

# 大地と自然

——「自然の存在学のために」ファン・ゴッホとハイデガー——

Terre et Physis —— Pour une ontologie de la nature : Van Gogh et Heidegger

小 嶋 洋 介

## 要 旨

本論稿は、その目的の大前提に、副題に示した「自然の存在学」というテーマがあり、このテーマの展開上に位置づけられている。その中の一主題である絵画をめぐる問題に即して、ファン・ゴッホは取り上げられている。ただ、この論稿は純粹なファン・ゴッホ論として立てられているのではない。軸はハイデガーの思想の方にある。何故ハイデガーなのか。それはハイデガーが、ファン・ゴッホの絵を梃子にして独自の思索へと発展させた重要な一論を出しており、そこで論じられている内容を無視してファン・ゴッホを論究することはできないからである。そこで第一節では、その著名な論文『芸術作品の根源』において、何が論じられているかを解明することに努めている。第二節では、今度はファン・ゴッホの側から見て、ハイデガーの思想との連関性を探る。ここで両者に響きあう主要概念が「大地」と「自然」である。ただ最終節で、我々はこの論題をファン・ゴッホとハイデガーの問題領域の内部に収斂させて終えるわけではない。「大地と自然」の問題の元型性を探求するために、東洋思想との接点を模索する。この論稿をステップに、「自然の存在学」をさらに展開させていくための道を呈示することが、根本的目的となっているからである。

## キーワード

大地、自然、ファン・ゴッホ、ハイデガー、存在学

本論稿の根本目的は、「自然」の存在論的意味を問う「自然の存在学」に寄与することである。アプローチの方向は多々存するが、その一つに「絵画」の問題がある。この問題に即して、我々はファン・ゴッホを主題に、すでに数編の論稿を成している。<sup>①</sup>その展開上にこの論稿は立てられている。しかしながら、ここではファン・ゴッホへと収斂していく論究をするのではない。ファン・ゴッホの芸術から独自の哲学を引き出したハイデガーの概念が軸となる。彼がファン・ゴッホの絵から導き出したバースペクティヴから現出する問題を、展開していくことにテーマがある。ハイデガーがファン・ゴッホの作品より抽出したのは「大地」の問題である。それはピュシスとしての「自然」の問題へと接合される。この「大地」と「自然」がタイトルの由来であり、ファン・ゴッホとハイデガーの間に響きあう主旋律である。最終目的は、この旋律の「自然の存在学」における元型性を提起することである。第一節で、ハイデガーがファン・ゴッホに言及した唯一の纏まったテキストである『芸術作品の根源』<sup>②</sup>を取り上げ、「大地と自然」を巡る理路を要約して抽出する。第二節では、ハイデガーの提起する「大地」とピュシスとしての「自然」の問題に関するファン・ゴッホに即した観点からのアプローチをする。というのも、ハイデガーは自身の理論のためにファン・ゴッホを活用しているが、ファン・ゴッホの思索に即して本格的な論を行なっているというわけではないからだ。その欠落を埋めて、両者の連関性を探究するためである。第三節終結部は、ハイデガーとファン・ゴッホを接続する領域における理路を飛躍させ、東洋思想における自然（じねん）の概念との接点を提

起し、そこにある元型性を示唆する。このように異なる三つの提題を縫うようにして「大地と自然」の問題を展開させようとするのは、この問題が時代・社会を超えたある根源的認識構造を孕んでいると考えているからである。もともと、そこに開けるテーマは広大であり、その論究の本格的決着がこの論稿で果たされるわけではない。その小さな一歩を記すものであることを断っておく。

## 一、「大地」という問題提起

本節ではハイデガーがファン・ゴッホに言及した著名なテキストである『芸術作品の根源』（一九三六年末に行なわれた三回の連続講演を基に形成された論稿、後に『杣道』*Holzwege*、一九五〇に収録）を取り上げ、我々にとって必要な理路を要約、解釈を付加しながら抽出する。

『芸術作品の根源』の冒頭で示される問題提起を確認しておく。あるものの「根源」(*Ursprung*)とは本質(*Wesen*)の由来である。芸術家と芸術作品の双方は互いに互いの「根源」であるが、その相互連関の内に双方を成立させている「根源」としての第三項、それが芸術(*die Kunst*)である。そして「芸術」が作品の中で本質を発揮している(*wesen*)ことによって、作品は「芸術—作品」であると言える。タイトルである「芸術作品の根源」への問いは「芸術の本質への問い」なのである。<sup>(3)</sup>このような問いにおいてハイデガーが喚起するのは、「芸術作品」は、他の事物と同様、感覚的に捉え得るものであること、つまり、「あらゆる作品は、物的なものをもっている」のである。言い換えると、石質のものが建築作品の内に存在する、色彩的なものが絵の内に存在する、等と言い得

る。ハイデガーはさらに構図を逆転させて、建築作品は石の内に存在する、絵は色彩の内に存在すると把持する。<sup>(4)</sup>ただし芸術作品は、この「物的なものを越えてなお別のもの」でもあり、この別のものが「芸術的なもの」を成すと考えられる。<sup>(5)</sup>

次に、この「別のもの」＝「芸術的なもの」をめぐる西洋美学における制度的認識に基づく認識とは如何なるものかが確認される。ギリシア語でアロ・アゴレウエイ（別のことを言う）、つまり「作品は、別のもののことを公表し、別のものを明らかにする」、この意味で、作品とはアレゴリー（寓意）である。「作品において、製造された物と、さらになお何か別のものとが、結び付きへともたらされる」、すなわち「結び付きへともたらずことがギリシア語ではシユムバレイン（一緒に結び付ける）と呼ばれ」、この意味で、「作品とはシンボル（象徴）である」。<sup>(6)</sup>伝統的美学における芸術作品の特徴づけは、このアレゴリーとシンボルが粹となってきた。<sup>(6)</sup>この時、作品としての物、これは眼に見えたり、触れたり、聞こえる「物」、すなわち「感覚」によって掌握し得る「物」なのだが、その言わば、現物的物が結び付けられる「別のもの」をどのようなものとして把持するかが、古来より芸術の根本問題としてあると考えられる。我々なりに要約してみる。まず、プラトン哲学においては、「別のもの」の位相の究極に「二者」が立てられ、イデアとしての「真理」問題が展開する。中世において「一者」は一神教の「神」の問題に変貌し、デカルト以降の近世・近代の哲学において、それは「精神」や「理性」へと変奏される。同時にそこにはユダヤ、キリスト教における人格的一神としての「神」の問題が継続している。もし石のような物が有ることと同様に「神」も有るとすると、石が有るとは石でないものとの差異によって「有る」わけであるから、神もまた限界付けられて「有る」ことになる。それは絶対的的唯一神ではあり得なくなる。神、言い換えれば「真理」が絶対的な

ものであるならば、それは「物」ではない。それは「物」とは異なる意味で「有る」ものでなければならぬ。そこで「精神」が、「神＝真理」の位相に立つ。この時「精神」を「物」と切斷された「超越」と見做し、そこに「真理」もしくは「本質」があると見做すのが、端的に「形而上学」の構造なのである。ハイデガーの根本的テーマは、この形而上学の乗り越えにあると見做してよいだろう。

そのテーマの中で、ハイデガーが、ファン・ゴッホの描いたある「一足の農夫靴」の絵に即して提起するのは、「道具」存在とは何かという問題である。その背景には、「物」とは何かという問いがあり、「物でありながら、別のものでもある」芸術作品とは何であるか、という問題と関係している。故に、道具の「現物」ではなく、ファン・ゴッホの絵画としての靴が問題とされる。道具が道具としてその本領を発揮するのは、それが使用されている時である。すなわち「道具の道具存在はその有用性にある」。靴を靴として外的に認識するのではなく、ただそれを履いて使用する。「農婦はその靴を履いて立ち、歩む。そのようにして靴は現実的に役立つ。道具使用のこのようになりゆきに即して、道具的なものがわれわれに現実的に出会ってくるにちがいない」<sup>(8)</sup>。ただし、ファン・ゴッホの靴の絵には、道具としての有用性を示す何かが描かれているわけではない。この農夫靴が如何なるものかを示すようなものは、その周囲には何もない。耕作地や野路の土塊さえ、付着しておらず、「ただ漠然とした空間があるだけなのだ」<sup>(9)</sup>。それにもかかわらず、ファン・ゴッホの絵は、農夫靴が何に帰属するかを見る者に知らしめると、ハイデガーは説く。「靴という道具の履き広げられた内側の暗い開口部からは、労働の歩みの辛苦が屹立している：」と、この靴の「空洞部」より絵に観入し、我々を「大地」の気付きへと到らしめる。ファン・ゴッホの絵を解く鍵となるのは、「大地」の問題提起である。

靴という道具の内にたゆたっているのは、大地の寡黙な呼びかけであり、熟した穀物を大地が静かに贈るところであり、冬の畑地の荒れ果てた休閑地における大地の説き明かされざる自己拒絶である。この道具を貫いているのは、泣きごとを言わずにパンの確保を案ずることであり、困難をまたも切り抜けた言葉にならない喜びであり、出産が近づくときのおののきであり、死があたりに差し迫るときに戦慄である。この道具は大地(Erde)に帰属し、農婦の世界(Welt)の内ですらわれる。このような守られた帰属からこの道具そのものが生じ、それ自体の内に安らうようになるのである。<sup>10)</sup>

道具を道具たらしめる「信頼性」、それは人間が人間的「世界」に棲むことの本質でもある。しかし、それは道具が「大地」に帰属することが覚知されることと同時に知られることでもある。我々が日常使用する現物の道具は有用性に埋没する、すなわち「世界」の中に閉ざされることによって、「大地」の開けに到らない。ハイデガーによると、芸術作品こそがその「開け」を可能ならしめているのだ。すなわち、ここではファン・ゴッホの描いた靴によってこそ、「大地」の「存在」は明らかにになる。このような道具の道具存在(世界性)が覚知されるのは、現実の眼前にある何らかの靴という道具を記述したり、仕組みを分析したり、使用法を観察することによるのではない。「ただわれわれがファン・ゴッホの絵画の前に赴いたことによる」。それは「主体」による「対象」の記述や分析によるものとは、異なる次元での「了解」を示唆する。「ファン・ゴッホの絵画が語ったのである。作品の近くで、我々は突如、ふだんたいいてい居るところとは別のところに居たのである」<sup>11)</sup>。このようなハイデガーによる、

ファン・ゴッホの「靴」の絵を通じて呈示される論的要諦は、芸術作品において生起するものを、古代ギリシア哲学の始原のパースペクティヴに引き戻して把持することにある。

何がここで生起している (geschehen) のか。作品において何が活動しているのか。ファン・ゴッホの絵画は、道具、すなわち一足の農夫靴が真理においてそれであるものの開示である。この存在するものはその存在の不伏蔵性 (Unverborgenheit) の内へと歩み出る。存在するものの不伏蔵性を、ギリシア人たちはアレーティア (ἀληθεια) と名付けた。我々は真理 (Wahrheit) と言うが、この語ではほとんど何も十分には思索していない。ここで、存在するものの開示が、その存在するものがそれにほかならないものと、そしてそのもののまさにそれらしいあり方へと生起するのなら、作品において真理の生起が活動しているのである。

芸術の作品においては存在するものの真理がそれ自体を作品の内へと据えてしまっている (sich ins Werk setzen)。「据える」とはここでは、立つ (Stehen) ことへとたらず、ということの意味する。或る存在するもの、一足の農夫靴は、作品においてその存在の明るさ (das Lichte) の内へと立つに至る。存在するものの存在は、その輝きの常立的なもの (das Ständige) の内へと到来する。

そういうわけで、芸術の本質は、このこと、すなわち存在するものの真理がそれ自体を——作品の——内へと据えることであろう。<sup>(12)</sup>

ファン・ゴッホの絵において、農夫靴という道具は、存在するものの「真理」、すなわちアレーティア (不伏蔵

性)の内にあつて、それが何であるかが了解される。芸術とは、そのアレーテアを「生起」させ、作品において「据えさせる」＝「立たせる」術である。作品とは、アレーテア現出の「場」だと言つてよいだろう。その「場」に開かれるのが「大地」だと考えられる。アレーテアは、「存在するもの」の「存在」とも記されているが、作品とは、この「真理」＝「存在」の生起が活動しているものなのだ<sup>13</sup>。言い換えれば、「大地」がアレーテアとして、作品において「生起」する。この「大地」と共起するようにして、道具の道具性は明らかにされているのである。アレーテアとしての大地は、対象物として認識したり、分析し得るものではない。すなわち現象という個物として現われているもの、「存在するもの」ではない。ファン・ゴッホの絵画のような芸術作品は、日常常態的な現象としての「世界」の有様を括弧にいれることで、別なる次元としての「大地」が開くのである。大地への気付きと相關的に、世界における道具が真に何であるかが明らかにになる。この時「世界」と「大地」との次元の「差異」が析出されるのだが、この「差異」の現出とは、世界が大地と切り離されることを意味しない。「差異」の現出と共に、我々の棲む世界という「図」の自覚化とそれが根差す「地」に大地が開けるのだ。世界とは多様な現象としての「存在するもの」の顕現であり、「大地」とは、「多」として現出する現象世界の「地」に開ける「二」なる「存在」の了解なのだ。「大地」と「世界」の両次元は、「存在」と「存在するもの」、あるいは「一」と「多」の問題構成と連動するものである。問題は、このアレーテアの「生起」とは、より根本的にどのような事態であるのかということだ。ハイデガーはギリシア神殿を例に挙げ、以下のように論説する。

建築作品、ギリシアの神殿は何も模写していない。ひび割れた岩の谷のただ中に、それは單純にそこに立つ



ているだけである。建築作品は、神の形態を包み込み、そして隠蔽するという仕方です。それを開けた柱廊広間を通じて聖なる区域へと出で立たせる。神殿によって神は神殿の内に現前する。神がこのように現前することは、それ自体において、この区域を聖なる区域として展開し、境界画定することである。<sup>(14)</sup>

神殿とは、神の形姿を隠蔽することによって、神の聖性を現出させるものである。神は神殿の中に隠れることによって現前する。言い換えれば、神という「真理」とは、隠蔽と同時に顕現するものであること、「隠蔽」即「顕現」であることを示している。言い換えれば、「伏藏性」即「不伏藏性」であることを示しているのであり、同様の事態が「大地」の問題において把持されると考えられる。

我々にとって重要なのは、ハイデガーが、このギリシア神殿に見られる理路を、「自然」としての世界の現われに相関するものとして展開しながら、ギリシアにおけるピュシスの問題の根源性へと接合していることである。

ピュシスがラテン語の *natura* と翻訳され、今日の西欧語、例えば *the nature* (英語)、*la nature* (仏語)、*die Natur* (独語) の語義形成に繋がっていることはよく知られている事実である。ハイデガーは *nature* の語に懐胎する対象物としての「自然」の意味を、ピュシスの本位へと再帰させようとする意図を滲ませながら、例えば、「この建築作品〔ギリシア神殿〕は、その上で荒れ狂う嵐に耐え、そのようにしてはじめて嵐そのものをその威力において示す(…)このように確然とそびえることは大気という眼に見えない空間を見えるようにする」等と記し、さらに以下の如く論説する。

出来しそして立ち現われることそれ自体を、しかも全体としてのそれを、ギリシア人たちは早初期にピュシス(φύσις)と名づけた。このピュシスが同時に、人間が自身の居住をその上にそしてその内に基づけるあの場所を空け開く(lichten)のである。我々はそれを大地(Erde)と名づける。この言葉がここで言っている事柄については、堆積した物質の塊というイメージも、一惑星という単に天文学的なイメージもともに遠ざけておかなければならない。大地とは、立ち現われることが立ち現われるもの一切を、しかも立ち現われるものとして、その内に返還し保蔵するものである。大地は、保蔵するものとして、立ち現われるものの内で、その本質を発揮するのである。<sup>15)</sup>

『根源』の訳者、関口の訳注によると、早初期のギリシア人とは「自然学者」と呼称される「ソクラテス以前の哲学者たち」のことであり、特に、アナクシマンドロス、パルメニデス、ヘラクレイトスが重視されているとのことである。<sup>16)</sup> そのヘラクレイトスに関する論稿の中で、ハイデガーは、ピュシスの本質を「それが立ち現われることは自らを覆蔵することに恵みを贈る」というヘラクレイトスの箴言において捉えるが、この箴言の展開上に「大地」の問題提起における不伏蔵と伏蔵の二重の運動における「真理」の現出が、思索されていることは明らかである。つまり、大地を通じて問われているのは、このピュシスの働きのことに他ならない。ただ、このピュシスをnatureとして制度化させている今日の意味での「自然」と弁別してその本義を取り出すことが課題なのだ。大地はピュシスを現出させつつ保蔵する。しかし、大地とは「土塊」や惑星としての「地球」のことではない。主体に対峙する対象としての「自然」natureではない。それは、常に我々の足下に「場」として拡がり、そこに現われ

ていながら、それ自体は対象物として把持したり、分析対象としては立てられないもの、諸物の生起を通して諸物を諸物たらしめる源泉（＝根拠）として働く「自然」であると了解されるものである。「作品は、大地そのものを一つの世界という開けたところの内へ引き込み、保持する。作品は大地を大地であるようにさせる」<sup>(18)</sup>。この文が示すのは、芸術作品が、大地のピュシスとしての本質を發揮させることであると、読むことができよう。ただ、ここで言う「世界」は人間だけが持ち得るものであり、歴史的な民族の命運自体に開けているとハイデガーは説くが、要は時代・社会の歴史的展開と共に変貌するものであり、その特質は「開在性」である。逆に「大地とは、つねに自己閉鎖し、そのようにして保蔵するものが、何ものにも急き立てられず現われてくることである」<sup>(19)</sup>。つまり現われつつ、保蔵する大地を、そのあるがままの境域に齎すことである。世界と大地とは、「開く」と「自己閉鎖する」という方向性において差異化する。その差異化に応じてピュシスが発現するのだが、その差異を、ハイデガーは切断ではなく「闘争」だと説く。「本質的な闘争においては、闘争するものたちは、一方がそのつど他方を、その本質の自己主張へと高める」<sup>(20)</sup>。双方の本質を明らかにするものとしての闘争において、「あらゆるものが自己を超えて他なるものを担う」<sup>(20)</sup>。闘争とは、闘う双方の差異と同時に、双方の本質の相互依存関係を意味する。大地と世界の場合、大地が顕現するのに世界の「開け」を必要とし、世界が歴史的に変容していくためには大地という土台を必要とする。結局、「作品とはこの闘争を惹起することである」<sup>(21)</sup>。この闘争は、「現前するもの」を対象物として表象することによって惹起されるわけではない。

神殿がそこに立つことにおいて真理が生起する。このことは、そこで何かが正確に表現され、再現されてい

るということの意味するのではなく、全体としての存在するものが不伏蔵性にもたらされ、その内に保たれて  
いるということの意味する。保つとは、根源的には守ることを意味する。ファン・ゴッホの絵画において真理  
が生起する。このことは、そこで何か目の前にあるものが正確に描写されるということの意味するのではな  
く、靴の道具存在が明らかになることによって全体としての存在するもの、つまり抗争している世界と大地と  
が不伏蔵性に到達するということの意味する。<sup>(22)</sup>

「世界と大地とが不伏蔵性に到達する」とは、ピュシスとしての「自然」が根源に働いていることを明らかにす  
るということである。このピュシスを導く術を指示するためには、芸術の語は不適切なのであり、ハイデガーによ  
ると、ギリシアにおけるテクネー (τέχνη) が相当する。テクネーは、手仕事や芸術、ましてや今日的な意味での技  
術的なものを意味するわけではない。それは「作る」(Machen) という働きを意味しない。「テクネーという語は、  
むしろ知の一つの在り方を名づけている。知とは、見てしまっているということの意味する」。現前するものを現  
前するものとして受容すること、それは現前するものを現前するものとして伏蔵性から不伏蔵性へと「前に」もた  
らすという点で、「存在するものを生み出すこと」である。<sup>(23)</sup> 芸術家と手仕事の職人の両者共に、テクニースと呼  
ばれるが、ハイデガーによると、制作とは、作品や道具を「こちらへと立てること」だが、「存在するものをその  
形姿からその現前へとあらかじめ出で——来させること」、すなわち「こちらへと——取り——出すという仕方  
の生起」である。重要なのは、その生起が、「固有発生的 (eigenwüchsig) に立ち現われる (aufgehen) 存在するも  
の、すなわちピュシスのただ中で生起する」ことである。<sup>(24)</sup> ピュシスの生じさせる「亀裂」、そこに引き起こされる

大地と世界の闘争が、存在するものの形態を生み出すのである。テクネーとしての芸術とは、そのピュシスの力によって生じる形態、いわば「現象」の生成の線に即することである。真の芸術家は、自らの芸術活動を通じてそのことを見通している。例として、ドイツ、ルネサンス期を代表する画家・版画家、アルブレヒト・デューラー（二四七―一五二八）をハイデガーは挙げる。彼が引用するデューラーの言葉とは次のようなものだ。「本当のところ芸術は自然（*Natur*）の内に潜んでいるのだから、それを引き裂いて取り出すことのできる人が芸術を獲得するのである」。ハイデガーは、「引き裂くとは「亀裂」を取り出すことであり、烏口「引き裂くペン」を用いて製図版「引き裂きの板」の上に線を引く「引き裂く」ことである」と解釈する<sup>(26)</sup>。自然の中にある亀裂とは、存在するもの（現象）を生み出す差異であり、芸術家はその差異化としての生成の線に即して製図版（作品）に刻印するのである。デューラーが直覚しているのは、自然（*Natur*）の中にある「生み出しえること」としての「芸術」の意味である。同時に、「この自然のなかにある芸術は作品によって始めて明らかにされる、（……）というのも、芸術は根源的には作品の内に潜んでいるのだから」<sup>(26)</sup>。芸術という名で呼ばれているものは、ピュシスとしての現出する働きを集約する「秩序」であり、「理法」とでも呼ぶべきものののだ。それは芸術家の主観に内在するものではなく、大地からもたらされるものののである。『根源』の本文では示されないが、「補遺」において示唆されるのは、このテーマのギリシア的展開上にロゴス（*Logos*）<sup>(27)</sup>が提起されるが、源泉はピュシスのあり方の「秩序・理法」であるということだ。このピュシスへの問いを通じて、ヘラクレイトスは「一ハ一切デ有る」すなわち「一即一切」という定式を導く<sup>(28)</sup>。ここでいう「一」とは、数字の1や「一つのもの」のことではなく、それ以上分割できないものを意味する。差異が生じていない「絶対」の次元のことである。つまり「一」は、「一切」という「差異Ⅱ多」の

「全」として現成する現象（有るもの）の根源としての「有る」（＝存在）を意味する。この「差異」が生じる以前の「場」に開ける「一」の問題を、形而上学の制度的構図から引き離して提起するというのが、ハイデガーの「存在」論の根幹だが、それがここでは「大地」の問題として問われていたのである。このような提題を貫いて唱導される根本テーマは、「自然」の意味を、ピュシスの語義に引き戻して把持することであると云えるのである。

## 二、ファン・ゴッホにおける大地と自然

前節では、『芸術作品の根源』の要諦を抽出することを試み、ピュシスとしての自然の問題を焦点に提起した。ただ、ファン・ゴッホに関してみると、ハイデガーは大地の主題を引き出すために引証しただけであると言えなくもない。ファン・ゴッホにおける「自然」の問題自体は問われることがない。そこで、その自然が、ハイデガーのピュシスへの問いと関連があるのか否か、以下に、ファン・ゴッホに即して、彼の書簡や関連するテクストに基づいて討究することを試みる。

ファン・ゴッホの芸術は、その独自の宗教観と無関係ではないと考えられる。有名な話だが、父を牧師として持つ彼は、キリスト教に対する強い信仰を抱いていただけではなく、画家を本格的に志す以前に、自身、牧師になろうとして挫折している。挫折の原因は、聖職活動に過度に入れ込んだために、逆に教会システムに組み込まれた聖職者としての規律を疎かにしたためであると言われている。ファン・ゴッホと強い因縁で結ばれた画家ポール・ゴーガンは、手記にファン・ゴッホとの思い出を記しているがその中で、一八七九年ベルギーの炭坑地帯ポリナ-

ジュ地方で臨時説教師として働いていたファン・ゴッホが、炭坑の爆発事故で瀕死の重傷を負い医者からも見離された一人の炭坑夫を、仕事の領域を超えた献身的な介護で回復させたエピソードを伝えている。ゴーガンは、ファン・ゴッホの博愛精神に感嘆しながらも、その過剰な行為への困惑を込め「彼は氣違いだった」と繰り返しコメントを付している。<sup>(29)</sup> この博愛行為は裏目に出て、聖職者になる道は決定的に断たれてしまう。そもそもファン・ゴッホの信仰は、教会組織の神学的教義に根差すものではない。一八七七年、ドルトレヒトの書店に勤めていた頃、日曜にはローマ・カトリック、プロテスタント、ヤンセニストと信条の異なる三つの教会に出かけており、その矛盾を友人に問われた時、ファン・ゴッホは、「どの教会へ行っても僕は神を見る。教義の問題ではなく、福音のこの問題だ」と答えたことが伝わっている。<sup>(30)</sup> 画家を志してからも、芸術活動と宗教を別物とは考えていない。しかし、それはキリスト教の超越的人格神に対する神学者の信仰とは異質なものであることは、彼の書簡や作品からも窺える。彼はひたすらキリストの魂に倣うこと、その「実存」を自らの人生に実践しようとしたのではないか。例えば、一八八八年六月二十三日付ベルナル宛の手紙では、芸術家としての理想像と重ねて次のように記している。

キリストただ一人だ——あらゆる哲学者たち、魔術師たちなどのうちで——彼だけが永遠の生を、時の無限を、死の非存在を、平安や献身の必要とその存在理由を根本的に確実なものであると断言したのだ。彼は（どんな芸術家よりも偉大な芸術家として）平安な心で生きた。（大理石にも粘土にも絵具にも目をくれず）「生きた」肉体に働きかけて制作した。——この前代未聞の芸術家、われわれ現代人の神経質な、愚鈍になった頭脳の鈍い器官をもってしてはほとんど想像もつかぬこの芸術家は、彫刻も作らず、絵も描かず、本も書かなかった。

彼は高らかに断言する……彼が……「生きた」人間たちを、不滅の命をもつ人間たちを作ったことを。<sup>(31)</sup>

芸術家キリストのイメージは、ファン・ゴッホ自身の理想でもあったのだろう。イエスは人々に精神的救いと革命をもたらしたがゆえに彼に倣うのであり、恐らくイエスに超越的神というよりも、理想の人間を見ていたのだ。だからこそ、神を顕揚するための教会の教義を軽視し、反対に自身がイエスになろうと、炭坑夫のような貧しく虐げられた人々の救済に全力を注いだのであろう。彼の信仰とはその実践であり、実践の一環として描かれた絵画は福音の心を伝える「コトバ」に匹敵するものであったと考えられる。そのようなファン・ゴッホが、ジャン＝フランソワ・ミレーの作品をモデルとして作画の研鑽に努めたことはよく知られているが、そこにも福音の心を見ていたのであろう。絵画技法上の影響よりも何よりも、ミレーの描く農民達から感じられる敬虔な信仰こそが彼の魂を捉えたのだ。ミレーは、聖書の場面を再現するような宗教画を制作することで福音の心を描出しているのではない。平凡な農民たちの日常生活の場面をあるがままに描くことによってそれを示した。例えば、ミレーの《晩鐘》（二八五×五七）に見られるような、祈りを捧げる農民夫婦の姿、彼らは教会で祈りを捧げているわけではない、夕陽を背に、畑の土を踏みしめながら、「自然」の只中で、ただ静かに頭をたれて祈るのだ。奇跡も神のイコンの出現もないあるがままの自然の情景がそこにあること、そこにファン・ゴッホは己の求める宗教の本質を捉えていたのであろう。農民達の純朴な信仰は、彼らが日々の労働において鋤き耕す「大地」に帰属する。このミレーより大地という自然の意義を悟り、ファン・ゴッホは熱狂的に記している。「人は文明化されていても何でもいいが、都会人であってはならぬ、自然人でなければいけない」<sup>(32)</sup>。「僕は自然のふところ、人間的であり続けたい」<sup>(33)</sup>。



先に記したように、ファン・ゴッホの唯一の伝道活動が大地の底に繋がる炭坑地であったことは、偶然とは言えないかもしれない。農民も炭坑夫も「大地の人」(「自然人」)だ。「自然にかえれ」と「大地」の方が彼を魅了し呼ぶのだ。一八八六年にパリで印象派の薰陶を受けるまで、彼の絵は、茶、黒、灰といった土の色に染まっている。印象派は、何よりも多様な色彩を彼に与えたが、南仏における後期の作品にしても、モネやルノワールにおけるような無心に明るい色彩が乱舞しているわけではない。大地の暗色がその根本には潜んでいるのであり、大地の景観と地に根を張る植物、その植物達と同様に地に応順して生きているかのような朴訥な人々の肖像が、彼の主要なモチーフとなる。ハイデガーが目にした《靴》の絵、ファン・ゴッホは何枚も同様の靴だけを描いた作品を残しているのだが、高階秀爾が喚起するように西欧の静物画においては稀なモチーフなのである。<sup>34)</sup>それは彼の「大地」への帰依を適切に象徴するものであったからこそ、繰り返しモチーフに取り上げられたのであろう。他にも興味深い作品として、初期の代表作《馬鈴薯を食べる人たち》(一八八五)がある。そこに描かれる貧しい農民一家の団欒、それはまるで地面に穿たれた穴底で営まれているかのようなのだが、その食卓の上には小さなランプが小型の太陽の如く強い光を放っている。画家であると共に、宗教人たらしめたこの芸術家は、「太陽」の輝きを「貧しい人々」に贈与しているのだ。イエス・キリストがそうであったように、芸術家は「大地に根差しつつ」、天の恩恵を地にもたらそうと考えていたのではないだろうか。やがて、画家としての修練を積んだファン・ゴッホは、雄大に拡がる大地の風景やそこに茂る木々や花々を描いた数多くの傑作を生み出し、今日では西洋美術史上における大画家と見做されるに至っている。その作風からしても、彼を「大地」の画家と呼称するのに異存はないであろう。このような「大地」と強く結ばれた福音の心を実現する、芸術≡宗教の理念は、そのまま彼の日本芸術の理解にも反映され

ている。例えば、一八八八年九月二十四日付テオ宛書簡（新分類番号六八六）中で、日本の芸術を引証しながら自然に基づく芸術が、宗教でもあり得ることについて言及する以下の文に端的に示されている。

日本の芸術を研究するならば、明らかに賢者であり、哲学者であり、知者である人物に出会うのである。彼は何をして時を過ごしているのだろうか？地球と月の距離を研究しているのか？そうではない。ビスマルクの政策を研究しているのか？そうではない。彼はただ一茎の草を研究しているのだ。

しかしこの草の一茎が、彼にあらゆる種類の植物、次に季節、風景の大きな景観、遂には動物を、そして人間の顔を描くことを可能にするのだ。このようにして彼は人生を送るが、ありとあらゆることを行うには、人生は余りに短いのである。

これこそ、かくも素朴で、あたかも自分自身が花であるかの如く自然の中に生きるこれらの日本人が、我々に教えてくれることであり、これこそ真の宗教であると云えるのではないだろうか。

日本の芸術を研究することで、もっと陽気にもっと幸福にならずにはいられないように思われる。日本の芸術は、因習の世界の中で教育を受け仕事をしている我々を、自然へと帰してくれるのである。<sup>(35)</sup>

宇宙空間の計測や巧緻に長けた政策のような、世界を理念的に分析して掌握するための方法を探究するのではなく、大地の一隅にひっそりと根差す一茎の草を見て取ることから世界全体へのパースペクティヴを得んとする芸術家の姿勢は、ファン・ゴッホの芸術の根幹にあるものでもある。自身が大地に咲く花であるかのように自然に即し

て生き、そのようにして全てを自然から学ぶこと、それをファン・ゴッホは日本芸術に見出し共感を示している。浮世絵の技法や様式の応用といった形式面以上に、このような世界観の共鳴にこそ彼のジャポニスムの根幹があると考えらるべきであろう。そして、「因習の世界」、十九世紀後半の西洋社会、近代科学と資本主義の潮流が狂奔する文明社会に生きる人々を「自然（＝大地）へと帰させる」こと、そこに芸術＝宗教の使命をみていたのは間違いない。

この手紙が記された二ヶ月後、十月二十三日にファン・ゴッホは、アルルに構えた芸術家共同体のためのアトリエ兼住居である、通称「黄色い家」にゴーガンを迎える。そのさらに二ヶ月後、十二月二十三日に、ゴーガンを襲撃しようとして断念したその夜、己の左耳たぶを切り落とすという、いわゆる「耳切り事件」を起こし、両者の関係は決定的に決裂する。ゴーガンは二人が諍いを重ねていたことを手記の中で伝えているが、その正確な内容は不明である。しかし、根本的には両者の芸術観、特に自然認識の相違が介在していると推測される。ゴーガンは、「自然をそっくり真似る」愚を説き、「自然を変形」する「想像力」にこそ芸術の本質があるという考えを表明している。<sup>(36)</sup> ゴーガンにとって、絵画は色彩を理念的に統合した「ポリフォニー」なのだ。ゴーガンと同様の立場に立つ画家として、ファン・ゴッホとゴーガンの共通の友人であったエミール・ベルナールは、自然を超えた「無限の理性」の観点から写實的絵画の批判をし、やはり「想像力」によって絵画を抽象化して表現する必要をセザンヌ相手に説き、セザンヌに理解してもらえず友好関係が断絶したエピソードを、『セザンヌとの対話』という著作の中で公表している。<sup>(37)</sup> そのベルナールに宛ててファン・ゴッホは次のような文を一八八八年十月五日付書簡に記している。自分が年を取れば、ベルナールやゴーガンのような抽象化を受け入れるかもしれないと留保をつけつつ、「で

も、それまでは自然をずっと食べてゆく。誇張もするし、時にはモチーフを変えてしまう。だが、結局僕は絵全体をでっち上げたりしない。逆に僕は絵を、自然のなかですっかり出来上がっているが、ただそのもつれを解きほぐすものとして見出すのだ<sup>(38)</sup>。ゴーガンやベルナルは、そのようなファン・ゴッホを、自然があるがままに写し取ろうとする旧来の制度に捉われた写実画家としてみており、それに対し、人間的理性の観点から「自然を変形」（＝抽象化）することにこそ新しい絵画の道があることを説いていたのだと思われる。問題は、ゴーガンやベルナルの念頭にある自然とは、近代自然科学における認識とも通底する対象物としての自然（nature）ではないかという点だ。実は、ゴーガン達にとっても「自然」は中心テーマだったのである。これらの画家達が交流を深めていた当時、彼らの世界観に共通して影響を与えたのは、ポール・オディ Paul Audé によると、同時代の流行作家であり印象派を支持したことも知られる小説家エミール・ゾラであり、彼によって提唱された「自然主義」である。ゾラによって紹介され、その主導原理とされたのは、フランシス・ベーコンに由来する「芸術、それは自然に付加された人間である」（L'art, c'est l'homme ajouté à la nature）という命題である<sup>(39)</sup>。ゴーガンやベルナルは、ある意味この命題に即して、自然に基づく人間とその文化の有様を模索していたのである。ただし、あくまで中心は人間にあるのであり、人間の精神や主観の側に芸術の意味を把持しているのである。その本質は、人間の視座から自然に分析のメスをいれ、自然を変形させることをいとわない、「理性中心」であり「人間中心」主義なのである。そこには「人間」と「自然」を切断して把持する「形而上学」の構造が胚胎している。それに対し、ファン・ゴッホは、「僕は絵を、自然のなかですっかり出来上がっているが、ただそのもつれを解きほぐすものとして見出すのだ」と明言している。それは、ハイデガーが引証するデューラーの「芸術は、自然の内に潜んでいる……」という言葉と呼応

するものであろう。ただ、ファン・ゴッホは哲学者ではない。ゴーガンと己との相違を理論的に説明できなかったことが、「耳切り事件」に繋がったのではないだろうか。より根本的には、他者や物と一体化せんとする生来の「氣質」が、ファン・ゴッホの芸術活動を突き動かしていた節がある。例えばまだ画家を志し始めて間もない、恐らく一八八三年頃、ファン・ゴッホがヌエネンに住んでいた頃の友人アントン・ケルスマーケルスが、次のようなエピソードを記している。

美しい夕空を見るといつでも彼（ファン・ゴッホ）は恍惚状態——こうした表現が許されるなら——になった。あるとき、われわれは夕暮が迫るころヌエネンからアイントホーフェンに向つてとぼとぼ歩いていた。壮麗な落日を前にして突然彼は立ち止ってじつと動かなくなった。そして、ちよつとそれを仕切つて見るみたいな恰好に二本の手をかざし、目を半ば閉じて叫んだ、「うわっ！ どうやっているのだ、あいつは——神と呼ぼうと、何と呼ぼうとかまわんが、いったい、どうやってあの仕事をやってのけるのか。ほくらもあれができるようになるべきだ。おお、おお、なんて美しいんだろう！ すぐに描けるパレットを用意して来なかったのが癪だ。たちまちのうちに消えてしまうからね。（……）<sup>(40)</sup>」

「仕切つて見るみたいな恰好に二本の手をかざし」たのは、絵の枠に視像を切り取つてみたのであろう。画家のよくやる行為であるが、ファン・ゴッホにとっては、「絵は自然の中ですっかり出来あがつている」のであり、見えるがままの状態ですでに完全な美としてある自然をそっくり取り出すため、彼は自己を滅した恍惚の最中で、文

字通り「我」を忘れて描いていたのだと言えよう。ファン・ゴッホはすばやい筆致で作品を量産したことが知られているが、その極意は、反省・分析的思考を介在させず、恍惚<sup>II</sup>脱我<sup>(*dis-esse*)</sup>の境地、つまり「無我」もしくは「無為」を通じて、自然の生成に直に即することである。「あいつは——神と呼ぼうと、何と呼ぼうとかまわないが、いったい、どうやってあの仕事をやってのけるのか。ぼくらもあれができるようになるべきだ」と記されているが、彼はまさに自然現出の妙技自体を自らの絵に実現させようとしているのである。このような画家の行為は、ハイデガーがピュシスを引き出す技術として定義するテクネーを想起させる。テクネーによって立てられる作品とはピュシスのおのずからの顕現であり、ファン・ゴッホを駆り立てていた自然に基づく絵画制作への衝動は、ピュシスとしての自然の理法の探索であったと考えられる。その時、彼は自然現象の現れ自体に「神」を見ていたのだと推量される。彼の宗教<sup>II</sup>芸術は超越的一神に向うのではなく、あるがままの自然を受け入れ、自然を分析するのではなく、「見とおす」ことにその本義を捉えていたのではないか。その神と自然を一体視する「自然神秘主義」の傾向は、「耳切り事件」以降、ファン・ゴッホの作品の中でさらに強度を高めていくと我々は考えている。しかし、この問題は別稿で論じざるを得ない。

以上、我々はファン・ゴッホにおける自然が、ピュシスの問題に関係することを問う一つのパースペクティヴを立てた。ただしファン・ゴッホは、自らの把持する「自然」を言葉で明確に説明したり理論化したりしているわけではない。画家が最も雄弁に己の世界を表明するコトバである絵画作品を通じて、それを観取する必要があるが、これについても稿を改めて論じることとする。

## 結び ピュシスと自然（じねん）

前節で我々は、ハイデガーのピュシスへの問いが、ファン・ゴッホの思索にも接合され得るという一つの可能性を提起した。問題は、ファン・ゴッホはギリシアを意識することがなく、書簡（新分類番号六八六）にも記されているように、むしろ「日本」と関連づけて芸術と自然の相即問題を把持している点である。この点を鑑みると、日本の芸術を媒介にして「自然」の問題を思索していたファン・ゴッホの作品の中に、ハイデガーはピュシスとしての「自然」に通底する問題提起を見抜いた、というように捉えることもできるのである。つまり、ピュシスと日本における自然思想の間に関連性があるのではないかという問いが浮上する。このような問いを立てた時、我々には、ハイデガーの専門家として著名な木田元による一つの示唆が注目される。木田はハイデガー哲学の紐帯にピュシス（木田はフュシスと記す）の思想を看取し、それが日本の「なる」自然、老荘や仏教における自然（じねん）の概念と通底すると指摘する。「じねん」の語義での自然とは、「自<sup>おの</sup>ずから然<sup>しか</sup>る」、すなわち「おのずから・あるがまま」としての「生成」の次元を指示する。木田は、『反哲学史』の中で、老子、空海、親鸞などの思想に通底する「自然（じねん）」を喚起した後、ピュシス（フュシス）について、以下のように概説する。

フュシスとはもともととは、存在者のある限られた領域を指すのではなく、いつさいの存在者——いわゆる自然的存在者も、精神的なもの、歴史的・社会的なものもふくめたいつさいの存在者——の本性、その真のあり

方を意味していたのです。

そして、ソクラテス以前の思想家たちが「フュシス」という概念のもとに考えていたものも、実はこの意味での自然（もののおのずからある姿）にほかなりませんでした。（…）彼らにとって自然（フュシス）とは、人間や、神々をさえもふくめた存在者のすべてのことであり（彼らのもとでは「自然」（フュシス）という言葉はしばしば「万物」（タ・パンタ）と同義に使われています）、より正確には、そうしたすべての存在者の真の本性、つまりすべての存在者をそのように存在者たらしめている存在のことなのであって、彼らの思索はまさしくこの存在が何であるかを究めることに向けられていたのです。<sup>(11)</sup>

この概説に続いて、次のような説明が付される。この *physis* という語は「フュエスタイ」*phuesthai*（「なる」、「生える」、「生ずる」、「生成する」といった意味）という動詞からつくられたものであり、*physis* には「生成」「発現」といった意味がある。それは、正に自然（じねん）や「なる」の概念と一致し、「生きた自然」としての「万物」（「一切」）を意味する。<sup>(12)</sup> この観点に立つならば、ハイデガーの「存在」への問いを、日本語での「なる」や「自然」（じねん）の問題との接続に問題はない。ただ、その厳密な討究は、木田も行つてはならず、「自然の存在学」の展開における我々の今後の主要課題であろう。

ただこの課題を推進させる意味で、ハイデガーの方も老荘思想や仏教などの東洋思想に無関心ではなかったという事実を最後に挙げておく。『十牛図』と呼ばれる禅の小テキストがある。しばしば絵図が添えられたそれは、牛を見失った牧人が再び牛を見つけ出し、野生に戻っていたその牛を飼ひ馴らしながら、自他の弁別を離れた「無



為」の境地より牛との一体性を実現、その現象における差異が一切消失した「空」の位相を経て、「おのずからあるがまま」の「自然」(じねん)としての現象世界の現成を実相として悟るという展開を示した十コマ一連の図として知られる。そのドイツ語訳の出版に尽力したのが、他ならぬハイデガーである。訳者の一人、辻村公一の伝えるところでは、ハイデガーは『十牛図』を見ながら第九図「返本還源」とその偈「水は自から茫茫、花は自ら紅」の句に感動し、「アングルス・シレジウスの詩のようだ」と語ったという<sup>(43)</sup>。ちなみに第八図「人牛俱忘」は、「空」の境域を示す円空図であり、第十図「入廓垂手(にってんすいしゅ)」は牧人が再び市井に戻り、布袋の姿をした覺者と出会う図である。「空」とは、そもそもサンスクリット語で *sūnyata* (シュンヤター) である。それはインドにおいて生み出された *sūnya* (シュンヤ)、すなわち 0 (零) と相関する語だが、要は「肯定と否定、有と無、常住と断滅というような二つの対立を離れた」<sup>(44)</sup> 零次元であり、「非実体」を明示する。その「空」を示す第八図を踏まえて、第九図は川の流れとその岸边に茂る草木と花の図が示される。それは「空」を介して「おのずから」の現成としての「自然」(じねん)の位相を現している。この『十牛図』を巡る、上記ハイデガーの言で興味深いのは、中世ドイツにおける著名なキリスト教神学者・神秘主義者マイスター・エックハルト Meister Eckhard (一二六頃～一二三九?) の系譜を引く、ドイツ・バロック時代を代表する神秘的宗教詩人、アングルス・シレジウス Angelus Silesius (一六二四～七七) の名が共に挙げられている点である。

シレジウスに関してハイデガーが論説したテキストとして著名なのは『根拠律』である。そこではシレジウスの詩集『ケルビムの如き遍歴者』第一巻(一九五七年初出)に収められた二八九番の番号を付された次の詩句について論究されている。

薔薇は何故無しに有る、それは咲くが故に咲く、

それは自分自身に気を留めないし、人が自分を見ているか否かと、問いはしない。<sup>(45)</sup>

この詩句と上述した自然(じねん)の観点との類比性は明らかである。キーワードは、「何故無し」であり、「自分自身に気を留めない」である。何故という分析的な思慮(分別)に捉われず、自分に気を留めず自己を離れる、すなわち無我であり自分をゆだねきった状態(ハイデガーの用語では *Gelassenheit*)、無為の境地にある。そのようにして薔薇は咲くがままに「咲く」。しかし、このことは「根拠」を否定しているわけではない。この「咲く」とは、正にピュシスとしての「発現」であり、そこに「根拠」は生じるのである。言い換えれば、「あるがまま・おのずから」の境域において、自然(じねん)として、薔薇は「なり・ある」。ハイデガーは、『十牛図』の第九図「返本還源」とその偈「水は自から茫茫、花は自ら紅」を目にした瞬間、この東洋的「自然」(じねん)の思想と、シレジウスの詩句に響くギリシアの古層に遡るピュシスの哲学との深い連関性を見て取っていたのではないだろうか。この時、『十牛図』第八「円空図」に示される「空」の位相は、ハイデガー哲学においては「存在」であり、ギリシア哲学の伝統において「一」として把持されている位相と共鳴すると考えられるのである。

以上、ハイデガーの思想を基軸に、ファン・ゴッホの芸術との連関を問い、さらには『十牛図』やシレジウスにも言及しながら、ピュシス＝自然(じねん)の問題を抽出しつつ我々が提起したかったのは、時代・社会を超えて現出するこの「自然」の問題の根源性である。同時にこの問題を通じて問われているのは、「一」、「存在」、「大地」

等として変奏される存在論的「場」の位相であり、それは老荘や仏教においては「道<sup>タ</sup>」、「無」、「空」等として呈示される。この「場」の位相の元型性が開示する思索構造を基盤にしてこそ、西洋哲学と東洋思想との真の差異と接点も見えてくるであろう。この問題はまた、西洋語においては *de* 動詞に根差す「存在」の思索を、*de* 動詞を欠く日本語の「土壌」に植え直して、生きた思想として育むためにも、我々にとって不可欠な基盤なのである。

# 注

- (1) 我々がすでに発表したファン・ゴッホに関連する主な論稿は、以下の三編である。「自然の悲劇」(『伊原鉄雄中央大学教授退職記念論文集』二〇一一年)、「大地と霊性」(『AZUR』第十三号成城大学フランス語フランス文化研究会二〇一二年)、「神秘哲学のバースペクティヴに向けて」(『AZUR』第十四号成城大学フランス語フランス文化研究会二〇一三年)。
- (2) Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Philipp Reclam Jun., Stuttgart, 1960. 引用文には、次の邦訳を使用しているが必要に応じて一部改変している。マルティン・ハイデッガー『芸術作品の根源』関口浩・訳、平凡社(平凡社ライブラリー)二〇〇八年。以下、UKと略記、原文のページ数と続けて邦訳のページ数を( )を付けて併記する。
- (3) UK, p.7-8 (p.10-12).
- (4) Ibid. p.9 (p.14).
- (5) Ibid. p.9-10 (p.14-15).
- (6) Ibid. p.10 (p.15).
- (7) ハイデッガーが問題としている絵は、彼が一九三〇年にアムステルダムでの展覧会で見た二枚の靴の絵の内、『古い靴』(一八八六)と題された方の絵であること、靴を「農夫の靴」と見做すことに関し、実際にはそれがファン・ゴッホ自身がパリ在住時に使用した、もっぱら街中で履かれる「都市生活者」の靴であることが、メイヤー・シャピロの実証的調査により明らかとなっている。(Cf. Meyer Schapiro, *The Still Life as a Personal Object in The Reach of Mind*, Spring Publishing Company, Inc., New York, 1966) この問題をめぐっては、有名なところではデリダによる論考 Jacques Derrida, *La*

*Vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978) などがあるが、本論稿では取り上げない。

- (8) UK, p.26 (p.40).
- (9) Ibid. p.27 (p.42).
- (10) Ibid. p.27-28 (p.42-43).
- (11) Ibid. p.29 (p.45-46).
- (12) Ibid. p.30 (p.46-47).
- (13) Ibid. p.37 (p.58).
- (14) Ibid. p.37 (p.60).
- (15) Ibid. p.38 (p.61-62).
- (16) 『芸術作品の根源』 Op. cit. p.190-191 (訳注25)。
- (17) ハイデッガー『「レクレーイトス」』(全集第五十五卷) 辻村誠三、岡田道程、アルフレド・グッツォーニ・訳、創文社一九九〇年。p.203.
- (18) UK, p.43 (p.69).
- (19) Ibid. p.45 (p.73).
- (20) Ibid. p.46 (p.74-75).
- (21) Ibid. p.46 (p.75).
- (22) Ibid. p.54 (p.87).
- (23) Ibid. p.59 (p.94-95).
- (24) Ibid. p.59 (p.95).
- (25) Ibid. p.72 (p.115).
- (26) Ibid. p.72 (p.116).
- (27) Ibid. p.89 (p.140).
- (28) 『レクレーイトス』 Op. cit. p.298.

- (29) Paul Gauguin, *Avant et Après, in Ovirî, Écrits d'un sauvage*, choisis et présentés par Daniel Guérin, Gallimard, Paris, 1989, p.287-288.
- (30) 『ファン・ゴッホ書簡全集3』二見史郎、宇佐見英治、島本融、粟津則雄・訳、みすず書房、一九六三年 p.2087 (旧分類番号 A7)。
- (31) Vincent Van Gogh, *Les Lettres, Edition critique complète illustrée*, 6 Volumes, Sous la direction de Leo Jansen, Hans Luijten, et Nienke Bakker, Actes Sud, Van Gogh Museum, Huygens Institute, 2009. Vol. 4 p.154. (新分類番号632) (旧分類番号 B8) 以下 *Lettres* と略記する。
- (32) *Lettres*, Vol.3, p.41. (新分類番号397) (旧分類番号333).
- (33) *Ibid.*, p.84. (新分類番号414) (旧分類番号347).
- (34) Cf. 高階秀爾『ゴッホの眼』青土社一九八四年 p.101.
- (35) *Lettres*, Vol. 4, p.282. (新分類番号686) (旧分類番号542).
- (36) *Interview de Paul Gauguin par Eugène Tardieu*, in Ovirî, Op. cit. p.138.
- (37) Emile Bernard, *Une conversation avec Cézanne*, in *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978, p.164.
- (38) *Lettres*, Vol. 4, p.314. (新分類番号698) (旧分類番号 B19).
- (39) Paul Audi, *Créer, Encre Marine, La Versanne*, 2005, p.127 (Note 2).
- (40) 『ファン・ゴッホ書簡全集2』(訳者 出版社など前掲『全集3』に同じ) p.1249 (旧分類番号: 435c).
- (41) 木田元『反哲学史』講談社一九九五年 p.60-61.
- (42) *Ibid.*, p.61.
- (43) Cf. 上田閑照、柳田聖山『十牛図』ちくま学芸文庫一九九二年 p.19.
- (44) 中村元『龍樹』講談社学術文庫二〇〇二年 p.16-17.
- (45) ハイデッガー『根拠律』辻村公一、ハルトムート・ブッナー訳、創文社一九六二年 p.72 『シレジウス瞑想詩集』(上) 植田重雄・加藤智見訳、岩波文庫一九九二年 p.90.