



書物芸術としての『ジャズ』 : マチスの切り紙絵と テキストの関係を中心に

羽山, 直子
吉田, 典子

(Citation)

表現文化研究, 5(2):117-141

(Issue Date)

2006-03-23

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81002863>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002863>



書物芸術としての『ジャズ』 — マチスの切り紙絵とテキストの関係を中心に

Jazz as Artbook: Matisse's Paper Cut-outs and Text

羽山直子 Naoko Hayama

吉田典子 Noriko Yoshida

概要

本論では、アンリ・マチス(1869-1954)が、晩年に制作した『ジャズ』を取り上げる。『ジャズ』とは、1947年に出版された20枚の切り紙絵とマチス自身によって書かれた手書きのテキスト16篇を含む「書物芸術」である。既存の研究では、主に『ジャズ』の切り紙絵に焦点が当てられ、作品に含まれているテキストについてはほとんど分析されていない。本論では、テキストと切り紙絵の関係を考察し、書物芸術としての『ジャズ』の意義を理解したい。

第1章では、伝統的な芸術作品と比較し、複製としての『ジャズ』の性格を明らかにする。特に、油彩画や原画と比べ複製された切り紙絵には、オリジナル作品の持つテクスチャーが見出しにくくなっていること、そして切り紙絵に失われた画家の制作の痕跡は、手書きのテキストによって補われていることを指摘する。『ジャズ』は、オリジナルの作品が持つ芸術性と複製芸術の大衆性の両義性に支えられているのである。

第2章では、具体的に切り紙絵とテキストの内容を分析する。『ジャズ』においてテキストは、単に視覚的な効果を持っているだけでない。テキストによって伝えられる内容は、確かに切り紙絵のイメージと対応している。まずいくつかのテキストに切り紙絵の制作手法のイメージが読み取れることを指摘する。またテキストと切り紙絵には、たとえば「差異」と「同一性」、「飛翔」と「転落」、「愛」と「憎しみ」のような両義的な概念を読み取ることができる。さらにテキストとイメージの関連は、書物全体に及び、とりわけこの作品の中心となっている道化師のモチーフは、両義性を一身に引き受ける存在として機能している。

キーワード: テキスト文化、視覚文化、書物芸術、切り紙絵、マチス、道化師

Abstract

Jazz (1947) is a major work of Henri Matisse (1869-1954) in his final years. *Jazz* is an Artbook, composed of twenty color plates of cut-outs and sixteen handwritten texts made by the artist. Although an important feature of the work is the form of the work itself, foregoing researches have mostly focused on the cut-outs and not discussed the texts in detail. Analyzing the relationships between cut-outs and texts, this paper aims to show the specificity of *Jazz* as Artbook.

Firstly, we explore the characteristics of *Jazz* as a reproduced work. In *Jazz*, the reproduced cut-outs hardly retain the texture in comparison with traditional oil paintings or the original cut-outs, while the handwritten texts represent the artist's execution which was lost in the reproduced work. *Jazz* contains elements both of traditional art and democratic art in Benjamin's sense.

Secondly, we analyze the contents of cut-outs and texts. In *Jazz*, text has not only a visual effect as image but also a narrative effect as writing. Some texts explain production techniques of the corresponding cut-outs concretely or metaphorically. Besides, texts and cut-outs sometimes convey conflicting thematics such as identity and difference, rise and fall, love and hate, etc. Relationships between texts and images are omnipresent all over the work; we find the typical representation in the motif of clown.

Keywords: Text Culture, Visual Culture, Artbook, Paper Cut-outs, Matisse, Clown

はじめに

本論では、アンリ・マチス (Henri Matisse: 1869-1954) が、晩年に制作した『ジャズ』 *Jazz* (1947) を取り上げ、主として「書物芸術」としての観点から考察する。『ジャズ』とは、マチスの20枚の切り紙絵の図版と、同じくマチス自身の手書きの文章(それぞれタイトルのついた16編のテキスト)を組み合わせた全156頁の書物である。1947年9月30日に、雑誌『ヴェルヴ』の編集長であったテリアード (E.Tériade) によって刊行され、原版は、マチスの署名と番号入りで、250部が出版された。

この書物の構成を概述しておこう。『ジャズ』における切り紙絵とテキストの配置は、次のようになっている。まず、表紙には、《イカロス》の図版が使用されており、その表紙をめくると、JAZZという題字が、手書きによって、いくつかのパターンで書かれている。その後の頁から、最初の切り紙絵の作品が始まる。まず、左頁に《道化師》【図1】があり、その右側に、作者名、題字が書かれている。そして、最初のテキストである「覚え書」が始まり、途中には見開きで《サーカス》【図2】、片頁に《ロワイヤル氏》【図3】、さらに見開きで《白い象の悪夢》【図4】が挟み込まれている。次に、「花束」というテキストがあり、その間に《馬、曲馬師、道化師》【図5】が見開きになっている。「飛行機」には、見開きの《狼》【図6】、《ハート》【図7】、《イカロス》【図8】が対応している。「顔の性格」の後に《フォルム》【図9】があり、「私が素描する自分の手を信用しているとすれば」の後に《ピエロの葬式》【図10】、そして、対応図版を持たない「はさみを使ってデッサンする」がある。その後の「私の曲線は狂っていない」の間に《コードマ兄弟》【図11】、同文の後に《水槽を泳ぐ女》【図12】が見開きで配置されている。「新しいタブロー」の片頁には《剣を飲む人》【図13】があり、「ある音楽家が言った」というテキストの間には《カウボーイ》【図14】がある。「私は神を信じているか」の後は、《ナイフ投げ》【図15】が位置しており、「若い画家たち、理解されぬ、あるいは後になってやっと理解される画家たちよ、憎しみは禁物だ」の間には、《運命》【図16】が見開きになっている。「幸福」、「珊瑚」、「歌う人たちはしあわせだ」「未来の生」の4つのテキストの間には、見開きで3点の《珊瑚》【図17】、【図18】、【図19】が配されている。そして、最後のテキストである「ジャズ」の片頁には、《トボガン》【図20】が配置されている¹。

切り紙絵という手法は、マチスが、デッサンと色彩との関係を模索するなかで編み出された表現方法として

知られている²。1940年のピエール・ボナール宛て書簡のなかで、彼は、「私のデッサンと私の油絵は離れ離れになっている」と述べ、デッサンと平塗りの色彩とがかみ合わなくなるという問題に直面していることを打ち明けている³。この問題は、1930年代後半に制作された油彩画に見出すことができる。たとえば彼は、1939年12月から1940年1月にかけて、《ルーマニアのブラウス》【図21】を制作しているが、デッサンと色彩の折り合いがつかなくなる様相は、この作品の制作過程を示す写真に見ることができる⁴。デッサンから彩色され完成に至るまでのいくつかの制作段階を示す写真を見ると、比較的詳細なデッサンによって表現されていた対象が、平塗りによって彩色されていくにつれて、単純化されていくのがよくわかる。もともとあったデッサンが、彩色されることによって、最終的にその効力を失ってしまうのである。

この油彩画の制作においてマチスが直面した問題は、切り紙絵という表現方法によって解決される。切り紙絵は、基本的に、助手がグワッシュで紙に色を塗り、マチスが、それをはさみで切り抜き、台紙に貼るという方法で制作された。切り紙絵では、油彩画のように、まずデッサンがあり、その上から色彩を塗るという制作方法とは、順序が逆になる。マチスが、「はさみを使ってデッサンする⁵」と述べているように、切り紙絵の制作においては、予め彩色された紙をはさみで切っていく。この方法であれば、デッサンと色彩のどちらか一方の効果によって、もう一方が台無しになるということがなくなるのである。

さて、こうした表現方法によって制作された『ジャズ』は、しばしば、従来の伝統的な表現方法から脱出する契機となった作品として位置づけられる。切り紙絵が、マチスにとって中心的な表現媒体になるのは、1940年以降になってからのことであり、1943年から1946年に制作されたと考えられる『ジャズ』は、切り紙絵に対する関心が高まったマチスの、比較的早い時期における作品であった。しかもそれは、20点もの切り紙絵の集大成であった。

とはいっても、切り紙絵の手法を用いることは、マチスにとって、『ジャズ』が初めてではない。マチスが、作品として切り紙絵を扱う以前の早い時期では、1919年にディアギレフのロシア・バレエ《ナイチンゲールの歌》の舞台装飾と衣装の習作段階に、切り紙絵の手法が用いられている。その後も、1933年に完成したバーンズ財団のための大壁画や、1939年のバレエ《赤と黒》の舞台装飾の習作段階に用いられているほか、

雑誌や本のカヴァーなどにも使用されている。さらに、『ジャズ』の切り紙絵が制作された1943年から1944年の時期においても、タヒチ旅行の思い出を主題とした《ポリネシア》の二枚のパネルが切り紙絵によって制作されているのはじめ、1940年以降から1950年代には多数の切り紙絵が作品として制作されている。このように、マチスにおいて切り紙絵の手法は、むしろ晩年の主要な表現媒体になると言っても過言ではない。したがって、『ジャズ』に、切り紙絵の表現手法の特異性を見出すだけでは、『ジャズ』の独創性を理解することには繋がらない。では、『ジャズ』は、どのような点において他の多数の切り紙絵と異なるのだろうか。われわれは、ここで、『ジャズ』が「書物」として出版されたこと、そして『ジャズ』には、切り紙絵作品だけではなく、マチスによって書かれたテキストが含まれていることに注目してみたいと思う。

書物という媒体に対するマチスの関心は、1930年代から40年代において、マラルメやロンサルなどの文学作品の挿絵本を手がけていることから窺うことができる。特に、一連の挿絵本の制作において、マチスが最も重視していたのが、本全体の構成や装飾であったことは興味深い⁶。彼は、挿絵の部分と活字印刷の釣り合いや、活字の形態から大きさの調整、さらには、活字のレタリングも自ら行っていた。実際、『ジャズ』においても、そのテキストは、独特のダイナミックな筆法によって書かれている【図22】。また、『ジャズ』の序文にあたる「覚え書」を読めば、マチスが、いかに、テキストの文字の形や大きさに関心を寄せているかがわかる。

NOTES

Pourquoi après avoir écrit : « Qui veut se donner à la peinture doit commencer par se faire couper la langue », ai-je besoin d'employer d'autres moyens que ceux qui me sont propres? Cette fois j'ai à présenter des planches de couleur dans des conditions qui leur soient les plus favorables. Pour cela, je dois les séparer par des intervalles d'un caractère différent. J'ai jugé que l'écriture manuscrite convenait le mieux à cet usage. La dimension exceptionnelle de l'écriture me semble obligatoire pour être en rapport décorative avec le caractère des planches de couleur. Ces pages ne servent donc que d'accompagnement à mes couleurs comme des asters aident dans la composition d'un bouquet de fleurs d'une plus

grande importance.

LEUR RÔLE EST DONC PUREMENT SPECTACULAIRE.

《絵に身を捧げようとする者はまず舌の先をつめてもらうべきだ》と書いたことのある私が、どうして自分本来のものとは別の手段を用いる必要があるのか。いま、私としては色彩の型紙をそれらに一番好ましい状態で提示して見せるということをやらないといけない。そのためには、異なった性格を持った間隔によってそれらを分け隔てなければならない。この目的に一番ぴったりしているのは手書きの筆蹟だと私は判断した。色彩の型紙の性格とうまく装飾的になじむようにするには、その筆蹟はぜひともけた外れのサイズでなければならぬ気がする。したがって、これらのページは、ちょうどアスターの花がより重要な花束を作るときの助けになるように、私の色彩の伴奏としてのみ役立つことになる。

それらの役割はだから純粋に目に訴えかけることだ。⁷

ここでは、テキストが手書きであることや、その大きさが「けた外れ」でなければならないこと、さらに、そうした文字の形態は、切り紙絵作品との関係を考えた上で決定したことが述べられている。すなわち、テキストは、切り紙絵と調和するような方法で書かれた。だとすれば、切り紙絵とテキストのどちらか一方が重要なのではなく、双方の関係性が重要であることがわかる⁸。

同様の関係性は、マチスが『ジャズ』の制作の後に手がけたヴァンスの礼拝堂の空間構成について述べた文章の中にも見出すことができる。

左手の、われわれの心を包む影のない明るい陽光の空間から右手の方へ目を移すと、われわれはそこにタイルの壁を見出す。それらは視覚上大きな本を開いたような感じで、その白いページにはスタンドグラスによって構成された音楽的部分の説明となる記号がしるされている⁹。(傍点は引用者による)

マチスは、ここで、礼拝堂の空間を大きな書物に例え、タイルの壁を白いページと表現している。そして、

その白いページには、色彩のステンドグラスを説明するダイナミックな筆法で書かれた「記号」がしるされていると述べている。この札拝堂における色彩のステンドグラスとダイナミックな筆法は、『ジャズ』の切り紙絵とテキストを想起させる¹⁰。

先に引用した「覚え書」からもわかるように、マチスは序文において、テキストの内容についてはほとんど問題にしていない。しかし、たとえマチス自身が、テキストと切り紙絵との関係性や、テキストそのものの重要性を指摘していなくても、その問題を看過することはできないだろう。実際に、切り紙絵と文章は、『ジャズ』というタイトルを持つ同じ書物のなかに収められているのだから、双方の関係が全くないと思える方がむしろ不自然である。切り紙絵作品が制作された後にテキストが導入されたとすれば、少なくとも切り紙絵作品が、文章のイメージの源泉となっている可能性はあるし、たとえ以前に書かれていたテキストであっても、切り紙絵との関連において配置された可能性は高い。

大久保恭子は、『ジャズ』の原画に書き込まれている制作年が、『道化師』、『白い象の悪夢』、『ピエロの埋葬』、『トボガン櫓』の4点は43年、残りの15点は全て46年7月となっていることに注目し、マチスが文章を書き終えた年を作品の制作年としたことを指摘している。44年の時点で、20枚の原画は、ほとんど完成していたにもかかわらず、マチスは、その内15枚の原画に46年と制作年を書き入れている¹¹。44年から46年の2年の間に、マチスが文章を書いたとすれば、『ジャズ』の文章は、切り紙絵作品と何らかの関係性を否定できないだけでなく、マチス自身が、テキストの導入をもってはじめて作品の完成とみなしたことがわかるのではないだろうか。

本論では、第1章において、まず複製された切り紙絵と手書きの文字によるテキストの性格を考察する。第2章では、具体的にテキストと切り紙絵との関係について考察してみる。

1. オリジナルと複製

1.1. 複製の切り紙絵と手書きのテキスト

切り紙絵の性格をもう少し明らかにするために、切り紙絵がマチスの重要な表現媒体となる1940年代以前において、マチスにとって主な表現媒体であった油彩画について振り返ってみたい。

たとえば、1939年の《ラ・フランス》【図23】や1940年の《ルーマニアのブラウス》【図21】を見てみよう。これらに見られる人物の輪郭は、非常に単純化されており、

また平面的に描かれていることがわかる。しかし、これらの油彩画がどんなに平面性を増していったとしても、それらは絵筆によって描かれている事実を逃れることはできない。具体的にその箇所を指摘するまでもなく、画面のところどころで、筆の動きの痕跡や、余白のままの部分を確認することができる。

さらに、『夢』【図24】のような作品を見れば、油彩画としては、全体的に非常に平面的な印象を受けるが、よく見てみると、眠っている人物の腕と腕が重なる部分には、簡単ではあるが、光と影が描写されていることがわかる。さらに、わずかではあるが、デッサンの効果によって、人物の体温やその場の空気が表現されているようにも感じられる。

このような油彩画に見られるテクスチャーに対して、切り紙絵では前述のように、あらかじめ彩色された色紙が使用されているため、筆の痕はほとんど見られない。さらに色彩については、メーカーがつくったままの色が使用されており、彩色された色紙がはさみによって形作られるだけであって、油彩画のようにデッサンや色彩のニュアンスによって表現される光と影の描写はない。

また切り紙絵は、はさみによって切り取られた紙片と紙片が張り合わされることによって画面が構成されていくため、原画では、紙と紙が張り合わされたときに必然的に画面に凸凹感が生まれる。しかしそうした凸凹感とは、複製された書物のなかの切り紙絵では、印刷によって平面化されてしまうのである。このように書物のなかの切り紙絵は、油彩画や切り紙絵の原画と比べて、画家によって制作された痕跡が見出しにくくなっている。

書物のなかの切り紙絵が原画と異なる点でもう一つ指摘できるのが、署名の有無である。原画では、『サーカス』以外の全ての作品に、マチスの署名と制作年が書き込まれているのが確認できる。署名は基本的に、左下か右下のいずれかに書き込まれているが、一つの画面に二つのイメージがある『ハート』や『フォルム』には、左側と右側の両方にそれぞれ署名が入っている。それに対して書物の『ジャズ』では、『道化師』がある右側のページに、書物のタイトルとマチスの名前が手書きで書かれているが、一つ一つの切り紙絵には、原画に見られるような署名や制作年の書き込みを確認することはできない。

ジャック・デリダは、美術における額縁や署名が、作品の価値判断に与える影響について次のように指摘している¹²。すなわち署名や額縁は、美術にとって付随的なもの（パレルゴン）であるが、われわれは、絵画に

は額縁や署名があることが絵画として正当であると認識している。そのため、作品に額縁や署名がないとき、われわれは、作品の内容に関係なく、その作品の価値や価格評価を下げたりすることがある。問題となるのは、額縁や署名があるかないかだけではない。額縁の質や、署名された名前が有名であるかそうでないかも、作品の価値判断に大きく影響する。こうした美術における付随的なものは、言い換えれば、美術を一部の特権的な人々のものにしていく力を持っていると言える。こうしたことを考えれば、書物という形態をとることによって額縁が外され、署名が消され、また複製されることによって画家の手の痕跡が薄れている『ジャズ』の切り紙絵は、原画と比べより大衆的な側面を持っていると言えるだろう。

だが一方で、『ジャズ』にはマチスの手によって制作された痕跡も確かに指摘できる。切り紙絵には、なめらかな切り口によって切断された紙片ばかりでなく、はさみで紙を切り取る過程のなかで画家さえも予期しなかったような線の歪みがいくつも見られる。さらに序論において少し触れたように、『ジャズ』において決定的なことは「手書き」のテキストがあるということである。

『ジャズ』では、切り紙絵とテキストのどちらか一方がより重要なのではなく双方の関係性が重要であると考えられることはすでに指摘した。興味深いのは、手書きのテキストが常に同じ調子で書かれているのではなく、インクの濃淡やかすれが画家の筆遣いそのものの呼吸を伝えていることである。また、ところどころ文字の大きさが異なっている箇所があったり、書き間違いがそのまま残されていると思われる箇所があったりする。全体的に『ジャズ』のテキストは比較的大きな文字で表現されており、大部分が早いスピードで流れるような筆記体によって書かれている。しかしながら、たとえば先に引用した「覚え書」のなかでは「それらの役割はだから純粹に目に訴えかけることだ」という部分のみが活字体で書かれており、その前後のテキストの筆法とは明らかに異なっている【図25】。

ここで、この一文に続くテキストの後半部分を引用しておこう。

Que puis-je écrire? Je ne puis pourtant pas remplir ces pages avec des fables de La Fontaine, comme je le faisais, lorsque j'étais clerc d'avoué, pour les « conclusions grossoyées », que personne ne lit jamais, même pas le juge, et qui ne se font que pour user une quantité de papier timbré

en rapport avec l'importance du procès.

Il ne me reste donc qu'à rapporter des remarques, des notes prises au cours de mon existence de peintre. Je demande pour elles, à ceux qui auront la patience de les lire, l'indulgence que l'on accorde en général aux écrits des peintres. (Nous sonlignons.)

何を書いたらいいのか。それにしても、代訴人の見習だったころ、誰も、判事すら決して読むことはないのだが、訴訟の重要度に釣合うような公式書類の量を間に合わせるためだけに《謄本書体の申立書》を作成したときよくやったように、ラ・フォンテーヌの寓話でこれらのページを埋めるわけにもゆくまい。

とすれば、私が画家の生涯の間に記した考察や覚え書を引用するしかあるまい。それらを忍耐強く読んで下さる方々には、一般に画家たちの文章に対して示される寛容を、私の場合にも賜りたいものである¹³。(下線は引用者による)

このテキストのなかに、注目すべき箇所がもう一つある。ここでは、引用によって作成された《謄本書体の申立書》を引合いに出し、『ジャズ』のテキストが引用から成り立つものではなくマチス自身によって書かれたものであることを強調しているが、そのなかに「訴訟の重要度」(l'importance du procès)という言葉があることに注目したい。この部分を手書きのテキストで見ると l'importance という言葉だけが小さな文字で書かれており、しかも画家が書き忘れて後から付け加えたかのように、この言葉だけが通常的位置とは異なるところに書かれていることに気がつく【図26】。この書き忘れと付加は意図的なものだろうか。このような視覚的効果は、その「訴訟」の「重要度」が、分量が多く内容空疎な書類によって、いかにも軽視されていることを表現してはいないだろうか。

一方、l'importance の文字の表現とは反対に、たとえば「顔の性格」というテキストのなかでは、テキストの文末にある Figuer (いちじく)という言葉だけが他よりも大きなサイズの文字によって書かれている【図27】。また「私の曲線は狂っていない」のなかの l'horizontale (水平線)という言葉は、綴りの真ん中にある on の部分が抜けており、後から書き加えられているようになっている【図28】。「新しいタブロー」では、のびのびと書か

れた文字に囲まれて文中にある「小さな花」(la petite fleur)という語句だけが、小さい文字でコンパクトに書かれていることが目につく【図29】。同じように「歌う人たちはしあわせだ」というテキストに見られる cœur「心」という文字は、それだけが前後の文字とは区別されるように小さく書かれていることがわかる【図30】。さらに「幸福」のなかでは「確信を持って」(avec conviction)というフレーズのなかの avec という単語が続けて2度書かれており、そのうちの一つに線が引かれ消されている【図31】。その後が続く同じテキストのなかでも、「自分自身の囚人」(prisonnier de lui-même)の prisonnier という単語が2度繰り返されて書かれており、その一つが消されているのがわかる【図32】。

こうした手書きのテキストに見られる不規則さに対して、マチスが何らかの意味を持たせていたかの可否かを一概に判断することは難しい。

たとえば「覚え書」のなかの一文「それらの役割はだから純粹に目に訴えかけることだ」は、手書きテキストの視覚的な効果を強調するために、マチスが意図的に文字を他の文字とは違った形で表現したことは明らかだ。「小さな花」(la petite fleur)は、小さな書体によってまさにその「小ささ」が強調されている。また後にくわしく述べるように、切り紙絵とテキストの関連を考えれば、この表現は、《ピエロの葬式》の葬送の馬車の中にある赤い花の形をした切り抜きを連想させるものであり、「心」(cœur)は《ハート》の右側に見られる赤いハート型の切り抜きや《イカロス》の心臓を示す赤い点のイメージに結びつく。そのことから、マチスはこれらの言葉を意図的に他の文字とは区別されるような形で表現し、読者の注意を引こうとしたと考えられる。

しかしながら、同じ単語が繰り返して書かれその一つが消されているものや、後から書き加えられたと考えられるもの、さらに綴りの書き落としは、おそらくマチスの単なる書き間違いであったと考えるのが一般的だろう¹⁴。また「顔の性格」というテキストでは「いちじく」が主題になっていることからマチスが意図的に Figuiier (いちじく)の文字を大きく書いたと考えられるが、最終行に書かれているこの文字は、紙の余白を埋めるために大きく書かれたと捉えることもできる。

このように手書きのテキストに見られる不規則さは、マチスが意図して表現したと考えられる箇所もあれば、画家がテキストを書くなかで偶然生まれたものとも捉えることができるのだ。いずれにしてもテキストが「手書き」であることや、そこに見られる不規則さは、画家自身の書くこ

う身体的行為を表出しており、その痕跡となっていることは確かだと言える。だとすれば、こうした手書きのテキストは、複製の切り紙絵に薄れた画家の制作行為の痕を補完するような役割を持っていると考えられるのである。

1.2. 商品としての『ジャズ』

『ジャズ』の最後のテキストのなかでマチス自身が述べているように、『ジャズ』の切り紙絵は「サーカス、民話あるいは旅行などの思い出」を主題としている。サーカスの芸や、人物や動物、海草などの形は、画家独自の視点によって表現されていると言うよりも、記号的で、誰が見ても、その形が何を意味するものであるかが理解できるようになっている。

こうした切り紙絵のモチーフの単純さは、ピカソによるコラージュと比較することによって、いっそう明らかになる。マチスとピカソにおける芸術の相関性についての研究のなかで、切り紙絵はしばしばキュビズムのコラージュとの相違において議論されてきた¹⁵。切り紙絵がコラージュと異なるのは、まず、画面に持ち込まれる物質の違いである。切り紙絵では、作品の素材となる紙の切り抜き、そして紙片の構成など、制作のほぼすべての過程が画家の手によって創られている。それに対してピカソのコラージュには、レディメイドの日用品、たとえば新聞紙やロープなどの物が、断片的であれ、そのまま持ち込まれている。

では意味作用の次元では、この二つはどのような違いが指摘できるのだろうか。コラージュにおいては、作品を構成する素材が、画面のなかでは、通常の意味から変容して機能している。たとえば、ピカソの1912年の《椅子の籐細工のある静物》【図33】を見てみよう。この作品では、木や石膏、金鍍金などで創られている通常の額縁に代えて、ピカソはロープの額縁をはめている。ロープは本来、額縁としては使用されない。このようにコラージュに使われる物質は、本来の用途から画家がその物へ与える意味へと変容させられている。そのため画面に持ち込まれた物質が、この絵において何を意味するかを鑑賞者が汲み取って理解することは難しくなっている。

一方『ジャズ』の切り紙絵に見られるモチーフは、すでに述べたように、誰もが共有する記憶に基づいた単純なフォルムによって表現されている。作品を見る者は、美術に関する専門的な知識を持っていなくても、画面に表現されたものが何を示しているのか理解することが可能ようになっている。

切り紙絵がピカソのコラージュとは異なり、鑑賞者に対して比較的理解しやすい芸術であることは、『ジャズ』が書物として出版されたことと関係しているとも考えられるだろう。芸術家ではない人々と、芸術との関係に対するマチスの関心は、1908年の段階においてすでに指摘できる。マチスの有名な言葉を参照してみよう。

私が夢みるのは心配や気がかりの種のない、均衡と純粋さと静穏の芸術であり、すべての頭脳労働者、たとえば文筆家にとっても、ビジネスマンにとっても、鎮静剤、精神安定剤、つまり、肉体の疲れをいやすよい肘掛け椅子に匹敵する何かであるような芸術である¹⁶。

マチスはこのように述べ、芸術がある一部の特権的な人たちのものだけではなく、あらゆる人々の生活に役立つものであることを願っている。さらに、マチスの芸術で商品化されているのは『ジャズ』だけではない。『ジャズ』が出版された1947年前後にマチスは、企業との協力によって、限定制作の壁掛けやタペストリーを商品化しているが、それらの原画には、いずれも切り紙絵が用いられている。1946年には、『ポリネシア 海』、『ポリネシア 空』が、ロンドンのアッシャー社によって、室内装飾用の壁掛けとして30部が限定販売された。1948—49年には、アメリカのカッツェンバッハ・アンド・ワレン社によって、『木と花』を原画とするシルクスクリーンの壁面装飾が限定販売されている。さらに1950—51年に、アレクサンダー・スミス・アンド・サン社から同様に壁面装飾が販売されている。こうした壁面装飾を商品として流通させる目的についてマチスは、それほど裕福でない人に現代芸術家の作品を知ってもらうためであることを、画商をしていた息子のピエール・マチスに話している¹⁷。このようにマチスは、自分の芸術を商品化することに対して非常に積極的な態度を示している。

しかしながら、『ジャズ』の出版についてマチスは必ずしも満足を示しているとは言えない。1947年12月にパリのピエール・ベレス書店で開かれた『ジャズ』の展覧会を見たアンドレ・ルーヴェールの批判に対して、マチスは手紙のなかで次のように語っている。

1947年12月25日

『ジャズ』のことについて率直に言ってくれてありがとう。《きみの意見に全く賛成です。》このためにはずいぶん骨を折ってきたにもかかわ

らず、どうしてもだめだった。気分的にあれは好きになれない。

あれは全くの《だめな奴》です。また、どうしてこれらの切り紙絵は作ったときに壁に置いて見るといい感じを与えるのだろう。『ジャズ』のなかでそれらを見るときの判じ絵のような性格がどうしてないのだろう。それらを全く台なしにしてしまうのは移し換えのせいで、そのために情感——これを欠くと私の作品はつまらぬものとなる——が失われてしまったのだと思う。また、この作品はどうもあまりぴんと来なくてなどと展覧会の前にはテリアードに言ったりしていました。それが、この通り、空前の成功だとか、この書物は新紀元を劃するだろう等々ということで……関係者としてこれに大きな関心を持っている人たちを失望させないために何を言ったらいいものやら。念のためながら私はこのことで何も気を落としているわけではけっしてない。というのも、午後は切り紙絵の方式による色の新しい組み合わせの仕事にふけているのですから。しかし、こうしたものは全く単純に原作のまま、グワッシュのままでないといけないということは知っています¹⁸。

ここでマチスは、原画と比べて複製された作品の「情感」が劣っていることを指摘し、複製された作品に不満を持っていることを示している。さらに、その2ヶ月後のマチスの発言を見てみよう。

1948年2月22日

……『ジャズ』の件、刷画の輪郭は私のはさみの裁断の純粋さをとどめていないものの、色はよくて、原作——これは、僧院入り前のあるドミニコ会修練女にグワッシュを塗ってもらった紙を使って私が切り抜きをやったのです——にぴったり合っています。複製はリネル製の全く同じグワッシュで製作されています——濃い焦茶色の手のものさえそうですが、これは戦前リネルがドイツの絵具を使って製造していたもので、それと全く同じものを見つけるのにいろいろドイツに問い合わせました。仕上がりは切り抜きの作業の魅力をとどめていないにせよ、それでも同じような力強い、調和のとれた関係を保った色彩のとり合わせはやはり元通りです。これらの関係は新鮮で、そこにはデッサンもあり、原作を見なかった人にとっては、この本で知るのが肝心です。……新聞や各方面から知らされ

たことによれば、この本は画家たちの間に大きな影響力をもっており、彼らは色彩とデッサンが結びつけられているが、そこにはしばしば微妙な形で含まれている感情がこの結びつきのために失われてはいないことを見てとっているのです¹⁹。

ここでも、マチスははさみの動きの躍動感が原画よりも劣るということや、原画を第一に見ることの重要性を指摘している。しかし他方では、切り紙絵の印刷には原画と同じグワッシュが使用されていることを強調し、複製における色彩の質が原画に劣っていないことを主張している。こうしたマチスの発言からは、複製とは言っても、もとの原画を基準にして同じ顔料を用いて制作された、複製の切り紙絵の「質」を、積極的に評価しようとしていることがわかる。

さらに前述のように、『ジャズ』の原版は250部の限定出版である。それらにシリアルナンバーが入っていたことからわかるように、250部という部数は『ジャズ』を商品として大衆に流通させるには程遠く、非常に限定された数だと言える。上の引用で、「この本は画家たちの間に大きな影響力を持っている」と書かれている箇所注目したい。複製されることによって鑑賞者に歩み寄ろうとする一方で、『ジャズ』はまた、ある特定の人々に受容されることを期待している。それは『ジャズ』のテキスト中にも何度か言及される「若い人たち」「若い画家たち」であるのかもしれない。ヴォルター・ベンヤミンは複製技術時代の芸術作品にはオリジナルな作品が持つ特質や礼拝的価値が失われることを指摘しているが²⁰、『ジャズ』にはオリジナルな作品が持つ芸術性に依拠している側面があることは否定できないのである。このように『ジャズ』は、すでに大量生産時代を迎えていた20世紀半ばという時代にあって、オリジナルと複製の狭間に位置する奇妙に曖昧で両義的な、独特のスタンスを保持している作品であると言えるだろう。

2. 切り紙絵とテキスト

2.1. 『ジャズ』の切り紙絵とテキストについての先行研究

本章では、具体的に切り紙絵とテキストの関係を見ていくが、その前に『ジャズ』の切り紙絵とテキストは、これまでどのように読まれてきたかについて述べておきたい。先行研究では、『ジャズ』の切り紙絵とテキストは、ほとんどの場合、それぞれ別々に解釈されてきた。

まずテキストに関する研究を見ておこう。『ジャズ』のテキストには、第一に、当時の芸術的環境の影響を読

み取ることができる。たとえば大久保恭子は、「私は神を信じているか」における「順応で謙虚になっているとき、私は自分以上のものを作らせてくれる何ものかの助けを大いに感じる」というテキストに、シュルレアリスムの影響を指摘している。マチスは、48年には、「40年か50年前、私は私を呼ぶ何かに向かって歩き始めた。……それは、現在に到達するために暗い森を導かれて進むようなものだ。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²¹」と述べている。さらに、ちょうど『ジャズ』制作中の45年には、「手段を我がものにするには鍛錬を重ねて意識的なものから無意識的なものへ移っていかなければならない²²」とも述べている。このように、芸術の制作の上で「無意識」であることに、マチスが少なくとも関心を寄せていたことは明らかだと言える。こうした当時の芸術的環境と結びついたマチスの関心を考えれば、『ジャズ』のテキストに見られる抽象的な力の存在についてのマチスの言及に、シュルレアリスムの「無意識」の影響を見ることができる。

また、ジャック・フラムによれば、『ジャズ』のテキストでは、過去の慣習や達成から解放され自由になることの重要性が強調されている。たとえば「花束」というテキストでは、過去の記憶に囚われて意識的にアレンジした花に幻滅したことが述べられている。さらに「ある音楽家が言った」では、「本能の新鮮さを保つすべを知らなければならぬ」とマチスは述べている。フラムは、芸術家は自然に対して常に新鮮な感覚を持つべきである、そして完全に自由な精神、眼、手によって制作にアプローチしなければならないというマチスの基本的な芸術に対する信念との関係において、これらのテキストに、慣習や達成から解放される必要性を説くマチスのメッセージを読み取っているのである²³。

では、切り紙絵の研究についてはどのようなものがあるだろうか。『ジャズ』の切り紙絵に一貫した主題を見出す数少ない研究のなかで、大久保恭子は『ジャズ』の切り紙絵の主題に、「原初性」を指摘している。たとえば《イカロス》という主題は、ギリシア神話に基づいている。神話は、歴史のなかで時間が発展するとともに、その原初がどんどん曖昧になっていく。また《ナイフ投げ》では、左の人物の形がアフリカの投げナイフの形に似ているし、タヒチ旅行の思い出を表現した《珊瑚》は、ゴーギャンのプリミティヴを連想させる。さらに1944年に、マチスはテリアードへの手紙のなかで、「かわいなおまえを食べるのに、都合がいいようにさ」と書いていることから、《狼》は民話の『赤ずきん』のイメー

ジに基づいているとも考えられる²⁴。これらの切り紙絵のモチーフは、全てその起源が歴史のなかで曖昧にされているという性質を持っている²⁵。

また『ジャズ』の切り紙絵に関しては、アルフレッド・アペルが当時の社会的な背景との関係を指摘している。切り紙絵の《イカロス》が、前述のようにギリシア神話に基づいて、空から落下するイカロスを指しているとするれば、イカロスの周りの黄色い形は星を意味すると考えられるが、たとえば《イカロス》を第二次世界大戦と関連させれば、黄色い形は人間を攻撃する爆弾が炸裂する様子を表していると見ることができる。その場合、イカロスの心臓の位置にある赤の丸い点は、血を流す銃痕と見なせるかもしれない。また《ロワイヤル氏》は、長年サーカス団の団長を務めた人物であるジョゼフ＝レオポル・ロワイヤル(1835－89)をモデルにしたと言われているが、サーカス団の「指揮者」に、ナチズムの独裁者のイメージを読み取ることも不可能ではない。さらに興味深いのは、《狼》を、反ナチス運動の取り締まりを目的としたゲシュタポ(Gestapo)のシンボルと読むことである²⁶。テリアードがマチスに『ジャズ』の企画を持ち込んだのは1939年であり、ちょうど第二次世界大戦勃発の時期と重なる。そして制作期間はまさに大戦中であつたことを考えれば、こうした解釈は十分に説得力を持つだろう。

さらに『ジャズ』の切り紙絵の一つの形は、さまざまな文脈に置かれることで意味が変化していくことも指摘されている。たとえば、《道化師》の黄色のカーテンを表す波型の形は、《サーカス》の赤と白の入り口を示す形にも使われている。『ジャズ』の後半に配されている3点の《珊瑚》で最終的に珊瑚を意味するものとして用いられている形は、《白い象の悪夢》では、ジャングルを表すものとして使用され、《馬、曲馬師、道化師》では、画面の縁の部分に装飾的な模様として使われている。同じ形はさらに、《剣を飲む人》では、目として、《ナイフ投げ》では、ナイフを投げる的の形として用いられているのである。一方、人物を示す形に注目すれば、同じ形が《道化師》と《イカロス》の両方を表すものとして使われていることがわかる。このように、一つの形は何か一つの特定の意味を持っているのではなく、置かれる文脈によってその意味は変化していくのである。

また同じ文脈のなかでも、ある一つの形が複数の意味を持つこともある。たとえば《ロワイヤル氏》の白い形は顔を表しているが、画面を逆さまにして見てみると、

別の青い顔が現れる。《運命》の左半分では、紫色の形は顔を表しているように見えるが、それを囲む黒色に注目してみると、「アフリカ彫刻の横顔」を見ることが出来る²⁷。このように一つの画面のなかでも見方を変えることで、意味は変化しうるのである。このように切り紙絵の形は、きわめて曖昧で多義的であり、また錯視を楽しむ子供の遊びにも似た遊戯性を持っていると言える。

以上に見てきたように、『ジャズ』のテキストには、当時のマチスの芸術的環境やマチス自身の芸術観を認めることができ、また切り紙絵の主題には、神話や民話、もしくは「未開」に通じる「原初性」や、第二次世界大戦という当時の社会的背景との関係を見出すことができる。さらに切り紙絵においては、一つの形が、さまざまな意味へと変化していく様相を見ることが出来ることもわかった。いずれの解釈も可能だと考えられるし興味深い。しかしこれらの解釈においては、『ジャズ』の切り紙絵とテキストは切り離されたままである。

第1章において指摘したように『ジャズ』のテキストは、その特徴の一つとして「手書き」であることや文字の大きさによってもたらされる視覚的な効果を持っていることが挙げられる。『ジャズ』の最初のテキストにあたる「覚え書」のなかで、マチスは、画家は言葉によってではなく絵筆のみによって表現しなければならないという信条に対し、自分が文章を書いている矛盾を自ら指摘しているが、彼は、書かれた文字は作品全体を引き立たせるために書かれたものであることを強調しながら、この矛盾を正当化している。

しかし実際に『ジャズ』のテキストは、「純粹に目に訴えかける」役割のものでしかないのだろうか。この書物のなかに収められている複数のテキストは、それぞれ異なった切り紙絵作品の間に配置されている。こうした作業をマチス自身が行ったことを考えれば、切り紙絵とテキストの内容に何らかの関係性を見出すことができてもおかしくないだろう。

以下においては、その関係性を3つの種類に分けて考察していきたい。まず、テキストが切り紙絵の制作手法そのものを語っている場合、次に、隣接する切り紙絵とテキストが相互に関連を持っている場合、そして最後に、そのような直線的な配列関係を越えて、切り紙絵とテキストがさまざまな照応関係を作りながら、「書物」全体に一種のネットワークを構築している様相について、検討していくことにする。

2.2. テキストと切り紙絵の制作手法

『ジャズ』のテキストには第一に、切り紙絵の制作手法に関する記述が見られる。まず、「私が素描する手を信用しているとすれば」というテキストに注目してみよう。マチスはここで、「素描する手」と述べているが、それは、はたして文字通りの「素描する手」を指しているのだろうか。つまりそれは油彩画の制作において、彩色する前に画面を構成するデッサンの過程について述べているのだろうか。この「素描する手」の意味は、このテキストの次に配されているテキストによって明らかになる。次のテキストでは、「はさみを使ってデッサンする。色をじかに切り抜くのは彫刻のじか彫りを思い起こさせる。この本はそうした精神で構想されたものだ²⁸」と書かれている。したがって「素描する手」とは、油彩画の制作の際にデッサンする手を指しているのではなく、紙を切っていくときの手、すなわち切り紙絵の手法を指すものであることがわかる。

この「はさみを使ってデッサンする」というテキストの後に「私の曲線は狂っていない」というテキストがあることに注目してみよう。曲線は、切り紙絵の紙片の形に見られる極めて重要な特徴の一つである。ちょうど、このテキストに挟まれて配されている《コードマ兄弟》の黄色で切り抜かれた兄弟の形は、いくつかの曲線によって形作られることによって、人体が表現されている。同じように、《イカロス》と《道化師》における人体の形、《サーカス》の綱渡りをする人、《ロワイヤル氏》の顔、《フォルム》における二つの胴体、《水槽を泳ぐ女》、《カウボーイ》における馬にまたがった二つの姿、《ナイフ投げ》における右側の人体、そして、《珊瑚》の珊瑚に注目することができる。それらの形は、いくつかの曲線で形の特徴が表現されることによって何を表すものであるかがわかるようになっていのである。

さらに、切り紙絵の制作手法に関する記述は、「花束」というテキストのなかにも、読み取ることができる。冒頭の「覚え書」において、すでにマチスは、『ジャズ』の書物自体を「花束」に例えていたが、ここで「覚え書」の次に位置する「花束」というテキストを詳しく見てみよう。

LE BOUQUET

Dans une promenade au jardin je cueille fleur après fleur pour les masser dans le creux de mon bras l'une après l'autre au hasard de la cueillette. Je rentre à la maison avec l'idée de peindre ces

fleurs. Après en avoir fait un arrangement à ma façon quelle déception : tout leur charme est perdu dans cet arrangement. Qu'est-il donc arrivé?

L'assemblage inconscient fait pendant la cueillette avec le goût qui m'a fait aller d'une fleur à l'autre est remplacé par un arrangement volontaire sorti de réminiscences de bouquets morts depuis longtemps, qui ont laissé dans mon souvenir leur charme d'alors dont j'ai chargé ce nouveau bouquet.

Renoir m'a dit : « Quand j'ai arrangé un bouquet pour le peindre, je m'arrête sur le côté que je n'avais pas prévu ».

花束

庭を散歩しているとき、私は次から次へと花を摘み、あれこれ行き当たりばったりで摘み集めては腕に抱え込んでゆく。そうした花を描くつもりで家にもどる。自己流に花を活けてみると、何という幻滅——花の魅力はこの活け方ですっかり消えてしまった。いったいどうしたわけか。

好みにまかせてこの花あの花と摘んでいる間に無意識に行われた組み合わせが、とっくの昔に枯れた花束の追憶をもとにした意図的な活け花によって替わられてしまったのだ。昔の花束の魅力が思い出のなかに残っていて、私は新しい花束にそれを与えてしまったのだ。

ルノワールが私にこう言ったことがある——“絵に描くために花束を活けたときには、私は予期しなかった面に着目するんだ”²⁹。

ここでは、マチスが絵を描くために花を摘み、それらを活けたときの経験が書かれている。彼は庭で花を摘み集めそれらを活けてみたのだが、自分の手によって活けられた花を見て幻滅したというのである。そして、こうした結果を招いた原因は、摘み集めた花を、過去の美の記憶に囚われて活けてしまったことにあるというのである。

われわれは先に、この「花束」において、過去の記憶からの解放の強調を見るフラムの解釈を確認した。しかし興味深いのは、「花」を切り紙絵の一枚の紙片と仮定してみると、このテキストは、切り紙絵を制作する過程を示しているように読み取れることである。先に見たように、「はさみを使ってデッサンする」のなかでマチスは、「色をじか

に切り抜くのは彫刻家のじか彫りを思い起こさせる。」と述べ、切り紙絵と彫刻の制作過程の類似性を指摘していた。フラムは、このマチスの発言に注目しながら、切り紙絵と彫刻の制作手法の相違点について述べている³⁰。切り紙絵が、制作過程の上で彫刻と異なるのは、紙を切る（彫刻を彫る）という作業の他に、切った紙片を配置するというもう一つの重要な過程があることである。切り抜いた紙片は、画面に配置されるとき、画面全体に調和するときもあれば、しないときもある。調和しないときは、位置をずらしてみたり、場所を変えてみたりする。こうした切り紙絵の制作過程は、様々な種類の切花を、あたかも庭の花を気ままに摘み集めるように、本能に導かれるままにアレンジしていく過程とよく似ていると言える。

2.3. 隣接する切り紙絵とテキストの関連

2.3.1. 差異と同一性

テキストの内容と切り紙絵の関係性をさらに考察するために、次に、書物のページの順序を参照しながらテキストの「挿し絵」としての切り紙絵という観点から分析してみたい。まず「顔の性格」というテキストに注目してみよう。このテキストは、《フォルム》という切り紙絵の前に配されている。

Le caractère d'un visage dessiné ne dépend pas de ses diverses proportions mais d'une lumière spirituelle qu'il reflète. Si bien que deux dessins du même visage peuvent représenter le même caractère bien que les proportions des visages de ces deux dessins soient différentes. Dans un figuier aucune feuille n'est pareille à une autre; elles sont toutes différentes de forme; cependant chacune crie: Figuier.

素描での「顔の性格」はそのさまざまなプロポーションによってきまるのではなく、それが反映している精神的な光によってきまる。それだからこそ、同じ人の顔の二つの素描は、たとえ両方の素描で顔のプロポーションが異なっているとしても、やはり同じ性格を表現できるのだ。一本のいちじくの樹でも、一つとして同じ葉があるわけではない。どれもみな形が違う。にもかかわらず、葉の一枚一枚が叫んでいる、いちじくだぞ、と³¹。

ここではまず、同じ人の二つの顔は、たとえその二つ

の顔のプロポーションが異なっているとしても、素描によって、同じ性格を表現できることが述べられている。そして後半では、いちじくの樹が例に出され一本のいちじくの樹についている葉の形は、厳密に言えばそれぞれ違った形をしているのだが、それらは差異を内包しつつも、やはり同一性を持つことが指摘されている。

先に述べたように、このテキストの次には、《フォルム》という切り紙絵がある。《フォルム》では、色彩を反転させた二つのトルソが表現されている。二つのトルソが並べられているこの一つの画面を見ると、左側の灰色の胴を形づくるために切り抜いた空色の紙片が、そのまま右側の胴として使用されているのではないかという考えが浮かぶ。言い換えれば、二つのトルソは、全く同じ形をしているものであると、われわれは考えるかもしれない。

マチス自身も、1944年にテリアードに送った手紙のなかで、「私が作ったのは、造形的ポーズ、二つの美しいトルソである。裏面には、ほぼ白い灰色が空色の上にあり、表面には空色のトルソがほぼ白い灰色の地の上にある」と述べている。この説明のなかでマチスは、二つのトルソが配置されている場所を、それぞれ「裏面」と「表面」と呼んでいる。つまり、見開きのページの左側にある灰色のトルソと、右側にある空色のトルソは、重ね合わせることによって、裏表一体になることを示唆している。

しかし、よく見てみると、実際にはこの二つの胴は異なったフォルムであることがわかる。胸部のあたりに注目してみても、空色の胴の切り口には、凸凹している箇所が数箇所見られるが、灰色の胴には、それらに対応する凸凹は見られない。また、灰色の胴では、腹部の右側がやや膨らんでいる。しかし同じような膨らみは、空色の胴の腹部には確認できない。さらに腰部の膨らみを描く曲線も、二つは異なっている。灰色の胴の場合、その腰部を描く線は、右側よりも左側の方がいっそう丸みを持っていることがわかる。それに対して、空色の胴の腰部を描く左右の線は、ほとんど同じくらいの丸みを描いている。

このように《フォルム》は、一見同じ形に見えるが、実際には形の異なる二つのトルソが表現されていることがわかる。「顔の性格」と《フォルム》は、いずれも差異と同一性というテーマの変奏である。

2.3.2. 不安と希望、飛翔と転落

次に、「飛行機」というテキストと、《狼》《ハート》

《イカロス》の切り紙絵との関係を見ていく。

実行させてやるべきではなかろうか³²。

L'AVION

Un simple voyage de Paris à Londres en avion nous donne une révélation du monde que notre imagination ne pouvait nous faire pressentir. En même temps que le sentiment de notre nouvelle situation nous ravit, il nous rend confus par le souvenir de soucis et d'ennuis par lesquels nous nous sommes laissés troubler, sur cette terre que nous apercevons au-dessous de nous, à travers les trous de la plaine de nuages que nous dominons, pendant qu'il existait un milieu enchanteur dans lequel nous sommes. Et lorsque nous serons revenus à notre modeste condition de piéton, nous ne sentirons plus le poids du ciel gris peser sur nous, car nous nous souviendrons que derrière ce mur facile à traverser, il existe la splendeur du soleil ainsi que la perception de l'espace illimité dans lequel nous nous sommes sentis un moment si libres.

Ne devrait-on pas faire accomplir un grand voyage en avion aux jeunes gens ayant terminé leurs études.

飛行機

飛行機で単にパリからロンドンへ旅行するだけで、私たちの想像力をもってしては予感できなかったような世界が開かれる。この新しい状況の感覚は、私たちをうっとりさせると同時に、地上で心を悩ましていた気苦労や不安を思い出して、私たちを気恥ずかしくさせてしまうのである。地上は今、眼下に見下ろす雲海の切れ間を透かして、下の方に見えている。今私たちがいるこんなにも魅惑的な世界が存在していたのだ。そして、私たちが歩行者としての条件に舞い戻ったときにも、私たちは自分の上にのしかかる灰色の空の重みを、もはや感じなくなるだろう。というのも私たちは、たやすく突き抜けられるこの壁の向こうには太陽の煌く光と、限りない空間の知覚が存在しているのだということを思い出さだろうからである。そこでは私たちは、ひとときの間、あんなにも自由を感じることができたのだ。

学業を終えた若い人たちには飛行機の長旅を

この「飛行機」というテキストは、《狼》、《ハート》、《イカロス》という3つの切り紙絵の間にまたがって配置されている。飛行機に乗って空中にいるとき、私たちは、空にはこんなにも魅惑的な世界があることを知ることによって、気苦労や不安で悩まされていたことが気恥ずかしくなる。こうした飛行機の旅の経験があれば、また地上に戻っても、もはや空の重みを感じることはなく、空の自由な感覚を思い出すことができる。ここには、空の旅を通して、気苦労や不安で悩まされていた心から解放され、自由になっていく心の変化を読み取ることができる。この二つの心のイメージは、《ハート》の左側のイメージと右側のイメージとの関係に対応している。

《ハート》の左半分には、緑色の縦の長方形があり、その上に、もう一回り小さい黒色の長方形が重ね合わされている。右半分では黒の長方形がベースになっており、その上に、四角の右上が切り取られているピンク色の紙片が重ねられている。また、ピンクの紙片の上には、同じ形をした小さな白色の紙片が貼られている。さらに、白色の紙片の中央には、赤いハート形の切り抜きが貼られている。右半分においては、ベースになっている黒色の紙片は、結果的に、ピンクと白色の紙片に覆われていて、少ししか見えなくなっている。そのため、緑と黒によって表現されている左側とは対照的に、全体的に非常に明るい印象になっている。このような二つの対照的な切り紙絵のイメージは、「飛行機」に見られる、不安と希望という心の二つの状態を表すものであると解釈できるだろう。

それでは《ハート》よりも前にある《狼》の切り紙絵と「飛行機」のテキストはどのような関係を持つのだろうか。マチスは、最後のテキストである「ジャズ」のなかで、『ジャズ』の切り紙絵のイメージは、「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」であると述べている。『ジャズ』の20点の切り紙絵の主題が、このどれかに相当するとするならば、《狼》は、「民話」に基づいた主題であろう。

ここで興味深いのは、『ジャズ』の最初のテキストである「覚え書」の後半において、マチスがラ・フォンテーヌ (Jean de La Fontaine: 1621-1695) の寓話に言及していることである。マチスは、ラ・フォンテーヌの寓話を例に出し、『ジャズ』のテキストが他からの引用によって書かれているのではなく、マチス自身の言葉によって書かれていることを強調している。実際にラ・フォンテーヌが言及されてい

るのは「覚え書」の一文においてのみである。

しかし《狼》という切り紙絵の主題は、確かに、ラ・フォンテーヌの寓話のイメージと結びつけることができる。「オオカミとイヌ」、「オオカミと小ヒツジ」や、「羊飼になったオオカミ」など、ラ・フォンテーヌの寓話に見られる狼の主題は、枚挙に暇がない。こうした寓話において、狼は、人間を脅かす存在として登場していることが多い。概して、狼は、悪魔的なシンボルとして、ネガティブな意味を持っている³³。そのように考えれば、われわれが、《ハート》と「飛行機」との関係性を考察するなかで見出した不安なイメージを、《狼》にも結びつけることができるのである。

「飛行機」のテキストが終わった後、その右頁には《イカロス》の切り紙絵が配置されている【図34】。よく知られているように、イカロス(Icarus)は、ギリシア神話に登場する人物の一人で、天高く飛んではならないという父親ダイダロスの忠告を無視し、迷宮ラビリントスから脱出するために付けられた翼によって得意になって高く飛翔した。「飛翔」という主題において、イカロスと飛行機は容易に関連づけられる。飛行機とはそもそも、空高く飛翔する翼を与えられた人間と見なすことができるからである。しかし神話におけるイカロスの飛翔は、墜落を内包している。彼はあまりにも高く飛びすぎたために、太陽の熱で翼の蠟が溶け、海中に落下して溺れ死んでしまうのである。イカロスが空中を飛翔するという経験と、地上に墜落するという経験は、「飛行機」に見られる「空中」と「地上」という二つの場所と結びつく。そして大空の魅惑的な世界と太陽の煌きを賛美し、地上の不安から解放された自由を称揚する「飛行機」のテキストは、直後の《イカロス》のイメージによって、転覆させられるのである。若い人々に飛行機の長旅を勧める左頁のテキストと、墜落する青年イカロスを黒の色彩で表した右頁のイメージは、自由な飛翔と致命的な墜落との二律背反を鮮烈に提示している。ここでは幸福な飛翔が墜落の危険と背中合わせであることが、テキストとイメージの対比によって示されており、イカロスはまさに空中に宙吊りにされているのである。

2.3.3. 直線と曲線

次に、先にも少し触れた「私の曲線は狂っていない」というテキストをここでもう一度取り上げてみたい。

Mes courbes ne sont pas folles.

Le fil à plomb en déterminant la direction ver-

ticale forme avec son opposée, l'horizontale, la Boussole du dessinateur. Ingres se servait du fil à plomb. Voyez dans ses dessins d'études de figures debout cette ligne non effacée qui passe par le sternum et la malléole interne de la « jambe qui porte ».

Autour de cette ligne fictive évolue « l'arabesque ». J'ai tiré de l'usage que j'ai fait du fil à plomb un bénéfice constant.

La verticale est dans mon esprit. Elle m'aide à préciser la direction des lignes, et dans mes dessins rapides, je n'indique pas une courbe, par exemple celle d'une branche dans un paysage, sans avoir conscience de son rapport avec la verticale.

Mes courbes ne sont pas folles.

私の曲線は狂っていない

垂直方向をきめる鉛垂線はその反対の水平線とともに素描する人の羅針盤をなしている。アングルは鉛垂線を使っていた。彼の立っている人物の習作デッサンをごらんになるといい。胸骨と《重みがかかっている脚》の内側とを通っているこの線は消されずに残っている。

この架空の線の周りに《アラベスク》が発展する。私は鉛垂線を利用することから絶えず利点を引き出してきた。

垂直線は私の精神のうちにある。それは私が線の方向を正確にとるのを助けてくれる。早描き素描の際も、私は曲線を、たとえば風景のなかの枝の曲線を描くのに垂直線との関係を意識せずにやることはない。

私の曲線は狂っていない³⁴。

このテキストでは、まずアングルの制作手法が例に出され、彼が鉛垂線を使用していたことや、彼の習作デッサンに見られる《重みがかかっている脚》の線について言及されている。そして垂直線は、曲線を描く際に常に画家の意識のなかにあることが述べられている。ここに見られる直線と曲線との関係は、切り紙絵にも見出すことができる。

《コードマ兄弟》を見てみると、その背景をなしているオレンジ、白、緑、そして黄色の紙片によって表現されている垂直な縦の線にまず気がつく。それらの垂直線

に対して、空中を揺れるブランコや水平面の救命ネットは微妙に角度の異なる多くの斜線を構成し、また曲線を描く線は、今まさに空中を飛んでいる状態である二人の兄弟に見出すことができる。ブランコ乗りが空中に描く縦横無尽の弧線は、まさしく「アラベスク」模様を想起させる。そして空中を自在に飛び回るブランコ乗りの芸は、マチス自身が色を塗った紙を宙吊りにして、そこにはさみを入れていく切り紙絵の制作行為と共通するものを持つのではないだろうか。ブランコ乗りが空中で、いかに軽々と弧線を描こうとも、重力の垂直線は厳然としてそこにある。黒い穴の開いた救命ネットの存在は、重力の存在と墜落の危険を同時に示している。ここには直線と曲線という主題系と同時に、先に飛行機とイカロスに関して見出された飛翔と墜落の主題系も認められるのである。

直線と曲線という対照的な二つの線の関係は、このテキストの次に配置されている《水槽を泳ぐ女》にも指摘できる。垂直な縦の線は、《コードマ兄弟》と同様に、人物の背景にある黒と緑の縦長の長方形に見出すことができる。特に、黒によって表現されている二つの長方形が、この画面全体に重みを持たせていることは興味深い。ここに見られる重力のイメージは、垂直な線とその重力の方向を表す鉛垂線という言葉に結びつけることができる。一方、垂直線に対して曲線を描く線は、水槽の中を人魚のように泳ぐ人体に見出すことができるだろう。

こうした直線と曲線との関係についての言及は、マチスが青年期から心酔していた詩人ボードレールの散文詩にも見ることができる。ボードレールはフランツ・リストに捧げた散文詩「バックスの枝」のなかで、一本の真っ直ぐな棒とそのまわりに巻き付いている茎や花との関係を次のように語っている。

……曲線と螺旋とが、直線に恋心を告げるべく、無言の恋慕をこめてそのまわりに踊っている、とは言えないだろうか？……ところが、はたして花と葡萄の蔓とが棒のために作られたのか、それとも棒は蔓と花の美しさを示すための口実にすぎないのか、敢えてどちらかに決めようとする軽はずみな人間は、いったいどこの誰だろう？バックスの枝とは、御身の驚くべき二重性の表象に他ならないのだ……³⁵。

直線の棒と曲線を描く蔓や花は、どちらか一方が他

方を引き立たせているという関係にあるのではなく二つの要素が絡み合うことによって両方の意味が成しえるのだ。そしてボードレールによれば、真に天才的な芸術作品とは、「直線とアラベスク」、「意図と表現」、「意思の一徹と言葉の婉曲」、「目標の単一性と手段の多様性」との「分割不可能なアマルガム」に他ならないのである。またジャン・コクトーは「線について」という文章のなかで、芸術作品において線とは「生命」だと表現し「もし線がそれ自体生きることをやめ、アラベスクしか描かなくなってしまうと、魂は不在となり、書かれたものは死んでいく」と述べている³⁶。マチスの多くの切り紙絵作品では、曲線は暗黙のうちに直線に支えられ、自由なアラベスクは、たとえ目には見えなくても垂直の重力線を基準としている。そして軽々とした飛翔は常に墜落の危機を孕んでいる一方で、そのような重力線を措定することによって、はじめて、曲線はその生き生きとした生命を獲得するのである。

2.3.4. 憎しみと愛

次に《運命》という切り紙絵について見ていこう。右側の青い四角形のなかの白い形は、人間が膝をついて何かを祈っているように見える。また画面全体の大きさに対して、人間の形が非常に小さく表現されている。そして白い人間の形は、外側から、緑、ピンク、黄色、青の、四重の囲いのなかに配置されており、そのことが、右側の画面全体の不安なイメージを創り出しているように思われる。一方、左側の画面では、黒の紙片の上に重ねられている紫の切り抜きは、非常にシャープな切り口になっていることがわかる。左側の切り紙絵からも穏やかなイメージを感じることはできない。

右側中央に位置している白い形は不安におびえるかのように抱き合うカップルを表しているとする解釈もある³⁷。ここで注目してみたいのが、「若い画家たち、理解されぬ、あるいは後になってやっと理解される画家たちよ、憎しみは禁物だ」という一文から始まるテキストである。このテキストは、《運命》を挟むように配されている。

Jeunes peintres, peintres incompris ou tardivement compris pas de Haine.

La haine est un parasite qui dévore tout. « On ne construit pas dans la haine mais dans l'amour. L'émulation est nécessaire, mais la haine.... »

L'amour au contraire soutient l'artiste.

« C'est une grande chose que l'amour, un bien

tout à fait grand, qui seul rend léger ce qui est pesant et endure d'une âme égale ce qui est inégal. Car il porte le poids sans qu'il soit un fardeau et rend doux et savoureux tout ce qui est amer...》

《L'amour veut être en haut et n'être retenu par rien de bas... Rien n'est plus doux que l'amour, rien n'est plus fort, rien n'est plus haut, rien n'est plus large, rien de plus aimable, rien de plus plein, rien de meilleur au ciel et sur la terre, parce que l'amour est né de Dieu, et ne peut se reposer sinon en Dieu, au-dessus de toutes les créatures. Celui qui aime vole, court et se réjouit; il est libre et rien ne le retient.》

(Im.de J.-C.)

若い画家たち、理解されぬ、あるいは後になってやっと理解される画家たちよ、「憎しみ」は禁物だ
憎しみはすべてを食い尽くす寄生虫。《ひとは憎しみのなかで築きはしない、愛のなかで築くのだ。競争心は必要だが、しかし憎しみは……》

愛はそれとは逆に芸術家を支えてくれる。
《愛とは大いなるもの、全く偉大な善であり、これだけが重いものを軽くさせ、不平等なことを平等のところで耐え忍ぶ。というも、それは重荷を負担とせず、運び、にがいものもすべて甘く、風味あるものに変えてしまうからである……》

《愛は向上を望み、低いものに引きとめられることは少しも望まない……愛よりも優しいものは何もない、愛よりも強く、愛よりも高く、広大で、感じがよく、満ち足りたものなど何一つない、天にも他にも愛にまさるものは何一つない。愛は神から生まれ、すべての被造物にまさって神のもとよりほかに休むところがないからである。愛するものは飛翔し、走り、楽しむ。愛は自由で、何物もそれを引き止めることはない³⁸。》

(イエス・キリストのまねび)

このテキストの前半の部分では、まず理解されない若い画家が自らの苦悩ゆえに抱く憎しみの感情が指摘されている。そして、憎しみを抱くことは避けるべきであること、憎しみを抱くのではなく芸術家は愛によって支えられるべきであることが述べられている。このテキストと

《運命》には、共に愛と憎しみという二つのイメージが読み取れるだろう。愛には自由な飛翔が、そして憎しみには不安や抑圧が呼応する。そして愛こそが、重さを軽さに、不平等を平等に、苦さを甘さに変容させる効力を持つ。これらのテキストとイメージにおいては、対立する諸要素を解消とするものとしての愛の希求が、宗教的な祈りへと昇華している様相を認めることができる。

2.4. テキストとイメージのネットワーク——道化師の主題

これまでわれわれは切り紙絵とテキストの関係について、それぞれが配置されているページの順序を参考にしながら分析してきた。そこではイメージとテキストが互いに呼応し合い、ときには反発し合いながら、差異と同一性、不安と希望、飛翔と落下、直線と曲線、愛と憎しみなど、さまざまな両義的概念を提示している様を確認することができた。さらにここで、書物のページの順序に関係なく、切り紙絵とテキストのイメージには、自由自在な連関が見られることを指摘したい。

『ジャズ』の切り紙絵を貫く主要なテーマが「サーカス」であり、また主要な登場人物が「道化師」や「ピエロ」、「軽業師」であることは、ここであらためて指摘するまでもないだろう。全体の大まかな流れとしては、まず《道化師》のパレード(見せ物小屋の入り口で演じられる客寄せ芝居)があり、《サーカス》の文字の書かれた垂れ幕をくぐったあとで、団長である《ロワイヤル氏》の前口上がある。最初に演じられるのは、《白い象の悪夢》や《馬、曲馬師、道化師》の動物やピエロの芸である。次に《狼》《ハート》《イカロス》、そして《フォルム》の図版を挟んだあとで、《ピエロの葬式》が演じられる。その後に続くのは、軽業師たちの演目である。まず空中ブランコの《コドマ兄弟》があり、次に、《水槽を泳ぐ女》、《剣を飲む人》、《カウボーイ》、《ナイフ投げ》と続いた後、《運命》が入る。最後は、3点の《珊瑚》が華やかに咲き誇ったあとで、《トボガン》で回転するように滑降する人物のイメージが作品を締めくくっている。

ここではまず、《ピエロの葬式》という不吉な主題と、それに続く切り紙絵の主題が、全て危険を伴う芸であることに注目してみよう。《コドマ兄弟》における空中ブランコは、前述のように、落下する危険性を持っているし、《水槽を泳ぐ女》の芸では、水中で長時間息を止めなくてはならない。さらに、《カウボーイ》では、牛を移動させる目的を持っている投げ縄が、牛ではなく女性に向けられている。《ナイフ投げ》においても、ナイ

フを投げる的となっているのは一人の女性である。このように、これらの切り紙絵に見られる芸は、芸をする人自身が犠牲になる危険性を持っていることや、目的を間違えれば他人を傷つける危険性を持っていることがわかる。こうした常識を超えた芸をすることに、芸人を駆り立てるものは一体何ののだろうか。

《剣を飲む人》と《カウボーイ》の間には、「ある音楽家が言った」があり、《カウボーイ》と《ナイフ投げ》の間には、「私は神を信じているか」というテキストがある。この二つのテキストを見てみよう。

Un musicien a dit :

En art la vérité, le réel commence quand on ne comprend plus rien à ce qu'on fait, à ce qu'on sait, et qu'il reste en vous une énergie d'autant plus forte qu'elle est contrariée, compressée, comprimée. Il faut alors se présenter avec la plus grande humilité, tout blanc, tout pur, candide, le cerveau semblant vide, dans un état d'esprit analogue à celui du communiant approchant de la Sainte Table. Il faut évidemment avoir tout son acquis derrière soi et avoir su garder la fraîcheur de l'Instinct.

ある音楽家が言った

芸術では、真実、現実 自分のやっていること、知っていることがもうまるでわからなくなったときに、そしてあなたに残されているエネルギーが逆らわれ、押しこめられ、抑圧されればされるほど強くなるときに始まる。そうなれば、聖餐台に近づく聖体拝受者にも似た精神状態で、頭を空にして、徹頭徹尾謙虚に、全く無垢に、純粋に、無邪気に自分を表現せねばならない。むろん、これまでに獲得したものは一切おもてに出さず、「本能」の新鮮さを保つすべを知らなければならない³⁹。

Si je crois en Dieu?

Oui, quand je travaille. Quand je suis soumis et modeste, je me sens tellement aidé par quelqu'un qui me fait faire des choses qui me surpassent. Pourtant je ne me sens envers lui aucune reconnaissance car c'est comme si je me trouvais devant un prestidigitateur dont je ne puis percer les tours. Je me trouve alors frustré du bénéfice de

l'expérience qui devait être la récompense de mon effort. Je suis ingrat sans remord.

私は神を信じているか

制作しているときはそうだ。従順で謙虚になっているとき、私は自分の力以上のものを作らせてくれる何ものかの助けを大いに感じている。とはいえ、《彼》に対する恩義の念は少しも感じない。なぜなら、それはちょうどトリックを見抜くことのできない手品師を前にしているようなものだからだ。そのとき私は、当然自分の努力の報酬であったはずの経験の利得を踏み倒されたような気持ちになる。私は恩義を感じないとしても良心の責めはない⁴⁰。

まず、これら二つのテキストに共通しているのは、どちらも芸術の制作について書かれているという点である。そして「ある音楽家が言った」では、「自分のやっていること」や「知っていること」を超える力が指摘されており、もう一方の「私は神を信じているか」では「自分の力以上のもの」を「神」から授かることが指摘されている。この二つのテキストでは共に、超越的な力の存在が指摘されており、それは芸術家があらゆる刻苦精励を重ねた上で、そうした知識や経験の積み重ねをすっかり忘れ去り、本能に身を任せた瞬間にはじめて訪れる恩寵であることが述べられている。

芸術家に作用するこのような超越的な力の存在は、道化や軽業師のイメージと結びつく。道化や軽業師のイメージは、19世紀の文学や画家の主要な関心の一つであった。批評家のジャン・スタロバンスキーは芸術家と道化師とのイメージの関係性を論じるなかで、詩人ゴーチエの理想の芸術家像について次のように述べている。

彼の理想の芸術家像は(従来やや軽率にも、彼の理想の画家像と定義されてきたのだが)、身体をもった存在、肉的存在が、みずからを超越しようとする一切の行為と結びついていた。このとき超越とは、身体、肉の条件を脱しようということでは決してなく、むしろそれに榮えある輝きを与えようとすることだったのだ⁴¹。

危険を伴いながらも軽やかに飛翔するサーカスの道化師や軽業師のイメージは、自らを超越しようとする芸術家の制作行為と結びつけられているのである。

しかしながら『ジャズ』には、芸人の不安なイメージも

読み取れる。《道化師》と《白い象の悪夢》にもう一度注目してみよう。道化師を示す白い切り抜きの上に、とげのような赤い形があることがわかる。同じように、白い切り抜きによって表現された曲芸をする象にも、先の尖った赤い形を確認することができる。《白い象の悪夢》というタイトルから考えれば、赤い形は、象を責めさなむ悪夢の苦痛を表現していると解釈できる。一方、《道化師》における先の尖った赤い形も、単なる装飾的な模様には見えない。赤い尖った形は、道化師の胴体の部分にいくつもあることから、傷ついた道化師を表現しているようにも見える。そのように考えれば、一見華やかに表現されているサーカスの主題に芸人の苦悶のイメージも読み取ることができるだろう。

道化師や軽業師の悲劇的な側面は、ボードレールの詩にも描写されている。散文詩「年老いた大道芸人」では、民衆のお祭り騒ぎのなかでもはや人々の関心から外れた悲惨な芸人の姿が描かれている。その姿は、離れ業を披露することで観客の注目を集めていたかつての芸人の姿とは相反している。また散文詩「英雄的な死」においては、君主の寵愛を一身に受けていた天才的な道化師ファンシウールが、君主に対する陰謀に加担してしまったために、その神々しいまでの演技の絶頂で、悪意のこもった口笛のひと吹きによって、一瞬にして夢幻の境地から引きずり下ろされ、息絶えてしまうさまが語られている。このファンシウールの奇跡的な道化ぶりは、真の創作における超越的な力の存在を語るマチスのテキストと呼応するものである。

人がある俳優について、「これはいい俳優だ」と言う時、それは、登場人物のうしろにまだ俳優が透けて見える、つまり芸が、努力が、意志が見えている、という意味のこもった文句を用いることになる。ところが、もしも一人の俳優が、表現すべく振り当てられた役に対して、ちょうど古代の最も優れた彫像が、奇跡的に生氣を吹き込まれて、生き、歩き、目も見えるものとなった場合、それが、美しさという一般的でぼんやりした観念に対してもつであろうのと同じ関係を、打ち立てるに至るならば、それこそは疑いもなく、特異な、まったく意想外の場合と言えるだろう。この晩のファンシウールは、生命あり、可能であり現実のものであると見なさぬわけにはゆかぬような、完全な理想の化身だった。この道化役者は、頭のまわりに不滅の後光をいただいて、行ったり、来たり、笑ったり、泣いたり、身を痙攣さ

せたりしていたのだが、この後光は、人々みな目のには見えず、私にだけ見えるもので、＜芸術＞の光芒と＜殉教＞の栄光とが奇妙なアマルガムをなしそこに混じり合っていた⁴²。

ここには芸術と宗教とが渾然一体となった理想の芸が語られているのだが、すでに述べたようにこの芸は、ごくわずかな不協和音によって、一瞬にして崩れ落ちてしまうのである。道化師ファンシウールは、イカロスと同様、飛翔と転落、生と死とを同時に具現する存在である。

このような両義性は、すでにわれわれが『ジャズ』のさまざまな箇所を確認してきたところであるが、最後にテキストとイメージの自在な連関を示す特徴的な例を挙げておきたい。第1章でも触れたように、《ハート》の切り紙絵の右側にある赤いハート型の切り抜きは、《イカロス》の黒い人体に見られる赤の丸い点の切り抜きと結びつく。われわれは、《イカロス》のみを見たとき、その赤い切り抜きが何を意味するものであるかを特定することができないかもしれないが、一つ前に配されている《ハート》との結びつきを考えることによって、それが、イカロスの心臓を表すものであると解釈できる。さらに小さな赤い形は、《フォルム》をはさみ、次に現れる《ピエロの葬式》のなかにも確認することができた。ピエロを運ぶ葬送の馬車のなかにも、小さな赤い形がある。これを《ハート》のイメージと結びつければ、この不幸な主題のなかにも、それとはコントラストをなす生命のイメージを見ることができるのである。

さらにこの赤い形は、第1章で指摘したように小さな花のようにも見える。そのように解釈すれば《ピエロの葬式》は、この図版とは離れた箇所にある次のテキストとの関連も指摘できるのではないだろうか。

Un nouveau tableau doit être une chose unique, une naissance apportant une figure nouvelle dans la représentation du monde à travers l'esprit humain. L'artiste doit apporter toute son énergie, sa sincérité et la modestie la plus grande pour écarter pendant son travail les vieux clichés qui viennent si facilement à sa main et peuvent étouffer la petite fleur qui ne vient, elle, jamais telle qu'on l'attend. (Nous soulignons.)

《新しいタブロー》は人間精神を通して世界の表現のなかにも新しい形象をもたらすようなある独

特なもの、ある誕生でないといけな。芸術家は制作中にあまりにも簡単に自分の手へ伝わってしまふ古い紋切型、けってして期待通りの現れ方をしない小さな花を押し殺しかねない紋切型をしりぞけるために自分の精力、率直さ、慎ましさを最大限に発揮せねばならない⁴³。(傍点は引用者による)

実際にはこのテキストは、《ピエロの葬式》から20ページほど後に配されている《剣を飲む人》の片頁に配置されている。しかし、ここに《ピエロの葬式》に見られる「小さな花」が文字通り言及されていることは注目に値するだろう。さらにこのテキストにおいて「小さな花」は、古い紋切型によって殺されかねない新しい芸術を生み出す生命として捉えられていることがわかる。とすれば、《ピエロの葬式》に見られる死と生命の二つのイメージをこの「新しいタブロー」というテキストにも共通して見出すことができるのである。

またすでに第1章において指摘したように、このテキストにおける「小さな花」(la petite fleur)という文字は、他と異なる小さな書体で記されている【図29】。『ジャズ』の中で、これと同じく意図的に小さな書体で記されている文字がもう一つあり、それは「心から歌う人たちはしあわせだ」というテキストの中の「心」(cœur)という語である。Cœur はもちろん「ハート」であり「心臓」を意味する語でもあって、それはすでに見た切り紙絵の《ハート》と《イカロス》につながっている。そしてこれらのイメージにおいても、生と死は分かちがたく結びついているのである。「花」や「花束」は切り紙絵そのものを意味するイメージでもあり、「心」は愛や生命と連関する。このように見ていくと、「花」と「心」(fleur と cœur は韻を踏む語でもあることにも注目したい)、イカロスとピエロをはじめとして、『ジャズ』のテキストやイメージのなかには、連関の網目が縦横無尽に張り巡らされていることがわかる。そしてそれらの連関を見つけ出すことは、この「書物芸術」の鑑賞者／読者自身に委ねられているのである。『ジャズ』は自由自在にページを繰ることによって、常に新たな発見の可能性が残された作品であるとも言えるだろう。

おわりに

われわれはこれまで、「書物芸術」としての『ジャズ』の特性について考察してきた。マチスの他の切り紙絵作品とは異なって、『ジャズ』においては、切り紙絵は複製印刷されており、また手書き文字で書かれたマチス自身のテキストと組み合わせで提示されている。われわ

れはこの「書物」の特性について、以下の二つの側面から分析を試みた。

まず第1章「オリジナルと複製」においては、複製の切り紙絵が、画家の手の痕跡を減少させている一方で、手書きの文字が逆に、画家の制作行為における身体性を浮かび上がらせる役割を果たしていること、また万人に理解されやすいモチーフの使用や複製印刷による大衆化の方向性を持つ一方で、複製の「質」へのこだわりや少部数の限定出版には、あくまでも「芸術性」にこだわる姿勢が認められることを示した。

第2章「切り紙絵とテキスト」においては、イメージとテキストのさまざまな結びつきを考察した。『ジャズ』においてテキストは、マチスが述べるように文字通り視覚的な効果を持っているだけではない。テキストは切り紙絵についての言説を構成し、また切り紙絵はテキストの挿し絵として機能する。テキストとイメージの連関は、隣接したもの同士にとどまらず、「書物」全体に網の目のように張り巡らされている。そこには差異と同一性、希望と不安、飛翔と転落、直線と曲線、愛と憎しみ、生と死といったさまざまな対立概念が同居しているが、その両義性を一身に引き受けているのが、この「書物」の中心的なモチーフである「道化師」「ピエロ」「軽業師」そして「イカロス」にほかならない。これらの形象はその「差異」にも関わらず、やはり「同一」なのである。

書物芸術としての『ジャズ』は、このように、その媒体の問題においても、意味内容の次元においても、きわめて両義的な態度に支えられていると言えるだろう。それは大衆的かつ選良的であり、複製でありながらオリジナルの持つ「芸術性」に多分に未練を残している。芸術家の肖像としての道化のテーマは、本論で示したボードレールとのテキスト連関(intertextualité)からも明らかのように、19世紀的な「芸術」観を色濃く残しているように思われる。しかし『ジャズ』における道化は、やはりそれだけにはとどまらない新しさを持っている。それはたとえば「ジャズ」音楽との関連に見られるリズム感覚や自由さの感覚、また最後の切り紙絵《トボガン櫓》におけるようなスピードに満ちた滑降感覚であろう。また鮮やかな色彩や単純なモチーフ、子供の遊びを思わせる遊戯性も無視できない。今後は「色彩」や「形」の問題やジャズ音楽との関連についても考察を進める必要があるだろう。



図1 《道化師》



図4 《白い象の悪夢》



図5 《馬、曲馬師、道化師》



図2 《サーカス》



図6 《狼》



図3 《ロワイヤル氏》

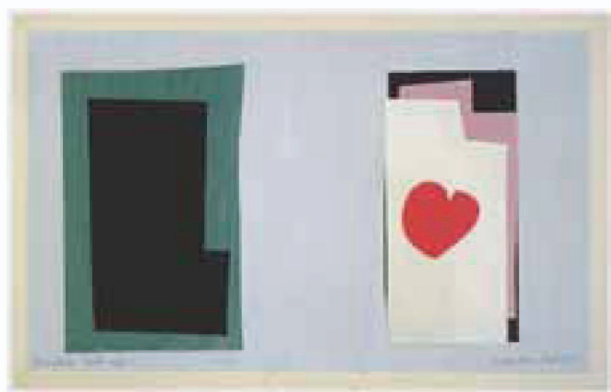


図7 《ハート》



図8 《イカロス》



図11 《コドマ兄弟》



図12 《水槽を泳ぐ女》

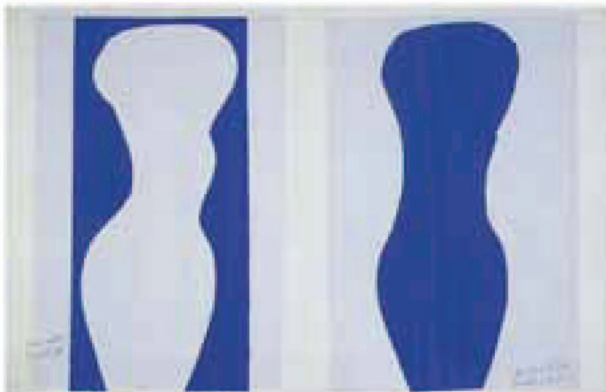


図9 《フォルム》



図10 《ピエロの葬式》



図13 《剣を飲む人》



図14 《カウボーイ》

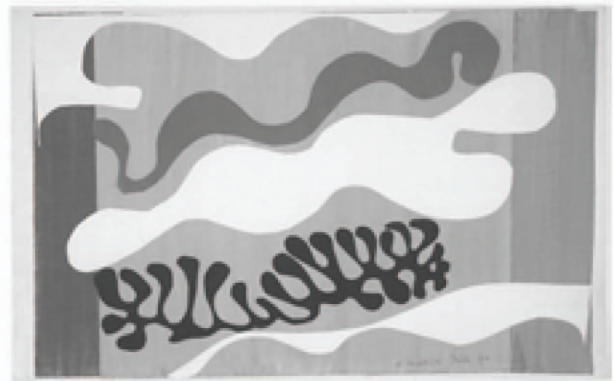


図18 《珊瑚》



図15 《ナイフ投げ》



図19 《珊瑚》



図16 《運命》

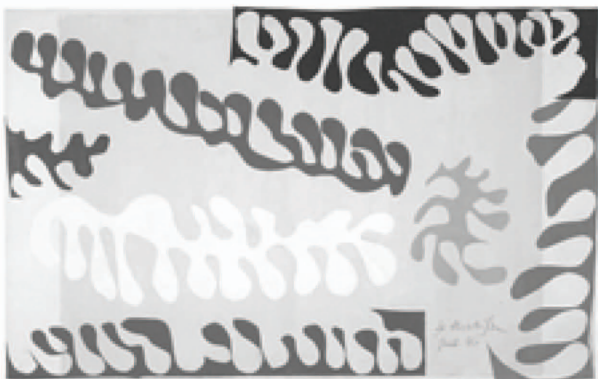


図17 《珊瑚》



図20 《トボガン》



図21 《ルーマニアのブラウス》、1940年



図24 《夢》、1935年



図22 手書きのテキスト(タイトル)



図23 《ラ・フランス》、1939年

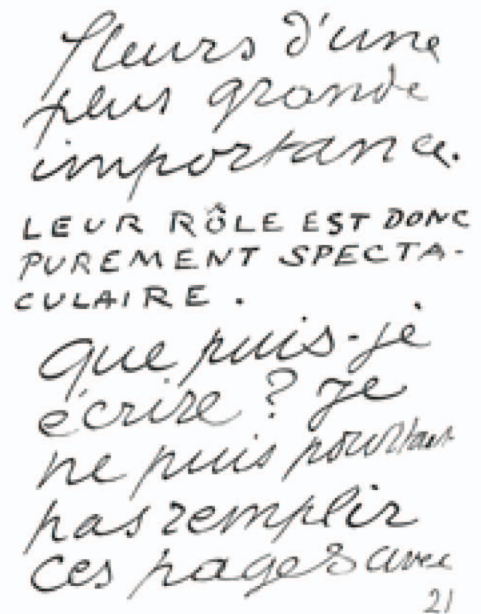


図25 手書きのテキスト「覚え書」(1)

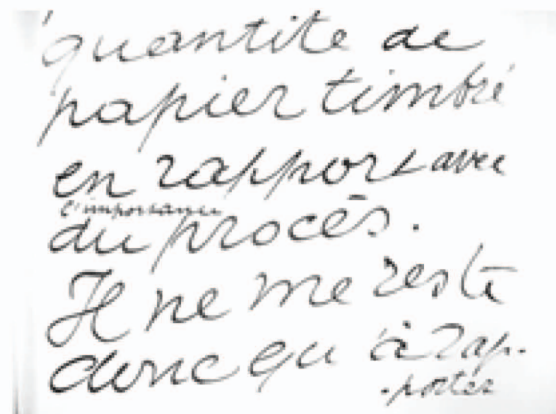


図26 手書きのテキスト「覚え書」(2)

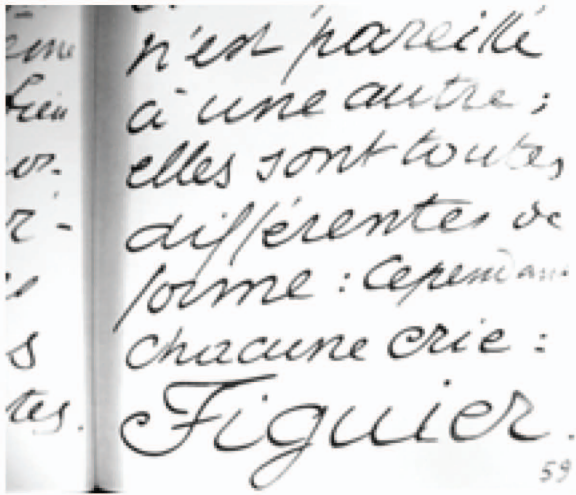


図27 手書きのテキスト「顔の性格」

Heureux ceux
qui chantent
de tout leur cœur,
dans la droiture
de leur cœur.

Finir la Joie

図30 手書きのテキスト「歌う人たちはしあわせだ」

Le fil a plomb
en détermi-
nant la direction
verticale forme
avec son opposé,
l'horiz^{on}ale.

図28 手書きのテキスト「私の曲線は狂っていない」

J'écris ~~avec~~
avec conviction,
"c'était le bon
temps". Car
pour la plupart:
arrivée = Prison.
... liste ne

図31 手書きのテキスト「幸福」(1)

Si facilement
à la main
et peuvent
étouffer la petite fleur
qui ne vient,
elle, jamais
... ont l'at-

図29 手書きのテキスト「新しいタブロー」

doit jamais
être: ~~prisonnier~~
prisonnier de
lui-même, pri-
sonnier d'une
manière, pri-
sonnier d'une

図32 手書きのテキスト「幸福」(2)

図版出典



図33 ピカソ、《椅子の籐細工のある静物》、1912年



図34 テキスト「飛行機」の最終部と《イカロス》

図1-20, 21, 23, 24 『マティス展カタログ』 読売新聞社、NHK、2004年。

図22, 25-32, 34 Henri Matisse, *Jazz*, George Braziller, 1985, (Text by Henri Matisse translated from the French by Sophie Hawkes, Originally published: Paris: Editions Verve, 1947.)

図33 『巨匠の世界 ピカソ』 タイムライフブックス、1979年。

注

- 1 以下、『ジャズ』の20点の切り紙絵作品については、図版番号を省略する。タイトルの訳は、『マティス展カタログ』 読売新聞社、NHK、2004年、224-233頁から引用した。また、『ジャズ』のテキストの引用は、邦訳(アンリ・マチス『マティス 画家のノート』ドミニク・フルカッド編、二見四郎訳、みすず書房、1978年、278-284頁)を参照したが、執筆者が一部変更した箇所がある。重要な変更については、註にその旨を記した。原文は、Dominique Fourcade, éd. Henri Matisse, *Écrit et propos sur l'art*, Paris, 1972, pp. 235-240を参照。マチスの切り紙絵についての主な文献には、Jack Cowart, Jack D. Flam, Dominique Fourcade, John Hollmark Neff, *Henri Matisse, Paper Cut-outs*, Exh. Cat. The St. Louis Art Museum and The Detroit Institute of Arts, 1978; John Elderfield, *The Cut-outs of Henri Matisse*, London, 1978等がある。
- 2 マチスの切り紙絵の特性については、前掲の『マティス展カタログ』の中に、天野知香による要を得た解説がある。前掲書、218-222頁。
- 3 マチス、前掲書、211頁。またマチスはこの問題について、1941年10月6日のアンドレ・ルーヴェール宛の手紙では「デッサンと色彩の永遠の葛藤」と表現している。同書、218頁参照。
- 4 1930年代に制作したいくつかの油彩画の制作過程を、マチス自らが、撮影し写真に残しており、それらの写真は、完成された作品とともに、1945年12月に開かれたマダモア画廊での個展で公開された。
- 5 この言葉は『ジャズ』のテキストのなかに見られる。マチス、前掲書、280頁。
- 6 『マティス 画家のノート』の「私は本造りをどんな風にやったか」の章では、この問題に関するマチスの談話や手紙が集められている。前掲書、246-276頁。また中郡龍二『『余白』と色彩——マティスのジャポニズム再考のために——』『日仏美術学会会報』20号、2000年、25-27頁参照。
- 7 マチス、前掲書、278頁。翻訳を一部改変。
- 8 上記の引用は、二見訳では「これらのページは、ちょうどエゾギクが花束のなかでもっと重要な花の引き立て役になるように、私の色彩の伴奏としてのみ役立つことになる」となっているが、この訳では「色彩」(切り紙絵)の方が重要で、テキストは引き立て役であるかのように読める。しかしフランス語の原文において、「より重要」

- なのは「花束」全体であって、決して切り紙絵ではない。
- 9 マチス、前掲書、310頁。
 - 10 中郡、前掲論文、27頁。
 - 11 大久保恭子 「アンリ・マチス『ジャズ』——原画制作年をめぐり考察」『美学』第55巻号(220号)、2005年、51頁。
 - 12 ジャック・デリダ『絵画における真理 上』高橋充昭、阿部宏慈訳、叢書ユニベルシタス、法政大学出版局、1998年、パレルゴンの章を参照。また、「パレルゴン：美術における付随的なもの」『西洋美術研究』9号、2003年のパレルゴン特集を参照されたい。
 - 13 マチス、前掲書、278-279頁。翻訳を一部改変。二見訳では「誰も、判事すら読めないのだが」となっている。
 - 14 ただし prisonnier の消去は、「囚人であってはならない」というこの語の否定を強調する目的を持つとも考えられる。
 - 15 大久保恭子 「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』藤枝晃雄編、2005年2号、39-58頁を参照。
 - 16 マチス、前掲書、47頁。
 - 17 天野知香 「アンリ・マチス——デザインと『芸術』」『越境する造形——近代の美術とデザインの十字路』永井隆則編、晃洋書房、2003年、90頁。
 - 18 マチス、前掲書、285頁。
 - 19 マチス、前掲書、286頁。
 - 20 ヴォルター・ベンヤミン 「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション1 近代の意味』ちくま学芸文庫、2002年、585-640頁参照。
 - 21 Entretien avec le frère Rayssiguier, 13 nov. 1948, dans Schneider, *Matisse*, p.674.
訳は、大久保恭子 「アンリ・マチス『ジャズ』——原画制作年をめぐり考察——」『美学』第55巻4号、2005年、45頁より引用。
 - 22 Entretien avec Léon Degand (1945), dans *Écrits et propos sur l'art*, p.300.
訳は、大久保、前掲論文、45頁より引用。
 - 23 Jack Flam, "Jazz", in *Henri Matisse: Paper Cut-Outs*, St. Louis, Detroit: Harry N. Abrams, Inc., 1977, pp.43-44.
 - 24 Matisse à Tériade, 7 mars 1944. Matisse à Tériade, 5 août 1944. Répr. dans *Matisse: Œuvres de Henri Matisse*, p. 343.
訳は、大久保恭子 「マチスの『ジャズ』に見られる原初性」『芸術／批評』2004年、33頁から引用。
 - 25 大久保、前掲論文参照。
 - 26 Alfred Appel, Jr., *Jazz Modernism from Ellington and Armstrong to Matisse and Joyce*, Yale University Press, 2004, p. 68.
 - 27 大久保、前掲論文、242頁。
 - 28 マチス、前掲書、280頁。
 - 29 マチス、前掲書、279頁。翻訳を一部改変。
 - 30 Flam, *op. cit.*, p. 42.
 - 31 マチス、前掲書、280頁。
 - 32 マチス、前掲書、279-280頁。翻訳を一部改変。

- 33 ハンス・ビーダーマン『図説世界シンボル事典』藤代幸一他訳、2000年、71-75頁参照。
- 34 マチス、前掲書、280-281頁。
- 35 シャルル・ボードレール『ボードレール全集IV』阿部良雄訳、筑摩書房、1987年、79頁。
- 36 ジャン・コクトー『ぼく自身あるいは困難な存在』秋山和夫訳、ちくま学芸文庫、1998年、220-228頁参照。
- 37 天野知香 「切り紙絵」『マティス展カタログ』読売新聞社、NHK、2004年、223-224頁。
- 38 マチス、前掲書、282頁。
- 39 マチス、前掲書、281頁。翻訳を一部改変。
- 40 マチス、前掲書、281-282頁。翻訳を一部改変。
- 41 J・スタロバンスキー『道化のような芸術家の肖像』大岡信訳、新潮社、1975年、32頁。
- 42 ボードレール、前掲書、62頁。
- 43 マチス、前掲書、281頁。

■執筆者について

羽山直子(はやま・なおこ)

同志社女子大学現代社会学部卒業。現在、神戸大学大学院総合人間科学研究科博士前期課程に在籍。視覚文化史。

E-mail: naoko_hayama@yahoo.co.jp

吉田典子(よしだ・のりこ)

神戸大学国際文化学部教授。専門はフランス文学および視覚文化論。ゾラと印象派画家に関する最近の論文に、《De la toile au texte—Berthe Morisot et la genèse d' Une page d'amour》, in *Zola à l'œuvre*, textes réunis par Gisèle Séginger, Presse Universitaire de Strasbourg, 2003など。

E-mail: ynoriko@kobe-u.ac.jp

■Notes on the Contributors

Naoko Hayama graduated from the Department of Social System Studies at Doshisha Women's College and then completed her MA thesis at the graduate school of Cultural Studies and Human Science, Kobe University. Her major is Visual Culture.

Noriko Yoshida is Professor in French Literature and Visual Culture at Kobe University, Japan. Her recent articles on Zola and Impressionists include 《De la toile au texte—Berthe Morisot et la genèse d' Une page d'amour》, in *Zola à l'œuvre*, textes réunis par Gisèle Séginger, Presse Universitaire de Strasbourg, 2003.