

肖像としての人形

オスカー・ココシュカのアルマ人形をめぐる一考察

古川真宏

はじめに

オスカー・ココシュカは、世紀末ウィーンの芸術家たちのミューズ、アルマ・マラーとの激しい恋愛を作品の主題として度々取り上げている。新しいジョコンダとして彼女を表した 1912 年の《アルマ・マラーの肖像》や、間もなく破局を迎えることとなる二人の危うい関係を暗示する 1914 年の《風の花嫁》といった絵画作品は、ココシュカの代表作としてよく知られている。だが、彼のアルマに対する妄執を最も生々しく伝えているのは、二人の関係が完全に破綻した後の 1918 年の夏から翌年の 4 月にかけて、画家からの依頼で女性作家ヘルミーネ・モースが制作した、アルマの姿を象った等身大の人形である。ココシュカは手紙を通じて彼女に詳細な指示を与えながら制作にあたらせたため、モースとの共同作品と言っても良いだろう。この人形は 1922 年に画家自身の手によって破壊されたが、モースのアトリエで撮影された写真（図 1-4）がその異形の姿を今に伝えている。また、居間や寝室でも人形と生活を共にしたり、それに衣服を着せて同伴して外出したり等といった、彼の常軌を逸した「奇行」にかんする逸話によっても、その異様さが彩られている。

さらに、ココシュカは人形を受け取った 1919 年 4 月から、それを破壊する 1922 年までのあいだに、この人形を画題とした油彩画を 3 点制作している。つまり、彼は他者の手

を借りてアルマの似姿を制作しただけでなく、それを媒介として彼女を描くという二重の肖像制作を試みているのである。ココシュカの人形をめぐる一連の行動は、戦争で受けた負傷や最愛の恋人との別れといった肉体的、精神的打撃による一時的な精神錯乱の産物として扱われてきたが^{*1}、これらの人形絵画については、アルマへの妄執からの解放を証づけるものとして解釈されてきた^{*2}。

だが、この人形は、ココシュカの個人的な慰み物以上の役割を果たしたらしい。というのも、人形を介した二重の肖像制作は、報われない恋愛の顛末を物語るものであるだけではなく、彼のその後の画業にも爪痕を残したと考えられるからである。ココシュカはそれまで肖像画家として名声を博していたが、人形に係っていた時期を境に肖像画を制作することが少なくなり、風景を主たる画題とするようになる。また、それ以降も肖像画の制作は続けられたが、作風が大きく変化している。つまり、アルマ人形はココシュカの画業の一つの転機に位置づけられるのである^{*3}。とはいえ、管見の限りでは、人形がその後のココシュカの制作に与えた影響について踏み込んで論じた先行研究はない。

この人の似姿の極北を目指す試みとも言えるアルマ人形は、ココシュカの肖像画制作にどのような影響を与えたのだろうか。そのような問題意識のもと、本論では以下の手続きで考察を進める。まずはじめに、アルマ人形そのものがココシュカにとってどのような意義を持っていたのかを、画家の制作指示や同時代の人形にかんする言説等を手がかりにしながら分析し、愛の対象にも憎しみの対象にもなりうる両義的な人形の性格を浮き彫りに

.....
*1 「狂気」のココシュカにかんするモノグラフの記述として以下がある。「人形の物語は「狂気のココシュカ」の最も悪名高い奇行であるが、それだけではない。実際、彼はこの時期、何に対してでも理性的に振舞うことができなかった。」(Edith Hoffmann, *Kokoschka: Life and Work*, Faber and Faber, London, 1947, pp. 149-150.); 「彼の感情は全く不気味な方法で溢れ出してしまった。彼の人生のうちでも、この節目は幾分か病的である。個人的な体験と戦争によって気力を奪われ、狂気すれすれのところまで行ってしまった。[...] この女性「アルマ」がもう彼の人生の一部を占めることはなく、彼の心を捕らえる女性ももう誰もいないことを自らに言い聞かせたとき、彼女のイメージから自らを永遠に解放するために、ココシュカは現実のフェティッシュをその身代わりにした。」(J. P. Hodin, *Oskar Kokoschka: The Artist and His Time*, Adams & Mackay, London, 1966. p. 148.)

*2 描くことを通じたトラウマからの回復という観点からココシュカの人形絵画を分析した先行研究はいくつかあるが、代表的なものとして以下が挙げられる。Harold P. Blum, "Oskar Kokoschka and Alma Mahler: Art as Diary and as Therapy", *The Psychoanalytic Study of the Child*, No. 65(2011), pp. 293-309.

*3 多くの論者が、この時期にココシュカの作風が劇的に変化すると同時に、肖像画家から風景画家へと転身を遂げたことを指摘している。Ingrid Brugger, „Wesen mit Wesen streitend: Die Dresdner Werkgruppe 1916-1923“, *Oskar Kokoschka*, [hrsg.] K. A. Schröder u. J. Winkler, Prestel, München, 1991, SS. 19-27.; Tobias G. Natter, "Portraits of Characters, Not Portraits of Faces": An Introduction to Kokoschka's Early Portraits", *Oskar Kokoschka: Early Portraits from Vienna and Berlin, 1909-1914*, Yale UP, New York, 2002, p. 95.

する。次に、それを踏まえながら、人形をモチーフとした絵画作品を考察の対象とする。ココシュカの人形に対する感情的な反応の揺らぎが、絵のなかの人形に多様な表情を与えていることを確認していく。最後に、アルマ人形に拘っていた時期の前後のココシュカの肖像画を比較することを通じて、画家の主観的イメージの投影が、純粹客体としての人形を介して意識化されることにより、以降の作品において表面化してくる過程をたどっていく。つまり、人形絵画は、ココシュカの肖像画の制作原理としての心理的投影を最も如実に体现した最初の作例なのである。

以上のような考察を通じて、アルマ人形の特徴を明らかにすると共に、肖像画の文脈のなかに人形を位置づけることで、ココシュカの芸術に新たな光を当てることが本論の目的である。

1. ココシュカと人形

1.1 フェティッシュとしてのアルマ人形

アルマ人形を大きく取り上げた 1992 年のシュテューデル美術館の展覧会^{*4}以降、ココシュカがモースに宛てた人形の制作にかんする書簡集「フェティッシュ」^{*5}(1925 年刊行)が、この人形を分析するための重要な資料として注目されてきた。ほとんどすべての先行研究において、この「フェティッシュ」という言葉が含意する物象化された身体への偏愛——人形の触り心地へのココシュカのこだわり——に基づいてアルマ人形の造形的特質が分析されている。確かに、人形を構成する素材や詰め物にかんするモースへの具体的な指示からは、彼の関心が人形の触り心地に偏向していたことが明らかである。また、モースに参考にするように送った油彩画《裸婦立像、アルマ・マーラー》(図 5)でも、彼女の外見よりも触覚的な再現の方に重点が置かれている。この油彩画のなかの女性像は写実的な描写からはほど遠く、肉の付き方や体の表面の凹凸、皮膚の質感等が荒々しい筆致で誇

.....
^{*4} Klaus Gallwitz [hrsg.], *Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion*, Städtische Galerie im Städel, Frankfurt a. M., 1992. また、それ以前の先行研究で、書簡集「フェティッシュ」を踏まえながら人形を考察したものとして以下が挙げられる。Peter Gorsen, „Kokoschka und die Puppe, pygmalionistische und fetischistische Motive in Frühwerk“, *Oskar Kokoschka: Symposium*, [hrsg.] E. Patka, Residenz Verlag, Salzburg & Wien, 1986, SS. 187-202.

^{*5} Oskar Kokoschka, „Der Fetisch“, *Künstlerbekenntnisse: Briefe, Tagebuchblätter, Betrachtungen, heutiger Künstler*, [hrsg.] P. Westheim, Propylän, Berlin, 1925, SS. 243-254. ここには 9 通の手紙が収録されているが、実際にはモース宛の手紙は 12 通遺されている。残り 3 通も合わせたすべての書簡は註 4 の展覧会カタログに掲載されている。また以下も参照。Olda Kokoschka; H. Spielmann [hrsg.], *Oskar Kokoschka Briefe I 1905-1919*, Classen, Düsseldorf, 1984, SS. 290-302, 304-306, 309, 312-313.

張られて表現されている。画家は、ここに描かれた肉体の触知性を忠実に再現するようにモースに要望したのである。彼が求めたのは、美的な眼差しを向けるのに必要な心理的距離を無効にし、触覚によって直接、官能性に訴えかけるフェティッシュである。それは、アルマの視覚的な似姿である肖像彫刻のようなものではなく、触れることで即物的に知覚できる人形でなければいけなかった。

フェティッシュとは欲望の対象の「不在」の「否認」の証である。すなわち、アルマ人形は、ココシュカにとって失った恋人の代理に他ならない。「私の想像上の女性が本当に生きていると思わせる魔法を自分にかける」*⁶ ことが最大の課題だとモースに伝えているように、ココシュカにとって人形制作の成功の可否は、それが生きている女性であるかのような錯覚を生み出すことができるかどうかにかかっていた。そのため、生きた女性であると自らを欺くのに支障となりうる縫い目のような人工的な痕跡は、人形の表面から除去しなければならないことも彼は付け加えている。この人工の恋人との奇妙な共同生活に終止符が打たれたのは、1922 年のある夜、画家が友人たちを招いて開いたパーティーにおいてだと言われている。ココシュカはいつものように人形にドレスを着せ、彼女とともに音楽やシャンパンを楽しんでいたが、そこで自らの手で人形の首を切り落として庭に捨てたことを自伝のなかで語っている*⁷。この時、彼は「アルマを殺害した」*⁸ のであり、失った恋人と同一視されていた人形は脱魔術化されて単なる素材の塊へと回帰することとなった。そのようにしてココシュカはアルマの「不在」を「承認」することで、自らに取り憑いていたかつての恋人のイメージから解放されることになる。

自分で人形を制作するのではなく別の作家の手に委ねたのも、触知的代理物としてのフェティッシュを彼が求めたことと密接に関係していると考えられる。画家は、手紙のなかで素材の調達にはモース自身が行わなければならないことを強調して以下のように述べている。

私は自分でフェティッシュに手をつけるようなことは何もしたくはありません。皮膚の調達などしたくないのです。すべてのことは、あなた自身がやらなくてはなりません。さもないと、私はフェティッシュのことが信じられなくなってしまいます。とても重要なことです！*⁹

*⁶ 1918 年 7 月 22 日の書簡。(Gallwitz, *op. cit.* S. 92.)

*⁷ Oskar Kokoschka, *Mein Leben*, Bruckmann, München, 1971, S. 191-192.

*⁸ 以下のインタビュー記録に、ココシュカ自身がこのように表現したことが記されている。Brassai, *The Artists of Life*, [Trans.] R. Miller, The Viking Press, New York, 1982, p. 74.

*⁹ 1918 年 12 月 10 日の書簡。(Gallwitz, *op. cit.*, S. 98.)

この言葉は、ココシュカの触知的欲望が触れることに対する恐れにも反転しうるものであったことを物語っている。人の形をとる前の死せる物質に触れてしまうと、人形が単なる素材の寄せ集めにしか感じられなくなってしまうために、他者の手を借りて制作する必要があったのだ。モースへの手紙のなかでは、生気付与を意味する言葉（*verlebendigen*, *animieren*, *Zauberei* 等）も繰り返し登場しているが、人形の材料となった物質を肉や骨として知覚することを画家は夢想した。そこでモースに期待されたのは像に生気を吹き込むピュグマリオンの役割である。ココシュカの妄想が膨らんでいくにつれて、彼の思い描く人形は魔術的な相を帯びた代理や分身としての像にも接近していく。

ダダや形而上絵画、シュルレアリスム、ドイツ表現主義といった 20 世紀初頭の前衛芸術において、人形やマネキンは人間のメタファーとして作品に登場してくる。そのような同時代の人形芸術のなかでもココシュカの人形が特異であるのは、他にも増して人間との濃厚で親密な心理的交流が発生している点にある。その意味では、アルマ人形はより本来的な意味での「人形愛」を体現しているといっても良いだろう。書簡集「フェティッシュ」は、ハンス・ベルメールに球体関節人形の制作を開始するきっかけを与えたことはよく知られているが、ココシュカとベルメールの人形への向き合い方は対照的である。ベルメールの人形においては、身体の即物性や機械的な接合性が前面に押し出されている。それは、伝統的なヒューマニズムに基づいた人間的な感情と結びついた肖像を退け、物質的な断片として人間の姿が表される 20 世紀の前衛芸術と並行的である^{*10}。それに対して、ココシュカの人形は、生身の人間と同一視される代理身体としての呪術的な性格を強く有しており、まるで生命が宿っているかのように演出される。そのような像は、愛の対象にもなれば、憎しみの対象にも容易に転じうるものであり、フロイトが「不気味なもの」（1919 年）で取り上げている、文学作品中の魂が吹き込まれたかのように振る舞う不気味な人形にも近い。

ココシュカの人形をめぐる心理劇は、ライナー・マリア・リルケが 1914 年に上梓し、1921 年に単行本として出版した随想文「人形」^{*11}を彷彿とさせる。リルケにとって人形とは、人間にも事物にもなれない「半端な事物」であり、注がれた愛情を食い尽すばかりで決して期待に応えてはくれない一種の底なし沼である。そのようにして人間の感情を食らい尽くした挙げ句に打ち捨てられてしまう人形の虚しい宿命を、リルケはそこで仮借なく暴きだしている。ココシュカは戦地から帰還した直後の 1916 年に、この詩人との交

.....
^{*10} 世紀転換期のドイツの人形芸術については以下参照。香川壇「予兆のなかのベルメール人形——ドイツ世紀末からワイマール時代の人形芸術」、同著者編『人形の文化史——ヨーロッパの諸相から』水声社、2016 年、282-322 頁。

^{*11} Rainer Maria Rilke, „Puppen. Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel“, *Die weißen Blätter. Eine Monatsschrift*, Jg. 1, Nr. 7 (März, 1914), Weißen Bücher, Leipzig, 1914, SS. 635-642.

流を開始しているが、その時にココシュカの人形の計画が話題に登っていた可能性がある*¹²。また、人形の本性を告発するリルケの随想文は、当時一世を風靡していた女性作家ロッテ・プリッツェルの創作人形に寄せられたものであるが、このプリッツェルこそココシュカが最初に人形の制作を打診した人物であり、画家はリルケを通じて彼女のことを知ったとも言われている。最終的に画家は、プリッツェルと同じミュンヘン・シュヴァービングの文化サークルに出入りしていたモースに制作を依頼することとなったが*¹³、いずれにせよ、ココシュカの人形制作の初期段階からリルケからの影響があったことが推測される。アルマ人形は、この詩人が主題とした人形への愛の機微を図らずも体現していると言っても良いほどなのである。

1. 2 ココシュカの反応の分裂

ココシュカの人形に対する愛憎半ばする複雑な感情は、人形に対する彼自身の評価が後年に至るまで大きく揺れ動いていたこととも密接に関係している。彼は様々な文章のなかでアルマ人形を受け取ったときのことを回想しているが、各文章間で人形の出来映えに対する印象が一致していないどころか、失望と賞賛という正反対の反応に分裂すらしているのである。彼は自伝的文章に過剰な脚色を施す傾向があり、事実と反する記述や思い違いが多いとも言われているが、そうした両極端な反応は彼のなかでの人形の意義を考える上で軽視できないだろう。

多くの先行研究では、以下に引用する 1919 年 4 月 6 日付けのモース宛の手紙に基づいて、完成した人形は彼の期待を大きく裏切るものであったと判断されている。

この人形は、私が要求していたこととあまりにも多くの点で食い違っています。外側の覆いはまるでホッキョクグマの毛皮です。ベッドの脇に敷く熊の剥製のイミテーションにはよいのかもしれません、しなやかで柔らかい女性の皮膚には決して相応しくはありません。私たちは根本的に触覚について思い違いをしていたのです。[...] 腕や脚は粉の詰まったストッキングのように垂れ下がっていて、肉と骨から成る四肢には到底思えません。[...] 背中や太腿にはへこんでいるところがあって、それがどんな材料から出来ているのかがはっきりとわかってしまいます。*¹⁴

*¹² Lisa Street, *Oskar Kokoschka's Doll: Symbol of Culture*, Emory University, Ph. D. Diss., 1993, pp. 249-252. また、ココシュカとの交流を開始する前年の 1915 年に完成したリルケの『ドゥイノの悲歌』第 4 歌でも、人形に対する同様の複雑な愛憎が露にされている。

*¹³ モースについての情報は以下参照。Justina Schreiber, „Anlässlich eines bisher unbekannten Fotos von Kokoschkas Alma-puppe“, *Oskar Kokoschka: Ein Künstlerleben in Lichtbildern*, [Hrsg.] B. Reinhold, P. Werkner, Ambra, Wien, 2013, SS. 87-90.

*¹⁴ Gallwitz, *op. cit.*, S. 108.

この手紙では、物理的な触覚性だけが異常に肥大したグロテスクな「失敗作」に対するココシュカの不満が露にされている。ここで「ホッキョクグマの毛皮」と呼ばれている毛むくじゃらの皮膚には、白鳥の羽毛が用いられたらしい。画家はモース宛ての最初の手紙で、人形を覆うのに好ましい素材として羽毛を挙げているが、彼女が白鳥の羽毛を選択したのは、依頼主の制作指示に性愛的な含意^{*15}を読み取り、そこに白鳥と化したゼウスがレダと交わるギリシア神話のイメージが重ね合わされたためだと考えられる^{*16}。いずれにしても、この記述に基づくと、モースはココシュカの要望にできるだけ忠実に応えようとしたにも拘らず、完成した実物は到底、彼の意に合うようなものではなかったと結論づけるのは、一見すると妥当であるように思われる。

1956年のココシュカの自伝的文章『流砂の跡』でも同様に、「失敗作」の人形に対する落胆が綴られている。

梱包材の塊のなかから人形を取り出したとき、私を見つめていたのは、馬鹿げた私の憧れの夢が実現されたものでも、ずっと私が夢中になっていた魅惑的な空想の存在でもなく、ただの幻でした。[...] 私が見たのは、死んだ目をした淫らな裸体が皆の視線に曝されている光景でした。どんな幻想も抱くことができませんでした。私の腕のなかにあったのは、魅力的な女性の温かい心や息づく皮膚ではなく人工の関節人形だったのです。それはもう、とてつもないショックでした。このときの私の幻滅はどんな言葉でも言い表すことができません。^{*17}

この回想録でも、自らの幻想が実体化した「人工の関節人形」を目の当たりにしたとき、画家はその姿のおぞましさに当惑したことが活写されている。ココシュカがこのすぐ後に人形を絵画の題材として取り上げたのは、この失敗を挽回して理想のアルマ像を自らの手で実現するためだったと考えている論者もいる^{*18}。しかし、人形は本当に「失敗作」と呼んで良いような代物だったのだろうか。

人形が必ずしも彼の期待に沿わなかったというわけではないということは、1933年のインタビューや1971年の自伝『我が生涯』における以下のような記述からうかがえる。

.....
^{*15} 例えば、1919年1月23日の手紙における以下の記述に、性的な意味合いがよく表れている。「恥ずかしいので私たちだけの秘密にしておいてもらいたいのですが（あなたを信頼しています！）、陰部は思い切って完璧に仕上げたうえで、毛で覆ってほしいのです。さもないと、これは女性ではなくモンスターになってしまいます。」(Gallwitz, *op. cit.*, S. 107.)

^{*16} 以下参照。Bonnie Roos, "Oskar Kokoschka's Sex Toy: The Women and the Doll Who Conceived the Artist", *Modernism/modernity*, Vol. 12, No. 2(2005), pp. 291-309.

^{*17} Oskar Kokoschka, *Spur im Treibsand: Geschichten, Atlantis*, Zürich, 1956, S. 112.

^{*18} Ingrid Brugger, *op. cit.*, S. 25.

ある日、大きな箱が届いて「……」「無口な婦人」を見たとき、私は大きな幸福感に包まれました。人形は、その胸や腰におがくずが詰まっているのだとしても、まさしくアルマのように美しかったのです。^{* 19}

大きな箱が私たちの小さな家によく届きました。「……」期待の熱にうかされた私は、その箱からアルマ・マーラーのエフィジー（代理身体）を取り出しました。日の光のなかに持ち上げると、記憶のなかの彼女の姿に生命が宿りました。そのとき私が見た光はこれまでに体験したことがないものでした。^{* 20}

ここで劇的な口調で叙述されているのは、先の引用のような人形に対する失望とは真逆の反応であり、満足のいく出来映えの人形を手にしたときの画家の感動である。同一の対象であるにもかかわらず、ココシュカ自身の評価が正反対に分裂しているのである。このようなココシュカの証言の食い違いに言及している先行研究はあるものの^{* 21}、それが何に由来するのかを合理的に説明することは不可能であると言わざるを得ない。結局のところ、彼自身のなかでも人形の意義は、晩年に至るまで不確定なままなのである。

彼の言説においては、人形を愛おしむような賞賛の言葉と、自嘲をも伴った悪意に満ちた罵りの言葉の両方が混在している。だが、そのような人形に向けられた愛憎半ばする感情こそがココシュカの「人形愛」の形なのであり、彼の絵画作品においても、人形はこの屈折した感情を反映した両義的な姿で現れてくることとなる。

2. 人形絵画

2.1 《青い服の女》と《画家と人形》：人間と人形の間の揺らぎ

アルマ人形をモデルとした三つの絵画作品においては、ココシュカと人形の間の愛憎劇が視覚化されている。人形に対する彼の感情の揺らぎが、そのまま絵に反映しているように思われるのである。

.....
* 19 Brassäi, *Ibid.*

* 20 Oskar Kokoschka, *Mein Leben*, S. 191-192.

* 21 ココシュカの人形に対する反応の不一致に注目した数少ない論者の一人であるマルカード・スミスは、ココシュカの回想やモノグラフの解説には、人形をめぐる画家の行動の時系列の混乱が見られることを指摘している。しかし、それはココシュカの反応の食い違いに整合性のとれた説明を与えるものではない。Marquard Smith, *The Erotic Doll: A Modern Fetish*, Yale UP, New Haven & London, 2013, pp.124-132.

まず、人形絵画の第一作目《青い服の女》(図6)には、人形に対する好意的な感情や願望が顕著に表れている。ヒロインの人形は生身の肉体を備え、豊満な胸を露に横たわるヴィーナスとして登場している。制作当時、この女性像のモデルが人形であることを知っていた者はほとんどおらず^{*22}、1925年の書簡集「フェティッシュ」で人形を描いたものであることが本人によって明かされるまでは、単純に女性像だと考えられてきた。ここに描かれているのは、人形に投影された彼の空想上のミューズの姿になのである。

ココシュカはこの作品を制作する前に160点ほどのスケッチを描いている。そこに描かれた人形は実に多彩な表情を呈しており、人形に生気を吹き込むプロセスを読み取ることができる。例えば、スケッチ群①(図7)の人形は、だらしなく放り出された四肢が胴体との有機的なつながりを欠いているため、ぎこちない。しかも、中空を見据えた表情は生彩に乏しい。マネキンのようにポーズをとらされて、文字通り人形らしく描かれた人形の姿は、一種のスティル・ライフだと言っても良いだろう。スケッチ群②(図8)では、人形自らが姿勢を整えており、その眼差しにはかすかな意志の光が灯っているように見える。美術史家シュテファン・マンは、失敗作の人形に対するココシュカの失意の念をこれらから読み取っているが^{*23}、そのこと自体、顔の表情から感情を読み取ることができるほど人形が人間らしく描かれているということの証左である。他にも、兎とじゃれあう姿が描かれたスケッチ(図9)では、せがむ小動物に対して背を向ける人間的な反応までもが演出されている。このように、時として人形らしく、時として人間らしく描かれた人形のスケッチは、彼にとってこのモデルが単なる素材の塊と、かつての恋人のイメージとの間で揺れ動いていたことを端的に表している。

二作目の《画家と人形》^{*24}(図10)では、人形＝アルマに対するココシュカの感情は憎悪の方に傾き、ある種のおぞましさを感ぜさせる場面が描かれている。衣服を剥ぎ取られた人形は、両手を胸に添えて許しを請うポーズをとらされている。画家はその背後から

.....
^{*22} 1919年にベルリンのパウル・カッシーラー画廊で展示された時のタイトルは《女性像》である。美術史家ハンス・ティーツェの展評では、女性像の「非常に生き生きとした印象」が強調されているばかりで人形のことには全く触れられていない。(Hans Tieze, „Oskar Kokoschkas neue Werke“, *Die Bildenden Künste*, Jg. 2, 1919, SS. 249-256.) また、1922年のベネチアビエンナーレには、アニマ(靈魂)のアナグラムである《マニア》というタイトルで出品されている。

^{*23} Stephan Mann, „»Abbild der fernen Geliebten.« Die Zeichnungen der Puppe“, *Oskar Kokoschka und Alma Mahler*, op.cit. S. 52.

^{*24} この作品も1925年にドレスデンの展覧会に出品されたときは、モデルが人形であることは伏せられて《男と娘》という題名がつけられていた。Oskar Kokoschka. *Gemälde, Handzeichnungen, Aquarelle* (Ausstellungskatalog, Galerie Arnold Dresden). Johannes Prässler, Dresden, 1925, Kat. Nr. 44.

陰部を指差し、アルマの不貞^{*25}を糾弾する素振りを見せている。この人形と画家の関係は、ジークリット・メトケンによれば「法廷における原告と被告」^{*26}の構図に合致している。つまり、ココシュカは傷ついた自らの感情の憂さ晴らしを、彼女の代理物において行なっているのである。

また、この絵のなかの女性像は人間とも人形ともつかない奇妙な風体をしている。どこかぎこちない姿勢の人形は、生気を失った無表情な顔つきをしている一方で、生々しい肉体が与えられており、まるで意志があるかのようにこちらを見つめている。先のスケッチ群で見られた生物と無生物、生と死の揺らぎがここでは一つに圧縮され、中間的な存在として表されているのである。この人間と人形の混成物は、それが生身の女性であるという画家の主観的真実と、作り物に過ぎないという客観的認識の間で齟齬をきたしているようでもあり、どっちつかずの奇妙な存在として立ち現れている。物理的存在としてのヒトガタと心理的存在としてのアルマとの間で宙づりになっているのである。

この人形の傍らにいる画家の姿も特異である。頭部や腕のサイズが胴体と釣り合っておらず、各部位が人工的に接合された人体模型のように見えるため、いくつかの先行研究ではココシュカの「人形化」と形容されている。例えば、アシュコ・カウピネンは、人形と同様の非生物的な身体を自らに与えることで「人形と自己の存在論的身分の違いを無効化」することをココシュカが目論んだのだと解釈している^{*27}。アルマ人形に対する認識上の揺らぎが、画面内の自己表象にも影響を及ぼした結果、画家自身がモノとも人ともつかない亜人間へと変貌しているのである。

ココシュカは最後の人形絵画を制作する前に、女性と人形を、母子あるいは姉弟のような関係で捉えた油彩画をいくつか制作している。その一つである《少女と人形》(図11)では、人間と人形の心理的交流に焦点が当てられている。この絵のなかの幼児人形は少女の心に母性を目覚めさせ、両者のあいだには対話的關係が築かれているように見える。少女の腕のなかの玩具人形は、自発的に手を伸ばして彼女の上着にしがみつき、母親的な立場にある娘の愛に応えようとしている。このような幼年期の人形愛における擬似家族のファンタジーは、ココシュカがアルマ人形との間に切り結ぼうとした関係の原風景だと言える。

.....
*25 ココシュカは、1914年に第一次世界大戦の志願兵として軍務につき、銃剣による肺刺傷と、頭蓋を貫通する銃弾による脳損傷で1915年8月に第一次世界大戦の戦線を退いた。ココシュカと別れたアルマ・マラーが、かねてより恋仲にあったヴァルター・グロピウスと結婚したのは、帰還したのとはほぼ同時期のことであった。

*26 Sigrid Metken, „Selbstbildnis mit Puppe“, *Oskar Kokoschka und Alma Mahler, op.cit.*, S. 36.

*27 Asko Kauppinen, *The Doll: The Figure of the Doll in Culture and Theory*, Ph. D. Diss., University of Stirling, 2000, p. 42. また、以下の論文では、ココシュカの「人形化」を、商業的マネキンによる身体の物象化と結びつけて論じている。Bonnie Roos, „Oskar Kokoschka's Sex Toy: The Women and the Doll Who Conceived the Artist“, *Modernism/modernity*, Vol. 12, No. 2(2005), pp. 291-309.

《娘と粘土人形》(母と子)(図 12)では、死んだ赤子(粘土人形)を抱える母親の悲しみと絶望が、ピエタのような構図で表現されている。お腹の膨らんだ胎児の人形を両手で支えている娘自身も、死んだような虚ろな眼差しをこちらに向けている。この不吉な雰囲気は、ココシュカが 1919 年の春に女性彫刻家アンゲリカ・ブルーノ＝シュミットのアトリエを訪れた際に体験したことに基づいて制作されたと考えられている。アンゲリカは、墮胎した我が子の代わりに、その子の毛髪を植え付けた粘土人形を持ち歩き、彼にそれを抱かせようと迫ったらしい。そのときの画家が感じた恐怖は『流砂の跡』で詳しく語られている^{*28}。画家とアルマ人形の関係に対する皮肉とも受け取れるこのエピソードは、ココシュカに自らの行動を客観視するためのきっかけを提供したと言える。

以上のように、人形の魔術化と脱魔術化が繰り返される過程で、ココシュカは次第に人形から心理的な距離を置くことができるようになっていった。

2.2 《イーゼルの前の画家》: オルペウスとしてのココシュカ

アルマ人形をモチーフとした三つ目の作品《イーゼルの前の画家》(図 13)では、人形も画家自身も生気が吸い取られた抜け殻のような存在に化している。

まず、画面中央に大きく配置された自画像は、二作目の人形絵画以上に異様な姿態を曝している。鈍い眼光を放つ顔面が胸のあたりまでずり落ちているために、首が取れてしまった人造人間のように見える。また、はだけた白衣の下から見える左足が推測させる腰の位置が高すぎることや、画家の右腕の上腕の長さに対して前腕が短かすぎることで等から、人体のプロポーションも狂っていることがわかる。

次に、アトリエの片隅に追いやられた人形に注目してみよう。それは、もはやかつての恋人の面影を留めてはおらず、不格好なダッチワイフとして戯画化されている。この絵のなかの人形はあまりにも侮蔑的な姿形に歪曲され、写真に映された人形の姿とは似ても似つかないものになってしまっているため、比較的古い先行研究では、この作品はアルマ人形を描いたものではないとみなされている^{*29}。1993 年のリサ・ストリートの論文でも、別の人形を描いたものである可能性が指摘されているくらいである^{*30}。しかし、《青い服の女》や《画家と人形》において多様な表情の演出が人形に施されていたように、本作における人形のデフォルメもココシュカの感情の反映によるものと考えるのが妥当だろう。つまり、この脱魔術化された人形の姿は、愛憎の果てに、擬人物というよりも奇妙な物体

* 28 Oskar Kokoschka, *Spur im Treibsand*, op.cit., SS. 76-85.

* 29 例えば、以下では人形絵画の前作 2 作を取り上げているが、《イーゼルの前の画家》については全く言及していない。Wieland Schmied, „Die Fetische: Oskar Kokoschkas Selbstbildnis mit der Puppe“, *Nach Klimt: Schriften zur Kunst in Österreich*, Galerie Welz, Salzburg, 1979, SS. 53-57.; Peter Gorsen, *Ibid.*

* 30 L. Street, op.cit., pp. 289-291.

にしか見えなくなってしまったココシュカの認識を如実に反映した姿なのである。それは、ヒトガタに人間的なものを幻出させていた愛情が醒めた後の人形の死骸と言っても良いだろう。

また、この作品が画家と人形の関係に対する自己言及的な性格を持っていることも、見逃してはならない点である。画家は右手で触れている素材の塊の感触を、左手で持った筆によって視覚に変換して描き出そうとしている。その筆先は、絵画内の世界と鑑賞者がいる現実世界の境界を意味する画面の縁に接している。絵筆を通じて不可視のものとして私たちに提示しようとしているものこそ、アルマのイメージに他ならない。彼女の面影は、画面上から完全に抑圧されているのである。つまり、この絵に表されているのは、描く能力を失った画家と、非人間化された人形の姿である。それまで人形と戯れていた自身に対する自嘲的な意味合いをそこから読み取ることも可能である。

失った恋人の身体に触れながらもその姿を見ることができない画家の姿は、エウリュディケを蘇らせるために冥府に下ったオルペウスの物語を思い起こさせる。周知のように、オルペウスは後ろを振り返って見ようとしなければ、エウリュディケをこの世に連れて帰ってくることができたはずなのに、その存在を見て確かめずにはいられなかった。ココシュカは『我が生涯』で、人形を通じて失った恋人を蘇らせようとした自身の試みをピュグマリオンやオルペウスの物語に準えているが、いずれもイメージへの生気付与をめぐる触覚と視覚のジレンマにかんする原初的な寓話であることには変わりない^{*31}。ルーベンスやエドワード・ポインターの絵画（図14）をはじめ、西洋美術史上の多くの作品において、亡き妻を現世に連れ戻す道程のオルペウスは、彼女の手を握っていたり、互いに身を寄せている姿で表される。オウィディウスの『変身物語』では、この夫婦の身体的接触については語られていないため、手を握るという演出は画家たちの想像によるものである。触覚だけでは存在は不確かなものであり、視覚に頼らざるを得ないのが人間の性（さが）であるということを言わんばかりに。宮川淳ならば、このことを「見ないことの不可能性」と言い表しただろう^{*32}。ココシュカが人形を注文する直前に執筆した戯曲『オルペウスとエ

.....
*31 ピュグマリオンの神話を、欲望の源泉としての視覚的魅惑と、彫像の生命の触覚的確認のシナリオとして解釈したイメージ人類学的考察については以下参照。（ヴィクトル・I・ストイキツァ『ピュグマリオン効果：シミュラクルの歴史人類学』ありな書房、2006年。）翻って、ココシュカの人形の造形について補足すると、アルマだけがそのモデルとされたわけではない。作り手モース自身の身体や美術史上のミューズのイメージがそこに入り込み、ピュグマリオンにとってのガラテアのような理想的女性像として形づくられていった過程については、以下を参照。（田中純『建築のエロティシズム：世紀末ヴィーンにおける装飾の運命』平凡社、2011年。；Beate Söntgen, „Täuschungsmanöver: Kunstputte-Weiblichkeit-Malerei“, *Puppen Körper Automaten Phantasmen der Moderne*, [Hrsg.] P. Müller-Tamm, K. Sykora, Oktagon, Köln, SS. 125-139.）

*32 宮川淳『鏡・空間・イメージ』白馬書房、1967年。

ウリュディケ』(1918年)でも、オルペウスが妻と手が触れた瞬間に振り返ると、彼女の姿が霧散してしまうという印象的な演出が施されている*³³。

《イーゼルの前の画家》の真のテーマは、触覚と視覚の間のジレンマである。愛の亡骸を引き連れて画家が向かう先にあるのはキャンバスである。触知的造形物としての人形を描くことを通じて、恋人の面影を顧みようとしてきた試みが、最終的には失敗に終わってしまうこととなる、そんな自らの姿が、エウリュディケの帰還という夢を叶えることができなかったオルペウスの物語に託してこの絵に表されているのである。

以上のように、アルマ人形は、生気付与と物質回帰の往還を経て、最終的に《イーゼルの前の画家》において脱魔術化された滑稽な姿で現れてくることとなった。人形の持ち主の願望こそが人形を人形として成立させるのであり、その意味においてココシュカは一人二役を演じていたに過ぎない。彼がそのことをまざまざと実感せざるを得ないとき、人形は不気味なものとして立ち現れてくる。以下のリルケの言葉は、そのような人形の最期を描いた作品の解説に相応しいだろう。

けれども私たちはやがて悟ったのだ、人形を事物にすることも人間にすることもできないということを。そしてそういうことを悟った瞬間、私たちにとって人形はある未知のものとし、私たちがそれを注ぎかけて人形を充実させていたいっさいの親しみ深いものが、人形とともに未知のものに化してしまったのだ。*³⁴

人形との人間的な交流を擬似的に成立させていた幻想から醒めた時、生命のない擬人物だけが取り残される。この「心のこもらない」肖像へと還元されたアルマ人形は、ココシュカの人形愛からの離別を証づけているのだ。

3. 人形と肖像画

3.1 自己投影の肖像画

これまで、絵画に表された人形にはココシュカの感情的な反応の揺らぎが如実に反映していることを確認してきた。以下では、このようなアルマ人形に対するイメージの投影実験がココシュカに与えた影響について考察する。そのための手がかりとして、《イーゼ

*³³ Oskar Kokoschka, „Orpheus und Eurydike“ (1918), *Das schriftliche Werk Bd. 1: Dichtungen und Dramen*, [hrsg.] H. Spielmann, Hans Christians Verlag, Hamburg, 1973, S. 132.

*³⁴ Reiner Maria Rilke, *op. cit.*, S. 639.; ライナー・マリア・リルケ「人形——ロッテ・ブリッツェルの蠟人形によせて」『リルケ全集』第7巻、田口義弘訳、河出書房新社、1990年、401頁。

ルの前の画家》に対する画家自身の評価にまず注目したい。というのも、彼はこの最後の人形絵画に対して極めて微妙な態度を見せており、そのことが以後の画家の変化と密接な関係があると考えられるからである。ココシュカは、アルマとの恋愛関係をはじめ、個人的な状況や心情を赤裸々に暴露するような作品を積極的に発表してきたが、この作品については事情が異なる。彼自身、この絵のことを「身体障害者」(Krüppel)や「奇形児」(Verkrüppelter)と呼んで忌み嫌い、晩年に至るまで自らの作品として認めたがらず、自身のカタログから抹消しようとしてさえいるのである^{*35}。展覧会への出展記録を確認してみても、本作は1922年にドレスデンで一度公開されてからは、1970年まで展覧会に出されていないことがわかる^{*36}。

《イーゼルの前の画家》に対してココシュカが消極的な態度をとっていたのは、それが単に人形と自身の関係への皮肉を示唆していたからというだけでなく、彼の肖像画のあり方そのものに対する否定的な含意を孕んでいたからだと思われる。彼を肖像画家として世に知らしめた、1909年から1914年にかけて制作された「心理的肖像画」のことを考えてみよう。よく知られているように「心理的肖像画」は、当時、人物の外見ではなく性格を描いたものとして画家自身や擁護者たちによって喧伝されていた一方で、モデルや依頼主からの評判は芳しくなかった。誇張気味にデフォルメされて描かれた彼の肖像画は、モデル本人の姿というよりもそれに対する画家の反応を描いたものと受け止められ、悪意が込められたカリカチュアとして注文が取り下げられることも少なくなかった。そうした一部の否定的な評価に対して、ココシュカは、自分が人の内面を透視できる能力を持っていることを誇示し、表現主義的な修辞を用いて内的ヴィジョンを神秘化するような講演を行ったりもしている^{*37}。モノグラフ作者のフランク・ウィットフォードによれば、この頃のココシュカは、人の運命までもが見通せる「第二の目」を持っていると信じていたのだという^{*38}。つまり「心理的肖像画」の正当性は、伝統的に肖像画に期待されてきた「内面的真実の再現」の過激な体現であるという点において保証されていたのである。一方、人形絵画は人形を介して人間的なものを描いたものではあるが、物言わぬ従順な「女性」を

* 35 Ingrid Brugger, „Wesen mit Wesen streitend“, *op. cit.*, S.26.

* 36 Johann Winkler; Katharina Erling, *Oskar Kokoschka: die Gemälde 1906-1929*, Galerie Welz, Salzburg, 1995, S. 95; auch siehe Tafel 42.

* 37 Oskar Kokoschka „Vom Bewusstsein der Gesichte“ (1912), *Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk Bd. 3: Vorträge, Aufsätze, Essays zur Kunst*, [hrsg.] H. Spielmann, Hans Christians Verlag, Hamburg, 1975, S. 9-12, 328-29. 1912年1月26日にオーストリア技術建築協会で行なわれたこのココシュカの講演の内容について、カンディンスキーの『芸術における精神的なもの』(1911年)からの影響が指摘されている。Nathan J. Timpano, „The Dialectics of Vision: Oskar Kokoschka and the Historiography of Expressionistic Sight“, *Journal of Art Historiography*, No. 5 (2011), pp. 5-17.

* 38 Frank Whitford, *Oskar Kokoschka: A Life*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1986, p. 2.

相手としたココシュカの心理劇の記録であり、彼の創作における独白的な傾向が最も先鋭的な形で露にされている作品だと言ってよい。そのため、自らの作品が主観の投影の産物であることを宣言するような人形絵画は、ココシュカの肖像画の意義自体を揺さぶりかねないものであったと考えられる。いわば、「心理的肖像画」がモデルとなった人物の心理ではなく、画家自身の心理を表したものであることを自ら認めるのは、具合が悪いというわけである。とりわけ、人形に生命を吹き込んでいた自身に対して距離をとろうとする姿勢が垣間見える《イーゼルの前の画家》は、自らの肖像画に対するカリカチュアとしても機能しうるものである。その意味において、本作は、産み落とした本人が望まざる「奇形児」のようなものであり、積極的に表に出されるべきものではないとココシュカが考えたのではないだろうか。

さて、アルマ人形とそれをモチーフとした絵画作品を制作していた時期を境に、ココシュカは肖像画の制作を控えるようになる。アドルフ・ロースに才能を見出された1909年から、第一次世界大戦に志願兵として参加する1914年までの5年間にココシュカが制作した「心理的肖像画」の数は、約70点に及ぶ^{*39}。その後の彼については、1916年に重傷を負って戦地より帰還してから1923年までの7年間はドレスデンに居を構えて制作を続けた。このドレスデン期の肖像画の数は約20点とかなり少ない。人形との蜜月を送っていた時期に相当するこのドレスデン期の肖像画が少ない理由にかんして、ある逸話がアルマの手記に書き記されている。彼の友人によれば、この時期のココシュカはアルマの面影をあらゆる人物のうちに見出し、誰を描いても最終的には彼女の肖像画が出来上がってしまっていたのだという^{*40}。この証言が推測させるのは、描く対象が人形であれ生身の人間であれ、自らの想念が制御できない力として画家に作用し、制作に支障をきたしていたということである。いずれにしても、アルマのイメージが作品上に顕在化してくることで、「第二の目」と思い込んでいた能力に対する自己批判的な意識がココシュカのなかに芽生え始めたと思われる。1923年以降の画家は、ヨーロッパ、北アフリカ、中東等の各地を転々としながら絵を描いている。この世界旅行中に制作された作品の多くは都市景観画であったため、1929年までの7年間に制作された肖像画は20点にも満たないが、1930年代に入ると彼の作品のなかに肖像画が息を吹き返してくるようになる。

ココシュカ作品を構成する中心的ジャンルへと返り咲いた肖像画には、描かれた人物の顔が画家自身に似ているという新たな傾向が見出される。そのような傾向は、1926-27年の《若い女の肖像》(図15)のように1920年代半ばから認められるが、1930年代に

* 39 肖像画の作品点数については、註36の作品カタログを参照。

* 40 1918年3月25日のアルマの日記に書き記されている。Alma Mahler Werfel, *Mein Leben*, Fischer Verlag, 1960, S. 109.; アルマ・マラー＝ウェルフル『わが愛の遍歴』堀越敏、宮下啓三役、筑摩書房、1963年、98頁。

入ると、より顕著になり、晩年まで継続することとなるため、ココシュカの後期肖像画の特徴の一つであると言っても良いだろう。知覚心理学の観点からイメージ・メイキングの起源を考察した同時代の美術史家エルンスト・ゴンブリッチは、「客観的に言うと肖似性が損なわれているかも知れないが、感情移入と投影の力が彼に特別な洞察力を与えている」^{*41}とココシュカを評価し、1936年の《トマーシュ・ガリッグ・マサリクの肖像》(図16)をモデルへの自己投影の影響により画家自身に似すぎてしまった肖像画の例として挙げている。ゴンブリッチによれば、モデルとなった人物の実際の顔立ちよりも、鼻から顎までの距離が長く描かれることが多いのは、画家自身の容貌(図17)がそこに反映しているからなのだという。確かに、ほぼ同時期に描かれた《オルダ・パルコフスカの肖像》(図18)も画家と良く似た顔をしている。それは、ココシュカとゴンブリッチに倣うならば、1941年に自らの妻となるオルダに対する愛情あるいは感情移入によって、自分自身の姿が彼女に投影された結果だと言うことができる。また、後年に制作された《エミール・G・ビュールレの肖像》(1952年)や《ヘルムート・シュミットの肖像》(1976年)については、モデル本人も、自分よりもココシュカの方に似ているという評価を下している^{*42}。

このように、1930年代以降に制作された肖像画には、自己投影の痕跡がはっきりと刻印されている。ココシュカはアルマ人形を破壊した後の数年間は、自身の感情的な反応が肖像画に如実に表れてしまうことに対して躊躇うような態度を示していたが、やがてそれを払拭するかのようにな積極的かつ意識的に投影や感情移入を行った制作を開始するようになるのである。アルマ人形をめぐる苦い経験から彼が完全に立ち直るまでには数年を要したとも言えるだろう。しかし、1930年代以降の肖像画は、かつて「心理的肖像画」をめぐる取り沙汰されたモデルの「内面的真実の再現」からかけ離れたものであるように思われる。

このような肖像画の変遷と対応して、彼の言説にも変化の兆しが表れてくる。後年になってから過去の肖像画を振り返るココシュカの発言には、画家の側からの心理的な働きかけを表す「投影」という言葉が登場してくるのである。

肖像画を描き始めた若い頃から、私は自分の世界のなかにあるものしか描けないので、私自身のある側面と似た部分を見つけられた人だけを選んで描いてきた。[...] そのため、それは私自身の投影であるようにも思われる。[...] 私は、肖像画のモデ

.....
* 41 Ernst H. Gombrich, "The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art" (1970), *Art, Perception, and Reality*, Johns Hopkins UP, Baltimore & London, 1972, p. 41. また、同論文の邦訳「仮面と顔—すなわち実生活と美術における人相論的類似の知覚」が収められた以下も参照。E・H・ゴンブリッチ『イメージと目』白石和也訳、玉川大学出版部、1991年(1982年)、95-121頁。

* 42 Régine Bonnefoit; Ruth Häusler, „Zur Genese der späten Porträts von Oskar Kokoschka“, "Spur im Treibsand" *Oskar Kokoschka neu gesehen. Briefe und Bilder*, Michael Imhof Verlag, 2010, SS. 93-119.

ルの姿をとることもできるのだ。^{* 43}

この1962年のインタビューで述べている、どんな肖像画でもそこに表されているのは画家自身であるという宣言は、「すべての画家は自分自身を描く」というルネサンス以来の箴言の極論である。上述の引用に続けて、ココシュカは、モデルに対する愛情こそがその人に似せて描くための条件であり、対象と自己を同一視することなしには肖像画を完成させることができないとまで述べている^{* 44}。この頃になると、彼は自らの肖像画を、モデルの真の姿を捉えたものでなく、自らの主観的な印象を表したものであることを公言してはばからない。同様に、1961年の「私は肖像画を描けるので描く」と題された随筆文でも、肖像画に写真以上の意義を認めようとするなら、そこに画家自身が表出していることが重要であると述べている^{* 45}。このようにココシュカの関心は、後年になるにつれて、対象となる人物のなにかしらを再現することから、そこに自分自身を投影することへと移行していった。

以上のように、ドレスデン期以降のココシュカの変化は、自己投影が彼の制作原理として顕在化してくる過程として捉えることができる。それは、アルマ人形の姿が自らの願望の対象化であることを承認するようになるのと並行的なのである。

3.2 ココシュカの肖像画における「人間の人形化」

後年のココシュカが遡行的に再定義しているように自己投影という観点からモデルの役割を考えてみると、自らの想念を映し出すためのスクリーンに過ぎないという点では、描く対象が人間でも人形でも大差ないということになる。画家が自らを映し出す鏡として対象を捉える限りにおいて、人形と同じく主体性を欠いた純粹客体としてモデルを位置づけることになるからである。だとすれば、彼の肖像画においては、人間が人形化していると言うことができるだろう。

.....
^{* 43} "Oskar Kokoschka looks back: A Conversation with Andrew Forge", *The Listener and BBC Television Review*, Vol. LXVIII, No. 1747 (Sep. 20, 1962), pp. 425-426. 以下も参照。嶋田宏司「ココシュカとアンドリュー・フォージュとの対話「オスカー・ココシュカ回想す」：抄訳と解説——ココシュカの回想と創作方法」『独逸文学』第59号（2015年3月）、関西大学、243-283頁。

^{* 44} 同上。また、ココシュカにとっては風景画も同様であり、街の景観に愛情を抱くことができれば、自らを投影することができないため、その風景は描けないのだという。

^{* 45} ココシュカはこの論考を、1961年に新聞『シュトゥットガルト・ツァイトUNG』のコラムシリーズ「失われた人間像」に寄稿している。「もし絵画が単なる作り物とは違うのだとしたら、それは注文主やモデルについてだけでなく、創作者の気質やその時代についても何かしらのことを知らせてくれるからなのだ。」Oskar Kokoschka „Ich male Portraits, weil ich es kann“ (1961), Oskar Kokoschka. *Das schriftliche Werk Bd. 3*, S. 282.

「心理的肖像画」は、この人間の人物化の興味深い事例を提供している。美術史家ローザ・ベルランドはこの初期のココシュカの肖像画群を評して、「モデルの主体性はほとんど二次的な位置づけにあり、彼らは画家の生とヴィジョンのドラマを演じる役者へと変貌している」*⁴⁶と述べている。また、いくつかの先行研究では、「心理的肖像画」に描かれた人物像が、何者かによって操られている人形のような印象を与えることも指摘されている*⁴⁷。しかし、作品をよく見てみると、単にモデルが客体化されているのではなく、人形と人間の間の揺らぎのようなものが読み取れる。後に人形絵画において主題となる、人間的なものをめぐる主観と客観の相互作用による人形的形象が、既に初期の肖像画において先取りされているのだ。

まず、ココシュカの描く人物像の「人形らしさ」が何によって生み出されているのかを確認しておこう。ココシュカの肖像画は、心の動きが手の仕草によって表される一方で、顔つきはそれとは非関連に無表情であることが多い。つまり人間が人形のように見えるのは、まさしく人形を描いた絵と同様に、表情豊かな手と無表情な顔という対立する身振りが一人の人物において共存していることに原因があると考えられる。そのように、ちぐはぐな身振りの肖像画の例として、《ロッテ・フランツォースの肖像》(図 19) や《ハンス・ティーツェとエリカ・ティーツェ＝コンラートの肖像》(図 20) 等が挙げられる。どの人物も物思いに耽っているような茫然自失の表情を浮かべており、そこから心情を読み取るのは困難である。それに対して、不自然なポーズに硬直した手や、人物から放射されるオーラ状の発光表現といった演出的な要素によって、彼らの性格や心情が饒舌に表されている。とりわけ、後者の二重肖像画では、顔の表情と手の仕草が表す内容が著しいコントラストをなしている。二人は夫婦であるにも拘らず、どちらも心ここにあらずの表情で視線を相手から逸らしているため、互いに関心を払っていない孤立した存在であるように見える。それとは対照的に、手を差し出して触れ合おうとする身振りが二人の親密な交感を暗示している。このように二人の間の心理的距離感を表す身振りの食い違いが、全体として独特の緊張感が漂う画面を形作っている。

それでは、なぜココシュカは人形のような姿の人物像を描いたのだろうか。美術史家キャサリン・スースロフは、ココシュカがこのような複雑な感情表現を採用したのは、画家

*⁴⁶ Rosa Berland, "The Early Portraits of Oskar Kokoschka: A Narrative of Inner Life", *Image & Narrative* [e-journal], No. 18 (2007). p. 7. [www.imageandnarrative.be/inarchive/thinking_pictures/berland.html] (2019年1月10日閲覧)

*⁴⁷ ココシュカの「心理的肖像画」のなかの人物が、人形にも似たちぐはぐな身振りを呈しているという指摘については、以下を参照。Nathan J. Timpano, *Constructing the Viennese Modern Body: Art, Hysteria, and the Puppet*, Routledge, New York & London, 2017, p. 183.; Ingrid Brugger, „Larve und »Stille Frau«, Zu Oskar kokoschkas Vorlage für die Puppe der Alma Mahler“, *Oskar Kokoschka und Alma Mahler*, S. 70.

の主観的な印象とモデルの客観的な観察とを描き分けるためだったと推測している^{* 48}。スープロフによれば、画家の振り付けによる情緒の演出と、それを演じる主体としてのモデル自身の感情とを対比的に画面に盛り込むことで、ココシュカは間主観的な人物像を実現しようとしたのだという。つまり、彼の絵のなかの人物たちは、画家の心理劇を忠実に演じるマリオネットではなく、あくまで画家の主観に抵抗する主体に留まっているというのである。ココシュカが意図的にそのような描き分けを行っていたかどうかは定かではない。しかし、一人のなかに複数の性格が混在しているような「人形的な」人物像には、主観的なモデルの見方に対する画家の潜在的な葛藤が刻み込まれていると考えられるだろう。

ココシュカの肖像画においては、画家の制御から逸脱するようなモデルの主体性が画面上に呼び込まれることによって、かえって人形的なものが姿を現してくる。言い換えると、投影的作用によって人形が人間化するのだとすれば、肖像画における人間の人形化は投影の反作用によるものだ。この意味において、ココシュカの人形絵画と肖像画は、同じコインの表裏を成しているのである。

おわりに

以上のように、人形を介して肖像を、肖像を介して人形を見ることで、ココシュカの作品においてイメージの投影が顕在化してくる過程をたどってきた。画家の感情に対応して激変する姿が写し取られている人形絵画は、それまでの肖像画では潜在的な形でしか認められなかった投影の効果が最大限に発揮されたところに定位される。この人の似姿に人間的なものを映し見ようとした経験が、1930年代以降のココシュカの肖像画を自己投影による制作へと方向づけたのである。

20世紀のモダニズム芸術における肖像画の展開を、内面と外見との結合を粉砕しながら抽象化と非人間化とを推し進めていった軌跡として捉えるならば、ココシュカはそれに逆行するかのように、人の姿に人間的な情念の衣をまとわせ、内面を仮構しようとし続けた画家である。このイメージへの生気付与にも比せられる投影によって制作されたココシュカの肖像画は、同時代の肖像芸術よりも、人間的な情動による接近を禁じえない人形に近いものだと言えるだろう。

* 48 Catherine Soussloff, *The Subject in Art: Portraiture and the Birth of the Modern*, Duke UP, Durham & London, 2006, pp. 44-45.

図版



図 1-3
アルマ人形
1919 年、ウィーン応用美術大学



図4
アルマ人形、1919年
(B. Reinhold & P. Werkner [hrsg.],
Oskar Kokoschka-ein Künstlerleben in
Lichtbildern: Aus dem Oskar Kokoschka-
Zentrum der Universität für angewandte
Kunst Wien, Ambra, Wien, 2013, S. 86.)



図5
オスカー・ココシュカ
《裸婦立像、アルマ・マーラー》
1918年、個人蔵



図6 オスカー・ココシュカ《青い服の女》1919年、シュトゥットガルト州立美術館



図7 スケッチ群①
(オスカー・ココシュカ「人形のスケッチ」1919年、個人蔵；1919年、東ドイツギャラリー、レーゲンスブルク)

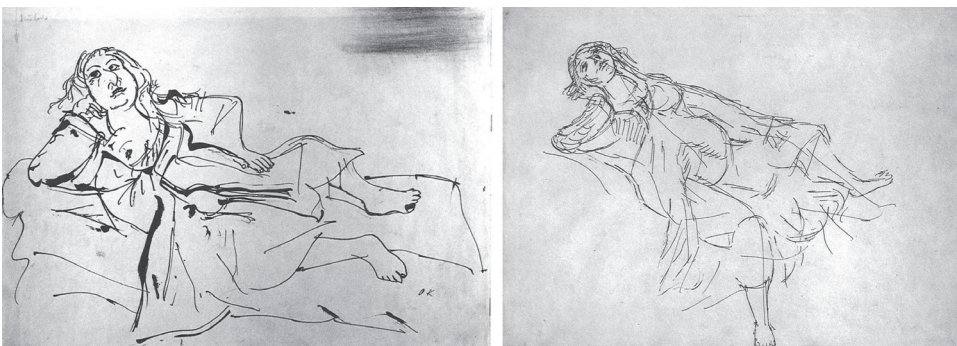


図8 スケッチ群②
(オスカー・ココシュカ「人形のスケッチ」1919年、シュトゥットガルト州立美術館；1919年、個人蔵)

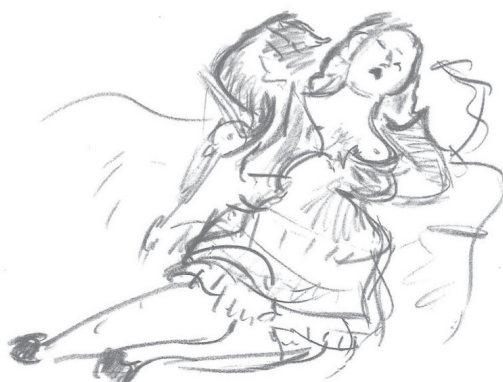


図 9
オスカー・ココシュカ
「人形のスケッチ」1919 年、
シュトゥットガルト州立美術館



図 10
オスカー・ココシュカ《画家と人形》1920-21 年、ダーレム美術館（ベルリン美術館）



図 11
オスカー・ココシュカ
《少女と人形》
1922 年、デトロイト美術館



図 12
オスカー・ココシュカ
《娘と粘土人形》(母と子)
1922 年、ハンブルク美術館



図 13
オスカー・ココシュカ
《イーゼルの前の画家》
1922 年、個人蔵

図 14
エドワード・ポインター
《オルペウスとエウリュディケ》
1862 年、個人蔵





図 15
オスカー・ココシュカ
《若い女の肖像》1926-27 年、所蔵不明



図 16
オスカー・ココシュカ
《トマーシュ・ガリッグ・マサリクの肖像》1936 年、
カーネギー美術館、ピッツバーグ



図 17
オスカー・ココシュカ
《退廃芸術家としての自画像》1936 年、
スコットランド国立近代美術館、エディンバラ



図 18
オスカー・ココシュカ
《オルダ・バルコフスカの肖像》1936 年、
イエーニッシュ美術館、ヴヴェイ、スイス



図 19
オスカー・ココシュカ
《ロッテ・フランツォースの肖像》1909 年、
フィリップス・コレクション、ワシントン



図 20
オスカー・ココシュカ 《ハンス・ティーツェとエリカ・ティーツェ＝コンラートの肖像》
1909 年、ニューヨーク近代美術館

A Doll as a Portrait: A Study of Oskar Kokoschka's Alma Doll

Masahiro KOGAWA

The renowned Austrian painter, Oskar Kokoschka, commissioned a female artist, Hermine Moos, to make a life-size doll resembling his ex-lover, Alma Mahler, in 1918 and received it in 1919. This doll can be said a collaborative work between Kokoschka and Moos since he gave detailed instructions to her during its production. Among Alma's portraits Kokoschka had made to the point of obsession, this doll is outstanding even aside from its aberrant appearance and a series of his erratic behavior with the doll. He painted the doll as an animated being in his paintings: *Woman in Blue* (1919), *Painter with Doll* (1920), *Self-portrait at the Easel* (1922). In addition to it, come to think of Kokoschka's carrier as a portraitist, the doll gave him a significant aftereffect since he temporarily ceased to paint portraits after the doll experience and his later works marked a sharp contrast with his earlier portraits.

This paper investigates how and what influence the Alma doll exercised on Kokoschka's portrait production. First of all, I examine the characters of the doll as a kind of a magic image, a "fetish" or an "effigy" as he called it. His attitude toward the doll was ambivalent and remained uncertain his whole life long. Such a cognitive instability corresponds to the subtleties of love with a doll described in Rainer Maria Rilke's essay "Doll: On the Wax Dolls of Lotte Pritzel" (1914). Then, I analyze how such different affective responses were reflected on his doll paintings. The doll in paintings shows different expressions in accordance to his emotional relationship to it; in brief, it varies between a figure composed of dead materials (a doll itself) and a fresh body with a soul (a living human). Especially, the last doll painting, *Self-portrait at the Easel*, illustrates Kokoschka's detachment from Pygmalionism; a sense of hatred and emptiness made him to caricature both of the doll and himself. Finally, I compare Kokoschka's Portraits and the Doll paintings in the respect of psychological projection. Ernst Gombrich once characterized his portraits as the products of empathy and projection in his essay "The Mask and the Face" (1970). Extending this idea, I analyze Kokoschka's early portraits from 1909 to 1914 known as the representation of the "inner faces" of his sitters and later portraits after 1930's which can be regarded as the reflection of the doll experience. In Brief, Kokoschka's sitter is a kind of the screen where his inner image is projected, in that sense, his sitter is objectified or "dollified". In fact, the representation of a person in a portrait often becomes comparable to an artificial doll in its appearance. Through the above discussion, this paper clarifies the uniqueness of the Alma doll, and places it in the context of Kokoschka's portraits.