

アンリ・マチス『ジャズ』のテキストをめぐる試論 (II)

著者	大久保 恭子
雑誌名	研究論集
巻	93
ページ	153-168
発行年	2011-03
URL	http://id.nii.ac.jp/1443/00006136/

アンリ・マチス『ジャズ』のテキストをめぐる試論 (Ⅱ)

大久保 恭 子

要 旨

マチスによる『ジャズ』は、自身が書いたテキストと切り紙絵による図像とからなる総合芸術である。テキストに関してマチスは内容より視覚的效果を重視したが、テキスト分析の結果、そこには脱自我性と没入性という両義的特質が認められた。マチスが期待した可視的效果は自身による手書き文字に支えられたが、手書き文字を採用した背景には『ジャズ』と同時期の挿絵制作での試行錯誤があり、そこには挿絵とテキストとは等価であるべきという思想が潜んでいた。手書き文字とは文字であると同時に線そのもの、つまり画家の手の跡という意味で素描でもあり、『ジャズ』ではテキスト頁の筆跡が形成するアラベスクと図像頁の鉄による裁断跡が形成するアラベスクとが相補的に連動して、両頁は等価と成り得ていた。一方『ジャズ』の図像主題もまた両面価値的な可変性を特質としていた。テキストと図像とは可視・不可視のレベルでバラレルな関係を有していたのである。

キーワード：マチス、『ジャズ』、テキスト、両面価値、等価

2. テキスト制作をめぐる芸術的環境

i) マチスによる挿絵制作

マチスは1930年以降立て続けに挿絵を制作した。その最初の作品がステファヌ・マラルメ (Stéphane Mallarmé) 『詩集』(c.1930-32)⁴⁵⁾ だった。アルベール・スキラ (Albert Skira) の依頼を受けたマチスは予め選定された詩編を読み、その内容に沿った挿絵をエッチングで制作して、活字のテキスト頁に縁取りのない挿絵を対応させた (図8)。ここで

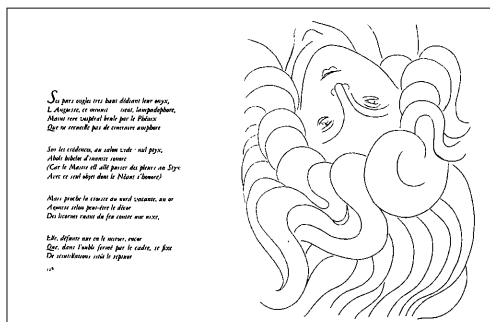


図8. マチスによるマラルメ『詩集』の装飾 (c.1930-32)

素描は余白を残さず頁全体に広がって、そのためさらに紙を明るくしている、(中略)そ

こでふたつの頁——一方は白く、エッチングのあるもの、もう一方は比較的黒く、活字印刷の頁——を釣り合わせる事が問題だった¹⁶⁾。

マラルメ『詩集』の挿絵は、本文の添え物ではなく、さりとして孤立した本文とは別の作品でもなく、挿絵を構成する描線のアラベスクが中心から広がって文字頁を浸潤することで双方の一体化を目指すものだったのである。

続く挿絵作品はアンリ・ド・モンテルラン (Henry de Montherlant) の『パシファエ』(1937/38-44)¹⁷⁾ だった。この場合もマチスは予め『パシファエ』を読み、クレタの迷宮の神話から受けた靈感を挿絵制作の原動力にしたが、前作から一転してマチスはリノリウム版画を用いた(図9)。この作品についてのマチスの証言は以下の通りである。

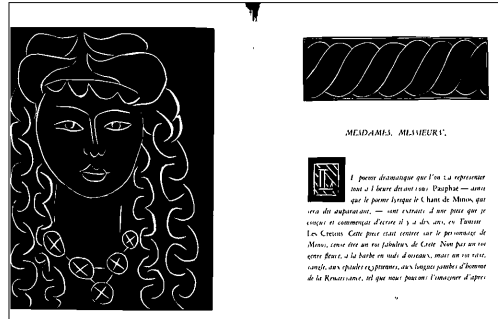


図9. マチスによるモンテルラン『パシファエ』の装飾 (1937/38-44)

ここでも問題は『マラルメ』の場合と同じだが、ふたつの要素が逆になっている。挿絵の黒い頁を活字印刷の比較的白い頁といかにして釣り合わせるか。それは私の素描のアラベスクで構成することによってであり、なおまた、向かい合わせになっている挿絵頁と本文頁とが一体となるような仕方結びつけることによってである¹⁸⁾。

このマチスの発言が示唆するように、『パシファエ』はマラルメ『詩集』を反転させたものと位置づけることができる¹⁹⁾。

これら二作品が鏡像的に結びついていたのに対して、ジェイムズ・ジョイス (James Joyce) の『ユリシーズ』の挿絵 (1934-35)²⁰⁾ はマチスによる挿絵の別バージョンを示していた。ソフト・グラウンド・エッチングで制作された《目を潰されるポリュペモス》(図10) にせよ《キルケ》(図11) にせよ、ダブリンを舞台にした今日の物語である原作には則しておらず、これらはむしろジョイスが小説の枠組みを借りた『オデュッセイア』に取材したものであった。これについてマチスは「私はそれ [『ユリシーズ』] を読んでいなかった²¹⁾」と語ったが、どうやらマチスは依頼を受けて『ユリシーズ』を入手しようとしたものの、仏語訳が入手困難だったために読むことができなかったらしい²²⁾。結果としてマチスは、ジョイスの承諾を得たとは言え²³⁾、『ユリシーズ』を読まずに挿絵を制作したことになる。

しかしここには挿絵に関するマチスの思想が隠されていた。

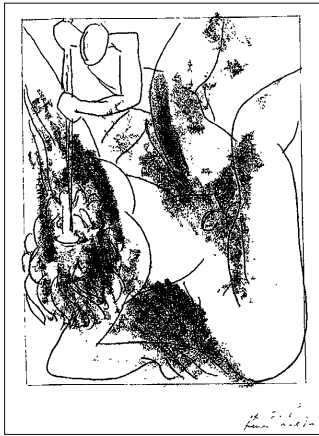


図10. マチス《目を潰されるポリュペモス》、1934年、ソフト・グラウンド・エッチング、41.7×29.9cm、パリ国立図書館蔵

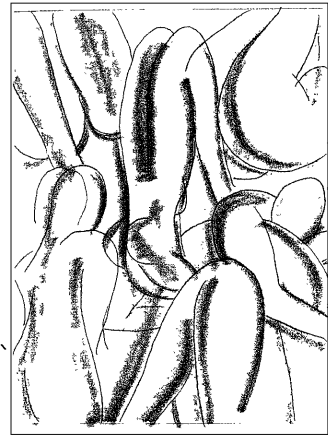


図11. マチス《キルケ》、1934年、ソフト・グラウンド・エッチング、41×30.5cm、パリ国立図書館蔵

本は模倣的な挿絵をつけて完成するとばかりは言えない。画家と作家とがひとつになってやらなければならない。混乱することなく同時に。素描は詩の造形的等価物でなくてはならない⁵⁴⁾。

このマチスの言葉は、本文と挿絵とが等価であるべきだという考えを背景にしたものであり、ゆえに原作を読まずに「文学者がやったことに対照するものを作る⁵⁵⁾」という試みが『ユリシーズ』で行われたと考えられる。しかしながらこの思想はマチスが独自に形成したのではなく、当時マチスと深い交友関係にあった、カリカチュア作家アンドレ・ルーヴェール（André Rouveyre）との往復書簡の中で次第に形成されたものであり、また雑誌『ヴェルヴ』での同時期の仕事を通して交流のあったテリアドの思想にも通じるものだった。そしてこの考えが『ジャズ』テキストへと繋がっていく。

ii) 「画家の本」

テリアドは1920年代にクリスチャン・セルボス（Christian Zervos）の『カイエ・ダール Cahiers d'art』誌で現代美術批評部門の責任者を務め、また1930年代にはモーリス・レナル（Maurice Raynal）と『ラントランシジャン L'Intransigent』紙に共同寄稿するとともに、スキラから『ミノートル Minotaure』誌の芸術部門を任された人物であり、マチスとは1929年の『カイエ・ダール』誌に掲載した「マチスの現代性⁵⁶⁾」という評論以降、『ミノートル』誌や1937年にテリアドが編集・創刊した『ヴェルヴ』誌の仕事を通して協力関係にあった。マチスの側から見れば、初の切り紙絵作品が1936年の『カイエ・ダール』誌の表紙だったことから、またマチスの最初の挿絵作品であるマラルメ『詩集』の出版にスキラとともに関わったのがテリアドだったことから、挿絵から『ジャズ』の系譜を考える上でテリアドは重要な位置を占

めていた。

テリアドが関わった出版物に総じて見られる特徴のひとつは画家をして語らしめることであり、事実『ミノトール』誌にはマチスの発言がしばしば掲載された。そしてマラルメ『詩集』を含むいわゆる「画家の本」でテリアドが目指したのは、挿絵はもちろん、テキストの選択・文字の大きさや書体・レイアウト・縁飾り、つまりは書物全体を画家がデザインすることだった⁵⁷⁾。この編集理念により挿絵はテキストの添え物ではなくなり、「画家の本」ではテキストと挿絵の双方が同じ重要性を持って一冊の書物を形成することになった。テリアドがマチスにやがて『ジャズ』と名づけられる書物の制作を提案した言葉は示唆的である。

この古色蒼然たる考えに取り憑かれて私は眠れない。現代の「絵入り写本」だ。これはまだ作られていない。これは今日の可能性に繋がり、素晴らしいものになるだろう⁵⁸⁾。

ここからも分かるように、テリアドが熱望したのは中世から初期ルネッサンスにかけての写本芸術を現代に蘇らせることだった。

この思想にマチスが少なからず反応したことは想像に難くない。世紀初頭に「黒人アフリカ美術」に美的価値を見だし、原初の力を伝統に取り込むことで現代フランス美術の活性化を試み、プリミティヴィスムなる概念形成の一役を担ったマチスが、プリミティブという形容詞が本来指示していた時代の写本芸術に惹かれなければならないはずはなかったからである⁵⁹⁾。事実マチスは中世末期から初期ルネッサンスの詩人、シャルル・ドルレアン (Charles d'Orléans) の『詩集』の挿絵制作 (1942-50) に意欲を見せた⁶⁰⁾。ここでマチスはこれまでの挿絵とは違い、自ら詩編を選択し挿絵を制作して出版をテリアドに持ちかけ実現させている (図12)。もっともマチスとテリアドが全く同じ考えを有していたとすることはできない。1947年にマチスがテリアドに宛てた手紙の一文、「あなたは私に出版

できるような長い手紙を書くよう望んでいる。でもあなたはきっと真の画家は決して文筆家にはなれないことを目の当たりにするだろう⁶¹⁾」からも了解されるように、マチスは画家が文筆活動に踏み込むことには抵抗した。

一方で、初めてドルレアンへの関心をうち明けた事に始まり、詩集の入手の依頼など⁶²⁾、マチスがドルレアン『詩集』の挿絵制作に関して綿密に連絡を取り合ったのはルーヴェールだった。この作品で注目すべきはマチスが新しい試



図12. マチスによるドルレアン『詩集』の装飾 (1942-50)

みとして活字を排して手書き文字を採用したことである。しかしその決定までの経緯は複雑だった。1943年1月にマチスはドルレアンの複数の詩編を手書きしてルーヴェールに送っているが（図13）⁶³、これはあくまで公表を前提としないもので、それが制作手法に昇格するのは往復書簡で意見交換を重ねていく過程でのことだった。同年2月3日にルーヴェールがマチスに宛てた手紙に見られる手書き文字の効果についてのくだり、「文字と素描とが一体でしかあり得ないような緊密で魅惑的な結合、…素描が文字であり、文字が素描である…⁶⁴」から、ルーヴェールが素描とテキストとの等価性に価値を置いていたことが分かる。そして翌日マチスは手書き文字の採用を決定したと返信を送った⁶⁵。しかし実際はその後マチスは検討を重ね、「装飾的な手書き文字にしよう、鶯ベンで、いわゆる円書体のようなぼってりした文字を書いた」とルーヴェールに伝えたのは3月末のことだった⁶⁶。この手紙の3月という日付は興味深い。というのはその一月前にジョルジュ・ルオー（Georges Rouault）が、テリアドによる「画家の本」シリーズの一冊として、サーカスをテーマとした『気晴らし Divertissement』（1943）⁶⁷を出版していたからであり、そうであればマチスのこの決定にルオーが関与していた可能性が暗示されるからである。

iii) マチスとルオー

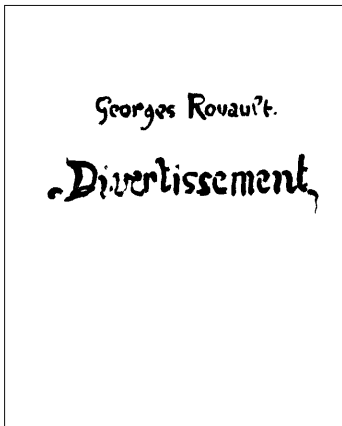


図14. ルオー『気晴らし』表紙装飾
（1943）

世紀の変わり目にマチスが学んだモロー・アトリエでの一年先輩であり、穏やかな交友関係を永きにわたり保っていたルオーの『気晴らし』（図14）を、マチスが知らなかったと考えるのは難しい。その『気晴らし』に手書き文字のテキストが、マチスに先んじて採用されていたのである。テリアドが1941年にルオーに宛てた手紙に認められる「この出版物の基本的なアイデアは〈自筆書〉にすることにある。あなたが絵を描き文も書く⁶⁸」という文章から、ルオーによる手書き文字のテキストはテリアドの意向に沿うものだったと分かる。1943年3月のマチスによる手書き文字採用の背景には『気晴らし』の影響があったと考えられるのである。それでは両者の手書き文字はどのような特徴を持っ

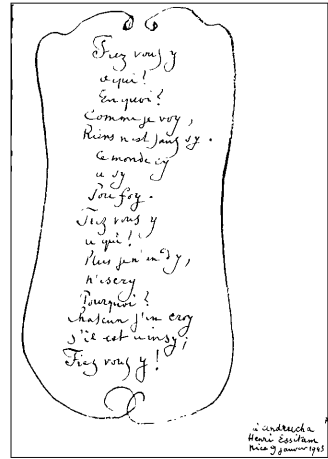


図13. マチスがルーヴェールに宛てた
1943年1月9日付けの手紙。
ドルレアンの詩編が手書きされ、
右下に日付と署名がある。
ただし署名はMalisseではなく
Essitam。

ていたのだろう。

そもそも手書き文字の採用そのものが写本制作に倣っていたという点で、両者の発想の根源にプリミティブなものへの希求があったことは間違いない。そしてそれはテリアドも共有した価値観だった。しかし文化の境界を越えて究極のプリミティブである黒人アフリカ美術をフランスの伝統に接ぎ木しようとしたマチスに対して、「フランス人として、キリスト教徒として生まれた人間⁶⁰」であることを第一義としたルオーは、黒人アフリカ美術をプリミティブの範疇に入れることはなく、あくまでヨーロッパ中世美術に範を求めた。したがってルオーの手書き文字には現代に蘇った写本さながらの風情が漂う。

まずルオーのテキストは頁の中央にまとめられ枠を越えて広がることはない（図15）。文字は丸みを帯びて一文字ごとに与えられた場所を守りつつも、飾り文字独特の筆の遊びにかつての写本の面影が見て取れる（図16）。一方ドルレアン『詩集』でのマチスによる手書きのテキスト頁もまた中央にまとめられ、色つきの枠で囲い込まれている（図17）。しかし一字一字は切り離されず複数の文字が連なることによって生じるアラベスクを特徴としている。それは素描を構成する描線のアラベスクと同質であるがゆえに、文字頁と素描頁とが等価となり双方の一体化が促進されるという効果を生む（図18）。同じように手書き文字を採用しても、ルオーとマチスとはその効果における共通性より異質性の方が目立つのである。

両者の差異は『気晴らし』と『ジャズ』とを比較するとき一層鮮明になる。まず『ジャズ』

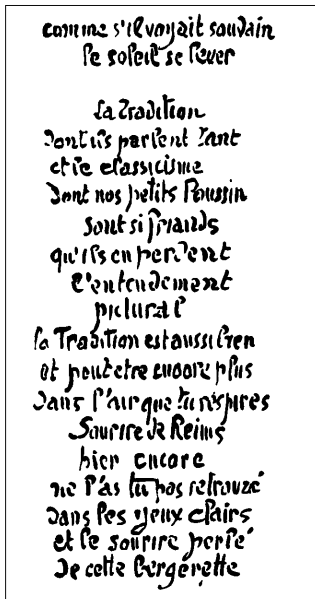


図15. ルオーの手書き文字によるテキスト

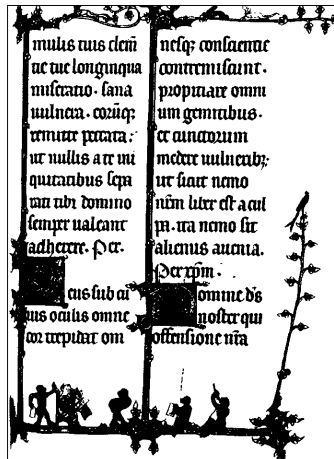


図16. ペトルス・ド・レンボクールによって彩色された『典礼書』、1323年、ハーグ 王立図書館蔵

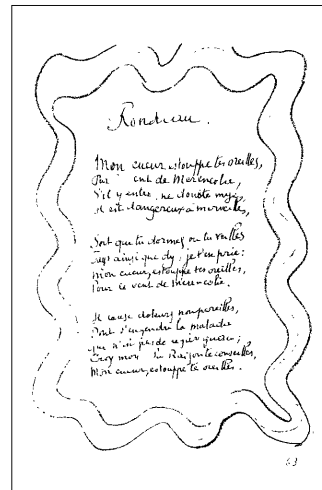


図17. マチスの手書き文字によるテキスト

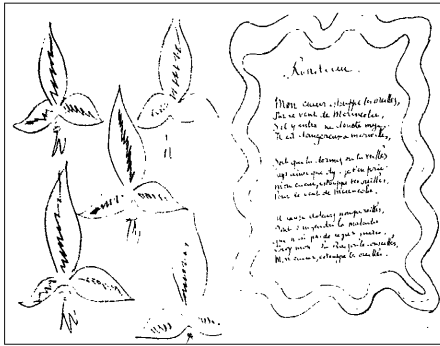


図18. マチスによるドルレアンの『詩集』の装飾 (1942-50)

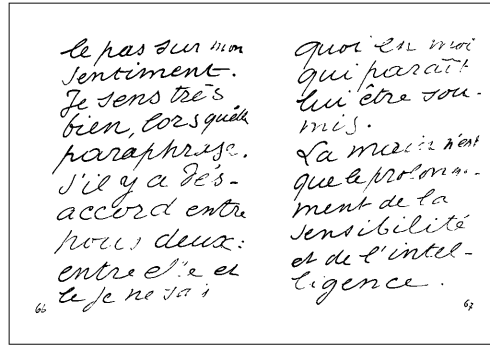


図19. マチス『ジャズ』の手書き文字によるテキスト

のテキスト頁は手書き文字が頁の中央にまとめられてはいない（図19）。これは先立つドルレアンの『詩集』のテキスト頁とも決定的に異なる特徴である。『ジャズ』でテキストは枠から解放されて頁一杯に広がり、手書き文字の連なりが生み出すアラベスクの効果によって文字は膨張し、テキスト頁は図版頁の間を充填する機能を果たしていた。まさに「けた外れのサイズ」であり、ルオーによる求心的なテキスト頁とは対照的特質を見せている。また『ジャズ』テキストに見られた訂正が『気晴らし』のテキストには全く見られない。これは、韻を踏み一貫性を持った内容を有する『気晴らし』の文章が推敲を重ねた成果だったことを示唆してもいる。そこにはイエスへの言及が散見され、ルオーの敬虔な信仰心が全体を貫いていた。その図像主題はサーカスに関連するが、ジャン・スタロバンスキー（Jean Starobinski）の言葉に従うなら、ルオーの悲劇的道化が払う無実の犠牲はイエスの受難に重ねられていた（図20, 21）⁷⁰。つまり『気晴らし』は図像主題もテキスト内容も装本も、伝統的な宗教観に立脚していたと言えるのである。さらに『気晴らし』のテキストは対応する図像と何らかの関連性を持っており、



図20. ルオー《優しいベルナル》（『気晴らし』のための下絵）、1943年、油彩、カンヴァスに貼ったカルトン、39.5×32.5 cm、ル・カトー＝カンブレジ県立マチス美術館蔵



図21. ルオー《正面向きのキリスト》（『悪の花』（1936-38）のための色刷り版画）、1938年、シュガー・アクアチント、アクアチント、44.3×34 cm、ジョルジュ・ルオー財団蔵

この点からも『気晴らし』は整合性を持った書物だったことが了解される。

『ジャズ』テキスト制作を取り囲んだこれらの事柄から、マチスの言う視覚的テキストを実現するために、手書き文字が重要な役割を担っていたことが明確になった。それは文字であると同時に線そのもの、つまり画家の手の跡という意味で素描でもあったのである。そこで『ジャズ』全体を考えるために、テキストと図像との関わり方の検討に移りたい。

3. テキストと図像

『ジャズ』の図像の大半はサーカスに関連しているが、図像が含有する意味は表面的な主題に限定されるものではない。図像に関する検討は他所で既に行ったので⁷¹⁾、本稿では重複を極力避け必要に応じて言及することとして、《イカロス》(図22)を例に取るなら、ほぼ同時期にマチスは類似性の高い《イカロスの失墜》(図23)の制作に着手している。しかし両作品には注目すべき違いもある。それは《イカロス》では題名から「失墜」が削除されたことである。方向を特定する「失墜」を失ったことにより、『ジャズ』では飛翔するイカロスと失墜するイカロスが同時的に表象され、真逆の方向性を持つ運動が交換可能なものとして捉えられている。こうした背中合わせの同時的表象はブランコ乗りを主題にした《コドマ兄弟》(図24)にも、空に浮かぶような《水槽の中を泳ぐひと》(図25)にも見ることができる。また《フォルム》(図26)でもふたつのトルソがポジとネガで均衡を保ち、形式的次元での両面価値性が示されている⁷²⁾。これら図像の特質は、単にテキストに飛翔や上昇に関わる内容が散見されたことに繋がるだけでなく、敷衍すれば、図像に見られた両義性は、テキストに見られた脱自我的傍観性と没入性という両面価値的特質にも連動するのではないだろうか。

こうした図像主題の可変性は《ピエロの埋葬》(図27)にも見ることができる。この作品に

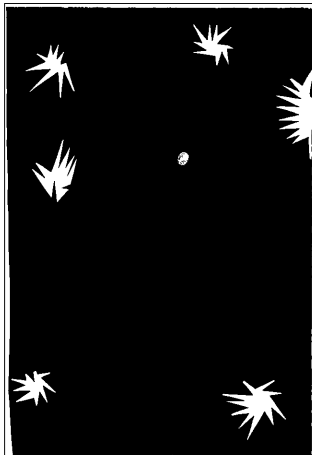


図22. マチス『ジャズ』《イカロス》、1946年7月、切り紙絵、43.4×34.1cm、ポンピドゥーセンター・国立近代美術館蔵



図23. マチス《イカロスの失墜》、1943年6月、切り紙絵、35×26.5cm、個人蔵

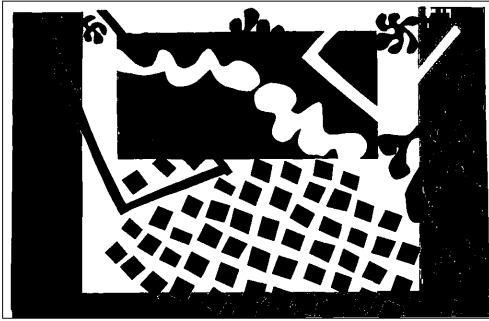


図24. マチス『ジャズ』《コドマ兄弟》、1946年7月、切り紙絵、43.5×67.1cm、ポンピドゥーセンター・国立近代美術館蔵

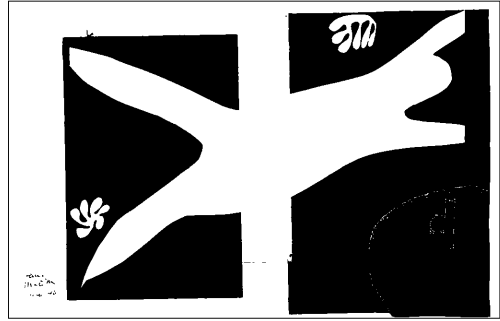


図25. マチス『ジャズ』《水槽の中を泳ぐひと》、1946年7月、切り紙絵、44.2×66cm、ポンピドゥーセンター・国立近代美術館蔵

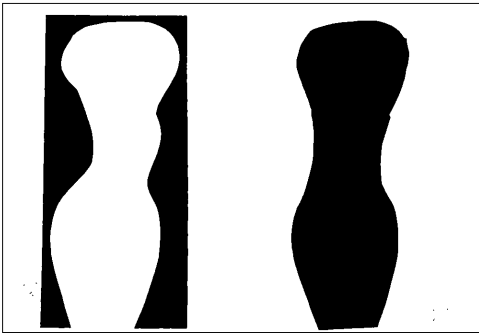


図26. マチス『ジャズ』《フォルム》、1946年7月、切り紙絵、44.3×67.1cm、ポンピドゥーセンター・国立近代美術館蔵

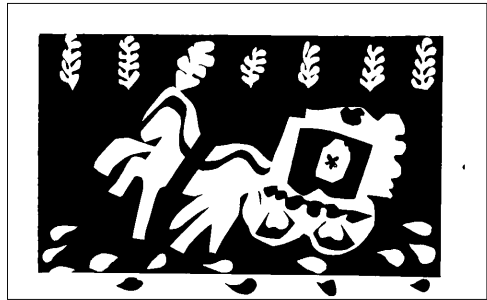


図27. マチス『ジャズ』《ピエロの埋葬》、1943年、切り紙絵、42.5×65.5cm、ポンピドゥーセンター・国立近代美術館蔵

については、マチスがルーヴェールに宛てた1943年12月の「花吹雪の舞うミミ・カスクの最初の聖体拝領の日。（サーカスは興業中だ）（構想^{76）}」という謎めいた手紙が残っている。習作（図28）から「ミミ・カスク」とは道化師の愛称だと分かる。死に対する恐怖よりも楽しさが優先されたこの作品での葬礼は一見奇妙だが、埋葬されるのが道化ならにわかにも意味を持つ。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ものだからである。コンスタンティン・フォン・バルレーヴェン（Constantin von Barloewen）およびウィリアム・ウィルフォード（William Willeford）に依拠して、古代から命脈を保ち続けてきた道化は、いかなる固定化もすり抜け、究極の凶事である死とも不死身であることによって

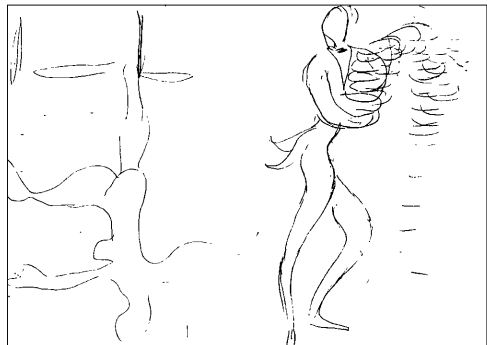


図28. マチス《ミミ・カスク》（『ジャズ』の習作）、1943年、クレヨン、紙、28.2×38.5cm、個人蔵

両義的な関係を取り結んできた、と言うこともできる⁷⁴⁾。そうした道化の特質を踏まえれば、《ピエロの埋葬》が陽気であり得たことに合点がいくのである⁷⁵⁾。

さて「ミミ・カスクの最初の聖体拝領の日」という文章にも認められる「聖体拝領」は、テキストの「ある音楽家が言った」でも言及され、マチスの制作姿勢に関連し、テキストに見られた脱自我性を象徴する文言のひとつであった。しかし図像の両義的特質を踏まえてテキストを再び読むなら、「私は神を信じているか？」に見られるようにマチスは、彼をして作品を作らしめる何ものかを受け入れると同時にそれへの恩義を否定していたことに気づく。また「幸福」に先導される部分の「大多数のひとつにとって成功＝牢獄だからだ」というくだり、あるいは「未来の生⁷⁶⁾」という小見出しを持つ部分で、「その死後」の生に焦点を合わす文章、これらを支えているのはいずれも両面価値的な発想である。またマチスの類同の発言、「私たちはここに居る。ここで私はくっきり」と洗礼を受け、私はマチスだと知らされた⁷⁷⁾と、ヴァンスの礼拝堂装飾を「私のためにやっている」と発言したマチスに、ジャック＝マリー修道女 (la sœur Jacques-Marie) が「けれどもあなたは私に、神のためだと言ったではないか」と問いかけ、それにマチスが「そう。しかし私が神なのだ」と答えた一連の問答⁷⁸⁾とから浮かび上がるのが、脱自我的であるとともに没入的存在の認識であることも踏まえておくべきだろう。両義的特性は図像のみならずテキストにも通底していたと言えるのである。

ところで刊行時の『ジャズ』の図像は1944年8月の構想を改編したものだった。その構成案⁷⁹⁾によればもともとの図像総数は18点で掲載順も違っていた(表1)。この違いに留意すると『ジャズ』の図像全体のプロットが見えてくる。ここで着目すべきは最初の図像が《ヴェル

(表1) 『ジャズ』の図像構成案と刊行時との比較

1944年8月5日 構成案	『ジャズ』
1 《ヴェルヴ》 Verve	《道化師》 Le Clown
2 《シルク》 Cirque	《シルク》 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》 Clowns	《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 sabres	《フォルム》 Formes
10 《コドマ兄弟》 Codomas	《ピエロの埋葬》 L'Enterrement de Pierrot
11 《ロワイヤル》 Loyal	《コドマ兄弟》 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

ヴ」すなわち刊行時の《イカロス》から《道化師》(図29)に変更されたことである。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だ。両義的可変性を備えた『ジャズ』の各図像主題は、自身が境界的存在だった道化師によって先導されていたのである。そしてこの両義的可変性は図像全体に通底するプロットの特質でもあった⁸⁰⁾。

それでは『ジャズ』の図像とテキストとはいかなる関わりを持っていたのだろうか。『ジャズ』において図像主題とテキスト内容との矛盾無き一致、あるいは双方の配置の合理的な対応関係を求めても、おそらくは徒労に終わるだろう(表2)。しかし双方は関係がないわけでも分離していたわけでもない。なんとなれば繋がりの有り様は、整合性を持った固定的な対応関係だけではないからである。ここに『ジャズ』の最初に《道化師》が配された意味を改めて問う価値がある。というのもこの変更は書物芸術の題名を「シルク」から「ジャズ」に変えてからのことだったからであり⁸¹⁾、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「シルク」のままの方が理に合っているからである。書物芸術の題名を「ジャズ」に変更するという行為と、最初の図像を《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、テキストを含めた『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

(表2) 『ジャズ』の図像とテキストの取り合わせ一覧

図 像	テキスト
《道化師》	表題
《シルク》	
《ロワイヤル氏》	「覚え書」
《白象の悪夢》	
《馬と曲馬乗りと道化師》	「花束」
《狼》	
《心臓》	「飛行機」
《イカロス》	
	「素描された顔の性格」
《フォルム》	
	「私が手を信用しているとすれば」
《ピエロの埋葬》	
	「鉄で素描する」
《コドマ兄弟》	「私の曲線は狂っていない」
《水槽の中を泳ぐひと》	
《刀呑み》	「新しいタブロー」
《カウボーイ》	「ある音楽家が言った」
	「私は神を信じているか？」
《ナイフ投げ》	
	「若い画家たち、理解されぬ…」
《運命》	『愛とは大いなるもの…』
《礁湖》Ⅰ	「幸福」
	「礁湖」
《礁湖》Ⅱ	
	「心からひたむきに…」
	「喜びを空の中に…」
	「未来の生」
《礁湖》Ⅲ	
《トボガン櫓》	「ジャズ」
	オマージュ



図29. マチス『ジャズ』《道化師》、1943年6月、切り紙絵、67.2×50.7cm、ポンピドゥーセンター・国立近代美術館蔵

はない、という示唆が潜んでいた。『ジャズ』のテキストと図像とは、各々両面価値的であることによってパラレルな等価の関係を有していたのである。

またテキストと図像との関わりを考える上で忘れてならないのは、テキスト作成時期と図像制作時期の問題である。マチスがテキストを書いたのは1946年夏と考えられるが、「はじめに」でも述べたように、それはマチスが大方は出来上がっていたらろう15枚の原画に1946年7月という制作年を入れ、署名をした時期に重なる。この事實は、マチスがテキストと図像とをひとつのものとして捉えていたということ、つまり双方が一体化して初めて『ジャズ』と成り得ると考えていたことを示唆している。

それではマチスはテキストを作成し原画に署名をして『ジャズ』を「完成」させたのだろうか。それを肯定することには抵抗感を抱かざるを得ない。なぜならマチスの原画制作は、支持体の底から上へと紙片を重ねて貼っていく制作過程をそのまま残存させた、「持続」の視覚化によって特徴づけられており（図30）、一方テキストにおいても持続的な書く時間の視覚化が図られていたからである。それは直す必要のない単語の訂正に端的に見ることができるが、そもそも手書きという行為そのものが書く時間を内包していた。そしてこれが活字のテキストとは本質的に異なる点であった。またマチスは書く文章を、ルオーのように予め練り上げることがせず、没入的に書いたことも同根の問題意識を反映している。「40年か50年前、私は私を呼ぶ何かに向かって歩き始めた。（中略）しかしどこへ行くのか予め分かっていたわけではなかった⁸²⁾」という1948年のマチスの言葉は示唆的である。到達点を決めずに文章を手書きするという行為において、書き手はもはや統括者とは成り得ない。文章がペン先から紡がれていくさまを、マチスは伴走者として傍観するしかなかったのであり（図31）、それゆえ『ジャズ』に「完成」という言葉は似合わないのである。

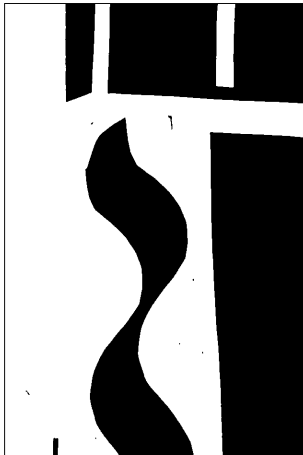


図30. マチス『ジャズ』
《道化師》細部

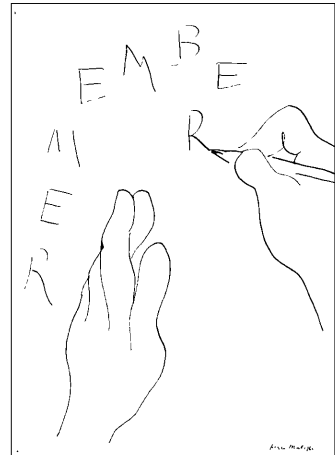


図31. マチス《リメンバー》、
1938年、ペン、インク
／紙、35.8×23.6cm、
個人蔵

おわりに

『ジャズ』のテキストはマチスがそれに視覚的役割を担わせたことから、まずは可視的な特質において意味を持っていた。すなわち、頁一杯に制御されることなく展開する手書き文字のアラベスクは、文字頁を際限なく拡張させ図版頁の間隙を充填する。さらにテキスト頁の筆跡が形成するアラベスクと図像頁の缺による裁断跡が形成するアラベスクとが、相補的に連動することで両頁は等価と成り得た。色彩に溢れたリズムカルな図像頁が生じさせる予期せぬ同時対比反応の効果を、モノクロームの異なるリズムを持つテキスト頁が包み込みまた浸潤する。それによって双方の一体化が促進され、また一方で色彩の効果が十全たるものに成ったと言える。しかし同時に、制作者が同一人物である以上テキストの可視的特質は、その内容および構造にも浸透せざるを得ず、マチス自身がそれを意図したかは別として、テキスト内容と構造もまた両義的可変性を特質としていた。かくして文字であり素描でもある『ジャズ』の手書きのテキストと切り紙絵の原画による図像とは、可視的・不可視的レベルでのパラレルな関係を有し、この点において双方は等価だったのである。

マチスのノートには1946年3月19日付けで「校了。『ジャズ』」という走り書きがある⁵³⁾。この「校了」はしかし、『ジャズ』の図像に対するものではなく、まして『ジャズ』全体に対する最終的なものではない。なぜならマチスはその後にテキストを書き起こし、15点の原画に署名を入れたからである。『ジャズ』はむしろ、到達点を設定することのない、潜在的に終わりのない持続の相のもとに展開する制作様態においてこそ息づくものだったと考えられるのである。

注

45) *Poésies de Stéphane Mallarmé*, Lausanne : Albert Skira et Cie, 1932.

46) Matisse, “Comment j’ai fait mes livres (1946)”, Fourcade (éd.), *Henri Matisse, Écrits et propos sur l’art*, p.211.

47) Henry de Montherlant, *Pasiphaé ; Chant de Minos (Les Crétois)*, Paris : Martin Fabiani, 1944.

48) Matisse, “Comment j’ai fait mes livres (1946)”, Fourcade (éd.), *Henri Matisse, Écrits et propos sur l’art*, p.211.

49) Schneider, *Matisse*, p.630.

50) James Joyce, *Ulysses*, New York : Limited Editions Club, 1935.

51) Cité dans Fourcade (éd.), *Henri Matisse, Écrits et propos sur l’art*, p.217.

52) Matisse, lettre à Simon Bussy, 17 février 1934. Cité dans Schneider, *Matisse*, p.629.

53) Matisse, lettre à Bussy, 24 août 1934. Cité dans Fourcade (éd.), *Henri Matisse, Écrits et propos sur l’art*, p.217.

- 54) マチスが Raymond Escholier に語った言葉。Cité dans *Collection (s)*, exh.cat., Le Cateau-Cambrésis : Musée Matisse, 2002, p.248.
- 55) Matisse, lettre à Bussy, 24 août 1934. Cité dans Fourcade (éd.), *Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art*, p.217.
- 56) E.Tériade, “L’Actualité de Matisse”, *Cahiers d’art*, 4, 5, 1929, pp.285-298.
- 57) Xavier-Gilles Néret, “Verve : The premises of Jazz, 1936-40”, in Gilles and Xavier-Gilles Néret (eds.), *Henri Matisse, Cut-outs, Drawing with Scissors*, p.87.
- 58) Tériade, lettre à Matisse, 10 juin 1941. Cité dans Isabelle Monod-Fontaine (éd.), *Matisse : Œuvres de Henri Matisse*, exh. cat., Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1989, p.342.
- 59) 大久保『〈プリミティヴィズム〉と〈プリミティヴィズム〉—文化の境界をめぐるダイナミズム』、三元社、2009、9-81頁。大久保『アンリ・マチスの「誕生」』、167-205頁。
- 60) マチスは1942年9月25日付けの Rouveyre に宛てた手紙にドルレアンへの関心をしたためている。これが最も早いマチスによるドルレアンへの言及であると思われる。Matisse, lettre à Rouveyre, 25 septembre 1942. Repr. dans Finsen (éd.), *Matisse Rouveyre correspondance*, p.145.
- 61) Matisse, Letter to Tériade, 1947. Repr. in Gilles and Néret (eds.), *Henri Matisse: Cut-outs, Drawing with Scissors*, p.133.
- 62) 1942年9月29日の手紙でマチスは、ドルレアン『詩集』を見つけることができなかったので探して欲しいという依頼を Rouveyre にしている。Matisse, lettre à Rouveyre, 29 septembre 1942. Repr. dans Finsen (éd.), *Matisse Rouveyre correspondance*, p.147.
- 63) 例えば Matisse, lettre à Rouveyre, 9 janvier 1943. Repr. dans Finsen (éd.), *Matisse Rouveyre correspondance*, p.157. ただしこの差出人の署名は Henri Essitam となっている。かつてマチスは初めて描いた油彩画にやはり名前を逆さに綴ったことがある。
- 64) Rouveyre, lettre à Matisse, 3 février 1943. Repr. dans Finsen (éd.), *Matisse Rouveyre correspondance*, p.205.
- 65) 「私は完全に手書きで作品を作ると決めた。(同じジャンルで既にベルナールがやったのを横目で見ながらだ)、しかし何て酷いんだ(至る所、掘り返している)」 Matisse, lettre à Rouveyre, 4 février 1943. Repr. dans Finsen (éd.), *Matisse Rouveyre correspondance*, p.207. ここで引き合いに出されたのは Émile Bernard が1915年に刊行した Pierre de Ronsard の『愛の詞華集』の挿絵であるが、マチスはこれに批判的であることが分かる。1941年にマチスはスキラからロンサールの『愛の詞華集』の挿絵制作を依頼されており、この手紙の日付はその制作が進行していた時期に重なる。しかしマチスはロンサールの『愛の詞華集』のテキストに手書き文字を用いることはなかった。なおロンサールの『愛の詞華集』が出版されたのは1948年である。挿絵の仕事は1940年代を通して重なりながら進行し、『ジャズ』制作はその流れの中にあつた。
- 66) Matisse, lettre à Rouveyre, 30[29 ?] mars 1943. Repr. dans Finsen (éd.), *Matisse Rouveyre correspondance*, p.226.

- 67) Georges Rouault, *Divertissement*, Paris : Tériade Éditeur, 1943. 15点のグワッシュによる彩色図版に手書きの文章が添えられた版画集。
- 68) Tériade, lettre à Rouault, 30 avril 1941. 『ルオーとマティス』展カタログ、松下電工汐留ミュージアム、2008年、129頁に引用。
- 69) ベルナール・ドリヴァル『ルオー』高階秀爾訳、美術出版社、1961年、160頁。
- 70) 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、1975年、114頁。
- 71) 大久保「マチスの『ジャズ』における祝祭的プログラム—図像主題をめぐる」、『美術史論集』第9号、神戸大学美術史研究会、2009年、1-20頁。
- 72) 同上、4-5頁。
- 73) Matisse, lettre à Rouveyre, 18 décembre 1943. Repr.dans Finsen (éd.), *Matisse Rouveyre correspondance*, p.284.
- 74) 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、1986年、39、94頁。ウィリアム・ウイルフォード『道化と笏杖』高山宏訳、晶文社、1983年、139頁。
- 75) 大久保「マチスの『ジャズ』における祝祭的プログラム」、5-7頁。
- 76) Matisse, *Jazz*, pp.135-136. 「未来の生／みなのために、自分たちの天賦の才を発展させることに生涯を捧げてきたひとたちが全て、その死後に彼らの望みにふさわしい満足な生を享受しているというのは、慰めと満足を与えることではなかろうか。一方狭量な利己心で生きたひとたちは…」原文は “La vie future./Ne serait-il pas consolant, satisfaisant que tous ceux qui ont donné leur vie au développement de leurs dons naturels, au profit de tous, jouissent après leur mort, d’une vie de satisfactions en accord avec leur désir. Tandis que ceux qui ont vécu en étroits égoïstes...”
- 77) Cité dans Lavarini, *Henri Matisse: JAZZ (1943-1947)*, p.331.
- 78) Cité dans Schneider, *Matisse*, p.675.
- 79) Matisse, *agenda*, 5 août 1944, Paris ; Archives Matisse. 「私は一週間前から『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、8月5日現在、以下の通りだ。
(1)《ヴェルヴ》(2)《シルク》(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》」
- 80) 大久保「マチスの『ジャズ』における祝祭的プログラム」、8-10頁。
- 81) マチスは1944年8月5日の構成案に「ジャズ」という題名を記している。この案で《道化師》は4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。
- 82) Entretien avec le frère Rayssiguier, 13 novembre 1948. Cité dans Schneider, *Matisse*, p.674.
- 83) Matisse, *agenda*, 19 mars 1946. Cité dans Finsen (éd.), *Matisse Rouveyre correspondance*, p.403. この日のマチスのノートには “B[on] à T[irer]. Jazz ” と書かれていた。

*本論文は2010年2月27日、広島大学において行われた美学会西部会第277回研究発表会で口頭発表を行った内容に加筆訂正を加えたものである。

図像出典

- ①⑧⑬⑱⑲⑳㉑㉒ : *Matisse et Tériade*, exh.cat., Arcueil: Anthèse, 1996.
- ②④⑤⑱ : Henri Matisse, *Jazz*. Repr. Matisse, *Jazz*, Köln: Taschen, 2009.
- ③⑥⑦⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛ : 『マティス展』カタログ、東京：国立西洋美術館、2004.
- ⑨ : *Henri Matisse, Traits essentiels, Gravures et monotypes, 1906-1952*, exh.cat., Genève: Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire, 2006.
- ⑩⑪ : *Matisse*, Exh. Cat., Queensland : Queensland Art Gallery and Art Exhibitions Australia Limited, 1995.
- ⑬ : Hanne Finsen (éd.), *Matisse Rouveyre correspondance*, Paris: Flammarion, 2001.
- ⑭⑳㉑ : 『ルオーとマティス』展カタログ、松下電工汐留ミュージアム、2008.
- ⑮ : ピエール・クルティヨン『ルオー』柳宗玄、村上光彦訳、みすず書房、1962.
- ⑯ : 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、1999.

(おおくぼ・きょうこ 国際言語学部教授)