

ゴッホが肖像画と風景画に求めた 宗教的な象徴性

宗教性のこめられた近代的な肖像画

渋谷展子

——要旨

昨年度の紀要では、レンブラント作《ラザロの復活》の油彩模写の中に描かれた肖像表現に含まれる意味とともに、こうした肖像表現の根底にあるゴッホの初期、とりわけ《馬鈴薯を食べる人々》を描いたヌエネン時代の重要性について言及した。この時期のもつ重要性⁽¹⁾についてはゴッホ自身も自覚しており、その思いを書簡にも記している。今回はその重要性についてさらに掘り下げて検討を進め、そこから浮び上がってくる肖像画と風景画の重要な問題点を明らかにしながら、特にゴッホが思い描いた近代的な人物表現のあり方を考えてみたい。

はじめに

テオ、ぼくは決して風景画家じゃないよ。ぼくが風景画を描くと、〈その作品には人物画を思わせるに何かしらあらわれるのがつねだろう〉よ。

書簡 182 (1882 年ハーグ時代 弟テオへ)⁽²⁾

書簡 182 はゴッホが自らの描く人物画と風景画に、何らかの関係性がある事を示唆した重要な言及である。画家になる決意を固め、モデルを使って本格的に人物画に取り組んでいたハーグ時代にゴッホはすでに、異なる 2 つの分野を関連づけて描いていたということだろう。

本稿では、この他の人物画と風景画に関するゴッホの考えを書簡をとおして辿ることで、異なる 2 つの分野にどのような関係性があるのか、そしてそこから浮び上がってくるゴッホが目指していた近代的絵画表現と、そこに垣間見れる象徴性と宗教性についてをまず、肖像画作品を通して検討していく。

1. 人物画から肖像画へ

つまり——まず人物からだ。ぼくとしてはこいつをやらずにほかのものを理解することが出来ないのだ。雰囲気を作り上げるのは人物なのだ。と言っても、ドービニやアルピニやロイス

ダール、その他多くの画家のように全く抗し難く風景そのものに引きつけられてしまう人たちがいることを知っている。彼らの作品は十分にわれわれを満足させる。それは彼ら自身が空や大地や池や灌木によって満足させられたからだ。

しかし、デュブレの風景画を見て、「こいつはまさしく肖像画だ」と言ったイスラエルスの手紙は全く見事だと思う。書簡 394 (1885 年ヌエネン時代 弟テオへ)

オランダで過ごしたヌエネン時代は、画家ゴッホにとって重要な期間であったことは間違いない。

上記の書簡 394 は、ゴッホの描く人物画⁽³⁾に変化が出てきた頃のものである。この頃の書簡には人物 (モデル) の顔の様相に関する記述が目立っており、書簡に同封されたスケッチはそれまでにないくらい克明に、モデルの風貌を描き出している。これ以前にも、例えばハーグ時代において、モデルを使って人物を描いてはいるが、その作品においては人物に焦点をあてているというよりも、その人物を通して読みとれる生活の背景、貧しさ、疲弊、老い、病いといったものを描き出しており、肖像画というよりも、象徴性をおびた作品といえることができる。

書簡 394 からはゴッホの肖像 (画) への興味と共に、風景 (画) への興味を読み解くことが出来る。肖像 (画) の重要性を語り、画家が心を動かした実際の風景に基づく風景画との同等性を示唆する少々難解な、しかし重要な発言である。

前回の紀要においても言及しているが、色彩画家として開花したアルル時代を経たサン・レミ時代において、ゴッホは再びオランダ・ヌエネン時代に描いた《馬鈴薯を食べる人々》(図 1) をはじめ、同じ頃描いたいくつかの作品を自らが入所する療養院へ送ってほしい旨を、弟テオと母親、妹宛の手紙にも記している。⁽⁵⁾

筆者はゴッホのこのヌエネン時代を見直す意志を画家としての次なるステップへの足掛り的な意味があると考えているが、画家として駆け出しの頃に描かれたオランダ時代の作品は、完成度の高いものはまだ少ない。しかしながらゴッホ自身その重要性を認めているのである。画家ゴッホの原点とも言えるヌエネン時代の肖像画を手始めに、その後の作品への影響と、作品に宗教性が帯びてくる過程を順を追って論じてみたい。

II. 肖像の探求

図 1 1885 年 4 月 (ヌエネン時代)、ゴッホ、
《馬鈴薯を食べる人々》、油彩、カンヴァス、
81.5 × 114.5cm、アムステルダム、
ヴァン・ゴッホ美術館

結局のところ、ぼくは人物をやっていると
きが一番自分にぴったりした感じがする。ま

た、いろいろやったもののなかで、たとえば、前にハーグで描いた顔とかほかの人物像などには余計特徴が出ているようにぼくには思える。おそらく、人物に限って努力を集中した方が賢明かもしれない。書簡 391 (1885 年ヌエネン時代 弟テオへ)

ゴッホの肖像に対する本格的な探求が始まったのは、ヌエネン時代⁽⁶⁾と言っていいだろう。それまでのゴッホの作品にも、農民や職人の姿を描いたものがあるが、はっきりと人物の表情を読み取れるものは少なく、モデルとな

った農民や職人から一定の距離を置いて、労働に勤しむ彼らを描いている (図 2)。それはつまり傍観者の目で彼らを見て、観察していたということではないだろうか。

しかし、ヌエネン時代から、人物 (モデル) をごく近くから、正面あるいは横向きに捉えた胸から上のいわゆる肖像画を描くようになったのである。(図 3) (図 4) その作品はヌエネン時代以前とは異なり、たとえ暗く沈んだ室内で描かれていても、その人物の表情や顔の特徴を描き出そうとする意思が感じられる。

こうしたゴッホの変化を読み取れるのが、書簡 391 である。この頃の書簡には農婦をモデルにした克明なスケッチが同封されており、また肖像に対する言及が数多く見られ、ゴッホが意欲的に、そして実験的に肖像画に取り組んでいたことがわかる。

この頃、肖像画の習得に大きな役割を果たしたのは、紛れもなくモデルになった農民たちであろう。前述したように、この頃のゴッホは明らかにモデルになった農民たちと、心理的に近い位置に暮らしていたし、実際にそうしようと意識的に努めていたと思われる。またそうすることで、自分が目指す肖像画を描くことが出来ると考えていたようである。こうした考えの背景にるのが、農民画家と言われゴッホ自身も書簡中で、事あるごとに言及していたバルビゾン派の農民画家ミレー⁽⁷⁾の存在である。

図 2 1883 年 10 月 (ドレンテ時代)、ゴッホ、〈泥炭を掘る 2 人の農婦〉、油彩、カンヴァス、27.5 × 36.5cm、アムステルダム、ヴァン・ゴッホ美術館

図 3 1885 年 5 月 (ヌエネン時代)、ゴッホ、〈白い頭巾の農婦の顔〉、油彩、カンヴァス、41 × 34.5cm、個人蔵

図 4 1885 年 3 月 (ヌエネン時代)、ゴッホ、〈黒い頭巾の農婦の顔〉、油彩、パネルにカンヴァス、40 × 30cm、所在不明

ミレーへの言及は、彼が農民の生活の中に身を置き、その土地でその土地の農民の姿を描いたという画家としての生き方に関することが多い。

ぼくがけっして忘れたくないと思うのは、「木靴で行くことだよ」という言葉だ。つまり、物は、百姓たちが自ら足られりとしている食物、飲物、衣服、住いで満足するということだ。

これをミレーは実際にやったのだ。事実、彼は〈それ以上のことを望まなかった〉。そうすることによって、彼は毎日の生活のなかで画家たちに手本を示したのだ。

書簡 400 (1885 年ヌエネン時代 弟テオへ)

ミレーの画業を例に出し画家のあるべき姿を問い、農民を描くために、農民と生活を共にすることをゴッホはヌエネン時代に実行に移した。そんな生活のなかでゴッホは、農作業をする農民の姿だけでなく、彼らの“肖像”を描くようになった。

ぼくは一年半以上もこうした百姓たちを見つめてきた。ことにその動作をね、——これらは彼らの特徴をつかむためだ。

書簡 416 (1885 年ヌエネン時代 弟テオへ)

〈動作中の百姓の姿〉を描くこと、くどいようだが、これこそ本質的に現代的な人物画なのだ、これこそ現代芸術の核心だ、ギリシャ人もルネッサンスも昔のオランダ派もやらなかったことだ。(中略) 百姓や労働者の人物は「風俗画」として描きはじめられた。しかし、いまでは先駆の永遠の巨匠ミレーとともに、これは現代芸術の核心そのものになっている、そして、今後それが続くだろう。

書簡 418 (1885 年ヌエネン時代 弟テオへ)

農民の姿をありのままに描くゴッホの農民の肖像は、見た目に美しいとはいえないが、その姿を通して日々の仕事に従事する、貧しくつましい生活を送る彼らの日常を想像させるのである。そしてこの農民たちの姿を描くことで、ゴッホは自らの画家の人生の中で原点とも言うべき、肖像画というテーマを手に入れることに成功したのである。

Ⅲ. フランス・ハルスの影響

ヌエネン時代の肖像画の特徴を挙げていくと、ミレーと同様に書簡中で何度も取り上げられている 17 世紀オランダ派のハルス⁽⁸⁾の作品と類似していることに気が付く。

暗く沈んだ室内の窓際で、裁縫に勤しむ農婦の姿を描いた作品などは、同じく 17 世紀オランダ派の巨匠レンブラントのエッチング作品を意識していると思われるが、おびただしい数を占める油彩の肖像画は、特徴的な顔つき、表情の捉え方、表現の仕方、素早い筆致などハルスの作品の特徴を備えていると言えるだろう。

すぐ近くで彼ら（モデルとなった人物）を観察して、ともに時間を過ごし、その人らしい表情を瞬時に描き取ったような臨場感を感じることができる。その肖像を見ていると、私たちから遠く隔たった時代の人物だとわかっていても、まるで見知った人を眺めているような、不思議な感覚に見舞われるのである。ゴッホもこうしたハルスの作品の魅力に魅せられた一人だったのだろう。

図6 1628-30年頃、ハルス、
〈陽気な酒飲み〉、油彩、
カンヴァス、81×66.5
cm、アムステルダム、国
立美術館

彼らは描き纏あはいあということをしなかった。 書簡 431 (1885 年又エネン時代 弟テオへ)

ただの美しい見栄えのするモデルではなく、自分が表現したいもの、その背景を担ったその時代に生きるモデルを求めているゴッホにとって、たとえ粗野で猥雑であっても、当時の雰囲気を漂わせるハルスの作品の人物はさぞ魅力的に写ったことだろう。

こうしたハルスの影響は、やがてアルルでの肖像画群へと実を結んでいくのである。

IV. アルル時代の肖像画群

アルルへ到着したゴッホの書簡には、強い光と、美しい色彩に溢れたアルルへの賛美の言葉が何通にもわたって記されている。パリ時代においてさまざまな流派の画家たちと交流するなかで、オランダ時代に立ち戻ることを選択したゴッホが、ヌエネンのような田舎で、しかしオランダとは正反対の光と色彩に溢れる、アルルという地にたどり着いたことは、まさにユートピアにたどり着けたと同意義だったのだろう。

アルルに到着後、しばらくは風景画を中心に描いたゴッホであるが、肖像画を描くことを忘れていたわけではないようある。

ぼくらの仕事は健康がよくなければ、やってゆけないからね。ぼくは明日サント・マリ・シユル・メールへ行くが、これは青い海と青い空とを一度見て、大体の目星をつけ、それから人物画を描こうというわけだ。というのもいずれふんぎりをつけて、かねての念願である人物に取り組みたいと思っているからだ。ぼくは平素はまるで人物などは問題でないというように、その周囲をうろついているけれども、実はそれこそ本来の目標なのだ。(中略) 人物こそ何はともあれかねての念願だが、他方今まで健康のためにも歩き廻ったり、表で仕事をする方がよかったし、またもう少し体に自信が持てるまでは人物は始めまいと思っている。

書簡 498a (1888 年アルル時代 友人コーニングへ) (下線部は筆者による)

上記の書簡が、アルル到着後も肖像画を描かなかった理由、そしてアルルへ来た目的の双方を語ってくれている。特に下線の部分は風景と肖像画を結びつける重要な示唆であると言える。

そんなゴッホがアルルで本格的に取り組んだ最初の肖像画は、〈ズワーヴ兵 (半身像)〉(図7) である。

他のことを話そう——ぼくはとうとうモデルをみつけた——アルジェリア歩兵——頭の小さな、牛のような頸をもち虎のような眼をした青年だ。ぼくははじめに一点肖像を描き、また別なのをはじめた。半身像の方は不気味なほど硬くなってしまった。青いエナメル鍋の青色をした軍服を着て、色の褪せた赤オレンジ色の金モールをつけ、胸には星が二つある。ありふれた青を出すのがじつに面倒だ。日焼けした猫のような頭に茜色の縁無帽をかぶった男で、緑色に塗った戸とオレンジ色の煉瓦の壁

図7 1888 年 6 月 (アルル時代)、ゴッホ、〈ズワーヴ兵 (半身像)〉、油彩、カンヴァス、65 × 54cm、アムステルダム、ヴァン・ゴッホ美術館

にくっつけて坐らせた。だから調子のそろわぬ荒っぽい配色なので、処理が容易じゃない。ぼくが作ったこの習作は自分でも非常に堅い感じがするが、ぼくはつねづねこういう野卑な、またけばけばしい感じさえする肖像を手がけたいと思っているのだ。勉強になるし、それに何よりそういう仕事をしたいと願っているのだ。いまやっている二番目の肖像は、白い壁を背に坐っている全身像になるはずだ。

書簡 501 (1888 年アルル時代 弟テオへ)

その後、ゴッホは〈ムスメ〉(図 8)、〈ジョゼフ・ルーランの肖像〉(図 9)、〈パシアン・エスカリエの肖像〉(図 10) 等の肖像画を描いていった。

その土地の風俗やその時代の空気を含んだ人物描写は、ヌエネン時代に意識していたハルスの影響をうかがわせている。しかし、ヌエネン時代と同等に扱うことが出来ないのは、その鮮やかな色彩と構図である。色彩については過去卒業論文⁽⁹⁾、二つの紀要⁽¹⁰⁾で考察したとおり、アルルの鮮明な自然に対峙したゴッホが会得した表現方法であると言えるだろう。しかし、その色彩にゴッホは象徴的な意味を見出そうとしていた。

ゴッホがアルルの農夫パシアン・エスカリエの肖像画を描いていること、また芸術家の友人ウジェーヌ・ボックの肖像(図 11)を描こうとしていることを示唆している書簡 520 以降、人物の描写や色彩に関する言及が多く見られようになる。

そして、書簡 531 において色彩のもう一つの役割についてのゴッホの考えが明確に記されている。

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、いまは光の輻射自身により、色彩の振動によってわれわれ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。(中略) それからもう一つは色彩の研究だ。こ

図 8 1888 年 7 月(アルル時代)、ゴッホ、〈ムスメ〉、油彩、カンヴァス、74 × 60 cm、ワシントン、ナショナルギャラリー

図 9 1888 年 8 月初め頃(アルル時代)、ゴッホ、〈ジョゼフ・ルーランの肖像〉、油彩、カンヴァス、64 × 48cm、デトロイト、ウォルター B. フォード二世コレクション

図 10 1888 年 8 月(アルル時代)、ゴッホ、〈パシアン・エスカリエの肖像〉、油彩、カンヴァス、64 × 54 cm、パサデナ、ノートン・サイモン美術館

の点では何かが掴めそうだといつも希望をもっている。二つの補色を結び合わせることによって、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。

希望を或る星によって表現すること。生あるものの烈しさを夕陽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、それこそ実に存在するものではなかろうか。

書簡 531 (1888 年アルル時代 弟テオへ)

これら色彩に関するゴッホの書簡に眼を通すと、ゴッホは色彩によって、その人物の内面を表現することを望んでおり、色彩自体が重要な意味を担わされていたことがわかる。

この点に関しては有川氏が詳しく論じている。⁽¹¹⁾

そしてもう一つの相違点であるモデルの構図であるが、ヌエネン時代の農民たちは、皆胸から上の半身像であり、近距離からその肖像を描いたと思われるものがほとんどだった。アルル時代の肖像にも同じ構図の作品がある一方で、腰から上の、特に手を入れて描いたものが数多く登場するのである。ヌエネン時代の胸から上を描いた構図よりも、モデルからある程度距離をとって、キャンバスを構えて描いたようである。この描き方がアルルの肖像画群の中で最初に見られるのが、アルルでの初めての肖像画のモデルであるズワーブ兵を描いたもう一つの作品、書簡 501 に述べられている白い壁を背にした〈座っているズワーブ兵〉である(図 12)。

図 11 1888 年 9 月 (アルル時代)、ゴッホ、〈ウジェーヌ・ボックの肖像〉、油彩、カンヴァス、60 × 45cm、パリ、オルセー美術館

ゴッホは胸から上を描いたズワーブ兵の肖像画が堅いものになってしまった、とその書簡で語っていることから、少し構図を変えて、モデルの全身を描いてみたところ、思わぬ効果が得られたということなのだろうか、これ以降もヌエネン時代からの肖像を描くときのスタイルである、胸から上の半身像を描く一方で、腰から上の、特にモデルの手を入れた肖像も平行して描いていくのである。〈ムスメ〉は夾竹桃を手を持った姿で、郵便配達夫ジョゼフ・ルーランに関しては後に取り上げるが、椅子に腰掛け、椅子の背とテーブルに肘をいた姿を描いたもの(図 13)、農夫パシアン・エスカリエに関しては、胸から上の構図ではあるが、ちょうど胸の前にある木の柄の上部に、両手を重ね合わせて置いたポーズの作品である(図 14)。

図 12 1888 年 6 月 (アルル時代)、ゴッホ、〈座っているズワーブ兵〉、油彩、カンヴァス、81 × 65 cm、アルゼンチン、個人蔵

アルルへ立つ直前にパリにおいても〈タンギー親父の肖

図 13 1888 年 8 月初め頃（アルル時代）、ゴッホ、〈椅子に座るジョゼフ・ルーラン〉、油彩、カンヴァス、81.2 × 65.3cm、ボストン、ファインアート美術館

図 14 1888 年 8 月（アルル時代）、ゴッホ、〈パシアン・エスカリエの肖像〉、油彩、カンヴァス、69 × 56cm、個人蔵か

図 15 1887-88 年冬（パリ時代）、ゴッホ、〈タンギー親父の肖像〉、油彩、カンヴァス、65 × 51cm、個人蔵か

像〉（図 15）等でも同じ構図で描いているので、アルルでこの構図を思いついたわけではないのは明らかだ。しかしモデルを引きで捉える（写真でいうモデルから適切な距離をとる事）という一つの方法をゴッホが自分の表現方法として本格的に取り入れ始めたのが、アルル時代であるということは、短期間の間に繰り返し作品のなかで活かされているところから判断して、まず間違いない。

この手の表現に注目すると、ここでもやはりゴッホのヌエネン時代に立ち戻ることが問題となる。

ぼくはことにレンブラントとハルスが描いた手はすばらしいと思う。たとえば、「製絨組合員」のなかの手、あるいは、「ユダヤの花嫁」の手すらそうだ。それからフランス・ハルスの描く手だ。これらの手は生きていた人間の手だ。しかし、いまの人たちが言うような意味で〈仕上げの終わった〉ものではない。

書簡 427（1885 年ヌエネン時代 弟テオへ）

彼もモデルを使って描いているので、百姓の顔や握りこぶしがどんな風になっているのはよく知っている。（中略）ぼくは、ランプの光のもとで馬鈴薯を食べているこれらの人たちが、いま皿に伸ばしいるその手で土を掘ったのだということを強調しようと努めたのだ。だから、この絵は〈手の労働〉を語っているのであり、いかに彼らが正直に自分たちの糧を稼いだかを語っているのだ。

書簡 404（1885 年ヌエネン時代 弟テオへ）

このように、オランダ 17 世紀の巨匠の画家たちの手の描き方を賞賛すると同時に、自分自身の作品でも手の重要性を指摘しているゴッホが、絵のバランスや構図上の理由から

図 16 1888 年 11 月（あるいは 1889 年 5 月？）（アルル時代）、ゴッホ、〈アルルの女、本のあるジヌー夫人〉、油彩、カンヴァス、91.4 × 73.7cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

図 17 1888 年 11 月初め頃（アルル時代）、ゴッホ、〈アルルの女、手袋と傘のあるジヌー夫人〉、油彩、カンヴァス、93 × 74cm、パリ、オルセー美術館

図 18 1890 年 6 月（オーヴェール・シュル・オワーズ時代）、ゴッホ、〈ジキタリスをもつ医師ガシェの肖像〉、油彩、カンヴァス、68 × 57cm、パリ、オルセー美術館

だけで手を描き加えたとは考えにくい。むしろ、その手の表情もまた、色彩から得られるのと同じくらい大切な象徴的な意味を有する表現方法の一つだったのではないだろうか。モデルの持つ人生の背景を描き出すのに、その粗野であったり、誇張を含んでいたのかもしれない肖像に、その人の生活のレベルを如実にものがたる手を描き添えることは、ゴッホの描く肖像画が、たんなる写実ではないことを証明するひとつの証拠になるように思える。

肖像画中の手の描写に重層的な意味を加えているのが、アルルで描かれた肖像画群である。〈ムスメ〉が手にする夾竹桃の花にも、意味があるとされる。⁽¹²⁾ またアルルでの数少ない友人であったジヌー夫人を描いた〈アルルの女、本のあるジヌー夫人〉（図 16）、〈アルルの女、手袋と傘のあるジヌー夫人〉（図 17）や、ゴッホ終焉の地で描かれた〈ジキタリスをもつ医師ガシェの肖像〉（図 18）ではほお杖をついた（憂うつさを強調したとゴッホが書簡で語っている）⁽¹³⁾ モデルのよこに描き添えられた本やパラソル、ジキタリスの花など、モデルの、手元を描くことで多くの意味を持たせることに成功しているのである。

V. 家族の肖像——ルーラン一家

ぼくは人物を描きたい、人物を、もっともっと人物を。赤ん坊からソクラテスに至るまで、白い肌の黒髪の子から陽にやけて煉瓦色の顔をした黄色い髪の子に至るまで、（中略）

書簡 B15（1888 年 8 月前半 アルル時代 親友ベルナルへ）

この肖像画への熱烈な情熱を記した書簡は、ちょうどアルルでの数少ない友人となった郵便配達夫ジョゼフ・ルーランをソクラテスのような風貌と形容し、その肖像画を描いて

いる頃に書かれたものである。同じ頃ルーラン一家には赤ん坊が誕生し、書簡中の赤ん坊とはそのマルセルのこ
と、そして陽にやけた煉瓦色の女とはジョゼフの妻オー
ギュスティーヌを指していると考えられる。つまりこの
一家になんらかの思い入れがあり、彼らの肖像を描きた
いとゴッホは示唆しているのである。その言葉どおり、
ルーラン一家の肖像はアルルの肖像画の半分ほどを占め
る勢いで制作されている。⁽¹⁴⁾

ルーランには、生まれたばかりのマルセル以外にも、
当時 17 歳の長男アルマン、次男カミーユがおり、ゴッ
ホはこの 2 人の肖像も数点ずつ描いている。人物を描
く事になによりも情熱をもっていたこの頃に、最も見事
なルーラン一家の肖像を次々に描いていったのは当然の
事でもあるのだが、同時に、ゴッホがこの一家に単なる
モデル以上の感情を持っていたとも考えられる。それは
自らが持とうとあがいても手に入れる事ができなかった
家族の理想の姿だったのかもしれない。ルーラン一家を
モデルに数多くの作品を描いたゴッホであるが、不思議
と一家全員を一枚に描いた作品はない。このあたりにも
ゴッホの複雑な感情が垣間見られる。

図 19 1889 年 1 月（アルル時
代）、ゴッホ、〈子守女（オ
ーギュスティーヌ・ルーラ
ン）〉、油彩、カンヴァス、
93 × 73cm、シカゴ、
シカゴ美術館

VI. 宗教性のこめられた近代的な肖像画

ルーラン一家を描いた肖像画の中で注目したいのは、ア
ルル時代の肖像画群の特徴の一つである手の描写である。

書簡 B15 に登場するジョゼフ、オーギュスティーヌ、
マルセルの肖像画にはいずれも手が描きこまれている
(図 13) (図 19) (図 20)。

図 20 1888 年 12 月（アルル
時代）、ゴッホ、〈赤ん坊の
マルセル・ルーラン〉、油
彩、カンヴァス、35 ×
24.5 cm、アムステルダ
ム、ヴァン・ゴッホ美術館

そして、オーギュスティーヌの肖像のうち、揺りかごを揺する紐を手にした作品は〈子
守女（オーギュスティーヌ・ルーラン）〉として、繰り返しゴッホ自身により模写され、
最終的には両側にアルル時代を代表する〈向日葵〉を配して三連祭壇画としての構想を述
べるほど、ゴッホの中で意味の深い作品になっていったのである。

ゴッホはルーラン一家の肖像を描いることを示唆する書簡中でも、ハルスやレンブラン
トの肖像画に対して度重なる賛辞と共感を記しており、彼らの影響を作品にも反映させた
ことは想像に難くない。

ゴッホこうしたアルル時代の取り組みを書簡を通して追っていくと、肖像画に着手した

あたりから、宗教性を意識したと思われる記述が目立ってくる。これは明らかに単なる写真の肖像画を描いているのではなく、何らかの深い意味を持たせた肖像画を描きたい、あるいは描いているという告白なのである。その思いの一端は下記の書簡からも伝わってくる。

ぼくはいま母の肖像を描きかけている。黒白の写真には我慢が出来そうにないからだ。じっさい写真や似顔絵でもって、実物の肖像がどうして描けるはずがあるろう。ぼくは肖像画にも革命が起こることを前々から期待しているのだ。

書簡 548 (1888 年アルル時代 テオヘ)

またゴッホ自身書簡 498a で語っている通り、アルルに到着した直後から堰を切ったように描いていた風景画と肖像画に関連があるような示唆をハーグ時代、ヌエネン時代に引き続き記しているのである。

またもっと直接的に言及している書簡 W5 もある。

ぼくはしょっちゅう同じものを求めているのだ——肖像画即風景画。風景画であり肖像画でもあるわけだ。

書簡 W5 (1888 年 7 月 29 日と 8 月 15 日の間 末妹ウィレミーンへ)

ゴッホのこうした革新的な言及の背景には、どうしても越えることのできない表現方法の壁があったのではないだろうか。

ゴッホはアルル時代に、〈オリーブ園のキリスト〉をテーマに宗教画を描こうとしながら、二度も描きなおした末にキャンバスを削り取ってしまっている。

その理由は、「モデルなしにこの式の人物を描いてはいけなかったから」だというのが、(書簡 504) ゴッホは——「見る者を慰め、やすらぎを与える」——宗教画を描きたいという願望がつのる一方で、その表現方法を見出しかねていた。上記の〈オリーブの園のキリスト〉の絵を二度にわたり削り取ってしまったというエピソードが示すように、伝統的なキリスト教図像に基づく表現では納得できなかった。そのためゴッホは多くの身体的、精神的労力を費やし、それら伝統的な表現に替わる新たな近代的表現方法を模索していた。その足跡はアルル時代の肖像画と風景画、またその異なる 2 つの分野の関係性を探ることとで辿ることができる。

——注

- (1) 書簡 590、629、629a を参照
- (2) 本稿で引用したゴッホ書簡は、二見史郎ほか訳『ファン・ゴッホ書簡全集』、みすず書房 (1970-70 年) の日本語訳によっている。

- (3) ゴッホ場合人物画と肖像画との間には差異が大きい。本稿で肖像画と呼称しているものは、モデルの表情に焦点を絞りに描かれた作品のことである。
- (4) 和光大学表現学部紀要 12 号・2011 年度 ゴッホのレンブラントへの傾倒と〈ラザロの復活〉の油彩模写を参照。
- (5) 書簡 629、629a を参照
- (6) 身重の娼婦シーンとその家族（父親のわからない子供と、シーンの実母）との擬似家族としての生活を送る中で、ゴッホは画家としての観察眼を手にしていったよう思える。しかしそんな生活にも破れ、短いドレンテ滞在を経て、金銭面、健康面の不調から仕方なく、牧師である父の赴任先ヌエネンに腰を落着かせることとなった。
- (7) バルビゾン派の農民画家ジャン・フランソワ・ミレー（1814 年～1875 年）
- (8) 17 世紀オランダ派の巨匠の一人フランス・ハルス（1581 から 1585 年～1666 年）
- (9) 2007 年度イメージ文化学科卒業論文 ゴッホの宗教画と模写を参照
- (10) 和光大学表現学部紀要 11 号・2010 年度 ゴッホが制作した「独自の宗教画模写」についての試論—ドラクロア作〈ピエタ〉のリトグラフ版画に基づく油彩画模写を中心として
和光大学表現学部紀要 12 号・2011 年度 ゴッホのレンブラントへの傾倒と〈ラザロの復活〉の油彩模写をそれぞれ参照。
- (11) 有川治男、『《ラ・ベルスーズ》』；ヴィンセント・ヴァン・ゴッホの肖像画の——解釈』を参照
- (12) ムスメの手にする夾竹桃は、「女性の愛」を象徴しているという説がある。「《ラ・ベルスーズ》」；ヴィンセント・ヴァン・ゴッホの肖像画の——解釈』III. The meaning of van Gogh's portraits from his Arles period P.37 注 12 を参照
- (13) ジヌー夫人、ガシエ医師に見られるほお杖のポーズはメランコリーであろう。書簡 W23 を参照
- (14) アルル時代にゴッホが描いた肖像画は 44 点、そのうち 21 点がルーラン一家を描いたものである。

——参考文献

邦文文献

- 有川治男、『《ラ・ベルスーズ》』；ヴィンセント・ヴァン・ゴッホの肖像画の——解釈、『国立西洋美術館報』、第 15 号、1982 年 3 月、31-75 ページ（英語論文）
- 有川治男、『フィンセント・ファン・ゴッホ、『耕す人』』、『人文』3 号、学習院大学人文科学研究所、2004 年 5-44 ページ
- 高階秀爾、ゴッホの眼、青土社、1984 年
- クルト、バット著、ゴッホ色彩論 佃堅輔訳、東京、紀伊国屋書店、1975。
- 木下長宏、ゴッホ、闘う画家、六耀社、2002 年
- 馬淵明子、美のヤヌス、テオフィール、トレと 19 世紀美術批評、スカイドア、1992 年
- バスカル、ボナフー、ゴッホ、創元社 1990 年
- 宇佐見英治・粟津則雄訳、ファン・ゴッホ書簡全集 第五巻（全六巻）、東京、みすず書房、1970。
- 宇佐見英治・粟津則雄訳、ファン・ゴッホ書簡全集 第四巻（全六巻）、東京、みすず書房、1970。
- 二見史郎編訳・園府寺司訳、ファン・ゴッホの手紙、東京、みすず書房、2001。
- 益田朋幸・喜多崎親編著、岩波西洋美術用語辞典
- 高階秀爾・三浦篤編、西洋美術史ハンドブック、新書館、1997 年

欧文参考文献

- G. Pollock, 'Van Gogh and Dutch Art — A Study of Van Gogh's Notion of Modern Art', PhD Thesis, London University, 1980
- G. Pollock, 'Van Gogh and The Poor Slaves : Images of Rural Labour as Modern art', in Art History, vol.II No.3 September 1988, P.406-432
- J. Rewald, *Post — Impressionism, From Van Gogh to Gauguin*, London and New York, 1978, 3 rd. rev. ed.

展覧会カタログ

国立西洋美術館監修. ゴッホ展. 1985 年 10-12 月. 国立西洋美術館

エフェルト, ファン, アイテルト (他) 著. ゴッホ展: 孤高の画家の原風景. スタイナー紀美子. (他) 訳. 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 [他] 編, 東京, 2005.

3-5, 東京国立近代美術館 (東京国際美術館, 愛知県美術館を巡回)

岡府寺司監修. ゴッホ展. オランダクレラー＝ミュラー美術館所蔵. 横浜美術館学芸部 [他] 編, 神奈川, 1995. 12-2. 横浜美術館 (名古屋市美術館を巡回)

指導教員のコメント

渋谷展子さんの論文について

永澤 峻・総合文化学科教授

昨年度 (2011 年度) の紀要掲載の「ゴッホのレンブラントへの傾倒と《ラザロの復活》の油彩模写」に続く、渋谷展子さん (2007 年度イメージ文化学科卒業生) の投稿論文である。彼女は卒論で、ゴッホのサン・レミ時代のドラクロアとレンブラントの作品に基づく 4 点の油彩模写に焦点を当てた長編論文を提出して卒業し、多忙な民間企業の勤めのなかで、僅かな仕事の合間を縫って、永澤ゼミの勉強会に参加し、新たな構想の下で、ゴッホの自画像と風景画の論文を書き上げる作業を続けてきた。

先立つ論文は、ゴッホがレンブラントの《ラザロの復活》版画に基づき模写した油彩画を扱い、従来のわが国のゴッホ研究史に一石を投ずる試論として、かなりの成果を収めていた。今回の論文では、この成果を踏まえて、ゴッホの肖像画と風景画の独自の展開を、故国オランダの初期の制作と視覚的体験 (優れたゴッホ研究家ポロック女史が「ゴッホの空想の美術館」と呼ぶイメージ・ストックの中で、特に 17 世紀オランダの画家フランス・ハルスらの絵画作品から得たもの) を視野に入れながら、新たな検討へと歩を進めている。

まず論文の冒頭で、ゴッホ作品の全体像を理解する重要な発想の転機を、弟テオと母や妹宛に、初期のオランダ時代の《馬鈴薯を食べる人々》などの作品を南仏の地へ送ってほしい、と頼んでいる書簡に求める。その上で、この記述を手がかりとして、ゴッホの南仏で描いた肖像画が独自の変貌を遂げていることを、オランダ時代と南仏時代の作例と関連書簡 (同封されていた素描も含む) を簡潔に比較・検討して、解き明してゆく。

こうした分析は、ゴッホがアルルで最初に取り組んだ〈ズワーフ兵〉の肖像画から始まっている。つまり、この肖像画で「腰から上の、モデルの手を含み込んだ肖像」 (有名なダ・ヴィンチの〈モナ・リザ〉が典型的な例で、肖像画の独自性は、顔の表情だけでなく、組み合わせられた両手の表情にも表れている) を試み、〈ムスメ〉、〈パトリシア・エスカリエ〉などの肖像画で様々な持物 (夾竹桃、鋤など) と両手のしぐさを通じて、描かれた人物たちの気質・性格を象徴的に描き出すようになってきたと考えている。渋谷さんの斬新な着眼点が生きているのは、十七世紀のオランダ風俗画の代表的画家フランス・ハル

スの肖像画の影響関係をゴッホの絵と書簡の記述と対応させて指摘した章（II. フランス・ハルスの影響）であり、この箇所を通してゴッホに南仏で親切を尽くしたルーラン一家を描いた多数の連作肖像画の重要性が浮かび上がってきている。

従来の研究者にも既に指摘していることだが、両脇に2点の〈向日葵〉を配し、〈子守女（オーギュスティーヌ・ルーラン）〉を聖母マリアの像と見立てて中央に置こうとするゴッホの三連祭壇画の構想は、〈ルーラン一家〉を描いた肖像画の中に、彼が近代的な宗教性や象徴性をもたらそうとしていたことを良く示していると思われる。渋谷さんの次の論文では、ゴッホが旧来の伝統的宗教図像で描こうとしていた〈オリーブの園のキリスト〉をキャンバスから3度も削り取り、これに代わって〈星月夜〉などの近代的な宗教性を含む風景画を描こうとしていた点に焦点を合わせた論文を期待している。

《子守り女(オーギュスティヌ・ルーラン)》フィンセント・ファン・ゴッホ・1889年1月・油彩・カンヴァス・93×73cm・シカゴ美術館

ヌエネン期からつづく肖像画への探求、そしてアルル期に至りさらに象徴性をまじえた肖像画群のうち、とりわけ深い意味を持つと思われるのがこの作品である。宗教画的要素を持つこの作品を含め、ゴッホの肖像画と風景画の間に存在すると思われる何らかの関連性を見出し、ゴッホがどのように理想の宗教画を描こうとしていたのか、その過程を論証するのが筆者にとっての大きな課題である。

渋谷展子 「ゴッホが肖像画と風景画に求めた宗教的な象徴性—宗教性のこめられた近代的な肖像画」(p152 参照)