

## マティスとシーニュ (1)

---

### 二 見 史 郎

戦争中から戦後にかけてルイ・アラゴンは南フランスのニースとヴァンスに滞在していたマティスとたびたび会って多くの貴重な証言を残している。そうした会話のなかで、1942年3月18日にマティスが語ったとアラゴンが記憶している言葉、それが、「芸術家の重要度は彼が造形言語のなかに導入する新しい記号 (signe) の量によって計られるでしょう」という一節である。マティスは最近描いた樹の素描をアラゴンに見せながら語る。どんな風に樹のマッサができているか、樹が、枝が、葉がどうなっているか忍耐強く理解しないといけない。これは樹の模写のためではない。樹というのは、それが私に及ぼす効果の総体なのです。単に樹としてだけでなく、ほかのあらゆる種類の感情と関連して私の精神に働きかけてくる対象を私は目の前にしているのです。樹を正確に描写するとか、慣用語法で葉を一枚一枚素描することでは自分の感動を解放するわけにはゆかない……むしろ自分を樹と一体化させてはじめてできるのです。私は樹と似ている物を創造せねばならない。樹の記号です。それはほかの芸術家たちに見られたような……たとえばこれらの画家たちはちょうど医者が聴診のとき数えさせるみたいに、33, 33, 33, と素描することで葉の描き方を習ったのですが、そんな樹の記号ではない。そんなのはほかの人たちの表現の滓です。ほかの人たちは自分たちの記号を発明しました。それを再現するのは死んだものを再現することです。それは彼らの感動の終点であり、彼らの表現の滓は私独自の感情と係わりようがありません。クロード・ローランやブッサンたちは木の葉を素描する彼らなりの方式をもっており、葉を表現する彼らの方法を発明しました。みごとに彼らは樹を葉の一枚一枚まで素描したと人は言うけれども、実際にはおそらく2,000枚の葉を50枚で表現したのです。しかし葉の記号を置く仕方のために見る者の心のなかで葉は何倍にもなって、2,000枚に見えるわけです。彼らは自分たち固有の言葉をもっていた。それが以後はみんなが学ぶ言葉となってしまったのです。私は自分の創造の質に係わるような記号

を見つけないといけないのです。もし、私がそうした手段を用いて表現することがほかの人たちにとっても重要性をもつとしたら、それらが今度は共通語 (le langage commun) のなかにはいる新しい造形的記号となるでしょう。「芸術家の重要度は彼が造形言語 (le langage plastique) のなかに入導入する新しい記号の量によって計られるでしょう」という言葉はこうした樹の素描をめぐる談話のしめくくりの位置を占めている。<sup>1</sup>

以上マティスの樹の素描をめぐる談話の大半をそのまま引用する形で紹介したが、「マティスとシーニュ」という問題を考えてゆくに当って、要約ではなく、マティスが選んだなまの言葉のコンテキストを示した方がさきぎき多くの利点をもってくださるだろうと思ったからである。マティスは学者のような風貌をしていたといわれるけれども、書いたり、語ったりする言葉は学者風ではない。シーニュという言葉は一般にそれぞれの場合そこでのコンテキストの意味のつながりのなかで用いられ、その意味するところは多様な現れ方をする。マティスがシーニュという言葉の口にするとき、それについて学術論文のような概念規定をするわけではないから、この言葉を彼のなまのコンテキストのなかで把握する仕方そのものが重要となってくる。

1908年12月の『ラ・グランド・ルヴュ』誌という公けの場に『画家のノート』と題してはじめて自分の考えを披瀝したとき、マティスは、画家が作品ではなく、言葉を通して自分の絵の描き方を語るのは多くの危険に身をさらすことになると書いている。<sup>2</sup> また、ずっと後になって、「使い古され、歪められた言葉が多すぎます。私は昔いっさい教えるのはやめました。今日は絵のことについておしゃべりする気はないのです。めいめいが一か八かやってみることです」と語っている。<sup>3</sup> 彼の指導を求める者たちのために無報酬でマティスが“アカデミー”を開いたのは1907年のことである。彼は伝統の意味を教えこむことに苦勞したが、弟子たちの多くは「革命的だという評判の先生がクールベの“私はただ伝統の知識全部のなかから自分自身の個性の理にかなった独自の感情を汲みとりたかっただけだ、”という言葉が平気で彼らに繰り返すのを見て失望したわけです」<sup>4</sup>とマティスは回想する。彼は生徒たちの一人一人の考え方のなかまではいって指導しようと努めたために疲れ果てる。生徒の試みが間違った方向でなされていると彼が思っても、生徒は「ぼくはそう考えるのです」と答える。生徒たちが“マティス流”にやるのを見るのが一番彼を悲しませた。画家の仕事と教師の仕事のどちらかを選ばねばならぬと覚って、間もなく彼は“アカデミー”を閉鎖した。

彼は生徒たちに言った。絵をやりたいければ、「何よりもまず自分の舌を切り落さないといけない。自分で決心したからには絵筆以外の手段で自分を表現する権利を失ってしまったのだから。」<sup>5</sup>『画家のノート』の最初の方で、画家が自分のやり方について示すことが

できる最良の説明とは自分の絵から生まれるそれなのだ、と書いて以来、マティスには絵の問題を言葉で語る場合いつもこの種の抑制が働いていたようである。

それだけに、書いたり、語ったりする場合も、彼は絵を描くとき色彩や線を選ぶのと同様な心配りによって自分の感情や思想に微妙に対応するような言葉を吟味しつつ選んでいたような印象をうける。

さて、『画家のノート』をフォーヴィスムのマニフェストと思って読むと、さきほどのマティスのアカデミーの弟子たちと同じような失望を覚えるだろう。それは、ここから最もよく引用されるのが次の文章であることから察せられよう——「私が夢みるのは心配や気がかりの種のない、均衡と純粋さと静穏の芸術であり、すべての頭脳労働者、たとえば文筆家にとっても、ビジネスマンにとっても、鎮静剤、精神安定剤、つまり、肉体の疲れをいやすよい肘掛け椅子に匹敵する何かであるような芸術である」<sup>6</sup>

私が望むのは、安らぎと静穏を与える精神安定剤であるような芸術だという彼の思想は生涯にわたってさまざまなヴァリエーションを伴って語られている。静穏、安らかさ (tranquillité, sérénité), 落ち着き (calme), 安らぎ (paix), 休息 (repos), 休止 (trêve) 均衡 (équilibre), 純粋さ (pureté), 気を軽くさせること (allègement), 精神の高揚 (élévation d'esprit) などの語彙が一つの網状組織を作ってこの思想を支えている。激しくゆさぶられる精神状態にまきこまれ、静穏と安らかさを求めながら、同じようにひとびとに慰めを与える絵を描きたいと手紙に書いたのはファン・ゴッホだった。晩年のゴッホの手紙のなかには安らかさ (sérénité) という言葉がとりわけ印象深く現れてくる。

有名なゴッホの絵に『ゆりかごをゆする女』<sup>7</sup>というのがある。これは郵便配達夫ルーランの妻をモデルにしたもので、この主題の絵を彼は5枚描いている。1889年1月末、彼は病院からテオあての手紙でこの絵の制作の動機を告白している。前年の10月、アルルで共同生活を始めたゴーガンから本人がかつて本物の水夫だったことを聞いてゴッホは感動する。彼の脳裡では水夫ゴーガンはピエール・ロティの『アイスランドの漁夫』とつながってくる。二人が暗い荒れた海の上であらゆる危険にさらされる船乗りについて語り合ったあとで、ゴッホはゆれる船室の奥でその絵を見れば船乗りたちが幼い日ゆりかごにゆられて聞いた子守歌を思い出すそんな絵を描く気になったと書いている。不安と孤独を慰める母親のイメージ、そして幼年時代の子守歌の響きの色。上衣の緑と背景下半分の赤は平塗りであり、上半分は壁紙のダリアの花模様となっている。マティスのアラベスクに匹敵する作品であるが、ゴッホはこの絵を安売りの着色石版画と比べているように、また漁夫の心の慰めとなる絵を描きたいと言っているように、素朴な民衆に焦点をすえた表現手法を意図している。

後年、シャルボニエと対談したマティスは「レンブラントやフラ・アンジェリコの絵、すぐれた芸術家の絵はいつもそうした類いの脱出の感情、精神の高揚を引き起こします」と語る。静穩セレストの絵をめざし、人に不安な気持を与えたくないというマティスが、必ずしも静穩を表現していないレンブラントやしばしば不安の感情を伝えるグレコを引き合いに出したことに驚くシャルボニエに対して、マティスは、レンブラントの絵は北方の絵、フランドルの絵であって、フランスの、あるいは地中海の雰囲気とは違うものを持っているが、あきらかに深みのある絵だ、また、グレコは不安の人で、苦悩を絵に表わしているけれども、彼はその不安と苦悩に打ち勝って、ベートーヴェンが最後のシンフォニーでやったようにそれを歌ったのだ、と答えている。<sup>8</sup>

さらにまた、クルティオンがマティスの絵はベラスケスを思わせると言ったのに対して「マドリッドで彼の絵を見たとき、私の目にはそれは氷のようでした。ベラスケスは私の画家ではない。それはむしろゴヤかグレコです」とのべている。<sup>9</sup>

同じように、「グレコとベラスケスを比べてみなさい。ベラスケスの場合、感動はもっとばら身体的なものです。それ以上の深みに到達しない。官能の楽しみを除けばむろん何もない」、そして感覚次元の秩序づけに満足しなかったのがフォーヴィスムであると証言している。<sup>10</sup>

分割主義の圧制、それを振り払ったのがフォーヴィスムだとマティスは言う。1904年の夏、彼は南仏の海岸サン＝トロペに別荘をもつシニャックに誘われて夏の間をこの海辺で過ごし、点描手法の制作を続けるシニャックやクロスのかたわらで絵を描いた。その成果の一つが『豪奢、静穩、逸楽』（1904年 カシャン＝シニャック夫人蔵）であり、1905年のアンデパンダン展に出品され、この絵が気に入ったシニャックの購入するところとなった。

モーリス・ドニはこの作品を点描派の“理論の図解”と評したが、マティス自身この手法を窮屈と感じていた。サン＝トロペで描かれたこの作品の習作（ニューヨーク近代美術館蔵）は点描を用いながらも、もっと自由な自発性を帯びたタッチで制作されている。またシニャックの別荘を描いた『サン＝トロペのテラス』は点描ではなく、平塗りで描かれ、シニャックからそのタッチを批判された。

このころの点描表現について、マティスは「反応を生み出すような影響力をもつ区画を築きながら、また次々にぼかしで処理してゆくようにしながら描こうと努めました。それが私にはまるでうまくゆかなかった。一度主調色を置くと、私は同じくらい激しい反対色を置かずにはいられなかったのです。色斑で小さな風景を描いている最中のこと、きめられた規則に従って色鮮やかな調和を生み出すことがなかなかできず……………私の空しい努

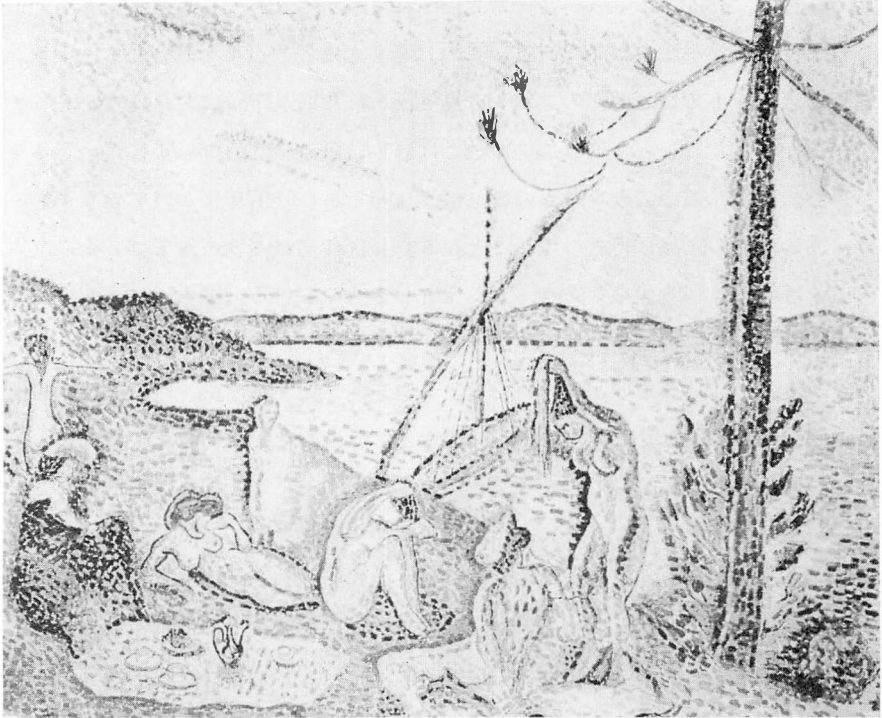


図1 『豪奢 静穏 逸楽』 1904 カシャン=シニャック蔵

力を見ていたクロスは私が絵のなかへついに主調色と同じくらい強いコントラストを入れたのを見て、きみは長いこと新印象主義に留まっていられないだろうと言っていました」と回想する。

<sup>12</sup>

『豪奢，静穏，逸楽』がマチス自身満足できぬものであったことは1905年7月にシニャックにあてて書いた手紙の文面で明らかである——「私の『水浴の女たち』（同一作品のこと）の絵のなかに，あなたはデッサンの特性と彩色の特性との間の完全な調和を見出されたのでしょうか。私の目には，それらが相互に全く別々になっているように，いえ，全く矛盾し合っているように見えるのです。一方のデッサンは線的な，あるいは彫刻的な造形に依存し，他方の彩色は彩りの造形に依存しています。」

<sup>13</sup>

この文章は分割主義からの離別宣言であり，間もなく秋のサロン・ドートンヌでは“フォーヴ”（野獸派）のセンセーションがまき起こることとなる。この文章は彼の生涯にわたる表現の難問となった“デッサンと色彩の永遠の葛藤”を最初に告白したのものとして興味深い。

シニャックが分割主義の理論について『ラ・ルヴェ・ブランシュ』誌上に連載した論文『ドラクロワから新印象主義まで』をマチスは1898年から1899年にかけて読んだと言わ

れている。そして1899年にトゥールーズで描かれた『サイドボードと食卓』はその理論を適用したような点描手法の作品である。これはきちんと色の点々を置いたスーラやシニャックに近い表現であるが、前年のコルシカ島で描かれた風景作品は太く長めのタッチで自由奔放に描かれており、ときには強い原色とはげしい筆の運びがゴッホに近い感じを抱かせる。さらに印象派風の表現をさかのぼれば、1895年から1897年にかけてのブルターニュとベリールの海岸の作品に行きつくこととなる。1896年にはベリールでゴッホの友人だったジョン・ラッセルからゴッホのデッサンを二枚もらっている。翌年には、リュクサンブール美術館のカュボット遺贈品展で印象派の作品に接している。

デッサンと彩色の葛藤の問題については、エコール・デ・ボザール時代に彼の絵を師匠のモローが見て、「あなたは絵を単純化しようとしている」、「そこまで単純化してはいけない……もう絵でなくなってしまう」と言い、舞い戻ってきて前言を取消したというマティスの証言が暗示を含んでいるように思われる。

もう一つ修業時代のマティスとモローとのやり取りで注目すべき発言がある。ポン・デザールの橋の上で絵を描いているマティスに「いったいねらいは何なのか」と問う。「私たちの目の前にあるもの（ノトル・ダムを背景にしたあの木々を含めたポン・ヌーフの

橋の、神秘的周囲に包まれたこの全体）、巨匠たちが表現しなかったこの美しさです。」——「彼らとその美しさを見なかったとどうしてわかる？」——「それなら、それらを表現しようとする気が彼らにはなかったということですか。」<sup>14</sup>

このやりとりがいつ行われたのかははっきりしないが、推定するとすれば1895—1897年ころと思われる。それまでの数年、モローのすすめもあってマティスはルーヴルの巨匠たちを作品の模写を通して勉強していた。1895年から1897年まで夏の間ブルターニュの海岸へ旅行するが、そこではエミール・

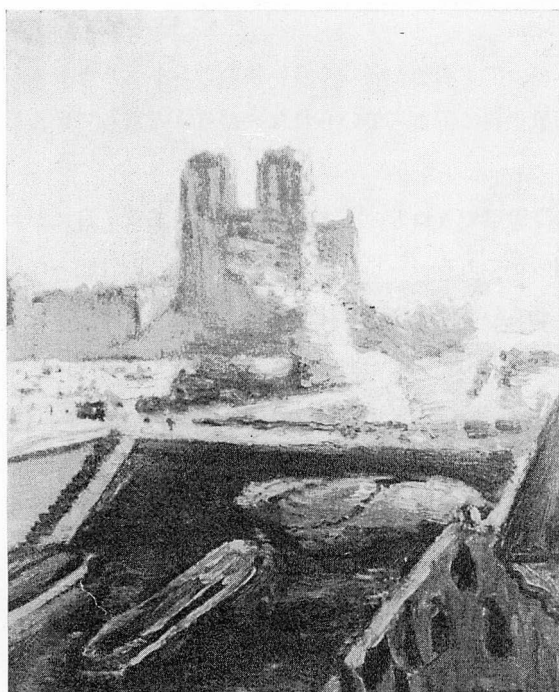


図2 ノートル・ダム 1900 テート・ギャラリー



図3 食卓 1897 スタヴロス・ニアルコス蔵

ヴェリヤジョン・ラッセルを通して知った明るい色彩の印象派の手法で風景を描いている。そして同じこの時期には丹念に古典的な手法で描き込んだ暗い色調の室内作品が共存している。

「私がそこを出発して“フォーヴ”の絵へと進んだ起点はルーヴルです」とマティスは言う。巨匠たちの彩色と構成を学びながら、その抑制された模写の仕事の裏では、彼の内側の抑圧に逆らう自発性がそれらの勉強の蓄積を増幅した効果として発散すべく待ち構えていたに違いない。

ポン・デザールの橋の上でモローに答えたマティスの言葉は「古い描写法との意識的な断絶の始まり」だった。「私はいつまでも、レンブラントからコロヘ、ヴェロネーゼからダヴィッツ・デ・ヘームへ、そしてシャルダンへと移りゆく蝶々ディレクタントにとどまっているのではなくて、自分の足を信頼し、行路の先行きを信ずる渡り職人のように、自分が独立心と率直さだけを支えとして、その価値を信ずる慎しい勤勉家なのだという自覚をもったのです。」

1898年、マティスはピサロのすすめでロンドンを訪れてターナーを研究する。続いて南方へ向い、コルシカ、トゥールーズとペルピニャン周辺などに滞在して制作し、一年間パリを留守にする。この南方滞在中の作品は古典調の雰囲気吹き払ったものとなる。明る



図4 日傘の女 1905年 マティス美術館

い原色、幅の広い厚塗りのタッチ、ときにはあり余る活力のほとばしる奔放な力強い筆勢——“フォーヴ”はここに始まる、と言ってよい作品群である。

1888年にゴッホがアルルへ転地して南方の光を浴びたとき、見違えるような画風の飛躍を引き出したのと似た経験がコルシカを訪れたマティスを待っていた。

「南方に対する大へんな驚嘆を味ったのはアジャクシオ（コルシカ）滞在のときです。」<sup>16</sup>

『コルシカの日没』（1898年）の太陽の光線は太い矢のように勢いよく発出する。この南方の光の強烈な魅惑は1916年以降

の彼のニース滞在を習慣づけることとなる。このコルシカの光にふれたときの驚嘆は、地球の向う側の未知の半球の光を知りたいと願っていたマティスが1930年にタヒチの環礁で受けた南太平洋の光線の啓示と匹敵するものであったろう。長年の闇地中海の光を自分の肉体とカンヴァスのなかに滲みこませてきた後年のマティスが、ニースで回想した印象は次のような言葉となっている。——「われわれの方では銀色なのに、あそこでは全く金色です。」コルシカで制作された作品も「あそこでは全く金色です」と語っているような印象を受ける。

1899年に彼はヴォラールからセザンヌの『三人の水浴の女たち』を買い求める。この作品は1936年にブチ・パレ美術館に寄贈するまで彼の手もとにあって、「私の芸術家としての冒険の危機の瞬間にはあの絵が精神的な支えとなってくれました。そこから私は自分の信念と忍耐力を汲み取りました」と寄贈の際館長のエスコリエに述懐するほど重要な意味をもつ絵だった。彼はセザンヌの作品のなかの「力、色彩と結びついたアラバスクの歌、形体の確固不動性」に着目するが、とくにこの絵は「何枚かの習作で大いに研究した構図の密度の高い、きわめて完璧な実現」だとして愛着の感情を吐露している。



ヴォラールから買ったのはセザンヌだけではない。ロダンの石膏像、ゴッホの素描一枚（ラッセルから贈られたものを合わせると三枚になる）、ゴーガンの絵（『少年の頭部』）がこれに加わっている。これらの作品の入手は当時のマティスの経済的困窮を考えれば、これらの作家に対する彼の関心が並大抵のものでなかったことを示している。

そしてこの年はシニャックの論文『ウージェヌ・ドラクロワから新印象主義へ』を通して吸収した新印象主義の理論をカンヴァスの上で試した点描の作品



図5 開かれた窓，コリウール 1905年

を彼は手がけている。こうして古典的修業から自立してゆく過程のなかで、印象主義からセザンヌ、ゴッホ、ゴーガン、新印象主義に至る近代芸術の問題意識はすべて彼の制作の試行錯誤のダイナミックスに組みこまれたこととなる。

ピサロにすすめられたターナーについて、「私はとくにターナーの絵を見るために旅行しました」とマティスはロンドン旅行の事情を語っている。マティスは観光のために旅行したことはない、旅はいつも“絵の方の理由”からだったというフルカドの説明は当を得ていると思われるが、コルシカやツールーズなどの南方滞在はやはり“絵の方の理由”からだったのだろうか。コルシカでは生活費が安くつくということはあっただろうが、とくに南方を選んだのはやはりピサロからの助言で強まったセザンヌへの関心が作用したのであろうか。あるいはまた、ゴッホのアルル行きと同じように南方の光と色彩への期待が強まったのだろうか。

ロンドン行きの結果については、「ターナーは私には伝統的なものと印象主義との橋渡しであるに違いないと思えたのです。実際、ターナーとクロード・モネの絵との間には色彩による構成についてたいへん親密な関係があることがわかりました」と証言している。<sup>17</sup>

コルシカでの作品が「色彩による構成」への強い傾斜のなかで描かれていることはあきら

かである。

ターナーについては後年の次のような談話がある。「ターナーはコントラストをなした色合いだけで制作しています…… なぜまるごとターナーを見捨ててしまうのでしょうか。どうして彼の手法から得た成果を保存しないのでしょうか…… レンブラントはダヴィンチの『ジョコンダ』のなかの深さを、彼のとは別だが真実な人間の意味を私が見出すことの妨げにはならないのです。単純化をめざしている私は自分に先立つものすべてを捨て去ろうとしているのだろうか。」<sup>18</sup>

セザンヌをマチスに推奨したピサロは「印象派とはなんですか」と尋ねたマチスに答えて、「けっして同じ絵を描かない画家のことだ。彼の絵はみんな違う。たとえば、シスレーだ。セザンヌは印象派ではない。これは古典派だ。なぜかという、水浴の女たちとか、サント・ヴィクトワール山とかそれに似たものなど一生の間ずっと彼は同じ絵を描いている。セザンヌはけっして陽の光を描かなかった」と定義づけた。

このときの会話を思い出して、1950年にアルフレッド・H・バーに向ってマチスは「シスレーの絵が自然の瞬間であるのに対してセザンヌのは芸術家の瞬間です」と注釈している。

スーラやシニャックの分割主義はそのその出発点においてピサロとの協力関係をもって。当時すでに点描風の手法に傾いていたピサロは印象主義の“自然の瞬間”の不確定なあり方からの脱却を意識したに違いない。スーラの『グランド＝ジャットの日曜日の午後』（1886）以後、ピサロは一時期分割主義の丹念な点描手法による制作に近づいた。しかし、スーラたちの科学理論を援用した色彩構成の体系化に困惑し、「この技法は感覚の自発性によって制作することを妨げる」としてそこから離れていった。

ピサロは印象派運動の移りゆきと印象主義がもつ矛盾をよくわきまえていただけに、シスレーとセザンヌについての彼の明確な区別はマチスの模索に対して大きな示唆を与えることとなった。

1900年から1904年のサン＝トロペ作品に至るまでの間、コルシカの明るい色彩の発散から一転して沈んだ色調が優勢を占めるようになる。そして彫刻の制作を始めた。「私は習作の補完として彫刻をやりました。絵を描いて疲れたときには彫刻をやったのです。手段の転換のためです。」「私が彫刻をやったというのは、絵の仕事における私の関心が自分の頭のなかを秩序立てるということだったからです…… 自分の感覚を秩序づけ、完全に自分にぴったり合う方法を探すためだったのです。」<sup>19</sup>

この時期の絵画作品はまさしく「感覚の秩序づけ」と「頭の制御」に重心が傾いている。『男のモデル』（1900年）はブロンズの彫刻作品『奴隷』（1900—1903年）と表裏一体を

なしている。ここにはセザンヌとロダンへの関心を背景にして、フォルムの構造的な秩序づけを確保しようと努めた意図がはっきり示されている。

そしてモロー教室の級友マルケと同じようにセーヌの河岸を描いた風景画、ことにサン＝ミシェル河岸19番地のマティスのアトリエから眺めたノートル・ダムムの風景のシリーズはこのころから印象派風の色斑ではなく、幅の広いタッチを秩序立った構成で築き上げてゆく筆使いの画風へと変っている。

スーラたちの分割主義の理論とその手法に当初から激しく反発したのはエミール・ベルナールやゴーガンらのポン＝タヴァン派のグループであった。彼らは点描を拒否し、平塗りの色面による画面構成とフォルムの単純化によって象徴的效果を高めようとした。それは視覚の網膜次元での生理学的理論や色彩感覚の心理的效果についての科学的知見を自分たちの理論のなかにとりこみ、それらを絵画技法の体系化に利用した分割主義への不信から出たことである。ポン＝タヴァン派は視覚の感覚次元でのそうした分析ではなく、精神の総体的な表現を可能にするような色彩やフォルムの象徴的表現をめざして、エジプトやプリミティヴな宗教芸術、日本版画などに刺激を求めた。

マティスのこの時期の平らな幅の広い色面構成はこうしたゴーガンらの選択の方向に近い。それだけではなく、この時期の作品は対象をマッサの構築として、フォルムの構造的な骨組みを軸として追求してゆく意志が強く働いている。これがセザンヌの教訓を消化しようとした営みであることはいうまでもない。

ここでの探究は1910年代中ころの、幾何学的構成の効果を徹底して究めようとした作品群、つまりキュビズムの成果のなかから自分の絵画空間に生かせるものを吸収しようとした仕事へとつながる内容を含んでいる。

こうしてみると、1904年のサン＝トロペの点描作品に至るまで、すでにマティスはルーヴルの巨匠たちから始まって印象主義、そして当の点描の新印象主義、セザンヌ、ゴッホ、ゴーガンなど主要な近代芸術の刺激をとりこみながらな複雑な表現方法の作用と反作用のダイナミックスを経験してきたことがわかる。

サン＝トロペでクロスがマティスの新印象主義からの離反を予知して「あなたはこうしたところに長く留まっていることはないだろう」と言ったというのはむしろ予知というより自然な観察だったというべきだろう。

マティスは「分割主義の圧制を振り払った」、それがフォーヴィスムだと語ったが、クロス自身は分割主義について、「創造行為にあっては本能と並んで意志が大きな役割を果たしている。意志は正確な基礎にしか依拠できない。正確さこそ私の関心事だ……私の感覚は自分の芸術的資質の結果として文法、修辞、論理を必要とする」とのべている。

分割主義ではこの“正確さ”は理論の体系に準拠して判断される傾向が強かった。パリ時代のゴッホはスーラやシニャックといっしょになって点描手法の作品を描いていたが、1888年アルルに移ってから、「スーラの理論をたびたび考え直してみたが、やはり全然ついてゆけない」とテオに書き送っている。またアルルに着いて間もなくベルナルにあてた手紙では「うまく表現されていようといまいと、ともかく感じとられた空間を同じく単純化された色調で塗りつぶす」「ぼくの筆触にはきまった型などなど全然ない。目茶苦茶にカンヴァスへ叩き塗って、それっ放しだ」と書いている。

「分割主義の圧制」—— それに対するマチスの反応も同じような道を選ぶ。—— 「あまりにもきちんとしすぎた家庭、田舎のおばさんの家庭では暮しにくいものです。そこで、精神を窒息させないようもっと単純な方法を見つけるためにジャングルのなかへと飛び出して行ってしまうのです。」<sup>21</sup>

注

- 1 樹木の素描をめぐる談話については、Louis Aragon. *Henri Matisse, roman 1*. Paris, Gallimard, P. 109-111 もしくは、Henri Matisse. *Écrits et propos sur l'art, Texte, notes et index établis par Dominique Fourcade*, Paris, Hermann, 1972, p. 171-172 (後者の日本語版は二見訳『マチス 画家のノート』みすず書房 197-198ページ)を参照されたい。
- 2 H. Matisse. *Écrits et propos sur l'art*. p 40, (和訳『マチス 画家のノート』40ページ)
- 3 Ibid, p. 196 (同上 229ページ)
- 4 Ibid, p. 85-86 (同上 92ページ)
- 5 Ibid, p. 190 (同上 219ページ)。ピエール・クルティオンは助言を求めてやってきた初心者にマチスが同様のことを言ったと伝えている——「絵をやりたい？ それならまず舌の先をつめることです。だって、これからは絵筆だけで自分を表現せねばならぬわけだからね」(同上 284ページ 注1)。
- 6 Ibid, p. 50, (同上 47ページ)
- 7 この題名はゴッホ自身がつけたもので、A. H. コーニングあての手紙では、この絵を『ゆりかごをゆする女』(La Berceuse)と名づけたが、ファン・エーデンの本のなかのオランダ語なら“Ons wieg Lied” (われらが子守歌)もしくは“De wiegster” (ゆりかごをゆするひと)という言い方になると書いている。(ファン・ゴッホ書簡全集5 みすず書房 1575ページ) La Berceuse というフランス語にも、ゆりかごをゆする女という意味と並んで子守歌の意味がある。荒波にもまれる船乗りはゆりかご (berceau) のなかの子供である。
- 8 『画家のノート』 321ページ
- 9 同上 54-55ページ
- 10 同上 100ページ (ピエール・クルティオンとの対談)
- 11 同上 106ページ (テリアードとの対談)
- 12 Gaston Diehl. Henri Matisse. *Éditions Pierre Tisné*, 1954 p. 28-29; 『画家のノート』 109ページ

- 13 Louis Aragon. *Henri Matisse, roman 1*, Gallimard.
- 14 Georges Duthuit. *Les Fauves*, Éditions des Trois Collines 1949; 『画家のノート』 61ページ
- 15 同上
- 16 Raymond Escholier. *Matisse, ce vivant*, 1956, p. 39—40
- 17 Ibid.; 『画家のノート』, 142ページ
- 18 Florent Fels. *Henri Matisse, 1929*; 『画家のノート』, 142—143ページ
- 19 『画家のノート』, 80ページ
- 20 ファン・ゴッホ書簡全集 6, みすず書房, 1965ページ。
- 21 『画家のノート』, 105ページ。