The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	アンリ・マティスの絵画と装飾
Author(s)	永井, 隆則
Citation	デザイン理論. 2000, 39, p. 1-14
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/52927
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

アンリ・マティスの絵画と装飾

永　井　隆　則
京都工芸繊維大学

キーワード
アンリ・マティス，装飾，デザイン，表現，環境
Henri Matisse, decoration, design, expression, environment

はじめに

1970年，パリのグラン・パレで「マティス展」が開催され，72年にジャック・フラムの，73年にドミニック・フルカッドのマティス（1869－1954）研究が発表され，フランスでマティス再評価の機運が高まった事は記憶に新しい[1]。これに応えて1974年，書評誌として知られる『クリティック誌』は「マティス特集」を組んだが[2]，執筆者の一人で，フランスの美術史家ジャン・クロード・レベンシュテインは，当時のマティス研究，マティス像を次のように要約した。レーベンシュテインによれば，２人のマティスがいる。一人はフランス人批評家や美術史家の形成してきた幸福の画家，彼の作品のタイトルにあるように「豪奢，静寂，悦楽」というフランス的価値の体現者としてのマティス。もう一人は，アングロ・サクソン系の美術史家が形成してきた，オールオーヴァーの抽象絵画の先駆者としてのマティスである。前者は，19世紀末に始まり第二次大戦後も続くフランスの〈近代具象〉ないしは〈新具象〉の系譜でマティスを評価し，後者は，ミニマル・アートまで続くニューヨーク派の起源としてマティスを評価すると言い換えてもよい。レーベンシュテインは，後者のマティス像を問題にし，アメリカの批評がマティスの制作を純粋な造形，すなわち，色彩平面のオール・オーヴァー絵画の可能性として単純化して語ってきたのに対して，モデルとマティスの関係，色彩による画面構築のシステム，絵画という制度に対するマティスの問題提起など，マティスの制作の複雑さを掘り起

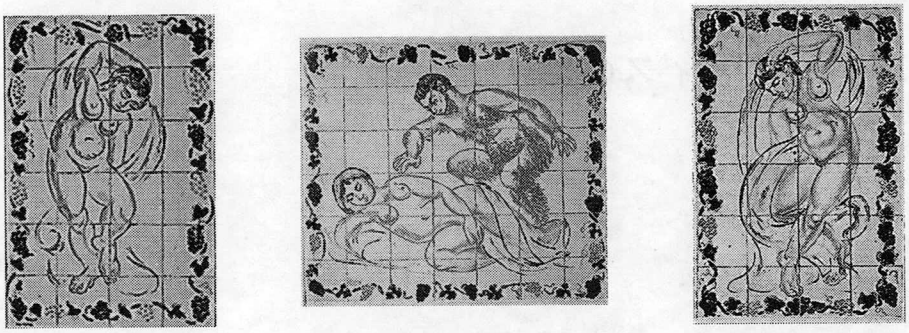

図1　ニンフとサテュロス　ハーゲン　オストハウス邸　左から58.5×39.5cm／56.5×67cm／57×38cm　セラミック
1907－08

こしていった。しかし，その論点はマティス個人の内面の創作原理の問題に終始し，画家マティスという前提にたってのマティス再検討に留まっていた[3]。

これに対して，本稿は，マティスのもう一つの顔に光を当てながら，その絵画を読み直していく可能性を提出する試みである。すなわちデザイナーとしてのマティスである。マティスが初期から今日で言うデザイナーとしての活動に携わっていた事は，少しでも彼について調べた事のある者なら誰もが知っている。簡単にデザイナーとしての活動を振り返ってみよう。1900年パリ万国博覧会のために建設されたグラン・パレの装飾を手伝い，1907年ドイツ，ハーゲンのオストハウス邸のためにタイル壁画《ニンフとサチュロス》（図1）を，1908年ロシアのシチューキン邸食堂（図2）を飾るために制作した《赤い食卓》（図3），同様に1909－10年シチューキン邸を飾る装飾絵画を制作（《ダンス》（図4）《音楽》（図5）《川辺の娘達》（図6）），1930－33年アメリカのコレクター，バーンズ邸のために制作した《ダンス》（図7），1919年の《ナイチンゲールの歌》と1938年の《赤と黒》（図8）の二つのバレー上演のために，ショスタコヴィッチの音楽／レオニード・マッシンの振り付けの共同作業として，それぞれ，衣裳と舞台デザインを手がけた。1938年ネルソン・ロックフェラー邸の暖炉の装飾（図9），1948－51年ヴァンスのドミニコ修道会に依頼されて《ロザリオ礼拝堂》の建築設計（図10）と室内デザイン，司祭の衣裳などの小道具一切のデザイン（図11）を手がけた。以上の他に，1934年と1946年にタペストリーの下絵を引き受け（図12），1930年アルベール・スキラ社から刊行の《マラルメ詩集》（図13）をはじめ，数多くの挿し絵本制作に携わった[4]。

こうした活動にも関わらず，マティスのデザインについて，アメリカ人美術史家，ネッフやゴールディンによる研究を除いて充分な議論が今日までなされてこなかった[5]。その大きな理由として，美術史家が近代美術の評価体系の中でマティスの造形を理解しようとしてきた事が考えられるだろう。すなわち，造形は，視覚，感情，制作過程であれ，芸術家個人の内面の外在化として見なされ，造形物が置かれていた空間や機能を括弧に入れても摘出可能な特質を明

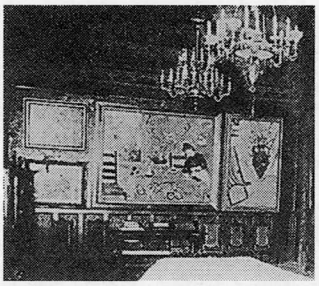

図2　シチューキン邸食堂
A. H. Barr, Matisse His Art and His Public, p. 24

図3　赤い食卓　エルミタージュ美術館
1908　180×220cm　油／布

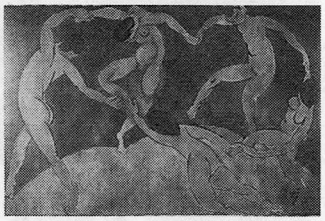

図4　ダンス　エルミタージュ美術館
1909－10　260×391cm　油／布

らかにすることに主眼が置かれてきた事にある。もう一つの理由は，主題を欠いた形式構造を主体とする「装飾」には，精神性や思想性が見えがたいために，この言葉には蔑視や軽視が込められてきた。ここには人文主義や芸術至上主義から発生した古くからのヒエラルキー，近代の個人主義的な芸術観が作用している。実際，稲賀繁美が指摘したように，メイヤー・シャピロ，アルフレッド・H・バーなど，前衛を中心とする近代美術史の幾つかのテキストにおいて，装飾やデザインは考察の対象から外され芸術の領域から排除されてきたという状況があった[6]。また，40年代，マティスの絵画に対して「装飾的だ」という批判がなされた事もあり，これに対するマティスの反論はこれから検討するとして，やはり「装飾」という言葉に否定的な意味が込められていた[7]。

本稿は，マティスのデザイン活動を美術から切り離してそれ自体別個の世界として紹介しようとするものではない。一見相対立するかに見える，デザインと絵画の二つの造形活動を止揚しうるマティスの造形原理とは如何なるもので，どのような造形活動の目標を設定することで両者の自在のパッサージュが成立し得たのかを，マティスの絵画とテキストに現れた「装飾性」に注目しながら明らかにしていく事が，本稿の趣旨である。

1．タペストリー，絨毯，装飾壁モティーフの画面への導入

マティス絵画の装飾性は3つに整理できるだろう。一つは，タペストリー（壁掛け）や絨毯，装飾壁を画中に描き込んで，〈一様な色彩を持った平面的な表面を地としてここから浮き上がる異なった色彩の図柄，パターン〉を活用し，中心となる物体に彩りを添える点にあった。

このタイプの例として，フォーヴ時代に描いた1906年の《赤い敷物のある静物》（図14）を取りあげておきたい。ここで，斜めの角度から捉えたとの想定の下に配置されたテーブル上の赤い敷物と青い大きな布，壁に掛けられた赤と黒の絨毯が，画面の中で大きな色彩の領域をしめ互いに対照を成している。大きな色面の上に，装飾品が本来備えている模様，パターンが，

図5　音楽　エルミタージュ美術館
1910　260×389cm　油／布

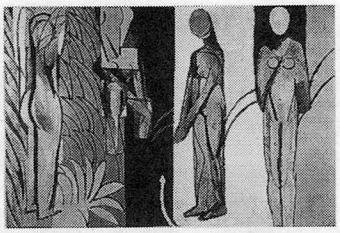

図6　川辺の娘達
シカゴ・アート・インスティテュート
1916　261.8×391.4cm　油／布

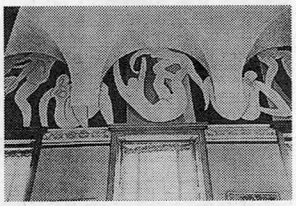

図7　ダンス　1933
メリオン　バーンズ邸
A. H. Barr, Matisse His Art His Public p. 465

テーブル上の静物：林檎，瓜，本などの色彩と共に，強調され，鏤められている。赤い布の黄や青の点，壁のタペストリーの模様となる黄色の斑点，青の布に不規則に置かれた赤や黄色の斑点は，それぞれの織物の表面の色彩を地として対比的に浮き上がり浮動する。これは布地に対する，もう一つの表面を画面の中で形成し，机の線的な奥行きに対して，表面の振幅，深浅というもう一つの奥行き関係を形成しつつ，画面にヴァリエーションと活気を添えている。

マティスは，初期から，装飾品を熱心に鑑賞し収集を行っていた。事実関係を要約しておくと，1906年の本作品を制作する直前には，アルジェリアのビスクラを旅行し陶器や織物を持ち帰っており，画中の装飾品はこの旅行の産物である可能性が高い。1909年マティスに邸宅の装飾を依頼したシチューキンは，オリエントの織物の輸入業で富を築いた人であり，趣味を共有し得たシチューキンからの制作依頼が，装飾品収集熱を加熱させたものと推量される。事実，シチューキン旧蔵の作品には，本作品のような装飾品を描き込んだものが多く見られる。1910年には，ミュンヘンに旅行し『イスラム美術展』を見て，オリエントの工芸品に惹かれ，続く2ケ月間，スペインに旅行し，絨毯や色とりどりの布を収集し，翌年制作の《ばら色のアトリエ》（図15）に導入した。同じ年の暮れ，翌年の暮れに二度にわたりモロッコに旅行し民芸品を持ち帰っている。かつてのドラクロワと同様，オリエンントの装飾パターンと強烈な原色を示す装飾品に惹かれ，フランス的な古典主義の抑制された秩序の感覚とは異質な，多様で強烈な色彩や有機的な形態感覚を導入しようとした点で，マティスは，19世紀初頭以来のオリエンタリスムの系譜に属している[8]。

2．装飾品の視覚構造の絵画への応用

①　図と地の振幅空間，三次元と二次元の緊張

しかし，マティスの装飾品への関心にはそれ以上のものがある。それは，装飾品の視覚構造への参照である。絨毯やタペストリーは，二次元の表面に織り込まれた図柄や幾何学パターンからなり，伝統的な絵画のような三次元のイリュージョンではなく，地に対する図の深浅関係

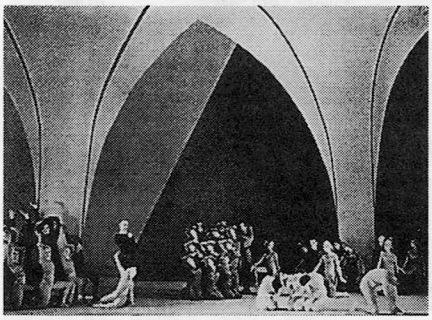

図8　舞台　赤と黒　1939
A. H. Barr, Matisse His Art and His Public p. 483

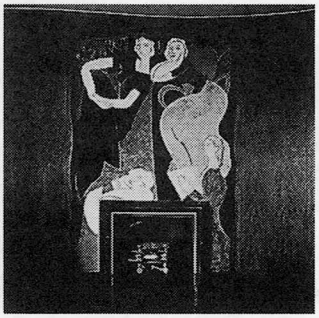

図9　暖炉のための装飾　ニューヨーク　ロックフェラー邸　A. H. Barr, Matisse His Art and His Public p. 479

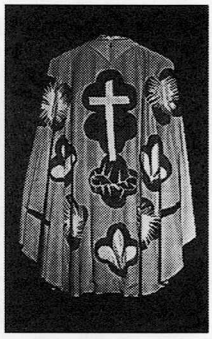

図11　司祭の衣装　1950－52　130×200cm　ヴァンス　ロザリオ礼拝堂

が唯一の空間のイリュージョンとなっている。勿論，タペストリーの中には，絵画を模倣して三次元的な空間や図像を再現した例も古くから制作されてきた。しかし，タペストリーは，直角に編まれ交差する縦糸と横糸を基本構造として，凹凸や隙間のあるテクスチャーが露出して，三次元性を否定する力として常に作用している。色彩や図柄の地に対する振幅関係（ないしは二次元と三次元の緊張関係）が，装飾の視覚構造として，マティスの参照内容となっている。ただし，この限りでの装飾品への参照は，マティス以前の画家にも指摘できる。セザンヌ[9]，ゴーギャン，スーラ，ドニといったポスト・印象派，新印象派，ナビ派といった人々で，彼らのいわゆる近代絵画の特殊性は，伝統的な〈再現〉〈三次元のイリュージョン〉機能に代わって，絵画の平面としての自律的秩序を達成した点にある[10]。自律性が達成された要因として，これまで，モーリス・ドニの有名な公式[11]をはじめとする理論的な説明の他，日本美術や中世美術といった参照対象が指摘されてきた。これらの諸説に対して，ジョゼフ・マシェックは，1976年の論文で，絨毯等装飾品の視覚構造が画家達のモデルとなり，「開かれた窓」に代わって二次元の装飾品が，絵画の構造を刷新するパラダイムとなった，との説を出して論証していった[12]。

② リズムと反復：秩序と増殖性や解放性

マティスの装飾品の構造への参照も，マシェックの議論の線上で説明できるが，前代の画家達とは違って，マティスは単純に絵画の平面化に向かったのではない。マティスの芸術論として知られる1908年の「画家のノート」では，「装飾」という言葉に特殊な意味が込められている。：

「私が何よりも追求していること，それは，表現である。（……）私にとって表現とは，顔に現れたり激しい運動によって現れる感情ではない。表現は私のタブローの配置全体の

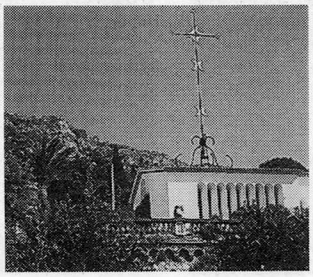

図10　ヴァンス　ロザリオ礼拝堂外観

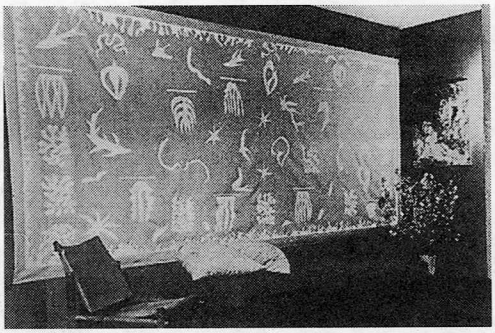

図12　オセアニアの海のある室内　1947年頃
A. H. Barr, Matisse His Art and His Public p. 510

中にある。人体が占める位置，人体を取り巻く空白，プロポーション，これら全てがタブローの中で然るべき位置を持っている。構成とは，これら様々な要素を装飾的な仕方で整える技であり，それによって画家は自らの感情を表現する。一枚のタブローの中では，各部分が眼に見えるようになり，中心的であれ付随的であれ，それぞれの役割を演じるようになる。タブローの中で役に立たぬ物は全て有害である。というのは，一つの作品は全体としての調和を含んでおり，余計な細部があると，これらが全て鑑賞者の精神の中で他の本質的な部分に取って代わってしまうからである。」[13]

ここで，「装飾的な仕方」，つまり装飾の構成原理が，画面秩序の達成のための有効な手段として主張されている。ここでの「装飾」の意味を，同時期の作品に即して具体的に説明してみよう。例えば1908年《赤い食卓》（図3）。シチューキン邸の食堂の壁を飾るために制作された本作品では，赤いテーブル・クロスと壁の上に植物曲線の図柄と花束のモティーフが描き込まれ，人体やテーブル上の描き込まれた現実の果物と同じかそれ以上の現実性を授けられている。装飾の赤の地と植物模様は，異なった次元の物体を統合し，鑑賞者にとって近いテーブルとより遠いはずの壁が同一平面にあるかのような錯覚を与える。さらに，枝と花束の図柄は画枠で切断され，画枠の上下左右に無限に拡がっていくイリュージョンを鑑賞者に与える。マティスはここで，装飾品の図柄やパターンが本来的に備えている特質を絵画に転用している。すなわち，装飾品の大きな特色である，同じ図柄の反復，そして反復構造が鑑賞者にもたらす二つの効果，すなわち統一感，ないしはリズムという秩序の感覚，そして無限の増殖感や開放感である。他方で，「装飾」の活用による二次元性に対して，画面左上に窓，そして室外の風景が三次元的な奥行き感を示して描き込まれ，平面感から視線を解放する窓となっている。以上のように，平面上の全ての要素を等価に処理し全体としての秩序，統一性を実現する感覚を念頭に入れながら，装飾品の図柄，パターンを三次元のイリュージョンの手段と共存させ，自在に強弱を調整し空間の厚みや質を変容させる手法は，「装飾」の構成原理から出発したマティス

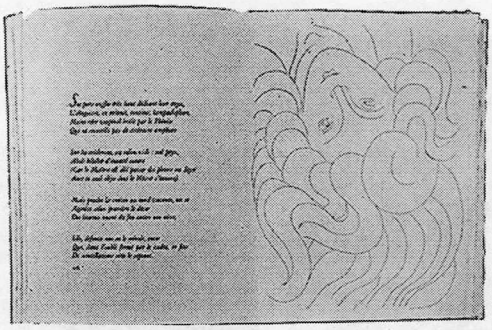

図13　マラルメ詩集のための拝図　1931　エッチング

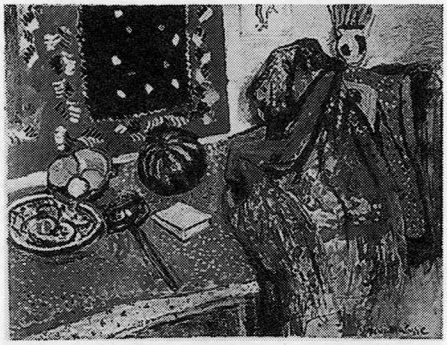

図14　赤い敷物のある静物　グルノーブル美術館　1906
90×116.5cm　油／布

固有の展開であった。「装飾」の構成原理は，ジャック・フラムの時代区分に従えば，1900－1908年の「フォーヴの時代」を経て，1908－17年の「実験主義の時代」以後に顕著となる[14]。

3．環境形成機能としての装飾

① フィクションとしての装飾の環境形成

最後に装飾の環境形成機能への参照を挙げておきたい。1951年アンドレ・ルジャールとの対話の中でマティスは，次のように「装飾」を定義しその重要性を主張している：「装飾的（décoratif）という言葉に否定的な意味を持たせるのは，大変な間違いである。何よりもまず装飾的でなければならい。中身だけでは不十分で包む物（une enveloppe）もまた必要なのです」[15]。「装飾」はここで「包む物（une enveloppe）」と言い換えられているが，これを念頭にマティスの作品を見ていくと，まず，絵画に於いて描き込まれた装飾品が同じく描かれた人体を包むことで，人体の環境を形成する要素として導入されている。

一例として，1925年の《装飾的人体》（図16）を挙げておきたい。やや堅い輪郭線で表された人体が，絨毯の上に配される。背景には褐色の縁取りと水色の地に大きな花ビラの図柄の壁紙が，また果物や現実の植物が添えられている。背景から浮き上がった装飾パターンは，植物的な増殖感と生気を備え，無表情で肉体的な柔らかさを欠いた人体を取り巻いて活気を授ける。こうした人体と「装飾」の取り合わせは，フラムの時代区分で言えば特に，1917－29年の「ニース」時代に多い。《ムーア人の衝立》（図17）などでは，華やかなドレスや，いわゆるコルセットを除去した活動的な近代衣裳を身にまとう女性達，オリエントの衣裳を身につけてオダリスクに扮するモデルたちが，絨毯，衝立，花柄の壁紙に満たされて描かれていく。装飾品は，画中の人物に華やかさ，明るさ，活気，充足感を添え，画中の人物のみならず鑑賞者を幸福感で満たす。

図15　バラ色のアトリエ　プーシキン美術館　1911
179.5×221cm　油／布

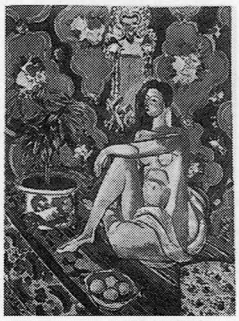

図16　装飾的人体
パリ国立近代美術館
1925　130×98cm
油／布

図17　ムーア人の衝立
フィラデルフィア美術館
1921－22　90.8×74.3cm
油／布

② 現実としての装飾の環境形成

画中に描かれたフィクションとしての装飾による環境形成に対して，現実空間の中で環境を形成する絵画の例を最後に見ておきたい。この場合，絵画全体が，鑑賞者の心理的・身体的環境を形成する。最も早い例の一つは，1909年のシチューキン邸の装飾絵画である。シチューキンは当時３階立ての邸宅を構えていたが，吹き抜けとなった階段に装飾を依頼されたマティスはそれぞれの階に一枚づつ３枚の絵画を構想する。《ダンス》（図４），《音楽》（図５），そしてシチューキンが注文から除外したため完成されることなく後に独立して継続された《川辺の娘達》（図６）である。1909年のマティスの証言によれば[10]，３枚の装飾画の主題と造形は，邸宅を訪問し玄関を入り階段を上がって３階に達するまでの，訪問者（鑑賞者）の動線上に配置され，彼の気分の動きに調和しまた気分を誘導する機能を果たすべく構想されている。活気のある《ダンス》（図４）は，訪問者の気分を快活にし，内部に入って沈黙の内に階段を進む所で，神経を集中して演奏する人物を描いた《音楽》（図５），最上階に来て落ち着いた所で，水浴の休息場面（図６）が構想される。これは，一言で言えば，〈環境絵画〉と名付ける事ができる。シチューキンの環境絵画は，別の作品と取り替え可能であり，取り外された３枚の絵が「装飾」機能を失ってもなおかつ絵画として鑑賞可能であるのに対して，1930－33年制作のメリオン，バーンズ財団ための《ダンス》（図７），1948－51年のヴァンス《ロザリオ礼拝堂》（図10）の二つは，建築空間から物理的に取り外し可能であっても，建築空間に置かれて室内環境をそれらが規定し逆に環境に規定されているという意味で，分離不能である。

今日美術館として公開されているバーンズ邸（図18）の《ダンス》（図７）は，幾つかの建築的条件を配慮しながら制作された。図７でわかるように，装飾面は高さ６ｍの３つの窓の上部の天井に隣接した壁面，しかもアーチ型で３つに分割された横幅13ｍ，高さ３ｍの面であっ

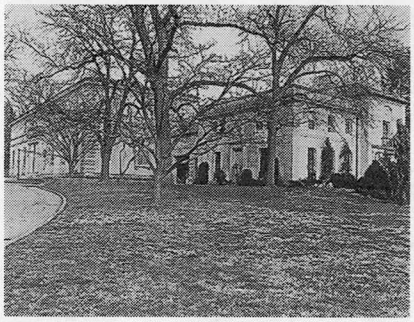

図18　メリオン　バーンズ邸外観

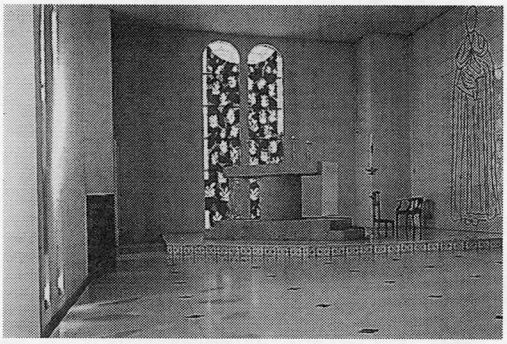

図19　ヴァンス　ロザリオ礼拝堂内部

た。窓の外には緑の植物が繁茂し，窓の間の壁はグレイ，天井と壁は白の漆喰であった。制作にあたりマティスは幾つかの困難を感じる。一つは，逆光が，窓から差し込むため，グレイの壁面と装飾壁面は相対的に暗く沈み，また6ｍの窓の高さに対して長さ3ｍ，天井に挟まれた装飾用壁面は，物理的な長さより縮み，狭い壁面として鑑賞者の目に現象する。二番目に，周囲の壁には，セザンヌ等の近代絵画のコレクションがシンメトリックに掛けられており，既に絵画の掛かった展示壁との調和も考慮すべき問題となった。また，2階の右から左へと導く通路から，適度の高さでこの装飾壁面を含めた壁全体が視覚に入るようになっており，動線は予め規定されていた。マティスの目標は，バラバラの強弱を示す，窓と間の壁面，そして半円の連続しまた分割された3つの面，これら全てを統一された全体にする事にあったが，解決策は，天井アーチの下降する部分に黒の色彩を使い，下のグレイの壁を相対的に浮かび上がらせ，ダンサーを完全形態として壁面に収まる大きさではなく，より大きな,現実には約6ｍのダンサーを想定し断片のまま高さ3ｍの壁面に入れ，また色彩はピンク，白の明るい色面を使う事であった。こうして，何もない状態では視覚的に収縮している装飾壁が，より大きな拡がりとして現象し，また，他の展示壁に対して，極端に主張して浮き上がり，鑑賞者の関心がこの壁画に極端に集中することもなくなった。ダンサーは，右から左へ動，静，動，静，動の姿勢を示すが，色彩の分割もこれに対応しピンク，青，白が入れ替わり使われる。その下の窓の壁面は明，暗，明，暗，明と交互に現れ，ダンサーのリズムに共鳴し，鑑賞者はこのリズムを動きながら体感していく仕掛けとなっている[17]。

環境絵画の到達点として，最後に，1948年着手され51年に完成した，ヴァンスの《ロザリオ礼拝堂》を見ておきたい。依頼者のドミニコ会は，ロザリオ（数珠）を携えて，聖母マリアへの独特の祈りを創始したドミニクスを創始者とする修道会で，聖母子，ドミニクス像が装飾の中心となり，ドミニコ会を象徴している。建築の構造体は，オーギュスト・ペレとの協議から生まれたが，室内造形，内外の壁画，床，ステンドグラス，祭礼に使用する道具類など一切

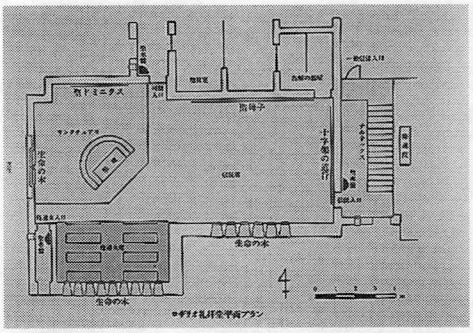

図20　ヴァンス　ロザリオ礼拝堂図面　尾野正晴／関直子
『マテイスのロザリオ礼拝堂』1996年　光琳社　p. 65

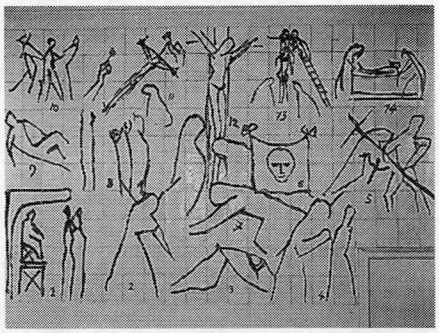

図21　十字架の道行き　ヴァンス　ロザリオ礼拝堂
1948－51　セラミックタイル

のデザインはマティスによる（図10，19，20；〈外観〉，〈内部〉，〈図面〉[18]）。全体はラテン十字の変形で，身廊が東西，垂直に交わるトランセプトが南北に位置しているが，図面と細部写真に即して，絵画が伝統的な平面として提示されるだけではなく，三次元の室内造形に深く関わりながら，ステンドグラスと共に環境形成の建築素材として構想されていることを見ていくことにする。まず，東側の信徒入り口から入った鑑賞者は，眼差しを説教台や壁面に沿って巡回させ，やがて，振り返って最初の東の壁に描かれた《十字架の道行き》（図21）を眺めるだろう。この壁にはキリストの受難伝を表す14枚の図像が描かれているが，図像の展開にあわせて左下から右上へとＳ字状に旋回する。次の壁に描かれた《聖母子》（図22）はやや右へ傾き，振り返った鑑賞者の視線を室内の左奥へと誘う。この壁面上に反復された花柄は断片でとぎれ，無限の外部への連続を暗示する。これは既に絵画で応用した装飾の反復，増殖，無限，解放性の暗示機能である。次に現れる《ドミニクス》（図23）も，鑑賞者の方向に体を向けて，視線を誘導する。しかし，聖母子の壁面に対して奥まった壁面に描かれており，連続しながら途切れ，新たな局面として鑑賞者に現れる。次の，正面のステンドグラス（図24）の上部（黄色の弧）は，水平に対してやや左へ傾いて左の壁面への展開を暗示し，やはり窪んで新しい空間の展開となる修道女席背後のステンド・グラス（図25）も，左に黄色のガラスが大きくとられ，信徒席のステンドグラス（図26）へと視線を満いていく。

鑑賞者の身体を巡回させていく６つの壁面は，空間の質の変化，ないしは伸縮の変化として体験される。ステンドグラス壁面は全て，図像の描かれた壁面と向かい合っていて，光が反射する仕掛けとなっている。図像は漆喰壁面に光沢のある白タイルを貼ってその上に描かれ，全て輪郭線の開いた線描の形態である。従って，形態は光によって初めて彩色されヴォリュームも完成される。しかしこの完成は束の間で，太陽の条件次第で無限に変化していく。身廊の全長は16m，幅６ｍと小振りな建物だが，天井高は５ｍあり，比率から見て，ゆったりとした膨らみを備えている。また，３面に大きくとられ光を呼び込むステンドグラス壁と真っ白の壁

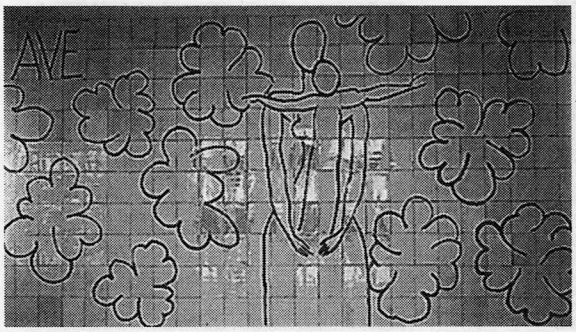

図22　聖母子　ヴァンス　ロザリオ礼拝堂　1948－51　セラミックタイル

図23　聖ドミニクス
ヴァンス　ロザリオ
礼拝堂　1948－51
セラミックタイル

面が，光を室内に充満させて，開放感を作り物理的な寸法以上に拡がりを持った空間となっている[19]。ここで，マティスの翌年ピカソがヴァロリスに完成した礼拝堂壁画《戦争と平和》（図27）を思い出しておくと，マティス空間の解放性は異論のない事であろう。ピカソの装飾した礼拝堂は，奥行き12m22cm，幅4m80cm，高さ3m30cmで曲面に囲まれたチューヴ状の空間である。入り口の扉を除き外部に連続する部分は一切ない。また左右の壁画は，図像の理解を鑑賞者にそくすよう細部描写がなされ，物語性が強調されている。空間の閉鎖性に加えて，図像の求心性が，鑑賞者の心身を引き留める。対照的なマティスの開放空間では，鑑賞者は，光というもう一つの要素に包まれていく。

結　論

マティスの絵画に於ける装飾への参照を最後に要約しておきたい。〈モティーフとして装飾品を描き込んでヴァリエーションと活気を授けた例〉，〈構成の手段として装飾パターンを活用した例〉，〈身体を絵画の中で，すなわちフィクションとして包む装飾〉，〈現実に鑑賞者の身体を包み室内環境を形成する機能を絵画に持たせた例〉であり，こうした作例に於いて，マティスは，装飾から絵画のための，幾つかの積極的な可能性を引き出し応用している。それは，〈色彩やモテイーフの視覚的多様性の効果〉，〈反復と断片化による増殖感，無限感，開放感の暗示〉，〈平面性と前後の振幅を基本とする空間性と構成の原理〉，最後に〈包み込む働き〉であった。

では，装飾原理への参照は，全体としてどのような動機付けから行われたのであろうか？そしてまた，ヴァンスで典型的なように，絵画とデザインの区別はマティスにおいて取り払われているが，このような対立の解消は如何にして可能であったか？　出発点に戻ろう。結論は，マティスが，絵画の目標を1908年の時点で既に，鑑賞者への効果，機能に設定した点に求め

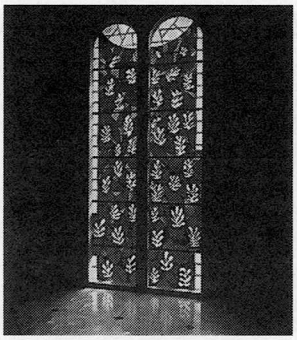

図24　ロザリオ礼拝堂
サンクチュアリのステンドグラス
1948－51

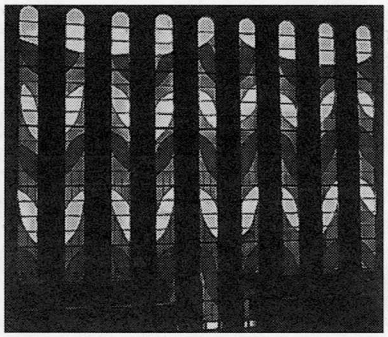

図25　ロザリオ礼拝堂　修道女席のステンドグラス
1948－51

られるだろう。美術史家の多くが，1908年の「画家のノート」で語られた「表現」をマティスの芸術論のキーワードと見なし，19世紀に生き残っていたアカデミックな意味での表現理論（例えばシャルル・ブランのテキスト[20]）から脱却して，セザンヌ的意味での自然対照に対する実現の手段，ひいては画面構築，そこに現れる作者の造形感覚として理解し，マティスの造形活動を分析する根拠としてきた[21]。しかし，同じノートで主張されたもう一つの有名なテーゼは，造形の社会的機能を主張しており，デザインと絵画を包摂しうる視点として注目に値するし，また，ここに装飾原理への参照の一つの理由が見いだされる：すなわち，「鎮静剤」，「精神安定剤」，「肉体の疲れを癒す心地よい肘掛け椅子」に匹敵する何かであるような芸術こそ目標だとマティスは主張する[22]。マティスの言うように，肘掛け椅子が安らぎを人間にもたらすとすれば，何故だろうか？　肘掛け椅子は，肉体を包み込む，ゆったりとした幅と奥行き，柔らかい背もたれと肘置きを備える事で，座る人の肉体の緊張，体を保つための様々な筋肉の努力を取り払う。とすれば，主題性を可能な限り抑制したマティスの絵画は，構図的求心力が後退して，解読のための視覚的緊張や抵抗感を鑑賞者に与えず，代わって強調された装飾性の開放感や増殖感が，快適さを産出する構造上の支えとなっている，とマティスの比喩を具体的な説明として置き換えてみることができるだろう。

近代の芸術家たち，そして彼らを研究する後の美術史家たちはこれまで，芸術家の創造的な内面について反省を重ね，芸術家個人の感覚的・造形的個性に芸術的価値を発見しようとしてきたが，マティスの次の言葉には，180度の発想転換がある：

「近代芸術の特徴は我々の生活に参加することです。室内の一枚の絵は色彩によってその周囲に喜びを発散させ，私たちの心を軽くしてくれます。色彩はむろん何でもかんでも集められるのではなく，表現的な仕方で集められるのです。壁に掛かった絵は，室内の花束のようでなければならない。」[23]

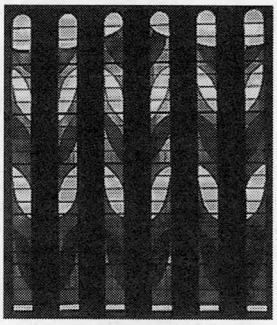

図26　ロザリオ礼拝堂
信徒席のステンドグラス
1948－51

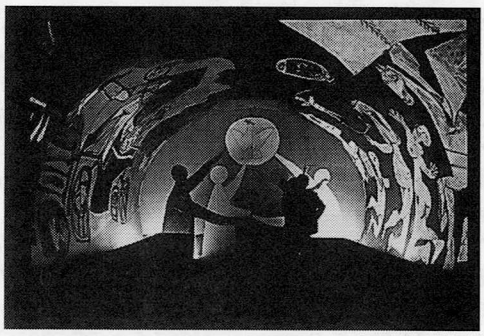

図27　パブロ・ピカソ　ヴァロリス　ピカソ美術館内礼拝堂壁画
戦争と平和　1952　12.22×4.8×3.3m

絵画が，室内に居住する人間の心を幸福にする機能を持ち，室内環境の造形に関わると意識され制作される時，マティスに於いて，絵画の原理とデザインの原理の境界は消失し自在にパッサージュ可能な二つの世界となっている。冒頭で紹介したように，マティスがデザイン活動に積極的に参加したのも何の不思議もない。マティスの絵画が絵画であり続けるとすれば，絵の具や画布といった素材の他には，図像の具象性，植物や女性，風景といった現実の存在を喚起する記号性にむろん求められる。けれども，フランス的解釈に沿ってマティスを「幸福の画家」[24]と呼ぶとすれば，その真の意味は，図像の発散する幸福感ではなく，装飾をモデルとした構造と特殊な作用にむしろ求められるべきであろう。

ⓒ Succession H. Matisse, Paris & BCF, Tokyo, 2000
ⓒ Succession Picasso, Paris & BCF, Tokyo, 2000

註

本稿は，意匠学会第40回大会（1998年11月　於：京都造形芸術大学）の発表原稿に加筆修正したものである。

本文中に使用した〈　〉は強調，《　》は作品名，『　』は雑誌名と展覧会名，「　」は引用である。

(1) Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art, présentés par Dominique Fourcade,* Paris, 1972.（二見史郎訳『マティス　画家のノート』みすず書房　1978年）／Jack D. Flam, *Matisse on Art,* London, 1973.　本文中に引用したマティスの言葉は，二見史郎氏の訳を参考にさせていただいた。

(2) cf. André Masson, "Conversation avec Henri Matisse", dans *Critique,* No. 324, mai 1974, pp. 393-399./Jean-Claude Lebensztejn, "Les textes du peintre", dans *ibid.,* pp. 400-433 (repris dans *Zigzag,* Paris, 1972, pp. 161-206.)/Yve-Alain Bois, "Légendes de Matisse", dans *ibid.,* pp. 434-466./Dominique Fourcade, "Rêver à trois aubergines", dans *ibid.,* pp. 467-489/Pierre Schneider, "La *révolution* invisible: sculpture de Matisse", dans *ibid.,* pp. 490-500.

(3) Jean-Claude Lebensztejn, *ibid.,* pp. 400-433 (repris dans *Zigzag,* Paris, 1972, pp. 161-206.)

(4) cf.Alfred H. Barr, Jr., *Matisse His Art and his Public,* London, 1975./Pierre Schneider, *Matisse,* Paris, 1984. /John Elderfield, *Matisse* (*Exh. Cat.*), The Museum of Modern Art, New York, 1992. Yve-Alain Bois/Dominique Fourcade/Isabelle Monod-Fontaine/Claude Laugier/Éric de Cahssy, *Henri Matisse 1904-1917* (*Cat. d'expo.*), Centre George Pompidou, Paris, 1993.

(5) cf. John Hallmark Neff, "Matisse and Decoration: The Shchukin Panels", in *Art in America,* July-August 1975, pp. 39-48./Amy Goldin, "Matisse and Decoration: The Late Cut-Outs", in *Art in America,* July-August 1975, pp. 49-59.

(6) 稲賀繁美「モダニズム ── その図柄と装飾と」『モダニズム研究』(モダニズム研究会編) 思潮社 1994年 pp. 97-122を参照。

(7) Henri Matisse, Entretien avec Léon Degand, *op. cit. par Dominique Fourcade,* Paris, 1972, p. 308.

(8) 稲賀繁美『絵画の東方 ── オリエンタリスムからジャポニスムへ』名古屋大学出版会 1999年 pp. 334-344を参照のこと。

(9) Theodore Reff, Ther Pictures within Cézanne's pictures, in *Arts Magazine,* Vol. 53-Nr. 10, June 1979, pp. 90-104.

(10) 拙稿「新印象主義」『世界美術大全集 後期印象派時代』小学館 1993年 pp. 252-272, 同様に Philippe Junod, *Transparence et Opacité; Essai sur les fondements théoriques de l'Art Moderne,* Genève, 1976を参照のこと。

(11) cf. Maurice Denis, "Définition du néo-traditionnisme", dans *Art et critique,* no. 65 et 66, 23 et 30 août 1890, pp. 540-542 et 556-558, repris dans Maurice Denis (Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon), *Le ciel et l'arcadie,* Paris, 1993, pp. 5-21.

(12) Joseph Masheck, "The carpet paradigm:critical prolegomena to a theory of flatness", in *Arts Magazine,* 51, September, 1976, pp. 82-109.

(13) Henri Matisse,Notes d'un peintre, 1908, *op. cit. par Dominique Fourcade,* Paris, 1972, pp. 42-43.

(14) Jack D. Flam, *op. cit.,* London, 1973.

(15) Henri Matisse, Entretien avec Léon Degand ,1945, *op. cit. par Dominique Fourcade,* Paris, 1972, p. 308.

(16) Henri Matisse, Entretien avec Estienne, 1909, *op. cit. par Dominique Fourcade,* Paris, 1972, pp. 62-63.

(17) Henri Matisse, Entretien avec Georges Charbonnier, 1960, *op. cit. par Dominique Fourcade,* Paris, 1972, pp. 153-154.

(18) この図面, および図19, 図21－26は, 尾野正晴／関直子『マティスのロザリオ礼拝堂』1996年 光琳社より転載させていただいた。記して謝意を表します。

(19) ここで展開した現象学的解釈は, 執筆者の実見に従っているが, それとともに以下を参照した：関直子「アンリ・マティスによるヴァンスのロザリオ礼拝堂 ── その装飾プログラムをめぐる試論 ──」『美學』165号 1991年夏 pp. 48-58／尾野正晴／関直子『上掲書』1996年 光琳社。

(20) cf. Charles Blanc, 'Peinture', dans *Grammaire des arts du dessin-Architecture, Sculpture, Peinture,* Paris, 1870 (seconde édition), pp. 515-662.

(21) cf. Jack D. Flam, *op. cit.,* London, 1973, pp. 32-35.

(22) Henri Matisse, Notes d'un peintre, 1908, *op. cit. par Dominique Fourcade,* Paris, 1972, p. 50

(23) Henri Matisse, Entretien avec Léon Degand ,1945, *op. cit. par Dominique Fourcade,* Paris, 1972, pp. 308-309.

(24) Jean-Claude Lebensztejn, *op. cit.,* p. 400.