

ファン・ゴッホ、画面の輝きを生み出す光

Light that makes brightness on the canvases of Van Gogh

小林 英 樹

KOBAYASHI Hideki

I am going to talk about the light that we can see in Van Gogh's drawings and paintings. The works of Van Gogh which I am going to refer to are mostly from his Dutch period. I also wish to clarify his other periods of work because Van Gogh changed his interpretation of his idea about reflective light which illuminates the surfaces of the objects, which we can see in his earlier work, to another light which expresses his inner desires for color after visiting Arles in the South of France.

This time, I shall illustrate Van Gogh's work figuratively. The aim of this paper should offer a new explanation of numerous other pictures as well as Van Gogh's.

はじめに

本論では、まず、ファン・ゴッホがオランダ時代、光と出会い、それをどのように表現していたか造形的視点から明らかにしていく。さらに、外光が作り出す明暗による輝きの表現から、アルル時代以降、外光が作り出す明暗と縁を切り、画面上での対比や響き合いによって光り輝く新たな色彩的表現へと転化していく過程も、同様に明らかにしていく。後者の展開がなければファン・ゴッホが美術史に名をとどめることはなかったであろう。

最終的に集約される論文、『ファン・ゴッホ——「合理的もののあり方」に対する関心』（仮称）の主旨は、オランダ時代に形成、獲得されたファン・ゴッホのものの見方、および、造形上の諸要素を核にしてまとめることにある。そのために、今回はオランダ以降の展開については必要最小限に要約し、別の機会に譲ることにする。

「遠景の表現」（2008年度本学紀要掲載論文）と今回の「ファン・ゴッホ、画面の輝きを生み出す光」は、それぞれ独立しながら大きな研究テーマである『ファン・ゴッホ——「合理的もののあり方」に対する関心』（仮称）に集約される。

なお、本論では原則的に「影」は、物が周囲に落とすシルエット、「陰」は、林檎や顔など立体

の光が当たらない側に生じる暗い部分として用いている。「陰影」はそれらが総合的に作り出す調子の階調であり、「かげ」というよりフォルム(絵に描かれたかたち)を形づくる要素、あるいはフォルムそのものとして使っている。

1 ファン・ゴッホが初めてオランダで出会った光

1881年早春、二十八歳、宣教師の道を断念したファン・ゴッホは、ポリナージュの炭鉱からエッテンの実家に戻ると父親の反対にあうが、それを押し切って絵の道に進む決意を固める。坑夫、土を掘り起こす、あるいは、^{なた}鉋を振り上げ薪を割る農夫の素描や、ミレーの《種蒔く人》の模写、地平線ばかりが目立つ殺伐とした風景、写真をもとにした近親者の肖像などを暗いモノトーンの世界で描いていた。

風景画では、殺風景な景色を選び、寂しさを強調するかのように描いているが、それまで数々の挫折を味わった「敗北者」として、これから芸術の道を歩み始めようとする者の不安な心の内が表われたものである。苦境や孤独に立たされても人は生きていかなければならない、最も初期のころの作品はそう語っているようだ。

人物画では、主にフォルムの問題、とりわけ顔の表情や人体の骨格的把握に関心が集中していた。農夫の骨格を夢中になって追うあまり、頭部や手足が異常に大きくなり、プロポーションが

狂ったりもしたが、人体という機能的なかたちの合理的把握に対する強い要求と情熱は、曖昧な表現や表面的説明を許さなかった。

《縫い物をする婦人》は、ファン・ゴッホが初めてオランダの光と出会ったことを示す作品である。暗い室内で黙々と縫い物をする老婦人の姿、そして、窓から差し込む弱く透明感のある光、光が作り出す陰影が、ファン・ゴッホを制作に駆り立てたことが伝わってくる。ある程度の枚数を重ねた心の余裕からであろうか、それまでの素描には見られなかった光と陰影が作り出す世界がある。

《縫い物をする婦人》は、画家を決意して一年近く経ったときのものであるが、すでに鋭い観察眼と的確なデッサン力が認められ、画家ファン・ゴッホの成長過程を理



《縫い物をする婦人》水彩 1881 62.5×47.5cm

解するうえでも外せない一枚である。硬さは残るものの、顔や手の表現、人物の骨格的把握には注目すべきものがあるが、ここでは今回のテーマである、光、あるいは 陰影の表現について絞って述べていく。

オランダは偏西風の影響を強く被る北海の東側に位置する低湿地帯であり、海上の空気がそのまま移動し陸地を覆っている。とくに、晩秋から冬にかけては、分厚い雲を通過した淡く白っぽい光が作り出す単調で殺風景な光景が広がっている。ファン・ゴッホが描く風景画も農作業をする人々の姿も、そのような光景として描き出されているものが多い。《縫い物をする婦人》も晩秋に描かれたものである。早々と暗くなり始める空から微光が地上に届くが、辺りは薄暮に包まれる。

一時的（1888春～秋）に南仏の明るい太陽と乾燥した空気に出会い、次々と輝く色彩による傑作を生み出したことはあった。南仏で生活する人々にとっては当たり前の明るい太陽に感動したのも、厚いフィルターに覆われたような北国の日差しの下で長い間生きていたこととは無関係ではない。だが、彼が生涯で最も愛した土地は、故郷、オランダであった。

1889年の春、アルルにいる時にすでに、テオ宛の手紙に見られるように北方志向の感情が現われはじめていた。「別の場所に移る前にはよく考え直そう。北仏ならばとにかく南仏ではもううまくゆく目あてはない。どこへ行こうと似たり寄ったりだ」。その後、サン＝レミでは「褐色のパレットを捨てて」印象派に帰属したことへの後悔の念なども語られるようになるが、ファン・ゴッホの原点と伏線はオランダ時代にある。しかし、ファン・ゴッホがそれまでの長い時期にわたる試行錯誤の末の、自ら獲得したものの見方や、色使い、技法などが否定されるものではなかった。

《縫い物をする婦人》を、光による陰影表現、および光や空気が関係する表現を中心に整理してみる。表現とは作者が感動したもの、意図したものの具体的表われであるとするならば、《縫い物をする婦人》に表現されたものを列挙することは、ファン・ゴッホにおける一枚の作品の出発点を明らかにすることになる。

1) 何の変哲もない時間の流れ

右上の窓から望まれる景色、淡彩で田舎の景色がぼんやりと描かれているだけだが、なぜかリアルに見える。わずかな水彩のにじみが空気感を表わしていて、婦人とファン・ゴッホがいる農家を包み込んでいる。

「遠景の表現」（2008年度本学紀要掲載論文）で取り上げた《工場》などの水彩画にも顕著に見られるが、ファン・ゴッホは、画家になる決意を固めた時期から、見慣れた、とくにどうということもない日常の光景を描いている。これは、心を動かされる対象は必ずしも絶景や「絵になる構図」である必要はない、むしろ、どこにでもあるようなものの方がよいという生涯変わらない強固な意思でもある。

2) 農家の室内に差し込む光

窓から差し込む光は適度な水蒸気を含んだ屋外の空気を通過してきたものである。白く見える空に代表されるように、分厚い雲を通過して地上に届く弱い光はオランダ特有のものである。当然、

色彩はモノトーンで沈みがちであるが、ファン・ゴッホは自らが描く世界の背景として、あるいは世界を照らし出すものとして、その後、オランダの光というものを意識して追究するようになる。暗い室内を浮き上がらせる光、ファン・ゴッホはその光の美しさに気づき、描き表わそうとしている。

3) 明暗のコントラストが強い世界

光は、暗く質素な農家の室内に差し込み、窓際に座って縫い物をする老婦人を照らし出す。ファン・ゴッホは婦人のこちら側に座って描いているため、逆光であり、電灯のない室内は暗い。室内は明暗のコントラストが強いため、閉じた瞳孔に影は真っ暗にしか映らないし、開いた瞳孔には窓外の光がまぶしく、全体を同時に見渡すのは難しい。

作品は、ハイライト部分だけが明るく輝き、大半は暗い陰影や光のあまり届かない暗がりであるが、強い明暗の対比そのものが中心的テーマである。その意味で、逆光を好むドーミエや、中心的存在をスポットライトで照らし出すレンブラントの世界と、どこかでつながっているようにも見える。

そのことがファン・ゴッホの脳裏をかすめたかどうかは別に、《縫い物をする婦人》では、あくまで素朴に、感じ、出会ったものを描きとめるために、明暗の対比を構図的要素として取り込んでいる。結果的には、彼の敬愛する過去の大家が意識的に表現した世界とはニュアンスが異なっている。

画面右上方向からの光は、窓際のテーブルに反射し、素朴な木の質感を際立たせながら婦人の膝から上半身を照らし、そのまま周囲に拡散していく。床に落ちた微光が足元の椅子と物影のシルエットによる虚と実の対比を作り出している。ファン・ゴッホは、逆光状態の光が生み出す階調の美しさを描き出そうとしていることがわかる。

4) 陰影の階調によるフォルムの把握

縫い物をする婦人シリーズを含めてこの時点まで、ファン・ゴッホは人体の骨格や顔の表情にのみ集中していた。《縫い物をする婦人》においてもその傾向は見られるが、婦人の顔や手や上衣、纏われているシャツなど人体を覆う要素にもファン・ゴッホの興味が向けられている。

しかし、それまでと異なることは、人体およびコスチュームが光の作り出す陰影を生かしながら表現されていることである。その結果、幅広い調子が豊かで自然な感じを出している。ほかの何枚かの縫い物をする婦人のシリーズにもその兆しは見られるが、陰影の調子で統一されているのはこの作品が初めてである。

線の要素に頼り、力みがちにフォルムを把握しようとしていたファン・ゴッホが、陰影を用い、現実的空間内に存在するものとして対象に肉薄しようとしているのがわかる。量感、質感を無理なく表わす陰影は表現の幅を広げた。

基本的に、濃淡による表現を本質とする素描と、色彩の有する多様性が複雑に絡み合いながら成立している油彩画を同一に論じることができない。素描には線描だけの表現もあるが、濃淡の一元的要素に表現のすべてを託さなければならない。歴史的にみた場合、素描の役割が生まれ、タブ

ローの前段階に位置づけられることが多い。

ファン・ゴッホの人物素描も例外ではなく、骨格的把握という最大の目的を別にすれば、明暗や、陰影に基づく濃淡の表現が、質感や量感、あるいは空気感のようなものを描き出している。ファン・ゴッホは、画家になる決意を固めた段階で、光、あるいは、画面の輝きに関して、素描と油彩画では最初から位置づけが異なっていたが、この件については、後ほど、もうすこし具体的に記述する。

陰影の階調そのものがフォルムであるということに戻そう。まず、婦人の顔の調子。陰のために、本来、暗いはずの婦人の顔は、反射鏡を当てたかのように明るく、淡い調子で描かれている。そのため、深い皺に刻まれた老婦人の肌には生命感がある。暗さを抑えた表現は、ほかに、朱色の上衣やスカートにも見出せる。

それとは反対に、頭巾の陰の部分は均一に濃く塗られ、本来暗いはずの顔の白さと対比され、肌の明るさと透明感が強調されている。陰の中に収まった一部の調子や色彩を実際より一、二段階明るく、あるいは、鮮やかに描き、そして、その周囲に暗く濃い陰影を対比させると、明るく輝く色と沈む色の両方が際立ち、生かし合い、新鮮に見える。

陰の調子を機械的に写すのではなく、すこし明度と彩度を高めて、丁寧にフォルムを見つけ出すこと、それは、同時に反射光や空气中に散乱する光を描くことでもある。素描、油彩画に関係なく、色彩を輝かすための必須の技法のようなものだが、《縫い物をする婦人》にその意識の萌芽を見ることができる。

次に、陰影に見る注目すべき表現。この作品でファン・ゴッホがとくに意図的に行っているのは、婦人が繕っている白いシャツの表現である。それは構図上重要であり、逆光による強い明暗対比が主題であるなら、それに呼応する副主題ともいえるもので、白いシャツをさりげなくいかに美しく見せるか、という画家の工夫が見られる。

大きく把握された形状は、太く濃い勢いのある線描に任せ、布地全体は濃淡の差をほとんどつけずに明るい白で描いている。暗い背景の中で逆光に映えるシャツの白色と、シャツが吸収し、包み込んでいる光を表わすことに成功している。着古した粗末なシャツも画家の感性でとらえ直せば、表情を一新し、質素であるがゆえに美しい、清く貧しき世界が出現する。それこそ、ファン・ゴッホが常に理想としてきたものである。

この作品のタイトル《縫い物をする婦人》は、ヤン・フルスカヤがつけたものであるが、ファン・ゴッホの作品タイトルのほとんどすべては研究者が便宜上つけたものである。ヤン・フルスカヤの前の全集編集者のド・ラファイユによれば《縫い物をする老農婦：逆光》であるが、研究者によって命名されたものは「タイトル」として鑑賞者や後進の研究者に重要な先入観を与える。

《嵐のスーフェニンヘン海岸》《鳥の群れ飛ぶ麦畑》などでもそうだが、作品に描かれているもの、作者の動機や造形的魅力とタイトルとの関係は必ずしも一致するものではない。鑑賞者の感性の相違や鑑賞能力に関わるところもあり難しいが、この作品を見るときに、人は、縫い物をする婦人であることを確認すると、ファン・ゴッホが本当に伝えたかった造形的意図は見過ごされたまま

素通りしてしまうかもしれない。

1)～4) で見てきたように、《縫い物をする婦人》では、ファン・ゴッホは、単に働く人々や年老いた農婦の姿に引きつけられただけで描いたのではなく、逆光の中で縫い物をする農婦の姿に心を打たれたところにある。光そのものと、光が作り出す微妙な陰影の階調、そして、そこに生まれる空気感に魅せられていた。この素描の動機、それは、逆光、老農婦、着古しの白いシャツである。

このときの光、とくに逆光における光の美しさに出会ったことがファン・ゴッホにとって衝撃的であったことは、その後の《機織り職人》(油彩画、素描)のシリーズや、1885年、オランダを去る直前まで描いた一連の農婦シリーズにおいて、繰り返し逆光の窓際に人物を置いて描いていることからわかる。

2 髪の毛や肌の質感をリアルに見せてくれる光



《膝に少女を載せる婦人》素描 1882 53×35cm

1883年春、《縫い物をする婦人》を描いて一年半が経ったころ、虚ろな目で母親を見つめる娘と、心配そうに娘を見下ろす母親の素描、《膝に少女を載せる婦人》が描かれた。描かれた母親は、当時同棲中のシーンである。

その間の、現存する二百数十枚の素描を見ると、大半は人物であり、ファン・ゴッホの興味の中心が一貫して、農作業をする者、貧しい者や身寄りのない老人など社会の底辺にいる者に向いていることがわかる。しかも、興味の視線は、彼らの顔の表情と人物の骨格的把握に注がれている。本論はテーマを光に絞って分析する視点から記述しているが、このことはファン・ゴッホの絵画を理解するうえで注目すべき点である。

しかし、だからといって光、あるいは陰影に対する驚きが消えてしまったり、軽いものであるということではない。この作品では、光は少女特有の豊かでやわらかなブロンドの

髪の毛の質感を鮮明に浮き上がらせていると同時に、母親の潤いのない黒髪も浮き彫りにするが、両者の質感の対比、差異はファン・ゴッホの驚きでもある。

陰に包まれて本来ならもっと暗くなるはずの娘の顔は、柔らかな反射光を浴びて白く透明である。ここでも対照的に生活に疲れた母親の顔の険しい表情、疲れた肌の質感が克明に描き出されているが、二人を見つめるファン・ゴッホの温かな視線が感じられる。

《膝に少女を載せる婦人》においては、母子像を演出するのは光であり、光はやわらかいトーンで物質を浮き上がらせ、ミケランジェロのピエタの像を連想させる気高さがある。そして、光は不幸な星のもとに生まれた二人の女性を優しく包み込んでいる。ファン・ゴッホは、家族や親戚の強い反対を押し退け、娼婦とその娘と共に生きることを宿命として受け止めていた。二人を包む空気が、穢れなく神聖に映るのはそのせいであろうか。悲惨な炭鉱で働く人々を置き去りにして、途半ばで放棄せざるを得なかったファン・ゴッホの思いが、芸術的表現となって結実している。

3 空気中に散乱する光

《縫い物をする婦人》と《膝に少女を載せる婦人》との中間の1882年春に描かれた素描《木の習作》がある。順序は入れ替わったが、人物を照射し、人物のフォルムを描き出す光と異なる光についても触れておかなければならない。

タイトルは《木の習作》となっているが、油絵の下描きとして木を描く練習をしたものではない。ファン・ゴッホは白い空気と黒々とした幹や枝が作り出す光景の妙に目がとまった。画家は、もちろん、この枝振りのよい老木に興味を抱いたことは確かだが、単に木を描くというより、画面上に描き出される世界全体に関心があって描き進めている。



《木の習作》素描 1882 50×69cm

それまでの慣例や常識からいえば、素描はあくまでタブローを生み出すための習作として位置づけられるが、表現したい世界を描き切ろうとしている点に着目すればこの作品は習作ではない。むしろ、そこに最終的に表現しようとしている世界が描かれている点においては、油彩画などと同様に表現作品である。

このように、オランダ時代のファン・ゴッホの素描には、それまでの素描の枠ではとらえられないものが多い。このことは、素描においても表現は十分可能であることを示すものであり、単色、濃淡の表現である版画やモノクロ写真による芸術的表現にも通じる。どこで一線を引くかは難しいにしても、表現内容においてオランダ時代の油彩画と差異がないものから、明らかにラフデッサン、メモ的なスケッチといったものまでである。

この作品の主役は木であり、交錯する幹や枝であるが、隠れた魅力は白っぽい空気にある。この作品がオランダ時代の素描の中でもとくに人の心を奪うのは、地表に漂う、水分をたっぷり含んだ空気の静かさにある。霧状の空気の層を通過してきた早春の光は水蒸気に吸収され、反射され、やわらかで心地よい空間を作り出している。外界を照らし出す光は、地面や木々などの固体（モチーフ）、液体や気体（モチーフを包み込むもの）をも照らし出す。

4 素描と油彩画における光、輝きのとらえ方の違い



《森の中の二人の婦人》油彩 1882 31×24.5cm

《森の中の二人の婦人》は、このころ短期間に何枚も連続して描いた油彩画の小品の中の一点である。ファン・ゴッホの生涯には四、五回、短期間に質的転換を遂げることがあるが、1882年夏の時期の作品の多くは内的輝きを見せ、自信がみなぎっている。とくに、油彩画において瑞々しい表現が誕生するが、この時期に油彩画家、フィンセント・ファン・ゴッホが誕生したといえる。画家の友人、ラッパルトとの頻繁な手紙のやり取りが続き、ラッパルトとの良好な関係が刺激になったことは言うまでもないが、一年半続いたシーンとの同棲生活が与えた精神的高揚や充実感は無視しえない。

《森の中の二人の婦人》は、《木の習作》のすこし後に描かれたもので、現

存する油彩画の作品の順番からいっても十枚目くらいのものである。親と同居していたエッテン時代、従姉妹の夫、オランダのバルビゾン派ともいわれるハーグ派の中心的存在であった画家マウフェから油彩画の手ほどきを受けたことがあるとはいえ、ほとんど初心者に等しい。しかも指導してもらった油彩画は明暗による古典的描法で描いた数枚であり、平面的処理の仕方などに大器の片鱗を漂わせてはいるものの、《森の中の二人の婦人》とはまるで世界が違っている。

《森の中の二人の婦人》では、マウフェから伝授されたはずの描法、ものの見方が消えてしまっている。そこには光が作り出す明暗の秩序に基づく陰影表現はほとんどなく、色同士が作り出す独自の明度や彩度、色相による対比によって画面が輝いている。色彩におけるハーフトーンともいうべき一様に落とした彩度（中間色）、補色を含むさまざまな色相の響き合い、多種多様な色の濃淡が画面を構成することによって色彩は輝き、色彩そのものが存在や質感に肉薄した表現へと推移し、興味のありどころが変化している。

このように、同時期に描かれた素描と油彩画において光に関する解釈が異なっているが、素描と油彩画を同一基準で比較することはできない。油彩画の場合、色のさまざまな要素によって多種多様な表現が可能だ。そのため、外光による明暗の秩序を利用せずに、色彩の組み合わせによる効果で画面を輝かせることができる。白黒（単色）の濃淡のみで描く素描では、とくにそれが写生という形態をとった場合、外光による明暗の秩序を採用する傾向が出てしまう。

《森の中の二人の婦人》の、色彩の性質を生かした構成は、明度では、地面の白を多く含んだ明るい色調とそれ以外の暗い色調による対比があり、色相面では、赤みを帯びた褐色と補色に近い緑系の対比がある。そして、全体的に彩度が抑えられているために、明暗と補色対比が際立ち、画面には深みのある輝きが生まれている。物質に反射した光が輝くように、画面に反射した光が色彩効果を生んで響き合い、外界は別次元の輝きに置き換えられる。

油絵具には色を表現する性質のほかに、着色のみを目的とする染料と異なり、絵具を構成している顔料、体質顔料、溶油の量感や質感などがある。同じ顔料同士であっても、それぞれ、鉛、亜鉛、チタンを原料にして生成した白は質感が違う。鉛を原料とするシルバーホワイトにはほかの白にない重量感と粘性がある。ファン・ゴッホの場合、常にシルバーとジンクを併用し、使い分けていた。

《森の中の二人の婦人》では、色彩上の問題とは別に、盛り上がった絵具のタッチが作り出す物質感がそのまま地面であったり、抱きかかえる花であったりするが、明暗を用いてももの丸みや表面の表情を描き出すことはせず、シルバーホワイト中心に油絵具固有の物質的表現に表現させている。油絵具はその二つの属性、すなわち、色彩による構成と同時に、物質的特徴を生かして独特の光を放っている。

5 印象派の光とファン・ゴッホ

1886年、パリに出た後、印象派（外光派）のように外光による秩序を描くか、従来どおり、色彩そのものが生み出す表現をとるのか迷い、悩みながらも、かたくなに自己主張を通し続ける。明るく高彩度の色彩が氾濫する印象派の作品に囲まれ、花瓶に入った色鮮やかな花の絵を、四十枚ほど、片端から描くが、派手な色の割には存在感が希薄な花を選んだこともあって、なかなか思うようにはいかず、焦燥感の中で試行錯誤と葛藤が続く。半年後、印象派を受け入れることになるが、ファン・ゴッホが採用したのは、印象派の陰影表現ではなく、明るく軽く、そして鮮やかな画面と点描であった。

印象派風の作品に移行後も、色彩は、表面を説明するものではなく、ものの本質に肉薄する要素であるという信念は変わらなかった。キャンヴァス地が随所でありながら、ピサロ、スーラ風の点描が覆い尽くす画面は、軽妙でありながら強固なフォルムを維持していた。

明るい印象派に出会い、開眼したというような楽観的な分析も、その反対に、印象派に屈服したというような否定的な表現も当てはまらない。印象派の先にある絵画に進むには印象派を修得しなければならなかった。ファン・ゴッホ独自の作風が生まれたが、オランダ時代、独学で築き上げた確固たる信念に裏づけられた造形理論があつてはじめて花開いた都会的世界であった。

厳しい自然に生きる貧しい人々を描いたオランダ時代、そして、パリの賑わいを謳歌する豊かな人々の世界を描く印象派、その末端に位置することになったいま、ファン・ゴッホは「二人の自分」の矛盾の狭間で喘いでいる。本来、両立し得ないはずだが、いざ実行する段になると、あまりに上手に成し遂げられてしまった。後日、そのときの変わり身の「見事さ」を批判的に振り返り、自分の目指す絵画の原点とは何であるのか、繰り返し問いかけることにもなる。

しかし、印象派の「一員」である時期は長続きせず、アルル到着後、真っ青な空から降り注ぐ太陽の、絶対的光量の大きさに圧倒された。眼前に繰り広げられる鮮烈な光景を前に、夏までに、印象派風の点描は、ペンによる素描にその影響を残すものの、油彩画においては完全に姿を消していった。

変わって、鮮やかな色彩が満ち溢れ、浮世絵の単純化と平面的処理を取り入れた画期的な画面が誕生する。パリで獲得した明るい色彩の大胆な展開ととらえれば、印象派的色彩の獲得は無視しえない。

6 補色対比が生み出す「輝き」

アルル時代、夏から秋（1888）にかけて、造形上の大きな展開があつた。絵画は平面であり、平面には平面独自の空間性が確立されなければならず、三次元的空間や自然光が生み出す明暗の前提から自由でなければならない。そこには、必然的に、色彩という要素が大きく関わってくるが、問題は、画面上でいかに色彩が世界を作り出すかである。ファン・ゴッホはそういったことに気づ

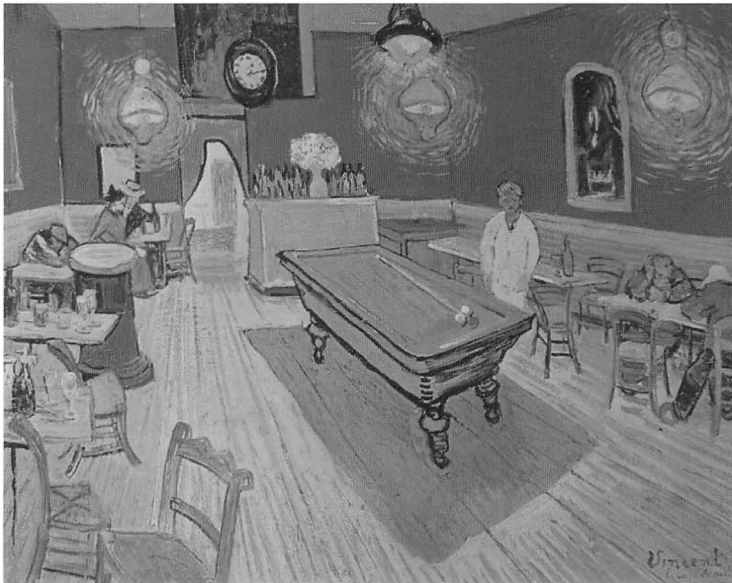
き、新たな画面に立ち向かっていく。

フォーヴィスム、キュビズム、ロシア構成主義、アンフォルメルや抽象表現主義、さらにはポップアートに至るまで、二十世紀の諸々の絵画の展開がこういった平面に対する規定、あるいは前提のうえに開花していったととらえるならば、その源流ともいえる1888年、夏、ファン・ゴッホがたどり着いた地平の意味は大きい。

ファン・ゴッホの場合、サン＝レミ、オーヴェルでの最晩年の作品の特徴的な内容から、画家の感情面の誇張的表現という一面的とらえかたがなされ、いち早く表現主義の先駆者的存在に祭り上げられてしまったために、指定席の如くそこに収まってしまった感がある。しかし、注意深く見ていくならば、アルル時代の秋までは、むしろ、純粋に造形上の領域での新たな可能性の追求に意欲的であったことがわかる。

《夜のカフェ》は1888年9月初旬に描かれたものである。この作品は《収穫》以降、向日葵のシリーズを含め、何枚もの意欲的作品を描いた後の一つの到達点であった。所々こだわりは残るものの、それまでの質感を有する物質の具体的表情に対する執着が消え、世界は可能な限りぎりぎりのところまで色彩の抽象的要素に委ねられることになった。その意味で《夜のカフェ》は実験的性格をもった作品であるが、その後の展開を見ると、ファン・ゴッホ自身、その方向性に一定の歯止めをかけたと思われる。

薄暗いカフェには四燈のランプが灯り、そこに一日の労働に疲れた人が強い酒に酔い潰れてテーブルにうつ伏せになっている。本来なら、ここに描き出される光景はそういったものになるだろう。ところが、ファン・ゴッホはそう描かず、逆に、明るい光に煌々と照らし出された白昼のような空間の中に、カフェやビリヤード台、ビリヤード台が落とす影や赤い壁や緑の天井などを描いている。



《夜のカフェ》油彩 1888 70×89cm

緑のビリヤード台が大きな影を黄色い床に落とすが、この空間にはそれ以外には目立った陰影はなく、一切が高彩度の色彩の対比によって描き出されている。光源であるランプから発せられる光そのものも黄色い色彩によって表わされる対象と化しているが、この作品を照らし出すすべての光源はファン・ゴッホの内部にある。

「ぼくは《夜のカフェ》で、カフェとは人が身を持ち崩し、気狂いになり、罪を犯すところだということを表現しようと努めた」。9月10日頃の手紙でテオにそう書いたが、この文面からは色彩に託すファン・ゴッホの意図、思い入れが読み取れる。すでにファン・ゴッホが絵画に求めているものが、見掛け上のカフェの説明ではなく、その情景を通じて伝えたい内容にあることがわかる。

ファン・ゴッホは二組の補色対比を用いて、伝えたい内容の表現を試みたと書いているが、一組目は、赤い壁と緑の壁から天井、そして、緑のビリヤード台。そして、もう一組は、床、ランプの明かりなどの黄色と床に落ちた影の淡い紫の対比である。黄色と紫は補色関係にあるため、塗り込まれた紫は黄色に弱められ、むしろ黄色に近いグレー系の色に映っている。また、ラベンダーから水色がかかったテーブルなどの色が、補色である黄色と響き合っている。

それらが、果たしてファン・ゴッホの意図した世界を表現しきれているかどうかは関係なく、ここで行った試みこそ、やや時代が下ったところでのムンクの表現や、さらにその後のドイツ表現主義の画家たちに大きな影響を与えることになる。

7 アルル時代を締めくくる作品

純粋な色彩の対比や響き合いが表現する世界は確かにあるが、物質や具体的形状を離れ過ぎ、色彩の可能性のみを追究していくとどう展開するのか、ファン・ゴッホなりに予測し、そこでブレーキをかけた。《夜のカフェ》の大胆な色彩の対比による表現は、耳を切り取った直後の自画像で一時的に復活するが、それ以降、後退する。

10月下旬にはゴーギャンがアルルにやってくる。彼からは学ぶべきものがあるので、その前に自分自身の課題を終わりにしておかなければならない、テオにそのように書く。

ゴーギャン到着直前に完成させた（描いていた）アルルにおける集大成のような作品が《寝室》である。ここでは、《夜のカフェ》の抽象性の強い色面による構成は一步後退し、色彩は色面でありながら、同時に対象のもっている物質感を維持している。具象絵画では色彩は色彩として独自の表現をしながら、それ自体フォルムである。パリで画家たちと議論したことが彷彿としてくるが、色彩は具象的形象だけ残して物質性を捨て去ることはできないということを確認している。その意識は、さらにその一年余り後、ファン・ゴッホの原点ともいべきオランダ時代のリアリズムに根差す絵画を志向させることになる。

自然光によってできる明暗から決別して久しいが、画面に責任をもつのは画家自身であり、ここでは自然（神）に代わって画家が秩序ある世界を作り出さなければならない。休息や安眠のイメージを託して画面に向かおうとするならば、画家は対象の有する偶然的な色に頼らず、自らが意図し

た納得できる色彩による構成を行わなければならない。

本論の1で取り上げた《縫い物をする婦人》も同様に逆光の絵であったが、七年後の同じ10月、南仏の一室で進化したものの見方をしているファン・ゴッホがいる。南南東向きの窓からの採光のみのファン・ゴッホの寝室は、昼でも薄暗く、晴れた日には一層陰影のコントラストが強くなって、閉じた瞳孔には影が真っ暗に映る。この室内の奥に座り、逆光で室内を描くのは結構厄介である。

この作品に光源はなく、当然、陰影もない。画面全体は濁り感のない中間色であり、どの色も、一部を除き、白を含んでいるが、明暗の秩序を説明する白の階調とは異なり、粉っぽさはなく、しっとりとした中間色による「ハーフトーン」を作っている。素描のハーフトーンは、色彩では彩度の同一性（類似性）ということになる。本論の3で取り上げた《森の中の二人の婦人》において、すでにそのことを知っていたファン・ゴッホは、その後も経験を積み重ね、ロンドン・ナショナルギャラリーの《ひまわり》に見るように、画面全体が輝く、色彩豊かな油彩画の傑作を数多く残した。

パリ時代、印象派風の作品に移行したとき、大きな戸惑いもなくファン・ゴッホが順応できたのは、彩度を落として色彩のハーフトーンを作るという油彩画における技法、ファン・ゴッホ「秘伝」のマニュアルがあったからだ。

《寝室》の中心的イメージである「休息」も「安眠」も、張り詰めた落ち着きのある中間色による色の基盤のようなものがある。



《寝室》油彩 1888 72×90cm

ジョンブリアンの床、黄色いベッド、水色の壁、こういった画面の大半を占めるほぼ同一の彩度と明度をもった色の中に、窓枠の緑、テーブルのライトレッド、ベッドクロスの色があり、白を多く含んだ中央の額縁の絵の空、鏡の反射、枕、そして、窓ガラスの中の充ち溢れる光である。「ハーフトーン」の中間色に、バランスよく鮮明な色や白が構成、配置され、画面にはゆったりとした空気が漂っている。

作品に接近したり離れたりとすると、透視図法の効果によってごくありふれた色が広い空間を表わす。三、四メートル離れると、突如画面が明るく輝き始めるのが感じられる。一点透視図法の威力だが、そのときに眼前に広がる色彩の温かさはファン・ゴッホの感性が作り出した、自然界にはない別の、人工的な輝きである。目は外界を見つめながら、内側の状態をも画面上に描き出す。

まとめ

ファン・ゴッホが、光と出会い、光や画面の輝きをどのように表現していたったか、六点の作品を取り上げ、造形的視点から明らかにしてきた。

オランダ時代の素描、《縫い物をする婦人》《膝に少女を載せる婦人》《木の習作》では、興味の中心が、光が作り出す陰影に潜む「美」の発見、および、その表現にあること、陰影表現そのものが同時にフォルムでもあることがわかった。素描におけるファン・ゴッホの関心はもっぱら人物の骨格的把握や人間の表情にあるのは周知のことであるが、ややもすると忘れられがちな光という外的要素がそれら力強い素描に温かさを添えている。

油彩画は三点扱ったが、注目すべき点は、オランダ初期の段階から、外光が描き出す明暗の世界である自然をそのまま追求せず、外光が外界を輝かすように、画面上の色彩の響き合いによって画面を輝かす独自の画面（世界）を創出することに意を注いでいたことである。

最も初期の《森の中の二人の婦人》とその六年後のアルル時代の《夜のカフェ》《寝室》と比較したとき、印象派を経た後の明るく鮮やかな画面、浮世絵との融合から生まれた単純化された色面などという点でいえば、歩んだ行程の隔たりはあるが、色彩の輝きが作り出す調和としての画面に関しては、すでに《森の中の二人の婦人》にファン・ゴッホの将来を予感させるものがあったといえる。

本論で、単色の濃淡のみの表現手段で描かれる素描と、色彩という多様性のある豊富な表現力を有する油彩画などを単純に比較することができないことも明らかにした。双方の関連性と独自性を踏まえたうえで、さらに時代別に多くの素描、油彩画について具体的に分析を加えれば、ファン・ゴッホの造形上の関心がどこにあるか、興味の在り所の推移など、細かな展開がわかるだろう。内面的な要素が大きく作品に反映するタイプのファン・ゴッホの場合、彼の内面の展開、精神や魂にまで迫れるかもしれない。機を改めてそれらを可能な限り多く取り上げ、丁寧に検証し、今回の論文を補充するものとした。

参考文献

The Works of Vincent van Gogh : His Paintings and Drawings. Edited by J.-B. de la Faille. Rev., augm. and annotated ed. New York: Reynal, in association with Morrow, 1970.

The New Complete Van Gogh: Paintings, Drawings, Sketches. rev. and enlarged ed. of the *Catalogue Raisonné of the Works of Vincent van Gogh.* Edited by Jan Hulsker. Amsterdam: J.M. Meulenhoff, Philadelphia: John Benjamins, c1996.

The Paintings of Vincent van Gogh in the Collection of the Kröller-Müller Museum. Edited by Toos van Kooten, Mieke Rijnders. Otterlo : Kröller-Müller Museum, c2003.

The Drawings and Prints by Vincent van Gogh in the Collection of the Kröller-Müller Museum. Edited by Toos van Kooten, Nico Kleyn. Otterlo: Kröller-Müller Museum, 2007.

『ファン・ゴッホ書簡全集』（全6巻）二見史郎他訳、みすず書房、1984年