

## 遠近法・視覚・主体

—デカルト、ラカン、メルロ＝ポンティ、そしてライプニッツをめぐる—

谷川多佳子

### はじめに——近代における視覚の優位

西洋近代はじめ、五感のうちで視覚がもつとも優位な感覚器官となっていくことは多方面から確認される。宗教においても、聴くこと（神の言葉を）が基盤であったそれまでの流れに対して、たとえばロヨラの『靈操』など、視覚に最重要な位置と役割が与えられていくし、<sup>①</sup>時代の特徴を示す歴史家の具体的な記述もみられる。<sup>②</sup>

いずれにしても、ヨーロッパ中世において最も精錬された感覚、最もすぐれて知覚的な感覚は聴覚であった。そこで視覚は触覚の次の三番目の位置にあったのが、近代はじめに目が知覚の最も優位の器官となる。またミシェル・フーコーの分析しているような、「眼は見るだけのものとなり、耳はただ聞くだけのものとなる」という、見られるものと読まれるものの分離も生じる。<sup>③</sup>

近代においては視覚の専制支配が確立したともいえ、「一望監視施設」<sup>パノプティコン</sup>にあらわれるように、「見ること」は知とともに、他者を支配する権力となっていく。<sup>④</sup> ミシェル・セールは『五感』でそうした視覚の優位に、神話のパノプテスによるイメージと概念を与える。「一望監視施設」の護り神である百眼のパノプテス。つねに見る主体であり、あらゆる方向に眼をもつ球体、執拗に実測する多眼体。客体となることなく、つねに主体である者。そして情報化社会の現代においてパノプテスは、メッセージとコミュニケーションの神ヘルメスに打ち倒

される……<sup>(15)</sup>

- (1) 拙論「眼と表象」「思想」九二八号、二〇〇一、二十二頁
- (2) たとえば Robert Mandrou などの業績を参照。
- (3) Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, p.58 (cf. Christine Buci-Glucksmann, *La folie du noir : De l'esthétique baroque*, Ed. Galilée, 一九八六年、谷川渥訳「見ることの狂気」ありな書房、二十五頁)
- (4) 中村雄二郎「共通感覚論」岩波書店、一九七九年、五十一頁以下。こうした知覚の優位は心理学や知覚心理学によっても根拠づけられている(同書二八四—二八五頁)
- (5) Michel Serres, *Les Cinq sens, philosophie des corps mêlés*, Editions Grasset et Fasquelle, 1985. 米山能親訳「五感」法政大学出版局、一九九一年。セールは本書でこうした問題について神話を用いたイメージを与えている。

## 一、遠近法の成立、限界、両義性

こうした近代のへ見る主体への成立は、ひとつには遠近法の確立と関連づけることができる。

「遠近法」という言葉そのものは、語源的にはラテン語の *ars perspectiva* に遡り、狭義には十五世紀フイレンツェの画家たちが用いていた *perspectiva* に由来する。「透かして見る」というラテン語の原義から「透視図法」と訳されることもある。具体的には、ルネサンスの画家たちの確立した、絵画に奥行き感を表現する技法を指している。それは「光学」の原理に従って対象を再現する新しい方法であるが、単に「光学」的なものと、絵画における方法とが区別され、前者は *perspectiva naturalis*<sup>1)</sup>、後者は *perspectiva artificialis* と称された。

絵画における遠近法は、十五世紀初頭、フイリッポ・ブルネレスキが考案したものといわれ、初めてフイレンツェの聖ジョヴァンニ礼拝堂をこの技法を使って描いたとされている。かれはこの原理によって *camera obscura* と称する最初の光学器械を発明した。つづいてレオン・バッティスタ・アルベルティ『絵画論』の記述——絵画とは、与えられた距離と視点と光に応じて、ある面上に線と色とを持って、人為的に表現されたピラミッドの裁断面にほかならない。われわれの視覚は、眼の奥の一点と対象の表面とを結びリンネルの糸のような光線の束がつくる「視覚ピラミッド」によって説明される。この視覚ピラミッドをどこか任意の場所で切りとった裁断面が絵画である。それは対象が眼に見えるとおりの姿をしていて、したがって同一の物体が、遠方にあるときは小さく見え、近くにあるときは大きく見え、斜め上

から見た円形の物体は楕円形に歪んでみえる……等々。

遠近法は、単なる絵画技法の問題としてだけでなく、空間全体の把握にかんする幾何学や光学、視覚の生理学といった総合的な知と文化をとともなうものであった。パノフスキーはその総体を、「精神的意味内容が、具体的感性記号に結びつけられ、この記号に内的に一体化される」形式にとらえ、これによって成立する空間はカッシーラーのいう「象徴形式」*symbolische Form* のひとつとなる。<sup>3)</sup> そしてまたケプラーやデカルトが明らかにした、眼の構造と機能の解剖学的説明、光の物質的・物理的把握と光学、その基礎にある機械論的自然観などにも対応している。<sup>4)</sup>

以降こうした線遠近法は十九世紀中葉まで、西洋絵画において不可欠の規範となっていたが、十九世紀後半から線遠近法の解体が始まる。印象派は、太陽の光のもとで移り変わる世界の様相を純粹な色彩現象として描きだそうとした。当時の色彩理論にも支えられ、色彩の原色への分解と、見る者の網膜上での知覚的統合という立場をとり、光を色の粒子に変換する。後期印象派をへてセザンヌの、対象をデフォルメさせた画像は、さまざまな視点から同一対象を見るとき、異なる時間次元がひとつの画面に導入されていく。それは、静止した網膜の像に映る画像の再現をめざしたルネッサンス遠近法の解体を決定づける。さらに二十世紀初頭、キュビズムの展開は、ルネッサンス的空間表象の解体を具体化する。その背景に、非ユークリッド、多次元の幾何学、哲学と科学認識論におけるベルクソン哲学とポアンカレ理論といった知的変換が指摘されている。<sup>5)</sup> 遠近法の成立には、当時の視覚生理学、光学、機械論的自然観などが対応していたのに対して、遠近法の解体とくにキュビズムの成立に併走しているのは以下の科学や哲学の諸テーマである——多次元の幾何学、ポアンカレの業績（微分方程式論、代数的トポロジー、天体力学の三体問題など）、デカルト的三元論や機械論を超えるベルクソン哲学の視点、<sup>6)</sup> 等々。

さて絵画における当時のこの新しい「遠近法」は空間の概念を変質させた。造形芸術を契機として成立していた古代においては、個々の物体の集まりの総和が空間で非連続的不均一なものとして規定されていた。これに対し、ルネッサンスの新たな空間においては、物体と非物体とが、均一で無規定な唯一の連続量のうちに解消される。<sup>7)</sup>

ルネッサンスの線遠近法は、全空間にわたる「一点収束」と、奥行きに固有の「遞減比」*proporzione degradata* を特徴とする。<sup>8)</sup> 視点の中心

を一点とみなし、描かれるべき立体の個々の点をこの一点に結びつけることにより作り上げられる視覚ピラミッドの切断面が画像となる。この結果、この一点に据えられた主体の視点がこの空間の統一性を成立させる。

次に奥行き距離感を表現するため、たとえば画面に平行に引かれる平行線どうしの距離を次第に縮めていく必要があり、この縮小率が「通減比」である。こうした実測的法則による空間把握と一点に据えられた主体の視点が、空間の統一性を成立させるものとなる。

しかし遠近法のさまざまな限界もまた指摘される。主体の視点を幾何学的な点として、これを頂点とするピラミッド形の視野のうちに対象をとらえ、眼とその対象を結ぶ無数の光線が切断面と交わってできる交点の集合が画像であるという、こうした幾何学的な説明で、視覚を汲みつくせるものではないだろう。

一点透視図法Ⅱ遠近法の発明は、世界に対して固定して視点を築き、その主体を世界の中心とみなす発想が基にある。だがその意味では世界の見方のひとつにすぎず、動きを欠いた、静止状態における人間と世界の対峙が想定された表現となっている。それは、よく整理され統一した世界をきざくものであったが、視点の固定化（見る側にも強制される）は画家たちの実践においても、無理が感じ取られてくる。そして遠近法はさまざまな無理が指摘される一方で、さまざまに移動する視点のもとのあり方が研究されていく。<sup>⑩</sup>

ひろびろとした空間のなかで街を見渡すだけでなく、真上を見上げたり、地上すれすれに視線を延ばしたりするとき、物はどのように見えるのか。それはどのように描くことができるのか。遠近法は誇張され歪められていく。特定の視点や特定の道具をもちいて意外なかたちでの物や人間の顔を浮かびださせるような効果の生じることを周到に計算した作図法は、画家たちよりも先に、建築家や数学者、自然科学者によって研究された。極端に歪んだ像でありながら、斜め横から見たり、円筒形や円錐形の鏡に映すと正しい像が現れるような仕組みをもつ図像は、ダ・ヴィンチを始まりとするが、バルトルシャイティスによれば、その発展は次のように特徴づけられる。一六一五年以降、反射光学的アナモルフォーズが登場し、一六三〇年までの暗中模索。一六三〇年から一六三七年までは数学者たちが複雑な構造を積み上げて光学的現象を研究するが、画家たちにはまだ手が届かなかつた。一六三八年以降、専門的技術書の説明から出発し、実践的手続きが確立される。<sup>⑪</sup>

線遠近法の制約についてはパノフスキーも、遠近法の幾何学的空間における次の二つの前提を指摘する。第一に、われわれがただ一つの

動くことのない眼で見ているということ。第二に、視覚のピラミッドの平らな切断面が、われわれの視像の適切な再現とみなされうること。けれども、無限で等質的な空間、つまり純粋に数学的な空間の構造は、精神的生理学的空間の構造ではない。そして精密遠近法による作図は、精神生理学の現実的な空間の構造を原理的に捨象し、直接的な知覚空間においては上の二つの前提は満たされることはない。またこの遠近法は、われわれに意識される「想像」と、われわれの物理的な眼球に描かれる機械的に条件づけられた「網膜像」との違いを考慮に入れていない。網膜像と平面遠近法的描写との量的なずれに加え、さらに形のうえで（網膜の彎曲した形態によって生じるずれ）がある。絵画における遠近法は、「光学」的なものと区別されるずれ、ないし逸脱があったといえる。<sup>12)</sup>

- (1) これについては次を参照。名須川学「デカルトにおける〈比例〉思想の研究」哲学書房、二〇〇二年以下、三三八頁。『下村寅太郎著作集四—ルネッサンス研究、ルネッサンスの芸術家』みすず書房、一九九〇年、二七一—二七二頁
- (2) Leon Battista Alberti, *De Pictura* (1435), trad. Jean-Louis Scheier, *De la Peinture*, Macula, Paris, 1992. 邦訳『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、一九七〇年、二十頁以下。
- (3) Erwin Panofsky, *Die Perspektive als 'Symbolische Form'*, Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/5, 1926, 木田元監訳『象徴形式としての遠近法』哲学書房、一九九三年、一七頁
- (4) この詳細については次の拙論参照「デカルトにおける表象とイメージ」『思想』一九九六年十一月号
- (5) 太田泰人「キュビズムとルネッサンス的空間表象の解体」(JSTワークシヨップ)『教理と芸術の融合 (Insion)』二〇〇四年八月九—十一日における報告
- (6) ヘルクソンはまず時間を計測可能な空間表象から解放放つて、その「純粋持続」において内側から思惟し生きるものとしてとらえる。ときに「物質と記憶」は、デカルト以来の二元論、とくに心身問題を新たに解明する。心は記憶すなわち純粋時間であり、身は脳さらには知覚する物質である、と。後者は瞬間の無限反復として時間の弛緩態であり、心身は時間性において交じり合う。さらに、知覚は記憶の活性化の契機であり、深い無意識もそこにつながっていく (*Matière et mémoire*, 1896)。ヘルクソンはまた、脳によって認識を説明しようとする一切の議論を論駁する。その種の議論は「世界の二部である脳が世界を含んでいる」というパラドクスを示してしまつと (Le cerveau et la pensée : une illusion philosophique, in : *L'énergie spirituelle*, Felix Alcan, 1919)
- (7) パノフスキー、前掲邦訳、三二—三十三頁
- (8) 辻茂「遠近法の発見」現代企画室、一九九六年、一〇三頁。なお〈比例〉 *proporzione* については、名須川、前掲書、第二章第一章参照。
- (9) 山梨俊夫「『逸脱』の絵画を支える思想」『視覚の魔術展—Disguised Vision』一九九四—一九九五年、十四—十五頁
- (10) ただし「アナモルフォーズ」という言葉は当時はまだ使われず、「奇妙な遠近法」「歪曲」などの表現が用いられていた。Jürgs Balthusais, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Flammarion, 1984. 高山宏訳、『アナモルフォーズ、光学魔術』国書刊行会、一九九二年、五十三頁以下。

(11) パノフスキー、前掲書、邦訳十一頁

(12) 同、十二―二十頁。速近法は、視覚学でありながら、光学や視覚生理学の原理から逸脱したものとなる。速近法の科学からの逸脱も指摘される(名須川、前掲書、三三〇頁)

## 二、眼、視覚、光―デカルトとラカン

光学理論の発展は、視覚の優位を基礎づけその仕組みを明らかにするとともに、近代的主体と表象の成立にかかわっていく。光学にもとづく視覚論を初めて確立したのはケプラーといわれる。視覚対象の映像が網膜に映し出されることによって視覚が成立する。網膜上に見られるのは、われわれが認識している成立像ではなく、反転した映像で、われわれの内部にその映像を再逆転するメカニズムが存在することが示唆され、意識によって知覚される *imago* と網膜に映し出される *pictura* とが区別される。*imago* によって構成される表象世界と、*pictura* から生じる現実形態によって構成される可視世界との分離がみちびかれ、表象と、われわれの身体にもとづく可視世界とが区別されることになる。<sup>11</sup>

ケプラーにおいて、網膜から視神経を通しての知覚画像の変換は、網膜と神経のなかにある「視覚精気」の働きによって説明された。だがデカルトは、そのような精気を想定することなく、視覚のメカニズムは、『屈折光学』(1637)——この書において眼の構造の科学的説明が詳細になされている——で、網膜から神経をへて脳にいたる過程と構造として説明される。

対象のイメージは眼底で形づくられ、「さらにその先は脳にまで通じている」(ATVI, 128)。神経の運動は光のように働き、脳の内部表面に、「対象にかなりよく似た画像 *peinture*」が形づくられる。それをわたしたちに感覚させるのは、画像の類似性ではなく、その画像を形づくる機械論的な運動である。光線の運動から始まり、眼底に像を結び、その運動はさらに視神経の細かい繊維を動かし、そして脳の部分に通じ、画像を形づくる。それが「ある小さな腺」つまり松果腺に移される (Ibid. 129)。このように『屈折光学』では幾何学的な説明が導入されて神経と脳によるイメージの伝達が示され、表象の場として松果腺の仮説が立てられている。

視覚の性質は、光、色、状態、距離、大きさ、形の六つの要素に還元される。機械論的な運動は、「精神が身体と一体をなしているかぎ

りて精神に直接働きかけ、精神にそのような感覚をいだかせるよう、自然によって設定〔制度化〕されている」(Ibid.130)<sup>2)</sup>。

人間の眼について述べた『屈折光学』V講で、視覚映像のモデルは絵画とくに透視画法である、とい<sup>3)</sup>う。死んだばかりの人間または大型動物の眼の解剖学的構造は、透視図法にしたがう外部の映像をきわめて素朴にありのままに見せてくれる。われわれの生きた眼は同じようにそれを見るわけだが、同時にまた、われわれはこの映像から、ある意味では独立した表象する主体でもある<sup>4)</sup>。

この表象の場は脳内の松果腺ということになり、松果腺は感覚表象の統一の場としての意味をもつことになる。眼の可視的視覚像は、神経をへて脳内の松果腺で統一された表象をもつ。われわれの感覚器官がすべて対をなしていることから(二つの手、二つの耳、二つの眼……)、一つの対象からくる二つの印象が、精神に達する前に一つになる必要がある、その場所が松果腺である。「視覚像や印象が、精神に達する前に一つに合一する場所」(『情念論』32)であるこの腺は、いわば心身の結合する「点」ともいえよう。デカルトの図版によれば、それは尖点をもつ形態をしている。この松果腺が透視図法の、点としての主体を示す器官とみること<sup>5)</sup>もできる。

二十世紀、視覚や視覚装置を参照する主体については、精神分析とくにラカンにおいてもとりあげられる。ラカンの視覚装置への参照は、まずその鏡像段階理論にみられる(一九三〇年代)。さらにその後、鏡でなく絵画がモデルとして参照されるとき(一九六〇年代)、ラカンはこうした遠近法の成立をデカルトの主体の設立に関係づけている。一九六三年の『セミナーXI』をみよう。

ラカンは、ヴィニョーラやアルベルティにおいて進められた遠近法の実測的法則の探求を引き合いにだし、視覚の領域に関する特別な興味<sup>6)</sup>の中心が遠近法にあることを指摘しつつ、デカルトの主体が一種の実測点、遠近法の点であるという。(S.XI.81-83)

視覚を考えるにあたってラカンが参照するのは、アナモルフォーズである。実測的とラカンが特徴づける光学の次元が発達したのが、デカルトの省察が主体の機能をその純粹性において創始した時代であったことが偶然でないことを指摘して、ラカンはバルトルシャイティスの『アナモルフォーズ』をとりあげる(S.XI.80sq.)<sup>6a)</sup>。

ラカンはここで、もっとも単純なアナモルフォーズに範例的構造をみる。紙のうえに描かれた像のそれぞれの点を、理念上の糸や線を使って斜めの位置にある別の画面へ移してみる。遠近法のいくつかの線によって、拡大され変型された図が得られる。視覚は、一般に像と

像との関数関係の様式をもち、空間内の二つのもの相互の点と点との対応として定義される。像が虚像であれ実像であれ、点と点との対応が不可欠である。したがってラカンによれば、視野に像として見えるものはアナモルフォーズを成立させる単純な図式に還元される。<sup>7)</sup>

科学と芸術が混じりあう (see) ことも指摘され、代表的にあげられるのはダ・ヴィンチの光学的構築、ウイトルウィウスの建築論である。<sup>8)</sup> 遠近法の実測的法則の探求が進められたのはヴィニョーラやアルベルティにおいてであったが、視覚の領域に関する関心の中心は遠近法の研究にあり、そこでのデカルトの主体の設立との関係をラカンは強調する。デカルトの主体は遠近法の点であるという理由だ。だが、こうした実測的遠近法は、視覚とはどういうものかをとり逃がしている。デカルトやデイドロの盲人のたとえが引き合いにだされる。(S.XI.81-82)

たしかにデカルトは『屈折光学』において、光線を盲人の杖にたとえ、網膜に因果的な作用を与えるものと解していたし (A.T.IV.84)、距離は自然幾何学によって測定されるとした (Bid.37)。デイドロの『盲人書簡』(1788) になると、眼は「触覚の助けを借りることなくみずから経験を積み、色を見分けるだけでなく、少なくとも事物のおおまかな境界を識別できるまでになる」という。<sup>9)</sup> ラカンはデイドロを参照し、視覚によってもたらされる空間は、眼の見えないひとにも理解し再構成し想像することが可能であるとして、実測的遠近法が視覚とはどういうものかをとり逃がしているという (S.XI.86)。

「眼と眼差しの分裂」というラカンのテーゼは有名であるが、ラカンはサルトルを援用しながら次のように述べている。「私が眼差しのもにあるかぎり、私は私を見ている眼を見ることはできないし、もしも私が眼を見るなら、そのときは眼差しが消滅する」(S.XI.97)。そしてラカンによれば視覚的なものは、実測的な眼差しの視点ではなく、〈欲望〉との、さらには愛の対象との関係における眼差しの視点である。「実測的な視点が問題だと考えられているけれども、大事なのはまったく別の眼差し、「ホルバインの」《大使たち》の前景を飛ば眼差しである」(S.XI.80-81)。「それ」<sup>エス</sup>が見るところを「それ」<sup>エス</sup>は愛する、ということになる。<sup>10)</sup>

ルネサンスの遠近法は、精密な幾何学的理論によって、諸物体の位置関係としての空間そのものを描きだすことを可能にしたが、ラカンは実測的遠近法で問題になるのは空間の位置決定だけだ、という。主体と現実界、いかなる項も、他の諸項とのトポロジ的な関係によってのみ支えられており、「コギト」の主体も同じことだ、と。<sup>11)</sup>



ラカンのいう主体はむしろ反省的意識の主体ではない。主体とは「思考する主体ではない」と随所でいっている (S.XX,5 など)。ここでみてきたラカンの『セミネール XI』の一年後の『科学と真理』においてラカンは、「精神分析でわれわれがあつかう主体は科学の主体でありかありえない」というが、主体について、フロイトの有名な章句 *Wo es war, soll ich werden*<sup>12)</sup> で示されているように、エスのあったところ、そこに主体としてわたしは生じるはずだ、という。デカルトのコギトについては、言表行為によって、パロールとしてそのつど表されていることを指摘し、言表における主語へ私と、言表行為をする主体を区別することで、主体の分裂を示唆している<sup>13)</sup>。

『セミネール XI』に戻ろう。主体と視覚の領野についての話がつづくが、メルロポントイはしばしば参照されている。たとえば、『見えるものと見えないもの』のある章のタイトル<sup>14)</sup>——見えるものという領野ではすべてが畏 *effraies* 「組み合わせ模様 (絡み合い)」であり、視覚機能の示す二つの分割があり、互いが絡みあっている。そして空間の光学的な構造化のなかでわれわれの目をすりぬけてしまうものゝいかにして把握すればよいか、と問題が立てられる (S.XI,86sq.)。

本質は、線のほうではなくて、光点、放射の原点にある。虹彩が反応するのは距離だけでなく、光に対しても反応する。それに、光に感受性をもつ器官は目だけでなく、外皮の表面すべてが、視覚とは異なるさまざまな形で光感受性をもっている<sup>15)</sup>のであり、光に固有の性質と主体との関係はすでに両義的である。

構造は、光に対する目の自然な関係のなかにすでにあるものを反映している。私は、ただたんに遠近法が把握される実測的な点に見いだされる点状の存在ではない。絵は私の目の底に描かれているだろうが、しかし私はといえば、その絵の中にいる。光であるものが私を視ている。この光のおかげでわたしの目の底に何かが描かれる。それは、構成された関係とか、哲学者が云々する対象といったものではない。それは印象であり、私から離れてあらかじめ据えられるのではない表面の輝きだ<sup>16)</sup>。

ここに、実測的な関係においては抜け落ちてしまう何かがあり、それがその場の奥行きであることが述べられる。それが示している曖昧で移ろいやすいすべてのもの、私には支配できないすべてのもの、という表現が加えられているが、奥行きの問題は、メルロポントイがデカルトの視覚論をとりあげ知覚について述べるときの重要な問題でもある。

- (1) この詳細については、拙論「眼と表象―近代の視覚と精神・自然をめぐる―」『思想』九二八号、二十八頁以下。
- (2) デカルトの時代、機械論的なデカルト主義を採ったマルブランシュも『真理の探求』（二六七四）第一巻感覚についての第九章で、視覚に言及している。ただし「自然」および「神」の意味がやや異なる。「私が説明した……距離、大きさ、その他の判断をなすのは、われわれの精神（魂）ではなく、精神と身体との結合の結果として、神である。そのゆえに、この種の判断を「自然的」と呼んだのだ……」（P19788）
- (3) 「死んだばかりの人間の眼、それがなければ牛か何かほかの大型の動物の眼をとり出して、これを包んでいる三重の膜を底のほうにむかって切り、……そして……その眼をこのために作られた窓の穴に入れなければならない。……ここから見ると……そこにはしごくありのままに外部にあるすべての対象を透視図法のうちに描いて（表象して）いる絵画を見ることになる」（ALVII15）
- (4) 拙論「デカルトにおける表象とイメージ」『思想』一九九六年十一月号
- (5) 小林康夫「デカルト的透視法―表象装置としてのコギト」『現代思想』一九九〇年五月号、一四四―一四八ページ
- (6) Baltrusaitis, *Op.cit.* 邦訳、高山訳。
- (7) ラカンはこうした変形作用がバラノイア的多義性を招くことを指摘。それはアルチンボルドからタリにまでいたる（SXI,81-82）。アルチンボルドについては次を参照。Tomas Da Costa Kaufmann *The Master of Nature*, Princeton U.P.1993. 斉藤栄一訳『綺想の帝国』工作舎。
- (8) グ・ヴィンチとウイトルウィウスのこの点については、名須川、前掲書、第三部第三節参照。
- (9) Denis Diderot, *Lettre sur aveugles* 平岡昇訳『盲人に関する手紙』（『ディドロ著作集』一、法政大学出版局、一九七六年。しかしルソーは「触覚」によって見ることを学ぶのを肯定し、かつ、視空間は遠近法的なものと考えている。「エミール」第二巻（舟木亨「見る」との哲学）世界思想社、二〇〇一年、一一〇頁参照）。盲人の視覚に関する問題は、ライプニッツらの論じるモリヌクス問題に遡って検討する必要がある。
- (10) Burt Glucksmann, *Op.cit.* 谷川訳、二十七頁参照。なおラカンの「眼と眼差しの分裂」と、絵画における鏡の自画像については次を参照。岡田温司「ミメシスを越えて」勁草書房、二〇〇〇、四七―四八頁。
- (11) ラカンはトポロジーの位置を定めてから形而上学的観点で再度とりあげることも可能であるとして、質議応答でメルロ・ポンティの狼男と手袋の指のことをあげている（SXI,84）。なおトポロジーそのものが厳密さを欠くことについては数学者たちの指摘がある。これについては改めて検討したい。
- (12) 「エスがあったところに自我「私」が形成「生成」すべきである」（フロイト晩年の著作 *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* 『続精神分析入門』）。Cilacan, *Erstis*, pp.416-417. ドゥルーズもこの章句を引いて「この soul の「道徳的意味での義務」を指摘しつつ、精神分析が無意識の生産あるいは形成とよぶものを批判しつつある（Deleuze, *Quatre propositions sur la psychanalyse*, in: *Politique et psychanalyse*, 1977. 邦訳『精神分析に関する四つの提言』『現代思想』一九八四年九月臨時増刊）
- (13) 拙論「デカルトと精神分析」『哲学・思想論集』十四号、一九八八年、六十一、六十六頁
- (14) 同、六十七頁
- (15) Merleau-Ponty, V, 1172
- (16) これは「皮膚―自我」の問題ともつながってくるのではないか。Cf. Didier Anzieu, *La Moi-peau*, Bordas, 1985. 福田素子訳『皮膚―自我』言叢社一九九三年。ミシェル・セールの皮膚における記憶の沈澱や経験の刻印について語っている（『五感』前掲邦訳九十九頁）

(17) ここでは印象派による遠近法の解体を思い起こしてもよいのではないか。

### 三、奥行き、色、知覚—メルローポンティの知覚空間

メルローポンティもまた、デカルトの視覚論がとり逃がしているもの、掬いきれないものに接近する。「眼と精神」では、デカルトの『屈折光学』をこう批判する。<sup>1</sup> デカルトの試みは、へ見えるものへにつきあおうと望まず、自分のつくったモデルに従ってへ見えるものへを再構成しようとする試みと挫折であり、そこには視覚と密着しようという心遣いはない (OE36)。物と鏡像とはへ投影へという関係にすぎないし、鏡のなかに見えるのは「自己」ではなくていわば人体模型、「外なるもの」である。鏡の中の像と自分との結びつきを織り出すのは、自分のへ思考へである。

デカルトは銅版画法をとりあげてこう述べている。「紙のうえにわずかのインクをあちこちにおく」ことで、森、町、人物、嵐までも表現するが、「形像がびったり似ているような図像はない」。それは不完全な類似にすぎず、遠近法の規則にしたがって、平面に押し潰され、変形したものだ。円は卵形に、正方形は菱形に……というふう<sup>2</sup>に (ATVI, 115)。メルローポンティによれば、それが「われわれの思考を刺激して」、「理解させる」。それは「意味するものと似ていない」記号や言葉の作用と同じである。光が眼に、さらに眼を通じてわれわれの脳に刻みつけるものは、へ見える世界へに似ていない。このように身体に与えられたへ記号へを解読するのがへ思考へであり、そうなると、われわれの脳のうちにそれをもとめる別の眼がなければならなくなる。(OE39-40)。

メルローポンティは、デカルトが銅版画をとりあげて絵画について語ったことの意味を検討する。銅版画は、対象の形の保持、あるいは対象の表徴をあらわしていることでデカルトの関心をひいただろうが、しかし、デカルトがもしへ色へを検討していたならば、規則的關係や投影では説明できない次元のことがらに気づいたのではないか、と。<sup>3</sup> しかしデカルトにとって、色は着色にすぎない。絵画のもつ力は素描の力に依存し、素描の力は、遠近法的投影にみられるような、素描と即時的空間の規則的關係に依存している。ここではへ奥行きへという問題が欠落してしまう (OE44-45)。デカルトの立場からは、へ奥行きへとは他の二つの次元から派生する第三の次元にすぎないだろう。

けれどもこの次元は、相互に重なりあい隠れあっているいくつかの対象をへ見る<こと>なのだ、とメルロポンティはいう。私の眼と地平線上で、第一の面はいつまでも他の面を隠しつづけているわけだし、物が重なり合うのは、それらが相互に併存しているからにすぎない。空間の三つの次元は、あらゆるものを具えたただ一個の〈存在〉から別々の測定法によって切り取られたものだ。その三つの次元のどれをも正当化するが、しかしそのどれにも還元されるものではない。それはもはや一つの次元ではなく、いろいろな次元の换位可能性の経験そのものである。それは、世界の「深さ」profondeur、「厚み」epaisseurの経験としての「奥行き」の経験である。(OE,66-67)

奥行きは知覚の経験において、独自性をなす。「互いに排除しあう諸経験が同時に存在すること。それらが互いにかかわりあうこと、可能な過程全体がただ一回の知覚作用のうちに縮約されること、これらが奥行きの独自性をなす。」(PP306)<sup>①</sup>

知覚においては事物のすべての側面が一挙に現れるのでないことは、すでにフッサールが示したところであるが、メルロポンティはどのように、ある面が隠れつつ他の面が明らかになる「互いに排除しあう経験」を通してのみ、われわれが事物を経験する、という。隠れてしまった面は完全に知覚から欠落してしまうのでなく、すでに現れた面として、あるいはこれから現れる面として、今見えている面と共に存在する。

こうして奥行きは、空間的であると同時に時間的な経験となる。奥行きとは、「事物やその諸要素がたがいに並列している se juxtaposer だけの次元」ではなく、互いに他を包含し合う「enveloppeur 次元」である(PP306)。「空間とその中身とは、一緒に追求されなければならず」(OE,66)。「それはもはや、単に距離や線や形の問題であるにとどまらず、色の問題である」(OE,67)。「物」の「重さ」「堅固さ」「物質性」は色で表現される。<sup>②</sup>

「体験された物は、……それらの感覚所与が輝き出る中心として一気に示される。われわれは対象の奥行きや、ピロードのような触感や、やわらかさや、固さなどを見るのであり、それどころかセザンヌにいわせれば、対象の匂いまでも見るのだ。もし画家が世界を表現しようと思うならば、色彩の配置が、そのなかにこの分ちえない全体を含んでいなければならぬ」(SNS,20)。現実的なものすべてを規定する、こうした全体的な《plenitude》において、物は独自の現れ(現出)を示している(SNS,26)。

『見えるものと見えないもの』において色は、さらに踏み込んだ具体性の深みをもって説明される。先ほどラカンが引き合いに出したタイトルをもつ章「絡み合い (entrelacs) —— 交叉配列」。少し長いが引用しておきたい。

「私の眼下のこの赤……赤の明確な形は、ある種の布置、織物状ないし金属状の、あるいは多孔性の……組成と連帯関係にあり、質そのものは、これらの関与に比べれば何ものでもない。クロードルも、海のある種の青は、それより赤く見えるものは血しかないほどに青い、とほぼそう述べている。さらに色は、変容のもうひとつの次元、すなわちその色と周囲との関係という次元におけるヴァリアントだ。つまりこの赤は、その位置から、その周りにあつてその赤と布置をなしているさまざまな多の赤と結びつくことよつてのみ、……その赤なのである。要するにそれは、同時性と継起の網の、ある結節点である。それは可視性の具体化であつて、一つのアトムなのではない」(L174-175)。

たとえば絵画が、人間の側のイメージの主観的投影でなく、世界そのものの表出であるならば、眼差しが世界と出会うとき、ある非人間的な次元、身体的潜在性が介在してくる。

「むき出しの色や、一般に見えるものは、一切が無かでしかありえないような視覚に丸裸のまま提供された、絶対に堅固で分割不能な存在の一片ではなくて、つねに開かれた外部地平と内部地平の間の一種の海峡であり、……この世界のある種の差異化、束の間の転調なのであつて、……物と色との差異であり、色のある存在ないし可視性の瞬間的結晶である……色といわれるものと見えるものといわれるものとの間には、それらを……支え養っている生地が見いだされ、その生地自身は、物ではなく、可能性、潜在性であり、物の肉体なのである。」(V 1175)

物を見るということとは、その性質を把握することではなく、いわば物との交流ともいえる。この交流のなかで物は、「表情」[表出] expression」を持つとx<sub>1</sub>といえる (pp372)。知覚をなすのは、幾何学的でない身体独自の経験である。鏡の自己像を見るととき、「……人間は、知覚野の諸分節に基づいてこの現象の幾何学的表象を構築し、それによつて、それらの諸分節を顕在化して説明する。しかし、決して幾何学的表象がそれらの諸分節の原因ではありえないように、幾何学的表象を諸分節に置き換えてしまふこともできない。……知覚における「自然幾何学」を実在化する一切の哲学にとつて、知覚固有の領域へと探求を進めることが困難になつた……」(SC235)

メルローポンティによれば、知性がすでにある真理（たとえば幾何学的真理）を発見するのではない。知覚それ自身に真理の起源があり、それによって知性が生成してくる。知覚は、錯覚である可能性をもつが、同時にそれを克服する働きをもつ。みずからの内容を分節し、錯覚であったものと訂正されたものとを分類していく。知覚にはこのような働きが内在し、幾何学的真理に参照するのでなく、身体の相関者である空間、わたしの身体が固有に知っている意味と向きに応じて身体を自在に動かすことのできる固有の空間に関わっている。

そのような幾何学的空間に対して、それ以前からあった身体の空間、あるいは身体のもつひろがり、メルローポンティは「始源的空間」とよんでいる。「身体は、心にとってそれが生まれ出た空間であり、存在するすべての空間の母胎である」(OE,54)。身体と身体空間、主観と客観が区別される以前の空間である。<sup>8)</sup>

- (1) 以下は次の拙論参照。「眼と表象―近代の視覚・精神・自然をめぐって」『思想』九二八号、二〇〇一年、一二二頁以下。
- (2) デカルトはしばしば銅版画や遠近法のとえを説明に用いている―「人間論」ATX,161,「屈折光学」ATVII,5など。
- (3) メルローポンティによれば、〈色〉は第二性質（ロックに由来する）である。物の本当の属性との間には規則的關係とか投影の關係はないが、それでもわれわれに捉えられるのであり、そこでわれわれは、〈概念によらない物への通路〉という問題の前に立たされていることに気づく。
- (4) 以下は次を参照。高橋綾「知覚における絵画的意味」『待兼山論叢』三十六号、二〇〇二年、十七頁以下。
- (5) 知覚においては事物のすべての側面が一挙に現れるのではないことは、フッサールが「現出」として説明し、知覚における基点が身体とその運動にあることを示している（拙著『デカルト「方法序説」を読む』岩波書店、二〇〇二年、補遺「デカルトと現代哲学」参照）。メルローポンティはさらに、ある面が隠れつつ他の面が明らかになる「互いに排除しあう経験」を通してのみ、われわれが事物の知覚を経験することを強調する。
- (6) 印象派はたしかに色の各部分の相互作用によって、印象の全体的な真実性を回復することになった。だがそれと同時に、「雰囲気の描出や色調の分割が、ものを埋没させ、もの固有の重さを消失させることになった」(SNS,16)（前掲、高橋論文、二二―二三頁参照）。
- (7) Koji Hirose, *Problématique de l'institution dans la dernière philosophie de Maurice Merleau-Ponty*, Institut de Langues et de Cultures Modernes, Université de Tsukuba, 2004, pp.169-170
- (8) 以上は次を参照。舟木亨『「見る」ことへの哲学―鏡像と奥行き』世界書院、二〇〇一年、七十三―七十五頁

#### 四、ライプニッツと遠近法、視点、記号

デカルトの主体と物質世界の表象の問題へ戻ろう。ラカンがデカルトの主体が、一種の実測点、遠近法の点であるといった。こうした主体にとって物質世界は、「神が自然のなかに打ち立て、その概念をわれわれの精神のなかに刻み込んだ」(『方法序説』第五部 A.T.IV.41) 幾何学的法則にしたがうものとして表象可能の問題が提示されるが、物質世界を表象するに際して視点が問題になる。

デカルトは『世界論——または光についての論考』を書くにあたってこう述べる。

「物質的事物の本性について自分が知っていると考えたすべてのことをそこに含めようと企図した……が、自分の頭のなかにあることすべてをこの論文中に入れることはできないとおそれて、光についてとらえていたことだけを十分に詳しく説明しようと企てた」(A.T.VI.42)。  
そしてこの論文が光論として構想される理由を、画家の透視図法になぞらえて語っている。

「……ちょうど画家たちが、立体のいろいろな面すべてを平らな画面に再現「表象」することができないため、その主要な面のひとつを選んでそこだけを明るい方向にむけ、ほかの面は陰において、その明るくなった面を眺めるときに見えるかぎりしか見せないのと同じように……」。(ibid.41-42)

ライプニッツも遠近法の比喩を用いるが、このようにいわば核心に直行するデカルトとは異なり、多層的、重層的である。ライプニッツにおいては人間のみならず、あらゆる個体は、視点に制約されている。都市の眺望を例に次のように述べる。

「同一の都市でもさまざまな異なった方面から眺めると、まったく別のものに見え、眺望としては幾重にもなったように見える。それと同じように、単純実体が無限に多くあるので、その数だけの異なった宇宙があることになる。ただしそれらは、それぞれのモノイドの異なった視点からみた唯一の宇宙のさまざまな眺望にはかならない」(『モノイドロジー』五十七節)

これは数学的には、射影幾何学が考えられよう。古くは古代ギリシアで論じられた「アポロニウスの円錐曲線」があり、同じ円錐形を平面で切った断面図でも、角度が異なれば、円にも楕円にも、あるいは双曲線や放物線、直線や点にさえなる。抽象的図形でもこうなるのだから、現実の都市の場合、無数の眺望を呈することになる<sup>1)</sup>。

円錐曲線はミシエル・セールもとりあげている。セールは、多領域にわたるライプニッツの思想世界がシステムの対応構造をもつことを指摘しつつ、数学的モデルを範例として、ライプニッツの思想を理解する。円錐曲線の例があげられる——円錐の先端を視点とすれば、円、楕円、放物線、双曲線を、また曲線と点を、切断面の勾配に対応する同数の変形部分としてこれに結びつけられる。セールはこのような円錐曲線の理論的帰結とともに、その前提を指摘している。あらゆる中心を失った無限の世界、変化する曲線と彎曲の世界において、消えていく中心のかわりに視点を置くことである。知覚表象の、あるいはそこにおける幾何学の新しい光学的モデルがあり、それは「視覚の建築」を優先して、触覚的概念つまり接触と形態を放棄する。対象の規定はその外形の変化においてのみ存在し、相対性の真理としての遠近法主義がみられる。視点はそれぞれの変化の領域において、事例を整理する力能となる<sup>②</sup>。

対象の変化ないし連続体のなかにおける位置変化は、主体も同様である。主体は、一つの場所、位置、「線的な焦点」であり、変化や屈曲を表象するから、視点ともよばれる。ドゥルーズはここに遠近法主義の根拠をみるが、それは、前もって決定された主体に依存するのでなく、逆である。対象の変形は、主体の相関的変形にかかわり、変化と視点は関係をもつ。視点はアナモルフォーズのそれとなるだろう<sup>③</sup>。

さて先ほどの、都市の眺望への視点を述べたライプニッツのテキストはプロティノスを想起させるという指摘もあるが、ライプニッツに特徴的なのは、神の視点と被造物の個的視点が対比され、しかも前者は後者のすべての視点を包含しているということだ。

「もし諸物体が現象であり、われわれへの立ち現れから判定されるものとすれば、人によって異なる立ち現れをする以上、それらは実在的なものではないということになる。こうしてまた、空間や運動、時間といった、諸物体のもつ諸々の事象性に関しても、これらがあたかも神にとつての現象、もしくは、視覚の学の対象であるかのように、それら現象のうち、成り立っているのが認められるだろう。実際、物がわれわれに対して現れるのと、物が神に対して現れるのとの間に認められる差異は、ある意味で透視図と見取り図のそれに相当する。というのも、透視図は事物を見る者の視点に応じて多様であるが、見取り図もしくは幾何学的再現図は、ただ一つだからである。もちろん神は事物を、幾何学的な真理にもとづいてそれがどのようなものであるかを精確に見るのであり、同じものをすでに知っているにもかかわらず、何らかの物が誰であれ他の者にいかに立ち現れるかを知り、またこのように他の立ち現れすべてを、自分自身のうちに明瞭なし



かたで内包しているのである」(デ・ボス宛書簡、GPII,438)

神の視点と人間(及び被造物)の視点を比較するのに、「透視図」*scenographia*と「平面図法(見取り図)」*ichonographia*という遠近法のタームが用いられている。しかも「ある意味で」*quodammodo*と「言うように」、比喩として述べられている。そして単にこれら二つの視点が対立するのではなく、前者が後者を包含することを示す比喩としている。<sup>5)</sup>

視点に制約された被造物の個体に対して、神は、特定の視点にとらわれることがなく、すべての面を同時に見わたすことができる。

「神は、その栄光をあらわにするために当然雇みだすべきであると考えた現象の一般的な体系を、いわばあらゆる面から、またあらゆる仕方であらゆる面を、できるかぎり多くの仕方であらゆる面を眺めている」(『形而上学叙説』十四)

被造物の認識が透視図法であるのに対して、神の認識は平面図法(見取り図) *ichonographie* といふことができる。それは視点をもたず、全体を包括する見方であり、上空の全体が目になっているような図法といえる。<sup>6)</sup>

この両者をつなげ関連づけていくのが「表出」である。ライプニッツは、概念を構成するもろもろの単純概念を同時に直観する能力における人間知性の本質的限界を考えるにつれて、十全かつ直観的認識をあくまで究極的理想としながらも、それは神のみに固有であり、人間知性においては記号的認識が実際の認識様式になるとする。

「何らかの事象を表出する」とは、「表出されるべき事象の諸関係に対応する諸関係があるということ」(GPVII,263)であり、「表出」*expression*と「表現」*representation*はほぼ同義に用いられる。表出という働きは、「あらゆる形相に共通であり、かつ、自然的表象、動物的知覚、理知的認識を種として内に含む類」である(GPII,112)。

そこでの記号認識は消極的に捉えられるのではなく、神の知性の内容を一定のしかたで「表出」するものとして、神の知性と人間の知性を連続させていく。この独特な「記号」観はライプニッツ哲学の根本をなし、さまざまな局面で展開されていく。私たちの思考には記号が不可欠であり、外界の事物とは、相似ではなく対応関係あるいは比例性をもって、記号は成立する。この関係は、同種のものに限らず、異種のもの間においても成立しうる。こうした記号の表現において、異質なものや多様なことがらを統一し調和的に結合していくことの

できる基盤があるといえる。<sup>72</sup>

記号を基とする数学においてライプニッツには独特の業績がある。解析幾何学—ライプニッツが二十代後半にパリで学んだ—は代数学と幾何学の対応関係において成立する。したがって図形と記号の法則的連関において成立するのだが、それはなお、幾何学的直観に依存する原理をもっている。ライプニッツがめざしたのは、個々の図形をその感性的現象と形態において表象し比較するのではなく、完全に記号化することであり、明晰な表象でなく、判明な概念によって規定していくことだった。これをめざしたのが位置解析 (analysis situs) である。数や量の計算でなく、点の計算であり、形そのものでなく、それを点の位置によって表出する記号の操作である。つまり、図形を実際に描くのではなく、「記号によって精神に映し (in animo depingantur)、形象的思惟が図形から経験的に認識するものを、すべて記号から、正確な計算と証明とによって導き出し」、<sup>73</sup> 形象的思惟によってはなし得ないものを展開する (Cass. I, 76)。<sup>74</sup>

草稿「幾何学的記号法」(1676)や当時の書簡では、次のような意図が示されている。代数的計算によって作図を引き出し、それを容易にするための新しい記号法を考案する。さらに直線的な幾何学以外への適用をめざす。図形の「合同」や「相似」「相等」、さらに「円形線」などの具体的展開がみられ、「点の位置自体を直接表現すること」をめざし、自身の新しい幾何学を「位置解析」とよぶことになる。<sup>75</sup>

位置解析は、幾何学的記号法として量や数をふくまず、単純な点と位置の関係のみを扱っていた。微分法の発見はこの方法をさらに量そのものの領域に適用することによって成立しうるのであり、ライプニッツの方法の確立となる。<sup>76</sup>

先にみたアルベルティの『絵画論』で、冒頭の「エレメント」二は、「点は記号である」という記述から始まっていたが、<sup>77</sup>ライプニッツにいたり「記号」はこうした表出などの哲学的表現や数学その他の学問領域における表現をもつにいたる。それはまた、ライプニッツにおいて独自の哲学的基盤ともなっている。

(1) 佐々木能章『ライプニッツ術』工作舎二〇〇〇年、二二四—二二五頁。つぎのようなテキストもある。「実体はそれぞれ自分の流儀に従って宇宙を表出するが、それはちょうど、同一の都市がそれを眺める人の位置が違っているのに応じて、さまざまに表現されるようなものである」(『形而上学叙説』九)

- (2) Michel Serres, *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, PUF, 1968, L156-162, II.665-667, 690-693. 邦訳 Deleuze, *LE PLUS: Leibniz et le baroque*, Minuit, 1988. 宇野邦一訳『巽』河出書房新社、一九九八年、三十八—三十九頁参照。
- (3) Deleuze, *Idé*, 邦訳三十五—三十六頁。アナモルフォーズについては、『弁神論』一四七節、NE.II-29-28。ライプニッツ的アナモルフォーズとバロック芸術の関連については Bucci-Glucksmann, *Op.cit.*
- (4) プロテイノス「ちよとこの都市「ローマ」を、そのようなことは成立しないのに、何重にも複数化するように、それと同じ仕方であれわれは数を何重にも複数化する」(「数について」『エンネアデス』VI-6-2、神崎繁『プラトンと反遠近法』新書館、一九九九年、一八三—一八四頁参照。プロテイノスのこのテキストは Deleuze によっても論じられている(前掲邦訳四十三—四十四頁)
- (5) 神崎、前掲書、一九三—一九四頁および注一三〇を参照。ガリレオ『偽金鑑識官』II Scaggiatore (一六三三年)における比喩としての遠近法の例も付け加えられている。Couturat, p.521, 591. *Serres, Op.cit.*, pp.153-63, 184-185, 437, 521, 770. cf. Deleuze, *Op.cit.*
- (6) 佐々木能章、前掲書、一三五頁。G.VII.31In. *Serres, Op.cit.*, 9.
- (7) 「表出」については拙論「ライプニッツと意識・記憶・表象」『思想』九三〇号、第三章。Yvon Belaval, *Leibniz critique de Descartes*, Gallimard, 1960, p.141sq. 参照。
- (8) 下村寅太郎『ライプニッツ』みすず書房、一九八三年、一〇六一—一〇七頁
- (9) 図形の「合同」や「相似」「相等」、さらに「円形線」などの具体的展開については、林知宏『ライプニッツ—普遍数学の夢』東京大学出版会、二〇〇三年、一一六—一九頁参照。ライプニッツの位置解析は特に記号による形式性に重点が置かれている。当時、数学的には大きく実を結ぶことはなかったが、かれのこの幾何学が理解されるためには、数学全般において、記号を用いた演算を含む内容の拡大、つまり記号法の扱う対象への意識が変化する必要があった。かれの顕在化させた連続性の問題も、数学全般のなかで形而上学的観点も含めて、さまざまな角度から検討されるべきものであったのであり、ライプニッツの着眼はオイラーをへて十九世紀の数学で捉え直されるのを待たねばならなかった(林、前掲書、一一三—三頁)
- (10) 下村、前掲書、一〇七頁
- (11) Alberti, *Op.cit.* trad. Schefler, p.75

## 五、知覚(表象)、多様性、魂

ライプニッツにおける知覚(表象) perception をみよう。『モナドロジー』では、「外的なもの内なるものにおける表現、一における他の表現」が perception であり、『モナドロジー』では、「一なるものすなわち単純実体において多を含み、かつ多を表現している推移的狀態」と定義されている(十四節)。アルノー宛書簡でも、「単純で不可分な一なるものにおける表出あるいは表現」とされる(GP.II.12)。

ライプニッツの perception は日本ではおおむね「表象」と訳されるが、「知覚」と訳されることもある。ここではメルロ＝ポンティなどの「知覚」perception をみてきたので、「知覚（表象）」と訳すことにしよう。ライプニッツにおいては、自覚される意識だけでなく、自覚されない意識、無視識や前意識をもともない、多くのものをそれ自身のうちに表現していることが知覚（表象）といえる。

知覚（表象）はさらに、変化をも含む。「知覚（表象）」とは、内的変化において外的変化を表現することに他ならない（『動物の魂』）。この変化をもたらすものが欲求である——「一つの表象から他の表象への変化や推移を引き起こす内的原理の働きを欲求と名づけることができる」（『モノドロジー』十五節）

個体はすべて、知覚（表象）と欲求をもっている。それはすべての段階の個体に認められる。また、それぞれの個体は、それぞれの知覚（表象）と欲求をもつことによって、他と異なるものになる。「一つのモノダがそれ自身で、ある瞬間に他のモノダから識別され得るのは、内的諸性質と内的作用によってでしかない。そしてそれらはモノダの知覚（言い換えれば、複合的なもの、すなわち外にあるもの）とモノダの欲求（言い換えれば、一つの知覚から他の知覚へのモノダの傾向）以外のものではありえない」（『理性に基づく自然と恩寵の原理』二）<sup>1</sup>

一六八六年の『形而上学叙説』においてライプニッツは次のように述べている。

「何ものも自然的には外からわれわれの精神のうちへ入ってくることはない。……われわれが何かを伝達する形象を受けるとか、魂が戸口や窓をもっているとかいったふうに考えるのは、われわれのもっている悪い習慣である」（二十六節）。

一六八六年の時点ではまだ「モノダ」という言葉はもちいられていないが、精神・魂のもっている知覚（表象）は、それ自体で完結していて、他からの自然的ないし直接的影響を受けないということだ。「影響」とは物理的な作用であるが、こうした影響が一切ないにもかかわらず、宇宙全体を知覚（表象）しているのである<sup>2</sup>。

「あらゆる実体は、他のすべての実体と供応しあっているばかりでなく、全宇宙のなかでいかに微小な変化が生じてもそれに対応する……。どんなに微小な動きでもその働きは……隣からまたその隣へと……無限に拡がっていく……。したがってわれわれの肉体はいわば他のすべての物体の変化から作用を受けているはずであり……。そのいかなる動きに対しても、魂の側から何らかの知覚（表象）が相応じている」

(GPII, p.112)

そして「魂は、知覚(表象)なしにあることは決してない。しばしば意識表象を欠くことはあっても……」(バーネット宛書簡、GPII,307)

魂はこのように必ず perception をもつ。感覚的あるいは動物的な魂はおのおの、一つの水滴のなかで、水滴の一部分に存続する。「点」のように自己の身体のなかに位置づけられているようでさえある。水滴は分割され、あるいは体積を現象させる。死の際には魂はそれがあつたところ、つまり身体の一部に、どんなに体積は縮小してもとどまっている。身体<sup>③</sup>のなかで、すべては、物質的な可塑的力にしたがって機械状に成立し、このような力は有機的な総合を実現するが、総合の統一性として、あるいは「生の非物質的な原理」として、魂を前提する。<sup>④</sup>

人間においては固有の有機的發達の度合に到達して脳の襞を形成するときがくれば、そうした動物的魂は、思考の統一性の度合を獲得し、同時に理性的になる。<sup>⑤</sup>「組織された身体は同時に人間の配置を受けとり、その魂は理性的魂の度合まで上昇するだろう。ここで私はそれが神の普通の行動によるものか、例外的行動によるものか、決定しないでおう」(「神の大義」八十一—八十五節)<sup>⑥</sup>

そして魂は、「どれもが、宇宙を自分の視点から、とりわけ自分の身体との関係で表現している生きた鏡なのだ」と表現される。(「ペールの辞典からの抜粋とコメント」GPIV,522)

「われわれの魂は、神と宇宙、さらにはすべての本質とすべての現実存在を表出する」(「形而上学叙説」二十六)。人間の魂の本質とは、「神の本質、思考、意志、およびそこに含まれているあらゆる観念の一定の表出、模倣あるいは似姿」であり、人間の魂は、「神の鏡、あるいは全宇宙の鏡」(同)でさえあるのだ。

人間は、神のように宇宙全体、歴史全体を構成する要素を一挙にすべて直観的に把握することはできないけれど、先にみたように記号的認識によって、神と宇宙を表出することができる。

こうして宇宙のなかにある、魂をもつ生命体、すべての個体は、その中に他を映しこんでいる。ある個体が映す他の個体にも自分が映り、合わせ鏡で見たときのように、自己が何重にも映し出される。人間であれば、自他が互いに意識しあうことにもなるだろう。<sup>⑦</sup>晩年に書かれた一節——「どの単純実体も……宇宙を映す永遠の生きた鏡なのである」(「モノドロジー」五十六節)

メルロ・ポンティはこうしたライブニッツの知覚表象や、先ほどみた神の視点と連続しうる表出について、(へ自然)との関連で次のような

ノートを残している。「ライプニッツにあつては、微小表象と実測図である神とが、 $\langle$ 自然 $\rangle$ の連続性と対称的な連続性を精神のがわにも復原することになる。」(VI296)。メルロ＝ポンティはこうした連続性がもはや $\langle$ 自然 $\rangle$ にも精神にも存在しないと、 $\langle$ もろもろのモナドのうちへ $\langle$ 自然 $\rangle$ が点対应的に投影される」ライプニッツのモナド論を批判するのであるが、しかしノートにはまた、「精神の一つの *Weilichkeit* はあり、精神は孤島ではないのだ」(Bid.) という表現も同時に残されていて、異なった道筋からこの問題にとりくむ姿勢がみられる。

ライプニッツの「宇宙の鏡」としての無数の個体や「表出」の概念は、ラカンの「鏡像段階」や、レヴィ＝ストロースの『野生の思考』における複数の合わせ鏡のイメージにもつなげられる。イメージについて、ラカンは一九三六年に書かれた「現実原則の彼岸」という論文で次のことを述べている。《Information》の機能、「この言葉のさまざまな意味の理解は、通常の用法から古義としての用法まであり、ある出来事についての知念、印象の刻印、観念による有機化 (*organisation par idée*) など」を指しているが、「対象の直観的形態、エングラム (知覚、記憶等の痕跡) の成形的形態、発達を生成する形式 (*forme génératrice du développement*) といった、イメージのさまざまな役割をそれなりによく表現している」(E77)。*informatio* というラテン語が盛期中世に「魂」に形どりを与えることを意味した古義をふまえるなら、それはライプニッツの「魂を生み出し形どる原始的な力」の問題にもつながっていくだろう。ラカンはまた、一九四九年の「 $\langle$ わたしの機能形成するものとしての鏡像段階」という報告において、「空間的同一化の畏にとらえられた主体」にとって「 $\langle$ わたしの形成に特有な *Mente*》について述べている。そこに神経症の広い定義を見だし、神経症と精神症の苦悩はわれわれにとって「魂の情念」を教えてくれる、という。そこが「自然と文化の交叉点」であることも認めつつ、「主体から主体へ」というかたちで問題は追求される (E99)。一九六〇年代のラカンがとりあげメルロ＝ポンティの批判する点のようなデカルト的主体、そして他を映しこみ自己が何重にも写し出されるライプニッツの、魂と個体……主体の問題について近代初めのような重層的な諸原点へ立ち戻ることは、新たな複合的視点を見いだすことを可能にするだろう。

(1) 佐々木、前掲書、一一三頁以下。

- (2) 拙論「真理、魂〔精神〕、自然―十七世紀合理主義の二断面―」「真理の探求―十七世紀合理主義の射程」知泉書院二〇〇五年七月刊
- (3) デ・ボス宛、一七〇六年三月十一日。アルノー宛、一六八七年四月三十日。無数の断片に切り刻まれた昆虫の魂についても「その部分は……必要なだけいくらかでも小さくなっていく」。
- (4) 「理性に基づく自然と恩寵の原理」四節、「実体の本性と実体相互の交渉ならびに心身の結合についての新たな説」十一節
- (5) なお「理性的魂」については前掲拙論「真理、魂〔精神〕」、自然―十七世紀合理主義の二断面」二章を参照。
- (6) 「弁神論―神の善意、人間の自由、悪の起源」九十一節参照。Dalsine Opat, 邦訳、二十二―二十四頁。ドゥルーズによれば、魂は身体と不可分でありつても、魂を上昇させ、爰の最高位まで高める有機的あるいは大脳のな人間性を見いだす。
- (7) さらに宇宙についても、つぎのようにいう。「同じ一つの宇宙は、それぞれがそれなりの仕方ですべて宇宙を映している無数の生きた鏡によって、無数の仕方でも倍加される」(GIII, 623) (佐々木、前掲書、八十一―八十二頁参照)
- (8) 坂部忠「ヨーロッパ精神史入門」岩波書店、一九九七年、一八三―一八四頁
- (9) フロイト「快感原則」の彼岸」を参照
- (10) 坂部、前掲書、一八七―一八八頁

#### 使用テキスト及び略号

デカルト

— *Œuvres de Descartes, publiées par Ch. Adam et P. Tannery*, Paris, Vrin, 1964-1973 (A.T.)

マルブレンヒム

— *Œuvres de Malebranche, Bibliothèque de la Pléiade*, Gallimard, 1979, 1992 (Pl.)

ライプニッツ

— *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, hrsg. C.I. Gerhardt, Olms, 1965 (GP)

— *Opusculs et fragments inédits*, ed. L. Couturat, Hildesheim, Olms, 1988 (Couturat)

— G. W. Leibniz, *Textes inédits d'après manuscrits de la Bibliothèque provinciale de Hanovre*, Paris, 1948; reprint, Paris, 2000 (Gruza)

— ライプニッツ著作集、全十巻、一九八八―一九九九年、工作舎(著作集)

メルローポンティ

— *Sens et non sens*, Nagel, 1948 「意味と無意味」みすず書房 (SNS)

— *Le voir et l'esprit*, Gallimard, 1964 「眼と精神」みすず書房 (OE)

— *Structure du comportement*, P.U.F., 1942 「行動の構造」みすず書房 (SC)

- *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945 『知覚の現象学』みすず書房、法政大学出版社 (PP)
  - *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1964 『見えるものと見えないもの』みすず書房 (V I)
- ラカン
- *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964, Texte établi par Jacques-Alain Miller, Seuil, 1973 『精神分析の基本概念』岩波書店 (S XI)
  - *Écrits*, 1966, Seuil, 『エクリ』弘文堂 (E.)

本論文は平成一六年度科学研究費基盤研究 (C2-11552003) による成果の一部である。



## La perspective, la vision et le sujet

Takako TANIGAWA

En Occident, la vision a pris la place primordiale à partir du début de l'époque moderne. Nous avons signalé la place de la vision parmi les cinq sens dans la modernité pour introduire notre sujet. A l'âge classique, le visible et l'énonçable vont se séparer: l'œil sera destiné à voir, et à voir seulement; l'oreille à seulement entendre, comme l'indique Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*. Et dans ce milieu culturel s'établit le sujet moderne qui voit et regarde.

### 1. La formation de la perspective, ses limites et ses ambiguïtés

Pour mettre la question du sujet moderne en rapport avec l'optique (et par conséquent avec la perspective), d'abord nous avons suivi brièvement la formation et l'itinéraire de la perspective jusqu'à l'apparition du cubisme. La défaite de la perspective commence au milieu du XIXe siècle et le cubisme la déconstruira au début de XXe siècle.

Après cela, nous avons expliqué quelques questions dégagées par la perspective au seuil de l'âge moderne. En s'appuyant surtout sur le travail de Panowsky, nous avons abordé les questions suivantes: (1) changement de la notion d'espace qui a un nouveau sens, homogène et quantitatif, (2) le rôle du développement de l'optique, (3) la place du sujet dans cette notion nouvelle de l'espace, (4) l'apparition de l'anamorphose (la perspective curieuse).

### 2. Œil, vision, lumière — Descartes et Lacan

Au début de l'époque moderne, la théorie de l'optique a contribué à fonder la primauté de la vision. C'est à partir de la théorie visuelle de Kepler que se fonde le sujet moderne de vision en distinguant le monde de représentation (*imago*) et celui de vision corporelle (*pictura*). Par la suite Descartes le complète avec sa théorie mécaniste de la vision par *Dioptrique* où Descartes prend comme modèle la perspective pour expliquer la vision humaine. La question de la représentation moderne se pose. L'endroit de la représentation est, selon lui, la glande pinéale dans le cerveau, siège du sujet de la perspective comme un point géométrical.

Au XXe siècle, Jacques Lacan reprend la question du sujet par rapport à la vision ou aux organes visuels pour traiter la question du sujet en psychanalyse. Lacan se réfère comme modèle au miroir pour aborder la question de sujet en rapport avec la vision et les organes visuels, dans les années 1930, autour de sa théorie du stade du miroir. Plus tard dans les années 1960, Lacan ne se réfère plus au miroir, mais à la peinture, et il critique le sujet cartésien qui est fondé dans la formation de la perspective.

Dans son *Séminaire XI* (1963), Lacan prend l'anamorphose comme modèle pour montrer la

fonction des images, qui se définit par une correspondance point par point de deux unités dans l'espace. Ce qui est du mode de l'image dans le champs de la vision est ainsi réductible au rapport d'une image, en tant qu'elle est liée à une surface, avec un certain point que nous appelons point géométrical. C'est autour des recherches sur la perspective (à partir de Vignola et d' Alberti) que se centre un intérêt privilégié, dont nous pouvons voir la relation avec l'institution du sujet cartésien qui est lui aussi point géométrical.

Dans ce *Séminaire XI*, Lacan se réfère souvent à Merleau-Ponty, par exemple, l'expression <entrelacs> dans *Le Visible et l'Invisible*, qui suggère les doubles versants de la fonction de la vision. Essayant de saisir ce qui nous échappe dans la structuration optique de l'espace, Lacan signale quelque chose qui fait intervenir ce qui est elidé dans la relation géométricale: c'est la profondeur du champ, avec tout ce qu'elle présente d'ambigu, de variable, de nullement maîtrisé par le moi.

### 3. Profondeur, couleur, perception — l'espace perceptive chez Merleau-Ponty

Merleau-Ponty, lui aussi, éclaire ce qui est elidé dans la théorie visuelle de Descartes. Dans *L'Œil et l'esprit*, il critique la *Dioptrique* de Descartes. Selon Merleau-Ponty, ce que Descartes explique sur la vision est le bréviaire d'une pensée qui ne veut plus hanter le visible: Descartes décide de la reconstruire selon le modèle que la pensée s'en donne.

Descartes prend souvent les tailles-douces comme exemple. Là, le tableau est une chose plate qui nous donne artificieusement ce que nous verrions en présence des choses "diversement relevées". Là, la profondeur n'est qu'une troisième dimension dérivée de la hauteur et de la largeur des signes. La question de profondeur y manque.

Dans le tableau réel, il y a des expériences qui s'excluent. Cette implication de l'une en l'autre, en un seul acte perceptif de tout un processus possible, fait l'originalité de la profondeur. Elle est la dimension selon laquelle les choses s'enveloppent l'une l'autre, tandis que largeur et hauteur sont les dimensions selon lesquelles elles se juxtaposent. L'espace et le contenu sont à chercher ensemble, et ainsi, ce n'est plus seulement le problème de la distance, de la ligne et de la forme, c'est aussi bien celui de la couleur.

La couleur est d'ailleurs variante dans une autre dimension de variation, celle de ses rapports avec l'entourage. Le sens de la couleur sera recherché dans *Le Visible et l'Invisible* jusqu'à dévoiler le fond de l'expression du monde dans la peinture.

### 4. La perspective, le point de vue, le signe chez Leibniz

Lacan a dit que le sujet cartésien est un point géométrical. Descartes lui-même, pour représenter le monde physique s'appuie sur le point de vue de la perspective, comme des peintres "ne pouvant également bien représenter dans un tableau plat toutes les diverses faces....., en choisissent une des principales qu'ils mettent seule vers le jour..." (*Discours de la méthode*, V)

A la différence de Descartes qui s'avance ainsi tout droit en un sens, Leibniz considère les points multiples: "comme une même ville regardée de différents côtés paraît toute autre, et est multipliée perspectivement" (*Monadologie*, 57). Sur le plan mathématique ce sera renvoyé à la géométrie projective et la section conique. Les mathématiques prennent pour objet la variation, et la notion d'objet change et devient fonctionnelle (par exemple, l'idée d'une famille de courbes dépendant d'un ou plusieurs paramètres). Un point où se rencontrent les perpendiculaires aux tangentes dans un état de la variation, ce n'est plus exactement un point, mais un lieu, une position, un site. On l'appelle point de vue pour autant qu'il représente la variation ou inflexion. Si l'objet change profondément de statut, le sujet aussi, et selon Deleuze, tel est le fondement du perspectivisme chez Leibniz.

Leibniz a fondé la théorie de l'expression pour lier le point de vue humain et celui de Dieu. Pour comparer ces deux points de vue, il emploie les termes liés à la notion de perspective: la scénographie, pour le premier, et ichonographie pour le second. Les expressions mettent en rapport les deux plans, en s'appuyant sur la théorie du signe. Par les signes que nous avons inventés, nous pourrions voir les rapports entre des choses diverses, différentes: et cela, même entre la connaissance humaine et celle divine.

#### 5. La perception, l'âme et la multitude

La perception est selon Leibniz "l'état passager, qui enveloppe et représente une multitude dans l'unité ou dans la substance simple" (*Monadologie*, 14). La perception a en outre appétition qui est "l'action du principe interne qui fait le changement ou le passage d'une perception à une autre" (*Monadologie*, 15).

L'âme a toujours la perception. L'individuation interne s'explique au niveau des âmes, et c'est le corps organique qui confère à la matière un intérieur par lequel le principe d'individuation s'exerce sur elle: d'où par exemple, le rappel des feuilles d'arbre, dont il n'y a pas deux pareilles, par leur nervures. Les forces plastiques qui sont matérielles font la synthèse organique, mais supposent l'âme comme unité de la synthèse, ou comme "principe immatériel de la vie".

De toute manière, chaque âme est un "miroir vivant" qui représente l'univers de son propre point de vue, en particulier par rapport à son corps. "Chaque substance simple a des rapports qui expriment toutes les autres, et elle est ...un miroir vivant perpétuel de l'univers" (*Monadologie*, 56). Cette théorie leibnizienne du miroir, de l'expression, nous fait penser à l'exemple des miroirs joints faits par les cultures sauvages dans *Les Pensées sauvages* de Lévi-Strauss, ou bien encore à la question de l'image chez Lacan des années 1930.