

ブリヂストン美術館
久留米・石橋美術館

26

館 報

BRIDGESTONE MUSEUM OF ART

表紙: ファッツィーニ「爽風 (B)」(部分)

Cover: P. Fazzini "Woman in the Wind" (detail)

ブリヂストン美術館
久留米・石橋美術館
館 報

26

設 立 趣 旨

ブリヂストン美術館

ブリヂストン美術館は、石橋正二郎氏が多年にわたって蒐集愛蔵した内外の美術品を、社会公共のため、広く一般の鑑賞に供し、文化向上の一端に貢献したいとの趣旨に基づき、昭和27年1月8日、ブリヂストンビルディング建設の機会に開設されたものであり、昭和31年4月設立された財団法人石橋財団がその経営を継承し、昭和36年9月同氏の所蔵美術品の一切の寄贈を受けた。尚、昭和34年5月には面積が二倍に拡張されると共に、設備に大改良を加えた新装工事が完成した。

久留米・石橋美術館

久留米・石橋美術館は、石橋正二郎氏が昭和31年4月26日、ブリヂストンタイヤ株式会社創立25周年を記念して、社会公共の福祉と文化向上のために、郷土、久留米市に寄贈した石橋文化センターの中心施設である。昭和52年、創設者・石橋正二郎の遺族の寄付により増改築が行われた。

機 構 ・ 運 営

石 橋 財 団

理 事 長 石井光次郎

理 事 石橋幹一郎、富永惣一、鳩山威一郎、茅 誠 司、柴田周吉、盛田昭夫、
有田一寿、今泉篤男、氷室憲吉

監 事 加嶋五郎、亀徳正之、赤司二郎

評 議 員 石井光次郎、石橋幹一郎、富永惣一、茅 誠 司、柴田周吉、氷室憲吉、
加嶋五郎、竜頭文吉郎、鶴 沢 晋、石井公一郎、今泉篤男、中 川 洋、
小林行雄、郷 裕 弘、河北倫明、谷 信 一、山田智三郎、朝吹三吉、
谷口鉄雄、岸田 勉、平塚益徳、石 橋 寛、嘉門安雄

事 務 局 長 氷室憲吉

運営委員会

委員長 石橋幹一郎

委 員 今泉篤男、富永惣一、嘉門安雄、河北倫明、谷 信 一、山田智三郎、
朝吹三吉、谷口鉄雄、岸田 勉、脇田 和、高階秀爾

ブリヂストン美術館

顧 問 高橋誠一郎 参 与 久保貞次郎、松本栄一

館 長 嘉門安雄 事務部長 加賀 守 学芸課長 島田紀夫

久留米・石橋美術館

館 長 岸田 勉 事業課長 山上隆之輔

PROSPECTUS

BRIDGESTONE MUSEUM OF ART

On January 8, 1952, in celebration of the construction of the Bridgestone Building, which was completed in that year, Mr. Shojiro Ishibashi, ever mindful of promotion of cultural development in Japan, opened to the public an art gallery within the building, under the name of Bridgestone Gallery. Mr. Ishibashi's personal collection formed the nucleus of the exhibits of paintings, sculptures and other objets d'art.

The management of the Gallery was taken over by the Ishibashi Foundation in April 1956, and in September 1961 Mr. Ishibashi donated numerous art objects of his collection to the Foundation.

In May 1959 the Gallery was considerably enlarged and entirely renovated, and in January 1968 the English name was changed from Bridgestone Gallery to Bridgestone Museum of Art.

ISHIBASHI MUSEUM OF ART

On April 26, 1956, in celebration of the 25th Anniversary of the Bridgestone Tire Co., Ltd., Mr. Shojiro Ishibashi donated the Ishibashi Cultural Center, of which the Ishibashi Art Gallery was a main institution, to the city of Kurume, his native place, for the purpose of rendering services to the public and of promoting the cultural development. In 1971 the English name was changed from Ishibashi Art Gallery to Ishibashi Museum of Art, and in 1977, thanks to a contribution of the bequeathed of Mr. Shojiro Ishibashi, the building of the Museum was reconstructed and extended.

ORGANIZATION & MANAGEMENT

Ishibashi Foundation

President of the Board of Directors	Mitsujiro Ishii			
Directors	Kan-ichiro Ishibashi	Soichi Tominaga	Ichiro Hatoyama	Seiji Kaya
	Shukichi Shibata	Akio Morita	Kazuhisa Arita	Atsuo Imaizumi
	Kenkichi Himuro			
Auditors	Goro Kashima	Masayuki Kitoku	Jiro Akashi	
Councillors	Mitsujiro Ishii	Kan-ichiro Ishibashi	Soichi Tominaga	Seiji Kaya
	Shukichi Shibata	Kenkichi Himuro	Goro Kashima	Bunkichiro Ryuto
	Susumu Uzawa	Koichiro Ishii	Atsuo Imaizumi	Yo Nakagawa
	Yukio Kobayashi	Yasuhiro Go	Michiaki Kawakita	Nobukazu Tani
	Chisaburo Yamada	Sankichi Asabuki	Tetsuo Taniguchi	Tsutomu Kishida
	Masunori Hiratsuka	Hiroshi Ishibashi	Yasuo Kamon	
General Manager	Kenkichi Himuro			
Executive Committee				
Chairman	Kan-ichiro Ishibashi			
Members	Atsuo Imaizumi	Soichi Tominaga	Yasuo Kamon	Michiaki Kawakita
	Nobukazu Tani	Chisaburo Yamada	Sankichi Asabuki	Tetsuo Taniguchi
	Tsutomu Kishida	Kazu Wakita	Shuji Takashina	

Bridgestone Museum of Art

Adviser	Seiichiro Takahashi	Councillors	Teiji Kubo	Eiichi Matsumoto
General Director	Yasuo Kamon			
Administrator	Mamoru Kaga	Chief Curator	Norio Shimada	

Ishibashi Museum of Art

Director	Tsutomu Kishida	Chief Curator	Ryunosuke Yamagami
-----------------	-----------------	----------------------	--------------------

増・改築工事

《ブリヂストン美術館およびホール改修工事》

工 期 1977年11月14日 — 1978年3月20日

工事内容 天井他不燃構造化, 空調機能改良, 照明改良, ホール音響効果改良,
内装刷新など防災および環境改善

改修後の面積・総面積 4,680M²

1室 132M² 2室 216M² 3室 177M² 4室 75M²

6室 191M² 3F 139M² ロビー 24M²



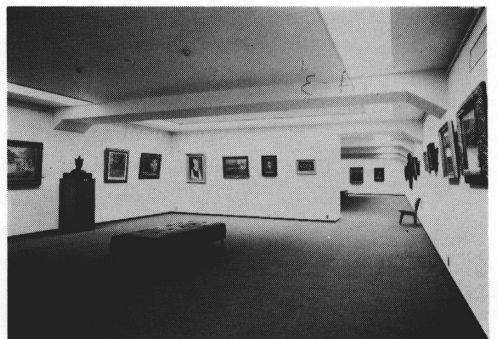
起工式, 石橋幹一郎委員長



起工式



美術館入口



第4展示室



ブリヂストンホール入口



ブリヂストンホール内部

《久留米・石橋美術館増改築工事》

創設者・石橋正二郎の遺族の寄付により増改築が行われた。

工 期 1977年7月5日 — 12月5日

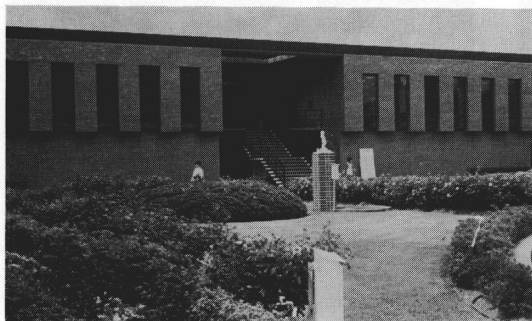
工 事 内 容 既存建物1,2階ともに天井他不燃構造化, 空調設備改良, 照明改良, 内外装床面刷新, 防災および環境改善など。

1,2階 861M²増築により, 展示室・収蔵庫・事務室などスペースが拡張, 身障者用諸設備などを設置し, サービス機能が著しく向上した。

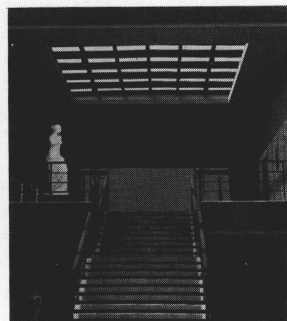
増改築後の面積・総面積 2,970M²

1 F	展示室 1~3, 6~8	各 66.2M ²
	展示室 4, 5	各 93.5M ²
	展示室 9	59.7M ²
	集会室	109.2M ²
	倉庫	83.7M ²
	その他	629.5M ²
	計	1,476.3M ²

2 F	展示室 1~3, 6~8	各 66.2M ²
	展示室 4, 5	各 81.0M ²
	中央ホール	203.7M ²
	館長室	65.0M ²
	事務室	52.0M ²
	画収納庫	70.5M ²
	その他	543.3M ²
	計	1,493.7M ²



美術館正面



正面玄関



展示室 (第6, 7, 8室)



中央ホール



美術館景観



昭和53年7月 起工式
石橋幹一郎委員長



落成式 石橋委員長あいさつ



落成式テープカット, 近見久留米市長・石橋委員長



落成式 特別招待者



亀井福岡県知事(左)来館

主 な 記 録

《地 方 巡 回 展》

ブリヂストン美術館、久留米・石橋美術館の工事期間中、両美術館の展示作品を中心とする展覧会を下記的美術館に於て開催した。

久留米・石橋美術館展示作品より

「明治が生んだ洋画の巨匠展」

——青木・坂本らの芸術とその系譜——（出品点数72点）

主 催：ブリヂストン美術館

石橋美術館

新潟日報社

後 援：新潟県教育委員会

新潟市教育委員会

会 期：7月20日——8月6日

会 場：新潟県美術博物館

入場者：12,003人



「明治が生んだ洋画の巨匠」

——青木繁・坂本繁二郎を中心に——（出品点数72点）

主 催：ブリヂストン美術館

石橋美術館

香川県教育委員会

香川県文化会館

四国新聞社

会 期：8月27日——9月11日

会 場：香川県文化会館

入場者：24,924人



「明治が生んだ洋画の巨匠展」

——青木・坂本の芸術とその周辺——（出品点数72点）

主 催：ブリヂストン美術館

石橋美術館

石川県教育委員会

北国新聞社

後 援：金沢市教育委員会

石川県美術文化協会

北陸放送

北国文化センター

会 期：9月17日——9月25日

会 場：石川県美術館

入場者：17,562人



「石橋美術館名品展」(出品点数99点)

主 催：北九州市教育委員会
会 期：1978年1月4日——1月29日
会 場：北九州市立美術館
入場者：6,321人

「青木・坂本の芸術とその円周」(出品点数88点)

会 期：10月8日——11月13日
会 場：ブリヂストン美術館
入場者：14,738人

ブリヂストン美術館展示作品より

「ブリヂストン美術館名作展」

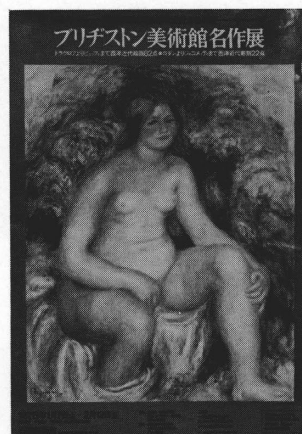
——石橋美術館増改築落成記念特別展——
(出品点数141点)

主 催：石橋美術館
ブリヂストン美術館
西日本新聞社
後 援：福岡県教育委員会
久留米市教育委員会
テレビ西日本
会 期：1978年1月7日——2月12日
会 場：石橋美術館
入場者：23,996人

「近代ヨーロッパ美術の巨匠たち」

——ブリヂストン美術館名作展—— (出品点数141点)

主 催：ブリヂストン美術館
中日新聞本社
東海テレビ放送
後 援：文化庁
愛知・岐阜・三重各県教育委員会
名古屋市教育委員会
会 期：1978年2月23日——3月13日
会 場：愛知県文化会館
入場者：111,566人



《ブリヂストン美術館特別陳列 (3 F)》

1977.3.3—5.8 現代版画選

〈東京国際版画ビエンナーレに於けるブリヂストン美術館賞受賞作品〉

- | | | | |
|----------------|--------------|-------|------|
| 1. マリノ・マリーニ | 「軽業師」 | リトグラフ | 1956 |
| 2. ロジェ・ビシエール | 「緑」 | エッチング | 1960 |
| 3. アルフレッド・マネシエ | 「丘」 | リトグラフ | 1960 |
| 4. ルチオ・フォンタナ | 「空間概念—43/50」 | 凸版 | 1964 |
| 5. ミロ斯拉ヴ・シュティ | 「ウルトラAB」 | セリグラフ | 1966 |

マリーニ「軽業師」

〈現代日本美術展に於けるブリヂストン美術館賞受賞作品〉

- | | | | |
|---------|-------------------------------|---------------|------|
| 6. 吉原英雄 | 「女」 | リトグラフ | 1969 |
| 7. 霰 嘔 | 「From the Dictionary」 | シルクスクリーン (7枚) | 1971 |
| 8. 北川健治 | 「午後」, 「Friday」, 「Man Walking」 | エッチング (3枚) | 1974 |
| 9. 鎌谷伸一 | 「北の病」 | シルクスクリーン (3枚) | 1975 |

吉原英雄「女」

〈ユネスコ国際造形美術連盟より出版された版画集より〉

- | | | | |
|------------------|------|----------|------|
| 10. 菅井 汲 | 「作品」 | リトグラフ | 1971 |
| 11. ホアン・ミロ | 〃 | 〃 | 〃 |
| 12. アレグザンダー・カルダー | 〃 | 〃 | 〃 |
| 13. マックス・ビル | 〃 | 〃 | 〃 |
| 14. ソニヤ・ドローネー | 〃 | 〃 | 〃 |
| 15. ヴィクトル・ヴァザルリ | 〃 | 〃 | 〃 |
| 16. ヴィクター・パスモア | 〃 | 〃 | 〃 |
| 17. ルイズ・ネーヴェルソン | 〃 | エッチング+リト | 〃 |
| 18. アルベルト・ブーリ | 〃 | リトグラフ | 〃 |

菅井 汲「作品」

1977.5.12—7.3 ドーミエとガヴァルニの版画展

- | | | | |
|-------|-------------|-------------|-----------|
| ドーミエ | 「おしゃれ」 | リトグラフ (10枚) | 1839~1840 |
| | 「魚釣り」 | 〃 (7枚) | 1840 |
| | 「狩猟」 | 〃 (12枚) | 1843~1844 |
| | 「陶器マニア」 | 〃 (8枚) | 1855 |
| ガヴァルニ | 「ダブレ・ナチュール」 | 〃 (40枚) | 1857~1858 |

ドーミエ「おしゃれ」

1977.7.7—7.28 藤島武二・小品とデッサン

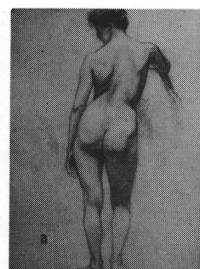
- | | | | |
|----------------|------|--------|-------|
| 1. 裸婦素描 | 鉛筆・紙 | 1906~7 | Pl. 6 |
| 2. 裸婦素描 | 〃 〃 | 〃 | |
| 3. 臥裸婦素描 | 〃 〃 | 〃 | |
| 4. 素描 (キャフェにて) | 〃 〃 | 〃 | |
| 5. 瑞西風景 | 油彩・板 | 1908 | |



ガヴァルニ
「ダブレ・ナチュール」

6. ルツェルン	油彩・画布	1908
7. ローマの遺跡	〃 板	1908～9
8. ローマの寺院	〃 〃	〃
9. ローマの郊外	〃 〃	〃
10. 空（ローマ）	〃 〃	〃
11. 噴水	〃 画布	〃
12. ポンペイ	油彩・画布	1908～9
13. ポンペイ遺跡	〃 〃	〃
14. ナポリ湾	〃 〃	〃
15. イタリアの海	〃 板	〃
16. 半裸婦人像	〃 〃	〃
17. 臥裸婦素描	鉛筆・紙	1928
18. 日の出	油彩・板	
19. 旭光（新高山）	〃 画布	1935
20. 海	〃 〃	ca. 1935
21. 騎兵	鉛筆・紙	1935
22. 琉球の女	〃 〃	1936
23. 黄浦江	水彩・紙	1938
24. 青富士	油彩・板	1941
25. 港の朝陽	〃 画布	1943
26. 縮図帖		

（No. 11「噴水」は従来1906～7年作として来たが此度調査の結果，ローマ滞在時代の作品と判明したので上記の如く改めた）



藤島武二「裸婦素描」



藤島武二「噴水」

1977. 9. 1—10. 2 ベン・シャーンとベン・ニコルソンの版画

ベン・シャーン 「リルケ“マルテの手記”より：一行の詩のために」

リトグラフ（22枚） 1968

ベン・ニコルソン 「オリンピア遺跡」 エッチング 1965

「アクィレイア」	〃	〃
「曲線の静物」	〃	〃
「シエナ」	〃	〃
「動勢」	〃	〃
「ピサ」	〃	〃
「ルッカ」	〃	〃
「パレストラ」	〃	〃

シャーン「マルテの手記」

ニコルソン「オリンピアの遺跡」

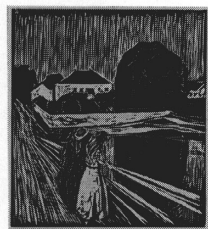
1977. 10. 8—11. 3 新収作品展

1. 浅井 忠	「グレーの洗濯場」	油彩・画布	1901
2. 〃	「グレーの古橋」	水彩・紙	〃
3. 〃	「樹下の女」	油彩・画布	ca. 1901
4. 岸田劉生	「街道（銀座風景）」	〃	
5. 〃	「南瓜を持てる女」	〃	1914
6. 〃	「画家の妻」	〃	〃



浅井 忠「グレーの洗濯場」

- | | | | | |
|-----|----------------|-------------------------------|---------------------------|----------|
| 7. | アレグザンダー・アーキベンコ | 「ゴンドラの船頭」 | ブロンズ | 1914 |
| 8. | ペリクレ・ファッツィーニ | 「爽風(B)」 | 〃 | 1973 |
| 9. | 〃 | 「馬上に立つ裸婦」 | 〃 | 1972~73 |
| 10. | レンブラント・ファン・レイン | 「帽子と襟巻を着けた暗い顔の
レンブラント(胸像)」 | エッチング | 1633 |
| 11. | 〃 | 「版画商クレメント・デ・ヨンゲ」 | {エッチング
ドライポイント
ビュラン | 1651 |
| 12. | 〃 | 「説教するキリスト
(“ラ・プティット・トンブ”)」 | {エッチング
ドライポイント
ビュラン | ca. 1652 |
| 13. | エドヴァルト・ムンク | 「病める少女」 | ドライポイント | 1894 |
| 14. | 〃 | 〃 | {エッチング
ドライポイント | 1896 |
| 15. | 〃 | 「橋の上の少女たち」 | 木版 | 1920 |
| 16. | ヘンリー・ムア | 「ストーンヘンジ」 | リトグラフ | 1973 |



ムンク「橋の上の少女たち」

《ブリヂストン美術館土曜講座》

通算 回数	月 日	講 座 題 目	講 師
52年 《第4回 ギリシアの文化と美術》(つづき)			
1072	4. 2 (4)	悲劇の中の女性像	細井 雄介氏
1073	4. 9 (5)	古代ギリシアの都市計画	長嶋 孝一氏
1074	4. 16 (6)	アルカイックの壺絵	水田 徹氏
1075	4. 23 (7)	アキレウスの画家	澤柳大五郎氏

《映 画 会》

1076	5. 7	「オリンピアの栄光」 「ヴィーナス誕生」	
《地中海の文明》			
1077	5. 14 (1)	地中海世界のあけぼの —先史美術を中心として—	友部 直氏
1078	5. 21 (2)	地中海における西欧とアラブ	伊東俊太郎氏
1079	5. 28 (3)	中世・ルネサンス期の 地中海域の音楽	皆川 達夫氏
		古楽器演奏：コレギウム・ミカエルム	
1080	6. 4 (4)	幻視の建築家たち	磯崎 新氏
1081	6. 11 (5)	ゲーツにおける地中海	柴田 翔氏
1082	6. 18 (6)	印欧語族とセム語族の文化的接触 について—ペリシテ人を中心にして—	三笠宮 崇仁殿下
1083	6. 25 (7)	私と地中海	小川 国夫氏

《名 作 物 語》

1084	7. 2 (1)	ベラスケスの絵画世界 「女官たち」と「織女たち」	島田 紀夫
------	----------	-----------------------------	-------

通算 回数	月 日	講 座 題 目	講 師
1085	7. 9 (2)	グレーを描く浅井忠	阿部 信雄
1086	7. 16 (3)	ピカソ「貧しい食事」	瀬木 慎一氏
1087	7. 23 (4)	マネ「草上の食事」	大森 達次
1088	7. 30 (5)	モローとサロメ	坂崎 乙郎氏
1089	8. 6 (6)	ルソーの幻想「蛇使い」	宝木 範義氏
1090	8. 13 (7)	モディリアニと彫刻	嘉門 安雄

《エルミタージュ美術館展記念講演会》

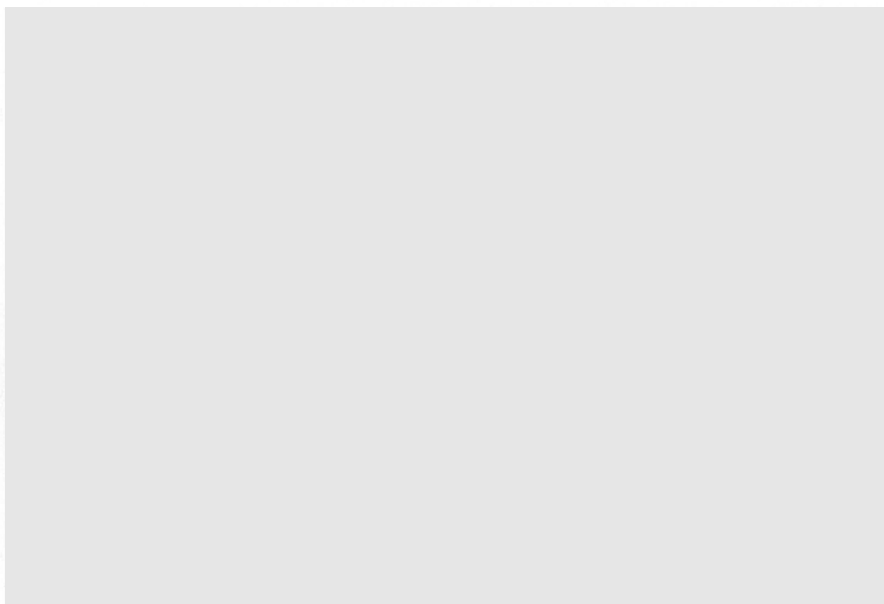
1091	9. 10 (1)	エルミタージュ美術館について ニーナ・コサレーヴァ氏 通訳：佐藤 純一氏	
1092	9. 17 (2)	ルネッサンスからバロックへ 若桑みどり氏	
1093	9. 24 (3)	プーサンからシャルダンへ 中山 公男氏	
1094	10. 1 (4)	17世紀オランダの風景画と風俗画 嘉門 安雄	
1095	10. 8 (5)	イコンについて 高橋 栄一氏	

《東地中海の文化》

1096	10. 15 (1)	東地中海の風土	牟田口義郎氏
1097	10. 22 (2)	初期ミトラス教の流布	小川 英雄氏
1098	10. 29 (3)	地中海と古代エジプト文明 川村 喜一氏	
1099	11. 5 (4)	聖地の遺跡	後藤光一郎氏
1100	11. 12 (5)	ミケーネ=アカイア人とエーゲ海 馬場 恵二氏	

—以降美術館改築のため休講—

《久留米・石橋美術館特別展，来館者など》



ブリヂストン美術館名作展 (1978.1.7—2.12)



ヴァン・ドンゲン展 近見久留米市長(左) (1978.3.18)



土光経団連会長 (1976.3.4)



現代九州彫刻展 模型作品審査風景 (1978.1.23)



日展画家スクール 講師・古賀耕氏(二科会員)(1978.5)

昭和52年度入場者

ブリヂストン美術館

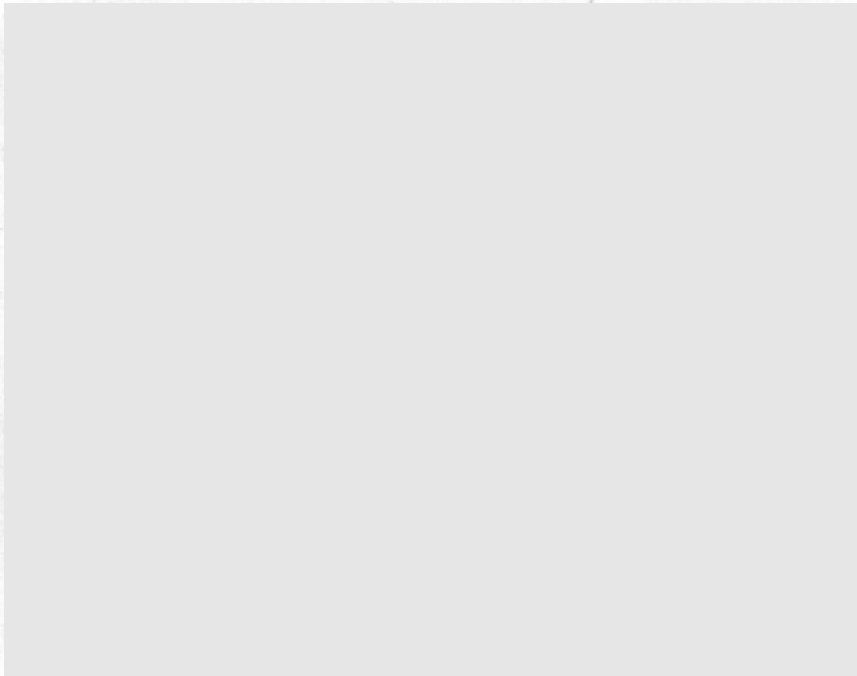
月	有 料				無 料	総 計	一日平均	開館日数
	一 般	学生・生徒	団 体	合 計				
12	休 館							
1								
2								
3								
4	4,384	1,756	261	6,410	101	6,511	250	26
5	4,842	2,306	941	8,089	112	8,201	315	26
6	4,370	2,063	740	7,173	81	7,254	279	26
7	4,672	2,892	188	7,752	105	7,857	291	27
8	5,521	4,103	282	9,906	98	10,004	385	26
9	4,477	1,925	314	6,716	99	6,815	262	26
10	6,101	2,553	565	9,219	238	9,457	430	22
11	3,404	2,061	518	5,983	108	6,091	508	12
合 計	37,771	19,668	3,809	61,248	942	62,190	326	191

久留米・石橋美術館

月	開館 日数	個 人			団 体			無 料	合 計	一日 平均
		一 般	大・高生	中・小生	一 般	大・高生	中・小生			
4	30	2,480	237	506	506	47	509	3,128	7,413	247
5	31	3,012	257	404	683	26	2,529	241	7,152	230
6	26	1,442	143	146	757	238	590	97	3,413	131
7	休 館									
8										
9										
10										
11										
12										
1	22	9,584	1,295	1,456	251	493	460	919	14,458	657
2	20	6,568	1,060	900	517	1,500	82	1,107	11,734	587
3	27	3,499	652	410	350	0	274	263	5,448	201
合 計	156	26,585	3,644	3,822	3,064	2,304	4,444	5,755	49,618	318

新 収 蔵 作 品

New Acquisitions



岡鹿之助 OKA, Shikanosuke (1898~1978) 「雪の発電所」 Power Station in the Snow

油彩・画布 Oil on canvas 72.2×90.5 cm 1956

左下隅に署名 Signed lower left: Oka

展覧会歴 Exh.:「第2回現代日本美術展」(東京都美術館), 1956, 目録番号125;

「第2回現代日本美術展」最優秀賞受賞, 第8回毎日美術賞受賞 (1957);

「第8回秀作美術展 (1956年度選抜)」(日本橋・三越, 東京), 1957;

「17人の作家」(国立近代美術館, 東京), 1957;

「ヨーロッパ巡回日本現代絵画展国内展示」(高島屋, 東京), 1958, 目録番号57;

The Japan Contemporary Art Circuit Exhibition in Europe, Rome, etc., 1958;

「現代絵画の展望」(日本橋・三越, 東京), 1962;

「岡 鹿之助展」(日本橋・白木屋, 東京), 1963;

「滞欧作とその後」(国立近代美術館, 東京), 1964;

「戦後の現代日本美術展」(神奈川県立近代美術館), 1964, 目録番号53;

「岡 鹿之助展」(東急百貨店本店, 東京), 1967;

「第9回現代日本美術展——現代美術20年の代表作」(東京都美術館), 1969, 目録番号10;

「現代の眼—近代日本の美術から」(東京国立近代美術館), 1972;

「近代洋画を築いた50人」(福岡県文化会館), 1973, 目録番号70

「第11回現代日本美術展——現代日本美術20年の展望」(東京都美術館), 1973;

Japan Tradition und Gegenwart, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1974;

「近代日本美術巨匠 100 人展」(愛知県美術館), 1974, 目録番号42

文 献 Bibl:「第2回現代日本美術展」目録, 毎日新聞社, 1956;
滝口修造「岡鹿之助の芸術」(毎日新聞朝刊), 1956. 5.30;
「第2回現代日本美術展特集——作品と作家のことば」(美術手帖) 1956. 7, p. 63;
今泉篤男「日本百選画集——岡鹿之助」美術書院, 1957, 図版5;
宇佐見英治「岡鹿之助」(美術手帖) 1962. 8, p.39;
今泉篤男「岡鹿之助」美術出版社, 1964, 原色図版21;
柳 亮「岡鹿之助の芸術」(三彩) 1964. 6, p. 51;
本間正義「現代世界美術全集(16)——日本絵画洋画篇Ⅱ」河出書房, 1966, 図版 46;
今泉篤男・清岡卓行「岡 鹿之助作品集」美術出版社, 1944, 図版 109;

「岡鹿之助(対談:聞き手 安東次男)」(みづゑ第719号) 1970. 12, p. 37 (安東次男「画家との対話—岡鹿之助」朝日出版社, 1972, p. 51);
「現代の眼—近代日本の美術から」東京国立近代美術館, 1974, 目録 140;
「岡鹿之助展目録」(岡鹿之助展運営委員会) 1974;
本間正義他「ほるぷ日本の名画(6)—近代洋画(3)」ほるぷ出版, 1975, 図版 岡鹿之助—1;
本間正義他「現代日本の美術(13)——鳥海青児／岡鹿之助」集英社, 1975, 図版 63;
福永武彦・三木多聞「日本の名画(24)——岡鹿之助」中央公論社, 1977, 図版 18;
栗津則雄・安東次男・土方定一「岡鹿之助画集」美術出版社, 1978, 図版 113;

「サラサラした白雪のなかに身をおいてみたいと思っていたのを 畏敬するY博士が感知して, 志賀高原に招いて下さった」。第2回日本現代美術展(1956年)にこの作品を出品した折の画家自身の言葉である。画家はさらに言葉を続け, 山の頂点から山麓に広がる山ひだの線が画面構成に工合がいい, と言っている。のちに画家の弟畏三郎は, この作品を次のように解説した。「長い間昵懇の病院長米山弥平博士に勧められて, ともに, 雪の志賀高原裏山にジープを雇って発電所を見に行ったところ, 山を背景とした発電所の現実の風景が, すでに自分の構想の中にあった発電所のコンポジションとあまりにも似ているのに驚き, この雪の発電所の制作となった。」

この作品は前述の展覧会で最優秀賞を受け, 翌1957(昭和32)年の第7回秀作展に選ばれ, さらに同年の第8回毎日美術賞を受けた。1951(昭和26)年の第5回美術団体連合展に出品され, 翌年の第3回秀作展に選ばれ, 芸術選奨文部大臣賞の対象となった《遊蝶花》と共に, 岡芸術の代表作である。《遊蝶花》などに典型的に示されているように, 岡の作品には自然のイメージを画家自身の心の内で組み立て直した超現実の画面が多い。そうした中でこの作品は, 画家が実際の風景に感激してそのまま写生した珍しい作例といえる。しかしその写実はかならずしも写真のようなそれを意味するのではない。画家の端正な構成力が画面に安定した秩序を生み出している。(島田, 中田裕子)

岡 鹿之助 OKA, Shikanosuke

「望 楼」 Watchtower

油彩・画布 Oil on canvas 36×48cm 1960

右下隅に署名 Signed lower right: Oka

来歴 Prov.: 岡鹿之助; 今泉篤男

展覧会歴 Exh.:「第39回春陽会」(東京都美術館)

「岡鹿之助展」(白木屋・東京) 1963;

「岡鹿之助展」(東急百貨店本店・東京) 1968;

「岡鹿之助展」(東急百貨店本店・東京) 1974;

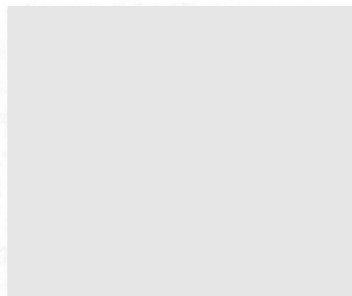
文献 Bibl: 今泉篤男「岡鹿之助」美術出版社, 1964, 原色図版 24;

今泉篤男・本明寛(対談)「岡鹿之助」(みづゑ第756号) 1968. 1, pp. 54~55;

今泉篤男・清岡卓行「岡鹿之助作品集」美術出版社, 1974, 図版 141;

福永武彦・三木多聞「日本の名画(24)——岡鹿之助」中央公論社, 1977, 図版 20;

栗津則雄・安東次男・土方定一「岡鹿之助画集」美術出版社, 1978, 図版146



岡 鹿之助「望 楼」

浅井 忠 ASAI, Chu (1856~1907)

「グレーの古橋」 Old Bridge at Grez-sur-Loing

水彩・紙 Watercolor on paper 28.5×45cm 1901年(明治34年)

左下隅に年記 Dated lower left: Grez Dec. 1901

来歴 Prov.: 浅井家

展覧会歴(1945年以後) Exh.: 「近代洋画展」, 東京国立博物館表慶館, 1947; 「日本洋画名作展」, 高島屋, 東京, 1955; 「近代日本の水彩と素描」, 東京国立近代美術館, 1967; 「浅井忠名作展」, プリヂストン美術館, 1969; 「浅井忠・黒田清輝名作展」, 岡山県総合文化センター, 1971; 「現代の眼—近代日本の美術から」, 東京国立近代美術館, 1972; 「浅井忠とその師弟展」, 千葉県立美術館, 1967



浅井 忠「グレーの古橋」

文 献

(遺稿) 黙話会編「木魚遺響」(愚劣日記所収, 1909, 芸艸堂, 京都)
(単行本) 石井柏亭「浅井忠」(p. 101/原色版, 1929, 芸艸堂, 京都);
黒田重太郎「京都洋畫の黎明期」(p. 138, 1947, 高桐書院, 京都); 隈元謙次郎「近代日本美術の研究」(p. 263/図版 152, 1956, 東京国立文化財研究所); 原田実「明治の洋画」(p. 50, 1968, 至文堂〈日本の美術〉); 隈元謙次郎「浅井忠」(p. 35/原色図版 21, 1970, 日本経済新聞社); 乾由明「浅井忠」(図版 12, 1971, 至文堂〈日本の美術〉);

(定期刊行物) 裕三彩亭「近代洋画展を見て」(みづゑ/1947, 10, No. 504, p. 25); 隈元謙次郎「浅井忠 筆・グレーの秋」(Museum/1959, 8, No. 101, p. 14, 隈元『近代日本美術の研究』に所収); 中谷泰/針生一郎〈対談〉「浅井忠」(美術手帖/1962, 4, p. 118/図版); 乾由明「浅井忠・日本近代洋画のパイオニア」(みづゑ/1964, 10, No. 716, p. 76/図版); 外山卯三郎「明治洋画史 46, 浅井忠の芸術と〈やに派〉の画家たち〈2〉」(美術グラフ/1969, Vol. 18—No. 4, p. 17); 黒田重太郎「浅井先生のこと」(三彩/1970, 1, No. 253, p. 15/図版); 匠秀夫「浅井忠と水彩画」(みづゑ/1976, 5, No. 854, p. 104/原色図版);

(研究紀要) 大橋乗保「都鳥家における浅井忠の遺作」(人文〈京都工芸繊維大学工芸学部紀要〉, 第13号, 1969); 佐藤清「浅井忠スケッチブック考」(千葉県立美術館紀要, 第1号, 1977, p. 32); 高橋在久「浅井忠の美術史——フランス留学時代の原風景」(千葉県立美術館紀要, 第2号, 1978, p. 53);

(美術全集) 隈元謙次郎「日本近代絵画全集 第1巻・浅井忠」(p. 39/図版24, 1963, 講談社); 本間正義「現代世界美術全集 第15巻・日本の絵画〈洋画編I〉」(p. 89/図版, 1967, 河出書房新社); 鈴木建二/他「現代日本美術全集 第16巻・浅井忠/黒田清輝」(p. 110, 121/図版48, 1973, 集英社)

浅井忠の京都時代(1902年〈明治35年〉9月以後)の弟子の一人, 黒田重太郎(1887~1970)は, その著書『京都洋畫の黎明期』において浅井の水彩画にふれ, 次のように述べている。「中でも最もすぐれているのは石井柏亭著『浅井忠』に原色複製として掲出されている『グレ古橋』で, これは関西美術会第2回展に発表された当時『冬のロアン橋』と題されていた云々」。また黒田は雑誌『三彩』(1970, 1)誌上でも, 『「グレーの古橋」

(明治34年)は全体が紫灰色調に彩られて地味な調子であるが、古今東西を通じての傑作であり、恐らく日本の水彩画では今後二度と描けない作品だろう」と語っている。この作品は、1901年の12月に、パリの南東約 80 km に位置するグレー村 (Grez-sur-Loing) で描かれたものである。浅井は、1901年10月1日から翌年3月21日まで、洋画家の和田英作とともにこのグレー村のオテル・シュヴィヨン (Hôtel Chevillon) に滞在した。その宿の裏庭から、ロアン河にかかる石橋を描いたのである。なお、浅井はそれ以前にもグレー村を3回訪れている。おそらくその第3回目の滞在 (1901年5月8日から17日) の時に描かれたと思われる、この作品と殆んど同じ構図の作品が京都に現存し、そちらも『グレーの古橋』と呼ばれている。

(当館学芸員 阿部信雄)

浅井 忠 ASAI, Chu

「樹下の女」 Woman under a Tree

油彩・画布 Oil on canvas 46×38 cm 1901年 (明治34年)?

左下隅に署名 Signed lower left: C. Asai

来歴 Prov.: 浅井家

展覧会歴 (1945年以後) Exh.: 「浅井忠の芸術」, 国立近代美術館京都分館, 1964; 「明治・大正・昭和名作美術展」, 東京国立博物館, 1965; 「関西美術院の画家達」 奈良県文化会館, 1969; 「浅井忠名作展」, プリヂストン美術館, 1969; 「浅井忠・黒田清輝名作展」, 岡山県総合文化センター, 1971; 「浅井忠とその師弟展」, 千葉県立美術館, 1976

文 献

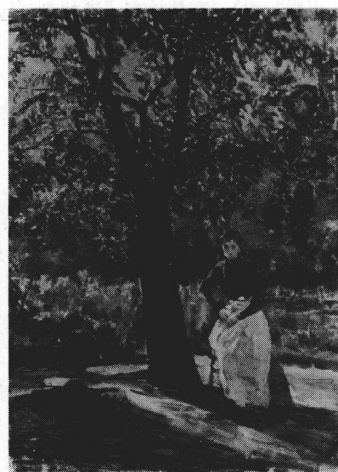
(単行本) 石井柏亭「浅井忠」(図版, 1929, 芸艸堂, 京都); 隈元謙次郎「浅井忠」(p. 29/原色図版17, 1970, 日本経済新聞社); 乾由明「浅井忠」(図版14, 1971, 至文堂〈近代の美術〉); 匠秀夫「近代日本洋画の展開」(p. 168, 1977, 昭森社);

(美術全集)

隈元謙次郎/他「世界美術全集第25巻・日本IV」(p. 287/図版82, 1951, 平凡社); 隈元謙次郎「日本近代絵画全集第1巻・浅井忠」(p. 21/図版12, 1963, 講談社); 鈴木建二/他「現代日本美術全集第16巻・浅井忠/黒田清輝」(p. 111, 122/図版53, 1973, 集英社)

隈元謙次郎は《樹下の女》について、「木の葉を通して注ぐ光が、路や草の上に投影していて、彼が印象派の手法を十分に会得したことがわかる」(『浅井忠』, 参考文献の項参照)と述べている。浅井の渡仏した1900年にはパリで万国博覧会が開かれており、新しく造営されたグラン・パレ (Grand Palais) において、新古典主義から象徴主義に至る19世紀の絵画が一堂に展覧された。言うまでもなく、フランスからは印象派の作品が多数出品された。浅井は、自らも出品しており、また博覧会事務局の嘱託でもあったので、しばしば会場へ足を運んでこれらの作品に親しんだ。1890年代後半から、光の表現においては多少とも印象主義的になっていた浅井の作品が、フランスへ来てその傾向を一段と強めたのであった。

尚、この作品は年記を欠くが、隈元は「グレー移住以前、すなわち明治



浅井 忠「樹下の女」

34年10月以前の制作と思われる」という（同上書）。しかし、今のところ
確証はない。（阿部）

岸田劉生 KISHIDA, Ryusei (1891~1929)

「南瓜を持てる女」 Woman with a Pumpkin

油彩・画布 Oil on canvas 80.0×57.5cm 1914. 7. 6/7

右下に署名・年記 Signed and dated lower right:

6 July, 1914, R. Kishida

裏面に題名・年記 Entitled and dated on reverse:

南瓜を持ちて立てる女 一九一四・七・七描上り

来歴 Prov.: 森村家

展覧会歴 Exh.: 「岸田劉生作品油画展」(田中屋美術店), 1914;

「巽画会第14回展」, 1914;

「岸田劉生作品展」(田中屋美術店), 1915;

「岸田劉生遺作展」(室内社), 1930, 目録番号23;

「第4回新古典派協会展覧会岸田劉生特別陳列」(東京府美術館), 1939;

「歿後25周年記念劉生展」(銀座松坂屋・東京), 1955, 目録番号12;

「三十三周忌記念岸田劉生代表作展」(銀座松坂屋・東京), 1961;

「岸田劉生名作展」(岡山県総合文化センター), 1963, 目録番号6;

「近代作家の回顧—岸田劉生展」(東京国立近代美術館), 1966;

「岸田劉生展」(小田急百貨店・東京), 1970, 目録番号27;

「岸田劉生展」(愛知県美術館), 1976, 目録番号23

文献 Bibl.: 坂本繁二郎「今秋の画界」(早稲田文学), 1914. 11, p. 98;

石井柏亭「岸田・木村両氏の作品」(卓上), 1914. 12 (「近代画家研究資料——岸田劉生(Ⅱ)」, 東出版, 1977, p. 13);

木村荘八「岸田の行路(効績)」(アトリエ), 1930. 2 (「近代画家研究資料——岸田劉生(Ⅰ)」, 東出版, 1976, p. 18);

石井柏亭「岸田君の芸術」(みづゑ), 1930. 2 (「近代画家研究資料——岸田劉生(Ⅱ)」, 東出版, 1977, p. 78);

木村荘八「草土社——岸田劉生」(美術), 1946 (「近代画家研究資料——岸田劉生(Ⅰ)」, 東出版, 1976, pp. 48—49);

木村荘八「草土社——岸田劉生について」(みづゑ), 1946 (「近代画家研究資料——岸田劉生(Ⅱ)」, 東出版, 1977, pp. 98—99);

嘉門安雄「日本近代絵画全集(24)——岸田劉生」, 講談社, 1962, 図版9;

岸田麗子「父岸田劉生」, 雪華社, 1962, p. 80;

富山秀男編「近代の美術(8)——岸田劉生」, 至文堂, 1972, 図版44;

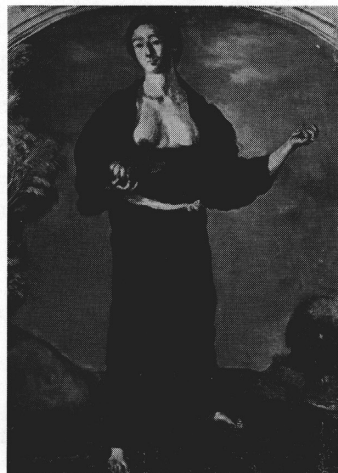
東珠樹「岸田劉生とその周辺」, 東出版, 1974, p. 243;

富山秀男/他「日本の名画(21)——岸田劉生」, 中央公論社, 1976, 図版9;

河北倫明・匠秀夫「巨匠の名画(11)——岸田劉生」, 学習研究社, 1976, 図版15;

島田康寛編「近代の美術(43)——フェウザン会と草土社」, 至文堂, 1977, 図版63;

匠秀夫「近代日本洋画の展開」, 昭森社, 1977, p. 308;



岸田劉生「南瓜を持てる女」

「土方定一著作集(6)——岸田劉生と青木繁」, 平凡社, 1977, pp. 195—196;

「土方定一著作集(7)——岸田劉生」, 平凡社, 1977, pp. 50—51

青木 繁 AOKI, Shigeru (1882~1911)

「子守」Baby Tenders (表 recto)

色鉛筆・紙 Coloured pencil on paper 16.5×10 cm ca. 1904

「子守」Baby Tenders (裏 verso)

鉛筆・紙 Pencil on paper 10×16.5 cm ca. 1904

来歴 Prov.: 鬼頭節子氏

展覧会歴 Exh.: 「青木繁展」(ブリヂストン美術館), 1972, 目録番号213

文献 Bibl: 河北倫明「青木繁」, 日本経済新聞, 1972, 図版226 及び 227



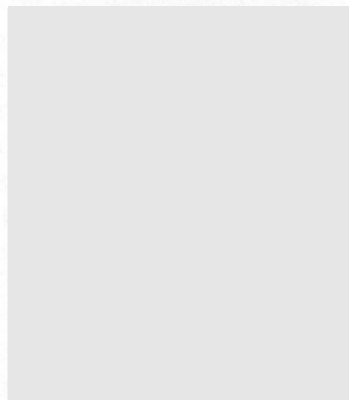
青木 繁「子守」(表)

海老原喜之助 EBIHARA, Kinosuke (1904~1970)

「自画像」Self-portrait

油彩・画布 Oil on canvas 49.5×43 cm

右下に署名 Signed lower right: 喜



海老原喜之助「自画像」

浜口陽三 HAMAGUCHI, Yozo (1909~)

「8つのくるみ」Eight Walnuts

モノクロームリトグラフ Monochrome lithograph 90×63 cm 1977

署名・番号 Signed and numbered: Hamaguchi Yuzo 11/75

トゥールーズ = ロートレック, アンリ・ド

TOULOUSE-LAUTREC, Henri de (1864~1901)

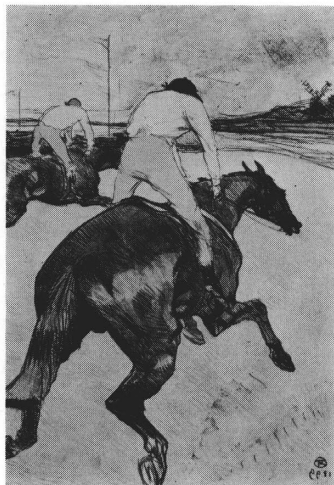
「騎手」Jockey

リトグラフ Lithograph 51.6×36.0 cm 1899

署名・年記 Signed and dated: T-L, 1899

文献 Bibl.: Loys Delteil, *Henri de Toulouse-Lautrec (Le Peintre-Graveur Illustré, Vol. X—XI)*, Paris, 1920, no. 279;

Jean Adhémar, *Toulouse-Lautrec—His complete lithographs and drypoints*, London, 1965, no. 365



ロートレック「騎手」

初期から馬をテーマにした作品を描いていたロートレックは、1890年代に入り再びこのテーマに専念する。そのきっかけのひとつとして、貸し馬業者 Calmèse との出会いを指摘する向きもある。1895年6月には *Le Figaro illustré* に掲載された Coolus の小説 “Le bon jockey” に4枚の挿絵を描いている。当該作品は競馬場のシーンを集めた版画集を作るために意図されたが、彼の健康がその完成を許さず、他に4枚のリトグラフ

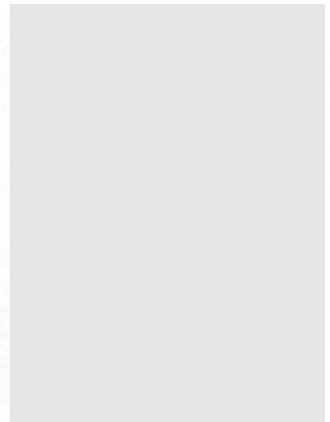
(J. Adhémar, nos. 361—364) が制作されたにすぎない。アデマールによるとと墨による刷り 100 枚（デルティユによると10枚）と色刷 100 枚があり、さらに和紙の刷り12枚、試し刷数枚がある。（島田）

エルンスト・マックス ERNST, Max (1891~1976)

「釣鐘」 Hanging Bell

エッチング Etching 30.0×23.5 cm 1968

鉛筆署名・番号 Signed and numbered in pencil: Max Ernst 97/99



エルンスト「釣 鐘」

ムア, ヘンリー MOORE, Henry (1898~)

『連作ストーンヘンジ』 “The Stonehenge Suite”

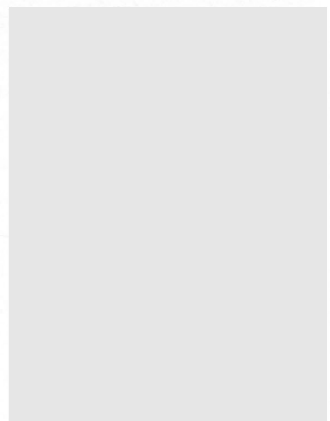
限定 XXV の内 XIII (The édition de tête)

序文 Introduction: スティーヴン・スペンダー Stephen Spender

鉛筆署名・番号: Signed and numbered in pencil: Moore, XIII/XXV

「ストーンヘンジ: 表紙」 Stonehenge: Title-page

エッチング・アクアティント Etching and aquatint 21.6×29.8 cm
1973



ムア「ストーンヘンジ: 表紙」

「ストーンヘンジ I: バランスのとれた楣石」

Stonehenge I: Balancing Lintel

リトグラフ Lithograph 29.2×45.1 cm 1973

「ストーンヘンジ II: サルセンと楣石」

Stonehenge II: Sarsens and Lintel

リトグラフ Lithograph 28.6×45.1 cm 1973

「ストーンヘンジ III: 空にそびえる」

Stonehenge III: Against the Sky

リトグラフ Lithograph 32.0×45.4 cm 1973

「ストーンヘンジ IV: 環の内側」

Stonehenge IV: Inside the Circle

リトグラフ Lithograph 28.0×43.5 cm 1973

「ストーンヘンジ V: 刻み目のある石」

Stonehenge V: Hacked Stone

リトグラフ Lithograph 29.2×45.4 cm 1973

「ストーンヘンジ VI: 倒された巨人」

Stonehenge VI: Fallen Giant

リトグラフ Lithograph 29.2×45.7 cm 1973

「ストーンヘンジ VII: 雨に洗われた石」

Stonehenge VII: Rainwashed Stones

リトグラフ Lithograph 29.2×45.4 cm 1973

「ストーンヘンジ VIII: 見張り」

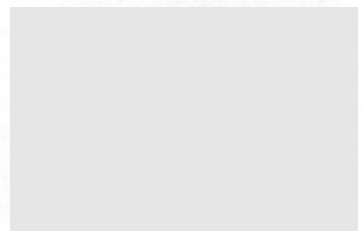
Stonehenge VIII: Sentinel

リトグラフ Lithograph 39.1×28.9 cm 1973

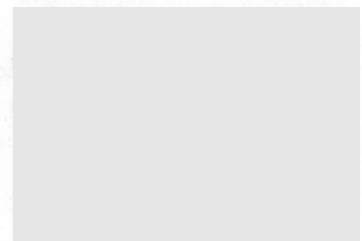
「ストーンヘンジ IX: 巨人の頭」

Stonehenge IX: Head of Giant

リトグラフ Lithograph 41.3×29.2 cm 1973



ムア「ストーンヘンジ II:
サルセンと楣石」



ムア「ストーンヘンジ IV:
環の内側」

「ストーンヘンジX: 光の裂け目」

Stonehenge X: Cleft of Light

リトグラフ Lithograph 45.4×29.2cm 1973

「ストーンヘンジXI: キュクロプス」

Stonehenge XI: Cyclops

リトグラフ Lithograph 45.1×28.9cm 1973

「ストーンヘンジXII: 月明の闇」

Stonehenge XIII: Moon-lit Blackness

リトグラフ Lithograph 29.2×40.7cm 1973

「ストーンヘンジXIII: 腕と胴体」

Stonehenge XIII: Arm and Body

リトグラフ Lithograph 29.2×45.4cm 1973

「ストーンヘンジXIV: 月明の滝」

Stonehenge XIV: Moon Lightfall

リトグラフ Lithograph 29.2×45.7cm 1973

「ストーンヘンジXV: 暗黒の洞窟」

Stonehenge XV: Dark Cavern

リトグラフ Lithograph 28.6×45.4cm 1973

「ストーンヘンジ: A」 Stonehenge: A

リトグラフ Lithograph 17.5×25.1cm 1973

「ストーンヘンジ: B」 Stonehenge: B

エッチング Etching 25.4×19.1cm 1972

「ストーンヘンジ: C」 Stonehenge: C

エッチング・アクアティント・ドライポイント・ビュラン

Etching, aquatint, drypoint and burin 25.4×19.1cm

展覧会歴 Exh.: *Henry Moore, Graphic Work 1972—1974*, Fischer
Fine Art Ltd., London, 1974, nos. 45—63

文献 Bibl.: Gérald Cramer, Aristair Grant, and David Mitchinson,
Henry Moore, Catalogue of Graphic Work, Geneva, 1973/1976,
nos. 202, 203, 207—223

アンデルセン, モーゲンス ANDERSEN, Mogens (1916～)

「コンポジション」 Composition

油彩・画布 Oil on canvas 163×196cm 1977. 3. 1

来歴 Prov.: M. Andersen

アーキペンコ, アレグザンダー ARCHIPENKO, Alexander
(1887～1964)

「ゴンドラの船頭」 The Gondlier

ブロンズ Bronze H. 83cm 1914

署名・年記・鋳造番号 Signed, dated and numbered: Archipenko 1914
8/12

来歴 Prov.: Perls Galleries, New York

展覧会歴 Exh.: 「アーキペンコ鑑賞展」, 現代彫刻センター, 東京・大
阪, 1977, no. 4

ムア「ストーンヘンジ: A」

アーキペンコ「ゴンドラの船頭」

文献 Bibl.: "Principales acquisitions des musées en 1977," *La Chronique des Arts*, supplément à la *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1978, no. 357 (repr.)

アーキペンコ, アレグザンダー ARCHIPENKO, Alexander

「倚りかかって立つ裸婦」 Nu debout, appuyé

木炭・紙 Charcoal on paper 44.5×30 cm ca. 1908

署名 Signed: Alex. Archipenko

来歴 Prov.: Perls Galleries, New York

展覧会歴 Exh.: 「アーキペンコ鑑賞展」, 現代彫刻センター, 東京・大阪, 1977, no. 14

ファッツィーニ, ペリクレ FAZZINI, Pericle (1913～)

「馬上に立つ裸婦」 Nude on a Horse

ブロンズ Bronze H. 45 cm 1973

馬の胴体に署名 Signed on the body of horse: Pericle Fazzini

文献 Bibl.: 今泉篤男, マリオ・ボローニャ「ファッツィーニの彫刻」, 美術出版社, 1976, 図版60

ファッツィーニ「馬上に立つ裸婦」

ファッツィーニ, ペリクレ FAZZINI, Pericle

「爽風(B)」 Woman in the Wind

ブロンズ Bronze H. 115 cm 1972—73

下腿と腹部に署名年記 Signed and dated on the legs and belly of the figure: Pericle Fazzini 1972—73

文献 Bibl.: 今泉篤男, マリオ・ボローニャ「ファッツィーニの彫刻」, 美術出版社, 1976, 図版65

桜井晨正 SAKURAI, Akimasa (1926～)

「キャベツ測量報告」 Report of Measured Cabbage

色鉛筆・コンテ・アクリル・画布 Colored pencil, conté and acrylic resins on canvas 227.5×18.2 cm 1977

展覧会歴 Exh.: 「第13回現代日本美術展」(東京都美術館), 1977
ブリヂストン美術館賞受賞作品

ファッツィーニ「爽風(B)」

桜井晨正 SAKURAI, Akimasa

「MIKI 測量報告」 Report of Measured MIKI

色鉛筆・コンテ・アクリル・画布 Colored pencil, canté and acrylic resins on canvas 227.5×18.2 cm 1977

展覧会歴 Exh.: 「第13回現代日本美術展」(東京都美術館), 1977

*

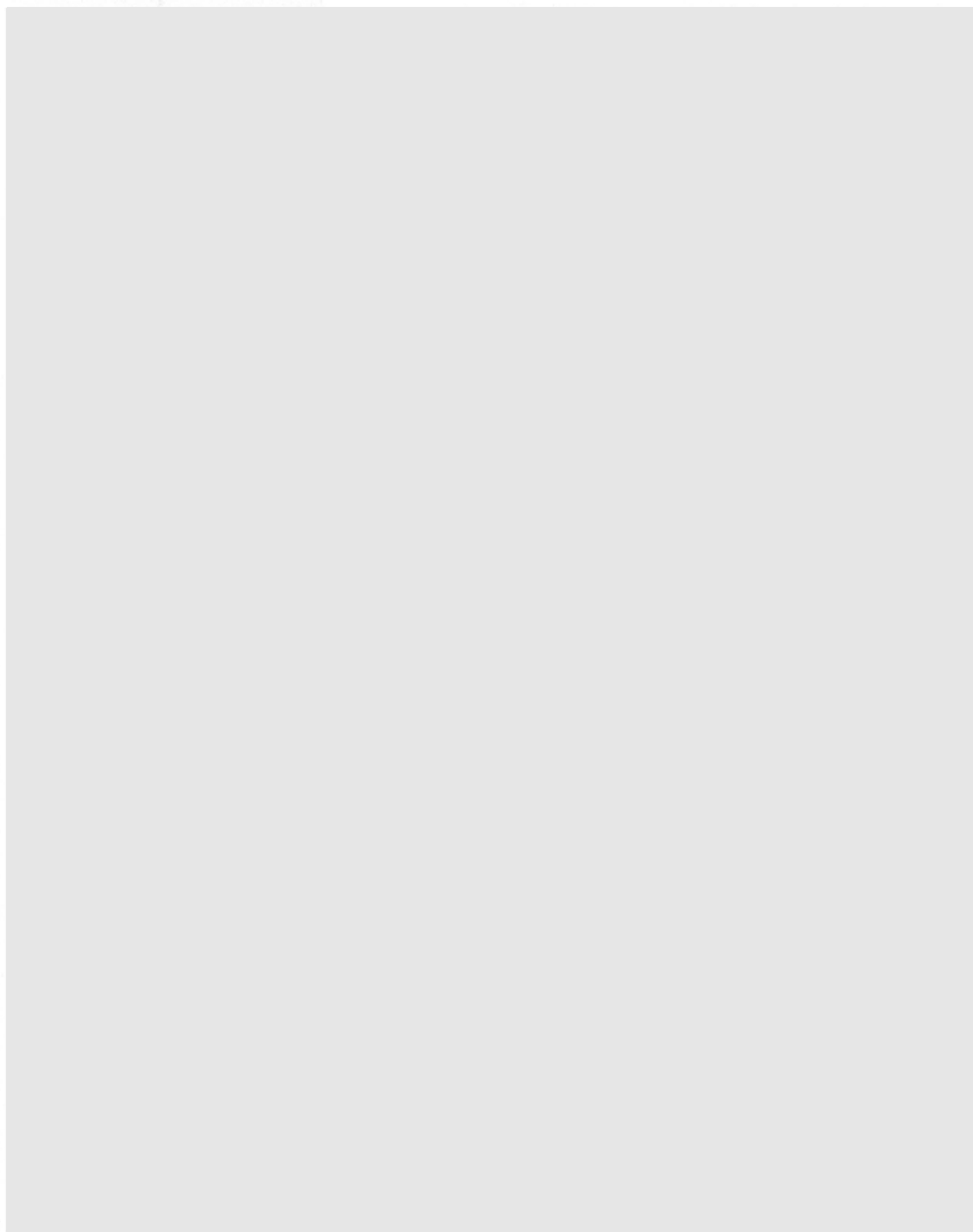
*

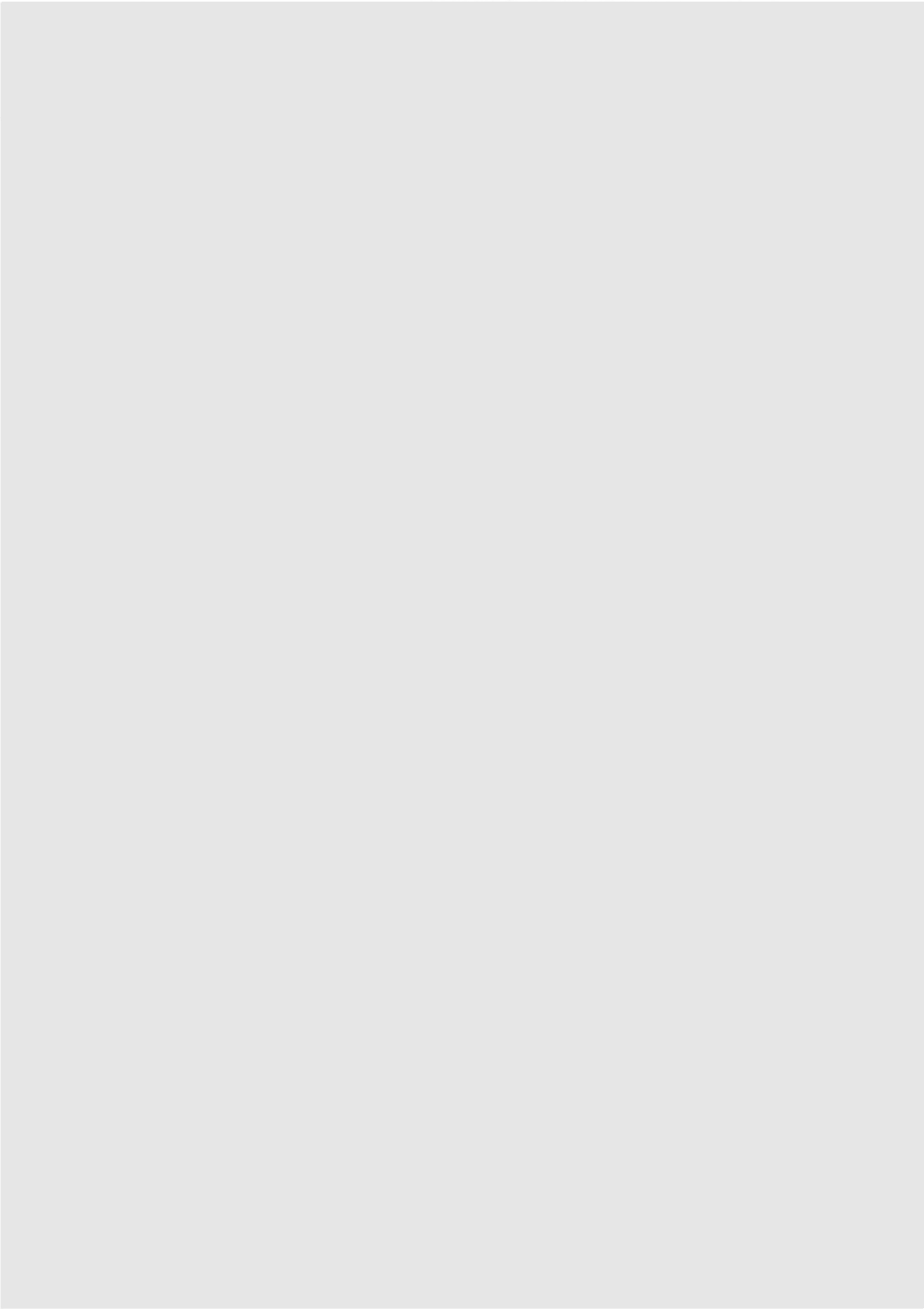
*

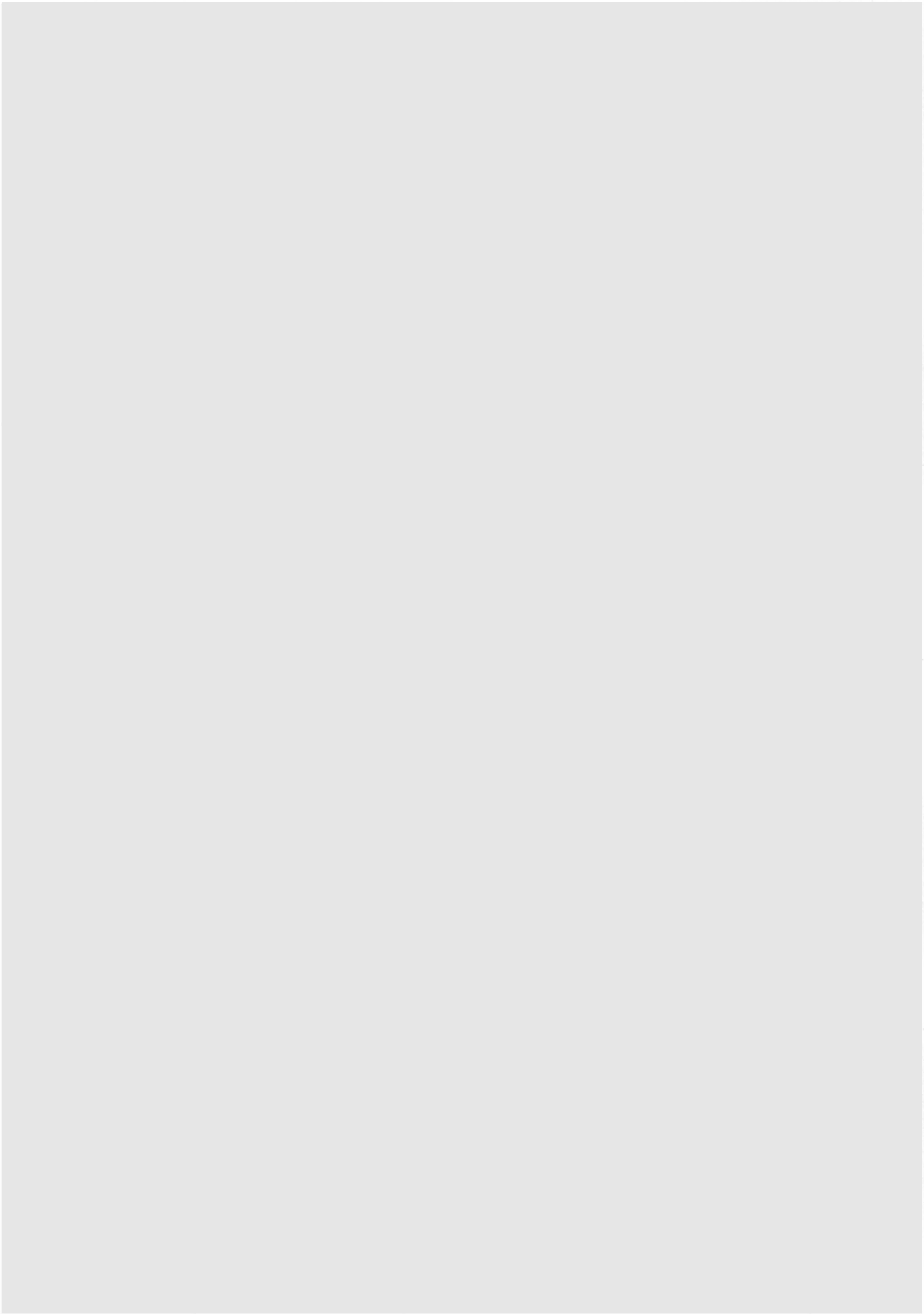
(なお、このたび創設者・石橋正二郎の遺族より石橋財団に対し204点の作品が改めて寄贈された)。

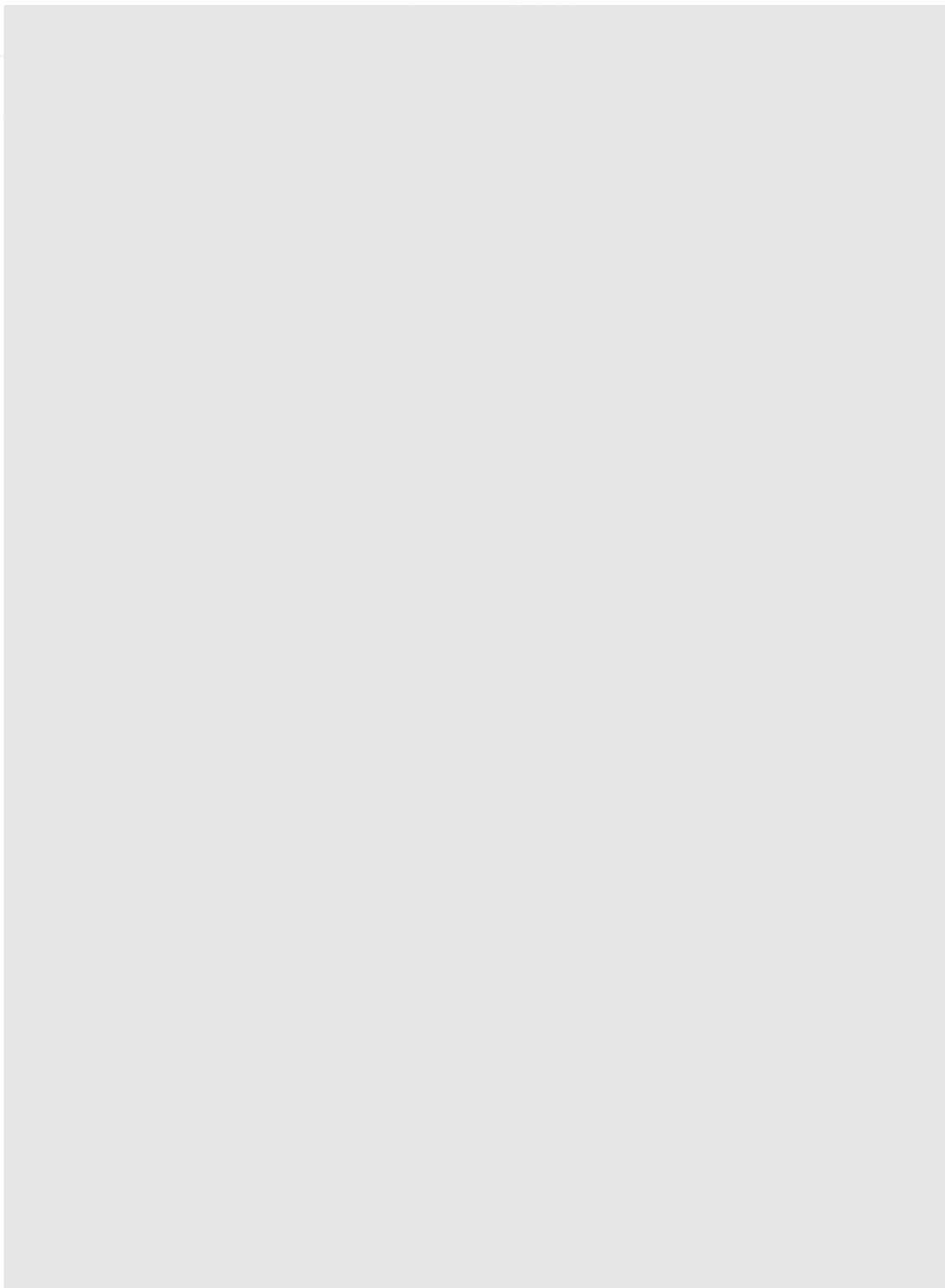
桜井晨正「キャベツ測量報告」

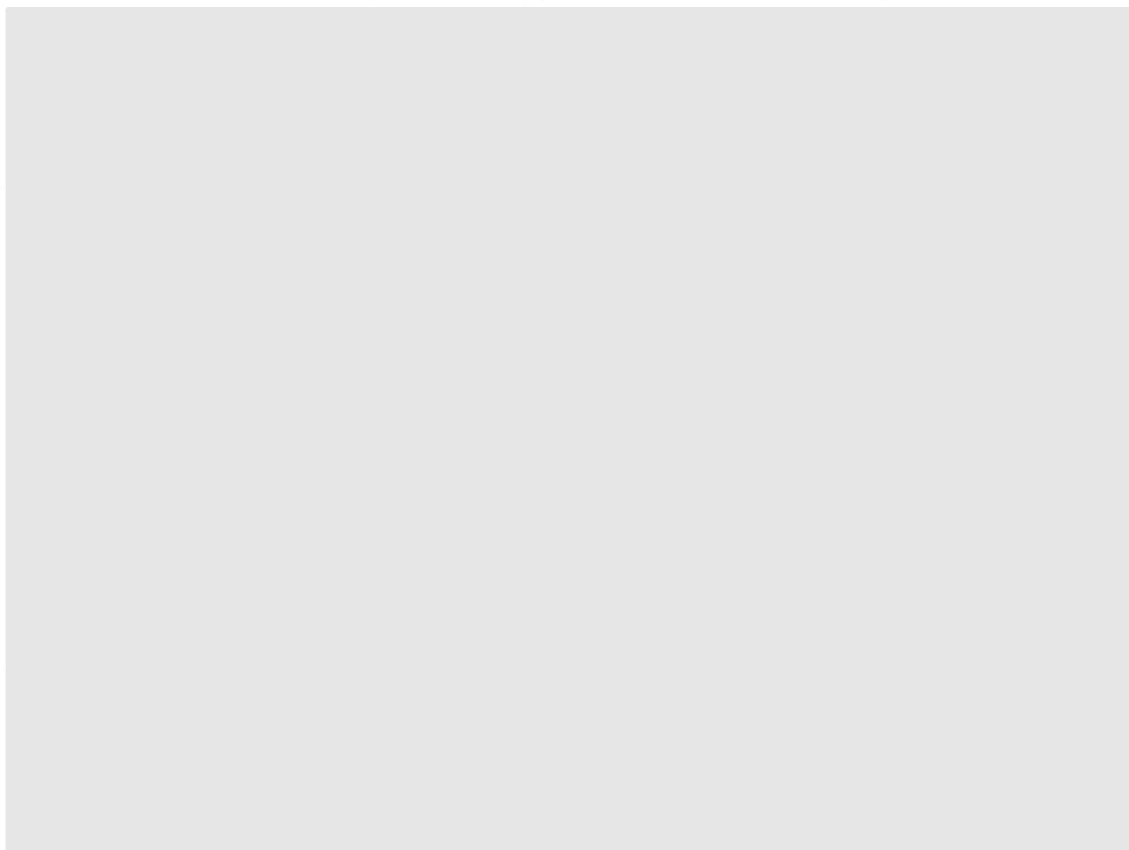
修 復 記 録











マティス 《画室の裸婦》

——“Ecolier” から “Fauve” へ——

大森 達次

はじめに

ブリヂストン美術館所蔵のマティスの《画室の裸婦》(Fig. 1) は、フォーヴの時代に先行するマティス初期の作品のなかでも、とりわけ注目すべきもののひとつである。

裸婦の身体はほぼ全体が鮮やかな赤＝オレンジに染め上げられている。同時に、その胸元には黄緑が周囲の赤と大胆に並置され、背の部分には光の反映を表わす白のハイライトが唐突に置かれている。背景は、右半分が緑のタッチでおおわれ、左半分は様々な色彩のタッチが混在しているものの、なかでは青が主力を占めている。全体の処理は驚くほど激しく、絵筆とパレットナイフを用いての不規則な斑点と細かい筋が画面をよぎり、ほとんど向こう見ずな自由が支配しているといえよう。しかしその点描風の筆触は新印象主義の影響を暗示している。この作品は、純粹に色彩によって絵画を構成しようとするマティスの欲求を明確に表わしているといつてよい。事実、モデルの身体と背景とは処理の上での区別はほとんどみられず、その差異は色彩のコントラストにより得られている。

この作品と対をなすのがボルドー美術館のマルケの《フォーヴの裸婦》(Fig. 2) であることはよく知られている。マルケの作品はマティスと同様に鮮烈な色彩によって描かれているものの、裸婦の肉付けはより堅固で、はるかに伝統的な明暗法に従って処理されており、それほど激しさは見られない。この身体の彫刻的堅固さに対し、背景は新印象主義を思わせる赤や青の斑点、緑や黄色のやや引き伸ばされた筆触によっておおわれ、そのため人物のフォルムが一段と強調される結果になっている。ここにはマティスほどの華麗さは見られないが、背景の明るい色彩のほとぼしりは、この作品を《フォーヴの裸婦》と呼ばれるに相応しいものにしている。

彼らは同じ時期に同じ画室で、同じモデルを描いたにちがいない。マティスはマルケの左側に位置を占めていたであろうことは、描かれた裸婦のアングルから容易に見てとれる。2つの作品のサイズはほぼ等しく、またいずれもカンヴァスで裏打ちされた紙に油彩で描かれている¹⁾。

ところで、フォーヴィズムが生まれた正確な時期を確定するのは、それほどたやすいことではない。フォーヴのグループ、フォーヴィズムの運動、そしてそのスタイルは同時に出現したわけではなく、かなり錯綜した経緯を辿っている。フォーヴのグループは、1892年のマティスとマルケの最初の出会ってから、1901年の中心グループの成立、そして最も若いフォーヴの画家ブラックが加って1906年に完成するにいたるまで、次第に発展したものである。また、その運動は、1905年のサロン・ドートンヌで受けた世評の結果として生まれたものであった。もっともその時彼らにつけられた「フォーヴ」という肩書は、1907年まで一般に使われることはなかった²⁾。一方、その1907年までに、フォーヴィズムのスタイルは、その創始者たちによって捨てられつつあったが、その最も初期のスタイルが現われはじめたのは1904年の夏のことである。とはいえ、それ以前にもマティスたちがフォーヴのスタイルを予告するある種の調子の高い色彩を用いて制作していたことは知られている。ドランはこう語っている。「1900年頃から一種のフォーヴィズムが支配していた。それは、当時マティスがモデルを使って描いた習作を見るだけでわかることだ。」³⁾ またマルケは「早くも1898年にマティスと私は、後にフォーヴと呼ばれる手法で描いていた。私たちが初めてアンデパンダン展に出品したのは1901年のことだが、思うに、その展覧会で私たちだけが純粋色を使って自己を表現していた」⁴⁾と語っている。この時、マルケの念頭にあった作品の一つが《フォーヴの裸婦》であることはほぼ間違いない⁵⁾。このようなフォーヴィズム以前の初期の「一種のフォーヴィズム」は、プレ＝フォーヴィズムとか、あるいはプロト＝フォーヴィズムと呼ばれている。

マティスとマルケの《裸婦》がはじめて同一会場に展示されたのは、1966年、パリとミュンヘンで開催された「フランスのフォーヴィズムとドイツの初期表現主義」展においてである⁶⁾。このフォーヴィズムの重要な展覧会のカタログ序文に、B. ドリヴァルは以下のように記している。

「フォーヴの芸術が、上辺だけ単純化してこれまで考えられてきたような、そんな一枚岩のものではないということは、次のことから明らかである。即ち、一

方で、一種のプレ＝フォーヴィズム（この用語を複数で記す方がより正確であろう）というものが存在したこと、更にまた一方で、その芸術が完全な成熟に達した短い期間においてすら、その中心となる主要な画家たちによって、それぞれかなり異なった方向が存在した。フォーヴと命名されたのが1905年10月17日付の『ジル・プラス』紙別刷付録によるとしても、フォーヴの誕生は1898年に、また恐らくは1896年にまで遡ることができるだろう。事実、この1896年のベリール＝アン＝メール滞在中にマティスは方向転換を始め、その2年後には、それまで実行してきた伝統的芸術から、色彩豊かで力強く構成され、簡潔な表現に気を配った絵画へと移行することになるのである。そういった絵画の一つが、コルシカとラングドック地方への旅行直前に描かれた東京ブリヂストン美術館の《フォーヴの裸婦〔画室の裸婦〕》であり、それは、同じ時にマティスのそばで仲間のマルケが描いた作品と対をなすものである。この展覧会で初めて一緒に展示されるこの2枚の絵は、フォーヴィズムの形成に果たした2人の画家の決定的な役割を明らかにすることだろう。⁷⁾

ドリヴァルもいうように、通常、1896年がマティスにとって一つの大きな転換期であると考えられている。つまり、この年ベリールで描かれた一連の風景画は、マティスが印象派の手法を採り入れ、コロリストへの第1歩を記した貴重なドキュメントとされるのである。また、フォーヴを予告する《画室の裸婦》は、その2年後の1898年の作と考えられている。というのも、この作品には年記を欠いているが、マルケの《フォーヴの裸婦》には1898年という年記が書き込まれているからである。しかも、マティスが1898年の2月頃から翌年の2月までパリを離れ、南仏に滞在していたことを考慮すれば、ドリヴァルのいうように、マティスが南仏へ旅立つ直前、即ち1898年の初頭に、2人はパリの画室で上述の《裸婦》を制作したと考えざるを得ない。

ところが最近、E.C. オップラーによって、両作品は1898年ではなく、1899年の作だとする説が示唆された⁸⁾。また、1976年にアメリカで開催されたフォーヴィズム展の組織者で、カタログ執筆者 J. エルダーフィールドも、両作品の制作年に関してはこのオップラーの説を採用している⁹⁾。

あるいはこの一年の差異はほとんどとるにたらないと思われるかもしれない。しかしマティスにとって1898年から99年にかけての1年はその初期の芸術展開

の中では極めて大きな意味をもっていたと考えられる。「一種のフォーヴィズム」が現われ始めるのはこの時期である。もしも《画室の裸婦》が1898年の初頭に描かれたのであれば、それはフォーヴィズムを予告するほとんど最初の作例としなければならないだろう。果してそうだろうか。

この「一種のフォーヴィズム」を、ここではエルダーフィールドの分類に従って、プレ＝フォーヴィズムとは呼ばずにプロト＝フォーヴィズムと呼ぶことにする。プロト＝フォーヴィズムは直ちにフォーヴィズムへと続いてはゆかなかった。それはマティスとマルケによる短命で限られたエピソードであり、1901年まで続いたにすぎない。1901年にマティスは調子の高い色調から退き、マルケもまたそれに従った。そして再びその色彩をとり戻すのは、ようやく1904年の夏になってのことである¹⁰⁾。

この小論は、マティス芸術の初期の展開を跡づけながら、《画室の裸婦》をその中に位置づけし直そうとするのが、その目的である。

1

《画室の裸婦》に見られる色彩や手法はフォーヴィズムを予告するものであるが、しかし同時にこの絵の画題は極めてアカデミックなものである。マティスは20代をほとんどアカデミックな教育の下で過ごしている。académie という語が、様式化されたポーズをとる裸体を描いた素描や油彩をも意味することは改めていうまでもないだろう。またアカデミックな教育において裸体の制作がとりわけ重要な位置を占めていたことも多言を要しまい。

マティスがその修業時代の大半を過ごしたエコール・デ・ボザールのアトリエでは、毎週月曜日にアトリエの会計係 (massier) が、その週のモデルをつとめる人物にポーズをとらせる。この時学生たちが様々な提案をすることがしばしばであった。学生たちは年巧やアトリエでの競技会のランクに従ってそれぞれ席をとり、制作にはげむ。水曜日には教授が最初の添削を行い、最終的な添削は土曜日に行われた。

人物像は美術学校で成功をおさめる重要なカギを握っていた。それは技術上のスプリングボードであり、芸術上の試金石であった。20代の大半をアカデミックな教育の下で過ごしたマティスは、このジャンルの重要性を充分理解したはずである。しかも彼にとって裸婦に代表される人物像は、生涯にわたって主要な画題でありつづけた¹¹⁾。彼は他のジャンルによって革

新的な方向を打ち出す一方、そこから再び靈感源を人物に求めるのがその芸術展開にみられる一つのパターンだといってよい。

J.D. フラムもいうように、マティスの全生涯は彼がアカデミックな伝統から学び取った多くのものによって影響されていた¹²⁾。ところが、後年マティス自身、アカデミックな教育に対する侮蔑の言葉を吐いていることもあって¹³⁾、マティスにおけるアカデミズムの問題はとかく軽く扱われがちである。更に、彼の師モローの教育法が伝統的なアカデミズムのそれとは著しく異なるものであるとみなされる傾向があるために、そのアカデミックな教育の部分までもが、モローの革新と誤解される場合がある。

例えば、マティスは現在判明しているだけで25点の過去の大家の作品を模写しているが¹⁴⁾、この美術館での模写について、J.-P. クレスペルはこう述べている。「アカデミックなシステムによらずに美術館の作品に基づく彼〔モロー〕の教え方は、全く革新的なものに思えた」¹⁵⁾と。また最近モローに関する大著をものした P.-L. マチューも同様にこう語っている。「モローはイタリア・ルネサンスの画家たちに非常に多くのものを負っていた。そのため彼は学生たちを美術館につれて行き、その場でそういった大家の技法や色彩を学ばせたのである。エコール・デ・ボザールの教授の中で、彼はそういったことを実施した唯一の教授であったように思われる。」¹⁶⁾ このように論じられる拠り所となっているのは、マティス自身が G. ディールに語った次の言葉である。「最悪の模倣画を専らにする官製芸術と、外光主義に魅せられた現代芸術とがいっしょになって我々の目を美術館からそらせようとする時代にあって、美術館への道を我々に教えてくれたのは、彼〔モロー〕のほとんど革新的な姿勢であった。」¹⁷⁾ しかしこのマティスの言葉に惑わされてはならない。A. ボイムの研究によっても明らかなように¹⁸⁾、美術館で過去の大家の作品を模写することは、人物を描くことと同様にアトリエのカリキュラムの中で重要な位置を占めていた。アトリエの教授は定期的にルーヴルでの模写を課し、また予め決められた日曜日には、学生を美術館につれて行くのである。つまり、マティスの言葉をそのまま鵜呑みにして、美術館における模写をモローの革新的な教育法というのは、当時のアカデミックな教育に対する知識の欠如を表わしているにすぎない。こういった無知は思わぬところで混乱を引き起す原因ともなっている。

1891年、画家になるべくパリに出てきたマティス

は、サン＝カンタンの画家ポール・ルイ・クーチュリエの勧めで、アカデミー・ジュリアンに行き、ブーグローの石膏模像のデッサンのクラスに入った。更にコンスタンやフェリエの人体モデルのデッサンのクラスにも参加する。ここでの教育は極めて伝統的なアカデミックなものであった¹⁹⁾。翌1892年にはブーグローとフェリエの弟子としてエコール・デ・ボザールの入学試験を受けるが失敗する²⁰⁾。しかし彼はエコール・デ・ボザールの Cours Yvon に通ってデッサンを描き、恐らく同年、モローに認められて、そのアトリエに入ったものと考えられる²¹⁾。また同じ1892年の10月10日には装飾美術学校の夜間クラスにも登録し、ここで、すでに1890年11月27日に入学して夜間と昼間のクラスに学んでいたマルケと知り合うことになる。このマルケも1895年にはモローのアトリエに入る。

ところで、マティスがどういう資格でモローのアトリエに入ることができたのかに関しては、現在、甚しい混乱をきたしている。しばしば見受けられる説明は、マティスがモローによって例外的に入学試験を免除されたというものである。またカンティーニ美術館で開催された展覧会「モローとその弟子たち」のカタログによれば、マティスは élève libre としてエコール・デ・ボザールに通っていたという²²⁾。この問題に関しては、W.J. カウオートが当時のエコール・デ・ボザールの制度を洗い直すことによって明確な解答を提示しており²³⁾、それをここで紹介しておくのも、今後の研究のためには無駄ではなかろう。それによると混乱の大きな原因は、なによりもエコール・デ・ボザールのアトリエとエコール・デ・ボザールそのものとを混同していることにあるという。

エコール・デ・ボザールのシステムを詳細に見ると3つの部分に分けられる。即ち、① Cours Yvon、②教授とそのアトリエ、そして③本来の意味の学校(Ecole proprement dite)である。これらは相互に関係をもちながら、それぞれ独立した部分である。エコール・デ・ボザールにおけるマティスやあるいはマルケの正確なステータスを理解するためには、まずこれらをはっきり区別しておくことが必要である。

Cours Yvon は天窓のある大きなホールで、ここには古代彫刻の石膏模像の膨大なコレクションや、パルテノンの一部を原寸大に再現したような大型の建築模型があった。学生はここに自由に出入りすることがゆるされ、専ら素描に打込んで Ecole proprement dite の入学試験の準備をするのである。彼らの作品は、時折、デッサンの教師やモロー、ボナ、ブラン、ジェ

ルームといった教授によって添削され、またそれ以外の時には、助手にその仕事が委ねられた。

Ecole proprement dite の絵画部門に入るための予備試験は素描のテストである。この試験は1890年代には年に2度行われ、一方の期間には生きたモデルのデッサンが、他方の期間には古代彫像のデッサンが課せられた。受験者はこの素描の試験に合格した後に、解剖学、遠近法、モデリング、建築、歴史の5部門からなる、より広範な一連の最終試験を受ける必要があった。このように試験が2回に分けて行われるようになったのは1890—91年のEcoleの委員会の決定によるものである。1884年の古い規則では人体デッサンや石膏像デッサンは解剖学や歴史などからなる総合試験の一部にすぎなかった。それがこのように素描が予備試験として独立し、それに非常に大きな比重がかけられるようになったのは、Ecoleが、19世紀初め頃にみられたような学者＝芸術家ではなく、今や芸術的素質のある学生を求めるようになったことを物語っている。

Cours Yvon で素描に励んでいた画学生にとって、1890年代にはEcole proprement diteの入学試験を受けなくとも、エコール・デ・ボザールのアトリエに正式に入ることのできる別の道が開かれていた。「エコール・デ・ボザールのアトリエに関する規定」(Dispositions Relatives aux Ateliers de l'Ecole des Beaux-Arts)の第3条第2項にはこう記されている。「たとえEcole proprement diteに入学を認められなくとも、アトリエの教授の同意が得られた若者には、アトリエは開かれている。教授はこの同意した若者の素質に関する唯一の判定者である。」これは、入学試験に合格した後はじめてアトリエの出入りを許されるとした1884年の規則が変更されたことを示している。つまり、1890年代にはアトリエの教授の個人的な裁量によってエコール・デ・ボザールの中で教育を受けることのできる公式な道が用意されていたのである。マティスがモローのアトリエに入ることができたのもこの規則によるのであり、それは何ら例外的な免除を必要とするものではなかった。しかもマルケやマンギャンなども同様の方法でモローのアトリエに入ったのであって、この手続きを、例外的なものということではできない。1890年に、1884年の規則の変更を求めたのは教授たち自身である。彼らはこれまでの入学制限は、いまだ技術的にはそれほど進んでいないものの非常に才能があると思われる学生をEcoleよりは私設のアトリエに向わせる結果になっていると主張し

た。この弊を直すためにEcoleのアトリエの運営は個々の教授の手に委ねられるようになったのである。

アトリエにとってCours Yvonはまた別の機能もっていた。アトリエの教授は、素描の技術がまだ不十分だと思われる学生を、その技術を完全なものとするためにCours Yvonsに送る権利を有していたのである。

Cours YvonがEcoleにおける第1の部門だとすると、アトリエはEcoleの第2部門であった。そして第3の段階とでもいえるものは、それほど義務的なものではないが、Ecole proprement diteへの正式な入学許可を得ることである。

絵画のアトリエで学生は生きたモデルによって素描や油彩を描き、構図の研究を行い、コピーを描いた。その作品はアトリエの教授によって定期的に添削されるが、この添削の実際的な目的は、第1にはEcole proprement diteの入学試験に合格するための技術を教えることであり、第2には、すでにEcoleに入っている学生にはEcole proprement diteの第1の教育的手段である様々のコンクールに参加するために必要な技術を修得させることであった。アトリエにおけるEcoleの学生の日々の目標は数多くのコンクールに成功を修め、自らを認めてもらうことであった。

エコール・デ・ボザールのマティスに関する資料によれば、彼はモローのアトリエの学生として1895年にEcole proprement diteの入学試験を受け、3月の審査で80人中42番でEcoleの絵画部門に受入れたことが記録されているという。一方、マルケに関しても、1897年7月13日と1898年5月21日に絵画部門への入学が許可されている²⁴⁾。

以上から、エコール・デ・ボザールにおけるマティスに関する様々な混乱を一掃することができる。マティスに限らず、近代絵画の担い手たち、殊にフォーヴやキュビストの多くはその最初の厳格な絵画教育をエコール・デ・ボザールで受けており、彼らはそこから多くのものを得たはずである。それはエコール・デ・ボザール自体が19世紀後半に種々の改革を経て、才能豊かな学生を受け入れる体制を整え、また、そういった学生を引きつけるに十分な魅力をもそなえるようになったことを意味している。

19世紀のエコール・デ・ボザールの教育法に関する最も大きな改革は、いうまでもなく1863年11月13日の法令によるものである²⁵⁾。この時の最も重要な新制度は、アトリエ・システムの導入であった。これによって、それまでほとんどスペースとモデルを提供するだ

けにも等しかった Ecole が、美術教育の中心として相応しい体制を整え、各国の多くの学生を集めるようになったのである。この1863年の改革以後の Ecole の成功は、1868年のアカデミー・ジュリアン設立の直接的要因となった。アカデミー・ジュリアンは元来は Ecole への入学準備をする学生のためにつくられたものだが、それが次第に発展して Ecole に匹敵する重要な美術学校としての様相を呈するようになったのである。

マティスは1891年にアカデミー・ジュリアンに入り、更に（恐らく翌年の1892年に）エコール・デ・ボザールのモローのアトリエに入って、アカデミックな習作を描いていたが、1896年頃から新たな展開を見せ始めたというのが一般的な見方である。次に1896年以後のマティスの作品を検討する。

2

1896年の春、マティスはピュヴィス・ド・シャヴァンヌが会長をつとめるサロン・ド・ラ・ソシエテ・ナシオナル・デ・ボザールに4点の作品を出品し、最初の公的な成功を修めた。出品作の1点《読書する女》は国家買上げとなり、他にも1点が売れ、更にソシエテ・ナシオナルの準会員に選ばれるという名誉をも得た。

この年の夏、彼はボナの若い学生ポール・ヴェリーとともにブルターニュのペリール＝アン＝メールに制作旅行に出かけた。ヴェリーは R. エスコリエによれば「非常に和らげられた印象主義」^[26] といったものを実行していた画家だという。マティスはこの旅行についてジャック・ゲンヌにこう語っている。「まもなく私はヴェリーという名の画家と親しくなり、彼とともにブルターニュに出かけた。当時私のパレットには暗褐色と土色しかなかったが、一方ヴェリーは印象派のパレットを有していた。私は彼と同様、自然に即して描き始めた。そして間もなく純粋色の輝きに魅了された。私は虹色の色彩に対する情熱を抱いてこの旅行から戻ったが、一方ヴェリーは暗褐色が好きになってパリに戻ったのである！ 当然のことながら、仲間や愛好家は彼の新しい手法に驚いたものだった。」^[27] このマティスの言葉は、ブルターニュで描かれた作品が示しているためらいや遅々とした変化の過程を、ほとんどうまくいつくろっている。ゲンヌが報告しているマティスの言葉は、時に劇的に過ぎ、その含む意味はそれほど正確ではないように思われる。確かに、マティスのパレットが解放されるのは、数回にわたる夏

のブルターニュ旅行によって自然を目のあたりにして描くようになってからだと^[28]、その歩みは極めて緩慢なものであったと言わねばならない。

この1896年に描かれた一連のペリール＝アン＝メールの海岸風景 (ex. Figs. 3, 4, 5) は、極めて簡略な筆触によって、荒れ狂う海水や岩の暗い不気味な様子を効果的に表現している。そういった作品の一つ^[28a] に友人ジャン・ピュイへの献辞が書き込まれたものがあるが、それは、漠然とかき混ぜられた灰色や暗褐色、そして青が、霧のたち込めたブルターニュ海岸の本質そのものを喚起しているように思われる。後にピュイはこの絵についてこう語っている。「私は幸いにも、あの時期〔ペリールの時期〕に描かれたタブローをマティスからもらった。このタブローは確かに、何か鉛の表面に似たようなものだが、それは、私の興味をそそる観点からすれば、真実のものであるが故にそのほとんど病的な陰うつさによって、最も感動的な海景画になっている。にび色の海、雨にそばぬれる岩の亡霊ども、脱色した地花のはえる不定形な前景。」^[29]

他の習作も同様にスケッチ風であり、岩の突起や海が概略的に描かれている。そういった作品の実際の関心は、明確に表現するというよりも、風景の全体的効果をとらえることに向けられている。これらすべては灰青色や暗褐色を基調とした微妙な色彩のハーモニーに特徴があり、時に、黄色やピンクのタッチ、あるいは緑の影も見られなくもない。とはいえ、そこに直ちに印象主義の影響を見ようとするのは早計ではなかろうか。

ところで、フランスにおける19世紀のアカデミックな教育や制作の研究がすすむにつれて、殊にこの世紀後半の美術をアカデミシャンと印象派の対立としてとらえることの有効性が次第に失われつつある。A. ボイムはその著『19世紀におけるアカデミーとフランス絵画』のなかで、事の真相はそのような二元論でとらえるほど単純なものではないことを明らかにしている^[30]。この時代、アカデミー自体がその機構や理論や制作において重大な変化を経験しているが、急進的な革新の種子はこのアカデミックなシステム自体のなかに宿されていたとするのがボイムの論点である。確かにアカデミーは美術教育を支配し、昔ながらの教育システムの存続を可能にしてきた。カリキュラムも版画の模写から始まり、石膏像のデッサン、生きたモデルのデッサン、そして最後に油彩画という厳格な一連の段階をふみ、部分から全体へ、単純なものから複雑なものへと進み、入念な仕上げ、古典的完成が追求され

た。ところがこのアカデミックな絵画教育の領域において、強調点の移行が生じたのである。それは芸術そのものの概念にラディカルな変化を起す根拠となるに充分なほど効果的なものであった。つまりスケッチの重要性が増大し、それが美学理論や絵画制作における価値の転換をもたらしたのである。

様々な種類のスケッチは絵画技術の習得や完成作の準備のための必要なステップとして常に受け入れられてきた。勿論、素描はアカデミックな訓練の基礎であり、細部の習作としてなされるばかりでなく、全体の構図を決定するためにもなされるものである。しかし完成作を描く際の構図のみならず、色彩の全体的効果や雰囲気の導き手となるのは小さなオイル・スケッチである。このようなスケッチはアカデミックな制作におけるお定りの部分であり、例えばローマ大賞のような大きな競技会の予備試験はオイル・スケッチに基づいて行われた。従って大部分の画学生は油彩で素早く制作することに習熟するようになった。このオイル・スケッチは *étude* と *esquisse peinte* に細分される。ボイムによれば、*étude* は自然に直接依拠して制作されたオイル・スケッチであり、なによりもモチーフを眼前にしての自然の研究であるのに対し、*esquisse peinte* は完成作のための想像的なプロジェクトだという³¹⁾。つまり、風景画家にとって *étude* の効果は自然現象に由来するのに対し、歴史画家にとって *esquisse peinte* の効果は想像的解釈に由来する。こういったスケッチは、直截さや自然さといった性質をもつために常に賞賛されていたことは確かである。しかしアカデミックな画家にとって、スケッチは、より大きく複雑で、細部にわたって磨き上げられた完成作の単なる準備であり、彼らはすぐれたスケッチは知的な過程を経て完成作に移されねばならないと主張したのである。こうしてスケッチと完成作との厳密な区別が定式化され、それぞれに整然とした機能が割り当てられた。しかし19世紀も年を経るに従い、芸術的成果として自発性や個性、独創性といったものが要求されるようになると、制作の知的な側面から自発的な側面へと強調点が移行するようになった。それはアカデミーがスケッチ自体を独立した芸術作品として認めるようになり、それに自立的役割を付与したことに由来するものである。Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts の1858年版にはこう記されている。「結局、*étude* はある絵のための予備的な習作ではなく、他所でそれを利用するといういかなる意図からも独立した、それ自体として一つの作品であるといつてよいだろう。」³²⁾ *étude*

はその表現的性質や直截さ、凝集された効果の故に独立した作品として賞賛されるようになったのである。

印象派は、自然の現象、殊に大気の移ろいやすい効果から受ける個々の印象と等価なものをつくり出すために、自由で自発的なスケッチ風スタイルを生み出す必要があったが、それは、アカデミックな絵画制作におけるこういった *étude* にその基礎をおくものであり、彼らは重点をそれへと移行して、その手法を組織化すればよかったのである。

勿論これは印象派の革新を過少評価しようとするものではない。印象派の画家たちが、アカデミックな制作過程の側面にすぎなかったものを絵画の目的そのものとして解釈しなおした時、絵画技法を単純化し修正することを通じて、伝統的な手法から引き出されたものであると同時に、それを破壊するような結果を生み出すに至ったのである。

1896年の夏に描かれたマティスの一連の風景画は、果して印象主義的作品とみなすことができるだろうか。なるほどそれは、印象派風の全体的な雰囲気を描いたスケッチ風の作品ではあるが、しかし、それは、色彩というよりもむしろヴァールールによって構成された作品であり、キアロスクーロによって全体的効果が追求されている。アカデミーは秀れた作品の基本的な性質として、更にまた *étude* の第一の目的としてヴァールールを強調したが、フラムも言うように^{32a)}、マティスの作品はいまだアカデミックな *landscape "étude"* の伝統の中にあったといつてよい。それはしばしば論じられるように、マティスのそれまでの傾向から急激に離れ、新たな表現に到達した作品というわけにはいかない。むしろそれは、彼のそれまでの作品の中に含意されていた傾向を強め、集約するものであった。マティスの歩みは極めて緩慢なものである。

彼の最初の野心的な印象主義的コンポジションとされる1897年の《食卓》(Fig. 6)でさえ、実のところ、印象派風の非常に控え目な作品である。ブルターニュから戻ってしばらくした1896年から97年の冬、マティスはこの作品を完成した。《食卓》は1897年のサロン・ド・ラ・ソシエテ・ナショナルに出品した5点の作品の1点である。主題は勿論、前年に描かれた《ブルターニュの給仕女》(Fig. 7)と密接に関わっている。コンポジションの類似も指摘される。人物が同じように静物をとらえた前景のテーブルの右側に現われ、同様のポーズをとっている。もっともそれは《ブルターニュの給仕女》に見られるように画面の縁によって大胆にカットされてはいない。空間はやや莫然

としており、観者の注意は前景の要素、とりわけ画家の関心が配われたと思われる静物の部分に注がれるようになっている。中央の軸線は力強く、背景の窓によって生気づいている。この窓はブルターニュの室内の戸口に対応する。しかし《食卓》は《ブルターニュの給仕女》の縦長の画面から横長の画面に移行し、スケールを大きくしてサロン出品作に相応しいものとなっている。

ここに見られる色彩は真に印象主義的なものということはできないだろう。マティスはファンタン＝ラトゥールのように、冷やかな光の感じをつくり出すために、緑の柔らげられた白の筆触を用いている。その処理の仕方はファンタン＝ラトゥールよりも大胆であることは確かだが、いずれにせよその布置は基本的にはヴァールに基づくものである。《食卓》は印象主義の絵画というよりも、印象主義的な抑揚をもったアカデミックな作品であるように思われる。

マティスは1897年の夏、再びブルターニュを旅行したが、この時ベリールで描かれた作品 (ex. Fig. 8) は、マティスの手になる最初の印象主義的絵画といっていかもしれない。それは以前の海景画の様式的傾向を強化したものであるが、色彩は強められ、手法は小さな筆触の使用において一貫している。パレットはその幅を広げ、支配的な青や灰色の中に赤や紫や緑のタッチを含んでいる。彼は絵画を、光と影のマッサとしてよりも、むしろ色彩感覚によって従えようとしはじめている³³⁾。

3

1898年、マティスはこの年ほとんどパリを離れていた。1月にアメリー＝ノエミ＝アレクサンドリーヌ・パレールと正式に結婚、前年知り合った印象派の大御所ピサロの勧めもあって、彼は新婚旅行をかねてロンドンに1週間滞在し、ターナーを研究した。パリに戻ってしばらくのち、今度はコルシカに向けて旅立った。夫妻はコルシカの西海岸アジャクシオ (アヤッチオ) 付近で半年を過ごす。これはマティスにとって地中海の澄明な光を体験した最初のことである。彼の心に、以後変わることない南仏への大いなる感嘆の念が生まれた。更に8月にはそこを立って妻の故郷トゥールーズとその近郊でまた半年を過ごす。夫妻がパリに戻ったのは1899年の2月のことである。

コルシカとトゥールーズ近郊に滞在中制作された作品 (ex. Figs. 9, 10) は大部分、小さな風景画のスケッチであり、風景の全体的印象を描きとったもので

ある。それらはある意味で、1896年にベリールで描かれたものと同じく landscape “étude” と見ることができるが、その意図は全く異なっている。ベリールの作品にみられるキアロスクーロの効果は、ここでは色彩に生気を与え、表面に緊張感を生み出すために犠牲にされている。

ところで、このことは従来ほとんど言及されることはなかったが、マティスは1898年の初頭にコルシカに旅立ってから翌年2月まで、全くパリに戻らなかったわけではなかった。モローの画室の同僚アンリ・エヴェヌポエルは、1898年の6月にパリで偶然マティスに出会い、その時のことを、6月15日付の父親宛の書簡に記している。「私はまた、コルシカから数日の間戻っていた友人のマティスにも会いました。彼は私に、気の狂った印象派の画家が描いたとでもいった異常な習作を何点か見せてくれました。私はそれらについて思うところを率直に話しました。画家としてあれほどすぐれた資質をそなえていた彼にとって、これは常軌を逸したことです。」³⁴⁾ アンリ・エヴェヌポエルはモローのアトリエの中でもとりわけ大胆な傾向をみせた学生のひとりであり、世紀末の近代絵画にも通じていた画家である。この彼にとっても、この時のマティスの変貌ぶりは大きな衝撃であったようである³⁵⁾。ともかく、コルシカ滞在が、マティス芸術の様式の上での大きな転換を準備したことは確かである。

1899年の初頭、マティスはトゥールーズで2つのかなり異なった手法で描きはじめた。それは、《病気の女》(Fig. 11) と《サイド・ボードとテーブル》(Fig. 12) とで代表される。前者は幅広く荒い筆触に特色があり、これは1905年のフォーヴィズムを予告するものである。しかしながら、色彩はしばしば強烈ではあるものの、その布置は基本的には調和を保っており、フォーヴィズムとともに現われる解放された純粋色というよりも、固有色を誇張したものである。これに対し後者の色彩はフォーヴィズムを予告している。もっとも筆触は新印象主義に由来する。この《サイド・ボードとテーブル》はマティスが初めて新印象主義的手法を採用した時期の最も重要な作品のひとつである。

マティスのフォーヴィズムの絶頂期が、1904年の新印象主義の段階をもって始まったのと同じように、世紀変わり目のプロト＝フォーヴの時期もまた分割主義の経験が先行した。とはいえ、マティスのプロト＝フォーヴ期の作品は、彼が後に《豪奢・静寂・逸楽》において彩用したような規則的な分割主義を全くみせてはおらず、それに代って新印象主義的手法のか

なり自由な適用を示している。

マティスのプロト＝フォーヴの時期における新印象主義の影響は比較的正確にドキュメントされている。シニャックのマニフェスト「ウジェース・ドラクロワから新印象主義まで」が本として出版されたのは1899年の中頃のことであるが、最初に発表されたのは1898年の5月1日号及び15日号、そして7月1日号の『ラ・ルヴュ・ブランシュ』誌上においてである。マティスはすでにこの雑誌の段階でそれを読んでいたことがバーによって確認されている³⁶⁾。1898年初頭のロンドンでのターナー研究、それにつづくコルシカとトゥールーズの強い光のもとでの制作によって、マティスは印象主義を消化し、更に一層強烈な色彩の実験をはじめの準備が整っていたことは疑いない。そして、シニャックの論文が彼のとる方向を示唆したと考えられる。フランソワーズ・カシャンによると、フェリックス・フェネオンはシニャックの論文の第1の主題は「色彩」であるとみなし、最初、そのタイトルを「新印象主義の色彩」(La Couleur du néo-impressionnisme)とするようシニャックに提案したという³⁷⁾。確かにこの論文全体が「色彩そのものの信仰」に対するマニフェストである。シニャックは新しい色彩画家の登場を待望しつつ、「いまやすばらしいコロリストの出現を待つばかりである。その画家のための色彩はすでに用意されている」³⁸⁾とその論を結んでいる。

1899年作の《オレンジ色の静物》(Fig. 13)や《逆光の静物》(Fig. 14)は新印象主義的な《サイド・ボードとテーブル》につづく作品であり、彼のプロト＝フォーヴの手法を堅固なものにしている。前者はその背景に新印象主義的な筆触を残しているのに対し、後者は点描法からの解放を見せている³⁹⁾。しかしいずれも、その強烈な赤とオレンジの平坦な色面は、コバルトブルーと緑の鋭いアクセントと対照をなし、マティスの初期における極めて驚くべき達成を示している。ここでマティスは固有色を拒否して、抽象的で非常に美しい色彩の交響曲をつくり出しているのである。1900年に描かれた《オルガンのある室内》(Fig. 15)では、色彩はいわば固有色を誇張したものであるが、その異常なパースペクティブと唐突な凝縮法は、《逆光の静物》が色彩において革新的なのと同じように、この作品を意匠において革新的なものにしている⁴⁰⁾。

このように1898年初頭から1900年にかけてのマティス芸術の展開を跡づけた場合、分割主義的筆触と強烈な補色の色彩とで描かれた《画室の裸婦》を1898年初頭の作とすることはほとんど不可能である。1897年の

作品と《画室の裸婦》との間にコルシカとトゥールーズでの一年の滞在、更にシニャックによって啓発された新印象主義の理論の実験を介在させることによって、後者が制作されるに至る経緯が整合性をもつようになるのである。マティスがマルケと肩を並べてこの裸婦をパリの画室で描いたのであるなら、それは明らかに1899年2月にマティスがパリに戻ってからのことである。マティスの新印象主義的な手法の試みはマルケに影響を与え、マルケも分割主義的筆触と明るい補色の色彩で描くようになったと考えられる。マルケにおける新印象主義的な筆触は、1900年頃の《マティス夫人の肖像》(Fig. 16)にも見ることができる。この作品の強いオレンジの色彩は、前年のマティスの《逆光の静物》と密接な関連を有しており、また画面を分割してカラーゾーンを形成するその構成法は《画室の裸婦》を想起させる。

マティスの《画室の裸婦》とマルケの《フォーヴの裸婦》が1899年に描かれたという指摘は、実のところ、それほど新しいものではない。アルフレッド・H. バーはその古典的名著の中ですでに次のように述べている。

「トゥールーズからパリに戻った時、マティスは点描主義の最初の発病からいまだ癒えてはいなかった。恐らくかつてのモローのアトリエ（モローの後継者コルモンによって引き継がれていた）で描かれたと思われる女性のモデルの習作は、トゥールーズで制作されたボルティモア美術館の《果物鉢とガラスの水差し》と同様の混合技法をよく示している。同じポーズのモデルを、恐らくマティスのそばで描いたにちがいないマルケの習作は、彼もまた種々の技法を混合していたことを示している。マルケの人物はマティスのそれよりも堅固な肉付けがなされてはいるものの、マティスと同じように全く点描主義的背景のもとに描かれている。」⁴¹⁾

《果物鉢とガラスの水差し》は《サイド・ボードとテーブル》の左側の対象を描いた習作で、その混合技法は1905年のフォーヴィズムを予告する。マティスは世紀変わり目から印象派や後期印象派の様々な技法を、たとえメソディカルではないにしても執拗に追求する。もっとも彼は当時の芸術の中に自由と柔軟さを見出し、いかなるシステムにせよ、それに束縛されることを望みはしなかった。事実、彼の野望は近代の伝統を総合することだったように思われる。《果物鉢とガラスの水差し》にはもう1つ別のヴァージョンがあり、その方は平坦な色調で描かれている。これは

その多くをナビ派の手法に負っている。ナビ派の平坦な色面構成と色彩の影響は、1900年頃に描かれたノートルダムやセースにかかる橋の眺望の中に明らかに見てとることができる。

マティスとマルケの《裸婦》が1849年に描かれたとするならば、マルケの絵の左下にある“1898”の年記は当然のことながら、後の記入と考えるしかないだろう。この点に関してOPPラーはこう述べている。「『裸婦を描いたマティスとマルケの』2つのヴァージョンは興味深いことに1966年のフォーヴィズム展で2つ並べて展示された。その年代付には幾分問題がある。というのも、マティスがトゥールーズからパリに戻ったのは1899年初頭であるのに、マルケは自らの《裸婦》に署名とともに1898という年記を入れたからである。マルケの初期の作品にはほとんど年記がないので、この絵の年記は、完成して数年後に付け加えられたものと思われる。」⁴²⁾ これは言外に、2つの《裸婦》が1898年初頭に描かれようはずがないことをも語っている。OPPラーのいうようにマルケの初期の作品で年記のあるものはほとんど見当らない。《フォーヴの裸婦》を別にして、マルケの作品で年記のあるものとしては、1904年の《ルヴェールの肖像》(Fig. 17)が最も早い例の一つではなかろうか。

この《ルヴェールの肖像》と《フォーヴの裸婦》との間には、署名と年記の記入法に関して興味深い共通点を見出すことができる。J. E. ミュレルは、《ルヴェールの肖像》が平坦な色調で描かれながら、観者にモデルの三次元性を印象づける効果をもっていることを指摘し、そこにマネの作品、殊に《笛吹き》との類似を見ている。更に彼はその類似が2つの作品の署名の仕方にも及んでいるという。つまりマルケの署名は左下にあり、一方マネの署名は右下にあるという相異はあるが、いずれも中央に向けて斜めに記されており、それによって観者の視線は背景へと導かれ、平坦な面に奥行きが暗示されるのである⁴³⁾。この《ルヴェールの肖像》の特徴的な署名と年記の書き方は、そのまま《フォーヴの裸婦》のそれでもある。あるいは後者は前者と同時期に署名・年記が入れられたのかもしれないが、勿論、単なる憶測の域を出るものではない。しかしこの2つの作品にはもう一つの類似点を指摘することができる。《フォーヴの裸婦》は、マティスとマルケが初めて新印象主義の手法を実験した時代の作品であるが、一方《ルヴェールの肖像》はいわば第2の新印象主義時代の作品なのである。この時もマティスは新印象主義に対する新たな熱狂をマルケに伝

えた。その影響は後に述べるようにマルケの《マンガンの画室で描くマティス》に見られるが、《ルヴェールの肖像》も最初は点描風の手法で描きはじめられたのである。現在ニューヨークの個人蔵としてこの絵のエスキスが残されており、それはスーラのスケッチを思わせる明るい色彩の切れ切れの筆触で描かれている⁴⁴⁾。しかし完成作はマネによる全身像の作品を思わせるものになった。結局マルケにとってマティスの新たな新印象主義に対する熱狂は彼の好みではなかったのであろう。プロト＝フォーヴィズムにおけると同様、このプレ＝フォーヴィズムにおいても、マルケの独創性はマティスほど持続しはしなかった。

カウオートによると、《画室の裸婦》や《フォーヴの裸婦》と同じ画室で同じポーズをとる同じモデルを描いたマルケの《裸婦》というパステル画がマルケ・コレクションに存在するという⁴⁵⁾。《フォーヴの裸婦》はマティスよりやや右に画架を立てて描かれているのに対し、このパステルの《裸婦》はマティスより左の位置から描かれているようである。《フォーヴの裸婦》に見られる帽子の人物はここにも登場する。このパステルで注目すべき点は、右下にやはり“1898”の年記が存在することである。これも油彩の《フォーヴの裸婦》同様、マルケの初期のパステルやデッサンの中ではほとんど唯一の例といってよい。

カウオートは、1898という年記のあるこの油彩とパステルの《裸婦》を軸に、その前後のマルケの作品のクロノロジカルな再構成を試みている。彼はその中で、従来1896年頃の作とされてきた《モデル（エコール・デ・ボザール）》⁴⁶⁾ (Fig. 17a) は、1898年に近い作品とすべきだという。というのも、この作品の人物の頭部の背後に描かれているパターンとパステルの《裸婦》のそれとの間に類似性があり、更には、この作品とパステル及び油彩の《裸婦》との間にフォルムの縁のハイライトのつけ方やモデルの輪郭の描き方に類似点が見られるからである⁴⁷⁾。因にこの《モデル》は1973年に東京で開催されたマルケ展に出品されていたが、その時のカタログでは1899年の作となっていることを指摘しておく⁴⁸⁾。

ともかく、パステルと油彩の《裸婦》の双方に、その当時のマルケの作品としては極めて例外的に“1898”の年記が付されていることに関して、疑問を挟む余地は充分あるものと考えられる。

1898年はマティス、マルケ、マンガンの師であるモローが他界した年である。モローの死はマティスがコルシカに旅立って2カ月ほど後の4月18日のこと

であった。エコール・デ・ボザールの彼のアトリエを継いだのは同姓のエメ・モロー (Aimé Morot), それからコルモンである⁴⁹⁾。マティスは1899年2月にパリに戻ってからも *ecolier* としてコルモンのアトリエでモデルを描くことを日課としていた。次第に自らの芸術的個性を確立しつつあったマティスがいまだエコール・デ・ボザールに通ったのは、ただ単にモデルが必要だったというだけではない。彼は実際にこの時期、自らをまだ *ecolier* とみなしていたのである。何事につけ慎重なマティスは何かを発見してもそれに圧倒されてしまうようなことはなかった。コルシカやトゥールーズで開始した新たな方向を、彼はまず自らにとって最も重要な画題である人物によって試みる必要を感じたにちがいない。*fauve* を予告しつつ *ecolier* としてのマティスを彷彿させる《画室の裸婦》をこの時期の作とするのは極めて自然である。しかしこの人物の習作によって、彼は自らの修業の期間がいまだ終わっていないことを、そして自らの方向を推し進める前に、細心に研究する必要がある問題が残されていることを悟ったにちがいない。マティスの生涯を見ると、一連の発見のあとには、必ず冷静な反省と総合の時期がつづいている。純粹色の効果を発見した彼にとって、セザンヌが新たな問題をもち始めるのである。

やがてコルモンから、30歳になることを口実にエコール・デ・ボザールを去るよう要請されたマティスは、間もなくレンヌ街のアカデミー・カリエールに通うことになる⁵⁰⁾。また、未来のフォーヴの画家たちはデュトー街のジャン・ピエットのアトリエや、マンガヤンが1899年に結婚してから手に入れた家で共に制作した。

《画室の裸婦》が示すように、世紀変わり目のマティスの芸術は、その手法において真のフォーヴィズムの期におけるよりも、恐らく *wilder* であつたろう⁵¹⁾。こういったマティスのプロト=フォーヴィズムに歩調を合わせようとした唯一の画家はマルケであった。ジャン・ピュイはマティスの新しい方向に当惑したようである。「彼〔マティス〕は自分の絵の中に、極端で全く人工的な要素を導入することに何のためらいもなかった。例えば、彼はしばしば、鼻の側面や眉の下の影の部分にほとんど純粹なヴァーミリオンを置いた。……あるいはまた、彼の描く裸婦のあるものは、あたかもオレンジの短靴をはいているように見えた。」

この頃描かれたマティスの作品は、深い青や緑や紫の影の中に造形された裸体の習作である。1900年の

《バラ色の短靴をはいた裸婦》(Fig. 18) は、1899年の新印象主義的な筆触やあるいは平坦な色面構成から、色調をより暗くし、人物は堅固に描かれて彫刻的な造形へと移行しはじめている。これは確かにセザンヌに負うものである。そして程なくいわゆる「暗い時代」(1901—1904) がはじまる。この時期マティスは、色彩の問題から次第に離れてフォルムに関心を集中し、モデリングや構成に意を配るようになる。同様の関心がまた彼を彫刻へと向わせる。

この暗い時代は、マティスがそれまで推し進めてきたフォーヴィズムへの最初の動きを一時的に放棄した時期とみなされてきた。確かに彼は1899年の作品を特徴づけている極めて調子の高い色彩から身を引いていることは事実である。しかしながら、エルダーフィールドのいうように⁵²⁾、彼がプロト=フォーヴの時期に発展させたある原理は、暗い時代にも貫かれていることに注目しなければならない。そのひとつが《画室の裸婦》に見られる *color zoning* の手法である（そこにはいまだ明確な意思は見られず、甚だ暗示的であるにしても）。この作品では人物を天地いっばいに描くことによって画面が縦に分割され、背景左側の青、人物の赤、背景右側の緑という3つの主要なカラーゾーンを形成している。これに対して《バラ色の短靴をはいた裸婦》では、その暗いモチーフを際立たせるために背景の *color zoning* は明暗交互の横の縞状になされている。とはいえ、《画室の裸婦》で行われた縦の *color zoning* は、1903年の《リュシアン・ギトリの肖像》(Fig. 19) にみられるように「暗い時代」にも忠実にくりかえされている。そこでは、背景の青と緑のカラーゾーンが人物の衣装におかれた赤のアクセントによって強調されている。

4

1898年末頃から99年にかけてマティスはじめて新印象主義に関心を持つようになったのは、基本的にはシニャックの論文に啓発されてのことであったが、1904年から5年にかけて彼が再びその影響下におかれたのは、1904年の夏をサン＝トロペでシニャックと過ごしたことに基づいている。シニャックは自分の別荘に友人を招くことを好み、近くに身を落着けていたクロスもしばしば訪れて共に制作に励んだ。しかし、マティスははじめ、再び新印象主義に戻ることに抵抗を感じ、スタイルの転換にはかなりの苦悩と困難を伴った。こういったことはマティスの芸術的展開のなかでしばしばくりかえされる。クロスはテオ・ファン・レ

イセルベルへに宛ててこう認めている。「不安にかられているマティス、狂おしいほど不安にかられているマティス！ 僕は我々の友人であるシニャックのすばらしい自信を感じることが嬉しかったのと同様に、それとは逆の理由によるのだが、マティスと雑談することが楽しかったことは、君にも容易にわかってもらえるだろう。」⁵³⁾ シニャックよりも穏やかな性格の持主で、一層すぐれたコロリストだったクロスは、あるいは理論家のシニャック以上にマティスに影響を及ぼしたかもしれない。

マティスの第2の新印象主義時代における最も興味深い成果はいうまでもなく、パリに戻ってから描き上げられ、1905年のアンデパンダン展に出品された《豪華・静寂・逸楽》(Fig. 20)である。新印象主義のスタイルは以前のものよりはるかに明快であり、幅広い大きなモザイク状の色彩単位による構成は、科学的ではないにしても、かなり規則的な布置である。同時にそれは新印象主義の色彩理論の極めて大胆な適用を示している。黄色い空を背景に紫の丘が並置され、虹色の浴女がオレンジとヴァーミリオンの砂の上に緑の影を落している。殊に右手前の2人の裸婦の扱いは目覚ましい。坐っている裸婦の背には、黄色と緑の筆触で影がつけられており、一方、立っている裸婦は、一連の赤のアクセントによって、日に照らされた黄色の領域と、紫かあるいは青緑の影の部分とに分けられている。この異常な彩色とモザイク状の色彩の採用は、もはや自然の外観と何の関係ももってはいない。

マティスによる新印象主義の採用は、基本的にはシニャックやクロスの影響によるものだという事は重要である。シニャックやクロスのスタイルは、スーラに見られるような初期の新印象主義のスタイルとはかなり異なっている。

新印象主義がその最初の生命を保ったのは1886年から1894年頃までのことである⁵⁴⁾。その後約10年間というもの、新印象主義は低迷をつづけた。理由はそれほど明らかではないが、いくつかの原因が指摘される。スーラとデュボア＝ピレがそれぞれ1890年と91年に他界していること。カミーユ・ピサロは以前の印象派のスタイルに戻り、息子のリュシアンはイギリスに移住したこと。また、ヴァン・デ・ヴェルデはヨーロッパを席卷したアール・ヌーヴォーの応用美術に情熱を傾けるようになり、絵画を放棄したこと。アングランはノルマンディーに引きこもって絵画を捨てて素描に専念するようになったこと。後に残ったクロス、リュス、シニャック、ファン・レイセルベルヘはその間す

ぐれた作品をほとんど描いていないこと。更に、若い世代の画家たちは、象徴主義の影響によりゴッホやゴーガンやナビ派に傾斜したこと、等々。

一方、新印象主義のこの一時的衰退は、1895年頃から1905年頃までのシニャックやクロス、アングランの手紙に現われている紛れもない彼らのディレンマによっても説明されるかもしれない。彼らは一方で、自然の色彩や形象に煩わされることなく、純粋色の調和による制作を望んでいた。即ち、彼らはなによりも自然の模倣を、色彩画家としての自己実現にとっての束縛と感じはじめ、ナチュラリズムからの解放を指向していたのである。しかし他方、彼らは自然の現象に対する本能的な愛着を捨て去ることができなかった。

このディレンマも1900年代はじめまでに解消され、より抽象的な側面が勝利を収めた。クロスは「調和は犠牲を意味する」と言ったが、その結果、初期の新印象主義の多くのものが捨てられたのである。シニャックやクロスは、スーラの正確に統御された絵具の小さな斑点を、より大きな矩形の筆触に変形した。スーラの緊密に配置された補色は混合されて、その輝きが中和される傾向にあるのに対し、シニャックらの色彩のモザイクは分離されたままで色彩の光輝を保ち、スーラの探求した「同時対照」を達成する。

スーラの新印象主義に関してしばしばみられる誤解は、スーラのキャンヴァスの「灰色の調子」に向けられている⁵⁵⁾。それはなによりもスーラの理論上の目的を誤解したことに起因している。フェネオンやヴェルハーレンらが、スーラのキャンヴァスをその光輝と大気の振動のゆえに一貫して賛辞を呈したのに対し、他の批評家の多くは、その同じ作品が生彩が欠き、灰色であると見なした。つまり後者は、分割された色彩の斑点の視覚混合が完全に行われるものと考え、更にそうした視覚混合による光輝性の追求は、色彩のより大きな明るさと強さの追求を意味するものと解したのである。しかしスーラの目的はそれとは異なり、極めて自然主義的なものである。このことは、W. ホーマーが明らかにしている。視覚混合を使用する際のスーラの目的は「個々の構成要素よりも必然的に強烈になるような合成的色彩をつくることではなく、自然の中で頻繁に経験されるハーフトーンや影の中の透明さや光輝といった性質を写し取ることなのである。」⁵⁶⁾ この目的を達成するために、スーラは、lustre として知られる視覚現象や、キャンヴァスから正しい距離を保った時にのみ最高の状態で起る視覚振動を利用したのである。非常に多様な色彩の、このような完全には

なされない視覚混合を通して、スーラは、ニュートラルな色調で、色彩と明暗の明滅する融合をつくり出すことができたのである。

スーラの「灰色の色調」については、シニャックさえ不満を感じざるを得なかった。彼は1897年にヴォーラルの画廊でスーラの《ポーズする女たち》を再び目にした時、こう記している。「それはあまりにも分割されすぎ、筆触はあまりに小さい。そのことがこのすばらしい絵に、機械的でつまらぬ外観を与えている。例えばこうした小さな斑点でおおわれた単一の色調の領域は不愉快であり、こういった処理は全体を灰色の調子にしてしまうので、無意味で有害なものである。」⁵⁷⁾ これは、なによりもまずもっとも色彩的な効果をひたすら求める色彩画家としてのシニャックの、「ナチュラリスト」スーラに対する不満である。これがやがてモザイク状の筆触となってその解決を見ることは先に記した。

フォーヴの画家たちは、シニャックやクロスの色彩のモザイクの中に新印象主義を再発見した。彼らは自然主義に結びつく新印象主義の側面を看過し、純粹色の理論に注目した。もっとも、シニャックやクロスは「純粹色の調和」を求めたのである。しかし、この調和を故意にくずして画面に新たな緊張をつくり出した時、フォーヴィズムが誕生したといってよい。

1904—5年の冬に、マンギャンのアトリエでマティスとその友人たちによって描かれた作品は、1899年のプロト＝フォーヴの作品《画室の裸婦》及び《フォーヴの裸婦》との直接的な類似を示唆している。というのも以前と同様、同じ画室で同じポーズをとる同じ裸婦が、彼らの作品にそれぞれ描かれているからである。マティスの《裸婦を描くマルケ》⁵⁸⁾ (Figs. 21, 22), マルケの《マンギャンの画室で描くマティス》(Fig. 23), そしてマンギャンの《画室のモデル》^{58a)} がそれである。マティスの調子の高い色彩と新印象主義の筆触に対する熱狂が再びマルケに伝えられたことは、彼ら2人の作品に見られる点描主義が物語っている。これらマティスとマルケの作品は、プロト＝フォーヴ期のほぼ同一のアングルから描かれた《裸婦》とは異なって、それぞれ向い合う位置から描かれており、互いの制作中の姿をその画面に収めている。一方、マンギャンの《画室のモデル》はマティスとほぼ同一の視点から描かれているが、ここには分割主義的特徴は見られない。とはいえ、カウオートによると、マンギャンもまたこの時期、マティスやマルケに倣って点描主義の技法に手を染めたという。それは背景に

制作中のマルケの姿——その姿はまた鏡にも映し出されている——を描いたマンギャンの《画室の裸婦》(Fig. 24) が示している。この作品には“1903”の年記があるものの、カウオートは、ピュイが同じポーズの同じモデルを、やはり同じような筆触で描いた1904年の《裸婦 (フォーヴ時代)》⁵⁹⁾ や、マンギャン自身の1904年の素描等との関係から、この作品を1904年の晩秋の作とするのである⁶⁰⁾。

結局フォーヴィズムは1905年の夏、コリウールで開花する。マティスとその家族は春のアンデパンダン展ののち、この南仏の地に滞在した。6月にはドランがこれに加わり、驚くほど多産な時代が始まる。ここで彼らは新印象主義の限界を越えて、フォーヴィズムへと突き進むのである。

ドランは、マティスが分割主義的技法を捨てる前にさえ、新印象主義のある側面に疑問を抱いていた。7月28日、ドランはコリウールからヴラマンクに宛てて次のような手紙を認めているが、それはフォーヴィズムの展開を理解する上で重要である。

1. 新しい光の概念はこうである、即ち影の否定。光はここでは非常に強く、影は非常に明るい。影というのはどれも、日の光、即ち光の反映として知られているものと対照をなす、明るく輝かしい世界全体のことである。
僕たちは2人ともこれまでこのことを見逃してきた。将来、コンポジションに関して、それは表現を一新する方向に進むであろう。
2. マティスとともに制作している時、僕は、色調の分割にかかわるすべてのことがらを根こそぎにしなければならぬことに気づいた。彼〔マティス〕はまだそれをつけている。しかし僕はこれまでそれを充分行ってきたのであり、今ではほとんど用いていない。明るく調和のとれた絵画においては、色調の分割は充分論理的なものである。しかし、調和を故意にくずすことで表現がなりたっているものには害を及ぼすだけだ。
事実、それは極限にまで推し進めると自らを破壊する種子を生み出す世界である。僕は今、アンデパンダン展に出品したような絵に急に戻りつつあるところだ。結局それは僕の観点からすれば最も論理的なものであり、僕の表現手段と完全に全致するものである⁶¹⁾。

このドランの手紙についてのエルダーフィールドの

以下の解説は極めて示唆に富む。

「ここでドランが光に心を魅かれているのは勿論、印象主義や新印象主義に由来するものである。しかし、明るさに関して影と光の反映とが等しいとみなすのは、それらによるものではない。ドランは、伝統的な意味での影というもののないような絵を提示しているのである。影は、反射した光によってつくり出される領域と全く異なるところのない明るい色彩の領域として描かれねばならない。それは新しい純化された色彩絵画の形式を意味しており、そこでは、光は、色調 (tone) ではなく、色彩 (hue) の対照によって表現されるのである。これが絵画上のコンポジションに及ぼす影響は、(……) はっきりと表面が組織化された絵画を生み出すことになるばかりでなく、強い対照をなす色彩領域が新たに顕著なものとなる絵画を生み出すことにもなるのである。印象派は勿論、影が色彩に富むものであることを無視しはしなかったし、一方、影の領域と影になっていない領域との色調の差界をなしですませることもなかった。その代わり彼らは、かなり均一なキメをもった表面の中で、それらを絵画的に結合したのである。ドランの見解が意味するところは、対照、それ故色彩の領域やカラーゾーンが新たな重要性をもつだろうということ、印象派の手法のもつ均一性をなしですませることができるだろうということ、そして更に、新印象主義のもつ均一性は甚だ限定づけるものであるということである。というのも〈色調の分割〉に彼が反対するもの、それが対照や故意の不調和を認めないためであることは明らかだから。」⁶²⁾

マティスはコリウールに滞在してしばらくは、《バラソルをもつ女》(Fig. 25) や《アパイユの港》(Fig. 26) といった極めてソフィスティケートされた新印象主義の作品を描いたが、まもなくこの手法をほとんど抽象的なものにまで推し広げてしまう。そして彼は《コリウール風景》において、規則的な手法の束縛から脱した新たな混合技法のスタイルへと劇的な解放をみせるのである。マティスはこの作品を、1905年から6年の冬に描き上げられる《生きる喜び》の背景にまで発展させることになる。《コリウール風景》は、切れ切れの短い分割主義的筆触から、長いカーヴを描く線にいたるまで多様な手法で描かれている。殊に興味深いのはその極めて恣意的な色彩である。木の幹の色は「画面左から右に、青緑、海老茶、鮮やかな青、黄緑、深紅、紫、暗緑色、すみれ色となり、左端では群青となっている。大地はところどころ、青、オレンジ、黄土色、海緑色などで彩られ、そこから躍り出たような

木々は、朱、緑、ラヴェンダー色の葉をつけている。自然の色をとどめているのは、遠くのと海と空だけである。」⁶³⁾

1905年のサロン・ドートンヌにおいて、論議をまき起こした作品の一つ《開かれた窓》(Fig. 27) には、《コリウール風景》以上に種々の技法の混合を認めることができる。窓からの眺めには印象主義的かつ新印象主義的な切れ切れの筆触が用いられているのに対し、室内は平坦で様な色面として描かれている。この場合、窓というモチーフによって一つの画面に室内と外界の2つの異なる世界を表現するという主題自体が、マティスにそのような2つの手法の対照を示唆したものと思われる⁶⁴⁾。しかし同時にここでは窓のモチーフによって画面が左右に分割され、それぞれ緑と赤という補色の色面として描き分けられていることに注目すべきである。マティスの color zoning はプロト＝フォーヴ期の《画室の裸婦》で最初に試みられ、それが更に1903年の「暗い時代」の《リュシアン・ギトリの肖像》にも受け継がれていたことは先に見た。《画室の裸婦》では中心のモチーフである赤＝オレンジの裸婦が背景を二分し、裸婦とは補色の関係にある緑と青の新印象主義的筆触によるカラーゾーンが形成されていた。《リュシアン・ギトリの肖像》も類似の構成を示している。つまり、中心となるモチーフを画面すれすれの高さにまでもっていくことは、《画室の裸婦》や《開かれた窓》に見られるように、color zoning の重要な方法のひとつになっているのである。

コリウールで描かれた《ドランの肖像》(Fig. 28) にも同様な構成が見られるが、それは《開かれた窓》よりも《画室の裸婦》のそれに近い。《開かれた窓》では緑と赤という補色同士のカラーゾーンが中心のモチーフによって分割され、その2つのカラーゾーンが窓を横切って互いに照応し、バランスを保持しているが、一方《ドランの肖像》では背景に緑と青の色面が置かれ、それぞれが頭部の色彩と補色関係を形成している。つまり帽子の赤は隣接する緑と対応し、顔面のオレンジは青と対応しているのであり、これは、中心のモチーフ自体が色分けされていることを別にすれば、《画室の裸婦》の方法とほぼ一致する。しかし背景の2つの色面の一方が中央のモチーフをこえて作品全体を包み込む勢いである。

このようにマティスのプロト＝フォーヴィズムからフォーヴィズムにいたる展開は、それぞれの時期に様々な様相を呈しながらも、そこに何らかの不変的な要素を抽出することができる。color zoning はその一つ

にすぎない。1907年、マティスはアポリネールにこう語っている。「私は自分の最初期の作品を眺めていて、私自身を発見しました。……そこに私は常に同じものを、一見したところ単調なくり返しと思われるものを見出したのです。それは、私がその時々でどんなに異なる心の状態を経てきたにせよ、いつも同じものとして現われてくる私の個性のしるしでした。」⁶⁵⁾

1905年の秋、マティスがパリに戻ってから夫人をモデルに描いた《帽子の女》(Fig. 29)は、こういった彼の彩色法の極めて自由なヴァリエーションと見ることができる。エルダーフィールドが正当に指摘しているように、「彼は粗くスケッチした輪郭線を描くことからはじめ、そこから人物の内側と外側の両方を、はっきりした色彩の領域というよりも、対照を際立たせる色彩の断片で描いていったように思われる。彼は青に隣接する首にオレンジを置き、それからその上にもっと目覚しい赤を重ねた。それは恐らく、下のバスケットに同じ赤を使ったあとか、あるいは緑が、驚くべきヴァイオレットやウルトラマリンよりも優位になったあとでのことであろう。」⁶⁶⁾ マティスの彩色法は赤と緑、オレンジと青を基軸に多彩な展開を見せている。殊に赤と緑の組合せは、印象主義的絵画の柔かい光を反映する画面とは異なり、緊張した平面性を強調し、そこから強烈な光を反射するような効果を生み出す。色彩の対照は光の感覚を伝えることができるのであり、事実、伝統的な色調の対照ではなく、光り輝く色彩を通しての光の表現は、フォーヴィズムの重要な新機軸と考えられる。

同じく夫人をモデルにした《緑のすじ》(Fig. 30)も color zoning のヴァリエーションであるが、ここに見られる色彩の単純化や平坦な色面の使用、極めて抽象化されたスタイルはゴッホの自画像(ex. Fig. 31)を思わせる。また《緑のすじ》は小品ながらモニュメンタルな効果を有しており、マティスが再び堅固な構成へとその関心を移しつつあることを予告している。

マティスは生涯のほとんどの時期、大胆な実験と保守的な修正をくりかえした。初期の大胆なプロト＝フォーヴの絵は、彼が初期フォーヴィズムの光輝へと進んで行く前に、暗い色調の作品がそれにつづいた。フォーヴィズムの絶頂期に妻をモデルに描かれた《帽子の女》は自発的で多彩なコリウールのスタイルを示しているが、それにつづく第2のヴァージョンとも言

うべき《緑のすじ》は、もっと抑制された構築的スタイルで描かれている。1906年には、マティスは最初に読書する娘の姿をフォーヴ的な色彩の狂乱を背景に描いたが、それにつづいて彼は明快な輪郭線をもつ自然主義的色彩による伝統的手法の《読書する少女》を完成した。《若い水夫》の2つのヴァージョンはこうした特徴ある制作のよく知られた例である。アルフレッド・バーはマティスの作品の中に、あたかもマティスが再び前進をはじめる前に息をつく必要があったかのように、しばしばくりかえされる抑制と静かな休息の要求とを見てとっている⁶⁷⁾。デュテュイはこう語っている。「炎の時期は陰うつな合い間と交互に表われる。あたかもマティスが時々立ち止まって地面をたたき、その存在を確かめるかのように。」⁶⁸⁾

1907年、マティスの芸術は、ポスト＝フォーヴィズムと認められるような新たな方向をとり始めた。しかし彼はフォーヴィズムを拒絶したというよりも、以前の様々な発見を採り入れながら、フォーヴィズムを越えて前進した。

1910年のサロン・ドートンヌに、マティスは、ロシア人のパトロン、シチューキンの依頼によって制作した大作《ダンス》、《音楽》を出品した。人々はその極端な人物のデフォルメや線描の生な感じ、全体の衝突的な簡潔さに驚かされた。また、勿論、その攻撃的な色彩にも注目した。色彩は3つの基本的な色に限定されている。しかし、マティスが、ヴァーミリオンレッド、ウルトラマリンブルー、それにエメラルドグリーンという3つの色の選択によって行った挑戦に気付くものはいなかった。こういった組合せは当時の色彩理論からすればどうみても不快なものと考えられていたのである⁶⁹⁾。しかし彼はそれによって見事な大作を生み出した。色彩はフォーヴィズムの遺産である激烈さと豊かさで光り輝いている。「私の青と赤と緑の組合せは、スペクトルに相等するものをつくり出すに充分である」⁷⁰⁾とマティスは語っている。この3つの色は、《画室の裸婦》の基本的な色彩でもあったことは改めて指摘するまでもない。

《ダンス》と《音楽》を描いた時、マティスは40歳、《画室の裸婦》からほぼ10年後に彼は自らのスタイルを完全に築き上げた。一方、《画室の裸婦》の前にはほぼ10年の修業期間があった。

〔註〕

1) マティスの《画室の裸婦》にしろマルケの《フォーヴの裸婦》にしろ, medium に関してこれまで誤って記されることが多かったが, いずれも, oil on paper mounted on canvas (huile sur papier collé sur toile) である。サイズは前者が 65.5×50 cm, 後者が 73×50 cm。

2) フォーヴィズムに関しては様々な神話が存在する。例えば, ルイ・ヴォークセルをして「フォーヴの中のドナテルロ」といわしめた1905年のサロン・ドートンヌの第7室には, デヴァリエールによってマティス, ドラン, マンギャン, マルケ, カモワン, ヴラマンク等の作品が集められたが, そこにはピュイヤルオー, あるいはヴェルタの作品はなかった。ピュイはヴェイヤールやボナールとともに第3室に, ルオーは第16室に, そしてヴェルタはヤウレンスキーやカンディンスキーとともに第15室に展示されていたのである。またフォーヴィズム神話の中でも最も甚しいものは, 「フォーヴ」の命名者ヴォークセルを印象派におけるルイ・ルロワに譬えることであろう。しかし, 1905年10月17日付『ジル・ブラス』紙別刷付録の展覧会評中の「フォーヴの中のドナテルロ」は 嘲笑を意図して発せられたものでは毛頭なく, ましてや彼がフォーヴの画家たちと敵対的な関係にあったわけでもない。マティスとは同い年のこの批評家は, 以前からマティスとその仲間たちに好意的な関心を抱いていた。彼の1905年のサロン・ドートンヌ評は, この展覧会の衝撃的側面を強調したものではなく, まず, マネ, アングルの回顧展をとり上げ, つづいて各部屋ごとの作品を評するという極めて組織的な書き方になっている。第7室で見たすべての作品が彼の気にいったわけではなかったが, 全体の調子は好意に満ちたものである。またヴォークセルの使った「フォーヴ」という言葉が, その後直ちに批評家にもはやされ, 一般化したわけではない。彼自身新たな命名を行ったということにそれほど気づいていなかったようである。1906年のアンデパンダン展評では, この言葉は全く使われておらず, 同年のサロン・ドートンヌのヴェルニサージュの報告の中では簡単に「観客を不安にするフォーヴの部屋」とだけ語られるにすぎない。ヴォークセルがこの言葉を大いに使うのは1907年のアンデパンダン展評においてであり, 一般化するのもようやくこの時になってのことである。(Jean-Aubry が *Le Havre* に書いた1905年のサロン・ドートンヌ評に jeunes fauves という言葉が出てくるが, これはほとんど唯一の例外である)。フォーヴィズムにまつわる神話については, Ellen C. Oppler, *Fauvism Reexamined*, Ph. D. dissertation, Columbia Univ., 1969 (Garland: New York—London, 1976), Ch. I を参照。

3) Alfred H. Barr, Jr., *Matisse: His Art and His Public*, New York, 1951, p. 49 より引用。

4) Georges Duthuit, *The Fauvist Painters*, New York, 1950, p. 23.

5) Oppler, *op. cit.*, *op. cit.*, pp. 84—85.

6) Musée National d'Art Moderne, Paris, *et al.*, *Le Fauvisme français et les débuts de l'Expressionnisme allemand*, 1966, nos. 63, 79.

7) *Ibid.*, p. 11.

8) Oppler, *op. cit.*, p. 85 footnote 1.

9) John Elderfield, *The "Wild Beasts": Fauvism and Its Affinities*, New York, 1976, pp. 20, 150 (n. 24).

10) *Ibid.*, p. 18. マティスとマルケがそのパレットを暗くした時, 他の未来のフォーヴたちはパレットを明るくし始めた。この1901年から1904年の間の第2のフォーヴィズムへのプレリュードはマティスのリーダーシップから独立して起こったことなので, 最初のもの(プロト=フォーヴィズム)とは区別してプレ=フォーヴィズムと呼ぶ。またマティスが1904年に再び調子の高い色調に復帰し, フォーヴィズムへと続いていく時期も, エルダールフィールドはプレ=フォーヴの時期という。

11) 「私が最も関心をもっているのは, 静物でも風景でもなく, 人物である。人物によってこそ, 私は生命について抱いている宗教的ともいえる感情を, 最もよく表現できるのである。」(Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, Paris, 1972, p. 49).

12) Jack D. Flam, *Matisse on Art*, Oxford, 1973, p. 18.

13) 「エコール・デ・ボザールで与えられる教育は…若い芸術家にとっては致命的なものである。」(Barr, *op. cit.*, p. 563).

14) William J. Cowart III, "Ecoliers" to "fauves," *Matisse, Marquet, and Manguin Drawings: 1890—1906*, Ph. D. dissertation, The Johns Hopkins Univ., 1972 (University Microfilms Intl., Ann Arbor—London), p. 147.

15) Jean-Paul Crespelle, *Les Fauves*, Lausanne, 1962, p. 43.

16) Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau, sa vie, son oeuvre: catalogue raisonné de l'oeuvre achevé*, Fribourg, 1976, p. 219.

17) Gaston Diehl, *Henri Matisse*, Paris, 1954, p. 11.

18) Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London, 1971 (以下 Boime 1971 と表示), pp. 122—132. また Cowart, *op. cit.*, pp. 123—125 も参照。

19) アカデミー・ジュリアンには多くの学生を擁し, rue Fontaine, rue du Dragon, rue du Faubourg St. Denis にアトリエを持ち, Bouguereau, Jules Lefevre, Tony Robert-Fleury, Benjamin Constant, Lucien Doucet, J. P. Lanrens, F. Goupil, Gabriel Ferrier といったプロの芸術家が週1回の添削を行った。

20) Cowart, *op. cit.*, p. 78.

21) Barr, *op. cit.*, p. 15.

22) Musée Cantini, Marseille, *Gustave Moreau et ses élèves*, 1962, non paginated.

- 23) Cowart, *op. cit.*, pp. 84ff.
- 24) マティスは1895年2月27日の予備試験で生きたモデルを素描し、20点満点の14.30点という高点を得ている。2次試験ではそれぞれ20点満点で, anatomy 17, perspective 3, modeling 4, architecture 0, history 13 であった。マルケは Ecole proprement dite の入学試験を1894, 1895, 1896, 1897年のそれぞれ2月と6月, それに1898年の4月に受け, 最後の2回の試験に合格している。いずれも2次試験の得点は低い, 予備試験のデッサンでは高点を得ている。これは可否の判定において, 最初の試験に非常に大きな比重がかけられていたことを示している。なお Ecole の規則 (Règlement) の第14条と15条に, Ecole に留まるためには学生は定期的に入学試験を受け, 合格する必要があるとされていたが, マルケが Ecole の入学試験に2度合格しているのもこれに基づくものである。
- 25) A. Boime, "The Teaching Reforms of 1863 and the Origins of Modernism in France," *Art Quarterly*, Fall 1977, pp. 1—38.
- 26) Raymond Escholier, *Matisse, ce vivant*, Paris, 1956, p. 33 (English ed. *Matisse: A Portrait of the Artist and the Man*, New York, 1960, p. 36).
- 27) Matisse, *op. cit.*, p. 82.
- 28) マティスは1895年にもブルターニュに行ったようである (Frank Anderson Trapp, *The Paintings of Henri Matisse: Origins and Early Development (1890—1917)*, Ph. D. dissertation, Harvard Univ., 1951, p. 33, footnote 1).
- 28a) *Ibid.*, fig. 16.
- 29) *Ibid.*, p. 36 より引用。
- 30) Boime, 1971, 及び A. Boime, *Academic Instruction and the Evolution of Nineteenth-Century French Painting*, Ph. D. dissertation, Columbia Univ., 1968 (University Microfilms Intl., Ann Arbor—London).
- 31) Boime, 1971, p. 149.
- 32) *Ibid.*, p. 150.
- 32a) Flam, *op. cit.*, p. 20.
- 33) マティスが印象派の作品を最初に見た正確な時期はあまりはっきりしていない。彼はゲンヌに対し, 1897年の春にリュクサンブール美術館でカイユボットの遺贈作品が展示されるまで, 印象派の作品を見たことがなかったと述べている (Matisse, *op. cit.*, p. 81)。しかし後に彼はこれを否定して, 1897年以前にもデュラン＝リュエルの画廊やヴォラルの画廊でそういった作品を見たという (Barr, *op. cit.*, p. 16, n. 4)。また, D. フルカードは最近, フランク・ハリスが1921年にマティスにインタビューした時の記事を引用しているが, それによると, マティスは, モローの画室の学生としてルーヴルで模写をした後, ラフィット街にあるデュラン＝リュエルの店にかけつけ, 「そこで私は, セザンヌや他の印象派の作品をたっぷり見ることができ, 同時に, 現在までの美術の発展に対する私の見方を完全なものにすることができた」という (W. Rubin, "Cézanne and the Beginnings of Cubism," in *Cézanne: The Last Work*, 1977, p. 195 n. 2)。明らかにここには誇張がある。確かにマティスは「他の影響を決して避けなかった」ことを率直に認めている。しかし彼が近代絵画の担い手たちの教訓を受け入れるのは, 彼がそういった人々の作品を実際に見た時というよりも, むしろ自らの作品が問題をきたし, それに対する新たな解決を見出す必要があった時であることは, 彼の作品自体が示しているところであり, その芸術の緩慢で誠実な展開の特徴でもある。
- 34) Francis E. Hyslop (ed.), *Henri Evenepoël à Paris: Lettres choisies 1892—1899*, Bruxelles, 1971, p. 176.
- 35) エヴェヌポエルは1896年の3月12日の手紙の中ではマティスを「灰色の技法に通じた繊細な画家」といっている (*Ibid.*, p. 135)。1899年12月27日に27歳で夭折した画家エヴェヌポエルについては, F. E. Hyslop, *Henri Evenepoël, Belgian Painter in Paris, 1892—1899*, University Park—London, 1975 を参照。
- 36) Barr, *op. cit.*, p. 47, n. 3。バーのいうように, マティスはコルシカに立つ前にシニャックの新印象主義の作品を見たかもしれないが, その影響は約1年後のトゥールーズ滞在末期まで現われてはいない。
- 37) Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, edited by Françoise Cachin, Paris, 1964, pp. 20—21.
- 38) *Ibid.*, p. 138.
- 39) Grand Palais, Paris, *Henri Matisse, Exposition du centenaire*, 1970, nos. 28, 30 によれば《オレンジ色の静物》はトゥールーズでの作, 《逆光の静物》はパリでの作。
- 40) バーは, 《オルガンのある室内》は12年後の静物画や室内画を予告しているという。そういった作品の中でマティスはキュービズムに接近しているのである (Barr, *op. cit.*, p. 49)。
- 41) *Ibid.*, p. 48。《画室の裸婦》をマルケの《フォーヴの裸婦》の年記に従って1898年作とするのは以下の通り: J. Leymarie, *Fauvism*, Geneva, 1959, p. 37; J.-E. Muller, *Fauvism*, London, 1967, p. 25; J. Jacobus, *Henri Matisse*, New York, 1972, pl. 3 (島田紀夫訳『マティス』美術出版社, 1975); B. Denvir, *Fauvism and Expressionism*, London, 1975, p. 10, pl. 3; Musée National d'Art Moderne, Paris, *op. cit.*, no. 79. などである。
- 42) Oppler, *op. cit.*, p. 85, n. 1.
- 43) Muller, *op. cit.*, p. 100.
- 44) Musée National d'Art Moderne, Paris, *op. cit.*, no. 69 (p. 112) 及び Elderfield, *op. cit.*, p. 33 参照。
- 45) Cowart, *op. cit.*, p. 119, fig. 143.
- 46) Musée National d'Art Moderne, Paris, *op. cit.*, no. 62.
- 47) Cowart, *op. cit.*, pp. 120—121.

- 48) 渋谷・西武百貨店「マルケ展」1973, no. 1
- 49) Musée Cantini, Marseille, *op. cit.*, non paginated 及び J.-A. Cartier, "Gustave Moreau, professeur à l'Ecole des Beaux-Arts" *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1963, p. 347. マチュエによれば、一年足らずの間に5人の新しい師が来、そして去ったという。即ち Blanc, Thirion, Aimé Morot, François Flameng, Cormon である (Mathien, *op. cit.*, p. 226)。
- 50) マルケの《フォーヴの裸婦》を1898年の作としながらも次のように言うことはできない。「この《フォーヴの裸婦》はフォーヴィスムの最も初期の典型的な作品のひとつであるばかりでなく、日本の鑑賞者にとって、東京のブリヂストン美術館所蔵のマティスの《裸婦》と一対をなしている点で興味ぶかい。彼らふたりの朋友はアカデミー・カリエールで、互いに肩を並べて勉強し、いっしょに同じモデルを使い、しかも非常に似通った精神で制作したのである」(「ルーヴルを中心とするフランス美術展」1961—62, no. 255)。マティスがアカデミー・カリエールに通うのは1899年以後のことである。《画室の裸婦》の画室については、この作品を1899年作とする Barr はかつてのモローのアトリエ(コルモンのアトリエ)だといい、1898年作とする Jacobus は「この習作をマティスはモローの画室でアルベール・マルケと肩を並べて制作したということは、大いにありうることだ」という。
- 51) Elderfield, *op. cit.*, p. 20.
- 52) *Ibid.*, p. 22.
- 53) Barr, *op. cit.*, p. 52 より引用。
- 54) 以下は主に Robert L. Herbert, *Neo-Impressionism*, New York, 1968, pp. 23—24 によっている。
- 55) Norma Broude (ed.), *Seurat in Perspective*, Englewood Cleffs, 1978, pp. 4—6 参照。
- 56) *Ibid.*, p. 5 より引用。
- 57) Françoise Cachin, *Paul Signac*, Greenwich, 1971, p. 75 より引用。
- 58) この作品は紙に描かれたスケッチと点描風の筆触のものがあるが、後者は帰属に関して多少の問題を含んでいる (Elderfield, *op. cit.*, p. 151 n. 70 参照)。
- 58a) Cowart, *op. cit.*, fig. 243.
- 59) *Ibid.*, fig. 245.
- 60) *Ibid.*, p. 222.
- 61) Elderfield, *op. cit.*, p. 49 より引用。
- 62) *Ibid.*, p. 49.
- 63) Barr, *op. cit.*, p.
- 64) 《窓の前の婦人》や《コリウールの室内》にも同様な手法の対照がみられる。
- 65) Matisse, *op. cit.*, p. 55.
- 66) Elderfield, *op. cit.*, p. 52.
- 67) Barr, *op. cit.*, pp. 158, 203.
- 68) Duthuit, *op. cit.*, p. 65.
- 69) Ogden Rood は青と緑をいっしょに用いることに對して警告を発している。「絵の中にかんがりの量の緑が存在することは、大部分の人々の心にいとわしい感情を引き起こし、他の点ではすぐれた作品を冷たく固いものに思わせる……」ウルトラマリンは「もしもその色彩が強烈なものであるなら、不愉快に思われがちである……」「…緑が青と結合されると事は一段とやっかいなものになり、成功すれば一層賞賛に値するものとなる。」(John Hallmark Neff, "Matisse and Decoration: The Shchukin Panels," *Art in America*, July-August 1975, p. 48 n. 11 より引用)。
- 70) *Ibid.*, p. 48 n. 12 より引用。



Fig. 1 〈画室の裸婦〉 1899(?)

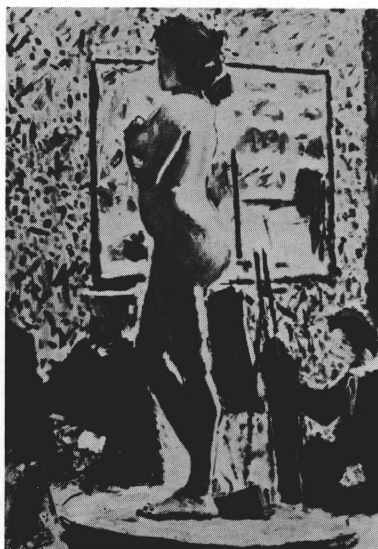


Fig. 2 マルケ 〈フォーヴの裸婦〉 1899(?)

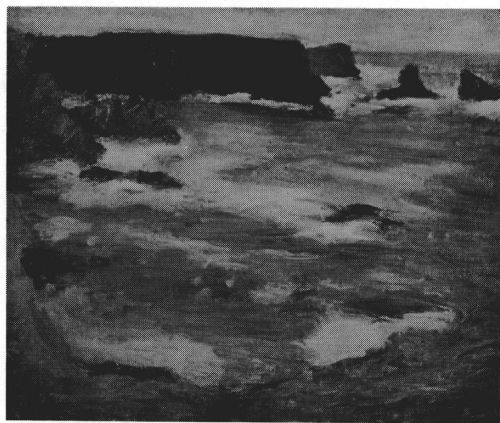


Fig. 3 〈ベリールの海〉 1896

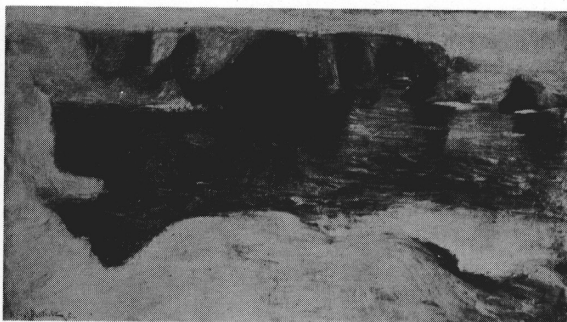


Fig. 4 〈ベリールの絶壁 (グルファルの海)〉 1896

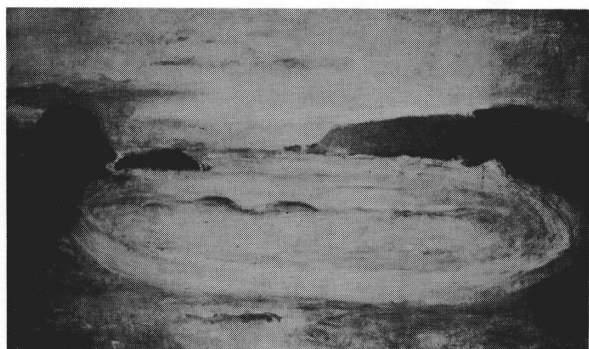


Fig. 5 〈灰色の海〉 1896



Fig. 6 〈食卓〉 1897



Fig. 7 〈ブルターニュの給仕女〉 1896

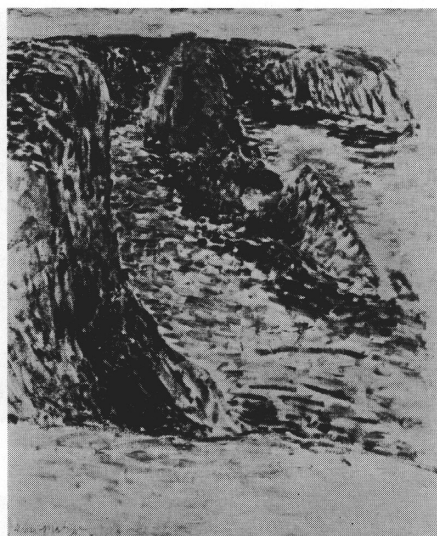


Fig. 8 〈ベリールの岩壁〉 1897



Fig. 9 〈コルシカ風景：オリーブの木〉 1898

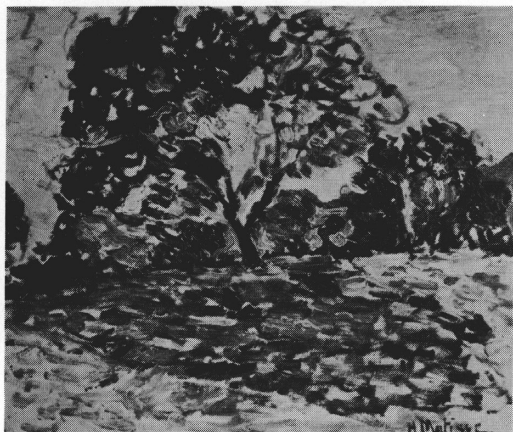


Fig. 10 〈オリーブの木〉 1898



Fig. 11 〈病気の女〉 1899

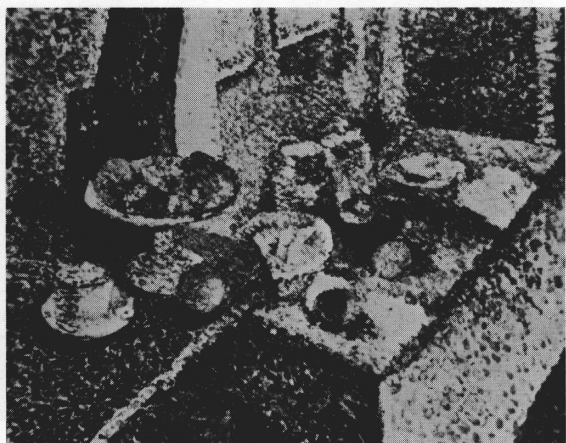


Fig. 12 〈サイドボードとテーブル〉 1899

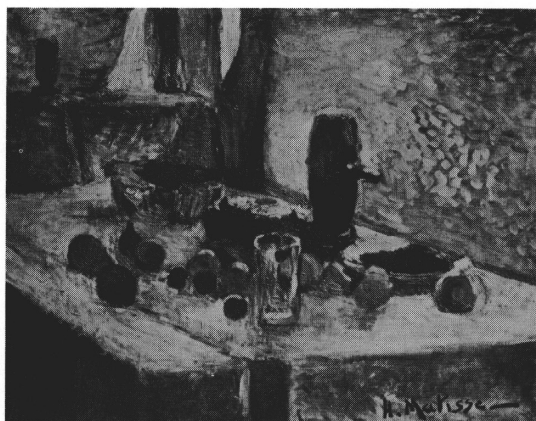


Fig. 13 〈オレンジ色の静物〉 1899

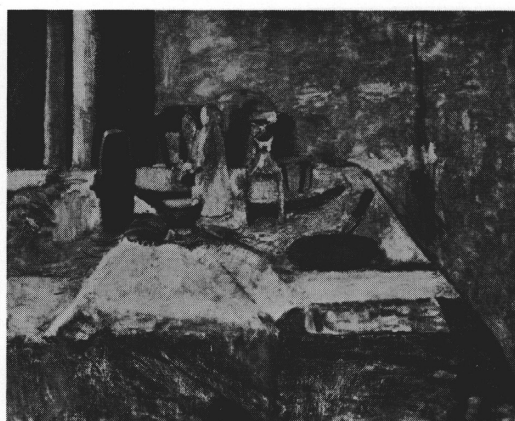


Fig. 14 〈逆光の静物〉 1899



Fig. 15 〈オルガンのある室内〉 1900



Fig. 16 マルケ 〈マティス夫人の肖像〉
ca. 1900

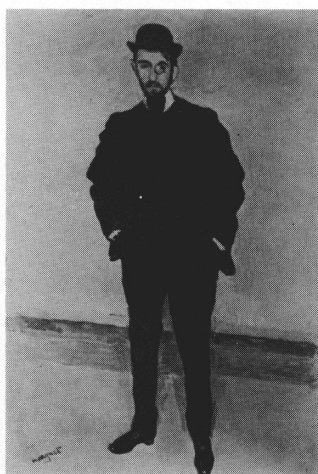


Fig. 17 マルケ 〈ルヴェー
ルの肖像〉 1904

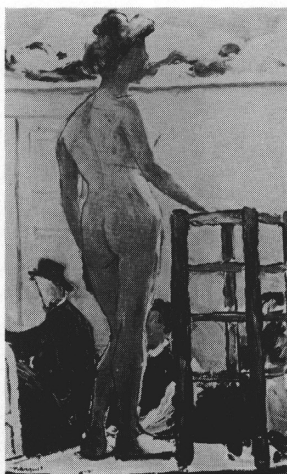


Fig. 17a マルケ 〈モデル (エコー
ル・デ・ボザール)〉

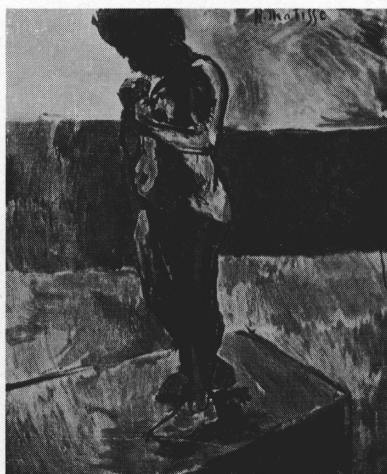


Fig. 18 〈バラ色の短靴をはいた裸婦〉
1900



Fig. 19 〈リュシアン・ギトリーの
肖像〉 1903

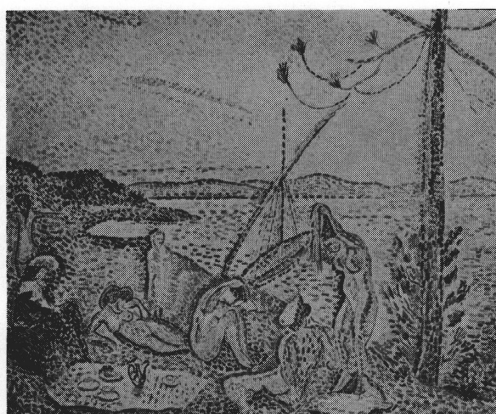


Fig. 20 〈豪奢・静寂・逸楽〉 1904—05

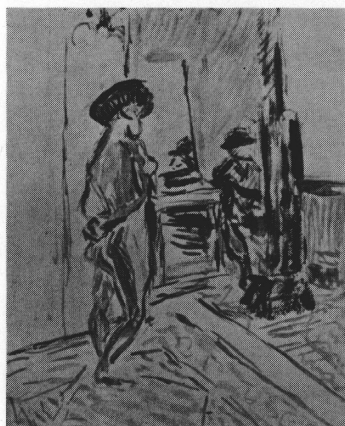


Fig. 21 〈裸婦を描くマルケ〉
1904—05



Fig. 22 マティス(?) 〈裸婦を
描くマルケ(?)〉 1904—05



Fig. 23 マルケ 〈マンギャンの画
室で描くマティス〉 1904—05

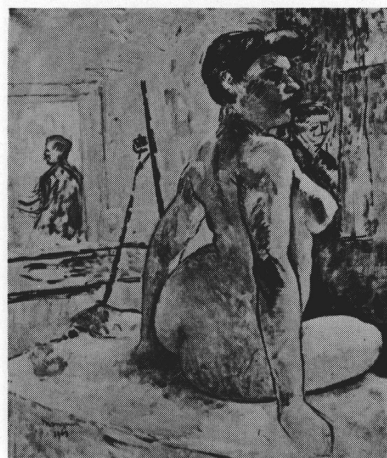


Fig. 24 マンギャン 〈画室の裸婦〉

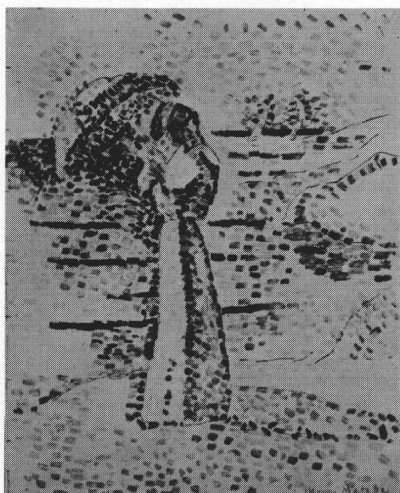


Fig. 25 〈パラソルをもつ女〉 1905

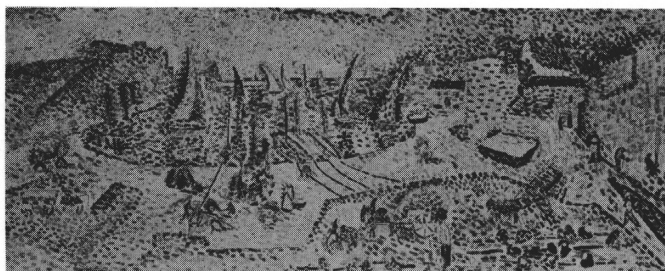


Fig. 26 <アバイユの港> 1905

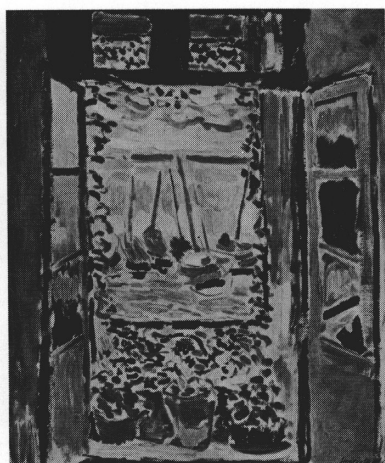


Fig. 27 <開かれた窓> 1905

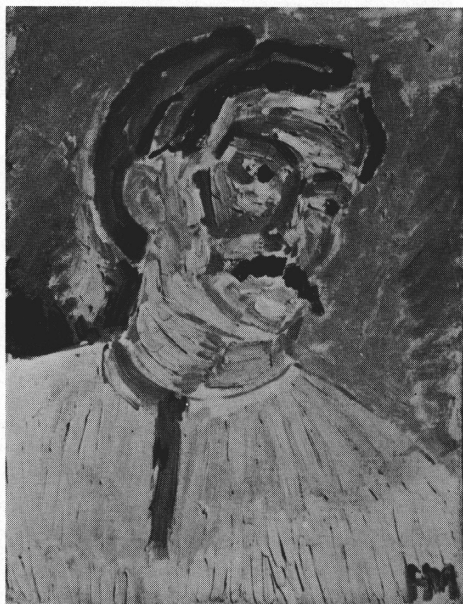


Fig. 28 <ドランの肖像> 1905



Fig. 29 <帽子の女> 1905

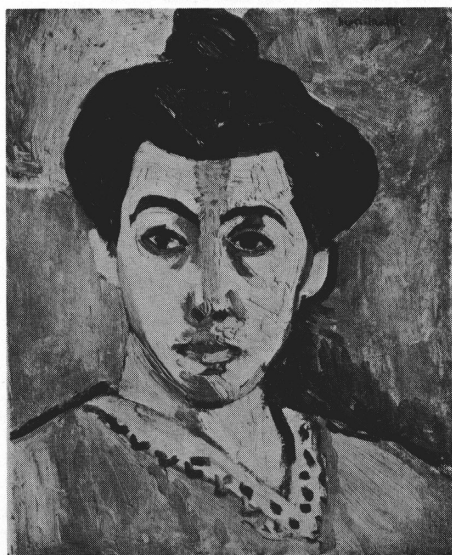


Fig. 30 <緑のすじ> 1905



Fig. 31 ファン・ゴッホ<自画像> 1889

美術館案内

ブリヂストン美術館 東京都中央区京橋 1-10-1 (〒104)

TEL. (03) 563-0241

開館時間 午前10時～午後5時30分 (但し土曜日は午前11時～午後5時45分)

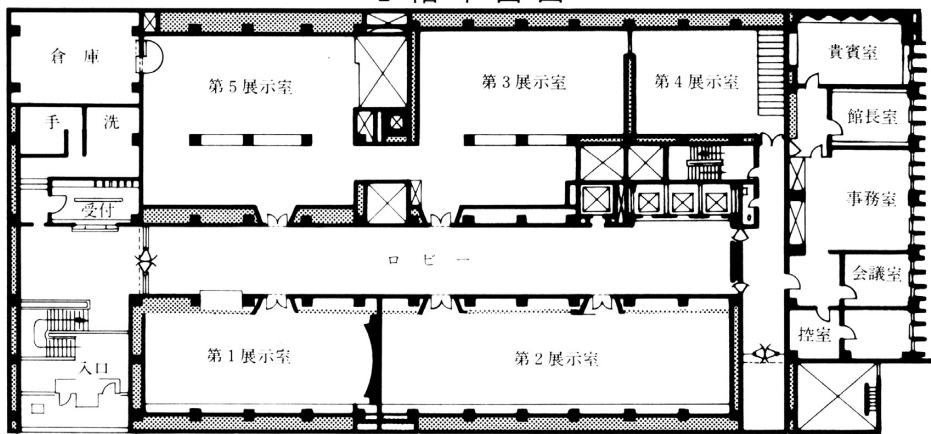
休館 毎月曜日, 年末年始 (12月28日～1月4日)

入場料 (個人) 一般 ¥ 300, 大・高生 ¥ 200, 中・小生 ¥ 100

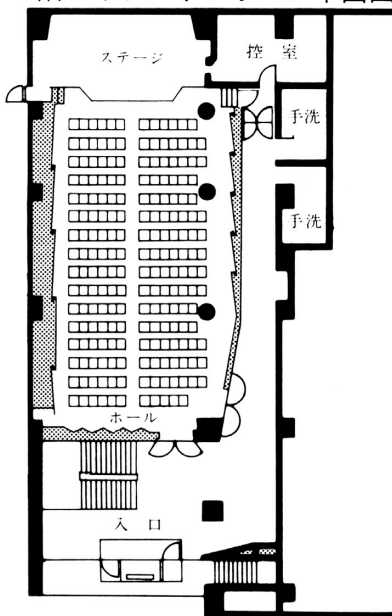
(団体) 一般 ¥ 200, 大・高生 ¥ 100, 中・小生 ¥ 50
15名以上

尚, 特別展の場合は変更することがある。

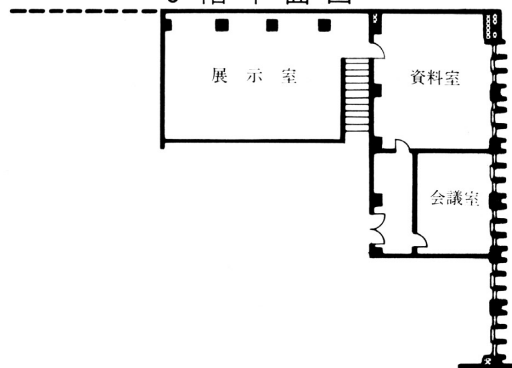
2 階 平 面 図



1 階ブリヂストンホール平面図



3 階 平 面 図



久留米・石橋美術館 福岡県久留米市野中町 石橋文化センター内 (〒830)

TEL. (0942) 39-1131

開館時間 午前9時～午後5時

休館 毎月曜日，年末年始（12月28日～1月1日）

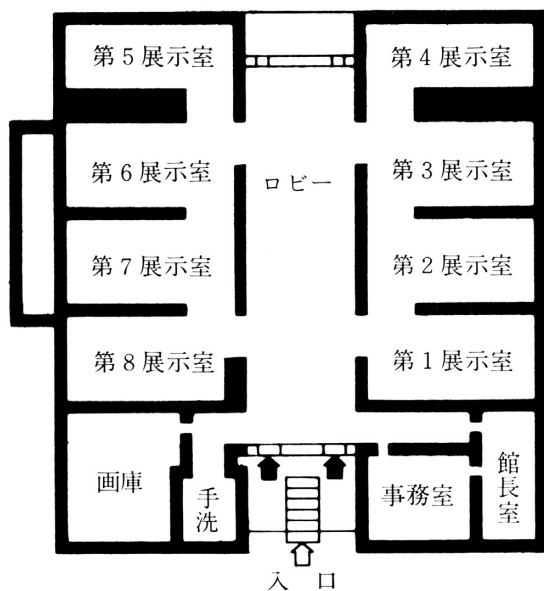
他に陳列替のため臨時休館がある。

入場料 (個人) 一般 ¥ 200, 大・高生 ¥ 150, 中・小生 ¥ 100

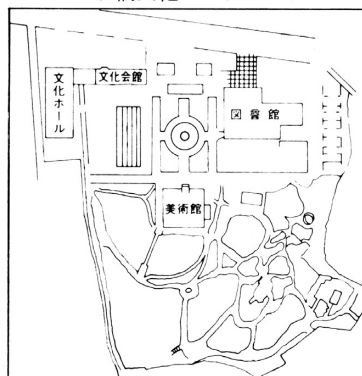
(団体) 一般 ¥ 150, 大・高生 ¥ 100, 中・小生 ¥ 50
20名以上

尚，特別展の場合は変更することがある。

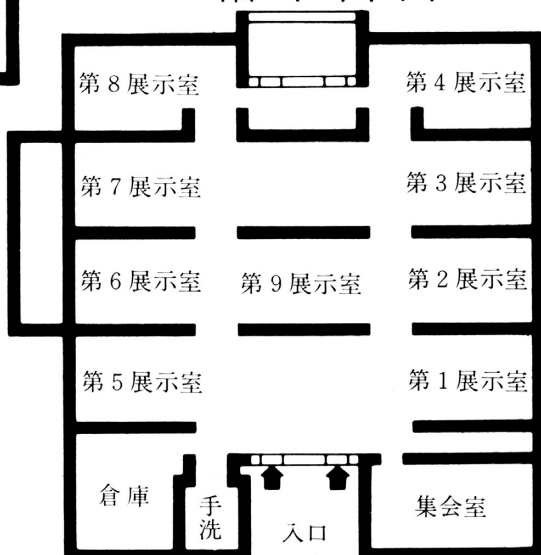
2 階 平 面 図



石橋文化センター



1 階 平 面 図



昭和 52 (1977) 年 度 記 録

ブリヂストン美術館
久留米・石橋美術館

石橋
財団

