

## ゴッホは浮世絵からなにを学んだか

木下長宏\*

1. ゴッホが浮世絵から学んだ方法として、二つの経路が考えられる。①は、浮世絵作品を模写して、「手」から会得する。②は、浮世絵作品を眺めそれに関する文献を読んで考え、「頭」から理解して制作に生かす、の二つである。ゴッホの絵画は、つねにこの「二つ」の経路から考えていくことが大切である。この二つの経路が、どのようにして、ゴッホの内部で絡み合い、彼の絵画制作に生かされていったか。また、そうして制作された作品が、ゴッホという画家にとってどのような意義があるのか。それを明らかにするのが、本論考の目的である。

2. 日本の浮世絵がゴッホに与えた影響については、(a)絵画の表現技法に、大胆で平面的な色遣い、力強い描線による輪郭、などを実現した、(b)浮世絵や文学書が得た知識で彼独自の「日本」像を作り、日本の僧院に知者の集まりの理想的モデルを見つけ、アルルでそれを実現しようとした、というのが定説である。しかし、上記①②の経路で彼が考えたこと試したことを検証していくと、もう少し別の側面が明らかになってくる。それは20世紀に定型化されたゴッホ神話の枠に収まらない新しいゴッホ像を浮かび上がらせてくれる。

3. ゴッホの絵画は、版画を起源としている。それはどういう意味かという、ゴッホは絵を学び出したときミレーの複製版画 (JH1) を模写

することから始めているということである。版画を模写した経験が、日本の浮世絵に出会ったとき、単なるジャポニズム趣味を超えた、絵画の方法の思想とでもいうべきものを読みとる基盤になっている。浮世絵版画を勉強することは、彼が初めてミレーの版画を模写して絵はどうして作るのかを学んだように、絵画を制作する自分にとって最も必要なものはなにかを教えてくれる契機となった。以下、具体例を追って検証してみよう。

彼は既にアントワープで浮世絵を知っていたが、日本の浮世絵版画と出会うのはパリに来たときである。

浮世絵を集めて夢中になっているうちに、一つの発見をする。それは、対象(もの)には固有の色はない、ということである。印象派も同様の考えを育てていたが、彼らは、対象の色は光との関係で決定されるという考えだった。ゴッホが浮世絵から発見したのは、「色彩はそれ自身でなにものかを表現している」(429/537)<sup>1)</sup>とテオに書いたことの見事な事例だった。色彩は、対象固有の色からも独立しているという認識である。三代豊国「卯月、十二月の内、初時鳥」という三枚組多色摺木版が、二組、ゴッホ兄弟のコレクションにある<sup>2)</sup>。完全揃いではないが、摺版の異なる同一作品で、女性の着物の柄は同じだが色が異なる。部屋のしつらえもすべて同一構図だが、色がちがう。自然主義絵画思想では信じられないことを、日本の浮世絵版画家はやっている。この色彩の自立の理論を、ゴッホは1886年冬から翌年春にかけて、自画像で実践している。作品JH1210と1211

\*元横浜国立大学教授

は、どちらかが模写だろう。同じ帽子、同じ縁取りのある服を着、身体の姿勢も変わらない。色を変えているのである。自画像JH1224、1225、1249でも同じ意図による制作をしている。自画像は彼の絵画の実験室である。

ゴッホは模写を盛んにやった画家である。自分の作品を模写したり、他人の作品を模写したりしている。しかし、それは、模写とかレプリカという言葉では不正確で、むしろ変奏（ヴァリエーション）というべき変えかたをしている。そういう変奏によって、彼は絵画の可能性を探っているのだが、この変奏も、浮世絵を勉強することによって深められたゴッホ独特の絵画思想である。

ゴッホは浮世絵の「模写」もしている。栄泉の「花魁」（JH1298）、広重の「亀戸梅屋舗」（JH1296）と「大はしあたけの夕立」（JH1297）である。これらも、模写というより変奏である。もともと和紙に木版で摺られた版画を油彩でカンヴァスに「模写」しているのだから、始めからその浮世絵を写し取ろうとしているのではない。浮世絵にトレーシングペーパーを載せ正確に形を写し取り、カンヴァスには方眼を引いて写し取ろうとしながら、結局「変奏」している。

版画、とりわけ日本近世の木版は、版元と絵師・彫師・摺師の四者による完璧な共同制作であり、原画というものは存在しない絵画表現形式である。出来上がった版画の線と形、色彩は、直接筆で描いたものには出し得ない物質性を体現している。物質性を体現しているが、決して物質的ではない。いったん生身の人間的表現から遠ざかることによって、逆に人間的なるものの背後にある存在感を滲み出している。この版画にしかない特質は、ヨーロッパ伝統の銅版画にも備わっている。ゴッホは、絵を習い始めたとき、まず版画を模写することから始めた。そういう経験が、線と形と色彩で表現される絵画の可能性へゴッホの目を開かせている。繰返すが、浮世絵によって、その可能性への展望は大きく展開した。

こうして、現実に眼にする対象の色彩と形態を既成概念から解放させたゴッホは、1888年、テオにこんなことを書いている——「頭部の背後に、さもしいアパルトマンの俗っぽい壁を描く代りに、ボクは無限を描く」（520／663）

現実の対象を写生する方法から超脱したゴッホは、色彩や形態によって「無限」すなわち、一種の宗教的哲学的概念を表出しようとしているのである（その一例は自画像JH1772）。

4. 浮世絵作品と日本を語る文学や評論から、独自の「日本」像を作ったゴッホは、その日本を求めてアルルへ移住した。そこで、こんな感想を書き留めている。「今日夕方、すばらしい、とても珍しい光景をみた。（中略）水は、黄白色で、灰色がかった真珠色に濁っていた。空はライラック色で、オレンジ色が帯状に伸びて陽が沈み、街は董色だ。船の上では、薄汚れた青と白のボーダーシャツを来た労働者があっちへ行ったりこっちへ行ったりしていた。それはまったくの《北斎》だったよ。」（516／866）

北斎の版画にそんな絵があったのではない。ローヌ河畔で起っている自然現象が、彼の信じる日本の浮世絵が達成させている絵の特質を示唆した、そういう光景を視たということである。このとき、彼のいう「北斎」は、固有の葛飾北斎その人とその作品なのでもない。「北斎」はここでは、日本の浮世絵画家の代名詞である。

そういう日本の画家について、もう一つ、ゴッホの発言を引用しなければならない。1888年テオ宛の書簡に、「日本の芸術について勉強していると、疑いもなく賢者にして哲学者という知的な人間に出会う。（中略）彼は一本の草の芽を研究しているのだ。しかし、この草の芽は、彼にすべての植物を、そうして四季を、雄大な風景を描き出させ、ついには、いろいろな動物、それから人間の姿を描き出させるようになる。彼はこうして生涯を送るが、人生はすべてを描くにはあまりに

短い。ねえ、これこそほんとうの宗教というものではないか。これら日本人が教えてくれる、こんなにも単純で、まるで自身が花であるかのように自然に生きることこそ。」(541/686)と書いている。

この「賢者にして哲学者という知的な」人物に、彼は「北斎」を重ねているが、彼のそんな認識不足をわれわれは啜うことはできない。僅かばかりの情報量を鋭く掴みとり、そこから絵画の可能性を切り拓き考え出そうとする直観に、むしろ瞠目しなければならない。

ゴッホにとって「草の芽」の研究と「草の絵」の研究は一つである。一つながりであるといったほうがいいか。これは、ゴッホの画家人生後半の重要なテーマとなった。「草の絵」の系譜を形成する作品は少なく絞っても数十点、すぐに拾うことが出来る。それらを眺めて行くと、ゴッホが、試行錯誤を重ねながら、花や植物を描き、花や草を成立させている背景の描きかたを探っていることがよくわかる。最初は、花瓶や植木鉢に入った「静物画」としての花や草を伝統的な構図で描いているが(JH1165、1227、1229)、1263のように「草」だけを画面に埋め尽くすようなことを始めてから、彼の「草の絵」の研究は独自の道を進み始める。その後、小さな花や草を、絵の主題としてとりあげ、その姿を描き出そうとする姿勢は一貫している。大きな花を咲かせるアイリスも向日葵も「草」の変容した形である。「向日葵」(JH1561)の連作を、この考えのもとで読み直す必要がある。そうすると、そこにわだかまっているのは、情熱を預けた花の描出というより、野原に咲く花の一つとしての向日葵の、色彩と背景の関係の探究である。「向日葵」の連作は、その問題を追究する模写と変奏の模索過程の一つである。

「草の絵の系譜」のなかで、とりわけ、心をくだいていると観察できるのは、その背景をどうするかという問題である。花を主題にしたときのその背景という構図の問題だけではない。花そのもの

のを背景にするという着想が生まれている。こういう背景の探究は、作品JH1670、1673、1675に見られる。そこでは、花が背景の壁に散りばめられた壁模様のような仕上げかたをしているが、これは、花模様が背景そのものなのである。もちろん、これが現実の花の絵柄の壁の写生でないことは、1673と1675を比較するだけで明らかだろう。「花のように生きる」という彼の生きかたとしての理想を示唆する「花」が、自画像JH1772に関してみずから言及した、「無限を描く」という目的と絡み合って表現されているのである。また、「草の芽」の探究は、JH2059、2060のようなシンプルで美しいドローイングを産み出しているいっぽう、JH2010、2012、2015のように、主題と背景の関係の処理に解決を見出せないままになった作品もある。

そうして探究した果てに辿り着いた一つのある作品がある。亡くなる一ヶ月くらい前の作品で、「麦の穂」(JH2034)と後に呼ばれるようになった。64.5×48.5センチの小さな縦長の画面に、風にかすかに揺れる麦の穂が一面に描かれている。よく視ると薊が一輪、あるいは白い名もない花が描き込まれているが、一面緑色に塗り上げられたといってもいい静かな絵である。これを、ただ「背景」だけが描かれた絵と呼ぶこともできる。JH2053、2055は、その麦の穂が背景になった絵である。JH2053、2055は、女の子を麦の穂の背景に立たせることによって、かつてパリで試みた栄泉の「模写」の仕事を思い出していたのかもしれない。どこか「花魁」を彷彿させる構図である。そういう作業によって、ゴッホは、なんどもなんども初心に帰ろうとしていたのだろう。「麦の穂」の作品は、そんな探究過程のなかに生まれた貴重な作品といえよう。この絵は背景にもなりうるが、それ自体で麦の風に揺れる姿を描いた一枚の絵である。その意味で、完成された絵である。この絵を、そういうふう眺めて飽きさせない完成度の高い絵である。ここに表現されているのは、

そのまま背景にもなりうるし主題にもなりうる一つの世界＝自然の姿とでもいおうか。そういう絵の境地にこの絵は届こうとしている。そういう境地こそ、「無限」の境地である。「一本の草の芽」は、伝統的な絵画の世界では、絵の主題にはなりえない、いわば画面の構成のなかでは、その一部を形成する後景と同じ小さな存在である。それをただ主題にするのではない、絵画の構成と成立にとって最も重要な役割を持つ存在としてそれを描くこと。このときのゴッホは、そういう絵を創ろうとしていた。このとき、「一本の草の芽の研究」が「雄大な風景を描くようになる」という考えと、「背景に無限を描きたい」という考えが、ゴッホのなかで同調している。「麦の穂」はそんな作品である。この作品は従来の「炎の人」というような称号の画家には相応しくない作品かもしれない。しかし、観れば観るほど味わいのある奥深さを持った絵である。ゴッホが、こういう絵へ辿り着くために、一生懸命努力していたことに、あらためて目を向けたい。

5. ゴッホの画家の生涯のなかに、「草の絵の系譜」を発見し確認することは、Vincent Van Goghという画家が現代へ投げかけているメッセージを新たに発見することでもある。人生の短さを自覚しつつ、ひたすら自身が花であるかのように生きる、ということの意味を考えるべきところにいるのは、21世紀の人間たちである。また、因習的な主題と背景の関係から脱出した新しい考えかたを身に着けねばならない状況に投げ込まれているのが21世紀のわれわれではないか。

ゴッホが浮世絵からなにを学んだかを考えることは、こうして、新しいVincent van Gogh像を引き出す端緒を用意してくれた。

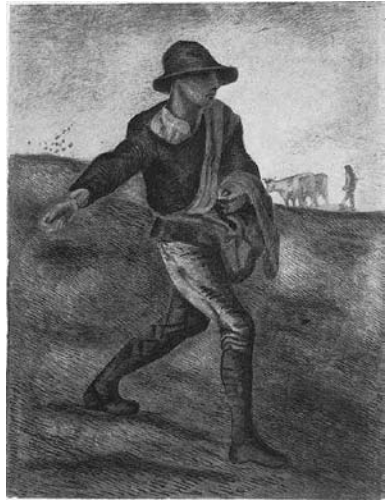
注

1) 書簡番号表記は(旧来の番号/Vincent van Gogh, The Letters, 6vols, Thames & Hudson, 2009)。

2) Catalogue of the Japanese Prints, Van Gogh Museum, Amsterdam, 1991/2006

6. 図版

本文に言及した作品を、順に掲載する。



JH1



三代豊国「卯月、十二月のうち、初時鳥」



JH1211



JH1210



JH1224



JH1225



JH1297



広重「大はしあたけの夕立」



JH1249



JH1298



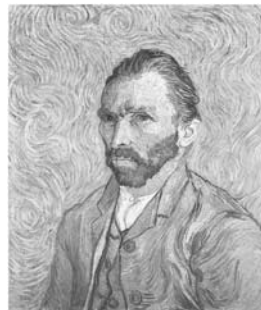
栄泉「花魁」(Le Japon表紙)



JH1296



広重「亀戸梅屋舗」



JH1772



JH1165

木下長宏：ゴッホは浮世絵からなにを学んだか



JH1227

JH1229

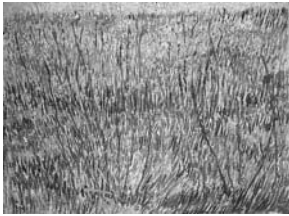


JH2058



JH2059

JH1263



JH2060



JH2009



JH1561



JH1670



JH2012



JH2015



JH1673



JH1675



JH2034



JH2053



JH2055

(ゴッホの作品の名前は、ほとんどゴッホ自身がつけていないので、ここではあえて作品名は入れないでおく。)