



fig. 1
アンリ・マティス《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》1942年、油彩・カンヴァス、50.5×65.7 cm、石橋財団アーティゾン美術館
Henri MATISSE, *Dancer and Rocaille Armchair, Black Background*, 1942, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo

作品研究: アンリ・マティス《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》

A Study of Henri Matisse's *Dancer and Rocaille Armchair, Black Background*

島本 英明

SHIMAMOTO Hideaki

はじめに

2021年、石橋財団は、アンリ・マティスが1942年に制作した油彩作品《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》(fig.1)を収蔵した。石橋財団はそれまで、油彩、素描、版画あわせて計45点のマティス作品(ジャック・ヴィヨンとの共同制作による版画作品2点も含む)を収蔵してきたが、うち、油彩でもっとも後年に制作されたのが1935年作の《青い胴着の女》で、1940年代の作品は素描と版画に限られていた。1899年作の《画室の裸婦》をはじめとして、1930年代までは各年代の作品が揃った油彩作品のコレクションに、1940年代前半に制作された本作品が加わったことのもつ意味は大きい。

本稿は、文献や写真等の資料により、本作品がどのような経緯および状況のもとで制作されたのかを確認することで、マティスの生涯および画業において本作品の示す位置について考察する。

1. 制作時期

《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》の制作時期について詳細な言及のある先行研究としては、1935年から没する1954年までの期間にわたり、秘書にして制作の補助役も務めたりディアドレクトルスカヤの手になる記録ノートに基づく、『風と潮に逆らって 1939年から1943年までの絵画と挿絵本』が挙げられる¹。マティスのいわば晩期の生活と創作にもっとも近くで立ち会ったリディアは、その制作活動の実態に通じていた唯一の人物であったといえる。そのリディア資料に基づく同書によれば、本作品が制作されたのは、ニースのオテル・レジーナの居室、制作期間は、1942年の9月1日から9月6日の間とされている²。この制作期間について、本稿執筆にあたりアルシーヴ・マティスに照会したところ³、アルシーヴは、制作期間を断定する根拠を、いわゆるアジェンダ、つまり作品名とその制作を終えた日を記したマティス自身の手帳の情報に置いている。

この1942年9月初めとは、マティスにおいてどのような時期であったのか。写真家のアンドレ・オスティエは、本作品を制作するマティスの姿を複数のカットにわたり撮影している⁴が、そ



fig. 2
《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》制作中のマティス、オテル・レジーナ、ニース、1942年9月(撮影:アンドレ・オスティエ) アルシーヴ・マティス、パリ
Matisse at work on *Dancer and Rocaille Armchair, Black Background* at the Hôtel Régina, Nice-Cimiez, September 1942 (Photograph by André Ostier) Archives Matisse, Paris

の写真において、マティスは寝椅子に座った体勢で絵筆を手にしている (fig.2)。ヒラリー・スパーリングの詳細な伝記によると、この年の春より、マティスは肝臓の痛みと胃の不調を患い、夏には度重なる腹部の痙攣発作に見舞われ、一時は手術が検討されるなど、絵筆を持てる状態ではなかったようである。その後、症状が改善し、8月14日にベッドから出て、久しぶりにイーゼルの前に座って油彩画の制作を試みたことで、体力と気力を取り戻していったという⁵。マティスは、画学生時代からの友人の画家アルベール・マルケへの手紙の中で、この体調の不具合が胆石によるものであることを語っている⁶。

この状況はマティスの制作活動に大きな制約となり、1942年の春から夏にかけて取り組まれた作品としては、ピエール・ドロンサールの『愛の詞華集』の挿絵本のための素描にほぼ限られていたとみられる。8月に入ってから体調の改善を受けて、マティスは油彩画の制作を再開するが、そこでは、タイルの床と椅

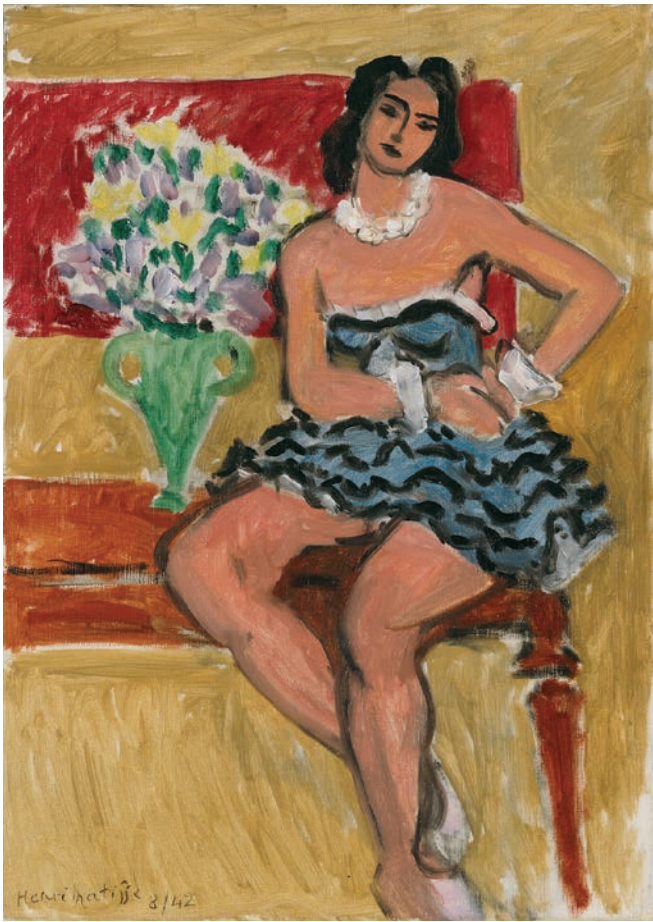


fig. 3
 アンリ・マ蒂斯《青いチュチュの踊り子》1942年
 油彩・カンヴァス、46.0×38.0 cm、下瀬美術館
 Henri MATISSE, *Dancer with Blue Tutu*, 1942,
 Shimose Art Museum, Hiroshima

子、そして女性からなる室内の主題をめぐり、複数の作品が生み出された。《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》はそのうちの一点であり、したがってこの作品は、マ蒂斯がまだ病中の回復期にある状況下で制作されたものといえる。

確かに、8月14日に一旦はベッドから出てイーゼルに向かったとされるも、9月初めに撮られたとされるオステイエの写真の中で、マティスの体は寝椅子の上にある。そこでは、上半身を起こして制作できるよう、寝椅子を跨ぐ形で小さなテーブルが据えられ、カンヴァスはその上にやや前傾した角度で立てられている。体調の回復途上にあって制作をよりスムーズな形で可能にすべく、こうした環境が整えられたことが推察される。

8月中旬の復帰後の制作ペースをみるに、最初に着手した《青いチュチュの踊り子》(下瀬美術館蔵、fig.3)が1942年8月14日と翌15日、《肘掛け椅子の踊り子、チェッカーボードの床》(個人蔵)が8月16日と中3日おいた20日、次いで、《室内の踊り子、緑と黒のタイル》(個人蔵、fig.4)が8月21日と翌22日、そして8月23日に《ヴェネツィア風の椅子と果物》(ニース、マ蒂斯美術館蔵、fig.5)と、1点あたりおよそ1-2日の時間をかけて、続けざまに作品を完成させている⁷⁾。

マ蒂斯は、この4点目の作品を完成させた翌日にあたる、8月24日付の批評家のルイ・アラゴンに宛てた手紙で、「私の健康は回復しました。2時から6時半までの油絵制作すらやりました」と綴りつつ、着手し始めたばかりの仕事については「大冒険」というものではなく、「沿岸航海」をやっているのだとしている⁸⁾。この8月24日からは、《黄色の椅子で両腕を上げた踊り子、ピンクと青の床》(個人蔵)に新たに着手し、完成は8月30日と、そ

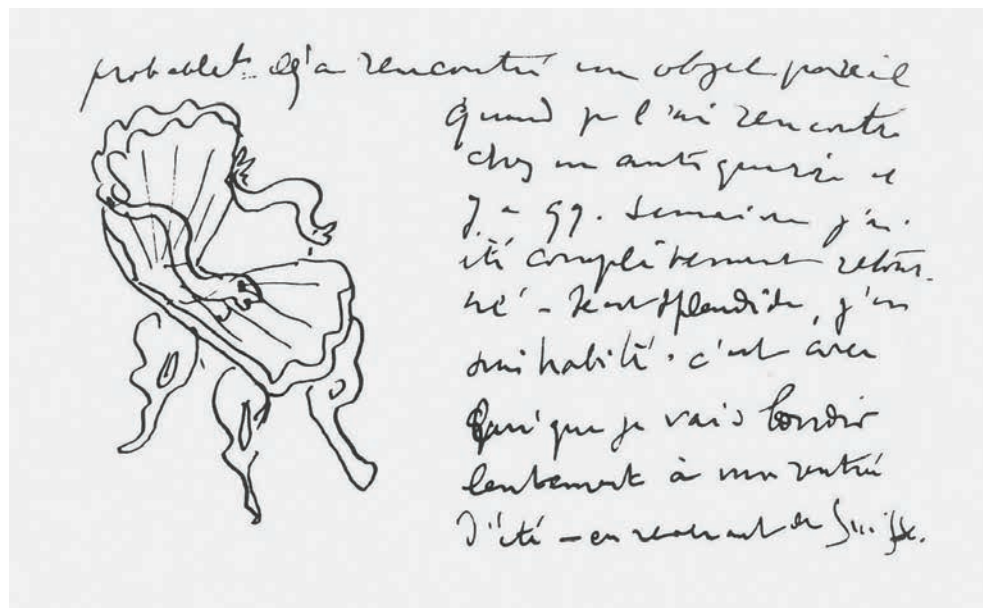


fig. 4
 アンリ・マ蒂斯《室内の踊り子、緑と黒のタイル》1942年
 油彩・カンヴァス、50.0×61.0 cm、個人蔵
 Henri MATISSE, *Dancer in an Interior, Green and Black Tiles*, 1942,
 Private Collection



fig. 5
 アンリ・マ蒂斯《ヴェネツィア風の椅子と果物》1942年
 油彩・カンヴァス、55.0×46.0 cm、ニース、マ蒂斯美術館
 Henri MATISSE, *Venetian Armchair with Fruits*, 1942,
 Musée Matisse, Nice

fig. 6
 1942年4月20日付、アンリ・マティスから
 ルイ・アラゴンへの手紙(裏面)
 Verso of a letter from Henri Matisse to
 Louis Aragon, April 20, 1942



れまでより長い約1週間をかけている。《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》の制作が着手されたのは、その翌々日ということになる。

先にふれたアラゴンに宛てた手紙では、体調の回復を自覚していたマティスであるが、本作品の制作期間にあたる9月4日付のアンドレ・ルーヴェールに宛てた手紙では、数日来、苦痛が続いていると現状を打ち明けており⁹、一定時間、絵筆を取れるようになったものの、全快にはまだ遠い状況にあったといえる。

2. 主題とモチーフ

1942年8月中旬の制作再開に際して採り上げられた、椅子と女性を伴った室内の主題は一見、マティスの絵画の典型に映るが、新たに出現した要素により構成されたものであった。

ひとつが女性像のモデルで、名はカルラ・アヴォガドロ、イタリア人の若い女伯爵である。この夏、それまでモデルを務めていた、トルコの最後のスルタンの曾孫にあたるネジー王女が結婚することになり、その友人たちが代役を務めることになるが、カルラはそのひとりであったという¹⁰。制作再開後の最初の作《青いチュチュの踊り子》において、カルラはバレリーナを思わせる青緑色のチュチュを身につけた姿で、初めてマティスの作品に登場する。その服装は、細部の差異はみられるものの、《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》を含めた他の作品にも共通する。

もうひとつの要素が、曲線的要素と装飾に富んだロカイユ椅子で、これが最初に作中に現れるのは、前述の8月21-22日に制作された《室内の踊り子、緑と黒のタイル》とみられる。この椅子については、同じ年の4ヶ月ほど先立つ4月20日にアラゴンに宛てた手紙の中で、骨董品店でそれを発見したと、それによる興奮が綴られている。

「1年前から欲しくて仕方なかったものをついに見つけました。それは、釉薬の上に銀で色づけされた、ヴェネツィア風のバロック・スタイルの椅子で、まるでエマイユのようです。おそらく同じようなものをあなたは見たことがあると思います。何週間前に、ある骨董品店でこの椅子に出合ったとき、私は舞い上がってしまいました。素晴らしいもので、私は虜になっています。」¹¹

書簡の紙面(fig.6)において、文章の脇にはマティス自身が描いたこの椅子のイメージが添えられているが、変化に富んだフォルムを象る描線は弾むようにリズムカルで、マティスの浮き立つ心の内が伝わってくる。しかしながら、前述したように、このとき既に体調の不具合を抱えていたマティスにとって、油彩画の制作は困難であった。したがって、《室内の踊り子、緑と黒のタイル》を2日間で仕上げた翌8月23日、マティスがこの椅子をあえて単体で、しかも油彩で描いているのは、不自然なことではない。

《室内の踊り子、緑と黒のタイル》では、花瓶の花束と、林檎とレモンと思しき果物が4つほど、座面の上に置かれていたが、椅子を単体で描いた《ヴェネツィア風の椅子と果物》では、花束は花瓶ごと取り去られ、円筒形の空の瓶が置かれているとともに、果物は、4つは元の位置そのままに、新たにひとつ加えられている。また、前作では色面で簡略的に表されていた背凭れや座面、脚の装飾の細部が、素早い筆致で描き出されているのも特徴的で、お気に入りの椅子と満を持して向き合い、その隅々まで確かめようとする眼差しが感じ取れる。

その後、約1週間を経て制作された《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》では、この椅子は画面左下を占め、初出の《室内の踊り子、緑と黒のタイル》と同じく、画面右でもうひとつのルイ15世様式の椅子に腰掛けた踊り子、つまりカルラと並列的な立ち位置を与えられている。しかし、花瓶の花束が再び置かれるこ



fig. 7
アンリ・マティス《肘掛け椅子の肖像》1946年
油彩・カンヴァス、92.0×73.0 cm、ニース、マティス美術館
Henri MATISSE, *Rocaille Armchair*, 1946, Musée Matisse, Nice



fig. 8
ヴァンスのヴィラ・ル・レーヴの室内、1946年(撮影: エレーヌ・アダント)
Interior of the villa Le Rêve, Vence, 1946 (Photograph by Hélène Adant)

とはなく、代わりに果物の数が3つに減り、新たにソーサー付きのカップが加わっている。また、画面に収まっているのは座面のところまでで、描写も背凭れや座面の細部は表されず、それらはより鮮やかな黄色で、肘掛けはカルラのチュチュと同じ青緑色で彩られ、対比的な色彩によるいっそう平面的な表現がみられる。

マティスは本作品を制作した後、具体的な期間は不明ながら、9月中にさらに1点、カルラをモデルとする作品に取り組んでいる。《黄土色の椅子に座る横顔の踊り子》(パリ市立近代美術館蔵)であるが、8月に制作した作品と同じく、ルイ15世様式の椅子に腰掛けたカルラを描いたもので、ロカイユ椅子は描かれていない。ロカイユ椅子が作品の中に姿を見せるのは、第二次大戦の終戦を経た1946年のことで、具体的には、《ヴェネツィア風の椅子と果物》を踏まえつつ、その曲線に富んだフォルムにいっそう肉薄した《肘掛け椅子の肖像》(1946年、ニース、マティス美術館蔵、fig.7)、そして、《黄色と青色の室内》(1946年、パリ、国立近代美術館蔵)や《小さな青の室内》(1947年、シュトゥットガルト州立美術館蔵)といった室内のコンポジションを挙げることができる。1943年にマティスは、拠点をニースからサン・ポール・ド・ヴァンスのヴィラ・ル・レーヴに移しているが、他の大切にしている調度品とともにこのロカイユ椅子もそこに移されていたことは、1946年に写真家のエレーヌ・アダントがヴィラ・ル・レーヴを撮影した写真(fig.8)に明らかである。1941年以降、絶えず病身にあったといえるマティスは、1940年代後半にかけて、ベッドの上で取り組むことのできる切り紙絵に制作の重心を移しつつあったが、室

内を主題とする油彩作品への意欲を絶やさなかった。ロカイユ椅子は、その主題系を構成する要素のひとつとなるのである。

他方で、この椅子の発見に先立つ1942年3月、アラゴンへの手紙でマティスが以下のように綴っていることには着目すべきである。

「ここ何ヶ月か新しい対象を探しています。どれになるかわからないが……衝撃を求めています。」¹²

マティスの所有する家具や花器の中には、複数の作品に繰り返し描かれているものもあり、マティスがそれらに特別な執着を抱いていたことは確かである。ここでマティスが「衝撃」と言い表しているのは、そうした対象との出会いに伴って生じる心的効果を指しているのであろう。そして、それからまもなくして邂逅したロカイユ椅子は、マティスのこの欲求にまさに応えうる「対象」だったのである。さらにはこの時期、一時は余命を危ぶまれるほどの危機にあり、長期間にわたりイーゼルから離れざるを得なかったマティスにとって、この出会いにより受けた「衝撃」は、およそ4ヶ月後になされる、絵画への復帰を促すことになったと考えられる。

3. 作品の生成プロセス

《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》が、1942年春に入手したロカイユ椅子を描いた順序にして3番目の作品とみられ、ロカイユ

コ椅子の表現をめぐり、先行する作品との間にどのような差異がみられるか、要点を簡単ながら前述したが、あらためて本作品の全体としての特徴を確認しておきたい。

作品全体に通じる特徴としては、ロカイユ椅子の表現と同じく、立体感が取り除かれ、より平面化が進んでいるという点、そして、あわせて細部の装飾的な描写が簡略化され、色面による構成が意識されているという点が認められる。《室内の踊り子、緑と黒のタイル》では、まず、市松模様のタイルが画面奥に向かって収斂するように描かれることで、奥行きのある空間が表されている。さらには、並置されたふたつの椅子もそれぞれ斜め向きに置かれ、それ自体で立体感が示されているとともに、右側の椅子に腰掛けたカルラの描写においても、大腿部の豊かさと頭部の小ささの対比的な効果により、奥行き感が示されている。

それに対して、《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》では、床のタイルは黒地に白い線による格子状の模様で表されており、壁との境目は示唆されながらも連続するかのよう垂直に立ち上がり、奥行き感を排除する意図が明らかにかがえる。椅子の配置も、ロカイユ椅子の脚部は巧妙に隠され、ルイ15世様式の椅子は、左右で脚と肘掛けの位置を前後にしながらも、ほぼ正面を向き、背凭れと座面の境目が示されないことで、全体として歪んだ台形状の黄色の色面をなしている。カルラのポーズについては、躍動感のある脚部の表現に変わりはなくも、左右

の肘掛けへと張り出した肩から腕にかけての線は、下半身に劣らぬ力感をそなえている。右脚を立てて折り曲げた下半身は左肩上がりの線をなす一方で、上半身の腕と肩のなす線は右肩上がりと対照的で、それによりカルラの上半身は背凭れに預けられるのではなく、向かって左の肘掛け、つまり画面の中心方向へと重心を傾けて描かれている。上半身と下半身が力学的な均衡のうちに置かれたこの身体表現も、平面性の志向に即している。

以上に見出した平面性への志向を裏づけるのが、収蔵後の調査により明らかになった、アルシーヴ・マティスの所蔵する制作時のプロセスを記録した写真(fig.9)である。この写真によると、画面右のルイ15世様式の椅子が、《室内の踊り子、緑と黒のタイル》に近い形態で描かれ、若干ながら奥行きが示唆されていたことがわかる。加えて、背凭れの幅にあわせてカルラの肩と腕もやや縮こまったように小さいヴォリュームにまとめられ、右膝を立てた脚部の豊かな量感に対し、頭部を含めた上半身は画面奥へと後退している印象を受ける。

マティスはこの状態からまず、画面左上の暖炉との間のスペースを椅子にあてることで、背凭れの幅を広げるとともに、向かって左側の肘掛け部が直線的となるよう改めている。あわせて、カルラの身体の諸部分の配置に手を入れているが、明らかなのは、折り曲げられた右の腕と脚を、背後の背凭れの左端をはみ出さないように位置づけている点である。具体的なフォルムを

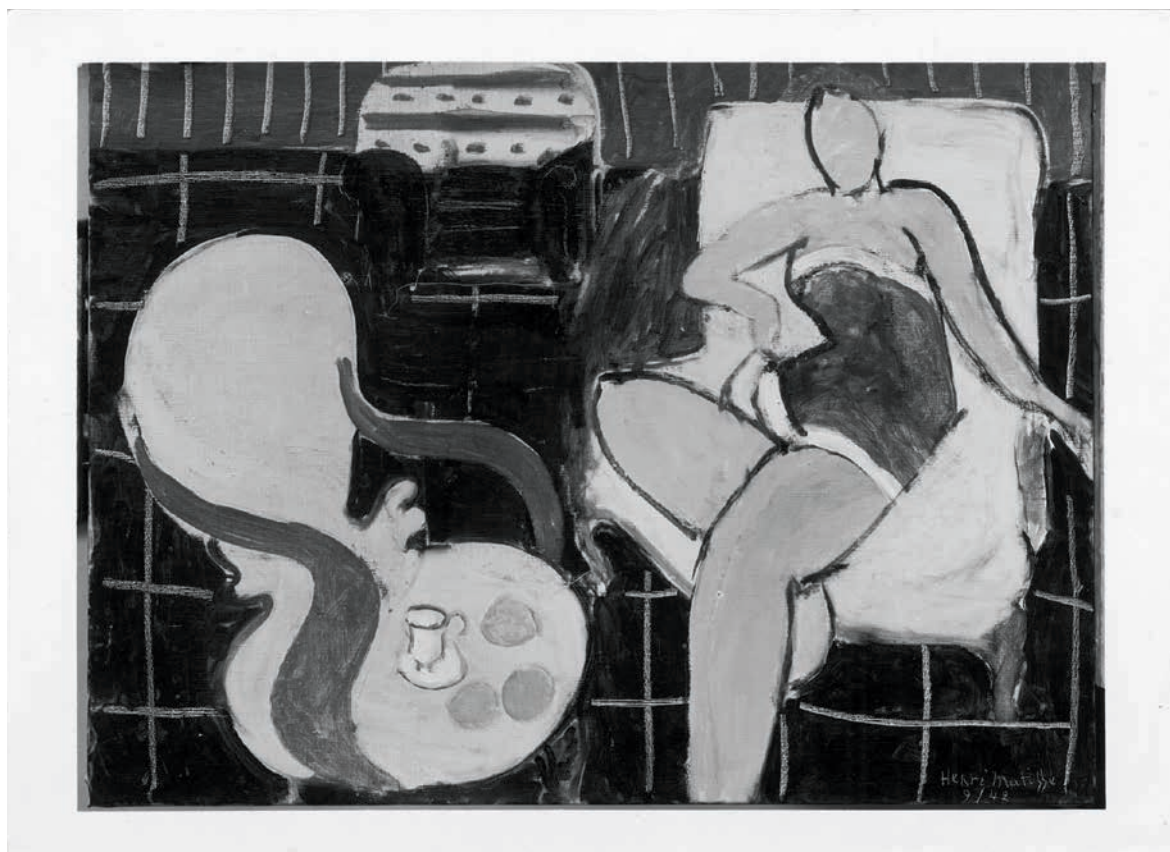


fig. 9
《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》制作途中の記録写真、アルシーヴ・マティス、パリ
Photograph showing a state of process of *Dancer and Rocaille Armchair, Black Background*, Archives Matisse, Paris

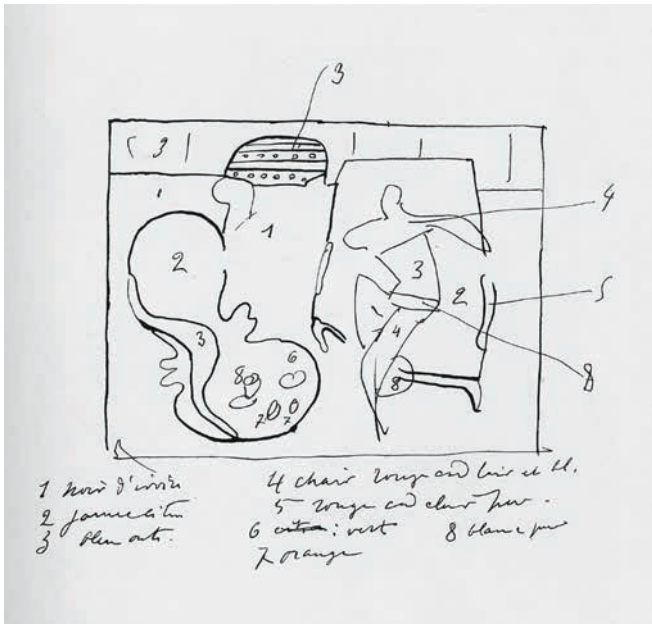


fig. 10
《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》に関するマティス自身による色彩解析
（『ヴェルヴ』第13号に掲載）
Matisse's drawings of the painting *Dancer and Rocaille Armchair, Black Background*, reproduced in *Verve* 4, no.13, 1945

とる人体の大半が色面の内部に収められることで、色面の抽象的な形態は保持されている。これは、背凭れと座面に同じ色を用いられた左側のロカイユ椅子との関係において、フォルムの対比的な効果をより高める意図によるものとみられる。

フォルムの異なるふたつの椅子のなす黄色の色面の呼応関係を踏まえて全体を見ると、室内を構成する各要素は、色彩あるいはフォルムにおいて画面内で他との何らかの関係づけを受けて決定されていることがわかる。たとえば、前述したとおり、ロカイユ椅子の肘掛けを彩る青緑色はカルラの身に付けたチュチュと画面上部の壁に用いられている一方で、カルラの腰掛けた椅子の肘掛けと脚部は、対比的な赤色で彩られている。カルラのチュチュの裾とトゥ・シューズ、そしてロカイユ椅子の座面に置かれたティーカップには、あたかも韻を踏むように同じ白が用いられている。固有色が用いられているカルラの肌の色と果物の色を除けば、あとは床の黒を残すのみで、用いられている色彩がきわめて限定されていることがわかる。

本作品に用いられた色彩については、マティス自身が同定を行った素描(fig.10)が残されている。これは、マティス特集号として企画された1945年11月刊行の『ヴェルヴ』誌に作品図版とともに掲載されたもので、作品の簡略的な素描がその最終段階と一致することから、おそらく完成後、この『ヴェルヴ』誌への図版の掲載にあたってのいわゆる色見本として作成されたものとみられる。それによると、用いられている色彩は計8種類で、その内訳をマティスの図解に即して列挙すると、1.アイボリー・ブラック、2.レモン・イエロー、3.ブルー、4.肌色、5.赤色、6.緑色、7.オレンジ、8.白色、となる。

フォルムについては、カルラの頭部から胴体、左脚の大腿部

から下腿部にかけてのジグザグの線が、ロカイユ椅子のとりわけ手前側の肘掛けの曲線と呼応している点を指摘すべきであろう。記録写真の示す前段階を見るに、描かれたカルラの身体はこうした造形的な線をなしてはならず、呼応的な関係が生み出されるには至っていない。ロカイユ椅子の肘掛けは、その配置や曲がり方に差異がみられるものの、それは大きなものではなく、当初より表されていたその有機的な曲線のなすフォルムに呼応すべく、カルラの身体は事後的にその造形が改変されたとみられる。

カルラをモデルに制作された一連の作品としては唯一、その顔の造作が描かれていない点もまた、ロカイユ椅子の簡略化された描写と同様、その身体をより純粋なフォルムと色彩で表す意図によるものといえよう。

以上から、マティスが本作品において目指したのは、ふたつの椅子と人体を核とする室内を主題としながら、個々の対象から具体性を排除し、より純粋な色彩とフォルムによる構成を作り上げることであったといえる。その制作は、先行作品を踏まえて開始されたことに疑いないが、その後のプロセスにおいて、複数箇所にとり変更がなされていることもまた確かである。一日にキャンバスに向かうことのできる時間が限られている中、しかも、膝をつき合わせるほどモデルと近接して制作を行っていたそれまでとは異なり、対象との間に自ずと一定の距離が生じる寝椅子に身を置きながら、マティスは絶えず作品の見直しを図っていたといえる。

おわりに

先に紹介した、《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》の制作途中の段階を記録した1点の写真は、カルラの身体の描写とその座る椅子の位置と向きについて、その後に改変がなされたことを明らかにしている一方で、左のロカイユ椅子の位置については、ほぼ変更はみられない。このことから、画面の左右、やや対角線上に、フォルムを異にするふたつの椅子を並置し、ロカイユ椅子とモデルと呼応させる構図は、制作の当初より固まっていたとみてよいであろう。ニューヨーク近代美術館の初代館長を務めたアルフレッド・H・パー・ジュニアは、こうしたいわば対話的な構成をとる1942年夏に制作された作品群を「カンヴァセッション・ピース」と表現し、本作品をそのうちもっともよく知られた作品のひとつと評している¹³。ふたつの対象を同格に扱うこの構成が、俯瞰的な視点を前提とするすれば、それは病気からの回復途上、寝椅子に身を置きながら制作がなされていた事情の所産といえるのではないか。本作品は、マティスの代名詞と言べき室内の主題をとりながら、奇しくも手に入れた目の位置、そして巡り会ったばかりの椅子とモデルという、いずれも新たな条件を用いて制作されたものといえる。

他方、この記録写真からは、それが撮られた段階で既に、カ

ルラの頭部の位置や向きをめぐり、検討が重ねられていた痕跡がうかがえる。肉眼で確認されるもの以外にも、いかなる改変が、どのような順序で行われたかについては、今後、光学調査等を行うことで判明する事柄もあると考えられ、2023年中の調査の実施を計画している。

(公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館 学芸員)

註

1. Lydia Delectorskaya, *Henri Matisse: Contre vents et marées: Peinture et livres illustrés de 1939 à 1943*, Paris: Éditions Iru et Vincent Hansma, 1996.
2. Delectorskaya, op. cit., p. 384.
3. 本稿執筆にあたっての調査では、アルシーヴ・マティスのジョルジュ・マティス Georges Matisse氏、アンヌ・テリ Anne Théry氏には多大なご助力を得た。ここに記して深く感謝したい。
4. 今回の調査では、おそらく同日、同時刻に撮影された写真として、計5点が確認された。
5. ヒラリー・スパーリング『マティス 知られざる生涯』野中邦子訳、白水社、2012年、406–409頁。
6. 1942年8月24日付のアルベール・マルケへの手紙。Henri Matisse: *Écrits et propos sur l'art*, Texte, notes et index établis par Dominique Fourcade, Paris: Hermann, pp. 288–289. (『マティス 画家のノート』二見史郎訳、東京: みすず書房、1978年、346頁。)
7. Delectorskaya, op. cit., pp. 367–385.
8. 1942年8月24日付のルイ・アラゴンへの手紙。Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*, tome 1, Paris: Gallimard, 1971, pp. 177–178.
9. 1942年9月4日付のアンドレ・ルーヴェールへの手紙。Henri Matisse: *Écrits et propos sur l'art*, p. 289. (『マティス 画家のノート』、347頁。)
10. スパーリング、前掲書、409頁。
11. Aragon, op. cit., pp. 211–212.
12. *Henri Matisse: Écrits et propos sur l'art*, p. 246. (『マティス 画家のノート』、295頁。)
13. William S. Lieberman (ed.), *Modern Masters: Manet to Matisse*, exh. cat., Museum of Modern Art, New York, 1975, p. 102.