

マチスの絵画空間

塩島明美

私に会いにヴァンスにやってくる訪問客に私はよくたずねます。「アカンサスを見かけましたか、道沿いの斜面にあるのですが。」それらを見たというのは誰もいませんでした。誰でもコリント式の柱頭のアカンサスの葉なら見分けはついていたでしょうが、柱頭の記憶が邪魔になって自然のなかのアカンサスは見分けられないのです。創造に向かう第一歩は一つ一つのものをその真実の姿で見ることです¹。

はじめに

20世紀初頭の美術の動き「フォーヴィスム」のリーダー的存在であったアンリ・マチス(1869-1954)。マチスの作品は、きわめて絵画的であると同時に現実的といわれるが、その独特の絵画空間はどのように成り立っているのか。色彩や、線、そして構図がつくりだすそれらの多くが、奥行きというよりも、画面の外につながったもうひとつの別の空間があるような印象を観者に与える。それはなぜか？画面からはみ出るように描かれた対象物、連続する装飾的モチーフ、そして、しばしば求心的構造をもつピカソなどのキュビストたちの絵画と異なり、焦点は複数あるか、あるいは存在しない。人物像の場合、閉じられた目や、塗りつぶされた瞳はどこを見ているかわからず、さらには、壁にかけられた風景画なのか窓なのか、「他の何処か」を暗示するような不思議な四角形。

マチスの作品を前にして、多くの鑑賞者は心地よさを感じる。なぜなら、彼らははっきりとした真正銘の「絵」を見ていることに喜びを感じ、また描かれた世界の中に彼ら自身が参加しているような、あるいは絵画空間とはまた別の空間に導かれるような錯覚にとらわれるからである。これは明るい南仏を思わせる美しい色彩のおかげだけでないことは確かである。色彩、線、その他の要素が作りだす広がりのある空間、このマチスに特有の開かれた絵画構造は、観者にとっても「開かれた絵画」であり、それは、ポロックをはじめとして戦後の抽象絵画に連綿と引き継がれていったものではないだろうか。

2009年の画家の生誕140周年を機に筆者が企画した「マチスの時代—フランスの野性と洗練」展であるが、関連講義も含め、その準備と実施段階においてさまざまな所感を得た。本稿は、標題にある「研究報告」というよりはむしろそれら所感を書き留めるものである。しばしば「平面的」

であると評されるマチス絵画が創り出す「空間」を、その色彩はもとより、とりわけその構成、線、筆触、装飾等造形上の特徴から、そして、そうした造形的要素の間にあるもの、および作家の言説から再考することが本稿の目的である。

最初にマチスの絵画制作の基本をあらかじめ再確認しておこう。冒頭に述べた、マチスの絵が絵画的であるというのは、マチスは絵を描くとき、頭に写ったイメージをキャンバスに写し取るのではなく、制作中の作品の物理的状态を見ながらイメージを構成していき、その結果、何かの再現ではなく、「絵」として独立した空間ができあがることに由っている。マチスにとって、絵画を含む芸術すべては本質的表現であるという点において抽象的であり、描かれる内容が具象か抽象かということは重要ではない。そして、マチスの絵画において、色彩は描く対象物の固有色ではなく、もっぱら画面を構成するための自立した要素であり、色彩あるいは色面の相互関係は、それぞれの色彩の分量と規模によって変わる。マチスは個々の色よりもそれらの相互関係を一層重視していた。マチスが求め続けていたものは、明確な画面の構造と論理であった。

私にとって、表現とは顔に溢れる情熱とか、激しい動きによって表される情熱などのなかにあるのではない。それは私のタブローの配置の仕方全体のうちにある—人体が占めている場所、それらを取りまく余白の空間、釣り合いなど、そこでは一切が役割をもっている。構図は画家が自分の感情を表現するために配置するさまざまな要素を装飾的な仕方で整えるわざである²。

また、マチスの絵画が現実的であるというのは、それらが現実の生活や空間と密接につながっていること、「絵」として表現されるすべての事

象は、自然の観察と現実の生活にもとづいているということによる。と同時に、師ギュスターヴ・モローが教えたように、芸術家にとって大切なのは想像力であるとマティスも考えていた。出発点は自然の観察に基づき、それを「絵」として発展させるのは想像力なのであると。

ゆっくりと私は自分の芸術の秘密を発見してゆきました。それは自然にもとづく省察のなかに、つねに現実から吹き込まれた夢の表現のなかにあるのです⁴。

絵画的であると同時に現実的であるマティスの絵画が、いったいどのように成立していったのかを考えると、そこに「空間」という、マティスの不思議な絵画世界の扉を開く鍵があるように思う。1949年6月、ガストン・ディールの質問「どのように三次元を創り出されますか。」に対して、マティスは「私の仕上がりは“次元”の番号付けを消し去ってしまう一つの総合です。」と答え、さらに別の質問「空間はあなたには制限されたものとして映るのですか、それとも無制限なものとしてですか。」に対して、マティスは次のように答えた。

空間は私の想像力だけの広がりをもっています⁴。



fig.1
アンリ・マティス《縞ジャケット》1914年

1. 空間—線と筆触、画面からはみ出るように描かれた対象物

マティスは線描の魅力を最大限引き出した作家である。マティスの長女、20歳のマルグリットを描いた《縞ジャケット、1914年》(fig.1)を見てみよう。紺色縞のジャケットとミントグリーンブラウスといった涼しげでスポーティーな装いで、花飾りのついた麦藁であろうか格子模様の帽子をかぶったマルグリット。彼女は気管支の切開手術の跡をかくすために、ほとんどいつも首に黒いリボンをつけている。モデルの着ているジャケットの縞模様の紺色の線は、あたかも絵具のチューブの口で直接描いたようにも見える筆触だ。それらは、スピード感と勢いがあるが、線と線は距離を保ち余白を残している。また、モデルの両の瞳をよく見ると、あたかも墨で書かれた書の文字の点のようで、画家は絵筆をそれぞれ1回すばやくキャンバス上に置き、離し、また首元の黒いリボンも一筆描きで、みる者に制作時の画家の躍動と遊び心が伝わってくる。線の接触点付近の余白は「光」の通り道ともなっている。また、形のまわりに絵具を塗らない小さな余白を残すのは、それぞれの輪郭線、色面、形およびキャンバスの白い素材感の美しさを生かすためであろうか。あたかもそれらの造形要素自体と、描かれた対象が心地よく息をすることができるような「空気」の通り道となっているようにもみえる。

この「肖像画」のサイズは、縦123.6センチ、横68.4センチであるが、1914年当時、人物画でこの大きさはかなり画期的なことであった。何よりも、人物が画面からはみ出るように描かれていることは、空間の広がりを感じさせる。例えば、マティスの《モクレンのある静物、1941年、ポンピドゥー・センター、国立近代美術館蔵》の構図は、銅の大鍋の一部が画面の枠の外にはみ出し、オブジェがそれぞれ微妙に接し合っただけでなく交差するでもないというオープンな構図であるが、ピカソと十数年生活をともにしたアーティストのフランソワーズ・ジローによると、キュビズムの大家であるピカソにとって、友人でありライバルでもあるマティスのこの構図はがまんならない、落ち着かないものであったらしい⁵。ピカソやブラックをはじめとするキュビストたちの表現は、対象を複数の近い視点から見て頭脳で分析し再構成することであり、マティスの、対象から受ける「感情」を基準に表現し、空間の広がりを感じさせる作品群と比較すると興味深い。

II. 空間—装飾とオリент

1917年頃から1929年にかけて、マティスはニースを制作活動の本拠地とした。ピカソが古典主義に傾倒し、ドランも伝統的絵画に戻っていったこの時期、マティスもそれまでの数多くの実験から得たものの統合と調和をめざす。風景画、静物画、裸婦などの伝統的テーマをより写實的に描き、その画風はより豊かであたたかいものになる。《オダリスク、1926年》(fig.2)にみられるように、ニースからほど近い北アフリカをはじめとするオリエンの万物の色彩や生命力と、その陶芸品や織物をマティスは好み、自分の住まいやアトリエにも飾り、それらは多くの作品に描かれている。

しばしば、マティスは「オダリスクの画家」と呼ばれ、その画業の装飾的で享樂的傾向だけが強調されることがある。しかし、実際、マティスにとって、オダリスクのテーマは、オリエン独特の豪華や放埒さ、あるいはその社会・歴史的背景云々でなく、単純に「裸婦」のヴァリエーションを制作するための口実であり、同時に、東方風の装飾文様で彩られた、色面で構成された平面的な空間に、裸婦の肉体の立体的なヴォリュームを調和させるという目的を達成する手段でもあった。マティスは、オダリスクを描くことによって、絵画的には、色と文様の組み合わせ、さまざまな色彩からなる色面の組み合わせなどから空間構成を実験したといえる。そして、エキゾチックな織物と人物を描くことは、画家とモデルのいる空間とは異なるもう一つの空間、すなわちオリエンを思わせる空間を創造し、また鑑賞者にも、現実の空間から脱け出してマティスのいる空間、さらには、もうひとつの別の空間へ移動することを想

起させた。

色とりどりの織物をまとったモデルののびやかな肢体とポーズも、空間の広がりを感じさせるのに役立っている。また、オリエンのさまざまな装飾にみられる連続的モチーフも、カンヴァスの外に続く別の空間があることを暗示する。こうしてマティスは、豊麗な内容の平面的な「絵」と同時に異空間を感じさせる絵画を創り上げたのである。

III. 空間—窓と視線

《横たわる裸婦、1919年》(fig.3)を見てみよう。緑色の絨毯を敷いた、ニースの海岸通りに面したオテル・メディテラネの一角。ルイ15世様式の金の装飾をほどこしたコンソール、花瓶をのせた小台、そして透けた白い衣類をのせた椅子がみえる。長椅子に焦げ茶色の長い髪の女性が目を閉じて全裸で横たわっている。画面右奥にある長方形の物体は奇妙に見えるが、バルコニーから見た外の風景を描いた絵であろうか。これが画中画であるかどうかは定かでない。比較的伝統的な遠近法で表現された室内空間において、絵として見ても、窓として見ても不自然な大きさと位置であり、おそらくマティスにとって、それが窓なのか絵なのかは取るに足らない問題であったにちがいない。《赤のハーモニー、1908-09年 エルミタージュ美術館蔵》に描かれたような、窓から見える風景なのか、壁にかけられた絵なのかかわからない曖昧な四角形と同様、この作品でもマティスは意図的に現実的な空間構成に混乱を与え、「絵」を創造しているようにみえる。こうした矩形は、現実世界をなが



fig.2
アンリ・マティス《オダリスク》1926年



fig.3
アンリ・マティス《横たわる裸婦》1919年

める「窓」と、創造される非現実的な絵画空間すなわち「絵」の両方を想起させるものだ。いずれにせよ、この作品に描かれた、閉ざされた、しかし贅沢で怠惰な空間から外の異空間への抜け口が暗示され、それは外に向かうエネルギーをも象徴しているといえる。

室内と屋外をつなぐ「窓」の主題は、マティスの制作活動において大きな関心の的であった。マティスは80点以上の窓の絵を描いているが、それらのほとんどが、部屋の内部から見た窓であり、それはマティスの絵画空間の明るい解放的な特徴となっている。たとえばエドゥアール・マネが描いた《バルコニー、1868年 オルセー美術館蔵》に見られるような、外から窓を見る構図はマティスにおいて希少である。

私の感情にとって空間は、水平線から私の部屋の内部までひとつになっています。過ぎゆく舟は私の周囲のなじみの品々と同じ空間に生きているのです。窓のまわりの壁は、二つの異なった世界を生み出していません⁶。

このコメントから察せられるのは、マティスが関心を持っていたのは、内部と外部の空間両方で、さらには「窓」でつながれているそれらの「相互関係」だったように思われる。マティスは次のようにも述べている。

私が絵のなかで外部のもの、たとえば海と室内を結びつけることができたとすれば、それは風景の雰囲気と私の部屋のそれとが一つをなしているということです。(中略) 私はそれぞれの位置を描き分けたり、自分の精神のなかで一体を成しているモチーフのさまざまな要素を別々に分けたりしないで、アトリエのなかの身近にある安楽椅子を空の雲や海辺の椰子のざわめきに結びつけることができます⁷。

ところで、マティスの作品に登場する人物像の、仮面を思わせるような単純化された顔の表現と、黒く塗りつぶされた目に、神秘的な、あるいは不気味な印象をもつ鑑賞者もいるであろう。人物はいったいどこを見ているのかわからない。この作品では、絵の中のモデルは目を閉じている。こうした不明瞭な視線の方向や、夢見がちなまなざしは、それが現実的な空間であれ、夢の中の空間であれ、画面に描かれていないもうひとつの別の空間を想起させる。マティスは、長い間いつも自分は「もうひとつの別の空間」を意識していて、現

実の空間以上の何かを探し求めていると、1930年頃テリアーダに話している⁸。マティスが絵画をとおして私たちに提案したのは、マティス自身が、乾由明氏がいうところの「内外空間の同一視」⁹をただだけでなく、鑑賞者もそうした空間のイリュージョンに参加し、さらにはもうひとつの描かれていない別の空間をマティスと鑑賞者とで共有するということだったのではないだろうか。

IV. 空間—「絵」の中の主題と現実

フォーヴの特徴である純粋色の並置は、《青い胴着の女、1935年》(fig.4)に端的に表されているといつてよい。黄色に塗られた色面を背景に、青い目の女性は、縞模様の青い胴着、赤いペンダント、赤いタイツを身につけ、赤い肘掛け椅子に座っている。毛先を巻いた髪型で、足を組み、少し首をかしげてコケットなかんじが表されている。胸部と臀部が豊満に描かれ、そのウエストは、まるで絞った雑巾のように驚くほど細い。腕は異常に長く、指は描かれていない。モデルは1934年から39年にかけてマティスの助手を務めたりディア・デレクトルスカヤ。フランソワーズ・ジローは、この作品の制作後11年たった1946年に、ピカソと共にヴァンスのヴィラ・ル・レーヴにマティスを訪ねたときに会ったリディアを次のように描写している。

澄み切ったブルーのアーモンド型の目は、雪



fig.4
アンリ・マティス 《青い胴着の女》1935年

景色を想わせる顔の中であって、まるで山の湖のようだった—なんというコントラストだろう！¹⁰

単純化されデフォルメされた形と、三原色を使った彩色。巻髪や肘掛け椅子の装飾の曲線のリズム、そしてモデルの身体をふちどる黒く太い曲線のリズム。一見すると簡単に描かれたような作品であるが、実は何度かの試行錯誤のあと完成したものである。リディアは、制作の諸段階に撮影された写真のプリントをアルバムに貼り、日付とともにマティスが即興的につけた「題名」を書き込んでいた。このアルバムの中に「青い胴着の諸段階」と記された頁が残っており、マティスは、比較的自然主義的な描き方から始め、3回の修正をしたのがわかっている。この作品のように、マティスの作品の制作過程は、写真によってわかるものが数多くあるが、それぞれの段階は完成作品に到達するための経過ではなく、その時々で、マティスが対象から受けとるものは違うので、マティスにとって、それらはそれぞれ別個に完結しているものであるらしい。

マティスは1935年の6月初めにこの作品に着手し、6月25日に完成させたが、その直前の5月、マティスは『The Studio』誌上での近代主義と伝統についての所感のなかで次のように語った。

私にとって、絵の主題とその絵の背景とは同じ価値を持っている。(中略)絵はさまざまな彩色をほどこされた画面の組み合わせ、結果として表現の創造となる組み合わせによってできている。音楽のハーモニーのなかで各音が全体の部分をなしているのと同じ仕方で、私はそれぞれの色が全体に寄与する価値をもつことを望んだ。一枚の絵は統御されたリズムの配置である。

(中略)その後、私は似せようという心遣いをすべて捨ててことにきめた。対象を写すことは私の興味をひかなかった。(中略)重要なのは対象の芸術家に対する、つまり彼の個性に対する関係であり、また、彼の感覚と感動を組織する力である¹¹。

V. 空間—光

1947年にテリアードが出版した『ジャズ』は、そのほとんどのページにマティス自身の流麗な手書き文字で、作家の頭に浮かぶ想いのあれこれが

記されている。挿絵は、鮮やかな原色で、民話や旅の思い出や、サーカスのざわめき、そして抽象的なフォルムが、切り紙絵をもとにステンシルで制作された。これらは単純化された、しかし、作家の試行錯誤と経験の統合されたイメージである。あらかじめグワッシュを塗った紙を、下書きの輪郭線を描くことなしに、あたかもジャズのリズムに身体をまかせるように、はさみで即興的に切り込んでいく。マティスにとって、切り紙絵は色と線を同時に創造でき、すなわち、「色彩のなかでデッサンすることができ¹²」、マティスにおける「デッサンと色彩の永遠の葛藤」を解決し、これら二つの要素がようやく融合したものであった。そして、これまでのマティスの作品における線描や、装飾文様、あるいは人体の曲線から成るアラバスクは、ここでより明確な色と形をもち、音楽的なリズムで表されている。

この『ジャズ』のなかの《フォルム》(fig.5)は、両腕を頭の後ろで組んだ裸婦のシルエットのように見える。マティスはこの形体を使って、白と青のトルソにはほぼ同じ視覚的重量を与えるために、青のトルソの上の部分を重ねるというような色量のバランスの研究をしている。この人体の抽象的な形は、1952年の青い切り紙絵《ブルーヌード》《スイミングプール》につながるものである。

描かれた対象物の形と画面のバランスをマティスは追求し、また油彩画と同様に、支持体の白を生かし、純粋色の並置をおこなった。しかし、この切り紙絵においてマティスがさらに発展させたのは「光」である。光は、マティスが1940年代初頭から意識していたものだ。1941年、マティスはピエール・クルティオンに、自分の主目標は光の明るさを達成することだと述べている¹³。後年ピカソとの会話においても、マティスは次のように話している。

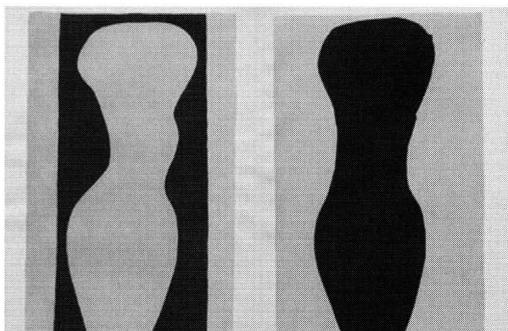


fig.5
アンリ・マティス 《『ジャズ』IXフォルム》1947年

私が求めているのは、自分の感情を伝える色彩の相互作用だ。(中略)色彩の相互作用によってある結合をつくりあげ、光を放つようにすることだけが究極の望みなのだ¹⁴。

切り紙絵は、マティスの、絵画による「光」の放出が実現されたものであるといえる。そして、切り紙絵は、ニース近郊のヴァンスのロザリオ礼拝堂のステンドグラスをはじめとする装飾のモチーフとなった。この礼拝堂はまさに「光」を総合芸術で表現したものである。マティスにおいて、切り紙絵のように、従来「芸術」とはみなされなかった手工芸の域にあったものと、いわゆる伝統的絵画の属する大芸術との境界線はなく、これまでのすべての思索と経験の統合された形が、このプロジェクトであった。

「光」の絵画を実現した切り紙絵『ジャズ』のなかで、マティスは飛行機に乗ったことによって、自分の想像力を超えるほどの開眼をしたとして、驚きと感動を述べている。

歩行者として適度の条件に舞い戻るとき、われわれにのしかかる灰色の空の重みはもはや感じられなくなるだろう。というのは、たやすく突き抜けられるこの壁の向こうには太陽のきらめく光が、さらにはまたわれわれがあんなに自由な瞬間を感じることができた限りない空間の知覚が存在しているのだということを思い出すだろうからである¹⁵。

おわりに

マティスの作品は、実際本国フランスよりもずっと先行してアメリカにおいて知られるようになった。フランスでは、ピエール・シュネデールが監修した1970年のグラン・パレでの生誕100年展まで、マティスの知名度は低かった¹⁶。1926年にポール・ギヨームがマティスの1910年代の作品を紹介し、マティスの娘婿で美術評論家のジョルジュ・デュテュイが講座を開いたが、あまり多くの人々の目に止まらなかったのが実情であるという¹⁷。アメリカにおける盛況は、1929年に開館したニューヨーク近代美術館で、1931年初代館長アルフレッド・パールが館として初めての個展、「マティス展」を開き、「前衛絵画」としてマティスの作品を展示したこと、ニューヨークの、息子のピエール・マティス、あるいはポール・ローゼンバーグの画廊で、マティスの作品を継続的に紹介した

こと、またクレメント・グリーンバーグをはじめとする美術評論家たちのマティス論などによるところが大きい。『カイエ・ダール』や『ヴェルヴ』のマティス特集に掲載された図版や、『ジャズ』をはじめとする挿絵本の普及のおかげでもある。ミルトン・エヴリーやハンス・ホフマンが、ポロック等アメリカの若手作家に、マティスの「空気が通わされた」表面や「開かれた」遠心的な構造を教え伝えた¹⁸が、とりわけ、マティスの制作における「遊び心」は若者たちを惹きつけたと思われる。バーネット・ニューマンや、リチャード・セラはエヴリーからマティスを伝授された生徒たちである。ハンス・ホフマンはマティス自身よりマティスをよく理解し、アメリカにマティスを紹介し、その手法を伝え、そしてホフマンの美術教育のおかげで、同時期にフランスの若手芸術家たちにほとんど興味を持たれていなかったマティスという作家とその画業、マティスなしにアメリカ絵画の発展はなかったという事実が広く知れわたったと、グリーンバーグは言っている¹⁹。

マティスは、その絵画空間の実現において、造形的にも、内容的にも、「相互関係」と「越境」の概念を心に留め、表現してきた。そうした概念は時空を越えて、ときには個々の時代、文化背景あるいは芸術家固有の特徴と融合されながら、マティス以後の美術に確かに浸透している。

註

- 1 *Le Courier de l'U.N.E.S.C.O.*, vol. VI, no 10, octobre 1953. レジュー・ベルヌーが記録した談話。ドミニック・フルカド編『マティス 画家のノート』二見史郎訳、みすず書房、1978年、pp.393-394
- 2 同書、p.41
- 3 *L'Art vivant*, no. 18, 15 septembre 1925、同書p. 90
- 4 同書、p.290
- 5 フランソワーズ・ジロー『マティスとピカソ―芸術家の友情』野中邦子訳、河出書房新社、1993年、p.26
- 6 P. Schneider (dir.), *Henri Matisse, Exposition du Centenaire*, Grand Palais, avril-septembre 1970に引用されたラジオ対談 (p.37)
- 7 G. Duthuit, *Le feu des signes*, Skira, 1962に引用されたマティスの覚え書
- 8 P. Schneider, *Matisse*, Thames & Hudson, 1984, p.659
- 9 乾由明、「マチスの絵画空間「窓」をめぐる」『現代の眼』第318号、p.4
- 10 フランソワーズ・ジロー、前掲書、p.34
- 11 *Henri Matisse on Modernism and tradition*, The Studio

-
- IX, May 1935 (二見史郎訳)
- 12 アンドレ・ルジャールの質問に対するマティスの
答え『マティス 画家のノート』p.289
 - 13 P. Schneider, *Matisse*, Thames & Hudson, 1984, p.659
 - 14 フランソワーズ・ジロー、前掲書、p.38 1946年の
ピカソとの会話。
 - 15 アンリ・マティス、「飛行機」『ジャズ』(二見史郎
訳)、1947年
 - 16 *Matisse dans l'art américain, entretien entre Y.-A. Bois
et E. de Chasse, Ils ont regardé Matisse, une réception
abstraite Etats-Unis Europe 1948-1968, [expo] Musée
départemental Matisse Le Cateau Cambrésis, 15 mars-
14 juin 2009, pp. 120-140*
 - 17 *ibid.*
 - 18 クレメント・グリーンバーグ「マティスの影響」『グ
リーンバーグ選集』藤枝晃雄訳、勁草書房、2005年、
p.219
 - 19 L. Encrevé, *Chronologie, Matisse, une réception
abstraite Etats-Unis-Europe dans op.cit.*, pp.17-18

Crédits photographiques

© 2010 Succession H. Matisse / SPDA, Tokyo: fig. 1, 2, 3,
4, 5

※掲載図版の作品はすべてプリヂェストン美術館蔵。