

いくつかの密かで非意図的な出会い ——『うつむく眼』から四半世紀——

佐藤 勇一*

はじめに

真の問題は、これほど異なった諸文化が同じ探究に参加し、同じ課題を自ら果たそうとするのは何故か（このような探究に際して、それらの文化は時として同じ表現に出くわす）を理解することにある。われわれは、たとえ本来の意味ではなくても、或る文化が生産したものが、他の諸文化においても或る意味をもつのは何故か、を理解しなくてはならない（*Signes*, 84, *PM*, 111）。

この間文化的な思いがけない出会いへの問いは、モーリス・メルロ＝ポンティのアンドレ・マルロー論に見られるものである。メルロ＝ポンティはマルローの空想的美術館を取り上げ、絵画作品の制度化や、絵画史における様式の制度化について考察している¹⁾。制度化とは、「私の内に残存物とか残滓としてではなく、或る後続への呼びかけ、或る未来への希求として意味を沈殿させるような出来事」（*IP*, 124）であり、「過去と未来との内的循環」（*IP*, 125）を意味している。画家の努力や関心は前望的だが、その画家の仕事の内には、本人が無自覚であったとしても、自分や他人の過去の作品の「捉え直し（reprise）」（*Cf.*, *Signes*, 73）が見られるものであり、われわれはそこに制度化としての歴史を見ることができる。

未来を閉ざしているように見える過去に描かれた作品は、未来の捉え直し

* 独立行政法人国立高等専門学校機構 福井工業高等専門学校准教授

を呼び求めている。マーティン・ジェイの『うつむく眼：二〇世紀フランス思想における視覚の失墜』も、そうしたさらなる捉え直しを求めている作品のひとつである。著者本人が指摘するように、この著作が出版されてから四半世紀の間にすでに多くの応答が現れた²⁾。しかし、そのような直接の応答の下には、いくつかの沈黙が密かに形成されている。マルローが空想的美術館において指摘した変貌の対照や、メルロ＝ポンティが仕事上の画家に注目して指摘した絵画作品の制度化のように、『うつむく眼』という作品は、作者や作者が言及する思想家たちの視覚を逃れ去る思いがけない探究の領域を今なお開きつつある。本稿では、そうした『うつむく眼』をめぐる哲学者たちの密かで非意図的な出会いについて考察することにしよう。

1. ルーメンとルクス

『うつむく眼』は、ジェイが「気球」(DE, 70,587)に例えるような地図作製者の視点から西欧哲学における視覚性の歴史を眺め渡し、古代ギリシャ以来の視覚中心主義、および、20世紀フランス哲学の反視覚中心的な動きについて論じた著作である。このような「上空飛行的な(survol)」視点から見られたジェイの思想史の特徴的な図式は、ルーメンとルクスという、ジェイがヴァスコ・ロンチの『光学』から借用してきた術語の彼独特の使用法にも見て取ることができる。パサージュ、イルミネーション、博覧会、映画など、『うつむく眼』には光についての様々な考察が見られるが、ともに「光」を意味するラテン語であるルーメンとルクスは、視覚中心主義と反視覚中心主義をめぐる思想史との関連でのみ用いられている。ジェイは、「ギリシャの光学が特権化してきた幾何学的光線というモデル」(DE,29)にしたがって理解された光をルーメンと呼ぶ。人間が知覚できるかどうかに関わりなく存在するルーメンとは異なり、形や線に限らず色や影を「人間が見るといふ実際の経験」(DE,29)と関わる光をルクスと呼んでいる。ルーメンとルクスとい

う二つの光は、ジェイにとって、「精神の眼という観照 (*speculation*)」の伝統と「身体の眼による観察 (*observation*)」(*DE*,29) の伝統を補うものであった。これに対しロンチの『光学』では、ルーメンとルクスは次のように言及される。

「暗くない」とわれわれが言うときにわれわれが見ている光は、純粋に主観的な現象であるが…ラテン語が学問の言語として用いられるようになって以来、このような光を明確に表す術語はルクスであった。問題となっている 20 世紀の内の最初の 15 世紀は、このルクスについてしか語らなかった。必要とあれば、彼らは色もまた同じ主観的な性質をもつと付け加える。(*Optics*, 14)

ロンチによれば、「20 世紀の内の最初の 15 世紀」が語ったのは主観的なルクスという光についてであったが、残りの 5 世紀——アルハゼン（イブン・アル＝ハイサム）をその先駆者として、とりわけヨハネス・ケプラーの 17 世紀を中心とした時代——が語ったのは、客観的なルーメンという光についてであった。ルクスとルーメンを区別することによってロンチが強調しているのは、近代光学登場前後の断絶である。『光学』第 2 章のタイトル、「17 世紀光学の基礎」が示唆するように、ロンチにとってケプラーは近代の幾何学的光学の発展における重要人物であり、ケプラーの網膜像の反転理論は近代の客観的なルーメンの完全な登場を意味していた。実際、ケプラーは、『ウイテロへの補足』において、解剖学者（フェリキウス・プラテルス、ヨアニス・イエッセニイ・ア・イエッセンなど）の報告を参照しつつ、視神経が曲がっていることを指摘し、網膜の背後の過程を直線的で光学的な仕方でも考察した遠近法論者（アルハゼン、アル＝キンディ、ウイテロ、ロジャー・ベーコンなど）の理論を否定し、彼らがうまく説明できなかった大きな形象の小さな眼への収斂を論じており、われわれはケプラーを近代屈折光学の祖と見なす

ことができる。しかし、ロンチにとって、ケプラーにはもう一面があった。網膜のスクリーンに結ばれるピクチャー（絵）にとどまり、網膜の背後の「視覚の生理的 - 心理的な側面」（*Optics*, 50）を無視するケプラーは、自然科学においてはルーメンの理論を確立した人物ではあったが、学問的ではない一般の人々における「ルーメンとルクス、「事物の形象」と「絵」という二つの基本的な区別の消滅」（*Optics*, 50）を引き起こした人物でもあった。

このようにロンチが中世までのルクスと近代科学以降のルーメンの断絶を強調したのに対し（*Optics*, 17）、ジェイはむしろ古代ギリシャから 17 世紀までの連続性を強調し、精神の眼をともなった新プラトンの観照の伝統をルーメンと呼んでいる。

『屈折光学』はルクスに関するよりも、まずもってルーメン、すなわち、光の透過に関する論考であった。たしかにデカルトは両者の結びつきについて説明しようとはしていたが、そうなのである。（*DE*, 73）

この引用文のように、古代ギリシャ以来のルーメンが「デカルト的遠近法主義」の「視覚体制」に収斂していくと見なすのは、ジェイの特徴である。彼がルーメン/ルクスの区別を借りてきたロンチの『光学』を隈なく探しても、古代ギリシャの光学についての章やデカルトの光学についての章はどこにも存在しない。また、ロンチが物理学的、数学的、技術的、生理学的、心理学的関心に基づいてルクスからルーメンへの変化を批判的に捉え直すことによって、擬人的であるとして近代光学から排除されてきたルクスを再び考慮に入れた新たな光学を構想しようとしたのに対し、ジェイは思想史的関心に基づいて、メルロ＝ポンティなどの 20 世紀フランスの反視覚中心的な哲学において生じたルーメンからルクスへの変化を検討しようとしていた。

『行動の構造』は、彼（メルロ＝ポンティ）が「実在的光」と呼び、中

世世界ではルーメンとして知られた光の科学的な理解と、彼が「現象的
光」、中世の思想家たちがルクスと術語づけた素朴な意識における光の
質的経験との間の区別を記述することから始まっている。(DE, 303)

2. 言語の介入と光の叫び

ルーメンとルクスという語は、ジェイとロンチで異なった仕方で用いられて
いた。ジェイがルーメンとルクスの差異を用いて論じていたのは、「デカル
ト的遠近法主義」という近代の視覚体制から「20世紀フランス思想の視覚
の権威失墜」へという思想史上の変化であり、これは『うつむく眼』に特徴
的な図式に一致している。しかし、これはあくまでも『うつむく眼』のもつ
さまざまな特徴のひとつにすぎない。むしろ、『うつむく眼』の上空飛行す
る気球の旅の扱う思想史は、そのような図式からはずれる事柄——複数の近
代の視覚体制、デカルトの視覚体制の別の側面、20世紀フランス思想が見な
かった視覚的な抵抗の可能性——を扱っている点にその特徴を認めること
ができる。次に、これらの図式からはずれた事柄から、『うつむく眼』が他
の哲学者たちと共通する探究領域を今も開いていることを確認しよう。

われわれは近代を線遠近法（レオン・バティスタ・アルベルティ）や幾何
学的光学（ケプラー、デカルト）に支配された時代であると見ながちであ
る。しかし、ジェイはデカルト的遠近法主義の能動的で均質な視覚体制以外
にも、北方ルネサンスのオランダ絵画における受動的な「描写の芸術」の視
覚体制や、「アナモルフォーズとファンタスムの眼」(FV, 114)による「バ
ロック的理性」の視覚体制を指摘している。興味深いことに、ジェイは、ス
ヴェトラーナ・アルパースを参照しつつ、デカルトが自身の屈折光学の祖と
見なしていたケプラーを、デカルト的遠近法主義ではなく、「描写の芸術」の
視覚体制に分類している。眼そのものが「ピクトウーラ」を生み出す装置だ
とするケプラーの光学や、カメラ・オブスクラを使ったケプラーの風景画は、

受動的で経験論的な世界の「描写」と考えられる。北方ルネサンスの地図作成的な絵画と同様、ケプラーのピクトゥーラは、小さな網膜や紙への世界の縮図である。この意味で、ケプラーは描写の芸術の視覚体制に属しているというわけである。

網膜像の受動性にとどまったケプラーとは対照的に、デカルトは網膜以降の反転した像を「読みとる」心理学的かつ生理学的なプロセス」(DE, 7)へと進んだ。ここでは、中世の志向的形質の理論とは異なり、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る必要はない。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ことである。網膜像や遠近法によって描かれた銅版画は「記号」であって、われわれは「精神の眼」によってそれらの記号を「読みとる」のである。このような知覚過程をデカルトやニコラ・ド・マルブランシュは、「自然的幾何学」とか「自然的判断」とか「自然による設定」と呼んだ。ジェイは、この自然的判断にデカルト的の二面性を垣間見ている。自然的判断は一方ではプラト的な「精神の眼の観照の伝統」(DE, 29)、すなわち、ルーメンに属していると見なすことができるが、他方ではギリシャとは異なるデカルトの視覚体制の別の側面を現してもいる。ギリシャの視覚の特権は「言語の権威剥奪」をともなっていたのに対して、デカルトにとって精神内部の像は「読みとる」ものであって、ここには「言語の介入」(DE, 79)、すなわち、「輝く光線あるいはルーメンと知覚されたルクス」(FF, 131)の通約可能性が認められるからである³⁾。

このように視覚(あるいは他の感覚)と言語の相互作用を考察することは、視覚体制の複数性と並んで、『うつむく眼』の特徴のひとつである。ジェイが著作序文を21個の視覚の比喩で始めていることからこの特徴に気づくことができる。彼はケプラーの光学について言及する際には「描写する」という通常は言語表現に用いる言葉を使い、バロック的理性の視覚体制における言説と形象の相互浸透を明らかにしている。だとすると、ジェイの試みは、

さまざまな時代の言説が「真理のメタファーとしての光」にたいしてとった態度を視覚と言語の観点から丹念に明らかにしていく思想史的な努力だと言いうことができるだろう。そしてこの努力は、それ自身が気づかなかった思いもよらない仕方でもメルロ＝ポンティの努力と再び出会うことになる。

『うつむく眼』において、メルロ＝ポンティは、ジョルジュ・バタイユやミシェル・フーコーなどと並んで「精神の眼」を批判する20世紀のフランス哲学者の一人ではあるが、反視覚中心主義的な運動や視覚と言語の齟齬の探求へと十分に進み切っていない哲学者だと見なされている。また、20世紀フランス哲学が視覚的な面をもつこと、フーコーを中心に視覚中心主義に対する視覚的な対抗手段が不十分なことは指摘されているが、そのような観点から見たメルロ＝ポンティの思想の意義についても述べられてはいない。しかし、ジェイとメルロ＝ポンティの間にはなおも対話可能な領域が開けている。

『うつむく眼』から四半世紀の間に、多くのメルロ＝ポンティ関連の文書（講義録や未公刊文書など）や研究書が現れた。『うつむく眼』が扱えなかったこれらの文書を参照すると、メルロ＝ポンティの課題がジェイの課題と重なり合っていることに気づくことができる。ジェイも言及する「自然的判断」について、メルロ＝ポンティは彼の思索的人生を貫いて言及し、デカルトの存在論の複眼性を取り出している⁴⁾。彼にとってデカルトやマルブランシュは、自身の存在論を構想するにあたって批判的に継承すべき重要人物であった。1996年に出版された「デカルトの存在論と現代の存在論」と名付けられた講義ノート（1960 - 61年講義）⁵⁾ではメルロ＝ポンティは、マルシャル・ゲルーの『理由の順序によるデカルト』を参照しつつ、デカルト哲学におけるルーメンとルクスについて考察している。ゲルー、メルロ＝ポンティ、ジェイの三者はデカルトがルーメンとルクスに言及する同じ箇所を検討している⁶⁾。これらの哲学者は互いに意図せずルーメンとルクスという問題で顔を合せている。この意味では、『うつむく眼』はメルロ＝ポンティ後

期思想の今後の研究に貢献する可能性をもっていると言っていることができるだろう。

さらに、近年では、現代の芸術と文学で生じた存在論的な変化を扱う「デカルトの存在論と現代の存在論」講義や『うつむく眼』以降に続々と出版されているテキストを参照する新たな研究も登場している。例えば、加國尚志のように、見えるものと言語における合致も分割も実現しない可逆性だとか、「世界の肉」や見えるものと見えないものの可逆性がその準備段階にすぎなくなるロゴスだとかについて析出しようとする研究⁷⁾も現れている。また、マウロ・カルポーネのように、メルロ＝ポンティがロベール・ドロネーやヘルメス・トリスメギストスから借用する「光の叫び」(NC, 182) または「光の声とも思われる…不明瞭な叫び」(OE, 70) について考察することで、メルロ＝ポンティの議論の線上で映画やイメージを取り上げようとするような研究も現れている⁸⁾。

なお、映画に関しては、さらに別の密かな邂逅があることも付け加えて指摘しておきたい。『うつむく眼』の第7章ではギー・ドゥボールの『スペクタクルの社会』と彼の映画が扱われ、『暴力の屈折』の第8章など、『うつむく眼』以降の著作でも映画への言及があることからわかるように、ジェイは映画に関してわれわれをさらなる探求へと促しているように思える。ドゥボールの『スペクタクルの社会』や映画は、ジョルジョ・アガンベンがジェイの『うつむく眼』以後に出版した諸著作——1996年の『人権の彼方に』、2005年の『瀆神』、2014年の『ニンファ』——でも扱っており、彼らの思想の出会いについて、彼ら自身やわれわれが論じる余地が残されている⁹⁾。

このように、『うつむく眼』の気球の旅は、ルーメンとルクス、視覚と言語、映画とイメージなど、他の哲学者とともに探究すべき地平をなおその眼前にもっている。

3. バロックとイカロスの視覚

視覚体制の複数化や、視覚と言語の関係など、前節で確認した『うつむく眼』の諸特徴は、間文化性について考察する際にも有益であると思われる。視覚体制の複数性について言えば、ひとつの視覚体制を特権化しない点に、間文化的な重要性を見ることができる。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を扱う点に特徴のある彼の考察は、他の文化の視覚に関する考察へと『うつむく眼』の気球の向きを変える可能性も示唆している。最後に、この間文化性という問題に入るために、またひとつ別の意図せざる出会い、ジェイとクリスティーヌ・ビュシ＝グリュックスマンとの新たな出会いを確認して本稿を終えることにする。

近代の「バロック的理性」の視覚体制について論じるにあたって、ジェイが参照したのは、ハインリッヒ・ヴェルフリンでも、エウヘニオ・ドールスでも、ジル・ドゥルーズでもなく、『視覚の狂気』と『バロック的理性』を著したビュシ＝グリュックスマンであった。ビュシ＝グリュックスマンは、バロック的空間とデカルト的遠近法主義をまったく異なるものとして描いている。

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)

ここでは、引用の最後の「楕円」と「蛇行線」という術語に注目しておきたい。まず「楕円」という言葉は、セベロ・サルドゥイが『歪んだ真珠

(Barroco)』でガリレオ・ガリレイの円と区別してバロックの典型例としたケプラーの宇宙論と結びつけられている¹⁰⁾。見えないもう一つの中心によって中心を二重化する楕円、円の歪像である楕円はアナモルフォーズやメタモルフォーズを好むバロックの象徴である。この観点からすれば、ケプラーはバロックの視覚体制に位置づけられる。興味深いことに、ジェイの意図とは離れて、われわれはケプラーをジェイの言う三つの視覚体制すべてに位置づけることができる。次に、引用文での「蛇行線」という術語は、メルロ＝ポンティの存在論と結びついている。ピュシ＝グリュックスマンは、蛇行線をはじめとして、蚕食、葉脈、肉といったメルロ＝ポンティの術語を用いて、いわば、メルロ＝ポンティの思想に接ぎ木するようにして、バロックのトポロジ的空間を明らかにする。彼女にとって、「視覚の狂気」——『視覚の狂気』という彼女の著作のタイトルもメルロ＝ポンティからの借用語である——としてのバロックの視覚は、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。

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ば、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蚕食を探究するような「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よう。実際、2000年代以降の彼女の仕事は、「間」、「浮世」、「ものものあわれ」、「無常」、世阿弥の「時分の花」、九鬼周造の「いき」など、日本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。¹¹⁾ さらに、『うつむく眼』の後、ピュシ＝グリュックスマンは、視覚の狂気に収まらないような、イカロスの地図的な眼差しから芸術について考察すらしている。この意味で、ジェイとピュシ＝グリュックスマンは、『うつむく眼』以降、この著作で扱われたのとは異なる仕方、密かに出会っているとさえ言えよう。

間文化性に立脚すると、『うつむく眼』の鳥瞰的な視点は「視覚の狂気」の密着的な視点と同様に間文化性の考察に適したものと見えてくる。『うつむ

く眼』の視点は、源氏絵や洛中洛外図や南蛮図のような日本の伝統的な絵画のように、「地平の融合——あるいは少なくとも相互作用」(DE, 18)を実現することができる。それらの伝統的な絵画では、上空飛行的な視点がとられ、大概是右から左へと空の旅をする際¹²⁾に、四季や時間の流れや物語の展開、そこに描かれた人物や自然などのさまざまな地平の融合を実現している。大和絵は風景画や物語などを描く際に、大概是上空飛行的な視点をとる絵画である。そこで、われわれの視点は上空を気球やドローンのように旅して斜め上から下ろされるが見えない部分もあり、庭上から渡殿を通過して室内へいうように、われわれはそこに描かれたものへと没入することもできる。

大和絵は規範的で標準的な絵画であるが、脱中心的な絵画でもある。また、規範から逸脱したいわばバロック的な芸術家は、日本の絵画の歴史においてどの時代にも現れている。例えば、日本を代表する画家と見なされる北斎などもそうした逸脱的な画家の一人とすることもできるだろう。しかし、北斎は、臨場感のある場面を描くためには、規範から外れることもあれば、そうした規範的な視点をとることに躊躇することもなかったように思える。実際、晩年の北斎絵画では鳥観図が排除されることはなかった。また、周知のように、彼は彼の絵画の探求という仕事のために、西欧絵画の遠近法を取り入れもした。そして、そうすることによって、彼は日本の絵画からも西洋絵画からも逸脱しつつその規範ともなっている。工作中的画家の前には、探究の領野が広がっており、そこでは、思わぬ仕方で、画家自身、伝統的な画家、外国の画家の努力が出会っている。それは日本の絵画を意味する大和絵の場合も同様である。これも周知のように、大和絵は純粋な日本の絵画というわけではけっしてなく、すでに中国の技法やかつての画家の技法のハイブリッドであった。こうした密かで非意図的な出会いは、ビュシ＝グリユクスマンの視覚の狂気やメルロ＝ポンティの制度化のような画家の仕事に密着した視点からも、ジェイの地平の融合やマルローの変貌の照応のような上空飛行的な視点からも指摘することができる。

結局のところ、間文化性について考える場合には、上空飛行と視覚の狂気、距離と密着の二極からともに学ぶべきである。瞬きのように上空と密着の二極を往復すること、二極を総合するのではなく、二極におけるめまい、われわれはここから学ぶ必要がある。この意味では、『うつむく眼』で引用されていたジャン・スタロヴァンスキーの言葉が今でもなお示唆的だろう。

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で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。¹³⁾

注

- 1) メルロ＝ポンティの制度化の歴史とマルローの空想的美術館の相違については、拙論「出来た作品と完成した作品—ボードレー、マルロー、メルロ＝ポンティ」、『立命館文学』第625号、2012年、1104-1114頁参照。
- 2) Martin Jay, "Scopic Regimes of Modernity Revisited," in *Essays from the Edge: Parerga and Paralipomena* (Charlottesville, Va., 2011) を参照。この論稿は *Handbook of visual culture* (Berg, 2012) にも収められている。
- 3) デカルトは「精神の自然的幾何学」(DE, 80) の記号体系が「われわれ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、ジェイは「…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) と指摘している。
- 4) メルロ＝ポンティにとって、マルブランシュは、20世紀の哲学の語るべき「知覚された世界」や「制度」という歴史の先行者であった。
- 5) NC, 159-268. 学生が作成したノートのドイツ語訳とその英訳の部分訳は1973年に出ている。
- 6) Descartes 's letter to Morin, July 13 1638.

- 7) 加國尚志『沈黙の詩法 メルロ＝ポンティと表現の哲学』（晃洋書房、2017年）。
- 8) Mauro Carbone, *La Chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, J.Vrin, 2011〔西村和泉訳、『イマージュの肉 絵画と映画のあいだのメルロ＝ポンティ』（水声社、2017年）〕。
- 9) ジェイはアガンベンの『幼児期と歴史』を扱っているが、映画論を扱っていない。
- 10) Severo Sarduy, *Barroco*, traduit [du manuscrit] espagnol par Jacques Henric et l'auteur, Éditions du seuil, 1975, pp.9-10, 57-90〔且敬介訳、『歪んだ真珠』（筑摩書房、1988年、11、56-92頁）〕。
- 11) 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
- 12) 一双の屏風の左隻であれば、左から中央へと視点が展開することもあるだろう。なお、源氏絵や大和絵に関しては、『聚美（特集 源氏絵）』vol.10（聚美社、2014年）を参照。
- 13) Jean Starobinski, *L'Œil vivant: Essais*, Gallimard 1961, p. 27.

文献略号

■ Martin Jay

[DE]= *Downcast Eyes: The denigration of vision in twentieth-century French thought*, University of California Press, 1994.

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

■ Vasco Ronchi

[Optics]= *Optics: The Science of Vision*, Dover Publications, 1991.

■ Maurice Merleau-Ponty

[Signes]= *Signes*, Gallimard, 1960.

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

[PM]= *La Prose du monde*, Gallimard, 1969.

[NC]= *Notes de cours 1959-1961*, Gallimard, 1996.

[IP]= *L'Institution, la passivité Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Belin, 2003.

■ Cristine Buci-Glucksmann,

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

