

有川論文「付表2」について

編集の最終段階での手違いにより、2点の不備が生じました。

* 略号等に関する注記に、次の1行が抜けています。

種別 D：素描、DL：書簡中の素描、DS：スケッチブック中の素描、P：油彩画

* 「制作年月」欄の月の数字の位置が「1～9」までと「10～12」までで異なっていますが、これは表組みのミスによるものであり、その違いに意味はありません。

フィンセント・ファン・ゴッホ、「耕す人」

有川治男

1. アルルへ向けての出発点

本論文は、現在のゴッホ研究の中で——そしておそらくはゴッホ受容全般の中でも——、一般的になっている「ゴッホ＝種播く人」というイメージに対して、さほど重要視されていない「耕す人としてのゴッホ」というゴッホ像を提示し、その作品のあり方に即して論じようとするものである。

ゴッホは生涯にわたって繰り返し「種播く人」の姿を描いたのだが、その頂点に位置するのは、アルル時代に制作された2点の作品、すなわちで1888年6月の《種播く人》と、同年11月の《種播く人》である(図1、2)。筆者はまず、ゴッホが「種播く人」にどのような意味を与えていたのか、あるいは、「種播く人」がゴッホにとってどのような意味を持つものとして解釈されてきたのか、ということ、その2点のアルル時代の《種播く人》を中心に考えてみたいのであるが、そのための出発点として、ゴッホがどのような状況の下にアルルへ向かったのか、その目的は何だったのかということについての、ひとつの重要な発言を聞くことから、この論文を始めることとしたい。

1970年代後半に登場してきた「新しい美術史」の旗手の一人であり、フェミニズム美術史、美術史のジェンダー論の代表的な担い手であるグリゼルダ・ポロックは、その博士論文であるゴッホ論の中心的な論点を、自ら次のように要約している。

近代化の社会的プロセスを基盤とした現代的な歴史画を作り出そうという[オランダにおける]ゴッホの計画は失敗に終わった。そこで彼は、何とかして先へ進む道を見出そうと、1886年、パリへやってきたが、そこで彼が見出したのは、パリがなんら確実なものを与えてはくれないということ、互いに競い合う混乱の万華鏡であった。パリを離れ、アルルの風景をコーニクやロイスダールの風景と取り違えたゴッホは、彼の「空想の美術館」と17世紀オランダ美術に関しての著述を広く探索した結果、彼が「慰め

のための絵画 la peinture consolante」と呼ぶもののプログラムを作り出した。近代社会の耐え難い複雑さの中にある人々の慰めとしての絵画というプログラムである。それは、実際の図像、象徴、物語という点では宗教画ではないものの、それまで宗教画と結び付けられていた役割を担うものであった。すなわち、現実社会のうつろいやすく理解しがたい複雑さから遠く隔たったどこかに、永遠の価値を持つ不朽の世界を提起することによって、慰めを与えようというのである。このような意味における宗教美術は、その根本から反現代的であり、歴史的な時間と社会変化とに関わる現代性（モダニティー）の、まさに対極にあるものである¹⁾。

オランダからパリを経てアルルに至るゴッホの道筋に関しての歴史的把握に関しては、おそらく大半の研究者がポロックの認識に同意することであろう。「現代的な歴史画」を作り出そうという、オランダで実現することのできなかつたゴッホの夢は、印象派から後期印象派への大きな転換期に差し掛かった1880年代半ばすぎのパリで、大きく揺り動かされる。彼が「グラン・ブールヴァールの画家たち」と呼んだモネやルノワールらは、印象派という団塊の中での自らの様式の差異化へ向かって重要な転機を迎え、新たな模索を開始していたし、他方で、登場したばかりの「プティ・ブールヴァールの画家たち」は、次の時代を担うべく、大胆な活動を展開し始めていた。

そうした動きの中で特にゴッホが目にしたのは、新世代の中でも既に印象派展に参加していたゴーギャンとスーラであったが、とりわけ世間の大きな注目を集めたスーラの《アニエールの水浴》と《グランド・ジャット島の日曜の午後》という大作は、ゴッホの目指す「現代的な歴史画」の見事な実現に他ならず、それがゴッホに大きな感銘とともに大きなショックを与えたであろうことは容易に想像がつく。そのようなパリの「互いに競い合う混乱の万華鏡」から逃げ出すことを決意したゴッホが、アルルへの出発の当日、南駅へ向う前に最後に訪れたのはスーラのアトリエであったし、アルルからパリにいる弟テオに宛てた手紙の中でも彼は、ゴーギャンの様子と共に、しきりにスーラの動向を尋ねている。パリのスーラ、ポン＝タヴァンのゴーギャン、そしてもう一人、エクス巨匠セザンヌ、そうした、後に彼自身と共に「後期印象派」として括られることになる画家たちの動きを意識しながら、ゴッホはアルルで自らの道を探すことになる²⁾。

ゴッホが南仏で見出した自らの道を、ポロックは、17世紀オランダ美術やミレーといった伝統、すなわちゴッホの「空想の美術館」を基にした、「慰めのための絵画」、「近代社会の耐え難い複雑さの中にある人々の慰めとしての絵画」であるとする。それは、「永遠の価値を持った不朽の世界を提起する」、「それまで宗教画と結び付けられていた役割を担う」、擬似宗教画であり、そのような絵画プログラムにおいてゴッホは「反現代的」であった、というのがポロックのゴッホ把握である。

そのような議論を展開する際、ポロックが具体的な実例として挙げているのは、たとえば、アルル近郊のラ・クローの野を描いた一連の作品や、サン＝レミでの《星月夜》であるが、本論文では、ゴッホがアルルで作りに出した擬似宗教画の典型的な例として、《種播く人》を取り上げ、詳しく検討することとしたい。

2. 「ゴッホ＝種播く人」

それまでほとんど知られることのなかったゴッホとその作品を世の中に初めて紹介したのは、詩人・批評家アルベール・オーリエであり、それは、ゴッホの死のほんの半年ほど前のことであった。彼は1890年1月に発表したその評論³⁾の中で、おもにテオの所で見ることでできたサン＝レミで描かれた作品について激情溢れる言葉を連ねた後、アルル時代の《種播く人》にも触れて、次のように述べている。

その色彩と線の輝くばかり、眼も眩むばかりのシンフォニーは、画家にとっていかばかり重要であるか。彼の作品において、それらは表現のための「手段」以外のものではなく、象徴化のための単なる「過程」にほかならない。実際、この自然主義の芸術のもとに理想主義的傾向の存在を認めなければ、我々が問題としている作品の大部分はほとんど理解できないものにとどまるであろう。

たとえば、《種播く人》である。この威厳のある、当惑させるような種播く人、荒々しくも見事な顔立ちを持った、この農夫は、ときにどこか画家自身に似ていて、そのシルエット、動作、その労働は、たえずゴッホの頭から離れなかった。ときには赤味がかつた日没の空の下、ときには真昼のあたり一面の黄金の粉の中、彼は何度も繰り返し繰り返し種播く人を描いた。彼の頭脳を捉えて離さなかった理念、メシアであり、真実の種播き人であり、我々の芸術の衰退と、おそらく我々の馬鹿げた工業化社会の衰退とに再生をもたらす、そういう人間の到来がいままさに必要とされているという理念を考慮することなければ、どのようにこの《種播く人》を説明することができようか⁴⁾。

オーリエが言及している《種播く人》というのは、具体的には、本論の冒頭に挙げたアルルでの2点の《種播く人》、すなわち1888年6月の《種播く人》(F422/JH1470、図1)と同年11月の《種播く人》(F450/JH1627、図2)と考えられるが⁵⁾、ここでオーリエは、この2点の《種播く人》の最初の解説者となっただけではなく、現在にまで引き継がれることになる、擬似宗教画としてのこの作品の解釈の原型を作り出し、さらには「ゴッホ＝新しい芸術の種播く人」という、これも今日まで継承されるゴッホの芸術家像、人間像を鋳出したのであった。

見ることの出来たごく僅かの作品と、エミール・ベルナールから得ることの出来た、これもごく限られた情報から、これだけの結論を引き出したのは、オーリエという詩人の驚くべき直感と言わざるをえないのだが、その後、100年程の間に美術史家たちが行ってきたのは、まさにそのような直感の語ることを、作品そのものの分析と、そしてゴッホが手紙の中に残した膨大な分量の言葉の読解とを通して、跡付けることであった。

そのような跡付けの作業にとって、まず決定的な意味を持っていたのは、まさにオーリエが見たような「種播く人」のイメージが、ゴッホ自身の言葉によって語られているという事実であった。「種播く人」に関わる重要な発言を、いくつか、彼の手紙の中から引用しよう。

「神の言葉の種播く人」——僕はそれになりたいと思っているのだが——にとっては、畑で麦の種を播く人の場合と同じく、毎日がその日その日、多くの悪しきものをもたらすだろう。大地は様々な茨や薊を生み出すだろう。(書簡 93：1877年4月)

言うまでもなく、新約聖書中の「種播く人の譬え」(マタイ 13、マルコ 4、ルカ 8)を下敷きにしたものであるが、「種播く人」についての最も早い時期のこの発言の中に、ゴッホが「種播く人」にこめた宗教的な意味合いと、さらには自らを「種播く人」とする考えが、すでに明確に示されている。

作品の制作を「種播くこと」に譬えた発言も、いくつか見出すことが出来る。

習作を作ることは種を播くことだと思うし、絵画の制作は収穫だと思う。(書簡 233：1882年9月)

版画印刷というのはひとつの奇蹟のようなものだ、僕にはいつも思えた。一粒の種から小麦の穂が育つような、そういう奇蹟のようだと。毎日の日常的な奇蹟で、しかも毎日起こるのだから、一層偉大だ。石の上に、あるいは銅板の上に一つの素描が種播かれ、そこから多くのものが収穫される。(書簡 277：1883年4月)

いつも思うのだが、小説本の置いてある本屋の黄色や薔薇色のショーウィンドーをいつか描いてみたいという気がする。夜で、通行人の黒い姿がある。それは、本質的に現代的なモチーフだ。なぜなら、それは、比喩的な意味で、光の源のようなものだから。いいかい、これは、オリーブの果樹園と小麦の畑の間に置くとぴったりのモチーフになるだろう。本の種播き、版画の種播きだ。そんなふうに、暗闇の中の光のようなものを作り出したいという気がするのだ。(書簡 615：1889年11月)

上に引用した最後のものには、現代社会に光を与えるものとしての「芸術の種播き」という考え方も表明されている。そして、さらに、その種播く人の行為が「永遠」、「無限」への憧れとつながっていることは、ベルナル宛の手紙の中の次のような言葉にうかがわれる。

正直のところ、僕は田舎が嫌いではない。僕はそこで育ったのだ。心の中に突然浮かび上がる昔の思い出や、あの無限のものへの憧憬——種播く人や麦束はその象徴なのだが——は、いまでも僕を魅了するのだ。(書簡 B7：1888 年 6 月)

ベルナル宛の手紙の中には、「種播く人」との関連において注目される、次のような発言もある。

僕が考えるようにキリストの姿を描いたのは、ドラクロワとレンブラントだけだ……それから、ミレーは……キリストの教えを描いた。[……]

ただキリストだけが、すべての哲学者や魔術師などの中で、永遠の生命、時間の無限、死の無意味、平穏と献身の必要性と理由などを、根本的な確かさをもって主張したのだ。キリストは、あらゆる芸術家よりも偉大な芸術家として、大理石や粘土や絵具を退け、生きた肉体によって仕事をしながら、穏やかな生を送ったのだ。つまり、この驚くべき芸術家は、[……] 彫刻も絵画も制作しなかったし、本も書かなかった。[……] この偉大な芸術家、キリストは、観念（感覚）に基づいて本を書くことは軽蔑したが、しかし、話す言葉は決してそれほど軽視してはいなかった——とりわけ譬え話はそうだ。(種播く人、刈り入れ、無花果の譬えの、なんと見事なこと!) (書簡 B8：1888 年 6 月)

以上のようなゴッホ自身の発言と作品自体の分析とを付き合わせた結果、研究者たちが到達した結論について、次にいくつかの代表的な発言を挙げよう。

アルルにやってきた時、神の言葉を「種まく人」になりたいという彼の夢はずでに挫折していた。しかし、伝道師をやめたとしても、伝道活動をやめたわけではないことは、すでに指摘した通りである。アルルにやって来た夏にたて続けに描かれる何点もの《種まく人》は、画家として、絵筆によって神の言葉を人々に伝えようとする彼の理想の表現であったろう。[……] 注目すべきは、ここ [書簡 B8] でキリストが「芸術家」として捉えられていることである。言うまでもなくそれは、キリストに憧れる「芸術家」ゴッホの心の表われである。夏から秋にかけて《種まく人》を描いたのは、ちょうどゴーギャンを迎えるために《向日葵》を描いた時期と重なっている。ゴッホは、高揚した気持ちで、自己の理想を夢見ていたに違いない⁹⁾。

種播く人の姿はゴッホにとって、「あの無限のものへの憧憬」を体現するものであった。その姿は、自らを種播く人に譬えたイエスを思い出させた。自らの芸術的な活動を農民の畑仕事になぞらえたゴッホは、さらに一步進んで、自分自身を種播く人と関連づけた。ゴッホにとって種播く人は、表現と自己確認の原型的な人物像であり、永遠の再生、繰り返し返される新生を保証する者であり、その意味において、自然の中でその重要な対となるのが「太陽」であった⁷⁾。

伝道師としての画家——言葉の種播き人、闇を照らし出す者——というのが、常に、芸術をめぐってのゴッホの思考の中心にあった。いくつかの例外を除いて専ら様式的なことに関心を集中していたパリ時代の後、いまや [アルルにおいて]、そのような考えが再び表面に浮かび上がってきた。それは、ヴァーグナーを通しての再確認を伴っていた。この音楽家は自らの音楽を、伝統的な宗教の不毛と精神的な復興の必要性に対する喚起を促すものと考えていた。彼は未来の芸術を慰めの福音とし、ブノワは彼を説教師と呼んだ。ゴッホの「種播く人」は、芸術作品として、そして芸術家の模範として、同様の意図を表わしている。「種播く人」は、未来の芸術とその福音のイメージに他ならない⁸⁾。

以上のように、美術史家たちは、ゴッホの「種播く人」を、基本的にはオーリエの理解したのとほとんど変らぬものとして解釈したのであるが、その際、彼らは、その美術史的な分析方法の成果として、より具体的な3つの視点を提示した。第一に、「種播く人」における色彩の重要性の考慮、第二に、他の主題（とりわけ「刈り取る人」）との関連の中での「種播く人」の位置づけ、第三に、図像的伝統の中でのミレーの《種播く人》との関連の指摘である。

ゴッホの「種播く人」における色彩については、先に引用した箇所にも明らかなように、既にオーリエも重要なものとしての認識を持っていた。彼は、「色彩と線の輝くばかり、眼も眩むばかりのシンフォニー」について語り、しかも、それを、「表現のための手段」、「象徴化のための過程」にほかならないとしているのである。

オーリエが「色彩のシンフォニー」と言うとき、彼がヴァーグナーの音楽をどれほど意識していたかは定かではないが⁹⁾、ゴッホ自身がヴァーグナーを「色彩の音楽家」とみなしていたことは、次のような発言から、確かである。

論理的な色彩画家であるモンティセリは、細かく枝分かれした色調の計算に長け、色調

に均衡を与えることが出来たのだが、ドラクロワやリヒャルト・ヴァーグナーの場合と同じく、その仕事は彼の頭脳を酷使した。(書簡 507：1888 年 6 月)

すべての色彩を高めてゆきながら、再び落ち着きと調和に達することができる。ヴァーグナーの音楽におけるのと同じようなことが起こるのだ。それは、大オーケストラで演奏されても、それだからといって、決して親密さを失わないのだ。(書簡 W3：1888 年 3 月)

そのような発言のコンテキストの中においてみるならば、さらにゴッホが、

僕は絵の中で、音楽のように何か慰めになることを語りたい。僕は、あの何かしら永遠なるものをもって、男や女を描きたい。かつては光輪がその象徴であった、そして、今、僕達が、光の輝きそのものや色彩の震えによって表わそうとしている、あの永遠なるものをもって。(書簡 531：1888 年 9 月)

と言うとき、そこには、ヴァーグナーの音楽をひとつの手本とした、「色彩の震え」によって「何かしら永遠なるもの」を語る絵画、というイメージが浮かび上がってくる。ゴッホの色彩についての最初の重要な研究であるクルト・バットの『ゴッホの色彩論』¹⁰⁾をはじめとし、研究者たちが追求してきたのは、そのようなゴッホの「色彩の象徴主義」であった。

ゴッホの色彩の象徴主義については、より具体的に、「赤と緑によって人間の凄まじい情念を表現しようとした」(書簡 533：1888 年 9 月)という《夜のカフェ》(F463/JH1575)、「さまざまな色調の全体で、絶対的な休息を表現したかった」(書簡 B22：1888 年 10 月)という《寝室》(F482/JH1608 など)、「額の思想を暗い背景の上の明るい色彩の輝きで表現すること。希望を星で表わすこと。人間の生の激しさを夕陽の輝きで表現すること」(書簡 531：1888 年 9 月)と語った《詩人：ウジェーヌ・ボックの肖像》(F462/JH1574)と《パティアンス・エスカリエの肖像》(F444/JH1563)の例などがよく知られているが、《種播く人》の色彩についても、ゴッホは次のように説明している。

昨日と今日、種播く人に取り組んで、完全に描き直した。空は黄色と緑、地面は紫色とオレンジ色だ。たしかに、こういう素晴らしいモチーフで、こういうふうに描かねばならない絵というものがあるのだ。いつか、他の画家にせよ、僕であるにせよ、誰かが、こういうタブローを仕上げることを期待している。[……] ミレーの「種播く人」は色彩に乏しい灰色だし、イスラエルの絵も同様だ。さて、それでは、「種播く人」を色彩で描くこと、たとえば、(まさに黄と紫で描かれたドラクロワのアポロンの間の天

井画のように) 黄色と紫色の並列のコントラストで描くことが、可能かどうか? (書簡 503: 1888年6月28日)

これは6月の《種播く人》(図1) についての発言である。ここでゴッホは、同じ時期に描いていた収穫風景におけるような自然色(実際の対象に基づく色)から大きく離れ、黄と紫、青とオレンジという補色関係を強調している。「僕は現実の色を少しばかり無視した」(書簡 B7: 1888年6月)とも、彼は語っている。

実際の自然から離れたのは、そのような色彩だけではない。そもそも、小麦の種播きは2~3月(春小麦)あるいは10~11月(秋小麦、冬小麦)に行なわれるのであり、この作品が描かれた6月は、ゴッホ自身がこのとき多くの作品に描き出しているように、収穫の最盛期であった。この《種播く人》は、実際に眼にした農民の姿の描写ではなく、ゴッホが抱いていた「種播く人」の理念を象徴的な色彩の助けを借りて表現した、概念の所産、ゴッホ自身の言葉で言えば、「構成した絵画 *tableau composé*」(書簡 534: 1888年9月)だったのである。

それに対して、アルルで描かれたもう1点の重要な《種播く人》(図2)¹¹⁾は、11月末の制作という点では、農作業の実際から大きくかけ離れたものではない。しかし、

太陽としてのレモン色の巨大な円。黄緑の空に、薔薇色の雲。地面は紫色で、種播く人と樹はプルシャン・ブルー。30号のキャンバスだ。(書簡 558a: 1888年11月25日頃)

と語られた、この《種播く人》が、「頭で描くこと」を強く勧めていたゴーギャンの圧倒的な影響の下に制作されたものであり、6月の《種播く人》以上に理念性の強い作品であることは疑いない。画面前面に大きく押し出された種播く人の頭にかかる「太陽としてのレモン色の巨大な円」を、高階は、明らかに「円光」であるとし、種播く人は「聖なる存在として表現されている」と結論づけている¹²⁾。ここでは、種播く人の姿は、図像的に見て、イエスその人に最も近付いているのである。

そのように解釈される「種播く人」と意味的な対をなすものとして注目されるのは、続くサン＝レミ時代に描かれた多くの「刈り取る人」、なかんずく、同一構想で3度繰り返された《刈り取る人》(F617/JH12753、F618/JH1773、F619/JH1792、図3)である。

1889年6月から9月にかけて描かれたこの《刈り取る人》について、ゴッホは次のように説明している。

これは鎌で刈り取る人の習作。全体が真黄色で、ひどく厚塗りだが、モチーフは美しく単純だ。それで、僕は、この刈り取る人に——灼熱のただ中、仕事をやり遂げようと、悪魔のように闘っている、この臃げな人物の姿に——、死のイメージを見たのだ。人間は鎌で刈り取られる小麦のようなものだ、という意味でね。だから——こう言ってよければ——、これは、前に試みた種播く人と正反対のものだ。(書簡 604：1889 年 9 月)

人間の生の始まりを表わす「種播き」、それに対して、死を意味する「刈り取り」。

小麦の生涯は、また僕達の生涯でもある。なぜなら、パンを食べて生きている僕達の身体自体、その大部分は小麦で出来ているのではないか。とにかく、僕達は、植物と同じく動くこともままならぬうちに——僕達の想像力がときにそれを望むほどには、ということだが——成長し、麦と同じように、熟したときには刈り取られる運命に従わねばならないのだ。(W13：1889 年 7 月)

直接「刈り取り」に言及しているわけではないが、次の箇所も同様な意味合いで捉えることが出来るだろう。

僕は人間の辿る道は小麦のそれと同じだと思う。芽を出すために地面に播かれなくても、それがどうだというのだ。結局は、パンになるために臼で挽かれるのだ。(書簡 607：1889 年 9 月)

ゴッホが、「種播き」の場合と同様、聖書の中で語られた「刈り取り」(たとえば、マルコ 4)を背景に、「刈り取る人」の姿に人生の終り、「死」を見たのは確かであろう。アルルでの「種播く人」からサン＝レミでの「刈り取る人」への重点の移動は、何度もの深刻な発作を経験したゴッホの生涯の移り行きとも関係を持つに違いなく、そのことは、一層、ゴッホの作品と人との密接な関係を物語るのである¹³⁾。

そのような「刈り取り」は、永遠の生命、再生というゴッホの思想の流れの中では、決してネガティブなものとは捉えられていない。そのことを、ジュディー・サンドは、次のように説明している。

ゴッホがアルルで感じた創造のエネルギーと未来への展望の象徴としての種播きのモチーフは、彼が病氣と闘い、死を想うにつれて、作品の中では次第に、農耕における収穫のイメージにとって代られていった。種播く人と刈り取る人とを意図的に対にすることによってゴッホは、種播きと収穫の相互関係を意識していた。種播く人と麦束は、絶

えることなく継続してゆく自然のサイクルを境界づける両極として、永遠に展開される神のプランの象徴として、彼にとっては、「永遠のもの」を表わすのであった¹⁴⁾。

ゴッホの「種播く人」に関して美術史研究が付け加えた、もう一つの重要な視点は、それがミレーの《種播く人》と、形の上でも意味の上でも密接な関係を持っているということであった。

ゴッホが「種播く人」を描いた作品は、「付表1-A」に示すように、初期のエッテン時代からサン＝レミ時代まで、油彩画、素描を合わせて49点が確認されるが、その多くは、当時から大変有名であったミレーの油彩画《種播く人》(1850年、図4)を手本としたものである。その最初の作例である1881年の素描(F830/JH1、図7)やサン＝レミ時代の油彩画(F689/JH1836、F690/JH1837、図8)のように、ミレーの作品のエッチング複製(図5)を模写したもののほか、ハーグ時代の素描(F1035/JH374、図9)やサン＝レミ時代の素描(F1603/JH1936、図10)のように、直接、間接に、ミレーの《種播く人》を下敷きとした作品は25点以上にものぼる¹⁵⁾。この章で主に問題としてきたアルルでの2点の《種播く人》(図1、2)もまた、そのポーズにおいて、明らかにミレーの種播く人を下敷きとしたものである。

ゴッホは信仰心に満ちた「農民画家」としてのミレーを深く敬愛しており、その他にも彼の絵をもとにした作品を数多く残している。そのようなゴッホとミレーの関係については既に多くの研究が発表されているが¹⁶⁾、それらの先行研究の成果を踏まえ、ミレーの作品の中でもゴッホがとりわけ《種播く人》に強く惹かれた理由を考えるならば、まず第一に、それが明らかな宗教性を帯びていたから、そして第二には、それがミレーの個人的な環境と、そしてさらにはミレー自身の姿と重ね合わせられていたから——より正確に言うならば、そのようなものとして当時解釈され、語られていたから——、とすることが出来よう。

今日に至るまでミレーについての最も重要な情報を与えてくれると同時に、ミレーの人と芸術についての解釈に最も大きな影響を及ぼしているのは、アルフレド・サンシエが1881年に著した『ミレーの生涯と作品』¹⁷⁾である。もともとミレーに大きな興味を抱いていたゴッホは、早くも1882年の初めにこの本を手に入れているが、その中でサンシエは《種播く人》について次のように書いている。

刈り入れをする人たちのポーズにじっくり取り組みながらも、ミレーは、長い間気にかけていた別の人物像をついに浮かび上がらせるに至った。

農民たちが、種まきの作業をいかに厳かに取り行うかは周知の通りである。畑を耕したり、肥料をやったり、耙(ならしぐわ)で土をならしたりする作業は、それほど気をつかわなくてもできるし、少なくとも英雄的な情熱は不要である。しかし、白い種袋を托

され、種まきを引き受けた時には、種を一杯に入れた袋のはしを左腕に巻きつけ、新しい年の期待を胸にふくらませ、いわば一種の聖職にたずさわるのである。彼はもはや一言も発せず、しつかりと前を見て畝と畝の距離を測りながら、儀典歌のリズムに合わせてように規則的な動作で種をまく。大地に落ちた種は、すぐに耙で土をかけられ、おおわれる。

種をまく男の身ぶりと、抑揚のついたその歩みは、本当に堂々たるものがある。その動作は、真実、大きな意味を持っており、種をまく人はその責任の重さを実感している。優れたまき手ならば、種袋から取る種の量と腕の振りとが同じくらいに重要であることを承知しよう。種と母なる大地の産み出す力とを等しく尊く思うであろう。そして彼自身もまた、生命を産む種の一部となる。

私がかつて実際に見た種をまく人たちは、まず手に握った麦を十字形に空に向かって投げつけ、それから耕した畑に足を踏み入れていた。そして畑に入る時、彼らは小声でなにやら意味のわからない言葉をつぶやいた。まるで僧のようであった¹⁸⁾。

1850年のバルビゾンでのミレーと同様、1888年のアルルで、まさに一連の収穫の風景に取り組みながら、長い間気にかけていた別の人物像、すなわち「種播く人」をついに浮かび上がらせるに至ったゴッホが、その種播く人に、サンシエの語るとおりのミレーの種播く人の姿を、その形態と意味双方の原型としてイメージしていたことは、想像に難くない。サンシエが、種播く人の姿にミレー自身を重ね合わせて、「たとえ《種まく人》がバルビゾンとピエラ平原で考案され、制作されたとしても、それは[ミレーの故郷である]ノルマンディーへの熱い想いと記憶が常に入り交じったものだったのである¹⁹⁾」と記した箇所もまた、南仏にありながら絶えず故郷オランダを胸に思い抱いていたゴッホの姿を髣髴とさせるのである。

3. 耕す人

第2章において私達は、ゴッホの「種播く人」がどのような意味を持っているか、あるいは、どのような意味を持つものとして解釈されてきたかについて、本論文の紙数の許す範囲内で詳細に見てきた。その結果、明らかになったのは、「種播く人」の基本的なイメージが、ミレーとゴッホという画家の間で共有されていたのみならず、それらについて語るサンシエやオーリエによっても共有されてきたということ、またその後の美術史家たちもその研究を通して同様のイメージを共有し、そのイメージを定着させてきたということである。

もちろん、この種播く人のイメージは、ミレーが白紙から創り出したものではなく、ヨーロッパの絵画伝統が中世以来紡ぎあげてきたものである²⁰⁾。しかしながら、多くは「月曆

画」あるいは「農事曆絵」の中のひとつの登場人物に過ぎなかった「種播く人」にこれほどの力強さ、「英雄的な情熱」、「威嚇的な身ぶりの厳格な人間像」²¹⁾を与えたのは、ミレーであり、サンシエであり、またゴッホ、オーリエであった。「種播く人」の姿は、さまざまな農作業の中から、まさにその英雄的な身振りゆえに選ばれ、またそのほとんど宗教的とも言える意味合いにおいて描かれ、そのようなものとして理解されてきたのである。

19世紀の後半、とりわけ80年代に形成されたと考えられるこのモチーフの持つ「英雄的」身振り、「象徴的」身振りの重要性は、さらにゴッホと同時代以降の「種播く人」の絵画化の作例に眼を向けるならば、一層明らかになるであろう。ここでは、その作例の数々を辿ってゆく余裕はないが、たとえば、リアリズムの立場から描かれたレオン・レルミットの《農民》(1886年、図11)やレオン・フレデリックの《種播く人》(1886年、図12)、ドイツ第3帝国の下で描かれたオスカル・マルティン＝アモルバッハの《種播く人》(1937年、図13)、そして社会主義リアリズムの作例の一つであるフョードル・シュルピンの《復活》(1945年、図14)を並べて見れば、そこには、ときにはなほ美しく美化され、象徴化された「労働英雄」としての種播く人の姿が浮かび上がってくる。ミレーの作品以後、「種播く人」は、ひとつの典型的な人物像、象徴的・擬似宗教的な情熱を負った、いわば「Pathosfigur」として定着したのである²²⁾。

けれども、種播きが、その象徴的な意味合い、英雄的な身振りにおいていかに重要であろうと、実際の農民の労働、農耕が、その他のさまざまな作業によっても成り立っていることは、まさにミレーの絵画が示しているところである。サンシエも述べているように、通常の農業労働には、種播きと同様、「畑を耕したり、肥料をやったり、耙で土をならしたりする作業」も欠くべからざるものとして必要なのである。

絵画化の歴史を辿ってみれば、農耕作業に従事するさまざまな農民の中でも、確かに「種播く人」は重要なモチーフであったが、「耕す人」もまた、それと並んで、古くから繰り返して表わされてきた。たとえば、種播く人の比較的早い、代表的な作例としてしばしば取り上げられる《ベリー公のいとも豪華なる時禱書》の中では、10月の場面に「種播く人」と並んで「耙を引く人」が表わされ、また3月の場面には牛に引かれる犁を押す「耕す人」が描かれている(図16、17)。

そのような「耕す人」——より具体的に言うならば、犁や耙を使って耕す人——の姿は、《ベリー公のいとも豪華なる時禱書》以外にも、「種播く人」と組み合わせて描かれることが多く、ミレーの作品を見ても、ゴッホの表現の直接の源泉となった油彩画(図4)をはじめ、素描においても、ほとんどの場合、種播く人の背後には耕す人の姿が描きこまれている(図6)。また、先に見た、ゴッホの《種播く人》とほとんど同時期の制作であるレオン・レルミットの作品(図11)やレオン・フレデリックの作品(図12)、さらには後のマルティン＝ア

モルバッハの作品（図13）にも同様の描写が見られるのである²³⁾。

ミレーの場合も含め、それらの作品では、耕す人の姿は、英雄的な身振りで大地を踏みしめ種を播く人の背後で、小さく、ほとんど目立たぬほどに描かれているのであるが、しかし、歴史的に見るならば、19世紀半ば以前には、耕す人は種播く人とほぼ対等のものとして描かれているし（図15、16、18）、さらにゴッホの同時代、1880年代から20世紀初頭にかけてのリアリズム絵画、自然主義絵画の中では、「耕す人」が、農耕労働の真の困難を表わすものとして重要な位置を与えられている場合も少なくない。いくつかの作例を示すならば、ルイ・ピオンの《耙での土ならし》（フランス、1890年代、図19）、ジョージ・クローゼンの《耕作》（イギリス、1889年、図20）、アントン・マウフェ（言うまでもなく、一時期ゴッホの師であり友人であった画家である）の《犁で耕す農民》（オランダ、1880年代、図21）では、畑を耕すという単純な労働に従事する農民の姿が、英雄的身振りも伴わず、淡々と描写されている。

そういった作例と並んで注目されるのは、「耕すこと」が「種播くこと」と同じほど、あるいはそれ以上に大変な労働であることを示した一連の作品である。逞しい馬や牛が引いてゆく犁を地面深く食い込ませながら、しかも進路を真直ぐ保ちながら押してゆく作業は、力の要る過酷な労働である。犁は、時にはそれらの力に耐えきれず壊れてしまうし——ヘンリー・ハーバート・ラ＝サング《最後の畝》（イギリス、1895年頃、図22）——、その制御の失敗は時には死をもたらす——マックス・クリンガー《死について：農民》（ドイツ、1889年、図23）。

さらに、耙での耕作も、時には厳しい労働となる。「耙」は、「まぐわ」と読んで「馬鋤」という文字を当てることもあるように、馬（ないし牛）に引かせるのが通常の使用法であるが（図15、16、18参照）、しかし、馬を調達することが不可能な場合には馬ではなく農民自らが重い耙を引くことになる。そのような、農耕労働の最も過酷な状況を表わしたものとしては、コンスタンタン・ムーニエの《耙》（ベルギー、1890年代？、図24）やルイ・ピオンの《耙を引く農民の夫婦》（フランス、1898年、図25）があるが、とりわけこのタイプの作品において、「耕す人」は、ミレー以来の「種播く人」と同様、ひとつの典型的人物像となっているのである²⁴⁾。

ゴッホもまた多くの油彩画や素描に「耕す人」の姿を表わしている。その全容については「付表2」を参照していただきたいが、上に見た耕す人のいくつかのパターンに即して、概要を眺め渡してみるならば、それらは、(A)ミレーなどの例（図4、6、11、12、13）のように、種播く人と共に、その背後に小さく描きこまれたもの（図7、8、9、26）、(B)マウフェなどの例（図19、20、21）のように、単独で画面前面に大きく描かれたもの（図27、29）、(C)ムーニエやピオンの作例（図24、25）のように、耙を引く人を大きく描き出した

もの(図28)、そして、(D)広大な耕地の中、単独で遠景に小さく描かれたもの(図30、31、36-39)という、4つの型に分類することができる。

さて、そのような4つの型に分けられることがどのような意味を持つかという問題は後に扱うこととして、ゴッホの作品の中での「耕す人」全般の位置づけに関するこれまでの研究を振り返ってみるならば、まず注目すべきものとして、圀府寺司の論考を挙げるができる。

ゴッホの作品の背景にある宗教的思想を、とりわけ当時のオランダにおけるキリスト教をめぐる状況から丹念に跡付けた『フィンセント・ファン・ゴッホ：キリスト教精神と自然』²⁵⁾の中で圀府寺は、種播く人と刈り取る人というモチーフの重要性を前提としつつ、それまでほとんど論じられることのなかった「掘る人 digger」に注目して、その表現を、創世記中の言葉、「お前は顔に汗を流してパンを得る、土に返るときまで。お前がそこから取られた土に」(創世記3:19)と結びつけて解釈したが²⁶⁾、同時に、「掘る人」と近い関係にある「耕す人 plowman」のモチーフにも言及して、それを聖書中の別の箇所、すなわちルカ福音書の「犁に手をかけてから後ろを顧みる者は、神の国にふさわしくない」(ルカ9:62)から読み解いている。

圀府寺も指摘するように、ゴッホの「耕す人」のイメージとルカ福音書の記述との間には、ゴッホがアムステルダム時代に強い精神的影響を受けたエリザ・ローリヤールの説教が介在している。少し長くなるが、ローリヤールの言葉も含めて、圀府寺の解釈を引用しよう。

エリザ・ローリヤールはその著作『イエスとともに自然の中で』の第1章「耕す人」において、聖書のこの箇所を引用し、次のように述べている。「私が耕す人について語る時、私が考えているのはそのことだ。私には、イエスが次のように言うのが聞こえる——〈犁に手をかけてから後ろを顧みる者は、神の国にふさわしくない〉、と。……イエスよ、そのように汝は耕された。〈前へ〉は汝のモットーであった。〈真直ぐに〉は汝の規則であり、冠を編むものを見ようと後ろを顧みることはなかった。……〈手を犁に掛けよ、そうすれば神はそれを前に進ませてくださるだろう〉という諺がある。だが、私はそれを次のように補って考えたい——〈眼差しを常に前へと向けているならば〉。そのように、伝統的な聖書の意味は明らかにゴッホの耕す人に影響を及ぼしているのである²⁷⁾。

ローリヤールの『イエスとともに自然の中で』²⁸⁾は、その題名が示すように、自然の中で働く人、自然の中で生きる動植物、あるいは自然現象について語りながら、神の教えを説くものであるが、その際、本論文の観点から極めて興味深いのは、その冒頭、第1章に「耕す人」が置かれていること、それも第2章「種播く人」に先立って置かれていることである。

耕す人と種播く人との対がここにも登場し、ここでは、「種播き」を準備するものとしての「耕すこと」という位置づけが与えられているのである²⁹⁾。

もうひとつ重要なのは、ローリヤールがそこで、繰り返し、「真直ぐに recht」、「前へ vooruit」という点を強調していることであり、さらに、そのような脇目もふらず前へ進む耕す人を手本とすべきだと説いたうえで、この章の最後に、「私もまたそのような耕す人にならねばならない、私も耕す人になりたい」と述べていることである³⁰⁾。

第2章で見たように、ゴッホは種播く人に自らの姿を重ね合わせていたのだが、しかし、彼には、種播きという農作業以外にも、労働者のさまざまな仕事を自らの仕事の手本、規範とする基本的な思考があったように思われる。それは、たとえば、鋤夫や織工の仕事であり、あるいは大工や鍛冶屋や靴屋の仕事であった。

僕の素描が、そうあってほしいと思うものにまだなっていないことが、いつもある種の失望の原因となっている。実際のところ、困難は多く、大きいし、すぐに克服できるものでもない。前進するということは、鋤夫の労働のようなものだ。自分で思うように、あるいは他人が期待するように、そんなに早くは進まない。しかし、そのような仕事に直面したときは、何よりも、忍耐と誠実さを守らねばならない。本当のところ、僕はこの困難のことをそれほど気にしているわけではない。そのことをあれこれ考えすぎると、目眩がするか、混乱に陥るかしてしまうからね。

無数の糸を扱って織り交ぜてゆかねばならない織工には、それをどうやって組み合わせるかについて思索するための暇など無い。それよりも、むしろ、彼は仕事に没頭するので、考えずに、しかし、行動するのだ。そして、どういう具合に全てがきちんとゆくのか、どううまくゆかねばならないかを、感じるのだ。(書簡 274 : 1883 年 3 月)

画家が労働者のように生活しなければならないというのは、真実ではないだろうか。大工も鍛冶屋も、普段から、画家よりもはるかに多くのものを作っているのだ。画家の場合も、同じように、それぞれがもっと規則正しく仕事出来るような仕事場を持つべきだ。(書簡 552 : 1888 年 10 月)

やはり僕は、色彩の音楽家であるよりも、靴屋である方がいい。(書簡 626 : 1890 年 2 月)

それらの発言の根底に流れているのは、まさにローリヤールが耕す人の仕事において強調した、脇目をふらず、あれこれ余計なことを考えず、「忍耐と誠実さ」とをもって、「規則正し

く、「仕事に没頭」する、そういう労働のあり方である³¹⁾。そして、仕事というものの全般のそのような把握の中で、

もし長続きさせようとするならば、農民のように多くを望まず、農民と同じくらい働かなければならない。(書簡 615：1990年5月)

という言葉は発せられ、

荷物に加えた自画像を見れば分ると思いますが、パリやロンドンや、その他の大都市を、それも長年、見たにもかかわらず、それでも僕は、多かれ少なかれ、たとえばズンデルトやトーンやピート・プリンスやらの農民のような顔つきを保っています。[……]つまり、僕は、農民たちがその畑を耕すように、僕のカンヴァスを耕しているのです。(書簡 612：1889年10月、母親宛)

という発言が生まれるのである。

そのように、彼が大きな影響を受けたに違いないローリヤールの説教を背景としてゴッホの言葉を読み込んでゆくならば、種播く人や刈り取る人の場合と同様、耕す人の姿にもゴッホ自身の姿を見ることは難しくないだろう。さらに分りやすい例をあげるならば、ドレンテからテオに宛てて送られた手紙の中の素描 (F1803/JH420、図 28) について、ゴッホは次のように述べている。

自分は道理にかなったことをやっているのだという、自信と確信とを持って、物事に取り組みかねばならない。犁を操っている農夫のように、あるいは、耙で土をならしている——それも自分で引いて——、このスケッチの中の我が友のように。馬を持っていないなら、人は自らが自分の馬になるのだ。(書簡 336：1883年10月)

さて、ここまでの考察から、種播く人、刈り取る人と並んで、耕す人にも、ゴッホは明らかに自己の姿を重ね合わせていたとみることができるのであるが、しかし、ゴッホの耕す人の姿は、種播く人や刈り取る人の象徴的な身振り——神の言葉の種播き人、新しい芸術の種播きや収穫——を越えて、さらに、より実際の、より具体的な身振りとして捉える必要があるだろう。それは、種播きや刈り取りが、抽象的な意味において芸術創造を象徴しているのに対し、耕すことは、抽象的な「考え」ではなく、絵画制作の実際の「行動」に対応しているということである。あるいは、「カンヴァスを耕す」という具体的な絵画制作の仕事が、「色彩の音楽家」という頭脳の仕事ではなく、「靴屋」の手の仕事に対応しているということ

である。

これまで本論文では、種播く人にせよ耕す人にせよ、人物の姿に関心を集中させてきた。けれども、それらの作品では、いずれも、種播く人、耕す人とともに、あるいは場合によってはそれらの人物像以上に、彼らが耕し、種を播く、畑、耕地、大地が、欠くことのできない重要なモチーフとしての役割を果たしている。先に見た様々な例を振り返ってみるならば、耕す人によって、規則正しく畝が引かれ、その上に種が播かれる大地は、まさに自然と人間の仕事との直接の交わりの証であり（図2、10、15、16、17、21など）、また、これから耕されるべきものとして、あるいはこれから種播かれるべきものとして果てしなく広がる大地は、人間の労働、労苦の果てしなさを表わしている（図4、11、24、25、28など）。大地の上で営々と働く人間は、大地と向き合い、大地と交わり、良い意味でも悪い意味でも大地から切り離されることがない。ミレーがその《種播く人》（図4）に表わしたのは、そのような、大地を踏みしめると同時に大地と溶け合う農民のあり様であり——左脚に始まるエネルギーの曲線は左腕から両肩、右腕へと引き継がれ、右手から播かれる小麦の粒を通して大地へと戻ってゆく——、その姿は、「彼が種播きをしている、その土で描かれたよう」（書簡405、410：1885年5/6月）である³²⁾。

そのような大地、耕地の位置付けという観点から、ゴッホの作品に関して注目されるのは、耕す人が表わされた一連の作例のうち、先ほど分類した4つの型の中の「D型」である（付表2参照）。耕す人あるいは種播く人が前面に大きく描かれ、画面の主役となっている「A～C型」（図26-29など）に対して、「D型」の作品では、耕す人の姿は広大な耕地のずっと奥の方に小さく描かれ（図36-38）、時にはほとんど大地に埋もれて気付かれないほどである（図30、39）。それら、通常、「耕す人」という題名ではなく、「耕す人のいる畑」、あるいは単に「耕地」、「耕された畑」などという題名で呼ばれる諸作品は、しかし、ゴッホにとつての「耕す人」がどのようなものであったか、さらには、「耕す」という行為がどのようなものとして考えられていたか、どのようにして絵画制作という行為と結び付けられていたか、を語ってくれる重要な作品群となっている。

D型の作品群中、その中心に来るのは、アルルで1888年9月26日頃描かれた、《耕された畑》（F574/JH1586、図30）である³³⁾。この作品が描かれた9月末から10月始めにかけては、《黄色い家》（F464/JH1589、9月28日）、《星月夜》（F474/JH1592、9月28日）、《緑の葡萄畑》（F475/JH1595、10月2日）など、黄色い家の「装飾」のための30号の作品が踵を接して制作された時期であるが、そうした、今日でもゴッホのアルル時代の代表作に数えられる作品と較べると、この《耕された畑》は、同じく30号の作品ではあるものの、どちらかと言えば目立たない地味な存在である。しかし、ゴッホ自身は、手紙の中でこの作品にしば

しば触れ、ときにはこの作品を《星月夜》と対になる重要なものと考えていたのである³⁴⁾。

この作品のどこが重要なのか、ゴッホの言葉を探ってみよう。

耕された土地を描いた 30 号のキャンヴァスを仕上げた。青い空に、白い雲。灰色がかつた薄紫色 (lilas cendré) の広大な地面、畝、無数の土塊、青い丘の地平線、緑の茂みにオレンジ色の瓦の小さな農家。(書簡 541a : 1888 年 9 月 26 日頃)

君が「星月夜」や「耕された畑」を好きだとしても、驚きはしない。これは、他の絵に較べて、とても静かな絵だ。[……] しかし、あのいまましいミストラルが邪魔をするものだから、感動をこめて演奏される音楽のような、感情と絡み合う、しっかりとしたタッチが出せない。(書簡 543 : 1888 年 9 月 29 日頃)

それから、耕された土地の絵。白い綿雲のある勿忘草色の空の下に、土の塊、古い木靴の色をした畝、それ以外には何もない風景です。(書簡 553a : 1888 年 10 月 2 日、ウジェーヌ・ボック宛)

最初に引用した手紙においてゴッホは、多くの重要な作品の場合にそうするように簡単な素描を添え、さらに言葉で主要なモチーフと色彩を記述しているが、ここでは彼は色彩の使用における補色関係をほとんど意識していないようである。実際の作品を見れば、地平線を形作る「緑の茂み」と「オレンジ色の瓦」が僅かな対比を見せるのみで、画面の中で鮮やかな色彩といえば、その他には、画面右辺で三角形を形作る草地の緑だけである。画面の大部分を占めるのは、「勿忘草色の空」と「灰色がかつた薄紫の広大な地面」であり、そのぼんやりとして変化に乏しい色調は、同じく耕された畑を重要なモチーフとしている 2 点の《種播く人》、すなわち、「空は黄色と緑、地面は紫色とオレンジ色」、「現実の色を少しばかり無視した」と記述された、6 月の《種播く人》(図 1) や、「太陽としてのレモン色の巨大な円」、「黄緑の空」、「薔薇色の雲」、「紫色の地面」という強烈な色彩がぶつかり合う 11 月の《種播く人》(図 2) とは大きな違いである。地面を描き出す絵具は「灰色がかつた薄紫」あるいは「古い木靴の色」。「木靴」は、高階が指摘するように、ゴッホにとっては、ミレーの描いた木靴を思い出させ、農民の世界を意味するものであったが³⁵⁾、ここでは、その木靴の色が大地の色として画面を支配しているのである。

構想された鮮やかな色彩が声をひそめ、農民の世界と溶け合った自然で穏やかで静かな色彩が画面全体を支配したとき、では、それに代って画面を構造付けたのは何であったのだろうか。その問いに対する答も、ゴッホは、上に引用した第二の箇所において示唆しているよ

うに思われる。「感動をこめて演奏される音楽のような」という発言を聞けば、私たちは、その他の場所でのゴッホの発言から、それに続くものとして、たとえば、「豊かに響く色彩」というような言葉を期待するかもしれない。けれどもここでゴッホの口から出てくるのは、「感情と絡み合う、しっかりとしたタッチ」であった。実際には、そのようなタッチ、筆触がうまく出せない、とゴッホは言っているのだが、ここで、彼の関心が色彩から筆触に大きく重心を移していることは明らかである³⁶⁾。

《耕された畑》の主要なモチーフとなっているのは、耕された畑に刻み込まれた「畝」であり、そのことは、ゴッホが最終的にこの作品を「畝 les sillons」という題で呼んでいることから明らかである（註 33 参照）。画面の最前面で、畝は左から右下へ向かって走る。やや色の濃い地面はまだ大まかに掘り起こされただけ、あるいはまだ耕されていない状態で、大きなごつごつとした土の塊が見える。絵具のタッチは大きさも形状も方向も様々である。その上方、画面右半分で三角形を形作る部分は、一番平らに耕されている。第一の部分に比べれば、色彩は明るく、タッチは平坦で、筆の方向が交差するような、ある種の規則性を見せている。この部分は、地平線を頂点とする三角形を成していることもあって、畝の筋が手前から奥へと引かれている様子がかがえる。その左側に広がる第三の部分、地平線を底辺とした逆三角形の部分は、いままさに農夫が2頭の馬に犁を引かせて耕している畑である。手前の部分はまだ犁が通っていないのであろうか、既に耕された第二の部分に較べるとタッチは波打つようであり、絵具の盛り上がりも大きい。空の部分は、地面に較べればずっと平坦である。タッチの方向性も単純であり、その単純さに、雲を表わす白い絵具がやや不規則なアクセントを与えている。

この作品の構造を成り立たせているのは、何よりも絵具のタッチ、筆触である。色彩としてはなんら強い発言力を持たない、まさに土色一色の絵具が、しかし、さまざまな変化と動きを見せる筆致、タッチによって、耕された畑のさまざまな様相を描き出し、さらには画面空間を作り出す。空間の奥行きは、空の部分では、上から下へと次第に薄くなってゆく色調の変化によって表わされているのであるが、それに対して、地上においては、タッチの粗密（手前は粗く、奥に行くに従って細かく）や方向性が、手前から奥への空間の深まりを生み出しているのである（図 42、部分図参照³⁷⁾）。

「僕は、農民たちがその畑を耕すように、僕のキャンバスを耕しているのです」とゴッホが言うとき、その「耕す」という行為は、単に「農民のように」という象徴的な身振りだけを指しているのではない。実際に筆と絵具をもってキャンバスの上に畝を刻み込んでゆくという、画家としての具体的な身振りをも、その言葉は示しているのである。そして、そのような具体的な画家の行為が、絵具が作り出す畝という形で、確かなものとしてキャンバスに定着される以上、もはや、種播く人のような大げさな身振りを持つ象徴的な人物像は画面には必要とされない。《耕された畑》の画面に、私たちは確かに耕す人の姿を認める。しかし、

その姿は小さく、目立たない。そして、ゴッホ自身、この作品に言及した手紙のどの箇所においても、この耕す人には言及していないのである。その耕す人の部分を仔細に観察するならば、犁を引く馬の背後では横方向の長いタッチが連続しており、そのことは、この部分が最後に描き足されたことを物語っている（図 30a、部分図参照）。その姿は、いわば、画家が最後に書き込む「フィンセント」という署名の代わりのようなものと考えられはしないだろうか。

《耕された畑》は、1889年9月末という時点でゴッホが到達していた、アルル時代のひとつの頂点を示していると筆者は考えるのであるが、そのことをさらに良く理解するためには、そのほぼ一ヵ月後、10月24-28日頃に描かれた、《種播く人》(F494/JH1617、図 32)を合わせて見ることが不可欠である。

一見して明らかなように、情景は同じ、アルル近郊に広がるラ・クローの耕地であり、地平線の上に小さくモン＝マジュールの修道院跡が見える。中央やや上方に位置する種播く人は、《耕された畑》における耕す人に較べれば目立つものの、6月の《種播く人》や11月の《種播く人》の堂々たる姿と較べれば、その存在感ははるかに希薄である。絵具の状態から考えて、この種播く人も全てが描き上げられた後に付け加えられたものようである³⁸⁾。地平線は一層高くなって、画面の大部分を畑が覆い、種播く人は、その色彩において目立たされてはいるものの、地平線から頭を突出させることなく、畑の土に包まれている。ここでも、画面の主演となっているのは、種播く人よりも、種播かれるべく耕された畑だと言うことができるだろう。その畑の描写は、《耕された畑》のそれに較べれば、斜め方向の線よりも水平線が強調されているが、そのことによる奥行き感の減退は、《耕された畑》以上に法則性をもって配置された絵具のタッチによって充分補われている。画面最前面において、大まかに、太く、ごつごつと角張って置かれていた絵具のタッチは、手前から奥に向かうに従って、より細かな、より抑揚のない、より平坦なものへと変化し、最後は地平線に平行な何本かの水平方向の線に吸収される（図 43、部分図参照）。ここに実現されているのは、《耕された畑》で試みられた絵具のタッチによる表現のさらなる展開、あるいは単純化である³⁹⁾。

そのように、この《種播く人》はゴッホの制作の展開上、《耕された畑》とほぼ同等の位置を占めるのであるが⁴⁰⁾、しかし、その制作当初、ゴッホがこの《種播く人》に籠めていた重要性は、おそらく《耕された畑》をはるかに上回るものであったに違いない。なぜならば、この《種播く人》は、同じ10月24-28日頃制作の、やはりラ・クローの野を描いた《イチイの老木》(F573/JH1618、図 34)と共に、ゴーギャンがアルルに到着した直後、ゴーギャンとの共同生活期間中の最初の作品として描かれたものだからである。

待望久しいゴーギャンが、度重なる説得の末、ついにアルルに姿を現わしたのは、10月23日のことである。その後、「いまから外へ出て、仕事を再開し、別の30号の絵に取り掛

かる」という報告が24日の手紙の中に見られ（書簡557）、その4日後、28日の手紙に、「新しい《種播く人》」としてのみ簡単に記述されている（書簡558）のが、この《種播く人》である。同じく28日に書かれたもう1通の手紙の中で、ゴッホは、この作品について、やや詳しく説明している。

今週、「種播く人」の新しい習作を描いた。風景は全く平らで、人物は小さく、ぼんやりとしている。それから、イチイの古木のある、耕された畑の習作もやった。ここに描いたようなもの [ここに両作品のスケッチが描かれている]。それだけだ (voilà tout)。
(書簡558b : 1888年10月28日)

ゴーギャンとの共同生活の開始にもかかわらず、いつもとさほど変わらぬ長い手紙を書くゴッホであるが、その中で、これほどそっけない報告は、不可解であるし、「それだけだ」という言い方も奇妙である。さらに奇妙なことに、《耕された畑》が、後々まで重要な作品として手紙の中でしばしば言及されているのに対し、この《種播く人》は——種播く人という重要なテーマを扱ったものであるにもかかわらず——、これ以後の手紙にほとんど痕跡を残さなくなってしまうのである。

その奇妙さは、研究者たちがこの作品に与えている次のような解釈によって説明されるだろう。すなわち、ゴッホは、到着したばかりのゴーギャンに対して、アルルでの8ヶ月の制作の成果として、いま自分が到達した地点を、この作品によって示そうとした。6月の《種播く人》以降、色彩による象徴に頭を振り絞り、悪戦苦闘した（その状況はゴーギャンにも手紙で伝えられている）ゴッホは、その結果、自身の表現様式として獲得したものを、ゴーギャンに提示しようとしたのである。それは、《夜のカフェ》のような鮮烈な色彩対比によって人間の情念を表現するものでも、《ウジェーヌ・ボックの肖像》のように、頭上の星と青空によって詩人の靈感を表現するものでもなく、限定された色調の中、色彩の力よりも、自由なタッチの動きによって、目の前にある自然を描き出し、空間を作り出すものであった。

けれども、そのようなゴッホの様式は、ゴーギャンにとっては受け入れがたいものであったに違いないと、研究者たちは考える。この《種播く人》というゴッホのデモンストレーションに対して、ゴーギャンは2点の作品で応える。1点は「黒人の女」を描いた作品（現存せず、おそらくマルティニク島の情景）、もう1点は《アルルの農園》（図35）である。目の前にある自然を映し出すことに対しては、目の前にないものを「頭で描く」ことを（黒人の女）、そして、厚塗りの自由なタッチ、そのタッチが生み出すリズム以外にはほとんど構造らしい構造をもたない画面構成に対しては、丹念に一筆一筆引かれたセザンヌばりのさらっとしたタッチと緻密に考え抜かれた画面構成を（アルルの農園）、いわばひとつのレッスンとして、ゴッホに反対提示したのである⁴¹⁾。

ゴッホが、よりもよって、ゴーギャンが最も好みそうにもない作品を、ゴーギャンの到着直後に制作したのは、無邪気や無思慮のゆえではなく、おそらくかなり意識的な行動、デモンストレーションであったと考えられる。それは、8ヶ月のアルル滞在の必然的な結果であった。第1章で述べたように、さまざまな前衛の様式が渦巻くパリからゴッホが逃げ出したのは、自らの道を見出すためであった。そうしたゴッホがアルルで求め、そして見出したものは、しかし、ポロックの指摘するような、現代から目を背けた、空想の理想郷では必ずしもなかった。ゴーギャンやスーラがそうであったように、そしてまたモネやルノワールやセザンヌがそうであったように、ゴッホもまた、したたかな戦略家であった。大画商の店員として、ハーグ、ロンドン、パリの美術界に接し、同様に画商に勤めていた弟テオから常に美術界の動向に関する最新の情報を入手し、アルルへ来る前の2年ほどをパリで過ごしたゴッホが探し求めたのは、さまざまな思惑が入り混じる前衛の坩堝の中で、自らを差異化するための方策であった⁴²⁾。

第1章ですでに示唆したように、南仏へ赴いたのも、有望な画題としてセザンヌやモネが開発し始めていた南仏⁴³⁾の新たな「開拓者」たらんとする意図が含まれていたものと考えられるが、それ以上にゴッホが意識したことは、これも第1章で指摘したように、前衛の中で特に目立った動きを見せていたスーラやゴーギャンと自分との差異化であった。言い換えれば、パリを離れたアルルでのそれまでの8ヶ月は、スーラ風ともゴーギャン風とも異なる「ゴッホ独自」の表現様式の模索の時期であった。

ゴッホ美術館の保存修復家であるコルネリア・ペレスは、ゴッホがアルルに到着してまず最初に取り組んだ「花咲く果樹園」のシリーズの修復のための調査を通して、ひとつの大変興味深い美術史的な結論に到達している。それは、「花咲く果樹園」のシリーズの中には、さまざまな絵具の使い方、タッチの使い方、絵具の盛り上げ方が混在していて、それは、ゴッホが、一方ではスーラの技法（点描技法）と、他方ではゴーギャンの技法（クロワズニスムと称されることになる、平面的な色彩技法）と取り組みながら、いかにして自らの技法、絵具の用い方を見出してゆこうとしたかという、探求の跡を示している、というのである⁴⁴⁾。

もちろん、問題は、そう単純に技法の問題だけに還元されるわけではない。彼が取り組まねばならない当面の相手、スーラとゴーギャンは、単に斬新な新技法によってのみ自己を前衛の最前線に押し出してきたわけではなく、質こそ大きく違うものの、その「主題性」によってもまた、それぞれの差異化を図っていたのである。第2章で見たような、「種播く人」を典型的な例とするゴッホの「擬似宗教性」は、それはそれで、スーラやゴーギャンに対抗するためのゴッホの有力な手段だったのであり、最終的に見てその方向での戦略が成功したことは、これも第2章で見たように、オーリエに始まり今日の美術史研究家にまで至る、ゴッホ評価史が示すところである。

けれども、そうした複雑に絡む思惑の中、少なくとも1888年10月末の時点においてゴッホが自らの戦略として選択し、当のゴーギャンに対して、ひとつの挑戦として提示したのは、その内容性、意味性、構想性が限りなく薄まり、技法的な側面が強く押し出された《種播く人》であった。そして、象徴性の痕跡として、最後にそこに描き加えられた種播く人の姿は、ちょうどゴーギャンがゴッホに対する最大限の敬意のしるしとして、ゴッホが慣れ親しんだ、そしていま目の前にある「アルルの農場」をテーマとして選んだのと同じく、構想性を重視するゴーギャンに対する最大限のエクスキューズであったと考えられるのである⁴⁵⁾。

ゴッホにとって、モダニズムの中での独自の戦略として重要だったのは、ポロックの言う現代性からの逃避以上に、現代的な筆遣い、そして現代的な制作法であった⁴⁶⁾。そして、その方向は、ゴーギャンのアルル滞在がなければ、さらに先へと展開していったものと、筆者は推測する。

けれども、実際には、ゴーギャンはアルルへやってきたのであり、そして、ゴッホが提示した彼独自の技法は、おそらく、ゴーギャンによって酷評されたものと考えられる。10月末の《種播く人》についてゴッホが、僅かな、極めて短い、しかも曖昧な言葉しか残さなかったことは、ゴーギャンによる徹底的な批判なしには考えられないであろう。そして、それからしばらく、ゴッホは、10月末の時点で到達していた様式的地点から大きく後退し、ゴーギャン流の平面的様式、そして象徴性の色濃い主題へと再び向ってゆく。

それはゴーギャンにとっても僕にとっても本意ではなかったのだが、僕が少し変化すべき時期だということを、彼は多少とも明らかにしてくれた。僕は、頭で構成すること (composer de tête) を始めている。(書簡563:1888年11月23日頃)

11月末の手紙の中で、ゴッホはそのように述べる。短い文章であるが、ゴーギャンとのやり取りの末、ゴッホが方向を変化させてゆく状況がうかがえよう。

そのようなゴーギャンの教えによる方向転換の最も明確な表現は、11月の《種播く人》(図2)に見出すことができるであろう。10月の《種播く人》において、耕された畑の中で消滅しかけていた種播く人は、11月の《種播く人》では、英雄的な身振りと強烈な平面的色彩対比の中、再び前面に大きく登場してくる。この《種播く人》は、ゴッホの数多くの種播く人の表現の中でも、その平面的な様式において、その重い象徴性において、最もゴーギャン的な作品となったのである。

11月以降、ゴッホは風景画から人物画へと重点を移す。それには、秋から冬へと向かう自然の条件も関わっているではあろうが、それ以上に、「頭で描くこと」と「主題性」とを強調するゴーギャンの影響が大きかったことは疑いない。《エッテンの庭の思い出》(F496/

JH1630)、《読書する女》(F497/JH1632)、《ラ・ベルスーズ》(F508/JH1671 など)といった、一連の概念性の強い作品が制作される。

ゴッホが、そのようなゴーギャンの呪縛から解放されるのは、ゴーギャンとの決裂、「耳切り事件」、入院生活を経た、翌年の2月頃のことであった。有名な《耳に包帯をしてパイプをくわえた自画像》(F529/JH1658)は、強烈な色彩対比、明確な色面に分割された画面構成など、様式的にゴーギャンの影響をまだ色濃く残した作品であるが、この自画像の制作をゴーギャンへの決別のきっかけとしたかのように、その後のゴッホは、ゴーギャン滞在によって中断された、彼自身の道へと戻ってゆく。その道とは、画面を畑として絵具によって耕してゆく、絵具の痕跡を労働の痕跡として残してゆく、ゴッホにとっての画家の道であり、彼は、その後の1年半余りの間、サン＝レミ、オーヴェールにおいて、何度かの様式的な行きつ戻りつを繰り返しつつ、また発作の再発を経験しながらも、着実にその道を進んでいったのである。

「耕す人」としてのゴッホがその道をどのように辿っていったか、その道をサン＝レミ、オーヴェールへと辿ってゆくための紙数は、もはや残されていない。ここでは、サン＝レミで描かれた《耕す人のいる畑》(F625/JH1768、図36)を眺めながら、本論を閉じる方向へ向かおう。

1890年5月にサン＝レミの療養院へ移ったゴッホの精神状態は次第に安定し、6月以降、アルルでの前年の夏に劣らぬ旺盛な制作が始まる。アルル時代から続く麦畑のモチーフに、オリーブの果樹園、糸杉、アルピーユ山地などの新しいモチーフが加わり、筆のタッチは、より自由に、より伸びやかに躍動するようになる。

けれども、その制作は、7月半ばの発作によって突然中断される。これはゴッホが経験した何度かの発作の中でも最も激しいもので、その後、7月いっぱい錯乱状態が続き、8月も全く制作ができないままに終る。ゴッホの生涯の中で最も長い制作中断期であり、あれほど頻繁に書かれていたテオへの手紙も、7月半ば以降、8月末まで、完全に途絶えたのである。

ゴッホがテオに宛ててようやく筆を執ることができるようになったのは、8月22日のことであるが、それに続く9月3日頃に書かれた手紙の中で、ゴッホは制作の再開を伝える。

昨日、少し仕事を再開した。僕の部屋の窓から見えるもの——耕されている黄色い切り株畑だ。すでに耕された紫色の地面と対照的に、黄色い切り株畑の帯がある。背景には丘。(書簡602:1889年9月3日頃)

ここに記されている、回復後、最初に描かれた作品が、《耕す人のいる畑》(図36)である。

画面全体にゆったりと広がる畑は、アルル時代の《耕された畑》のそれのように、いくつかの部分に描き分けられている。全体のほぼ半分の高さのところで緩やかに画面を横切っている黄色い帯は、まだ切り株の残る畑で、その切り株畑の土を、馬に引かせた犁を使って一人の農夫が掘り起こしている。その向こうには、すでに耕された畑が、規則正しく並行に引かれた、やや短めの筆の線で表わされ、それは、地平線とほぼ重なり合う上方の壁のところまで続いている。画面の下半分、黄色い切り株畑のこちら側は、その色と刻み込まれた畝の線から、やはりすでに耕された部分であることが分るが、その部分の筆線は、黄色い帯の向こう側に較べると、太く、長く、その流れはうねるように湾曲している。そのような特徴は、一番手前、画面右下で三角形を形作る部分に、最もはっきりと表われている。その他の部分とは交差するような方向をもって引かれた畝の線は、絵具の盛り上がりも大きく、ごつごつした印象を与える(図44、部分図参照)。10月に入ってから描かれたと思われる、もう1点のヴァージョン(F706/JH1794、図38)を見ると、その部分は畑ではなく、畑の脇の草叢を表わしており、そのタッチは、最初のヴァージョン以上に整然と引かれた畑の部分の筆致との、はっきりとした対照をなしている。

そのように、手前から奥へとタッチの性格を変化させながら、耕された畑という対象を描写しつつ、画面空間を作り上げてゆく手法は、前年9月の《耕された畑》や10月の《種播く人》と全く同じであり、ゴッホは再び同じ地点へ戻ってきたかのようである。ただ、サン＝レミでの7月半ばまでの制作によって、そこには新たなものが加えられている。それは、流れるような筆のリズムであり、そのことは、ゴッホがテオに宛てて概略を示した、それぞれの作品のスケッチ(図31、33、37)を比較してみても、はっきりと確認できるであろう。

ゴッホは、このサン＝レミでの《耕す人のいる畑》に、明瞭にそれと分る、象徴的なモチーフを復活させている。最初のヴァージョンにおける「太陽」、そして、第二のヴァージョンにおける「風車」である。この風車は、ゴッホが前年の夏、素描に描いたフォンヴィエイユの風車(通称「ドーデの風車」として今日でも有名なもの)を思わせるが⁴⁷⁾、その姿は、ゴッホにとって、南仏の象徴であると同時に、故郷オランダを強く想起させるものであったに違いない。さらに、第一のヴァージョンにおいてゴッホの現実の状況を示していた壁は、この第二ヴァージョンでは跡形もなく取り払われ、耕地は穏やかにはるか彼方まで続いてゆく。そのような意味において、この空想の風景は、現実からの逃避を示す、後ろ向きの産物である。けれども、ドロテア・ハンゼンが適切に指摘するように、「全体の絵画的効果の中では、そのような説明的な要素よりも、色彩と筆の動きの方が、比べものにならないほど重要」⁴⁸⁾であり、ここでは、抽象的な概念としての紫と黄色の補色関係も、畑の土の中へと見事に溶け込んでいるのである。

《耕す人のいる畑》が2点描かれたのは、1点をオランダにいる母と妹に送りたいという

希望からであった。10月20日頃書かれた妹ウィレミーン宛の手紙（書簡W5）の中で、彼は、二人に送る作品を列挙しているが、その中に、「耕された土地、朝の様子 terrains labourés, effet du matin」という題名が見える⁴⁹。「僕は、農民たちがその畑を耕すように、僕のカンヴァスを耕しているのです」と、母に宛てた手紙（書簡612）の中でゴッホが語るのは、ちょうど同じ、10月20日頃のことである。前年9月の《耕された畑》と同じく、この作品に描きこまれた耕す人の姿もまた、カンヴァスを耕す画家自身の投影であろう。6年前、ドレンテで描いた、やはり自己の姿を託した「耙を引く農夫」の、ある種英雄的な姿（図28）に較べて、ここで犁を押す農夫の姿は、あまりに小さく、その姿はどこかのほほんとして緊張感を欠いている。それはまた、アルルでの6月と11月の《種播く人》のエネルギーに満ちた姿からも、遠くかけ離れている。けれども、これが、画家としてのゴッホのひとつの側面である。大げさな身振りもなく、黙々と、前を見て、しかし熟達した腕、技をもって、カンヴァスという大地に絵具の畝を刻み込んでゆく、そういう画家の姿を、私達はここに見るのである。

オーリエが、あれほどの筆を揮って書いてくれた、自分についての評論を、ゴッホはある種の違和感をもって受け取ったようである。ゴッホが、オーリエへ宛てたお礼の手紙（書簡626a：1890年2月）の中で、「あなたの書いたことは、モンティセリやゴーギャンに当てはまりこそすれ、私には合わない」という趣旨のことを言うとき、その言葉は、モンティセリとゴーギャンに対する敬意からのみ、そして、オーリエによる賞賛に対する謙遜からのみ出たわけではないだろう。それは、自分がもはや、《種播く人》を描いたときの自分ではないことを感じているゴッホの、戸惑いを表わしていたのではないだろうか。「やはり僕は、色彩の音楽家であるよりも、靴屋である方がいい」という、先に見た言葉は、実は、このオーリエの評論に関連して発せられたものである。その前後の部分も合わせて、再び引用しよう。

オーリエの評論は僕を勇気づけてくれる。そこで——もし思い切って先へ進むならばだが——、ますます現実から離れて、モンティセリのある種の絵と同様、トーンの音楽のような色彩で描くという危険を冒すことになる。しかし、真実、真実であろうと努めることも、僕にはとても大事なのだ。結局のところ、思うのだけれど、やはり僕は、色彩の音楽家であるよりも、靴屋である方がいい。（書簡626：1890年2月10/11日）

その頃、私達は、耕す人の姿を、もう一度、ゴッホの油彩画の画面の中に見掛けることになる（F727/JH1877、図39）⁵⁰。鳥の目で見たとかのように俯瞰された大地の上、山に向かってやや傾斜した畑はきちんと区画され、畝目はやや長めの平行な筆のタッチで示されている。画面左上には、黄緑色で表わされた切り株畑を、1頭の白い馬に引かせた犁で耕す農夫の姿が、

それまで以上に小さく描かれているのが認められる（図 39a、部分）。

これは、そのモチーフの配置からしても、その視点からしても、実際に眺めることの出来た風景ではなく、空想の産物であろう。理想の風景と言って良いかもしれない。これは、大きな風景ではなく、小さな風景である。やはり同じ頃、ウイレミーンに宛てた手紙の中に見える、「賞賛されることもなく、家庭の中で内々に作られる作品」（書簡 W20：1890年2月20日頃）というの⁵¹⁾、このような作品のイメージかもしれない。それは、ちょうどこの頃、モネが作り始めたジヴェルニーの庭園にもどこか似て、自分ひとりの視野の中に閉じ込めた箱庭、ブルジョワジーの抱く小さな風景の夢なのかもしれない。それは、グリゼルダ・ポロックが別の場所で、やはりゴッホの作品に関して言う、「代替物、慰安としての美術、美的に自立した想像上の美術の世界」かもしれない⁵²⁾。

オーヴェール時代に使われたスケッチブックの中の「耕す人」の簡単な素描（SB7/107）を除いて、これが私達の見、画家の最後の姿である。オーヴェールの麦畑（図 40、41）の中には、もはや種播く人も、刈り取る人も、耕す人もいない。ただ、私達は、そこに、確かな腕で引かれた畝を、その上に成長する様々な緑の穂を、そして豊かに実った黄色い麦を見るのである。ここでは、風景は閉じられてはいない。大きな空の下、麦畑は、奥へ向ってだけではなく、右へも左へも広がってゆく。それは、確かに、ゴッホが、その筆で耕した畑である。

註

本論文では、ゴッホの作品は、J.-B. De la Faille による作品カタログ (*L'Oeuvre de Vincent van Gogh: Catalogue raisonné*, Paris / Bruxelles, 1928; *The Works of Vincent van Gogh: His Paintings and Drawings*, Amsterdam, 1970; *Vincent van Gogh: The Complete Works on Paper*, San Francisco, 1992) のカタログ番号 (F 番号)、および Jan Hulsker による作品カタログ (*The Complete Van Gogh: Paintings, Drawings, Sketches*, New York, 1980; *The New Complete Van Gogh: Paintings, Drawings, Sketches*, revised and enlarged edition, Amsterdam / Philadelphia, 1996) のカタログ番号 (JH 番号) で示し、それらに収録されていないスケッチブック中の素描に関しては、Johannes van der Wolk, *The Seven Sketchbooks of Vincent van Gogh: A Facsimile Edition*, New York, 1987 のカタログ番号 (SB 番号) で示した。ゴッホの手紙に関しては、*Verzamelde brieven van Vincent van Gogh, aangevuld en uitgebreid door Ir. Dr. V.W. van Gogh*, 4 delen, Amsterdam/Antwerpen, 1953 (new edition in 2 vols., 1974) を基本として、その書簡番号で表わし、適宜、*De brieven van Vincent van Gogh, onder redactie van Han van Crimpen en Monique Berends-Albert*, 4 vols., 'S-Gravenhage, 1990 などと補った。手紙の日本語訳は筆者によるものであるが、その際、『ファン・ゴッホ書簡全集』（小林秀雄他監修）、6巻、みすず書房、1969-70年；*The Complete Letters of Vincent van Gogh*, 3 vols., London, 1958などを参照した。

なお、画家の名前は、正しくは「ファン・ゴッホ」ないし「ファン・ホッホ」とすべきであるが、「ゴッホ」という表記が専門書においても一般的であるので、本論ではその表記を踏襲する。

1) Griselda Pollock, *Avant-Garde Gambits*, London, 1992, p. 52。ポロックの博士論文は、Griselda Pollock, *Van Gogh and Dutch Art: A Study of Van Gogh's Concept of the Modern*, Ph.D.dissertation, London University, 1980である。ポロックのゴッホ関係の論文としては他に、Griselda Pollock, "Stark encounters: modern life and urban work in Van Gogh's drawing of The Hague 1881-3", in: *Art History*, 6:3, 1983, pp. 330-358; Griselda Pollock, "On not seeing Provence: Van Gogh and the landscape of consolation, 1888-9", in: Richard Thomson (ed.), *Framing France: The representation of landscape in France, 1870-1914*, Manchester/London, 1998, pp. 81-118がある。なお、ゴッホの「空想の美術館」については、Chris Stolwijk (et al.ed.), *Vincent's Choice: The Musée imaginaire of Van Gogh*, exhib.cat., Van Gogh Museum, Amsterdam, 2003を参照のこと。

2) ゴッホとゴーギャンの関係については多くの研究があるので、以下に最近の重要な文献を挙げるだけにとどめておく——Debra Silverman, *Van Gogh and Gauguin: The Search for Sacred Art*, New York, 2000; Douglas W.Druick, Peter Kort Zegers, *Van Gogh and Gauguin: The Studio of the South*, exhib. cat., The Art Institute of Chicago/ Van Gogh Museum, Amsterdam, 2001-02。

ゴッホとスーラの関係については、これまでの文献ではほとんど触れられていないので、以下に基本的な事実をやや詳しく記しておく。ゴッホがパリに到着したのは1886年3月であり、スーラの第2の大作、《グランド・ジャット島の日曜の午後》はその年の5~6月に「第8回印象派展」で、8~9月に「第2回アンデパンダン展」で公開されている。ゴッホとスーラが最初に出会ったのは、1887年11月にゴッホがベルナル、アンクタンらと共に Grand Bouillon, Restaurant du Chalet で開催した展覧会にスーラが訪れた際である（ゴッホとゴーギャンとの出会いもこの展覧会がきっかけである）。ゴッホが、スーラの第1の大作、《アニエールの水浴》（1884年のアンデパンダン展に出品）を知っていたかどうかは確かではない。アルルからの手紙の中で、《グランド・ジャット》と《ポーズする女たち》を大作として言及しながら、《アニエールの水浴》は触れられていない（書簡551）。1888年3~5月の「第4回アンデパンダン展」で初めて公開された《ポーズする女たち》が言及されているのは、ゴッホが、2月19日、南駅（リヨン駅）からアルルへ発つ前の数時間を弟テオと共にスーラのアトリエで過ごしたからである。ゴッホは、そのスーラのアトリエ訪問のことをゴーギャンに語っているし（書簡544a）、また、サン＝レミからパリへ戻る直前、パリを発った日のことを回想して、「あの日、僕達はスーラの絵から強烈な印象を与えられた」とも述べている（書簡633）。また、「君と南駅で別れたとき、僕は、興奮していて、ほとんど病人かアルコール中毒のようだったけれど、いつも、漠然と感じていたのだ。あの冬、僕達は、多くの注目すべき人々や芸術家たちとの議論に心を注いだ。しかしそれでも、まだ十分な希望を持つわけにはゆかない」と（書簡544）という発言も、わざわざ「君と南駅で別れたとき」と言っているのを考えれば、スーラのことを前提に理解すべきであろう。スーラに関しては、「プティ・ブルヴァールの第一人者は疑いなくスーラだ」という発言も注目される（書簡500）。

ゴッホとセザンヌとの間には直接の交流はない。「南仏の開拓者」たらんとするゴッホの自負がエクス＝アン＝プロヴァンスを根拠とするセザンヌを強く意識させたのである（書簡497参照）。

3) Albert Aurier, "Les Isolés: Vincent van Gogh", in: *Le Mercure de France*, jan. 1890, pp. 24-29; in: Albert Aurier, *Œuvres posthumes*, Paris, 1893, pp. 257-265; Albert Aurier, *Textes critiques 1889-1892: De l'impressionisme au symbolisme*, Paris, 1995, pp. 66-76.

4) Aurier 前掲書（註3）1995年版、pp. 70-71より引用。

- 5) Ronald Pickvance, *Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers*, exhib.cat., The Metropolitan Museum of Art, New York, 1986-87, pp. 310-315, "Appendix III: 'Les Isolés: Vincent van Gogh' by G.-Albert Aurier" 参照。
- 6) 高階秀爾『ゴッホの眼』、青土社、1984年、pp.137-138。
- 7) Wulf Herzogenrath, Dorothee Hansen (ed.), *Van Gogh: Felder*, exhib.cat., Kunsthalle Bremen, 2003, p. 130。ここに引用した作品解説の部分は、Dorothea Hansen が執筆。
- 8) Druick/Zegers 前掲書 (註2), p.116。ここで言及されている「ブノワ」とは、Camile Benoit, *Richard Wagner: musiciens, poètes et philosophes*, Paris, 1887 のことである。ゴッホがこのブノワの著作を読んだことは、書簡494、542 からうかがわれる。「ヴァーグナーについての評論を読んだ。〈音楽の中の愛〉というものだ。[……] 絵画においても同じことが、実に必要なのだ」(書簡542)。ゴッホが、それに続いてトルストイの『わが宗教』に触れ、トルストイの「新しい宗教」について、「かつてキリスト教がそうであったのと同じように、人々を慰め、良き生をもたらす力を有するらしい」と述べているのも、全く同様のコンテキストの中で理解される。
- 9) 彼は、モンティセリとゴーギャンについての評論の中でヴァーグナーの音楽にごく短く言及している——Aurier 前掲書 (註3)、1995年版、p.116。象徴主義の詩人であり評論家であるオーリエが、当時評判になっていたブノワによるヴァーグナー論を読んでいなかったということは、ほとんど考えられない。
- 10) Kurt Badt, *Die Farbenlehre Van Goghs*, Köln, 1961.
- 11) この《種播く人》には、もう1点、同時期に描かれた、寸法の小さな別ヴァージョン (F451/JH1629) が存在する。次に引用するゴッホ自身による色彩の説明は、部分的にはこの別ヴァージョンの方により良くあてはまる。
- 12) 高階、前掲書 (註6)、p.140。
- 13) 「種播く人」と「刈り取る人」が表わされた作品の一覧、「付表1」を参照のこと。なお、圓府寺司は、1885年に「種播く人」の作例が全くなく、逆に「刈り取る人」の作例の集中していることを、同年3月の父の死と関連付けることができるのではないかとしている (Tsukasa Kodera, *Vincent van Gogh: Christianity versus Nature*, Amsterdam/ Philadelphia, 1990, p.137)。
- 14) Judy Sund, "The Sower and the Sheaf: Biblical Metaphor in the Art of Vincent van Gogh", in: *The Art Bulletin*, Dec. 1988, vol.LXX, no. 4, pp. 670-676。引用した部分は p.675。
- 15) ミレーの油彩画《種播く人》には、2つのヴァージョンがある (ボストン美術館および山梨県立美術館)。ゴッホが直接の手本としたのは、ミレーの原画に基づいて Paul-Edmé LeRat が制作したエッチングである。ゴッホがエッテン時代以前にもミレーの作品の模写を繰り返していたことは手紙の中の発言から明らかであるが (たとえば書簡135)、それら初期の素描は現存していない。
- 16) 近年の代表的なもの二つだけ挙げておく——Louis van Tilborgh (ed.), *Van Gogh & Millet*, exhib. cat., Van Gogh Museum, Amsterdam, 1988; Louis van Tilborgh (et al), *Van Gogh & Millet*, exhib.cat., Musée d'Orsay, Paris, 1998。
- 17) Alfred Sensier, *La vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, Paris, 1881。邦訳：井出洋一郎他訳『ミレーの生涯』、講談社、1998。
- 18) Sensier 前掲書 (註17)、p.88。邦訳、p.108より引用。
- 19) 註18に同じ。
- 20) *Paysages, paysans: L'art et la terre en Europe du Moyen Âge au XX^e siècle*, exhib.cat., Bibliothèque

Nationale, Paris, 1994; 馬淵明子「種播く人、ジャン＝フランソワ・ミレー」、講談社、『名画への旅』第18巻(19世紀II)、1993、pp.56-75などを参照。

- 21) Sensier 前掲書(註17)、p.89。邦訳、p.109より引用。
- 22) この身振りが「英雄的・象徴的・擬似宗教的」意味を負っていることは、とりわけ、戦場へ向った男たちに代って力強く大地を守るシュルピンの女性像とその題名「復活」に、これ以上もなく明確に表わされている。
- 23) 畑を耕すための最も重要な道具は馬ないし牛に引かせる「犁 charrue, plow, ploeg (蘭)」であるが、同様に馬あるいは牛に引かせる「耙(くわ、ならしぐわ、まぐわ) herse, harrow, eg (蘭)」も欠かすことが出来ない。この耙には、まず犁で大きく掘り起こした土をさらに細かく砕いてゆくという用途と並んで、耕地の除草、そして播いた種に土を被せるという重要な役割がある(H.Lamirault, *La Grande Encyclopédie: Inventaire Raisonné des Sciences, des Lettres et des Arts*, Paris, [1886-1902], tome 20, p.16, “HERSE”の項目解説参照)。種播く人との関連では、播いた種に土を被せるという用途は重要であり、ミレーの《種播く人》(図4)の背後に見える農民も、詳細に観察するならば、その姿勢と道具の形状からして、牛に引かれる犁を押ししているのではなく(一般の作品解説にはそう記述されることが多い)、牛に引かれる耙を制御しているのである。サンシエが、「大地に落ちた種は、すぐに耙で土をかけられ、おおわれる」というのも、当時の農耕の実態に沿ったものである(そうしないと播いた種を鳥に啄ばまれてしまうからである)。先行作例でも、《ベリー公のいとも豪華なる時禱書》の「10月」(図16)、トレントのカステロ・デル・ブオンコンシリオのフレスコ連作中の「3月」(作者不詳、14世紀末、図18)、ディドロ『百科全書』の「耕作」の挿絵(図15)、先にも見たレルミットやフレデリクの作例(図11、12)など、種播く人との直接の組み合わせは、犁よりも耙の方が多くようである。
- 24) このような「耙を引く人」の人物類型は、その図像、意味において、その他の「引く人」——たとえば、イリヤ・レーピンの《ボルガの船曳き人》(1870/73年)——と関連する。絵画における農民の労働の表現に関しては、註20に挙げた文献のほか、Monica Juneja, *Peindre le Paysan: L'image rurale dans la peinture française de Millet à Van Gogh*, Paris, 1998などを参照。
- 25) Tsukasa Kodera, *Vincent van Gogh: Christianity versus Nature*, Amsterdam/Philadelphia, 1990.
- 26) Kodera 前掲書(註25)、pp.67-78。
- 27) Kodera 前掲書(註25)、p.68。
- 28) Eliza Lauriard, *Met Jesus in de Natuur*, Amsterdam, 1881.
- 29) 圀府寺はまた、「種播く人」に関しても、ローリヤールの影響を示唆している——Kodera 前掲書(註25)、p.15; 圀府寺司「ファン・ゴッホと19世紀オランダ神学文化」、『ゴッホ展記念シンポジウム』、東京新聞、1988、p.142、154。
- 30) Lauriard 前掲書(註28)、pp.12-13。
- 31) デボラ・シルヴァーマンも、そのような様々な労働とゴッホ自身の制作との関連に注目している——Silverman 前掲書(註2)、pp.81-82, 109-110。しかし、そのような把握を、彼女が以前から注目している(Debra Silberman, “Weaving Painting: Religious and Social Origins of Vincent van Gogh’s Pictorial Labor”, in: Michael S.Roth (ed.), *Rediscovering History: Culture, Politics, and the Psyche*, Stanford, 1994, pp.137-168)「織工」の仕事に強く結びつけたため、限定された作品にしか当てはまらない結論に達している。
- 32) ゴッホがしばしば引き合いに出すこの言葉は、ミレーの《種播く人》に関するテオフィル・ゴーティエの批評の中に登場する。サンシエのミレー伝の中にも引用されており、ゴッホはそ

こで知ったと思われる。

- 33) 手紙の中でゴッホはこの作品を、大きく分けて2通りの名前で呼んでいる——9月26日頃から10月2日までの4通の手紙（書簡541a、541、543、553b）の中では、「耕された土地 des terres labourées」ないし「耕された畑 le champ labouré, les champs labourés」、10月3日以降、翌年5月22日までの7通の手紙（書簡B18、545、546、547、552、589、592）の中では、「畝 les sillons」。ゴッホ自身の意識の中で最終的に定着したのは後者であるが、本論文では、全体の論旨の中で、前者の呼び名を採る。
- 34) 人物画用の30号のカンヴァス（92×73cm）というのは、一般的に言って決して大きな画面ではないが、自らをまだ「習作」のレベルにあると考えていたゴッホにとっては、この「30号」は、生涯にわたって、最大のサイズであった。その30号のカンヴァスから成る「装飾画」のシリーズに関しては、Roland Dorn, *Décoration: Vincent van Gogh's Werkreihe für das Gelbe Haus in Arles*, Hildesheim/Zürich/New York, 1990を参照。この《耕された畑》もそのシリーズの1点である。《星月夜》との対としての考え方がうかがえるのは、書簡543、546。
- 35) 高階、前掲書（註6）、pp.101-103。Van Tilborgh 前掲書（註16, 1998）、pp.36-37も参照。
- 36) ゴッホはすでに8月の時点で、「近頃、僕は、点描やその他の方法ではない、様々に変化するタッチのみによる筆の運びを獲得しようと努力している」と述べている（書簡527）。
- 37) 畑の部分の、このような遠近感の表現に関しては、「マウフェはあるとき、彼自身の習作について話したついでに、適切にも、こう言ったものだ——土の塊を素描して、そこに遠近感を生み出すのは難しい仕事だ」というハーグ時代の発言（書簡227）も思い起こされる。
- 38) フレッド・レーマンも画面の観察の結果、種播く人の姿は、アトリエにおいて描き加えられたものではないかとしている（Fred Leemann, *Der Sämann - Vincent van Gogh*, exhib.cat., Villa Flora, Winterthur, 2002, pp.55-56）。
- 39) 絵具の盛り上がり方は、この作品では、《耕された畑》ほど激しくない。ただし、ここでは、あちこちに塗り残されたまま顔をのぞかせているカンヴァスの生地が、画面の厚みを作り出すのに大きく寄与している。
- 40) この《種播く人》もやはり30号のカンヴァスである。ドルンは、本作品の対になるものとして、《耕された畑》あるいは《イチイの老木》を想定している——Dorn 前掲書（註34）、p.103f, p.417。
- 41) Leemann 前掲書（註38）、pp.55-56；Druick/Zegers 前掲書（註2）、pp.161-167など。
- 42) 印象派とそれに続く世代の前衛画家たちが、美術市場、展覧会、画商、収集家、批評家といった、美術をめぐる社会的メカニズムの中で、自らを「売り出す」ためにどのような戦略をとってきたかという問題は、近年の美術史研究の中でも最も注目され、また成果のあがっている研究分野である。ここでは、それらの研究の個々に言及する余裕はないが、ゴッホに関して見るならば、たとえば、*Theo van Gogh: Marchand de tableaux, collectionneur, frère de Vincent*, exhib.cat., Van Gogh Museum, Amsterdam / Musée d'Orsay, Paris, 1999-2000 (english version: *Theo van Gogh: Art dealer, collector and brother of Vincent*, Amsterdam / Zwolle, 1999) はそのような研究の重要な成果のひとつである。
- 43) *Méditerranée: De Courbet à Matisse*, exhib.cat., Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 2000などを参照。
- 44) Cornelia Peres, "An Impressionist Concept of Painting Technique", in: *A Closer Look: Technical and Art-Historical Studies on Works by Van Gogh and Gauguin* (Cahier Vincent 3), Zwolle, 1991, Part II: Van Gogh's

Triptych of Orchards in Blossom, pp. 24-38.

- 45) 同時に描かれた《イチイの老木》は、新しいものと古いものとの対比というテーマ性において、また、ジャポニズムを感じさせるその大胆な構図において、《種播く人》よりもゴッホの意に沿うものとなっている。
- 46) ゴッホの制作法の「現代性」については、決まり文句になっているフォーヴィスムや表現主義への影響とは別に、印象派との関わりの中で、リチャード・ブレットが、新たな視点を提示している (Richard R. Brettel, *Impression: Painting Quickly in France, 1860-1890*, exhib. cat., NewHaven/ London, 2000, pp. 223-232)。
- 47) ゴッホはおそらく 1888 年 7 月に、フォンヴィエイユを訪れ、その地にあった風車の姿を素描にとどめている (F1496/JH1496)。今日でも、アルフォンス・ドーデの小説『風車小屋だより』にちなんで、「ドーデの風車」として南仏名物のひとつになっているものである。ゴッホの手紙の中には、この小説に直接言及した箇所は見つからないが、やはり南仏を題材としたドーデの『タラスコンのタルタラン』はゴッホの愛読書であった。アルルへ来る前のゴッホにとって、南仏のイメージは、これらドーデの小説によって作られた部分が大きかったと思われる。
- 48) Herzogenrath/Hansen 前掲書 (註 7)、p. 94.
- 49) 作品が実際にサン＝レミから発送されたのは、12 月 6 日のことであるが、そのことを伝える手紙 (書簡 618) の中でゴッホは、この作品を「犁の耕作 labourage avec charrue」と呼んでいる。2 点のうちどちらが母と妹のためのものと考えられていたかは定かではないが、そのモチーフから考えて、おそらく、風車のある第二ヴァージョンではなかったかと思われる。
- 50) この小品 (33 × 41cm) については、手紙の中に言及は見当たらない。モチーフからすれば、《オリーブと糸杉の間の小屋》(F623/JH1873) や《家のある風景》(F726/JH1874) とある程度の共通点を持つこの作品の制作時期は、1889 年 12 月末の発作の前と推測される。
- 51) これも、オーリエの評論に関連しての発言である。
- 52) Pollock 前掲書 (註 1、1998)、p. 112.

〈付記〉

本論文で扱った「耕す人」の問題に関しては、まだまだ述べなくてはならないことも多い。中でも重要なのは、ゴッホのタッチのことを考えるためには、ゴッホの素描と油彩画の関係についての検討が不可欠であるという点である。当初の予定では、この問題について、本論の第 4 章で詳細に論じるつもりであったが、第 3 章までで既に規定の枚数を大きく越えてしまったので、今回は断念せざるを得なかった。さらに、今回触れ得なかったのは、本文中でもしばしば示唆した、ゴッホの空間感覚の問題である。ゴッホがとりわけ強く打ち出した絵画の平面性と、ゴッホがその画業の開始当初からこだわっていた空間性との関係を見据えることなしには、アルル時代のゴッホの制作の展開を説明することは、本来は不可能なことである。当初予定した第 5 章は、この問題を扱うものであった。それを含まない本論の第 3 章までの論考では、ゴッホの制作の展開の複雑さが充分には説明されていないと考える読者もいるだろう。また、筆者は、本論の範囲内では、最初に引用したポロックのゴッホ批判に充分応えているとは考えていない。ポロックがゴッホの反現代性批判を通してモダニズムの言説そのものに対して投げかけた批判に、筆者なりの立場から応える予定であった最終章、第 6 章も今回は見送らざるを得なかった。それら 3 つの章は既にかなりの程度、具体的な形をとっているので、出来るだけ早い時期に、本論の第二部として発表したいと考えている。

付表1 「種播く人」「刈り取る人」作品一覧

A. 種播く人

制作地	年	作品
エッテン	1881	1, 5, <17, 18>, <25, 26, 27, 28>, <31, 32, 33>, <36, 37, 44>, 53
ハーグ	1882	<274, 275, 276, 277>
	1883	350, 374
ドレンテ	1883	392
ヌエネン	1884	509, 556
パリ	1886	SB2/60
アルル	1888	< 1470 , 1471, 1472, 1508, 1543>, 1596 , < 1617 , 1619>, < 1627 , 1628, 1629 >
サン＝レミ	1889	< 1837
	1890	1836 >, <1897, 1898, 1899>, <1901, 1902, 1903>, 1916, <1936, 1937>, <1955, 1956>

B. 刈り取る人

エッテン	1881	2
ヌエネン	1884	508
	1885	<854, 856, 857, 858, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867>, <915, 916, 917>
アルル	1888	< 1477 , 1516, 1529, 1544>, 1479 , 1482
サン＝レミ	1889	1744 , < 1753 , 1754, 1773 , 1792 >, < 1782 , 1783 >
	1890	<1932, 1933>
オーヴェール	1890	2084, 2086, SB7/93

作品は Jan Hulsker の作品カタログ番号で示した。SB はスケッチブック中の素描である。
関連作品は〈〉で囲み、油彩画は太字で記した。

付表2 「耕す人」作品一覧

番号	カタログ番号		種別	制作		モチーフ			型	備考	図
	JH	F		年月	場所	犁	耙	種 其他			
1	1	830	D	1881.	4 エッテン		○	○	A	ミレーの模写	7
2-a	36	1676	D	1881.	9 エッテン	○		○ 教会の塔	A		
2-b	37	1737	DL	1881.	9 エッテン	○		○ 教会の塔	A	LT150	26
3	374	1035	D	1883.	7 ハーグ		○	○	A		9
4-a	411	1096	D	1883.10	ドレンテ	○		馬鈴薯を集める人	B		27
4-b	412	1799	DL	1883.10	ドレンテ	○		馬鈴薯を集める人	B	LT333	
4-c	422	1804	DL	1883.11	ドレンテ	○		馬鈴薯を集める人	B	LT339	
5	420	1803	DL	1883.10	ドレンテ		○		C	LT336	28
6	459	34	P	1884.	2 ヌエネン	○		教会の塔	D		
7-a	512	1142	D	1884.	8 ヌエネン	○			B		
7-b	514	172	P	1884.	8 ヌエネン	○		馬鈴薯を集める人	B		29
8	1374	1517	D	1888.	3 アルル	○			D		
9	1502	1424	D	1888.	7 アルル	○			D		
10-a	1586	574	P	1888.	9 アルル	○			D		30
10-b	1587	1846	DL	1888.	9 アルル	○			D	LT541a	31
11	1596	575a	P	1888.10	アルル	○		○	A		
12-a	1768	625	P	1889.	9 サン＝レミ	○		太陽	D		36
12-b	1769	1865	DL	1889.	9 サン＝レミ	○		太陽	D	LT602	37
12-c	1794	706	P	1889.10	サン＝レミ	○		風車	D		38
12-d	----	1512v	D	1889.	9 サン＝レミ	○			-		
12-e	----	1724v	D	1889.	9 サン＝レミ	○			-		
13-a	1837	690	P	1889.11	サン＝レミ		○	○	A	ミレーの模写	8
13-b	1836	689	P	1890.	1 サン＝レミ		○	○	A	ミレーの模写	
14	1877	727	P	1889.12	サン＝レミ	○			D		39
15	----	----	DS	1890.	6 オーヴェール	○			B	SB7/107	

番号 この表では関連作品を同一番号でまとめている。従って、厳密な制作順にはなっていない。
油彩画は太字で記した。

カタログ番号 JH : Jan Hulsker, F : J.-B.De la Faille

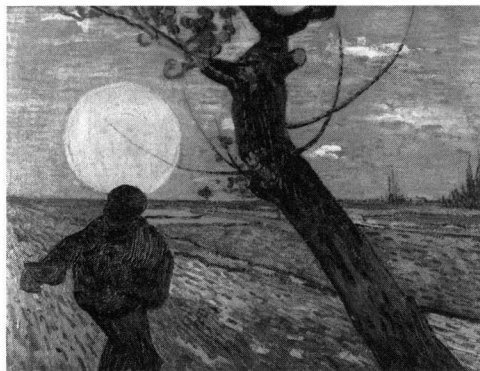
モチーフ 種 : 種播く人

型 A-D の分類に関しては、本文第3章を参照のこと

備考 LT : 書簡番号、SB : スケッチブック番号



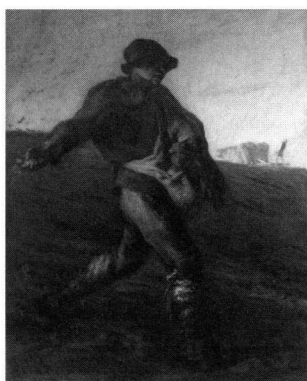
1. 《種播く人》(F422/JH1470) 1888年6月



2. 《種播く人》(F450/JH1627) 1888年11月



3. 《刈り取る人》(F618/JH1773) 1889年9月



4. ジャン=フランソワ・ミレー
《種播く人》1850年



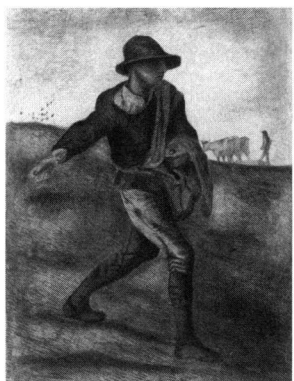
5. ジャン=フランソワ・ミレー
《種播く人》(Paul-Edmé Le Rat
によるエッチング)



6. ジャン=フランソワ・ミレー
《種播く人》1865年頃



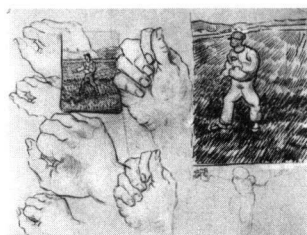
9. 《種播く人》(F1035/JH374)
1883年7月



7. 《種播く人(ミレーによる)》
(F830/JH1) 1881年4-5月



8. 《種播く人》(F690/JH1837)
1889年11月



10. 《種播く人》(F1603/JH1936)
1890年3-4月



11. レオン・レルミット 《農民》
1886年



12. レオン・フレデリック
《種播く人》1886年



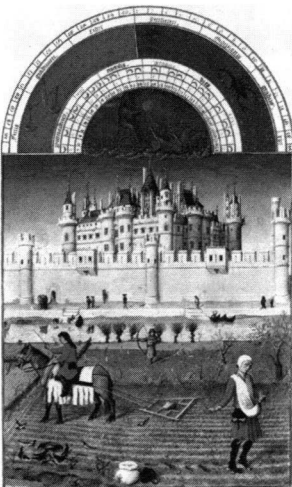
13. オスカル・マルティン＝アモル
バッハ 《種播く人》1937年



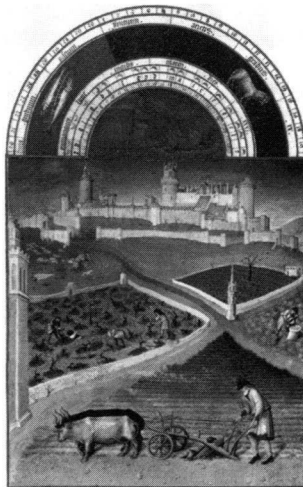
14. フョードル・シュルビン 《復活》1945年



15. デイドロ『百科全書』の挿絵：「耕作」(部分)
18世紀後半



16. ランプルール兄弟 《ベリー公のいとも豪華なる時禱書：10月》1413-16年
17. 同《3月》



18. 作者不詳 《トレントのカステロ・
デル・ブオンコンシリオのフレ
スコ連作：3月》14世紀末





19. ルイ・ピオン 《犁での土ならし》1890年代



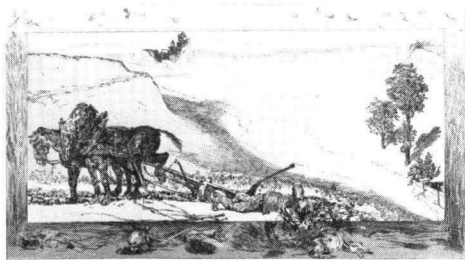
20. ジョージ・クローゼン 《耕作》1889年



21. アントン・マウフェ 《犁で耕す農民》1880年代



22. ヘンリー・ハーバート・ラ＝サング 《最後の敵》1895年頃



23. マックス・クリンガー 《死について：農民》1889年



24. コンスタンタン・ムーニエ 《犁》1890年代？



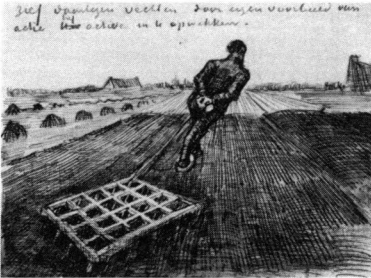
25. ルイ・ピオン 《犁を引く農民の夫婦》1898年



26. 《種播く人と耕す人》(F1737/JH37、書簡 150)
1881年9月



27. 《耕す人と馬鈴薯を集める人》
(F1096/JH411) 1883年10月



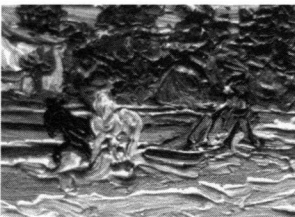
28. 《耙を引く人》(F1803/JH420、書簡 336) 1883年10月



29. 《耕す人と馬鈴薯を集める人》(F172/JH514) 1884年8月



30. 《耕された畑》
(F574/JH1586)
1888年9月



30a (部分)



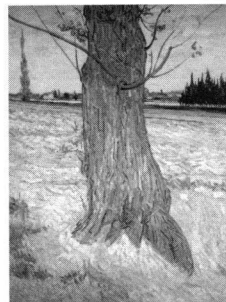
31. 《耕された畑》
(F1846/JH1587、
書簡 541a) 1888
年9月



32. 《種播く人》(F494/JH1617) 1888年10月



33. 《種播く人》(F1855/JH1619、
書簡558b) 1888年10月



34. 《イチイの老木》
(F573/JH1618) 1888
年10月



36. 《耕す人のいる畑》(F625/JH1768) 1889年9月



35. ポール・ゴーギャン
《アルルの農園》1888
年10月



37. 《耕す人のいる畑》(F1865/
JH1769、書簡602) 1889年9
月



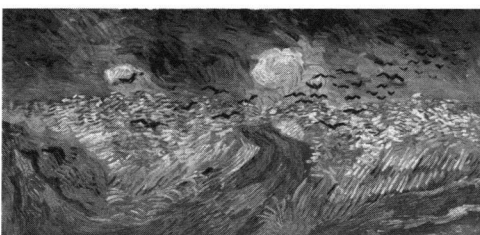
38. 《耕す人のいる畑》
(F706/JH1794)
1889年10月



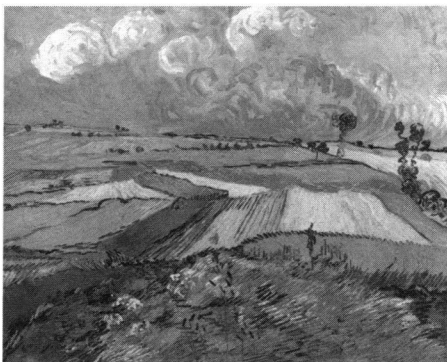
39. 《耕す人と家の見える畑》(F727/JH1877) 1889年12月



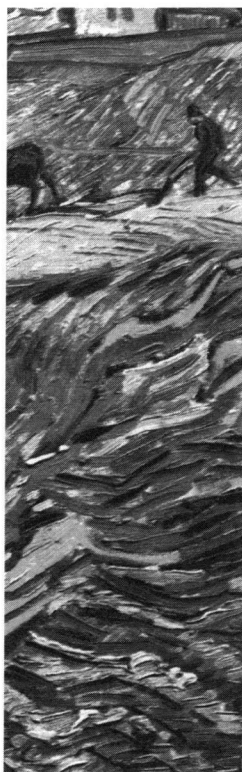
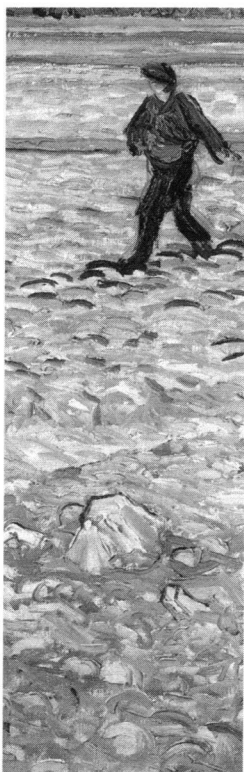
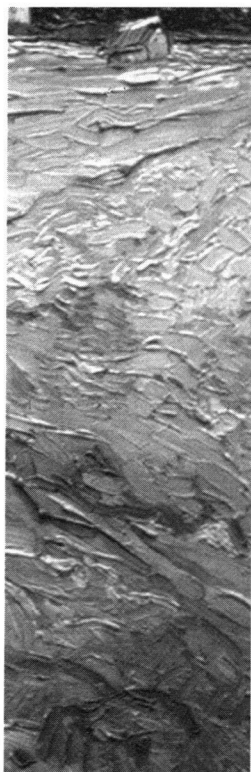
39a (部分)



40. 《鳥のいる麦畑》(F779/JH2117) 1890年7月



41. 《麦畑》(F781/JH2102) 1890年7月



42. 30の部分
43. 32の部分
44. 36の部分

論文要旨

フィンセント・ファン・ゴッホ、「耕す人」

有川 治 男

本論文は、現在の美術史研究において一般的になっている「ゴッホ＝種播く人」という解釈に対して、「耕す人としてのゴッホ」という視点を新たに提示するものである。

画家としてのゴッホを「新しい芸術の種播く人」として捉える見方は、既にゴッホ自身が残した数多くの手紙の中に見られるが、そのようなゴッホ像は、そののちの評論家、研究者たちによって支持され、強化されてきた。本論ではまず、そのような象徴的芸術家像がどのように形成されてきたかを、アルル時代の2点の《種播く人》の作品分析、ゴッホ自身の言葉による検討、そして研究史を辿ることによって、跡付ける。その際、《種播く人》に典型的に表明されたゴッホの「色彩の象徴主義」にも言及し、また、「種播く人」というモチーフが絵画史の中で負ってきた意味合い、とりわけミレーの《種播く人》とそれに関する言説の中で形作られてきた「種播く人」のイメージ全般にも注目する。

そのような前提のうえで、次に、そのような象徴的意味合いを負う《種播く人》に対して、同じくアルル時代に制作された《耕された畑》を例として挙げ、ゴッホの制作にとって重要なもうひとつの側面、すなわち、技法的側面に注目する。ゴッホは、英雄的な身振りをもって画中に堂々と登場する「種播く人」に自らの姿を重ね合わせただけではなく、広大な大地の上、黙々と農作業にいそしむ「耕す人」の小さな姿にも、また、画家としての自らの姿を見ていた。それは、「芸術の種播き」という象徴的身振りにとどまらず、筆によってキャンヴァスに絵具の筋を定着させてゆくという実際の制作行為に対応するものであった。

ゴーギャンに対して提示された、もう1点の《種播く人》や、サン＝レミ時代の《耕す人のいる畑》などの検討をも踏まえ、絵具のタッチでキャンヴァスに畝を刻み込んでゆくゴッホの「耕す人」としての自己表現が、また、当時の前衛美術の有力な担い手としてゴッホが強く意識していたゴーギャンやスーラに対する、自己差異化の有力な手段であったことも確認して、本論を閉じる。

キーワード【美術史 ゴッホ 種播く人 タッチ 象徴】

ENGLISH SUMMARY

Vincent van Gogh, the Plowman

Haruo ARIKAWA

The creative activities of Vincent van Gogh have been ordinarily interpreted in symbolic terms as that of “the sower”, “the sower of the new spiritual art”. The artist himself was aware of his vocation as such and represented the figure of the sower as the disguised selfportrait repeatedly in his paintings throughout his life.

The author of this article gives attention to another side of the activities of the painter, “Van Gogh, the plowman”, and surveys the usage of the motive of the plowman (the peasant working with plow or harrow) in Van Gogh’s œuvre and the reference to the plowman in his letters. When Van Gogh said, “I am plowing on my canvases as the peasants do on their fields”, he meant not only the symbolic role of the artist, the creator, but also the practical activities of the painter, the worker. He likens the strokes of paint on canvases to the furrows on fields.

The article also suggests that the image of the artist as the plowman was strategically adopted by Van Gogh to differentiate himself from other avantgarde artists, especially from Paul Gauguin and Georges Seurat.

Key words: art history, Vincent van Gogh, sower, painting strokes, symbol