

シュルレアリスムの視覚表現における〈謎〉、 そしてドキュメンタリーとしてのシュルレアリスムの可能性について

河上 春香

先月、筆者は修士論文『シュルレアリスムにおける写真の使用と〈報道〉の編制——イメージの意味作用のプロセスを中心に』を提出した。これは1920年代から1930年代までのシュルレアリスムの表現活動を、運動にかかわる雑誌や書籍における写真使用の側面から分析したものである。特に、新聞のような報道の場で見られる、イメージがそれに付随するテキストとの関係の中で意味作用を行うという編制に着目し、〈報道〉の編制と位置付けられるそれをシュルレアリスムがどのように利用したのかを検討した。以下では、論文のうち特に内容上の要点となる部分と、今後の展開の見通し、特にドキュメンタリーとの親和性を手掛かりにシュルレアリスムを捉えなおすことの可能性を述べる。

現代においてシュルレアリスムとは何でありうるか？

1924年、パリの詩人アンドレ・ブルトンの『シュルレアリスム宣言』によって世に知られることとなったシュルレアリスムは、芸術、文学、政治の各方面を巻き込んだ広範な運動となり、欧州各地から日本にまで広がった。理性と秩序による統御を離れた「別のところにある」生¹の経験と表現を追い求めるその活動は、しかし第二次世界大戦が終結して冷戦構造が形成され、フランス文壇の思潮的中心がサルトルらの実存主義に移るなかで、実効性を失ったものとして考えられることになる。モーリス・ブランショは1945年、「シュルレアリスムの反省」で次のように述べた。

もはやその流派はない。しかし精神の状態は残っている。もはや誰もこの運動にかかわりあわないが、すべての人たちがそれに参加してもよかったと思っている。ものを書くすべての人たちのなかには

シュルレアリスチックな傾向があって、それはあるいは認められ、あるいは流産し、時には強奪されたかに見えるが、たとえその傾向が間違っているとしても、真面目な努力と要求を示している。シュルレアリスムは消えうせたか。それはもはや、ここにあるあそこにあるというものではない。いたるところにあるのだ。²

第二次大戦後のシュルレアリスムは「かつては真正の冒険でありえたものが、いつしか一つの制度に置き換えられて³」いくつかのようだった。運動の強力なリーダーであったブルトンは1966年に没し、オートマティスム、レディ・メイドやコラージュといったシュルレアリスムの各種のアプローチも芸術表現の手法としては陳腐化していった。ユルゲン・ハーバーマスは近代を総括する中で、シュルレアリスムをはじめとしたアヴァンギャルド芸術を、生活の領域と専門領域を融合させようとしたモダニズムのプロジェクトの挫折点として批判している⁴。結局のところ、現在、シュルレアリスムはすでに完結した歴史上の芸術運動と考えられることがほとんどである。

しかしその一方で、シュルレアリスムにはほとんど知られていないさらなる展開が存在する。69年以降、事実上のグループの解散宣言である『第四のうた』を発表したシュステルは、ポスト・シュルレアリスムを標榜する雑誌『ケーピュール』を創刊する。一方、グループの解散宣言を拒否した詩人ヴァンサン・ブーヌールたちは、当時共産主義政権下で地下活動を続けていたヴラチスラフ・エフェンベルゲルや、日本でもよく知られているヤン・シュヴァンクマイエル、エヴァ・シュヴァンクマイエロヴァー夫妻といったメンバーを擁するチェコのシュルレアリスト・グループと協働し、1970年に『シュルレアリスム文明』という雑誌を出版している。ブーヌールたちのグループはその後〈シュルレアリスト・ムーヴメントのパリのグループ〉(Groupe de Paris du Mouvement surréaliste)として再始動し、チェコをはじめとした他国のグループと協働しながら、2008年まで機関誌『S.U.R.R.』を発行している⁵。またアメリカ、イリノイ州シカゴで

はブルトンの没した1966年に、フランクリンとペネロープ・ローズモント夫妻が Chicago Surrealist Group を立ち上げ⁶、1986年にはスウェーデンで〈ストックホルムのシュルレアリスト・グループ〉(Surrealistgruppen i Stockholm) が形成され⁷、1990年には国の民主化にともなってチェコスロヴァキアのグループも公的な活動を再開した⁸。

その後も90年代の間に欧州各地で新たなグループが形成され、現在ではプラハ(チェコ)、ブラチスラヴァ(スロヴァキア)、ロンドン、リーズ(イングランド)、ストックホルム(スウェーデン)、パリ(フランス)、アテネ(ギリシャ)、マドリード(スペイン)、などの街に存在するグループや作家たちが、互いに活発な交流を続けている。2012年の2月には、チェコとスロヴァキアにおけるシュルレアリスム運動のここ20年間を、他国の作家たちとの交流を含めて概観する大規模な展覧会「新たなる大気」(Jiný Vzduch) がプラハで行われた。

これらの運動にはもはやブルトンのような中心的指導者がいるわけではないし、アートシーンのメインストリームに食い込むほどの強力なうねりがあるわけでもない。それでもシュルレアリストたちは存在し、中心を持たず、それぞれの都市に根差した活動を行ないつつも一方ではインターネットを通じてリゾーム状の繋がりを形成している⁹。

この状況は何を意味するか。そこでは、すでに過ぎ去ったモダニズム芸術と挫折したアヴァンギャルド運動へのノスタルジーがくすぶっているにすぎないのだろうか。それとも、シュルレアリスムという思想は、何らかのアクチュアリティを保っているのか。現代におけるこの「見事な惰性体¹⁰」が続けていることとは何なのか。

筆者は2011年に縁あって Leeds Surrealist Group のメンバーと知り合ってから以来、先述の Jiný Vzduch 展を含め、現代においてシュルレアリストを標榜する欧州の作家たちの活動を見聞きしてきた。だからシュルレアリスムを単純に、化石のように古びてしまったモダニズム思想として扱うことにどうしても賛成しかねている。あるいはユルゲン・ハーバーマスのように、芸術と生の統合を掲げながらも結局は制度的芸術のうちに自閉してし

まった運動として総括することも、またスーザン・ソントグのように、自分たちよりも下の階級の産物を物珍しがって消費するブルジョワの感受性に過ぎないと断ずることもできない。

シュルレアリスムは多面的な運動体である。それが紡いできた歴史はもちろん、戦間期の欧州の歴史的状況と、これを背景としたモダニズム芸術のプロジェクトとは切り離しえない。1920年代、作家たちはまだ人間の解放と別のところにある輝かしい生とを信じていた。しかし、統一的な物語を失い、細分化された世界観が網目状のネットワークを形成する、そんなイメージで描写されるポストモダン期の——もしくはいまやすでにそれ以降でさえあるような——現代社会において、「人生を変え、世界を変える」という革命のヴィジョンのリアリティは乏しい。それでも、シュルレアリスムが重んじた感受性と表現活動のプロセスは、その革命の指向ほどには古びてしまっているわけではないように思われるのだ。例えばブルトンの『ナジャ』に描かれているような、見慣れた街が誰かとの出会いによって一変する瞬間。マン・レイの写真が捉える、もののかたちへのまなざし。マックス・エルンストの増殖する幻視。われわれに属しているながら、われわれが未だ知らない領域の驚異——精神分析を経由したシュルレアリストたちが〈無意識〉という名で呼んだ場所——とそれをスプリングボードにした豊かな表現行為は、むしろ現代の思潮の中で、改めてその布置を問うことができる類のものではないだろうか。

マスメディアやインターネットを行き交う情報に取り囲まれて、われわれは日常的に、まるで全てを知っているかのように振舞わなくてはならなくなっている。そして産業社会とは、人間を含むあらゆるものに、もっとも確実なシニフィエとしての〈価格〉が付与される世界だ。広告も報道もわかりやすさを追求し、わかりにくいものは打ち捨てられる。芸術作品もまた、それについての種々様々な意味付けとともに売り出されている。こうした状況の中、モンタージュ、オートマティスム、夢の分析といった、陳腐で大衆的で一般には〈わかりやすさ〉に奉仕してさえいる方法を利用して、未知なる〈わからないもの〉と経験とを接続しようとするシュルレア

リズムの表現が占めうる位置というのは、いまあらためて問われてもいいはずだ。

こうした問題意識から、筆者は今回の論文で、芸術作品を迂回するかたちでシュルレアリスムを扱おうと試みた。具体的には写真、特にそのイメージの読み方を定めるテキストとの関係のなかでの、記号論的な機能としてのシュルレアリスム性の様相を提示しようとした。

シュルレアリスムの記号作用

英国の写真家・写真理論家であるデイヴィッド・ベイトは、著書 *Photography and Surrealism* において、シュルレアリスム運動において使用された写真イメージの意味作用を、次の3つに大別している。

1. 模倣的 (mimetic) —— いわゆる「通常の」写真。グループのメンバーの集合写真や、種々の実験の様子を記録した写真がこれにあたる。このカテゴリに属する写真の意味作用は、指示対象の単純な再現＝表象である。

2. 前写真的 (prophotographic) —— ある被写体が、写真に撮られる以前からすでにシュルレアリスム的である＝ enigmatic な意味作用のうちにあること。このカテゴリに属する写真の例に挙げられているのは『シュルレアリスム革命』誌の第一号の巻頭言に添えられたマン・レイの写真《イジドール・デュカスの謎》である。

3. 謎的 (enigmatic) —— 写真イメージそれ自体の意味が隠されている場合。「もっとも頻繁に〈シュルレアリスムの〉イメージを定義しようと企てる批評の対象となり、同時にもっともそうした分析に抵抗するタイプのイメージ」¹¹。

ベイトはこの意味作用の分類を通じて、どのような意味のプロセスを経て〈超現実的 (surreal) なもの〉が表現されるのかを、記号論的な視座からあらためて位置付けることを試みている。彼が「謎的」と呼ぶのは、シュルレアリスムに特有の記号作用である。

The surreal is, semiotically speaking, a signifying effect, the confusion or a contradiction in conventional signifier-signified relations in representations and where a meaning is partially hidden, where the message appears 'enigmatic' regardless of how (or in what technological form) it has been produced. ...In short, the author of an enigmatic message is not fully aware of the signification involved in a message they have sent.

超現実的なものとは、記号論的に言えば、表象の内部における慣習的なシニフィエーシニフィアン関係の混乱や矛盾であり、その技術的形式がなんであれ意味が部分的に隠されている、つまりメッセージが〈謎めている〉意味の効果のことだ。(中略) 端的に言うと、謎めいたメッセージの作者は自らが送信したメッセージが関与している意味作用を十分に意識してはいない。¹²

「謎めいた」写真イメージは、アングル、ライティング、焦点距離、被写体、ミザンセーヌなど写真に関するあらゆる技術的操作によって、またテキストとの関係によっても産出される。そのため、フォトモンタージュや写真を使ったコラージュ、レイヨグラフ(フォトグラム)、ソラリゼーションを用いた写真作品もこのカテゴリに属すると言えよう。

ここで用いられている謎的(enigmatic)というコンセプトは、ジャン・ラプランシュの精神分析理論からの援用である。ラプランシュによれば、謎(enigma)とは謎かけ(riddle)と異なり、その記号の指向対象は受信者の意識によっては明確に理解されず、無意識の範疇にとどまる。それは、シニフィエが無意識へと差し向けられているシニフィアンである。そこには何らかのメッセージが存在してはいるのだが、その内容はメッセージの発信者にも受信者にも明かされていない。とにかく何かを意味してはいるが、それが何であるのかはわからないような記号作用(designified)である¹³。こうしたタイプの記号は、フロイトにおける「不気味なもの(the

uncanny)」、無意識の領域で抑圧されたもの——子供時代の空想、大人になるにつれて超自我の審級が育つことによって抑圧される、快感原則に属するもろもろの欲望——の回帰へとつながるものでもある。

A 'surrealist image' and its uncanny effect is produced not by ambiguity around the image (polysemy), but by an ambivalence in fundamental distinctions (e.g. fear and excitement, good and bad, love and hate and so on) and a condensation of these conflicting values at the level of signifier. ...By violating the common sense of the photographic reference to concrete 'reality', potential meanings are propelled towards a rhetoric of contradiction.

〈シュルレアリスム的なイメージ〉と不気味なものの効果というのは、イメージをとりまくあいまいさ（多義性）によって産み出されるのではなく、本質的な区別（恐怖と興奮、善と悪、愛と憎しみなど）のアンビヴァレンスと、シニフィアンのレベルにおけるこうした対立する諸価値の凝縮から産まれる。（中略）確固とした〈現実〉の参照という常識を脅かすことで、潜在的な意味が撞着のレトリックに向けて駆動されるのだ。¹⁴

対立する区別を短絡させられたシニフィアンと、それによって無意識へと差し向けられる潜在的な意味、謎としてのシニフィエによる意味作用は、写真イメージに対しては、慣習的にそこで表現されている物理的現実、心的現実（psychical reality）を導入する効果を持つという。

無意識下の謎を指向する意味作用と、それを通じた内的現実と外的現実の接続のこころみは、たしかに、シュルレアリスムの企図の随所にみられる鍵である。たとえば、1928年からしばしば行われた「対話」のゲームは、二人の人間がお互いの発言の内容を知らないまま質問と答えを提出し合うというものだが、ここで成立する言葉の定義の異化は、意味作用のプロセスへの〈謎〉の導入と言える。

Raymond Queneau et Marcel Noll

N. Qu'est-ce que Benjamin Péret ?

Q. Une ménagerie révoltée, une jungle, la liberté.

Q. Qu'est-ce qu'André Breton ?

N. Un alliage d'humour et de sens du désastre ; quelque chose comme unchapeau haut de forme.

N. Qu'est-ce qu'un parapluie ?

Q. L'appareil de reproduction chez les gastéropodes.

レーモン・クノーとマルセル・ノール

ノール：バンジャマン・ペレとは何か？

クノー：反逆の動物園であり、ジャングルであり、自由。

ノール：アンドレ・ブルトンとは何か？

クノー：ユーモアと大災害のセンスからなる混合物で、シルクハット
みたいなものだ。

ノール：傘とは何か？

クノー：腹足類についている生殖器官。¹⁵

また、1930年代にシュルレアリストたちの実践の中心にあった、内的で無意識的な欲望の外的現実への顕在化としての〈オブジェ〉の探究にも、謎を差し挟んだ心的現実の物理的現実との接続の企図が見られる。

さて、こうした謎的な意味作用には、ミザンセーヌからテキストとの並置まであらゆる操作が関係する。だから、レイの作品のように被写体のポーズやライティングなどが精密に設定されたものから、アジェやブラッサイの都市写真に代表されるような被写体にほとんど操作が加えられないスナップショット的なものまで、ほとんどすべての様式の写真が、謎を含

む記号過程を駆動しうる。

写真イメージのフレームを基本的な単位として、それを取り巻く複合的な意味作用の編制に目を向けると、写真の意味作用を構成する操作の種類は、大きく次の三つに分けることができるだろう。

1. フレームの内部に関連する操作。この場合謎を構成するのは、被写体それ自体の位置、構図、ライティング、モンタージュやフィルム加工によって産出される異化的なイメージそのものである。

2. フレームの外部とイメージとの関連づけの操作。これは特別な操作が施されていない通常の（模倣的な）意味作用を担う写真イメージに、テキストやキャプションによって別の意味作用のプロセスを作動させるものである。論文では、こうしたテキストと写真イメージによって構成される意味作用の編制を〈報道〉の編制と位置付けている。

例えば、サルヴァドル・ダリの1935年のテキスト「一枚の写真の非ユークリッド的心理学」においては、二人の女性とその背後の暗がりや幽霊じみて見える一人の男という写真イメージの中心的な被写体は無視され、フレームの左下に写りこんでいる非常に小さな「糸のない糸巻き」について執拗な分析が展開される。

お願いですから（たとえ読者の意思に反しようとも）、この写真の催眠的な中心部から目をそらしていただきたいし、待ち伏せる用心深さで左下隅に目を向けていただきたい。なぜなら舗道の上方に、それに気が付けば驚くだろうが、まったく剥き出しの、まったく青白く、覆いを剥がされて、途方もなく無意識的で、きれいで、孤独で、微小にして、宇宙的で、非ユークリッド的な、糸のない糸巻きがあるのだ。¹⁶



「一枚の写真の非ユークリッド的心理学」の主題となる写真。
撮影者不明。Minotaure 7, 1935年。Arno Pressのリプリント版による。

ここでは、実際に見えているものとは整合性を持たない別の意味がイメージに課されている。〈報道〉の編制によって、イメージの安定的な意味作用が中断され、謎が形成されているのだ。

通常、〈報道〉の編制はイメージや出来事の意味を安定させるために利用される。ロラン・バルトが『映像の修辞学』のなかで述べているように、イメージはそれ単体では非常に多義的であるから、広告や新聞においては、テキストがイメージの意味を限定し、方向付けする作用をもたらす。しかしシュルレアリスムの雑誌上ではこの同じ編制が、むしろ意味の中断、「謎」を提出するために利用されるのだ。

自動記述やオートマティック・ドローイングといった方法を重要視したシュルレアリスムは、一般に意図や理性を離れた自動的な活動による表現活動であるとも考えられているが、実はこのように、意味作用の中断を介して無意識的なものを提示するために、構築的で意識的な戦略も利用していたのである。美術批評家ロザリンド・クラウスが、知覚に対する現実の「直接的現前」と、ことばによる現実の「再現＝表象 (representation)」とのどちらを称揚するかという点で、ブルトンをはじめとしたシュルレアリストたちの態度が自己撞着を孕んでいると指摘しているが、こうした矛盾した二つの事象がもはや区別されない一点こそが超現実として目指されていた¹⁷ことを考えるなら、意味作用の中断を目指す記号の構築は、現前と表象の矛盾を折り合わせる方法のひとつだったといえるだろう。イメージとテキストによる謎的な記号作用は、イメージに対して言語化の不可能な直接的現前の刻印を回復させる作用を持つ。

シュルレアリスムとドキュメンタリーというアプローチの可能性

さて、言語とイメージの組織体を通して、無意識に基礎づけられた「謎」を通じて表象不可能な現実を呼び込むというこの方法論は、モンタージュを通じて現実をとらえようとするある種のドキュメンタリー映画に近似するように思われる。ドキュメンタリー映画においてしばしば行われる、編集を通じて言語を超えた現実をとらえようとする身振りについては、映画

監督の佐藤真が以下のような示唆的な言及を行っている。

編集は、映像作家の意図と、映っているものの〈意味＝無意味〉の間隙をぬって、何ものかを再構築する作業のことだ。そして、私の考えるドキュメンタリーは、時代の〈正しさ〉や映画作家自らの意図に縛られることなく、映像から横溢する何ものかを求めて、無軌道な旅路に、無節操に旅立つ映画のことである。映像に映った〈無意識〉をとっかかりにして、自らの〈意識〉を批評していこうという志向と言い換えてもいい。事実や事件にまわりつく、意味の文脈や常識という〈砦〉を解体しようとする試みでもある¹⁸。

そもそもシュルレアリスムからは、ブルトンの『ナジャ』やルイ・アラゴンの『パリの農夫』といったドキュメンタリーを指向するテキストが生まれているし、ルイス・ブニュエルによる『ラス・ウルデス 糧なき大地』をはじめとして、パリやベルギーではシュルレアリスム運動と関係の深い作家が多くのドキュメンタリー映画を製作している¹⁹。英国の写真史家イアン・ウォーカーは、写真を通じたシュルレアリスムの提示が、「現実性への創造的な介入」としてのドキュメンタリーに近いアプローチを取っていることを示唆し²⁰、そのうえで映画作家ヤン・シュヴァンクマイエルの「わたしの作品は最も出来が良ければドキュメンタリーになるはずだ」という発言を引きつつ、シュルレアリスムの創作全般がこうしたドキュメンタリーの様相を目指すのだと述べている。

If Pater's dictum that all art aspires to the condition of music may be said to characterize modernist abstraction, then a Surrealist art aspires to the condition of documentary.

[ウォルター・]ペイターの「すべての芸術は音楽の状態を希求する」という言葉がモダニズムの抽象を特徴づけると言えるならば、シュルレアリスムの芸術はドキュメンタリーの状態を希求する²¹。

こうしたことから、謎の構築というシュルレアリスム的な表現が持つ批評性は、ドキュメンタリーという視座からより実効性のある形で検討できると筆者は考えている。特にナチによる占領や共産主義政権による特殊な文化的抑圧の状況を経験し、現在も文明に批判的なまなざしを向けつつけるチェコのシュルレアリスムについても、ドキュメンタリーという要素を導入することでその位置づけをよりよく描き出せるのではないだろうか。今後はこうしたアプローチを通じて、シュルレアリスム運動の再検討を進めてゆきたい。

注

- 1 「シュルレアリスム宣言」の結び。「生きること、生きるのをやめることは、想像のなかの解決だ。生はべつとところにある。」アンドレ・ブルトン『シュルレアリスム宣言／溶ける魚』、巖谷國士訳、岩波文庫、1992年、84頁。
- 2 モーリス・ブランショ「シュルレアリスムへの反省」『完本 焔の文学』、重信常喜、橋口守人訳、紀伊国屋書店、1997年、108頁。
- 3 巖谷國士、「シュルレアリスムの今日—その「隔離」と「隠蔽」について—」、『美術手帳』、美術出版社、1970年12月号増刊、49頁。
- 4 「この企ては、芸術と生活、挙行と実践、仮象と現実とを一つの平面上に併置しようとするものであり、作品と日用品、意識的な脚色と自然な感興との区別を取り払おうとする。そして、あらゆるものが芸術であり、誰もが芸術家であると宣言し、全ての基準を廃して、美的判断を主観的経験の表出と同一視するのだ。だが、これらすべての企ては、結局、ナンセンスの実験とでも言うべきものに終わった。こうした実験は、まさにそれが解体しようとしていた芸術の諸構造をかえって蘇らせ、いっそう明白に浮かび上がらせたのである。」ユルゲン・ハーバーマス「近代—未完のプロジェクト」『反美学—ポストモダンの諸相』ハル・フォスター編、室井尚、吉岡洋訳、勁草書房、1987年、30頁。
- 5 Surréalisme - Le groupe de Paris du mouvement surréaliste <<http://surrealisme.ouvaton.org/>> (最終閲覧 2012年12月30日)

- 6 The Surrealist Movement in the United States <<http://www.surrealistmovement-usa.org/>> (最終閲覧 2012 年 12 月 30 日)
- 7 EXPERIENCE OF THE SURREALISTGROUP IN STOCKHOLM-Chronological stepping-stones and strategies <<http://www.surrealistgruppen.org/experienceof.html>> (最終閲覧 2012 年 12 月 30 日)
- 8 *Other Air*, František Dryje(ed.), Bruno Solařík(ed.), Praha, Edice Analogonu, 2012, p.210.
- 9 たとえばチェコのシュルレアリスト・グループは Facebook ページを持っていて、定期刊行物やイベントについて頻繁に情報を発信している。<<http://www.facebook.com/pages/%C4%8Dasopis-ANALOGON/320248820793>> (最終閲覧 2013 年 1 月 5 日)
- 10 「ある時期以降のシュルレアリスムについて、その惰性的性格を批判することは容易だが、なぜシュルレアリスムだけがこれほど見事な惰性体になりえたのかという問いのなかにこそこの運動の可能性を見ようとするのは、決して逆説的な態度ではない。」鈴木雅雄『シュルレアリスム、あるいは痙攣する複数性』、平凡社、2007 年、10 頁。
- 11 David Bate, *Photography and Surrealism-Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I.B.Tauris&Co.Ltd,2011, pp28-29.
- 12 *ibid*, p22.
- 13 *ibid*, p44 .
- 14 *ibid*, p42.
- 15 LE DIALOGUE EN 1928, *La Révolution surréaliste* no.11, 1928, p7 和訳は著者による。
- 16 サルヴァドール・ダリ 「一枚の写真の非ユークリッド的な心理学」、北山研二訳、『ダリはダリだ』、未知谷、2011 年、290 頁。
- 17 「生と死、現実と想像、過去と未来、伝達可能なものと伝達不可能なもの、高いものと低いものが、そこから見るともはや矛盾したものに感じられなくなる精神の一点がかならずや存在するはずである。ところで、この一点を突きとめる希望以外の動機をシュルレアリスム活動に求めても無駄である。」アンドレ・ブルトン「シュルレアリスム宣言集」、『アンドレ・ブルトン集成第 5 巻』生田耕作訳、人文書院、1970 年、57-58 頁。

- 18 佐藤真『ドキュメンタリー映画の地平 上』、凱風社、2001年、46頁。
- 19 Michael Richardson, *Surrealism and Cinema*, New York, BERG, 2006, pp77-78.
- 20 Ian Walker, *City Gorged with Dreams - Surrealism and documentary photography in interwar Paris*, Manchester, New York: Manchester University Press, 2002, p22.
- 21 *ibid*, p23.