

ファン・ゴッホ、遠景の表現

Background of the pictures of van Gogh

小林 英 樹

KOBAYASHI Hideki

In this essay I shall cover five pictures of Van Gogh's which are 'Miners in the Snow', 'Country Road in Loosduinen near The Hague', 'A Factory', 'Fish-Drying Burn' and 'Harvest Landscape', the latter of which is one of the most famous works of Van Gogh's.

The object of this essay is to confirm Van Gogh's consciousness or intention which can be seen in the background of these paintings. In this essay I shall define the hidden aspects of these pictures in terms of the many factors which have formed them. It's as if we are looking at the process of development in Van Gogh's awareness of planes and two-dimensional forms.

キーワード：ゴッホ、ファン・ゴッホ、造形的分析、偽作、贋作、遠景、合理的視点

はじめに

ファン・ゴッホの主要な研究対象が、彼の伝記的興味から作品そのものに向かうようになって久しい。しかし、ファン・ゴッホの研究のなかで、依然として著しく遅れているのが、造形についての分野である。それは、ファン・ゴッホ研究にとって不可欠なヤン・フルスカヤ著『ファン・ゴッホ完全図録』に、ファン・ゴッホの造形とは程遠い作品が相当数紛れ込んでいることと無関係ではない。この現状を変えることができるのは、作品を成立させている造形的要素の根本的研究において他にない。すなわち、構図、ムーブマン、描かれた人物の骨格的把握、デフォルメ、単純化、色彩の対比と響き合いなどヴァルールの問題、平面化に対する配慮、遠近法、描かれたものと余白との関係など、諸々の造形的要素についての分析と把握である。しかも、断片的なものではなく、画家ファン・ゴッホを突き動かした衝動（動機）に始まり、制作プロセスを経て完成に至るまで、作品全体を包括する体系だった研究が求められる。

絵画を造形的視点から研究するにあたり、重要なことは、タッチや色使い、画風などといった表面的特徴に惑わされることなく、デッサン力に着目することである。デッサン力とは、観念的な知識の寄せ集めや、単に受動的、義務的な訓練の繰り返しによって得られるものではない。画家自身の、弛みない造形上の努力や譲れないこだわりの集積によって、はじめて獲得される総合的な造形能力（力量）である。また、画家のデッサン力に着目することに加え、つねに研究の中心に据えなければならないのは、画家が意図している造形に関する諸要素を客観的に分析しようとする姿勢である。それらを疎かにして、本物と偽作を見極めることは難しいし、当然深く掘り下げて絵画（芸術）を論じることもできない。

ここに掲載する論文は『ファン・ゴッホー「合理的なもののあり方」に対する関心―』（仮称）の冒頭部分、「遠景の表現」である。『ファン・ゴッホー「合理的なもののあり方」に対する関心―』は、ファン・ゴッホの造形が形成されるオランダ時代の作品を中心に、「遠景の表現」「人体の骨格的把握」「ムーブマンの表現」「農具を持つ手の構造的把握」「光と空気を媒体にした質的表現」「遠近法と平面性の統一」から構成され、あらゆる対象に強い合理的把握の要求があったことを明らかにするものである。最終的にはファン・ゴッホの造形の諸特徴、本質を具体的に例証することになり、ファン・ゴッホとそうでないものとを説得力をもって峻別する、私の総合的研究の一部として位置づけられるであろう。

本論の目的

ファン・ゴッホが画家になる決意をした直後、ポリナーージュの炭鉱夫たちを描いた『雪のなかの抗夫たち』、オランダ時代の3点の風景画、そして彼の代表作の一枚『アルルのクロー平原（収穫）』の5点を取り上げ、「遠景の表現」に着目して造形的分析を行ない、その背後にあるファン・ゴッホの意識やこだわり、造形上の意図を明確にする。それは同時に、ファン・ゴッホの問題意識が時系列的展開のなかで変化していく過程を俯瞰することでもある。

アカデミックな教育機関に身を置かず、独学で制作を続けた6年間にわたるオランダ時代は、独自の造形的実践が行われ、造形理論が築き上げられた貴重な時期だった。オランダ時代に培われた造形的基礎としての「遠景の表現」が、ファン・ゴッホ独自のスタイルを確立するアルルの初夏に至るまで彼の作品の底に流れていることを確認していく。しかし、パリ時代やアルルの夏以降の作品が、例外であったり、異なるわけではない。遠景に対するこだわりは、絵画観の推移にともなって消滅する性質のものではないからである。

1 背景の意識

『雪のなかの坑夫たち』は、画家になる決意が固まって間もないころの作品である。見習い宣教師の職を半年で解任された後、再び、布教活動を行なった炭鉱地、ポリナージュに戻ってきてこの素描を描く。画家ファン・ゴッホの原点といえる作品である。布教の対象だったものが、ここでは表現の動機として扱われることになった。想像を絶する貧しさと、死と背中合わせの危険な労働現場での非人間的扱いに甘んじなければ、生きる術さえない炭鉱労働者たち。宣教師時代と同様、ここでも彼らへの強い憐憫の情、もしくはそういった悲惨な現状をただ見つめることしかできない無力な自分への呵責、無力感などが伝わってくる。



『雪のなかの坑夫たち』1880年冬（27歳）

この作品の興味の中心（主題）は、雪原を魂が抜けたように進む坑夫の列だが、注目すべきは、背景が克明に描かれていることである。雪に覆われた坑道入口付近の巨大な建物群が、未明の空気のなかに異様にそびえている。さらに、建物をつなぐ中空に架けられた曲がりくねった通路、それを支える橋脚、欄干、そして、画面右上奥の緩やかに盛り上がる斜面に立ち並ぶ工場群、舞い上がる鳥の群れ。わずかな地面の起伏や建物の位置関係、橋脚の表現などには、ものの合理的関係を大切にしている注目が働いている。

背景に描かれたものは、主題である坑夫たちの姿、彼らの心の内、さらにはファン・ゴッホ自らの思いや心境をリアルに描き出すためになくてはならない要素である。それらに加え、地面を這う幹や枝のよじれた木々は、悲惨な坑夫たちの姿と重なり、逃げ場のない苦痛を表しているかのようである。しかも、近景と遠景がただ説明的に描かれているのではなく、まどろんでいる早朝の空気にうまく溶

け込んでいる。このように、画家としてのファン・ゴッホが最初に残した作品に、すでに、背景が果たす重要な意味の意識があったことを見出すことができる。

伝統的な美術教育を受けておらず、画家の弟子としての下積み経験もないファン・ゴッホは、素描を、素描（部分のデータ、構想）、エスキース（下絵）、そして、最後はタブロー（作品）で終わる制作過程のなかのひとつとして位置づけていなかったのかもしれない。抑えきれない感情に押され、手許にあった紙とコンテなどの素材で、最初から素描に欲求のすべてを託していたようにも見える。そこには構図の意識が感じられ、それまでの美術史上に残されたスケッチや素描の範疇の域を出て、素朴ではあるが、画面全体を有機的に関連付け、渾身の作品に仕上げようとする意欲が伝わってくる。オランダ時代に残した多くの素描は、「版」という概念抜きには語れないとしても、まさに黒に近い「単色で描いた作品」、木版、エッチングなどの版画作品のようでもある。

2 遠方を見据える視線

オランダ時代の風景画の特徴として、象徴的な地平線があげられる。そこには燃える思いで遙か彼方を見据える青年、フィンセントの実存主義的な意識の反映を見出すことができる。強い意識が、外側に自らの内面を映せる対象を求める。目標、理想、夢などを託して地平線が描かれ、遠景に視線が注がれる。

『田舎の道』を描いたのは、ファン・ゴッホが画家になる決意をして1～2年経ったころである。ハーグ郊外の荒涼とした野原に伸びる一本の道は、遠方の地平線に消えていく。仕事に向かうのか、



『田舎の道』1882年早春（29歳）24.6×34.4cm

家路を急いでいるのか、ひとり農夫がとぼとぼと歩いている。重く垂れ込めた北国の空がよじれた木の生える大地を包み込み、分厚い静寂が支配し、鳥の点景が厳しい自然の空気を強調する。

注目すべきは遠景への視線である。ファン・ゴッホの眼は遥か彼方の低い山々のふもとまで及び、地形のわずかな起伏を見逃さない。そこには、いい加減な処理を許さない合理的精神を垣間見ることができる。鑑賞者は地平線上に広がる山々からその手前の黒々とした森の間にも開けた空間があることに気づかされる。明らかに、ファン・ゴッホはそこを見ている。ファン・アイクやレオナルド・ダ・ヴィンチなどにも通じる、一見さりげない遠景表現に尋常ではない興味と注意力が隠されているのがわかる。至近距離同様、遠方を見据える確かな眼差しに優れた画家の条件が潜んでいる。

『雪のなかの坑夫たち』に認められた情景を包み込むような遠景は、『田舎の道』では、一方で、地平線に規定されながら無限大の彼方に突き抜け、他方では、画面に描き出された景色全体を、地平線から近景までの景色を規定する要素として意識されている。ファン・ゴッホは、遠景的的確かつデリケートな表現こそ、作品全体を引き締めるものであると気づいている。

オランダでこの風景画を描いていたころ、パリでは第7回印象派展（1882年）が開かれていた。印象派の好む空気遠近法的表現では明瞭に目に映るのは近景であり、遠景は空気（水蒸気）と散乱する光に阻まれて曖昧もしくは数少ないタッチで大まかに表現され、遠景の意識はあってもそれ自体概して主たる興味の対象外であった。

ファン・ゴッホは時代の風潮に染まることなく、低湿地や泥炭地が果てしなく広がるオランダのどこにでも見かける風景を、厳しいタッチで描きあげていった。パリから遠い辺境の地で、当時オランダ画壇で中心的存在であったハーグ派（マウフェをはじめ彼らはバルビゾン派のような世界を追求して文明と自然との境界を彷徨っていた）にも交わることなく、一定の距離を置いていた。

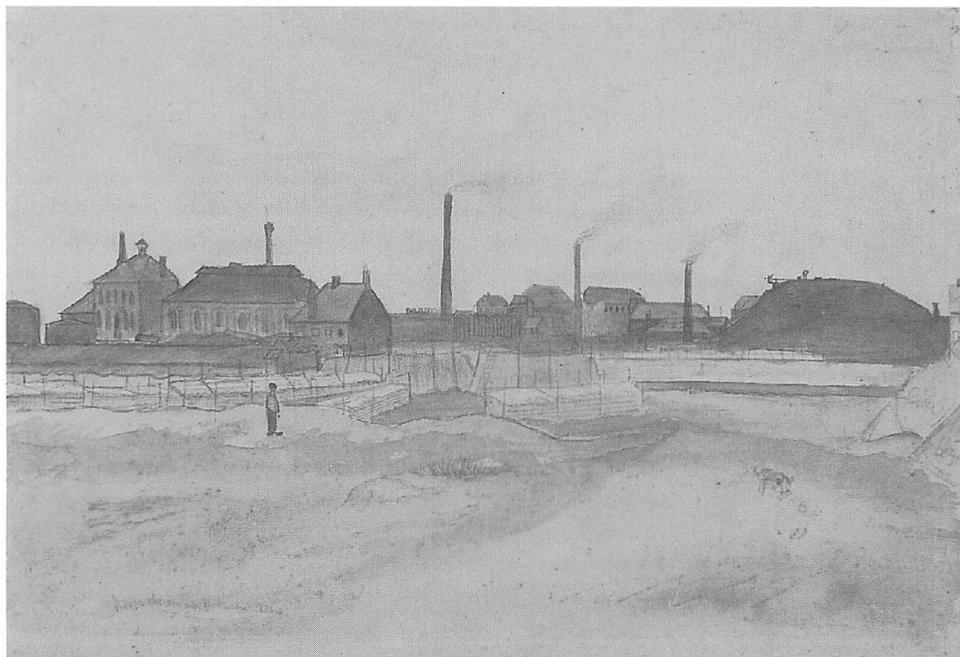
3 地平線のシルエット

ファン・ゴッホの描く風景は、追い詰められる自然のなかに身を置き、昔はよかった、自然は美しいと述懐するバルビゾン派やハーグ派の世界、桃源郷を連想させる澄明で幽玄なカラーの世界、即物的で硬質なクールベの風景とも異なっている。あるいは、水蒸気と光の織り成す曖昧模糊とした幻想的なターナーの風景とも異なり、小ブル的で都会的センスの軽妙な印象派の田園風景とも異なる。当時のファン・ゴッホの心を捉えていたものは、厳しい自然や社会の底辺で貧困に耐えて生きなければならぬ人々の姿であった。それをファン・ゴッホは自らが納得のいく方法で描き出していた。

ファン・ゴッホは生涯、名所、旧跡、立派な建築物、絶景などの「絵になる場所」を避けたがる傾向があった。アルルでは多くの風景画を描いたが、街中にある数多くのローマ遺跡は描いていない。ファン・ゴッホは、ただ風景を淡々と描いているのではなく、見慣れた外界から心に触れるものを拾い上げ、彼の伝えたい世界やメッセージを作品のなかで表現している。オランダ時代はもとより、この傾向は一貫して変わることはなかった。

画商を営むコル叔父は、甥が画家になったことを知り、自らの店で売るために12枚の風景画を注文

した。『工場』と、その次の『魚干し場』はそのうちの2枚である。このとき描いたどの作品をとってみても、ファン・ゴッホは「絵になる構図」を選ぶことはせず、逆に何の変哲もない街の一角や空き地のある景色などを、飾り気のない無造作なタッチで描いている。



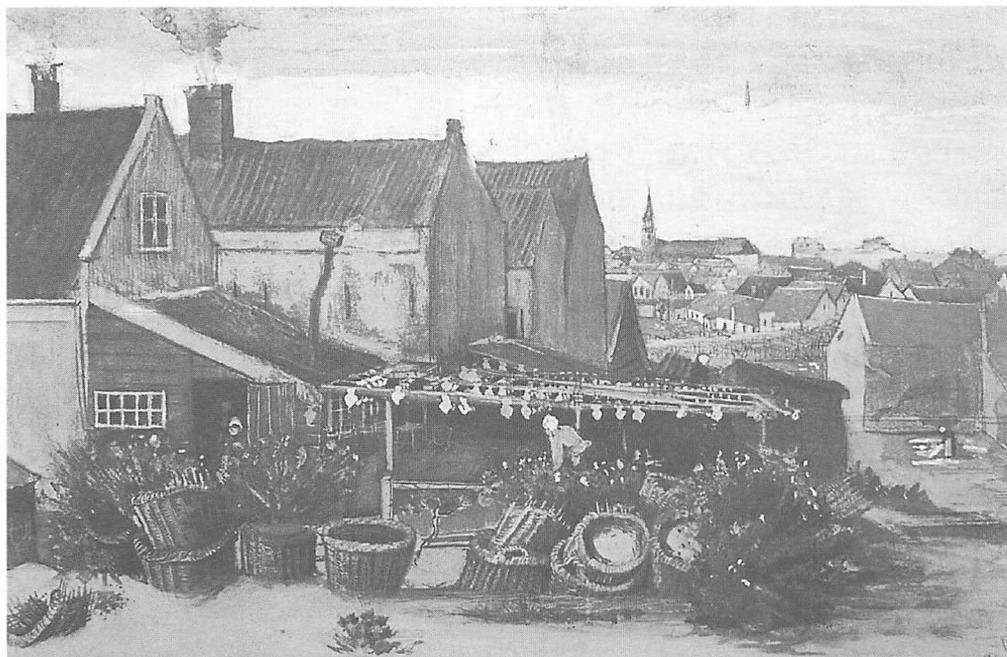
『工場』1882年早春（29歳）26×37.5cm水彩

ファン・ゴッホは何をどのように描きたかったか、『工場』にはそれが単純明快に表されている。工場が地平線上に立ち並んでいて、手前の空き地には廃材らしきものがあるが、他にはこれといって目立ったものはない。描かれているのは工場と空き地だけで、そこに、ぼつんと人と犬がいる。人工的な鉱物質の表情を有した屋根や煙突は、白亜のような空に突き出ている。当時の孤独なファン・ゴッホの心境が重なり、寂寥感が漂っている。

ここに描かれた遠景は、前掲の『田舎の道』の地平線ではなく、比較的近くにある工場が視界をさえぎる人工的な「地平線」、あるいは空との境界線である。画面左手に見える建物群、右手に見える大きな盛り土、そして、画面中央奥に広がる工場群などの位置関係、そこには絶妙なデッサン力とデリケートな神経を見出すことができる。

4 平面的な奥行感

『魚干し場』の遠景に目をやると画家がこの景色を選んだ必然性が伝わってくる。ファン・ゴッホの興味は遠景、もしくは近景と遠景の対比にある。画面を大きく占めている手前の倉庫の重量感に対し、遠方の街並みの存在は希薄で、記憶の底に微かに残る夢のようでもある。



『魚干し場』1882年7月（29歳）35.5×52cm水彩

ファン・ゴッホにとって遠景は、まさに現実とかけ離れた遠い景色であり、夢を託すことができ、想像力を掻き立ててくれるものである。遠い高台のカトリック教会まで続く家並み、その壁面や屋根、あるいは、それら家々の間を走る街路、ファン・ゴッホはそれらに思いを馳せ、丹念に、適度な単純化やデフォルメをしながら描き進めていく。

遠景に立ち並ぶ家々は、街並み全体の広がりを表し、かたまりを形成しながら平面的に処理されている。画面右の近景から中景、さらには遠景と広がる部分は、家々の輪郭線が引かれ、そこにほとんど平らに色が塗りこまれているだけであり、奥行のある世界がいとも簡単に表現されている。鑑賞者の目は教会のさらに遠く地平線の辺りに描かれている建築物のようなものに行き着き、あれは何だろうという不思議な思いで終わる。

遠景が描かれている面積は小さく、手前の建物の屋根ほどのところに、街の中心がすっぽり収まっている。柔らかな午後の光を受けた街並みの単純明快な表現は、この作品から遠景を取り去ったらほとんど何も残らないのではないと思われるほど、効果的である。遠景の建物の壁や屋根を構成する無数の面が空間を小気味よく切り刻み、そのままりズムを作って近景の空間につながってくる。

自然の厳しさと大地の密度をストレートに表そうとしている『田舎の道』に比べ、『魚干し場』の画面は、人工的な垂直方向の面が織り成す空間の動きに興味注がれている。『魚干し場』では、殺風景な『工場』とは異なり、庶民的な生活臭が漂い、タッチも軽く、力みのないやり方で広大な世界を描こうとしているようだ。この遠景の処理は、絵画が平面であることを知り抜いている余裕と、その上に立った計画性からきている。

絵画が平面であることを感得したとき、画家は自由になれ、平面は独自の空間を獲得していく。

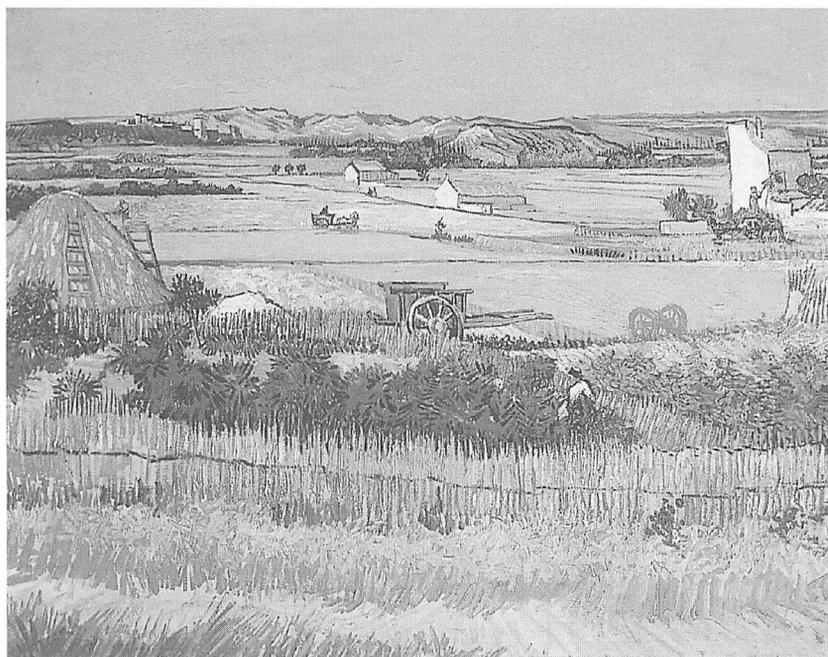
1886年早春、ファン・ゴッホはアントワープで浮世絵と出会ったとき、見たこともない新鮮な絵画に心を打たれながらも、どこかで妙な郷愁を覚えただろう。西洋画にはない平面的世界、浮世絵との出会いもごく自然に許容できたに違いない。

ファン・ゴッホは、オランダ時代、多くの風景画を描いた。そこには無数の遠景が存在する。それらは描写の程度、描き方において異なるが、遠景を十分意識し、大切に扱っている点においては共通している。パリに出て、やがて印象派を受け入れるようになり、パリの風景画を数多く描く。空気の層を意識しながら淡いタッチで遠景をしっかりと描いている。

5 浮世絵の平面化と線遠近法による遠景表現

南仏アルルに移ってから、試行錯誤の末、印象派を越えるきっかけになった一枚が生まれた。クレラー・ミュラー美術館所蔵の『アルルの跳ね橋』である。ファン・ゴッホは、色彩そのものが、水、草、人物など対象そのものを表現する新たな試みを行なった。外光が生み出す光と影の色彩の世界を追従、咀嚼するのではなく、それらから自由になり、内面的要求から生まれるファン・ゴッホ独自の色彩の世界である。画面上で、色彩は、自然光が作り出す色彩の輝きに決別し、画家自らが作り出す色同士が響き合うのである。ところが、その後しばらく印象派を引きずった写生風の陰影表現が現れ、理論と感覚的実感の間で模索が続いた。

しかし、6月、明るい陽光が照射する麦秋の時期、『アルルの跳ね橋』の二ヶ月あまり後、突如、近景も遠景も一枚の平面上のフォルムとして同質化し、すっきりと整理された『アルルのクロー平原



『アルルのクロー平原（収穫）』1888年6月（35歳）73×92cm

『収穫』が生まれた。遙か彼方までの眺望という点で、この作品は、歌川広重の、天竜川を俯瞰して描いた東海道五十三次『見付』にも通じるものがある。『見付』では、彼方の天竜川の向こう岸には淡い鼠色の河原が画面一杯に広がり、さらにその向こうには松の木が立ち並ぶ緑色の土手があり、奥には的確な輪郭線で描かれた山々が連なっている。

当時ファン・ゴッホの頭を占めていた「色彩の輝き」と、浮世絵のように「明暗がなく、輪郭線によって描き出された単純化された平面」の誕生にとって、明るく輝く陽光は不可欠のものだった。湿潤な気候風土を感じさせる広重の世界にはない、乾燥した空気に映える、眼にまぶしい鮮やかな色彩の対比がそこにはあった。

『アルルのクロー平原（収穫）』では、画面左遙か彼方にはモンマジュールの丘が見える。ファン・ゴッホは度々その修道院跡を訪れてスケッチや素描などを行なっているため、地形や建物の様子が手に取るようにわかる。それらを少ないタッチで的確に描き出している。山々のアウトラインは単純化された太い濃淡の線で描き出され、ふもとに広がる黄色い麦畑も近景の畑と同様、明瞭に描かれている。

『アルルのクロー平原（収穫）』は、手法的にはレオナルド・ダ・ヴィンチ以来のヨーロッパの伝統的遠近法である線遠近法と、浮世絵の単純な色面の合成によって成り立っている。そこにファン・ゴッホ独自の造形的表現が加わり、線と面による構成、そのため現実的なものの存在感、物質感が薄らぎ、具象でありながら抽象的であり、現実空間が描き出されているのに心理的な広がりがあり、世界は新鮮かつ澄明で、すべてが軽く眩い。画面構成上の濃淡はあるが、ものの丸みや立体感を表すための陰影（明暗）はない。近景の表現は輪郭線を使わず、反対に、遠くに行くにつれて輪郭線でまとめる手法が目立つ。

風景画はまず遠景に目がいくことが多いが、『アルルのクロー平原（収穫）』の前に立つと、画面の左四分の一あたりの奥まった空間に引き込まれる。視線が、行ったり来たりしながら、またもとの位置に戻ってくる。透視図法以外の奥行表現（空気遠近法やタッチの手加減、近景は克明に描き、遠景は大づかみに描く）は抑えられ、浮世絵のように単純明快な平面的世界がそこにある。

色彩が端的にももの存在を表し、単純な色面が限らない広がりを生み出す。それを陰で支えているのが、ものの合理的あり方に対する探究心であり、その具体的現れが「遠景の表現」である。習性のような、オランダ時代以来の「遠景の表現」へのこだわりが、近代美術史上、重要な位置を占めるステージ上で結実した。『アルルのクロー平原（収穫）』は一朝一夕に生まれたものではなく、オランダ時代の数多くの風景画の集積のなかから誕生したものである。

結び

遠景の表現は、画家が外界をどの程度見ているか一目瞭然に判断できる。感得、もしくは意識していないものは、普通、表現できない。ファン・ゴッホの描いた風景画には何通りかあるが、とくに遠景を望む風景画において彼を最も魅了したのは、遠景そのものである。視線は遙か彼方を見据え、遠

景をどのように表現するかに意が注がれている。そして、ただそれを詳細に描写するのではなく、見たもの、描こうとしているもの（意図したもの）を的確に表現しようとしている。これは表現そのものを規定する本質的で端的な仕組みであるが、ファン・ゴッホの作品からはこの関係が明瞭に伝わってくる。

今回は、膨大な作品から5点を選び出し、「遠景の表現」に見るファン・ゴッホの造形の特徴に注目してみた。それぞれの「遠景の表現」に注目することで、ファン・ゴッホに筆をとらせた動機と造形的意図が理解できた。純粋な関心や興味から描いたオランダ時代の素描や水彩画と、自覚された絵画観に基づいて表現された『アルルのクロー平原（収穫）』の間には明らかな隔たりはあるが、遠景に対する確かな視線と、表現に対する飽くなき情熱という点では共通している。そこでは遠景が疎かにされたり、いい加減に片づけられることはなかった。この認識をもって遠景を描いた他のファン・ゴッホの作品に臨むと、ファン・ゴッホの見つめているもの、意図しているものが一層明快にわかるだろう。意識が貫徹された「遠景の表現」は、ファン・ゴッホの造形に固有の性質、属性ともいえるものである。

参考文献

- Vincent Van Gogh Drawings Volume 1 1880-1883* (Van Gogh Museum)
Vincent Van Gogh Drawings Volume 2 1883-1885 (Van Gogh Museum)
Vincent Van Gogh Drawings Volume 3 1885-1888 (Van Gogh Museum)
Vincent Van Gogh Drawings Volume 4 1888-1890 (Van Gogh Museum)
Hulsker, Jan *The New Complete Van Gogh Paintings, Drawings, Sketches* 1996.
(Harry N. Abrams, Inc., *Van Gogh New York Van Gogh*)
Van Gogh and Japan, 2006. (Louis van Tilborgh)
Van Gogh and the sunflowers, 2008. (Louis van Tilborgh)
Drawing and prints by Vincent Van Gogh in the collection of the Kröller-Muller Museum, 2007.
The paintings of Vincent Van Gogh in the collection of the Kröller-Muller Museum, 2003.
フィセント・ファン・ゴッホ 没後100年大回顧展の記録－素描－, 1993.
フィセント・ファン・ゴッホ 没後100年大回顧展の記録－油彩－, 1993.