

マチスの『ジャズ』における祝祭的プログラム

— 図像主題をめぐって —

《キーワード》サーカス、境界性、グロテスク

大久保 恭子

(1) 序

『ジャズ』とはアンリ・マチス (Henri Matisse: 1869-1954) による二〇枚の原画と手書きの文章とからなる書物芸術であり、一九四七年九月三〇日に刊行された¹⁾。切り紙絵による原画の配置は以下の通りである。まず題字に対応して《道化師》、次いで見開きで《サーカス》、右片頁で《ロワイヤル氏》、さらに見開きで《白象の悪夢》、《馬と曲馬乗りと道化師》、《狼》、《心臓》が置かれ、右片頁の《イカロス》の後に見開きで《フォルム》、《ピエロの埋葬》、《コードマ兄弟》、《水槽の中を泳ぐひと》が配される。右片頁の《刀呑み》に続いて見開きで《カウボーイ》、《ナイフ投げ》、《運命》が置かれ、三点の《礁湖》が配されている。そして最後の図葉が右片頁の《トボガン櫂》である (図1〜20)。一五の見出しを持つ文章はこれらの原画の間に挿入されている。『ジャズ』制作は、一九四〇年もしくは四一年に『ヴェルヴ』誌の編集長、テリアド (E. Teriade) が

提案したことに端を発し、一九四三年にマチスが《道化師》と《トボガン櫂》をはじめ、後に結果的に『ジャズ』には収録されなかった一点を含む六点の原画を制作したことから実現に向けて動き出した。そして一九四四年八月までにマチスは書物芸術の題名を《サーカス》から《ジャズ》に変更して、一九四六年に原画に添える文章を書き起こしたと考えられる。したがって『ジャズ』は原画と文章とからなる総合芸術である。

(1) 先行研究

『ジャズ』の先行研究においては、図像の形式的特質と切り紙絵という制作手法の特異性との関連に主たる関心が向けられ、この視点からの成果は確かに大なるものがあつた²⁾。しかし、芸術を超歴史的な位置に押し上げ普遍なるものを前提とするこれらの研究が見落としたものも、また多かつたのである。実のところマチスは一九三〇年代から、シュルレアリストとの相互補完的影響関係が形成した

芸術場で活動していたのであり、彼らとの交流を挟んでマチスの芸術観、とりわけマチスが〈シーニュ〉と呼んだ、色付きの形態とも言うべき造形要素の特質は、静的なものから動的なものへと変化していた。そしてそれは切り紙絵という手法を活用したことで一層加速された。この動的特質は『ジャズ』に見られるマチスによるアンリ・ベルクソン (Henri Bergson) 思想の受容を検討することによって明確になる。マチスは既に名声を獲得していたベルクソンへの関心を一九一〇年代に示しており、それが一九四〇年代に再燃していた。『ジャズ』制作に本格的に取りかかる前年の一九四三年、マチスは同主題、同モデルの連続的素描を集めた『主題と変奏』を刊行したが、ここでは連続する素描間にベルクソンの言う〈持続〉の形象化を見ることができた。そして『ジャズ』においてマチスは〈シーニュ〉を記憶から生成することで〈直観〉による対象との一体化を試み、また、〈シーニュ〉を背景の上へと重ねて貼っていく、切り紙絵に特有の制作過程の視覚的残存によって、〈持続〉の内在线を実現した。ここに原画制作における遅延の理由があったと考えられる。すなわちマチスが残した一九四四年の数通の手紙が伝える原画制作の進捗状況と、マチスが一点の原画に書き入れた制作年、一九四六年との遅延が暗示する〈持続〉は、原画の特質のみならず、原画と文章との相関関係を考慮した上での『ジャズ』全体の特質でもあったのである。³⁾

さて『ジャズ』の図像主題に注目するとそこには、神話に題材を求めた『イカロス』をはじめ、マチスが〈プリミティブ (原初的)〉と形容した意味内容との深い関連を見ることができるといえる。ただしプリ

ミティブなるものをめぐるといって、〈プリミティブイスム〉は固定的なものではなく変容を重ねていた。造形的特質に着目してヨーロッパの伝統の再生を図った二〇世紀初頭の〈プリミティブイスム〉は、シュルレアリスムの登場とともにその意味を変えた。シュルレアリスムは、理性信奉に基づく合理主義の拘束から解放された無意識に光をあてて、ヨーロッパ的知性の境界を越えようと、造形性から機能に着眼点をずらしてプリミティブなるものを価値づけ、突破口にした。ここに〈プリミティブイスム〉における論理的シフトを見ることができ、それはマチスにも影響を及ぼしたと考えられる。『ジャズ』の図像主題に見られる特質は、原初的次元での精神と自然との再統合を求めた論理的シフト後の〈プリミティブイスム〉と関連を持っていた。また『ジャズ』の図像に見られる、記憶から生み出された抽象度の高い〈シーニュ〉は、現実世界の統語法から遊離して無定形となっていた。それらはいくつもの意味体系の中で息づくことができ、それら無定形によって構成された画面は、特権的事項がないために幾重もの読み取りを可能にしたのである。『ジャズ』でマチスが実現したのは、芸術作品の意味作用の境界を越えることであつたとも言える。⁴⁾

(ii) 本稿の目的

本稿ではこれまでの考察を踏まえて、図像全体の構成プログラムについて主題特性に着目しながら一考を加えたい。しかしこの問題に関する先行研究は乏しいと言わざるを得ない。アルフレッド・バー・ジュニア (Alfred H. Barr, Jr.) 以降、いくつかの図像主題に

ついで簡単な言及を行う例は数多く見られるものの、まとまった解釈となると、〈老い〉〈愛〉〈無意識〉〈空間と光〉、これらが『ジャズ』のテーマだと考えたピエール・シュネデル (Pierre Schneider) と、画家とモデルとの関係を軸にいくつかの画像主題に共通項を見いだそうとしたジャック・フラム (Jack D. Flam)、そしてイエス・キリストのテーマを画像主題に読み取りながらも、むしろ各画像主題の不統一性が『ジャズ』の特質であるとして、そこにシュルレアリスムとの類似を指摘したケネス・ベンダイナ (Kenneth Bendiner) の研究があるばかりだろう。⁽⁵⁾ 一方で、『ジャズ』の主題と制作状況に関する資料が一九四三年と四四年に集中して、また一九四六年とそれ以降に少し、マチスの私信あるいはノートとして残されている。⁽⁶⁾

本稿の出発点となるのは一九四四年八月五日付けのマチスの覚え書きである。

わたしは一週間前から『ジャズ』のために水族館の二枚の原画を制作している。(中略)『ジャズ』の構成は、八月五日現在、以下の通りだ。(1)《ヴェルヴ》(2)《サーカス》(3)《空中ブランコ乗り、もしくは飛行士》(4)《道化師》(5)《トボガン櫓》(6)《白象の悪夢》(7)《曲馬乗りと道化師》(8)《ピエロの埋葬》(9)《刀呑み》(10)《コードマ兄弟》(11)《ロワイヤル》(12)《造形的ポーズ》(13)《カウボーイ》(14)《ナイフ投げ》(15)《宿命》(16)《狼男》(17)《水槽》(18)《オセアニア》⁽⁷⁾

このノートに記された構成案は刊行時には以下の三点において大き

く変更される。まず原画の総数が二点増えて二〇点となること。半数の原画の題名が変更されること。そして原画の掲載順にかなりの変更が加えられることである(表1)。そこでまずは個々の原画主題の特質を、この構成案を念頭に置きつつ先行研究とは異なる視点から検討した⁽⁸⁾。

もつとも、『ジャズ』の全画像を通しての特質などを前提することそのものが、意味のないことだとする考えもあるだろう。しかしマチスが一九四三年一〇月二七日にテリアドに宛てた手紙を見る限り、そのように断じることは早計に思える。

一枚の原画を制作した。《曲馬乗りと道化師》だ。それにしても切るということは何とも繊細で、上手くいくなんて無理のようと思う。(中略)健康状態は良好で、ぱりぱり仕事をしている。それで既に六枚の原画を制作した。——不安なことがひとつ。これがさまざま要素のカラージュだということだ。上手くいくか、さもなければ、ばらばらになるかだ。⁽⁸⁾

ここでの〈カラージュ〉を、今日的な意味で理解するのは避けなくてはならない。マチスは〈カラージュ〉を、一九四一年のマチス宛のテリアドの手紙で使われたと同じ、切り紙絵という意味で用いたと考えるべきだろう。⁽⁹⁾ その上でこの一〇月の手紙を読むなら、マチスが『ジャズ』の画像に何らかのまとまりを期待していたことが了解できる。それは個々の原画内での断片のまとまりを指すのみならず、マチスの手紙で「これがさまざま要素のカラージュだということだ」の直前に「六点の原画を制作した」という文があることから、複数の原画に通底する特質を意図していたと読むことも可能だ

[表 1]

	1944年 8月 5日 構成案	『ジャズ』
1	《ヴェルヴ》 Verve	《道化師》 Le Clown
2	《サーカス》 Cirque	《サーカス》 Le Cirque
3	《空中ブランコ乗り、もしくは飛行士》 Trapéziste ou aviateur	《ロワイヤル氏》 Monsieur Loyal
4	《道化師》 Clown	《白象の悪夢》 Le Cauchemar de l' éléphant blanc
5	《トボガン櫓》 Toboggan	《馬と曲馬乗りと道化師》 Le Cheval, l' écuyère et le clown
6	《白象の悪夢》 Cauchemar de l' éléphant blanc	《狼》 Le Loup
7	《曲馬乗りと道化師》 L' Écuyère et le clown	《心臓》 Le Cœur
8	《ピエロの埋葬》 Enterrement de pierrot	《イカロス》 Icare
9	《刀呑み》 Avalueur de sabre	《フォルム》 Formes
10	《コードマ兄弟》 Codomas	《ピエロの埋葬》 L' Enterrement de pierrot
11	《ロワイヤル》 Loyal	《コードマ兄弟》 Les Codomas
12	《造形的ポーズ》 Poses plastiques	《水槽の中を泳ぐひと》 La Nageuse dans l' aquarium
13	《カウボーイ》 Le Cow boy	《刀呑み》 L' Avalueur de sabres
14	《ナイフ投げ》 Lanceur de couteaux	《カウボーイ》 Le Cow-boy
15	《宿命》 La Fatalité	《ナイフ投げ》 Le Lanceur de couteaux
16	《狼男》 Le Loup Garou	《運命》 Le Destin
17	《水槽》 Aquarium	《礁湖》 Le Lagon
18	《オセアニア》 Océanie	《礁湖》 Le Lagon
19		《礁湖》 Le Lagon
20		《トボガン櫓》 Le Toboggan

からである。

(2) 原画主題の可変性

(i) 飛翔と失墜

構成案で一番目の図像として名前が挙がっていたのは《ヴェルヴ》だった。マチスは一九四三年に、二年後に『ヴェルヴ』誌に掲載される《イカロスの失墜》(図21)を制作していたことから、構成案での《ヴェルヴ》とは『ジャズ』に収録される《イカロス》を指していると考えて間違いない。実際両作品は、人物像が色彩と形態において反転していることおよび背景の処理と心臓のかたちとを除いて、形式的にも酷似している。しかしながら作品の題名には微妙な違いがある。すなわち『ジャズ』では題名から《失墜》がはずされているのである。『ジャズ』の原画の題名はすべてマチス自身がつけたということ、《イカロスの失墜》という題名もまたマチス自身によるものだとこのことを踏まえれば、¹⁰両作品の題名の違いを見過ごすことはできない。

オウィディウス (Publius Ovidius Naso) の『変身物語』からとられたこの主題には、マチス以外にもパブロ・ピカソ (Pablo Ruiz y Picasso) をはじめ、同時代にいくつかの作例を見ることができ(図22)。そのほとんどは、父ダイダロス (Daedalos) の戒めを忘れて天空高く飛び太陽に翼の蠟を溶かされて海へと墜ちる、《イカロスの失墜》がテーマだった。しかし『ジャズ』の場合、それらとは一線を画している。題名が単なる《イカロス》であれば必ずし

も失墜とは結びつかなくなるからである。

《イカロス》の読み取りに関しては既に他所で触れた。¹¹⁾すなわち、人物を取り囲む黄色い星形の無定型は星と見ることもできるが、マチスガレイ・アラゴン (Louis Aragon) に語ったように《イカロス》を第二次世界大戦中の爆撃に関連させれば、人物はイカロスではなくなり同時に黄色い無定型は投下された爆弾の炸裂となる。ここに〈シーニュ〉の、ひいては『ジャズ』の原画の意味作用における動的性質を見ることができるといえる。つまり一方の形態の意味の固定は他方との対立においてのみ可能なのである。

そうであれば、〈失墜〉という特定性の高い言葉をマチスが題名から削除した背景には、作品の意味の読み取りから特権的事項を除外しようとする意図があったと推察できるのではないか。つまりこの題名は、物語の前半で意気揚々と飛翔するイカロスを示唆するものでもあり、飛翔と失墜、現実世界では真逆の方向性を持つ運動が『ジャズ』では交換可能なものとして捉えられていることになるのである。

こうした背中合わせの飛翔と失墜は、二〇世紀初頭の名高い空中ブランコ乗りの妙技を主題にした《コードマ兄弟》にも見て取れる。そして方向性における入れ替え可能な平衡世界とも言うべき発想は、その主題がシユネデルの指摘するようにフォリー＝ベルジェールでの出し物に関連したとしても、一九三〇年にマチスがテリアドに「現実の空間とは別の何かを求めている」と語ったように、¹²⁾現実世界の合法性から切り離され重さを失って、あたかも空に浮かんでいるような《水槽の中を泳ぐひと》にも見ることができるので

ある。また構成案で《造形的ポーズ》と名づけられた作品は、『ジャズ』では《フォルム》に改められている。見開きの左右に配されたふたつのトルソは、ポジとネガで対比させられつつ均衡を保っていることから、ここには形式的次元での両面価値性が示されていると言えるだろう。

(ii) サーカス

構成案の大部を占めたのはサーカスに関連する主題だった。二番目の原画《サーカス》は、見開きの両頁に CIRQUE という文字が入っていることから、当初は表紙にすることを想定して制作されたと考えられる。もともと三番目の《空中ブランコ乗り、もしくは飛行士》は『ジャズ』に対応する原画を持たない。一方で一見サーカスとは無関係に思える《カウボーイ》も、実はカウボーイと馬との掛け合いで観客の笑いを誘う演目がサーカスに存在したことから関連主題とすることができ、¹³⁾そうなるで一八点中一二点がサーカスを主題にしていたことになる。中でも刊行時には《ロワイヤル氏》となる《ロワイヤル》は、『ジャズ』の原画主題の動的性質あるいは交換可能性をつぶさに表わしている。

ロワイヤル氏とは一九世紀に〈シルク・ナポレオン〉の団長だったジョセフ＝レオポルド・ロワイヤル (Joseph-Leopold Loyat) のことである。またこの作品は、一八世紀の〈ロイヤル・サーカス (シルク・ロワイヤル)〉の団長だった、近代サーカスの祖フィリップ・アストレイ (Philip Astley) にも、その人名／サーカス団名によって、また青い背景に二列に並んだ上着の金釦によってつながっ

ている。というのもアストレイは元騎馬中尉で退役後サーカスに関わり、彼が率いた〈ロイヤル・サーカス〉の特徴は、軍服を思わせる金釦つきのきりりとした衣装で曲馬を披露したことにあつたからである¹⁵。

また《ロワイヤル氏》の人物の横顔は、特徴的な鼻によつてシャルル・ド・ゴール (Charles de Gaulle) 大統領の横顔と見ることのできる。ド・ゴールは第二次世界大戦中ドイツに占領されたパリの解放の立て役者であるから、一九四四年八月のパリ解放に重なる時期の構成案に、あるいはパリ解放に前後して制作されたこの作品の中にその面影が隠されていても不思議ではない。

さらに《ロワイヤル氏》の天地を逆さにすれば、そこには口を大きく開けた顔が姿を現す。それはもともと《刀呑み》のために形成されたものだった¹⁶。興味深いのは、一九三二年にド・ゴールが自らの政治思想を綴った著作の題名が『剣の刃』¹⁷だったということだ。つまり《ロワイヤル氏》は、〈サーカス〉と〈刀〉とを媒介項として、〈ロワイヤル〉と〈アストレイ〉と〈ド・ゴール〉とに関連を持ち、それらは一連の固定的読みを形成するのではなく、観者の連想の中でくると意味を変え得るものになっていたのである。

こうした主題の変性は構成案の八番目《ピエロの埋葬》にも見ることができ、この作品の制作をめぐるのは、マチスがアンドレ・ルーヴェール (André Rouveyre) に宛てた一九四三年一二月一八日の謎めいた文章が残っている。

花吹雪の舞う、ミミ・カスク (Mimi Cassecou) の最初の聖体拝領の日。(サーカスは興業中だ) (構想)¹⁸。

リディヤ・デレクトルスカヤ (Lydia Delectorskaya) の回想によれば、ここでマチスが記した「ミミ・カスクの最初の聖体拝領」は一九四三年一〇月に制作された《四輪馬車 Le Carrosse》の¹⁹とであり、それが翌年一月に《ピエロの埋葬》という題名に変えられたらしい。確かに《ピエロの埋葬》の原画には、一九四三年というマチス自身による制作年の書き込みがある。しかし制作はその後も続けられたようだ。というのもマチスは一九四四年三月七日にテリアドに宛てて「ニ・カスクもジョセフ・カッセトゥもできていない」と書き送っているからである²⁰。これらの情報を総合すると、マチスの謎めいた文章は《ピエロの埋葬》の再考中に書かれたものだと分かる。この〈ミミ・カスク〉を訳すなら〈かわいい向こう見ずさん〉といった意味になり、〈ニ・カスク〉あるいは〈ジョセフ・カッセトゥ〉も含めて、道化師の愛称ではなかっただろうか。

それにしても何と陽気な葬礼だろう。花吹雪の中、勢い良く蹄の音をたてながら甲の馬車が行く。ここにあるのは死に対する恐怖よりも華やいだ楽しさであり、題名を見なければこれが葬送の場面であるとは思えないほどだ。しかし埋葬されるのがピエロ、つまり道化ということになると、にわかに意味深い甲となる。なぜなら道化こそは禁じられた境界域を横断し、限界を突破し続ける者だからである。

古代から連綿と生息してきた道化は、どのような区分けにも収まることなく、いかなる固定化もすり抜けてきた。ゆえに道化は死を恐れず、死しても自らの亡骸の陰からよめき出てくるのである。道化は究極の凶事である死とも不死身であることによって両義

的な関係を取り結ぶ²¹⁾。そうであればこそ、『ピエロの埋葬』は陽気であり得たと言える。そしてここから、『ジャズ』の凶像主題に息づくふたつの系が姿を現す。すなわちひとつは死と復活再生のテーマであり、今ひとつは境界性をめぐるテーマである。

(iii) 死と復活再生

『ジャズ』には生命の危険を感じさせる主題が数多く含まれていることは従来から指摘されてきた²²⁾。既に挙げた『イカロス』、『サーカス』、『コドマ兄弟』、『水槽の中を泳ぐひと』、『ピエロの埋葬』、『刀呑み』、構成案にのみ挙げられた『空中ブランコ乗り』、もしくは『飛行士』、これらのみならず、『ナイフ投げ』、『トボガン樵』もまた命がけの主題である。

しかしこれらを、観客をはらはらせるサーカスの演目に関連づけてのみ解釈するのは、テーマを矮小化しているように思う。マチスが生命の何たるかに関心を持っていたことは、構成案の『空中ブランコ乗り』、もしくは『飛行士』が『ジャズ』では『心臓』に代わっていることから推察される。そこに、一九四一年にマチスが受けた癌の手術と、周囲を驚かせたそれからの甦り、つまり仮死と復活という自身の経験が投影されたことは十分に考えられる。

そうであればここで注目すべきは、『ピエロの埋葬』で検討したように、生命をめぐって死と復活再生とが両面価値的に共存、もしくは祝祭的に交換可能なものとして捉えられているということだろう。それはマチスが、構成案では不可避の予め決定されたものとして受け入れるしかない『宿命』と名づけていた作品を、変更可能な

『運命』に代えたことから推測できる。事実ここで画面の左半分に見られる赤紫の横顔は、黒に着目するとまったく別の横顔に取って代わられる。『運命』におけるふたつの横顔は、観者の視点をどちらに置くかで瞬時に入れ替わる可変性を持っているのである。

(iv) 境界性

構成案の最後には『オセアニア』が挙げられた。『ジャズ』には同名の作品は収録されていない。しかし一九五一年にマチスがテリアドに「タヒチでわたしは光、純粹な光と珊瑚の大地を見た」と語ったことから²³⁾、『ジャズ』の三点の『礁湖』が一九三〇年三月にマチスが旅したオセアニアに関連し、また構成案の『オセアニア』に代わるものだったと推察できる。

三点の『礁湖』では特定性の低いアメーバのような有機的（シーニュ）が蠢いている。マチスは油彩画でも水生生物を描いてはいたが、それらは、例えば鉢の中の金魚のように、飼い慣らされていた（図23）。ところが『礁湖』で（シーニュ）は、無定型ゆえに合法性から解放され、枠組みからはみださんばかりの爆発的な力を蓄えている。そして水生生物の本性は、『礁湖』に見られるごとく、制御を受けつけない、つまり飼い慣らされていないことにある。『ジャズ』においては陸生動物もまたその本来性を回復し、『狼』は口を開けて襲いかかろうとし、『白象の悪夢』で調教される象は、それを拒んで野生への回帰願望を赤く鋭い形態に代理させている。それでは野生とは何であったろう。それは合法的な定義がでない、言い換えればひとつの文化圏が引いた境界を越えるという

ことではないだろうか。ここで言う境界とは、無論ふたつの異なった領域や次元を分かつものだが、同時にそれらを接触させるものでもある。こうした両義的境界性をめぐって《狼》は意味深長な作品である。

もうひとつ「の作品」は、おまえを食べやすいように、だ——見開きで、左頁は緑で縁取られた青の背景、右頁は橙色で縁取られた薄赤紫の背景、そこに白を置く。²⁴

この一九四四年三月七日のマチスの手紙にある詳細な色彩への言及から、ここで記されているのは『ジャズ』の《狼》だと了解される。そして「おまえを食べやすいように」というマチスの文言を根拠として、《狼》は民話の『赤ずきん』に関連すると考えられてきた。²⁵しかし題名は《狼》なのだから、マチスの関心は小さな女の子ではなく狼にあったと考えるのが妥当である。

そもそも構成案では、《狼》は《狼男》だった。このもとの題名である《狼男》の語源を辿るとラテン語に行き着く。そして中世初期の七世紀に成立した『リブアリア法典』（第八章第二項）で《狼男》は「追放せられたる者」と定義され、罪を犯したがゆえに生きながらの死者として共同体から放逐されたひとを指していた。²⁶

《狼》／《狼男》の主題を考えると、阿部謹也氏の、中世のひとびとが《狼男》を怖れたのは「彼が犯罪者であるためではなく、人間には制御し得ない死の領域に棲む者だったから」という指摘は示唆に富む。²⁷なぜなら《狼男》の置かれた状況こそは、ジョルジョ・アガンベン（Giorgio Agamben）の言によればこのようになるからだ。

締め出された者の生は、動物と人間、ピュシスとノモス、排除包含のあいだの不分明の境界線、一方から他方へと移行する境界線なのだ。人間でも野獣でもない狼男はまさしく、そのふたつの世界のいずれにも属することなく、とはいえ逆説的に両方の世界に住みついている。²⁸

このように、もともとの題名《狼男》を重ねることによって、《狼》の主題が境界越えに関連するものだったことが浮かび上がってくるのである。

以上の原画主題の検討を踏まえて、『ジャズ』の図像全体の特質と構成プログラムの考察に入りたい。

（3）祝祭的プログラム

（i）グロテスク

改めて構成案と『ジャズ』との図像配置の違いに着目すると、最初の図像が《ヴェルヴ》から《道化師》に変更されたことに気づく。構成案では四番目という目立たない位置にあった《道化師》が、『ジャズ』で最初に置かれることになった理由は、これまでの個々の原画主題の検討から推測可能になってきたように思われる。ここで道化師は右端の黒いカーテンから登場するところであり、これから始まる『ジャズ』という書物芸術の露払いの重責を担っているかのような。両義的可変性を備えた『ジャズ』の各原画主題は、自身が境界的存在だった道化師によって先導されているのである。

ところでこの道化師が一七世紀には、ジャック・カロ（Jacques

Callot) の作品を通して〈グロテスク grotesque〉の概念に関連づけられるようになったという歴史的経緯は興味深い (図24)。

イタリア語の *grota* (洞窟) の派生語 *la grottesca* と *grotesco* に語源を持つ〈グロテスク〉という言葉は、一五世紀末の発掘に際して再発見された特殊な装飾模様の名称としてつくられた。フランスでは一六世紀のモンテーニュ (Michel de Montaigne) の「確かなたちを成さず、順序も均衡も成りゆきにまかされて、雑多な部分がつぎあわされた奇怪な身体でクロテスク模様 *crotesques*」という記述を経て一七世紀までに、〈クロテスク〉はグロテスクに改められて、その形容詞に「奇妙な・不条理な・滑稽な」といった意味が込められるようになった。⁽³⁰⁾ カロの描く道化師への言及はこの変遷の中で生じたものだった。

このようにはるかな過去につながるグロテスクとは、後藤新治氏によればこのような特質を持つ。

グロテスクの基本構造とは、生成し変化するアンビヴァレンスであり、そこでは対立的で両義的な価値が、ひとつの対象の中に変容しながら共存することで、さらには価値のヒエラルキーを諧謔によって転倒させることで、滑稽な笑いや不気味な恐怖といった調停不能な感情が同時に生起する。⁽³⁰⁾

この記述と《道化師》、ひいてはそれに先導される画像主題の特質とは、相当に通じるところがある。『ジャズ』の画像はグロテスク概念とのつながりを持つと考えられるのである。

(ii) 祝祭的交替性

そこでグロテスクをめぐる論考の中にあつて、ここではミハイル・バフチン (Mikhail Mikhailovich Bakhtin) の思想を参照したい。ただしマチスとバフチンとに直接的接点があつたということではなく、この点でマチス作品とバフチン思想との関係は、マチス作品とベルクソン思想との関係とは異質のものである。後者を影響関係という言葉で捉えるなら、前者に見ることができる関係は、あつたとしても、マチスと半世紀、時代を共有したバフチンとの共時的親縁性とは呼ぶことのできないものである。

バフチンはグロテスクに深い関連を持つものとしてカーニバルを位置づけたが、カーニバルを謝肉祭に限定するのではなく、そのタ イプに含まれるさまざまな祝祭の総称として用いた。⁽³¹⁾ 一九二九年にバフチンはドストエフスキー (Fedor M. Dostoevskii) に関する研究を世に問い、一九六三年にそれは『ドストエフスキーの詩学の諸問題』として改訂出版された。その中で彼はカーニバルについてこう述べている。

「王の」戴冠と奪還の両者は、まとまってひとつの両義的な儀式を構成しており、交替・再生の不可避性と生産性を、またあらゆる体制や秩序、権力や (ヒエラルヒー上の) 地位の陽気な相対性を表現している。⁽³²⁾

ここに記されたカーニバルの特質は、グロテスクの特性に結びつくと同時に、既に検討した『ジャズ』の画像に見られる特徴に重なるものでもある。すなわち《イカロス》あるいは《コードマ兄弟》における、交換可能な飛翔と下へ向かつての飛翔つまり失墜、あるいは

《フォルム》での置き換え可能なポジとネガ、《水槽の中を泳ぐひと》に見られた重さを失うことで生じた平衡世界、そして《ロワイヤル氏》でのロワイヤルをめぐる意味の更新、また《ロワイヤル氏》と転倒によって交替する《刀呑み》、さらに観者の視点の有りようで瞬時に入れ替わる《運命》、これらの図像に共通する特質はまさに両義的な相対性だった。

バフチンはさらに、先の引用部分に続けてカーニバルの両義的性質をこのように述べた。

カーニバルにおけるイメージはすべて二元一体構造をしており、転換や急変におけるふたつの対極的要素を合わせ持っている。それは例えば誕生と死（生をはらむ死のイメージ）、祝福と呪い（死と復活を同時に願うカーニバル的祝福の呪い）、賞賛と罵倒、若さと老齢、上と下、頭と尻、愚かさ賢さである。⁽³³⁾

この記述は、死と復活再生とが両面価値的に共存した《ピエロの埋葬》、両義的境界性に関わる《狼》あるいは《道化師》、無定型ゆえに合法的定義から解放された《礁湖》、これらの『ジャズ』の図像が共有した特性を思わせる。

バフチンの「カーニバルが祝うのは交替そのもの、つまり交替のプロセスであり」、「それは何ものをも絶対化せず、あらゆるものの陽気な相対性を宣言する」という発想を援用し、⁽³⁴⁾また彼が認めたように「古代のカーニバル形式の多くは、広場の見せ物小屋の笑劇やサーカスの内に保存されて命脈を保ち、生まれ変わり続けている」とするなら、⁽³⁵⁾『ジャズ』の構成プログラムは祝祭的交替性を特質と

していたと考えられる。

ここで『ジャズ』の最初に《道化師》が配された意味を改めて問うなら、この変更が書物芸術の題名を〈サーカス〉から〈ジャズ〉に変えてからのことだったということに注意を向けざるを得ない。⁽³⁶⁾なんとすれば最初の図像が《道化師》であるなら、書物芸術の題名はむしろ〈サーカス〉のままのほうが理に適っているように見えるからである。書物芸術の題名を〈サーカス〉から〈ジャズ〉に変更するといふ行為と、最初の図像を《ヴェルヴ》から《道化師》に替える行為とは矛盾をはらんでいる。しかしこのちぐはぐな入れ替えこそ、⁽³⁷⁾『ジャズ』という書物芸術全体が一貫した合理的なナラティブで綴られているのではない、という示唆が潜んでいたのである。

(4) おわりに

マチスのノートには、一九四六年三月一九日付けで「校了。『ジャズ』という走り書きがある。⁽³⁷⁾この「校了」はしかし、本稿の「序」で触れたマチスによるベルクソンの〈持続〉の受容に照らしても了解されるように、⁽³⁸⁾『ジャズ』の図像に対する最終的なものではない。なぜならマチスが一点の『ジャズ』の原画に一九四六年七月になってから署名を入れたことを含めて、⁽³⁹⁾『ジャズ』はむしろ、「グロテスクな身体は」⁽⁴⁰⁾けっして出来上がっておらず、完成されていない。それはつねにつくられ創造されつつあるとともに、⁽⁴¹⁾みずからも他の身体をつくり創造しつつある。さらに

この身体は世界を呑みこみ、みずからも世界に呑みこまれる⁽⁸⁾。というバフチンの主張に見られるような、到達点を設定する(1)のではない、潜在的に終わりのない制作様態において理解するべきだからである。

そしてまた、グロテスクなるものはことに一九世紀以降、伝統的あるいは普遍的仮定に挑戦する手段であり続けたが、『ジャズ』の図像に見られるグロテスク性を、ロマン主義の静的なグロテスクにこそ当てはまる二項対立の図式で理解することには異を唱えたい。一九四八年十一月九日にマチスがレシギエ修道士 (Le frère Rayssiguier) に語った「道化やアルルカンに特有だと信じられている色彩は、聖なるものの創造に適してもいるのだ」という言葉からも類推できるように、⁽⁹⁾『ジャズ』の図像主題に通底する特質、ひいては全体を構成するプログラムの特性は、動的かつ両義的二項対立間の祝祭的交替性にこそあったと考えられるからである。

注

- (1) Henri Matisse, *Jazz*, Paris, 1947. 図版はステンシル印刷、題字とテキストはファクシミリ印刷されフォリオ版で刊行された。部数は二七〇、他に図版だけ一〇〇部が刷られた。
- (2) 『ジャズ』を含む切り紙絵に関する先行研究で基本書となっているのは、Henri Matisse, *Paper Cut-Outs*, Texts by Jack Cowart, Jack D. Flam, Dominique Fourcade, John Hallmark Neff, Exh. Cat., St. Louis, Detroit, 1977. John Elderfield, *The Cut-Outs of Henri Matisse*, London, 1978. Isabelle Monod-Fontaine (ed.), *Matisse: Œuvres de Henri Matisse*, exh. cat., Paris, 1989. 比較的近年では、⁽¹⁰⁾ Matisse et Teriade,

Textes de Henri Matisse, Jack Flam, Teriade, Jean Leymarie, Dominique Szymusiak, Xavier Girard, exh. cat., Le Cateau-Cambrésis, 1996-1997. Olivier Berggruen and Max Hollein (eds.), *Henri Matisse: Drawing with Scissors. Masterpieces from the Late Years*, Exh. Cat., Munich, Berlin, London, New York, 2002. 『ジャズ』に特化したものは Beatrice Lavarini, *Henri Matisse: JAZZ (1943-1947), Ein Malerbuch als Selbstkenntnis*, München, 2000.

- (3) Kyoko Okubo, "Henri Matisse's Jazz: Regarding the Date of 'Completion' of the Original Maquettes," *Aesthetics*, no. 12, March 2006, pp. 53-65 (大久保恭子「マンリ・マチス『ジャズ』—原画制作年をめぐる考察」、『美學』第二二〇号、二〇〇五年、四二—五五頁。)
- (4) 大久保「マチスの『ジャズ』に見られる原初性」、『芸術／批評』第一号、二〇〇四年、二七一—五五頁。
- (5) Alfred H. Barr, Jr., *Matisse, His Art and His Public*, New York, 1951, pp. 274-275. Pierre Schneider, *Matisse*, Paris, 1984, pp. 661-669. Flam, "Jazz," in *Henri Matisse, Paper Cut-Outs*, pp. 44-45. Kenneth Bendiner, "Matisse and Surrealism," *Pantheon*, 1992, pp. 136-140.
- (6) 一九四〇年八月二〇日のテリマドからマチスへの手紙に始まり、一九四三年から四四年にかけての資料の多くは、未公表の手紙を含めて、アルシーザ・マチスに保管されている。それ以外の資料の一部は *Matisse: Œuvres de Henri Matisse*, pp. 342-343 に再録されている。重複する部分もあるが他の *Lettre de Matisse à Rouveyre*, 18 décembre 1943. Repr. dans Hanne Finsen (éd.), *Matisse Rouveyre: Correspondance*, Paris, 2001, p. 284. Note 1, *Ibid.*, p. 284. Lettre de Matisse à Rouveyre, 19 mars 1946. Repr. dans *Ibid.*, p. 403. Lettre de Rouveyre à Matisse, 24 mars 1947. Repr. dans *Ibid.*, p. 427. Lettre de Rouveyre à Matisse, 5 janvier 1948. Repr. dans *Ibid.*, p. 480.
- (7) Archives Matisse, Paris.

- (8) Lettre de Matisse à Tériade, 27 octobre 1943. Repr. dans *Matisse: Œuvres de Henri Matisse*, p.342.
- (9) テリアドはこの手紙で『ヴェルヴ』特集号の構想をマチスに書き送り、その中で「見開きもしくは片頁で、ありとあらゆる色彩のカラーージュ（例えばあなたの青と黒のバレエ・ダンサーの原画のような作品を考えている）」という表現を用いた。ここで言及された作品はおそらく「切り紙絵による《ダンス》（一九三八年）である」。Lettre de Tériade à Matisse, 10 juin 1941. Archives Matisse, Paris. テリアドはこの手紙以前にもカラーージュを切り紙絵という意味で用いた。Lettre de Tériade à Matisse, 20 août 1940. Archives Matisse, Paris.
- (10) マチス自身が題名をつけたというアラコンの証言がある。Louis Aragon, *Henri Matisse, roman, II*, Paris, 1971, p.35.
- (11) 大久保「マチスの『ジャズ』に見られる原初性」四三—四四頁。
- (12) Schneider, *Matisse*, p.666.
- (13) Cité dans *Ibid.*, p.659.
- (14) ポール・ブーイサック『サーカス—アクロバットと動物芸の記号論』中沢新一訳、せりか書房、一九八四年、一九三—一九五頁。またサーカスの演目にはスポーツ・アクロバットとして複数人が不安定な足場の上で立体を組みながらバランスをとる（イカロス芸）というものも存在していた。エウゲニイ・クズネツォフ『サーカス—起源・発展・展望』桑野隆訳、ありな書房、二〇〇六年、二八二—二八四頁。本稿では《イカロス》を神話と関連づけたがサーカスとのつながりも否定できない。
- (15) Zeev Gourarier, “Le peintre et le saltimbanque,” *Au cirque, le peintre et le saltimbanque*, exh. cat., Paris, 2004, p.28.
- (16) Notes to the Catalogue, in *Henri Matisse: Paper Cut-Outs*, p.105.
- (17) Charles de Gaulle, *Le fil de l'épée*, Paris, 1932.
- (18) Lettre de Matisse à Rouveyre, 18 décembre 1943. Repr. dans *Matisse Rouveyre: Correspondance*, p.284.
- (19) Note 1 dans *Matisse Rouveyre: Correspondance*, p.284.
- (20) Lettre de Matisse à Tériade, 7 mars 1944. Repr. dans *Matisse: Œuvres de Henri Matisse*, p.343.
- (21) 道化師をめぐる先行研究は膨大で多様性に富む。ここでは本稿に直接関連する（く）限られた邦文文献のみを挙げておく。コンスタンティン・フォン・バルレーヴェン『道化—つまずきの現象学』片岡啓治訳、法政大学出版局、一九八六年。ジャン・スタロパンスキー『道化のような芸術家の肖像』大岡信訳、新潮社、一九七五年。高橋康也『道化の文学—ルネサンスの栄光』、中央公論社、一九七七年。イーニッド・ウェルズフォード『道化』内藤健二訳、晶文社、一九七九年。ウイリアム・ウイルフォード『道化と笏杖』高山宏訳、晶文社、一九八三年。山口昌男『道化的世界』、筑摩書房、一九八六年。サンドラ・ピリントン『道化の社会史—イギリス民衆文化のなかの実像』石井美樹子訳、平凡社、一九八六年。マイケル・カミール『周縁のイメージ—中世美術の境界領域』永澤峻、田中久美子訳、ありな書房、一九九九年。
- (22) Flam, *Matisse and Picasso: The Story of Their Rivalry and Friendship*, New York, 2003, pp.202-204.
- (23) “Matisse Speaks, 1951.” Repr. in Flam (ed.), *Matisse on Art*, New York, 1973, p.135.
- (24) Lettre de Matisse à Tériade, 7 mars 1944. Repr. dans *Matisse: Œuvres de Henri Matisse*, p.343.
- (25) Notes to the Catalogue. *Henri Matisse: Paper Cut-Outs*, p.107.
- (26) 阿部謹也『中世賤民の宇宙—ヨーロッパ原点への旅』、筑摩書房、一九八七年、一八五頁。池上俊一『狼男伝説』朝日選書、朝日新聞社、一九九二年、六一—六二頁。
- (27) 阿部『中世賤民の宇宙』、一九四頁。
- (28) ジョルジョ・アガンベン『ホモ・サケル—主権権力と剥き出しの生』高桑和己訳、以文社、二〇〇三年、一五〇頁。引用の太字部分はアガンベンによる強調。

- (29) ヴォルフガング・カイザー『グロテスクなもの—その絵画と文学における表現』竹内豊治訳、法政大学出版局、一九六八年、一七頁、二四—二九頁。グロテスクに関する文献中、バフチンを除く本稿に深い関わりを持つ文献は以下の通りである。Frances S. Connolly (ed.), *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge, 2003. アンドレ・シヤステル『グロテスクの系譜』永澤峻訳、ちくま学芸文庫、筑摩書房、二〇〇四年。『ルオーとグロテスク』展覧会カタログ、松下電工汐留ミュージアム、二〇〇七年。
- (30) 後藤新治「ルオーとグロテスク」、『ルオーとグロテスク』、一三頁。
- (31) ミハイール・バフチン『フランソワ・ラブレールの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』川端香男里訳、せりか書房、一九八八年、二二—一八頁。原著は一九四〇年に書かれ一九六五年に出版された。
- (32) バフチン『ドストエフスキの詩学』望月哲男、鈴木淳一訳、ちくま学芸文庫、筑摩書房、一九九五年、二五一—二五二頁。引用の太字部分はバフチンによる強調。
- (33) 同書、二五四頁。
- (34) 同書、二五二頁。
- (35) 同書、二六三頁。引用の太字部分はバフチンによる強調。
- (36) 「序」で述べたようにマチスは、一九四四年八月五日の覚え書きに『ジャズ』という題名を記している。この覚え書きには構成案も書かれており、そこで『道化師』は四番目に位置づけられていた。したがって『道化師』の掲載順の変更は題名変更よりも後のことになる。
- (37) Note 2 dans *Matisse Rouveyre: Correspondance*, p.403. マチスのノートには「Blon] à Tիրer], Jazz」と書かれている。
- (38) ここでは桑野隆『バフチン—〈対話〉そして〈解放の笑い〉』、岩波書店、一九八七年、二二—五頁の訳出部分を引用した。この部分は他に、バフチン『フランソワ・ラブレールの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』、二八〇頁。引用の太字部分はバフチンによる強調。
- (39) Cité dans Schneider, *Matisse*, p.682.

大久保恭子（おおくほ きょうこ）

一九七七年三月 大阪大学文学部美学科美術史学専攻卒業

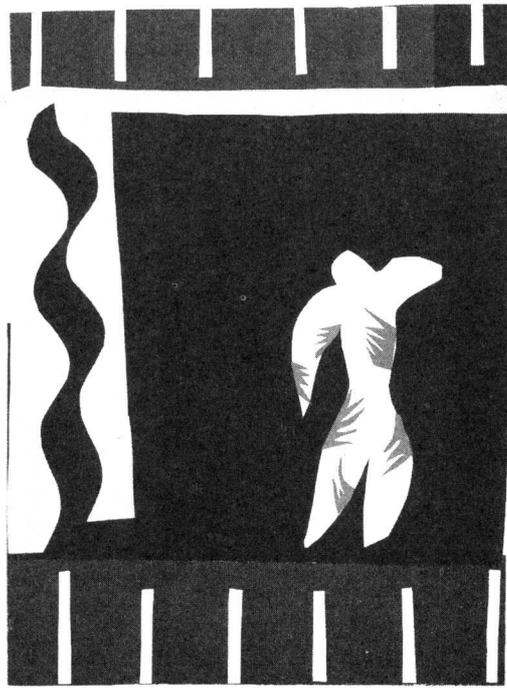
一九九六年三月 大阪大学大学院文学研究科芸術学専攻博士課程（後期）

退学（単位取得終了）

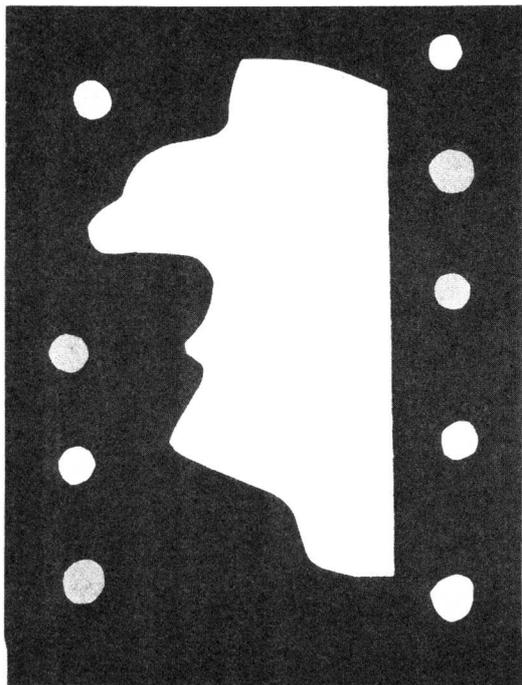
二〇〇八年現在 関西外国語大学 国際言語学部 教授

図版（制作者、作品名、制作年、素材、サイズ（cm）、所蔵地の順に掲載。制作者名のないものはすべてマチス作品。）

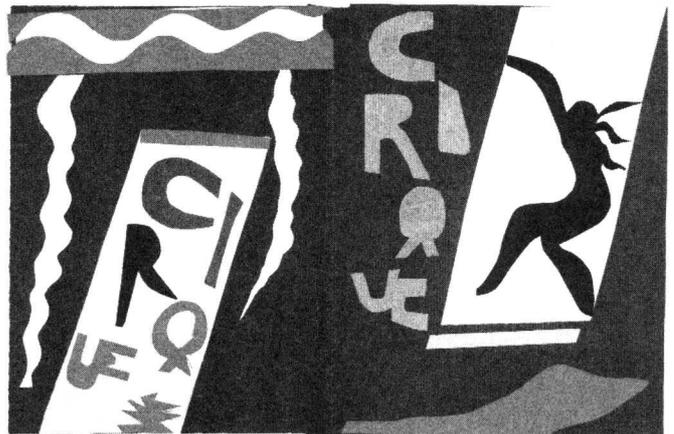
『ジャズ』の原画「1〜20」はすべてグワッシュで彩色された切り紙を糊付けして制作された。所蔵地はパリ、ポンピドゥー・センター 国立近代美術館。



[1] 《道化師》1943年6月 67.2×50.7



[3] 《ロワイヤル氏》
1946年7月 54.7×42.7



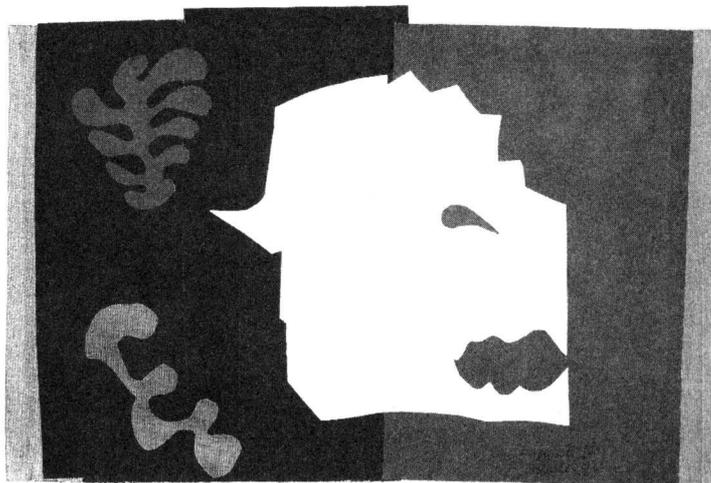
[2] 《サーカス》1946年7月 45.2×67.1



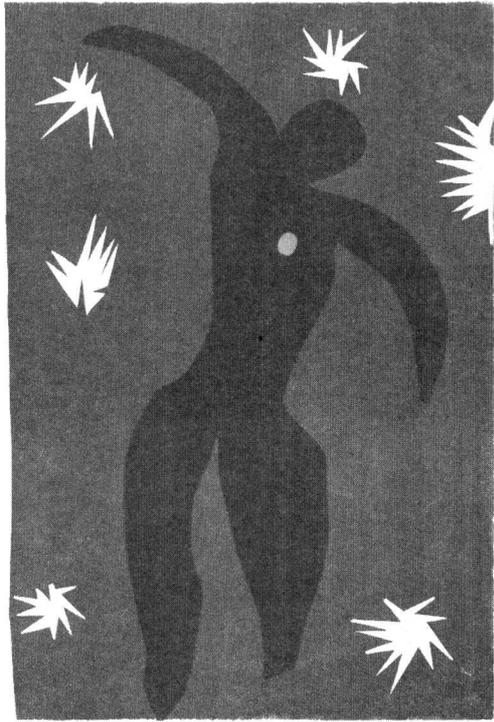
[4] 《白象の悪夢》 1943年 43.9×66.7



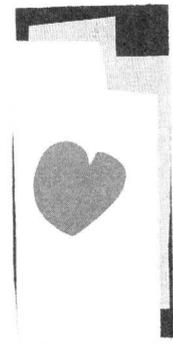
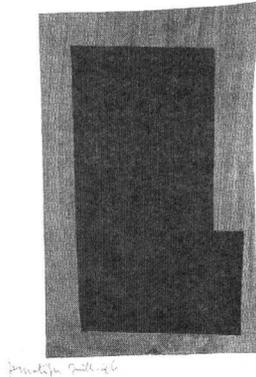
[5] 《馬と曲馬乗りと道化師》 制作年不詳 42.5×65.6



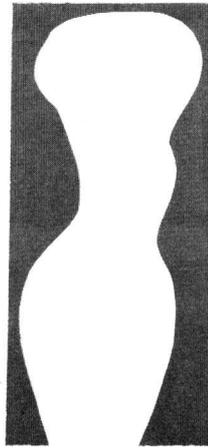
[6] 《狼》 1946年7月 45×67.1



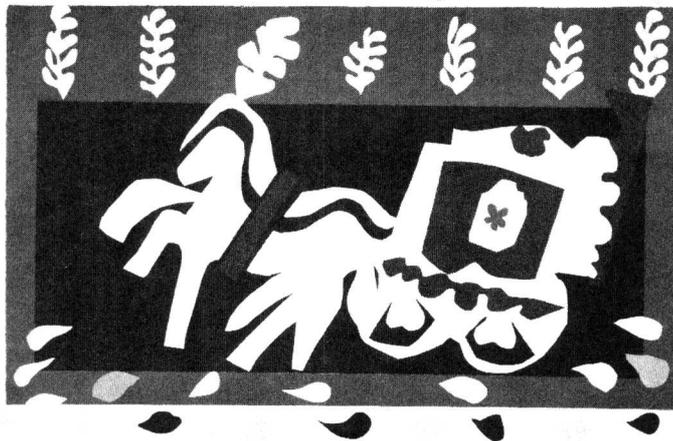
[8] 《イカロス》1946年7月 43.4×34.1



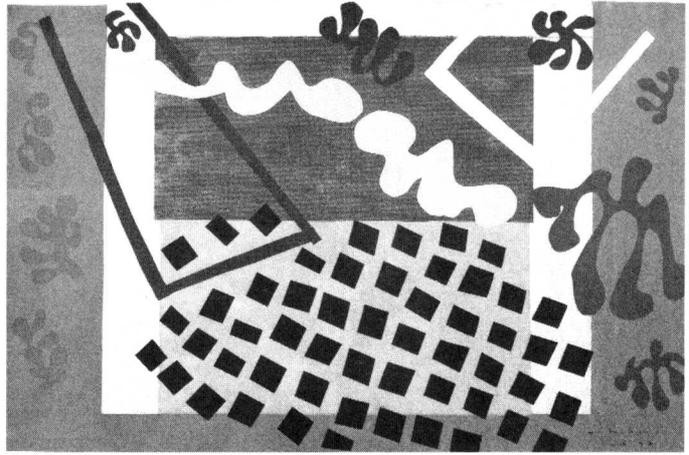
[7] 《心臓》1946年7月 44.5×67.3



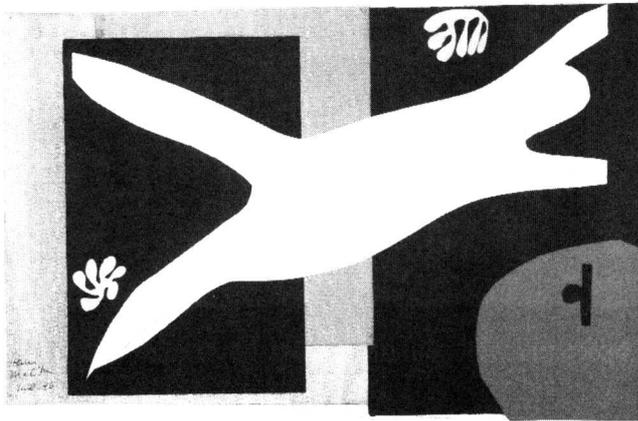
[9] 《フォルム》1946年7月 44.3×67.1



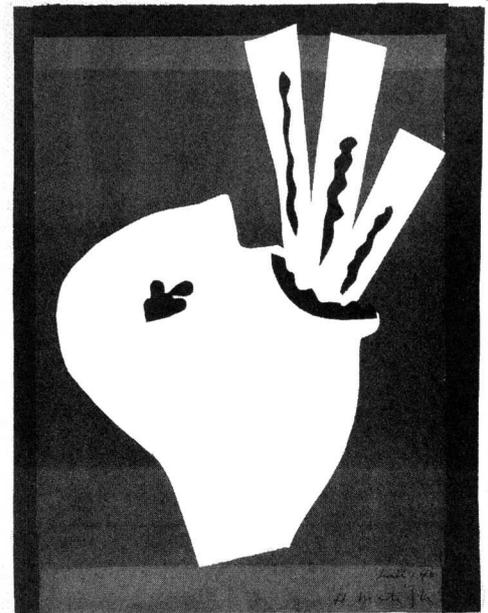
[10] 《ピエロの埋葬》1943年 42.5×65.5



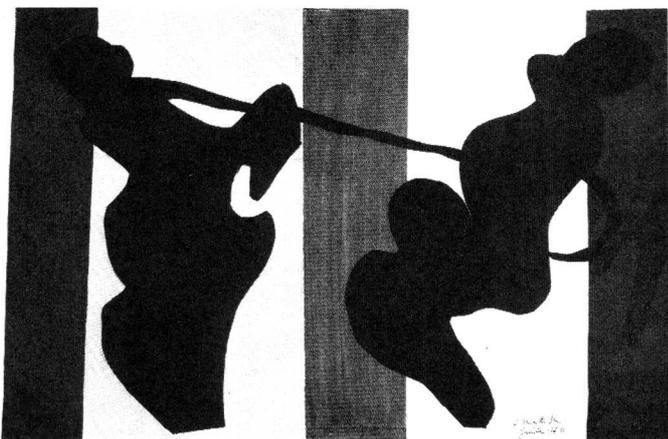
[11] 《コドマ兄弟》1946年7月 43.5×67.1



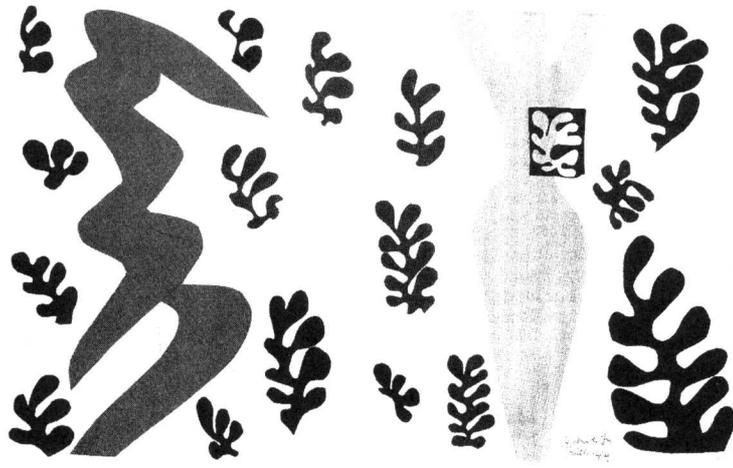
[12] 《水槽の中を泳ぐひと》1946年7月 44.2×66



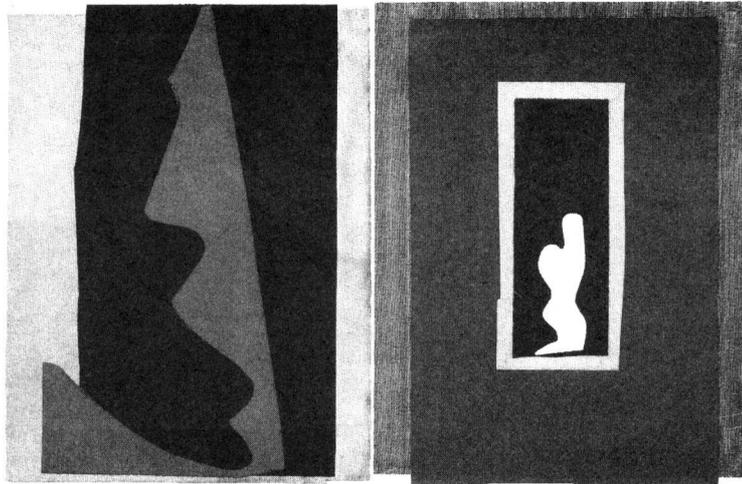
[13] 《刀呑み》1946年7月 43.3×34.3



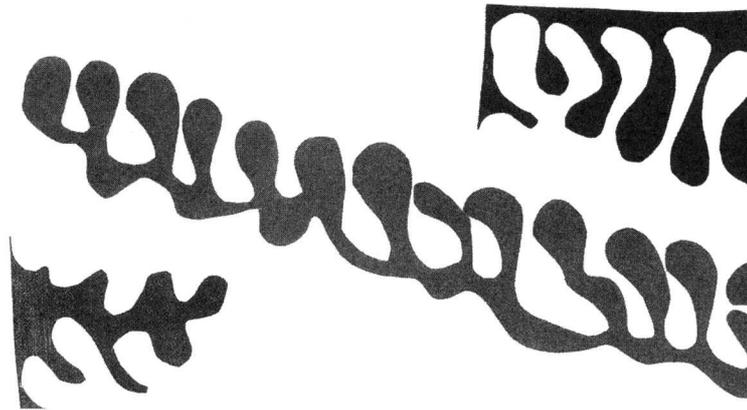
[14] 《カウボーイ》1946年7月 43×68



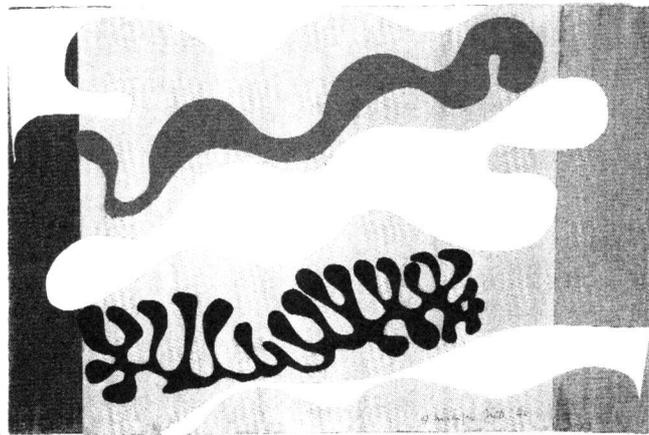
[15] 《ナイフ投げ》1946年7月 43.3×67.5



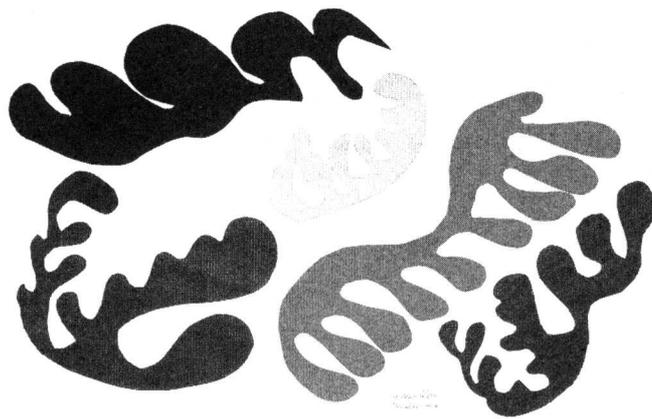
[16] 《運命》1946年7月 44.6×67.1



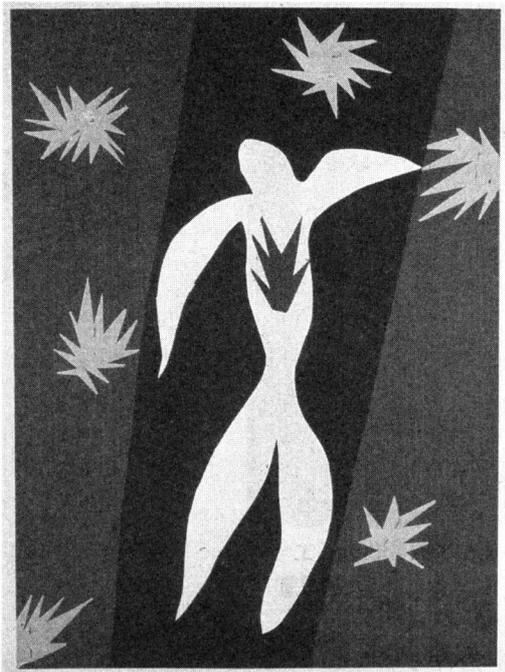
[17] 《礁湖》1946年7月 44×66.3



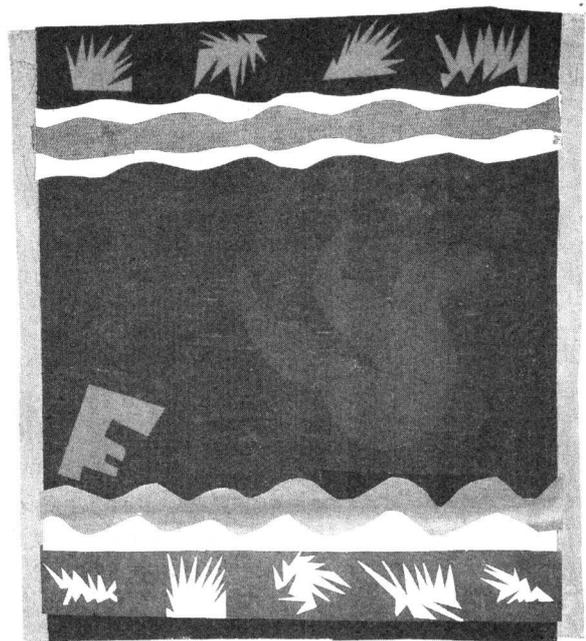
[18] 《礁湖》1946年7月 43.6×67.1



[19] 《礁湖》1946年7月 44×67.1



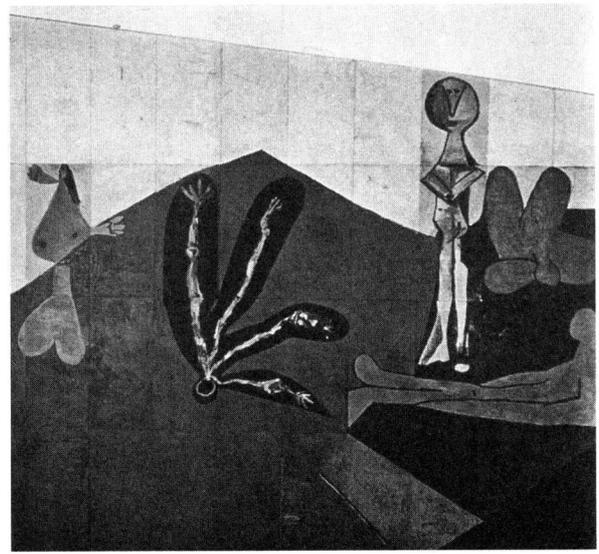
[21] 《イカロスの失墜》1943年 切り紙絵を
ピン留め 35×26.5 個人



[20] 《トボガン様》1943年6月 63.2×53.3



[23] 《金魚鉢の前の女》1921年もしくは1923年 油彩、
カンヴァス 81.3×100.3 シカゴ・アート・イン
スティテュート



[22] パブロ・ピカソ《イカロスの失墜》1958年
エナメル、硬質繊維板 800×1000 パリ、
ユネスコ本部



[24] ジャック・カロ《ふたりのパンタローネ》1617年頃 エッチ
ング 9.45×14.2 ジュネーヴ、美術・歴史博物館版画室