

「日本の美学」の現代的可能性について

ミカエル・リュケンと稲賀繁美の言説をめぐって

椎原 伸 博

はじめに

2008年度に在外研修の機会をいただき、フランス国立東洋言語文化研究所(以後 I N A L C O と表記)の客員研究員として席をおくことになった。この研究所にお世話になったのは、フランスにおける日本のメディアアートの受容について研究するためであったが、そこでミカエル・リュケン(Michael Lucken)を知ることになった。リュケンは1961年ジュネーブ生まれの日本美術史研究者であり、I N A L C O で学び、1999年に“*Les peintres japonais à l'épreuve de la guerre (1935-1952)*.”で博士号を取得し、現在は母校の教授職にある。

リュケンは、1999年の日仏会館研究者時における集中的な資料収集及びその後の調査、ならびに勤務先における講義録を基に、2001年に*L'Art du Japon au vingtième siècle. Pensée, formes, résistances*. Hermann, 2001, Paris. を出版するが、その著作は翌年(02年)第19回渋沢・クローデル賞を受賞している。その後、博士論文を基にする *Grenades et amertume. Les peintres japonais à l'épreuve de la guerre 1935-1952*. Les Belles Lettres, Paris. を2005年に出版し、現在は I N A L C O の主任教授として、日本近代美術史の研究と、後進の指導にあたっている。

リュケンは既に、日本近代美術史研究者の間では名の通った研究者なのだろうが、美学を研究領域としている筆者は、パリで初めてその存在を知ることになった。このような状況は、リュケンが日本で調査をしているにせよ、その主たる発表の場はフランスで、母国語でなされているということに大きく起因すると思われるが、彼の2001年の著作が、南明日香により2007年に翻訳され『20世紀の日本美術 同化と差異の軌跡』(美術の図書三好企画)として出版され、日本でも専門的な研究者のみならず、一般的な読者にもその名と業績が知られるようになってきたといえるだろう。

本論は、はじめに翻訳された著作の書評を試みた上で、それと稲賀繁美の論文¹との関連性を指摘し、そこから「日本の美学」の現代的可能性について考察することにする。尚、書評にあたっては、南

による翻訳と原書との照合作業を適宜行ったが、基本的には翻訳を底本とし引用は翻訳をそのまま採用し、その頁数を提示する。それは、原書と翻訳との間には6年のタイムラグがあり、翻訳者とリュケンとの間で校正作業や書き直し作業が行われているため、日本人研究者の同類書と同列に扱えるかと判断するからである。

1：『20世紀の日本美術 同化と差異の軌跡』の書評

本書は、序章と終章のほか6章で構成されており、それぞれの章は2つないし3つの小項目をたてている。また、本書は「20世紀の日本美術」と題されているが、19世紀末から現代に至るまで、網羅的な記述が試みられている。原書の「思想、形態、抵抗」という副題は「同化と差異の軌跡」に変更され、西欧と日本との間の関係性が強調されているように思われる。年号、あるいは近代や現代といった時代区分でなく「世紀」によって歴史記述するという行為は、西欧の美術史との対照性を意識するものといえよう。

序章においてリュケンは、日本美術の特性を導くにあたり、「写真」と「光学」という言葉をめぐる日仏の語義の差異を問題とする。つまり、この2つの言葉はフランス語ではphotographie とoptiqueにあたるが、日仏の語義は一致せず対照的であるとするとする。つまり「写真」は、誰もが「真実」の複製を可能にする技術であって、主体性はないのに対し、フランス語ではそこに行動を起こす主体が含まれているとする。また、「光学」は目に映る光を受動的に研究する科学であるのに対し、フランス語では眼が見る光を研究する、主体的で能動的な科学となる。そのため、19世紀の日本の知的表象においては「写真」には「転移」の意味しかなく、そのあるがままの反映という現象以外に真実はないとし、世界に形相を与える「主体」が存在する西洋的な写真観とは全く異なることが強調される。

そしてこの西洋とは対照的な「写真」の意味によって、河北倫明が日本美術の特性について語った言葉の意味を補完する。つまり「第一に生々発展的な世界観に則して出来た情的な見かた、それを具体化したと思われる空即是色の装飾感と、第二は直覚的な実在のつかみかた、それにもとづく簡潔で集中的な表現主義の面白味」を「写真」的ものの見方の現れとし、「日本美術には総体において、絶えず現実に肉迫していたいという意志に貫かれていた」(16頁)ことが問題になる。リュケンはそれに対し、日本美術には「形状の可塑性や材料の質感を感じさせる技量に非常に長けている」(16頁)という特性があり、その素材に対する鋭い感性が、「日本人の感受性によるものだろうか、それとも、そのアイデンティティによって絶えず最適化されている言説に、従属するものだろうか？」(17頁)という問題を提起する。

序論で示された問題提起は、具体的に各章での検討の後、終章において「日本の近代美術には、現実を包み込む現在を明示することに長けた様々な手段を、多様なレベルで用いようとする傾向がある。そしてこの傾向は単なるプログラムではない。それにはなによりもまず集団的意識から生じ、作家個人が引き受けて反復する表現なのである。」(351頁)という結論を導くことになる。

この「反復」とは、高橋由一以降岸田劉生や藤田嗣治を経て、「具体」や「もの派」そして「スーパーフラット」を提唱する村上隆に至るまで繰り返されていることを意味するが、その反復によって、絶えず日本美術の独自性が顕在化されつづけることになる。それは、西洋の思想や文化の流入があるにせよ、

それらを日本的な弁証法的再構築を行うことで、本来西洋の思想や文化に内在する普遍性への志向を払拭し、日本独特の地方性や特殊性を獲得していった作業ともいえる。

確かに、その作業の中でナショナル・アイデンティティを表象する傾向が強まるが、リュケンはそれから逃れているものに注目する。それは「土や泥、あるいは糞に対する特別な関心」(348頁)によって導かれるものであり、その「特別な関心」によって20世紀日本美術史の特質を記述するという点に、本書の独創性があるといえよう。ここでは、その「特別な関心」を具体的に論じている箇所のうち、岸田劉生に関するものを中心に検討していくことにする。というのも、劉生がそこで提示する「こと」という概念が、本書全体を貫くテーマとの関係において、重要な問題をはらんでいると考えるからである。

岸田劉生に関する記述は、第2章を中心に展開されているが、最初にリュケンが注目するのは、劉生の日記の生々しいリアリズムの表現であった。そして、それが絵画に適応されている例として「裸体画習作」(1913)をとりあげ、筆跡の特異性を問題にするが、それは視覚のみでは把握出来ないもの「感じられるはずのない匂い」(92頁)を導くとされる。さらに、リュケンは劉生の『古屋君の肖像』(1916年)や『切通之写生』(1915年)をとりあげ「若い男の油っぽい肌と道のじっとりした土とが、奇妙に呼应しあっている」(99頁)ことに注目する。それは劉生の美が同じ「土」から産まれていることを示唆するが、それらは絵画の物質性を強調するものといえよう。

そしてリュケンは劉生の和辻哲郎あての書簡を引用し、絵画における「美」と「実」の問題を提示する。しかし「特別な関心」を考慮するならば、むしろ『劉生畫集及芸術感』「写実論」における「触感」の問題を引用すべきだろう²。そして、劉生は、「触感」が視覚的な生々しさだけでなく、神秘的な感じや荘重な感じを喚起させるとしていることを問題にすべきだろう。それは、「聖性」へのまなざしであり、佐藤道信による「写真」「写生」「写実」を巡る語彙の分析³を敷衍するならば、むしろ「写真」における「真」に近いといえよう。無論、ここには西欧語の移入における複雑な問題が横たわっているが、ここで「特別な関心」から導かれる「現実の状態」に注目しすぎることで、「真」の背後にある「聖性」への意識が弱められているように思えてならない。

無論、リュケンによる劉生の分析において、この「聖性」への記述は、日本におけるベルクソン受容を問題とし劉生の「精神的エネルギー」を論じる箇所(85頁)、由一と比較して劉生は「哲学的で魔術的な感じがする」とする箇所(101頁)、「泥だらけのものや、粗野で病的で下品であるものへの興味」が神秘的なものを追究した結果であるとする箇所(105頁)、グロテスクを「芸術上のあるいはそれ以上に精神的な、探求のための道具」とする箇所(112頁)等で示されているが、必ずしも積極的に論じられているわけではない。

また、劉生の芸術観を「写実」をもとにまとめる箇所においては、この「聖性」は後退している印象をうける。それは、「深き美」をもたらす「写実」は、「超越的なカテゴリーに属するのではなく、確かな存在なのである。」(109頁)とされ、現実性を重視する「こと」の問題に引き継がれることになる。ここで「美は存在するがそれは絶対的なものではなく、ある現実の状態、すなわち「こと」なのである。それゆえに美はあるがままに理解しなければならない。これが、劉生が皮膚の小さい疔や水差の亀裂、町外れの土の道にあるひび割れを表現するのに心を砕いた経験から生まれた、深い確信なのだ。」(109頁)とされ、劉生の「こと」は重要なタームとして扱われることになる。

それは、第6章の結末部で、「もの派」以降の現代美術の状況について、荒木経維や村上隆をとりあげ

たうえて「世界の様相のごとくつかみどころがないけれども明らかに存在している、あの風の一吹きにも似た、「こと派」とでも呼びうる何ものかである」(344頁)と一般化するときの重要な用語となる。

ところで、劉生が「こと」について積極的に語るのは、浮世絵の美を説明する『初期肉筆浮世絵』(大正15年)というテキストにおいてであった⁴。そのテキストの冒頭において、劉生は浮世絵のグロテスクさを描写し、「事」はグロテスク的性質、つまりは劉生のいうところの「卑近美」や「でろり」に連なることになる⁵。

リュケンは、画家がこのグロテスクを見いだすのは質感、色彩、コントラストに関する画家の熟練した技術であるとするが、それは形相に対する、質量の優位を示唆するものであることはいまでもない。しかし、リュケンは視覚的なディスクリプションに基づく『切通之写生』『麗子肖像』の分析から、その物質性を強調しても、その背後にある「聖性」の意識は低いままである。結局リュケンは第2章のまとめを、劉生の『写実の欠除の考察』を敷衍し「意識的な奇妙なものの表現の追究が、自ずと無意識を刺激する。そして無意識を刺激することによってカンヴァスの上に描いたものが、改めて視線に訴えてくる」(112頁)とまとめるが、この無意識を刺激する領域、つまり劉生がいうところの「唯心的領域」⁶については消極的である。というのも、それが「視線」の問題に回帰しているからである。

第2章以降この「特別な関心」は、村山知義のネオ・ダダイストの意味、絵画におけるローカル・カラーの問題やシュルレアリスムと物質性の問題、第4章における藤田嗣治の戦争画の問題、更には戦後美術を扱う第5章以降の「具体」や「もの派」を経て、第6章のポスト「もの派」や荒木や村上に至るまでの美術状況等々にまで適応されることになる。そして、終章においては土や泥は「理性が持つ種々の特権をすぐにも失効させようとする意志を明らかに持つ、もぐりの手術装置である。あるいは別の角度から見れば、わたしたちが「非差別のレトリック」と呼ぶもののおきの道具なのだ。」(350頁)と語られることになる。

そして、ここで「被差別のレトリック」⁷を命名する「わたしたち(nous)」とは、筆者は単純に「わたしたち」であるとするが、評者には、それが日本人に対する理性(raison)を歴史的に信奉してきたリュケンを含む西欧人であり、非合法的な手術という表現は、本書が西欧人向けに書かれた本であることを意識させることになる。

そして、それが筆者の言うように西欧人に特定されないにせよ、西欧的価値観に立脚する読者に注意を呼びかける。それは「合理化された言説を実践する側」による、歴史化作業の宿命において、芸術は「記号としてのコード」を付すことによって過去化されることへの自覚を促すことであるが、それは日本美術に限定されるものではないだろう。これは遍く「歴史」自体の問題であるからだ。

そして、この歴史化作業のなかで「20世紀の日本美術」の特性から導かれるであろう、理性からこぼれ落ちるものへのまなざしは、21世紀の美術を考察する契機を与えてくれるのではないだろうか？それは、リュケンが日本美術の中に「もの」を「ことば」に還元しえないものとして提示した「特別な関心」を再考する立場といえよう。

2：「特別な関心」と「触覚的造形思想」

前章で提示した、リュッケンが日本美術の特性にみた「特別な関心」とは、造形表現における「泥」的なものを強く意識する立場であるが、それは西欧のミーメースに基礎をおく美学の伝統の外側にあるものであった。それは、視覚を中心として、主体による世界の客観化、あるいはロゴス化することへの反省作業に他ならないが、そのとき触覚のような低級感覚に関する再考察がなされることになる。

その再考察として、美術史の文脈でよく知られているものに、アンリ・フォシヨン(Henri Focillon 1881-1943)による「手を讃えて(Éloge de la main.)」がある。ディジョンで高名な版画家の父のもとに生まれた、フォシヨンは1913年に、リヨン大学の近代美術史講座の教授となるが、その翌年の14年には『北斎』を、さらには『日本精髓私論』(18年)『仏教美術』(21年)を出版している。そして、24年にはエミール・マールの後任としてソルボンヌに招かれ、中世美術史の教授となっている。その主著は、34年に出版された『形の生命』であるが、「手を讃えて」はこの本の中に収録されている。

フォシヨンの『形の生命』は、周知のようにコンラート・フィードラーの「純粹可視性」に端を発し、ハインリッヒ・ヴェルフリンによる「視覚形式」を経て発展した、フォルマリズムによる美術史学の系譜にある著作である。そこで、フォシヨンは芸術作品において「形」とは生きているとして、芸術作品は空間や素材、時間、様式といった要因に対し開かれ、自由な存在であるとしている。

稲賀繁美は雑誌『思想』(岩波書店)2008年5月号に掲載された論文「日本の美学」：その陥穽と可能性と一触覚的造形の思想(史的反省にむけて―)において、「日本の美学」の国際的認知を歴史的に再検討し、さらには美術あるいは工芸の範疇意識の背後に潜む世界観を問題にし、「触覚的造形思想」が21世紀の造形思考の可能性をひらくものとみている。その際、稲賀はフォシヨンの「手を讃えて」から長い引用をしている⁸。

稲賀はその引用より、「手は精神の聞き分けのよい下僕などではない」、「精神が手を作り、手が精神を作る」のだと両者の相互作用の大切さ⁹を問題にする。しかしフォシヨンの言説にしても、「頭脳と身体を分けて考えるという基本的限界が露呈している」¹⁰とされ、それと対抗する人物として南方熊楠(1867~1941)の名をあげ、「もの」と「ところ」の触れあう場所に「こと」が出現することを問題にする。

ここで稲賀が南方に注目するのは、日本と西欧の区分をのりこえる人類史的問題としての可能性を検討する立場であるが、それはリュッケンが日本美術の特性として歴史化したものを、その歴史化を乗り越える契機として見る立場といえるだろう。それは西欧的な価値観から導かれるものでなく、稲賀や私たち自身の価値観に温存されているものであり、稲賀が南方熊楠から引用する「こと」の問題に集約されることになる。

一方、リュッケンは岸田劉生から「こと」に注目したが、先述したようにそこから「聖性」は払拭されていた。ここで問題となるのは「こと」がもつ聖性あるいは、神秘性の意識であり、それは、稲賀が言語文化と非言語文化を対比する以下の「要約」にヒントがある。

「ところ」と「もの」とは「からだ」を仲立ちとして対話する。この回路を媒介として、一方では声帯を通じて「ことば」が発せられ、他方では手を通じて、言葉にならない「かたち」が生み出される。とすれば、フォシヨンの命題はこう言い換えねばならないだろう。精神が手をつくり、手が精神をつくるだけではない。「ところ」が「かたち」を育み、「かたち」が「ところ」を

育むのだ、と¹¹。

ここでは、言語的な「ことば」と非言語的な「かたち」の橋渡しの可能性が問題となり、「ことば」と「もの」の間の落差が必然であるからこそ、「もの」に「かたち」を授ける造形思考には、言語に還元できない可能性がのこされている。¹²ということになる。そして、その言語に還元できないもの場として、稲賀は「魂」を問題にする。それは「こころ」と「もの」が触れあう場であり、そこから「手触りが魂を訓育する」¹³という問題を導くことになる。そしてこの問題は、最終的に世田谷美術館玄関に掲げられている銘文*Ars cum natura ad salutem conspirat.*を、「こころ」と「もの」との交わる場所に「手」を仲立ちとして育まれる「かたち」。それを見極め、それを慈しみ、そこに「魂」を込めること¹⁴と言い換えるべきであると結論づけられることになる。

ところで、稲賀が南方熊楠から注目した「こと」とは、南方が高野山真言宗管長だった土宜法竜に宛てた1930年8月8日の書簡に提示されたものであり、そこでの思想は中村元を介し鶴見和子によって「南方曼荼羅」と名付けられたものであった。

今の学者(科学者および欧州の哲学者の大部分)、ただ箇々のこの心この物について論究するばかりなり。小生は何とぞ心と物がまじわりて生ずる事(人界の現象と見て可なり)によりて究め、心界と物界とはいかにして相異に、いかにして相同じきところあるかを知りたきなり¹⁵。

南方は、ベン図を描き心と物との交わる場所に「事」を名付けるのであるが、鶴見和子は『南方熊楠—地球志向の比較学—』において、南方が最も関心をもっていたのは、まさに「事不思議」に関する法則であるとしている。そして、南方は自らが吸収した19世紀後半のヨーロッパの科学や哲学が依拠する原理としての因果律を、仏教における因果輪廻の説によって読み替えることで、「ヨーロッパ近代と古代仏教との対決の結果として結実した、一つの結合のモデル」¹⁶を作りあげたと評価し、それが民俗学を構成するとしている。そして鶴見は、南方の次の言葉を引用する。

今日の科学、因果は分かるが(もしくは分かるべき見込みあるが)縁が分からぬ。この縁を研究するがわれわれの任なり。しかして、縁は因果と因果の錯綜して生ずるものなれば、諸因果総体の一層上の因果を求むるがわれわれの任なり¹⁷。

南方は、この因果と縁については以下のように説明する。

因はそれなくして、果がおこらず。また因異なればそれにともなって、果もことなるもの、縁は一因果の継続中に他の因果の継続がざんにゆうし来たるもの、それが多少の影響を加うるときは起、故にわれわれは諸多の因果をこの身に継続しおる。縁に至りては一瞬に無数にあう、それが心のとめよう、体にふれようで事をおこし(起)、それにより、いままで続けて来たれる因果の行動が軌道はずれゆき、またはずれた物が軌道に復しゆくなり。予の曼荼羅の<要言、煩わしからずと謂うべし>というべき解はこれにこれに止まる¹⁸。

ここでは、心身の一元化、「心のとめよう」と「体にふれよう」の一元化により「起」が成立することが問題とされているが、本論において重視したいのは、「身体性」の問題である。つまり、物における客観的な因果律とは異なり、物と心が交わる「事」が因縁において成立するのは、まさに「身体」という場であり、それは稲賀が示す「触覚的造形思想」が成立する場に他ならない。

3：結語にかえて

南方熊楠論として知られる『森のバロック』の著者中沢新一は、九・一一事件をきっかけとして全5巻の『カイエ・ソヴァージュ』を出版し「対称性人類学」を構想する。その基本概念である「対称性」と「非対称性」の対比は、第2巻『熊から王へ』において、人間は神話の世界において動物や自然と対称的な関係を結んでいたが、その後発生した「王」は権力を持ち、富を蓄積することで「民」を支配し、対称性の原理は失われたと説明される。また第5巻『対称性人類学』にあつては、分裂症者の無意識に注目し、以下のようにまとめる。

神話的思考からはじまった『カイエ・ソヴァージュ』の探求をとおして、あらゆる思考を生み出す「マトリックス」というものが、私たちの前に浮上してくるようになりました。それは姿形のあるものではなく、ひとつの物質的な機構ですらないのですが、私たちの持つ思考する能力を支えている「見えない大地」のような働きをしているものとして、私たちが生み出そうとしてきた対称性人類学の基礎にすえられたのでした。

そのマトリックスは、認知考古学がホモサピエンスの「心」の基体として見出そうとしている「流動的知性」の働きとまったく同じつくりをしているものですが、同時にフロイトの探求以来精神分析学が「無意識」と名づけて深い研究をおこなってきたものと、多くの点で共通した作動を見せるのです。その作動の特徴を「対称性」としてとらえることができます。

そうすると、神話的思考というものを、他の科学的思考などと隔てている最大の特徴である「分類上ちがうもの間に深い共通性のあることを見出す能力」こそ、この対称性にしがたつて作動する論理、すなわち対称性論理にほかならないことが、はっきりととらえられるようになりました¹⁹。

ここにおける対称性の論理において、中沢が注目するのは仏教であるが、そのマトリックスとして、南方曼荼羅を見ることも可能だろう。一方、中沢は雑誌『群像』において「今日の野生の思考」を連載し、対称性理論を経済学の名のもとに再構成しようとしている。そこで、中沢が注目するのは古代ギリシャ語における交換行為を意味する「カタラクティス」という言葉である。

中沢はこの語の理解を、オーストリア学派のミーゼス、そしてハイエクによって検討し、そこから導かれる「カタラクシー」という語が、「交換すること」だけでなく、「コミュニティに入ること」や「敵から味方になること」という意味を含んでいた。²⁰ことに注目する。そして、経済における交換システムには、「欠如」を本質として富を希少性によって規定する、線形的な経済計算の出来る交換（カタラクシーⅠ）と、「コミュニティの外（あるいは内部の外）からやってくる、潜在的には敵になるかもしれない未知の力を境界で受け止めて、その力をコミュニティや心的システムの「味方として」取り入れる」²¹交換（カタラクシーⅡ）とに分類する。

そして中沢は、非対称性に依拠するカタラクシーⅠと、対称性に依拠するカタラクシーⅡを比較することで、後者には「ただ質的な差異だけが、豊かさや幸福の差異を生み出している、ということがあきらかにしてきました。このカタラクシーⅡの構造が、生活の質や豊かさの感覚に関わりを持っているのです。」²²という結論を導くことになる。

ここで中沢のカタラクシーⅡが導く、生活の質という問題を、リュッケン、そして稲賀の言説にフィー

ドバックする可能性を考察することは可能であろうか？この問いかけは、いささか唐突かもしれないが、それは芸術という営為を、目的に支配される市場原理とは異なる原理によって再考察する立場に他ならない。つまり、リュッケンが問題とする「特別な関心」や、稲賀が問題とする「触覚的造形思想」の問題を、商品としての芸術の限界点として把握し直すことである。

しかしその見直し作業は、ある種の普遍性を志向することにより、それらが「日本の美学」の特質、あるいは現代的可能性を意識する文脈で導かれたという事実を払拭させることになるだろう。また、その作業において模索されるであろう、対称性の問題とは裏腹に、非対称性による権力の問題が立ち現れる可能性も否定できないであろう。すると、問題となるのは、その解決策としての仏教思想の有効性ということになるだろう。

註

- 1 稲賀繁美「日本の美学」：その陥穽と可能性と一触覚的造形の思想(史)的反省にむけて一』『思想』(岩波書店)平成20年5月号、29～62頁。
- 2 「この質の美感は物質、又はその現象そのもの、美化であつて、それは主に、触感の造形的表現と云ふ事が出来る。この触感といふ言の意味は、只手その他に触れるといふ様な意味だけに止めず、その対照との人としてのいろいろの有形無形の交渉といふ意味をも含めると一層確實ではつきりする。無論この触感の造形的な表現のみが質の美ではなく、その他にも、物質の表相の、色や凸凹や汚れや、さういふもの、与へるそのもの独特の視覚上の刺戟もあるが、これは、触感の美感と渾然ととけ合つてゐる。そのものといふ感じを与へる事に於て、表相の視覚的特質と触感とは一致する。』『岸田劉生全集』第2巻、岩波書店、1979年、424～425頁。
- 3 佐藤道信『明治国家と近代美術—美の政治学』吉川弘文館、1999年、221頁。
ここで、佐藤は「写真」「写生」「写実」の語に含まれる「真」「生」「実」を、「宇宙的普遍的真理」「現実的生命感」「モノの実在感」であつたとし、聖なる「写真」と俗なる「写実」とが対比され、「真」に含まれる「聖性」に注目する。この「真」は、和辻への書簡における「写実の「実」は、事実の実ではなく、真実の実である」(『岸田劉生全集』第10巻、岩波書店、1980年、337頁。)という言葉にも通じるであろう。
- 4 「かくて浮世絵の対象は「物の感じ」ではなく「事」といふものにある。「事」を形に表はす事によって生ずる一種の美的感情、芸術的生命が浮世絵の芸術境である。「世」といふものは一つの観念であるが又一種の「事」でもある。』『岸田劉生全集』第4巻、岩波書店、1979年、118～119頁。
- 5 「私はそれ等の絵にある、へんに生々しい男女の顔、一種古拙でしかも深く現実感をとらへたミスチックな姿態、気味悪い程生きものの感じを持つた、東洋人独特のぬるりとした顔の描写、さういふ、私の所謂でろりとした美しさの味。それと同時に、私は又かなり前から、美術上の審美的境地に「事象」の美といふ一境のあることを覚つて来てゐた。街を歩いて、店頭や安ばい看板や広告をみる。そのものとして美しいのではなく、何かさういふ事が、一つの形象的な喜びとして感じられる。さういふものを知つて浮世絵をみる時、実に浮世絵といふものがさういふ審美に立脚してゐるといふ事を覚るやうになつた。』『岸田劉生全集』第4巻、岩波書店、1979年、102頁。

- 6 「物象の美感の時はまだ、心を以て、形をみるのである。この域だとて、無論、深い「心」がなくては見えはしない。肉眼を以て形を見るのとは違ふ。その美は幾度もくりかえすがやはり永遠な無形である。しかし心を以て心を見る域は更に深い。この域に迄至れば、写実はその唯物的な臭みから全く救はれる。」「劉生畫及芸術観」「写実論」「岸田劉生全集」第2巻、岩波書店、1979年、427頁。
- 7 *rhétorique de l'indiscrimination* この語は、意味が取りづらいため、リュケン本人に確認したところ、ここで言う「非差別」は社会的差別を意味するのではなく、普遍的合理主義の拒否あるいは、不可能性という意味で用い、「レトリック」も「修辞学」の意味ではなく、英語のnarrativeに相当することであった。
- 8 稲賀前掲書、35～36頁。
- 9 稲賀前掲書、36頁。
- 10 稲賀前掲書、37頁。
- 11 稲賀前掲書、38頁。
- 12 稲賀前掲書、39頁。
- 13 稲賀前掲書、40～42頁。
- 14 稲賀前掲書、43頁。
- 15 『南方熊楠 土宜法竜往復書簡』八坂書房、1990年、46頁。
- 16 鶴見和子『南方熊楠 —地球志向の比較学—』講談社学術文庫、1981年(初出は1978年『日本民族文化大系』第4巻、講談社)、87頁。
- 17 鶴見前掲書、88頁。前掲『南方熊楠 土宜法竜往復書簡』、335頁。
- 18 前掲『南方熊楠 土宜法竜往復書簡』、334頁。
- 19 中沢新一『カイエ・ソヴァージュ 第5巻 対称性人類学』講談社、2004年、264頁。
- 20 中沢新一「今日の野生の思考 第3回 来るべき経済学のために」『群像』講談社、2008年12月号、269頁。
- 21 中沢前掲書、271頁。
- 22 中沢前掲書、286頁。