

## 宮澤賢治とファン・ゴッホ 相互照射の試み

稲賀 繁美\*

### はじめに

「ルツソオとかゴーホの絵がもし東洋にあつたならば、もつと早く生前夙に真価を認められて居たであらうと思ふ」。と南画家の橋本関雪は『南画への道程』(1925年)と述べている。その一方で、フランスの批評家、テオドール・デュレは『ヴン・ゴオグ』第2版(1924年)にこういい残している。「はるかなる土地日本で、ヴン・ゴオグ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居る」、と。ファン・ゴッホと日本とを結びつけた因縁といったものを、いまだ定説とはいいい難い切り口から掘り下げてみたい。

### 1. ジャポネズリーの深層心理

フィンセント・ファン・ゴッホが日本の浮世絵版画に感化を受けたことは常識だが、それは絵柄や題材の新規さへの関心には限られない。木下長宏氏も指摘するように、彩色版画の異なる刷りの効果を知ったフィンセントは、自らの油彩によって版画の「色違い」を作成したのだろう。《タンギー爺さん》のうち一枚の背景右上には歌川広重「五十三次名所図会」《石薬師》1855年が模写されている<sup>1</sup>。川辺の緑は原作版画より強調され、そこには原作にはない黄色のタンポポが点描される。フィンセントはこの絵を通じて「理想の現実化」を企て、まだ自分の目でみたことのない、南

仏の「春」を先取りしている。そしてアルルが夢想の日本への通路であったのと同様に、タンギーの肖像は、その背景に描かれた浮世絵の世界への通路でもあった。浮世絵版画のみならず、絵画制作は、フィンセントにとってもはや現実の複製ではない。むしろ絵画を制作する営みとは、異次元の現実を創造するための媒体であった。

《タンギー爺さんの肖像》は、もはや浮世絵で覆われた背景に人物肖像を置く *représentation* ではない。そこで発生しているのは、〈現実の多元化〉 *multiplication* であり、人物と背景という関係の克服である。英泉写しの《花魁》を利用した作品では<sup>2</sup>、絵表装・描表装の趣向が採用されているが、これもまた現実と虚構との関係を相対化し、あわよくば転倒させるための仕掛けだったろう。それを筆致によって現実へともたらすのが絵画制作だが、〈現実化〉 *réalisation* には、セザンヌの場合同様に、新たな現実を2次元平面において構築する、という強い意味がこめられていたはずだ。

### 2. 「原色の日本」幻想と日本哲学の2源泉

さらに歌川広重「名所江戸百景《大はしあたけの夕立》」(1857年 錦絵 大判、34×22.5cm)<sup>3</sup> を下敷きにした油彩作品では、額縁の左右周囲に漢字が克明に刻まれている。フィンセントにとって、判読不能な符牒を記すことは、一種の呪文ではなかったか。額縁の中の別世界、憧れの地としての日本に到達するための呪文——その魔法は南仏アルルにおいて、《ラングロワの橋》として実

\*国際日本文化研究センター・総合研究大学院大学教授

現される<sup>4</sup>。フィンセントの手紙を見よう。

Le pays [Le Midi de France] me paraît aussi beau que le Japon pour la limpidité de l'atmosphère et les effets de couleurs gaie. Les eaux font des tâches d'un bel émeraude et d'un riche bleu dans les paysages ainsi que nous le voyons dans les crépons.<sup>5</sup>

「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豊かな青を風景にぼつぼつと浮かべていて、縮緬浮世絵の風景さながらだ」。エミール・ベルナル宛（B-2 1888年3月）の記述だが、そもそもこの文面に見えるような日本幻想の源泉は何だったのだろうか。次の文章を参照してほしい。

À midi, en été, toute couleur vous appaarafta crue, intense, sans dégradation possible ou enveloppement dans une demiteinte générale. Eh bien! cela peut sembler étrange, mais n'est pas moins vrai, il a fallu l'arrivée parmi nous des albums japonais pour que quelqu'un osât s'asseoir sur le bord d'une rivière, pour juxtaposer sur une toile un toit qui fût hardiment rouge, une muraille qui fût blanche, un peuplier vert, une route jaune et de l'eau bleue. Avant l'exemple donné par les Japonais c'était impossible, le peintre mentait toujours.<sup>6</sup>

「夏の正午 À midiには、あらゆる色彩が諸君の目には毒々しく、鋭くみえて、グラデーションも効かず、半濃淡の中間色が全体を覆うこともない。いやはや奇妙なことだが、それでもこれが本当なのだ。日本の画帳が我々の手元に届いて始めて、誰かが敢えて、と或る小川のほとりに腰を下ろし、キャンヴァスのうえに大胆にも赤い屋根と、黄色の道と青い水とを併置することも出来たのだ。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。画家たちはいつも目を偽っていたのである。」この文章は、美術評論家テオドル・デュレが1878年の印象派展覧会のおりに執筆した序文であり、マネの思い出に捧げられた『前衛批評』（1885年）に再録されていた。1871年冬を日本で

過ごしたデュレは目撃証人として、こうも述べる。

「浮世絵の画帳を眺めて私はつぶやく。そう、まさしく日本はこのように我が目に見えた。あの光に溢れ透き通った大気の中で、海は青く色彩に富んで広がっている」。フィンセントはこのデュレ流の日本像をアルルで確認したといっただろう。

ここにもうひとつの文献がフィンセントの前に現れる。美術商のS.ピングが1888年から3年間、刊行した月刊誌*Le Japon artistique*『藝術の日本』の最初の数冊が、パリの弟テオから郵送されてきた。フィンセントの次の文はこれに由来する。

「日本の藝術を研究すると、紛れもなく賢者であり知者である人物を見出す。その人は何をして時を過ごしているのだろうか。地球と月との距離を研究しているのか。いやちがう。ピスマルクの政策を研究しているのか。いやちがう。その人はただひと茎の草の葉を研究しているのだ。しかしこのひと茎の草の葉がやがてすべての植物を、ついで四季を、山野の大景観を、動物を、そして最後に人間の姿を描かせるようになる。彼はそのようなにして生涯を過ごすか、人生はすべてを描き尽くすには、あまりに短い。」テオ宛、T.542, sep.1888.

「ひと茎の草の葉」un brin d'herbreとあるが、これは、圀府寺司氏も指摘したように、ピングが月刊誌の序に述べた一文に感化を受けたものである。「彼ら日本人によれば、およそ世界の被造物にあって、藝術の気高き着想のうちに相応しい場所を占めないようなものなど、存在しないのである。たとえひと茎のか弱い草の葉un brin d'herbreであっても。もしこう言って誤りでないなら、これこそ我々に与えられた事例から引き出うる、最も重要で、最も有益な教訓であるといえよう」<sup>7</sup>。

### 3. 「作品交換の習慣」とその根拠

ところがそれに続けて、手紙を宛てた弟のテ

オヤ、若い画家仲間のエミール・ベルナールに、フィンセントは、突如不思議なことをいい始める。「日本人の藝術家たちが、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。これは彼らが互いに愛し合い、支えあって生きていたしるしで、かれらの間には一種の調和があったに違いない。かれらは一種の兄弟愛に満ちた生活を営んでいたのだ。陰謀などなく。こうしたところで彼らを見習えば見習うほど、いっそうよくなるはずだ。なんでも日本人たちはごくわずかしが稼がず、普通の職人のように生活していたそうだ。ここに《ひと茎の草の葉》un brin d'herbe の複製（ピングBingの蒐集）がある。なんという良心の鑑だろう」<sup>8</sup>。

日本人画家たちの作品交換とは、いかなる事実に基づく空想だったのか。

前述の圀府寺司博士は、フィンセントの蒐集に残っている、二代歌川広重（1826-1869）「新撰花鳥尽」（8枚の花鳥画からなる画帖、23.5×17.5cm, 1850年代）<sup>9</sup>がフィンセントの発想源ではなかったかと推定している。だがこの画帳だけからは、作品の交換というアイデアは出て来ることはあるまい。

これに対して、筆者がもう20年以上主張している仮説は、ファン・ゴッホ研究でいまだに市民権を得ていないが、敢えてここでも繰り返したい。

パリ国立図書館版画部には長島雅秀旧蔵「摺物帳」（享和・文化年間1797-1812年）、天地人、3巻が知られている。これには、北斎、俊満、辰斎、清長、栄之、歌麿などの摺物が大小さまざまに、多数貼りこまれている。とりわけ山東京傳（北尾政演）『隅田川の渡し』は、狂歌仲間が自分たちを七福神に見立てた作品で、四方歌垣の讃が付けられている。この画帳を見れば、当時の江戸の狂歌連が自分たちの作品を印刷させ、一流の絵師たちに特注の摺物に仕立てて交換した様子は、日本に無知な西欧人にも一目瞭然であったに違いない。

文化2年（1805）の奥書をもつこの摺物帳は、

Ancienne collection Théodore Duret、すなわち先ほどから話題になっている、フランス人美術評論家、テオドール・デュレの所蔵品であった<sup>10</sup>。フィンセントのパリ時代に相当する頃、デュレは自分の浮世絵をモーリス・ジョワイヤンに寄託していたことが知られる。ジョワイヤンはほかならぬゲーピル商会モンマルトル店を、フィンセントの弟テオの没後、引き継ぐこととなる人物である。となれば、ピングの店にも出入り自由だったパリ時代のフィンセントが、デュレの所蔵品を見る機会をおめおめと逃したとは、むしろ考えにくい。折本の体裁のこの画帳は、フィンセントが手紙に挿絵した交換のためのアルバムと瓜二つの体裁だ。

ここまでくると、新たな視野が開けてくるだろう。すなわち、江戸の摺物交換会での引出物・贈答品が、フィンセントに日本における「藝術家共同体」という夢を育ませ、それがアルルにおいて「黄色い家」として実現することとなるからだ<sup>11</sup>。いささか先走るなら、これが極東に再度回帰して、『白樺』同人による「新しき村」建設へと結びつく。さらにこの新文化運動は、5.4.運動期の中華民国にも飛び火して、陳独秀らの『新青年』へと展開し、ゴッホの中国での受容を準備する。冒頭に触れた橋本関雪の証言は、実はこの経緯を踏まえた発言だったことも、本稿最後で、やがて見えてくる。いずれにせよ、こうしたフィンセントの熱意にこたえて、ベルナールやポール・ゴーガンは、交換のための作品を準備している<sup>12</sup>。

#### 4. 「日本らしく見えない」日本

ゴーガンのアルル来訪を待つ時期のフィンセントは、ラ・クロワの平原を写生したおりに、またしても謎めいた言葉を手紙につづる。いわくこれらのデッサンは「日本らしくは見えないが、現実に僕がやったなかでは一番日本らしい代物だ。労働に勤しむ顕微鏡的な寸法の人物がひとりいて、小麦の畑のなかを小さな列車が通っている。これ

がそこにある生命のすべてだ...」<sup>13</sup>。該当するのは、現在大英博物館にあるデッサンだろうが、思えば、黄色い家の絵にも、背景にはまるで偶然のように蒸気機関車に引かれた列車が描かれていた。

よく言われるように、フィンセントの脳裏のなかで「北斎」とはひとつの符牒にすぎず、北斎自身の作品でない版画もHokusaiと語られていた、とみたほうがよい。ではフィンセントは浮世絵を通じて、どのような「日本らしさ」を夢想していたのだろうか。木下長宏氏は《ローヌ川の川船》に関する書簡を分析したが、この作品を北斎の「富嶽三十六景」のうち《常州・牛堀》の船を見下ろす図と類比する提案が、つとに山田智三郎によってなされている。ここでは別の例をあげよう。《洗濯場のある運河》は円弧を描く水流を上方から俯瞰しており、彼方の高い水平線に太陽が沈む<sup>14</sup>。構図からいえば、これは歌川広重「名所江戸百景」の《鮫島海岸》ほかで繰り返される俯瞰構図である。ローヌ川沿いの運河の日没の位置には、広重の原画では筑波山があり、それが構図の要をなす。これがフィンセントのHokusaiの典型だったことは、フランシス・ベイコンが見抜いていた。

## 5. 《鳥の飛ぶ麦畑》と日本

だが、そのフィンセント自身も、「遺作」と言い習わされてきた《鳥の飛ぶ麦畑》が20世紀初頭以来の日本の知識人たちにとって痛切なる風景となろうことは、想定だにしていなかっただろう<sup>15</sup>。筆者は、1990年7月の末に、ゴッホ没後百周年記念講演会での講演を依頼され、フィンセント終焉の地に赴いた。当日、件の麦畑で細川哲士+清水康子夫妻と撮影した写真が残っている。講演会場は、石炭運搬船を改造した船上画廊兼レクチャー・ルームだったが、その水上講演会でも以下のような近代日本の詩人たちの作品を紹介した。

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

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

これら、斉藤茂吉(1882-1953)の短歌は『あらたま』1914年に収められた絶唱だが、これについては、小説家の芥川龍之介が、気障な台詞をのこしている。「ゴッホの太陽は幾たびか日本の画家のキャンバスを照らした。しかし(茂吉の)「一本道」の連作ほど、鎮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ろう」(1924)と。岸田劉生の《切り通しの写生》(1915)もまた、フィンセントの「一本道」が日本で実現した変奏のひとつとして、世界に誇りうる傑作だろう。さらに斉藤茂吉は、次のようにゴッホの樹木を歌っている。

かぜとほる樺(けやき)の大樹うづだちて

青の火立ちとなりけるかも

「青の火立ち」は、当時入手可能だったモノクロの複製図版からの感化でもありえるが、柳宗悦が『白樺』(第3巻1912年1月)に寄稿した「革命の画家」のなかで「燃ゆる焰」という表現をルイス・ハインド著の英語経由で用いており、勉強家の茂吉がこれを流用した可能性も否定できない。かれらの眼前には、《糸杉と星の見える道》(1890年 サン＝レミにて制作、クレラー＝ミュラー美術館)などの複製が置かれていたに違いない<sup>16</sup>。

## 6. 宮澤賢治のゴッホ像

『白樺』の同人たちとその周辺によるフィンセント紹介に反応した詩人のなかに、宮澤賢治(1896-1933)も数えられる。日本では山本願彌太が1920年に白樺美術館のために購入した《向日葵》が知られている<sup>17</sup>。贋作の可能性も排除できない作品だが、オランダの画家と向日葵との結びつきは当時から強烈だった。宮澤賢治が生前に自費出版で刊行できた、ただ2冊の本のうちのひとつ『注文の多い料理店』(1924)も扉には、菊池武雄による向日葵が描かれている。他方、詩集

『春と修羅』(1924)に知られるのが「ゴオホサイプレスの歌」。

サイプレス  
 忿りは燃えて  
 天雲のうづ巻きをさへ灼かんとすなり  
 天雲の  
 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<sup>18</sup>

木下長宏氏の指摘によれば、賢治がこのとき目にしてしたのは、1914(大正3)年『エゴ』第2巻「ゴオホ號」表紙に複製が刷られた「星空のサイプレス」(デッサンJHI732)であろうと推定される<sup>19</sup>。身を振る糸杉が天空の渦巻きと絡まる様は、有名な油彩画以上に、強烈な印象を与える。手稿には直前に、最終稿削除の、次の句が見える。

あはれ見よ青ぞら深く刻まれし  
 大曼茶羅のしろきかがやき  
 須彌山の瑠璃のみそらに刻まれし  
 大曼茶羅を仰ぐこの國  
 はらからよいざもろともにかがやきの  
 大曼茶羅を須彌に刻まん

これらの短歌には仏教の影が濃い、この「はらから」のひとりとは、賢治がそこに修羅の姿を認めた、オランダの画家をも含んでいたであろう。『春と修羅』にはZYPRESSENを歌って「日輪青くかげろへば」などの句もみえる。《糸杉と星のみえる道》(F.683,W.632)に賢治が仏教の曼茶羅の図像を重ね合わせてみていた様子も彷彿とする。《糸杉》(1889年、ニューヨーク・メトロポリタン美術館)の複製は、1910年代には柳宗悦の書齋に額装されて、ロダンの青銅の彫像とともに飾られていたことが写真から知られる<sup>20</sup>。これらの作品の映像は、賢治の心象のなかで、不思議な形象を結ぶ。『春と修羅』では植物の蔓が雲と絡まる。

心象のはいろいろはがねから  
 あげびのつるはくもにからまり

その雲は、「黒く淫らな雨雲(ニンブス) nimbus」と歌われもするが(「県技師の雲にたいするステートメント」)、さらには「暗い乱積雲が/古い洞窟人類の/方向のないlibidoの/肖顔のやうにいくつか掲げ」(「休息」『春と修羅』第二集)とあって、変貌を遂げてやまない雲の形象が、本能の欲動の無定形な発現と呼応していたことも推測される。

はたして、賢治がフィンセント・ファン・ゴッホの《星月夜》(1889年 ニューヨーク・メトロポリタン美術館)<sup>21</sup>のデッサン複製を見てこうした詩句を紡いだのか、それともこうした詩句を紡いでいた花巻の詩人が、偶然にフィンセントの幻想的映像に接したのか。前後関係は、判明ではない。だが、もはや両者の共鳴には疑いはあるまい。

## 7. オランダ経由の北斎解釈

「天然誘接」(1922.8.17)にはこう見える。

「北斎のはんのきの下で/黄の風車まはるまはる/いっぼんすぎは天然誘接ではありません。」

北斎が、賢治の心象のなかでどうやらオランダの風物と同居しているらしいことを推定させる句であり、葛飾北斎「富嶽三十六景」の《甲州三嶋越》(1831(天保2)年頃)が賢治の脳裏にあったらしいことも想定できる<sup>22</sup>。だが、なぜ「いっぼんすぎ」は「天然誘接(よびつぎ)」ではない、と否定されるのか。賢治によれば、「槻と杉とがいっしょに生えていっしょに育」って幹が融合して、「険しい天光」に対峙するばかり、という。あたかも齊藤茂吉の「樗=槻」と北斎の「いっぼんすぎ」とが融合することを賢治は夢見ていたかのようなのだ。

「天然誘接」が何なのかは、賢治研究者のあいだでも諸説あるようだが、それが地球の世界と地上の世界とを結びつける装置であることは疑いあるまい。北斎の《甲州三嶋越》では、前景の「いっぼんすぎ」と背景の富士とが、ふたつながら交響

してこの「天然誘接」をなしている。賢治にとっての霊峰とは、天地の接点をなす存在だった。

ましろなる塔の地階に、  
さくらばなけむりかざせば  
やるせなみプジェー神父は、  
とりいでぬにせの赤富士

葛飾北斎《富嶽三十六景 凱風快晴》(1831—天保2年頃、山梨県立博物館ほか)<sup>23</sup>が賢治の脳裏に刻まれていたことも確かだろう。赤富士とは、日の出あるいは日の入りに際して、日光の最初あるいは最後の到達に感応する地上の頂を形容する表現である。その映像は賢治の詩句では、

日はいま二層の黒雲の間にはいつて  
杳いろしたレンズになり  
富士はいつしか大へん高くけわしくなつて  
そのまつ下に立って居ります 「三原三部」

と語られるが、これは賢治みずからの絵画、《日輪と山》(原題不明・制作年代不明)の映像ともぴったりと呼応する。そして世界各地の名峰が次々と喚起される。「ちぢれてすがすがしい雲の朝」には

スノードンの峯のいただきが  
その二きれの巨きな雲の間から  
あらはれる

下では権現堂山が  
北斎筆支那の絵図を  
パノラマにして展げてゐる。

と見える(「詩ノート 一〇三四」一九二七年四月八日)。「北斎筆支那の絵図」は《支那大地図》(1840年)のことであり、まるで宇宙船から中国大陸を見下ろしたような鳥瞰図だが、富士はそのパノラマの左上に位置しており、中国の名峰や須弥山とともに、パノラマを展開している。だが賢治の知識欲と想像力は、旧大陸の唐・天竺・本朝に限定されることなく、新大陸にも拡大する。

メキシコの/さぼてんの砂つ原  
向ふを見るとなが見えます  
(ポポカテペトル噴火山が見えます)

「冬のスケッチ」の一部だが、興味深いことに、この前後には、「死の野原」「駆け来る汽車」といったイメージがちりばめられている<sup>24</sup>。ポポカテペトル山とは、メキシコ中央部、 Cholula, Mexico) 支倉常長一行が訪れた頃からメキシコ富士の異名をとっていたコニーデ型の活火山である。賢治はまた故郷の岩手山にも霊力を感じ、その麓の小岩井牧場のある地点を Der heilige Punkt すなわち、聖なる地点と呼んでもいるが、近年流行の言葉ならば、さしずめ霊的な Power Spot というところ。

ここまでのイメージの連想をまとめてみると、どうだろう。〈捻れつつ天に至る糸杉〉が天空へと身もだえして上昇する様子は、映像を高速度で撮影したならば、あたかも噴火山の噴煙の様子にも譬えられよう。そして噴煙という雲と、そこに発生する雷鳴とは、賢治の想像力のなかでは、修羅としての存在が噴出させる“Libido”にも対比される。これらが結びついたところには、高架を走る岩手軽便鉄道の蒸気機関車の姿も投影される。ここから〈天空に至る軽便鉄道の機関車〉までは一歩だろう。

## 8. 銀河鉄道の夢想

『銀河鉄道の夜』への賢治のイメージをかきたてたのが、岩手軽便鉄道であったことは動くまい。だがそこに、もうひとつ、寄り添わせたいイメージがある。宮沢信一郎氏が撮影した北上川の夜景は、フィンセント・ファン・ゴッホがアルルで描いたローヌ川の夜景、《星降る夜》(1888年 オルセー美術館)<sup>25</sup>を連想させる。それはまだ電灯によって夜空が過度に汚染される以前の近代初期の風物詩。天蓋と水面とが点滅を応答する川岸の夜景は、深い神秘の闇へと誘われる体験だった。

ここで、いささか突飛との印象を与えるかもしれないが、想起したいフィンセントの書簡がある。

「画家の生涯において、死とはおそらくもっと

も困難なことではないのだろう。(・・・) / 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想に誘うけれど、それと同じように単純に、星空を見ると、僕はいつでも夢想に誘われる。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とど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、ひとつの星に行くには〈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、生きていうちは星にはいけなけれど、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。/ 要するに、汽船や乗合馬車や鉄道が、地上の機関車であるように、これらや砂状結石、肺病や癌が天空の機関車であるというのも、不可能ではないだろう。

(テオ宛、506信、1888年7月。稲賀訳)

「天空の機関車」とは locomotion céleste であり、それが地上 terrestre の機関車と対比される。「星にゆくには死に乗ればよい」は原文では Nous prenons la mort pour aller dans une étoile. いまさら詳しく述べ立てるまでもなく、宮澤賢治の銀河鉄道の夜にきわめて近い心象を、フィンセントもまた共有していた。夢の日本を代理する黄色の家や、「日本そっくり」だというラ・クローの平原に、なぜ蒸気機関車が走っていなければならなかったのかも、この手紙が解き明かしてくれるようだ。

一言断るならば、筆者は、はたして宮澤賢治がこのフィンセントの手紙の一節を読む機会があったか否かといった実証的影響関係には、さして興味がない。とはいえ、賢治の妹だったトシが日本女子大学で私淑した教師に阿部次郎がおり、その阿部がほかならぬファン・ゴッホ書簡集の翻訳者であったことだけは示唆しておこう。そのうえで、エスペラント詩稿のひとつに目を通してみたい。

「Senrikolta Jaro 凶歳」（語源的には「収穫なき年」）には次のような詩句が散在している。

Tio estas la Gogh en Hino.

それは支那のゴッホだ。

Nun tondras en la sesa cielo

いま雷が第六天で鳴って居ります。

Estu pleta mia vagonaro.

私たちの列車を用意しよう。

このエスペラント詩の断片からは、すくなくとも、ゴッホという名前が、天空の雷や、列車への乗車といったイメージとむすびついていたことまでは確認できる。銀河鉄道の列車は、賢治の想像力のなかで、けっしてフィンセントと無関係ではなかったらしい、という傍証まではここに得られる。

だが筆者がむしろここで積極的に提案したいのは、編年的には文字通り、時代錯誤 anachronic だが、賢治の銀河鉄道を手がかりにして、フィンセントの精神を解き明かそう、という倒錯した試みだ。かのオーヴェールの麦畑で、フィンセントが自らの腹部にむけて拳銃の引き金を引いたおりに胸ポケットにいれていた、といういわく因縁つきの、「最後の手紙」の一節を原文で次に引く。

Je considérerai toujours que tu es autre chose qu'un simple marchand de Corot, que par mon intermédiaire tu as ta part à la production même de certaines toiles, qui même dans la débâcle gardent leur calme.

C'est là nous en sommes et c'est là tout au moins le principe que je puisse avoir à te dire dans un moment de crise relative. Dans un moment où les choses sont fort tendues entre marchands de tableaux d'artistes morts et d'artistes vivants.<sup>26</sup>

掻い摘んで日本語にしてみよう。「死んだ藝術家の絵を扱う画商と、生きている藝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のある時」にも「僕の仲介によって、君は大暴落 débâcle のなかでもびくともしない画布の生産に関与している」。そうフィンセントは弟に訴えている。「死んだ画家」と「生きている画家」との対比とは、ほかでもない、先に引いた「天にゆくには死という列車に乗ればよい」という一節のみえた手紙（506信）で、フィンセントが展開し

ていた話題にほかならない。藝術家というものは、死んだあとになってこそ、自らの作品によって、後世の何世代もの人類に語りかける。だとすれば、「藝術家の生にとって死とはそんなに難しいことではないのではないか」と、この手紙は続いていた。

とすればどうだろう。生きていて売れない作品の山を築き、暴落（*débâcle* = 「大壊滅」）による経済不況のなかで弟とその家族を苦しめている自分だが、その自分が死んでしまえば、「死んだ画家」として栄光に包まれ、その作品も文字通り天文学的な値段で取引され、後世の何世代もの人類に語りかけることができる。そう悟ったとき、自らに死をもたらすという選択は、恐ろしいまでに明晰・透徹して理性的な決断となったはずだ。

そしてこれは『銀河鉄道の夜』の中で語られる、蠍の運命を裏書するものだろう。この世にあって幾多の無辜の昆虫たちを犠牲にしてきた蠍は、自分の命運が尽きるのを知ったときに、死後の自分が「みな幸せ」に役立つようにと神様に祈った。すると蠍は「自分のからだがつ赤なうつくしい火になって燃えて夜のやみを照らし」ているのに気づく。それが天の星座、蠍座はアンタレスの起源だった、というわけだ。死ぬことにより天空に輝く星となるという夢想——そこにおいて、賢治とフィンセントにはあい照らす関係があった。

## 9. 星としての藝術家・詩人

「自ら燃え/自らを灼き/滅ぼしてゆくやうなのが詩人だ/（中略）/天の火を抱いて生まれた人よ/見よ、燃えてる一つの星の奇しき光を」

「ゴオホよブレイクよ」「ランボウは自ら燃えて滅した星だ」「ベェルレーヌは（…）陰気な星だ」

これは千家元麿の「詩人」と題する詩（1935年）からの抜粋である。宮澤賢治は2年前に没していた。生前はほぼ無名のままだった賢治が、死

後「星」となって瞬くのは、まもなくのことである。

他方、ファン・ゴッホについては、次のような標語が知られる。このオランダの画家は「過現未に一切する大宇宙をその生涯の或る瞬間に、焦点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。この言葉は、マイヤー＝グレーフェ『ヴァン・ゴッホ』を訳した郡山千冬の「訳者序言」（1944年）。それが賢治自身の心境とも深く響きあっていたことは、繰り返すまでもないだろう。

『春と修羅』の冒頭の「序」には、こうあった。「わたくしという現象は/仮定された有機交流電燈の/ひとつの青い照明/(あらゆる透明な幽霊の複合体)」。直流でなく交流の電燈というからには、そこには現象間の相互作用、相互照映が託されている。その直後には「すべてがわたしのなかのみんなであるように/みんなのおのおののなかのすべてですから」とあるが、これは華嚴経でいう「一即多・多即一」であり、それは「時間の集積」のうちにも貫徹するという。この思想は、同じ華嚴の「同時具足相応門」の教えに共鳴する。とはいえ「因果の時間的制約のもとに」ある我々は、無限に共鳴する「四次元延長」の世界のなかの「わずかその一点にも均しい明暗」のなかで「断片的」に「かんじ」ることしか、ままならない。その制限のなかで、宮澤賢治とフィンセント・ファン・ゴッホとは、比較的容易に相互照映の様相が測定できる近傍の星であった、と見定めてよいだろう。

## 10. ゴオグから谷訶へ

ここで宮澤賢治の同時代現象を、よりひろい視野から見直しておこう。1921年には黒田重太郎が『ヴン・ゴオグ』を中央美術院から刊行している。これはテオドル・デュレ原著、Théodore Duret, *Van Gogh* (1919) を基礎とした伝記だが、黒田はその後入手可能となったファン・ゴッホ書簡集他から大量の引用を導入し、原著とは一新し

た内容の書物に仕立てている。その黒田重太郎の遺族のもとにはThéodore Duretの自筆署名を持つ肖像写真が伝えられている。黒田は1922年に二度目の欧州滞在を果たしたおりに、晩年のデュレをパリに訪ね、自著『ヴン・ゴッホ』を手渡している。冒頭にデュレの言葉を引いたが、これはこの贈り物に答えて、デュレが自著改訂版に添えた文章であった。このおりに黒田は、5月1日づつで、デュレから画商、デュラン・リュエルとルノワールの遺族への紹介状を認めて貰っている。それに先立つ3月9日にはオーヴェール・シュル・オワーズにガシエ家を訪ね、芳名録に記帳しているが、そもそも芳名録を整える算段についても、黒田がポール・ガシエに入れ知恵をした痕跡がある。ガシエは黒田重太郎のことを画家とは書かず、*écrivain d'art*/美術作家と鉛筆で注記している。

黒田のファン・ゴッホ伝には原色口絵に《青衣の女 あるいはアドリーヌ・ラヴォーの肖像》がとられている。青の効果については黒田の象徴主義色彩理論の蘊蓄も傾けられているが、と同時に青がフィンセントと宮澤賢治のふたりにとって貴重な色彩だったことも思い出される。1928年にはデュレがクロード・モネに数ヶ月遅れ、満89歳で没する。黒田重太郎は『近代絵画』(1941)に「印象派と浮世絵派 テオドール・デュレを憶ふ」(1937)と題する追悼の文章を収録している。その手稿原稿は現在も京都の黒田家に保管されている<sup>27</sup>。

この黒田重太郎によるファン・ゴッホ伝は、ついで、豊子愷(1899-1975)によって『谷訶生活』(1929)として中国語に翻訳・翻案される。仏語原典から日本語訳、さらにはその中国語への翻案を通じて、さまざまな改変が行われた。その経緯を掻い摘んで要約しておこう。まず、デュレの原典はファン・ゴッホに対して過度に印象主義的な解釈していたと見て、黒田はファン・ゴッホをクロード・モネと対比して解釈した。モネが作品だけで論じうる画家ならば、ファン・ゴッホはその

生涯が問題となる。この黒田の解釈を豊は我田引水に捻じ曲げる。すなわちモネは客観的画家であるが、ファン・ゴッホは主観的画家である。客観的画家は職人氣質の腕達者だが、主観的画家の作品にこそ作者の気韻生動が乗り移り、その人品が筆致に表現される。この豊の解釈には、職人的技巧を軽視し人格を重視する、中国文人ならではの価値観が色濃く投影されている。豊が強調するのは、「金銭を軽蔑」して「アルルに隠棲」する「脱俗・孤高の隠者」としてのゴッホ像である。

豊子愷の著書のなかで、ファン・ゴッホは谷訶という名の、東洋の隠者のような画家へと変貌を遂げてゆく。ファン・ゴッホの精神病についてもまた、解釈がずれてゆく。デュレはそれを *maladie incurable* 不治疾患としつつも、精神疾患はファン・ゴッホの藝術的達成とは無関係だったと主張した。黒田は、ファン・ゴッホは夢想と写実との分裂、両者の「深淵」*abîme*に苦しんだとの解釈を提出したが、そこにはファン・ゴッホの実存のうちに近代人の苦悩の典型をみようとす価値観が投影されている。ところが豊は、ファン・ゴッホの狂気をいかに解釈するかに別段苦労していない。おそらくそこには老荘の狂への理解が裏打ちを与えているのではあるまいか。荘子の考えによれば、狂とは天の意思への忠実さゆえに現世の価値観とはそりが合わない存在の謂であるからだ。

## 11. 「東洋画化」の潮流

デュレの著作では「あばら家」扱いだっただアルルの「黄色の家」は、豊子愷の著書では「隠居的房室」へと変貌を遂げ、谷訶はそこに住居を定めた「隠逸者」へと変貌する。ここに中国の伝統文化の頑なさを認めるのは容易だが、実はこうした近代中国における谷訶受容の背景には、第一次世界大戦後、欧州での表現主義が東洋における南画復興と同調した、という時代的背景があった<sup>28</sup>。

そうした世界の「東洋画化」の潮流を、豊子愷は、当時上海で代表的な月刊誌だった『東方雑誌』1930年1月号掲載論文「中国美術在現代藝術上の勝利」で概観してみせている。すなわち、現代の世界の藝術の潮流にあっては、テオドール・リップスらの感情移入理論 *Einfühlungstheorie* にせよ、カンディンスキーの「藝術における精神的なもの」(1908) にせよ、六朝の謝赫以来の、東洋の気韻生動の美学によってすでに論破されている、というのである。豊が自説の論拠とした日本人理論家のなかには、ガシエの芳名録の「大正13年2月15日」に記載が残る、園頼三も含まれる。

思えば、テオドール・デュレは東洋の筆法や筆致の重視を根拠に、乱雑で未完成な印象派を擁護した。その印象派の筆致を、もはや外的自然の模写ではなく、内的自然すなわち精神の表現として刷新したのが表現主義であった。マイヤー＝グレーフェによってファン・ゴッホは、この表現主義の嚆矢と認定された。とすれば、デュレらの主張した東洋の筆致を意図的に実践したファン・ゴッホらが東洋で賞賛されたのには、ある必然あるいは循環があったと見てよい。そしてそれが東洋美術の名において擁護される時代に、ファン・ゴッホが東洋の画家として、橋本関雪らによって再評価されたのも、けっして突飛な事態ではない。そしてこの潮流に乗ったのが、上海における豊子愷に他ならない。こうして20世紀初頭の日本趣味の里帰りは、1930年代には西洋画の「東洋画化」傾向として再評価される時代を迎えるにいたった。

両対戦間期を代表する美術史家、アンリ・フォションはこの東西文明の出会いの帰趨を、西欧における仏教理解の進展という見地から解釈し、物質と精神との対立が、夢想の物質化によって克服されようとしていると、説いていた。「我らの夢想は、物質がそれを捕らえることで初めて生き始める。物質が夢想を懐胎し、それを世界へともたらずことで桁違いに拡大する。理念性の手垢に塗れた形態——圧倒的な質量として物質を思い描く

がゆえに、物質を精緻な本質、かの精神に宿る創造的天賦とは対置するような構想——から我々を決定的に乖離させること。これこそ、仏教の精髓が我々にもたらす功德のひとつとなろう（そしてそれこそが日本研究の長所でもある）」、と<sup>29</sup>。

物質に仮託されて具体化する夢想——ここに20年代の賢治とフィンセントとの交差点を見定めた。

#### 主要文献注および作品所蔵者情報と図版出典

- 1 Utagawa Hiroshige, *Famous views of the fifty-three stations along the Tōkaidō (Ishiyakushi)*, Nishiki-e, Ōban, 1855, 35.5×23.2cm (Exhibition cat. *van Gogh* 1992, Tokyo, No.III-7).
- 2 V.v.G. *Japonaiserie Oiran*, sep.-oct. 1887, 105.5×60.5cm, Amsterdam F.V.v. Gogh (F.373).
- 3 Utagawa Hiroshige, *A hundred views of famous places in Edo (Sudden shower on the Great Bridge near Atake)*, Nishiki-e, Ōban, 1857, 34×22.5cm (van Gogh 1992, No.III-14). Vincent van Gogh, *Japonaiserie, pont sous la pluie*, Paris, sep.-oct. 1887, 73×54cm (F.372, W.284).
- 4 Vincent van Gogh, *Le Pont de Langlois à Arles*, Arles, mars 1888, 54×65cm (F.397, W.323).
- 5 V.v.G. à Émile Bernard, mars 1888 (B-2), *Correspondance générale*, Gallimard vol.3 pp.58-9.
- 6 Théodore Duret, «Les peintres impressionnistes» 1876, *Critique d'avant-garde*, 1885, 1998, p.52.
- 7 S. ビング『藝術の日本』序文, mai.1888.
- 8 ベルナル宛, B-18, fin sep. 1888. V.v.G., Sketch in letter 492, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh..
- 9 Utagawa Hiroshige II, *Glimpses of newly selected flowers and birds (Shinsen Kacho-zukushi)* (8 prints of flowers and birds mounted as a folding album) 23.5×17.5cm (each). (van Gogh 1992, No.III-30).
- 10 Ancienne Collection Théodore Duret, Cabinet des estampes, Bibliothèque nationale de France, 奥書：文化二年(1805) including Katsushika Hokusai, *Surimono of calender depicting a poster for a kabuki theater*, 19.6×13.7cm, the unique piece to be known. 『秘蔵浮世絵大観』講談社、1989年、第8巻に一部収録。
- 11 V.v.G. *La Maison jaune*, Arles, sep. 1888, 72×91.5cm (F.464, W.423).
- 12 Paul Gauguin, *Autoportrait dit "Les Misérables"*, Oil on Canvas, 45×56cm, Amsterdam, Rijksmuseum V. v. G..

- 13 ベルナール宛、B-10、1888年月中旬。Vincent van Gogh, *Paysage avec train près de Montmajour*, 1888, British Museum, (Ed. Gallimard. Vol.3, p.206).
- 14 V. v. G. *Le Canal 'La Robine du Roi' avec lavandières*, Arles, juin 1888, 74×60cm, New York, collection particulière (F.427, W.278).
- 15 V. v. G., *Champ de blé aux Corbeaux*, A.-s.Oise, juil. 1890, 50.5×103cm, Amsterdam (F.779, W.691).
- 16 V. v. G., *Route avec cyprès et ciel étoilé*, A.-s.-Oise, mai 1890, 92×73cm, Otterlo (F.683, W.632).
- 17 V. v. G., *Tournesol*, 1888, Ashiya, ancienne collection Yamamoto, (F.459), reproduit dans la revue *Shirakaba*.
- 18 宮澤賢治全集 筑摩書房旧版, 第一巻 (大正八-十年) pp.241-242.
- 19 木下長宏『思想史としてのゴッホ』p.86.
- 20 V. v. G., *Cyprès, Saint-Rémy*, juin 1889, New York, Metropolitan M. of A. (F.613, W.516).
- 21 V. v. G., *Nuit étoilée, Saint-Rémy*, juin 1889, 73.7×93.1cm, New York, Metropolitan M. of A. (F.612, W.520).
- 22 Katsushika Hokusai, *Mishima pass in Kai province, from the series Thirty-six views of Mt. Fuji*, c.1831, Kanagawa Prefectural Museum of Cultural History.
- 23 Katsushika Hokusai, *South Wind, Clear Dawn, from Thirty-six views of Mt. Fuji, c.1831*. Yamanashi Prefectural Museum.
- 24 「冬のスケッチ」ちくま文庫版 第3巻 334頁。
- 25 V. v. G., *La nuit étoilée*, 1888, Paris, Musée d'Orsay; 『オルセー美術館展』2010, p.115, No.55.
- 26 Vincent à Théo, le 29 juillet, 1890, Gallimard, Vol.3, p.737.
- 27 Kuroda Jûtarô, «L'Impressionnisme et l'École d'Oukiyo-e, quelques souvenirs de Théodore Duret» (1937 in Japanese), repris dans *L'Art moderne* (in Japanese), 1941.
- 28 西條偉『中国文人画の近代』思文閣出版、2005年
- 29 Henri Focillon, *Technique et sentiment*, Paris, Laurens, 1919, préface, p.iii. Céline Bourleau, «Focillon et sa vision de l'art japonais», Pierre Wat (Ed.) *Henri Focillon*, INHA., 2007, p.182.

\* 本稿は第13回国際日本学シンポジウム第2セッション「ファン。ゴッホと日本—ガシェ芳名録紹介本をめぐる」平成23(2011)年7月10日での口頭発表に基づく。なお紙面制限のため文献表と図版は割愛する。

#### 補注：

本稿脱稿後に、貴重なふたつの文献に接した。ひとつは小林英樹『「ゴッホ」にいつまでだまされ続けるのか：はじめてのゴッホ贋作入門』情報センター出版局、2011年7月12日刊、いまひとつは新関公子『ゴッホ 契約の兄弟』ブリュッケ、2011年11月15日刊。ともにいわゆる「ゴッホの最後の手紙」について、本稿の筆者ときわめて近い見解に達している。小林氏が前著『完全版 ゴッホの遺言』でテオ夫人ヨハンナとの心理的葛藤に、フィンセントの自殺の遠因を想定するのに対して、新関氏は、ヨハンナを義兄の「味方」とみなし、彼女の貢献を評価しつつ、フィンセントとテオとの黙約に注目する。画家が没すれば作品の価格が急騰することを冷徹に見越したフィンセントは、自己抹消によって弟の家族に犠牲的貢献を遂げ、負債を償還したことになるからだ。小林氏と新関氏の見解は表面的には対立するが、家族関係を巡る事の利害は精神分析的次元に食い込んでおり、真実は機械論的な実証の彼方に見定めるべきだろう。また新関氏は慧眼にもフィンセントと賢治とがともに「天空を行く機関車」の夢に惹かれていたことにも注目している(136頁)。

なお小林氏は画家没後の贋作の横行に着目し、画家ならではの鋭利な視点から、真贋の腑分けに腐心し、ヨハンナが贋作に関与したと想定する。新関氏はさらに踏み込み、ヨハンナの再婚相手の画家に、疑惑の眼差しを向ける。むしろゴッホ贋作制作者はほかにも複数に渉る。その一部は1920年代末に暴露され、例えばパリのブティ・バレ美術館は、その所蔵する「ゴッホ」を二度と展示していない。

そのうえで筆者は、贋作の可能性を頑なに否認する当局者とも距離を置く反面、贋作行為を犯罪とし、その追放を使命とするような立場には与しない。投機市場と贋作は不可分であり、ファン・ゴッホ現象の真実は、むしろ贋作にこそ潜んでいる。贋作がわざわざ捏造され、真作として流通してきた事実こそ、ファン・ゴッホ神話のからくりの核心がある。真贋の弁別はその秘密を解明するための手段でこそあれ、研究の目的ではあるまい。なすべきことは、贋作を偽物として「追放」することではない。贋作が真作としてまかり通ってきた歴史をこそ、直視したい。真実を曇らせるのは贋作ではなく、贋作を擁護する権威であり、贋作を見抜けない鑑賞者の眼である。(2011年12月27日)