

【講演記録】

ファン・ゴッホと日本  
そして中国

稲賀繁美

国際日本文化研究センター助教

於

平成十五年(二〇〇三年)十一月十一日(木) 午後一時半〜三時  
跡見学園女子大学

ルツソオとかゴーホの畫が若し東洋に在つたならば、

もつと早く生前夙にその眞価を認められて居たであらうと思ふ。

橋本関雪『南畫への道程』一九二五年、四頁

はるかなる土地日本で、ヴァン・ゴッホはいまや地歩を固め

まるで日本生まれでもあったかのように迎えられている。

テオドール・デュレ『ヴァン・ゴッホ』

第二刷 一九二四年、一〇三頁

## はじめに

題名をご覧になると、なんだまたあの話題か。そんな話なら教科書でとつくに知っている—という反応がかえつて来るかも知れません。ファン・ゴッホ(1853-1890)は日本の浮世絵版画に興味を示し、パリ滞在の時代には、『亀戸梅屋敷』『大橋あたけの夕立』など広重『名所江戸百景』をはじめとする作品をいくつか模写したばかりか、『タンギー爺さん』の肖像—二枚存在していますが—の背景一面を、さまざまな浮世絵で埋め尽くしています。一八八八年二月南フランスのアルルに移るや、その太陽と原色にあふれた風景に感激して、「僕は日本にいる」と弟への手紙に書いています。そのファン・ゴッホは二十世紀に入ると、武者小路実篤をは

じめとする『白樺』の同人によって崇拜され、今日に至るまで、日本で一番有名な西洋人のひとりであり続けています。小学校最上級のフランス人に「ヴァン・ゴッホ」といっても、知らない人は結構居ますが、同年齢の今日の日本の児童で、「ヴァン・ゴッホ」の名前を知らない人は、私が近年何度か小学校の授業で試した限り、ほとんど存在しませんでした。

でも、ファン・ゴッホを巡って発生したさまざまな出来事が、近代の西欧と東アジアとの美術における交渉のなかで、どんな意味を持っていたのかとなると、まだまだ多くの鉱脈を発掘してゆく余地が残されているようです。本日はそのなかから、おそらくはまだ定説として広くは認められていない可能性の幾つかを、皆様とともに検討して見たく思います。

### 模写あるいは異次元世界への通路

最初に《亀戸梅屋敷》《大橋あたけの夕立》のふたつの模写をもう一度検討してみましよう。注目したいのは、原作の浮世絵版画にはないのに、ファン・ゴッホがどこから見つけてきて追加した、周囲の額縁です。緑の地に赤の文字で、「新吉原、大黒屋、錦木」などと書かれているのが確かめられ、実際に吉原に存在した屋号であり、この名前の花魁の居たことも確認されています。

文字の赤と地の緑との強烈な原色の対比は、画面内部の黄色の空と黒い梅の幹との対比、あるいは墨田川の青い水面と黄色の橋との対比を、原作の浮世絵よりも強調したのと釣り合わせた選択でしょう。原色に溢れた東洋という、当時一般的だった幻想、それにいかにも中国らしい色遣いが、ファン・ゴッホの《空想の日本》の特徴を示しています。と同時に画面の中にわざわざ額縁を描くという工夫は、当時新印象派のスーラなどが始めていた試みとも呼応するばかりか、ファン・ゴッホはこうした画面の二重化によって、平面としての絵画空間に、《複数の次元》を与えるという実験をも意図していたのだと思います。

このことは、溪斎英泉の《雲竜打ち掛けの花魁》の模写からも補強されましよう。当時パリで日本美術商を営んでいた林忠正が編集した『図入りパリ』誌の《日本特集号》の表紙を利用したこの図柄は、《タンギー爺さん》の一枚の《背景装飾》にも転用されますが、また別の模写では、この美人画そのものが、芳丸の『新版虫画』から取られた蛙たちのいる葦原の水辺―《畫表装》よろしく、掛け物を模倣して縦長に仕立てた背景―のうえに《登場人物》として配されています。『図入りパリ』の表紙でも、花魁は《モデル》とも《絵柄》ともつかない、あいまいな位置を占めていたのですが、それと同様に、ファン・ゴッホの画面に登場する花魁は、はたして現実の《複製》―すなわち虚構―として揭示されているのか、それとも生き身の《モデル》の資格で描かれてい

るのか、もはや判然としません。逆に言うと、ファン・ゴッホの絵画は、もはや確固とした外部の現実を写した〈表象〉として描かれているのではない。むしろこの二次元平面の〈虚構〉の表面には、〈現実〉には還元できない、〈多層の世界〉が宿されている。なにをおおげさな—との感想をお持ちのかたもありましょう。しかし、《タンギー爺さん》の肖像が〈単なる肖像〉ではなく、画家はタンギー爺さんという媒介者を通じて、〈虚構の日本への通路〉を確保しようとしていた。そのことは、残された手紙からも伺えます。曰く「僕は自然のなかに没入しながら、だんだん日本の画家ふうになってゆくだろう。(中略)老齢まで生きのびられたら、タンギー爺さんみないになるのではないか」と(五四〇信「以下略号は書簡番号」)。

### アルルⅡ日本幻想の発想源？ 摺物帳とその所有者

その虚構の日本の代役を担ったのが、南フランスのアルルでした。到着してすぐのファン・ゴッホは、原色の溢れるこの土地を「空気は澄明で色彩効果も鮮やかなので、日本のように美しく見える。水面はきれいなエメラルドやゆたかな青みを風景にぼつぼつと浮かべていて、縮緬浮世絵「クレポン」の風景さながらだ」(B—六〇四)、と盟友のエミール・ベルナルに報告しています。

では、南フランス「ミディ」は日本と類似している、という考えをファン・ゴッホに吹き込んだのは誰だったのでしょうか。そのひとつの可能性として、ほんの数年前の一八八五年に『前衛批評』という書物を著していたテオドル・デュレ(1838-1927)と、この批評家を取り上げたいと思います。デュレは一八七二—二年に日本旅行を果たしていた人物で、エドゥアール・マネや印象派の友人として知られる、日本美術収集家でした。『前衛批評』には、こんな文章が見られます。「日本の画帳が我々の手元に届いて初めて、誰かがあえて、と或る小川のほとりに腰を降ろし、画布のうえに大胆にも赤い屋根と、黄色い道と青い水とを並べることもできました。日本人が模範を示してくれなくては、これは不可能だった。」直接には、モネとマネのアルジャントゥイユでの制作(1873-5)を回想しての文章です。でも、この一文に触発されて、ファン・ゴッホが、南フランスに到着するや、小川のほとりに腰を降ろして広重ばりに《ラングロワの橋》を描いた—と空想するのも、決して無茶ではないでしょう。

そのファン・ゴッホはアルルで、ベルナルやゴーギャンと一緒に芸術家の共同体を作りたいと夢想します。その夢を語った一節に「日本の芸術家たちが、さいさい自分たちの作品を交換していたことに、僕は以前から感心していた」という指摘があります(B—一八)。いったいファン・ゴッホは何を根拠にこんな主張をしたのでしょうか。実は、先述のデュレの収集に、浮世絵摺物帳

の存在が知られています。北斎や清長、栄之らの大きさも主題も雑多な様々の浮世絵―江戸の狂歌連が絵師に特注した贈答品―を長島雅秀が一七九〇年頃から一八一二年にかけて貼りこんだ帳面です。類例は世界中で十点あまり知られていますが、この摺物帳をファン・ゴッホはパリ時代に目にする機会が十分にあっただけなのです。というのもデュレは当時自分の浮世絵収集をモリス・ジョワイアンに寄託していたのですが、この人物こそ、ファン・ゴッホの弟テオと、グーピル商会で同僚だった人物だからです。小ささまざまな、複数の絵師による作品が貼り込んである帳面を一目みれば、そこに交換の跡を認めるのは容易いことでしょう。そして、ファン・ゴッホが友人たちに配ろうと計画していた帳面のスケッチに見えるのも、長島雅秀が作ったのと瓜二つの、折り本式の帳面なのです。

### 求道者の理想としてのファン・ゴッホ

#### 日本における『ファン・ゴッホ』伝

こうして、従来のファン・ゴッホ研究ではたいして重視されてこなかった、ひとりの批評家の意外な働きが推察されることになるわけですが、実はこのデュレは一九一六年に、七九歳の高齢ながら『ヴァン・ゴッホ』伝を刊行します。デュレは『マネとその

作品の歴史』(1902)、『ホイスラー』(1904)や『印象派の画家たちの歴史』(1906)の著者として当時有名で、「近代美術の長老」の異名(ルイ・ヴォークセル)を取っており、有力な画廊だったベルネイム・ジュヌから刊行された『ヴァン・ゴッホ』伝も、フランス語で著述され、多くの図版を掲載した豪華本単行美術書としては、実は最初の一冊でした。そしてこのデュレの著作を基にして、日本では京都の洋画家にして文筆家として知られた黒田重太郎が、一九二一年に『ヴァン・ゴッホ』を刊行します。黒田家には、翻訳を歓迎する旨のデュレ直筆の手紙(一九二〇年十月二十二日付け)も保存されており、一九二四年フランス語改訂版『ヴァン・ゴッホ』で、八六歳を迎えたデュレは、黒田による伝記の存在を巻末に注記しています。黒田はデュレの著作を基礎として、それに画家の書簡を取り込んで一冊をなし、パリ滞在の際にデュレに手ずから謹呈しましたが、そのことを踏まえた発言です。日本美術学院より刊行されたこの黒田の著作は、昭和一九年にユリウス・マイヤー・グレーフェ(1867-1935)による『ヴァン・ゴッホ書集と評傳』(石井柏亭監修・郡山千冬譯)が刊行されるまでは、日本でもっとも大部なファン・ゴッホの評伝でした。ついでながら、このマイヤー・グレーフェも、自称「デュレの弟子」たるドイツ人の美術評論家で、狂人として拒絶されかねなかったファン・ゴッホの名声確立に貢献した人物です。

ファン・ゴッホの狂気は、西欧では良識ある公衆にお警戒心

を催させたらしいことが、デュレやマイヤー・グレーフェの著作からも窺われますが、ご存じのように、日本ではその同じ狂気ゆえにこそ、ファン・ゴッホは熱狂的に歓迎されたと言えるでしょう。武者小路実篤は「バン、ゴッホよ／燃えるが如き意力を持つ汝よ／汝を想ふ毎に／我に力わく／高きにのぼらむとする力わく／ゆきつくす處までゆく力わく」と謳い（『白樺』第二巻七号。一九一一年）、柳宗悦は「革命の画家」で「燃ゆる日に憧るゝものは、みずから焰の裡に入らねばならぬ」と狂気の必然性を訴え、「余は病めば病む程、余は益々藝術家になれり」という画家の言葉を引用していますが（一九二二年一月）、この引用は日本ではとりわけ人口に膾炙しました。さらに武者小路実篤は「かゝる絶大の緊張、それを又押さえつゝけながら物を何処までも委しく見る力の強さには、他の誰も比肩することは出来ない。彼が気狂いになつたのは当然としか思えない」（一九二二年十一月号）、と画家の狂気を肯定し、岸田劉生も「自分はゴッホの生活の前で戦のく。彼は人間がどの位強くいきられるかを自分にしめして呉れる。／生きねばならぬ。全力挙げて」（『現代の洋画』一九二二年）と復唱しています。概してこの時期の日本におけるファン・ゴッホ受容では、求道の果ての自己破壊への羨望ともいえる志向が顕著です。黒田もこうした傾向を継承しており、デュレが画家の狂気を「身体組織に根を降ろした不治の疾患」と見なしたのは違って、これを創作意欲の昂進には不可避な運命とする解釈を示しています。

### 「現代芸術における東洋化の傾向」… 中国における『ファン・ゴッホ』伝の余波

さて黒田の『ヴン・ゴッホ』は、一九二九年、民国一八年に中国語に簡訳され『谷訶生活』として出版されます。訳者は豊子愷（1898-1975）。日本留学ののち上海に居を定め、文筆家、漫画家として活躍し、その晩年には紫式部の『源氏物語』の完訳を成し遂げることになる文人でした。その豊は序文で黒田の主張を受け、「客観的画家」と「主観的画家」との区別を提唱しています。黒田は前者の例としてモネ、後者の例としてファン・ゴッホを、価値判断を含ませずに揚げています。ところが豊は主観表現こそが画家の「人品」や「気韻」を伝えるものであり、こうした東洋の理想に合致するからという理由で、ファン・ゴッホを「東洋風な画家」である、と断定します。豊はさらに、ファン・ゴッホに、金銭を蔑視し、世俗には迎合せず超然として、アルルに「隠居」してひたすら制作に打ち込んだ、脱俗・孤高の隠者の風貌を与えます。こうした解釈は、黒田の盛った逸話を、我田引水式に積極的に曲解したのですが、そこには職人仕事を軽蔑する、中国士大夫階級の文人ならではの価値観が、色濃く反映しています。その豊は翌一九三〇年には「現代芸術における中国美術の勝利」と題する論文を、当時中国で最大の影響力を誇っていた総合

誌たる『東方雑誌』の特集号巻頭に掲げます。これは大正期の日本における南画復興の機運をも背景にして、伊勢専一郎、園頼三といった美学者、さらには画家の中村不折や橋本関雪の説を援用しながら、カンディンスキーの『芸術における精神的なもの』(1913)の表現主義的な「内面的響」や「形的言語」、テオドール・リップスの「感情移入理論 Einfühlungstheorie」を紹介しつつ、それらは南齊の謝赫の唱えた「氣韻生動」によってすでに「論破」されたものと認定し、それを根拠として、現代芸術においては世界的な「東洋画化」の傾向が顕著であるとし、東洋画の西洋画に対する優位を主張する見解でした。

### 詩人たちとの共鳴

明治初年に日本を旅行した或るフランス人の印象主義理論に影響された可能性もあるファン・ゴッホの日本幻想は、こうして明治末期から大正初期の日本に逆輸入されて、『白樺』に代表される大正時代の芸術の高揚を彩る自我の主張や「赤裸々」の内面吐露の肯定を導いたばかりか、その渦中にあつた中国人留学生を仲立ちとして、上海モダニズムにまで飛び火し、ファン・ゴッホを「東洋画家」に仲間入りさせ、ついで三〇年代初頭には、東洋美学優位論という民族主義的な主張に口実を提供するまでになりました。

た。ここで再び振り返って見ると、ファン・ゴッホが、なかば(空想の日本)を頼りに夢見た、あの《芸術家共同体》は、ほかならぬ『白樺』の「新しき村」に結実したと言つてもよいでしょう。

オーベール・シュル・オワーズの川沿いの丘陵にあるファン・ゴッホ兄弟の墓石の周辺には向日葵が植えられ、その種は、里見勝蔵経由で日本全国各地に散種されます。そこからは、「わだばゴッホになる」と宣言して上京した棟方志功(1903-1975)も出現します。「世界のムナカタ」には晩年に『板極道』という本があります。これが「バン・ゴッホ」に肖った題名でしょう。津軽出身の棟方志功と同郷といつてもよい青森の詩人、宮澤賢治(1896-1933)に触れて、本日のお話しを締めくくろうと思います。

先にも見た武者小路実篤を嚆矢として、ファン・ゴッホは多くの詩人に靈感を与えました。斎藤茂吉(1882-1933)にも「あかあかと一本の道とほりたりたまきはる我が命なりけり」から「野のなかにかがやきて一本の道はみゆここに命をおとしかねつも」(『あらたま』一九一四年刊)に至る「一本道」の連作―あきらかにファン・ゴッホの「絶筆」と虚構化された《鳥の飛ぶ麦畑》を思わせませう―が知られています。芥川龍之介は「ゴッホの太陽は幾たびか日本の画家のカンヴァスを照らした。しかし「茂吉の」「一本道」の連作ほど、沈痛なる風景を照らしたことは必ずしも度たびはなかつたであらう」(一九二四)と記していますが、こうした東洋的求道の姿勢は、岸田劉生の《切り通しの道の写生》(一九

一五)とも呼応するものでしょう。その茂吉はまた「かせとほる櫛の大樹うづだちて青の炎立ちとなりにけるかも」(一九一六年)とも歌っています。青の炎立ちは、おそらくは柳宗悦の「革命の画家」に見える、サイプレスの「燃ゆる焰」の系譜に位置づけることが出来るものでしょう。その延長に、宮澤賢治の「サイプレス／忿りは燃えて／天空のうづ巻をさへ灼かんとすなり」。「天空の／わめきの中に湧きいでて／いらだち燃ゆる／サイプレスかも」(一九一九年作と推定)などが生まれました。「おれはひとりの修羅なのだ」との賢治の自覚には、ファン・ゴッホの境涯を自らに投射した一面が否定できません。

### 『銀河鉄道の夜』の知られざる一源泉？

その宮澤賢治が晩年まで筆を加え続けた未完の作品が『銀河鉄道の夜』です。その発想の可能な一源泉として、おそらく今まで誰も指摘していないと思うのですが、ファン・ゴッホの書簡の次の一節を挙げてみたいのです。「地図のうえで幾多の町や村々を指し示す黒い点々は僕を夢に誘うけれど、それと同じように単純に、星空を見ると、僕はいつでも夢に誘われる。フランスの地図のうえの黒い点々は実際に訪れることができるのに、どうして天蓋に輝く点々は手に届かないということがありえようか—そ

う僕は自問する。／タラスコンやルーアンに行くのに列車に乗るのなら、星に行くには〈死〉に乗ればよい。こんな思案のうちで、確かに間違っていないのは、生きて居るうちは星には行けないけれど、それに劣らず、死んでしまえば列車には乗れない、ということだ」(五〇六信アルル 一八八八年七月)。

「汽船や乗合馬車や鉄道が地上の機関車であるように」、〈死〉が「天空の機関車」だ、とする比喩がこれに続きます。まさに「銀河鉄道」の基盤をなすモチーフを、ファン・ゴッホは書簡で表明していたわけです。自己犠牲によって贖罪を果たし、天空の星と輝いて世界に光明を齎す—これは世間から爪弾きされた夜鷹の、捨て鉢で自虐的な自殺願望(「よだかの星」)から、冷害と寒波を解消するべくカルボナード火山を爆発させる計画を実施するうえで、自ら不可欠な犠牲を買ってでる主人公の覚悟(「グスコープドリ」の伝記)、さらには「銀河鉄道の夜」で「みんなの幸せのため」に天空に赤く輝く星となった蠍座のアンタレスの境涯に、友人ザネリを救う身代わりで溺死したカンパネルラの運命—「天上」行ききの「切符」—を寄り添わす筋立てに至るまで、宮澤賢治がさまざまに変奏させつつ、繰り返し描いた世界でした。

そして同様の夢想はファン・ゴッホにとっても切実な願い、というよりひとつの強迫観念でした。自分が生きている限り絵は売れず、弟テオの家族に苦痛を齎すばかり。そうした自分に罪悪感を覚える一方、死んだ画家の作品は天文学的な価格で評価される。

とすれば、「死んだ芸術家の絵を扱う画商と、生きている芸術家の絵を扱う画商とのあいだに、こんなにも理不尽な違いがある」なかで、「どんな暴落にあつてもびくともしない絵」によって、弟に画商としての成功を約束するには、自分が死んで天空の星となればよい—これがファン・ゴッホ最後の手紙、麦畑で自分の腹部に拳銃の弾丸を打ち込んだときに持参していた手紙（六五二信）の暗示するメッセージでした。その背景には、右に引用した、五〇六信の〈星に行くための列車〉としての〈死〉のイメージがあつたはずです。安原喜弘—すなわち中原中也—も『ゴッホ』（昭和七〔一九三二〕年）の序文で、ゴッホは金銭や女や世俗の榮譽など忘れることができるほどに「天への憧れが強かつた」と記していますが、宮澤賢治の詩人としての魂も、そんなファン・ゴッホに感応し、共鳴して「銀河鉄道」を夢想したのではないでしょうか。

### 天才創出の〈雛型〉としてのファン・ゴッホ神話

現在のところ私はまだ、宮澤賢治がファン・ゴッホの手紙を誰の翻訳によって読み得たのか、そして本当に読む機会があつたのかどうか、確かめることができていません。もし皆様のなかで、必要な証拠物件や状況証拠を発見された方があれば、ご教示戴ければ幸いです。<sup>(\*)</sup> 宮澤賢治没年の昭和八〔一九三五〕年に、千家元

磨は「詩人」と題して、こう書いています。「自ら燃え／自らを灼き、滅ぼしてゆく星のやうなのが詩人だ／（中略）／天の火を抱いて生まれた人よ／見よ、燃えてゐる一つの星の奇しき光りを」。「詩人」として元磨は「ゴッホよブレイクよ」と歌い、「ランボウは自ら燃えて滅した星だ」、「ベエルレーヌ」は「陰気な星だ」と列挙しています。生前ほぼ無名で終わった宮澤賢治ですが、この花巻の詩人が、死後〈星〉となつて輝くのは、もうまもなくのことでした。郡山千冬はマイヤーII グレーフェ『ヴァン・ゴッホ』の訳者序言（一九四四年）にこう語っています。ファン・ゴッホは「過現未に一切する大宇宙をその生涯の或る瞬間に、焦點的に我がものと為し得て、そこに古人も知らず現人も未だそれに目覚め得ざりし底の創造活動を営為した」と。これがそのまま宮澤賢治にも当てはまる評言だったことは、疑いなくどころでしょう。そして中原中也—その親友には戦後『ゴッホの手紙』を書く小林秀雄が居ます—や宮澤賢治—その社会的認知には、〈弟〉の清六の尽力が無視できません—の死後の名声そのものが、〈ファン・ゴッホ神話〉という現代の天才創出の雛型「パラダイム」に則つた事件だったことも、もはや贅言を要しないところでしょう。

\*「エスペラント詩稿」の中の Seniko Jaro（凶作の年）には「中国のゴッホ」「第六天」「列車の準備ができた」と読める語句が連なつていて、天空の列車とファン・ゴッホとの連関が窺える。