

## ゴーギャンにおける「楽園」と芸術の探究

湯 原 か の 子

## Paul Gauguin, En Quête de l'Art et du Paradis

母とともに南米ペルーの大叔父のもとで過ごした幸福な幼児期を原体験としてもつ画家ポール・ゴーギャン (1848-1903) の一生は、ある意味では楽園へのノスタルジーに駆られた流浪の生涯だったともいえる。事実、父方祖父の遺産相続問題で7歳の時に帰国して後、青年期を水夫として海上で過ごしたポールは、23歳で証券仲買人の職を得て、二年後にはデンマーク人のメットと結婚し家庭を持ったものの、普通の生活に安住できず、趣味で始めた絵画への情熱が昂じて、35歳の年に仕事を捨て画家としての遅いデビューを切る。それからは家族を顧みず、ブルターニュ、マルチニック島、タヒチ、ヒヴァ・オア島へと新しい絵画の創造を求め、また未開の息吹と原初の楽園を求めて遍歴を繰り返した。

ところで、神による世界の創造、そしてアダムとイヴの原罪とそれに伴うエデンの園からの失墜を創世記の神話としてもつ西欧キリスト教世界において、失われた楽園への回帰、すなわち人類の墮落以前の原初の楽園へのノスタルジーは、古来、文学・芸術の普遍的テーマの一つである。それはある時はギリシャ神話の黄金時代伝説と結びつき、時には過去の文明の理想化されたイメージで、または未来に実現さるべきユートピアとして、ある場合には未だ知られざる地の果ての島として、あるいはまた秘めやかなる愛の園として、詩人や芸術家の想像世界を養ってきた。何より、非日常的な特権的な場であり、そこにおいては生の充実が体験され、人生の本質が開示される時空間としての楽園は、このようにさまざまな形で表象されるが、ゴーギャンの場合、楽園探求が具体的な形をとったのが、とりわけブルターニュであり、タヒチであった。

本稿ではそのような前提に立って、ゴーギャンにおける「楽園」と芸術の探究について考察を試みたいと思う。

## I. 北の楽園＝ブルターニュ

ブルターニュはフランスの西北端、フィニステール（地の果て、の意）県に位置する。ゴーギャンは1886年の6月から11月まで、半島の西半分、低ブルターニュのポン・タヴェンに滞在した。以来、88年2月から10月、89年3月から90年2月（この時はル・プールデュにも滞在）、94年4月から11月と、幾度となくポン・タヴェンを訪れている。

ここはフランスのなかでも特殊な地方性を保っているところである。この地方を特色づけるものの一つに巨石文化の遺蹟がある。野生的で荒涼とした自然のなか、いたるところに有史以前の文明の名残り、メンヒルやドルメンなどの巨石が屹立する。もう一つはケルト的伝統である。紀元前500年頃から中央ヨーロッパからケルト人の侵入を受け、中世前紀（4-7世紀）にはサクソン人を逃れてブリテン半島から到来した移民を受け入れたブルターニュは、ケルトの影響を色濃く残し、ヨーロッパにおけるケルト文化の砦の一つをなしている。住民はカトリックを信仰するが、それもケルトのドルイド教の痕跡を留める独特なものである。北方ヨーロッパと地中海の通商上の要地にあるという地理的条件から16-17世紀には繁栄を謳歌し、村々に多くの教会や聖堂の建立を見たが、それ以後は産業の発達から取り残された。19世紀になっても古い農民社会と伝統的な生活文化を残し、人々の服装も、男はほとんど黒づくめの服に幅の広い帽子、女は白いレースのついた黒い服に白い頭巾を被り、足にはサボを履く、という伝統的いでたちだった（註1）。

このような辺境の地ブルターニュの自然と風俗は、19世紀半ば頃から画家たちの関心を引き付けるようになっていた。印象派から出発したとはいえ、目に見える外界をきわめて科学的・論理的に描く印象派絵画に飽き足らず、新しい絵画の創造を求めていたゴーギャンがブルターニュに滞在したのは、生活費が安く、貧乏画家には住みやすい地であったという現実的理由もさることながら、なにより太古の息吹が沁みついた野生的な自然と、宗教改革以前の中世キリスト教世界がケルト民話世界と入り混じって生きている幻想的風土が、画家を魅了したからである。

運動、光、多色が印象派の世界である。ブルターニュの世界は、黒色の単色の服装、木靴をはいた緩慢な動作（・・・）。とうてい印象派絵画にふさわしい場所ではない。感覚を刺激する変化が現われては消えるのではなく、不変不動と永遠の瞑想を誘い出す土地なのである。（註2）

と池辺一郎氏は書き、ブルターニュを「文明から取り残されたこのわびしい静まり返った地方こそ、パリから逃れて、瞑想的な絵を描くのに最適の場所」としている。

ブルターニュがいかに画家の内的感覚と呼応し、創造的想像力を刺激する土地だったか

ということは、ゴッホの次のような文章を読むと一層明らかになる。

君はパリ主義者だ。田舎は私のものだ。私はブルターニュを愛する。ここには野蛮なもの、原始的なものがある。私の木靴が花崗岩の大地で音をたてると、私が絵のなかで探し求めている鈍くて光沢を消した力強い調子（トーン）が聞こえてくる。（シュフネッケルへの手紙、1888年、ポン・タヴェン）（註3）

ゴッホは1886年頃から新しい芸術様式として「総合主義（サンテティスム）」を唱えるようになる。それは、自然に忠実な外面描写である印象派的手法と単純化された平面的な装飾絵画の二面性をもつ『四人のブルターニュ娘の踊り』（1886）や、「ペルーの野蛮人によって描かれたまったく日本式の絵」（シュフネッケルへの手紙、1888年7月8日、ポン・タヴェン）と自ら説明する『格闘する子どもたち』（1888）などを経て、『ヤコブと天使の闘い』（1888）（図1）によって完成を見る。この絵は教会のミサで説教をきいたあとのブルターニュの農婦たちを前面に大きく描き、後方に大胆に赤を使った超現実的な色彩とともに、農婦たちの想像力のなかにあるヤコブと天使との闘いのヴィジョンを象徴的に浮かび上がらせた作品である。

私は人物において、素朴で迷信深い偉大な単純さを表現できたと思う。全体の感じはとても厳粛だ。私にとっては、風景も（ヤコブと天使の）闘いも、説教をきいたあとで祈っている人々の想像のなかにしかない。それゆえ、現実の人々と、風景のなかにおける闘い——非現実的で不釣り合いな大きさの——との間にはコントラストがあるのだ。（ゴッホへの手紙、1888年9月-10月、ポン・タヴェン）（註4）

という言葉に、想像力による現実を表現しえたという自負の程がうかがえる。そしてそれは、同じ頃に書かれた手紙では次のような芸術論となって結晶する。

忠告を一つ。あまり自然に即して描いてはいけない。芸術とは一つの抽象なのだ。自然の前で夢見つつ、そこから抽象を引き出し給え。そしてその結果として生まれる創造についてもっと考え給え。（シュフネッケルへの手紙、1888年8月14日、ポン・タヴェン）（註5）

総合主義というのは、対象を目に見えたとおり合理的に外面描写するのではなく、フォルムも色彩もいったん記憶のなかに沈め、そこから取り出して抽象化されたエッセンスを描こうとする考え方である。そのため必然的にフォルムも色彩も単純化されるが、そうす

ることによって、フォルムと色彩、内的な感覚と図形的な表現、目に見える現実と目に見えない非現実が総合され、ある精神的內容が再構成されるのである。技法としてこれを支えたのが、区分主義（クロワゾニスム）であり、その隅取りのある平坦な色画を主体にした装飾的な画面構成には、中世のステンド・グラスやフレスコ画、民衆木版画や日本の浮世絵の影響が認められる。

ゴーギャンが『ヤコブと天使の闘い』を完成させた背景には、ポン・タヴェンで知り合った20歳年下の画家エミール・ベルナールから得たインスピレーションがあった事実は否めないにせよ（註6）、ゴーギャンは新しい技法の探究によって、ポン・タヴェンに形成されつつあった画家村における若き画家たちの師として仰がれるようになる。と同時に、その頃フランスに誕生しつつあった象徴派絵画の第一人者とみなされるのである。

ゴーギャンはブルターニュで自然や農村の風景、子供のいる風景などを多く描いているが、なかでも注目されるのは、『ヤコブと天使の闘い』をはじめとする一連のキリスト教を題材にした作品である。ブルターニュは信仰心の厚い地方で、いたる所に教会や礼拝堂が点在し、そこには彩色をほどこされた聖人像や、「カルヴェール」と称される石造りのキリスト磔刑の群像が設置されている。

たとえば『緑のキリスト、またはブルターニュのキリスト磔刑像』（1889）（図2）は、ポン・タヴェン近郊の寒村ニゾンの教会の前に置かれたカルヴェールに着想を得た作品で、暗い緑色で描かれた物悲しいキリスト像である。ゴーギャンは十字架から降ろされ三人の女性によって支えられるこのキリスト磔刑像を、背景に海を臨むル・プールデュの丘の上に置き、その下にはブルターニュの貧しい農婦を配している。この絵に関して、美術評論家アルベール・オーリエの文庫には画家自筆の覚え書きが保存されており、そこに次のような説明がある。

ブルターニュ風景のなかにあるすべてのもの／すなわちブルターニュの詩（・・・）キリスト磔刑像／土の冷たい石——ブルターニュの服装とともに、ブルターニュの魂を通して宗教を表現する彫刻家のブルターニュ的思想——ブルターニュの地方色（註7）

『黄色いキリスト』（1889）（図3）では、十字架にかけられた黄色いキリストが、画面中央に大きく描かれている。これはポン・タヴェンの村外れにある木造穹窿の素朴なトレマロ礼拝堂に飾られた、彩色木彫りの磔刑像をモデルにしたものである。ゴーギャンの絵ではキリスト像は晩秋の黄色く色づいたブルターニュの農村風景のなかに置かれ、その周りではブルターニュの農婦たちがひざまづき祈っている。『緑のキリスト』同様、画家によって構成された光景で、ブルターニュの素朴で中世的な宗教的雰囲気醸しだしている。

これらの作品は何も、画家の信仰心に基づくものではなく、ブルターニュの風土のもつ

土俗的で神話的なものへの興味と、ブルターニュ人の神秘なものへ向かう性向への共感から発しているといつてよいだろう。

田辺氏は次のように書いている。

ブルターニュではいたるところにカルヴェールが立つ。野ばたに立つメンヒル、草むらに転がるドルメン、森陰の石組から湧き出す神秘の泉と同じように。カルヴェールはキリスト教的メンヒルであることはまちがいない。なかには、素性来歴の知れなくなった往古のメンヒルの石の面に聖人像をきざみこみ、頂に十字の石をのせて作っただけの原始的な形式のものも残る。ここにも、ケルトの遺産を土台に、土地の精神（ゲニウス・ロキ）を大事に保存し、尊重しながら、しっくりと見事に、感動的に植えつけられ、根を張った宗教信仰のリアルな表現形態が見られる。（註8）

ブルターニュでは、キリスト教もケルト神話や巨石文明の基層の中に深く根を張っている。ゴーギャンはキリスト教よりもむしろ、キリスト教を通して感じとれる太古的なものにこそ、惹かれているのである。

物質の固さ、粗さ、恒久性は、未開人の宗教意識に、ヒエロファニーを表象させる。中でも、いかめしくそびえる岩、傲然とそそり立つ花崗岩の量塊ほどに、直接的に迫り、それ自身で力にみちあふれ、高貴で、しかも畏怖させるものはない。何にもまして、石は存在している。（・・・）岩は人に、人間の条件の不安定さを超越しているあるものを啓示する。すなわち絶対的な存在様式をである。（註9）

というエリアーデの文章に接する時、「キリスト教的メンヒル」ともいえるゴーギャンの暗緑色をした石の『緑のキリスト』は、超越的実在としての「聖なる石」を連想させずにはいない。そしてまた『黄色いキリスト』の天を突き抜けるようにして立つ十字架は、天と世界を支える柱、「宇宙軸」を連想させる。古代神話によれば、その周りでは人間は天上の神々と交流することができるという天界と地上の接点、アルカイックな信仰では上昇や飛翔や超越のシンボリズムと一体になっていた「天の柱」（註10）である。

さらに、もう一つ指摘しておきたいのは『雪のブルターニュ風景』（1894）（図4）という作品である。これは第一次タヒチ滞在（1891-1893）から帰国してポン・タヴェンに滞在していた時に制作された作品で、雪にすっぽり覆われたブルターニュの村の冬景色が描かれている。雪からただちに連想されるのが、純潔、浄化、清浄、といった天上的イメージであることはいうまでもない。

すなわち、これらのブルターニュの作品から喚起されるのは、キリスト教にも共通する

がキリスト教よりも古く、フランス文化の基層をなす一つのイメージ世界であり、画家の内奥にも脈打っているに違いない、ある超越的な世界への飛翔の夢想なのである。それはいわば「北の楽園」とでも名づけられる世界で、厳粛で堅固な石、天上をめざす宇宙木、あるいは清浄な白い雪などで表象される、一神教的超越世界であるといえよう。

しかし、ゴーギャンのなかには、それとは相反する「南の楽園」への志向があったことも事実で、それを端的に示しているのが『黄色いキリストのある自画像』(1889) (図5) である。ここには、左手に『黄色いキリスト』の磔刑像(ここで十字架にかけられているのはゴーギャン自身ともいえる)、右手に野蛮人であるゴーギャンの顔をかたどった画家自身の手になるプリミティブな陶器の壺を背景に、その境界上の前面中央に暗い表情をたたえたゴーギャンの顔が描かれている。キリスト教的世界に背を向け、未開な南方の異教世界へ惹かれていく画家の内的葛藤、自己の内部における西欧的なものと原始的なものの分裂を、象徴的に表しているようである。

また『オリーブ園のキリスト』(1889)では、荒涼としたブルターニュ風景のなかに、沈思黙考する赤い頭巾を被ったキリスト(その顔は画家自身がモデルである)が画面左方に、彼を置き去りにしていく弟子たちが右後方に描かれる。覚え書きにはこう書かれている。

キリスト／今日も明日も、イエスに加えられる裏切りの特別な苦悩、それを説明する弟子たちの小さな群れ／暗い色彩と超自然的な赤色の地味なハーモニー (註11)

世間に認められない芸術家である自分を苦悩する受難者キリストに見たて、自己の心象風景を描いたもので、西欧世界を逸脱し、世間からは見捨てられていく、その後のゴーギャン自身の運命を暗示しているともいえるのである。

## II. 南の楽園＝タヒチ

母方の祖先にスペイン貴族の血を引き、大叔父は十六世紀以来ペルーに入植・君臨する一族であるゴーギャンは、自分のなかにはスペイン貴族の高貴な血と、ペルーで混血したであろう原住民インディオの血が流れている、というロマンチックな夢想を抱いていた。

私のなかには二つの性質があるのを思い出してほしい。感じやすい人間とインディアンだ。感じやすい人間は消え去り、インディアンの方は真っすぐしっかりと歩いていくことができる。(妻メットへの手紙、1888年2月) (註12)

という言葉からもわかるように、自己のなかの野蛮人の血を自覚するゴーギャンにとって、

南方への誘惑が強かったのは当然である。

画家としての私の名は日ごとに大きくなるが、さし当たり、三日も食事ができないことがままある。これでは健康ばかりか、精力まで駄目にしてしまう。精力の方はなんとしても取り戻したい。そこで野蛮人として生きるためパナマに行くことにした。パナマから一海里の海上、太平洋に小さな島（タボガ島）があるのを知っている。そこはほとんど人も住まず、自由で、肥沃なのだ。私は絵具と絵筆を持っていき、人間どもから離れて自分を鍛え直すつもりだ。（メットへの手紙、1887年4月初め）（註13）

と、画家はすでに1887年頃から南島への脱出の夢を語っている。

ゴーギャンの南国の楽園への夢は、画家の芸術に対する世間の不理解やパリでの物質的困窮とあいまって膨らみ、内奥から突き上げてくるような強い衝動を伴って、ついに1891年、タヒチ行きとなって実現するのである。その前年、妻メットや友人にあてた手紙で、金権主義に人も芸術も腐敗した西欧を離れ、オセアニアの自然のなかに逃れゆき、寒さや飢えに苦しむことなく、静寂と陶酔の日々を送りながら、新しい力を取り戻し、そうして芸術を作り直したい、という夢を熱っぽく語ったゴーギャンは、1891年2月23日、ジュール・ユレによる「エコー・ド・パリ」のインタビューで次のように答えている。

文明の影響を免れ、静かになるために行くのだ。私は単純な、ごく単純な芸術しか作りたくない。そのためには汚れなき自然のなかで自分を鍛え直し、野蛮人にしか会わず、彼らのように生きる必要があるのだ。頭のなかにある観念を、あたかも子供がするように、唯一善で、唯一真実な、プリミティブ芸術の手法でもって表現すること以外は考えずにね。（註14）

ゴーギャンはタヒチで1891年6月から93年7月まで、さらに一時帰国をはさんで95年7月から1901年8月まで過ごし、その後はより未開の地を求め、マルキーズ諸島のヒヴァ・オア島に移り住み、1903年5月、55歳の生涯を閉じる（註15）。いわゆるゴーギャンらしいプリミティブな絵はタヒチで完成をみるわけだが、ここで留意されるのは、上記の言葉にも表れているように、新しいものを作るには源泉にまで遡らなければならないという考え方であり、文明の起源や人間の初源的なものに対する強迫的なまでの関心である。

では画家は実際、この未開の地の何に原初の美を見いだしたのだろうか？

まず第一にあげられるのは、タヒチの人々、とりわけ女たちの、動物のようにしなやかな黄金色の裸体である。しっかりした骨格と豊かな肉付き、健康な力強さにあふれた肉体はまさに「神の創造した傑作」であり、また裸を恥じない天真爛漫さと性愛の自由（註16）

はキリスト教文明の道德感に毒されない無垢な心と映るのである。画家は言う。

タヒチのイヴはとても敏感で、無邪気でありながら物事をよく心得ている。その子供のような目の奥に宿る謎は、私には解けないままだ。(・・・) それは罪を犯したあとも、天地創造の第一目のような動物的な美しさをそのままとどめ、みだりがましきなしに、なおも裸で歩くことのできるイヴなのだ。(『偶感抄』) (註17)

ゴーギャンはタヒチで裸婦を多く描いているが、なかでも注目に値するのは、第一次タヒチ滞在では現地妻のテフラを、第二次滞在ではパフラをモデルに制作した絵である。『テ・ナヴェ・ナヴェ・フェヌア (かぐわしき大地)』(1892) (図6) ——がっしりした両足で大地を踏むイヴは、翼のはえたトカゲの誘惑にのって花を摘もうと手をかけている——と、『テ・アライ・ヴァヒメ (高貴な女)』(1896) ——タヒチ風景に横たわる豊満な裸婦、その手前には豊饒を意味するマンゴーの実、背景には淫蕩のシンボルである犬と木の實を摘もうとしている女などがかいま見える——がそれで、それぞれタヒチのイヴを表している。

第二に、豊かに泉が湧き、たわわに実をつけた果樹や芳しい花々が生い茂る豊饒なる自然と、そこで営まれる牧歌的な生活に画家は樂園を夢想する。『アレアレ(楽しみ)』(1892) (図7) ——二人の人物が木陰に座り、一方はたて笛を吹いている。背景には古代の石の偶像の周りで女たちが踊る——では南国的無為の生活が、1894年、フランス帰国中にタヒチを想って制作した『ナヴェ・ナヴェ・モエ (甘き水)』や『マハナ・ノ・アトウア (神の日)』には、泉や偶像を配した樂園的自然のなかでくつろぎ楽しむ人々の光景が、画家の想像力によって理想化されて描かれている。

タヒチの豊饒な自然はまた、宇宙的な生命力を秘めた原初の自然である。ゴーギャンは次のように書いている。

ここ、私の小屋の近くで、まったく静寂のさなか、私は自然の芳香に酔いながら、そのなかにある強烈なハーモニーについて夢想する。おそらく太古のもであろう、いわくいいがたい聖なる畏怖心によってなお引き立てられた、この恍惚感。昔もあったのだ、いま私が吸っている歓喜の香は。彫像のような厳しさをもった動物たちの姿、その動作のリズムやたまに見せる不動の姿勢には、何かよくわからないが、古代的で威厳にみちた宗教的なものがある。(フォンテナスへの手紙、1899年3月) (註18)

このような太古の息吹に満たされた自然のなかで生きるタヒチの人々は、植民地化以来キリスト教化されたとはいえ、いまだに素朴な迷信的信仰心を失っていない。ゴーギャンの興味を引いたのは、第三に未開人の魂であり、マオリの神話世界であった。



ムーレンハウトの『オセアニア諸島紀行』(1837)を読んで感銘を受けたゴーギャンは、興味深くだりを『マオリの古代信仰』(1892)と題してノートに書き移すとともに、神話を題材にした一連の作品を描いている。オロ神が絶世の美女ヴァイラウマティに惹かれ地上を訪れ、自由恋愛の教団アイオイ結社をつくったという神話にもとづく『ヴァイラウマティ・ティ・オア(その名はヴァイラウマティ)』(1892)、人類の生みの母である月の女神ヒナと大地の神テファトゥとの間で交わされる人間の生死をめぐる対話に着想を得て、泉で水を飲むタヒチ娘を表した『ヒナとテファトゥ』(1893)(図8)。あるいはゴーギャンの帰宅を待ちながら、火のない暗闇で死霊に怯え、原始的恐怖の感情に捉われるテフラを描いた『マナオ・トゥ・パパウ(死霊が見ている)』(1892)――。

このように、ゴーギャンがタヒチの作品で表現しているのは画家のイメージ世界にある南の楽園、すなわち裸を恥じない黄金色の肉体の美であり、南国の豊饒な自然のなかで営まれたであろう牧歌的生活であり、そしてまた原初的な自然を通して顕現される聖なる力を畏怖し崇拝するアルカイックな宗教心なのである。

未開神話は人類の根源的な欲求や無意識的な衝動、あるいは人間心理の基本構造や太古の宇宙観を象徴的に語る。そしてそれを目に見える形で表象するのが原始芸術である。

プリミティブな芸術のなかにはいつも、滋養のある乳を見いだすことができるだろう。文明社会の芸術のなかにはそれがあるとは、私にはとても思えない!(『アリーヌのためのノート』)(註19)

と書くゴーギャンは、プリミティブな様式にインスピレーションを汲みつつ、ブルターニュですでに始めていた様式――輪郭線の強調、単純化された形態、画面の平面化、平坦な色面、内面世界を喚起する非現実的な色彩――をさらに押し進め、独自の絵画を完成するのである。

ところで、ゴーギャンがフランスで集めた絵画のコレクションや、ジャワ、エジプト、古代ギリシャの美術の写真をタヒチに運び、そこから少なからぬ着想を得ていたこと、そして彼の作品がしばしば、ドラクロワ、マネ、ドガなどの絵の一部や、ポロブドゥール寺院やパルテノン神殿のフリーズからの借用で構成されていることは、多くの研究者によって指摘されている。たとえば、ゴーギャンの1896年から97年における作品の形成過程を分析した論文「剽窃か創造か？」(註20)において、リチャード・フィールドは次のような指摘をしている。すなわち、ゴーギャンの絵はいくつかの源泉をもち、複数の断片を組み合わせ構成されていること、第一次タヒチ滞在の時になされた外界の写生に基づくモチーフが画家の想像力の中で独自の命をもって生きはじめ、第二次滞在の作品に転用されていること、ポロブドゥールの仏像がタヒチの原住民に変容しているように、この時期の作品

は「総合的（サンテティック）」であること、画家にとって特別な意味をもつイメージは複数の作品において登場すること、など。

なかでも、タヒチ後期の作品が「総合的」であるという指摘は重要だと思われる。ゴーギャンはブルターニュでフォルムと色彩の総合を目指した。タヒチ作品におけるポロブドゥールはじめ古代美術からの借用は、キリスト教文明以外の南国に花開いた古代文明のエッセンスを、マオリの原始美術に仮託して総合（サンテーズ）しようとする試みのようにも思われる。だとすれば、ゴーギャンにとってタヒチはマオリの個別性を越えて、画家のうちなる古代異教文明、「南の楽園」の表象ということにもなるのではないだろうか。

それではゴーギャンの絵画世界において南の楽園＝タヒチは、北の楽園＝ブルターニュと対比してどのような特徴をもつのだろうか。もっとも顕緒なのは、「北の楽園」を象徴するのが石（巨石、石の磔刑像）、木（宇宙軸、十字架）、白い雪であり、敬虔に祈る着衣の農婦だったのに対し、「南の楽園」を彩るのは繁茂する動物、芳しい花々、熟れた果実、湧きいずる泉、そして無邪気な裸婦である、という点である。

ここで、ゴーギャンがマオリ神話のなかで、わけても月の女神ヒナに興味を抱いたということをおききたい。エリアーデによれば、満ち欠けする天体として生成・誕生・死の周期性をもつ月は、宇宙の循環的生成の法則に支配されているあらゆる要素、水、雨、植物、女性の多産、豊饒、死、などと同じシンボリズムによって結びつく。すなわち月＝水＝女性は、人間と宇宙の間の生命の循環回路として豊饒のシンボリズムに属するという（註21）。このような意味で、ゴーギャンのタヒチの絵画はとりわけ宇宙循環的な豊饒のイメージに満ちている、といえるのである。

またフィリップ・スリエは、楽園へのノスタルジー、それと表裏一体の現実世界からの逃避願望、そして彼方への夢想というテーマがフランス文学の中でどのように表現されているかを分析した著書『逃避』（註22）において、ジルベール・デュランの論説——イメージ世界には「昼のレジーム」と「夜のレジーム」があるという説——を援用しつつ、それぞれに対応する楽園として「鉱物の楽園」と「植物の楽園」という二つのタイプを区分している。前者を代表するのが錬金術における賢者の石や、プラトニズムや秘教的神秘主義における究極の真理の探求であるとするなら、後者は女性と自然、植物と水などの神話的要素と結びつき、島や庭園などの外界から保護された場における夢想とか、子宮回帰の願望として表れるという。ゴーギャンに当てはめるなら、ブルターニュが「鉱物の楽園」、タヒチが「植物の楽園」ということになるだろう。

このように、ゴーギャンにおいては、「北の楽園」が硬質で清浄な一神教的超越世界を希求し、天上世界への上昇を象徴するのに対し、「南の楽園」は生命感にあふれた豊饒なる多神教的エロスの世界を志向し、エリアーデのいうところの「始源の宇宙的な母胎に対する一種のノスタルジア」、あるいは太古の無意識的世界への下降を表象しているといえるだろう。

う。そして「北の楽園」と「南の楽園」はゴッパンの想像世界のなかで、元型的な楽園として両極性をなしつつ、創作活動に尽きせぬイメージを与えているのである。

ところでキリスト教的「北の楽園」への憧憬は、タヒチでは消滅してしまったのだろうか。その点に関して興味深いのは『イア・オラナ・マリア（マリア礼讃）』（1891）や『キリストの誕生、タヒチ』（1896）など、タヒチ人のマリアとイエスによってタヒチにおけるキリスト生誕を描いた作品である。前者の作品には人物像にボロブドゥール寺院の浮彫りからの借用も認められる。これらの作品はキリスト教的世界と南国の異教世界との融合の試みとも解釈できるのである。さらに『野蛮な物語』（1896）（図9）と題された作品では、手前に膝を折って座る赤毛のタヒチ女性、その後に仏像のようにあぐらを組んで瞑想する若いタヒチの男、そして背後にいわく言いがたい不思議な人物が描かれている。この謎めいた人物のモデルはブルターニュで親交のあったオランダ人の画家で、神秘思想にこっていたメイエル・ド・ハーン。そのポーズは、リチャード・フィールドによれば（註23）、『ノア・ノア』（註24）のイラストに描かれていたタヒチ人からの転用で、もともとはアテネのディオニソス劇場の石像から借用されたものだという。そして足にはなぜか獣のような爪を生やしている。この絵には、ヨーロッパ、アジア、オセアニアが奇妙に混淆しているのである。

ゴッパンはタヒチで原初の楽園を夢みた。しかし、それが束の間の夢でしかなかったことは、タヒチのイヴに背を向け、淋しく楽園を去るアダムに自分を見たてた晩年の作品『アダムとイヴ』（1902）（図10）が象徴的に物語っている。また、画家が死の間際まで『雪のブルターニュ風景』に筆を入れていたという事実は、ゴッパンにおいて「北の楽園」と「南の楽園」の分裂が最後まで解決されずにあったことを示しているともいえるのである。

無意識の奥底に、人類の草創期におけるエデンの園からの追放という致命的な失墜の記憶を留める西欧人は、心の奥深く、ある根源的な欠落感と楽園への癒しがたいノスタルジーを抱えているようである。人類の起源と運命への尽きせぬ謎、人間性の全体的な回復を求めて止まない渴望……。文明の源泉を発見し、自己の根源的なものへ回帰することによって人間存在の意味を解明し、自己の再生をはかるとともに、芸術をも更新しようという希求……。そのような願望を極限まで生きた画家ゴッパンにとって、「楽園」と芸術の探究が不可分であったのは当然といえば当然である。キリスト教世界と未開文明、文明と野蛮、聖なるものとエロスのものに引き裂かれ、両極の間を揺れながら、楽園遍歴の過程で生み出された作品、それがブルターニュの、そしてタヒチの絵画なのである。

## 〈註〉

- 註1 : ブルターニュに関しては、アンドレ・カリュエ「ブルターニュの画家たち」、『ゴーギャンとブルターニュの画家たち』(展覧会カタログ)、1992 ; 田辺保『ブルターニュへの旅』、朝日選書、朝日新聞社、1992、等を参照した。
- 2 : 池辺一郎『未完のゴーギャン』、みすず書房、p.196
- 3 : Paul Gauguin *Oviri*, Collection : Folio/ Essais, Gallimard, 1974, p.40
- 4 : id., p.42
- 5 : id., p.40
- 6 : エミール・ベルナルはゴーギャンが総合主義を剽窃したと非難している。  
Emile Bernard “Lettre ouverte à M. Camille Mauclair”, *Mercure de France*, Juin 1895, p.332-339; “Notes sur l’Ecole dite de Pont-Aven”, *Mercure de France*, XII, 1903, p.675-682; エミール・ベルナル編『ゴッホの手紙(上)』の序文、岩波文庫、1991, p.46-48, 等、参照。
- 7 : Maurice Malingue *La Vie prodigieuse de Gauguin*, Buchet/ Chastel, 1987, p.139
- 8 : 田辺保『ブルターニュへの旅』、前出、p.202
- 9 : エリアーデ著作集第2巻『豊饒と再生』、久米博訳、堀一郎監修、せりか書房、1985、p.101
- 10 : エリアーデ著作集第13巻『宗教と芸術』、中村恭子編訳、堀一郎監修、せりか書房、p.255-256
- 11 : Maurice Malingue *La Vie prodigieuse de Gauguin*, id., p.139
- 12 : Paul Gauguin *Oviri*, id., p.39
- 13 : id., p.33-34
- 14 : id., p.69-70
- 15 : タヒチのゴーギャンについては、B・ダニエルソン『タヒチのゴーギャン』、中村三郎訳、美術公論社、昭和59、に詳しい。
- 16 : タヒチ人の性愛の自由については、西欧によるオセアニア発見の時代に、ヨーロッパ人の火器の威力に怯えた原住民が、タヒチの女性を提供することで彼らとの武力抗争を回避しようとしてとった「性的政策」をも考慮に入れねばなるまい。(石川栄吉「西欧文明との出会いの時代」、『オセアニア』、地域からの世界史17、朝日新聞社、1992、参照)
- 17 : Paul Gauguin “Diverses choses” (1896-1897) , *Oviri*, id., p.170
- 18 : *Oviri*, id., p.222-223
- 19 : Paul Gauguin “Cahier pour Aline” (1892) , *Oviri*, id., p.94
- 20 : Richard Field “Plagiaire ou Création”, *Gauguin*, Collection : Génies et Réalité, Chêne, 1989
- 21 : エリアーデ著作集第2巻、id., p.7-21, p.58-61
- 22 : Philippe Sellier *L’Evasion*, Collection : Les thèmes littéraires, Bordas, 1989
- 23 : Richard Field, id., p.120-121
- 24 : ゴーギャンが現地妻テラフとの牧歌的生活をつづった小説。