

意味の生成：イメージとテキストとのかかわりを読み解くうえでポール・ゴーギャン「メイエル・デ・ハーンの肖像」を例として

稲賀 繁美

(いながしげみ/国際日本文化研究センター、
総合研究大学院大学)

ポール・ゴーギャン《メイエル・デ・ハーンの肖像》(1889)は、その特異な構図と、ゴーギャンの絵画作品としては例外的に、画面に書物が描かれ、その題目が読める、という事実から注目されてきた*1。構図に関しては、エドガール・ドガの《カフェ・コンセル》に見られる、画面を斜めに断ち切るテーブルがゴーギャンの発想源となったことは、ほぼ疑いあるまい。ドガのこの作品、実は切断された右手に見るもおどましい光景があって、それゆえ座席の貴婦人は決まり悪そうに目を背けているのだ——とする解釈を示すパロディーの《補作》を1960年代に何かの折りに目にして、思わず笑ってしまったことを鮮明に記憶に止めているが、そのパロディー、もはや図版が見つからない。どなたかご存じの方がおられたら、コピーなりとも頂戴できるとうれしいのだが。蛇足だが、ほぼ同じ時期にエドゥアール・マネもまた、《カフェ・コンセル》を描いていて、そこには画面中央を横切るように、右上がりの斜めの位置からテーブルが据えられていたのだが、その後、マネはこの作品を左右ふたつに切断して別々の作品に仕上げてしまった。当初の構想ではいかにも構図の収まりが悪いのは事実だが、マネがそのままの無茶な作品を放棄しなかったら、これはこれで傑作だったろうに。

『失楽園』の火炎地獄と陶芸の窯による
浄化

さて、画中の書物に移ろう。左手の一冊は、CarlyleのSartor Resartusと読むことができる。トマス・カーライルの『衣装哲学』(1836初版)だが、その右下に半分隠され



ポール・ゴーギャン メイエル・デ・ハーンの肖像
1889

たもう一冊には、Miltonとperduと見え、こちらはミルトンの『失樂園』のフランス語訳であることが分かる。まず、六人部昭典氏が最近発表された好論にしたがって*2、『失樂園』がゴーギャンにとっていかなる意味をもち得たかを確認しよう。じっさい、鋳炉と化した焦熱地獄の光景は、ゴーギャンその人の陶芸作品理解に、思わぬ鍵を提供する。

『失樂園』第1巻59-63節には、「焰に四方八方が包まれた巨大な焦熱の鋳炉」が燃えさかっている様が描かれる。"une grande fournaise flamboyait" とルネ・ド・シャトブリアン訳のフランス語版(1836)に見える。コーギャンが陶芸に打ち込んでいたことはよく知られるが*3、そのゴーギャンは、当時陶芸など、芸術ではなく、ただの劣等な職人仕事、応用芸術にすぎない、とする価値観が支配的だったなかで、こんな証言を残している。「陶芸はくだらないものではない。(……) あるがままの粘土には、興味をひくところなど何もない。ところが窯 four の中に入れると、海ザリガニのように焼け、色が変わる。(……) こうして、火から取り出された素材は、鋳炉 fournaise の性質を帯びる。つまり地獄を通れば通るほど、重々しく、そして真面目になる」と(「万国博覧会にみられる芸術についてのノート」、

『現代主義者画報』1889年7月)。粘土が地獄巡りの火の試練を経て高貴さを纏う様に、ゴーギャンは並々ならぬ関心を寄せていた。さらに同年の11月にはエミール・ベルナルに向かって、ゴーギャンは自分の顔を象った陶器に触れ、こう述べる。「このゴーギャンという壺は鋳炉 fournaise の中で手を押さえ付けられ、叫び声をもらすだけだ(……) この広大無辺な創造のなかで、人間とは何か。わたしもまた訴えかけようとするもうひとりの人間以外の何者であるだろうか」、と。

地獄巡りの焰の試練を経験するのは、ほかならぬ、自らの分身たる陶器なのだ。轆轤にたよらず、自らの手で泥を捏ねる作業をゴーギャンは重視するが、言うまでもなく、泥を捏ねて人型を造るとは、聖書にも描かれた、神が人間を創造する行為。それをいまや芸術家ゴーギャンが、自ら再演しよう、というわけだ。低級と蔑まれた陶芸、そして野蛮人に扮したゴーギャン。それが火の試練を経て高貴なものへと生まれ変わる。「壺に形の生命を伝えることのできる聡明な手を、轆轤のかわりに用いること、これがわたしの目的である」、といった決意も、ゴーギャンは「セーブルと最後の窯について」(『ル・ソワール』誌1895年4月)で回顧している。シャブレの下での作陶経験を通じて、こうした陶芸の哲学とでも呼ぶべき教理を練り上げていたゴーギャンにとって、自らの『失樂園』の焦熱地獄体験が、芸術家として自らを浄化するための、切実な試練として意識され得たこと。それを、六人部論文は見事に解明した。

『衣装哲学』の謎

さて次に問題としたいのが『衣装哲学』である。ラテン語の題名は「仕立て直された仕立て師」を意味し、作中で仮に主人公と設定されたドイツ人哲学者、ディオゲネス・トイフェルスドレック博士(いやはやすさまじい名前だ)の未完の原稿を入手した著者が、これに剪裁を加えて出版にこぎつけた、とする虚構仕立てを意味している。同書、



ポール・ゴーギャン ゴーギャンの顔の壺 1889

『衣装哲学』は、19世紀末に爆発的な人気を博した書物。題名からではピンと来ないが、要するにどうして人間——聖書のアダムとイヴ——は衣服を纏うことになったのか、はたして衣服は虚栄なのか、それなら思想にとって言語も衣装に過ぎないのか、飲食、遊覧、勤労、さらに制度、階級、習慣、いずれも心にとっての衣服ではないか、といった哲学的議論が、窒息しそうに学術的な教養を開陳しながら、寓意小説の趣向で延々と続く。戦前では新渡戸稲造に、『衣装哲学』の講義があり、『武士道』でも再々引用され、当時の西洋物の教養あるいは修養の一隅を形作っていたことが分かる。また、柳田泉の割注だらけの翻訳からも、戦前、「とりわけ最初の章が読みにくいので有名」な本書が「大思想選書」の一冊として遇せられた様が見て取れる。読者のなかに、若いころ熱中して本書を読んだ、などという経験の持ち主はおられるだろうか？

『衣装哲学』は、自我に目覚めた青年の体験とそれに触発された思索とを、縦糸・横糸として進展する。その第一部第八章は、「衣服なき世界」とあり、題名からして南国の楽園タヒチと結び付けたい誘惑へと人を駆り立てるが、そこで主人公はこう自問する。「吾は何ものぞ、此の『吾』なるものは何ものぞ、一の聲、一の運動、一の示現か、——永遠の精神 Eternal Mindの裡に於ける具現され、見得べからしめられた或る観念であるか。Cogito, ergo sum「我思ふ、故に我存り」とや。あゝ哀れむべしCogito（思想者）よ、これは吾等を極々少々進ませるに過ぎぬ。實に疑ひなく、吾は存在する。而かも最近迄は存在しなかつた。だが何處より来たか、如何にしてか、何處にか」（柳田泉訳、春秋社、昭和21年、77ページ）。

これを読めば、読者もお解りだろう。ゴーギャンの畢生の大作に、『我らはどこから来たのか、我らは何者か、我らはどこへゆくのか』（1898：ボストン美術館）があるが、どうやらその題名の出典（のひとつ）が『衣装哲学』らしい——と以前から推定されてきた。最後の楽園における楽園喪失と、人

生の謎を知ってしまった人間の運命——ゴーギャンのタヒチ体験を要約するメッセージが、じつは《メイエル・デ・ハーンの肖像》に予告されていた——そう読み解きなくなるのが人情だろう。

文学的思考と造形的思考の時差

だが、はたして1889年の《メイエル・デ・ハーンの肖像》に、そこまでの教訓を読み込んでよいのだろうか。柳田訳で「見得べからしめられた或る観念」と苦しい訳語を当てられた部分の原語は visualized idea だが、実はゴーギャンが盟友シャルル・モリス経由で読んでいたと思われるバルザックの『セラフィータ／セラフィトゥス』にもこんな一節がある。「この可視の思想 pensée visible で人間の運命がお分かり？ 人間はどこから来て、どこに行くのか」。そしてほかならぬ《我らはどこから来たのか、我らは何者か、我らはどこへゆくのか》の制作に関連したものと見られるゴーギャンの手稿には、こうある。「いやはや、なんと絵画というのはむづかしいことか。自分の考えを文学的にではなく絵画的な手段で表現しようとなると」（『オヴィリ』に収められた手稿より）。とすると、《メイエル・デ・ハーンの肖像》に、ゴーギャンの文学的メッセージを発見するような論法、絵画を文学的思想に還元しようとする姿勢そのものが、ゴーギャンの目指した「可視の思想」とは背馳するのではないだろうか。

1889年に《メイエル・デ・ハーンの肖像》が描かれたころ、1885年版の『衣装哲学』が評判を呼び、87年にはオランダ語版も刊行されていた。教養豊かで英語にも堪能なデ・ハーンから、ゴーギャンはこの書物の存在を知らされ、衣装の虚飾を知らない野生の楽園への思いを馳せることもあっただろう。同じころ、アルルのファン・ゴッホも弟あてに『衣装哲学』を論じている。ブラジルでは生きた蜚が淑女の夜会服のヘアピンに使われる、という逸話で、ファン・ゴッホは社会にとっての芸術も、所詮はこのヘアピンのような虚飾に過ぎないのだろ



ポール・ゴーギャン
我らはどこから来たのか、我らは何者か、我らはどこへゆくのか
1897-1898

うか、と自問している。ゴーギャンとはといえば、タヒチ滞在中「現代精神とカトリック教理」(1897-1902ころ)という省察を綴っているが、そうしたタヒチ滞在中の手帳には、キリスト教道德こそが生殖を罪惡視し、裸体羞恥の禁忌を持ち込み、野生を忌避した元凶である、との主張が貫かれ、キリスト教——とりわけそれが推奨する結婚制度——への批判、が展開される。

「仏陀であれ、福音書であれ、それらの經典を繙いてみても、法律上の結婚のことがよく分かる。そんなものは智恵とも無縁なら、幸福にも結び付かず、人間を完璧にするわけでもないのだから。法律上の結婚というお道德は、ありとある偽善や幾多の肉体的苦痛の源であり、これが肉体の大取引や、魂の売春を発生させる。そしてこれは文明から生まれた病原体であるようにさえ思える。というのもオセアニアの野生人であっても、アフリカの黒い民びとたちであっても、そんなことは問題にもなっていないからだ。加えて、かれらのあいだにキリスト教が伝えられるや、すぐにも臍の下に葡萄の葉っぱが出現する、という次第なのだ」(Oviri, éd.D. Guerin, pp.186-7)。

あたかもキリスト教会の道德を攻撃することで、ゴーギャンはタヒチにおける自らの性的放縱を正当化しようとしているにも等しく、こうした論法は、近年でも清教徒フェミニスト諸氏から、ゴーギャンの確信的な不道德性の証拠として、目の敵にされる文章だ。とまれ、そうしたにわか野生人ゴーギャンの強弁のなかで、その冒頭から

何度となくルフランのように繰り返される言葉が「我らはどこから来たのか、我らは何者か、我らはどこへゆくのか」だった。無垢のままに生まれ落ちながら、やがて自分の出自を問い、自らは何者なのか、と不安を感じ、やがて死に行くみずからの運命を知ってしまう人間、智恵の果実を味わった存在の悲しみ。それを、ゴーギャンは幼い「現地妻」タヘアマナの成熟のなかに、認めていた。

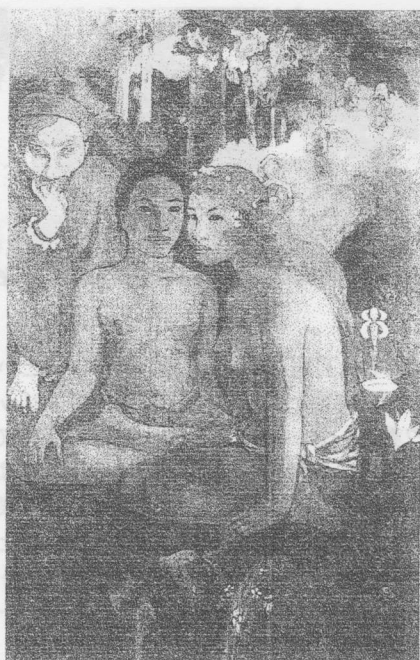
封印された本に潜む意味

だが、ここでひとつ重要な文献学的事実を指摘しておく必要がある。すなわち、1889年に《メイエル・デ・ハーンの肖像》を制作した段階では、ゴーギャンはまだそこに「我らはどこから来たのか、我らは何者か、我らはどこへゆくのか」というメッセージを読み取っていなかった可能性がある。英語に不自由だったゴーギャンが、「何處より来たか、如何にしてか、何處にか」という語句をカーライルの著作に確実に確認できるような客観的条件が整うのは、第2次タヒチ滞在中の1897年以降となるはずだ。シャルル・モリスの係わっていた『メルキュール・ド・フランス』誌は、タヒチのゴーギャンにとって貴重な情報源だったが、おりからこの時期同誌に連載で、イポリット・テーヌ訳『衣装哲学』が掲載されていたからだ(1895年11月から1897年2月)。この連載を経て初めて、大作《我らはどこから来たのか、我らは何者か、我らはどこへゆくのか》の題名確定も可能となる。借用と剽窃の名人、ゴーギャンの手のうちも明らか

だ。ただ、問題の一節はテヌ訳では "Mais d'où venons-nous? O Dieu, où allons-nous". パルザックの言葉同様、なぜか「我々は何者か」という自問は脱落している。

いずれせよ、こうした状況を踏まえると、思わぬ視野が開けてくる。すなわち、1889年に制作された段階では、《メイエル・デ・ハーンの肖像》に描かれた『衣装哲学』は、まだ必ずしも「何處より来たか、如何にしてか、何處にか」という問いかけを、ゴーギャンにたいして発する書物だったとは断定できない、ということだ。だが『衣装哲学』なる書物の存在をデ・ハーンから教えられていたこともおそらくは預かって、ゴーギャンはその後タヒチで同書のフランス語訳に接近し、パルザック読書の効果も相乗したところで、《我らはどこから来たのか、我らは何者か、我らはどこへゆくのか》という題名を決定したことになりそうだ。思えば画中の『衣装哲学』には表紙が描かれているのみで、その本文に何が書かれているかは、なお封印されたままだった。その封印が解かれるには、1889年の《肖像》作成からのち、9年の歳月が必要だったことになる。そのかん1895年には、すでにデ・ハーンは死去していた。

同様に『失楽園』を描いた89年段階では、まだタヒチ行きも、欧州文明社会脱出の可能な候補地のひとつに過ぎなかった。すなわち《メイエル・デ・ハーンの肖像》に描き込まれた二冊の書物の表題が、ゴーギャンにとってタヒチを核に結晶するのは、あくまでも将来のこと。その意味でもこの肖像は、1889年段階ではなお未来に実現されることとなるメッセージを、描かれた書物



ポール・ゴーギャン 野蛮な物語 1902

の表題の下に、可能性の芽として秘めたままの、謎めいた作品に止まっていたことになる。未来に係わる意味の生成を探ること、それは、その意味を源に溯って読み込んでしまう過剰理解の危険とも裏腹である。そのことを、《メイエル・デ・ハーンの肖像》はわれわれに教えてくれる。そしてその後、タヒチの〈野蛮〉と仏教の〈涅槃〉とを媒介することになる悪魔(トイフェル)としてのメイエル・デ・ハーンの変貌ぶりは、最晩年にマルケサス群島ヒヴァ・オア島のアトリエに残された作品《野蛮な物語》に刻印されることになるだろう*4。

[注]

*1 丹治恒次郎『最後のゴーギャン』、みすず書房、2003、が最新の成果を網羅している。

*2 六人部昭典「ゴーガン作《デ・ハーンの肖像》に描かれた書物」2003年7月26日、日本比較文学界関西支部での研究例会での発表原稿。著者の許可を得て、以下に言及する。

*3 廣田治子「ゴーギャンと19世紀の彫刻家たち」、『美術史』149冊、2000、が貴重。

*4 この作品を含む筆者の読解としては、Shigemi Inaga "Tahiti et la migration des signes: Représentation du paradis terrestre chez Paul Gauguin et quête de la créolité dans le langage plastique au tournant des XIXe et XXe siècles" in Jean Bessière et Sylvie André (éds.), *Multiculturalisme et identité en littérature et en art*, L'Harmattan, Paris, 2002, pp.11-24