

《黒衣の女》——ファン・ゴッホの

メランコリーと死の意識

千 足 伸 行

I 《黒衣の女》

ファン・ゴッホの「狂気」あるいは精神障害については多くが語られ、また今後も語られてゆくであろうが、その正体については癲癇説、分裂病説、躁鬱病説、メニエール症候群 (Menière syndrome) 説などまさに諸説紛々であり、これらの医学的、病理学的な「診断」、所見に関してはここでは立ち入らない⁽¹⁾。しかし彼の狂気の正体がなんであれ、ファン・ゴッホ自身がこれを明確に自覚するアルル時代以前から、つまりすでにオランダ時代からみずからの「メランコリー」についてしばしば語っているのは注目に値する。というのも、彼が言うメランコリーとは「狂気」のいわば前段階、潜伏期であると同時にアルル時代以後、彼の狂気が顕在化してからも、これと併走するように、また時には一体化しながら、彼の意識を離れることなく、その影は作品にもしばしば反映しているからである。メランコリーは精神病の一種としては鬱病と呼ばれ、鬱病の高じるところ、し

ばしば自殺（願望）に行き着くというのは、ファン・ゴッホの場合特に示唆的であるが、ただ彼がメラニコリーを精神病理学的な見地から、癒しうる、あるいは癒すべき対象と見ていたとは思えず、ここではむしろいわれのない悲哀感、無力感、虚脱感、あるいは精神的な息苦しき、重苦しきなどの総称と理解してよからう。ファン・ゴッホがこうした「症状」をしばしば感じ、あるいは示したことは事実であり、彼の自殺をその延長線上にとらえることも可能であるが、しかし彼の「狂気」の正体を単純に鬱病と断じるには大いに異論もあろう。ここではそうした「診断」にこだわるよりも、三十七年の彼の生涯を通して見た時、それは画家ファン・ゴッホに常にある価値として働きかけたわけではないことに注意したい。むしろ逆に彼のメラニコリーは、そのバランスシートを取るならば、画家としてのファン・ゴッホに創造的、生産的に働きかけるエネルギーに近い何かであり、またおそらく彼自身もそうとらえていたことをまず強調しておきたい。

周知のように、メラニコリー（憂鬱質）とは人間の四種類の基本的な気質（ここでは体質とも言い換えられるが）のひとつであり、これについての言説は、古くはアリストテレス、ヒポクラテス、あるいはガレノスの哲学、医学にさかのぼる。四氣質説はルネッサンス時代に新たな展開を見て、当時の哲学、芸術に広汎な影響をおよぼした。ここで繰り返すまでもないかと思われるが、それによると元来人間は四種類の体液（humours = 血液、粘液、胆汁、黒胆汁）から成り、これらが体内に占める割合が調和しているかぎり、人間は「健康」であり、その調和が崩れる時、人間は病いを得る。憂鬱質は黒胆汁が優勢を占めるケースであり、これらの体液の合成から生まれるとされる四氣質（temperaments）、他の三つは多血質、粘液質、胆汁質）のひとつである。占星学的にはメラニコリーは土星の支配下にあり、四季との関係ではもの思う秋に、また一日の時間との関係では夕べに対応する。メラニコリーはしばしば怠惰、倦怠、無為の原因となるが、一方で高度の創造性の、天才のあかしと

もなり得る。憂鬱質とはいわば天才と狂気を内に秘めた双刃の剣であるが、アリストテレスはすでに「哲学であれ、政治であれ、詩であれ、或いはまた技術であれ、とにかくこれらの領域において並外れたところを示した人間はすべて、明らかに憂鬱症であり、しかもそのうちの或る者に至つては、黒い胆汁が原因の病氣にとりつかれるほどのひどさである……」⁽²⁾と語つて、創造的天才と“homo melancholicus”との関連を指摘している。

キリスト教中世にあつては、メランコリーは創造の才よりもむしろ七つの大罪のひとつである怠惰 (acedia) の元凶とみなされて不遇をかこつていたが、メランコリーの古代的な解釈の復活に多大の貢献をしたのが、フィレンツェのネオ・プラトニスト、マルシリオ・フィチーノ (一四三三—九九) であつた。彼の「三様の生」(De triplici vita, 一四九八) によれば、黒胆汁 (憂鬱質) はそれが過度にわたると「絶えざる心労としばしば愚行で心を悩ませ、判断を危ういものとする」⁽³⁾。しかしそれはまた、「最も高い惑星であるサトゥルヌス (土星) の相のもとにあるので、なんであれ、人に至高のものを観照させるのである」⁽⁴⁾。言い換えればそれは「天上からの神の力と神託に満たされており、また新しく、見聞したこともないようなものを創出し、未来を予見するのである」⁽⁴⁾。

この種の創造的、天才的な“homo melancholicus”の代表格はルネサンス時代ではミケランジェロであり、またそのイメージを最も見事に視覚化したのは、言うまでもなくデューラーの銅版画《メランコリア》(Melancholia I, 一五一四) であるが、ファン・ゴッホがメランコリーのこうした歴史的な意味ないし解釈をどこまで認識していたかは定かでない。しかし彼が早くからメランコリーの創造的、活性的、あるいは生産的な一面を意識していたことは、その書簡からもうかがえるのである。

「そこでこの望郷の念に屈する前に、僕は自分に向かつてこう語つた。『あの国、あるいは祖国はどこにでもある。だから、絶望に屈する前に僕は活動的なメランコリーの役回りを選んだのだ。僕に活動的な力がある限り」

において、だが。言い換えれば、僕は沈滞し、悲嘆にくれて絶望するのではなく、希望し、憧れ、探し求めるメランコリーを選んだのだ⁽⁶⁾」(テオ宛書簡一三三、一八八〇年七月、傍点千足)。

一八八〇年といえは彼が聖職者の職をあきらめ、画家となる決意を固めた年である。この時ファン・ゴッホ二十七歳。ここで彼の言う「活動的なメランコリー」とは「創造的なメランコリー」と言い換えてもよく、その意味では彼のメランコリー解釈はルネサンス時代の人文主義的なそれに通じるものがある。また事実、彼のいうメランコリーを反映し、あるいはメランコリーから生まれたと思われる作品は、初期から死の年にいたるまで決して少なくないのである。本論の目的はこうした「ファン・ゴッホ的」ともいべきメランコリーの軌跡を、彼の作品と書簡を通してたどることにあるが、彼の初期のメランコリーの象徴ともいべきものに「黒衣の女」がある。

「ここからひとりの婦人が見える。(……) 彼女は、早々と花が散ってしまったあまり広くない庭を(……)物思いに沈んで歩いている。(……) 婦人のまとう黒(またはグレイ)の絹にはリラ色の質素な一本のリボンがわずかに明るさを添えている。(……) 彼女は小道の端まで行つて、また引返してくる。(……) 彼女はフィリッポ・ド・シャンパーニュの描いたある婦人を私に思い起させる。(……) この婦人は肖像を見たとき以来私の心の中にはいりこんでいた。彼女は三十年ものあいだ私から離れず、執拗に私のところへ戻ってきた……」。

ファン・ゴッホが二十歳の時(一八七三年)の、ロンドンの画商グーピル商会で働いていたころの弟のテオ宛の書簡(一一a)の一節である。ただし、これらの言葉はファン・ゴッホ自身のもではなく、フランスの歴史家ジュール・ミシュレ(一七九八—一八七四)の『愛』の第五章第六節「秋を渴望する」からの引用である⁽⁷⁾。

『愛』はファン・ゴッホの愛読書のひとつで、彼はこの翌年の書簡でも「この本は僕にとつて啓示であり、また

福音の書でもある」(書簡二〇)と語っている。木の葉の舞い散る秋の日に、小道を独り行く黒衣の婦人のイメージが、二十歳のファン・ゴッホの心を強くとらえたことは、その後の彼の人生と芸術を考えるうえでも極めて示唆的である。ファン・ゴッホ自身は引用していないが、これに続く次のような一節もおそらく彼の心情に強く訴えるものがあつたであろう。

「その美しい眼には深い憂愁が、^{よわ}年齢の憂愁が、漂っている。それは心の悲しみだらうか。それとともに多分風土の悲しみでもあろう。ぼんやりと遠くを見ているその眼差しは、茫漠とした北の海、鷗が飛ぶ以外には生き物のなんにもいない灰色の大きな海を、常日頃眼下にながめている人間の眼差しである」(傍点千足)。

ミシュレが引用しているフィリップ・ド・シャンパーニュ作とされる絵(図1)は現在パリのルーヴル美術館



1 17世紀フランス(フィリップ・ド・シャンパーニュ?)《黒衣の女》制作年不詳 パリルーヴル美術館

にあるが、ファン・ゴッホがこの絵を実物にせよ複製にせよ、見たか否かは定かでない。しかし喪服をまとったこの中年婦人のイメージは、以後「三十年」とはいわずとも、画家となつてからは「私から離れず、執拗に私のところへ戻つて」くることになるのである。

ファン・ゴッホがこの「黒衣の婦人」に見てとつたのは、単にひとりの女性の悲しみ、孤独感ではなく、彼が生まれ育つた北方的な「風土の悲しみ」でもあつた。しかも（後述するように）彼はパリからアルルへ南下した後、アルルからサン・レミへ、サン・レミからパリをへてオーヴェールへと北上するにつれ、つまり時間的に死に近づくにつれ、北方回帰ないしは望郷の念をますます強くしているのである。「この旅は難破船のようなものだと思う。（中略）僕には理解できず、理解したいとも思わない今の環境から解放されたら、北方で心のバランスを回復したいと思う」（テオ宛書簡六三〇、一八九〇年、サン・レミ時代）。こうした思いは終焉の地となつたオーヴェールに行つても変わらなかつた。「プロヴァンスに行くのは僕のためになつたけれど、北方を見るのはもつと良いと感じるのだ」（テオ宛書簡六三六）。

みずからのメランコリックな心情に極めて近い、北方的な暗さと悲しみの化身ともいうべき女性像をミシュレに発見したファン・ゴッホは、この三年後のイギリス時代（一八七六年）にもミシュレ的な「黒衣の女」に心を引かれた。ロンドンに近いアイルワースに滞在中のファン・ゴッホは、ある晴れた秋の日に、長い灰色の橋の上をゆく「小さな黒い姿をした人達」に注意を引かれ、また後日、太陽が沈み、月がのぼるころ、「美しい白髪の老婦人が黒衣をまといつて木の下を行く」（書簡七九）姿に深い感動を覚えるのである。

それから八年後の一八八四年（ニューネン時代）のデッサン（図2）でも、ファン・ゴッホはミシュレ的な「黒衣の婦人」を描いている。遠方の古い教会の塔は初期のファン・ゴッホがしばしば描いたものであるが、そ



2 ファン・ゴッホ《牧師館の庭》(デッサン) 1881年
アムステルダム 国立ファン・ゴッホ美術館



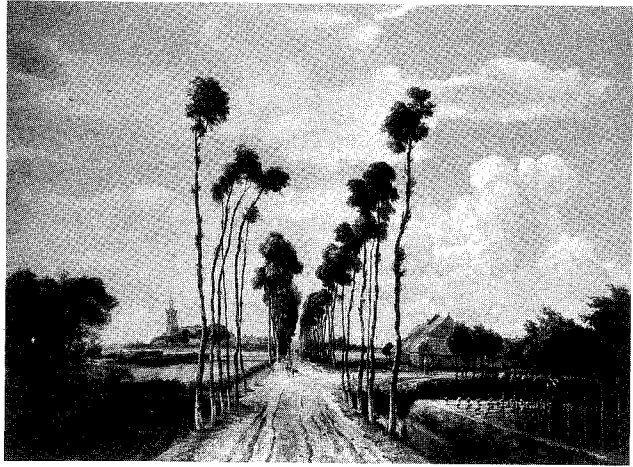
3 ファン・ゴッホ《夕陽のポプラの並木道》
1882年 オッテルロー クレラー=ミュ
ラー美術館

の牧師館の庭にたたずむ黒衣(喪服)の婦人を描いたこのデッサンについて彼は、友人の画家ファン・ラッパルドに「あの庭は僕を夢見心地にさせます。そこで僕は同じモチーフでもう一点デッサンしました。これにも黒い小さな亡霊(喪服の婦人)がいますが、これは人体をきちんと描いたものというより、コントラストを強調するためのものです」(書簡R四四)と語っている。冬枯れの樹木の鋭角的なこつこつしたシルエットは、ファン・

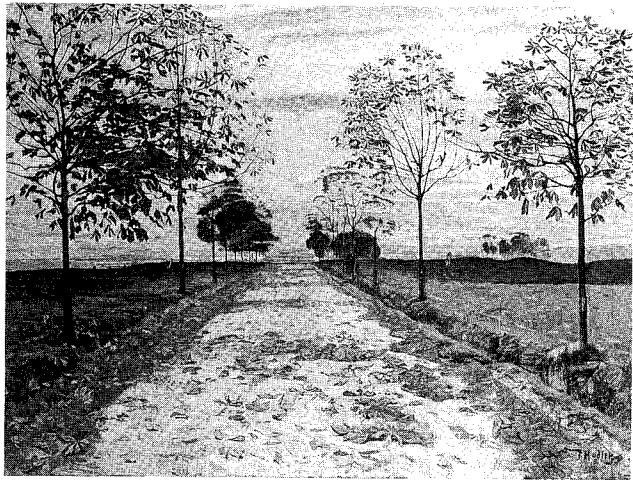
ゴッホの初期の硬質のデッサン様式の典型であると同時に、そのシルエット自体が、冬という季節感と相まってファン・ゴッホのメランコリックな心情の象徴とも見えるのである。同様のことは刈り込んだ白樺林の間に二人の人物の後ろ姿と羊の群れを配した

同じ年のデッサン（F二二四〇）についても言える。

ファン・ゴッホのメランコリーを考えるうえで、このころの彼が繰り返し描いた道のモチーフもこの際注目に値する。遠方に収斂してゆく道そのものと、道の両側の並木のシルエットによって強調された遠近法的な空間に一人ないし二人の寂しげな人物を配したこれらのデッサンないし油彩（図3）もまた、初期のファン・ゴッホの



4 マインデルト・ホッペマ《ミッデルハルニススの並木道》 1689年
ロンドン ナショナル・ギャラリー



5 フェルディナント・ホドラー《秋の夕べ》 1892年
ヌーシャテル美術館

メランコリーを視覚化したものであり、彼の心象風景と呼んでよからう。この種の画面構成そのものはなら斬新なものではなく、特に十七世紀のオランダ絵画には類例が少なくない。その代表例としてここではホッペマの有名な《ミッデルハルニスの並木道》(図4)を挙げるにとどめるが、青空を背に高いポプラに緑の葉の生い茂るこの十七世紀の快活な並木道と、晩秋の紅葉の季節(メランコリーの季節!)を描いたファン・ゴッホのそれとの精神的、情緒的落差は明らかであろう。一方、ファン・ゴッホと同時代のスイスの画家ホドラー、ドイツのクリンガーの同種の作品(図5)にあるのは、ファン・ゴッホのそれに通じるメランコリーである。ホドラーのそれは色彩的にはファン・ゴッホのそれよりはるかに明るく彩り豊かであるが、同じく晩秋の、紅葉の季節を描いたものである。⁽¹⁰⁾ ファン・ゴッホ一人に限らないこれら遠近法的な空間に託されたメランコリーを、⁽¹¹⁾「世紀末的」と呼ぶこともできようが、しかしとりわけてファン・ゴッホは、季節では秋を、一日の時では黄昏時を、あるいは夜を愛する典型的な *homo melancholicus* であった。

II ファン・ゴッホのメランコリー

「それから黄昏がやって来る。その静けさと安らぎを想像したまえ!紅葉したポプラの高い木のある小さな並木道を想像したまえ!右に無限のヒースが、左に際限のないヒースが広がる、黒い泥だらけの広い泥道を想像したまえ!」(書簡三四〇、ドレンテ時代、一八八三年秋)。

「黄昏がやって来る。ディケンズの言う『祝福された黄昏』が。実際彼の言う通りだ。祝福された黄昏、とり

わけ二人ないし三人が心をかよわせあう時は。(……) 祝福された黄昏、二人ないし三人が彼の名において集まり、彼がその中にいる時の……」(書簡二一〇、一八七七年、傍点千足)。

傍点部の「彼」はともに大文字 (H) で始まっており、しかもこの頃、つまりアムステルダム時代のファン・ゴッホは神学を学んでいたこともあり、「彼」が神あるいはキリストを意味していることは十分考えられる。周知のようにファン・ゴッホは当初聖職者を志し、やがて画家の道に転じたが、二十歳を過ぎたばかりとはいえず、生と死、絶望と救済あるいは神と永遠といった問題に終生深い関心を抱き続けたファン・ゴッホであれば、黄昏を人生の黄昏に、その後におとずれる夜の闇を死の世界になぞらえ、そこに神の観念を持ち込んだことは十分考えられる。しかも彼の言う黄昏とは単に情緒的な、センチメンタルな時間としてのそれではなく、夜(II死)に、しかしまた夜を超えて新しい朝(II再生)に、あるいは神ないし永遠につながる時間であり、だからこそそれは「彼」に祝福されるのである。

ファン・ゴッホはパリ時代のテオ宛の書簡(三七番、一八七五年、二十二歳)で「生の上を行く翼、翼! 墓と死の上を行く翼!」という詩(原文はドイツ語)を作者を挙げることなく引用している。ここで言う「翼」とは「希望」と言い換えてもよからうが、ここではむしろファン・ゴッホ的なメランコリー、「希望し、憧れ、探し求める」メランコリーと解すべきであろう。すでに述べたようにメランコリーには創造的、建設的な側面と無為、無力感に通じる退嬰的な側面とがあるが、精神医学的側面からここでメランコリーの概念を要約するならば、「十九世紀までの(メランコリーの)主たる意味は強度の観念、不健康と思われるほどに特定の観念にしばられ、またしばしばこれに回帰してゆく心のイメージであった。その際、悲哀のニュアンスは必ずしも伴わず、また(我々の視点からして)相互的な関連のほとんどない様々な挙動が、メランコリーの一般的な範疇に含まれてい

た。今日の見方からすれば、特定の問題に向けられた強度の、創造的で集中的な思考にむしろ近い。生産的なメランコリー“さえあったとしても驚くにあたらないのである”⁽¹²⁾。

“生産的なメランコリー”とはプラトンが天才的な詩人、芸術家にありがちと見た“神聖な狂気”⁽¹³⁾に近いものであり、それ以上にファン・ゴッホの言う“活動的なメランコリー”に他ならないが、これをアルル時代以後の彼のいわゆる狂気または発作 (attack) と重ねあわせて、狂気が彼に創造的に働きかけた、と見るのは本末転倒であろう。無論、ファン・ゴッホの精神的な“異常”が彼の感覚になんらかの作用（いわゆる幻覚作用）をおよぼして、それがたとえそれがアルル時代の《星月夜》（図6）のような幻視的な作品にも反映している、という可能性は捨てきれない、というよりむしろ十分ありうることはある⁽¹⁴⁾。したがって「（狂気の）激しい発作にもかかわらず、ファン・ゴッホは彼の絵や書きものに影響するような慢性的かつ機能的な精神障害を経験することは一度たりともなかった」⁽¹⁵⁾と断じるのはいささか性急の感もあるが、しかし彼が本質的には「狂気にもかかわらずの天才」ではあつても、「狂気なるがゆえの天才」ではなかったことはこの際強調しておくべきであろう。

上に挙げた風景的な作品に加え、一連の農民の頭部の習作、機織り、仕事にいそしみ、あるいは独りもの思う農民や労働者を主題とする絵、娼婦シーンとの共同生活から生まれたデッサンなど、オランダ時代のファン・ゴッホの作品はほとんどすべてファン・ゴッホ的なメランコリーの相のもとに見ることもできるが、一八八二年六月（ハーグ時代）の書簡によれば、「彼女（＝通称シーン、本名クリステイーネ・クラシナ・マリア・ホールルク）と僕とは互いに寄り添い、重荷を背負って行く二人の不幸な人間だ。だが、こうして不幸は喜びに変わり、耐え難いものが耐えられるようになるのだ」（書簡二〇四）。ファン・ゴッホの場合、「重荷」も「不幸」も「耐え難いもの」も、信頼し愛するに足るパートナーを得ることで“活動的なメランコリー”に、言い換えれば創造

的なエネルギーに転化してゆくのである。ファン・ゴッホのメラニコリーとは単に一方的に落ち込むこと、沈滞することではなく、人であれ風景であれ、それは対象に照射され、フィード・バックされ、画家の内部で濾過されて、新たなエネルギーに生まれ変わる、といった性格のものであった。ハーグ時代に続くドレンテ時代（一八八三年九月―十一月）は、ハーグで別れたばかりのシーンへの思い断ちがたく、ドレンテの陰鬱な風土もあって、彼の最もメラニコリックな時代とされるが、この頃彼がデッサンした朽ちた樫の木の根¹⁶（図7）について、彼は



6 ファン・ゴッホ《星月夜》 1889年 ニューヨーク 近代美術館



7 ファン・ゴッホ《樫の木の根のある湿地風景》（デッサン）
1883年 所在不明

テオにこう書き送っている。

「黒い根が何本か、水の中に横たわり、その姿を映していた。風雨にさらされ、黒い大地に横たわっているのもあつた。(……) 上空は荒れ模様だつた。これら朽ちた根のある泥の水たまりは、ちょうどロイスダール、デュブレのようにまったくメランコリックで、ドラマティックだつた」(書簡三三二)。

ロイスダールはレンブラントとともにファン・ゴッホが最も愛したオランダの画家の一人であるが、ユダヤ人墓地やものさびた沼沢地を好んで描いた彼の風景は、ファン・ゴッホのそれに通じるものを多分にもっている。彼はまた同じ書簡で、「メランコリーを感じている時でも、人は友人なしではないのだ、ということをも君(リテオ)は確信するだろう」とも述べているが、メランコリーに伴う孤独感、悲哀感、寂寥感は自分ひとりのものではないとの信念は、オランダ時代以後も変わることはなかつた。

「隣人たちは僕にはことのほか親切だ。ここでは誰もが熱病に、幻覚に、あるいは狂気に苦しんでいるので、我々はひとつ家族のメンバーのように理解しあえるのだ」(書簡五七六、アルル時代、一八八九年二月三日)。

「多くの画家が気が狂うというのは真実この上ないことなのだ」(書簡五九〇、アルル時代、一八八九年五月三日)。

これら二通の書簡でファン・ゴッホが語っていることが「真実この上ない」か否かはなほだ疑わしいが、しかし書簡五九〇について言えば、遠くはミケランジェロ、ポントルモ、近くはムンク、アンソールなど、明らかに狂気あるいは精神障害ではないにしても、しばしば鬱病に近い症状を見せる古今の *homo melancholicus* が天才と狂気の間を行きつ戻りつしたことは事実であり、ファン・ゴッホがこうした歴史的事実を一種の精神安定剤として「増幅」させた、という解釈は成り立とう。とりわけ彼が注目したのが、彼と同時代人で、歴史的な主題



8 エミール・ワウテルス《僧院のファン・デル・グース》 1872年
ブリュッセル王立美術館

を得意としたベルギーの画家エミール・ワウテルス (Emile Wauters, 1846-1933) の《僧院のフーゴ・ファン・デル・グース》(図8)である。ファン・デル・グース(一四四〇頃―八二)は現在フィレンツェのウフィツィ美術館を飾る大作《ポルティナリ祭壇画》で知られる初期ネーデルランド絵画の第二世代を代表する画家の一人であるが、一説によると、ファン・アイクへのライバル意識から彼の《ガンの祭壇画》に匹敵する作品を目論みながら、おのれの非力を感じて晩年は強度の鬱病にかかり、その翌年(一四八二年)、在俗のまま籍をおいたブリュッセル近郊の僧院で息をひきとった。ワウテルスの絵は、精神に変調を来したファン・デル・グースを仲間の僧侶と僧院の少年合唱隊が歌で慰め、あるいは癒そうとしているところを描いたものである。ファン・ゴッホがこの絵の絵画的あるいは様式的特質よりも、その主題にひかれていたことはあきらかであるが、ファン・ゴッホが天才と狂気の相克に悩むファン・デル・グースに自己の分身を見てとっていたことは、彼の書簡からもうかがえる。一八七三年(ファン・ゴッホ二十歳)、グーピル商会のロンドン支店で画商の見習をしていた頃の書簡

(一〇番)によれば、彼はこの頃すでにこの絵の複製写真をもつていたようであるが、アルル時代の書簡(五一四番)では、「僕の絵だけでなく、僕自身も最近エミール・ワウテルスの絵の中のファン・デル・グースのうに痩せ細ってしまった」(一八八八年七月二十九日)とテオに書き送っている。

こうした状況から言えることは、「おそろしくメランコリックで、激しやすく、人との心の通い合いに飢えている」(書簡二二二)、ハーグ時代、一八八二年)自分を孤立化させまいとして、彼は他人を(おそろく無意識的に)いわば巻き添えにし、「身内」に引き込もうとしていることである。精神分析学でいういわゆる「我々体験」(we-experience, Wir-Erlebnis)、つまり健康な治療者といえども病める患者と同様にどこかで悩み、病んでいるのだと患者に認識させ、連帯意識を持たせることで治療に役立てるといふ手法に近いことを、おそろくファン・ゴッホは意識的にせよ、無意識的にせよ試みているのである。⁽¹⁸⁾

いずれにせよこの段階のメランコリーは、このように思いなすことによつて辛くもこれを克服し、回避しうるような、かなり危機的な段階にあつたとも言えるのである。ファン・ゴッホは「melancholy」という言葉と平行して、しばしば“depression”(気のふさぎ、意気消沈、鬱状態)という言葉も用いている。ファン・ゴッホが両者を医学的な意味で厳密に区別していたとは思えないが、ただいずれにしても言えることは、彼にとつてメランコリーを克服する最良の手段は仕事をする事、画業に専念することであつた。描くことによつて彼のメランコリーは活性化され、すでに述べたような創造的なエネルギーに転化したのである。メランコリーに悩まされていたドレンテ時代(一八八三年)、ファン・ゴッホはテオに宛てて書いている。「僕の今の心はあまりに暗い。だからしっかりと仕事をしなければという切羽詰まった思いにかられている。これが最良の療法であり、気散じだからだ。(……)君も知つてるように、気をまぎらわす仕事がないと僕は言いようのないメランコリーを感じ

る。僕は仕事を、懸命に仕事をしなければいけない。仕事で自分を忘れなければいけない。さもないとメラニコリーに押しつぶされてしまおうだろう」(書簡三二九、傍点ファン・ゴッホ)。

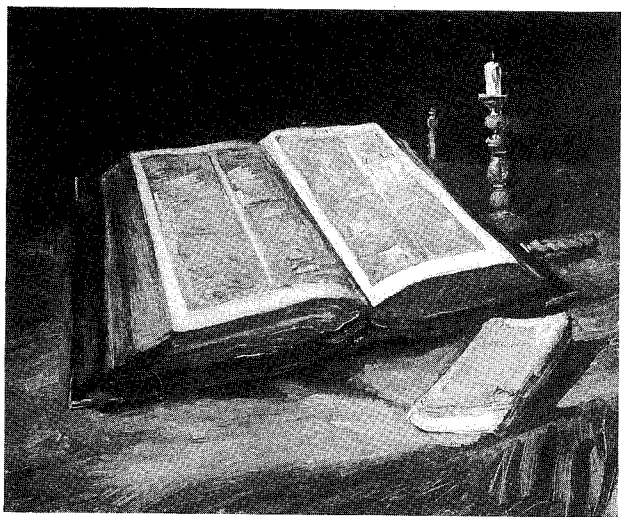
言い換えれば彼なりのこうしたメラニコリー対策が用をなさない時、彼の精神はバランスを崩し、病的な色彩を帯び、やがて「狂気」へ傾いてゆくと言えるが、アルル時代のゴーギャンへの傷害未遂事件、またその後の有名な耳切り事件にしても、単純な発作、衝動からというより、待ち望んでいたゴーギャンに期待したほどの相互理解あるいはパートナーシップを見い出せず、「メラニコリーを感じている時でも、人は友人なしではない」との年来の思いが裏切られたことに起因するとも考えられるのである。

ニューネン時代の《開かれた聖書のある静物》(図9)は《馬鈴薯を食べる人々》とともにファン・ゴッホのオランダ時代を代表する作品で、父が死んだ年の作品であることから、この聖書は牧師だった父への追憶の象徴とも言われているが、右ページ上部には「Tate」の文字が読める(図10)。ファン・ゴッホがこれを見てもオランダ語(Tessie)でなく、あえてフランス語表記にしたのは、テオのいるパリでいずれこれを誰かに見てもらうことを考えてのことであろうとヤン・フルスケルは推測しているが、画家がなぜイザヤ書をここで選んだかについては特に言及していない。かつてのこの種の静物画では、その中のテキストも判読できるように描いた例も少なくないが、ここでは判読不能である。これについてアルバート・ルビンはイザヤ書の「乾いた地に埋もれた根から生え出た若枝のように、この人は主の前に育った。見るべき面影はなく、輝かしい風格も、好ましい容姿もない。彼は軽蔑され、人々に見捨てられ、多くの痛みを負い、病いを知っている」(五十三章二―三節)という一節を引いて、その「苦悶するメシアの描写は、フィンセント自身のイメージに似る」⁽²⁰⁾と見ているが、画家が哀歌調、詠嘆調のイザヤ書にある種特別な親近感を抱いていたことは十分考えられる。そのかたわらにはフランスの「黄

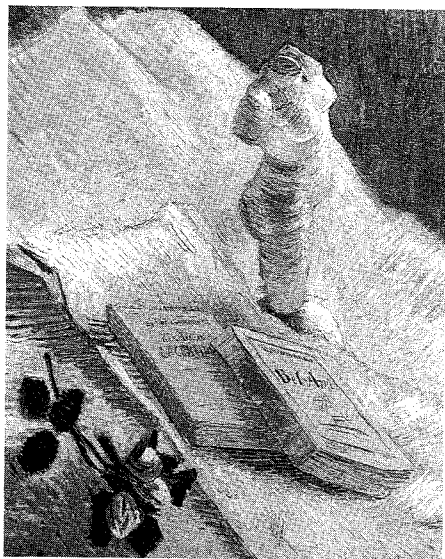
表紙が添えられているが、その表紙にはファン・ゴッホが愛読したゾラの『生きる喜び』(LA JOIE DE VIVRE)の文字が読める。画家がここで聖と俗、生きる喜びと生きる悲しみ、彼岸と此岸といったコントラストを意図していることは明らかであるが、そうすることで彼はメランコリーに対する彼なりのアンビヴァラントな姿勢を表明しているとも言えよう。

III パリからアルル、サン・レミへ

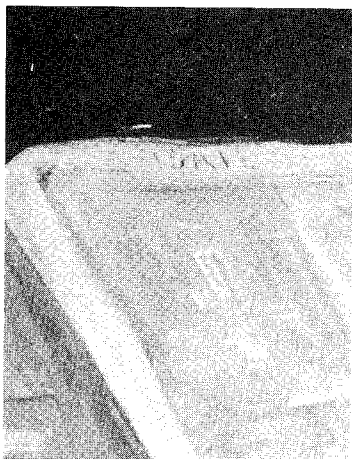
ファン・ゴッホがブリュッセルからテオを頼ってパリに出たのは一八八六年の二月末、印象派の最後(第八回)のグループ展が開かれ、新印象派のマニフェストとも言うべきスーラの《グランド・ジャット島の日曜日の午後》がアンデパンダン展に出品された年であった。およそ二年間のパリ時代に印象派、新印象派の影響で彼のパレットが飛躍的に明るくなったことはよく知られているが、しかしパレットの明るさは彼の精神的な明るさに必ずしも対応しない。パリ時代を一八八六年の前半期と一八八七年の後半期に二分するならば、前半期のパレットは油彩による自画像としては最初のもの(F一八一)や《ラ・ガンゲット》(庭つきレストラン、F二三八)、《パリの屋根》(F二六二)などに見られるように、オランダ、ブリュッセル時代の褐色・灰色調のトーンをいまだとどめている(ただし、前半期でも一連の花の静物は、花なるがゆえに他の主題のものよりはるかに明るく多彩である)。これに対し後半期のものには印象派ないし新印象派(点描派)風のタッチと明るさを見せているが、《ラ・ガンゲット》と《アニエールのレストラン・ド・ラ・シレーヌ》、あるいは何点かの古靴の絵などは、類似



9 ファン・ゴッホ《聖書のある静物》1884年 アムステルダム
国立ファン・ゴッホ美術館



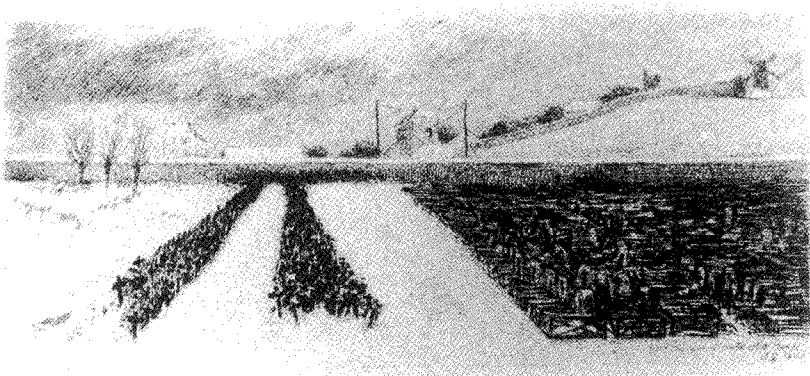
11 ファン・ゴッホ《石膏像のある静物》1887年
オッテルロー クレラー=ミュラー美術館



10 ファン・ゴッホ《聖書のある静物》
(部分)



12 ファン・ゴッホ《雨のなかの墓地》(デッサン) 1866年 ウイーン アルベルティーナ



13 ゴンクール兄弟作『ジェルミニー・ラセルトウ』(1865年)の挿絵(銅版画)

のモチーフによるものだけに、短期間での様式上の劇的な変化を実証する好例と言えよう。またすでにふれた《開かれた聖書のある静物》とパリ時代の何点かの書物の静物(図11)との比較は、単に色彩的な明暗の問題だけでなく、ファン・ゴッホの文学的関心のありかについても多くを語っている。聖書が消えてゾラ、あるいはモーパッサン、ゴンクール兄弟が残ったこれらの静物は、パリ時代のファン・ゴッホの薄れ行く(ただしあくまでも一時的な)宗教的関心を暗示すると同時に、ゾラの小説の題名にあるような世俗的、現世的な“生きる喜び”を影のない明るい色彩によって語っているようでもある。⁽²¹⁾しかしまた一方で、書物の静物が(とくにファン・ゴッホの祖国オランダで)キリスト教的な“ヴァニタス”の伝統と深く結びつけていたことを思うと、これらの静物にファン・ゴッホが宗教的、キリスト教的色彩を多少なりとも帯びた別様の思いを託していたことも考えられるのである。

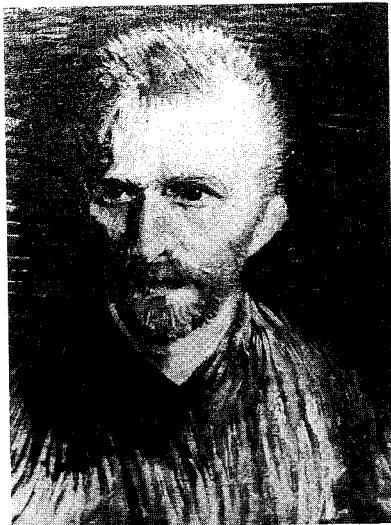
“ヴァニタス”とは言い換えれば死生観の表明に他ならないが、ここで注目されるのがパリ時代(一八八六年)のデッサン(図12)である。モンマルトルのバティニョルの共同墓地を描いたとされるかなり大型(三十六・五×四十八cm)のデッサンで、画面中央には十字架が立ち並び、前景では二人の男が墓穴を掘り、そのかたわらには真新しい棺が見える。そぼ降る雨は墓地を一層メラランコリックな、寂しげなものにしているが、このデッサンについてはゴンクール兄弟の小説『ジェルミニ・ラセルトウ』(二八六五年)との関連が指摘されている。⁽²²⁾これは表向きは真面目に律義に働きながら、裏では男に入れあげ、貢ぎ、だまされ、転落してゆくある女の一生を描いた典型的な自然主義小説であるが、その最後の数ページは死んだ主人公がモンマルトルの共同墓地に葬られる場面にあてられている。⁽²³⁾小説では冬の、雪に埋もれた墓地という設定になっており、この場面の小説の挿絵(図13)も当然作家の記述に従っているが、ファン・ゴッホのデッサンは少なくとも冬の景ではなく、その

他についてもゴンクール兄弟の描写と一致する部分は多いとは言えない。ただ、彼のパリ時代の何点かの本の静物のうちの一点(図11)には、モーパッサンの『ベラミ』⁽²⁴⁾とならんでこの小説の作者名とタイトルが読み取れるので、ファン・ゴッホがこの小説に触発されて問題のデッサンを描いた可能性はある。文学的な描写によつたにせよ、実景によつたにせよ、オランダ時代に教会の庭や墓地を好んで描いたファン・ゴッホが、この「死者の庭」の光景に単なる絵画的モチーフ以上の関心を覚えたことは十分考えられるのである。同じパリ時代の髑髏を描いた油彩(図14)とともに、「近代のメモント・モリ」(memento mori=死を肝に銘じよ)としてのこのデッサンのもつ意義は決して小さくないのである。

これと関連して注目すべきは、パリ時代のファン・ゴッホの自画像である。彼は生涯に四十点近くの自画像(油彩)を残しているが、その七割近い約三十点がパリ時代に集中している。その最大の理由はオランダ時代に



14 ファン・ゴッホ《頭蓋骨》1886年 アムステルダム 国立ファン・ゴッホ美術館



15 ファン・ゴッホ《自画像》1887年 アムステルダム 国立ファン・ゴッホ美術館

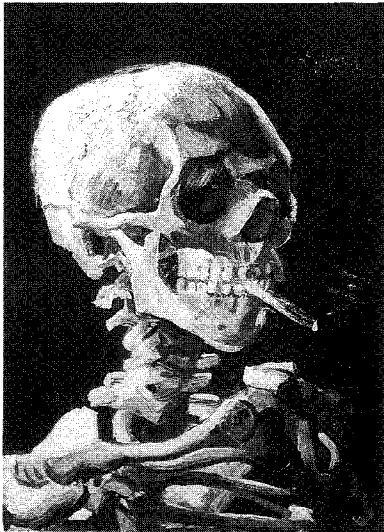
は比較的身近にいたモデルをパリでは得られず、またプロのモデルは経済的理由から使えなかったことが考えられるが、⁽²⁵⁾ いずれにしてもこれらの自画像もまた暗から明へ、単色調から多色調へと変化しているという点では静物、風景、(自画像以外の)人物といったジャンルと変わらない。しかしこれらを精神の自画像として見た時(実際そうなのだが)、その根底にあるのはオランダ時代と変わらないメランコリーである。この点については別の所ですでにふれたので⁽²⁶⁾ここでは繰り返さないが、パリ時代の三十点近い自画像はいずれも程度の差こそあれ、高度の、あるいはむしろ危機的ともいうべき内面的な緊張感を、ある種の鬱積した感情をたたえている(図15)。そこには弟テオとの共同生活から想像される安らぎ、幸福感といったものはほとんど感じられない。ファン・ゴッホにとってパリが新しい芸術のメッカとして、ハーグ、ブリュッセルといった都市とは比較にならないくらい刺激的に働きかけたことは疑いない。ただし、良くも悪しくも、である。確かに、芸術空間としてのパリはファン・ゴッホに新しい視点を提供し、オランダ時代の彼の暗いパレットからの解放を実現したが、しかし生活空間としてのパリは息苦しく、苛立たしく、彼の孤独感、疎外感を助長するだけであった。⁽²⁷⁾ 彼のこうした思いを託したのがパリ時代最後の自画像(図16)である。構図的にはレンブラントあるいはセザンヌのそれとの関連が注目される作品であるが、その明るく彩り豊かな色彩は印象派に近い。にもかかわらずイーゼルに向かうファン・ゴッホの表情には疲れきったような、メランコリックな気配がただよっている。

「僕がパリを離れた時、僕は身も心も非常に病み、ほとんどアル中だった。(……)僕は希望する勇氣もなく、自分の殻に閉じこもった」(書簡五四四a。五五三aにも同様の所感あり)。

「君はこの肖像はファン・エーデンの書物か何かに出てくる死の顔に似ているというだろう……」(妹のウィル宛書簡四。なお Frederik van Eeden [1860-1932] はファン・ゴッホと同時代のオランダの作家)。



16 ファン・ゴッホ《イーゼルの前の自画像》
1888年 アムステルダム 国立ファン・ゴッホ美術館



17 ファン・ゴッホ《タバコをくわえた骸骨》
1885年 アムステルダム 国立ファン・ゴッホ美術館

すでに一八八七年末の頭蓋骨を描いた油彩(図14)は、アントワープの美術学校時代のこれに近いモチーフを取り上げた作品(図17)とともに「十九世紀のアトリエではめずらしくなかった一種の遊び」であり、「アカデミックな教育の束縛に対するファン・ゴッホの不満の表明」⁽²⁸⁾であったと見ることもできようが、しかしまた見方によっては、生と死の問題を常に意識していた当時のファン・ゴッホの鬱々とした精神状態に対応したものとも見えるのである。M・アーノルトによれば、「このころ(アントワープ時代)を境として彼の芸術には死の意識が一層強くなる。アントワープで彼は骸骨をデッサンし、火のついたタバコをくわえたどくろのある骸骨の上半身を描いた(図17)。彼の祖国のかつての画家たちに刺激されたヴァニタスの静物もこれ以後ますます数を増すのである」⁽²⁹⁾。事実、頭骸骨のモチーフは他にもあり、アーノルトの言うようにこれらは特に十七世紀に流行した「ヴァニタス」に登場するそれとともに、死についてのファン・ゴッホの意識の視覚化とも見られるのである。

(前出のオランダ時代の聖書の静物が、ヴァニタスの伝統に連なることはここで繰り返すまでもないだろう)。

ファン・ゴッホの死の意識はパリ時代以降、時とともに高じてゆくが、ただこの種の直接的な死のイメージの絵画的表現は次第に影をひそめ、間接的、象徴的表現が目立つてくる。その最も有名な例は、暑い日盛りのなかで鎌で麦を刈る人を描いた絵(図18、ミレーの原画にもとづく)と、それについての画家のコメント、「僕は彼の姿のなかに死のイメージを見る。つまり人類は鎌で刈り取られる麦というわけだ」(書簡六〇四)であるが、ファン・ゴッホのこの言葉は同じモチーフを扱ったイギリスの画家、デザイナーでアーツ・クラフツ運動の立役者の一人でもあったウォルター・クレーン(一八四五—一九一五)の作品(図19)にもそのまま当てはまる。ただし、クレーンは死神を大きな翼をつけ、大鎌を持った老人として、つまり伝統的な死神(これは時の神クロノスでもある)のイメージで描き、彼が「刈り取る」対象も無力な、小人のような人間として描いているのに対し、ミレーの原画にならったファン・ゴッホのそれは虚心坦懐に見れば現実の農民の単純な農作業に過ぎない。伝統的な寓意画(アレゴリー)の表現形式にならったクレーンに対し、リアリズムと象徴主義との混交をはかっている点にファン・ゴッホのアプローチの近代性がうかがわれるが、しかしまた、もしファン・ゴッホ自身によるコメントがなかったらこの絵のメッセージを万人が理解できるか、という近代の象徴主義の問題点もこの絵は浮き彫りにしているのである。

いわゆる「髑髏蛾」(death's head moth)を描いたサン・レミ時代の作品三点も、小品ではあるがこの際注目しに値しよう。このうち一点はデッサン、一点はテオ宛書簡五九二番(一八八九年五月二十五日)のなかのスケッチ、残る一点が油彩(図20)である。

「昨日僕は『髑髏蛾』と呼ばれる非常に大きな、めずらしい夜の蛾をデッサンした。黒、灰色、カーマイン

(洋紅)のまじった、あるいはわずかにオリヴ・グリーンのニュアンスのある曇った白など、驚くほどはつきりした色をしている。それは非常に大型だ。僕は描くためにそれを殺すしかなかったが、非常に美しかっただけにかわいそうだった」(書簡五九二)。

自然について述べる時のファン・ゴッホがしばしばそうであるように、ここでも彼は対象の色に最大の関心を寄せており、描いた動機もそれが「非常に美しかったから」だとしているが、しかしこれ以前の髑髏のモチーフと重ね合わせれば、彼がこの不吉な昆虫に心ひかれたのは単にその色彩が美しかったから、とも思えない。これと同じ蛾はラファエル前派の画家ホルマン・ハントの《雇われの羊飼いの羊飼いの手の中にも描かれている(図21)。新約聖書のヨハネ伝からその題名をかり、またシェイクスピアの『リア王』からの引用を付して一八五二年のロイヤル・アカデミー展に出品されたこの絵は、本来の職務、使命を忘れて恋にうつつを抜かす羊飼いかこつけて、時代への、とりわけ当時間題視されていたイギリスの教会ないし聖職者への警鐘を鳴らしたもので、明らかに訓戒的、警告的な、かつてのヴァニタスに通じる象徴性を担っている。ハントの場合、この蛾に託された画家の意図は明白であるが、ファン・ゴッホの場合はそれは意図的というよりは無意識的というべきであろう。ただ、アルルからサン・レミ時代にかけてのファン・ゴッホが前にもまして死(時に自殺)を意識していたことは疑う余地がない。「多分、死は画家の人生のなかでは最もきびしいものではないのだ。僕自身はと言えば、死については全くの無知なのだ。しかし星をながめていると、ちょうど地図の上で町や村を表示する黒い点を見て夢見るように、僕は夢見るのだ。夜空に輝く黒い点はなぜフランスの地図の黒い点のように近づけないのだろう、と僕は自問する。ちょうどタラスコンやルーアンに行くのに汽車に乗るように、僕たちは星に行くのに死という汽車に乗るのだ。この考え方で疑いなく真実なのは、死んでからは汽車に乗れないように、生きている間には星



18 ファン・ゴッホ《刈りいれをする人》
1889年 アムステルダム
国立ファン・ゴッホ美術館



19 ウォルター・クレーン《草を刈る人》 1901年 カールスルーエ州立美術館



20 ファン・ゴッホ《鴞》1889年 アムステルダム 国立ファン・ゴッホ美術館



21 ウリアム・ホルマン・ハント《雇われの羊飼》(部分) 1852年 マンチェスター市立美術館

に到達できないことだ。だから僕にとつてはコレラ、尿砂症、結核、それに癌などは、蒸気船、バス、鉄道などが地上の交通機関であるように、天上の交通機関なのだ。老齢で静かに死ぬことは、徒歩でそこに行くようなものだ」(書簡五〇六、一八八八年、アルル時代)。

死について語る時のファン・ゴッホの言葉はしばしば比喩的、象徴的であるが、南仏時代の彼はおりにふれてある種の自殺衝動を感じただけでなく、病いによる死をも意識していたことは、この書簡からも明らかである。同様の語り口によつて彼は「死に至る病い」としての癌についても語っている。

「癌は確かに恐ろしい病気だ。その患者——南仏ではこれは一向にめずらしくないのだが——を見るたびに僕はいつも身震いする。(……) 蔦は枝のない柳の古木を愛する。春になると蔦は古い樫の木の幹を愛する。同様にして癌、あの神秘的な植物(のような癌Ⅱ訳者注)は、その人生が愛と献身に他ならなかつた人々からみつくのだ」(書簡W一一、アルル時代、一八八九年四月十日)。

ファン・ゴッホはこのころの別の書簡(五八七番、アルル時代、一八八九年四月二十八日)でも癌について語っているが、いずれにしてもアルル時代以前には髑髏によつて直接的に露骨に語られた死のイメージはもはやここにはない。ここでは死のイメージは星に置き換えられ、「必殺」の癌は古木、すなわち人間にまといつく蔦にたとえられる。しかもここでファン・ゴッホはことさらに、癌は「その人生が愛と献身に他ならなかつた人々からみつく」と語っているが、「愛と献身の人」とはまさにファン・ゴッホその人に他ならないと言つてよからう。しかも同じ月のこれから約三週間後の書簡(五八七番)でも彼は同じような比喩を用いながら、自分は癌におかされているのではないかとの懸念を表明している。結果的にはこれは杞憂に終わったが、一八八八年二月から一八八九年五月初旬までのアルル時代を、八八年と八九年の境い目で前期と後期に分ければ、後期のファン・

ゴッホに目立つのは、引用した書簡にも見られるような死の意識の高揚と、おそらくそれとも無関係でない「狂気」の発現である。

前年の末にゴーギャンに去られたファン・ゴッホにとって、アルルのほとんど唯一の心の友ともいえた郵便局職員のジョゼフ・ルーランは、年が明けて間もなくマルセイユに出稼ぎに出てしまい、家族はあとに残ったとはいえ、ファン・ゴッホの孤独感が一層深まったことは想像できる。また、ゴーギャンと別れる前に彼はヨハンナ・ボンゲルから彼女がテオと婚約した趣旨の書簡を受け取っている。二人が結婚するのは一八八九年四月十八日であるが、二人の婚約の知らせがファン・ゴッホの孤立感を、メランコリーを一層深めたであろうことも想像にかたくない。フィンセントにとって常に寛大にして忠実なパトロンであり、多少の留保はつくものの彼の芸術のよき理解者であり、唯一無二の友でもあったテオの婚約、結婚がフィンセントの内面におよぼした影響については、彼自身はその真情を——作品においても書簡においても——率直に語っているとは言いがたく、憶測に頼らざるをえない部分が少なくない。

テオは一八八八年の十二月二十一日付の母宛の書簡でヨー（ヨハンナ）との婚約の報告をしているが、フィンセントにはすぐには知らせなかつたことは、一八八九年一月九日付のフィンセントからテオ宛の書簡からうかがえる。「君の親切な手紙を（まさにこの瞬間に）受け取る前にすでに、僕は今朝、君の婚約者から婚約のニュースを聞いた。彼女には心からのお祝いを返事として出しておいたし、君にもここでこれを繰り返しておくよ」（書簡五七〇番）。

ヤン・フルスケルはこの遅れについて、それは「テオがフィンセントのシヨックをやわらげようとして、この大きなニュースを知らせるころ合いを慎重に見計らっていたからであろう」と推測しているが、この二日前

(二月七日)に有名な「耳切り事件」で入院していたアルルの病院から退院したファン・ゴッホは、同じ書簡で続けてこう記している。「君が僕のために、僕がかくも切実に、かくも長く望んできたあの必要不可欠な旅(結婚_{II}筆者注)ができなくなるのではないかという僕の恐れはこれでなくなつた。僕は再び全く平静にもどつたのだ」。その後のテオ宛の書簡(二月二十三日)では「大切なことは君の結婚が遅れないことだ。結婚することで君は母の心に安らぎをあたえ、彼女を幸福にすることだろう」(五七三番)。その通りには違いないが、問題は母の心ではなく、フィンセントの心である。テオの一人息子で画家の甥に当たるフィンセント・ウイレム・ファン・ゴッホの回想によれば、「アルルでのゴーギャンとの諍いは、テオの結婚の意志(婚約ではなく_{II}筆者注)をフィンセントが聞いた直後から始まつた。他の危機はテオの結婚の後に、子供が生まれるという知らせの後に、またその誕生の後におとずれた。これでテオの援助を失うのでは、という思いが彼の脳裏をかすめたに違いない。事実は、彼がそれを口にすることもなく、また結局そうはならなかつたのだ⁽³³⁾」。

結婚し、子供をもうけ、家庭を築くという自分が果たせなかつた夢をテオが果たしたことに對し、フィンセントが「嫉妬と、(結婚後)層悪化したテオの経済状態にもかかわらず、相変わらず彼に頼る自分に対する_{II}筆者注)自責の念」を感じた⁽³⁴⁾というのは、弟の結婚が画家におよぼした精神的影響についての代表的な見解である。ファン・ゴッホの生涯を精神的に追つたA・J・ルビンは、画家の「耳切り事件」とこの問題を関連させて、注目すべき解釈を試みている。それによると、画家が左の耳の一部を切り取つたのは、「テオとの直接的な対決を避けて、彼(および妻のヨー)との弱まつた絆を回復しようとする試みであつた。(……)こうしてこの自害行為は弟がやがて結婚することによる失望感をやわらげ、葛藤を解決するのに貢献した。彼らの注意を引こうとする思いと、(耳切りという)自害によつて、テオとヨーはともに彼の親のように彼の心配をし、面倒を見るこ

とになった。またそれによつてテオはクリスマス休暇をヨ―とではなく、弟と過ごさざるをえなくなつたのである⁽³⁵⁾。(ゴーギャンからこの事件の電報を受け取つたテオは、ただちに事件の翌日の十二月二十四日にアルルに向かつた)。

テオの婚約と結婚、それに続く息子(画家の甥)の誕生(一八九〇年一月三十一日)が、フィンセントのメランコリーという心の霧を一層濃くしたてであるというのは今や一種の定説となりつつあるが、近年ヤン・フルスケルはフィンセントの「精神的危機」はこうした出来事とは連動しないと、それまでの「定説」を否定している。彼によれば、「(テオの)結婚自体がフィンセントの精神的危機の引き金になつたのではないことは確かである。彼は一八八九年の二月に短かい精神的危機を経験したが、しかしそれは四月十八日、つまりテオの結婚の後ではない。(……)(テオの)子供の誕生について言えば、長いこと待望されていたこの知らせが(フィンセントのもとに)届いたのは、やはり危機の後であつて、その直前ではない。したがつて(フィンセントの)精神的危機はこれらの「一致説」がと見えるようなものとは別の理由によつて生じたのである⁽³⁶⁾」。

とはいえ、テオが結婚したことで、それまでは自分一人のものであつた弟が多かれ少なかれ自分から離れてゆく、との思いは多分にあつたと考えられる。いずれにしても、これは画家の内面に、心理に深くかわる問題であり、たとえばこれがテオの結婚から約一年三か月後の画家の自殺とどうかかわっているかについては軽々には論じられないが、しかしこれまでの画家をとりまく状況を考え合わせれば、アルル時代後期(退院後)のファン・ゴッホの精神状態が依然として極めて不安定であつたとしても不思議ではない。事実、この年の二月には彼を危険な「狂人」とみなすアルルの住民たちが、彼をここの病院に強制収容するよう市長に嘆願書を出し、また彼は実際再入院もしている。この間(二月二十二日―三月十九日)、およそ一か月にわたつてテオ宛の書簡のな

いことも、精神的に孤立した彼の危機的な状況を示唆しているといえよう。アルルの太陽のもとで、彼のメラニコリーは増幅されることはあつても、軽減することはなかつたのである。

IV アルルの太陽

アルル、サン・レミ時代のファン・ゴッホはプロヴァンスの光に触発され、また日本美術の影響もあつてその色彩は一層の輝きを増し、パリ時代後期の落ち込んだ「ロー」(Low)な状態から一気に「ハイ」(High)な状態に転じたと一般的にはされ、また夏の熱い日差しの中なかで描かれた一連の《向日葵》は「炎の人」ファン・ゴッホの象徴とも見られている。ここでいう high、low の関係は hot、cold の関係、言い換えれば風土的な関係(北—南)にも置き換えられようが、オランダ時代のファン・ゴッホとプロヴァンスの彼とを図式的、対照的に見るならば、それは「病いに対する健康、鬱状態に対する狂喜(熱狂)、意地悪な人間に対する共通の目的のために闘う友情の人、動脈硬化に対する若々しさ、灰色に対する明るい色、北方のパレットに対する南方のパレット、キリスト教的なメラニコリーに対する異教的なほほ笑み、聖書に対する(モーパッサンの)『ペラミ』と(ゾラの)『生きる喜び』、オランダに対する熱帯」⁽³⁷⁾である。約二年間のパリ時代はこうした対立における一方から他方への過渡的な時代と見ることができ、より正確を期すならば、少なくともアルル時代後期からサン・レミ時代にかけては、こうした図式は多かれ少なかれ修正する必要がある。アルル時代のファン・ゴッホが常に健康でもなく、快活だつたわけでもなかつたことは上に見た通りであるが、オランダ時代の灰色キリスト教

的なメランコリーはいいとしても、明るい色⇨南方のパレット⇨異教的なほほ笑み、については一考を要する。

黄色がアルル時代のファン・ゴッホの作品に最も目立つ色であり、それがアルルの太陽に運動し、彼の《向日葵》(太陽の花!)がその象徴でもあることはこの際認めてよからうが、一八八八年夏のテオ宛の書簡はプロヴァンスの熱と光にうなされた熱狂状態の、「ハイ」なファン・ゴッホをよく語っている。

「今はちょうど風もなく、輝かしく強烈な熱の中にいる。これこそ僕の望むところだ。太陽があり、光があるが、他に適当な言葉がないのでこれを黄色、淡い硫黄のような黄色、淡いゴールド・シトロン(黄金のレモン色)とも呼ぶしかない。黄色というのはなんとすばらしい色なのだろう!」(書簡五二二)。

画家エミール・ベルナル宛の書簡(七番)もこの際引用に値しよう。

「僕は日中、太陽の照りつけるなか、全く影のないところで制作している。それを僕は蟬のように楽しんでゐる」。

同じころ、彼は友人のベルギーの画家ウージェーヌ・ボックの肖像を描いているが、その仕上げに際し、モデルの「頭髮の明るさを誇張するため、僕はここで恣意的な(対象の色にこだわらない⇨筆者注)コロリストになろうとしている。そこでオレンジ色や、クローム・イエロー、レモン・イエローさえ使うのだ」(書簡五二〇)。

同じ書簡のなかでファン・ゴッホは「僕の力を呼び戻してくれたのは(アルルの)暖かさだ。(パリから)南に直行した僕は確かに正しかったのだ」と記し、さらに健康ならば「一切れのパン」で一日中仕事をし、夜になったら部屋で「星と無限に高く澄んだ空を自分の上に感じながら」、(ファン・ゴッホの好物の)タバコを吸い、酒を飲めば「人生は十分幸せなのだ」と続けた後、こう結んでいる。「ああ、この太陽を信じない者は本当の不信心者だ」。彼はここで太陽を「善き神」とも呼んでいるが、少なくともアルルに着いてから数か月の間のフ

アン・ゴッホは、北方的、キリスト教的なメランコリーから解放された、健康で楽天的な「生きる喜び」の人のようである。このころの彼の油彩、デッサンに登場する太陽あるいは「太陽の花」(sun-flower)としての向日葵は彼のこうした「太陽崇拜」の現れと見ることができ、L・S・アダムズは精神分析学の立場からこれを一步進めて、「西欧の図像学における『父なる太陽』のイメージと、『神の目』としての太陽の役割はファン・ゴッホの作品におけるイメージの重要な部分を占めている」と見、アルルの黄色い太陽の意味は、牧師であった彼の父(一八八五年没)との関連のもとに理解できるとしている。⁽³⁸⁾つまりファン・ゴッホの太陽は父を理想化したものであり、「キリストと神が夢のように溶け合ったもの」と見ているが、ただファン・ゴッホと父との関係は(少なくとも父の生前は)極めて屈折したものがあり、果たして「理想化」を云々できるか否かについては疑問も残る。

臨終の言葉が「太陽は神だ」であったと伝えられるイギリスの風景画家ターナーもある意味では精神的にファン・ゴッホに近いところにも言えるが、しかしターナーの信仰を汎神論的とすれば、ファン・ゴッホのそれはキリスト教的であった。サン・レミ時代のファン・ゴッホの作品にはアルル時代以上に太陽あるいは太陽の光を思わせるものが登場しているが、彼のキリスト教的な彼の太陽崇拜を語っている作品としてここでは二点だけあげておく。一点はレンブラントのエッチング(図22)にもとづく《ラザロの復活》(図23)である。両者の様式的、図像学的な比較、分析はここでは控えるが、ここで重要なのはレンブラントにはあったキリストがファン・ゴッホでは消え、レンブラントにはなかった太陽がファン・ゴッホには登場していることである。しかもこの太陽は画面中央に大きく描かれている。キリストに代えてファン・ゴッホはここで「善き神」、つまり愛と救済の神としての太陽を呼び出しているのである。⁽³⁹⁾

無論、彼の他の多くの絵がそうであるように、この絵を自伝的に解釈する、つまりここで復活し、救われているのはファン・ゴッホ自身であることを見ることはむずかしいことではないし、ドラクロワの原画によつた《ピエタ》(図24、背景に太陽の光を暗示するかのような黄色が用いられている)にしても、ファン・ゴッホのような髭をつけたこの黄色いキリストを画家自身と、また彼を支える女性に彼の母(アルル時代の一八八八年、写真を頼りに母の肖像(F四七七)をファン・ゴッホは描いている)、あるいはアルル時代の母のような存在であつたルーラン夫人、ないしはサン・レミ時代のジヌー夫人の、要するに彼のとつての母性的なるものの面影を見ることは可能である。もう一点は《山と太陽のあるオリーブ園》(図25)で、ここでも輝かしい太陽が同心円状の光とともに大きく描かれている。同様のモチーフを描いたものは他にも何点かあるが、オリーブ園そのものはプロヴァンスにはめずらしくないにしても、ファン・ゴッホがここで単なるオリーブ園を描いたのでないことは言うまでもない。橄欖山の麓のゲッセマネの園でのキリストの苦しい祈り(マタイ伝26・36―46他)はキリスト教絵画の重要な主題のひとつであるが、ファン・ゴッホはここではキリストも弟子も描いていない。しかしファン・ゴッホの意図は聖書のオリーブ園とプロヴァンスのそれとを重ね合わせることであつた。そもそも彼がオリーブ園を描いたのは、友人のゴーギャン、ベルナルルの手になる《ゲッセマネのキリスト》では「なにひとつ本当に観察されていず、それが僕の神経にさわつた」(書簡六一五)からであつた。ここでもファン・ゴッホは自然のイメージに宗教的な象徴性を託している。オリーブ園あるいはオリーブの木そのものとその上空に輝く太陽が、キリストと彼の弟子たちに代わつて聖なるものを、キリストの苦悩を代弁しているのである。ファン・ゴッホはすでに一八八七年、パリから妹のウィルヘルミナに宛てて、「近ごろ思うに、イエスはメランコリックな精神状態にある人々にむかつて言うだろう、ここではない、立ち上がり、行くがよい。なぜ死者のあいだに生者を探すの



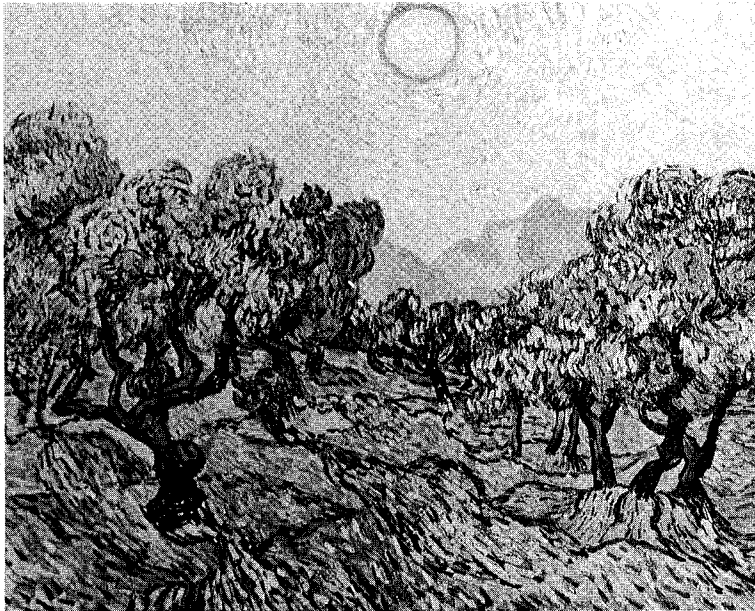
22 レンブラント《ラザロの復活》(エッチング) 1632年頃



23 ファン・ゴッホ《ラザロの復活》(レンブラントによる) 1889年 アムステルダム
国立ファン・ゴッホ美術館



24 ファン・ゴッホ《ピエタ》(ドラクロワによる) 1889年 アムステルダム
国立ファン・ゴッホ美術館



25 ファン・ゴッホ《山と太陽のあるオリーブ園》 1889年 ミネアポリス美術研究所

か、と」(W一)と書き送っているが、メランコリックな人々の暗い心情を照らす「世の光」としてのイエスキリストのイメージはアルルに移り住む以前に、画家の内面にすでに形成されていたのである。

ファン・ゴッホの太陽について付言しなければならぬのは、その象徴的意味がどうあれ、それは画家に創造的かつ破壊的に働きかけたことである。彼の誰の目にも明らかでない最初の狂気の発作を一八八八年十二月とするならば、その兆候はおそらく夏の終わりころから出ていたであろう。無論、十月にアルルに到着したゴーギャンとの軋轢もここでは無視できないが、ただいずれにしても彼がアルルの灼熱の太陽を常に「蟬のように楽しんで」いたとは考えられず、それが彼の感覚(視覚)と精神に危険な影響をおよぼしたことも十分考えられるのである。アルルの太陽は「人の頭に照りつけ、人を氣違いにすることになんの疑いもない」(書簡B15)と語るファン・ゴッホが、アルルの太陽のもとで幻覚、幻視に近いものを体験したことは十分ありうることである。しかもそれが昼だけでなく夜もそうであったことは、昼の太陽の熱と輝きをそのまま夜の室内に持ち込んだかのような《夜のカフェ》、巨大な渦巻型のあの名状しがたい月や星をちりばめた《星月夜》(図6)などに明らかである。⁽⁴⁰⁾ 言い換えればファン・ゴッホは太陽に焼かれることでおそらくより多くを見、より多くを感じたのであり、それによつて彼の色彩に、線描に、構図に、イメージにかつてないような変化が生じたのであった。すでに述べたようにファン・ゴッホが「狂気ゆえの天才」というのは明らかな誇張あるいは誤謬としても、世に言う彼の狂気なくしては彼の天才もまた十分には発現しなかつたであらうことは想像にかたくなのである。無論、南仏の太陽がファン・ゴッホの芸術におよぼした影響を過大視することは危険であるが、しかし彼の場合、太陽の創造的な作用(影響)と破壊的なそれとが表裏一体をなしていたことは疑いなく、アルル、サン・レミ時代の彼の「狂気」の発現とはそのバランスが崩れたことに他ならないのである。

カール・ヤスパースの言葉を借りれば、「彼等（＝ファン・ゴッホ、ストリンドベリ、ヘルダーリンなど、精神に異常をきたした芸術家＝筆者注）の経験や主観的活動（恐らくは単なる心的機能の異常、精神の解体の現れとしての）は作品として表現される材料であると同時に、それ自身破壊への過程なのである」⁽⁴¹⁾。ヤスパースはファン・ゴッホ分裂病説の代表者の一人であるが、彼によれば「精神分裂病はそれ自身では創造的ではない。（……）しかし私には丁度精神病の発現した時に「新しい様式」の驚くべき急速な発展が始まったということが単なる「偶然」だとはどうしても思えない」⁽⁴²⁾。「新しい様式」とはアルル、サン・レミでのそれをさすが、彼によるとファンゴッホの分裂病はバリ時代後半からその兆候を見せていた。ただ、「作品にはその影響ははまだ認められない」⁽⁴³⁾。アルル、サン・レミ時代に発現する「その影響」とは、「渦巻や螺旋、アラビヤ数字の3や6を思わせる形、角形等」であり、またこの時代の作品にあつては、「これらの形を描く筆勢が作品に気味の悪い興奮を呼び起こす。風景の地面は生きているようであり、到る所に波が上下しているように見え、樹木は炎の如く、すべては回転し、空は揺ぎ燃え、色彩は明るく輝く」⁽⁴⁶⁾。ヤスパースがここで言っていることは、おそらくすべて真実である。必ずしも真実とは言えないのは、それがすべて分裂病の影響と言えるか否かである。⁽⁴⁵⁾

一方、ファン・ゴッホが「癲癩病者であつたことについての基本的な鑑別診断に今さら議論の余地はない」と言い切るドイツの精神科医マンフレート・イン・デア・ベークによれば、ヤスパースが挙げたうねり波打つ渦巻や螺旋形の線は、癲癩病者のデッサンに見られる「明白な特徴」である。⁽⁴⁶⁾両者の主張の是非についてはここでは判定すべくもないが、イン・デア・ベークの次のような見解は、ファン・ゴッホの芸術にとってアルルの太陽がなんであつたかを簡明に語つたものとして引用に値しよう。

「光」あるいは「南部」（＝南仏）の太陽は、彼においては脳組織的に条件づけられた陶醉状態および例外状

態を呼び起こし、それにより彼は苦痛と憑かれた状態のうちに活動したのである。もし彼がサン・グラスをもつていたら、気が狂うほどの頭痛、から守られて、世界はおそらく彼の力強い表現の絵を見ることはなかつたであろう」(傍点千足)。

ファン・ゴッホにおけるアルルとはアルルの太陽に他ならず、それはゴーギャンにおけるタヒチの自然と神話に優るとも劣らない意味をもつていたのである。

V ファン・ゴッホの青の時代

ファン・ゴッホは同じ書簡(六一五)でオリーブと糸杉は祖国オランダの枝垂れ柳と「まさしく同じ意味をもっている」と記しているが、アルル時代の向日葵の位置をサン・レミ時代に占めるのが糸杉である。それは「プロヴァンスの風景の象徴」であり、「その色彩でさえも黒い」(書簡六二六a、批評家のアルベール・オーリエ宛一八九〇年)。彼が糸杉の美しさを、あるいはその象徴的な意味を「発見」するのは一八八九年の初夏のころと思われる。

「このところ糸杉はいつも僕の心を占めてきた。これをもとに僕は向日葵の絵のような何かを描きたいのだ。というのは、驚いたことに、僕の見るところ、まだ誰もこれを描いていないからだ。その線とプロポーションはエジプトのオベリスクのように美しい」(書簡五九六、一八八九年六月二十五日)。

エルミラ・ファン・ドレーンはファン・ゴッホの糸杉の描写を癲癇症状の反映や黙示録的混沌の象徴、あるいは

は躁鬱病からくる精神異常の結果など見えず過去の諸家の説を紹介した後、彼女自身の見解としてファン・ゴッホにとつての糸杉は「オランダの柳がそうであったように、荒々しい、荒涼としたものという意味合いをもっていた」⁽⁴⁹⁾と見ているが、ファン・ゴッホ自身が述べているように確かにサン・レミ時代の糸杉は、それが作品に占める位置、重要性において、オランダの柳に対応するかもしれない。しかしそれが担っているかもしれない象徴的な意味は、北方的なメランコリーに直結する「荒々しい、荒涼としたもの」だけでは語り切れないものを、あるいはそれは多少とも異質のものを内包しているように見えるのである。

糸杉は確かに「エジプトのオベリスクのように美しい」かもしれないが、見方によってはそれは天に向かってそびえ立つゴシック寺院の尖塔のようにも見えるし、また実際、彼自身の作品に即して言えば、サン・レミ時代（一八八九年六月）の《星月夜》（図6）における左前景の糸杉と中央の町なかにある教会の尖った塔は形態的にも呼応しながら背景の幻覚的な星月夜の世界に溶け込もうとしているのである。⁽⁵⁰⁾しかしここで糸杉の色とシルエットにこだわるならば、ファン・ゴッホのそれはあたかも天に向かって燃え上がる黒い炎のようであり、また事実彼の糸杉の多くは自然の糸杉のように直線的かつ直立的でなく、ゴシックのフランボイヤン（炎のような）様式に近いものをもっているものであり、それはやがてオーヴェール時代のあの有名な教会の絵（F七八九）へとつながって行くのである。ファン・ゴッホが糸杉のシルエットからゴシック寺院を連想したか否かはその書簡からうかがえないし、彼が自分の糸杉の絵についてテオに説明する場合でも、もっぱらその構図、色彩などについて語るだけである。しかしながら生と死、復活と死後の世界、神あるいはキリストと永遠といった問題にますます深くかわっていたファン・ゴッホであれば、彼が糸杉の黒いシルエットにオベリスクのような美しさを超えた何かを託した可能性は十分ある。一八八九年夏の《糸杉》（図26）では巨大な糸杉が画面のほぼ半分を占め、

その厚塗りのどす黒い色は背景の明るい空、および三日月のような黄色い太陽と好対照をなしている。「星によって希望を、夕日の輝きによって渴望する魂を表現する」(書簡五三二)というファン・ゴッホの象徴的な思考形式を思えば、彼がこの糸杉に託したのは天上的なもの、永遠なるものへの希求、救済を求めて悶える人間の魂、あるいはファン・ゴッホ自身の宗教的なメランコリーなど、いくつかの解釈が可能である。

オランダ時代に、というより誕生と同時に始まると言っても過言ではないファン・ゴッホのメランコリーは、パリをへてプロヴァンスに移っても変わることはなかった。というよりプロヴァンスの明るい光と空のもとでそれは一層増幅され、深化したように見えるのである。ファン・ゴッホのメランコリーは彼の生と死(自殺)について、神あるいは宗教についての、彼の「狂気」についての、テオその他、彼をめぐる人間関係についての、



26 ファン・ゴッホ《糸杉》1889年
オッテルロー クレラー=ミュラー美術館

いつまでも世に認められない、「売れない」芸術家としての自分のあり方についての、あるいは彼自身の肉体的な健康状態についての彼の意識と密接にかかわっており、その「構造」と本質を詳細かつ完璧に分析し、説明することはほとんど不可能に近いと思われる。それは畢竟、彼自身の言うように、「心の底にたゆたうある種の定義しがたい、漠然とした悲しみ」（書簡五八三、一八八九年四月初旬、アルル時代、傍点千足）だったからである。

ファン・ゴッホのメランコリーについて、これまで論じてきたのは大きな全体の小さな部分に過ぎないし、また別の機会もあるうかと、ここでは最後のオーヴェール時代については意識的にふれていないが、オーヴェールでそれまでのアルル、サン・レミの黄色にとつて代わった青は、深まりゆくファン・ゴッホのメランコリーの象徴である。「我々の時代の痛ましい表現」（書簡六四三、ゴーギャン宛）であり、また「多くの人にはしかめ面を



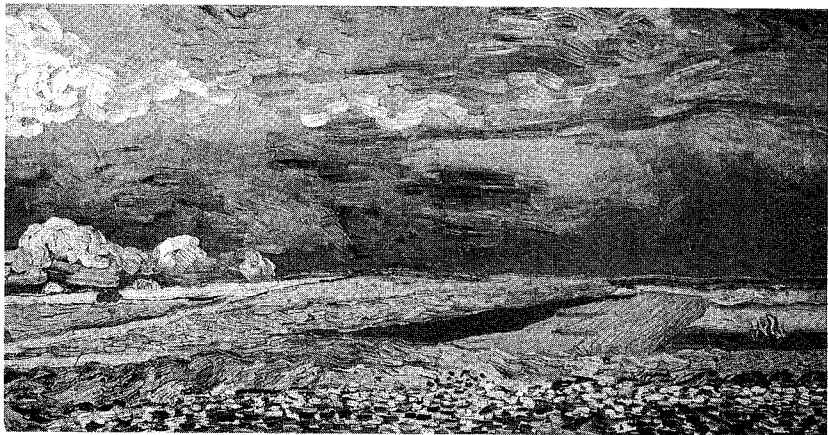
27 ファン・ゴッホ《ガッシェ博士の肖像》
1890年 パリ オルセー美術館

しているように見えるかもしれないメランコリックな表情」(書簡W二三)をたたえた《ガツシエ博士の肖像》(図27)、「悲しみとこの上ない孤独感の表現」(書簡六四九)を試みた《曇り空の下の麦畑》(図28)などにあつて、青は重要な役割を演じているが、これらはいずれもファン・ゴッホ的なメランコリーの最終的な表明であつた。

しかしそれはまた病める時代の兆候としての、世紀病 (*mal de siècle*) としてのメランコリーでもあつた。ファン・ゴッホはメランコリーを介して自己と格闘し、時代と対峙し、しばしばこれを逆手にとつてその芸術の原動力とした。彼がメランコリーを単に一個人の問題としてでなく、デカダナ時代の宿痾として、ゾラをはじめとする自然主義者にならうかのように、宿命的な遺伝の問題としてもとらえていたことは、アルル時代のテオ宛ての書簡からも明らかである。

「実際、僕たちの神経症(これは「メランコリー」と言い換えてもよい(筆者注))は、僕たちの生き方に由来するのだ。つまり芸術家のあまりに純粹な生活と、しかしまた宿命的な遺伝に由来するのだ。というのも文明にあつては脆弱さは世代とともに増大してゆくからだ。僕たちの病についての真実を知ろうと思つたら、すでに過去にそのルーツをもっている神経症に悩む人々と僕たちが同類であることを認識する必要があるのだ」(書簡四八一、一八八八年五月四日)。

ファン・ゴッホの世紀末的なデカダンスへの関心と、ペシミスティックな心情をうかがわせる言葉でもあるが、しかし彼はまた病める肉体と精神が芸術的な創造力と感性においてしばしば健康なそれに優ることをおそらく直感的に理解してもいた。「内向的でメランコリックな人間は、その心身に一時的な変調をきたすことがあるが、しかし彼らに時にうかがえる、またそれゆえに時に狂気に至り、しかしまたより高度の思想に到達するあの非凡



28 ファン・ゴッホ《曇り空の下の支畑》 1890年 アムステルダム 国立ファン・ゴッホ美術館



29 ファン・ゴッホ《エッテンの庭の思い出》(部分) 1888年 サンクト・ペテルブルグ
エルミタージュ美術館

で神的ともいえる感覚の鋭敏さはその（麥調の）お陰なのである」というデイドロの言葉は（51）おそろくファン・ゴッホのそれでもあった。病いと創造性という問題はさておき、この後ファン・ゴッホはそう遠くないいつの日か、彼がそれまで再三口にしてきたように「北方」（祖国オランダ）へ帰ることで、「心のバランスを取り戻し」（書簡六三〇）、アルルで、サン・レミで、オーヴェールで悩まされ続けた「悪夢から解放される」（書簡六四〇）はずであった。喪に服したかのような二人のメランコリックな女性（画家の母と妹のウイル）を配したアルル時代の《エッテンの庭の思い出》（図29）はその予告とも見られる作品であるが、しかし事実はこれとは違って、一八九〇年の七月末、ファン・ゴッホは自殺によってその生涯を閉じた。彼の人間としての三十七年の生涯、画家としての十年の軌跡を振りかえる時、彼の言う「活動的なメランコリー」、言い換えれば「創造的なメランコリー」が時には太い、時には細い導線としてそこに常に存在していたことは疑いないのである。

注

- (1) この点については（比較的最近の文献のみを挙げれば）エルミラ・ファン・ドールン「ファン・ゴッホ病氣と創造」（国府寺司構成・編集）「ファン・ゴッホ神話」、平成四年 全国朝日放送株式会社、1992）、三三五—三四五頁、Wilfred Niels Arnold : *VINCENT VAN GOGH : CHEMICALS, CRISES, and CREATIVITY*, Boston/Basel/Berlin, 1992, の特記一三九—一九六頁、およびマン・トット・イン・ラブ・ネーター著（徳田良仁訳）「真実のゴッホ」、西村書店、一九九二年（原著：Manfred in der Beek : *MERKMALE EPILEPTISCHER BILDNEREI MIT PATHOGRAPHIE VAN*

GOGH, 1982) の一五二—一五八頁参照。

- (2) 「問題集第三〇巻」岩波書店版『アリストテレス全集』(戸塚七郎訳)、第一一巻、一九六八年、四一—三頁。

- (3) Marsilio Ficino : *THREE BOOKS ON LIFE*, (A CRITICAL EDITON AND TRANSLATION WITH INTRODUCTION AND NOTES BY CAROL V. KASKE AND JOHN R. CLARK), New York, 1989, p. 115.

- (4) Ficino, *op. cit.*, p. 123.

- (5) 古代からルネサンスに至るメランコリーの総合的、包括的な系譜、およびこれとの関連において見たデューラーの《メランコリア》解釈の一つは Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl による古典的著作 : *SATURN UND MELANCHOLIE, STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER NATURPHILOSOPHIE UND MEDIZIN, DER RELIGION UND DER KUNST* (Frankfurt am Main, 1990) がある。最近では Peter Schuster の大著 : *MELENCOLIA I DÜRERS DENKBILD* (2 Bde., Berlin, 1991) があるが、メランコリーをめぐり「天才と狂気」の問題を総合的に扱ったものとして Rudolf Wittkower : *BORN UNDER SATURN, THE CHARACTER AND CONDUCT OF ARTISTS : A DOCUMENTED HISTORY FROM ANTIQUITY TO THE FRENCH REVOLUTION* (first edition 1963) および Wilhelm Lange-Eichbaum/Wolfram Kurth : *GENIE, IRRSINN UND RUHM* (Bd. 1-9, München/Basel, 1986) ① Band 1 : *DIE LEHRE VOM GENIE*, Band 3 : *DIE MALEK UND BILDHAUER* などがあふ。後者 (Band 3) でも当然フアン・ゴッホは登場する (七三—一八一頁) が、彼の「狂気」に関する病理学的な諸学説の簡略な紹介と似た性格が強く、それらの結論にいたる過程にはほとんどあてられていない。

- (6) 以下に引用するフアン・ゴッホの書簡およびその番号はすべて *THE COMPLETE LETTERS OF VINCENT VAN GOGH* (3 vols.), Boston/Toronto/London 1991 (first edition 1958) 244°。日

本語版(粟津則雄他訳 全六巻、みすず書房、昭和四十五年)もあるが、文中の引用はすべて筆者の訳による。

- (7) ジュール・ミシュル『愛』(森井真訳)、中公文庫、昭和五十六年、三二八頁。
- (8) ミシュル、前掲書、三二九頁。
- (9) ルーヴル美術館の一九八六年版の所蔵品カタログではChampaigneの項目にはこの作品はなく、他の画家も含めて attribution については目下不明。
- (10) 現状では画面には人物は見えないが、元来は道の中央に独りたたく女性の後姿が描かれていた。おそらくそれでは余りに、文学的なニュアンスが強くなると懸念してか、ホドラーはこれを後から塗りつけている。
- (11) この点については A. M. Hammacher/Renilde Hammacher : VAN GOGH A DOCUMENTARY BIOGRAPHY, New York, 1982, p. 9ff. を強調しよう。
- (12) Wilfred N. Arnold : VINCENT VON GOGH : CHEMICALS, CRISES, AND CREATIVITY, Boston/Basel/Berlin, 1992, p. 174.
- (13) フラトン『バイドロス』244a。「神から授かる狂気はわれわれに最大の善きものをもたらす」、同265a(人間的な病いによる狂気と神から授かる狂気)など。
- (14) Albert J. Lubin : STRANGER ON THE EARTH : A PSYCHOLOGICAL BIOGRAPHY OF VINCENT VAN GOGH, New York, 1972, p. 198 (日本語版、高儀進訳『ゴッホ・この世の旅人』、講談社、昭和五十四年)は「ゴッホがめまいにしばしば襲われていたこと、『星月夜』にもその感覚があることを指摘している。
- (15) Mathias Arnold : VINCENT VAN GOGH, München 1993, p. 97.
- (16) フアン・ゴッホの精神分析的研究を知られる Charles Mauron (VAN GOGH ETUDES PSYCHOCRITIQUES, Paris 1967, p. 42)によれば「これら根柢なきにされた樹木は去勢の象徴と見られるが、

この種のフロイト的な解釈については一考を要しよう。

- (17) この問題については Erwin Panofsky : *EARLY NETHERLANDISH PAINTING*, New York/Lhodon 1971 (Icon edition), volume one, p. 330ff. 34-47 Hans Wolfgang von Löhneysen : *DIE ÄLTERE NIEDERLÄNDISCHE MALEREI : KÜNSTLER UND KRITIKER*, Eisenach/Kassel, 1956, p. 265ff. 参照。
- (18) ファン・コッホはアルル時代のテオオ宛の別の手紙でも「モーゼ、マホメット、キリスト、ルター、バニヤン、その他の人々も狂気であったと医師は我々に告げるだろう。しかしフランス・ハルス、レンブラント、ドラクロワ、それに僕たちの母のような愛しい、心の狭い人間もまた気が狂っていたのだ。(……) それにしてもどこに正気の間人なんているだろうか?」(書簡五一八)と語ることで、世界史上の巨人たちを自分の狂気の「巻き添え」にしている。
- (19) Jan Hulsker : *THE COMPLETE VAN GOGH : PAINTINGS, DRAWINGS, SKETCHES*, New York, 1980, p. 206.
- (20) Lubin, *op. cit.*, p. 76.
- (21) ファン・コッホと文筆¹⁾とりわけフランス自然主義文学との関係については Judy Sand : *TRUE TO TEMPERAMENT : VAN GOGH AND FRENCH NATURALIST LITERATURE*, Cambridge University Press, 1992 年の巻末の bibliography (pp. 314-322) 参照。なお Sand は小説における自然主義宣言でも知らぬ『シュルミン・ラセルトゥウ』の序文がファン・コッホにおよぼしたであろう影響についても論じている (pp. 114f., 135f.)。
- (22) Françoise Cachin/Bogomila Welsh-Ovcharov : *VAN GOGH A PARIS* (exhibition catalogue, Musée d'Orsay 1988), p. 62.
- (23) ゴンクール兄弟『シュルミニイ・ラセルトゥウ』(大西克和訳、岩波文庫版)、三〇一―〇七頁参照。
- (24) ファン・ゴッホの『シュルミニイ・ラセルトゥウ』への関心は、彼が模写したドラクロワの《ピエ

タ》の中の聖母の悲しげで、不安げで、やつれた表情が「ジュルミニイ・ラセルトゥウを思わせる」と語っている(書簡W四、サン・レミ時代、一八八九年)ことからもうかがえる。

- (25) パリ時代以後、肖像のモデルが思うように得られないという嘆きは彼の書簡の随所にうかがえる。たとえば書簡六〇四、六八五参照。

- (26) 千足伸行「パイプの謎、またはゴッホの自画像」、「ゴッホと肖像画」展カタログ(一九九四年、東京、新宿、安田火災東郷青児美術館)、一四一―二五頁参照。

- (27) パリとファン・ゴッホの「相性」の悪さについては、例えば次の書簡に語られている。

「パリはあまりに巨大で、混乱した都市だ。これはシンプルな環境になれている我々の性には合わない。(……)僕はここに長く潜在することで生じるトラブルや気の高ぶりゆえに、パリをでざるだけ、無理にでも居れようというも思っていた」(書簡W一九、サン・レミ時代、一八九〇年)。

- (28) VAN GOGH *A PARIS* (note 22), p. 172.

- (29) M. Arnold, *op. cit.*, p. 414.

- (30) ヨハネ伝10:11-13参照。

- (31) シェンクスヒム『リマ王』第三幕第六場参照。

- (32) Hulsker, *op. cit.*, p. 334.

- (33) *THE COMPLETE LETTERS OF VINCENT VAN GOGH* vol. I, p. LVIII

- (34) Ken Wilkie: *THE VAN GOGH FILE, A JOURNEY OF DISCOVERY*, London 1990, p. 155.

なおこの問題については、ファン・ゴッホの生涯を精神分析学の立場から追った Humberto Nagera: *VINCENT VAN GOGH*, Connecticut 1990 (first edition 1967) © pp. 108-11 (“The reaction to Theo’s engagement”) も参照された。

- (35) Lubin, *op. cit.*, p. 161.

- (36) Jan Hulsker: *THEO VAN GOGH ET SON FRERE VINCENT, Conference du Musée d’Orsay*

1848-1914, no. 1, pp. 26-33.

- (37) Mauron : *op. cit.*, p. 159.
- (38) Laurie Schneider Adams : *ART AND PSYCHOANALYSIS*, New York 1983, pp. 144-5.
- (39) Hulsker は「こうした見方に対し」「彼は「こゝで彼自身の最近の復活を描こうとしたのだ」(THE COMPLETE VAN GOGH, p. 448)と見ているが、レンブラントのキリストに代えて太陽をもってきたこの解釈も、結局は彼 (Hulsker) のそれに近いものと言えよう。
- (40) Albert Boime は VINCENT VAN GOGH : DIE STERNENNACHT, DIE GESCHICHTE DES STOFFES UND DER STOFF DER GESCHICHTE, Frankfurt am Main, 1989 でファン・ゴッホの「狂気」あるいは幻覚作用の影響を否定し、当時の気象学、天文学、文学、あるいは一八八九年のパリ万博など、多方面にわたる文献を幅広く援用しながら『星月夜』の「秘密」に迫ろうとしているが、にもかかわらず、こうした外部からの影響のみでは説明しえないものをこの作品は感じさせると言わなければならない。
- (41) カール・ヤスパース『ストリンドベルクとファン・ゴッホ・スエーデンボルク及びヘルダーリンと比較せる病誌的分析の試み』(村上仁訳)、みすず書房、一九八〇年、一九五頁。
- (42) ヤスパース、前掲書、一九六頁。
- (43) ヤスパース、前掲書、一九八頁。
- (44) ヤスパース、前掲書、一九三頁。
- (45) マンフレート・イン・デア・ベーク、前掲書、二四頁。なおファン・ゴッホ自身も自分の具体的な病名として癲癇を挙げている。(「僕は永遠の狂人か癲癇もちだ。聞いた話ではフランスには五〇、〇〇〇人の癲癇がいて、そのうち拘束されているのは四、〇〇〇人だけだ。だからそれは特別なものではないのだ」(書簡五八九)。別の箇所(書簡五九二)でも癲癇の症状について語っているが、これは彼の医学的な自己診断の結果というより、彼を癲癇と診断したサン・レミの療養所の医師ペイロンの影響である

う。

- (46) イン・デア・ベーク、前掲書、一二七頁。
- (47) イン・デア・ベーク、前掲書、一一七頁。
- (48) 国府寺司、前掲書、三二五―四五頁。
- (49) 国府寺司、前掲書、三三八頁。
- (50) J. P. Hodin, *EDVARD MUNCH*, London, 1972, p. 94.