

# KANSAI GAIDAI UNIVERSITY

## アンリ・マチス『ジャズ』における表題の考察 (I)

|       |  |
|-------|--|
| メタデータ | 言語: jpn<br>出版者: 関西外国語大学・関西外国語大学短期大学部<br>公開日: 2016-09-05<br>キーワード (Ja): マチス, ジャズ, パラード,<br>第一次世界大戦, 第二次世界大戦<br>キーワード (En):<br>作成者: 大久保, 恭子<br>メールアドレス:<br>所属: 関西外国語大学 |
| URL   | <a href="https://doi.org/10.18956/00006087">https://doi.org/10.18956/00006087</a>  |

## アンリ・マチス『ジャズ』における表題の考察 I

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

### 1) はじめに

アンリ・マチス (Henri Matisse:1869-1954) は1947年9月30日に『ジャズ』を刊行した。これは、『ヴェルヴ』誌の編集長、テリアド (Tériade: 本名 Efstratios Eleftheriades) による1940年もしくは41年の提案に端を発し、『ジャズ』に収録される五点の切り紙絵による原画を43年にマチスが制作したことから実現に向けて動き出し、44年8月までにマチスが書物芸術の題名を〈シルク (サーカス)〉から〈ジャズ〉に変更して、46年に原画に添えるテキストを自身が書き起こしその全容を整えた、20枚の原画と手書きのテキストとからなる書物芸術である。

『ジャズ』に関する研究でテキストや表題については、先行研究を網羅したベアトリス・ラヴァリーニ (Beatrice Lavarini) による論考がすでに存在している<sup>1)</sup>。しかしそもそもなぜ表題は〈ジャズ〉になったのだろうか。図像群の主題の多くはジャズ音楽よりむしろサーカスに関連し、テキストもことさらジャズ音楽につながっていたわけではないのだから、そして実際一時期マチスは〈シルク〉という表題を考えた形跡もあるのだから、〈シルク〉で良かったのではないか。それを〈ジャズ〉に変更した意味を我々はどこに求めれば良いのだろうか。

手がかりの一つは1952年に公表された「『ジャズ』はリズムであり意味である<sup>2)</sup>」というマチス自身の発言である。マチスによる別の言及は『ジャズ』テキストの中に含まれている。すなわち

### ジャズ

これらのいきいきとした激しい響きのイメージはサーカス、民話あるいは旅行などの思い出の結晶から生まれたものだ。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」を作っているのがそれらの頁だ<sup>3)</sup>。

この文章はテキストの最後に位置し、図像《トボガン》(図1)に対応している。しかしこれらの文言はいずれも作品『ジャズ』全体に関わるもので、ことさら表題についてのものではない。そこで本稿では表題の意味を、マチス自身に問うのみならず、20世紀前半を俯瞰しつつ『ジャズ』が制作された時代との関わりから捉え、また美学的視点ばかりではなく社会的視点を取り込んで考えることにしたい。

上述したように『ジャズ』の図像の多くはその主題をサーカスに負っていた。そこでサーカスとの関連で、さらにジャズ音楽との関わりを視野に入れて『ジャズ』を捉えるならば、比較すべき作品がある。それが『パレード』である。



『ジャズ』、142-143頁(図1)

## 2) 『ジャズ』と『パレード』

### i) 『パレード』

『パレード』とは1917年5月18日にパリのシャトレ座で、セルゲイ・ディアギレフ(Sergei Diaghilev)が率いるバレエ・リュスが初上演した全一幕のバレエである。ジャン・コクトー(Jean Cocteau)が台本を書き、音楽をエリック・サティ(Erik Satie)、指揮をエルネスト・アンセルメ(Ernest Ansermet)、振付をレオニード・マシーヌ(Léonide Massine)、舞台装飾と衣装をパブロ・ピカソ(Pablo Picasso)が担当した。コクトーは1913年もしくは14年に『パレード』の原型である『ダヴィデ』をすでに案出していた。実現には至らなかったが、それはバレエ・リュスによる公演で、サーカスと道化師に関連する筋書きをコクトーが考え、音楽を

イーゴリ・ストラヴィンスキー (Igor Stravinsky) が受け持ち、キュビストのアルベール・グレーズ (Albert Gleizes) の絵を基にコクトー自身が舞台装飾をも担当するという構想だった<sup>4)</sup>。

そもそもパレードとは、サーカスの入り口で行う客寄せと呼び込みのための道化芝居や演奏のことであり、ジョルジュ・スーラ (Georges Seurat) の《パレード》(図2)をはじめ、19世紀以降のフランス絵画においてはなじみの主題だった。ただしこれをバレエの主題とするのは斬新な試みである。コクトーは『パレード』の筋書きについて次のような記述を残している。



《パレード》(図2)

『パレード』、レアリストのバレエ

シーンは、とある日曜日、パリの家々。

縁日の寸劇。ミュージックホールの三曲のナンバーが『パレード』として演奏される。

中国人手品師。

アクロバットたち。

アメリカの少女。

三人のマネージャーが宣伝をする。彼らはあらん限りのかけ声で、中でやっている見世物にひとびとを呼び込もうとパレードに呼び集める。そしてそれを分からせようと躍起になる。

誰も中に入らない。

パレードの最後の場面のあと、疲れ切ったマネージャーたちは互いに崩れ落ちる。

中国人、アクロバットたち、少女は空<sup>から</sup>の劇場を去る。マネージャーたちの崇高な努力と失敗を見て、彼らはマネージャーの代わりに見世物は中で行われていると説明しようとする<sup>5)</sup>。

コクトーは1916年8月にピカソの協力承諾を取り付け歓喜したが、ピカソはコクトーとは異なる『パレード』案をサティに相談し、コクトーはピカソの提案を受け入れた<sup>6)</sup>。ピカソは街頭の見世物小屋の性格を強調しようとし、その結果、コクトー案ですでに決まっていた中国人手品師、アクロバットたち、アメリカの少女に加えて、観客の意表を突くキュビズム的な奇抜な格好のマネージャーが登場することになった。また当初コクトー案にあった拡声器で怒鳴り合う歌台詞は取りやめになり、代わりにコクトーはサイレンやタイプライターの音といった機械的騒音を音楽に取り込むようサティに提案した。

実際の上演風景はどのようなものだったろう。まず目に入るのはピカソの手になる新古典様式の緞帳である（図3）。オーケストラによる陰鬱なコラールが演奏され、それが騒音と一緒にしつらなった音楽に変わると幕が上がる。ステージ中央にはキュビズム的な小屋が設えてあり、古典的な様式の緞帳との違いは観客の目を奪った（図4）。小屋の入り口は傾斜した鋭角的な額



『パレード』の緞帳（図3）



『パレード』の舞台装飾（図4）

縁のように枠組みされている。このキュビズム的装飾に割り込むがごとく、単純化されているが写実的に描かれた踊り子の姿がある。

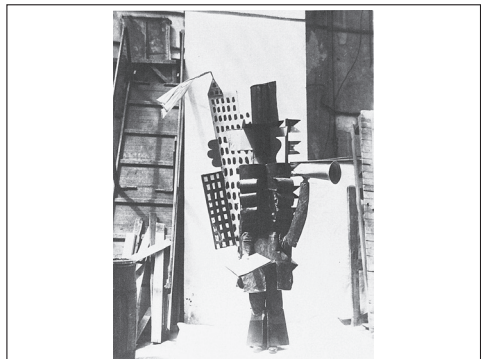


フランス人マネージャーの衣装（図5）



中国人手品師の衣装デザイン（図6）

最初に荒々しく登場するのは、キュビズム的な被り物で脚以外を覆ったフランス人マネージャーである（図5）。その踊りは機械のような正確さを特徴としていた。続いて東洋的なメロディにのってマシーンが演じる中国人手品師が登場し（図6）、そしてフランス人マネージャー同様にキュビズム的構造体を纏ったニューヨークのマネージャーが出てくる（図7）。その後、楽譜に「もの悲しく」という



ニューヨークのマネージャーの衣装（図7）

矛盾した指示の入ったラグタイムが演奏され、アメリカの少女の登場となる。彼女は荒馬に乗り自転車走って泥棒を追う。音楽が静かになると〈アール・ネーグル〉の影響を受けた頭部を持つ黄色い馬が、男女のアクロバットたちを紹介する。二人は速い機械的リズムでパ・ド・ドゥのパロディを踊る。

しかし中国人手品師やアメリカの少女、アクロバットたちは見物人の無関心に落胆しステージから去る。マネージャーたちと馬はなおも見物人を小屋の中の本当の見物物へ呼び込もうと躍起になるが、一向に効を奏さず、音楽ははじめの曲に戻り幕が下りる<sup>7)</sup>。

『パレード』を概観するとこのバレエでは本題に入る前に幕が下りていることが分かる。もっともパレードは見物物への呼び込み芸なのだから、それは当然のことでもある。ここでマチスの『ジャズ』を振り返るなら、その図像群の最初に配されたのが《道化師》だったことに改めて関心をそそられる(図8)。《道化師》で道化師は舞台の袖に立ち、カーテンの後ろに左手を残しながらステージへと出てこようとしている。道化師はこれから始まる『ジャズ』の道化的世界の道先案内を務めているのである。そうすると『ジャズ』は、幕が下りた後の『パレード』を引き継ぐという特性をはらんでいたとは考えられないだろうか。とはいえ両作品は順接的につながっているわけではなく、双方には単なる延長とは相容れない看過しがたい相違点が多々含まれている。



《道化師》(図8)

## ii) 『パレード』と『ジャズ』の類似と差異

まず『パレード』はコクトーの台本、サティの音楽、ピカソの舞台装飾、バレエ・リュスのバレエなどの総合芸術である。対して『ジャズ』は図像とテキストとからなる書物芸術であり、作品としては平面芸術に分類される点が異なっている。しかし、マチスという一人の芸術家が図像とテキストの両方を担当したのだから『ジャズ』は制作者を個人に帰属すべき作品だ、と断じることには慎重でありたい。というのも『ジャズ』は原画を印刷することを念頭に置いて制作された作品であり、また編集のテリアドとマチスは企画の段階から緊密な意見交換を行っており、テリアドの右腕だったアンジェール・ラモット (Angèle Lamotte) も含めて、『ジャズ』はマチスと編集者との対話的作品という要素を色濃く持っているからである。制作段階から共同作業を前提とした『パレード』と『ジャズ』とは、ずれを内包しつつも重なっていると言える。

また興味深いことに両作品は共に世界大戦期に制作されている。ただし『パレード』は第一次世界大戦期であり『ジャズ』は第二次世界大戦期である。20世紀前半を激動の渦にたたき込



んだ二つの世界大戦が両作品の特質に影を落とさないわけがない。そこで視野を広げ各作品が制作された時代と作品との関わりを検討したい。

### 3) 『パレード』と第一次世界大戦期の芸術的傾向

#### i) 『パレード』批評

『パレード』初演時の観客の反応は伝説になった。観客は口々に「ボッシュ(ドイツ野郎)」「裏切り者」「よそ者」などの罵声を浴びせ、戦傷のために頭部を包帯で覆ったギヨーム・アポリネール(Guillaume Apollinaire)が舞台上上がって制止するまで、ののしりは続いた。しかし『パレード』を、体制に反発する前衛芸術家たちのパフォーマンスの場だったと理解しては誤謬を生じさせる。なんとなれば『パレード』には東部アルデンヌの傷病兵のために組織されたスポンサーがついていたからである。したがって初演はスポンサーを大層落胆させたろう。ただしスキャンダルになったのは初演のみで1921年の再演は好評を博している。『パレード』が跳ね返りたちの自己主張の場ではなかったとなると、その制作意図はどのようなものだったのか。

混乱を鎮めるのに一役買ったアポリネールは『パレード』のプログラムにこう記した。

この新しい結合によって、というもこれまでは一方に舞台装飾と衣装があり、もう一方に振り付けがあり、その間にはわざとらしいつながりしかなかったからだが、『パレード』には一種の「シュル・リアリズムsur-réalisme」が生まれた。ここに私は、<sup>エスプリ・ヌーヴォー</sup>新精神の一連の表れの出発点を見る<sup>8)</sup>。

アポリネールがここで用いた「シュル・リアリズム」はこの言葉の初出だが、意味はのちにアンドレ・ブルトン(André Breton)が考えるものとは必ずしも一致してはいない。『パレード』に「新精神」の萌芽を見たアポリネールは、「新精神」の何たるかについて以下のように明言した。

新精神は、何よりもまず古典的な確固たる良識を、また自信に満ちた批評精神と、世界と人間精神についての広い見識、そして感情表出を制限、あるいはむしろ制御する義務感を継承するつものようだ。(中略)新精神はフランスに固有の抒情的な表現で、ちょうど古典精神がその国の崇高な精神であるのと際だって同じだ<sup>9)</sup>。

アポリネールは『パレード』を彩る「新精神」を「フランスに固有」の「古典的な」感覚に

結びつけて高く評価した。『パレード』に対する「古典的な」という形容は一見そぐわないように見える。しかしピカソの装飾にはキュビズム的と古典的という、二つの異なる表現様式が併用されていた。

## ii) ピカソによる装飾と『パレード』の制作意図

ピカソによる舞台装飾や登場人物であるマネージャーの被りものなどはキュビズム的だった。観客は、スペイン人の非戦闘員で戦前からイコノクラストとして蛮勇を馳せ、ユダヤ系のドイツ人でキュビズムの画商ダニエル＝アンリ・カーンワイラー (Daniel-Henry Kahnweiler) と親しいピカソの手になるこの装飾を見て、激高したのである。罵声に敵国ドイツを揶揄する言葉の多かったことが戦時下のパリの空気を伝える<sup>10)</sup>。パリのひとびとは、ピカソたち外国人、イギリス・フランス・ロシアの協調関係を保証した三国協商を崩壊させかねないディアギレフたちロシアの革命派あるいはそれと思しきひとびと<sup>11)</sup>、コクトーたちフランス人とが共同した『パレード』に、少なからぬ警戒心を抱いたのである。しかしながらピカソは緞帳を新古典様式で制作していた。

緞帳に描かれたハーレクインはコメディ・デラルテから取ったものである。また二人の田舎風の娘たちは17世紀に流行した田園詩の恋人の衣装を念頭に置いている。この場面は言わば楽しいラテンの饗宴なのである。しかもこの構想は、『パレード』準備のために赴いたイタリアで入手した絵はがきの影響を受けていた (図9)。美術史家ケネス・シルヴァー (Kenneth E. Silver) は、この緞帳はラテンの伝統つまり古典のステレオタイプの集成であり、それはまたラテンとフランスとをつなぐことによる愛国的心情表明の様式でもあったと指摘する<sup>12)</sup>。

こうしたピカソの装飾における異なる様式の混在は『パレード』の制作意図を反映してもいた。それはイタリアを媒介とする新古典主義とキュビズムとのコラージュ的併置、換言すればある種の結合であり、アポリネールはそれを



《居酒屋》(図9)

「新精神」と呼んだのである。そしてそれはコクトーの意図にも合致した。コクトーはこう語る。

パリには右派と左派の芸術家がいることを私は了解している。両者は確たる理由もないのに互いを知らず侮りあっている。これを一つにするのは全く可能なのだ。(中略) キュビズムを孤立からひっぱりだして、錬金術っぽいモンマルトル産のパイプやたばこの箱、ギター、古新聞を捨てるよう説得する。(中略) それが『パレード』の物語だった<sup>13)</sup>。



ただこうした制作者たちの意図を当時のパリのひとびとに理解してもらうには時期尚早であった。

### iii) マチスとその知人たち

それでは第一次世界大戦期のマチスの動向、あるいは『パレード』への反応はどのようなものだったろう。マチスが『パレード』そのものを評した言葉は残っていない。しかしキュビズムについてはのちにこう語った。

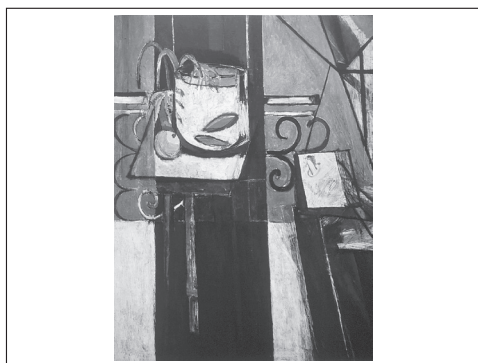
もちろんキュビズムに関心はあった。しかし私の深い感性に直接語りかけるものではなかった。生命力を与えてくれる線やアラバスクへの愛着のように働きかけなかった<sup>14)</sup>。

この証言からも推察できるが、概してマチスは、アンリ・ベルクソン (Henri Bergson) に代表される20世紀初めからの生氣論に共鳴していたと考えられ、ために主知主義的傾向が強いキュビズムに対しては距離を置いたと見られてきた。しかし筆者はこの時代の芸術的傾向を二項対立で捉えることには疑問を抱いている。

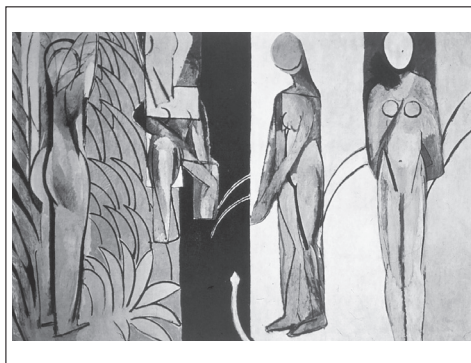
一口にキュビズムと言っても、ピカソやジョルジュ・ブラック (Georges Braque) のモンマルトルのキュビストと、グレーズやジャン・メッツアンジェ (Jean Metzinger) を含むサロン・キュビストとでは傾向が異なっていた。当時マチスはモロー・アトリエ時代からの仲間だったアルベール・マルケ (Albert Marquet)、シャルル・カモワン (Charles Camoin)、ウージェーヌ・カリエール (Eugène Carrière) のアトリエで知己を得たジャン・ピュイ (Jean Puy) たちとの友好関係を軸に、マシュー・プリチャード (Matthew Prichard)、ジョルジュ・デュティ (Georges Duthuit)、アルバート・ランズベルグ (Albert Landsberg) たち、ベルクソニアンと深い交友関係を持っていた。またマチスはベルクソンに関心を持ったサロン・キュビストとも、例えばグレーズやメッツアンジェをイッシー・レ・ムリノーの自宅に泊める間柄だった。その一方でサロン・キュビストと距離を保ったピカソや、その友人であるアポリネールとも交友関係にあった。それは1918年にアポリネールの企画でポール・ギヨーム (Paul Guillaume) の画廊で初のピカソとの二人展を開催したことから推察できる。パリの芸術界は複雑に展開しており、マチスもその渦の中にいたのである。

もっともマチスが知人全てに同じ距離で接していたはずはなく、先のマチスの発言は自ずと彼の立ち位置を示すものになっている。ピカソとの初の二人展ではあったがマチスは、戦時下では個人的に目立ちたくないという自らの申し入れを無視したアポリネールに不信感を抱いた<sup>15)</sup>。こうしたマチスの立場は当時の作品にも少なからず反映した。キュビズムを意識しつつ

もそれとは一線を画す《金魚とパレット》(1914) (図10) や《河辺の浴女たち》(1909-10/13/16-17) (図11) といった作品群が制作されたのはこの頃である。当時のマチスについて、ア



《金魚とパレット》(図10)



《河辺の浴女たち》(図11)

メリカ人の美術批評家ウォルター・パッチ (Walter Pach) は「彼が新グループに感じていた脅威は、勢いを増す主知主義の潮流の中で感性に訴えるあらゆる質が埋もれていくことだった<sup>16)</sup>」と述べている。

#### iv) ナショナリズム

さて戦時下の芸術的動向を考えるには、芸術家グループの活動にのみ捕られるのではなく、フランスという国家の中で彼らが戦争にどう対処したのかを俯瞰的に考える必要がある。サラエヴォでのオーストリア＝ハンガリー帝国の皇太子暗殺事件に端を発した戦争は、同盟関係や協商関係が連鎖を引き起こし、わずかヶ月の間にヨーロッパ全域を巻き込む第一次世界大戦へと拡大した。『パレード』に参与したコクトーもサティも、もともとロシア国籍だったアポリネールですらフランスに帰化して志願兵となり戦場へ赴いた。スペイン国籍のピカソはパリにとどまったが反戦的な態度は取っていない。

彼らの行動からも推察できるように、第一次世界大戦期にはフランス全土をナショナリスティックな高揚感が包んでいた。総じて政治的メッセージを出さないマチスだが、この時期は高揚感を共有していた。コクトーたちより一世代上だったマチスはすでに40代半ばだったが、兵役志願可能な48歳を数年下回っていたことから熱意を持って志願した。しかしながらマチスは予備に回され兵役に就くことはなかった。1916年6月にマチスがドイツ人の友人ハンス・プールマン (Hans Purrmann) に宛てた手紙にはこの頃の心情が綴られている。

[アンドレ・] ドラン (André Derain) は昨日帰ってきたが、驚くべき堂々とした精神状態を呈していた。危険を省みなければ、こうした見事な飛躍に立ち会い損ねたことが永久に悔やまれるほどだ。銃後の精神状態は前線から帰ってきたひとたちにとって

は、いかにもつまらなく見えることだろう。前に書いたように私は大いに仕事をしている。(中略) この生活も闘争でないとは言えない—しかしそれは本物ではない。よく分かっている—「余儀なくやっているわけで」と謙虚に語る「フランス兵」を思うと特別の敬意の念を覚える。この戦争はためになる面をもたらすだろう—戦闘に参加しなかった者の生活にまで厳粛さなるものを与えるだろう。もし、なぜそうするかを正確に知ることがなして命を投げ出し、しかしこうした献身が必要なのだとそれとなく感じている、素朴な兵士の感情を共有でき得るなら。前線に行ってもいない人間の空言に同情することはない。画家たち、ことに私は兵士たちの感情を言葉に移すのが不得手だ—そのうえ前線に行っていない者はむしろ自分を役立たずと感ずるものなのだ<sup>17)</sup>。

心ならずも銃後の守りに回らざるを得なかったマチスの挫折感は強く、余技のヴァイオリン練習に逃避する日が続いた。諦めきれないマチスは、彼の作品を評価し収集していた、当時のヴィヴィアニ内閣の公共事業大臣マルセル・サンバ (Marcel Sembat) に兵役志願の手紙を書いている。

ドラムもブラックもカモワンもピュイも前線で命を危険にさらしている。(中略) 我々は後ろに居るしかない。(中略) 国に役立つためにはどうしたら良いのだろう<sup>18)</sup>。

サンバは「あなたがそうしているように、しっかり描き続けることだ<sup>19)</sup>」と返信を送ったがマチスは納得しなかった。1918年にマチスはカモワンにやるせない思いをおちまける。

そうさ、私は一日中、熱意を持って制作に打ち込んでいる。そうすることだけが良いことで確かだと分かっている。私は政治に参入できない。ああ、皆ほとんどがそうしているのに。だから代わりに私は力強く繊細な絵を描かなくてはならない。我々がやっているのはひとを安らかに眠らせる確証もない、強制された仕事なのだ。(中略) この状況についてきみはどう思う<sup>20)</sup>？

マチスの傷心と苛立ちが伝わってくるが、それにしても、この熱気と興奮の依って来たるころは何なのだろう。

#### v) ナショナル・アイデンティティと「ライシテ laïcité」

第一次世界大戦でフランスの眼前の敵はドイツだった。それは前回の普仏戦争 (フランス対プロイセン王国) で敗北を喫して以降の因縁であり、対独報復はいわばフランスの国是ともい

うべき概念となっていた<sup>21)</sup>。普仏戦争でフランスはプロイセンの小学校教師に敗れたという教訓を得たフランス第三共和政（1870-1940）が、本腰を入れて進めたのがライシテであった<sup>22)</sup>。

初等教育を宗教から切り離し国家の管轄とする、それにより国民国家としてのナショナル・アイデンティティを形成するライシテが、事実上の成功を取めたのが1914年、挙国一致内閣（ヴィヴィアニ内閣）においてだった。このとき国家の性質をめぐる二つの勢力であった教権主義と反教権主義との争いが一応の終結を見、国家は宗教から独立を獲得して、同時に、ナショナル・アイデンティティを象徴する基盤を自らの内に有することになった<sup>23)</sup>。マチスがこのライシテ施行後の第一世代であり、コクトーたちは第二世代に属していたことから、ライシテの結果としてのナショナル・アイデンティティの確立が、第一次世界大戦期のナショナリズムを支えた第一の要因だったと推察することができる。

ドイツに対して宣戦が布告されるとフランスには神聖同盟ユニオン・サクレが誕生した。これはかつて対立した教権主義と反教権主義とが、国家の危機に際して前線と銃後で協力を約束するもので、戦時下に生まれた新たなアイデンティティとも言うべき特質を持っていた。神聖同盟は1915年4月にイタリアが協商国側すなわちフランス側で第一次世界大戦に巻き込まれたとき、大義を得た。なんとすればフランス側から見るなら、今や古代ローマ帝国とルネッサンス以降の文明と教会とが、ドイツを中心とする野蛮との闘争に巻き込まれたのであり、神はラテン側に与し賜うたからである<sup>24)</sup>。大戦は闇の力に対抗する神聖な戦いと見なされ、かくして第一次世界大戦は「道徳の戦い」という価値観を担うことになった<sup>25)</sup>。

時代の気分に煽られて、フランスでは開戦から次第に、古代、地中海、ことにラテン世界の文化的意義が高く評価されるようになった。その中でのフランスの使命は、「教会の長女<sup>26)</sup>」と位置づけられてきた歴史的経緯を考慮すれば当然ながら、旧き良き西洋文明を守ることにあった。

#### vi) 第一次世界大戦期の芸術と社会

こうして戦中、戦後、フランスでは古典主義が全的価値を持つようになったのだが、当時のこの言葉の適用範囲は広範で、古代、イタリア・ルネッサンスはもちろん、17世紀フランスの宮廷美術とニコラ・プサン（Nicolas Poussin）、また19世紀のジャック＝ルイ・ダヴィッド（Jacques-Louis David）、ジャン＝オーギュスト＝ドミニック・アングル（Jean-Auguste-Dominique Ingres）、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌ（Puvis de Chavannes）、同時代のアリスティド・マイヨール（Aristide Maillol）、ドランに至るまでを含んでいた。

アンリ・フォシヨン（Henri Focillon）の以下の言葉には当時の価値観が端的に現れている。「これらイメージを通してすら脅迫的なドイツが立ち現れる。グレコ・ローマン思想、フランスの古典思想は、全ての場所の全ての時代のひとの普遍的理性に働きかける<sup>27)</sup>」。フランスを

グレコ・ローマン、つまり古典的伝統の正当な後継者に、対するドイツを文明における劣位、オーギュスト・ロダン (Auguste Rodin) の言葉を借りれば「野蛮人」に位置づける論調はフォション一人のものではなかった<sup>28)</sup>。アポリネールもまたこう記した。

フランスの義務は全ての他の愛国主義に勝る。なぜならその歴史上、フランスが人類の運命に無関心であったためしがないから。それゆえフランスの義務は偉大な人類の伝統に溶け込むのだ<sup>29)</sup>。

ここには、フランスの使命を諸国のナショナリズムより高位に置き、もってフランスを西洋の伝統の正当な後継者にして西洋の覇権を握る国に位置づけようとする意図が見て取れる。アポリネールの言葉は、第一次世界大戦に勝利しヨーロッパの指導国たらしめるドイツの野望を意識してのものでもあった。

『バラード』はこうした時代に息づいた作品だった。『バラード』を称賛したアポリネールの「古典的な確固たる良識」「フランスに固有の抒情的な表現で、ちょうど古典精神がその国の崇高な精神であるのと同じだ」という文言、観衆の『バラード』への「ボッシュ」という罵声、これらはこの時代ならではの色彩を帯びていたのである。

ナショナリズムの高まりは確かに1910年代のフランスを支配していた。しかしそれが戦争へとつながっていったのは、その流れを後押しする思潮があったからである。19世紀末から20世紀初頭、フランスはベル・エポックと呼ばれる時代だった。それは、近代科学の進歩に支えられた自動車産業などの新産業と植民地からの収益とがもたらす富で経済が安定し、ひとびとに進化を夢想させる時代でもあった。しかし深部では、植民地であるモロッコの権益をめぐるドイツとの衝突に象徴される、右翼のアクション・フランセーズを中心とする反ドイツ、反ユダヤの論調がくすぶり続けた時代でもあった。そうした表面上の繁栄と深部の不安とを背景に、ベル・エポックには、人間は生まれ変わり文化と精神は浄化されなくてはならない、そのために戦争は必要な試練だという思想が右翼に限らず広がりを見せていた。アクション・フランセーズを主導したシャルル・モーラス (Charles Maurras) を支持したエルネスト・プシカリ (Ernest Psichari) の「純化してくれるはずの戦争、聖なるもののはずである戦争、私たちの病んだ心に優しいものであるはずの戦争<sup>30)</sup>」という1913年の言葉は、当時の戦争待望論を言表している。

文化の爛熟状態をタブラ・ラサによって活性化させるという使命は、20世紀初頭に耳目を集めた「フォーヴ Fauves」と呼ばれた芸術家たちに課せられた課題でもあった。その中心だったマチスとドランは1906年までに黒人アフリカの造形物に美学的価値を見いだした。フォーヴたちは、進化する歴史の始まりに立ち続けていると捉えられた黒人アフリカのひとびとの手



なる造形物のみが有する、理性の制御の及ばぬ生命力を自らの作品に取り込むことで、フランスの伝統の再生を図ろうとした。彼らの美的発見は瞬く間に前衛芸術家たちを巻き込み、ピカソもまた〈アール・ネーグル〉の恩恵を被ったことは広く知られているとおりである。

しかし黒人アフリカの造形物が、20世紀まで「プリミティブ primitif」ではなく、「グロテスク grotesque」としか形容されなかったことは、それほど知られてはいない。「プリミティブ」という形容詞が本来ヨーロッパの歴史的過去に対して用いられていたことから、黒人アフリカは20世紀まで、ヨーロッパの文化的境界の外部に留め置かれてきたことが、形容詞の適用の仕方から推測される。ところがその論調に大きな変化が起こる。フォーヴたちの発見以降、黒人アフリカの造形物に「プリミティブ」という形容が施され、第一次世界大戦期についてその名称が〈アール・ネーグル〉から〈アール・プリミティブ〉に変わるのである<sup>31)</sup>。

名称の変化はすなわち、ヨーロッパが黒人アフリカの造形物から自らの文化的境界の内部、少なくともその接触域に取り込んだことを意味する。当然のことながらこの批評的言辞の変化は社会の空気に連動していた。文明の死と再生への期待が第一次世界大戦開戦へとひとつとを駆り立てた、もう一つの要因だったと考えられる。

しかしながら第一次世界大戦の悲惨な結果は戦争待望論を冷え込ませた。大戦が吹き飛ばしたのは未曾有の犠牲者の生命と、19世紀の延長線上に位置したバル・エボックの楽天的世界観あるいは啓蒙的進化論への期待だったとすることができる<sup>32)</sup>。ユダヤ系のフランス人思想家ジャン＝リシャール・ブロック (Jean-Richard Bloch) が「祖国」という概念に失望し共産主義運動へと身を投じたのは、時代の潮目を象徴する出来事だった<sup>33)</sup>。

## 注

- 1) Beatrice Lavarini, *Henri Matisse: JAZZ (1943-1947), Ein Malerbuch als Selbstbekenntnis*, München: Scaneg, 2000.
- 2) “Propos rapportés dans *Prestiges de Matisse*, Paris, Émile Paul, 1952,” dans Dominique Fourcade (éd.), *Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art*, Paris: Hermann, 1972, p.250. (『マティス 画家のノート』二見史郎訳、みすず書房、1978年、298頁。)
- 3) Henri Matisse, *Jazz*, Paris: Éditions Verve, 1947, pp.141-146.
- 4) Douglas Cooper, *Picasso, Theatre*, New York: Harry N. Abrams Inc., 1967, 1968, p.17. See Francis Steegmuller, *Cocteau*, Paris: Buchet-Chastel, 1973, pp.72-84.
- 5) 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, p.117.
- 6) ヴァランティーン・グロス (Valentine Gross) に宛てて1916年9月にサティは、コクトーとピカソの

- 板挟みになって苦しんでいると心情を吐露し、サティ自身はピカソの考えに共鳴すると記している。Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, New York, Evanston, San Francisco, London: Harper & Row, 1973, p.218. (『ピカソ その生涯と作品』高階秀爾、八重樫春樹訳、新潮社、1978年、225頁。) cf. 末永照和『ピカソの道化師たち』、小沢書店、1984年、96-118頁。
- 7) Werner Haftmann, *Painting in the Twentieth Century*, vol.1, London: Lund Humphries, 1973, p.96. Penrose, *Picasso*, pp.218-220. 末永『ピカソの道化師たち』、105-108頁。関典子「バレエ・リュスとシュルレアリスムの邂逅：『パレード』(1917)を起点として」、『神戸大学大学院人間発達環境学研究所研究紀要』、4(2)、83-86頁。
- 8) Guillaume Apollinaire, "Parade et l'esprit nouveau (1917)," dans L.-C. Breunig (éd), *Guillaume Apollinaire, Chroniques d'art: 1902-1918*, Paris: Gallimard, 1960, p.532.
- 9) Apollinaire, "L'Esprit nouveau et les poètes (1918)," dans Michel Décaudin (éd), *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire III*, Paris: A. Balland et J. Lecat, 1966, pp.900-903.
- 10) 第一次世界大戦期の『パレード』を含む芸術的動向については、河本真理『葛藤する形態 第一次世界大戦と美術』、人文書院、2011年を参照。
- 11) 実際バレエ・リュスのメンバーはスパイだという噂も流れていた。エヴリン・ユラール＝ヴィルタール『フランス六人組 20年代パリ音楽家群像』飛幡祐規訳、晶文社、1989年、92頁。
- 12) Silver, *Esprit de Corps*, pp.119-120.
- 13) Cited in *ibid.*, pp.125-126.
- 14) アンドレ・ヴェルデ (André Verdet) によるマチスへのインタビュー。André Verdet, "Entretiens notes et écrits sur la peinture: On Cubism (c.1978)," in Jack Flam (ed.), *Matisse: A Retrospective*, New York: Park Lane, 1988, p.152.
- 15) Hilary Spurling, *Matisse the Master: A Life of Henri Matisse: The Conquest of Colour, 1909-1954*, New York: Alfred A. Knopf, 2005, p.206.
- 16) Cited in *ibid.*, p.168.
- 17) Matisse à Hans Purmann, 1 juin 1916, dans Fourcade(éd.), *Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art*, p.122.
- 18) Cited in Silver, *Esprit de Corps*, p.31.
- 19) Cited in *ibid.*, p.31.
- 20) Matisse à Charles Camoin, 10 avril 1918, dans Claudine Grammont (éd), *Correspondance entre Charles Camoin et Henri Matisse*, Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 1997, p.115.
- 21) 近年、普仏戦争以降の「復讐心に満ちたフランス」という見方が再考されつつある。むしろフランスにおいては防衛心のほうが強かったのではないかという視点から、戦争そのものを、外交史や軍事史から見る見方と社会史から見る先行研究に接合するかたちで、新たに「戦争文化」の視点から再検討しようという動向が見られる。ジャン＝ジャック・ベッケール、ゲルト・クルマイヒ『仏独共同通史 第一次世界大戦』上巻・下巻 剣持久木、西山暁義訳、岩波書店、2012年をその一例として挙げておく。さらに上記の論考に対しては発展的かつ批判的に、第一次世界大戦を仏独中心のヨーロッパ戦

- 争とのみ捉えることの偏りが指摘されている。久保昭博「『総力戦』のメカニズムを解明」、『週刊読書人』、第2942号、2012年6月8日、4頁。第一次世界大戦研究の現状については、平野千果子「フランスにおける第一次世界大戦研究の現在」、『思想』、第1061号、2012年第9号、7-27頁参照。
- 22) モードリス・エクスタインズ『春の祭典 第一次世界大戦とモダン・エイジの誕生 [新版]』金利光訳、みすず書房、2009年、82-83頁。伊達聖伸『ライシテ、道徳、宗教学 もうひとつの19世紀フランス宗教史』勁草書房、2010年、197-254頁。「ライシテ」という言葉はいまだ日本語として定着していない。訳語として「非宗教性」「政教分離」「世俗性」などがあるが、一語で置き換えることができない複合的概念である。伊達『ライシテ、道徳、宗教学』、1頁。そこで本論ではカタカナ表記を用いた。
- 23) ジャン・ボベロ『フランスにおける脱宗教性の歴史』文庫クセジュ、三浦信孝、伊達聖伸訳、白水社、2009年、133-138頁。伊達『ライシテ、道徳、宗教学』、255-310頁。
- 24) Silver, *Esprit de Corps*, p.93. 久保昭博『表象の傷 第一次世界大戦からみるフランス文学史』、人文書院、2011年、40頁。オットー・ダン (Otto Dann) は、西側の文明に対するドイツの野蛮を、西側の合理主義対ドイツの非合理主義、あるいは西側の民主主義対ドイツの専制政治といった平衡関係にある二項対立として捉えた。またダンは、同じ状況をドイツ側は、ドイツの文化対西側の文明、ドイツの理想主義対西側の合理主義、ドイツの民族共同体対西側の政党国家の二項対立で捉えていたと指摘した。オットー・ダン『ドイツ国民とナショナリズム 1770-1990』末川清、姫岡とし子、高橋秀寿訳、名古屋大学出版会、1999年、156頁。
- 25) Silver, *Esprit de Corps*, p.93. ボベロ『フランスにおける脱宗教性の歴史』、142頁。
- 26) ボベロ『フランスにおける脱宗教性の歴史』、110頁。
- 27) Henri Focillon, *Technique et sentiment: Etudes sur l'art moderne*, Paris: Laurent, 1919, p.167.
- 28) Cited in Silver, *Esprit de Corps*, pp.100-101. ロダンはこう語った。「いつ頃からかヨーロッパの都市はこの野蛮人に踏み荒らされている。我々はドイツの影響など要らない、希求するのは我々の美しい古典的伝統なのだ。」
- 29) Apollinaire, "La Guerre et nous autres," *Nord-Sud* 1, no.9, octobre 1917, p.10.
- 30) プシカリの言葉は久保『表象の傷』、22頁に引用されている。またベル・エボックについては久保『表象の傷』、18-19頁を参照。一方でドイツ側にも全く同じ待望論があった。ドイツ帝国議会議長ケンブは「戦争！ 我々はこれを浄化、解放と受けとめた。それははてしない希望だった」という言葉を発している。ダン『ドイツ国民とナショナリズム』152頁。
- 31) 大久保恭子『〈プリミティヴィスム〉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年、17-42、54-81、116-148頁。
- 32) 久保『表象の傷』、18-19頁。
- 33) 同上書、43-47頁。

図版キャプション

- 1 マチス『ジャズ』、1947年、142-143頁。
- 2 スーラ《パレード》、1887-88年、油彩、カンヴァス、99.7×149.9cm、メトロポリタン美術館蔵。
- 3 ピカソ『パレード』の緞帳、1917年、10.5×16.5m、ポンピドゥーセンター・国立近代美術館蔵。
- 4 ピカソ『パレード』の舞台装飾、1917年。
- 5 ピカソ『パレード』のフランス人マネージャーの衣装、1917年。
- 6 ピカソ『パレード』の中国人手品師の衣装デザイン、1917年、個人蔵。
- 7 ピカソ『パレード』のニューヨークのマネージャーの衣装、1917年。
- 8 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。
- 9 A.ヴィアネッリ《居酒屋》、19世紀初頭、絵はがき、ピカソ美術館蔵。
- 10 マチス《金魚とパレット》、1914-15年、油彩、カンヴァス、146.5×112.4cm、ニューヨーク近代美術館蔵。
- 11 マチス《河辺の浴女たち》、1909-10/13/16-17年、油彩、カンヴァス、260×392cm、シカゴ美術館蔵。

(おおくほ・きょうこ 国際言語学部教授)