

ポール・ゴーギャンの nostalgia 表象

住田 翔子*

本報告は、ポール・ゴーギャン (Paul Gauguin, 1848-1903) のブルターニュ滞在時に焦点を当てながら、野生の画家と評されるゴーギャンへの新たなアプローチとして nostalgia による分析を試みる。フランス北西に位置するブルターニュ地方は、18世紀後半からの観光業の高まりから、余暇を過ごす都市の人々の訪問を受け、ゴーギャンが1886年に初めてブルターニュを訪れるのも、少なからずこうした社会動向を受けてのことと考えられる。しかしながら、その後も滞在を繰り返すゴーギャンには、より積極的な関心が見られる。絵画表現に言及するならば、ブルターニュの人々の身体及び祈りへの傾倒が特徴的で、同時期の自画像制作の増加も注目すべき点であろう。本論では、このようなゴーギャンのブルターニュ滞在の背景に、自己存在の確認と形成を促す nostalgia が関わっていたことを、同時期のブルターニュへの視線及び他の画家作品との比較から考察する。

キーワード：nostalgia, ブルターニュ, 身体, 祈り, 自己, 人間

はじめに

1880年代半ばにゴーギャンは、ブルターニュ地方に赴き、長期に滞在する中で、依拠していた印象派の手法、画題とは異なる作品の制作に取り組む。またこの時期から、それまで1作しか描かなかった自画像を多く制作するようになる。この背景に、ブルターニュという地が及ぼした影響が少なからず存在すると考えられるが、同時代のフランス画壇においてブルターニュという主題は珍しくなく、むしろ好まれていた点を見逃すことはできない。19世紀後半当時、鉄道の普及による観光の発展と、古きよき

フランスへの回帰志向とが重なり合った結果、ブルターニュ地方は、パリのブルジョワジーにとって魅力的な地方のひとつとなった。アカデミー派の画家は、絵画によってブルターニュ地方の風俗や人々の生活のイメージを広めた。オートンとポロックは、ゴーギャンのブルターニュ描写も都市の人々にブルターニュの特定した印象—より自然環境に接した生活を送る信心深い人々のいる土地—を提供したに過ぎないと、指摘する¹⁾。しかし、アカデミー派があくまで変わらぬ、古きものを愛でる態度であるのに対し、ゴーギャンには、その地で営まれている人々の生活に密着する態度が見受けられ、過去への傾倒と現在の注視との相違点が見られる。さらにゴーギャンは、自画像の描写によって、彼のブルターニュ表象を自己存在に結びつけて

* 立命館大学大学院社会学研究科博士後期課程

いる。ここにゴーギャンの *nostalgia* を見出せよう。*Nostalgia* は、自己および自己の環境の変化に気付くことに始まり、過去を積み重ねてきた現在を現前する対象から受容することで、自己を形成していく。ゴーギャンの場合、自画像制作の増加とブルターニュへの関心という一連の行為の中に *nostalgia* を見出すことができると考えられる。本報告では、当時の社会動向と合わせながらゴーギャンのブルターニュ時代と作品²⁾ を考察し、タヒチ滞在へと向かうゴーギャンの姿勢も他ならぬ *nostalgia* のためにあったという可能性を示す。

1. *Nostalgia* の語源と可能性

そもそも *nostalgia* の語は、1688年スイス人医師ヨハネス・ホーファー (Johannes Hofer, 1669-1752) の医学論文³⁾ において使用された、ギリシア語で「家に帰る」の意を表す *nostos* と「痛み」を指す *algia* とを合わせた造語である。この論文においてホーファーは、アルプス山脈を越えてスイスに派遣されてきた他国の傭兵にみられる身体症状にこの語を当て、病の一種としての *nostalgia* を生み出した。ホーファーによると、*nostalgia* を患うのは派遣間もない兵士であり、彼らは故国を離れていることに対して憂鬱を感じ、故国へ帰還することないしは故国をイメージすることで症状の改善が認められる。論文原題には、*nostalgia* と *Heimweh* とが併記され、*Heimweh* はドイツ語で郷愁を表し *nostalgia* の語源的意味と重なり合う。しかし、ここで指摘すべき点は、*nostalgia* が *Heimweh* より医学的意味合いを強く持つとともに、外在する対象によって呼び起こされる故国への感情を表現する語であるという点であろう。つま

り、*nostalgia* は、単なる郷土への思いという個人的な心の問題ではなく、外的な要因を伴って発する感情 (当時は疾病) という主体と対象との関係性—すなわち対象が主体にどう見えるかの問題と考えられることにその特質があるといえる。*Nostalgia* が発症する原因としては、環境の変化の認識と現前する対象による郷土のイメージの表出という2点が挙げられる。環境の変化の認識とは、故郷からスイスへという移動で周囲環境の変化を目の当たりにすることであり、現前する対象による郷土のイメージとは、患者が現前するある対象を見て郷土を思い起こし、そのイメージを現前する対象に重ねて見ることを示す。

しかし *nostalgia* は、時代が下るにつれてその医学的意味合いを縮小していき、それに伴い大衆化していく。適用当初はスイスの傭兵にのみ見られる病気だったが、産業発展による鉄道普及に伴う移動の簡便化から、故郷を離れ他の場所に行くことは兵士特有のものではなくなる。それゆえ *nostalgia* は、19世紀後半からは老若問わず誰にでも起こりうる感情とされ、20世紀にはもはや病気と見なされなくなった。また、*nostalgia* を感じた者が求め必要とする対象も、生まれた土地、幼年時代を過ごした実際の場所という物理的故郷から、幼年期の思い出や記憶といった精神的故郷、母胎、そして幼少だけでなく全般的な過去へと変化することとなる⁴⁾。そして今日我々が使用している *nostalgia* は、環境の変化の認識と対象に見出すイメージから起こる *nostalgia* というよりも、むしろその場とは関係のない過去を慈しむ、いわば懐古に近いノスタルジアといえる⁵⁾。ここから四方田は、ノスタルジアは現状を改善しようとせず過去に回帰しようとする後退的感情であると

か、ありもしない過去を理想的に想像する行為であるといった非難を投げかけられるものと指摘する⁶⁾。だが、津上はこれに対し、ホーファアの nostalgia を再度検討するならば、こうした非難は nostalgia に適用されるものではないとする。津上によると、nostalgia は、主体の眼前にある対象が、主体の目にどう見えるのかという点において、主体と対象との間に生じる関係であり、対象との関係を持たずに主体が漠然と過去を理想化する態度とは一線を画す。そして津上は、主体である自己が現前している対象に対して、いかに過去を感じるかというその感性的側面を重視し、ここから美的感性の一つとして nostalgia を考えられることを示唆する⁷⁾。本稿はこの津上の nostalgia 論を基本とし、したがって、現在使われているノスタルジアと区別するため nostalgia との表記で統一する。

さて、ゴーギャンおよびその芸術分析において nostalgia を適用すると、ゴーギャン研究に新たな視点を導入できると考えられる。南洋のタヒチへの旅こそが、ゴーギャンの芸術を形作ったとする論は少なからずある⁸⁾。そして、そのゴーギャンが何を求めてタヒチへ赴いたのかについては、野生 *sauvage* でもって説明される。しかし、タヒチへ旅発つ前にゴーギャンは、フランス、ブルターニュ地方の人々あるいは風景を野生と称した⁹⁾。ゴーギャンの芸術は、タヒチでより確固たる独特さを持ちえたかもしれないが、それはブルターニュがまずありきだったのではないだろうか。さらにゴーギャンは、芸術だけでなくむしろ自己の形成のため野生を求めていたと考えられる。自らを野生人と名乗ることで自己の安定を得ていたゴーギャンの姿が見とめられるためである¹⁰⁾。また注目すべき点として、ゴーギャンがブルターニュに落ち着く

以前に各地を旅していたこと、そしてブルターニュ滞在の前年1885年には初めての自画像を描いていたことが挙げられる。ゴーギャンは自己とは何かとの思いを自画像で表現し、その後ブルターニュで野生に対して関心を抱いた。要するに、ゴーギャンは自ら環境の変化を求め、眼前の対象に、自己のあるべき姿を見つけようとしたといえる。この姿勢は、ホーファー、そして津上の述べる nostalgia、すなわち主体と対象との間に起こる関係と捉えられるのではないか。ここにおいて、nostalgia によるゴーギャン解釈は、新たに異なる視点を得ることができる。つまり、ゴーギャンに重要だったことは、野生を求めることでなく、目前にある野生でもって、自身のあるべき姿を捉え、かつ自身の芸術を獲得することだった。そしてゴーギャンは、ブルターニュ時代から自己と自身の芸術を模索していたのである。よって次章からは、実際に、ゴーギャンのブルターニュへの関心と同時代の社会動向を比較しながら、ゴーギャンの nostalgia を考察する。

2. イメージされるブルターニュ地方

ブルターニュは、フランス北西部に位置する一地方である。ゴーギャンの生きた19世紀には、都市の人々は、ブルターニュを古代ケルト民族の土地で他の地方とは異なる文化背景をもった場所と評した。このイメージは、18世紀終わり頃からの観光の高まりの中で、都市の人々に旅先を提供する上で大きな役割を果たしたと考えられる。当時の産業の発展に伴う生活習慣の変化もあいまって、パリのブルジョワ階級は、旅行ガイドや旅行手段としての鉄道の普及により、パリ近郊を離れ、地方へ旅するように

もなった。当時のフランス社会における自然回帰の思想によって都市から田園へという関心が生まれたことも、観光の発展を促す要因であった。

19世紀初頭に出版が開始された『旧きフランスへの詩情に満ちたピトレスクな旅』は、全24巻の旅行ガイドだが、最初の数巻は、ノルマンディー地方やブルターニュ地方という「古き良きフランス」が色濃く残るといわれた場所を扱っている¹¹⁾。1857年には、パリとブルターニュの玄関口であるレンヌとの間に鉄道が敷かれ、同年『ブルターニュ旅行者のための歴史的統計的旅行ガイド』が発行された¹²⁾。つまり、観光が注目される中、都市の人々のブルターニュへの関心は、この地方がいまだなお独自性を保ち変化が少ないという、その過去性に対してあり、ブルジョワジーは「古きフランス」に対して憧憬を抱いたと考えられる。

一方、1880年代にゴーギャンが繰り返し滞在することとなるブルターニュ地方の小村ポン＝タヴァン¹³⁾は、1860年代にアメリカ人画家によって芸術家村として形成された。芸術家村以前のポン＝タヴァンを記したものは、1794年出版のジャック・カンブリーによる『フィニステール県への旅』が最初とされ、カンブリーは、石や花崗岩がそこかしこに見られる水車の回る村であったと印象を述べている¹⁴⁾。カンブリー以降、ポン＝タヴァンに関して記す著述はあまり見られなく、半世紀後の1860年代になってアメリカ人芸術家アンリ・ベーコンの紀行¹⁵⁾にポン＝タヴァンの文字が見られる。1864年夏にポン＝タヴァンを訪れたベーコンは、その水車風景について述懐し、村の様子を芸術家仲間であるロバート・ウィリーらに伝えた。このことが芸術家村形成を促す第一歩となったと考えら

れる。1866年になると、アメリカ人学生が、芸術を学ぶべくパリを訪れることが珍しくなくなった。その中には、先のウィリーを恩師とするアール・シンやホワード・ロバーツがおり、ポン＝タヴァンの魅力を聞かされていた彼らは、他の学生とともに夏になるとその小さな村へと向かった。そして、ここに芸術家村ポン＝タヴァンが生まれることとなる¹⁶⁾。

19世紀ヨーロッパにおける芸術家村は、ドイツのヴォルプスヴェーデやフランスのバルビゾンがよく知られているが、ポン＝タヴァンは、前述のように同国フランスの芸術家でなく、特にアメリカ人によって水車の回るピトレスクな村として発見され、ゴーギャンの滞在時にもフランス人より外国人が多い国際的な芸術家村であった¹⁷⁾。1880年には、イギリス人アンリ・ブラックバーンが『ブルターニュの民俗—ブルターニュ地方における芸術的な旅』を出版し、ポン＝タヴァンの情景—アヴァン川沿いの愛の森の情景や水車風景、人々の生活などを鮮明に語った¹⁸⁾。そして、芸術家村として発展する要因のひとつとして挙げられるのが、人々が民族衣装を着て画家のモデルを引き受けることを厭わなかったことである。民族衣装は、その土地の独自性あるいは固有性の象徴であるといえ、他とは異なる時を歩んできたポン＝タヴァンという土地を浮かび上がらせる¹⁹⁾。以上のように、1860年代から80年代にかけては、ポン＝タヴァンのいわゆるピトレスクな情景がアメリカ人芸術家を魅了した。ここには、フランス国内にあった「古きフランス」に対する愛国的なブルターニュへの視線とは異なるものの、画家たちの変わらぬものへの愛着をみることができる。

3. ゴーギャンのブルターニュ表象

(1) 第1次滞在 (1886年7-10月) と第2次滞在 (1888年2-10月)

ゴーギャンがブルターニュ訪問を示唆し始めるのは、1885年からである。1885年8月、妻の故郷コペンハーゲンに住む家族と離れパリにいたゴーギャンは、妻への手紙で、来年はブルターニュへ行き、旅館に滞在しながら経済的に安定した生活の中で絵画を制作するつもりだと述べている²⁰⁾。それ以降も、1886年7月から始まる第1次ブルターニュ滞在初めに妻に手紙を書いているが、同様に金銭的側面でのブルターニュに対する関心が伺える²¹⁾。そのブルターニュでゴーギャンは、戸外の風景、もしくは戸外における人々の姿をテーマにした絵画を多く描いた。ゴーギャンは、ブルターニュ以前に滞在したノルマンディー地方ディエップでは、主に自然風景を描き、せいぜい家畜である牛を取り上げるのみで、人々の姿はあまり描いていない。ボン＝タヴァンでの人物描写として例えば、《愛の森の水車の水浴場》(図1)は、森の中を流れるアヴァン川で水浴する少年達を、また、《シモヌー水車場の洗濯女性たち》(図2)は、アヴァン川が港へと流れていく手前にある水車場近くで、洗濯するブルターニュの女性を描いている。このほか、山々や川辺の景色、教会や牧草地などの作品があり、印象派の手法を使っているもの、ゴーギャンもまた、アメリカ人画家たちが描出した情景とさほど変わらぬピトレスクなボン＝タヴァンを描いた。

しかし、第1次滞在中から2年後再び滞在を始めたゴーギャンの目に、ボン＝タヴァンは異なった様相を見せ、それは芸術制作のみなら



図1 《愛の森の水車の水浴場》(1886) 油彩・カンヴァス、60×73cm.

出典：Wildenstein, 2002.



図2 《シモヌー水車場の洗濯女性たち》(1886) 油彩・カンヴァス、71×90cm.

出典：Wildenstein, 2002.

ず、同時にゴーギャンの自身に対する視線の変容をも促した。

1888年2月、妻への手紙の中でゴーギャンは、良い制作活動には人々や地方性を捉えることが必要で、長くボン＝タヴァンに滞在するつもりだと記している²²⁾。一般的にボン＝タヴァンは避暑地として知られ、寒さ厳しい冬から滞在を始めるゴーギャンにとって、ボン＝タヴァンは当初彼を惹きつけた経済的魅力以上のものを持つに至ったといえる。その魅力は、同月に旧友

シュフネッケルに出された手紙において、野生的、原始的という己が絵画に求めているものがあるブルターニュとして記されている²³⁾。

ブルターニュという主題は、当時パリのサロンで人気ある主題のひとつであり、ゴーギャンだけでなく多くの画家たちが、風俗や宗教を扱いながら様々なブルターニュを描いた。そこには、都市パリには存在しない人々の生活形態や規範に対する懐かしみといった態度を垣間見ることができよう²⁴⁾。ただしこのような作品には、あくまでも歩み寄ることはない他者としてのブルターニュが描かれている。他方でゴーギャンは、滞在を繰り返すこととなったブルターニュを愛すると公言し、野生的で原始的という、いわば人間存在の深部への迫及を隠すことはない。この告白に対しては、当時ボン＝タヴァンに滞在した芸術家それぞれが程度の差こそあれ感じていたものと指摘する研究もあるが²⁵⁾、実際にゴーギャンの油彩画を見ながら、彼がブルターニュにおいて体現し表現しようと試みたものを考察する。

1888年ブルターニュ滞在時のゴーギャンには、人々の姿を克明に描く傾向が見られ、特に夏あたりには肖像画を何作か描いている。そしてゴーギャンは、人物を描写するに当たって誇張した表現を採用する。ここでの身体の誇張表現は、手や足といった身体の先端部分を実際よりも大きく描くことを指す。例えば《冬のボン＝タヴァン、少年と薪拾いの女性》(図3)では、画面右端で腰をかがめて薪を拾う女性の手が、強調されて描かれている。また《格闘する少年たち》²⁶⁾(図4)は、ブルターニュに伝わるレスリング競技を子供が真似ている場面を描いた作品で、画面中央にお互いの体を捕らえて組みあう少年2人の内、青い下着を履いた少年の



図3 《冬のボン＝タヴァン、少年と薪拾いの女性》
(1888) 油彩・カンヴァス、89×116cm.

出典：Wildenstein, 2002.

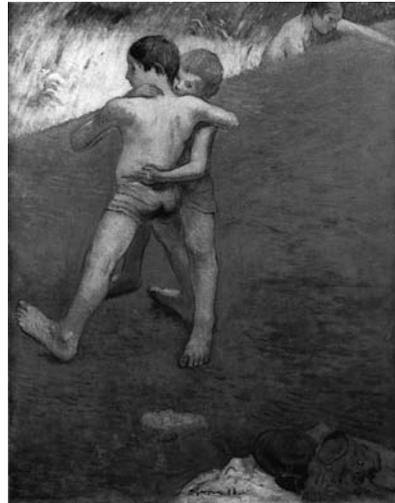


図4 《格闘する少年たち》(1888) 油彩・カンヴァス、93×73cm.

出典：Wildenstein, 2002.

左足を過度に大きく強調した。このような手先や足元に限定して誇張した表現は特徴的であり、人間の身体感覚の強調を示しているものと捉えられる。

この身体の誇張表現は、1880年代初頭から制作していた木彫りにも認められるものの、1886年以降のブルターニュ時代に顕著となり、1889年制作の《海辺のブルターニュ少女》(図5)、《海藻を集める者たち》(図6)などにおいて、



図5 《海辺のブルターニュ少女》(1889) 油彩・カンヴァス, 92.5×73.6cm.
出典: Zafraan, 2001.



図7 《雪の日の情景》(1883) 油彩, カンヴァス, 117×90cm.
出典: Wildenstein, 2002.



図6 《海藻を集める者たち》(1889) 油彩・カンヴァス, 40×28.4cm.
出典: Delouche, 1998.



図8 《ディエップの水浴者たち》(1885) 油彩・カンヴァス, 38×46cm.
出典: Wildenstein, 2002.

少女や女性たちの手足は意図的に拡大されている。このような身体の誇張は、当時のほかの画家にも見られるが²⁷⁾、手や足の強調による身体のバランスの逸脱は、ブルターニュ滞在当時のゴーギャン特有であったと考えられる。ブルターニュ以前のゴーギャンは、主に風景画を中心として描き、家族以外の人物を描くことはあまりなかった。1883年の《眠るクロヴィス》や1884年の《イヴニングドレスを着たメット》

は、ゴーギャンの息子と妻をそれぞれ大きく捉えた作品であるものの、身体表現に逸脱はない。同じ時期にパリ街中の一場面を描いた《雪の日の情景》(図7)にも、バケツを持つ少女の手への意識的な視線を読み取ることはできない。またブルターニュ滞在の前年1885年に訪れたノルマンディー地方ディエップでは、《ディエップの水浴者》(図8)を制作しているが、戯

れる女性の身体に誇張された表現は見当たらない。ここから、身体の強調は、ゴーギャンがブルターニュ期に意図的に採用した描写方法と考えられる。

手や足など身体のある部分が誇張された絵に対峙する時、見る側は肥大化された各部分に着目し、その象徴的意味を想起することとなる。大きな手は、農作業などの労働を直接的に行う部分であることを示唆する。大きな足は、地面との接触部分が多くなり、ひいては大地とのつながりを喚起させる。ともすれば忘れかけてしまう人間の野生的な側面、すなわち身体感覚を、ゴーギャンはブルターニュの環境の中で呼び覚ましたといえる。ゴーギャンは、ブルターニュにおいて、自己存在ひいては人間存在への強い希求、すなわち *nostalgia* を感じたのではないだろうか。ゴーギャンにとってブルターニュは、ブルターニュとして、あるいは野生のある場所として存在したのではなく、*nostalgia* を喚起させる対象として存在していた。

(2)第3次滞在（1889年3-12月）と作品傾向

1889年以降、ポン＝タヴァンを離れル・ブルデュ²⁸⁾で滞在するようになると、ゴーギャンは以前にはあまり描くことのなかった宗教色の濃い作品を制作し始め、特にキリスト像を描いた。ここでは、9月に制作された《黄色いキリスト》(図9)、11月後半制作の《緑のキリスト》(図10)を取り上げ、その意味を考える。

《黄色いキリスト》のモデルとなったキリスト像は、ポン＝タヴァンの小高い丘に建つトレマロ寺院内にある。また《緑のキリスト》も、ポン＝タヴァン近郊ニズンの教会前に設置された石像が作品の基盤となった。ゴーギャンは、こうしたキリスト像を元の場所から別の異なる

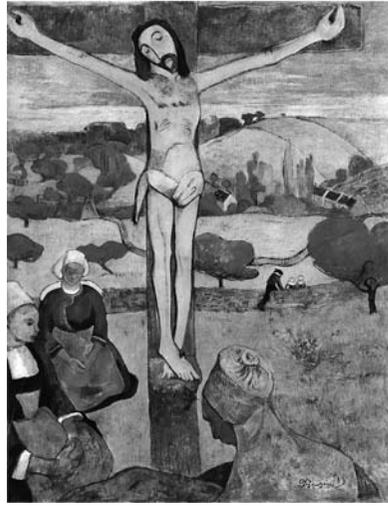


図9 《黄色いキリスト》(1889) 油彩・カンヴァス、92×73cm.

出典：Cariou, 1994.



図10 《緑のキリスト》(1889) 油彩・カンヴァス、92×73cm.

出典：Zafran, 2001.

場所へと移動させ、像の周囲にブルターニュの人々を配置した上で、2作品を仕上げている。特に《黄色いキリスト》の、民俗衣装をまとったブルターニュの女性が祈りを捧げる場面は、印象的である。このことによってゴーギャンは、キリスト像をブルターニュの人々の祈りの

対象、さらには祈りの象徴として再定義する。この転置という手法によって獲得されるものは、教会という一つの場所や制度に限定されるのではなく、ブルターニュという全体的な中に存在する祈りの表象といえる²⁹⁾。つまりゴーギャンは、《黄色いキリスト》《緑のキリスト》において、日常の中に溶け込んだ人々の信仰そのものを浮かび上がらせる。

ゴーギャン以外に、ブルターニュ地方の宗教を描いた画家として、ジュール・ブルトン (Jules Adolphe Aimé Louis Breton, 1827-1906) や パスカル・ダニャン＝ブーブレ (Pascal-Adolphe Jean Dagnan-Bouveret, 1852-1929) が挙げられる。彼らは、民族衣装をまとった多数の人々が厳かに列をなして巡る姿を描出し、ブルターニュ地方に伝わるパルドン祭³⁰⁾の儀式的性格を鮮明にする。ダニャン＝ブーブレは、制作過程において、写真を撮影してその写真を基本に絵画を描いていたことが分かっており、1886年制作の《ブルターニュ地方のパルドン祭》(図11)は儀式の写実的な再現に重きをおいたものといえるだろう³¹⁾。過去にも催されていた祭事を捉える姿勢には、現在よりもむしろ古き時代への想起が見られる。そして、絵画はパリのサロンに飾られることによって、都市の人々に古き伝統の残る場所のイメージを提供したのである³²⁾。ゴーギャンも、ブルターニュの人々の祈りという一つのイメージを形作ったことは事実であろう。ただゴーギャンの場合、パルドン祭という儀式の描写ではなかった。ゴーギャンは宗教を描出しようとしたのではなく、日常生活の中で祈りを捧げる人々の姿を描写した。この態度は、目の前に広がるブルターニュの現存する人々の姿を捉えたという点で、懐古ではなく nostalgia を当てるに相応しいと考えられるので



図11 《ブルターニュ地方のパルドン祭》(1886) 油彩・カンヴァス, 114×84cm.

出典：Harrison, 1993.

はないだろうか。ゴーギャンは、人間の身体、そして人間の営みを通じて、人間存在そのものへの追及を強くした。そして、数ある中の一つのブルターニュ表象に終わることなく、自画像制作の中で、自己存在と人間の追及を重ねて考える方向へと向かう。

4. 自画像と nostalgia

(1) 揺れ動く自己像

そもそも自画像は、単に画家その人を表出するだけでなく、理想像あるいは演出された自己像をも表わす³³⁾。ゴーギャンの場合、ヴィクトル・ユゴーの小説『レ・ミゼラブル』の主人公ジャン・ヴァルジャンとして、あるいはイエス・キリストとして自分自身を演出した自画像がある。1888年制作の《レ・ミゼラブル》(図12)に対して、ゴッホは「この絵は何よりもまず決定的に囚人を表現しているという印象を与える。まるで陽気の気配はない。これは全く生



図12 《レ・ミゼラブル》(1888) 油彩・カンヴァス、
45×55cm.

出典：Wildenstein, 2002.



図13 《オリーブ園のキリスト》(1889) 油彩・カン
ヴァス、73×92cm.

出典：Zafran, 2001.

身の人間ではない。…」³⁴⁾と指摘している。ゴーギャン自身は、自画像を独自の芸術を生み出す題材と把握し、《レ・ミゼラブル》を誰にも理解されないほど抽象的な表現であると画家仲間にも説明した³⁵⁾。ここでは、画家として世間に認められない自分自身の姿がジャン・ヴァルジャン像に投影されている。また、1889年制作《オリーブ園のキリスト》(図13)のように、自身とキリストを同一視した自画像もある³⁶⁾。この絵は、キリストが裏切り者ユダに追い詰められた姿を捉えたものであるが、同時期のゴーギ

ャンは絵画に対する非難に苦しみ、その姿をキリストに投影したのではないかと要するにこれらゴーギャンの自画像は、現状を冷静に見てとり、ある種の皮肉でもって自己を表現しているといえる。

しかし、ゴーギャンは、ジャン・ヴァルジャンとして、キリストとしての姿だけを表現したのではなく、自己存在において揺れ動いていた。ゴーギャンは「私には、2つの性質—すなわちインディアンと感受性の強い人間—が存在する。感受性の強い人間は姿を見せなくなり、それによってインディアン³⁷⁾がまっすぐしつかりと歩けるようになった」³⁸⁾と妻に告白する。また1889年のル・プルデュ滞在の際、彼はキリストを自称しながら、野生人であるかのように振舞っている。ここから浮かび上がるのは、ゴーギャンという人間はこういう人間なのだと言明し、不安定な自己存在を打ち消すかのように振舞う画家の姿である。重要な点は、揺れ動く自己を認識し安定した存在を模索し始める時期と、ブルターニュ滞在とが交差することである。

ゴーギャンは、ブルターニュ滞在を経て次に示す2点の自画像を完成させた。これら自画像には、ゴッホが述べていたような、生身の人間としてのゴーギャンが表現されている。

(2)自画像におけるブルターニュの表出

《レザヴェンでの自画像》(図14)は、1888年にポン＝タヴァンのアトリエで描かれたとされる自画像である³⁹⁾。この自画像に対してゴーギャンは、ほとんど制作意図や表現について語っていない。

しかし細部を見ると、ゴーギャンが描いたブルターニュ風景に見られる緑色で塗られた壁



図14 《レザヴェンでの自画像》(1888) 油彩・カンヴァス, 40.5×32.5cm.
出典: Wildenstein, 2002.



図15 《プルターニュの少年》(1888) 油彩・カンヴァス, 92×73cm.
出典: Wildenstein, 2002.

面, プルターニュ男性の婚礼衣装を思わせるベストの着用, および身体の誇張表現といった点から, プルターニュ地方のイメージを彷彿させるものであることがわかる。また鋭利に尖らせた耳は, 田園を統治する神ファウヌスのイメージを示唆するという研究⁴⁰⁾がある。実際ゴー



図16 《黄色いキリストのある自画像》(1889) 油彩・カンヴァス, 38×46cm.
出典: Zafran, 2001.

ギャンは, 1886年に耳を尖らせたファウヌス像を制作し, 1888年には《プルターニュの少年》(図15)で少年の耳を鋭く表現した。ここにおいて, ファウヌスの野生的な要素とプルターニュとが重なり合う。耳ではないにせよ, ゴーギャンがプルターニュの人々の手や足を強調して描いたことは前述の通りであり, 人間の身体的な感覚に焦点を当てたゴーギャンの姿が浮かび上がる。さらに《プルターニュの少年》の背景は濃い緑色で彩色され, 《レザヴェンでの自画像》の壁面と呼応する。ここにおいて, プルターニュを自己の内奥に取り込むようにしたゴーギャンという, より生命力に満ちた人間像を見ることができる。

また1889年制作の《黄色いキリストのある自画像》(図16)は, 先の《黄色いキリスト》及び《自画像の壺》(図17)を背にした自画像である。背景に置かれた作品との関係から, この自画像は一人の人間たるゴーギャンが描かれている。

先行研究では, キリストはゴーギャン自身の精神的自画像であり, さらに右後方の壺《自画



図17 《自画像の壺》(1889) 釉薬塗り陶器, 28×23cm.
出典: Dorra, 2007.

像の壺》は野生人ゴッパンを表し、より壺の方へと寄り添う形であることから、この自画像が野生に身を投じるゴッパンの姿を捉えたものと指摘されている⁴¹⁾。確かに、ゴッパンはキリストを自称し、同時期に完成した《オリヴ園のキリスト》でキリストと自己を同一視した点から、キリストはゴッパンの姿の投影と捉えられるだろう。そして、画面中心よりも壺の置かれた方に重心を置く姿は、野生を強調するように見える。

しかしここでは、キリストから野生人への移行と単純に捉えるのではなく、黄色いキリストがブルターニュの人々の祈りを象徴することに注目すべきである。画家仲間ベルナル宛の手紙で、彼は自分を「猛火の中で発したい叫びを押し殺している壺のようなゴッパンだ」と述べ、「この無限なる創造の中で、人間とは何か？私は、求める一人の他者以上の何者だろうか？」と吐露する⁴²⁾。この手紙には、人間存在について問うゴッパンの姿が明確に表われている。そして自画像の右後方に描かれた《自画像の壺》は、ゴッパンの言葉通り手で口を押しさえ声を押し殺す。しかし実際の壺と比較する

と、表情がいくぶん和らぎ落ち着きを持ったゴッパンの顔が伺える。また、この描かれた自画像の壺は、並置された《黄色いキリスト》を反映していると考えられる。自画像の壺の額そして指の部分の色彩はキリストと背景の山の黄色と呼応し、壺全体に見とめられる明るい茶色は、ブルターニュの木々と呼応する。したがって、この自画像は、キリストから野生人という移行ではなく、むしろブルターニュの祈りと野生という2つの特質を融合したゴッパン、つまりゴッパンその人の姿であると考えられる。《黄色いキリストのある自画像》は、自己存在について揺れ動くゴッパンにあって、真正面から自己を捉えようと試みたゴッパンの姿が映し出されている。

(3)ゴッパンの nostalgia とタヒチ

このように、ゴッパンは、自身が見出したブルターニュすなわち人間の姿を、自画像において自らに取り込み、自己存在の形成を図ったと考えられる。しかし、ブルターニュのその先にタヒチがゴッパンを捕らえた事実は明らかである。ゴッパンの nostalgia はブルターニュでもって発せられたが、ゴッパンがブルターニュに見出した人間存在に満足することなくタヒチへ旅立ったことにより、生涯を通じて抱えられるものとなった。

ゴッパンの nostalgia が、タヒチにおいても解消されることなく絶えず存在したことを表す作品に、1897年制作の《我々はどこから来たのか？我々は何者か？我々はどこへ行くのか？》(図18)がある。この絵画は、ゴッパンが自殺を試みる前に制作していたいわば遺書としての絵画である。ゴッパン自身が友人モンフレ宛ての手紙⁴³⁾の中で記しているように、画

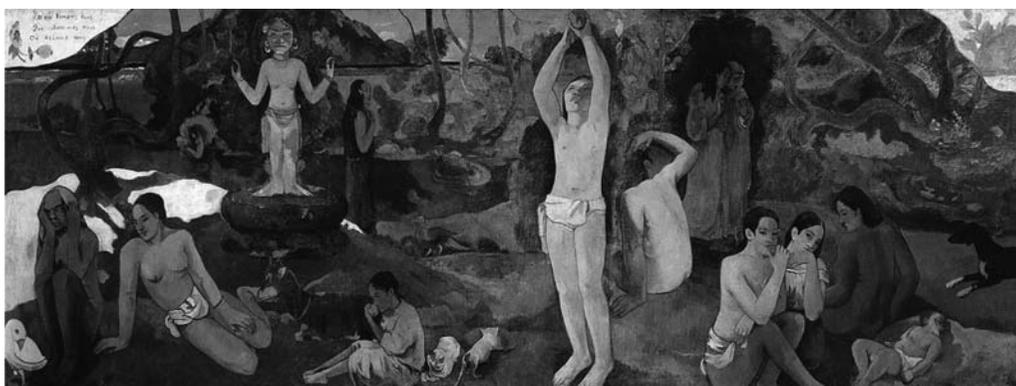


図18 《我々はどこから来たのか？我々は何者か？我々はどこへ行くのか？》(1897) 油彩・カンヴァス, 170×450cm. 出典：Shackelford & Frèches-Thory, 2004.

面右端と左端には人間の生と死を表すかのように赤ん坊と老婆が描かれている。画面中央には、果実をもぎ取ろうとする青年の姿があり、傍らには地面に座り込んで果実を食べる子供がいる。その他タヒチ女性が配置され、ヤギや犬、鳥といった動物、そして古代の神とされる偶像が描かれている。ゴーギャン当人は、大作であり日頃から温めてきた題材としながらも、作品の意図や描かれた個々の対象の意味について十分な説明をしていない。

先行研究では、まず作品タイトル《我々は…》の出典元の確認が試みられている⁴⁴⁾。ルークメーカーは、ゴーギャンのプルターニュ時代の肖像画に見出されるトマス・カーライル著の『衣装哲学』に、O Whence — Oh Heaven, Whither? (仏語訳では Mais d'où venons nous? O Dieu, où allons nous?) という題名と対応する一文が見られると指摘している。また、フィールドもカトリックの秘儀を研究した書物に、作品タイトルと一致する文面があるとしている。作品内におけるモチーフと典拠元の関係⁴⁵⁾においては、タヒチ時代の自身の作品からの転用だけでなく、プルターニュ時代の作品にその始まりを見出せるものがある。画面

左の右手をついて横座りする女性のポーズは、1889年の《海藻を集める者たち》の女性のポーズを反転させたものである。また、左端の顔を手で押さえてうづくまる老婆の姿も、プルターニュ時代からゴーギャンが作品に使用していたポーズであり、ペルーのミイラ像にその根拠を見出せる⁴⁶⁾。タヒチ時代の作品から引用された女性像においても、ジャワ島のボロブドゥール寺院のレリーフやエジプトの壁画にその原型がある⁴⁷⁾。

以上から考えられることは、タイトルから想起されるキリスト教的視点と、実際のモチーフから現れる西洋、非西洋を越えた広い視点との間に距離が生じるということである。ここで作品を改めて考察すると、《我々は…》には、我々が希求し模索しながらも到達し得ない人間存在が描かれていると言えないだろうか。プルターニュ、タヒチ、あるいはジャワ島やエジプトといった特定の場所や人々ではなく、人間そのものへの強い憧憬がここには存在する。それぞれのモチーフは、断片的表象にも関わらず作品全体において調和をなしている。そして、そうしたモチーフの背景に存在するキリスト教やタヒチにおける信仰などの民俗信仰は、人

間の祈りというレベルにおいて等価のものともなされる。作品タイトル《我々はどこから来たのか？我々は何者か？我々はどこへ行くのか？》は、人間にとっての至上命題である。つまりこの絵画には、ゴーギャンがブルターニュにおいて感じた nostalgia 故の人間存在そのものへの希求が見られるのである。

おわりに

シャルル・シャッセは、《黄色いキリスト》《緑のキリスト》が描かれたル・ブルデュを、ゴーギャンにとって「フランスにおけるタヒチ」であったと評している⁴⁸⁾。しかし、ゴーギャンは、ル・ブルデュやポン＝タヴァンという特定の土地に固執したわけではない。ゴーギャンは、ブルターニュにおいて nostalgia を感じ、ブルターニュの中に自己そして人間存在を希求した。ブルターニュのイメージを自身に取り込んだ自画像の制作は、この nostalgia 故であろう。そしてその nostalgia は、後のタヒチ滞在中においてもゴーギャンを駆り立てる。タヒチへの旅は、文明からの逃避、疎外者たる自己からの脱出というものではなく、自己、そして人間そのものをより深く理解するべくあったのではないだろうか。ゴーギャンの nostalgia は、過去あるいは野生への退行では決してなく、ゴーギャン自身の未来を築く基礎となったのである。

注

- 1) Fred Orton & Griselda Pollock, "Les Données Bretonnantes: La Prairie de Représentation," In: Fred Orton & Griselda Pollock, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, Manchester/New York, 1996, pp.53-88.
- 2) ゴーギャンは、1886年第1次滞在中で20点、1888年第2次滞在中で53点、1889年第3次滞在中で47点、計120点の油彩画を描き、本報告では、1886年の全作品、1888年の10点、1889年の14点を研究対象とした。
- 3) Johannes Hofer, *Medical dissertation on Nostalgia*, 1688. [Carolyn Kiser Anspach (trans.), *Institute of the History of Bulletin*, 2, 1934, pp.376-391.]
- 4) Nostalgia の変遷過程は、津上英輔「過去の現前：感性的範疇としての nostalgia」『美学』222, 2005, 1-13頁、四方田犬彦編『世界文学のフロンティア 4 ノスタルジア』岩波書店, 1996, Christopher Shaw & Malcom Chase, *The Imagined Past. History and Nostalgia*, Manchester/New York, 1989などを参照し、整理している。ちなみに20世紀に至る以前に nostalgia が病でなく感情の一種として考えられていたことは、ゴッホがゴーギャンの南洋への憧れを、熱帯へのノスタルジーと称した手紙（弟テオ宛て、1888年11月6日頃、アルル）からも理解できる。（二見史朗編訳『ファン・ゴッホの手紙』みすず書房, 2001, 314頁）。
- 5) 『新オックスフォード辞典』（1998, 第2版）、『新ブティ・ロベール』（1994）、『デューデン』（1999）の英語、仏語、独語辞典でそれぞれ意味を調べた結果、特に個人的に体験した昔への憧れおよび憂いが nostalgia の意味の共通点として挙げられる。
- 6) 「…政治的文脈におかれたとき、ノスタルジアはけっして評判のよい観念ではない。今世紀全体を通して、この観念は進歩に抵抗し、いまとなっては取り戻しようもない農村や田舎の生活をいたずらに美化して、その歴史を生み出してきた諸力と現実の矛盾を見ようとしなない感傷的な遊戯的なものであるとして、左翼知識人から非難されてきた。ある発言をノスタルジックであると呼ぶことは、メロドラマだと呼ぶこと以上に否定的な含意を持っている。それはつまり時代遅れであり、現実の客観的分析に立脚しない夢物語だということだ。…」四方田犬彦「帰郷の苦悶」、前掲書、1996, 8頁。
- 7) 津上、前掲論文、8-9頁。

- 8) プリミティヴィズムの視点からは, Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Cambridge/Massachusetts/London, 1986 やカーク・ヴァーネドー (六人部昭典訳) 「ゴーガン」吉田憲司編『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』淡交社, 第1巻, 1995, 179-209頁がある。また, 熱帯そのものに対する関心では, 岡谷公二『絵画の中の熱帯』平凡社, 2005 などがある。ゴーガン自身の言葉を集めた文献には, ゴーガンが自身を指す語として使用した *oviri* (野蛮人, 野生人の意) をタイトルにとった Daniel Guérin (ed.), *Paul Gauguin Oviré Écrits d'un Sauvage*, Paris, 1974. (ダニエル・ゲラン編 (岡谷公二訳) 『オヴィリ 一野蛮人の記録』みすず書房, 1980) がある。
- 9) エミール・シュフネッケル宛て (1888年2月, ポン=タヴァン) 「私はブルターニュが好きだ。私はここに, 野生的で原始的なものを見つめる。私の木靴が花崗岩の大地に響くとき, 私は, 絵画に探し求める, 鈍くたくましい音を聞く。」Guérin, *op. cit.*, 1974, pp.39-40. (ゲラン, 前掲書, 1980, 35頁)
- 10) シュフネッケル宛て (1888年7月8日) 「最近作は, 川辺での2人の少年の格闘で, まったく日本風でのバルーの野生人による作だ」*Ibid*, p.40. 妻宛て (1889年6月末, ル・ブルデュ) 「…私は野生人と称して, 百姓のように暮らしている」*Ibid.*, pp.46-47.
- 11) 「1820年から1863年にかけて24巻まで刊行されたシリーズであり, ジェリコー, アングル, オラス・ヴェルネ, ヴィオレ・ル・デュックらが挿絵を担当している。最初の数巻は, とりわけ画趣に富む風景を示し, 豊かな民俗的伝承を受けついできたノルマンディー, ブルターニュ, オーヴェルニュなどの諸地方に関するものであった。それが, ロマン主義時代の感性を捉えた中世趣味やゴシック熱と密接な関係にあることは, あらためて言うまでもないだろう。」小倉孝誠『19世紀フランス 夢と創造 挿絵入新聞〈イリュストラシオン〉にたどる』人文書院, 1995, 72頁。
- 12) 「…伝統的生活の変貌をもたらしたのは, なんとといっても交通の発達である。19世紀のはじめ, その発達は運河の建設からはじまる。第一帝政期 (1804-14年) に建設がはじまり, ブラヴェ運河 (モルビアン県) が1826年に, ナント・プレスト運河 (総延長360キロにのぼる大運河) が1842年に完成した。石炭や農業用肥料の運搬に用いられたが, 19世紀後半は, 鉄道との競合にさらされることになる。1857年, 鉄道によってパリとレンスが結ばれる。1860年代には間ベール (64年) やプレスト (65年) にまで伸長し, とりわけ物流が促進される。」原聖『〈民族起源〉の精神史 ブルターニュとフランス近代』岩波書店, 2003, 173頁。
- 13) ポン=タヴァン (仏語表記 Pont-Aven) は, ブルターニュ地方最西端のフィニステール県に属し, 県都カンペールから南東に位置し, 入り江のある人口1500人ほど (当時) の村。
- 14) Jaques Cambry, *Le Voyage a Finistère*, 1794.
- 15) この紀行は, *Victorian Times* に収録されていたもの。今回はポン=タヴァン美術館発行の資料に抜粋されていたものに依った。Fernande River-Daoudal (ed.), *Pont-Aven: Impressions de Voyageurs étrangers 1856-1910*, Pont-aven, 1998.
- 16) ポン=タヴァンの芸術家村形成過程は, Nina Lübbren, *Rural Artists' Colonies in Europe 1870-1910*. New Jersey, 2001 を主に参照し, 他に Charles-Guy Le Paul (ed.), *L'Impressionnisme dans l'école de Pont-Aven*, Lausanne/Paris, 1983 や André Cariou, *Les Peintres de Pont-Aven*, Rennes, 1994 を参考にした。
- 17) ポン=タヴァン滞在の芸術家総数207人の内, アメリカ人37%, フランス人21%, イギリス人14%, スカンディナヴィア半島出身7%, その他13カ国からの芸術家という割合だった。Lübbren, *op. cit.*, p.172.
- 18) Henri Blackburn, *Breton Folk: An Artistic Tour in Brittany*, 1880.
- 19) 実際には, 他と異なると分かるほどの違いが衣装に見られるようになったのは, 縫製技術の進んだ19世紀以降のことである。(原, 前掲書, 173-174頁)。

- 20) 妻宛て (1885年8月19日, パリ)「…もし何作か絵を売ったら, 来年の夏は, ブルターニュの田舎の民宿で身を落ち着け, 絵を描きながらつつましく暮らすつもりだ。私たちが安く暮らすには, いまだブルターニュが一番なのだから。…」Maurice Malingue (ed.), *Lettres à sa Femme et à ses Amis*, Paris, 1946, pp.72-73. (東珠樹訳編『ゴーギャンの手紙』美術公論社, 1988, 25-26頁)。
- 21) 妻宛て (1886年6月末, ポン=タヴァン「…下宿は, 食費こみの部屋代が月65フランです。食事はすばらしく, 皆すぐ肥ってしまうだろう。また, ここには, 馬小屋, 馬車庫, 仕事場, それに庭もついて, 800フランで買える家もある。そして月々300フランもあれば, 家族の者が皆, 極めて幸せに生活できるのだ。…」*Ibid.*, pp.103-104.
- 22) 妻宛て (1888年2月, パリ)「私は木曜日にポン=タヴァンへ出発するつもりだ, だから慌ただしくない今の時期にあなたに返信しておいた方がいいだろう。冬の地方はもちろん私の健康にとって全く好ましくない。だがそこで7, 8か月続けて仕事をしながら, 良い絵画を制作するために, 地方の人々や本質的なものを洞察する。」Malingue, *op. ct.*, 1946, p. 140. (東, 前掲書, 1988, 76頁)。
- 23) 注8) 参照。
- 24) リュブレンは, 地方における農民の生活を描いた作品はサロンに出展されたが, そこに描かれていたのは, 農民の中でも富裕層, いわばブルジョワジーに近い人々の生活であったと指摘している。Liübren, *op. ct.*, pp.40-63.
- 25) Orton & Pollock, *op. ct.*, 1996.
- 26) 格闘 (仏語表記 *lutte*) は, ブルターニュ地方に伝わるスポーツであるレスリングを意味すると捉えられる。通常は, 成人男性が着衣でレスリングを行うが, 少年たちが大人の真似をしていると考えられる。
- 27) 例えば, ゴーギャンと共にポスト印象派と並び称されるヴァン・ゴッホやセザンヌは, 1870年代から1880年代に, それぞれ人物を取り上げて作品制作しているが, 農民の姿を全体的に力強い筆致で描いたり, 若者の腕や脚部を縁取ったりすることで, 身体的な感覚を表現しようと試みたことが伺える。
- 28) ル・ブルデュ (仏語表記 *Le Pouldu*) は, ポン=タヴァンから東に位置する, 民家と宿とが数軒ある小さな漁村。
- 29) 《緑のキリスト》に対してゴーギャンは, 「この絵で, 私は, すべてのものを, 信心, 従属的信仰, 苦しみ, 原始的な宗教の形, そして叫びとともにある偉大な自然でもって息づかせようと努めた」と述べている。Henri Dorra, *The Symbolism of Paul Gauguin. Erotica, Exotica, and the great Dilemmas of Humanity*, Berkeley/Los Angeles/London, 2007, p.131.
- 30) パルドン祭は, ブルターニュ地方特有の行事で, 免罪符 *pardon* を求めて人々が列をなして街中を巡りながら教会へと向かうものであり, 19世紀にはすでに観光イベントの色合いが濃くなっていた。
- 31) Vojtěch Jirat-Wasiutyński & H. Travers Newton Jr., *Technique and Meaning in the Paintings of Paul Gauguin*, Cambridge/New York/Melbourne, 2000. pp.84-87.
- 32) ダニャン=ブープレの作品は, 1887年, 1889年のサロンにそれぞれ出品されている。
- 33) 三浦篤編『自画像の美術史』東京大学出版会, 2003や田中英道『画家と自画像』講談社, 2003を参照。
- 34) テオ宛て (1888年10月4日, アルル) より引用。(二見, 2001, 306-308頁)。
- 35) エミール・シュフネッケル宛て (1888年10月8日, カンペルレ)「…ヴィンセントに頼まれていた自画像を制作した。これは, 私の最高の出来の作品と思う。全く理解できない (たとえとして) ほど, 抽象的だ。まず, 山賊の頭—ジャン・ヴァルジャン (レ・ミゼラブル)—は, 評判を落とした印象派の画家を表わしているが, 絶えず鎖で世間へとつながれている。その素描も, 独特で完全な抽象である。…」Malingue, *op. ct.*, 1946, p.159. (東, 前掲書, 1988, 92頁)。
- 36) エミール・ベルナル宛て (1890年8月, ル・ブルデュ)「私自身は, 長い髪で, 野生人の

- ように散歩をして、何もしていない。絵具もパレットも持ってこなかったからだ。弓矢を何本か作り、砂辺でバッファロー・ビルのように射る練習をしている。そんな風だ。それが自称イエス・キリストだ。…」 *Ibid*, pp.224-225. (同上, 142頁)。
- 37) ここでのインディアンは、おそらくペルーのインディオを想定したと考えられる。というのも、ゴーギャンは幼少時代を叔父のいるペルーで過ごしていた。また自らを「ペルーの野生人」と称していたことから、インディオと推測できる。
- 38) 妻宛て (1888年2月, パリ) の手紙。 *Ibid*, p.142. (同上, 78頁)。
- 39) この作品の制作時期と場所については、1888年アルル滞在時、1889年ル・ブルデュ滞在時などの諸説があるが、本稿では、色彩表現、署名といった手法的観点から分析を行ったウィルデンスタインの1888年ボン＝タヴァン滞在時説に依拠する。Daniel Wildenstein (ed.), *Gauguin: A Savage in the Making. Catalogue Raisonné of the Paintings (1873-1888)*, vol. II, Paris/Milan, 2002, pp.405-407.
- 40) Guillermo Solana, “The Faun Awakes. Gauguin and the Revival of the Pastoral,” In: Guillermo Solana (ed.), *Gauguin and the Origins of Symbolism*, Madrid, 2004, pp.15-63.
- 41) 高階秀爾「イエスとしての自画像」『ゴッホの眼』青土社, 2005, 250-305頁。
- 42) エミール・ベルナル宛て (1889年11月, ル・ブルデュ) 「…結局、この孤独や自分自身への集中は、とりわけ生活に大切な喜びが欠け、心から満足することもなく、いわば空っぽの胃のように飢えを訴えているとき、幸福という点においては、氷のように冷たく全く感じることもない人間でない限り、欺瞞なのだ。私は、自らをそのような人間に変えようと努力するのだが、少しもなれず、生まれつきの性質が絶えず立ち返ってくる。猛火の中で発したい叫びを手で押し殺している。壺のようなゴーギャンだ。だが結局、私はこれについてやり過ぎしていくだろう。この無限なる創造の中で、人間とは何か？私は、求める1人の他者以外の何者だろうか？…」 Guérin, *op. ct.*, 1974, p. 57. (ゲラン, 前掲書, 1980, 54頁)。
- 43) ダニエル・ド・モンフレエ宛て (1898年2月, タヒチ) 「…あなたに言うておかなければならないが、私は12月に死ぬつもりだった。それで、死ぬ前に、常に頭にあった大作を描こうと思った。1か月の間ずっと昼夜通して途方もない情熱で描き続けた。…これは、高さ1.7メートル、横4.5メートルの絵だ。…右下に、眠っている赤ん坊と、うずくまる3人の女性。紫色の服を着た2人の人間がお互いの考えを打ち明けている。わざと大きくして遠近法を無視して描いた人物は、うずくまり、腕を上にあげ、自分たちの運命を考えている2人を眺めて驚いている。中央の人物は、果物を摘んでいる。一人の子どもの傍には、2匹の猫がいる。そして白い牡ヤギ。偶像是、神秘的に律動的に両腕をあげ、彼岸を指し示すかのようだ。うずくまった人物は、偶像に耳を傾けているように見える。最後に、死に近い老婆は、自らの運命を甘受しあきらめているかのようだ。…その足元に、足でとかげをつかむ1羽の白い未知の鳥がいるが、空疎な言葉の無用さを物語っている。…」 *Ibid*, pp.193-195. (同上, 200-201頁)。
- 44) T. M. George Shackelfold, “Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?” In: T. M. George Shackelfold & Claire Frèches-Thory (ed.), *Gauguin Tahiti. The Studio of the South Sea*, London, 2004, pp.168-203. における調査をもとにした。
- 45) *Ibid*.
- 46) 作品例としては《アルルの葡萄の収穫—人間の悲劇》(1888)《ブルターニュのイヴ》(1889)などがあげられる。ミイラ像については、パリのトロカデロの人類博物館に所蔵されているものをゴーギャンが見たと考えられている。Dorra, *op. ct.*, 2004.
- 47) ゴーギャンはブルターニュ時代から、ボロブドゥール寺院レリーフの写真アルバムにして持っていて、タヒチにも携帯していた。 *Ibid.*, Shackelfold, *op. ct.*, 2004 などを参照。

48) Chaeles Chassé, *Gauguin et le Groupe de Pont-Aven*, Paris, 1921, p.28. (Eric M. Zafran (ed.), *Gauguin's Nirvana. Painters at Le Pouldu 1889-90*, New Haven/London, 2001, p.19より重引)。

参考文献

岡谷公二『絵画の中の熱帯』平凡社, 2005。

小倉孝誠『19世紀フランス 夢と創造 挿絵入新聞『イリュストラシオン』にたどる』人文書院, 1995。

高階秀爾『ゴッホの眼』青土社, 2005。

田中英道『画家と自画像』講談社, 2003。

津上英輔『過去の現前: 感性的範疇としての nostalgia』『美学』222, (2005), 1-13頁。

原聖『〈民族起源〉の精神史 ブルターニュとフランス近代』岩波書店, 2003。

二見史郎編訳『ファン・ゴッホの手紙』みすず書房, 2001。

三浦篤編『自画像の美術史』東京大学出版会, 2003。

吉田憲司編『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』淡交社, 1995。

四方田犬彦編『世界文学のフロンティア 4 ノスタルジア』岩波書店, 1996。

Henri Blackburn, *Breton Folk: An Artistic Tour in Brittany*, 1880.

André Cariou, *Les Peintres de Pont-Aven*, Rennes, 1994.

Denis Delouche, *Gauguin et la Bretagne*, Rennes, 1996.

Henri Dorra, *The Symbolism of Paul Gauguin. Erotica, Exotica, and the great Dilemmas of Humanity*. Berkeley/Los Angeles/London, 2007.

Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Cambridge/Massachusetts/London, 1986.

Daniel Guérin (ed.), *Paul Gauguin Oviré Écrits d'un Sauvage*, Gallimard, 1974. (ダニエル・ゲラン編 (岡谷公二訳) 『オヴィリ 一野蛮人の記録』みすず書房, 1980。)

Charles Harrison, Francis Frascina & Gill Perry (ed.), *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, New Heaven &

London, 1993.

Johannes Hofer, "Medical dissertation on Nostalgia," 1688. Carolyn Kiser Anspach (trans.), *Institute of the History of Bulletin*, 2, 1934, pp.376-391.

Vojtěch Jirat-Wasiutyński & H. Travers Newton Jr., *Technique and Meaning in the Paintings of Paul Gauguin*, Cambridge/New York/Melbourne, 2000.

Charles-Guy Le Paul (ed.), *L'Impressionnisme dans l'école de Pont-Aven*, Lausanne/Paris, 1983.

Nina Lübbren, *Rural Artists' Colonies in Europe 1870-1910*. New Jersey, 2001

Maurice Malingue (ed.), *Lettres à sa Femme et à ses Amis*, Paris, 1946. (東珠樹訳編『ゴッホの手紙』美術公論社, 1988。)

Fred Orton & Griselda Pollock, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, Manchester/New York, 1996.

Fernande River-Daoudal (ed.), *Pont-Aven: Impressions de Voyageurs étrangers 1856-1910*, Pont-aven, 1998.

T. M. George Shackelford & Claire Frèches-Thory (ed.), *Gauguin Tahiti. The Studio of the South Sea.*, London, 2004.

Cristopher Shaw & Malcom Chase, *The Imagined Past. History and Nostalgia*. Manchester/New York, 1989.

Guillermo Solana (ed.), *Gauguin and the Origins of Symbolism*, Madrid, 2004.

Daniel Wildenstein (ed.), *Gauguin: A Savage in the Making. Catalogue Raisonné of the Paintings (1873-1888)*, Paris/Milan, 2002.

Eric M. Zafran (ed.), *Gauguin's Nirvana. Painters at Le Pouldu 1889-90*. New Haven/London, 2001.

Duden *Das Große Wörterbuch der Deutschen Sprache*, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich, 1999.

Le Nouveau Petit Robert, Paris, 1994.

The New Oxford American Dictionary, Second Edition, New York, 1998.

Paul Gauguin's Representation of Nostalgia

SUMIDA Shoko *

Abstract: Paul Gauguin (1848-1903) has been generally thought of as a painter who pursued savage, primitive things. In this paper, in order to approach Gauguin from a new point of view, I try to analyze Gauguin himself and his works focusing on his Brittany period during the 1880's in terms of nostalgia.

From the end of the eighteenth century, tourism became an attractive way for the bourgeoisie in Paris to spend their holidays. Members of the bourgeoisie visited regions in France for sightseeing and Brittany, located in the north-west part of France, became recognized as one of the most attractive places. Gauguin visited Brittany in 1886 for the first time under these circumstances. However, Gauguin went to Brittany again in 1888 and 1889. Moreover he stayed there for several months and concentrated on his painting. From these reasons, it can be said that Gauguin was interested in Brittany and the people there more than the bourgeoisie were. There are two characteristics in his paintings of Brittany, the physical representation of local people and the description of their prayers. Gauguin also depicted himself several times during that period and tried to represent himself with the image of Brittany. These actions can be interpreted as nostalgia in identifying himself and format of his character anew. Although there was a trend for Brittany to be seen as a subject of pictures in nineteenth century France, comparing Gauguin's works to those of other painters, it can be concluded that Gauguin had his own original viewpoint, based on nostalgia.

Keywords: nostalgia, Brittany, human body, prayer, self, human beings

* Ph.D. Candidate, Graduate School of Sociology, Ritsumeikan University