

カミーユ・クロードル現象の解釈

西 川 祐 子*

Sur le phénomène Camille Claudel

Yuko NISHIKAWA *

I. カミーユ・クロードル現象

1990年夏、私はパリのロダン美術館に行き、二階の一室にカミーユ・クロードルの作品が展示されているのを見て意外に思った。私がこの美術館を最初につづねたのは20年前であったが、そのときはむろんカミーユの部屋は無かったし、彼女の存在は一般にはほとんど知られていなかった。今年、ロダン美術館をおとづれた目的は目録によって、カミーユの作品のうち、ここに所蔵されていることがわかっているものを見るためであったのだから、今更おどろくのはおかしいことなのだが、現実には多くの観衆がカミーユの作品のある部屋におしかけて彫刻の前に足を止めているのを見ると、あらためて「カミーユ現象」の影響が大きいことに気づく。フランス政府によってロダン美術館の設立がきめられたとき、批評家とロダン自身がそのなかにカミーユ・クロードルの作品の展示室をつくることを強く望んだのであったが実現しなかった。ところが今、別の力が働いてロダン美術館へ、カミーユの作品を見ようとする人々を呼び寄せている。

1982年に、もともとカミーユの弟のポール・クロードルの劇の演出家であったアンヌ・デルベが書いた戯曲と物語『カミーユ・クロードル（原題は'Une Femme 一人の女'）』がカミーユ現象のはじまりであった。1984年には、ロダン美術館における『カミーユ・クロードル展』がひらかれ、日本でも1987年に朝日新聞社主催のカミーユ・クロードル展が各地の美術館をまわった。デルベによる伝記はブリュノ・ニュイッテン監督、イザベル・アジャニー主演で映画化された。映画「カミーユ・クロードル」は1989年ベルリン映画祭で数々の賞を獲得し、世界各地で多数の観客を動員することに成功した。その前後に日本ではデルベの本のほかに、ポール・クロードルの孫にあたるレーヌ＝マリー・パリスが、親族のあいだで保存されていた資料を用い、精神分析医の協力を得て書いたもうひとつの『カミーユ・クロードル』が翻訳、出版された。その他に、フランスではジャック・カサルによる『カミーユ・クロードル資料』（1987年）、精神分析医による『カミーユ・クロードルの夜と昼』（1988年）などの著作の他、多数の論文や雑誌記事がつづけて出版された¹⁾。こういったカミーユ・クロードル再評価の互いに連動する大きな動き、一般

*外国語系列 (Department of Foreign Languages)

大衆をまきこんだブームを「カミーユ現象」と名付けたのは、渡辺守章である。劇作家、詩人ポール・クロードルの研究家である渡辺守章はポールの姉、カミーユについても関心を抱いてきたが、このたびのブームに際しては、デルベの『カミーユ・クロードル』を翻訳し、長い「訳者あとがき」を付した。その「はじめに―カミーユ現象」のなかで、次のように述べている。

「過去数年のフランスで、カミーユ・クロードルほど話題になった芸術家はいないのではないか。ロダンの女弟子で美貌の天才彫刻家。大詩人ポール・クロードルの姉で弟の晩年の文学的栄光と対比的に、精神病院に幽閉されて悲劇的な障害を終えた『呪われた芸術家』。女として芸術家として、つまり人間として、同時代のブルジョワ的偽善と排除の仕組みの犠牲となった典型的な例……。才能が世に認められず破滅するという、十九世紀末西洋型社会で脚光を浴びる『呪われた詩人』というだけならば、いくらでも事例はあるだろうし、精神病というものについての議論はこれはこれでもっと私たちの日常にもひそむ社会的・倫理的問題である。しかしカミーユ・クロードルの事例がほとんど特権的な症例として脚光をあびるには、やはりそこに、オーギュスト・ロダンとポール・クロードルという二つの偉大な存在であり偉大な文化的栄光でもあるものに挟まれて、彼女の存在が、あたかもその負の部分、あるいは闇の領域をなすもののようにして立ち現れてきたという歴史的な文脈がある。そのうえに、『犠牲にされた天才』が『女』であり、かつ、セザールの名高い写真において流布された二十歳のあの『美少女』のイメージによって体現されていて、それがこの物語をいっそう『小説的』に仕立てている²⁾」

渡辺守章が言うように、カミーユ伝説は「小説的」つまりすぐれてストーリー性をもつがゆえに、大衆をまきこむカミーユ現象を引き起こしたのであった。しかもそのストーリーがじつは小説よりも映画によって消費された効果はおおきかった。ストーリーの一つは芸術創造の楽屋裏話である。芸術のなかでもいわば肉体性を有する彫刻作品を再現してみせる場合、映像は言語を上回る表現力を発揮する。そして主演女優アジャーニは、セザールの写真の美少女、二十歳のカミーユ・クロードルの生き写しとおもわせる熱演であった。長い髪を前方に投げ出してうつ伏せる女、ロダンの「ラ・ダナイード」のポーズをとるアジャーニの背のくぼみには、今も残るロダンの大理石の彫刻の陰影が一瞬、二重写しになったかのようであった。

映画はたやすく国境や言語の違いを越えて同時代の観衆を大量に動員することができる。映画を含むカミーユ現象、つまり大衆の力がロダン美術館にカミーユの作品を展示させたとき、ロダン美術館では何かが変わりつつあることが感じられた。美術館の別棟ではロダン彫刻のカリカチュア展が開かれていて、巨匠の作品と巨匠の生涯とが、おびただしい漫画になって展示されていた。

ロダン美術館のあるパリの全体も、ポンピドウ・センターからミッテランのグランド・アルシュにいたるいわゆる「大計画」のあいだに大きく変わった。オーギュスト・ロダンは経済大国

であった十九世紀末から二十世紀はじめのフランスを代表する威風堂々の彫刻家であった。現在、二十世紀末のパリでは、赤、青、黄色に塗りわけられた、まるで保育園か遊園地の遊具のような野外彫刻が評判になっている。

カミーユ・クローデル現象は、こういった社会全体の感受性の変化の現れの一つであって、その意味するところは予想以上に深いのではないだろうか。大衆社会化は女性の社会参加によって促進されたことは否めない。女性彫刻家カミーユ・クローデルの物語には、「自立と孤独」、「関係性」、「視線の問題」、「ナルシズム」などフェミニズム運動とフェミニズム批評の重要なキーワードが多数、隠されており、読者や観客はストーリーを読み取る訓練を前もって受けていたといえよう。大衆の感受性は、深いところで70、80年代のフェミニズム運動の影響を受けたものではなかったか。20年ぶりのロダン美術館訪問は私にこのような問題を考えるきっかけを与えた。

もう一つ、私はロダン美術館の各部屋を巡りながら、長年の気掛かりであった別の問題を思い出した。ロダンとカミーユの作品をどこか別の場所でたしかに見た記憶、あるいは初めてみる前にすでに見ていたと感じるあの *déjà-vu*、既視感覚についてである。

たしかにロダンの作品は日本のいたるところにある。石橋コレクションはとりわけ数多くのロダンの作品を集めている。「考える人」は、東京、名古屋、京都に三体もある。だが、それとは違って、日本人作家によるもっと多くのロダン作品のいわばコピーを思い出さずにはいられない。

高村光太郎作「智恵子の首」という塑像は、現在では写真しか残っていないが、智恵子像はロダンがカミーユの首をモデルにした「思考」と同じ表情をしている。

萩原礫山作「デゼスポア」はロダンの「ラ・ダナイド」と同じポーズをとる女の姿である。いま穂高町の礫山美術館にある絶望のあまりうち伏す女の像のモデルは中村黒光であった。礫山が黒光を心に抱いて彫ったもう一つの作品「女」の座した姿勢から伸び上がるようにしたポーズは実はカミーユ・クローデルの「嘆く女」に似ている。ロダンは白樺派以来、日本の芸術家たちにとって西洋衝撃そのものであり、ロダン体験を乗り越えるかどうかは、日本近代の大きな問題であったことをいまさら思い知らされる。

フランスだけでなく日本でもカミーユ・クローデル現象が起こったのは、日本ではすでにロダンが受け入れられており、したがってロダン伝説の陰画としてのカミーユの物語を受け入れる素地ができていたからであろう。そのうえ、パリで学んだ高村光太郎や萩原礫山は、おそらく意識してはいないが、ロダンとカミーユの恋愛闘争のストーリーもすでに持ち帰り、自ら日本でそれを演じていた。黒澤亜里子の『女の首―逆光の「智恵子抄」』はカミーユ現象が日本に上陸するはるか以前にすでに、オーギュスト・ロダンとカミーユ・クローデルの物語の日本版である高村光太郎と智恵子の場合をとりあげ、そのストーリーを見事に読み解いている。フランスと日本では、女性の自己表現と文化の変容という同じ問題をそれぞれの思想風土の中で、それぞれに考えてきたのであった。

この小論はカミーユ・クローデル論ではなく、カミーユ・クローデル現象についての考察である。しかしカミーユ・クローデル現象について考えるためにはまず、カミーユ・クローデルの生

涯と作品に書き込まれているストーリーを読みとらなければならない。

II. ロダンの弟子

カミーユ・クローデル（1864—1943年）は、父親に才能を愛され、弟とつよく結びつき、母と妹からはうとまれた一家の長女という、ごくありふれた家族関係のなかで少女時代をおくった。

カミーユ・クローデルは早熟の芸術家であった。早熟の印象は、技法の獲得が早かっただけでなく、作家として自分独自のテーマを早くから自覚していたところからくる。1881年、十七歳のときにすでに弟をモデルにして「十三歳のポール・クローデル」を、1882年には女中をモデルに頼んで「年老いたエレヌ」または「老女の胸像」と呼ぶ作品を作った。老女像は最初の師であったブーシェの「母の胸像」から主題と技法を学んでいるかもしれないが、後にブロンズに鋳られて残った作品をくらべると、師のものに勝るとも劣らないおそろべきでさばえである。

弟の像は、「ポール・クローデル四十二歳の胸像」まで、すなわち姉が自分の作品の破壊をはじめ、精神病院に収容される直前の時期まで、くりかえし制作された。老女像のテーマもヴァリエーションを重ねながら、芸術家としての生涯の最後までくりかえされている。

カミーユ・クローデルはロダンに出会う以前から、ロダンに習ったにちがいないと言われるほど、両者は対象の細部をみのがすことのない仮借なき観察眼と力強い表現力を共通に備えていた。現実の出会いは1883年、カミーユは十九歳の美術学校の生徒であり、オーギュスト・ロダンは四十三歳、代表作となる「カレーの市民」や「地獄の門」の注文を受けて、これから弟子や下彫り工を多数率いる大作の彫刻家になろうという時であった。

カミーユは数々のロダンの彫刻のモデルになった。「カミーユ・クローデルの胸像」、「曙」、「思考（Pensée）」、「ラ・ダナイード」には、二十歳のカミーユ・クローデルの個性的な顔と美しい脚体が大理石やブロンズになって残されている。

「思考（Pensée）」は独立した作品であると同時に、大作「地獄の門」の部分、地獄煉獄にうごめく人間を見下ろしている「考える人（Penseur）」の頭上に一列に並べられた生首の一つである。penseur は動詞 penser（考える）の派生語、考えるという行為を行う人を表す。pensée は動詞 penser の過去分詞から派生した名詞であって、考えるという行為の内容、思考、思索、瞑想を指す語である。過去分詞には受動の意味がある。

「地獄の門」の要に位置する「考える人」がロダンの精神的自画像であるとすれば、カミーユをモデルにした「思考」との、題のこのような類縁関係をどう説明すればよいのであろう。考える主体と考える内容、行為の主体と客体という関係、見る彫刻家と見られるモデル、あるいは作家と作家に靈感を与える女との安定した関係であろうか。

だがカミーユ・クローデルはモデルに、そして彫刻家の恋人の一人であるにとどまらず、弟子となり、さらには同じ芸術家になろうとした。「思考」の若い女は、自分をみつめる視線をさけて目を伏せ、悲しげにさえみえるが、介入をこばむ内に閉じこもった内省的な表情には頑固な自

私の存在をうかがわせるものがある。

じっさい、カミーユ・クロードルはその目をあげて相手に視線をかえし、ロダンが「カミーユ・クロードルの胸像」をつくったのと同じ手法、同じ力強さでもって「オーギュスト・ロダンの胸像」をつくったのであった。交差する視線は、芸術家同士の特権的な恋愛と、同業者同士の死にいたる闘争という二重の関係を生み、これが後に「カミーユ現象」をひきおこしたストーリーとなった。

二人の彫刻家は特権的な恋愛をそれぞれ作品に結晶させることができた。ロダンの「永遠の偶像」とカミーユ・クロードル作「サクンタラまたは放棄」は、共に愛しあう男女の像であって、テーマといい、造形、表面の仕上げなど、実によく似ている。一見したところでは、どちらがどちらの作品であるのか区別をつけることがむづかしい。だが、深読みすれば、女性を永遠の偶像におしあげている男を彫ったロダンと、左半身の力をぬいて全身を相手にまかせながら、右手は自分を護るかのように胸にあてた女を彫ったクロードルとのあいだには微妙な心理の差が感じられよう。

彫刻をこのように言葉に置き換え、さらには物語を読みとろうとする鑑賞法は、邪道であるかもしれない。彫刻は彫刻として眺めなければならない。だが、カミーユ・クロードルの場合は深読みが許され、また期待されているのではないだろうか。カミーユ・クロードルは弟のポールと文学的教養を分かちあい、文学的な連想の得意な素質をもっていた。ロダンとは二十四歳の年齢のひらきがあり、彫刻家としての経歴、人生体験、社交や政治の経験においては非常な差があったが、詩や小説、戯曲を読んだ記憶の累積は同等あるいは優っていたかもしれない。ロダンが「地獄の門」を制作したときや、「バルザック像」の依頼を受けたときには、下彫り工として彫刻を助けただけでなくテーマについての取材に精力的に協力し、テキストを読み、議論の相手をする事でロダンをたすけた。暗示をうけやすく、したがって他人に暗示をかけることもできる素質をもったカミーユは、その美貌だけでなく連想能力によっても、ロダンに靈感をさづける女であった。

カミーユのこの素質は後に彼女の精神病につながってゆく。パラノイア患者は固定した妄想を抱くが、妄想はすべて事実と根差しており、事実を過剰解釈して増大してゆく。解釈妄想の筋道は体系的で、論理的破綻がないことが特徴であって、理屈狂とよばれたりする。連想が作品に結晶することを止めて被害妄想だけが残った場合には、パラノイアは自分と他人とを傷つけずにはいられない。だが、言葉の芸術である文学作品の創造と享受には多かれ少なかれ、パラノイアの素質が関係しているのではないだろうか。たとえばシュルレアリストたちは創造の手段として妄想を積極的に開発することさえした。

カミーユ・クロードルの作品のテーマは自伝的であり、私たちは作品からたやすく彼女の生涯を読みとろうとするのだが、それは彼女自身が物語を用意し、すでにその物語の意味まで分析して読者を待っているからに他ならない。記憶を記録するだけでなく、批評家に先んじて自分を解釈しつくしているから、カミーユ・クロードルの作品は自らの運命を先取りした予言のごときもの

となる。

二十歳から三十歳までのあいだ、カミーユ・クローデルはロダンのアトリエの下彫り工として「カレーの市民」群像の手足の部分他を制作し、ロダンの用意した住まいで彼の訪問を待った。ロダンの作品のモデルとなり彼に靈感をあたえる女としてロダンの作品の誕生とともに喜ぶ生活をした。二人の間には生まれるはずの子供がいたとも言われる。一方、自分の作品としては「サタンタラ」のようにロダンの作品の他に、「ワルツ」と題した軽々と舞い、しなだれて倒れる寸前のようにからみあう男女の像をつくりあげている。ロダンの彫刻にある「永遠」への志向とは対照的に、束の間の幸福の「瞬間」をとらえ、全体の斜線の構造と、衣服の襷のあわだちが印象的な、独特の美しさのある小品である。

「ワルツ」は音楽家クロード・ドビュッシーのサロンに長く飾られていたという。クロード・ドビュッシーとカミーユ・クローデルの親密な交際は、ローズという生涯の伴侶をもち、他にもモデルや社交界の女性たちとの交渉が多かったロダンと対抗するためにはじまったかもしれないが、屈折した経緯をたどった。カミーユと音楽家は、日本の版画家、北斎に熱中した。ドビュッシーの交響詩「海」の楽譜の表紙は北斎の版画「神奈川沖波裏」で飾られたというが、カミーユの彫刻「波」の三人の女の頭上にも、おなじ北斎版木の波頭が舞い上がっている³⁾。

カミーユはやがて音楽家から離れてゆくが、その時期はロダンとの離別を図る時期にも重なっており、そこにカミーユの恋愛観の余念なところあらわれていよう。三十歳のカミーユ・クローデルが、ロダンの率いる国民美術協会展に出品した「飛び去った神」は、別名「嘆願する女」と呼ばれている。ひざまづいた姿勢から伸び上がって手をさしのべ、飛び去ろうとする神にすがる、屈辱的で自虐的な姿の若い女は作者の自画像であり、のちに「成熟の年齢」と題する三人像の一人となって意味を露骨にあらわした。

群像「成熟の年齢」の真ん中の男はロダン、男にとりついて左上空へさらってゆく醜い老婆の首は、ロダンの生涯の伴侶ローズ、そして男にすがるようにして膝をつく若い女がカミーユ・クローデルであることは、同時代の人々には、あまりにも明らかであった。三人像を貫いて左上にぬける斜線は、「ワルツ」にも共通する、カミーユ・クローデル独自の動的な線となっている。

老婆の首や老女全身像は、ロダンにもカミーユ・クローデルの作品にも数多い。なかでもロダンは、ヴィヨンの詩の引用を題名とした「美しかりしオーミュール」という傑作を残した。ヴィヨンが「額には皺を刻み、髪の毛は灰汁に染り、／眉毛も落ちて、昔には／ひとかたならず商人を捉えた瞳の光も褪せ、／鼻はこけ、美しとは夢にも言えず、耳は垂れ、頬の血の気も色褪せて／干からび／青ざめ、艶もなく、／頤もまたうな垂れて、／口唇とても皮ばかりなり。／／人の美のなれの果てなり、腕また縮かみゆがみ、ふくよかな手も／ひんまがり、優美なりし肩もむざんやせむし肩。／乳房はいかにと問われても、／萎み、頂垂れ、形なし。腰とてもまた同じこと。」

(「老嫗おのが若き日を憶いて歌える」、佐藤輝夫訳)⁴⁾と歌った老女、さらにはボードレールの韻文や散文の詩に登場する老女たちがそのまま彫刻になったような、醜さからうまれた新しい美の戦慄が感じられる。

では同じく老女を刻みながら、カミーユ・クローデルも醜を美ととらえたのであろうか。「成熟の年齢」の老婆の首は、右の若い女にくらべて、憎しみをこめて醜くつくられてる。若い女が年上の女を年齢ゆえに嘲笑するのは愚かなことであり、ヴィヨンが歌ったように老醜は若い女の明日の運命である。カミーユ・クローデルはそれを知りながら、なおかつ自分の嫉妬心をこのような形で人目にさらすことによって、むりやりにでもロダンとの離別をはかった。この時期、カミーユは、ロダンの女弟子、作品にはロダンの手が加わっていると言われることをひどく恐れ、嫌っていた。

III. 独創性という強迫観念

カミーユ・クローデルが情熱恋愛を捨なければならなかった理由は、ついにロダンとの結婚が可能とならなかったからではなく、カミーユが芸術家として独創性、個性といった近代的な思い込みに深くとらわれていたからではないだろうか。独創性という強迫観念は、カミーユが弟にあてて書いた手紙のなかによく現れている。カミーユはいくつかの制作プランを図入りで示したのちに、「ね、全然ロダンのではないでしょう」と弟に同意をもとめたのであった。ロダンとの長い歳月とは関わりのないものを探そうとすると、ロダンに出会う以前の少女時代の、より私的な記憶がよみがえった。制作プランのなかには、食卓に集う家族の群像、泣いている娘を驚いてみつめる両親など、フロイトのいう家族ロマンそのもののようなテーマが現れている。

同時にカミーユはロダンが決して実行しなかったといわれる、大理石や貴石に直接、自分で彫刻する手法の開発に熱中した。弟ポールが中国から持ち帰ってカミーユに贈った大きな緑色縞瑪瑙あるいは翡翠原石に彫った「おしゃべり女たち」4人の群像は、美しいというより、奇妙で不気味な印象を与える作品である。4人の女は汽車のコンパルトマンに向かいあって坐り、一人の女が情熱をこめて語る言葉に好奇心をあらわにして耳をかたむけ、互いににじりよっているところである。翡翠の色は、西欧では東洋の呪術の色とも信じられている。彫刻家は女たちの噂話の中味は、素行を非難されることの多い自分のことだと思いながら、石を彫ったことであろう。

私はカミーユ・クローデルの彫刻をみると、女が創作をはじめたなら、誰も見たことのないような、気味のわるい、新しい美が生まれるにちがいないと言ったランボーの言葉をおもいださずにはいられない。晩年の二つの大作、「クロト」および「ペルセウスとゴルゴン」には、さらに見る人の心をおびやかすものがある。

伝記作家によれば、カミーユ・クローデルの行動の異常は、1893年、ロダンとの別離がはっきりとし、独り住まいをはじめた頃から徐々に目立ちはじめたという。社交嫌い、孤独癖がしだいに嵩じ、誰も中にいれようとしないアトリエと住居は乱雑をきわめていった。貧困は、病気の大きな原因となったであろう。彫刻は、もともと膨大な材料費と労力を必要とする。ロダンの成功は、政府や公共機関から、記念碑的な彫刻の注文をうけたことが大きい。需要をつくりだすためには、組織が必要であるし、そのような大作を決められた期日に仕上げるためには、弟子や下彫

り工の集団を率いなければならない。カミーユ・クローデルには公的な注文はほとんどまわってこなかったし、注文がきたときには仕上げるができなかった。素材の石に直接に彫る方法や、小品の規模は、カミーユ・クローデルが目指した道ではあるが、十分な財力と組織をもたない彫刻家の、状況に強いられた選択でもあった。

しかし同時代の人たちは、カミーユ・クローデルの努力に必ずしも無理解であったわけではなかった。展覧会の出品作品は目利きの人たちのあいだで高く評価され、1905年と1908年にはプロ画廊で個展をひらいた。批評にはむしろ恵まれていた。伝記作家はつぎのような資料を集めている。

「ギュスターブ・ジェフロワは『芸術生活』誌に定期的に彼女のことをあつかった記事を書く。1897年には『ルヴュウ・イデアリスト』誌にアンリ・ド・ブレーブの優れた記事が載る。それは評論というよりは人物論である。1898年、その頃『ル・タン』誌の編集長をしていた忠実な友マティアス・モラルは、『メルキュール・ド・フランス』誌に、カミーユ・クローデルを称える文章を書く。それは人物論の枠を越えた讃歌である。1903年、ガブリエール・ルバルは『フェミナ』誌でフランスのもっとも偉大な彫刻家として彼女の名あげる」⁵⁾

モラルはその批評のなかで、カミーユ・クローデルが彫刻のなかに「運動」をとりいれた斬新さについて語っており、北斎をひきあいに出している⁶⁾。カミーユが北斎漫画に熱中していたことはよく知られていた。

ポール・クローデルは姉の1905年の個展のために「カミーユ・クローデル、彫刻家」⁷⁾を書いた。カミーユ・クローデルの作品を「私が名前をあげないでくもう一人の人間の芸術」つまりロダンの作品と比較しながら、彼女の特質を浮かびあがらせた批評である。その彫刻が公共の広場や戸外から追放されて詩人とおなじく孤独な部屋にひきこもる彫刻家、「カミーユ・クローデルはこの室内彫刻の最初の職人である」という。「室内彫刻」とはオーケストラと較べたときの室内楽を連想すべき表現である。また「職人」という言葉の方向には無名性が想定されよう。その反対は有名になり、天才と呼ばれる方向、ロダンのたゆまず歩みつづけた記念碑的な彫刻家への道であった。カミーユが貴石に彫った彫刻やブロンズの小品には事実、アール・ヌーボーの置物や装身具にちかい装飾性が感じられる。彼女は収入を得るために灰皿やランプの制作見本をつくったこともあったらしい。もし彼女が手作り装飾品の優秀な職人になる道をえらんだとしたら、後の悲劇は避けることができたかもしれない。

だがカミーユ・クローデルにとっては小品という独自の道を選ぶことは、天才への道を放棄することを意味してはならなかった。彼女は自分の天才、質は異にするが、その高みにおいてはロダンの匹敵する天才となることを目指していた。弟ポールの天才を信じて彼を鼓舞したのもカミーユであった。カミーユ・クローデルは自分も天才にならないといけないという強迫観念にとりつかれていた。彼女はすでにロダンを知っているのだから、どうしてそれよりも低い目標で

満足することができよう。独自の道を選びながら天才として並ぶことは、一見して可能におもえる。だが、天才という基準はロダンの、また時代が要請する芸術から生じた基準であることをカミーユ・クローデルは理解しない。

小品をもってして、ロダンと同じ天才の高みに達するために、カミーユ・クローデルはひとりで夜も昼も働きつづけた。「おしゃべり女たち」や「波」を瑪瑙や翡翠原石から彫りだして磨くためには、どのくらいの時間が必要であったであろう。食事を用意する暇も、洗濯の時間も、家政婦をやとう金もなかったにちがいない。そうしてできあがって発表にいたった作品は数においては、ロダンの作品群の十分の一にも達していなかったのではなかろうか。1900年の万国博覧会のとき、ロダンは会場に自費でロダン館を建てさせ、170点とも200点を越えたともいわれる数の作品を展示した。

集団の力を頂点へ吸い上げるというロダンの方法は、下彫り工たちの労力を吸い上げるだけでなく、アイデアを吸い上げる。ロダンの彫刻は時代のほとんどすべてのテーマを含んでおり、その点で天才であり、時代を代表する巨匠であった。カミーユ・クローデルがロダン集団から身をひき剥がすために主張した彼女の独自性であるはずのものも、ほとんどすべてロダンによって語られ、たとえばリルケの『ロダン』やポール・グセルの『ロダンの言葉』といった本に含まれている。ロダンは「芸術における動勢 (mouvement)」について語っている。ジャポニズムは世紀末の流行であったのだから、カミーユ・クローデルとドビュッシーが北斎を熱愛し、カミーユは日本人の男をモデルにしたからといって、ロダンもまた「花子の像」を彫ることを妨げることはできない。問題は個性や独創性という時代の観念そのもののなかにあるのに、カミーユ・クローデルはそこから逃れることができない。

独創性との格闘は10年続き、その間にカミーユ・クローデルはいくつかあった選択肢のなかから不幸を選んでいったようにみえる。幸運をもたらずはづであった1905年の個展の後、カミーユは夏になると一年間の作品を自分で破壊し、しばらく失踪することを繰り返すようになる。彼女自身はロダン一味がアイデアを盗みにくると説明したが、彼女はどこまでも自分の作品に満足できなかったことであろう。

カミーユ・クローデルは1913年、父親の死後ちょうど1週間目にあたる日、父の死も知らされないまま精神病院に強制収容された。そのあわただしい成行は、家族の負担が長年、限界を越えていたこと、父の死によってそれまでかろうじて保たれていた家族の均衡がやぶれたことをあらわすかのようである。

入院決定書に附された医師の証明書には「数か月前から、日中は外出せず、夜半にわずかに外に出る程度で、最近、弟に書かれた手紙や、管理人と交わされた会話から判断すれば、彼女は依然として“ロダン一味”を恐れている。この恐れは7、8年前から認められていたものである。彼女は自分が迫害されるという考えのとりこになっており、また身のまわりの世話をする者もおらず、食事さえとらぬことがあり、本人にも危険であり、また、隣人にとっても危険な状態にある」⁸⁾と書かれている。カミーユの被害妄想の根源にあるのは“ロダン”である以上に“ロダン一味”

であった。一味とは、とうぜんロダンの味方をする弟子と下彫り工の集団や国民美術協会の周囲の批評家たちを指すだけでなく、近代における芸術作品の生産と消費を支えるシステムの全体であり、カミーユが生涯をかけて果敢に立ちむかった相手を指す。相手は巨大であり、カミーユ・クローデルが力尽きてたおれても不思議ではない。

年譜によれば、同じ年にロダンは半身不随になった。二人の芸術家はほぼ同時に芸術家としての生命を失ったのであった。ロダンは1917年1月に死期のせまったローズと結婚、2月にローズ死去、11月にロダン自身の死がおとづれた。カミーユが病院から出した手紙は、ロダンに関する事以外に記述が正確で、とても狂った人間の書いた文章とはおもえない。ロダンの死によって具体的な標的を失ったカミーユの妄想は宙ぶりのまま、その後30年、肉体とともに生きた。カミーユ・クローデルは病院で彫刻を再開することを固く拒んだまま1943年七十九歳まで生きていた。

IV. 最後の作品群のメッセージ

カミーユ・クローデルは、ロダンとの訣別の後、「室内の彫刻家」と呼ばれるにふさわしい私的の内面生活や風俗を描写する小品のジャンルを新しく開拓し、アンチミスム⁹⁾の作家になろうとしていた。一時期、彼女の部屋の衣装箆箱には、街で観察した人物たちが粘土の小さい塑像になって沢山しまわれていたという。だが、創作活動の最後の時期にはふたたび作風を変えて、ギリシャ神話に主題をとり、造形も古典主義的な等身大の大作を3つ残している。「クロト」、「ペルセウスとゴンゴン」、「傷ついたニオベ」により、アンチミスムから古典主義的な作風へ逆戻りしたように見えるのは何故だろう。この3つの作品にはそれぞれ注文主があり、契約がむすばれ、大作としての制作費の予算がついたというだけでは説明がつかない。

3つの作品は、たしかに主題をギリシャ神話にとっているのだが、それでいてアンチミスト的な小品よりもさらに自伝的であるという共通した特徴をもっている。神話は解釈妄想的の素質をもつ人間にとっては限り無く豊かな世界であるにちがいない。一般に神話にはバリエーションが無数にあり、どのような解釈を盛り込むこともできる大きな器のようなところがある。そしてカミーユ・クローデルはジャポニスムに熱中していたにもかかわらず、根本的には西欧的な教養の持ち主であった。彼女は自分の精神的危機を、最後にはギリシャ神話に託して描いた。アンチミスムの極小の私的世界にとじこもって独自性を追求する方向から転じて、自分の物語をより普遍的な物語の形で見知らぬ読者に伝えたかったのではないだろうか。私も彼女のやりかたにならって、解釈妄想を方法として採用し、彼女の最後の作品群を過剰解釈することによってカミーユ・クローデルが残したメッセージを読むことにしよう。

「クロト」はギリシャ神話の運命の女神三姉妹のひとり、運命の糸を「紡ぐ女」である。カミーユ・クローデルは「クロト」を自分の紡いだ糸に絡まれて苦悶する老女として描いた。「クロト」については、ロダン作「美しかりしオミュール」の真似であるという批評があった。しかし先に述べたように、老女像はカミーユ・クローデルが古くからもっていたテーマである。十代の習作

「老女エレヌ」, 「成熟の年齢」でロダンにとりついている老女, そして「クロト」が残されている。カミーユ・クローデルの老女像のシリーズのなかで, ロダンの「オミエール」に近い作品はむしろロダンを知る以前の作品である「老女エレヌ」であろう。ロダンの老女像が美しいのは, 作者が老女を他者として冷酷にしかし憐れみをもって眺め, あまりの悲惨に畏怖の念さえいだいて見ているからである。深い同情があっても, ロダンは老女ではあり得ず, 老女はロダンにとって他者である。少女カミーユにとっても, 老人はその性別と関係なく自分とはかけはなれた他者であったろう。老女の皺に刻まれている彼女の人生や, 諧謔にみちた笑いの意味はおそらく分からないままに, 自分を愛してくれることだけを信じて, 少女カミーユは忠実な召使の姿を写しとっている。

だが, 「成熟の年齢」の左端の老婆は, ロダンの伴侶ローズであり, 作者カミーユの同性にして敵対者, であった。嫉妬心は相手を全くの他者としてとらえるときには起こらないものではないだろうか。嫉妬するとき, 憎悪によって相手を理解することがありうる。嫉妬する人間は少なくとも相手を自分と対等の存在として認める。

そして「クロト」は, まだ老いてはいない女によってつくられた自分の老いた姿であった。じつは目録によれば「成熟の年齢」の制作年代は1894-1900年と推定されており¹⁰⁾, 「クロト」制作は1893-97年とされている¹¹⁾。「成熟の年齢」群像の右端, 若い女として描かれた自画像と「クロト」で老女として描かれた自画像の制作年代は重なる。あるいは制作順は逆であるかもしれない。2個の作品を並べてみると, 2つの老女像は形の上でよく似ており, 同じスケッチにもとづいて造形されたかもしれない。するとこのときのカミーユにとっては老女は憎むべきローズであり同時に自分であった。

「成熟の年齢」群像の, 若い女, 中年の男, 首だけになったような老女をつなぐ右下から左上にぬける斜線は, 時の流れの運命の線である。若い女である自分が老いることをカミーユ・クローデルは十分に知っていた。運命を知っている自分は運命の女神であり, 運命を知りながら, 自分で紡いだ糸をもつらせ, 自分で紡いだ糸によって絡めとられて苦悶している。彫刻家としてのカミーユ・クローデルは糸や織物, それに似た頭髮を石に彫って表現することに優れた特別な技術をもっていた。クロトに絡みつ়糸は頭髮のようでもあり, 内臓から吐き出された粘液の凝固のようにもみえる。運命の糸とは本来はある運命と他の運命を結ぶ糸, 人と人の関係のネットワークを編むべき糸である。カミーユ・クローデルはロダンとの訣別の後, すべての他者とむすびつく能力をうしなって, 次第に自宅に閉じこもり誰とも会わなくなった。かけがえのない二人がえらびあって結ばれるという排他的な情熱恋愛には, 恋愛にのめり込めばのめり込むほど他の人間たちとの関係を失うという破滅的な側面がある。カミーユ・クローデルは, それほど一途にロダンに自分の人生を結びつけていたのであった。

この怪奇な作品はリュクサンブール美術館に寄贈されたのだが, 受理されなかった。それにしても「クロト」は弟ポールが日記にかきのこした後年のカミーユ錯乱の姿になんとよく似ているのだろう¹²⁾。姉は自室に閉じこもって人に逢わず, 壁紙を引き剥がし, 衣服もおどろに, 顔を

汚した姿で弟をおそれさせたのであった。自縄自縛で苦悶する運命の女神は、自分が紡ぎだした妄想の繭から出ることができないまま精神病院に幽閉され、長年のあいだに干からびて死ぬカミーユ・クローデルの姿である。

カミーユ・クローデルの古典主義時代第二作品「ペルセウスとゴルゴン」は、ギリシャの英雄ペルセウスの怪物メズーサ退治を題材としている。メズーサは世界の果ての海に棲む怪物三姉妹の1人、3人のうち彼女だけは不死の命を与えられていない美しい乙女であったという。神話のあるバリエーションは、メズーサは「曙」のように美しかったと、常套句的な表現を用いている。しかし自分はアテネの女神よりも美しいと自慢したために高慢の罪に問われ（一説ではアテネの神殿で海的神ネプチューンと交わり聖域を冒した罪に問われて）、以来、美しかった顔は青ざめ、額に皺がより、眉は苦悶に歪み、頭髮は蛇にかわり、爪は鷲の爪となった。目には恐ろしい光りが宿り、見る人を石と化した。ペルセウスはアテネとヘルメスから、かむると姿の消える帽子、剣、鏡、首を包むための羊皮、空翔ぶ靴を授かり、メズーサの首を持って帰るように命ぜられる。カミーユ・クローデルの彫刻はペルセウスが鏡にメズーサを写して、怪物を見ることなく殺し、打ち首を左手にかかげた瞬間を捉えている。

若い英雄ペルセウスの典雅な像のゆえに、この作品はたしかに古典主義的なのだが、一方メズーサの首は、ほほは弛み、目は落ちくぼみ、眉をしかめた中年の女の顔をして写実主義的に彫られている。カミーユ・クローデルはメズーサのモデルが自分であることを示すためであるかのように、アトリエでこの彫刻と並び、わざわざ自分の横顔がメズーサの首と並ぶようにして写真をとらせた。カミーユ・クローデルはこのときまだ三十代であるのにあの二十歳のときの美少女の面影はすでになく、肥満した横顔の二重あごまでメズーサにそっくりの写真である。この自虐的な彫像を残すことによって、カミーユ・クローデルはメズーサに託した彼女彼女自身の物語が読まれることを願っている。用意されたストーリーは次のように読むことができる。

ロダンがカミーユの像に「曙」と題をつけたように、カミーユもかつては、輝くように美しかった。しかし女であるのに彫刻家になろうとして高慢の罪を冒した。見られる女であるにとどまらず、女に課せられた規範に違反して、見る人である彫刻家になり、射るような視線で人を石に化す怪物になった。人びとは彼女を見ないようにしながら殺すであろう。

カミーユ・クローデルは責め苦を負って苦悶する自分の姿をさらにくりかえし造形した。1906—1907年の作である。「傷ついたニオベ」は矢で貫かれて息絶え絶えである。神話によればニオベは自分の子供を自慢してレトの子供アポロンとアルミテスを侮辱し、その復讐にあって彼女の12人の子供は皆殺しにされ自分も死んだのであった。カミーユにとって、彼女の12人の子供とは、彼女がその後毎年、制作してはうちこわすことをくりかえした彼女の作品のことであろう。戸外に放置されて傷んだニオベの彫像の写真は死相が真にせまってみえる。だがニオベのポーズは愛しあう男女をあらわした「サクンタラまたは放棄」の男にもたれかかった女のポーズにそっくりである。同じように右手を胸にあてている。だが身を託す相手は不在であり、ニオベはたったひとりである。脇腹には矢が刺さり、まるで愛しあう男女の愛が彼女を殺したかのようだ。

カミーユ・クローデルは三つの神話によって自分の苦悶を伝えようとした。母であるニオベは子供たちを失って自分を伝える術もない。しかし、メズーサとクロトはそれぞれ三人姉妹のひとりであった。カミーユ・クローデルはメズーサの像にもクロトの像にも残る二人の姉妹の姿を添えてはいない。しかし私たちが解釈を妄想の域にまでおしすすめるなら、メズーサを殺したペルセウスをどこまでも追い掛けた姉妹とは、カミーユ・クローデルが想定した後世の自分の彫刻の理解者、あるいはカミーユ・クローデルの生涯のストーリーを読む私たち読者のことではないだろうか。

1970、80年代にはフランスでも日本でも大勢の女たちが、自己表現をはじめた。無数のいわゆるミニコミ雑誌や新聞が発行された。詩、小説、映画、絵画、彫刻、音楽、さまざまな分野で多彩な活動が展開された。女たちが独自の自己表現形式をもとうと望むとき、カミーユ・クローデルと同じように極小の私的世界を題材とする傾向と自伝的なぞしてナルシスムに塗れたストーリーが無数に生まれた。ロダンとカミーユ・クローデルのあいだにあったと同じ、独立した男女の個の葛藤の物語も繰り返し語られた。カミーユ・クローデルと同じく独立した個となったのち、他者と新しい関係を結ぼうとして、それができないまま孤独のなかに沈み沈黙にいたる、さらには自己破壊にいたる悲劇もいたるところにあった。

ただカミーユ・クローデルの場合とはちがっているのは、現代の表現する女の数の多さであろう。無数の無名の人間が有名ではなくとも自分の作品に署名をはじめた。近代社会は、財産と妻子を擁した市民の集まりであった。その市民の家庭から女も個としての自我を現しはじめたとき、大衆社会がはじまる。大衆社会の個人は、近代的個人とはちがって、自分のなかに集団をもたない個人である。弟子と下彫り工の集団を率いたロダンの作品と一人で仕事をしようとしたカミーユ・クローデルの作風が違ってきたように、近代的自我の表現形式と大衆社会の自我にふさわしい表現形式は違ってくるであろう。また表現者の数が増えることによって、文化のありかたの全体の変換が予想される。カミーユ・クローデル現象そのものが、すでに現代における神話の生産と消費の新しい形態を示している。

まだ多くの問題が残されている。ロダンは他者としての女たちを見つめ、カミーユ・クローデルをモデルとした美しい作品の数々を残した。「美しかりしオミュール」を作った彫刻家の仮借のない視線は、他者の尊厳をおかす間際にまで迫り、そこで踏み止まって作品をつくった。カミーユ・クローデルの作品のうち男性像には「ロダンの胸像」「ポール・クローデルの像」以上に対象に迫った作品はみられない。表現をはじめた現代の女たちも大部分は他者を視界におさめないままに自己を表現しようとしている。

私はカミーユ・クローデルは自己表現としての作品が極小の私的世界の描写にとどまってよいのかという疑問をいदैて最後は古典主義の形式で自伝の神話化を試みたのではないかと考える。現代の女たちが創作した無数の小作品も、運動の退潮のあとでは、その大部分が忘れられるであろう。近代にロダンのような天才がいたように、現代にも大衆のエネルギーを吸い上げて表現する才能は必要である。カミーユ・クローデルはたった一人で、しかもロダンの天才に対抗しようとしたのであるが、現代の集大成の才能は巨匠の名によって記念碑的な作品を構築したロダ

ンの天才とはちがっており、ロダンの作品とはちがう形の集大成を行うのではないだろうか。映画というメディアをも使って大衆を動員したカミュー現象はそのひとつの例であって、文化そのものが変化して作品の消費の仕方をも変えてゆきつつある。

フェミニズム批評はこれまで主として男性によって生産され消費されてきた近代の神話の批評的読解を行ってきた。だがまだその他に、これまでの芸術の生産と消費のシステムからこぼれ落ちて忘れられた作品の再評価を積み重ねて、全体のストーリーが読めるような巨大な作品に再構成する創造的な仕事が残っている。集大成が行われるとき、無数の無名の表現者が残した作品は巨大な作品の叙述にはめこまれたモザイク模様となって残るのではないだろうか。

注

- 1) cf. 参考文献
- 2) アンヌ・デルベ著、『カミュー・クロデル』, p.528
- 3) なお1896年にはエドモンド・ゴンクール『北斎』が出版されている。
- 4) フランソワ・ヴィヨン著、『ヴィヨン大遺言書』, 創元社文庫, p.46
- 5) レヌ＝マリー・パリス著、『カミュー・クロデル』, p.p.79—80
- 6) アンヌ・デルベ著『カミュー・クロデル』, p.518
- 7) ポール・クロデル「カミュー・クロデル彫刻家」, レヌ＝マリー・パリス著『カミュー・クロデル』, p.p.12—16
- 8) レヌ＝マリー・パリス著『カミュー・クロデル』, p.185
- 9) intimisme, アンティミスムとは、絵画において室内情景、家庭生活など日常的で親しみやすい題材を描く画風、流派。文学において、個人の秘めやかな内面感情を表現する作風、流派を指すこともある。
- 10) カミュー・クロデル展 (1984年) 目録 p.58
- 11) 同上 p.52
- 12) A Paris, Camille folle. Le papier des murs arraché longs lambeaux, un seul fauteuil cassé et déchiré, horrible saleté. Elle énorme et la figure souillée, parlant incessamment d'une voix monotone et métallique. Claudel: Journal, p.p.103—104

参考文献

- Paul CLAUDEL; *Journal I, II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1969.
- Brigitte FABRE-PELLERIN; *Le jour et la nuit de Camille Claudel*, Lachenal & Ritter 1988
- Catalogue de l'exposition Camille Claudel (1864—1943)* au Musée de Rodin, Paris, 15 février—11 juin 1984
- Anne DELBÉE; *Une femme*, Presse de la Renaissance, 1982, 渡辺守章訳『カミュー・クロデル』, 文芸春秋, 1989
- Reine-Marie PARIS; *Camille Claudel 1864 1943*, Gallimard, 1984, なだいなだ, 宮崎康子訳『カミュー・クロデル』, みすず書房, 1989
- フランソワ・ヴィヨン著佐藤輝夫訳『ヴィヨン大遺言書』, 創元社文庫, 1953
- ポール・グセル著古川達雄訳『ロダンの言葉』角川文庫, 1954
- リルケ著高安国世訳『ロダン』, 岩波文庫, 1941
- 黒澤亜里子著『女の首—逆光の「智恵子抄」』, ドメス出版, 1985
- 白井吉見著『安曇野』, ちくま文庫第1～第5部, 1987
- 相馬黒光「礫山のことなど」, 礫山美術館パンフレット, 1966



①カミーユ・クローデル作「ペルセウスとゴルゴン」



②ロダン作「思考」



③高村光太郎作「智恵子の首」(黒澤亜里子著『女の首』より)



④カミーユ・クローデル作「波」



⑤カミーユ・クローデル作「クロト」



⑥カミーユ・クローデル作「嘆願する女」

①, ②, ④, ⑤, ⑥は, レヌ=マリー・ベリス著, なだいなだ・宮崎康子訳『カミーユ・クローデル』(みすず書房)より