

『アヴィニヨンの娘たち』との新たな出会い ——ジェンダー、人種、キュビズムの起源——

New Encounters with *Les Femmes d'Alger*: Gender, Race, and the Origins of Cubism

アンナ・C・チェイヴ

Anna C. Chave

橋本顕子訳／解題

図版1 アヴィニヨンの娘たち



いったいどのような芸術作品が、「20世紀美術全ての基盤となった驚くべき行為」、「ジヨット以来、最も革新的な絵画」、あるいは「新世紀の到来を告げる彗星」、「あらゆる近代美術のパラダイム」そのものとして語られてきたのだろうか¹。近代美術史において、なにが「これまで語られてきた最も偉大な物語」に匹敵するのだろうか。——それこそ、ピカソが1907年に描いた記念碑的作品『アヴィニヨンの娘たち』(図1)にほかならない。6年前、このただ1点の絵、「おそらく本当に20世紀的と言える最初の絵画」は、パリのピカソ美術館における重要な展覧会のテーマとなり、それを記念して2分冊からなる大部なカタログが出版された²。ニューヨーク近代美術館の絵画彫刻部長は、この作品を開催地へ運

ぶ航空機が墜落するようなことがあれば、自殺するだろうと誓って言った³。こうした大げさな表現、このようなある特定の絵画への類を見ない思い入れは、なにが原因なのだろうか。

アンドレ・ブルトンが『娘たち』について、「神秘的な言い方をすれば、この絵によってわれわれは、過去のあらゆる絵画と訣別したのだ」と宣言している⁴。ピカソのこの絵は、他のどんな芸術作品よりも、視覚の領域において古い秩序が崩壊し新しい秩序が到来したことをはっきり示している——もしくはこの絵こそが、そうした変動を突然引き起こしたのだとまで考えられてきた。美術史家が歴史を変える力として『娘たち』を持ち出しているのは、次のような事実を考え合わせると奇妙に見えるだろう。この作品は、描かれた当時、芸術家仲間には全く受け入れられなかったうえ、以後30年にわたって公衆の目には触れず、その後ようやく観衆を得たものの、それも最初はアメリカにおいてのみだったのである⁵。この絵は「誰にとっても、気が狂ったもの、怪物的なものに見えた」と、画商ダニエル＝ヘンリー・カーンワイラーは回想している。「ドランは私に言ったものだ、いつかピカソはあの大きな絵の後ろで首を吊ることになるだろう、と」⁶。

過去には罵られ無視されたこのイメージ、すなわち5人の異形の娼婦が、顧客を前にして張り合っているイメージを、それまで流布していた視覚の枠組みが崩壊したことを示す決定的な場だと美術史家が言い続けてきたのはなぜだろう⁷。ピカソが『アヴィニヨンの娘たち』において、絵画の因習的な描き方を侵犯していることは否定できない——人間の理想の形態を壊し、現実と見紛うような空間描写を用いず、異なる様式を混ぜ合わせて展開したことによってである。しかし標準的な美術史の物語では、芸術家が行ったこうした冒瀆は、描かれた女性たちが持つとされる暴力的側面と同一視される傾向にあり、描かれた女性たちはある意味で自律した行為体だと仮定されてきた。ピカソの同時代人は、これらの女性像に「攻撃を加えた」犯人はピカソだと指摘しているが、それに対し後の証言はたいへい、画家と観衆の両方を売春婦の犠牲者だと見ている⁸。レオ・スタインバーグはこの絵を「津波のような女性の攻撃性、……猛攻撃」と受け止め、ロバート・ローゼンブラムは、「性的刺激そのものとなった肉をわれわれに押しつけて、原始的な攻撃をかける5人の裸の人物」が引き起こした「爆発」だと感じている。またマックス・コズロフはあっさり「虐殺だ」と考えている⁹。

一般に『アヴィニヨンの娘たち』は、きわめて重大な破壊行為であるばかりか、ある種の創造行為でもあると考えられている。この作品は長い間、最初のキュビズム絵画と呼ばれ、表象をめぐる因習を徹底的に取り払ったという点で、「キュビズムの革命を引き起こした」と言われてきた¹⁰。この絵は現在ではもっと控えめに、キュビズムの幕開けとなった作品、あるいは引き金となった作品と見なされている¹¹。だがピカソ以前に、決定的な引き金を引いた人々がいた。ボードレールはマネに「あなたは、あなたの芸術の衰退期の中での第一人者に過ぎない」と言ったが、その際に、驚くほど平面的に描かれ、物議をかもした赤裸々な高級娼婦の絵『オランピア』(1865年)に触れている。こうして、平面化され、さもなければ汚名を着せられた女性——その多くは売春婦や宿命の女フラム・フアタル^{註1}だった——の形態は、ほとんどモダニズムの化身として機能するようになったのだった¹²。フェミニズム研究者は近年、前衛芸術家がしばしば女性の身体を現場として文化の限界を試したという事実を、視覚制度の徴候として分析しているが、そうした視覚制度においては、「女性」は「表象の場そのもの、欲望の対象でありかつ欲望を支えるもの」として働き、「そのような力や創造性に密接に結びついた欲望こそ、文化や歴史の原動力であった」¹³。

「これまで語られてきた最も偉大な物語」は、必然的に排除の物語であり、ヨーロッパ系の異性愛の

白人男性から、同じカテゴリーに属する聴衆に向けて語られた物語である。そしてそれ以来、この「偉大な物語」をめぐって語られてきた物語は、たいてい同じように異性愛の白人男性から同種の公衆に向けられてきた。実質上『娘たち』に関心に向けた研究者たちはことごとく、この絵の観者^{註2}として明らかに異性愛の男性が想定されているということ——それを当然と受け止めたばかりか、まるでそれ以外の人間がこの絵を見ることなどないかのように、異性愛の白人男性が見た経験だけを考慮に入れることにしていた。(ある研究者は、ピカソは『娘たち』を通じて「われわれにわれわれ自身の欲望を示しているのだ」と断定的に述べている¹⁴。)ピカソの選んだ主題が、このシナリオに沿っているのは間違いない。というのも1907年と同様、今日においても、売春が両性の間に——すなわち日常的に女性の性的奉仕を買い取る男性と、そうした機会を決して持たなかった女性との間に、消し去りがたい社会的境界を定めているからである¹⁵。

したがってこの論文における私の目的は、『アヴィニヨンの娘たち』が、その想定していない観者にとってどのような位置にあるかを検討すること、言わば規範からはずれた立場から絵を探究することである。以下述べるのは、要するに過去から現在までの作品受容についての研究であるが、ジェンダーと人種の批評理論から見ていきたい。(所定の角度からざっと作品受容史を検討することで、網羅的でなく不十分であっても、そこで無視されてきたものを浮き彫りにできるだろう。一方、率直に言って、より総合的な作品受容の研究から明らかになるだろう他の要素を、きわだたせず曖昧にってしまう面もあるだろう¹⁶。)ポスト構造主義および受容理論によって、公に流通しているイメージは全て、その制作者の意図や制御を超えた意味を帯びること、また芸術作品の意味は、内在的であるというよりはむしろ偶発的であるということが明らかになった。というのも芸術作品の解釈という行為において、批評家は公衆がどのように見るか、またなにを見るかを具体化し、それによって作品の意味を形成するからである。これまで『娘たち』の解釈に用いられてきた言葉は、たいてい最初から性差別、異性愛、人種差別、新植民地主義を示しており、それがここで論じる理由である(作品についてのピカソ自身の意図や、上にあげたような偏見に彼が影響を受けていたかどうかは、この研究の主要なテーマではないと、おそらく正直に付け加えるべきだろう)。

まず初めに、『アヴィニヨンの娘たち』はその顧客=観者の立場をはっきりと定めているが、それはフェミニストの異性愛者である私が見る場合には、絶望的なまでに当てはまらない¹⁷。しかし、描かれている女性たちに関しては、共鳴できる背景がいくつかある。私は出自に恵まれたおかげで、女性を性産業の重労働に追いやる絶体絶命の困難とは無縁だったが、それでも他の自立した女性たちと同じように漠然とではあっても、売春婦として扱われるのがどういうことなのか知っている。街路を一人で横切るとき、私の身体の部分をみだらにほめそやしながら、笑顔を向けるよう求めてくる、顔見知りでない男たちに悩まされることはよくあった。衣服や振る舞いは控えめだったのだから、売春婦に間違えられたのではないとすれば、あらゆる女性が売春婦なのではないか——あらゆる売春婦がおそらく「貞淑な」女性であるのと同様に——という疑いに悩まされたものだった。

偶然だが、私自身が長く住んでいるマンハッタン・ロウワー・イースト・サイドの街路では、売春婦が「流している」のがよく見かけられる。私がそこで出会う街娼は、売春婦のなかでも、ピカソが描いた女性たちよりも下の階級に属し、薬物依存症や病気に侵されている。しかし、私はあるとき、彼女たちが『娘たち』の中央の2人の姿態を取るのを目にした。彼女たちは両腕を頭に向けて曲げ、誘惑する女性性を示す、昔からの決まりきったポーズを取ったのだった。しかしロウワー・イースト・サイドで

は、ピカソの絵と同様、女性たちのぎこちない姿勢や仮面のような無感動な顔は、彼女たちがこうしたわざとらしい媚態にうんざりしているということを意味している。事実上全ての女性がそうであるように、私もそうした感情のこもらない見せかけの振る舞いや「仮装」^{アスカレード}¹⁸に携わってきたので、それが「娘たち」に感情移入するのに役立った。私には、彼女たちは、家父長制下の女性性のステレオタイプを示すと同時に、そこから身を引いているように見える——非協力的でありながら協力するかのごとく振る舞っているように見える。この女性たち——ピカソのフィクションには違いないが、不機嫌そうな女たちや売春婦たちを彼が実際に観察したところに基づいている——は、もちろん買うことができるのだが、しかしまた別のレベルでは性交にふさわしくないため、顧客＝観者は神経のいらだつような不確かな立場に置かれることになる。一方、女性たちは、「仮装が……男性の欲望に関与するため、女性が[自らの欲望を]断念するという犠牲を払って行くものである」限り、こうした戦略の代償として、深い疎外感を覚えるのである¹⁹。

別の種類の仮装、すなわち模倣^{ミミクリ}であるばかりか minstrel・ショー^{訳注3}でもある行為が、画面右側の2人の荒々しい人物造形に見られる。ピカソはここで、神聖なアフリカの仮面を戯画的に描き、尊重もせずあつかましく用いている²⁰。模倣は収奪する行為であり、ホミ・バーバが述べるように「植民地主義の権力と知の、最も巧妙で効果的な戦略」であって、さらに「模倣は類似であると同時に威嚇でもある」²¹。私は「娘たち」に不快感をもつが、やがて——それでもなお、と認めよう——惹きつけられもする。それは彼女たちの荒々しい仮面が、アフリカ人をからかうからではなく、顧客をからかい、彼らの性欲を萎えさせるからである。右下に大胆にしゃがみ、客に「ふざけてお尻を出す」ように背中を向けつつ、同時に客を脅かすように仮面をこちらに向けている女性や、下がっているカーテンをかき分けて進む女性のエネルギーな動きには、比較的自然而自信に満ちた姿勢をとった身体が見られる。こうした分裂的な人物、顧客を迷わせるよう強烈に合図を送りながら、同時にその成り行きを失敗に終わらせる人物に、私は一体感を覚える。

他の研究者の発言によると、アフリカ風の仮面の「娘たち」は、ともかく決して共鳴できるように描かれてはいない、ただひたすら不快に描かれているという。もちろん5人の中でもとりわけ不愉快に描かれていて、病に取り付かれたハルピュイア^{訳注4}と一般に見なされている。だが私には、「娘たち」は忌わしいものにも病気のようにも見えず、むしろ率直で力強く見える。誇張され様式化された容貌のため、いくらか滑稽味が感じられ、この絵を描いた頃ピカソが好んでいた、『リトル・ジミー』という漫画に出てくる単純な人物像に少し似ている。だが、同じ頃描かれた自画像の中のピカソ自身より醜いわけではないし、自画像は同じように様式化されていても、批評家にグロテスクとは呼ばれなかった²²。確かに、「娘たち」はずんぐりした脚、ごつごつした体、品がない容貌で、労働者の血筋と結び付けられるような生理学的タイプではある。だがピカソ自身もずんぐりした体格だったのに、粗野だと見られることはまずなかった。

私にとって、仮面をつけていない画面左側の3人の顔は、梅毒を患う怪物ではなく、疲れ果てた売春婦の生気の失せた顔を連想させる。画面中央の2人の女性は、彼女たちの前を途切れることなく続く男たちのパレードへ、ひねくれたまなざしを向けているように見える。一番左側の女性は、5人のなかでは曲がりなりにも衣服を纏っており、堅苦しく抑制的で、ひときわ事務的な様子をしている。彼女は、顧客のためにカーテンを開きながら、お抱えの売春婦をじっと見つめる娼館のマダムを思わせる。(彼女の両腕と片足が見えることに注意を促したい。さらにそれに対して残りの4人は、手が一つ描かれて

いるだけで、足は全く描かれていない。こうしてピカソは、彼女たちを象徴的に無力化したのである。) 全体として「娘たち」は、後にブラッサイが写真に撮った売春婦とマダムを連想させる——破廉恥でお客の要求にかなう、がっしりした強健そうな女たちが、悲惨な境遇に陥ったところである²³。

「娘たち」と同じ性、いわゆる第二の性であるために、この絵を前にして私が不利な立場に置かれるとしても、他方、必然的に有利な点もある。つまり私があるこの場所——すなわち絵の前に立っていると想定される男性たち、こうした下劣なやり方で同じ人間をためらわず搾取するだろう男性たちより、道徳的に優位な立場にいるのである²⁴。だが、無罪であるという感じに浸るどころか、私はやましいスリルを感じる。それは、こうした下品な儀式——男性たちは普通、私のような女性の詮索好きな検閲のまなざしの届かないところで首尾よく行っている——を、すぐ目の前に見ることからくる。これほどまで間近で立ち会う商取引の場面に、私は異常な感覚を抱くが、それによって「娘たち」と私自身とがかけ離れていることが強調され、昔も今も売春婦は私よりはるかに無防備だという事実を痛感させられる。とはいえ、「娘たち」は結局のところ街娼ではなく——切り裂きジャックやジョエル・リフキンズといった精神病質殺人者の標的はしばしば街娼だった——国家の定める条件のもとで売春宿に住んでおり²⁵、全く恐れを抱いていないように見える。それよりも、このような状況における恐怖は、以下に述べるような理由から、見る側の男性公衆に関連している。

男性の観者は『アヴィニヨンの娘たち』に対し、常に同じ形、同じ意味を持つ反応を示すと論じているわけではない。けれども、この絵に対する男性の反応——特に最近20年のこの絵を論じる態度には、なにか基本型のようなものが現れているとは言えよう。それは、描かれた売春婦の際立った恐ろしさに集中している。男性の欲望をちょうど満たすように売春というものが生み出され、存在するならば、この絵を見る男性観者の表現に、快楽が全く見当たらないのはなぜだろう²⁶。あまりにも強い不安にかられて、(典型的な)男性観者は、「娘たち」の裸体が予想させる歓楽を楽しみに感じられない。チャールズ・バーンハイマーが描写したように、こうした観者は「先祖返りしたようなプリミティヴィズム、動物的な破壊力、冷たく非人間的なエロティシズムに対する最悪の恐怖」を体現した女性たちの光景を前に、ひるんでしまうのである²⁷。そうした「根深い恐怖や女性の身体に対する強い嫌悪」といった感情は、しばしばその絵の制作者のものものである。さらにウィリアム・ルービンは、いずれにしろそうした態度は「男性の心理にはよくあることで」、それゆえピカソの偉大な点は、『娘たち』において、こうした症候群を「あまりにありふれているためにかえって、一層普遍性をもつ新鮮な洞察」として浮かび上がらせるのに成功したことだと評している²⁸。

フロイトは、正常な男性の心理には、女性への軽蔑が常に存在すると見通し、それを示唆していた。フロイトは、女性の「価値を低めたいという男性の欲望」が一般的に見られると記し、「文明が愛の上に課した束縛には、性的対象を貶めたいという [[男性における] となっている] 普遍的な傾向も含まれているのだ」と述べている²⁹。この点から考えて、研究者たちがピカソの描いた女性を、単に売春婦としてではなく、(スタインバーグの使った言葉から引けば)淫婦、雌犬、売女、売春婦、あばずれ、女性器、あるいは「人間と呼ぶに値しないような」身体をもつ「一種の雌犬の女神」などと描写する傾向に目を向けてもよいだろう³⁰。『娘たち』への反応をかきたてた心理的な動機は、欲望ではなく軽蔑や恐怖であったが、それは確かに、単なるどこかの娼窟ではなく、「熱帯の密林に逆戻りした娼窟」に向き合っていると観者が感じたという事実にならざる由来している。それは、たいてい異国的な風貌の女たちが住む密林なのだ³¹。

異国性を表象するという点で、「娘たち」の身体は性的存在として二重に刻印されている。というのも歴史的に見れば、その異国性は——より厳密に言えばアフリカといわゆるオリエントの女性であるが——ヨーロッパ人の想像力の中でエロティックなものとして融合しているからである³²。もちろん売春婦も、セクシュアリティの過剰をはっきり示すものとして機能する。さらに19世紀末までに、西洋人女性は一般にもっと自由に行動できるよう求めていられ示すようになったが、それにつれて売春婦を典型とする女性と都市との「結びつき」は、「耐え難いほど危険なセクシュアリティの可能性を示すようになった。そのセクシュアリティは、女性と空間の関係が変化し、新たに『自由に歩き回る』ことができるようになり（それゆえ過ちを犯しうるようになった）、まさにその結果として限度を超えたものになった」³³。売春婦への恐怖があふれだし、それはあらゆる女性の性的な貞節さへの不安、道徳に適った女性とみだらな女性とを区別できるかという不安、そして道徳的な女性がすでに消滅したのではないかという懸念へと拡がっていった³⁴。

近代生活を鋭く観察した人々の考察——最も有名なヴァルター・ベンヤミンの考察も含めて——においては、売春が都市のモデルニテの鍵となる表象として現れているようだ。資本主義が開くにつれ商品は急増したが、売春婦においては商品と商人との区別が崩壊している点に、まさに（ベンヤミンが述べたように）商品の神格化が見られる³⁵。売春婦は、商品化の進行や冷淡で表面的な社会関係のみならず、「愛の凋落」そのものと同一視され、その原因だと非難された³⁶。裸体の女性像が、かつて充足や喜びを象徴したのにひきかえ、裸体の売春婦の絵は、売買されるよりほかには既に喜びや愛の存在する余地がない社会の亡霊となっているだろう。それゆえ、フェミニズムの視点から見れば、こうした人物像は次のような疑問を投げかけるのだ。「男のセクシュアリティにとって快樂とは、自然の所有、自然を（再）生産させる欲望、自然の（これらの）生産物を社会の他の成員たちと交換すること、それ以外にありうるだろうか。それは本質的に経済学的な快樂である」³⁷。

従って、近代固有の毒々しい形をとった社会の悪疫に結びつくという点で、売春婦はモデルニテのエンブレム象徴として殊に適切なのだと言えよう。そしてそれは、なぜ『アヴィニヨンの娘たち』が、「あらゆる近代美術のパラダイム」そのものとして選ばれてきたのか、その一端を説明するだろう。だが、そのように売春婦の重要性という点から説明してみても、なぜ特にこの絵が、たとえば『オランピア』をしのいで、ひときわ傑出した位置を獲得したのかは説明できない。結局『オランピア』は、サロンに初めて出品されマネの没後に国家の所有物となって以来、批評家や芸術家にとって参照基準でありえたり、また事実そうであった。それに対しピカソの『娘たち』は、完成後数十年の間ほとんど人目に触れず、言及されることもなかったのである。

ピカソの絵が、当初、アトリエで見せるのはともかく、公の場で展示するにはふさわしくないものとされたのは、ピカソがさまざまな表現形式を共存させ、女性たちに異なったタイプの顔だちを与えたことによって、作品を分裂した状態にしたからである。そのため美術史家の間では、この絵が実際に完成しているのか、しばらく論じられたものだった。絵画の偉大な伝統が崩壊していく兆しが、すでに『オランピア』に認められるとすれば、そうした荒廃の形跡が、『娘たち』においてははるかに進んだものになっているのは容易に見て取れる。それが統一された様式という概念そのもの、完成の可能性というものに異議をとる点で、この絵の分裂した様相は、美術史上の分裂のモメントを意味するという趣旨にかなうとされてきた。クリスティーン・ポッジは、キュビスムの展開は、「模倣的というよりは慣習的な表象の性質」を実現することによって推し進められたと簡潔に述べているが、それを実現した当然

の結果として、「様式は、意志によって被ることのできる一種の仮面でありうる」、そのため「統一の法則を守り続ける理由は全くなかった」。ポッジが見抜いた特質は、明らかに『アヴィニヨンの娘たち』においても作用している³⁸。

別の面で『娘たち』を『オランピア』から隔てているのは、階級と人種の問題である。研究者は、ピカソの売春婦もマネの売春婦も、引き締まった筋肉質の体、その容貌に認められる下品さから、労働者階級の女性だと考えた³⁹。しかしマネの売春婦のほうが上の階層であることは、贅沢な装飾品や身の回りの品々から明らかである。それはまた、マネの娼婦は一人きりでいて、ほかにはただ黒人女中がいるばかりだが、その女中の隷属状態から、高級娼婦が高い社会的地位を楽しんでいたのに対し、下層階級が存在したことが証明されるという事実からも浮かび上がってくる。それとは対照的に、ピカソが描いた対象は卑しい売春宿の住人であり、その女たちは、ずっと続けて客を取るわけではないにせよ、いつでも要求に応じ、正午から午前3時まで、ささやかな料金さえ払えばどんな通行人の思うままにもなった（忙しい日には、彼女たちは各々16人から25人もの相手に奉仕したことさえあったろう。一方、高級娼婦は前もって高い代価を払って予約した客とだけ交渉を持った）⁴⁰。黒い肌の召使を侍らせるどころか、「娘たち」自身、最も左側の女性になんらかの形で仕える地位にあるとも言えよう。そして「娘たち」のうち2人がつけているアフリカ風の仮面は、象徴的に差異を取り除き、そのようにして白人女性と有色人種の女性との間に予想される社会的地位の違いさえも取り除いているのだ。マネの絵が上流ブルジョワ階級を観者として想定しているのに対し、ピカソの絵は観者の社会階級を下げており、性という商品を、言わば高級百貨店ではなく安売り量販店に置いたことを暗示しているのである。さらにそうした暗示には、もっと大きな社会的下落の前兆——すなわち将来、美術作品の公衆は、エリートではなく大衆が主流を占めるだろうというしるしがある。

ほかにも、『娘たち』の直前の時期のピカソの女性像には、もっとはっきりした変化、下へ向かう動きが認められる。1906年に、ピカソはバラ色の時代の物憂げなイタリア風の裸婦を描かなくなり、いくぶん膨らんだ、大理石のようになめらかな、それでもなお古典風の人物を描くようになった。その年の『2人の裸婦』(図版2)において、2人の人物は互いに向かい合い、複製のようによく似ており、そのようにして裸体女性の形態のほとんど全てが、まなざしにさらされるようになっている。けれども人物の股間は慎重に見えない角度に描かれ、このときまでにピカソの描いた裸体女性の多くと同様、2人の足は閉じ、股間を封印している。同時に2人の女性は背後のカーテンを開き、ピンクがかった茶色の空間をのぞかせているが、これはヴァギナか女性の性的空間を抽象的に置き換えたものとして機能しているとも言えよう⁴¹。こうしてこの絵は、ある意味で、ピカソが1901年頃の素描(図版3)においてもっと赤裸々に描きだしたものを、微妙に示している——つまり慣習どおり、紙やカンヴァスを女性の身体と同一視するということだが、そうした紙やカンヴァスの空間は、画家の男根的なペンや絵筆によって自由に探りうるものと考えられていた。

描くという行為も見るという行為も、伝統的には男根的な行為として、すなわち受身の場であるカンヴァスの白い広がりの上で演じられる、男根を挿入する行為として描写されてきた⁴²。「私はペニスで描く」とルノワールはおそらく得意げに語った。またピカソは愛人であった画家フランソワーズ・ジローに、「絵描きはきんたまで描かなきゃいけない」と自慢した。マーク・ロスコは後に「もしある画家が1年に1度でも絵とやって絶頂に達するならそれは最高記録だと思う」と見ている。また批評家のジャン・クレールはかつて「まなざしは目の勃起だ」と簡潔に述べている⁴³。男根の挿入を用いて知ること

を修辭的に表現する、こうした隱喩や一般的な比喩は、もちろん暗黙のうちに女性の芸術家や観者を排除している。だがそれはまた、もっと目立たない形で、有色人種の芸術家や観者をも排除しているのである。なぜなら長い間、有色人種はジェンダーにかかわらず、挿入される対象、ものを知らず、発見され知られ、従わされる対象として、女性性の側に分類されてきたからである。ジェイムズ・オルニーは、植民地主義において「[アフリカの] 地方が巨大なヴァギナとして認識」されていたことに触れている。一方クリストファー・ミラーはアフリカ大陸を、植民地主義の欲望や恐怖が果てしなく書き込まれ続ける「空っぽの黒板」と呼んでいる⁴⁴。こうした様々なイメージは、たとえばどのようにして自分の技巧を支配できるようになったかを述べるカンディンスキーの回想に収束しており、それは示唆に富んでいる。

私はカンヴァスと闘うことを学んだ。私の願望（=夢）にあらがうカンヴァスを、願望に合わせて無理やり屈服させるすべを知るようになった。最初、カンヴァスは澄んだ目で天上の喜びをたたえた貞潔な処女のようなようだった。ついで勝手気ままな筆が、最初にここに、ついであそこにとおろされて、筆が具えているあらゆるエネルギーによってカンヴァスを徐々に征服していく。それはちょうどヨーロッパの植民地開拓者が、それまで手付かずだった処女なる自然に分け入り、斧や剣、ハンマーやのこぎりを用いて、自らの願望に合わせて形作っていくのと似ていた⁴⁵。

図版2 2人の裸婦



図版3 取り囲むヴァギナ



人種の問題はしばらく措いて、この重要な局面に関わる別の問題を追究したいと思う。それは、キュビズムをフェミニズムの視点からより総合的に分析するという、大変差し迫っている問題の助けとなるだろう。つまりおおげさに賞賛されている新しい「キュビズム空間」という現象が、ジェンダーの観点から見てなにを意味するかである。そのために、観客性の作用、および絵画空間を描写するのに決まって用いられてきた挿入の弁証法に特有な男根主義を強調しなければならない。『アヴィニョンの娘たち

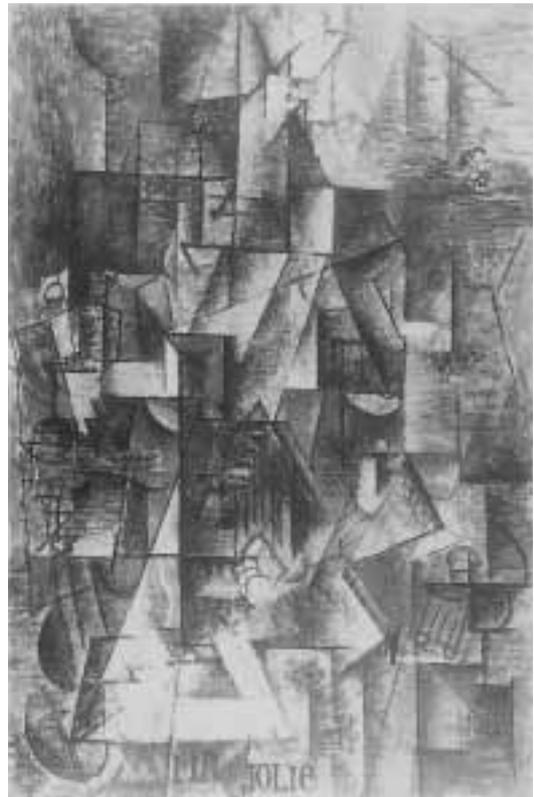
ち』が切り開いた——あるいはむしろ予告している——種類の空間とは、浅い空間で、そこではなにもない空間が閉ざされ堅固になり、同時に堅固なものは平面化され、断片化されている。キュビズムの空間では、動きはパッサージュのメカニズムによっておおむね周辺部に発生し、そこでは境界は解体している（おそらく異国の影響にさらされてのことだろう——異国風の姿の「娘たち」という形跡から判断すれば）。奥行きある絵画空間は、長い間女性の性的身体と同一視されてきたが、これが封印されたということをどのように理解したらいいだろうか。また、空間に挿入される量塊^{マッス}は、男性の性的存在と容易に同一視されるものだが、それが解体されたということは、どのように考えられるだろう⁴⁶。（『娘たち』の過激さは、特に、空間からはっきり区別できる完全な量塊というものを脅かした点にある」とローゼンブラムは述べており、他の研究者も似たような言葉を用いている）⁴⁷。

分析的キュビズム盛期の絵画空間は、わずかに視線を挿入しうるものだが、それは絵の様相が粉々の破片となっているため、観者が危険を犯してのみ可能なのだと言うこともできるだろう。あるいは1911-12年の『マ・ジョリ（ギターもしくはギターを持つ女）』（図版4）のような絵は、実際には視線を挿入できないとも言えよう。どちらの場合にも、こうした絵画空間の封印は、去勢し脱男根化するよう促す微妙な効果を男性観者に及ぼしている。新しい鍵穴に遮られて、知識の世界への鍵としてもはや男根が役立たないとなれば、男性観者は別の思考方式によって絵画を——それはおそらく絵画のみではないが——理解するよう迫られる。

なかには思わせぶりに、カンヴァスを女性の性的空間として遠まわしに暗示しているキュビズム絵画もある。だがその場合にも、新たに女性の自慰に焦点を合わせることでそれを暗示しているため、男性器はそこから閉め出されている。1910年の『マンドリンを持つ少女（ファニー・テリエ）』（図版5）では、裸婦の胴体は、（その胴体と同様）量塊と空虚からなる楽器の胴を視覚的に反復している。一方、彼女の手が楽器の響孔の縁に置かれているのは、ゆるやかに自己性愛を暗示している。『マ・ジョリ』では対照的に、女性の身体は楽器の胴と溶け合い、同時に両者とも、観者が量塊と空虚とを区別できないまでに断片化されている。どんな意味であれ、カンヴァスが女性的な空間であり続けているとしても、それはもはや完全に入手できるものでも男根を挿入できるものでもない⁴⁸。それゆえロザリンド・クラウスが正確に指摘しているように、『マンドリンを持つ少女』は、ピカソが「奥行きや触覚——肉体的次元と呼べるだろうもの——が、文字通り視野から消え失せていくのを見守った」時期のものなのである⁴⁹。

ピカソは観者が挿入する動きを妨げ、カンヴァスを封鎖する方向へ向かったが、それは、ひとたびカンヴァスが開くと現れる空間をおぞましいと感じるようになったので、そうしたおぞましさを観者を

図版4 マ・ジョリ



図版5 マンドリンを持つ女



守ろうとしたのだと解釈できよう。1912年、ピカソが実質的にカンヴァスの表面にフォルムを構築し始めたとき——それは絵画平面の奥に開く空間からさらに遠ざかることである——、彼はブラックに向かって「僕はギターが分かってきたぞ、ぞっとするカンヴァスに砂を使うよ」と歓声を上げた⁵⁰。なぜピカソの目にカンヴァスが「おぞましい」と映ったのか——とはいえさらなる問題は、絵画の奥行きが厭わしいものとなり、それをどうにか取り除こうとするのは、一人の芸術家に限ったことではなかったのではないか、また19世紀後半以降、カンヴァスに潜在的に存在していた奥深い空間を、画家たちが徐々に使わなくなるにつれて、ある意味でそうした奥行きは既に封鎖されていたのではないかということである⁵¹。

モダニズム芸術が展開する過程で、絵画空間の平面化という現象は、ゆっくりと確実に進んだが、それについては様々に説明されてきた。長い間クレメント・グリーンバーグのフォーマリ

ズムの図式が定説だったが、それによれば各表現媒体に固有の表現手段が強化されていき、(一例として) 絵画はだんだんその本質的な二次元性をあらわにしていくことになるという。近年、T・J・クラークは、絵画空間が浅くなっていったのは、資本主義下において、人間の経験の基本構造全体が浅くなり涸渇していったことと関連するだろうと論じているが、それも説得力がある。しかしどちらの理論的解釈も、多くのモダニズム芸術家が表明した徹底的な奥行きへの嫌悪は、説明できていない⁵²。こうした奥行きに対する恐怖という要素は、広く普及していた女性の身体に対する執拗な恐れ⁵³、あるいはより大局的に言って、(フロイトの公式化に従えば)「暗黒大陸」に対する恐怖との関連において、最もよく理解されると主張したい。言い換えれば、こうした恐怖は、フェミニズム研究者が西洋における男性性の危機として分析したものと符合しており、それは19世紀末から20世紀初頭にかけて、女性や有色人種が、単に存在そのものによってのみならず、劣った存在、隷属的存在として位置づけられたことに対する不満を徐々に明らかにするにつれ、醸成されたのだった。こうして白人男性の特権的な地位は、政治的にも社会的にも自立を求める西洋人女性の声の高まりによって、そして植民地化された社会——かつては「プリミティヴ」として、貶められるか感嘆されるかだった——に、異質ではあるが感動的なヴィジョンや価値が存在することを証明する興味深い工芸品(たとえばアフリカの仮面など)の流入によって、脅かされることになった。

そこで『アヴィニヨンの娘たち』に戻ろう。この絵が明らかに示しているのは、完全に平面化されたキュビズムの空間ではなく、スタインバーグが適切に述べているように、「圧力をかけられた奥行き」である。スタインバーグは、「これは圧縮された内部空間であり、蛇腹になったペローズ^{訳注5}の内部や、

また人の住む袋小路の気配のように、密集した人間の存在によって熱せられて縮まっていく被い」と書いており、この絵を見るという経験を、ほとんど性交のように忌まわしいものとして表現している。そして『『娘たち』の』真の主題は、結びつき——画面の外側から内部の表象本体への通路」だと断言している。「性的なエネルギーのように」、「われわれの視覚は出たり入ったり移動し」、この絵は「触ったり引き伸ばしたりする方法によって理解される内部空間であり、また触診によって、あるいは手を伸ばし転げまわり、それとともに自我を拡張することによって分かる^{ねぐら}のようなもの」を示しているという。スタインバーグは、この絵を描くピカソの経験を、性交の模造品^{シュミラークル}として描き出している。芸術家はここではニーチェ的な人間であり、「彼は狂宴への没頭と、ディオニュソス的な解放を求めた」。その結果『娘たち』の「あるきわだったテーマ」は、「発作的な行為、圧縮された空間の中での爆発的な解放、および挿入し吸引する相互作用である」⁵⁴。

もし『娘たち』が、異性愛の男性観者を想定し、彼に性行為の隠喩を提示しているのだとしても、それはおそらく、あらゆる性行為に終りを告げる性行為、繰り返す危険を冒すにはあまりに恐ろしい経験であろう。イヴ＝アラン・ボワは、「[売春婦の]破壊的なまなざしは、絵画空間の中へ入りたいという欲望を、すっかり私たちから取り除くのではないだろうか」と問いかけている⁵⁵。その予想される性行為がおそらく危険なものだということは、スタインバーグの次のような説明からも浮かび上がってくる——『娘たち』は、「もし人が完全に美的経験を受け入れて経験するならば、もし絵が見る人を吸い込んで『驚かせる』ならば、……そのとき人は絵の内部の存在になるということを示している。芸術の感染力によって、……外部の存在と内部の存在との違いが消え去る。全ての絵がそうした圧倒的な感染力を持つわけではない」⁵⁶。ここで「感染力」という語は隠喩として用いられているが、他の場所でスタインバーグらは、『娘たち』の威嚇的な面を、女性に対するピカソの怒りに結び付け、よく言われる彼が性病をうつされた経験を裏付けるものとしている。そういうわけで、研究者によっては、「娘たち」から病気を感染させられるのではないかと、良くて慢性的な不快感を忍ばなければならず、最悪の場合にはゆっくりと恐ろしい死へ至るのではないかと（想像が生み出す）同じような予想に脅かされている⁵⁷。（私には、「娘たち」は具合が悪いようには見えないし、ましてや梅毒のようにも見えない。しかし異性愛の女性として、私は彼女たちの顧客になる気はないから、いずれにしても病気をうつされる可能性から免れている。）

ルービンは、「1枚目の素描から」、『娘たち』はピカソの「女性に対する複雑で矛盾した感情」の投影だったと主張している。一方ボワは、芸術家の強烈な去勢不安という観点から、この絵の制作を説明している。「……完成作の持つ厄払い的な残忍性は、メデューサ（去勢）の隠喩によって最もよく説明される」⁵⁸。エディプスの物語と同様にメデューサの物語も、多くの文化生産行為のなかに特定できる。しかしそうしてみたところで、それはしばしば堂々巡りになってしまう——ある男権主義的なセクシュアリティ観を、ある意味で女性を不可避的に貶める似たようなセクシュアリティ観によって説明することになる。さらに、芸術家の傷つきやすい心理に焦点を合わせ続けると、彼の行為が社会的にどのような結末をもたらしたかを見失うことになるだろう。去勢という古めかしい物語を追い続けるならば、新しい方向——心理学的なものと同じくらい、社会的歴史的現実が得られそうな方向⁵⁹——に踏み込んで、絵の中央の2人の両腕を上げた姿勢、すなわちヴィーナス・アナデュオメネー^{訳注6}の姿勢に注意を向けたほうがいだろう。

海の泡から生まれたヴィーナスが、髪から水をしたたらせながら立ち上がるイメージは、19世紀後半

の歴史画のトポスであり、アングルもそのような絵を描いている⁶⁰。榮えある愛の女神を生み出した泡が、どのようにして生じたかは描かれなかったが、それも驚くにはあたらない。その泡はウラヌスの切断された生殖器から生まれたのだ。ウラヌスは息子クロヌス（最初の人類である巨人族）を（他の息子たちとともに）地下世界に投げ捨てたのだが、それに対する復讐として、クロヌスによって去勢されたのである。従って『アヴィニヨンの娘たち』に隠されている意味とは、家長の権威を不意に取り返しのでつかない形で無効にし、家長を犠牲にして権力を握った女性の物語なのである。男権主義の立場からすれば、もちろんこれは恐ろしい物語なのだが、逆にフェミニズムの立場から見れば、男性の専制に対する復讐の吉兆、あるいは寓話でさえある。

男性の幻想における女性の身体は、フロイトによって去勢された身体として位置づけられたが、そのためにかえって単なる性的不能の像ではなくなっている。むしろ女性にあるとされる「傷」に、「否定的なカタクレシスがとても強く結びつくため、この強力な心的エネルギーとの結合を通じ、去勢された身体としての女性は、男根的な性質を帯びるようになる⁶¹。スタインバーグらが見なすように、ピカソの「娘たち」はきわだって男根的である。左から2番目の売春婦は「発射されたようにこちらへやってくる」し、中央の売春婦は「柱のような裸婦」で、右側でしゃがむ人物は「踊り人形」^{ジャンピング・ジャック}を思わせ、そして5人全員が「あやつり人形のようにぴくぴく動き始める」⁶²。女性像を男根として構築するということは、フロイトの術語によればフェティシズムの戦略であり、これは女性にペニスがないという恐ろしい事実を、認めると同時に否定する身振りである。研究者の多くは、ピカソが『娘たち』を生み出した際の行為を、同じような言葉で——つまり彼にとっての「悪魔」である女性等々への恐怖を追い払い、自らを救済する企てとして表現している。ピカソはあるとき、『娘たち』は「私の最初の悪魔祓いの絵だ」と言っているが、この発言は繰り返し引用されている⁶³。

ピカソの恐怖は不条理だが、もちろんピカソが死んでも消え去らないものだろう。この20年来、研究者はピカソの恐怖を繰り返し探り、感情移入して追体験してきたようだ。そのかわり、ピカソの芸術が悪魔祓いしようとしたものたちの、もっと正当な痛みから目を背けてきた。すなわちピカソが「敵」だと公言していた女性や、言っていないがやはり敵だった有色人種のことである。特に後者について、ピカソは、彼らの視覚文化が自作に影響したということを否定し、そうすることでその存在を打ち消し貶めている。伝えられるところでは、部族芸術がピカソの芸術に与えた衝撃に関心を持つインタビュアーに対し、ピカソは『『黒人芸術』？ 聞いたこともない』とかみついたという。第2次世界大戦まで——つまり『娘たち』がニューヨーク近代美術館の所蔵となり、ようやく脚光を浴びるようになったときまで、部族芸術が『娘たち』を制作する際に影響を及ぼしたことを、ピカソは決まって否定していた。美術史家がそれをおうむ返しに繰り返してきたのも、それほど昔のことではない。実際には『『娘たち』の構図に取り入れる以前、少なくとも6ヵ月前から、ピカソは黒人芸術の例をあちこちで目にしていたと、ルービンは1983年に論じている⁶⁴。しかし、いまや美術史研究ではきまり文句だが、まさに収斂^{コンヴァージェンス}という文化的現象において、『プリミティヴ』な工芸品に価値が与えられたのは、同じような技術革新が西洋芸術の実践において出現したのと同様だった——実のところその後でさえあった⁶⁵。ミシェル・ウォレスが鋭く評しているように、「一般に黒人の芸術家や知識人が推測するところでは、白人の世界は、アフリカやそのほか第三世界の芸術が、西洋の芸術に直接深い影響を及ぼしたということを、単に認めることができないのだ——それは人種差別や外国人嫌悪^{ゼノフォビア}、自民族中心主義を全く抑制できないためである」⁶⁶。

『アヴィニヨンの娘たち』とその受容に、そして（より抽象的で間接的な形で）キュビズム絵画の浅い空間に徴候として現れているのは、19世紀末から現在まで西洋社会をめぐっている恐怖——すなわち女性や有色人種を含むアウトサイダーが、男性の役割や西洋の特権を篡奪し、彼らにとって代わるのではないかという恐怖である。言わば男性が覇権を失うのではないか、西洋が覇権を失うのではないかという恐れが『娘たち』において問題となっているのであり、それゆえにこの絵は、ハル・フォスターが鋭く述べているように、「西洋の家父長制的主体やそれに類するものが、損失や欠如、他者によって脅かされていることを、認めると同時に否認する」身振りとして解読できるだろう⁶⁷。

標準的な美術史において、支配的な視覚秩序が変動した、飛びぬけて近代的な場として『アヴィニヨンの娘たち』が機能したとしても、この絵がそうした位置を占めているのは、単にキュビズムの到来を予告するから、あるいは例の近代の寓意像である売春婦を描いているからというだけではなく、ここに描かれた売春婦の容貌が、多かれ少なかれ外国風に見える——（左から右へと）エジプト風、イベリア風、そして戯画的に描かれたアフリカ風に様式化されている——ためである。地中海的な視覚の規範は模倣であったが、それを崩壊させる原因となったのは、単なる墮落した女性の身体ではなく、墮落した異国の女性の身体なのである。そうした身体を描写するために（ピカソの視覚的レトリックを捉えようとしながら）研究者が用いるレトリックは、他者が西洋の境界線を突破するのに伴って西洋が没落するのではないかという恐れを時おりさらけだしているようだ。もちろんこうした恐れは合理的ではない——なぜなら西洋人が他の大陸を侵略したのであって、その逆ではないのだから。「娘たち」に用いられる、たとえば「非文明化する」というような言葉は、植民地主義言説の語彙のなごりであり、こうした言説は、「他者は、他者として馴致され、奪われ、破壊されるためにだけ存在する」とエレヌ・シクスーが述べたような、徹底的で過酷な政策を補強している⁶⁸。

『アヴィニヨンの娘たち』のなかの女性は全て白人なのに、研究者たちはたいてい、アフリカ風の仮面をつけた2人を、明らかに醜く、獣じみていて、不潔で伝染病にかかっていると区別している——それはつまり、非常に長い間、肌の黒い人々に執拗に付きまとってきた、冷酷なステレオタイプなのである。ローゼンブラムは、西洋人の眼から見れば、ピカソが取り入れたアフリカ芸術は「耐え難いほど醜い」と言い切っている⁶⁹。ルービンは「右側の2人の売春婦の怪物的に歪められた頭部」と述べ、「それに比較すれば優美な、中央の『イベリア風』の高級娼婦」と対比させている⁷⁰。またルービンとバーンハイマー両者の見解では、『娘たち』は「中央2人の『正常な』頭部から、左側の女性に見られる薄黒い変貌を経て、右側2人の人物のアフリカ風の仮面とゆがんだ無秩序な身体組織へと、先祖がえりしたような退行」を効果的に図示している。こうしてこの絵は、「暗く原始的、退行的で、おそらくは細菌性の病気に侵されているような女性の性的傾向が、激しく現れているという幻想」をさらけだしている⁷¹。フランセス・フラシーナは、梅毒による病変でものすごく変形した人々を撮影した医学的写真と、ピカソがそれに混ぜ合わせたものといくらか関係があるアフリカの仮面とを実際に比較し、両者は類似していると述べている（私が見る限り、きわめて疑問である）⁷²。バーバが鋭く述べているように、「黒い肌は人種差別主義のまなざしのもとで分裂し、獣性や生殖器、グロテスク性の記号に置き換えられる。それらは画一的で完全な白人身体という病的恐怖の神話を明るみに出す」のである⁷³。

こうしたテキスト全てが言及している、よりヨーロッパ的な容姿の人物とアフリカ風の仮面の2人との関係——その背後に隠されているのは、退行の物語である。すなわち正常から逸脱への退行、健康から病気への退化、控えめなエロティシズムからむき出しの獣性への墮落である。こうした観点から、多

くの研究者は、私が「アフリカ風の仮面をつけた」と描写した2人の女性を、仮面をつけているのではなく、むしろ雑種の生物として見ていることを指摘しなければならない。(そういった解釈は、右上の人物の乳房に見られる、数本の平行線による緑色がかった陰影——その顔もしくは仮面の緑色のストライプを反復している——によって正当化されるかもしれない。だがそうではなく、これらの人物において頭部と身体が乖離しているのは、彼女たちが仮面を被っていると見るように促しているのだと主張したい。) これらの白人女性たちが、「密林風の鼻をした裸婦」へと変容されつつあること、それが恐怖の原因なのだ(もっと後のホラー映画で、人間が昆虫や怪物へと変容するシナリオと平行している)。なぜなら混血児は、不純で退化しており汚れているから——こうした土着の人々は退化して野蛮だという考えは、もちろん彼らを植民地化する根拠として欠かせなかった。『娘たち』におぼろげに浮かび上がっているのは、メアリー・ドーンが明らかにしたように、「白人女性が売春に匹敵するような陰悪さに常に『転落する』寸前なのではないかという強い恐怖である。白人女性は制度の弱点、文明の支配が常に弱すぎるということのシニフィアンだろう」⁷⁴。

『アヴィニヨンの娘たち』に展開されているように、ヨーロッパ人女性をプリミティブな人間と同一視するのはよくあることで、それは白人女性を「暗黒大陸」にたとえたフロイトの隠喩に端的に現れている。フロイトは白人女性のセクシュアリティを、「より低い段階の文明にある人種」のセクシュアリティと関連付けたが、そこでは(子供ともども)セクシュアリティが「無制限な自由」にゆだねられており、それは当然のなりゆきとして、こうした人々の間で文化的達成度が低いことを示すものと説明されてきた⁷⁵。そういうわけで植民地主義の幻想においては、暗黒大陸という概念には、「光から離れて、社会的倫理的な退行へ、暗い穴をすべり落ちるのではないかという恐怖が潜んでいる」とパトリック・ブランチリンガーは述べ、さらにこう続けている。

墮落の恐怖には強力な性的次元がある……アフリカについて書いたヨーロッパ人の著作においては、[ドミニク・] マノニの言うように「野蛮人は、……無意識のうちに、ある本能のイメージと同一視されている。そして文明人は、野蛮人の『誤り』を『矯正』したいという欲望と、失われた楽園を求めて彼らと同一化したいという欲望との間に、痛みとともに分裂させられる」(同時にこうした欲望は、まさに彼らに伝えようとしている文明の価値に対する疑いを投げかけるものでもある)⁷⁶。

ゴーギャンやマティス、その他大勢のモダニズム芸術家と同様に、ピカソもヨーロッパを遠く離れた新鮮な土地にしばらく目を向けることによって、新たな展望を切り開きたいと考えた。マティスはオリエンタリストとして、安全な男権主義のユートピアもしくは好色郷^{ボルトビア}——すなわち白い北アフリカを、フランスの中に魔法のように作り上げたが、それに対しピカソは、危険な男権主義の暗黒郷^{デストビア}を、突然ブラックアフリカの要素に侵略されたパリに構築したのだった。「オリエンタリズムの夢が死に絶えるにつれ、驚くべきことに自己の中にアフリカを見出した」とミラーは記しているが、そうした驚きは不愉快なものだった。というのも「アフリカについての言説は、少なくとも不幸なオリエンタリズムであり、満たされずまた満たされえない欲望の言説だった」からである⁷⁷。

マティスの楽園もピカソの地獄も、ある視点からは退行的な幻影と見なされよう。だが、女性や黒人といった搾取の対象となる人々から、望んだものを得られないか、もしくは言わば望みもしないものを入手してしまった裕福な白人男性が味わう恐ろしさには、少なくとも同じ男性たちの欲望が満たされる

のを見るより、慰めを感じる人もあるだろう。もちろん、伝統的な美術史の物語では、芸術家の属する社会がプリミティブと見なす文化に頼るのは、(彼らを生み出した) 社会の価値への批判を意味するという前提に立って、ピカソやマティスの制作を進歩的なものとして解釈してきた⁷⁸。『娘たち』が描かれた後の年月にたびたび展示され論じられたのなら、そうした衝撃を持っていたと考えてもよいだろう——この絵に接したごく少数の観客が示した反応でさえ、とても衝撃的だったのだから。しかしこの絵は実際には秘蔵され、「プリミティブなもの」によって代表される批判の可能性が、「打ち消され、モダニズム芸術の本流に吸収されてしまう」ようになって初めて披露された。その結果、その後ずっと続く関心の対象となったときから、『娘たち』は世界で最も偉大なモダニズム芸術家による、最も偉大な達成と誇られるようになったのである⁷⁹。

『アヴィニョンの娘たち』がいま持っているような目ざましい名声は、もしこの絵が既存の社会的偏見をなんらかの形で確認する機能を果たすのでないなら、与えられなかったに違いない。だが、この偉大な聖画^{アイコン}が内に秘めていた退化という意味あいに、ようやく目が向けられ始める前から⁸⁰、この絵の中心的位置づけはすでに疑問視されだしていた。ピカソ美術館が組織した盛大なオマージュとしての展覧会が証明している通り、この絵の抜きん出た地位が表向きはいまなお保たれているとしても、その位置はますます不思議に孤立したものとなってきている。キュビズムの実践の分析は、近年(適切な理由あってのことだが) 記号論的モデルに移っている——それはピカソが1907年に展開しようと準備していたものよりも、もっと抽象的な表現形式に当てはまる——が、それにつれて『娘たち』の地位は、いくぶん切り離されたものとなってきている⁸¹。だが、この絵を切り離そうとする動きは、こうした方法論的な転換にかなり先立っていた。そして私の推測では、以前にはそこからキュビズムが生まれたとされた『娘たち』をキュビズム本体から切り離そう、この絵の悪名高い「伝染性の」身体を隔離しようという衝動には、ある意味で無意識の要素が関与しているに違いない。

『アヴィニョンの娘たち』が、最初のキュビズム絵画という名をほしいままにしていたのは、主題の問題がほとんど論じられない間だった⁸²。スタインバーグの1972年の画期的な論文によってこの絵の主題がはっきりと関心の的となるまで、アヴィニョンの「若いレディたち」には、モダニズム絵画の実質的な母親という高い地位が与えられていた。しかし、婉曲な題名という薄い覆いの後ろに隠されてきたのは、単なる売春婦たちなのだとはとたびあからさまに指摘されると⁸³、「娘たち」は無情にも念入りに母という地位から追いやられたのだった⁸⁴。売春婦は不妊だと慣習的に考えられてきたうえ、その子供は親が不明と決まっておき、キュビズムは庶子として汚されてはならなかった。さらに悪いことに、キュビズムは黒人の血筋を引くと暴露されるだろうし、とりわけ研究者たちは、5人のうちアフリカ風の裸婦こそ、キュビズム誕生の場であると厳密に指摘してしまっていた。スタインバーグは「侵入してくる野蛮人は、カーテンの割れ目に深くはめこまれ捉えられているが、このカーテンのつぶれた襞は、侵入しえない凝固した空間を模している——有名なキュビズムの誕生の地である」と述べており、他方カーンワイラーは、特に右下の人物に関して、まるで出産しようとしているかのように両脚を広げており、それこそ「キュビズムの始まり、その最初の現れ」だと言及している⁸⁵。この絵の右側、すなわちピカソが最後に仕上げた部分が、いっそう革新的であることは間違いない。しかし特にこの2人の人物像が、モダニズム絵画の起源の最も決定的な場として、繰り返し取り上げられ言及されてきたということは、アフリカを象徴的に起源の王国として使ってきた西洋の習慣、そしてアフリカのイメージを、常に挿入可能なのに決して知りえない女性の身体のイメージと同一視する習慣をもさらけだしている⁸⁶。

『娘たち』の右下のしゃがんでいる女性を初めて見るとき、われわれの関心を捉えるのは、正面向きに生き生きと描かれたアフリカ風の仮面であり、それはこの女性の顔となっている。視線を下に動かすにつれ、この女性の身体全部が見え、その大きく広げた両脚の間に生殖器が露骨にさらけだされているだろうと予想する（素描に見られるように、それはピカソが最初構想した情景である）⁸⁷。しかしピカソはそうはせず、女性の背中をこちらに向けて女性の性器を隠し、その一方で女性の仮面が後頭部を覆っていると見えるように描いて、われわれの期待を裏切ったのである（2番目の構想である）。陰唇やヴァギナといったタブー視されてきた部分を描くこと——それを期待させながら撤回するピカソの身振りは、続くキュビズムで成し遂げた、絵画空間の封鎖という角度から考慮されなければならない。一方において、キュビズムの浅い空間は、処女膜を再生したいという願望を隠喩的に実現し、それによって女性の身体としてのカンヴァスを、処女に——ある意味で性以前のもの、威嚇的でないものにしていくと解釈できるだろう。しかし、封印された女性器がその内に秘めているのは、おそらく女性のセクシュアリティからの逸脱と見なされてきたもの——すなわちレズビアンと不妊であり、両者はともに売春婦の副次的文化に結び付けられてきた（いうまでもなく処女性はそうではない）。多くの研究者が『アヴィニヨンの娘たち』のうち数名、あるいは全てに男性的性質を見出しており、ところどころ平らに描かれた胸を指摘しているが、これは「新しい女性」の男性化した体型や、ある種の典型的なレズビアンの身体を思わせるだろう。しかしそれ以外の研究者が「娘たち」の身体から連想したのは、宿命の女の性欲過剰な身体だった。しかも、こうした本質的に異なる解釈が、どちらも子供を生まない種類の女性を問題としている点にも意味がありそうだ⁸⁸。

それまでキュビズムの生みの親として広く認められてきた、アフリカ風の仮面をつけた人物像は、1970年代初頭にはより複雑で不吉な役割を担うようになった。それはアメリカにおいてアフリカ系アメリカ人や女性が、一般により攻撃的役割を果たすようになった時期であり、人種を問わず女性が妊娠を拒む権利を獲得し実践することもそうした役割の一つだった。アフリカ風の仮面をつけた人物像は、もはや偉大な誕生を予告する存在ではなく、かわりに身の毛もよだつ死の化身となった。ルービンにとって『アフリカ風』の顔は、単に純粋なセクシュアリティの『野蛮さ』以上のものを表現している。……彼女たちの暴力性は、破壊者としての女性をほめかしている——象徴主義の宿命の女のなごりである⁸⁹。

宿命の女の人物像は、「自己や『自我』の不変性や中心性を失うのではないかという恐怖」を表現しており、「こうした不安は、去勢不安として彼女を表象する過程に、きわめてはっきり表れている」とドーンは論じている⁹⁰。貪り食う口と、底知れない深さのヴァギナや子宮を持つと思い描かれてきたために、女性は想像の中で、深淵のめくるめく恐怖と結び付けられてきた⁹¹。そして「娘たち」は、多くの研究者にとってまさにこうした深淵のもつ脅威を意味してきた。絵画の構造に大きく裂けた穴（奥行き）を放置せず、女性たちの口を閉じて描き、ヴァギナが見えないよう隠蔽してさえ、それでもなお執拗な疑問が残るのである。スタインバーグはそれを「舞台裏からのぞき込んでいる、あの密林のような鼻をもった裸婦の背後には、どのような秘密の予備空間が残されているのであろうか」と不安げに表現している⁹²。

女性の身体には、まぎれもなく生命に関連した穴や隙間がある（もちろん女性自身にとって、それらは一般的に恐ろしいものでも完全に知りえないものでもない）が、それとまったく同じように、認識論の構造のなかで、女性は象徴的に穴や裂け目と結び付けられてきた。そしてそれは女性ばかりではない。西洋の想像力の中では、ブラックアフリカも同じような位置を占めてきた。まさに「アフリカ」と

という言葉そのものが、「事実上、西洋の言説においては欠如と同意語」なのである⁹³。女性や有色人種の経験は、家父長制のもとで歴史的には考慮されなってきたため、ひとたび父権的秩序による認識論の構造がほつれ始めると、そうした見落とされてきた要素が、増大する不安や疑問の対象となっていった。

モデルニテが到来するにつれ正統性は危機にさらされ、それに伴い白人男性主体は、かつての絶対的な地位からある意味で追放された。そしてアリス・ジャーディンが適切に述べているように、「権威の喪失についての議論は、いやおうなく女性を巻きこみ」、「『女性』とか『女性性』といった言葉は、西洋において象徴的構造が崩壊する過程を示すようになった」⁹⁴。女性ばかりでなく黒人もまた、「昔から秩序を乱すもの、また『[ヨーロッパの] 男性的な境界線のシステムをことごとく粉碎しかねないもの』とされてきた」。エレイン・ショウォルターが記したように（彼女は女性についてのみ考察しているのだが）、支配的視点から見れば、こうした人々は「社会的文化的な周縁性のために象徴秩序の境界線上に位置するように思えたのである——、『人 [白人男性] とカオスを分かつ線』であるとともに、カオスそのものの危険な一部分であり、父権的な文化の外側にある正体不明の恐怖の野生地帯の住人である、と」⁹⁵。

ピカソは『アヴィニヨンの娘たち』において、きわめて説得力のある、そうしたまさに野生の領域の幻影を呼び出したのだと、多くの研究者は考えた。しかしこの絵を終えてしばらくの間、ピカソはより穏やかな領域へ——女性性や身体性、他者に抵抗し、それらを抑圧する方向へ向かった。こうして、続く分析的キュビズムの絵画は、おとなしく陳腐なモチーフ、すなわち静物や風景、肖像、そして（数は最も少ないが）純潔な抽象的裸婦などを描いたものになった⁹⁶。1989年、ニューヨーク近代美術館での総合的な「キュビズムの先駆者」展の展示室を見てまわった観客は、入口でいつも通り衝撃的な「娘たち」の存在に迎えられた後、次のような疑問にとらわれたことだろう——キュビズムが進展するにつれ、この目に余る生々しい裸体画になにが起きたのだろうか、こうしたむき出しのアフリカの要素になにが起きたのだろうか、と。

ピカソは「これらの野蛮な衝動を一掃したのだ」、と答える美術史家も多いだろう。セザンヌやブラックに代表される「自製のきいたフランスの伝統の影響」に征服されて、ピカソは深い灵感の源泉——アフリカ美術やスペイン美術——に背を向け、「古典に学ぶブラックの影響」に屈服したのである⁹⁷。その結果、「盛期」キュビズムにおけるアフリカの源泉は、相対的に明らかにされないままであろうし、学者たちはいずれにせよ、キュビズムを古典芸術と称するため、それを割り引いて考える傾向にある⁹⁸。同じように、『娘たち』の耳障りな内容から身を引くことによって、ピカソは彼自身が受け継いでいたものからも身を引いているのだということも黙殺されている。なぜなら、ピカソは特に「娘たち」のうち2人をイベリア人だと考えており、彼の生地であるスペイン南部は、ヨーロッパの他のどの土地よりもアフリカに近接しているのである⁹⁹。後年ピカソは、「キュビズムはスペインに起源がある」「私こそがキュビズムを発明したのだ」と好んで言っていた¹⁰⁰。だが『娘たち』のもたらした激動の結果、ピカソとともにキュビズムを発明したのはブラックであった。しかもブラックは、スペイン美術の暗く奔放で官能的、かつ悲劇的な演劇性にも、あるいはピカソの心をつかんだ部族芸術の様相にも関心を持たなかった。ブラックは「[黒人芸術に] 恐怖を感じるなどということは全くなかった」とピカソは驚いた。「ぼくが『全て』と呼んだものを、彼は感じていなかった。……ぼくたちを取り巻くもの、ぼくたちでないもの、それらが敵意に満ちているとは感じなかったのだ」¹⁰¹。

別の答えもある。これらの等身大のみだらな女性たちの身に、『娘たち』の結果として起きたのは、

解剖されるということだった——つまり最初はピカソによって、さらに後には多勢の美術史家によって解剖されたのであり、美術史家たちは絵の内部構造を探り、それが生み出される過程を、微視的に、かつ興味をそそる細部まで検討したのだった。それこそが、この絵を記念するパリの展覧会において集結した、入念で徹底的な研究成果をもたらした力だったのである。この展覧会は「あざやかに……その起源まで詳細に分析している」と称えられたが¹⁰²、それはある意味では、かつてのモダニズム絵画の売春婦＝母を上手に解剖しているということでもある。(売春婦は歴史的に文字通りの解剖の対象でもあった。「なぜなら貧しい売春婦の死体は、よく解剖学の実習に供されたからである。それによって、文字通り女性を切り刻むことによって女性の生理機能を検証したいという、多くの19世紀の作家の赤裸々な空想を満たすことになった」¹⁰³。)

ドーンらが分析したように、女性のセクシュアリティの深さを測量したいという強い衝動は、女性が恐ろしい「秘密、なんとしてでも暴きだし、正体を暴露し、明かさなければならないようななにか」を隠しているという感覚に由来していた¹⁰⁴。こうした観点から見ると、分析的キュビズムの封鎖された浅い空間は、ほとんど全てのものが表面にあり、視界に現れる空間として、防御的に機能すると理解されよう。科学史家エヴリン・フォックス・ケラーが述べるように、隠されているからこそ、女性の内部は「自然の内部が不可視である」のと同様、「脅威なのだ——なぜならそれは、人間と自然の間の、ひいては男と女の間の方の均衡を脅かすからである」。「この問題について、近代科学の思考様式はとても効果的な解決法を見つけた。……ギリシア人がそうしたように、地下の復讐の女神を見えないところへ追い払うのではなく、近代科学は女性の内部を明るみにさらそうと努め、その脅威を完全に無力化しようとしたのだ」¹⁰⁵。

『アヴィニョンの娘たち』が内に秘める仕組みを明らかにしようと、長い間努力が重ねられたにもかかわらず、研究者がいただく不安はたいして和らぎはしなかった。実質上スタインバーグが議論の方向を転じて以来、過去20年間のこの絵についての言説は、生まれの問題（つまり母親の比類ない力と父親の目立たなさについて）に対する疑問という、最も強い不安を再体験するよう男性を促す力を、この絵が持ち続けていることを示すものではなかった。それよりも、「悪魔祓いの絵」を悪魔祓いたい、大切なキュビズム本体から追放したいという願いを証明するものだったと言ってよい。こうして『娘たち』は徐々に、新たに改訂された「これまで語られてきた最も偉大な物語」から切り離された序文という形を取るようになり、いまでは本文の方は、相対的に民族性を取り去り現実から遊離した「盛期」キュビズム全体を中心とするようになった。と言うのも、いまやキュビズムは、これまでより遅い時点から始まったと提示されるようになったからである。ルービンによればそれは1908年であり、ボワの説では1912年にまで下る¹⁰⁶。ルービンもボワも、相変わらず『娘たち』はきわめて重要だとしているが、こうした主張は、ひとたびこの絵が実際にはキュビズムを開幕するものではないということになれば、明らかに重みを失うことになる。

『娘たち』を見る人々は大部分、最初から極端な反応を示した。例外は批評家のフェリックス・フェネオンで、彼はピカソに本当に諷刺画に取り組んだほうがいいと穏やかに助言した¹⁰⁷。おそらくフェネオンは正しく理解していたのだろう。なぜなら『娘たち』は、ほとんど巨大な漫画として読めるからである。私にとって滑稽なのは、異様な仮面で客をいらだたせている2人のいたずら者であり、一方その仲間たちは、ぐずぐずして彼女たちに見とれているだけの（いまや氣力をなくした）男たちを、冷静に品定めしている——ここでは男性は、その唯一本当の魅力である財布の中の通貨のように、交換可能な

ものである。しかしそれと同じように、この女性のあつかましさを描いた光景に対し、同僚の美術史家が示す神経質な反応も面白いと思う。なぜなら他のどんなモダニズム絵画も、これほど多くの本能的な不快感を引き出しはしないからである。それは時にヒステリックな調子にまで高まる。何十年の間、『娘たち』の一行に並んだ女性たちは、多くの研究者にとって、消え去らないひどく恐ろしい夢として機能してきた。そしてその悪夢——研究者はこの絵を描くようピカソを促したのも、同じような悪夢だと考えてきた（もったもなことだが）——は、たくましく経験豊かな働く女、先祖もあいまいでいやしい筋の女、言い寄ってくる男に明らかに感銘も受けなければ屈服もしない女の連なりを描き出している。ピエール・テクスは彼女たちを、「明らかにその独立性が威嚇的な女たち」と描写している¹⁰⁸。そういうわけで、この悪夢が観者をことごとく石に変えてしまうに違いないという考えは滑稽であり、もちろん一部のものにとって、これらの人物は、どんなに省略され歪められ、また抽象的に描かれていても、異邦人、ましてや怪物ではない。逆につかの間、われわれ自身に似ているのである。

売春婦や宿命の女が、決してフェミニズムの完璧な女主人公でないことは認めなければならない。白人の売春婦がこれみよがしにまぬけなアフリカ風の仮面を付けているのは、まぎれもなくアフリカ系の人々にとっての神的存在を卑しめている。明らかに、純粋で単純な英雄的表現で「娘たち」を描写するなら、こじつけになるだろう。ドーンの指摘では、宿命の女は「フェミニズムの主体」どころか、むしろ「フェミニズムに対する男性の恐怖の徴候」だが、それでも「宿命の女は、力や主体性、行為体と、そうした属性の欠如とを混同しているため、フェミニズム言説との関連は危険をはらんでいる」¹⁰⁹。「娘たち」は、力を付与するモデルとしては決してうまく機能しないとしても、それでもなお、女性や有色人種が力を獲得することに対する恐怖を呼び覚ますものとして、すでに効果的に機能してきた。『娘たち』とその受容とが示す一つの物語は、どのようにして「男根中心主義的文化の危機が、その偉大な記念碑に変わったか」を教えてくれる¹¹⁰。『娘たち』についての論文執筆を促した危機感や恐慌、そしてこの絵を孤立した言説空間に封じ込めようとするたゆみない努力は、この絵が想定している観者を脱中心化し、揺るがす効果を持つことを証明している。同じ理由から、それ以外の観者に対しては、中心化する効果を持つとも言えるだろう。

あらゆる人類を代弁するとされている、「漠然とした存在」である大文字の男の弁説に長年従属してきた、いわゆる異邦の女性という立場から書いているトリン・T・ミンハは、次のように異議を申し立てている。

私は古いタイプの理論化——男性がよく主張するような、心理的、認識論的な「深み」に沈殿しているものを透視すること——にも、まったく無関心だ。無理に入り込んだり、無理にこじ開けて内奥の秘密と思われているものを暴露し、それによって意味を穿とうとすることは、私には、母の子宮を裂いて胎児の性別を知る行為と同じく、益のない行為に思える¹¹¹。

こうした西洋の認識論的観念——学問や知、所有の究極の形態としての貫通や解剖といった観念——の持つ暴力性や男根主義という点から言えば、あらゆる近代のイメージのなかで、最も悪魔祓いのだと広く認められてきた『アヴィニヨンの娘たち』の解読は、別の意味を帯びてくる。なぜなら、ここにあるのは逆説的な事例、つまりあらゆる女性の中で最も挿入されうる存在である売春婦が、挿入可能な美術の媒体——すなわちキャンバスに整列しているのに、挿入を禁止し、安全な距離に留まるようにというとりわけ恐ろしい警告として、一般に受け止められてきたという事実だからである。

ピカソの地位は既に高くなり過ぎており、それをさらに格上げしまいとする慎重なフェミニストなら、ピカソの絵の中でも最もあつかましく雑然とした『娘たち』の偶像的な地位を守るということに、いまなおなんらかの意図を見出すだろう。男性はたいてい芸術作品から、少なくともなにか基本的な承認の形、ひいては安堵を引き出すものだが、結局『娘たち』が特に想定している観者は、この絵によって深刻に悩まされていることに気づくのである。彼らに衝撃を与えるのは、彼らの習慣的な認識や知識のありかたが優位であり続けること、あるいは存続することさえもが、単に疑いうるばかりか、明らかに歓迎されないものに見えてくる——そうした時機や状況を、この絵が一瞬の閃きのうちに開示するように思われることなのである。

注

1. Bois, 1988, p. 172; Richardson, p. 475; および Arianna S. Huffington が『娘たち』を記述するために引いているマックス・ジャコブの言葉 (Arianna S. Huffington, *Picasso: Creator and Destroyer*, New York, 1988, p. 93); Steinberg, p. 20 (スタインバーグは、この絵画がそうした言葉を用いて考察されるようになったと述べているだけで、彼自身がそう見ているとは言っていない)。
2. E. F. Fry, *Cubism*, New York, 1966, p. 12 [『キュビズム』八重樫春樹訳、美術出版社、1973年] および Seckel。
3. ボワがこの話を伝えている。彼はウィリアム・ルービン^{註7}に、その航空便に自分が作品と同乗しよう、そうすれば自殺の必要もなくなると助力を申し出たという (Bois, 1988, p. 172, n. 14)。
4. Daix, 1993, p. 187 に引用。ブルトンは1920年代に『娘たち』の擁護者となった。1923年、ブルトンは『娘たち』が最初にジャック・ドゥーセへ売却された際、仲介した。さらに1925年には『シュルレアリスム革命』誌に『娘たち』の複製を掲載している (*ibid.*, pp. 69, 252)。
5. 『娘たち』が最初に複製されたのは1910年5月の『アーキテクチュラル・リコード』誌だった。1912年にアンドレ・サルモンが公にしたアトリエの写真に写っているものの、フランスでまともに複製されたのはようやく1925年になってのことだった (注4参照)。この絵はサルモンによって1916年のサロン・ダンタンで初めて展示されたが、「冷ややかに受け止められた」。1939年、アルフレッド・バーがニューヨーク近代美術館に収蔵し、以後現在に至るまで同館のコレクションの事実上最も重要な作品である。フランスで再び展示されたのは1953年になってのことで、またも「ほとんど注意を引かなかった」 (Daix, 1993, pp. 68–69)。
6. Rubin, 1989, p. 348 に引用。このようにこの絵を率直に批判したのは、ジョルジュ・ブラック、レオ・スタイン、ギヨーム・アポリネール、フェリックス・フェネオン (*ibid.*, p. 348, 346)、アンブロワーズ・ヴォラール (Daix, 1993, p. 79)、それにセルゲイ・シチューキンである。シチューキンはガートルード・スタインの邸宅に現れて「ほとんど涙にくれながら、フランス美術にとっての損失」を嘆いた (G. Stein, *Picasso [1938]*, New York, 1984, p. 18)。スタインはこの絵を支持した (Daix, 1993, p. 79)。サルモンおよびアルデンゴ・ソフィチも同様である (Rubin, 1989, p. 348)。
7. こうしたモダニズム美術の歴史物語は、必然的にピカソの過大評価を伴い、それはパリ以外の中心都市で活動した作家など他の先駆者たちを犠牲にしているが、これは容易に本論の副次的主題となりうるだろう (そうではないが)。
8. サルモンの言葉。McCully, p. 57 に引用。
9. Steinberg, p. 22; R. Rosenblum, “The ‘Demoiselles d’Avignon’ Revisited,” *Artnews*, LXXII, no. 4, Apr. 1973, p. 45; および Kozloff, p. 35。コズロフはピカソ (その「醜く変貌させた主題への嫌悪」に言及している) と売春婦 (「新しい秩序の復讐する女神たち」) の、どちらを社会病質者と見て、他方をその犠牲者と見たのか、明らかにしていない (Kozloff, pp. 37–38)。
10. サルモンの言葉。McCully, p. 140 に引用。
11. 『娘たち』が最初のキュビズム絵画であるという立場は、カーンワイラーやバーといった権威によって広められた。それに最初に異議を唱えたのはジョン・ゴールドディングだが、彼はなおこの絵を「キュビズムの歴史的展開への自然な出発点」と見なしている (J. Golding, “The ‘Demoiselles d’Avignon,’” *Burlington Magazine*, c, 1958, pp. 162–63)。さ

- らに後、ルービンはこの問題を取り上げ、この絵は「キュビズムの展開する道筋を準備しているとはいえ、キュビズムの性質や構造とはほとんど反対方向を向いている」と論じ、さらに「初期の『娘たち』への言及は、どれもキュビズムの特徴を示すと述べていない。カーンワイラーも1916年の『キュビズム』ではこの絵をキュビズムだと述べていない。1920年までに彼は考えを変えたい」としている (Rubin, 1983, p. 628, p. 644)。リチャードソンはこの絵が「新しい絵画の様式を打ち立てた」という見方を貫いている (Richardson, p. 475)。
12. 「19世紀半ばから20世紀初頭まで、モダニズムは強迫的熱意をもって、男性の幻想において売春婦として典型化された女性の性的身体を、断片化し醜悪にすることにより、革新へ向かう欲望を示した」とバーンハイマーは述べている (Bernheimer, p. 266)。ボードレールの評は同書 p. 292, n. 51 に引用されている^{訳註8}。
 13. T. de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Ind., 1984, p. 13. さらに「男性のセクシュアリティと、とりわけその商業的交換が、『モダニズム芸術を創始した記念碑的作品』と見なされてきた作品を支配している」とジャネット・ウルフは記しており (この考察をウルフはグリゼルダ・ポロックに帰している)、「近代やモダニズムの性質についての定義は、男性の経験から導かれており、それゆえに女性は排除されたのだ」と続けている (J. Wolff, *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*, Berkeley, 1990, p. 57, p. 58)。
 14. R. Johnson, "The 'Damoiselles d'Avignon' and Dionysian Destruction," *Arts*, Oct. 1980, p. 94. 強調は引用者による。
 15. キャロル・ダンカンは、『娘たち』において作用している排除の型があることを最初に指摘した。C. Duncan, "The MoMA's Hot Mamas," *Art Journal*, XLVIII, no. 2, Summer 1989, pp. 175-76.
 16. より伝統的な方法による『娘たち』の受容研究は、次の文献において行われるはずだが、この論文が印刷されるまでには入手できなかった。William Rubin, *Les Damoiselles d'Avignon*, Studies in Modern Art, no. 3, New York, 1994.
 17. 私はこの論文でレズビアンを観者に言及していないが、このテーマは探求する価値があろう——殊に世紀末のパリでは、貴族のレズビアン顧客がある程度は売春宿に出入りしており、また上層の売春宿に属する売春婦は、こうした顧客に奉仕するよう期待され訓練されていたことを考えるならば。Corbin, p. 125 を参照。
 18. 女らしさと仮装がある意味でまったく同一だということは、精神分析学者ジョーン・リヴィエールによって最初に提示された (J. Riviere, "Womanliness as a Masquerade" [1929], in *Formations of Fantasy*, ed. V. Birgin, J. Donald, and C. Kaplan, London, 1986, pp. 35-44; および S. Heath, "Joan Riviere and the Masquerade," in *ibid.*, pp. 45-61 を参照)。
 19. Luce Irigaray, Heath, p. 54 に引用。
 20. ピカソがこれらの売春婦に戯画的に描いたアフリカの仮面を用いたのは、意図的に侮蔑しようとしたことだったのかどうかは議論の分かれるところである。レイトンは『娘たち』に関して植民地主義という問題点に光を当てた最初の研究者であり、精力的に論じてはいるが、説得力に欠けると思う。なぜなら彼女のそうした態度は、反植民地主義思想への熱烈な連帯だからである (P. Leighton, "The White Peril and *L'Art nègre*: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism," *Art Bulletin*, LXXII, no. 4, 1990, pp. 609-30)。
 21. H. Bhabha, "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse," *October*, no. 28, Spring 1984, pp. 126-27. 模倣にはもちろん2つの方向がある。しかし白人にとって、有色人種を模倣すること——つまり minstrel show として演じるということは、「身体のレベルでの差異」を、認めると同時に否認するということである。こうした観点からすれば、minstrel show はフェティシズムの形をとって現れ、「差異を目にすることによって脅かされた全体性や統一性を回復する」試みであり、「にもかかわらずそれが模倣のゲームに入るために、『仮面の背後にはなんの存在も自己同一性もない』かもしれない可能性を存続させると非難される」 (T. Modleski, "Cinema and the Dark Continent: Race and Gender in Popular Film," in L. S. Kauffman, ed., *American Feminist Thought at Century's End: A Reader*, Cambridge, Mass., 1993, p. 76)。
 22. たとえばプラハ国立美術館所蔵のピカソの1907年の『自画像』を参照。この絵は *Pablo Picasso*, ed. W. Rubin, exh. cat., Museum of Modern Art, New York, 1980, p. 92 に複製されている。ピカソが漫画や諷刺画を自在に用いたことについては、A. Gopnik, "High and Low: Caricature, Primitivism, and the Cubist Portrait," *Art Journal*, XLIII, no. 4, Winter 1983, pp. 371-76 を参照。
 23. 美術史家はたいてい、そうした女性たちの現実の経験よりも、隠喩としての売春婦という抽象的人物像に関心を抱いてきた。世紀転換期のフランスにおける売春婦の生活の全体的構造を調べた研究がないため、われわれはフェミニズム

の歴史家ルース・ローゼンによるアメリカの売春婦についての研究を参照してもよいだろう。ローゼンの述べるところでは、その当時の貧しく未熟練な女性は、しばしば困った決断に迫られた。つまりただ経済的保護を得るために愛のない結婚をするか、最低限の生活も不可能なほどの薄給で働くか、「売春婦」として自らの身体を売るかであるが、そういうわけで売春宿に入るのは常に最悪の選択というわけではなかった。さらに彼女は売春婦の「副次的文化——それ自体の価値、階級構造、政治経済学、民族文化、社会的関係」、ときに有益な「姉妹関係」(ロサンジェルス^{シスターフッド}のストーリーヴィルにある、E・J・ペロックの描く売春宿の住人たちの感動的な肖像画から推論される情景)まで含む——を明らかにした。一般に売春婦は、自分たちやその商売を卑下することはなかったが、普通はカモと見ていた顧客を含め、「社会の『尊敬すべき』その他の人々に対し、防御的な優位の態度を崩さなかった」。「『客を取る turning a trick』という商売を指す語でさえ、売春婦が顧客にしでかすいたずらを反映していた」(R. Rosen, *The Lost Sisterhood: Prostitution in America, 1900-1918*, Baltimore, 1982, p. xiv, p. xvii, p. 102, p. 91)。同じような意味のフランス語のスラングは「michet」であるが、だいたい「カモ」とか「野郎」といった意味である (Corbin, p. 83)。

24. もちろん全ての男性が売春婦を買うわけではないが、『娘たち』はあらゆる異性愛の男性を、潜在的な顧客へと効果的に変えてしまい、そのようにして売春婦を痛ましく思う男性たちをも狼狽するような位置に置く。さらに付け加えると、売春婦を買うというのは、おそらくアメリカではヨーロッパにおけるよりも評判を落す行為だった。こうした食い違いは、ヨーロッパ人男性は売春婦によって性の手ほどきを受けたのに対し、北アメリカの男性は、妻ではなくても懇意の女性によって童貞を失うものだったというゆるやかな(いまや廃れた)伝統によって、一部は説明される。したがって売春婦の奉仕を利用できないアメリカ人男性は、ピカソの絵の前でヨーロッパ人男性よりも、気詰まりな位置に置かれた自分に気づくだろう——男性批評家の伝える感情にそのような当惑は見当たらないけれども。

25. See Corbin, *passim*.

26. パーンハイマーは、売春宿の光景を描いたドガのモノタイプに対する男性観者の矛盾した立ち位置を、入念に分析しているが(ピカソはこれらの作品を高く評価していた)、これがひとつの解答を示してくれるだろう。パーンハイマーはこれらの絵が「男性観者の社会的特権に訴えかけ、彼を窃視者に変え、その女性嫌悪に迎合するように思われる」と認めているが、しかし「これらの絵がこうした構造を引き受けるにしても、それは二重性を帯びている」——というのも、性的に入手可能な女性身体を見つめる特権を観者に認めながら、一方では性的魅力に富んだ誘惑者ではなく、見る者の欲望を妨げるような著しく「疎外された消費文化の産物」を差し出すことで、そうした見ることの特権を剥奪するからだと論じている。ドガが女性嫌いであったかどうかという伝記的事実への執拗な疑問から逸脱して、パーンハイマーは「女性嫌い、残酷性、軽蔑——ドガの態度にはよくこうした傾向が指摘されるが、彼の芸術がまるで自己表象の空間であったかのようである——は、表象の実践において女性の価値を定義し制限する、資本主義のイデオロギーの機能として、より厳密には解釈してよいだろう」と述べている (Bernheimer, p. 185, p. 189)。パーンハイマーには失礼ながら、ドガの(そしてピカソの)芸術は、自己表象の空間でもある。私の考えでは、両者の売春婦のイメージに浸透している不安は、女性の状態への関心よりも、芸術家自身の状態への不安——敷衍すれば彼らと同じような他の男性主体の運命への不安を表している。

27. *Ibid.*, pp. 269-70.

28. Rubin, 1983, p. 629. リチャードソンは、ピカソの「アンダルシア風の女性嫌悪」と述べている (Richardson, p. 68)。また「女性の破壊力に対するピカソの強迫的な恐怖」とデクスは記している (Daix, 1988, p. 136)。

29. S. Kofman, *The Enigma of Women: Woman in Freud's Writings*, trans. C. Porter, Ithaca, N. Y., 1985, p. 81 [サラ・コフマン『女の謎: フロイトの女性論』鈴木晶訳、せりか書房、2000年] に引用。

30. Steinberg, *passim*; および Kozloff, pp. 35-36.

31. Steinberg, p. 24.

32. 「アフリカ女性を誘惑し征服することは、アフリカ自体の征服の隠喩となった……両者には同じような抗しがたい致命的な魅力があるとされた」(Nicolas Monti, Doane, p. 213 に引用)。黒人女性の身体を性欲過剰なものと見る問題については、次の文献も参照。S. L. Gilman, "Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature," in H. L. Gates, Jr., ed., "*Race, Writing, and Difference*," Chicago, 1986. ギルマンは、アフリカ系の女性のひときり目立つ臀部に、ヨーロッパ人が魅了されたことを強調している。これは『娘たち』右下のアフリカ風仮面をつけた女性が、おおびらに臀部を見せびらかしているのと共通して

いる。

33. Doane, p. 263.
34. H. Clayson, *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*, New Haven, 1991を参照。
35. 売春の問題に関してベンヤミン、ボードレール、ジンメルを論じたクレイソンの前掲書 pp. 7-9 を参照。
36. この洞察はベンヤミンに帰されている。C. Buci-Glucksmann, p. 224 を参照。
37. L. Irigaray, "Women on the Market," in *This Sex Which is Not One*, trans. C. Porter, Ithaca, N. Y., 1985, p. 184 [リュース・イリガライ『ひとつではない女の性』棚沢直子・小野ゆり子・中嶋公子訳、勁草書房、1987年]、強調は著者による。売春婦は、かつて基本的だった商人と商品との区別を混乱させた上、昇華という概念の基盤となる、仕事とセックスとの対立をも攪乱した。文明の発展の可能性そのものが、フロイトの教えでは、昇華を体系的に教え込んでいくことに基づいている。こうした立場から言えば、売春婦は文明の退歩のしるしそのものにほかならなかった。私の所見は Doane, pp. 260-1, p. 264 に基づいている。
38. Poggi, p. 45, p. 32.
39. オランピアの複雑な社会的身分については、T. J. Clark, "Olympia's Choice," in *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, New York, 1985, pp. 79-146.
40. Corbin, p. 127, p. 81. ピカソの絵は、「娘たち」がいる売春宿の調度について、あまり細かく描写していない。だがサロンに「あらかじめ決められた順番で [売春婦が] 2列に」集合するのは、メゾン・ド・トレランス（政府統制下の娼家をさすフランス語）のうちでもより高級な娼家を象徴していた。最底辺の施設では、「隣接したバーで、女たちはそれぞれ代わる代わる客を誘い、客はそこで女性を選んだ」。協定では、高級娼家で列に並ぶ女たちは、「言葉によって」客を誘うことは許されていなかったが、「ウインクや微笑、舌の動き、刺激的な姿勢を取ることで、客を誘惑しようとした」(ibid., p. 83)。
41. この所見について、私はハーバード大学卒業生の批評家デイヴィッド・ベイジェルに負っている。
42. S. Gubar, "'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity," in *The New Feminist Criticism: Essays of Women, Literature, and Theory*, ed. E. Showalter, New York, 1985, pp. 292-313 [『空白のページ』と女性の創造性の問題点]、エレイン・ショーウォーター編『新フェミニズム批評 女性・文学・理論』所収、青山誠子訳、岩波書店、1999年]を参照。グーバーはサンドラ・マクファースンを引用している。「女性性器は、詩が書かれるのを待つ空白のページのように、欠如であり、『私でないもの』であるから、私はそれを自分のものにする」(ibid., p. 292)。また次の文献も参照。B. Johnson, "Is Female to Male as Ground Is to Figure?" in *Feminism and Psychoanalysis*, ed. R. Feldstein and J. Roof, Ithaca, N. Y., 1989, pp. 255-68.
43. S. M. Gilbert and S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, New Haven, 1979, p. 6 [サンドラ・ギルバート、スーザン・グーバー『屋根裏の狂女——ブロンテと共に』山田晴子・藪田美和子訳(抄訳)、朝日出版社、1986年] (この発言は明らかに偽作めいている); Rubin, 1989, p. 54, n. 1; J. E. B. Breslin, *Mark Rothko: A Biography*, Chicago, 1993, p. 360; and A. Solomon-Godeau, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis, 1991, p. 229.
44. Miller, p. 245, p. 248 に引用されている。19世紀のフランスの作家は、「私には黒人が女性的人種に見えた」と表明している (ibid., p. 244)。
45. Wassily Kandinsky, "Reminiscences" (1913), in Robert L. Herbert, ed., *Modern Artists on Art*, Englewood Cliffs, N. J., 1964, p. 35.
46. ルービンはこの問題に効果的に取り組み、(私の考えでは助けにならないが) キュビズムの実践における、ピカソの貢献とブラックの貢献とを次のように区別している。すなわち、ブラックは「形式の均衡を保つため、受動的で女性的な面を提供している (明らかに……入るよう招きつつ、道を開いている母なる大地のヴィジョンである)」のに対し、「精力的なピカソは、堅固な彫刻的形態を」、こうした「構成法による空間構造の中に差し込むのである」(W. Rubin, "Pablo and Georges and Leo and Bill," *Art in America*, LXVII, Mar.-Apr. 1978, p. 136 [『パブロとジョルジュとレオとビル』岩原明子訳、『美術手帖』1980年5月号])。
47. Rosenblum, 1960, p. 25; 強調は引用者による。
48. キュビズムを引き継いで描いていたマーク・ロスコは1956年に次のように述べている。「われわれの時代には、女性

を表象する芸術家であることを許さないないかがある。マティスはいつも、女性を家財と同様なものと感じている。彼は女性を使い、女性とファックする。彼は女性を自分と共に暮らすかのように描いている。今日では女性は自立していて、男性は彼女を対等な存在と見なし、両者の間にはなにか名状しがたいものがある。私が思うに今までのところ、これがなんであるかを発見したものはいない。それがなんであろうと、そのために画家は前の世代が見たように女性を見ることができない。今日の芸術家として女性を見ることができないので、私は女性の抽象的なイメージを描いている。それはなにかが起きて直接的な表象に向かう道を——女性に向かう新しい態度を示してくれるまで続くだろう」(Breslin [as in n. 43], pp. 360–61)。

49. R. Krauss, “The Motivation of the Sign,” in Zelevansky, p. 271 (このくだりに注意を向けてくれたクリスティーン・ポッジに感謝したい)。この絵を描いている際、ピカソがある種の危機に遭遇していたことに、特に注意を向ける必要がある。モデルに向かうと「多少の困惑を感じ」、あまりにもたびたびポーズをとることをモデルに要求したために、「彼女は我慢しきれなくなり、戻のを断って、画家が未完成だと感じていた絵を残して去った」(R. Penrose, *Picasso: His Life and Work*, rev. ed., New York, 1973, p. 169 [ローランド・ベンローズ『ピカソ その生涯と作品』高階秀爾・八重樫春樹訳、新潮社、1978年])。
50. Poggi, p. 5に引用。錯視的もしくは遠近法的空間によってカンヴァスにあいた穴(奥行き)は、「19世紀後半から20世紀初頭の間、評判が悪いものと」なり、「素材の本質を惑わすことを意味した」とポッジは記している。さらに、たびたび論じられてきた1913年のコラージュ『静物: オー・ボン・マルシェ』の場合、そこでピカソは、「穴はここ」という語句を用いて、上半身が見える女性人物の性器を明らかに仄めかしている。「ピカソのコラージュにおいては、新聞のテキストは穴の存在を明らかにしている。しかしながらそれは穴の幻影を作り出すことによってではない。ピカソ特有の機知によって、壁のような地のかすかな映像に貼り付けられて、穴は書いたものの意味であり続けている。というのもある意味では、壁こそがここで描かれているのだ」と続けている (*ibid.*, p. 152)。
51. スタインバーグは「『娘たち』の」左半分における不穏さは、ほとんどがカンヴァスの堅固な幕に対するピカソの怒りを示している」と論じるなかで、後者の問題を示している (Steinberg, p. 25)。
52. 「抽象の心理」に関連した「近代の空間の精神病理」について、ジェンダーの観点から説明を与えると思われるのは、アンソニー・ヴィドラーが現在取り組んでいる、「モダニズムと空間恐怖」という社会的観点からの建築研究である。これは非常に示唆に富んだ研究で、ニューヨークで1994年2月17日に行われたCAAの会議において同じ題名で発表された(ここでの引用は、その会議の際に取った私のメモから行った)。
53. 19世紀末から20世紀初頭にかけて、そうした恐怖が激しく浮上したことは、以下の文献によって説得的に示された。E. Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, New York, 1990 [『性的アナーキー: 世紀末のジェンダーと文化』富山太佳夫ほか訳、みすず書房、2000年]; S. Gilbert and S. Gubar, “Tradition and the Female Talent,” in *The Poetics of Gender*, ed. N. K. Miller, New York, 1986; and idem, *No Man’s Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, New Haven, 1989.
54. Steinberg, p. 46, p. 23, p. 25, p. 40, p. 46. リチャードソンはピカソについてのこうした考察に沿って、「女性嫌いのパシャ」が、その愛人マリー＝テレーズ・ワルテルを「肉と穴でできたもの」として描写し、その晩年にかけて「性的行為と創造的行為とは、相互に隠喩となった。作品にはヴァギナの裂け目が開いた。それを絵具の付いた筆が……無慈悲に探った」と記している (Richardson, p. 68)。
55. Bois, 1988, p. 137.
56. Steinberg, p. 40.
57. デクスは少数派だが、こうした関連付けに反論し、官憲による性病防止のキャンペーンが街娼を対象として行われた一方で、「売春宿は清潔で統制された場所だと見なされた」と記している (Daix, 1993, p. 67)。スタインバーグの記すところでは、メアリー・ジェドがジロー(彼女がピカソに出会ったのはずっと後のことである)と行ったインタビューで、ピカソが性病を患ったのではないかというジョン・バージャーの疑いを「実証した」。それゆえジェドはその著作 *Picasso: Art as Autobiography* で、「『娘たち』のほぼ全ての展開と最終的な意味合いを、画家の病歴という観点から解釈した。」スタインバーグは結局、ピカソの病気が明らかになったのは有意義だが、『娘たち』について「真底の真実」を提供してくれるとは言えないと論じている (L. Steinberg, “Retrospect: Sixteen Years After,” postscript to reprint of “The Philosophical Brothel,” *October*, no. 44, Spring 1988, p. 71)。バーンハイマーは、ピカソの病歴の持つ意味に還元

しないよう警鐘を鳴らし、モダニズム芸術と売春や病気を結び付けて考える強力な「幻の結合」を指摘している (Bernheimer, p. 268)。『娘たち』の予備的習作で、ピカソは頭蓋骨を入れようか考慮している。研究者はそのことから、このときピカソには、病気の売春婦を対象とする病院に収容された悲惨な人々を描いたときの関心が続いていたことを示すと考えた。マイケル・レージャはそうした青の時代の絵は、哀れみ深い「アナーキズム的態度——売春婦、そのうちでもとりわけ低い地位にあるものたちを、政治的経済的な現状の犠牲者と見る態度」を証明していると示唆している (M. Leja, “‘Le Vieux Marcheur’ and ‘Les Deux Risques’: Picasso, Prostitution, Venereal Disease, and Maternity, 1899–1907,” *Art History*, VIII, no. 1, Mar. 1985, p. 67)。またレイトンは関連した表現で——ほとんどアナーキズムの宣言として、「事実によるプロパガンダの……爆発的行為」として見るよう促している (Leighten, 1989, p. 74)。こうした主張は、虐げられたものの味方としてピカソの立ち位置 (前衛芸術家はそうした位置をほぼ自動的に享受してきた) を再確認するものだが、ほとんどの研究者は、売春婦への深い共感の表明としてではなく、病気に由来する女性憎悪についての報告として『娘たち』を見ている。

58. W. Rubin, “Picasso,” in *“Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, 2 vols., exh. cat., Museum of Modern Art, New York, 1984, I, p. 253 [『20世紀美術におけるプリミティヴィズム:「部族的」なるものと「モダン」なるものの親縁性』日本語版監修吉田憲司、淡交社、1995年] (ルービンはこの点をスタインバーグに帰している); および Bois, 1988, p. 138.
59. 「精神分析によって、性的アイデンティティは構築されたものとして与えられる」が、「そうした構築という用語」は、「ものごとを所与の圧迫的なアイデンティティに永久に固定する」ようであり、「またそれが正確に描写しているかに見える社会的・歴史的現実とは、全くつながりを持たない……それは疑いなく、セクシュアリティや性的アイデンティティにおいて、精神的なものや社会的なものを強調することであり、われわれはそうした行き詰まりを打破する必要がある」(Heath [as in n. 18], pp. 56–57)。
60. フランセス・フラシーナはその姿勢を同定し、歴史的展開をたどっている (Frances Frascina, “Realism and Ideology: An Introduction to Semiotics and Cubism,” in C. Harrison, F. Frascina, and G. Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, New Haven, 1993, pp. 112–20)。
61. Bernheimer, p. 272.
62. Steinberg, p. 25, p. 43.
63. Malraux, p. 11. 『娘たち』によってピカソは、「とても深い苦悶の原因となった悪魔を打ち負かすことに成功し、ウィリアム・ルービンは『容赦ない自己との対峙……この意味で比較しうるのは、フロイトの言う孤独な自己分析のみ』と延べたものを成し遂げた」(Daix, 1988, p. 137)。
64. Rubin, 1983, p. 632 の “Appendix VII: Picasso’s Equivocations with Respect to *Art Nègre*” を参照。
65. G. Perry, “Primitivism and the ‘Modern,’” in Harrison et al. (as in n. 60), p. 3. 強調は著者による。ペリーは「『プリミティヴ』な着想源に特徴的なのは、モダニズム芸術家の移ろう関心に対し、ただ単に靈感を与えたというより、従属させられたと見なせることだ」と付け加えている (*ibid.*)。1942年にゼルヴォスは「ピカソは私に公式に認めているが、彼が『アヴィニョンの娘たち』描いたとき、ブラックアフリカの美術についてなにも知らなかった」と述べている (Leighten, 1989, p. 86 に引用)。1948年にカーンワイラーはピカソに代わって抗議している。「アフリカ美術がピカソとブラックに及ぼした直接的影響という論点が妥当かどうか、いま一度論じなければならない。……真の問題は1点に収束している」、すなわち「黒人芸術のなかに、キュビズム画家はオブジェとしての芸術作品という彼ら自身の概念を再発見したのだ」(D.-H. Kahnweiler, “Negro Art and Cubism,” *Horizon*, XVIII, no. 108, Dec. 1948, p. 413, p. 414)。ガートルード・スタインの述べるところでは、アフリカ芸術は「ピカソのヴィジョンを促すというより、慰めたのだ。……ピカソはまずアフリカ芸術を、後にはそのほかいろいろなものを、支えとして取り上げたのだ」(Stein [as in n. 6], p. 19)。ピカソは1940年に、自分の作品に部族芸術が与えた影響を例外的に認めており (偏執症の暗示という点からも注目に値する)、トロカデロ博物館にあった「フェティッシュ」に関係があると初めに感じた」と表明している。「黒人は媒介だった……あらゆるものに逆らうのだ。……ほくもやはり、あらゆるものに逆らっているんだ、とね。ほくもやはりこう考えている——全てが未知であり、敵だとね！ 全てなんだ！ 細部なんかじゃない！ 女も子供も獣も煙草も遊びも……とにかくなにかも！ 黒人の場合、彼らの彫刻がどんな役に立っているのか、ほくにはわかった。……フェティッシュは全て……武器だったんだ。もはや精霊の部下ではなく、人々が独立した存在になるのを助ける武器

- だったんだ。道具といってもいい」(Malraux, pp. 10-11)。
66. M. Wallace, “Modernism, Postmodernism and the Problem of the Visual in Afro-American Culture,” in *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, ed. R. Ferguson, et al., Cambridge, Mass., 1990, p. 48.
67. Foster, p. 182.
68. H. Cixous, “Sorties,” in H. Cixous and C. Clément, *The Newly Born Woman*, trans. B. Wing, Minneapolis, 1986, p. 71
[「新しく生まれた女」『メデューサの笑い』松本伊瑛子・国領苑子・藤倉恵子訳、紀伊國屋書店、1993年]。
69. Rosenblum, p. 25.
70. Rubin, 1983, p. 630. 強調は引用者による。[『アフリカ風の』顔は、……最終的に、文明的な経験というわれわれの感覚を超越するなにか、カーツが『闇の奥』で見出したような、なにか不気味で怪物的なものを呼び出している」(*ibid.*, p. 632)。 (ミラーは、アフリカについての言説のパラダイムとして、ジョーゼフ・コンラッドの『闇の奥』を解説している。Miller, pp. 170-71 を参照。)
71. Bernheimer, p. 270; および Rubin, 1983, p. 635 を参照。
72. Frascina, (as in n. 60), pp. 128-29.
73. Bhaba (as in n. 21), pp. 132-33.
74. Doane, p. 214.
75. *Ibid.*, p. 210 に引用。
76. P. Brantlinger, “Victorians and Africans: The Genealogy of the Myth of the Dark Continent,” in Gates, ed. (as in n. 32), p. 215.
77. Miller, p. 150, p. 23; 強調は引用者による。
78. そのようにしてピカソのプリミティヴィズムは、「それらの文化へと向かう身振りを示している。[彼が] 感嘆した、それらの文化が持つ変容させる力は、フランス文化やアカデミックな美術の無意味さから逃げ出す道を、彼に提示したのだった」(Leighten, [as in n. 20], p. 622)。
79. Foster, p. 194.
80. 初めて公に疑問視したのはフォスターで、1985年に彼はこう記している。「『娘たち』によって代表される] この芸術上の現状打破は、挫折でもあるのではないだろうか——心理学的には退化で、政治的には反動であるような挫折なのではないか」(*Ibid.*, p. 181)。1990年にミシェル・ウォレスは、この絵は「黒人／女性の身体と白人文化とが結合するものとしての盗用の光景を暴きだし、同時に抑圧したいという欲望を表象しているように見える——それは黒人芸術と白人芸術、黒人文化と白人文化との間の否定的教訓の場面である」と大胆に述べている (Wallace [as in n. 66], p. 45)。
81. この点で先駆的なのはボワ (1992) とボッジである。
82. 『娘たち』を「真に革命的なもの」としているのは、「ピカソがそこで、ルネサンス以来のヨーロッパ絵画の2つの中心的性格——古典的規範による人物像、および一点消失遠近法による空間のイリュージョニズムから離脱したことにある」とフライは断言している (Fry [as in n. 2], p. 13)。だがすでに他の研究者が指摘しているように、この2つのパラダイムはずっと以前から使われなくなっていた。
83. 1916年にサルモンが、これまで一般に知られてきた題名をこの絵に与えた (Daix, 1993, p. 65)。ピカソは1933年に次のように抗議している。「『アヴィニヨンの娘たち』——この題名にはほんとうに苛立たせられる……よく知っているだろう、この絵のタイトルはもともと最初から『アヴィニヨンの娼窟』だったんだ」(D. Ashton, ed., *Picasso on Art: A Selection of Views*, New York, 1972, p. 153)。
84. デクスは1988年に、「キュビズムの目もくらむような発見は……『娘たち』にはどこにも見つからない、その最初の段階においてさえもである」と断定的に述べている (Daix, 1988, p. 137)。
85. Steinberg, p. 45; McCully, p. 60.
86. 「性的差異や人種的差異を巨大にして無力化しようという男性の欲望に向き合って、フェミニズムは『アイデンティティとは複雑で多様であり、複数が交差する性質のものである』と主張しなければならない」ことにタニア・モドレスキは注意を促しており、さらに次のように問いかけている。「私たちはどのようにすれば、『起源の系譜』への欲望から自由になれるだろう、どうしたらセクシュアリティや人種を、理論上の第一原理として据えることから逃れられるだろうか。同時に暗黒が女性性を、また女性性が暗黒を意味するような家父長的思考の悪循環を理解するよう取り組みなが

ら」(Modleski [as in n. 21, p. 78])。アフリカ生まれの作家の一部は今日、「アフリカの過去を、盗み取られ、誘拐され、奪われた起源として、所与の対象のなんらかの自律性を排除し、ただ空虚だけを残す起源的暴力として描写している」(Miller, p. 233)。

87. Seckel, I, p. 163 に複製されているスケッチブック 3 の46r および47r の素描を参照。

88. 女性は「産業労働者や社会が『大衆化』し、それと同時にその『生来の』性質（女性の本質、それは出産によって決定された）やその詩的アウラを失うにつれ、広く入手可能な商品となった」(Buci-Glucksmann, p. 222)。「宿命の女は、母性的存在とは正反対のものとして表象された。不妊で不毛であり、生産を盲目的に崇拝する社会において、彼女はなにもものをも生み出さない」(Doane, p. 2)。ピカソの素描から、最初は雌犬が仔犬に授乳しているところを『娘たち』に入れようか考えていたことが分かる。授乳する雌犬は、自然で母性的な女性性の象徴であり、売春婦の不自然な女性性と対照をなすものだった。なかには、かつての恋人フェルナンド・オリヴィエ（ピカソは彼女を「娘たち」と結びつけた）に対し、不妊に幻滅したというメッセージを伝えようと意図したのだと示唆した研究者もあった。オリヴィエはピカソが絵を完成した後すぐ、数ヶ月後にはピカソのもとを去った。ピカソを喜ばせるため、彼女は養女をとったが、ピカソがあまりにもその養女に関心を持ちすぎたため、孤児院にその少女を返すことになった。「彼がここで[すなわち『娘たち』において]破壊しているのは、フェルナンドのイメージなのだと推論せざるをえない」とデクスは論じている (Daix, 1993, pp. 71-72)。

89. Rubin, 1983, p. 632. 近代の「女性の身体は、母である身体から剥奪され、死せる身体や断片化された身体、石のように硬いものにされた身体といった極限へと推移することによってのみ、望ましいものとなる」(Buci-Glucksmann, p. 226)。

90. Doane, p. 2.

91. 「こうしたボードレールの深淵——深い裂け目のような破滅や無への傾斜——は、……途切れない隠喩、つまり女性の性の隠喩を通じて生き続けている」(Buci-Glucksmann, p. 228)。強調は著者による。「男たちは、二つのぞっとする神話の間で、つまりメデューサと深淵との間で、私たちの身動きがとれないようにしました。もし私たちのこんな状態が続かなければ、世界の人々の半分を笑い出させることになるのですが。というのも、男根論理中心主義を引き継ぐ要員はすぐそこに控えていて、あいかわらず戦闘的で、古い図式を再生産しつつ、去勢の教義にどっしり腰を据えているからです。彼らはなにも変えなかったのです。彼らは現実にあわせて彼らの欲望を理論化してきたのですから」とシクスーは論じている (Cixous, [as in n. 68], pp. 68-69)。深淵のイメージがあらゆる人を脅かすわけではないことは、ジョージア・オキーフの例に示されている。抽象的な裂け目を描いた彼女の絵は、性的アイデンティティについて肯定的意味を持っている。(この問題については、インドの仏教思想家が「最大限の深淵のもつ平和」と記している。)

92. Steinberg, p. 41.

93. Miller, p. 175.

94. A. A. Jardine, *Gynesis: Configuration of Woman and Modernity*, Ithaca, N. Y., 1985, p. 67, p. 42.

95. Showalter (as in n. 53), pp. 7-8. 「最も初期の段階から、ブラックアフリカはヨーロッパの知識の文字通り最果てとして経験された」とミラーは記している。そして「アフリカについての西洋の言説には、頭や声——おのぞみならロゴスといってもいい——が欠け落ちていた」(Miller, p. 22, p. 27)。

96. そのうえピカソは多くの場合、対象とした女性を個人として識別できるように描かず、名前を与えることも稀だった。一方、男性がモデルとなった場合には、無理をしてもどうにか識別できるように描いた (Kozloff, pp. 38-9)。

97. Rosenblum, p. 26; Rubin, 1983, p. 636.

98. 「MOMA 主義において最も重要な点は、分析的キュビズムは特に外部の影響から守られなければならない、ということである。こうして部族芸術は、動機とはなったが、分析的キュビズムにおいては『残余的役割』にすぎなかったとされた」(Foster, p. 193)。ボワはアフリカ美術のなかの儀式的な要素を「純粹に形式的な」側面から区別し、前者を『娘たち』に、後者をキュビズムのコラージュに結び付けている (Bois, 1992)。

99. ピカソは無意識であったにしろ、「1905年の第一次モロッコ危機以降……『ナショナリズムが社会的雰囲気になっていた』」フランスで、外国人として自分の身を守ったのだと論じること可能だろう (D. Cottington, "Cubism, Aestheticism, Modernism," in Zelevansky, p. 62)。だがピカソはそれに成功しなかった。なぜなら第一次世界大戦中、フランスの批評家はキュビズムを「ほとんどがよそ者だ」と糾弾したからである。

100. Ashton, ed. (as in n. 83), p. 154 に引用。
101. Malraux, p. 11 (邦訳、15頁)、『娘たち』について、ピカソへのブラックの有名なコメントは、その報告も翻訳もいろいろ違いがある。「私たちにタウ^{註9}を食べさせるか灯油を飲ませようとしているようなものだ」「灯油を飲んで火を吐くようなものだ」(Rubin, 1989, p. 348 に引用)。
102. Bois, 1988, p. 172.
103. Bernheimer, pp. 270–71. 売春に関して最初に本格的研究を行ったのは、1836年のアレクサンドル・パラン＝デュシャトレであるが、それは「彼の時代の文学や芸術の生産物に浸透している、女性のセクシュアリティを知り、その本質的な差異を明らかにしたいという空想に」駆り立てられたためだった (*ibid.*, p. 270)。アフリカ系女性の身体を解剖したいという衝動については、Gilman (as in n. 32) を参照。
104. Doane, p. 1.
105. E. F. Keller, “Making Gender Visible in Pursuit of Nature’s Secrets,” in Kauffman (as in n. 21), p. 195.
106. ルービンはブラックが最初のキュビズム絵画、すなわちレストックの風景画を描いたと断言している (Rubin, 1983, p. 643); および Bois, 1992, p. 169 を参照。キュビズムがいつ始まったかという問題は明らかには解決し得ないものだと了解するなら、その起源となる時を決定し主張しようという——そしてその誕生を自分たちの名前によって効果的に銘記しようという——たゆみない美術史家の探求は、それだけで重要な意味を帯びてくる。
107. Seckel, II, p. 656 を参照。
108. Daix, 1988, p. 136.
109. Doane, pp. 2–3.
110. Foster, p. 182.
111. T. T. Minh-ha, *Woman, Native, Other: Writing, Postcoloniality and Feminism*, Bloomington, Ind., 1989, pp. 48–49 [トリン・T・ミンハ『女性・ネイティヴ・他者』竹村和子訳、岩波書店、1995年]。

訳注

1. 抗し難い魅力によって男性を魅了しつつ破滅させる危険な女性として思い描かれた存在。
2. 映画・演劇における「観客」や小説における「読者」に対応する、美術史において造形作品を「見るもの」として想定された存在。
3. 白人が黒人に扮して行う黒人を茶化した寄席演芸。
4. 女性の顔と身体を持ち鳥の翼とかぎ爪を持ったギリシア神話の怪物。
5. カメラや引伸ばし機の蛇腹形の部品。
6. 「海から生まれたヴィーナス」の意。
7. 当時のニューヨーク近代美術館絵画彫刻部長。
8. マネ宛1865年5月11日付の手紙。
9. 紡績原料としての亜麻や麻などの短繊維、くず繊維。

主要引用文献

- Bernheimer, C., *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Mass., 1989.
- Bois, Y. A., “Painting as Trauma,” *Art in America*, LXXVI, no. 6, June 1988, pp. 130–41, pp. 172–73.
- . “The Semiology of Cubism,” in *Picasso and Braque: A Symposium*, ed. L. Delevansky, New York, 1992, pp. 169–208.
- Buci-Glucksmann, C., “Catastrophic Utopia: The Feminine as Allegory of the Modern,” in *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century*, ed. C. Gallagher and T. Laqueur, Berkeley, 1987, pp. 220–29.
- Corbin, A., *Women for Hire: Prostitution and Sexuality in France after 1850*, trans. A. Sheridan, Cambridge, Mass., 1990. [アラン・コルバン『娼婦』杉村和子監訳、藤原書店、1991年]
- Daix, P., “Dread, Desire, and the Demoiselles,” *Artnews*, LXXXVII, no. 6, Summer 1988, pp. 133–37.

- . *Picasso: Life and Art*, trans. O. Emmet, New York, 1993.
- Doane, M. A., *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York, 1991.
- Foster, H., “The ‘Primitive’ Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks,” in *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Port Townsend, Wash., 1985, pp. 181–208.
- Kozloff, M., “Cubism and the Human Comedy,” *Artnews*, LXXI, no. 5, Sept. 1972, pp. 35–41.
- Leighten, P., *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897–1914*, Princeton, N. J., 1989.
- Malraux, A., *Picasso's Mask*, trans. J. Guicharnaud with J. Guicharnaud, New York, 1976. [アンドレ・マルロー『黒耀石の頭: ピカソ・仮面・変貌』岩崎力訳、みすず書房、1990年]
- McCully, M., ed., *A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences*, London, 1981.
- Miller, C., *Blank Darkness: Africanist Discourse in French*, Chicago, 1985.
- Poggi, C., *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven, 1992.
- Richardson, J., *A Life of Picasso, I (1881–1906)*, New York, 1991.
- Rosenblum, R., *Cubism and Twentieth-Century Art*, New York, 1960.
- Rubin, W., “From Narrative to ‘Iconic’ in Picasso: The Buried Allegory in *Bread and Fruitdish on a Table* and the Role of *Les Demoiselles d’Avignon*,” *Art Bulletin*, LXV, no. 4, 1983, pp. 615–49.
- . *Picasso and Braque: A Pioneering Cubism*, exh. cat., Museum of Modern Art, New York, 1989.
- Seckel, H., et al., *Les Demoiselles d’Avignon*, 2 vols., exh. cat., Musée Picasso, Paris, 1988.
- Steinberg, L., “The Philosophical Brothel, Part 1,” *Artnews*, LXXI, no. 5, Sept. 1972, pp. 20–29; “The Philosophical Brothel, Part 2,” *ibid.*, LXXI, no. 6, Oct. 1972, pp. 38–42. [L・スタインバーグ「哲学的な娼窟〈1〉」「哲学的な娼窟〈2〉」、岩原明子訳、『美術手帖』1977年12月号、54–79頁; 1978年2月号、230–260頁]
- Zelevansky, L., ed., *Picasso and Braque: A Symposium*, New York, 1992.

図版リスト

1. Pablo Picasso, *Les Demoiselles d’Avignon*, 1907, oil on canvas, New York: The Museum of Modern Art, Acquired through the Lillie P. Bliss Bequest, ©Succession Picasso, Paris & BCF, Tokyo, 2002
2. Pablo Picasso, *Two Nudes*, 1906, oil on canvas, New York: The Museum of Modern Art, Gift of G. David Thompson in honor of Alfred H. Barr, Jr., ©Succession Picasso, Paris & BCF, Tokyo, 2002
3. Pablo Picasso, *Environnement vaginal*, ca. 1901, drawing, Private collection, ©Succession Picasso, Paris & BCF, Tokyo, 2002
4. Pablo Picasso, *Ma Jolie (Woman with a Zither or Guitar)*, 1911–12, oil on canvas, New York: The Museum of Modern Art, Acquired through the Lillie P. Bliss Bequest, ©Succession Picasso, Paris & BCF, Tokyo, 2002
5. Pablo Picasso, *Girl with a Mandolin (Fanny Tellier)*, 1910, oil on canvas, New York: The Museum of Modern Art, Nelson A. Rockefeller Bequest, ©Succession Picasso, Paris & BCF, Tokyo, 2002

〔訳者解題〕

ここに訳出した論文は、Anna C. Chave, “New Encounter with *Les Demoiselles d’Avignon*: Gender, Race, and the Origins of Cubism,” *Art Bulletin*, LXXVI, no. 4, Dec. 1994, pp. 597–611である。パブロ・ピカソの『アヴィニョンの娘たち』についてこれまで書かれてきた膨大な言説を、テキストとして読み直すことによって、チェイヴは、美術史や美術批評が、他の知の諸制度と同様、男性中心的な構造を持ち、男性の欲望に深く根ざしていることを明瞭に示している。こうした試みは、『アヴィニョンの娘たち』やピカソに関心を持つものに限らず、広く美術史の方法論的問い直しに益するものである。ま

た視るということが一つの制度として、権力の構築や維持に深く関わっていることを考えるならば、視ることを問い直すこと、視ることとそれをめぐる言説を分析することは、美術史の枠を超えて意味を持つとも言えるだろう。

ピカソの『アヴィニヨンの娘たち』は、チェイヴが冒頭で述べているように、しばしば20世紀美術の幕開けを告げる画期的な作品として位置づけられてきた。これは日本でも同様で、なによりも『娘たち』は「キュビズムの出発点を示す作品」で、「厳密にはキュビズムと言えないが、後のキュビズムの絵画において現れる多くの造形上の特色が、ほとんどすべてここに明確に含まれて」おり、「20世紀の美術は、キュビズムによって初めて幕を切って落とされ、そしてキュビズムによって新たな進路を定められた」からには、『娘たち』はまごうことなく20世紀美術の出発点であり、「セザンヌをはるかに超え……20世紀絵画の新たな地平を拓くことになった」（乾由明「20世紀美術の黎明」、『世界美術大全集 28 キュビズムと抽象美術』小学館、1996年、10-12頁）とされてきた。チェイヴはこの論文で、こうした特権的位置づけを、モダニズムの神話の一つとして解体している。

『娘たち』の受容史・研究史は、パリのピカソ美術館の『アヴィニヨンの娘たち』展図録（Seckel, 1988）によってほぼ全体像を知ることができる。同図録に収められた年表は、ニューヨーク近代美術館に収蔵されるまで作品の辿った道筋を詳細に伝えており、また画家や収集家、批評家のコメントを集めたアンソロジーには、特に同時代の人々がどのように受け止めたかが網羅されている。またルービン論文は先行研究をよく検討している。チェイヴはこのような資料や先行研究に関する知識を前提としているので、大まかにいって次のような研究が存在することを述べておこう。まず様式的観点から、(1)過去の西洋美術に造形的源泉を求めるもの（グレコ、アングル、セザンヌ、マティス、イベリア彫刻など）、(2)非西洋圏の美術に造形的源泉を求めるもの（エジプト、ブラックアフリカなど）——およびプリミティヴィズムの指摘、(3)キュビズムとの関連性が議論されてきた。特に『娘たち』右側の2人の顔——チェイヴは「アフリカ風の仮面」としている——については、アフリカ美術の影響を見る研究者と、それに対する否定的見解——梅毒患者の病変した容貌に由来するという見方（Rubin, in Seckel, 1988）とがある。作品の主題に関しては、ピカソの女性恐怖（売春婦や梅毒への恐怖、あるいは私生活上のパートナーとの愛憎など）の反映がしばしば指摘されてきた。アルフレッド・バーは準備素描で頭蓋骨を持つ男性像が描かれていたことから、性の歓楽の中での「メメント・モリ（死を忘れるな）」が主題だとし（Alfred Barr, Jr., *Picasso: Fifty Years of His Art*, New York, Museum of Modern Art, 1946）、スタインバーグは「メメント・モリ」よりも「性の乱舞に対する男性の関係」が主題だとしている（Steinberg, 1972）。一方キャロル・ダンカンは、スタインバーグの解釈が必然的に女性の観者を排除することになると述べており（C. Duncan, “The MoMA’s Hot Mamas,” *Art Journal*, XLVIII, no. 2, 1989）、チェイヴの論文はこの視点を受け継ぎつつ議論を展開したものと言えるだろう。

チェイヴは『娘たち』の性の誇示をパフォーマンス的なものと捉え、『娘たち』の「性の攻撃」は、彼女たちの本質などではなく男性観者の作品受容の問題だとする。そして美術史研究者を中心とした男性観者の言説に、女性恐怖ばかりか、有色人種や植民地への恐怖をも読み込んでいる。さらに主題が問題となってくるにつれ、『娘たち』はキュビズムの起源から切り離して論じられるようになったが、そこにチェイヴは、フランスの古典的伝統を受け継ぐとされるキュビズムから、性や人種の問題を排除しようとする男性観者の欲望を読み取っている。

訳者がとりわけ興味深く思ったのは、『娘たち』を検討する過程で、キュビズムの絵画空間を、それ

以前の絵画空間にあった奥行きを封印する行為であったとし、そこに女性恐怖を見ている点である。遠近法的空間を見る場合、観者は、画面の（幻影としての）奥行き方向へ視線を挿入していくことができる。それに対しキュビズムの絵画空間では、奥行きをほとんどないため、視線を絵画空間の奥へと挿入することはできず、絵画の表面を画面と平行に移動できるだけである。モダニズムの芸術家が、しばしば画面と女性の身体とを同一視してきたことから敷衍すれば、絵画空間の奥行きは、女性が身体内部にかかえる深淵・穴と同一視される。そして視線を挿入できないキュビズム絵画は、カンヴァスの処女性の回復であり、またまさに女性の内部空間の隠蔽、それへの恐怖・嫌悪を示すことになる。したがってキュビズム絵画においては、そこに描かれたイメージのみならず、その構造こそが欲望や権力、知の構造を表象している。

こうした分析は、20世紀美術、とりわけ抽象絵画において、女性表象が消え去ったのちの絵画の実践に対するジェンダー研究の可能性を見せてくれる。西洋近代美術において前衛画家が女性表象を場として自己の前衛性を表明してきたことはすでに通念と言ってもよく、女性表象に画家の階級意識を、女性嫌悪や女性恐怖を、また女性を他者として対象として抑圧する欲望を見る研究は多いが、ここでチェイヴが示したのはそのいずれでもなく、たとえ女性表象が描かれていない場合においても、ジェンダーが絵画の実践を大きく支配しており、それを摘出しうるということである。これはアメリカの抽象表現主義の画家ジャクソン・ポロックの「神話化」を、男性性の誇示の観点から解釈した近年の研究とも平行しており、訳者にとって非常に示唆に富んでいた。なお、本論分以降のこの作品をめぐる議論の展開は、クリストファー・グリーンによって編集された論文集（Christopher Green, ed., *Picasso's Les Femmes d'Alger*, New York: Cambridge University Press, 2001）にうかがえるので参照されたい。

チェイヴについてであるが、彼女は現在ニューヨーク市立大学で現代芸術と芸術理論、20世紀アメリカおよびヨーロッパ美術を担当する教授で、マーク・ロスコに関する論文で1982年にイェール大学から博士号を取得しており、またイェール大学出版局からマーク・ロスコについての著作を出版している。そのほかミニマリズム、ブランクーシ、そしてジョージア・オキーフやエヴァ・ヘス、アグネス・マーティン、ジャクソン・ポロックおよびリー・クラズナーといったアメリカの芸術家についての論文がある。この論文の翻訳掲載を許可頂いたチェイヴ博士に心より感謝したい。また、引用された文献で邦訳のあるものについては、参照させて頂いた。訳出にあたっては査読委員の先生方および天野知香助教授に貴重なご教示を頂いた。記して感謝申し上げます。

（人間文化研究科博士後期課程）

掲載決定日：平成13年12月3日

お茶の水女子大学ジェンダー研究センター年報

『ジェンダー研究』 第5号(通巻22号) 2002年3月 pp. 147-149

<書評>

江原由美子著 『ジェンダー秩序』

Book Review of EHARA Yumiko, *Gender Order*

上野 千鶴子

UENO Chizuko

Journal of Gender Studies

Ochanomizu University

No. 5 2002 (Total of 22 Issues)

Institute for Gender Studies Ochanomizu University

Tokyo JAPAN

<書評>

江原由美子著

『ジェンダー秩序』

(勁草書房 2001年 451頁 ISBN4-326-65251-9 3,500円)

上野 千鶴子



本書は社会的文化的性別を意味する「ジェンダー」が、いかに社会的秩序のうちに構造化され、個々人の慣習的な日常の実践（ハビトゥス）をつうじて再生産されているかを、モデルとして提示する理論的な研究である。著者によれば、「ジェンダー秩序」とは「ジェンダー化された主体に適用される相互行為上の規則や慣習の違い」をさし、「性支配」とはその結果、異なる社会的行為能力を付与されたジェンダー化された主体相互のあいだに生じる権力の格差をさす。

著者は、「性支配」をめぐる、(1)たんなる法規範上の平等に還元されず、(2)個人がジェンダー化される過程を説明し、(3)ジェンダー化された主体の選択肢の範囲の違いを論じ、(4)そのうえでジェンダー化された主体の選択能力を否定しないが、(5)にもかかわらずジェンダー化された主体の合理的な選択が性支配を再生産するような、(6)歴史的な起源ではなく構造的な再生産を説明できるジェンダー秩序のモデルをつくる、という課題をみずから設定してそれに挑戦し、それを一定程度達成した。

本書の構成は以下のようなものである。

- | | |
|-----|----------------------|
| 第1部 | 1章 予備的考察 |
| | 2章 ジェンダーの社会的構築 |
| | 3章 構造と実践 |
| 第2部 | 4章 ジェンダー秩序 |
| | 5章 ジェンダー体制 |
| | 6章 諸制度・儀礼・メディア・社会的活動 |
| 第3部 | 7章 ジェンダー知の産出と流通 |
| | 8章 ジェンダーと性支配 |
| | 9章 再生産・変動・フェミニズム |

第1部の1章「予備的考察」では、現象学的社会学者、ジェフ・クルターを援用して、性差を「心」から「心にかかわるふるまい」、すなわち相互行為の次元へとシフトし、2章で「ジェンダーの社会的構築」を、(1)構造主義・ポスト構造主義と、(2)言語行為理論・会話分析・エスノメソドロロジーなどのふたつの構築主義の系列から、いずれも言説がジェンダー・アイデンティティを作り出すだけでなく、性別に応じて異なる「権利と義務」の範囲が課されることを明らかにする。3章「構造と実践」では、アンソニー・ギデنزの「構造化の理論」とピエール・ブルデューの「文化的再生産論」を参照しつつ、ジェンダーの社会的構築と性支配との関わりを考察する。ここでは「権力」を、相互行為における

「自己が目的とする事態に向けて、他者の実践を積極的に動員しうる力」と、社会的地位にともなう権限、すなわち「一定の社会的地位にある人々が行うことができることについての予めの規定」と定義し、その権力や権限において著しい非対称性が成立している場合を「支配」と定義する。すなわち「何を言うか」だけでなく、「誰が言うか」をめぐって、発話の資格が権力として付与されていることが「性支配」と名づけられる。

第1部が理論編とすれば、第2部は実証編というべきものである。4章「ジェンダー秩序」では、ロバート・W・コンネルの『ジェンダーと権力』を参照しつつ、特定の社会領域におけるジェンダー関係の制度化（ジェンダー体制）と、全ての制度を貫通し諸制度や制度間の関係をも構築する秩序（ジェンダー秩序）とを区別し、ジェンダー秩序が性別分業と異性愛からなるとする。5章と6章では、「ジェンダー体制」を「特定の状況や社会的場面において、性別カテゴリーと、活動・行動を結び付ける、成文化されたあるいは社会慣習上の規定」と定義し、家族・職場・学校・諸制度・儀礼・メディア・社会的活動という7つの下位領域を設定する。そのうえで実証的なデータを示しながら、ジェンダー秩序がジェンダー体制のもとでの「事実」と循環的な関係にあることを示すが、このような統計資料等のデータそのものが、社会的構築の結果であり、論証が循環的にならざるをえないことを補論で説得的に論じている。

第3部では、7章「ジェンダー知の産出と流通」で、日常知と科学的な専門知が結びついて、ともにジェンダー知を産出していることを論じ、社会的実践を規制していることを示す。8章「ジェンダーと性支配」では、ジェンダー知・ジェンダー秩序・ジェンダー体制の関連性が、ミクロな実践からマクロな構造にいたるまでフラクタル的に一貫していることを示す。ここまでの議論では構造の再生産は示せても、変動を論じることができない。最終章の9章「再生産・変動・フェミニズム」では、ひるがえってどのようなジェンダー秩序の再生産の現場においても、もとの秩序とは異なる意味が生産される可能性があることを示唆する。以上の要約に見られるように、射程の広い、本格的な理論書である。

従来のジェンダー理論は意識か実践か、行為か制度か、構造の再生産か変革かのいずれかの水準にかたよりがちであり、そのどちらをも通底して一貫性のある理論枠組みで説明することが困難であった。本論はその限界を破り、行為の意味を個人の内部にではなく個人の間の相互行為におくことによって、行為の水準から構造の水準まで、ミクロとマクロのレベルを貫通するジェンダー秩序の再生産と変動のモデルを示すことに一定程度成功した。

本書にも限界はある。一貫性のある理論のつねとして、本論にもジェンダー秩序を閉鎖系として循環論法で説明する傾向があり、その結果として変動についてはかならずしも十分に説明できていないうらみはある。だが、その限界は他のジェンダー理論家によっても共有されており、本書だけの弱点とはいえないだろう。実証データの使用についても、たとえば文化差や時代差を考慮に入れたら、著者のモデルでそのちがいを説明できるのか、という問題は残る。著者は9章で、80年代のフェミニズム言説が社会意識や社会的実践に影響があったと判定するが、これも著者の提示するジェンダー秩序のフラクタル理論から言えば、フェミニズム言説は変化の原因といえるかそれとも結果なのかについての判定は困難であろう。

本書は著者の、約30年にわたるジェンダー理論の集大成であり、現象学的社会学から出発した著者の、これまでの学問的な経歴が遺憾なく発揮されている。著者が「はじめての書き下ろし」というだけ

の労作であり、研究者の生涯に何冊も書けるようなものではない。「あとがき」で著者は、わたし自身も関与した「文化派對物質派」の90年代フェミニズム論争から端を発した問いに対して、「10年越しの宿題に答えた気分である」と記しているが、論争の当事者のひとりとして、みごとに球を投げ返された思いであることを付け加えたい。

(東京大学大学院人文社会系研究科教授)