

自己表現の二つの意義： 自己理解と自己変容*

村山正碩

概要

In this paper, I aim to explore the significance of self-expression by referring to Henri Matisse's activity and R. G. Collingwood's aesthetic theory. Matisse and Collingwood, who lived in the same period, shared a deep interest in art as self-expression, but while one put it into practice as a painter, the other discussed it as a philosopher. By focusing on this difference, I attempt to approach the significance of self-expression from both a practical-individual perspective and a theoretical-general perspective. As a result, two significances of self-expression can be identified, which I call "self-understanding" and "self-transformation".

The structure of this paper is as follows. In section 2, I focus on Matisse's words and confirm that he describes his activity not only as an attempt at self-expression but also as an attempt at self-understanding. That raises the question of how self-expression can also be self-understanding at the same time. In section 3, I point out that there are two concepts of expression, the Romantic one and the Post-Romantic one, and that the latter is more helpful in responding to the above question. Then, by reconstructing the argument of Collingwood, one of the philosophers who adopted the Post-Romantic concept of expression, I will show that Matisse's words are consistent and that self-understanding can be said to be the significance of self-expression without problems. In section 4, I focus on the cut-outs Matisse created in his later years, aiming to understand the significance of self-expression in a nuanced way (which cannot be achieved simply by applying Collingwood's theory to Matisse). Speaking in advance, it turns out that self-understanding achieved through self-expression enables one to reinterpret an experience that has something in common with the experience expressed, thereby allowing the subject to undergo a kind of self-transformation.

* CAP Vol. 16 (2025) pp. 1-16. Submitted: 2024.7.19. Accepted: 2025.1.14. Category: 研究論文(原著論文).
Published: 2024.1.29.

Keywords: 自己表現、アンリ・マティス、R・G・コリングウッド

1 導入

本論では、自己表現 (self-expression) という営みの意義について理解を深めることを目指す。具体的には、画家アンリ・マティス (1869-1954) の活動と哲学者 R・G・コリングウッド (1918-1993) の美学理論を参照することで、自己表現がいかなる意義をもちうるかという可能性の探究を行う。同時代を生きたマティスとコリングウッドの二人は、どちらも自己表現としての芸術に深い関心をもっていた点で共通するが、一方は画家としてそれを実践し、他方は哲学者としてそれを論じた点で違いがある。この異同に注目することで、本論は自己表現の意義に、実践的・個別的な観点と理論的・一般的な観点を結びつけながら、迫ることを試みる。

なお、コリングウッドは(とりわけ日本において)決してよく知られた人物ではないが、彼に注目するという本論の選択には相応の理由がある。表現概念をめぐる美学の問題系において、彼の理論はしばしば誤解に晒され、十分に顧みられない状況にあったが、近年ではこれを是正し、再評価する動きが進んでいる。たとえば、表現を行うことが私たちにとってなぜ重要なのかという問いは多くの理論家を当惑させる一方で、コリングウッドの理論が強力な答えを与えているという指摘がなされている (Hopkins 2017)。これに對して、自己表現の意義に関心を向ける本論は、まさしく上記の問いを探究するものとして位置づけることができ、そうである以上、彼に注目することは正当と言ってよい。また、議論を進める過程で明らかになるが、彼の理論と多くの点で顕著な一致が見られる活動を行った画家がマティスである(以下で引用するように、彼は自己表現の意義に関して示唆的な発言を多く残した人物でもある)。それゆえ、実践的・個別的な観点と理論的・一般的な観定の両方に目を配るために、この二人を並べて論じることは非常に効果的なアプローチと言え、これは本論の独創性をなすものでもある。

そして、自己表現がいかなる意義をもちうるかという問いを探究することで表現概念をめぐる美学の問題系に貢献することが本論の第一目的だが、上記アプローチを採ることで生じる副次的な意義も本論には存在している。すなわち、コリングウッド美学の枠組みからマティスの言葉をより整合的に捉えたり、その作品(とりわけ切り紙絵)の解釈の可能性を広げたりすること、また、マティスのケーススタディを通してコリングウッド美学の射程を吟味するための材料が得られることが期待されよう。管見のかぎり、この二人が互いに言及したという記録はなく、この二人を並べて主題的に論じた先行文献もほとんどない¹⁾ため、本論の試みが成功すれば、マティス研究とコリングウッド研究の架橋によって、この両者に貢献することができるだろう。そして、二人の仕事を結びつけることで、本論は自己表現の二つの意義、以下で「自己理解」と「自己変容」と呼ぶものを浮かび上がらせる。

議論を始めるにあたって、いくつかの留意事項を記そう。第一に、「自己表現」という言葉は多義的だが、

¹⁾ Hick (2017: 27) は、芸術の定義を扱う章でコリングウッドとマティスを並べて論じているものの、一つのごく短い段落で済ませている。

本論では、自分の感情や感覚、経験を表現する活動（およびその所産）を指すために用いる。以下で確認するように、マティスとコリングウッドがともに深い関心をもっていたのはまさにこの種の現象である。

第二に、本論はマティスという特定の画家を扱うとはいえ、あくまで自己表現の意義とは何かという哲学的・美学的問いに動機づけられており、美術史研究の試みではない。無論、マティスを扱うにあたって、私は美術史の文献を参照することになる（それなしには議論が成立しないと言ってよい）し、美学研究と美術史研究の境界は必ずしもはっきりとしたものではないだろう。そうだとすると、本論が第一に目指しているのは、美学（とりわけ、表現概念をめぐる問題系）への貢献なのである。

第三に、本論は芸術の定義について何らかの立場（たとえば、芸術とは自己表現だとする見解）を前提したり、擁護したりするものではない。たしかに、コリングウッドは「本来の芸術 (art proper)」を感情の表現として理論化しており (Collingwood 1938)、マティスも「芸術は人間の魂の表現である」と語ったことがある (Flam 1995: 193)。これらの言明をいかに解釈し、評価すべきかは間違いなく興味深い論点である。しかし、本論の主題は自己表現であって、芸術ではないため、芸術の定義は射程から外れることになる（また、芸術と自己表現の関係を問うこともしない）。

本論の構成は以下のとおり。2 節では、マティスの言葉に注目し、彼が自分の活動を自己表現だけでなく、自己理解の試みとしても記述していることを確認し、そこで、自己表現がいかにして同時に自己理解でもありうるかという問いを提起する。3 節では、表現概念にはロマン主義的なものとポストロマン主義的なものの二つが存在し、前節で提起した問いに応答するうえで、後者が有益であると指摘する。それから、ポストロマン主義的表現概念を採用している哲学者の一人、コリングウッドの議論を再構成することで、マティスの言葉が整合的なものであること、自己表現の一つの意義として自己理解が問題なく言えることを示す。4 節では、マティスの活動のうち、晩年に制作された切り紙絵に注目し、自己表現の意義を（単にコリングウッドの理論をマティスに適用するだけではなしえない）きめ細かな仕方で理解することを目指す。先取りして言えば、自己表現によって達成される自己理解は、表現された経験と共通項をもつ経験を再解釈できるようにし、そこで主体はある種の自己変容を遂げることが可能になると判明する。

2 マティスにおける自己表現と自己理解

本節の狙いは、マティスの言葉を参照することで、自己表現の意義についての手がかりを入手することである。マティスの言葉については、ジャック・フラムが集成し、非常に充実した評注を加えている (Flam 1995)。フラムによれば、およそ半世紀にも及ぶマティスの発言の数々には際立った一貫性が見られるが、そこで主要なテーマの一つとなっているのが自己表現である (Flam 1995: 4)²。

たとえば、1908 年に発表された初期のエッセイ「画家のノート」において、マティスは「私が何より追求しているのは表現である」と述べている (Flam 1995: 37)。表現の追求は絵の構成を通してなされ、彼は構成を「画家が思いのままに自分の感覚を表現するために、さまざまな要素を装飾的に配置するための術」

² 天野知香も、マティスが「対象との関係に基づいて引き出された心理や感覚の表現過程として位置づけられた造形システム」に生涯取り組んだとする (天野 2001: 370)。

と見なす (Flam 1995: 38)。

また、1912 年のインタビューでは、芸術についての所見を尋ねられた際に、彼は近くのテーブルを例にとりながら、「私はあのテーブルを文字どおり描くのではなく、それが私にもたらす感情を描くのです」と答えている (Flam 1995: 66)。加えて、自己表現への熱意を示す発言として、「何にも増して偉大なのは、自分自身を表現することです」とマティスが述べていることも印象的である (Flam 1995: 68)。

その後も、フラムが指摘するように、マティスの態度は変わらない。1929 年には、「私の目的は自分の感情を表現することです」(Flam 1995: 86)と言い、1942 年には、作品が完成したと考えるのはいつかという質問に対して、「それが私の感情を非常に正確に表しているとき、これ以上加えるべきものは何もないと感じるときです」(Flam 1995: 145)と答えている。そして、最晩年の 1952 年、自らが設計を担当し、前年に完成したロザリオ礼拝堂について、マティスは「自分自身を徹底的に表現したい一心でこの礼拝堂を手がけた」と回想している (Flam 1995: 212)。

このように、マティスは生涯を通して、自身の活動を自己表現の試みとして記述している。他方で、興味深いことに、彼はたびたび自身の活動を自己理解の試みとしても記述している。たとえば、1935 年のエッセイ「モダニズムと伝統について」では、絵画を始めた頃を振り返って、「印象派の技法は自分には合わないと感じた。私は色調の繊細なグラデーションや絶え間ない実験のその先を見なかった。つまり、自分自身を理解したかったのだ」と語っている (Flam 1995: 120; cf. 284)。

また、1945 年のエッセイ「絵画についての所見」では、若い画家へのアドバイスとして、「表現に用いる自分の手段を会得したら、「自分は何を求めているのか」と自問し、それを発見しようと[……]探究を進めるべきである」と書いている (Flam 1995: 158)。実際のところ、「自分は何を求めているのか」という問いはマティス自身を駆り立てていたものであるということが、1951 年の記録からわかっている (Flam 1995: 202)。

そして、自己理解という論点は、自身の作品制作プロセスのあり方に関するマティスの発言にも見られる。1939 年のエッセイ「自分のデッサンに関する画家の覚え書」では、「絵とともに成長していくときにのみ真に把握できるアイデアによって私は突き動かされる」と述べられている (Flam 1995: 132)。自己表現に関する彼の発言と突き合わせて考えると、マティスの作品の核となるアイデアとは、一般に、モチーフ(モデルや静物など)に対して抱いた感情や感覚を表現しようというものであると言える。「真に」という修飾が示唆するように、彼は制作を始めた時点でも、漠然とではあれ、作品の核となるアイデアを把握している。それでも、それを真に把握するには制作を進めるしかないと言っているマティスは言う。

これまで取り上げてきたマティスの発言の数々を総合し、素直に受け取るならば、彼の作品制作は自己表現のプロセスであると同時に、自己理解のプロセスでもあるということになる。しかし、これが正確にはどのようなプロセスなのかを考え始めると、謎が浮上する。表現とは何かに関する一つの標準的な見解は、自分の心的状態のあり方を公的にアクセス可能にすることである (Gilmore 2011)。私たちが身振りや言葉などで自分の意見や感情を表現する場合も、マティスが絵を描くことで自分の感情や感覚を表現する場合も、たしかにこの意味での表現がなされていると言える。また、特筆しないかぎり、本論でもこの意味で「表現」という語を用いる。ただし、この見解は自己表現と自己理解の関係について説明を与えるものでは

ない。これに対して、自己表現とは自己理解を前提になされる活動なのではないかと主張する人がいるかもしれない。まず自分の心的状態を理解し、次にそのあり方を公的にアクセス可能にする方法を見つける、という順序を踏むわけである。これはもっともらしく見え、そのような順序を踏むケースが存在することを否定する理由もない。とはいえ、この図式では、自己表現に取りかかった時点で自己理解はすでに完了しており、自己表現と自己理解が同一のプロセスであるとは言えなくなってしまう。

自己表現はいかにして同時に自己理解でもありうるか。次節では、表現概念をめぐる美学史上の議論およびコリングウッドの理論を参照することで、この問題に取り組みたい。

3 二つの表現概念とコリングウッド

デイヴィッド・コリンズによれば、美学史において、表現概念にはロマン主義的なものとポストロマン主義的なものの二つが存在する(Collins 2022)。コリンズは、ロマン主義的な表現理解が支配的となってきたために、これまで十分に認識されず、誤解に晒されることもしばしばであったポストロマン主義的な表現理解に光を当てることに関心をもっている。本論としても、後者に注目することで、自己表現がいかに自己理解でもありうるかを捉えることができると考えている。

とはいえ、まずはロマン主義的表現概念を押さえることから始めよう。その主な提唱者として、コリンズはウィリアム・ワーズワースらイギリスの詩人のほか、レフ・トルストイを挙げている。ロマン主義的な理解において、表現はあらかじめ存在する内的状態の外在化であると考えられる。たとえば、コリンズはトルストイの以下の一節を例に挙げる。

一度経験した感覚を自分のなかに呼び起こして、それを呼び起こしたのち、動作、線、色、音、あるいは言葉で表された形式によって、その感覚を他人にも経験できるように伝えること。

(Tolstoy quoted in Collins 2022)

経験の共有という興味深い論点はさておき、ここで重要なのは、表現という活動が、既存の内的状態に、他者にもアクセスできる外的な形式を与えるものとして捉えられている点である。また、トルストイの記述では、まず自分の経験を把握し、ついでそれに形式を与えるという、前節でも言及した二段階図式が採用されているように見える。コリンズによれば、ロマン主義的な理解では、表現はまさにその種の二段階のプロセスとして捉えられる。

次に、ポストロマン主義的表現概念に移るとしよう。このより新しい概念の提唱者として、コリンズはジョン・デューイやモーリス・メルロ＝ポンティにも言及しているが、代表的な思想家として取り上げるのはコリングウッドである。一般的に、ポストロマン主義の理解において、表現は二段階のプロセスではないし、表現されるものも既存の内的状態ではない。むしろ、表現されるものは主体と媒体の相互作用によって新たに生まれるのであり、ゆえに表現されるものを媒体の操作に先立って把握する段階は存在しないとされる。このような考え方を具体的に展開したコリングウッドの議論を本論の関心に沿って検討しよう。

コリングウッドは、自分の経験の表現に取りかかる際の芸術家について以下のように記述している。

彼〔芸術家〕が直面している課題とは、この経験を芸術作品に落とし込むという課題である。彼は何か重要な、または感動的な、他とは一線を画す経験に遭遇している。その表現されずにいる重要性は、重荷として彼の心にのしかかり、それをどうにか表現する方法を見つけるよう彼に挑んでいる。そして、芸術作品を制作するという彼の労働は、その挑戦に対する彼の応答なのである。

(Collingwood 1946: 314)

興味深いことに、これはモンロー・ビアズリーが「創造的プロセスに関するもっとも奇妙な記述」と呼ぶパブロ・ピカソの発言と呼応している (Beardsley 1965: 292)³。

私はフォンテーヌブローの森を散歩する。そこで私は緑の消化不良を起こす。私はこの感覚を絵に注ぎ込まなければならない。緑がそれを支配している。画家はまるで自分の感覚とヴィジョンを吐き出すことが急務であるかのように絵を描く。

(Picasso quoted in Beardsley 1965: 292)

「緑の消化不良 (indigestion)」という言葉遣いはたしかに風変わりである。ビアズリーはこれを「緑の過剰摂取 (surfeit)」と解釈し、なぜしばらく緑を見るのを避ける代わりに、キャンバスを緑の絵具で覆いつくすのかと苦言を呈する。しかし、ピカソの言葉には別の解釈が可能である。消化不良の喩えは、彼がフォンテーヌブローの森で抱いた経験を十分に咀嚼できなかった、言い換えれば、十分に理解できなかったことを指していると解釈できる。そして、自分の経験をうまく理解できないという事態は、コリングウッドが自己表現の動機として挙げるものである。

ある人が感情を表現していると言われるとき、彼について言われていることは以下ようになる。まず、彼はある感情をもっていることを意識しているが、その感情が何であるかは意識していない。彼が意識するものは動揺や興奮だけであり、そうしたものが自分の内側で進行していることを彼は感じるが、その本性については無知である。この状態では、彼が自分の感情について言えるのは、「私は感じている……私は自分が何を感じているかわからない」ということに尽きる。この無力で抑圧された状態から、彼は自己表現と呼ばれるものを行うことで自分を解放する。[……] 表現された感情の本性について、彼はもはや無意識ではない。この活動は、彼が感情を感じる仕方とも関係がある。表現されずにいるとき、彼は無力で抑圧された仕方でそれを感じる。表現されたとき、彼はこの抑圧の感覚が消え去った仕方でそれを感じる。彼の心はどうか明るくなり、楽になる。

(Collingwood 1938: 109-110)

³ 有名な話だが、ピカソはマティスの友人にしてライバルであった (cf. Flam 2003)。

コリンズが要約するように、コリングウッドにおいて、表現とは「媒体との相互作用を通して、前意識的に感じられているものを発展させる」活動であり、「それによって私たちはその感覚の性格を意識できるようになる」(Collins 2021: 174)。何かを感じているが、その感覚がどのようなものかを漠然としか意識できないもやもやとした状態から、それをより明確に意識できる状態へと変化する点で、表現の成功はある種の自己理解の達成と言ってよい。また、ピカソが自分の経験に関して「消化不良」を起こし、それを絵にしようとする衝動に駆られたとき、彼はこの意味での表現の必要性を感じていたと解釈できる。ともあれ、本論にとって重要なのは、コリングウッドの議論が、自己理解と自己表現が同時になされる活動の内実には迫るものとなっており、それゆえ、自己表現がいかんにして同時に自己理解でもありうるかという問題に光を当てるだろう、ということである。

自分の経験を絵にする画家に対して、「あなたがその主題を描いているのは、描くことではじめてその経験そのものが心のなかで成長し、自らを明らかにするからなのか」と尋ねてみれば、画家は肯定するだろうとコリングウッドは言う(Collingwood 1938: 303)。画家の目的がこれに限定されるかはともかく、車窓の向こうの風景に心を打たれた画家が、「その風景の何が自分を揺さぶり、何がこれまで見てきた他の風景よりもその風景を際立たせているのかをより明確に理解するために」筆を手にとるということは十分にありえることである(Collins 2021: 175)。実際、近年のインタビュー調査では、芸術家がそのような動機で芸術制作に着手する例が多く報告されている(Townsend 2019)。もっとも、ここで問題にしたいのは芸術家の目的ではなく、対象を見るだけの経験よりも、その対象を見ながら描く(描きながら見る)経験の方が、その対象について自分が感じているものをより明確に意識できるようなものとなっている、という論点である。コリングウッド自身の言葉遣いでは、前者は「比較的貧しい経験」だが、後者は「より豊かで高度に組織化された経験」とされる(Collingwood 1938: 308)。なぜそうなるのかという点について、コリングウッドはあまり多くを語っていない。おそらく、自分が感じているものを明らかにしようにも、意識経験を精緻化するための心の能力(注意や想像力)は、媒体の助けを借りなければ、非常に弱いものに留まるからだろう(Kemp 2003; cf. Wiltsher 2019)。この点は心の哲学の領域に踏み入らずには十分に論じることができないため、これ以上考察しない⁴。むしろ、本論にとって重要なのは、自己理解と自己表現が同時になされるという考え方に見られる一つの謎である。

コリングウッドの理論では、主体ははじめ漠然と意識される何らかの感覚をもち、それが何なのかを明確化しようと表現に取り組む。そして、表現に成功することで、「より豊かで高度に組織化された経験」を生み出す。この経験は媒体との相互作用によって生じる新しいものであり、この点が彼の理論をポストロマン主義的なものにしている。ここでの問題は、もし自分が何を求めているかがはっきりしていないならば、行為を首尾よく進めることができないように思われる点である。

通常、私たちは自分の目的に照らして、自分がなすべきことを判断する。もし目的が的の中心に矢を射ることであれば、私たちはそれを意識しながら自分のパフォーマンスを調整するだろう。ここでは、主体が自分の目的をはっきりと把握していることが前提となって、パフォーマンスの調整が可能となっている。ところが、コリングウッドが論じる種の表現において、主体はいまだ意識することのできない何かを意識しようと

⁴ この点については村山(2024)に議論がある。

しているため、定義上、自分の目的を正確に意識することができない(あるいは、意識すべきものを意識した時点で目的を果たしたことになると言ってもよい)。実際、コリングウッドはこのことを認識しており、以下のように述べている。

芸術家は、表現を要求する経験が何なのか、それを表現するまではわからない。自分の言いたいことが、それに向けて手段が考案されるべき目的としては提示されないのである。それは、詩が心のなかで、または粘土が指のなかで形をなしてはじめて明らかになる。

(Collingwood 1938: 29)

詩や彫刻が完成する(表現に成功する)まで、主体は自分が何を表現しようとしているかがわからないとコリングウッドは言う。それでは、パフォーマンスの調整はどうすれば可能になるのか。マティスやピカソをはじめ、自分が感じているものの表現に取り組む者が、単に偶然に任せて制作を進めているとは考えにくい。もしパフォーマンスの調整について何か説明を与えることができなければ、コリングウッドの理論は自己表現という営みを非常に理解しがたいものにしていることになるだろう。

この問題に対して、コリングウッドは回答の方向性を示している。曰く、主体は「自分が何をやろうとしているかを知っている。もっとも、ここで知っているというのは、必ずしも記述できることを含意しない」(Collingwood 1938: 281)。自分のやろうとしていることを知っているが、それを記述することはできないとはどういうことなのか。一つの考え方は、自分の意図を知ることには二つの方法がある、というものだ(村山 2023)。私たちは正確に記述できるという意味で自分の意図を知っていると言うことができるが、それとは異なる意味でそう言える場合もある。ヴィンセント・トマスが挙げる「いままで言葉にしたことのない何かを言葉にしようと試みる」例を見てみよう(Tomas 1958: 13)。

そのような場面では、いつも自分が話していることに耳を傾けるものだが、ある文を口にしてから、それが自分の言いたいことを表現していないという理由でそれを撤回し、別の文に置き換えようとする。

(Tomas 1958: 13)

このような状況において、私たちは自分のパフォーマンス(発話)が意図の実現に近づいているか、それとも離れているかを判断できるという意味で、自分の意図を知っていると言うことができる。コリングウッドが仄めかしているのもこの種の知識だと考えられる。自分が表現しようとしているものをいまだ意識できないとしても、主体は自分の媒体を操作するなかで、それに近づいているかどうかを判断でき、それによってパフォーマンスを調整することができる。したがって、自分が表現しようとしているものを事前に理解することなく、むしろ、それを表現すると同時に理解するというプロセスが可能となるのである。

ここに至って、私たちはマティスの言葉を整合的に解釈することができる。彼は一方では自己表現を目的とし、他方では自己理解を目的として絵を描いたと言う。コリングウッドの理論はこの二つの目的がいかに共存しうるかを示している。マティスは「自分は何を求めているのか」についてはっきりとした答えをもつ

ていないとしても、試行錯誤しながら制作を進めることで、その答えに近づくことができる。そして、その答えはまさしく「絵とともに成長していくときにのみ真に把握できるアイデア」なのである。

このように、マティスの発言とコリングウッドの理論には高い親和性がある。マティスがコリングウッドの理論を耳にしたことがあるのかは定かではない。とはいえ、「重要なのは描いたキャンバスの枚数ではなく、自分の頭の整理であり、心に抱いたものの完成を念頭に置き、心に秩序を与えることです」(Flam 1995: 162)と言うとき、彼はコリングウッドの理論、またはポストロマン主義的表現概念に驚くほど接近している。引き続きこの観点からマティスの発言を読むのは実り多いことだろう。

本節の議論を通して、自己表現の一つの意義が判明した。私たちは、自分の感情や感覚を表現しようと媒体を操作することで、それをより明確に意識できるようになる。とはいえ、これはコリングウッドがすでに唱えていたものであり、決して新しい論点ではない。本論の次の狙いは、これを前提に、マティスの切り紙絵に着目することでさらなる意義を発見することである。

4 マティスの自己変容

前節では、マティスの発言をコリングウッドの理論的枠組みに位置づけたが、本節では、特定の作品群においてマティスが自己表現を通して得た個人的意義に注目する。ここでの動きは、一般的な観点から個別的な観点へのシフトである。具体的に扱うのは、マティスが晩年に制作した切り紙絵、とりわけ、オセアニア旅行の思い出に基づく特定の作品である。というのも、それこそが自己表現のもう一つの意義を示す好例となっているからだ。

まず、切り紙絵に関わる伝記的情報を確認しよう(cf. Flam 2003)。1941年、マティスは腸の手術を受け、手術には成功するが、運動能力が大きく衰えてしまい、また、頻繁に横になる必要があった。そのような状態になっても、マティスの創作意欲は衰えず、彼は新たな表現技法として切り紙絵に取り組むようになった。絵具を塗った紙をハサミでさまざまな形に切り、並べて作品にするのである。そして、この技法は、決して油彩画の制作が困難になって消極的に採用されたものではなく、彼にとってキャリア上の目覚ましい発展を意味していた。1951年、マティスは切り紙絵を「現時点で私が見つけた自分を表現するためのもっともシンプルで直接的な方法」と述べている(Flam 1995: 208)。

切り紙絵のうち、本論で注目するのは《オセアニア 空》⁵と《オセアニア 海》⁶という一対の作品である(以下、まとめて《オセアニア》と表記する)。本作は、1946年に原画が作られ、その2年後には壁掛けとして仕立てられた(cf. 渡辺 2019)。ベージュの地に白いシルエットが点々と配された《オセアニア》は、その空間性において意欲的な作品であると言える。1941年に制作された《マグノリアのある静物》⁷との比較を通じて、この点を確認しよう。

《マグノリアのある静物》は、手術後にマティスが制作した最初の新しい油彩画であり、フラムは本作の

⁵ 作品の複製画像は下記 URL より閲覧可能。https://www.nga.gov/collection/art-object-page.53534.html

⁶ 作品の複製画像は下記 URL より閲覧可能。https://www.nga.gov/collection/art-object-page.53535.html

⁷ 作品の複製画像は下記 URL より閲覧可能。https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/Y5BIJZ2

空間について、以前の静物画よりも抽象的であり、後年の切り紙絵を先取りしていると指摘する (Flam 2003: 193)。彼が注意を促すのは、花瓶などの物体が置かれているはずのテーブルの天板を示す輪郭線のような目印がない点であり、そのために「物体は不定形で実体のないエーテルのなかに浮かんでいるように見える」(Flam 2003: 193)。この効果は画家によって意図されたものであると考えられ、マティスの言葉を借りて、フラムは本作が「宇宙的空間」を探究するものの一つであると主張する (Flam 2003: 193)。

フラムの議論を引き継ぐならば、《オセアニア》では宇宙的空間の探求がさらに進展していると言える。《マグノリアのある静物》では、たしかにテーブルの天板を意識させられる要素がほとんどないとはいえ、皆無というわけではない。描かれている物体の多くは平たい底面をもっており、それが置かれる平面をわずかでも意識させる (画面右下の貝殻は例外である)。それによって本作は安定感を獲得していると言えるが、宇宙的空間の探求はその分控えられていると言える。これとは対照的に、《オセアニア》は宇宙的空間の探求に完全に舵を切っているように見える。本作には鳥や魚、海藻、サンゴなどの海の生き物を思わせるシルエットが間隔を空けて配されているが、これらは平たい底面をもたず、ベージュ色の空間のなかで漂っているように感じられる (ところで、《マグノリアのある静物》の例外的要素であった貝殻も海に由来することは興味深い)。また、本作のモチーフは静物のように安定した位置取りをもつものではなく、風や波に揺れるような生物であるため、空間を漂う感覚はいっそう強化される。これに加えて、《マグノリアのある静物》では物体同士が重畳遠近法によって相対的な位置関係を明らかにしているが、《オセアニア》のモチーフは一切重なり合うことがなく、物理的な距離感覚を掴むことが困難である。ここでは、マティスの晩年の切り紙絵についてフラムが指摘した「物理的な世界を置き去りにした、ある種の精神的なヴィジョン」(Flam 2003: 206) が体現されていると言ってよい⁸。

本論で問題にしたいのは、《オセアニア》のような切り紙絵を制作することがマティスにとってもつ意義である。この点に関して、フラムは身体の変えとの関わりで興味深い議論を行っている。切り紙絵の技法に着手したばかりの頃のマティスについて、彼は以下のように述べている。

彼は切り紙絵の技法で自らの芸術の新しい展望を開きはじめたところだった。病気のために、この頃の彼は、おそらく人生でかつてないほど、自分の身体の見え影もない状態を何度も繰り返し意識したことだろう。とはいえ、彼はこれに探りを入れたり、屈したりする代わりに、ますます超越的な芸術を追求しはじめた。

(Flam 2003: 192)

身体が衰えたマティスは、自分の身体を、自分のものであるにもかかわらず、以前のように意のままに操ることのできない感覚を否が応でも意識せざるをえなかっただろう。これに対し、マティスは《オセアニア》のような「物理的な世界を置き去りにした、ある種の精神的なヴィジョン」を体現した作品に取り組むことで距

⁸ あるいは、本作は空と海の快い眺めを (環境に働きかける行為者ではなく) 精神だけがその場にあるかのような存在者として享受する経験、マティス自身の言葉では「完全なる恍惚の無為」を表現しているとも言え、この点は後続する議論において重要となる。

離を置いている、というわけである。言い換えれば、マティスによる切り紙絵の制作は、直視することが苦痛であると同時に避けがたい「自分の身体の衰えを無視する」役割を果たすとされる(Flam 2003: 213)。

しかし、この解釈には疑問が残る。フラム自身が引用しているように、マティスは手術の数年前に「理解したいことがたくさんある、何よりも自分自身だ」と書いている(Matisse quoted in Flam 2003: 193)。自己理解に対するマティスの並々ならぬ関心は本論でもすでに確認しているが、そのような人物が自分の身体に生じる新たな感覚に探りを入れようとはせず、単純に無視を決め込んでいたと見なしてよいだろうか。もちろん、その感覚が苦痛なものである以上、マティスが自己理解への欲求を抑えて、それを無視することに決めるのは決してありえないわけではない。とはいえ、この疑念は他の可能な解釈に目を向けるように動機づけるものである。本論では、より有望な解釈として、ニック・リグルのものを検討したい(Riggle 2021)。

リグルが最初に注目するのは、マティスの「言いたいことが言える段階に至るまで、これだけの時間が必要だった……病後に制作したものだけが、私の本当の自己、自由で、解放された自己を構成する」という発言である(Matisse quoted in Riggle 2021)。ここでリグルが問うのは、マティスは何から解放されたのかということである。彼は《オセアニア》を例に挙げ、解放された自己をそこに見ることの不可解さを浮き彫りにしようとする。タイトルで示唆されているように、《オセアニア》は1930年にマティスが敢行したオセアニア旅行の思い出に基づいている。本作の制作後、マティスはこの旅行を振り返って、辺り一帯が太平洋の日差しに照らされた様子に「かつて大きな黄金の聖杯を覗き込んだときと同じ感覚」を覚えたと言い、「現地の空とラグーン、水中の魚やサンゴの魅惑は、私を完全なる恍惚の無為へと放り込んだ」と述べている(Flam 1995: 169)。

当時のマティスは手術の影響で運動能力が大きく衰えており、オセアニア旅行に出向く余裕は残されていなかっただろう。では、「もはやなることのできない自己を記憶と芸術のなかで具現化することのいったい何が解放的なのか」、《オセアニア》とは「永遠に失われた場所と自己の哀悼めいたイメージ」ではないかとリグルは問いかける(Riggle 2021)。彼はフラムに言及していないが、この問題提起は図らずもフラムの解釈に新たな圧力をかけるものとなっている。もしマティスが「自分の身体の衰えを無視する」ために切り紙絵に取り組んでいたとすれば、彼が解放された自己を獲得しているとは言いがたい。身体の衰えから目を背けることは自己の解放というよりも、自己の抑圧と言うべき事態である。

リグルはより有望な解釈を提示する。その解釈をкаいつまんで言うならば、マティスは、「完全なる恍惚の無為(inaction)」に置かれたという過去の経験を表現することで、現在の自分が置かれている無為の状態をよりポジティブなものに変容させている、というものである。ただし、リグルの解釈は示唆に留まっており、これがいかに行われ、また、なぜ作品制作を通して行われなければならないのかについて具体的に言及しているわけではない。本論では、前節の議論を踏まえて、これを肉づけしたい。

《オセアニア》の制作後、マティスは「いまになってようやく、これらの驚異は優しさと明確さをもって私のもとに戻ってくれた」と述べている(Flam 1995: 169)。ここで、彼が「明確さ」という言葉を用いていることは示唆的である。なぜマティスは自己を変容させるために作品制作に取り組まなければなかったのか。それは、媒体との相互作用によってこそ自分の経験が明確になるというコリングウッドの洞察を、マティスが実践を通して知っており、フランス本土では馴染みのない経験(「驚異」)を、旅行の記憶が薄れつつあるな

かで改めて探究すべく、それを実行する必要があったからだろう。

では、自己表現を通じたマティスの自己変容の内実を確認しよう。もし《オセアニア》が表現しているのは過去の旅行の経験(厳密に言えば、それを明確化したもの)だとすれば、それはやはり「哀悼めいたイメージ」なのであって、結局のところ、マティスは解放されていないのではないか。この点に関して、リグルの議論で示唆的なのは、本作は特定の場所についてのものというよりも「場の抽象画」であるという指摘である(Riggle 2021)。奇妙な言い方ではあるが、本論なりに敷衍するならば、以下のようになる。

《オセアニア》において、マティスが過去の経験、「完全なる恍惚の無為」と彼が呼んでいるものを表現していると考えことに問題はない。ただし、マティスはその経験を明確化するのみならず、抽象化を施している。具体的には、彼は「永遠に失われた場所」に固有のディテールを減らしている。そうすることで、彼は過去の経験と現在の経験とのギャップを埋めている。その結果、《オセアニア》に表現されているのは純化された「完全なる恍惚の無為」であり、これは抽象化が十分に進んでおり、現在の経験との差異よりも類似(無為の感覚)を意識させることを可能にする。リグルが述べるように、マティスは「現在の自分の身体の状態を想起させながら、その無為が「完全なる恍惚」の源であった記憶」を蘇らせることに成功するのである(Riggle 2021)。したがって、《オセアニア》は決して「哀悼めいたイメージ」ではなく、自己変容の触媒であると言える。作品制作を経て、彼は現在の自己の経験(無為の感覚)を、快楽の源でありうるものとして、ポジティブに再解釈できるようになり、ネガティブな解釈(運動能力の喪失のしるし)に束縛されることから解放されたのである。そして、この再解釈は、過去と現在の二つの経験が共通項として無為の感覚を含んでいるために可能となっている。

また、マティスは現在の無為の感覚を快楽の源でありうるものとして解釈できるようになるだけでなく、それを実際に快楽の源にすることにも成功するかもしれない。リグルは、マティスが「芸術を通してその場所の個別性を剥ぎとり、そうして再びそこに行けるようにする」ことを望んでいるようだと述べている(Riggle 2021)。この記述を踏まえて、本論は次のように提案したい。すなわち、マティスは《オセアニア》を眺めるたび、現在の自分がもつ無為の感覚を足掛かりにして、そこに表現されたポジティブな感情に(部分的に)共鳴することができるかもしれない。ここで私が「共鳴」という言葉で念頭に置いているのは、典型的には、ラブソングを聴き、自分の感情がそこに表現されていることを認識する現象である(cf. Carroll 2019; 源河 2023; 村山 2024)。マティスの場合、現在の無為の感覚それ自体は快楽をともしないとしても、快楽に満ちた自分の作品を眺めることで、そこに現在の自分と響き合うものを見出すのは喜ばしい経験のように思われるのだ。

補足的考察: 障害者研究を手がかりに自己変容の内実を掘り下げる

本節の議論を通して、自己表現は(前節で論じたような自己理解に加えて)ある種の自己変容を可能にする点で意義をもつことが明らかとなった。最後に、それがどのような種類の自己変容なのかという点を掘り下げてみたい。伊藤亜紗は、人々がいかに自分の身体と向き合っているかについて考察するなかで、「健常者としての記憶が刻まれた体で、障害のある体を生きる」中途障害者のケースに注目している(伊藤 2019: 12)。健常者としての記憶が刻まれているために、先天障害者とは異なり、中途障害者の多くは

「過去の体にもとづいて現在の体を評価する姿勢」を自然にとると伊藤は指摘している(伊藤 2019: 218)。障害のある状態は当たり前ではなく、欠損と見なされるのである。たとえば、伊藤が取材しているチョンさんは、神経の病気によって、慢性的な痛みと痺れに加えて、自分の体を思うように制御できない状態に陥るが、しばらくの時期は「自分の体はこうじゃない、という感じ」を覚えていたと話している(伊藤 2019: 217)。

他方で、中途障害者は現在の身体と向き合うこと、「過去の体を生きるのではなく、今の体を生きる」ようになることもあると伊藤は論じている(伊藤 2019: 224)。チョンさんの場合、発症から八年ほど経った頃に現在の身体と向き合うことができるようになり、それにもなつて痛みの感じ方も変化したという。本人の言葉では、「症状じたいは変わらないんですね。でも、自分が変わっちゃった」(伊藤 2019: 220)。そして、この変化のきっかけに挙げられているのは、痛みというものが自分だけでなく、家族にも分有されていることへの気づきである。ここで用いられる「分有」という言葉は、家族が自分と同じ痛みを共有しているのではなく、「チョンさんの病気との関連で自分に起こった痛みを、それぞれが生きている」事態を指す(伊藤 2019: 222)。チョンさんは家族とともに暮らすなかでこの事態を認識し、そうして現在の身体と向き合うことができたのである。

チョンさんは現在の身体と向き合うことで痛みの感じ方が変化したわけだが、ここでは何が起きているのだろうか。伊藤が指摘するように、「病そのものが回復している」ということはなく、それゆえ「生理的な症状そのものも減っていない」(伊藤 2019: 220)。ここで変化しているのは「意味」だと伊藤は言う。この点を敷衍すれば、チョンさんの身に起きているのは、自分の経験に対する解釈の変化である。伊藤は、「痛みに関するインタビューをしていて、いつも感じるジレンマ」として、痛みの経験は「どんなに言葉を費やしたとしても、その体の外に出すことはできない」ことを挙げている(伊藤 2019: 216)。痛みがもつこの特徴は、「痛みは孤独感がある」と語るチョンさんにとって、非常に過酷なものに感じられた(伊藤 2019: 221)。そのような状況にあつて、痛みが家族に分有されているという気づきを得ることは、自分の経験の解釈、受け止め方を変え、生理的な症状に関する経験の一側面は以前と同じであっても、経験全体の質を変えたと考えられる。この事態は、前節で論じたような、漠然としか意識できなかった経験をより明確に意識するようになる事態と非常に異なっている。

チョンさんと同様に、マティスも病後の身体と向き合うことができるようになった者の一人と見なすことができる。伊藤が指摘するように、体の感じ方や使い方は「特定の病気や障害」だけでなく、その人の「出自や趣味、仕事、生きてきた社会的な環境があいまって」作られるものである(伊藤 2019: 226)。このことが示唆するのは、自分の身体と向き合うことを可能にする方法は人によって異なるということである。実際、リグルの解釈に沿って考えると、マティスはチョンさんとまったく異なった仕方で病後の身体と向き合うことができるようになったと言える。彼は造形による自己表現という生涯のプロジェクトに取り組むことで自己変容を遂げたのである。

5 むすび

本論では、マティスの活動とコリングウッドの理論を参照することで、自己表現の二つの意義を明らかにした。まず、マティスの発言をコリングウッドの理論的枠組みに位置づけることで、自己理解という意義が判明した。すなわち、自己表現によって、自分が感じているものをより明確に意識することが可能となる。次に、マティスの切り紙絵に注目し、そこで自己表現がさらに自己変容という意義をもたらしていると判明した。すなわち、表現された経験と共通項をもつ経験を再解釈できるようになり、そうしてその経験全体の質を変えることが可能となる。

本論の限界として、自己変容を扱う4節の議論はリグルの議論に依拠したものとなっているが、そのマティス解釈としての妥当性について徹底的な議論はできていない。リグルの説は、代表的なマティス研究者の一人であるフラムの説と比較検討することで一定の妥当性をもつことが検証されたにすぎず、より本格的な検証は美術史研究に委ねられなければならない。他方で、本論は有力な仮説を提示するとともに、望ましい解釈がどのようなものであるべきかを提示することで、今後の美術史研究を促しているとも言えよう。

なお、本論で明らかにした自己表現の二つの意義は、それを行う主体に対して与えられるものである。他方で、マティスの作品を鑑賞する私たちがそうであるような、自己表現の所産たる作品の受け手に対して与えられる意義はないだろうか。芸術を「共同体の薬」と呼ぶコリングウッドはたしかにこの点に関心をもっており(Collingwood 1938: 336)、この点に関わる彼の議論とマティスの活動を結びつけて検討することで再び有益な発見が得られるかもしれないが、それは今後の課題としたい。

付記

本論は、2023年7月15日哲学若手研究者フォーラムで開催されたワークショップ「美学と自己」の発表「自己を表現し、理解し、再解釈すること: アンリ・マティスの場合」に基づいている(ただし、大幅な改稿を行っている)。

謝辞

上記のワークショップの聴衆並びに質問者の皆様、そして、ともに発表し、準備期間中に何度も議論を交わした伊藤迅亮氏と岡田進之介氏に感謝を申し上げます。加えて、草稿に有益なコメントをくださった飯川遥氏、井頭昌彦氏、銭清弘氏、高田敦史氏、難波優輝氏、舟場大和氏、森功次氏、二名の匿名査読者に感謝を申し上げます。なお、本論は日本科学哲学会石本基金若手研究助成の助成を受けた研究成果の一部です。

参考文献

- [1] Beardsley, M. C. 1965. On the Creation of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 23(3), 291-304.
- [2] Collingwood, R. G. 1938. *The Principles of Art*. Oxford University Press. (『芸術の原理』近藤重明訳. 勁草書房. 1973.)
- [3] ———. 1946. *The Idea of History*, revised edn., J. Van Der Dussen (ed.), 1994. Oxford University Press. (『歴史の観念』小松茂夫・三浦修訳. 紀伊國屋書店. 2023.)
- [4] Carroll, N. 2019. Love Songs. in *The Routledge Handbook of Love in Philosophy*, ed. A. M. Martin, 242-251. Routledge.
- [5] Collins, D. 2021. Expression, Creation, and Discovery: Toward a Synthesized Processual Account of Art and Its Cognitive, Moral, and Social Value. McGill University. PhD thesis.
- [6] ———. 2022. Romantic and Post-Romantic conceptions of artistic expression: from Kant to Collingwood. *Bloomsbury Philosophy Library*. <http://dx.doi.org/10.5040/9781350893009.008>
- [7] Flam, J. 1995. *Matisse on Art*, revised edn. University of California Press.
- [8] ———. 2003. *Matisse and Picasso: The Story of Their Rivalry and Friendship*. Westview Press.
- [9] Gilmore, J. 2011. Expression as Realization: Speakers' Interests in Freedom of Speech. *Law and Philosophy*, 30, 517-539.
- [10] Hick, D. H. 2017. *Introducing Aesthetics and the Philosophy of Art*, 2nd edn. Bloomsbury Publishing.
- [11] Hopkins, R. 2017. Imaginative Understanding, Affective Profiles, and the Expression of Emotion in Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 75(4), 363-374.
- [12] Kemp, G. 2003. The Croce-Collingwood Theory as Theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61(2), 171-193.
- [13] Riggle, N. 2021. Nick Riggle on Eva Struble. *Herein*. Accessed June 20, 2024.
- [14] Tomas, V. 1958. Creativity in Art. *Philosophical Review*, 67, 1-15.
- [15] Townsend, P. 2019. *Creative States of Mind: Psychoanalysis and the Artist's Process*. Routledge.
- [16] Wiltsher, N. 2019. Imagination: A Lens, Not a Mirror. *Philosophers' Imprint*, 19, 1-30.
- [17] 天野知香. 2001. 『装飾／芸術：19-20 世紀フランスにおける「芸術」の位相』ブリュッケ.
- [18] 伊藤亜紗. 2019. 『記憶する体』春秋社.
- [19] 源河亨. 2023. 『愛とラブソングの哲学』光文社.
- [20] 村山正碩. 2023. 「意図を明確化するとはどういうことか：作者の意図の現象学」『Contemporary and Applied Philosophy』14, 99-115.
- [21] ———. 2024. 「芸術作品が鑑賞者の心を表現するとき：分析美学とコリングウッド」『アメリカ哲学研究』2, 98-113.

- [22] 渡辺亜由美. 2019. 「アンリ・マティス《オセアニア 空》《オセアニア 海》の制作プロセスと展覧会」
『滋賀県立近代美術館研究紀要』(10), 43-52.

著者情報

村山正碩(一橋大学)