

仮面と人形:クロード・カーアンのカーニバル空間

長野 順子

はじめに

クロード・カーアン (Claude Cahun, 本名 Lucy Schwob, 1894-1954) は、従来のシュルレアリスム研究でほとんど無視されてきた。女性のシュルレアリストとしてはドラ・マール、リー・ミラー、レオノール・フィニ、メレット・オッペンハイムらの個性的なアーティストが挙げられるなか、カーアンはその異色で際立ってはいたが、とくに注目されることはなかった。2013年秋にパリのポンピドゥー・センターで開催された「シュルレアリスムとオブジェ (Le surréalisme et l'objet)」展の折に出版されたカタログの中で独立した人名項目に取り上げられて、ようやくシュルレアリストとして公認されたといえる¹⁾。ただ、やはりその位置づけは特殊だといえよう。彼女がシュルレアリスム運動に参加していたのは短い期間のことであり (1930-37年)、またいわゆるプロフェッショナルの芸術家や作家としてよりも、主に政治的な活動と1936年のオブジェ展に関わっただけだからである。とりわけ女性をインスピレーションの源泉であるミューズとして扱い、欲望の対象や視覚的形象と見なす傾向の強いシュルレアリストたちのなかであって、ホモセクシュアリティを隠さないカーアンは一種奇妙な存在であったと思われる。

カーアンは、ジャーナリスティックな著述や翻訳や前衛劇を含む多領域にわたる活動を散発的に行いながら、10代の頃から晩年まで一貫してセルフポートレート写真を撮りつづけていた²⁾。それらは、パートナーである異母姉マルセル・ムーア (Marcel Moore, 本名 Suzanne Malherbe, 1892-1972) の協力によるものだが、最初から公開・展示することを目的としたものではなく、ほとんどがプライベートな営みの成果であった。当時普及していたコダック社の小型カメラを用い、プロのカメラマンのもつ

ような本格的なものではなかったが、演出に工夫をこらしているのが大きな特徴である³⁾。そこには、スキンヘッドや異性装だけでなく、仮面や鏡を用いながら彼女自身の変身した姿が撮影されている。また多重露光や歪曲効果を駆使したポートレートも多く、その様々な意匠には目を見張るものがある。さらに彼女の自伝的エッセイで各章の冒頭に掲げられたフォトモンタージュには、「私」というイメージそのものの分裂を象徴するように自己の身体像の切断や突飛な接合が見られる。

筆者は、カーアンの仕事全体を性格づける重要な要素として演劇性、それもアヴァンギャル的なあるいはむしろ演劇の原点に遡るような伝統的且つ反伝統的な様式化が見られることに注目してきた。人形や仮面という憑代によって日常世界から脱する演劇性、その演出やパフォーマンスへの強い関心から、セルフポートレートをはじめとする彼女の特異な表現活動が生まれたのではないかと考えたのである。それには、19世紀末から自然主義リアリズムの文学や演劇に対抗して起ったラディカルな前衛劇運動に彼女自身が一時期参加したことが、深く関わっているのは明らかである⁴⁾。

本稿では、カーアンのセルフポートレートやフォトモンタージュのなかの異性装と組み合わせられた「鏡像」の意味について再考し、その表現活動の核心にあるひとつのテーマとして「中性性」を取り上げる。さらに、その変幻自在の「自我」像と独特の文章とを相互に関連させながらそこに見られる「演劇性」「パフォーマンス性」の意味を読み解き、乱反射して響き合うイメージとテキストのなかにある「カーニバル空間」という独自の要素を浮き彫りにしたい。

1. 異形のセルフポートレート

まず、カーアンのセルフポートレートのなかでもっともよく知られている作品について、いくつかの角度からもう一度検討してみたい。この作品〔図2〕は1928年頃、フランス西部の生地ナントからロワール河を下ったルクワジックという海岸沿いの別荘で撮られたと考えられている。2年後の1930年にカーアンの著作『無効の告白 (*Aveux non avenus*)』が発売されたとき、シュルレアリスム系の書店のウィンドウにミニ展示の機会が与えられた〔図1-1、右側の人物は書店関係者〕⁵⁾。このディスプレイでは、『無効の告白』の表表紙と裏表紙のほかに、各章の冒頭に添えられたオリジナルのフォトモンタージュのオフセット印刷図版のいくつかが飾られ、それらと並んで、彼女の特徴的なセルフポートレートの一部分が一枚引き延ばして展示されている〔図1-2〕。それまでの数多くの写真の中からこの一枚を選んだことは、これがある意味でこの著作を象徴するようなものと見なされたためだと推測される。実際、カーアンという人物を人々にもっともよく知らしめる印象的な作品であったにちがいない。その特徴はまず、鏡によってその像が二重化されているということである。それは、『無効の告白』のテキストに頻出するナルキッソスのテーマにも関係していると考えられる。

1-1. 鏡像による二重化——自我の分岐とまなざしの二方向性

カーアンのこの像は、自己鏡像 (self-reflection) にまつわる一般通念を喚起させるとともに、それに異を唱えるようなものであ



図1-1,2 『無効の告白』出版時の書店ウィンドウの展示 (1930)



図2 「セルフポートレート」(1928)

る。それは、鏡の前にたたずむ女性の伝統的なイメージ化を思い起させるが、同時にそれらの伝統からのはっきりとした離脱である。つまり、たしかに女性と鏡像の慣習的な結びつきを暗示しながら、明らかにそこから外れようとしているのである。

鏡の前で身づくろいや化粧をする女性像は、中世以来の西洋絵画においては観る者をそのセクシュアルな外観に惹きつける効果をねらって、数多く描かれてきた。またそこには、自分の姿に見入るナルシシズムや虚栄の寓意化が込められる場合もあった⁶⁾。いずれにしてもそこに、観る側にとって自分は見られることなく見るという窃視 (のぞき見) 的な快樂も重ねられていたはずである。しかしながらカーアンは明らかに、西洋で長く続いてきたこの女性と鏡の伝統的なイメージを拒否している。

さらに、彼女はいわゆるナルキッソス神話から普通連想される自己鏡像と自己陶醉との関わりからくるナルシシズム的な連想をはずそうとしている。カーアンの、敢えて自分の鏡像から身をそむけて、眼をそらすという身ぶりがはっきりとそれを示している。一般化された、鏡像との対称性 (symétrie) や相似性よりは、鏡像と元の像とが分岐していく様、同一のものが別様

に増殖していく分裂の方が彼女の関心を引いていたということであろう。

とはいえ、この写真に関してとくに注意を引くのは、彼女の「まなざし」である。カメラのレンズに直接捉えられたカーアン、しかしそのレンズの方に頭を向けて落ち着き払った彼女自身の「まなざし」が示唆しているのは、ここでもやはり伝統的な女性性への彼女の拒否である。斜めの方向を向いたままこちらを振り返った姿勢で、観る者をしっかり見据えているということ——それは、カメラ側の視線によって「見られる対象」となっているというよりは、こちらを見返している、つまり被写体でもある主体によってその主体自身のイメージが取り戻されているともいえる。それは、この写真がカーアン自身の発案、演出によるセルフポートレートだということを語っているかのようである。

また、シュルレアリスム的なコンテキストからいっても、男性のシュルリアリストたち（例えばマン・レイやケルテス）による女性の身体の表象からの明らかな断絶の身ぶりを告げているといえよう。女性の身体はシュルリアリストの間では、部分に解体されうる魅力あるオブジェとして扱われていた⁷⁾。ドラ・マールやメレット・オッペンハイムといったシュルレアリスムの女性アーティストたちはたいていミューズの役割を果たしていたし、シュルレアリスム的なエロスの欲望の追求が、女性の肉体やその解体、断片化そのものを用いて展開されていたという点から、カーアン自身のシュルレアリスムとの距離の置き方についても注意深くみていかなければならない。

こちらを見返すそのまなざしは、それでは一体何を語っているのか。例えば攻撃性、イロニー、誘惑など、さまざまな要素が読み取り可能であろう。が、むしろそれ自体は「無表情」といえないだろうか。まさにその仮面のような「無表情」がさまざまな色合いを含むと考えるとよい。それでも、カーアンのこちらを見るまなざしは、見るものを突き放すと同時に、まるでメドゥーサの眼のように魅入られてしまいそうな奇妙に惹きつける力をもっている。

さらに、彼女がそこから顔をそむけた鏡が、同時に彼女自身にも意識化できないカーアンのもうひとつの姿を見せている。つまり鏡像の方は、正面からは隠れていたカーアンの左側面

を見せ、コートの襟で隠された彼女の喉元を見せている。そして、鏡に映ったカーアンの目線はといえば、あらぬ方向、虚空を見つめており、その表情は、さらにつかみどころのないものとなっている。形象化された虚構の身体——そもそも写真の像そのものが、現実の生身の身体とは違う表象化された像である——が、さらに二重化されるということ、それは同じものの二重化でもあり同時にまた、それぞれ別のものに分岐していることになる。

カーアンはまた、鏡を使う代わりに写真ならではの二重化の手法も試みている〔図3〕。1928年のこのフォトモンタージュでは、彼女の顔は小さく切り取られ、二重化されて垂直の中心軸の岩壁に付着したプロフィールに縮減されている。その目は閉じているように見えるが、ちょうどロールシャハ・テストの折り畳まれたイメージを開いたように、それぞれが別の方向を向いている。あるいは、あたかも顔だけが仮面として取り外されて、二つに増殖しているかのようでもある。



図3 「セルフポートレート(フォトモンタージュ)」(c.1928)

1-2. 異性装——デュシャンとの相似性

もうひとつの大きな特徴は、カーアンのここでの装いである。髪を短く刈っておそらく金髪に染め、ファンデーションも濃く塗り、いわゆる男装をしていると見える。元々彼女の骨ばった顔つきはユダヤ系の出自を表わしている独特の相貌であった。1920年代、新しい女性のシンボルとしてショートカットの髪型は流行しはじめていたが、彼女の髪型はその極端なヴァージョンだった。それどころか、ときおりとんでもない色に染めたり、さらにはスキンヘッドにすることもあった。しかしカーアンの目的は、男装をするというよりは、むしろ何らかのジェンダー的な特徴を全く脱ぎ去って、ある別の自我の形を追求していたかのようである。

彼女が身につけているのは市松模様のコートで、立てた襟元に手を添えている。このポーズについては、シュルレアリストのマルセル・デュシャン (Marcel Duchamp, 1887-1968) による女装写真との比較をはじめとしてさまざまな解釈がなされている〔図4, 図5〕。美術批評家クラウスは、カーアンを現代の女性アーティストの先駆と見るフェミニスト的立場に異を唱え、むしろ他の男性のシュルレアリストと共通するような志向性を彼女に見ようとして、デュシャンの異性装との相似性を指摘している。その共通点とは、あらゆる領域での二元論的な硬直したものの捉え方を揺さぶるような「ぼかし (blurring)」であり、たとえばそれは能動と受動の間の、主体と客体 (対象) の間の、また男と女の間の、そして民族や人種のレベルでも慣習的な分断や境界をあやふやなものにするということである。カーア

ンが欲したのは、男性による投影像や理想像を拒否して女性としての確固とした主体を立てることでなく、また女性であることを拒否して男性になりかわってしまうことでもなかった。もちろん、「クロード」という名前を初期の段階でペンネームとして用いたことを、いわば異性装の表現の一つとみることもできるかもしれない。だが、それによってジェンダー的な固定化を宙づりにしようとしたとみなすこともできる。クラウスはまた、苗字を父方の祖母の一族の名「カーアン」に変えたことに注目する。それが、強いユダヤ性を示唆する名前だということ意識して、カーアンはそれを選びとったのだとクラウスは考えるのである。そしてこの異性装とユダヤ性との組み合わせは、デュシャンの1921年の「ローズ・セラヴィ (*Rose Sélavy*)」という作品での女装と名前——「エロス」などの多義的な意味と同時にユダヤ人名「レヴィ」 (Levy) を連想させる (そもそもデュシャン自身がユダヤ的な名前を探していたという) ——と共通するところもあり、それは、アイデンティティの多重化や曖昧化をめざす多くの意匠とも通じるのである。それらの根底にみられるのは、あらゆる次元における一義的なものの捉え方を可逆性や逆転の可能性によって崩していくという試みである⁹⁾。

1-3. 「中性」という存在様式

さらにカーアンのまわっているコートの市松模様について、シオアという研究者は次のような解釈を加えている。デュシャンの女装写真では、チェス好きだった彼の女性用帽子を飾っているリボンの白黒模様は、チェス盤模様を示すと同時に、それがところどころ不規則な模様で乱れていることで、明らかに二元論的コードの効力をそぎ、その厳格な秩序化を否定している。それと通じるように、カーアンのコートの市松模様にはところどころ白でも黒でもない灰色のマスが混じっている。ここで、白か黒かという二元論コードを止揚するものとしてこのグレーの部分を理解することができるとすれば、それは、カーアンが「中性」というどちらでもない存在を希求していたことと関連させうる、というのである¹⁰⁾。『無効の告白』の第VII章には、カーアン自身のよく知られた文章がある。



図4 「セルフポートレート(部分)」(1928) 図5 デュシャン「ローズ・セラヴィ」撮影マンレイ (1921)

カードをかきまぜる。男性形か女性形か。それはそのときによる。中性のみが、いつでも私にじっくりくるジェンダーだ (Neutre est le seul genre qui me convienne toujours.)。もしも私たちの言語にそれが存在するなら、私の思考にもこうした揺れはみられなかったかもしれない。私はまったく働き蜂になっていたかもしれない。(AnA, 176, *Écrits*, 366)

カーアンは、女性の装いを避けていても、男性になりきっているわけではない。また、彼女が女性的な姿をしている場合にも、何か仮装をしているような過度の女性化、装われた女性性がある。人間の生身の身体というよりも、何か「人形」のような虚構の身体がレンズの向こう側からこちらを見つめている。それは、どちらの性でもない、どちらにも規定されない、むしろそこにのっぺりとごろりとある存在としての身体性そのもの、そしてそれがどのようにでも形象化可能であることの形象化、とでもいえるのではないだろうか。

このことは、ロラン・バルト (Roland Barthes, 1915-80) がコレージュ・フランスの1977-8年度の講義で「中性 (Le Neutre)」について論じたことにも通じると思われる。バルトはまず、「中性」を「範列 [パラダイグム] の裏をかく (délouer le paradigme)」ことだと定義する。「範列」とは、基本的に言語学の用語として、潜在的な二項対立からなる。私たちが何かを「語る」とき、この二項——音韻的二項 (例えば l/r, s/z) でも意味論的二項 (例えば 白/黒、高/低) でも——のうちの一方が現勢化される¹⁰⁾。あるいは一方を選択し他方を拒絶することで、「意味 (sens)」が産み出される。この二項対立関係を解体、破棄しうるのが、「第三項 (le tertium)」すなわち「中性」項なのである。それはまた、「無定形の項 (terme amorphe)」または「ゼロ度 (degré zéro)」とも呼ばれうる¹¹⁾。バルトはさらに、このような構造言語学的次元を、倫理的次元に置き換えようとする。

[私にとっての] 〈中性〉というものは、強烈で、激しく、途方もない状態に関係することもある。〈範列の裏をかくこと〉は、熱烈で、情熱的な活動 (une activité ardente, brûlante) なのだ。……

私たちは、言語、言説、仕草、行為、身体等々を横断するものとし

ての〈中性〉というカテゴリーを求めている。しかし、ここで問題となる〈中性〉は、範列、闘争、選択との関係において探求されるのだから、私たちの考察の一般的領域は——倫理学となるだろう。……付け加えよう。〈中性〉に関する考察は、私にとって——自分の時代との戦いに参加する自分なりのスタイルを——自由なやり方で——探すひとつの方法なのである。¹²⁾

一見して目立たない色合いで、これといった特徴もない、という意味で用いられがちな「中性」だが、ここに、例えば性の差異を越えたところにある、スタティックでない、両義的で流動的な開かれた主体の再定義・脱構築化を探ることができる。こうしたバルトの考えと共鳴するものを、カーアンの「中性」への希求にも見ることができるのである。それはまさに、彼女にとっては時代に対するひとつの「戦い」であったのかもしれない。

2. 自己イメージの「多重化」へ—— フォトモンタージュとその素材

第一次世界大戦が終結したあと、これまで文化的・社会的に入り込めなかった領域に女性たちが進出しはじめた。短髪でズボンをはき、車を運転し煙草を吸う「モダン」な女性たちの誕生である。だが一方で、戦禍による人口減少への対策として、出産を奨励する運動が社会的に高まってきた。それとともに母なる女性、ミューズとしての女性のイメージが組織的に広まり、その構造は、芸術の領域でも保守陣営から前衛派にいたるまでより強化されていく。大戦間の1920年代は、文化的解放と性的放縦から「狂乱の20年代 (Les années folles)」とも呼ばれたが、女性たちにとってはそうしたアンビヴァレントな時代でもあった。1920年頃にパリに移住したカーアンたちは、世界中から人々が押し寄せるこのメトロポリスのただ中で、女性・ユダヤ人・同性愛者として社会規範からはずれた生き方を意識化し、敢えてそのような生き方を表現する手段として、文筆と写真という媒体を選びとったのである。そして、伝統的な文学形式である「自伝」という形を逆手にとって、『無効の告白』と



図6 『無効の告白』表・裏表紙(1930)

題するユニークな著作を発表したのは1930年の5月、彼女自身のバリ時代の前半と後半を画する時期であった。各章の扉絵として、それまで撮っていたセルフポートレートを主な素材とするフォトモンタージュが挿入された。それらの挿画はマルセル・ムーアとの共作によることが、冒頭に記されている。『無効の告白』における中心的なテーマは、ジェンダーとセクシュアリティ、主体とそのアイデンティティ、ナルシシズムといった問題である。語り口は対話体と物語体が入り交じり、主にアフォリズム形式を採っている〔図6〕。

フォトモンタージュとは、1919年頃からダダイズムやロシア構成主義、そしてのちにはバウハウスのアーティストたちが用いた手法である。切断された写真の部分同士を本来の文脈から分離させて思いがけない仕方で接合させるこの手法は、絵画におけるコラージュ技法とあいまって、シュルレアリストたちが好んで用いるようになった。絵画では、さまざまな媒体を組み合わせて制作したエルンスト(Max Ernst, 1891-1976)のレリーフ的なコラージュにはじまり、広まっていった¹³⁾。ダダイズムやロシア構成主義のフォトモンタージュは、雑誌や新聞などのマスメディアから必要な断片を切り取り、とくに政治的な批判や社会的慣習の批判に用いることが多い。R. ハウスマンやJ. ハートフィールドの作品がそれに当てはまり、そこに文字を組み合わせることも多い。その点で、素材を主に自作のセルフポートレートから引き出して組み合わせているカーアンのフォト

モンタージュは異なっている。一見同じ手法を使っているようだが、彼女の場合のコンセプトとテーマは、シュルレアリスム寄りだといってよい。ただ、断片同士の切れ目や継ぎ目を隠さない傾向については、例えばダダイストのハンナ・ヘーヒ(Hannah Höch, 1889-1978)の制作したフォトモンタージュと類似する点として挙げられる(ex.『無題(Ohne Titel)』1920 etc.)。また、カーアンの『無効の告白』においては文章そのものも断片的なテキストの組み合わせからなり、その中に以前の自分自身の文章が接合されている場合もある。そして、一見脈絡なく並置されたそれらの断章の一群とフォトモンタージュとが交互に配置されて、全体的にもテキストとイメージとが奇妙な不協和音を発しながら響き合っている。異質な要素を非連続なままに寄せ集めるその手法は、内容の特異さとともに、たしかにシュルレアリスム的といえる¹⁴⁾。

2-1. 鏡像の魔術——ネオ・ナルシシズム

『無効の告白』に挿入されたフォトモンタージュのうち、独立した大きな額装で書店のウィンドウを飾っていた2枚の一方は、左端の第IX章の扉絵であった〔図1-2〕。他方、図1の写真では隠れているが、右端に立てかけられた第II章の扉絵は、鏡に焦点を当てたものである〔図7〕。



図7 『無効の告白』第II章挿画(1930)

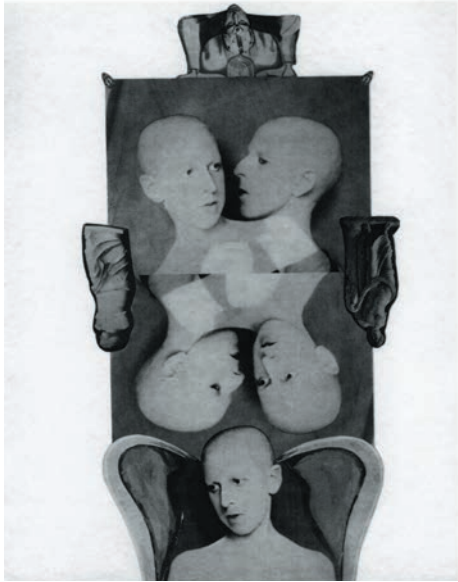


図8 『無効の告白』第三章挿画 (1930)

この章のタイトルは「私自身(よりよいものがない) (MOI-MÊME (faute de mieux))」、エピグラフとして「セイレーンは自分自身の声に誘惑される」という文章が置かれている。図の中央に手鏡をつかんでいる手がこちら側に向いていて、鏡の中には映っているはずのないその手の向こう側が逆向きにまたもう一つの手鏡をもっているかのようなのである。鏡とそれが映し出す自己像をめぐっては、自画像をめぐる最近の諸考察により、それが主体の同一性や鏡像的透明性よりも、自我の分裂やまなざしの交錯における逆説性を顕わにすることが浮彫りにされてきた¹⁵⁾。カーアンの意匠は、そうした洞察を先取りしつつ、シニカルに自己像を相対化し、拡散して見せている。

……ここに、謎を明らかにしたいすべてがある。実践的人間のネオ・ナルシスム。

私が描くのは、人々が他者の饒舌な愛を黙って無視し、自分自身との接触を好むような偽善的且つ享乐的な時代の画像となろう。……この画像に人は、諸々のモラルや別の愛を対置する。けれども、鏡の錫箔は濃くなっていく。もはや絶対的ではなく、好ましいことに相対的なものとして、人間存在は個人となる。……身体は自らを知り、解き放たれる。(AnA, 38, *Écrits*, 218)

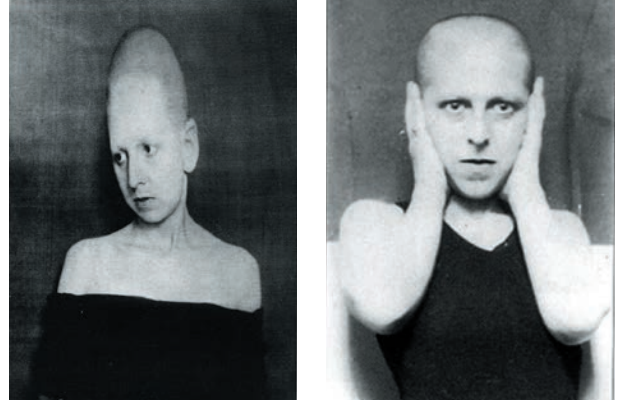


図9-1,2 「セルフポートレート」(1928)

2-2. スキンヘッドの双子の顔

次に、『無効の告白』の第三章と第五章のフォトモンタージュについて見てみよう。第三章の挿図には、「私にどうしろと言うの (*Que me veux-tu?*)」と題されたカーアンの剃髪の二重ポートレートが、さらに逆転して重ねられている〔図8〕。互いに向き合う双子のような二重ポートレートは、1928年に撮られたセルフポートレートを組み合わせたものであり、これを基にしてデッサンが描かれ、その線画は、1929年に前衛詩人リブモン＝デセーニュ (Georges Ribemont-Dessaignes, 1884-1974) の小説『人間の境界 (*Frontières humaines*)』の表紙を飾った。また、同じ詩人の編集する前衛的な文芸雑誌『ビフュール (*Bifur*)』第5号が『無効の告白』のすぐ後に発行され、そこには上記の素材となったセルフポートレートから制作されたアナモルフォーズ的な歪曲像が掲載されている〔図9-1〕。

第五章の方は、上方に顔ははずすスキンヘッドの像を組み合わせているが、これも1928年のセルフポートレートを素材にしている〔図10, 図9-2〕。下方には首を絞められている仮面と檻に入れられた像とを配し、その監獄にはハートの形をした鍵穴がある。中央には花びらのなかに唇が閉じ込められている。左上の隅には、次のように書かれている。「ここでは執行人が犠牲者のふりをしている。……」(AnA, 98, *Écrits*, 283) このように切り離された頭部や四肢、さらには眼や口など身体の断片をモチーフとする手法は、彼女にとって自己の拡散／流動化のもう一つの形であった。

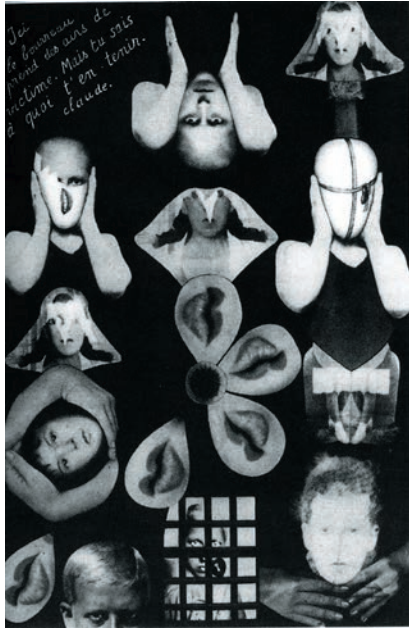


図10 『無効の告白』第V章挿画 (1930)

2-3. さらなる増殖——仮面の上の仮面

最後に最終章第IX章のフォトモンタージュに触れておきたい〔図1-2〕。左下の大きな首元から、さまざまなカーアンの顔が次々に重ねられていく。その素材は、1927年頃のボディビル風のセルフポートレートから1929年の前衛劇での役柄（『アダムの神秘』の悪魔）に扮したものにいたるまで、まさに複数の「仮面=ペルソナ」から成っている〔図11-1, 2, 3, 図17〕。全体でファルスの形状を思わせるそれらの一群を、彼女のよく知られた文章が手書きで取り巻いている。「この仮面の下には



図11-1,2,3 「セルフポートレート」(1927)

別の仮面。私はこれらの顔をすべて取り外してしまうことはないだろう」(Ana, 212, *Écrits*, 405)そして、これらの仮面の下に隠れた(リアル)なアイデンティティなどありはしない、というカーアンの考えは、身体そのものにも及ぶ。それはこの第V章冒頭の次のような文章にも明らかに現われている。

あえてさらに仔細に眺めようとするならば、この顔は仮面以上のものではないだろう。この身体は、もっともありふれた趣味の仕様による藁くずの身体で、望めば変わるような身体である。この裸の手は肌色の手袋、そしてその上の袖は(慎重さのしるしとして)さらにもう一つの手袋だ。(Ana, 100, *Écrits*, 286)

3. 前衛劇との接触——

「仮面」と「人形」による現実遊離

カーアンはナント時代から、前衛芸術の動向に大きな関心をもっていた。パリの演劇界では、19世紀後半に起こった自然主義文学／演劇に対抗して、象徴主義演劇にはじまる反写実主義の活発な動きが小劇場を中心に高まっていた。そのなかでフランス不条理演劇の出発点となったのは、1896年に初演されたジャリ(Alfred Jarry, 1873-1907)作『ユビュ王』である¹⁶⁾。その演劇上の革新は、俳優のポーズや語り、操り人形(マリオネット)のような動きや人工的な声に取って替えることにあった。この戯曲は、象徴主義作家マルセル・シュ

オ ッ プ (Marcel Schwob, 1867-1905) に捧げられているが、彼は、カーアンの幼い頃から尊敬する叔父であった。約20年後、この試みを引き継ぐ新たな実験劇が登場する。第一次大戦から負傷して戻ってきた詩人アポリネール (Guillaume Apollinaire, 1880-1918) による『ティレシアスの乳房 超現実主義のドラマ プロローグと



2幕』である。1917年6月のパリ初演は、その荒唐無稽な舞台上で観客を騒然とさせた。アポリネールはこの戯曲の序文で、「真実らしさ (la vraisemblance)」や「だまし絵風の自然主義 (naturalisme en trompe-l'œil)」に抗して「新しい際立った美学 (des esthétiques nouvelles et frappantes)」を演劇にもたらし、それを、「シュルレアリスム (sur-réalisme)」と名づけている。そしてこの言葉は、数年後に、別の文脈へと移されていくことになる¹⁷⁾。

こうした前衛劇運動は、言うまでもなく、西洋の近代社会・近代文化へのアンチテーゼという社会的・政治的な意味も帯びていた。そのインスピレーションの源泉となったのは、例えば演劇の古典である古代ギリシア劇をはじめ、原始社会の儀礼や祭礼劇、東洋の宗教的・世俗的な演劇であり、いずれも「仮面」や「人形」を用いた、様式化された身ぶりや舞踊を特徴とするものであった¹⁸⁾。若いカーアンとムーアは当時の最先端の動向を吸収し、*ダダ*の雑誌を購読したり、ディアギレフが率いるバレエ・リュスに触れたりもしていた。1920年秋にパリに居を定めると、アドリエヌ・モニエ (Adrienne Monnier, 1892-1955) が店主のオデオン通りの「本の友の家 (La Maison des Amis des Livres)」に以前にも増して出入りし、多くの情報と知人を得た。ロシアからパリにきていた演劇人ピトエフ夫妻と親しく交流し、彼らの舞台活動に参加するよう誘われたこともあった¹⁹⁾。1924年頃からは劇作家コンスタン・ラウンズベリー (Grace Constant Lounsbury, 1876-1964) の主宰する文化サークル「Union des Amis des Arts Ésoteriques」に参加し、そこで東洋文化にも触れることになる。後年仏教についての本も書いたアメリカ人ラウンズベリーはとくに東洋の芸術に造詣が深く、彼女のサロンでは、ポーやアイルランドの文学者シング、タゴールの小説の朗読の他に、日本の能やウパニシャッドから取られた一場面、インドの宗教的な舞踊などが上演された²⁰⁾。

3-1. 身に纏う「仮面」——前衛劇の実践へ

カーアンの1927年頃までのセルフポートレートには、当時の社会的文脈に関連したものもいくつか見られる。例えば、当時流行していたボディビル姿のユーモアや皮肉の効いたポー



図12 「セルフポートレート」(1928)

ポートレートでは、シャツに「I AM TRAINING, DON'T KISS ME」と書かれている。また1927年5月にアメリカ人リンドバークが大西洋単独飛行に成功して人気の職業となっていたパイロットの扮装をして、奇抜なゴーグルをかけた姿もある〔図11-1, 2, 3〕。ところが、翌1928年頃からは仮面や人形という手法を意識的に用いたものが増えて、さらに演劇的な要素が強くなっていく。1928年3月末に父モーリス・シュオップが亡くなった直後、カーアンは髪の毛を短く刈って、在りし日の父親と相似形のプロフィールを撮った。ユダヤ人特有の鷲鼻のシルエットや上着の前に左手を添えた位置もほぼ同じであるが、威厳を保った父親像とは異なり、彼女の像は首筋や肩の細さと共に静謐な雰囲気を湛えている〔図12〕。その同じ構図で、彼女はスキンヘッドのプロフィールも撮っている。上記の前衛雑誌の表紙に用いられた二重ポートレートは、この剃髪の時期のものを素材にしている。そして1929年3月から6月にかけて、カーアンとムーアはアルベール＝ビロ (Pierre Albert-Birot, 1876-1967) の主催する前衛劇団「プラトー劇場 (Le Plateau)」に参加することになる。演劇関係者との交流は以前から、叔父マルセル・シュオップの未亡人で女優のマルグリット・モレノ (Marguerite Moreno, 1871-1948) や友人らの導きによって始まっていた。そうした演劇への関心や短期間の実践の経験と結びついて



図13 「セルフポートレート」(1928)

いると考えられるのが、実際に仮面を用いた1928年の数枚のセルフポートレートである。

まず、カーアンの半身像と肩の上に吊られた仮面が写っている写真では、彼女の顔の造作やメーカーキャップがまさにその仮面と相似形を成していることが、目を引く〔図13〕。そのヴェネチア風の仮面を実際に被り、仮面舞踏会でよく用いる顔の上半分を隠す仮面を黒いマントの上にくつも付けた全身像と、ロボットのような仮面を被って先ほどの仮面を手にもつ半身像は、同じ時期にとられたものと思われる〔図14-1, 2〕。マントを纏った人物は人形のように棒立ちとなり、その存在の気配を仮面の下に消しているかのようである。他方、スティールの仮面



図14-1,2 「セルフポートレート」(1928)



図15-1,2 プラトール劇場『青髭』の「エル」役(1929)

の表情は、何か非人間的な暴力性を感じさせ、切り離された白塗りの顔の首をしっかり掴んでいる。何度も登場するこの中性的な白塗りの仮面は、赤く塗られた(と思われる)頬や唇からは女性のようなようであるが、その無表情の静けさはどこか東洋風でもある。

3-2. 「仮面」の顔、「人形」の身ぶり

「プラトール劇場」に参加するまでの短期間、二人は友人のラウンズベリーに誘われて、脚本家のカスタン(Paul Castan)とパートナーの女優ベルト・デイド(Berthe d' Yd, 1903-1990)が主宰する「エゾテリック劇場(Théâtre ésotérique)」にも関わっていた。ムーアは衣装や舞台装置を担当するとともにポスター制作などで協力し、カーアンは小さな役で舞台に出ることも経験した。そこで『ユディット』や『サロメ』の主役を演じた「ナジャ」と呼ばれるアメリカ人舞踊家(本名 Béatrice Wanger, 1891-1945: プルトンの「ナジャ」とは別人)は、この二人と親しくなり、ムーアは彼女のポスター画を何枚も制作した。特筆すべきは、この劇場で1929年6月に「ガラ・オリエンタル(Gala Oriental)」が開催され、日本人の出演者3名が「ナジャ」や他の音楽家とともに東洋風の歌と舞踊を披露していることである²¹⁾。

カーアン自身はとくにプロの役者ではなかったが、1929年3月から今度は「プラトール劇場」で続けて3つの演目において重要な役を演じるようになった。主宰者のアルベール=ピロは、ジャリから強い影響を受け、アポリネール作『ティレシアスの乳



図16 『郊外』の「紳士」役 (1929)

房] 初演の演出を担当した経験をもとに、この新しい劇場を立ち上げたのである。「プラトー劇場」は、写実主義／自然主義へのアンチテーゼとして、熟練の俳優によるミメシス的な演技ではなく、むしろ生きた人間を離脱したマリオネット的な表情と身体表現を追求していた²²⁾。そのような新しい劇場の方針には、むしろプロではない人間のぎこちない動きの方が望ましかったのかもしれない。数人のアマチュア俳優のなかには、日本人が交じることもあった。

最初の演目『青髭 (Barbe bleue)』はペローの童話にもとづく物語で、フランスではよく知られている。前妻たちが殺された小部屋の鍵を開ける新妻「エル (Elle)」の役をカーアンが演じた。「青髭」役が眉や目を強調した大きな仮面をつけているのに対して、「エル」役のカーアンは白塗りの化粧で能面のように無表情である。どこか子供っぽい衣装に身を包み、その動きはまるで「自動人形 (automate)」のようであったことは、その舞台姿のポートレートから見てとれる〔図15-1, 2〕。

次の演目『郊外 (Banlieue)』は、郊外の小さなカフェでの出来事をカリカチュア化したパントマイム劇で、カーアンは「第1テーブルの紳士 (le Monsieur de la première table)」の役を演じた〔図16〕。隣席の女性客の魅力に硬直しつつ首だけ回してその姿を追う「紳士」役を、最初に「日本人 (le Japonais)」役として演じたのは、日本人俳優の「瓜生靖 (Yososhi Wuryu)」であった。その静的でややコミカルなパントマイムを、カーアンは引き継ぐことになった〔図16〕²³⁾。

そして『アダムの神秘 (Le Mystère d'Adam)』は中世の神秘劇を模したものであり、「活人画 (Tableau vivant)」的な要素も取り入れたことが、残された舞台写真から推測できる。イヴを誘惑する「悪魔 (le Diable)」役のカーアンは、そのアンドロギュノス的な顔を生かすメークによって鋭い眼光を際立たせている〔図17〕。劇の後半では、「悪魔」はさらに恐ろし気な「仮面」を被り「サタン (Satan)」の邪悪な本性を顕わにするのである。

3-3. 「カーニバル」という空間

最後に、もう一度1930年の『無効の告白』に戻り、その第I章の扉絵となっているフォトモンタージュを取り上げよう〔図18〕²⁴⁾。ここでは、下部中央に1900年頃の幼いカーアンの写真が配され、そこから放射状にさまざまな肖像が広がっている。幼少時のカーアンは帽子を被ってピエロの服装をしている。彼女の向かって右側の肩から、1927年頃に撮られたボディビル姿のカーアンの鋭い表情が次第に大きさを増し、その逆さまの像は左下にも連なっている。子供の帽子の上にはプラトー劇場での『青髭』の「エル」役の全身像と上半身像が現われ、その右横に素顔のカーアンのスナップ的な顔写真もある。あとはセーラー



図17 『アダムの神秘』の「悪魔」役 (1929)



図18 『無効の告白』第I章挿画(1930)

帽の人形や猫の顔の他に、さまざまな男性の肖像が回りを取り巻くように配されている。「エル」の上に作家オスカー・ワイルドの恋人であったアルフレッド・ダグラス卿、その上にはカーアンの青春時代にジャージー島で毎夏会って仲良くなったイギリス人の漁師ボブが連なる。猫の上方には、「聖なる怪物 (monstre sacré)」と呼ばれた俳優ド・マックス (Edouard de Max, 1869-1924) のムーアによる似顔絵もある。古典から前衛劇までの広いレパートリーを誇ったルーマニア生まれのド・マックスは、女優モレノともよく共演した当代の名優で、同性愛者でもあった。その左隣りに、象徴主義作家シュオップの若き日のプロフィールが斜めに置かれている²⁵⁾。横向きの裸足の下のペーパー・ドールには、カーアンの顔が嵌め込まれている。画面左上には、ミケランジェロのダヴィデ像の局部をイチジクの葉で覆った下半身が置かれている。大小の顔はそれぞれが身体から切り離された「面 (masque)」のようでもあり、あたかもこの画面全体がひとつのカーニバル空間であるかのようである。

若いカーアンのピエロ姿はまさに、出身地ナントの名物となっていた春の祝祭のカーニバルに特有の衣装である。ナント市

で『ロワールの灯台 (Phare de la Loire)』という新聞を発行していた父のモーリス・シュオップが祝祭の運営に携わっていた関係で、カーアンの一家はとりわけこのカーニバルに深く関わっていたのである。意匠を凝らした山車が大通りを行進し、人々は思い思いに仮面を被り、色とりどりの仮装を競って町中を練り歩く。にぎやかな音楽や踊り、いつもと違う菓子などに子供たちもわくわくする。この祝祭をめぐって、カーアンは1926年春、ナント市の雑誌に「室内のカーニバル (Carnaval en chambre)」という短いエッセイを寄稿している²⁶⁾。その冒頭は、山車の行進を待ちきれない幼い頃の興奮を描き、後半では、仮面や変装というカーニバルの主要な特徴を敷衍して、日常におけるカーニバル性という独自の考え方を提示している。

仮面はいろいろな材質からなる。例えば厚紙、ベルベット、肉、言葉など。肉の仮面と言葉の仮面はどの時期でも身につけることができる。私はすぐに、この非売品の二つの装置を他の仮面よりも好むことを覚えた。人は自分のペルソナを学び、そこに皺、口元のひだ、まなざし、イントネーション、身ぶり、筋肉さえ……付け加える。複数の語彙、複数の統語法、複数の存在様式、思考様式、感覚様式を培い、きっちりと画定されたそれらの中から、人はその時々肌の色を選ぶことになる。

(«Carnaval en chambre», *Écrits*, 485)

「肉の仮面 (le masque charnel)」とは、顔の表情をも含めた身体ふるまいのことを指す。「言葉の仮面 (le masque verbal)」とは、その都度場にふさわしい話し方のことであろう。人の表情、身ぶり、言葉遣いも含めたふるまい全体がすでに多層的な「仮面」=ペルソナとして、その人の生き方をその都度彫琢していく。それは、人の思考や感情までも形づくることになる。ジェンダーという要素もまた、そのように形成されるものにほかならない。カーアンにとって仮面は、その時々適合した存在であるための手立てとして、自在に駆使しうるものとなっていたのである。

おわりに

「室内のカーニバル」と題されたエッセイは、次のように締めくくられている。

むき出しのイデー（いわゆる真理）は私たちを魅惑しえなかった。私たちはその器官をむき出しにし、その骨組みを操作しなければならない——そして期待が裏切られたのを認めなければならない。だがその化粧〔衣装〕を再び与えれば、それは力を取り戻す。私たちには夢が残っている、快い予感——そして私たちには何でも許されている——虚構の無尽蔵の組み合わせという夢が。衣装担当の想像力を高め、永続的なカーニバル (le Carnaval perpétuel) を宣言すること。
(«Carnaval en chambre», *Écrits*, 486)

「むき出しのイデー (L' idée nue)」つまり「いわゆる真理 (dite vérité)」など、何の魅力もない²⁷⁾。それどころか、それは確固たる存在をもっているとすらいえない。とすれば、それがその都度纏う仮面のどれが本来的なもので、どれがそこからの逸脱となるのか、それは単に社会的慣習によって定着させられてきた見方にすぎないことになる。一旦それらを相対化して、別様の可能性へと流動化させること。それは、スタティックな「真理」から、それとは異質のパフォーマティヴな「真理」への移行の可能性ともいえよう。

カーアンの一連のセルフポートレートに見られる異性装や演劇性は、彼女が前衛劇に関与する以前から、虚構の舞台空間のような非日常的な場と装いとを演出していたことを示している。それは、例えば「私」の自己同一性などという「いわゆる真理」を絶えず空無化し、そこから逃れ去る手法であったといえる。そして『無効な告白』という著作は、本来伝統的な文学形式であるはずの「告白」という形をとりながら、その時々異なる表情を見せる取り外し可能な「仮面」により、予め無効化されたものとして提示されていた。そこに見られるフォトモンタージュの構成やテキストにおける語り（台詞）の手法そのものも、「仮面」や「人形」を通じた遊戯／遊離衝動による一種

の祝祭性をめざしていたのである。カーアンの生と多彩な制作活動とを支えていたのは、現実の人間身体を通して新たな生命を帯びつつ脱人間的なものの力が舞い降りる「永続的なカーニバル」であったといえるだろう。

註

- 1) Didier Ottinger ed., *Dictionnaire de l' objet surréaliste*, Ed.Gallimard/ Centre Pompidou, Paris, 2013. (ディディエ・オットンジェ編『シュルレアリスム辞典』柏木博監修、遠藤ゆかり訳、創元社、2016年。) パリのボンビドゥー・センターで行われた「シュルレアリスムとオブジェ展」(2013.10.30-2014.3.3)のカタログだが、展覧会解説の倍以上の量の人名・キータムの辞典の部分は、最新の研究成果が生かされて読み応えがある。
- 2) カーアンに関するまとまった研究や主な展覧会カタログとしては以下のものが挙げられる。François Leperlier, *Claude Cahun, L'Exotisme intérieur*, Fayard, 2006, G. Doy, *Claude Cahun: a sensual politics of photography*, 2007, Louise Downie ed., *don't kiss me: The Art of Claude Cahun and Marcel Moor* (Catalogue), Tate Publishing, JHT, 2006, Françoise Bonnefoy et Anne-Isabelle Vannier ed., *Claude Cahun* (Catalogue), éditions Hazan/éditions du Jeu de Paume, 2011, Andrea Stahl, *Artikulierte Phänomenalität : Der Körper in den Texten und Fotografien Claude Cahuns*, Königshausen & Neumann, 2012, Marie-Eve Gélinas, *Le Corps duel dans les Aveux non avendus de Claude Cahun : À la jonction du texte et de l'image*, Presses Académiques Francophones, 2015, Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, Les Hauts-Fonds et Anne Egger, 2015, *claud cahun et ses doubles* (Catalogue), bibliothèque municipale/ musée des beaux-arts/ édition MeMo/ Nantes, 2015. 西岡道子「クロード・カウンの『ヒロインたち』における新しい女性の神話」神戸大学表現文化研究会編『表現文化研究』第7巻第2号、2008年、107-127頁、永井敦子「クロード・カーアン鏡のなかのあなた」水声社、2010年、長野順子「無定形のセルフポートレート—クロード・カーアンの写真実践」平成20-22年度科学研究費補助金(基盤研究(B) 代表者:山口和子) 研究成果報告論文集『ポストモダンにおける芸術と写真』、2011年、19-30頁、同「セルフポートレートと演劇性—クロード・カーアンと前衛劇の交差」『美学芸術学論集』第10号、神戸大学芸術学研究室、2014年、6-23頁。永井郭子「クロード・カーアンとイギリス」『パリII、近代の超克』(西洋近代の都市と芸術3 天野知香編)竹林舎、2015年、327-45頁。尚、カーアンの日本語表記は一定していなかったが、以後は上記注1)の『シュルレアリスム辞典』での表記「カーアン」に従う。

- 3) カーアンが使用していた写真機はコダック社の蛇腹式小型カメラ (Folding Pocket Camera, Type 3) で、ネガの多くは3.1/4 × 4.1/4inchesのフォーマットで残されている。現像の段階は、ほとんど専門家に任せていた。写真の機材や技法にもとくに拘っていなかったことは、1915年～40年代頃まで同じカメラが使用されていたことからわかる。cf. James Stevenson, “Claude Cahun: An analysis of her photographic technique”, in Louise Downie ed., *don't kiss me: The Art of Claude Cahun and Marcel Moor*, pp. 46-55.
- 4) 上記注2)に記載の長野順子「セルフポートレートと演劇性—クロード・カーンと前衛劇の交差」を参照。カーアンの演劇活動に注目したこれまでの研究には次のものがある。Tirza True Latimer, “Acting out: Claude Cahun and Marcel Moore”, in Louise Downie ed., *don't kiss me: The Art of Claude Cahun and Marcel Moor*, pp.56-71. Miranda Welby-Everard, “Imaging the Actor: the Theatre of Claud Cahun”, *Oxford Art Journal*, 29.1, 2006, pp.3-24. とくに後者の論者には多くを教えられた。ウェルビー=イヴラードは、前者ラティマーの議論を評価しながらも、カーアンが同性愛者であるという点を強調しすぎていると批判している。
- 5) Claude Cahun, *Aveux non avenues*, Mille et une nuits, 2011 (=AnA). 英訳は以下を参照。Disavowals or Cancelled Confessions, tr. by Susan de Muth, 2008. 伝記作家ルペリエはカーアンの著作を以下の作品集としてまとめている。Claude Cahun *Écrits*, établie et présentée par François Leperlier, Jean-Michel Place, 2002 (= *Écrits*). ここには『無効の告白』の他に、ムーアのイラストと組み合わせた『風景と幻影 (Vues et visions)』(1919)、何回かに分けて雑誌に発表された『ヒロインたち (Héroïnes)』(1925)や様々な種類の雑誌記事、私信等も収められている。尚、『無効の告白』出版時の書店の展示ウィンドウで上段の棚に飾られていたのは、前衛雑誌『ピフュール』やM.エルンストのイラスト小説『百頭女』といったシュルレアリスム関連の書籍であった。
- 6) cf. Erika Billeter ed., *Self-portrait in the age of photography : photographers reflecting their own image*, Musée cantonal des beaux-arts Lausanne, 1986, *Defining Eye: Women Photographers of the 20th Century*, The St. Louis Art Museum, 1999, Inka Graeve Ingelmann hrsg., *female trouble: Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen*, Pinakothek der Moderne, HATJE CANTZ, 2008. 女性と鏡をテーマにした代表的な伝統絵画として、ティツィアーノ、ルーベンス、ベラスケスのものが挙げられる。またナルキッソスの神話を描いたものとしてはカラヴァッジョのものがよく知られている。
- 7) 例えば、マン・レイはメドゥーサ神話の眼の力を暗示するような《カサッティ侯爵夫人の肖像》や、ソラリゼーション技法を用いたメレット・オッペンハイムの美しい裸体写真も制作している。
- 8) cf. Rosalind Krauss, *Bachelors*, October, The MIT Press, 2000, p.37
- 9) cf. Gabriele Schor, „Claude Cahun: Das Neutrum Begehren“, in Inka Graeve Ingelmann hrsg., *female trouble: Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen*, pp.78-87.
- 10) 例えば日本語のように、l/rの二項対立がない言語もある。Roland Barthes, *Le Neutre*. Cours au Collège de France, IMEC, 2002, p.31. (R.バルト『コレージュ・ド・フランス講義1977-78年度〈中性〉について』塚本昌則訳、筑摩書房、2006年、17頁)尚、以下のすべての引用文において翻訳のあるものは参考にしたが、適宜変更を加えている。
- 11) *ibid.* 「ゼロ度」については、バルト自身の著書『ゼロ度のエクリチュール (Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques)』(1972)における説明も参照。cf. Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t.I, p.179.
- 12) *ibid.*, p.32. (前掲訳書、18-9頁)
- 13) 20世紀初頭以降の前衛芸術の各派におけるコラージュやフォトモンタージュの試みについては以下を参照。河本真理『切断の時代 20世紀におけるコラージュの美学と歴史』ブリュッケ、2007年。
- 14) 『無効の告白』の出版以降、カーアンはブルトンを中心としたシュルレアリストの仲間と接近することになる。それはまず、彼らの反ファシズム・反資本主義という政治的スタンスへの共鳴から始まった。1932年に彼女はムーアとともに「革命的作家芸術家協会 (l' Association des écrivains et artistes révolutionnaires=AEAR) に加盟、彼らの内紛にも巻き込まれ、詩人アラゴンを批判するマニフェスト『賭けは始まっている (Les paris sont ouverts)』を発表した。1935年からは共産党を離脱した左翼知識人の組織「コントロール・アタック (Contre-Attaque)」の結成にブルトン、パタイユらとともに関わり、自宅のアパルトマンをその集いに提供した。翌1936年、パリの「オブジェのシュルレアリスム展 (L' Exposition surréaliste d'objet)」に自作のオブジェを出品、同年のロンドンでの『シュルレアリスム国際展』開催への協力も行った。パリでの展覧会と同時に発行された『カイエ・ダール (Cahier d'art)』誌に、カーアンは「家のなかのオブジェにご用心 (Prenez garde aux objets domestiques)」という文章を掲載している。また、1937年に出版されたリーズ・ドゥアルム (Lise Deharme, 1898-1980) の詩集『スベードのハート (Le Cœur de Pic)』の挿絵としてカーアンのオブジェ作品の写真20枚が用いられた。こうした活動は、カーアンとムーアがソバリアからジャージー島に本拠地を移す1937年まで続き、それ以後も何人かとの親しい関係は保っていた。カーアンのパリ時代後半の活動については、以下を参照。François Leperlier, *Claude Cahun, L'Exotisme intérieur*, 2006, Chapitres VII-XII.
- 15) 鏡とそれが映し出す自己像に関わるパラドクスについては、以下を参照。デリダ『盲者の記憶』鶴飼哲訳、みすず書房、1998年(1990)、ミシェル・テヴォー『不実なる鏡 絵画・ラカン・精神病』岡田・青山訳、人文書院、1999年(1996)、ジャン=リュック・ナンシー『肖像の眼差し』岡田・長友訳、人文書院、2004年(2000)、岡田温司『ミメシスを超えて 美術史の無意識を問う』勁草書房、2000年〔第二章「私」を表象する「自画像」再考〕、同『肖像のエニグマ 新たなイメージ論に向けて』岩波書店、2008年〔第8章肖像のパラドクス〕他。

- 16) cf. *Ubu roi*, drame en cinq actes en prose, *Jarry Œuvres complètes*, tome IV, Slatkine Reprints, 1975. 『ユビュ王:戯曲』竹内健訳、現代思潮社、1965年、A. ジャリ作『ユビュ王』窪田般彌訳(『現代世界演劇1 近代の反自然主義(1)』白水社、1970年に所収、7-61頁)。作家シュオップの幻想小説は、『黄金仮面の王 (*Le Roi au Masque d'or*)』(1892)をはじめ数作の既訳があったが、評論等を含めた全作品訳が最近公刊された。『マルセル・シュオップ全集』大濱甫、多田智満子他訳、国書刊行会、2015年。19世紀末から20世紀初頭にかけてのフランス前衛劇の歩みについては、上記注2)の長野「セルフポートレートと演劇性—クロード・カーンと前衛劇の交差」で概観した。
- 17) cf. *Les Mamelles de Tirésias* —drame surréaliste en deux actes et un prologue, *Apollinaire Œuvres poétiques*, Gallimard, 1965, p.865ff. G. アポリネール『ティレシアスの乳房』安堂信也訳(『現代世界演劇1 近代の反自然主義(1)』白水社、1970年に所収、63-96頁)。尚、この作品は作曲家プーランク (Francis Poulenc, 1899-1963) によって1947年にオペラ化された。アポリネールは、自作初演に—か月程先立つバレエ劇『パレード (Parade)』初演時(1917年5月)のプログラム序文で、初めて「シュルレアリスム」という語を提示している。詩人コクトーと作曲家サティ、画家ピカソの共作によるこの実験的な舞台作品はバレエ・リュスによって上演され、これまた物議を醸す事件となった。
- 18) 1855年から定期的開催されてきたパリの万国博覧会を通じて、日本文化は浮世絵だけでなく、演劇や舞踊のジャンルでも注目されはじめていた。1900年の第5回パリ万博では川上音二郎と貞奴の公演が評判を呼び、西洋の近代劇の革新に少なからぬ刺戟を与えた。こうした動きは、ドイツの演劇理論家フックスの著書『未来の演劇』で「演劇の『再演劇化』 („Retheatralisierung“ des Theaters)」と呼ばれた (Georg Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft*, 1904)。この経緯については以下を参照。エリカ・フィッシャー＝リヒテ『演劇学へのいざない 研究の基礎』山下純照他訳、国書刊行会、2013年 (Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft*, 2010)、197頁以下。
- 19) ジョルジュ・ピトエフ (Georges Pitoëff, 1884-1939) はロシア出身の俳優で演出家、1914年パリに出てリュドミラ (Ludmilla Pitoëff, 1895-1951) と結婚、ロシア語やフランス語でチェーホフ、イブセンらの戯曲を上演した。1922年のシャンゼリゼ劇場での『サロメ』公演を、カーアンたちはおそらく観ている。1927年にピトエフは、デュラン (ch. Dullin) らと「四座カルテル (le Cartel des quatre)」を結んだ。以下を参照。本庄桂輔『演劇の鬼 ピトエフ夫妻の一生』白水社、1958年。
- 20) cf. Leperlier, op.cit., p.143ff. ラウンズベリーはアメリカ生まれの仏教研究者で劇作家、詩人。ワイルドの『ドリアン・グレイの肖像』を1913年に戯曲化した。他に以下の著書がある。*La Méditation bouddhique: étude de sa théorie et de sa pratique selon l'école du Sud*. (Buddhist meditation in the southern school: theory and practice for westerners, 1936).
- 21) エゾテリック劇場の活動については、フランス国立図書館にて以下の資料の調査を行った。Dossier du Théâtre Esotérique, Collection Rondel, BNF. 尚、1899年に立ち上げられたパリ神智学協会の本部は現在も同じ場所にある (Theosophical Society, Adyar, 4 Square Rapp, 75007 Paris)。エゾテリック劇場の最初の公演プログラムにはラウンズベリーによる戯曲『賢人 (*Le Sage*)』も含まれていた。cf. Leperlier, op.cit., p.147ff.
- 22) アルベール＝ピロは新しい劇場の主旨を次のように表明している。「この劇場は日常生活の現実を鏡のように映すのではなく、本当の現実 (la réalité réelle) を再現する。顔、身体、身ぶりは化粧や仮面で作り直され、歪曲され誇張される」。Geneviève Latour, Arlette Albert-Birot, *Les Extravagants du théâtre, de la belle époque à la drôle de guerre*, Paris Bibliothèque, 2000, p.156.
- 23) cf. Leperlier, op.cit., p.152ff. 「瓜生靖」がアルベール＝ピロと知り合ったのは、カーアンと同じくエゾテリック劇場においてであった。上記注21)の調査によれば、この人物は「小森敏」「松山芳野里」とともにエゾテリック劇場の「ガラ・オリエンタル」にも出演している。他の二名はのちに日本に帰国して舞踊や音楽の指導者となった。「小森敏」のバリでの活動については以下を参照。茂木秀夫『小森敏とパリの日本人—近代日本舞踊の国際交流』創栄出版、2011年。ただ、ほぼ唯一の情報源である本書にも前衛劇場や「瓜生靖」への言及はほとんどない。
- 24) この章の扉にはR.C.S.という頭文字 (おそらく Renée Claude Schwob を意味し、Renée は彼女のミドルネームと考えられる) が書かれ、そのあとにエピソードとして後述のエッセイ「室内のカーニヴァル」から採られた次のような短い文章がくる。「ちょうど7歳になったころ、すでに私は気づかずにロマンティックな冒険を求めていた。今の私の特徴でもあるような戦略的な厚顔無恥と推進力の薄弱さをもって」(*Ana*, 3, *Ecrits*, 179)。
- 25) イギリスから逃れてきたワイルドの戯曲『サロメ』は、シュオップやその友人ジッドらの尽力によってパリで初演された。原作はフランス語であったが、パリ初演の一年後の1894年にかつての恋人ダグラス卿によって英訳された。
- 26) *La Ligne de Cœur*, 4^e cahier, mars 1926, Nantes. (*Écrits*, p.485-6).
- 27) ここから、ニーチェの初期思想における独特の「真理」概念が想起されよう。彼は未刊の論考「道徳外の意味での真理と虚偽 (Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne)」において、次のように言う。「諸々の真理とは、それが錯覚 (Illusion) であることが忘れられた錯覚、使い古されて感じさせる力を失ってしまったメタファー…である」と。アイデアのような根源的なものとしての「真理」を徹底的に相対化するこの思想は、デリダやリクールによって、メタファー論の文脈で注目されてきた。ニーチェはここで、「メタファー (Metaphor)」(=隠喩) という修辞学上の手法を拡張させて、メタファー的活動を「あるものを他のものへと変換する操作」として一般化する。そして、いわば虚偽の「真理衝動」に取って替わる、無限の「メタファー形成の衝動」を芸術創造に見ようとする。それはまさに、擦り切れた貨幣のようなスタティック

な真理ではなく、パフォーマティヴな異質の真理への移行といえる。cf. ,Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne' ,G.Colli und M.Montinari(hrsg.), *Friedrich Nietzsche Kritische Gesamtausgabe Werke*, Walter de Gruyter, 1968ff., III-2 (in Nachgelassene Schriften), SS.369-384. カーアンにとって若い頃から——おそらく急進的な思想家ゴルティエ (Jules de Gaultier, 1858-1942) らを介して——ニーチェは、ショーペンハウアーやボードレールと並んで親しんできた思想家であった。慣習的な「真理」概念を相対化し流動化させようとするこうしたニーチェの思想を、カーアンは身体化していたといえるかもしれない。

※本稿は、2016年4月23日に近畿大学で行われた第10回関西シュルレアリスム研究会での口頭発表に基づく。

※本研究は、JSPS科学研究費助成事業(基盤研究C: 課題番号26370097)「セルフ・ポートレートと演劇性:クロード・カーンと前衛劇の交差」の助成を受けたものである。