

# 壁のない幻視

## —— ゴーガンの《説教の幻視》とオーリエの象徴主義

### 喜多崎 親

アルベール・オーリエは、1891年3月の『メルキュール・ド・フランス』に「絵画における象徴主義 ポール・ゴーガン」を公表した<sup>1</sup>。この批評は、世紀末における美術の象徴主義を考える上でもっとも基本的な文献のひとつであり、特に象徴主義絵画の定義に関する5つの条件は、これまでも多くの象徴主義の概説書などに紹介されてきた。しかし、この批評が冒頭で、ゴーガンが1888年の夏にブルターニュのポン＝タヴェンで描いた《説教の幻視》(図1, ナショナル・ギャラリー・オヴ・スコットランド、エディンバラ)<sup>2</sup>を取り上げていることの意味は、十分に論じられてきたとはいえない。それはこの批評全体が、《説教の幻視》をはじめとする具体的な作品の分析をしたものではないからだと推測される。オーリエは、絵画は事物を写実的に描いたのでは事物そのものを示してしまうため、単純化された「記号」として描く必要があるとし、この非写実性を装飾性と結び付け、ゴーガンがそれを体現していると主張した。この主張は、ゴーガンが《説教の幻視》で採用したクロワゾニスムの持つ平面性が、非写実性と壁面装飾につながると主張しているように見える。もちろんこのことは、大枠では間違っていないだろう。しかし、オーリエの批評を詳細に検討すれば、その象徴主義に関する議論がクロワゾニスムに限定されないことは明らかである。

本論文では、ゴーガンの作品とオーリエの批評とを改めて検討することで、オーリエが絵画の象徴主義を考える上でなぜゴーガンの《説教の幻視》を採り上げたのかを考察する。

1 Albert Aurier, “Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin”, *Mercur de France*, mars 1891, pp. 155–165.

2 《説教の幻視》に関する研究は極めて多い。研究史の概要を把握するには、Daniel Wildenstein, *Gauguin: Premier itinéraire d'un sauvage. Catalogue de l'œuvre peint (1873–1888)*, vol. 2, Skira, Milano, Seuil, Paris, Wildenstein Institute, Paris, 2001, no. 308, pp. 455–477、および所蔵館であるエディンバラのナショナル・ギャラリー・オヴ・スコットランドで開催された展覧会のカタログ *Exh. cat., Gauguin's Vision*, National Galleries of Scotland, Edinburgh, 2005 が有益である。

## I ゴーガンの《説教の幻視》

3対4くらいの横長の画面が、右下から左上に延びる木の幹によって分断されている。右下の端には、頭頂を剃ったトンスラの髪型をした聖職者の横顔が半分ほど見え、そこから左上にかけて、白いかぶり物と黒い上着というブルターニュの民族衣装をまとった女性達が次第に遠ざかるように並んで描かれている。一番手前には、右から後ろ向きの女性が2人、次いで横顔の女性が2人、いずれもほぼ肩から上だけで描かれている。横顔の女性のうち、画面中央近くの女性は少し右上を見ているようだが、左端の女性は、少しうつむいて目を閉じ、祈るように手を合わせている。

その女性の上には、3人の女性の顔が見える。一番手前の1人はほぼ正面向きの顔だけを見せ、その隣はうつむく横顔、その下に膝立ちで祈る胴体が見えるが、これは横顔との比率や位置関係がおかしいため、恐らくこの横顔に顔を隠されている別の女性のものだろう。さらにその後ろに膝立ちで、ほぼ正面を向いた祈る女性が見える。

この3人(ないしは4人)の上には、更に遠く女性が数人いるが、その右側には画面を横切る木の葉が掛かっており、はっきり確認できるのは地面に直接座る2人だけである。この最後の女性達の前には、頭と背中が黒い小さな牛が、頭を右上に上げて、左前足で地面をひっかいているように見える。

木の上部は横に広がる葉叢になっているが、右に行くに従って細くなり、画面の角で消えている。画面右上、葉叢と幹と右端の女性の間の空間では、2人の人物が格闘しているが、濃い緑色の衣装をまとった髭のある男性が、青い衣装をまとい、黄色い翼を持った人物に押さえ込まれているように見える。

背景は地面のようだが、むらのあるヴァーミリオン一色で塗りつぶされている。

対象はいずれも明確な輪郭を与えられている。前景左の2人の女性の顔やかぶり物は陰影を付けられているが、右の後ろ向きの二人の陰影は、必ずしもかぶり物を立体的に見せてはいない。他の部分も濃淡はあるが、必ずしも立体感を表すようには見えない。

この作品を描いた頃、ゴーガンはアルルにいるフィンセント・ファン・ゴッホと手紙のやりとりをしており、この作品についてもスケッチ(図2)を添えて書き送っている。

ちょうど宗教画を1枚描いたところです。できは良くないけれど私には面白いし、気に入っています。ポン=タヴェンの教会に寄付したいと考えましたが、当然彼らは欲がりません。

一群のブルターニュの女達が祈っています。非常に強い黒の服——大変明るい黄色っぽい白のかぶりもの。右側の二つのかぶりものは鉄兜の怪物のようです——1本の濃い紫色の林檎の木がカンヴァスを横切り、その葉叢はエメラルド・グリーン雲のように塊として描かれ、黄緑色の木漏れ日が差しています。大地は純粋なヴァーミリオン。大地は聖堂の方に降り、赤茶色になっています。

天使は強いウルトラマリン・ブルーを、ヤコブは硝子瓶のような濃い緑色を身に纏

っています。天使の翼は純粋な1番のクローム・イエロー — 天使の髪は2番のクローム・イエローで、足は肉色のオレンジ — 人物には、田舎っぽく「迷信深い」最高の素朴さを出せたと思います — 全ては厳格です — 木の下にいる牝牛は現実と比べると小さく、立ち上がっています — この絵の中では風景と闘いは説教を聞いて祈る人々の想像の中にしか存在せず、そのために、自然のままの人と、釣合のおかしい不自然な風景の中の闘いとの間には、コントラストがあるのです。

(ゴーガンの手紙、1888年9月25–27日頃 ゴッホ宛 ポン=タヴェン)<sup>3</sup>

ここから、ゴーガンはこの作品を宗教画として描き、ポン=タヴェンのサン=ジョセフ聖堂に寄付しようとして断られたことがわかる。ちなみにゴーガンはこの作品を聖堂に飾ることにこだわり、その後ニゾンのサン=トメ聖堂にも打診して拒否されたことがエミール・ベルナルによって伝えられている<sup>4</sup>。

また、ヤコブと天使の闘いとそれを取り巻く大地と木が、聖堂の中で説教を聞いたブルターニュの女達の頭の中の情景であること、そして最後の文章から、現実と非現実を対比するために、意識して通常の遠近法を逸脱したこともわかる。

手紙の中では右隅の神父については触れておらず、また手紙に添えたスケッチにもこの神父は描かれていないことから、この神父が手紙よりもあとに追加して描かれたことが推測される<sup>5</sup>。この追加は、絵画の内容の変更ではなく、女性達が神父の話を知っているという状況を明確にする目的で行われたのだろう。

ゴーガンは手紙の中ではこの作品のタイトルに触れていないが、1889年にブリュッセルで開催された第6回レ・ヴァン展に出品されたときに《説教の幻視》(*La Vision du sermon*)というタイトルが与えられた<sup>6</sup>。

## II 《説教の幻視》の成立過程

この作品に関する先行研究は、大きく分けて二つの側面に着目してきた。それは描法と主

3 Victor Merlhés (ed.), *Correspondance de Paul Gauguin. Documents Témoignages*, Fondation Singer-Polignac, Paris, 1984, no.165, pp.230–231.

4 Émile Bernard, “Concernant Paul Gauguin”, *Nouvelle Revue d’Égypte*, janvier 1904. [稿者未見。以下の文献による。Gauguin’s Vision, cit., p.69.]

5 *Gauguin’s Vision*, cit., pp.53–55. 後述するように、オーリエも神父は描かれていないものとして記述している。

6 本作品を所蔵しているナショナル・ギャラリー・オヴ・スコットランドでは、レ・ヴァン展の企画者オクターヴ・モースに送ったゴーガンの未刊行の手紙に記された *La Vision du sermon* に基づいてその英訳 *The Vision of Sermon* という表記を採用している (*Gauguin’s Vision*, cit., p.15)。《説教の後の幻視》(*La Vision après le sermon*) というタイトルも普及しているが、これはゴーガンが1891年のオテル・ドルオーでの売り立てではこのタイトルで出品しているからだと思われる (Exh. cat., *Van Gogh and Gauguin: The Studio of the South*, The Art Institute of Chicago / Van Gogh Museum, Amsterdam, 2002, p.381, note 172.)。ちなみに、日本語では《説教の(後の)幻影》という訳語が多いが、「幻影」は *illusion* の訳語として定着しているため、本論文では「幻視」とする。

題である。

まず描法は、明確な輪郭線と平坦な彩色による、いわゆるクロワゾニズムを用いている。ゴーガンは始め印象主義風の筆触分割を用いていたが、1888年の夏に、絵具を広く平らに塗り、はっきりした輪郭線で縁取る様式に転換する。《説教の幻視》はその典型のひとつである。

この描法は、ゴーガンからナビ派の画家達に引き継がれていったためか、ゴーガンがその創始者のように見えるが、実はそうではなかった。ルイ・アネクタンやエミール・ベルナールの方が、平坦な賦彩と明確な輪郭線の採用に関しては早かったのである。既にベルナールの1887年の作品には、陰影による立体感の表現をしない作例が認められ<sup>7</sup>、1888年3月にはエドゥアール・デュジャルダンがアネクタンの作品を取り上げて「クロワゾニズム」と題する批評を発表していた<sup>8</sup>。

《説教の幻視》が、1888年の夏にベルナールが描いた《草地のブルターニュの女達》(図3)に刺激を受けていることは、程度の差はあれ定説化している<sup>9</sup>。クロワゾニズムはもちろん、緑とはいえ一色の背景にブルターニュの女達を描き、特に右下に画面の縁で切れた顔のアップがある点などは明らかに類似している。ベルナールは1888年の8月10日頃にポン=タヴェンに到着したため<sup>10</sup>、《草地のブルターニュの女達》はそれより後に制作されたと考えられているが、その制作時期を巡っては意見が分かれている<sup>11</sup>。いずれにしても《説教の幻視》は、ベルナールの《草地のブルターニュの女達》の後に制作が始まり、前出のゴッホへの手紙が書かれる9月25日頃までの間にひとまずはほぼ完成したと推測されている<sup>12</sup>。またベルナールの《蕎麦の収穫》(図4)も、その赤い背景が《説教の幻視》に影響を与えた可能性が指摘

7 ベルナールの作品については、以下の文献を参照。Exh. cat., *Emile Bernard 1868–1941: A Pioneer of Mood-ern Art*, Städtische Kunsthalle, Mannheim / Van Gogh Museum, Amsterdam, 1990; Exh. cat., *Émile Bernard 1868–1941*, Musée d'Orsay, Paris, 2014–2015.

8 Édouard Dujardin, “Aux XX et aux Indépendants; Le Cloisonisme (1)”, *La Revue indépendante*, tome. VI, no. 17, mars 1888, pp. 487–492.

9 これはベルナール自身が1903年に、ゴーガンの《説教の幻視》は自分の描いたパルドン祭に基づいていると発表したのに始まる。Émile Bernard, “Notes sur l'école dite de «Pont-Aven»”, *Mercure de France*, décembre 1903, pp. 679–680。《草地のブルターニュの女達》については以下の展覧会の作品解説が詳細に論じている。«104. Breton Women in the Meadow: Pardon at Pont-Aven», in: Exh. cat., *Vincent van Gogh and the Birth of Cloisonism*, Art Gallery of Ontario, Toronto / Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam, 1981, pp. 300–301.

10 ゴーガンが8月14日のシュフネッケル宛の手紙 (Merlhès, *op. cit.*, 1984, p. 210, no. 159) で、ベルナールの到着を報告していることが根拠とされている。

11 ベルナールの《草地のブルターニュの女達》の制作時期の推定は、それが何を描いているかによって分かれる。ベルナール自身は後に「ポン=タヴェンのパルドン」だと主張するが、当初は宗教性への言及はなく、ゴーガンに対抗するためにあとでそう言い始めた可能性もある。ベルナールのいうことが事実だとすれば、ポン=タヴェンのパルドンは9月16日であることから、作品制作はそれ以降ということになり、ゴーガンの制作時間が短すぎることになる。ほかの宗教行事の候補としては、8月15日の聖母被昇天の祝日があげられている (Exh. cat., *Vincent van Gogh and the Birth of Cloisonism*, cit.; Exh. cat., *Emile Bernard 1868–1941: A Pioneer of Modern Art*, cit., pp. 143–146)。

12 ジラ=ワシュツィンスキーは、9月12日のシュフネッケル宛のゴーガンの手紙 (Victor Merlhès, *Paul Gauguin et Vincent van Gogh 1887–1888: Lettres retrouvées sources ignorées*, Avant et Après, Taravao, Tahiti, 1989, p. 88.) からは、ゴーガンはまだ宗教画を描いていないと読み取れることから、《説教の幻視》の制作時期は、9月12日以降と推測している。Vojtech Jirat-Wasiutynski and H. Travers Newton Jr., *Technique and Meaning in the Paintings of Paul Gauguin*, Cambridge University Press, Cambridge, U. K., 2000, p. 231, note. 10.

されている<sup>13</sup>。

ただし、ゴーガンがベルナールの作品を一方的に模倣したとも言い難い。というのは、ゴーガンはそれ以前から、総合 (synthèse) という発想のもとで、様々な様式を参照し、印象主義の筆触分割を脱し、対象の主観的解釈と線と色彩と形の新たな総合を試みていたからである<sup>14</sup>。そして1888年の夏に陶芸家エルネスト・シャプレと共に制作した陶器において、絵画のクロワゾニスムに先駆けて平面的な賦彩と明確な輪郭線が認められることも指摘されている<sup>15</sup>。

おそらく、彼らの間では印象派の筆触分割に代わる新しい技法として、平坦な賦彩と明確な輪郭線への興味が同時に進行し、1888年の夏には互いに刺激し合っていたというのが真実に近いのだろう。だが、よく知られているように、やがてゴーガンとベルナールは自分こそがクロワゾニスムの創始者であると主張して争うことになる<sup>16</sup>。

クロワゾニスムの発想源については、これまで多くの研究がその可能性を指摘してきた。既に触れたデュジャルダンやステンドグラスやエピナール版画、日本の画帖 (恐らく浮世絵版画) との類似を上げ<sup>17</sup>、さらにビザンティンで発達したエマイユ・クロワゾネ、それと同様の工芸である日本の有線七宝といったものも挙げられている<sup>18</sup>。これら全てが、クロワゾニスムと共通する平面性と輪郭線を持っており、かつまたゴーガン達が知っている可能性も高いことは否定できない。だが、彼らは直接それらを意識してクロワゾニスムを始めたと言明しているわけではない。彼らは自分達の新しいスタイルを模索する中でそれらを思い起こした可能性はあるが、特定の何かを模倣してクロワゾニスムを始めたのではないだろう。

一方主題についても、先行研究は様々な可能性を指摘している。まず、右上に描かれたヤコブと天使の闘いは、旧約聖書「創世記」の32章23-32に語られているものである。ユダヤの族長ヤコブは、旅の途中でヤボク川にさしかかる。家族を先に行かせたその夜、ヤコブは誰か分からない相手と組み討ちをした。力ではヤコブにかなわないと思った相手は、ヤコブの腿を打ち関節を外してしまったが、ヤコブは離さず相手に自分を祝福するように求めた。相手が祝福を授けて去った後、ヤコブは相手を神だと思う。この謎めいた逸話の解釈は多様

13 Rodolphe Rapetti, *Le Symbolisme*, Flammarion, Paris, 2007, p. 109. スティーヴンズはこの作品が《草地のブルターニュの女達》とほぼ同寸であるところから、対作品と推測し、ゴーガンの《説教の幻視》に先立つとしても、ゴーガンの影響で赤を強めたと考えており、影響関係は微妙である。Mary Anne Stevens, «17. The Buckwheat Harvest», in: Exh. cat., *Post-Impressionism: Cross-Currents in European Painting*, Royal Academy of Arts, London, 1979-1980, p. 42; *Emile Bernard 1868-1941: A Pioneer of Modern Art*, cit., pp. 143-146.

14 ジラ=ワシュツィンスキーは、クロワゾニスムを formal experiments (形式的実験)、総合主義を method (方法) と定義した。これは、考え方としての総合主義が、クロワゾニスムを様式として選択できるという意味である。Vojtech Jirat-Wasiutynski, “Paul Gauguin’s Paintings, 1886-91: Cloisonism, Synthetism and Symbolism”, *RACAR: Revue d’art Canadienne / Canadian Art Review* 9, nos. 1-2, 1982, pp. 35-46.

15 Merete Bodelsen, “The Missing Link in Gauguin’s Cloisonism”, *Gazette des beaux-arts*, mai-juin 1959, pp. 329-344.

16 ゴーガンとベルナールの関係については以下の文献を参照：Henri Dorra, “Emile Bernard and Paul Gauguin”, *Gazette des beaux-arts*, janvier-juin 1955, pp. 227-246; Vojtěch Jirat-Wasiutynski, “Emile Bernard and Paul Gauguin: The Avant-Garde and Tradition”, in: Exh. cat., *Emile Bernard 1868-1941: A Pioneer of Modern Art*, cit., pp. 48-67.

17 Dujardin, *op. cit.*, p. 490.

18 Bogomila Welsh-Ovcharov, “Introduction; From Cloisonism to Symbolism”, in: Exh. cat., *Vincent van Gogh and the Birth of Cloisonism*, cit., pp. 18-19.

だが、中世以降この主題はヤコブと天使の組み討ちとして描かれ、19世紀でもウジェーヌ・ドラクロワ、レオン・ボナ、ギュスターヴ・モローなどが描いている<sup>19</sup>。

ゴーガンがここでなぜヤコブと天使の闘いを選んだのかは明確ではない。既存の芸術へのゴーガンの批判的態度や宗教的葛藤を反映しているともいわれるが<sup>20</sup>、それにしては画面の中での比率が小さすぎる。ウェルシュ=オヴチャコフはゴッホ宛の手紙の中にある幻視と現実の二元論的テーマが、精神（天使）と物質（ヤコブ）の闘いに含まれると解釈したが<sup>21</sup>、既に女たちと幻視の間にある関係が反復される必然性は感じられない。またヘルバン3世は、ゴーガンは、ブルターニュの格闘技、赤みがかったそば畑、牛や天使が登場するプリュメリオのサン=ニコデム礼拝堂のパルドン祭など直接の体験に基づいて描いたと主張している<sup>22</sup>。この見解はジラ=ワシュツィンスキーによってその恣意性が厳しく批判されており、かりに多少そういうことがあり得たとしても、あくまで発想源にとどまるだろう<sup>23</sup>。ちなみに、ベルナルは1903年にヤコブと天使のポーズが日本の画帖に基づいていると記したが<sup>24</sup>、その後『北斎漫画』の相撲取りとほぼ同じポーズであることが指摘されている<sup>25</sup>。

日本の浮世絵版画との関係は、構図にもしばしば指摘されている。それはまず歌川広重の《名所江戸百景の内 亀戸梅屋敷》(図5)で、画面を大きく横切る木の幹、赤一色の背景という類似点は、一見して明らかだろう<sup>26</sup>。この広重作品は、1887年にゴッホが油彩画で模写しており、ゴーガンが知っていた可能性も高い。構図の上ではこの木が、闘うヤコブと天使という幻視と、それを頭の中に思い描く女性達とを分けているように見えるため、この木を境に現実と非現実が分けられているという解釈もあるが<sup>27</sup>、ゴーガン自身がゴッホに書き送ったように、女達と神父以外は基本的にはそこに存在しないものなのであり、木の幹は現実よりも遙かに小さい牛と共に、現実と非現実の関係をむしろ曖昧なものにしている<sup>28</sup>。

また画面の手前に女達の肩から上をクローズアップで配置し、遠近の対比を強調しているのは、日本の浮世絵版画を応用したエドガー・ドガの作品、例えば《オーケストラ席の楽士

19 19世紀におけるヤコブと天使の闘いをテーマとする絵画作品については以下の文献を参照：Exh. cat., *Gauguin's Vision*, cit., pp.71-75.

20 *Ibid.*, pp.74-75; Wildenstein, *op. cit.*, pp.470-471.

21 Welsh-Ovcharov, *op. cit.*, p.48.

22 Marthew Herban III, "The Origin of Paul Gauguin's *Vision After the Sermon: Jacob Wrestling with the Angel* (1888)", *The Art Bulletin*, Vol. LIX, No. 3 (September 1977), pp.415-420.

23 Vojtěch Jirat-Wasiutyński, "Letters to the editor", *The Art Bulletin*, Vol. LX, No.2 (June 1978), pp.397-398. ヘルバンによる反論も同じ号に掲載されたがあまり説得的ではない。

24 Bernard, *op. cit.*, p.678.

25 Y. Thirion, "L'Influence de l'estampe japonaise dans l'œuvre de Gauguin", *Gazette des beaux-arts*, numéro special Gauguin, janvier-avril 1956, p.103.

26 Helle Kaja Viirlaid, *The Concept of Vision in Paul Gauguin's Vision après le sermon.*, Ph. D. dissertation, the University of British Columbia, 1979, p.31.

27 Guillermo Solana, "The Faun Awakes: Gauguin and the revival of pastral", in: Exh. cat., *Gauguin and the Origins of Symbolism*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2004-2005, p.42.

28 シルヴァーマンは、ここに現実と非現実の相互浸透を見いだしている。Debra Silverman, "Au seul du symbolisme: *Le Semeur* de Van Gogh et *La Vision après le sermon* ou *la Lutte de Jacob avec l'ange* de Gauguin", in: Exh. cat., *Paradis Perdu: L'Europe symboliste*, Musée des beaux-arts de Montréal, 1995, p.110.

達》(図6、フランクフルト市立美術研究所)などとの類似が指摘されている<sup>29</sup>。手前の多少立体的な人物と平面的な背景との対比には、聖堂でステンドグラスの前に座る人々の姿がヒントになっているという意見もあるが<sup>30</sup>、それでもこの構図自体はドガからヒントを得たと考えていだろう。

牛についてはなぜここに描かれたのか明確ではない。ソーラーナは、この絵の構図が少し前に描かれた《曲がり角のブルターニュの女達》(ニイ・カールスベルク・グリユプトテク、コペンハーゲン)を利用していると指摘し、そこにはやはり女達の右上に牛が描かれていることに注目する<sup>31</sup>。また、シカゴとアムステルダムで開催された2002年の『ゴッホとゴーガン』展のカタログでは、パリ国立図書館に所蔵されている写本『サン=スヴェールの黙示録』の24人の族長による主の賞賛の場面で、聖ルカを表す雄牛が似たポーズを示しているとする指摘も行われている<sup>32</sup>。ただしこれらはともに牛のイメージの源泉にはなり得るが、その意味を明らかにするものではない。さらにロスキルは、画面右上の牛のシルエットが、格闘するヤコブと天使のシルエットに似ていると考え、女達が説教の後、聖堂を出た帰り道で牛を見て説教の内容を想起したという興味深い解釈を提示した<sup>33</sup>。この指摘はガンボニーによってゴーガンの幻覚的な表現として再評価されたが<sup>34</sup>、少なくともゴーガンは女達が帰途にあるとは考えていないことは神父を描き加えたことから確実であり、後で述べるようにオーリエも聖堂内にいると考えているところから、本論ではこれ以上検討しない。アミシャイ=マイセルズは、大きさの異なる牛が描かれていなければ、ここに描かれているのはヤコブと天使の場面を現実に演じている聖史劇を見ているところになってしまうというが、牛である必然性には触れていない<sup>35</sup>。

ゴーガンは、作品のタイトルに「ヴィジョン」という語を使った。美術史においてヴィジョンは、ふつう宗教画に描かれる聖人などの神秘体験のことで、19世紀後半のフランスに限っても、1872年のリュク=オリヴィエ・メルソンの《幻視》(リール美術館)などがある<sup>36</sup>。だがゴーガンがゴッホに宛てた手紙でも明らかのように、ここでは神秘体験ではなく農婦達が頭の中に思い描いたことである。当初、ゴーガンはそれを「出現(Apparition)」と呼んでいたことが、レ・ヴァン展出品のためのメモ書きから確認されている<sup>37</sup>。このタイトルは、

29 Mark Roskil, *Van Gogh, Gauguin and the Impressionist Circle*, New York Graphic Society Ltd., Greenwich, Connecticut, 1970, p. 105.

30 Ziva Amishai-Maisels, *Gauguin's Religious Themes*, Garland Publishing, New York and London, 1985, p. 28. この見解は、ゴーガンがテオ・ヴァン・ゴッホに宛てた1888年10月7日あるいは8日の手紙でこの作品を「ステンドグラスや石なんかに囲まれた方が効果」を持つ(Merlhés, *op. cit.* 1984, pp. 247–248, no. 167)と言っていたことが根拠に挙げられている。

31 Solana, *ibid.*, pp. 42–43.

32 Exh. cat. *Van Gogh and Gauguin*, cit., p. 137.

33 Roskil, *op. cit.*, pp. 104–105.

34 Dario Gamboni, “The vision: Perception, hallucination, and potential images in Gauguin’s *Vision of the sermon*”, in: *Visions: Gauguin and his Time, Van Gogh Studies 3*, Waanders Publishers, Zwelle/Van Gogh Museum, Amsterdam, 2010, pp. 18–20.

35 Amishai-Maisels, *op. cit.* p. 63, note, 43.

36 Exh. cat., *Gauguin's Vision*, cit., p. 71.

37 René Huyghe, *Le Carnet de Paul Gauguin*, Quatre Chemins-Editart, Paris, 1952, text p. 104, plate 72.

ゴーガンが1876年のサロンにギュスターヴ・モローが出品した《出現 (Apparition)》(ルーヴル美術館版画素描部、パリ)にヒントを得た可能性を示唆する。モローの作品も聖人のヴィジョンではなく、サロメだけが見たものだからである<sup>38</sup>。また直接の関係があるとは考えられないが、説教の内容が聞き手の前に現前する作例としては、ガンボニーがルカス・クラナハ(父)が描いた《ウィッテンベルク祭壇画》のプレデッラ(図7)を例に挙げている<sup>39</sup>。ここでは磔刑像は、右の説教壇のルターの話の聞いた左の聴衆達の脳裏に現れたものである。

現実中存在する人物と、その頭の中のもの(言葉や思考や夢や幻視など)を同一画面の中で描き分ける試みは、西洋美術の中では様々に工夫されてきたが、ゴーガンの手法はそれらの中でかなり特殊なものと言える。

《説教の幻視》は、まず現実と非現実を区分しないで並列しているように見える。女達とヤコブと天使の背景は、ともにヴァーミリオン一色で塗られ、それらを異空間として区分する要素はない。斜めに置かれた林檎の木の幹は、両者の間に位置するが、その両脇で次元が異なることを示しはしない。そのことは遠近感によっても裏付けられる。ヤコブと天使は手前の4人の女たちよりも遙かに小さく、しかも左側に並ぶ女達と牛も次第に小さくなることから、明らかに女達とヤコブと天使が連続する空間の前後に離れて位置することが示唆されている。

しかし、その一方で、現実と非現実が林檎の木を境に併置されているように見える。準備素描(図8)では、林檎の木は地面から生えており、明らかに大地の遠近感を表していたが、完成作では樹の根元を隠し幹と葉叢だけを描くことによって、遠近感の示唆からは外れ、構図上では現実と非現実を区分する役割を与えられた。しかし、林檎の木が現実と非現実を意味の上で区分しているわけではない。

リングボムは中世絵画における現実と非現実の描き方を、「隣接(contiguity)」、「並置(juxtaposition)」、「差異化(differentiation)」、「付加(appendage)」に分類して考察している<sup>40</sup>。このうち隣接は連続する別の場面に置くケースであり、付加は窓枠等の構造体に組み入れるものでもゴーガンの画面には当てはまらないが、併置と差異化については検討する必要がある。というのも《説教の幻視》においては、空間が接続している点では現実と非現実が併置されているといえるが、それでも明らかに両者は差異化されていると考えられるからである。

女達とヤコブと天使とが連続する空間に遠近感を持って配置されているにもかかわらず、ヤコブと天使が現実ではないことを保証するのは、まさしく両者が同一の空間に併存していることにある。というのは、本来この説教の場面は屋外ではなく、聖堂の内部のはずだからである。ゴッホに宛てた手紙の中で「大地は聖堂の方に降り」「この絵の中では風景と闘いは説教を聞いて祈る人々の想像の中にしか存在」しないと書いているように、ゴーガンは聖

38 喜多崎親『聖性の転位——一九世紀フランスに於ける宗教画の変貌』三元社、2011年、189-202頁。

39 Gamboni, *op. cit.*, p. 17.

40 Sixten Ringbom, "Some pictorial conventions for the recounting of thoughts and experiences in late medieval art", in: *Medieval Iconography and Narrative: A Symposium*, ed. by Flemming G. Andersen et al., Odense University Press, 1980, pp. 38-69.



堂の中の説教を描きながらその壁を描かず、女達の頭の中の情景としての屋外の様子に直接接続した。これは枠のような構造を用いずに、非現実を現実空間に組み込む手法と言えよう。

そしてこれは遠近法の問題と結びついてもいた。中世絵画においては、場面は必ずしも写実的な空間を再現せず、状況の説明が重視されたため、幻視を見るものと幻視との画面内での位置関係は空間的なものではなく、構図上のものでしかなかった。例えば、リングボムが差異化の例として挙げている、12世紀のドイツの女性聖人ヒルデガルト・フォン・ビンゲンの『神の御業の書』（1170年頃）の13世紀の写本（トリノ州立図書館）挿絵第7の幻視（図9）では、金地を背景に、二つの文様のある枠に囲まれた四角い画面があり、左下の小さな枠の中には部屋の中のヒルデガルトが、上の大きな枠の中には彼女の見た幻視の場面が大きく描かれている。幻視の内容は、城壁に囲まれた天上の都市とそこへ至る門、その上の救われるべき群衆、さらにその上のノアの大洪水以前と以後を表す異形の二人の人物、そしてその右の雲の中の奏楽の天使達である。構図は、幻視に語られる内容を伝えるが、城壁は上から、中の建物は横から捉えられ、1視点から見た三次元的な位置関係を再現しようとはしていない。

これに対して、ルネサンス以降の絵画において、幻視は三次元的な空間の中に、それと分かるように差異化されて組み込まれた。1647年にグエルチーノが描いた《聖ブルーノの幻視》（図10）では、荒野で修行するブルーノが、聖母子の幻視を見ているところが描かれている。左側の修道士が静かに瞑想していることからわかるように、聖母子はブルーノにししか見えていない。画家は聖母子を雲の中に描くことで、現実と幻視の場面を区分しているが、聖母子は、ブルーノよりも手前に描かれ、かつブルーノの方ではなく、絵の観者の方を向いている。これは聖母子とブルーノの表情をともに観者に見せる構図だが、空間的には明らかにブルーノは聖母子を背後から見上げていることになる。つまりゴーガンは、中世の方法にもルネサンス以降の方法にもよらずに、現実と非現実の接合を試みているのである。

このようにゴーガンは、聖堂の壁を描かず、ブルターニュの女達とヤコブと天使の闘いを、大小による遠近感は保持しつつ一続きの大地の上に置き、間に大きな木の幹を横断させることによって2つの場面を区分し、近世以降の遠近法を意識的に逸脱した。ここで着目したいのは、この構造を可能にしているのが、クロワゾニスムだということなのだ。それは聖堂内の説教の様子を描いたアルフォンス・ルグロの作品（図11）と比較するとよくわかる。ルネサンス以来の写実的な描き方では、どうしても壁を省略する訳にはいかない。壁を描かなければそれは現実の空間的な位置関係を持つ屋外の情景になるからである。従ってもしその場面に幻視を組み込むとしたら、椅子に座った女たちの頭上に雲の枠でも設けてその中に描かざるを得ない。ゴーガンは、ルネサンス以降の手法も中世的な手法も採らずに、遠近法による表現を前提にしながら、クロワゾニスムによってそれを破壊し、幻視を出現させたといえよう。

ここに至って、ゴーガンがこの作品で何を描こうとしたのかが明らかになる。イメージ・ソースはそれぞれ、ゴーガンが当時参照してもおかしくはないものであり、実際にそれらからヒントを得た可能性は少なくない。しかし、それらは《説教の幻視》が、何を表しているのかを明らかにするものではなかった。たとえば、ヤコブと天使の闘いは、ドラクロワ、モ

ロー、ボナなどと異なり、神の力の超越性や人間の努力が主題となっているわけではないことは明らかである。またパルドンを見ていたとしてもそれ自体が風俗として描かれているのではもちろんない。また、題名は「幻視」と言っているとはいえ、ゴッホへの手紙から明らかかなように、ブルターニュの女達が幻視体験をしたという奇跡を表したわけではない。ゴーガンはゴッホへの手紙の中で「人物には、田舎っぽく「迷信深い」最高の素朴さを出せたいと思います」といっているところから、ゴーガンがベルナールに影響を受けてブルターニュの農婦達の素朴な信仰に興味を抱き、またヴァーネドーがいうように女達の素朴さとその様式が結びついてプリミティヴなものを指向しているとしても<sup>41</sup>、「ブルターニュの女達は、説教で聞いたヤコブと天使の闘いを現実のように感じ取るほど迷信深い（あるいは、愚かだ）」といったメッセージを伝えることがこの作品の目的だとも思えない。

翌年の1889年にゴーガンが《黄色いキリスト》（オルブライト=ノックス美術館、バッファロー）や《オリーブ園のキリスト》（ノートン美術館、ウェストパームビーチ）を描くことから明らかかなように、ゴーガンは現実の世界への聖なるものの侵入に興味を持っている。赤い大地、おかしな遠近感、平面的な彩色などの手法を用い、画面を現実空間の写実から解放し、この2つの異なる次元に属するものを同一画面に併置すること自体がゴーガンのやろうとしたことではないだろうか。

ここからゴーガンの《説教の幻視》の成立過程を、以下のように推測することが出来る。ゴーガンはまず、ブルターニュの農婦達が説教を聞いて脳裏にその場面をイメージしているところを描きたいと考えた。この時点で、ブルターニュの女達の頭部とヤコブと天使の闘いを同一画面に描くことが想定される。ルネサンス以降の幻視の描き方に倣うなら、それは聖堂内に女達と枠の中のヤコブと天使を描くことになるが、それは避けたかった。そこで、ゴーガンは、手前に女達の頭部のアップを描き、背景には聖堂の壁を描かず、いきなりヤコブと天使が闘う屋外にすることを思いついた。準備素描はこの段階の構図を示している。そこでは木は画面中央の地面から生えており、それによって完成作よりも三次元的な遠近感が感じられる。しかしゴーガンはこれでは屋外でヤコブと天使の闘いを見ている絵になると考えたのだろう。そしておそらくベルナールの作品をヒントに、背景を遠近感のない、しかもヴァーミリオンという非現実的な色に塗り、樹の根元も隠すことで、三次元としての空間を排除した。ところがこれだと手前の女達と、ヤコブと天使は空間的には接続しなくなってしまう。左隅に次第に遠ざかる女達や牛を描いたのは、現実の空間の中にヤコブと天使が出現したように見せるためだったと考えられる。ゴッホへの手紙はこの段階で書かれたに違いない。そして、この場面が説教によって女達の脳裏に引き起こされたことを更に明確にするために、最後に右側の神父が描かれたのだろう。

41 Vojtech Jirat-Wasiutynski, *Paul Gauguin in the Context of Symbolism*, Garland Publishing, New York and London, 1978, pp. 221-222; Kirk Varnedoe, "Gauguin", in; Exh. cat., *"Primitivism" in 20<sup>th</sup> Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, Vol. 1, The Museum of Modern Art, New York, pp. 182-185 (カーク・ヴァーネドー「ゴーガン」六人部昭典訳、『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』——「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』I、1995年、淡交社、182-185頁).

### Ⅲ オーリエの「絵画における象徴主義 ポール・ゴーガン」

アルベール・オーリエは、1890年には最初のゴッホ論を書き下ろしたことで知られ、将来を嘱望されていたが、27歳の若さで病歿した。「絵画における象徴主義 ポール・ゴーガン」は、彼の最もよく知られた批評である。ここではまず全体の論旨を確認しておきたい。

オーリエは、始めにゴーガンが印象主義の一派と見なされていることに異議を唱える<sup>42</sup>。印象主義はアカデミズムに対抗しているが、彼らがしているのは事物を「感覚の翻訳」によって模倣することであり、その本質はリアリズムであると主張する。

次に、スウェーデンボルグの言葉を引きながら、ゴーガンをアイデアを表象する新しい絵画の指導者とし、従来のイデアリスト (idéaliste : 理想主義的) に対して、イデアリスト ((idéiste : イデア主義的) という呼称を提示する<sup>43</sup>。ここで注意しておきたいことは、イデア (Idée) にこれまで理想や思想という訳語が当てられることがままあったが、これは完全な誤りだという点である。オーリエの Idée は、その批評の冒頭に有名なプラトンの『国家』から洞窟の寓意の一節「もし人が彼に、その時まで彼が幻しか見ておらず、今は彼の目の前に、より現実的でより真実に近い事物を見ているのだと言ったら、彼はどう答えると思いますか。彼は、自分が前に見たものが、人が彼に示すものよりも現実的であると考えないでしょうか」が引用されているように<sup>44</sup>、イデアに他ならない。オーリエは、アカデミズムの中に見られる理想化が、あくまで現実の模倣の範囲を出ておらず、リアリズムの範疇にあるということを前提に、彼らのイデアリストと象徴主義のイデアリストを区別する。

従って、オーリエにとって絵画の最終的な目的と芸術家の役割は、以下のようなものとなる。

既に述べたように、絵画の正しい最終的な目的は、他の芸術と同様に事物の直接的表象ではない。絵画の目的は、事物を特別な言語に翻訳し、「イデア」を説明することにある。

従って、芸術家の目、すなわち「絶対的存在の解説者」たらんとする者の目には、事物、すなわち絶対的で本質的な存在であるイデアの、我々の理解力に相対的につりあった翻訳でしかない相対的存在は、事物としての価値を持つことは出来ない。それは「記号」としてしか芸術家に現れることは出来ない。それは天才だけが判読できる巨大なアルファベットの文字なのだ<sup>45</sup>。

このようにオーリエは、イデアというそれ自体人間が感覚で把握できないものを表すためには、現実に存在する事物を模倣する方法は無効であり、現実を模倣しない形、線、色彩などを用いる必要があるとするのである。これらはイデアを表象するための記号であり、従っ

42 Aurier, *op. cit.*, pp.157–159.

43 *Ibid.*, pp.158–159.

44 *Ibid.*, p.155. 翻訳は、オーリエのフランス語の引用からの訳である。プラトンのもとのテキストは『国家』第7巻ID (『プラトン全集』11、藤沢紀夫訳、岩波書店、1987年、494–495頁)。

45 *Ibid.*, p.160. 原文でイタリックの部分に「」を入れた。

て現実の事物の模倣であってはならない。そこには「記号を書くにあたっての単純化」が求められる。その単純化とは「彼の絵画によって自然のもっともらしい印象を与えないように」「具体的な真実、イリュージョニズム、トロンプ＝ルイユなど」を避けることである<sup>46</sup>。

そしてよく知られた5つの条件を提出する。

従って最後に要約し纏めるならば、私が論理的に言及したかった美術作品とは：  
アイデア主義的 (idéiste) である。なぜなら美術作品の唯一の理想 (idéal) がアイデア (Idée) の表現となるから。

2. 象徴主義的 (symboliste) である。なぜなら美術作品はこのアイデアを形によって説明するから。

3. 総合的 (synthétique) である。なぜなら美術作品は、一般的な理解の手法によってこれらの形や記号を記すから。

4. 主体的 (subjective) である。なぜなら美術作品においては、事物は決して客体としてではなく、主体によって知覚されるアイデアの記号として見なされるから。

5. (結論として) 装飾的 (décorative) である。本来の意味の装飾的絵画は、エジプトや、おそらくギリシアやプリミティヴの人々が理解していたように、同時にアイデア的で、象徴的で、総合的で、主体的である芸術の表出に他ならないから。<sup>47</sup>

ここでそれまでに論じられなかった「装飾的」という言葉が用いられるのは、タブローは「頹廢の文明の商業的な精神や気まぐれを満足させるために発明された」もので<sup>48</sup>、壁面装飾こそが原始時代に遡る絵画の本来の形式だからである。

そして最後に、現在において象徴主義を代表する存在がゴーガンであるからこそ、パンテオンなどの公共装飾壁画を、ゴーガンに描かせるべきだと主張する。

さあほんの少し良識を持てば、あなた方の中に天才的な装飾芸術家がいることがわかるだろう。壁を！壁を！彼に壁を与えよ。<sup>49</sup>

オーリエの議論をゴーガンの作品と比較したとき、ゴーガンの用いたクロワゾニスムの輪郭線や平面的賦彩、強い色彩が、彼のいうアイデア的＝象徴主義絵画の条件に当てはまるのは自明であろう。これは、実際には表すべきアイデアが先に認識されているのではなく、制作における表象の操作によって生じる、現実や明確なメッセージとの乖離によって喚起される効果がアイデアだと言うことに他ならない。従って、ここには、《説教の幻視》と言う作品の具体的分析、それが何を描いているのか、と言った議論はおこなわれず、オーリエがこの批評を他ならぬ《説教の幻視》の記述で始めていることに、あまり注目されなかったと考えられ

46 *Ibid.*, pp. 161–162.

47 *Ibid.*, pp. 162–163.

48 *Ibid.*, p. 163.

49 *Ibid.*, p. 165.

る。

だが、既に見たようにクロワゾニスムはゴーガンの専売特許ではなく、アンクタンやベルナルも既に試みていた。こうした作品は、アカデミズムや印象派とはその描き方を異にし、事物を写すことから乖離している。しかしオーリエはここでは象徴主義の絵画として彼らの作品を選ぶことはなく、《説教の幻視》を中心とするゴーガンの作品を選択したのである<sup>50</sup>。これは、オーリエがアイデアを表す形態としてはクロワゾニスムだけでは十分ではないと考えていたことを示している。

#### IV オーリエの見る《説教の幻視》

では、オーリエは《説教の幻視》をどう記述しているのだろうか。  
いささか長くなるが、その部分を引用する。

遠く、とても遠く、地面が燃えるようなヴァーミリオンに見える途方もない伝説の丘の上で、聖書のヤコブと天使の闘いが行われている。

距離がピグミーに変えてしまっているが、伝説のこの2人の巨人が、途方もない闘いを続けている一方で、興味をそそられた素朴な女達は、多分全くわけもわからず、向こうで、この途方もない真っ赤な丘の上で起こっていることを見ている。これは農婦達だ。そして鷗の翼のように広げられた彼女達の白いかぶり物の大きさ、レースのショールの特徴的な模様、そしてカラコとワンピースの形から、彼女達はブルターニュ出身だとわかる。彼女達は敬虔な態度をとり、疑われることのない敬われた口によって主張されるいくぶん空想的な、途方もない話を聞いている単純な人々のように、目を大きく見開いている。彼女達は聖堂の中にいるようで、そのように大変物静かに集中し、大変瞑想的な態度で、大変恭順で、大変信心深げである。彼女達は聖堂の中にいるようで、香と祈りのあいまいな匂いが、彼女達のかぶりものの白い翼の間をただよい、そして年老いた司祭の厳かな声が、彼女達の頭の上を通る……。そうだ、おそらく聖堂の中、ブルターニュのどこかあわれな小さな町の哀れな聖堂の中だ……。しかしそれならカビの生えた緑の柱はどこにあるのか。取るに足らない多色刷石版画の十字架の道行きが掛かった乳白色の壁はどこにあるのか。樅の木でできた説教壇はどこにあるのか。年とった司祭は、われわれがその声を、多分つぶやくような声を聞いているはずの司祭はどこにいるのか。これらは全てどこなのか。そしてなぜ、向こうに、遠く、とても遠く、地面が

50 ベルナルはゴーガンよりも早く、1887年か1888年にはオーリエと親交を持っていたが、それにもかかわらず、自分が取り上げられなかったことに気分を害したと考えられている。Dorra, *op. cit.*, p. 244; John Rewald, *Post-Impressionism: From van Gogh to Gauguin*, The Museum of Modern Art, New York, Third Edition, 1978, p. 447; Patricia Townley Mathews, *Aurier's Symbolist Art Criticism and Theory*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1986, p. 10. しかし、そもそも前年の9月にオーリエにゴーガンについて書くように勧めたのはベルナルであった。Exh. cat., *Gauguin*, cit. p. 76.

燃えるようなヴァーミリオンに見える途方もない伝説の丘が出現するのか……。

ああ、カビの生えた緑色の柱や、乳白色の壁、小さな多色刷石版画の十字架の道行き、椈の木の説教壇、説教をする年老いた司祭は、何分か前に消滅した。ブルターニュの善良な農婦達の日や魂にとっては存在していないということなのだ！……。どのように素晴らしく感動的なアクセントが、どのように明快な描写力が、愚鈍な聴衆の飢えた耳に不思議にも合った、このつかえながら語る村のボシュエ【稿者註：17世紀の偉大な説教者】のものとなったのか？周囲のすべての物質が煙となって散り、消え失せた。呼び起こした本人自体が消え失せた。今や彼の「声」、その哀れな年老いた気の毒な聞き取りにくい「声」が、目に見えるようになり、圧倒的に目に見えるようになり、白いかぶり物の農婦達はその素朴で信心深い関心を持って見るのは、その声なのであり、この田舎じみた空想のヴィジョンが当然現れるのは、その声なのだ。遠くにとても遠くに、その声は、この途方もない、その地面がヴァーミリオン色の、伝説の丘、子供の夢の国、そこでは聖書の2人の巨人が、距離ゆえにピグミーに姿を変え、自分達の困難な途方もない戦いを闘っている！……。<sup>51</sup>

背景の色彩にも触れていることから、オーリエは《説教の幻視》を実際に見ていると思われる。本作品は1891年2月にオテル・ドルオーで競売にかけられるまで、テオ・ヴァン・ゴッホの勤めるパリのヴッソ・エ・ヴァラドン画廊に保管されていたため<sup>52</sup>、オーリエはそこでか、あるいは出品された1889年の第6回レ・ヴァン展で見た可能性もあるだろう<sup>53</sup>。

この冒頭の記述について、マシューは「声 (Voix)」という言葉の繰り返しが催眠的效果を持ち、描かれていない聖堂内の様子が喚起されると指摘した<sup>54</sup>。マシューはその内容については考察していないが、オーリエは、本来はそこにあるはずの、聖堂の柱や壁や説教壇や司祭について想起している。ここに司祭が含まれているのは、既に述べたように右端の司祭は後で描き足されたもので、オーリエが見た段階でもそれは描かれていなかったからだと推測される。オーリエは柱をカビが生えた緑の木の柱、壁を安っぽい多色石版画の「道行き」が貼られた乳白色の壁と言うように具体的に述べるが、それらはオーリエが想起したものでしかない。逆に言えば、それらは描かれていないからこそ、想起されるのである。

またシンプソンは、いくつかの語句が繰り返されることをリフレインと捉え、この記述を散文詩と見なした上で、この「詩」の目的をゴーガンの作品が象徴する過程を示す「文学的同等物」だと解釈した<sup>55</sup>。しかしここで繰り返し語られる「ヴァーミリオンの丘の上で繰り返

51 *Ibid.*, pp.155–156.

52 Wildenstein, *op. cit.*, p.477.

53 リウールドは、オーリエは1991年の2月9日にこの批評を書き上げたと述べている。そうだとすれば、ゴーガンの売り立ては2月22日に始まるため、オーリエは売り立てより前にこの作品を見たことになる。Rewald, *op. cit.*, p. 442.

54 Mathews, *op. cit.*, p.25.

55 Juliet Simpson, *Aurier, Symbolism and the Visual Arts*, Peter Lang, Bern, 1999, pp. 220–221. シンプソンは別の論文で「遠く、とても遠く」という出だしの部分が、昔話の叙述にも似て、この記述がヴィジョンへ導入しているとも指摘している。Juliet Simpson, “The décor of dreams: Gauguin, Aurier and the symbolists’ vision”, in: *Visions: Gauguin and his Time*, cit., p.40. 同様の解釈は、以下の文献にも見られるが、そこではゴーガンの作品と

広げられる格闘」についての少しずつ異なるリフレインの効果は、単にリズムや強調に留まるものではない。最初は画面に見えるモチーフとして、次に神父の声によって語られる内容として、最後にその結果生じた幻視として、次第にその在り方を変えて言及されているのである。これはオーリエの記述が、いわゆる画面のディスクリプションではなく、作品を見ることで生じる効果の記述になっていることを示している。

これらの記述には、司祭の声によって女達の脳裏から目に見える現実の空間が排除され、聖書の場面が現出することと、描かれてはいないが本来そこにあるはずのものを絵の観者が想起することという、2つの作用が見て取れる。

現実と幻視を同一画面に併置すること自体はクロワゾニスムとは直接関係ない。しかしこれをオーリエの言うリアリズム、つまりアカデミックな手法で描けば、前の章で述べたとおり、壁に囲まれた聖堂の中に、農婦達もヤコブと天使の闘いもそこに存在するかのように描かれざるを得ない。事物を立体的に見せない平塗りは、壁を取り払ったこの作品において、現実の空間表現を拒否することによって、2つの異なる世界を接続した。オーリエの批評はまさしくそこに着目し反応しているのである。

ここでオーリエが、詩人ジャン・モレアスに倣って象徴主義をアイデアの喚起と定義付けていることに着目しよう。1886年、モレアスは、『フィガロ』誌に「文学的マニフェスト：象徴主義」と題する文章を発表した<sup>56</sup>。この文章は象徴主義の初出でもなければ、その後拡大していく象徴主義全体を定義しているわけでもないが、今日しばしば象徴主義宣言のように扱われる有名な文章である。オーリエの論は、明らかにこのモレアスの文章を前提にしている。

モレアスは、以下のように述べている。

教育、演説、偽りの感覚、客観的描写に反対する象徴詩は、感覚で捉えられる形をアイデアにまとわせようとする。それにも拘わらずその形は、それ自体が目的なのではなく、アイデアを説明するのに役立ち、アイデアに従属している。アイデアのほうも、外的類似という豪華な長衣なしで姿を見せることは決してない。なぜなら象徴芸術の基本的性格は、アイデアそれ自体への集中には決して至らないことにあるからだ。したがって、この芸術においては、自然を描いた絵画、人間の行為など、あらゆる具体的な現象は、それ自身が現れることはない。つまりそこでは、それらは根源的なアイデアとの秘教的な類縁関係を表象することを目的とする、感覚的な外観なのである。<sup>57</sup>

アイデアは人間の感覚では捉えられない何かであり、造形作業に先行する主題やメッセージではない。アイデアを想起させるといいながら、それが詩や絵画によってしか示唆されない以

---

オーリエの記述との乖離が強調されている。James Kearns, *Symbolist Landscapes. The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*, The Modern Humanities Reserch Association, London, 1989, pp. 26–29.

56 Jean Moréas, “Un manifeste littéraire: Le Symbolisme”, *Le Figaro. Supplément littéraire*, 18 septembre 1886.

57 *Ibid.*

上、人間にとってアイデアは詩や絵画の形式そのものにしか存在しないことになる。

美術におけるモダニズムは、このことを主観的描写と抽象化に結び付けた。それに回収されるのは、クロワゾニスムの平面的な賦彩と非現実的な色彩である。だが、すでにみたように、ゴーガンの《説教の幻視》とそれに対するオーリエの反応は、クロワゾニスムにとどまるものではなく、現実と非現実の交錯に向けられていた。

いわばそれは、ゴーガンが《説教の幻視》で採用した手法、現実と非現実が交差する様子を非写実的な手法で描く効果そのものであると言っている。

ここには象徴主義を考える上で、重要な1つの特徴がよく現れている。オーリエは、描かれていないものを想起し、それが無いことをいぶかりつつ、それを説教の内容に没頭する女達への心理的効果とし、壁の代わりにヤコブと天使の闘いが行われている赤い丘が出現すると記述した<sup>58</sup>。

この冒頭の文章は、後半の内容とどのように関係するのだろうか。多くのオーリエ論は、非再現性がアイデアを喚起するという後半の議論に着目しプラトニズムとの関係などを指摘するが、それを冒頭の記述と結び付けてこなかった。この部分に注目したシンプソンも、ここでは「どのような技術的に明確な方法でも記述されず、分析もされていない」ことを指摘して、むしろ後半との断絶を認めているかのように見える<sup>59</sup>。

しかし、オーリエは後半の議論の中で、描かれた事物が事物を超えてアイデアを想起させることを述べた部分で、わざわざボードレールの詩句の引用を組み込んでいる。

すなわち彼だけが、幻獣の調教師として、「生きた柱が、時にあいまいな言葉を発するままになる」この空想の神殿の中を支配者として歩けることを知っているのだ。一方、本質的アイデアを否定させる外見にだまされた人々の愚かな群れは、「親しげな眼差しで見つめる象徴の森を通過して」も、永遠に目の見えないままだ<sup>60</sup>。

原文ではわざわざ詩のフレーズのように改行され、イタリックで記された「生きた柱が、時にあいまいな言葉を発するままになる」と「親しげな眼差しで見つめる象徴の森を通過して」が、ボードレールの『悪の華』に収められた詩「コレスポンダンス」からの引用である<sup>61</sup>。言うまでもなくコレスポンダンスは、諸感覚の導入による暗示の作用を意味する。ボードレールの詩ではこのあと、「まるで遠くから混じり合う長い木霊のように、／それはひ

58 オーリエが、背景を「丘」と認識したのは、恐らく前景の人物たちが真横からとらえられているのに地平線が見えないからであろう。実際には丘である必要はないが、ゴーガン自身もゴッホに宛てた手紙の中で「聖堂の方に降り」と書いているところから、背景の大地が奥に従って高くなっていると認識していたことがわかる。

59 Simpson, p. 221.

60 Aurier, *op. cit.*, p. 161.

61 Charles Baudelaire, "IV Correspondances", *Œuvres complètes*, vol. 1, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, Paris, 1975, p. 11. ただしオーリエは二番目の引用句で *des forêts* を *les forêts* に変えている。『悪の華』は多くの名訳があるが、ここでは以下を参照しつつ、オーリエの引用との関係で稿者が訳出した: *ibid.*, pp. 839-847 の他、阿部良雄編訳『ボードレール全集 I 悪の華』筑摩書房、1983年、21-22頁、469-474; 多田道太郎代表編著『シャルル・ボードレール「悪の花」註釈』(上) 平凡社、1988年、52-63頁。



とつの深く、暗い統一の中で、／夜のように、光のように、廣大だが、／さまざまな香り、色、音はたがいに応え合う。」と続く。

ここでオーリエが「コレスポンド」から引用したのは、対象が発する曖昧な言葉はいわゆる共感覚によって理解されると考えていたからだろう。

我々はここで改めて、オーリエによる冒頭の《説教の幻視》の記述には、まさしくこのコレスポンドが起こっていることに気づくべきだろう。オーリエは、画面に描かれていない神父の声と香が漂う聖堂内を想起し、この声によって女達の脳裏から聖堂の内部空間が消え、ヤコブと天使の闘いが現出する様子を述べているのである。ここには絵画という視覚の対象から、聴覚と嗅覚が呼び覚まされ、次いで存在しない聖堂内部が想起され、さらにそれが消え去り、女達の頭の中のイメージが現出する過程が述べられている。これはコレスポンドの作用なのである。

再度確認するならば、ゴーガンの画面には聖堂の内部空間が描かれず、背景はそのまま幻視へと接続している。観者はそこで戸惑い、何があるべきなのかを想起し、それらが女達の脳裏の中では説教の声によって消滅し、説教で述べられたことが現れたのだと納得するのである。

オーリエは、絵画がアイデアを表すためには単純化された記号である必要があると述べるが、この記号は明確なシニフィエが存在するシニフィアンのことではない。オーリエは、ゴーガンの画面から、女達の素朴さやヤコブと天使の闘いの意味などを読み取ってはいない。オーリエは、非現実的な空間構成を通して、イメージがどう作用するかを記述しているのであり、それこそがアイデアの喚起に他ならなかったと言えよう。

## 結論

オーリエは、ゴーガンの《説教の幻視》について、描かれていない聖堂内部を想起し、説教を聞く女たちが、壁があることを忘れ、野外で展開するヤコブと天使の闘いが現前する過程として述べた。この解釈は、写實的に聖堂内の空間を描写するルネサンス以降の描き方ではもちろん成立しない。また始めから三次元空間を設定していない中世の描き方でも成立しない。空間的奥行きを示唆しにくいクロワゾニスムを用いたからこそ成り立つものである。

「絵画における象徴主義」でオーリエがゴーガンの《説教の幻視》を取り上げたのは、それが単にクロワゾニスムで描かれているからではなく、それを用いることによって、現実と幻視とが交錯する壁のない空間が現出し、コレスポンドによってアイデアが喚起されると考えたからであろう。

本研究は、2020-2021年度の成城大学特別研究助成金による研究課題「象徴主義絵画の画面構造とレトリックに関する研究」の成果の一部である。





図1 ポール・ゴーガン《説教の幻視》1888年、ナショナル・ギャラリー・オヴ・スコットランド、エディンバラ



図2 ポール・ゴーガン ゴッホ宛書簡に添えた《説教の幻視》のスケッチ、1888年、ファン・ゴッホ美術館、アムステルダム



図3 エミール・ベルナール  
《草地のプターニュの女達》1888年、個人蔵



図4 エミール・ベルナール  
《蕎麦の収穫》1888年、個人蔵



図5 歌川広重  
《名所江戸百景の内 亀戸梅屋敷》  
1857年

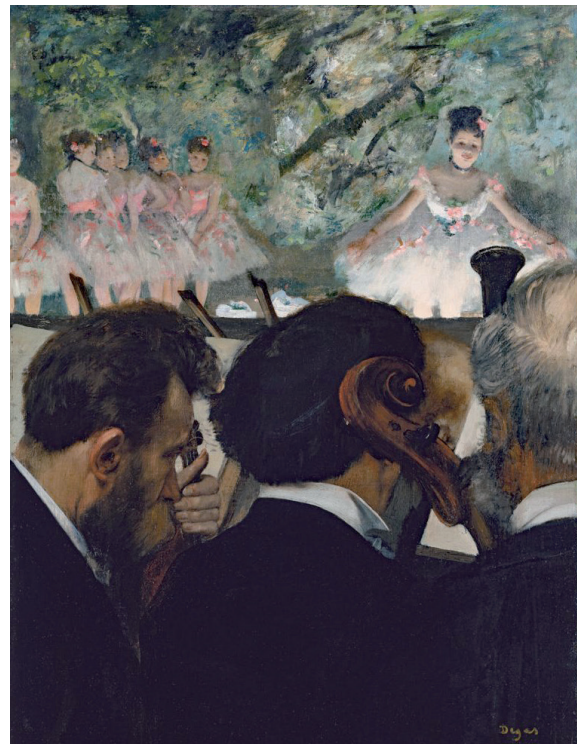


図6 エドガー・ドガ  
《オーケストラ席の楽士達》1870-72年頃  
フランクフルト市立美術研究所

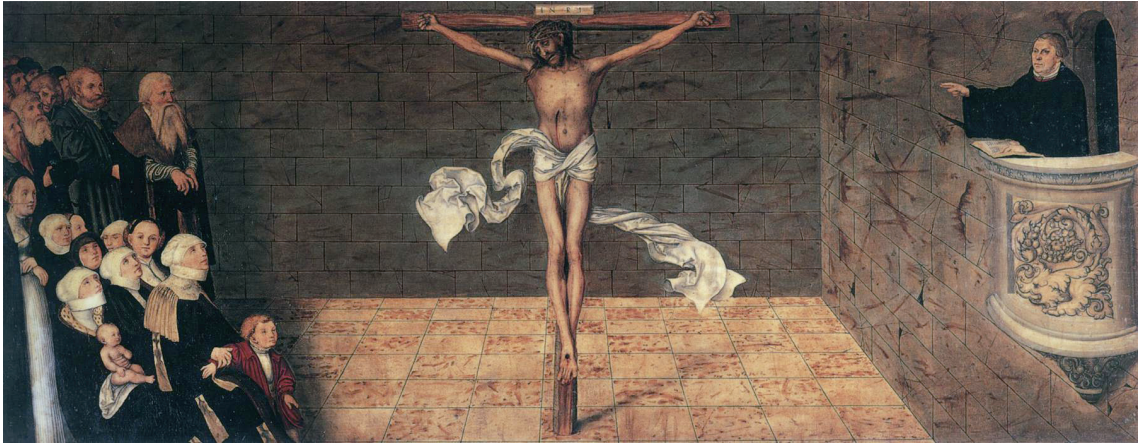


図7 ルカス・クラナハ《ルターの説教》(ヴィッテンベルク祭壇画プレデッラ)  
1547年、ヴィッテンベルク主教会

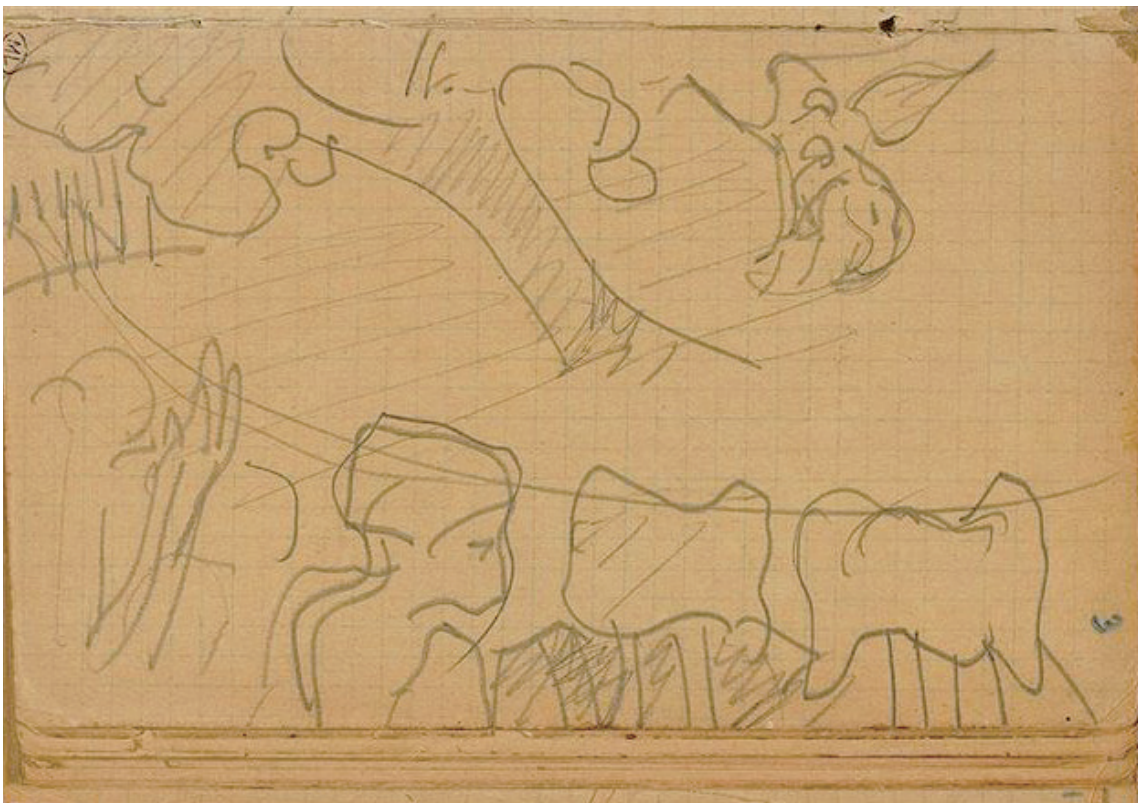


図8 ポール・ゴーガン《説教の幻視》の準備素描、『ウォルター・スケッチブック』より、1888年、  
ルーヴル美術館、パリ



図9 《第7の幻視》ヒルデガルト・フォン・ビンゲン『神の御業の書』(トリノ本)  
13世紀、ルッカ州立図書館



図10 ゲエルチーノ《聖ブルーノの幻視》  
1647年、国立絵画館、ボローニャ



図11 アルフォンス・ルグロ《説教》1871年、ナショナル・ギャラリー・オヴ・スコットランド、エディンバラ

Vision without the walls  
—Gauguin's *the Vision of Sermon* and Aurier's Symbolism

KITAZAKI Chikashi

Albert Aurier's essay "*Le Symbolisme en peinture* (Symbolism in Painting)" is known as a manifesto of Symbolist Art. At the beginning of his essay, Aurier refers to Paul Gauguin's painting *the Vision of Sermon* (1888). Aurier's description of this work has been interpreted to be a sort of prose poem and unrelated to the subsequent content of the essay. But Aurier emphasizes that the walls of the church has vanished, and the vision of Jacob and the angel are evoked by the priest's voice in Gauguin's painting. This auditory evocation of visual elements can be interpreted as one of the representative means of symbolist literature, *Correspondances* of Baudelaire. Aurier also quotes lines of Baudelaire's poem *Correspondances* in the essay. Aurier has chosen Gauguin's *Vision after the Sermon* as an example of Symbolist painting because of the effect of the correspondences in the painting.