

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第29回

自己懲罰の裁判記録——過程と変奏 アンリ・マティス展*1より

稲賀 繁美

(いながしげみ／国際日本文化研究センター、
総合研究大学院大学)

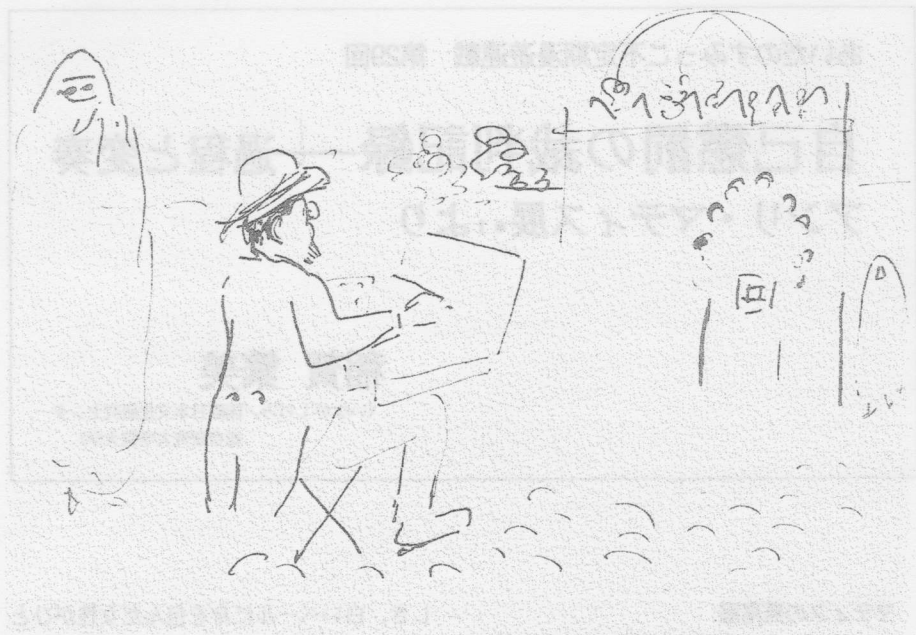
マティスの燕尾服

あいかわらず特別展となれば大層な人出でにぎわう、上野は国立西洋美術館でのこと。公務で定例の東京出張のあいまに時間を見つけ、律義に列を作る観衆の流れに沿って展示作品を「拝観」していたら、前を行くご婦人おふたりが、ふいにくすくすと笑い始めた。

9月10日より開催のマティス展は創作家の没後50年を記念する。副題に「過程と変奏」という英語 Process / Variation が当てられているが、その小さな事件が発生したのは、第2部「プロセス（制作の過程）」の第1室にあたる「制作の現場（マティスのアトリエ）」を通過しているところだった。何だろうと見ると、1913年、モロッコ旅行中に屋外で制作に取り組むマティスが、自分の姿を描いたデッサンだった*2。肥満しつつあった身体を支えるにはいささか窮屈な折り畳み式の脚立に腰を降ろしたマティスは、右手に見えるマラブー（いわゆる聖人廟）を描き取るのに余念がない。そしてその衣装というのがふるっている。燕尾服に山高帽という出で立ちで、あたりの風物にはまったく溶け合いようもない違和感が、簡素な筆遣いの画面からも強烈に匂ってくる。左手には、後になって描き加えられたと思

しき、白いベールに身を包んだ女性がひとり佇んでいて、流し目よろしく異邦人の画家を見下ろしている。彼女と同様の服装の女性が、廟の右手にも遠景で描かれていて、その大小の反復がいかにモロッコらしい（という紋切り型）に奉仕しているだけに、両者に挟まれたフランス人画家の姿は、ますます目障りな障害物と映じてしまう。いったいマティスは何故これほど妙な自画像を描いたのか。

今、「目障り」という表現を使ったが、ここにこの走り描きの素描の意図を解くひとつの鍵があるだろう。そう、我々が得てして見慣れている中近東の風物には、現地の服装を纏った現地の人々は登場しても、当時の地を植民地支配し、あるいは支配を企てていた西洋人たちの姿は、めったに出現しない。「目障り」だからだ。仮に出現するとなれば、それにはエジプトのツタンカーメン発掘のハワード・カーターさん以下の出で立ちを模倣するか、それを意図的にナチスの時代に転用したスピルバーグ映画の「インディ・ジョーンズ」シリーズ第2作（でしたかしら？）のような趣向に範を取らねばなるまい。サファリー帽に白妙の麻の植民地服、というコスチュームに身を固めて、支配者たる風格がさまになって



アンリ・マティス

いれば、スチール写真に収まっても恥ずかしくない。それを白人女性モデルに転用した図像は、近年まで例えばエルメスのようなブランドや化粧品業界の広告写真に氾濫していた。そこにくると、山高帽はまだパナマ帽かもしれないから許容限度内とはいえ、それをあろうことか燕尾服と組み合わせたマティスの珍妙な出で立ちは、この場のあるべき身嗜み（デコール）に対する、ほとんど意図的で挑発的な風俗壊乱行為であり、錯乱し、倒錯した振るまいだったことが判明する。

自嘲する藝術家

これが幾分かの自嘲を込めた戯画（カリカチュア）であったことは、意図的な早描きからも裏付けられるだろう。マティスの燕尾服の腰の部分に位置する左右ふたつの鈕は、ことさら強調されていて、それが構図のうえで、画面左の現地の女性のふたつの黒い眼と呼応して、画面のえもいえぬ滑稽さを高めている。とりわけコミック（マンガ）の読解格子に親しんだ観衆なら、このふたつ

の鈕の描き方は、キャラクターの目玉の描き方をも連想させる。燕尾服がそれを纏うマティスとは別人格を勝手に獲得し、主人の知らぬまに背後の現地女性と視線を交わし、ひそひそとあらぬ密談を交わしているようにさえ見える。それほどにまで強烈な視線を背中に感じればこそ、画家は後ろを振り返る心理的余裕もなく、ひたすら己に課した絵画制作という枠組みに自らを閉じ込めて、不器用にぎこちなく「固まって」しまう。

画家の姿勢にことさら強ばった固着感が感じられるのは、画面右手遠方の白衣と左手手前の白衣とが、寸法を対比させつつ画面全体を包んでいる、という画面構造と無縁ではない。想像を逞しくすれば、こんな情景も想定できよう。当初聖人廟の右手にひとりの女性が現れたので、マティスはその姿を画面右端に描きこんだ。だが、画家が作業を続けているあいだに、いつ知らず彼女は画家の傍らにまで近づいてきて、背後から不思議そうにその営みをのぞき込むような仕草も見せぬまま、通り過ぎようと

していた。とすればこの戯画には時間の経過が累積されているのかもしれない。絵巻物でいうところの異時同図法というわけだ。それが画面に動きと緊張感を与え、構図のうえで、画家を周囲から囲繞しつつ、画家に無言の圧迫を加える。というも、当初観察対象であったはずの女性が、ふと気づくと画家を観察する主体へと変身していたからだ。彼女に右代表される現地の人々の衆人監視の下で、もはや自由な身動きもままならず、ひたすら自らが自らに課した義務としての絵画制作に没頭する素振りを見せつつも、それが虚勢を張った見栄への逃避でしかないことを痛切に意識するマティス。芸術家としてのプライドと優位をあっけなく覆される屈辱の体験が、ここには画家の自意識過剰—自分の滑稽さへの自覚—を対象化する作業として結実している。

さらに言えば、実際にマティスが燕尾服を着て屋外に出たかどうかは、はなはだ疑わしい。燕尾服とは、西洋人としての自負の象徴であり、かつ最高の正装が最悪の違和感を与えるという落差をこのうえなく効果的に実現する道化衣装として、画家がこの戯画のために意図的に選んだ舞台装置だったはず。これは現実のモロッコでの居心地の悪さを、タンジールの情景に仮託した、画家の心象風景であり、また現地で滑稽を演じるほかない自分の姿を、突き放して分析しつつ、戯画へと偽装することでやり過ごす、代償行為の実演であった。

特権的観察者の自己懲罰

いささか大袈裟な物言いをしてみよう。ミシェル・フーコーが『言葉と物』(1967)の冒頭で、ペラスケスの《ラス・メニーニャス》を詳細に分析し、そこに近代と言われる時代の視線の権力構造を読み込んだなら、その表象の文化の崩壊を告知する見取り図が、はからずもこのマティスのモロッコでの走り描きには盛られていた、と。現実を再現する絵画を軽視し、とりわけ生物や人間の表象に対しては偶像禁令に照らして潔癖なまでの拒絶反応を示すことさえあ

るイスラーム圏にあって、絵を描くという行為がいかに常軌を逸した愚行であるかを、モロッコ旅行者マティスは痛いほど自覚した。だがそれは、彼自身の体験のみによるものという以上に、西洋の伝統を一身に体現したこの芸術家にあっては、自分に先立つ何世代ものフランス画家たちの体験に織り込まれた教訓を、我が身を通して再演したものであったろう。

それより80年まえの1832年にモロッコを訪れたドラクロワは、屋外でデッサンするなど命懸けで、投石の対象となるだけでなく、時には鉄砲玉に晒される、とバリの友人あてにいささか誇張まじりの報告を認めていた。だがドラクロワの作品からは、投石の対象となる西洋人の姿は注意深く取り除かれる。こうした観察主体の隠蔽が、描写のうえでの作為を隠蔽し、描かれた情景に「真実らしさ」を付与する。ドラクロワも《アルジェの女》(1834)を制作した際には、これが船長の計らいで特別に実見できた情景だったという「事実」(あるいは虚偽?)を、ことさらに強調した。さらに、そこに齎された虚偽の「真実らしさ」には、万古不易にして永遠なる相が授けられ、かくして植民地状況という時間軸の介入を阻止する。そのひとつの指標が貨幣経済の浸透だろう。ドラクロワは、「絵画芸術に対する偏見は大きいけれど、そこかしこですこしばかり金銭を与えれば、かれらのしりごみを取り除くことができる」と報告している。ところがその50年後の1883年にアルジェ入りしたルノワールは、英国人が金でモデルを釣るものだから、自分にはとても手が出ない、と零すことになる。ここには半世紀のあいだにいかにもオリент表象が商品化されたかの、貴重な証言がある。だがこうした貨幣流通に伴う経済変貌は、悠久の東方世界を描くべき画面からは検閲・削除されるのを常とした。

ここには3つの検閲がなされている。視線の支配者たる西洋人画家の除去、「絵」を作るための芸術的作為の隠蔽、そして現地の歴史的変遷の消去—これはリンダ・

ノックリンが「想像の東方」と題する論文（『絵画の政治学』所収、坂上桂子訳、彩樹社、1996）に提出していた、絵画のオリエンタリズムを支える3箇条の文法だった。すでに明らかとなっており（そしてロジャー・ベンジャミンの指摘が続いて、本展覧会カタログで天野知香も周到に指摘するとおり）、モロッコを舞台としたマティスの自己戯画は、これら3箇条の秘匿すべきコードを、自覚的に暴露した。それも、きわめて規則的に規則破りを犯している点で、ここには単に「規則を逸脱」（天野）したというには止まらない、画家の確信犯的犯行／反抗を認定できるだろう。ちなみにタンジール滞在中のマティスはゾラーという名の少女をモデルに雇って肖像を描いているが、「発覚すれば彼女は兄弟の手でなぶり殺しだ」との自覚はあり、翌年再度訪ねてみると彼女は娼婦になっていた、という。そうした物語も、自嘲の戯画の裏には隠されていた。イスラーム圏で絵を描く「罪惡」を自覚したマティス。その彼は帰国後、この経験をいかに「加工」（精神分析の意味で）してゆくのだろうか。オダリスク

の連作が解明の鍵となる。

植民地主義のオダリスク

オダリスクといえば、元来はトルコの後宮に棲息する奴隷女を指すが、西欧ではアングルの《グランド・オダリスク》など代表として多くの画家が、異国情緒の豪奢な意匠に飾り立てられて裸体を晒す美女を描くための口実に用いてきた。ヴィクトル・ユゴーの『東方詩集』（1827）にもあるように、それは地中海で海賊に捕らえられてアラブ圏に売り飛ばされた白人女性といった夢想をも誘って、西欧世界の性的な代償幻想をかき立てた。マティスにとっての東方というテーマにあっても、オダリスクの変奏は重要な意味をもつ。観衆のクスクス笑いが発生した壁面から直角に折れたところに、問題作が2点無造作に並べられていた。《赤いキュロットのオダリスク》（1921）と《模様のある背景の装飾的人体》（1925-6）である。

《赤いキュロット》は、マルセイユで1922年に開催された植民地博覧会を前にし



アンリ・マティス 赤いキュロットのオダリスク 1921

て、当時の国立美術館館長であったレオンス・ベネディットの肝入りで国家に購入された、という来歴をもつ。ベネディットはフランス東方趣味絵画協会の会長も務めており、マティスの寄与は、国家事業たる植民地経営への美術的な支援として、公権力のお墨付きを得たことになる。これまたカタログの田中正之の解説にもあるとおり、ケネス・シルヴァーが『身体の精神』（1989）と題する、博士論文を下敷きにした著作で最初に指摘したことだ。大胆にして怠惰な姿を晒す女性モデル。甘美な主題と、緊張感を欠いた構図、そしていかにもぞんざいで怠惰にすら見える投げやりな筆遣い。そこに、モロッコ遠征でのきまりの悪さを、フランスの保養地ニースという安全地帯で再演するという退行現象、あるいは第一次

世界大戦後のブルジョワ的平穩への退却を重ね読みすることも、無理ではない。アングルからドラクロワ、さらには近年まで存命だったルノワールらの織り成すオダリスクの系譜を踏襲することは、過去の伝統への安易な追従であり、異国趣味オリエンタリズムへの無批判な迎合、さらには享樂的な主題と紛い物の装飾意匠に頼った、造形的追求の放棄ではないか。そんな批判にもマティスは晒されていた。甘美な主題と緊密さを欠いた構図、ぞんざいともみえる筆遣い。それらはいずれも、タンジールでの自己戯画に見られた自己懲罰からの居直りとも見紛う。

紋様のなかの構築的なオダリスク

そうした20年代前半のオダリスクを経過

したマティスは、20年代半ばに至って、ふたたび構築的な人体造形を目指すようになる。そのひとつの頂点をなし、と同時に幾多の問題を含むのが、お隣に並んだ《模様のある背景の装飾的人体》だった。これも天野知香が適切に解説するとおり、当時の用法から見れば

「模様のある」(ornemental)とは、個別の付加的飾り付けを意味する言葉であり、「装飾的」(décoratif)とは全体の布置における統一性への配慮を意味した言葉といえよう。日本語では容易に区別のつかないふたつの用語をあえて同居させたところにも、マティスの意図を探るべきだろう。色彩と線による自律的な造形の営みにとっては、とも



アンリ・マティス 模様のある背景の装飾的人体 1925-6

すれば付加的な要素に過ぎないとして貶められがちな模様や装飾。しかしそれらがあえて結び付けられれば、どれだけの造形の課題を芸術家に突き付けるか。おそらくは誰よりもよくその困難を弁えていればこそ、マティスはその困難に立ち向かって見せた。

作品発表当時からフランスの批評家たちには、人体表現の不備をあげつらう傾向が見られる。一方、新大陸の批評家たちは、総じてそこに造形性と装飾性との熾烈な葛藤を見いだしている。1931年にニューヨーク近代美術館で回顧展を組織したアルフレッド・バーは、それまでオダリスクに付きまとった「小綺麗な自然主義」への反動として本作を高く評価した。この展覧会を見たコロンビア大学のマイヤー・シャピロは、そこに建築的・造形的な人体と、それをも圧倒しかねない模様からなる非造形的パターンとの相克と相互侵食を見て取り、造形性と装飾性がともに共存不可能な衝突のもとで犠牲を強いられている様を記述した。

こうした観察を受けて、やがてクレメント・グリーンバーグは、マティスの彫刻家としての立体への関心が、絵画の平面性と衝突した現場としてこの作品を認識した。人体の量感と奥行きを要求するのに、背景の平面的な紋様に阻まれて、画面から突き出てしまう。ところが一見目障りな絵筆の物質性も豊かな痕跡が、画面の表面性を意識させるため、突き出ようとする人体を強引に画布の表面から逃がすまいとする。画布という物質的な表面と、錯覚としての奥行き拒絶と。この両者のあいだに無理やり挟み込まれた線と色彩とは、シャピロも言うように、人体の量感と紋様の装飾性とのせめぎ合いゆえに、お互いにはみ出し、干渉を起こして歪み、傷つけあう。画面の中央を占める構築的な脱性化された人体は、加筆訂正の傷痕を負いながらも、とりわけその頭部に輪郭のような影を投げる塗り跡を媒介として背景に結合され、絨毯の斜線の暗示する不安定な空間のうえに、辛うじて引っ掛かっている風情である。

安逸か、それとも緊張感か

晩年になってオダリスクの連作に触れたマティスは、そこに見られる「くつろいだけだるさ、事物や人々を覆うけだるさの雰囲気の下には、さまざまな要素のあいだの相互作用やお互いの関わり方から生まれる特殊な絵画的緊張があるのです」と語っている。だが「絵画的緊張」に関心を集中することで、その陰に見過ごされてきた問題があった。それが「植民地主義的オリエンタリズム」の問題にほかならない。《模様のある背景の装飾的人体》の横にさりげなく置かれた《赤いキュロットのオダリスク》は、そのことを無言のうちに語っていた。

マリリン・リンカーン・ボードは「マティスのオダリスクにおける神話とイデオロギーの構築」と題する有名な論文(1989)で、この問題に踏み込んでいる。オダリスクというテーマの陰には、女性裸体を藝術表現の口実に用い、西欧男性の眼差しの下に制御し、支配しようとする欲望が隠されていた。それが西欧列強による植民地支配の構図と重なりあうことを見るのは容易い。とはいえボード論文は俗流フロイト主義に沿って、ひたすらマティスの画業を男性による女性支配という雛型に還元し尽くそうとする。そのためかえて見過ごされている事柄だが、かかる支配志向は、女体に装飾的な調度や装身具を寄り添わせることで、「くつろぎ」を得ようとする、画家の制作意図とも矛盾はしまい。作品が醸し出す「けだるい雰囲気」は、男性藝術家のエロチックな志向のみならず、それに同調する批評家や、(一部の)女性を含めた観衆の共有した、植民地帝国最盛期の怠惰な価値観をも露呈させるからだ。《赤いキュロットのオダリスク》は、そうしたイデオロギー的批判を容易に被る作品だった。

だが考えてもみれば、こうしたオダリスク(女奴隷)趣味批判を躲すために、男性藝術家やその取り巻きの批評家たちが長らく利用してきたのが、《模様のある背景の装飾的人体》に典型的な「絵画的緊張」だったのではなかったか。より一般的に言えば、

（彫塑という立体的な次元を二次元に押し込めようとする）造形的探求の真摯さこそが、藝術家を植民地主義的価値観から救済し、女性蔑視の嫌疑から免罪するための弁解に用立てられてきたのだから。結局のところ、《赤いキュロットのオダリスク》に代表されるオダリスク表象一般を、男性藝術家による女体所有の欲望の証拠として断罪することは、《模様のある背景の装飾的人体》をその造形的達成ゆえに植民地主義的から救済しようとする試みと、表裏一体でしかない。

無計画な制作と裁判記録としての作品

「私の行く道は前もってまったく分からない。私は導かれるのであって自ら方向を定めるのではない」。自らの制作方法について、後年のマティスはそう語っている。当たり前ではないか、という感想をとかく日本の読者は持ちがちだが、ここには西欧における藝術観を転倒させる含みがある。というのも19世紀末まで支配的だったアカデミーの理念に従えば、藝術作品とはあくまでも頭脳が得た着想を、その計画に沿って物質的に実現することによって完成されるべきものであるからだ。画家の目が見据えている外界を画布のうえに転写する方法が、アカデミーの教程のように一定の調理法よろしく固定されている限り、制作途上で暗中模索に陥るのは、構想の成就に失敗したに等しい事態だった。そうした作業上での構想練り直しといった無作法をあらかじめ回避するために、全体下絵の制作から、場合によっては完成作よりも綿密な部分下絵の作成、さらには下絵の縮尺計測と本画への転写、といった面倒な手続きが踏まれて、サロン出品の「大機械」（grande machine）も成就したわけだ。

それと比べれば、マネからセザンヌにいたる画家たちの作品制作は、いわば設計図なしにぶつつけで建築を棟上げる無謀さを自らに課してきた。マネは絵を描くたびに、まるで一度も絵など描いたことがない、という態度で画布に立ち向ったとは、マラ

ルメの証言だ。またセザンヌは筆を画布に置く度に成就されてゆく「実現」（réalisation）を語ったが、それは行き着くべき完成状態をあらかじめ設定する可能性を自らに拒絶する選択でもあった。マティスもその延長上に作品制作を開始する。1908年の「画家のノート」段階のマティスは、自分が見据える外界を画面に写像するにあたって、両者の「等価性」（équivalence）の大切さを語る。といっても、外界と対応する情景を画面に再現することは、もはや問題外である。外界と画布とのあいだにはいかなる関係もない、ときっぱり断ったうえで、マティスは外界のモデルにあるさまざまな色彩のあいだの関連性と、画面のなかのさまざまな色彩のあいだの関連性とに注目し、その両者のあいだの「等価性」に留意するように、と弟子に説いていた。

後年には、先の引用に続いて、制作を導くのは、画家自らではなく、「内的な躍動」に心身を委ねるのだ、と語っている。内的というのが、画家の精神の内奥なのか、それとも画面の内的な運動感覚を指すのかは微妙だが、マティスが制作を、変貌の過程として捉えていることは明白だろう。画面を成立させる点や線そして色彩、さらには物質的な筆跡などといった要素が競合し、作用しあい、刻々と生まれてゆく軋轢や葛藤そして乖離。そうした「内的な躍動」をまえに、画家は筆を加え、色彩を置くことによってさらなる攪乱要因を画面に持ち込みながら、それによって軋轢や葛藤を調停し、乖離をくい止めようとする。物事を解決しようとしてかえって面倒な事態をしい込む、という悪循環にも似た事態も含め、この倒錯した過程（processus）は、訴訟沙汰の係争（procès）の真っ只中に身を置く経験と酷似している。

かくして画面は一片の裁判記録の集積よろしき様相を呈することになる。これは美術館で完成作としての「傑作」をありがたく鑑賞する、といった鑑画態度を、根底から問い直す契機となるだろう。というのも、いわゆる完成作が、裁判判決の論告に相当

するならば、マティスの作品では、結審に至るまでの関係者の錯綜したやり取りの総体が、画面に重ねて塗り込められていて、観衆は好むと好まざるとにかかわらず、それらを一挙に透視することを強いられるからだ。そこにあるのは奇麗事の結果だけではない。進行過程で犠牲にされた要素や排除された選択肢が、その前歴をちらつかせている。それがマティスの作品に頻出する一種の「雑音」だ。引き直して掻き消した線が痕跡として画面に残り、塗りつぶした色彩が上塗りの下から透けて見える。わざとぞんざいに引かれた冗談のような描線や塗りむらに苛立つ観衆もあれば、輪郭線とはなぜか一致しない色斑の配置に、見てはいけない不手際を感じて、沈黙のうちにやり過ぎた批評家もある。完成状態から遡れば失敗でしかなかったはずの選択を、なぜ目障りな夾雑物として、画面に残すのか。とりわけ小学校の教員にとってみれば、マティスの作品など、無計画に物事を始めるところからして困り者。加えて、きちんと仕上げる癖を身につけ損なっただけではなく、消しゴムを使わせても、失敗をきれいに消すどころか、かえってせっかく出来上がったものを汚く汚してしまう、だらしない悪童の見本のようなもので、これではとても優等生向きのお手本としては、お勧めできない代物だろう。

たしかに、許容範囲の限界を弁えて、その臨界以内では、わざと手抜き工事をし、初歩的な失敗を演じてお目こぼしにあずかるのも、天才と認知された人格ならではの特権であり、またそうしたお茶目、かえって「天才」に付け足しの卓越性の刻印を付与し、名人ならではの個性の遊戯として歓迎すらされる。マティスの「だらしなさ」にも、こうした「気まぐれの特権」を幾分か認めることもできよう。だが、全てをそこに解消するのは到底無理だろう。

もちろん、人物の輪郭を決定するうえで、うっすらと透けてみえる修正の跡は、画家の葛藤の軌跡を画面に封じ込め、制作に費やされた時間の厚みを、画面に重層的に記

録として留める役割を果たす。それだけではなく、抹消された線描の痕跡は、人物の周囲に漂う気韻生動の 아우라 のような量と化し、形態を背後から浮き立たせるという卓抜な副次的効果を収めうる。ローレンス・ゴウイングの呼ぶ「透明な繭 [コクーン]」が、これに相当するだろう。さらには人物の形態の内部に残存する一見邪魔な輪郭の痕跡は、人体の可動域を暗示し、あるいは外からはみえない解剖学的な骨組みをそれとなく透視することで、モデルの存在感をいやましに訴えるのみならず、とりわけ木炭デッサンの場合には、結果としてモデリングの陰影の代用となり、モデルの顔に表情の彩をあたえ、その身体の量塊把握を助けてくれる例も認められる。通常の画家なら、そうして偶然に得られた結果に満足して、それを一種の名人藝、お得意の表現手法として自家菜籠に入れ、何度となく反復活用するところだろう。

裁判の勝ち負け

だが、この選択を自らに禁ずるのだから、マティスは食えない。制作過程を撮影した写真を順を追って観察してゆくと判明するのは、あやうい均衡のうえに初めて成立した秩序に背を向け、ひとたび成立した作品の完結性に容赦なく「不可」を突き付ける、秩序破壊者じみたマティスの強情さ、そして自作にたいする容赦ない冷酷さだ。一応は完成作とされる作品の表情を見ても、形態の縁から垣間見える下塗りの色彩や、掻き落とし損ねた消去不能な描線は、ときにその絵画的効果を説明できるが、ときに説明を拒絶するような状態で放置されている。そこには、ロザリンド・クラウスも『視覚的無意識』(1994: 題名はフレデリック・ジェイムソンの『政治的無意識』のもじり)で述べるように、(1) 絵画としての完結性に疑問符を突き付ける異質な要素の闖入、(2) 有機的に自律したものであるべき、とされる絵画存在にたいする棄損行為、さらには、(3) 画布に傷を負わせる暴力沙汰によって、行為者たる画家の身体性を刻印する契機、とで

も解釈するほかない否定性が見え隠れする。とはいえ作品制作とは、モデルとの生き身の愛の営みを昇華して、それを永遠の相に作品として献納する代償行為である。(そして古典的にはこの代償行為が、芸術家のさもなくば犯罪的な性行動を合理化し、罪状を転嫁するための理屈となった)。とすれば、嗜虐趣味の自傷行為ともみえる作品棄損も、過剰なる愛情表現としての加虐趣味の、ひとつの変異体と理解し得るだろう。

取り敢えずの決着をつけよう。マティスの作品を裁判記録だとして、でははたして

マティスはこの裁判に勝ったのか、それとも負けたのか。柄にもなく陪審員を引き受けさせられた観衆は、いかに表決すべきなのか。タンジールで自らの営みを自嘲してみせたマティス。その彼は、没後半世紀を過ぎてもうち続く周囲の狼狽ぶりに、あの世で北^{ほくそ}笑んでいるのだろうか。マティスを見る、とはその制作の揺らぎの思わぬ振幅に翻弄され、動揺し続けるばかりの鑑賞者たる自分の軌跡を、生涯を通じて何度となく見つめ直す経験なのだろうか*3。

[注]

*1 マティス展 Henri Matisse: Process/Variation 国立西洋美術館 2004年9月10日-12月12日

*2 このデッサンをわざわざ将来した点ひとつとっても、開催者の見識と展覧会にかけた情熱が推し量れる。私事にわたるが、この作品は、拙著『絵画の東方』(1999)の扉絵に利用しようと企てながら、版權の問題で諦めた経験がある。以下、『マティス展』カタログの天野知香、田中正之氏ほかによる貴重な論稿を参照させて戴いた。賛同するところ、意見を異にするところなど、より詳細に展開する心算だったが、果たせなかった。一言お断りし謝意を表する。

*3 時期を同じくして、東京・京橋のブリヂストン美術館ではザオ・ウーキー展が開催されている(2004年10月16日-2005年1月16日)。マティスの最晩年にパリで活躍を始めた北京生まれの画家、趙無窮の、画期的な回顧展といってよい。会場は、天井の低さという制約を逆手に取って、おそろべき緊張感ある空間を実現しており、その古典的な安定感は、奇しくも1992年のニューヨーク近代美術館(MoMA)におけるマティス展、1999年のジャクソン・ポロック展を彷彿とさせた。出品作には《アンリ・マティスに捧ぐ(02.

02.86)》も含まれているが、これは表題を見ずとも、マティスの問題作《コリウールのフランス窓》(1914: 国立西洋美術館で展示中)を意識した作品と知れる。本文で言及の暇なく、ここに注記する。ザオ・ウーキーなど腕達者な才人に過ぎない、との(フランスの一部にある)口さがない世評は妥当するか否か。その試金石は、マティスとの見比べから得られよう。上野の帰り、平日午後8時まで開館の利点を突いて、是非、観衆もまばらな夕刻に京橋へ、とお勧めせずにはいられない。

逆に国立西洋美術館では、立地上の制約とはいえ、会場がいかに手狭な印象が惜しい。高い天井がその持てる効果を発揮しておらず、かえって観衆に閉塞感を与えている。また展示室の複雑な仕切りが、自然な導線を遮っており、階段の上下もいたずらに鬱陶しく、車椅子での観客への配慮はなされているものの、煩瑣な印象が拭えない。唯一の救いは、最後の切り紙の展示室の壁の透き間から、第5室の《金魚鉢のある室内》、《窓辺のヴァイオリニスト》それに《コリウールのフランス窓》を垣間見ることのできる設定が工夫されていた点だろう。