# アンリ・マチス《待つ》(1921-22年) に関する一考察 ――窓辺の女性像の心理描写を中心に

A Study of Henri Matisse's L'Attente (1921-22): A Psychological Description of the Female Figures by the Window

森 美樹

## はじめに

アンリ・マチス(1869–1954年)の《待つ》(図1)は、1992年に開館した愛知県美術館が、その開館準備をしていた1988年に収蔵した作品である。1917年以降ニースに定期的に滞在したマチスは、1921年の秋に旧市街にあるシャルル=フェリクス広場に面したアパルトマンを借り $^1$ 、パリと行き来しながらも1930年代初めまでそこで制作をする。《待つ》はこ

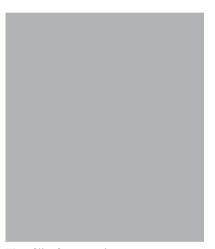


図 1 《待つ》1921-22年 油彩、カンヴァス 愛知県美術館

のアパルトマンの一室で描かれた。バーンズ財団から壁画制作の注文を受ける1930年頃までのニース滞在期前半は「第一次ニース時代」と呼ばれ<sup>2</sup>、1986-87年にワシントン・ナショナル・ギャラリーで開催された「アンリ・マチス:ニース初期時代 1916-1930」展において、それまで十分に評価がなされなかったこの時期の作品群が肯定的に見直された。この展覧会への出品を機に本作品の意義も認識されたが、作品の内容を十分に検討した研究はこれまでなく、第一次ニース時代の作品という以上の価値が今なお見出されていない。

一方で、この作品の本質を解くための手がかりが、 1991年に日本で開催された「マチス展」カタログの なかで示された。《待つ》の作品解説を執筆した深 谷克典は、次のように記している。

マチスの作品では普通窓が描かれていても、室内との明暗の差がほとんどないために、画面全体のアラベスクの一つの要素と化している場合が多いのだが、ここでは明暗がはっきりとつけられており、遠近感が強調されている。それにあわせるように、人物の肉付けも細かな陰影が施され、画面の伝統的で写実的な印象をさらに強めている。また、《待つ》という題名も、この時期のマチスのものとしては異質である。この時期の作品の題名は、例えば《窓辺の婦人》であるとか《読書する女》といった風に、画面の中の事物を即物的に示しただけのものがほとんどであり、《待つ》というような行為を示す暗示的な題名は極めて珍しい。《待つ》という題名は、ある種の物語的な世界を暗示するが、それは「どんな官能的なモデルを前にしても、植物や花瓶やその他のものを前にした時と自分の態度は変わらない」と語るほどに、あらゆるものを造形的な要素として眺め、画面から物語性を排除してきたマチスとしては異例のことといえるだろう。

この解説のなかで、深谷は《待つ》というタイトルに注目し、さらにこのタイトルや表現を通して生まれる物語性が、マチスの作品には珍しく異質であると指摘する。ほかの作品とは異なる性質を持っているということは、マチスがなんらかの意図をもってあえてそのように描いたということではないだろうか。であるならば、その意図とは一体何であったのか。この点を考察すべく、本論ではタイトルの《待つ》ということが、作品のなかでどのように表現されているのかを女性像と空間の描写の観察を通して詳しく検討し、作品の本質を明らかにする。次に、同時期の1920年代初頭の作品群と関連づけることで、この作品の位置づけを示したい。そして、そこで明らかになった作品の特色が、当時のマチスを取り巻く状況を反映していることに言及する。

## 1 タイトルと制作年<sup>4</sup>

《待つ》について論じるにあたり、ま ずは本論の出発点となるタイトルと、同 時期のほかの作品との関係や比較の前提 となる制作年について確認しておきた い。画面には左下にサインがあるだけで、 制作年は記されていない。また画面裏の ラベルにも情報が確認できるような記録 は残っていない。部分的に欠損はあるも ののかろうじて「Deux jeunes filles à la fenêtre (窓辺の二人の若い娘たち)」と 判読できるラベルがカンヴァスの裏の木 枠に付けられているが、何のためのラベ ルかは不明である。一次資料としてタイ トルと制作年を特定できるものがないた め、以下二次資料となる文献や展覧会カ タログを参考にする。

《待つ》は完成後、1923年4月にベルネーム=ジュヌ画廊で開催された個展で初めて発表された。この個展の出品リストは不明で、どんな作品が展示されていたかを知るには、会場を撮影した写真(図



図2-1 ベルネーム=ジュヌ画廊のアンリ・マチス展会場 (1923年4月)



図2-2 同上

2-1、2-2)を確認するしかないのだが、この資料だけでは当時発表されたタイトルまでは分からない $^5$ 。一方、この個展と同年に出版されたエリー・フォールらによる著書『アンリ・マチス』に図版が掲載されており、タイトルは「L'Attente (待つ)」と記されている $^6$ 。このことから、ベルネーム=ジュヌ画廊の個展でも同タイトルで作品が発表されたと推測される。さらに、1931年6月16日から7月25日にジョルジュ・プティ画廊で行われた個展にも出品されており、カタログにも同タイトルが記載されている $^7$ 。この展覧会カタログを制作するにあたって、タイトルや制作年、所蔵先などの情報が改めて整理されたようだ



図3《緑のワンピースの若い女》 1921年 油彩、カンヴァス 個人蔵



図4 《開かれた窓の前でヴァイオリン を演奏する女》 1923年 油彩、カンヴァス 個人蔵



図5《ニースの室内 ボー・リヴァー ジュの部屋》 1917-18年 油彩、カンヴァス フィラデルフィア美術館

が<sup>8</sup>、《待つ》の場合は、1923年と1931年の個展でタイトルは "L'Attente" と一貫していたと考えられ、また両展ともマチスの存命中に開催されたものであることから、当然このタイトルを本人は承知していたはずである。その由来までは、マチスの言葉や資料が残されていない以上今となっては分からないが、マチス自身が承知していたタイトルと作品に描かれた内容の関係を本論において考察することは意義のあるものと考える。

次に制作年についてであるが、ワシントンの展覧会に《待つ》が出品された際に制作時期が見直され、1921-22年と幅が持たせられた $^9$ 。それまでは、1931年のジョルジュ・プティ画廊の個展のカタログに記載されていた1921年を制作年として、その後に出版されたおもな文献にも引き継がれていた $^{10}$ 。仮に1921年内に完成していたならば、同年にこのアパルトマンの窓辺を描いた《緑のワンピースの若い女》(図3)のように、1922年の早い時期に画廊に買い取られ、その年の個展に一緒に出品されることも可能だったはずである $^{11}$ 。しかし通常の発表のペースからすれば、1921年に完成後1923年4月の個展に初出品というのはあまりにブランクがあるため、本作品の制作年を個展が開催された1923年とする文献も存在する $^{12}$ 。しかし、《緑のワンピースの若い女》や《待つ》の窓下に見られるペーズリーの模様は1922年頃までの作品には描かれるが、1923年の《開かれた窓の前でヴァイオリンを演奏する女》(図4)のように、次第に赤と白のストライプ模様に代わる $^{13}$ 。さらにワシントンの展覧会カタログの出品目録によると、ベルネーム=ジュヌ画廊が本作品を1922年10月に撮影したことが記録に残されているようだ $^{14}$ 。以上のことが考慮されて、ワシントンの展覧会では制作年が1921-22年に変更されたと考えられ、愛知県美術館でもこの制作年が踏襲されている。

《待つ》の制作は、1921年の秋にシャルル=フェリクス広場のアパルトマンを借りて間もない時期にはじめられたと考えられる。マチスは1917年12月にニースを訪れた理由を、エトルタで煩った気管支炎を治すためだったとのちに語り、1ヶ月も雨が降る悪天候のせいで、結局この場所を立ち去る決心をしたが、その翌日には天候が回復し、ニースに落ち着くことを決めたという $^{15}$ 。つまり、もともとは制作のためにニースを訪れたわけではな



図6《ヴァイオリンのある室内》 1918年 油彩、カンヴァス コペンハーゲン国立美術館



図7《大きな室内、ニース》 1919または1920年 油彩、カンヴァス シカゴ美術館



図8《ベネチアン・ブラインド(鎧戸)》 1919年 油彩、カンヴァス バーンズ財団

いが、南仏特有の温暖な天候や輝く光、鮮やかな色彩に魅了され、《ニースの室内(ボー・リヴァージュの部屋)》(図5)や《ヴァイオリンのある室内》(図6)のように、作品には光が浸透する室内や、そこから見える空や海の景色を描いた。それから数ヶ月経った1918年4月に、マチスは友人のシャルル・カモアンに宛てた手紙のなかで、ニースの風景に魅了されていると語り、「ここで価値のあることをやり遂げるまで私は戻らない、そう願っている」と、ニースで新境地を開拓しようとする意志を表している<sup>16</sup>。その後もパリとニースを行き来し、ニースでは滞在のたびに常宿としてオテル・ド・ラ・メディテラネ(以下「オテル・メディテラネ」と略す)の部屋をとっていたマチスが、1921年の秋にシャルル=フェリクス広場のアパルトマンを借り、本格的にニースを制作の拠点として腰を据えた。この時点で、1918年にカモアンに述べられた意志は、マチスにとってより現実的で具体的な目的となったと思われる。《待つ》はこうした節目の時期に制作された。

# 2 《待つ》における窓辺に佇む二人の女性像の心理描写

第一次ニース時代の作品に描かれる窓辺の空間は、何より南仏特有の明るい光の入り口であり、さらに建築的な枠組みとその付属物による構造を活用して、屋内外の境界を複雑な空間として形成する点が注目される<sup>17</sup>。しかしそれはおもに、シャルル=フェリクス広場のアパルトマンを借りる以前に滞在していたオテル・メディテラネの室内が描かれた作品の特徴である<sup>18</sup>。特にバラ窓を伴うガラス戸や青い鎧戸、バルコニーのある部屋が、《大きな室内、ニース》(図7)や《ベネチアン・ブラインド(鎧戸)》(図8)のような作品に度々描かれ、窓の構造や開閉具合による多様な光の状態が表現された。そうした傾向を引き継ぎ、シャルル=フェリクス広場のアパルトマンの窓辺を描き、その窓の構造を示した作品として、《緑のワンピースの若い女》(図3)が挙げられる。

窓辺の空間には大抵の場合女性像が組み込まれるのだが、冒頭に引用した深谷の解説とも相通ずるように、ドミニク・フルカドもまた、第一次ニース時代の人物像は周囲のオブジェと変わらないように扱われ、画面上では人物も静物も空間の背景も区別がないと説明

する<sup>19</sup>。またカタリナ・シコラは、《大きな室内、ニース》のように室内外の中間地点であるバルコニーに描かれた女性像は両空間に属し、この人物の存在によって内外の空間が接合されることに注目している。そのため室内はもはや外界から守られたプライベートな空間ではなくなり、視線に開かれた通路になるという<sup>20</sup>。《待つ》においては、ガラス戸は閉じられ、内戸は内側左右に大きく開かれており、鎧戸も外側に開かれていて、窓の複雑な構造というよりもむしろ格子窓の簡素な造りが際立つ。内戸がかろうじて浅い空間を示唆するように、描かれた窓辺の空間はかなり狭く、その圧縮された空間に佇む二人の女性像に視点がフォーカスされている。



図9《赤いキュロットのオダリスク》 1921年 油彩、カンヴァス パリ国立近代美術館

この二人の女性像の身体は肉付けや細やかな陰影によって量感を持って描かれており、窓枠の直線的で堅固な構築や平面上に機械的に繰り返される装飾模様とは対照的に、彼女たちの身体がより現実味を帯びて画面から立ち上がる。つまりここで女性像は空間の一部でも室内外の仲介としてでもなく、作品の中心的な存在として描かれているのである。こうした表現は《赤いキュロットのオダリスク》(図9)に代表される〈オダリスク〉のシリーズのなかで、より一層強調されている。それまでマチスの心をとらえていた南仏特有の室

内空間や光といったものがあまり見られなくなり、作品の主体は女性像となり、その主題の変化が《待つ》にも反映されているのだ $^{21}$ 。このことは、《緑のワンピースの若い女》から《待つ》への展開自体が物語っている。先の作品では、窓の建築構造を最大限に生かし、鎧戸やガラス戸の開閉を多様化しながら空間の演出が図られていた。また窓辺の女性は準備素描(図 $^{10}$ )の段階ではヌードで描かれており、輪郭線はやや硬いが、体のヴォリュー

ムを表現するために丹念に陰影が施されていた<sup>22</sup>。 しかし、絵画制作の過程でワンピースを身に着けた 姿に変更されたために、モデルの性的魅力は失われ、 窓辺の空間構造の一部として組み込まれている。こ の作品における画家のおもな関心は、窓辺の空間と 女性像をひとつに統合した画面の構成にあったよう だ。

こうして、第一次ニース時代初期からの主題や空間表現に変化が認められはじめた過渡的な時期に《待つ》は描かれ、その作品の主体となるのは、窓の前に立ち、外の景色を眺める二人の女性像である。左側の黒髪のボブスタイルの女性は、1920年の秋から1927年頃まで、マチスのモデルを務めたアンリエット・ダリカレールで、彼女はこの時期マチスの多くの作品に登場し、本作品のように黒髪のボブス



図10《緑の女》 1921年 鉛筆、紙 個人蔵

タイルで描かれている。一方、右側の茶色(もしくはブロンド)の長髪をうしろで結った 女性が誰であるかは特定されていない $^{23}$ 。

さて、《待つ》が1923年にベルネーム=ジュヌ画廊の個展で発表されたのち、本作品に関する比較的早い時期の言及として、レイモン・エスコリエは1937年に出版された著書『アンリ・マチス』のなかで、次のように述べている。

《待つ》が描かれたのは、画家が静寂を見出した幸福な時代であり、海に面した窓辺の二人の若い娘はある種神秘的な威厳に包まれている。

なぜ人は、マチスの描く女性はいつも個性がなく、無表情だというのだろう?右側の女性はとても思慮深く、何かに心奪われている様子であり、その表情は豊かで、悲しみに満ちているが、そのことがあまりにもないがしろにされている<sup>24</sup>。

この記述がある反対側のページには、顔の細部が描かれていない《日傘をさす女》(図11)が掲載されており、つまり、エスコリエがいう「個性がなく、無表情な女性像」の代表的な作例として印象づけられている。一方《待つ》で描かれた女性たちは、そうしたタイプとは異なるものとしてここで述べられているわけだが、彼の記述で重要なのは、右側の女性の「悲しみに満ちた」様子に注目し、人物描写の奥にある感情を読み取ろうとしている点にある。彼は右の女性についてのみ言及しているが、筆者はこの二人の女性の態度と視線の違いに注目し、その観察をもう一歩先へ進めたい。

ここでまず指摘したいのは、女性たちの視線を促すカーテンの役割である<sup>25</sup>。左側のカーテンは脇に寄せられ、右側のほうは中央の少し手前まで引かれており、この左右の異なる開閉具合によって、二人の女性像の視線の違いが設定されている。アンリエットは左手を

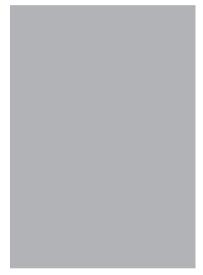


図11《日傘をさす女》 1919年 油彩、カンヴァス 個人蔵

窓の横桟に添えながら視線を窓外へと向けており、その目の前のカーテンは開かれているため、視線は遮られることなく遠くを見つめることができる。一方、右側の女性の前で閉じられたカーテンは彼女の視線を遮るため、彼女は頭を下方に傾けて目を伏せ、背を向けて手をうしろに組んでいる。明らかにこの二人の女性の様子は対照的で、エスコリエの解説を参考にするなら、アンリエットの態度が外向的でポジティブな印象をもたらすのに対し、右側の女性のほうは内向的で悲観的に見える。そして、この対照的な態度とそれに伴って生まれるそれぞれの感情の描き分けにこそ、作品タイトルである《待つ》の意味が込められている。

二人の女性は窓辺に立ち、窓の外を眺めている。タイトルにあるように、外から来る何ものかを待っているのだろうと想像される。この待つという行為とは、何かを予期し、それが起こるまでの時間を過ごすことであるが、その間、人は多かれ少なかれ、期待する感情と予期に反する失望の感情が同居する心理状態になるものではないだろうか。アンリ

エットは期待に満ち、右の女性は失望の色をにじませている様子だが、この二人の女性像の対照的な態度は、まさに待つ行為のうちに生じる心理状態を体現したもののようだ。さらに、圧迫感のある暗い室内空間と窓外の明るく解放的な風景との対比や、窓枠の厳格な構造とアラベスク模様による曲線的で軽やかな装飾との対比が、異なるふたつの心理状態を効果的に高めている。

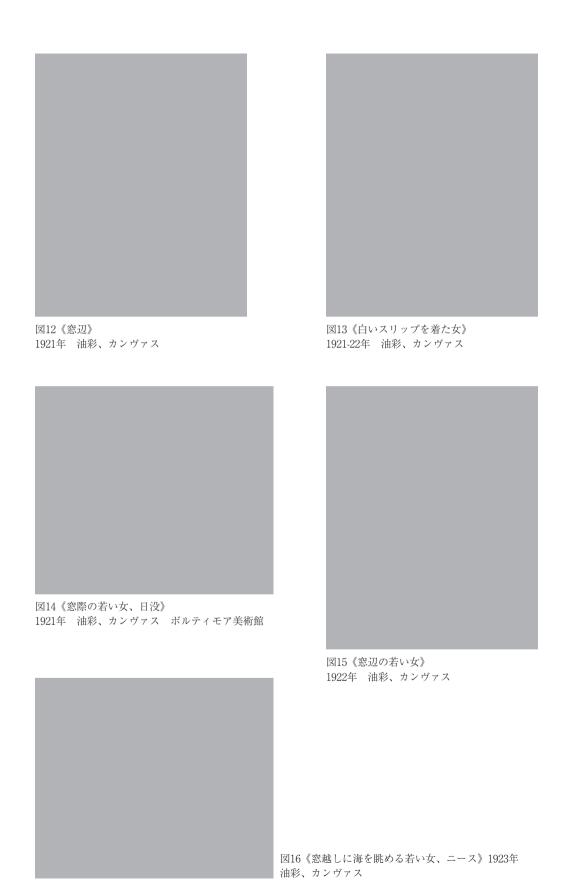
待つという行為のうちに生じる対照的な心理状態を、二人の女性像の態度に託し明らかにすることで、作品を観る者も彼女たちの心情と一体化し、深谷が解説するところの、想像をかき立てる「物語性」が立ち上がる。ここでさらに注目したいのは、窓辺の女性像に比べると、窓越しに見える風景が非常に簡略的に描かれていることである。空、海、通り、建物はまるで横長の帯のように重ねられ、また空と海との間に水平線が強く引かれているため、空間に奥行きはなく平面性が強調されている。このように閉じられた窓を境界として室内外の表現を変えて二つの空間を区別することで、マチスは女性たちが見つめる世界や外からやってくる何かを次元の異なる遠い存在のもの、あるいは絵空事のような曖昧なものとして表現しようとしたのではないだろうか。そうして彼女たちが待っている対象の不在はより一層強められ、この状態に終わりは訪れない。待っている何かに思いを巡らし、その問いに答えを与えられることはない。この宙づりの状態のまま在り続けること、その状態を認識することから想像力は発動し、物語が紡がれはじめるのである。

# 4 窓辺の女性像が描かれた作品群における《待つ》の位置づけ

ここまで、《待つ》に描かれた女性像と空間の描写を観察することで、待つという行為のうちに生じる期待と不安の感情の揺れについて考察した。このように心理や感情を表現しているのは、本作品だけではない。マチスがシャルル=フェリクス広場のアパルトマンに移って間もない頃、「窓辺に佇みもの思いに耽る」女性像を描いた作品群が制作されたと、ジャック・コワートは指摘する<sup>27</sup>。この窓辺の女性像は、クローズアップされた描写という以外にも、ある共通した特徴を持っている。

《大きな室内、ニース》(図7)《ベネチアン・ブラインド(鎧戸)》(図8)《日傘をさす女》(図11)などすでに見てきた数点の作例からも分かるように、オテル・メディテラネで描かれた窓辺の女性像の多くは窓側を背にして、画面の手前の方へ身体と視線を向けていた。シャルル=フェリクス広場のアパルトマンを描いた《緑のワンピースの若い女》(図3)においても、女性の体は窓の方を向いているが、振り返るように顔と視線を画面の手前に向けている点で、その傾向を引き継いでいる。

一方で、《待つ》に描かれた二人の女性は、窓のほうに視線を向け、特に右側の女性は画面手前側に背を半分向けている。このような女性像はちょうどオテル・メディテラネからシャルル=フェリクス広場のアパルトマンに移る前後の1921-23年頃に数点描かれ、ひとつの作品群を形成する。それらの作例として、《窓辺》(図12)《白いスリップを着た女》(図13)《窓際の若い女、日没》(図14)《窓辺の若い女》(図15)《窓越しに海を眺める若い女、ニース》(図16)などが挙げられる。窓は世界に開かれたレンズのように視線をひきつけるものとして機能し、女性たちは窓を通して見る、もしくは何かを眺めながらもの思いに耽るように促される。この作品群のうち、ベルネーム=ジュヌ画廊に買い取られ、制作年や出品歴が明らかな《窓辺》《白いスリップを着た女》《窓際の若い女、日没》を以下



に取り上げて、《待つ》との関係性やその位置づけを考えたい。

最初に描かれたのは《窓辺》(図12)で、オテル・メディテラネで制作された<sup>28</sup>。この作品では同ホテルで多く制作された作品のような室内空間は描かれておらず、窓とその窓際に立つ女性のうしろ姿がほぼ正面から捉えられ、画面の大部分は窓から見える風景で占められている。《窓辺》というタイトルはベルネーム=ジュヌ画廊の資料に基づくものだが<sup>29</sup>、1923年に出版されたフォールらによる著書『アンリ・マチス』に図版が掲載された時には、《ミストラル》というタイトルで紹介された<sup>30</sup>。なぜ《ミストラル》というタイトルに変更されたのかは不明であるが、海に荒々しく波が立っている様子を表す斜線が繰り返し描かれていることから、強風に荒れる天気であることが分かる。ちなみに、この作品とほぼ同じように、白いスリップを着た女性が窓辺に立つ姿を描いた別の作品が、ピエー



図17《窓辺のうしろ姿の女、荒れる海》 1920年 油彩、カンヴァス 個人蔵

ル・シュネーデルの文献に掲載されている。タイトルは《窓辺のうしろ姿の女、荒れる海》(図17)という、やはり悪天候を表し、窓外に見えるヤシの木の葉が風にあおられて大きく揺れている<sup>31</sup>。両作品の窓辺の女性は、不安そうにこの荒れた天候の行方を見守っているようであり、その心情は、《待つ》の右側に描かれた女性と類似する手をうしろに組むポーズに表わされている。

続いて《白いスリップを着た女》(図 13) と《窓際の若い女、日没》(図14)

がほぼ同時期にシャルル=フェリクス広場のアパルトマンで制作された<sup>32</sup>。《白いスリップを着た女》も、フォールらによる著書のなかでは、ベルネーム=ジュヌ画廊での発表時とは異なる《嵐》というタイトルが付けられていた<sup>33</sup>。タイトルの変更理由は不明であり、図版が白黒のため窓外の様子を十分に確認することはできないが、タイトルから判断すると、窓から見える景色が天気の悪い状態で描かれているのだろう。そのため、《白いスリップを着た女》に描かれた女性は、椅子の肘掛けに不安定に腰かけて背中を丸め、窓の外の不穏な天気を心配そうに見つめているようだ。このように《窓辺》と《白いスリップを着た女》の両作品においては、悪天候という共通の設定によって、窓の外を眺める女性の不安な心情が想像される。

天候の描写は《窓際の若い女、日没》にも見られる。窓の外は夕日により赤く染まっており、その美しい景色を窓辺の女性は眺めている。彼女は閉じられたガラス窓の桟(もしくはノブ)に手をかけており、《窓辺》や《白いスリップを着た女》に見られる、手をうしろに組んだポーズとは対照的に、外界に対するポジティブな姿勢が認められる。

以上の制作を経て《待つ》にいたる。マチスは当然先に描いた作品を基にしてこの作品を制作したはずであり、《窓辺》と《窓際の若い女、日没》の女性像の心情を表す二つのポーズを組み合わせながら、さらにその表現を発展させている。《待つ》においては、天候のように人物の心情を直接的に想像させる要素は排除され、対象は不明なままに待つという行為のうちに生まれる心理が巧みに表現されているのである。第一次ニース時代のマチス



図18《小テーブルで読書をする女》 1921年 油彩、カンヴァス ベルン美術館

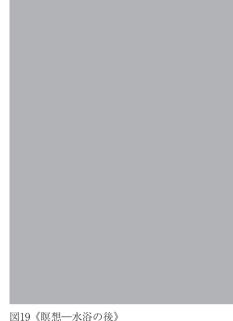


図19《瞑想―水浴の後》 1920年 油彩、カンヴァス 個人蔵

の作品において、女性像が二人描かれることは珍しく、特にこの時期の窓辺の女性像は圧倒的に一人のものが多い。そのため女性の内面を表現する試みは、《待つ》において二人の女性の間で交されるより複雑で高度な心理描写として結実し、同時期の同主題の作品群のなかでも高い完成度に達しているといえるだろう。

# 5 1920年代初頭における内面描写をともなう女性像の制作背景

《待つ》や同時期の窓辺の女性像において、マチスは窓の外を眺める行為を通してもの 思いに耽り、心情や心理など内面が感じられるような描写を試みているが、こうした表現

は窓辺の女性像に限ったことではない。《待つ》の制作前後の時期には、例えば《小テーブルで読書をする女》(図18)《開かれた窓の前でヴァイオリンを演奏する女》(図4)《瞑想—水浴の後》(図19)《金魚鉢の前の女》(図20)<sup>34</sup>のように、読書をしたり、一個かを眺めたりするなど、創造的、精神的な営みを通してその人間的な内面が感じられる女性像が多く描かれている。興味深いことに、1923年のベルネーム=ジュヌ画廊の個展会場で、《待つ》の隣にはテーブルに肘をつき読書をする



図20《金魚鉢の前の女》 1921/23年 油彩、カンヴァス シカゴ美術館



図21《花束の前の女》1922年、油彩、カンヴァス

女性が描かれた《花束の前の女》(図21)が展示され(図2-1)、一方〈オダリスク〉の作品群はまた別にまとめて展示されていた(図2-2)。このように、《待つ》が描かれた1920年代初頭に、マチスはそれまでの南仏特有の風景や光、その光に満ちた室内空間といったものから女性像へと描く対象の方向転換を計り、オダリスクのような肉感的な女性像と、人間の精神や知性、心理といった内面を感じさせる女性像という異なる二つのタイプの女性像をおもに描いたが、《待つ》を含む後者のタ

イプに取り組みはじめた理由はどこにあるのだろうか。ここでは制作の背景となる、マチスを取り巻く周囲の状況からその理由を探ってみたい。

1921年の秋にシャルル=フェリクス広場のアパルトマンを借り、ニースを制作の本格的 な拠点と定めた時期、マチスの周囲では様々な変化が生じ、新たな局面を迎えていた。何 よりも、初期から彼を援助していたコレクターや支援者との交流が途絶えてしまうのであ る。レオとガートルード・スタイン兄妹は、1905年にフォーヴィスムのスキャンダルを巻 き起こした《帽子の女》(1905年、サンフランシスコ近代美術館)にはじまり、《生きる喜 び》(1905-1906年、バーンズ財団)、《青い裸婦―ビスクラの思い出》(1907年、ボルティ モア美術館)といった初期のラディカルな作品を評価し所有したが、1908年頃にはマチス に対する関心を失ってしまう。一方でこの時期をピークに1910年代初め頃までマチスの作 品を積極的に収集していたスタイン家長男マイケルとサラ夫妻は、第一次世界大戦を機に そのコレクション活動を一旦中止し、スタイン家のコレクションに含まれていた多くのマ チスの作品は、1920年代までに様々な経緯をたどりながら、ほかのコレクターに売却され、 散逸した55。また1900年代後半から10年代に、当時なお評価の定まっていなかったマチス の作品を多数収集したロシアのセルゲイ・シチューキンとイワン・モロゾフは、第一次世 界大戦の勃発により収集活動の中断を余儀なくされる。特にシチューキンは自宅に設置す る装飾画の注文を通して、実験的制作の機会を与えていたため、彼からの大型注文が断た れたことは、マチスにとって大きな痛手となっただろう。結局彼らのコレクションは十月 革命後の1918年に国有化され、1928年にはそのコレクションによる美術館が開館した。さ らにヴィヴィアニ内閣の公共事業大臣マルセル・サンバは、マチスの最初のモノグラフに 寄稿する¾など作品を評価しコレクションもしていたが、1922年に急死してしまったため、 国家事業に関わるような大型作品の注文も期待できない状況であった。

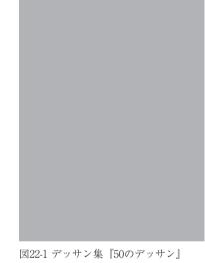
こうした状況のなかで、マチスは新境地を開拓するための場所をニースに定め、そこで精力的に制作を行い、コンスタントに作品を発表した。それはおもに1909年から契約関係にあったベルネーム=ジュヌ画廊においてであった。戦後の経済的不安に加え、裕福な個人コレクターからの大型作品の注文が途絶え、有力な支援者の援助も期待できなかったこの時期、マチスは画廊の協力を得て、自身の作品の市場価値を確立しようとしたのである。

画廊との契約書には、サイズとそれに対応する買い取り額が定められており、1909年、 1912年の契約書では、カンヴァスサイズは4号から50号までに制限されていたが、1917年、 1920年には80号まで上限が上げられた $^{37}$ 。しかし1923年の契約更新の際には、マチス自身 がサイズの上限を50号と指示している38。また《待つ》のサイズは縦61センチ、横50セン チであるが、1923年の個展の展示会場を撮影した写真を見る限り(図2-1)、1点の女性像 の作品以外は《待つ》とほぼ同じようなサイズである。それはかつて室内装飾画など大規 模な作品にたびたび取り組んできたマチスにとっては小振りであるが、一般的に入手しや すいサイズで、マチスは新たな購買層を開拓する際に、彼らの好みや傾向に配慮したのだ ろう。

作品サイズが小振りなものに制限されたとき、作品の主題として好ましいのは、広大な

風景や余白や色面が占める抽象的な画面というより も、空間が限定される室内であり、そこに静物や人物 が描かれることになる。そして、造形的な実験の余地 のあまりない小さな画面だからこそ、人物の描写に心 理的な作用を加えて画面に緊張感をもたらすことで、 サイズの縮小によって作品の芸術的価値まで縮小して しまわないように工夫したのではないだろうか。こう した方向性の転換は功を奏し、1920年代を通してマチ スの作品の値段は急激に高騰した39。旧知のバーンズ 博士やコーン姉妹はこの時期の作品を特に評価し、ま た欧米を中心に熱心なコレクターも新たに現れた。さ らに1921年に《赤いキュロットのオダリスク》(図9) がフランス国家に買い上げられ、リュクサンブール美 術館に収蔵されたのを契機に、ほかの美術館もマチス の作品の収集に乗り出すようになるのである<sup>40</sup>。

内面性に関わる表現が生まれた背景には、さらに当 時のマチスへの批評に対する画家自身の応答があるよ うに思われる。この時期のマチス批評は天野知香の論 文に詳しいが、それによると、その中心的な論点は人 間性や精神性にあった41。マチス自身、すでに1906年 には『画家のノート』のなかで「私自身一番魅かれる のは静物でも風景でもなく、人物像なのである」と語っ ており<sup>42</sup>、本論で見てきたように、1920年代の初頭か ら女性像をクローズアップして描くようになる。天野 はこの時期の人物表現に対する関心の高まりを示す作 例として、画家とモデルを主題にした作品や、親密か つ官能的な女性像のデッサン50点が収められた『50 のデッサン』(図22-1、22-2)、 $\langle オダリスク \rangle$  シリーズ を挙げているが43、そこに《待つ》を含む窓辺の女性 像や上に挙げたような人物の精神的な営みや内面性に



1920年、Planche VII



触れる女性像を描いた作品群も加えることができるだろう。彼女たちはモダンな服装やヘアスタイルで装い、読書をしたり、音楽を奏でたり、窓の外や金魚を眺めながら内省に耽る、精神性の高い、知的で創造的な近代の女性として描かれており、オリエンタル風な衣装や過剰な室内装飾に彩られながら、自我や意志の希薄な表情で、無防備にヌードを晒さらすオダリスクとは対照的である。人物にフォーカスした1920年代初頭に、マチスがこの二つの対照的な女性像を描いたのは、きわめて意図的であったように思われる。

さて、『50のデッサン』の序文において、シャルル・ヴィルドラックは「画家たちが絵 画の"精神性"に心を向ける時代がやってきた」、「彼が描きとめたのはもはや単に人物の 外面的な特徴やリズムだけではなく、その個性でありその"精神的な特質"である |4と述 べ、マチスの表現の造形的な側面以上に「精神的な」側面を強調した。マチスはこのデッ サン集を、エリー・フォールに贈っている。フォールは1904年のサロン・ドートンヌ以来 マチスの作品に注目し続けてきた批評家であり、友人でもあったが、ヴィルドラックとは 対照的に、感覚的で装飾的な造形の側面から作品を評価していた。フォールはデッサン集 に対する礼状のなかでこの作品を称賛したが、「あなたの感情と無関係なものはもはや何 もありません。私の知る限り絵画の領域では例を見ない意欲的な努力によって獲得したテ クニックは、今やあなたの一部となっています。このことが、まもなくクレ社から出版さ れる画集に寄稿したあなたに関する考察のなかで言いたかったことです」と記し45、具体 的な感想や評価を避けている。そして件の寄稿文において、次のように述べている。「マ チスは、人間の最も気高い感情を表現する第一級の絵画に見られる感覚的な選択をみずか ら把握するために、線と色調の作用を探究する。線は角や曲線を誇張することであまりに 大胆になってバランスを欠き、ある種戯画的な表現主義に陥る。また色調はあまりに純粋 なためにある種幻覚のような視覚に達する。そこには、東洋の陶工やタピスリの織工の技 法が認められ、おそらくなお誇張されており、そしてそこには思いがけない出会いのほか に何もない」。<sup>46</sup> このように、結局マチスが『50のデッサン』で表現しようとしたことは フォールには伝わらなかったばかりか、その後も視覚的な快楽のみに終始し、「人間性」 が欠如していると失望した彼は、マチスに対する批判を次第に強めるようになる。

ちょうどマチスが《待つ》を制作していた1921年、フォールは『美術史』第5巻「近代美術」のなかでも、マチスの作品を陶器やタピスリといった工芸品や音楽にたとえてその造形性や装飾性を強調した。マチスを色彩や形態といった造形要素で絵画を構築するキュビスムの先駆けと位置づけ、そのために「私が思うに、彼はセザンヌ以後の画家のなかで、その作品がどのような主題を描いているかを考えさせることが最も少ない画家である。彼の作品は、対象が感情に訴える力や対象自体の興趣から完全に切り離され、あくまでも絵画という唯一の観点によって彼の世界を構築することへ向かっている。つまるところ、彼の作品は対象を一切表現していない。少なくとも対象は、もはや斬新な有機体を生み出すための口実でしかなく、そこから思い描くことができるのは、ただ色彩に対する強い愛情だけである。そのことによって、再現された対象は、まず非常に漠然とした生命に達するばかりでなく、思いがけないことに、描かれた対象そのものよりもはるかに直接的な生命を獲得するのである・・・」47と述べており、ここにはのちの彼の批判に通じるような調子が認められるのである。

このように、1920年代の初頭、フォールの批判の傾向が認められはじめた時期に、マチ

スは《待つ》のような内面性が感じられる女性像を描くようになる。彼はそうした作品を通して、自分の芸術は工芸品のように感覚的、抽象的、フォーマリズム的な美しさだけを目指しているのではなく、人間の精神性を伝えようとしているのだということを明らかにしたかったのではないだろうか。マチス自身「画家のノート」のなかで「私が何よりもまず追求していること、それは表現である」と述べ、早い段階から造形性やテクニックのみに評価が与えられることに異議を唱えている<sup>48</sup>。そしてそうした手段と自身の思想や生に対して抱く感情は切り離すことはできないと説く。マチスが目指す表現とは、単に感情的な表情やドラマティックな身振りにあるのではなく、画面構成全体を指している。このために、内面を醸し出す女性像は過度な感情表現を伴わなくても、造形や視覚要素と画面上でバランスよく融合する主題として適したものだったのだろう。フォールの批評はこの「画家のノート」で述べられたことをマチスにより強く意識させ、人間の「生」が感じられるこの新たな主題に取り組むきっかけになったと思われる。

# おわりに

本論では、《待つ》に描かれた二人の女性像と窓辺の空間の描写を観察することで、待つという行為のうちに心に生じる期待と不安の感情の揺れが表されていることを考察した。また、ほぼ同時期に描かれた窓辺の女性像を中心に、読書や瞑想をするなど、人間の精神性や内面を感じさせる作品群のなかに本作品を位置づけ、こうした女性像へと方向転換した理由を、当時のマチスの状況や批評に見出した。

本論は当館の所蔵作品である《待つ》を中心に論じてきたが、そのなかで触れた、第一次ニース時代の、特にシャルル=フェリクス広場のアパルトマンに移った時期を節目とする作風の変化や、〈オダリスク〉シリーズと対照的な知性や精神性を備えた近代的女性像がこれまで見過ごされ、十分に論じられてこなかったことも明らかになった。こうした課題に取り組むことは、第一次ニース時代のより体系的な理解につながるだろう。

## 資料編

**CATALOGUE** 

Title: L'Attente Date: 1921-22

Medium: Oil on canvas

Size:  $61 \times 50$ cm

Frame Size: 87.5 × 77.6cm

Signed lower left: Henri-Matisse

Inv. no.: 88-FO-005

Label \*Italic: Handwriting

Rectangular Label [Mat (loss) (illegible) / Deux jeu (loss) illes (loss) la fenêtre]

Circular Label [ia2]

Rectangular Label [No 23459 / PICTURE]

Rectangular Label [(loss)]

Rectangular Label 「GALERIES GEORGES PETIT / 8, Rue des Sèze - Paris / Exposition HENRI-MATISSE / JUIN 1931 / Appartenant à / Mr Vautheret à Lyon ]

Rectangular Label [12.113]

Rectangular Label  $\lceil$  (loss)  $\ge$  G (loss)  $\angle$  (loss)  $\ge$  DU (loss)  $\angle$  (loss) 36. rue G (loss)  $\angle$  (loss)  $\ge$  ERN A (loss)  $\ge$ 

Rectangular Label [(loss) 26<sup>th</sup> Street Phila (loss) elphia

## Provenance

Georges Bernheim, Paris

Louis Vautheret, Lyons

Stephen C. Clark, New York

Marshall Field, Chicago

Lucien Abrams, Old Lyme

1988年 中部電力株式会社より寄贈

## Exhibition

- 1923 Exposition Henri Matisse, Galerie Bernheim-Jeune, Paris
- 1931 Henri Matisse: Exposition organisée au profit de l'orphelinat des arts, Galerie Georges Petit. Paris
- 1948 Henri Matisse: Retrospective Exhibition of Paintings, Drawings and Sculpture, Philadelphia Museum of Art
- 1964 Important European Paintings from Texas Private Collections, Marlborough-Gerson Gallery, New York
- 1986-87 Henri Matisse: The Early Years in Nice 1916-1930, National Gallery of Art, Washington, D.C.
- 1989年「新収蔵作品展」愛知県文化会館美術館
- 1991年「マチス展」名古屋市美術館、ひろしま美術館、笠間日動美術館
- 1996年「愛知県美術館所蔵 20世紀の美術」渥美町郷土資料館
- 1999年「20世紀の扉―いろとかたちの革命」香川県文化会館
- 2000年「マティスとモデルたち」東武美術館
- 2002年「未完の世紀 20世紀美術ののこすもの」東京国立近代美術館
- 2004年「ピカソ、マティスと20世紀の画家たち」福井県立美術館、千葉市美術館 「20世紀美術に見る人間」三重県立美術館
- 2008年「マティスとボナール 地中海の光の中へ」川村記念美術館、神奈川県立近代美術館 葉山
- 2009年「白樺派の愛した美術 | ひろしま美術館、神奈川県立近代美術館
- 2011年「ふらんす物語 愛知県美術館コレクション展」島根県立美術館
- 2013年「愛知県美術館所蔵品展」郡山市立美術館

2014年「身近な小宇宙―室内を描く」メナード美術館

2015年「平成27年度移動美術館 えものがたり やきものがたり」知多市歴史民俗博物館 2016年「平成28年度移動美術館 水のある風景」安城市民ギャラリー

## Literature

Elie Faure, Jules Romains, Charles Vildrac, Leon Werth, *Henri Matisse*, G. Cres et Cie, Paris, 1923, ill.22.

Jacque Guenne, Portraits d'artiste, Editions Marcel Seheur, Paris, 1927, ill.

Christian Zervos, Paul Fierens, Pierre Guéguen, Curt Claser, Will Grohmann, Georges Salles, Roger Fry, Henry Mcbride, Kahl Asplund, Giovanni Scheiwiller, «L'œuvre de Henri Matisse», *Cahier d'art*, 5-6, 1931, p.309, fig.80.

川島理一郎編『西洋名画家選集8 マチス画集』アトリエ社、1936年、図版番号16。

Raymond Escholier, Henri Matisse, Librarie Floury, Paris, 1937, p.129 et ill. p.93.

Christian Zervos, Histoire de l'art contemporain, Cahier d'art, Paris, 1938, ill. p.169.

『アンリ・マチス 1890-1939』 高見澤木版社刊、1939年、72頁、図版番号146。

Paintings and Drawings of Matisse, With a Critical Survey By Jean Cassou, Braun & Cie, Paris; Soho Gallery Ltd., London, 1939, p.10.

Charles Terrasse, La peinture française au XXe siècle, 1939, Édition Hyperion, Paris, ill.21.

Gaston Diehl, Henri Matisse, Editions Pierre Tisné, Paris, 1954, p.77 et p.155.

Raymond Escholier, Matisse, ce vivant, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1956, p.122.

Mario Luzi, Massimo Carra, L'opera di Matisse della rivolta fauve all'intimismo, 1904-1928, Rizzoli, Milan, 1971, ill. no.395. (Pierre Schneider, Massimo Carra, Xavier Deryng, Tout l'œuvre peint de Matisse: 1904-1928, Paris, 1982, ill. no.395.)

Pierre Schneider, Matisse, Flammarion, Paris, 1984, p.452.

『愛知県美術館所蔵作品選』愛知県美術館、1992年、35頁、no.14。

『愛知県美術館所蔵作品目録』愛知県美術館、1993年、208頁、no.26。

『近代美術の100年 愛知県美術館のコレクション』愛知県美術館、1998年、25頁。

『愛知県美術館の名品150』愛知県美術館/剛愛知県文化振興事業団、2002年、19頁。

<sup>1</sup> ガストン・ディールは、マチスがこのアパルトマンに住むことを決心したのは1921年10月末と記している。 Gaston Diehl, Henri Matisse, Pierre Tisné, Paris, 1954, p.76.

<sup>2</sup> Jack Cowart, Dominique Fourcade, *Henri Matisse, The Early Years in Nice 1916-1930*, exh. cat., National Gallery of Art, Washington, D.C., Harry N. Abrams, Inc., New York, 1987. この第一次ニース時代の括りについては、研究者によって揺らぎがある。アルフレッド・バーは、パリとニースの間の行き来をはじめる1917年からタヒチへ旅立つ1930年以前の1929年までを「ニースでの休養と実験の再開」として括っている。Alfred H. Barr Jr., *Matisse: His Art and His Public*, The Museum of the Modern Art, New York, 1951, pp.195-218. 1992年にニューヨークで開かれたマチスの大回顧展では、1917年から1930年のタヒチとアメリカ旅行までを「ニースの初期時代」と区分している。John Elderfield, *Henri Matisse, A Retrospective*, exh. cat., The Museum of Modern Art, New York, 1992, pp.289-356.

<sup>3</sup> 深谷克典「作品解説」『マチス展』カタログ(名古屋市美術館、ひろしま美術館、笠間日動美術館)、中日新聞社、1991年、138頁。

<sup>4</sup> 本論で取り上げる作品のタイトルや制作年について、美術館所蔵の作品はおもにその公式ウェブサイトの記載に準じている。それ以外のものは、本文や註に参照した文献等言及がない場合、以下の文献を新しい出版年順に参照した。Shirley Neilsen Blum, *Henri Matisse: Chambres avec vue*, Thames & Hudson Ltd, London,

2010. Henri Matisse: Figure Color Space, exh. cat., (K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; Foundation Beyeler, Basel), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2005-06. Henri Matisse, The Early Years in Nice 1916-1930, exh. cat., op. cit.. 作品の所在が特定されないものは、ベルネーム=ジュヌ画廊の資料がまとめられた以下の文献を参照した。Guy-Patrice et Michel Dauberville, Matisse chez Bernheim-Jeune, tomes I, II, Edition Bernheim-Jeune, Paris, 1995.

- 5 Dauberville, *I. ibid.* pp.115-116.
- 6 Elie Faure, Jules Romains, Charles Vildrac, Leon Werth, *Henri Matisse*, G. Cres et Cie, Paris, 1923, ill.22.《待つ》という日本語タイトルは、愛知県美術館に収蔵される際につけられた。それ以前の日本語文献には、次のようなタイトルで紹介されている。《待つ間》(川島理一郎編『西洋名画家選集8 マチス画集』アトリエ社、1933年、図版番号16)、《窓ぎわの女たち》(『アンリ・マチス 1890-1939』高見澤木版社刊、1939年、72頁、図版番号146)。なお英語タイトルは《待つ》が出品された1948年のフィラデルフィア美術館の回顧展に倣い、愛知県美術館では「Waiting」を用いている。*Henri Matisse*, exh. cat., Philadelphia Museum of Art, 1948, ill.55.
- 7 Henri Matisse, Exposition organisée du profit de l'orphelinat des arts, cat. exp., Galeries Georges Petit, Paris, 1931, p.33, no.82. このジョルジュ・プティ画廊の展覧会は1903年から1929年までに制作された141点の絵画作品と1点のブロンズほか、デッサンや版画などが展示された大規模な展覧会であり、図版が多数掲載されたカタログも出版された。当時マチスはベルネーム=ジュヌ画廊と契約をしていたが、1930年にジョルジュ・プティ画廊がベルネーム=ジュヌ画廊の子会社になったことで、この展覧会が実現した。
- 8 ジョルジュ・プティ画廊の展覧会に出品された《青い裸婦―ビスクラの思い出》(1907年、ボルティモア美術館) や《模様のある背景の装飾的人体》(1925-26年、パリ国立近代美術館) のタイトルの変遷について、以下に言及がある。天野知香『装飾/芸術 19-20世紀のフランスにおける「芸術」の位相』ブリュッケ、2001年、383 頁、註83と380頁、註107。
- 9 Henri Matisse, The Early Years in Nice 1916-1930, exh. cat., op. cit., p.169.
- 10 Cat. exp., Galeries Georges Petit, op. cit., p.33. Christian Zervos, Paul Fierens, Pierre Guéguen, Curt Glaser, Will Grohmann, Georges Salles, Roger Fry, Henry Mcbride, Karel Asplund, Giovanni Scheiwiller, «L'œuvre de Henri Matisse», Cahier d'art, 5-6, 1931, p.309, fig.80. Henri Matisse, exh. cat., Philadelphia Museum of Art, op. cit., ill.55. Diehl, op. cit., p.155. Pierre Schneider, Matisse, Flammarion, Paris, 1984, p.452 (La nouvelle edition, 1992).
- 11 この作品は1922年2月13日にベルネーム=ジュヌ画廊に買い取られ、同年の2月23日から3月15日に同画廊で開催された個展に出品された。Dauberville, *II, op. cit.*, p.1060.
- 12 Jean Cassou, *Paintings and Drawings of Matisse*, Braun & Cie, Paris; Soho Gallery Ltd., London, 1939, p.10. *Tout l'œuvre peint de Matisse: 1904-1928*, Flammarion, Paris, 1982, no.395.
- 13 Jack Cowart, "The Place of Silvered Light: An Expanded, Illustrated Chronology of Matisse in the South of France, 1916-1932," *Henri Matisse, The Early Years in Nice 1916-1930*, exh. cat., op. cit., pp.15-45, 特にp.32.
- 14 Dominique Fourcade, Jack Cowart, Marla Price, "Catalogue," Henri Matisse, The Early Years in Nice 1916-1930, exh. cat., op. cit., p.309.
- 15 Dominique Fourcade (ed.), «Matisse parle à Tériade», Henri Matisse, Ecrits et propos sur l'art, Harmann, Paris, 1972, p.123. (「マティスは語る」『マティス 画家のノート』 みすず書房、1978 年、137頁。)
- 16 1918年4月10日付、シャルル・カモアンに宛てた書簡。Danièle Giraudy, «Correspondance Henri Matisse-Charles Camoin», *Revue de l'art*, 12, 1971, pp.7-34, 特にp.21.
- 17 Dominique Fourcade, "An Uninterrupted Story," *Henri Matisse, The Early Years in Nice 1916-1930*, exh. cat., op. cit., pp. 47-57, 特尼p.53. Katharina Sykora, "Looking through the Window, Threshold Space and Femininity in Henri Matisse's 'Rooms with a View'," *Henri Matisse: Figure Color Space*, exh, cat., op. cit., pp.57-74.
- 18 マチスはこのホテルの建築の魅力、そして特に鎧戸から差し込む光についての印象をのちに語っている。 Francis Carco, *L'Amis des peintres*, Gallimard, Paris, 1953. (Fourcade(ed.), *Henri Matisse, Ecrits et propos sur l'art, op. cit.*, p.123, note 83.『マティス 画家のノート』、前掲書、142頁、註83。)
- 19 Fourcade, "An Uninterrupted Story," op. cit., p.55.
- 20 Sykora, op. cit.
- 21 ガストン・ディールは、1919-20年のニース滞在時の終わり頃に見られる作風の変化を指摘している。しかしディールによると、この時期、それまでの輝く光に満ちた描写は影をひそめ、室内でポーズを取るモデルを繰り返し描いた単調な作品が制作されたという。《待つ》のような室内の女性像についても、退屈な調子の延長に位置づけ、そうした傾向から画家にとって救いとなったのが、〈オダリスク〉シリーズであると説明する。Diehl, op. cit., pp.74-77.
- 22 Blum, op. cit., pp.116-118.
- 23 ダリカレールをはじめとするこの時期のモデルを、マチスは映画のエキストラ・エージェントであるストゥ

ディオ・ド・ラ・ヴィクトリーヌで見つけていた。気に入ったモデルは頻繁に使うが、制作に使えないモデルには10フランを渡すと帰ってもらったという。つまり、ダリカレールのように気に入ったモデル以外は、簡単に入れ替え、もしくは補充ができたということだろう。ハイデン・ヘレーラ『マチスの肖像』青土社、1997年、182頁。

- 24 Escholier, op. cit., pp.129-130.
- 25 ピエール・シュネーデルは、第一次ニース時代の窓のモチーフが内外の通路ではなく、より積極的な仲介の役割を持つため、カーテンや欄干や格子によって窓の透過性を和らげると説明し、その作例として《待つ》や《大きな室内、ニース》(図7)、《花びん》(1924年、ボストン美術館)を挙げている。Schneider, Matisse, op. cit., p.452. しかし、《待つ》におけるカーテンは視線の作用を生み出すためにあり、また窓のシンプルな構造によって窓ガラスの透明性は強調され、窓外の世界を眺めるためのレンズのような役割を果たしている。このような窓の描写は同時期の窓辺の女性像を描いた作品群に共通するものであり、画中に描かれた窓の役割は1910年代末の作品や静物画とは異なる。
- 26 シコラは、《日傘をさす女》や《大きな室内、ニース》を例に、こうした窓外の風景描写の特徴に注目し、そこには窓というレンズを通して観察された世界を再び平面として捉え直すという、絵画の制作プロセスが内包されているという。Sykora, *op. cit.*, p.66.
- 27 Cowart, op. cit., p.32.
- 28 1921年6月14日にベルネーム=ジュヌ画廊によって買い取られ、同年9月21日には画廊を通してG. ベナールという人物に購入されたため、この時点で出品歴はない。画廊に買い取られた1921年6月の段階では、マチスはまだシャルル=フェリクス広場のアパルトマンを借りていないため、作品はその前に滞在していたホテル・メディテラネで描かれたと考えられる。Dauberville, II, op. cit., p.1043.
- 29 *Ibid*.
- 30 Faure, Romains, Vildrac, Werth, op. cit., ill.25.
- 31 Schneider, op. cit., p.453.
- 32 この作品にはペーズリー柄の布が窓下に描かれているため、シャルル=フェリクス広場に移った1921年秋以降、画廊に買い取られた1922年2月13日の間に制作されたのだろう。そして1922年2月23日から3月15日に開催された個展に出品されている。Dauberville, I, op, cit, p, 10; II, p, 1058. 《窓際の若い女、日没》は、《白いスリップを着た女》とともに画廊に買い上げられ、個展に一緒に出品され、さらにその翌年の2月27日から3月14日に開催されたグループ展にも出品されている。Ibid., II, p, 1059.
- 33 Faure, Romains, Vildrac, Werth, op. cit., ill.20.
- 34 透明な鉢に入れられた金魚は、窓のようにガラスを通して視線を引きつけ、マチスにとっては瞑想を促すモチーフであった。Kate Linker, "Meditations on a Goldfish Bowl, Autonomy and Analogy in Matisse," *Art Forum*, Vol. XIX. no.2, October 1980, pp. 65-73. マチスは、1912年のモロッコ旅行中、ムーア人のカフェで彼らが何時間も金魚をじっと見つめたまま過ごしていたことを、のちにマルセル・サンバに語り、《テラスのゾラ》(1912年、プーシキン美術館)や《アラブのカフェ》(1913年、エルミタージュ美術館)に金魚鉢を描いた。Marcel Sembat, «Henri Matisse», *Cahier d'Aoujourd'hui*, no.4, avril 1913, pp.191-193. (Jack Flam, *Matisse: The Man and His Art 1869-1918*, p.355.) また友人のシャルル・カモアンに宛てた葉書に、《金魚とパレット》(1914年、ニューヨーク近代美術館)の制作について、「私は一枚の絵画を制作している。それは金魚を描いた作品で、パレットを手に持ち、観察している人物を加えてやり直している」と書いており、金魚を観察の対象とみなしている。Giraudy, *op. cit.*, p.19.
- 35 Matisse, Cézanne, Picasso...L'aventure des Stein, cat. exp., (Grand Palais, Paris; Sant Francisco Museum of Modern Art; The Metropolitan Museum of Art, New York), la Rmn-Grand Palais, Paris, 2011.
- 36 Marcel Sambat, «Matisse et son œuvre», *Henri Matisse* (Les peintres français nouveaux, no.1), Nouvelle revue française, Paris, 1920, pp.3-16.
- 37 Dauberville, I, op. cit. pp.34-47.
- 38 1923年8月15日付、マチスが当時のベルネーム=ジュヌ画廊のディレクターであったポール・エステバンに宛てた書簡。*Ibid.*, pp.42-47.
- 39 ベルネーム=ジュヌ画廊と結ばれた契約書によると、例えば50号の作品の買い取り価格が、1912年では1,875 フラン、1917年4,500フラン、1920年7,000フラン、1923年11,000フランに設定されている。*Ibid.*, pp.34-47. 1919年10月29日付、マチスが当時のベルネーム=ジュヌ画廊のディレクターであったフェリクス・フェネオンに宛てた書簡によると、1920年の契約更新に際して、マチスは近年3年間の物価の上昇からみれば買い取り価格は妥当であると記している。また契約の有効期間を5年間としたい画廊側の要求を拒み、従来通り3年で更新するように主張している。
- 40 Barr, op. cit., pp.198-199, p.201.
- 41 天野知香「1910年代末から1920年代前半のフランスにおける批評の文脈とマチスの芸術」『鹿島美術研究年報 第14号別冊』1997年、47-67頁。

- 42 Fourcade (ed.), «Notes d'un peintre», *Henri Matisse, Ecris et propos sur l'art, op. cit.*, p.49.(「画家のノート」『マティス 画家のノート』、前掲書、47頁。)
- 43 天野、前掲論文、53-58頁。
- 44 Charles Vildrac, «Preface», Cinquante Dessins par Henri Matisse, Album édité par les soins de l'artiste, Paris, Gal. Bernheim-Jeune, 1920, pp.5-8.(天野、前掲論文、56頁。)
- 45 Martine Chatelain-Courtois(ed.), «Dossier» dans Elie Faure, *Histoire de l'art, 5. L'art moderne II*, Denoël, Paris, 1987, p.233.
- 46 Ibid., p.236.
- 47 Elie Faure, «La genèse contemporaine 3. Essais», *Histoire de l'art, 5. L'art moderne II, op. cit.*, 1987, pp.118-119.
- 48 Fourcade (ed.), «Notes d'un peintre», *Henri Matisse, Ecris et propos sur l'art, op. cit.*, p.42.(「画家のノート」『マティス 画家のノート』、前掲書、41頁。)