

マチスのジャポニスム

——一九五〇年《日本の仮面》を中心に——

《キーワード》マチス ジャポニスム 仮面

加藤 幾子

はじめに

アンリ・マチス（一八六九―一九五四）は一九一〇年にミュンヘンで大イسلام展を見た後、一九一一年から一三年にかけて、二度にわたりモロッコに滞在した。また一九三〇年にはタヒチへも出かけており、その他、多くの地を旅し、それぞれの土地からいろいろな影響を受けた。その中でも、とりわけオリエントに対する思い入れが強く、そのことは一九八四年の「オリエンタリスト―ドラクロワからマチスまで」展や一九九七年の「マチス―啓示はオリエントから―」展で詳しく取り上げられている通りである。ピザンチン、ペルシャ、イسلام、中国など、マチスに影響を与えたとされる地域が、幅広く指摘されている。その中の一つに日本がある。マチスは実際に日本を訪れたことはなかったが、画家としての活動を始めた一八九〇年前後は、ヨーロッパ、特にパリにおけるジャポニスムの全盛期にあたり、その頃活動を始めたマチスがその影響を受けた

というのは、大いに考えられることであろう。

だが一方で、そうして「影響を与えたもの」として日本が挙げられていながら、では実際にマチスが日本に対してどのようなイメージをもち、それを作品に反映していったのかについては、これまでほとんど分析されてこなかった。アルフレッド・バーやジャック・フラム、ピエール・シュネーデルら、マチス研究で有名な研究者たちも、それぞれの作品に具体的に見られる影響の考察よりも、その頃の作品全般に見られる一つの傾向としてそれを捉えている。しかし、《ラ・ジャポネーズ》、《着物を着たマチス夫人》など、同時期のジャポニスムの流行に刺激を受けて制作したと考えられる作品が何点もあり、また当時の日本の事物の流通状況を加味して考えるならば、マチスが受けた日本からの影響は、抽象的で感覚的なものではなく、もっと具体的なものとして捉えられるべきではないだろうか。また、マチスの日本を主題にした作品が、画業のごく初期の頃に一時的に見られるものという認識しかされていないことにも注目し

なければならぬ⁽²⁾。実際には、一九五〇年、マチス晩年の切り紙絵作品の中に、『日本の仮面』(図1)という作品があるのである。この作品については、これまで、彼の作品を網羅的に紹介する回顧展のカタログなどにかろうじて掲載されたことがあるくらいのものであった⁽³⁾。なるほど徐々に巨大化していく晩年の作品にしては小さな作品であり、ほとんど注目されてこなかったのも頷かれるところであろう。しかし、マチスと日本との関係を考える上で、これは決して無視できない作品である。というのは、マチスが題名と作品の内容に必ず対応関係を持たせていたことを考慮すると、この作品にも、何らかの形で日本のイメージが表現されていると考えられるからである。

本論では、マチスが持っていた日本のイメージについて具体的に言及し、また、『日本の仮面』がどういったものから着想を得た作品であったかを考察することで、初期のごく一時期に限られたものであったとされてきた日本からの影響が、晩年にまで続く一つの作品の着想源であったことを明らかにしたい。

一 マチスが持っていた日本のイメージ

マチスが日本についての情報を身近に得られた時期というのは、当然、多くの研究者が指摘している通り、画業のごく初期、即ちジャポニスムの流行していた時期である。まずは、簡単にジャポニスムの流れを概観し、マチスが見聞きし得たものを指摘しておきたい。

一八六七年の万国博覧会以降急速に広がったとされる日本の事物

は、実際にはその時までに既にオランダを通じてヨーロッパ各地に広く伝えられていた⁽⁴⁾。極東の小さな国の美術が、ヨーロッパ各地を風靡するものとして一気に花開いたきっかけとしては、一八五六年のフェリックス・ブラックモンによる『北斎漫画』の発見がまず挙げられるであろう。しかしながら、その発見が大きな力を持ち得たその背後には、それまでの日本美術の流入によって築かれた基盤があった。続く一八六二年には極東趣味の店「支那の門」がマダム・ドソワによって開かれる。それに加えてたくさん日本の事物、風俗の流入が日本の人気にさらに拍車をかけた。万国博覧会に持ち込まれた浮世絵をはじめとする日本の品々は、博覧会終了後、すべて競売にかけられ、日本に持ち帰られることはなかった⁽⁵⁾。つまり、一時的な流行で終わることなく、ヨーロッパの人々が常に目にするところに日本の影響が残されることとなったわけである。

一八七八年の万国博覧会でも日本は人気を博し、日本美術の流行は、サミュエル・ビングらによってどんどん広げられていった。この一八七八年の万国博覧会の際、エルネスト・シエノーによる「パリにおける日本」という論文が『ガゼット・デ・ボザール』に掲載されている⁽⁶⁾。その中でシエノーは、パリに急増する日本人青年の特徴を子細に描写し、美術だけでなく、壁紙やブロンズなどの産業界、製陶業にまで及ぶ日本の影響を指摘しながら、日本の装飾芸術の卓越した魅力を語っている。また画家だけでなく、ルーヴルの絵画管理人フレデリック・ヴィヨ、セーヴル手工業工場の代表エマニュエル・ソロン、旅行家エンリコ・チェルヌスキ、日本美術のコレクシヨンで有名なエミール・ギメといった人々の名前を具体的に挙げ、

彼らがいかに熱心に日本の事物を収集し、流通させていったかを描いている。新聞をはじめとする出版物、演劇、オペラ座での日本を題材にしたバレエ公演などにも触れており、当時の日本の流行を伝える資料として重要である。⁷⁾

さらに当時の記録を見ると、北斎、歌麿、広重、そして写楽といった浮世絵師たちの作品が多く持ち込まれていることがわかるが、万国博覧会においてはむしろ、芳幾、芳虎、芳艶、芳貞、芳峯、国輝、国周、貞秀、芳年、三代広重、二代国貞など、より幅広い層の浮世絵師たちの作品が好んで受容された。⁸⁾そしてこの一八七八年頃が第一のジャポニスムの全盛期であった。

シエノーはまた別の著作で、日本美術の特質について詳しい言及を試みている。それによれば、日本美術の特質は三つあって、一つめがシンメトリーの欠如、二つめが、作品の形態と用途、構成と装飾、形態と素材といった各要素の調和による独創的な様式、三つめが生彩に富んだ鮮やかな彩色ということになっている。⁹⁾様々な特徴を一つ一つ検証しながら、西洋美術と非西洋美術の比較検討を試みるその著書の、約十分の一のページが日本の解説にあてられている。一八七八年の段階で、既にここまで日本美術を対象にした研究が行われていたのである。

またこの年にはルイ・ゴンスがジョルジュ・プチ画廊で日本美術の展覧会を催しているし、その後の一八八〇年代はジャポニスムがゴッホやロートレックといった画家たちの作品に具体的に取り入れられた時期として重要である。さらに一八八八年の国際展「白と黒」、一八八九年の万国博覧会、一八九〇年のエコール・デ・ボザールに

おける「日本版画の巨匠たち」展というように、日本の事物を紹介する展覧会が連続して開かれ、ロンドンやブリュッセルといった地にもその波は広がっていった。さらにパリ国立図書館内にも浮世絵や挿絵本などが収められ、広く大衆に日本美術が紹介されていった。¹⁰⁾一八九三年のデュラン・リュエル画廊での「歌麿と広重」展はアー・ヌーボアの登場を促したともいわれている。¹¹⁾そして、一九〇二年の、ピングによるエコール・デ・ボザールにおける日本の木版画の展覧会がパリにおけるジャポニスムの大展覧会の最後であり、その後はパリよりもむしろアメリカやドイツといった国々でジャポニスムは流行することになる。

また一八八八年から一八九〇年までの三年間には、ピングによって『芸術の日本』という雑誌も出版された。その中では日本の美術だけではなく、広く日本文化一般のことについて解説され、多分野にわたる文章が掲載された。同時に挿絵として、浮世絵や細かい工芸品のデザインに関する複製画が組み込まれており、広く大衆に流布した雑誌の中にこのようなページがあったことは、「日本」の流行に一役買ったと考えるとよいだろう。

この当時、日本の版画が備えていると考えられていた特徴というもの、雑誌の言葉からも確認しておく。

「日本の版画の際立った特徴は次のようなものである。非常に装飾的なデザイン、華やかで明るい色彩の鮮やかなコントラスト、線の面の両者に見られる黒の多用、彩色された部分とそうでない部分の対比、色面のパッチワークのような統合の仕方、簡略化された線描、高度な細密さ、すっきりとした連続的な線によるアラベスク、水彩の

質、装飾的なモチーフの豊富さ。」¹²

ジェラルド・ネーダムによると、ジャポニスムは大きく二期に分けられる。前期が印象派の頃の流行をさし、後期は後期印象派から象徴派までの頃をさすとされている。¹³ 大体一九一〇年までがジャポニスムの流行した時期と考えられているが、後半期については、画家への影響は、直接的に日本の事物が画面内に描き込まれるというよりも、構図に奇抜な視点から見たものを使ったり、モチーフが装飾と同化していたりするという作品の構成への影響が特徴であるといえるだろう。またクロワゾニズムがジャポニスムから来ているという指摘もある。¹⁴ 日本の事物の流行に火をつけた万国博覧会においても、一九〇〇年前後には日本側の出品物の内容が大きく変わっていた。浮世絵などの美術品よりも、陶器や金属製品、家具や茶室、仏像と社寺仏閣というように、大きくその対象を広げ、日本文化を、それをはぐくむ空間ごと西洋に伝えようとするものになっていた。それに伴って、当然ジャポニスムも変化した。天井画のかわりに、障子紙に絵を描いたものを貼り付けたり、キャビネットの引き戸に花模様の陶板をはめたりする日本愛好家が現れ、壁に能面をたくさん並べて装飾のかわりにした部屋の写真も残っている。ゴッホ、ゴーギャン、ドニ、ボナールと後半期のジャポニスムの影響を受けた中に数えられる画家はたくさんいるが、その作品を見ても、主題やモチーフではなく、その描き方、ものの配置の仕方、視点の取り方、モチーフへの近づき方、切り取り方といった部分に、ジャポニスムの特徴が確認できる。徐々に新奇さを失っていった日本美術ではあるが、その分ヨーロッパの文化になじみ、取り入れられる要素

として、装飾の分野へと引き継がれていくことになった。この後期のジャポニスムによってもたらされた装飾性への考え方が、続くアール・ヌーボーへとつながっていくのである。

これらがジャポニスムの大まかな流れである。一八六九年生まれのマチスは、ちょうどジャポニスムの最盛期に生まれ、若い時代をその中で過ごしたということがいえる。広く大衆に普及していた『芸術の日本』を目にして、一八七八年の展覧会は無理としても、一八八八年の「白と黒」展、一八九〇年の「日本版画の巨匠たち」展、一八九三年のデュラン・リュエル画廊での「歌麿と広重」展は見ていたに違いない。¹⁵ 「画家マチス」の形成期にジャポニスムがあった。マチスがパリに出てきた一八九一年には、批評家のロジェ・マルクスが、『芸術の日本』に、「極東美術の影響は、ヨーロッパの近代美術の発展の起源である」と述べた記事を書き、¹⁶ また師事したギユスターヴ・モローは、そのビングの考え方にそって日本美術を評価していたため、マチスにも、自らの著作や作品を通して日本美術についての知識を与えていった。¹⁷ そして一八九六年のサロン・デ・ソシエテでのマチス初の個展で、ドガやロートレックと知り合ったことも大きい。さらに一九〇一年にはマチスはベルネーム・ジュヌ画廊でのゴッホ展にも足を運んでいる。¹⁸ また一八九七年以来、マチスはピサロと非常に懇意にしており、印象派の画家たちを紹介してもらったり、作品制作に多くの有益なアドバイスを与えられたりして、かなり大きな影響を受けていた。¹⁹ その当時ピサロは、広重を卓越した印象派の画家とみなし、自ら『北斎漫画』を所持して、そこから

インスピレーションを受けた木版画を制作していた。²⁰ この二人の關係は一九〇三年のピサロの死まで続いていたことから、その時までにはマチスが、ピサロを通して『北斎漫画』を目にしていた可能性は高いといえる。²¹ そういった出会いがマチスの中での日本の影響を大きなものにしていった。

シュネーデルは、色彩構成や構図といった、作品に表れているごく表面的な特徴だけを汲み取って、決してその作品が何を表しているのか、日本文化とはどんなものなのかといった本質に触れることがなかった印象派、後期印象派の画家たちとマチスを比較して、一歩引いたところからジャポニスムを見ていた点がマチス独自であり、よい効果を生んだとし、また、色彩の効果だけでなく、「北斎との類似がある²²」と考えていた仲間のマルケを通じて、線描についても大いに学んでいたことを挙げる。²³ 彼らは、日本の作品の「形」を再生するのではなく、その構造の本質を学びつつ、自分自身の形を新たに作り出すことを目指していた。日常のふとした瞬間瞬間を、何枚もの紙にスケッチし、²⁴ 「書字的描写」と後にマチスが呼ぶ線による描き方もこの時に得たのであった。²⁵

これらが、マチスの初期に見られるジャポニスムである。こうしてマチスの中にとどまっていた日本のイメージをふまえて、『日本の仮面』を考察してみたい。

二 一九五〇年《日本の仮面》とその着想源

この作品については、先に述べたように最も詳しい解説が書かれ

た一九九七年の展覧会カタログでも、かろうじてその着想源になった可能性のあるものとしてマチスが所持していた能面が掲載されているだけで（図2）、やはり解説でもデュテュイは、「この切り紙絵作品を完成させるために、マチスが自ら所持していた日本の仮面から、直接着想を得たと考える根拠は何もない。とはいえ、作品につけられた題名は「オリエント」との関連の中にあり、画家にとつて日本が重要な役割を果たしたことがわかる。」と書いているだけである。²⁶ もう一つ、この作品が詳しく取り上げられているカワートのカタログでも「すばらしいデザインの施された日本の演劇用の仮面は、マチスに新しい考えを生み出すための素材を大いに提供した」と記されているがそれ以上の何の発展も見られない。²⁷

この作品は、七九・五×四九・五センチの大きさで、右側に細長い線がくつついた黄緑色の楕円に、青い、くの字を反転した形の線とその真ん中を通る少し波打った線、下側にかぎかつこのような形をした線が組み合わされており、その周りには同じ黄緑色の縁取りが施されたものである。比較的簡単な構造の作品であり、切り紙絵作品の中で見れば、それほど重視されるものではなかったのかもしれない。しかしながら、この作品は晩年のマチスの制作風景が写し出された写真には必ずといってよいほど出てくる作品であり、マチスが常にベッドの側に貼り付けて保存し、制作のヒントにしていた作品なのである（図3）。また切り紙絵には海藻、植物、女性など繰り返し用いられるモチーフがあるが、この「仮面」もその一つとして挙げられるもので、『日本の仮面』以外にもあと二点、一九四七年の《仮面のあるパネル》、同じく一九四七年の《エスキモー》

という「仮面」のモチーフが使われた切り紙絵作品があるし、「仮面」という言葉が題名に含まれた作品としては一九五三年の《仮面のある大きな装飾》もある。さらに、これと同じ形態の仮面が出てくる作品としては、同じく一九五三年の《アポロン》を挙げる事ができる。「仮面」はマチスが最晩年まで興味を持って取り組んでいたモチーフであるということがいえる。さらに線描画には《仮面》という題名のつけられた作品が少なからず存在し、その単純化された表現による表情は、どの作品もどこか共通性のあるものとなっている。それら一連の「仮面」作品の一つとしての《日本の仮面》の意義は小さくないのである²⁸。

さて、一般的に「日本の仮面」というと、すぐに小面に代表される能面のことを思い浮かべがちであるが、ヨーロッパにわたったのは、何もこれだけに限ったものではなかった。一九〇〇年のパリ万国博覧会の日本パビリオンの案内ポスターには、翁や鬼の面が使われているし(図4)、大きく見開いた目やひねった口などが誇張された面が集められた版画もたくさん流布していた(図5)²⁹。また実際に翁の面や猿の面は、その写真が『芸術の日本』に掲載され、ルイ・ゴンスの文章にも日本の仮面の話がでてる³¹。そこでは大名装束と能面をつけて踊るルイ・ゴンスらの写真も掲載されている(図6)³²。整った小面よりも、むしろそういったデフォルメされた面が日本の仮面としては、広く親しまれていたのであった。

《日本の仮面》がもし能面を表しているのだとすれば、作品の中心にある黄緑色の豆のような形をした部分が、この場合能面にあたるといえることになる。しかしながらこれは能面の輪郭と見ようとす

れば見れないこともないという程度にしか類似性を持っていない。この輪郭の類似を考えるならば、日本の浮世絵に見られる「大首絵」が形態的な類似を示しているといえるだろう。役者の顔を中心に上半身がクローズアップされた大首絵は、《日本の仮面》に見られる黄緑の楕円にくっついた右側の細長い部分の意味を考える上で一つの可能性を示す。例えば写楽の《三世大谷鬼次の奴江戸兵衛》、《三世市川高麗蔵の志賀大七》(図7)などでは、着物の間にのぞく白い胸元から首にかけてと、その先についた顔という関係が、《日本の仮面》の細長い部分と楕円形のつながり方と類似している。また役者の顔の眉毛や結んだ口の線というのは、《日本の仮面》の青い微妙な曲線の組み合わせによって作られた形を思わせるものである。このような大首絵は他にもたくさんあり、首が細く延びている点、細い鼻筋、への字の口といった表情の描き方が、《日本の仮面》の線による部分を思わせる。

また、能面と写楽の木版に描かれている顔とを比較して、同じように細い線の目鼻をして、同じような表情をしていながら、それぞれの「顔」が示しているのは僧侶と若い女性というようにまったく違うものであるという例を示して、正確に人体の解剖学的な形を模した能面と、人物の特徴を完全に頭で構成しなおして表現した写楽の大首絵の関係を指摘した論文がある³³。それをふまえて考えれば、《日本の仮面》は、能面という解剖学的に正確なものから着想を得たのではなく、むしろ誇張の多い浮世絵などを参考にしながら制作されたものであると考える方が妥当であろう。

デフォルメされた面という点から考えると、日本の伝統的な幽霊

の顔が独自のものとしてヨーロッパでは人気を博したことも重要である。『北斎漫画』に見られるおぼけのでてくる版画など、顔の部分のみが大きくされた人物描写というのは非常に印象的である(図8)。そして大きく引き伸ばされた卵型の顔にはデフォルメされた表情が描かれていて、さらにその印象を強いものとしている。このように画面の中で顔というものに自然に視線が集まる作品が浮世絵には多い。

《日本の仮面》には、能面からの影響に限らず、浮世絵からの影響もあったと考えるならば、それはこのように顔から首にかけての表現に最も顕著に表れたものであるということがいえるだろう。特に首の表現というのは、着物の襟から伸びる形で、少し顔を前に突き出すような恰好に緩やかなカーブを描いているものが多いが、その緩やかなカーブがこの作品にはそのままの形で取り入れられている。多色摺版画でも、人物の顔の部分は真っ白のままであるため、作品の中でもその白い部分は目を引く。その印象がマチスの中に強く残っていたのではないだろうか。

次に黄緑の楕円の部分ではなく、青い曲線の組み合わせに注目しよう。マチスは、日本の版画から、線描の有効性、その書字的性質を学んだということがシユネーデルによっていわれているが、³⁴ここに見られる曲線の組み合わせ方は、日本の「書」に通じるといえるのではないだろうか。例えば、『北斎漫画』は多数のデザインが載せられたものだが、そこには同時にそれを説明する言葉書きが必ず付されている。それは漢字に平仮名で読みがながふられたものや、仮名文字をくずして流れるように書かれたものなどいろいろある

が、そういった仮名文字の書き方と《日本の仮面》の青い線描には共通点が多いように思われる。この作品では三本の線が使われているが、それらはすべて違う形の線である。両端が細くなっている線は筆をはらったものであり、端が角張っているものは、そこで筆をしつかりととめたものにあたる。そしてかぎかつこのようにすぐわかれた形の線は書でいう「はね」にあたる。そう考えると、マチスはこの作品で、そういった線を日本の書からヒントを得て、組み合わせたのだとはいえないだろうか。

切り紙絵作品の中で、色も大きさも違う線が組み合わせられたものとしては《海の野獣…》(図9)など他にも何点か見られるが、一本の線の端に、同色のかぎかつこ型に角張った線がさらにつなげられて一つの作品の構成要素になっているといった形の作品は《日本の仮面》以外にはない。ここに日本特有の書につながる性質を見ることができるのである。「日本の」と題を冠した作品に、マチスは日本から学んだ線の書字的性質を取り入れ、平仮名のような線描に似た部分を作り出したのである。

仮面のような顔をした歌舞伎役者のいる舞台風景などを描き出した、堂々としていて陰影がなく、きちんとしたモデリングに依らない伝統的な日本の版画の線描表現というものは、画面上での色彩の統一と共に、日本からマチスが取り入れた要素であり、最晩年の《日本の仮面》にもその影響が見られるというデュテユイの指摘がある。³⁵またこの《日本の仮面》は、マチスにとっては一種の遊び感覚によるものもあったが、オリエントの愛好家、一九四〇年代のヨーロッパのコレクターたちにとっては、観者として、内面に、よ

り明確で大きな新しい日本のイメージを獲得し、新しい様式を確実に示すものであったとも指摘する。³⁶《日本の仮面》は、やはり大いに日本とのつながりを持った作品といえるのである。

しかしこの一九五〇年当時、ジャポニスムもとうに終わっていた頃に、マチスが「日本」を思い出すきっかけとなったものとは何だったのだろうか。

そのきっかけとは一九五一年に行われた、日本での初めてのマチス回顧展であったと思われる。この当時マチスは既に画家としての地位を確立しており、同時期にメゾン・ド・ラ・パンセ・フランセーズでも個展を開いているし、海外でもドイツのデュッセルドルフ、ハンブルクやニューヨークで回顧展が行われている。³⁷コーン・コレクションの原型が作られたのもこの時期であった。³⁸しかし、肝心のフランス国内においては、一時期ほど重要視されてはいなかった。むしろこの時期は海外へ向けての精力的な活動が見られる時期といえるのである。一九五〇年のパリのサロン・ド・メイでの個展の際には、《ズルマ》が物議を醸したが、それはコペンハーゲン美術館に買われていったし、その前年のアメリカのピエール・マチス・ギャラリーにおける初の切り紙絵の展覧会では、完全な成功を収めていた。³⁹海外での活躍が華々しかったことの証拠にマチスは、一九五〇年にヴェネツィア・ビエンナーレで一等を受賞している。そして一九五〇年の五月には、ヴァンスのロザリオ礼拝堂のために制作したカルトンを集めた展覧会をアメリカ合衆国で巡回させるという企画をマチス自ら立てて、息子のピエールにもちかけている。⁴⁰フランス国外での自分の評価の高さをマチスは知っていた。そして各国

の回顧展のためのカタログの表紙は、その都度すべてマチスが手がけ、序文も自ら書いた。またこの時期は、ヴァンスのロザリオ礼拝堂の制作に従事していた時期とも重なっており、新たな油彩画の大作を制作することはなかったが、カタログの表紙というような小さな作品なら逆にこなせたのかもしれない。このような時期に、日本での回顧展は行われたのである。その序文には日本におけるマチスの評価の高さに感謝して、この展覧会を行うことを決めたことや、若い画家たちへの戒めなどが書かれている。また「およそ今までの自分の制作態度をうかがいうる油絵と素描を集めることにした」とも書かれており、マチスがこの回顧展を一種の集大成と考えていたことがわかる。

「日本で自分の展覧会が行われる」という事実がマチスに日本のことを思い出させるきっかけを与えた。そしてこの展覧会のカタログのために制作された表紙には、線描による「仮面」が描かれていた(図10)。やはり日本のイメージとしてでてくるのは、木版画の書字的線描であり、人物の顔であったのだ。日本を訪れたことになったマチスが、「日本」という言葉を聞いた時、まず頭に浮かんだのは、若い頃によく目にした一連の浮世絵、『北斎漫画』や日本についての雑誌といったものだったのではないだろうか。

おわりに

このように、これまでまったく注目されてこなかった作品であった《日本の仮面》であるが、「日本」というキーワードを中心に考

察してみると、ごく初期に体験したジャポニスムの流行が、マチスの中で熟成され、晩年になって現れたのがこの作品であるといえるいくつかの点が確認できた。この作品はまた、「仮面」というキーワードに着目しても考察の余地のある作品である。切り紙絵、線描画以外にも「仮面のように」無表情な顔を持った肖像画が何点も数えられる。この「仮面」モチーフの流れと、日本からの影響の流れの交差するところにこの作品は位置しているといえる。マチスの複雑な着想源を探る上でこれは興味深い作品といえるのではないだろうか。《日本の仮面》をいくつかの視点から見ること、初期にかいわれてこなかった日本の影響が、晩年にまで続く一つの着想源であることを確認し、マチス研究の可能性を広げることができたと思う。

註

- (1) STEVENS(Mary A.)(ed.), *The Orientalists: Delacroix to Matisse*, Royal Academy of Arts, London, 1984.
Matisse: "La révolution n'est venue de l'Orient.", Rome, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, cat.by DUTHUIT(Claude), 1997.
- (2) BARR(Alfred H.), *Matisse: His Art and His Public*, The Museum of Modern Art, New York, 1951, pp.36, 49, 51, 90, 98, 102, 124, 127, 129, 156, 187, 192, 209, 210.
 FLAM(Jack), *Matisse: The Man and His Art, 1869-1918*, Thames and Hudson, London, 1986, pp.35, 41, 207, 403, 445, 487, 500.
 SCHNEIDER(Pierre), *Matisse*, Flammarion, Paris, 1984, pp. 121-122, 128-129, 155-156, 211, 325.
- (3) 《日本の仮面》が掲載されたものを挙げておく。

- Henri Matisse: Paper Cut-Outs*, St. Louis Art Museum, The Detroit Institute of Arts, cat.by COWERT(Jack), 1977, pp. 168, 170.
 ELDERFIELD(John), *The Cut-outs of Henri Matisse*, Georges Braziller, New York, 1978, p.108.
 ELDERFIELD(John), *Henri Matisse: a Retrospective*, Thames and Hudson, London, 1992, pp.418-419.
Matisse: "La révolution n'est venue de l'Orient.", Rome, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, cat.by DUTHUIT(Claude), 1997, pp.254-255.
- (4) 一八世紀、一九世紀前半までの浮世絵のヨーロッパへの流出、浸透については、瀬木慎一、「明治以前における浮世絵の海外流出」、『浮世絵芸術』、第一四号、一九六九年、一五―三三頁を参照。
- (5) WERBERG(Gabriel P.), "Japonisme: Early Sources and the French Printmaker 1854-1882", *Japonisme: Japanese Influence on French Art, 1854-1910*, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, 1975, pp.3-4.
- (6) CHESNEAU(Ernest), "Le Japon à Paris", *Gazette des Beaux-Arts*, no.18, 1878, Sep., pp.385-397, Nov., pp.841-856.
- (7) シェノーの論文の前半部分については、稲賀繁美氏による翻訳がある。『浮世絵と印象派の画家たち』展カタログ、東京サンシャイン美術館、大阪市立美術館他、一九七九―一九八〇年、一九六―二〇五頁参照。
- (8) 植崎宗重、「末期浮世絵史潮」、『浮世絵』(『在外日本の至宝』第七卷)、毎日新聞社、一九八〇年、一一八―一二二頁。
- (9) 大島清次、「ジャポニスム 印象派と浮世絵の周辺」、講談社学術文庫、一九九二年、八八―一二七頁。
- (10) BERGER(Klaus), *Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, pp.184, 188.
- (11) *ibid.*, p.189.
- (12) *ibid.*, p.375.
- (13) NEEDHAM(Gerald), "Japanese Influence on French Painting 1854-1910", *Japonisme: Japanese Influence on French Art, 1854-1910*, The Cleveland Museum of

Art, Cleveland, 1975, pp.115-131.

(14) *ibid.*, p.124.

(15) Matisse: "La révélation m'est venue de l'Orient", Rome, Musei Capitolini, Palazzo dei conservatori, cat.by DUTHUIT(Claude), 1997, p.379.

(16) MARX(Roger), "Sur le rôle et l'influence des arts de l'extrême Orient et du Japon", *Le Japon Artistique*, no.36, 1891, pp.141-148.

(17) DUTHUIT, 1997, p.379.

(18) *Henri Matisse: Exposition du Centenaire*, Paris, Grand Palais, cat.by SCHNEIDER(Pierre), 1970, pp.50-51.

(19) DUTHUIT, 1997, p.379.

(20) 『ロッセと日本』展カタログ、京都国立近代美術館他、一九九二年、一二四頁。

(21) FLAM(Jack), *Matisse: The Man and His Art, 1869-1918*, Thames and Hudson, London, 1986, pp.51-53.

(22) FOURCADE, 1972, p.159.

(23) SCHNEIDER, 1984, pp.125-129.

(24) マルケが多くのスケッチを描いたことは、ヴェネチア旅行中に描いたものを集めた『旅の手帖』などを見れば明らかであり、またマチスについても、モロッコ旅行中に描いたスケッチがたくさん残っている。

(25) SCHNEIDER, 1984, pp.127-128.

(26) DUTHUIT, 1997, p.254.

(27) *Henri Matisse: Paper Cut-Outs*, The St. Louis Art Museum, The Detroit Institute of Arts, cat.by COWERT (Jack), 1977, p.170.

(28) 仮面といえはその他にも、「仮面のような顔」と表現される油彩画が多く存在する。その典型としては、一九一三年の《マチス夫人の肖像》、一九一七年の《オーギュスト・ペランの肖像》などが挙げられるが、このような顔の描き方というものの源泉に興味深い共通点がある。第一次世界大戦による社会不安によってこのような暗い色調と無表情な顔が描かれたとする指摘に加え、これらはアフリカの仮面の影響によるものであるという指摘がされて

いるのである。ルーヴルで目にしたイベリア彫刻のレリーフに興味を持ったマチスが、その後このような顔を描くようになったというものである。

(ELDERFIELD(John), *Henri Matisse: a Retrospective*, The Museum of Modern Art, New York, 1992, p.41.)

切り紙の仮面作品もすべて、やはりヨーロッパ以外の土地からの影響によって制作されたといふことや、このアフリカの仮面の影響による肖像画を加味して考えると、「仮面」というモチーフを用いる時、マチスは「オリエン」を意識していたといふことがいえるのではないだろうか。

(29) 目になっている仮面が能面であるという認識はなかったにしろ、この当時から多くの能面が既にヨーロッパには入っていたし、その他の鉄製の仮面などもよく流布していた。

(30) *Le Japon Artistique*, no. 12, 14, 16, 19⁴⁵⁾。

(31) GONSE(François), "Louis Gonse(1846-1921) et le Japon", *Gazette des Beaux-Arts*, vol.119, no.134, 1992, pp.81-88.

(32) GONSE(Louis), "Les masques Japonais", *Le Monde Moderne*, Dec. 1900, pp.750-753.

(33) KAUFMANN(N.), *Yaponskoe Kino*, Moscow, 1929, pp.28-44. (BERGER(Klaus), *Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, pp.366-374. に補遺として収録されている。)

(34) SCHNEIDER, 1984, pp.127-128.

(35) DUTHUIT, 1997, p.381.

(36) *ibid.*, p.381.

(37) BARR, 1951, p.262.

(38) *ibid.*, pp.262-263.

(39) RUSSELL(John), *Matisse: Father and Son*, H. N. Abrams, New York, 1999, p.357.

(40) *ibid.*, p.358.

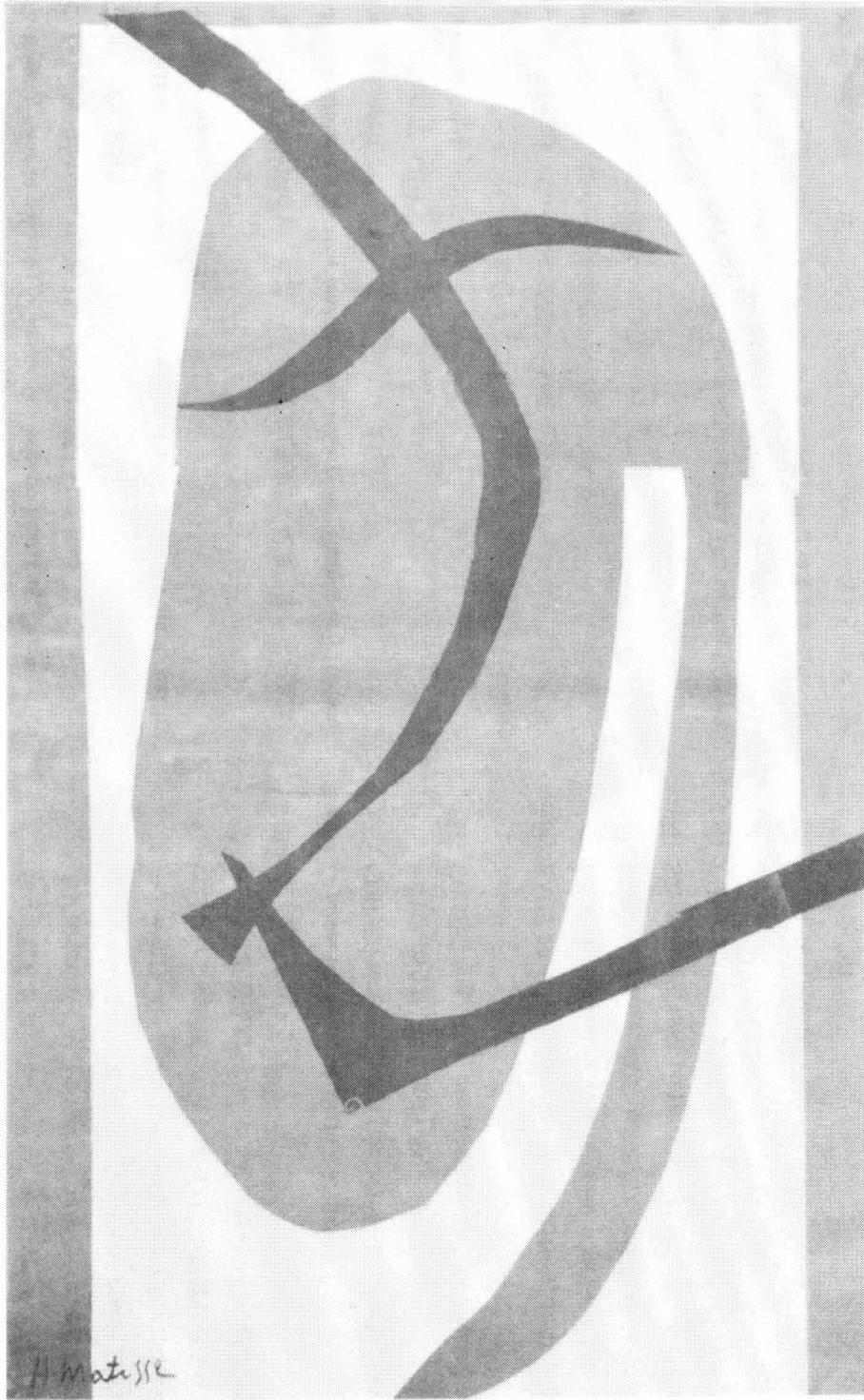


図1 アンリ・マチス《日本の仮面》、1950年、個人蔵、79.5×49.5cm、グアッシュ、切り紙



図3 1950年4月15日、ニース、オテル・レジナのアトリエ



図2 アンリ・マチス蔵、19世紀の日本の能面

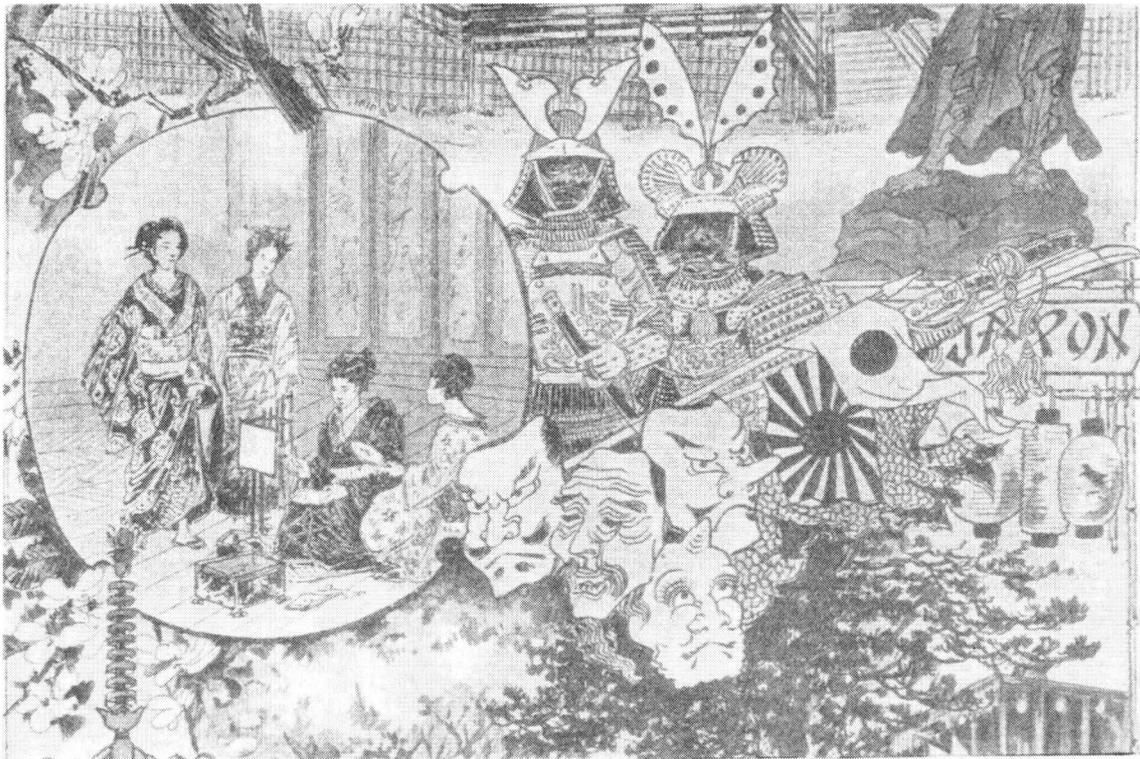


図4 1900年、パリ万国博覧会における日本パビリオンの案内ポスター（部分）

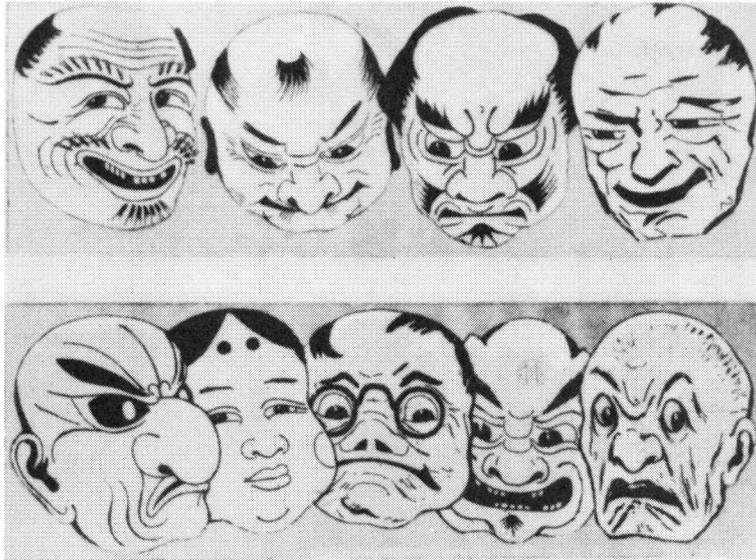


図5 アンリ-シャルル・ゲラルド《9つの日本の仮面》、19世紀後半、パリ国立図書館、
大きさ不明、エッチング



図6 日本の能面をつけて踊るアンナ・ゴンス、ルイ・ゴンスとその友達



図7 東洲齋写楽《三世市川高麗蔵の志賀大七》、1794年、大英博物館他、大判錦絵、蔦屋重三郎版



東洲齋写楽《三世大谷鬼次の奴江戸兵衛》、1794年、大英博物館他、大判錦絵、蔦屋重三郎版



図8 葛飾北斎『北斎漫画』第10巻、ライデン国立民族学博物館

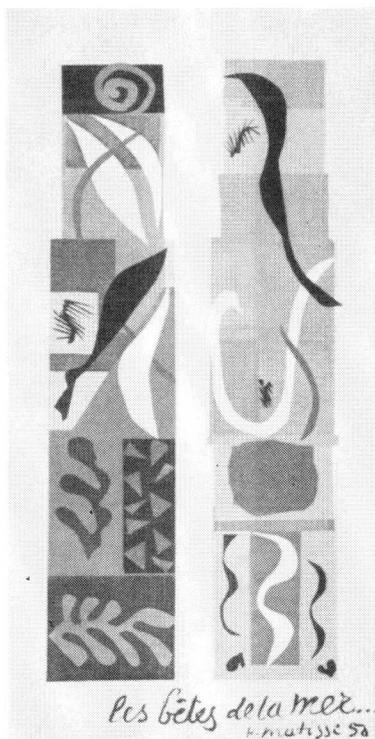
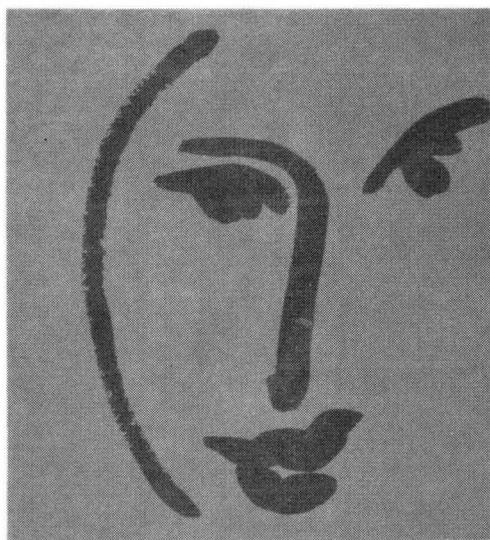


図9 アンリ・マチス《海の野獣…》、1950年、
ワシントン・ナショナル・ギャラリー、
295.5×154.0cm、グアッシュ、切り紙



アンリ・マチス

図10 1951年、東京国立博物館での「マチス」展カタログの表紙