

Title	〃
Author(s)	〃
Citation	201&年度 博士論文
URL	http://serve.seigakuin-univ.ac.jp/repos/modules/xoonips/detail.php?item_id=4628
Rights	



聖学院学術情報発信システム : SERVE

SEigakuin Repository and academic archiVE

2013 年度

博士論文
(指導教員 片柳榮一教授)

ゴッホの手紙における暗示的色彩と光の諸相
—画家ゴッホの宗教性の一断面—

聖学院大学大学院
アメリカ・ヨーロッパ文化研究科
(博士後期課程)

学籍番号 110DC004 松田寿美子

目次

序論	1
第1章 幸福なるたそがれどき	8
I 夕方の光	9
II 荘厳な光	13
III 幸福なるたそがれ時	15
IV 別な光 「説教原稿」	19
V レンブラントとフェルメールの光	23
VI 憂愁の夢想界	26
VII 昔の巨匠と新しい人々	31
第2章 ゴッホの素描	35
I 素描のモチーフ	36
II 素描を土台として	40
III 貧しさの光と高雅	46
IV 神を愛する最上の方法	50
第3章 「馬鈴薯を食べる人々」—うち震えるような光—	58
I 農民の習作	59
II ピューリタン	61
III バルビゾン派画家への共感意識	67
IV 「馬鈴薯を食べる人々」を描く意義	70
V 単純さと真実さ	75
VI 変わらぬものと新しい試み	78
VII 「馬鈴薯を食べる人々」の色彩	81
VIII 打ち震えるような光	84

第4章 南仏へ ——躍動する色彩を通して永遠なるものの暗示——	88
I 都会のパリと田舎のアルル	88
II 明るい色彩と浮世絵	92
III 向日葵	101
IV 種まく人	109
V 海景	119
VI 星月夜	128
VII 潰された2枚	133
第5章 ゴッホの生と死	137
I ゴッホの思想の原点	138
II 人生は旅	141
III 永遠なるもの	144
IV 日常生活と宇宙	149
V 変容	153
結論	158
参考文献	163
一次資料	163
二次資料	164

序論

フィンセント・ファン・ゴッホ(Vincent Van Gogh, 1853—1890)は、「日の光 (一日の光と人生の光)」が暮れて行く時に、「自然の光以外の別の光 (幸福なるたそがれどきの光、あるいは信仰の光)」があることを、認めていた。

画家として素描を始めた頃から、初期の代表作である「馬鈴薯を食べる人々」まで、ゴッホが画面のなかで描いたものは「光」であった。また、ゴッホの後半生にあたるアルルでの生活では、同じくゴッホの代表作となる「種まく人 (神の言葉を種まく人すなわちキリスト)」など、「色彩あふれる作品 (「象徴的色彩あふれる作品」と「暗示的色彩あふれる作品)」を描いた。しかし、それらの色彩を通してゴッホが描いたものは、「光の輻射」であった。ここに、ゴッホにおいては、「光」の描写と「色彩」の描写が深く関連していたとすることができる。

ゴッホの絵画には、直接的に聖書の場面を描いている作品はない。しかし、「馬鈴薯を食べる人々」にせよ、「種まく人」にせよ、ゴッホが画家として生涯を通じて描いた作品は、宗教画であった。

本論文では、ゴッホの書簡に着目して、そこに描かれている「光と色彩」について読み進めて、それを分析・比較・統合する方法を試みる。

本論文を書くにあたって、参照した主な五つの先行研究について、述べる。最初に、日本国内の先行研究として、1992年に刊行された、木下長宏(1936年6月24日—)の『思想史としてのゴッホ —複製受容と想像力—』について述べる。これは、日本におけるゴッホの受容史である。

1921年(大正10年)にゴッホの「向日葵」を含む数点が初めて日本に輸入された。しかし、日本人は、1958年(昭和33年)に東京で130点のゴッホの作品をオランダから借りて展覧会が開かれるまで、ゴッホの「本物」を見る機会がほとんどなく、「複製」すなわち写真などの二次作品しか、目にすることはなかった。

木下は、ゴッホが日本に入ってきた、その経緯を背景として、日本の近代文学や美術の思想がヨーロッパをどのように受け入れ、それらの思想を受け入れることによって何が学ば

れたのか、また、何故そのように変容したのかを、論じている。それには、まずゴッホが初めて活字として日本人の前に現された1910年(明治43年)¹から、1958年(昭和33年)までのほぼ50年を、木下は次のような四つの時代に区分する。1、「発端」(1910年から1913年まで)。これはゴッホという単なる事象の始まりではなく、ゴッホに関わる日本の知識の出自を問う時代である。2、「詩」(1914年から1925年まで)。これは、「発端」期と同時に「詩」が蔓延することによって、「発端」期の努力が蓄積される時期である。3、「病理」(1926年から1947年まで)。これは、宿痾を治療しようとする知の治療ではなく、もう一つの宿痾となる兆候としての思想的態度である。4、「領域」(1948年から1958年まで)²。これは、これまで並行している知の合理化の企てを成就した時代である。

¹ 1885年(明治18年)から1889年(明治22年)にかけて、森鷗外はドイツに留学した。帰国後もドイツの新聞を購読し、その中から目ぼしいニュースを、雑誌『スバル』に、「むく鳥通信」として、1909年(明治43年)3月から毎号連載をした。1910年(明治43年)5月発行『スバル』第25号の「むく鳥通信」の中で、鷗外は、初めてゴッホの名を登場させ、その後、1913年(大正2年)の終刊までに、7回ゴッホに関するニュースを伝えている。しかし、鷗外は、ほとんどゴッホの名前を記しただけにとどまっている。ゴッホの人と仕事の内容について触れた発言は、鷗外の初めてのゴッホの記事から半年後の、1910年(明治43年)11月の『白樺』第1巻において、齋藤興里が「ロダンに就いて起こる感想」の中で、ゴッホのミレー模写について紹介した。また、ドイツから舶載された、ゴッホの弟テオの妻であるハンナ・ボンゲル夫人によるゴッホの書簡集を、児島喜久雄が訳して、1911年(明治44年)6月『白樺』第2巻に掲載した。これがオランダで公刊されたのは、1914年(大正3年)である。

² 木下が述べる「病理」の時代に、小林秀雄(1902年4月11日-1983年3月1日)は、はじめてゴッホの絵を目にした。小林は、その感想について、木下の「領域」の時代に、『ゴッホの手紙』の中で、次のように述べる。

「先年、上野で読売新聞社主催の泰西名画展覧会が開かれ、それを見に行った時のことであった。折からの遠足日和で、どの部屋も生徒さん達が充滿していて、喧騒と埃とで、とても見ることが適わぬ。仕方なく、原色版の複製画を陳列した閑散な広間をぶらついていたら、ゴッホの画の前に来て、愕然としたのである。それは、麦畑から沢山の鳥が飛び立っている画で、彼が自殺する直前に描いた有名な画の見事な複製であった。尤もそんな事は、後で調べた知識であって、その時は、ただ一種異様な画面が突如として現われ、僕は、とうとうその前にしゃがみ込んで了った。——略——丁度、長い仕事に手を付けだしていた折から、違った主題に心を奪われるのは、まことに具合の悪いことであったが、それは気の持ちようであろうにでもなる。どうにもならぬのは、書く為の様々な条件に思い及ぶと、ゴッホについて書くという様な事は、僕には殆ど瓢箪から駒を出したいと希うのに似て来るという事であった。一方、感動は心に止まって消えようとせず、而もその実在を信ずる為には、書くという一種の労働がどうしても必要の様に思われてならない。書けない感動などというものは、皆嘘である。ただ逆上したに過ぎない、そんな風に思い込んで了って、どうにもならない。

なお、「泰西」は、ヨーロッパのことを指す。1947年(昭和22年)3月10日から25日まで、東京上野の東京美術館で開催された。また、「鳥のいる麦畑」は、1890年作で現在はオランダのアムステルダムゴッホ美術館所蔵。小林は、この絵を後に、宇野千代(1897年11月28日-1996年6月10日)より贈られた。

木下はまた、日本においては、ゴッホの作品の図版よりもゴッホ自身についての言説の方が先に紹介されたと述べる。つまり、木下の解釈によると、日本においては、まず言説があり、そして、それに導かれて複製図版に出会い、その後、その言説を複製図版によって保障するという形をとった。このことは、日本におけるゴッホの受容は、美術意識よりも文学意識の活動が活発であったということを示す。

木下は、ゴッホの本物の「向日葵」が初めて日本で公開された、1921年(大正10年)までのゴッホ研究が、美術史研究分野として論じられていたこと指摘している。しかし、近代日本の詩人や画家たちは、ゴッホの「絵画」の領域だけではなく、「人間」の問題への問いという領域をも含む二重構造として見つめていたのであると述べている。木下は、さらに、日本におけるゴッホ論を通して、近代の日本思想の在り方を論じている。

木下は、ゴッホに関して、ゴッホの「人と思想」を理解すればするほど、ゴッホの「絵」が深く読めてくるとも、最後に述べている。本論文もこの考えを支持し、ゴッホの「絵画」が描いたものは何かを論じるにあたって、ゴッホの「人と思想」をゴッホの「書簡」を通じて理解することに努めたい。

次に述べるのは、1990年に刊行された、デイヴィッド・スウィートマン(David Sweetman, 1943-2002)の『ゴッホ100年目の真実』(野中邦子訳)である。これは、ゴッホが自殺してから1世紀を経て、現代に生きるわれわれは、ゴッホの同時代に生きた人々以上に、ゴッホを受容できるようになったと述べて、ゴッホが描こうとしたものを論じている。スウィートマンは、ゴッホは狂気の烙印を人々から捺され、忌避され侮辱されたが、ゴッホの死後100年の間に蓄積された伝説を払いのけてゴッホの作品を鑑賞すると、それらの作品は「正常」そのものであり、素晴らしい幸福をたたえた絵画であると述べている。また、ゴッホは、ごく限られた一部の人々から熱狂的に崇拝される芸術家よりも、大衆の人気を勝ち得た芸術家であることにあこがれ続けたと、スウィートマンは解釈している。さらに、スウィートマンは、ゴッホは同時代に受け入れられるどころか、近代絵画の創立者たちからは徹底的に否定されたと、述べる。ゴッホの真実を発見するために、ゴッホ自身の言葉に帰る必要性を熟知した上で、ゴッホの手紙にあたるが、手紙は余りにも膨大なので、「ゴッホの生涯の決定版」だと言えるような研究は有り得ないとも述べている。そして、「フィンセントはしばしば宗教的な狂信者として片づけられる事が多いが、実際にはその考え方は当時の哲学的思想の主流に沿ったものだったのだ。フィンセントの不幸

は彼がたった一人でその道を行ったことである。考えを同じくする人がいなかったのも、その思想の本質や複雑さを表現することがまったくできなかつた」³と述べており、宗教に対するゴッホ独自の見解に関しては、スウィートマンは、ほとんど言及していない。

さらに挙げねばならないのは、ゴッホの宗教性について集中的に論じた、圀府寺司（1957年—）の『ファン・ゴッホ——自然と宗教の闘争——』である。ゴッホの思想、すなわち「宗教」に着目して論じたものは、非常に少ない。そうした中において、ゴッホ論においてもつばら「宗教」に着目して論じているのが、圀府寺である。圀府寺は、ゴッホ研究において19世紀オランダにおける神学の傾向を極少数の研究者の存在を認めながらも、彼らはゴッホ自身が神学の教義の問題にもともと興味が薄かった点、それまで論じられてきたことは、ゴッホの時代におけるプロテスタントの神学的傾向というきわめて狭い領域だけであり、教会・牧師の社会的活動なども含んだ宗教的、文化的な状況や、牧師たちが支配的な役割をはたしていたオランダ19世紀文化の状況については、まったくといていいほど見逃されていた点を指摘している。また、ゴッホと宗教の問題は、画家としてのゴッホ誕生のいわば「前史」や「背景」としては語られても、彼の画業と密接にかかわる形では論じてこられなかつたのである。圀府寺は、この点を明らかにすることが、社会的役割であると論じている。それは、ゴッホ研究において非常に意義のある事であろう。圀府寺は、ゴッホが愛読していた、ルナン、ミシュレ、カーライル、ジョージ・エリオットなどのフランス並びにイギリスの作家達も19世紀のヨーロッパの変容を伝えており、ゴッホを論じるには、19世紀半ばに起こったヨーロッパのキリスト教社会の急激な世俗化の問題を背景に論じる必要があることを指摘している。それは、重要な指摘である。また、圀府寺は、次のように述べている。

正統的なキリスト教の教義に満足できない人々は、教会のみずからの宗教的感情のやり場を見つければならなくなり、神にかわるものをほかに求めるという傾向も現れた。英文学者バージル・ウィリーはその著書『19世紀研究——コールリッジからマシュー・アーノルドまで——』のカーライルに関する章で、カーライルの仕事を次のように性格づけている。「神を『広大さと永遠性』に

³ デイヴィッド・スウィートマン 『ゴッホ100年目の真実』 野中邦子訳、文藝春秋社、1990年、127頁。

置き換え、教会を世界の神殿に、聖書を文学に、聖人を英雄に、祈りを労働に書き換える……
こうすることによって一撃で迷信は破壊され、後世の誠実な人々に真の宗教が授けられる事になった。ここに到ってついに事実に適合した信仰が生まれたのである（まま）」⁴

この記述になるような「置き換え」は、ファン・ゴッホの生涯と芸術においても起こった。最初の大きな「置き換え」は画家になることだったが、この画家への「改宗」で「置き換え」はすんなり完結したわけではない。もともとファン・ゴッホは、聖職に就くことを熱望していたころ、すでに、宗教を自然におきかえる「自然化」への思考をみせていたし、また、画家になってからも「牧師の息子」の性格を保ちつづけてはいた。

ファン・ゴッホの書簡の中には「置き換え」や「自然化」を示す記述が随所に見受けられ、その一端は第一章でも紹介したとおりである。このような「置き換え」「自然化」への傾向はボリナージュ時代よりもさらに前からあった。⁵

バージル・ウィリーによれば、カーライルは「聖書を文学に」、「聖人を英雄に」、「祈りを労働に」置き換えた。ウィリーは、これらの「置き換え」によって、後世の誠実な人々に真の宗教が授けられることになった、ここに到って「事実に適合した信仰」が生まれたと述べている。それを受けて圀府寺は、カーライルの「置き換え」は、「ファン・ゴッホの生涯と芸術においても起こった」と主張している。つまり、カーライルの「置き換え」とゴッホの「置き換え」は、同様の「置き換え」であると圀府寺は解釈している。しかし、その解釈は、ウィリーとは微妙なズレがある。つまり、ウィリーは「置き換え」によって「真の宗教が授けられる」と解釈しているが、圀府寺によると、宗教は自然に置き換えられている。そこには、もはや宗教は存在しないことになる。しかし、本論文では、圀府寺が論じるように、「宗教」が「自然」に「置き換えられ」て、「自然」と「宗教」を対立するものとしては捉えない。ゴッホは、さまざまな試みを行い、真の宗教に到るために自然に対する眼差しを深めたのである。ゴッホに、父親との摩擦や教会に対する批判はしばしば見出されるが、伝道師を志していた頃から、さらに画家としての道を歩む中で、ウィリーの述べる「後世の誠実な人々」の一人として、「真の宗教」が授けられたと言えよう。この点において、本論文は圀府寺と意見が異なる。

⁴同書、103頁。

⁵同書、102頁。

また、圀府寺は、「カテドラルのかわりに人間の眼を描くこと、円光のかわりに光の輝きと色彩の震えを描くこと、ゲッセマネの園のかわりにサン・ポール療養院の庭を描くこと、これらはいずれも、宗教的テーマを人間化し、自然化するという試みにほかならなかった」⁶と述べている。確かに、ゴッホの絵画では、光の輝きと色彩の震え、サン・ポール療養院の庭などが描かれている。しかし、それらの表現は、「宗教的テーマを人間化」し「自然化」を行ったのではないだろう。これまでのゴッホ研究の中で、彼の思想・宗教に着目して論じられたもの、非常に少ない。しかし、圀府寺は、ゴッホの時代の宗教的背景が重要な位置を占めることになったと指摘し、それらが、圀府寺の著作において重要な鍵となることを示している。本論文は、そのような指摘の重要性を踏まえながらも、なお、果たしてゴッホが描こうと試みたものが何だったのかを改めて問うものである。そして、結論として、圀府寺の述べるような「自然」と「宗教」が対立するものではなく、それらの二つは、ゴッホにとって密接なつながりをもっていたことを、書簡と絵画を通して論じるものである。

加えて、1996年に刊行された、アルバート・J.ルービン (Albert・J. Lubin、1914年-)の *Stranger on the Earth: A Psychological Biography of Vincent Van Gogh* を提示する。ルービンは、精神分析学者であり、ゴッホの精神的発達と作品との関係を包括的に論じている。そして、ゴッホ研究において、おびただしい文献があるにもかかわらず、宗教が人格形成に及ぼす影響の観点からの研究はひとつもなかったと、指摘している。

ルービンによると、精神分析学者は、患者に治療を施す際に、分析結果を患者に話すことで診断の正確さを期するが、ゴッホ論を書くにあたって、そのような試みは不可能なので、その代りに、ゴッホの手紙とゴッホの感情を良く表している絵の両方を比較したと、述べている。

最後に、アムステルダムของゴッホ美術館やアメリカのニューヨーク近代美術館の美術館学芸員の研究者によって書かれ 2008 年に刊行された、*Van Gogh and the Colors of the Night* を挙げる。これは、7つの論文から構成される。そのうち、主なものは、Chris Stolwijk 著の “Van Gogh and the Pictorial Genre of Evening and Night Scenes”、次に、Sjraar van Heugten 著の “The Colors of the Night: Technical and Stylistic Aspects of Van Gogh’s Night Scenes”、そして、Geeta Bruin 著の “Landscapes at Twilight” などが

⁶同書、105頁。

挙げられる。

それらの中では、ゴッホの手紙のすべてにおいて「夜やたそがれどき」(Night and Twilight)がゴッホにとって極めて重要なモチーフであると、述べている。また、ゴッホが画家になる以前から、「夜やたそがれどき」に着目していたことを示している。そして、ゴッホは画家になる決心をした頃から、フランスのバルビゾン派とオランダのハーグ派を模倣し始めたことや、シャルル・ブラン(Charles Blanc)の「芸術における素描法」(*Grammaire des arts du dessin*)をはじめとして、素描における明暗法に特に注目したことを指摘している。そして、明暗法を習得するうちに、「闇と光」(Dark and Light)について、ゴッホがどう表現したのか、彼の手紙や絵画の技術的方法を研究して、論じている。これと同様に、本博士論文は、第2章において、ゴッホが表現しようとした「素描」について、また、第3章において「闇と光」の重要さに、着目している。Geeta Bruin 著の“Landscapes at Twilight”では、ゴッホが「薄明り」と「夜」を描く事に熱心であったこと、また太陽の自然の光が消えて、人工の光の中で絵を描く場合の光の焦点の在り方、夜空においての星や月の煌めきにいたるまでの日没を表現することや夜景を描くことが、ゴッホの作品の上で好まれたテーマであったと、論じられている。また、それらのテーマは、長い間バルビゾン派画家たちにとって特に好まれたテーマでもあったが、ゴッホはそれらのテーマをさらに開拓し、そして、パリの印象派画家たちの中でも、特にスーラーやシニャックらの点描画家から影響を受けて、ゴッホ独自の筆遣いや目の覚めるような色彩にした点を、ブルーインは指摘している。⁷また、絵画技術上のことばかりでなく、ゴッホの心理描写の表現のほとんどが、「夜とたそがれどき」に集約されていると指摘している。

最先端のゴッホ研究において、ゴッホの夕闇の色彩に焦点を当てているように、本博士論文もこの流れに沿って、さまざまな「光」へのゴッホの関心、その中でも特に「夕暮れどき」が、ゴッホの深い宗教性に由来していることを明らかにしたい。

⁷ Glenn D.Lowry, VAN GOGH AND THE COLORS OF THE NIGHT, Van Gogh MUSEUM,2008, Geeta Bruin “Landscapes at Twilight”,p.99.

第1章 幸福なるたそがれどき

画家ゴッホは弟テオとの間に膨大な手紙⁸をやり取りしている。その手紙は、ゴッホがオランダのハーグで画商として勤務した1872年から、ゴッホがフランスのオーヴェールで息を引き取るまで続けられた。同じ芸術家のものでも、その絵と手紙の間には基本的な違いがある。絵は多くの鑑賞者を対象にして描かれているが、手紙はたった一人の人に宛てて書かれている場合が多い。そういった性格上、手紙は書き手のさまざまな心情やその時の環境状態、また、書いている場所や発信地などを含めて、特殊な内容を含んでいる。しかし、絵も手紙も、作者の同じ精神によって創造されたという事実においては共通である。ゴッホは、手紙を書く場合も絵を描く場合も、彼の心の中に生まれつつあるものを表現しており、ゴッホの内奥の感情が盛り込まれている。ゴッホの内奥の感情は、宗教に対する彼の関わりによって深く影響されている。よって、ゴッホ研究において、これまで見過ごされがちであった、ゴッホの内奥の宗教的感情の側面に着目して、ゴッホの光と信仰について考察を行うことを、本論文の主眼とする。

ゴッホの手紙を読み進めて行くと、初期のものから死の直前のものまで、「朝日」、「日中の太陽」、「夕陽」、「水面に反射する光」、「星光」、「月光」などの自然の光、「ランプの光」、「暖炉の光」などの自然と人工の光や何かの比喩としての光など、そこにはさまざまな種類の光の記述が見受けられる。牧師になるための勉強をしていた時のゴッホの目に映る光、また画家になってからの画家の目としての光、ヨーロッパ北部のオランダの光をはじめと

⁸使用書簡は、みすず書房刊行『ゴッホ書簡全集』翻訳であり、適宜、英語翻訳の *Vincent Van Gogh. The Letters* とオランダ語の *Vincent Van Gogh. De brieven* を使用した。本論文に引用した文章と書簡番号は、みすず書房刊行のものを採用する。番号のみの書簡は弟テオへ宛てたものであり、Bは画家のエミール・ベルナール、また、Wはゴッホの末の妹ウィレミーン・J.V.に宛てたものである。さらに、書簡番号の後にaが付くものは、書簡を編集後に出て来たもので、ゴッホ自身の日付があるものは、その日付を基に、また日付のないものは、書簡の内容から既に番号付が行われているものに加えたことを示す。なお、本論文におけるゴッホの絵画作品の題名については、本文中で使用する題名は、一般的に広く流布している題名、もしくは、ベネディクト・タッセン出版の『ゴッホ全油彩画全集』の日本語版が採用している邦訳題名を使用している。また本論文で提示する図版の題名は、ベネディクト・タッセン出版の『ゴッホ全油彩画全集』の日本語版が採用している邦訳題名を用いている。

して、ベルギーの炭坑地帯の光、多くの芸術家が集うフランスのパリの各画家の光の描写、そして陽光あふれる南フランスのアールの光まで、ゴッホは光をどのように捉えていたのか、ゴッホの光とは何か、その光に象徴されるものは何であろうか。

古来より光は宗教と密接に結び付き、絵画の中でもさまざまに表現されてきた。ゴッホの手紙と作品をもとに、ゴッホの光の描写に着目すると、ゴッホの手紙と作品を考察することで、彼の宗教性の一断面を明らかにすることができるだろう。

本論文第1章は、ゴッホの書簡における光の記述に着目して、ゴッホは、光をどのように捉えていたのか、書簡考察を行うものである。牧師を志していた頃から、ゴッホが光の表現に至るまでを、追求してみたい。まず、弟テオと手紙を交換しはじめたハーグ時代の1872年8月より、炭鉱地ボリナージュで伝道師活動を行った1881年4月に至るまでの初期の書簡に限定して論じる。次に、ゴッホが画家になる以前より、彼の思想に大きな影響を与えた、ゴッホと同国のオランダ人画家二人に焦点を絞り、彼らとゴッホの位置づけ、また、ゴッホが彼らの描く光をどう捉えていたのかを論じる。なお、その対象となる画家は、一人が「光の画家」、「光の魔術師」、あるいは「光と影の画家」、「光と影の魔術師」と呼ばれる、17世紀を代表するレンブラント⁹、そして、もう一人はレンブラントと同時代に活躍したフェルメール¹⁰である。

I、夕方の光

⁹レンブラント・ハルメンス・ファン・レイン (Rembrandt Harmensz Van Rijn, 1606年7月15日 - 1669年10月4日) は、17世紀を代表する、オランダの画家。単にレンブラントと呼ばれることも多い。大画面と明暗を画面上に強く押し出したルミニズムの技法を得意とし、「光の画家」「光の魔術師」(または「光と影の画家」「光と影の魔術師」)の異名を持つ。油彩だけでなく、エッチングや複合技法による銅版画やデッサンでも数多い作品を残した。また、生涯を通じて自画像を描いたことでも知られる。これらは、その時々彼の内面までも伝えている。

¹⁰ヨハネス・フェルメール (Johannes Vermeer, 1632年 - 1675年) は、17世紀にオランダで活躍した画家。誕生日、死亡日ともに不明。本名をヤン・ファン・デル・メール・ファン・デルフト (Jan van der Meer van Delft) という。最も初期の作品の一つ「マリアとマルタの家のキリスト」(1654-1655頃)に見られるように、彼は初め物語画家として出発したが、やがて1656年の年記のある「取り持ち女」の頃から風俗画家へと転向していく。静謐で写実的な迫真性のある画面は、綿密な空間構成と巧みな光と質感の表現に支えられている。

ゴッホは手紙の中で、「朝の光」、「昼の光」、「夕方の光」、「水辺に映える光」、「森の中の光」、「雲に隠れた光」、「月の光」、「星の光」などさまざまな光について述べている。手紙を読み進めると、その中でも、ゴッホがとりわけ夕日に心惹かれていることに気付かされる。

ゴッホの「光」を論じるために、その出発点として夕陽の光の記述がある書簡9、10a、27、32、60、63、67、126の8つの書簡を提示する。

9

野原は夕陽の金の光を浴びてこの上なく幸福そうに横たわっている。

——略——

西の方、丘の峰と峰の間に深紅色に染まった太陽が沈みながらあらゆる色彩の富と光線の魔術を放散している。すでに、暗い森のヴェールに包まれた灰色の塔のなかの小さな鐘は沈黙した。

——略——

太陽のおやすみのキスのあとは 村も野原も丘もすべてが静かに心地よくさつき味わった豊かな平和を思い返しているようだ。

——略——

西の方は深紅と黄の色がはや灰色へうつろい 東の方、小さな教会のすぐ上にはすっかり銀色の月がタぐれのもやに明るく包まれて上った。

書簡9は、1873年6月13日にロンドンで書かれたものである。テオとの手紙がやり取りされるようになってから、ほぼ1年後のことである。ゴッホは、1869年の16歳の時に、画商としてゴッホの伯父テルステーフが営む、オランダのハーグ支店に勤務する。その頃のテオは、オルステルウエイクの学校に在学中だったが、1872年1月1日より、ベルギーのブリュッセルのグービル商会に勤務することになった。兄弟揃って画商になったのである。ゴッホは、1873年に同じくグービル商会のロンドン支店に転勤になるが、その頃からゴッホとテオとの間に手紙のやり取りが始まる。

ゴッホは、初めて書簡の中で光を描写し、夕陽を「金の光」、「深紅」、「黄の色」という色彩、また、月を「銀色」という色彩で捉えている。その他に、夕陽は「太陽のお休みの

キッス」である。「豊かな平和」という表現などを通して、手紙の文章全体から、ゴッホが感じている夕暮れ時の美しさと幸福が伝わって来る。

10a

ジョン・キーツの詩 「聖マルコ祭の前夜」

——略——うすら寒い日没が弱弱しく語った。——略——前かがみになって明るい髪を垂らし、本を傾けてあかりの方にかざした。

秋

——略—— 熟し行く太陽の親しい友よ、——略——たなびく雲は静かに帰えゆく日の色どり
収穫のくすんだ畠をばら色に染める・・・

10a もロンドンからの書簡である。「弱弱しい日没」、「熟しゆく太陽」、「ばら色」などの描写はジョン・キーツの詩「聖マルコ祭の前夜」の抜粋を詠んでいるものである。

これら二つの書簡が書かれたロンドン時代の初年度の1873年は、ゴッホの生涯にとって最も幸福な年であっただろう。なぜならゴッホは、この年の8月より南フランス出身の牧師補の未亡人であるロワイエ婦人宅に下宿をして、彼女の娘のウシュラに恋をしたのである。そのときのウシュラへの恋心や思慕の情、あたかも母に対するようなロワイエ夫人への愛情や感謝の気持ち、初めての外国であるイギリスの風景が、ゴッホをして手紙を書かせたのであろう。

27

昨日はコロアの展覧会の絵を見た。そのなかに、「オリーブの園」という絵があった。ぼくはかれがこの絵を描いたと言うことがうれしい。右手には薄明かりの青い空を背景にした一群のオリーブ樹が暗く立ち並んでいる。背景には灌木に蔽われた丘が連なり、そこに立つ二、三本のつたの生えた大樹の上には夕べの星がきらめいている。

サロンには彼の美しい絵「聖ヨハネの前夜祭」がある。聖ヨハネの聖火を囲んで夏の夕方村の娘達が踊っている絵で、背景には村と教会の建物があって、その上に月がでている。

32

ぼくは毎日朝と夕方よくウエストミンスター・ブリッジを渡った。ぼくは太陽がウエストミンスター寺院と議事堂の向こうへ沈むとき橋の眺めがどんなものか、朝早いときにどんな眺めか、冬の雪や霧のなかの眺めがどんなものか知っている。

書簡27は1875年5月31日付、32は同年7月24日付で、パリからの発信である。この二つの書簡の光の記述に着目してみよう。書簡27でも、「薄明かりの青い空」と「暗く立ち並ぶオリーブの木」の描写がされており、また、カラーの絵「オリーブの園」や「聖ヨハネの前夜祭」を鑑賞している。1872年8月にハーグから発信された初めてのテオへの手紙から読み進めると、書簡27で初めて星と月の記述があり、夜の風景が書かれている。しかし、書簡32は、パリ発信であるが、ロンドンを思い出した朝と夕方の场景を書いている。ゴッホは、地上遥かな月や星、また太陽に目をとめているが、そこには登場人物はおらずに、日常世界からはじき出されかけたゴッホの孤独な心が窺える。

ゴッホは、1875年にグーベル商会のパリ支店に転勤になったのであるが、それは、実は彼の意志に反する辞令であった。そのころから、ウシュラに恋をしていた時のような生き生きとした手紙の記述は少なくなり、テオや家族に宛てた書簡は次第に陰鬱なものとなった。グーベル商会で美術商として働くことの意義をなくし始めていたのである。ゴッホの両親は、息子が転職した方が良いと悟り始めていた。しかし、ゴッホ自身は、何の職業につくか、何になりたいのかを決めかねていたのだ。画商として働く意義をなくしていたゴッホの勤務態度は、良好でなかった。ゴッホは、仕事に集中せずに商会幹部と口論するようになった。「都会に山積みした矛盾のただなかに明快な解決をもたらそうとして、福音伝道の十字軍が次々たくりだされていた——聖書、その中にのみ唯一大切な答えが在る。——略——この世の都市は地獄かもしれないが、神の国には誰でもすぐに入れる。進み出て、汝の生活にキリストを招き入れよ、と彼等は言った。そうすれば、みじめな日々は終わり

を告げる、と。フィンセントの心にはそんな言葉が沁みこんだ。」¹¹と、デイヴィッド・スウィートマンが述べるように、ゴッホは、聖書と美術に耽り、コローとオランダ 17 世紀の絵画作品に熱中するようになる。その結果、ゴッホはとうとう 1876 年 1 月に、グーベル商会を解雇されてしまう。

ゴッホの父は、1875 年にエッテンの教会に赴任する。グーベル商会を解雇された後、ゴッホは一旦父のもとのエッテンに短期滞在するが、1876 年 4 月に再びイギリスに舞い戻り、ロンドン近郊のラムズゲートで、小さな学校の助教師とし、無報酬でフランス語とドイツ語を教えていた。

II 荘厳な光景

60

今度は今までよりもっとおおきな悲しみを感しました。しかしまた、より大きな勇気を覚えました。其れは神の恵みに対する、より固い希望、より強い望みの為です。そして、自然もぼくらとの感情を分かち合っているように見えなかったでしょうか。 数時間前はすべてがあまりに灰色に、どんよりと見えました。

いま、ぼくはただ広い牧場を眺めながら進んでいます。すべてが非常に静かです。太陽がまた灰色の雲の 陰に隠れています。しかし、野原の上に金色の光を投げかけています。——略——

天気は晴れていました。河は特に美しかった。海からの眺め、砂丘の眺め、陽光に輝いてまぶしいくらいでした。オランダの最後の眺めは小さな灰色の教会の尖塔でした。日が暮れるまで僕は甲板にいました。しかし、そのころにはとても寒く、荒れていました。——略——

土曜の午後は日没まで甲板に残っていました。水はかなり暗い青色で、ひどく高い波頭が白く立っていました。岸は既に遠く視界から消えていました。空は一つの広大な明るい青色で、一辺の雲さえありませんでした。落日が水の上に一条の光をきらきらと投げかけていました。其れは実に威厳のある壮大な光景でした。しかし、なお、もっと単純な、もっと静かなもののはるかに深く人の心を打つのです。

¹¹デイヴィッド・スウィートマン 『ゴッホー100年目の真実』 野中邦子訳、95頁。

ラムズゲート行きの列車はロンドンに着いた二時間後に発車しました。これからさらに四、五時間の汽車の旅です。——略—— 丘と丘の間に落日村落があって、家々からひととき象牙のように突き出た灰色の教会が見えます。果樹園が花盛りです。空は明るい青で、灰色の雲や白い雲が見えます。

6 3

僕らが散歩した地面は、大きな灰色の石と白亜と貝殻ですっかり蔽われていた。右側には池のように静かな海が横たわっていて、日没のころの灰色の空の透き通った光を反映していた。引き潮になっていて水位は非常に低かった。

6 7

最近僕が見た嵐のことを知らせたかな。海が黄色くなっていた。特に岸に近い方が。水平線のところが一条明るくなっていて、その上は広大な暗灰色の雲の海。——略——

先週の日曜の夜も海を見た。すべては暗く、灰色だった。しかし、水平線の方では夜明けが始まろうとしていた。——略—— 遠くには、灯台の灯りや警備艇の灯りなどがまたたいていた。

その同じ夜に、僕は自分の部屋の窓から夜空を背景にして暗く浮き出ている家々の屋根やにれの樹の梢などを見渡せる限り眺めた。これらの屋根の上にはたった一つの星が輝いていた。だが、美しい、大きな、親しみのある星だった。

書簡60、63は1876年4月、67は同年5月にラムズゲートから発信されたものである。書簡60は、テオではなく両親に宛てた手紙である。この手紙を認めた時のゴッホは、父や親族が勧めて道を開いてくれた、職業人としての美術商の経歴と永久に縁を絶った時期である。この頃より、ゴッホにとっては長く困難な自分と対面して、苦しい人生が続くことになる。

冒頭より、大きな悲しみと同時に大きな勇気を得たことを書き、そこでは「神の恵み」、「堅い希望」、「より強い望み」が描いている。その「悲しみ」とはエッテンにいる両親との別れの悲しみであろうか。ここでの太陽は、「灰色の雲」に隠れているが、同時に「金色

の光を野原に投げかけている」と描写している。ゴッホは、どんよりとした悲しみと同時に感じた、「神の恵み」や、「希望」などの気持ちと対比させて描いていることがわかる。また、「落日が一条の光をきらきら投げかけている光景」が、「実に荘厳な光景」とであると描写している。ゴッホにとって、夕暮れの太陽は、荘厳な光景なのである。

オランダ最後の眺めは小さな灰色の教会の尖塔で、ゴッホの父の勤める教会ではないが、オランダを去ること、父の下から去ることの悲しみを表す。「荘厳な落日のきらきらした光」よりも、「もっと単純なもっと静かなものはるかに人の心を打つ」と述べているが、それは何であろうか。

書簡63、67は、両者共に「水辺の光景」であり、「日没の頃の灰色の空の透き通った光」である。「たったひとつの星の輝き」であるが、「美しい大きな親しみのある星」という描写から、これらは夕暮れの様子である。

これらの手紙はいずれも、登場人物の存在しない夕暮れの自然描写である。それは単にゴッホの目に映る情景描写ではなく、それらの風景を描写することで、ゴッホ自身を含めた人々の人生の姿を見ているのである。それは、職業人として自己の確立ができずに、また両親はじめ親族からも認められていない自分を、西の彼方に沈み行く太陽に重ね合わせて見ているのである。しかし、その沈み行く太陽は、単純にやがて暗闇を予告するだけのものではなく、また、悲しみの光景で悲しみの心を象徴しているだけのものでもない。ゴッホにとって、夕暮れは、非常に印象的な光景であり、非常に意味のある時なのである。

Ⅲ 幸福なるたそがれどき

ゴッホにとって、沈み行く太陽は単純にやがて暗闇を予告するだけのものではなく、また、太陽が沈んだ後の薄暗い光景は、悲しみの光景で悲しみの心を象徴しているだけのものでもないことを論じた。ゴッホにとって、夕暮れは非常に印象的な光景で、非常に意味のある時なのである。なぜ、そのようにゴッホにとっては夕暮れが意味のある時であるか。そのことを示している書簡110を提示する。

トリッペンハイイスにあるレンブラントの銅版画を見に行きたいという宿題を果たすことができた。——略——君も一日二日と都合つけてこうした絵を眺めにくるようにしたまえ。夜ですら遠い道をいとわず提灯を下げて病人や詩にかかっている人たちを訪ねて行き、苦しみと悩みの闇夜に光明の言葉を与え給う方のことについて語って聞かせているお父さんのような人は、レンブラントの銅版画、例えば、「夜のエジプトへの逃避」とか「イエスの埋葬」など絵を見てどんな風にかんずるのだろうか。

僕は月曜日の晩をフォスやケーと一緒に過ごした。これらは心から愛し合っている。

夕方など小さな居間で優しいランプの光に照らされて二人が仲良く座っている。

すぐ隣が小さな男の子の寝室になっていて、ときどき目を覚まして母親に何かねだる。

こうした情景は一篇の牧歌だよ。

僕は東部軌道の近くの大きな砂の堆積場——君も知っているだろう——を超え、ポイテンカントを通過して帰宅した。月が輝いていて、総てがマティス・マリスとアンデルセンの世界だった。そこからは街や塔が眺められて、素晴らしい光景だ。そこに立つと、一方には街の明かりが見え、他方はエイやビッケル島が眺められる。あたりはすっかり静まりかえっていた。「枯葉の音が止むと、ただ星だけが語り合う」「物音が止むと、星達の下から神の声が聞こえてくる」。

この前の日曜日はアウディツ礼拝堂へ行って、イエレミー・メイェス師の伝道の書第十一章七—第十二章についての説教を聞いた。それ光明は快きものなり。目に日を見るは楽し。人生多くの年生きながらえて、その中凡て幸福なるも、なお幽暗の日を憶うべきなり。そはその数も多かるべければなり。凡て来たらんところの事は皆空なり。——略——

汝の少（わか）き日に汝の造り主をおぼえよ。即ち、悪しき日の来り、年の寄りて我は早何も楽しむところなしと言うに至らざる先、また、日や光明は月や星の暗くならざる先、雨の後に雲の返らざる中に汝然せよ。——略——

たそがれ時が迫っている「幸福なるたそがれどき」とディケンズは呼んだが、全くうまく言ったものだ¹²。——略——レンブラントはこのことを知っていたのだ。彼は自分の心の豊かな宝庫のなかから特にベタニアの家を表すあの画（ブリティッシュ・ミュージアムにある）をセピア、木炭、

¹² Het begint reeds teschemeren, ‘blessed twilight’ noemde Dickens het en wel had hij gelijk. Vincent van Gogh, *debriefvendee I*, Onderredacite van Jansen, HansLuijten en NienkeBakker, Van Gogh Museum, HuygenInstitute, Amsterdam University Press, 1996. p, 195.

インクで描きあげたからだ。あの部屋にもたそがれどきが訪れたのだ。主の高貴な、印象的な姿がたそがれ時の夕闇が迫りつつある窓を背景にして黒々と厳粛に立っている。——略——僕はあの画を忘れたくない。あの画はぼくに「われは世の光なり、われに従うものは暗き中を歩むことなかるべし、彼は生命の光をうるなり」と語っていたように思う。——略——・・・・・・福音の光はわが父の国の貧しきものを照らしたのだ、ちょうど、燈台の上に置かれた燈灯が家にある総てのものを照らすように¹³。わが来るは生命を得しめ、かつ豊かに得しめんためなり¹⁴。我は復活なり、生命なり、我を信じる者は死ぬとも生きん。・・・・・・灯ともし我を愛せば、わが父これを愛し、かつ、我らその許に來りて往処を之とともにせん¹⁵。我らその許に來りて食事を之とともにせん。こういったことはたそがれ時が、聞く耳を持ち、理解する心を持ち、神を信ずる者に語ることがらなのだ——幸福なるたそがれ時。あの、ロイペレスの「イエス・キリストのまねび」やレンブラントの銅版画「神に祈るダヴィデ」に描かれているのも、また、たそがれどきのなのだ。

書簡110は、アムステルダムより、1877年9月18日に発信されたものである。ゴッホの父は、息子が大学の神学部入学試験のための勉強をすることができるように、アムステルダムに赴かせる。ゴッホ自身も、尊敬する父や伯父と同じ牧師への道を志し、勉学にも勤しんだのだが、読書に耽り、美術に興味をもち足繁く美術館を訪れるようになり、デッサンの勉強に熱中した。神学部入学試験ための勉強も続けたのだったが、結果は失敗に終わった。1877年5月のことである。

ゴッホの光の描写は自然の美しさを描写してはいるが、ゴッホが表現したのは決して単なる自然の光ではない。ディケンズが「幸福なるたそがれどき」と呼んだこと、また、レンブラントが、そのことを知っていたことをゴッホは理解している。そして、ゴッホは、レンブラントのさまざまな絵画の中に、「幸福なるたそがれどき」が描かれていることを、感じ取っていたのである。

病人や死にかかっている人たちは、苦しみと悩みの闇夜に光を必要とする人々であり、また炭坑夫も自然の光が欠けた暗闇の中で死と隣り合わせの危険な仕事をする人々であり、彼らにも「光」が不可欠であると、ゴッホは理解していた。

¹³マタイ伝5，15。

¹⁴ヨハネ伝10，10。

¹⁵ヨハネ伝4，23。

日中の光輝く陽光は自然の光、つまり、太陽は幸福な人生を象徴し、たそがれ時は、その幸福が欠けていく時である。若さの華やかさや生命感、健康の躍動感、経済的豊かさなどの幸福が暮れて行く時に、自然の光以外にも何か別の光があることを私達に気づかせてくれる時、それが「幸福なるたそがれどき」なのである。

人生はその人間の生命が終わりに向かう旅である。どんなに祈りをささげても必ず、誰にも人生には終わりがやがて訪れる。確実に終焉に向かって時間は経過しているのだが、我々は自分が若い躍動感にあふれている時、健康に恵まれている時には、その青春を謳歌するだけで、一步一步終焉に向かって歩んでいるのを意識はしないであろう。たとえ健康に恵まれていたとしても、人生の折り返し地点に立ったとき、あるいは健康に陰りが見えたとき、病気や事故に見舞われた時などに、自分の人生が、光輝く時からその光が陰りを見せていき、やがて完全に光が消えることを自覚し始める。その時に、別の光に気付かされるならば、その時こそが、ゴッホの言う「幸福なるたそがれどき」なのである。1881年は、ゴッホは28歳であるが、この時に彼はすでに「たそがれどき」を自分の人生に見ていたのである。

112

われわれが他人を眺めるだけではなく、逆に、我々もこの良心をもった多くの目によって眺められているのだ。これこそ神の最も大きな恵みで、神の目がわれわれを見そなわし給い、総てを見通し、総てを知り給もうていることのしるしなのだ。これはまた神が総てのものの近くにあり、我々の右手の上の影であることの証でもある。そして、神がわれわれを悪から救うとき、この世と人生の暗闇のなかに光が差し込んでくるのだ。——略——

テオ、ラテン語とギリシア語の勉強はとてもむづかしい。それでも勉強していると幸福な気持ちになる。やりたいと念願したことをやっているのだからね。——略——

レンブラントの銅版画の下に書き込まれた「夜ふけて燈火はひときわ光り輝く」という言葉は僕の心にやきついている。僕は終夜ガス燈を細くしてつけておく。真夜中、ときどき寝たままそれを眺めながら、翌日の勉強の計画を立てたり、どうしたら勉強がよくはかどるかなど考えたりしている。——略——

人間の魂というやつは何とも不思議なんものだ。心をこめて作られたイギリスの地

図と同じように、この魂を持っているというのは素晴らしいことだと思う。そしてこの魂のなかに出来る限り多くの愛情を育てるのは素晴らしいことだ。この愛情はすべてにおいて神聖で、総てを信じ、総てを望み、総てに苦しみ、決して滅び去ることはない。この愛は世界の光だ。それは人の光となる真の生命だ。たしかに、語学の習得は貴重な財産だ。僕はそこから大いに何かを掴みたい。——略——

黒いライ麦パンを齧る時、人はよろしく次の「正しきものはその父の国の太陽のごとく輝き出すべし」という言葉を思い起こすべきだ。泥にまみれた長靴をはいたり、濡れた黒衣を着たりしたときもこの言葉を思い出したらいい。われわれのすべてがいつの日かこの世ならぬかの国にはいれますように。その国では、誰も結婚せず、結婚させられることもない。そこでは、もはや太陽は日中の光ではなく、月も輝いて照らすこともなく、主が永遠の光となり、神がわれらの栄光となり給うであろう。それは主が永遠の光となり、汝の悲しみの日が終わり、そして神が総ての涙をぬぐい去り給うからだ。

書簡112は、アムステルダムにおいて、1877年10月30日に書かれたもので、アムステルダム大学の神学部入学に向けての受験勉強中のものである。ゴッホは、「愛は世界の光」であり、それは「人の光となる真の生命」であると捉えている。また、自分が他人を見ると同時に、自分も多くの人々から眺められていることを示し、そのことを神のもっとも大きな恵みであると受け止めている。画商をしながらも、自分の道に迷い、とうとう牧師になりたいという高い志と目標をもち、勉学に励む姿が書かれている。人とのかかわりを愛である、愛は人が生きるための希望であると捉えて、行動しているのである。

レンブラントの銅版画の下に刻まれた「夜ふけてひとときわ光り輝く」という記述から、人生が暗いほど光すなわち神が一際輝のように、勉学の辛さと、それを乗り越えて、自分が目指す牧師になった暁の両方を、暗闇と光との対照で、ゴッホは表現しているのである。

IV 別な光「説教原稿」

テオに宛てた書簡の中で、ゴッホが夕暮れの陽光の場面を描き記述をしていることを論じたが、ゴッホ自身が書いた説教原稿でも「光」の記述が見受けられ、ゴッホが伝道をどのように捉えていたのかを示すものとして、以下に説教原稿を引用する。

ゴッホの説教原稿

詩篇 119・19¹⁶、われこの世の異邦人なり、汝の戒律をわれにかくすことなかれ。われわれの生活が天路歷程であること、——つまり、我々はこの世の異邦人である、しかし、そうではあるけれども、われわれの父が彼らと共にいますがゆえにわれわれはひとりではないということ、これは古き信仰であります。これは善き信仰であります。われわれは巡礼であります。われわれの人生は地上から天国への長い徒歩の旅なのであります。

この人生の始めはこうです。—— 一人の人間がこの世界に生まれ出ずる喜びのための彼女の憂いと、彼女の苦痛を少しも覚えていない一人の人間がいるのみなのです。われわれの巡礼の最後はわれらの父の家へ入ることです。そこには多くの住処があり、かれはわれわれのための場所を準備するため、われわれより先にそこへ行き給うたのであります。——略——

一人の人間がこの世に生まれるときには喜びがあります。しかし、一つの魂が大いなる試練を通り過ぎるとき、一人の天使が天国に生まれるとき、より大きな喜びがあるのです。悲しみは喜びに勝っております。そして浮かれ騒ぎのなかにおいてすら、心は悲しみを覚えるのであります。——略——

イエス・キリストを信ずる人々にとって、希望——落胆ではありません——のまじってない死も悲しみもありません。そこには絶えず生まれ変わること、絶えず闇から光へ行くことだけがあります。——略——

われわれがこの世で最も愛するものから別れねばならぬと言うのは神の意思なのであります。——略——かつて朝露のごとく新鮮だった顔にはしわが増え、かつて若さと喜びを発散していた目は深刻な深みと真剣な悲しみを語るようになる。だが、かれらは信仰の火と希望と慈愛を保っているかもしれない。かれらは神の聖霊で光を放っているかもしれない。髪は灰色になり、あるいは失われる。ああ、まことにわれわれはこの地上を過ぎ行くのみであります、人生を通りすぎるのみであります。われわれはこの世の異邦人にして巡礼なのであります。この世は過ぎ去る、その栄光のす

¹⁶私は地では旅人です。あなたの仰せを私に隠さないでください。

べても。われわれの最後の日々をなんじに近づけ給え、それ故によりよきものとなしたまえ。——
略——

われわれの人生は天路歷程であります。わたしはかつて、非常に美しい絵を見ました。夕暮れの風景でした。右手遠くには丘の列が夕もやの中に青く現れていました。これらの丘の上には日没の輝きと雲があり、雲の後ろは銀色に、金色に、深紅色に輝いていました。——略——風景のなかを一すじの道が遠く高い山まで続いているのです。遠いその山頂には街があって、沈みつつある太陽がその上に壮麗な光を投げかけています。道の上には巡礼が杖を手にしてあるいています。すでにかれはずいぶん長い間歩き通してきたので、すっかり疲れています。——略——

そして巡礼は悲しみに蔽われながら、しかもつねに歓びにあふれつつ上り続けるのです。——悲しみに蔽われたとはあまりに遠く、道はあまりにも長いからです。はるかに遠く、夕映えのなかに壮麗に輝く永遠の街を仰ぎみてかれは希望に満ち、(ている)。

この説教原稿は、ゴッホの「幸福なるたそがれどき」をよく表現している。ゴッホを含めて、人間にとって人生は旅であり、この世界の中で異邦人である。この説教の中には、どこにもその表現は、されておらず書かれていないが、ゴッホは、広がりや果てしない壮大なものを感じており、われわれは、ゴッホの広大な宇宙感を受け止めることができる。そして、その広大な宇宙の中では、我々の誰もが、「かつて朝露のごとく新鮮だった顔にはしわが増え、かつて若さと喜びを発散していた目は深刻な深みと真剣な悲しみを語るようになる」巡礼者なのである。すなわち、われわれは、人生を旅する旅人である。長き人生において、幸福な時間は脆くて儂く、物理的時間においても早く過ぎ行き、心理的な時間においても、幸福であれば在る程に、早く過ぎ行くものである。また、この世で異邦人の旅人である我々は、その定めとして死を必ずや迎えるのである。それは、我々には抗えない神の意志であり、この世界を生きる我々は、自分の人生の栄光も、そうでないすべても神の手にゆだねられているのである。ゴッホは、我々の人生は安住の地ではなく、我々は常にさすらい人であるが、それは決して一人で旅をしているのではなく、信仰によって神と共にあるのだと説いているのである。

夕闇は、死の他に、病気の夕闇、経済的不安、孤独の辛さ、人間関係の葛藤、罪などの苦悶などが暗示されている。ゴッホは幾つもの苦しみと悲しさをもっている。それは、親族のついで勤めたグービル商会を辞めさせられて、仕事を失った故の経済的不安であり、

そのことで両親をはじめとして親族からも孤立してしまう辛さ、また、ロンドンで恋をした女性に受け入れてもらえないという、自分自身が否定された悲しみ、人間関係の苦しさを背負っているのだ。ゴッホの説教原稿は、ゴッホ自身の心的情景が、夕暮れの太陽の風景描写に表されているとも言えるが、この夕暮れの太陽が示すものは、すべての人に通ずるものである。ゴッホが表現する夕闇は、「自然の光」が陰った中でこそ、まさに「別の光」が存在することを私たちに気づかせてくれる。そして、それは「幸福なるたそがれどき」であるとゴッホは語り、自らに言い聞かせているのである。

我々は、人生の中で、いついかなるときも健やかで安らかでありたいと思う。しかし、生まれながらにしてたとえ健常なものでも、誰もはやがては病める時を迎えるのである。この事実を苦痛に感じることは、誰にも避けて通ることができない。しかし、その時こそが、ゴッホの描く「幸福なるたそがれどき」なのである。人生の闇を考えると我々の心は、暗く重たくなり、どのようにその闇を追い払うことができるか自問自答して、時にはもがき苦しむ。しかし、光は闇の中に輝き、闇はこれに勝たない。人生の闇を打ち砕き、心に生きる喜びと希望をもたらすものは、「自然の光」ではなくゴッホの捉えた「別な光」なのである。その「別な光」こそが、ゴッホの絵画や素描の中に表現されている夕暮れが、我々に指し示すものである。

これまで論じてきた内容が、書簡126でゴッホ自身により述べられている。

126、

僕はイギリスにいたころ、炭坑婦たちの間で福音を説く伝道師の地位を求めたことがあったが、せめて二十五歳になっていなければだめだというので断られてしまった。君も知っているように、福音書だけでなく、聖書全体の根底ないし基本真理の一つは「暗黒の中にさし昇る光」なのだ。暗黒から光へ。では、最も光を必要とするのは誰なのか、それを受け入れようとする気持ちが強いのは誰なのか。経験によれば、暗黒の中を歩く人々、例えば炭坑の坑夫達のように地球の中心で働く人たちこそ福音書の言葉に強く感動し、また、それを信ずるのだ。

炭坑夫はボリナージュ特有の象徴である。かれにとって太陽は存在しない。日曜日以外は決して彼らは日光を享受することがないのである。かれは狭い坑道の中で、薄暗い、ぼんやりとしたカンテラの明かりをたよりに、身体を二つに折って、時には仕方なしに這いながらつらい労働をするのである。ベルギーの炭坑夫は恵まれた性格をもっている。彼らはこうした生活に慣れてい

るのである。暗闇の足元を照らす小さなランプを付けた帽子をかぶって堅坑の中に降りてゆく時、彼は自分の仕事を見守り、自分とその妻と子供たちを護って下さる神を信ずるのである。

書簡の中に添えられている、年譜¹⁷の作成者である二見史郎は「フィンセントはあまりにも宗教的なファナチズムに心を奪われていて自分は教師として一番役立つ人間だと思い込んでいた。絶望的に、かれは自分唯一の支えとして宗教に執着した」と述べている。また、スウィートマンは、「フィンセントはしばしば宗教的な狂信者として片づけられることが多いが、実際にはその考え方は当時の哲学的思想の主流に沿ったものだったのだ。」¹⁸と述べている。

確かに、ゴッホの多感な年齢であるが故の一途さに起因する偏りが覗えるのは否めない。しかし、「幸福なるたそがれどき」を語り、聖書全体の根本真理が「暗闇にさし昇る光」であると語るゴッホは、狂信的ではなく醒めた心のまなざしで、信仰の核心を洞察していたと言えよう。

V レンブラントとフェルメールの光

ゴッホは弟テオに宛てた書簡の中で、彼が影響を受けた多くの芸術家について書いている。それは、ゴッホが画家になる以前に画商として初めて職を得て、テオとの書簡のやり取りがはじめられた初期の頃から書かれている。その芸術家たちは多岐にわたり、ミレー、ディアズ、レイノルズ、ゲインズボロー、ラヒア、デ・ブラーケレル、ワウテルス、マリス、ティツ、ジュルジュ・サール、ユント、ジェム、エミール・ブルトン、ブリオン、ポートン、ルノワール、クロード・モネ、ユトリロ、ロートレック、ゴーギャン、ベラスケス、ゴーギャン、フェルメールなどである。

ゴッホは、それら多くの画家について研究していたが、同じオランダ人画家のレンブラントとフェルメールに特に影響を受けた。レンブラントとフェルメールの二人の画家を論

¹⁷『ファン・ゴッホ書簡全集第一巻』 二見史郎訳、120頁。

¹⁸スウィートマン、127頁。

じる前に、ヨーロッパ美術史における「光」を描く様式と技法についてのカラヴァッジョ¹⁹について、まず最初に論じたい。

カラヴァッジョは、ヨーロッパ絵画史の中で、16世紀後半から17世紀にかけて、「近代自然主義」への道を開いた、劇的な転換期の画家である。カラヴァッジョは、最大の注文主である教会の、カラヴァッジョに対する評判は低かった。それは、教会やキリスト教の神聖を汚したと言う理由からである。まず、カラヴァッジョは、「わたしは師もいなし、その必要もない。わたしは実物にならって描くのだ」²⁰と述べており、自然を模倣するというカラヴァッジョの態度が、先達の残した偉業から学ぼうともせず、また、美醜の選択もしないとして批判の対象となったのである。しかし、カラヴァッジョの偉業の一つは、光と陰の強烈なコントラストを描いた様式と技法である。

しかし、「光」を描くことを試みたのは、ヨーロッパ絵画史において、カラヴァッジョ以前にもティントレットやエル・グレコの名前が挙げられる。彼らとカラヴァッジョの技法の違いは、ティントレットやグレコが、一つに定められた均一な光源の基で立体に現れる色調の変化を描いたのに対して、カラヴァッジョは、人物の姿を出現させた。その様式は、「光が、その存在につきまとう影と共謀することで、身体の塑像的決定に隷属する代りにむしろ支配権を握る」²¹ものなのである。

カラヴァッジョの技法は、さほど複雑なものではなく、あらゆる作品に応用が効くもので、カラヴァッジェキスと呼ばれる追従者を生み出した。そして、17世紀を代表するオランダの画家、レンブラントとフェルメールもカラヴァッジョの影響を受けて光を描いたのである。また、当時のオランダ絵画は、宗教的背景を描く場合に、直接的な表現ではなく、風景や生活の場面を描いた。

¹⁹Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571年9月28日 - 1610年7月18日)は、バロック期のイタリア人画家。1593年から1610年にかけて、ローマ、ナポリ、マルタ、シチリアで活動した。彼の作品に見られる肉体面、精神面ともに人間本来の姿を写實的に描く手法と、光と陰の印象的な表現はバロック絵画の形成に大きな影響を与えた。カラヴァッジョはミラノで絵画を学んだが、その後ローマに移った。当時のローマは大規模な教会や邸宅が次々と建築されており、それらの建物を装飾する絵画が求められていた。対抗宗教改革のさなか、ローマカトリック教会はプロテスタントへの対抗手段の一つとして自分たちの教義を補強するようなキリスト教美術品を求めるようになる。カラヴァッジョは、社会階層の底辺をなす人々を題材として宗教画に取り上げた。その極端ともいえる自然主義に貫かれたカラヴァッジョの絵画には印象的な人体表現と演劇の一場面を髣髴とさせるような、現在ではテネブリズムとも呼ばれる、強烈な明暗法のキアロスクローの技法が用いられている。

²⁰浅谷純子、「カラヴァッジョ[聖マタイと天使]」 『ヨーロッパ美術史』 野口栄子監修、京都造形芸術大学所発刊、1998年、147頁。

²¹同書、154頁。

ゴッホが、レンブラントやフェルメールについて記述するときには、その文章の中に光の記述も同時に見受けられる。ゴッホにとってのレンブラントとフェルメールは、母国の先輩画家としてだけでなく、ゴッホの宗教性の一断面を明らかにする導き手でもある。ゴッホは、人生において、レンブラントとフェルメールをどのように捉えていたのか、ゴッホの書簡全体を通して論じたい。その出発点として、光、及びレンブラントとフェルメールの記述が挙げられる 22、207、212、218、367、536、539、571 の 8 つの手紙を提示する。

22



「十字架降下」 レンブラント
1634年 89.5×65cm
油彩
Munchen, Alte Pinakothek

こちらで古い美術のすばらしい展覧会が開かれている。ならべてあるのは、レンブラントの大作「十字架より下す」、薄明かりの中の五人の大きな人物だが — きみにはその感じが想像できるだろう。

書簡 22 は、1875 年 2 月に書かれたもので、画商としてグービル商会のパリ支店に勤務していた 22 歳の手紙である。ゴッホの中では、未だ牧師の道を志す決心をする前の時期の手紙である。テオと手紙を交わしたすぐの頃、ゴッホは好きな画家の名前を挙げている。ロンドンでから 1874 年の 1 月には、テオが好きな画家をゴッホに語り、その中にミレーの名前があった。そのことに対して、「そうだ、ミレーのあの絵、『晩鐘』、おお、それだあれが美だ、あれが詩だ。きみといっしょにどんなに美術を語りたいことか。

その代わりに、たびたび手紙で語り合うことにしよう。できるかぎり多くの美をく感得したまえ。大部分のひとは充分に感得しえないのだ。以下とくにぼくのすきな画家の何人かを並べておこう」と書き、ゴッホの好きな画家の名前を 52 人も書いている。「こんな風に

続けていたら、どれだけ時間がかかるかわからない。それにまだ古い巨匠たちがいる」²²と述べているが、その52人の画家の中にはオランダ人画家のレンブラントとフェルメールの名前は挙がっていない。その後ゴッホは、ロンドンからグーベル商会のパリ支店に転勤になり、そこでの展覧会を観たあとに、初めてレンブラントとフェルメールの名前が手紙に挙がるのである。

レンブラントの作品傾向について、高橋達史は「オランダ全体の芸術傾向が、1640年代後半からフランス風の古典主義が人気を集めるようになり、ドラマティックなものよりも洗練された画風へと趣向が移っていく。彼もこの傾向にまったく背を向けていたわけではない。光と影は劇的効果を発揮させる手段として用いるのではなく、超越的な世界との交わりと、その揺曳を暗示するものとして活用されている。かくして作品はますます静的で、深い静けさをたたえるようになる」²³と述べている。ゴッホが述べるように、レンブラントは、「薄明かりの中」で絵の物語の人物に焦点を当てて、画面全体が暗く「超越的な世界との交わり」を描いていた。レンブラントの「十字架降下」は、当時のオランダ総督ヘンドリックから委嘱された「キリスト受難」連作の一つである。この作品を見て、ゴッホは、自分が感じたことをテオが理解できるかと問いかけている。

VI 憂愁の夢想界

207

病棟の窓からの眺めはすばらしい。運河の荷置き場、ジャガイモを摘んだ平底船。
労務者達の手で壊されつつある家並みの裏側の眺め、庭らしきものの一隅。——略——すべてが鳥瞰図をなして、とりわけ朝な夕なには神秘的だ。それはたとえばロイスダールやファン・デル・メールのような光の効果のせいだ。けれど、こんなに弱りこんでいる間は描いてはいけないし描けもしない。しかし、ベットから出る事は許されていないが、毎日夕方ともなれば起き上ってそれを見ないではいられない。——略——ここ数日以来、やっとまた起き上がれるようになっている。——

²²書簡13。

²³高橋達史 『New History of Art 17 世界美術全集——バロック2——』 小学館、1993年、332頁。

略——僕は今度別の病連に寝ており、ベットというか簡易ベットというか、その周りにはカーテンがない。それで特別の光の効果が、特に夕方や夜に現れる。医者はまさに僕が必要としたのむそのまの人物さ。レンブラントが描いた肖像の中に、ああいうのがあるよ。

書簡207を書いた時期、ゴッホは、不眠と微熱に悩み、放尿に苦しみ「痲病」で、ハーグの市立病院に入院していた。ここで、フェルメールのことが書かれている。病院での陽の光は「朝な夕なには神秘的」で、それは「ファン・デル・メールのような光の効果のせい」であると感じている。そこでゴッホが感じた、フェルメールの光の効果とは、どのようなものだろうか。フェルメールの光の効果を論じるのに、まずは、オランダとベルギーが分割する前のネーデルランド絵画及び、フェルメールが活躍したオランダ絵画について述べたい。

レンブラントとフェルメールが活躍する前の16世紀のオランダの建築や装飾芸術は、ゴシックからイタリア・ルネサンスへと移行した時期である。その時期のオランダでは、哲学や自然科学の分野の発展に対して、音楽と文学はその意義を失い、社交の場での話題に過ぎなくなった。ゴッホの父が牧師を勤めていたカルヴァン派の厳格な教義は、熱心な信者を導くのに非常に価値あるものであり、多くのオランダ人がその信仰をもっていたが、残念ながら文化の発展には貢献しなかった。封建領主も文化の担い手としては、もはやあまり意味がなかった。そこに台頭して来たのが、経済力のある市民であり、彼らは絵画の中に自己を確立しようとした。そのために、他のヨーロッパ諸国に比べて、オランダ程に絵が描かれ、かつ売買が盛んだった国はない。オランダという小さな国に、何百という画家が現れた。

現在のオランダとベルギーの北部地方を含む時代の、フランドル絵画を発祥とした、オランダ絵画は、15世紀、17世紀に豊かな美術が生み出された。それは、スペインの宗教的かつ封建的な支配にたいする長い独立戦争によって形成され、深められた。その結果として、ほぼ、今日のオランダ王国と一致する北ネーデルランドは、独立してプロテスタントの共和国となり、それに対して、ほぼ、現在のベルギーと一致する南ネーデルランド諸地方は、カトリックのままでハプスブルクの支配が続いた。そのような時代の中で、何百というオランダ絵画の画家の多くは、風景や生活の場という、決まったテーマを描くスペシャリストであった。その中でもレンブラントとフェルメールは、17世紀のオランダ黄金



「オリエンタル風に装った男の肖像」

レンブラント

1635年 72×54.5cm

油彩

Rijksmuseum Amsterdam

時代の画家²⁴と呼ばれた。レンブラントとフェルメールの肖像画の作品を一つずつ提示する。

レンブラントが描いた肖像画は、トロニーと呼ばれたものである。このトロニーとは、17世紀のオランダで、良く行われた肖像画の描き方で、モデルに普段絶対に着ない衣装をつけさせて、全く別の人物のように描くことである。トロニーの技法として、レンブラントの人物画では、「トルコ風の装い」をした人物が多く描かれている。レンブラントは1630年頃、オランダ芸術の中にトロニーを普及させた。17世紀のオランダには、実際には、トルコ風の帽子を身に付けるという習慣はなかった。

フェルメールも、このトロニーを受け継ぎ、「真珠の耳飾りの少女」（青いターバンの少女）などを描いている。実際にはオランダの習慣としていなかったものを、絵画の登場人物で表現した。それは、オランダ人にとっては異国情緒を感じるものであった。日常生活の光景を描きながらも、日常を超えたものを描いたのである。

フェルメールは、目に見える現実を正確に再現することに力を入れており、作品の中で、小さな点を無数に描くことで、パンや陶器などのモチーフの光沢と光を表現した。「真珠の耳飾りの少女」の中でも、その光沢と光が表現されている。

高橋達史は、「フェルメールの偉大さは、風俗画に付きまといがちな逸話性や顛末性を排除し、現実生活に取材しつつ、その凡庸なる日常性を完全に超克した点にある。——略——そして、外界や観者の存在から室内空間はそれ自体で自己完結し、いつしか永遠の相を帯びて『静寂と平和で満たされた憂愁の夢想界』（オランダ文化史家ハイジンハイの言葉）へ

²⁴レンブラントとフェルメールの他に、オランダ絵画の三大巨匠としては、フランス・ハルスが挙げられる。



「真珠の耳飾りの少女」

フェルメール

(青いターバンの少女)

1665年 46,5 x 40 cm

油彩

Den Haag, Mauritshuis

と昇華を遂げるのである」²⁵と論じている。

ゴッホは、入院先での朝な夕なの、昇る陽と沈む陽の光に、フェルメールが描く無数の小さな光の点と同様の光を観て、「静寂と平和で満たされた憂愁の夢想界」を感じ取り、それを神秘的であると捉え、その世界を描こうと模索したのである。そのことを示す書簡212を提示する。

212

弟よ、君にはべらぼうに芸術的な何かがあるんだよ。それを培いたまえ。まずそれを根付かせたまえ。それから枝を出させたまえ。——略——それからもうひとつ。この短い叙述には「色彩」がある。その色彩が僕には触れる事も見ることもできる。——略——この冬、僕は女の妊娠や住居のことでいろいろ出費を抱え込んだ。——略——

——そうしたことがあるにもかかわらず、家は小奇麗で明るく清潔でよく手入れが行き届いており。それに僕は家具、寝台や絵の道具をたくさん持っている。——略——このアトリエは今でも君の援助なしには持って行けないが、だんだん素描を生み出しているし、家具や、それぞれに値打ちがあって欠かすことのできない制作道具で充満している。——略——病院へ戻る前夜だ。——略——この静かないるとき、弟よ、君と一緒にいてくれたらなと思う。——略——部屋の隅には棚があって、——略——それから小さな居間があって、テーブル一つに食堂椅子が数脚、部屋の隅っこで例の素描でご覧のとおり波止場や牧場を見渡す窓の傍らには、藺草細工の大きな婦人用安楽椅子がある。そのかたえに、緑色の被いをかけた鉄製の小さな幼児ベットがあるのだ。この

²⁵高橋、332頁。

最後に挙げた一個の家具を目にすると、感動が抑えられない。それは自分の愛する女性の傍らに座っている時、そして自分らのかたえにはまた幼児ベットの中の赤ん坊がいるとき、その男の心を虜にしてしまう強く力にあふれた感動なのだから。——略——クリスマスの夜にちなんだ馬小屋の乳呑み子の永遠の詩なのだ——昔のオランダの絵描きたちや、ミレーやブルトンが見たように——暗闇の中の光、暗夜の星なのだ。僕は幼児ベットの上へレンブラントの大判のエッチングをかけた。ゆりかごの傍らに二人の女で、そのひとは蝋燭の光で聖書の一節を誦しているところ、いっばう、大きな影が部屋中に深い濃淡を生みだしている。——略——この月の間、引っ越しと設営、出産後のシーンの退院、幼児ベット購入等々でお金がかかったけれどね、「部分が犠牲にしても大丈夫、全体の方を救うものだ」という格言は真実だと思うよ。——略——弟よ、僕はこのごろ君のことをしょっちゅう、本当にしょっちゅう考えている。それは先ず第一に、僕の所有一切、僕が現実を持っているもの一切は君のものだからだ。——僕自身の生活意欲やエネルギーさえもだよ。今君の助けがあつてこそ僕は前進できるのだし、己の中で成長を続ける制作力をも感じるからだ。

書簡212は、1882年7月6日に書かれたものである。この時期のゴッホは、シーンという女性と出会っている。シーンは街角に立つ女性だったが、同情からはじまった出会いであった。ゴッホにとって、シーンは見捨てられた人であり、彼は当時、自分が身内からも社会からも教会からも見捨てられていると感じており、彼女に同質のものを感じたのだ。誰にも助けられない見捨てられた人であるシーンを大切にすることは、他者を愛する形を取りながら、自己自身を愛することであったのだ。シーンはさげすまされた女性であった。その女性を大切に扱うことは、自分と同質の女性を愛することで、愛し愛されるという、人間の自然な愛情であり、ゴッホはそのことに喜びを見出したのである。それまでは、人間関係が不得手であったゴッホは、幸福な愛の形をシーンと共に過ごす生活で開花させたいと思ったのである。その生活の中で、室内に掛けたレンブラントのエッチングは、太陽の光が暗くなるときに、その先に感じる不幸のなかで、光が消えてゆくこととは、逆説的に感じられる幸福ではないものが表現されていると、ゴッホは捉えていた。しかし、シーンとの生活は、ゴッホが生涯経験することのできなかつた、一般的な結婚生活を疑似した形ではあるものの、単純な幸せ、すなわち、ハイジンの「静寂と平和で満たされた憂愁の夢想界」であった。

Ⅶ 昔の巨匠と新しい人々

ゴッホがレンブラントについて書いている書簡を5つ提示する。

218

僕にとって、芸術の最も高く最も尊い表現は、いつでもイギリスの芸術で、例えばミレー、ハーコマー、フランク・ホルのそれだ。昔の巨匠たちと新しい人々とのあいだの相違について僕が指摘する点はこうだ——おそらく新しい人々の方が、より深い思想家である、という点だ。ミレーの「冷たい十月」と、ロイスダールの「オーヘルフェンの漂白場」との間、またホルの「アイルランド移民たち」とレンブラントの「聖書を読む女たち」とのあいだには、その情感に大きな違いがある。レンブラントやロイスダールは、その当時の人々にとってもわれわれにとっても崇高だ。けれども新しい絵描きたちは、我々にもっと親しくもっと身近に訴えかけて来るものがあるのだ。

367

僕は夕方ランプの光で仕事をしている織工たちを見たが、それは全くレンブラント風の効果を見せる光景だ。今では、彼らは一種の釣りランプを使っているが、しかし、僕はある織工からたとえばミレーの「夜番」で見るとような小さいランプをもらった。以前はそういうものを使って仕事をしていたのだ。この間はまた夕方色物の布を織っているところを見た。——略——僕が見たのは白い壁に投げかけられた織機の色彩にむかってかがんで立っている暗いいくつかの人影だった。

536

しかし、フランス・ハルスやレンブラントの描いた顔、「六人の老人」やレンブラントの自画像、ハレムの、僕らオランダ人ならよく知っているフランス・ハルスの「老人と老婆」そういう絵の中の顔貌に見られる晴れやかさを思うと、ぼくはますますあの悲壮感から離れていく。

539

今朝早く君にもう手紙を出したが、それから陽のあたった庭の絵を描き続けにでかけた。それからその絵を持って帰って——白いカンバスをもってまた出かけ、それも描き上げた。——略——これまでにこんな目にあつたことがなかったからか、ここの自然は（異常なほどに）美しい。どこもかしこも空の円蓋は素晴らしい青で、太陽は薄い硫黄色の光線を放ち、まるでデルフトのファン・デル・メールの絵にある空色と黄色の配合のように、柔らかく、魅惑的だ。あの絵程美しく描けないけれど、僕は夢中になってしまって、筆のまことに理屈などもう考えてはおれない。おかげで家の前の公園の絵が三つ出来た。それからカフェが二点、向日葵が二点。ついでボックスの肖像と自画像。それから工場の上の赤い太陽と砂の荷揚げ人夫、古い風車小屋。他の習作を別にしても、相当な仕事をしたわけだ。——略——僕は、レモン黄とレモン緑の厚塗りの公園の絵一枚にそういう感じを出してみようと思う。中でもジョットにもっとも感動した。彼は（いつも苦しみながら）、善意の熱意にあふれ、まるでこの世界とは違った世界に住んでいるようだ。ジョットはそれに人間離れがしている。ぼくはそれを詩人達、ダンテやペトルルカ、ボッカチオなどより痛切に感じる。僕はいつも詩は絵画よりも恐ろしいものだと思う。それに比べると絵画は汚く、ごたごたしたものだ。けれども結局画家は何事もしゃべらず、口も利かないから、僕はやはりこの方が好きなのだ。ああ弟よ、君が糸杉や夾竹桃やこの太陽を見たら——なにその日はすぐに来るよ——きみはビュヴィス・ド・シャヴァンヌの「優しい国」やその他のものを、僕よりもっと思い出さだろう。

571、1889年1月17日

せつかく話し始めたのに、ゴーガンとぼくがレンブラントと光の問題をあまり早く止めてしまったのは、返す返すも残念な事だ。デ・ハーンとイサークソンは、やはりそちらにいるかね。二人が元気をなくしてなければいいが。病気のあと当然のことだが、眼がたいそうちかちかした。デ・ハーンが写真を送ってくれた彼の墓掘人夫を僕はよく眺めた。ときにこの人物の中にはレン

ブラントの精神があるように思われる。それは開かれた墓から射してくる光の反射に照らしだされているようで、その墓の前に、いわゆる墓掘人夫が夢遊病者のように立っているのだ。

書簡 218、367、536、539、571 で書かれているレンブラントの作品は、市民の規範から外れた、放浪者や乞食であり、彼のモデルであった。彼は、こういった種類の人々を冷たい客観的な目でみるのではなく、彼等を理解しようと試みている。彼の絵は、動きが少なく、西ヨーロッパや南ヨーロッパの動きの多いバロック絵画とは異なり、人間の価値を多様化するために、人間性を重視するルネッサンスの伝統を発展させた形で表れている。レンブラントは、17 世紀オランダ絵画の頂点であり終末であった。17 世紀終わりころには、オランダ絵画は次第に、フランス風になっていく。オランダ絵画の頂点であった 17 世紀では、宗教画は偶像崇拜として禁ずるべきものであると捉えられていた。しかし、レンブラントは「光の画家」として、彼の作品は宗教画を認めさせた。本章ですでに書簡 110 を提示したが、そこでは、ゴッホにとっては夕暮れが意味のある時間であることを論じた。さらに書簡 110 では、ゴッホがレンブラントから大きな影響を受けたことも読み取れるのである。

「夜のエジプトへの逃避」は、マタイ福音書 2 章の幼子イエスのエジプト逃避を描いた作品である。作者は、ヘンドリック・ハウト (Hendrick Goudt c.1583-1648) である。このドイツ油彩画の作品を題材に、レンブラントは、それを版画にした。夜の川辺で休むヨセフとキリストを抱くマリアが描かれている。右下の方には焚き火の様子も描かれ、空には月や天の川も描かれている。全体的に暗く、マリアの様子は解らない。

レンブラントの時代のオランダは、日本が当時、中国以外で唯一交易した国であった。当時の日蘭交易の証は和紙で書かれており、レンブラントは、彼の版画作品の中で和紙刷りを重要視していた。和紙は、インク乗りが良く、プレスに大きな力を必要としないので、原版が摩耗しにくい。また、インクがしみ込んでしまうこともないので、版画には最適な素材であったのである。

ゴッホは、レンブラントが描いた「夜のエジプト逃避」の光を、神の光に照らされながら、神に導かれるようにして旅を続けることだと捉えているのである。ヨセフとマリアが今歩いている道は、彼らがそこを通りかかる前に、すでに神は備えをしてくださっている。自分達を殺すかもしれない追手が来るかもしれない厳しい現実の中で、まさに暗闇をただ

ひたすらに歩んでいるかのように思われる中で、その道を歩くことは、神が先々に備えをしてくださっている、「自然ではない別の光の道」を歩むことであり、それが信仰であると、ゴッホは捉えているのである。

第2章 ゴッホの素描

ゴッホが画家として絵を描いたのは、27歳から37歳で没するまで（1880-1890）の10年間である。その10年間で、素描を約1100点、油彩画を900点、制作しているが、それは、美術史の1世紀分にも相当する程の作品数である。また、同じように美術史の1世紀分の流れに相当する絵画の変化を、自作の作品の中で証明した。画家になってから、独学でミレー²⁶の模写から始まり、素描との格闘、白と黒の無彩色から有彩色の水彩画、そして鮮やかな多彩色の油彩画へと至る中で、印象派を経て浮世絵と出会い、独自の絵画を発展させていく。10年という、画家としては非常に短い短期間に描いた作品で、ゴッホは自分自身の全存在を訴えたのである。ゴッホのどの作品にも描かれた、一筆の筆触、モノクロで描かれた単色、あるいは、彩色画の中で用いられている一つ一つの色彩と、それらの色彩の多数の選択と組み合わせなど、それらのどれを取っても、ゴッホのその時々と彼が全生涯を通じて訴えかけた、彼の精神状態と人生そのものを、われわれに語りかける。

画家を志す者ならだれもが、まず最初に取り組むのは素描である。素描とは、その描く対象となるモチーフをひたすらデッサンし、正確なモチーフの形を読み取り、光がさす方向とその反対にできる影を正確に把握することで、絵に立体感と写実性を出す。独学ではなく美術学校などで勉学する場合は、殊更にこのモチーフのデッサンを長い時間勉強しなければならない。たとえ、独学で美術を勉強する者であっても、そこに存在するモチーフをデッサンする方法が、立体感と光と影の付き方の把握がしやすく、デッサンをマスターする近道である。

ゴッホは、画家になる以前に伝道師として神学を学んでいたときから、独学で素描を手がけていた。やがて、水彩画や油彩画を描くようになる。タブローは、フランス語で絵画作品全体を指し示すが、広くヨーロッパでは、油彩画を示す。画家は、タブローを描く前

²⁶ジャン＝フランソワ・ミレー（Jean-François Millet、1814年10月4日－1875年1月20日）は、フランスの画家。

に、多くのスケッチ²⁷やエスキース²⁸を描く。ゴッホの手紙をもとに、これらの絵画表現を適宜用いて論じる。

この章では、ゴッホの絵画の中でも素描に着目して、ゴッホが何を見出し何を描いたのか、なぜ、絵を描くのか、その使命感とは何かを、考察して論じる。

I 素描のモチーフ

ゴッホは人物を描くことで、まず絵への自信を高める。また、書簡と作品から、ゴッホが素描をすることが、絵になる美しい人物をモデルとして求めていたのでは決してないことが理解できる。実際にゴッホが素描として描いたのは、石炭で汚れた炭坑夫や、泥に汗水流す農民などの恵まれない労働者であった。ゴッホは画家になろうと決心してからは勿論であるが、ベルギーの炭鉱にて伝道師として仕事をしている時にすでに、画家としてのまなざし以前に、すでに炭鉱夫たちを次のように見ていた。書簡 1 2 9 を引用する。

1 2 9

坑夫の大半はやせて、熱病のために青ざめた顔をしている。彼らは疲労消耗した風で、辛苦のにじんだ顔は年よりふけて見える。全体に、女の人は土色をして、やつれている。——略——

ここの人たちはまことに無学で文盲で、大半は字が読めない。だが、同時にかれらは自分たちの難しい仕事にかけては物わかりがよくて、機敏だ。また、勇敢で、率直で、背はひくい、がっちり張った肩をしていて、暗い、深くくぼんだ眼をしている。かれらはいろいろなことに器用で、恐ろしく勤勉に働く。神経質なところもある。

弱弱しいという意味ではない。非常に感じやすいということだ。彼らは強圧的な人間に対しては生まれつき根深い憎悪と強い不信感を持っている。坑夫と一緒にいるものは坑夫の性格と気質を持たねばならない。高慢や思い上がりは絶対に持つべきではない。でないと、けっしてかれらといっし

²⁷スケッチは写生やメモを指し、クロッキーは速描きの写生を指す。

²⁸エスキースは下書きの構成案を指す。

よにやってゆくことも、かれらの信頼をうることもできない。

ゴッホは、ベルギーの炭坑で伝道師として働いた半年間、炭坑夫たちと寝食を共にし献身的な働きをしたのだが、牧師会は、そうしたゴッホの活動を品位のない行き過ぎた行為と判断して、彼を解雇した。そのことについて、ゴッホは、自分自身と彼等炭坑夫にとって必要と思われるから寝食を共にしたのであり、非難される覚えなど露程もないと言った。解雇されるのはゴッホにとって理不尽であっただろう。貧者や労働者と一緒に生活を共にしたり、彼等を自分の元へ迎え入れることは、ゴッホにとって己を低めることなどではないので、そうした行為をすることが咎められるとは、思っていないのである。伝道師を解任されたその後は、ゴッホの生涯で最も苦しい時期を迎えることになる。そして、その苦しい時期にゴッホの思想が顕著になるのである。また、画家として、彼等を素描するようになってからのゴッホは、貧者や労働者などの、光を必要とする人々と共に過ごす行為に異を唱える者は、絵を描くことはどういうことかを理解しない人間だと捉えているのである。

ゴッホは、炭鉱夫たちと共に過ごすには、高慢や思い上がりは厳禁であると悟り、その上で、彼らと生活を共にして伝道師として炭坑夫たちと同じ気質をもとうと努力した。ゴッホが素描として描きたかった人々は、決して、その生に光の当たったティー・パーティーでの着飾ったご婦人²⁹なのではなかった。ゴッホは、貧民や労働者をひたすら素描することを、使命として誇りを感じていたのである。

なぜゴッホがこれほどまでに貧しい労働者に着目するのだろうか？ それは、炭鉱で彼らと生活を共にして、単に彼らに共感をもったからだけではない。ゴッホ自身も、貧しく、両親をはじめとする親族からも疎まれ、牧師会からは解雇されて孤独な貧者であり、己を始めとして周囲から見捨てられた者に心を寄せたからである。しかし、自分と同様の単に貧しい人のために、神の福音を伝えようとしたのでもなく、また、正義感で彼らの貧しさを描いたのでもない。実際に人物の素描をするにあたって、ゴッホは素描とはどういうものなのかについて、次のように述べている。書簡185を引用する。

²⁹書簡 190。

同封してあるぶんのようなスケッチは、その線はたいへん単純さ。ところがモデルを使ってその前に腰を下ろしてみると、こうした簡単な特徴的な線をとらえることだけでけっこうむつかしいものなのだ。こういった線はたいへん単純だから、それをペンで辿ることはできる。しかし繰り返すけれど、問題はこうした主要な線を見出すことで、そうすることによって本質的なものが僅かな筆跡や荒削りの線で表現されるようにする、という点なのだ。＜完全に自然そのものであるように見えるであろう＞線を選択するという事は、なま易しいことではない。

この書簡は、1882年4月にハーグから発信されたものである。同年1月よりゴッホは、ハーグに移り住み、画家のアントン・マウフェ³⁰より絵画の手ほどきを受けるようになる。また、この頃のゴッホは、テオからばかりではなく、マウフェからも金銭の援助を受けるようになる。マウフェは、正統な絵画の勉強方法として、まずは石膏のデッサンを行うことを勧める。しかし、ゴッホは早く上達を願う一方で、正攻法で絵画技術を習得することに意義を見出せずに、これを拒む。マウフェは、ゴッホの才能を認めながらも、そうした石膏デッサンに対する見解の違いから、お互いの関係が冷えてしまう。ゴッホは、石膏の静物を素描することで、光を捉えて遠近感や立体感を出す勉強に、異見を示したのである。ましてや、命のない形だけが人物の形をした石膏像を素描することは、ゴッホにとって無意味なことであり、実際に生きている人物を描くことで、彼等の生命感や、躍動感を感じたのであろう、実際に貧しい恵まれない人物の悲しみや苦しみを描いたのである。そうすることによって、ゴッホが描いた人物デッサンは、石膏像をデッサンしたのとは明らかに違うゴッホの息吹が吹き込まれたのである。石膏の円錐や球体、三角柱の形状を描く線は単純であるが、実際にモデルを使って人物を線で表現するには、多くの迷いが生じる。ゴッホは、迷いが感じられる線の中から、その人物そのものを映し出す一本の線を模索しているのである。それは、命のない無生物である静物を描くときも、命ある人物を素描するときも、果てしない風景を描くときも、ゴッホにとっては全く同様の行為である。

³⁰アントン・マウフェ (Anton Mauve, 1838-1888) は、オランダのハーグ派を代表する画家で、1860年代から1910年頃にかけて、ハーグを中心に指導的画家として活躍した。また、ゴッホの母方従姉の夫でもある。

ゴッホが、モチーフをどのような眼差しで捕らえ、どう素描しようとしているかを示す、218、221の書簡を二つ続けて引用する。

218

あらかたの人間の目には、ぼくはどう映っているのだろうか？

つまらん奴、それとも奇矯で不愉快な男——社会的地位を持たず、今後も持ちそうにない人間、要するに低級の中でも最低の人間なのだ。まあね、よしんばそれがほんとうだとするにしても、それならそれでこういう奇矯な人間、とるにたらない人間の心のなかに何があるかを見せてやるために、自分の仕事をしたいのだ。

これがぼくの野心なのだ。この野心は、事情がそうであろうとも、怒りよりは愛情のほう、波立った心より平静な心のほうを基礎とするものなのだ。ぼくがしばしば、惨めというもおろかな状態に落ち込むことは事実だけど、それでもぼくの内側には、静かで純粋なハーモニーと音楽がある。ぼくはどんなひどいあばら家、どんなにひどくごみごみした町の一隅にも、素描や絵を見てとる。ぼくの気持ちはこういう対象には、あらいがたい力で引きつけられるのだ。

221

ぼくを理解する限りでは、自然の中に見出される黒というものの性格については、ふたりとも言うまでもなく意見一致だ。絶対の黒というものは存在しない。しかし、白と同じように黒はほとんどの色の中にも存在していて、限りなくさまざまな灰色を作り出している——色合いも強さもさまざまな灰色をね。だから現実自然界で目にするのは、そうしたいろいろさまざまな色あいと明暗なのだ。——略——

自然を相手に心覚えにちょっとなぐり描きしておくとか、ちょっとしたスケッチをやるとかするためには、輪郭に対する非常に訓練された勘がどうしても必要だ。あとになって素描力を強化するための勘とおなじようにね。この勘は努力なしで身につくものではなく、まず観察によって、そしてとりわけ、骨をおって勉強したり探求したりする事によって得られるものだと思う。また解剖学や遠近法についての特別な勉強も必要なのだ。

ゴッホは、自分が周囲の目にはどのように見えるかを自分自身で理解していた。理解していたからこそ、「とるにたらない人間の心のなか」を絵画で表現しようと努力したのである。しかし、それは、ゴッホを、奇異の目で見ると周囲の人間に対しての挑戦ではあったが、決してそれは、怒りではなく「愛情や平静な心」を基にしたものだった。だからこそ、「どんなにひどいあばら家」や「どんなにひどくごみごみした町の一隅」にでも、ゴッホの眼差しは引き付けられて、素描や絵の対象となったのである。

通常、素描とは、黒い画材で光を捉えて遠近感や立体感を表現するのである。しかし、実際に何を対象に描こうとも、白黒の2色だけを用いて描くのではない。それは、光の両極端にある白色と黒色の間にある無数の白黒のグラデーションである灰色で表現するのである。

ゴッホの素描方法は、尊敬する先輩画家であるマウフェの勧める石膏デッサンによって技術を習得する方法とは、隔たりがあった。また、マウフェにとっては、ゴッホが地道な石膏デッサンを拒否して一足飛びに素描力を身に付けたがっているように感じられたであろう。しかし、ゴッホにとって人物や自然を素描することは、石膏デッサン行うのと同じように、モチーフを観察することによってはじめて身に付く技術であると受け止めていたのである。また、対象そのものの構造を理解することで、初めて迷いのない線を見出し描くことができる。それ故にゴッホは、素描対象そのものを表現する大切な線だけを見出す努力をしたのである。それが、やがては着彩絵画への移行に大きな土台を作ると信じていたのである。

美術を志す者ならば誰でもが、避けて通ることの出来ない石膏デッサンを勉強する方法とは違ったが、ゴッホは、素描力を習得するには、対象の観察によって正確な迷いのない線を選び出す必要があることを、さらには、解剖学や遠近法なども勉強する必要があることを、自覚していたのである。

II 素描を土台として

ゴッホは、素描の大切さを語り、素材となるモチーフに深い眼差しを向け、自分の心の中を表現しようと、懸命であった。ゴッホが目を向けた、素描の対象は、人物や風景が

中心であった。それらを白黒だけで描く素描の次の段階として、素描を土台として着色することを、どのように捉えていたのだろうか。素描と色彩の関係について語っている書簡223、224の二つを提示する。

223

ちょうど今ぼくは、鍛冶屋のところから戻ってきたところだ。彼は鉄を使って支柱の尖端と枠の四隅の角を作ってくれた。全体は二本の長い支柱からできていて、枠は横にでも縦にでも、ごつい木栓で取り付けられるようになっている。

それで海岸でも牧草地でも畑でも、これをちょうど窓のように通してみることができるわけだ。枠の垂直線と水平線、対角線や交叉線、さもなければ四角形に分割して行くことなどによって、いくつかの基本的な指針がしっかりと与えられ、これが確実な素描を生み出す助けとなり、主要な線やプロポーションを教えてくれることになる——少なくとも、遠近法についていくらかでも勘が働き、また遠近法のおかげでなぜ、あるいはどんなぐあいに、線のばあいなら方角に見かけ上の変化が起こったり、面やマッサ全体のばあいなら大きさに変化が起こったりするかという問題についてなにかの理解を持っている人間にとってはね。こうしたことがなかったらこの道具はほとんど、もしくは全然値打ちがないし、こんなものを通してものを見たりしたら目まいがするよ。この照準器を海や緑の牧草地や、冬には雪の原、秋ならば幻想めいてからみあった細いのや太いのや枝ち幹との網目細工、あるいは嵐の空のほうなどへと向けてみるのがどんなに楽しいか、想像がつくだらうね。

これを使って長いこと、そして休みなく練習を続ければ、電光石火の速さで素描をできるようになるだろう——そして、ひとたび素描がしっかり身につけば、絵の具を使って描くほうも、電光石火の速さでできるようになる。

実際、このかわりあいは絵具で描くという問題にとっては絶対的だ。空—地面—海を表現するには絵具が必要なからだ。他日ぼくが絵具で描くようになれば、素描のほうにも大きな影響があるだろうということを、ぼくははっきりと信じている。

224

きみが発ってから二、三日があいだは、絵の具を使って小手調べをいくつかやった。——略——

このじゃがいも畑を仕上げたのは格別喜ばしかった。ぼくにとって絵の具で描くということもおそらくきの想像するほどにはよそよそしい仲の相手とは思えないんだぜ。それどころか大いに気に入っているのだ。ひじょうに強力な表現手段だからね。それに、これだとやさしい感じの対象を表現することができる。みちみちた厳しさの只中で、やわらか味のある灰色や緑に語らせることができるのだ。——略——

しかし素描の価値は重々認めているからね、それは続けていく。素描は絵の具で描くことのバックボーンだし、他のあらゆるものを支える骨組みだからだ。素描はとてもやりたいよ、テオ。——略——ぼくは大きめの対象は、絵の具で描く前に素描するつもりだが、技術さえ判ったらグリザイユ³¹でやってみるつもりだ——何とかしてその技術がはっきり判るようにするよ。

ゴッホは、生きている人物を観察しながら、その人物の中身の本質を見極めて、素描で表現しようと試みている一方で、目につく「あばら家」、「ごみごみした町の一隅」などにも、ゴッホの画家としての視線は釘付けられつつあったのである。そしてさらに、広大な海や牧草地の風景も描こうとしていた。それらの広大さを一枚の紙やキャンバスに表現するには、遠近法が重要になってくる。そこで、ゴッホは、「照準器」を使って風景の素描を丹念に積み重ねることによって、着彩画に取り掛かろうと試みた。そうした過程を得て着彩画を手がけることによって、素描と色彩画の両方の早い上達を望んだのである。

やがて、徐々にではあるがゴッホは、絵具を使って描くようになる。ゴッホ自身が「小手調べ」³²と表現しているように、この段階ではまだ、本格的な着彩画であるタブローへの序段である。ここでは、風景のスケッチやエスキスに力を入れ始めている。その題材として、貧しさに苦勞しながらも賢明に生きる労働者や農民の素朴な姿を描こうとしている。人物だけではなく風景画にも着手して、日常の何気ない砂や海や空などを風景の重要な主題としているのである。そして、ゴッホが描こうとするものは、「愛情や平静な心」を基にした絵画であったが、「みちみちた厳しさの只中で、やわらか味のある灰色や緑に語らせることができる」³³と述べているように、着彩画は、表現しようとしていることがより一層

³¹グリザイユ。フランス語の Grisaille, gris は「灰色」の意味で、モノクロームで描かれた絵画のこと。色は一般に灰色か茶色が使われ、その明暗や濃淡によって対象を描写する技法である。少しだけ他の色がつくこともある。

³²書簡 224。

³³同上。

明確になる「ひじょうに強力な表現手段」³⁴であると認めている。

ゴッホは、テオの援助を受けながら、素描よりさらに絵具代が必要になってくる色彩画を手がけるようになり、着実に画家としての道を歩み続けている。しかし、依然として父親には、ゴッホの生き方を理解してもらえない。ゴッホが、絵画や芸術において父親との軋轢を述べている書簡226を引用する。

226

それから、きみの手紙に書いてあったいくつかの点についてはまったく同意見だということを伝えておきたい。

なかんずく、お父さんもお母さんも、その特色の長所も短所も全部ひっくるめて、今日ではだんだん珍しくなっている人種だという点にはまさしく同感だ——だんだんと珍しくなってくるよ——そして、たぶん、新しいタイプの人間だからってちっとも、それよりましだということにはならない——だからお父さんもお母さんももっとずっと評価をされてしかるべきだ。

ぼくにしたってむろんふたりのこと³⁵は買っているよ。ただねえ、きみは当分大丈夫だとうけあってはいたけれど例の問題³⁶だな、あれが、とりわけふたりがまたぼくの顔を見るとぶり返すんじゃないかしらん。ふたりとも絵を描くということがどんなことか、理解できずじまいだろう。労働者の姿——鋤き終えた畝——少しばかりの砂、海、空、そんなものが重要な主題なんだということ、きわめて厄介で、しかも同時にきわめて美しい主題であるために、そのうちに潜む詩情の表現のためには人間の生命をかけてもいいほどのものなんだということには、あの二人には判らない。

³⁴同上。

³⁵ゴッホの両親。ゴッホはボリナーージュでは、病人と貧しい人々たちを熱心に助け、赤貧のうちに個人的伝道続けた。そのかわり、ミシュレ、ユゴー、ディケンズ、シェークスピアを耽読しながら、炭坑夫のデッサンを始めるようになる。そして、テオとの書簡のやりとりも一時的に中断してしまう。牧師になる勉強を中断して、また伝道師になる資格すら認められなかったゴッホは、テオの援助で生活しており、この時は一旦、父の家へ帰ったものの、再びボリナーージュへ戻り、父を始め家族との軋轢に悩み始める。

³⁶ゴッホが画家になろうとしていることで、テオの援助を受けていることに対して、両親から定職に付くことを求められている。

書簡 2 2 6 は、ベルギーの炭鉱地帯であるポリナーージュの頃から、ゴッホが素描を始めだして 2 年が過ぎた頃までに書かれたものである。ゴッホは、両親の長所短所を含めて、彼らは保守的であり、自分とはタイプが違うと、認めている。そして、時間が経過しても変化しない両親は、時の変化に対応している新しいタイプの人間と比べて、劣るということとは決してないと認めているのだ。しかし、ゴッホが画家になることを、両親は快く賛成していない状況である。そんな中でも、ゴッホは、「きわめて厄介でしかも同時に極めて美しい主題」³⁷である、労働者の姿や鋤き終えた畝、少しばかりの砂、海、空などを主題にして、懸命に努力する。それらを主題にして描くことは、単にそれらのものの形や色を描くことではなく、「きわめて厄介でしかも同時に極めて美しい主題」のうちにひそむ「詩情の表現」をすることであった。人生をかけてもいいほどのものなのだと、ゴッホは述べているのだ。

では、なぜ絵画の題材として、労働者や風景を描こうとしたのか？ 同じ書簡ですぐにゴッホは以下のように述べている。

同

ほんとうにぼくは、ヒースの野だの松林だの、特色ある人々——木ぎれを集めている貧しい女や砂を運んでいる貧しい百姓——など、要するに海の壮大さになにがしかあずかっている、こうしたごく単純な対象に、いつもいつもホームシックを感じているんだよ。何かしらうまい機会か事情の好転もがなと思う。だが当地にも主題はたくさんある——森、海岸、近くのレイスウェイクの牧草地、など。まったく文字通りに、一步を歩むたびに新しい主題にぶつかる。——略——

絵具をつかって描くことのうちには、限りない何かがある——うまいぐあいにはそれを説明できない——ただ、人間の感情を表出するにはもってこいのものなのだ。もろもろの色彩の間には、隠れた調和や対象があつて、それらが知らず知らずのうちに共同して働き、しかもその結びつき方は、ほかの結びつき方とはなり得ない、唯一の決定的な形をとる。

ゴッホは、マウフェからの指導による石膏デッサンを、命のないものとして拒否しただけではなく、たとえ命があつても花や果物などのような静物などは、決して素描の対象と

³⁷書簡 2 2 6。

はしなかった。ここに、ゴッホが素描をする対象の選択と、対象に向かうゴッホの真剣な眼差しと、それらの背後にあるゴッホの思想が伺える。

ゴッホが述べる「きわめて厄介でしかも同時に極めて美しい主題」は、風景の中でもヒースの野や松林にまで広がっている。また、素描対象である人物は、具体的に、木ぎれを集めている貧しい女や砂を運んでいる貧しい百姓である。その労働する姿は、着飾った婦人を連想させるものではない。労働者の素描をすることは、着彩画を描くことは、素描だけでは表現できない、限りない何かがあると予感を感じている。労働者を素描することは、「きわめて厄介でしかも同時に極めて美しい主題」であり、それは、「海の壮大さにながしかあずかっている」のであり、また更に「人間の感情を表出するにはもってこいのもの」³⁸なのである。

「貧者や労働者が海の壮大さに預かっている」とは、一体どういうことなのだろうか？ 素描を始めたばかりの頃に、次のように述べている。書簡190を提示する。

190

ぼくは素描をやめられない、ぼくには本当に素描家としての腕はある。——略——芸術家としてある場合、人間は魅力あるご婦人方のいるティー・パーティーよりか、何かと描くもののあるごみごみした場所へ行ったほうがいいのだ。ただしご婦人方を素描しようと思っているのではないばあいだよ。——略——つまり、ぼくの言いたいのは、いろんな主題を探り、働く人々の間でモデルに苦勞したりごたついたりしながら生活し、現場へ直接出かけて行ってありのままに素描するということは、きれいごとではない、時として汚れ仕事でさえある、ということだ。——略——

ぼくのように、立派な上着を着てりっぱな店の中には気の落ち着きを感じられなかった人間は、なかんずく今となつてはその気持ちは変わらないだろうし、けっきょく自分がうんざりするか他人をうんざりさせてしまうかは必定だろう。ぼくはヘーストやヒースの野や砂丘で仕事をしている時、全然別種の人間なのだ。その時こそぼくの醜い顔やみすぼらしい上衣やらが完全に周囲と調和して、ぼくは自分を取り戻し、楽しんで仕事をするのだ。

「どうやって、やって行くか」という問題になれば、ただもう押し進んで行けたらと思うばかりだ。——略——

³⁸書簡226。

ねえ、ぼくの考えによると、高雅ということは次の様なものの上にうちたてられるのだ——まず他人みんなに対する善意、次いで胸中に人間らしさをもつ人間なれば誰しもが感じる、他人を助けねば誰かの役に立たねばならぬという意識、そして究極的にはみんないっしょに生活せねばならない、ひとりではいけないんだという要請——それらの上にだ。だから僕は最善を尽くす。僕は素描をする。人々を厭がらせるためではなくたのしませるために。あるいはまた彼らに、目を留めるだけの値打ちのあるものや、誰も気がつかないでいるものに目をむけさせるために。

Ⅲ 貧しさの光と高雅

ゴッホの物の見方について、アルバート・J. ルービンは、その著書 *Stranger on the Earth: A Psychological Biography of Vincent Van Gogh* の第4章「濡れた足のがさつな犬」³⁹の中で、次のように述べる。

[ゴッホは]、醜いものを美しいとするこの逆説的な見方を、人間以外の事物に対してもした。——略——死、苦悩、老齢、貧困、不潔——これら通例、醜さとむすびつくものはすべて、ヴィンセントにとってはやはり美しかった。——略——

オランダ語の *schoon* は、「清潔な」と「美しい」というふたつの意味を持ち、オランダ人がいかに清潔さに重きをおいているかを如実に示しているが、ヴィンセントはこの考え方に反逆し、「汚さもまた美たり」得ることをおのが絵で証明した。

たしかに、ゴッホは、「熱病のために青ざめた顔をしている」病気の炭坑夫や、「貧しい

³⁹Albert・J. Lubin, *Stranger on the Earth: A Psychological Biography of Vincent Van Gogh* (Da Capo Press, 1996), 72; アルバート・J. ルービン 『ゴッホ この世の旅人』 高儀進訳、講談社、2005年、154頁。

女」、「貧しい百姓」などの、通例醜いものを、素描対象にしている。また、「現場へ直接出かけて行ってありのままに素描するということは、きれいごとではない、時として汚れ仕事でさえある」⁴⁰とも述べている。しかし、単に醜いものを美しいと逆説的に捉えていたのではあるまい。

ゴッホは、それらの醜さを認めながらも、貧民や労働者を素描することを、使命として誇りに感じていたのだろう。自分を醜い顔と表現するゴッホは、通例の醜さの中において、安心して「みすばらしい上衣」を纏ったままで行動でき、自分らしさの状態と周囲と調和することによって、楽しんで仕事をしたのである。しかし、ゴッホが通例の醜さを描いたのは、もっと違う理由があるのである。

それは、光の当たらない貧者や労働者への共感意識と愛である。また、彼等のような光の当たらない人々に、彼等自身はもとより、彼ら以外の他者によっても、目を留めるだけの価値や、未だ誰も気が付いてない何かに目を向けさせるために、彼等を素描してキャンバスに描いているのだ。

画家への一歩を踏み出したゴッホは、献身的に働いたベルギーでの伝道師であったゴッホとなんら変わらない。むしろ、その時期と経験があったからこそ、画家のゴッホが誕生し、ゴッホの思想の源流そのものが築きあげられたのである。

素描とは、本章の冒頭で論じたように、「その描く対象となるモチーフをひたすらデッサンし、正確なモチーフの形を読み取り、光がさす方向とその反対にできる影を正確に把握することで、絵に立体感と写実性を描く」ことを目的にした。そのために、通常は黒一色の道具を用いて描く。しかし、ゴッホが彼らを描くとき、素描の中では「光」そのものを表現するために、鉛黒色を用いて、決して白色の画材を使わないで白黒の対比で表現している。鉛筆は、絵画の素描用の鉛筆ではなく、大工の使うキメの粗い黒鉛だった。その理由を次のように述べている。

195

こっち⁴¹のばあい、ぼくは人物のほうに注いだのとおなじ情感を風景にも注ぎ込んでみようとし

⁴⁰書簡190。

⁴¹ゴッホはこの時期に大きな素描作品を二点仕上げた。一点は、女性を描いた「哀しみ」もう一点は、砂地にいくつかの根を書いた「根」の二点である。この場合は、「根」。

た。その、大地へのひきつるような熱っぽいしがみつき方、しかも嵐に半ばずたずたにされた様子だ。ぼくはあの蒼ざめてほっそりとした女の姿⁴²にも、黒い、ねじけて節くれだった木の根にも、何かしら生活のために闘いめいたものを表現したいと思ったのだ。あるいはむしろ、こういったほうがよかっただろうか。ぼくは自然に対して、ことさらにそれについての思想づけはやらないで、ただ見たままに忠実であろうと試みたのだから、この両者のばあいともに、何かしら大きな闘いのようなものがあらわれたというのは、思いがけない結果なのだ、と。——略——

「根」のほうは鉛筆書きであることに違いはないが、鉛筆をこすりつけて、さらに削り取ったりした。油絵具で描くのとおなじようなくあいね。

これがぼくが大工の使う鉛筆のことを云々するゆえんだ。昔の巨匠たちは、素描には何を使ったのだろう。フェーバーのBや2Bや3B等などのたぐいでなかったことはたしかで、きめの粗い黒鉛のかたまりを使ったのだ。おそらくミケランジェロやデューラーが使った道具は、大工の使う鉛筆に幾分似かよっていたものだったろう。でもその場にいあわせていたしかめたわけではないから判らない。ただ判るのは、大工の使う鉛筆だと、華奢なフェーバーなんかのたぐいで描いた場合とは全く違った色んな効果が得られるという事だけだ。僕はこうした高価なフェーバーの繊細な軸よりも、自然のままの黒鉛のほうがいい。そして、その上へミルクをすこしかけてやると、てらてらしたところが消えるのだ。戸外でコンテで描いて、強い光に邪魔されて自分のやっているところが黒くなり過ぎたことにきがつくものだ。ところが黒鉛は黒というよりは灰色がかっているの、ペンで加筆してみるといつもなお二、三の色調を引き立たせることが可能だ。その結果は黒鉛のどんな強力な効果でもインキとの対照によってまたやわらかみを取り戻すようになってくる。-

——略——

つまりは、ぼくは、美が道具からでてくるのを望んでいるのではなくて、ぼく自身の内部から出てくることを望んでいるからなのだ。

ゴッホは、色彩絵画に入る前の素描の段階で、光を描くことに着目していた。このことは、ゴッホが素描のモチーフを描くとき、それらの美がゴッホ自身の内奥から湧き出て来るものであることを表現するために、画家にとって正統な画材とは一線を隔する、大工の鉛筆を使っていたのである。

⁴²素描作品「哀しみ」。

また、なぜゴッホは、それほどまでに貧しい労働者に着目するのだろうか？ それは、炭鉱で彼らと生活を共にして、単に彼らに共感をもったからだけではない。ゴッホ自身も貧しく、両親をはじめとする親族からも疎まれ、牧師会からは解雇されて孤独になることによって、社会から見捨てられた己の姿を彼らの中に感じ取ったのである。単に貧しい人のために神の福音を伝えようとしたのではない。また、貧者には与えなければならないという正義感で、彼らの貧しさを描いたのでもない。人物を描きながら、それと同時にゴッホは、自然風景も同じ目線で捉えている。風景の中に貧しいものを同時に見出すことで、ゴッホは、「貧しいものは幸いである」という光を見ていたのである。貧者は、その貧しさ故に悲惨であるが、その貧しさがあるからこそ、自然の風景の中に、安らぎを覚えて空や海などの壮大さに預かることができる。すなわち、貧しいものはそのままの状態、貧しさそのこと自体が、人間が置かれている自然や宇宙の営みに気付きを与えてくれるのだと、ゴッホは捉えているのであろう。それ故、貧しい彼らには自分たちにも気が付いていない目を留める価値があり、また、そのことを人々は気が付いていないということを、我々に気付かせるために、ゴッホは彼らを素描し続けたのである。そして、我々が気付きを得るためには、冷静さが必要なのである。それらのゴッホの思想を更に裏付ける書簡 219 を引用する。

219

ぼくは規則的に人物を素描するようになる。約束しておくよ。自分が風景画もかなり好きだけど人体素描はもっと好きだということをはっきり会得してのことだ。しかし人体はいちばんむづかしい。それゆえぼくとしてはいっそう研究や勉強が必要だし、それだけ時間もかかる。——略——

一日の始めのこの、切り妻の屋根と草に覆われた樋の様子、またその日初めての生命や目醒めのしるし、つまり飛んでいる鳥や煙を吐く煙突、はるか下の方、仕事場を歩き回っているあの人間の姿——こうしたものがぼくの水彩の主題だ。きみの気に入ってほしいものだ。——略——

たとえばゾラ⁴³の作中のマダム・フランソワ⁴⁴のような人間が身に付けているヒューマニティへの

⁴³エミール・フランソワ・ゾラ (Émile François Zola, 1840年4月2日 - 1902年9月29日) は、フランスの小説家で自然主義文学の定義者。

⁴⁴『パリの胃袋 *Le Ventre de Paris*』(1873年)の登場人物。パリの市場を舞台に、ギニアからの脱走青年フロランは、パリでは監督官として働き者との評判を取るが、やがて周囲に疑われるようになり、フロランの義妹の密告で、共和主義者として逮捕される。フロランが、荷車

愛情について、さっきちょっと話をしたね。けれどもぼくは、だれでも救おうとするだけのヒューマニスティックな企画なり計画なりをもちあわせていない。けれども（ヒューマニティという言葉があてにならないということは重重承知しているが）ぼくのばあい、誰か同類を愛する必要をいつも感じていたし、これからも感じるだろうということは、悪びれずに言える。同類といったがむしろ、理由はいかんは別として、不幸な、見捨てられたあるいは孤独な人物をだ。

かつてぼくは、六週間だったかふた月だったか、やけどした貧しい哀れな労坑夫（まゝ、老坑夫か？）をみとってやった。まるまるひと冬、ある気の毒な老人と食べ物を領ちあったこともある。ほかにどうしようがあるう。——略——ぼくは決して、すべてこうしたことがおろかなことだとかまちがったことだとか考えたことはなかった。ぼくはそういうことはたいへん自然で正しいことだと思えるので、世間ではみんながお互い同志冷笑しごくであるのは解せない。付け加えねばならないが、もしぼくがこうしたことをやるのがまちがっているとするならば、それにきみもこんなに誠実にぼくを助けていることはまちがっているとするならば、ばかげたあまりにも話と言えよう。いつもぼくは、「己の如く汝の隣を愛すべし」というのは誇張ではなくて、それでこそあたり前なんだと考えている。

ここに、ゴッホの人物に対する眼差しと思想を顕著に読み取ることが出来るだろう。

IV 神を愛する最上の方法

池上忠治監修『世界美術大全集第23巻 後期印象派時代』の第3章「ファン・ゴッホ 宗教、芸術、自然」の中で、圀府寺は、「彼が古いキリスト教を打ち破るために出した「闇の中の光」という言葉は、彼自身がポリナージュ地方へ伝道師になるためにおもむいたときに、「聖書全体の根本原理」と呼んだものに他ならなかった。つまり、彼はキリスト教から授かった武器をもってキリスト教に反逆していたのである」⁴⁵と論じている。たしかに、

が往来するパリの市場の道路の真ん中で、正体をなくして寝ていたところを、マダム・フランソワが、自分の車で自宅に連れて帰り、助ける。

⁴⁵『世界美術大全集第23巻 後期印象派時代』 池上忠治監修、小学館、1993年、173頁。
圀府寺司 「第3章 ファン・ゴッホ 宗教、芸術、自然」

祖父、父、伯父が牧師という環境で育ったゴッホは、父の考えを古いとしながらも、また、牧師への道を進んでいたが、牧師になるために学んだ神学校でも、教師や周囲の学生とぶつかり、また、現場で伝道するという折角の機会を得たにもかかわらず、牧師会からは追放されてしまう。その後、画家の道を志すようになる。ゴッホは尊敬していた父や伯父達と同じ牧師になる道から脱落した自分を生まれ変わらせたいと願っていた。その時の心情を表現する書簡 133 を引用する。

133

鳥達が羽毛を脱げ変えるとやの時期、それはわれわれ人間にとっては逆境や不幸などのつらい時期にあたる。人は抜け変わりの時期の中に止まっている事もできるし、生まれ変わってそこから出て来ることもできる。だが、いずれにしても人前でやることではない。けっして楽しいものではないからね。だからこそ身をかくさねばならぬのだ。よかろう、そういうことにしよう。——略——

ぼくは熱情の人間だから、多少とも無分別なことをやりかねない傾向がある。それであとになって多少とも後悔する。もっと辛抱して待った方がいいようなときでも、すぐに言葉にだしたり、行動したりしてしまうことがよくある。ほかの人たちだってときには同じ様な軽率なふるまいはやるだろう。ところで、それにしてもどうすればいいのか。自分を何一つ能力のない、危険な人物と見なさなければならぬのか。そうは思わない。しかし、問題はあらゆる手段を尽くしてこれらの熱情からよき利点を引き出すことだ。たとえば、その一つを挙げてみると、ぼくは書物にたいして抑えきれないほどの熱情をもっている。ぼくは絶えず自分を啓発してゆきたい、いわばパンを食べたいと思うのと全く同じ様に、勉強したいと思う。きみならきっとこのことを解かしてもらえるだろう。——略——

しかし、あの魂と呼ばれているやつ、こいつは決して死なずに、いつまでも行き続け、いつまでも、いつまでも探し求めるといってはいないか。だから、ぼくは懐郷病にへこたれないで、自分に言って聞かせるのだ、人間至る所が故郷なのだ、祖国なのだ。だから、ぼくは絶望に身をゆだねないで、自分に活動力がある以上、活動的な憂うつの方を選んだのだ。つまり、ぼくは沈滞と悲しみのなかで絶望する憂うつよりは希望し、渴望し、探求する憂うつの方を選んだのだ。そこでぼくは聖書とかミシュレの『フランス革命』とか言った手元にある本を真剣に勉強した。またこの間の冬にはシェイクスピアを、そしてヴィクトル・ユゴー、ディケンズ、ビーチャー・ストウ、また、最近ではアイスキュロス、その他多くの、古典的とはまでゆかぬが、相当の「小」大家の作品を読んだ。ファブロティウスやビダなどといった人たちもこの「小」大家の部類に入るわけだよ。

ところで、こうしたものに耽る人は往々にして他人にとっては気に障る、けしからぬ人物となるわけで、かれは無意識のうちにある種の形式や習慣や社会的しきたりに多かれ少なかれ反逆を犯しがちなのだ。

だが、これを悪意に解されたのでは遺憾千万だ。たとえば、きみもよく知っての通り、ぼくはよく身なりをかまわずにいる。それは認める。それはみっともないことだというのもよく知っている。だが、ごらんの通り、それも一つには不如意と窮乏のせいなのだ。また、深い失意のせいでもある。それに、これは時として、何か自分でかかずらっている研究に深く専心するために必要な孤独を確保するのに便利な方法でもあるのだ。——略——

しかし、ぼくは現在しるこの道の上を歩み続けなければならぬ。もし、何もせず、何も勉強せず、もはや何も求めようとしなければ、ぼくはだめになってしまう。とんだことになってしまう。ぼくはそう考えているのだ。続けること、あくまで続けること、必要なのはこのことだ。

しかし、きみは問うだろう。一体、きみのはっきりした目的というのは何なのかと。

この目的はだんだんにはっきりしてゆくのだ。ゆっくりと、確実に形を現してゆくのだ。ちょうどクロッキー エスキス粗い写生が下絵になり、タブロー下絵が仕上げの絵となるように——真剣にそれと取り組んでゆき、最初は漠然としていた構想を掘り下げ、つかの間の、消えやすい想念を深めてゆくに従って、少しずつそれは固まってくるのだ。

伝道師の場合だって事情は芸術家の場合と同じわけだよ。——略——

だが、きみは言うだろう。しかしながら、あんたはがまんならぬ男だ、宗教についてはけしからぬ考えを持っているし、子供じみた良心の呵責を抱いているのではないかと。

もし、ぼくがけしからぬ考えや子供じみた考えを持っているのなら、そうしたものから解放されたいと思う。それに越したことはない。しかし、次の話⁴⁶はこの問題についてのぼくの考えにほぼ近いものだ。——略——

さて、同じように、真に善きもの、美しきもの、人間とその手になるもののなかで内面の道徳的な、精神的な、崇高な美しさ、これら一切は神から出たものだと思う。また、人間とその手になるもののなかで悪いもの、よこしまなものはすべて神からでたものではない。神はそんなものをみとめないのだ。

だが、いつも無意識にそう信じているのだが、神を愛する最上の方法は多くのものを愛することだ。

ある友人か、ある人か、何でもいいから何かを愛することだ、そうすればよりよく神をしる正しい道

46ゴッホは、スーヴェストルの『屋根裏部屋の哲人』を引き合いに出して、非常に惨めで素朴な労働者や庶民が自分の祖国をどんな風に思い浮かべているかを書いている。

を歩むことになるのだ。これにはぼくが自分に言い聞かせていることだ。だが、高い、まじめな親しい共感をもって、意思をもって、知性をもって愛さなければだめだ。つねに、神についてより深く、より善く、より多くを知ろうと努めなければいけない。これが神に通ずる道だ、不動の信仰に達する道だ。

たとえば、ある者はレンブラントを愛するだろう、だが真剣にだ。かれはそこに神があることを知り、きっとそれを信ずるようになるだろう。ある者はフランス革命の歴史を深く究めるだろう。かれは不信仰のままではないだろう。偉大なことのなかにも至上の力が顕現するのを知るだろう。

ある者は悲惨という偉大な大学でしばらくの間無料で勉強して、自分の目で見、自分の耳で聞いたものごとに注意を払い、熟考し、これもまたついには信ずるようになり、口では言えぬ以上のものを学びとるだろう。偉大な芸術家や真剣な巨匠がその傑作のなかで言おうとした究極の言葉を汲みとろうと努めたまえ、そこに神を見出すことになるだろう。ある者はそれを書物のなか書き、あるいは語り、ある者は絵のなかで語っているのだ。

ただ、もう素直な気持ちで聖書を読みたまえ、福音書を読みたまえ。それはきみを考えさせ、多くを考えさせ、つねに考えさせずにはおかないだろう。そうだ、多くをかんがえ、つねに考えたまえ。そうすれば、いやでも、きみの思想は普通の水準以上に高まる。

ゴッホは牧師になる道から脱落した自分を鳥に例えて生まれ変わりたいと願っている。しかし、ゴッホにとって牧師から画家への転身は、決して全く違う道を歩むものではなく、同一線上のものなのである。画家は自分の身を隠して、自分の思想や理想や個人の感情などを絵画という作品の上に表現する。ゴッホは、絶えず自分を啓発して、パンを食べることと同じように勉強することを望み、聖書やミシュレの『フランス革命』などを真剣に勉強している。ミシュレなどは、ゴッホの父からすると、気に障るけしからぬ人物である、ゴッホがミシュレ思想を学ぶことは、無意識のうちにある種の形式や習慣や社会的なしきたりに対する反逆をすることになる。ゴッホはそのような父と、見解の相違を感じている。そして、そのことを遺憾に感じている。しかし、そのことが直接的に決してキリスト教への反逆ということにはならないであろう。画家として人物を見るゴッホの眼差しは、伝道師をしていた頃と同様の、貧者や苦しみの内に在る者への、暖かな眼差しをもったゴッホのままである。父を始め家族との軋轢に悩み始める中で素描の勉強をし、そして、より金銭のかかる着彩画への移行を行うが、ゴッホの思想には揺らぎがないのである。

「真に善きもの、美しきもの、人間とその手になるもののなかで内面の道徳的な、精神的な、崇高な美しさ、これら一切は神から出たもの」⁴⁷を見つめ、それを絵画で表現しようとしているのだ。伝道師になるのも画家になるのも同じように、その過程が必要である。それは、画家で例えていうならば、「粗い写生が下絵になり、下絵が仕上げの絵」となるように⁴⁸、根気と忍耐をもって、素描の対象となるモチーフに対して、自分の根底に、「まじめな親しい共感をもって、意思をもって、知性をもって」⁴⁹接していくことである。その行為は、絵を描くということではあるが、神から出たものを愛することであり、「神を愛する最上の方法は多くのものを愛すること」、すなわち、ゴッホの信仰そのものの姿なのである。

人物の素描に専念するとともに風景画を描くことについて、ゴッホは、次のように述べている。

228

森はすっかり秋めいてきている——色彩の様々な効果が見られるのだが、オランダ人の絵ではこういう点がほとんどめったに描けていないようだ。

きのうの夕方近くぼくは森で、腐ったぶなの枯れ葉に覆われてころもち傾斜した地面をせっせと描いていた。地面は赤褐色をしていたが、明るいところと暗いところがあって、それというのも木々の影がやや黒ずんだ条線をその上に落とし、その条線が時々半ばで消えたりしているのでおさらその感じが強められていた。問題は——この問題はひじょうにむつかしいことが判ったのだが——その地面の色の暗さ、その地面の強大な力やがっしりした充実感をつかまえること、それから——描きながらまっさきに知覚したのはそのうす暗い部分でもなおどんなにか明るみをたたえていることだったのだが——そのゆたかな色彩の持つ明るみ、それと同時にその燃え立つような感じや暗さを逃がさずとらえることだった。

木々によって和らげられた秋の夕日の光線の、褐色が勝ったあの暗い赤ほどに素晴らしい絨毯と
言うかなんというか、ともかく到底想像してもらえないだろうと思うほどなのでね。

その地面から若いぶなの木々が生えていて、その片側に光をとらえ、そこは目もあでやかな緑だ。

⁴⁷書簡133。

⁴⁸同上。

⁴⁹同上。

その幹の、影に回った方の面は熱っぽく暗い黒緑だ。

これら若木の背後、褐色じみた赤の土壌の向こうは、とても繊細で、青みをおびた灰色で、熱っぽいけれど余り青くはない空がきらめきわたっている——この空をうしろにして輪郭のさだかでない緑、それに小枝と黄色い葉っぱとの網細工が浮き上がっている。薪を集める人々の姿がひとつふたつ、神秘的な影像を伴った暗い塊のように動きまわっている。枯枝に手を伸ばそうと身をかがめるひとりの女の白い帽子が、不意に地面の濃い赤褐色色をバックにしてクッキリと浮き上がる。スカートが光を浴びる——影が落ちる——一人の男の黒いシルエットが、下生えの上にあられる。白いボンネット、帽子、肩、女の上半身が空に向かって鑄こまれる。この人たちの姿は大きく、そして詩に満ちている——あの濃い暗い色調の薄明かりの中で、ちょうどアトリエで肉付けされている巨きなテラコッタのように見えるのだ。

自然のありのままをきみに描いてみている。この効果がその程度にまでぼくのスケッチの中に写しだされているか、自分では判らない。——略——

描くのは難しかった。——略——そのうえ、地面にはまだ苔があり、青草の輪郭が光を浴びてきらきらめいていて、これはひどく捉えにくい。——略——誰が何と言おうがこのスケッチには値打ちがあり、何かしらが表出されているのだということを、僕は主張しておくよ。

これらを描きながら自分に言って聞かせたのは、作品に何かしら秋の夕暮れらしいもの、神秘的なもの、真剣なものがあらわれて来るまで、この場をはなれてはいけないぞということだった。

これらの記述から、ゴッホが、自分の目の前に広がる自然を単なる美しい光景としてだけでなく、風景に感じた壮大さを見ていたことがわかる。そして、それに、われわれ人間は抗えない。それと同時に、ゴッホは、真摯に風景に対峙していた。このことは、夕暮れの西に沈みかけた太陽の光の描写「夕方の風景」を捉えることにより、前章で論じた「幸福なるたそがれどき」として、われわれに迫ってくる。そこに、ゴッホの宗教性を、われわれは見出すことができる。ゴッホはひたすら素描を繰り返し習得しながらも、その都度に立ち止まり、そこに意義を見出そうと、模索しているのである。それは、絵画技術の向上はもちろんであるが、それ以上にゴッホ自身の思想を強固なものにしていく過程なのである。次に、ゴッホが自然を見る時に、どのような思いで見っていたのかを示す書簡237を提示する。

ぼくらの生涯には、自分が自然に対して聳になったように思える時期、あるいは自然がもう自分に対して語りかけてこなくなったと思える時期があるのではないかという問題についての君の意見には、ぼくも全く同感だ。ぼくもよくそういう気持ちを体験するよ。だから時折そのことが、全く違った対象と取り組むきっかけになることがある。もう十二分に風景や光の効果を堪能したとなると、今度は人物と取り組む。この逆のばあいもある。時としてはさっきのような状態が通りすぎてしまうまで待つほかないようなばあいもあるが、ぼくのばあいは描く主題を変えることでこの無感覚の気持ちを追っ払うことにしばしば成功している。けれどもぼくは、だんだんと人物に興味を持つようになっていく。

僕の記憶によると、かつて風景画に対して強く共感を覚えたことがあって、風景に見られる光の効果だの雰囲気だのをうまく描写した制作や素描の方が人物よりも感銘を与えたものだった。——略——

素描とはなんだ？ どうやって習えばいいのか？ それはわれわれが感じることをわれわれにできることとのあいだに立っているように思える目に見えない鉄の壁を貫いて仕事をして行くことだ。どうやったらその壁を貫き通せるのか——その壁に挑んでも無益だとなれば？ ぼくの考えでは、壁の下を掘って、ゆっくりと根気強く穴をあけるほかない。しかもだ、こんな仕事をなんら心を乱されず狂わされなくて根気良く続けるということ——それはその人間がいろんな主義主張にのっかって反省もし自分の生活を規制もしていくのでなければできはしない。それは芸術についても他のいろんなことについても同じだ。

ゴッホは風景を見るときに、自分が聳になったように思える時期があると述べている。それは、自然の風景から永遠の宗教性を感じ取っていたからなのである。自然の広大な風景を前にした時には、何か理論を翳す必要もなく言葉さえ出てこなくなり、抗い難いものを感じ取っていたのである。つまりゴッホは、自分が生かされている土地から宇宙までの果てしない広大な何かに気付かされる予感をもって、風景や光の効果を味わい、そして、その自然の中に彷徨い続けるちっぽけな存在である人間の姿を見ていたのである。それらの気付きを、ゴッホは絵画で描こうとした。また、風景画の手本としてミレーを尊敬して

おり、模写でミレーの研究も行っている⁵⁰。

ある物を見つめそれを描き、その物を感じ取ることは誰でもできる。しかし、そのこととその感じ取った物を絵画として表現するとの間には、大きな隔りがある。ここでゴッホは、自分自身が画家として、習得しなければならないテクニックを乗り越える難しさを感じている。それは、画家ゴッホにとって乗り越えなければいけない壁であった。しかし、それは正攻法だけで乗り越えられるものではない。そこでは、一番大切な物だけを見抜き、そして取り出すことが要求されるのだと、ゴッホは悟っている。加えて物を見る鋭いまなざしの他に、人間同士の温かい心が基盤となつてこそ、乗り越えられるものなのであると、ゴッホは悟っていたのである。それを表現する書簡240を引用する。

240

芸術家は別に牧師や教育委員でなくてもよいが、ただ人間同士としての暖かい心を持っていねばならないことは明らかだ。たとえば、冬になると必ず『グラフィック』が、貧民に対する同情心を起こさせるような企画を何かしらやったというのは、非常に尊いことだと思う。

⁵⁰書簡134。　ぼくは今ミレーの複製をもとにして大きな素描を描きながっている最中だ。すでに「日中の四つの時」「種蒔く人」を仕上げたよ。

第3章 「馬鈴薯を食べる人々」—打ち震えるような光—

ゴッホのオランダ時代の中で、ドレンテとヌエヌエネンで過ごした時期は、ゴッホ初期の作品の中でも最も重要な大作「馬鈴薯を食べる人々」が制作された時期である。ヌエネン時代の作品の数は、280点の素描画と水彩画、そしてほぼ同数の油彩画にものぼる。ここでのゴッホは、自分の身体を使って働く人々の姿を繰り返し描いている。その姿は、機織をする機織工、畑で働く農民、薪を運ぶ樵なのである。この時期の作品は、労働に対するゴッホの気持ちが伺える。これらの人物の頭部や手などの部分図、また人物スケッチなどの習作を数多く描

き、それらを下にしての作品が、最大の構成図(コンポジション)

「馬鈴薯を食べる人々」である。ゴッホはこの作品のための下絵として、農民の頭部のみの習作を約50点、また人々の手の部分の習作も数多く描いている。この作品についてゴッホ自身は、「ぼくはまさしく生活を描きたい」⁵¹「ぼくはこの絵においてなによりもまず、ランプの下で馬鈴薯を食べるこれらの人々が皿の

上に出す手は、大地を耕した手であることを、明瞭に表現するように心がけたい」⁵²と述

馬鈴薯を食べる人々

1885年5月 ヌエネン

油彩、カンヴァス 82×114cm

Amsterdam, Van Gogh Museum



⁵¹書簡403。

⁵²書簡404。

べている。このオランダ時代の最も重要な作品は、多くの習作のほかに、「馬鈴薯を食べる人々」との同構図で作品は2枚の完成図がある。一枚はオランダ国内のオッテルローの国立クレラー・ミュラー美術館所蔵で、残るもう一枚は、同国アムステルダム国立ヴァン・ゴッホ美術館所蔵である。さらに、これらの完成図を基にしてゴッホは、現在の所在は不明であるが、石版の下絵になるスケッチを描き、石版画も制作している。

この章では、ゴッホがベルギー・フランスへ出て行くまでのオランダ時代に限定して、「馬鈴薯を食べる人々」でゴッホが表現しようとしたものは何か、「馬鈴薯を食べる人々」を制作するに至ったゴッホの心情は、どういうものであったか、ゴッホ自身が、「自分と弟テオの二人にはピューリタンとの類似性を見出している」⁵³と述べているのはどういうことであるのかに着目しながら論じたい。

I 農民の習作

ゴッホはオランダ時代以前に、労働者や貧しい人々、具体的には畑で野良仕事を行う農民や薪を運搬する樵や機織をする織工などを描いてきた。彼らは、自分の身体を使って働く人々である。「馬鈴薯を食べる人々」は、労働する人々に対するゴッホの思想が表現されており、また、そのことを読み取ることができる大作なのである⁵⁴。オランダの農村地帯でのドレンテには、1883年9月より同年11月末までの約3か月間を過ごし、同年1

⁵³書簡338。

⁵⁴「馬鈴薯を食べる人々」に関して、小林秀雄は次のように述べている。「ミシュレイの文句の代わりに、ドレンテの自然という悲しいシンフォニイが鳴る。人間との関係は、彼の烈しい傷つき易い気質を掻き立てただけであった。今や、この「人間の経歴を持った犬」は、自然には吠えつくことが出来ないのを悟る。——略——そうして二年半程経つ。有名な『馬鈴薯を食う人々』が出来あがる。これは彼の手になったドレンテというパセチック・シンフォニイだと言ってよかろう。彼の手紙は、はじめて自作に関する非常にはっきりした自信を語るのである。——略——煤けた天井から吊ランプがぶら下がっている。汚い亜麻布を掛けたテーブルを囲み、一家五人が馬鈴薯を食べている。——略——美しいものも穏やかなものもない。毎日繰返される辛い退屈な生活である。労働という絶対的な必要である。『土地は荆棘と薊とを汝の為に生ずべし。また汝は野の草蔬を食ふべし。汝は面に汗して食物を食うべし』とゴッホは、この絵の下に書いても良かったろう。小林は、パセチック・シンフィニイを「悲壮な協奏曲」と捉えている。また、『旧約聖書』の「創世記第3章18—19節」について述べていることから、小林は、「馬鈴薯を食べる人々」を宗教画と捉えていたことがある。

2月より1885年11月27日までを両親とともにヌエネンで過ごす。「馬鈴薯を食べる人々」は、ヌエネンにて制作された、1885年4月の作品である。また、「馬鈴薯を食べる人々」を描く前に、その構成図を描くための習作として、ドレンテでの数多くの農民や農村の素描が描かれた。まずは、ドレンテやヌエネンの田舎で過ごす前に、都会のハーグですでに次のように述べている。書簡169を引用する。

169

掘っている人だとかじゃがいも畑で働いている男たちだとかの姿を描いたものは十二点ばかりある。それをもとにして何かしら作り出せないものかしらん。たとえば袋にじゃがいもを入れているひとりの男を描いたものがまだきみの手もとにある。まあ、さだかには判らないけれども、早晚ぼくはそれをまとめ上げるだろう。この夏ぼくはそうした主題をたいへん注意深く検討して、ここの砂丘で陸と空とのうまい習作ができたので、そこへ大胆に何人かの人物を配してみたからだ。でもまだこうした習作を過大に重視してはいない。そして、むろんのこと、こうした習作をまったくちがったふうに、しかももっとよいできばえのものに作りあげたいと思っている。でもブラバント人のいろんな型を描いたものには個性が出てるよ。果たしてそれらに利用価値がないかどうかは何とも言えない。

また、こうも言っている。書簡193を引用する。

193

ぼくが果たさねばいけないことは、自分が属している階級社会から身をひくことなのだ。どっちにしろだいぶん前にぼくを追い出してしまったあの社会からね。

ゴッホは、ハーグで、マウフェと懇意のうちに彼に親切にして貰い、また、絵の手ほど

きも受けていた。しかし、ゴッホは美術館でレンブラントやフランス・ハルス⁵⁵の作品に接すると感動していたが、マウフェをはじめとするハーグ派⁵⁶の作品を見ても感動しなかった。マウフェは、オランダのハーグ派の指導的画家であり、自然を称えて描写する。マウフェは、自然に対するゴッホの観察力を認めながらも、絵の修練のために、何よりも石膏像のデッサンをゴッホに勧めた。しかし、ゴッホはすでにボリナージュやエッテンで、炭坑夫やの農民の生きた姿を自分で観察し、数多くの素描をしてきたので、人物の形をしていても、生命のない石膏像のデッサンに意義を見出せなかった。そのことで、マウフェとは意見が対立してしまい、交流も途絶えてしまった。

II ピューリタン

ゴッホは、それまでに描いてきた、農民や労働者の個々の人物の習作を用いて、より大きな作品である構成図を描きたいと思いだした。農民や労働者を描いた作品を描くことで、牧師の家庭に育った自分の殻を脱ぎ捨てようと模索していたのである。しかし、ゴッホの絵画での模索は、決してキリスト教信仰を捨てたのでもなく、自然信仰への移ったのでもない。その模索の中で、ゴッホは、自分や弟がピューリタンであると明確に捉えていることが、手紙から伺うことができる。「ピューリタン」を、ゴッホ自身はどのように捉えていたのだろうか？ そのことを示す書簡333、338の二つを続けて引用する。なお、ゴッホの心情を表す順番として、先に338を引用する。

⁵⁵ フランス・ハルス (Frans Hals, 1581年/1585年頃 - 1666年8月26日) は、レンブラントと同時代に活躍したオランダ絵画の黄金時代を代表する画家の1人。オランダのハールレムで活躍し、作品にはハールレムの住人を描いた肖像画が多く、笑っている人物画を多く描いたことから「笑いの画家」と呼ばれている。代表作は「陽気な酒飲み」。また、ハールレムの名士を描いた集団肖像画も多い。

⁵⁶ ハーグ派は、19世紀のオランダのデン・ハーグを中心に活躍した画家集団である。フランス・バルビゾン派の影響を受けており、オランダ絵画の黄金時代ともいうべき17世紀の作品を踏襲する画風をもち、なかでも空間や大気のなかに潜む微妙な光の変化を重視した。なお、ハーグ派画家は、アントン・マウフェをはじめ、ウィレム・マーリス、ヘンドリック・ウィレム・メスダッハが挙げられる。

いつだったか、きみがぼくらの容貌の違いについて書いてきたことがあった。よろしい。ぼくの方がより思索家型であるというのがきみの結論だった。そいつはどうかな。たしかに、ぼくは自分のうちに思索の能力を感じず。だが、その能力がぼくの場合特別に組成されたものだとは思わない。ぼくは自分をとくに思想家というよりもっと違ったものだと思っている。ぼくが君を見て感ずるのは非常に特徴的な行動だ。それは結構なのだが、しかし、その行動はまた全く孤立したものではなく、逆に多くの感情や真の思想をも伴ったものだ。だから、ぼくの結論としては、きみとぼくの間には違いよりも似たところのほうが多いということになる。全く違いがないとはいわない、しかし、最近きみのことをもっとよく知ってみると、以前考えていたほどの違いはないように思える。

ぼくらの気質や容貌の型を考えると、たとえばピューリタンとぼくらとの間に非常に際立った類似を見出すのだ。ぼくが言うのはクロムウェル時代あるいはその前後のころのひとびとのことだ。「メイフラワー号」に乗って旧世界からアメリカに渡り、単純な生活を生きることを固く決意して、そこに定住した男女の小さな一団のことだ。

時代は違っている——彼らは森を開墾した——ぼくらは絵を描くことに転向しようというのだ。ぼくは口火を切ったのが歴史上ビルグリム・ファーザーズと呼ばれている小さな一団で、それ自体がいかにささやかなものだったとしても、結果は大へんなものだったということを言っている。ぼくらのことだが、第一に、偉大な結果についてはあまり考え込んではならない。ただできる限り真直に人生を旅してゆける道を見つけるよう努力すべきだと思う。結果について思いをこらすのはわれわれのやり方ではない。〈きみのやり方でも、ぼくのやり方でもないのだ〉。——略——

お父さんはよくきみとぼくとのことにひっかけてヤコブとエサウの物語に思いをこらしていたものだった。——それは全くの見当違いではないのだが、しかし、幸いなことに、ぼくらの場合はあつれきが少ない。これらは彼らとの違いの単なる一例に過ぎないが。聖書のなかには、いま名を挙げた二人の族長の場合よりもっといい兄弟関係の例はいっぱいある。

ぼくもときどき思索家としての自分を考えてみたことがある。だが、それがぼくの天職ではなかったということはますますはっきりとわかって来た。また、運悪くものごとを突っ込んで考えたい要求を感じず人間は実際家でなく、夢想家族でしかないという偏見のせいで、おまけに、世の中ではこの偏見がひどく幅をきかしているために、ぼくはものごとをしっかりと自分のものとすることができなくていろいろと拒絶にぶつかってきた。

だが、その後、ピューリタンの歴史や、たとえばカーライルが見せてくれるようなクロムウェルの

歴史を読んでからは、思索と行動がけっして互いに排除し合うものではなく、今日両者の間に——まるで一方が他方を排除するものでもあるかのように——引かれているきっぱりした境界線などには実際には存在しないのだということがわかって来た。自分が芸術家であるかないか疑問に思うことについてだが——そんな問いはあまりにも抽象的だ。——略——

ところで、ぼくが見るところでは、きみのなかにもぼくのなかにもピューリタンの性格があるとおもう。その性格が思想と行動を一つに結びつけているわけで、単に思想家になる、あるいは単に機械になるという気持ちからは縁遠くなる。それが単純性の原理ばかりでなく感覚的な仕事の原理をも要求する。そう見ているので、ぼくはきみとぼくとの間に差異やくい違いを認めない、まして、対立は認めないのだ。

ぼくの考えでは、もし、きみがパリで仕事を続けるとするなら、それは判断を誤まることだと思う。

だから結論は——兄弟が共に画家になることだ。

それが君の性格に適するかどうか。それができるかどうか疑っていけば、それこそきみはきみ自身の解放をみずから挫折せしめるようなことになり、自分の性格に逆らった苦しい、無益な戦いをせねばならぬ事態も大いにでてくるというものだ。

悲しいかな、ぼくはそれを経験したからよく知っているのだ。結局、——いかにわれわれが自分自身の敵であるとしても——<人が動き、神が導く>、事をはかるは人、事をなすは天、ということがぼくにはますますはっきりわかってきた。われわれが正しいことをやるにせよ、まちがったことをやるにせよ、それらを超えた上には限りなく強力な力が存在しているのだ。——略——

ともかく、絵を描くのが自分の使命だときみがさとするようになる可能性はあるものとぼくは考えておこう。その場合、ねえ、きみ、「自分ではそうとは気付かぬピューリタンよ」、きみのパリの生活も先は長くないかもしれない、また、古い世界がかなりけちなやり方できみに対して扉を閉ざしてしまうようなことがあるかもしれない。——だが、同時に新しい世界が開けてくるだろう。

3 3 3

だが、人間というものは根をもっている。たとえ、移植される場所の土壌がよくても、移植というのは実につらいことだ。

しかし、果たしてそれはよい土壌なのか?? 過去におけるピューリタンという存在、それは現在の社会では画家なのだ。

それはばかげた、わざとらしい信心とか狂信などと言ったものではない。何かもっと素朴な、堅固なものだ。いま、ぼくはとくにバルビゾンのひとたちのこと、農民の生活を描こうとするあの動きのことを語っているのだ。人間としてのきみのなかに、ぼくはパリと矛盾する何かを認めるのだ。その上をパリのどれだけの年月が過ぎ去ったのかは知らない。たしかに、きみの心の一部はパリに根をおろしている。それは認める。だが、「何か知らぬ」無垢のままの何かがあるのだ。

つまり、芸術的な要素だ。いまはまだ目立たぬかもしれない。しかし、新芽がでて、たちまちのびるだろう。

ぼくは、古い幹があまりにひどく裂かれてしまうことを恐れている。だから、全く別の新しい方向に新芽を出せというのだ。そうしなければ、幹が必要な生命力を涸らしてしまうようなことになるのではないかと心配なのだ。——略——

たとえば、テルステーブ⁵⁷だが、彼は生来懐疑的で、信ずることの何たるかを知らない。

ところが、ミレーは<信ずる人>の典型なのだ。彼はよく「素朴な信念」という言葉を使った。こういう言い回しはすでにひどく古いものとなっていたのだ。ひとは、どんなに文明人であってもいいが、「都会人」であってはならぬ、「田舎者」でなければいけない。うまく言い表すことができないが、人間には、きっちりと口を結ばせて、かれを行動的ならしめるような「何か知らぬあるもの」がなければならないのだ。——話しているところですらそれから超然としている何か。つまり、行動へ駆り立てる内部の沈黙だ。それによって人は偉大なことを遂行する。なぜか。何か来るべきことは来たれといった気持ちを持つからなのだ。働くべし。——略——

今日は馬鈴薯畑をすきでほりおこしてゆく男たちやその後に残った馬鈴薯を拾いながらゆく女たちの後について歩いた。

これは昨日きみのためになぐり描きしたのとはまるで違う畠なのだ。しかし、この土地は実にもしろい。——いつも全く同じで、しかも、なお大いに変化があるのだ。同じジャンルで仕事をしている画家たちの絵のように主題は同じでありながら、しかも違っているのだ。ああ、実にここはおもしろい、実に静かだ、実に平和だ。平和という言葉しかこの土地を言い表しようがない。多くを語ろうと、少なく語ろうと同じことだ。言葉を費やしたからといって結局どうなるものでもない。問題は全くあたらしいものを欲求することだ。うまく行くさという執念をもって純真一途に一種の自己刷新を企てることだ。——略——

将来はきみもぼくも画家だと思いたまえ。苦難はあろう、障害もあろう、だが、<やはりそう思いたまえ——自分の前途の仕事を思い浮かべたまえ>。自然の一隅を注視したまえ、そして、おれ

⁵⁷牧師の叔父。

はあれを描きたい、と言うのだ。＜画家になる＞という執念に没入することだ。

とたんに、みんなが、もっとも親しい友人までもが多かれ少なかれ異邦人ようになってくる。きみはすっかりほかのことに心を奪われている。突然、きみは感ずる、「畜生、おれは夢を見ていたのか。おれは道を誤った。おれのアトリエはどこなのだ、絵筆はどこへ行ったのだ」。こうした想念は非常に深刻だ。むろん、これについてひとは何もかたらない。あるいは、わずかしか語らない。このことで助言をするのは誤りだろう。それは何の足しにもならぬだろう。

それに逆らわぬ決心をすべきなのだ。逆らうどころか、それを最後まで遣り通す意志と勇気をもつことだ。まさしくそのようにしてくれる「天上の何か」を期待しろなど言っているのではない。違うのだ。しかし、結局のところ「天上の何か」はある。少なくともミレーはそれを信じていた。むろん、きみは彼を信頼しているから、彼がその何かの存在を知ったとき、つまらぬ空想にふけていたのなどとは思まい。これはときどきよく考えてみていい問題だ。ぼくが言いたいのは、人生は真剣なものだということだ。りっぱな決心をしてもその実行につきもののいろいろな困難は除かれぬかもしれぬ。結局、人生は真剣なのだ。だからこそ、それを真剣に受けとめなければいけないのだ。そして、自分の人生を何か確固とした高い所へ引き上げるよう努力すべきなのだ。

書簡 333、338 はドレンテ発信のものである。この頃のゴッホは、荒地や泥炭沼、またそれらの土地の小屋や、小村、そして野良仕事をする農夫などを数多く描いた。また、333、338 のこれら二つの書簡が示す通り、ゴッホは自分と弟の二人ともにピューリタンと共通の要素をもっていると自覚していることがはっきりと窺える。この頃のゴッホは、しきりにテオにも画家になるようにと勧めており、当時テオがグービル商会との折合いが悪いというのも一つの理由であったが、兄弟そろって画家になることの意義を書簡で弟に訴えている。ゴッホは牧師になるために勉強しつつ、伝道の道を歩んできたが、途中でその道が閉ざされてしまった。しかし、ゴッホは、伝道の道を捨てて画家になったのではない。それは、メイフラワー号に乗って旧世界からアメリカという新世界に渡り、「単純な生活を生きることを固く決意」して、「森を開墾した」人々と同じように、「絵を描くことへ転向」したのである。またそれは、単に行動を起こすことなのではない。「わざとらしい信仰」とか「狂信」の上で行動することでもない。ゴッホは、思索と行動の両方を伴うのがピューリタンの特徴であると、考えたのである。また、ゴッホは、そのような「思索と行動の両方を伴うピューリタンと言う意識」をもって行動していたのである。そして、

テオにも画家になることを勧めて、共にピューリタンと同様に、「新天地」にそれを求めたのだ。

「古い幹があまりにひどく裂かれてしまうことを恐れている」ように、ゴッホはそれまで歩んできた伝道の道を、自ら古い木を裂くように捨てたのではないのである。また、テオが、すでに画商としてパリで根を下ろして生活しているのも、その道を変更して自分と共に画家になる道を歩むように、兄として弟に気遣いを示しているのもである。

テオの中の「無垢なままの何か」は、「古い幹」である。ゴッホは、その「古い幹があまりにひどく裂かれてしまうことを恐れている」が、それは、弟であるテオにとってだけではない。二人共にオランダで育ち、そこで身に付けてきた善きものであり、オランダで身につけた信仰生活である。つまり、オランダの古いものが、都会のパリで失われることを恐れているのだ。田舎と都会では、矛盾することがある。自分たちの根幹を決して失うことなく、しかし、都会で多くの芸術家たちと接することにより、より学びがあらわれることを確信して、「新天地」に渡り新しい試みをしようとしているのである。

そのゴッホの根は、「移植される場所の土壌がよくても、移植というのは実につらいこと」であるが、「われわれが正しいことをやるにせよ、まちがったことをやるにせよ、それらを超えた上には限りなく強力な力が存在している」との確信をもって、新しい移植先で根を下ろそうとしているのだ。牧師への道をあきらめて、仕方がなく画家に転身したようにも見受けられるが、それは決して別な道を歩むことではない。古い世界から新しい世界への移行は、まず基盤の「根」が必要最低限であると捉えている。テオに関しては、画商としての仕事を通じてあまたの芸術作品に接して磨いてきた感性と、職業人としての技量を、「根」とゴッホは捉えている。

「過去におけるピューリタンという存在、それは現代の社会では画家なのだ」と、ゴッホは述べており、まさにこれまでのゴッホの思索と、そして、絵画で表現するという行動を伴うこと、であり、「ピューリタン＝行動と思索を伴う者＝画家」を、ゴッホにとっては意味している。ゴッホは、自分と弟テオに「ぼくらの気質や容貌の型を考えると、たとえばピューリタンとぼくらの間に非常に際立った類似をみいだすのだ」と認めている。しかし、その類似性は、ゴッホ自身が思索の人で、その反対にテオが行動の人であるとか、あるいは、その反対であるとも捉えているのではない。

ゴッホの父親は、「ヤコブとエサウの物語」をゴッホと弟に照らして、思いを凝らしていたのだろう。しかし、ゴッホにとっては、父親の思いが「全くの見当違いではない」にし

でも、自分と弟の仲のよさを認め、どちらが、ヤコブでもなく、またエサウでもないとしている。ゴッホ自身も、またテオ自身でも、二人のどちらもが「行動の人」であり「思索の人」であるのだ。自分と弟のそれぞれ一人の中でそれらが統一して、各々が「ピューリタンという存在」なのである。また、ピューリタンの思索の伴った行動は、「何かもっと素朴な、堅固なもの」であり、それは自然の姿でもあり、「馬鈴薯を食べる人々」を描くことにも通じるものなのである。

またゴッホは、ピューリタンと田舎に類似性を見出した。それはすなわち、田舎の生活は「質素で堅固な」ピューリタンの生活なのである。古い世界から新天地に渡り単純な生活をした人々、荒野の中で人々が集まって仕事をするという開拓精神にあふれた人々が、ピューリタンなのである。つまり、ゴッホにとってピューリタンとは、

- 1) 新しい世界に旅立つ人々である。
- 2) 単純で堅固な生活を生きる人々である。
- 3) 思索と行動の両方を伴っている人々である。

「田舎者」が「話しているときですらそれから超然としている何か」をもっているということや、「行動へ駆り立てる内部の沈黙」によって、「人は偉大なことを遂行する」ということは、ゴッホにとってはピューリタンのイメージそのものなのである。

Ⅲ バルビゾン派画家への共感意識

ゴッホは、何故ミレーを代表とするバルビゾン派の画家たちに、共感意識をもったのだろうか。バルビゾン派の画家たちが描こうとする農民のあの動きということについて、ゴッホは、自分たちがすべきこと、しなければいけないことを理解した上で、思索の伴った行動をする動きを述べているのである。それは、まさしく、ピューリタンがメイフラワー号に乗って新天地を目指したあの行動である。つまり、ゴッホにとってのバルビゾンの画家たちは、ある新しい試みを絵画で表現しようとした画家の集団なのである。

ゴッホは、後にアルルで芸術村を興そうと新しい試みをするのだが、こうした試みは、

バルビゾン画家たちが、バルビゾンの村に共同で移住をして制作に取り組んだことに、影響をうけた。

ここでゴッホが述べる「バルビゾンのひとたち」とはどういう思想をもった画家たちであったか。バルビゾン派とその中心的存在であり、ゴッホが大きな影響を受けたミレーについて、馬淵明子は『New History of Art 21 世界美術全集——レアリスム——』の「ミレーとバルビゾン派」⁵⁸の中で、次のように論じている。

バルビゾンは、パリの南およそ 50 キロにあるフォンテーヌブローの森の北西端に位置する小さな村である。ここが 19 世紀後半のヨーロッパの風景画の重要な拠点になるのは、いくつかの偶然が重なったからであるといつてよい。フォンテーヌブローはフランソワ 1 世の建てた宮殿のある歴史上重要な町で、それに接する森は宮廷の人々の狩猟場として有名であったが、風景を描こうとする画家たちがこの森を選んだのは、森の美しさが魅力だったというよりも、パリからほどよい距離と交通の便からである。——略——

そしてバルビゾンに二人の重要な画家テオドール・ルソーとジャン＝フランソワ・ミレーが相次いで住み着いたのは、それぞれにパリを離れなければならない事情が生じたからで、これも偶然であつて、実際には別の村でも良かったはずである。

19 世紀になって自然に対する関心が高まり、風景画のなかから人物の占める割合が減少し、純粋な風景画が育ってきた——略——バルビゾンがなかったならば、その様相も少し違っていただろう。というのは、このグループに属する画家たちが、パリという大都市とそこで行われる国の主催する展覧会であるサロンだけを活動の場にしていただければ、これほど密度の濃い交流もなく、一人ひとりが新しい価値観を提示する者として批判の矢面に立たされ、この風景画を中心とする自然主義の運動は、もっと弱い形で終息していたかもしれない。またこの村には、ヨーロッパやアメリカ各地から驚くべき数の芸術家たちがやってきて交流をかさねたのであるが、それぞれが祖国にもたらした影響も各地の運動に重要な役割を果たした。

また、バルビゾン派が生まれた背景には、当時のヨーロッパにおける思想が影響を与え

⁵⁸馬淵明子 『New History of Art 21 世界美術全集——レアリスム——』小学館、1993 年、69 頁。

ているのである。バルビゾン派の源流であったヨーロッパ美術史上のロマン派は、H. W. Janson, Anthony. F. Janson（木村重信、藤田晴彦訳）は、「18世紀半ばに、既成の社会体制や宗教に対する——あらゆる種類の既成の価値に対する——反感を抱いた人々は、理性の力で自分たちの信念に基づいた新たな秩序を確立するか、あるいは情緒的な経験を熱望することに救いをもとめた。彼らに共通していたのは『自然に還る』欲求である。」⁵⁹と述べている。

ロマン派の「自然に還る」欲求を引き継ぎ、19世紀になり自然に対する関心がさらに高まったその結果、風景画の中から人物画が少なくなり、バルビゾン派によって純粋な風景画が描かれるようになった。そして、その中でもゴッホはミレーの影響を色濃く受けている。ミレーは、「家は代々農家で、彼の後に弟妹が多く生まれたこともあって家計は楽ではなかったが、信仰のあつい読書好きの家族であり、彼も幼い頃から多くの書物を読んだ。とくに祖母ルイーゼ・ジウムランは敬虔なキリスト教徒で、彼の精神形成に大きな影響を与えた」⁶⁰と述べられているように、牧師の家庭で育ったゴッホと同様に、信仰があつい家庭で育ち、また多くの書物を読んだという共通点がある。

また、ゴッホがバルビゾン派に影響を受けた理由としては、「バルビゾンのひとたち」とピューリタンとを同じように捉えているからだというのが、書簡から伺える。「バルビゾンのひとたち」もピューリタンも共に、決して「狂信的」ではなく、「素朴」で「堅固」なひとたちなのである。その捉え方は、ゴッホの描く「馬鈴薯を食べる人々」に通じるものであり、まさにゴッホが「馬鈴薯を食べる人々」で描こうとしたものである。ゴッホは、絵画の中に、父の世界とは違う「素朴で堅固なもの」を見出し、農民の生活により着目するようになるのである。

さらに、パリで画商として働いているテオに画家になることを勧めるが、それはテオが都会で、「心の一部はパリに根をおろしている」ことを認めながらも、「何か知らぬ無垢のままの何か＝芸術的要素」がテオの中には残っていることを指摘した上で、都会と農村の生活の違いを述べて、テオに画家になることを勧めるのである。

ゴッホは、絵画において新しい試みをしようとしているが、それは、静かな革命なので

⁵⁹H. W. Janson, Anthony. F. Janson 『西洋の美術の歴史』 木村重信、藤田晴彦訳、創元社、2001年、336頁。

⁶⁰馬淵明子『New History of Art 21 世界美術全集——レアリスム——』小学館、1993年、76頁。

ある。そして、バルビゾン派の画家たちこそ、典型的な信仰をもった人々の姿として、ピューリタンであると、ゴッホは、象徴的に捕らえているのだ。テオの住む都会のパリよりも、荒野であるドレンテの農村のほうが、絵画において新しい試みをしようと模索するにはふさわしい場所なのである。ピューリタンの要素をもって、自分と弟が共同生活で芸術家として共に生きることは、まさしくバルビゾン派と同じような新しいことを試みることである。また、後にアルルに移住後、画家たちが集まって「芸術村」を作ろうとゴッホはするが、ここでも、バルビゾン派と同様の新しいことを試みたのであろう。

それゆえに、都会では感じなくなってしまった何かを、田舎は感じる力を与えてくれるということ、バルビゾン派の中心的存在であるミレーの絵に見出しているのである。ミレーは「信ずる人」であり、ミレー自身が「素朴な信念」という言葉を使っている。ゴッホは、ミレーのそれらの信念を、人は行動に駆り立てる何かをもっていなければならないし、また、田舎の人の方が都会人よりも「素朴な信念」をもっていると解釈しており、ゴッホは「馬鈴薯を食べる人々」で、ミレーの「素朴な信念」を表現したのである。

IV 「馬鈴薯を食べる人々」を描く意義

現代文明は、表面的には進歩的な様相を示しているが、そこには真実と誠実が、ゴッホには感じられないのである。次に、ゴッホのこれらの考えを裏付ける、都会と田舎の違いについて述べている書簡、334、336、337の三つを提示する。

334

さて、都会の住民とここのひとたちとを比べてみる時、ぼくは躊躇なくここのヒースの住民、泥炭の労働者たちの方がりっぱに見えると言いたいです。そうです。大へんな違いだと思います。——略——

ぼくは自分の考えとしては、<働く、しかも、考えながら働く>単純な農民こそ文明人だと思おうと言った。これまでつねにそうだったし、今後も常にそうだろう。田舎ではそういうひとたちにはあちこちでぶつかる。都会では、極く極くまれなすぐれたひとたちのなかに非常に違った形ではあ

るけれどもほとんど同じような高貴さをそなえた少数のひとを見つける。だが、それくらいのものだ、ぼくの考えでは、概して道理を知った人間にぶつかる機会は都会より田舎の方が多い。大都会に近づけば近づくほど、ひとは退化と愚鈍と邪悪の暗黒のなかへ深入りする。

336

ある種の地位を保つためには、ひとは——進んで、それを承知の上で、意図的に——非道なこともやらざるをえない。これこそぼくの言う運命的な側面なのだ。全然光のない場合は言わずもがな、＜黒い光線＞の場合すらこの側面なのだ。

ここで、例をバルビゾンの画家たちにとってみよう。ぼくは彼らを人間として理解するだけではない。ぼくはすべてを理解するのだ。——ぼくの目には、彼らの極く些細な、極私的なこまごましたことまで機知と生命に輝いて見える。

その大きな、あるいは小さな難儀、悲運、苦悩や悲しみをもった「画家の家庭生活」、そこには善意と誠実さと真の人間的感情を持っているという長所がある。それは地位を保つなどということがないからなのだ。そんなことを考えることすらしないからだ。——略——

自然に逆らわずに、自然と調和した真実の人間的な感情や生活をぼくは真の文明と考え、そういうものこそ尊重しているからなのだ。ぼくは尋ねる、ぼくをもっと完全に人間的にするものは何か、と。ゾラは言っている、「芸術家として、私は存分に生きたい——生きたい」——何の底意もなく、子供のように純真に、いや、子供のようにではない、芸術家のようにだ——善意をもって。人生がどんな風にたち現れようとも、ぼくはそこに何かを見出すだろう。ぼくはそこで最善をつくしたい。さて、あの一切の、ちっぽけなわざとらしい紋切型や因習をみたまえ。実際なんというひどいぬぼれ方だ。何というばからしさだ。自分はすべて知っていて、なんでも自分が考えている通りに動くと思っている人間。まるで、われわれより無限に高い、無限に大きな、無限に力あるものであることを感じさせる「何か知らぬ」偉大な善とか悪の要素がこの人生のどこにも存在しないかのように——そう思っている人間。

自分が極小であることを感じない人間、自分が一個の原子に過ぎぬことを理解しない人間がいかにか根本的に誤っていることか。地位だとかしきたりだとかを真持つことが何よりも大事だという子供のころに叩き込まれた観念を振り落としたからといって、いったい何の損失があるのか。ぼくはそのために損をするとかしないとか考えてみたことすらない。ぼくはただ経験から、そうした観念や因襲が正しいものではないこと、しばしば致命的な、どうしようもない誤りであることを知っている。結局、

ぼくは何も知らないということになる。だが、これは同時に、この人生とはひとつの神秘であり、それに比すれば、「因襲尊重」の体系などあきらかにあまりにも極小すぎる、ということになる。だから、この体系はぼくに対してはすっかり信用を失ってしまっているのだ。——略——

ぼくの方のことだが、芸術について共に語ることのできるようなひとたち、芸術に感動を見出すひと、あるいは、見出そうと思うようなひとが身近にいるなら、仕事の上で非常に得るところがあるだろうし、ぼくももっと本来の自分を自覚することができよう、また、もっと本来の自分となることができよう。——略——

いつもぼくがすばらしいと思っているギュスターブ・ドレの言葉がある。「わたしには牛の忍耐強さがある」というのがそれだが、ぼくはここにある良さを、ある断乎たる誠実さを見出す。ここには深い意味がある。これは真の芸術家の言葉だ。こうした言葉を本心から暴露する人物のことを考えると、画商たちが「天賦の才」についてくどくど論じている議論などは恐ろしく耳ざわりな鴉の鳴き声に思われてくる。「わたしには忍耐強さがある」——何という静かな響きを持った言葉だ。何と威厳のあることか。彼らからはあの鴉の鳴き声ができるだけで、こうした言葉は出てこない。おれは芸術家じゃない——何とがさつなひびきを持った言葉だ。ただ頭の中でそう考えるにしても下卑ている。どうして忍耐強さを持つてはいけないのか。自然から忍耐を学んではいけないのか。麦がゆっくりと実り、万物が生長するのを見て忍耐を学んではどうしていけないのか。自分はもうこれ以上伸びないと思ひ込むほど徹底して自分を死物とみなすべきなのか。自分自身の発展をわざと妨げるべきなのか。こんなことを言うのも、天賦の才があるとかないとか論ずることがいかに愚の骨頂であるかを説明するためだ。

だが、生成するためには大地に根を下ろさねばだめだ。

337

ぼくらの目的は第一に手仕事および自然との交わりという手段を通して自己改革をやることだ。ほかのひとびとに対して誠実であるためには、また、自己の一貫性をうるためにはそうすることが自分たちの第一義務だという信念からやるのだ。これは——ぼくらが目指すのは神と共に歩くことだ—— 大都會の中で行われている生き方とはまるで正反対なのだ。

こうしたからと言って決して他人には害を与えはしないだろう。

こう言うとそれを偽善と思うものがあるかもしれないが、自分たちの精力と注意をこの方向に向け、<この目的のために>仕事を始めるかぎり、「神は自らを助くるものを助すく」、これがぼくら

の信念なのだ。

ミレーは時を追ってますますく高いところにある何かを固く信じるようになったのだと思う。彼がそれについて語る仕方はたとえばお父さんなどとはまるで違う。彼は漠然とした語り方にとどめている。だが、それにもかかわらず、お父さんの語ることよりむしろミレーの漠然さのなかに僕はずっと多くのものを見るのだ。そして、ミレーと同じ性質のものをぼくはレンブラントやコロロのうちに見出す。——くわしく論ずべくもないが、要するに、多くの人の仕事の中にそれを見出すのだ。ものごとの目的はものごとを説明するための力となる必要はない。それによって自分が効果的に腰をすえることができさえすればいいのだ。——略——

絵をやることについては、運命をく除くすべてが反対していることを僕は知っている。パリにく味方するのには運命をく除くすべてだということをぼくは知っている。

運命、そのなかにぼくは何とも言いようのない感情をもって神を見るのだ。それはく光の白い光線であり、そして最後の言葉を握っている。あくまでも良くないものにはけっして良くない、永続きすることもない、というのがそれだ。この神の目のなかにあってはく黒い光線ですら何らまともな意味を持たなくなるだろう。——略——

ここの田舎は実に面白い。——略——

きみは大分前に汽車の窓から大急ぎだが、ドレンテを見ている。

しかし、ドレンテの一番奥の田舎へ来たら、全く違った印象を受けるだろう。まるで、ファン・ホイエン、ロイスダール、ミシエルの時代に、——つまり、現在のバルビゾンにすらおそらくめったに見かけないようなもののなかに——暮らしている感じがするだろう。

以上の書簡では、ミレーを代表とするバルビゾン派画家への深い思慕が見られる。しかし、それは決して盲目的なものではない。ゴッホは、「働く、しかも、考えながら働く単純な農民」⁶¹の、都会ではごくごくまれにしか見られない高貴さを、彼らの中に見ており、「道理を知った人間」⁶²に出会うのは田舎の方であると述べている。その反対に大都会化するほど、「ひとは退化と愚鈍と邪悪の暗黒のなかへ深入りする」⁶³と述べる。そして、「黒い光線」は、「退化と愚鈍と邪悪の暗黒」の世界と同様であると捉えている。なぜなら、「黒

⁶¹書簡334。

⁶²同上。

⁶³同上。

い光線」は、運命の側面として、ある種の地位を保つために納得済みの上で、意図的に非道なこともやらざるをえないからである。また、「黒い光線」は、「自分が極小であることを感じない人間」であると同時に、「自分が一個の原子に過ぎぬことを理解しない人間」でもあり、そのことが、いかに根本的に誤っているかとゴッホは捉えているのだ。ゴッホが牧師の家庭で生まれ育った環境のゆえに、「地位だとかしきたりだとかを保つことが何よりも大事」であるという観念を捨てることができた。それは、それまでのゴッホの生活の営みの経験の中で、父とぶつかりながら得た観念でもある。そして、ゾラの言葉を借りて、「芸術家として、私は存分に生きたい——生きたい」と自分の歩みたい生き方を述べている。「黒い光線」とは反対の、「何の底意もなく、子供のように純真に、いや、子供のようにではない、芸術家のようにだ」と付け加える。ゴッホは、その人生で最善を尽くすことにより、「黒い光線」が真に理解できない、「われわれより無限に高い、無限に大きな、無限に力あるものであることを感じさせる『何か知らぬ』偉大な善とか悪の要素」が存在することを知ることが大切であるのだと考えている。牧師である父や叔父たちとは違う生き方を生きたいと繰り返し述べているが、それは決してキリスト教信仰の道を捨てたのでもなく、キリスト教への反逆でもない。

画家になり絵を描くことは、「手仕事および自然との交わりという手段を通して自己改革をやること」であり、自己の一貫性を得るためなのである。それは同時に他人に対して誠実であるということである。ゴッホにとって画家としての生き方は、大都会の生き方とは正反対で、田舎で暮らす田舎の人の生き方と同様である。画家として「大地にゆっくり根をおろす」ためには、ギュスターブ・ドレの「わたしには牛の忍耐強さがある」という言葉を、「何と静かなひびき」、「何と威厳のある響き」と受け止めている。「麦がゆっくりと実り、万物が生長するのを見て、忍耐を学んで」生きようとしている。生成するためには「大地に根を下ろさねばだめだ」と自分に言い聞かせている、ゴッホの姿が見受けられる。

「馬鈴薯を食べる人々」は、食事をしている光景であるが、一人ひとりの人物の動きは、畑で働く人々なのである。手紙を書いているときに、ゴッホがスケッチをした農夫などの構成画である。ゴッホにとって絵を描くことは、「手仕事および自然との交わりという手段を通して自己改革をやること」であり、それは、「ほかのひとびとに対して誠実であること」であり、また「神と共にあること」なのである。その生き方は、「大都会の中で行われている生き方とはまるで正反対」な生き方である。そして、その姿は、まさしく農夫たちが、農作業の手仕事で得た馬鈴薯で食事をしている「馬鈴薯を食べる人々」の姿なのである。

「神と共にあること」は、その目的のために仕事をする限り、「神は自らを助くるもの」であると、ゴッホは信じているのだ。この思想をもっているのは、ミレーであり、ゴッホは、レンブラントとコローのうちにも、同様なものを見出しているのである。バルビゾン派画家たちに共感してゴッホが絵を描くことは、運命であり、「何とも言いようのない感情をもって神を見る」ことである。そしてそれは「光の白い光線」であり、父親の「黒い光線」とは相反するものなのである。

ミレーの農村風景絵画に関しては、「ミレーの漠然さのなかに僕はずっと多くのものを見る」とゴッホは述べている。つまり、誠実であるためには、都会では不可能なのである。また、都会の姿にジェスイットやパリサイ的なものを感じ取っているのである。ゴッホは、単に農村や農民の絵を描くことだけではなく、自然の中で生きていく具体的なある生き方と在り方を表現しようと試みているのである。

また、「ぼくの方のことだが、芸術について共に語ることのできるようなひとたち、芸術に感動を見出すひと、あるいは、見出そうと思うようなひとが身近にいるなら、仕事の上で非常に得るところがあるだろうし、ぼくももっと本来の自分を自覚することができよう、また、もっと本来の自分となることができよう」⁶⁴と述べており、これはパリへ行く理由なのである。一見すると、田舎を捨てて都会に行くようであり、ゴッホ自身が述べることと反対の行為のようにも思われる。しかし、そうではない。パリに行くことは、多くの画家たちと触れ合い、同じ志をもった人間が共に新しいことを試みることなのである。それは、ゴッホにとって、メイフラワー号に乗って新天地に渡った人々と同じ志であるのだ。

V 単純さと真実さ

書簡 339a を提示する。

339a

⁶⁴書簡 336。

ぼくが文句なしに最上の生活だと思えるのは田舎で自然と交わって長い年月を送ることだ。そして、それに天上の何ものかが加わることだ——これは想像を絶した、「全く何とも名づけようのないもの」なのだ。なぜって、自然を超えたものに対して名を与えるのは不可能だからだ。——略——

手仕事にたずさわりながら田舎で長い年月暮らせば、人間としてきみはこうした年月の間に少しずつすぐれたものになり、結局深いものをもった人間になってゆくだろう。

これはぼくの堅い信念なのだ。出発のときにその人間が多少才能がすぐれているとかいないとかいうこと、あるいは、有利な事情に多少恵まれているとかいないとかいうこと、そんなことはぼくの考えからすればけっして重要なことではないのだ。おれは自然と交わることがどうしても必要なのだという確信、この道を進めば迷うことはない、これこそ正しい道なのだという確信、これをもって出発すべきだ。また、・・・・・・・・・・・・・・・・⁶⁵もう一つ大切なことがある。——もし、金利生活者みたいに楽にくらしてゆけるとすれば、これは何のたすけにもならない。苦しい日々を送らねばならぬということ、「憑かれた人のように努力」せねばならぬということ、これがその人をよりすぐれたものにするのだ。——略——

お前は狂信的だとみんなは言うかもしれない。しかし、精神的な試練を重ねれば、きみははっきりと知るにちがいない、——自分が<迷いからの覚醒>の時期にあるのだから狂信的になるなどということは不可能である、と。ひとの言葉につられてものごとを逆さに見るようになってはならない。そんな手は食いたくないものだ。

これは過去のあれこれのいきさつのせいだが、ぼくは自分のなかに不治の憂うつ感を感じずるのだ。ぼくの気持ちが「若気の向こう見ずな熱狂」だとみんなはぼくに言うだろう。とんでもない。そんなのとは違うのだ。——略——

ぼくは「いわゆる」常識というものには我慢がならない。(こいつは本物の心理とは全く似ても似つかぬいにせものの真理だ)。ひとは常識に従わねばならぬとされ、普通の道から脱線して冒険を冒そうとするものだけが常識に従うのだと世間はいう。——略——

お父さんのことを考えてみると、お父さんのなかにある長所というものは自然と付き合っているせいだと思えるのだ。ぼくに言わせれば、お父さんの誤っている点は、真にその価値があるものではなく価値のないものに重きを置きすぎていることだと思える。

ぼくの中から、お父さんという人は是非それを知らねばならぬときに偉大な人たちの私生活の知識を得られなかった人間なのだ。ぼくが知りたいのはこうだ——お父さんは現代文明の核心のなんたるかを知っていなかったのだ。いまでもわかっていないし、これからも知ることはあるまい。そ

⁶⁵この部分は解説不可能である。

れは何か。＜偉大な人たちの中でも最も偉大な人たち＞の永遠の特質、それは単純さと真実さだ。デュプレ、ドービニ、コロー、ミレー、イスラエルス、ハーコマー、——おなじくミシュレ、ユゴー、ゾラ、バルザック、その他古今の巨匠たちはみなそうだ。それを理解するにはお父さんはあまりにも偏見でがんじがらめに縛られてしまっている。お父さんは立派なことに向けたらふさわしい律儀さをもってそれらの偏見を生活全体に適用するのだ。ぼくにとっては、お父さんは黒い光線だ。どうしてお父さんが白い光線にならぬのか。ぼくがお父さんに見出す誤りはこれひとつだけだ。たしかに、これは大きな誤りだ、——どうも困ったことだ。いいかね、よく効いてくれ、——白い光線をだす努力をするのだ、いいね、白い光線だよ。

ここでも「田舎で自然と交わって」⁶⁶生活し、それに「天上の何ものかが加わること」⁶⁷が最上の生活であると主張している。その生き方は、「全く何とも名づけようのないもの」⁶⁸である。なぜならば「自然を超えたものに対して名を与えるのは不可能」⁶⁹だからであり、重要な意味をもつからである。ゴッホは、自然の前では、我々人間は何とちっぽけな存在であるかということを自覚している。出生した家系が良いものでなくとも、そのようなことは人生を生きることには決して重要な意味をもつものではなく、経済的に豊かであっても何の助けになるものでもない。「憑かれた人のように努力」することが、「その人をよりすぐれたものにする」と、ゴッホは述べているのである。そして、父親の美点を、「自然と付き合っているせい」だと認めながらも、「真にその価値があるものではなく価値のないものに重きを置きすぎていること」だと、指摘しているのである。

ゴッホは、自然が決して穏やかに人を包み込み、そして優しく自分を抱いてくれるものではないと、主張している。古今の偉大な巨匠たちである「＜偉大な人たちの中でも最も偉大な人たち＞の永遠の特質」は、「単純さと真実さ」である。それは、ゴッホが「馬鈴薯を食べる人々」で最も表現したかったことであり、このことこそがゴッホの描こうとした真髓なのである。

⁶⁶書簡339a。

⁶⁷同上。

⁶⁸同上。

⁶⁹同上。

VI 変わらぬものと新しい試み

ゴッホは、ある時散歩をしていて農家の家族が食卓を囲むところを目撃し、これに「馬鈴薯を食べる人々」の画面構成にヒントを得る。それまでに描きためてきた、人物の習作を使って構成図を制作しようと試みたのである。「馬鈴薯を食べる人々」のゴッホの構想を表現する書簡398を引用する。

398

今週の、例の、夕方馬鈴薯の皿の周りを囲んだ農家の人たちの構図をやり始めるつもりだ。——あるいは日中の光で描くかもしれないし、両方をやるかもしれない。——「二兎を追うものは一兎も得ず」などと君に言われるかもしれない。しかし、成功するにせよ、しないにせよ、僕はいろいろな人物の習作を始めている。

書簡398は、約3ヶ月過ぎたドレンテを去り、ヌエネンに移ってから書かれたものである。ヌエネンの牧師館にゴッホの両親が移っており、その実家での滞在は、1883年12月1日より1885年の11月の終わりまでのほぼ2年間である。その頃ゴッホは、父の教会の納屋に、アトリエを設けて、制作に夢中になるのである。

ゴッホが「馬鈴薯を食べる人々」を代表作とする、ヌエネン時代の作品の中の労働者たちは、オランダの中でも特に貧しい農業従事者の多い地区の人々であった。ヌエネンでゴッホが描きたかったことは、ヴィクトル・ユゴーの言葉を引き合いにしながら、次のように述べている。書簡411を引用する。

411

僕が表現したかったのは、(いく世代もの間)、生きていたときに掘り返したその同じ畝に百姓たちが葬られてきたことを語っているこれらの廢墟の姿なのだ。——死と埋葬は単純なことであるが、まるで、秋に木の葉が落ちるように単純なことだ——土地がちょっぴり掘り起こされ——そして、

木の十字架だ。僕はこうしたことを表現したかったのだ。教会墓地の草がなくなるころ、つまり、小さな塀の向こうは畠がぐるりと取り巻いていて、海の水平線のような地平線に対する最後の区切りを示している。

また、今これらの廃墟は僕に語っている、どれほど強固な基盤を持った信仰も宗教もいかに朽ち果ててしまうものであるかを、——だが、また、いかに百姓の生と死が永劫にかかわらぬものであるかを——あの墓地に生えている草や花のように、芽をだしては枯れてゆくがその草に変わりはない。

「さまざまな宗教はうつろい行くが、神は変わらぬ」とは、これも最近永眠したヴィクトル・ユゴーの言葉だ。

書簡411でゴッホが論じるのは、都会の生活では得られない、農村での生活である。それは、労働の中にこそ一番大切なことがある。泥まみれで働くことにより、生活の糧を得ることを経験しなければ、人は謙虚さを失い傲慢になってしまう。田舎、特に土に親しんで生活することに人間が生きることの基本の姿を、農民として底辺で働く人々に、見ていたのである。農村の人々の毎日の営みは、幾世代も繰り返され、「死と埋葬は単純なことであり、まるで、秋に木の葉が落ちるように単純なことだ」と観察しながら、そのような生活でこそ、ちっぽけな自分や全の人間存在を超えた神秘が存在することを、ゴッホは見えていたのである。それは、ヌエネンでの農夫たちの死を前にして初めて感じ取ったのではない。都会のハーグで過ごしていた時に、すでにそのような、ちっぽけな自分や全ての人間存在を超えた神秘を感じ取っていたのである。書簡242を引用する。

242

こないだの手紙できみは、「自然とは何という神秘だろう」といっているが、全く同感だ。生命というものは抽象化されて考えられるばあい、すでに謎だ。現実においては、生命は謎のなかの謎になってしまう。その謎を解こうなんて、いったいわれわれは何者なんだ。けれどわれわれ自身にしたって、われわれを不思議がらせるこの宇宙の一原子なのだ。宇宙はどこへ赴くのだろう、悪魔のほうへか、神のほうへか？

それでも陽は昇る、とヴィクトル・ユゴーは言っている。ずっとずっと昔、ぼくはエルクマン＝シ

ャトリアン⁷⁰の『友フリッツ』のなかで年老いたラビ（律法学者）が、「われわれは存命中に幸福であることはできない。それでもわれわれは幸福を得るに価する者となるように努めねばいけないのだ」と言っているのを読んで、いつもわすれたことがない。——略——

陰気な気持ちになったとき、荒涼とした浜辺へ歩いて行って、長く白く波が糸をひいている灰緑色の海をながめるのはなんといいことだろう。しかし、何かしら壮大なもの、何かしら無限のもの、何かしら神のことを呼び醒まさせるように感じさせるものが欲しいと感じたら、それを見出すために遠くまで行くには及ばない。大洋よりももっと深く、もっと無限でもっと永劫の何か、朝目覚めて揺りかごに輝いている日光に喉を鳴らしたり、笑ったりしている小さな赤ん坊の眼の表情のなかに見えるようにぼくは思う。「高みからの光」さえあれば、たぶんそれが見出せよう。

ここでもゴッホは、ちっぽけな自分や全ての人間存在を超えた神秘を見ていたのである。「百姓たちが葬られてきたことを語っているこれらの廢墟の姿」⁷¹は、果てしない海の前に佇む一人の人間の姿と重なり、人間はいかにちっぽけな存在なのか、しかし、人間は魂をもっているのである。そのことに我々は気が付かなくてはいけないのだ。その気付きが、ゴッホの宗教そのものなのである。

オランダ語で「馬鈴薯」は、“aardappel”で、これは、「大地のりんご」という意味である。「馬鈴薯を食べる人々」は、まさに農夫が大地に立ち、自分の手を泥だらけにして、大地に触れ農作業にかかわることを描いたものである。自らの手を汚して行う仕事を通して得られる「気付き」が、「馬鈴薯を食べる人々」に表現されているのである。そしてゴッホは、画家の仕事と農夫と同じような肉体労働と捉えており、農夫と同じようなゴッホ自身の気付きを「馬鈴薯を食べる人々」で表現しようと試みたのである。

ヌエネンの後、ゴッホは、1885年11月末より翌年の2月末までの約3ヶ月間、ベルギーのアントワープで過ごす。丁度その頃のヨーロッパは深刻な経済的危機に陥っており、画商たちも全体的に仕事がよくない状態であった。勿論テオも例外ではなかった。そ

⁷⁰エルクマン＝シャトリアン（Erckmann-Chatrion）は、フランスのロレーヌ出身の二人の作家 Emile Erckmann（1822—1889）と Alexandre Chatrion（1826—1890）の共同筆名。著作は、1871年の普仏戦争敗北により、アルザス＝ロレーヌ地方はドイツに併合され、それを背景にする歴史小説的作品と、アルザス＝ロレーヌ地方の人々の慣習や風俗を生き生きと描いた生活風景の作品群に大別される。『友人フリッツ』は、マスカーニのオペラの原作となった。

⁷¹書簡411。

ういった、ヨーロッパ社会の渦中でゴッホは次のように述べている。

453

ブルジョアジーに対する労働者の戦いは百年前の第三階級の他に二階級に対する戦いと同じく正当なものだ。黙っていたほうがいいのだ。運命はブルジョアジーの味方をしてはいないのだからね。もっといろいろのことが起きるだろう。まだまだ終局にはほど遠いのだ。だから、春だというのに、何とたくさん、たくさん人々が悲しみに沈んであるいていることか。

また、その書簡の直前ではこうも述べている。

450

われわれはある社会の終末が始まりかけているのを目撃できそうだとすることを考えるなら、現代は実に興味深い。

「社会の終末が始まりかけている」という言葉から、ゴッホは、社会の流れを的確に読み取っているのである。ゴッホが、もし、周囲の人間と上手に付き合える社交的な人間であったならば、より良い社会のため、社会変革や革命のための統率者として活躍できただろう。しかし、ゴッホはそれを、芸術によって起こそうとしたのである。

Ⅶ 「馬鈴薯を食べる人々」の色彩

次に「馬鈴薯を食べる人々」において、ゴッホは、実際にどのような表現を試みたのか、その色彩に着目しながら論じたい。「馬鈴薯を食べる人々」を描いた頃のゴッホは、まだ、フランス印象派の色彩について知らない。「馬鈴薯を食べる人々」の色彩は、全体的に暗く

重たい。しかし、実際にはモノクロの濃淡の明暗法による表現ではなく、多色を用いて描いているのである。それであってもなお、「馬鈴薯を食べる人々」の作品画面から受ける印象は暗く重たい。また、鑑賞者には、色による表現よりは、暗い色彩と白色の明暗の調子によって画面構成がなされているように映る。「馬鈴薯を食べる人々」は、なぜ暗い色彩であるのか。また、用いた色彩とはどのようなものか。まず、ゴッホがどんな状態で制作していたのかを示す書簡399を提示する。

399

同封してあるのは、僕が書いた習作の荒描きスケッチ二枚だ。その間、同時に僕はまた、馬鈴薯の皿の周りを囲んだあの百姓たちに取り組んでいる。今ちょうどその農家から帰ってきたところだ。今度は昼の光ではじめたのだけでも、今までランプの光で仕事していたのだ。

ゴッホは、「馬鈴薯を食べる人々」を制作するために、まずは、農家の人々のさまざまな姿を素描した。素描は黒か茶色の単色の線描きで、対象となるモチーフの形を描く。ゴッホは、日中の陽の光の中で、実際に畑で働く人々の自然な姿を素描していた。また、屋外での仕事の様子ばかりではなく、納屋などの室内で働く姿も素描で捉えた。それらが描き溜まってくると、ゴッホは、各人物を一枚の画面にまとめる構成図を制作するために、今度は室内で素描を組み合わせて人々の習作に取り掛かったのである。そうして、構成図が出来上がると、次に油彩画で着彩を始めて完成図で制作したのである。全体的に暗く重たい画面であるが、実際にゴッホはどのような色を用いて「馬鈴薯を食べる人々」を彩色したのか。書簡405を提示する。

405

馬鈴薯を食べる人たちの絵で僕が描き表わそうとしたところをきみは読み取ってくれるものと思う。——略——しかし、あの絵は実に暗い。たとえば、白いところにもほとんど白を使わなかった。ただ、中間色を使った。これは赤、青、黄を混ぜたもので、たとえばヴァーミリオン、紺青、ネーブルル・イエローを使ったのだ。だから色彩自体はかなり暗い灰色だ。しかし、絵の中では白くみ

えるのだ。なぜ、ぼくがこういうやり方をしたか語ろう。ここでの主題は小さなランプに照らされた灰色の室内だ。汚れたリネンの食卓掛け、煤けた壁、女たちが畑で働くときにかぶる汚れた帽子、——ランプの明かりの中で、(目を細めてみると)、これらすべてが実に暗い灰色であることがわかる。また、ランプは赤っぽい黄色の輝きだが、問題の白より明るい——いや、ずっと明るくさえある。今夜、農家に行ったときランプの代わりに小窓の明かりでみんなが食事しているところを目にした——まったくすばらしかった。色彩も尋常ではなかった。君は窓を背景にして描かれたこれらの頭をおぼえているだろう。効果はあれと同じだった。しかし、もっと暗いのだ。肉の色については——表面的に考えれば、つまり、あまりよく考えてみなければ、いわゆる肉色にみえることはぼくも十分知っている。それで、この絵をかきはじめてとき、そうしたやり方で、たとえば、イエロー・オーカー、レッド・オーカー、白なので描こうとしたわけだ。ところが、そいつはあまりにも、あまりにも明るすぎて、決定的に間違いだった。どうすればよかったのか。頭部はすっかり仕上がっていた。それも非常に苦心をかけて仕上がっていたのだ。だが、ただちにぼくは容赦なく描き直した。いま描かれてある色は<むろん皮をむいていない、全く泥だらけの馬鈴薯の色>そっくりなのだ。ぼくはこれを描きながら、ミレーの百姓たちについて、「彼の百姓たちは種まきをしているその土でかかっているみたいだ」と語られた言葉をなんと至言だろうとおもったものだ。

画面の一番光が当たっている部分で、鑑賞者には白く見えるところは、「白いところにもほとんど白を使わなかった」のであり、実際には、「赤、青、黄」の3原色を基本に、それらを混色して、「ヴァーミリオン、紺青、ネーブルル・イエロー」の色を作り出して、白い部分が表現されているのである。しかし、鑑賞者は、光の部分には決して、「赤、青、黄」の原色を見ることなく、白く光りが当たっている部分として見える。白く見える部分に白色を使用しなかった理由は、「小さなランプに照らされた灰色の室内」を主題として描いており、「汚れたリネンの食卓掛け」、「煤けた壁」、「女たちが畑で働くときにかぶる汚れた帽子」が、それぞれに一つの小さな主題でもある。暗い画面の中で白色に見えているが、白い絵の具で描かれたのではなく、実際には色彩があるものだ。しかし、それらを一枚の画面で纏めようとして、モチーフに着眼すると、ランプの光の中では「実に暗い灰色」とわれわれの眼に映ることを、ゴッホは理解してそれを表現しているのである。そして、それらのモチーフを浮かび上がらせるランプの光は、光源として暗い場面で一番明るく白

くなければならず、「赤っぽい黄色の輝きだが、問題の白より明るい」ので、絵の中でも一番明るい。

ゴッホは、実際に農家の人々が食事をしている光景を見る。彼らが食べている食卓の上の肉は、それを口にする誰もが知っている肉色なのだが、ゴッホが絵を描く場合には、肉色を表現する「イエロー・オーカー、レッド・オーカー、白」で描いても、キャンバスの中では不自然な色に仕上がるのである。そのためにゴッホは、「容赦なく描き直した」と述べているように、色彩効果について研究しているのである。

VIII 打ち震えているような光

自分の絵と他の画家たちの絵との違いを、次のように述べている。書簡447を提示する。

447

ぼくの習作をほかの連中のと比べてみると、奇妙なことにほとんど何一つ共通点がない。彼らののはほぼ肉と同じ色だ。だから、そばで見ると、非常に正確だ。——しかし、少し離れて見ると、痛ましいほど平板に見える。——すべてが例のピンクやら微妙な黄色やら、等々で、それ自体は柔らかな感じだが、生硬な感じが出てきてしまうのだ。ぼくのやり方というのは、近くで見ると、緑がかった赤、黄色っぽい灰色、白と黒、そして多くの中間色の色合いで、たいていの色はなんとも名づけようがない。だが、少し後ろへ下がってみると、それは絵の具から現れ出てくる。その周囲には空気があり、その上には一種打ち震えているような光が落ちているのだ。また、同時に光彩を出すためにほとんどかすかに塗る筆触も何かを語り始める。

ゴッホは、自分以外の他の画家たちが肉を描くときには、肉が肉に見える色彩、「すべてが例のピンクやら微妙な黄色やら、等々」で描く。それは写実的表現であるのだが、「生硬な感じ」であると指摘している。それに対して自分の表現方法は、「緑がかった赤、黄色っ

ぼい灰色、白と黒、そして多くの中間色の色合いで、たいていの色はなんとも名づけようがない」色であると述べている。しかし、その描き方は、鑑賞者が一步下がり絵を鑑賞すると、「打ち震えているような光」を見ることができるものである。その描きかたで色彩を見る事は出来ないが、それに取って代り、「ほとんどかすかに塗る筆触が何かを語りはじめると、述べている。また、ゴッホは、暗い色調の絵と明るい色調の絵についてどう感じているのか。それを示す書簡406を提示する。

406

ジュール・ブルトン⁷²の詩の中で、次の二行を僕は思い出す。この詩全体はミレーの絵⁷³に捧げられたものだと思う。(夕暮れに馬鈴薯畠を通過して家路をたどる農夫)。

夕闇と陽やけで

二重に色黒い農夫

そのために僕が明るい絵を描かないなどと思っははいけない。決してそんなことは無い。僕はバステアン・ルパージュ⁷⁴の一枚——(まったく白に白を重ねて)描かれた花嫁で、絵の真中に小さな褐色の顔のあるやつだが——を知っているが、これはすばらしい。また、雪や霧や空を描いた実に多くのオランダの絵画も——もすばらしいではないか。

ここでは、ミレーを尊敬するフランス人画家であり、回想録も書いているジュール・ブルトンが、ミレーの絵画に対して捧げたであろう詩を回想しながら、バルビゾン派画家たちに習って明るい色彩の絵を描かないのではないと、ゴッホは述べている。また、同じくミレーを尊敬するフランス人画家のバステアン・ルパージュが描いた明るい色彩の絵、また、ゴッホと同国のオランダ人画家たちが描いた、明るい絵画も評価していることを述

⁷²ジュール・ブルトン (Jules Breton, 1827-1906) は、フランスの自然主義の画家。代表作は、「落穂を拾う女たち」、「麦畑の祝福」。

⁷³「島と海 (Les Champus et la mer)」の中の「野良の帰り (Le retour des champs)」。

⁷⁴ジュール・バステアン・ルパージュ (Jules Bastien-Lepage, 1848 - 1884) は、フランスの自然主義画家。

べ、そのうえで何故ゴッホが「馬鈴薯を食べる人々」で暗い色調の絵を描いたのか、その理由を次の書簡で述べている。書簡410、414、416を提示する。

410、

僕は毎日、陰鬱な農家の中の、あるいは光を背景にし、あるいは夕暮れの薄明かりのなかで、さまざまな効果を目にしている。これは実に奇妙で、今までの僕の作品はこれらの効果にたいしてあまりにも明るく見えすぎてしまう。此の効果を僕は、軟石鹼や使い古した10センチメートル貨幣の真鍮色に比するわけだ——ほかに仕方がないからね。

414、

僕が明るい画家たちの方をいかにすきであるかは君の知るとおりだ。——略——正確に言うところなる——彼らは強い、彩られた明るさを背にしたあらゆる効果、あらゆる陰影を異端と感じたということだ——彼らは明け方とか日の沈むころなどに外を歩くことが全然ないみたいだ——彼らは日盛りの明るさとガス燈や電燈の明かりのほかに何もみたくないのだ。

416、

ここにある何枚かの農家のなかで、非常に明るい調子で描いたものは少ない。だが、繰り返すようだが、僕は灰色の絵を大いに好むけれども、銀灰色の色階のほかにもっと暗い効果をも描く人たちをもっと高く評価する。

ゴッホは「僕が明るい画家たちの方をいかにすきであるかは君の知るとおりだ」⁷⁵と述べているように、明るい色彩に興味がないのではない。ゴッホは、「明るい画家たち」は「日盛りの明るさとガス燈や電燈の明かりのほかに何もみたくないのだ」と、指摘している。「馬鈴薯を食べる人々」での画面全体を支配しているのは、暗い色調であり色彩が感じられないが、ゴッホは「日盛りの明るさとガス燈や電燈の明かり」以外にも、目を向けるべ

⁷⁵書簡414。

き明かりがあることを、「馬鈴薯を食べる人々」の画面構成全体を暗くして、色調をおさえることで、食卓に集う人々にスポットライトを当てて、彼らが真に光であることを表現しているのである。それゆえに、「銀灰色の色階のほかにもっと暗い効果をも描く人たちをもっと高く評価する」⁷⁶のだが、それは、彩色によって得られるものよりも、押えた色調のなかで見失わず、着目すべきものを押えて表現しうる画家に、心理的に傾斜をしているのである。それゆえに、ゴッホは「毎日、陰鬱な農家の中の、あるいは光を背景にし、あるいは夕暮れの薄明かりのなかで、さまざまな効果を目にして」⁷⁷、日々、色調を押えて自分が描こうとするものをどう表現すべきか研究している。こうして、全体的に暗いが、実際には、赤、青、黄の三原色を用いて、それらの発展色を作り、そして、それらの色を用いて彩色した、ゴッホの画家としての前期における最大の構成画「馬鈴薯を食べる人々」が完成したのである。

⁷⁶書簡416。

⁷⁷書簡410。

第4章 南仏へ

—「躍動する色彩」による永遠なるものの暗示—

ゴッホがアルルに到着したのは、1888年2月20日である。そして、翌年の5月3日まで滞在したが、そのわずか1年3ヶ月のアルル滞在期間で、ゴッホは190点の油彩画を制作しており、パリ時代を遥かにしのぐ作品量である。絵になるアルルの色彩豊かな風景と土地の人々に魅了された。すぐに芸術仲間のエミール・ベルナールとポール・ゴーギャンをアルルに呼び寄せようと誘い始めたのである。アルルでも、芸術家たちが集まって共同生活体を作ろうと試みた。それは、かつてテオも画家になり兄弟そろって、芸術における新しい試みを検討していた時と同じである。

ゴーギャンとの共同生活を始める。二人は、同じ画家同志としての交流も見受けられたが、ゴーギャンとゴッホは互いに激しい口論となり、ゴッホは自分の耳を一部切断するという事件が起きた。そして、ゴッホが待ちに待ったゴーギャンの滞在は、長く続かずにわずか9週間足らずのものだったのである。

これまでのところでは、第2章でゴッホの素描、第3章で画家としての前半期のゴッホの最大の構成図である「馬鈴薯を食べる人々」をそれぞれ題材に、ゴッホの思想を論じてきた。この第4章では、画家としての後半期であるアルル以降の代表作である、「向日葵」「種まく人」「海景」「星月夜」の以上4点とそれらに付随する作品を取り上げて、ゴッホの思想を論じると共に、ゴッホが追求した色彩理論についても明らかにしたい。

なお、第1章の冒頭でも述べたが、本論文で取り上げるそれらの作品を含めて、ゴッホの絵画作品の題名については、本文中で使用する題名は、一般的に広く流布している題名、もしくは、ベネディクト・タッシェン出版の『ゴッホ全油彩画全集』の日本語版が採用している邦訳題名を使用している。また本論で提示する図版の題名は、ベネディクト・タッシェン出版の『ゴッホ全油彩画全集』の日本語版が採用している邦訳題名を採用している。

I 都会のパリと田舎のアルル

本章のはじめとして、ゴッホはアルルに1888年2月20日に到着したが、その後の春を迎えた4月に、アルルの気候が自分の体に合っていることを述べると共に、また、パリ時代を回想している書簡474、481を、冒頭に提示することから始めたい。

474

この空気はたしかにぼくの体によい。きみに胸一杯吸わせてやれたらと思うよ。その効能たるやまさに靦面、小さなコップ一杯コニャックを飲むだけで、酔ってしまう。だから血の循環をよくするために刺激剤もいらず、それでいて体力は消耗しない。

481

パリを離れたとき、たしかにぼくは一路アル中になる道を歩んでいた。あとで何という目にあつたことか。酒を飲むのをやめ、煙草をひかえ、考えまいとするかわりに、ふたたび考えはじめたとき、何と無気力になったことだろう。このすばらしい自然の中での仕事がぼくを精神的に支えてくれたが、それでも精一杯努力をかさねたあとは、ぞっこん力が尽きてしまう。

第3章では、ゴッホのピューリタンの思索と行動として、都会の生活では得られない、新天地である荒野を開拓する農民の姿と、ピューリタンとしてのゴッホの姿を、述べた。労働の中にこそ一番大切な事がある。泥まみれで働くことにより、生活の糧を得る事を経験しなければ、人は傲慢になってしまう。田舎で、農民として底辺で働く人々に、土に親しみ生活することは人間が生きることの基本の姿であると、見ていたのである。また、農民と画家である自分は、同じ肉体を使って生活の糧を得る者として、同等であると見なし、ていたことを論じた。しかし、ゴッホは、オランダを離れた後、3か月のアントワープ滞在後に、大都会のパリに移住した。このことは、ゴッホのピューリタンの思索と行動に反して、都会に出て行くようであるが、決して矛盾しないのである。それは、まず画家としての技量を練磨するためであった。

アントワープに移り、ルーベンスの絵画と日本の浮世絵に出会う。その影響は、強烈で、ゴッホの明るい色彩に表れるようになるのである。

さらに、ゴッホは、パリには1886年2月28日より1888年の2月20日まで滞在する。パリではエミール・ベルナール、ゴーギャン、トゥールーズ・ロートレック、ジョンラッセル、ルイ・アンクタンをはじめとする、多くの画家に出会った。また、画商であるテオを通じて印象派の画家たち、つまり、モネ、シスレー、ピサロ、ドガ、ルノワール、スーラ、シニャックと出会った。そして、パリ滞在期にゴッホは、ルービンが、「ヌエネンからの手紙に記された色彩の処理方法についての考え方は、ヌエネンとアントワープの作品にためらいがちに表れている。だが、パリ時代の油彩は、言葉でかかれた芸術的野心を、ついに完全に具現している。北国の暗い明暗法は消え、蠕動する光輝がそれにとって代わっている」⁷⁸と述べているように、パリ滞在中の2年間に、素描よりも着彩画、それも油彩画を多く制作した。それには、明らかに印象派からの影響が見られる、明るい色彩の自画像、静物、花などを描いている。

パリ滞在中の1887年の夏もしくは秋頃に末の妹に宛てた書簡の中で、ゴッホ自身が自分のことを、「ぼく自身はこのごろ多くの人たちよりも聖書をはるかによく読んできたことをいつもありがたく思っている。おかげであのような高貴な思想がかつてあったことをぼくはいささか関知したのだから。しかし過去のものを美しくおもえばこそ、ますますぼくは新しい物を美しくおもわざるをえない。自分が生きてゆくのは他ならぬこの現代なのだから、ますます以てそうであるわけだ。未来も過去もぼくらにはただ間接にしか関係をもたないのだから」⁷⁹と述べている。そして、さらにこう続ける。「ぼくがいかに冒険を試みても、無常迅速、やがてあの硬い髭を生やし、義歯を何本も入れた、皺深い年寄になるよう、ぼくの命数は定まっている。だが、だからといってどうなるものでもない。ぼくの職業は薄汚い困難な仕事——絵を描く事だ。もっともぼくがこんな人間でなければ、ぼくは絵を描かないだろう。しかしぼくはこのとおりの人間だから、絵をかくのが結構たのしいし、自分の青春はすでに失われたものであっても、いつか自分の描く絵に若さや新鮮さがあらわれる可能性が遥か雲霧の彼方に見えている」⁸⁰と述べている。

ゴッホは大都会のパリに移住しながらも、オランダの田舎、ヌエネンで「馬鈴薯を食べる人々」を描いたときの、ピューリタンの思索と行動は、決して失わなかったのである。

しかし、その一方でゴッホは体調を崩していった。ゴッホは、パリで多くの芸術家達と

⁷⁸Lubin, 128 ; ルービン、261頁。

⁷⁹書簡 W 1。

⁸⁰同上。

出会い、自分自身の作品に新たな光を見出したが、「一路アル中になる道を歩んでいた」のである。アルルに移り「このすばらしい自然の中での仕事がぼくを精神的に支えてくれた」と感じながらも、懸命に作品制作にエネルギーを注いだ後は、いつも、「ぞっこん力が尽きてしまう」と述べている。

ゴッホの「馬鈴薯を食べる人々」で表現された画面全体が暗い色彩は、アントワープでルーベンスの作品に出会い、パリでは印象派画家から影響を受け、そして、アルルで実際に光あふれる明るい色彩を目の当たりにして、どのように変化していったのだろうか。ゴッホの色彩に関する考えを述べている書簡 459a を提示する。

459a

要するに、大いに精力を傾け、自然の色彩を真に個性的な感情で掴むようにすれば、多くの障害はあるにせよ、画家はここで(パリ)何とかやってゆけるはずだとぼくは言いたい。——略

油彩で色彩の習作のシリーズを描いた——もっばら花の絵で、赤いけし、青い矢車菊と忘れな草、白とばら色の薔薇、黄色の菊など——青とオレンジ、赤と緑、黄と紫の対照を求め、どぎつい極端食を調和させるようなく混色した、中間色の調子>を出そうとしたのだ。灰色の調和ではなく、強烈な色彩の効果を出そうとした。

これは、パリで書かれた書簡であるが、アントワープで出会った、イギリス人画家リーヴェンズに発信されたものである。この頃の作品は、ゴッホ独自の色彩理論を確立するための習作であった。そして、ゴッホは「灰色の調和ではなく、強烈な色彩の効果」を出すのを目標にしていたのである。そして、とうとうアルルに到着して、自然の景観の中から、実際にゴッホが見て感じ取ることができる色彩を表現するだけでなく、一度ゴッホの頭と心の中で色彩を変換して、キャンバスに描こうとしていたのである。そのことを示す、書簡 507 を提示する。

507

それで赤—青—黄—オレンジ—紫—緑、6原色に均衡を与える頭脳の仕事からひとりで帰ってくる時、ぼくは、呑ん平で気が狂っていたと言うあのすばらしい画家モンティセリのことをじつによく心に思い浮かべる。仕事と味気ない計量の1点ばり、難役を演じる舞台俳優のように極度に頭を緊張させ、ただの半時間の間に一度に千のことを考えなければならないのだ。——略——

論理的な色彩家であったモンティセリは色階についてもっとも細やかな緻密な計算が出来、色階に均衡を与えたが、この仕事のために彼はドラクロアやリヒャルト・ワーグナーのように、頭を酷使した。

パリでは体調が思わしくなかったゴッホは、色彩の明るい南仏のアルルに移り、都会生活で疲弊した体を回復させたいと思うと同時に、アルルの豊かな色彩と明るい陽光に接すると、より一層仕事に集中するようになった。しかし、ゴッホは、色彩の研究に極度に頭脳を使い、そのためにアルコールと煙草を必要とした。

II 明るい色彩と浮世絵

アルルに移住してからのゴッホの色彩に関して、ルービンは、「ヴィンセントはアドルフ・モンティセリと日本の浮世絵から学んだ結果、自分の感情、あるいは自分は農民画家であるという考えに、もっとふさわしい基盤に立つことができた。モンティセリからは、太い大胆な筆触を用い、単色を厚く盛り上げることによって光り輝くような効果を出す方法を会得した。浮世絵からは、明るい色を幅広く塗ることを学んだ。版木からざらざらした紙に刷られたこれらの浮世絵は、独特の光の効果をもっていた。ゴッホは、モンティセリ流に画面を厚く荒々しく塗って、浮世絵と同じような光の効果を出した。こうした工夫を重ねて、自分自身の言葉でおのれを表現する技法を発見したのである。そして、パリを去ってからも絶えずモンティセリと日本の浮世絵の影響を受け、それが

アルルにおいて見事な作品に結実するのである」⁸¹と述べている。たしかに、ルービンが指摘するように、ゴッホが、日本の浮世絵と同じような光の効果と、またモンティセリから多くの色彩理論を学んだのは、紛れもない事実である。ゴッホは、画面全体が暗い色彩の「馬鈴薯を食べる人々」を制作した後、オランダを後にし、アントワープで初めて浮世絵と出会う。そして、パリ時代に浮世絵を模写した作品を制作している。

浮世絵について、佐藤美貴は次のように述べる。

「うきよ」には、「憂世」と「浮世」の2種類の漢字があてられる。「憂世」は、現世を「つらい世」として否定的にとらえるもの。もう一つの「浮世」は、現世を「はかない世」ととらえながらも、だからこそ楽しく生きようと肯定的にうけいれるもので、ある意味で開き直りともいえる近世の人生観である。そして、「うきよ」ということばは、しだいに当世風あるいは男女の仲などのニュアンスを含むことばになっていく。つまり、浮世絵は、現世をあつかった絵であると考えることができる。ただし、つらくてはかない世の中を、そのままうつしていたのでは、見る者の楽しみはえられない。浮世絵は、確実に現世に存在して居ながら、夢のある非現実的であった遊里と芝居町に取材した作品が主流であった。——略——また、(浮世絵の中の)役者の体や顔は、不透明な朱色で手彩色されており、力強さが強調されている。

成立当初の浮世絵は、墨摺絵とよばれる黒一色の版画に簡単な彩色をほどこすものであったが、やがて、丹⁸²や緑、黄などを彩色する丹絵があらわれる。この丹絵につづいては、紅絵が主流となる。鉱物性の丹にくらべて、植物性の紅は、透明感のある明るい色味をしめす。そして、幾種類かの色を版で摺ることが可能になり紅摺絵が誕生し、この紅摺絵をさらに発展させた「多色摺」が誕生する。そして、黒一色による刷とは異なる、多色摺りの浮世絵は錦絵と呼ぶが、錦絵で、「遊郭をたたく女性たち」を描く作品では、窓の外にひろがる景色をともなっている。——略——遠近法が完全に使いこなせていないために、不自然な点もあるが、浮き出してみえる絵という意味で、浮絵とよばれて人気を博していた。⁸³

⁸¹ Lubin, 129 ; ルービン、264頁。

⁸² 丹色は、鉛に硫黄と硝石を加えて焼成してできた朱色のことである。

⁸³ 佐藤美貴「小林清新[イルミネーション]」『日本美術史』 山本泰造監修、京都造形芸術大学発刊、1998年、257頁。

浮世絵は、上記のように、赤、緑、黄などの単色で、かつそれらをパレット上で混色していない刷絵である。また、浮世絵画に対して、浮世絵師が同様の主題を扱いながら、顔料を用いて筆で彩色した作品を、肉筆浮世絵と呼ぶ。しかし、それはヨーロッパの画家たちが絵具を混色して作り出す色調とは大きく異なる。ゴッホには、これまで見てきたような、ヨーロッパの絵画は、色彩の表現から立体感を感じさせるが、浮世絵は、それらヨーロッパの絵画とは異なり、平面塗りに見えただろう。しかも、ヨーロッパの絵画は、遠近感が重視され、かつ、写実的な絵画である。しかし、浮世絵は、遠近法が完全に使いこなされていない。ゴッホがこれまで接してきた絵画とは、異質であった。ゴッホは、遠い異国の絵に驚嘆し魅せられた。それは、オランダの画家たちが描いてきた、北ヨーロッパの



「雨の中の橋（広重模写による）」

1887年 パリ

油彩、カンヴァス 73×54cm 1887年

Amsterdam, Van Gogh Museum

どんよりとした重く厚い雲に覆われた、平坦な風景画とは趣が異なる絵画であった。より一層、ゴッホは浮世絵の色彩に惹きつけられた。しかし、ゴッホが浮世絵から学んだのは、色彩の他に、日本人の線描きの方法や絵画における構成の違いである。

佐藤によると、「広重の作品にしばしばみられる、前景に大きくモチーフを配する画面構成や版画独特の平面性は、西洋人にとって目新しいものであった。——略——広重は、実際に東海道を歩いたとされるが、見たままをうつしたのではないことは、その場面にふさわしく雪や雨を降らせ、情緒的にしあげていることや、弥次喜多⁸⁴をさりげなく描き、みる人びとに楽しみをあたえようとしていることから明らかである」⁸⁵と述べている。ゴッホは、「東海道五十三次」や「名所江戸百景」を描いた歌川広重や、「美人画」を描いた

溪斎英泉の作品を、パリ時代に模写している。方眼紙を使って入念な模写を行ったのである。ゴッホは、浮世絵の性質上、「明るい色を幅広く塗ることを学んだ」ことは事実であろうが、浮世絵の色彩、あるいは色彩以上に線描きや構図の違いに影響を受け、また、最初

⁸⁴『東海道中膝栗毛』の主人公。

⁸⁵佐藤、264頁。

に浮世絵という絵を介して日本を知ったのである。さらに、浮世絵ばかりではなく、日本から自分達の世界とは何か異質のものをもっと学んだのである。そのことを示す、書簡509、511、542を提示する。

509

『お菊さん』を読んだかね。あの本によると本当の日本人は壁に何も掛けないらしい。僧房や御堂の描写をみても何もない（デッサンや骨董品は引き出しの中に隠されている）。だから、日本の版画

は明るいなにもない見晴のよい部屋でみなければならぬ。

クロー⁸⁶とローヌ河畔のデッサンをみると、きみはためしにそうやってみないか。＜日本のようではない＞が、他のものに比べると事実この二枚は日本的だろう。他に絵などなにもない明るいカフェか屋外で見たまえ。ことによると箸のような芦の緑が要るかもしれない。ぼく自身はここで、真白な四方の壁と赤い煉瓦敷きの何もない部屋で仕事をしている。ぼくがこの二枚のデッサンをそういうふうにして是非見たまえというのは、ここの自然の単純さをほんとうにつかんでもらいたいと思うからだ。



「花魁（溪斎英泉による）」

1887年 パリ

油彩、カンヴァス

105.5×60.5cm

Amsterdam, Van Gogh Museum

511

いわゆる日本の版画コレクションに収まり、いまでは本国でも手に入りやすいものには、二次的な興味しか起こらない。

けれども、もしぼくが一日でもパリへ帰ることがあったら、ぼくはやはりただ北斎やその他最盛期の版画をみるために、バン⁸⁷の店によるだろう。それに、ぼくが普通の版画

⁸⁶ジャン=バティスト・カミーユ・コロー (Jean-Baptiste Camille Corot, 1796年7月17日 — 1875年2月22日) は、フランスのバルビゾン派画家。

⁸⁷パリの画商。

にあれほど感心していたころ、バン自身がいずれ後でもっと別のを見せましようといっていたのだから。

ロティの『お菊さん』で知ったことだが、日本の住宅には装飾がなく、がらんどうという。このことから推しても、他の時期の非常に総合的なデッサンに対する興味が湧く。この時期とわれわれの手元にある版画の時期との関係はおそらく簡潔なミレーとモンティセリとの関係にあたるようだ。とはいえ、きみも知っているとおりに、ぼくはモンティセリが嫌いではない。「それを改めなくっちゃ」とひとにいわれても、ぼくはまた多色摺りの錦絵が嫌いではない。

だが、いまのわれわれとしては、色のないミレーに匹敵する簡素なものを是非知る要があると思うのだ。

5 4 2

しかしどういわれようと、平板なトーンで彩色したどんなありふれた日本の版画も、ぼくにはリューベンス⁸⁸やヴェロネーズ⁸⁹と同じ理由で、素晴らしい物なのだ。ぼくはそれが原始芸術ではないことを百も承知だ。しかし原始芸術がすばらしいものであるからといって、ぼくにはこのごろの言草のように、「ルーヴルへ行っても原始芸術から向こうは行けないね」という理由にはすこしもならない。

日本版画の真面目な愛好家、たとえばレヴィ自身に、「この五スーの版画が私にはどうにもすばらしいと思えてならないんですよ」と言おうものなら、相手はおそらく、いや、きっと少しむくれて、ぼくの無知とぼくの悪趣味を笑うだろう。まったく昔リューベンスやホルダーンスやヴェロネーズを愛好するのが悪趣味であったのと同じことだ。

⁸⁸ピーテル・パウル・ルーベンス (Peter Paul Rubens, 1577年6月28日 — 1640年5月30日) は、オランダ人で、バロック期のアントワープで活躍したフランドル画家であり、外交官でもある。祭壇画、肖像画、風景画、神話画や寓意画も含む歴史画など、さまざまなジャンルの絵画作品を残した。父はプロテスタントのカルヴァン主義者で、1568年に母と共に、アントワープからケルンへと逃れてきた。それは、スペイン領ネーデルラント総督アルバ公フェルナンドのプロテスタント迫害のためにであった。父はオランダ総督オラニエ公ウィレム1世の二度目の妃アンナの法律顧問さらには愛人となり、1570年にジューゲンのアンナの宮廷へと居を移している。アンナの愛人であることが発覚して投獄されていたが、後に釈放され、1577年に母との間にルーベンスが生まれた。ルーベンスはアントワープで、カトリック教徒として成長した。宗教的影響をルーベンスの作品の多くに見ることができる。後年のルーベンスは、カトリックの改革運動である対抗宗教改革の影響を受けた絵画様式の主導者となっている。

⁸⁹パオロ・ヴェロネーズ (Paolo Veronese, 1528年 - 1588年4月19日) は、イタリア人画家。ルネサンス期のヴェネツィアで活動した。重要な作品は、聖書に書かれた饗宴のエピソードを題材とした、大規模な絵画群である。

以上の書簡から、ゴッホが浮世絵から学んだことは、西洋絵画とは趣が異なる日本の絵の色彩の平坦さ、また、構図の違いだけではないことが伺える。ゴッホは、日本人が絵画を装飾品として室内に飾るのではなく、シンプルに生活していることを『お菊さん』から読み取り、また、日本人の生活と同じように、現在ゴッホが仕事をしている場所も装飾のないシンプルな部屋であることを述べた上で、浮世絵を鑑賞することで、「ここの自然の単純さをほんとうにつかんでもらいたいと」⁹⁰と述べている。それは、アルルの色彩溢れる自然景観の中であっても、ゴッホが、その景観から感じ取っているのは、人間が抗うことのできない壮大な光景なのである。そして、ゴッホは、そのことを感じ取るべきであると述べているのである。また、「本国でも手に入りがたいものには、二次的な興味しか起こらない」⁹¹と述べている。このことは、ゴッホが浮世絵の中でも、日本国内で貴重な芸術品として、庶民が入手しにくい高価なものではなく、庶民が安価で入手しやすい浮世絵を好んだことを、意味するのである。

葛飾北斎や歌川広重による風景画は、経済的には旅に出る事ができず、また、実際にはその土地を訪れることができない人々に対して、雰囲気を与えたのである。それと同様に、溪斎英泉の描く美人画を鑑賞することは、同じく経済的に芝居を見に行くことができず、好みの役者を見ることのできない人々にとっての、代替行為であった。そのためにゴッホは、遊里に行く事ができない人々が、浮世絵によって美人を所有することができたように、庶民が身近に手にすることができた浮世絵にこそ価値があると、捉えていたのである。そして、その庶民が引き出しの中から取り出して鑑賞を楽しむ素朴な浮世絵と、芸術品となった浮世絵とを比較して、「簡潔なミレーとモンティセリとの関係にあたるようだ」⁹²と述べている。ミレーの作品は、柔らかい色彩であるのに対して、モンティセリの作品は、強烈なある色彩の上に、さらに同系色を塗り重ね、いわゆる絵具を盛る技法である。ゴッホは、そのことを通して、両者の違いを比喻しているのである。ゴッホは、色彩画家としてのモンティセリから学ぶことは多く、また、尊敬もしているが、「いまのわれわれとしては、色のないミレーに匹敵する簡素なものを是非知る要があると思う」⁹³と、述べている。浮

⁹⁰書簡509。

⁹¹書簡511。

⁹²同上。

⁹³同上。

世絵の色彩に関しては、「平板なトーンで彩色したありふれた日本の版画」⁹⁴であることをゴッホも認めているが、原始的でシンプルな浮世絵に価値を認めている。しかしその一方で、ルーブル美術館にある様々な絵画の技法から学ぶものが多く「ルーヴルへ行っても原始芸術から向こうは行けないね」という理由にはすこしもならない⁹⁵と、ゴッホは述べている。このことから、浮世絵がシンプルであるという美点を認めながらも、ルーヴルに展示されている数多くの芸術作品からは、浮世絵から学ぶ以上にさらに学ぶことが多いことを、ゴッホは認識している。そのことから、画家としてアルルで自己練磨しようとしている、ゴッホの決意が伺えるのである。

つまり、ゴッホは、浮世絵が、遠近法を完全に表現されていないことや、単純で素朴な画面構成であること、版画から始まったということ、その性質上色彩がの平坦であることを学んだ。それは、ゴッホがこれまでも素描や「馬鈴薯を食べる人々」で描いてきたことであり、そのことを、浮世絵からも学ぶことができたということである。そして、アルルの色彩溢れる景観の中で、「赤—青—黄—オレンジ—紫—緑の6原色に均衡を与える頭脳の仕事」⁹⁶を行い、また、モンティセリの色彩理論を用いて、ゴッホ独自の絵画の世界を築こうと模索した。そのゴッホ独自の色彩理論で絵画を表現することによって、ゴッホの思想を織り込んだのである。このようにしてゴッホは、色彩表現を模索する中でアルルの時間を過ごすうちに、ますますアルルの魅力に惹かれていったのである。そのこと示す書簡552を提示する。

552

しかしこのお人よしのタルタランの国⁹⁷が身にあうのか、ぼくはますます楽しくなって、この分だ
ここは第二の故郷になりそうだ。とはいってもオランダを忘れたわけじゃなく、ただ余りに対照
的だから、ついそんなことを考えてしまうんだよ。

⁹⁴書簡542。

⁹⁵同上。

⁹⁶書簡507。

⁹⁷南仏アルル県の一都市名である。フランスの小説家アルフォンス・ドーデ（ドデ、ドデー）（Alphonse Daudet、1840年5月13日—1897年12月17日）の『タルタラン三部作』の小説の舞台でもある。

ゴッホは、アルルを非常に気に入り「第二の故郷」になりそうだとまで述べながらも、決して祖国オランダを忘れていないことを述べている。そして、アルルとオランダの違いと、アルルを好んだ理由を、色彩の違いで捉えているのである。その様子を末妹のウィレミーナ・J・Vに次のように伝えている。書簡 w 3、w 4 を提示する。

w 3 1883年3月30日より数日後

多くの画家が同じような主題を見つけていたであろうということは、いまとなってはよくわかるが、たとえ多くの画家が将来同じ物を描くと想像しても、こんな自然の中でいい加減な気持ちで仕事をすることはとてもできない。郷里にだって同じ主題があるかもしれぬが、この自然は遥かに豊かで遥かに色彩が美しいのだ。

それにこのひとたちはずっと絵画的だ。われわれの国では乞食は幽霊に似ているけれども、ここでは乞食はカリカチュア⁹⁸になる。

w 4

この色彩はほんとうにすばらしい。葉は新緑になると豊かな落ち着いた緑になる。北国ではこういう感じの緑はめったに見られない。日に焦げて埃っぽくなくても、その美しさを失わない。そのころには風景は緑金、黄金、桃金、青銅、銅さまさまな色合の金のトーンとなるからだ。いいかえればレモン・イエローから始まって例えば脱皮した穀物の山のような鈍い暗い黄色に至るあらゆるニュアンスがあらわれる。しかもこの黄色に対して青——海の最も深いロイヤル・ブルーから、勿忘草の青、特に鮮やかなコバルト、輝きのある青にいたるまで——緑青、紫青が映え合う。

もちろんオレンジも呼び出される——日焼けした人の顔はオレンジを感じさせます。さらにさまざまな黄色の色調のために紫色が鮮やかな感銘を与える。茎を列ねた生垣や灰色の藁葺屋根、掘り返された畑が、故国のものよりもっと強い紫色を感じさせます。

ゴッホは、アルルとオランダの風景は似たようなものがあり、また、両国の風景画でも

⁹⁸イタリア語の *caricatura* で、荷の積み過ぎ、誇張の意だが、ここでは、特徴を大げさに強調して描いた風刺画や戯画であろう。

主題を同じにするものもあるが、ことさら、アルルの色彩を「この自然は遥かに豊かで遙かに色彩が美しい」と捉えている。パリ時代は印象派の影響を受けた。また、画家が実際に目の当たりにする風景を、まるで写真でも見るように、いかに写實的にキャンバスに表現をするかということも学んだ。しかし、ゴッホが最も印象派の画家たちから習得しようとしたのは、印象派の画家自身が感じた光の印象を、どうキャンバスに描くかということであった。

そして、ゴッホはアルルに、明るい太陽の光を初めとする、その他自然の中に生き生きとした色彩を求めてやってきた。しかし、ゴッホが1888年2月20日に、先ず目にしたアルルの光景は、「さて、真っ先に、雪があたり一面少なくとも60センチは積もり、今も降っていることを知らせておこう」⁹⁹と述べているように、雪景色であった。ゴッホは、そのような予想外の雪景色を経験したが、「雪のなかで雪のように光った空をバックに白い山頂をみせた風景は、まるでもう日本人の画家たちが描いた景色のようだった。¹⁰⁰と同書簡内で述べており、思いがけない光景に魅せられたのである。その雪景色は、期待した南仏の陽光溢れる光景ではなかった。しかし、ゴッホは、初めて接するアルルの光景に、アントワープで入手した浮世絵の世界を現実に見たような喜びを感じていたのである。そして、やがてゴッホが期待していたような明るい色彩を、アルルで経験するようになるのである。また、アルルの人物に関する観察も色彩を中心に捉えている。そのことを示す書簡542を提示する。

542

このごろのようにここの女たちの美しさが一層わかりかけてくると、ぼくはたびたびモンティセリを思い出す。当地の女の美しさには、色彩が非常に役割を果たしている。何も姿が美しくないというわけではないけれど、容姿はこの土地の魅力ではない。魅力あるのは巧みに着こなした色の強い衣装の大柄な線、容姿というよりは、肌のトーンだ。

しかし、そういうことを感じはじめているから、それが描けるようになるまでは大変な努力が居るだろう。しかし、確実な事は、ここに残っておれば、進歩するということだ。それが本当の南仏の絵を描くためには、少しぐらいの器用さではだめだ。それには長い時間をかけてものを見つめねばなら

⁹⁹書簡463。

¹⁰⁰書簡463。

ぬ。すると物は熟し、一層深く把握される。ぼくはパリを離れてこれほど本当のモンティッセリやドラクロアがわかるだろうとは思わなかった。それも何カ月も何カ月もたったいまやっと、彼らが想像で描いたのではないことがはっきりとわかりかけてきたのだ。

ここでは、アルルの人物を見るゴッホのまなざしが伺える。ゴッホは、アルルの色彩豊かな景観と共に、人物をその容姿で捉えるのではなく、「巧みに着こなした色の強い衣装の大柄な線や肌のトーンだ」で捉えている。ゴッホは、色彩豊かであることがアルルの人々の特徴だと捉えながらも、ゴッホ自身にとっては、そのことだけではない学びがあったのである。これまでにゴッホは、色彩を学ぶためにドラクロアやモンティッセリの理論を手本としてきたが、彼等の色彩理論は、混色の理論ではなかった。「彼らが想像で描いたのではないことがはっきりとわかりかけてきたのだ」と述べている。ゴッホは、アルルの人物の色彩が強い日差しにより反射する髪の毛や皮膚の色、豊かな色彩の着衣を実際に目にして、ドラクロアやモンティッセリが、色彩理論を確立する上で、モデルとなる人物がアルルには溢れていたと、理解したのである。

Ⅲ 向日葵

アルルに移ってからのゴッホは、まずホテル兼レストランを仮宿としていたが、1888年5月に、ゴッホがとても気に入ったある家の一部を借りる。その外壁は黄色で、ゴッホはそこを「黄色い家」と呼ぶようになる。しかし、ゴッホは、内装が自分の満足がいくまでは、しばらく時間がかかったので、9月半ばまでその「黄色い家」には移り住まなかった。またこの「黄色い家」でゴーガンをはじめ、他の画家たちが到着するのを待ちわびたのである。そして、この時期にゴッホは、向日葵を精力的に制作した。ゴッホは、この「黄色い家」をどのような家にしようとしたのか、どのような目的があったのか、また、ゴッホの描く向日葵はどのようなものだったのかを明らかにしたい。まず書簡493、B11、524を提示する。

493

ぼくはゴーガンのことをこんなふう考えたのだ。——もしゴーガンがここへ来たいと言うなら、ゴーガンの旅費とベッドが二つ、また藁布団が二つ要るから、どうしても、そのときは買わねばならぬ。しかしその後は、ゴーガンがふなのりだから、家で恐らくは自炊がやれる見込みがあると。

またぼくが一人で使っているのと同金額で二人で暮らしてゆけるだろう。

きみも知っているとおりに、画家が銘々孤立して暮らすことは馬鹿げてたことだと常々ぼくは思ってきた。孤立していると、いつも損をするのだ。——略——

そうなればいよいよ共同生活が始まるわけだ。南仏へ来るベルナールも一緒になるだろう。ほんとにぼくはいつもきみをフランスにおける印象派組合の旗頭だと見ているんだよ。そしてもしぼくが彼らを団結させるのに役立つとすれ

ば、ぼくは喜んで、彼らを自分よりも一段偉い画家だと考えよう。

「花瓶の14輪の向日葵」

1888年8月 アルル

油彩、カンヴァス 93×73cm

London, National Gallery

B11

ベルナール君、ぼくが協力と言ったのは二人とか三人とかの画家で同じ絵の制作をやるべきだという意味じゃない。ぼくが言おうとしたのはむしろ別々の絵だが、お互いにつながりを持って相互に補い合うような仕事のことだ。——略——

それに、画家の生活の物質的困難が画家たちの協力と団結を必要とするのだ（聖ルカ画家組合の時代と全く同じように）。物質的な生活を保障して、いがみ合ったりせずに仲間として仲よくし合ったら、画家たちももっと幸福になるはずだ、ともかく、これほど滑稽で、愚劣でけしからん状態はなくなるだろう。



きみが画家なら、人はきみを気狂いか金持ちかどちらかだと思うだろう。一杯のミルク・コーヒーは一フランかかり、二枚のバター付パンは二フランになるが、絵は売れない。だからこそ昔の修道士のように、オランダの荒地のモラヴィア修道団のように共同生活をしなければならないのだ。

ぼくはゴーガンが成功を望んでいることを夙に気づいている。

ゴッホは、長年の夢であった、芸術家の共同体をアルルで作ろうとしたのである。そして、その根拠地を「黄色い家」にしようとした。ゴッホの目論みでは、テオ、ゴーギャン、ベルナール、ラヴェルらがそのメンバーになる筈であった。

ルービンは「このような生活共同体を作ろうというヴィンセントの考えは、公衆の利益と芸術のために修道僧のように働く『兄弟』のグループを結成したいという願いにもとづいていた」¹⁰¹と述べている。確かに、その通りであろう。しかし、さらに付け加えるならば、パリでは印象派の画家たちは、評価されずにいたが、画商としてテオが彼らを理解し、印象派の画家たちの作品を、グービル商会に置かせるなどして保護していた。そのために、テオはグービル商会とも折り合いが悪くなっていったのである。このように、パリでは居心地の悪い印象派画家たちと、それを保護しようとして自らも居心地の悪い環境を作ってしまったテオらのための、居場所の確保でもあった。ゴッホは、ゴーギャンと印象派の画家たちとの共同生活で、仲間同士で経済面と芸術面を補うばかりではなく、画家という志を同じくする者同志としての友情も育むつもりであった。そして、ゴッホは、パリでは報われない印象派の画家たちに対して、芸術における先見の目と温かさをもったテオを「フランスにおける印象派組合の旗頭」として見做して、ゴッホ自身が印象派画家たちへの勇気づけける存在として、ゴーギャンやテオを呼び寄せたかったのである。これは、前章で述べたゴッホのピューリタンの思索と行動が、アルルの地でも同様に行われようとしたのである。さらにゴッホは以下のように続ける。

¹⁰¹ Lubin, 134 ; ルービン、276 頁。

ぼくの考えを聴いて欲しい。ここにわれわれが、誰かを窮地に陥った仲間の隠れ家になるアトリエを建てるとすれば、だれしもぼくやきみがこんな暮らしをしながら金をつかっているといって非難はしないだろう。ところでこういうアトリエを創めるには、回転資金が必要だが、それを非生産的な数年間に食いつぶしてしまったのは他ならぬぼくなのだ。しかしぼくはいよいよ生産を始めたのだから、それを取り返せるだろう。——略——

しかしぼくの考えの落ち着くところは、結局あとに続くものが暮らしうるようなアトリエを創建し、後世にのこすことだ。はっきりと自分の考えが言えるかは怪しいが別な言葉でいえば、ぼくらが丹精してやっていることは、単にこの時代に残るのみならず、ぼくらの死後にも他の人々によって続けられうる芸術や事業であるのだ。

ゴッホは、目前の経済的相互支援や孤独な芸術家達の心の慰めとして、芸術家の共同体を黄色い家で作ろうとしただけではない。ゴッホにとってそれは、一過性のものではなく、「あとに続くものが暮らしうるような」、「黄色い家」であり、それは、「ぼくらの死後にも他の人々によって続けられうる芸術や事業」であった。ゴッホは、次世代へと継承されるべき存在と価値あるものを築こうとしていたのである。また、ゴッホはアルルでさまざまな自然の景観から色彩を感じ取ったが、ことに太陽の光に、祖国オランダの陽光との違いを感じていた。では、ゴッホがどのようにアルルの太陽を見ていたのかを示す書簡522、W8を提示する。

この太陽、この光、どういばいいのか、いい言葉が見つからないから、ただ、黄色、薄い硫黄色の黄色、薄い金色のレモンという他はない。この黄色は実にすばらしい。こうしてみると、ぼくには北国がどんなによくわかることか。

ぼくはここにいるとじつにモンティセリのことを思い出す。彼は強い人間だった——少しというよりは相当気がふれていたが——太陽や愛や明朗さを夢見、しかもいつも貧乏に苦しんでいた——彼は色彩家として洗練し素晴らしくされた趣味をもち、過去の最上の伝統をつづける稀な人種のひとりであった。——略——

ゴーガンがこちらに来て、二人で一緒にマルセイユにゆくときには、ぼくはモンティセリの肖像画で見たように、モンティセリと全く同じ服装をし、大きな黄色い帽子を被り、黒いピロードの上着を着、白いズボンをはき、黄色い手袋をはめ、芦の杖をもち、いかにも南仏人らしく堂々とカンヌピエールを散歩しようと、かたく心にきめている。——略——

モンティセリは黄色とオレンジと硫黄色を縦横に駆使して南仏を描いた画家だ。大部分の画家はこの語の本来の意味では色彩画家ではないために南仏にこういう色彩があるのを見ず、彼らと違った眼でみると、其の画家を気狂いだとよびならわす。もちろんこんなことはとつくに予見できることだ。だから僕自身もすでに黄色をふんだんにつかかって——一点——向日葵の絵を描きあげた。(黄色い背景を背にして、黄色い瓶に入った十四本の向日葵の絵で、青緑の背景に一、二本花を描いた前の絵とは全くちがったものだ)。

ゴッホは、オランダ時代の最大の構成図である油彩画「馬鈴薯を食べる人々」に描いたような、全体に暗いモノクロームな色彩とは全く違う、明るい色彩で絵画を制作することを求めている。ゴッホは「向日葵」をパリ時代から既に描いていたが、「黄色い家」には、ゴーギャンを迎えるための室内装飾として「向日葵」を描いた。その色彩は、「明るい色」に「明るい色」を重ねる組み合わせである。ゴッホは、「馬鈴薯を食べる人々」とは、全く趣が異なる色彩の変化を「向日葵」に表現したのである。

ゴッホは、アルルの力強い太陽を知ること、それとは対照的なオランダの風景が「ぼくには北国がどんなによくわかる」と述べるようになるのである。そして、黄色は、ゴッホが色彩画家として尊敬するモンティセリの色なのである。共同生活を夢見るゴーギャンが「黄色い家」に到着したら、ゴーギャンと一緒に「モンティセリと全く同じ服装」である黄色い衣装を着衣して散歩することを願うほどに、黄色は魅せられた色彩である。また、向日葵の季節が終わっても、未だ向日葵にこだわっていたのである。書簡543を提示する。

5 4 3

ぼくは向日葵の花をもっと書こうと思っていたが、もう季節は終わってしまった。そう、秋の間に三十号の方形のキャンバスを十二点ほど仕上げられたらいいがと思っている。いまの予想ではまずうまくゆくのではないかと思う。このごろのように自然が美しいと、ときどきぼくの頭は物凄く澄み透って、もはや自分で自分をかんじず、絵が夢の中のようにやってくる。

黄色に魅せられたゴッホは、「向日葵」を、色彩の師であるモンティセリが好んで使用した。黄色は、モンティセリに対するゴッホの憧憬の色である。また、仲間であるゴーギャンを迎えるための色が、黄色である。「向日葵」は、ゴッホが師としてのモンティセリに対する尊敬の気持ちが、色彩に表現されている絵なのである。物ごとを突き詰めるゴッホらしく、「向日葵の花をもっと書こうと思っていたが、もう季節は終わってしまった」と述べるように、ゴッホは「向日葵」を、ゴーギャンを待ち続けながら描き続けるのである。そして、その時のゴッホは、「頭は物凄く澄み透って、もはや自分で自分をかんじず」無心状態で、「絵[向日葵]が夢の中のようにやってくる」ようになるのである。また、ゴッホがだれよりもゴーギャンを待ちわびたのには理由がある。その理由を示すものとして、書簡544を提示する。

5 4 4

数人の画家と一緒に生活することになると、秩序を保つために僧院長が必要だし、それには当然ゴーガンがなると何はさておき約款を決めねばならない。だからゴーガンはかれらより先に来て欲しいとおもうわけだ。

ゴッホは、ゴーギャンが到着するのを心から待ちわび、また、ゴーギャンの性格を見抜いていたので、ゴーギャンが黄色い家を纏める長として、まず、一番最初に到着することを望んだのである。ゴッホにとって、黄色は色彩画家として尊敬するモンティセリの色であるが、同じく色彩画家として尊敬するドラクロアについては、どう捉えていたのか。書

簡538、539を提示する。また、ここでゴッホが確立した色彩理論についても明らかにしたい。

538

なぜすべての画家の中でも最高の色彩画家、ドラクロアは、どうしても南仏へ行かねばならぬ、アフリカまでも行かねばならぬと考えたのか。他でもない、アフリカはもとよりこのアルルからでも、赤と緑、青とオレンジ、硫黄色とリラ色の美しい対照が、だれにでもわかるからではないか。

真の色彩画家ならだれでもやって来て、ここには北国と違う色彩があるのを認めるべきだ。またぼくはゴーガンがきたらこの土地が好きになることを疑わない。ゴーガンがこないとすれば、それはここよりもっと色彩の強い国にいた経験があるからだ。彼はやはりぼくらの友人で、原則においては一致しているのだ。

また来なければ彼の代わりに誰かが来るだろう。

539

スーラーはどうしているかね。そちらにおくってある習作はどうも彼に見せる気がしないが、向日葵とキャバレーと公園の絵は見てもらいたいとおもう。ぼくは彼の理を度々考え直してみたが、やはり全然ついてゆかない。しかし彼は独創的な色彩画家だし、その点は、程度こそ違えシニャックも同じだ。点描主義者は斬新なものを見出した。ぼくはやはり彼らが好きだ。しかしぼくは——率直にいうと——むしろいまは、パリへ来る以前に求めていたものにかえりつつある。ぼくはぼく以前に暗示的な色彩¹⁰²について語った人があるかどうかを知らないが、ドラクロアやモンティセリは口にこそ出していないが、同じことをしたのだ。

ここに、ゴッホがアルルへ来た真の理由を見いだせよう。ゴッホは、ドラクロアとモンティセリという尊敬する二人の色彩画家の色彩理論を、実践絵画において強化するために、アルルにやってきたのである。ここでは、ゴッホがこれまで母国のオランダを始めとする北ヨーロッパで彼が見て感じて、そして表現してきた色彩から、陽光溢れる南仏の明るい

¹⁰²「暗示的な色彩」は、原語のオランダ語で、”suggestive kleure”である。

色彩へと変化していく過程を窺い知ることができる。ゴッホが目指すべき色彩は「暗示的な色彩」である。ドラクロアからは、「赤と緑、青とオレンジ、硫黄色とリラ色の美しい対照」である、補色のコントラストを学んだ。そして、モンティセリからは、「黄色とオレンジと硫黄色を縦横に駆使」¹⁰³し、黄色にさらに同系色を重ねる方法を学んだのである。

ここでゴッホが述べる「暗示的な色彩」とは一体何を語っているのだろうか？ 539では、ゴッホが色彩理論を確立する上でもっとも尊敬する、ドラクロアやシニャックの絵画技法について述べるよりも、まず、スーラーやシニャックへの友情の思いが述べられている。ゴッホは、スーラーやシニャックのような点描画家の色彩理論を理解しようと試み、そして、彼らを認め理解していることを認めつつも、これまでゴッホが学び積み上げてきた自分の色彩理論について、「パリに来る以前に求めていたもの」¹⁰⁴と関わると明言している。「ぼく以前に暗示的な色彩について語った人があるかどうかを知らない」と述べるように、ここに未踏の領域に踏み入る、ゴッホの色彩理論の独自性を予感している。そして、そのゴッホの色彩理論の独自性は、色彩を乗せた完成作品としてのキャンバス上で、鑑賞者の目に訴える色彩として、ドラクロアやモンティセリは表現していないことを追求している。しかし、ゴッホは「ドラクロアやモンティセリは口にこそ出していないが、同じことをしたのだ」¹⁰⁵と認めている。

では、ドラクロアやモンティセリは表現していないが、ゴッホが述べる「暗示的な色彩」とはどういう色彩であろうか？それは、明るい色彩構成の盛り合わせで表現された絵ではないのである。確かに、アルルでのゴッホの代表作は「向日葵」などの明るい色彩の作品が見られる。しかし、ゴッホは明るい色彩の絵を描きながら、実は「パリに来る以前に求めていたもの」¹⁰⁶が、ゴッホ自身が築き上げた色彩理論の礎となったのである。

何度も論じているように、ドラクロアからは、「赤と緑、青とオレンジ、硫黄色とリラの美しい対照」である、補色のコントラストを学び、そして、モンティセリからは、「黄色とオレンジと硫黄色を縦横に駆使」¹⁰⁷する、黄色にさらに同系色を重ねる方法である。ゴッホが色彩理論として確立したのは、鑑賞者の目に映ることができる、赤と緑、青とオレンジ、硫黄色とリラ色、黄色とオレンジと硫黄色ではなく（確かにそれらの色を用いて描い

¹⁰³書簡 W8。

¹⁰⁴書簡 539。

¹⁰⁵同 539。

¹⁰⁶同上。

¹⁰⁷書簡 W8

ているのであるが)、色と色を盛り重ねることで(色彩の三原色の理論で私たちが理解することができる、彩度と明度の高色彩ではなく)、どんどん色彩の区別がなくなり、限りなく黒色に近づき濁った重たい色になっていくものである。それは、画家としてのゴッホの前半人生の中で描いた、最大の構成図である、まさに「馬鈴薯を食べる人々」が表現する色彩なのである。しかし、ゴッホは、その暗示的色彩で、色を表現することではなく、「打ち震えるような光を」を表現したのである。

ゴッホは、色彩の研究を重ねてとうとう見出した「暗示的な色彩」すなわち、ゴッホの色彩理論は、母国オランダ時代にすでに確立されていたのである。そして、パリで学び、光を求めてやってきたアルルで目の当りにする自然描写をしながら、再びゴッホの原点へと帰るのである。

また、ゴッホは、アルルで明るい色彩の絵画を描きながら、ゴーギャンも自分同様に、アルルの色彩を気に入ると信じて、「黄色い家」で「黄色い向日葵」を室内に飾り、ゴーギャンを待ちわびていた。そして、共に「昔の修道士のように、[つまり]オランダの荒地のモラヴィア修道団のように共同生活」¹⁰⁸をしようとした。また、パリ時代のスーラ、そして、スーラにならぶシニャックは、いずれも点描画家であるが、ゴッホはその技法に「点描主義者は斬新なものを見出した」¹⁰⁹と認めている。しかも、ドラクロアやモンティセリは、彼ら自身が明確には口にしていないが、同じことをしたと、ゴッホは述べている。それでは、ゴッホは、点描主義者が行った斬新な技法を用いて、何を描こうとしたのだろうか。次に、「種まく人」に着目しながら「暗示的色彩」がどう発展したのか論じたい。

IV 種まく人

アルルの肥沃な大地で麦畑の色彩に魅了されたゴッホは、麦畑や平野の習作、また人物の習作を数多く描き、それらを組み合わせて、作品制作に意欲を燃やした。そして「種まく人」が制作された。「種まく人」はミレーからの借用で、最初は模写から始まったもので

¹⁰⁸書簡 5 2 4。

¹⁰⁹書簡 5 3 9。

る。しかし、ゴッホは独自の「種まく人」を描き上げた。「種まく人」でゴッホが描きたかったことは何かを論じる。最初に書簡501、B7を提示することから始めたい。

501

炎天下の麦畑で、ぼくは一週間せつせと精を出して仕事をした。その結果、麦畑と風景の習作と種まく人のエスキスができた。

耕された畑、地平線までのぼって行く、葦色の土塊のある畑に、青と白の服をきた種まく人がいる。地平線には短い熟れた麦の畑。

この全景の上には黄色い太陽をいただいた黄色い空。

B7

ここに種まく人のスケッチを描き入れておく。掘り起こされた土の塊ばかりの広い地面は大部分がまぎれもない紫なのだ。

実った麦畑は多少洋紅色が加わった黄土色の調子。

空は太陽そのものとほとんど同じくらい明るいクローム黄で、太陽は少し白味があったクローム黄一号だ。これにたいして空の他の部分はクローム黄一号と黄2号の混色だ。だから、非常に明るい。

「種まく人」の上着は青で、ズボンは白。カ

「夕日に種播く人」

1888年9月 アルル

油彩 カンヴァス 64×80.5cm

Otterelo, Kroller Museum



ンヴァスは真四角の二十五号。地面には黄色の照り返しがいっぱいあり、黄と紫がまじりあう結果、中間色の調子となっている。だが、ぼくは実際の色をあまり問題にしなかった。それよりもむしろ昔の暦の素朴な刷絵のようなのを描きたい。田舎の昔の暦には雹や雪や雨や晴天などが全く素朴な手法で表現されている。これと同じ手法で、アンクタンがああ「収穫」を見事にものにしたわけなのだ。率直に言って、自分がそこで育ったのだからぼくは田舎が嫌いじゃない——ふと、わいてくる昔の思い出、この無限へ向かっての憧れはいまでも以前と同じようにぼくの心を奪うのだ、溜めなく人や麦束はそのシンボルだ。だが、一体いつになったら星月夜が描けるのだろう。この絵がいつもぼくの心を占めている。——略——

ここにもう一枚風景を描いておく——日の入りかな、月の出かな。

ともかく、夏の太陽なのだよ。

紫色の街、黄色の星、緑—青の空。麦畑には古びた金色、銅色、緑がかった、あるいは赤味がかった金色、黄色がかった金色、黄がかった青銅色、赤—緑などあらゆる調子がある。カンヴァスは真四角な三十号。

これはミストラルの吹きまくっている最中に描いたのだ。画架は鉄の杭で地面に固定したのだが、この方法はきみにもすすめたい。画架の脚を地面に打ち込み、この脇に五十センチほどの鉄杭を打ち込むのだ。これをみんな紐でしばりつけるわけだ。こうすれば風の中でも仕事ができる。

白と黒についてぼくの言いたいのはこういうことだ。

「種まく人」を例にとろう。この絵は二つに区切られる。上の半分が黄色で、下半分は紫だ。そこで、白のズボンは、黄色と紫の強すぎるコントラストが目をいらいらさせるのをそらして、目をやすませてくれる。これがぼくの言いたかったことだ。

この「種まく人」は、ゴッホが「ミストラルの吹きまくっている最中に描いた」とゴッホが述べているように、太陽は出ていても荒れる気候の中で、「画架は鉄の杭で地面に固定」してまで描いた絵である。実際アルルのミストラルは激しく、冬から春にかけてアルプス山脈からローヌ河谷を通して地中海に吹き降ろす、寒冷で乾燥した北風である。しかし、「種まく人」からはその様子は微塵も伺えない。西に沈み行く大きな黄色い太陽が印象的である。

画面が上下に二分されており、ゴッホ自身が述べるとおりに、上半分は「空は太陽そのものとほとんど同じくらい明るいクローム黄」で、下半分は、「地面には黄色の照り返しが

いっぱいあり、黄と紫がまじりあう結果、中間色の調子」である。上の黄色に対して、下は「中間色の調子」と述べているが、下半分全体からは薄い紫色が見て取れる。これは、黄に紫という補色の表現であり、それはドラクロアの色彩理論により確立された描き方である。そして、人物は書簡でも細かい色の表現をしている。種まく人は、「上着は青で、ズボンは白」であると述べているが、実際の絵では白いズボンも青暗く見える。また、上着の青色との色彩の区別もつかない程である。それは、「ぼくは実際の色をあまり問題にしなかった」と言っている通りに、強い西日を背にしている逆光だから、種まく人の色彩は、殆ど塗りつぶされたような黒であっても、問題はない。しかし、ゴッホは種まく人を、逆光の中に位置させることにより、わざわざ、その人の顔かたちを見えなくしているのである。何故なのだろうか？種まく人は誰なのか？それらを考察するために、書簡 B8、503 を提示する。

B8

この偉大な芸術家——キリスト——は思想（感情）について本を書くのを軽蔑していたとしても、語る言葉、ことに比喻はたしかに軽蔑しなかった。（あの種まく人、あの刈り入れ、あの無花果の比喻のすばらしさ！）

そして、彼が侮蔑を持ってローマの建造物の瓦解を予言し、「たとえ、天と地の滅ぶることをあらんとも、わが言葉は滅びず」と断言したとき、いったい誰があえてそれを虚言だと言い得よう。

これらの語られた言葉——何惜しまぬ＜偉大なる主＞たる彼はそれを書き記そうとさえしなかった——は芸術によって到達された最も高い頂きの一つ——いや、最高峰そのものなのだ。ここにおいてこそ芸術は創造の力、純粋な創造力となるのだ。

こうした考察は、ベルナル君、ぼくらを遠い、遠い、実に遠いところまで導いていく。芸術以上の高みにまでわれわれを引き上げる。そして、生命を造る芸術、不滅の生命と化す芸術を垣間見せてくれる。こうした考察も絵と関係あるのだ。

503

昨日と今日と種まく人にかかりきって、すっかりやりなおした。空は黄みどりで地面は紫とオレンジ色だ。たしかにこういうすばらしい画因をもった絵はこんなふうを描かねばなるまい。またいつか、ぼくが他の誰かが、そういう絵を描くとおもう。

問題は依然として——ウージェーヌ・ドラクロアの「キリストの舟」とミレーの「種まく人」とは処理の仕方がまったく違うと言う事だ。「キリストの舟」——ぼくのいっている絵は輪光、つまり後光に紫と赤と僅かばかりのシトロン黄をともなった青みどりのエスキスだが——は、色彩それ自体によって象徴的な言葉で¹¹⁰話している。

「ドラクロワ 嵐の中で眠るキリスト」

1853 年

New York Metropolitan Museum



¹¹⁰「色彩それ自体によって象徴的な言葉で」の原語のオランダ語は、“door de kleur zel een symbolische taal”である。

¹¹¹パリの画商。



「ミレー 種まく人」

1850年

Museum of Fine Arts, Boston

ミレーの「種まく人」は色を殺した灰色だ、イスラエルスの絵もまたそうだ。それでたとえば(くちょうど黄と紫の>ドラク

ロアのアポロの天井画のように)「種まく人」を黄と紫の並列的な対照で描けるかどうか。もちろん描けよう。それならそれでやってみることだ。その通り。これはマルタン爺¹¹¹がこういっているのと同じことだ。「傑作を描かなければならない。」しかしざかかってみると、モンティッセルリ流の色彩の形而上学に墮ちこんでしまい、こ

の泥沼からとも角にも抜け出すのは、なかなか容易なことではない。

そこで夢遊病者のように、放心状態になるというわけだ。それでも何かいいものが描ければいいのだが。

いずれにしても、勇気を失わず、絶望しないことだ。ぼくは近くこの試作を他の習作と一緒に送れると思う。

以上の書簡から考察するに、「種まく人」はキリストである。それ故に、ゴッホにとっては、逆光の中に「種まく人」の人物をうかがわせる顔や纏っている服装などを詳しく描写する必要はない。またミレーの「種まく人」は、「色を殺した灰色だ」とゴッホが述べているように、全体に色彩が乏しい。しかし、ゴッホは今や独自の色彩理論を確立しようとしている。ゴッホは、色彩に関してはドラクロアとモンティッセリを手本としているが、アルルで最初に「向日葵」を手がけて以来、「モンティッセリ流の色彩の形而上学に堕ちこんでしまい、この泥沼からとも角にも抜け出すのは、なかなか容易なことではない」と述べており、モンティッセリの明るい色に、さらに明るい色を重ね、ある色に、その色の同系色を重ね盛る方法とは違う描き方で、「種まく人」を描こうとしている。ゴッホは、ドラクロアの「アポロの天井画」のように、紫と黄色で「種まく人」を描こうとしているのである。そして、ドラクロアの「キリストの舟」から学び、「傑作を描かなければならない」との思いで、模索を繰り返して、ゴッホ独自の「種まく人」を制作する。ドラクロアの「キリストの舟」では、暗い色調の海景を背景にして、乗船する人々の中で、誰がキリストなのかをわたしたちは一目で理解できる。なぜなら、キリストの頭上には、暗い背景の色彩とは対照的にシトロン黄色が輪光として描かれているからである。それが、「色彩それ自体によって象徴的な言葉」で、われわれに訴えかけているのである。しかし、ゴッホがドラクロアの「キリストの舟」から学び、表現したことは、ドラクロアを超えてゴッホ独自の展開を見せている。それは、ドラクロアが「キリストの舟」で表現したような、「後光に紫と赤と僅かばかりのシトロン黄をともなった青みどりのエスキス」ではない。ゴッホは、「黄色と紫の補色の色彩理論を鑑賞者の視線を集めるために、補色の効果を用いて表現するだけでなく、その補色を用いて、カンヴァスの至る所で、点描で表現したのである。そのことを示す書簡531を提示する。

ぼくは絵のなかで何か音楽のような慰めになるものを語りたい。かつては輪光がその象徴であり、今は光の輻射自身により、色彩の振動によって我々が求めているあの何かしら永遠なるものによってぼくは男や女を描きたい。——略——

ぼくはいつも二つの考えに挟まれている。ひとつは物質的な困難で生活を築いていくために忙しく駆けずり廻ること、それから、もう一つは色彩の研究だ。この点では何かが掴めそうだといつも希望をもっている。二つの補色を結びつけることによって、その混合、その対立、相近いトーンの神秘的な振動によって、これら二つの愛人の愛を表現すること。額の思想を暗い背景に明るいトーンの光輝によって表現すること。

希望をある星によって表現すること。生あるものの烈しさを夕日の光線によって表現すること。もとよりそこには写真的な写実はないが、それこそ実際に存在するものではなからうか。

ここに、ゴッホが描きたかったことが集約して述べられている。ドラクロアの「キリストの舟」では、キリストの輪光としか見られなかったものが、ゴッホは、はっきりとした輪光では描いていないのである。ゴッホの「種まく人」に描かれた補色の点描が表現するのは、「夕日と種まく人」の画面全体のそこかしこに確かに存在する「打ち震える光」や「光の輻射」なのである。西日の暮れゆく太陽の中、種まく人はキリストであり、その頭上に輝く夕日は、ゴッホ自身が目にしている暮れゆく自然の太陽の光ではあるが、ドラクロアの描いている輪光そのものではない。

また、ゴッホが描きたかったのは、単なる光と色彩あふれる光景の風景画でもない。「種まく人」は、写実的で写真的な絵ではない。ゴッホは、紫と黄色という補色を点描で描くことで、写実性から外れている。しかし、点描という独特の筆遣いによって、実際に存在する物を表現したのである。それは、「種まく人」の太陽は、夕日の光景であり、第1章で論じた、自然の太陽の光が西の彼方に沈みかけているその時こそ、われわれに、自然の光ではない「別の光」が存在すること、そしてその「別の光」は、カンヴァス全体に点々と描かれた筆触が示すように、至る所に確かに存在するものであることを、ゴッホの「種まく人」は、示唆してくれるものである。

そして、「種まく人」は、命や物事の継続性や永遠性にもつながる。ドラクロアから学んだ補色の色彩理論を、ゴッホはアルルでより発展させて、「象徴的な色彩」、「暗示的な色彩」として、補色を用いて「種まく人」の画面全体に「光の輻射」を描いた。それらは「馬鈴薯を食べる人々」で表現された、「打ち震える光」にも通じるものである。ここにおいて、ゴッホはアルルでゴッホ独自の「象徴的な色彩」と「暗示的な色彩」を、「種まく人」のキャンバス上で表現して完成させたのである。また、ゴッホは、アルルの陽光と色彩溢れる畠に接して、「種まく人」を初めて着手したのではない。初めてアルルで陽光溢れる麦畑に接したが、ゴッホが「種まく人」で描きたかったことは、すでに画家になる前から心に抱いていた、ゴッホの思想そのものなのである。そのことを示す書簡93を提示する。

93

「神の言葉を種まく人」——ぼくがそれになりたいとおもっているのだが——にとっては、畠で種まく人にとってと同様、一日一日がしたたかその日の悪を齎すのであらうと思う。大地はたくさんさんの茨や薊を生やすだろう。ぼくらはどこまでもお互いにたすけあってゆこう、兄弟愛を求めあってゆこう。

この書簡は、ドールトレフトより1877年4月30日に発信されたものである。ゴッホは、24歳であり、ドールトレフトの書店に勤務している時である。ゴッホは、書店に勤務する前に、グービル商会を解雇されていた。書店に勤務しながらも、ゴッホは、聖書を勉強していた。この書簡を発信した10日後の5月9日には、牧師になる志で、その勉強のためにアムステルダムに向かう。この書簡を書いた青年時代にすでに、「神の言葉を種まく人」になることを望んでいたのである。そしてゴッホは、牧師になる志は遂げられなかったが、芸術家になった今こそ、「神の言葉を種まく人」を絵画で表現したのである。伝道師を解雇され画家になる決心をしたベルギーのポリナージュ時代から「種まく人」の素描をすでに描いていたのである。

ぼくは今ミレーの複製をもとにして大きな素描をさかんに描きながっている最中なのだよ。

さらに、こう続ける。

135

「種まく人」の方はすでにもう五回デッサンした。二枚は小さく三枚は大きく。それでも、ま
だもっと何度もやるつもりである。

それほどこの人物画がぼくの心を奪ってしまうものだ。

ゴッホは、画家になる決心をした頃から、すぐに自分の描きたいもの、絵画で表現すべ
き主題を見出していたのである。書簡135を書いた頃は、炭坑のポリナーージュの近くの
キュエムに住み、炭坑夫の素描を行ったり、ミレーの模写を行ったりしていた。また、そ
の頃は、ゴッホの生涯の中で最も暗く不安で苦しい時期である。しかし、その苦しさの中
でゴッホは、ミレーの「種まく人」を5枚も模写し、「それほどこの人物画がぼくの心を奪
ってしまう」というものと、出会っていたのである。そして、アルルにて、ふたたび「種
まく人」を描いたが、それは、「神の言葉を種まく人」であり、牧師になろうとしていた頃
のゴッホが、すでに抱いていた思想が基底にあり、さまざまな絵画での試みを通して、改
めて信仰心を描いたものである。また、ゴッホは、ミレーを次のように解釈している。再
び書簡B8を提示する。

B8

キリストの研究をすれば必ずこの芸術的神経が豊かになれるからだ。事に僕の場合はべらぼうに
パイプを吸うからそのやにでこんがらがってしまっているが。

聖書、それはキリストだ。——略——

何とちっぽけなんだろう、この物語は。いやはやこれだけのことだ。——略——

要するに、それらの研究はすばらしい。そして、結局、それらを全部読めたところで、それは全然読めない場合と変わりあるまい。

しかし、この聖書はあまりにも悲痛で、ぼくらの絶望や義憤を引き起こす——ぼくらはその偏狭さと伝染性の狂気のために全く踏みにじられて、決定的に苦しめられる——のだが、聖書に含まれている慰めはまるで固い殻のなかの核のようなものだ、にがい果肉のようなものだ、それがキリストなのだ。

ぼくが感じているようなキリストの姿を描いたのは、ドラクロアとレンブラントだけだ……それからミレーが描いたのは……だ。

書簡 B8 は、アルルから 1888 年 6 月にベルナールに発信されたものである。その頃ベルナールは聖書を読んでおり、そのことに対して、聖書を読むことは結構なことであり、「ぼくはそれをきみに勧めるのをずっと我慢してきたからなのだ」¹¹²と冒頭で述べている。ゴッホは、ミレーの絵画を「キリストの教え」と捉えており、その思いは 24 歳で画家になる決心をした頃からゆるぎないもので、アルルでの「種まく人」は、「キリストの教え」を描いた、ゴッホの宗教画なのである。ただし、ゴッホが描いた「種まく人」は、ミレーの描いた「種まく人」とは決定的な違いがある。それは色彩においてである。ミレーの「種まく人」は、画面全体の色彩が乏しい灰色とも薄茶色ともいえる。明度はあるが彩度の乏しい作品である。そして、その色彩の乏しい画面において、光と影が表現されており、カンヴァス全体の絵肌が、均質であり表面が滑らかであることが、鑑賞者に伝わる。一方、ゴッホの作品は、太陽、向こうに小さく見える建物、遠くの街のシルエット若しくは丘、そして、向こう側の遠景の穂、種を撒く人物、またその人物がまさに立っている耕された大地、それらのすべてが、様々な色の絵具を盛った短めの筆触で描かれていることが理解できる。しかし、それらの各モチーフには境界線もなく、種撒く人を背景から切り出す輪郭線もないのである。そして、種撒く人の影すら大地の筆触と同化している。

ゴッホは、ドラクロアから学んだ補色の効果を、「種まく人」では、具体的に、耕された畝に紫と黄色を用いる色彩理論を、そして、モンティセリの明るい色彩にさらに同系色の色を盛り重ねる色彩論を、具体的には、画面上部の実った穂と沈みかけた夕日と、その陽光を描いた黄色に、さらに黄色やオレンジを用いる色彩理論を、カンヴァス一杯に表現した。さらに、ゴッホは、画家になる前から抱いてきた、自らの思想を、日本の浮世絵から

¹¹²書簡 B8。

得た平坦な画面構成や、遠近感が生かされていない単純さを取り入れることによって、さらにゴッホの思想が深められて、ゴッホ独自の「種まく人」が完成したのである。

「種まく人」は、写実的で写真的な絵ではない。紫と黄色という補色を点描で描くことで、写実性からは外れている。しかし、写実的ではない表現によって、実際に存在する物を表現したのである。「種まく人」の太陽は、夕日の光景であり、第1章で論じた、自然の太陽の光が西の彼方に沈みかけているその時こそ、自然の光ではない「別の光」が存在すること、そしてその光は、カンヴァス全体に点々と描かれた筆触が示すように、至る所に存在するものであることを、ゴッホの「種まく人」は、われわれに示唆してくれるものである。

V 海景

ゴッホは「種まく人」を制作するにあたって、種まく人物を画面構成に加えないで、多くの麦畑や平原を習作として描いてきた。一見すると、大地と海は、性格の異なる風景で

あると思われる。しかし、ゴッホにとっては、肥沃な麦が実る大地と広大な海原のいずれも、ゴッホの思想が深く織り込められたものであり、同一種類の絵画なのである。ゴッホはアルルに移住してから、約4か月後の1888年6月に、地中海沿岸の漁村である、サント＝マリー＝ド＝ラ＝メールに行き、はじめて地中海を見て大いに感激する。サント＝マリー＝ド＝ラ＝メールは、毎年ヨーロッパ中のジプシーが巡礼に訪れる土地である。それは、ジプシーの守護

「サント・マリの漁船」

1886年6月

油彩 カンヴァス 51×64cm

Amsterdam, Van Gogh Museum



聖人「サラ」が祭られているからである。インゴ・F. ヴァルターは、「サラはこの土地の名前の由来にもなっている3人のマリアの召使いであり、西暦45年にキリスト教を広めるためにこのプロヴァンスの浜に上陸した。巡礼がもたらす喧噪は約30キロメートル離れたアルルにも伝わってきた」¹¹³と述べている。その3人のマリアの召使いに関しては、アンナ・トルテローロは、「ユダヤの土地を追われた聖母マリアの姉妹マリア・ヤコブとマリア・サロメ、その侍女サラ、ラザロ、マルタ、そしてマグダラのマリア」¹¹⁴であると述べている。

ゴッホは、巡礼者の喧騒がアルルの人々にも伝わり人々を夢中にさせる、サント＝マリー＝ド＝ラ＝メールに心惹かれたのである。そして、ゴッホは「ここは第二の故郷になりそうだ。とはいってもオランダを忘れたわけじゃなく」¹¹⁵と、アルルと祖国オランダについて述べているように、南仏の溢れる陽光に魅せられながらも、再びオランダを彷彿とさせる海に出向いたのである。ゴッホは、初めてサント＝マリー＝ド＝ラ＝メールを訪れて、地中海を見た時の感動と、その海の様子を次のように述べている。書簡499を提示する。

499

とうとう地中海のサント・マリ・シュル・メールへ来た。地中海はまるで鯖のような、千変万化の色彩で、いつ緑や紫、いつ青になるかわからない。光が変わったと思えば、次の瞬間には薔薇色か灰色を帯びているという始末だ。——略——

或る晩、人気のない浜を散歩したことがあった。陽気ではないが、かといって寂しくもなく、とても美しかった。

深い青の空には強いコバルトの原色の青より深い青の斑ら雲や、また青い白い銀河のような、もっと明るい青雲が浮かんでいた。青い空の奥には、星々が明るく煌めき、緑がかった星や黄色や白や、故郷はもちろん——パリの空——よりも明るい薔薇色の星々が、宝石のようにちりばめられていた。

青い白い銀河のような、もっと明るい青で——浜は紫がかった焦げ茶の調子を帯び、砂丘（高さが五メートルもある砂丘）の上の藪はプルシアン・ブルーに見えた。

¹¹³インゴ F. ヴァルター ライナー・メッツガー『Van Gogh ゴッホ全油彩画 II』TASHEN GmbH、2010年、353頁。

¹¹⁴アンナ・トルテローロ 『ファン・ゴッホ』横山紘一訳、2007年、昭文社、84頁。

¹¹⁵書簡522。

ここでゴッホは、感じ取った色彩を、「種まく人」の、黄色と紫の補色で表現された画面とは違い、移り変わる海の色彩を「鯖」の色彩に例えている。そして、ゴッホは、「千変万化の色彩で、いつ緑や紫、いつ青になるかわからない」と述べ、しかも光の変化により「薔薇色か灰色を帯びている」と感じ取っている。また、夜の空は、「コバルトの原色の青より深い青の斑ら」であり、雲は「青い白い銀河のような、もっと明るい青」であり、故郷オランダや都会のパリの空より、「明るい薔薇色の星々が、宝石のよう」に星々が輝いていると述べ、その美しさを感じ取っている。また、これらの色彩の描写は穏やかである。そして、ゴッホがサント＝マリー＝ド＝ラ＝メールに滞在したのは、わずか一週間であるが、彼は、古い漁村や浜辺、海に浮かぶ船や海原を素描したり油彩を制作する。また、ゴッホは、オランダ時代より色彩の研究に没頭していたが、「馬鈴薯を食べる人々」を描きあげた5か月後に、ジュール・デュプレの海景の色彩について次の様ように述べている。書簡429を提示する。

429

いまやぼくのパレットは解けはじめてきた。駆け出し時代の不毛性は消えうせた。

たしかに、いまでも何か試みて失敗をしでかすことはよくある。しかし、色彩が自然にあとからあとから出てきて、一つの色を出発点ときめれば、次はなんの色がくるべきか、どうしたらそれを生かせるかがはっきりわかるようになった。

ジュール・デュプレ¹¹⁶はむしろ風景画におけるドラクロア的存在だ。色彩のシンフォニーによってまったく驚くべき雰囲気の様多様さを表現しているではないか。海の絵では、きわめて微妙な青みがかかった緑、混和色の青、あらゆる種類の真珠色の調子。——略——

¹¹⁶ジュール・デュプレ (Jules Dupre、1811年4月5日-1889年10月6日) は、ナント生まれの、フランスバビルゾン派の風景画家。父親の陶器工場で絵付(えつけ)の仕事を学んだのち、1831年からサロンに風景画を出品。その後、テオドール・ルソーと知り合い、バルビゾンをしばしば訪れるが、フランス各地、とくに北海などの風景に題材を見出す。1831年に初めてパリのサロンへ出品し、その3年後の1834年に二級勲章を授与された。イギリスから来たジョン・コンスタブルの作風に深く感銘を受け、自然の中で生まれる風や雲や木々が動く雄大な表現を学んだ。自然をモチーフに描く彼の世界は、ロマン派的な叙情性と、印象主義の先駆となる筆触とを同時に備える。代表作に『水門』がある。晩年は作風を変え、色のハーモニーによる簡潔な作品へと移行した。

ぼくはいつまでもジュール・デュプレが非常にすきだった。彼は現在以上に高く評価されるようになるだろう。なぜなら、彼は真の色彩画家であり、つねに魅力があり、実に力強く、劇的であるからだ。

ゴッホは、ジュール・デュプレの海景より学んだ色彩理論を、「サント・マリの漁船」で表現している。まさに「色彩のシンフォニーによってまったく驚くべき雰囲気の高さを表現している」のである。そして、ゴッホ自身もデュプレを「彼は現在以上に高く評価されるようになるだろう。なぜなら、彼は真の色彩画家であり、つねに魅力があり、実に力強く、劇的であるからだ」と評価している。

また、「サント・マリの漁船」は、前節の「種まく人」の中でも出て来た、ドラクロアの「ガラリヤの海上の小舟のキリスト」からの影響を強く受けていることが見受けられる。また、そこにはゴッホの信仰が描かれている。ゴッホがドラクロアの「ガラリヤの海上の小舟のキリスト」について述べている書簡B8を提示する。

B8

ああ、ウージェーヌ・ドラクロアの「ゲネサレ海上のキリストの小舟」（ま、先出の「嵐の中で眠るキリスト」）はなんと美しい絵だ。キリストは——淡いレモン色の後光を負って——劇的な紫、暗い青、血紅色などの色班のなかで光に包まれて眠っている、——これらの色班は仰天した弟子たちであり——彼らは額縁の一番上の方までせり上がり、もり上がりしているエメラルド色の恐ろしい海の上にいる。ああ、何と天才的な構図だろう。

ゴッホは、キリストが海を鎮める情景とドラクロアの絵を、結びつけたのである。ゴッホにとってのサント＝マリー＝ド＝ラ＝メールの海岸は、キリストの伝道活動が主にガラリヤの海岸で行われたことと同じ意味をもつのである。また、海原に浮かぶ一番大きな一曹の舟は、孤独な芸術家を意味しているのである。そのことを示す書簡B11を提示する。

B 1 1

しかし、ぼくはむりに固執はしない。何しろ、ぼくらは恐ろしい勢いで生活に引きずられてしまつて、議論して実行するだけの暇はないからね。何故、現在、協同が極めて不完全にしか存在せず、ぼくらが外海をちっぽけな、情けない小舟にのつて、現代の大波の上に離れ離れになって航海しているのかという理由もそこにあるのだ。

ゴッホは、アルルの「黄色い家」で、芸術家達が共同で生活して、共に助け合い仲間同士で経済面と芸術面を補うばかりではなく、画家という志を同じくする者同志としての友情も育むつもりであった。そのことをベルナル宛の書簡に綴っている。「ぼくはむりに固執はしない」と述べながらも、ゴッホは「外海をちっぽけな、情けない小舟にのつて、現代の大波の上に離れ離れになって航海している」と、自分達の様を比喻して、自分の思いを伝えている。また、ゴッホにとって海とは、われわれが海原の前に佇むと、それは抗いがたい壮大なものを感じさせるものであり、またわれわれ人間の存在がとてもちっぽけであることに気づかせてくれるものなのである。

そして、このゴッホの信仰心は、サント＝マリー＝ド＝ラ＝メールの海岸で得られた思想ではなく、牧師になるための勉強としてアムステルダムに滞在している時から、深く身に付いていたものが、それぞれの土地で作品を描くうちに、変化しながらもゴッホの原点として、甦ったのである。そのことを示す書簡 9 9 を提示する。

9 9

きみはぼくが何になりたいかを知っている。ぼくがもし牧師になることができ、その地位を得たら、ぼくのしごとはお父さんと同じになるわけだ。そのときは神に感謝するだろう。

ぼくはぜひ成功したい。かつてぼくよりも人生の経験が長く、エルサレムにも不案内では無かつた——つまり、かれはそこを求めて見出したのだ——ある人がぼくに言った、「ぼくは君がクリスチャンだと信ずる」と。これを聞いてぼくは非常にうれしかった。きみ自身が何を望むにせよ、今とおなじように、キリストの思想とかれの言葉の財宝に固く執着するようにしたまえ。われわれ自身以上にわれわれの浴するところを知り、われわれが必要とするときにはいつでも助けて下さる神が存在することを信ずるのはいいことだ。また、いまでも、昔とおなじように、悲しみに打ちひしがれ

たもの——神を頼るようになったものの近くには天使がひかえているということを信ずるのはいいことだ。——略——

ぼくはたびたびエリヤの物語を注意深くよんだ。それは今日までぼくをたびたび力づけてくれた。——略——

この物語は一つだけではない。ゲッセマネでその心が悲しみに死ぬほどであったかれに力を与えた天使の話もある。——略——

今日の午後こちらは疾風が吹き、雨が降った。ぼくはユダヤ人墓地に沿って海の方へ散歩した。労働者たちがあび砂の堤防工事で働いていた。マタイ伝第十四章二十二—三十三のあの海の上を歩くイエスの物語はなんと美しく、なんと靈感に満ちているだろう。

イエス直ちに弟子たちを強いて舟に乗らせ、自ら群衆をかえす間、彼方の岸に先に往かしむ。かくて群衆を去らしてのち、祈らんとてひそかに山に登り、夕べになりて独りそこに居給う。舟はやや海のなかにあり、風逆らうによりて波に難さまれていたり。夜明けの四時ころ、イエス海の上を歩みて、かれらに到り給いしに、弟子たちをその海の上を歩み給う見て心騒ぎ、変化のものなりと書いて懼れ叫ぶ。イエス直ちに彼らに語りて言い給う「心安かれ、我なり、懼るな」ペテロ答えて言う「主よ、もし汝ならば我に命じ、水を踏みて、御許に到らしめ給え」「来れ」と言えば、ペテロ舟より下り、水の上を歩みてイエスの許に往く。然るに風を見て懼れ、沈みかかりければ叫びて言う「主よ、我を救いたまえ」イエス直ちに御手を伸べ、これを捉えて言い給う「ああ信仰うすき者よ、何ぞ疑うか」相共に舟に乗りしとき、風やみたり。

神を信じたまえ。信仰を通じて、われわれは「悲しみにあふれて、しかも心よるこぶもの」となり、つねに若きものとなることができるのだ。そして、われわれの力が熟仕切って、若さが消えてしまったときも、なげく必要はないのだ。

ここでも、第一章で述べた「幸福なるたそがれどき」についてのゴッホの思想が伺える。また、ゴッホの描いた「海景」とアルルの平原は、その描写は海原と大地で違っていても、同一の意味をもち、ゴッホの思想が深く織り込められた同一種類の絵画なのである。書簡509、B10を提示する。

ぼくにはこの広茫とした野原の魅力はまことに強烈だ。だから、ミストラルと蚊と胡散臭い環境にもかかわらず、すこしも退屈しなかった。風景がこういう顛末な煩いを忘れさせるからには、何かがあるにちがいない。

とはいっても<これといった見映えのするもの>は、何もない。

最初ちょっと見れば、地図のようだし、仕上がったところは作戦図みたいだ。そればかりか、或る画家と散歩したとき彼はこういったものだ。「こんなところを描くのは嫌になっちゃうだろうな」。ところが五十回もモンマジュールへ行って、ぼくはこの平坦な風景を眺めているのだ。ぼくがまちがっているのだろうか。

ぼくはまた画家でないさる男と散歩して「どう、ぼくにはまるで海みたいにきれいで果てしなくみえるよ」といったら、その男——海を知っているのだが、こう答えた。「ぼくは海よりこの方が好きですよ。果てしないばかりか人が住んでいる感じがしますからね。」このやりきれない風がなければ、油彩が描けるのだが。

B10

ペンで大きな素描を何枚かやった。二枚は果てしなく広がる平野で——丘の高みから眺めた鳥瞰図だ——葡萄園や刈り取ったばかりの麦畠など。それらが無数に数を増して、クローの丘陵で区切られた地平線をまるで海原のように広がっているのだ。——略——

聞いてくれ、はじめてこの場所にやって来たころ友人の画家とはなしたが、「こんなものを書いたらうんざりするだろうな」と彼は言うのだ。ぼくは黙っていた。眺めのあまりのすばらしさに驚き入っていたから、この馬鹿者をどなりつけてやる気にもなれなかったのだ。ぼくは何度もそこへやって来る。さて、ぼくはそこの素描を二枚描いた。——無限と……永遠と……のほかに何もないのがこの平坦な風景の。

さて、ぼくが素描していると、やって来たやつがいる。絵描じゃない、兵隊だ。「ぼくは海みたいに美しいと思うんだ。あきれたかね」と言葉をかけた。

ところが、彼は海を知っていた。

「いや、あきれるところか、あんたは海みたいに美しいと言うが、大洋よりもっと美しいとさえ思うよ。おれは。人が住んでいるもの」、こう言うのだ。

二人の見物のうちどちらがより芸術家なのか。初めの方が、後の方が、絵描の方が、兵隊の方が。ぼくだったらこの兵隊の眼の方を選ぶ、それがほんとうじゃないかね。

テオに宛てた書簡509も、ベルナールに宛てた書簡B10も、ゴッホが経験した同じ光景をそれぞれに書いている。これらは両方ともに、画家が「果てしなく広がる平野」を退屈で、美しい絵の構図にはならないとしており、そこに絵画のモチーフになる価値を見出していないことが解る。また、絵の知識のない「画家でないさる男」＝兵隊は、「海原の広大さ」と「果てしなく広がる平野」の両方の共通したものを感じ取り、しかも、「果てしなく広がる平野」には、さらに海が人を寄せ付けない厳しさをもっていることに気が付いている。「無限と……永遠と……のほかには何もないのがこの平坦な風景」という中に、人が生きていけることを汲み取っている。ゴッホは、大地に根を下ろして生活する人間の価値と、人を受け入れる大地の懐の温かさを感じ取っているのだが、自分と同じものを見た兵士の眼を「芸術家」だと、捉えているのだ。第2章でも論じたが、ゴッホは、芸術家は、大地で手に土色を染め耕して生活していく農民と同じであると捉えていることが、これらの書簡から伺える。また、ゴッホが自殺する直前に弟と妹に宛てた書簡649と、母と妹に宛てた書簡650を提示する。

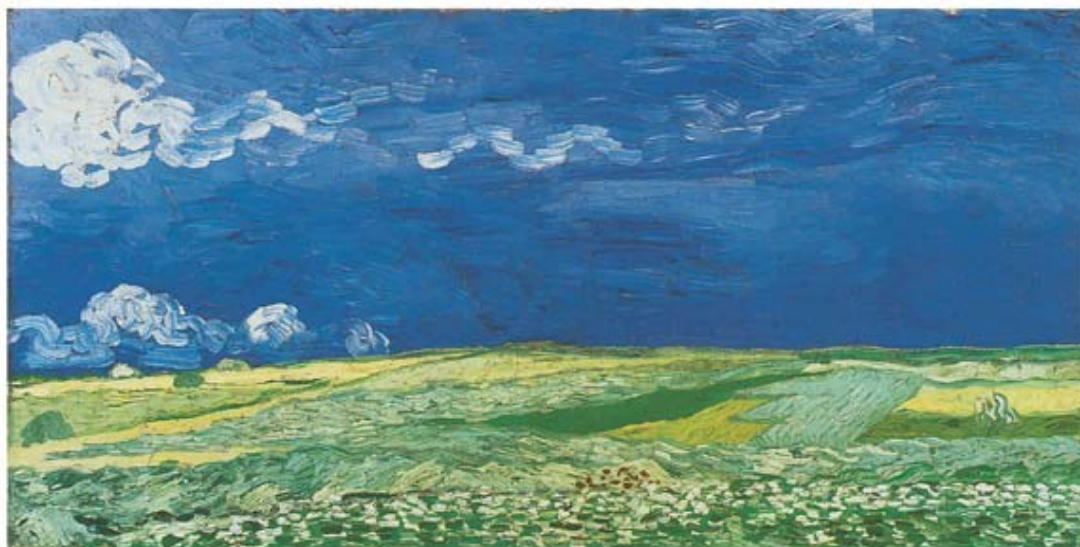
649

これはいまにも嵐が来そうな空の下の広袤たる麦畑で、ぼくは思い切って悲しみや極度の孤独を表現してみようとした。パリへ出来るだけ早くこの絵をもってゆきたいと思っているから——まもなく見てもらえるとおもう。というのもこれらの画布は口にはいえないもの、ぼくの目に見える田舎の健康な強壮のもの、そういうものを恐らくはきみたちに語ってくれようと思うからだ。

650

ぼくの方は、海のように大きな丘を背景にした、黄色、緑の微妙な色彩をもった広陵たる麦畑の絵に完全に没頭しています。雑草を切り取りした地面の薄い紫は花の咲いた馬鈴薯の緑で規則正しく印づけられ、それら一切が、青、白、ピンク、紫のトーンをもった微妙な空のもとにあります。

ぼくはいま完全に、静かすぎるほど静かな気分、ちょうどこれを描くのによい状態にいます。



「荒れ模様の空の麦畑」

1899年7月 オーヴェール＝シュル＝オワーズ

油彩、カンヴァス 50×100.5cm

Amsterdam, Van Gogh Museum

ゴッホは、このオーヴェール＝シュル＝オワーズの、広大で、目の前を何も遮るものがない麦畑を前にして、幼少のころから見てきた、平坦なオランダの田舎の光景を回想しているのである。そして、その心は静かで澄んでおり、「静かすぎるほど静かな気分」で麦畑を描いている。しかし、そこに生えているのは麦だけではない。花の咲いた馬鈴薯の緑の様子である。第3章でも論じたが、オランダ語で、「馬鈴薯」は、“aardappel”で、これは、「大地のりんご」という意味である。「馬鈴薯を食べる人々」は、まさに農夫が大地に立ち、自分の手を泥だらけにして、大地に触れ農作業にかかわることで得られる気付きを描いた作品である。そして、その作品は、まるで馬鈴薯に泥が付いたような状態の暗い画面構成であったが、オーヴェール＝シュル＝オワーズで描いた、麦畑と馬鈴薯の畑の作品は、馬鈴薯を薄い紫色の花を付けた緑色で描いて、「青、白、ピンク、紫のトーンをもった微妙な空のもとに」ある状態を、描いている。オランダ時代の暗い色彩は、アルルで明るい色に変わり、そして最後の土地であるオーヴェール＝シュル＝オワーズで、広大な麦や馬鈴薯

島を前に、ふたたび祖国を回想させられ、ゴッホ自身の「悲しみや極度の孤独」を表現する色彩に変わっている。

VI 星月夜



「ローヌ川の星月夜」

1889年9月 アルル

油彩、カンヴァス 72.5×92cm

Paris, Musée d'Orsay

ゴッホは「種まく人」を制作中に、「星月夜」となる構図も手がけていた。「星月夜」は、アルルでも描かれた。1888年10月末に待ちに待ったゴーギャンが到着した。ゴッホとゴーギャンは、画家同志としての交流もあったが、二人は互いに口論となる事も多く、最後の争いはクリスマス前の時期で、ゴッホはその際に腹立ち紛れで自分の耳たぶの一部を切断するという事件を起こした。これを機

にゴーギャンは、わずか9週間足らずでアルルを去り、また、ゴッホ自身は入院をするのである。耳切事件後にゴッホは回復したが、数度の発作の後にサン＝レミ近郊の病院に入院した。そこでも「星月夜」を描いている。「星月夜」を描くのに、その彩色方法を示した書簡520を提示する。

僕はある友人の芸術家の肖像を描いてみたいと思う。彼は大きな夢を抱き、鶯がうたうように仕事をする。つまりそれが彼の性格なのだ。いまこの男の髪はブロンドだとしよう。ぼくは絵のなかにこの男にたいする評価を、ぼくの愛を表したいと思うだろう。だからはじめはありのままに、できるだけ忠実に彼を描くだろう。—しかし、絵はそれで終わったのではない。いよいよ仕上げというときになって、ぼくは気ままな色彩画家になってゆく。ぼくは髪の毛のブロンドを誇張し、ついにオレンジのトーン、クロームと薄いレモン黄に達するだろう。頭の後ろには、みすばらしいアパルトマンのつまらぬ壁など描かず、無限を描く。出せるだけ豊かな強烈な青の単純な空を描き。その単純な配色によって、豊麗な青の背景の上に照らし出されたブロンドの頭が、深い紺碧の中に光る星のように神秘的な効果を獲得する。百姓の肖像も同様にこのやり方ですすめた。もっともこの場合は無限の中の青ざめた星の神秘的な輝きをだそうとしたのではなく、ぼくは自分が描こうとするこの男を真昼の油照りの収穫の中で働く恐ろしい人間だと考えた。そのために赤く灼けた鉄のようにぎらぎらしたオレンジ色になり、暗黒の中に輝く金色色の調子がでてきたのだ。ああ、弟よ……上品な人々はこのような誇張のなかに戯画をしかみとめないだろう。しかし、そんなことはどうだってよい。ぼくらはゾラの『大地』と『ジェルミナル』を読んだ。だからぼくらが百姓を描くときには、この読書が血肉と化していることをしめしてみたいのだ。

ゴッホは、「星月夜」を描くにあたって、肖像画を描く場合を例にとり、自分の考える「月星夜」の彩色方法を説明している。その方法は、最初は肖像画のモデルである友人に対して愛を表現するために、「できるだけ忠実に彼を描くだろう」と述べ、そして次に、「いよいよ仕上げというときになって、ぼくは気ままな色彩画家になってゆく」のであると、述べている。それは、その友人の毛髪などの色を誇張して彩色し、つまり、「髪の毛のブロンドを誇張し、ついにオレンジのトーン、クロームと薄いレモン黄」として「星」を描き、さらに、モデルの背景は「みすばらしいアパルトマンのつまらぬ壁など描かず、無限を描く」として、「夜の空」を表現することである。空色は、「豊かな強烈な青」であり、それによって、「深い紺碧の中に光る星のように神秘的な効果」を表現したのである。また、農民を描くときと同様の描き方をしたが、「星月夜」は意図が違う。しかし、ゴッホは、どちらの意図で描こうとも、自分の色彩表現は、「上品な人々にはこのような誇張のなかに戯画をしかみとめないだろう」と認めているのである。

ルービンは、「(ゴッホは) 黄色い家に映った最初の月のうちに、宗教に惹かれる気持ちが再び強いものになった。その気持ちは、父との宗教ではなく、心の傷を癒す新しい宗教と関係していた」¹¹⁷と述べている。たしかに、ゴッホの父や叔父など身近な親族に多くの牧師を輩出しているゴッホの家系であった。また、その中で父親を「黒い光線」、すなわち「パリサイ人」として批判しており、父親とは悉くぶつかり合ってきたのは事実である。しかし、それは決して「父の宗教との関係ではなく、心の傷を癒す新しい宗教との関係」であった。ゴッホは、父親とは反目しあいながらも、ゴッホが幼少の頃から壊遣った信仰の灯は消えることがなかった。ゴッホ自身の信仰心は、人生のそれぞれの節目ごとに、成長しつつあり変化を伴うものであった。しかし、幼少の頃から壊遣った信仰心は、絶えずゴッホの根底にゆるぎないものとして、存在し続けていたのである。「星月夜」を描いた理由としてゴッホは次のように述べている。書簡543を提示する。

543

同封の三十号の小さなスケッチは、ガス燈のもとで、ちょうど夜描いた星空だ。空は青緑色で、水はロイヤル・ブルー、地面は葵色だ。——略——

それに難しい事を描くことはぼくのためになるのだ。ぼくはやはり—何と云ったらよいのか—宗教がどうしても必要なので、それで夜、戸外へ星を描きにでかけて、こんな絵と一緒に生きている仲間の群像を始終思い浮かべるのだ。——略——

あのベネディクト派の神父はおもしろかったらしいね。彼の考えでは未来の宗教はどうなるのだろうか。おそらく過去のものと同じだと言うのだろう。ヴィクトル・ユゴーは神は日蝕のときの燈台だという。してみるといまわれわれはその日蝕のときを通っているわけだ。

ぼくはただかれらがわれわれを落ち着かせ、慰めるものを何とか証してくれればいいがと思う。われわれはもはや自身を罪あるもの、不幸なもの、と感ずることをやめるように。孤独や虚無にあって迷うことなく、一足歩むごとに悪を怖れたり、悪を神経質に考えたりする必要もなく、堂々と歩めるように。他人に悪が降りかかることを欲することがないように。——略——

きみが「星月夜」や「耕地」を好きだとしても、別に不思議ではない。これは他のカンヴァスより静けさがあるからだ。——略——

¹¹⁷ Lubin, 136 ; ルービン、281 頁。

展覧会は本当はどうでもいいが、しかし是非ともきみは相当なものを見せたいとおもうのだ。

——略——

またその習作の中には絵になるものがあるだろうと思う。例の「星月夜」はとにかくいい絵にしようと思うので、近日中、星のきらきら輝く夜に、多分件の耕地へ出かけていこう。

「星月夜（糸杉と村）」

油彩 カンヴァス 73, 7×92, 1

New York, The Museum of Mordern Art



ルービンは、「(ゴッホの)強い宗教的想念のひとつの表れとして、天国と永遠について思いを巡らし、星空

を描きはじめた。同時に、おのれを芸術に殉ずる者とみなし、おのが精神上の悩みを英雄的な言葉で吐露することによって、人生の耐え難さをいくらかでも軽くしようとした」¹¹⁸と述べている。確かに人は例外なく、ゴッホもまた、自らが幸福ではない状態にある時には、宇宙の広がりや心を描き、果てしない広がりに対し

て、自分の存在や苦しみなどは、儂いもの、些細なこととして受け止めようとするだろう。しかし、ゴッホは、決して英雄的な言葉で自分の苦しみを吐露することで、人生の耐え難さを軽減しようとしたのではない。確かに、自分の苦しみを誰かに吐露することにより、

¹¹⁸ Lubin, 136; ルービン、281 頁。

心は軽くなることもあるだろう。ゴッホは「宗教がどうしても必要なので、それで夜、戸外へ星を描きにでかけて、こんな絵と一緒に生きている仲間の群像を始終思い浮かべるのだ」と述べているように、「星月夜」は、大自然の姿を描いた「海」や「平野」「麦畑」と同じ意味をなすのみならず、それらをさらに発展させたゴッホの信仰心を表現しているのである。「星月夜」も、「種まく人」で描いたように、暗い紫の夜空の中に補色の黄色で星や河の燈の光とその反映を描いている。

ゴッホは、「われわれを落ち着かせ、慰めるものを何とか証してくれればいいがと思う」と、ベネディクト派の神父が説教することに、希望を抱いている。しかし、ゴッホの描く「星月夜」がそのまま「われわれを落ち着かせ、慰めるもの」なのである。

ゴッホは、1889年5月にサン＝レミの病院に入院するが、外出が許されるようになった6月にも「星月夜」を描いた。その時の心情を示す書簡595を提示する。

595

ぼくはオリーブ畑の風景を一つとまた星月夜の新しい習作を一点描いた。

ゴーガンやベルナールの近作をみていないけれども、いまあげたこの二つの習作や木蔭の習作を眺めてくれたなら、ゴーガンやベルナールやぼくがときどき論じていたことやぼくらの関心を占めていたことが、言葉で説明するよりも一層よくわかるだろう。それは浪漫的なもの或いは宗教的な観念に帰る事では断じてない。とはいえ、ドラクロアの仕事を表面ではなくさらに深く通過することによって、色彩と見かけの正確さよりももっと意志的なデッサンを用いる事によって、パリの郊外やキャバレーよりももっと純粋な自然が表現されるだろう。

ゴッホの描く「星月夜」は、星々の惑星や月が重なり合っていたり、その大きさのバランスと、それらを表現した筆触の渦巻く様が描かれており、独特である。それは、「色彩と見かけの正確さよりももっと意志的なデッサン」の結果なのである。そして、その意志的なデッサンで描かれた星、月は、都会のキャバレーのネオンよりは、「純粋な自然」が表現されているのである。

「星月夜」は、「種まく人」と同様に、ゴッホが描きたかったことであり、ゴッホの生涯を通じての主題でもある。それは、星によって表現された希望である。また、カンヴァス上で表現されたゴッホの色彩理論は、二つの補色を用いることで、その中に相反弔しながらも惹きあうもの、それは、一対の愛し合う男女かもしれない。そして、「かつては輪光」であったが、ゴッホの絵は「何か音楽のような慰め」として、われわれに語りかけてくれるものである。

「ピエタ（ドラクロアによる）」

1889年9月 サンレミ

Ⅶ 潰された2枚

油彩、カンヴァス、42×34cm

Los Angeles, Collection. Bernhard C, Solomon



われわれは、ゴッホの作品の中で直接聖書の場面を表現する絵がないことに気づかされる。ゴッホが宗教画として描いた数少ない作品は、すべて模写である。ドラクロアの「ピエタ」、「善きサマリア人」、そして、レンブラントによる「ラザロの復活」、「天使」である。ゴッホ自身の作品としては、「馬鈴薯を食べる人々」の中で、壁に掛けられた付随的なキリスト像がある。しかし、われわれにとって「馬鈴薯を食べる人々」は、暗い画面で構成されているので、非常に解り難い。それ以外に、ゴッホが直接宗教的場面を描いたものは一点もない。ゴッホは、アルル滞在中に、一目で宗教画であると理解できる作品を2枚描いたが、ゴッホ自身がそれを潰しているのがある。そのことを示す書簡505、540、B19を提示する。



「善きサマリア人（ドラクロアによる）」

1890年5月 サン・レミ

油彩、カンヴァス 73×60cm

Otterlo, Kröller Müller Museum

505

大きな習作を一枚、削り取ってしまった。

オリーブの園に青とオレンジのキリストの像、黄色い天使がいる絵だ。地面は赤く、丘は緑と青。紫と洋紅色の幹をもつオリーブの木々は緑、灰色、青の若葉群をつけ、空はシトロンだ。削り取ったのは、モデルなしにこの式の人物を描いてはいけないと思ったからだ。



「ラザロの復活（レンブラントによる）」

1890年5月 サン・レミ

油彩、髪 50×65cm

Amsterdam, Van Gogh Museum

540

ぼくはオリーブの庭のなかのキリストと天使の習作を今度で二度、削ってしまった。ここでは本当のオリーブの木が見られるが、ぼくはモデルを使わずには描けないし、というよりは描きたくないからだ。とはいっても頭の中に星月夜や、青いキリストの顔や、もっとも力強い青だの、軟調のレモン・イエローの天使だの、ぼくは色でそれを持ち続けているのだ。そして、風景は緋紅色から灰色に至るまで総て葦系だ。

B19

重要な絵を一枚——「ゲッセマネのキリスト天使」——ともう一枚、「星空を背にした詩人」の絵、これは色彩は正しかったのだが、ぼくはこれらの絵を容赦なくつぶしてしまった。

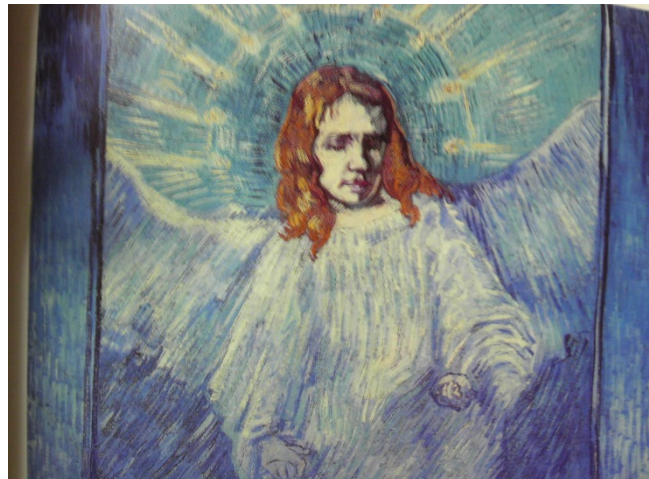
「天使の半身像（レンブラントによる）」

1889年9月 サン・レミ

油彩 カンヴァス 54×64cm

所在不明

ゴッホは、アルル時代に2枚の宗教画を描いている。それは、キリストと天使を描いたものであった。ゴッホは、色彩理論を確立しようとして模索していたので、そのキリストや天使を描く場合にも、これまでに修得した色彩理論を用いて描いた。しかし、ゴッホ自身が潰してしまっ



たので、ゴッホによる聖書の場面を描いた宗教画は、ゴッホ作品からは消滅してしまったのである。青いオリーブの園の、オレンジ色のキリストや黄色い天使は、それまでゴッホが研究してきた、ドラクロアの補色の色彩理論に基づいている。しかし、ゴッホは、ドラクロアやモンティッセリが描いた、色彩豊かな人物も、想像で描かれたものでないことを、アルルの溢れる色彩の中で悟っていたのである。それ故に、ゴッホは、キリストや天使を、人物モデルなしでは描けないとの理由で、これらの絵を潰したのである。

第5章 ゴッホの生と死

ゴッホが弟テオと手紙」の交換を始めた初期の頃から、「死」についての記述はしばしば見られる。それは、ゴッホの友人や知人の死、または見知らぬ人の死、父や伯父などの親族の死についての、記述であったり、人生とは何か？ 死するとはどういうことか？などの哲学的自問自答の思いを、弟テオを始め芸術仲間などに記した手紙であったりである。

ゴッホは、1890年7月27日、オーヴェール＝シュル＝オワーズの麦畑にて、ピストル自殺を図った。しかし、心臓の急所が僅かに外れて、その場では死にいたらず、苦しみながら下宿先のカフェ・ラブーに戻る。カフェの主人は、地元の医師を呼び、やがて、ゴッホが懇意にしていたガッシュエ医師の二人が訪れた。二人は、もはや手遅れであることを悟り、ガッシュエ医師がテオに知らせようとしたが、ゴッホがテオの住所を知らせるのを拒み、テオの職場であるグービル商会経由で連絡が入った。翌日28日にテオがゴッホのもとに駆けつけた。そして、自殺を図った二日後の7月29日午前1時半頃、テオに看取られながら亡くなった。

ゴッホの自殺の原因に関して、ゴッホの親族に精神病歴をもつものがあり、精神科医などによる分析から、ゴッホ自身にある精神病の疑いがもたれるが、病名は特定できない。また、ゴッホの精神病については、我が国の精神科医もさまざまに分析しているが、ここではそれを問題にはしない。¹¹⁹ 本章を論じるにあたって、まず、自殺を図る3日前の書簡651を提示することから始めたい。

¹¹⁹ゴッホの精神分析に関しての、我が国の精神科医による研究としては、以下のものが挙げられる。

仙波純一「フィンセント・ファン・ゴッホの病気：急性間欠賞ポルフィリン症か？」『日本病跡学雑誌』45号、日本病跡学会、1993年、97頁。

武正健一「フンセント・ファン・ゴッホ」『日本病跡学雑誌』50号、日本病跡学会、1995年、2頁。

高橋正雄「ゴッホの入院体験——精神科患者の入院の心理——」『日本病跡学雑誌』45号、日本病跡学会、1993年、20頁。

徳田良仁「ゴッホの精神病理と創造性」『日本病跡学雑誌』68号、日本病跡学会、2004年、27頁。

松浦雅人「フィンセント・ファン・ゴッホ——ゲシュビント症候群か？——」『日本病跡学雑誌』45号、日本病跡学会、1993年、94頁。

いろいろたくさんをきみに書きたいと思っているのだが、第一その気持ちがどこかへ消えてしまったので、書いていてもつまらぬ感じがする。——略——

こちらに帰ってきて思うことは——画家自身がますます窮地に追い詰められているということだ。

このように、自殺を図る3日前の書簡でつぶやいている。テオと暮らした時期以外は膨大な書簡のやり取りをしているが、その時、ゴッホはもはや最愛のテオに対してでさえも、語りかける言葉を失っていたのだろうか。

37歳という短い人生を自殺という形で幕を下ろしたゴッホであった。ゴッホの死について、ルービンは、「ヴィンセントは死に惹かれ、さまざまな思いを掻き立てられた。わけても画家としての道を歩み始める前の何年かのあいだ、機会あるごとに死を論じた」¹²⁰と、述べている。ルービンが述べるように、ゴッホは「死」にさまざまな思いを掻き立てられたであろうことは書簡から伺える。たしかに、自殺という形で幕を下ろしたゴッホであったが、果たして「死」に惹かれたのであろうか？

この章では、ゴッホの生と死を巡って、ゴッホ自身が弟テオをはじめ、他の人物へ宛てた書簡、また、ゴッホの周囲の人物が、ゴッホの様子を弟テオへ宛てた書簡も含めて考察を進めたい。まずは、ゴッホ自身の初期の書簡の中で、人間の心とはどういうものか、あるいは人間の幸福な姿とはどういうものかと述べている72を挙げたい。

I ゴッホの思想の原点

真実のひとびとをつくり、われわれの生活をより高い生命とより高い感情の瞬間や時期によって豊かにすることができるのは神なのだ。海は自分で出来上がるのか、樫の木はひとりでに生える

¹²⁰ Lubin, 11; ルービン、43頁。

のか。一略――

普通の人間の心は、ひとびとが自分たちを聖霊と火によって洗礼してくれたひとのために働き、そのひとに全身全霊を捧げる光景を見て、しばしば「あこがれのためにかれのなかに没入する」。そして、かれらの眼は、かれらが自分たちの若い時を思い返し、「このひとがかれらを満足させたよきこと」を思うとき、しばしば涙に濡れるのだ。しかし、かれらのこの上なき平安はかつての日のいつわりの静けさを超えている。真の平静と平和は「そこにやすらうべきなにな一つ残るものなきとき」、「神を求めるよりほかに望みなき」ときにのみ生まれてくるのだ。そのとき、かれらの心は叫ぶ、「ああ、悲しいかな」と、そして、かれらは祈る、「この死の身体よりわれを救うものはだれか」と。しかし、これは人生の最良の時なのだ。この高みに達したもたちは幸いなのだ。ぼくはこうしたことを二人の人から聴いたことがある。ひとりにはパリのベルシェ博士で、かれは自分を待ち受けている大変な身体の苦痛にたいする恐れから、説教のなかで叫んだ、「この死の身体からわたくしを救ってくれるものは誰なのか」と。その調子は教会のなかにいたすべてのひとを身震いさせた。また、ぼくはお父さんが説教の中でそのことを語っているのを聞いた。(四月、ぼくが家に帰っていたときのことだ)。お父さんはもっと柔らかな調子で語った。が、それはほかの人が話すよりずっと心に滲みる調子だった。父は続けて言った。―― そのときの父の顔は天使の顔に似ていた―― 『汝がいまあるところのものはかつてまたわれのものなりし。われがいまあるところのものはまた汝のものとなるべし』と言うものは天国において幸いなれ」と。お父さんと天国にあるひとたちとは、ぼくらとお父さんとの間に横たわっている人生の広がりと同じだけの距離でわけへだてられているのだ。天国の神はぼくらをお父さんの兄弟とさせ、ぼくらみんなをますます強くいっしょに結び合わせるのだ。

この書簡72は、イギリスのアイルワースより1876年8月7日に発信されたものである。当時のゴッホは、グービル商会を解雇され、同年4月にラムズゲート、ついでアイルワースで助教師になるが、ここでの仕事もうまく行かずに、同年7月に同地にてメソジスト派の説教助手になり、その時に書かれたものである。

ここでは、「われわれの生活をより高い生命とより高い感情の瞬間や時期によって豊かにすることができるのは神」だと、いささか素朴な形で表現された、ゴッホの宗教的感情を見ることができる。そして、海や樅の木などの自然によって、まさに暗示される永遠的なものが存在するということを、既にこの時に受け止めているのである。われわれ人間が抗

えない広大で、圧倒的な存在があると、すでにこの時に受け止めているのである。

ゴッホは「この死の身体よりわれを救うものはだれか」と、疑問を投げかけ、「これは人生の最良の時なのだ。この高みに達したものは幸いなのだ」との応えを聞いたことがあり、以降「死」についての記述が手紙に見られるようになる。

イギリス人の知人ハリー・グラッドウェルの17歳になる妹が落馬して急逝したときには、次のような書簡73を書いている。書簡72、73も共にゴッホ自身が伝道師として説教をする数か月前に書かれたものである。

73

かれは¹²¹ちょうど葬式から帰ってきたところだった。そこは全く喪の悲しみに包まれた家だった。かれらを見舞ってよかった。ぼくはあのひどく心をうつ悲しみを眼にして一種のおじけと恥ずかしさを覚えた。「幸福なるかな悲しむ者。しかもつねによるこびの心をもつものは幸いななり。幸福なるかな、心の清きもの。その人は神を見ん。神を愛するもの、すなわち、御旨によりて召されたる者のためには、すべてのこと相働きて益となる」。

ここでは、葬式から帰宅した友人の悲しみを目にあたりにして、「ひどく心をうつ悲しみを眼にして一種のおじけと恥ずかしさ」を感じ、友人の妹の死を悲しみつつも、「御旨によりて召されたる者のためには、すべてのこと相働きて益となる」と、「死」を否定的には捉えていない。

さらに、翌年、故郷のオランダのズンデルトでも、友人のアールセンが危篤の際に駆けつけた。しかし、ゴッホが到着した前日に亡くなっていた。また、アムステルダムで海軍中尉の伯父の家に下宿しているとき、ある見知らぬ少年の死に遭遇し、溺死したその少年の家にまで行き遺族に接している。友人アールセンの死を書簡91、次に、ある見知らぬ少年の死を書簡103で、次のように述べている。続けて2つ引用する。

91

¹²¹知人のハリー・グラッドウェル。

かれは静かに息を引きとった。ぼくは枕の上に横たわったあの高貴な顔を忘れることはないだろう。顔には苦しみの後が見えていた。しかし、平和な表情をして、ある種の神聖さを漂わせていた。ああ、実にそれは美しかった。ぼくにとって、それは田舎とブラバントの民衆の生活の独特の魅力を総て特徴的に表したものであった。

103

数日前、二人の子供ブルフ橋の近くで水の中に落ちた。伯父はそれを見てドッグに繋留してあったマッカサル号からボートを下ろすように命じた。かれらは小さい少年を引き上げた。伯父が急行させた船医二人とぼくは子供を運ぶ連中に付き添って薬局まで行った。子供を行き返らせるためにあらゆる手を尽くしたが、むだだった。造船所の火夫をしている父親がかけつけてわが子の遺体であることを認めた。子供は毛布に包まれて家に運ばれた。一略一

夕方、ぼくはもう一度その家へ行った。すでに家の中は暗かった。少年は小さな客間のベッドの上に静かに寝かされていた。とてもかわいい男の子だった。悲しみは大きかった。この子は実際家の光だったのだ。この光はいま消えてしまったのだ。ここの素朴なひとたちはとくにこの子の母親のように対面もかまわず悲しみの情をむきだしに表していたが、ひとにはこの家の悲しみが深く感じられた。そのときの魔法にかけられたみたいな感じは長い散歩をしている間にも続いて一晩中ぼくの心から消えなかった。

知人の死に顔を「高貴な顔」として捉え、それは「ある種の神聖さ」を漂わせるものであり、「美しい」と述べている。その友人の姿は、田舎者のブラバントの民衆が持ちうる独特の美しさを特徴的に表現したものであると捉えている。そして、見知らぬ少年の死に対しても、家の光が消えてしまった、この少年の家族の悲しみを目の当たりにして、悲しみの感情をむき出しにした母親の素朴な姿が、「魔法にかけられたみたいな感じ」になり、少年の死が、ゴッホの心に衝撃を与えた。友人も少年も、ゴッホにとっては他人の死であるが、彼らの死はゴッホの心に衝撃を与えた。

II 人生は旅

では、親族の死を迎えたときには、ゴッホはどのように述べているだろうか？ ゴッホがアルル滞在中に、一人の伯父も亡くなっている。その時の書簡518を引用する。

518

母が待っていたようだから、きみが伯父の家に行ってくれたのはよかったとおもう。死に対処する最良の方法は、この栄えある故人をありのままに、最善状態にある最善世界の最善の人として受け取ることだ。死は理屈でときえず従って理屈を超えるものであるから、ぼくらはもちろん、ことが終わった後で自分自身の仕事にかえっていいにちがいない。—略—

家族とか祖国とか—すべてそういったものは、曲がりなりにも家族や祖国を捨てて暮らしているぼくらのような人間の夢想の中では、じっさい以上に魅力を持つのだろう。ぼくはいつでも自分をどこか、或る目的へゆく旅人であるように思う。どこかとか目的地とかはじっさいにはないと思うけれども、考えてゆくとどうもそんなものがありそうだと思う。

淫買屋の亭主がだれかを追い出すときは、これとよく似た論法を使うが、彼の理論は正しいし、彼のいうことは尤もだ。だから一生の終わりにぼくが誤っていたことがはっきりわかるかもしれない。そうなればなったでいい。そのときには芸術のみか一切が一炊の夢に過ぎず、己の存在さえも無であったと思うだろう。われわれがそれほど儂いものなら、かえってよし、それならそれで来世の無限の可能性を妨げるものがないわけだから。若年の頃も晩年でも生前は事実そんなふうではなかったのに、今死んでみると、伯父の死に顔が静かで晴れやかで荘重なのは、そのためだ。ぼくはこれまでも度々詰問でもするように、死者の顔を見つめ、そういう効果を確認したことがあるんだよ。それはぼくにとっては来世の生活のひとつの証だ。必ずしも最も重要な証ではあるまいが。—略—

家庭の優しい老母が、キリスト教の教理にかなり制約された痛めつけられた考えをもちながら、それでも彼女の信じておとり不死であるとすれば—真剣に彼女たちはそう信じているのでぼく個人として決して反対もしないが—況してドラクロアやド・ゴンクール¹²²のような広い考えを持つ

¹²²ゴンクール兄弟。フランスの作家、美術評論家。兄はエドモン・ド・ゴンクール (Edmond de Goncourt、1822年5月26日—1896年7月16日)。弟はジュール・ド・ゴンクール (Jules de Goncourt、1830年12月17日 - 1870年6月20日)。

た肺病病みの神経質の馬車馬が、どうして不死でないことがあるだろうか。

ここでは、ゴッホにとって人生とは旅であり、そしてゴッホ自身は、ある目的地へいく旅人なのである。このような考えは、すでに若いころからもち続けており、自分を渡り鳥として捉えていた。そのことを示す書簡133を提示する。

133

しらすしらすのうちに、ぼくは家族のなかで一種手のつけられぬ、うろんな人間、ともかく信用のおけぬ人間となってしまった。そのぼくがどうしたら誰かの役に立つことができるというのか。——略——

鳥たちが羽毛を脱げ変えるとやの時期、それはわれわれ人間にとっては逆境や不幸などの辛い時期に当たる。人は脱げ変わりの時期のなかに止まっていることもできるし、生まれ変わってそこから出てくこともできる。だが、いずれにしても人前ではやることではない。けっして楽しいものではないからね。だからこそ身を隠さねばならぬのだ。——略——

籠の鳥も、春が来ると、自分が役に立つはずの何かがあることを強く意識する。何かやるべきことがあると強く感じはする。だが、それをすることができぬ。それは何か。はっきりと思いつけない。そして漠然とした考えが湧いてきて、独り言をいう、「ほかの鳥たちは巣をつくり、卵を産み、雛を育てる」と。そして、頭で籠の格子に突き当たって見るが、籠はびくともしない。鳥は苦悩のあまり気が変になる。

通りかかったほかの鳥が言う、「見るよ、のらくら者がいる、あいつは遊んで食っている手合いだよ」。それでも、この囚われの鳥は生きている。死にはしない、かれの内部に起きていることは外にはちっとも現れない、かれは健康にやっているし、陽にあたれば、多少陽気になる。しかし、やがて渡り鳥の季節がやってくる。

伯父の葬式の際に「その死に顔が静かで晴れやかで荘重」であったと、ゴッホは捉えたが、ルービンは「死者の顔にそのような感情が現れるという確信は、ゴッホにとっては、『墓の向こう側の世界』があることを裏付けるものであり、怖れを抱いてではなく、喜び

を持って死を迎えることの正しさを証明するものであった」¹²³と、述べている。確かにゴッホは、死者の顔を、「高貴な顔」、「ある種の神聖さ」、「静かで晴れやかで荘重」と表現し、死者の顔を見つめることで「来世の一つの証」を確認すると述べている。しかし、それと同時に、「最も重要な証ではあるまい」¹²⁴とも述べている。そうであるならば、ゴッホは、死に怖れを抱いてはいないだろうが、それは、決して喜びを持って死を迎えることの正しさを証明しているのでもないであろう。

ゴッホは、生家を始めとして親族一同の虐げにより、「渡り鳥」であった。ゴッホは、代々聖職者を輩出している家系に生まれ育ちながらも、キリスト教の死のドグマに対して批判的であり、必ずしも来世を信じていないのである。いや、ゴッホは、はっきりとした手ごたえでそのように感じているのではなく、混沌としていたのであろう。平凡に毎日を過ごしているような信徒は、死後の来世を信じているのだらう。しかし、ゴッホは、来世の考え方を断言的に否定はしないが、一度死んだ後の蘇りの来世は、信じていない。ゴッホは、不死を信じているのである。ゴッホにとって死とは、すべてが消えてしまい無になるのではなく、ある何かが残るものなのである。ゴッホ自身も、何が残るかとはっきりと言及できないが。人の一生は生まれてから死にいたるまでの一直線がすべてではないと、ゴッホは考えているのである。

人間はこの世に別れを告げ死すとも、彼らの死後も芸術作品は生き残るのである。しかし、それとて永遠に残るのではない。それ故に、この世で生きていることを最も尊ぶという考えはゴッホにはない。つまり、「生の営み=生きていくこと自体」にそんなに価値を見出していないのである。ゴッホは、すべての人がいつかは死を迎えるように、ゴッホ自身もこの世を去り、作品もまた、何時かは滅びることを予感している。

Ⅲ 永遠なるもの

4 5 3

ぼくはこの上なしの楽道家さながらに春の空を舞う雀をながめもする。だが、また、かつては健

¹²³ Lubin,12; ルービン、44 頁。

¹²⁴ 書簡 5 1 8。

康だったらしいのに、いまは肺病にやられて、おそらくは病気で死ぬ前に水の中に水をなげてしまいそうな二十歳の娘だってぼくは目にするのだ。

もし、いつもご立派な人たちと付き合っていて、相当裕福なブルジョアたちの間で暮らしているなら、おそらくこうしたことにはあまり気付くまい。だが、ぼくらみたいの何年もさんざんひどい目に遭ってきた人間は貧困こそ決定的な決め手となる事実だということを否定することはできない。

治したり、救ったりすることはできないかもしれない、だが、共感し、同情することはできるのだ。

コローは結局だれよりも澄み切った心を持ち、実に深く春を感じた人だった。その彼が生涯を通じて労働者のように単純ではなかった。ほかの人たちのあらゆる悲惨に対してあんなに感じ易かったのではないか。彼の伝記を読んでぼくが強く心を打たれたことがある——それは1870年と71年のころのことで、彼はすでにすっかり老人になっていた。彼はたしかに明るく輝く空を眺めていたりしていたのだが、同時に野戦病院に死にかかっている傷兵たちを見舞いにいていたのだ。

幻影は消えうせるかもしれぬ。しかし、崇高なるものは残る。たとえ、すべてを疑うとしても、コローやミレーやドラクロアのごとき人達を疑うことはできない。また、自然にもはや関心をもたなくなる瞬間にあっても、ひとはなお人間のことを気にかけておもう。

書簡453は、父親が亡くなった翌年の1886年にアントワープから発信されたものである。ここでは、雀が生き生きと空を舞う様子を目にしなが、一方では、その雀のようにかつては生き生きとしていたであろうが、肺病を病み自殺もしかねない娘を見ている。それは、われわれが、もし健康で裕福であれば漫然と生きていて気が付かなかったであろう、生から死への移行の「たそがれどき」なのである。そのことを同情し共感できるのは、ゴッホ自身が貧困生活を送っており、体調も思わしくないからなのである。雀と肺病の娘の両者を同時に見つめるゴッホは、自分自身の眼差しを、コローが画家として空を見つめる一方で、野戦病院の死にかけた兵士の両方を見つめて感じる眼差しとを、重ねて捉えているのである。「コローは結局だれよりも澄み切った心を持ち」、また、「幻影は消えうせるかもしれぬ。しかし、崇高なるものは残る」とは、コローの姿とキリストの姿と、ゴッホは重ねており、死の崇高さがある永遠であると、ゴッホは捉えているのである。「健康な様子やブルジョアは幻影であり、その幻影に気付く眼差しは、崇高なのである。ゴッホにとって、画家自身が死して肉体は滅びても、彼らが残した作品は彼ら自身であり、その作品

がわれわれに伝えるものは、永遠に生き続ける。しかし、たとえ崇高であっても、芸術家が活着している間の人生の現実、貧困や病気の苦しみであることが多い。「生の営み＝生きていくこと自体」にそんなに価値を見出していないというゴッホの考えを裏付けるものとして、書簡489を引用する。

489

次の手紙で、きみがもう何でもないとってきてもぼくは信じないだろう。ひょっとするとそれは一層危険な風向きかもしれず、また回復に要する期間中に少し衰弱しても、ぼくは驚くまい。芸術家の一徹な生活の中には、理想的だが実現できない真の生活への郷愁があり、それがいつまでも尾を引き、また折りにふれてつねに立ち返ってくるものだ。

だからときどき芸術のなかに、いま一度まっしぐらに飛び込む気持ち、またそのために気力を取り戻そうという気持ちがなくなることがある。われわれは自分が馬車馬だということを知っており、自分がやがて繁がれるのもまたこの同じ馬車馬だということを知っている。それでも繁がれたいもの、それより太陽や小川のある牧場で同じように自由な他の馬たちを仲間に、生殖の行為をして暮らす方がいいと思う。おそらくほんとうは、心臓病はこうしたことに幾分起因しているの、それも別段不思議でない。われわれは現実に反逆もできず、かといって忍従することもできない。病気になるのはそのため、病気は絶対治るまいし、また正確な治療法もない。

誰がいったのか知らないが、この状態は死と不死とに冒された状態だという。自分が引っ張っている辻馬車は自分の知らぬ人々の役に立つにちがいない。だから、われわれが新しい芸術を、未来の芸術家たちを信じるなら、われわれの予感、われわれを欺かない。

コロウ翁が死ぬ数日前に、「ゆうべ夢のなかで一面ピンクの空のある風景を見た」といったが、実際ピンクはおろか黄や緑の空が印象派の風景の中に入ってきたではないか。こんなことをいうのは他でもなく、未来に感じられるものが現実に起こるということをいうためだ。

またぼくはどうもそう思いたくなるのだが、われわれは何もいまずぐ死ぬというわけではないのに、死がわれわれよりも偉大でわれわれの生よりも長く続くと感じるのだ。

ぼくらは自分が死んでいるとは感じないが、自分がとるにも足らぬものだという感じがひしひしとする。そして芸術家の連綿たる鎖の一環であるためには健康や若さや自由の点で莫大な犠牲を払い、しかもそれらを自分は享受することができず、またぼくらは春の遊山に行く人々の車を引く馬車馬以上のものではない。

いずれにしてもきみにもぼく自身にも願うことはどうしても健康が必要だろうから健康を何とか取り戻すことだ。ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ¹²⁵のあの「希望」の絵はじっさい本当だ。未来の芸術はたとえわれわれが自分の青春を擲っても、死後にしか報われるほど美しく若々しいものであるにちがいない。

この頃のゴッホは、心臓病を患っており、その治療薬として、沃化カリウムを服用している。ゴッホ自身の表現によると、「精神鈍磨——一種の極度の疲労感——」¹²⁶状態で書かれたアルルである。ここでは、芸術家を「繋がれた辻馬車」に例えつつも、生活が安定しない苦しさを訴えている。そして、その繋がれた辻馬車は、ゴッホにとっては、ある種の郷愁を抱かせるものであり、実現できないが理想的な真の生活であった。そこでは、心臓病を患っている現実には反逆もできず、忍従もできないという常に両者を彷徨う苦しみがあった。それはまさに、死と不死の間を往来するようなものであった。その苦しみから逃れるには、自分が引く辻馬車が、いつかは見知らぬ人のために役立つだろうという期待と予感が必要であった。ゴッホにとって、生きていることは、家族や社会から爪弾きされ拒絶されることであり、貧困であり、病気であることだった。生きている限りそれは続き、恒常的に苦しい状態との戦いなのであった。

崇高であるコローが死ぬ前に語ったという、夢の中の色彩は、コローが生きていたときに見た夢の中の幻の色彩なのでは決してない。印象派以前にはパリのサロンやアカデミーには、決して認められなかった空の色が、ピンク色や黄色、緑の色彩で表現されて、印象派の風景作品の中に永遠に残り続けた。そして、コローの見た夢の空色は、現在も私たち鑑賞者の目を喜ばせて、役に立っている。

しかし、このときのゴッホは、いくら死後に希望をもとうとも、実際の生活の苦しきで、希望がもてず、死は、偉大で、生よりも長く続くと感じており、死を永遠のものとする考えを強固にしているのである。そして、さらにこうも述べている。書簡506を引用する。

¹²⁵ピエール・ピュヴィ・ド・シャヴァンヌ (Pierre Puvis de Chavannes、1824年12月14日 — 1898年10月24日) は、リヨン出身の19世紀最大の壁画家。フランス象徴主義絵画の先駆的画家。ロマン派の巨匠ドラクロワに師事した。物語風の伝統を受け継ぎつつ、自然の風景と人物像が調和した独自の作風を作り上げた。

¹²⁶同書簡。

すべての芸術家、詩人、音楽家、画家が、物質的に不幸なのは——幸福な人がいても——たしかに奇妙な現象だ。前便でギ・ド・モーパッサンについてきみがいつていることがまたその新しい証拠だ。それは永遠の問題にかかわることだ。すなわちわれわれには生の全体が眼に見えるだろうか。それとも死なないうちはわれわれにはただその半球しか知れないのであろうか。

画家は——他の連中はさておき——死に、埋葬されるが、その作品によって次の世代に、相次ぐ幾世代にはなしかける。

それだけなのかそれともさらにそれ以上のことがあるのか。画家の生涯にとっては、死はたぶん最大の困難ではないだろう。

いずれにしてもそれを知るよしはないとぼくはいわねばならぬが、地図の上で町や村をあらわす黒い点がぼくを夢想させるのと同様にただ星を見ていると、ぼくはわけもなく夢想するのだ。なぜ蒼穹に光り輝くあの点が、フランスの地図の黒い点より近づきにくいのだろうか、ぼくはそう思う。

汽車に乗ってタラスコンやルーアンに行けるなら、死に乗ってどこかの星へいけるはずだ。

この推論のなかで絶対間違いのないことは、死んでしまえば汽車に乗れないのと同様に生きている限りは、星に行けないということだ。

詮ずるところ、コレラや尿石や肺結核や癌は、蒸気船や乗合馬車や鉄道が地上の交通機関であるように、天上の交通機関であると考えられないでもない。

老衰して静かに死ぬのは歩いてゆくようなものだろう。

ルービンは、この書簡506に関して、「ヴィンセントにとって病気は、老齢と同じように、やはり死を具現化していた。ただ、病気は緩慢な死ではなく、迅速な死を意味してはいたが」¹²⁷と、論じている。たしかに、老衰による自然死を迎えるよりは、ゴッホが述べている「コレラ」や「尿石」や「肺結核」や「癌」などを含めて、あらゆる病を患うことは、その人間の死期を早めるだろう。しかし、書簡506で着目すべき点は、死に至る状態によってのスピードだけを述べているのではない点である。

¹²⁷Lubin,13; ルービン、47頁。

また、死によってすべての芸術家が、肉体は滅びても、その作品によって次の諸世代に、生き続ける不死のものなのであると述べているのでもない。ゴッホは、人間が各人さまざまにあらゆる形で、やがては死を迎えることを受容している。また、芸術家の肉体が滅び、そして彼の作品もいつかは消滅してしまうかもしれないが、芸術家の作品は、その作品によって次の諸世代に、話しかけると、ゴッホは述べているのである。ゴッホが死んでも、またゴッホの作品が滅びてしまうことがあっても、ゴッホの作品は、人々に語りかけ、また次の世代の人々に、語りかけるのである。それゆえに画家にとって死は、最大の困難ではなく、ゴッホにとっても、同様である。

IV 日常生活と宇宙

書簡506で述べている「地図の上で町や村をあらわす黒い点」や「星」で、ゴッホは何を語ろうとしているのか？ それを顕著に表してくれる書簡B8を引用する。これは、書簡506と同時期の1886年6月の、同じくアルル滞在中に、画家仲間であるパリのベルナールへ宛てたものである。

B8

きみが聖書をよむというのは大いにけっこうなことだ。そのことから書きはじめるというのも、ぼくはそれをきみに勧めるのをずっと我慢してきたからなのだ。モーゼの書やルカ伝などからの多様な引用の言葉を読みながらぼくは思わず知らずこうおもうのだよ、見ろ、彼にはこいつだけが欠けていたのだが、これでもう完璧だ……彼の芸術的神経は、と。

キリストの研究をすれば必ずこの芸術的神経が豊かになるからだ。——略——

聖書それはキリストだ。旧約聖書はこの頂点を目ざしているわけだし、聖パウロや福音書の著者たちはこの聖峰の一方の斜面を占めているのだ。

何とちっぽけなんだろう、この物語は。いあはや、これだけのことだ。だから、自分たち以外は全て不純だという宣言から出発したこれらのユダヤ人たちだけしかこの世界にはいないわけだ。

かなたの偉大な太陽のもとのほかの民族、エジプト人、インド人、エチオピア人、そして、バビロンやニネヴェなどがどうして同じ入念さをもって自分たちの年代記を書き残さなかったのか。要

するにそれらの研究はすばらしい。そして、結局、それらを全部読めたところで、それは全然読めない場合と変わりあるまい。

しかし、この聖書はあまりにも悲痛で、ぼくらの絶望や義憤を引き起こす——ぼくらはその偏狭さを伝染病の狂気のために全く踏みにじられて、決定的に苦しめられる——のだが、聖書に含まれている慰めはまるで硬い殻のなかの核のようなものだ。にがい果肉のようなものだ、それがキリストなのだ。

ぼくが感じているようなキリストの姿を描いたのはドラクロアとレンブラントだけだ・・・・それからミレーが書いたのは・・・・キリストの教えだ。

ほかの宗教画はちょっぴりぼくを微笑させる——絵の観点からでなく、宗教的な観点からだ。また、ルネサンス前派のイタリア人たち、——ボッティチェルリ、さらには初期のフランドル派、——ファン・エイク、ドイツ人たちとかベラスケスその他多くの自然主義者たちと同じ程度にぼくの興味をひく異教徒にすぎない。

キリストただ一人だ——あらゆる哲学者たち、魔術者などのうちで——彼だけが永遠の生を、時の無限を、死の否定を、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。かれは<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。大理石も粘土も色彩も軽蔑し、生きた肉体によって制作した。つまり、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なまくら機械をもってして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>、不死の人間たちを作ったことを。

これは重大なことだ、とくにそれが真理であるからこそなのだ。

この偉大な芸術家は著述も一切しなかった。キリスト教文学全体はきっと彼を憤激させるに相違ない。それらのなかで、ルカ伝やパウロの書簡——あの固い、戦闘的な形式の中で実に単純な——は別として、彼の意にかなないような文学的所産というものは極めて少ない。この偉大な芸術家——キリスト——は思想（感情）について本を書くことを軽蔑したとしても、語る言葉、ことに比喩はたしかに軽蔑しなかった。（あの種まく人、あの刈り入れ、あの無花果などの比喩のすばらしさ！）

そして、彼が侮蔑をもってローマの建造物の瓦解を予言し、「たとえ、天と地の減ぶることあらんとも、わが言葉は滅びず」と断言したとき、いったい誰があえてそれを虚言だと言い得よう。

これらの語られた言葉——名に惜しまぬ<偉大なる主>たる彼はそれを書き記そうとさえしなかった——は芸術によって到達された最も高い頂の一つ——いや、最高峰そのものなのだ。ここにおいてこそ芸術は創造の力、純粋な想像力となるのだ。

こうした考察は、ベルナール君、ぼくらを遠い、遠い、実に遠いところまで導いてゆく。芸術以上の高みにまでわれわれを引き上げる。そして、生命を造る芸術、不滅の生命と化す芸術を垣間見せてくれる。こうした考察も絵と関係があるのだ。

絵画の守護神——医者で画家で福音使徒の聖ルカは悲しいかなシンボルとして牝牛のほかにも何もたぬけれども、われわれに希望を与えるためにそこにいるのだ。

しかし、ぼくら自身の実生活はいかにも見すばらしい。われわれ画家たちはこんなにも恩知らずな遊星の上で、ほとんど実際の役に立たぬ職業の苦しみの軛のもとで馬鹿になりながら無為に月日を過ごすのだ。この地上では「芸術への愛はほんとうの愛を失わせる」。

しかし、ほかの無数の遊星や太陽にも同じ様に線や形や色彩があると推測することは何ら反対すべき理由はないから、ぼくらはもっとすぐれた、一変した生活条件の中で絵がかかるようになるという可能性についてはかなり明るい気持ちを持っていてもいいわけだ。おそらく、青虫から蝶へ、地虫から黄金虫への変体ほどに奇妙でも驚くべきものでもないある現象によって生活は一変するかもしれない。

こうした絵描き——蝶々の生活は無数の星の中の一つをその活動舞台にするようになるかもしれない。おそらく、ぼくらは死後にはこれらの星へ簡単に到達できるかもしれない。この地上生活で、街や村を示す地図の上の黒点に近づくよりもっと簡単にね。

科学——科学的推理——は引き続きはるかに遠くまで発展する道具のように思われる。なぜかと言うと、いいかね、人は地球を平らだと思っていた。それは正しかった。いまだって、たとえば、パリからアニエールまで大地は平らなのだ。だが、これだけでは、地球は原則的にまるいという科学の証明の妨げにはならぬ。これは現在では誰一人異議を立てぬことがらだ。

ところで、それにもかかわらず、なお今日ひとは<人生は平坦であり>、生まれたから死ぬまで一直線に進むものと信じている。しかし、人生もまたおそらくまるいのだ。そして、現在われわれに知られている半球に比べればその拡がりや容積ははるかに広大なのかもしれない。

未来の世代の人たちは多分この実に興味深い問題をわれわれに解明してくれるだろう。そのときは、科学そのものも——失礼な言い方かもしれないが——生存のもう一つの半球に関するキリストの言葉と多少相応した結論に到達できるだろう。

ゴッホが手紙を交換した相手のベルナールを始めとする画家たちの実生活は、みすばらしいものであり、また、画家の仕事を「ほとんど実際の役に立たぬ職業」とであると認め、

さらに、そのような苦しみの中で無為に時を過ごしていると、ゴッホは述べている。そして、「芸術への愛は本当の愛を失わせる」と述べているが、これは、芸術作品を制作することに没頭しても、実際には生活の糧を得るのは難しく、愛する対象を見つけ出し愛を注ぎたくともそう出来ない現実のみすぼらしい生活の現状を述べているのである。

これまでパリのサロンやアカデミーでは認められなかった空の色を、印象派の風景画の中で永遠に残したカラーを始め、ドラクロア、レンブラント、ミレーなど多くの画家も同様に苦しみの中で生きていた。

これらの苦しみは、芸術家に限らず、地球でのわれわれの生き方そのものであり、人間の日常生活であると捉えているのである。日常生活の例として、パリからアニエールまで大地は平らであるとしたか、われわれは感じる事ができないと、ゴッホは述べている。これは、パリからアニエールの実際の距離数に関係なく、たとえ、パリからオランダのズンデルトまでの大地であったとしても、われわれにとっては、それは平らであり、あくまでもこの世で生きているわれわれの感覚であるのだ。それは、一つの可能性としてわれわれが生きている生とは、たとえどんなに川を渡ろうとも山を越えようとも、平原を歩もうとも、われわれにとってはパリからアニエールまでというのは、結局は平らであり、我々はその感覚しか知りえない。地球は丸いのであるという感覚は、一生知り得ないのである。それは、われわれの感覚から得られる感覚よりも、地球の広がりや容積は、遥かに広大だからである。海原を前にしてわれわれが立つときに、海の広大さを感じるのと同じ感覚なのである。われわれは、自分たちが住んでいる地球の丸さすら体感できない、ちっぽけな存在なのだ。

それに対して、ゴッホは、「ほかの無数の遊星や太陽」は、われわれ人間の死後の世界であると、素朴に捉えているのである。結局われわれ人間は、誕生してから死するまでの生は一直線であり、死を迎えたらそれで総てが終わりであるとしたか捉えられない。しかし、ゴッホにとって死とは、それによってすべてが消えてしまい無になるのではない、ある何かなのである。つまり、パリからアニエールまでの平面はすなわち、人間の生きている時間である。しかし、一直線の感覚は、「死をもってすべてが終わり」であり、われわれが生きている限りの感覚としては正しいが、それは真理のすべてではないと、ゴッホは考えているのである。われわれは自分の生きてきた経験でしか物事を考えられないし、地球の丸さは決して体感できないが、ゴッホにとって死は、ある別の可能性であり、もう一つのグローバルな半球なのである。通常のキリスト教の教えである「死者の蘇り」を、単純に解

積して信じている訳ではないが、ゴッホは、死後の彼方に、ある種の神秘的なものを感じているのである。

また、作品として永遠に生き続ける画家を、崇高であると認めながらも、偉大な芸術家たちをも超えて、「圧倒的に唯一の存在（どんな芸術家よりも偉大な芸術家として）」は、「永遠の生」、「時の無限」、「死の否定」、を超越しているのが、キリストただ一人であると、述べている。それは、芸術家が作品制作に用いる大理石も粘土も色彩も軽蔑し、生きた肉体によって制作したからである。それ故に、キリストは「前代未聞の芸術家」なのである。そして、ゴッホは、ドラクロアやミレー、レンブラントが描いたキリストだけが、宗教的なキリストを描いているのだと捉えている。ゴッホの絵画作品の中になぜ宗教画が殆どないのだろうか？という疑問に対する答えをここに見ることが出来る。

V 変容

ゴッホの「不死」の思想はどこから来たのか？ ゴッホは度々書簡の中で、ミシュレについて述べている。ミシュレの独特の「不死」の思想がゴッホに影響を与えた可能性は否定できない。ゴッホがミシュレについて述べている書簡306を引用する。

306

人間万事塞翁が馬というような、ある種の宿命めいたものが感じられることがあるという事実、この事実についてはいったいどう考えようがある。——略——

ミシュレがつぎのように言っているのはうまい言葉だと思う。またこの数語で、ミシュレはぼくの言いたいことをすべて言い表している。「ソクラテスはうまれつきサティール¹²⁸そのものだった。けれども献身や研磨を通して、またつまらぬ問題を意に介しないことによって、彼は完全に変わった。それだから自分の裁判の前日、己の死を前にした時、彼のうちには、言葉では表し得ないが何か神秘的なもの、かのたかみからの光があったのだ。その光によってパルテノン¹²⁸は照らし出されたのだ」。

¹²⁸サティール（フランス語 Le satyre、古代ギリシア語 σατυρ ος）。ギリシア神話における想像上の生物。好色家の比喩。

イエスにだっておなじことが見られるのだ。最初彼はただの大工だった。しかし彼は、それが何であつたにせよともかく何かしら別のものに高められたのだ——憐れみ、愛、善、まじめ、それらによって充たされた一個の人格になつたのだ。それでひとは今なお彼に惹かれるのだ。ふつうならば、大工の徒弟は狭量で面白みのない、しみつたれで中身のない大工の棟梁になつて行くものだ。イエスのことでどんなことが言われようと、イエスがもろもろのことについていただいていた考えは、裏庭にいるわが友人の大工のそれとは別のものだ。この大工のほうは家主の位まで身を高めたが、イエスにくらべるとはるかに空虚な人間で、うぬぼれのほどもイエスより程度が上だ。

ゴッホは、彼以前のキリスト教、つまり、牧師である父親をはじめ、オランダ社会が影響を受けてきた、それまでのキリスト教そのものの影響を、確かに強く受けている。しかし、ゴッホは、生来の物事を分析する鋭い感性に加えて、芸術作品や文学作品などを読み取る力が加味されて、ゴッホ自身の思想を絵画の中で表現しながら、ゴッホ自身の独自の見解で、模索しながら生きることにより、よりゴッホ的な宗教性を築き上げていったのである。

ミシュレの影響が反映された変容の思想が、より一層顕著になり、ゴッホの死生観を示すものとして、書簡542、543を続けて二つ引用する。

542

ぼくは『両世界評論』でトルストイについての或る評論をよんだが、彼はイギリスのジョージ・エリオットのように、自国の民間宗教に没入したらしい。

宗教について書いたトルストイの本があるはずだが、その表題は多分『わが宗教』となつていて、きっと立派な本だとおもう。この評論から推察したところでは、彼は民間宗教のなかにキリスト教における永遠的なもの、またすべての宗教が共通にもっているものを探求している。彼は肉体の復活も魂の復活さえも認めようとしならしく、虚無主義のように死後には何も無いという。しかし人間個人は死に、たしかに死んでゆくが、人類はいつも生き続けるといつている。

とまれ本そのものがないから、彼がどうかんがえているか正確なことはいえないが、彼の宗教はきっと残酷なものではなく。またわれわれの苦しみを増すものでもなく、反対にわれわれの心を慰め、明澄と活動力、生きる勇気やその他くさぐさのものを啓発してくれるものだと思う。

543

展覧会はほんとうはどうでもいいが、しかし是非ともきみには相当なものを見せたいと思うのだ。

——略——

出品するにしろしないにせよ、もりもり仕事をしなきゃならない。そうしてこそ安閑と煙草をくゆらす権利があるというものだ。——略——

またその習作のなかには絵になるものがあるだろうと思う。例の「星月夜」はとにかくいい絵にしようと思うので、近日中、星のキラキラ輝く夜に、多分件の耕地へ出かけてゆくだろう。

トルストイの例の本『わが宗教』は1885年にすでにフランス語で刊行されているが、どの目録をみても見当たらない。

肉体であれ精神であれ、彼は復活をさして信じていないらしい。とくに天国の存在を余り信じていないようだ——だから虚無主義者として彼は物をかんがえるが——虚無主義者とは反対に、彼はなすべきことを立派になすことに大きな意味を見いだしている。おそらく人間にはそれだけしかないからね。

また彼は復活を信じていないとしても、復活に相当するもの——生命の持続——人類の前進——人間とその仕事が、まず間違いなく未来の世代へ続いてゆくことを信じているようだ。いずれにしても彼の与えるものは須臾の慰めではない。彼自身は貴族だが、労働者にもなったし、長靴を作ることも、ストーブを修繕することも、隙を使って野良を耕すこともできるのだ。

ぼくはそんなことは少しもできないが、そんなふうにより己を改革できる雄雄しい魂を尊敬できる。ああ、猫も杓子も天国すら確信しえない人の世に生まれあわせ、怠け者ばかりのこの時代に生きねばならぬとしても、所詮嘆いてはいけないのだ。彼は——確か前便で書いたが——暴力によらぬ革命、懷疑と絶望的苦悩の反動として人々の間に必ず起こるにちがいない愛と宗教心の欲求による革命を信じているのだ。

これらの書簡542，543から解かることは、ゴッホの思想の根底にはキリスト教があるということである。ゴッホは、「心を慰め、明澄と活動力、生きる勇気やその他くさぐ

さのものを啓発してくれるもの」¹²⁹としての希望をもって、トルストイの思想を読んでいる。ゴッホは、トルストイやエリオットを理解しようとしても、決してキリスト教を否定したのでもなく、また、自然信仰という形に置き換えたのでもないのである。ゴッホは、トルストイやエリオットを通じて、19世紀の神学、哲学などを通しての、永遠的なものの真理を求めていたのである。

ルービンは、「ヴィンセントにとって死と再生は正反対のもの、相補い合うものであると同時に相等しいものでもあった——ヒンズー教で言う『対立を超えての合』という見方と同じである。麦刈る人と種まく人同様、老人と子ども、刈り取られた麦束と新しい麦は、死と再生の一对の象徴だった。だが、そのいずれの一对も、無限と永遠の象徴だったのである。」¹³⁰と述べている。しかし、ゴッホによれば、生と死は、その二つで一つになるという「一对」のものではなく、一度誕生した生は永遠であり、死はその永遠上のある時点ではない。

ゴッホの述べる「星」は、われわれ人間の生の営みとは直接に関係しない、かけ離れたものである。われわれは、今自分たちが生きている、実世界を余りにも当たり前のこととして考えている。われわれの現実世界を否定するもので、現実を壊すもの、つまり、われわれ人間が忘れていた何かがあると信じさせる存在が、ゴッホの述べる「星」なのである。そして、それは、生きている現実の煩悩や苦しみなどが取るに足りないことだと気付かせてくれる広大な拮がりであり、果てしない海であり、それよりも更にはてしない宇宙なのである。それらは、ある土地からある土地までを一直線だと感じるような我々の感覚では及ばない、無限のものである。

今を生きているわれわれの生活が、もし直線なのであれば、行き着いた果ては終点である。しかし、ゴッホによれば、人間は、誕生が始点で死が終点なのではない。そして、その直線の終点までが総てなのではない。直線は今生きている生活の保障をするだけのものである。

ゴッホは、伝道師時代から我が身を削って炭鉱夫らに伝道活動を行い、また、画家になってからも、自らの体を使って仕事をする農民や労働者の姿を描いてきた。そのゴッホの

¹²⁹書簡542。¹²⁹ Lubin,17; ルービン、55頁。

¹³⁰ Lubin,17; ルービン、55頁。

思いが、トルストイ自身の思想と生き方を捉えたのである。トルストイは、たとえ貴族出身の出であっても、労働者にもなり、長靴を作りストーブの修繕をするなど、実生活に根ざした行いを自ら実践し、また、ゴッホが描いてきた野良仕事をする人にもなりうる。それは、傍観者的なパリサイ的な立場ではなく、謙虚な姿により、「愛と宗教心の欲求による革命を信じている」姿なのである。そのトルストイの姿が、一層、ゴッホの思想に影響を与えた要因であろう¹³¹。また、ゴッホの文章から、ゴッホの思想は、父親を始め、牧師を多く輩出しているゴッホ家との対立の要因も見ることができる。ゴッホはベルギーの炭鉱地帯で伝道師として働いたが、牧師になる道をあきらめて、1881年4月から同年12月までの4ヶ月間を、両親の許のエッテンで暮らす。その時に書かれた手紙に、父親に対して以下のように述べている。書簡164を引用する。

164

お父さんはぼくの生活や感情を理解することができない。ぼくはお父さんの方式にはなじめない。そいつが重くのしかかってきて、息がつまりそうだ。ぼくだってミシュレとかバルザックとかエリオットばかりだけではなく聖書も時々読んでいる。だが、ぼくとお父さんでは聖書の解釈が違う。お父さんみたいにアカデミックな仕方の解釈はぼくにはとうていできない。

ゴッホにとり、われわれの心を慰め最も豊かにしてくれるものこそが、宗教である。そのように捉えていたゴッホにとって、信仰こそがすべての起点であったのである。そして、かつてのキリスト教もそうであったが、父や叔父のキリスト教も間違っていると捉えている。

ゴッホは、魂の改革を行うには、高い教育を受けた人が語る宗教では十分でないと感じている。また科学や近代化が進んでいく19世紀の社会の中で、キリスト教をどのように捉えるかと、手探りで模索しているのである。

¹³¹しかし、トルストイ自身の死生観については、書簡を読む限り、必ずしも一義的に理解できないので、ここでは触れない。

結論

画家ゴッホは弟テオとの間に膨大な手紙をやり取りしている。その手紙は、ゴッホがオランダのハーグで画商として勤務した 1872 年から、ゴッホがフランスのオーヴェールで息を引き取るまで続けられた。ゴッホは、手紙を書く場合も絵を描く場合も、彼の心の中に生まれつつあるものを表現しており、ゴッホの内奥の感情が盛り込まれている。ゴッホの内奥の感情は、宗教に対する彼の関わりによって深く影響されている。よって、ゴッホ研究において、これまで見過ごされがちであった、ゴッホの内奥の宗教的感情の側面に着目して考察を行うことを、本論文の主眼とした。

ゴッホの手紙を読み進めて行くと、初期のものから死の直前のものまで、「朝日」、「日中の太陽」、「夕陽」、「水面に反射する光」、「星光」、「月光などの自然の光」、「ランプの光」、「暖炉の光」などの自然と人工の光や何かの比喩としての光など、さまざまな種類の光の記述が見受けられる。牧師になるための勉強をしていた時のゴッホの目に映る光、また画家になってからの画家の目としての光、ヨーロッパ北部のオランダの光をはじめとして、ベルギーの炭坑地帯の光、多くの芸術家が集うフランスのパリの各画家の光の描写、そして陽光あふれる南フランスのアールの光まで、ゴッホは光をどのように捉えていたのか、ゴッホの光とは何か、その光に象徴されるものは何であったか。

本論文第 1 章は、ゴッホの手紙における光の記述に着目して、ゴッホは、光をどのように捉えていたのか、考察を行った。弟テオと手紙を交換しはじめたハーグ時代の 1872 年 8 月より、炭鉱地ボリナージュで伝道活動を行った 1881 年 4 月までの初期の手紙に限定して論じた。

ディケンズが「幸福なるたそがれどき」と呼んだことをゴッホは理解していた。「幸福なるたそがれどき」は、闇が迫り来る時に、その闇の中そのものに「別の光」を見ることである。病人や死にかかっている人たちは、苦しみと悩みの闇夜に光を必要とする人々である。また炭坑夫も自然の光が欠けた暗闇の中で、死と隣り合わせに仕事をする人々である。それ故、彼らにも闇の中そのものに「別の光」を見ることが不可欠であると、ゴッホは理解していた。ディケンズの「幸福なるたそがれどき」に深く共鳴したゴッホは、そのことを手紙で弟テオに書き送った。

ゴッホが画家として絵を描いたのは、27歳から37歳で亡くなるまでの10年間であった。その10年間で、素描を約1100点、油彩画を900点、制作した。

第2章では、ゴッホの絵画の中でも素描に着目して、ゴッホが何を見出して何を描いたのか、なぜ、絵を描くのか、その使命感とは何かを、考察した。

画家を志してから、ゴッホがひたすら取り組んだのは素描であった。それは、正攻法で美術を勉強していないゴッホにとって、苦しい道程であった。しかし、人物や風景をみつめるゴッホの眼差しは、父や叔父と同じ牧師への道を志していた頃と同様の、貧者や弱者への暖かな眼差しを基底とするものであった。

牧師の家に生まれ育ち、ゴッホ自身も牧師を志して挫折し、画家としての短い生涯を終えたが、このことは、ゴッホにとっては、決して大きな人生の方向転換だけの意味をもったものだけだったのではなかった。また、信仰のために生きるのを捨てて、信仰とは違う何か別の事柄を模索して、画家になったのでもなかった。ゴッホにとって、画家としての道は、牧師になり伝道活動をすることを諦めた、もう一つの道なのではなく、福音を説くこと全く遜色のない同じ思想を生きることであった。

ゴッホのオランダ時代の中で、ドレンテとヌエヌエネンで過ごした時期は、ゴッホ初期の作品の中でも最も重要な大作「馬鈴薯を食べる人々」が制作された時期である。

第3章では、「馬鈴薯を食べる人々」でゴッホが表現しようとしたものは何か、「馬鈴薯を食べる人々」を制作するに至ったゴッホの心情はどういうものであったか、ゴッホ自身が「自分と弟テオの二人にはピューリタンとの類似性がある」と述べているのは、どういうことであるのか、に着目して論じた。

オランダ時代の最大の代表作である「馬鈴薯を食べる人々」をはじめとして、ゴッホは、オランダを後にしてフランスで自らの命を絶つまでに、「大地の上で働く農民の姿」を描いている。ゴッホは、生涯にわたって、働く人々、中でもとりわけ農民への深いまなざしをもっていた。それが、自然のなかで労働し、その労働の結果、生活の糧を得た馬鈴薯での貧しい食事の光景に凝縮されたのである。

思索と行動の両方を伴って生きることは難しいものであると、われわれは捉えてしまいがちである。また、われわれは、物事を深く思索する人物は、通常の常識を無視するエキセントリックな人物であるという偏見に陥りがちである。しかし、思索と行動の両方を伴った稀有な存在が、ゴッホの考えるピューリタンであり、そして、ゴッホにとって学ぶべき存在としてのピューリタンの姿であった。

ゴッホの「馬鈴薯を食べる人々」は、全体的に重たく暗い画面である。それは、ゴッホが試行錯誤をして、「赤、青、黄」の三原色を基本として、「ヴァーミリオン、紺青、ネーブル・イエロー」のような色彩を作りだし、「馬鈴薯を食べる人々」で描きたかった主題に、それらの色を使用したからである。つまり、色の彩度を感じさせることなく、明度を最も表現することで、暗い画面の中に対象を浮き上がらせようとしたからである。このことから、ゴッホがいかに色彩について研究していたのかが理解できる。

これまでのところでは、第2章でゴッホの素描、第3章で画家としての前半期のゴッホの最大の構成図である「馬鈴薯を食べる人々」をそれぞれ題材に、ゴッホの思想を論じてきた。第4章では、画家としての後半期であるアルル以降の代表作である、「向日葵」「種まく人」「海景」「星月夜」の以上4点とそれらに付随する作品を取り上げて、ゴッホの思想を論じるとともに、ゴッホが追求した色彩理論についても明らかにした。



「モンマジュールを望むアルルのクロー平原」

1888年6月 アルル

油彩 カンヴァス 73×92c、

Amsterdam, Van Gogh Museum

ゴッホの絵画は、一見して聖書の場面を連想させるような絵画ではない。しかし、ゴッホの描く日常の現象やさまざまな生活用品などのモチーフ、また、ゴッホが初めて書いた「説教原稿」で表現されている「夕暮れの風景」「沈みつつある太陽」

「秋だった」「風景の中を一本の道が遙か遠く、高い山まで続いている」「一人の女性」「黒衣の人物」な

どは、作品に織り込まれている。「種まく人」「海景」「荒野や平野、畠」「星月夜」には、ゴッホの信仰の核となるものが表現されている。風景やその中に配置されている人々など



「日暮れのポプラ並木の道」

1884年10月 (ヌエネン)

油彩、カンヴァス 45.5×32.5cm

Otterelo, Kroller Museum

を見れば、ゴッホの作品は、ゴッホの思想、すなわち信仰が起点となって生み出されたことが解る。ゴッホにとって、信仰こそがすべての作品の起点であったのである。

ゴッホは、アルルではドラクロアから学んだ補色の色彩理論をより発展させて、ゴッホ独自の色彩理論を確立した。ゴッホは、補色を点描でカンヴァス全体に表現することによって、「象徴的な色彩」、「暗示的な色彩」を描いた。ゴッ

「秋のポプラ並木の道」

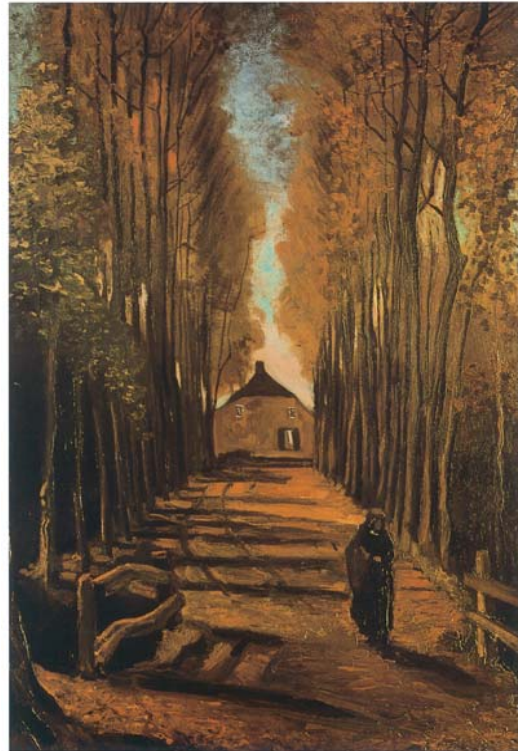
1884年10月 (ヌエネン)

油彩、パネルにカンヴァス 98.5×66cm

Amsterdam, Van Gogh Museum

ホは、このような色彩で、かつては輪光として表現されていたものを、命や物事の継続性や永遠性を表現する、「光の輻射」によって暗示したのである。「光の輻射」は、「馬鈴薯を食べる人々」で表現された、「打ち震える光」にも通じるものである。

ゴッホが弟テオと手紙の交換を始めた初期の頃から、「死」についての記述はしばしば見られる。それは、ゴッホの友人や知人の死、または見知らぬ人の死、父や叔父などの親族の死についての記述である。また、人生とは何か？ 死するとはどういうことか？などの哲



学的自問自答の思いを、弟テオを始め芸術仲間などに記した手紙である。

ゴッホにとって、「真に永遠的なもの」が死であり、われわれの心を慰め豊かにするものである。死をもって、その人間の人生が終わるのではない。ゴッホにとって「死」はそのことの恐怖に恐れおののくものではなく、永遠的なものの中の一つの点に過ぎなかったのである。

ゴッホは、日中の日の光が暮れて行くときこそ、自然の光ではない別の光があることを認めていた。自然を媒介として神と対話することが、信仰、すなわち宗教であると、ゴッホは捉えていたのである。ゴッホの絵画には、直接的に聖書の場面を描いているような作品は見受けられない。しかし、素描を始めた頃から画家としての初期の代表作である「馬鈴薯を食べる人々」まで、モノトーンの画面の中で描いたものは、「光」であった。また、アルルでの後半期は、色彩あふれる作品を描いたが、それらの色彩を通して描いたのは「光の輻射」であった。ゴッホ以前の画家たちが輪光として描いたものを、ゴッホは「光の輻射」で表現した。ゴッホが画家として生涯を通じて描いた作品は、宗教画であった。

参考文献

第一次資料

Vincent van Gogh. *De brieven1*, VanGogh, Museum. HuygennsInstitute. Amsterdam University Press, 1996.

Vincent van Gogh. *De brieven2*, VanGogh, Museum. HuygennsInstitute. Amsterdam University Press, 1996.

Vincent van Gogh. *De brieven3*, VanGogh, Museum. HuygennsInstitute. Amsterdam University Press, 1996.

Vincent van Gogh. *De brieven4*, VanGogh, Museum. HuygennsInstitute. Amsterdam University Press, 1996.

Vincent van Gogh. *De brieven5*, VanGogh, Museum. HuygennsInstitute. Amsterdam University Press, 1996.

Vincent van Gogh. *De brieven6*, VanGogh, Museum. HuygennsInstitute. Amsterdam University Press, 1996.

Vincent van Gogh. *The Letters1*, Thames and Hudson Inc, 2009.

Vincent van Gogh. *The Letters2*, Thames and Hudson Inc, 2009

Vincent van Gogh. *The Letters3*, Thames and Hudson Inc, 2009

Vincent van Gogh. *The Letters4*, Thames and Hudson Inc, 2009

Vincent van Gogh. *The Letters5*, Thames and Hudson Inc, 2009

Vincent van Gogh. *The Letters6*, Thames and Hudson Inc, 2009

二見四郎訳『ファン・ゴッホ書簡全集 第1巻』みすず書房、1969年

二見四郎訳『ファン・ゴッホ書簡全集 第2巻』みすず書房、1969年

二見四郎訳『ファン・ゴッホ書簡全集 第3巻』みすず書房、1969年

二見四郎訳『ファン・ゴッホ書簡全集 第4巻』みすず書房、1970年

二見四郎訳『ファン・ゴッホ書簡全集 第5巻』みすず書房、1970年

二見四郎訳『ファン・ゴッホ書簡全集 第6巻』みすず書房、1970年

第二次資料

- 青山昌文『芸術の理論と歴史』日本放送出版協会、2002年
- 赤間啓之『デッサンする身体』春秋社、2003年
- 伊勢英子『二人のゴッホーゴッホと賢治 37年の心の軌跡』新潮社、2005年
- 池上忠治『ゴッホから世紀末へーヨーロッパ近代美術の旅ー』小学館、1993年
- 井上靖・東野芳明『ゴッホ』小学館、1976年
- 宇都宮芳明『人と思想 ヤスパース』清水書院、1969年
- 海津忠雄『レンブラントの聖書』慶応義塾大学出版会、2005年
- 尾崎彰宏『レンブラント、フェルメールの時代の女性たちー女性像から読み解くオランダ風俗画の魅力』小学館、2008年
- 岡部昌幸『ゴッホの「正しい」鑑賞法』青春出版、2000年
- 小山田義文『ゴッホ千日の光芒』三元社、2006年
- 片野達郎『斎藤茂吉のヴァン・ゴッホ』講談社、1985年
- 木下俊介『クレラー＝ミュラー美術館所蔵ゴッホ展』日本テレビ、1999年
- 木下長宏『思想史としてのゴッホ』学芸書林、1992年
- 木下長宏『ゴッホ自画像の告白』二玄社、1999年
- 木下長宏『一戦う画家——ゴッホ』六耀社、2002年
- 嘉門安雄『ゴッホとロートレック』朝日新聞社、1996年
- 嘉門安雄『ゴッホの生涯』人物文庫、1997年
- 園府寺司『ゴッホー生涯と作品一』東京美術、2007年
- 園府寺司『もっと知りたいゴッホ』アートビギナーズ、2007年
- 園府寺司『ファン・ゴッホー自然と宗教の闘争一』小学館、2009年
- 園府寺司『ゴッホー日本の夢に掛けた芸術家』角川書店、2010年
- 後藤茂樹『現代世界美術全集8 ゴッホ』集英社、197011年
- 小林典子『ヤン・ファン・エイク——光と空気の絵画』大阪大学出版会、2003年
- 小林秀雄『小林秀雄全作品 20 ゴッホの手紙』1952年
- 小林秀樹、『ゴッホの遺言』中央公論社、2009年
- 志村純、『固い絆ーファン・ゴッホ書簡全集ノート一』日本図書刊行会、1999年
- 仙波純一『フィンセント・ファン・ゴッホの病気：急性間欠賞ポルフィリン症か？』、『日

本病跡学雑誌』45号、日本病跡学会、1993年

高階周爾、宮川淳『ゴッホ、ゴーガンとその周辺』社会思想社、1963年

高橋達史『New History of Art 17 世界美術全集』小学館、1993年

高橋正雄「ゴッホの入院体験——精神化患者の入院の心理——」、『日本病跡学雑誌』45号、日本病跡学会、1993年

武正健一「フィンセント・ファン・ゴッホ」『日本病跡学雑誌』50号、日本病跡学会、1995年

田代裕『至福のファン・ゴッホ』筑摩書房、1996年

徳田良仁「ゴッホの精神病理と創造性」『日本病跡学雑誌』68号、日本病跡学会、2004年

土肥美夫『北方ヨーロッパの美術』岩波書店、1994年

NHK 世界美術館紀行取材班『世界美術館紀行2—ファン・ゴッホ美術館、アムステルダム国立美術館、マウリッツ美術館』日本放送出版協会、2005年

中山公男、大岡信、東野芳明、『ゴッホアートギャラリー世界の美術5』アートギャラリー、1985年

野口栄子監修『ヨーロッパ美術史』京都造形芸術大学、1998年

林雅彦『「生と死」の東西文化史』方丈堂出版、2008年

二見四郎訳『ファン・ゴッホの手紙』みすず書房、2001年

藤村信『ゴッホ 星への旅 上』岩波書店、1989年

藤村信『ゴッホ 星への旅 下』岩波書店、1989年

古谷敬『青空の憂鬱—ゴッホの全足跡を巡る旅—』評論社、2005年

松浦雅人「フィンセント・ファン・ゴッホ——ゲシュビント症候群か?——」『日本病跡学雑誌』45号、日本病跡学会、1993年

馬淵明子『New History of Art 21 世界美術全集』小学館、1993年

向田直幹『ゴッホ巡礼』新潮社、1990年

森一郎『死と誕生——ハイデガー・九鬼周造・アーレント』東京大学出版会、2008年

森泉弘次『トルストイとキリスト教』青山学院大学学芸懇話会、1980年

アーヴィングストーン、新庄哲夫『炎の人ファン・ゴッホ』中公文庫、1990年

アルバート・J・ルービン『ゴッホ——この世の旅人——』高儀進訳、講談社、2005年

アントナン・アルトー 『ヴァン・ゴッホ—不安な力の表現—』 栗津則雄訳、筑摩書房、1997年

アンナ・トルテローロ 『ファン・ゴッホ—荒ぶる魂を削る—』 横山絃一訳、昭文社、2007年

アーヴィングストーン 『炎の人ファン・ゴッホ』 新庄哲夫訳、中公文庫、1990年

イリヤ・イリッチ・メチニコフ 『人の生と死』 八杉龍一訳、新水社、1991年

インゴF・ヴァルター 『Van Gogh』 kazuhikoAkase 訳、TASCHENInc、1995

H・アンナ・スー 『ゴッホの手紙—絵と魂の記録—』 千足伸行監修、富田章、藤島美菜訳、西村書店、2012年

H. W. Janson, Anthony. F. Janson 『西洋の美術の歴史』 木村重信、藤田晴彦訳、創元社、2001年

エディ・デ・ヨング 『オランダ絵画のイコノロジー—テーマとモチーフを読み解く—』 小林頼子監訳、NHK 出版、2005年

クエンティン・ビューヴェロット 『マウリッツ・ハウス』 ハーグ王立絵画陳列室マウリッツハウス友の会、2009年

クレラー＝ミュラー美術館学芸部 『没後120年 ゴッホ展』 クリス・ストルウェイク編集、平井章一訳東京新聞社、中日新聞社、2010年

J・V. ゴッホ・ボンゲル 『ゴッホの手紙・上—ベルナール宛—』 碓伊之助訳、岩波書店、1970年

J・V. ゴッホ・ボンゲル 『ゴッホの手紙・中—テオドル宛—』 碓伊之助訳、岩波書店、1970年

J・V. ゴッホ・ボンゲル 『ゴッホの手紙・下—テオドル宛—』 碓伊之助訳、岩波書店、1970年

ジャン・クレ・マルタン 『物のまなざし—ファン・ゴッホ論—』 村杉昌昭・村沢磨保呂訳、大村書店、2001年

ジョン・トンプソン 『西洋絵画の読み2—19世紀中期から20世紀の傑作180点』 訳神原正明監訳、内藤憲吾訳、創元社、2008年

デイヴィッド・スウィートマン 『ゴッホ100年目の真実』 野中邦子訳、文藝春秋社1990年

トルストイ 『人生・宗教・芸術』 原卓也訳、白水社、2001年

- トルストイ『トルストイ全集 1 4 宗教論』中村白葉、中村融訳、河出書房、1973 年
- トルストイ『トルストイ全集 1 6 人性論』中村白葉、中村融訳、河出書房、1972 年
- トルストイ『トルストイ全集 1 7 芸術論・教育論』中村白葉、中村融訳、河出書房、1973 年
- ナタリー・エニック『ゴッホなぜゴッホになったか—藝術の社会学的考察—』三浦篤訳 藤原書房、2005 年
- パスカルボナファー『ゴッホ—燃え上がる色彩』高橋啓・嘉門安雄訳、創元社、1990 年
- パトリック・デ・リンク『西洋絵画の読み方 1—14 世紀から 19 世紀初期の傑作 177 点』神原正明監訳、創元社、2007 年
- ボストン美術館学芸部『ボストン美術館展 西洋絵画の巨匠たち』三浦篤監修、朝日新聞社、2010 年
- バジル・ウィリー『十九世紀イギリス思想』米田一彦・松本啓、諏訪部仁・上坪正徳、川口絃明訳、みずず書房、1989 年
- マックス・フリートレンダー『ネーデルランド絵画史—ヴァン・エイクからブリュゲルまで—』斎藤稔、元木幸一訳、岩崎美術社、1983 年
- マンフレート・イン・デア・ベーク『真実のゴッホ—ある精神科医の考察—』徳田良仁訳、西村書店、1992 年
- モーリス・ブロール『オランダ史』西村六郎訳、白水社、1994 年
- ヤスパーズ『ストロンドベリとヴァン・ゴッホ』藤田赤二訳、理想社、1980 年
- Charles, Victori&Manca, Josef&Mengan, McShane&Wigal, Donald『世界の名画 1000 の偉業』小川彩子他訳、二弦社、2006 年
- D.Lowry, Glenn “VAN GOGH AND THE COKORS OF THE NIGHT” , Van Gogh MUSEUM, 2008
- Ronald de Leeuw, JerorenGiltal ” The DUCH Golden Age, Waanders Publishers, Zwolle, 2004. Lubin, Albert J “Stranger On The Earth: A Psychological Biography Of Vincent Van Gogh” , Da Capo Press、1996
- Pomerans, Arnold “The Letters of Vincent van Gogh” , Penguin Classics; Reprint、1998

聖学院大学大学院
アメリカ・ヨーロッパ文化研究科
(博士後期課程)

学籍番号 110DC004 松田寿美子