

# ポール・ゴーギャンの自画像

## 一八八九年、ル・プールデュ

〔僕は汚らしい「蛮族」の河がたえず流してくる泥の中から僕の「自我」を掘り出すだけだ〕

——モリス・バレス『自我礼拝』

村 田 宏

はじめに

一八八八年暮、アルルにおけるファン・ゴッホとの共同生活が例の悲劇的な事件をもって終結した後、ポール・ゴーギャン（一八四八—一九〇三）は、パリの友人シュフネツケルの家に身を寄せた。しかし、明くる一八八九年二月には、フランス北西部のブルターニュを三たび訪れ、前年と同じく「信用貸し」<sup>(1)</sup>で泊まれるポン・タヴェンの旅館グロアネックの客となり、その年の夏までに観光客で雑踏するポン・タヴェンから離れ、十月二日には、テオ・ファン・ゴッホを通じて親交を結んだオランダの画家メイエル・ド・ハーン<sup>(2)</sup>とともに、ポン・タヴェンからさらに南に下がった小村ル・プールデュに移っていった。ライタ川がビスケ湾に合流する海辺の村

ル・プールデュは、荒涼とした砂丘に絶え間なく風の吹きすさぶ、文字どおり、辺境の地であった。

一八八九年の秋から一八九〇年の十一月まで、ゴーギャンは、ド・ハーンがアムステルダム家族から月々受け取るささやかな生活費を分け合いながら、パリに戻った一時期を除いて「プラトンの庭に似た」<sup>(3)</sup>この場所を主たる制作地として過ごしたのである。

地元で「人形のマリ」<sup>(4)</sup>と呼ばれる女主人マリ・アンの経営する宿屋に旅装を解いて間もなく、ゴーギャンとド・ハーンは、宿屋の食堂の壁面を自分たちの作品で飾る計画に着手した。ゴーギャンは、ファン・ゴッホに宛てた書簡の中で次のように記していた。

ド・ハーンと僕は、かなり大きな仕事を始めた。僕たちが食事

をとる宿屋の裝飾だ。一つの壁から始め、四つの壁面を仕上げ  
て終わりになる……傍らの二つの肖像画は扉に描かれてい  
る<sup>(5)</sup>。

こうして手懸けられた作品群<sup>(6)</sup>には、ゴーギャンがある観念を執  
拗に信じ、それを比類なく造形化した「僕らの二つの肖像画」すな  
わち《光輪のある自画像》《メイエル・ド・ハーンの肖像》を初  
め、《こんにちは、ゴーギャンさん》や《ジャンヌ・ダルク》とい  
った、一八八九年の画家の年譜を實際鮮やかに彩る作品が含まれて  
いた。これらが、今日、ゴーギャンの代表作として一致した評価を  
受けていることは改めて指摘するまでもないだろう。

「ポール・ゴーギャンの自画像——一八八九年、ル・プールデュ」と題された小論は、ル・プールデュ逗留を契機として生み出された  
作品のうち、かつて、画家の全てを語るという意味で「アルファに  
してオメガ」<sup>(7)</sup>と呼ばれた《光輪のある自画像》を主題的に取り上  
げ、ゴーギャン芸術の本質の一斑を照射し、そこに潜む問題点を指  
摘しようとするものである。もとより、この一作をもつて多角的な  
ゴーギャンのすべてが語られるわけではないが、後にも見るように、  
《光輪のある自画像》において、画家が他のいずれの作品にもまし  
て明確にその精神の肖像を描いたとみなしうるならば、これがゴー  
ギャン芸術の内実を解き明かす最良の手掛かりの一つとなることは  
明らかであろう。筆者があえて考察の対象とする意味と理由はここ

にある。

とはいえ、小論が《光輪のある自画像》の根本的な再考を目指す  
ものではなく、ごく限られた範囲における基本的問題領域の検討を  
自らの主要な課題とするものであることは、あらかじめ断わってお  
かなければならない。

#### 一 ゴーギャンの描いたキリスト像

マリ・アンの宿屋の壁面を飾った作品《光輪のある自画像》  
(図1)は、いかにも特異な風貌のゴーギャンを画家自身が描いた  
自画像である。背景には、前年の「綜合主義」<sup>(8)</sup>の確立を記念する  
《説教の後の幻影》(図2)で用いられた鮮烈な赤が、上半分を支  
配し、下半分は鮮やかな黄色が領していた。半ば横向きにゴーギヤ  
ンの顔が大きく描かれ、頭上には光輪が漂っている。その右側に三  
つのりんごを持つ枝があり、一つは赤、残りは緑が置かれている。  
無骨とも見える画家の手は蛇を持ち、この曲線に呼応するように、  
画面の下半分には、花を支えるぶどうのつるが配されている。

一見して意味ありげなモチーフに満たされたこの作品をどのよう  
に解するかについて、まず、一般的な解釈を施すとすれば、これが  
ゴーギャン自身をキリストに準えたものということができただろ  
う。画面には光輪が描かれ、人物が聖者であることが暗示されてい  
る。そして、何よりも、ゴーギャンの作品に少しでも親しんだ者で  
あれば、画家が、この頃までに、殉教者、贖い主、キリストに擬し

た自己を表現する作品を残していたことを知っているだろう。この  
 事実は、上の想定を裏付けるように思われる。《光輪のある自画  
 像》に込められたゴーギャンの真意を探るためには、いささか迂回  
 的ながら、こうした宗教的、といつてあまりにも多くの意味が付与  
 されすぎるならば、端的にキリストを主題にした作品の系譜をひと  
 まず辿り直さなくてはならない。

ゴーギャンがキリストを描いた作品系列の中で、まず最初に一瞥  
 を与えておくべきは、一八八九年の九月に制作されたとされる《黄  
 色いキリスト》(図3)である。よく知られた経緯ながら、作品に  
 は、ポンタヴェンを見下ろすサントマルグリットの丘が描かれ、  
 近傍のトレマロの礼拝堂にある木製の十字架像(図4)に酷似した  
 磔刑像が、中央に屹立している。ゴーギャンの磔刑像は、トレマロ  
 のものと異なり、荊の冠が取り去られ、足を交差させてその不動性  
 が強調されている。受難を受け入れるキリストの右目は閉じられて  
 いるものの、左目は微かに開かれ、足元の円陣を組むかのような三  
 人の女性を見下ろしている。一人の男が石垣を跨ぎ、その先に二人  
 の女性が歩を進めている。樹木や野原の色は、秋、すなわち死の季  
 節であることを暗示しているのだろう。

前景のブルターニュの女性とキリストの左側に脆く二人の女性  
 は、いわゆる「三人のマリア」を想起させつつ、《説教の後の幻  
 影》の前景の人物と、ヤコブの左側の背景の人物にそれぞれ類似し、  
 二作は強いつながりを示している。とりわけ重要なのは、二つの作

品が、現実と想像の場面の処理の点で、共通した工夫を用いている  
 ことであろう。《説教の後の幻影》では画面を斜めに横切る樹木の  
 幹が現実と想像の場面を統合していたが、《黄色いキリスト》にお  
 いては、二つの世界は、ゴルゴタではなくポンタヴェンの野に聳  
 える十字架によって統合されているのである。

《黄色いキリスト》と同様に、ゴーギャンに親しいブルターニュ  
 のイメージに依拠した作品が《ブルターニュの磔刑、緑のキリス  
 ト》(図5)である。画面には、ポンタヴェン近郊のニゾンの教  
 会前にあるロマネスクの石彫りの像(図6)が描かれている。ニゾ  
 ン教会の石のピエタ像と同じく、エジプトのマリアが、キリストの  
 頭を、聖母マリアが胸を、マグダラのマリアが腰を支える基本的構  
 図が繰り返されているが、他の部分は改変され、例えば、中央の柱  
 は小さくなり、外側の二つの柱が除かれ、女性たちの下半身がモニ  
 ユメントの台座の役目を果たしていると言えよう。

こうした聖なる群像と対照されるのが、ル・プールデュの海景と  
 思われる背景に置かれた歩く女と熊手を担ぐ男、そしてキリストの  
 体の描く曲線に呼応するかのようにピエタの下で屈んだ姿勢をとる  
 ブルターニュの女性である。そして、女性の右方、画面の右端に黒  
 い羊が描かれていた。この黒い羊は、背景に見られる海や農夫の色  
 と対応するものであるにせよ、その伝統的図像において、幼児キリ  
 ストともに描かれ、来るべき十字架の上の死を暗示する動物であっ  
 たとすれば、ここでもその同じ意味が担われていたであろう。実際、

手前の女性の右手は、画面の外に消えて行く取っ手を握っており、その先に見える揺籠を感じさせる。ゴーギャンはここで、婉曲的ながら、キリストの誕生（揺籠）と死（羊）を語っていたと言えるだろう。

《光輪のある自画像》の解釈のためにキリスト作品を振り返ると、この文脈において、もう一点、留意すべきは、これら二つの作品に登場する人物が、偶然の暗合とはいえ難いまでに、一様に七人であったという事実である。《黄色いキリスト》では、キリストと三人の女性と後景の三人を合わせて総計七人になり、《緑のキリスト》でも、ピエタの石彫像を含めて七人となっていた。こうした数が、作品の意図にある微妙な陰影を与えていた可能性については、しかし、次節で改めて触れることにしよう。

《黄色いキリスト》《緑のキリスト》は、以上見てきたように、ゴーギャンがブルターニュの人々の篤い信仰心に触れたことを決定的な理由としながら、この地方に固有の「磔刑像」から靈感を受けつつ、それぞれ「受難のキリスト」「ピエタと三人のマリア」を主題として描いたものであったが、画家は、さらにもう一つのキリスト作品、「苦悩するキリスト」を制作していた。

《オリーブ園のキリスト》（図7）<sup>(9)</sup>と題する作品では、樹木によって二分割された画面の右側に、ユダがローマの兵士たちを案内し、左側のキリストはゴーギャンに続く道を指し示している。背景の月光を浴びた五本の樹木が、絶望に打ち沈んだキリストの身体

傾きに対応するかのようになり、左側に傾斜している。受難そのものを表わすかのような赤い髪のゴーギャンがその特徴的な相貌を際立たせて、苦悩するキリストと重ね合わせられていた。

作者の自己注釈的発言によれば、作品は次のようなまさに題名を裏切らない内容の作品であった。「私が制作したのは自画像なのだ。だが、これはまた理想の崩壊とか、人間のものでも神のものでもある苦しみ、弟子たちに去られ、総ての人々から見捨てられたイエス、彼の心と同じくらい陰気な周囲の風景をも表わそうとしているのだ」<sup>(10)</sup>。

以上のような一連のキリスト作品を存在を前提とすれば、《光輪のある自画像》が、キリストとしてのゴーギャン自身を表わそうとしたものと結論づけることは、さしあたって奇異ということにはならないであろう。

かくして《光輪のある自画像》は、ゴーギャンが、キリストとしての自画像を描くことによって、その主題が必然的に内包する、試練や受難、殉教を暗示しようとしていた作品であることが、ほぼ疑いないところとなった<sup>(11)</sup>。この点で、ル・プールデュでゴーギャンの周辺にいた版画家ポール・エミール・コランが、ゴーギャンをその弟子に囲まれるキリストに準えていたことは、単なる逸話以上の真実を伝えているだろう<sup>(12)</sup>。

自己の苦痛をそのまま表白することを避けつつも、あらゆる絵画が、その根底にもっている自己告白の要素が露呈したというべきこ

うした作品が、それでは何故描かれなければならなかったのか。ゴーギャンは何故、贖い主キリストに赴いたのか。次にこの問いに対する答えが提出されなければならない。

芸術家の内面の論理を正確に推し量ることは、不可能に近いといえ、一八八九年という年がゴーギャンにとっていかなる年であったかを視野に収める時、この問いに対する一つの解答が見いだせるように思われる。

まず、長くその招待を待ちのぞみ<sup>(13)</sup>、ドガの推薦によってようやく参加を果たした一八八九年二月のブリュッセルの「二十人(レ・ヴァン)」展で、創設者の一人オクターヴ・モースが『乗馬鞭(Le Cravache)』誌上に記した好意的な批評<sup>(14)</sup>を例外として、ゴーギャンが否定的な反響しか得られなかったことは注意してよい事実だろう。前年の十二月、モースから参加要請を受けたゴーギャンは、友人のシュフネッケルに宛て、点描主義に対抗した展示を目指すと語るほどの意気込みを見せていた<sup>(15)</sup>。にもかからわず、『説教の後の幻影』《人間の悲劇》の出品作をもって臨んだこの展覧会において、ゴーギャンが世人の注目をひくことは遂になかったのである<sup>(16)</sup>。また、同年五月、パリ万国博覧会に合わせて開催された総合主義グループのマニフェストたる「印象主義と総合主義グループの絵画」展、通称「カフェ・ヴォルピニ」展も、若い画家たち、とりわけナビ派に与えた決定的な影響<sup>(17)</sup>を除いて、一般の評価はきわめて低く、反感と軽蔑の対象に過ぎなかったことは忘れてはならない。しかも、

ゴーギャンがこの「ヴォルピニ」展の出品作家として選んだフィンセント・ファン・ゴッホが、弟のテオの反対により、不参加となったこと<sup>(18)</sup>は、ゴーギャンのいらだちをなお一層募らせたであろう。

実際、この頃のゴーギャンの書簡には、「自分に関係ない事柄に口を出す輩」<sup>(19)</sup>たる批評家や画家への憤懣をあらわにした文言が見られる。一八八九年十一月のベルナル宛の書簡には、「ヴォルピニ」展を論評した批評家フェリクス・フェネオンが、ゴーギャンの様式はルイ・アンクタンの模倣であるとしたことへの不満が述べられていた<sup>(20)</sup>し、また、ファン・ゴッホへの手紙には《人間の悲劇》について「理解していない」ドガを難じる言葉が見いだせるのである<sup>(21)</sup>。

こうした顕著な事実を確認すれば、一八八九年という年が、期待を裏切られた画家ゴーギャンが世の理解を得られぬまま、憂鬱な気分と孤独の感情に閉ざされていた時期であったことが容易に了解されるのである。

こうした言わば疎外と反抗の意識が、当時のゴーギャンの生活と芸術の前提をなしていたことは、「この世のために常に鎖を引きずる」<sup>(22)</sup>ジャン・ヴァルジャンのイメージを借りて虐げられた者を描いた《自画像「レ・ミゼラブル」》(一八八九年、図8)に明瞭に見て取れる。「これは、ぼくの姿であると同時に、ぼくらの仲間すべての肖像でもある。善行によってしか社会に仕返しできぬ、社会の悲しい犠牲者たちの肖像なのだ」。ゴーギャンは作品の制作を依

頼したファン・ゴッホにこう書いていた<sup>(23)</sup>。芸術家の人生における受難という主題が、ここにも繰り返されていることは誰の目にも明らかであろう。

《光輪のある自画像》とともに、マリ・アンリの部屋を飾ったもう一つの自画像にもそうした憂愁の影は落ちていた。食堂の入口の扉の上部に描かれた《こんにちは、ゴーギャンさん》（一八八九、図9）と題する作品は、ル・プールデュ近くの野辺の門に佇む画家自身を写したもので、大きなコートに身を包んだベレー帽のゴーギャンは、青ざめた衰えた顔に絶望と孤独を滲ませていた<sup>(24)</sup>。

作品はファン・ゴッホが例の錯乱に至るわずか三日前、ともに訪れたモンペリエの美術館で目にしたクールベの《こんにちは、クールベさん》（一八五四）との強い類縁性を示しているが、しかし、ここではバトロンの挨拶を傲然と受け止めるクールベとは異なり、ゴーギャンは、死を暗示する不吉な黒いフードの女<sup>(25)</sup>に対峙している。ジラートロワシウティンスキーが示唆したように、そこにはアールで論議を交わしたに違いないファン・ゴッホの「旅人」の概念の影が横たわっていただろう<sup>(26)</sup>。実際、一八八八年十二月のシュフネットル宛ての手紙の中で、ゴーギャンは「フィンセントは、時々、僕が遠くから来て、遠くへ去る人だと呼ぶ」<sup>(27)</sup>ことを語っていた。「遠方から来る者」、つまりは永遠の漂泊者が、贖い主キリストに類縁するものであることは言うまでもない。

以上を暫定的に要約すれば、ゴーギャンは一連のキリストを主題

とする作品によって、社会における芸術家の不幸とその使命を重ね合わせ、社会に対して自己をキリストとせずにはいない、羨望と敵対の複合した感情を外在化させ劇化させていたのである。とりわけゴーギャンの内面に巢食っていた憂鬱が、そのはけ口を求めて最も露骨な形で現れたと言うべき作品が《光輪のある自画像》であり、ゴーギャンはこの一作をもってさらに牢固とした独白の境地を切り開くことになったのである。

## 二 ゴーギャンとキリスト、そしてサタン

前節では、《光輪のある自画像》が、ゴーギャンが自己をキリストに準えた自画像であることを論じたが、しかし、事情は必ずしもそれほど単純ではない。なぜなら、視点を変えて、もう一度子細に作品を検討するならば、別な側面が明らかになるように思われるからである。それは、光輪とりんご、蛇という一見したところ矛盾するモチーフの組み合わせが否応なく提起する問題である。

ゴーギャンの頭の上の右側に見えるりんごは、楽園における禁断の「知恵の木」の果実であり、必然的にアダムとエヴァの誘惑に結びつく。緑から暗紅色へ色を變じるりんごは、様々な段階の誘惑を象徴しているかのようである。また画家が手に持つ蛇も、伝統的に悪魔と不可分であることは言うまでもない。

こう考える時、斜め横向きのゴーギャンの顔を乗せて漂わせているかに見える赤の背景は、地獄の業火と画家の悪魔的な性質を表し、

曲線を描く黄色の部分は、天使の様式化した翼を暗示しているとも解せよう。ゴーギャンは、この作品で、蛇に変じてエヴァを誘惑した悪魔たろうとしていたのだろうか<sup>(28)</sup>。

とすれば、われわれは、ゴーギャンの魂の内部に棲息する奇怪な生き物サタンの秘密をまずは解き明かさなければならぬ。そして、それは、『光輪のある自画像』と対をなす『メイエル・ド・ハーンの肖像』(図10)に手掛かりを求める時、最もよくその姿を現してくることに思われる<sup>(29)</sup>。

『日本の背景の自画像』(図11)と題する自画像の中に現れた、孤独な、思慮深げな人物としてのド・ハーンは、ゴーギャンの作品では、鼻の大きな顔が、膨らんだ手の上に乗るように描かれている<sup>(30)</sup>。『光輪のある自画像』で用いられていた赤が、ここでは、この信心深いオランダの画家の衣服に使われ、同じくゴーギャンの作品の支配色たる黄色は、本とランプの色に用いられていた。そして、怪異なド・ハーンがじつと瞳を凝らす先には、ランプの光の下、二冊の本が机上に置かれている。書物と人物とともに配する手法は、ゴーギャンの作品ではあまり例を見ないものである<sup>(31)</sup>が、ここで、ド・ハーンが視線を投げかけているのは、照らし出された書物の題名から、トマス・カーライルの『衣装哲学』、ジョン・ミルトンの『失樂園』と知られる。

カーライルについては、後に、再び立ち返ることとして、さしあたり、「ゴーギャン＝サタン」の観点に手掛かりを与えてくれるの

は、ミルトンの著作である<sup>(32)</sup>。ゴーギャンがその書名が読み取れるまで明瞭に描き込んでいたことが、単なる気まぐれでないとするれば、それ相應の意味を有していたはずである。したがって、そのことを検討することは少しも不当ではないだろう。事実、ゴーギャン研究に新鮮な視角を開いた『ゴーギャンの失樂園』の著者ウエイン・アングラスンは、『光輪のある自画像』がミルトンの墮天使としての自画像であるとはつきり述べていた<sup>(33)</sup>。

『失樂園』(二六六七)は、周知のように、作者ミルトンが五十九歳で世に問うた詩的叙事詩で、人間の始祖アダムとエヴァが、至福の楽園に住みながら、サタンの巧妙陰險な誘惑に屈して、創造主に背き、墮落し楽園から追放される物語をうたったものである。そしてしばしば指摘されるように、この十七世紀中葉に刊行された『失樂園』の主人公は、ゴーギャンの生きた十九世紀には、「神の配慮の正しきを人に証す」という作者の意図に反して、サタンであると見なされていた<sup>(34)</sup>。その強烈な個性、圧力に対する不屈の反駁力、自由への熱愛などに対してロマン主義的精神が強い共感を寄せていたためであろう。ロマン主義の底流に、反逆者、あるいは犯罪者の救済のモチーフがあり、その原型にミルトンの悪魔、すなわち、神に反抗して楽園から追放された墮天使の面影があったことはよく知られた事実であると言えよう<sup>(35)</sup>。

例えば、ロマン主義の代表的詩人ボードレールは、『サタン連禱』の中で、次のような頌をサタンに捧げていた。「流浪の民よ、誣ら

れ、敗れたれど、いやましに力をたくわえ立ち上がる汝——天刑の者にも呪われし浮浪の民にも、愛によりて樂園への憧れを教えたまう汝——主たるサタンよ、汝に栄光と賛美あれかし、そのかみ君臨せし、いと高きところにもありとも、敗れて夢はぐくむ地獄の最下にもありとも。わが魂をいつの日にか、知識の樹の影にて、汝の傍らに休ましたまえかしと」<sup>(36)</sup>。

実際、『失樂園』の前半、ことにサタンが神に背き大いなる深淵に追放されながら、天国を奪い返すべく戦いを開始する最初の二巻におけるその英雄的壮大さを見るなら、サタンこそミルトンが最も情熱を注いで創造した人物に違いないと思えるほどである<sup>(37)</sup>。とりわけ火の湖から身を起こしたサタンが不屈の勇氣と不滅の憎悪をもって神への復讐を誓う場面や、さらに彼が単身危険を冒して、人間の始祖を誘惑し、遂に神への復讐を成就する場面に至れば、この念は一層打ち消しがたいものとなる。

ああ、喜びが永久に住んでいる幸福多き天国よ、さらばだ！  
祝福あれ、もろもろの恐ろしきものの上に！ 祝福あれ、この奈落の上に！ 汝、無間地獄よ、今こそ、汝の新しき主を迎えよ！ この主は、場所と時間の如何によって変わるような心の持ち主ではない。心というものは、それ自身一つの独自の世界なのだ、——地獄を天国に変え、天国を地獄に変えうるものなのだ。(第一巻、二四九—二五五行)<sup>(38)</sup>

このような任意に引いた短い章句を読むだけでも、墮天使の威厳に満ちた英雄ぶりは強く印象づけられるであろう。自由、勇氣、忍耐など、サタンに授けられた美德の数々は、ミルトンの朗々として崇高な叙述と相俟って人の心を感わさずにはいない。

もとより、ここでミルトンの著作の解説、あるいはサタンの英雄性の評価の系譜づくりが必要とされているのではない。小論の文脈において求められるのは、この『失樂園』の章句に明らかな英雄的サタン像が、いかなる点でゴーギャンの共鳴を誘い、創造の靈感源たりえたのかを改めて問うことである。

例えば、サタンは、その敗北を認めつつ、究極の勝利を確信して言う。「一敗地に塗れたからと言って、それがどうだというのだ。すべてが失われたわけではない——まだ、不屈不撓の意志、復讐への飽くなき心、永久に癒すべからざる憎悪の念、降伏も帰順も知らぬ勇氣があるのだ。——背徳の天使は、苦痛を感じながらも、なお朗々と声高にこのように言った」(第一巻、一〇五—一〇九行、二五—二六行)。

第一節で見たように、ブリュッセルの「二十人」展で蒙った冷やかな反応や、万国博覧会の「ヴォルピニ」展の否定的評価、あるいは友人の離反等により、ゴーギャンは、画壇からの隔絶と孤独がもはや解きほぐしえないまでに深まったことを痛切に感じたに違いない。しかし、それでも、ゴーギャンは、ミルトンの描くサタンのごとく、この絵画の闘いを一方的な勝利に導くことを絶えず心に念じ



ていたのである。

一八八九年十一月のエミール・ベルナル宛の書簡の末尾で、ゴーギャンは「わが友よ、勇気を出せ。もう一度。攻撃だ。テンプル騎士団員は、いつか、寺院から放逐されるだろう」<sup>(39)</sup>と書き、未来の勝利への希望を友人に伝えている。画家が『失樂園』の中で最後の勝利を誓うサタンに自己を投影していたことは想像に難くない。

したがって、サタンの甘言に惑わされたエヴァが、禁断の木の実を口にすることは、『失樂園』の詩的頂点の一つであるという以上に、サタンがその復讐を成就させ、己が支配権を地獄より新天地へと延長せしめることに成功したという点で、サタンの勝利を意味するのであり、その限りで、禁断の木の実や蛇をわざわざ画面に導入したゴーギャンが、ここで何を語ろうとしていたかは、もはや自明であろう。ゴーギャンが、蛇とりんごに込めた意味、それが、周囲に対する自己の優越、端的には自己の勝利であったと言え、いささかの誇張を犯すことになるだろうか。

ここで前節で見た《黄色いキリスト》と《緑のキリスト》における数字の問題に立ち返るならば、このゴーギャンの意図は一層明瞭になるはずである。煩を厭わず再説しておこう。

画中の人物が構成する数「七」は、《黄色いキリスト》では、前景のキリストとその回りの女性が構成する「四」と、後景の人物が作る「三」によって成立していた。また《緑のキリスト》では、キリストを中心とした緑色のピエタ像の「四」と、人物が作り出す

「三」からなっていた。ゴーギャンが、現実のピエタ像に改変を施していたことは先にみたとおりである。

言うまでもなく、「三」は最初の図形たる三角形を作り、「四」は四角形、つまり釣り合いを生み出す数である。完全な形態たる三角形（三）と四角形（四）から生まれる数「七」は、したがって、完全な数とみなされ、かつ、造物主と被造物の統合を表し、完成した創造を意味していた<sup>(40)</sup>。こうした数の問題が、ゴーギャンにとってまったく無縁の論議であったかといえ、必ずしもそうではない。むしろ事情はその逆でさえある。

ゴーギャンが、数について以前から思いを潜めてきたことは、一八八五年一月十四日のシュフネッケルを名宛人とする書簡が教えている。画家は、この中で、数と幾何学図形についての議論を展開し、「長い間、哲学者たちは、われわれにとって超自然と見える現象について論理的に考えてきた」と語り、さらに、無限の記号としての直線に触れた後、三と七の数が、十分に論じられてきたかどうかを問うていた<sup>(41)</sup>。

ゴーギャンが、数の対してかりそめならぬ関心を注いでいたことを窺わせるに十分な章句と言うべきであろう。ここで委細は尽くせないものの、ゴーギャンが親しんだと思われる当時の神秘主義思想の著作を参照して言えば、「七」は、実は、神聖な数字にして、勝利、すなわち理知と正義の永遠なる凱旋を意味するものであった<sup>(42)</sup>。仮にゴーギャンが、こうした「七」に備わる象徴性を意識して画面に

持ち込んだとすれば、作品は、キリストの死を表しながら、人物が暗示する「七」によって、その死を乗り越えた勝利を意味していたと推測できるのである。それがそのままゴーギャンの絵画の勝利に他ならないことは、これまで見てきたところから明白であろう。

このように見てくる時、墮天使たる悪魔に自己を仮託した《光輪のある自画像》と呼ばれる作品が、最終的な勝利を信じるゴーギャンの姿を描いたものであったことは殆ど疑いものとなるであろう。しかし、それでは、ここに明らかなゴーギャン⇨サタンの等式が、先に第一節で見たキリストに比定されるゴーギャン像と相矛盾し、互いに排除しあうものとはならないだろうか。

この疑問に、一つの有力な示唆を与えてくれるのが、《メイエル・ド・ハーンの肖像》の中で『失樂園』と並んで描かれたもう一冊の書物、トマス・カーライルの『衣装哲学』（一八四一年）<sup>(43)</sup>である。作者カーライルは、威厳哲学者にして見者のトイフェルスドレックの受難と救済の物語を展開させながら「衣装」に見られる文化と自然の間の矛盾についての省察を巡らしていた。この著作が、ゴーギャンの自画像におけるキリストと悪魔の併存という問題についてとりわけ暗示的なのは、主人公トイフェルスドレックが、ミルトン以降、最も重要な文学的悪魔像たる「メフィストフェレス」と「セラピム（天使）」と交互に化身する存在として描かれていたことであるだろう<sup>(44)</sup>。

カーライルは、悪魔（メフィストフェレス）が、その存立のため

に常に反対物（天使）を必要とするという、その永遠の存在矛盾を正しく指摘していたとも言えようが、そもそも悪魔が、墮落した天使であったことは幾重にも思い返されるべきである。そうした時、ミルトンの描くサタンが自らを殉教者とみていたことは、ゴーギャンの自画像を検討する小論の観点から注目し値する。

ここでは、最高の地位の者はその地位のゆえに一同を守る防壁となつて自らを投げ出し、あの霆をいかづち発する者の攻撃に身を曝らさねばならぬし、無限の苦痛を誰よりも多く自ら、背負わなければならぬ。（……）支配者には、名誉と危険は同じくらいつきまとうものであり、他人以上に名誉ある地位につけば、それだけいっそう危険に身をさらす責任もあるはずだ。（第二巻、二十七—三十行、四五二—四五五行）

地獄を去り、その同胞のために救済を求め、異国の地でよるべく放浪するサタンは、理想への自己犠牲、社会と戦う追放人、あるいは端的には人間の救済のために自己を犠牲にするキリストと殆ど等価であると言わなければならない。

サタンはこうも言う。「わたしは、彼らから離れて、独りこの未知の世界の旅に出、漠として底知れぬ混沌の中を単身踏破し、全員にかわり、一身を危険に曝そうとしている。廣大無辺の空間を彷徨い、やがて創造されると予言された、或る場所を探し求めようとし

ている」(第二卷、八二八―八三二行)。

こうした章句に際立つサタンとキリストとの類縁性に対し、いわば美的な自己追放者たるゴーギャンがその共感を深くしたとすれば、『失樂園』の著書を配した《メイエル・ド・ハーンの肖像》の対作品たる《光輪のある自画像》は、キリストにして悪魔という重層的な構造を有する自画像作品だったとすることが可能になるのである。そういえば、対立する二つの者が自己の中に生きていることについて、ゴーギャンはこんなふう<sup>(45)</sup>に記していたはずである――「思い出さなくてはいけない。僕の中には二人の人間がいる。インディアンと繊細な人間だ」。「インディアン」は「悪魔」の、そして「繊細な人間」は「キリスト」の別名であったということではできないであろうか。

おわりに

一八八〇年の末、ブルターニュの寒村ル・プールデュに引きこもったゴーギャンが、外見的には、貧窮と孤独との苦しい闘いを強いられながら、先に見たような表現を獲得しつつ制作の苦痛に耐えたのは、キリストとサタンという、いわば全能のオリンポスの神々にたいして反逆を企てたプロメテウスの祖型に自己を準えることによって初めて可能となったことだといつてよい。

改めて想起を求めるまでもなく、ゴーギャンにとって何にもまして大切なのは、彼自身、あるいは彼自身を実現する芸術であり、他

の一切のものは、ことごとく芸術のための手段にしか過ぎなかった<sup>(46)</sup>。そうした、いわば芸術という観念で武装したゴーギャンは、芸術家たることの素朴な特権意識を保ちつつ、自己を正当化するためには、その根拠なり基盤なりを、何であれ超個人なものに求めざる得なかつたのである。ゴーギャンの場合、それが、《光輪のある自画像》におけるキリストであり悪魔であったことは既に見た通りである。

こうして芸術という観念で身を固めたゴーギャンのいわば自我礼拝の劇は、およそ後世の模倣を許さぬ強度をもって、ル・プールデュという「フランスのタヒチ」で演じられたのであるが、その礼拝の劇に囚らずも立ち会うことになったある文学者の証言を最後に引いておくことにしよう。

ブルターニュ半島のキプロンからカンペールへ向かう短い旅の途中、鄙びた小村ル・プールデュに辿り着いた筆者は、二軒ある宿屋のうち小さな方に入ったあと、つぎのように記すことになるのである。

何んでも、ひどくのどが渴いてゐた。女中が、石灰で粗塗した壁の廣間へ僕を導き入れて、林檎酒の酒杯<sup>コップ</sup>をあてがったまま、出て行つてしまった。家具が殆んどないと、カーテンがまるでないので、壁の方に向けて立てかけてある相當な數の畫布<sup>カンヴァス</sup>と、畫布の枠が目立つて見えた。僕は一人になると、いきなり、これ等の畫布<sup>カンヴァス</sup>に歩みよつた。一枚づつ、裏がへして見た、そして一枚ごとに、僕は深まざる驚異を以つて、眺め入つた。僕には、

それ等の畫布カンヴァスに描かれたものが、子供らしいいたづらでしかないとは思はれるものの、その調子が、如何にも強烈で、如何にも獨特で、如何にも陽氣なので、僕は出發する氣がしなくなつた。僕はこのやうな面白い狂氣の沙汰をなし得る畫家達を知りたいと思つた。僕はこの日のうちに、エンヌボンまで行く豫定を狂はせて、この宿に部屋をとり、食事の時間を訊ねた。

「別室で召上りますか、それともあの皆様と御一緒に召上りますか？」と、一人の女中がききかへした。

《あの皆様》が、これ等の畫の作者だつた。彼等は全部で三人だつた。やがて、彼等は、繪具箱と畫架を擔いで歸つて來た。邪魔にさへならなかつたら、一緒に部屋で食事がしたいと、僕が女中に答へたことは勿論だ。彼等は僕なんか邪魔にも何もならないことを實行で示した。つまり、少しも遠慮なんかしなかつた。彼等は、三人が三人とも、裸足で、大袈裟に胸をはだけて、大聲で話し合つた。食事の間ぢゆう、僕は、息を弾ませはずせて、せつせと、彼等の口から出る言葉を、一々のみこんでゐたものだ、彼等に話しかけ、彼等に自分を紹介し、彼等を知り、また、あの明るい目の大男に向つて、彼が怒鳴るやうに歌ひ出すと、残りの二人が、それについて、合唱するその節は、彼等が云つてゐるやうに、マスネの曲ではなく、ビゼの曲だと知らせてやりたい欲望に悩みながら……。

その後、僕は、彼等の中の一人と、マラルメの家で再會した。

それが、ゴオガンだつた。

これは『狭き門』や『田園交響曲』あるいは『贖金使い』で知られる作家アンドレ・ジツドが、まだ学生だつた頃、ブルターニュを旅して、ル・プールデュ（図12）を訪れ、この地に滞在していたゴーギャンと會つたことを回想する『一粒の麦しなずば』（一九二六）中の一節である。

ジツドの言葉にあるように、ジツドとゴーギャンは、詩人ステファヌ・マルラメの火曜会で再會を果たしたのであつた<sup>(48)</sup>。その後、ゴーギャンが、マルラメの肝煎りで、一八九一年三月二三日に「カフェ・ヴォルテール」で開かれた送別會<sup>(49)</sup>に出席し、マルセイユから勇躍タヒチに旅立つたのは四月四日のことである。フランスから遠く離れた南太平洋の孤島で、ゴーギャンが、ジツドのいう「子どもらしいいたづらでしかない」造型（図13）をさらに洗練させて、後代の人々に感銘を与える作品を人知れず描き続けたことは、画家の生涯に明確な輪郭と光彩を与えるエピソードとして、人々の記憶に消しがたい刻印を残すものであるに違いない。

ちなみに本年二〇〇三年はゴーギャン没後一〇〇年の節目の年に当たつている。そうした記念的な年に本紀要に掲載されることになつた小論が、ゴーギャン芸術の本質の解明に多少とも寄与することがあるとすれば、それは稿者にとてまさしく望外の喜びということになるだろう。

注

- (1) Victor Merthes, *Correspondance de Paul Gauguin, 1873-1888* (Paris: Fondation Singer-Polignac, 1984) I, no.107, p.133.
- (2) シヤヴォルスカによれば、ローキヤンは、一八八八年末にテオ・ファン・トッホを通じて、ノーンと交友を結んだ。Waldyslaw Jaworska, *Gauguin et L'Ecole de Pont-Aven* (Neuchâtel: Editions Idées et Claendes, 1971), p.54. メイエル・ド・ハーンの画歴は、資料の欠落からその詳細は知られていない。Bogomila Welsh-Ovcharov, *Vincent Van Gogh and the Birth of Cloissonism* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1981), p.346. なお、ノーンとトヤ主観にじた注目すべき展覧会が近年開かれたこと。 *Gauguin's Nirvana: Painters at Le Pouldu, 1889-90* (Hartford: The Wadsworth Atheneum Museum of Art, 2001).
- (3) ノーン・ヤガンの言葉。 *Une Vie de Bohème: Letters du Peintre Armand Seguin à Roderic O'Conor 1896-1903*, Introduction by Denys Sutton (Lausanne: Promedia S.A, 1989), p.10.
- (4) トリ・マンリの生涯についての簡潔な解説は、次を参照。 R. Guyot, A. Laffay, "Au Pouldu sur les traces de Gauguin", in *Pont-Aven: Arts de l'Ouest* (Rennes: les Presses Universitaires de Rennes, 1986), pp.199-209.
- (5) Douglas Cooper, *Paul Gauguin: 45 Lettres à Vincent, Theo et Jo van Gogh* (Lausanne: la Bibliothèque des Arts, 1983), no.36.1, p.273. 4・ノーンは、十二月十三日付のナヌ宛の書簡(その装飾について触れている)。
- ClRonald Pickvance, *Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers* (New York: Harry N. Abrams, 1986), p.56.
- (6) 部屋の装飾全体についての近年の優れた研究成果には次のものがある。 Robert Welsh, "Gauguin et l'auberge de Marie Henry au Pouldu", *Revue de l'Art*, numéro 86, 1989, pp.35-43.
- (7) An exhibition catalogue, *The Art of Paul Gauguin* (Washington: National Gallery of Art, 1988), p.165.
- (8) 総合主義についての邦語文献としては、次のものが綿密である。本江邦夫「ローキヤンと総合主義」、『多田画廊季報』一九七九年三月。
- (9) ローキヤンは、エミール・ベルナルの同名の作品写真から靈感を受けてきた。 Maurice Malingue, *Paul Gauguin: Lettres à sa femme et à ses amis* (Paris: Bernard Grasset, 1946), no.XCV, p.178.
- (10) Paul Gauguin devant ses tableau par Jules Huret, *L'Echo de Paris*, 23 février 1891 in *Paul Gauguin, Oeuvre, Ecrits d'un sauvage*. Choisis et présentés par Daniel Guerin (Paris: Gallimard, 1974), p.69.
- (11) ローキヤンとキリスト教についての自画像についての日本語による言及は、高階秀爾「イエスとゴッホの自画像」『ゴッホの眼』(青土社、一九八四年)二四九―三〇五頁。
- (12) Charles Chassé, *The Nabis and Their Period*, tr. By Michael Bullock (London: Lund Humphries 1959) p.46.
- (13) John Rewald, *Post-impressionism* (New York: Museum of Modern Art, 1962), p.271.
- (14) Pierre Daix, *Paul Gauguin* (Paris: Editions Jean-Claude Lattès, 1989), p.155.
- (15) "Je vais organiser à Bruxelles une exposition sérieuse en opposition avec

- le petit point", Victor Merlhès, *Correspondance, op. cit.*, no.184, p.240.
- (16) ただ、《説教の後の幻影》は、一八九三年の「二十人」展にサマン・デ・ヴェルネが出品した《天使の集い》と題する刺繍作品の影響を与えたと思われる。Jane Block, *Les XX and Belgian Avant-Gardism 1868-1895* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1981), p.74.
- (17) Caroline Boyle-Turner, *Paul Sérusier* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1980), p.21.
- (18) Pierre Daix, *Gauguin, op. cit.*, p.161.
- (19) フランスの言葉で「*Paul Gauguin, Oeuvres, op. cit.*, p.223.
- (20) Mauris Malingue, *Gauguin: Letters, op. cit.*, p.172. ノエモンは次のように記している。"Il est probable que la manière de M. Anquetin contours infranchissables, teinte plates et intenses, n'a pas été sans influencer un peu M. Paul Gauguin", *La cravache*, 6 juillet 1889, in Félix Fénéon, *Au-delà de l'impressionnisme*, présentation par Françoise Cachin (Paris: Herman, 1966) p.110.
- (21) Douglas Cooper, *Gauguin: 45 Lettres, op. cit.*, no.37, p.281. 一時的に「*ドガとの関係が悪化したのは「ヴォルピニ」展が「印象主義」というタイトルでは裏腹に「ローギャン」に直接の手ほどきを与えたピサロからの離反という性格を鮮明に打ち出したためのコマビである。*
- (22) "portant toujours une chaine pour monde", Victor Merlhès, *Correspondance, op. cit.*, no.168, p.248.
- (23) 一八八八年一月一日付のコッホ宛の書簡。Victor Merlhès, *Correspondance, op. cit.*, no.166, p.234.
- (24) 《*コッホにちて「ローギャン宛」の二つのチャームシモン*》(フランス国立美術館蔵 ロサンゼルス・ハンダーロクシモン)のうち、マリ・アンの宿屋を飾っていたのは後者である。The Art of Paul Gauguin, *op. cit.*, p.172.
- (25) Henri Dorra, "Gauguin's Dramatic Arles Themes", *Art Journal*, vol.38, no.1, (Fall 1978), p.15.
- (26) Vojtěch Jirat-Wasiutyrski "Vincent van Gogh's Magical Concept of Portraiture and Paul Gauguin's Bonjour M. Gauguin", *RACAR*, 3 (1976), pp.65-67. Vojtěch Jirat-Wasiutyrski, *Paul Gauguin in the context of Symbolism* (New York and London: Garland Publishing, 1978), pp.308-314. これは「一八八八年のピサロ宛の手紙に「東方から来る人」について語っている。Van Gogh, *The Complete Letters of Vincent van Gogh* III, ed. by J. van Gogh-Monger and V.n. van Gogh (London and New York: Thames and Hudson, 1978), no.564, p.509.
- (27) Victor Merlhès, *Correspondance, op. cit.*, no.193, p.306.
- (28) Cf. Ziva Amishai-Maisels, *Gauguin's Religious Themes* (New York and London: Garland Publishing, 1985), p.133ff.
- (29) 作品の配置については、次の先駆的な業績を参照。Jean Marie. Cusinberche, "La Buvette de la plage racontée par...", in *Le Chemin de Gauguin* (Saint-Germain-en-Laye: Musée départemental du Prieuré, 1985), pp.110-123, p.127.
- (30) ローギャンは、メイエル・ド・ホーンの肖像を描いたもう一つの作品《*ニルヴァーナ*》(一八九〇年頃)において、《光輪のある自画像》の画家自身と同じように、ド・ホーンに蛇を持たせ、背後の女性たちを誘惑する姿を写

- していた。《光輪のある自画像》が、悪魔としての自画像であることへの一つの傍証となる点で欠かせない。アミシヤイ・マイセルズの主張するように、禁断の果実を口にした「イヴ」こそがゴーギャンのイコノグラフィにおける中心人物であったことは、悪魔としてのゴーギャンを想定する上で、甚だ示唆的である。Ziva Amishai-Maisels, "Gauguin's Philosophical Eye", *The Burlington Magazine*, vol. CXV, Number 843 (June 1973), p. 373. (34) この時期のゴーギャン作品をメイエル・ド・ハーンのみならずゴッホとの関連から論じた興味深い論説に次のものがある。丹尾安典「キツネ目の僧侶ーゴーギャンの中のゴッホ」『ユリイカ』十二月号特集ゴッホ（青土社、一九九〇年）一四三―一五五頁。
- (31) 画中に本を置くというゴーギャンには珍しいこの手法は、パリのテオの所で目にしたゴッホの《パリの小説》(J.B. de la Faille, *The Works of Vincent Van Gogh*, Amsterdam, 1970, no. 359) 等から靈感を受けたかもしれない。
- (32) ゴーギャンは、宗教研究に強い関心をもつド・ハーンとの接触から『失樂園』に注意を向けられただろう。しかし、これと別に、デニス・サットン指摘にもあるように、ミルトンの『闘士サムソン』の翻訳者にして友人のアンドレ・フォンテナスからこの著書を教えられた可能性も残されている。Denys Sutton, "The Paul Gauguin Exhibition", *The Burlington Magazine*, vol. 91, Number 559 (October 1949), p. 284. ちなみに、一八七五年にフランス語で刊行された『失樂園』は、その後、一八七七年から一八八一年の間に数版を重ねていた。 *The Art of Paul Gauguin*, op. cit., p. 169 (n. 8).
- (33) Wayne Andersen, *Gauguin's Paradise Lost* (New York: Viking Press, 1971), pp. 1-12.
- (34) サタニズム(悪魔崇拜)全般については、既に古典的となったマリオ・プラーツの著作を参照。Mario Praz, *The Romantic Agony*, tr. by Angus Davidson (New York: Oxford University Press, 1970), ch.
- (35) ロマン主義以降のサタン像については、J.B. ラッセル『メフィストフェレス：近代世界の悪魔』野村美紀子訳(教文館、一九九一年)、第五章「ロマン派の悪魔」が周到である。
- (36) J.B. ラッセル『悪魔の系譜』大瀧啓裕訳(青土社、一九九〇年)、三二六頁。
- (37) Cf. Jun Harada, "Toward Paradise Lost: Temptation and antichrist in the English Revolution", in *Milton Studies* XXII ed. by James D. Simmonds (Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press, 1987), p. 73.
- (38) 訳文は次のものによる。ミルトン『失樂園』平井正穂訳(岩波文庫一九八一)。以下すべて同様である。ただし、John Milton, *Paradise Lost*, ed. by Alastair Fowler (London and New York: Longman, 1989) を適宜参照した。
- (39) Maurice Malingue, *Letters*, op. cit., p. 176.
- (40) Paul Sérusier, *ABC de la Peinture* (Paris: Librairie Floury, 1950), pp. 12-18. ポール・セリュジエは、こうした数の神秘的な特性を分析し次のように説明していた。「個人、時代、人種に固有のスタイルは描くとして優れた特質を備えた形式、すべての人間の知性に共通の言語がある。この普遍的言語の痕跡がなければ、芸術作品は存在しない。——この普遍的言語は、数の科学と、りわけ単純な数、すなわち数学に依拠している」。一八八八年、ボン・タヴェンでゴーギャンと邂逅したセリュジエは、翌一八八九年に再び、ボン・タヴェン、そしてル・ブルデュでゴーギャンと過ごしていた。したがって、このナビ派の指導者がその数学的思想をゴーギャンに伝えた可能性は否定でき

ない。

- (41) Victor Merhès, *Correspondance*, op. cit., no.65, pp.87-88.
- (42) ここでは、その詳細を論じられないが、ゴーギャンは、祖母フローラ・トリストアの友人エリファス・レイヴィの隠秘学的著作『高等魔術の教理および祭儀』(一八五六)にその作品を依拠させていた可能性があり、数について、この書から啓示を得ていたと思われる。
- (43) ゴーギャンは、この著作を画中のド・ハーンの他に、フィンセント・ファン・ゴッホから知らされた可能性もあるだろう。ファン・ゴッホは、一八八三年に『衣装哲学』を読み、大いに称賛していたからである。V. van Gogh, *Complete Letters III*, op. cit., p.374. R.30. ロークマーカーは、『衣装哲学』が象徴主義者たちに与えた衝撃を説明している。H.R. Rookmaker, *Synthetic Art Theories* (Amsterdam: Swets and Zeitlinger, 1959), pp.391-42. 以下では、例えば、ゴーギャンは、後にタビチで『メルキユール・ド・フランス』誌掲載の『衣装哲学』を読んだとされる。H.R. Rookmaker, *Gauguin and Nineteenth Century Art Theories* (Amsterdam: Swets and Zeitlinger, 1972), div.232-233. 事実、ゴーギャンが『近代精神とカトリシズム』(一八九七年)の中で記した次のような言葉は、カーライルの『衣装哲学』の章句に著しい類似性を帯びているように見える。「われらはどこから来たのか。われらは何者なのか。われらはどこへ行くのか」という問題は、今日では近代精神にとって理性という唯一の松明のおかげで、かなり明らかになれている。Philippe Verdir, "Un Manuscrit de Gauguin: L'Esprit Moderne et le Catholicisme", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1985/6, p.306. これに対応する言葉としてカーライルは、次のように書いていた。「私は誰か。この私とは何か。——しかし、何故、いかに、なんのために、しかし、われわれはどこから来たのか。おお神よ、われわれはどこへ行くのか」。Thomas Carlyle, *Sartor Resartus* (London and Melbourne: Everyman's Library, 1984), p.39, p.200.
- (44) Thomas Carlyle, *Sartor*, op. cit., p.23. カーライルに『ファウスト』が深い影響を与えている点については次の論考がある。Lore Metzger, "Sartor Resartus: A Victorian Faust", *Comparative Literature*, 13 (1962), pp.316-31.
- (45) Victor Merhès, *Correspondance*, op. cit. no.139, p.170.
- (46) ゴーギャンは、繊細な人間とインディアンについて述べた同じ手紙の前半で次のように書いている。「現在の国民の中で、成果を生み、進歩をもたらす、国を豊にする最良の部分は何か。それは芸術家だ」。Ibid., p.169.
- (47) 堀口大學訳『ジイド全集第九巻 一粒の麦もし死なずば』(新潮社、一九五〇年)、二一八—二一九頁。
- (48) Cf. Pierre-Henry Frangne, "Le Symbolisme est-il un platonisme? Gauguin et Mallarmé," *Bretagne: Art, création, société, textes réunis par Jean-Yves Andreux et Marianne Grivel* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1997), pp.271-278.
- (49) この時、ル・ブルデユでの盟友メイエル・ド・ハーンも姿を見せたと言われる。ド・ハーンは、ゴーギャンについてタビチに渡る決意を固めたが、家族の反対にあい、断念したとされる。Gauguin and the School of Pont-Aven (Kunzesau: Museum Würth, 1997), pp.202-203.
- 葉としてカーライルは、次のように書いていた。「私は誰か。この私とは何



- 図1 ホール・ゴーギャン《光輪のある自画像》(1889) (ロンドン、ナショナル・ギャラリー、チャルスター・ディール・コレクション)
- Paul Gauguin, *Autoportrait à l'auréole* (1973) (National Gallery of Art, Washington, Chester Dale Collection)
- 図2 ホール・ゴーギャン《説教の後の幻影》(1888) (ロンドン、スコットランド国立美術館)
- Paul Gauguin, *The Vision after the Sermon* (1888) (National Gallery of Scotland, Edinburgh)
- 図3 ホール・ゴーギャン《黄色いキリスト》(1889) (ハンプシャー、オーブンライト・ノックス・アート・ギャラリー)
- Paul Gauguin, *Yellow Christ* (1889) (Albright-Knox Art Gallery, Buffalo)
- 図4 キリスト像 (トレマロの礼拝堂、ボン・タヴェン) (筆者撮影)
- Crucifixion* (Trémalo chapel, Pont-Aven) photograph taken by the author
- 図5 ホール・ゴーギャン《緑のキリスト》(1889) (ブリュッセル、王立美術館)
- Paul Gauguin, *Green Christ* (1889) (Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels)
- 図9 キリスト磔刑像 (ニゾン教会、ボン・タヴェン) (筆者撮影)
- Calvary (Nizon Church, Pont-Aven) photograph taken by the author
- 図7 ホール・ゴーギャン《オリーブ園のキリスト》(1889) (ウェスト・パーム・ビーチ、ノートン美術館、エリザベス・C. ノートン寄贈)
- Paul Gauguin, *Christ in the Garden of Olives* (1889) (Norton Museum of Art, West Palm Beach, Gift of Elizabeth C. Norton)
- 図8 ホール・ゴーギャン《自画像「レ・ミゼラブル」》(1888) (アムステルダム、国立ファン・ゴッホ美術館)
- Paul Gauguin, *Self Portrait with Portrait of Emile Bernard, Les Misérables* (1889) (Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam)
- 図6 ホール・ゴーギャン《「おんちちは、ゴーギャンさん」》(1889) (ロサンゼルス、アーマンド・ハンマー美術館文化センター)
- Paul Gauguin, *Bonjour Monsieur Gauguin* (1889) (The Armand Hammer Collection, UCLA at The Armand Hammer Museum and Cultural Center)
- 図10 ホール・ゴーギャン《メイエル・ド・ハーンの肖像》(1888) (個人蔵)
- Paul Gauguin, *Portrait of Meyer de Hann by Lamplight* (1888) (Private Collection)
- 図11 メイエル・ド・ハーン《自画像》(1889~91頃) (ニューヨーク、アーサー・G. マルチュニョル夫妻蔵)
- Meyer de Hann, *Self Portrait* (c.1889-91) (Collection of Mr. and Mrs. Altschul, New York)
- 図12 ル・ポウルデュの景観 (絵はがき)
- View of Le Pouldu (Postcard)
- 図13 マリ・アンの宿置の食堂 (再現)
- Proposed reconstruction of the dining room at the la Plage (Maison Marie Henry)

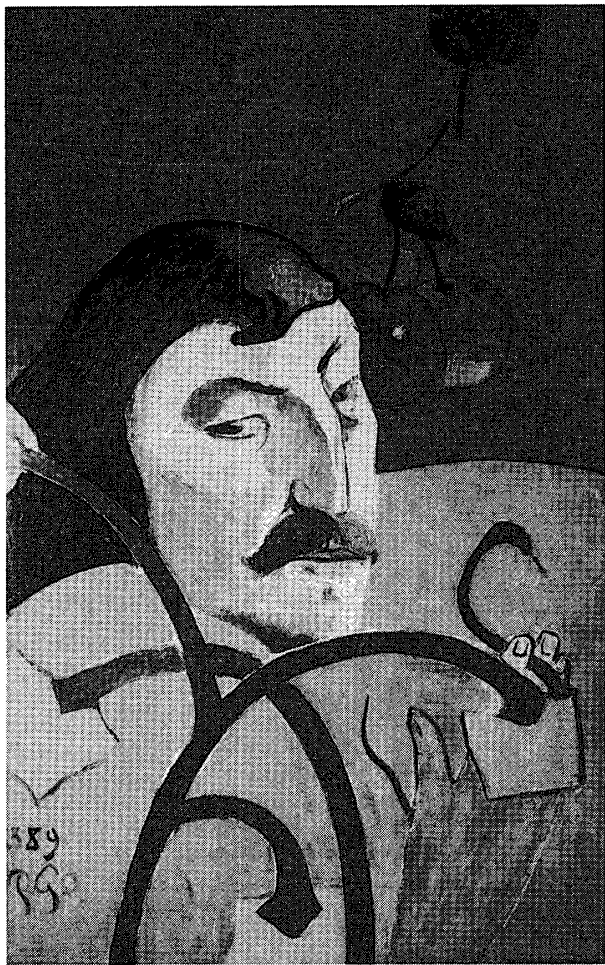


图 1

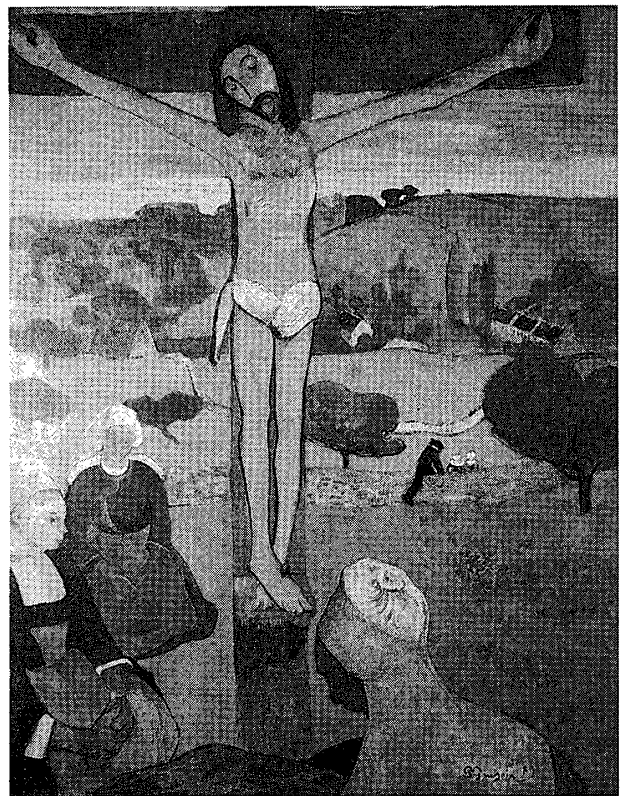


图 3



图 2

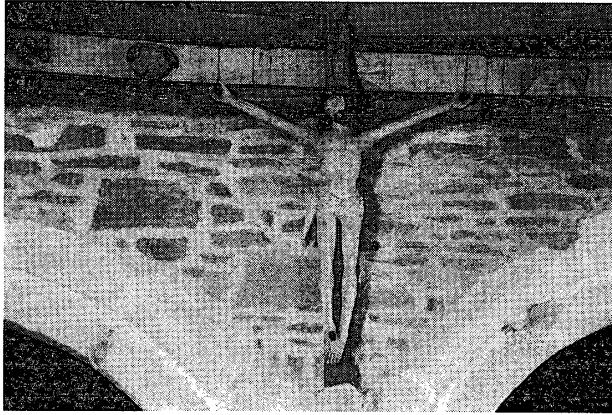


图 4

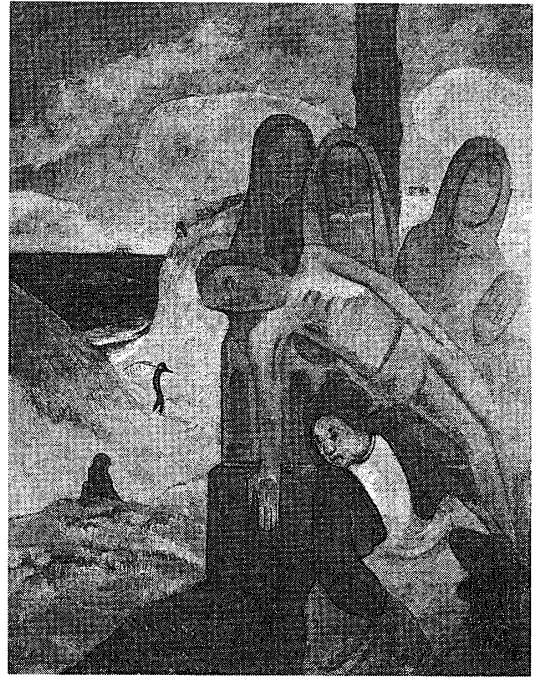


图 5



图 6



图 7



图 8



图 9

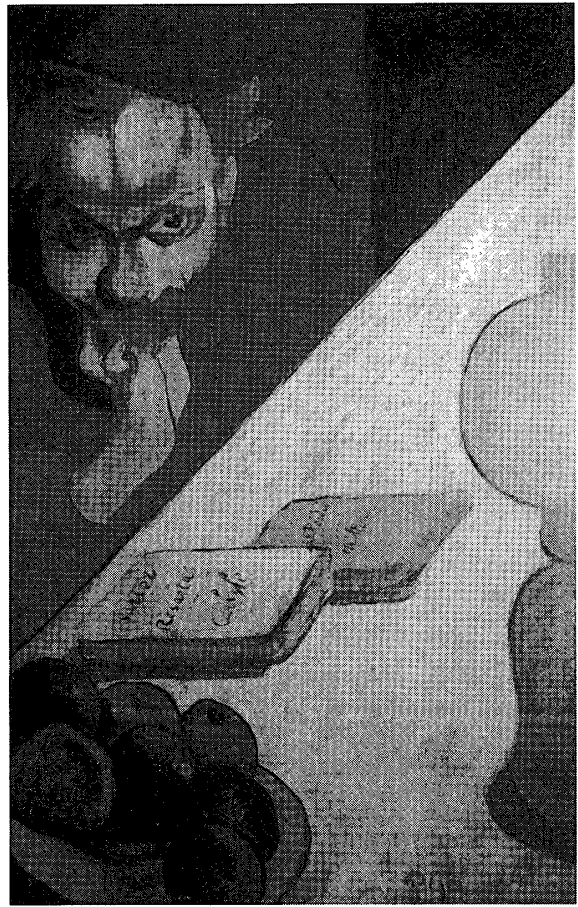


图 10



图 11

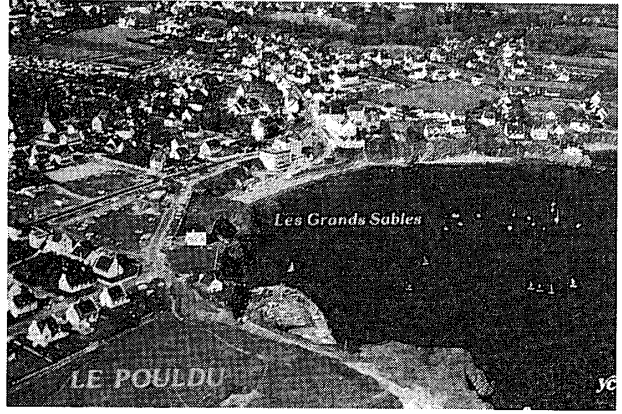


图 12



图 13