

KANSAI GAIDAI UNIVERSITY

アンリ・マチス『ジャズ』における表題の考察(II)

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 関西外国語大学・関西外国語大学短期大学部 公開日: 2016-09-05 キーワード (Ja): マチス, 『ジャズ』, 『パレード』, 第一次世界大戦, 第二次世界大戦 キーワード (En): 作成者: 大久保, 恭子 メールアドレス: 所属: 関西外国語大学
URL	https://doi.org/10.18956/00006072

アンリ・マチス『ジャズ』における表題の考察 II

大久保 恭子

要 旨

切り紙絵による図像と自身が書いたテキストからなるマチスの書物芸術『ジャズ』(1947年)の表題は、画家が当初想定していた〈シルク(サーカス)〉から〈ジャズ〉への変更を経て決定された。ところが『ジャズ』の図像はサーカスに関連する主題を多く含んでおり、テキストを見てもことさらジャズ音楽につながりを持ってはいなかった。それではこの表題変更の意義をどのように捉えるべきなのだろう。表題と作品との関連についてカステルマンは図像頁とテキスト頁との間の「シンコペートする構成」を見いだしたが、『ジャズ』は作品全体がシンコペートされていたと考えられるのではないだろうか。『ジャズ』が内包する「シンコペート」すなわち「ずれ」の意義を、比較すべき作品『バラード』と第一次世界大戦下での芸術活動実態の分析を踏まえ、『ジャズ』とその制作時期に重なる第二次世界大戦下での芸術活動との関わりを視野に入れて俯瞰的に考察する。

キーワード：マチス、『ジャズ』、『バラード』、第一次世界大戦、第二次世界大戦

4) 『ジャズ』と第二次世界大戦

i) 第二次世界大戦期のパリ

第一次世界大戦も第二次世界大戦もフランスは戦勝国であるが、両大戦下での社会的雰囲気は根本的に異なっていた。

第二次世界大戦は1939年9月にドイツ軍がポーランドを侵攻したことによって始まる。ポーランドと同盟関係にあったフランスは同月、ドイツに宣戦を布告した。同盟関係が連鎖を引き起こしヨーロッパ全域が瞬く間に戦争に巻き込まれたのは、第一次世界大戦と類同である。大きく違っていたのは、第一次世界大戦で敗北を喫したドイツにおいて、1933年に国家社会主義ドイツ労働者党(ナチス)がワイマール共和国から政権を奪取したのち、その党首アドルフ・ヒトラー(Adolf Hitler)の主導するファシズムがドイツを精神的に強固な戦闘的統一にしたことだった。

対独戦はフランス劣勢に終始し翌年パリは陥落、フランス北部はドイツに占領され70年続いた第三共和政は崩壊した。フランス南部は占領後数日でヴィシーに成立したペタン内閣が政権

を握ったが、このヴィシー政府はいわばドイツの傀儡政権だった。

占領下のパリには第一次世界大戦期のような高揚感はなく、替わって支配的だったのは沈黙と疑心暗鬼だった。なんとなればこのときフランスでは、一部に、インターナショナリズムによってナショナリズムを乗り越えんとする左翼の共産主義からフランスを守るために、ナチス・ドイツとの連携も辞さない構えで右傾化を図ろうとする勢力があり、ここに共産主義対ファシズムという対立が存在していたからである。また一部には、占領下で我が身の保身のために、あるいはナチスに捕らえられた同胞の生命の安全確保のために、進んで対独協力を行うフランス人と、愛国精神から連合軍と連携して対独レジスタンスに身を投じるフランス人とがおり、ここに対独協力者対レジスタンスという対立関係が存在したからである。

しかもこうした対立関係は、優勢に立つ者と劣勢の者とは入れ替わりかねない危うさを常に含み、さらに「もしドイツの支配が生活を豊かにすることを保証してくれるなら、十人のフランス人のうち九人はそれを甘受するだろう³⁴⁾」と語った、反ファシストでありながら極左陣営とも対立していたアンドレ・ジッド (André Gide) のように、その立場は一つの極に安定するものではなく関係性はあくまでも相対的であった。かくしてフランス社会は流動的で多面的な複雑さわまりない様相を呈した。100フランの報酬目当ての密告と相互監視とが常態化したフランスでひとびとが取り得た防衛策は沈黙しかなかったのである。

こうした流動的相対性はコクトーの身の処し方にも見ることができる。彼は対独協力誌『コメディア』に寄稿しつつ、レジスタンス側の共産黨員ポール・エリュアール (Paul Éluard) とも交流を保ったのである。また1941年11月に行われたフランス人芸術家によるドイツ公式訪問の経緯を振り返っても、当時のフランスに渦巻いた多面性を推測することができる。この公式訪問にドイツ側から招待された芸術家たちはエコール・デ・ボザールの芸術家たちが中心だったが、中にはドラン、モーリス・ド・ヴラマンク (Maurice de Vlaminck)、キース・ヴァン・ドンゲン (Kees van Dongen) やオトン・フリエス (Othon Friesz) といった、かつてのフォーヴたちも含まれていた。

ドイツ側が招待する芸術家選択の背景には、ドイツ人コレクター、ヴィルヘルム・ウーデ (Wilhelm Uhde) が1930年に語った、フランスの伝統は枯渇しており、そうであればフランスは「ギリシャ精神の後継者であるドイツに帰依すべき³⁵⁾」であるという思想があった。ドイツ軍はフランス占領後、ラテンの伝統を媒介項として、ドイツ・ラテン・フランスを一つの文化的統合体にしようとしてプロパガンダを展開したと考えられる。それゆえ招待芸術家たちの大半がエコール・デ・ボザールの関係者だったのであり、かつてフォーヴと呼ばれつつも次第に画風を古典様式に転じた、ドイツ側から見れば「クラシカル・モダン」な芸術家たちだったのである³⁶⁾。

一方招待された芸術家たちは、この訪問が政治的使命によるものではなく教育的目的による

ものだと考えていた。例えばポーランド出身のフランス人でエコール・デ・ボザールの校長だったポール・ランドウスキ (Paul Landowski) の参加目的は、ドイツで投獄された若年芸術家たちの身の安全確保にあった。しかしフランス人芸術家一行の公式訪問が、ドイツによるフランス占領政策の一部として挙行されたことは明らかであり、戦後彼ら是对独協力者として批判を受けることになる³⁷⁾。

第一次世界大戦期に、国民国家を基盤とするナショナリズムによって挙国一致の興奮を共有したフランス人は、第二次世界大戦期には、いくつもの流動的対立構図によって分断された。精神的分断がもたらした一つの現象として、第一次世界大戦には数多くの従軍画家が戦場に赴き、迷彩模様を施すことによって敵軍の飛行機から自軍の装備を見分けにくくするカムフラージュ戦略のような、画家ならではの戦功を立てたにも拘わらず、第二次世界大戦ではもはや、志願して戦場へ行く芸術家はいなかったという事が挙げられる³⁸⁾。それではこの状況下でマチスはどのように戦争に対処しながら『ジャズ』を制作したのだろうか。

ii) 第二次世界大戦期のマチス

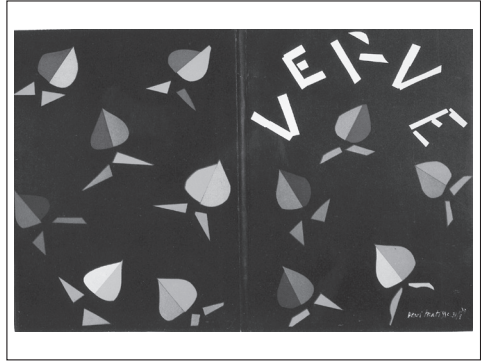
第二次世界大戦開戦時マチスは70歳になろうとしていた。もはや彼は前線へは行けない。しかし年齢を考慮してもなお、このときのマチスの発言と行動は第一次世界大戦期とはあまりにも異なっていた。

ヴィシー政権が発足した頃マチスは「起こったことを予見できた者はいなかった³⁹⁾」と娘のマルグリット (Marguerite Duthuit) に宛てて手紙を書いたが、この言葉は、大戦勃発当初マジノ線を挟んでドイツ軍と対峙したとき、戦場に駆り出された実感が沸かなかったアントワーヌ・ド・サン＝テグジュペリ (Antoine de Saint-Exupéry) が手紙に書いた「この戦争の全てが、とても奇妙⁴⁰⁾」と言う言葉にどことなく通じるものがある。マチスはマルグリットにこうも語った。

このカタストロフの精神的ショックを食い止める、自身の道をそれぞれが探さなくてはならない。私はと云えば (中略) まだやることのできる未来の仕事のアイデアにしがみつくことで、そこから自分をできるだけ遠くにひき離そうとしている。自分を崩壊させないために⁴¹⁾。

戦争との距離の取り方は年齢のせいばかりとは言えないようだ。その政治的立場を明示する発言は残されていないが、1936年にスペインで内乱が勃発したときマチスは、ピカソたちと共に、カタロニアの共和制政府に支持表明の電報を打ったことから、共和制に共感を抱いていたのではないかと思われる⁴²⁾。

また当時のマチスは私生活での分断を経験してもいた。妻アメリー（Amélie Matisse）と正式離婚の手続きを取ったのは、まさに第二次世界大戦開戦の年だった。離婚に伴う財産分割はマチスにとって祖国の分断に重なる出来事だったろう。危機的状況に直面したマチスが心的な避難所としたのは、先の彼の証言でも推察できるように、仕事への没入であり、これは一見芸術至上主義的行為に見える。事実マチスは、フランスがドイツに宣戦布告する直前に、『ヴェルヴ』誌第八号の表紙《色彩のシンフォニー》（図12）を『ヴェルヴ』誌の事務所に陣取って切り紙絵で制作していたし、1940年にパリが空



《色彩のシンフォニー》（図12）

爆されたときに至っては、制作に没頭するあまり空襲警報に気づかなかった。マチスは第一次世界大戦期にサンバから受けた助言である「しっかり描き続けることだ」を20年後に実行したことになる。

身の安全と制作できる環境とを求めて、マチスはニースさらにヴァンスへと移住するが、フランスから脱出することはなかった。長男ジャン（Jean Matisse）と妻アメリーと長女マルグリットがレジスタンスに加わり、アメリーとマルグリットがゲシュタポに捕らえられて消息不明になるという事態をまえに、恐怖と不安にさいなまれつつも、フランスを去ることはマチスにとって脱走に等しかったのだろう。マチスの意思は、アメリカのジャーナリスト、ヴァリアン・フライ（Varian Fry）が指揮を執った緊急救援委員会からの救済申し出を辞退した1940年頃から、すでに明確だったと考えられる⁴³⁾。

こうして見るとこの時期のマチスは、分断と没入（もしくは調和）という、相矛盾する二つの力に翻弄されていたように見える。それは芸術的問題とも連動していた。この頃マチスはピエール・ボナル（Pierre Bonnard）に「私のデッサンと絵画は離ればなれになっている」と悩みを打ち明け⁴⁴⁾、またアメリカで画廊を経営していた次男のピエール（Pierre Matisse）にはこう書き送っていた。

私はニースを去らないことに決めた。—アトリエの壁に囲まれて生活している。（中略）[私にとって問題は] 私のデッサンと色彩と私の感情との間の調和を見つけ出すことだ⁴⁵⁾。

しかしながら、だからといってマチスを、政治状況に大して関心を示さず「自身の創造の楽園の内部にかたく閉じこもった⁴⁶⁾」芸術至上主義者として理解することには躊躇を覚える。

第二次世界大戦では第一次世界大戦期のナショナリズムは言説的暴走を遂げ、その結果、ヒ

トラーにとってはもはや戦争が国家目的に転じていた、と批評家の多木浩二はカール・フォン・クラウゼヴィッツ (Carl von Clausewitz) とカール・シュミット (Carl Schmitt) の戦争論の比較分析を踏まえて指摘する。本来手段だったものが目的にすり替わったとき、戦争のための戦争が出現した⁴⁷⁾。それこそまさにウンベルト・エーコ (Umberto Eco) が言う、ファシズムにあるのは「闘争のための生」であり、ために「生が永久戦争である」ことの論拠でもあった⁴⁸⁾。この政治動向は意義深いことに美術批評における潮流とも連動していた。

美術批評では1930年代からフォーマリズムが市民権を得、ことにアメリカでのマチス評価はフォーマリスティックな観点で成されるようになっていた。フォーマリズムは作品を形式によって分析するため、それが制作された特定の場所と時間から切り離され普遍性を獲得するという論理的前提を持つ。ここに「芸術のための芸術」という芸術至上主義が成立する素地があった。またここにこそ、ヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin) が喝破した、ファシズムとは「明らかに、狂暴性のデカダンスから出てきたものであり、『芸術のための芸術』のテーゼを思いきり戦争へ転移したものにほかならない⁴⁹⁾」という、戦争と芸術との連動性が見て取れるのである。

フォーマリズムとファシズムとに共通する論理的基盤があるならば、マチスを芸術至上主義者の枠組みで捉えることには慎重でなければならない。なぜならば、シュルレアリストでフランス共産党幹部でもあったルイ・アラゴン (Louis Aragon) はマチスにナショナル・アイデンティティを見ていたからである。

私には単純にこう思えた。マチスの国民的リアリティを知らしめるときが来たのだ。(中略) なぜなら彼はフランス人であり、彼がフランスだからだ⁵⁰⁾。

アラゴンにとってはマチスこそがフランスの誇りだった⁵¹⁾。

さて戦中期のマチスを襲った危機はこれだけではなかった。彼は以前からの腸疾患を悪化させ1941年には手術を受けるはめになったのである。病状は重篤で術後の回復が危ぶまれるほどだったことが、「信心深い看護師たち」から「蘇りのひと le ressuscité」というあだ名をつけられたことから推察できる⁵²⁾。しかしながらこの経験は芸術家としてのマチスに決定的とも言える啓示を与えた。マルケに宛てて「第二の人生を生きているような気がする⁵³⁾」としたためたように、マチスはまさに仮死と復活・再生を体験したのである。

いま一つこの時期のマチスを考える上で忘れてならないのは、ベルクソンへの関心の再燃である。ベルクソン自身はユダヤ系であるがために1941年に大学を追われ亡くなるが、これはこの時代の象徴的出来事の一つである。マチスのベルクソンへの傾倒はすでに第一次世界大戦期に明確になっていたが、それが第二次世界大戦期に再び顕在化したという事実を過小に捉え

てはならない。1944年に連合軍とレジスタンスによりパリが解放されたことと併せて考えれば、マチスとフランスは同時期に揃って仮死と再生を経験したのであり、まさしくそれはアラゴンの「彼はフランス人であり、彼がフランスだからだ」という言葉を想わせる事象である。マチスは自身の身体と国家に起こったことを通してベルクソンの言う「生の躍動 élan vital」の多層的表象化を試みたと推測することは突飛なことではなく、むしろそれが『ジャズ』制作の意味を考える際に重要な示唆を与えると考えられる⁵⁴⁾。

iii) 『ジャズ』の両義的可変性

『ジャズ』制作は第二次世界大戦期にぴたりと重なっているが、その図像群は、すでに別のところで述べたように、最初に配された《道化師》(図13)に表象された、自身が境界的存在である道化師によって先導される両義的可変性を備えた主題で占められていた。それは《イカ



《道化師》(図13)

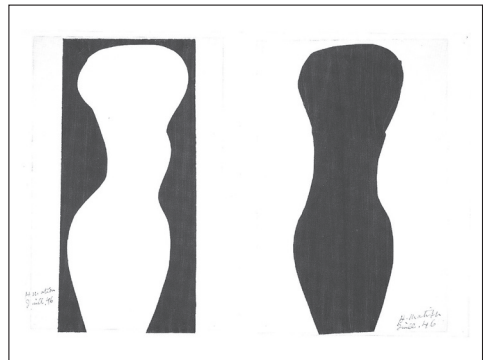


《イカロス》(図14)

ロス》(図14)や《コドマ兄弟》(図15)の交換可能な、飛翔と下へ向かっての飛翔すなわち失墜や、《フォルム》(図16)の置き換え可能なポジとネガの併置に見ることができる。また当初



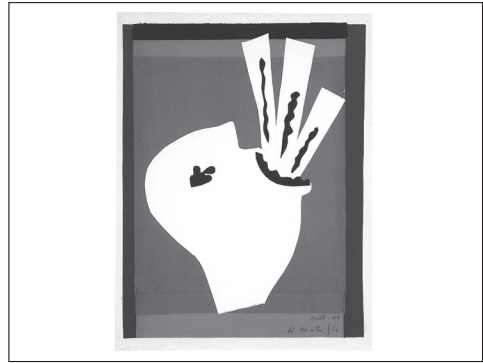
《コドマ兄弟》(図15)



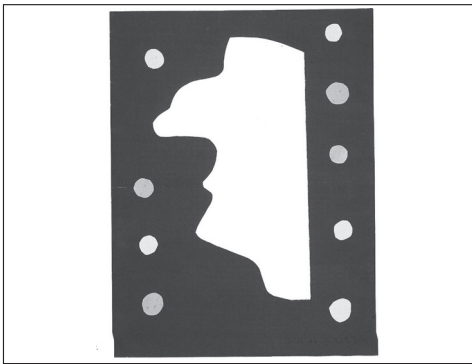
《フォルム》(図16)

は《刀呑み》(図17)として制作を始めた《ロワイヤル氏》(図18)はことに多義的で、〈サーカス〉と〈刀〉とを媒介項として、「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-Léopold Loyal) と、青い軍服に金ボタンが代名詞の「ロイヤル・サーカス (シルク・ロワイヤル)」の団長フィリップ・アストレイ (Philip Astley)、さらに第二次世界大戦でのパリ解放の立て役者であり『剣の刃』(1932年)の著者であるシャルル・ド・ゴール (Charles de Gaulle) (図19) という三人の人物に関連し、しかもそれらは固定的読みを形成するのではなく、観者の連想の中で意味を変



《刀呑み》(図17)



《ロワイヤル氏》(図18)



シャルル・ド・ゴール (図19)

え得るものだった⁵⁵⁾。

『ジャズ』の図像全般には、道化師に関連する形容詞「グロテスク grotesque」とそこから敷衍してのカーニバル的な両義的性質、すなわちミハイル・バフチン (Mikhail Bakhtin) の言うところの「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⁵⁶⁾」につながるものを見いだすことができる。それはまた死と復活・再生とが両面価値的に共存した《ピエロの埋葬》(図20) や《道化師》の特性でもあった。

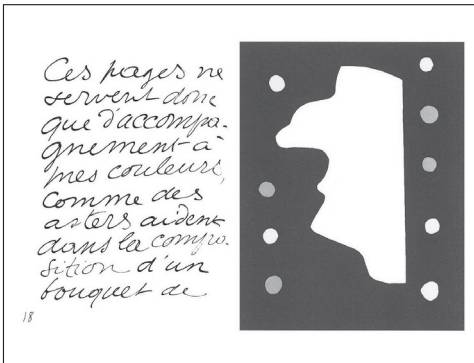


《ピエロの埋葬》(図20)

一方図像の間に挿入されたテキストに関してマチスは、内容より視覚的効果を重視していた。テキストを分析すると、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る⁵⁷⁾。テキストにおける可視的效果はマチス自身による手書き文字に支えられたが、活字ではなく手書き文字を用いた背景には『ジャズ』と同時期の挿

絵制作での試行錯誤があった。その経験を通してマチスは、挿絵とテキストとは等価であるべきという思想を抱いた。マチスはステファヌ・マラルメ (Stéphane Mallarmé) 『詩集』の挿絵と本文との関係で「観る人の注意が白い紙と本文を読む期待の両方に同じように惹かれるように私のアラベスクを変化させる⁵⁸⁾」ことが肝要だと語り、また挿絵にリノリウム版画を用いたアンリ・ド・モンテルラン (Henry de Montherlant) の『パシファエ』についてはこのように語った。

ここでも問題は『マラルメ』の場合と同じだが、二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で結びつけることによってである⁵⁹⁾。



『ジャズ』、18-19頁 (図21)

これらの発言を踏まえて考えれば、マチスにとって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ったことが分かる。そして『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して、両頁は等価と成り得ていた (図21)。テキストと図像とはパラレルな関係を有していたと言えるのである。

それでは表題が〈シルク〉から〈ジャズ〉に変わった経緯はどのようなものだったのだろう。この変更には検討すべき問題が残されている。というのも1944年8月5日付けのマチスの覚え書きに記された『ジャズ』の構成案では、最初の図像は《ヴェルヴ》(1947年刊行時の《イカロス》)で《道化師》ではなく、図像の入替は書物芸術の表題を〈ジャズ〉に変えてから行われたからである。最初の図像が《道化師》なら書物芸術の表題は〈シルク〉のほうが理に適う。にも拘わらずマチスは〈ジャズ〉に変更したことになる。この食い違いの意味するところを考えたい。

5) なぜ〈ジャズ〉だったのか?

i) 表題決定のいきさつ

表題についての最も日付が若いと思われる資料は、1943年12月25日のテリアドからマチスへ

の手紙である。テリアドは「『ジャズ』のために私は印刷工たちに会いにパリに行かなくてはならない⁶⁰⁾」と書いた。そして12月29日のマチスからテリアドへの手紙には「私は我々のサーカス cirque の本の事を考えている⁶¹⁾」とある。次の証言は1944年春のガストン・ディール (Gaston Diehl) によるもので「[マチスは]『シルク』か、おそらく『ジャズ』と名前が付けられるだろう、一連の切り紙絵のアルバムを作っていた⁶²⁾」とあり、5月のテリアドからマチスへの手紙には、『ジャズ』が長丁場になることと、質を追求する本であることが記されている⁶³⁾。ついで7月にマチスはテリアドに「あなたは 'jazz' をどう綴るのか⁶⁴⁾」と書き、8月にマチスは「私は (1944年8月5日の) 一週間前から『ジャズ』の水族館の二枚の原画を制作している⁶⁵⁾」と書いている。

この一連の一次資料から、マチスは1943年の段階では表題を〈シルク〉と想定し、一方テリアドは〈ジャズ〉と呼んでいたが、翌年にテリアドの考えていた表題〈ジャズ〉に落ち着いたことが分かる。表題選択はマチス主導ではなく編集者のテリアドの意向が大きく関与して行われたのである。

それでは表題にはさしたる意味は無いのだろうか。もしマチスが〈ジャズ〉という表題に納得していなかったらテリアド案は却下されたろうから、表題決定はマチスの承認を得たものであり⁶⁶⁾、したがって当初考えていた〈シルク〉から〈ジャズ〉への変更には自ずとマチスの制作意図が反映したと考えるべきである。というのもマチスは1945年末にアラゴンに「私は j が何なのか、今、分かった⁶⁷⁾」と語っており、表題をなおざりにしたのではなく、テリアドの提案を受けてのちも吟味し続けていたと推察されるからである⁶⁸⁾。

それではマチスはジャズ音楽そのものをどのように捉えていたのだろうか。これについては1947年12月4日、『ジャズ』出版後にマチスがレシギエ修道士 (le frère Rayssiguier) に語った言葉である、「本物のジャズにはすばらしいものがある。それは即興、生命力と聴衆との調和の賜物だ⁶⁹⁾」が残されている。ここからマチスがジャズ音楽を理解し評価していたことが分かる。もともとマチスは音楽に高い関心を持っていた。それは子供の頃から50歳頃まで続けたヴァイオリン演奏に端的に現れている。総じてマチスの芸術観は音楽と緊密な関係性を持っているが、ここではジャズ音楽に焦点を絞りたい。

ii) 表題の意味と背景

アメリカ合衆国生まれのジャズは第一次世界大戦期にアフリカ系アメリカ人の兵士と共にフランスに入ってきた。それをパリのひとびとに広く知らしめるのに一役買ったのが『パレード』だった。そこでサティはシンコペートしたリズムを特徴とするラグタイムを、『パレード』の音楽に取り入れたのである。『パレード』初演時のスキャンダルはともかく、ジャズそのものは好感を持ってフランスに受け入れられた。

そもそもフランスではジャズ以前にも黒人音楽が支持されていた。それは1903年に黒人劇『ダホメーにて』が上演されたことから推察できる。そして第一次世界大戦中には、黒人バンドとフランス軍の連携でのフランス国内ツアーが行われた。これらによってジャズ普及の素地は作られていたのである。またシンコペーションはサティ以前にも、例えばクロード・ドビュッシー (Claude Debussy) の「ケーキ・ウォーク」や「吟遊詩人」(『子供の領分』1908年より) にすでに使われていた。それはジャズが黒人によってヨーロッパで披露されるより前から、白人によって変成されたかたちで伝えられていたことを物語る⁷⁰⁾。

しかし伝統的なヨーロッパ音楽とは異なるジャズをフランスが受け入れたのは、普及活動のせいばかりではなかった。ジャズの起源についてはいまだ学術的合意に至っていないが、その成立にニューオリンズという街が重要な場として機能したこと、アフリカ系アメリカ人が関与したことは皆の認めるところである⁷¹⁾。ニューオリンズは1803年にアメリカ領となる前にフランスとスペインによって統治されていたことから、彼の地にはフランス系住民やアフリカ系住民がひしめき合い、多様な文化が混じり合っていた⁷²⁾。こうした背景があったためにフランス人はジャズに自国文化とのつながりを認め受け入れたと推測できるのである。もっとも、本来ジャンルを表す言葉ではなく演奏法を指す言葉だった〈ジャズ〉が、音楽ジャンルの用語として定着するのは1920年代、アメリカ東部や北部においてである⁷³⁾。

ジャズはしたがって、フランス文化とアフリカ文化とのハイブリッドとして、不安定で微妙な位置を占めた。それは例えば一人の研究者がジャズにアフリカ的なリズムを見いだせば、別の研究者がジャズを形作っているのはヨーロッパ的要素であるとして西洋音楽の範疇に入れようとするこれまでの議論のありようをみても明らかである⁷⁴⁾。

両大戦間には、「狂騒の時代 Les Années folles」とも呼ばれたアール・デコの華やかさの中で、シュルレアリストたちがジャズを評価したことも手伝って、その需要は大衆を巻き込んで広がりを見せたが⁷⁵⁾、共産党はジャズに「退廃したブルジョワ音楽」のレッテルを貼った⁷⁶⁾。そして第二次世界大戦期にジャズは再流行の兆しを見せる。それは当時ジャンゴ・ラインハルト (Django Reinhardt: 本名 Jean Baptiste Reinhardt) 主宰のホット・クラブ・ド・フランス五重奏団が人気を博したことからも理解される。フランス人からすればアメリカ合衆国は、ファシズムが台頭するヨーロッパに対して文化の多様性を容認する民主主義国家に見え、ジャズはそうした価値観を体現する音楽に映ったのである。同じ頃カルチェ・ラタンやシャンゼリゼの地下ホールでは、スイング・ジャズを踊る「ザズー Zazou」と呼ばれた若者たちがジャズ熱をかきたてていた。

こうした動きの中であって、アラゴンが『オーレリアン』(1944年)で、ジャズを子供じみた悪ふざけの社会の音楽と位置づけたことは興味深い⁷⁷⁾。というのもジャズを子供に結びつけて評する手法は、20世紀初頭にマチスが関与した〈プリミティヴィスム〉において黒人アフリ

カの造形物を評価する際にも用いられたからである。マチスにとってジャズは、黒人アフリカの造形物が有する美の発見に端を発する〈プリミティヴィズム〉なる概念に連なる音楽であり、彼の関心を惹いたのも理の当然だろう。

テリアドが提案しマチスが容認した表題である〈ジャズ〉は、これらの事象を背景に採用されたのである。

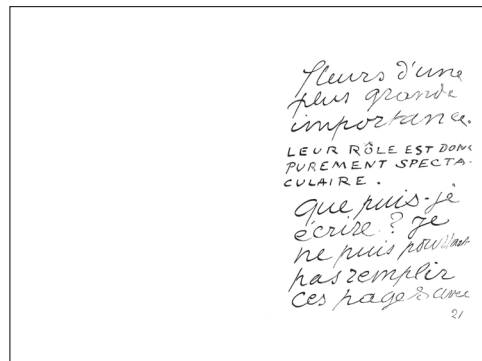
6) おわりに

『ジャズ』の図像頁と手書きのテキスト頁のレイアウトについて美術史家リーヴァ・カステルマン (Riva Castleman) はこう書いた。

手書きの線は真っ白の上の歴とした黒い素描だ。それが本を貫いてリズムカルな進行を生み出す。そしてそれは彩色図像とのわくわくするような衝突によってまさに必要ところで区切られる。このシンコペートする構成は明らかに、マチスが感じ取ったジャズの視覚的対応物である。出版後画家は「『ジャズ』はリズムであり意味である」と言った。(中略) この『ジャズ』の野蛮なリズム、かき乱される対位法、楽しげなスタッカート、衝撃的な不協和音は永遠に響くだろう。マチスは目に聴くことを教えたのだ⁷⁸⁾。

この『ジャズ』解釈は示唆的である。

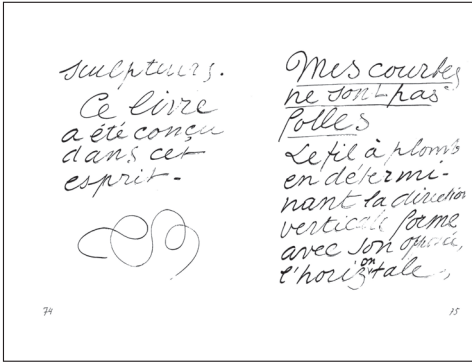
『ジャズ』のレイアウトを全頁にわたって概観すると、随所に空白頁が挿入されていることに気づく。それらは決まって図像の裏面である。これは印刷技術上の必然的結果であると共に、図像の色彩を限りなく原画に近づけようと、裏写りによるいかなる悪影響も排除するための配慮でもあったと思われる。しかし空白頁の挿入はそれ以上の効果を『ジャズ』にもたらしただ。というのもこの空白は、図像頁が生み出す効果を吸収しながら受け止め、同時に、図像頁とは異なる、手書き文字のテキスト頁が持つ効果とを柔軟につなぐ役割をも果たしているからである。マチスがテキストの中で記した「私がこれらの手書き文字の頁を作ったのは、リズムのある彩色の即興作品が起こす同時対比反応を和らげるため、それらの作品を支え、取り囲み、そうすることでそれらの特性を守る、いわば『反響を良くする背景』を作っているのがこれらの頁だ⁷⁹⁾」という制作意図は、空白頁のレ



『ジャズ』、21頁 (図22)

アウトにも反映されていたのである。

またテキスト頁に焦点をあわせると、そこにもリズムへのマチスの関心が見て取れる。例え



『ジャズ』、74-75頁 (図23)

ば筆記体の中に活字体が挿入された頁がある (図22)。一部分だけの活字体は筆記体の中にあって、まるでスタッカートのようなリズムの変化を持ち込む。また文章のところどころに引かれた下線、あるいは文末にたびたび置かれた装飾的な記号も、テキスト頁にリズムの変化を呼び込む (図23)。

『ジャズ』では『パレード』のような直接的なジャズの取り込み方はされていないが、テ

リアドが1976年に、マチスが表題を〈ジャズ〉とした理由について「切り紙絵はジャズの精神につながる。音楽はマチスに不可欠だ。切り紙はジャズのようなものだ⁸⁰⁾」と回想したように、『ジャズ』にはジャズ音楽の構造的特質を見ることができる。その一つが即興性である。

マチスが『ジャズ』テキストで用いた「リズムのある彩色の即興作品⁸¹⁾」という文言と、ジャズ音楽を評価して「それは即興、生命力と聴衆との調和の賜物だ⁸²⁾」と語った言葉との関連から推察されるように、『ジャズ』の図像の特質としてジャズ音楽の即興性に通じる自在性が先行研究では挙げられてきた⁸³⁾。しかしその即興性は図像頁においてよりもむしろテキスト頁においてより発揮されたのではないか。

制作途中での変更が油彩画よりも簡便で柔軟な対応が可能であったにせよ、切り紙絵による原画につぶさに見て取れるように、『ジャズ』の図像は試行錯誤を繰り返し熟慮のうえで制作されたものだった。一方テキストは、廃棄されたにも拘わらず残された下書きと印刷されたものとの比較で明らかのように、推敲を重ねてあらかじめ決定した文章を書き写したものでなかった。マチスはおおまかなテーマと方向性を決めてからのちは、ペンの勢いに任せて文章を紡ぎ出していたのである。ジャズ演奏における即興が、原曲の構造を基盤にしつつ和声進行とテーマ・メロディの制約を踏まえたのちに、演奏者の自在性に任されるものだということが前提にするなら、『ジャズ』の即興性はテキスト頁にこそ見いだされると言える⁸⁴⁾。

カステルマンは図像頁とテキスト頁との関連に「シンコペートする構成」を見いだしたが、そこにこそ『ジャズ』のジャズ性が潜んでいるのではないだろうか。そもそもシンコペーションとは、強拍と弱拍の位置を本来の場所からずらしてリズムの裏打ちを採用することであり、それにより、平均律と調性に基づいた伝統的なヨーロッパ音楽の拍子にずれが持ち込まれた。ここに着目しつつ俯瞰すれば、『ジャズ』は作品全体がシンコペートされていたとも言える。

シンコペーションと即興性は、敷衍するなら、『ジャズ』の制作行為を含む作品全体に見る

ことができる。すなわち『ジャズ』は、ジャズ音楽が最初に紹介された第一次世界大戦期ではなく第二次世界大戦期に制作され、そのテーマは『パレード』につながりを持ちつつもずれを内包し、さらに『ジャズ』の図像もテキストも、また表題を〈ジャズ〉に変えてから先頭図像を《道化師》に変更した構成プロットのちぐはぐさも、一貫性を持ったナラティブに収斂しない常なるずれ、つまり動的な両義性を特徴としていたと考えられるのである。

注

- 34) アンドレ・ジイド『ジイドの日記V』新庄嘉章訳、新潮社、1952年、39-40頁。
- 35) Cited in Laurence Bertrand Dorléac, *Art of the Defeat: France 1940-1944*, trans. by Jane Marie Todd, Los Angeles: The Getty Research Institute, 2008, p.53.
- 36) Ibid., pp.85-86. ナチスによる芸術統制下で評価されたドイツ人芸術家アルノ・ブレーカー (Arno Breker) が敬愛して止まなかったマイヨールは、ロダンとアントワヌ・ブールデル (Antoine Bourdelle) を引き継ぐ、まさに「クラシカル・モダン」な芸術家だった。Ibid.p.107.
- 37) Ibid., pp.83-91, 316-322.
- 38) 河本『葛藤する形態』、40-64、156-157頁。
- 39) Cited in Spurling, *Matisse the Master*, p.393.
- 40) アントワヌ・ド・サン＝テグジュペリ『サン＝テグジュペリ著作集9』山崎庸一郎訳、みすず書房、1988年、124頁。
- 41) Cited in Spurling, *Matisse the Master*, p.393.
- 42) Anne Baldassari, Elizabeth Cowling, Claude Laugier and Isabelle Monod-Fontaine, “Chronology,” in *Matisse Picasso*, Exh. Cat., London: Tate Publishing, 2002, p.379.
- 43) Dorléac, *Art of the Defeat*, p.64. アメリーとマルグリットがゲシュタポに捕らえられたのは1944年4月。手を尽くしたにも拘わらず二人の消息は分からず、生きて解放される10月までマチスは苦悶の日々を送った。Spurling, *Matisse the Master*, pp.422- 425.
- 44) Matisse à Pierre Bonnard, 13 janvier 1940, dans Fourcade (éd.), *Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art*, p.182.
- 45) Matisse à Pierre Matisse, 25 octobre 1940, dans ibid., p.186.
- 46) エドワード・ルーシー＝スミス『1930年代の美術－不安の時代－』多木浩二、持田季未子訳、岩波書店、1987年、116頁。
- 47) 多木浩二『戦争論』、岩波新書、岩波書店、1999年、9-42頁。
- 48) ウンベルト・エーコ『永遠のファシズム』和田忠彦訳、岩波書店、1998年、54頁。エルンスト・ノルテ (Ernst Nolte) もまたファシズムについて「戦争の嫡出子であり、その内在的法則によってさらに新たな戦争をひき起こす方向に向って作用した戦争の子」と説明している。山口定『ファシズム』、

- 岩波現代文庫、岩波書店、2006年、12頁に引用。
- 49) ヴァルター・ベンヤミン「ドイツ・ファシズムの理論」野村修訳、『暴力批判論 ヴァルター・ベンヤミン著作集1』、晶文社、1980年、67頁。
 - 50) Louis Aragon, "Henri Matisse or the French Painter," in *Henri Matisse: Retrospective Exhibition of Paintings, Drawings and sculpture*, Exh., Cat., Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1948, p.28.
 - 51) 当時現存した芸術家の中でフランスの伝統は、マチス、ボナール、ブラックにおいて具現されていると見なされていた。それは1943年のサロン・ドートンヌでのブラック回顧展の成功によっても裏付けられる。アンドレ・ロート (André Lhote) は1937年にブラックを「最もすばらしいフランスの名匠の一人」と評し、マチスがそうであったように「くつろぎの境地を作り出す画家」であるとも評した。Dorléac, *Art of the Defeat*, p.235. この点で彼らの立場は、コクトーの依頼を受けたプレーカーによってドイツ側から守られ、同時にパリ警察に人脈を持つアンドレ＝ルイ・デュボワ (André-Louis Dubois) によってフランス側からも守られたピカソの立場とは、まったく異質のものだった。Ibid., p.210.
 - 52) Matisse à André Rouveyre, 13 avril 1941, dans Fourcade (éd.), *Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art*, p.283.
 - 53) Matisse à Albert Marquet, 16 janvier 1942, dans *ibid.*, p.288.
 - 54) マチスとバルクソンとの関わりについては拙論「アンリ・マチス『ジャズ』—原画制作年をめぐる考察—」、『美學』第220号、2005年、42-55頁、「マチスの切り紙絵とピカソのコラージュ—持続と転換—」、『芸術／批評』第2号、2005年、39-58頁参照。なお「生の躍動 *élan vital*」の出典は Henri Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, Paris: Presses Universitaires de France, 1951, p.115.
 - 55) 『ジャズ』の画像主題の特性については拙論「マチスの『ジャズ』における祝祭的プログラム—画像主題をめぐる—」、『神戸大学美術史論集』第9号、2009年、1-20頁参照。
 - 56) ミハイル・バフチン『ドストエフスキーの詩学』望月哲男、鈴木淳一訳、ちくま学芸文庫、筑摩書房、1995年、254頁。
 - 57) 『ジャズ』のテキスト分析は拙論「アンリ・マチス『ジャズ』のテキストをめぐる試論 I」、『関西外国語大学研究論集』第92号、2010年、115-128頁、「アンリ・マチス『ジャズ』のテキストをめぐる試論 II」、『関西外国語大学研究論集』第93号、2011年、153-168頁参照。
 - 58) Matisse, "Comment j'ai fait mes livres (1946)," dans Fourcade (éd.), *Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art*, p.211.
 - 59) *Ibid.*, p.211.
 - 60) Tériade à Matisse, 25 décembre 1943. Issy-les-Moulineaux: Archives Henri Matisse.
 - 61) Matisse à Tériade, 29 décembre 1943. Issy-les-Moulineaux: Archives Henri Matisse.
 - 62) Gaston Diehl, "La Leçon de Matisse," *Comoedia*, 146-147, 1944, p.1ff.
 - 63) Tériade à Matisse, (sans date) mai 1944. Issy-les-Moulineaux: Archives Henri Matisse.
 - 64) Cited in Michel Anthonioz, "Painting with Scissors: *Jazz* and *Verve*," in Olivier Berggruen and Max

- Hollein (eds), *Henri Matisse: Drawing with Scissors. Masterpieces from the Late Years*, Munich, Berlin, London, New York: Prestel, 2002, p.47.
- 65) Matisse, carnet de notes personnelles, 5 août 1944, Issy-les-Moulineaux: Archives Henri Matisse.
- 66) 『ジャズ』制作時マチスの身近にいたりディヤ・デレクトルスカヤは、表題を選択したのはマチスだと回想の中で証言している。Lydia Delectorskaya, *Henri Matisse, Contre vents et marées: Peinture et livres illustrés de 1939 à 1943*, Le Cateau-Cambrésis: Éditions Irus et Vincent Hansma, 1996, p.511.
- 67) Citée dans Pierre Schneider, *Matisse*, Paris: Flammarion, 1984, p.667.
- 68) 画家と編集者との制作をめぐる対話は他にも、例えばテリアドがマチスに『ジャズ』制作を最初に提案した1941年6月10日の手紙の中にある「私はとても大切な本を夢見ている」という文章の「とても大切な本」という言葉に下線が引かれていることにも見て取れる。この下線を引いたのはマチスであり、それはその部分が画家の注意を惹いた事を物語る。そして同じ手紙にテリアドはこうも書いた。「私はあなたに遊び un jeu を提案している」。Tériade à Matisse, 10 juin 1941. Issy-les-Moulineaux: Archives Henri Matisse. この「遊び」にもマチスは下線を引いているが、それは1944年3月7日のマチスがテリアドに宛てた手紙の「この1スーのおもちゃ ce joujou は私を疲れさせるが、全身全霊を傾けて侵犯してくるその重要性に立ち向かっている！」につながっている。Matisse à Tériade, 7 mars 1944, dans *Matisse: Oeuvres de Henri Matisse, Exh., Cat.*, Isabelle Monod-Fontaine (éd), Paris: Centre Georges Pompidou Collections du Musée national d'art moderne, 1989, p.343.
- 69) Matisse, 4 décembre 1947. Citée dans Schneider, *Matisse*, pp.666-667.
- 70) ユラール＝ヴィルタール『フランス六人組』、150頁。
- 71) 大和田俊之『アメリカ音楽史 ミンストレル・ショー、ブルースからヒップホップまで』、講談社選書メチエ、講談社、2011、88頁。
- 72) 大和田『アメリカ音楽史』、88-89頁。 Laura Rosenstock, "Leger 'The Creation of the World' ," in William Rubin (ed.), "*Primitivism*" in 20th Century Art, *Affinity of the Tribal and the Modern*, 2vols., Exh.Cat., New York: The Museum of Modern Art, 1984, pp.475-478. (ローラ・ローゼンストック「レジェ『天地創造』」土田真紀訳、ウィリアム・ルービン編『20世紀美術におけるプリミティヴィズム 「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』、淡交社、1995年、475-478頁。)
- 73) Lawrence Gushee, "The Nineteenth-Century Origins of Jazz," *Black Music Research Journal* 14.1, Spring 1994, p.10.
- 74) Rosenstock, "Leger 'The Creation of the World' ," p.479.
- 75) この時代には、「第一次大戦後の文化的な伝統回帰と、帝国主義を背景としたグローバルな資本主義の発展が共存」していた。天野知香「序章」、『Art Deco 1910-1939』展カタログ、東京:東京都美術館、2005年、58頁。 またこの時代の美術様式を「アール・デコ」と称するが、それは1960年代半ばを過ぎての造語であり、当時は「ジャズ・モデルヌ」、「ジグザグ・モデルヌ」などと呼ばれていた。ギレーヌ・ウッド「序」、同上書、9頁。さらにロザリンド・クラウスは、それに「ブラック・デコ」という名称を与えている。Rosalind Krauss, "Giacometti," in Rubin (ed.), "*Primitivism*" in 20th Century

- Art*, p.507. (ロザリンド・クラウス「ジャコメッティ」堀切正人訳、ルービン編『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』、506頁。)
- 76) Michael Denning, *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, New York: Verso, 1997, p.329.
- 77) アラゴンがジャズ音楽をいかに受け止めていたか、またフランスにおける黒人アフリカと子供を関連づける世紀初頭からの思潮については以下を参照。Colin Nettelbeck, *Dancing with DeBeauvoir: Jazz and the French*, Melbourne: Melbourne University Press, 2004, pp.102-103, 113.
- 78) Riva Castleman, "Introduction," in Matisse, *Jazz*, New York: George Braziller Inc., 1983, p.XI.
- 79) Matisse, *Jazz*, pp.142-146.
- 80) Cited in "Notes to the Catalogue," *Henri Matisse: Paper Cut-Outs*, Exh. Cat., St.Louis, Detroit: The St.Louis Art Museum, The Detroit Institute of Arts, 1977, p.101.
- 81) Matisse, *Jazz*, p.145.
- 82) Matisse, 4 décembre 1947. Citée dans Schneider, *Matisse*, p.667.
- 83) Jack D. Flam, "Jazz," in *Henri Matisse: Paper Cut-Outs*, p.42.
- 84) マチスは1943年に制作行為における即興性についてこのように証言している。「私にとって一番肝心なこと？ モデルを勉強し、十分にそれをわがものとし、全て生きたものの偉大さ、その神聖な特性を何とか尊重しながら即興的に制作し、自由に手を走らせるようになることだ。」Gaston Diehl, "Témoignage (juin 1943)," dans Fourcade (éd.), *Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art*, p.196.

本稿におけるマチスとテリアド書簡の引用、マチスのノートの引用についてアルシーヴ・アンリ・マチスのヴァンダ・ド・ゲブリアン氏のご高配を賜った。篤く御礼申しあげたい。

図版キャプション

- 12 マチス『ヴェルヴ』誌第八号表紙原画《色彩のシンフォニー》、1939年8月31日、切り紙絵、37×55cm、個人蔵。
- 13 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。
- 14 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。
- 15 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。
- 16 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。
- 17 マチス『ジャズ』《刀呑み》、1946年7月、切り紙絵、43.3×34.3cm、ポンピドゥーセンター・国立近代美術館蔵。
- 18 マチス『ジャズ』《ロワイヤル氏》、1946年7月、切り紙絵、54.7×42.7cm、ポンピドゥーセンター・国立近代美術館蔵。
- 19 シャルル・ド・ゴール。
- 20 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。
- 21 マチス『ジャズ』、18-19頁。
- 22 マチス『ジャズ』、21頁。
- 23 マチス『ジャズ』、74-75頁。

図像出典

- 8 10 11 13 14 15 16 17 18 20 : 『マティス展』カタログ、東京：国立西洋美術館、2004。
12 : *Matisse et Tériade*, Exh.Cat., Arcueil: Anthèse, 1996.
2 : John Rewald, *Seurat*, New York: Harry N.Abrams. Inc., 1990.
3 4 5 6 7 9 : Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, New Jersey: Princeton University Press, 1989.
1 21 22 23 : Henri Matisse, *Jazz*. Repr. Matisse, *Jazz*, Köln: Taschen, 2009.
19 : www.union-gaulliste-de-france.org/pages/Photos_diverses.

(おおくぼ・きょうこ 国際言語学部教授)