

# フィンセント・ファン・ゴッホの油彩画における線の表現力

## ——モチーフの形態描出の観点から——

田 村 桂 子

### 1. はじめに

ゴッホの油彩画のうち、初期の作品と晩年の作品を見比べると、その絵画表現は大きく異なっている。彼の晩年の作品は、観るものを引き込むような線的な波打つ筆触において特徴的である。彼は如何にしてそのような筆触を用いた絵画表現に至ったのだろうか。

ゴッホの作品における線の表現については、晩年の油彩画における豊かな筆触を含め、浮世絵との相互関係や葦ペンをを用いた特徴的な素描についてはしばしば言及されている。一方で、そうした素描の線の変化や、彼が浮世絵の影響からの輪郭線を如何にして油彩画の中に取り込もうとしたのか、線的な筆触はなぜ生まれたのかという点についてはまだ詳細に分析されていない。したがって、そうした様々な線の変化を、ゴッホがモチーフの形態を描き出すにあたっての一連の発展過程の内に捉え直す作業が必要だと考えた。

本論では、ゴッホが如何にしてモチーフの形態を描出しているかという観点から作品を分析し、彼の油彩画における線の表現力について論理的に考察することを試みる。またその際、線による形態描出の起点として浮世絵から油彩画への輪郭線の取り込みをあげ、さらに筆触による形態描出と輪郭線の変容、線の自律性を取り上げた。

### 2. 線による形態描写以前

ゴッホの画業は一八八〇年から一八九〇年にかけての約一〇年間だが、ものの輪郭を明確に縁取る輪郭線が現れるのは、主に一八八七年以降の作品においてである。本章では、そのような輪郭線が出現する以前の油彩画におけるモチーフの形態描写について述べる。

まずゴッホが油彩画を描き始めた当初、オランダを中心に制作活

動を行っていた一八八一年から一八八六年の春までの間は、彼のモチーフは貧しい農民や職工といった労働者の姿や農村の風景、馬鈴薯などの農作物、古靴や食器といった貧しい人々の日常生活と密接に関わるものだった。また、

物体というものはその自然な周囲のなかでではなく、むしろ、慣習的な背景に對置させた場合にくっきり浮かび出てくるものである。<sup>①</sup>

と言っているように、この時期のゴッホは労働者の生活を、暗い背景に主題を浮かび上がらせる手法によって描いた。そのように明暗のコントラストを用いて形態を描出することで、輪郭線を強調することなくモチーフの三次元的な存在感や興行きのある構図を描き出したのだ。ゴッホ独特の灰色の中間色を用いた作品《馬鈴薯を食べる人々》もこの時期の作品であり、多様な色階のコントラストを用いてやはり明瞭な線を描きこむことなくモチーフを描出している。

次に、オランダを離れてパリを制作拠点とした一八八六年三月から一八八八年二月の間、ゴッホは印象派および新印象派の影響を受けている。彼はパリに着いてすぐ、革新的な技法によって当時の絵画界を賑わせた印象派の明るい色彩表現と出会った。また、一八八六年の五月から六月にかけて第八回目である最後の印象派展が開か

れ、そこでジョルジュ・スーラが点描法による《グランド・ジャット島の日曜日》を出品するなど、この時期は印象派の時代が終り新しい美術の潮流が生まれつつある頃でもあった。<sup>②</sup> こうした新しい潮流のなかで、ゴッホも《レストランの内部》などの点描を意識した作品を残している。もともとこれより後、ゴッホの絵の中に厳密な点描表現は見られなくなるのだが、点描法と出会うことによってパリのゴッホの油彩画は本格的に明るさを増し、原色を用いた鮮やかな色彩表現が見られるようになった。こうしてゴッホはオランダ時代の明暗のコントラストによる形態描写に加えて、明るい色彩表現を獲得した。

### 3. 模写による浮世絵の造形的特徴の取り込みと展開

さらに、ゴッホがパリに滞在した時代はジャポニズムの流行とも時を同じくしていた。パリにおけるジャポニズムの流行は、一八六〇年代から画中画やモチーフの応用というかたちで始まり、一八七〇年代には印象派を中心とした芸術家たちが浮世絵の主題や造形的特徴を自分たちの表現に取り込んでいった。一八八六年はポール・ゴーガンやトゥールーズ・ロートレック、カミーユ・ピサロら後期印象派の画家たちの間にもジャポニズムの傾向が伝播している。<sup>③</sup> この時期ゴッホも、浮世絵版画の模写や、油彩画の中に浮世

絵をモチーフとして描きこむ画中画といった形で、浮世絵版画から影響を受けた作品を残している。とりわけ浮世絵版木の模写を境に、一八八七年以降の彼の油彩画には明確な輪郭線が現れるようになるのだが、その際重要なのはゴッホが浮世絵版木の影響を受けつつも、版画の輪郭線を自分なりの方法で消化して油彩画へと取り込んだことであろう。本章では、ゴッホがどのようにして油彩画の中に浮世絵の造形的特徴を取り入れ応用したかについて述べる。

ゴッホの油彩画のうち、浮世絵を模写したものには歌川広重の《名所江戸百景 亀戸梅屋舗》(図1)をもとにした《花咲く梅の木》(図3)と、同じく広重の《名所江戸百景 大はしあたけの夕立》をもとにした《雨の大橋》、そして溪斎英泉の《花魁》(図4)をもとにした《花魁》(図6)がある。これらの模写作品からは、ゴッホが浮世絵の絵画的特徴を油彩画のなかに取り込んでいく様子を確認することが出来る。

### (1) 模写作品の分析

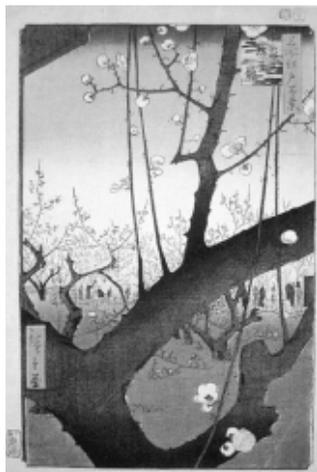
模写作品の中で《花咲く梅の木》と《花魁》にはそれぞれ、ゴッホが原画をトレースした素描(図2)(図5)が残っている。これらを原画、素描、油彩画の順で見えていくと、ゴッホがどのようにして版画である浮世絵を油彩画に書き写していったのかが分かる。浮世絵を模写するにあたってゴッホはまず、浮世絵の上にトレース紙を置きそこに透けて見える原画の輪郭線を写し取っている。次に輪



(図3) 《花咲く梅の木》1887年9～10月、55×46cm、ファン・ゴッホ美術館



(図2) ゴッホによるトレース、38×26cm、ファン・ゴッホ美術館



(図1) 歌川広重《名所江戸百景 亀戸梅屋舗》1857年、34×22cm、ファン・ゴッホ美術館



(図6) 《花魁》1887年9～10月、105×60.5cm、ファン・ゴッホ美術館



(図5) ゴッホによるトレース、39×25cm、ファン・ゴッホ美術館



(図4) 『パリ・イリュストレ』誌日本特集号<sup>(5)</sup>1886年5月、ファン・ゴッホ美術館

郭線を写し取った素描にマス目を引き、同時にカンヴァスにもそのサイズによって拡大もしくは縮小したマス目を素描と同じ数だけ引いた。そして両者のマス目を手がかりにして、素描からカンヴァスへ、原画に極めて忠実にモチーフの形を描き写している<sup>(4)</sup>。さらに詳しく《花咲く梅の木》と《花魁》の素描と油彩画とを見比べると、ゴッホが輪郭線に対して、モチーフの存在を背景から切り取り浮き立たせるといふ絵画表現上の効果を見出していたことが予想される。

まず素描の段階で、《花咲く梅の木》でも《花魁》でも、輪郭を克明に写し取るべき部分とそうでない部分をゴッホが描き分けているのが分かる。《花咲く梅の木》では、より強い存在感を示す手前の木の幹と花は濃くはっきりとした線で描き写されているが、その背後の木の幹はやや細い線で描かれ、細かい枝や花の描写は省略されている。さらにその背後の人物なども同様にあやふやな描写に留められている。《花魁》の素描ではこの傾向がさらに顕著である。ゴッホは原画の花魁の外郭のみを濃く写し取り、花魁の着ている着物の柄などは鉛筆で薄く描き取ろうとした形跡こそあれ、ほとんど重要視されていない。これらの素描上で省略された箇所は、単に紙に透けにくくはつきりとした線として描き写せなかっただけではないかと考えることも出来る。しかしそれよりも、ゴッホが色彩と線による構図で構成された二次元の浮世絵版画を描き写すにあたって、それを単なる珍しい図柄として見ていたのではなく、油彩画によって

三次元性が表現された絵画として再現しようとしていたと読み取るほうが妥当ではないか。もしゴッホが浮世絵版画を、その線や色彩の装飾的な側面にのみ関心をもって単に平面的に捉えていたならば、《花魁》の素描の着物の柄は克明に書き写されていただろうし、《花咲く梅の木》の背景はもっと正確に素描され、二次元的な完成度が追求されていたはずだ。よって、ゴッホは浮世絵を描き写す際その輪郭線に対して、モチーフの存在を背景から切り取り浮き立たせるといって三次元的な絵画表現の可能性を見出していたと考えられる。したがって油彩による模写のなかにも絵筆によって輪郭線がはっきりと描きこまれ、派手な色彩の対比のうちにもすれば平面的になりがちモチーフを背景から浮かび上げらせ、奥行き感や独特の存在感を与えている。

《花咲く梅の木》では、最も手前にある梅の幹は原画と同様の濃いインパクトのある色彩で描かれることで存在感を示しているが、その背後にある梅の幹は前景の梅の幹より少し薄い色で描かれ、かわりに輪郭線によつてはつきりと縁取られている。原画では前景の梅も後景の梅も同じ色彩で表現され、その大小の大きさの違いによる遠近感によつて三次元性が示されているのに対し、ゴッホの油彩画ではそこに色彩の濃淡による遠近感も加えられている。その上でさらに後景の薄い色の幹を輪郭線で浮き立たせることによつて、観るものの視線を後景まで誘導し画面に広がりを生じさせている。こ

の絵のなかでゴッホは、色彩と輪郭線の効果を巧みに使い分けて風景の三次元性を表現している。

また《花魁》では、素描の段階で明確に写し取られていた人物の輪郭線が、黄色い背景の上に黒や赤の線で表されている。青い簪の縁は黒で、黒い着物の縁は赤で縁取られ人物を黄色の背景から切り取り存在感を与えている。この輪郭線の効果は、《花魁》の油彩画のなかで何故か一部輪郭線を欠いている画面左下の女性の足の描写と比較することで改めてよく分かる。輪郭線による形態の描出がなされないままの白い足は黄色い背景のなかに溶け込んでしまい、画面のなかでこだけひどく平面的に見える。この浮世絵の模写のようにならぬに拘らない大胆な色彩表現の中で、さらに背景とモチーフを同様の厚塗りの筆触で描くという平面的な画面のなかでは特に、明確な輪郭線を持たないモチーフは背景と同化して立体的な存在感を失うことになる。

こうしてパリで浮世絵の模写をすることによつて、その後ゴッホは浮世絵からの影響としてしばしば指摘される鮮やかな色面構成や俯瞰的な構図のみならず、明確な輪郭線を自覚して油彩画に取り入れるようになった。彼は浮世絵の平面性を取り入れたのではなくその造形要素に着目して、色彩による対比的な色面構成が単なる装飾的な画面に陥らないための要素として線を取り入れた。

(2) 油彩画における輪郭線の展開

この輪郭線はバリを離れてからのアルル時代以降、補色の対比による平面的な色面構成と厚塗りの筆触を特徴とする油彩画のなかで造形的に展開し、モチーフや構図に独特の存在感や生命感、三次元性を与えるようになる。<sup>(6)</sup>ゴッホは点描法や印象主義的な表現において弱くながちな形態描写を、輪郭線によって再び実現しようとしたのだ。こうした線という構成要素を用いた形態描写に対するゴッホの関心は、色彩を用いて描き始めたばかりのオランダ時代にすでに芽生えていた。

水彩というものは、とりわけ図像の大胆さ、力強さ、逞しさを表現しようとする人間にとっては、最も性に合った手段とは言えないのだ。もっぱら色調だとか色だとかを探索する場合であれば事情は別だ。その時は水彩はすてきだ。だから、図柄はこうして同じでも、また違った観点(つまり色調や色という観点)から、ちがった意図をもって、いろいろの習作にすることもできようということは認めねばならない―ただ問題は、もしも多くの気性や個人感情からして根本的に、図像の個性や構造や行為などに惹きつけられるのであるばあい、ほくがこの感動にしたがって、水彩では自己表出をせず黒と褐色だけの素描でそれを果たしているといつて、非難できようか?という点だ。しかし水彩画で、たいへ

ん強力に輪郭が表現されているものがある(中略) こうした作品のことはよく考える。<sup>(7)</sup>

これはバリ時代以前、一八八三年に書かれた書簡の一節だが、ゴッホは、自分が「図像の個性や構造や行為などに惹きつけられ」ており「とりわけ図像の大胆さ、力強さ、逞しさ」の表現を、色彩ではなく「素描で」つまり「輪郭」を含む線によって対象を描出することで果たそうとしていたことを明らかにしている。そしてゴッホがこの理想を油彩画において実現していく上で、浮世絵から吸収した鮮やかな色面構成や輪郭線は、アルルで描かれた油彩画において重要な役割を果たしたと考えられる。すなわち彼は、色面による補色の対比によって明るい色彩を表現し、肉厚な筆触による厚塗りが施された画面から輪郭線によってモチーフを浮き立たせることで、画面に鮮やかな色彩と三次元性を保った明確な形態描写を実現したと



(図7)  
《ゴッホの椅子》、1888年12月、  
93 × 73.5cm、ナショナル・ギャラリー



(図8)  
《モンマジュールを望むアルルのクロー平原》  
1888年6月、73×92cm、ファン・ゴッホ  
美術館

いえる。

アルルで描かれた油彩画のなかでこのような輪郭線の効果がよく現れている作品に、『花咲く梨の木』や『ゴッホの椅子』(図7)を挙げることが出来るだろう。

これらの作品は画面中央に大きくモチーフが配置され、それらは輪郭線によって背景から切り取られ浮き上がって見える。さらに、輪郭線がそれ自体の色彩や線の強弱によって誇張されることで、本来物言わぬ植物や椅子であるにもかかわらずそこに独特な存在感が生まれ、何らかの人格を持っているかのような象徴的な印象を観るものに与えている<sup>(8)</sup>。

また、『モンマジュールを望むアルルのクロー平原』(図8)のよ

うな風景画を見てみると、輪郭線が遠近感を表す役目も担っていることが分かる。平原の区画や後景の山並みの輪郭線に見られるような色面を分割する働きの他に、この絵において斜めに走る平原の区画線は画面の前景と後景を緩やかに結び付け、前後の距離感を暗示することによって画面に三次元的な広がりを与えている<sup>(9)</sup>。

### (3) 輪郭線の独自性と筆触との関係

以上のように、ゴッホはアルル時代においてパリで吸収した絵画技法を自分なりに消化し、独自の色彩や線の表現を展開しながらモチーフの形態を輪郭線によって描出し、奥行きのある構図を形成した。また、この時期からゴッホの油彩画に再び現れるようになった厚塗りは、筆触と一体となって画面に生き生きとした動感をもたらしている。アルルでのゴッホの筆触は、「印象派的な筆触を一見踏襲しているかのように見えながら、(中略)存在の一つ一つに密着して、それぞれの個性に応じたりズムと色彩とを明快に伝えている<sup>(10)</sup>。」一八八八年四月のベルナル宛の書簡のなかで、自分の筆触についてゴッホは以下のように言っている。

多くの筆触にきまった型など全然ない。目茶苦茶にカンヴァスへ叩き塗って、それっ放しだ<sup>(11)</sup>。



(図9) エミール・ベルナル 《草原のプルターニユ女たち》1888年、個人蔵

この言説はゴッホが適当に筆を運んでいたかのように読み取れるが、実際の作品をみると筆触は細やかな自然観察にもとづいて施されており、その筆の方向性に「個性に応じたリズム」を確認することが出来る。構図による空間表現に加えこうした筆触の効果によって、平面的な色面構成が特徴的なこの時期の作品においても、彼の画面は平坦で裝飾的なものになることを免れている。さらにこうしたゴッホの筆触は、彼と同じように輪郭線を取り入れた作品を描いたクロワゾニズムの画家たちと比較して論じることができる。

「クロワゾニズム(仕切り派)」とは「中世のステンドグラスの構図を思わせる太い仕切りの線によって構成される」、ポール・ゴーガンやエミール・ベルナル(図9)が中心となつて用いた絵画様

式だが、「ことさら強調された輪郭線を用い、強く太い線によって対象の形態を捉え、押し込め、定着する」という点でアルル時代のゴッホの作品と似通っている。クロワゾニズムは「外界の忠実な表現、すなわち広い意味での写実主義の完成」を目指す印象派への対抗意識から生まれ、「即物的感覺性を告発し、絵画に思想的、哲学的内容を復活しよう」とするものだった。したがって、彼らが強い輪郭線を用いたのは「感覺の中に分解されてしまったフォルムを画面にふたたび復活させるために他ならなかった。」<sup>12)</sup>

クロワゾニズムの創始者の一人であるベルナルは一八八八年三月頃に、以下のような理論に達している。

観念は想像力によってまとめられた事物のフォルムだから、事物を前にして描くべきでなく、それを想像力のうちに捕え直して描くべきだ。想像力によってまとめられた事物の観念は絵の主題に適したフォルムをもたらししてくれる。記憶は一切を保存するのではなく、精神をうつものを保持する。だから、記憶で描くことによつて、単純化が行われ、形態と色調の細部の無用な錯綜は除かれ、事物の本質的要素の表現が可能となる。すべての線はその幾何学的建築に、すべての色調はブリズムの典型的色彩に還元される。<sup>13)</sup>

これに対して、ゴッホは以下の言説にあるように常に実際の対象物から引き出された心象を描いた。

いつも必ずじかに現場へ行って仕事をしながら、ぼくはデッサンのなかの本質的なものを掴もうと努力する。次に、輪郭で区切られたさまざまな空間、表現されていようといまいと、ともかく感じとられた空間を同じく単純化した色調で塗りつぶす。つまり、地面となるところはすべて紫がかつた同じような色調を持つことになり、空はすべて青の調子を帯びるようになる。草木は青―緑か黄―緑になるわけだが、この場合、黄色や青の性質はことさら強調することになる。要するに、きみ、どんな場合でも、目だましの仕事はいけない。<sup>14</sup>

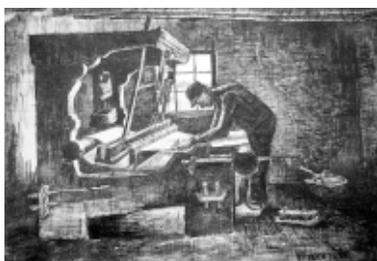
「輪郭線で区切る」という同じ発想を持つていながら、対象物に重きを置いた制作を行っていたゴッホと、対象の写生よりも想像力による抽象化を目指していたクロワゾニズムとの間には大きな隔りがある。クロワゾニズムは思想や観念の世界を、記憶を元にした想像力によって平面の上に構築的に表現しようとしていた。それに対して、ゴッホはあくまでも眼前のモチーフに執着し、対象の本質を描き出すために色彩や輪郭線、筆触といった造形要素をときには誇張した方法で用いた。輪郭線はゴッホが対象の形態を把握するの

を助け、見たものを描き出す手段として「現実とのつながりを保証した」<sup>15</sup>のだ。したがって色面の対比や輪郭線に類似性をもちながらも、クロワゾニズムの平面的な装飾性に対し、ゴッホの油彩画は輪郭線も含めとりわけ対象そのものを生き生きと描出する筆遣いにおいて特徴的である。<sup>16</sup>

#### 4. 筆触による形態描出と輪郭線の変容

クロワゾニズムとの比較において言及したアルルでのゴッホ特有の筆触は、サン・レミ以降の油彩画において波打つ線的な筆触へと発展する。こうした線の筆触の出現の契機は、油彩画と相互に関連しあう素描との比較によって論じることが可能だろう。素描において浮世絵から受けた描画技法上の影響には、「素早さ」と「単純化」の二点が挙げられる。アルル時代以降、ゴッホは常に対象を目の前にして、しかも日本人のようにわずかな線ですばやく対象の本質を捉えることを願った。一八八八年、アルルで制作活動をしていたゴッホは、テオに宛てた書簡の中で日本人の線表現について以下のように語っている。

日本人が素早く稲妻のように素早く、デッサンをするのは、その神経がわれわれより繊細で、感情が純真であるからだ。<sup>17</sup>



(図10)  
《織り機に向かう織工》1884年5月、27  
×40cm、クレラー・ミュラー美術館



(図11)  
《織り機に向かう織工》1884年4～  
5月、41×57cm、クレラー・ミュラー  
美術館

アルルに到着した後の一八八八年五月頃、ゴッホは財政上の理由からしばらく油彩画の制作を控えて素描を集中的に描いていた。<sup>20</sup>上述したような線による表現への関心はそのような素描中心の制作状況のなかで生まれたものであったのかもしれないが、この時期に芽

僕は日本人が何をやってもきわめて、てきぱきしているのを羨しく思う。それは決して退屈な感じを与えず、決して大急ぎでやったふうにも見えない。彼らの仕事は息をするのと同じくらい簡単で、狂いのない二、三本の線で楽々と人物を描いてしまう。<sup>18</sup>  
日本人は反映色を捨象し、平板な色調を次々に置きながら独特な線描で動きや形を捉えているではないか。<sup>19</sup>

生えた「稲妻のように素早い」デッサンや「息をするのと同じくらい簡単」に「二、三本の線で」描くことへの関心は、その後のゴッホの素描、油彩画の両方に変化をもたらし、「独特な線描で動きや形を捉える」ことへ向かわせたといえる。

以下、オランダ時代以降の各時代の素描と油彩画の表現の変化を見ることで、素描の素早さと単純化が油彩画に反映されていく過程を検証してみよう。

《織り機に向かう織工》はゴッホがオランダで制作を行っていた初期の頃の作品だが、素描、油彩画ともに明暗による表現に重点が置かれている。素描においてゴッホは細い線を格子状に重ねるエッチングで明暗のグラデーションを表現している(図10)。油彩画では、この明暗の表現が暗い色調によって素描に忠実に再現されている(図11)。

次の《柳のある野道》(図12)は、「日本の版画のようなデッサンをやりたい」として、ゴッホがアルルで描いた最初の素描だ。<sup>21</sup>木の幹の描き方や道の陰の描写にオランダ時代のエッチングによる表現が残るものの、線の太さや方向に幅ができ地面を点で描写するなど、わずかな線や点でもものの形態を素早く簡略に捉えようとする試みがなされている。また、油彩画(図13)でも木の葉や草、陰の描写などが線の筆触によって表現されている。

《柳のある野道》でみられた素描の試みは、《サント・マリの家並》



(図 12)  
《柳のある野道》1888年3月、25.5 × 35cm、ファン・ゴッホ美術館



(図 13)  
《柳のある草原の道》1888年4月、31 × 18.5cm、所在不明<sup>(22)</sup>

さらにはサン・レミ時代に描かれた《糸杉》を見るとその素描(図16)から分かるように、《サント・マリの家並》の素描でも見られた、色彩や陰影を点や線といった簡略な形態で視覚化する試みが追求されている。また、そうした素描の筆触と油彩画(図17)の筆触は酷似している。簡略化された素早い素描は熟達し、対象の動勢が波打つ線の集積として視覚化されている。そして油彩画においても動的な色彩の線描が現れ、まるで絵具で素描したと言って良いような線表現が見られる。画面のほぼ全体が線的な筆触で埋め尽くされ、モチーフの形態は線のストロークの集積となつて表されている。

(図14)ではさらに顕著に現れている。最小限の線によつてモチーフの輪郭が描き取られ、色彩は文字で書き込まれている。油彩画(図15)も、簡略な輪郭線に平面的な色彩表現が施されアルル時代の特徴である明確な色面構成と輪郭線による表現が行われている。



(図 14)  
《サント・マリの家並》1888年6月、30.5 × 47cm、個人蔵



(図 15)  
《サント・マリの家並》1888年6月、38.3cm × 46.1cm、個人蔵

《自画像》ではこうした流動的な線描が人物の背後に描かれること、動的な筆触によつて表され、観る者に流動的な印象を与えている。《自画像》ではこうした流動的な線描が人物の背後に描かれること、動的な筆触によつて表され、観る者に流動的な印象を与えている。《自画像》ではこうした流動的な線描が人物の背後に描かれること、動的な筆触によつて表され、観る者に流動的な印象を与えている。

こうして各時代の素描と油彩画を見比べると、ゴッホが単純化した形態を素早く描くという素描法を追求していくうちに、油彩画にも筆の速さの特徴である動的な線が現れていく様子がよく分かる。これはアルルを離れてからサン・レミ以降のゴッホの作品に特有の動的な筆触による油彩画へと結実し、色彩の線描による生き生きとした動勢を伴つた晩年の作品へと受け継がれる。以下では、そうしたサン・レミ時代以降の油彩画を具体的に見ていこう。



(図 17)  
《糸杉》1889年6月、93.3 × 74cm、メトロポリタン美術館



(図 16)  
《糸杉》1889年6月、62.3 × 46.8cm、ブルックリン美術館

によって、人物を取り巻く空気の流れや描かれた人物の内面までも描写しているかのようである。さらに、オーヴェール・シユル・オワーズで描かれた《ジキタリスをもつ医師ガシエの肖像》および《オーヴェールの教会》では、人物や教会を縁取る輪郭線までもが、筆触と連動して波打つような線によって表現されるようになる。それによって画面全体がゆがみ変形されたような印象を受けるが、鮮やかな色彩の面による強調のためか、変形し誇張された形態のなかにそ

れぞれの存在感を固持している。こうして、アルル時代のゴッホの油彩画に生き生きとした動感を与えていた筆触は、サン・レミ時代以降では波打つ線的な筆触へと姿を変え、それとともに輪郭線による形態描写も変化していく。

晩年の油彩画に見られるような波打つ筆触は、ゴッホの病気やクロワゾニズムの手法を用いたゴーガンへの反発と関連付けて考えられたり、そこに彼の自然に対するものの見方の反映を見出すことで画家の倫理観と関連付けて考えられたりしている。<sup>24</sup>しかしそれに加えてこうした筆触の現れは、「素早く」そして「単純化」して描くという素描の熟達に起因するものとして考えることが出来る。つまり、ゴッホがより速くそして正確に対象の本質や動勢を捉え、それを色彩の線描によって視覚化するようになったためと推測することが出来るだろう。サン・レミ時代以降、ゴッホは筆触への関心を以下のように述べている。

タッチ、筆勢とは何と不思議なものだろう。戸外で風や、太陽や、人々の好奇心にさらされながら、ぼくらはできるだけ仕事をし、なんとか画布をみます。それでもそのときぼくらは本当のもの、本質的なものを—これこそ一番むずかしいことだが—捉えてくる。さてそれからしばらく後にこの習作をとり出し、対象に応じて筆勢をととのえたと—たしかに一層調和がとれ、前よりは見



(図 18)  
《オーヴェールの教会》1890年  
6月、94 × 74cm、オルセー美術館

やすく面白くなる。そこでさらに自分のうちにある清澄なもの、微笑みを付け加える。<sup>(25)</sup>

それでも風景画の場合、雑然としたものの集合態を一つのデッサンで表そうとする方法によって、今後も事物を凝縮する努力を続けてゆくんだということをどうか是非信じてもらいたい。<sup>(26)</sup>

常に対象物を重視したりアーティストとしてのゴッホは、形態を描写するのに対象の輪郭を描くのみならず、素描の熟達によって、対象の内に感じ取られる固有の特性を、筆触を介して画面上に視覚化した。すなわち、形態を描出する手段は輪郭線から次第に色彩の線描へ、すなわち画面全体を埋め尽くすような線の筆触へと移行していったと考えることが出来る。

## 5. 線の自律性

こうしてアルルで平面的な色面構成の中に輪郭線として出現したゴッホの線表現は、サン・レミ時代以降では素早く描かれる流動的な描法と相俟って、波打つ線の筆触へと姿を変えた。ここで線は単に輪郭を縁取るだけの役割を超えて、対象の本質すなわち動勢や生命感までも形態として視覚化する、自律した働きを持つようになったといえる。

最晩年に描かれた《鳥のいる麦畑》(図19)は、ゴッホの油彩画においてそのような自律した線によって描かれた作品の典型である。この油彩画は、遠くから見ると青い空に黄色の麦畑、赤茶色のあぜ道といった色面としてその構図を把握することができるが、近寄って見ると厚塗りの線の集積で描かれていて、しかもその線の一本一本が方向性を持ちモチーフの動勢や形態を担っていることが分かる。群れ飛ぶ鳥や麦の穂の一本一本が一筆の描線によって表現されていて、一つの線自体が画面のなかで意味をもって存在している。また、小林秀雄が「ゴッホの手紙」のなかで《鳥のいる麦畑》を初めて見たときの体験を「僕が一枚の絵を鑑賞していたという事は、余り確かではない。寧ろ、僕は、或る一つの巨きな眼に見据えられ、動けずにいた様に思われる」と語っているように、この油彩画は具象絵画であるにも関わらず、自律した線の表現力によってモチーフ



(図 19) 《鳥のいる麦畑》1890年7月、50.5 × 103cm、ファン・ゴッホ美術館

の生命感を観る者に実感させるといふ抽象絵画のような性格も持ち合わせている。

この線による抽象ということについては二見氏の先行研究から以下のこと言える。「線というものは自然の中に存在せず、それ自体が一つの抽象であるという考え」に立ち「自然の特性あるいは本

質を表現するためには線のもつ抽象性と象徴性こそ重視されねばならない」と考えて輪郭線を用いたのがクロワゾニズムだった。一方で、「感動の自発性を直接に表現する」媒体としての線表現へと向かったのがゴッホの抽象だったといえる。<sup>28</sup>ゴッホの場合、実際の対象を重んじその内面の本質を描写するにあたって、彼自身が対象と一体となつてその動勢を捉えることが必要だった。したがって、彼が「感動の自発性を直接に表現する」ことはそのまま、対象の息づかいを描くことになり得た。すなわち、この抽象するという行為によつて画家の対象認識の抛り所も、その表層に現れた形態から本質へ向かつて、事物の内へ内へと潜行していったと考えられないだろうか。

## 6. おわりに

本論では、ゴッホの油彩画におけるモチーフの形態描写の展開を追うことで、彼の線の表現力について考察してきた。これによって、彼の晩年の油彩画の中に自律した線の表現力の芽生えを確認するとともに、その線表現においてゴッホがある種の抽象へと至ったことを述べた。

ゴッホはあくまでも具象的な形態に拘りながら、実際に彼が描こうとしたものは表面的な形態や色彩ではなく、対象の存在感や生命

感、運動のリズム、つまり生きていくものの息づかいそのものだった。そのために彼は実際の対象物に拘りながらも、客観的な写実性を重視するのではなく、色彩や線、筆触といった様々な造形要素を駆使して、主観に基づく対象のリアルな存在感を表現したのだ。こうした姿勢が画家の意識を描くものの内へ内へと向かわせ、そこに感じられた生命感を「凝縮する」かのような豊かな筆触による線表現に導いたと考えられる。

註

- (1) 書簡四二八。  
\*本論文で引用したゴッホの手紙は、『ファン・ゴッホ書簡全集』二見 史郎他訳、みず書房、一九八四年改定版、第一巻から第六巻によっている。以後用いる書簡番号は、全てこの全集の番号である。
- (2) 岡府寺司「ファン・ゴッホー宗教、芸術、自然」『後期印象派時代』(世界美術大全集第二三巻)、池上忠治責任編集、小学館、一九九三年、一六五―一八八頁参照。
- (3) 馬淵明子「ジャポニズム―幻想の日本」ブリュッケ、一九九七年、一四三頁参照。
- (4) 『ゴッホ展 孤高の画家の原風景』東京国立近代美術館／国立国際美術館／愛知県美術館、二〇〇五年三月九日、一―三頁参照。
- (5) 表紙の浮世絵は溪斎英泉の《花魁》(一八三〇―四六年頃)だが、原物と左右が逆転している。ゴッホはこの雑誌の表紙から、英泉の《花魁》をトレースした。
- (6) この点については前掲カタログ『ゴッホ展 孤高の画家の原風景』一一三頁の中でも、浮世絵の模写の影響からアルル時代以降の作品に『地』となる背景から『図』を鋭く切り取るような輪郭線<sup>1)</sup>が見られるようになることが指摘されている。
- (7) 書簡二九七。

- (8) この点について、馬淵氏は前掲書一七六頁でゴッホの《花咲く梨の木》を取り上げ、「対象に接近した俯瞰構図」におけるモノの(睡蓮)の連作との比較から、ゴッホはより「対象そのものの生命力に肉迫しようとして」おり、そこにゴッホの「肖像画的関心」が表されていることを指摘しているが、その根拠としては浮世絵を思わせる「俯瞰構図と縦長の形式」を挙げ、浮世絵の模写作品である《花魁》の影響を示唆している。
- (9) 線による空間表現については、同じく馬淵氏が前掲書一七一―一七九頁で「俯瞰構図」における「遠近法を暗示する線」として取り上げ、浮世絵からの影響を指摘している。さらに氏は、アルル時代のゴッホの油彩画の特徴を「鮮やかな色彩と、明確な形態と、大胆な構図に支えられた強い空間表現」としている。
- (10) 大島清次「ジャポニスム」美術公論社、一九八〇年、二二六頁。
- (11) 書簡B3〔3〕。
- (12) この段落の引用は、高階秀爾『世紀末芸術』紀伊國屋書店、一九八二年、二〇二―二〇三頁による。
- (13) 二見氏、前掲書一七―一八頁。  
原文の出典は Maurice Maingue, *Gauguin, les Presses de la Cité*, 1984, p.35, note.
- (14) 書簡B3〔3〕。
- (15) インゴ・F・ヴァルター、ライナー・メッツガー『ゴッホ全油彩画』Kazuhito Akase 訳、タツシエン・ジャパン、二〇〇二年、四五二頁。
- (16) 二見氏は前掲書二二頁で、ゴッホの筆触を「動的な色彩の線描」と表現し、クワワゾニズムとの比較において取り上げている。
- (17) 書簡五〇〇。
- (18) 書簡五四二。
- (19) 書簡B6〔6〕。
- (20) 書簡四八〇参照。
- (21) 『ゴッホと日本展』京都国立近代美術館／世田谷美術館、一九九二年五月、九六頁および書簡四七四参照。
- (22) ヴァルター、メッツガー、前掲書より転載。

- (23) 二見氏、前掲書二九―三八頁参照。
- (24) 大島氏、前掲書、一六章「ゴッホ」参照。
- (25) 書簡六〇五。
- (26) 書簡六一三。
- (27) 小林秀雄「ゴッホの手紙」『小林秀雄全集』（現代日本文学全集四二）筑摩書房、一九五六年、五頁。
- (28) 文中の引用は二見氏、前掲書二四頁及び三七頁による。また氏は「対象の本質を表現しようとした」ゴッホの意図を「ゴッホ的抽象」と名づけ、それが「ゴーガンとの共同生活時代の想像による抽象作品の中にあるのではない」ことを主張している。

（たむら・けいこ 広島大学・大学院教育学研究科・修士課程）