

ヴァン・ゴッホと寺山修司

—— M. C. エッシャーによって“ひまわり”を
『田園に死す』の中に読む——

清水 義和

01. まえおき

ヴァンセント・ファン・ゴッホの絵の展覧会「没後120年ゴッホ展こうして私はゴッホになった」(2011)が東京を皮切りに九州・名古屋で巡回展として開催された。殊にゴッホがノスタルジックな画家としてではなく現代も尚アヴァンギャルドのアーティストさえも刺激している事に驚きを禁じ得ない。例えば、『オマージュ ファン・ゴッホ』(2000)の図録には、現代芸術の画家たち、フランシス・ベーコン、ジャスパー・ジョーンズ、ロイ・リキテンスタイン、アルマン他多数の著名なアーティストたちが、彼らの絵と共に、ゴッホに対するオマージュを奉げている¹⁾。ゴッホ没後120有余年経っても、このような絶大な賛辞が沸き起こるところから見ると、ゴッホが孤立した画家の一人ではなく、今日なおゴッホが現代芸術に与えている影響が大きなものになっているかを目の当たりにする事が出来る。とりわけ、画家ベーコンは特殊な画法で描く難解な画家であるが、ゴッホの再来と称せられる現代のアーティストである。そのベーコンが自らのインタビュー『フランシス・ベーコン対談』の中で、ミシェル・アルシャンボーに対してゴッホを次のように称賛している。

FB: For me, Van Gogh is the greatest. He really did find a new way of depicting reality, even for the simplest things, and method wasn't realist, but was much more powerful than simple realism.²⁾

さて、ベーコンの絵が如何に特異であるかは『哲学者フランシス・ベーコンから画家フランシス・ベーコンの肖像画』の図録に掲げられている肖像画を並べてみると歴然とする。という

のは過去400年間の英国の肖像画の歴史を見てもベーコンが描いた絵の特質から明らかなのである³⁾。特にゴッホの絵画の特質であるグニヤリと曲がった曲線は、ベーコン、M. C. エッシャー、サルバドール・ダリの絵の中ではお馴染みである。今から120年前の欧米では印象派の絵が古典派の絵画から出現したが、その時代においてさえもゴッホの絵は余りにも異質な芸術であった。つまり、ゴッホの曲線が理解されるのに100年かかったのである。言い換えればゴッホは、100有余年費やして漸く真価を認められたのである。ゴッホは晩年の1890年6月オーヴェル＝シュル＝オワーズから末妹ウィレミーネ・J. V. ゴッホに宛てた手紙で「自分の絵は100年後の人に理解されたい」と述べている。

I should like to paint portraits which would appear after a century to the people living then as apparitions.⁴⁾

それで思い出すが、寺山修司のアヴァンギャルド芸術もなかなか理解されなかったことである。晩年寺山自身が遺作『さらば箱舟』を撮り「百年たてば、その意味わかる！」⁵⁾と“スエ”に語らせている。それから間もなく寺山は亡くなった。現在寺山没後30年近く経とうとしている。本稿では、ゴッホと寺山とのよく似たこのコンセプトを符号として読み解いていく。

02. アントナン・アルトーの『ゴッホ論』

ゴッホの時代、心の病の治療が現代のように進歩していたら、ゴッホの苦悩は幾分か軽減されたかもしれない。だが、画家エドヴァルド・ムンクは心の病が治癒してから『叫び』のような絵を描かなくなったが、そのように、もしもゴッホが心の病が回復したら、それでも狂気に満ちた絵を描き続けたかどうか分からない。或いはまた、アルトーが『ゴッホ論』で論じているように、当時の社会がゴッホを自殺に追い込んだのかもしれないのである。

... et que nous nous sommes enfin suicidés,

... car ne sommes-nous pas tous comme le pauvre Van Gogh lui-même, des suicidés de la société !⁶⁾

また更に、ジョルジュ・バタイユが論じているところによると、ゴッホが当時の社会の犠牲になった姿を象徴とし捉え、ゴッホが、神から“火”（太陽）を盗み、絵の中に“ひまわり”を描き、太陽（ソレイユ）と同義語のひまわり（ソレイユ）に不死の生命力を与え、こうし

て、絵の中に神から盗んだ“火”を閉じ込めたという。こうしてゴッホのひまわりは、現代のトーテムになったのである。そして、ちょうど、プロメテウスが、神から火を盗んだ結果、ゼウスの怒りをかい、コーカサスの山の岩に鎖で繋がれ、永遠に、はげ鷹に腹を引き裂かれ、肝臓をついばまれ続けたように、そのように、ゴッホは、耳を神に奉げ、自らの命も神に奉げたのであるという。

Il n'y a, en effet, aucune raison de séparer l'oreille d'Arles ou l'index du Père-Lachaise du cerveau foie de Prométhée. Si l'on accepte l'interprétation qui identifie l'aigle pouvoyeur, l'aetos Prometheus des Grecs, au dieu qui a volé le feu à la roue du soleil, le supplice du foie présente un thème conforme aux diverses légendes “sacrifice du dieu”.⁷⁾

さて、寺山は雑誌『みづゑ』（1976）の対談で「ゴッホの色は結局絵具の色だなという感じがする」⁸⁾とゴッホの絵を客観的に批評している。更に、寺山はゴッホについて「耳とか手かというのは（手を焼いたと言ったって大したことじゃないんだけど）」(p. 47)と批判し「しかし、それはやっぱり脇役俳優を見る面白さですよ。大体、演技派というのは二流なんですよ」(p. 47)とゴッホの耳切り事件を寺山が交際した名古屋の中京福田組の高橋組長のレベルで論じる⁹⁾。寺山はゴッホの書簡にしても「ゴッホが弟のテオに宛てて書いてるんだけど、ずっと読んでいっても、弟のテオがどういう性格の人物か全くわからないという仕組みになっている」(p. 46)と分析し「肉声ではないですね。あそこで指名されているテオというのは固有名詞じゃないですよ」(p. 48)と批判している。殊に寺山のゴッホ論は結果的に白樺派や小林秀雄の『ゴッホの手紙』批判に繋がっているようにも思われる。何故なら、小林はゴッホの絵や手紙を額面通り批評しているからである。さて、この対談があった1976年当時、栗津則雄氏の訳したアルトーの『ゴッホ論』があり、寺山は、アルトーが指摘した「テオのゴッホ殺し」論に対して深い洞察をしていた。他に、対談に同席した、池田満寿夫は、寺山のゴッホ論は「新説だ」と言っている。また、この頃、バタイユの『ゴッホ論』も出ていた。恐らく、寺山はその論文も読んでいた筈である。

さて、アルトーは自分とゴッホを同一視しゴッホを狂人でないと論じている。更に、バタイユも、神から火を盗んだプロメテウスが罰せられたように、ゴッホが神から太陽の火を盗んだ罰として、ゴッホは耳を切り神に奉げたと論じている。

Van Gogh qui, dès 1882 pensait qu'il valait mieux être Prométhée que Jupiter, n'a rien moins arraché de lui-même qu'un SOLEIL.¹⁰⁾

また、人類学者マルセル・モースが記した『供儀』で、原始人は狩猟や豊作に感謝して神へのお供え物したと言う。それと同じように、ゴッホが太陽から“ひまわり”を得た感謝として、耳を切って神に奉げたものと考えられる。従って、単にゴッホの常軌を逸した態度を狂人の行動と解するだけでは真のゴッホ像が見えてこない。

ともかく、アルトーが論じる“火炎放射器のような”ゴッホ像は、ゴッホが書いた書簡と較べると、その違いに愕然とする。従って、寺山のゴッホ観を援用すれば、「演技派というのは二流なんですよ」という指摘になるのかもしれない。それにしても、少なくとも寺山のゴッホ論は熟考を要すると思われる。

或いは、アンディ・ウォーホルの『日記』はハケットが編集したものであるが、ウォーホルが既に亡くなってからコメントが何もなく出版したわけである。だから、『日記』の細部に關しては疑問が残ると言われる。従って、ゴッホの手紙にしても、実際編集したのはテオの妻ヨハンナ・ボンゲルであったが、ゴッホのコメントも無く刊行したものであり、全く死人に口なしで書簡集を纏めたわけである。少なくとも、アルトーの『ゴッホ論』とゴッホの『書簡』をパラレルにみていくと、そこから比較して見えてくる事は、アルトーの文体から溢れ出てくる狂気は、ゴッホの書簡からは殆ど感じ取れない事であろう。

さて、その理由は、1960年代当時、それまで、世界ではアカデミズムが支配的で、下層階級の人たちの生活は太古から殆ど伏せられていた。ところが、ミシェル・フーコーが『狂気の歴史』『監獄の歴史』等を公にするに従い、それまで禁句であった下層の人たちの生活が詳細に明るみに出された。従って、フーコーが描写する狂気の論述とゴッホの書簡を比較しても、ゴッホの手紙の文体は、ヨハンナ周辺の人達が、その当時の時代に相応しい文体に幾分か手を加えて編集した事はあり得るのではないかと考えられるのである。

もしそうだとすれば、寺山が批判したようにゴッホがテオに宛てた書簡で気持ちを抑え気味に書いた理由は、2010年代から見ても、或いは1972年当時から見ても、1960年代以前、世界は未だ既成の道徳観が強く、ゴッホの絵が模写されたのと同様に、書簡もヨハンナが転写する際に修正された可能性が幾分かあるかもしれない。

それはさておき寺山自身はウォーホルに関心があつた。ウォーホルの絵は複製でありウォーホルの著作もハケットが転写したものでありウォーホルの姿も偽物で、ウォーホルが本心を隠したが、だから寺山はウォーホルの本心に惹かれた。従って、寺山が先の対談でゴッホの絵画について語った趣旨も、また寺山がゴッホの書簡を読んだ後ゴッホを批判したのも、ゴッホを狂人ではなく芸術家としての本心を評価しなかったからであろう。

さて、寺山が劇団天井棧敷を立ち上げた時、美女怪獣を劇団員として募集したという。だが、これも寺山が生真面目な世相に対して「見世物の復権」と分かり易く言ったのであり、ま

た、もう一度、新しい目で、社会を見てみるという逆転の思想があったのかもしれない。従って、寺山のゴッホ批判も、そのように、逆転の思想から読み解いていくと、ゴッホの芸術に対して新しい解釈が生まれ、地平の彼方まで視野が開けてくるかもしれない。

ところで、日本のゴッホは、棟方志功だといわれるが、棟方は寺山の同郷の画家である。従って、寺山は棟方の土俗的な版画を強く意識していたといわれる。寺山は先の対談で棟方のゴッホ観を次のように述べている。

寺山 ……棟方志功という人はゴッホが好きなんだけど、ゴッホの絵を見てると、静かで、静かだと、「静か」という言葉を6回ぐらい続けてくりかえしている。(p. 46)

ここで、寺山が語っているゴッホ像は、かつての“炎の人”ではなく、むしろ M. C. エッシャーやアンディー・ウォーホルのように絵筆の動くまま自動速記のように淡々と絵を描き続けた技法を思い浮かべるのである。

或いは、天野天銜氏は、「寺山さんは、生前、実に多くのアーティストをコラージュした芸術家でしたが、没後は、逆に寺山さんの方が、多くのアーティストからコラージュされる人になりました。私も『田園に死す』を演出した時、寺山さんの字体をなぞったり、或いは、解体したりしました。おかげで、“寺山修司”という名前を書くと、寺山さんの字体になりました。それにまた、森崎偏陸さんも、寺山さんの原稿を清書したから、寺山さんの字体を真似ると実に上手いですね。ゴッホにしても、西洋の絵だけでなく、日本の浮世絵も模写したけど、死後は、今度は逆にゴッホの絵を模写する人が多くあらわれました。ウォーホルもそうです。ウォーホルは、写真をシルクスクリーンにコピーしただけですが、死後は、逆転して他の人がウォーホルの贋作を作るようになりました」と語る。そして更に、「寺山さんは、ジョン・ケージの気配の音楽にも関心があったでしょう。もしかしたら、寺山さんが、ゴッホを批評した方法は、白樺派や小林秀雄と異なって、独自のゴッホ観から、ゴッホの絵の背後に気配を感じなくてはならないと考えていたのではないかと、逆転の思考からゴッホを見る方法を示唆してくれた。

ところで、寺山は、絶筆となったエッセイ「墓場まで何マイル？」で「墓は建てて欲しくない」と言って、ウィリアム・サローヤンをコラージュしている。

「あらゆる男は、命をもらった死である。もらった命に名誉を与えること。それだけが、男にとって宿命と名づけられる。」(ウィリアム・サローヤン)¹¹⁾

寺山が短い人生で芸術に対して行った猛烈な創作意欲が何処から湧き出たのか分からない。だが、少なくとも、寺山の創作意欲はゴッホが短期間に膨大な数の絵画と書簡を猛スピードで制作し書き綴った態度を彷彿させる。

また、ジェイムス・ジョイスは『若き芸術家の肖像』の中で、ステイーヴン・ディーダラスが、「ギリシア神話のダイダロスのような芸術の匠になる」と述べている。ディーダラスが神を恐れず、翼をイカロスに作って天へ飛翔した姿と、ゴッホや寺山が短い人生を猛スピードで駆け抜けていった芸術態度とはお互いによく似ている。

03. ジル・ドゥルーズの『感覚の論理』とヴィヴィアンヌ・フォレストールの『人間ゴッホ——麦畑の挽歌——』

ゴッホの絵画を白樺派の視点で見る批評以後、実に様々な批評が現われた。例えば、ジル・ドゥルーズが『感覚の論理画家：フランシス・ベーコン論』で批評したゴッホ批評は、アルトラーの『演劇とその分身』から抽出して「器官無き身体」を紡ぎだした。

Beyond the organism, but also at the limit of the lived body, there lies what Artaud discovered and named: the body without organs.¹²⁾

ドゥルーズは、上に述べたように、マルセル・ブルーストの『失われた時を求めて』に描かれた絵画論「器官無き身体」を『感覚の論理画家：フランシス・ベーコン論』に援用した。

... but as Proust said, it is immaterial and disembodied combat “in which there subsists not one scrap of inert matter refractory to the mind.” (p. 47)

そして、ドゥルーズは、自論にブルーストの「器官無き身体」を援用しながら、ゴッホの継承者がベーコンであると展開して評したものである。

Bacon is one of the greatest colorists since Van Gogh and Gauguin. (p. 114)

さて、ブルーストが『失われた時を求めて』の中で論じた絵画論は、フランス・ハルスやデ・ホーホなどのオランダ絵画を中心にして印象派の絵画論へと展開している。なかでも、ヨハネス・フェルメールの絵画論は中心を占めている。ところが、ヴィヴィアンヌ・フォレス

テールは『人間ゴッホ——麦畑の挽歌——』で、プルーストのオランダ絵画論について、フェルメールよりもむしろゴッホに軸足を置いて論じている。例えば、プレアード版『失われた時を求めて』の第3巻『逃げ去る女』では、小説家のベルゴットは美術館でオランダ絵画の絵を観ているうちに、その画布に描かれた黄色の斑点に幻惑されてその絵の前で目まいを起し倒れて死に至る。むろん、その絵はフェルメールの『デルフトの眺望』である。さて、この場面で、小説家ベルゴットが絵を観ているうちに絶命するが、フォレストールは、この小説家をベルゴットよりもむしろプルースト自身と弟ロベールの関係に置き換えて解釈している¹³⁾。言い換えれば、プルーストが死ぬときロベール博士が看取ったが、ゴッホが死ぬときもテオやガシェ医師が看取ったのである。そうすると、この場面でベルゴットが黄色い絵を観ているうちに死ぬのは、プルーストが自分の死が近い事を暗示しているのであり、こうして、ゴッホがひまわり畑で絵を制作中に死ぬイメージとダブルになっている事を暗示するのである。もしもそうだとすれば、フォレストールは『失われた時を求めて』論の中で、プルースト兄弟の関係とゴッホ兄弟の関係をパラレルになっていると読み解いている事になる。(p. 290) ゴッホがテオの絵を殆ど描かなかったように、プルーストはロベールを小説に殆ど書いていない。という事は、寺山が、先の対談で述べているけれども、ゴッホにしても実利的なテオを軽蔑したわけで、その報いでゴッホは弟に復讐されたと解釈をしている。

寺山 ……家の外にいながら、あれだけ「家」というものに執着を持ったゴッホが、父親のそばに残ったしっかり者の弟に見せつけるための、自分の理性のギリギリのところで手紙は書かれていたって感じがどうしたってするんですね。(p. 59)

そうすると、寺山がした解釈を援用すると、ゴッホもプルーストも実利主義者のテオやロベールに為に社会から葬り去られていったアウトラインが見えてくる。また、フォレストールはこの絵の場面でオランダのハーグについて興味深い指摘をしている。もしこのハーグの娼婦のモデルの一人がゴッホの恋人クリスティーネだとするとプルーストが『失われた時を求めて』の第一篇『スワン家の方へ』の中に描いた恋愛のひとつも、ゴッホとクリスティーネの関係に読み替える事が可能になる。(p. 108) 例えば、『スワンの恋』では、美術評論家のスワンは娼婦オデットに恋をする。スワンがオデットに恋をするのは彼女の顔の表情にボッチチェリが描いたエテロの娘チッポラの面影を見るからである。

Comme Swann avec Odette, comme, souvent, le Narrateur dans *A la recherche du temps perdu*, Vincent compare aussitôt ceux ou celles qu'il rencontre avec quelque figure d'une oeuvre déjà vue. (p.

108)

次に、プルーストが『スワンの恋』で娼婦オデットがボッチチェリのチッポラの横顔に似ていると指摘する箇所を引用してみよう。

... elle (Odette) frappa Swann par sa ressemblance avec cette figure de Zephora, la fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine.¹⁴⁾

いっぽう、ゴッホはテオに宛てた書簡の中で、娼婦クリスティーネの顔の表情にドラクロワの“悲しみの聖母”を見て彼女に魅入られていく顛末を語っている。

And in those rare moments her expression is like that of a ‘Mater Dolorosa’ by Delacroix....¹⁵⁾

ドラクロワの“悲しみの聖母”は『ピエタ』に描かれた聖母マリアを指すようである。

“The Delacroix is a “Pietà” that is to say the dead Christ with the Mater Dolorosa.”¹⁶⁾

スワンはオデットのせいで、貴重な時間を失い、ライフワークとしてのオランダ絵画研究が挫折してしまう。一方、ゴッホは、クリスティーネのせいで、画家としての貴重な生命力が致命的に蝕まれる事になる。けれども、ゴッホはクリスティーネをモデルにした不朽の石版画『悲しみ』を残したのであり、プルーストは、スワンのロマン『スワンの恋』を残したのである。言い換えれば、『スワンの恋』を熟読玩味する事によって、『悲しみ』に秘められた謎を解読する事が出来るかもしれない。それほどまでに、『失われた時を求めて』の文体とゴッホの『書簡』の文体は似ている。

また、ゴッホにせよプルーストが書いたスワンにせよ、性悪な娼婦の中に聖なる女性を見出している点は注目値する。つまりゴッホは性悪な娼婦クリスティーネの中に聖母を見たのであり、スワンは性悪な娼婦オデットの中に聖女チッポラを見たのである。更に、プルーストは、スワンとオデットの恋愛のモデルをチャイコフスキーの『白鳥の湖』から借りてきている。プリマは白鳥と黒鳥を演じ別けて踊る。言い換えれば『白鳥の湖』では、スワン（白鳥）の中に黒鳥が同居している。他方『スワンの恋』では、スワンは性悪な娼婦オデットの中に潜んでいる聖女チッポラを見るのである。『白鳥の湖』では、魔法が解けて、黒鳥は滅び、白鳥オデットは元の王女になる。『スワンの恋』では、スワンの恋が成就する時、恋も死滅し聖女

チッポラの面影だけが残る。ところで、シェイクスピアも『十二夜』の中で、ヴァイオラにオーシーノーとの恋が実る時その恋も死ぬと語らせているのである。

ゴッホがクリスティーネに“悲しみの聖母”を見た様にプルーストも一人の女性オデットにチッポラと娼婦が同居を見るがこのコンセプトはハロルド・ピンターの『昔の日々』にもある。ピンターは『失われた時を求めて』のシナリオを書いたが、その影響は自作の『昔の日々』で貞女ケイトと娼婦アナに投影されていて一人の女性の中に二人の女性が同居しているところに見られる。同時にそこから「ドゥーヴル」の痕跡も辿ることができる。

ゴッホの場合、クリスティーネが亡くなり肉体は滅びたが、ドラクロワの“悲しみの聖母”から影響を受けた石版画『悲しみ』を産み落とし不朽の名画を残したのである。いうまでもなく、『悲しみ』からプルーストによってロマン『スワンの恋』が再生し、更に、ピンターによって『昔の日々』が再び蘇ったわけである。

何れにせよ、ゴッホが性悪な娼婦クリスティーネの中に“悲しみの聖母”を見たのは、ダブルのイメージ産み出した。そこからアルトーの『演劇とその分身』が産れ更にドゥルーズは「器官無き身体」を解説した。つまりゴッホが求めたクリスティーネのイメージは肉の塊ではなく極薄の被膜に覆われた身体の空洞に魅惑的に浮かんでいるのであり石版画『悲しみ』として客体化したのである。クリスティーネの肉体はとっくに滅びたが極薄の被膜で覆われた「器官無き身体」は今なお、生々しく不滅の生命を宿したまま石版画の中に閉じ込められているのである。

Il faut insister sur cette idée de la culture en action et qui devient en nous comme un nouvel organe, une sorte de souffle second: ...¹⁷⁾

また、石版画『悲しみ』は、ちょうど、ロジェ・カイヨワが『石』の中で描いた“処女の水”のように、太古の時代から石の中に閉じ込められたまま蠢いているのと似ている¹⁸⁾。

ところで、寺山修司が書いた『邪宗門』では、山太郎は、結婚した相手の山吹が、性悪な娼婦で、愛人の男を大勢作り、山太郎を苦しめぬく。或いは、『田園に死す』では、化鳥は、一見、貞淑な妻であるが、元娼婦である事が次第に明らかになる。更に、『身毒丸』では、しんとくの継母、撫子は、父が買った娼婦である。一人の女性の中に、性悪な娼婦と貞淑な婦女子が同居する姿は寺山が生涯一貫としてドラマに描き続けた母親像である。

寺山は、自らのドラマの中で、一人の女性に、娼婦と貞女を同居させる事によって、アルトーの「ドゥーヴル」のコンセプトを劇化し、男女や母子の関係を子宮回帰へと誘い込み迷宮の世界へと導いていったのである。

ところで、アルトーは、『ゴッホ論』の冒頭で、子供が母親の子宮から出てくるとき、子供は母親と最初のセクシャルな関係を結ぶと論じている。

... dans un monde où on mange chaque jour du vagin cuit à la sauce verte ou du sexe de nouveau-né flagellé et mis en rage, tel que cueilli à sa sortie du sexe maternel. (p. 25)

従って、寺山の子宮回帰も、アルトーの言説と同じように、既に、誕生の時に母子との固い絆が出来ていると考える事が出来る。言い換えれば、ゴッホが、クリスティーネにドラクロワの“悲しみの聖母”を見ているのは、同時に、クリスティーネに母親像を見ているからであり、ゴッホがクリスティーネを通して子宮回帰を望んでいる事を暗示している。この場合、子宮回帰は、いわば、オイディプス・コンプレックスを表しており、禁断の罪を犯そうとしている事を比喩的に表しているのかもしれない。いっぽう、ゴッホの父親がゴッホとクリスティーネとの結婚に反対したがその理由は、ゴッホが禁断の罪を犯しているからではなく、むしろゴッホが性悪な娼婦と結婚して家名を汚そうとしていたからである。ゴッホの父は厳格なカルヴィン派の牧師であり、ゴッホは父親と対立する。だが、実は、ゴッホ自身も禁欲と節約のエトスによって自らの芸術を完結しなければならないという自己矛盾に悩まされていた。ゴッホは短期間に膨大な作品を描き、憑かれた炎の人となるが、同時に、ゴッホを突き動かしていたのは、芸術だけでなく、ゴッホ一族のプロテスタント的倫理精神でもあった。だからゴッホが絵を売らねばならないと焦ったのは、ゴッホの心に同居する父や弟テオの倫理的なプロテスタンティズムでもあった。さて、アルトーは『ヘリオガバルス』の中で、「父は母であり、母は父である」と言っている。

Cela veut dire que la mere est pere, que c'est la mere qui est le père ...¹⁹⁾

従って、或いはフォレストールが指摘するように「ゴッホ自身はテオであり父であり、母でもあった」と言えるかもしれない。

Intuition de Van Gogh, et qui annonce celle d'Artaud : < Moi, Antonin Artaud, je suis mon père, ma mère, mon fils et moi. > (p. 237)

結局、ゴッホは父や弟テオの反対により、クリスティーネと別れることになる。恐らく、ゴッホにとっても、性悪な娼婦クリスティーネに幻滅し、恋が終わったのであろう。こうし

て、石版画『悲しみ』が引き起こす基になったオリジナル作品“悲しみの聖母”は、『悲しみ』の絵の中に封印され、ゴッホの手の届かない「器官無き身体」に変貌してしまっただろうか。

ゴッホがクリスティーネを魅惑的だと思ったのは、ドラクロワの“悲しみの聖母”のイメージが冷たい存在ではなく暖かい存在であったからかもしれない。『新約聖書』によるとイエスはマグダラのマリアに慈悲をもって接したとある。つまり、イエスが娼婦のマグダラのマリアに慈悲を懐いて接したのは、マリアがイエスを尊んだからであるという。それ故にクリスティーネが娼婦でありながらゴッホに愛情を示した事は、特別の意味があった。

また、その絵は、石膏のデッサンの研鑽によって産み出されるのではなくて、ちょうどピグマリオンが石像から生人間のガラテアを得るように、ゴッホにとって、クリスティーネの身体は特別の意味があった筈である。

或いはまた、カラバッチョは娼婦や娼婦の死体さえ使って、聖女や聖女の殉教を描いたが、それはゴッホが娼婦クリスティーネを使って、聖母を描いたのと幾分か似ている。さてカラバッチョとゴッホの違いは、カラバッチョが教会お抱えの画家であったのに対して、ゴッホは生前画家として認められず、弟のテオ以外に援助されなかった。更にまたカラバッチョとゴッホの相違は、ゴッホが、膨大な絵の他に、膨大な書簡を残した事であろう。

しかも、ゴッホの絵は生前一部の芸術家にしか認められなかったが、それにも拘らずその不屈な芸術家魂で稀有な芸術作品を残した。また、ゴッホは美術だけでなく音楽や文学にその強固な魂の抛り所を求めた。例えば、ゴッホはドストエフスキーが『罪と罰』に書いた娼婦ソーニャや『白痴』の憑かれた人ムイシュキンから強い影響を受けた。更に、ゴッホは癩癩持ちであったドストエフスキーに自己投影し同一化を求めようとしたのである。

04. エミール・ゾラの『制作』

式場隆三郎は、山下清やロートレックの研究を行い、ゴッホが、山下清やロートレックと同じように、脳の障害や身体の障害で苦しみながら、独自の芸術を産み出した足跡を辿っている。従って、ゴッホを、山下清やロートレックと同等の芸術家としてパラレルに見ていくと、ゴッホが、心の病をかかえて苦悩した芸術家としての自画像が浮かび上がってくる。また、ゴッホの書簡で目につくのは、エミール・ゾラの小説『制作』について夥しい数の引用をしていることだ。『制作』は、ゾラの小説家としての修業時代やセザンヌの画家としての修業時代がダブって描かれている。ゴッホが『制作』に惹かれたのは、セザンヌを小説のモデルにしていて、アカデミックな画壇に認められずに遂には自殺するに至るところであろう。『制作』は、

バルザックが『知られざる傑作』でフレンホーフエルが「何もない」と失望する結末を典拠にしている。画家のクロードは描きあげた絵には「何もない」と、失望するが、その結末は両作品がパラレルになっているところである。或いは、またオスカー・ワイルドはゾラに批判的であったが、ワイルドの死後、身の回り品の中にゾラの作品が多く見つかったといわれる。殊に、ワイルドが『ドリアン・グレイの肖像』に書いた結末で、ドリアンが肖像画と刺し違えて自殺するところは、クロードが遺作の絵の前で首つり自殺する姿を想起させる。

When they entered they found, hanging upon the wall, a splendid portrait of their master as they had last seen him, in all the wonder of his exquisite youth and beauty. Lying on the floor was a dead man, in evening dress, with a knife in his heart.²⁰⁾

ゴッホにとって、『制作』に惹かれたのは様々な理由があったと思われる。まず、クロードの絵のモデルとなった裸婦の名前はクリスティーネであった。

〈 Comment vous nommez-vous ? 〉

Elle ouvrit ses yeux qu'elle avait fermés, comme reprise de sommeil.

〈 Christine. 〉²¹⁾

恐らく、ゴッホは、ゾラが小説の中で描いた“知られざる傑作”の絵の中で永遠の命を表している裸婦像のモデル、クリスティーネは、名前がよく似た『悲しみ』のモデル、クリスティーネとの極貧生活を思い出したであろう。或いはまた、ポール・セザンヌの生まれ故郷のプロヴァンス地方は、ゴッホが訪れたアルルの近郊にあり、ゴッホが野外ヘイゼルを担いで出かけた姿は、セザンヌが野外写生した姿とダブって見える。また、セザンヌはゴッホが世話になったガシェ医師と友達でもあり、更にセザンヌはゴーギャンやピサロやベルナルとも親交があった。セザンヌはベルナル宛ての書簡でゴッホの名前を引用している。

You know what must be done and you will soon be able to turn your back on Gauguin and [Van] Gogh.²²⁾

また、『制作』でクロードは一枚も絵を残さず、下絵やデッサンでさえクロードの貧窮生活の費用として辛うじて交換されたという苦労話がある。この結末は、ゴッホがこの書を読んで励まされ制作意欲を掻き立てられたのではないかと思われる。或いは、『制作』でクロードと

クリスティーネの息子は貧困の中で死ぬ。ゴッホは、クリスティーネと子供達と生き別れをするが、『制作』よりももっと凄惨な貧困と病を体験して絵を描き続けたのであり、その事をしみじみと思い浮かべたかもしれない。また、クロードほどの官展にも落選する。一方、ゴッホは弟のテオの助言を受け入れ、官展ではなくアンデパンダン展に出品する。ゴッホがゾラの『制作』に惹かれ、のめり込んでいったのは、セザンヌがクロードのモデルであったことや、そこから画家の運命を悟ったからであろう。ゴッホは『制作』を通して、画家の宿命を悟り、画家として後世に残る傑作を描く決意を新たにするのである。セザンヌはゴッホの絵を見て深く評価しなかったようだ。だが、セザンヌが『水浴する女たち』や『サントヴィクトワール山』で産みだした構成主義を、今度はゴッホが研究し、解体し、脱構築していくのである。

05. ミッシェル・フーコーの『狂気の歴史』

ヴァン・ゴッホが1890年に執筆した書簡集を読んでいると、ゴッホは精神病院に入院して苦悩している心境を微に入り細に入り綿々と綴っている。ゴッホの精神病院生活は、ミッシェル・フーコーが『狂気の歴史』の「阿呆舟」の中で詳述した描写を想起させる。何故なら、フーコーは『狂気の歴史』の中で、中世には、精神病院がなかったため、狂人たちは、一纏めにして舟に乗せられ、沖合で、皆溺死させたと述べているからである²³⁾。

いっぽう、寺山修司はフーコーの『狂気の歴史』に触発されて戯曲『阿呆舟』を書いた。殊に『阿呆舟』で、“眠り男”は自分の分身である“影の男”を殺害する。この結末は、ゴッホの自殺を連想させるのである。

更に、思い出されるのは、寺山修司が、フーコーだけでなく、アルトーにも関心があったことである。しかも、アルトーは心の病で苦しんだ演劇人で、同じ心の病で苦しんだゴッホに関心を持ち『ゴッホ論』を書いている。恐らく、寺山はアルトーの『ゴッホ論』を読んで「ドゥーヴル」のコンセプトを自家薬籠中にし、ドラマ『阿呆舟』を書いた筈である。それにまた、1960年代、寺山だけでなく、土方巽、唐十郎氏らが、アルトーの演劇論『ドゥーヴル』『残酷演劇』に触発されて、アングラ演劇や暗黒舞踏を盛んに上演していった。殊に、寺山は、アルトーの演劇に深い影響を受けて天井棧敷で『チェンチー族』を上演している。

天井棧敷の『チェンチー族』一九六七年、寺山修司を中心に横尾忠則、東由多加らによって創設された「演劇実験室・天井棧敷」。その初期は〈見世物の復権〉にあったが、次第に「東洋と西洋の相互浸透によるエロティシズムの表出」へと変化。最近ではヨーロッパで高い評価を受けている。また、映画制作にも積極的な姿勢を見せている。主な俳優に、新高恵子、蘭妖

子、若松武。音楽に J. A. シーザーがおり、その呪術的な舞台空間はつねに挑発的、暴力的である。今回、天井桟敷はアトリエ公演というかたちで、寺山の戯曲・演出から離れ、フランスのシュルレアリスト、アントナン・アルトーの『チェンチ一族』を上演した。『残酷演劇』を始めとした複雑怪奇な演劇理論の持ち主であるアルトーが書いた、日本での作品上演は今回が初めて、と大変興味ある企画であった。特に天井桟敷という、アルトーの方法論にかなり倣ってきた劇団の手によるものなので、その期待はさらに大きいものであった。悪徳の一族、チェンチ家の崩壊がそのテーマ。娘ベアトリスは、兄達の命を奪った父、チェンチの手によって犯される。復讐に燃えた彼女はチェンチを殺すが、彼女自身も近親相姦と父殺しの罪の為、刑にかけられ死んでいく。台詞を少なくし、その分を肉体、光、闇で表現するなど、アルトーの理論をより正確に実践すると同時に、この劇団らしい独自の舞台に仕上げている。なお、『新・二都物語』は「新劇」六月号に、『チェンチ一族』は「夜想」(特集アルトー)に戯曲が掲載されている²⁴⁾。

更にまた、フランスの演出家、ニコラ・バタイユは、日本で、寺山の『花札伝綺』を観劇し、自らの演出によってフランスで『花札伝綺』を上演したが、また、アルトーの『ゴッホ論』を、東京日仏学院でテキストに使い、次いで、アルトーの「ヴァン・ゴッホ」の演出も手がけたのである²⁵⁾。

いっぽう、寺山はアルトーの『チェンチ一族』の上演や更にバタイユの『花札伝綺』公演や互いの交友を通してアルトーに深い関心を持ち次第に『ゴッホ論』のコレクションへと収斂していった。まず、寺山はアルトーの『チェンチ一族』を上演した後、遂にアルトーの『ゴッホ論』のコンセプトを『身毒丸』の脚色に反映させたのである。つまり、不治の病に冒されたゴッホが“悲しみの聖母”を模写した様に、今度は寺山が『身毒丸』で、社会から疎外された癩病患者しんとくに「ぼくを母さんもう一度妊娠してください」と子宮回帰を叫ばせるのである。明らかに1960年代からゴッホ像は変容していった。それに対して、60年代以前、カール・ヤスパースが書いた『ストリンドベリとヴァン・ゴッホ』(1921)を読むと、ヤスパースは、ゴッホを精神分裂症患者として論じている。

There is no doubt but that Van Gogh suffered from a psychotic process.²⁶⁾

ヤスパースのゴッホ解析では、ゴッホが精神分裂症である事は理解できるのであるが、同時にヤスパースがゴッホを専ら精神分裂症患者として見る余り、画家としてのゴッホの真相を探り当てていない物足りなさを感じる。つまり、ゴッホは精神分裂症患者と解するだけでは余り

にも不十分であると感じるのである。例えば、式場隆三郎は、『ヴァン・ゴッホの障害と精神病』（聚楽社叢書、1932）を書いて、ヤスパースの『ストリンドベリとヴァン・ゴッホ』を批判している。式場はゴッホを精神病であることよりも芸術に重きを置いて評価している²⁷⁾しかも、式場は、劇団民藝の『炎の人』（1951）上演にも貢献した。また、式場は山下清の芸術を最初に発掘した文人でもあり、ゴッホと山下清をパラレルに論じた。従って式場の視点から、ヤスパースに対する確固とした批判を読み取る事が出来る。更に、式場のロートレック論からは、ロートレックとゴッホとの交友関係を具に読み取る事が出来る²⁸⁾。そればかりでなく、式場は白樺派のゴッホ観を継承し発展する事にも貢献した。従って、式場の功績はゴッホの日本への移入史に多大な影響を与えた。また、精神科医の式場が日本の演劇に与えた影響は、同じ医者であったチェーホフの劇作を彷彿させる。だが、式場は、ゴッホをアヴァンギャルド芸術にまで触手を伸ばして解説しなかったように思われる。シュルレアリストのアンドレ・ブルトン、元々は、精神科医であった。俳人の馬場駿吉氏は医者で歌人であるが、ブルトンのようにシュルレアリスムを解する芸術家でもある。

同じように、アルトーにしても、2010年代から見ると、アルトーの『演劇とその分身』を精神分裂症患者が書いた矛盾した演劇論であると批判する人は殆どいない。前にも述べたように、フーコーが『狂気の歴史』で、述べた阿呆舟の乗員には、詩人や芸術家が含まれていた。古代ギリシアの哲人プラトンが『国家論』のなかで、国家には詩人や芸術家がいないと論述している。これは、近代国家と様相が全く異なる。恐らく、古代や中世社会では、詩人や芸術家は、精神分裂症患者と同じように社会に必要なではないから隔離しようという考えがあったと思われる。ともかく、1960年代以降、暗黒舞踏やアングラ演劇の芸術運動により、詩人や芸術家が社会から隔離されていた場所から解放され、やがて社会に受け入れられる素地が出来あがっていったように思われる。また、アルトーが社会に認知されるのにかなり膨大な時間がかかったが、それと同じように、ゴッホの芸術も社会に認められるのに更に行く手を塞ぐ障害が立ちほだかり時間がかかってしまった。

しかし、アルトーの『ゴッホ論』を通じて、ゴッホが理解されるようになっただけではない。例えば、寺山はテネシー・ウィリアムズの一連のドラマ『ガラスの動物園』『欲望という名の電車』には「文学があった²⁹⁾と述べている。つまり、ウィリアムズの姉ローラの精神病、更にまたローラを救済できなかった苦悩がウィリアムズのドラマには描かれている。それを、寺山は、ウィリアムズのドラマについて「精神病の症例」と言わずに「文学」と言ったのである。ということは、寺山は、アルトーが『ゴッホ論』で書いた精神病の治療よりも、むしろ、心の軋轢の方に焦点を当て、アルトーと同じテーマを抱えたウィリアムズの劇作品を見出し、高くウィリアムズのドラマを評価していたのである。

そして、恐らく、寺山はウィリアムズの作品を精神科医のカルテとして見るのではなく、「文学」と評価した。その理由は、寺山が青森高校時代に読んだ『マクベス』と関連があるように思われる。というのは、『マクベス』でマクベスが「マクベスにはもう眠りはない」と叫ぶ箇所と関係してくるからである。

Macbeth: Macbeth shall sleep no more!³⁰⁾

つまり、寺山は、マクベスを精神病患者として見るのではなく、マクベスに深い心の苦悩に触れて強い共感を懐いた。しかも、寺山は青森高校時代から『マクベス』を愛読して影響を受けて『牧神』に批評を書いたのであり、次いでドラマ『花札伝綺』『阿呆舟』を書いていった。つまり、寺山はマクベスを精神病患者であるよりも、詩人シェイクスピアのドラマを文学作品として解読していたと思われるのである。従って、寺山はウィリアムズが書いたローラを精神病患者として解釈するよりも、むしろ文学として解読したのである。つまり、寺山は、マクベスの悲劇に詩歌を見たように、ゴッホの絵や手紙にリリズムを見るようになったのである。さて、先に触れたフォレストールはゴッホがマクベス夫人であると言っている。(p. 190)

Lady Macbeth Out, damned spot out, ... Here's the smell of the blood still: all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand. (pp. 940-1)

松岡和子氏は、マクベスとマクベス夫人は「一卵性夫婦」³¹⁾と言っている。だが、それだけにとどまらない。つまり寺山が「ウィリアムズのドラマには文学があった」と論じたのは、確かにシェイクスピアのように悲劇には詩があるからだけではなく、ウィリアムズをはじめとして、アルトーやゴッホにまで遡る芸術が誤解され遺棄されてきたという想いが連綿と鉄の鎖のように過去から現在まで繋がっているのを見たからであろう。

06. ジョルジュ・バタイユの『プロメテウスとしてのヴァン・ゴッホ』とマルセル・モースの『供犠』

ジョルジュ・バタイユが書いたゴッホ論『プロメテウスとしてのヴァン・ゴッホ』は、神の火を盗んだプロメテウスの業罰のように、ゴッホが、神の真理を知った為に、報いを受けて、自ら耳を切り、神に自分の耳を供物として奉げた英雄として論じている。フランス語で「ソレイユ」は太陽とひまわりを意味する³²⁾。だが、ゴッホは、ひまわりをどの画家よりも偉大な真

理として描いたため、その結果として、太陽に近づき過ぎたイカロスが海へ転落し失墜したように、ゴッホ自身も命を犠牲にしたのかもしれない。もしもそれが真実とするならば、その代償として、人々は、ゴッホのひまわりを見て隠された神の顕現を見る事が出来ることになる。また、マルセル・モースは『供犠』の中で、原始の人々は、神にお供えをして、そのお供えを皆で供すると述べている。

In totemism the totem or the god is related to its devotees: they are of the same flesh and blood; ... by eating the totem, assimilated it to themselves, ...³³⁾

更に、モースは、また、供犠を「血の交換によって人間の生命と神の生命の交換を行う」と述べている。

Man and the god are not in direct contact. In this way sacrifice is distinguished from most of the facts grouped under the heading of blood covenant, in which by the exchange of blood a direct fusion of human and divine life is brought about. (p. 11)

その供犠とは、ゴッホの場合、ひまわりを得て、その感謝の意を表すために自らの耳と命を神に捧げ物なのであり、人々は、ひまわりを古代人が神と崇めたトーテムのように眼の欲望を満たす事になったのである。

さて、寺山は、この捧げ物を自作『奴婢訓』の中で寓意として描いている。例えば、『奴婢訓』では、奴婢達が主人を殺して食べてしまう。しかも奴婢達はこうして代わる代わる主人を演じるのである。更に、『身毒丸』では、しんとくは鬼子母神に身を奉げ大勢の母親たちに食べられてしまう。或いは、『中国の不思議な役人』では、中国の役人は娼婦の化鳥に身を奉げ少女の腕の中で死ぬ。

しかしながら、寺山は自作をアンディ・ウォーホルが『マリリン』『最後の晚餐』をシルクスクリーンにコラージュしたように、冷やかに一種の「供犠」としてドラマ化した。その作劇術は、ゴッホの場合では一旦神から盗んだひまわりを、その代償に自ら命を供物として神に捧げる儀式に見える。一方、寺山は『田園に死す』でゴッホが社会から疎外されて自殺するように、化鳥が社会から抹殺され村人たちからも疎外されて自死するに至る。だが、寺山は化鳥が恐山に命を捧げることによって、実は神の不在をもドラマ化しているようにさえ思えてくるのである。

また、ゴッホは『ガシェ博士の肖像』を描くにあたり、譬えるなら肖像を人間や山や風景さ

えも突き抜けてしまうダーク・エネルギーのように描いている。『ガシェ博士の肖像』を模写してみれば次第に分かってくるのであるが、ガシェの肖像画に描かれた人物や山や風景さえも、ちょうどウォーホルが描いた『マリリン』のシルクスクリーンのように、ひらひらでペラペラなダーク・エネルギーがキャンバスの画面を貫いて通り過ぎるように見えるのである。或いは、ゴッホの絵筆のタッチは、まるでウォーホルが描いた不在の神の姿「器官無き身体」でもあるようなのだ。同時に、そのようにして寺山もまた『青ひげ公の城』の中で、青ひげ公が舞台の上には不在で、衣服だけが舞台に残され、実体は最初から最後まで舞台に現われない幻の姿として描いたのを思い出す。

前述したように、かつて1960年代以前ゴッホは精神分裂症患者として耳を切り銃で自殺した狂人の芸術家として解釈されてきた。だが、やがて1960年代以降暗黒舞踏やアングラ演劇が現われ興隆すると共に、寺山が不在の神を自作に書き劇化するにいたった痕跡を辿っていくこともできる。そのとき、その中に、現代のトーテムとしてゴッホの“ひまわり”が再生し芸術として現われたイメージを読み解く事が可能になる。

或いはまた、ハイチ系アメリカ人のジャン＝ミシェル・バスキアが、絵にアフリカの未開文明のような刻印としてアイコンを表したように、ゴッホは、オランダの農民を描き刻印としてアイコンにした。

また、ゴッホの精神病は寺山の『青ひげ公の城』を思い出す。寺山は『青ひげ公の城』の少女にテネシー・ウイリアムズの『欲望という名の電車』のブランチを引用し、二人をドゥーヴルとして描いている。つまり、こうして、寺山もまた、多くの自作のドラマ『狂人教育』『わが心のかもめ』『阿呆舟』の中で心の病を劇化しているのである。

例えば、『田園に死す』では寺山は母殺しのテーマを執拗に追及している。つまり、主人公の“私”は三代遡って祖母を殺せば、自分は生まれなかった事になるだろうかと考えるのである。寺山は母殺しのテーマを追求しながら、実は自らの死をドラマ化しているのである。母親殺しの起源は、オレステスの母殺しにその源がある。また、ブニュエルは『アンダルシアの犬』の中で自分自身をダブルにして、もう一人の自分が相手を殺害する場面を描いた。このようにして、寺山も『田園に死す』で、自分を他者（20年前の自分自身）として設定し、もう一人の自分自身を殺すことに繋がる母殺しを追求した。或いは、更に寺山が書いた自作のドラマ『阿呆舟』では、目覚めた世界にいる人間眠り男が、眠りの世界にいるもう一人の自分自身である影男を殺す。しかも、眠りを殺すというテーマは、シェイクスピアが書いた『マクベス』にもある。マクベスは「もう眠りはないのだ」と叫ぶ。

さて、ゴッホと寺山を比較して共通するコンセプトのひとつは、自殺の問題であろう。ゴッホも寺山も幼い時から芸術に夢中になり、無謀な生活を送り、その結果病に倒れた。恐らく、

ゴッホを追い詰めた要因もまた、過労や貧困であり、遂には心の病気に悩まされる事になったのであろう。また、寺山にしても、過労や貧困によってネフローゼや肝硬変を併発し、生涯、激痛と苦悩に苦しめられた。

また、ゴッホの絵には、ダーク・エネルギーのような痕跡が見られる。殊に、『ガッシェ博士の肖像』の画面を見ると、画布に描かれた人も、服も、背景の景色も、空も、同じタッチの色調で描かれている。つまり、絵の中では、一切のものが、ある種の光線によって射抜かれているのである。それは、もう一枚の同じ主題の絵『医師ガッシェの肖像』と比較するとその違いが分かる。一説によると、写真に撮った『ガッシェ博士の肖像』の絵を、再度キャンバスに再構成したのがレプリカであるという。当時の写真機は性能が悪く、そのせいで、所謂、その写真には、ある種の光線によって射抜くダーク・エネルギーが消えてしまったのかもしれない。この二枚のガッシェ医師の肖像画を比べると明らかであるが、ある種の光線によって射抜くダーク・エネルギーがない絵は、普通の心の人が描いた絵である。ところが、もう一枚の絵『ガッシェ博士の肖像』は、薄気味悪く正常な人が描いた絵とは思われない。

ところで、ジム・シェリダンの映画『イン・アメリカ』では、エイズに侵された瀕死の画家マテオが、あの世へ行く事を悟り、幼い少女アリエルに、自分はE. T.のようにエイリアンだから「おうちに帰る」という。つまり、譬えるなら、この世のものではない存在となったものを、描き得る絵があるとするならば、それはゴッホが描いた『ガッシェ博士の肖像』である。

さて、寺山はテネシー・ウィリアムズに共感したが、その作品が精神病患者のカルテではなく「文学」だと思っていた。従って、順を追って見れば、つまり先ずゴッホの絵や書簡を通して分析し、次いでウィリアムズのドラマを解析し、更に寺山のドラマ・映画作品を心の悩みとして解釈していくと、そこから繋がっているものが見えてくる。実は、寺山は心の悩みを追求した劇詩人でもあったのでありその痕跡を辿る事が出来る。だが、寺山は、映画やドラマで、心の苦悩だけではなく、幅広く、様々な分野にわたって持論を展開し続けた。だから、寺山には、多面体の深い層の下に深遠な苦悩が潜んでいる事を何時の間にかうっかり忘れてしまうのかもしれない。

07. 武者小路実篤と小林秀雄の『ゴッホ論』

ゴッホが日本へ紹介されたのは武者小路実篤が雑誌『白樺』に「ゴッホ論」を発表してからである³⁴⁾。

その後、小林秀雄の『ゴッホの手紙』が現われた。小林はヤスパースの『ストリンドベリとヴァン・ゴッホ』論を論拠にして持論を展開した。また、池田満寿夫は『わたしのゴッホ』論

の中で、小林秀雄の『ゴッホ論』を踏襲しつつ、ゴッホが弟テオに宛てた書簡よりも、むしろテオがゴッホに宛てた書簡に軸足を置いて兄弟関係を分析し、ゴッホ像を浮き彫りにしようとした。また、ゴッホはテオに宛てた書簡の中でルナンの『アンチクリスト』を読みたいと述べている(587信)。ルナンは『イエス伝』でイエスを神の世界だけでなく俗界に身を置いて論じている。F. ニーチェも『アンチクリスト』を書いているが、また『ツアラトゥストラはこのように語った』の中で「夜も太陽である」と論じゴッホの絵の闇を太陽として捉え逆転の視点から見る視座を可能にした。

La Nuit aussi est un soleil.³⁵⁾

さて、ゴッホは、レンブラントやドラクロワの宗教画を模写したが、殊にドラクロワの『ピエタ』に強い感銘を受け模写した。ゴッホがドラクロワやレンブラント模写したイエスやマリアは天上ではなく、俗界に足を降ろし汚辱にまみれた生人間に変貌している。これは白樺派の武者小路実篤や小林秀雄のゴッホ像が地に足がついた生人間の苦悩を論じているのと似ている。近代は牧師に代わって、医者が人間の運命を左右するようになった。白樺派には齋藤茂吉がいて、医師として、短歌を読んだり、また、医師の式場隆三郎が、精神科医として、ゴッホの芸術を解析したりしている。

08. 三好十郎作『炎の人』民藝公演と三谷幸喜作『コンフィダント・絆』

式場隆三郎は、ゴッホ研究をライフワークとした人で、自らも劇作しゴッホを上演する意欲に燃えていた。そこで式場は、劇団民芸がゴッホ上演する意図がある事を知っていたが、既に、アーヴィング・ストーンの『炎の人ゴッホ』を日本語に翻訳していた。しかし、著作権の問題が生じたので、ストーンの『炎の人ゴッホ』を下敷きにして、三好十郎が『炎の人ゴッホ小傳』として原作をコンパクトに纏めて脚色・構成した³⁶⁾。それに、元々、式場が脚本化に意欲的であったので、三好十郎の台本からは細かい個所を修正した痕跡を辿る事も出来る。

民藝の芝居『炎の人ゴッホ小傳』では、ゴッホが炭鉱で貧しい炭坑夫を救えず、また悲惨な娼婦シーンと子供も救えなくて、流浪しながらゴーギャンと出会いの場面へと展開していく。しかし、ゴッホはゴーギャンとケンカ別れをして、絶望のあまり、耳切り事件を引き起こし、遂には気が変になりピストル自殺するに至る。

また、MGM が制作した映画『炎の人ゴッホ』は、ストーン原作の『炎の人ゴッホ』と比べ、ゴッホの生涯を2時間余りの短時間でダイジェストにして纏めている。そこで民藝の『炎の人

ゴッホ』はMGM映画『炎の人ゴッホ』を較べると、民藝のゴッホは更にコンパクトに纏めて劇的な盛り上がり詳細に描写しているのが分かる。

近年三谷幸喜氏の『コンフィダント・絆』(2007)と仲代達矢氏の『炎の人ゴッホ小傳』(2011)が上演された。二つの公演を比較すると仲代氏のゴッホは民藝のゴッホを再構築しながら民藝のドラマツルギーを踏襲している。だが三谷氏はゴッホとゴーギャンとモデルとの三角関係を専らドラマに据えて纏めている。そのおかげで主眼はゴッホを精神病患者でなくアーティストとして焦点を合わせ再評価しようとするドラマになった。

また名古屋で2011年に『ゴッホのためのレクイエム』上演実行委員会が制作した『ゴッホのためのレクイエム』は炭鉱の場面やタンジー爺さんの画廊の場면을省略し劇そのものを凝縮した結果ゴッホと娼婦シーンとの場面が際立ちMGM映画や民藝では影が薄くなっていた主題が浮かび上がってきた。それはゴッホがシーンに苦しめられて画家としての人生を棒に振る劇的転換がはっきりと表れてきたのである。つまり、ゴッホは性悪な娼婦のシーンに魅了された為に魂を抜きとられ画家人生を駄目にするというドラマ性が浮き彫りになったのである。

さてフォレストールは『人間ゴッホ——麦畑の挽歌——』でアルトーの「ドゥーヴル」を採用し、ゴッホを男としてだけでなく他我としての椿姫に見出し解析している。(p.191)つまり椿姫はアルフレッドの父親から息子と別れるように説得されアルフレッドと別離する。だが、ゴッホの場合は父に説得され遂にシーンと別れる事になる。

また、ゴッホが娼婦シーンに、ドラクロワの『ピエタ』から“悲しみの聖母”の面影を見つけ、更にシーンの出産で幼子イエスの顕現を連想し『シーンと子供』を描く事になる。だが、結局ゴッホはシーン母子と別離する事になり、遂にこの世の悲惨を救済できなかった。ゴッホはその罪を購うために自殺するというテーマが見えてきたのである。更に耳切り事件はゴッホが神へ命を捧げることを意味し、その引き金となるのはアルルの娼婦ラシェルであり、彼女は巫女的な役割を果たしゴッホに耳を要求することになるのである。

さて寺山修司は先の対談でゴッホの耳切り事件をヤクザの指切りと同じようなものだと批判したが、また、滝澤修が演じたゴッホだけでなくアーサー・ミラーの『セールスマンの死』でウィリー・ローマンの死を演じた芝居にも不満であった³⁷⁾。もしかしたら寺山は滝澤がゴッホの耳切りやローマンの死を演じた所作からこの世の悲惨さ「母さん、僕をもう一度妊娠してください」程の言霊が聞こえてこない事に不満だったのではないのだろうか。

更に、ゴッホとゴーギャンが出会いは、ちょうど、スピルバーグの映画『E.T.』で、E.T.とエリオットとの出会いのように未知との遭遇を思わせる。或いは、ギリシャ神話のゼウスとデメテルとの出会いのように一方が他方を焼き尽くしてしまうような巨大なエネルギー同士の衝突を想わずにいられない。後になってゴーギャンは『私記』で述べることになるがゴーギャン

はゴッホとお互いに強く影響しあったと冷静になって回想している³⁸⁾。

また、ゴッホが『馬鈴薯を食べる人々』から『ひまわり』へと色彩が変化してゆくを見ると、その輝かしい変貌はゴーギャンとの出会いを抜きにして考えられない。更に、ゴーギャンがゴッホと別れてタヒチに行き『われわれはどこから来たのか、われわれは何者なのか、われわれはどこへ行くのか』へと画風が大きく展開していくのを目の当たりにすると、二人の共同生活をもたらした芸術の燃焼は近代芸術を産み出す一種のビッグバンを想像させるのである。恐らく、もしもゴッホが、シーンとの別れの深い苦悩を抱えていなければ、アルルでゴーギャンの苦悩に満ちた芸術と互角に戦えなかったのではないかとさえ思えてくるのである。

寺山修司がお手本とした演劇理論はアルトーが書いた『演劇とその分身』である。さて、そのアルトーが他にも書いた『ゴッホ論』はアルトーが自ら精神病で受けた治療方法とゴッホがガッシュエ医師から受けた治療が似ているという判断から書かれた評論である。このゴッホ論からは興味深い論旨を読み取ることが出来るが、その一例は、寺山の病気と直接かかわりはないのだが、間接的に関係があるかもしれないと見うけられるドラマがある。それは、寺山が書いた『青ひげ公の城』に出てくるテネシー・ウィリアムズの『欲望という名の電車』のコラージュを通して見る事が出来る。寺山は、『青ひげ公の城』でランチの台詞を頻繁に引用する。そして、ランチが精神病院へ戻って行くラストシーンでは、寺山の『青ひげ公の城』のラストシーンとダブって二重化して重なっている。寺山がランチの最後の台詞を『青ひげ公の城』に重ねてドラマ化したのは、模倣やコラージュからだけではない。というのは、寺山は『欲望という名の電車』をパラレルに『青ひげ公の城』の中に配置しているからである。そしてこの二つの作品をパラレル並べなから思い出すのが、アルトーのドゥーヴル論なのである。

更に、『欲望という名の電車』に出てくるランチは、またウィリアムズ自身の病（心の闇）をも暗示している。そして、その原因は妹のローラを前頭葉の手術の失敗したことに対する後悔と深く結び付いているようである。しかも、この手術は、またアルトー自身が受けた精神病の治療方法と似ているのである。寺山が、アルトーのドゥーヴルに関心があったとしても、精神病にどれだけ関心があったか分からない。しかし、寺山は、自作に数多く精神病患者と思われる人物を『狂人教育』『青ひげ公の城』『わが心のかもめ』『レミング』等に登場させる事によってドラマを構築しているのである。けれども、何よりも、寺山がウィリアムズの心の苦悩に共感していることである。少なくとも、ウィリアムズの『欲望という名の電車』のランチは、アルトーが描いた『ゴッホ論』の論旨と似ている。

さて、ジル・ドゥルーズの『感覚の論理』は『プルーストとシーニュ』や『アンチ・オイディプス——資本主義と分裂症』とプルーストをキーワードにして繋がっている。ドゥルーズ

は『感覚の論理』の中でアルトーの「器官無き身体」のコンセプトを援用しながらフランシス・ベーコンの絵画を解説しその原動力となったのはゴッホの絵画であったと論じている。つまりベーコンの絵に現われる狂気やヒステリーはゴッホの深遠な苦悩を失くしては生まれなかったのではないかと思われる。ゴッホは一生を賭けて絵を描いた。つまりジョン・ケージが毒草に命をかけながらチャンスオペレーションを産み出したのと似ている。ベーコンは対談で賭事で異常な緊張に陥ることの重要性を強調している。その意味で、ゴッホは彼の死までの10年間に全人生を賭けて一気に疾走したのである。その代償が、耳であり、ピストルの弾丸であった。寺山は、耳切り事件はヤクザが指を詰めるのと同じだといっている。しかし、ヤクザの指きりと違うのは、ゴッホが偶然に賭けた気持ちを集中してキャンバスに描き続けたことであろう。また『田園に死す』で、化鳥の母が、先祖代々の田畑を取られおかげでその娘が娼婦に転落する人生は、ゴッホが性悪な娼婦シーンに一生を賭け、同棲して病気を移され精神障害の一因になった暗澹たる世界と似ている。ゴッホはおびただしい数の絵や書簡を残したが、人生のどん底でも負けないで絵を描き書簡を認め続けた。その賭けの瞬間がゴッホの芸術を解説するときに重要であったと思えるのである。

09. M. C. エッシャーの『無限を求めて』と寺山修司の『田園に死す』

寺山はアルトーの『ゴッホ論』を解説し、更に M. C. エッシャーの『無限を求めてエッシャー自作を語る』を援用しゴッホを読み解いた。一方ドゥルーズは『感覚の論理』(1981)で「器官無き身体」のコンセプトからゴッホを論じているが、寺山自身は武者小路実篤以来のゴッホ解釈に新たな地平を開いて見せたのである。

さて寺山の『地獄篇』『アメリカ地獄巡り』には苦悩に満ちた思いが籠っている。寺山はゴッホの書簡集を読みながら、身体の病で苦しんでいても、やがてその病から快癒すれば苦しみも消えるように、心の苦しみが快癒したら、やはり心の苦しみが消えてしまうのではないかと考えていたのではなかったか。つまり寺山にとって地獄もまた苦しみが消えた時消滅すると思ったのではないだろうか。更に寺山にはあの世からこの世を見ているというコンセプトがあった。従って寺山にとってはゴッホの書簡もゴッホが死ぬ覚悟をしていたとするなら弟のテオに宛てたものであっても「テオという名前が使われているだけです」となる。ではゴッホが書簡に認めた相手とはテオでなければ誰なのか。もし寺山のようにあの世からこの世を見ているとすれば、ゴッホが書簡に書いた相手とはアルトーの言う「分身」であるかもしれない。

例えば、寺山が心の病を扱った作品は幾つかある。『狂人教育』『ある男、ある夏』『わが心のかもめ』には、身体障害者“蘭”や精神病患者“少女”が登場する。なかでも『わが心のか

もめ』は、記憶喪失の“千江”を扱っている。また、寺山の遺作『箱舟』では、“捨吉”が死者の“大作”と会話する。捨吉以外死者の姿は見えないのだから、他の人から見れば、捨吉は狂ったとしか思えない。つまり、寺山が描いた人間は、生人間だけではなく、死者であったり、風の妖精であったり、鳥や犬へと変貌する。これらの一種のだまし絵の世界はエッシャーを連想させる。寺山は、雑誌『みづゑ』（1976.11）の座談会で「ゴッホがエッシャーのようであった」という。

寺山 ……同じオランダ人のエッシャーに、素描する自分の手を描いている作品があるでしょう。ぼくはゴッホという人は晩年になったら、故郷があったり、病院があったりしたというんじゃないで、ただ“描いている日常を描く”という生活になっていたと思う。つまり描くべき対象から命令されて、風景に労働を強いられて、ひたすら手が動いていたという感じになっちゃっているわけでしょう。(p. 60)

寺山はエッシャーに強い関心があったらしくて、自作にもエッシャーをしばしばコラージュしている。たとえば、寺山は『消しゴム自伝抄』の結末で次のように締めくくっている。

自叙伝を書きながら、私は次第に記述者が何者であったかを忘れてしまって、いつのまにか手だけを残して、自分をも消し去ってしまっていたのである³⁹⁾。

前述のエッセイ『消しゴム自伝抄』に描かれた「手」は、エッシャーが、素描する自分の手を描いている作品を思い出させる。或いは、寺山は自作の実験映画『消しゴム』を撮っている。ラストシーンは次のような指示がある。

一人の老婦人がテーブルの前に坐っている。テーブルの背後は、たそがれの海がある。そのまわりを、目隠しした海軍士官が、若い日の老夫人を追いかけて、まわっている一画面、消しゴムでていねいに消され、あとかたもなくなってしまい、波の音だけが残る⁴⁰⁾。

寺山の実験映画『消しゴム』は、エッシャーが素描する自分の手を描いている作品から触発されて、産まれた実験的な映画である。更にまた、寺山は『青ひげ公の城』では、青ひげ公の姿を消してしまった。さて、エッシャーは、『無限を求めて』で、「素描する自分の手」について、次のように語っている。

Despite all this conscious and personal effort, the illustrator still gets the feeling that some kind of magic action is taking place as he moves his lead pencil over the paper.⁴¹⁾

エッシャーは、「素描する自分の手」に描いた「手」について、鉛筆を動かしている「手」は「一種の魔術的作用」によって、いわば自動手記のように動いていると書いている。この場合、エッシャーが言う、「一種の魔術的作用」は、常識的な人間の眼差しではない。エッシャーが描くビルディングは、ゴッホの糸杉のようにグニャリと変形している。筆者がゴッホの『種まく人』を模写していて、気付いた事がある。つまり、ゴッホが描く地平線は直線ではなく丸く盛り上がっているのである。エッシャーも既存の地平線ではなく、新しく出現した地平線を描いている。さて筆者は、先に『ガッシェ博士の肖像』を模写していて画面を貫いている盛り上がった曲線を見ているうちに気味が悪くなったと記した。ところで、エッシャーの『表皮片』は婦人の顔を描いているが、よく見ると、林檎の皮をくり抜いて空中に浮かんでいるだけである。ゴッホの『ガッシェ博士の肖像』もよく見ると、色の点線が微粒子になってキャンバスの宇宙に浮かんでいるだけのようなのである。

Like the spirally shaped peel of a fruit and like hollow, fragmented sculpture, the image of a woman floats through space.⁴²⁾

人間の目にとって初めて網膜に映る新世界は暫らく馴染めない。ゴッホの絵も最初見た時にはキャンバスに色が乱雑に塗りたくってあるように見える。しかしゴッホの絵をエッシャーやダリやマグリットのだまし絵と較べてみると徐々に違和感が薄れてくる。また、フランシス・ベーコンの塗りたくったような絵でさえも時間が経つと、何時の間にか馴染んでくる。或いはカンディンスキーの塗りたくったような乱雑な絵も時間が経つと、次の瞬間鮮やかな色彩に変化して眼に飛び込んでくる。ところで、映像作家の安藤紘平氏は、寺山修司から実験映画の影響を受けたが、『アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる』や『フェルメールの囁き』の映像で、まるでエッシャーの絵の世界を映画化したような実験映画を撮っている。安藤氏は、映画『インセプション』はエッシャーの絵の影響だと述べている。そして、同時に、『インセプション』は寺山の深層心理や夢の世界と妙に類似しているのである⁴³⁾。

エッシャーは『無限を求めて』で地平線が真っすぐではなくてグニャリと曲がっていると論じている。ゴッホの『種まく人』の地平線もグニャリと曲がっている。そればかりか『種まく人』の風景も田畑も桜の木も、エッシャーやルネ・マグリットやダリの絵のように、中身がなく極薄の被膜で覆われているように見える。ドゥルーズは「器官無き身体」と言うコンセプト

トを使ったが、むしろ、『種まく人』では何をも突き通してしまう素粒子のように、宇宙を膨張させているダーク・エネルギーがゴッホの絵の中で膨張しているように見えてくる。

10. まとめ

ゴッホは膨大な数の絵の制作費を弟のテオに返済できないまま銃で自殺した。また寺山も遺作となった映画『さらば箱舟』の制作費を返済できないまま九條今日子氏に借金の支払いを託してこの世を去った。さてフランシス・ベーコンは生前自作が途方もない値段がついた時に、謙虚に絵の価値は100年後の人がその価値を決めるといっている。(p. 30) もしかしたらベーコンの念頭にゴッホがあったかもしれない。寺山は後世に残る作品を作るために借金をした。恐らくゴッホも後世に残る作品を描いて膨大な借金を残す事になったのではないだろうか。

さて、名古屋で、2011年2月『ゴッホ展』が開催されるのに合わせて、同年7月『ゴッホのためのレクイエム』の公演が企画され名古屋新栄の芸創センターで上演される。演出家の伊藤敬氏は、当初、この劇を構想した時、「12本のひまわりは、キリストの12使徒のイメージがあり、ジャガイモを食べる人達は、最後の晚餐を思わせる」と、そのコンセプトを語った。ところで、ゴッホと寺山修司との類似点は、二人の芸術家が、共に、ダンテの『神曲』にあるように、この世で地獄巡りをするというイメージがあった。しかも地獄とは心の闇であるように思われた。しかし、地獄が消えた後は何も残らない。

また映画『イン・アメリカ』にもあるように、バスキアをモデルにしたようなアフリカ系の画家マテオが、ニューヨークで麻薬とエイズで苦しみながら送る画家の修業生活をする。そのところには、地獄のイメージがあった。バスキアの修行時代の絵画は、アフリカの原住民のアイデンティティを鮮烈に表しているといわれる。ゴッホの絵にもオランダやフランスの貧しい農民たちの生活にアイデンティティがあるように思われた。

さて、『ゴッホのレクイエム』の上演を機会に筆者は舞台に飾るゴッホの絵を模写する仕事があり具にゴッホの絵を観察する事が出来た。先ず『馬鈴薯を食べる人達』を模写しているときにゴッホが何枚も『馬鈴薯を食べる人達』をスケッチしたり自分の絵を鏡で反射する構図で模写したりして幾枚も描いている事に気がついた。殊に『馬鈴薯を食べる人達』はフェルメールが絵を描くときに使ったカメラオブスキュラ（暗箱）で作画した画法と類似している事に気がついた。ゴッホが画商グーヴィル商会のロンドン支店勤務していた時に、ナショナルギャラリーでフェルメールの絵を見ていた。しかし、ゴッホの独自性は、フェルメールのエレガントな女性の手ではなくて農夫のごつごつした手の表現で描いている事に気がついた。また、ゴッホが娼婦シーンをスケッチした『悲しみ』は、カラバッチョが娼婦マッドレーナ・アトニ

エッティをモデルに作画した聖母マリアを思わせた。また、ゴッホは妊娠した娼婦シーンを描いているが、この石版画は女性の最大の喜びは子供を産むことであり、その喜びとひきかえに悲惨な生活が待ち受けている場面を暗示している。例えば、睡眠薬で自殺したマリリン・モンローは何度も流産を体験したが子供を授かりたいと生涯願っていた。一方、シーンは性病に苦しみながらも、子供を産みたいという願望を抱いていた。シーンの願望は、ちょうど寺山の『身毒丸』でしんとくが癩病に侵されながら「お母さん！ もういちど、ぼくをにんしんしてください！」⁴⁴⁾と叫ぶ「子宮回帰」を思わせる。

更にゴッホが描いた『ひまわり』は『馬鈴薯を食べる人達』と異なり闇の世界から黄金の世界へ変貌を遂げた色の変化を表している。ゴッホの黄色は腐食しない黄金を象徴し永遠の命を表す色として神の顕現を表している。と同時にゴッホが敬愛するフェルメールの黄色に感化されていた。

殊に『種を蒔く人』や『ガシェ博士の肖像』は人と背景の景色が絵筆の無数の点描写で溶け合っている。特に、『ガシェ博士の肖像』は、顔も服も背景も山脈も点描の効果で、まるで、ダーク・エネルギーのように未知なるものの顕現を呈している。この絵は、ゴッホが地上の人間では感知できない気配を表して見せたように思われる。

さて、ゴッホの絵を模写し観察した後でゴッホの書簡集を読みながらフーコーの『狂気の歴史』の例証とは異なった事例に遭遇する事になった。それはアルトーの『ゴッホ論』やジョルジュ・バタイユの『ゴッホ論』を解説する事によって、ゴッホが精神分裂症患者ではなくてまさに生の芸術家と漸く出会った感じがしたのである。

つまり、ゴッホが描く絵は、『E. T.』のアニメの宇宙人 E. T. とは違いちょうど『イン・アメリカ』のマテオのようにエイリアンであり、透明人間となって月を横切っていくように、眼に見えないが、宇宙を膨張しているダーク・エネルギーのような気配として描いており、『ガシェ博士の肖像』の絵の中で通り過ぎていくイメージと重なった。従って、まるで、ゴッホの絵は鏡の中の虚像のように実体がない、空の存在と化しているように思えた。

ウォーホルは「私の絵の背後には何もない」と言ったが、ゴッホの『ガシェ博士の肖像』は絵の中にすら、ガシェの顔も身体も服も景色も山脈も全く存在しない。それは譬えるなら、ちょうど、寺山の『青ひげ公の城』のように、青ひげ公は、舞台のどこかに姿を隠しているのだが、舞台の上では全く不在なのである。ただ気配を感じるだけである。また、ゴッホの絵は、ジョン・ケージの『4分33秒』のように、無音の中に気配だけを感じ取る芸術と似ている。つまり、青ひげ公の不在のように、ゴッホの肖像画は、生のゴッホの姿を抹消し、ダーク・エネルギーのように、不気味な色の点描だけが画面の小宇宙に漂っているのである。

つまり、寺山が撮った『田園に死す』のスクリーンの空洞に、ゴッホの『ひまわり』の絵を

その空間に漂わせ、エッシャーの『表皮片』で解説すると、一つのイメージが浮かび上がってくる。そのイメージは、ちょうど寺山の詩集『空には本』が引き起こす一種のだまし絵であったり、ジグソー・パズルであったりするかもしれない。例えば、寺山は先の座談会でゴッホのひまわりを以下のように解説している。

一つの畑とか、一本のヒマワリを描くとき、その距離を持続しなければ世界が完成しないということの恐ろしさというのはあるわけじゃない？ (p. 46)

この場合寺山が言う“距離”とは一つのイメージが網膜に結ぶ焦点のことである。このイメージを作るためにもう一度距離を計測してみる。先ず『田園に死す』のスクリーンの空洞にゴッホの『ひまわり』の絵をその空間に漂わせエッシャーの『表皮片』で解説して見る。すると画面に「器官無き身体」が忽然として現われ一つのイメージが浮かび上がる。さて、こうして見るとゴッホの肖像画の場合でも同様に生のゴッホの姿が忽然と消えてしまい、画布の上にはダーク・エネルギーのように不気味な絵具の点描が小宇宙となって漂っているだけである。

以上見てきたように、ゴッホと寺山が仕掛けた一種の問いはその謎が解かれるのに100年かかるという事であり、事実フランシス・ベーコンも同じ事を予測した。

What's more you have to wait a long time to know whether an artist will be recognize or not sometimes fifty or a hundred after the artist's death. (p. 30)

上記のベーコンの予測は、少し観点が違うとはいえ、難問中の難問ポアンカレー予想〈宇宙は丸い〉が解かれるのに100年かかった事を思い出す⁴⁵⁾。

注

- 1) Cf. 『オマージュ ファン・ゴッホ』(芦屋市立美術博物館、2000), pp. 24-5.
- 2) *Francis Bacon In conversation with Michel Archimbaud* (Phaidon Press Limited, 2000), p. 42. 以下同書からの引用は頁数のみ記す。
- 3) Cf. 『英国の肖像画哲学者フランシス・ベーコンから画家フランシス・ベーコンまで』(国立西洋美術館、1975)
- 4) *The Complete Letters of Vincent Van Gogh Vol. 3* (A Bulfinch Press Book, 2008), p. 470.
- 5) 寺山修司『さらば箱舟』(親書館、1984), p. 155.
- 6) Artaud, Antonin, *Van Gogh le Suicidé de la Société* (Gallimard, 2001), p. 75. 以下同書からの引用は頁数のみ記す。

- 7) Bataille, Georges, *La Mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh* (Editions Alla, 2006), p. 28.
- 8) 寺山修司、「座談会＝ゴッホ謀殺説を推理したり、ゴッホ芸術のすごさ、おそろしさなどについて語る」栗津則雄、池田満寿夫、合田佐和子『みづゑ』No. 860., 1976.11), p. 46. 以下同書からの引用は頁数のみ記す。
- 9) 寺山修司の「ゴッホの耳切り事件」コメントと『花札伝綺』で指詰めの描写とは関連がある。セツ寺共同スタジオの二村利之氏は寺山が『花札伝綺』の花札を名古屋の中京福田組の高橋組長から教わったと証言している。
- 10) Bataille, Batailles, *Oeuvres Complètes 1 Premières Écrits 1922–1940* (nrf Gallimard, 1970), p. 498.
- 11) 寺山修司、『墓場まで何マイル?』(角川春樹事務所、2000), p. 61. Cf. “Every man is afraid. He is afraid of many things or of everything, but in the end they are all himself, as he himself knows. A man is afraid all his life, for every man is death given a face, eyes, ears, nose, mouth, body, and every man is death given life, as he himself knows.” (p. 57) *Rock Wagram Selected Works of William Saroyan* vol. 11
- 12) Deleuze, Gilles, *Francis Bacon The Logic of Sensation* Translated by Daniel W. Smith (Minnesota U.P., 2003), p. 39. 以下同書からの引用は頁数のみ記す。
- 13) Forrester, Viviane, *Van Gogh ou l'enterrement dans les blés* (Éditions du Seuil, 1983), p. 290. 以下同書からの引用は頁数のみ記す。
- 14) Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu* I (nrf Gallimard, 1954), p. 222.
- 15) *The Complete Letters of Vincent Van Gogh* Vol. 2 (A Bulfinch Press Book, 2008), p. 115. Cf Lubin, J. Alebert, *Stranger on the Earth* (Henry Holt & Company, Inc., 1972), p. 112.
- 16) Letter from Vincent van Gogh to Wilhelmina van Gogh *Saint-Rémy, 19 September 1889* Saint-Rémy, 19 September 1889 (www.webexhibits.org/vangogh/letter/20/W14.htm, 2010.3.26)
- 17) Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son Double* (Idees/gallimard, 1964), p. 12.
- 18) Caillois, Roger, *Pierres* (Poésie / Gallimard, 1970), p. 62.
- 19) Cf. Artaud, Antonin, *Oeuvres Complètes VII Heliogabale* (nrf Gallimard, 1967), p. 20.
Kodera, Tsukasa, *Vincent Van Gogh Christianity Versus Nature* (John Benjamins Publishing Company, 1990)
- 20) Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray* (Magpie Books, 1993), p. 167.
- 21) Zola, Emile, *L'oeuvre (Les Rougon-Macquart, V* nrf. Gallimard, 1966), p. 23.
- 22) *Paul Cezanne Letters* Edited by John Rewald (Hacker Art Books, 1984), p. 296.
- 23) Cf. Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'age classique* (tel. gallimard, 1972), pp. 25–6.
- 24) 「劇評」 ifka.cool.ne.jp/gajeu/Essai/10theatre.htm, 2011/02/20
- 25) 「ニコラ・パタイユ～前衛演劇と共に歩んだ60年～」(COOL Magazine Blog 追悼ニコラ・パタイユ) (coolny.blog.shinobi.jp/Entry/77/?guid=ON&ep=2, 2011/02/20)
- 26) Jaspers, Karl, *Strindberg and Van Gogh* Translated by Oskar Grunow and David Woloshin (Arizona U.P., 1977), p. 187.
- 27) 式場隆三郎『宿命の藝術』(昭和刊行舎、1943)、「式場は、医師の立場から、テオ・ゴッホやロートレックやモーパッサンが梅毒で狂死した経緯を詳細に書いている。また、式場は、ヴァンセント・ゴッホも梅毒の苦痛で苦しみピストルで自ら命を絶ったのではないかと推測している。」式場隆三郎、「ヴァン・ゴッホの精神病」(『炎の画家ゴッホ』I, ノーベル書房、1981)
- 28) 式場隆三郎『ロートレック』(二見書房、1942)「式場は、屈折した心の持ち主であったロートレックがゴッホの顔に生氣あふれる芸術の力を感じたから素描を残した、と書いている。」

- 29) 『寺山修司対談集 密室から市街へ』(フィルムアート社、1976)、p. 67。「寺山 ぼくは昔、テネシー・ウイリアムズの台詞にしびれたね。ジロドゥもそうだ。あの頃の演劇は「文学」だったんだよ。」
- 30) Shakespeare, William, *Macbeth (The Complete Works of William Shakespeare)*, Spring Books, 1972) p. 928. 以下同書からの引用は頁数のみ記す。
- 31) 松岡和子「訳者あとがき」(シェイクスピア『マクベス』松岡和子訳、ちくま文庫、2001)、p. 183.
- 32) 岡谷公二「バタイユ、ゴッホ、供儀、太陽」(『ユリイカ』Vol. 5 No. 4, 1973.7), p. 144。「岡谷氏は“太陽およびひまわり(この二つは、フランス語では共に soleil である)”と論じている。Cf. Bataille, Georges, *Oeuvres, Completes Premiers Écrite 1922-1940* (nrf Gallimard, 1970) pp. 497-500.
- 33) Henri Hubert & Marcel Mauss, *Sacrifice: Its Nature & Function* Translated by W. D. Halls (Chicago U.P., 1967) pp. 2-3. 以下同書からの引用は頁数のみ記す。
- 34) Cf. 『MUSEUM 東京国立博物館美術誌』48号(編集・東京国立博物館、美術出版社、1955.9), pp. 16-7.
- 35) Cf. Perruchot, Henri, *La Vie de Van Gogh* (Hachette, 1955), p. 441. Cf. Nietzsche, Friedrich, *Thus Spoke Zarathustra, The Intoxicated Song*. 10. “Pain is also a joy, curse is also a blessing, the night is also a sun—be gone, or you will learn; a wise man is also a fool.” (p. 331) (Penguin Books, 1985)
- 36) Cf. 式場隆三郎「『炎の人』の上演について」(『炎の人』公演パンフレット、三越芸能部、1952), p. 4.
- 37) 寺山修司『ぼくは話しかける』(ハルキ文庫), pp. 27-30. 寺山は同書で「ウィリー・ローマンが、息子に向かって言うこんなセリフがある。「そうだ、ビフ。今の世界で成功しようと思ったら、人に嫌われちゃいかん」(『セールスマンの死』)だが、これはマチガイというものである。」と書いている。Cf. Miller, Arthur, *Death of Salesman (The Portable Arthur Miller)*, Viking Press, 1972), p. 58. “Be quiet, fine, and serious”
- 38) Cf. Gauguin, Paul, *Avant et après* (La Table Ronde, 1993), p. 31.
- 39) 寺山修司、『消しゴム自伝抄』(『黄金時代』九藝出版、1978), p. 304.
- 40) 寺山修司、『消しゴム』(『寺山修司イメージ図鑑』フィルムアート社、1999), p. 191.
- 41) M. C. Escher, *Escher on Escher Exploring the Infinite* (Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1989), p. 100.
- 42) Escher, M. C., *The Graphic Work of M. C. Escher* Translated by John E. Brigham (Pan Books, 1972), p. 13.
- 43) Cf. 映像作家で早稲田大学教授の安藤紘平氏は、氏の映画について書いた論文(清水杏奴「寺山修司における新しい映画の可能性」『寺山修司研究』第4号所収)について「特に、「アインシュタインは黄昏の向こうからやってくる」における相対性理論との相関、想像(夢、記憶あるいはイマジネーション)と現実と思われるものとの関係(作品中で“夢”として扱われているものは、全て、小生の実生活で撮影されたもの)は、最近のクリストファー・ノーランの「インセプション」のコンセプトの根幹をなすもので、実によく分析してくださって、感謝です。この、記憶と現実のループは、「ワルツ」という作品が元にあります。」と、報告してくださった。映画『インセプション』では、エッシャーの絵や魔術的な世界が映画に映像として取り込まれ引用されている。
- 44) 『寺山修司の戯曲』第6巻(思潮社、1986), p. 46.
- 45) ゴッホはキャンバスの宇宙に浮かぶ物体を描く画法を喜多川歌麿、葛飾北斎、歌川広重らが描く日本の浮世絵の線描写から暗示を受けたのかもしれない。実際ゴッホは浮世絵を400枚持っていた。またゴッホと日本の関係は先に紹介した棟方志功の他に忌野清志郎がいる。忌野はゴッホが生涯で1枚しか絵が売れなかった下積み時代を心のよりどころとしたのであり、ロック歌手忌野が油絵に興味を持つきっかけとなった。忌野は音楽で絵を描くという。ドゥルーズは『感覚の論理』の中でゴッホやベーコンの絵画について絵と音楽との関係から、例えば、プルーストの『失われた時を求めて』に描かれた作曲家のヴァントウイユと画家の

エルステールを引用しながら「重要なのは二つの感覚の作用が相互に交わる際の、それら感覚作用の共鳴であった…」(p. 57)〈What mattered was the resonance of the two sensations when they seized each other, …〉と論じている。

参考文献

- Van Gogh's Letters The Mind of the Artist in Paintings, Drawings, and Words, 1875–1890* Edited by H. Anna Suh (Black Dog & Leventhal Publishers, 2006)
- Ozanne, Marie-Angelique & Frederique de Jode, *L'Autre Van Gogh. Une biographie de Theo Van Gogh* (Paris. Editions Olbia, 1999)
- Van Gogh* (Benedict Taschen, 1994)
- Gayford, Martin, *The Yellow House* (Little Brown and Company, 2006)
- Stone, Irving, *Vincent Van Gogh* (Rowohlt, 1997)
- Juan De La Encia, *Van Gogh* (Coleccion Austral, 1961)
- Stone, Irving, *Lust for Life* (Arrow Books, 1980)
- Saint-John Perse, Mace, Michaux, *Ce que le poème dit du poème* (Vincennes U.P., 2005)
- Bataille, Georges, *Le process de Gilles de Rais* (Bibliothèques 10/18, 1965)
- Bataille, Georges, *Story of the Eye* (Penguin Books, 2001)
- Bataille, Georges, *L'Erotisme* (Les Editions de Minuit, 1971)
- Artaud, Antonin, *The Theatre and Its Double* Translated by Victor Corti (Calder Publications, 2005)
- Artaud, Antonin, *The Theatre and Its Double* (Calder Publications, 1993)
- Artaud, Antonin, *Oeuvres Completes d'Antonin Artaud* Tome IV (nrf Gallimard, 1964)
- Artaud, Antonin, *Oeuvres Completes d'Antonin Artaud* Tome V (nrf Gallimard, 1964)
- Foucault, Michel, *Raymond Roussel* (nrf Gallimard, 1963)
- Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique* (tel Gallimard, 1972)
- Foucault, Michel, *Madness and Civilization A History of Insanity in the Age of Reason* (Vintage Books, 1988)
- Foucault, Michel, *Discipline & Punish The Birth of the Prison* (Vintage Books, 1977)
- Foucault, Michel, *The Use of Pleasure The History of Sexuality* Translated by Robert Hurley Volume 1 (Vintage Books, 1990)
- Foucault, Michel *The Use of Pleasure The History of Sexuality* Translated by Robert Hurley Volume 2 (Vintage Books, 1990)
- Foucault, Michel *The Use of Pleasure The History of Sexuality* Translated by Robert Hurley Volume 3 (Vintage Books, 1988)
- Mauss, Marcel, *Essai sur le don* (puf, 2007)
- Mauss, Marcel, and Hubert, Henri, *Sacrifice: Its Nature and Function* Translated by W. D. Halls (Chicago U.P., 1964)
- Mauss, Marcel, *A General Theory of Magic* Translated by Robert Brain (Routledge & Kegan Paul, 1972)
- Mauss, Marcel, and Durkheim, Emile, *Primitive Classification* Translated by Rodney Needham (Cohen & West, 1963)
- Williams, Tennessee, *A Streetcar Named Desire, The Glass Menagerie* (Penguin Plays, 1986)
- Ridgery, Steven C, *Japanese Counterculture The Antiestablishment Art of Terayama Shuji* (Minesota U.P., 2011)

- Brant, Sebastian, *The Ship of Fools* (Dover Publications, Inc., 1944)
- Renan, Ernest, *The Life of Jesus* Translated by C. E. Wilbour (JM Dent & Sons Ltd., 1951)
- Ernst, Bruno, *The Magic Mirror of M. C. Escher* (Ballantine Books, 1976)
- Lubin, Albert J., *Stranger on the Earth* (An Owl Book, 1987)
- McQuillan, Meliss, *Van Gogh* (Thames and Hadson, 1989)
- Thomson, Richard, *Vincent Van Gogh The Story Night* (The Museum of Modern Art, 2008)
- Tilborgh, Louis Van, *The Potato Eaters by Vincent van Gogh* (Waanders Publishers, 1991)
- Zemel, Carol, *Van Gogh's Progress Utopia, Modernity, and Late-Nineteenth-Century Art* (California U.P., 1999)
- Van Gogh A Retrospective* Edited by Susan Alyson Stein (Park Lane, 1988)
- Barrielle Jean-Francois, *La Vie et l'oeuvre de Vincent Van Gogh* (ACR Edition, 1984)
- フィーヴァー、ウイリアム 『ゴッホ』 水沢勉訳 (岩波世界の巨匠 岩波書店、1993)
- マルタン、ジャン＝クレ 『物のまなざし ファン・ゴッホ論』 杉村昌昭・村澤真保呂訳 (大村書店、2001)
- ウオレス、ロバート 『ファン・ゴッホ』 日本語監修 中原佑介 (『巨匠の世界』 タイムライフインターナショナル、1970)
- テイルボルフ、ルイ・ファン&ヘウフテン、シラール・ファン 『ファン・ゴッホとミレー』 二見史郎・辻井忠男訳 (みすず書房、1994)
- チュルシエ、ベルナル 『ゴッホ——魂の日記——』 田中粹訳 (西村書店、1990)
- Schapiro, Meyer, *Van Gogh* 黒江光彦訳 (美術出版社、1988)
- スウィートマン、デイヴィッド 『ゴッホ100年目の真実』 野中邦子訳 (文藝春秋、1990)
- アイテルト・E. 『ゴッホ巨匠のデッサンシリーズ』 神崎巖訳 (岩崎美術社、1992)
- ヴァルター、インゴ・F. 『フィンセント・ファン・ゴッホ1853-1896 夢想と実現』 (Taschen, 2000)
- ウーデ、ウイルヘルム 『ゴッホ』 坂上桂子訳 (西村書店、1991)
- ボナフ、パスカル 『Van Gogh』 三浦篤、渡部葉子訳 (中央公論社、1989)
- ホンブルク、コルネリア 『ゴッホ オリジナルとは何か? 19世紀末のある挑戦』 野々川房子訳 (美術出版社、2001)
- 『ゴッホ 現代世界の美術 Art Gallery Gogh』 (集英社、1985)
- バーナード、ブルース 『ゴッホ』 ビジュアル美術館第1巻 高橋達史編訳 (同朋舎、1993)
- マルタン、ジャン＝クレ、『物のまなざし——ファン・ゴッホ論』 杉浦昌昭・村澤真保呂訳 (大村書店、2009)
- モッチェ、アラン 『画集オーヴェールのゴッホ』 斎藤智子、渡辺葉子訳 (朝日新聞社、1990)
- ルメイ、J. (文)、ルシャール、C. (絵) 『ファン・ゴッホ——火の玉の太陽にこがれて——』 長島良三訳 (岩崎書店、1990)
- ラルボー、マルク・エド 『ヴァン・ゴッホ』 坂崎乙郎訳 (河出書房、1992)
- エルガー、フランク 『ヴァン・ゴッホの生涯』 久保文訳 (同時代社、1993)
- ビックヴァンス、R. 『アルルのファン・ゴッホ』 二見史郎訳 (みすず書房、1986)
- フィーヴァー、ウイリアム 『ゴッホ』 岩波世界の巨匠、水沢勉訳 (1990)
- ネメチェク、アルフレート 『ファン・ゴッホ アルルの悲劇』 岩波アート・ライブラリー、高階絵里加訳 (2010)
- パンプス、ジュディス 『ゴッホの花』 島田紀夫、中村みどり訳 (西村書店、1991)

- ナタリー・エニック『ゴッホはなぜゴッホになったか』三浦篤訳（藤原書店、2005）
- マンフレート・イン・デア・ベーク『真実のゴッホ——ある精神科医の考察』徳田良仁訳（西村書店、1992）
- カンヤン、フランソワーズ『ゴーギャン』高階秀爾訳（創元社、1992）
- 大久保泰『ファン・ゴッホ、フィンセント』（日動出版部、1976）
- 小林英樹『ゴッホの復活』（情報センター出版局、2007）
- 伊勢英子『ふたりのゴッホ ゴッホと賢治37年の心の軌跡』（新潮社、2005）
- 小林利延『ゴッホは殺されたのか』（朝日親書、2008）
- 『20世紀美術の冒険——セザンヌ、ファン・ゴッホから現在まで』（アムステルダム市立美術館コレクション展 世紀美術の冒険展開催実行委員会、1997）
- 棟方志功『わだばゴッホになる』（日本経済新聞社、1990）
- 藤村信『ゴッホ 星への旅』（上）（岩波新書、1989）
- 宗像衣子『ことばとイメージの交感——フランスと日本の詩情——』（人文書院、2005）
- ボナファー、パスカル『ゴッホ』高橋啓訳（創元社、1990）
- 田代裕『至福のファン・ゴッホ』（筑摩書房、1996）
- ポラチェック、ステファン『炎と色 ゴッホの一生』式場隆三郎訳（現代社、1955）
- 粟津則雄『ゴッホの旅』（平凡社カラー新書65、1977）
- 粟津則雄『ゴッホ紀行 Van Gogh』（平凡社、1984）
- 『武者小路実篤』作家の自伝7 遠藤祐編（日本図書センター、1994）
- 『武者小路実篤全集』第15巻（小学館、1990）
- 式場隆三郎『炎の画家ゴッホ』I～V（ノーベル書房、1981）
- 『ゴッホの手紙』（『小林秀雄全集』第8巻、新潮社、1955）
- 『新訂 小林秀雄全集』第10巻『ゴッホ』（新潮社、1981）
- 池田満寿夫『私のピカソ私のゴッホ』（中央公論社、1984）
- シュッセ、シャルル『ゴーガンとその時代』島田紀夫・末木友和訳（造形社、1977）
- 樺山紘一『ゴーギャン夢と現実のはざままで』（昭文社、2007）
- ゴーガン、ポール『ノア・ノア』前川堅市訳（岩波文庫、2005）
- 丹治恆次郎『最後のゴーガン〈異国の変貌〉』（みすず書房、2003）
- ヴァンス、ペギー『ゴーギャン』廣田治子訳（岩波世界の巨匠、岩波書店、1991）
- フックストラ、ヒド『画集レンブラント聖書新約篇』嘉門安雄監訳（学研、1980）
- ブリドー、トム『ドラクロワ』日本語監修 坂崎川（『巨匠の世界』タイムライフインターナショナル、1966）
- セリュラス、モーリス『ドラクロワ』高島正明訳（美術出版社、1973）
- 『アングル／ドラクロワ』（現代世界美術全集24 集英社、1979）
- ノベール＝ライザー、コンスタンス『セザンヌ』山梨俊夫訳（岩波世界の巨匠、岩波書店、1991）
- シャピロ、マイヤー『セザンヌ』黒江光彦訳（美術出版社、1952）
- 前田英樹『セザンヌ画家のメチエ』（青土社、2000）
- オーグ、ミシェル『セザンヌ孤高の先駆者』村上尚子訳（「知の再発見」双書、創元社、2000）
- ガスケ『セザンヌ』與謝野文子訳（岩波文庫、2009）
- メルロ＝ポンティ『間接的言語と沈黙の声』粟津則雄訳（みすず書房、2002）
- 新関公子『セザンヌとゾラ その芸術と友情』（ブリュッケ、2000）

- 佐々木三郎、佐々木綾子、小野規 (写真) 『ゴッホのフランス風景紀行パリ、アルル、サン・レミ』 (求龍堂、1999)
- 西岡文彦 『二時間のゴッホ名画が分かる天才が見える』 (河出書房新社、1995)
- 野村篤 『ゴッホ紀行 星への軌跡』 (求龍堂、1998)
- 並川汎 『ひまわりの画家ファン・ゴッホ』 (西村書店、1994)
- 小川国夫 『ヴァン・ゴッホ』 (小沢書店、1986)
- 吉屋敬 『青空の憂鬱ゴッホの前足跡を辿る旅』 (評論社、2005)
- 向田直幹、匠秀夫 『ゴッホ巡礼』 (新潮社、1990)
- 田中一郎 『ゴッホの死は他殺——完全犯罪人の仕掛けはゴーギャン——』 (編書房、2000)
- 田代祐 『孤独なひまわり…ファン・ゴッホの告白』 (あすなる書房、1997)
- 田代祐 『至福のファン・ゴッホ』 (筑摩書房、1996)
- 小林英樹 『ゴッホの照明』 (情報センター出版局、2000)
- 小林英樹 『ゴッホの遺言』 (情報センター出版局、1999)
- 小林英樹 『耳を切り取った男』 (NHK 出版、2002)
- 小林利裕 『ゴッホ』 (近代文芸社、1997)
- 木下長宏 『ゴッホ神話の解体へ』 (五柳書院、1989)
- 木下長宏 『ゴッホ——闘う画家』 (六耀社、2002)
- 木下長宏 『思想史としてのゴッホ複製受容と想像力』 (學藝書林、1992)
- 木下長宏 『ゴッホ自画像の告白』 (二玄社、1999)
- 嘉門安雄 『ゴッホの生涯』 (美術公論社、1982)
- 嘉門安雄 『ゴッホとロートレック』 (朝日選書、1986)
- 高階秀爾 『ゴッホ』 新潮美術文庫29 (1991)
- 高階秀爾 『ゴッホの眼』 (青土社、1993)
- 南川三治郎 『ゴッホを旅する』 (世界文化社、2003)
- 『ゴッホへはたしてゴッホは感情のまま筆を動かしたのか』 (視覚デザイン研究所編、1994)
- 『ゴッホ』 新装カンヴァス版 世界の名画11 司馬遼太郎、粟津則雄、高階秀爾 (中央公論社、1993)
- 圀府寺司 『もっと知りたいゴッホ 生涯と作品』 アートビギナーズ・コレクション (東京美術、2007)
- 圀府寺司 『ファン・ゴッホ 自然と宗教の闘争』 (小学館、2009)
- 小山田義文 『ゴッホ4月の光芒』 (三元社、2006)
- 『ゴッホと日本展』 (テレビ朝日、1992)
- 『ジャポニズム展』 19世紀西洋美術への日本の影響』 (国立西洋美術館、1988)
- 福水武彦 『ゴーギャンの世界』 (新潮社、1974)
- ダリ、サルバドール 『ミレー〈晩鐘〉の悲劇的神話』 鈴木雅雄訳 (人文書院、2003)
- ソレルス、フィリップ 『フランシス・ベイコンのパッション』 五十嵐賢一訳 (三元社、1998)
- 『M. C. エッシャー 数学的魔術の世界』 岩成達也訳 (河出書房新社、1981)
- エッシャー、M. C. 『無限を求めてエッシャー、自作を語る』 (朝日選書、朝日新聞社、1994)
- ドリス・シャットシュナイダー&ウォーレス・ウォーカー 『M. C. エッシャー カライドサイクル』 (Taschen、2010)
- 寺山修司 『死者の書』 (土曜美術社、1974)

- 寺山修司『アメリカ地獄めぐり』（芳賀書店、1969）
寺山修司『墓場まで何マイル？』（角川春樹事務所、2000）
『みずゑ』No. 522（1949.5）
『みずゑ』「特集＝ゴッホ」No. 860（1976.11）
『ユリイカ』Vol. 29 No. 9（1997.7）
『夜想』No. 6（1982.5）
『悲劇喜劇』No. 324（1977.10）
『美術手帖』No. 327（1970.5）
『芸術新潮』（新潮社、2010.10）
『炎の人ゴッホ』（“Lust for Life”）（MGM 映画パンフレット）
『炎の人ゴッホ』（“Lust for Life”）1956年制作（DVD ワーナー・ホーム・ビデオ、2006）
『ヴァン・ゴッホ』アラン・レネ監督（1948年作品）（DVD 紀伊国屋書店、2001）
『炎の人』（ゴッホ）公演特集（民芸の仲間 No. 2）
『ゴッホのためのレクイエム』上演台本（『ゴッホのためのレクイエム』上演実行委員会、2011）
三谷幸喜作『コンフィダント・絆』（DVD パルコ、2007）