとて、家長とその大規模化である共同体の長のような存在から国家が発生した場合もあるだろうことは認めている⁶。

さて、ホブズからロックに至る論争の前史（家父長制を論拠とする絶対王政擁護説との論争）を踏まえた上で、ルソーは、『社会契約論』第一編第二章「最初の社会について」で次のように述べている。

あらゆる社会の中で最も古く、かつ唯一つ自然に生まれた社会は、家族社会である。ではあるがやはり、子供たちが父親と結びついた状態に留まるのは、生存のために父親が必要である期間に限ってのことである。この必要が絶えるなら、生まれつきの結び目はほぐれて消える。子供たちは、父親に対しての服従を免除され、父親は父親で子供たちへの保護配慮を免除されるので、双方とも平等に、独立不羈へと復帰することになる。子供らと父親が、結び付けられたままにいるというなら、それは生まれつきのものというより、意識的にそうし

⁵ ロック、前掲書、「後編 政治的統治について」第六章「父親の権力について」74節（「…父親は、息子の固有権（プロパティ）や行動に対する統治権をもつことはないのである」）p. 378 参照。なお、「固有権」については、訳者の加藤節による解説（文庫 p. 607 以下）を参照。ただし、ロックの所有と人称の問題の構えが、加藤教授の主張である「神学的パラダイム」に包摂されるのか、筆者には疑問なきにしもあらず、である。これは分析哲学や「所有的個人主義」論争に開かれたものとして考えるべき点ではないだろうか。一ノ瀬正樹、『人格知識論の生成 ジョン・ロックの瞬間』、東京大学出版会、1997、とりわけ第8章と第9章、さらにはロックからルソーを経てマルクスそしてデリダまでを展望した、Étienne Balibar, *La Proposition de l'égaliberté*, PUF, 2010, ch.2 を参照されたい。さらには、所有と人格を軸にして子供と成人（後見人を必要としない人）という「啓蒙」的な主題を考えることも可能かもしれない。

⁶ ジョン・ロック、『統治二論』、第2編第6章参照。

ているのであり、こうなると家族それ自体が、取り決めによってのみ維持されるのである⁷。

表面的には、ロックの主張の単純な繰り返しに見えるかもしれない（ルソー以外のテキストとの関係、いわば「外的な」間テキスト性）。さらには、『社会契約論』の「ジュネーヴ草稿」の第五章「社会的結ばれについての誤った観念」（P24r^o）⁸という重要な断片の一部として読まれるべき一節だろう（ルソー自身のテキストとの関係で、こちらは「内的な」間テキスト性）。ここでは、ルソー自身による諸テキストとのより広い内的相関という観点から、この一節を見てみよう。ここに書かれていることは、親子の自然的な平等性、自然権的な「生まれながらの平等」を大きく踏み越えているように見える。つまり、父親と子供の関係は、子供が自力で生き延びる能力を得た時点で、自然の平面においては一度解消するのだ。その後、あるいは同時に、何らかの協約・取り決めがあって初めて家族は存続しうる。逆にもしも、そのような協約が成立しないなら、家族は解消してしまうだろう。では、協約という観念それ自体が歴史的に発生する前はどうかだったのか？ どう考えても、自然状態では、家族は必ず解消するしかない。少なくともホッブズ、ロックの自然権、生まれながらの平等をラディカルに推し進めれば、家族は解消の危機に常に晒されるはずである。ルソーの論理では、当然そういうことになる。言うまでもなく、この主張はルソーにおいて一貫している。『不平等起源論』第一部における「自然状態」論とりわけその中でも議論の多い家族不在の主張は、その何よりも明瞭な言明に他ならないからだ⁹。

話を急ごう。要するに、ルソーは、ロックより遙かに徹底した平等権を子供たちに対して、理論的に確保したが、しかし、ここでルソー自身の実存にも跳ね返るような理論的な突出が出現することになる。また、平等性の確保という理論的論理的な要請を推し進めるあまり、家族を無化してしまったことは、ルソーによる「捨て子」というスキャンダルと無関係に考えることも難しくなる。さらに、成人した子供が父親の権威を認め続けるということは、

⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social, Œuvres complètes de J.-J. Rousseau*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, Gallimard, 1959-1995, p. 352.

⁸ Cf. *Du contrat social ou essai sur la forme de la république (Manuscrit de Genève)*, éd. B. Bachofen, B. Bernardi, G. Olivo, J. Vrin, 2012, p. 59sq. 言うまでもなく、前注のプレイヤーード版とともに『社会契約論』書名中の« contract » はルソーの綴りママ(*sic*)である。

⁹ Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité, Œuvres complètes de J.-J. Rousseau*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, Gallimard, 1959-1995, p. 158.

とりもなおさず父親の財産などの固有性を尊重することであり、そこには当然ながら、近親相姦の禁止という「法」が含意されるのである。これがもしすべて「社会状態」に属するとするならば、当然ながら「自然状態」では近親相姦は禁止されない。この自然と文明を分離する境界とレヴィ=ストロースが教える「法」は、ルソーの自然状態では無効である。「アンチ・オイディプス」としてのルソーの自然状態か？ ともかくも、近親相姦への誘惑と不安、その語られざる（しかし言表に明瞭に含意されている）抑圧がここに見いだせるだろう¹⁰。この抑圧によって正面から正視されることのなくなった空白に、他のすべての表象がその代理となって語りかけ、形をとるとしたらどうであろうか？ 表象作用それ自体は表象されない、形をもたないとしたら、ルソーの場合、このような近親相姦の誘惑とその禁止、さらには性差への不安ないし不安定こそが、表象されないままに表象を生み出し続けるのではないだろうか？

少なくとも、次のように問題を考えよう。家父長制国家起源論への反論は、ルソーにおいてその最も徹底した論理的帰結を得たが、それは自然状態における家族の自発的解消、自発的死を含意するものであった。これは言い換えれば、自然的な家族と社会的な家族（協約以降、近親相姦の禁止の「法」設立以降の家族）の間に切断が持ち込まれることで、家族を自然と社会の二つの平面に分離しつつ重ねる理論装置が導入されたということである¹¹。

そこで、個人の欲望を描く文学作品（自伝を含む）と社会の欲望・情念を描く政治理論・歴史理論というルソーの思想的営為と作品にも、同様な二重化・複数化を見ることはできないかということになる。「自然状態」と「社会状態」はもちろんだが、ルソーの作品すべてに対する「自伝」、「ジャン=ジャック」に対する「ルソー」（『対話』を想起されたい）という二重化の軌跡を辿ることも可能かもしれない。その手がかりとして、倒錯した個人の欲望を描いた喜劇と、倒錯した社会の欲望を批判する文明史家のその「序

¹⁰ この問題については、これ以上述べる必要はいまのところない（Cf. G. Benrekassa, « Loi naturelle et loi civile : l'idéologie et la prohibition de l'inceste », *Le Concentrique et l'excentrique : marges des Lumières*, Payot, 1980, ch. 6）。更にJ.スタロバンスキー、J.デリダ、J.-L.フランドランの古典的な著作を参照。

¹¹ Cf. Anne Morvan, « Pouvoir paternel et pouvoir politique : réfutation d'une analogie », in *Du contract social (Manuscrit de Genève)*, l'édition déjà citée, p. 173. 家族を生産の自然的領域と私有財産保証の社会的法=権利的領域の二重性において捉えることを、ルソーが『社会契約論』の「ジュネーヴ草稿」において着想したというモルヴァンの主張に、筆者も賛成したい。高さでも深さでもなく、表面において複雑化する諸次元にこそ、ルソー政治理論の鍵があるであろう。

文』という、奇妙な二重化を見てみよう。個人の欲望と社会の欲望が、まるで両性具有の可能性を探るようにして、一つの書物として公表された『ナルシス』という作品に触れておきたい。

2. 「これは私の身体である」

劇作『ナルシス』は、ルソーの若書きである¹²。ナルシシズムに関する膨大な研究の蓄積に比べれば、この作品がルソー研究の大きな関心を引いてきたとはいえない¹³。そして我々としては、この「作品」とその作者の「署名」ともいえる「序文」とは切り離し得ないものと考えて¹⁴。作品と署名とは、ちょうど個人の欲望と社会の欲望がそうであるように、同じ表面でありながら重なりつつずれる二つの次元を形成する。そして、『ナルシス』を初めとしてルソーの諸作品には、この多重化した表面の問題が繰り返し現れる。

A) 肖像画とオリジナルの不在・現前

作品『ナルシス』は、『告白』でルソー自身が物語るように、ドーボンヌなる山師めいた人物が、ジャン＝ジャックには才能もなく将来性もないとの判定を下し、それをヴァラン夫人に告げたというエピソードから生まれている。作品の起源については、すでにルイ・マランが見事な分析を行っている。マランの示すところを、細部をカットして次に要約しておく。マランによれば、他人の視線が自分を無能者、何らの作品も生み出せない者と判断する以上、自分の内面から作品を表に出さねばならないし、このような創作をしたという事実は、たとえ出来損ないの作品であれ、告白しておかなければならない。そうでなくては、自分が全く異なる存在として他者の視線には捉えられるということ、この嘘がまず告発されることができない。更に第二に、そ

¹² 『ナルシス』は、『学問芸術論』に引き続き論争を繋ぐ重要な環となる「序文」を付されて1753年に出版された。劇本体の執筆時期は、その「序文」の嘘（動機はさしあたり問わない）を修正する『告白』によれば、1732年頃、ルソー20歳の頃とされる（Rousseau, *Les Confessions, Œuvres complètes de J.-J. Rousseau*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » t. I, Gallimard, 1959-1995, p. 120）。

¹³ 研究史の概観については、Slatkine-Champion 版新『ルソー全集』第一六巻所収の M.-E. Plangol-Déval による解説と書誌を見られたい。

¹⁴ もちろん、劇『ナルシス』を何らかの文学史的目的から切り離して論じる立場（マリヴォーの影響を見たいなどの様々な目的を持った読解の立場）を排除するわけではないが、それは思想家ルソーの解釈を目指す立場とは異なると考える。その意味で、文学史家 H. Coulet 編『ナルシス』の版は考察の対象としない（Cf. *Narcisse ou l'amant de lui-même*, éd. H. Coulet, Desjonquères, 2008）。

のような誤った視線を蒙っている自分を、ルソー自身が承知していること、これも周囲に伝えねばならない。最後に、このような重層的な視線の交差ないし回路は、一種の劇的な構造を構成すること、この重要な一時が誰にも知られずに終わってしまいかねない。他者の視線から生じる自我の孤独は、こうして自伝という自己演出された「劇」において、作品テキストでもその作品を語る自伝テキストでも、何重にも克服が試みられるのである。他人から自分の肖像画と他人に見えるものは、実は偽物であり、変造され、顔を壊され、差し替えられている。肖像画にオリジナル（モデルとなった人物）の痕跡を探し求めることは致し方ないことだが、しかし、このドーボンヌの描いた肖像画が示すのは、ジャン＝ジャックではない¹⁵。ジャン＝ジャックに見えるもの、それは取り違えられた身体に他ならない。マランの指摘は、結局、劇作『ナルシス』の創作にこめられたルソーの意図を、「これは私の身体ではない」という命題に要約するものと、読み替えることができるだろう。

B) 肖像画とオリジナルの代理

そこで、一幕の劇『ナルシス』の内部における身体の違いをわれわれとしても読むことが可能となるだろう。鏡ばかりみている自惚れ男のヴァレールは、アンジェリックとの結婚に煮え切らない。妹のリュサンドは、侍女のマルトンと謀って、兄を女性に見立てた偽の肖像画を兄の部屋に置く。この絵をみたヴァレールは、自分の肖像だと気づかずに、ただちに恋に落ちてしまい、肖像画のモデルの「女性」を探し求める。最後に、これが自分の肖像画であることを知らされたときに、ヴァレールは恥じ入り、己の過ちを悔いて、アンジェリックとの結婚を心から受け入れる。

自分に恋する者＝ナルシスたる主人公ヴァレールについて、いくつかの点を指摘しておこう。まず、女装した自分の肖像画をまだ見ていないヴァレールの登場の場面（第三場）で、彼は、オペラ『アティス』（キノー脚本、リュリ作曲、初演 1676 年）から、アティスのアリア（第一幕第六場）を歌いながら登場する。それにしても、登場の瞬間に、なぜ『アティス』なのだろうか。『ナルシス』が書かれたという 1732 年、あるいは上演された 1753 年、

¹⁵ 以上については、L.Marin, *Des pouvoirs de l'image : Gloses*, Seuil, 1993, « L'image travestie », pp. 40-63 を参照されたい。ここでは、『告白』のドーボンヌの介入についてのマランの繊細で深い分析 —— ドーボンヌが代官の妻に言い寄って追放されるという挿話と、その左右反転の鏡像としての自分に恋する者の劇『ナルシス』、さらにはヴァレールの自己エロス化や近親相姦欲望など、微細に渡る分析 —— には、遺憾ながら立ち入ることができない。

いずれかにこのオペラが上演され、それをヴァレールが口ずさんだ、引用した、という事であろうか¹⁶？ あるいは、この台詞（「ヴァレール：サンガリード、この日はそなたにとって大いなる日である」）が婚礼の日を告げる歌の一節であるからか？ 確定した答えは難しい。だが少なくとも、アティスの神話上の素性と、その宴の血腥さを知る者は、いかにもバロック・オペラ風に改作されたキノの台本の背後に、実に奇怪な神話（「東洋的な、怪奇な物語¹⁷」）を透かして見ることになる¹⁸。そして、ヴァレールの女装肖像画は、運命の宴に向かうアティスのアリアのすぐ後に登場するのだ。去勢と近親相姦の渦巻く怪奇な神話を引用ないし参照指示した後に。

作品としての『ナルシス』について、より重要な点の一つだけ指摘して、それとの関連で「序文」を最後に見ておこう。この芝居の主題はヴァレールの「改心」にあるが、ヴァレールにいったい何が起きたのかについては、曖昧なままだ。ヴァレールとはどのような男か？ アンジェリックとの結婚に煮え切らない態度をとっていたのに、女装した自分の肖像画には惚れ込んでしまうような男である。しかも、肖像画にはオリジナルのモデルが実在すると思ひ込む、存在論的な踏み外し・誤謬推理にすぐさまはまりこみ、そこから抜けられなくなる（＝盲目の恋に落ちる）ような粗忽者である。さて、演劇の主眼は、そのような彼が、最後に「真実」を認識するところにある。ヴ

¹⁶ リュリのオペラがルソーの当時では、夢想的でしかも大仰な破局を抱える古臭いものであったこと、またその議論で『アティス』が引き合いに出されることなどを考えると、音楽理論家ルソーという見地から解釈されねばならない。これは『新エロイズ』におけるオペラ評価などと絡み複雑になる。なお、当時の『アティス』の評価については、C. Kinzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau, Minerve*, 1991-2006, p. 215sq. が示唆的である。ついでながら、『アティス』は、18世紀当時の評価はさておき、1987年のリュリ没後300年記念演奏として、古楽の巨匠ウィリアム・クリスティの指揮のもと見事に蘇った（録音もあるので「蘇っている」）。現代の古楽ブームは、意想外なまでに、ルソーやディドロが接していた音楽環境を現代に疑似的に復元する効果があることは、銘記しておきたい。

¹⁷ 呉茂一、『ギリシア神話』、新潮社、1969-84, p. 190。

¹⁸ 神話ヴァージョンの要点だけ記す。アティスの出自は、両性具有のキュベレーに遡る。キュベレーを女性化するために神々はその男根を切り落とし、地中に埋めた。そこからアマンド（「扁桃腺」の扁桃）の木が生え、娘がこの実を懐中に入れた。ところがそのため娘は懐妊し、生まれた子供がアティスであった。この後、怪奇物語らしく筋は輻輳するが、ともあれ、アティスは母というか祖母というべきか、ともあれ年上の女神キュベレーに愛される。しかし、アティスは女神を裏切り、国王の娘と結婚する。その華燭の宴に、キュベレーは突如現れ、それに錯乱したアティスは、自分の男根を切り落とし、宴にいる人々も切りつけたりと派手な破局を迎える。

ヴァレールは、恋い焦がれていた肖像画のモデルが、自分自身であることを最後に知る。

ヴァレール：ああ、こうして見えてくるのはいったい何だ？

マルトン：事の次第は明らかじゃありませんこと？ 肖像画をよくご覧くださいませ、ほら、それでそのオリジナルはあなた様ですわ¹⁹。

肖像画＝コピーとそのモデル＝オリジナルとが同時に現前する。この女性の身体は私のものに他ならない、彼の言いたかったことは、「これは私の身体である」だろう。ここで、ヴァレールは、それまでの欲望、いてもたってもいられずに肖像画のモデルを探し出そうとする欲望と憧れをあつさり諦める。ここで一挙に、あれほど激しかった彼の情念も、完全に治癒する。ヴァレールは、いわば彼の欲望を放棄してはじめて、アンジェリックとの結婚に同意するのである。この一種の「去勢」ともいえる改心の場面では、いったい何が起きたのだろうか。自分の欲望の原因は、この肖像画の女性でもなく、そのモデルである男性（である私）でもない。「これは私の身体である」と指さされる何かは、人間であれば、男性か女性かそのどちらかとして見えるかもしれないが、その身体としていわば現象する本体すなわち「人間」そのものは、男性でも女性でもない。「人間」という概念それ自体に性差はない。ヴァレールは、不意にこの身体そのもの——彼の欲望の真の原因である性差の不在——と出会い、その出会いを人々に目撃されてしまうことで、原因もろとも欲望を喪失したのだ。自己認識は、そのような「去勢」にも似た苦痛と諦めを孕んでいるのであろう。

C) ゲームを終わらせるために

ここで、われわれはルソーの『ナルシス』への「序文」に送り返される。『学問芸術論』以来、ルソーは、知的欲望にせよ、およそ過剰な欲望のあり方を批判し、「序文」でも、同じ主張を繰り返したことは広く知られている。自身の展開するこのような社会批判・文化批判と、彼が劇作を発表することに矛盾はないとルソーは考える。なぜなら、今すでに文化という否定性を被っている同時代の人々に、それ以上の否定を加えないようにすること、そのために囿となるような、しかしできるだけ無害な作品を与えて、時間を稼ぐこと、それが彼の否定的な狙いだからである。『エミール』において、子供

¹⁹ Rousseau, *Narcisse, Œuvres complètes de J.-J. Rousseau*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » t. II, p. 1016.

の自然な成長プロセスに余計なことを加えない教育が推奨され、それが「否定的教育」と呼ばれるのと同様に、ここでのルソーは文化への関わりを「否定的」に描き出す。

そればかりではない。『ナルシス』への「序文」でルソーが言いたかったのは、後に『ダランベールへの手紙』で演劇について彼が語ることに、本質的には同じなのである。演劇が国民性・ネーションの絆となるとか、習俗を改良するとか、それらの主張は、すでに墮落した国家でしか妥当しない。そのような墮落にあっては、『学問芸術論』とその後の論争が示すように、文化とはおよそ真善美に関わるというよりも、統治の技法として機能するに過ぎない。秩序を維持するために人々の時間を自発的に潰させること、これが文化の意味ならば、それは遊戯であり無害なゲームかもしれない（言うまでもなく、それが必要の無いジュネーヴにとっては、そのようなゲームは百害あって一利なし、となる）。様々な社会（「クララン」、ジュネーヴ、コルシカ、パリ etc.）があるように、それぞれの社会・集団には異なった統治とゲームとしての文化があり、ルソーはやがてその処方箋を書いていくことになる。それは、まるでアーレントの言う「文化の危機」のいくつかの論点を先取りしているような、いまだ生まれていない「大衆社会」への社会学的視座を持つことは間違いない。

しかし、話は「序文」が社会学的だということでも終わらない。「序文」の最後で、ルソーが文学のことを、「私自身を認識すること、これを完全にやり遂げるための試練」と呼んでいるのに注目しなければならない²⁰。『学問芸術論』はディジョンのアカデミーから賞をもらい、世間の評判となり、雄弁な作家としてルソーは賞賛された。『ナルシス』が上演される直前、その二ヶ月ほど前には、国王の前で『村の占者』が上演されさえた。ルソーの評判は頂点に達している。しかるに、『ナルシス』は若書きであり、不完全であり、生みの親の恥ともなる作品である。「これは私の子ではない」「これは私の身体ではない」と作者は、否認することもできただろう。ルソーは、そのような否認は行わない。父であることを引き受けてしまったこの作品で今度こそは、嘲笑罵倒されるかもしれないが、仕方ない。善意の評価に次いで悪意の評価を受け止めること、これが文学という「試練」なのだ。ルソーは言うのだ。これは本当は、どういう意味か？

自己の欲望を他人の視線に晒し、欲望の原因の滑稽さを笑われることは、『告白』のドーボンヌによる「悪意ある評価」（L.マラン）が『ナルシス』

²⁰ *Ibid.*, p. 973.

創作の動機だったこととも、確実に結びつく。ルソーにとっての自己認識は、単に中立的に自己を解釈したり知ることではなく、それを他人に晒し、悪意ある否定的評価(嘲笑さえ)も甘んじて受けることでようやく完結するのだ。それは、なるほど創作における主体内部のナルシズムとマゾヒズムの結託と考えていいだろうが、しかし問題はその「外」との関係だ。『ナルシス』の「序文」には、確かに文化という名の統治に寄与する秩序維持機能、そのゲームとしてのあり方を記述し批判する社会性政治性が含まれているからである。主体は、内と外の両極で捻じられ、切れ目が入る。それは、文化というゲームから離脱するには、主体の内側から外へと向かう方向性が必要だということだ。そもそも、ルソーの思想的営為が含意し前提している論理によれば、文化というゲームの真の恐ろしさは、それに一度巻き込まれるとそこからの脱出が容易ではない、いわば蟻地獄のような罠という性格にこそ在る。文化からの脱出は、ナルシスの末裔ないし生まれ変わりたちにとってこの上なく辛いことに、たった一つしか方法がないのである。それが、恥辱による脱出に他ならない。ただ嘘を打ち消すだけではない。嘘のために「恥辱」を味わうこと、恥ずかしい告白を遂行すること、それをナルシズムを前提としたマゾヒズムと呼んでもいいが、とにかく自我の自惚れへの倒錯的でさえある自虐性が不可欠なのだ。

家族と家父長制の根源的批判者だったルソー自身は、父性の欠如を興味深く示している。にもかかわらず、作品の生みの親であることを、彼は一貫して執拗に主張し続けた。本稿は、社会理論における父性の欠如と、書くことにおける父性引き受けという、齟齬に見えるものを解明するための試論に過ぎないが、そこからは、文学の「試練」に最後に身を曝し続けるルソーの姿が透けて見えるであろう。『ナルシス』の肖像画の身体は、社会文化のゲーム性の批判として機能するが、それは「序文」や自伝において重層的に語り直されることで、さらに作者自身の身体の次元で、「恥辱」を確認し、現時点に「再生」する(言うまでもなく、単なる思い出になった「恥」は恥ずかしくない)。現実的な恥、それを通じてのみ、社会に生きる主体には、その先の現実への通路が開かれるのであろう。それが文学の(社会的政治的)力ないし「効用」なのかもしれない。『ナルシス』とその「序文」をめぐって暗示されていたのは、このような文学の「効用」の見事なモデルであろう。