

世紀の転換期におけるヌード

- プリミティブなるものをめぐって

大久保恭子（本学非常勤講師）
住所 池田市渋谷1-6-15

要約

19世紀末から20世紀にかけて、ヌードにはひとつの系譜があった。それはこの時代の主流を占めた非力な女性とも、前世紀のあだ花の悪女とも違う、女性と母性の重なり合った表象である。その姿はモローのサロメやマチスの裸婦像に見ることができる。ただモローの表象は文学的手法に依っていたのに対して、マチスは問題を造形的次元に設定し替えたと言える。こうし

た一連の女性像の構造的変化は、マチスたちに課せられていた多重の課題解決のための試行錯誤と平行関係にあった。そこにおいて、逼塞していたヨーロッパの絵画的伝統の活性化を図り、同時に、自らを「プリミティブ」と形容したセザンヌを換喩的に読み替えて独自の表現に到達するために、永続的なプリミティブとしてのブラック・アフリカの造形物の「発見」は極めて重要な意味を担っていたのである。

1. はじめに

1907年、アンリ・マチス (Henri Matisse: 1869-1954) が描いた『若いヌード (ピスクラの思い出)』は、当時の批評家ルイ・ヴォークセル (Louis Vauxcelles) から「醜い、男のような」女性像であると酷評された。見るからに筋肉質の身体を持つこのヌードは、確かにその頃主流を占めていたアカデミストたちの描くそれとはかけ離れていた。そしてマチスがこうしたヌードを描く直接のきっかけとなったのが、ブラック・アフリカの彫像の「発見」⁽¹⁾ であると考えられてきた。しかしながら、マチスがブラック・アフリカの彫像に活路を求めた理由については、十分に論じられたとは言えない。本論は、19世紀から20世紀にかけてのヌードを分析することで、マチスがアフリカへと関心をむけた動機と、その彫像がマチスの作品に与えた影響とを、モダニストの視座とは別のジェンダーの視点から再考するものである。

2. マチスの『カルメリーナ』(1903年)に見られる女性性

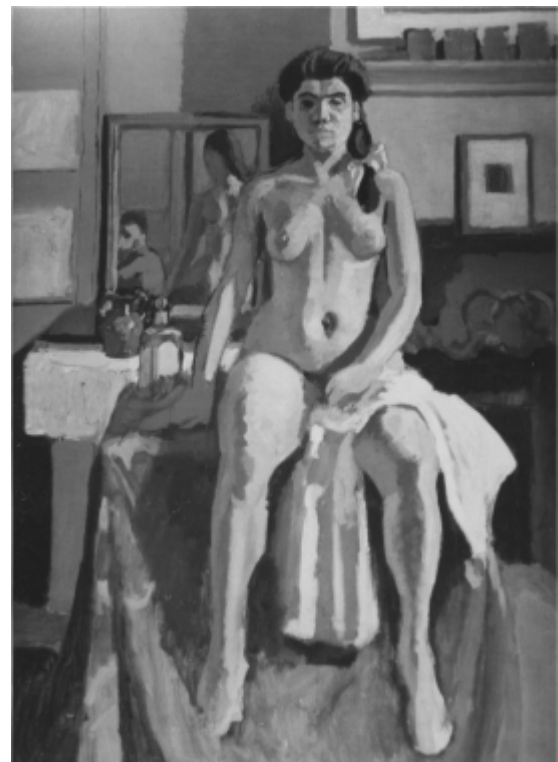


図1: アンリ・マチス『カルメリーナ』1903年

1) 優雅さに欠けた、はだかの[naked]モデル」

マチスが描いた数多くのヌードの中であって『カルメリーナ』(図1)を検討の対象として取り上げた文献は極めて少ない。アルフレッド・ザー (Alfred H.

Barr, Jr.)は1951年の著作の中で、わずか数行ではあるがこの作品に言及して、「優雅さに欠けた、はだかのモデルを使った含みのない作品」であると述べた。⁽²⁾ もっともバーは《カルメリーナ》に対して批判一辺倒であったのではなく、別の箇所では《タリスト》と並べて「すばらしくはあるが懐古的」であるとも書いている。⁽³⁾ ともあれ、アメリカにおけるマチス観の形成に決定的役割を果たしたバーの言葉は、この作品が当時いかに受けとめられていたかを教えてくれる。ここで興味をそそられるのは、バーが《カルメリーナ》の「リアリスティックな描き方」に「懐古的」「すばらしさ」を見いだしている点であり、その一方で女性像としては「優雅さ」の欠如をもって難色を示している点である。バーが裸体 (nude) という言葉を用いなかったことから、彼の目から見れば《カルメリーナ》は伝統的なヌードの規範を逸脱した、「はだか」であったのである。

2) ヌードに求められた両義性

19世紀末から20世紀にかけて、女性のヌードは保守、前衛を問わず絵画の主要なテーマのひとつであり続けていた。アトリエでは数十人もの画学生たちが、裸体でポーズをとる女性を凝視しながら、制作にいそんでいたのである。その画学生の大半が男性であったということは、作品の形と質に価値基準を置くモダニズム美術史観にあっては論の外に置かれた事実であった。しかしながら着衣の男性芸術家が裸体の女性のモデルを描くという状況で、不可避免的に発生する視覚的な力の関係が、作品の意味を形成するうえで重要な要素となることを見過ごすことはできない。

もっとも当時からそうした制作の現場における性的問題は認識されていた。それは、複数の学生の視線にさらされた身体はある種の「没個性」を獲得して、単なる「猫かれるべき対象」に過ぎなくなる」と考えることが、アカデミックな教育機関において生きたモデルを使う教室でのルールとなっていたことから了解される。⁽⁴⁾ そして「真の芸術家は、アトリエであろうが戸外であろうが、ポーズする女性のモデルから官能的な感じを完全に切り取ってしまう」と⁽⁵⁾



図2：ヴェイル《ブルジョアのすること》1909年

という言葉から、画家の側にも性的な関心を超越し、女性の裸体を客観化する姿勢が要求されたと考えられるのである。ローズマリー・ベタートン (Rosemary Betterton) が指摘したように、マチスが《カルメリーナ》を描いた頃には、画家のモデルに対する「無関心」とモデルのとりつめたポーズとが、画家の窃視の視線を美学的視線へとすげかえる習慣ができあがっていたとすることができる。⁽⁶⁾

しかしながらそうした習慣は、当時のあけすけなカリカチュア (図2) を見るまでもなく、誰の目にも不自然なものと映っていた。その結果として当然のことながら、性的関心を交えた視線でモデルを捉えた作品が溢れることになった。ヴォークセルはアカデミーの画家の描くヌードに「ポルノグラフィ」に通じる俗性を見たのである (図3)。⁽⁷⁾ しかしこのことは同時にカミーユ・モークレール (Camille Mauclair) が語ったように画家たちが描くべき女性像には、男性の心を捉えるような「かわいい女のもつ魅力や繊細さ」が要求されたことを暗示している。⁽⁸⁾

3) フォーヴのヌード

こうしたアカデミーのヌードに対して、新しい型の



図3：ガストン・サンピエール
《サロメ風のニンフ》1905年



図5：アンリ・マンガン《眠る女》1905年



図4：キース・ヴァン・ドンゲン《横たわる女》1907年



図6：アンリ・マチス《立つ女／青のヌード習作》
1900-1901年

女性像が登場する。それらについてキャロル・ダンカン (Carol Dunan) は、第一次世界大戦に先立つ十年に、多くの画家たちが抑制されていない性的な欲望を顕わにした作品を描いた結果であると論述した。そしてキース・ヴァン・ドンゲン (Kees Van Dongen) の《横たわる女》(図4)や、アンリ・マンガン (Henri Manguin) の《眠る女》(図5)に共通して見られる異様なまでの頭部の省略、あるいは個別性

を失って非人間的な量塊に還元されてしまった身体表現に、女性の無力さと対する男性の圧倒的な力とを見て取ったのである。⁽⁹⁾

20世紀初頭のマチスのヌードには、アトリエで「恥じらい」のポーズをとる《立つ女／青のヌード習作》(図6)といった、男性の視線にさらされる非力

な女性像が存在する。この点では、ロジャー・ベンジャミン (Roger Benjamin) が指摘したように、マチスはアカデミックな洗練という伝統的な基準に依ることによって女性の官能性を封印した⁽¹⁰⁾と言えるだろう。ところがやがてマチスは、非力とはとうてい思えない、堂々たる裸婦を描く。バーが「優雅さに欠ける、はだかの」と形容した《カルメリーナ》はその典型的な一例である。《カルメリーナ》はアカデミーの「恥じらい」の裸婦とは別種のものであり、かつ男性の力を顕在化させたマンガンのヌードとも異なっていた。しかも《カルメリーナ》のような迫力に満ちた女性像は、その後もマチスの作品の中に散見されるのである。

4) 《カルメリーナ》に見る女性と母性

《カルメリーナ》で描かれた若い女性のモデルは、正面を向き、開脚でいすに腰掛けていす。彼女はまっすぐに画家、ひいては観者を見ているが、その視線は画家に向かって心持ち下がっている。この特異とも言えるモデルのポーズは、マチスのヌードが含む意味を考える上で重要な示唆を含んでいる。なぜなら彼女に威風堂々たる風格を与えているこ

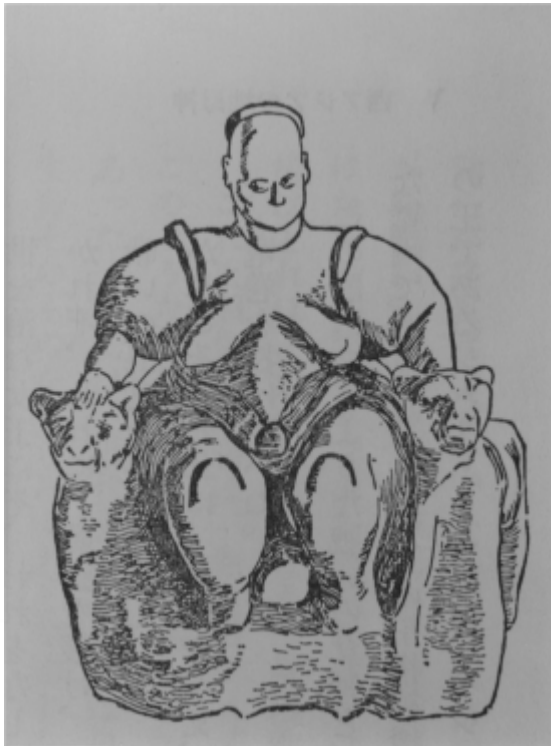


図7 豊饒女神 チャタル・ヒュイク(トルコ)出土
前5750年頃

したポーズとモデルの視線とは、同時代に類例を見いだすことが極めて難しいからである。しかし歴史的に遡るならば、はるかな過去にその先例がある。

豊饒女神(図7)と呼ばれる女神像は《カルメリーナ》と同様、裸体、正面視で開脚していすに座っている。20世紀の《カルメリーナ》と紀元前の豊饒女神とを隔てる時間は大きい、さほど問題にはならないだろう。それというのも豊饒女神が出土したトルコは、19世紀以降オリエンタリズムの名のもとに多くのヨーロッパ人を惹きつけた場所であり、マチスもまたそうした憧れを共有する世代に属していたからである。おそらくマチスは豊饒女神そのものではなくても、それに類した女神像を見知っていたと考えられる。《カルメリーナ》の裸婦が褐色の肌をしていることも、この作品とオリエンタリズムとの関連を彷彿させる。興味深いのは、マチスがヌードというテーマを形象化するにあたって、他のフォーヴたちがそうしたように、男性の保護を必要とするような非力な女性に着目するのみならず、自然に近いがゆえに時として制御不可能な力を暴発させる紀元前からの大母神としての、言い換えれば母としての女性にも関心を示したという事なのである。

5) マチスと母

1908年、マチスは「画家のノート」と題する文章を執筆し、「わたしが最も惹かれるのは…人物像である。わたしが生について抱いているいわば宗教的感情を最も良く表現させてくれるのが人物像なのである⁽¹¹⁾」と書いた。約半世紀後マチスは、「わたしの肖像画の勉強での生の啓示は母親のことを考えているときにやってきた。…ベンが勝手に走るままに無意識に素描していたわたしは、それが細部に至るまですっかり母の顔になっているのを認めて驚いた⁽¹²⁾」と回想した。

この二つの文章から、人物画を通してマチスが「生について」の「宗教的な感情」をもったことと母に肖像画の「生の啓示」を負っていたことは重要であると指摘したのが、マルスラン・プレネー (Marcelin Pleyne) である。⁽¹³⁾ プレネーは画家としてのマチスと母との関わりを、三つの事実から捉えようとした。すな

わち第一は母から息子へと受け継がれた芸術的気質であり、第二は母が病後のマチスに絵の具を贈って、彼が画家を目指す直接のきっかけを作ったことであり、そして第三が、肖像画における啓示を母に負っていたことである。これらの母の関与は、それぞれマチスが画家として成長していく節目にあたっており、母とマチスとの関係が、芸術創造において無視できないものであることを示唆した。このプレネーの指摘はマチスの作品を非形式的側面から意味づけようとした稀少な先例である。

プレネーの論旨を踏まえるなら、《カルメリーナ》において裸婦がとった堂々たるポーズに、画家の目に身体をさらす女性と同時に、いわば20世紀の大母神を見ることも可能であろう。それは、裸婦の斜め後ろに置かれた鏡に映る画家とモデルによって一層明確となる。ここでマチスは絵筆を取って作品を制作しているが、その視線はモデルを見上げているのである。マチスが自ら描いた女性に表象としての「生命」を吹き込もうとするとき、母は避けたく関与し、ここに現実のアトリエにおける、画家とモデルの力関係の反転を認めることもできるだろう。

他のフォーヴとは異なる意味を持つマチスの《カルメリーナ》であるが、こうした女性/母性の表象は、マチス独自のものであったろうか。

3. ギュスターヴ・モロー (Gustave Moreau) のサロメに見る女性/母性

1) サロメの表象と原典の記述との違い

世紀末を彩る女性像の中でも、1876年にモローがサロンに出品した《ヘロデ王の前で踊るサロメ》(図8)は小説家ユイスマンス (Huysmans) の心を捉えた。彼は『さかしま』の中でこの作品に触れ「近づく者、見る者、触れる者すべてに害を与える、無頓着な、無関心な、無責任な、怪物のような『咬獣』」(澁澤龍彦訳)⁽¹⁴⁾と述べることで、非合理的性質を有し、男性を破滅へと導く「ファム・ファタル」の典型としてサロメに称賛を贈った。

モローはこれに先立ってサロメを幾度も描いているが、その早い例である《牢獄のサロメ》では、伝



図8: ギュスターヴ・モロー
《ヘロデ王の前で踊るサロメ》1876年

統的な宗教画の一主題である「ヨハネの斬首」に関連した図像としてサロメを描こうとしていた。⁽¹⁴⁾ そもそもサロメとは聖書を原典とする二つの主題系、「ヨハネの斬首」と「ヘロデ王の祝宴」の双方に登場する女性を指している。それらの主題の典拠となったマタイの福音書の記述によれば、物語は以下になる。ユダヤの王ヘロデは兄弟の妻であったヘロデヤを妻に迎えようとした。それを知ったバプティスマのヨハネは法に反するとして異を唱え、獄に繋がれた。ヘロデヤはヨハネを恨み殺害の機会を窺う。そしてヘロデの誕生日の祝宴で、ヘロデヤは自分の娘に舞を舞わせ、褒美にヨハネの首を望ませる。こうしてヨハネは斬首され、首は盆に載せられて娘に渡された。

ここで重要なことは、原典においてはサロメはその名さえ明らかにされない、物語の端役に過ぎなかったということである。そしてヨハネを死に追いやった悪徳の主はサロメではなく、娘を操った母、ヘロデヤであったことも忘れてはならない。事実「ヨハ

ネの斬首」と「ヘロデ王の祝宴」、二つの主題系に属する作品で、モローに先立つ多くのサロメは、基本的に原典に忠実な扱いを画家たちによって受けてきた。ところが《ヘロデ王の前で踊るサロメ》では、明らかに主役の交代が認められるのである。

2) アルテミス/ディアナ

それではモローのサロメにおける主役の交代はどのような意味をもちえたのであろうか。《ヘロデ王の前で踊るサロメ》において、本来の主役の二人は影の薄い存在になっている。ヘロデは老いさらばえ、中央にその姿が描かれているにも関わらず観者の注意をほとんどひかないし、ヘロデヤに至っては、左の端で半ば柱に隠れて曖昧な姿をかいま見せているに過ぎない。その一方でモローは、原典では母の傀儡であった娘を前景に据えた。そして身体を華麗に装飾し、その手に性的連想を誘う象徴を持たせることによって、罪深い女としたのである。ここに主役の交代に伴う悪徳の移行が生じたと考えられる。つまり娘は罪深い身体を持つことによって、また脇役から主役へと役割を変えることによって、原典で母の犯した罪の代行者となったのである。

モローのサロメは明らかにそれ以前のサロメとは一線を画する人物像であった。それゆえにユイスマンスの評価を得、その後の数多くの主体的な悪女サロメの源となったのである。しかし見方を変えれば、この悪徳の移行によって娘は母に重なったと言えるのではないだろうか。

ここで新たに注目すべきは、画面の中央、後景にそそりたつ奇妙な神像である。両脇侍を従えて、複数の頭部と上半身を覆う多重の乳房をもつ彫像は、ローマ時代に小アジアで信仰されたエフェソスのアルテミスであり、複数対の乳房はアルテミスが多産、豊饒の観念を担う母神であることを示す。⁽¹⁶⁾ところが一方でギリシャにおいては、アルテミスは処女神であった。ローマ神話ではディアナと呼ばれたこの女神は、純血の原理の擬人化であった。同じ女神が時代と地域によって、多産の母となり、また純血の娘となっていたのである。文学に通じていたモローがアルテミス/ディアナに重なる二つの意味

を知らなかったとは考え難い。したがって、ここでもまた母と娘は重なりつつ、一つの像として姿を現していることになる。

さてこの時代のフランスでは、二種類の女性の表象が存在していた。一つは聖母に代表される慈愛の女性であり、霊性を重んじるために表象には理想化が図られた。もう一つは罪深いエヴァの末裔たちであり、その身体は危機と混乱を引き起こす元凶と捉えられた。⁽¹⁸⁾そしてモローのサロメを典型とする「ファミ・ファタル」は、後者に属すると考えられてきたのである。しかし、モローのサロメが単なる悪しき女であるだけでなく、同時に母の表象でもあるとすれば、これまでのようにサロメを「ファミ・ファタル」と表層的に捉える見方は、修正を必要とするのではないだろうか。いや、そもそもその根拠の一つとされるユイスマンスの記述が「ファミ・ファタル」に単純に繋がるという理解も、さらには「ファミ・ファタル」の定義そのものも再考されなくてはならないだろう。

モローは《ヘロデ王の前で踊るサロメ》においてサロメに、母の悪徳を代行する悪しき身体を持つ娘という性格を与え、さらに後景に母と娘という二重の意味をもつアルテミス/ディアナを置くことによって、不自然に二極分離させられていた女性像を一つに重ね合わせたと考えられる。こうしたモローの意図は、《神秘の花》(図9)においても確認することができる。モローはここで、無数の殉教者の血を吸って咲き誇る白い百合の花を玉座とする聖母を描いたのである。

こうしてみるとモローのサロメにみられる母/娘という二重の意味をもつ表象は、明らかにマチスの《カルメリーナ》の先例であったことがわかるのである。両者の表現には形式的な類似点を見いだすことは困難であるが、モローの弟子であったマチスが師に学ぶということは自然なことであると言えよう。ダンカン⁽¹⁹⁾は20世紀初頭の男性芸術家に、自らの優越性を主張する表象が見られることを指摘したが、モローやマチスの女性像を成立させる背景には、その一方で19世紀の終わりから20世紀にかけて、自らのアイデンティティに危機感を抱く男性たちが数多くいたということも考慮しなくてはならない。⁽²⁰⁾



図9：ギユスターヴ・モロー《神秘の花》1880年頃

4. 「醜い女」の系譜

1) 絵画における醜さという危機

1903年にマチスが描いた《カルメリーナ》は、後にバーによって「アリストティックな描き方」に「懐古的」「すばらしさ」を見いだされることになった。バーの評価が、女性像として備えるべき美德に対してではなく、像の描き方に対して贈られたことに、マチス作品の受容における特質が示されている。

《カルメリーナ》を描いた二年後の1905年に、マチスたち一群の画家はサロン・ドートンヌにおいて衝撃的な展示を行う。このときマチスが展示した《帽子の女》は、裸婦でこそないもののマチスの志向するところを明示していた。同年モークレー



図10：アンリ・マチス《ジタン》1906年

絵画における醜さという危機」と題する論評を行い、「女のヌードがたくさんあった。それは全て…男を寄せつけない女に描こうという奇妙な女嫌いが描いたものだ。…ヌードのモデルを使ったようにみえるが、その醜さと常軌の逸脱は想像を絶するものであった⁽²¹⁾」と書いた。続けて彼はこうした若い画家の大胆な行為をポール・セザンヌ (Paul Cezanne) に結びつけて、双方を批判したのである。モークレーの批判が、1906年のマチスの《ジタン》(図10)のような作品に向けられていたことは明らかである。しかしこの「醜さ」こそは、マチスたちの、アカデミーの規範に対する拒否という意思表示であった。

《カルメリーナ》についてジェイムズ・ハーバート (James Herbert) は、マチスはアカデミーで確立していたルール、つまり女性の身体に対して画家は美学的無関心を装わなくてはならないという暗黙の決まり事を拒絶して、身体そのものを誇示したと考えた。そしてハーバートは《カルメリーナ》とセザンヌのりんごとを同じ次元、つまり造形的次元で捉えて、双方の類似を見ようとしたのである⁽²²⁾。またベンジャミンはマチスのヌードについて、先のモークレーの批判を引用しつつ、1900年頃セザンヌはマチスに身体表現の新しい形式を呈示したと指摘する。

そして身体を造形的実験の場と捉えるモダニストの考えに基づいて、身体の歪曲はミメシスに優先する絵画的真実の探求の手法として価値づけられたと論述する。⁽²³⁾つまりマチスは、女性の身体表現から視覚的快楽を奪うことによって、男性の芸術家が女性の身体を描くときにつきまとう、力と従属の関係を視覚的に無効にしたと言うのである。かくしてマチスは「中性的」女性像を現出したのである。

これらの論調は、モダニズム美術史観において抜け落ちてしまった、裸婦が社会的にいかに受容されたかという視点を取り込みつつ、マチスの形式のもつ意味を考えようとするものである。実のところ、《カルメリーナ》は複雑に絡み合ったジェンダーの力関係のうねに成立していたのであり、マチスの描いたヌードとセザンヌとの関わりは、それらがどのように受けとめられていたかという視点をはずして理解することはできないのである。

2)セザンヌの影響

当時セザンヌはエミール・ベルナール (Emile Bernard) たちが立て続けに発表した論文によって、サンボリストの運動を支える象徴に位置づけられていた。そこでセザンヌが評価されたのは、アカデミーが強要する因習的な様式を無視して、芸術創造の根元を自然の中に直接求めたことによる。そしてセザンヌの作品に見られる「不器用さ」や「歪曲」は、アカデミーが専心していた技術の鍛錬を度外視した結果であるとして、サンボリストはそれを画家の「誠意」と見て高く評価したのであった。⁽²⁴⁾

マチスはセザンヌを早くから学ぶべき先人として強く意識していた。それは彼がまだ経済的に極めて不遇であった頃に、おそらくはかなりの無理をしてセザンヌの作品を購入していたことから推察できる。セザンヌはマチスたち次の世代の画家にとって逼塞状態にあった実証主義的伝統に突破口を開いた唯一の先達であったろう。しかしセザンヌを学ぶことの困難さは、セザンヌ自身の「わたしは」自分の発見した道のプリミティブ「草分け」だ⁽²⁵⁾という言葉からもわかるように、彼の新様式が、誰の模倣でもないことによって尊ばれたという点にあった。つ

まりセザンヌは後に続く者に、閉塞状態を切り開く一つの方法を示したが、同時に確実にその一つの道筋を閉ざしたのである。したがってマチスたちにとっては、セザンヌの様式を引き継ぐことを避けつつ、セザンヌの教えを学ぶことが重要課題となったのである。

やがてマチスは独自のセザンヌ理解を展開してゆく。彼は、表層の下にあってセザンヌの絵画に意味をもたらす構造を見抜くことで、セザンヌの追従者となることを巧みにかわしながら、セザンヌの構造を引き継ぐ者となっていくのである。当然のことながらそれは、一目見て了解できる類似関係を露呈するものではなかったがゆえに、両者の関係は長く明確にはされなかった。しかしながら当時の批評を再読すると、そこに両者の関わりについての言及がなされていたことに気づく。

1908年マチスの「画家のノート」の紹介文において、モロー・アトリエの先輩であり、マチスにフランス絵画の伝統の後継者となることを期待していたジョルジュ・デヴァリエール (George Desvallieres) は、マチスが「中世の芸術家たち」の影響を受け、ロマネスクの職人と同様の「歪曲」を用いていると述べ、マチスの作品を肯定的に評価した。⁽²⁶⁾この「歪曲」という批評的言辞はセザンヌ批評の中で頻繁に、肯定的意味合いをもって使われた言葉であり、「中世」や「ロマネスク」を引き合いに出す論法もセザンヌ評価の手法であった。ここから理解できるのは、マチスはセザンヌから「歪曲」という新しい表現法そのものを学んだと考えられていたということであり、そして二人の関わりは、こうした文章が世にでることによって、次第に自明のものと受けとめられていくようになったということである。

3)「醜い女」としての《青いヌード(ビスクラの思い出)》

マチスが1907年のサロン・デ・ザンデバンダンに出品した《青いヌード(ビスクラの思い出)》(図11)は、批評家の批判を招いた。それまでマチスに理解を示していたヴォークセルであったが、この作品については「理解していないことを認めよう。はだかの女、醜くて数本の椰子の木の下でくすんだ青の



図11 : アンリ・マチス《青いヌード(ピスクラの思い出)》1907年

草のうえに寝そべっている。…男っぽいニンフの腕は平らで重たそうだ。歪曲された身体の臀部が茂みのアラベスクを決定するか、さもなければ茂みを形作る曲線が女の曲線を生じさせているかだ⁽²⁷⁾と苦言を呈している。確かにこれは批判の文章であるが、新たな視点からこの文章を理解するとき、マチスとセザンヌの関わりの一局面が浮かび上がり、ひいてはマチスがこの時期に、それまで芸術であるとは見なされていなかったブラック・アフリカの造形物に美的価値を見いだした理由が姿を現すのである。

ヴォークセルの批評の中でまず関心を抱くのは「はだか」という形容が「醜い」というモークレールが嘆きを込めて用いた言葉と並んで用いられ、さらに「醜い」は「男っぽい」女との関連で使用されていることである。これらは全体としてマチスの描いた裸婦がアカデミーで遵守されてきた「洗練の基準」からかけ離れていることを意味している。そしてその逸脱が「歪曲」によって生じていることをヴォークセルは指摘する。「歪曲」という言葉がここで用いられていることによって、この裸婦の描き方とセザンヌのそれとは暗黙裡に結びつけられているのである。

《青いヌード(ピスクラの思い出)》は戸外で横たわる裸婦を描いた作品である。場所は特定されないものの、「椰子の木」という表現からもわかるように背景には熱帯性の植物が描き込まれている。女性は横たわっているが、ダンカンの指摘したような⁽²⁸⁾、非力な女性であるようには見えない。それは一つには、彼女の身体が筋肉質で「男っぽい」からであるが、一方で極端なまでに強調された女性の身体

的特徴が、生命のエネルギーを発散しているように見えるからでもある。その力強さは、裸婦の身体の輪郭線が腕、乳房、腰の各部分で幾重にもずれていることによって加速される。ずれた輪郭線は、あたかも身体の鼓動に連動するかのように、次第に周囲に拡散していく。こうした描き方は観者に「不器用」な印象を与え、セザンヌとマチスとの関わりを思い起こさせることになったろう。ここでヴォークセルの批評の後半が重要であることに気づく。彼は「歪曲された身体の臀部が茂みのアラベスクを決定するか、さもなければ茂みを形作る曲線が女の曲線を生じさせているかだ」と述べていたが、ずれながら重ねられた輪郭線は、そのまま背景の植物の曲線に連動しているのである。

ヴォークセルの批評を再読することによって、マチスが裸婦を室内ではなく、人の手のはいる余地のないような熱帯の自然に置いたことの意味が了解される。マチスは女性のもつ生命をはぐくむ力と自然のもつ計り知れない力とを、「歪曲」という造形的な手法で連動させたのである。ここにかつての大母神の新たな姿を認めることができる。しかもマチスは女性の身体を白くし、伝統的な横たわる裸婦のポーズをとらせることによって、ヨーロッパのヌードの系譜に属させた。マチスはこの作品において、《ルメリーナ》に認められた母性/女性の表象の新しい型を呈示したのである。

4) ブラック・アフリカ

これまで一般的にはこの作品の人物の表現にブラック・アフリカの彫像の身体的特徴が認められるとされてきた。しかしアフリカの彫像では、胴体はおおまかに円筒形として把握され、乳房は下垂する(図12)。そのいずれもマチスのヌードとは相容れないものである。したがって、マチスがこの頃にブラック・アフリカの造形物に接近した理由は、そうした様式的な特質を模倣するためではなかったと考えられる。接近の理由を知るためには、当時ブラック・アフリカがヨーロッパにいかにか受容されていたかを考える必要がある。

ブラック・アフリカの美術は、マチスたちがそれを

美的なものとして見いだすまで、未知なる民族の習俗を知るための物珍しい品であるに過ぎなかった。その彫像は、西洋の美的基準からかけ離れた比率をもち、極端に「歪曲」されていた。それゆえにそれらは、「醜い」と受けとめられていたのである。また、それらは当時のパリの人々からすれば、文明とは関わりのない地域で作られたものであり、その作り手であるアフリカの人々が、未だに原初的な状態にあると考えられたことから、ブラック・アフリカの美術は原初的な状態を保持したまま、時間を超越して現在に至っていると捉えられていた。⁽²⁹⁾つまりブラック・アフリカ美術は未だヨーロッパ人による価値査定のなされていない、手つかずの造形であったのである。⁽³⁰⁾



図12 :人像 バウレ族(コートジボアール共和国)

かくしてマチスがブラック・アフリカに活路を見いだした理由が明らかになる。マチスたちに課せられていた多重の課題、つまり一つには逼塞したヨーロッパの絵画の伝統を活性化することであり、一つには自らを「プリミティブ」と形容したセザンヌを乗り越えて、独自の表現に到達すること、これらの難題を解決する決定的な靈感源が、セザンヌの作品にみられた「歪曲」を造形的特質としてもちつつ、人類の始まりの状態に留まり続けている、いわば永続的なプリミティブであると考えられたブラック・アフリカの造形物であったのである。マチスはそれらに始まりに立つもののみが有する力を見いだそうとした。『青いヌード(ビスクラの思い出)』の裸婦が発散するエネルギーは、ブラック・アフリカの造形物をもつ制御を拒むような生命力を、自らの作品に取り込むことによって実現されたものであることは間違いない。マチスは伝統を活性化すると共に、セザンヌの追従者となることを回避するために、セザンヌの「歪曲」とアナロジーをなすブラック・アフリカの造形的表現を学んで、自らを新しい「プリミティブ」に位置づけようとしたのである。

5. おわりに

19世紀末から20世紀初頭にかけて描かれた多くのヌードについては、これまでその様式があまりに異なるがゆえに、一貫した論理の展開がなかなかなされなかった。しかしながら それらの受容に視点を据えることによって、ひとつの新たな系譜が見いだせたのではないかと考える。すなわちそれは、モローのサロメからマチスの『青いヌード(ビスクラの思い出)』に至るまで、本来分離不可能な母性と女性というふたつの側面が、コインの裏表のように分かち難く結びついた一連の女性像である。ただモローの表象に意味をもたらす構造は文学と不可分の関係にあったのに対して、マチスは問題を造形的な次元に移し替えたと言っていることができるだろう。そしてそれを可能にするためにはセザンヌの比類無き様式が必要だったのであり、その独自性を凌駕し、否、換喩的に読み替えるためには人類のプ

リミティブとしてのブラック・アフリカの造形が有効であったのである。

注

- (1)アフリカ大陸においてサハラ砂漠より南に位置する地域を、以北の北アフリカと区別するために、ブラック・アフリカと呼ぶこととする。本文で論じたように、その呼称には何らの否定的な意味合いももたせていない。
- (2)Alfred H. Barr,Jr., Matisse, His Art and His Public, New York, 1951, p.51.
- (3)Ibid., p.45.
- (4)Jules Antoine, Art et Critique (1890) Cited in Tamar Garb, Sisters of the Brush. Women'sArtistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris, New Haven, London, 1994, p.91.
- (5)C.Klary, La Photographie du nu, avec la collaboration d'écrivains Français et Etrangers, Paris, 1902, p.42.
- (6)Rosemary Betterton, 'How do women look? The female nude in the work of Suzanne Valadon, "Feminist-Review, March 1985, pp.3-24.
- (7)Louis Vauxcelles, "Le Salon de la Societe Nationale des Beaux-Arts," Gil Blas, 15 avril 1905.
- (8)Camille Mauclair, 'La crise de la laideur en peinture, "dans Les trois crises de l'art actuel, Paris, 1906, p.297.
- (9)Carol Duncan, "Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting, " in Feminism and Art History,Questioning the Litany, Norma Broude and Mary D. Garrard (ed.), New York, 1982, pp.293-313.
- (10)Roger Benjamin, 'Expression,Disfiguration: Matisse,the Female Nude and the Academic Eye, "in In Visible Touch, Modernism and Masculinity, Terry Smith(ed.), Chicago, 1997, p.77.
- (11)Henri Matisse, 'Notes d'un peintre, "La Grande Revue,25 decembre 1908. Reed. dans Henri Matisse,Ecrits et propos sur l'art, Dominique Fourcade(ed.), Paris, 1972, p.49. (二見史郎訳『マティス 画家のノート』みすず書房、1978年、47頁)
- (12)Henri Matisse, Preface a Portraits, Andre Sauret(ed.),1954. Reed. dans Ibid., p.177.
- (13)Marcelin Pleynet, "Le Systeme de Matisse, " dans L 'Enseignement de la peinture, Paris, 1971, pp.25-98.
- (14)Le Catalogue de l'exposition Polyptyques, Paris, 1990, p.130.
- (15)Pierre-Louis Mathieu, Gustave Moreau. Sa vie, son ? uvre, Paris, 1976, p.122.
- (16)Julius Kaplan, The Art of Gustave Moreau, Theory,Style,and Cotent, Michigan, 1982, p.56, p.63.
- (17)木村重信『ヴィーナス以前』中公新書、1982年、151-155頁
- (18)小倉孝誠『女らしさ はどう作られたのか』法蔵館、1999年、18-21頁
- (19)注9参照
- (20)Annelise Maugue,L 'Identite masculine en crise au tournant du siecle, 1871-1914, Rivages, 1987.
- (21)Mauclair, "La crise de la laideur en peinture, "p.296.
- (22)James Daniel Herbert,Fauve Paintings: The Making of Cultural Politics, New Haven, London, 1992, pp.56-197.
- (23)Benjamin, "Expression,Disfiguration:Matisse, the Female Nude and the Academic Eye, " pp.88-93.
- (24)Emile Bernard, 'Paul Cezanne, "L 'Occident, juillet 1904, pp.17-30.
- (25)Bernard, 'Souvenirs sur Paul Cezanne et lettres inedites, 'Mercure de France, 1octobre 1907. Reed. dans Propos sur l'art I, Anne Riviere(ed.), Paris, 1994, p.148.
- (26)George Desvallieres, 'Presentation de Notes

d'un peintre, 'La Grande Revue, 25 decembre
1908. Reed. dans Henri Matisse, Ecrits et
propos sur l'art, Dominique Fourcade(ed.),
Paris, 1972, p.39. (二見史郎訳『マティス 画
家のノート』みすず書房、1978年、38頁)

Q7) Vauxcelles, "Le Salon des Independants, "Gil
Blas, 20 mars 1907.

Q8) Duncan, "Virility and Domination in Early
Twentieth-Century Vanguard Painting, "p.293.

Q9) Mauclair, "La crise de la laideur en peinture, "
pp.315-316.

Q0) Jack Flam, "Matisse and the Fauves, " in
Exh.Cat., "Primitivism " in 20th Century Art,
Affinity of the Tribal and the Modern, 2vols.,
William Rubin(ed.), New York, 1984, p.212.
(大久保恭子訳『マティスとフォーヴの作家たち』
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』所収、淡交社、1995年、211頁)