OUKA
Osaka University Knowledge Archive

Title	抽象化される身体 : ダダ・シュルレアリスムにおけるマネキンと身体
Author(s)	蘆田, 裕史
Citation	デザイン理論. 2009, 54, p. 5-16
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53369
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

Osaka University

抽象化される身体
── ダダ・シュルレアリスムにおけるマネキンと身体 ──

蘆　田　裕　史
日本学術振興会特別研究員 PD（京都大学大学院）

キーワード
ダダ，シュルレアリスム，モード，マネキン，衣服
Dada, Surrealism, Fashion, Mannequin, Clothes

はじめに
【1】人形の三様態
【2】完全なマネキン／不完全なマネキン
【3】身体のマネキン化
おわりに

はじめに

「美とは痙攣的なものだろう，さもなくば存在しないだろう」[1]。

アンドレ・ブルトン（André Breton, 1896–1966）は小説『ナジャ』（1928年）の最後をこのようにしめくくる。それ以後，シュルレアリスムにおいて「美」が問題となるときには必ずといっていいほどこのフレーズが引用されることになる。しかしながら，シュルレアリスムなる芸術運動の開始を告げた「シュルレアリスム宣言」（1924年）では，ブルトンは美を別様に捉えていた。

> 私の意図は，一部の人々のあいだにはびこっている驚異への嫌悪と，彼らが驚異の上にあびせようとしている嘲笑とを糾弾することだったのである。きっぱりと言い切ろう。驚異はつねに美しい，どのような驚異も美しい，それどころか驚異のほかに美しいものはない。[2]（強調原著者）

ここでブルトンは美を驚異と定義づけた上で，小説のような下等なジャンルの文学に深みを与えるのは驚異だけだとも述べる。そして彼は驚異の一例として「ロマン主義的な廃墟」や「現代的なマネキン[3]」を挙げる。このマネキンについてブルトン全集の編者であるマルグリー

ト・ボネが「ブルトンは明らかにデ・キリコの顔のないマネキンのことを考えている」[4]と指摘するように，またあるいは美術史家のルイス・ケイチャーが「シュルレアリスムにおけるマネキンはデ・キリコ的なものからベルメール的なものへとシフトした」[5]と述べるように，これまでのシュルレアリスム研究では，ブルトンのマネキンへの言及は，ジョルジョ・デ・キリコ（Giorgio de Chirico, 1888–1978）の作品を念頭に置いたものだと言われてきた。

しかしながら，「廃墟」と「マネキン」というふたつのキーワードからは，たとえばシュルレアリストが好んだ写真家，ウジェーヌ・アジェ（Eugène Atget, 1857–1927）を思い起こすこともできよう。アジェが残した写真にはパリの街並みが数多く登場しているが，人気のない，まるで廃墟のようにも思えるこのパリの街路には，人間の代理といわんばかりにマネキンがショウ・ウィンドウに立ち並ぶ。

アジェの写真に写るマネキンと，デ・キリコの絵画に登場するマネキンとのあいだには，明白な差異が認められる。それはモードに関連づけられるか否か，ということである。一般に，ブルトンをはじめとするシュルレアリストたちはモードに関心がなかったと言われる。これはモードを毛嫌いする美術史家たちのみの発言ではなく，『ファッションとシュルレアリスム』という展覧会を企画し，同名の著書も出版したリチャード・マーティンのようにモードの研究を行ってきた者までもが一様にシュルレアリストのモードへの無関心を謳っている[6]。仮にそれが正しいとすれば，先に引用した『シュルレアリスム宣言』でのマネキンへの言及がデ・キリコのみを参照するものだとする見解にも首肯できよう。

しかしながら，ブルトンやその他のシュルレアリストたちのテクストや作品におけるマネキンへの言及やマネキンの表象に目を向ければ，そこではモードへの視座が含まれていると考えられる。

本稿ではまず議論の前提として，ブルトンの初期のテクストにおけるマネキンへの言及を抽出し，そこで登場する “mannequin” が美術用の人体模型ではなく，モードを提示するいわゆる「マネキン人形」として捉えていたことを明らかにする。さらにマネキンのもつ性質を明らかにした上で，マックス・エルンスト（Max Ernst, 1891–1976）の作品を参照することにより，この主題がブルトンのみの関心ではなく，ダダにおいても扱われていたことを示す。

次に，シュルレアリスムにおいて繰り返しあらわれるマネキンという主題がどのように展開されてきたのか，シュルレアリスムの機関誌や関連雑誌を手がかりに，テクストとイメージとの両方から分析する。この手続きを通して，ダダ・シュルレアリスムにおけるマネキンという主題の源泉はデ・キリコにのみあるのではないこと，ならびにダダ・シュルレアリスムの身体観の一端を明らかにすることを目指す。

【1】人形の三様態

本論の前提として，複数の意味をもつ “mannequin” という語を，ブルトンがいかなる意味において用いているかを知らねばならない。「シュルレアリスム宣言」で「現代的なマネキン mannequin moderne」と述べていることからも，日本語でいうところのマネキンを指すと推測されるが，「シュルレアリスム宣言」以外のテクストにも目を向けてみよう。そうすることで，ブルトンの “mannequin” が何を指しているのかが理解されやすくなるはずだ。

1920年，ブルトンは自動筆記の最初の実験といわれる『磁場』をフィリップ・スーポーとの共著で発表する。そのなかの１章「白い手袋」で，さっそくマネキンが登場している。

> 彼ら［二人の旅人］の魂の入口はかつてはいかなる風に対しても開かれていたのに，今ではすっかりふさがってしまい，彼らはもはや不幸がつけこむすきを与えない。彼らは衣服によって判断されるのだが，その衣服は彼らのものではない。それは多くの場合，頭も手もない，非常にエレガントな二体のマネキンなのである。お上品ぶりを身につけたいとのぞむ人々はショウ・ウィンドウに出ている彼らの衣服を値切ろうとする。翌日もう一度やってきたときには，モードはもはやそこにはない。これらの貝殻たちのいわば口である付け襟を通って出入りする太い金色のペンチは，誰も見ていないとき，ショウ・ウィンドウのいちばんきれいな照り返しをつかむ。夜になると，ペンチは楽しそうにその小さなラベルを振るのだが，その上には「今シーズンの最新流行品」と書いてあるのが認められた。[7]

ここで想定されているのは明らかにモードの提示装置として働くマネキン人形である。『磁場』だけでなく，「シュルレアリスム宣言」とあわせて出版された「溶ける魚」でもマネキンが登場することを確認しておこう。

> 女たちは男たちとのあいだに，もはや逸話的な関係しか保たなくなっている。それはちょうど商店のショウ・ウィンドウに似た関係で，朝早くから陳列係が通りに出て，リボンのうねらせかたや，すべり金具や，魅惑的なマネキンのウィンクなどの効果を調べているようなものだ。[8]

> 一体の美しいマネキンがこの冬，エレガントな女性たちに蜃気楼のドレスを見せてくれるだろう。[9]

これらの例から理解されるように，ブルトンが“mannequin”という言葉を用いるとき，ショウ・ウィンドウや衣服といった，モードに関する要素が常に想定されている。つまり，ブルトンが念頭に置いているのは，美術制作用の人体模型ではなく，ショウ・ウィンドウに立ち並び，衣服やモードの提示装置として作用するマネキンなのである。

次に，マネキンについて論じる下準備として，マネキンが他の人形と比較してどのような特徴を有しているのか，少し考察を試みたい。マネキンは日本語ではマネキン人形とも呼ばれるように，人形の一種だと考えて問題ないであろう。美学者の増渕宗一はその著書『人形と情念』において，人形の対立項として彫像を設定し，前者と後者との差異を，衣服[10]という観点から明らかにしている[11]。増渕によれば，人形の本質を規定する契機のひとつは『衣裳的形成』であり，人形は裸身を回避するという。そして，一方の彫像の本質を規定するひとつの契機は「裸身的形成」であり，「衣裳的形成」すなわち着衣像を回避すると述べた上で，彫像を量塊的形成と定義づける。

人形の本質を衣服にみる見解は卓見ではあるものの，増渕は「人形」というカテゴリーのなかにあるいくつかのサブカテゴリーを考慮に入れておらず，十全な分析がなされているとはいいがたい。つまり，上記のような人形と彫像の二項対立ではマネキンの本質をつかむことはできないのである。

人形の存在様態はさまざまであるが，その目的によって大きく分ければ，「玩具としての人形」，「道具としての人形」，そして「それ自体を展示する（あるいは見せる）ための人形」の三つに分類することができよう。これらの三つは「人形」という大きな枠組みでは共通するものの，その機能や目的などがまったく異なるため，一括りにしてしまうことは危険である。音楽を例に取るなら，西洋のクラシック音楽とアフリカの民族音楽を同列に扱い，どちらも「音楽」という一語で語ってしまうと齟齬が生じてしまうことは想像に難くないだろう。

玩具としての人形には，たとえば子供の遊びのための着せ替え人形がある。道具としての人形には，俳優の代理となるマリオネットや，人間の生活を補助するロボットがある。また，それ自体を展示する人形の例としては，アニメのキャラクターを立体化した人形などのいわゆるフィギュアや蝋人形，あるいは人体模型などが挙げられるだろう。この第三のものは人形の中でももっとも彫像に近いといえる。

ただし，これら三つのカテゴリーはそれぞれ完全に独立しているわけではなく，共通する部分もある。たとえば着せ替え人形であれば，衣服を交換して遊ぶものであるのと同時に，それ自体を部屋に飾るなどして展示することも十分あり得るが，主な目的によってこのように分類してもさしあたって問題はないだろう。

本稿の主題であるマネキンの目的をひとつ挙げるなら，それは「衣服の展示」である。すな

わち，マネキンは道具としての人形に属するといえる。マネキンは衣服の支持体としてのみ存在するのであり，玩具として遊ぶこともなければ，特殊な例を除いてそれ自体が目的として展示されることもないからである。

以上のことを踏まえた上で，シュルレアリスムにおけるマネキンの起源を探りたい。

【2】完全なマネキン／不完全なマネキン

先にも述べたように，「シュルレアリスム宣言」におけるマネキンへの言及は，これまでデ・キリコに由来するものだと考えられてきた。そこで，まずは引用元とされるデ・キリコの作品を見てみたい。シュルレアリストたちが称賛した1910年代のデ・キリコの描くマネキンは主に２種類存在すると考えられる。ひとつは《不穏なミューズたち》（図１）のそれである。

図１　ジョルジョ・デ・キリコ《不穏なミューズたち》，1917年，油彩・カンヴァス，ミラノ近代美術館蔵

ここに描かれた身体のうち，画面左，ならびに画面右奥のものは頭部にこそ縫い目があり，マネキンにみえるものの，首から下は一転してその材質が石になっている。さらには，その身にまとっているのは古代ギリシア風の衣服であり，あくまで古典的な彫像の範疇を出ていない。また，画面中央のマネキンに関していえば，首から上はマネキンの典型であり，胴体部分の材質も石ではなく衣服製作用の人台を思わせるが，そのプロポーションや座り込んだ姿勢は衣服を展示するための身体とは言い難い。

デ・キリコの絵画にしばしば登場するもうひとつのマネキンは，《ヘクトルとアンドロマケ》（図２）に登場する。これらも，顔のない頭部や継ぎ目のある人形のような身体のためにマネキンとして扱われることが多く，事実，シュルレアリストもこれをマネキンだと見ることがあった。

図２　ジョルジョ・デ・キリコ《ヘクトルとアンドロマケ》，1917年，油彩・カンヴァス，個人蔵

ここに描かれた二人の人形は，タイトルにあるようにギリシャ神話に登場するヘクトルとアンドロマケを描いたものである。だとすれば，この二人をそもそもオリジナルのモデルを持たないマネキンだと考えるのはいささか無理があるのではないだろうか。というのは，このふたりの人形はヘクトルとアンドロマケという身体を有しているのであり，この人形

はコピーだと考えられるからだ。

マネキンはオリジナルを持つコピーである蝋人形とは異なり，モデルなきシミュラークルといえる。そのように考えるなら，デ・キリコの作品における神話上の人物の表象は，シミュラークル（＝マネキン）というよりもコピー（＝蝋人形）に近いといえるだろう。つまり，これらはマネキンの外観は有しているものの，マネキンとしては不完全なものなのである。

デ・キリコのマネキン，あるいはこういってよければ疑似マネキンの不完全性は，誰よりもブルトン自身が気付いていたと考えられる。このことは，シュルレアリスムの機関誌『シュルレアリスム革命』の表紙を飾ったマネキンについてのコメントから理解されるだろう。

1925年，パリでは現代産業装飾芸術国際博覧会 Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes（以下，アール・デコ展）が開催された。一見，アール・デコとシュルレアリスムとは何ら関係がないように思われるかもしれないが，アール・デコ展でのマネキンが同年，『シュルレアリスム革命』の表紙に掲載され（図３），ブルトンはこのマネキンについて「証券取引所の階段を降りる，ジョルジョ・デ・キリコの完全なマネキン C'est le parfait mannequin de Giorgio de Chirico, descendant l'escalier de la Bourse」[12] と評している。この時期，ブルトンがデ・キリコを批判していたことを考慮に入れると，ここでデ・キリコを肯定的に評価しているとは考えがたい。つまり，ブルトンにとってデ・キリコが描いたマネキンが不完全なものであり，アール・デコ展のマネキンが完全体としてのマネキンであることを示しているといえるだろう。

図３　『シュルレアリスム革命』第４号（1925年）表紙写真

このマネキンという主題は，実のところシュルレアリスムに先行するダダでも扱われていた。それはケルン・ダダの中心人物，マックス・エルンストの作品に容易にみてとれる。エルンストはパリでシュルレアリストとして活動する前，拠点をケルンに定め，「ダダマックス・エルンスト Dadamax ERNST」と自称し，ダダイストとして制作を行っていた。ケルン時代の1919年，彼は《モードよあれ，よしや芸術が滅ぶとも Fiat Modes, Pereat Ars》と題された八枚組のリトグラフを発表する。このタイトルは「正義よあれ，よしや世界が滅ぶとも fiat justitia, pereat mundus」というラテン語の格言を捩ったものであり，ダダイストとしての反芸術的な態度をそこにみることができるが，ここにおいて芸術の代わりにモードを持ちあげているのはきわめて興味深い。

エルンスト研究者のヴェルナー・シュピースが指摘するように[13]，エルンストはデ・キリコ

に影響を受けて《モードよあれ，よしや芸術が滅ぶとも》を制作している。だが，デ・キリコが描くマネキンとエルンストのそれとでは決定的な差異がある。それは衣服の問題，すなわち着衣の身体か否か，である。すでに増渕の人形論を引きながらみたように，衣服は人形と彫像を区別する上でも，マネキンとそれ以外の人形を区別する上でも重要な契機となる。

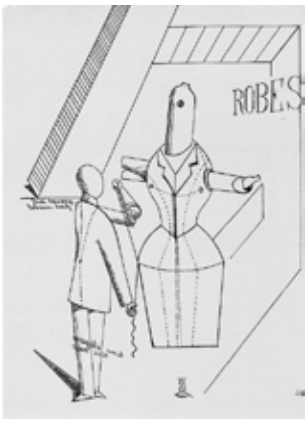

図4　マックス・エルンスト『モードよあれ，よしや芸術が滅ぶとも』（1枚目），1919年　リトグラフ・紙

エルンストの作品のタイトルからは，彼がモードに関心を抱いていたことを容易にみてとれるが，デ・キリコとは異なり，エルンストが現代的な衣服を身につけたマネキンを描いていることも注目に値する。男性の仕立屋が女性の顧客を採寸している場面だと思われる1枚目（図4）では，仕立屋がスーツを，顧客も上下のツーピースを身につけている。5枚目（図5）のように，マネキンが小さく描かれていたとしても，襟付きのジャケットを着ていたり，ネクタイを身に着けていたりする様子がわかるだろう。

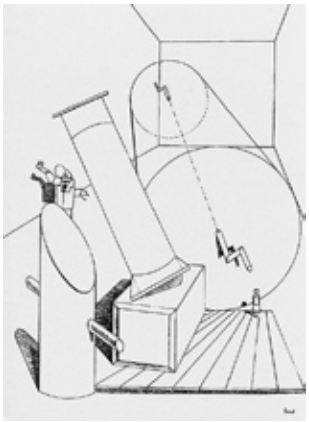
図5　マックス・エルンスト『モードよあれ，よしや芸術が滅ぶとも』（5枚目），1919年

こうした観点からみるのであれば，デ・キリコの《不穏なミューズたち》における「古代ギリシャ的な衣服」を，当時のギリシャ風スタイルの流行と重ね合わせることができるように思われるかもしれない。しかしながら，《不穏なミューズたち》で衣服を身に纏った身体はそのタイトルとは裏腹に，明らかに男性の身体である。当時，ギリシャ風スタイルが流行していたというのは，あくまで女性のモードにおいてであり，デ・キリコの絵画を当時のモードに重ね合わせることはできないだろう。

エルンストの作品においてマネキンが現代的な衣服を身につけている事実が問題となるのは，ひとつにはマネキンは主としてショウ・ウィンドウにおかれるがために，それが身につける衣服は原則として流行のものでなくてはならないからである。そしてもうひとつには，ブルトンが「シュルレアリスム宣言」において「現代的な」という形容詞をマネキンにつけているからである。

「現代的」あるいは「現代性 modernité」はシャルル・ボードレール（Charles Baudelaire, 1821–67）によって肯定的に評価された概念であり，彼は「現代性」のひとつの特性を「流行が歴史的なもののうちに含みうる詩的なものを，流行の中から取り出すこ

と」[14] と述べる。つまり，流行と現代性は切っても切れない関係にあるのだ。そしてこれはボードレールのみに留まる話ではない。ブルトンは「シュルレアリスム芸術の発生と展望」（1941年）において，エルンストを次のように高く評価する。

> シュルレアリスム絵画はそのころ［1925年のはじめ］，夢の方向でキリコから，偶然の受容の方向でデュシャンやアルプ，レイヨグラム写真のマン・レイから，（部分的な）オートマティスムの方向でクレーから得ることができた恩恵とはまた別に，いまから見ると，すでにマックス・エルンストの作品の中でじゅうぶんな飛躍をとげていたことが容易に認められる。……のちになって，自身の足どりの深い意味と自身のさまざまな実現手段とについての確信がおとずれてからも，マックス・エルンストは，むかしボードレールが望んでいたような，たえず「新しいものを見出す」というさしせまった欲求を手放すことはなかった。ここ20年来，いよいよ大きな力をたくわえている彼の作品は，そうした意志の観点からして，比類のないものである。[15]

ブルトンはボードレールを引き合いに出しながら，エルンストを新しいものを探り出す芸術家，つまりモードを追い求める芸術家として評価しているのである。先にも述べたとおり，シュルレアリストたちはモードに関心がなかったとしばしばいわれてきたが，エルンストにとってのマネキンもブルトンと同じく，何よりもまずモード産業の一部をなすものとして扱われている。こうして，マネキンという主題を扱うことにより，ダダからシュルレアリスムにひとつの連続性を見出すこともできるだろう。

【3】身体のマネキン化

エルンストがマネキンをモードとの関連で捉えていたのと同様，ブルトンもその最初期からマネキンをモードの提示装置として捉えていたことはすでに述べた。ブルトンがそのようなものとしてのマネキンに関心があったのだとすれば，衣服そのものにも関心を抱いていたことは容易に推測されるだろう。それは『シュルレアリスム革命』の第１号に掲載されたブルトンのテクストにあらわれている。この号では「序言」の後に「夢」と題されたコーナーが設けられており，ブルトンはそこにテクストを寄せている。意味深長なことに，シュルレアリスムの機関誌の第１号におけるブルトンのエッセイは，衣服についてのテクストから始まる。そこではマネキンに言及されることはないものの，「この夢の第１部は衣装の展示と実現に捧げられている」[16] と述べ，衣服の提示装置としてのマネキンが含意されているようにもみえる。

さらにブルトンは衣服について次のように述懐する。「衣装のフォルムは人間のシルエット

を残さない。たとえばそれは，二等辺三角形になるのである」[17] と。つまりブルトンは衣服のフォルムを身体に作用するものだと捉え，衣服は人体のシルエットを二等辺三角形にまで簡略化しうると考えているのである。この身体の簡略化，あるいは抽象化はマネキンという身体と容易に結びつけられる。というのは，マネキンは衣服を展示できさえすればそれでよく，必ずしも人間の身体をかたどったものである必要はないからである。そのため，頭部や胴体，あるいは四肢に欠損があっても何ら問題はない。換言すれば，マネキンにおいて重要なのは人体とのフォルムの類似なのではなく，衣服の支持体としての機能なのである。そのことを示唆しているのが『シュルレアリスム革命』第２号の表紙の写真である（図６）。十字型の棒に帽子とジャケットを身につけさせた，この案山子のような木の棒は男性用ジャケットと帽子の支持体となっており，シュルレアリストが考えるマネキンの機能を示唆しているといえよう。

図６　『シュルレアリスム革命』第２号（1925年）表紙

図７　ルネ・クルヴェル「偉大なマネキンが皮膚を探し，発見する」『ミノトール』第５号（1934年）

シュルレアリストによるマネキンの抽象化はさらに進み，『ミノトール』第５号（1934年）では，ルネ・クルヴェル（René Crevel, 1900-35）による「偉大なマネキンが皮膚を探し，発見する」と題されたマネキン論が掲載される。クルヴェルのエッセイに付された挿絵（図７）では，マネキンは極限まで抽象化されている。このマネキンは，人体のフォルムを模することさえしておらず，先にとりあげた『シュルレアリスム革命』の表紙写真における棒と同様，衣服の支持体としての機能のみを極限まで推し進めたものだといえる。

こうしたことを踏まえてシュルレアリスムの絵画やコラージュなどにみられる人体を思い起こせば，しばしば身体が切断，あるいは解体されていることに気付くだろう。これは，身体がマネキン化されているととらえられるのではないだろうか。つまり，人間の身体が抽象化，不在化，あるいは不可視化されることにより，衣服が強調される。こうしてシュルレアリスムにおいて，衣服が身体にとってかわるという現象が起きるのである。

もう一点，クルヴェルのマネキン論において重要なのは，マネキンを両性具有になりうる存在として扱っている点である。男性名詞であるはずのマネキン mannequin を女性名詞として扱いつつ，クルヴェルは次のように述べる。

われわれは偉大なマネキンを無性化 désexuer することはない。不足，曖昧さ，これらは偉大なマネキンの事実ではない。彼女は異性装をすることができる。ヘルマフロディーテ，それはヘルメスのまがい物 caricature でもなければアフロディーテのまがい物でもない。彼女は前者でもあり，後者でもあるのだ。[18]

この両性具有というテーマはシュルレアリスムにおいてはそれほど頻出するものではないが，ブルトンの次のような発言には注目する必要がある。「喫水部におけるシュルレアリスム」（1953年）においてブルトンは次のように述べている。

［シュルレアリスムにおいては］他のどこよりも，あらゆる伝統がわれわれに語る原初的両性具有の再構成と，何にも増して望ましく，触知可能なその具現化が第一に問題とされるのである。[19]（強調原著者）

周知のようにシュルレアリスムはその運動のはじめから，現実と想像のように相対立する事象が統合される点を求めるとされており，男性・女性という二項対立の解消点を両性具有に求めるのも肯ける。この両性具有は，ことばをかえれば身体の中性化にほかならない。無性化，すなわちセクシュアリティを奪い去るのではなく，男性性，女性性をともに有することによって，いわばセクシュアリティが中和されてしまうのだ。このようなマネキンによる身体の中性化を実践したのが，1938年にパリのボザール画廊で行われた「シュルレアリスム国際展覧会」である。この展覧会では，展示室まで続く廊下を街路に見立て，十数人のシュルレアリストが思い思いにマネキンを飾り立てていた。ここで詳細に論じることはしないが，この展覧会において使用された女性のマネキンは，クルヴェルの理論を実践するかのように男性の衣服を身につけさせるなどして中性化されているのである[20]。

おわりに

本稿の冒頭において，「シュルレアリスムにおけるマネキンはデ・キリコ的なものからベルメール的なものへとシフトした」というルイス・ケイチャーの発言を引用したが，ケイチャーが言うところの「ベルメール的なマネキン」についても言及する必要があるだろう。ケイチャーだけではなく，ベルメールの人形をマネキンとみなすシュルレアリスム研究者は数多くいるのだが，これはデ・キリコのフィギュール以上にマネキンとはいえないことを補足しておきたい。

ベルメールは，彼の一連の作品のタイトルを「人形」と名付けている。さらには，その数年

後に自らの人形を用いて撮影・彩色した一連の作品を「人形遊び」と名付けている。このタイトルの意味するところは，ベルメールが「玩具としての人形」を制作していたということであろう。

マネキンとは異なり，玩具としての人形はベルメールの作品のタイトルに表れているように，「遊び」をその主眼とする。それはベルメールによる人形制作のためのデッサンを見れば一目瞭然である。ヴァルター・ベンヤミンは人形 ── 玩具としての人形のことだが ── の本質を「愛と遊び」だと述べていたが，まさに「愛玩」ということばで表されるような性質を持つ少女の人形が描かれているこのデッサンと，衣服の提示装置としてのマネキンとはかけ離れていることがわかるだろう。

本稿では，ダダ・シュルレアリスムにおけるマネキンの起源と目されるデ・キリコの（疑似）マネキンからクルヴェルのエッセイの挿絵のような，人体のフォルムを失ったマネキンまで，マネキンの身体性の変化をみてきた。そこで明らかになったのは，ダダ・シュルレアリスムにおけるマネキンとモードとの密接な関連，さらには身体のマネキン化とでも呼びうる現象である。つまり，身体が抽象化あるいは不在化することによって，身体は衣服の支持体となり，衣服が前面に押し出される。こうして，ダダイスト・シュルレアリストが身体よりも衣服を重視していた可能性を見出すことができるだろう。

引用については，原文を参照の上，適宜訳を変更していることをお断りしておく。

1　André Breton, *Nadja* (1928) in *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1988, p. 753.（巌谷國士訳『ナジャ』白水社，1989年，163頁）

2　André Breton, “Manifeste du surréalisme” (1924), in *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1988, p. 319.（巌谷國士訳「シュルレアリスム宣言」『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』岩波書店，1992年，26頁）

3　フランス語の “mannequin” はいわゆるマネキン人形だけでなく，美術制作用の人体模型なども意味する。

4　Marguerite Bonnet, “Note et variantes,” *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1988, p. 1350.

5　Lewis Kachur, *Displaying the marvelous : Marcel Duchamp, Salvador Dalī, and surrealist exhibition installations*, Cambridge; London, MIT Press, 2001, p. 38.

6　たとえば，リチャード・マーティンは次のように述べる。「1930年代から1940年代にかけて，主だったシュルレアリストたちは，第一世代のシュルレアリストたち［アンドレ・ブルトンやルイ・アラゴンらが想定されている］には認可してもらえないと感じながらも，日常的な現実を革命的な芸術とい

う大きなテーマと融和させようとした彼らの野心に勇気づけられて，ファッションの世界に入り込み，ファッション広告，ウィンドウ・ディスプレイを手がけたのであった」。

Richard Martin, *Fashion and Surrealism*, London, Thames and Hudson, 1996 (1987), p. 217.（鷲田清一訳『ファッションとシュルレアリスム』，Edition Wacoal，1991年，217頁）

7 André Breton, Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, in *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1988, p. 92.（大岡信他訳『磁場』『アンドレ・ブルトン集成３』人文書院，1976年，245頁）

8 André Breton, *Poisson soluble*, in *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1988, p. 357.（巌谷國士訳「溶ける魚」『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』岩波書店，1992年，104頁）.

9 *Ibid*., p. 374.（同書，144頁）.

10 増渕自身は「衣裳」ということばを用いている。

11 増渕宗一『人形と情念』勁草書房，1982年。

12 André Breton, “Pourquoi je prends la direction de «La Révolution Surréaliste»,” *La Révolution Surréaliste*, vol. 4, 1925.

13 Werner Spies, “Zum graphischen Werk,” *Max Ernst in der Sammlung Würth ── Graphik, Bücher und Bilder*, Künzelsau, Verlag Paul Swiridoff, 2000.

14 Charles Baudelaire, “Le Peintre de la vie moderne,” *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 1976, p. 694.（阿部良雄訳「現代生活の画家」『ボードレール全集４』，人文書院，305頁）

15 André Breton, “Genèse et perspective artistiques du surréalisme,” *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1988, p. 426.（巌谷國士訳「シュルレアリスム芸術の発生と展望」『シュルレアリスムと絵画』人文書院，1997年）

16 André Breton, “Rêve,” *La Révolution surréaliste*, vol. 1, 1924.

17 *Ibid*.

18 René Crevel, “La grande mannequin cherche et trouve sa peau,” *Minotaure*, vol. 5, 1934.

19 André Breton, “Du surréalisme en ses œuvres vives” (1955), *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, 2008, pp. 22–23.

20 シュルレアリスム国際展覧会における中性化されたマネキンに関しては，拙論「劇場としてのショウ・ウィンドウ」『10＋1』No. 40，INAX 出版，2005年を参照のこと。