

視覚の狂気と眼差しの帝国

——メルロ＝ポンティとジェイにおけるケプラーとデカルト——

佐藤 勇一*

はじめに

一種の視覚の狂気¹⁾とも言うべきものがあって、そのために私は、視覚を通して世界に赴くと同時に、それにもかかわらず、この世界の諸部分が私なしでは共存しないこともまったく明らかである。(VI, 106)

モーリス・メルロ＝ポンティの『見えるものと見えないもの』に見られる「視覚の狂気」という言葉を、クリスティーヌ・ビュシ＝グリュクスマンは、自らの美学書のタイトルとした²⁾。『視覚の狂気〔見ることの狂気〕』は、彼女のマニエリスム三作品³⁾の一つであり、ここでは「蛇行線」、「肉」、「葉脈」等、メルロ＝ポンティの術語が用いられつつ、近代の幾何学的な遠近法の視覚とは異なるバロックの視覚について独特の叙情的文体で論じられている。彼女にとって、アナモルフォーズやメタモルフォーズを好み、秩序と安定感よりも眩惑と恍惚を与えるバロック的視覚は、メルロ＝ポンティと同様、「上空からの全体の俯瞰 (survol global)」(FV, 84) に対抗するものであった。

マーティン・ジェイは、その著『うつむく眼』において、20世紀フランス思想の視覚中心主義への批判者として、「眼の欲」を糾弾したジャック・エリュールのような神学者だけではなく、「視覚の狂気」の論者たちの名も挙げています。視覚的な哲学者⁴⁾として名高いメルロ＝ポンティも、視覚を幾何

* 立命館大学文学部非常勤講師

学化する「上空飛行的」な近代の視覚体制への批判者という意味では、反視覚的なフランス思想の潮流の内にいる。これは、ビュシ＝グリュクスマンに「視覚の狂気」を想起させたミシェル・フォーコの「影の考古学」⁵⁾ 場合でも同様である。「フォーコは、今世紀の他の多くのフランスの思想家と同じく、紛れもなく、視覚的な問題に魅了されている」(DE, 385) が、その一方で、「眼差しの帝国」⁶⁾ の「視覚的統制管理」(DE, 391) を指摘し、視覚からその権威を剥奪する者でもあった。

ジェイは、フランスの知識人たちが、彼らの意に反して、視覚的であったり、反視覚的であったりすることを、彼が「気球」(DE, 70, 587) に例えるような上空飛行的な地図作製者の視点から明らかにしている。「視覚の狂気」とは対照的に、敢えて危険な「イカロスの飛翔」(DE, 593) を試みることによって、近代「視覚体制」や20世紀フランスの反視覚的な言説を描くこと、これが『うつむく眼』で企図されたことであった。

以下、1. 近代における視覚の幾何学化とこれに対するメルロ＝ポンティの批判を光学理論と絵画論から明らかにし、2. 近代の視覚体制と現代の反視覚中心主義に対するジェイの解釈をそのフォーコ論を中心に検討する。最後に、これらの理論の間文化現象学における意義を考察する。

1. メルロ＝ポンティ——遠近法と自然的幾何学への問い

a. 視覚の幾何学化——ケプラーとデカルト

ビュシ＝グリュクスマンは、絶えざる変形や生成状態にあるバロックの力動的な空間を、視点の固定された線遠近法的空間に対抗するものと見なす。「同質的、実測的、実体論的なデカルト的空間とは異なり、形態の生成と変身に開かれたセリー状のバロック空間性は、光と力が覆い、共存し、戯れ、蛇行線と楕円によって不在を産出することによって成立する」(FV, 76)⁷⁾。こうした幾何学的空間への対抗は、メルロ＝ポンティにも見られる。彼は、生

涯を通じて、心理学者の理論、画家や児童の絵画、アルチュール・ランボーやクロード・シモン等の詩人や作家の表現を用いて、「視覚の幾何学化」⁸⁾を批判的に検討した。

15世紀を中心としたルネサンスの幾何学的遠近法と17世紀のルネ・デカルトの空間を同一視する「視覚の幾何学化」については、実証的な歴史家の視点から見れば、いくつも明確にすべき事柄が見つかるに違いない。しかし、メルロ＝ポンティは、フィリッポ・ブルネレスキの実験やレオン・バッティスタ・アルベルティの視覚ピラミッドを詳細に論じるわけでも、光学機器の発達やステレオスコープ等の正確な透視図を得るための補助機器の歴史を実証的に論じるわけでもない⁹⁾。また、屈折法則の発見、視覚の生理学的研究、眼鏡による視覚矯正を主題とするデカルトの『屈折光学』は、そもそも絵画について論じたものではないのだから、この著作と絵画技法の歴史を重ね合わせるといふ試みは、そうたやすいものではないだろう。しかし、メルロ＝ポンティは、『屈折光学』におけるわずか2頁ほどの銅版画に関する記述に圧力をかけるという自身の手法の強引さを認めつつも、絵画史の「門外漢」として哲学と絵画の「一種の接触的歴史」(OE, 63)を描いた。

デカルトは、銅版画が我々に森や町や人、戦争や嵐を見せるが、実は紙の上のインクに他ならないこと、そして、平面に遠近法の規則に従って対象を描く場合、円が卵形になる等、変形が生じることを指摘する。つまり、彼が注目しているのは、画像が対象と「類似」していないということである。絵画に関する彼の何気ない記述の背景には、自分と類似した形質を外界の事物が送り出し、人間が感覚器官を通じてこの形質を受け取るという、「志向的形質 (espèces intentionnelles)」説に対する彼の批判がある¹⁰⁾。デカルトからすれば、類似による説明は、いかにして形質が構成され、受容され、脳へと伝達されるのか説明できないという欠点を持っている (AT, -VI.112)。

そのため、彼は、伝統的な説の欠点を克服する新たな近代光学理論を打ち立てようとするのだが、この理論は彼一人の発明ではない。近代の光学理論

の祖として名を挙げられるべきは、デカルトの光学の「第一の師」(AT-II.85)、ヨハネス・ケプラーである¹¹⁾。ケプラーは、1604年にウイテロ——アルハゼン¹²⁾の光学理論の紹介者である13世紀の「遠近法論者」¹³⁾——の理論を批判的に検討し、『ウイテロへの補足』を著した。そこでは次のような主張が見られる。

したがって、視覚は可視的な物の絵 (pictram rei visibilis) によって、網膜の凹面状の白い壁に生じる。外界で右にあるものは〔網膜の〕壁の左の側面に描かれ、左にあるものは右に、上にあるものは下に、下にあるものが上に描かれる。さらに、緑は緑色によって彩色されるように、一般に、何であれ事物というものは、〔眼の〕内側でも自らの色によって彩色される。(VP, 153)

ケプラーは、カメラ・オブスクーラを眼球に適用し、「絵 (pictura)」という用語を使って反転する網膜像を最初に論じた人物である。彼は網膜に結像する仕組みを明らかにし、遠近法論者の内送理論の難点——光線を眼に垂直に入ってくるものみに選択決定する——を克服した。外側の対象の各々の点は、網膜像の各々の点と同じ比率で一対一対応しながら、小さな「眼の囲み」(VP, 153)に収斂する。ここでは網膜像は反転し、必然的に歪んでいる。つまり、この理論以降、形象は対象と類似する必要はなくなったのである。また、この理論は、色よりも形が問題となる点でデカルトの取り上げた銅版画の例とも親和性が高い¹⁴⁾。メルロ＝ポンティが指摘するように、デカルトにとって色は「飾り、彩色」(OE, 43)にすぎないが、これはケプラーの理論でも同様である。

しかし、この新たな理論は、反転した両眼の網膜像のひとつの正立像への変換という新たな問題を引き起こした。像の脳への伝達という問題をケプラーから定式化することも或る程度は可能であるが¹⁵⁾、物理的過程としてこ

れに一定の解決を試みたのは、デカルトである。さらに、メルロ＝ポンティも指摘するように、精神と機械化された自然との断絶が明白となるのも、デカルトにおいてである¹⁶⁾。ケプラーは、視神経が曲がっているという解剖学者¹⁷⁾の報告を用いて、網膜以降の過程を直線的・光学的に説明する遠近法論者の理論を否定するだけに留まっている (VP, 152) 【図1、2】。

デカルトは、志向的形質を排除して、視覚を網膜に像を結ぶ光線的作用と見なし、光線の刺激が動物精気に充たされた繊維を通じて脳に達する生理学的過程を論じる。この光学理論においては、光が眼にそして脳に刻み付ける形は見える世界に似ていない。遠方の物体は縮小し、円盤は楕円形になり、平行線は一点に収斂する二本の線に見えてしまう。これは、網膜像の場合でも、遠近法にしたがった銅版画でも、鏡像でも同様である。見える世界と似ていなくとも、我々は精神の働きを通じて見ている対象を理解する。デカルトによれば、それは「記号 (signes)」が意味するものと似ていないのと同じ

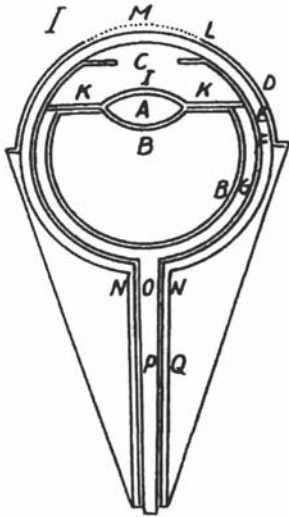


図1

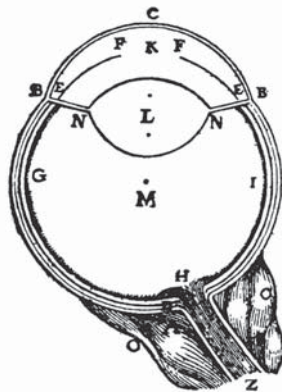


図2

である。つまり、網膜像や銅版画は、身体に与えられる記号であり、精神がそれを解読するが故に我々は対象を理解しうる。デカルトやニコラ・ド・マルブランシュは、こうした記号による知覚理論を「自然的幾何学」だとか「自然的判断」だとか「自然による設定」と呼んだ¹⁸⁾。

メルロ＝ポンティは、このようなデカルトの考え方が、ポール・ヴァレリーによって批判されたブレーズ・パスカルの「絵画の浅薄さ」(OE, 44)につながると見なす¹⁹⁾。絵画は、「通常の知覚において物が我々に刻み込むはずの、現に刻み込んでいる投影図を我々に呈示する手管」(OE, 44)であり、描こうとしている実在物とは似ていない実在物であるが、対象を我々に再現させるトリックだということになる。この意味で、アルベルティの幾何学的遠近法はデカルトの光学理論と合致した技法である。

b. 視覚の謎——絵画と哲学の接触的歴史

メルロ＝ポンティは、『眼と精神』でヴァレリーの「画家は身体を携えている」(OE, 16)という言葉を用いし、「見るのは精神であって、眼ではない」(AT. -VI, 141)とするデカルト・アルベルティの理論の難点を指摘する。画家は身体を用いて世界をタブローに変貌させるのであり、精神が絵を描くわけではない。この身体は、現象学的な主体としての身体であるだけでなく、見るものであるとともに見られる、触れるものであるとともに触れられるような可逆的な身体である。この「見るものと見られるものの混淆」(OE, 40)としての身体を、「志向的形質の魔術」(OE, 40)と一緒に排除してしまったために、かつては「作用因的類似性」(OE, 40)と見なされた画像や鏡像をデカルト・アルベルティ理論は捉えられない。

絵画をトリックによる三次元の再現とする理論では、画像や鏡像は非実在的な写しであり、実在的なものと規則的な関係をもった第二の事物と見なされる。しかし、例えばラスコーの洞窟画の動物は、岩によって支えられながらも「少し手前に、少し奥に」いる。画像は「二乗された見えるもの」(OE,

22)、「肉的本質」(OE, 22)であって、たんなる事物ではない。これは鏡像に関しても同様である。パイプをふかしている人が、鏡に映った身体像にもパイプの熱を感じるというポール・シルダーの観察(OE, 33)に関しても、鏡像をたんなる事物やからくりとみなしているだけであれば、そこに熱や自分自身を感じられはしないだろう。

本質と実存、想像と実在、見えるものと見えないもの、絵画はそういったすべてのカテゴリーをかきまぜ、肉的本質、作用因的類似性、無言の意味からなるその夢幻の世界を繰り広げる。(OE, 35)

ビュシ＝グリュクスマンがバロックの視覚として強調した「視覚の狂気」は、デカルトが除去しようとしたこの「夢幻の世界」、可視性の「謎」(OE, 51, FV, 71)、「見るものの見えるものへの、見えるものの見るものへの『裂開』」(FV, 71)²⁰⁾である。彼女からすれば、我々が鏡像の「ファントムに誘惑され、捉えられ、疎外されること」(VI, 183, FV, 72)を理解させる「視覚の狂気」は、ティントレットの『聖ペテロの幻視』【図3】における、2つの空間——現実的なペテロの空間と、画面に侵入してきた天使たちの幻影的な空間——の織りなす「包括化しつつ断片化する、接合的にして分離的なトポロジックな空間」(FV, 84)を表現するのに適したものであった。バロックは、「上空からの全体の俯瞰」による「平坦で同質的な表象空間」(FV, 84)ではない。

実際、ビュシ＝グリュクスマンのように、メルロ＝ポンティの視覚的術語を新たに鍛え直し造形的視覚を表現する言葉として応用することは十分可能である。メルロ＝ポンティの術語も絵画との絡み合いのなかで形成されたものだからである。加國尚志が言うように、『眼と精神』は、それ自体が視覚(図版)と言語(テキスト)の異種交配であり、「図版によって一瞬中断された読書のまなざしが、ページをめくって再び文字の列の中へと戻って

行くと、挿入されていた図版がその後のテキストの意味に作用を及ぼしていくかのよう」²¹⁾に書かれたものである。メルロ＝ポンティは、デカルト・アルベルティの「古典的思考の世界」と「現代絵画の探究」の間に抱いた「深い不調和の感情」(OE, 63)に導かれ、絵画と哲学の「接触の歴史」を描いた。彼は、古典的思考とは別の探究をおこなっている現代の画家に、現代の哲学者の姿を重ね合わせる。



図 3

ポール・セザンヌはそうした画家・哲学者の一人である。もちろん、口下手で議論を好まない彼自身は、自分を哲学者とは思っていなかっただろう²²⁾。だがメルロ＝ポンティからすれば、セザンヌが「モチーフ」と呼ぶ彼の仕事そのものや、「芽生えてくる」(Cf., *PP*, 154) 等の彼独特の素朴な言葉遣いの内に、それまでの哲学の言葉の及ばない新たな存在論が見てとれる。セザンヌが行った色の探究には、銅版画の形と描線による幾何学的空間の思考とは異なる哲学、「画家を生気づける」(*OE*, 60) 哲学が存在する²³⁾。

メルロ＝ポンティは、セザンヌが『ヴァリエの肖像』で塗り残した白に注目する。この白は「黄色という存在、緑色という存在、青色という存在よりも一般的な存在を仕上げ、切り出すような働きをもち」(*OE*, 68)、この白によって「諸事物が互いに色をずらして動き始め」(*OE*, 66)、画面に奥行き次元が「芽生えてくる」(*OE*, 69)。塗り残した空白は、見えるもののたんなる不在ではなく、その裏面であり、見えるものと交錯し、絵画を成立させる見えないものである。この「芽生えてくる」ことで問題になるのは「インスピレーション」²⁴⁾ であり、絶えざる発生である。「奥行きはいつも新しく」(*OE*, 64)、セザンヌは生涯「モチーフ」に行くことをやめなかった。

デカルト的な絵画観では、画家の視覚の「絶えざる誕生」(*OE*, 32) が捉えそこなわれる。「身体のしかじかの出来事は我々にこれを見せ、しかじかの出来事はあれを見せるというふうに『自然によって設定』されている」(*OE*, 52)。画家の努力は、自然の設定を利用して奥行き錯覚を我々に生じさせる技法を編み出すことであり、最も自然を再現する錯覚、例えば線遠近法が無謬の技法とされてしまう。しかし、「絵画の言語、それは決して『自然によって設定され』ているわけではなく、製作され、再び製作されなくてはならないものなのだ」(*OE*, 51)。

実際、エルヴィン・パノフスキー²⁵⁾によれば、多くのルネサンスの画家たちも、彼らの実践においては線遠近法を完成したものと見なしていたわけではなかった。彼らは横道にそれたり、忘れ去ったり、突然新たな仕方で捉

え直したりして、「迷路」(OE, 90)を通るように視覚の「謎」(OE, 64)を探究していた。セザンヌの「モチーフ」においても、自分のかつての作品への関係と他者の作品への浸食、過去へも向かえば未来へも向かう二重の方向が渦巻いており、彼は仕事を通じて自分でも思わぬ仕方で絵画の歴史という迷路に迷い込んだ。

画家が絵画の伝統を引き受ける歴史は、哲学の探究の歴史に重ね合わせることができる。セザンヌの仕事が画家たちの奥行きを線遠近法とは違う仕方で捉え直しているように、メルロ＝ポンティも自然的判断という古典的知覚論を17世紀とは違う仕方で捉え直す。実際、地平線上の月の大きさ等、知覚を論じる際にメルロ＝ポンティが好んで用いる例は、デカルトやマルブランシュが自然的判断について論じる際に選んでいた例²⁶⁾であり、メルロ＝ポンティが知覚された世界について論じる時、明らかに彼らの哲学が念頭にあった²⁷⁾。しかし、自然的判断は、「自然的」という言葉によって客観的な諸関係を知覚に導入する以前のことを問題にしようとしているのにもかかわらず、結局は客観的なモデルに従って知覚を再構成してしまっている点、そして、最終的にはその根拠を「神学的上部構造」²⁸⁾に訴えてしまっている点が認められるため、メルロ＝ポンティからすれば、現象学的還元をほどこした上で引き受けるべきものであった。

2. ジェイ——精神の眼と眼球摘出への問い

a. 近代の視覚体制——死んだ眼と精神の眼

メルロ＝ポンティは、視覚の幾何学化と画家の奥行きを探究に「深い不調和の感情」(OE, 63)を、現代絵画の努力に「或る形而上学的意味」(OE, 61)を見た。そして、彼は近代の視覚理論が無謬の唯一の理論とされてしまい、アルベルティのような近代の画家も含めた画家の探究や歴史が捉えられないことを批判した。ジェイは、反視覚中心主義者の多くが、近代の視覚体制

に多様なものがある点を見過ごしていることを、まずは指摘する。ジェイから見れば、ビュシ＝グリュクスマンが明らかにしたようなバロックの「アナモルフォーズとファンタスムの眼」(FV, 114)²⁹⁾も線遠近法の眼とは異なる近代の視覚体制の内にある。そしてそれ以外にも、『描写の芸術』でスヴェトラーナ・アルパースが明らかにしたような、17世紀北方絵画も、デカルト・アルベルティ的なものとは異なる視覚体制である³⁰⁾。オランダ絵画は、眼の視点や視覚ピラミッドの枠取られた窓といった、南方のイタリア絵画の線遠近法で重視されたものにはこだわらず、幾何学的な形よりも色の質感を重視し、「物語(歴史)」よりも、地図製作者が行うような世界の「描写」を重視した【図4】。アルパースは、南方絵画とは異なる北方絵画の特徴を或る意外な人物の絵から説明する。それは、画家でもなく、通常はデカルト・アルベルティ的視覚体制に属すると思われる人物、ケプラーである。



図4

というのは、人間の眼それ自体が絵を生み出す装置であるとみなし、「見ること」は「絵を描くこと」であると定義した彼（ケプラー）は、北方絵画の特徴をなす自然と芸術との、また自然の発見と芸術の創造との特別な関係について我々が必要とする格好の例を提供するからである。
(AD, 33)

この引用文で、アルパースは「絵のように、そのように見る (vt pictura, ita visio)」(VP, 186) というケプラーの表現を想起している。この表現は、『描写の芸術』第2章のタイトルにも用いられるほど、アルパースによって重視されている(AD, 26)。ここで「絵 (pictura)」と言われているのは、既述した網膜像のことであるが、アルパースが「ケプラーの絵」(AD, 44) と言うときは、それだけではなく、実際にケプラーが描いた風景画も意味する。1620年に、イギリス大使ヘンリー・ウォットンが、音楽仲間であるケプラー宅を訪ねた。そして彼はそこで見た「非常に正確な」絵に感動し、作者から訊きだした絵の作成方法をフランシス・ベーコン宛の手紙に書き記した³¹⁾。ケプラーは、リンツの自宅近くの野原に太陽光線観測用に作ったテント状のカメラ・オブスクラ【図5】に入り、装置内部に映し出された像をペンで紙に「描写」することによって、それまで見みることができなかった網膜像の「絵」を、見ることのできる「絵」として呈示した。ここでは、視覚は「絵」そのものとなるのであり、「絵」は視覚そのものとなる。我々は「絵のように、そのように見る」。

ここでは絵が眼そのものとなるのだから、アルベルティ的な窓枠は設定されない。ケプラーの装置は回転可能であり、パノラマ描写も可能であった。見る者は、特権化された場所に固定されることなく光景の内部を自由に動き回る。小さな紙や小さな網膜の「囲み」には、地図作成と同様、世界の縮図が描かれる。鏡のように事物を映し出すケプラーの「絵」には「描写 (Describing)」という、普通は言語にたいして用いられる言葉がふさわしい。

この「絵」は、グラフィックという言葉が「鉛筆やペンで描く」という意味と「生き生きと描写する」という両方の意味を帯びる頃に描かれた (Cf., AD, 157)。

世界を見つめる観察者も網膜上に形成される絵が知覚される過程もケプラーの関知するところではない。…ケプラーは一步脇に退き、光と色によって眼に自らを描く先行する世界について語る。それは死んだ眼であり、視覚の——あるいは、お望みなら絵画のと言ってもよいが——モデルとなっているものは受動的なものである。(AD, 36, DE, 62)

アルパースとジェイは、ケプラーの絵が北方絵画やフランシス・ベーコンの経験論と同じく「受動的」であり、デカルトとは別の視覚体制に属するものだと見なす。デカルトは、「死んだばかりの人間の眼、それがなければ牛か何か他の大型の動物の眼」(AT, -VI, 115) をスライスして、身体の眼の構

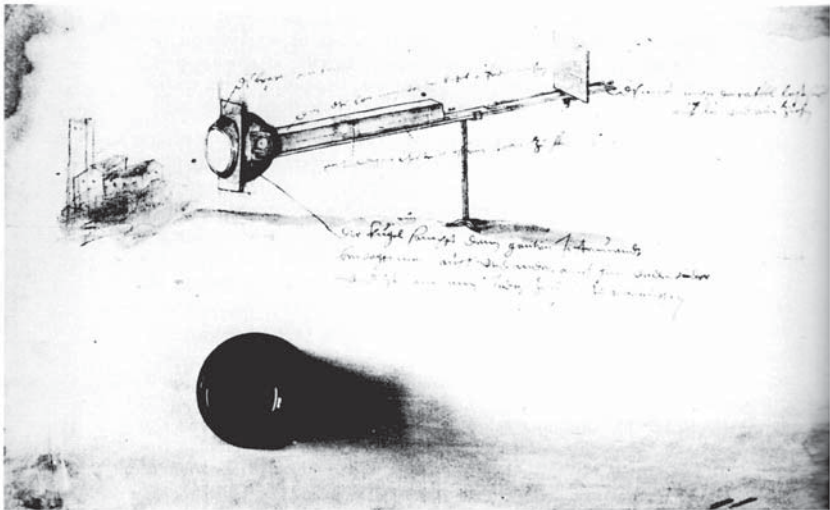


図 5

造を探究したが、「死んだ眼」の網膜像の受動性にとどまったケプラーとは対照的に、網膜以降の反転した像を「読みとる」(DE, 7) 過程へと進んだ。身体の眼の感覚的な経験で満足せず、感覚するのは精神であって、身体ではないとして、「精神の眼」の能動性を主張するデカルトは、身体の中の二つの眼による観察(ルクス)よりも、精神の眼による観照(ルーメン)を重視するプラトニズム的伝統に属している³²⁾。

しかし、ジェイは、二人の視覚体制のそれぞれに別の側面も取り出す。ケプラーは、眼に見えるものを重視するという意味では、近代の視覚中心主義をデカルトと共有しており、描写の視覚体制の内にも「受動的ならざる力」(DE, 63) を見ることが出来る。アルパースは、オランダでは軍事や徴税や航行等に用いられた地図が領主的所有の権威を前提にしていなかったと主張した(AD, 149)。しかし、ジェイからすれば、オランダ絵画の「地図作成の衝動」(DE, 63) は、未知の大陸への航海や印刷術や光学機器の発明と軌を一にした視覚支配の拡大であった。

また、ジェイはデカルトにも両義性を見る。デカルトは、精神の眼のルーメンを主張する一方で、「精神の自然的幾何学」(DE, 80) の記号体系が「我々の実際の経験的視覚の基盤にある幾何学」(FF, 131) の記号体系と通約可能であると考えており、「輝く光線あるいはルーメンと知覚されたルクス」(FF, 131) の通約可能性を認めている。デカルトにはプラトニズムとは別の面も存在する。「ギリシャの視覚特権化」が、「言語の権威剥奪」(DE, 33) であったのに対し、デカルトの視覚には「言語の介入」(DE, 79) が見られ、「…デカルトは、非視覚的で、言語学的に方向づけられた判断のエピステモロジーへの扉をほんの少し開いたと言うこともできる」(DE, 80)。

b. 現代の反視覚的言説——うつむく眼、眼球摘出

以上のように、ジェイは、近代に三つの視覚体制が存在することを明らかにした。その際、「反転した像を「読みとる」心理学的かつ生理学的なプロ

セス」(DE, 7)、地図のような「描写」というように、南北ヨーロッパ絵画の視覚体制はそれぞれの仕方で視覚と言語の結びつきも示していた。ピュシ＝グリュックスマンのバロック的視覚にも、「レトリックと視覚のもつれ合い」(FF, 33)が認められる。このように、さまざまな言説において、視覚と言語の結びつきを取り出すことは、『うつむく眼』を貫く特徴のひとつである。実際、ジェイは、我々の通常の言葉使いの内に、いかに「視覚的隠喩」が紛れ込んでいるか我々に気付かせることからこの著作を書き始めている(DE, 1)³³⁾。

ジェイは、フーコーにも視覚と言語の結びつきを見出す。ジル・ドゥルーズの言うように、「フーコーは絶えず見者であり続け、同時に、哲学を新たなスタイルの言表として示した」(DE, 384)³⁴⁾。実際、フーコーの著作を読めば、我々は、エドゥアール・マネやルネ・マグリット、ヒエロニムス・ボス、ディエゴ・ベラスケス等の絵画や、監獄の内部や解剖の場面、見世物的で残酷な身体刑等、次々と視覚的光景に出会う。ミシェル・ド・セルトーの言うように、フーコーの「諸著作には絵画や版画が散りばめられている。文章は光景や挿絵によってリズムがつけられている」(DE, 384)³⁵⁾。メルロ＝ポンティ『眼と精神』と同様に、ここにも視覚・絵画と言語の結びつきがある³⁶⁾。この点に気付くなら、「フーコーは画家である」³⁷⁾というドゥルーズの言葉もうなずけるだろう。

メルロ＝ポンティの講義³⁸⁾に出席し、マルブランシュや人間諸科学に関する学位論文を準備する等³⁹⁾、初期フーコーにはメルロ＝ポンティからの強い影響が見られ、これをフーコー自身も認めている⁴⁰⁾。しかし、ジェイは「ピンスワンガー『夢と実存』への序文」の頃のフーコーが現象学的であったとしつつも、その後「彼(フーコー)は、現象学の想定する視覚と言語の調和的な絡み合いを疑うようになった」(DE, 387)と彼らの差異を指摘する⁴¹⁾。実際、フーコーがマグリットの絵を「分解されたカリグラム」と呼ぶ時、彼は、メルロ＝ポンティにおけるような視覚と言語の「調和的」関係ではなく、カリグラムのようにそれらが食い違う関係を描いている。マグリットの絵は

外界の再現という「類似」にもとづいた「だまし絵」ではなく、画像と文字を分解したカリグラムであり、視覚の次元と言語の次元の「相似的」な不一致である (DE, 400) ⁴²⁾。

視覚と言語の関係は、共に 1963 年に書かれた『レーモン・ルーセル』と「侵犯への序言」でも考察されている。前者では、「見えないもの」、「絡み合い」、「織物」等、メルロ＝ポンティの術語を用いつつも、言語の「判じ物のような性格」(DE, 399) と呼ぶような形象的なものと説教的なものの競合が描かれ、『クリティーク』誌のジョルジュ・バタイユ追悼号で出た後者では、デカルトの明晰判明な眼とは異なる眼、言語の意味する能力の限界を示す眼が描かれた。フォーコーには、盲目あるいは眩惑としての狂気、侵犯的なエロティシズム等、デカルト的な視覚によって闇に葬られてきた面に注目する傾向があり、他の 20 世紀フランス思想家と同様、近代視覚中心主義への批判的態度が認められる ⁴³⁾。ジェイは、メルロ＝ポンティではなくバタイユこそが、フォーコーの反視覚中心主義に影響を与えた人物だと見なす。

視覚は眼をこの〔眼差しという〕光の流れ（溢れる泉、流れる涙、やがては血によって表現される）に乗せて運び去り、眼を自らの外側へと投げ出し、限界へと導く。その限界では、眼はたちまちにして消える自己の存在の稲妻となって迸る。後に残るのは、血管の走る小さな白い玉——えぐり取られ、まったく見る機能を失った眼——だけである。…暴力とえぐり取りによって生じたこの隔たりの中で、眼は絶対的に見られるものとなるが、見る能力は否定されてしまう。(DE, 401) ⁴⁴⁾

バタイユ - フォーコーの摘出してきた「白目をむいた、見ていない眼」は、現象学的な「生きた眼」(DE, 401) ではない。それは、デカルトが「死んだ眼」の背後に置いた主体的な「精神の眼」でもない。見る機能を失った「白目をむいた眼」は誰も見ていない匿名の非主体的な眼である。見えるように

する見えないものとしてのセザンヌの塗り残しの白さとは違って、反転した眼は、白という明るさの象徴でもあるような眼球の裏側の色を晒すことによってむしろ明るさから閉ざされる。盲目の「白日をむいた眼」は「精神の眼」を隠すもの、「公転する太陽と、世界に覆い被さる巨大な瞼」⁴⁵⁾である。

このように、フーコーには反視覚中心主義的な一面がある。しかし、ジェイは現代の反視覚的言説にも別の側面を見る。ピンスワンガーへの序文やルーセル論やマグリット論では、視覚の力が強調されたが、このような面は『臨床医学の誕生』（『レーモン・ルーセル』や「侵犯への序言」と同年に書かれた）の「新たな医学的眼差し」（DE, 393）にも見られる。この注意深い眼差しは、デカルト的な「精神の眼」の特権化ではなく、「経験的な眼差しの至高の権力」（DE, 393）⁴⁶⁾を示している。

隠し、覆うもの、真理の上に引かれた闇のヴェール、逆説的にもこれが生である。そして、反対に、死とは身体という黒い櫃を日の光へと開くものである。不明瞭な生と明瞭な死。西洋の最も古い想像的な価値が、ここで奇妙な誤解の内では交錯する。この誤解こそが、まさしく病理解剖学の意味である。…19世紀の医学は、生を屍体化し、生のもろく砕けた葉脈を屍体の中で再発見する絶対的な眼に付き纏われていたのである。⁴⁷⁾

解剖された「死んだ眼」の背後に「精神の眼」を見たデカルトと違い、ここでは「生を屍体化」する「絶対的な眼」が語られている。そして、この医学的眼差しが、「ビシャの時代」（DE, 394）には身体の表面から身体内部へと入り込んで行ったにしても、これは隠された見えない謎を見る行為ではなく、見えないものや謎などなかったところに、見えないものを見る行為であった。『臨床医学の誕生』では、「不可視なる可視性」⁴⁸⁾という新たな視覚の力が考察された。反視覚中心主義者フーコーには、視覚の破壊力を語る一面もある。フーコーは、この近代医学の視覚の力を、フランス革命と結びつ

ける。

この医学という領野は、…フランス革命が夢見た社会空間と不思議に似ている。…1789年から革命暦2年11月にいたるまですべての構造改革を支配していたイデオロギー的テーマは、〈真理がもつ至高の自由〉という主題であった。それ自らにおいて最高の地位にある〈光〉は、威厳に満ちたその暴力によって、境界線で囲まれた暗い〈特権者のみのもつ知識の王国〉を滅ぼし、そして新たに、障壁のない〈眼差しの帝国〉を建国するのである。(DE, 408)⁴⁹⁾

フーコーは、反視覚的であるとともに視覚的である。しかし、ジェイから見れば、フーコーにおいて視覚は消極的なものとどまっている。彼は視覚中心主義の危険性にばかり目を向け、そうした危険性に対する視覚的な対抗手段を見ていない。「フーコーにとっては、眼差しの帝国よりも白目をむいた眼のほうが魅力的でありつづけた」(EG, 195)。フーコーは、近代の視覚中心主義批判という自らの仕事の意義を熟知していたが、自分の仕事が20世紀の反視覚的言説という、より広い言説に組み込まれていること、自らの仕事が視覚的な面をもつことには気付いていなかった。こうしたことに気付く点に、『うつむく眼』の上空飛行的視点の意義がある。

おわりに

『うつむく眼』は、その副題の通り、20世紀フランス思想において、デカルトが「最も普遍的で最も高貴」(AT. -VI, 81)と呼んだ視覚の権威が失墜したことを思想史的に描いた著作である。この試みは、気球の上空飛行的視点によって可能であった。互いに対照的なメルロ＝ポンティやフーコー等に共通の反視覚中心主義を見ること、近代にデカルト的なものとは別の視覚体制

を見ること、反視覚中心的な思想家のもつ視覚的な側面を論じること、これら 20 世紀の思想家が気付きえなかったことは、ジェイの上空飛行的視点によって可能となっていた。

ひとつの視覚体制を特権化しないという視点には、間文化的な重要性を見ることができるだろう。また、ジェイ自身が「視覚経験の一部が言語に媒介されているなら、視覚経験に普遍性があると決めつけることはできない」(DE, 9) と言うように、視覚と言語の関わりに関する彼の考察は、他の文化の視覚に関する考察へと気球の向きを変える可能性も示唆している。フーコーとともに考察された視覚と言語の食い違いは、メルロ＝ポンティとともに考察されたそれらの異種交配とともに我々に間文化性を考察させるものである。さらに、この上空飛行は、20 世紀フランス知識人たちが気付かない新たな視覚の力をも示唆していた。「眼の法外化(眼窩から眼をとること)や眼球摘出を求めるよりも、ニーチェの千の太陽のように、人間の可能性を示唆する千の眼の多様化を促す方がよい」(DE, 591)。我々には、多様な視覚の力や視覚の抵抗の可能性もある。

しかし、間文化性の観点からすれば、上空飛行を批判するメルロ＝ポンティやビュシ＝グリュックスマンの試みにも重要性を認めることができる。間文化現象学が、多様な諸文化を外側から観察するよりも経験の内側から解明していく立場だとするなら、画家の仕事のただなかから、自分への回帰的な関係と他人への浸食を描くような、「視覚の狂気」の試みは、間文化性を考察するに適したものだと言える。

また、メルロ＝ポンティの術語を接ぎ木したビュシ＝グリュックスマンの仕事は、それ自身、メルロ＝ポンティの気付かない新たな探究を開いたものであったが、90 年代以降の彼女の仕事は、日本の「間」「浮世」「もののあわれ」「無常」等を含む東洋に関する探究や、東洋と西洋に関する探究へと進んでいる⁵⁰⁾。また、1996 年には、ビュシ＝グリュックスマンは、イカロスの地図的な眼差しにおける渦巻き等、ジェイが捉えた「視覚の狂気」に収ま

らない探究を行っている⁵¹⁾。

ジェイは大きな旅行や探検を思わせる気球による上空飛行から語っていたが、遠近法がひとつではないように、上空飛行もひとつではないだろう。1856年の気球によるナダールの最初の航空写真だけではなく、1968年の地球の写真もある⁵²⁾。気球のような牧歌的なものだけではなく、イカロス的な上空飛行の危険性⁵³⁾もある。人工衛星とインターネット⁵⁴⁾が結びつき、地図的な眼差しも変化しているだろう。このような状況において、『うつむく眼』の序文の最後にあるジャン・スタロバンスキーの言葉が示唆的である。結局のところ、我々は上空飛行と密着の双方から学ぶべきである。間文化性は、地表を漂う気球からの眺望からだけではなく、上空と密着の二極を総合する視点からでもなく、瞬きのように二極を往復し、二極におけるめまいから学ぶのが生産的であろう。

完璧な批評とは、おそらく全体を狙う批評（「上に張り出した視線」が行なうような）でも、密着を狙う批評（同一化的な直観が行なうような）でもなく、それは、距離と密着とを代わる代わる要求する仕方を知っている視線、真理はそのどちらか一方の試みにあるのではなく、両者の間をたえず往復する運動のなかにあるということをあらかじめ知っている視線のことであろう。遠すぎるためのめまいも近すぎるためのめまいも拒んではいけない。どちらに行き過ぎても視線は全能力を失いそうになるけれども、それでもこの二重の行き過ぎを望まなくてはならないのだ⁵⁵⁾。

文献略号

以下の人物の著作からの引用に関しては以下の略号を用いた。

Maurice Merleau-Ponty

[PP]= *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.

[VI]= *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, 1964.

[OE]= *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, 1964.

Martin Jay

[EG]= "In the Empire of the Gaze; Foucault and the Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought," *Foucault: A Critical Reader*, Basil Blackwell, 1986. pp.177-204.

[FF]= *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique*, Routledge, 1993.

[DE]= *Downcast Eyes*, University of California Press, 1994.

Cristine Buci-Glucksmann,

[FV]= *La Folie du voir; : De l'esthétique baroque*, Galilée, 1986.

Johannes Kepler

[VP]= "Ad Vitellionem Paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur, 1604," *Gesammelt Werke*, vol.2, edited by Walther von Dyck and Max Casper, Beck, 1939.

René Descartes

デカルトからの引用は、以下の全集を用い、略号、巻数、頁数の順に記した。

[AT]= *Œuvres de Descartes*, publié par Ch. Adam et P. Tannery, Vrin, 1964-74.

Svetlana Alpers

[AD]= *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, 1983.

図版出典

図版は以下から転載した。

1. VP, 159.
2. AT. -VI, 106.
3. FV, 66.
4. AD, 120.
5. AD, 50.

註

- 1) 以下、引用文中の傍点は論者による強調。
- 2) ビュシ＝グリユックスマンは、『視覚の狂気』をミシェル・ド・セルトーに捧げているが、セルトーも、ほぼ同名の表題の論稿を書いている (Michel de Certeau, "La Folie de la vision," *Esprit* 66, 1982, pp.89-99.)。なお、『視覚の狂気』は、副題が異なる以下の著作の第二部として再録されている (*La Folie du voir: Une Esthétique du Virtuel*, Galilée, 2002.)。
- 3) 他の2冊は、*La Raison Baroque: De Baudelaire à Benjamin*, Galilée, 1984. および、

- Tragique de l'ombre Shakespeare et le Maniérisme*, Galilée, 1990. である。
- 4) メルロ＝ポンティの視覚に関する先行研究は数多く存在する。なかでも、マウロ・カルボネのものが特筆すべきであろう。Mauro Carbone, *La Visibilité de l'invisible: Merleau-Ponty entre Cezanne et Proust*, Olms Vg, 2001. *La Chair des images. Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Vrin, 2011. ほか。
 - 5) Cristine Buci-Glucksmann, “Une Archéologie de l'ombre : Foucault et Lacan”, *L'Écrit du Temps*, 17, 1988, pp.21-37.
 - 6) このフーコーの言葉は、『うつむく眼』第7章の表題にも、論稿(EG)の表題にも用いられている。
 - 7) ここでの「楕円」という言葉は、ケプラーと結びつけられている。「ところでバロックはまさしくケプラー的な宇宙論に基づく(セペロ・サルドゥイ『歪んだ真珠(Barroco)』)。それは、目的論的に完全なものとしての円と唯一の中心とを、二つの焦点、うちひとつは潜在的で不在の焦点をもつ楕円に置き換えるのだ」(FV, 76)。実際、円の歪像としての楕円という発想は、ポロミーニの建築に見られるだろう(『歪んだ真珠』、且敬介訳、筑摩書房、1989年、67頁参照)。興味深いことに、この視点から見ると、ケプラーはバロックの視覚体制に位置づけられる。
 - 8) メルロ＝ポンティがデカルトの『屈折光学』を「視覚の幾何学化」の歴史として扱っていることに対する批判的検討として、Michel Fichant, *La Géométrisation du regard. Réflexions sur la Dioptrique de Descartes, Science et métaphysique dans Descartes et Leibniz*, PUF, 1998, pp.29-55. がある。また、視覚の幾何学化における精神と自然の関係について、近代の表象の問題との関係から考察しているものとして、谷川多佳子、「眼と表象——近代の視覚・精神・自然をめぐる——」、『思想』No.927、岩波書店、2001年、22-40頁がある。
 - 9) 視覚技術の受容史については、山中浩司、「視覚技術の受容と拒絶——17～19世紀における顕微鏡と科学——」、『視覚と近代』、名古屋大学出版会、1999年を参照せよ。
 - 10) ジェイによれば、デカルトの志向的形質への批判は、ウィリアム・オッカムに負っている(DE, 74)。
 - 11) 近代光学の祖をケプラーに見る見解に関しては、以下を参照。Gérard Simon, “On the Theory of Visual Perception of Kepler and Descartes: Reflections on the Role of Mechanism in the Birth of Modern Science”, Ed. Arthur Beer and Peter Beer, *Kepler: Four Hundred Years*, Pergamon Press, 1975, pp.825-832.
 - 12) 中世光学の歴史的研究は以下を参照。David C. Lindberg, *Theories of Vision: From Al-Kindi to Kepler*, University of Chicago Press, 1976. また、視神経における直線的で光学的な伝達をめぐるアルハゼンとウイテロの関係に関するリンドバーグの解釈を修正した研究として、持田辰郎、「アルハゼンとウイテロにおける視覚像の神経伝達——ケプラーの残した問題とデカルト・2——」、『名古屋学院大学論集 人文・自然科学篇』

第46巻第1号、名古屋学院大学産業科学研究所、2009年1-26頁がある。

- 13) 「遠近法論者 (perspectivist)」は、中世光学における数学的伝統にいる者を指し、リンドバークによれば、ユークリッド、プトレマイオス、アル＝キンディ、アルハゼン、ロジャー・ベーコン、ウィテロ、バッカム等がこれに含まれる (David C. Lindberg, *Op. cit.*, p.251.)。また、リンドバークは、ケプラーに決定的な影響を与えたわけではないが、ケプラーの先駆者としてイタリアのフランチェスコ・マウロリコとデラ・ポルタ、ドイツのフリードリヒ・リスナー等の16世紀遠近法論者の名を挙げている (*Ibid.*, pp. 178-188.)。アラビアの光学理論との出会いという意味では、遠近法論者の理論を学んだケプラーの体験も問文化的な体験だったと言える。
- 14) とはいえ、ケプラーの関心が向いているのは絵画ではない。『ウィテロへの補足』第5章の目的は、天文観測上の問題 (月は大きさを変えないはずなのに、ピンホール・カメラの中の月の直径が日食の際に小さくなってしまった問題) を理解するために、「観測する仕掛け」と「視覚そのもの」という二つの「視覚上の欺き」を理解することにあった (VP, 143)。しかし、天文学が問題となる場合でも、網膜像が必然的に歪んでいるということが確認されることに変わりはない。
- 15) 持田辰郎、「アルハゼンとケプラーにおける視覚像——ケプラーの残した問題とデカルト・1」、『名古屋学院大学論集 人文・自然科学篇』第45巻第2号、名古屋学院大学産業科学研究所、2009年9-22頁参照。ケプラーの『屈折光学』(デカルトの同名の著作ではない) では、網膜で受け取られた形象が、精気を経て脳内の共通感覚に刻印されるという過程が描かれている。
- 16) このような機械論的自然と精神の断絶に関して、ミシェル・フィシャンも指摘している (Michel Fichant, *Op. cit.*, p.42.)。また、ジェラルド・シモンも、「魂と光の相同性」から出発するケプラーは、精神の表象と物理的過程を混在させる点でデカルトと異なる、と指摘する (Gérard Simon, *Op. cit.*, p.829.)。
- 17) ケプラーは、フェリクス・ブラテルスやヨアニス・イエッセニ・ア・イエッセンといった解剖学者に注目している。
- 18) 例えば距離の記号には、両眼の収斂があり、デカルトは『屈折光学』と『人間論』で両眼の収斂を盲人の二本の杖に例えた。マルブランシュは、『真理探究論』第1巻第9章で、距離の記号として、対象の見かけの大きさ・対象と我々との間の諸物体の数・網膜像の違い・水晶体の調節・両眼の収斂を挙げている。これらは、メルロ＝ポンティが『知覚の現象学』でゲシュタルト心理学をもとに批判したものである。
- 19) 「絵画とは、なんと空しいものだろう。原物には感心しないのに、それに似ているとって感心されるとは」(ブランシュヴィック版断章 134)。
- 20) 「こうした狂気は、可視性の「謎」そのものであって、それは、見るものの見えるものへの、見えるものを見るものへの「裂開」がたえず行われる最初の交叉のうちに、見る・見えるものである私の身体に住みついている」(FV, 71)。この引用文を見ても

- 分かるように、ビュシ=グリュックスマンは、一部分だけ取り出せば、それがメルロ=ポンティの文章だと言っても通じる程、メルロ=ポンティの術語を自身の著作で用いている。ただし、ジェイが指摘するように、メルロ=ポンティから離れる面も見られる (FF, 112)。
- 21) 加國尚志、「絵画を見るメルロ=ポンティ——『眼と精神』の周辺をめぐって」、*Season Art Program Journal* No.10、セゾンアートプログラム、2003年、146-163頁。ここでは、『眼と精神』の版による図版の異同が指摘されている。加國によれば、『眼と精神』が最初に発表された『アール・ド・フランス』誌版では、2頁ほど文章を読み進めると、1頁分のスペースをとった図版が現れるという。
 - 22) エミール・ベルナルとの対話 (『回想のセザンヌ』、有島生馬訳、岩波書店、1953年) では、セザンヌは35歳の若い画家を説得することができない。老人はいつも学問的素養のある若者に質問をたたみかけられ、最後には癪癪をおこしてしまう。
 - 23) セザンヌはもちろん線や形の探究もしていた。メルロ=ポンティは、『知覚の現象学』や「セザンヌの懐疑」等でデフォルマシオンに言及し、これをゲシュタルト心理学の成果と結びつけた。ゲシュタルト心理学は、遠ざかっていく対象の見かけの大きさが網膜像のように変化しないこと、我々の顔に対して斜めに置かれた円盤が幾何学的遠近法に抵抗すること等を明らかにしたが、これらは、セザンヌのデフォルマシオンに示唆されているとした。
 - 24) メルロ=ポンティは、「興行きは新しい靈感 (インスピレーション) だ」というロベール・ドゥローネーの言葉を引いている (OE, 64)。カルポーネの言うように、セザンヌにおける色と空白を、言葉と沈黙におけるような「呼吸」と「吸気 (inspiration)」の関係として考察することも可能であろう (『沈黙、さまざまな沈黙』、佐藤勇一訳、『間文化性の現象学』、文理閣、2014年、229-244頁)。
 - 25) メルロ=ポンティは、パノフスキーを参照しながら、ルネサンスの画家たちが、線遠近法を完成したものと見なしてはならず、実際には様々な技法も用いていること、そして、理論家たちが、幾何学的な正確さを求めるあまり、「人為的遠近法」に固執して、「自然的遠近法」(OE, 49)を忘れようと努めたことを指摘し、遠近法が完成した技法だという考えを退ける (『象徴形式』としての遠近法』、木田元・川戸れい子・上村清雄訳、哲学書房、2003年)。しかし、遠近法の相対化を行うパノフスキーにも、線遠近法を特権視しているように見える箇所が指摘可能である。また、メルロ=ポンティのパノフスキーからの引用は、いくつか誤読が認められる。この点については、『眼と精神』邦訳註にて詳細に指摘されている (『眼と精神』、滝浦静雄・木田元訳、みすず書房、1966年、337頁)。
 - 26) これらの例はジョージ・パークリも用いている。George Berkeley, "An Essay towards a new theory of vision," *The Works of George Berkeley, Bishop of Cloyne*, edited by A. A. Luce and T. E. Jessop, Nendeln: Kraus Reprint, 1979. パークリにとって、マルブラン

シュの理論がモリヌクス問題と並んで主要な問題であったことについては以下を参照。A. A. Luce, *Berkeley and Malebranche: A Study in the Origins of Berkeley's Thought*, Oxford: At the Clarendon Press, 1988.

- 27) メルロ＝ポンティとマルブランシュに関する古典的な先行文献としては、André Robinet, *Merleau-Ponty*, PUF, 1970. を、類似した両哲学が両立可能であるのに、『知覚の現象学』が経験論に留まっていると批判したものとして、Joseph Moreau, *L'Horizon des esprits Essai critique sur la phénoménologie de la perception*, PUF, 1960. を、モローの見解がメルロ＝ポンティの発生的現象学を捉えそこなっていると再批判したものとして、Xavier Tilliette, *Merleau-Ponty ou la mesure de l'homme*, Paris, Éditions Seghers, 1970. を挙げるができる。なお、フランス国立図書館にはマルブランシュに関するメルロ＝ポンティの読書ノートが遺されているが、これについては別の機会に論じる。
- 28) 「我々のうちで、我々なしに、我々の意に反してさえ」も判断するというもの。マルブランシュの神学に関するメルロ＝ポンティの考察については、拙論、「メルロ＝ポンティにおける真のキリスト教と無神論——シェーラー、マルブランシュ、マリタン——」、『倫理学研究』第38号、関西倫理学会編、2008年、123-134頁を参照。マルブランシュの神への還帰に対するメルロ＝ポンティの無視を批判したものとしては、Ferdinand Alquié, *Le Cartésianisme de Malebranche*, Vrin, 1974. がある。また、メルロ＝ポンティが「神学的上部構造」を批判したために、フッサールと比較可能なマルブランシュの直観理論を捉えられなかったと、指摘する者もいる。Nathalie Depraz, “De la phénoménologie de la perception à la gnose transcendantale,” *La Légèreté de l'être: Etudes sur Malebranche*, J. Vrin, 1998, pp.219-233.
- 29) 本稿では扱わないが、ビュシ＝グリュックスマンの『視覚の狂気』にはジャック・ラカンからの強い影響が認められる。バロックのアナモルフォーズで最も引き合いに出される作品に、歪められた頭蓋骨が描かれたハンス・ホルバインの絵画『大使たち』がある。ラカンとジャン＝フランソワ・リオタールは、それぞれ『精神分析の四基本概念』と『言説、形象』の表紙にこの絵を用いている。
- 30) アルパースは、ヨハネス・フェルメール『絵画芸術の寓意』に描かれている地図に北方絵画の典型的特徴を見ている (AD, p.119)。
- 31) 「彼は持っていた黒いテント…を野原の適当な場所に建てる。それは風車のように回転可能で、一人一人がやっと入れるくらいの大きさをもち完全に閉じることができる。暗いテント状のものには直径1インチ程度の穴があけられ、そこに凸レンズつきの長い望遠鏡を装着する。この望遠鏡はテントの中央にまで達する長さをもち、反対側の凸レンズははずされる。この望遠鏡を通して外のあらゆる物体は可視光線となって中にとりこまれ、一枚の紙に像を結ぶ。彼はペンでそれらの自然な外観を写しとり、周囲の野原全体を描きだすまでゆっくりとテントを回転させる。」 (AD, 51)

- 32) ジェイは、ヴァスコ・ロンチを引きながらルーメンとルクスについて折に触れて言及する。これらの意味は時代ごとに変化している。
- 33) 『うつむく眼』の最初の段落には、「慎重な (vigilant)」「証明する (demonstrate)」「視察 (inspect)」等、視覚的隠喩が21個紛れ込んでいる。
- 34) Gilles Deleuze, *Foucault*, Minit, 1986, p.58.
- 35) Michel de Certeau, “Le rire de Michel Foucault,” *Le Débat*, 1986, p.196.
- 36) フーコーとメルロ＝ポンティの関係については、以下のものを参照せよ。Philippe Sabot, “Foucault et Merleau-Ponty : Un dialogue impossible?,” *Les Études philosophiques*, No.3, 2013, pp.317-332. 慎改康之、「フーコーからメルロ＝ポンティへ——見えないものの考古学——」、『思想』No.1015、岩波書店、2008年、241-255頁。
- 37) Gilles Deleuze, *Op.cit.*, p.87.
- 38) フーコーは、1947-48年度「マルブランシュとピランとベルクソンにおける心身合一」講義や48-49年度「ソシュール」講義に出席している (Didier Eribon, Michel Foucault et ses contemporains, Fayard, 1994. および Claude Mauriac, *Et comme l'espérance est violente*, *Le Temps immobile* 3, Grasset, 1976. を参照)。また、1953年には、フーコーはフッサールの遺稿を研究し、ルートヴィヒ・ビンスワンガーと面会している。
- 39) 1950年代初頭、フーコーは「ポスト・デカルト学派における人間諸科学の問題」や「現代心理学における文化の概念」というテーマで研究を進め (ポール・マゾンへの報告)、「心理学者マルブランシュ」という副論文の指導をアンリ・グイエに依頼していた (Didier Eribon, *Op.cit.*, p.106.)。スウェーデンに向かう前の1954年には、「現象学における〈世界〉概念とその人間諸科学に対する重要性」という、明らかにメルロ＝ポンティの影響を受けた主論文に取り組んでいた (Didier Eribon, *Op.cit.*, p.112.、および、Philippe Sabot, *Op.cit.*, pp.318-319.)。
- 40) 「僕らが若い頃に重要だったのは、サルトルじゃなくメルロ＝ポンティの方なんだ。彼は僕らを強く魅了していたんだよ。」 (Claude Mauriac, *Op.cit.*, p.492.)
- 41) ジェイは、フーコーの「ビンスワンガー『夢と実存』への序文」にメルロ＝ポンティとの違いをそれほど見ていないが、すでにこの作品にも違いが見られるだろう。メルロ＝ポンティは、「ビンスワンガー『夢と実存』への序論」と同じ1954年に、『受動性』講義を行っている。両作品とも、1899年にフロイトが治療にあたったドラの症例に言及しているが、メルロ＝ポンティが「第一の夢」を重点的に解釈し、身体や記憶に関する事柄について考察するのに対して、フーコーは「第二の夢」を扱い、夢と表現について考察している。
- 42) ジェイが指摘するように、「類似 (resemblance)」と「相似 (similitude)」の意味は、『言葉と物』と『これはパイプではない』で異なっている。なお、皮肉なことに、マグリット自身はフーコーによる類似と相似の区別を否定している (*DE*, 400)。

- 43) 『狂気の歴史』にも視覚と言語の関係を見ることができる。ジェイも指摘するように、フーコーからすれば、フロイトは彼自身に視覚偏重の傾向があるとしても、近代的視覚の支配によって排除されてきた狂気に語らせ、狂気に言語的次元を与えた人物だということになろう (DE, 391)。
- 44) Michel Foucault, "A Preface to Transgression," *Language, Counter-Memory, Practice*, Cornell University Press, 1977, pp. 45-46. フーコーからの引用はジェイの用いた英訳から行う。
- 45) *Ibid.*
- 46) Michel Foucault, *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, trans. A.M.Sheridan, Tavistock Publications, 1973, p.xiii.
- 47) *Ibid.*, p.166.
- 48) *Ibid.*, p.165.
- 49) *Ibid.*, pp. 38-39.
- 50) Cristine Buci-Glucksmann, *L'Esthétique du temps au Japon : Du zen au virtuel*, Galilée, 2001 ; *Modernités Chinoises*, Skira, 2003 ; *Esthétique de l'éphémère*, Galilée, 2003 ; *Philosophie de l'Ornement : D'Orient en Occident*, Galilée, 2008
- 51) Cristine Buci-Glucksmann, *L'Œil cartographique de l'art*, Galilée, 1996.
- 52) ジェイもこれらの写真自体には言及するが、例えば、世界初の人工衛星が宇宙に放たれた1957年に書かれたハンナ・アレントの『人間の条件』には言及していない。
- 53) 原子爆弾、枯葉剤、ナバーム弾、クラスター弾、劣化ウラン弾等を投下するという、上空飛行的な戦争形態は、環境への破壊という側面をもつ。ジェイは、バタイユとともにこの問題も扱っている。
- 54) コンピューターで描かれた絵はそれ自体、言語として描かれている。また、コンピューターをめぐる視覚の隠喩の考察も必要だろう。
- 55) Jean Starobinski, *L'Œil vivant: Essais* (Paris, 1961), p. 27.

