

〔第2回 TUF<sup>い ま</sup>S ジェンダー研究の現在〕

## アヴァンギャルド研究と女性文学

### Women's Literature in the Context of Avant-garde Studies

西岡 あかね  
NISHIOKA Akane

東京外国語大学大学院総合国際学研究院  
Tokyo University of Foreign Studies, Graduate School of Global Studies

#### キーワード

表現主義 女性文学 ジェンダー論

#### Keywords

Expressionism; Women's literature; Gender studies

*Quadrante*, No.24 (2022), pp.129–133.

海外事情研究所主催のシンポジウム「TUF<sup>い ま</sup>S ジェンダー研究の現在」で、文学研究の立場からジェンダー研究についてお話しするというところで、私自身が最近、取り組んでいる、ドイツ語圏のアヴァンギャルド文学における女性の芸術実践を例に、ジェンダー研究の視点を文学研究に取り入れることで何ができるのか、何が見えてくるのかを、私自身の経験を踏まえながら考えてみることにしました。

私は、大学院修士課程在学中から一貫してドイツ語圏のモダニズムおよびアヴァンギャルド文学、特に表現主義の研究をしているのですが、実はジェンダー研究や女性の文学には比較的最近まで特に大きな関心を払ってきませんでした。そもそも、文学作品を問題にするときに、書き手の性別を問う必要があるのだろうかという学生時代は思っていましたし、文学史記述の中に女性の作家の名前がほとんど出てこないのは、女性が20世紀の初めまで高等教育を受けられなかったことを考えればむしろ「当たり前」で、そのために女性の作家の数が少なかったからだと考えていました。翻って現代の状況（身近

な分かりやすい例を挙げると、2010年以降の芥川賞受賞作家は男女ほぼ同数で、女性の方が一人多い）を見ると、そもそも女性が作家となることを特別にテーマ化する必要があるのかと感じる人も多いのではないのでしょうか。実際、学生に「女性文学」の話をすると、そのような反応が返ってくることもあります。

では、なぜ私がドイツ語圏のアヴァンギャルド研究を進めてゆく中で女性の作家に注目したのかというと、表現主義の芸術実践とグループ組織について調べていた時、表現主義の主要雑誌『行動』に寄稿していた同人のリストの中に、思いのほか多くの女性の名前を見つけたことがきっかけでした。彼女たちの何人かは従来の研究の中でも取り上げられていて、私もその存在や作品は知っていましたが、多くは名前すら聞いたことがない作家たちでした。この「発見」はちょっとした驚きでした。というのも、私が見ていたリストは、1961年に出版された『行動』誌のリプリント版の付録だったのです。ということは、戦後の表現主義研究のかなり初期の時点で、この文学運動にかなり多くの女性の



作家が参加していたことが知られていたわけです。ではなぜ、私も含めて、研究者は彼女たちの存在に目を向けてこなかったというか、そもそも気づいてすらいなかったのだろうかという素朴な疑問を持ったのです。

もちろん、アメリカの美学者キャロリン・コースマイヤーが問題化したような、「芸術家という資格を持つものは誰か、という問いに対するジェンダー化された予測」<sup>1</sup>に文学史家も囚われていたために、彼女たちの存在が排除され、正当な評価がなされてこなかったからだという批判をすることもできるでしょう。実際、ドイツ語圏でも、私が博士論文研究をしていた2000年初めごろは、伝統的文学研究を文化研究として改編しようとする試みが盛んになった時期で、その文脈で、ジェンダー研究の視点を取り入れつつ、女性のアヴァンギャルド運動への参加を論じた研究が増え始めていました。

しかし私には、受容者の意識を問題にしつつ、「忘れられていた」女性たちの作品や芸術実践を掘り起こしてくるだけでは不十分だと思われました。というのも、これは女性史やフェミニズム批評によくみられる修正主義的立場全般に言えることですが、「周辺部」に置かれていた存在をいくら再評価しても、「中央」の位置づけや評価には何ら変化がないからです。アメリカの歴史学者ジョーン・W・スコットが指摘しているように、女性の参加を論じただけでは、「女がフランス革命に参加していたことを知ったところで、この革命についての私の見解が変わるわけではない」という反応が返ってくるのを避けることができないというわけです<sup>2</sup>。従って、問題とすべきはむしろ、彼女たちの参加を周辺のなものに見せていた、表現主義の運動と

しての構造や、その歴史的背景であり、このドイツ語圏における前衛芸術運動のジェンダー布置に光を当てることで、今までの文学史記述とは別の視点から表現主義のテキストや芸術実践を読み解くことが重要だと考えたのです。

さて、表現主義における女性の存在が見えづらかった理由として、表現主義が、その綱領においても、構造においても非常に「マッチョ」というか、男性同盟的な性格を持っていたことがあげられます。つまり、表現主義は文学・芸術分野における一種の青年運動であったため、運動の参加者たちは、芸術家や詩人を専ら若い男性の姿にイメージするとともに、自分たちが掲げる新しい芸術の理念、精神として、ある種の「男性性」を強調する傾向がありました<sup>3</sup>。しかし、ちょっと立ち止まって考えてみてください。フェミニズム批評においてしばしば指摘されているように、西欧近代文化の言説の中では、芸術家は常に男性というジェンダーであって、女性だけが「女性芸術家」あるいは「女流作家」と呼ばれる特殊な存在とされていたのだとすれば、そもそも男性作家は自らが男であることを強調する必要などないはずです。なぜ、表現主義の男性作家たちは青年らしさという名の「男性性」を詩的原理として掲げたのでしょうか。

表現主義が運動として組織され始めたのは1910年頃からです。19世紀後半から20世紀初頭にかけて、ドイツ語圏では女性の職業作家が急増していました。1825年刊行の女性作家事典に掲載された作家は500名ほどだったのですが、1898年には（この間に人口は二倍しか増えていないのに対して）同種の事典に5000名を超える女性作家が掲載されていて、彼女たちのうち、少なからぬ数の作家が男性の

<sup>1</sup> キャロリン・コースマイヤー『美学——ジェンダーの視点から』長野順子、石田美紀、伊藤政志訳、三元社、2009年、67頁。

<sup>2</sup> ジョーン・W・スコット『ジェンダーと歴史学』荻野美穂訳、平凡社、1992年、57頁を参照。

<sup>3</sup> 表現主義運動の男性同盟的な性格や、その綱領における「男性性」のイメージについては以下の論文で既に論じました。以下、本文の記述は部分的に、この論文と重なっています。西岡あかね「表現主義のマチズモとアウトサイダー性」、熊谷謙介編『男性性を可視化する』青弓社、2020年、27-62頁。

作家を超える成功を収めていたのです<sup>4</sup>。つまり、作家が男性であることが自明ではなくなった状況(当時、ドイツ語圏でも女性運動が盛んになっていたことにも注意すべきでしょう)に対する戸惑いや危機感が、表現主義の男性中心主義的な態度に反映されていると読むことも可能なのです。実際、繰り返しになりますが、表現主義には多くの女性が参加していて、運動の理論と実態は必ずしも一致していないのです。とはいえ、綱領レベルでは女性に対してむしろ排除的な姿勢を見せている表現主義になぜ女性たちは参加したのでしょうか。第一に、表現主義が前衛運動であった、つまり、それ自体が「主流」に対抗する「周辺」を形成していたからでしょう。既存文化の中では常に周辺に位置づけられていた女性とアヴァンギャルドは親和性が高かったと言えるのです。しかし同時に、表現主義の「主流」は、既存文化の主流に抵抗しつつも追随するような形で、男性中心の構造を依然として維持しているのですから、この運動に参加した女性たちは、その男性同盟的な綱領や、綱領的に掲げられた「青年詩人」のイメージに自己投影することが困難だという事態にも直面することになるのです。つまり、既存文化の中では制約されてきた芸術活動の場を得たという意味では、前衛運動への参加は彼女たちにとって、芸術を通じて自己のアイデンティティを創造し、表現する自由を意味していたと言えるでしょう。しかし彼女たちは、その前衛運動の中でも、既存のジェンダーコードの制約を受けて、主流をなす男性との関係性において自らのアイデンティティの周辺性を意識的に問題化する必要に迫られたのです。表現主義に参加した女性の作家たちが、自らの女性というジェンダーを繰り返しテーマ化しているのは、

彼女たちの性別が女だからではなく、主流に対する関係性の中で自らの作家としてのアイデンティティを主張するには、それが避けては通れない問題だったからなのです。

表現主義の女性たちが、女性アヴァンギャルドとしての自己イメージを確立するために取った戦略は多様ですが、一番目立つのは、あえて中央の周辺に自らを位置付ける態度です。これは特に、芸術家カップルのパートナーシップを女性の側から語るときに顕著です。例えば、後にシュルレアリストとしても活躍した表現主義の詩人イヴァン・ゴルの妻、クレール・ゴルは、スイスで高等教育を受け、イヴァンとの結婚前から職業作家として活動しており、第一次世界大戦中はフェミニズム平和運動にも参加していた、当時としては非常に「解放された女性」でしたが、自身の作家としてのアイデンティティを常に、夫のイヴァンや、友人、あるいはパートナーである著名な男性芸術家たちの伴走者(もっとはっきり言えば、妻、女友達、恋人)としての在り方に求め、自身の作家的アイデンティティの核を「愛」という感情に置いています。第一次世界大戦中に書かれたフェミニズム的なマニフェスト「女性たちの時」で、クレール・ゴルは、女性たちは自分たちが置かれている従属的な役割から自らを解放しなくてはならないと主張して、「私たちは、愛する女であり、同時に愛される女になろうではありませんか」<sup>5</sup>と書いています。つまり、専ら受動的に愛されるべき存在から能動的に自らの意志で愛する存在に女性に変化することをゴルは要求しているのですが、女性の本質が「愛」にあるとしている点では、既存のジェンダーイメージから大きく逸脱はしていません。また、この解放された新しい女性が愛するのは、やはり当たり前の

<sup>4</sup> Helmut Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*. München: Beck 2004, S.86.

<sup>5</sup> Claire Goll: *Die Stunde der Frauen*. In: Goll: *Der Gläserne Garten*. Hrsg. von Barbara Glauert-Hesse. Berlin: Argon 1989, S.12.

ように男性なのです。1976年に出版された自伝『私は誰も容赦しない』の中でも、クレール・ゴルは改めて、「私は偉大な男性たち、それどころか天才たちを知っていました。私は幾人かの男性たちを愛しましたし、それ以上に多くの男性たちが私を愛していたのです」<sup>6</sup>と語り、自分の知っていた「偉大な男性たち」として、ジョイス、マルロー、ヘンリー・ミラー、ピカソ、シャガール、マヤコフスキー、リルケ、コクトー、ダリなど、綺羅星のようなスターたちの名をあげています。彼女のミューズめいた姿勢を「古臭い」と一蹴することはたやすいでしょう。しかし、「女性作家」と呼ばれる存在であるクレール・ゴルが、アヴァンギャルドの文学史の中に自分の場所を確保したいと願った時、あえて自らを主流である男性スターたちのパートナーと位置付ける戦略を取ったことは、女性作家が現在でも直面せざるを得ない問題を浮かび上がらせているのではないのでしょうか。つまり、自分に対して排除的に働く、既存のジェンダーコードとは異なる芸術言語を用いて、女性である自分の作家的アイデンティティを構築したいという願いと、おおよそ文学というシステムの中で自己の位置を確保するためには必然的に主流に則らなくてはならないという制約とのせめぎあいです<sup>7</sup>。

このジレンマそのものを問題化した表現主義の女性作家もいます。例えば、エルゼ・ラスカー＝シューラーは、いくつものペン・ネームを使い分けて、自分の作家的アイデンティティを遊戯的に複数化している作家ですが、彼女のおそらくもっとも有名なペン・ネームは「テベのユスフ王子」という東方風の男性の名前で

す。彼女は、文学キャバレーなどの場でこのユスフ王子に扮装したり、ユスフ王子の名で手紙を書いたりするのですが、その際、彼女の扮するユスフ王子は、アヴァンギャルドの男性作家が綱領の中で描いた詩人像とよく似た、若々しく戦闘的な戦士の姿をしていながら、そのオリエント風のしつらえによって、虚構性を意識的に明示しているのです。つまり、彼女の遊戯的に男装した自画像は、綱領的に提示された男性アヴァンギャルドの「男性的」な身振りをパロディーの形で反復しながら、虚構の、すなわち綱領的には存在しないはずの、女性アヴァンギャルドである「私」を描いて見せているのです。ラスカー＝シューラーは更に、ユスフ王子の視点から語られるモデル小説<sup>8</sup>の中に仲間の男性芸術家たちを匿名で登場させることによって、自分の作り上げた芸術世界である、ユスフ王子の統治するファンタジックな世界に彼らを編入しようとしています。彼女の試みは、いわば中心の内部で転覆的なパロディーを行うことで、ありえた別のアヴァンギャルドの可能性を示唆するものだったといえるでしょう。

以上、簡単に見てきた例からも、表現主義に参加した女性作家が、自分の作家としてのアイデンティティを確立するために、なぜジェンダーイメージを意識した表現にこだわっているのか分かったのではないのでしょうか。

個別の作品を読んだ時に、女性の作家に特徴的な表現や言葉の選択というものの存在を感じることは確かにあり、「女性文学」というカテゴリーについて語ることが不要であると私自身は（今では）思いません。しかし、「女性

<sup>6</sup> Claire Goll: *Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit*. München: Knauer 1995, S.5.

<sup>7</sup> ここで指摘した、女性文学における主流と周辺とのせめぎあいについて考える際には、リンダ・ノックリンが、19世紀の写真主義絵画における地方主義について論じる際に、地方絵画における同様の問題を扱っているのを参考にしました。リンダ・ノックリン『絵画の政治学』坂上桂子訳、筑摩書房、2021年、80-81頁。

<sup>8</sup> この小説はまず「ノルウェーへの手紙」というタイトルで、その一部が表現主義の主要雑誌『嵐』に連載され、1912年に「私の心」というタイトルで出版されています。身内の雑誌に、雑誌の同人たちが匿名で登場するモデル小説を掲載するという手法にも、作者の転覆的なパロディー精神がよく表れているといえるでしょう。Else Lasker-Schüler: *Mein Herz. Ein Liebesroman mit Bildern und wirklich lebenden Menschen*. München und Berlin: Verlag Heinrich F. S. Bachmair 1912.

文学」について論じようとする際には、女性の作家に特徴的にみられる表現やテーマを純粋に文学的なものと捉えるのではなく、彼女たちを「女性作家」にさせている、様々な社会的・文化的ファクターとの関係の中で、彼女たちのテクストを読み解いていかなくてはならないことを、表現主義に参加した女性たちの作品は教えてくれているのです。