

# 空の椅子

—— 絵画性の探求者としてのゴッホ ——

諏訪 有紀

## 1 はじめに

フィンセント・ファン・ゴッホ（1853-1890）は、19世紀のオランダ出身の画家である。人々が彼に魅了されるのは、その悲劇的な人生によるように思われる。世間から押された狂人という烙印、生前ほとんど売ることがなかった作品たち<sup>(1)</sup>という寂しいものだ。そして、耳切り事件<sup>(2)</sup>から始まり、精神病院へ入院、ついにはピストル自殺といった悲しい結末に至る。こうした悲劇的な人生の反映として、ゴッホの作品は解釈されてきた。たとえば、ゴッホについて述べられた最初の論文の著者であるアルベール・オーリエは、ゴッホのすべての作品の特徴は「過剰」であるとし、神経過敏な画家の気質と絶対的に結びついていると結論づけた<sup>(3)</sup>。それにより、狂気によって絵を描くという今日まで継承されるゴッホのイメージを作りあげた。さらに、ポール・ゴーギャンの手記である『前後録』は、耳切り事件に至るまでの共同生活におけるゴッホの奇行に触れ、狂気の人というイメージを強調している<sup>(4)</sup>。アンリ・ペリュシュは、正常の人間性の外へ締め出された狂人としてのゴッホ像を述べている<sup>(5)</sup>。こうした解釈からは、ゴッホが普通の精神状態ではないために独創的な芸術を生み出すことができたという考えに至るだろう。それでは、ゴッホの人生的側面が強調されすぎているように思われる。それゆえに、作品の造形的側面から考察するべきであろう。

ゴッホが描いた《ゴッホの椅子》（1888年11月または12月—1889年1月）[F1]<sup>(6)</sup>と《ゴーギャンの椅子》（1888年11月または12月）[F2]<sup>(7)</sup>は、誰もいない椅子が大きく描かれた稀な作品である。通常、室内情景または人物画



[F1]



[F2]

の小道具として描かれる椅子をクローズアップして作品の主題として扱っている絵画は、ゴッホ以前にはほとんど見あたらないからである。一方は青と黄色、他方は赤と緑という補色対比による色彩を用いている。また、《ゴッホの椅子》は簡素な椅子であり、ゴーギャンのそれは、肘掛椅子である。さらに《ゴッホの椅子》において、背景の壁には扉があるが、《ゴーギャンの椅子》では、扉はなく、壁のみである<sup>(8)</sup>。このような違いは見受けられるが、《ゴッホの椅子》においても《ゴーギャンの椅子》においても、ルネサンス以降、伝統であった遠近法によって作り出される合理的な絵画空間によるものではなく、ゴッホ独自の空間表現となっている。

《ゴッホの椅子》は、画面中央に大きく一つの白木の椅子がある。これはゴッホが腰かけていたものである。そこにゴッホの姿はなく、その上にはパイプとたばこの袋が置かれている。その後ろには簡素な壁と扉、タイル張りの床の上には椅子の他にたまねぎの入った箱が置かれる。椅子の座面が藁でできていることや床のタイルのざらざらした質感などが写實的に表現されている。壁や扉が青系の色なのに対し、その他の椅子や箱は黄色でまとめられている。青と黄色という補色関係の色彩の対比による色の面が並置されているために、画面は平面的に感じる。しかし、斜めに椅子が置かれていることやタイルが手前に向かって大きく描かれることで奥行が感じられる。画面左上にあるたまねぎは小さく描かれるので遠くに、椅子は大きく描かれるので近くにあることが分か

り、それによって遠近感が表現されている。つまり、平面的でありながら奥行も感じられる空間に構成されている。他方、《ゴーギャンの椅子》は、中央に赤茶色の肘掛け椅子が置かれている。ゴーギャンの姿はなく、椅子の上には、二冊の本とろうそくがある。床は椅子と同じ色で塗られ、壁は深い緑である。床の様子は手前になると大きく描かれることで奥行が感じられる。壁に掛けられる電灯と同じ高さにまで達する椅子は、部屋と同じくらいの大きさとなるが、その異常な大きさはちょっと見ただけではわからないように違和感なく描かれている。

従来の研究では、2つの椅子は耳切り事件を想起させる作品として扱われてきた。耳切り事件とは、ゴッホが自分の片耳を切りつけた出来事のことである<sup>(9)</sup>。この事件をきっかけにして、アルルでのゴーギャンとの2か月に及ぶ共同生活は破綻する。アンリ・ペリュシュは、2つの椅子がゴッホの夢であった芸術家の共同生活の崩壊の予感を示していると指摘している<sup>(10)</sup>。高階秀爾も同様に、ゴッホはゴーギャンがアルルから去ることを予知し、その不安感から不在の椅子を主題として制作したと言う<sup>(11)</sup>。さらに、椅子の上に置かれたパイプや本は、ゴッホとゴーギャンのその後の歩みの表れであるとみなしている。マルク・エド・トラルポーは、ゴッホ自身を表すたばこの袋とパイプが椅子の上に置かれていることを死の象徴とみなしている<sup>(12)</sup>。一方で、クルト・バットは、色彩という造形的側面からゴッホの作品を解釈しようとしているが、色彩の表現するものが「運命の象徴」であると伝記的事実と結びつけている<sup>(13)</sup>。またジャン＝クレ・マルタンは、椅子における波型の光沢のある色彩表現をゴッホの錯乱した精神と関連づけた<sup>(14)</sup>。こうした解釈は、作品に描かれているモチーフや色彩を画家の「心情告白」や「実生活の反映」として捉えていると言えるだろう。

本論文では、まず、《ゴッホの椅子》と《ゴーギャンの椅子》に描かれているモチーフが耳切り事件といった伝記的事実と結び付けることは可能であるのかを論じ（本論2）、次に、作品の色彩表現と当時の画家の心情は一致するのか考察する（本論3）。そして、2つの椅子が平面的でありながらも広がりのある空間表現となっていることを示す（本論4）。さらに、オーリエへの手紙から2つの椅子に対するゴッホの考えを読み解く（本論5）。耳切り事件とい

う伝記的事実によって説明するのではなく、椅子の存在感を表そうとする作品としての造形性の追求の末に描かれたことを明らかにする。

## 2 耳切り事件と不在の椅子

アンリ・ペリュシュは、空の椅子は、ゴーギャンの不在を表しており、ゴッホにとってゴーギャンとの別れは、ゴーギャンをリーダーとする画家のアトリエの崩壊を意味すると言う<sup>(15)</sup>。たしかに、本来、椅子は人が座るものであり、人が座らないことで座るべき人の不在が強調されるだろう。だが果たして、作品の制作当初、ゴーギャンはアルルから立ち去るつもりであったのだろうか。当時の様子を知るには、ゴッホの手紙やゴーギャンの手記が手がかりとなる。

ゴーギャンの証言によれば、彼はアルルに馴染むことはなく、ゴッホとの芸術観はほとんど一致することはなかったと言う<sup>(16)</sup>。12月半ば過ぎに、ゴッホがゴーギャンの頭に向かってグラスを投げつけたことをきっかけに、ゴーギャンはゴッホにパリに戻ると言った。そして、ゴーギャンはその出来事には触れずに、ゴッホと気が合わないためにパリに戻るとテオに伝えた<sup>(17)</sup>。しかし、月末になると考えを変えたのか、とりあえずここに残るがいつでもアルルを去れるようにしていると書いている<sup>(18)</sup>。そのころからゴッホは粗暴な振舞いに及ぶかと思えば、急に黙り込んだりした。そして、12月23日に、カミソリでゴーギャンを背後から襲いかかったゴッホは、自分の耳の一部を切り落とし、娼婦に届けるという奇妙な事件を起こした。ゴーギャンが記した『前後録』でのゴッホは、混乱しており、理性を喪失しているかのように思われる。ところが、ゴッホはテオへの手紙にゴーギャンの言うような出来事については一切触れておらず、そこからは、ゴッホの気が狂い、ゴーギャンに対して攻撃的な感情を持っているようには思えない<sup>(19)</sup>。ゴーギャンの『前後録』からは、ゴッホとゴーギャンの仲たがいがから耳切り事件が生じたように思われるが、マルク・エド・トラルポーは、ゴッホとゴーギャンの関係と耳切り事件は、関係がなかったのではないかという見解を示している<sup>(20)</sup>。たしかに、ゴッホは、ゴーギャンとの別れが迫っていることを覚悟し、ゴーギャンのその後を気遣っており、さらにゴーギャンと自分との関係が上手くいかないのは、自分たちの内

にあるのだと冷静に分析しているからである<sup>(21)</sup>。つまり、ゴッホは、ゴーギャンとの別れにおびえる日々を送っていたわけではないと言えるだろう。

一方、高階は、2つの椅子の制作当初、ゴッホがゴーギャンの別れを予感し、不安を感じていたと指摘している<sup>(22)</sup>。しかし、2つの椅子について書かれた手紙で、ゴッホは、ゴーギャンとの生活は自分の作品に良い影響を与えており、今後とも友情の上でも仕事の上でも仲良くやっていきたいといった明るい展望を語っている<sup>(23)</sup>。手紙に書かれていることは、高階が指摘するような不安感や悲しみとは一切無縁である。ゴーギャンとのこれからの生活に不安を抱きながら、明るい展望を語るだろうか。それゆえ、いつ来るかわからない別れに対する不安を空の椅子で表したとは断定し難い。

また、椅子の上に描かれるモチーフに、高階は、耳切り事件の後のゴッホとゴーギャンの歩みが表されていると言う。《ゴッホの椅子》の椅子の上には、耳切り事件の後に書き加えられたとされるパイプとたばこの袋が置かれる。ゴッホにとって、パイプとたばこは肌身離さず持っているものであった。なぜなら、耳切り事件で意識が戻ったとき、ゴッホはパイプとたばこを求めたという話をゴーギャンがしている<sup>(24)</sup>。また、耳切り事件の後に描かれたゴッホの自画像《自画像》(1889年1月)<sup>(25)</sup>において、ゴッホはパイプを口にしている。そのために、それらが自分自身を表すものであったと考えることができる。高階はこれがゴッホにとって自殺予防の薬であり、かつゴッホのこれから新たに生きて行こうという意志の表れだとしている<sup>(26)</sup>。他方、《ゴーギャンの椅子》の椅子の上には、火のついたろうそくと二冊の本が置かれている。このことは、ゴッホが制作当初の手紙のなかで記している<sup>(27)</sup>。高階によれば、生活の中心であったゴーギャンを生命の原理である火のついたろうそくに見立てていると言う。さらに、本は当時「黄表紙本」と呼ばれた小説本であり、ゴッホにとってはパリの芸術世界を意味するとし、ゴーギャンがパリに去ったことを暗示すると言う<sup>(28)</sup>。ところが、制作当初に作品について触れている手紙が書かれたのが、11月23日頃<sup>(29)</sup>と12月<sup>(30)</sup>という2つの説がある<sup>(31)</sup>。11月に作品が描かれたのであれば、ゴッホとゴーギャンの関係が悪化する前のことであり、ゴーギャンがパリに戻るつもりであることは知らなかったであろう。このように、作品の制作年月が11月であったのか12月であったのかは定かではない

ために、制作当初に彼が不在となることを予知して、それを暗示するものとして描かれたとは言い難い。そして、その手紙には、これらの作品は色彩の表現力の効果の追求であったことが記されている<sup>(32)</sup>。

### 3 色彩の象徴的な表現力

《ゴッホの椅子》と《ゴーギャンの椅子》の描写について記述された2つの手紙は耳切り事件の前後に書かれた。しかし、事件を表すようなものを描いたとは一切書かれておらず、一貫してこれらの作品が絵画的造形の探究であると述べている。

三十号の画布だが、一枚は、黄色の藁で編んだ木製の椅子が一脚、壁を背景にして赤い床石の上においてあるもの（昼間）。

次のはゴーギャンの肘掛椅子で、赤と緑、夜の効果を出し、壁も床もやはり赤と緑で、椅子の上には小説本が二冊とろうそくが一本おいてある。帆布地の画布に厚塗りで描いた。<sup>(33)</sup>

ド・ハーンに僕の習作を見てもらいたい、それは明りのついたろうそく台と小説本が二冊(片方は黄色で、一方は桃色の)ある安楽椅子（ゴーガンの椅子だった）の三十号大のもので、赤と緑だ。今日もその対になる僕が腰かけていない空の椅子を描き続けたが、それは白木の椅子で、パイプとたばこ包が置いてある。この2枚の習作で僕は他の場合と同じく、明るい色による光の効果を求めた。<sup>(34)</sup>

このようにこれらの作品は、色彩による光の探究によって制作された。補色対比の色彩を用いることで画面は明るくなることから、太陽の光の表現は青と黄色の対比によって、一方、夜の微かな明りは、暗闇から光が照らし出すような表現の仕方ではなく、画面を明るく保ちながらも赤と緑によって表そうとした。色彩はパレットの上で混ぜ合わせると暗くなってしまうので、明るさを表現するために視覚混合が用いられた。視覚混合とは、色彩を並置させ、網膜上で混合させる技法である。ひとつの色には対となる補色が存在する。それはお互いが色相環の反対側に位置しており、補色同士を隣り合って配置させると、

互いの特徴を強調し合うのである。

ゴッホは、色彩の表現力に関心を抱いていた。クルト・バットが指摘するように、ロマン主義の画家ドラクロワの色彩表現が「色彩それ自体によって象徴的な言葉」<sup>(35)</sup>を持っていることに興味を示している<sup>(36)</sup>。ドラクロワが記憶によって描くことを主張していたことから、ゴッホは《馬鈴薯を食べる人々》(1885年4月)<sup>(37)</sup>をアトリエで制作している<sup>(38)</sup>。貧しい人々の生活の暗さを表現するために、緑を基調とした暗い色調を用いた。働き疲れた5人の男女は、質素な食卓を囲んでいる。彼らの手はごつごつとしており、畑仕事の厳しさが伝わってくる。女性たちが被る布やコップなどは、白っぽく見えるがそれは実際には暗い灰色であり、中間色が用いられた<sup>(39)</sup>。彼の色彩のコントラストが暗い色調であるのは、主題のために色彩が選ばれているのであって、正確な対象の色彩ではない。「偉大な色彩家というのは固有色では描かないものだ」<sup>(40)</sup>というドラクロワの教えに従った結果であった。ゴッホが自分の作品の色彩の使い方を説明するときに、ドラクロワの作品を引き合いにするのは、色彩の相互的反応などが絵の主題と同一であるというドラクロワの色彩の表現を目指していたことを示している。

ああ、ウージェーヌ・ドラクロワの「ゲネサレ海上(原文ママ)のキリストの子舟」は何と美しい絵だ。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、血紅色などの色斑のなかで光に包まれて眠っている、——これらの色斑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。<sup>(41)</sup>

この言葉はゴッホがドラクロワの《ゲネサレ湖のキリスト》(1853年)<sup>(42)</sup>における色彩について語ったものである。この作品は聖書に書かれた話の一場面である。嵐の中、平然と眠るキリストはこの後、弟子に助けを求められ、嵐を鎮める。荒れ狂う波や慌てる弟子たちをドラマティックに描いている。画面を近くで見ると色彩そのものであり、単なる色の塊であるが、距離をとって見た時、色が形を成して再現的な意味が浮かび上がってくる。色彩は画面全体のなかで色そのものの対比の関係で捉えられている。ゴッホはドラクロワの色彩理論について書かれたシャルル・ブランの本やシュルヴェストルの論文について

手紙で述べており、彼がドラクロワの色彩表現から影響を受けたことがうかがえる<sup>(43)</sup>。

それまでゴッホの作品は、暗い色調に限られていたが、パリで印象派の画法を受容すると画面は明るくなる。《アニエールのヴォワイエ・ダルジャンソン公園》(1887年5月－6月)<sup>(44)</sup>は、恋人たちのいる公園の情景を多彩な色彩で描いている。二組のカップルは画面をほぼ三等分している。垂直な木とうねるような小道が対照的ではあるが、全体的に落ち着いた構図となっている。筆触は新印象主義の点描画法の影響が見られ、オランダ時代の作品に比べると画面は格段に明るくなっている<sup>(45)</sup>。その後ゴッホは、ドラクロワの色彩の効果に対する理解を深めようと、色彩と光の効果を体感しにアルルへと向かった<sup>(46)</sup>。南仏に着いたゴッホは、色彩を強調しなければならないと感じた<sup>(47)</sup>。それは彼がアルルで体験した明るい光に満ちた外界の視覚的印象を表現するためではない。それは、色彩の暗示力を明確に意識したためであった。

《夜のカフェ》(1888年9月)<sup>(48)</sup>は、画面を明るく保ちながら、夜の闇をいかに表現するかという探究から制作された作品である。ゴッホは、人々の暗く醜い面に焦点を当てたという意味で《馬鈴薯を食べる人々》と匹敵すると考えている。また「カフェとは人が身を持ち崩し、気狂いになり、罪を犯すところ」<sup>(49)</sup>であり、赤と緑の対比によって「恐るべき人間の情熱」を表現したと語っている<sup>(50)</sup>。

この作品からは、ゴッホの言うように派手な色彩によって、酒場の闇といった不気味な夜の雰囲気を感じられる。夜の一時を指す時計の針や煌々と室内を照らす四つの照明から、夜であることがわかる。人々は酔い潰れたのかテーブルに伏したままである。そのなかで一人立っている人物が、こちらをじっと凝視する姿が不気味さを引き立たせている。画面中央右寄りに玉突き台があるが、テーブルや椅子や人物は壁に寄っているためにガランとした印象を受ける。あまり正確ではない一点透視図法が用いられており、床板、壁と天井、壁と腰板の境界線による透視線は画面左上のランプの辺りで交わっている<sup>(51)</sup>。さらに画面の正面に部屋があることで奥行のある構造になっている。しかし、奥行や遠近感があるにもかかわらず、平面的にも感じられる。なぜなら、画面前面から続く床から奥の部屋まで同じ黄色で塗られているからである。つまり、透

視図法による奥行のある構図が強烈な色彩の対比によって、平面的に感じられるという不思議な空間が作られている。

ゴッホはこの作品で赤と緑の対比で恐ろしい情念を暗示させた。ヴァルターは、《ゴーギャンの椅子》との共通点として夜の表現であることや赤と緑が対比されて使われていることを挙げ、《夜のカフェ》と同様に絶望が暗示されていると指摘する<sup>(52)</sup>。それは、ゴッホがゴーギャンとともに築こうとした芸術家たちの家の計画が打ち砕かれてしまった寂しさの象徴でもあり、不在の椅子は二人で語り合った場所に置かれ、彼が去ってしまったことをほのめかしていると言う。しかし、純粹に作品を見ると、絶望や寂しさといった感情は一切伝わってこない。同じ夜を主題にしているが、表現されているものは全く異なっている。《夜のカフェ》が人間の情念という闇であるのに対し、《ゴーギャンの椅子》は落ち着いた安らぎというものである。《夜のカフェ》の色彩に比べて、この作品では深い緑と赤茶という落ち着いた色であり、色彩のコントラストは強調されずに調和的に用いられている。壁と床の境界のまっすぐな線は空間を安定させ、画面中央よりも上にあることが、まるで海の水平線を眺めているかのような奥行を感じさせ、穏やかな気分させる。さらに奥行は、白、赤、緑、黄色の床の模様が手前になるにつれて大きく描かれることで感じられる。そして、画面全面に大きく描かれる椅子は、どっしりとした落ち着いた雰囲気を与えている。それは、三角形に収まるように椅子を少し変形して描かれているからである。底辺が広く、重心が安定した三角形の構図は、椅子そのものの存在感を出すために用いられたと考えられる。安定した構図ではあるが、実際の見たままと同じよう描かれているわけではない。画面左上には、電灯が壁に掛けられている。通常、電灯は背丈よりも上につけられるものである。電灯と同じ高さにまで椅子の背もたれは届いており、かなりの大きさである。つまり、壁と床の境界線によってつくられる空間と上から見下ろす角度で描かれる椅子は、違う視点から捉えられている。しかし、違和感なく一つの画面に収められている。また、画面中央より上にある境界線と三角形の構図に収まる椅子によって、空間は扇状に広がりを感じさせる構成になっている。以上のことから、この作品は何かを暗示させるために描かれたというよりは、平面的になりがちな補色対比による色彩を用いながらも、空間に広がりをもたせ、ものがそこに

あるという存在感をいかに出すのかという絵画的空間の探究がなされていると考えられる。

ゴッホは、色彩の表現力に関心を抱き、主題と色彩の相互的反応とを一致させようとした。そうして絵を描くうちに、彼独自の空間を作りあげていく。「椅子」は描く行為の末に制作されたものなのである。

#### 4 椅子そのものの存在感

《夜のカフェ》より前に制作された作品を見てみよう。《黄色い家（大通り）》（1888年9月）<sup>(53)</sup>である。それは、青と黄色の二色を基本にして街並みを捉えた大胆な作品である。まず空の青さに目が行く。それは、濃い青で塗られ、昼のようでも夜のようでもあり、判断がつかない。家や地面、橋までもが、黄色く描かれている。画面を近くで見ると、絵具は分厚く盛り上がることで物質感を与えるが、遠くから見れば画面の空間のなかにきちんと収まっている。画面の前面には道路があり、それは画面右下にずっと続いており、奥行を感じさせる。しかし、一番奥にある橋までもが、前景の地面と同じ黄色で塗られているために、画面は平面的になる。ゴッホは、遠くのは小さく、近くのは大きく表して遠近感を出している。その一方で、遠くのをぼかして描く空気遠近法を用いずに、遠くのをはっきりと描いている。また青は後退し、黄色は近づくという色彩の効果によって、さらに複雑な空間を構成している。

この作品に描かれるのは、ゴッホがアルルで生活していた「黄色い家」である。緑の錠戸がある右側の家がそれであるが、ラマルティエヌ広場の公園に向かって立っていた。ゴッホはこの家にと、安心して生活でき、絵を描くことができると感じていた<sup>(54)</sup>。また、ゴーギャンの到着に向けて準備をしていた時でもあり、この作品は家の装飾のために制作された。そうしたことからゴッホが、この家に対して並々ならぬ感情を抱いていたことがわかる。それは期待や希望といったものである。しかし、そういった感情は作品からは伝わってこない。青と黄色の対比が強烈に感じられるために、蒸気を挙げて走る汽車やカフェで憩う人々といった日常的な情景を非現実的なものにしていく。夜のように深い青と太陽に照らされた町並みの黄色が日常的な情景にそぐわないの

だ。ドラクロワのようなドラマティックな情感を色彩によって表現することを探究していたゴッホであったが、この作品ではそれが表現されているとは言えないだろう。

この作品においてはゴッホが目指した感情と色彩の一致はなされなかったが、オランダ時代やパリ時代に制作された作品とは大きく異なっている。それは、近くで見ると、絵具が盛り上がった色面の集合でしかない画面が、距離をとって見れば空間の広がりというものを感じさせる構図を用いているからだ。これはオランダ時代の《馬鈴薯を食べる人々》やパリ時代の《アニエールのヴォワイエ・ダルジャンソン公園》には見られない。ゴッホは、遠くのもの小さく、近くのもの大きく表すことで遠近感を出しているが、補色関係の色彩の効果によって画面は平面的に見えるという複雑な空間を創り出した。それにより、ゴッホは彼独自の絵画空間を探究していたことがわかる。

《黄色い家（大通り）》は、屋外の情景であったために空間に広がりを感じられるのだろうか。では、室内ならば、どうなのだろうか。《寝室》（1888年10月）[F3]<sup>(55)</sup>は、「黄色い家」のゴッホの寝室が描かれている。家具は、二脚の椅子と机とベッドがあるだけのシンプルな部屋である。正面の壁には窓があり、扉が左右の壁にひとつずつついている。空間が歪んでいるように感じられるのが、実際の彼の部屋が長方形ではなく、画面右側の壁が長く奥まった構造をしていたためである<sup>(56)</sup>。天井は描かれずにその代わり床の描かれる面積が多い。また、窓の辺りで透視線が交わる一点透視図法が用いられていることで安定感のある空間になっている<sup>(57)</sup>。そこには、透視図法の直線的な動きだけでなく、曲線的な動きも表現されている。画面左側の椅子と画面右にあるベッドは大きく湾曲して描かれていることで、《ゴーギャンの椅子》と同様に扇状に広がる空間になっている。室内であっても、広がりを感じられる空間になっている。

また、白と黒、青とオレンジ、黄色と紫、緑と赤の補色の組み合わせから



[F3]

なる多彩な色彩で構成されている<sup>(58)</sup>。画面を明るくする補色関係の色彩の対比は、「簡素さ」よりも華やかさを表現しがちである。多彩な色彩を調和させて、「簡素さ」を出すことがこの作品の制作意図であった。彼はドラクロワのドラマティックな色彩表現に惹かれ「色彩それ自体によって象徴的な言葉」を自らの絵画にも取り入れようとした。ところが、この作品においては「スーラ風の単純さ」<sup>(59)</sup>でもしくは「影や投影される部分は取り除いて、日本の版画のように平たい小ざっぱりとした色面」<sup>(60)</sup>にしたと述べている。つまり、ドラマティックな情感を表現できるドラクロワの手法よりも、秩序立った構成で単調になりがちなスーラの技法や対象を単純化し平面的な浮世絵のように描いたと言う。一方で、彼は絵具を分厚く塗ることで物質感を出している。それは、対象を単純化し平面化しながらも、ものがそこにある存在感というものを出そうとしているからである。それにより、安息感を与えようとした<sup>(61)</sup>。それらは、別々の視点で捉えられたものが描かれている。椅子の座面は台形の形をしており、手前の方が長めに描かれている。椅子や床は見下ろした角度から描かれるのに対して、ベッドと壁に掛けられている絵は少ししゃがんだ視点で描かれている。平面的でもありながら広がりのある空間にそこにもものがあるという感覚を表現するために、ゴッホは別々の視点の椅子とベッドを置くことで、安息感を効果的に出そうとしたのだ。

《ゴッホの椅子》においても、背景と椅子は別々の視点で捉え、椅子がかなり大きく描かれていたにもかかわらず、違和感なく室内の情景と合わさっていた。一方《ゴッホの椅子》は、部屋いっぱい椅子が巨大化しているわけではない。椅子は少し上から見下ろすような視点で描かれているが、こちら側へと椅子が飛び出してくるかのような印象を受ける。床のタイルは手前に向かって大きく描かれることで遠近感を出すものだが、途中からその角度が急になり、椅子の前脚は引き延ばされている。それにより、椅子は画面の前へと押し出されるのだ。メイヤー・シャピロの言うように、椅子の重みや質感は写実的に表現されているが、椅子が置かれる空間は遠近法に頼っておらず、それによって椅子は周囲から解放され、存在感を強調している<sup>(62)</sup>。

また、椅子は輪郭線で囲われることで存在が強調されている。ゴッホの線による表現は、ゴッホが用いていた「クロワゾニズム」もしくは浮世絵の影

響を受けていると言われる<sup>(63)</sup>。カタログ『ゴッホ展：孤高の画家の原風景』によれば、こうした明確な輪郭線は浮世絵の影響であり、ゴッホがモチーフを背景からくっきりと浮かび上がらせる効果を狙ったためであると言う<sup>(64)</sup>。「日本人は反映色を捨象し、平坦な色調を次々に置きながら独特な線描で動きや形を捉えている」<sup>(65)</sup>と考えていたゴッホは、浮世絵の平面性よりも線による動きのある表現に関心を抱いている。平面的になりがちな色調の中で、モチーフを輪郭線で囲うことによって背景から椅子を浮上させて、画面にリズムを与えるためである。それにより、椅子は生き生きとした存在感を表し、観客の視線を惹きつけることになる。「クロワゾニズム」は、対象を前にして描くことを否定し、想像力で抽象化することを目的としていた。それに対し、ゴッホは、対象の存在感を表すことを追求しており、現実から得られる感覚を重視していた<sup>(66)</sup>。それゆえ、輪郭線によって囲うというゴッホの表現と「クロワゾニズム」は、異なっていると言えるだろう。ジャン＝クレ・マルタンは、椅子における波型の光沢のある色彩表現をゴッホの錯乱した精神と結びつけている<sup>(67)</sup>。そして、椅子の存在感は、色彩の震えによって増していると指摘している。それは、ゴッホの異常な精神状態が色彩の振動によって表されているとみなしており、ゴッホの気質と作品の造形要素をゴッホの死後に作られた画家のイメージによって解釈していると言えるだろう。しかし、絵画的探究の末に描かれたのであり、彼の独創性は、精神状態と関係があるとは断定し難いだろう。

一方、マッキランは、リユーク・ファイルズによって描かれた《空の椅子、ガッツ・ヒル— 1870年6月7日》<sup>(68)</sup>に着想を得て、空の椅子が描かれたと指摘する<sup>(69)</sup>。これはイギリスの小説家チャールズ・ディケンズが亡くなった際に雑誌に載った。画面左には日が差し込む大きな窓があり、窓の前には机、画面中央には誰も座らない椅子があり、奥には本棚がある。椅子は斜めに置かれており、たった今、人がいなくなったかのような印象を受ける。つまり、空の椅子は彼の死と結び付けられているのだ。それは正確な遠近法で描かれた合理的な空間であり、何の変哲もない書斎の情景が再現されている。遠近法はそこに描かれているものが現実を再現したものであると説得力を持たせるために用いられている。たしかに、ファイルズの《空の椅子》とゴッホの2つの椅子は、椅子を主題とした点で共通している。しかし、《空の椅子》が従来の遠近

法を用いてありふれた室内情景を表現し、そこにディケンズの死を暗示させたのに対し、ゴッホの作品では、遠近法を崩すことで椅子そのものの存在感を表そうとしており、その目的は異なっていると言えるだろう。

ゴッホは、アルルに色彩の強烈なコントラストを求めてやって来た。現地では彼が感じたのもっと色彩を強調することであった。ところが、派手な色彩の対比は画面を平面的にさせてしまう。そこで画面に明るさを出しながらも、広がりのある空間を求めたのだ。その独特な空間にものがそこにあるという感覚を表現しようとした。それは、絵を描いているなかで探究がなされていったと考えられる。

## 6 オーリエへの返信

ゴッホ自身は、不在の椅子をどう捉えていたのだろうか。それが分かるのは、アルベール・オーリエへの手紙である。1890年1月10日にゴッホについての論文が『メルキュール・ド・フランス』誌に掲載された<sup>(70)</sup>。オーリエは論文のなかで、ゴッホを象徴主義者とみなした。また「常軌を逸した恐るべき天才」であるとし、その色彩表現は「宝石的な質をもって知覚する唯一の画家」だと言う。そして《子守女、ルーラン夫人の肖像画》(1888年12月—1月) [F4]<sup>(71)</sup>



[F4]

について触れ、単純で誰にでも理解できると賞賛している。ゴッホは、オーリエが述べていることは、自分よりもゴーギャンやモンティセリの方が当てはまると考え、《ゴーギャンの椅子》について言及することで、以下のように説明している。

これは彼が使っていた木の暗い赤褐色の肘掛椅子で、腰板は緑がかった藁編みで、彼のいた場所には火のともった一本のろうそくと現代小説が数冊あります。

機会があれば彼を思い出してこの習作をち

よっと見てください。これは全体が緑と赤の柔らげられた調子で描かれています。ですからあなたもお気づきになると思いますが、将来の問題である「熱帯の絵画」や色彩の問題を論じられるときに、ほくを論ずるよりもまず、ゴーギャンやモンテイセリの意味をみとめられていたら——あなたの論文は一層正鵠に——と私は思うのですが——従ってまた一層強力なものになっていたでしょう。〈なぜなら結局私が演じている役割、或いは今後演じるであろう役割は、絶対、二次的なものであると思うからです〉。<sup>(72)</sup>

ゴッホは反論として《ゴーギャンの椅子》を挙げた。つまり、「椅子」は象徴主義的な作品でもなければ、多彩な色彩で構成された作品でもないというゴッホの考えが示されている。オーリエが例として挙げた《子守女、ルーラン夫人の肖像画》は、複雑な構図は使用されず、色彩は効果的に用いられ、夫人には子守唄を歌い、慰めてくれる母という象徴的な意味合いを込めていた<sup>(73)</sup>。対象の質感が写実的に描写されないのは、ゴッホがゴーギャンの「絵画では描写することよりも暗示することに努めるべき」<sup>(74)</sup> だという考えに従ったためであると考えられる。ゴッホは共に暮らしている時に、「ゴーギャンに励まされて想像で描いているが、たしかに想像力で描くものは一層神秘的な性格を帯びるようだ」<sup>(75)</sup> と言っている。神秘的な雰囲気を与えるために対象の細部は省略され、形を単純化し、平塗りの色面が用いられているのだろう。それに対して《ゴーギャンの椅子》は、違う視点のものが描かれ、平面的でありながら空間に広がりがある複雑な構成をしており、色彩やモチーフは何かを暗示するものとして使われているわけではなかった。画面を平面にしがちな補色関係の色彩を用いながらも、広がりを感じさせる空間を表現し、なおかつ、そこにものが存在するという感覚をいかに表すかという探究によって制作された作品であった。ゴッホはこのころ、自然から受けた感覚を描くことに関心を抱いており、想像力や記憶で描いた作品を否定している。そこには《子守女、ルーラン夫人の肖像画》も含まれていた<sup>(76)</sup>。「あらかじめ自分はあれこれ描きたいなどと思わずに、自然に向かってこつこつと仕事をする、あたかも靴屋が靴を作るように芸術的な下心もなく仕事すること」<sup>(77)</sup> という言葉からは彼がただ絵を制作することを重視していたことがわかる。つまり、アルルで制作した作品を振り返ったとき、彼が良いと思うのは想像力によって描かれたものではなく、

ものそのものの存在感を作品に表したものであったのだ。

## 7 おわりに

《ゴッホの椅子》と《ゴーギャンの椅子》は耳切り事件を想起させる作品として捉えられてきた。しかし、制作年月を明確に定めることができず、それによりゴッホがゴーギャンとの別れを予知して、空の椅子を描いたとは断定できない。ゴッホは色彩と光の効果を体感しにアルルへ向かい、そこで感じたのは色彩のコントラストを強調することであった。派手な色彩の対比によって画面は平面的になってしまうために、広がりのある空間を求めたのだ。そして、写実的な描写による椅子と遠近法が崩れた空間とを共存させることで、椅子そのものの存在感を表そうとした。ゴッホが表そうとした椅子の存在感は、後世の画家を惹きつけることとなる。それは、ジョルジュ・ブラック（1882年5月13日—1963年8月31日）である。ブラックの《椅子》<sup>(78)</sup>は、絵具が分厚く塗られ、盛り上がっているが、奥行表現のない平面的な作品である。画面全体に大きく描かれる椅子は、庭で使用される鉄製のものである。ゴッホの椅子とは違い、椅子の質感は無視されている。ゴッホは椅子の質感を写実的に描く一方で、空間表現は遠近法を崩し、その対比で椅子の存在感を強調していた。ブラックの場合は、遠近法や質感はまったく無視されている。しかし、絵具によって絵画独自の質感を表現している。なぜなのだろうか。椅子の系譜を辿り、比較することで明らかになることがあるのだろうか。今後の課題である。

### 註

- (1) ゴッホの生前に売れたのは、1点だけである。これまでアンナ・ボックが400フランで購入した1888年に描かれた《赤い葡萄》であるとされてきたが、この作品はゴッホの死後買い入れたものであり、別の作品であったと言われている。《赤い葡萄》1888年1月、画布、油彩、75×93cm、プーシキン美術館、モスクワ。*The exhibition catalog Van Gogh in Arles*, New York : Metropolitan Museum of Art : H.N. Abrams, 1984, p.206。

- (2) 耳切り事件の詳細は、1888年12月30日の地方週刊新聞『ル・フォルム・レピュブリカン』によって伝えられている。(マルク・エド・トラルボー、坂崎乙郎訳『ヴィンセント・ヴァン・ゴッホ』、河出書房新社、1992年、p.268)。
- (3) Albert Aurier, *Les Isoles : Vincent van Gogh, Le Mercure de France*, janvier 1890, pp.24-29 (日本語訳は、ナタリー・エニック、三浦篤訳『ゴッホはなぜゴッホになったか——芸術家の社会学的考察』、藤原書店、2005年、pp.269 - 278 に所蔵されている)。
- (4) ポール・ゴーギャン、ダニエル・ゲラン編、岡谷公二訳『ゴーギャン オヴィリ——野蛮人の記録』、みすず書房、1980年、pp.265-308。
- (5) アンリ・ペリュシヨ、森有正、今野一雄訳『ゴッホの生涯』、紀伊国屋書店、1958年、p.250。
- (6) 《ゴッホの椅子》1888年11月または12月-1月、画布、油彩、92×73、、ナショナルギャラリー、ロンドン。
- (7) 《ゴーギャンの椅子》1888年11月または12月、画布、油彩、90.5×72、、国立フィンセント・ファン・ゴッホ美術館、アムステルダム。
- (8) *The exhibition catalog The real Van Gogh : the artist and his letters*, London : Royal Academy of Arts, 2010, pp.144 - 145。《ゴッホの椅子》と《ゴーギャンの椅子》を、現実と想像、ゴッホの作風とゴーギャンの作風の違いであると言う。しかし、どちらの作品においても、遠近法が崩された空間であるために、現実と想像とどのように区別することは難しいと思われる。
- (9) ポール・ゴーギャン、ダニエル・ゲラン編、岡谷公二訳『ゴーギャン オヴィリ——野蛮人の記録』、みすず書房、1980年、pp.265 - 308。
- (10) アンリ・ペリュシヨ、森有正、今野一雄訳『ゴッホの生涯』、紀伊国屋書店、1958年、p.245。
- (11) 高階秀爾『ゴッホの眼』、青土社、1993年(初版は1984年)、pp.64 - 94。
- (12) Marc Edo Tralbaut, *Van Gogh le mal aimé*, ALausanne : Edita, 1969, p.160。ゴッホの人生的側面を強調しすぎていると思われる。ヘインズ・グレース [the symbolic language of vincentvan gogh, 1963] やウンベルト・ネガラ [Vincent van gogh, 1967] の精神分析の研究による説から出発している。
- (13) クルト・バット、佃堅輔訳『ゴッホの色彩』、紀伊国屋書店、1975、pp.145 - 147。
- (14) ジャン＝クレ・マルタン、杉村昌昭、村澤真保呂訳『物のまなざし ファン・ゴッホ論』、大村書店、2001年、pp.161-163。オルダス・ハクスリーの説を出発点としている。オルダス・ハクスリー、河村 錠一郎訳『知覚の扉』、平凡社、1995年、pp.32-34。

- (15) アンリ・ペリュシヨ、森有正、今野一雄訳『ゴッホの生涯』、紀伊国屋書店、1958年、p.245。
- (16) ポール・ゴーギャン、ダニエル・ゲラン編、岡谷公二訳『ゴーギャン オヴェリ——野蛮人の記録』、みすず書房、1980年、p.42。
- (17) 『ファン・ゴッホ書簡全集1』二見史郎他訳、みすず書房、1984年改訂版、p.38。 *The Complete letters of Vincent van Gogh 3vols*, Editor and Translator Johanna van Gogh-Bonger, London : Thames & Hudson、1958年。以下で用いられる書簡番号は、全集の番号である。本稿で引用した手紙は『ファン・ゴッホ書簡全集1—6』二見史郎他訳、みすず書房、1984年改訂版(初版は1969年)、または『ゴッホの手紙 中(テオドル宛)』裕伊之助訳、岩波書店、1961年、『ゴッホの手紙 下(テオドル宛)』裕伊之助訳、岩波書店、1971年を参考にした。
- (18) ポール・ゴーギャン、ダニエル・ゲラン編、岡谷公二訳『ゴーギャン オヴェリ——野蛮人の記録』、みすず書房、1980年、P.42。
- (19) 書簡 573。
- (20) マルク・エド・トラルポー、坂崎乙郎訳『ヴィンセント・ヴァン・ゴッホ』、河出書房新社、1992年、p.258。
- (21) 書簡 565。
- (22) 高階秀爾『ゴッホの眼』、青土社、1993年、pp.64-94。
- (23) 書簡 563。
- (24) ポール・ゴーギャン、ダニエル・ゲラン編、岡谷公二訳『ゴーギャン オヴェリ——野蛮人の記録』、みすず書房、1980年、pp.265-308。
- (25) 《自画像》1889年1月、画布、油彩、51 × 45 cm、個人蔵。
- (26) 高階秀爾『ゴッホの眼』、青土社、1993年、pp.64-94。
- (27) 書簡 563。
- (28) 高階秀爾『ゴッホの眼』、青土社、1993年、pp.64-94。
- (29) *The exhibition catalog Van Gogh in Arles*, New York : Metropolitan Museum of Art : H.N. Abrams、1984、p.235。手紙は11月23日頃となっている。ヤン・フルスカーは、11月2日から6日としている (Jan Hulsker、*The complete Van Gogh : paintings, drawings, sketches*, Oxford : Phaidon、1980、p.378)。また、以下のカタログでは11月初めとなっている (*The exhibition catalog Vincent van Gogh Paintings*, Editors Sjaar Van Heugten Louis Van Tilborgh, English translators Martin Cleaver Jane Hedley-Prôle Bev Jackson Yvette Rosenberg, English editors Derek Blyth Mary Macure, Rijksmuseum Vincent van Gogh Amsterdam, New York : Rizzoli、1990年、pp.184-185)。
- (30) 書簡 563 では12月となっている。

- (31) ゴッホ自身がアルルの時期の手紙に日付を書いたのは、3通だけである。手紙の日付は、手紙を本にまとめる際に、編集者によって日付が設定されたために、明確に定められていない。
- (32) 書簡 563、571。
- (33) 書簡 563。
- (34) 書簡 571。
- (35) 書簡 503。ゴッホへのドラクロワの色彩の影響について以下を参考にした。コルネリア・ホンブルク、野々川房子訳『ゴッホ オリジナルとは何か? 19世紀末のある挑戦』、美術出版社、2001年、pp.63-72。中村俊春「ゴッホの色彩：アルル時代を中心として」『研究紀要3』、京都大学、1983、pp.57-90。
- (36) クルト・バット、佃堅輔訳『ゴッホの色彩』、紀伊国屋書店、1975、pp.145-147。
- (37) 《馬鈴薯を食べる人々》1885年4月、画布、油彩、81.5 × 114.5 cm、国立フィンセント・ファン・ゴッホ美術館、アムステルダム。
- (38) 書簡 403。
- (39) 書簡 174。
- (40) 書簡 370。
- (41) 書簡 B8。
- (42) ウジェーヌ・ドラクロワ《ゲネサレ湖のキリスト》1853年、画布、油彩、50.8 × 61 cm、メトロポリタン美術館、ニューヨーク。
- (43) 書簡 370、401、428、R58。
- (44) 《アニエールのヴォロワイエ・ダルジャンソン公園》1887年5月-6月、画布、油彩、75.5 × 113 cm、国立フィンセント・ファン・ゴッホ美術館、アムステルダム。
- (45) クルト・バット、佃堅輔訳『ゴッホの色彩』、紀伊国屋書店、1975、pp.67-75。
- (46) 書簡 605。
- (47) 書簡 500。今後は点描法に忠実に従うことはないだろうと述べている（書簡 539）。
- (48) 《夜のカフェ》1888年9月、画布、油彩、70 × 89 cm、エール大学アート・ギャラリー、ニューヘブレン。
- (49) 書簡 534。
- (50) 書簡 533。
- (51) Cf.小林秀樹『ゴッホの宇宙——きらめく色彩の軌跡』、中央公論新社、2010、p.56。
- (52) インゴ・F・ヴァルター『フィンセント・ファン・ゴッホ 1853-1890 夢想と

- 実現』、タッシェン・ジャパン、2000年、p.57.
- (53) 《黄色い家(大通り)》1888年9月、画布、油彩、81×65.5cm、国立クレラー＝ミュラー美術館、オッテルロー。
- (54) 書簡 W7。
- (55) 《寝室》1888年10月、画布、油彩、72×90cm、国立フィンセント・ファン・ゴッホ美術館、アムステルダム。
- (56) *The exhibition catalog Van Gogh in Arles*, New York : Metropolitan Museum of Art : H.N. Abrams, 1984, pp.190-191。
- (57) Cf.小林秀樹『ゴッホの宇宙——きらめく色彩の軌跡』、中央公論新社、2010、p.57。
- (58) 書簡 B22。
- (59) 書簡 B22。
- (60) 書簡 554。
- (61) 書簡 554。
- (62) Meyer Schapiro, *Vincent van Gogh*, New York : H. N. Abrams, 1950, p.90[日本語版；黒江光彦訳『ヴァン ゴッホ』、美術出版社、1963年、p.84]。
- (63) 中村俊春「ゴッホの色彩：アルル時代を中心として」『研究紀要 3』、京都大学、1983年、pp. 57-90。田中桂子「フィンセント・ファン・ゴッホの油彩画における線の表現力——モチーフの形態描出の観点から」『藝術研究 (20)』、広島芸術学会、2007年、pp.79-94。
- (64) カタログ『ゴッホ展：孤高の画家の原風景』ファン・ゴッホ美術館／クレラー＝ミュラー美術館所蔵/東京国立近代美術館編、2005年9月-3月、p.113。
- (65) 書簡 B6。
- (66) 田中桂子「フィンセント・ファン・ゴッホの油彩画における線の表現力--モチーフの形態描出の観点から」『藝術研究 (20)』、広島芸術学会、2007年、pp.79-94。クワゾニズムと比較し、浮世絵の影響であるとしている。
- (67) ジャン＝クレ＝マルタン、杉村昌昭、村澤真保呂訳『物のまなざし ファン・ゴッホ論』、大村書店、2001年、pp.161-163。
- (68) リューク・ファイズ《空の椅子、ガズ・ヒル 1870年6月7日》、『ザ・グラフィック紙』、1870年。
- (69) Melissa McQuillan, *Van Gogh*, London: Thames and Hudson, 1989, p.176。同様の指摘をしているのが、高階秀爾『ゴッホの眼』、青土社、1993年、pp.82 - 86。
- (70) ナタリー・エニック、三浦篤訳『ゴッホはなぜゴッホになったか——芸術家の社会的考察』、藤原書店、2005年、pp.269 - 278。
- (71) 《子守女、ルーラン夫人の肖像画》1888年12月—1月、画布、油彩、92×

73 cm、国立クレラー＝ミュラー美術館、オッテルロー。

- (72) 書簡 626a。
- (73) 書簡 574。
- (74) ポール・ゴーギャン、東珠樹訳『ゴーギャンの手紙』、美術公論社、1988年、p.314。
- (75) 書簡 562。
- (76) 書簡 B21。
- (77) 書簡 B21。
- (78) ジョルジュ・ブラック《椅子》、1948、画布、油彩、61 × 49.8 cm、ポンピドゥーセンター、パリ。

