



# 「モーリス・メルロ・ポンティの絵画論」

齋藤, 智

---

**(Citation)**

神戸大学発達科学部研究紀要, 3(1):213-219

**(Issue Date)**

1995

**(Resource Type)**

departmental bulletin paper

**(Version)**

Version of Record

**(JaLCD0I)**

<https://doi.org/10.24546/81000211>

**(URL)**

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81000211>



## 「モーリス・メルロ・ポンティの絵画論」

齋藤 智\*

The painting argument by Maurice Merleau-Ponty

Satosi Saito

## 序

通りすぎるひとりの女性は、私にとって個人的で、感情的で、性的な或る、表現であり、その歩みのなかに、かかるとが地面にぶつかる衝撃のなかにさえ、全体として示されるような、肉体の或るあり方なのであり、ひとつの変奏なのである。「間接的言語と沈黙の声」の中で画家のスタイル論についてのアンドレ・マルローの論述とのかかわりの中からの文であるが、彼の、メルロ・ポンティ主義<sup>\*1</sup>の切り口の一例を挙げるために引用した。

私は翻訳書にたよるほかないのだが、絵画論に関わるものとして、次の論文をあげることができる。

「セザンヌの疑惑」<sup>\*2</sup>

「間接的言語」<sup>\*3</sup>

「間接的言語と沈黙の声」<sup>\*4</sup>

「眼と精神」<sup>\*5</sup>

以上の論文の他に「見えるものと見えないもの」<sup>\*6</sup>をあげておく。この論文集は必ずしも絵画に関わる文脈が多くはないが、絵画論として最も重要な「眼と精神」とほぼ同時期のものであり、内容的に基本的なところで重なる部分が少なくない。

メルロ・ポンティはポール・セザンヌに対する関心が相当に深い。セザンヌは「絵を描かなければ詩人になっていただろう」というほどに言語に興味を持っていたために、内容豊富な「セザンヌの言葉」集が残されているが、そのことがポンティのセザンヌに対する関心の深い理由の一つになっていると思える。

又ポンティはデカルトを「眼と精神」の中でかなり徹底して批判しているようにみえて、やはり相当に実は傾倒していることが、同じ論文の中からもわかる。デカルトの、時代を越えたみずみずしい率直な部分に圧倒されたのだろう。

存在論と画家の言葉とを点火させたところから「眼と精神」はうまれていると言ったら言い過ぎになるかもしれないが、ポンティほどみずみずしく芸術の外側と内側との通路を切り開いて絵画を制作するものの精神的、心理的内部までもぐり込んでいる哲学者は少ないと思う。

---

\* 造形表現論講座

## 肉—受動性—顛倒

「森のなかで私は幾度も私が森を見ているのではないと感じた。樹が私を見つめ、私に語りかけているように感じた日もある…。私は、とえば私はそこにいた、耳を傾けながら…。画家は世界によって貫かれるべきなので世界を貫こうなどと望むべきではないと思う…。私は内から浸され、すっぱり埋没されるのを待つのだ。おそらく私は浮かび上ろうとして描くわけだろう。」

これは「眼と精神」の文中に引用されているアンドレ・マルシャン<sup>\*7</sup>の言葉である。これを<見る私の身体>と<見える世界>との顛倒というべきであろうか。それとも、<見る私の身体>の能動性と<見える世界>の受動性の境目が見分けにくくなっているというべきであろうか。画家マルシャンの作品からこの言葉をひきだせるかどうかということになると、その試みの方法は特にあるわけではない。しかし、彼以外にもこのような内容の意味を述べた画家は少なくない。具象絵画から抽象絵画への傾斜の間の辺での心境であるといえるかもしれない。マールブランシュ<sup>\*8</sup>の「精神が眼を通して外に出かけ、物のあいだを散歩するのだ。」という言葉も自分の身体と見える世界との分別をあいまいにしている。ポンティは、視覚は私の身体から不在となり存在の裂開に内側から立ち合うのだという。又、視覚は<離れて持つ>のだともいう。マールブランシュの上記の言葉は、ポンティ自身の思考の気分と合致するといつてよいだろう。<見る身体>と<見える世界>との顛倒についてポンティは次のような意味のことを「眼と精神」と「見えるものと見えないもの」の中で述べている。私の身体が<見るもの>であると同時に<見えるもの>である。すべてのものに眼なごしを向けることができるし、又、その時自分が自分の身体を見ていることを、自分の見る能力の「裏面」なのだと言っている。この「裏面」とは、他人が私の身体を見る時との見え方の違いのことである。つまり自分の身体の一部を自分の眼の位置からのみしか見ることができないので、上下が逆に見える。鏡に映る自分を見る時に、その像は左右が逆になる。それらのことを裏面と言っているのだろう。そして、見ている私の身体を私が見、触っている自分に触れる。触っている自分と触られている自分との循環があり、見ている私の身体と見られている私の身体との間にも、もう一つの循環的作用がある。それは透明な作用をもつ思考のようなものではない。それは混在やナルチズムによつての、一方が一方に、それぞれが内属するようなものだ。これは、多くの画家達が上記のように私が世界を見るのではなくて、世界によつて私が見つめられていると感じたと述べているところの根拠になる。自分の身体を見ることができなかつたり、自分の身体に触ることができないような人間の身体の出来ようであったなら、例えば、ある種の動物（魚等）のように側眼になっていたなら、そして、二つの視野を混ぜ合わせるできないというだけでも、自分の身体を自己とかえりみるができなかつたならば、視覚の能動性と受動性の不思議な交換体系もありえず、冒頭にあげた画家の言葉もあらわれようもないというわけだ。

「物たちは構造であり、骨組であり、われわれの生の星々である。それ等は遠近法の光景として繰り広げられているのではなくて、われわれのまわりに引きつけられながら回っているのである。」<sup>\*9</sup> 詩的にさえ思えるこのポンティの一文はそれでも前述のアンドレ・マルシャンやマールブランシュの言葉より一層現実感がある。ポンティは物たちが人間を前提にしているのではなくて、人間の方が物たちの肉（ポンティは「見えるものと見えないもの」の文中で、この肉という表現を最も重要であると思われる部分で度々用いている）で出来ているという。そして物たちのすぐれた存在は、知覚のうちに入りこみ知覚によつて物たちと距離をおいた接触を保ち続けているものによつてしか理解されないものであるという。これを「眼と精神」の文中で<視覚的質><sup>\*10</sup>という言葉を使って説明している。ロベール・デュローネ<sup>\*11</sup>が「線路こそ平行線と和解除した連続線のイメージである。つまりそこでは二種類のレール〔平行線としてのレールと連続線としてのレール〕が等価なのである。」と述べてい

る言葉を引用している。つまり見る私の身体と見える世界との二本のレールである。二本のレールははるかかなたで交差しているように見えながらその場所に行ってみれば二本の平行したレールでしかないということである。この私の見る身体と見られる物たちとをそれぞれ二本の平行したレールに見立て、収斂しながら収斂しないレール、しかしその二本のレールは互いに交換しあっている。そのどこまでいっても交差することのない、しかし交差したように見える風景。存在するものとのその交渉の在り方を〈視覚的質〉という。私と世界とのかかわりは生の星々との関わりのようなものである。私の回りに引きつけながら、一体となって回っている様に見えるのであるが、しかし一体ではないと。

前述した肉についての考えを次のように述べている。「肉は物でもないし、精神でもなく、実体でもない」\*<sub>12</sub>という。水・空気・土・火について語るための古い用語の意味での「エレメント」である。それは空間、時間的個体と観念との中間にあるものであるという。そしてそれは存在の或るスタイルを導入する一種の受肉した原理なのだという。肉とは能動性をそなえた受動性としての視覚が出現する場であると。外なる見えるものと世界の詰め物になっている身体とのあいだの隔たり。肉は、その隔たりの中にあり、それは知覚のレリーフ、くぼみでもある。レリーフ状の不定形のくぼみを持った知覚は、私の身体と見える世界との隔たりの中から点火されたものとして、それが肉としての概念としてどう生まれでてくるのか。

そして「森のなかで……樹が私を見つめ……」のアンドレ・マルシャンの言葉も「精神が眼を通して外に出かけ、物のあいだを散歩するのだ」というマールブランシュの言葉もこの肉についての概念とどう結びついているのか。

それは能動性と受動性との境界を見失ったその部分そのものから知覚のくぼみが生まれでてくるといえばよいのか。

ポンティは視覚そのものの中心に不思議な受動性がいすわっているとも言う。視覚は無力さ、依存性をその中核に携えている。視覚を思考の一種とするのではなくて、思考を身体的なものだとすればよいのだという。身体に裏打ちされ、身体という土壌の上に身を落ちつけている精神。

又、心はいつも思考しているが、それは何ものかの欠如を埋め合わせるために、開かれてしまっている以上、思考しないわけにはいかない。私のうちに生ずるくぼみの作者でさえなく、私の心臓を鼓動させているのが私ではないのと同じように、私を思考させているのも私ではないのであるという。視覚の受動性どころではない。しかし能動的身体はないのかといえそうではなくて、受動的身体との様々の遂行の中で溶接されるのだというのである。〈見る私の身体〉は感じるもの、つまり私の身体は感覚的なものの一つでありながら、他のすべての感覚的なものの記入が行われる場所であり、〈見える世界〉つまり感じられるものは私の能動的身体に応答するものである。私の能動的身体に応答するものが、私の受動的身体に記入をする。その出来事が私の能動的身体と私の受動的身体の溶接である。能動性と受動性の溶接のされ方が知覚のレリーフの凹凸をつくり、そこから肉の概念としての場が生まれでてくるということ。

「世界は、ほかならぬ身体という生地で仕立てられていることになるのだ。」\*<sub>13</sub> ポンティの言葉である。これはアンドレ・マルシャンの「森のなかで、私は幾度も私が森を見ているのではないと感じた。樹が私を見つめ、私に語りかけているように感じた日もある」と、マールブランシュの「精神が眼を通して外に出かけ、物のあいだを散歩するのだ。」という二つの言葉を合成したような感がなくもない。しかし「世界は、他ならぬ身体という生地で仕立てられていることになるのだ。」というこの短文は端的に能動性と受動性の溶接のされ方を簡明に表現しているというべきである。〈私の見る身体〉と〈見られる物たち〉、〈世界の詰物になっている私の身体〉と〈外なる見えるもの〉との隔たり。そして私の中にある能動的身体と受動的身体との溶接。中心に受動性がいすわっているものの、能動性を含むその私の身体。〈世界の詰物の私の身体〉と、〈世界が私の身体の生地できいてい

る>ということとの、この互いの顛倒のあり方について、ごく自然のことなのだななどと普段、私達は考えたりはしない。

### スタイル—類似—セザンヌ

「間接的言語」及び、それとほとんど内容が同じである「間接的言語とその沈黙の声」の中で、画家の絵画のスタイルについて論じている。アンドレ・マルローの著作「芸術と心理」からの引用であるが、「絵画にはもはやただひとつの主題しかない。つまり画家自身だ」とするマルローの断言にポンティは反論を述べている。ポンティは画家が絵のなかに描きこむのは、直接的な自我ではなく、その感じ方のニュアンスそのものでもなく、自分のスタイルなのであるという。ゴッホの「椅子」の作品については、マルローの言うように「ヴァン・ゴッホという名前そのものの荒々しい表意文字」そのものだとしながらも普遍的な方法と化した生そのものであって、その作品がその作品として成り立つのは生の或る瞬間の署名なのであり、その拡散なのであると。スタイルは方法とか癖ではない。彼自身のシルエットや日常の仕草のように他人にとってははっきりわかるが、本人にとってはほとんど見てとることができない、それをスタイル、つまり表出の様態であるという。マルローはスタイルについて「世界を見出す人間がその様々な価値によって世界を再創造する手段」とか「或る神秘的なリズムに従って我々を星たちの偏流のなかへ引き入れる永遠の世界を、もろい人間的遠近法のなかに還元すること」（この文は<肉—受動性—顛倒>の中で「見えるものと見えないもの」から引用した「物たちは……生の星々である。……。」と少し似ているのが興味深い）とか述べられていることについてそれはスタイルの本質的な部分に入りこんでおらず、外部から眺めているだけであるという。マルローは画家たちに崇敬の念を持ちすぎているともいう。必要なはそのスタイルが画家の知覚のくぼみに立現れるのを見てとることだと言いつつ切っている。しかし、マルローも又、この部分では知覚がすでに様式化する働きを持つと語っている。それを緊密な歪形という。ポンティは或る絵にふくまれる視覚的精神的な一切のベクトルがXなる同一の意味作用に収斂されるということ、これは画家の知覚のなかで粗描されているのだと言う。画家に崇敬の念を持ちすぎているので部分的に盲目になっているためなのか、スタイルの意味のところでは対立するところがあるとはいえ、重要なところでその対立はうすらぎ、むしろ重なっていると言った方がよい。しかし又、「人々が求めているのはもはやシャルダンの場合のように桃のピロードのような感触ではなく、ブラックの場合のように画面そのもののピロードのような感触である」\*14. というマルローの論述に対してもポンティは意見を異にしている。セザンヌやクレーにこの点を適用しようと思えば彼等はひどく難渋を覚えるだろうという。又、若き日のベレンソン\*15 がイタリア絵画について<触覚的価値の喚起>と言った時、彼はこれ以上ありえないほど思い違いをしていたともポンティはいう。デカルトの「屈折光学」\*16 の中で視覚は盲人の杖のようなものと述べていることに対しても、痛烈に批判している。「眼と精神」の中で<見ること>はけっして触覚的なことではない、<見ること>は離れて持つことなのだと強く述べている。

しかし、上記の<画面そのもののピロードのような感触>ということも触ってみた上でのことではなく、あくまで見た上での感じである。視覚のわくからはみだすようなものは何もない。となるとベレンソンの触覚的価値の喚起も見ることのわくをはみでるものではない。ここのところではマルローに同調したくなるのである。ただ同じ「眼と精神」の終章で「結局はデュビュッフエ\*17 において光のマティエールの或る種の感触なのだ。」と述べている。本当の画家はピロードだろうと毛布だろうと自分のお気に入りのあらゆる問題においても、もう解決されたと思われてしたものを覆すという。つまりポンティ自身の中で、「眼と精神」を執筆中の際に、触覚的なということに関して変化があったとみた方がよさそうである。

我々は誰でも書体というものを持っている。書体が何故それ程に個別的なのか、そのことをポンティ

はスタイル論を解明する手だてとして取り上げている。我々の身体の或る種の筋肉と結び付き、肉体的に局限された或る種の運動をなすように定められた自動作用ではないという。そうではなくて、それはスタイルの一貫性を作る様々な置換をなしうるような原動力的な或る一般的な定式化の力であるという。〈一切のベクトルがXなる同一の意味作用に収斂される〉ということと重なる部分が多いと言えるだろう。この書体がXに収斂されるということと、次にふれる類似性との関わりは少なくないだろう。

「あらゆる絵画において私が興味をもつのは類似ということだ。言い換えれば私にとって類似であるもの、私に少しでも外的世界を発見させてくれるものだ」。「眼と精神」の中に引用されているジャコメッティ<sup>\*18</sup>の言葉である。類似したものは、レリーフ状のくぼみを持つ知覚されたものを外在化したものである。類似したものは現実的なものよりずっと近くにあり、また遠くにあるという。ずっと近くにあるということは、身体の中から初めて視線にさらされた果肉、その肉体をそなえた裏面又は本質、二乗された〈見えるもの〉（いずれも作品という意味）にほかならないからであると。ずっと遠くにあるということは〈類似したもの〉とはその身体を介さなければならないからであると。身体を介するということは近くにあるようであるが、その違いはわずかなようで実は、はるかかなた遠いものであるというわけである。物に身を捧げるその眼なざしが〈内なる視覚の痕跡〉を描くわけであるが、言い換えれば異なった知覚のレリーフ、くぼみにより形成された二乗された〈見えるもの〉に接した時、それは近くにあるようで、ずっと遠くにあるものなのだとということなのだ。「もっと遠くに行きたい」といったゴッホの二乗された〈見えるもの〉、類似物に接した時、比較的見慣れた風景でありながら、その〈肉体を備えた本質〉は、ゴッホの言葉どおりずっと遠くにあるものなのである。

「自然は内にある」、セザンヌの言葉である。質・光・色彩・奥行きといった私達の前にあるものが私達の身体のうち反響を喚び起こし、それを内的等価物という。その内的等価物を外に見えるようにする行為は、つまりキャンパスに描くことは、二乗された〈見えるもの〉にすることなのである。外なるものの内在、内なるものの外在。それは「自然は内にある」という内的等価物を二乗された〈見えるもの〉にすることである。そして、それは知覚されたくぼみ、レリーフの交換の場なのである。

「自然は内にある」といいきるセザンヌの言葉と、「世界はほかならぬ身体という生地で仕立てられている」というポンティの言葉とを合わせると肉の概念が浮かび上がってくる。物でも身体でもなく精神でもなく実体でもないという〈肉〉、それを知覚されたくぼみの場と言いきると、その概念にほとんど接近したことになる。色は「我々の脳髓と世界とが接合する場所」である。クレーが好んだというこのセザンヌの言葉は、さらにみずみずしく知覚されたくぼみの場をあらわしていると言えるのではないだろうか。サンパウロ美術館所蔵のセザンヌの「夫人像」にある衝撃を受けたのを覚えている。「世界の断片」をつくりたいと言ったセザンヌの底知れない巨大な意志の持続の固形物につきあたたかという表現は、その時の気分にし似ているかもしれない。いや固形物といっちはいけないのかもしれない。その二乗された〈見えるもの〉の中に、能動性と受動性とが溶接されている、知覚されたくぼみの場の形成に立ち合ったというべきなのだろう。

## 結び

インドや中国の哲学は〈はすかひの普遍性〉、そして〈人間と存在との交渉関係を反響ないし共鳴器たることを努めた一異本〉であるとポンティは述べている。〈はすかひの普遍性〉とはうまい言葉であると思うが、人間と存在との交渉関係を反響ないし共鳴器たることを努めたということは、ポン

ティの哲学に一脈通じるところがある。肉という概念は外なる見えるものと世界の詰め物になっている身体との間の隔たりの中で、能動性をそなえた受動的な身体からの視覚の出現の場であり、知覚のレリーフ、くぼみである。人間と存在との交渉関係を反響ないし共鳴器とみたてるとは、より具体的、直接的であるように思える。この「東洋の哲学」\*19の中でヘーゲルが「感覚的な事物をこれほどまでに抽象と密着させることはヨーロッパ人には到底思い及ばぬことであろう」と言いながら、彼は東洋思想を概念のかすかな近似物としか考えなかったともポンティは述べている。そうは言いながらも実際はポンティ自身どれ程東洋の哲学に傾倒していたのかはわからない。西洋の哲学は危機に真正面に立ち向かっていると述べ、ヨーロッパは透明性の高い文化であると。他の文明をどれほど意識できるかが、つまり透明度の高さが重要なだと明言しているからである。〈はすかいの普遍性〉であるというインドや中国の哲学に対して、正面から立ち向かってどれ程深く関わり意識していたのかということである。

ハイデッカーは「芸術作品のはじまり」\*20の中で次のようなことに着目している。ギリシャ人は物には物の底にある中核があると見ていた。この〈物の中核の底にあるもの〉を(ト・ヒュポケイメノン)という言葉でそれを呼び、このことは物のありようをギリシャ人の根本経験にそって思考していることを表していると述べている。しかし、ローマ人はこういったはつきりしない言葉を受継がず、又そのことから西ヨーロッパ的思考の底なしがはじまると言うのである。

ポンティは〈肉という概念〉は存在のエレメント(古い用語、水・空気・土・火)なのだという。精神でも身体でも物でもつまり実体でもなく、隠れているものなのだという。それは優れた知覚のレリーフ(くぼみ、起伏)の場と対応させることができる。〈肉の概念〉は外なる見えるものと世界の詰め物になっている身体とのあいだの隔たりそのものにあるのだから、決して物ではないのであるが、広がりや点で異なるとはいえ、上記のト・ヒュポケイメノンとどこか通ずるところがあるように思う。〈物の中核の底にあるもの〉(ト・ヒュポケイメノン)も隠れているものなのである。ハイデッカーもポンティも古い用語の意味に接近している。存在との交渉について、両者とも原初的な言語の意味から学ぼうとしている。

一方、ポンティはデカルトに関心が深く、彼の初期の著作に反論をしながらも世界に対して真正面からぶつかってゆく姿勢に敬服していたのであろう。デカルトの晩年の〈心身の複合体〉(身体と切離された精神ではなく、身体に広がっている精神。心に向かいあっている身体。)という思考の土台とは何かということは、ポンティの思考の土台でもあるはずである。

しかしもう一つ挙げなければならないと思うのは画家の言葉である。沈黙の声に携わる画家達の沈黙ならざる声にも深い関心を示したということが、「眼と精神」等の著作からも窺うのはたやすいことなのである。

最後にクレーの言葉の一部を引用する。「〈見えるもの〉に密かに感知される〈見えないもの〉の性格を分有させることによって、密かに隠れたものを見るようにするからである。」\*21

#### 〈注釈〉

- \*1 アメリカの現象学者；ジェームス・M・エディは「ポンティは純粋な構造主義者でも純粋な現象学者でもなく、メルロ・ポンティ主義者である」という。『世界の散文』訳者あとがき P. 217
- \*2 『意味と無意味』1948年 I作品 II思想 III政治 にわかれ、その内のI作品の論文「セザンヌの疑惑」、小説と形而上学、「悪評作家」、「映画と新しい心理学」の中の一つ。 訳 永戸多喜雄 国文社
- \*3 『世界の散歩』「純粋言語の幻想」、「表現の科学と表現の経験」、「間接的言語」、「算式と言語の秘義」、「他者の知覚と対話」、「表現と幼児のデッサン」 訳 滝浦静雄  
木田 元 みすず書房

## 「モーリス・メルロ・ポンティの絵画論」

- \*4 『シーニュ』1960年 「間接的言語と沈黙の声」、「言語の現象学について」、「哲学者と社会学」、「モーリスからクロード・レヴィ=ストロースへ」、「どこにもありどこにもない」 訳 竹内芳郎、栗津則雄、海老坂武、木田元、滝浦静雄 みすず書房
- \*5 『眼と精神』1963年 1964年 「人間の科学と表現学」、「幼児の対人関係」「哲学をたたえて」、「眼と精神」 訳 滝浦静雄 木田元 みすず書房
- \*6 『見えるものと見えないもの』1963年 <見えるものと自然>、<研究ノート> 訳 滝浦静雄 木田元 みすず書房
- \*7 アンドレ・マルシャン (Andre Marchand 1907~ ) 現代フランスの画家。ルーブル美術館で独学で修業した。その画風はマチス、ピカソ、超現実派、ドイツ表現派の影響を受け、内的生命を象徴的に表現しようとするもの。『眼と精神』 訳註 P. 333
- \*8 マール・ブランシシュ (Nicolas Malebranche 1638~1715) フランスの哲学者、機会原因論者、デカルト学派
- \*9 『見えるものと見えないもの』 研究ノート (表題なし) P. 318
- \*10 『眼と精神』 P. 296 ロベール・ドゥ ローネーの言葉
- \*11 ロベール・ドゥ ローネー (Robert Delaunay 1885~1941) フランスの画家。抽象的な形と色を律動的に組み立て、オルフィズムを創始。マルクやクレーに感化を及ぼした。クレーはドゥ ローネーの論文「光について」を翻訳している。
- \*12 『見えるものと見えないもの』 見えるものと自然 (絡み合い-交叉配列) P. 194
- \*13 『眼と精神』 P. 259
- \*14 『シーニュ』 P. 76
- \*15 ベレンソン (Bernard Bernson 1865~1959) リトアニア生まれの美術評論家。芸術家の制作過程に心理学考察を加え、純視覚的な面から作品の動機を捉えようとした。『眼と精神』 訳註 P. 332
- \*16 盲人が杖によって石や砂や草などを識別しうるように、われわれも物体の(運動)の<主観的結果>として光や色を感じるのであると『屈折光学』の中で述べている。
- \*17 デュビュッフェ (Jean Dubuffet 1901~ ) 現代フランスの画家。青年時代にパリで絵を学んだが、その後古典学、古文書学、民族学、文学、音学、哲学等を学びまたインダストリアル・デザイナーとして南米に渡ったり、その他さまざまな仕事に就いた42年に再び画家にもどり、新しい技法と素材をもとめ、プリミティブで稚拙なデッサンを試みた。『眼と精神』 訳註 P. 341
- \*18 ジャコモッティ (Albert Giacometti 1901~1966) スイスの彫刻家。ジュネーブ、ローマで学び、次いでパリに出てブールデルのもとで制作した。その後、キュービズムの影響を受けたり、シュルレアリズムの運動に加わったりしたが、晩年は針状の細長い形象を作った。『眼と精神』 訳註 P. 332
- \*19 「東洋の哲学」(『シーニュ』P. 219)
- \*20 ハイデッカー著『芸術作品のはじまり』 訳 菊池栄一 理想社
- \*21 『眼と精神』 P. 297

