

キルヒャーと可視性のメディア

—— メディア文化史的注記 ——

前 田 良 三

バロック人のなかのバロック人として、そしてかれのどの著作からもあきらかなように [...], かれはほんとうには像をとおして (per immagini) しか思考することができないのである¹。

1 状況

アタナシウス・キルヒャーの知的活動と作品をメディア文化史という視点からとりあげようとするとき、彼の生きた17世紀ヨーロッパはメディア文化の大転換時代としてその姿を現わす。従来のメディア論では、ヨハネス・グーテンベルクによる活字印刷術の実用化（15世紀半ば）が「第一次メディア革命」として、映画をはじめとする複製技術メディアが登場する20世紀初頭の「第二次メディア革命」と対比されてきた。たしかに印刷術という「鍵メディア」が人間の身体を基本メディアとする中世文化・カトリック文化の終焉に決定的な影響を及ぼしたことは否定できない²。しかし、メディア文化 (media culture, Medienkultur) という語における複数形 (メディア) が端的に示しているように、本稿におけるメディア文化史の関心は単一の媒体の発展とその内容^{コンテンツ}に向けられているのではない。それは、それぞれ独立して発達する複数のメディアと、それらが生みだす複合的状况に焦点を当て、メディア文化をそうした複数メディアの相互作用がもたらす「効果」と捉える視点に立っている。このような観点から見ると、バロック時代とよばれる17世紀は、グーテンベルク以来進行してきたメディア技術の革新が全体として決定的に新たな水準に到達した時代と考えることができるのではない。

当時のメディア文化における技術発展の同時性ないし共時性は、たとえば以下の例が示している。文字メディアの領域では、1600年頃には一軒の印刷業者が一日15時間の作業で3000から3600部の印刷物を完成するまでになっていたとされる³。これと並行して、グーテンベルク印刷術とほぼ同時期に「発明」された郵便制度は、ハプスブルク家の郵便事業を一手に引きうけていたタクシス家によって17世紀初頭には国際郵便ネットワークとして一定の完成をみるにいたった⁴。有史以来存在してきた公的・私的書簡あるいは文書が、こうして包括的なテレコミュニケーションのネットワークに接続されることになった。データの大量輸送もこの時代に本格化する。1623年には教皇特使アラッツィ (Allacci) が、プアルツ選帝侯のバラティーナ図書館の蔵書をそっくりハイデルベルクからローマへ陸上輸送することに成功する。3500におよぶ手写本と5000におよぶ印刷物が196の木箱に封入されてヴァティカンのアポストリカ図書館に到着したのは、ハイデルベルクを出発して半年後のことだった⁵。

光学機器の分野における技術革新はよく知られている。15世紀にすでに実際に製作されていたカメラ・オブスクラは16世紀レンズの装着により飛躍的に改良され、17世紀には携帯可能なカメラ・オブスクラも登場する⁶。ガリレオ・ガリレイが自作の望遠鏡をはじめて天体に向けたのは1609年のことである。16世紀末には顕微鏡の最初のモデルがネーデルランドで作成され、やがてロバート・フック『顕微鏡図譜 (*Micrographia*)』(1665) や倍率200倍を誇るアントニ・ファン・レーウェンフックの顕微鏡 (1674年頃) へと繋がってゆく。さらに建築技術の革新は、17世紀には劇場装置を飛躍的に発展させるとともに、巨大な堡塁を備えた要塞都市 (ヴォーバン型稜堡式星形要塞) の造築を可能にした⁷。羅針盤の革新と航海術の発展がここに加わることは言うまでもない⁸。

16世紀後半から17世紀に進行した技術革新を一つ一つ算えていけばきりが無い。従来のメディア論や科学史記述 (historiography of science) は、これらの革新をもっぱら人間 (の身体) の拡張 (expansion) という視点から論じてきた。すなわち、光学機器の革新は人間の視覚を天体 (マクロ世界) と微生物の世界 (ミクロ世界) の両方に向けて拡張し、大航海時代の到来はヨーロッパ人の世界に関する知識をそれぞれ全球的に拡大したというわけである。いわゆる「17世紀科学革命」もまた、技術に媒介された人間の知覚世界の拡大——マーシャル・マクルーハンの用語では「外爆発 (explosion)」⁹——の結果として語られることが少なくない。しかしそこでは、特定の技術あるいはメディアが知的世界における革新の相関物としてつねに特権的に中心化されることになる。

本稿は、複数のメディアおよび技術の革新が一定の水準に達した17世紀になってはじめて、それまでにはなかったようなメディア間の相互作用が生じ、いわばメディアの「内爆発 (implosion)」が起きたという仮説的見地に立つ¹⁰。つまり、個々の分野で進行した技術革新とそれが認識と知識にもたらした刷新は、17世紀のメディア内爆発によってはじめて劇的かつ全面的な相互作用に入り、逆にその結果個々の知やメディアは総合的^{コンステレーション}の配置関係の内部に位置づけられることになった——本論の出発点となる仮説はこれである。それは、まったく新しいメディア技術が誕生しただけではなく、既存のメディアが他のメディアとの関係で新しい意味や機能を帯びはじめたことを意味する。そしてこの内爆発における顕著な現象として挙げられるのが、情報の量がそのまま質へと転化するという事態である。このような総合的な視点を取ることで、知の歴史におけるバロックをルネサンスと明確に区別して主題化することが可能になるだろう。この視点はまた、「救いがたいほど頑迷で、時代にはるかにおきざりにされた、超保守的で騙されやすい、生まれる時代を誤ったルネサンスの学者」¹¹という従来の評価とは異なるキルヒャー像をもたらすことになるかもしれない。

2 図像

キルヒャーの世界は図像であふれている。彼は生涯にわたって膨大な著作を執筆・出版した言葉の人だが、その著作には口絵 (frontispicium) から始まり、夥しい数の図表 (tabula) と挿絵 (illustratio) が収録されている【図版1・図版2】。初期の著作ではまだ数が限られていた図版は、著作を追って自己増殖的に増加してゆくことになる¹²。それらの視覚資料はしばしば本文の理解を助ける補助的存在や記述内容を裏づける材料であることをやめ、逆に本文の方がそれらに対する注解となるような重要な機能を帯びさえする。また、彼の学者としての令名をヨーロッパの知的世界に高からしめたローマ学院 (Collegium Romanum) の蒐集陳列室 (いわゆる Musaeum Kircherianum) は、そこで行われた実験とともに、大いなるスペクタクル体験の場であった¹³。キルヒャーの世界を貫いているのは、こうした「可視性への情熱」である。それはしばしば「世界劇場」(theatrum mundi) というバロック演劇固有のトポスとともに語られるが¹⁴、動詞 θεωρεῖν (見る) に由来するギリシア語の θέατρον が示しているように、それは何よりもまず巨大な視覚^{ヴィジュアルティ}性の空間、見る／見せるための空間なのだ。

17世紀的なメディアの内破とそれによって可能になった一種のメディアミックスは、キルヒャーの視覚空間を条件づけている。すなわち、書物はここでは文字・テキストと図像が一つになった複合的なメディア^{ハイブリッド}という性格を帯びるにいたる。驚異の対象や事物、ヒエログリフや漢字、古代世界や地下世界という彼の書物を満たす図像は、読者にとって多くの場合明白な意味内容を伝えるものではない。すなわち本文の説明がなければその謎を解くことはできない。その限りにおいて視覚的なものは言葉を必要としており、言葉から自立してはいない。それは謎めいた寓意 (アレゴリー) として、言葉による意味化 (絵解き) を求めているのだ。しかし他方では、膨大な言葉 (本文) は図像のために費やされるのであり、図像抜きにそもそも書物は成り立たない。後述するように、謎めいた図像こそキルヒャーがめざす「驚異」を可視化するのであり、書物は何よりもまず読者に「驚異」の視覚体験を提供するメディアであった。まさにその意味で、以下に述べるように図像とテキストの間にメディアとしての序列が存在する。この関係の内部でメディアの相互参照と相乗効果が生まれることになる。キルヒャーにおける書物は、「メディアの内容はメディアである」というマクルーハンのよく知られた命題の実例なのだ。

キルヒャーにおける図像とテキストの相乗効果は、エンブレムの概念によってより明確に性格づけることができるように思われる。典型的な印刷されたエンブレムは、象徴的図像と二つの (あるいはそれ以上の) 短いテキスト、すなわちモットーとエピグラムを特殊なやり方で結びつけたものである。中世以来の伝統では、モットー、図像、エピグラムの3点セットはインスクリプティオ (inscriptio)、ピクトゥーラ (pictura)、スクリプティオ (scriptio) と呼ばれ、16世紀から17世紀エンブレムの機能は広義の意味における教育的なものに求められていた。ピーター・M・デイリーによれば、「エンブレムは知識と真理を、読者を説得し、読者の記憶に刻み付けのような簡潔で魅力的な形態において伝えること」を意図していた¹⁵。

エンブレムは、キルヒャーもその一員であったイエズス会の活動にとって、教育と宣伝の中心的な形式の一つだった。たとえば1621年から1690年の間にイエズス会の刊行したエンブレム・ブックは1066点にのぼり、それはイエズス会の刊行した全エンブレム・ブックの67パーセントにも達するという。また、当時イエズス会の著名なエンブレム作家であったイエレミアス・ドレクセルによるラテン語と俗語のエンブレム・ブックは全体で100万部以上が流通したという¹⁶。17世紀における、そしてイエズス会におけるエンブレムの流通の量的拡大は、この既存の形式がメディアの内爆発を受けてそれまでにない意味と機能を獲得したことを示唆している。

キルヒャーの——そして17世紀の多くの——教育的意図をもった著作が、ここに述べたようなエンブレムの規則に従って構造化されていることは明らかだ。書物の標題、図版、テキストがそれぞれインスクリプティオ、ピクトゥーラ、スクリプティオに対応していると言えるからである。とりわけ巻頭見開き2頁の通常左側におかれた大判の口絵（frontispicium）は、右頁の表題と一つになって、書物全体を読者に対して一つの巨大なエンブレムとして差し出す¹⁷。この構造のなかで、図像が可視化された「驚異」として読者に最初に知覚されるものである限りにおいて、エンブレムについてアルブレヒト・シェーネが述べたテキストに対する「図像の優位性」（Priorität des Bildes）という事態を確認することができる¹⁸。また、寓意的図像は一方では著者の世界観や自然観を可視化するものであるから、同じくシェーネがエンブレム作家について説明するさいに用いた「理念の優位性」（Priorität der Idee）という概念によってキルヒャーの書物の性格を規定することも可能である。さらにシェーネは、このような「理念の優位性」が著者の空想的観念にその根拠を置くのではなく、一種の「事実性」に由来することを指摘する——

したがって、ピクトゥーラと、さらにはこのピクトゥーラの描写機能に協力するエンブレムのテキストとが描きだしている対象は、実際に存在するものか、あるいは少なくとも存在する可能性のあるものである。[...] 理念上、エンブレムのピクトゥーラが優位に立っていることと並んで、いや、それどころかこのような優位を前提として、潜在的事実性がエンブレムを規定している¹⁹。

「潜在的事実性」という概念はエンブレム研究における論争のテーマの一つとなっているが²⁰、ここで重要なのは、すくなくともキルヒャーの書物にあって驚異の図像は彼の恣意的空想あるいは幻視から生じたものではないということである。すなわち寓意化された図像はキルヒャーにとって自然界の隠れた真相へつながる記号、いわば人間の知覚に与えられたもの（リアル）を超えたもの（超リアル＝シュルリアル）の視覚化という意味をもっていたのであり、その点でシェーネの言う「事実性」と照応しているように思われる。『パンフィリのオベリスク（Obeliscus Pamphilius）』（1650）のしばしば引用される次の言葉は直接的にはヒエログリフおよび文字について言われたものだが、キルヒャーにおける象徴的図像のこうした意味を明らか

にしている ——

象徴とはさらに奥深くに秘められたなんらかの秘密の指示記号である。すなわち、象徴の本性は、わたしたちの魂を、外感によってわたしたちに与えられる事物とはきわめて異なったなものかの把握へと、なんらかの類似を通じて導いていくことにある。そしてその特性は、曖昧な表現のヴェールのもとに覆われたり隠されたりしているということである [...] (*Symbolum est nota alicuius arcanioris mysterij significativa, / id est, natura symboli est, conducere animum nostrum, mediante certà aliquà similitudine ad intelligentiam alicuius rei, multum à rebus, qua sensibus offeruntur extrioribus, differentibus; cuius proprietas est, esse celatum & absconditum, sub velo obscure dicti [...]*)²¹。

まさしくこのことによって、ヒエログリフは言葉からなっているのではなく、符牒、記号、図形を通じてのみ表現される (*Secundō quod propriè hieroglyphicum non formatur sermone, sed solū notis, characteribus, figurisque exprimitur*)²²。

象徴は、われわれの知覚に直接与えられた自然の姿とは異なる記号である。なぜならばそれは、キルヒャーの自然魔術的世界観・自然観に従って「理念化」という変形を蒙っているからである。しかしまさにそのことによって、象徴は自然とそれを見る人間とを媒介するとともに、その媒介のありようを明らかにする存在となるだろう。つまりそれは直接性と媒介性の二重性を帯びた表象なのである。

この点は図表 (*tabula*) においても変わらない。それはたとえば『バベルの塔 (*Turris Babel*)』(1679) の「文字の起源」を示す図表が典型的に示している【図版 3】²³。「天使から手わたされた神秘の文字」からシリア語やヘブライ語など古代語のアルファベットへ至る文字の派生関係を可視化したこの表の機能は、データそのものの一覧という、現代において表に課せられる役割とはまったく異なる。それはデータを一つの意図によって「加工」することによってその背後に隠された法則性をフィギュアとして可視化しようとする点で、むしろ現代におけるグラフと比較可能なものとなる。18世紀後半ヨーロッパの自然科学の書物で使用され始めたグラフは、その出自においてエンブレムとは何の関係ももたないが、その機能において実は当時のエンブレムと並行関係にあるともいえる²⁴。いずれにせよ、キルヒャーの書物が多重化されたエンブレムの構造をもっていること、そのこと自体がおそらく彼の自然観およびその表現と密接に関連しているであろうこと —— これを確認しておこう。

3 装置／メディア

キルヒャーにおける可視性の問題と深く関わる光学装置として、なによりもラテルナ・マギカとカメラ・オブスクラが挙げられる。映画と写真という第二次メディア革命を主導した視覚メディアの遠い前身とされるこの二つの装置は、キルヒャーの『光と影の大いなる術 (*Ars magna lucis et umbrae*)』初版 (1646) および第二版 (1671) でも言及されている。このうち前者はその発明がキルヒャー自身に擬せられているが、ことの真偽は詳らかではない²⁵。彼とその協力者の主張にもかかわらず、次に述べるようにキルヒャーはラテルナ・マギカの構造と機能を正しく理解していなかった可能性があるからである。彼の記述から推測すると、ラテルナ・マギカ（あるいはその前段階の装置）はカメラ・オブスクラの原理を逆方向に応用したものであり、透光性のあるスライド（ガラス版など）に載せられてラテルナ・マギカの開口部（のレンズ）の前に置かれた図像は、ラテルナ・マギカ内部の光源からもたらされる光線によって壁面に投影されるという仕掛けになっている。キルヒャーは彼の博物館でこの装置を用いた上映実験をして見せたようである。長年彼の協力者をつとめたカスパー・シュット (Caspar Schott) の報告では、幻灯機という「この人工装置 (Kunstwerck) から一人の神が姿を現わしたかのよう」であったという²⁶。

キルヒャー研究においてくりかえし指摘されているところでは、ラテルナ・マギカによるスペクタクルが目的としたのは、観客に驚異、恐怖（悪魔や怪物の姿が暗闇の中にあたかも宙に浮かんできたように出現する）、畏怖の念を喚起することであった。つまり神的秩序（天国と地獄）という不可視の秩序を可視化することによる教育・教化であった。ラテルナ・マギカの内部構造を図示した『光と影の大いなる術』の図版は、こうした魔術的效果の原因を説明している。つまり上映されるスペクタクルが魔法ではなく、合理的原理に基づく技術の結果であることを開示しようとしているのだ【図版4】。

しかしこの図版には基本的な錯誤がある。一つはスライドとレンズの位置関係である。この図にあるようにスライドがレンズの前（光源とは反対側）に置かれている限り、図像はレンズによって拡大されはしない。さらに壁面に正立像が投射されていることも光学的には誤りである。カメラ・オブスクラと同様、ラテルナ・マギカが投射する図像は、上下逆さの倒立像になるはずだからである（スライドを天地逆にセットすることはありうるが、挿絵からはそのようには見えない）。

こうした瑕疵にもかかわらず——あるいはまさにそれゆえに——ラテルナ・マギカはキルヒャーにとって装置 (*instrumentum*) というものが何を意味していたのかを証言するように思われる。それは近代実験科学とは異なりデータを分析し仮説を検証するための装置ではないが、特定の効果をめざしている点で、既知の知識のエッセンスを学習者に効果的に提示する補助的装置にとどまるわけでもない。それは光学装置でありながら、知の提示装置、視覚装置であると同時に、恐怖、驚愕、畏怖といういわばバーチャルな体験の生成にもかかわる装置なのだ。

この点について、キルヒヤーの実践とバロックの修辞学理論との関係が指摘されている。すなわち、認識と驚愕を周到な計画のもとに並立させようとするキルヒヤーの実験の構造が、同じイエズス会士であったバルタザール・グラシアン（Baltasar Gracián, 1601–1658）、さらにはエマヌエーレ・テサウロ（Emanuele Tesauro, 1591–1675）によって理論的に発展させられた「機知（argutezza）の美学」と軌を一にしているというのである。これらの修辞家が理論化したのは、不自然で奇妙なる比喩（conpetto）の力を借りて、他の方法では言うことのできないことを表現する美学であった。テサウロによれば、conpetto は神が好んで自らを伝達する表現モードということになる。キルヒヤーの著作が描き出す自然哲学的実験は、それが見慣れない方法で事物間の不可視の連関とそこに作用している普遍的原理を可視化する点において、conpetto と比較しうる機能をもつとされる²⁷。

こうした指摘を補助線としてラテルナ・マギカに戻ってみるならば、キルヒヤーのスペクタクルな実験の効果は知の効果的な提示・伝達を超えて、一つの身体的な体験のレベルをめざしていたと考えることが可能となる。ジョナサン・クレーリーはラテルナ・マギカについて次のように書いている――

カメラ・オブスクラと並行して発達した幻灯機は、カメラ・オブスクラの仕組みを横流ししつつ、人工光源を用いてさまざまな反射像や投影像をその内部に仕掛けることで、カメラ・オブスクラ本来の作用を転倒させる能力をもっていた²⁸。

ここで言うカメラ・オブスクラの「本来の作用」とは、知の主体を外界から切り離し視覚と同一化することによって、17世紀科学革命以降の認識主体のモデルとなるという作用であった。一方ラテルナ・マギカはスペクタクルと幻想を用いて、主体の意識を視覚と同一化することを妨げ、主体を不安定な身体へと送り返してしまう。キルヒヤーのラテルナ・マギカが視覚性と身体性の双方に作用する装置であったと言うとき、それはさしあたりこのような事態を指している。

それではカメラ・オブスクラはどうか。『大いなる光と影の術』初版（1646）に掲載された挿絵から判断するかぎり、キルヒヤーのカメラ・オブスクラ理解が当時の標準を逸脱しているようには見えない【図版5】。しかしここでも、挿絵にいささか奇妙な部分が認められる。ジョン・H・ハモンドはカメラ・オブスクラの内部に人物が書き込まれていることから、この装置が携帯用にしてはかなり巨大なものではなかったか、あるいは実際に製作されたのはもっと小型のものではなかったかと推測している²⁹。この絵のように、実寸を無視して装置に観察者を小さな人物の姿として描き入れることが当時の通例だったかどうか、それはひとまず考慮の外に置くことにしよう。この図をデカルトの『屈折工学』（1637）の挿絵と比較するとどのようなことが明らかになるだろうか【図版6】。

『方法序説』を序文とする三篇の「試論」の一つとして刊行された『屈折工学』の図版が、カメラ・オブスクラをモデルにしていることは明らかだ。クレーリーは次のように述べる――

〔1500年代末期からの〕数十年のうちに、カメラ・オブスクラは数ある視覚器具や光学上の選択肢の一つであることをやめ、視覚を認識し、再現＝表象するためになくてはならない場となるのである。それは、何よりも、新しい主観性＝主体性のモデル、新たな主体効果のヘゲモニーの誕生を示している³⁰。

新しい主観性＝主体性（subjectivity）とは、カメラ・オブスクラという暗い閉域の内部にあって他者から切り離され自律的存在となった観察者のそれである。外部世界との関係を制御し純化するために、観察主体は世界からの「退隠」を強制されることになり、また見るという行為が観察者の肉体としての身体から切り離され、視覚は非身体化されている。『屈折光学』の挿絵は、カメラ・オブスクラと人間の視覚メカニズム、さらには認識主体の間に新たなアナロジー関係をうちたてる。

これに対し観察者の全身が書き込まれたキルヒヤーの挿絵では何が示されているのだろうか。『光と影の大いなる術』の口絵が、一つの示唆を与えてくれる【図版7】。この寓意画はキルヒヤーの学知の構造をもっともよく示すものの一つである。キルヒヤーによれば光（lux）は「一切の知の源泉（omnis scientiarum origo）」³¹とされるが、新プラトン主義の流儀に従って神から流出する真理の光がさまざまに屈折しつつマイクロコスモスたる人間世界にまで届くさまが描かれている。イエズス会のエンブレムに通例のHISではなく、キリスト教的カバラの中心的シンボルであり神の真理と力を現わすテトラグラムが図の最上部中央に置かれていることもすでに象徴的だが、何よりも光が明確に光学との関連で描かれていることが特徴である。最上部から鏡によって反射されて地上に伝えられる真理の光は、最下部で幾何学的な庭園に据えられた月時計によって受け止められるとともに、右下の洞窟にも差し込んでいる。さらに光は画像中段では望遠鏡によって「感覚」（sensus）に媒介される。

ここに寓意的に描かれた光と知の位階の中で、人間の知の場所は影の領域である。神の啓示の絶対性、神の真理（sapientia）の絶対性と人間の知性（scientia）の相対性ないし有限性は、キルヒヤーやイエズス会の会士のみならず、17世紀の知性に共有されていた。有限の人間知性にとって神の真理という光を直視することは不可能である。真理は影においてのみ、つまり幾重にも媒介された結果としてのみ知覚・認識可能なものとなる。このように制限された認識のありようを、『光と影の大いなる術』の以下の箇所が告げている――

光輝（lumen）の影は屈折あるいは反射であり [...] 影は屈折による光輝の一定の減少である [...]。神は光（lux）の領域にあり [...], 天使は光輝の領域 [...], 人間は影の領域, 動物は暗闇の領域に [...], なぜなら人間の知性において感受された神の光景は、知性が感覚によって妨げられているために、影なのであるから。知覚された神の光景の影を通して、また自然の事物の作用を通して、知性は神をあたかも鏡に映したように見るのである（Umbra luminis est aut refractio, aut reflexio [...] umbra est luminis quaedam per

refractionem diminutio [...] Deus in regione lucis est [...] Angelus in regione luminis [...] homo in regione umbrae; animal in regione tenebrarum [...] in humano verò ratione recepta divina species umbra est, dum sensuum ministerio impedita, non nisi per specierum sensibilibium umbras, effectusque rerum naturalium veluti in speculo Deum intuetur [...])³²。

この部分から読み取れるように、神の真理を人間知性にとって認識可能なものに変換する存在こそ、屈折と反射、すなわち鏡という媒体 (Medium) にほかならない。これをさらに敷衍すれば、真の知はメディアに媒介されることによってはじめて人間に届けられるのである。

再び目を口絵の右下に描かれた洞窟に向けてみよう。それはプラトンの『国家』における洞窟の比喩を想起させもするが、同時にカメラ・オブスクラのアレゴリーともなっているのである。それは、神の真理の光を人間に知覚可能にしてくれる媒体の一つ、啓示と真理のシステムの末端に位置するメディアにほかならない。

デカルトの挿絵の場合、カメラ・オブスクラは身体性を捨象された認識主体のメカニズムを明らかにするモデル、機械論的世界論の相関者たる認識主体のモデルであり、その意味でメカニックな装置という性格が前景化されていた³³。これに対しキルヒャーの場合、カメラ・オブスクラにおいて前景化されているのは、人間の感覚とそれが生み出す闇であり、感覚 (身体) によって制限された人間の知性に真理を媒介する存在が有する「メディア性」であるとともに、人間の身体に備わった「メディア性」でもあるのだ。これはかつてマクルーハンがその命題「メディアはメッセージ／マッサージである (the medium is message/massage)」によって指摘した事態の比喩である。まさにその意味において、キルヒャーにとって装置はそのまま普遍学 (mathesis universalis) として構想される彼の知の世界を表象するアレゴリーとなるのである³⁴。

4 類比

アタナシウス・キルヒャーは類比 (analogia) の人である。類比は、イタリア・ルネサンスを介して復活した古代知 (新プラトン主義、ヘルメス主義、博物学) とライムンドゥス・ルースの結合術 (ars combinatoria) をイエズス会士によってローマに集積されつつあった異教世界 (中国) に関する膨大な情報と結びつけた彼の世界を一貫する原理にほかならない。『地下世界 (Mundus subterraneus)』第二巻 (1665) および『忘我の旅 (Iter extaticum)』(1660) の次の言葉は、そうした類比の意味を証言している ——

自然界を解明する鍵は一つである。この鍵を発見すること、それは多様きわまりない素材における統一性を精神において把握した者のみに与えられる (Naturae clavis una est, quam is solus, qui in materiis dissimillimis unitatem complexitur, reperisse censi debet)³⁵。私が述べるのは次の一事である —— 類比術の秘儀を知る者は、この術のみが鍵のように

人間の知の弱点に惜しみなく与える神からの賜物として与えられたこと、したがって、この鍵を通じてわれら人間は神的で崇高なる自然の奥に秘められた事物に参入できることを、もっともよく理解するであろう (Hoc unicum dico, qui artis analogicae arcana noverint, is verissimè comperiet, hanc unicam intellectus umani infirmatati veluti calvem quondam divini muneris largitate concessam esse, qua ad interiora coelestis sublimiorisque naturae penetralia nobis aditus concedatur)³⁶。

類比はキルヒャーをルネサンスに繋留し続けようとする。たとえば『言葉と物』(1966)におけるミシェル・フーコーは、17世紀を新たな表象 (représentation) の世紀として描き出した。16世紀まで知のシステムの前提となっていた表象と対象ないし存在の究極的一致という中世以来の命題に代わり、17世紀の知は存在と表象の分離を前提として展開されるようになったというのが、フーコーのよく知られた (そして現在でも議論の絶えない) 見取り図である。そのさい彼は、16世紀の知を構築する基本要素であった「類似 (resemblance)」がこのようなシステム転換の内部で劇的に衰退してゆくことを指摘する。

フーコーによれば、ルネサンスの知のシステムにおいて、類似は可視世界を可視化させている不可視の形式であり、類似を不可視性から可視性へと引き出す形象こそ「外徴 (signature)」にほかならなかった。そこでの知のまなざしが果たすべき課題とは、外徴において類似を解説することになる。こうした類似関係の主要な要素の一つが「類比 (analogia)」である。これに対し、17世紀には類似は量と質における同一性と差異性に還元され、それらにもとづく「合理的」比較が知の基本操作となった³⁷。

『精神指導の規則』(1628年頃)の冒頭で類似 (similitudo) が諸学 (scientiae) にもたらす危険性を指摘したのは、ほかならぬデカルトである³⁸。その彼を主人公の一人とするような主体と客体の分離、自然魔術的世界観から機械論的世界観への転換と、それと表裏一体をなす類似の衰退という物語の内部では、「類比術」(artes analogicae) を核に構築されるキルヒャーの知の技法は、もっぱらルネサンスの自然魔術的世界観との連続において見られることになる。

内在的解釈を通じてキルヒャーの世界に一貫した見透かしを与えようとする試みがある一方で³⁹、その世界を「^{エクレクティズム}折衷主義」ないし「^{シンクレティズム}諸説混淆」という観点で捉えようとする見方も少なくない⁴⁰。ここでも統一と拡散の相のもとに二つのキルヒャー観が競い合っている。しかしキルヒャーの類比術を、一方では17世紀当時のメディア文化、とりわけメディアの内爆発という状況を背景として、他方では飛躍的に増大するヴィジュアルな情報の累積という事態への対応という観点から見るとき、おそらくルネサンスの知には還元しきれない「バロック」的要素が明らかになるはずである。

それだけではない。類比術にもとづきデータを理念的にヴィジュアル加工しようとする行為は近代にも見られる現象である。キルヒャーのエンブレムと近代のグラフの相似性についてはすでに触れたが、大量のデータに秘められた法則性を見出そうという試みは、大数理論や確率論の展開を経て18世紀初頭には人口統計学などの姿をとるようになる。それから一世紀半の

後、19世紀後半のヨーロッパで犯罪統計学と写真という新たな視覚メディアが出会ったとき、類比術にもとづく新たなエンブレムが生まれた。フランスの司法統計学者アルフォンヌ・ベルティヨンによって1882年に導入された写真分類法がそれである。彼は、「人類学的測定（正確な身体部位の測定）、カメラの視覚的正確さ、洗練された観相学的な語彙と統計を結びつけることによって」（アラン・セクラ）⁴¹、犯罪者に関するデータの効率的システム化を推進した。ベルティヨン方式は、犯罪者の身体を規格化された写真データとして記録しアーカイヴに集積するだけでなく、彼らの身体を頭、指、耳などの部位に分割した上で、その測定値を標準と逸脱という図式にもとづいて体系化した。写真と身体部位の計測値というこの二種類のデータの体系的相互参照を可能にしたことにより、ベルティヨンのシステムは「写真台帳だけでは満たすことのできなかった、組織化とファイリングの手段を提供した」【図版8】⁴²。さらに、1880年代にイギリス人フランシス・ゴルトンによって考案された「合成肖像写真」（composite photography）では、ベルティヨン方式ではまだ数値にすぎなかった「標準値」が、写真テクノロジーの力を借りて「可視化」される。つまり、複数の写真を技術的に処理することにより、特定の社会集団の「標準的顔貌」が、一種の理念型として合成されるのである【図版9】。

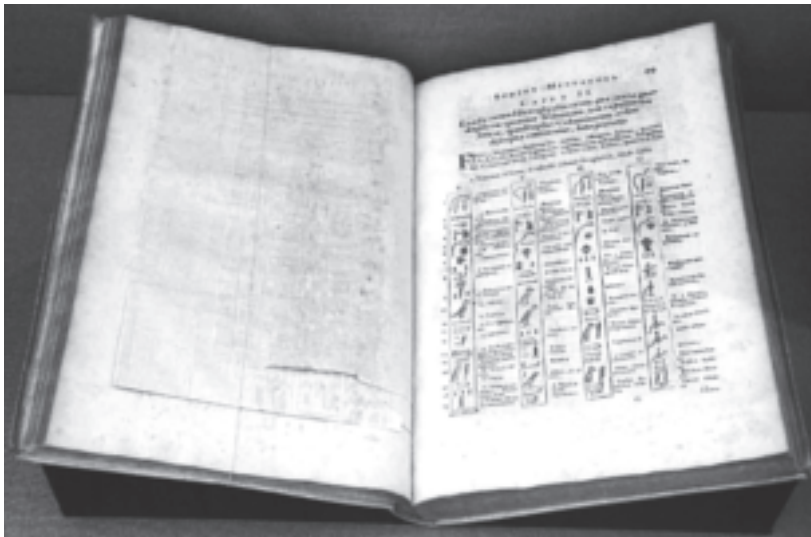
これらの19世紀的観相学の背後にあるのは、差異をデータ化したうえでさらにそのデータを技術的に処理することにより、そこにある類比的関係を理念的に見出そうとする欲望にほかならない。情報の飛躍的増大とメディア技術の進化が一定の段階に達したとき、人間は容易にエンブレムの思考に回帰するのだろうか。この問いの所在を指摘したところで、本稿は閉じられることになる。

註

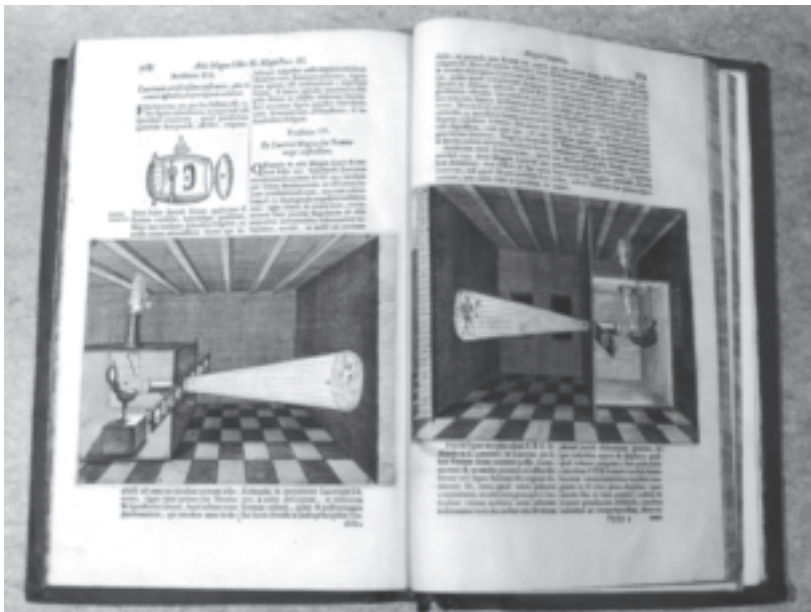
- 1 ウンベルト・エーコ『完全言語の探求』（上村忠雄・廣石正和訳）、平凡社（1995）、242頁。
- 2 たとえばM・マクルーハン『ゲーテンベルクの銀河系 活字人間の形成』（森常治訳）、みすず書房（1986）、W・J・オング『声の文化と文字の文化』（桜井直文・林正寛・糟谷啓介訳）、藤原書店（1991）を参照。
- 3 Vgl. Hans H. Hiebel, Heinz Hiebler, Karl Kogler, Herwig Walitsch (Hg.): *Große Medienchronik*, München: Wilhelm Fink 1999, S. 118.
- 4 ヴォルフガング・ペーリンガー『トゥルン・ウント・タクシス その郵便と企業の歴史』（高木葉子訳）、三元社（2014）、第二章を参照。
- 5 *Große Medienchronik* (wie Anm. 3), S. 121.
- 6 カメラ・オブスクラの歴史については、上記 *Große Medienchronik*（註3）の他に、たとえばジョン・H・ハモンド『カメラ・オブスクラ年代記』（川島昭夫訳）、朝日新聞社（2000）を参照。
- 7 Vgl. Jan Lazardzig: *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag 2007.
- 8 水をはった容器が不要な「宙吊り型羅針盤」（磁針が支柱に支えられている）は1600年頃ポルトガル人によって日本にまで伝えられた。

- 9 M・マクルーハン『メディア論 人間の拡張の諸相』（栗原裕・川本伸聖訳），みすず書房（1987），3頁。
- 10 「内爆発」の語はマクルーハン（註9）に由来するが，本稿では意味をメディア文化論的にずらし，つまりメディアの人間自身への作用としての内破ではなく，メディア間の相互作用の爆発的拡大という意味で使用する。
- 11 Christoph Dexmüller: Die Welt als Einheit – Eine Annäherung an das Wissenskonzept des Athanasius Kircher. In: Horst Beinlich u. a. (Hg.): *Magie des Wissens. Athanasius Kircher 1602–1680. Universalgelehrter, Sammler, Visionär*, Dettelbach: Verlag J. H. Röhl 2002, S. 75.
- 12 たとえば1635年アヴィニョンで刊行された最初期の著作の一つ『反射鏡の第一の格律（*Primitiae gnomonicae catoptricae*）』には口絵を除き1枚の挿絵しか収録されていない。
- 13 視覚装置としての Musaeum Kircherianum については次を参照：Angela Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum. Kontemplative Momente, historische Rekonstruktion, Bildrhetorik*, Zürich: Diaphanes 2010.
- 14 1678年に刊行されたデ・セピーブス（Giorgius de Sepibus）の『イエズス会ローマ学院のいとも名高き博物館（*Romani Collegii Societatis Jesu Musæum celeberrimum*）』のよく知られた口絵に，すでに「キルヒャーの館は他のいかなる場所においても知覚することあたわぬ自然と技芸の劇場なり（*Kircheriana Domus naturae artisque theatrum / Par qui vix alibi cernere posse datur*）」の銘が見える。
- 15 ピーター・M・デイリー「エンブレム——序論」，デイリー（編）『エンブレムの宇宙——西欧図像学の誕生と発展と精華』（伊藤博明他訳），ありな書房（2013），14頁。エンブレムにおける図像と文字との相互干渉については次も参照：Jan-Dirk Müller: Das Bild – Medium für Illiterate? Zu Bild und Text in der Frühen Neuzeit. In: Ryozo Maeda, Teruaki Takahashi, Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Schriftlichkeit und Bildlichkeit. Visuelle Kulturen in Europa und Japan*, München: Wilhelm Fink 2007, S. 72–104.
- 16 G・リチャード・ディムラー「イエズス会のエンブレム」，『エンブレムの宇宙』（註15），96頁以下を参照。
- 17 Vgl. Joscelyn Godwin: *Athanasius Kircher's Theatre of the World*, London: Thames & Hadson 2009, S. 23ff.
- 18 アルブレヒト・シェーネ『エンブレムとバロック演劇』（岡部仁・小野真紀子訳），ありな書房（2002），28頁。
- 19 シェーネ『エンブレムとバロック演劇』（註18），30頁以下を参照。
- 20 ピーター・M・デイリー「エンブレムの理論——現代と近代初期」，『エンブレムの宇宙』（註15），51頁以下を参照。
- 21 Kircher: *Obeliscus Pamphilius*, Rom: Grignani 1650, S. 114–115 [*kursiv im Original*].
- 22 *Obeliscus Pamphilius* (wie Anm. 21), S. 120.
- 23 Kircher: *Turris Babel*, Amsterdam: Janssonius 1679, S. 157.
- 24 科学的著作におけるグラフ使用の最初期の例として挙げられるのは，ヨーハン・ハインリヒ・ランベルト（Johann Heinrich Lambert）の『新オルガノン（*Neues Organon*）』（1764）とされる。Vgl. Thomas L. Hankins u. Robert J. Silverman: *Instruments and the Imagination*, Princeton: Princeton University Press 1995, S. 113–152.
- 25 最近の研究ではラテルナ・マギカの最初の製作者および命名者はクリスティアン・ホイヘンスとされている。ラテルナ・マギカを用いた彼の実験は1659年。前出の *Instruments and the Imagination*（註24），43–47頁参照。

- 26 Vgl. Tina Assmann, Lucas Burkart, Hole Rößler: Schleier des Wissens. Athanasius Kirchers Strategien der Sichtbarmachung in Stadt, Museum und Buch. In: *Lo Sguardo. Rivista di Filosofia* 6 (2011) [http://www.adademia.edu/4654112/Schleier_des_Wissens_Athanasius_Kirchers_Strategien_der_Sichtbarmachung_in_der_Stadt_Museum_und_Buch].
- 27 Vgl. Assmann u. a.: Schleier des Wissens (wie Anm. 26).
- 28 ジョナサン・クレーリー『観察者の系譜 視覚空間の変容とモダニティ』（遠藤知巳訳），以文社（2005），61頁〔一部標記を変更して引用〕。
- 29 『カメラ・オブスクラ年代記』（註6），42頁。
- 30 『観察者の系譜』（註28），68頁。
- 31 Athanasius Kircher: *Ars magna sciendi*, Amsterdam: Janssonius 1669, S. 203.
- 32 Kircher: *Ars magna lucis et umbrae*, Rom: Grignani 1646, S. 800–801.
- 33 機械論的世界観と装置の関係は次を参照：オットー・マイヤー『時計じかけのヨーロッパ 近代初期の技術と社会』（忠平美幸訳），平凡社（1997）。
- 34 アレゴリーあるいはエンブレムとしても機能する装置の例として『普遍音楽 調和と不調和の大きいなる術（*Misurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*）』（1650）所載の「世界創造のハルモニア（*Harmonia nascentis mundi*）」と名づけられた巨大なオルガンが挙げられる（邦訳：『普遍音楽』（菊池賞訳），工作舎（2013），311頁）。
- 35 Athanasius Kircher: *Mundus subterraneus*, Amsterdam: Janssonius 1665, Band 2, S. 111.
- 36 Athanasius Kircher: *Iter exstaticum*, Herbipolis (Endterorum haer.)²1660, S. 470–471.
- 37 ミシェル・フーコー『言葉と物 — 人文科学の考古学 —』（渡辺一民・佐々木明訳），新潮社（1974），第二章を参照。
- 38 デカルト『精神指導の規則』（野田又夫訳），岩波文庫（改訳版1974），9頁（René Descartes: *Regulae ad directionem ingenii / Cogitationes privatae*. Lateinisch-Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Christian Wohlers, Hamburg: Felix Meiner 2011, S. 3）。
- 39 Vgl. z. B.: Thomas Leinkauf: *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kircher SJ (1602– 1680)*. Zweite, durchgesehene und bibliographisch ergänzte Aufl., Berlin: Akademie Verlag 2009.
- 40 例としてポーラ・フィンドレン『自然の占有 ミュージアム，蒐集，そして初期近代イタリアの科学文化』（伊藤博明・石井朗訳），ありな書房（2005）を参照。
- 41 トム・ガニング「個人の身体を追跡する —— 写真，探偵，そして初期映画」（加藤裕治訳），長谷正人・中村秀之編訳『アンチ・スペクタクル 沸騰する映像文化の考古学』，東京大学出版会（2003），111頁。
- 42 ガニング「個人の身体を追跡する」（註41），113頁。



【図版1】『秘儀への導師スフィンクス (*Sphinx mystagoga*)』(1676年アムステルダム)のヒエログリフの表



【図版2】『光と影の大いなる術 (*Ars magna lucis et umbrae*)』第2版 (1671年アムステルダム)の幻灯機(ラテルナ・マギカ)の挿絵

coll IISG

TURRIS BABEL LIB. III.

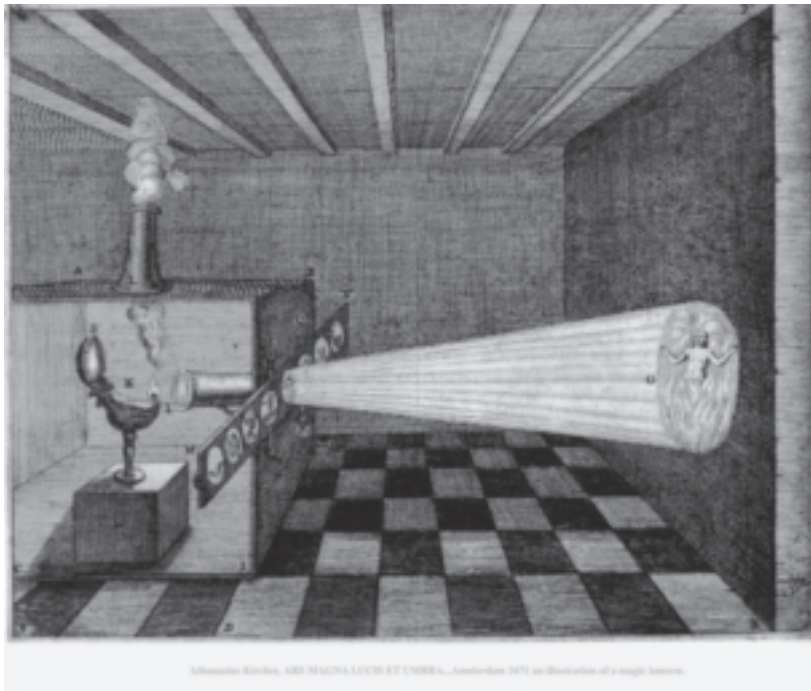
157

TABULA COMPARATORIA

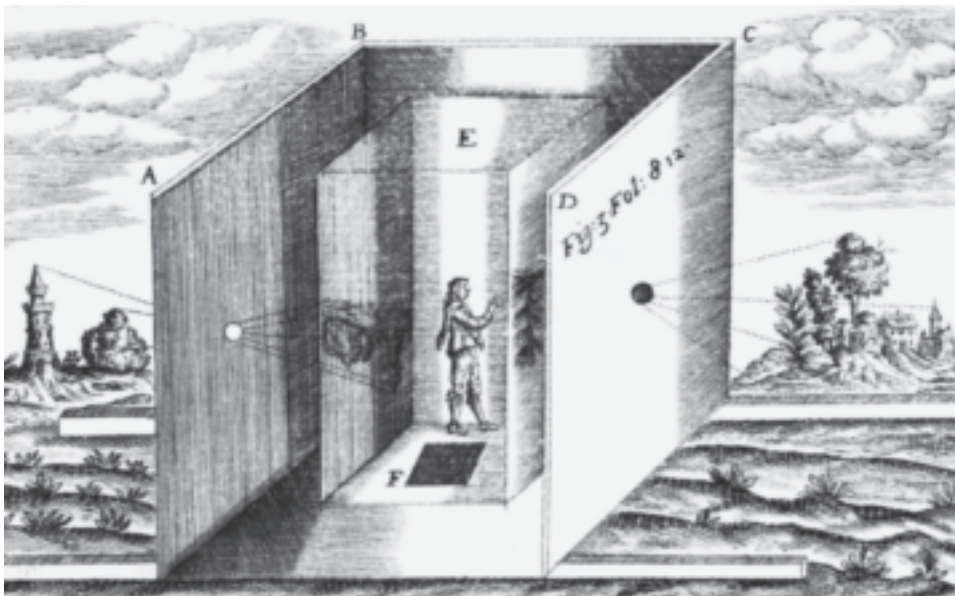
In qua ex pluribus Authoribus praeclaris Characteres fere omnes
qui hucusque in scriptis antiquis deinceps fuerunt in unum
propter ordinem et in quibus hactenus delectari deus legimus. Hic
autem, ut videtur, in singulis Characteribus scripturae
sacrae.

Tab. Graec.	Character de pala. antiqua et scriptura hebraica et arabica	Character hebraicus et arabicus et persicus et turcicus et persicus et turcicus	Character hebraicus et arabicus et persicus et turcicus et persicus et turcicus	Character hebraicus et arabicus et persicus et turcicus et persicus et turcicus	Character hebraicus et arabicus et persicus et turcicus et persicus et turcicus	Character hebraicus et arabicus et persicus et turcicus et persicus et turcicus	Character hebraicus et arabicus et persicus et turcicus et persicus et turcicus					
A	N	8	W	F	F	X	F	F	X	I	I	N
B	3	3	3	3	3				J	2	3	3
C	1	2	3	7	7				7	7		8
D	7	7	7	9	9	9	9	9	9	9		7
H	7	7	7	3	3	3	3	3	3	3		3
V	1	1	1	3	3	X	3	X	3	3		3
Z	7	7	7	3	3				7	7		7
Ch	7	7	7	3	3	3	3	3	3	3		3
T	7	7	7	3	3				3	3		3
I	Δ	Δ	Δ	3	3	3	3	3	3	3		3
C	3	3	3	3	3				3	3		3
L	Σ	Σ	Σ	3	3	3	3	3	3	3		3
M	1	1	1	3	3	3	3	3	3	3		3
N	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3		3
S	U	U	U	3	3				3	3		3
P	7	7	7	3	3	3	3	3	3	3		3
Ts	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3		3
QK	7	7	7	3	3				3	3		3
R	7	7	7	3	3				3	3		3
Sch	W	W	W	3	3	3	3	3	3	3		3
Th	7	7	7	3	3	3	3	3	3	3		3

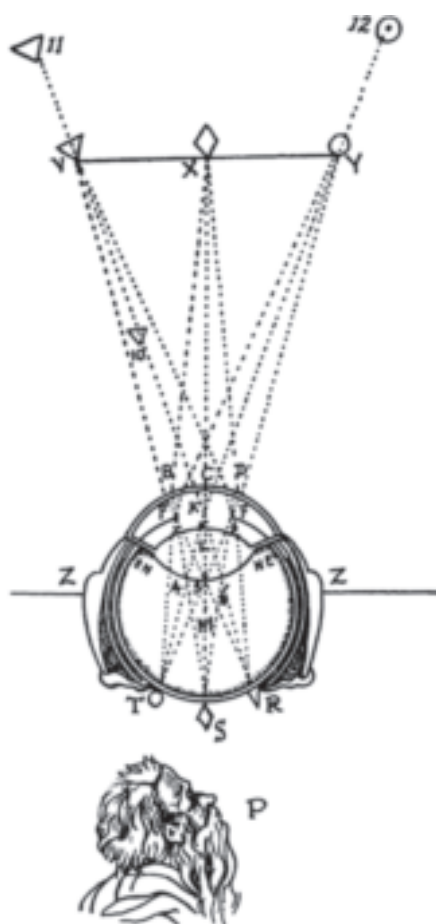
【図版3】『バベルの塔 (Turris Babel)』の「文字の起源」を示す表（左から2
列目が天使によって与えられた神秘の文字）



【図版4】『光と影の大いなる術』第2版（1671）のラテルナ・マジカの挿絵
（上記図版2の拡大図）



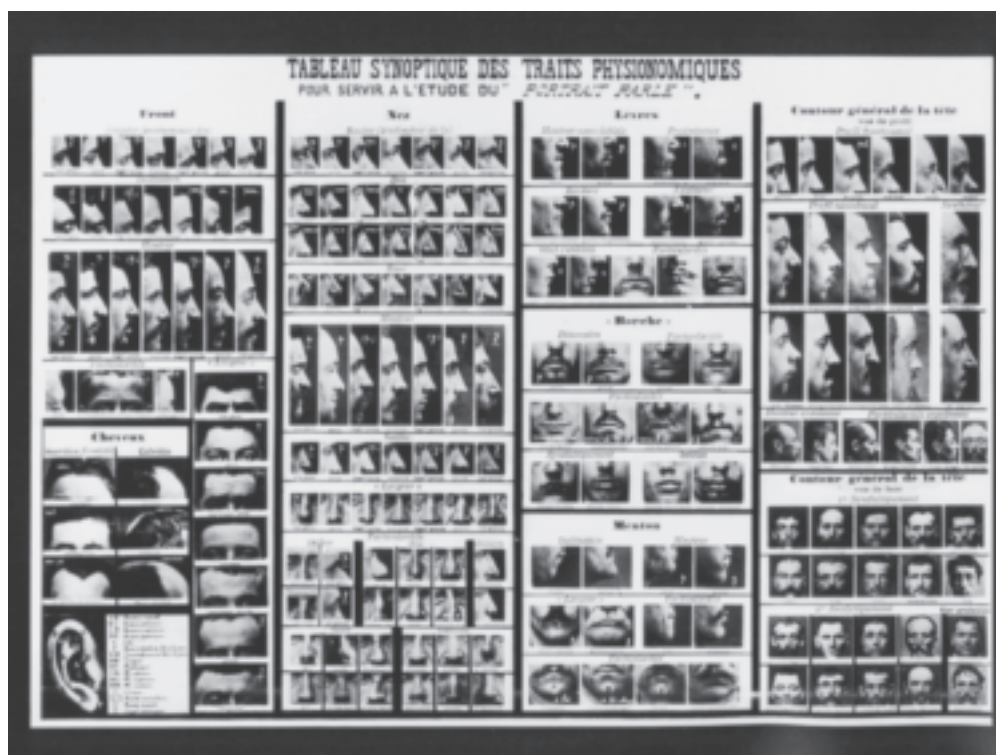
【図版5】『光と影の大いなる術』初版（1646）のカメラ・オブスクラの挿絵



【図版6】デカルト『屈折工学（*La Dioptrique*）』（1637）の眼球の挿絵。



【図版7】『光と影の大いなる術』口絵。



【図版8】ベルティヨンの人体測定図譜



Truman State University. Noncommercial, educational use only.

【図版9】フランシス・ゴルトンによる「ドイツ女性」の合成写真