

大地と靈性

——「場」の理論のために(2)：ファン・ゴッホにおける〈大地〉——

小嶋 洋介

『奥行と自然』(AZUR 第11号)において、セザンヌの芸術と「山水」との類比性を通じて提起した「場」の提題は、「多」として現出する現象と「地」として開ける「一」なる次元性との差異と相即を巡る問いである。続く本論稿では、セザンヌと同様「自然に基づく絵画」を探究したフィンセント・ファン・ゴッホ(1853 - 1890)の世界に、通底する問題境域の存することを論究する。具体的には、ゴーガンによる回想を契機とし、ファン・ゴッホの書簡と作品の解釈を軸に展開する。この展開上で、二つの鍵言葉：「聖霊」と「大地」を摘出する。まず「聖霊」という語によって、事象間の弁別を超えて事物や他者と一体化せんとするファン・ゴッホの気質を示唆する。次にその気質を通して顕現する「大地」が問題となる。それはミレーに倣って絵を描き始めたファン・ゴッホの芸術の根本主題だが、その意味は「風景」 *paysage* としての大地に留まらず、人間の生が根差す「自然」自体の謂いでもある。最後に、鈴木大拙の禪的洞見に由来する「靈性」概念を接続する。それは「内的意識」と「外的自然」といったロマン主義や自然主義の思潮にも懐胎している二元的立論に拠る呪縛から、ファン・ゴッホを巡る論題を解き放つための問題提起である。もとより東洋思想による西洋哲学の超克といった課題によるのではない。表層的弁別とは異質な次元に働く「元型的思索」へ向けてのアプローチである。そこに、日本美術に啓示を受けつつ西洋絵画を変貌させた画家と、日本(語)の土壤に西洋哲学の種子を撒くことの本質を問う我々とが交錯する圏域が存するのである。

1. ゴーガンによる回想

ポール・ゴーガン（1848 - 1903）は死の直前に生涯を回顧するメモを残し、今日『前後録』と題され、著作集『オヴィリ：一野蛮人の記録』に集録出版されているが、そこにファン・ゴッホに関する段がある。このテキストよりここで問題とする箇所は、ゴーガンがファン・ゴッホの誘いに応じて生活を共にすることになったアルルの共同アトリエ兼住居、通称「黄色い家」のゴーガンにあてがわれた部屋を飾る、《向日葵》の絵の連作から受けた印象を契機に展開し始める回想部分である。長くなるが、以下に引用する。

（…）私の黄色い部屋では、緋色の蕾を持つ向日葵が、黄色の地から浮かび出ている。向日葵は、黄色いテーブルの上の黄色い壺に生けてある。絵の隅には、フィンセントと画家の署名が入っている。そして黄色い太陽が、私の部屋の黄色いカーテン越しに差し込んで、これら全ての花々を金色に染める。朝、目が覚めた時、寝台の中で、こうしたものは皆とても良い匂いがする、と私は思う。

そうなのだ、彼は黄色を愛していた、あの善良なフィンセント、あのオランダの画家は、彼の心を熱する太陽の光を愛し、霧を忌みきらっていたのである。アルルに二人でいたとき、二人とも気が違ったみたいになって、美しい色彩に関してたえず言い争いをした。私の方は、赤が大好きだった。完全な真紅をどこで見出したらいいのか？彼は、黄色の中の黄色を絵筆によって描いていたが、突然、壁の上に紫色でこう記した：

私の精神は健全だ（Je suis sain d'Esprit）

私は聖霊だ（Je suis Saint-Esprit）

私の黄色い部屋には、小さな静物画がある。こちらは紫色だ。使い古され、潰れた二つの大きな靴。フィンセントの靴だ。彼がある朝、オランダからベルギーまで、徒歩旅行をするために手に入れた、その当時は新品だったものだ。この若い聖職者（彼は、父親と同様牧師になるため、神学の勉強を終えたところだった）は、彼が兄弟と呼んでいた人たちに会うために、鉱山へ出かけていったのであった。そして聖書の中に書いてあるままの、お偉方たちの贅沢のために搾取されている、素朴な労働者である彼らに会ったのだ。

賢明なオランダ人である彼の先生たちの教えに逆って、フィンセントは、貧しい

人々を愛するイエスを信じたのだ。慈愛に満ち溢れた彼の心は求めた、慰めの言葉を与え、身を犠牲にすることを。つまり弱い人々のために、お偉方たちと戦うことを。まったく、全くのところフィンセントは、すでに気が狂っていたのだ。

鉱山における彼の聖書の教えは、下にいる坑夫たちには有益で、上に、つまり地上にいる権力者たちには不愉快なものだった、と私は思う。彼はすぐに呼び戻され、罷免された。家族会議が開かれ、彼の狂気と、精神病院への監禁が決議された。しかしながら彼は、弟のテオのおかげで、監禁されずにすんだ。

ある日、黒々とした暗い坑道の中に、クローム・イエローが氾濫した。坑内ガス爆発のおそろしい焰の光、金持ちのダイナマイトも揃っている。そのとき、炭坑の中をはいずり、土にまみれてうごめいていた人々は、神をののしることもなく、人生に、人々に別れを告げたのだった。

手足にひどい傷を負い、顔にやけどをしたその中の一人が、フィンセントにひきとられた。《でもこいつはもうだめだよ。奇蹟でもない限り、母親のように、費用を惜しまず、面倒をみてやるのでなければ。いやはや、こいつに関わりあうなんて気違いだ》と会社の医者は言ったのだった。

フィンセントは、奇蹟を、母親のような愛を信じた。

この気違い（全くもって彼は気違いだった）は、四十日間、瀕死の男の枕頭で徹夜をした。彼は、容赦なく吹きこんでくる風が傷に当たるのを防ぎ、薬代を支払った。人を慰める聖職者として、彼は語った（全くもって彼は気違いだった）。気違いじみた行いが、一人の死者を、一人のキリスト教徒を蘇らせた。

怪我人がついに救われ、再び坑内に下りて仕事についたとき、額に後光をいたたく殉教したイエスの顔を見るみたいだった、とフィンセントは言ったものだ。坑夫の土色の額にある赤い傷跡は、いばらの冠に見えたと。（…）

全くのところ、この男は気違いだった。⁽¹⁾

ファン・ゴッホを「気違い」(fou) だったと繰り返し呼ぶゴーガンの言葉には、親愛と違和感の両義的情意が込められていることを見逃してはならないだろう。同じく『前後録』の他の個所で、精神病院にいるファン・ゴッホから届いた手紙に記された、ゴーガンもまた精神病であり、「私たちはみな精神病じゃないでしょうか？」という件に同意を示し、現実の共同生活では破綻したが、両者が精神上的の同志意識を持ち続けていたことを窺わせる⁽²⁾。また、生前はファン・ゴッホの作品をバカにし、わずかな施しを恵むことさえしなかった人々が、その死後、徐々に値を付け始めた作品を何事も無かったかのように買い求

める世間の動向を記述する際の、このような浮薄な文明社会の「常識」に対するゴーガンの視線は冷ややかだ⁽³⁾。経済や効率優先の世間からは疎まれるファン・ゴッホが、世俗的打算を超えて、権力に真っ向から対立する、あたかもイエス自身の行為を体現するかのような純粹な人間であったことに賛嘆と同時に困惑の意を込めて、「気違い」と呼んでいるのである。

2. 聖霊

まず、ゴーガンの回想の火口となるのは《向日葵》の絵である。南仏の明るい大地に咲き誇る黄色の中の黄色を抽出したかのような向日葵の花に、ファン・ゴッホが一目で魅了されたのは間違いなからう。問題は、太陽の花でもある向日葵が示す象徴的意味についてである。その点に関し、バタイユが卓見を示している。彼によれば、「天体の太陽 (le soleil-astre) ならびに花の太陽 (les soleils-fleurs) をファン・ゴッホに結合している二重の絆は、理想という概念が自己の現実という概念に対立するように、天の太陽が枯れた花に対立する。⁽⁴⁾」端的に云えば、向日葵とは、太陽という理想と地上の現実とに引き裂かれた両義的存在である。陽光に魅せられた画家自身を焦がす情動、その天を支配する太陽に対する「供儀」と「一体化」のシンボルとしてこの花はファン・ゴッホを魅惑するが、画家はそこに己自身の姿を看取していると考えられる。バタイユはさらに、地上の生命の源となる「熱＝光」を贈与すると共に、同じ「熱＝光」の過剰が死を齎すという力の両義性、また自身が日々「死と生」の永遠運動を体現する太陽に対する「反抗と供儀」の両義的神話の系譜にあるプロメテウスに、ファン・ゴッホを接続させて把持している⁽⁵⁾。そのプロメテウスの淵源にディオニュソスがあり、それに連なる「供儀＝再生」「受難＝復活」の象徴としてイエス・キリストがあると考えられるが、ここでこれ以上論じる必要はあるまい⁽⁶⁾。重要なのは、向日葵が天なる神と地に生きる人間を接合する架橋的存在であることだ。その意味で、自らを向日葵と見做すファン・ゴッホが、同時に自身を偏在する神の働きの顕現である「聖霊」とであると発言することに不思議はない。しかし、それが黄と赤の色彩に関してそれぞれの偏愛を吐露してファン・ゴッホとゴーガンが「気違い」のようになった、というエピソード

において語られる点が重要であろう。恐らく両者の間に激しい「言い争い」があり、そのためにファン・ゴッホは興奮が嵩じて「私は聖霊だ」なる文字を書き記したのだと予想されるのだが、それは何を意味するのか。色彩を重視する点では両画家は意気投合していたであろう。ところが各自の偏愛する色の優劣を競って、そのあまり子供じみた喧嘩に到ったのか。そうではあるまい。論争の具体的内容は不明だが、我々はその背後に色彩を通して顕現する両画家の芸術観と世界認識の相違があると洞察する。ファン・ゴッホの『手紙』を紐解くと、ファン・ゴッホが「モデルを使って描くこと」の「不可欠性」もしくは「必要」を訴えている文章をいくつか見出すことができる。中でも興味深い記述は 1888 年 9 月 21 日付テオ宛の手紙の一節である。

僕はオリーブの庭の中のキリストと天使の習作を、二度、削り取ってしまった。ここでは本当のオリーブの木は見られるが、僕はモデルを使わずには描けない、というよりは描きたくないからだ。しかしながら、頭のなかに星月夜や、青いキリストの顔や、もっとも力強い青だの、和らいだ色調のレモン・イエローの天使だの、僕は色でそれを持ちつづけているのだ。そして風景は緋紅色から灰色に至るまですべて堇系統だ。⁽⁷⁾

この時期ファン・ゴッホはゴーガンを「黄色い家」に迎えるべく奔走しており、キリストと天使の習作とはゴーガンを意識しての試みであろう。ゴーガンは、この年 8 月に《説教のあとの幻影—ヤコブと天使との闘い》という旧約聖書にモチーフをとった絵を、実写と想像を交えて描いている。また抽象表現を理論的に探求していた彼には、モデルを使用せず描いた作品も多い。それに対し、ゴーガンに倣い想像で描こうとしたが、ファン・ゴッホは「モデル」なしには描けないと吐露しているのだ。注目すべきは、「色」に関してはモチーフを十全に把持していると述べている点だ。つまり「形」として対象を描出するにはモデルを見なければ不可能だが、「色」としてはすでに描くべき世界を血肉化している、と云っているのだと考えられる。言い換えれば、形の把持は観察する知性の働きだが、色の把持には感覚が優位する。「感覚」の画家ファン・ゴッホが、ゴーガンとのタイプの差異を自覚していたことは、ゴーガンと近い芸術観を有していたベルナルに宛てた 1888 年 10 月 5 日付の手紙の一

節が雄弁に物語っている。

ベルナル、君も知っている通り、いつだって女郎部屋の習作をやりたくとも懐ろにある金だけでは足りそうにないのだよ。僕は若くないし、ただで女たちがポーズしてくれるほど女にもてる肉体もしていない。僕はモデルなしに仕事ができない。僕は習作を絵（タブロー）に変えるために、色彩を調整したり、誇張したり、単純化したりすることで大胆に自然に背を向けることをやらないとは言っていない。だが、形に関しては可能なものや真正なものから離れることを大層恐れるのだ。

今後、もう十年習作をやったあとではそんなことも言うまい。しかし、真実の話、僕は可能なものや実際に存在するものに非常な興味をもつが、僕の抽象的な習作の成果として出てくるような理想を追求する欲望も勇気もほとんどないのだ。

他の人達なら、抽象的な習作に対して僕よりもっと明晰さを持てるかもしれない。確かに、君もゴーガンもそうした部類にはいるだろう……恐らく、僕自身だって年を取ればそうなるかもしれない。

でも、それまでは自然をずっと食べてゆく。誇張もするし、時にはモチーフを変えてしまう。だが、結局僕は絵全体をでっち上げたりしない。逆にぼくは絵を、自然のなかですっかり出来上がっているが、ただそのもつれを解きほぐすものとして見出すのだ。⁽⁸⁾

この手紙は、ゴーガンがアルルに到着する（1888年10月23日）直前に書かれている。そのためもあってか、ファン・ゴッホはゴーガンとベルナルに対し謙虚な姿勢を示しているが、彼らとの差異を自覚していることは明瞭である。鍵となるのは「自然」である。この手紙に対するベルナルの直接の返答は我々には不明だが、ファン・ゴッホの考えに対立していたことは、彼とセザンヌとの間に交わされた対話から推量することができる。特にベルナルが、『メルキュール・ド・フランス』紙1921年6月1日号に発表した『セザンヌとの対話』には、セザンヌとは異なる芸術観を持つことを公言するベルナルの姿勢が明確に窺える。『奥行と自然』（AZUR 第11号）でも論究したが、端的に言えば、セザンヌは「感覚」を通して、「自然」のあるがままを実現することを目指した。そのために絵画制作は、感覚現象を全的に受け止める受動性を徹底的に堅持するものとなる。その時、自然に基づくヴィジョンとは、それ

自身が自然の生成として顕現するものである。それに対するベルナルの考えは、次の記述に集約されている。

人間には二種類の理性がある。有限の理性と無限の理性である。前者は自然を考察し、そこで立ち止まる。後者は自然を見つめ、自然を突き抜けて、理念について深く思索する。すなわち、自然の「彼方」を眺めるのである。我々の世紀には前者が賞賛されている。それは観察し、発見し、発明する理性である。(…)

イタリア芸術は、より高度な後者の理性に従った。それゆえにイタリア芸術は神秘的で、プラトン主義的で、想像力に富んでいる。フランドルとオランダの芸術は、16世紀以降、実践的な理性に従った。(…)

近代の芸術における探究は、派生源である科学における探究と同じく、どのような立場に立ってしようとも、すべて客観的世界に基礎を置いている。その結果、科学においては普遍的な真理が存在せず、芸術においては「美」が存在しないことになる。(…)⁽⁹⁾

ベルナル自身はプラトン主義的な「無限の理性」の見地に立ち、当時主流の写実的芸術観を批判しているのだが、このベルナルの発言に対し、セザンヌは静かに、しかし断固たる拒絶の態度を示し、「真理は自然の中にある」という言葉をつぶやき、ベルナルから離れていく。ベルナルは、セザンヌを過去の芸術家としてその背を見送るのみである。ベルナルがここで提起する「プラトン主義」、より正確にはプロティノスを始祖とするイタリア・ルネサンスの一大思潮となった「新プラトン主義」の内実については深い討究が必要であるが、ここではその点は措いておいてベルナルの考えを汲むと、彼は自然を超えて「理念」としての真理を探究することを主張している。対するセザンヌの立場は「有限の理性」に留まるもの、自然を客観的、外面的に把持する一種の「科学主義」だと判断している。セザンヌ自身は自然の「中」を強調しているにも拘らず、恐らく、ベルナルはファン・ゴッホにもセザンヌに通じる側面を看取していたと考えられる。関連するゴーガンの思想としては、ウージェーヌ・タルデューによるインタビューの中で、「自然をそっくり真似る」ことの無意味さを語り、偉大な画家達は皆「自然を変形した」とする論を挙げ得る⁽¹⁰⁾。さらに注目すべきは、ドラクロワと色彩に関する次の文言だ。

(…)あれほど色彩に強い関心を抱いたドラクロワが、色彩を、物理学の法則および自然の模倣と考えているのは、驚きだ。色彩！このかくも深くて、かくも神秘的な言語、夢の言語。それゆえ私は、彼の全作品の中に、彼自身の夢みがちな本性と、その時代の絵画の凡俗さとのあいだの大変な戦いの痕跡を認める。そして彼の本能は、思わず反抗する；しばしば多くの場所で、彼はこうした自然の法則をふみにじり、想像 (fantaisie) の赴くままにさせている。⁽¹¹⁾

ドラクロワの真価は「想像」にあると考えるゴーガンは、ファン・ゴッホにドラクロワと同等の思い違いを見ていたと推測される。同じくドラクロワを崇拝していたファン・ゴッホが、ドラクロワによる「習作は必ず写生によらなければならないが、最終的な作品は、記憶で描かねばならぬ」⁽¹²⁾ という発言を、真摯に受け止めていたことは、先に引用した文中で、ファン・ゴッホが習作と絵 (タブロー) としての作品を弁別している点からも間違いない。またゴーガンが目にし、我々も知るファン・ゴッホの作品の多くが、いわゆる見えるがままの客観世界の写実的再現、「自然の模倣」でないのは明らかである。彼は「自然を変形」しているのではないか。故にゴーガンは、ファン・ゴッホに自身と同類の画家を見出し、適切な理論を付与しようとしたのかもしれない。それはベルナルの云う「神秘的」で「プラトン主義的」なものだ。そこでは、色彩は「真理」としての「理念」の体现である。理念を表現するものとしての完全な色を見つけることが課題なのであるが、同時にそのような完全な色は、あるがままの「自然」の中に見えるものではない。絵画が、理念の表現として構築することに成功した時、色は単なる物質としての色以上の「象徴」になるのである。絵画とは理念の観点からの象徴的総合、「ポリフォニー」である。問題は、ここで語られている「自然」の意味である。ベルナルやゴーガンの発言に見られる自然は、客観的事物としての自然であり、彼らは科学主義に反発しながらも、その自然概念においては「科学」と通底する。実際にはセザンヌは、科学主義における自然、すなわち「近代西洋」において制度として機能する自然概念自体に懐疑を突きつけているのである。そのように捉えた時、上に引用したファン・ゴッホの手紙における「僕は絵全体をでっち上げたりしない。逆に僕は絵を、自然の中ですっかり出来上がっているが、ただそのもつれを解き

ほぐすものとして見出すのだ」という言は、「真理は自然の中にある」というセザンヌの言葉と重なるのである。セザンヌやファン・ゴッホにとって、自然は人間の外部にある客体物を意味しているわけではない。自然とは、「主体と客体」「意識と物」「人間と自然」といった二元的対立を超えた次元に現出する「全体」そのものであり、自然を越えて理念としての「真理」が実在するというより、自然が「存在する」こと自体に「真理」が存するのだ。ファン・ゴッホに即してこの問題を討究すると、彼にとって「風景」のもつ特殊な意味が了解される。自然の光景を目前にしたファン・ゴッホが、しばしば度を越えた陶酔状態に陥った様が、いくつかの記録に残されている。ヌエネンにおける友人アントン・ケルスマーケルスの手記は、その仔細を最もよく伝えるものの一つである。

美しい夕空を見るといつでも彼〔ファン・ゴッホ〕は恍惚状態—こうした表現が許されるなら—になった。あるとき、われわれは夕暮が迫るころヌエネンからイントホーフェンに向ってとぼとぼ歩いていた。壮麗な落日を前にして突然彼は立ち止ってじっと動かなくなった。そして、ちょっとそれを仕切って見るみたいな恰好に二本の手をかざし、目を半ば閉じて叫んだ、「うわ！ どうやっているのだ、あいつは—神と呼ぼうと、何と呼ぼうとかまわんが、いったい、どうやってあの仕事をやってのけるのか。ほくらもあれができるようになるべきだ。おお、おお、なんて美しいだろう！ すぐに描けるパレットを用意して来なかったのが癪だ。たちまちのうちに消えてしまうからね。(…)」⁽¹³⁾

「仕切って見るみたいな恰好に二本の手をかざし」たのは、絵の枠に視像を切り取ってみたのであろう。画家のよくやる行為であるが、ファン・ゴッホにとっては、「絵は自然の中ですっかり出来あがっている」のであり、見えるがままの状態ですでに完全な美としてある自然をそっくり取り出すために、自我を滅した恍惚の最中で、文字通り「我」を忘れて描く必要があったのだ。すでに引用に示した如く、ファン・ゴッホは世界の実在をまず第一に色彩として感受していた。「感覚」を通じて世界を受容していたのである。彼が愛好した黄色は、南仏の自然の陽光そのものである。黄色が自然の理念を指示する象徴的色であるというわけではない。黄色の実在は、陽光そのものの実在であり、そ

れに陶醉するファン・ゴッホ自身が黄色なのだ。故に「私は聖霊である」とは、自身がそのような「黄色＝陽光」の存在と一体であることの表明であろう。いわば、自然の外部に超越的「理念」を想定せず、人間存在もまた、この目に見える感覚的「自然」の真中にあることを言明しているのであり、そのように理念へと世界を還元しない態度こそ「健全な精神」であると、公言しているのである。このようなファン・ゴッホには、いわば「シャーマン」的とでも云うべき、自己と対象とを一挙に一体化させてしまう気質がある。ゴーガンとは異質なその気質の強度が、ゴーガンの記憶を揺さ振り、回想の後半部では、炎のごとき宗教人としてのファン・ゴッホの姿が活写されるのであろう。

3. 大地

「聖霊・・・」の言葉を記した絵具の「紫」に触発され、ゴーガンは《向日葵》以外に部屋に飾られていたもう一枚の絵画を想起する。紫色で描かれたファン・ゴッホの《靴》の絵だ。ゴーガンが喚起する、その靴を使用したオランダからベルギーへの徒歩旅行とは、1878年12月初めに遂行された。二見史郎の研究によれば、ファン・ゴッホは伝道師養成学校への試行期間を終えた後、同年11月25日、そこへの正規入学を断られている。なおも伝道師になる可能性を求めて、ベルギーの炭坑地帯ボリナーージュ地方に赴くことになり、そこまでの行程を歩いて向かったのである。翌1879年2月1日に、彼は6ヶ月の臨時説教師の地位を認められ、ゴーガンの記述する炭坑の爆発事故は、同年4月17日に起ったものである。ところが、彼の「気違い」じみた情熱と博愛は、教会組織の上層部には疎まれ、結果、伝道師になる夢は断られる⁽¹⁴⁾。ゴーガンは、『カトリック教会反対論』なるテキストまで残しているように、教会組織、特にカトリック教会に対する激しい批判者でもある。彼にとって、カトリック教会とは国家権力そのものであり、近代文明の悪の権化である⁽¹⁵⁾。それはゴーガンの愛した南太平洋の島々に生きる素朴な「野蛮人たち」の世界、その自然信仰（アニミズム）と対置される。教会権力に靡かないファン・ゴッホを「気違い」と呼びつつ、「野蛮人」ゴーガンは強い共感を抱いていたであろう。ファン・ゴッホは深い信仰の人でもある。ただ、教義主義者ではなく、イ

エスの精神自体に帰依する福音主義者である。彼の正規の宗派はプロテスタントだが、1877年ドルドレヒトのブリュッセ&ファン・ブラーム書店に勤務していた当時の友人P・C・ヘルリックの手紙によると、日曜にはローマ・カトリック、プロテスタント、ヤンセニストと信条の異なる三つの教会に出かけており、その矛盾を問われたファン・ゴッホは次のように答えている。

そう、どの教会に行ってもぼくは神を見る。そしてぼくにはプロテスタントの牧師が説教しようがローマ・カトリックの司祭が説教しようが同じことなのだ。じっさい言って教義の問題ではなくて、福音のこころの問題なのだ。このこころは、どの教会へ行ってみてもそなわっているのですよ。⁽¹⁶⁾

キリスト教というより、キリストの魂、その「実存」に対する信心は、後年になっても変わらず、1888年6月26日付ベルナル宛の手紙では、芸術家としての理想像とも重ねている。

キリストただ一人だ—あらゆる哲学者たち、魔術師たちなどのうちで—彼だけが永遠の生を、時の無限を、死の非存在を、平安や献身の必要とその存在理由を根本的に確実なものと断言したのだ。彼はくどんな芸術家よりも偉大な芸術家として平安な心で生きた。(大理石にも粘土にも絵具にも目をくれず)「生きた」肉体に働きかけて制作した。—この前代未聞の芸術家、われわれ現代人の神経質な、愚鈍になった頭脳の鈍い機械をもってしてはほとんど想像もつかぬこの芸術家は、彫刻も作らず、絵も描かず、本も書かなかった。彼は高らかに断言する…彼が…「生きた」人間たちを、不滅の命をもつ人間たちを作ったことを。⁽¹⁷⁾

芸術家キリストのイメージは、ファン・ゴッホ自身の理想でもあろう。勿論、彼自身は絵を描かないでいることは不可能だったろうが、彼にとって絵画は、福音の心を伝える「コトバ」に匹敵するものであったと考えられる。彼がジャン＝フランソワ・ミレー（1814-1875）の絵画を敬愛していたことはよく知られているが、そこにも福音の心を見ていたのであろう。絵画技法上の影響よりも何よりも、ミレーの描く農民達から感じられる敬虔な信仰こそが彼の魂を捉えたのだ。彼らは教会で祈りを捧げているわけではない。「自然」の只中で祈るのだ。ミレーの《晩鐘》（1855 - 57）に見られるような農民達の純朴な信

仰は、彼らが日々の労働において踏みしめる「大地」に帰属する。このミレーより「自然」の意義を悟り、ファン・ゴッホは熱狂的に記している。「人は文明化されていても何でもいいが、都会人であってはならぬ、自然人でなければいけない。⁽¹⁸⁾」「僕は自然のふところで、人間的であり続けたい。⁽¹⁹⁾」

ファン・ゴッホの唯一の伝道活動が大地の底に繋がる炭坑地であったことは、偶然とは云えないかもしれない。農民も炭坑夫も「大地の人」(＝自然人)だ。「自然にかえれ」と「大地」の方が彼を魅了し呼ぶのだ。1886年にパリで印象派の薫陶を受けるまで、彼の絵は、茶、黒、灰といった土の色に染まっている。印象派は、何よりも多様な色彩を彼に与えたが、南仏における後期の作品にしても、モネやルノワールにおけるような無心に明るい色彩が乱舞しているわけではない。大地の暗色がその根本には潜んでいるのであり、大地の景観と地に根を張る植物、その植物達と同様に地に応順して生きているかのような朴訥な人々の肖像が、彼の主要なモチーフとなる。ゴーガンが目にした《靴》の絵は、「大地の人」であったファン・ゴッホ自身を適切に象徴するものであったのだろう。興味深いのは、例えば初期の代表作、《馬鈴薯を食べる人たち》(1885年4月)に描かれる農民家族の団欒、それはまるで地面に穿たれた穴底で営まれているかのようなのだが、その食卓の上には、小さなランプが小型の太陽の如く強い光を放っている。画家であると共に、宗教人たらんとしたこの芸術家は、「太陽」の輝きを「貧しき人々」に贈与しているのだ。イエス・キリストがそうであったように、芸術家は「大地に根差しつつ」、天の恩恵を地にもたらし、地と天を架橋して世界の総合を体現させねばならない。南仏の田舎はその理想郷であり、そこの大地に咲き乱れていた太陽の花「向日葵」はその象徴であり、己もまたそのような大地に根差す花の一茎と見做すが故に、ファン・ゴッホは「聖霊」なのだ。ただ冷静なゴーガンが伝える如く、世間の目からはそれは、「狂気」としか見做しえなかったのだ。

重要なのは、このようなファン・ゴッホにとって、「自然」と「宗教」と「芸術」がそれぞれ独立した別問題でないという点だ。その考えは、例えば、まさにゴーガンとの共同生活の準備に奔走していた時期、1888年9月24日付テオ宛書簡の文中、日本の芸術家に言及した次の文言に端的に示されている。賢者、哲学者、知恵者とも讃えるべきある日本人は、「地球と月との距離」や「ビス

マルクの政策」を研究しているわけではない。一茎の草だけをひたすら研究している。しかし、「一茎の草から、やがて植物のすべて、さらに四季へ、風景の壮大な様相へ、ついには植物、人間の姿を描くに至る。(…)まるで自身が花であるかの如く自然のなかで生きる、かくも素朴な日本人たちが教えてくれるもの、これはまさに真の宗教と言えほどのものではないか。⁽²⁰⁾」ここに示される日本人画家は、若冲や北斎を想起させ、理論分析に夢中になるベルナールに背を向けるセザンヌの姿とも重なるが、実際にはある著名な芸術家について語っているのではない。二見史郎によれば、ビングの『芸術的日本』所収の図版にある草（アブラスキ）の素描を描いた無名の画家とのことである⁽²¹⁾。ファン・ゴッホは独自の洞察によって、日本の「自然に基づく」世界観を記述しているのである。もっとも圀府寺司は、「ファン・ゴッホのジャポニスムとは、「日本」という架空の国を核として、その周りに自身の全理想を結晶させる営みにほかならなかった」のであり、そのために《包帯をした自画像》(1889年初頭)を最後に「日本的モチーフ」(背景に配した浮世絵など)は消滅、つまり理想の頓挫を象徴する「耳切り事件」を契機に、日本美術は意味をもたなくなっていると論じている⁽²²⁾。同じく圀府寺によると、自然と宗教の結合という考えは、直接には19世紀オランダ神学文化の影響であると云う⁽²³⁾。確かにファン・ゴッホの実人生は、西洋近代における特定社会・文化の枠を越えるものではなかったかもしれない。にも拘わらず我々が重視するのは、実際に日本に由来するかどうかはともかく、ファン・ゴッホの自然に即する観点が、日本の伝統的美術や世界観の核心に存し、道教や仏教における自然思想と密接していることも否定できない事実であるという点だ。浮世絵の模写といった風な形式面に問題を限るべきではあるまい。日本における芸術と宗教の精髓に、「自然」の存することを了解しながら、ファン・ゴッホは、例えば《仏僧としての自画像》(1888年)等で、自身を仏教の僧に見立てて表現していることについて、その意味を考えなくてはならない。いわば、芸術家キリストが仏教僧の姿で現じているのである。つまり彼にとってキリスト教と仏教といった弁別も表層的なものであり、両者に通底する「内実」を見ているのだ。ファン・ゴッホの作品を実見すると、「自然」と一体化することと、「芸術」と「宗教」の不二の境域に至ることの実現は、ファン・ゴッホの最後期(1888年末から自死す

る 1890 年 7 月末) において、「日本的モチーフ」としては消えつつも、その内実において強度を増していると我々は考えるのである。この観点は、次節に触れるバタイユの論と通底する。

結論：靈性

バタイユは、ファン・ゴッホの「耳切り事件」(1888 年 12 月 23 日夜、ゴーガンとの不仲の後、左耳を切り取り、馴染みの娼婦に与えたという有名な事件⁽²⁴⁾)を境とする作品の変貌を重要視している。彼は、ファン・ゴッホが、太陽を背景の一部として絵画のなかに挿入することをやめ、太陽は「魔法使い」となって画中で踊り始めると云う。同時に画家自身も恍惚状態の中に消えてしまい、死が姿を現し始めるとして次のように記す。

こうした太陽の舞踏が始まると、突如として自然の方も揺れ動きだした。植物たちは燃え上がり、大地は荒れた海のように波動するか、もしくは輝き渡った。もはや事物の土台を構成する安定性の中で残存しているものは何もなくなくなった。そして、死が透けて見えるようになったのだ。ちょうど太陽が生きた手のひらの血を通して、影となる骨々の間から現われ出るように。⁽²⁵⁾

「太陽」は、一つの事物であることを止め、光の波動自体として遍満し、全ての事象を巻き込んで事物の輪郭を揺さぶる。結果「主体」と「客体」、「意識」と「物質」、「見るもの」と「見られるもの」といった確固としたポジションは失われ消尽する。この時、輝く太陽を直視すると視像に黒い円球が浮かび上がるように、生の力の根源である太陽の不可離の裏面としてある「黒い太陽」、その「死」の相貌が顕現する。生と死という「対極」は、太陽と共に爆発して、両義的「混沌」としての世界の実相が溢れ出すのである。このような風景を例示する絵として、ここではニューヨーク近代美術館所蔵の《星月夜》(1889 年)を挙げる。画面を縦に貫いて、黒々と燃え上がるかのような糸杉を左前景に配した田舎の夜の景観を描いたこの絵で、まず圧倒されるのは、画面の上部 3 分の 2 までを占める、夜空に乱舞する黄色やオレンジ色の星々と三日月の放つ光の渦である。雲も、空気も、そればかりでなく空全体が激しく渦巻き、振

動しているかに見える。地上には高い尖塔のある教会を中心に小さな町並みと木々の群立が見られるが、水の上のさざなみのようにその形姿はかすかに揺れ揺れ、その背後、右上方へとゆるやかに傾斜する深い青の山並みは、大海の波のように大きくうねり始め、その稜線を辿る視線の右上方、太陽と見紛うばかりに眩い三日月へと続く。バタイユが表現するように、画面全体が酩酊するような情景である。月と星々は、「魔法使い」となった太陽として、この世界全体の鳴動する音楽の指揮者でありオーケストラなのだ。もはや、夜と昼、月と太陽、地と天、人間と自然物といった対立は、一つの祝祭の熱狂の中で混沌化しているように見える。しかし、この祝祭のダンスは、無心な生の明るさの謳歌というより、死の諧調を奏でる不吉な眩暈を伴っている。この見る者を魅惑する不安、絵をぐいと心を牽き付ける強いものになっているのは、何といても月と対称的位置にある左下前景より、まるで暗緑色の炎のごとく、天に向かって揺らめき立ち昇る一本の巨大な糸杉の姿であろう。下半分を省いて極端に手前に位置させているため、見る者の視点が糸杉自体にあるかのように感じられ、そこから画中の渦の中に我々自身が巻き込まれてしまうのである。

ファン・ゴッホの絵に現れる糸杉に、特別な意味を見出している論者の一人に高階秀爾がいる。糸杉は、南フランスに特有の景観を形成するものであり、アルルに移住した以降のファン・ゴッホのスケッチや絵に散見される。しかし、高階によれば、それが中心モチーフとして画面を占め始めるのは、サン＝レミの精神病院に入院する 1889 年 5 月以降のことだと云う。同年 6 月 25 日付テオ宛の手紙では、「糸杉を主題として、あの向日葵の連作のようなものを作りたい」⁽²⁶⁾と吐露している。同時期、モチーフに「刈入れする人」が選ばれ始めることを偶然事とは云えないと考える高階は、「種まく人—刈入れする人」の対比と相関して、この「向日葵」と「糸杉」の比較に「生—死」の対比を読み取る。そもそも「糸杉」とは、西欧においては墓地に多く見出される如く、伝統的に「死」と結びついた死の象徴、「死の樹」なのである⁽²⁷⁾。ゴーガンを迎えようとしていたファン・ゴッホが大輪の向日葵の如き希望に酔い、耳切り事件後、精神病院で絶望を見つめる彼にとって、糸杉の姿に心打たれるものがあつたであろうことは十分に推測できる。より強く言えば、ファン・ゴッホは糸杉と一体化して描いたのである、己自身が花になったかのように花を描く日

本人のように。《星月夜》における糸杉は、その最も成功した作例の一つだと思われる。しかし、生と死を完全に分離された二項と見ることは、恐らく的確ではないであろう。両者は一体となった二面である。というのも、ファン・ゴッホの描く糸杉は天を貫かんばかりの生の活力に満ち、対する向日葵は大地から切り取られ、壺に入れられて一部は死んで枯れたりしているのだから。我々は、向日葵と糸杉を生と死の両義性において捉える。そしてこの両義性は、「自然」を通しての「芸術」と「宗教」の一体化の実現という見地と関連すると考える。二見史郎によると、《星月夜》は、1889年6月初め、サン＝レミの精神病院に入院していたファン・ゴッホが、病室の鉄格子のはまった窓より見た夜明け前の風景、明けの明星がとてつもなく大きく見えた星空から受けた感動を基に絵に仕上げたものだが、実は画中にある教会と糸杉は現実の光景には存在しないものだと云う⁽²⁸⁾。異様に高い尖塔を持つ教会は、糸杉と比較して小さく、しかし明らかに糸杉との構図上のバランスを意識して配置されたものだが、この両者をあえて描きこんだことにファン・ゴッホの想いが見えないだろうか。すでに見たように、ファン・ゴッホの信仰は教義の差異によって分裂する教会に基づくものではない。権力としての教会システムに対立しながら、しかし、キリストの魂に倣うことは止めなかったのが、ファン・ゴッホという宗教＝芸術家なのだ。耳切り事件以降のファン・ゴッホが、死を意識せざるを得なかったのは事実だろう。だが、イエスに帰依する者にとって「死」とは、何よりもイエスの架刑上の死であり、その後、復活して天に昇っていくことの意味である。我々は、ファン・ゴッホが糸杉に、復活して昇天するイエスを重ね見ていたのではないかと推測する。そして彼自身、自然のままにある「糸杉」(＝イエス)に倣わねばならないと考えていたのではないか。大地に深く根を下ろし、限りなく天に屹立せんとするその姿は、「大地」の人にして「宗教」の人でもあるファン・ゴッホの理想に相応しい。けだし、「自然」としてある(宗教的)世界の絵画的表出の一つとして《星月夜》はがあると、我々は考えるのである。このようなファン・ゴッホにおける「自然」の意味を捉えるのに、西欧語の *nature* では、それが前提とする主体の「意識」に対立する対象的「物質」としての意味に還元されてしまう。真の問題は、「自然」*nature* の意味の新たな認識を構築していくことにある。その実現は今後の課題だが、その一

助として、我々はファン・ゴッホの「自然に帰依する芸術＝宗教」を把持するのに対応しいと思われる概念として、「精霊」の意義を汲意しつつ「靈性」という言葉を提起する。ここでの「靈性」とは、禅思想家、鈴木大拙の釈義に由来する。鈴木は記す。

精神又は心を物（物質）に対峙させた考の中では、精神を物質に入れ、物質を精神に入れることが出来ない。精神と物質との奥に、今一つ何かを見なければならぬのである。二つのものが対峙する限り、矛盾・闘争・相克・相殺など云うことは免れない。それでは人間はどうしても生きて行くわけにいかない。なにか二つのものを包んで、二つのものが畢竟するに二つでなくて一つであり、又一つであつてそのまま二つであると云ふことを見るものがなくてはならぬ。これが靈性である。⁽²⁹⁾

「聖霊」Saint-Espritという言葉にも含まれる「精神」Espritという語は、デカルト以降の西欧哲学の根本用語の一つであるが、それは物質に対峙し、否応なく二元論とそれに由来する「実体」を前提してしまうという問題がある。それに対し、「靈性」とは精神と物質の差異化現出の「根源」に開ける次元を把持することであり、そこに汎神論的魂、より根源的にはアニミズムの魂としての「精霊」の本来が定位する。ファン・ゴッホの「自然に基づく」絵画とは、弁別的現象の根底、多様な現象を包む存在論的「場」としての「自然」に即することである。「自然」とは、「一切」であり「全体」であり、そこに意識も物質も不二なる一性として現われているのである。すなわち「靈性」の表出として世界を捉える時、絵画（芸術作品）は「一」なる「場」を開くものとなる。この論題の本格的展開は別稿に譲るが、その端緒は、あくまで芸術「経験」に起拠する。その「靈性」に拠る「場」の開けを最も強く感じさせる絵の一つに、ファン・ゴッホが自死する直前に描かれた《鳥のいる麦畑》（1890年7月）がある。この画面手前から奥に向う簡素な小道に従い、茫漠とした麦畑に分け入るようにして絵の世界に入っていく者は、その道が現実と非現実の幽明を通り越し、やがて自身も無数の群れ飛ぶ鳥の眼となって、薄い雲の漂う空に舞い上がっていることに気が付こう。その眼下に広漠たる大地が広がり、その果てに、地と天を限る地平線が、現れては消え、消えては現れるのを目撃するであろう。生と死も、また斯くの如し一重の境位であろうか。例えばこのように観想する

とき、我々は「靈性」としての「場」に、今現にいる自身の存在を自覚する。その刹那、「大地」自身が「靈性」として現成するのである。もとより一つの夢想を例示したにすぎないが、ここより見通し得るのは「山水」に通じる「風景」である。

以上の提題は、もっぱら芸術的「観想」に由来する。しかし想起すべきは、この芸術＝宗教の靈的次元が、「哲学」の端緒でもあると考えられる点だ。「一即全」（ヘン・カイ・パン）を巡る古代ギリシア哲学の「元型的思索」を露呈させているからだ。この問題は稿を改めて討究する。

註

ファン・ゴッホの書簡、及び関連資料に関し以下の文献を使用。

- Vincent Van Gogh, *Les Lettres, Edition critique complète illustrée*, 6 Volumes, Sous la direction de Leo Jansen, Hans Luijten, et Nienke Bakker, Actes Sud, Van Gogh Museum, Huygens Institute, 2009. 註では *Lettres* と記した後、巻数とページ数、分類番号を記す。
- 『ファン・ゴッホ書簡全集』（全3巻）二見史郎、宇佐見英治、島本融、粟津則雄・訳、みすず書房、1963年。註に、この書にある旧分類番号を併記する。
- (1) Paul Gauguin, *Avant et Après*, in *Oviri, Écrits d'un sauvage*, choisis et présentés par Daniel Guérin, Paris, Gallimard, 1989. p.286-288 邦訳：ゴーギャン『オヴィリ：一野蛮人の記録』岡谷公二・訳、みすず書房、1980年を参照。
- (2) Cf.Ibid.p.300
- (3) Cf.Ibid.p.298-300
- (4) Georges Bataille, *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Van Gogh*, in *Œuvres Complètes I*, Paris, Gallimard, 1970.p.261
- (5) Cf.Georges Bataille,*Van Gogh, Prométhée*, in *Œuvres Complètes I*, Paris, Gallimard, 1970.
- (6) この問題を我々は以下の論稿で論じている。拙稿「自然の悲劇—ファン・ゴッホにおける〈太陽〉—」in『伊原鉄雄中央大学教授退職記念論文集』2011年
- (7) *Lettres*, Vol.4.p.279.(685) (旧分類番号：540)
- (8) *Lettres*, Vol.4.p.314.(698) (旧分類番号：B19)
- (9) Emile Bernard, *Une conversation avec Cézanne*, in *Conversations avec Cézanne*,

- Paris, Macula, 1978. p.164
- (10) *Interview de Paul Gauguin par Eugène Tardieu*, in *Oviri*, p.138
- (11) *Diverses choses*, in *Oviri*, p.159
- (12) *Lettres*, Vol.3,p.275.(526) (旧分類番号： R58)
- (13) 『ファン・ゴッホ書簡全集 2』 p.1249 (旧分類番号： 435c)
- (14) Cf.二見史郎『ファン・ゴッホ詳伝』みすず書房 2010 年 p.49-52
- (15) *Contre l'Église catholique* in *Oviri*, p.196-228
- (16) 『ファン・ゴッホ書簡全集 3』 p.2087 (旧分類番号： A7)
- (17) *Lettres*, Vol.4,p.154.(632) (旧分類番号： B8)
- (18) *Lettres*, Vol.3,p.41.(397) (旧分類番号： 333)
- (19) *Lettres*, Vol.3,p.84.(414) (旧分類番号： 347)
- (20) *Lettres*, Vol.4,p.282.(686) (旧分類番号： 542)
- (21) Cf.二見史郎 *Op.cit.*p.177
- (22) 園府寺司『ファン・ゴッホー自然と宗教の闘争』小学館 2009 年 p.180
(Cf.p.179)
- (23) Cf.園府寺司「ファン・ゴッホと 19 世紀オランダ神学文化」 in 『ゴッホ展記念
シンポジウム』東京新聞出版局 1988 年
- (24) ここでは詳述を避けるが、ゴーガンによる記録が基礎資料である。*Avant et
Après* in *Oviri*, p.295-298
- (25) Georges Bataille,*Van Gogh, Prométhée*, *Op.cit.*p.498-499
- (26) *Lettres*, Vol.5,p.46.(783) (旧分類番号： 596)
- (27) Cf.高階秀爾『ゴッホの眼』青土社 1984 年 p.151-153
- (28) 二見史郎 *Op.cit.*p.230-231
- (29) 鈴木大拙『日本的霊性』 in 『全集第八巻』岩波書店 1968 年 p.21

