

†

MICHEL FOUCAULT

《LES MOTS ET LES CHOSES》

— Une archéologie des sciences humaines —

Original Copyright: EDITIONS GALLIMARD, 1966

†

日本語初版出版 新潮社 1974年

翻訳 渡辺一民・佐々木明

『言葉と物』 — 人文諸科学の考古学 —

ミッシェル・フーコー著

†

1 / ボルヘスのテキストの誘発した笑い (p. 13)

ボルヘスの或るテキスト (『続・審理』所載「ジョン・ウィルキンズの分析」) に引用された「シナのある百科事典」に提示された動物の分類法を前にしたとき想起される「われわれ (時代と風土の刻印された者、西欧社会に帰属する人間) の思考の限界、不可能性。」そこにこそこの書物、『言葉と物』の出生地がある、という。

2 / 思考の不可能性 (p. 13~14)

では、その「不可能性」とは一体どのような不可能性なのか?

上記の「百科事典」の分類は、多くの架空の存在を含みながらも、それらに独立した場所をつくることでそれらの感染力を局限している。異常さは、ここに提示された諸存在を互いに隔離する余白に滑り込んでいるのでなければ、この分類の何処にも場所を占めてはいない。不可能なのはそこに指し示された架空の存在ではなく、そういったものが、放し飼いの犬や遠くから蠅のように見えるもの (実在の動物?) と並置される、そのような両者のあいだのわずかな距離が不可能なのだ、という。

それをフーコーは次のように述べている。

— いかなる想像、いかなる可能な思考をも越えているもの、それこそ、こうした範疇のひとつひとつを他のすべてに結び付けてしまう、アルファベット式系列にほかならない。(p. 14 上段)

3 / 列挙と語 (p. 14)

対蹠的なものの接近、あるいはたんに無縁なものの唐突な隣接、つまり「列挙」というものが示す魔法のような力。しかし、そのような並置の可能性を保証しているのは、それらを結び付けてしまう語—接続詞や前置詞—の堅実さと明証性であるに過ぎない。

4 / table の二重性 (p. 14~16)

ボルヘスがその列挙によって味わわせる異常さは、並置の示す魔法のような力、その隣接関係ではなく、「出会いの共通の空間そのものが崩壊していることに由来」しており、物を隣あわせることをゆるす座そのものが不可能なことである。

上記の百科事典は、取敢えず「言語」という非在のなかにその並置を実現している訳だが、「言語」はそのような架空のオペラ、「思考し得ぬひとつの空間を開くに過ぎない」。この言葉に続けてフーコーは書いている。

— 「この分類自体に含まれている」動物という中心的範疇が、周知のパラドックスにはっきりと依拠して充分にあきらかにしていることこそ、こうした諸

項目のそれぞれとすべてを統一するこの項目とのあいだに、含まれるものと含むものとの安定した関係を規程するわけにはいかぬという事実だ。(p. 15 上段)

仮に、言語が設える仕切りが、その〔なかに〕分類されたすべての動物を配分し、収容してしまうとするなら、それら全てを仕切る仕切りそのものは、一体どのような空間に宿るのか?という問い掛けがなされるが、それこそが先ず不可能として折り返し列挙を支えている接続詞〔と〕を崩壊させてしまう。

ボルヘスはこの列挙に際して、それらの並置が可能な場所、その無言の地盤自体を省略してしまっている訳だが、それをフーコーはかの「手術台」と呼び、ここから「台(table)」という語の二重性を導き出している。つまり、

・ **table** (台) : 常に既に諸存在の並置を可能にし、それらを出会わせる(出来事の?) 基盤

・ **tableau** (表) : 秩序づけ、分類、それぞれの相似と相違とを指示する名による区分け、諸存在にたいするこのような操作を思考にゆるす表 —— 言語が、開闢以来、空間と交叉しあうところ

である。

5 / 非在郷 (ユトピア) と混在郷 (エトピア) (p. 16)

フーコーはこのボルヘスのテキストに笑いを覚えながらも、同時にある当惑を感じさせられたようである。それは、ここには《混在的もの》の次元において夥しい可能な秩序の諸断片をきらめかせる混乱があるのではないか、という疑惑が生じたからである、という。ここから、フーコーはその混乱を非在郷と対比させつつ、混在郷として概念化していく。

ユトピア

・ 非在郷 : 非在でありながら均質な空間に開花する幻想、物語や言説 (**discour**) を可能にする **fabula** (話) の基本的次元。

エトピア

・ 混在郷 : [エトクリット] の語源に近い意味としては、物は実に多様な座に「よこたえられ」「おかれ」「配置され」という意味があり、それは即ちそれらの物の《共通の場所》を規定することは不可能である、という意味である。それは、広い意味での「統辞法」を崩壊させてしまう。「ことばを枯渇させ、語を語のうえにとどまらせ、文法のいかなる可能性に対しても根源から異議を申し立てる。こうして神話を解体し、文の抒情を不毛のものとするわけである。」(p. 16 下段)

6 / 失語症患者の例 (p. 16~17)

彼等における同一性の分散

7 / シナ：整合的な空間を持たぬタブロー（表）の神話的祖国 (p. 17~18)

ポルヘスのテキストが目指す方向には、その名だけでも、西欧においては多くの非在郷を埋蔵しているかのように響く特定の地域シナがあり、それは〔われわれ〕の想像力の体系には、最も細心で、最も階層的秩序をまもり、時間上の出来事に耳をかすこともなく、延長の純粹な展開に執着する文化として映る。

☞ ここでのシナは、西欧に対する一種の鏡として捉えられているような気がする。宮川淳は「鏡の場所〔ふたたびミッシェル・フォーコーの余白に〕」と題された文章で、「フォーコーが『言葉と物』を「ラス・メニナス」から語りはじめるとすれば、それはおそらく、そこでは見る者が同時に見られる者となるこのタブローのスペキュレールな性質、鏡の予感による。事実、「侍女たち」の前半（第一章I）でフォーコーを語らせているのは、二分化と分身のオブセッション以外のなにものでもないだろう。」と記している。又、こう記す宮川自身が、誰よりも、こうした主体を感乱し、二重化する鏡のイメージという主題に憑かれた人であった。

彼はその連作のエッセー「鏡について」を、距離 — 見ることの可能性に、ブランショの〈見ないことの不可能性〉 — 鏡を対置させることから語り始めている。彼は、そこに見ることを停止させる可能性を奪い去る、鏡の尽きせぬ魅惑をみているのだが、この見ないことの不可能性は、フォーコーの提示する「思考の不可能性」と、イマジネールな次元で響き合っている。

ともかく、ここに導入されたシナは西欧の鏡像（虚像）に過ぎないが、この在り得ぬ想像の国が、それゆえに不可能な空間を埋蔵した非在郷（ユトピー）として人々を魅惑し続けるのであろう。

8 / 秩序の設定 (p. 18)

物の間にひとつの秩序を設けること、これ程に暗中模索を繰り返す経験的事柄はないだろう、とフォーコーはいう。分類の確かな基盤、配分の整合性といったものは、どのような単純なものであろうとも、「諸要素の一体系」が不可欠である、と考えられている。

秩序は、「物のなかに内部的法則としてあたえられるものであり、物がいわばそれにしたがってたがいに見かわす秘密の綱目」である、とされながら同時に「視線、注意、言語といったものの格子をとおしてのみ実在するもの」である、という二重性の軌の上のみ生起するものである、とされている。

9 / 文化の諸コード、その領域 (p. 18~20)

—文化の基本的な諸コード— 言語、知覚の図式、交換、技術、価値、実践の階層的秩序を支配する者が定める「経験的秩序」というものがあり、その対極的なところには、それらを理論付け、解釈しようとする「説明原理」というものがある。

しかし、フーコーはこの二つの分野の間に横たわる、ひとつの錯綜する領域を想定する。そして、この領域においてこそ「文化」は経験的秩序の規範力を脱し、自らを、それ自身として秩序づける無言の秩序に属する数多くの物を認知し、《ある *il y a*》という「生のままの事実」と向かいあう、のだという。

10 / エピステーメとアルケオロジー (p. 20~21)

この研究の分析の対象となるのは、上記の経験的秩序と説明原理の間、「秩序づけのコードとよびうるものの使用と、秩序についての反省とのあいだ」に横たわる「経験」に他ならない。フーコーは次のように書いている。

— 秩序があり、その秩序の諸様相に交換がその法則を、生物がその規則性を、語がその連鎖と表象的価値を負っているという事実を、われわれの文化がどのようにあきらかにしてきたか？ 文法と文献学、博物学と生物学、富の研究と経済学において展開されるような諸認識の実定的台座を形成するために、秩序のどのような様相が認められ、措定され、空間と時間に結びつけられてきたか？ ということである。(p. 20上段~下段)

ここであきらかにされようとしているのは、こうした諸認識を司る認識論的な場の形成の可能的歴史「可能性の条件の歴史」であり、その場としての《エピステーメ》である。そしてそれは方法的には *archéologie* として提唱される。

11 / 二つの不連続 (p. 21)

この考古学的調査を通じて浮かび上がってきた、西欧の文化の《エピステーメ》なかの二つの大きな不連続—変動。

(1) 古典主義時代の端緒となるもの (十七世紀中ごろ)

(2) われわれの近代性の発端を記すもの (十九世紀初頭)

フーコーは、この不連続について、例えば観念やテーマのレベルで、有効性や類縁関係といった持続の糸の切れ端がみられるとしても、そうした擬=連続性は表層的現象に過ぎず、アルケオロジーのレベルでは、「実定的諸領域の体系は全体として大きく変わっている」ことを強調する。

12 / 変動の内実：認識論的布置の変動と人間の登場 (p. 22)

ここでは、上記で挙げられた「われわれの近代性の発端を記す」変動が素描され

れている。それは、可能なあらゆる秩序の一般的基礎としての表象の理論の消滅、表象と諸存在との中継者である言語の消失、時間の連続性によって導入される秩序の諸形態（深層における歴史性）を課せられたあらゆる物、といった諸段階を踏み、人間の登場へと至る。

1 3 / 狂気の歴史への呼応と対比 (p. 22~23)

・狂気の歴史：〈他者〉の歴史 — 文化にとって、内部のものであるとともによそのものであり、それだけに排除されるべきでありながら文化のなかに取り込まれるべきものの歴史。

・物の秩序に関する歴史：〈同一者〉の歴史 — 文化にとって、分散させられていると同時に近縁関係にある、標識によって区別されるべきでありながら同一性のなかを集められねばならないものの歴史 — であり、そこでの問題は、文化がいかに物相互の近縁関係のタブローと、それに従って物を通覧しなければならぬ秩序を設定しているかということであり、つまりは物相互間の類似関係の歴史である、としている。

1 4 / 近代性 modernité の境界 (p. 23)

フーコーはここに、医学的眼差しの考古学をも位置づけ、われわれの近代的知の枠組みの総体を審問に付している。病気は、人体の内なる危機的他者性でありながら、同時にそれ自身の規則性、類似関係、タイプを備えた自然現象であるとすれば、それを問題とするアルケオロジーは、そこに尖鋭なかたちで近代性の境界面を浮き彫りにするだろうと。この境界の上にはじめて、人間と呼ばれる人文諸科学に固有の空間が開けたのである。

—— このような西欧文化の大きな断層をふたたびあきらかにしようところろみることによって、われわれは黙りこくったままおとなしく身動きひとつしない大地に、分裂、脆さ、亀裂といったものを回復させてやろうというわけだ。大地は、われわれの足もとで、ふたたび不安に打ちふるえているのである。

第一章 侍女たち

I 1・2 / 画家の位置 (p. 27~28)

語り narrative は一種の唐突さを仮装するように始まる。視線（話者の）と視線（画家の）とが交叉し、そこでは先ず「光景がその立体的空間を解き放とうとしている」と読まれる。どうやらこの語り手は、一枚の絵と、それを見つめている鑑賞者について、というよりもその鑑賞者の眼差しを演じるようにして、語っているようである。そして、その絵には一人の画家が描かれているらしい。画家が立つ位置に始まり、その画家の挙措が注意深く描写されていく。画家は二つの視線の交叉する境界面に位置しているようだ。

— あたかも画家は、自分が表象されている絵のなかに見られると同時に、自分が熱心に何かを表象している絵を見ることはできないとでもいうように。彼は、両立しがたいこの二つの可視性の境界に君臨しているのである。(P. 27~28)

3 / 不可視の光景 (p. 28)

画家の左側には一つの絵が立て掛けられた画架があるようである。しかし、その絵は鑑賞者の眼には、画布の裏側としてしか示されていず、そこに何が描かれているかは隠されているらしい。そこで、この絵には、一つの不可視な光景が提示されている訳だが、この語り手は、そのかくされた画面をも凝縮した画家の眼差しの中に、二重の意味で眼に見えないものを読み取っている。それは鑑賞者には容易に指摘できる、鑑賞者自身の身体であり、その顔であり、眼である、という。では、なぜ、それが二重の意味で不可視のものとなるのか。それは一つには絵の空間のなかに表象されていないからであり、いま一つにはそれが、「死角、見つめているときわれわれの視線がわれわれ自身に隠されてしまう、あの本質的な隠れ場に位置しているから」だとされている。そして、ここから、画家の眼差しは、確かな一本の線としてその前面の空間を横切り、われわれ鑑賞者を絵の表象と結びつけているようである。

4 / 潜在的な三角形 (p. 28~29)

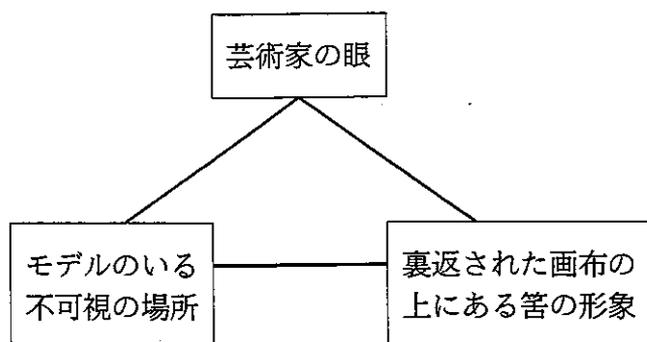
執拗に語られているのは、交叉する二つの視線なのだが、それはこの場所を構成する純粋な相互性である。しかし、この可視性を表す細い線は、「不確かさと交換と身のかわしの入り組んだ、ひとつの網目全体」を含んでいる、という。それは、画家の眼差しが鑑賞者を捉えるのは、その視線の位置が画家の描いている絵のモデルの位置に他ならないからであり、その場所で無数の鑑賞者とモデルとは永遠にその役割を入れ換えられていく。そして、裏返しにされた画布こそが、この視線の関係を固定したものにしようとするのを妨げている。

一方、画家の眼はそれと対称的に変わらぬ不動の位置を保っている。しかし、この不動の眼差しは、そういった入れ替わる鑑賞者とは別の方向、即ち、その傍らに

第一章 侍女たち

永遠にかえりみられぬまま置かれてある、不動の画布の方向を指し示している。そこには、ずっと以前から、そしてこれから先も描きつづけ、描かれたままであるに違いない一つの肖像があるのではないか、と窺わせるのである。

そして、この順に辿ってきた視線の運動の内に、「この絵の絵を規定する潜在的な三角形」が読み取られている。それは、次のようなものである。



5 / 光—景 (p. 29~30)

次に語り手の視線が捉えるのは、絵の右端に寸の詰まったパースペクティブによって表象されている窓から射している光である。この光は、還元し得ぬ二つの隣り合った空間、つまり、画布の表面に表象された立体的空間と、鑑賞者の属している現実の空間を、同じような豊かさをもって同時にうるおしている、と見られている。

表象にとって共通な場所として役立たせる、二重に働く明るさ。

6 / 鏡 (p. 30~31)

そして、正確に鑑賞者の正面に位置する部屋の壁の上に、奇妙な明るさに縁取られた一枚の絵が捕捉される。そこには、二つの人物のシルエットと、その上方に緋色の重そうな緞帳とがあらわされているのだが、同じ壁面に掛かっている他の絵が、全くの闇よりは僅かばかり明るい斑模様を見せているに過ぎないのに対して、これだけがその機能を忠実に果たしているようである、と。だがその種はすぐに明かされる。語り手がおもむろに告げるのである。「これは絵ではない。鏡である。」と。

7 / 無関心 (p. 31)

絵が表象しているあらゆる表象の中で、この鏡だけが、光に満ちた可視性の圏域に属している。しかし、この画面上に描かれているどの人物の視線も、それを見てはいない。

第一章 侍女たち

8 / 模像 (p. 31~32)

又同様に、その中心に据えられた鏡も、それらの人物たちの視線の無関心ぶりとつり合ったそれを見せている。つまり、その鏡面には、やはりその画面上に描かれているものは何一つ映されてはいないのである。

ここで、オランダ絵画における、鏡が果たす二重化の役割が引き合いに出されているが、そうであるなら、この鏡に映し出されるものも、そこに描かれている同じ画家、同じ画布、同じ人物たちが同一の空間に従って配列された完全な模像となる筈である、と語り手はいつている。

9 / 不可視の極点 (p. 32~33)

しかし、この鏡はこの絵が表象しているどのようなものも見せてはくれない。その不動の視線は、この絵そのもの手前、絵の外部にある不可視の領域、そこに配置されるべき人物を、そこに現前している表象の場全体を横切って形象化し、可視性の回復をはっているのである。語り手はこう告げている。

—— この絵の場合、表象のたわむれは、不安定な重ね合わせというかたちでこれら二つの不可視性の形態をそれぞれ相手の場所に導いていき —— 絵のもう一方の端 —— 最高度に表象されているあの極点、すなわち、絵の奥の窪みに映るものの奥にあるあの極点に、それらをただちに投げかえすということのうちにある。鏡こそ、絵のなかに表象された空間とその表象としての本性とを同時にゆさぶる、可視性の換位を保証するものにほかならぬ。それは、絵の一部でありながら二重の意味でとうぜん不可視であるものを、画面の中央に見せてくれるのだ。(p 32~33)

10 / ベラスケス (p. 33)

ここで語り手は、一つの固有名詞を、それに関わる挿話とともに導入している。ここまでの語りでは、なかば宙に吊られていたこの絵の作者ベラスケスである。

II 11・12・13 / 符牒 (p. 33~34)

ここに至って、これまで故意に伏せられてきた、この絵に描かれている人物達を名指す固有名詞が明かされる。これらの固有名詞は、便利な符牒として、これまでどっちつかずであったそれらの指示を免除してはくれる。しかし、ここで言語と絵画の無限の関係にたつて、両者の還元不能性が強調される。そうしたなかで、固有名詞とは、あくまでも言語の場所 —— 譬えや隠喩が光を放つ統辞法の継起性によって規定された場所 —— におけるひとつの詭計に過ぎない、という。

—— けれども言語と可視的なものとの関係を開かれたままにしておこうとするなら

第一章 侍女たち

ば、両者からもっと近いところにとどまれるように、両者の不両立性に逆らうのではなくそこから出発して語ろうと欲するならば、そのときは固有名詞を抹殺し、無限の努力を重ねていかなければなるまい。絵画がすこしずつその明るさをともしていく、おそらく、灰色で、無名な、あまりにも幅広いゆえにつねに細心で反復的である、そうした言語の媒介をつうじてであろう。(p. 34)

従って、この鏡の奥に映っている人物が誰なのか、という問いは宙に吊られなければならないし、「その反映に反映そのものの実在とすれすれのところで問いかけなければならない」という。

➡ 引続き語り手は、この画像の描写を続行する訳だが、これを描写と呼ぶのは正しくないだろうし、又、現象学的な記述とも明確に異なるものであろう。これを「フーコー的な語り」と呼ぶことも可能だが、フーコーがこの絵を語るに際して、そういったやり方こそが先ず拒まれている。この本を読むものは、何よりもその語りをこそ読まねばならないだろう。蓮實重彦は、『言葉と物』を論じた「ディスクールの廃墟と分身」という論文で、「だからこの書物で真に読まれるべき部分は語の積極的な意味において不可視であり、人目に触れているのは、すでに見たごとく「言葉と物」の顔の戯れに過ぎないだ。」と述べている。又、蓮實はそれを「不在」とも呼んでいるが、とにかくこの反映を、そこに表象されているものだけで位置付け、語ろうとする所作が執拗に繰り返されるのである。

14 / 空間の動揺 (p. 34 ~ 35)

先ずこの反映は、その左側に表象されている画布の裏側と同じものである。さらに右端の窓と対立しながら、同時にそれを強調している。そこで絵の外部が境界を透過し、共通の場をかたちづくっている。そして、その鏡の傍らには、鏡と同様に壁の奥へと向かって開かれている戸口と接している。そしてそこには一人の男が、その丈たかいシルエットを浮かばせている。しかし、彼はそこに生身の人間として表象されている紛れもない存在に他ならない。ここにひとつの闖入が出来したのである。そして、

— 鏡は、まさにアトリエの壁のむこうに絵の手前で起こっていることを見せることによって、画面の奥行きの方に、内部と外部とを動揺させる。(p. 35)

これが、この鏡の第三の機能としてあげられている。

15 / 表象関係の螺旋形 (p. 35 ~ 36)

語り手の眼差しは、ここでふたたび絵の奥から場面の前景へ降ろされる。それは

第一章 侍女たち

画家の視線をずれた中心として、その周囲の諸表象を経廻り、それは渦巻き状の表象関係を読み取っていく。そして、この螺旋を一巡したとき、光はふたたび繋がっていく。この額縁の隙間から洩れ出てくるように見える光がこの螺旋を開いていくのである。

16・17／前景と二つの形象 (p. 36~38)

ここではその全面に展開する諸人物の表象と、その視線が語られていく。そしてその表象により、二つの形象が構成される。一つは画家の視線と小人の靴、朝臣の視線と画架の脚とを結ぶ二本の線の交叉するX型であり、いま一つは画家と朝臣を両端として吊り支えられた湾曲する曲線である。

18／相互作用 (p. 38)

そうして、この絵のコンポジションのあらゆる線によって指定されている場所、この光景の意味が問われる。けれども、その問いは直ちに二重化される。「つまり絵全体が見つめている場面こそ、絵そのものを逆にひとつの場面としているものにほかならない。」と。

19・20・21／至上の中心 (p. 38~40)

そして、このように絵と相対している光景、それが何であるかが、いわずもがなのものとして示される。即ち君主であり、フェリペ四世という固有名詞さえ持ち出されるが、例えそのような名辞が与えられないとしても、それはこれらの表象、その構成から、真のコンポジションの中心として明かされるのである。だが、それが至上のものであるのは、それが絵との関係で演ずる三重の機能による、とされている。

— 描かれている瞬間のモデルの視線、場面をみつめている鑑賞者の視線、そしてその絵（表象されている絵ではなく、われわれのまえにあって、われわれがそれについて語っているところの絵）を創作している瞬間の画家の視線が、正確に重なりあうにいたるのは、まさしくそこにおいてだからだ。この「見つめる」という三つの機能は、絵の外部にある一点、すなわち、表象されているものとの関連でいえば観念的で、しかも、そこから出発して表象関係が可能となるという意味では完全に実在的な、そうした一点のうちで合体する。そのような実在性そのもののうちにあっても、それが不可視的であることにはかわりはない。とはいえ、この実在性は絵の内部に投射される — すなわち、観念的であるとともに実在的なこの点の三つの機能に対応する三つの形象のうちに、投射され回析されるのである。(p. 39)

第一章 侍女たち

ここで言われている三つの形象とは、画家と、右側の訪問者と、国王と王妃の反映である。だが、鏡はもしかすると、ここにあらわしているもの以上のものを隠しているのかもしれない。国王と王妃が君臨している場所は、この絵そのものを描く芸術家（ベラスケス）のいた場所であろうし、また同時に鑑賞者のいる場所である筈だが、それらのものはここからはすっかり消去されているのである。

2 2 / 王の不在→王の場所 (p. 40)

こうして、この絵のうちに辿られた表象関係をめぐる語りは、とりあえず閉じられる。アトリエの周囲をめぐる螺旋運動のなかでのサイクルの完成。それとは対称的な、絵の奥行きを横切る幾本もの線の不完全な停止。そこに仕掛けられた王の不在という画家の詭計。そこから、この表象関係そのものが依って立つ、底知れぬ不可視性が浮かび上がる。必ず断ち切られてしまう表象の二重の関係。

2 3 / 主体の消去 (p. 40~41)