

ドレッサーとゴッホが捉えた日本人の自然観 著作と作品の分析

堀内 美里*・ 鼓 みどり

On Japanese Concept of the Nature Sought by Dresser and Gogh
Analysis of the Books and Works

Misato HORIUCHI and Midori TSUZUMI

Abstract

Japanese art came to Europe in the 19th century. It inspired a lot of European artists. Christopher Dresser and Vincent van Gogh were interested in Japanese religion and the nature. This paper focuses on Japanese concept of the nature sought by Dresser and Gogh. Firstly, it analysis Dresser's book and works after his visit to Japan. Secondly, it looks into Gogh's letters and works to see him getting to Japanese spirit.

キーワード：ジャポニスム、ドレッサー、ゴッホ、日本人の自然観、近代美術、日本美術

Key word : Japonisme, Dresser, Gogh, Japanese concept of the Nature, Modern Art, Japanese Art

はじめに

19世紀後半から20世紀初頭の西欧では、ジャポニスム、つまり日本美術が流行するという現象が起こっていた¹。この時期、浮世絵を始めとし、日本の工芸品や素描、建築、服飾などが西欧人にもてはやされていた。なぜ、この時代に西欧で日本美術が流行したのか。その大きな要因は二つある。一つ目は、1854年に日本が開国を果たしたことである。開国をきっかけとし、日本の美術工芸品は西欧各国に数多く輸出され、それらは西欧人の好奇心の対象となった。また、日本を訪れた西欧人の中には、帰国後、日本に関する書物を刊行する者も現れた。当時、まだ諸外国の文化が入り込んでいなかった日本を紹介したこれらの書物は、西欧の人々に新鮮な衝撃を与えた。このような刊行物は、年代を追って内容を詳細にし、専門的な書物も刊行されるようになった。二つ目の要因は、この時期、欧米各国で、万国博覧会が盛んに開催されるようになったことである。万博は西欧の文明、科学の進歩を謳歌する催しであると同時に、西欧以外の世界、つまり新しい未知なる世界を西欧人が知る機会でもあった。1860年代、70年代に開催された万博では、日本が注目を集め、日本美術が大きく取り上げられるようになった。

このように日本は、開国をきっかけに、西欧に未知なる世界として登場し、美術工芸品や書物、万博などを通して、西欧人のエキゾチックな関心を集めていった。そして、一方では専門的な研究も進められ、日本に関する学術的理解も試みられていたのである。

日本の美術品がもてはやされる中、西欧の作家たちも日本美術に関心を示し、そこからインスピレーションを受けてつくられた作品は増えていった²。初期には、日本風の衣装や装飾品（着物、扇子、団扇など）が絵画の中に描き込まれ、それによって異国情緒溢れる日本の風物を目で見えて楽しむことができるといった作品が多かった。やがて日本美術は、新しい変革を求めている西欧の前衛的な芸術家たちによって注目され、それによって、古くから受け継がれてきた西欧の伝統に、新たな芸術的価値観を提供した。では、日本美術はどのような価値観を提供し、ジャポニスムは、西欧においてどのような役割を果たしたのだろうか。それを三つあげてみよう。

一つ目は、ルネサンス期以降の西欧絵画における表現方法（透視図法、明暗法、肉付け法）を脱却する手助けをしたということである。印象派や後期印象派に続く芸術家は、浮世絵の独特な構図や、平坦で鮮やかな色彩、はっきりとした輪郭線に注目し、これを自身の作品に応用した。日本では庶民の娯楽として普及していた浮世絵の絵師たちは、常に人々の目を引き付けるため、正確な空間や明暗の表現よりも、見え方の面白みを追求していた。そのため、西欧絵画の伝統にはない、斬新な手法が多用されていたのである。浮世絵の手法は、アカデミーの伝統的表現に疑問を抱いていた芸術家たちによって賞賛され、応用されていったのだ。

二つ目は、絵画や彫刻などの「純粹芸術」と、装飾や工芸などの「応用芸術」との優劣をなくし、装飾や工芸の発展を奨励したことである。当時、日本から西欧にもたらされた工

* 高岡市美術館

芸品は、日常的に使われる道具であると同時に見事な芸術品でもあった。西欧人から見ると、日用品にも優れた装飾が施されていることは驚きであった。西欧では、絵画や彫刻のような「大芸術」に対して、実用的な道具類は「小芸術」と考えられ、その制作者は「芸術家」に対して「職人」という社会的に低い地位にあった。西欧の工芸の発展を促すために力を尽くしていた西欧の執筆家たちは、日本を、芸術における優劣がなく、生活のなかに芸術が入り込んだ素晴らしい国として紹介した。この工芸の発展は、アール・ヌーヴォーという総合的な装飾芸術が生み出されることへとつながった。

三つ目は、自然に対する見方に変化を与えたことである。これは、主に日本の絵手本（¹北斎漫画²など）、花鳥画の冊子、工芸品などの動植物の表現が影響源であった。日本美術において自然は重要な主題とされ、また自然のみを扱った作品は多い。自然を扱った絵画としては、大きな自然を扱ったもの（風景画）と、小さな自然を扱ったもの（動植物を描いたもの）がある。

東洋の風景画では、山水画が古くから発展してきた。また日本の浮世絵においても風景を描いたものは多い。

動植物を描いたものとして、日本には花鳥画というジャンルがある。花鳥画だけでなく、日本の絵手本や工芸品の装飾は、虫、鳥、花や木の枝といった身近に存在するささやかな自然物が主要なモチーフとなり、生き生きと表現されている。虫さえも芸術的なモチーフに変えてしまう日本人の自然へのまなざし、自然に対する親しみは、西欧人にとっては新鮮であった。また、日本美術に描かれる花は、決して花瓶に生けられたものではなく、今まさに咲いている「生きた花」であった。生きた動植物の姿を捉える日本人の自然に対する観察力、表現力もまた西欧人にとっては興味深いものだった。日本美術のこのような特徴は、西欧に浸透し、絵画、ポスター、版画などにとどまらず、様々な工芸品の装飾に影響を与えた。東洋の自然観には、自然と人間を同等の価値を持った存在と捉える汎神論的思想⁴がある。仏教、老荘思想、日本人の民俗信仰である神道も、この汎神論的な立場をとっている。東洋の美術作品に、風景や動植物など自然を主題としたものが多いのは、自然に対する汎神論的感覚があることと関係がないとは言いきれないだろう。西欧は、日本美術に見られる自然表現を取り入れることにより、自然をより近いものとする価値観をも導入したのではないと思われるのである。

ジャポニスムは、西欧における芸術の発展の過程で、このような役割を果たし、数多くの斬新な作品を生み出した。しかしながら、西欧の芸術家が注目した点は、日本美術の視覚的、表面的な面白さや斬新さがほとんどであったのも事実である。例えば、自然を扱った日本美術の特徴を真似て、自身の作品に自然物のモチーフを取り入れた作家は多くいても、なぜ、日本人は自然に注目するのかということ意識した作家はやはり少数であったのではないだろうか。そのような中、日本美術への視覚的、表面的な注目だけでなく、日本の宗教や日本人の精神、特に自然との関わり方にまで深く探求し、理解を示そうとした作家として、クリストファー・ドレッサー

(1834 - 1904)と、フィンセント・ファン・ゴッホ(1853-90)という二人の人物を取り上げる。彼らは、日本に対して深い理解を示した言葉を残し、さらに日本美術から影響を受けた作品を生み出している。そのため、彼らがどのように日本を理解したかを、言葉と作品の両方から知ることができるだろう。彼らは、それぞれ独自に日本人の自然観を捉えている。彼らが捉えた日本はどのようなものであったか。それをこれから明らかにしていきたい。

第1章 クリストファー・ドレッサー

第1節 ドレッサーと日本との関わり

イギリスのデザイナー、クリストファー・ドレッサーは、工芸の分野において、1860年代という早い時代から日本美術を賞賛したジャポニスムの旗手ともいえる人物である⁵。アーツ・アンド・クラフツ運動の盛んな時代に活躍した彼は、装飾や工芸を芸術の位置まで引き上げることを目指し、さらに適切で安価な素材を活かした機械生産により、製品を広く普及させることをも望んでいた。また彼は、装飾美術と共に植物学にも精通し、植物学博士号をも取得していた。

彼が本格的に日本美術に目覚めたきっかけは、1862年のロンドン万国博覧会であった。このとき彼は、日本部門の展示品80点余りをスケッチし、さらに万博閉幕時には展示品の一部を自ら購入している。そして、この万博後から、彼は日本美術の装飾に関する講演や記事の掲載などを始めた。また、それと並行して日本美術から影響を受けた新しい装飾デザインを生み出し、その作品はしばしば万博に出品されることもあった。

1872年、明治政府が誕生して間もない日本から、岩倉具視や大久保利通らを率いた岩倉使節団がロンドンを訪れた。二人は1873年に開催されるウィーン万博で、日本の工芸品の総合的な展示を行うことを提案し、ドレッサーとイギリスのサウス・ケンジントン博物館館長フィリップ・クンリッフ・オーウェンにその企画を依頼した。その結果、日本の陶器についての展示は、ドレッサーの勧めに従って行われることとなった。

次に開催された1876年のフィラデルフィア万博（アメリカ独立百周年記念万博）でも、大規模な日本部門が設けられていた。ドレッサーは、この万博を訪れた際に、現地でティファニー父子と親交を結んでいる。また、日本側組織委員とドレッサーとの親交の結果、同展覧会から代表的な日本のコレクションがサウス・ケンジントン博物館（ヴィクトリア&アルバート美術館）に寄贈され、その交換としてドレッサーが収集した同時代のイギリスの工芸品が東京の帝国博物館に贈られることとなった。フィラデルフィア滞在を終えた彼は、日本側の組織委員らとともに日本に向けて出航した。一行は、1876年12月26日に横浜に到着し、ドレッサーは翌年の4月3日まで日本に滞在した。

彼にとって日本訪問の目的は三つあった。それは、サウス・ケンジントン博物館からの交換寄贈品を帝国博物館に届ける

こと。日本の人々に近代的な工業技術を指導すること。そして、ティファニーと自分自身のための日本美術コレクションを完成させることであった。

ドレッサーの日本訪問は明治政府の公的な視察であり、国賓として迎えられた彼は、明治天皇に謁見し、日本国内を自由に旅行する許可を与えられた。さらに、彼は正倉院宝物の調査も許されたのだが、このことは当時の外国人にはめったに与えられない特権であった。訪問は、横浜から神戸、淡路島、兵庫、奈良、大阪、和歌山、高野山、京都、宇治、大津、伊勢、四日市、名古屋、瀬戸、多治見、豊橋、静岡、箱根、日光とかなり広範囲を巡り、全行程は約2800kmにも及んでいた。ドレッサーは各地で陶磁器の窯元や金工品の製造元などを訪れ、漆器や染織、紙製品など各地の工芸品や特産物を視察し、輸出に向いている製品かどうかなどの助言を行った。またデザイナーとして自身のための調査も行い、各地で購入した製品見本の量は膨大であった。視察先は、工芸品の生産地だけではなく、興福寺や東大寺などの仏教寺院や、伊勢神宮や日光東照宮などといった名所も含まれていた。また、神道関係の催しにも出席し、神楽を見学する機会もあったという。

第2節 ドレッサーが理解した日本

*Japan, its Architecture, Art, and Art Manufactures*より

帰国後、ドレッサーは日本美術に関する講演や記事の掲載を行い、また日本の影響が感じられる作品を多く残した。日本訪問から五年後の1882年には、訪問の体験をもとに記した著書 *Japan, its Architecture, Art, and Art Manufactures*⁶ を刊行した。これは、前半が日本の訪問記、後半は日本の宗教や建築、象徴的装飾、また漆器、陶器、金工、織物など日本の工芸品について記述されている。後半部分には、「宗教と建築」と題された章があり、そこで彼は日本の宗教と美術との関係を探えようとしている。この章で、彼はまず日本の二大宗教である「神道」と「仏教」について語る。日本の美術に関して記す前に、彼は宗教を理解することから始めた。このことは、国の宗教を介し、人々の心情を知ることによって初めて、その国独自の芸術の特徴や本質、価値などを理解することができる、というドレッサーの基本的な姿勢に基づいたものであった。彼のように、日本美術の探求に際して、宗教的背景を明かそうと試みた人物は、この時期の研究者としては珍しく、貴重な存在だったと言える。

(1) 神道が育んだ日本人の精神

ドレッサーは、神道の特徴として「祖先崇拜」と「自然崇拜」に注目した。

「祖先崇拜」は、特定の神という一つの対象を崇拜するのではなく、祖先を神格化して崇拜するものである。特定の神を持たない信仰は、神道の特徴付ける重要な要素だろう。ドレッサーは、日本で神道の信者と通訳を介して交流を持ち、彼らが述べた次のような言葉の特記している。「神道とは感謝の気持ちを常に持ち続けることを第一にする宗教である」⁷。そして彼は、祖先崇拜とは国や人々のために恩恵を施した人

物を神として崇拝し、彼らに「感謝の気持ち」を捧げることなのだ、と解釈した。彼は、祖先へ感謝の気持ちを持ち続けようとする日本人の態度を「誠実な態度」であるとし、それを好ましく感じている。祖先崇拜によって、日本人は「誠実な態度」を養ったのだ、と彼は理解したのである。

そして、神道信仰によって養われた日本人の「誠実な態度」は、神道建築や工芸品に見られる「入念な仕上がり」に表れていると、彼は分析している。彼が日本で目にした神道の建築物は、目に見える部分も、そうでない部分も、たとえ小さな部分であっても、ぞんざいにつくられている箇所が見付からなかったのだという。日本の工芸品についても同じことが指摘された。それは、箱、盆、壺などに施された装飾を例に説かれている。例えば、硯箱や文箱などが、蓋の外側よりも内側に、より美しい装飾を見付けられることに注目し、ここにもやはり、見えようが見えまいが入念に優れた仕事が行なわれていることを指摘した。日本の硯箱には、蓋の表側だけでなく、蓋の裏側や、箱の内側にまでみごとな装飾が施されているものがある。ここには、豪華絢爛な美しさばかりでなく、隠された小さな美しさにも趣きを感じ、その風雅を楽しむ日本人らしい美意識が見え隠れしているのだが、彼の著書には、そのような日本人独特の美意識に関する記述は見られなかった。

また「自然崇拜」については、「火や太陽への崇拜」について記述している。例えば、太陽への崇拜については、三重県の二見ノ浦⁸で見られる「日の出礼拝」を取り上げ、自然を崇拜することによって、日本人は「自然に対する愛情」を養ったのだと結論付けている。

最後に、彼は、「神棚」が神道の精神を具現化したものであると主張している。彼は、日本のすべての家に「神棚」が備え付けられているのを見た。神棚には、人々が愛情を込めて育てた花や、季節に応じた自然のものが供物として取り込まれ、それらは香炉などと共に規則に従って配置されている。また、神棚には、神そのものを象徴するものは置かれていないが、日本人は神棚という空間そのものを日々敬愛している。つまり、神棚には「自然への愛情」や「敬愛する気持ち」などといった日本人の精神が表れている、と彼は考えたのである。そして、神棚が日本のほとんどの家に普及していることから、このような精神は人々の間に広く行きわたっているのだ、と確信したようだ。彼の言葉を借りて言うならば、「神道は、何世紀もの長い間すべての日本人の家に影響を及ぼし、人々が入念な仕事をすることを奨励し」⁹、また自然を愛する気持ちをも養った、と理解したのである。

(2) 仏教がもたらした日本人の自然観

日本訪問を通して、ドレッサーは、日本人の主要な特徴が、あらゆる創造物や自然に対して驚くべき愛情を持っていることだと感じるようになった。そして、その一部分は、神道の自然崇拜によって、大部分は仏教によって育まれたものであると分析した。訪問中の彼は、日本人が動物や植物と触れ合っている場面をよく目にし、また日本人が花見をする習慣があることも知った。仏教徒たちは、どんなに小さな創造物も傷

付けることなく、それらに愛情を持っており、また日本人は花を愛する人々であると彼は強調する。「日本には、人間と下等な生き物 (the lower creatures) との間に、今まで自分が見たこともないような調和が存在しているようだ」¹⁰ と彼は語っている。ドレッサーの目には、日本人が動植物を愛しつつ、それらと共存しながら生活しているように映り、また、そのことは彼にとって最も魅力的なことでもあったようだ。

(3) 自然への愛情が表れた日本の美術工芸

自然へ向けられた日本人の愛情は、美術工芸品にどう影響しているか。このことについて話は展開する。自然を表現した日本の美術工芸品には、季節感のある「詩的な表現」や、動物の「グロテスクな表現」が特徴的である、と彼は考えた。「グロテスクな表現」は、当時、日本でよく目にするのできた根付を例にあげ、特に、動物の形をした根付の、装飾的で、獷猛な力強さのあるグロテスクな表現を賞賛した。根付は、当時、西欧でもてはやされており、1890年に刊行された『芸術の日本』¹¹でも紹介されている [図 1]。根付は、日常的に使われるものでありながら、日本人の細やかな装飾感覚が発揮されており、そのリアルな表現や入念な仕事は、西欧人にとって驚きであった。ドレッサーは、このグロテスクな表現を日本的な装飾の特徴であると考えた。



図1 《根付6点》ピング『芸術の日本』(1890年8月号)より

工芸品以外で、人々の「自然への愛情」が表れているものとして、ドレッサーが最も注目したのは、日本の「素描」であった。彼は、筆を使った素描を高く評価し、日本人ほど柔らかく、綿密に、しかもわずかの間に素描することができる人々はいない、とまで記述している。日本人の素描については、当時のジャポニスム関連の文献でも注目されており、その簡素さや素早さ、線で捉えた形の面白みなどが指摘されている¹²。ドレッサーは、日本の子供たちが、ペンではなく筆を使って書く(描く)ことを日々学び、それによって自由で柔軟な筆遣いを獲得することができることを評価して、筆を使用することの教育的価値を主張している。紙と筆を使うことによって得られる日本の素描の特徴を、彼は三つあげている。それは、筆の使用によって、自由でのびのびとした



図2 《百合の花》Dresser, *Japan*, - (1882年)より



図3 《蟹》Dresser, *Japan*, - (1882年)より

柔軟な線が描けること。吸収性のある紙の使用によって、正確なタッチが得られること。また、シンプルで、厳選された形の表現がされることである。

そして、特に「植物を描いた素描」については、[図 2] などの例をあげて、短く明瞭な線描がされることと、丸みのある線ではなく鋭い角のある線描がされることによって、植物のもつ「力強さ」や「生命感」が表現されていることに注目している。また、「動物を描いた素描」については、動物の表情などに愛嬌のある表現がされることを付け加え、例えば [図 3] では蟹が微笑んでいるように描かれているのだと述べている。ドレッサーは、その著書で『北斎漫画』からとったと思われる挿絵をのせている。葛飾北斎は、当時の西欧では素描の大家として、たいへん注目を集めていた。『北斎漫



図4 『北斎漫画』二編（部分）

画』には、例えば [図 4] のように、簡素な線のみで、馬が走る形やその速さを巧みに表現しているものがある。北斎が注目された理由は、おそらく簡素で、必要最低限の線だけを使って、動物の性質や動き、表情を的確に捉え、それが生きていることを表現できているからではないかと思われる。ドレッサーも、日本人の描く「生きた素描」に深く感動していた。そして、その感動は、詳細に描かれた絵画的な表現ではなく、デザインとしても応用できるような簡素な描き方で、自然物のもつ生命感を表すことができるのだ、というデザイナーとしての彼が感じた感動であったと思う。

このように、宗教の信仰によって養われた人々の「自然への愛情」は、日本の工芸品や素描などに豊かに表現されていると、彼は感じたのであった。

彼が理解した日本の宗教と美術との関わりをまとめてみる。日本人は、神道の信仰により誠実な態度を養い、美術工芸品を入念に仕上げるといった特徴を持った。また、神道の自然崇拜や仏教の信仰により、自然への深い愛情を養い、それは工芸品や素描などに見られる生命感あふれる表現をもたらした。彼にとっては、自然を愛し、自然物を生き生きと表現する日本人の資質が、最も魅力的であり、最も強く印象に残っていたようだ。それは、日本人の信仰とともに、美術品に見られる自然表現の両方を目にしたからこそ、彼の心に強烈に印象付けられたのであろうと思われる。

第3節 ドレッサーのデザイン

ドレッサーのデザインは、陶器や金属器を中心に、ガラス製品、テキスタイル、家具などに及んでいる。ここでは *Japan, its Architecture, Art, and Art Manufactures* の後半部分より「陶器」について書かれた章と、『クリストファー・ドレッサーと日本展』カタログを参考に、日本の影響が色濃く表れている陶器のデザインを中心に見てみたい。

(1) 装飾文様

日本訪問以前の作品には、植物や昆虫、鳥などを幾何学的、平面的にデザイン化したものや、日本の文様を利用したデザ



図5 ドレッサー《花卉文皿》ミントン 1875年 東京国立博物館



図6 水仙の丸文 葡萄の丸文

インが多い。例えば《花卉文皿》[図 5] は、皿全体のデザインは幾何学的でありながらも、縁に配された「丸に花の文様」は左右非対称で日本的な文様の特色を示している。日本の「丸に花の文様」には、小さな円形の中に草花が咲いているかのように描かれたものがある [図 6]。彼は、日本の家紋を木版で刷った「紋帖」や、狩野派と思われる絵師の画帖などを所持しており、それらが参考にされたものと想像できる。*Japan, its Architecture, Art, and Art Manufactures* の中で、ドレッサーは、「日本の装飾（文様）の構造は、巧みな配置と細部の強調が十分に考察されている」¹³ とし、日本の装飾の非対称で不規則な配置に注目している。日本の文様には、「丸に花の文様」のように、花が図案化されてはいるものの、絵画のように写実的な形を残しており（半具象化）、そのために左右対称でないものや、いくつかの装飾パターンが不規則に組み合わせられているものがあるのが特徴である¹⁴。彼はこのことに早くから目を付けていたようだ。

日本で各地の窯元を視察した彼は、その著書で、薩摩焼、伊万里焼、肥前焼、備前焼、淡路の眠平焼、和歌山の豊助焼、京焼の永楽、楽、相馬、清水、粟田、仁清、また萬古焼、温古焼、瀬戸焼、常滑焼、美濃焼、九谷焼、横浜の真葛焼などについて記述し、中でも真葛焼に高い評価を下し、京焼や薩摩焼、伊万里焼に研究の価値を見出していた。訪問後の彼の作品を見ると、以前の幾何学的な装飾や端整な仕上がりは影をひそめ、自由で大胆な色彩や成形が試みられるようになる。

(2) 釉薬

まず大きな変化は陶器の釉薬である。彼は、薩摩を訪れた際に「鮫焼」¹⁵と呼ばれる焼き物を発見し、そのスケッチを残している。この鮫焼に似た釉薬技術は、帰国後の彼の陶器デザインに見付けることができる。日本の釉薬技術に強い関心を示していた彼は、他にも大胆な釉薬の掛流しを施した作品 [図 7] を残している。また、彼は、日本を訪れる以前から、万博で目にした日本の無釉の陶器に注目していた。それは1860年代後半から彼のデザインに取り入れられたと指摘されている¹⁶。日本の陶器の特徴である施釉技術（無釉、偶然が加わった釉薬の使い方など）や不規則な形（歪みやくぼみなど）をした陶器が、西欧で注目され、それが西欧の陶器に影響を及ぼすようになったのは早いものでも1880年代になってからと言われている¹⁷。それらの陶器は粗野なもの、未完成のものという認識があったようだが、それに比べてドレッサーは、早い時期からこの粗野と考えられた日本の無釉の陶器に価値を見出していたことが分かる。彼は、萬古焼、備前焼、常滑焼などを日本で目にし、赤土でつくられた暗い赤色の、釉薬を施していない焼き物に注目していた。特に萬古焼については、なめした皮のような手触りの（きめの粗い）煉瓦色の急須について記述し、「新しい萬古焼は、時に釉薬を施し、時にはすっかりくすんだ色で覆われている。（中略）また、時には器の内部にだけしか釉薬を施されない場合もある。釉薬を施したものも、施していないものも、それらは同様に装飾のうちなのだ。」¹⁸と述べている。1870年代後半に制作されたワットコム・ポタリーの作品には赤土でつくられた《ティーセット》 [図 8] があるが、これは無釉部分の素材



図7 ドレッサー 《花瓶》 リンソープ・アート・ポタリー
1879 - 82年 個人蔵



図8 ドレッサー 《ティーセット》 ワットコム・ポタリー
1870年代後半 個人蔵

感と釉薬が施された部分との対比によって、装飾的効果を生み出しており、また器の内部にだけ鮮やかな青の釉薬が施されている。先の記述から想像して、この作品は日本で見た陶器が参考になっているとも考えられる。しかし、制作年代が明確になっていないので、日本から帰国した1877年以降の作品であるかどうかは定かにならない。

(3) 自然物の形をした容器

日本で様々な器物を目にした彼は、日本には「自然物の形をした容器」が大変多いことに気付いた。彼が目にしたものには、蛙の形をしていてその口が注ぎ口になっている急須、アヒルやツバメの形をした急須、また注ぎ口が花の咲いた木の枝の形をしている急須、蓮の葉の形をした茶碗などがあったという。その中でも、彼が強い興味を抱いたのは「ひょうたんの形」をしたものだった。日本では主に酒を入れる容器として乾燥したひょうたんがそのまま容器として使われる。ドレッサーが日本を訪れた1876年より十数年後の刊行物であるが、ピングの『芸術の日本』を見ると、ひょうたんの形をした日本の陶器が何度も紹介されている。帰国後の彼の陶器デザインには、ひょうたんの形をしたものが多く見付けられ、例えばリンソープ・アート・ポタリーの《花瓶》 [図 9] は、均整のとれたひょうたんの形をしている。



図9 ドレッサー 《花瓶》 リンソープ・アート・ポタリー
1879 - 82年 個人蔵

(4) 自然物モチーフ

日本訪問以前から、彼の作品には動植物をモチーフにした作品があったが、帰国後もやはり動植物モチーフは多用された。訪問前後の表現を比較すると、以前は、幾何学的な装飾文様や、平面的な装飾文様が多かったのに対して、帰国後はより生き生きとした表現、浮彫を多用した立体的で、リアルな生命感をもった表現が登場するようになっている。では、帰国後の作品をいくつか見てみたい。先述したように、彼は日本の筆による素描を賞賛していたが、《鉢》 [図 10] では、魚をモチーフに日本の素描（墨絵）を思わせる表現が試みられている。それは、やはり生きた魚が水の中で今まさに泳いでいる様が描かれている。また、帰国後のリンソープ・アート・ポタリーやオールドホール・アーサンウェアの作品には高浮彫が施されているものが見られる。彼が陶器に高浮彫の装飾をするようになったのは、真葛焼¹⁹で知られる



図10ドレッサー《鉢》リンソープ・アート・ポタリー
1879 - 82年 個人蔵



図11ドレッサー《鉢(蛙レリーフ)》リンソープ・アート・ポタリー 1879 - 82年 個人蔵



図12宮川香山《渡蟹花瓶》1916年 田邊哲人コレクション

宮川香山の影響があったと指摘されている²⁰。ドレッサーは横浜近郊で真葛焼を目にし、その著書で「製法においてこれ(真葛焼)を越えるものはない」²¹と賞賛している。グロテスクな蛙の高浮彫が施された《鉢(蛙レリーフ)》[図 11]は、丸い器によじ登る蛙の姿が、香山の《色絵蟹高浮彫水鉢》の蟹の姿に似ていると言われているこの《色絵蟹高浮彫水鉢》と非常に似た香山の作品に《渡蟹花瓶》[図 12]がある。

「自然物」からヒントを得て作品をつくることは、彼にとって重要なことであった。日本訪問後、彼のデザインした陶器には、自然物の形をしたものや、動植物をモチーフにしたものが多く見られ、高浮彫というグロテスクな表現に至って、それらは強い生命感を表現する力を得た。そこには宮川香山

からの直接的な影響が指摘されている。しかし、それだけではなく、彼が日本を訪れて実感した「日本の美術工芸品の持つ生命感あふれる表現」が、彼の中に強い印象として残り、彼の作品全体に影響していたのではないと思われる。日本の美術工芸品が自然物を生き生きと表現していること背景に、彼は「自然を深く愛している」という日本人独自の宗教的所以を見出そうとしていた。彼は、美術工芸品への深い研究とともに、自然を愛する日本人の精神を好意的に理解していた。だからこそ、彼の作品には自然物の生き生きとした表現が色濃く反映していたのだろう。

一方、釉薬の掛流しや鮫焼、土の素材感を楽しむ無釉の陶器などは、日本の釉薬技術を応用した作品であった。ここには、「偶然の美」や「作り込まない美」を楽しむ日本人特有の美意識が潜んでいると言える。しかしながら、その技術を応用して生み出された彼の作品を見ると、決して直接日本を喚起させるようなデザインではなく、彼独自の大胆なデザインであった。ドレッサーは日本人の「偶然の美」や「作り込まない美」を楽しむ表現方法を理解はするものの、同化することなく、技術のみを応用して独自の作品を生み出していたのだと思われる。

彼が理解した日本人は、熱心な信仰心を持ち、誠実で、自然を深く愛している人々であった。そして、自然と近い関係を保ち、自然を深く愛するという日本人の自然観は、日本美術の自然表現を生き生きと豊かなものにしていて、と彼は考えたのである。

第2章 フィンセント・ファン・ゴッホ

第1節 ゴッホの日本受容

フィンセント・ファン・ゴッホは、牧師の父テオドルスと母アンナ・コルネリアの長男として1853年オランダに生まれた²²。彼が画家になることを決意したのは、1880年、24歳のときである。それ以前の彼は、美術商や書店に勤めるなど職を転々と変えている。牧師である父と同じ道を進みたいという希望に燃え、大学の神学部への入学を志したこともあったが、後にこれを放棄した。しかしながら、キリスト教への傾倒は変わることなく、その後も伝道師を志し、伝道活動を続けた。しかし、この志しもやがて挫折し、素描に打ち込み始める。画家になることを決意してからは、独自にミレーの素描や複製画の模写をし、またブリュッセルのアカデミーやアントワープの美術学校にも在籍し、制作へ没頭した。両親とゴッホの関係は、決して良いものではなかったが、弟テオだけは、兄への理解を示そうとし、画家を志す兄のために金銭的援助を行っていた。

1886年、ゴッホは弟のいるパリへ出て、アトリエに通うことを決めた。パリでは1860年代からジャポニスムが流行し、彼が移り住んだ頃にはすでに広範に影響が及んでいた。以前から浮世絵に関心を示していたゴッホは、さらに強く惹かれていき、当時パリで日本美術品を扱っていたS・ビングの店に通い、大量の浮世絵を収集した。その熱中ぶりは、自身で

二度の浮世絵展示会を開くほどであった。

(1) ゴッホが描いた浮世絵

ゴッホの初期ジャポニスム作品は、浮世絵の模写や、浮世絵を絵画の中に描き込むという手法の作品であった。

彼が描いた浮世絵の模写は、《ジャポネズリー、花咲く梅の木》[図 13]、《ジャポネズリー、雨中の橋》、《ジャポネズリー、花魁》の三点が知られている²³。どれも、ゴッホが所有していた浮世絵をもとに、彼の手が加えられ、再構築された作品である²⁴。《ジャポネズリー、花咲く梅の木》は広重の《亀戸梅屋舗》を模写したもののだが、広重の作品より木の幹の色彩と背景の色彩のコントラストが強められており、補色の並置による効果が試されているのが分かる。画中画として描いた作品は、《カフェ「ル・タンブラン」に坐る女》、《浮世絵のある自画像》、《タンギー親爺の肖像》二点、《耳に包帯をした自画像》の五点が知られている。《カフェ「ル・タンブラン」に坐る女》と《タンギー親爺の肖像》[図 14]は、それぞれゴッホと親しく交際していたアゴスティーナ・セガトーリとジュリアン・タンギーの肖像画であり、背景に浮世絵が描かれている。



図13ゴッホ《ジャポネズリー、花咲く梅の木》1887年 アムステルダム、国立フィンセント・ファン・ゴッホ美術館



図14ゴッホ《タンギー親爺の肖像》1887年 ロダン美術館

これら八点の作品は、《耳に包帯をした自画像》を除いて全てパリ時代に描かれている。彼は、その後、浮世絵に見られる構図や色彩などの特徴を自身の作品に応用していくが、それはパリを離れ、南仏アルルへ移住してからのことだ。

(2) 日本に関する書物

ゴッホがアルルに移住したのは1888年2月のことである。彼がアルルへ到着した2月から、ゴーガンと共同生活することとなる10月までの約8ヶ月の間に、彼の中では、日本に対する具体的なイメージ形成が急速に進んでいる。そのイメージを形成するための素材となったものは何だったのか。それは、当時西欧で出版されていた「日本に関する書物」であった。日本に関心を示していたゴッホは、アルルに来る以前から日本に関する書物を何冊も読んでいた。

彼が読んだ書物には、次のものがあげられている。エミール・ギメ著、フェリックス・レガメ挿絵の『日本散策』²⁵(1878年)、エルネスト・シェノーの『ガゼット・デ・ボザール』誌の記事「パリにおける日本」(1878年9月、11月)、ルイ・ゴンスの『日本美術』(1883年)、『パリ・イリュストレ』誌の日本特集号(1886年5月)、ピエール・ロティの『お菊さん』²⁶(初刊1887年)、S・ピング編集の月刊誌『芸術の日本』(1888-91年)²⁷、さらにゴンクール兄弟の『マネット・サロモン』(1864年)や『19世紀のある芸術家の家』(1881年)の影響も指摘されている²⁸。これらの中でも、アルル時代に読んだことがはっきりとしている『お菊さん』と『芸術の日本』、またゴッホの書簡の文中に宗教的思想が感じられることから、日本の宗教についての記述が見られる『日本散策』の三冊に注目しながら、ゴッホの抱いた日本のイメージを明らかにしていきたい。

第2節 ゴッホが捉えた日本

(1) 自然と光に満ち溢れた国

彼が、パリからアルルへ移り住もうと決心した理由を、その書簡の記述から推測すると、二つの理由が浮かび上がる。それは、都市生活で悪化した健康状態を、自然に囲まれた田舎暮らしによって回復へ向かわせること、また、かねてから追求していた色彩表現の実現のため南仏の明るい光が必要であったことである。豊かな自然と明るい太陽を備えた南仏の地アルルは、健康上、また芸術上、彼の欲求を満たしてくれる恰好の場所だった。

移住してすぐ、彼は、明るく色彩豊かなアルルの景色をまるで日本のようだ感じている(書簡463、B2)。そして、移り住んでから4ヶ月後には「日本=アルル」という図式が彼の中で成立するまでとなった(書簡500)。

彼は、日本をアルルのように豊かな自然に囲まれ、明るい光に満ち溢れた国であると思っていたようだが、このイメージが確立した理由は、浮世絵の明るい色彩と、当事彼が読んでいた書物にある。影がなく、明るく平坦な色彩が使われる浮世絵は、日本をまるで明るい光に満ちた国であるかのようにした。一方、彼が読んでいた書物、例えばロティの『お菊さん』の中には、「金色の光線」²⁹、「光線は輝かしく」³⁰

といった言葉が使われ、光り輝いた日本を思わせる表現が多用されている。また、『日本散策』の中で、ギメは、美しい自然描写の言葉を散りばめ、日本という未知の国を紹介しており、それは、読み手に自然に恵まれた日本の情景を喚起させる³¹。

(2) 陽気な日本人

書簡の記述を見ると、ゴッホは日本人を「陽気」な気質を持った人々と捉えているのが分かる。この気質は、彼が好み、目指した気質でもあった。つまり、日本人は彼にとって好ましい気質を備えた人物として理解されていた。実際、ギメの『日本散策』には、日本人のことを愛想がよく、よくしゃべり、よく微笑む陽気な人々であるという記述が見付けられる³²。

『お菊さん』は、フランス人の主人公が、ひと夏日本に滞在し、日本の民家で、日本の娘と結婚生活の真似事をするという物語であるが、ゴッホはこの物語に熱狂した。彼がこのたわいない物語に熱狂したのは、それが日本人の日常生活をつぶさに感じ取ることができる物語であったからだろう。描かれた日本人の日常生活は単調なものであったが、小さな国で、土地にしっかりと根を下ろし日々を淡々と暮らしている人々の誠実さがよく表現されている。そして、単調な日々ではあるけれども、そこで陽気に明るく生きている人々の姿が見えてくる。ゴッホは、労働者のように日々の生活を誠実に秩序正しく過ごすことが本来最も尊敬すべき生き方であると考えていたし、陽気に生きることを目指していた。日本人は、ゴッホが目指す気質を持ち、尊敬できる生活をしている人々であった。アルルという田舎町で、彼が目指した生活は、この『お菊さん』に描かれた日本人の生活に限りなく近かったのではないかとと思われる。

(3) 自然と深く関わりながら生きる日本人

ゴッホが、日本を豊かな自然に囲まれた国だとイメージしていたことは先述したが、さらに彼は日本人をその豊かな「自然のなかに深く没入しながら」生きている人物であると考えていた（書簡540）。そのイメージ形成に影響したと思われる文章がピングの『芸術の日本』にある。ピングは、日本の芸術家は「自然」を最も信頼し、それを「靈感の泉」とし、「素朴な情熱をもってこの自然に没入し、その作品に、心の奥底に触れる無比の誠実さを刻印する」³³と述べている。ここには、「自然に没入する」日本人というゴッホのイメージの素材が見付けられる。また、さらにゴッホは、日本人のことを「あたかも己れ自身が花であるかのごとく自然のなかに生きる」（書簡542）人々であると考えたが、彼にとって「自然に没入する」ということは、つまり人も自然の一部であるかのように、自然と一体化するという意味していたのではないかと考えられる。つまり、ここで彼は、自然と人間を同等の価値を持った存在として捉えている。

書簡542で、ゴッホは日本人についての詳細なイメージを語っている。そこで彼は、日本人を「賢明で、達観していて、知性の優れた人物」として、「たった一茎の草」を「研究」して「時を過ごす」人々であると記している。そして、

「この一茎の草がやがては彼（日本人）にありとあらゆる植物を、ついで四季を、風景の大きな景観を、最後に動物、そして人物像を素描させることとなる。」と続けている。この記述もまたピングの影響が感じられる。ピングの『芸術の日本』の記述はこうである。「彼ら（日本人）は自然の大スペクタクルに感動する靈感に満ちた詩人であると同時に、＜極微の世界＞を持った身近な神秘を発見する注意深い観察者でもあるのである。（中略）彼らは自然は万物の根元たる要素を秘めていると信じている。彼らによれば創造物は総て、芸術の気高い概念の中に位置するにふさわしくないものはないのである。たとえ一枚の小さな草の葉であっても」³⁴。ピングの「一枚の小さな草」という記述は、ゴッホの「たった一茎の草」という書簡の記述と共通している。しかし、ピングは「自然の大景観」と「身近な小さな自然」という規模の違う自然の二つの局面に視点を置いて、日本人の自然観を説明しようとしているのに対して、ゴッホは、「身近な小さな自然」が「風景の大景観」へ、やがて動物や人間へとつながっていくとしており、「自然」と「人間」をひとつながりの関係で捉えているのが分かる。ピングとゴッホの記述は、言葉の断片には共通点を見出せるが、捉えた日本人の自然観は微妙に異なっていたようだ。

書簡542の記述は、さらにこう続く。「かくも単純で、あたかも己れ自身が花であるかのごとく自然のなかに生きるこれらの日本人がわれわれに教えてくれることこそもうほとんど新しい宗教ではあるまいか。もっと大いに陽気になり、もっと幸福になり、因襲の世界でのわれわれの教育や仕事に逆らって自分たちを自然へと立ち返らせることをせず、日本の芸術を研究することはできないように思われる」³⁵（書簡542）。ここで登場する「新しい宗教」とは彼にとってどのようなものだったのか。これと対極にあるものを、彼は「因襲の世界」としてしている。「因襲の世界」とは、おそらく彼にとっては古い倫理観を持った「キリスト教社会」であったと想像できる。彼はかつて伝道師を目指していたが、キリスト教社会に失望している。実際、キリスト教社会からは離れることとなったが、彼は画家になってからも、心の中に「宗教」をひきずったまま、キリスト教の中に見出せなかった「真の信仰」を探し続けていたという³⁶。アルル時代に至っても、彼は宗教の必要性を自身の中に認め、こう語る。「ぼくは人生においても絵画においても、神などなくてやってゆけるが、苦しんでいるぼくは、何かぼく以上に偉大なもの、ぼくの生命であり、創造力であるもの、それがなくてはすまされないのだ。」³⁷（書簡531）彼が求めた信仰に値する「偉大なもの」とは何か。それは、キリストのような人格神ではなく、彼の生命であり、創造力ともなりえるものである。アルル時代の彼にとって、それは「自然」そのものであった。「自然」とは、彼にとって身近にある一茎の草であり、風景であり、動物や自身の生命でもあり、また創造力の源になるとも考えられていた（書簡504）³⁸。彼は、小さな草の葉にも、大きな自然景観にも、動物や人間の中にも、同様に自然の実態（必然性や普遍性を備えた「自然の摂理」のようなもの）が隠れ

ていると考えたのではないだろうか。ピングは、日本人が自然の中に「万物の根元たる要素」を見付ける人々であると記述していたが、ゴッホはそこから、日本人は自然の力を信頼し、自然の中にある必然性や普遍性を自身の中にも感じることのできる人々であると想像したのではないかと思う。

このようにゴッホが捉えた日本人を考察してきたが、彼のように自然と人間を同等のもの、ひとつながりの存在として捉える考え方は、東洋の信仰に多く見られる汎神論的発想である。ゴッホの中には、日本が「自然の力を信頼する汎神論的な宗教が存在している国」であるというイメージがあったのだろうか。日本の宗教が汎神論的性質を持っていることは、ギメの『日本散策』の中に記述されていた。ギメは、日本の宗教を明るく、生活に密着した生き生きとしたものであるとし、さらに、日本の宗教と自然の間にある関連性を説明する。ギメは、「初めから日本人は、自分たちを取り巻いている自然に驚嘆していた。」³⁹と語り、日本人は自然の力に驚嘆し、感謝し、あらゆるすべての自然を崇拜している、と説明する。そして、「自然崇拜は日本人にとって一つの義務であった。自然主義は一つの欲求であった。」と述べる。このギメの記述には、日本人が自然の偉大な力に神の力を見出し、あらゆる自然の中に神の存在を感じていることが語られている。つまり、自然のなかに信仰すべき偉大なものがあると感じている日本人の姿が描かれているのである。また、日本人は先天的に自然に関心を持っており、その先天性は仏教の布教によって方向付けられ、人々と自然と神が意識の中で結び付けられた、という内容の記述も見付けられた⁴⁰。ゴッホは、日本人の信仰の中に、自然の力を崇拜する汎神論的な傾向があったことをこれらの書物から感じ取っていたのかもしれない。

彼が捉えた日本人の自然観は、自然と人間が一体化し、自然の中にある必然性や普遍性を自身の中にも感じることだったのではないだろうか。そして、「新しい宗教」とは、自然の偉大な力を信頼し、汎神論的な立場をとる宗教であり、それは彼の理想とする自然観を持った宗教であったと考えられる。

第3節 ゴッホの作品と日本美術

アルル時代、ゴッホは日本を理想郷として捉えていた。日本人の中には彼の理想とする汎神論的思想に基づいた自然観があり、また彼の求める新しい芸術があると信じられていた。当時の彼は、日本美術の色彩と素描に強い共感を示している。

(1) 色彩の単純化

アルル時代の彼の色彩論には浮世絵からの強い影響がある。輪郭線で区切られた中を平板な色調で塗りつぶす、という浮世絵から得た手法を、彼は「日本風の色彩の単純化」と呼んでいる(書簡B3、B6)。《寝室》[図15]ではこの手法が試みられ(書簡554)、はっきりとした輪郭線が描き込まれ、明るく平板な色彩で覆われている。しかし、色彩はただ単純化されるのではなく、単純化すること(平坦な色面、色彩対比、輪郭線の強調など)によって、描かれるものの持つ本質——例えば、烈しさ、情熱、愛、希望、神秘性など——を象



図15ゴッホ《寝室》1888年
アムステルダム、国立フィンセント・ファン・ゴッホ美術館

徴、暗示することが目指された(書簡520)。《寝室》の場合は休息や睡眠が暗示された(書簡554)。彼は、浮世絵の手法を活用し、それによって一層そこに描くものの本質を描き出そうと試みていたのである。

(2) 日本版画のような素描

一方、素描に対する理想もあった。アルルへ移住してからしばらくして、彼は「うんと素描をしなければならない。日本版画のようなデッサンをやりたいと思うのだ。」⁴¹(書簡474)ともらすようになる。「日本版画のようなデッサン」と言い表されたのは、日本の絵手本(『北斎漫画』の類)などにある墨による絵のことである。彼は、当時読んでいた『お菊さん』の記述や『芸術の日本』にある図版などを目にし、日本の画家は「素早く」、「狂いのない」簡素ないくつかの線でものの形を的確に捉えて描くのだと確信し、そのことに憧れを抱いていた(書簡500、542)。

日本の版画のようなデッサンをしたいと考え始めてから、彼はアルルの自然風景を素描した一連の作品を制作している。その中でも、彼が最もいい出来であり、最も日本的であると断言した(書簡509、B10)素描のうちの一枚を見てみたい。それはアルルの平原を描いた《ラ・クロー》[図16]とい



図16ゴッホ《ラ・クロー》1888年
アムステルダム、国立フィンセント・ファン・ゴッホ美術館

う作品である。これは水平線が高くとられて、画面いっぱいに自然風景が描かれ、その中に数人の人物（画面中央を行くカップル、中央左側の農民）が描き込まれている。この素描は、一見したところ日本的な作品には見えない。彼は、この素描のどのような点を日本的と言ったのか。それは、まず先述したような素早く狂いのない日本風の簡素な素描が目指されている点にある。アルル時代、彼は葦ペンを使用するようになり、そのことによって日本の筆に近い筆致が得られるようになった。以前の彼の素描と比べると、葦ペンを使ったアルル時代の素描は、明確な点や短い線で構成されていることが分かる⁴²。例えば『北斎漫画』の中にある風景画 [図 17] も、簡素な点と線によって構成されているが、具体的にはこのような作品が目指されたのかもしれない。その他にも、浮世絵で多用される鳥瞰図形式が使われていることなどが、この素描と日本美術が共通している点である。



図17《北斎漫画》十四編

しかし、彼が日本的だと言及した大きな理由はまだある。こんなにも画面いっぱいに自然の大景観を描いた彼は、そこに広がる自然の全てに共通する「自然の普遍的な本質」を表現したかったのではないと思われる。前出した書簡で、彼は「この自然の単純さをほんとうにつかんでもらいたいと思う」⁴³（書簡509）と記述していた。画面の大部分を単純な点や線の繰り返しによって描かれた自然は、単純でありふれてはいるが、単調に永遠と続いていく自然の性質を表しているのだろう。描かれた風景を彼は「無限と……永遠と……のほかにも何も無いこの平坦な風景」⁴⁴（書簡B10）であると説明している。彼は絶対的に信頼すべきものに対して、時折「永遠の」という言葉を付ける。描かれた自然風景は、絶対的に信頼すべき「永遠」のものとして捉えられている。第2節で考察したように、彼は自然を信仰にも値する偉大なものと感じていた。彼がここに表現したかった本質は、単調でありふれた自然の中に秘められた「自然の摂理」、「自然の偉大な力」だったのではないと思われる。さらに、彼はこの自然の広がりの中に「人が住んでいる」ことが美しく芸術的だと述べている。ここには、まるで彼が捉えた日本人のように自然に没入し、自然とともに生活する人々の姿が描き込まれている。自然風景の中に、わざわざ見えないくらいに小さく描かれた

人間の姿は、人間も自然の一部として自然と一体化し、単調な自然風景と共にある存在であるという、彼の理想とする自然観が表現された結果ではないだろうか。

(3) 自然と一体化して描く

彼はなぜ、素早く狂いのない線で描くという日本的な素描を羨ましく感じたのか。彼は、自然に対して感動するとき、感覚的に捉えた自然の美しさを、筆の赴くままに表現し、自分が感じた自然の美しさに匹敵する美を具現化したかった。彼は、美に対する理論を常に明確に構築しようとしていたが、一方では、即興的・感覚的に「筆のままに」描かれた日本の素描のような描き方に憧れている。彼は、感覚的に捉えられた美と理論的に構築された美とを統合することを目指していたのである。書簡543で、彼は「自然が美しいと」、「もはや自分で自分を感じず、絵が夢の中のようにやってくる」と述べているが、「自分で自分を感じず」というのは、自身が自然に感動し、自然と一体化している状態、「絵が夢のなかのようにやってくる」というのは、自然から靈感を感じ、その靈感に任せて絵を描いている状態ではないかと思われる。彼は自然に感動している自分の感情を、自然と一体化している状態で、その手に任せて、その感動的な美を具現化したかった。しかし、「感情にぴったりとからみあう筆触がだせない」（書簡543）と言っているように、彼は、自分の感覚と理論を統合することに苦しんでいた。それは、彼が、鋭敏な感覚を持つ一方で、完璧を求める理論家でもあり、強烈な二つの性質を持ち合わせた人物であった故に生まれた苦しみだろう。そのような自分に対して、日本人は、自然に対する感動を、筆のままに素早く表現しているにもかかわらず、それを狂いのない線で美しく描き上げることに成功している、とゴッホは感じていたのではないだろうか。日本人は「自然の大スペクタクルに感動する靈感に満ちた詩人である」と言ったのはピングであったが、ゴッホはピングの言葉から、自然に感動し、自然から靈感を受ける自身と同じように鋭敏な感覚を持ち合わせた人物が日本人だと捉えていただろう。しかも、その日本人は、自然と一体化し、筆に任せて自然を生き生きと美しく具現化することに成功していた。そのことが、彼にとって最も魅力的なことであったのかもしれない。

(4) 文人画との比較

ところで、ゴッホはこの素描を仕上げた直後、所持していた日本の素描だけでなく、もっと古い時代の作品にも関心を示している（書簡511）。そして、ピングの日本美術の店にたくさんある在庫品の中にそのような作品があることを察し、同じ書簡で弟にピングを訪ねるように薦める。実際、この希望は叶えられなかったようだが、ピングの店の屋根裏には大量の在庫品があり、ゴッホはそれらを四、五回見ているらしい（書簡511）。このとき意識された古い時代の作品に対して、彼が具体的なイメージを持っていたかどうかは分からないが、例えば、彼が日本的と言った素描に描き込まれた小さい人物は、文人画に描かれる点景人物にも似ている。山水画中に小さく描かれる点景人物は、老荘思想の去俗の精神に基づいて、自然に同化するように描くことが目指される⁴⁵。ゴッホが描

いた小さい人物が、自然と一体化する人間の表現であるならば、文人画の点景人物に込められた意味合いと類似している。

また、文人画に描かれる植物の葉、茂み、山肌などは、点葉法、夾葉法、点苔法と称される模範的な描き方に沿って、簡素な線や点によって描かれている。これは文人画だけでなく東洋山水画の規範でもあるが、北斎の描く水墨山水も、やはりこれに則っているようだ。風景を描いたものといえば、ゴッホはおそらく浮世絵か『北斎漫画』にあるような素描しか目にしていないであろう。しかし、それらの元を辿ると、水墨による東洋山水画に行き着く。ゴッホが目にしたかった、もっと古い時代の素描とは、北斎のルーツともなるような、自然と同化するという老荘的（汎神論的）な思想に根ざした東洋山水画の真髓であったのではないかと感じられるのである。

(5) 花鳥画との類似作品

アルルを去って、サン＝レミの病院に移った彼は、「日本」について語らなくなった。しかし、サン＝レミ時代以降の作品には、自然を研究し、生きた自然をそのまま描き出そうという日本的な自然観に基づいて描かれた作品が見付けられる。例えば《けしと蝶》[図 18] では、草花が自然に生えている姿が画面いっぱいに描かれ、しばんだ花はうなだれているが、それでも生きていることを感じさせている。パリ時代にも、彼は花の絵を盛んに描いていたが、それらは、花瓶に活けられた花がたいへん多かった。それに対して、この頃の作品は、画面いっぱいに地面から生えてくる草花が描かれている。このような植物の描き方は、彼の所蔵した花鳥画帖 [図 19] と類似している。日本から遠ざかっていったゴッホであったが、アルル時代に彼の心を捉えた日本人の自然観は、その後も彼の中に残っていったのかもしれない。



図18ゴッホ《けしと蝶》1890年
アムステルダム、国立フィンセント・ファン・ゴッホ美術館



図19二代歌川広重《花鳥画帖》19世紀
アムステルダム、国立フィンセント・ファン・ゴッホ美術館

終章 ドレッサーとゴッホの比較

ドレッサーとゴッホ、彼らが共通して注目していた日本美術の特徴は、簡素な素描や生きた自然の表現であった。ドレッサーは、日本の素描を取り上げて、動植物の一瞬の動きや表情、性質が生き生きと捉えられていることを賞賛し、また、工芸品のグロテスクな表現からも、生命感あふれる自然の表現を発見していた。一方、ゴッホは、所蔵していた花鳥画帖にも似た生きた動植物の表現を試みていた。また風景を描いた日本の素描の中にも、自然の持つ力や、自然と共に生きる人間の生命を見出していたように思う。彼らは、同様に日本美術の中に溢れる生きた自然表現を見付けており、また日本人と自然との関係に興味を示していた。

彼らが捉えた日本人を振り返ると、どちらが捉えた日本人も共通して、熱心な信仰心を持ち、素朴で誠実、そして自然と近い関係を保って生きる人々であった。ドレッサーは実際に日本を訪問し、日本人の日々の生活を目にした。その中で、日本人の信仰に対する誠実な態度や、自然を愛し、それと共に生活する人々の姿を発見した。そして、日本に根付く宗教——仏教と神道——をある程度理解し、自然に敬意を払い、自然を愛するという日本人の精神が信仰によって育まれたものであるという解釈に至った。一方、ゴッホは、西欧にいながら日本を想像した。彼が想像した日本人は、自然と調和し、自然の摂理を信頼して生きる人々であった。ドレッサーと違ってゴッホが捉えた日本人像には正確な裏づけがあるわけではなく、あくまでも西欧にいる彼が、小説や日本美術を媒介にして、その豊かな想像力と洞察力によって捉えたものであった。そこには彼の憧れが入り込み、彼の思い描く理想に近付けられていた。彼は、正確な日本人がどのようなものであるかということを理解しようとはしていなかったが、それは彼にとって重要なことではなかった。彼が必要としていたことは、日本の正確な理解よりも、自らの理想を具現化してくれる日本という未知なる世界であった。しかしながら、ゴッホが捉えた日本人は、ドレッサーのそれより、より精神的な部分に深く入り込み、実際には、日本を訪れて、日本人を目にしているドレッサーよりも深く日本人の精神を捉えて

いたように思われる。

彼ら二人が共通して捉えた日本人の資質は、自然に敬意や愛情を持ち、自然と近しく接しているというものであった。しかし、その相違点をあげるならば、それは「日本人と自然との間にある精神的なつながり」をいかに深く追及したかという点であったと思う。ドレッサーは現実の日本を見て、日本の宗教をある程度理解していたにもかかわらず、日本人と自然との関係を、単に自然を深く愛しているという一面でしか捉えなかった。彼は、人々の「自然への愛情」を理解はしたが、その奥にある「日本人と自然との精神的なつながり」を突き詰めようとはしなかったのである。一方、ゴッホは現実の日本を正確に知ることはなかったが、ドレッサーよりも強く「日本人と自然との間にある精神的なつながり」を捉えようとしていた。その結果、ゴッホは、汎神論的な自然観を持った日本人を発見することができたのではないと思われる。彼ら二人にこのような違いが生まれたのは、彼らの立場の違いが関係しているだろう。ドレッサーは、あくまでも産業デザイナーとして科学技術の力を認め、また研究者という視点で日本を見ており、日本の学術的理解と、日本美術のデザインへの応用を主に目指していた。それに対して、ゴッホは、産業化する社会の中で、自然に立ち返ることに憧れを抱き、また芸術の中に精神的な救いのようなものを求めていた。彼の目的は、自分自身が抱く理想の具現化であったのだ。

ドレッサーとゴッホ、彼らは日本人の精神へ目を向けた人物としては貴重な二人であり、その理解のレベルも、当時の西欧人としてはたいへん高かった。彼らは共通して、日本人の自然観に注目し、それを理解するために日本の宗教へ目を向けていた。同じような点に目を向けた彼らであったが、各々の立場や目的の違いから、捉えたものには違いが生まれてきていた。日本人の精神性をより強く捉えようとしていたのはゴッホであり、一方、日本美術に見られる自然表現や技法などを早い段階で綿密に分析し、応用していたのはドレッサーだったと言える。しかしながら、彼らは共に、日本人の自然観を独自に捉えたことで、新しい作品を生み出す力を得ていたのである。

- 1 馬淵明子、『ジャポニスム 幻想の日本』、ブリュッケ、2000年
ジャポニスム学会編、『ジャポニスム入門』、思文閣出版、2000年
稲賀繁美、『絵画の東方 オリエンタリズムからジャポニスムへ』、名古屋大学出版会、1999年
大島清次、『ジャポニスム 印象派と浮世絵の周辺』、美術公論社、1980年
- 2 『ジャポニスム展』カタログ、国立西洋美術館、1988年
『版画に見るジャポニスム展』カタログ、そごう美術館、1989年
『モードのジャポニスム展』カタログ、京都国立近代美術館、1994年
- 3 『工芸のジャポニスム展』カタログ、東京庭園美術館、1999年
- 3 永田生慈監修、『北斎漫画』、全三巻、岩崎美術社、1989年
- 4 汎神論；神はこの世界の内にあり、一事一物の内に宿るものとする考え方。神はこの世界の外にあって、世界を支配する人格神であると考え「有神論」に対峙する。汎神論の世界観では、神・人間・自然の三者が連続の関係にあり、また同一のものと捉えられる。
森三樹三郎、『中国思想史(上)』、1878年、第三文明社
- 5 『クリストファー・ドレッサーと日本展』カタログ、郡山市立美術館、2002年
- 6 Christopher Dresser, Japan, its Architecture, Art, and Art Manufactures, London, Longmans, Green and Co., 1882
- 7 Christopher Dresser、前掲書、p.229
- 8 三重県度会郡二見町の海岸の名勝。東端に夫婦岩がある。ここで見られる日の出への迎拜者は多い。
- 9 Christopher Dresser、前掲書、p.234
- 10 Christopher Dresser、前掲書、p.233
- 11 サミュエル・ピング編、大島清次、池上忠治ほか監訳、『芸術の日本』美術公論社、1981年
- 12 馬淵明子、前掲書、pp.51-56
- 13 Christopher Dresser、前掲書、p.263
- 14 岩崎治子、『日本の意匠事典』、岩崎美術社、1984年
尚学図書編、『文様の手帳 図案と文献でつづる日本の文様』、小学館、1987年
金京姫『アール・デコ紋様にみる日本の文様の影響 テキスタイル・デザインにおける構成原理』、『芸術学研究第7号』、筑波大学大学院博士課程芸術学研究科・人間総合科学研究科、2003年
- 15 鮫肌焼とも呼ばれ、表面が鮫の肌のように釉薬が粒状を呈する焼成法。通常なら釉薬の欠陥とみなされる性質を逆用して装飾的效果をあげたもの。釉の原料は、熔融しやすく粘力を持ち、少量の鉄分を含有する。乾燥する時、器物に施した釉の薄層が収縮して表面に多数の釉ひびを生ずる。これを焼成すると釉ひび部分は各々収縮して小球となり、熔融して器物の表面に固着する。薩摩焼、萩焼、上野焼、常滑焼などに見られる。加藤唐九朗編、『原色陶器大辞典』、淡交社、1872年
- 16 ヴィダー・ハーレン、「クリストファー・ドレッサーと日本礼賛」、『クリストファー・ドレッサーと日本展』カタログ、郡山市立美術館、2002、p.25
- 17 ジャポニスム学会編、前掲書、p.46
- 18 Christopher Dresser、前掲書、p.374
- 19 真葛焼(まぐずやき)は、明治期に香山が横浜に開いた窯元で、当時はその作品が万博や内国勲業博覧会に出品されるほど栄えていたが、1940年の横浜大空襲により継承者が途絶え、今日に至っている。『横浜真葛焼 宮川香山展』カタログ、小田急百貨店、1986年、pp.3-8

- 20 佐藤秀彦、「ドクトル・ドレッセル博士が日本に残したものの」、『クリストファー・ドレッサーと日本展』カタログ、p.51
- 21 Christopher Dresser、前掲書、p.387
- 22 小林秀雄ほか監修、二見史郎ほか訳、『ファン・ゴッホ書簡全集』全6巻、みすず書房、1970年
二見史郎編訳、園府寺司訳『ファン・ゴッホの手紙』みすず書房、2001年
- 23 『ゴッホと日本展』カタログ、京都国立近代美術館、1992年
NHK取材班、『ゴッホが愛した浮世絵 美しきニッポンの夢』、日本放送出版会、1988年
- 24 Catalogue of the Van Gogh Museum's collection of Japanese prints, Amsterdam, Van Gogh Museum, 1991
- 25 エミール・ギメ、フェリックス・レガメ、青木啓輔訳、『ギメ東京日光散策、レガメ日本素描紀行』、雄松堂出版、1983年
- 26 ビエール・ロティ、野上豊一朗訳、『お菊さん』、岩波書店、1951年
- 27 以上の文献は、馬淵氏の指摘。馬淵明子、『ジャポニスム 幻想の日本』、ブリュッケ、2000年、p.159
- 28 ゴンクール兄弟の文献の影響は、園府寺氏の指摘。
Tsukasa Kohdera、前掲論文、pp.23-24
- 29 ロティ、前掲書、p.83
- 30 ロティ、前掲書、p.139
- 31 ギメ、レガメ、前掲書、pp.30-31
- 32 ギメ、レガメ、前掲書、p.20、p.54
- 33 S・ピング、前掲書、1981年、p.16
- 34 S・ピング、前掲書、p.16
- 35 二見史郎編訳、園府寺司訳、『ファン・ゴッホの手紙』、みすず書房、2001年、p.293
- 36 園府寺司、「ファン・ゴッホ 宗教、芸術、自然」、池上忠治編、『世界美術大全集23 後期印象派時代』、小学館、1993年、pp.165-175
- 37 小林秀雄ほか監修、前掲書、第5巻、p.1470
- 38 書簡504には、自然から受ける靈感、感動が自身の創造力の源であると述べている。
- 39 ギメ、レガメ、前掲書、p.103
- 40 ギメ、レガメ、前掲書、pp.108-109
- 41 小林秀雄ほか監修、前掲書、第4巻、p.1355
- 42 『フィンセント・ファン・ゴッホ 素描 没後100年大回顧展の記録』、国立クレラー=ミュラー美術館、1990年
- 43 小林秀雄ほか監修、前掲書、第4巻、p.1427
- 44 小林秀雄ほか監修、前掲書、第6巻、p.1989
- 45 草薙奈津子訳、『現代語訳 芥子園画伝』、芸艸社、1993年、p.136