

モネとマティス ―花を手がかりに―

六 人 部 昭 典

はじめに

ここに挙げた二つの作品、モネの《睡蓮》(図1)とマティスの《赤い部屋》(図2)は、前者が一九〇七年、後者が一九〇八年と、ほぼ同じ時期に制作された。とはいえ、この頃、モネ (Claude Monet 1840-1926) は晩年を迎えている。ジヴェルニーの自邸敷地に睡蓮の池を造成し、そこに咲く睡蓮を主題に連作に取り組んだのだった。一方、マティス (Henri Matisse 1869-1954) は一九〇〇年代に彼の絵画を形成、《赤い部屋》で彼の絵画を確立する。この絵では、植物文様が豊かな装飾性を生んでいるのが注目される。二人の画家には三〇歳近い年齢差があるが、いずれの作品も、植物が重要な役割を果たしている。本稿では花に対する関心を手がかりに、両者の絵画の特徴を考察したい。

一・モネと花々

(一)前半期の作品と花

モネの絵画には、いつから花に対する関心があらわれるのだろうか。早い例として、一八六六年の《庭の女性たち》(図3)を挙げるこ

とができる(翌年のサロン展に提出し、落選)。画面ではバラの咲く庭に光が満ち、そこに四人の女性と花が組み合わされている。異なるポーズを見せる女性たちは、髪型も異なる。当時のモード誌には種々の髪型と髪飾りが掲載され(図4)、女性たちの関心が高かったことが分かる。衣装はクリノリンを用いたものだろう。クリノリンはスカートの襞を釣鐘状に広げるために一九世紀中頃から流行し、一八六〇年代には「クリノリンは後ろへ広がるようになる」¹⁾と服飾史の研究で指摘されている。画面右と左に立つ女性が表示襞が後ろに広がるデザインは、最新の流行だったと考えられる。そして画面手前、

日傘をさして芝生に座る女性は広がった白い服の上に置いた花束を見つめ、左に立つ女性のうちの一人は手にした花束の香りに顔を寄せ、右の女性は手を伸ばして花に触れようとする。女性たちは視覚や嗅覚、触覚を通して、それぞれに花と親密な関係を結んでいるといえる。一九世紀は園芸品種の開発が急速に進んだ。バラは最も顕著な例で、東洋産の何種かがヨーロッパの在来種と交配され、多くの新系統を生んだ。フランスでは、一八六三年にバラの品評会が初めて開催されてもいる²。こうして花々が愛好されるのに伴って、女性たちが使う香水の好みも変化した。従来の動物性の濃厚な香りに代わって、植物性のほのかな芳香（むしろ化粧水）が好まれるようになる。歴史家のコルバンは植物性の香りの第一にバラを挙げ、女性と花の結合について、「ほのかな匂いは、透きとおった身体というイメージをよびおこす」と指摘している³。《庭の女性たち》では、最新流行の髪型と衣装の女性たちが花と組み合わせられる。ここには、時代が求めた新しい女性像（厳密には男性たちが理想とした女性像）が描き出されているのである。

モネが花を取り上げた早い作例が庭の花だったことは注目して良いだらう。花の絵には花瓶にいけられた花（切り花）を描いた静物画があるが、モネがこの主題を描くのは一八八〇年前後のことになる。「静物画」を意味する「nature morte」が直訳すると「死んだ自然」であるように、切り花は生命を中断された花に他ならない。一方、モネは庭に咲く生きた花を好んだといえる。もつとも、《庭の女性たち》に描かれた庭は、モネが手がけたものではなかったと推測される。彼は一八六六年四月後半にパリ郊外のヴィル・ダヴレーに家を借り、

すぐに作品制作を始めているが、夏にはノルマンディーに赴く。《庭の女性たち》を描くのに適した場所として、庭のある家を借りたのに違いない。

モネの庭づくりが始まるのは、一八七一年にアルジャントウイユに転居してからと考えられる。彼は一八七〇年に恋人のカミーユと正式に結婚し（彼女は《庭の女性たち》などでモデルをつとめ、二人の間にはすでに長男ジャンが生まれていた）、この地で家庭生活を始めたのだった。一八七三年の《昼食（庭の食事）》（図5）にはモネが手がけた庭の様子を窺うことができる。整えられた花壇に色とりどりの花が咲き、ベンチや灌木（枝には家族の誰かが忘れた夏用帽子）と組み合わせられている。画面手前の丸テーブルで昼食を囲んだ後の情景である。歴史家のバダンテールは啓蒙思想の理念とそれを背景とした社会の変化について、「この世に幸福が存在するとして、幸福はまず何よりも家庭というミクロ社会に存在している」⁴と指摘する。一九世紀はまさに人々が「幸福への願望」をいだき、何よりも私生活（家庭）に幸福を求めた時代だった。こうして生活を楽しむ場としての庭が愛好される。小倉孝誠氏はこの点について、「庭は家族のメタファーであった」⁵と要約する。庭は人々に、幸福を目に見えるものとして実感させたのだった。《昼食（庭の食事）》では、画面右後ろに女性たちの姿が見られ（食後の散歩に出るのだからか）、一方、前景左では幼児（ジャンがモデルだろう）が無心に遊ぶ。一九世紀は家族が重視された時代であり、あどけなさなど、「子供」という価値も称揚された。家族図の主役は家族を構成する人物たちに他ならないが、モネの絵では人物以上に、庭とそこに降り

そそぐ光が明るい家族の雰囲気を与える。

静物画に描かれた花も見ておこう。モネが数点の静物画を制作した一八八〇年頃、彼はひとつの転機を迎えていた。一八七八年にヴェトゥイユに移り（破産したオシユデの家族を受け入れる）、翌年にはカミーユが死去する。一八八〇年にはサロン展に復帰し、個展を開催する一方で、同年の印象派グループ展には参加していない。静物画の制作には、新しい顧客層を得る意図もあったと推測される（これらとは別にデュランリリュエル邸を装飾する静物画も制作）。そのうちの一点、一八八一年の《ひまわり》（図6）では鮮やかな黄色の花が画面一杯に広がり、左右の端に収まらないほどである。モネはヒマワリを栽培しており（丈の高いヒマワリが咲く様子は《ヴェトゥイユのモネの庭》に見ることができる）、彼は自分が育てた花を画材にしたのに違いない。ヒマワリは太陽に喩えられることも多いが、画面ではその花が右上から射す光を受けて、大きな花弁を輝かせる。だが、よく見ると、画面下方の花と葉は萎れ始めているのが分かる。モネは切り取った花の生命（中断された生命）を細かく観察して、描いているのである。

（二）庭づくり

前半期のモネの作品では、花々は女性や家族とともに描かれた。モネはこの時期、パリ郊外のピクニックやセーヌ川の水浴など、モデルニテを代表する主題に取り組んだ。それらの作品では、花や木々などの戸外の自然は画中の人物と関わる。ところが、一八九〇年代の連作や一九〇〇年頃から制作される《睡蓮》連作では、人物が描

かれることはなく、モデルニテに対する関心も遠のく。光や水はモネが好んだモチーフだが、彼の絵画の中でもつ意味合いは変わるといわなければならない。一方、花々（庭づくり）に対する関心は後半期にも変わることなく、しだいに大きくなってゆく。

モネは一八八三年にジヴェルニーに転居、八六年に及ぶ生涯のちょうど半分の歳月をこの地で過ごすことになる。当初はこれまでの自宅と同じように借りる状態だったが、この時期にも庭づくりは進められた。一八八〇年代はモネの絵画の過渡期というべき時期で、彼は新たな光と視覚経験を求め、制作の旅に出た。旅先からの手紙は、例えば次のように記される。「ところで庭のことだが、花々はまだ咲いていますか。帰ったとき、キクが咲き残ってくれているといいのだが。もし霜が降りたら、キクで綺麗な花束を作りなさい。私の思いはいつもそこにある。一休みするときには楽しんで思い起こして、どれが欲びをもたらししてくれるかと考えるのだ」⁶。一読すると、家を離れていても、モネが全体を思い浮かべられるほど庭を熟知しており、花に関する指示が具体的に的確であることが分かるだろう。そしてモネにとつては、花々が何よりの欲びだった。一八九〇年にはジヴェルニーの敷地をようやく買い取り、庭づくりはさらに本格的なものになる（図9）。モネはここに、色彩効果を考えた「花の庭」を造成する。そして一八九三年に隣の敷地を購入して、睡蓮の池を中心とした「水の庭」をつくる（睡蓮の池の造成については、浮世絵や日本庭園の情報を参照）。こうして庭づくりにも励む時期、モネは一八九〇―一九一年の《積みわら》連作から始まる主要な連作に取り組んでいた。《ルーアン大聖堂》連作に着手した一八九二年には歴史

あるルーアンの植物園を訪ね、一八九三年は現地で数種の花を購入、次の文章を添えて自宅に発送している。「籠の包装はていねいに開けるように。籠のひとつには他の植物も入っている。いくつかの多年草と温室用のトケイソウ。それに黄色の大変美しい花と、小さな珍しいキンレンカが二つ」⁷。モネは画家としての制作と並行して、庭づくりの情熱を傾けたのだった。

一九世紀のヨーロッパでは、庭づくり（ガーデニング）が大流行した。西洋では古くから庭園が重視されていたが、王侯貴族などの限られた階層の人々の楽しみだった。彼らは庭園を眺め、そこを散策するだけだったが、一九世紀には、多くの人々が自ら庭づくりに携わった。庭の様式も人工的な幾何学式庭園ではなく、各々の植物の特性を尊重した庭づくりが愛好される。モネも土に触れ、花を育てることを好んだ。庭師を雇い入れたジヴェルニー時代にも、人任せにすることはなかった。土に触れるためには腰を低くし、大地に膝をつかなければならない。そして花を育てる過程で、人々は変わりやすい天候を気遣い、待つことを覚える。種まきから発芽を経て、植物たちはようやく花を開く。花々は低くした眼差しと忍耐を知る心にか、神秘を明かさないだろう。だが、開花の後、花がそうするように、園芸家たちは次の季節に備えなければならない。こうして人々は花との関わりの中で、自然の摂理と生命の循環を知る。一八七〇年代に始められたモネの庭づくりは半世紀に及ぶ。春から夏、秋から冬へと、四季の変化の中で園芸作業は繰り返される。長年にわたって続けられた経験の蓄積は、モネの自然観を変え、彼の絵画にも影響したと考えられる。

（三）《睡蓮》連作

モネは一八九〇年代後半に、出来上がった睡蓮の池を描いている。また睡蓮をクローズアップで描いた作品（図7）も、数点確認することができる。これらの作品については、後の《睡蓮》第二連作でモネの視点が水面と睡蓮に接近してゆくことに関連づけられることが多い。しかし一八九〇年代後半の絵では、モネの眼はあくまで水面上の睡蓮に向けられ、大きく広がる葉と白い花が描かれている。先にバラに触れた折に、一九世紀に多くの園芸品種が生み出されたことに言及した。多様な園芸種が庭づくりを促し、また庭づくりの流行が新たな需要を生んだのだった。睡蓮についていえば、交配を通して耐寒性睡蓮の育種が成功して、睡蓮の栽培が進むようになるのは一九世紀後半のことに他ならない。ジヴェルニーはパリより北に位置しており、睡蓮の栽培は容易ではなかっただろう。モネは、ようやく根付いて立派な花を咲かせた睡蓮を描いたのだといえる。睡蓮は花卉の形状が太陽の放射線状の光線に似ているために、古くは太陽と重ね合わされた。シンボル辞典には、古代エジプトでは、「スイレンの花は日の出とともに開き、日没とともに閉じることから、太陽神と結びつけられた」⁹と記されている。モネは「睡蓮」を意味する語として「*nymphea*」を用いたが、フランス語では「*nénuphar*」が広く使われる。ただ、「*nénuphar*」は世紀末文学で死と結合されることが少なくなかった。古代エジプトでは、睡蓮を棺に供える風習があったといわれる¹⁰。モネはこのような連想を避けて、学名に由来する「*nymphea*」を用いたのに違いない。ただし、睡蓮が葬儀に使われたのは、人々が復活の力を見出していたからに他ならない。モネ

が愛好した睡蓮は光や太陽と結びつき、再生に関わる伝承をもつのである。

モネは一八九九年から一九〇〇年にかけて、『睡蓮』第一連作(図8)を制作する。いずれの作品も中景に太鼓橋をおく同じ構図で、睡蓮の咲く池が周囲のしだれ柳などともに描かれ、作品ごとに色彩(光の効果)が異なる。この連作形式は、一八九〇年代に取り組んだ連作式を継承しているといえる。一九〇〇年に開かれた「近作展」で第一連作のうち一三点を発表すると、モネは睡蓮の池を拡張、池の周囲は約二〇〇メートルに及ぶ規模になる(図9)。モネは一九〇三年頃に『睡蓮』第二連作に着手、制作が進むのにしたがって、彼の視点はしだいに水面に引き寄せられてゆく(図1・10)。第二連作では、睡蓮の咲く水面が画面を覆うのである。モネは一九〇八年の書簡に次のように記している。「水と反映の風景 [ces paysages d'eau et de reflets] にとりつかれてしまいました。年老いた私の手には負えないものですが、感じているものを何とか描き出したいと思っています」¹¹。前半期のモネはセーヌ川を好んで描いたが、それらの絵では、水面は華やかな現代生活を映し出していた。一方、『睡蓮』連作には人物の姿はなく、池の水は光の効果を映す。私たちは、水と光がいずれも生命に関わり、反映が奥深い自然の神秘を伝えることに気づかされるだろう。『睡蓮』第二連作は一九〇八年までの間に約八〇点の作品が制作され、一九〇九年五月の個展『睡蓮』、水の風景連作」で四八点が展示された。「水は方円の器にしたがう」といわれるように、水という物質は形をもたない。この特質ゆえに、今回の展示では、連作全体でひと続きの水の風景が作り出されたのだった。

モネは第二連作の展示を通して、睡蓮の主題による装飾を構想する。この構想は第一次世界大戦の終結を願って、国家に寄贈する計画に発展、モネは一九一〇年代後半から大画面作品の制作に専念する。モネはすでに七〇歳代を迎えており、制作は困難を伴ったが、構想はオランジュリー美術館の「睡蓮」の部屋」(図11)として結実することになった。ここでは彼の希望に沿って、計八点の横長の大作によって二つの楕円形の部屋が構成されている¹²。この部屋を訪れる者は曲面の壁に包まれ、睡蓮の咲く水面の広がり生命の循環する姿を見出すだろう。

二. マティス絵画と植物文様

(一) 一九〇五年のマティス

はじめに触れたように、一九〇〇年代はマティスにとって絵画の形成期だった。

ここでは一九〇五年という年に注目しよう。同年三月、マティスはアンデパンダン展に『豪奢、静寂、逸楽』(図12)を出品する。この作品は新印象主義の分割技法(点描)で描かれている。マティスは前年夏に地中海沿岸のサントロペで、新印象主義の画家シニャックと過ごす機会をもち、この折の制作から出品作は描かれた。彼は後にこう振り返っている。「この新しい方法」[注…新印象主義の分割技法]は、私に大きな啓示を与えた。絵画は科学的な方式へと還元されたのだった。「……」しかし私は、こうした方法を用いて描かれた絵が論理的な規則に厳密に固執し過ぎて、限界をもっていることを

知っていた」¹³。マティスは新印象主義の影響を受けながらも、理論が優先することに納得できず、色彩に感覚的な豊かさを取り戻したいと考えていた。作品の題名は、ボードレールの詩「旅へのいびなこ」に由来する。詩は恋人を理想の地へといざなう内容で、三連から構成され、各連の終わりに、「そこにはただ、秩序と美と、豪華と静寂と逸楽と」¹⁴と繰り返される。マティスがこの詩句に惹かれたのも、色彩に官能的なまでの豊かさを求めたゆえに違いない¹⁵。一九〇五年夏、マティスはスペイン国境に近い地中海沿岸の港町コリウールで制作した(図13)。作品が一月のサロン・ドートノンヌ展に展示されると、マティス周辺の画家たちの絵を含め、鮮やかな色彩表現が「フォーヴ(野獣)」と評されることになる。出品作のひとつ、《開かれた窓》(図14)では、窓辺に置かれた鉢植えの花などに分割技法の名残りが認められるものの、窓ガラスに映る色彩や室内の壁は、平坦で大きな色面として扱われ、マティスが色面による構成を意図していることが分かる。また《コリウール風景》(図15)は、細長い色面(点描を拡大したもの)による彩色の中に、樹が示すうねる曲線が新しい要素として加わる。この作品は翌年のアンデパンダン展出品作《生きる喜び》(図16)へ発展することになる。この絵と前年の出品作《豪奢、静寂、逸楽》を比べると、マティスの絵画が一年の間に大きく変わったことが理解されるだろう。このように一九〇五年は、マティスが初めて注目された年であるだけでなく、彼の絵画の形成が重要な局面を迎えた年だった。

マティスはこの時期を経て、一九〇八年に《赤い部屋》(図2)を制作し、彼の絵画を確立する。平坦な赤の色彩が画面を支配し、

その上に大胆な植物文様が広がる。マティス自身、絵画の確立を振り返って、こう記す。「私の絵は、色斑とアラベスクの組み合わせ[combinaisons de taches et d'arabesques]によって成立することになった」¹⁶。花々に対する関心については、彼はモネのように庭づくりに関心を傾けることはなかった。マティス絵画と花の関わりは、この連続する植物文様(アラベスク)に集約されるのである。

(二) アラベスク

「アラベスク arabesque」という語は「アラブ(アラビア)の」「アラブ(アラビア)風の」が原義で、広義にはイスラムの装飾文様一般を意味するが、特に様式化された花や葉などのモチーフを蔓草状の優美な線でつないだ装飾文様を指す。ただ、本来の意味であるイスラム美術に限定されることがなく、蔓草状の線が連続する装飾文様全般に用いられることも多い¹⁷。さらに、音楽やバレエの分野でも使用される。イスラム美術やアラベスクに対するマティスの関心の始まりについては、一九〇六年のアルジェリア旅行が挙げられることが多い。彼は現地でイスラムの工芸品を購入しており、それらは当時の絵にも取り上げられている。さらに一九一〇年代にはイスラム美術展を訪れ、モロッコへ旅行するなど、イスラムの文物への関心を強めてゆく。しかしマティスの関心は一九〇五年に遡ると考えられる(彼は同年にイスラム圏との関わりが大きいスペインも訪れている)。翌年の北アフリカ滞在は偶然的なものではなく、関心をもっていたからこそ行われたのだろう。そしてアラベスクへの着目については、イスラム美術に限定することなく考える必要がある。

一九〇五年のコリウールでの制作に立ち帰ると、室内画《窓辺の女性》(図17)が注目される。窓辺に座る女性は紙片(手紙だろうか)に左手を添え、右腕を窓辺の柵に置いている。アラベスクが施された柵は、コリウールの資料写真(図13)にも確認することができる。ところが、《開かれた窓》(図14)を再見すると、窓辺に置いた鉢植えで、柵はほぼ隠されているのが分かる。先に述べたように、マティスはこの時期、新印象主義の分割技法から離れ、色面による構成を模索、一方で、曲線の効果を考え始めていた。コリウールの窓の装飾はイスラムのものではなく、フランスで広く用いられていたものに他ならない。だが、マティスは当時の模索のゆえに重要なヒントを見出し、このモチーフを慎重に扱おうとしたのだろう。マティスはこのような絵画形成の局面について、次のように回想している。「気持ちが高ぶるような風景を前に制作しているとき、私は規則や禁制を一切考慮せずに、色彩を歌わせることしか考えていなかった。それからは、色彩によって直接にアラベスクの中に入ってゆく方法で、構成したのだ」¹⁸。《コリウール風景》(図15)の樹木が見せる曲線は、色彩によって直接にアラベスクの中に入ってゆく「[entrer directement dans l'arabesque avec la couleur]」という、彼の新しい実践を示している。

一九〇八年の《赤い部屋》(図2)では、平坦な赤が画面の大半を占め、そこに植物文様が展開する。テーブルクロスと奥の壁紙は、同じ赤の色彩と青色の植物文様を示している。赤の色彩は、左上の窓から射す光の作用や遠近による色の強弱が見られず、ほぼ均一な赤色を示す。この赤の扱い方と同じように、植物文様も食卓の縁で折れ曲がることなく連続する。アールヌーヴォーの建築装飾では、

床や柱、壁に植物文様が増殖して広がり、三次元空間を形づくる次元の差異を覆う(図18)。マティスは世紀末美術が示した特徴を絵画の造形に適用したといえる。こうして画面は現実の再現ではなく、純粋な色彩と装飾の曲線によって構成される。とはいえ、私たちはアラベスクが担う主題上の役割にも注目する必要があるだろう。室内は家庭生活(私生活)が営まれる場であり、アラベスクは生活の豊かさ、「家庭」というミクロ社会に存在する幸福を伝えるのである。

(三) ニース時代へ

マティスは一九一〇年代に入ると、キュビズムや抽象絵画に刺激を受け、造形上の試行を展開する。この時期にも、窓の装飾(彼の絵画のキー・モチーフといえる)を扱った作品を見ることが出来る。《会話》(図19)はそうした試みの早い作例。一九〇八年冬に着手されたと考えられるが、制作は一九一二年夏まで続いた。画面の大半は平坦な青の色面で占められ、左に男性人物が立ち、右には女性が椅子に座る。両者の間、画面中央に窓が配され、そこに植物文様の柵が見られる。室内(家庭生活)の主題だが、マティスはモチーフを思い切つて捨象している。特に室内には生活の細部を伝えるモチーフは認められない。このような構成の中で、柵に施されたアラベスクが唯一、家庭生活の豊かさを示唆し、植物文様は庭の曲線と共鳴する。

一九一四年に第一次世界大戦が始まると、マティスは戦火を避け、コリウールを再訪した。《コリウールのフランス窓》(図20)は一九〇五年の絵と同じ主題を扱った作品だが、色面による構成は抽

象絵画に近い画面を生んでいる。ただ、中央の黒の色面は戦争の影響を想起させるだろう。そして画面を丁寧に見ると、この平坦な黒の中に窓の柵が微かに認められる。マティスはこの植物文様の柵を画中にとどめようとしたのだろうか、それとも黒の色彩で覆ったのだろうか。いずれにしろ、柵が示唆する家庭生活の日常を脅かすのが戦争に他ならない。《ピアノのレッスン》(図21)は灰色を中心に、緑色や薔薇色、水色などの色面で構成されている。画面右手前にピアノの練習をする少年、背後のスツールに座るのは母親だろうか。画面左に配された三角形の緑の色面は、開かれた窓から差し込む光と中庭の輝きを暗示する(マティスは「平塗りの色彩によつて光を喚起することができます」¹⁹と語っていた)。そして直線の多い緊密な構成の中で、窓の柵と楽譜台の意匠がアラバスクを描く。二つの連続する植物文様は呼応し、見るものにピアノの音を伝える。楽譜台から柵の曲線へ、ピアノの音は緩やかに広がり、光の中に消え入る。

マティスは一九一六年の冬、初めてニースに滞在する、彼は南フランスの温暖な気候に惹かれ、後半期の大半をこの地で過ごすことになる。ニース時代の多くの作品にはオダリスクが登場する。オダリスクはイスラム圏トルコの後宮の女性で、オリエンタリズムの代表的題材である。ニースは地中海をはさんで、北アフリカのイスラム圏諸国と向かい合う。特に、マティスが一九〇六年に訪れたアルジェリアはフランスの植民地だったので、往来も盛んだった。《オダリスクとマグノリア》(図22)では画面中央にオダリスクが横たわることが、アングルの《グラン・オダリスク》(図23)などと異なり、

画中の女性はオダリスクの衣装を着たフランス女性、つまり「オダリスク風」の女性である。もつとも、サイドは、「オリエントに關する知識体系としてのオリエンタリズムは、西洋人の意識のなかにオリエントを濾過して注ぐための、注入フィルターへとつくりあげられた」と指摘する²⁰。アングルらの絵で描かれているのはオリエントの現実ではなく、ヨーロッパの人々が見ようとした虚構のオリエントに他ならない。マティスのオダリスク作品は、二重の虚構の中に成立する。《オダリスクとマグノリア》では、オリエントをまとう女性が衝立の植物文様などの装飾と組み合わされている。そして豪華なマグノリアの白い花。画面は虚構のオリエントと装飾文様、現実の花から構成され、休息のひと時が作り出されるのである²¹。

マティスは音楽の主題を好んだが、ニース時代には音楽の題材が多く取り上げられる。それらの作品では、画中の植物文様がこれまです以上に重要な役割を果たしている。ポーラ美術館所蔵の《リュート》(図24)はそのような傾向を示す代表作だろう。画面では、床の敷物と壁紙、テーブル上部がいずれも鮮やかな朱色で描かれている。この平坦でほぼ均一な朱色の地に、植物文様などのさまざまな装飾が広がる。一方、画面中央の壁紙は青色で、この寒色と卓上に置かれた植物の大きな葉が沈静を生み、華やかな朱色の効果を落ち着かせる。画面左にはリュートを手に座る女性。先の《ピアノのレッスン》と同じように、楽器の音(聴覚)は装飾文様(視覚)に転化されて、静かな音色を奏でる。作品はこうして、色彩と装飾文様の調和の中に構成されている。

ニースのマティスの部屋を写したアンリ・カルティエ・ブレッソン

の写真(図25)が残されている。とはいえ、写真には画家の姿も、アトリエの様子も見ることができない。植物文様で飾られたベランダの柵と、地中海の光がその装飾を床に拡大するさまが写されている。写真家は、マティス絵画の特質を植物文様と光に集約させたのだ。前半期に制作された《豪奢、静寂、逸楽》の作品名が、ボードレールの詩「旅のへのいざない」に由来することは先に指摘した。「そこにはただ、秩序と美と、豪奢と静寂と逸楽と」[*à tout n'est qu'ordre et beauté; Luxe, calme et volupté*]という繰り返してである。文学者のジッドはこの詩句について、次のように指摘する。「浅はかな読者はこの詩句に単なる言葉の羅列を見るだけだろうが、私はここに芸術作品の完全な定義を読む」。そして「秩序」を「論理、各部分の合理的配置」と注釈する²²。一九〇〇年代に絵画を形成したマティスは、一九〇八年に発表した「画家のノート」にこう記していた。「私が使うさまざまなシーニュは、お互いを殺さないよう、釣り合いが取れている必要がある。そのためには、私の発想を秩序だてなければならぬ」²³。マティスの場合、花々に対する関心はアラベスクなどの植物文様としてあらわれる。それらの装飾が示唆する室内(家庭生活)の豊かさは、構成という秩序の中でこそ生まれるのである。

三. 結びにかえて

《睡蓮》の第二連作を展示した一九〇九年の個展の折、モネは次のように語った。

この睡蓮の主題でひとつの部屋を装飾したい、という誘惑に

とらえられた。壁にそって、ひとつの主題で包むようにするのだ。そうすれば、水平線も岸辺もない水面と終わりのない全体の幻影が生まれるだろう。仕事に疲れた神経は、静かな水の安らぎにしたがって解き放たれる。この部屋は、そこに住む人に、花咲く水族館の真ん中で平和に瞑想する憩いの場を提供できるかもしれない。²⁴

これまで見てきたように、モネはジヴェルニーの敷地に睡蓮の池をつくり、これを題材に一九〇〇年代に《睡蓮》の連作に取り組んだ(第二連作に着手する前には池を拡張)。そして彼が語った夢はオランジュリー美術館の「《睡蓮》の部屋」として実現される。

一方、マティスは一九〇〇年代に彼の絵画を形成した。その過程で、窓の柵が示す装飾にヒントを見出し、植物文様は彼の絵の中で、造形と主題の両面で重要な役割を担うことになった。マティスは一九〇八年の「画家のノート」にこう記す。

私が夢みるのは、心配や気がかりの種のない、均衡と純粹さと静穏の芸術なのだ。すべての知的労働者、たとえば文筆家やビジネスマンにとって鎮痛剤や精神安定剤となるような、つまり肉体の疲れを癒す、良い肘掛け椅子に相当するような芸術である。²⁵

モネとマティスはほぼ一世代の年齢の開きがあるが、両者が一九〇〇年代の終わり頃に述べた考えには近いものを感じられる。花に対するそれぞれの関心は、見るものに安らぎを与える作品に結実したのだった。一九世紀のヨーロッパは産業革命を成し遂げ、繁栄と他国への侵出を競った(植民地化を伴う動向の中で、イスラム

美術や日本の美術が注目される)。しかし二〇世紀に入ると、このような列強の競争は世界大戦という帰結を招く。本稿で見たように、戦争の影響はモネとマティスの制作にも関わることになった。世紀の転換期には、発展と合理性を旨とした時代の進行に疑問を投げかける動きがあったが、そこには先に触れたアールヌーヴォーなど、花々に対する関心を見ることができるとは。モネとマティスという二人の画家が一九〇〇年代に制作した作品と絵画観について、世紀末芸術を含む広い視野の中で考察することが求められる。

注

- 1 James Laver, *Costume and Fashion*, London 1969, p.187.
- 2 主に次の文献を参照。リュシアン・ギヨー ピエール・ジバシエ 『花の歴史』 串田孫一訳 白水社 一九六五年 下中邦彦編 『カラー植物百科』 平凡社 一九七四年。
- 3 アラン・コルバン 『においの歴史』 山田登世子・鹿島茂訳 藤原書店 一九九〇年 二四五―二五〇頁。
- 4 エリザベート・バダントール 『母性という神話』 鈴木晶訳 筑摩書房 一九九一年 一六四頁。
- 5 小倉孝誠 『19世紀フランス 光と闇の空間』 人文書院 一九九六年 一六九頁。
- 6 本稿で取り上げるモネ書簡は次の文献に基づく。Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné*, I (1840-1881), II (1882-1886), III (1887-1898), IV (1899-1926), V (supplement aux peintures, dessins, pastels), 1974, 1979, 1985, 1991. アリス・オシユデ宛 エトルタ 一八八五年一月二四日付。Ibid., II, p.268.
- 7 アリス・モネ宛 ルーアン 一八九三年三月七日付 Ibid., III, p.270.
- 8 モネの庭づくりと絵画の関連については、次の拙論で考察。「モネと庭づくり」 『実践女子大学 美術史学』 第三三三号 二〇一九年 「クロード・モネ―花の庭、水の庭―」 展覧会カタログ『モネとマティス もうひとつの楽園』 ポーラ美術館 二〇二〇年。

- 9 ハンス・ビーターマン 『世界シンボル事典』 藤代幸一監訳
八坂書房 二〇〇〇年 二一六頁。
- 10 次の文献に紹介。春山行夫 『花の文化史』 雪華社 一九六四年 二四九頁。
- 11 ジェフロワ宛書簡。Wildenstein, *op. cit.*, IV, p.374.
- 12 モネは一九二一年のクレマンソー宛書簡で次のように述べている。「私がつつと望んできた楕円形の部屋であれば、満足ゆく展示ができると信じています」。Wildenstein, *op. cit.*, IV, p.412.
- 13 Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, ed., Dominique Fourcade, Paris 1972, p.131. なお、邦訳に際しては次の翻訳を参照。『画家のノート』 二見史郎訳 みすず書房 一九七八年。
- 14 マティスはフォーヴィスムの始まりについて、「人々の官能的な奥底に訴えかけるマチエール [Des matières qui rennuent le fond sensuel des hommes] を求めた」と述べている。Ibid., p.128.
- 15 Charles Baudelaire, "L'invitation au voyage", *Les fleurs du mal* (1861), *Œuvres complètes*, I, ed., Claude Pichois, Paris 1961, p.51. マティス《豪奢、静寂、逸楽》とボードレール「旅へのいざなひ」の関わりについては次の拙論で考察。「マティスとボードレール—《豪奢と静寂と逸楽と》を中心に—」 鈴木亨・松村昌家編 『人文科学の諸相』 大手前大学 二〇〇〇年 四一—五七頁。
Matisse, *op. cit.*, p.77.
- 16 参照 『新潮 世界美術辞典』 新潮社 一九八五年 五五—五六頁。
Matisse, *op. cit.*, p.93.
- 17 18
- 19 Ibid., p.204.
- 20 エドワード・W・サイード 『オリエンタリズム』上 板垣雄三(他)訳 平凡社 一九九三年 二九頁。
- 21 オダリスク風ではない女性の場合、読書や楽器の演奏といった活動を伴って描かれることが多い。オリエントをまとう女性たちだけが無為と結びつけられたことは、植民地化された異国に對する西洋人の眼差しに関わるだろう。この点については、ゴーガンの作品に関して次の拙論で考察。『もっと知りたい ゴーガン 生涯と作品』 東京美術 二〇〇九年 五六—五七頁。マティスのオダリスクス作品とその受容に関しては、フランスの植民地政策との関連も視野に入れる必要がある。この点については、次の文献に的確な考察が見られる。天野知香「第一次ニース時代におけるマティスの「楽園」」 『モネとマティス もうひとつの楽園』 前掲書 一四四—四六頁。
- 22 André Gide, *Journal*, I (1887-1925), ed., Éric Marty, Paris 1996, p.1085. なお、次の邦訳も参照。新庄嘉章訳 『シイドの日記』 第二卷 新潮社 一九五一年。
- 23 Matisse, *op. cit.*, p.46.
- 24 Roger Marx, "Les Nymphéas de Claude Monet", *Gazette des Beaux-Arts*, June 1909, p.529. モネが一九〇九年の発言で、次に挙げるマティスの文章(一九〇八年)を知っていたかは分からないが、発言を文章化したマルクスは意識していただろう。
Matisse, *op. cit.*, p.50.
- 25

挿図出典

図 1・8・10・24・25

展覧会カタログ『モネとマティス—もうひとつの楽園』

ポーラ美術館 二〇二〇年

図 2・13・14・15・17・19・20・21・22

Exh.cat. *Henri Matisse: A Retrospective*, The Museum of Modern Art, New York, 1992.

図 3・5 所蔵美術館提供のポジ写真

図 4 James Laver, *Costume and Fashion*, London, 1969.

図 6 Exh.cat., *Monet's Garden*, Kunsthau Zürich, 2004.

図 7 展覧会カタログ『大回顧展 モネ』 国立新美術館
二〇〇七年

図 16 Exh.cat., *Autour d'un chef-d'œuvre de Matisse*, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1993-94.

図 18 『オルタ美術館 プリュッセル サン・ジル』 オルタ美術館
館 二〇〇一年

図 9・11・12・23 筆者撮影

*本稿は、講演「花の行方—一九〇〇年代のモネとマティス—」
(ポーラ美術館 zoom 配信 二〇二〇年)の内容を大幅に修正、加
筆したものである。

挿図

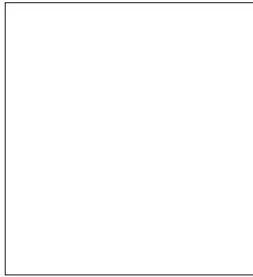


図 1

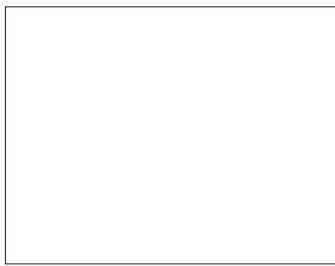


図 2

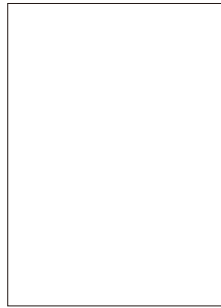


図 3

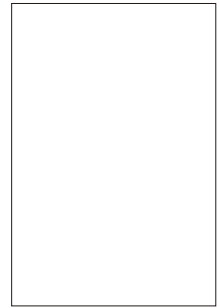


図 4



図 5

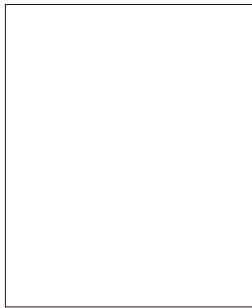


図 6

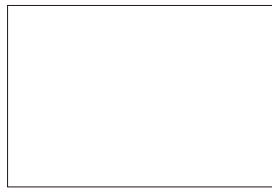


図 7

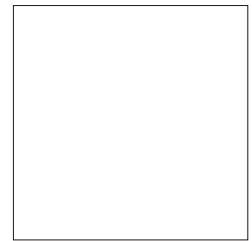


図 8

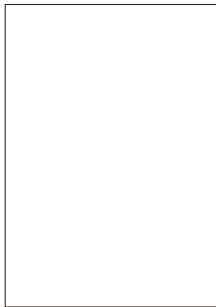


図 9

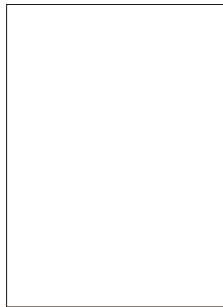


図 10

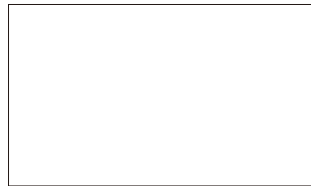


図 11

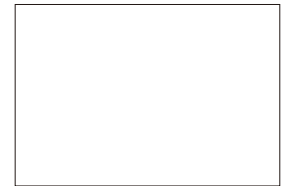


図 12

-
- 図 1 クロード・モネ《睡蓮》 1907年 油彩/カンヴァス 93.3×89.2cm 箱根町/ポーラ美術館
 図 2 アンリ・マティス《赤い部屋》 1908年 油彩/カンヴァス 180×220cm サンクト・ペテルブルグ/エルミタージュ美術館
 図 3 クロード・モネ《庭の女性たち》1866年 油彩/カンヴァス 256×208cm パリ/オルセー美術館
 図 4 モード誌に掲載された髪装の装い(1870年)
 図 5 クロード・モネ《昼食(庭の食事)》 1873年 油彩/カンヴァス 162×203cm パリ/オルセー美術館
 図 6 クロード・モネ《ひまわり》 1881年 油彩/カンヴァス 101×81.5cm N.Y./メトロポリタン美術館
 図 7 クロード・モネ《睡蓮》 1897-99年 油彩/カンヴァス 89×130cm 鹿児島市立美術館
 図 8 クロード・モネ《睡蓮の池》 1899年 油彩/カンヴァス 88.6×91.9cm 箱根町/ポーラ美術館
 図 9 睡蓮の池(ジヴェルニー)
 図 10 クロード・モネ《睡蓮》 1907年 油彩/カンヴァス 100×81cm 和泉市久保惣記念美術館
 図 11 オランジュリー美術館(パリ)【《睡蓮》の部屋】 第1室
 図 12 アンリ・マティス《豪奢、静寂、逸楽》
 1904-05年 油彩/カンヴァス 98.5×118cm パリ/国立近代美術館(ボンピドー・センター)

六人部：モネとマティス

挿図



図 13

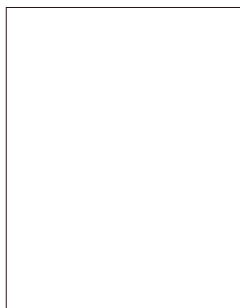


図 14



図 15



図 16



図 17

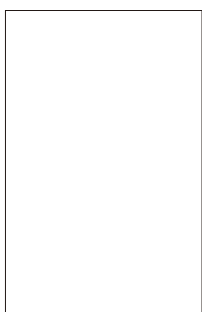


図 18



図 19

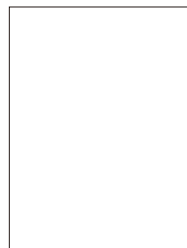


図 20

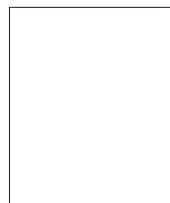


図 21



図 22



図 23



図 24



図 25

-
- 図 13 マティスが滞在したコリウールの部屋の窓
図 14 アンリ・マティス 《開かれた窓》 1905年 油彩/カンヴァス 55.2 x 46cm J.H. ホイットニー蔵
図 15 アンリ・マティス 《コリウール風景》 1905年 油彩/カンヴァス 46 x 55cm コペンハーゲン/国立美術館
図 16 アンリ・マティス 《生きる喜び》 1905-06年 油彩/カンヴァス 174 x 238cm メリオン/パーンズ蔵
図 17 アンリ・マティス 《窓辺の女性》 1905年 油彩/カンヴァス 31.8 x 29.8cm 個人蔵
図 18 タッセル邸踊り場 (ブリュッセル) ヴィクトール・オルタ設計 1892-93年
図 19 アンリ・マティス 《会話》 1908-12年 油彩/カンヴァス 177 x 217cm サンクト・ペテルブルグ/エルミタージュ美術館
図 20 アンリ・マティス 《コリウールのフランス窓》
1914年 油彩/カンヴァス 116.5 x 89cm パリ/国立近代美術館 (ポンピドー・センター)
図 21 アンリ・マティス 《ピアノのレッスン》 1916年 油彩/カンヴァス 245.1 x 212.7cm N.Y./近代美術館
図 22 アンリ・マティス 《オダリスクとマグノリア》 1923年 油彩/カンヴァス 65 x 81cm 個人蔵
図 23 J.-A.-ドミニク・アングル《グランド・オダリスク》 1814年 油彩/カンヴァス 91x162cm パリ/ルーヴル美術館
図 24 アンリ・マティス 《リュート》 1943年 油彩/カンヴァス 60 x 81.5cm 箱根町/ポーラ美術館
図 25 アンリ・カルティエ＝ブレッソン 《ニースのシミア地区、アンリ・マティスのアパートマンからの眺め》 1944年 写真