

フィンセント・ファン・ゴッホにみる絵画と思索との架橋

菅野孝彦

『悲劇の誕生』に加筆し、自らを哲学者として位置づけるべく公刊した一八八五年の「自己批判の試み」において、ニーチェは言葉による思想表現の限界について述べている。

「この新しい魂は、歌うべきであった。語るべきではなかった。あのとき私が、言わねばならなかったことを詩人として言わなかったのは、なんと残念なことであつたらうか。たぶん私には、それが出来たであらうに。」¹⁾

ニーチェのこの観点は、彼自身の思想発展の後期に初めて現れるものではなく、すでに一八七三年に書かれた小論文「道徳的意味における真偽について」²⁾においてもみられる。

「言葉の多様性においてただちに気がつかれることは、言葉と事物が完全に必然的に一致することはあり得ず、言葉はつねに一つの表象にすぎないという事実である。」³⁾

また、言葉による真理伝達の不完全さは、思想発展の中期においても語られるのであり、それゆえニーチェ思想を通じての観点の一つといえよう。

「言葉が文化に対してもつ意義は、人間が言葉の中に一つの独自の世界を、もう一つの世界を並置したこと、また彼がそこに立ち、別の世界を釣り上げ、そしてその世界を支配するに十分に堅固な足場を築いたということにある。」³⁾

ニーチェは、言葉が思想を十分に表現することの出来ないことについて危惧する。

「われわれの本来の体験は、徹頭徹尾多弁ではない。体験は、そう思うとしても自分自身を伝達することが出来ない。原因は、体験には言葉が欠如しているからである。わ

れわれがそれを言い表すことの出来る言葉をもつ圏域をすでに超出してしまっているからである。すべてを語るものの中には、一粒の軽蔑が潜んでいる。言葉は、ただ中位の事柄、平均的な事柄、伝達できる事柄のためにのみ、発明されたように思われる。」

まさしく、ニーチェにとつて「人は自分の思想でさえも、完全に言葉で再現することは出来ない。」のである。この意味で、「詩的なもの」へと向かおうとするニーチェのあり方は、思想表現の新たな手段や道具の獲得をめざしているといえよう。ニーチェは、思想表現における言葉の果たす役割を否定するものではない。これらのニーチェの指摘は、むしろ言葉が思想の豊かさを表現しきれないことへのもどかしさにほかならないであろう。ニーチェは、言葉による思想表現の不完全さを自覚し、不十分とはいえ明らかにその不完全さを補完することをめざそうとしていた。以下、本稿では、言葉による思想表現の不完全さを補完するあり方の一例としてフィンセント・ファン・ゴッホの絵画作品をとりあげ考究する。

ゴッホの足跡

ゴッホは、その生涯において油彩画と素描を二千点あまり

描いている。画家ゴッホが絵画作品を通じて表現しようとしたものは、まさにそれらの作品に集約されるにほかならないが、人間ゴッホの思念は、それらにつきるものではなく、彼が著した七百通を越える書簡の中にも見出せるであろう。ゴッホの絵画作品が彼の思索のタテ糸とするならば、多数の書簡類はそれらタテ糸と見事に綾をなすヨコ糸となるのである。ゴッホの思想は、これらのタテ糸とヨコ糸によつて初めて織り上げられることになるといえよう。

ゴッホの画家としての活動は十年ほどにすぎない。ゴッホは、十六才で美術商に勤め始めハーグ・ロンドン・パリの各地で勤務をするが、二十三才のとき無断での欠勤を繰り返して解雇されてしまう。その後、二十五才になり牧師になることをめざしブリュッセルの伝道師養成学校に入学するが四ヶ月あまりで退学し、試験的に任命された伝道師の活動も解任され、牧師に就く道は断たれてしまうことになる。牧師になろうとした努力が報われなかったことの無力感をゴッホは、弟テオに宛て次のように書いている。

「孤独の刑を宣告され、働くこともできなくなった囚人は、その期間があまりに長く続くと、……その長さに見合うだけの苦しみを味わうことになる。僕にも優しく親身な人間関係がほしい。僕だって消火栓や街灯みたいに石や鉄

できているわけではない。教養のあるふつうの人と同じように、生活が苦しいからこそ、そのような関係なしでは、どこか空虚な感じを抱かざるをえない。」

孤独と不安の時を経て、ゴッホが画家への道を決断するのは二十七才のときであり、以後三十七才で自ら命を絶つまで十年にわたる画家としての活動が続くことになる。オランダで画家の道を歩み始めたゴッホは、三十三才でパリに出る。三十五才になると南仏アルルに向かい、年末にゴーギャンとの間に「耳切り事件」を起こし翌日病院に収容され、次の年進んでサン・レミの精神病院に入院する。翌年三十七才になり終焉の地となるオーヴェールに移る。こうした住まいの変遷とともに、ゴッホの画業は変貌を示しつつも続けられていく。

(一) オランダ時代

オランダ時代のゴッホの作品は、伝道師養成学校を卒業して牧師になる道も試用期間を通して牧師になる道も断たれ、いわば背水の陣のなかで描かれている。この時期を集大成する作品である『馬鈴薯を食う人々』(ゴッホ美術館、81.5 × 114.5 cm、油彩、一八八五年)について語っている。

「僕は、こういう事ははつきりさせようと思ったのだ。ランプの灯りの下で馬鈴薯を食うこういう人達は、皿を取るその同じ手で土を掘ったのだ、と。つまりこの絵は手仕事というものを語っているのだ、彼等が正直に食を稼ぎ取ったと語っているのだよ。われわれ文明化した人達とは、全然違った生活の道があるという印象が与えたかったのだ。これこそ本当の百姓の絵だ、とやがて世間は悟るだろう。僕としては、分かり切った事なのであるが。」

この作品は、今まさにナイフとフォークで馬鈴薯の皿に手を伸ばそうとする農夫の姿を描いている。たしかに画面は、農夫が馬鈴薯を食そうとする瞬間を描いているにほかならない。しかし、ゴッホは、画面が馬鈴薯を食する瞬間ばかりでなくそこに至る時間をも描いていると主張する。ゴッホのこの言葉を解するならば、この作品は視覚的には馬鈴薯を食する瞬間を描いているとしても、思想的にはその瞬間に至る過去の時間をも描いているというのである。

絵画作品に対するこうしたゴッホの考えは、キュビズム時代のピカソの試みに相通じるものがある。キュビズムは、描く対象の感覚的視覚像にとどまることなく、対象の真の姿を描こうとした。たとえば、サイコロを描くとき、視覚的制約において描こうとするならば、サイコロは一面か二面か三面

愛を注ぎ込みたい。だから初めはあるがままにできるだけ忠実に彼を描くだろう。だが、絵はそのままで仕上がるわけではない。仕上げの段になると、今度は僕は気ままな色彩画家になる。僕は髪のプロンドを誇張し、オレンジ色の調子に、クロームに、淡いレモン色にまで達してしまう。頭の背後は、みずぼらしいアパルトマンの月並みな壁の代わりに、僕は無限を描く。自分の作り出せる限りの、最も豊かな、最も強烈な青の単純な背景を僕は描く。」

こうした考えの元で『ひまわり』の連作も描かれた。『ひまわり』は十点制作されたが、「十四本のひまわり」を描いた『ひまわり』(ゴッホ美術館、95×73cm、油彩、一八八九年)は、アルルでの生活に対するゴッホの心情を如実に物語っているといえよう。「十四本のひまわり」は、絵画制作を志す十四名の人間を示している。イエス・キリストと十二使徒との結びつきをアルルでの画家たちとの共同生活になぞらえ、ゴッホ自身とパリ時代の仲間たちを十二使徒に、ゴーギャンを指導者キリストに、弟テオを第十三番目の使徒として考えていた。この頃テオは、兄ゴッホばかりでなく、ゴーギャンをも金銭的に援助していた。その意味においても、咲き誇る十四本のひまわりの一本に弟テオの存在を想定することは容易に理解されるであろう。

ゴーギャンがアルルに到着したのは、一八八八年十月二十日であった。そこでゴーギャンは、壁に書かれた「私は精霊だ、私は精神健全だ。」というゴッホの言葉に、また「到るところ、何から何まで無秩序なこと」に驚かされた。ゴーギャンのこの第一印象が予知するように、二人の共同生活は、二ヶ月あまりで終わりを告げる。二人の共同生活の一端を、ゴッホはテオに書いている。

「二人の議論は恐ろしい電気の様だ。時とすると、まるで放電を終わった蓄電池のようにへたばった頭を抱えて、二人は議論から出てくる。」

二人の共同生活における激しい個性のぶつかり合いを彷彿とさせるゴッホの表現である。この個性のぶつかり合いが「耳切り事件」を起こすのであるが、事件の当日十二月二十三日アルルでのゴーギャンを冷静に分析する手紙をテオに宛て書いている。

「ゴーギャンはこの町アルルに、僕らの仕事場のこの小さな黄色い家に、とりわけこの僕に少々がっかりしていたのだと僕は思う。結局彼はきっぱり出てゆくことになる、さもなければきっぱり踏みとどまる、そう僕は思う。行動に

移す前によく思い直し、思慮を重ねるよう僕は彼に言った。ゴーギャンは非常に能力があるし、非常に創造的だが、まさしくそれだからこそ彼には安らぎが必要だ。ここでそれが見出せないとすれば、よそで彼はそれが見つけれらるのだろうか。」

こうした冷静な分析をする一方で、ゴッホは「耳切り事件」を起こしてしまうのである。アルルの地元紙が、この事件について伝えている。

「先週の日曜日、夜十一時半頃フィンセント・ファン・ゴッホという名のオランダ出身の画家が第一公認娼館に現れ、ラシエルという娼婦に切り取った自分の耳を渡した。男は『これを大事に持っていてくれ』と言ひ残し、その場を立ち去った。貧しい精神異常者の行動としか思えないこの事件の通報を受けた警察当局は、翌日この人物が瀕死の状態で自宅のベッドに横たわっているのを発見した。この不幸な男は直ちに救済院に収容された。」

こうした事態を受け、当然ゴーギャンはゴッホの元を去ることになるが、それでもゴッホはゴーギャンとの絆を求めるかのように、「耳切り事件」から一月ほどして手紙を書いて

いる。ゴーギャンとのやり取りにおいては、形式的であれ深い魂の交流を求めながらも無惨にも冷たい拒否に出会って絶望するゴッホの姿が見出されるであろう。

「ああ、親愛な友、絵を描くのは、すでにわれわれ以前にベルリオーズやワグナーの音楽がそうであるように……悲しみに傷ついた心に慰めを与える芸術を作ることです！ まだ、あなたや僕のようにそのことを感じている人間が多少はいるわけです！」

自らの行爲に起因するとはいえ、人々から「貧しい精神異常者」との烙印を押されたことに対して、ゴッホ自身「僕は、自分に振られた狂人の役を、素直に受け容れようと考えている」とテオに宛て語っていた。それは、自らの肉体を毀損するという痛ましきであるとともに、他人に語りかけたいと強く望みながら、絶えず拒否され続けた男の痛ましきとも言えるであろう。そうした人間にとって現実世界は、身を持ち崩し、発狂し、罪を犯す場所としての「地獄の坩堝」なのかもしれない。

(二) サン・レミ、オーヴェールでのゴッホ
ゴッホがアルルを発ちサン・レミの精神病院に入院するの

は、一八八九年の五月から翌年の五月までの約一年の年月であった。その後、ガシエ医師の治療を受けるためサン・レミを離れ、テオのいるパリを経由し数日間滞在しオーヴェールへと向かった。オーヴェールに着き自から命を絶つまで残された時間は二ヶ月あまりであったが、その間もゴッホは精力的に制作を続けていく。

サン・レミの精神病院では戸外での制作も許されていたが、それは、襲いくる発作との絶えざる闘いの時であり、永遠に正気を失ってしまうかもしれないという恐怖との闘いでもあった。

「人生は、こうして過ぎて行く。時は再び還らない。ところが、僕は飽くまで仕事に没頭している、仕事の機会は再び来ないと承知している、まさにその理由によつてだ。とくに僕の場合では、もつと烈しい発作が、やがては、恐らく絵を描く僕の力を、永遠に破壊してしまうであろう、そういう次第であつてみればね。」

さしずめ、この闘いは「傷ついた自分の精神をはつきりと意識しながら、最後の一点ですべての崩壊を支えようとする驚くべき精神の努力と苦闘」にほかならない。こうした闘いの苛烈さは、オランダ時代よりミレーの作品を繰り返しス

ケッチしていたことに表されていた、働く人々へのゴッホの強い共感の念すら覆い隠してしまうかのようである。

「暑熱のただ中で、仕事をやり上げようと悪魔の様に戦っている一人の判然としない人間の姿、この刈る人に、僕は、死の映像を見ている。というのは、人間どもは、こいつが刈っている麦かも知れぬという意味でだ。」

大地において黙々と働く人々の姿は、ゴッホが仮託する人間の化身にほかならなかつた。しかし、その働く人々の姿も、恐び寄る死の影に覆い隠されてしまうかのようである。サン・レミの精神病院を去るにあつて、ゴッホはテオに宛て「大事なのは、不幸と賭をしようと努力する事なのだ。」と記し、病院を離れることが病に対する勝算の見込みも立たないままに一縷の望みに打つて出る「賭」であることを自覚していた。死の影を察知するがゆえに、激しい生への希求がなされるのであろう。

ゴッホは、サン・レミからパリの弟夫婦の元に数日間滞在した後、ガシエ医師のの診察を受けにオーヴェールに向かった。この後二ヶ月の間に、ゴッホは『ガシエ医師の肖像』（個人蔵、67×56 cm、油彩、一八九〇年）『オーヴェールの教会』（オルセー美術館、94×74 cm、油彩、一八九〇年）『からす

のいる麦畑」(ゴッホ美術館、50.5×103 cm、油彩、一八九〇年)から数十点の作品を、疲れをしらぬかのようにまた何かに取り憑かれたかのように制作していた。

これらの作品の中で『からすのいる麦畑』がゴッホの遺作といわれることが多いが、これらの作品は、そのいずれもがゴッホの精神の最後の光芒を放つものであり、その意味において遺作群を形成するといえることができよう。ゴッホは『からすのいる麦畑』を描き、「荒れ模様①の空の下の麦畑の無限の広がりを描いたもので、僕は思いきって、悲しみと、極度の孤独を表現しようと努めた。」と語る。

「悲しみ」と「孤独」、これらはゴッホが何処に移り住もうとも終生携えていたものといえるかもしれない。職業人としての失敗、恋愛関係・交友関係での数々の失敗と、ゴッホの実人生をふりかえるとき、「悲しみ」と「孤独」とを誘因する例は枚挙にいとまがない。しかし、絵画において対象の感覚的視覚像と異なるものが描かれるように、「悲しみ」と「孤独」も単なる感情の発露としてだけではなく、ゴッホの生を証するものと思えてならない。ただ、生活での「悲しみ」と「孤独」が直接的な引き金を引いたのではないとしても、「さて、僕の仕事の事だが、僕は仕事に命を賭している。そして既に僕の理性はその中で半ば崩壊した。それはそれでよろしい。」とテオへの最後の手紙で告げているように、自ら終止

符を打とうとしていたことも一面の事実であろう。

むすび

「如何なる立場から言う主張でもなく、わが身を守る知識や贅沢を奪われ、ただ眼前に与えられたものにしか生きる糧のない事を、つねに感じていた人」、これはゴッホを評した小林秀雄の言葉である。ここに示されているのは、他者とのあつれきを繰り返し返すゴッホの姿でも、病に落ちた失意のゴッホの姿でもない。リルケの言葉を借りるならば、そこに「現前を草はむ人」の姿を見ることができよう。それは、不可避的な死を内包する不安にみちた存在と自覚し、今現にあるところのものをまつたき肯定する存在である。現にあるところのものを肯定することは、「悲しみ」や「孤独」を代償するものではない、何ももたらすことはない。小林のゴッホへのまなざしは、まさしくこの点に向けられている。ゴッホは言う。

「人生とは、実に呆れ返つた実在だ。僕等はみんな、こいつに向かつて何処までも追いつてられる。物事は、あるが儘にある。陰気に考えようと陽気に考えようと、物事の性質は変わりはない。」

「自然との不断の格闘」における自然の刻印を受け、人間は「生活の堅い地盤」の上に立つことができる、とゴッホは考える。しかしながら、この「固い地盤」が、ゆるぎない確固とした地盤を意味するものではないかもしれない。なぜなら、明らかであるのは、ゴッホを取りまく現実があるということのみであり、その現実の有様は、けつして確固としたものではなく、様々に変容しゴッホを翻弄してやまないからである。牧師としての成功も画家としての成功も実を結ぶことのなかったゴッホにとって、現実是不確定であり続けたのであり、逆説的には、不確定であること・浮動的であることが、彼にとつてあるが儘の現実の証であつたといえよう。

「長い間、嵐の海の上で翻弄されるように変転の生活をしてきた者も、ついには目的地にたどり着く。何の取り柄もなく、どんな職にも、どんな役目にもありつけないように思われた人間もついには職を積極的に活動できるようになり、初めの外見とは全く一変した姿を現すようになる。……そうした人間は必ずしも自分が何をなしているかを自分でもわかっていないが、だが本能で感じている——おれだつて何かの役に立つ人間だ、おれにだつて生存理由があることは感じているのだ！自分がまるで違った人間になれる

ることだつてわかっているんだ！いったいおれはどんなことに有用な人間になれるのか、何の役に立てるのか！おれの内部には何かがある。いったい何なのか、それは！」

このゴッホの呻吟は、牧師になる道を完全に断たれ、絵画の道を歩むことを決心する前の苦悩の時期に記されていた。だが、ゴッホの心境は、画家の道を志しても、さらには自らの人生に終止符を打つときにおいても変わることとはなかつたであろう。数少ない直接的な生存の証を確認するときの一つが、『メルキュール・ド・フランス』誌における美術評論家アルベール・オーリエによる評論であつた。曲がりなりにも、ゴッホが画家として理解された瞬間である。手放してはならないとしても、ゴッホ自身の欲してやまなかつた生存理由を見出した瞬間といえよう。

「ゴッホの作品を特徴づけているのは、その過剰さである。力の過剰、神経の過剰、表現における暴力である。事物の性格の断定的表現、無謀なほどの形態の単純化、太陽を直視する昂然たる態度……。この頑固で一徹な生来の画家は、巨人のような荒くれた手と、ヒステリックな女のような繊細な神経を持った、頑健なきわめて血統の正しい真の芸術家だ。」

これらの言葉は、まさしく「精神の震え」⁽⁸⁾を絵画として固定化するゴッホの試みを的確にとらえ、ゴッホ生存中に発表された唯一の評論としての使命を果たしていたと思われる。

注

- (1) Nietzsche Werke Kritische Gesamtausgabe, Hrg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin 1967ff. Bd.1,S.15.以下「ニーチェのテキストは巻数を略記する。『この』の「あのとき」とは『ツァラトストラ』の執筆時であり、そのとき自らを襲った体験についての次のように語る。「突然、言葉に言い表せないような確実さと精妙さで、何か人の心の奥底から揺り動かすあるものが眼に見えるようになり、耳に聞こえるようになる」という意味での啓示概念が、ただ事実を述べる。……稲妻のような必然性でもって、躊躇なく一つの思想がひらめく。」Bd.6,S.336.
- (2) Bd.1,S.879.
- (3) Bd.2,S.30f.
- (4) Bd.6,S.128.
- (5) Bd.3,S.514.
- (6) ハイデガーは、「ニーチェの思想において『詩的なもの』と言葉による思想表現に集約される『理論的なもの』との区別に反対し、その区別づけが無意味であると述べている。Heidegger: Nietzsche I, Pfullingen, 1961, S.328.
- (7) 言葉による思想表現の不完全さを補充するあり方に関しては、拙著「他者なる世界に生きて」(所収「他者性の時代」河上正秀編、世界思想社、二〇〇五年、八八―一〇頁)を参照したい。リルケは、一九一五年に訪れたミュンヘン在住の作家ヘルタ・ケーニヒ夫人宅を訪れたとき、その一室に飾られていたピカソが一九〇五年に描いた「軽業師の家族」(ワシントン・ナショナルギャラリー、212.8×229.6 cm、油彩)に深い感銘をうけ、かつてパリで見た軽業師たちの技の数々をも思い起こしつつ、後に一九二二年「ドゥイノの悲歌」の第五歌を書き上げた。ここに、一人の画家と一人の詩人との作品を通じた交流をかいま見ることができるとはなかなかろうか。「軽業師の家族」という絵画作品と「ドゥイノの悲歌」という詩作品との間に通底する思想が媒介する交流である。それはまた、裏を返せば、芸術作品という括りにあるとはいえず、絵画作品と詩作品という異領域に属する作品がともに思想を表現しうることの一つの証といえるであろう。
- (8) パスカル・ポフナー「ゴッホ」嘉門安雄監修、高橋啓訳、創元社、一九九〇年、二頁。
- (9) 同上書、四五頁(一九七九年十月十五日書簡)。ゴッホの書簡については、他に「ファン・ゴッホの手紙」二見史郎他訳、みすず書房、二〇〇一年、「ゴッホの手紙」(所収「小林秀雄全集 第十巻」新潮社、二〇〇二年)、「ゴッホの手紙 上」岩波書店、一九六二年、「ゴッホの手紙 中」岩波書店、一九八九年、「ゴッホの手紙 下」岩波書店、一九八九年、「ゴッホの眼」高階秀爾 青土社、一九八四年を参照した。
- (10) 「ゴッホの手紙」(所収「小林秀雄全集第十巻」新潮社、二〇〇二年)、二九一頁。失意のどん底にあるとしても現実を直視することを止めないオランダ時代のゴッホの特質を、というよりも、彼の全生涯を通じての特質を次の一文に見ることができよう。「貧乏はよいものである、悪いものでもあろう、構わぬ、僕は貧乏を賭してやつける。海は危険であり、嵐は恐ろしい、それは漁夫がよく知っている。だが、危険は、海に出ない理由には少しもなるまい。そんな哲学は、好きな人にまかせて置くだろう。嵐でも夜でも来るがよい。危険と危険に対する恐怖の念と、一体どちら

が始末に悪い。僕としては、現実の方がいいね、危険自体の方がいい。」同上書、二七七頁。

(11) ハイデガーの言葉を借りるならば、「馬鈴薯を食う人々」に関するゴッホの主張は、「物たちの普遍的な本質」にほかならない。ハイデガーは、ゴッホの描く農夫の靴について語る。「僕は、ヴァン・ゴッホのあの画が、目のまえにある一足の百姓靴を模写したものであり、その模写に成功したから一つの作品であるのだと考えているのでしょうか。あの画は現実から一つの写像を切り取り、これを芸術的な……生産の産物に写したと僕は考えているのでしょうか。絶対にそんなことはありません。ですから作品のなかで問われるのは、そのときどきに目のまえにある個々の有るもの再現などではなく、物たちの普遍的な本質の再現であります。」

(12) 「芸術作品のはじまり」菊池栄一訳、理想社、一九六七年、三八頁。「画家の作品が如実に提示するもの、それはたまたまそこにある一足の百姓靴ではないのです。それは道具としての百姓靴の道具であることの本当の本質です。一人の百姓の生活の全世界が、その靴のなかにあるのです。」同上書、一一二頁。

現実の感覚的視覚像と絵画を通して描かれるものとの乖離に関して、ゴッホは色彩においても言及し、「自分自身の色調の調和から、自分のパレットの色から出発せよ。自然の色から出発するな。」と述べている（「ゴッホの手紙」〔所収「小林秀雄全集第十巻」新潮社、二〇〇二年、二二一頁〕。また、色彩と画家の内面との結びつきについても「絵画に於ける色彩とは、人生に於ける熱狂のようなものだ。こいつの番をする事は、並大抵のことではない。」と述べている（同上書）。「僕は赤と緑でもって人間の恐るべき情念を表現しようと努めた」（「ファン・ゴッホの手紙」二見史郎他訳、みすず書房、二〇〇一年、二八〇頁）ゴッホにとって、絵画画面における色彩は、対象の色彩を単になぞるものではないのである。

(13) 絵画の歴史を振り返るならば、一枚の画面に様々な時間を併在させる試みは、時間分解の絵画として位置づけることができよう。印象派にはじまる現代絵画の特徴は、一言で言えば、対象を模写することに耐えられないとするアンリ・マチスの言葉に象徴されるように、対象の忠実な描写から画家による対象の解釈への転換であった。その中で印象派は、色彩分解を手法として日光の輝きを画面に再現しようとした。

色彩分解は、明るい日光を描くために暗さを深く描こうとするそれ以前の画家たちの逆説的試みとは異なり、直接的に日光の明るさを表現しようとするものであった。色彩分解は、日光をスペクトル分解したときに生じる赤、青、黄を第一次の原色、それから第一次の原色から生じる紫、緑、橙を第二次の原色として、これら六色の原色を混色せずに用いることで、画面から暗さを追放した。この色彩分解の流れに対抗したが、セザンヌの試みであった。セザンヌは、モネの晩年の一連の睡蓮の連作に見られるような「形体が色彩に溺れる」ような絵画を批判し、対象を「円筒、球、円錐」という単純な立体として扱おうとした。そのことによって、確固とした物の存在感を絵画画面に取り戻そうとしたのである。端的に言って、セザンヌの画面に「円筒、球、円錐」の明確な姿を見ることはできないが、セザンヌはこうした考えに立つて、すなわち、対象を一度これらの立体に還元し、次に再び具象化したのであった。

キュビズムの絵画は、セザンヌの考えに基づき、さらに発展させたといえよう。ピカソやブラックらキュビズムの画家は、セザンヌによって対象から還元された単純な立体をさらに単純な平面へと還元する。ここに対象の形体分解が成立し、印象派から始まる色彩分解の流れと拮抗することとなった。色彩分解の流れにおいては、印象派から始まりマチスらのフォービズム、カンディンスキーらの抽象絵画が含まれるが、対象の克服を企図し色彩・線

の固有な生命力を描こうとするカンディンスキーにおいて顕著に現れるように、画面から対象が喪失する。他方、形体分解の流れにおいても、セザンヌのキュビズムから分析的キュビズムに至り対象が喪失してしまう。こうした対象の喪失が、カンディンスキーにおいては自覚的・意図的な事態であり、分析的キュビズムにおいては不本意ながらの事態であるという違いはあるが、現代絵画の二大潮流のいずれにおいても生じたということは、現代絵画の根本に関わる問題となることを指摘しておきたい。

- 時間分解の絵画は、喪失した対象を絵画空間に再び取り戻す試みにほかならない。しかし、絵画空間において再び取り戻された対象は、カンディンスキーや分析的キュビズムにおいて消失した即物的対象ではなく、クレーやシャガールにみられるような内的体験における対象であった。クレーやシャガールの絵画における対象は、思い出や記憶や連想といった過去・現在・未来に連なる内的体験であり、時間に束縛されことなく分解され、再構成されるものであった。この時間分解の絵画は、換言すれば、タテ・ヨコ・高さの三次元の現実世界を二次元の絵画空間へと組み立て直す遠近法と同様に、いわばタテ・ヨコ・高さと時間からなる内的体験を組み立て直す内的世界の遠近法といえるであろう。(参照、拙著『ロゴスを超えて』弘学社、二〇〇六年、九一―二頁。)
- (14) 『ファン・ゴッホの手紙』二見史郎他訳、みすず書房、二〇〇一年、二七五頁以下。
- (15) 『ゴッホの眼』高階秀爾、青土社、一九八四年、七六頁。
- (16) 小林秀雄、前掲書、三四三頁以下。
- (17) 同上書、三四五頁。
- (18) 『ファン・ゴッホの手紙』二見史郎他訳、みすず書房、二〇〇一年、三一九頁。
- (19) パスカル・ポプナー『ゴッホ』嘉門安雄監修、高橋啓訳、創元社、一九九〇年、一〇三頁。

- (20) 高階秀爾、前掲書、二二頁参照。
- (21) 『ファン・ゴッホの手紙』二見史郎他訳、みすず書房、二〇〇一年、三四四頁。

- (22) 小林秀雄、前掲書、三六七頁。
- (23) 高階秀爾、前掲書、九頁。仲間との結びつきを希求するゴッホの声を、次の書簡からも聞くことができよう。「困難な仕事をする事が、僕にとってはよい事なのだ。併し、そうだからと言って、これは一方、僕が一つの恐ろしい必要を感じている事を妨げない。思い切つて言おうか、それは宗教という必要だ。僕は夜になると星を描きに外出する。そしてそういう絵に、僕等の仲間の子供た人達連の一群を描き入れることを常に夢想しているのだ。」(小林秀雄、前掲書、三三五頁)

- (24) 同上書、一一一頁。
- (25) 同上書、三八七頁。
- (26) 高階秀爾、前掲書、二四頁。
- (27) 小林秀雄、前掲書、三八六頁。
- (28) ゴッホが仮託する人間の姿は、雄々しくというよりも黙々と様々な困難に立ち向かっていく「種まく人」の姿であった。「僕は、自分の考えがたしかなものとなり、ゆるぎない方向に進んでいくこと……を望んでいる。『神の言葉を種まく人』、僕はそういう人になりたいと思っているが、その人にとっては、ちょうど畑で種まく人の場合と同じように、毎日がそれなりの悩みをもたらすだろう。大地は、さまざまな茨やトゲを生み出すに違いない。」高階秀爾、前掲書、一三四頁。

- (29) 小林秀雄、前掲書、四〇〇頁。
- (30) 木下長広は、サン・レミ時代のゴッホについて次のように語る。「どんなゴッホ物語もサン・レミの病棟で、死の影を強いレアリテとして受け止め、いっそう生への希求を燃やし続ける、その両極を強い糸で張つてみせたという構図から逸脱するものはない。」

- 『ゴッホ神話の解体へ』五柳書院、一九八九年、二四頁以下。
- (31) 小林秀雄、前掲書、四二頁。
- (32) 同上書、三三三頁。
- (33) M. Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 305, Insel-Verlag, 1956. ニーチェも「現にあそびの心」を「最も身近き事物 (Die nächsten Dinge)」(Nietzsche Werke Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin 1967ff. Abteilung IV Band 3, S. 446) として肯定する。「最も些細なことや最も日常的なことに無知であり、それらへの鋭い眼をもたないということ・これが、この地上を実に多くの人にとって禍いの野 (Wiese des Unheils) にするものであった」(Ebenda, Abteilung IV Band 2, S. 180)
- (34) 小林秀雄、前掲書、三〇一頁。
- (35) 同上書、三〇一頁。
- (36) テオへの手紙に「神に関する固定観念もなく、抽象もなく、ひたすら生活の堅い地盤に立って、これに愛着している。」と書かれている。
- (37) 『ファン・ゴッホの手紙』二見史郎他訳、みすず書房、二〇〇一年、四七頁。
- (38) パスカル・ポフナー、前掲書、一一八頁。この『メルキュール・ド・フランス』誌は、サン・レミの精神病院で療養中テオによってゴッホの元へ送られていた。
- (39) ジャン＝クレ・マルタン、杉村昌昭他訳『物のまなざし』大村書店、二〇〇一年、一六六頁。

(かんの・たかひこ 東海大学)