

タイトル	近代西洋絵画に歴史を読む
著者	浜，忠雄；HAMA, Tadao
引用	北海学園大学人文論集(68)：121-177
発行日	2020-03-31

近代西洋絵画に歴史を読む

浜 忠 雄

はじめに

筆者は本誌に「表象シリーズ三部作」と称する論考を連載した。

- ・「『カイマン森の儀式』の表象——ハイチ人の歴史意識」（『人文論集』65号, 2018年9月）
- ・「フランスにおける『黒人奴隷制廃止』の表象」（『人文論集』66号, 2019年3月）
- ・「マリアンヌの表象」（『人文論集』67号, 2019年9月）

それらは〈「図像」によって「歴史」を読み解く〉と同時に〈「歴史」によって「図像」を読み解く〉ことを試みたものである。

その続編となる本稿は、2003年4月から13年3月まで北海学園大学人文学部在職中に担当した「フランス革命との対話」を主題とした講義『ヨーロッパ史Ⅱ』の各所で取り上げた図像を以下の項目で編集したものである。

1. 「社会史」を映す絵画
2. 「歴史画」の読み解き
3. 「裸体画」に表れるジェンダーとオリエンタリズム
4. 「家族画」に描かれた性差

なお、上記項目のうち3は前稿「マリアンヌの表象」中の「7. 胸をはだけたマリアンヌ」と重複する部分がある。

参考文献は末尾に一括して掲載し、引用・参照注は最少限にとどめて脚注で示した。文体を講義原稿のままの「です・ます」体とした。

1. 「社会史」を映す絵画

最近、歴史研究の史料として絵画や彫刻、壁画や落書きの絵などの図像史料が重要視されるようになってきました。それらの図像には時代の様子が描かれていることがありますし、文字を持たなかったり識字者が少ない時代や社会では図像は重要なコミュニケーション手段でしたから、文字史料と同じくらいに価値があると考えられるのです。

しかし図像史料は時代や社会をストレートに映し出しているとは限りません。現実にはないものや潤色、あるいは作者の思想や見る側の視線を意識した主張が意図的に描き込まれることもあります。ですから描かれていることをそのまま鵜呑みにしてはいけないわけですが、そのような絵がなぜ描かれたのかを分析することも、それはそれで意味深いのです。

最初は『晩鐘』や『落穂拾い』でも親しまれているジャン＝フランソワ・ミレーの『種を蒔く人』(1850年)【図1】です。ミレーの作品を模写したヴァン・ゴッホの『種を蒔く人』(1888年)【図2】も見てください。



【図1】

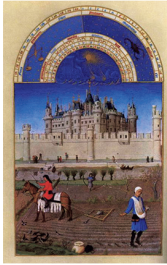


【図2】

注目したいのは農夫のポーズです。種を蒔くには普通、腰をかがめて一粒ずつ蒔くか、立った姿勢ならば筒を使って種を筋に落としていくでしょう。しかし、この姿勢はそのどちらでもありません。腕を大きく振って掌

のなかの種をばら撒く形になります。

比較のためにさらに2枚示します。



【図3】



【図3】の部分



【図4】

【図3】は15世紀初めに書かれたランブル兄弟の『ベリー公のいとも豪華な時祷書』（1410年代）の10月の絵。【図4】はグザヴィエ・ボーヴォワ監督作品の『田園の守り人たち』（2017年）の1場面です。この映画は第一次世界大戦下のフランス農村で夫や息子が出兵した後の農場を守る銃後の女性たちの暮らしを美しい田園風景のなかで描いたものです。

農夫・農婦のポーズはミレーの作品に描かれた農夫とそっくりです。種蒔きのやり方は15世紀から20世紀初頭まで同じなのです。

そこで、16世紀初めから18世紀末までの300年間のヨーロッパの穀物収穫率を示した表を見ましょう。

年 代	第1地帯 イングランド、 ネーデルランド	第2地帯 フランス、スベ イン、イタリア	第3地帯 ドイツ、スイス、 スカンジナビア	第4地帯 ロシア、チェコ、 ポーランド、ハンガリー
1500～49	7.4	6.7	4.0	3.9
1550～99	7.3	——	4.4	4.3
1600～49	6.7	——	4.5	4.0
1650～99	9.3	6.2	4.1	3.8
1700～49	——	6.3	4.1	3.5
1750～99	10.1	7.0	5.1	4.7

（出典）渥塚忠躬『ヨーロッパの革命』（『ビジュアル版』世界の歴史13）講談社、1985年）

簡単に言うと、一粒の種から何粒収穫できるのか、その倍率を示しています。地域によって差はありますが、4倍からせいぜい10倍です。平均をとって6倍だとしても、収穫後に農民の手元に残って自由にできるのは蒔いた量の2倍程度にしかありません。なぜなら、収穫の約半分は領主に持っていかれますし、少なくとも蒔いた量と同じ量を次の種蒔きのために残しておかなくてはならないからです。ですから凶作にでもなれば大変です。口に入れる穀物が残らないこともしばしばありました。

中世から近世のヨーロッパの農業は穀物生産の低位性によって特徴づけられます。収穫率が4倍ないし10倍というのはいかにも低いものです。作物が違いますので一概に比較できませんが、日本の稲作の現在の収穫率は1,000倍から1,200倍ですが、江戸時代に書かれた『農業全書』によると既に500倍程度にはなっていました。同じ小麦で比較すると、紀元前5世紀の古代ギリシアでの収穫率は30倍程度、それよりも昔の古代アッシリア帝国、この地方は世界の小麦の原産地ですが、そこでは80倍はあったといえます。なぜこんなに大きな差が出てくるのか。決定的な違いは、古代ギリシアや古代アッシリアでは畝をたてて筋状に蒔く「筋蒔き」(条播)が行われていたのに対して、ヨーロッパでは「ばら撒き」(撒播)であるうえに丁寧な草取りや「間引き」をしない粗放な農法だったことです。

ヨーロッパというと経済的な先進地域と見られることが多いでしょうが、中世から近世にかけてはむしろ後進地域だったのです。いわゆる「大航海時代」のヨーロッパの対外進出には「大砲外交」という性格がありましたが、それは、アジアや南北アメリカに運んで売れるだけの価値ある産品をヨーロッパは十分に持っていなかったからなのです。

さて、ルイ＝セバスティアン・メルシエの『タブロー・ドゥ・パリ (パリの描写)』はフランス革命前夜パリ市民の生活や習俗を活写した貴重な史料ですが、そのなかに驚くべき記事があります。

例年、両親から捨てられて「捨て子養育院」に放り込まれる赤ん坊が6, 7千人いる。ところが、この数を引いた残りの新生児の数は1万

4, 5千人を超えないのである。民衆の困窮と人類の墮落がこれ以上に明白に恐るべき姿で現れることがあろうか！ 10年から12年後に、この6, 7千人の赤ん坊のうち何人が生き残っているだろうか？ 戦慄せよ！ せいぜい180人だ！ この恐るべき無言の数字はなんと多くのことを物語っているだろう¹。

なんと、革命前のパリでは新生児の3人に一人が捨て子されたことになります。そこで『サン・ヴァンサン・ドゥ・ポール院長と慈善の女性たち』（1670年、作者不詳）を見てください。

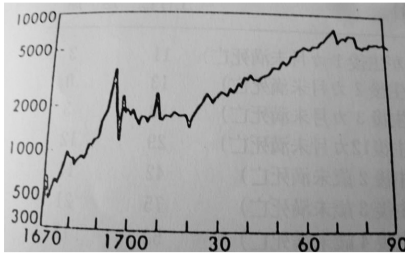


【図5】

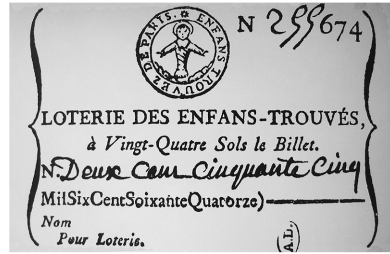
初めて見る絵でしょうが、パリに設立された捨て子養育院の院長さんと修道女、養育院に貴金属などを寄付する女性たち、そして養育院に収容された子どもの姿を描いたものです。ポール院長は1638年に独力で捨て子

¹ Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, t.1, p.1376. 原宏編訳『18世紀パリ生活誌』上、350頁。二宮宏之「7千人の捨て子——18世紀パリ考現学」、藤田苑子『フランソワとマルグリット』も参照。

の養育施設を自分の修道院のなかに設けたのですが、1670年に王立に移管されて、いわば国立の捨て子養育院になったのです。



【図6】



【図7】

どれくらいの子どもが収容されたのか、年次ごとの収容数を示したのがグラフ【図6】です。1670年の収容数は312人でしたが、その後どんどん増え続けて最高時の1772年には7,676人にもなりました。これは累計数ではなく、その年に新たに収容された子どもの数です。パリ捨て子養育院に収容された子どものなかには郊外の農村から連れてこられた子どもや外国人の子どももいましたが、それにしても大変な数です。

ずいぶん昔に読んだカルロ・M・キボラの『産業革命以前』という本で、17世紀後半のイタリアのヴェニスでは年平均出生数5,161人のうち451人（約9パーセント）が捨て子されたと書かれていて驚いたことがあります。パリの場合はその比ではないのです。

皆さんもよくご存知のジャン＝ジャック・ルソー、『社会契約論』や『人間不平等起源論』『エミール』などの作品を著したフランスの啓蒙思想を代表する人物ですが、その彼はテレーズという女性との間に産まれた5人の子どもをすべて捨て子養育院に容れたことで有名です。ルソーといえ基本的な人権や子どもの権利思想の先駆者とされてきましたから驚きですが、このことをめぐっては「ジャン＝ジャック・ルソーのパラドックス」として議論されています。

捨て子養育院に収容された子どもは養育院専属の乳母に養われるか多く

は里子に出されました。捨て子の数がどんどん増えたために養育費や維持費を賄うのが大変だったようです。【図5】には養育院に貴金属やお金を寄付する女性たちの姿がありましたが、【図7】のような「捨て子籤」を発行して益金を養育費や施設の維持費に充てることも行われたのです。



【図8】



【図9】

捨て子のほかに多くの里子も見られました。【図8】は都会の子どもを農村の里親の許へ届ける「運び屋」を描いたものです。藤田苑子さんは「里子と捨て子の間には言葉の違いほどの違いはなかった」と書いています。里子に出された子どもの8割方は1年未満に死んでいて、その割合は捨て子の場合と変わりがなかったのです。

先ほどの【図5】で、もう一つ注目したいことがあります。3人の子どもの姿をよく見てください。布でぐるぐる巻きになっています。フランス語で「マイヨ maillot」、英語で「スワッドル swaddle」といいます。今はもう使われることはありませんが、18世紀末頃までヨーロッパで一般的に用いられた産衣なのです。フランソワ・ルークスの説明では「保温と体づけという2重の目的があった」そうですが、いかにも不自由に見えます。ルソーが子どもの自然な発達を妨げるとして批判したこともあって、次第に使われなくなったようです。

関連して【図9】で示したフランソワ・クーリエ画『貴婦人の沐浴（ポワティエのディアナ）』（1571年）。目をやっていただきたいのは裸体の

ディアナではなく、隣にいるベールを被った女性と彼女が抱いている子どもです。やはり「マイヨ」で包れた子どもはディアナの子、女性は乳母です。この時代のフランスの女性は自分で母乳を与えずに、乳母を雇うことがよく見られたのです。

このように乳母を雇ったり里子に出したり捨て子をするのが広く見られたことから、母性愛はいつの時代にもあったというのは「神話」であって、19世紀になって「付け加わった愛」(l'amour en plus)なのだとするエリザベート・バダンテールのような人もおります。詳細は省きますが、そのことをめぐっては論争になっているのです²。

革命後も捨て子はなくなりませんでした。フランス全国では1784年に40,000人、1798年に51,000人だったのが、1815年84,000人、1825年117,305人、1833年127,507人へと増加し続けたのです。捨て子の半数以上が養育院収容後1年未満で死亡したといえます。捨て子は子殺しにも等しいものだったのです。フランスで捨て子が減少に向かうのはようやく19世紀後半以降のことでした³。子どもたちは「人は生まれながらにして自由であり、権利において平等である」とうたった『人権宣言』から直接の恩恵に浴することはなかったのです。ちなみに、子どもの人権が国際的に認知されるのは20世紀末のことですね。国連総会で「子どもの権利条約」が採択されたのは1989年です。フランスは条約が発効した1990年にすぐに批准しましたが、日本の批准は1994年でした。

もう少し子どもの話を続けます。ピーテル・ブリューゲル(父)の『子どもの遊戯』(1560年)を見てください。全体図【図10】と【図11】から【図16】には部分を拡大して示しました。子どもたちがどんな遊びをしていたのかを知ることのできる貴重な絵です。

² エリザベート・バダンテール『プラス・ラブ』。藤田苑子「里子の死と『母性愛』」も参照。

³ Bernard-Benoît Remacle, *Des hospices d'enfants-trouvés en Europe*; Rachel Fuchs, *Abandoned Children* による。



【図 10】



【図 11】



【図 12】



【図 13】



【図 14】



【図 15】



【図 16】

森洋子さんの『ブリューゲルの「子供の遊戯」』はたいへん興味深い本で、この絵では「遊び」とおして見た「子どものユートピア」が表現され「大人」とは別の「子ども」の世界があるとしています。またカシュ・ヤーノシュの『ブリューゲル——さかさまの世界』も参考になります。

ブリューゲルの絵には合計91の遊びが描かれているそうです。例えば【図11】から【図15】へ順に「コマまわし」「尻もち罰ゲーム」「竹馬遊び」「馬跳び」「花嫁行列ごっこ」です。比較のために浮世絵画家の歌川広重が天保年間の1830年頃に描いた『風流をさなあそび』を挙げました。【図17】は男の子の遊び、【図18】は女の子の遊びです。『子どもの遊戯』と見比べると、よく似た遊びもあります。



【図17】



【図18】

面白いのは【図 16】です。右端の女の子が何やら地面にある物体を棒で突ついています。これはいったい何という遊びなのでしょう。学説は二つに分かれるようです。一つは「お粥の掻き混ぜっこ」説です。お粥（プレイ）は穀物の粉を粥状に煮るフランドル地方特有の料理で、好物のプレイを掻き混ぜる遊びを子どもたちは愛好したようです。もう一つはカシュ・ヤーノシュなどが唱えている「ウンチ遊び」説です。私は「ウンチ遊び」が正しいのではないかと考えます。というのは、左端に木の箱がポツンと置かれていますが、これは室内用便器つまり「オマル」です。「オマル」だけでは遊びになりません。女の子は「オマル」の内容物を地面に空けて、それを突ついているのだと理解できます。ウンチを棒の先につけて友達の鼻先にもって行って面白がる遊びが流行していたのだそうです。

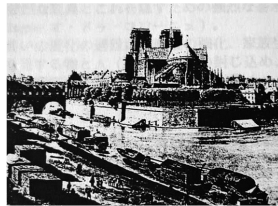
家にトイレが完備されるのは 19 世紀末のことで、それまでは「オマル」が必需品でした。問題は中が一杯になったらどうするのかです。普通は溜まった排泄物を道路に捨てたのです。驚くべきことに、そのようなことは 19 世紀中頃のパリでも行われていたのです。



【図 19】



【図 20】



【図 21】



【図 22】

アラン・コルバンの『にょいの歴史』などによると、こうです。— 19 世紀中頃までのパリの生活環境は劣悪だった。道幅は狭く両側には高い建物が建てられているために部屋には陽が差さない【図 19】。風通しも悪いために不衛生で病気やコレラなどの疫病が蔓延した。道路には放し飼いにされていた豚の糞尿や市民が捨てる生ごみや汚物でいっぱいだった。道路の上には真黒な有機性の泥が溜まり、雨が降ると下水溝が溢れた。そのため

人と共に女性を背負う「渡し屋」商売【図20】が繁盛したといえます。【図21】は19世紀中葉の図です。セーヌ河とシテ島、ノートルダム大聖堂が見えますが、パリは港町でたくさんの船着き場があります。下水溝の水はセーヌ河へと流れ込む。あろうことかパリ住民はその河の水を飲料にしたといえます。臭いの原因はそれだけではありません。【図22】に示したような処刑場は見せしめのために街の中心に置かれ、絞首の後も肉が腐り落ちるまで晒しておいたのです。「華の都」パリは、かつては「鼻も曲がる悪臭の街」だったのです。

1853年から1870年までセーヌ県知事を務めたジョルジュ・オスマンが大規模なパリ改造に取り組んだことで現在のようなパリへと変貌しました。

コルバンは、臭いの変化の過程が行政権の強化、家庭生活における社交性の希薄化、閉鎖的な核家族化、臭いを発する物と人（乞食など）の封じ込めや排除を伴ったこと、総じて、臭いの歴史は社会関係の歴史であることを力説しています。

ブリュゲルは農民たちの生活を多く題材にしたことから「農民画家」と呼ばれます。『農民の婚礼』（1568年）【図23】や『農民の踊り』（1568年）【図24】が代表例です。農民の生活の隅々にまで入り込んで緻密に描かれた絵からは、農村のたたずまいや習俗、服装などを見ることができますから、貴重な史料になるものです。



【図23】



【図24】

この2枚の絵は子どもが描かれた絵の歴史としても重要です。フィリップ・アリエスの『〈子供〉の誕生——アンシャン・レジーム期の子供と家族生活』はヨーロッパにおける「子ども（期）への眼差し」つまり「子ども

の発見」がすぐれて 17 世紀のものであると力説しています。

ほぼ 17 世紀までの中世芸術では、子どもは認められていず、子どもを描くことが試みられたこともなかった。だが中世芸術における子どもの不在は器用さが欠けたため、あるいは力量不足の故であるとは考えられていない。子どもたちは中世の絵画から排除されていたのではない。しかしそれは宗教画に描かれるイエスやマリアの子ども像であった。風俗画のなかで子どもが描かれることがあっても、それは子ども期だけを表現しようとしたものではなく、仕事や散歩や遊びといった日常生活のなかの大人たちと「混在」ないし「合流」して描かれたにすぎない。子どもたちが単独で、あるいは家族の肖像画が子どもを中心にした構図になるのは 17 世紀のことである。

ブリュゲルの作品は「日常生活のなかの大人たちと『混在』ないし『合流』して描かれた」絵画の代表例といえるでしょう。

宗教画に描かれるイエスの子ども像は無数にありますが、山折哲雄さんが「子どもと老人」という論文で興味深い考察をしていますので紹介します。山折さんが取り上げたのはラファエロ・サンティ画『聖母子と幼児聖ヨハネ（美しき女庭師）』（1507 年）【図 25】とレオナルド・ダ・ヴィンチ画『リッタの聖母』（1490～91 年頃）【図 26】です。



【図 25】



【図 26】

山折さんの分析は大略こうです。

二つの絵に描かれた幼児イエスの表情はまるで違う。ラファエロの場合、左側に立っているイエスは「いかにも子どもらしい」「穏やかな表

情」であるのに対して、ダ・ヴィンチの方は「見る者をにらみつけるような不気味な」「すごい」表情になっている。子どもには「純粹で、汚れや罪を知らない、柔和で可愛らしい子ども」と「肉体は子どものままであれども心が人間の深淵を見てしまった、精神と肉体が極端にアンバランスな形で成長した子ども」の二つの類型がある。

2. 「歴史画」の読み解き

近代西洋絵画はジャンル（種類・分野）によってランク付けされました。「ジャンルのヒエラルキー」といいますが、下位から上位へ「静物画」「風景画」「風俗画」「肖像画」となり、最上位は「歴史画」でした。「歴史画」は狭い意味では作者と同時代または過去の出来事を題材にした絵画です。しかし広い意味では聖書や神話を題材にした絵画も含みます。その例として、私が好きなブリュッゲルの『バベルの塔』（1563年）【図27】と『イカルの墜落のある風景』（1560年）【図28】を挙げます。



【図27】



【図27】の部分



【図28】



【図28】の部分

『バベルの塔』は、ノアの息子たちが、人間が世界各地に散り散りにならないよう、天まで届く巨大な塔を造って一緒に住もうとしたという『旧約聖書』『創世記』の記述に拠ります。『イカルスの墜落のある風景』は、父ダイダロスに真似て蠟で固めた羽根で作った翼で空を飛ばうとしたイカルスだったけれども、太陽に近づきすぎたために蠟が溶けて海に墜落してしまったというギリシャ神話に拠ります。

ブリュッゲルの作品が好きなのは、聖書や神話の世界を描きながらも、日常の営みにも目を向けていることです。『バベルの塔』では差し掛け小屋や草花を生けたプランターが描かれます。『イカルスの墜落のある風景』では海に墜ちたイカルスは目を凝らさなくては判らない、画面の右、船の傍に足だけが海面に出ているだけです。一方、何事もなかったかのように、海には船が行き交い、農夫は畑を耕していて、左端にはいつものように処刑台があります。

さらにまた歴史家の眼で見ると、先に示したブリュッゲルの『子どもの遊戯』【図10】や『農民の婚礼』【図23】、『農民の踊り』【図24】などの「風俗画」、『サン・ヴァンサン・ドゥ・ポール院長と慈善の女性たち』【図5】のような「肖像（人物）画」はもとより、「風景画」や「静物画」でも「歴史画」的な要素があります。人間を取り巻く自然環境を描いた「風景画」、人間の生活を支える植物や食物などを描いた「静物画」には時代や地域の生活文化や心性や美意識が表現されているからです。

どのジャンルの絵画でもそうですが、とくに「歴史画」の読み解きは難しく、知識を総動員しなくてはなりません。ですが、絵画からは文字史料では得られない知見も得られますので楽しいものでもあります。

さてこれからは、狭い意味での「歴史画」の代表例として、18世紀末から19世紀中葉のフランスを代表する巨匠たち、ジャック＝ルイ・ダヴィッド、ポール・ドラロッシュ、ウジェーヌ・ドラクロワの3人による4つの作品を取り上げます。

1799年にナポレオン・ボナパルトはアルプスを越えてイタリアへ進軍しました。その時の様子を描いた2枚の『サン＝ベルナル峠を越えるボナパルト』を見ます。一枚はダヴィッド画(1801年)【図29】、もう一枚はドラロッシュ画(1850年)【図30】です。



【図29】



【図30】

1995年秋に札幌の五番館西武デパート(当時)で催された「ナポレオンとジョゼフィーヌ ― フランス国立博物館展」で一緒に展示されましたので、較べることができました。

ダヴィッドの作品は縦282センチ横243センチの大作です。これが会場の中央に置かれました。ナポレオンが馬上から私たちを見下ろしていました。一方、ドラロッシュの作品は縦289センチ横222センチとほぼ同じ大きさなのですが、当日は残念ながら現物ではなく7分の1ほどのサイズの模写が隅の方に展示されていました。

展示の仕方によることも手伝って、二つの作品の違いが歴然としていました。ダヴィッドの作品は猛る白馬に跨るナポレオンの颯爽たる勇姿なのに対してドラロッシュの方は颯爽たる勇姿と言うわけにはゆきません。ただ、この絵の見方は簡単ではなく、福音書に記され絵画にも繰り返し描かれたことのある、受難を覚悟でロバに乗ってエルサレムを訪れる救世主の

姿と重ね合わされているという解釈もあるようです。しかし私には疲れ切った様子の冴えないナポレオンに見えます。「英雄ナポレオン」というイメージからは遠いでしょう。

問題は、このように対照的な2枚の絵のうち、どちらが実際の姿を映しているのかです。史実に近いのはドラロッシュの方です。標高2,467メートルにもなる険峻な峠を越えるのに背の高い馬は向いていないために、背が低くて安定性があり持久力にも優れたラバが用いられたのです。また、ダヴィッドの作品の左下の石には「ボナパルト」とともに「ハンニバル」と「シャルルマーニュ」の文字が見えるのですが、もちろん実際に刻まれていたわけではありません。ナポレオンを過去の「アルプス越えの英雄」に重ね合わせるために描き込まれたものです。

ドラロッシュの作品を知っている人は少ないでしょう。私たちのナポレオン像はダヴィッドの作品を一つの素材としているに違いありません。しかし、ダヴィッドが描くナポレオン像が虚像だとすれば私たちのナポレオン像を修正しなくてはなりません。そして、多くの人がこれまで、それが実像と考えてきたという事実についても問題にしなくてはならなくなるでしょう。ともあれ、ナポレオンはダヴィッドの絵がたいそう気に入ったようで、1804年末にはダヴィッドを主席画家に登用しました。

フランス革命からナポレオンの時代には歴史的な出来事を描いた絵画と画家に大きな地位が与えられました。「歴史画」は現在のようにカメラや映画がなかった時代の歴史的出来事の記録としてたいへん貴重です。しかし、ここで問題が生じます。ダヴィッドの『サン＝ベルナール峠を越えるボナパルト』がそうであったように、「歴史画」が果たして史実を忠実に再現したものかどうか疑問なしとしませんし、しばしば大きな困難を伴う「史料批判」が必要になります。

次は同じダヴィッドの、これも有名な『皇帝ナポレオン1世と皇妃ジョゼフィーヌの戴冠式』【図31】。1804年5月に皇帝に即位したナポレオンの依頼を受けて1805年末から1808年初めまでの2年余りをかけて制作された縦610センチ横930センチという巨大な作品です。

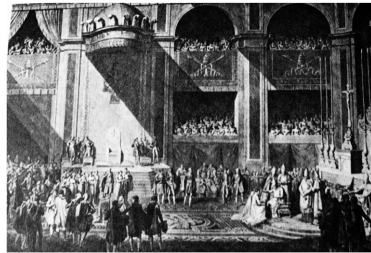


【図 31】

この絵にはさまざまな潤色があり、明らかな嘘も描かれています。潤色の一つは式典の会場になったノートルダム大聖堂の空間をかなり縮小していることです。比較のために、大聖堂内部の写真【図 32】と鈴木杜幾子さんがサイズは実際に近いとしているデルヴォー作の版画『塗油の儀式』【図 33】を併せて見るとよく分かります。

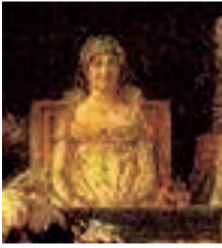


【図 32】



【図 33】

ノートルダム大聖堂は天井までの高さが約 30 メートルありますが、ダヴィッドの絵では 10 メートルほどに縮められています。そうすることで、人物をクローズアップさせ、式典の壮大さを醸し出すために細工されているのです。ですが、この程度ならば許容範囲でしょうか。



【図 34】



【図 35】



【図 36】

【図 34】に示した画面のほぼ中央の雛壇に座る女性はナポレオンの母親マリア＝レティツィア・ラモリノですが、この時彼女はローマに居て式典には参列していないのです。息子の栄えある戴冠式に母親が列席しないのは具合が悪いとでも考えたのでしょうか、ダヴィッドは嘘を描いたことになります。母親はジョゼフィーヌを嫌っていたらしいのです。ちなみに、ナポレオンの父親シャルル・マリ・ボナパルトは描かれていません。彼はすでに 1785 年に死去しています。いくらなんでも、死者を描くわけにはいかないでしょう。

ダヴィッド自身が作成した下絵【図 35】と完成作品を見比べてみます。ナポレオンの後方で椅子に座っているのはローマ教皇ピウス 7 世です。下絵のピウス 7 世は少し猫背になっていますが、背を伸ばすと頭の天辺はナポレオンの耳くらいまではくるでしょう。ところが、完成作品ではナポレオンの肩の位置くらいにしか届きません。これは小柄だったナポレオンの身長を高く見せる細工です。さらに、下絵ではピウス 7 世の両手は椅子の肘掛の上に置かれていますが、完成作品ではその右手はナポレオンを背後から指差すポーズになっています【図 36】。実はナポレオンが注文をつけて戴冠を祝聖するポーズに改めさせたのです。ナポレオンは「私は教皇が何もしなくともよいと思って、わざわざ遠いローマから呼び寄せたわけではない」と言ったと伝えられています。

全体として言えば、この絵は歴史的記念式典の単なる描写ではなく、ナポレオン崇拜の視覚化というイデオロギーに裏打ちされているといつてよさそうです。そして、そのことが「英雄ナポレオン」神話の形成に寄与し

たと見ることができるわけです⁴。

次はウジェーヌ・ドラクロワ画『民衆を導く「自由」』(1830年)です。



【図 37】

時代はナポレオンより少し後、王政が復活してシャルル7世が王様になった頃です。1830年7月末に普通「七月革命」と呼んでいる事件が起きました。ギリシアの独立戦争に対する国際的支援を主張する自由主義者たちの運動が起こったとき、これを抑えるために国王は「七月勅令」を発布して運動を弾圧しようとした。これに抗議するパリの労働者、学生、市民が7月27日に武装蜂起し、28日にはパリ市庁舎やノートルダムを占拠しルーヴルを包囲します。市庁舎やノートルダムにはトリコロール、三色旗が翻りました。翌29日、民衆は王宮であるブルボン宮を占領し、ルーヴルにも侵入してパリは完全に民衆の手中に入りました。ドラクロワはこの「栄光の三日間」を描くことによって、「七月革命」に共鳴する自分自身の政治的心情を表明したわけです。

⁴ 鈴木杜幾子『画家ダヴィッド——革命の表現者から皇帝の首席画家へ』、鈴木『ナポレオン伝説の形成』、杉本淑彦『ナポレオン伝説とパリ——記憶史への挑戦』などを参照。

この絵は「七月革命」という現実に関わった事件を忠実に描いたものであるように見えます。そのことは描かれた人びと、労働者や市民、学生たちの服装で分かります。左手に描かれたシルクハットにフロックコートの男性、この人物はドラクロワ自身を描いたものだという説もありますが、彼は当時の市民あるいは労働者の一般的な服装ですし、その左隣の男性はエコール・ポリテク（理工科学校）の学生が被っていた両端が尖った帽子を被っています。このように、実際にあった事件を、同時代の人物の服装で描いているわけですから、史実に忠実な「歴史画」であるように見えるわけです。リアルという点では画面左手に横たわる男性の陰毛が描かれていることもそうです。

しかし問題があります。それは、絵の主題であり、かつ画面の中央にひととき大きく描かれた唯一の女性に関わります。この女性は、他の人物と同じように同時代のパリの女性の服装をしています。彼女が被っている帽子はフリジア帽といいますが、これは古代ローマの解放奴隷たちが被ったもので、それ以来、解放、自由の象徴とされてきました。そしてなによりも重要なのが彼女の顔です。注意深く見ないと分かりづらいと思いますが、額から鼻梁にかけて真っ直ぐな線で描がくのはギリシア美術の伝統で、「ミロのヴィナス」を彷彿とさせます。しかし、絵の主題は神話の世界ではありません。ドラクロワは神話の世界と生々しい現実世界とを融合して描いているのです。しかしまた、よく見ると、女性も完全にはギリシア的ではなく、完璧な理想化は施されていません。目を凝らさなくては分かりませんが、彼女の腋毛が描かれ肌もざらざらしています。神話上の「女神」は腋毛が描かれることはありませんし、肌もすべすべしています。

この女性が「自由」を象徴するとすれば、なにも乳房を露にした姿で描く必要はないはずです。フリジア帽だけで十分でしょうし、背後の翻るトリコロールでもその意図は伝わるでしょう。

3. 「裸体画」に表れるジェンダーとオリエンタリズム

本論に入る前に用語の解説をします。まず「ジェンダー」ですが、高校の教科書にも出てきますので、簡潔にします。

「ジェンダー gender」は、もともとはドイツ語やフランス語などで名詞が「男性名詞」と「女性名詞」に分類されることをいう文法用語ですが、これが転用され、男性と女性の肉体的・生理的性差を言う「セックス sex」と区別して、社会が歴史、文化のなかで作り出してきた「男らしさ」や「女らしさ」といった後天的に獲得される性差、つまり社会的・文化的性差のあり様を表わします。

ジェンダーという言葉は、今ではジェンダー・フリーとかジェンダー・バイアスなどの表現とともにごく普通に使われるようになりましたが、私が皆さんのような学生だった1960年代には使っていませんでした。

日本でこの言葉が使われるようになったのは1988年に出たジョーン・ワラッシュ・スコットの著書『ジェンダーと歴史学』の翻訳が1992年に出版されてからのことです。スコットの主張は次の2点に要約できます。――①歴史上の事象には必ずジェンダーが作用している。だから、ジェンダー視角なしには歴史の理解は不可能であり、これを欠いた歴史の理解にはある種の歪みがあることを自覚すべきである。②歴史研究者も、意識すると否とにかかわらずジェンダーからの制約を受けている。だから歴史家がその研究によって構成した歴史叙述ではジェンダーが増幅していることに注意しなくてはならない。

「オリエンタリズム」という用語は高校の教科書には登場しないので初めて耳にするかと思いますが、少し詳しく説明します。

「オリエンタリズム Orientalism」の「オリエント orient」は、狭義の歴史用語として、地域では世界最古の文明形成地である西アジアおよびエジプトを、時代では歴史の始原からアケメネス朝ペルシア帝国の滅亡（紀元前331年）までに限定して用いられます。しかし、より広い意味でも用いられます。それは特に時代を特定せずに、ユーラシア大陸の最西端に位置す

るヨーロッパの外の世界全体を指して使われることもあります。

ヨーロッパの人びとがオリエントに対して抱く観念は次のような事柄と関連していました。オリエントという言葉は、その語源であるラテン語の「オリオール」が「陽が昇る」という意味であることから分かるように、曙光、生成というイメージを含んでいます。それは、『旧約聖書』の「創世記」に書かれている「東方のエデンの園」や、『新約聖書』の「マタイ福音書」でイエスを神の子として最初に発見するのが「東方からやって来た博士たち」とされていることと重なります。また、「復活祭」を表すイースター（Easter）はギリシヤ神話に登場する「曙の女神」のエオス（Eos）から発しますが、それも「光と春の女神」であるエオストル（Eostre）から来たもので、語源的にはやはり東（east）と同系統なのです。このように〈east〉には明るい「生」のイメージがあるのに対して、〈west〉には西あるいは西方という方角や地域の呼称の他に暗い「死」のイメージがあります。「西へ行く go west」は俗語で「死ぬ／物がだめになる／壊れる／なくなる」という意味に使われます。例えば手元にある『ランダムハウス英和辞典』では、〈His old raincoat has finally gone west〉（彼の古いレインコートはとうとうオシャカになった）という例文をのせています。

オリエントという言葉に対して付与する曙光、生誕、復活、隆盛というイメージは、自然現象に対する憧憬に根差しているだけでなく、宗教的・神話的寓意とも密接に関連しています。そのような観念はキリスト教が大きな影響力を持った中世にとくに顕著で、その時代に作られた世界図である「TO 図」【図 38】にも投影されています。



【図 38】

世界は平板な円形をなし、海と川で分かたれたヨーロッパとアフリカとアジアの3つの陸地からなります。外側の「O」は陸地を取り囲む海（オケアヌス mare oceanun）を、「T」はタナイス河（現在のドン河）とナイル河と地中海を表します。円の中心には聖地エルサレムが位置します。私たちが普通使う世界地図は北が上ですが、「TO 図」で上部に描かれるのはアジアつまりオリエントなのです。

〈orient〉という単語には東ないし東方という方角や地域の呼称のほか、「教会を東向きに建てる、主祭壇が東、入口が西に向くようにする」という意味があります。主祭壇を東にするということは、つまり聖地エルサレムに向かって祈ることになります。

ところが、15、16世紀頃を境にしてヨーロッパ人のオリエント観に変化が起こります。その一つの要因はコロンブスやマジェランなどによる新航路の開拓です。重要なのは、航海事業そのものよりも航海者たちがもたらした未知の世界の人びととその文化についての情報に接して、これを自らの知的体系に位置付ける際にヨーロッパの人びとがとった方法です。

この点では、アンソニー・パグデンが書いた『ヨーロッパと新世界の出会い』が重要です。この本は「大航海時代」以降の対外膨張の過程で形成されたヨーロッパ人の自己理解と他者認識の在りようを追跡したのですが、そのなかで示唆的な一文を書いています。

自然は、神が人間に、そして人間が利用するために授けたものなのだから、自然を変えることは人間が人間であることの決定的な要素であるという信念を持っている点で、ヨーロッパの人間は特異な存在である。ヨーロッパの人間に限らず、人は誰でも自己と他者とを区別するものである。だがヨーロッパの人間に特徴的なのは、差異というものに直感的に反応するだけでなく、世界がどのように組み立てられているかを構造的に捉えようとする点にある⁵。

⁵ Anthony Pagden, *European Encounters with the New World: From Renaissance to Romanticism*, New Haven: Yale University Press, 1993.

「世界を構造的に捉える」とは、自然的、社会的、歴史的、文化的などの様々な差異を「多様性」としてではなく、優劣や上下の関係、先進、後進といった序列や階層として捉える、ということです。

このような態度は、「大航海」が繰り返されたのと同じ時代に、これと相前後して起こった精神運動であるルネサンスと連動します。ギリシアやローマ、オリエントの古代文明への覚醒に基づいてこれを再生しようとするルネサンスの運動をとおしてヨーロッパの人びとに芽生えたのは、自分たちこそが古代文明の唯一かつ正統な継承者であるという強烈な自意識でした。そのような自負は、ヨーロッパの外の地域を同等の価値をもつものとしてではなく、自分たちよりも遅れた野蛮な非文明の社会と位置付ける思考様式の形成を促しました。

こうして、それまで憧憬の対象だったオリエントは、一転して蔑みの対象となりました。この新たなオリエント観は、その後、「進んだ文明のヨーロッパ対遅れた非文明のアジア」という自他認識または「文明には非文明を文明化する使命がある」などの言説によって進められた植民地主義支配を正当化する精神的背景となったのです。そのような思想と行動様式が「オリエンタリズム」と表現されます。

そこで本題に入ります。

近代西洋絵画には裸体画がたくさんあります。その多くは女性の裸体です。ある人の計算では85パーセントが女性の裸体画だそうです。裸体画はルネサンス以来の正統絵画の重要なジャンルだったわけです⁶。

しかし、どのような裸体画でもよいとされたわけではありません。一つの「作法」（ラテン語でデコールムといいます）がありました。それは「ヨーロッパの生身の女性の裸体を描いてはならない」ということでした。なぜ

⁶ 以下はジョルジュ・デュビイ編『女のイマージュ』、阿部良雄「絵画におけるオリエンタリズム——19世紀西洋美術史の視点から」、鈴木杜幾子／千野香織編著『美術とジェンダー』、高階秀爾監修『増補新装 西洋美術史』などによる。

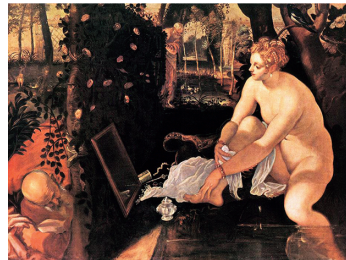
なのかは後でお話しすることになります。でも実際には女性の裸体がふんだんに描かれてきました。それは描いてもよいとされたものがあったからです。神話または聖書の記述に由来する題材や歴史上の出来事に登場する人物を裸体で描くこと、あるいはさまざまな事物を擬人化して描くこと、そしてヨーロッパ以外の世界の女性の裸体は禁止されませんでした。これらの条件を満たせば裸体を描くことは認められたのです。ただし、どんな場合でも禁止されたことがあります。それは陰毛と女性の陰部を描いてはならないということです。男性の陰部は禁止されません。男性の陰部はよくて女性の陰部は駄目ということに先ほど説明を保留した理由が象徴的に示されています。とくに女性の裸体像は鑑賞する人間とりわけ男性を墮落に導くという意識です。これはキリスト教的禁忌＝原罪観の反映なのです。

ところが、19世紀後半になるとヨーロッパの生身の女性の裸体画がたくさん描かれるようになります。生身の女性の裸体画がどのようにして増産されるようになったかを古い時代まで遡って概観しますが、その移り変わりをみると、ヨーロッパの人びとが女性に対して持っていた見方（ジェンダー）や世界についての考え方（オリエンタリズム）が浮かび上がってくるでしょう。

これから取り上げる絵を制作年代順にまとめて示します。



【図 39】



【図 40】



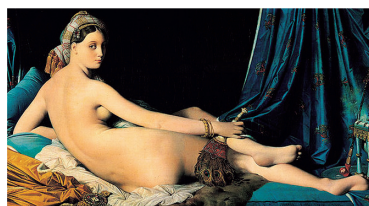
【図 41】



【図 42】



【図 43】



【図 44】



【図 45】



【図 46】



【図 47】

まず、サンドロ・ボッティチェッリ画『春』（1478 年頃）【図 39】の左側の 3 人の女性です。薄布を纏ってはいますが裸同然です。でも、これは人間ではないのです。「愛」「貞節」「美」の三女神を擬人化したものです。ですからデコールムには抵触しないわけです。

次にヤコボ・コミン・ティントレット画『スザンナの水浴』（1557 年）【図 40】。『旧約聖書』の外典「ダニエル書」の記述によるものなのでデコールムに反しません。「スザンナの水浴」を題材にした別の絵を後でも取り上げますので、少し長いですが「ダニエル書」のあらすじを示します。

バビロンに住むヨアキムの妻でスザンナという女性がいた。彼女は美しく神を敬う心の篤い女性だった。ヨアキムの邸宅には多くのユダヤ人が出入りしていたが、そのなかに二人の長老がいた。二人の長老はユダヤの居留民から選ばれた裁判人だったが、それがとんでもない悪人だった。二人は邸宅の庭園を散歩するスザンナの姿に見惚れて欲情を燃やすようになった。ある日のこと、暑さをしのぐためにスザンナが水浴びをしていたところ、二人の長老が物陰からこっそりと盗み見た。そして、「われわれはあなたに恋焦がれている。われわれと寝ることに承知しなさい。さもなくば、あなたを裁判にかけて、あなたが若い男と一緒に居たと証言してやる」と言って脅した。困ったスザンナは、主なる神の前で姦通の罪を犯すくらいなら、いっそのこと長老の求めを拒む方がましだと考えて、大声で助けを求めた。スザンナは急場を逃れることができたが、裁判にかけられることになった。裁判人である二人の長老は、スザンナは若い男と浮気をしていたのだと嘘の証言をして、スザンナを死罪にすると定めた。スザンナは大声を上げて神に助けを求めた。スザンナの叫びをお聞きになった主なる神は、ダニエルという名の青年に聖なる霊を送ってスザンナを弁護させた。ダニエルは、二人の長老の言うことは真つ赤な嘘であり、裁判は間違いであると証言した。そして、ついに二人の長老も偽証であることを告白し、モーゼの律法に従って死刑となった。

ティントレットの絵は「二人の長老が物陰からこっそりと盗み見」している場面を描いています。スザンナは覗き見されていることに気付いていないかのように平然と裸体を晒していることに注目しておいてください。

ピーテル・パウル・ルーベンス画『三女神』(1640年頃)【図41】はボッティチェッリが『春』で描いたのと同じ「愛」「貞節」「美」の女神です。テーマは同じですが、ずいぶん雰囲気違います。ボッティチェッリの作品では薄布を纏っているだけでなく「均整のとれた」姿になっていましたが、ルーベンスの作品では極端なまでに豊満な女性像へと変化しています。美術史ではルーベンスの時代はバロック様式と呼ばれますが、「バロック」

とは「誇張した」とか「歪な」という意味です。ともあれ、これも女神を描いたものですから、デコールムには従っていることになります。

次はフランシスコ・デ・ゴヤの有名な『裸のマハ（またはマヤ）』（1800～02年）【図 42】です。この女性の身体付きは少し奇妙です。作品解説でもしばしば指摘されることですが、肩の上の首の位置がおかしいですし両の乳房の間隔が離れすぎています。そうした「不均衡」が却ってこの絵に一種の緊張感や不安定感、不安感を与えているようで何か生々しさを醸し出していると言えましょう。しかも、薄いですがタブーであるはずの陰毛が描かれています。ご存知のようにゴヤは『裸のマハ』と一緒に同じポーズで『着衣のマハ』（1800～1805年）【図 43】を描きましたが、アトリエには『着衣のマハ』を上、『裸のマハ』を下に重ねて置いたといいます。非難が起るのを恐れたからです。しかし、少なくともフランスでは後のマネの作品が受けたような非難は起こりませんでした。ゴヤはスペインの画家で1824年以降はフランスに住んでマネらに影響を与えることになりますが、「マハ」もスペインの女性だったからです。「えっ！ スペインはヨーロッパじゃないの？」という声が聞こえてきそうですが、実は、当時のフランスでは「ピレネー山脈を越えると、そこはもうアフリカである」という意識や、スペインは「遅れた、異端審問の国」という意識が強固にありました。スペインは非ヨーロッパ世界と見なされたのです。ゴヤの作品を見るフランス人には「オリエンタリズム」が潜んでいるわけです。

さて次にジャン＝ドミニク・アングル画『グランド・オダリスク』（1814年）【図 44】。この女性の身体付きは少し奇妙です。極端なまでに座高が長く、背骨が曲がり、肉付きのよい臀部に比べて肩から背中にかけては細く華奢です。このポーズでは隠れてしまうはずの乳房が覗いています。このように絵画法のうえでの問題があるにもかかわらず、特段に響きを買うことはありませんでした。というのは、この女性は神話上の女性ではなく同時代の生身の女性ですが、非ヨーロッパ世界の女性だったからです。オダリスクとは「女性」を意味するトルコ語なのです。

次はドラクロワ画『サルダナパールの死』（1827年）【図 45】です。サル

ダナパールは紀元前7世紀アッシリア帝国の王様でアッシュール・バニパール（またはアッシュール・バーンアプリ）2世という歴史上実在した人物です。彼は専制君主として栄華をきわめた末に紀元前626年、国民の反乱を招いて死にます。この絵は反乱軍が宮殿に入ったときに国王が部下に命じて寵愛した女奴隷を寝室に集めて殺害させたといわれる場面を描いているものです。この残忍な場面を前に国王は大きな寝台に寝そべって何事もないかのように冷ややかに眺めています。男たちが着衣であるのに女性たちは全裸です。この女性たちは女神ではありません。しかし、アッシリアというヨーロッパの外の世界の歴史上に登場する女性であることからデコルムに違反しているとはされませんでした。

次にアングルの『トルコの浴場』（1832年）【図46】。裸婦の群れを円の中で描くことによってエロチックで官能的な賑わいを醸し出しています。風呂は片隅にしか描かれませんので、どうやら「浴場」ではなく女性の裸体を描くのが目的であったように見えます。ここに描かれた女性たちは女神でもなく聖書に登場する人物でもありません。生身の女性です。しかし、トルコというヨーロッパの外の世界の女性であるということから、デコルムに違反しているとはされませんでした。

同じアングルの『泉』（1856年）【図47】に描かれた女性を人間と見てはいけません。「泉」の擬人化なのです。明らかに人間の女性の裸体に見えるのに、そう見てはいけないというのは難しいことですが、そういうことなのです。事物をなぜ擬人化するのか。古代ローマの建築家ヴィトルヴィウスは「宇宙の美学的規範は人体に宿り、建築はこの人体を示す聖なる比率によって設計されるべきだ」と説きました。このような人体を「万物の尺度」とする考えは、数学的かつ音楽的な調和を重んじる建築論とあいまって、ルネサンスの精神の基本となりました。さまざまな事物を擬人化するのも、そのような発想から来ているのです。

続いて19世紀後半のフランスの画家エドゥアール・マネの作品を2枚見ます。



【図 48】



【図 49】

一枚は『オランピア』（1863 年）【図 48】です。これが公表されるとたいへんな非難が起きました。それは、ここに描かれた女性が、歴史上や神話上の女性ではなく、非ヨーロッパの女性でもなく、フランス人が街角で出会うごくありふれた生身のフランス人女性だったからです。絵画法の点でも批判されたようです。一つは遠近法を無視して平面的な描写をしていることです。もう一つは、女性の身体の輪郭を明瞭にする線、ベッドの脇に立つ使用人の黒人女性との間の白・黒のコントラストから、白人女性の身体が浮き立ち強調されていることも問題視されました。

マネのもう一つの作品は『草上の昼食』（1863 年）【図 49】です。これは『オランピア』以上に物議をかもし「公序良俗に反する」と酷評されました。最大の理由は『オランピア』と同様にフランスの生身の女性の裸体が描かれたことでした。批判が出てくることを予期したものと思われませんが、この絵を描くにあってマネは構図の範をルネサンスに求めました。マネが利用したのはルネサンスの偉大な画家ラファエロ・サンティのデッサン『パリスの審判』（1530 年）【図 50】でした。同じルネサンスのティツィアーノ・ヴェチェッリオ画『田園の奏楽』（1510 年頃）【図 51】にも似た構図があります。



【図 50】



【図 50】の部分



【図 51】

マネはヨーロッパの人なら誰でも知っている巨匠が用いた構図を借りながら、マネと同時代のフランス人女性で描いたわけです。モデルになった女性はマネの友人の愛人だったヴィクトリーヌ・ムーランという人物でした。女性は『オランピア』の女性と同じように、あるいはそれ以上に生々しく感じられるように思いますが、どうでしょうか。一方、男性は身なりからして労働者や下層市民ではなさそうです。中流か、それ以上の階層の紳士です。

マネの作品は『オランピア』も『草上の昼食』も当時は酷評されましたが、それ以後は生身のヨーロッパ女性の裸体を描くことが一般化していきました。こうしてデコールムは無いにも等しくなったわけです。それにしても、『草上の昼食』の男性たちが正装している傍らで女性が文字どおり一糸纏わぬ姿で居るのは異様ですらあります。「ヌード」と言えば女性のもの、という意識形成に先鞭をつけたといえるでしょう。

鈴木杜幾子さんの『フランス革命の身体表象——ジェンダーからみた200年の遺産』は2011年度芸術選奨文部科学大臣賞を受賞した労作ですが、こう書いています。

「ヌード」の語がもつばら女性裸体を意味するようになるという現代にいたる変化が起きたのは、おそらく、王政復古末期から、七月王政、第二帝政を通じてアカデミズムの大御所だったジャン＝ドミニク・アングル(1780～1867年)と、その好敵手だったロマン主義の領袖ウジェーヌ・ドラクロワ(1798～1863年)においてだったのではないかと思われる。

とし、その代表例として、アングル画『トルコの浴場』(1862年)、ドラクロワ画の『サルダナパロスの死』(1827年)と『民衆を率いる「自由」』(1830年)を挙げています。そして、次のように指摘します。

このように19世紀前半にアングルとドラクロワによって前景化され、同時に美術表現における「他者」としての地位を再付与された女性の身体は、引き続きクールベ、マネ、ピカソ等の男性芸術家たちによって近代絵画の実験の場になってゆく。芸術の歴史始まって以来の、「創

り手としての男性対素材としての女性」という役割分担がもっとも強化されたのは、皮肉なことにフランス革命を経て平準化された個人を基本単位とする近代においてであったのである。

鈴木さんが指摘しているクールベとピカソの絵として、『女とオウム』（1866年）【図 52】と『アヴィニョンの女たち』（1907 年）【図 53】を示します。



【図 52】



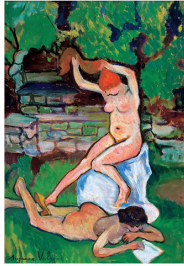
【図 53】

これまで取り上げた絵はすべて男性画家の作品でした。女性画家の場合はどうなのでしょう。若桑みどりさんが『女性画家列伝』で挙げた次の 11 人の名前を手掛かりに作品を調べてみました。

- ① シュザンヌ・ヴァラドン（1865～1938 年，フランス）
- ② アルテミジア・ジェンティレスキ（1593～1652/3 年，イタリア）
- ③ エリザベート・ヴィジェ・ルブラン（1755～1842 年，フランス）
- ④ アンゲリカ・カウフマン（1741～1806 年，スイス生まれ→イタリア）
- ⑤ ケーテ・コルヴィッツ（1867～1945 年，ドイツ）
- ⑥ 上村松園（1875～1949 年，日本）
- ⑦ ラゲーザ・玉（1861～1939 年，日本）
- ⑧ 山下りん（1857～1939 年，日本）
- ⑨ マリー・ローランサン（1885～1956 年，フランス）
- ⑩ レオノール・フィニ（1907～1996 年，アルゼンチン）
- ⑪ ナターリヤ・ゴンチャローヴァ（1881～1962 年，ロシア）

女性の裸体を描いているのはシュザンヌ・ヴァラドンとアルテミジア・ジェンティレスキだけでした。モーリス・ユトリロの娘ヴァラドンは『裸』

(1919年)【図54】という作品を残しています。もう一人のアルテミジアは『スザンナと老人たち』(1610年)【図55】で裸婦を描いています。この作品の主題は前に見たティントレット『スザンナの水浴』(1557年)と同じで、二人の長老が盗み見している場面です。



【図54】



【図55】

しかしスザンナの表情も仕草もまったく違います。ティントレットが描くスザンナは覗き見されていることに気付いていないかのように平然と裸体を晒していましたが、アルテミジアが描くスザンナは老人の視線と「誘惑」に対する激しい憎悪と拒否を露にしています。ここに、同じ主題に対する男性画家と女性画家の視点の置き方の対極的な差異が表れているといつてよいでしょう。

「裸体画」の最後に現代米国の女性画家シルヴィア・スレイの『トルコの浴場』(1973年)を挙げます。



【図56】

容易に気づくでしょう。これは前に見たアングル画『トルコの浴場』【図46】の女性を男性に置き換えたパロディです。スレイはこの絵を見る人が

抱くに違いない「違和感」を予測しています。「奇妙」とか「不自然」と感じる人の深層にある「ヌード＝裸婦」という固定観念を抉り出しているのです。スレイは女性の裸体と同じように男性の裸体も盛大に描こうと言っているではありません。彼女は「女性は屈辱的なポーズをとらされるオブジェとして描かれることが多いが、愛と喜びを強調した品位とヒューマニズムをもって、男性も女性も等しく知的で思慮深い人間として描きたいのです」と語っています。

若桑さんは『象徴としての女性像』という本で、西洋美術史のなかで女性が多く描かれ、それも裸の女性像が多いのは、美術の注文主、美術の作者、批評家、主たる鑑賞者が男性だったからであり、わずかな例外を除いて女性はそこに関与していないことによるのだとしています。鈴木さんは「創り手としての男性対素材としての女性」という対比をしていましたが、これに私は「観る側としての男性対観られる側としての女性」を加えたいと思います。

「ヨーロッパの生身の女性の裸体を描いてはならない」というデコールムには「隠れ蓑」がありました。神話や聖書の記述、歴史上の出来事や事物の擬人化などですが、最も多用されたのは「ヨーロッパ以外の世界の女性の裸体」だったように思われます。

非ヨーロッパの女性には2重の意味で裸体画の対象となりました。一つにはオリエンタリズムによるもの、もう一つはジェンダーによるものです。この点では若桑さんが「『植民地の女性』という二重の差別について」という論文で次のように書いていることが示唆的です。

世界システムにおける他者の支配と差別の構造の変革は、性的差別に関する個人の意識変革なしには実現できない。個人の関係における、性的支配と権力の意識変革がなされないかぎり、すべての変革は基本的構造の「手直し」にすぎない。

私は若桑さんの意見に賛成です。「世界システムにおける他者の支配と差別の構造」と「性的差別の構造」は密接に関連している、この二重の差別をなくすには、まず何よりも「性的差別の構造」が変革されなければな

らない。なぜなら、それは日常的な出来事だからです。

4. 「家族画」に描かれた性差

下に示したのは2013年2月にウェブサイトで見つけたAFP（フランス通信社）の記事です⁷。文意を損なわない程度で編集してあります。

パリの女性にズボンの着用を禁じた条例は無効

【2013年2月5日 AFP】フランスのナジャット・バロー・ベルカセム女性権利相は、女性が男性と同じようにズボンを履きたい場合は地元警察の許可を得るよう定めた1800年11月17日施行の条例は法的効力を失っていると宣言した。パリの女性は罪に問われることを恐れずにズボンを履けるようになったのである。

条例は1892年と1909年に改正され、自転車や馬に乗る時にはズボンを履くことが認められたが、条例自体は残っていた。ベルカセム女性権利相は「この条例は女性が男性と同じような服装をすることを禁じることによって、女性が特定の職に就くことを制限する目的があった。この条例は現在のフランスの価値観や法律と相容れず、事実上、廃止されている」と述べた。

フランス革命期に、ブルジョワが好んだ膝丈のシルクの半ズボン（キュロット）ではなく丈の長いズボン（パンタロン）を履いた労働者たちは「サ

⁷ [<https://www.afpbb.com/articles/-/2925695>] この記事は講義終了後に入
手し、本稿で追加したものである。

ン＝キュロット」と呼ばれた。その時期にパリの女性たちはズボンを履く権利を求めた。

フランスでは現在も女性の服装が熱い政治論争になることがある。セシル・デュフロ地域間平等・住宅相（緑の党）は昨年5月、フランソワ・オランド大統領政権の初閣議にジーンズ姿で出席して批判された。その後デュフロ氏が花柄のサマードレス姿で国民議会（下院）に現れると、野次が飛び口笛が鳴らされた。

前週末に国民議会で行われた同性婚関連法案の審議では、服装規定を破ってジーンズを履いた多数の女性議員の姿が見られた。

私は、この記事によって初めて、パリの女性にズボンの着用を禁じた条例があったことを知りました。しかし、フランス革命の時代、1793年10月29日の国民議会が普通「服装令」と呼ばれる法令を議決し、〈Chacun a liberté de porter de leur sexe〉（各人は各人の性の衣服を身に付ける自由を持つ）と定めたことは知っていました。法令の目的は服装上の身分間差別の廃止と同時に性による違いを定めることですが、「各人の性の衣服」とは何なのかは示されていません。ですが、当時のフランス人にとっては「男性はパンタロンや膝丈のキュロットなどのズボン、女性はスカート」であることは自明のことでした。つまり「服装令」は「男はズボン、女はスカートである。その原則が守られれば、それ以外は自由である」言い換えれば「女はズボンを履いてはならない」ということを定めたのです。

ヨーロッパでは古くは男も女もスカート型の服を着ていましたが、15世紀頃から男性はズボン、女性はスカートが定着しました。ズボンスタイルの女性が皆無なのではありません。例えば、1505年の装飾写本に描かれた騎乗するジャンヌ・ダルク【図57】、残念ながら図像を示すことはできませんが宮殿の庭で農作業の真似事をした時のマリー・アントワネット、フランス革命の時代に男性のサン＝キュロット【図58】と同じようにパンタロン・スタイルをした女性のサン＝キュロット【図59】、作家で「男装の麗人」として知られるジョルジュ・サンド（本名アマンディーヌ＝オーロール＝リュシール・デュパン、1804～1876年）【図60の右】、女優で画家でも

あったサラ・ベルナール(1844～1923年)【図61】などです。



【図 57】



【図 58】



【図 59】



【図 60】



【図 61】

フランス語で〈porter la culotte〉〈キュロットを履く〉は家庭内で実権を握っていることを示します。ですから、妻が「キュロットを履く」とは「かかあ天下」で「亭主を尻に敷いている」という意味になります。夫婦のどちらがズボンを履くのか、それは家庭内でどちらが主導権を持っているのかを示しました。ズボンは主導権の在処を示すアレゴリー(寓意)、シンボルだったわけです。

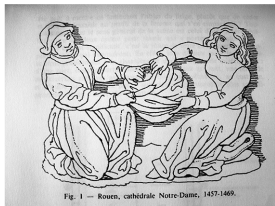
フランス西部の都市ルーアンにあるノートルダム聖堂の「ミゼリコルド」【図62】、聖職者が聖務中に軽く腰掛ける小椅子ですが、1457年から69年に木彫りが施されました。エレヌ・C・ブロックとフレデリック・ビリエの共同研究による論文がその詳細を解明しています。そこには農民、織物工、商人、医者、学生、楽士、使用人、乞食などの生業や様々な風俗が描かれています。その一つに〈dispute pour la culotte〉(キュロットをめぐる争い)と呼ばれるものがあります。実物の写真【図63】とそのデッサン【図64】を示しました。



【図 62】

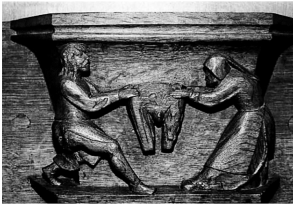


【図 63】



【図 64】

論文は「左側の夫が右手に持ったナイフでズボンを切り裂こうとしている。ズボンが妻の手に渡らないようにするためである」と説明しています。同じ構図はベルギーの聖堂の「ミゼリコルド」にも見られ、そこではズボンを引っ張りあっているように描かれています【図 65】。「ズボンをめぐる争い」のモチーフの絵は他にも数多くあるようで、銅版画家のイスラエル・ファン・メッケネムの作品（1480 年）【図 66】と作者不詳ですが 19 世紀の作品【図 67】を挙げました。



【図 65】



【図 66】



【図 67】

さらにニコラ・ゲラルール作の 2 枚組の版画（1690～1700 年）を見ます⁸。



【図 68】



【図 69】

⁸ <https://www.martayanlan.com/pages/books/212/nicolas> による。

まず左の【図68】。上段には〈PREZAGE MALHEUREUX〉(不幸の前触れ)と書かれ、下段には〈Mauvais ménage et débat pour la culotte〉(仲の悪い夫婦とキュロット争い)の見出しで4行詩が書かれている。

絵を見ると、女房は亭主が履いているキュロットを脱がして片足を突っ込んでいる。右手の拳が亭主のこめかみに当たり、その勢いで亭主の帽子が飛んでいる。亭主も拳を振り上げているものの空を切っている。形勢は明らかに亭主が不利。前に見た【図63】から【図67】では亭主のキュロットを脱がしていませんが、この絵では女房は片足を突っ込んでいます。

題字の下絵を拡大します。



雄鶏と牝鶏を囲んで〈Si votre poule fait le coq, si votre femme fait le maître, mettez d'abord la poule au pot, et la femme à bissette〉(もしも牝鶏がコケコッコと鳴くようなら、もしも女房が家の主になるようなら、まず牝鶏を鍋に入れ、女房は地獄に落としてしまいなさい)と書かれている。コケコッコと鳴くのは牝鶏ではなく雄鶏だし、家の主は妻ではなく夫であるはずだから「さかさま」である。だから亭主にとっての「不幸の前触れ」なのだというわけです。「さかさま」を直すには、牝鶏を鍋に入れて食べ、不埒な女房を呪うよう勧めている。

次に右の【図69】。上段には〈TOUT D'AMITIE, RIEN DE FORCE〉(親愛が肝心、力は無用)と書かれ、下段には〈Ménage racommandé et la culotte cédée au mari〉(夫婦は仲直りしてキュロットは亭主に返された)の見出しでやはり4行詩が書かれています。女房はキュロットを脱ぎ、亭主が履こうとしている。飛んだ帽子も亭主の頭に戻っている。「めでたし、めでたし」である。力ずくではなく、親愛の情をもって接するのが夫婦のあるべき姿である、というわけです。

なお4行詩はいずれも現代フランス語ではなく17世紀フランス語で書かれています。残念ながら解読不能であるため翻訳しませんでした。大意は見出しで尽きているものと思われます。

ズボンは単にファッションの一つだったのではありません。思想的、政治的な意味を持つことがありました。もっとも顕著な例が19世紀中葉に見られた女性解放と男女平等を象徴するズボンスタイルです。その一つはブルーマー・スタイル【図70】。これはズボンと短いスカートを組み合わせたもので、1850年にエリザベス・スミス・ミラーが発案しましたが、これを広めたアメリア・ジェンクス・ブルーマーの名前に因んでブルーマーと呼ばれます。時あたかも米国では1848年にニューヨーク州のセネカフォールズで最初の女性の権利獲得のための会議が開かれて、米国独立宣言を下敷きに「すべての男女は平等に造られた」とする宣言と男女平等を実現するための決議を採択したばかりでした。もう一つは、普通「空想的社会主義」とされる「サン＝シモン派」の女性たちが着用したものです【図71】。青のドレスとその下に裾長のペティコートを組み合わせたもので、様式はブルーマーとよく似ています。



【図70】



【図71】

ここで、少し古いですが1956年に出版された村上信彦さんの『服装の歴史』を紹介します。この本は日本と西洋の服装の歴史を書いた名著です。とくにその第3巻『ズボンとスカート』はこの講義の内容にも関連していて有益です。例えば前に挙げたニコラ・ゲラルール作の2枚組の版画のうち

【図68】にも言及しています。ぜひ紹介したいのは、女子高校の制服として初めてズボンを採用した北海道根室女学校、1947年に北海道立根室高等女学校と改称し、1950年には北海道立根室高等学校と統合した学校ですが、その女学校の服装改革についての記事です。1939年(昭和14年)に校長として赴任した高柳賢治さんは女子生徒の姿勢が悪くカゼなどの呼吸器病が多く欠席率も高いことに心を痛めました。原因は寒地でのスカートだと考えました。それで、翌年1940年の冬から制服をズボンにすることにしました。それは日本で最初のそして唯一のズボンスタイルの制服になったのです。村上さんは生徒や親たち周囲にアンケートを取りその結果も収録しています。生徒からは「恥ずかしい」「温かい」「自由を感じる」など様々な感想があり、周囲の大人からは「女がズボンを履くなどみっともない。あさましい」などの非難や嘲笑があったといえます。北海学園大学附属図書館に入っていますので読んでみてください。

先に1793年10月29日の「服装令」について触れましたが、それは【図59】に示したようなパンタロン・スタイルをした女性サン＝キュロットの登場に対応するものでした。そして重要なのは次のことです。1793年になると「女性の政治結社禁止令」(1793年10月30日)をはじめ「女性の議会傍聴禁止令」(1794年5月21日)、「女性の政治的集会参加禁止令」(同年6月26日)などの「反女性立法」が相次いで発布されましたが、「服装令」はその先駆けとなった「女性の結社禁止令」の前日に議決されたものでした。人権の享受を拒否された女性は公的な空間から排除されて「国民国家」の周縁にとり残されることになりましたが、「服装令」はその一環だったのです。

ところで、【図68】と【図69】の版画が描かれた1690～1700年がルイ14世の時代つまりフランス絶対王政の絶頂期にあたることは重要です。

青山道夫他編『講座・家族』の第1巻『家族の歴史』によると、絶対王政は「家族の掌握」に着手したとされます。王権は1667年の「サン・ジェルマン王令」によって、世俗の権力によって作られることのなかった「戸籍」に換わるものとして、洗礼・婚姻・埋葬について日付・年齢・住所の

詳細を書いた聖堂区の記録の謄本を提出するよう命じました。その命令の意図は「子の親に対する自然的崇敬は主権者に対する臣民の服従を維持する綱紀である」とした1639年の王令に示されていますし、やや遡ればフランス絶対王政の理論的基礎となったジャン・ボダンの『国家論六書』（1583年）にもうたわれています。すなわち、「家族はおよそ国家たるものの真の源泉および根源であり、国家の基本的構成要素である。良く治められた家族は国家の真の模倣であり、家庭を治める権力は主権に相当し、家の正当な統治は国家の統治の真のモデルである。」

このような国家観は絵画でも表現されています。18世紀から19世紀初頭フランスでは「家族画」がたくさん描かれました。ここでは左から順にジャン・シメオン・シャルダン画『食前の祈り』（1740年）、ル・ジュンヌ画『ルソー「エミール」への挿画』（1777年）、ジェラルド画『自然の躍動』（19世紀初頭）を挙げました。



【図 72】



【図 73】



【図 74】

どの作品も、愛くるしい子どもたちと、その子どもたちに優しい眼差しを向ける女性たちが、明るくほのぼのとした雰囲気の中で描かれています。1943年生まれの私のような年齢の人間が見ると、ごく「自然な」「当たり前の」情景あるいは「あるべき」「理想の」家族の姿であるように見られます。ところが、最近の歴史研究では、これらの絵で描かれる家族が「自然な」「当たり前の」あるいは「あるべき」「理想の」姿と感じられるのはどうしてなのかを問題にしています。言い換えれば、このような「家族画」が18世紀以降とくに19世紀になってから盛んに描かれるようになったのはな

ぜか、ということを考えるわけです⁹。

そのような問題を設定するのは、例えば、次のような着目からきています。これらの絵が描かれた18世紀から19世紀にかけてのフランスでは、たくさんの捨て子が見られた事実が示すように、絵の中の家族の情景と現実の家族の在り方との間には大きな落差があるからです。上に挙げた3枚の絵は現実の家族生活をストレートに映し出していないのです。また、3枚の絵で描かれた子どもと関わりを持つ大人は、【図73】に描かれている男性（父親）を唯一の例外として、すべて女性であることの意味を改めて問い直す必要があるのです。

さらに何枚か絵を見てからにしましょう。【図75】はダヴィッドの『ホラチウス兄弟の誓い』（1784年）、【図76】は同じダヴィッドの『ブルートゥスの邸に息子たちの遺骸を運ぶ警士たち』（1789年）です。



【図75】



【図76】

鈴木杜幾子さんの論文「ダヴィッド——ジェンダーの記号としての絵画」が精密に分析しているので、作品解説を含めて引用します¹⁰。

⁹ 井上洋子／古賀邦子／富永桂子／星野治彦／松田昌子編『ジェンダーの西洋史』、浜「ヨーロッパの歴史にみるジェンダー」、阿部良雄「絵画におけるオリエンタリズム——19世紀西洋美術史の視点から」、池田忍『日本絵画の女性像——ジェンダー美術の視点から』、ジョルジュ・デュビイ編『女のイマージュ』など。

『ホラチウス兄弟の誓い』は古代の歴史家ティトゥス・リウィウスの『ローマ史』で語られるホラチウス兄弟の物語を題材にしている。建国当初のローマはアルバの町と敵対関係にあった。二つの町は戦争を回避するために、それぞれ3人の代表者を出して戦わせ、争いに決着をつけることになった。ローマからはホラチウス家の3兄弟、アルバからはクリアティウス家の3兄弟。激しい戦いの末、6人のうちホラチウス家の一人だけが生還し、ローマの勝利に終わった。ところが、ホラチウス兄弟の姉妹の一人がかねてクリアティウス兄弟の一人と婚約しており、婚約者を殺されて悲嘆にくれる。国家の大義のために戦った兄弟は憤激して彼女を殺し、そのために裁かれて死刑判決が出るが、父親の嘆願により赦免となった。『ホラチウス兄弟の誓い』はダヴィッドの時代には17世紀のコルネイユの悲劇『オラース』によって知られていた。『オラース』では、ホラチウス兄弟の殺された妹はカミーユ（カミッラ）と呼ばれ、ホラチウスの長兄の許にはクリアティウス兄弟の妹サビーヌ（サビナ）が嫁いでいるという設定になっていた。『ホラチウス兄弟の誓い』は、これから戦いに向かうホラチウス兄弟が、束ねた3本の剣を掲げる父に向かって、国のために誓いを立てる場面である。父親の背後では、サビナの肩にカミッラが顔を伏せ、母親はサビナの子どもたちを抱き寄せ、三人三様に悲劇の予感に打ちひしがれている。この絵では、「戦う男」と「銃後の女」という役割の明確な区別がされているわけです。

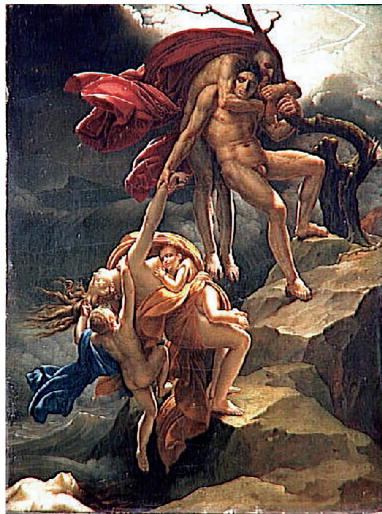
『ブルートゥスの邸に息子たちの遺骸を運ぶ警士たち』はリウィウスの『ローマ史』やプルタルコスの『英雄伝』で語られる物語を題材にしている。悪逆なローマ王タルクィニウスの息子は有徳の女性ルクレティアを犯し、汚名をそそぐための自害に迫りやる。これに憤った王の甥ブルートゥスは反逆を企てて王を追放し、共和制を樹立して初代コンスルの地位に就く。やがてブルートゥスの二人の息子がタルクィ

10 鈴木杜幾子／千野香織／馬渕明子編著『美術とジェンダー』

ニウスを王位に戻す陰謀に加わって発覚、ブルートゥスは父としての情を犠牲にして、共和制を危機に陥れた息子たちの処刑を命ずる。『ブルートゥスの邸に息子たちの遺骸を運ぶ警士たち』は、息子たちの遺骸が埋葬のために邸に運び込まれるのを、ブルートゥスが暗澹たる面持ちで迎える場面である。ブルートゥスは背後のローマ擬人像とともに闇に沈み、死者たちの母親や姉妹や乳母の嘆き悲しむ姿にハイライトが当たっている。

鈴木さんは、『ホラチウス兄弟の誓い』と『ブルートゥスの邸に息子たちの遺骸を運ぶ警士たち』のいずれもが、男性が描かれた左半分と女性が描かれた右半分が機械的なまでに分断されていることに着目します。そして、国家の大義を奉じる男性と家庭の安寧を願う女性の葛藤というテーマとともに、男女の姿を左右対称に配する構図によって、〈男性的＝公的価値の側、女性的＝私的価値の側〉という近代市民社会における男女の性別役割分担を記号化している、と示唆に富んだ洞察をしているのです。

次はアンヌ・ルイ・ジロデ＝トリオゾンの『洪水の情景』(1806年)【図77】です。



【図 77】

日本ではあまり有名ではありませんが、ジロデ＝トリオゾン(1767～1824年)は18世紀末から19世紀初頭のフランスを代表する画家です。師ダヴィッドの新古典主義的な画風を受け継いで形式的な美や写実性を重んじた格調高い人物像が特徴ですが、代表作の一つが『洪水の情景』です。

足下に迫る洪水から逃れるために齒を食いしばり必死の形相で切り立った崖の枯れ木にしがみつきの、年老いた父親を背負い妻と2人の子どもたちを引き上げようとする男性の姿です。5人の人間の重みで枯れ木には亀裂が入り、今にも折れそうになっています。

鈴木さんの指摘に示唆されて見なおすと、構図の分断という点では『洪水の情景』も似ています。左上隅から右下隅へ対角線を引くと、2人の男性が描かれた右上半分と妻子3人が描かれた左下半分とが分かれます。しかし完全に分断されているのではない。男性の右手は、妻子の重みに耐えながらも辛うじて妻の右手と繋がっています。このことはどのような意味を持つのでしょうか。

同じ「洪水」をテーマにしたジャン＝バチスト・ルニョーの『洪水』(1789年)【図78】とジョセフ＝デジレ・クール『洪水の情景』(1827年)【図79】と比較します。



【図 78】



【図 79】

洪水から逃れようとする男性と老父、妻と子どもという構成はどれも同じです。しかし、【図78】の男性も【図79】の男性も、彼の救いの手は妻

と子には及びません。このように、男性と老父の空間と妻と子の空間とは分断されているのです。それ以上に決定的なことは絵の大きさの違いです。【図78】のサイズは縦89センチ横71センチ、【図79】は縦280センチ横220センチですが、ジロデ・トリオゾンの『洪水の情景』は縦441センチ横341センチという巨大なキャンバスで、圧倒的な迫真力をもって鑑賞者を見下ろしているのです。

【図77】に描かれる老父は、まるで骸骨のような萎びた身体で必死に息子にしがみつきのながらも、赤い袋をしっかりと握り締めています。その袋に入っているのは金、つまり家督財産の寓意です。ジロデ＝トリオゾンが『洪水の情景』の夫婦の手を繋いで描いたことの意味は、家族構成員の一体性ととともに家父長制的な性格を持つ近代家族の本質を表現している、と読むことができるのではないのでしょうか。

ダヴィッドの『ホラチウス兄弟の誓い』や『ブルートゥスの邸に息子たちの遺骸を運ぶ警士たち』でもルニョーの『洪水』でも、男性としての性別役割に由来する重圧や悲壮感が暗示されています。しかし『洪水の情景』では、それがより直截に表現されているように思われます。『洪水の情景』が描くのは、男性としての性別役割を一身に担う筆舌を尽くしがたい壮絶な姿であって、英雄的というよりも悲劇的である、私はそう観るのです。

「『家族画』にみる母性と父性」のタイトルで合計5枚の絵を見てきましたが、かりに、それらの絵の女性を男性に、男性を女性に置き換えたとしたら、どうでしょう。おそらく、多くの人は非常に奇妙な印象を抱くに違いありません。先ほど、最近の歴史研究では、見ていただいた絵で描かれるような家族が「自然な」「当たり前の」あるいは「あるべき」「理想の」姿と感ぜられるのはどうしてなのかを問題にしていること、あるいは、このような「家族画」が18世紀以降とくに19世紀に入ってから大量に描かれるようになったのはなぜかを問題にしていると申しました。鈴木杜幾子さんは、「家族」や「親子」を主題にしたフランス絵画を当時のフランスの社会や政治との関係で読み解くことをとおして、それらの絵画の多くは、夫婦を基本的単位とし男系の継承に基礎をおく近代家族のイメージをあた

ン法典は妻を夫の奴隷にした。妻には洗練された品位と屈辱と沈黙を、夫には専制的優越と粗野と凶暴さとを与えた」と書いています。そして、法典とこれを追認した家族法制の展開は、なお根強く残るカトリックの旧約聖書的な女性観などとも相俟って、女性が参政権を獲得したのは1944年、その最初の実施は日本と同じ1946年でした。「自由と民主主義の祖国フランス」は「女性の人権の後進国」である、とされる所以です。

民法典には次のような規定もあります。親が子どもを捨てたり殺したりした場合について、「妻の搜索はこれを認める」(第341条)のに対して、「夫の搜索はこれを禁じる」(第340条)というのです。こうした規定の根底にある考えは、子育てはもっぱら妻の仕事であって、その責任は挙げて妻にある、ということでしょう¹¹。

最後に、当時のフランスの支配的な女性観について触れます。以下に4つの文章を書き手の名前を伏せて引用しました。通読してみてください。

- ㊦女性は、その本性が要求する、より重要な仕事に献身しなければならない。女性の社会的任務は社会の一般的秩序に由来し、その秩序は男女間の差異に由来する。一般的には女性は崇高な思想や真摯な瞑想力をほとんど持っていない。たとえ持っているとしても、その本質的な内気と羞恥心が家庭外でそれを表すことを許さないのである。女性は組織されることによっていっそう興奮する恐れがあり、公の論争についての熱狂から子どもたちに祖国への愛ではなく憎悪と偏見を教えるであろう。従って、我われは女性たちが政治的権利を行使することは不可能だ考える。
- ㊧女性の教育は、すべて男性の気に入る、役に立ち、男性から愛され、尊敬され、男性が幼い時には育て、大きくなれば世話をやき、助言を与え、なぐさめ、生活を楽しく快いものにしてやる、こういうことがあらゆる時代の女性の義務であり、女性に子どもの時から教えなければならないことだ。男性は不公平な差別をしていると女性が不平を言うとしたら、女性は間違っている。この差別は人間がつくったものではない。理性が

¹¹ イヴォンヌ・クニビレール／カトリーヌ・フーケ『母親の社会史』

つくったものなのだ。

㊦女性の幸福は「快樂」と呼ばれるものを知らないことにある。妻そして母としての務めだけに目を向け、慎ましい徳の実践に日々を捧げる。家庭の運営にかかずらい、夫を優しく、子どもたちを慈悲深く、召使を親切に支配する。情熱や欲望を避け、彼女の周りのものすべてに生命を与える穏やかな温かさを発散する。彼女をこのように造っているのは自然ではなかろうか。また彼女をこのような高みに導いているのは理性ではなかろうか。

㊧女は静かにしていて、万事につけ従順に教えを学ぶがよい。女が教えたり、男の上に立ったりすることを、わたしは許さない。むしろ、静かにしているべきである。なぜなら、アダムが前に造られ、それからエバが造られたからである。またアダムは惑わされなかったが、女は惑わされて、過ちを犯した。しかし、女が慎み深く信仰と愛と清さを持ち続けるなら、子を産むことによって救われるであろう。

どうでしょう。表現は違いますが言いたいことは同じです。なんとも赤裸々なジェダーバイアス、性別役割分担論ではありませんか。もし私がこのような発言をしたら、皆さんからは「セクハラでしょう」という非難の集中砲火を浴び、大学からは懲戒免職処分が下されるでしょう。

さて、引用した文章の㊦は「女性の政治結社禁止令」（1793年10月30日）に対するジャン・バティスト・アマールによる趣旨説明、㊩はルソー『エミール』（1762年）第5編「ソフィー、女性について」の一節、㊪はディドロとダランベールの編纂になる『百科全書』（1751～1772年）中の「女性」の項目、最後の㊫は「キリスト教の第一の伝道者」とされるパウロの「テモテへの第一の手紙」からです。

初めてルソーの文章を読んだときは目を疑いました。啓蒙思想は普通「いっさいの制度、慣習の中にある非合理的なもの、蒙昧なものを徹底的に批判し排除しようとする批判的精神」と理解されます。だとすれば、そのような定義を上引用した文章に当てはめることはできないでしょう。とくにルソーは人権思想や「子どもの権利」思想の先駆者とされてきただけに、

女性を「従属すべき性」とみる女性観には驚かされるばかりです。

水田珠枝さんは『女性解放思想史』のなかで次のように書いています。

ルソーの女性像を男性像とくらべてみると、すさまじいまでのちがいに驚かされる。かれのどの著作をひらいてみても、抑圧に対するはげしい攻撃、人間の自由・平等・独立に対する熱烈な要求をよみとすることができのだが、抑圧に対する攻撃も自由・平等・独立の要求も、人類の半数である女性にはおよばない。それどころか、半数である女性の自由と独立の剥奪のうえに、あとの半数である男性の自由と独立が確立される。このような、一方には自由・平等・独立を、他方には不自由・不平等・依存をいう主張は、ルソーの理論を矛盾にみちたものにするのであって、かれは、男性に関しては、不平等な現実社会を自然に反するものとして告発し、女性に関しては、同じ現状を自然があたえたものとして賛美する。

実に鋭い的を射た指摘です。以前に捨て子のことを取り上げたのと同じように、これも「ジャン＝ジャック・ルソーのパラドックス」です。

おわりに

『ヨーロッパ史Ⅱ』は「フランス革命との対話」をテーマとし、シラバスでは講義の目標と趣旨を次のように示した。

「歴史とは現在と過去との間の尽きることを知らぬ対話である」(Edward Hallett Carr, *What is History?* London, 1961) と言われます。今日的な視点からフランス革命の時に出了「人権宣言」との「対話」を試みることで、近代の人権思想の「歴史性」と「普遍性」についての理解を深めることを目標とします。

「フランス革命の人権宣言は、身分や人種によらない普遍的な人間の権利を高らかにうたったもので、こののちの地球上のあらゆる人々の希望の支えとなった」——これは、ある歴史教科書での説明です。しかし、本当にそう言って良いのでしょうか？ 講義では、「子ども」

「ジェンダー」「オリエンタリズム（またはハイチ）」という3つのキーワードによって、「人権宣言」について吟味します。すると、これまでとは違ったフランス革命像が浮き上がってくることでしょう。

講義の概要は次のとおりである。

1. はじめに

- ①フランス革命とは、「人権宣言」とは ②「人権宣言」の「歴史性」
- ③3つの視点——「子ども」「ジェンダー」「オリエンタリズム」

2. 「子ども」からみたフランス革命

- ①捨て子：革命前 ②捨て子：革命後

3. 「ジェンダー」からみたフランス革命

- ①ヨーロッパの歴史にみる「ジェンダー」 ②オランブ・ドゥ・グージュと「女性の人権宣言」 ③西洋絵画にみる「ジェンダー」と「オリエンタリズム」

4. 「オリエンタリズム」からみたフランス革命

- ①黒人奴隷制の廃止決議 ②「知られざる国」ハイチ ③発端 ④奴隷制下の「民衆文化」 ⑤フランス植民地帝国の「光」と陰 ⑥「人権宣言」と黒人奴隷制 ⑦ナポレオンに抗して ⑧歴史認識の対照：奴隷制の廃止を描いた図版の対比から

5. おわりに—フランス革命の「脱神話化」と「再構築」

（補論：2010年以降）[時評] ハイチの大震災と「植民地責任」

本稿に編集した図像は、フランス革命期を中心にしたつも時代と地域をやや広げて、「子ども」「ジェンダー」「オリエンタリズム」をキーワードとして絵画を読み解く試みを示したものである。

講義では74頁建てのテキストの他、カラー印刷による図像に短い解説を付した計16頁のハンドアウトを作成して配布した。

毎回、最後の15分間に出席確認票に感想や質問を書いてもらったが、最も多く記載があったのは、この「近代西洋絵画に歴史を読む」についてであった。「感想」とは、単に「面白かった」「ためになった」「つまらなかった」ではなく、既得の知識と突き合わせて「考えた」ことを書くことであ

ると強調したが、いずれも大いに参考になるものであった。

参考文献

- 青山道夫他編『講座・家族』第1巻『家族の歴史』(弘文堂, 1973年)
- 阿部謹也『中世を旅する人びと——ヨーロッパ庶民生活点描』(平凡社, 1979年)
- 阿部謹也『中世の窓から』(朝日新聞社, 1981年)
- 阿部謹也『中世の星の下で』(影書房, 1983年)
- 阿部謹也『甦える中世ヨーロッパ』(日本エディタースクール出版部, 1987年)
- 阿部謹也『中世賤民の宇宙——ヨーロッパ原点への旅』(筑摩書房, 1987年)
- 阿部謹也『西洋中世の罪と罰——亡霊の社会史』(弘文堂, 1989年)
- 阿部謹也『西洋中世の男と女——聖性の呪縛の下で』(筑摩書房, 1991年)
- 阿部良雄「絵画におけるオリエンタリズム——19世紀西洋美術史の視点から」(辛島昇／高山博編『地域の世界史2』山川出版社, 1997年)
- 池田 忍『日本絵画の女性像——ジェンダー美術の視点から』(筑摩書房, 1998年)
- 井上洋子／古賀邦子／富永桂子／星野治彦／松田昌子編『ジェンダーの西洋史』(法律文化社, 1998年)
- 入来朋子「バロック・ロココ期の西欧庶民の女子服」(『長野県短期大学紀要』35号, 1980年)
- 木村尚三郎／志垣嘉夫編『概説フランス史』(有斐閣, 1982年)
- 杉本淑彦『ナポレオン伝説とパリ——記憶史への挑戦』(山川出版社, 2002年)
- 鈴木杜幾子『画家ダヴィッド——革命の表現者から皇帝の首席画家へ』(晶文社, 1991年)
- 鈴木杜幾子『ナポレオン伝説の形成』(筑摩書房, 1995年)
- 鈴木杜幾子／千野香織編著『美術とジェンダー』(ブリュッケ, 1997年)
- 鈴木杜幾子『フランス革命の身体表象——ジェンダーからみた200年の遺産』(東京大学出版会, 2011年)
- 関 啓子／木本喜美子編『ジェンダーから世界を読む』(明石書店, 1996年)
- 高階秀爾『名画を見る眼』(岩波新書, 1969年)
- 高階秀爾『続・名画を見る眼』(岩波新書, 1969年)
- 高橋友子『捨児たちのルネッサンス——15世紀イタリアの捨児養育院と都市・農村』(名古屋大学出版会, 2000年)
- 遅塚忠躬『ヨーロッパの革命』(『ビジュアル版』世界の歴史13)講談社, 1985

年)

二宮宏之「7千人の捨て子——18世紀パリ考現学」（『月刊百科』221号，平凡社，1981年，『全体を見る眼と歴史家たち』木鐸社，1986年に再録）

浜 忠雄「『子供の歴史』をめぐる諸問題（Ⅰ）（Ⅱ）（Ⅲ）」（『北海道教育大学紀要』37巻1号，37巻2号，38巻1号，1986年10月，1987年3月，1987年10月）

浜 忠雄「ヨーロッパの歴史にみるジェンダー」（北海道教育大学公開講座委員会編『「女」と「男」——ジェンダーで解きあかす現代社会』北海道大学図書刊行会，1997年）

浜 忠雄『ハイチ革命とフランス革命』（北海道大学図書刊行会，1998年）

浜 忠雄「ジロデ＝トリオゾンの作品における身体表象——レイシズム，ネイション，ジェンダー」（『北海学園大学学園論集』155号，2013年3月）

日向あき子／パスカル・セッセ『服飾の歴史——その神秘と科学』（美術出版社，1964年）

藤田苑子「里子の死と『母性愛』」（『西洋史学』135号，1984年）

藤田苑子『フランソワとマルグリット』（同文館，1994年）

水田珠枝『女性解放思想史』（筑摩書房，1979年）

村上信彦『服装の歴史・第3巻：ズボンとスカート』（理論社，1956年）

森 洋子『ブリューゲルの「子供の遊戯」——遊びの図像学』（未来社，1989年）

山折哲雄「子どもと老人」（本田和子他『子どもの発見』光村出版，1985年）

若桑みどり『女性画家列伝』（岩波新書，1985年）

若桑みどり「“強姦された”バロックの女流画家アルテミジア・ジェンティレスキのその後」（『芸術新潮』1998年4月号）

若桑みどり『象徴としての女性像——ジェンダー史から見た家父長制社会における女性表象』（筑摩書房，2000年）

若桑みどり「『植民地の女性』という二重の差別について」（三宅明正／山田賢編著『歴史の中の差別』日本経済評論社，2001年）

アラン・コルバン『においの歴史——嗅覚と社会的想像力』（山田登世子／鹿島茂訳，新評論，1988年，新版，藤原書店，1990年）

イヴォンヌ・クニビレル／カトリーヌ・フーケ『母親の社会史』（中島公子他訳，筑摩書房，1994年）

エドワード・ワディ・サイード『オリエンタリズム』（板垣雄三／杉田英明監修，今田紀子訳，平凡社，1986年）

エリザベート・バダンテール『プラス・ラブ』（鈴木晶訳，サンリオ，1981年，

- 改題『母性という神話』筑摩書房, 1991年)
- カシュ・ヤーノシュ『ブリューゲル——さかさまの世界』(早稲田みか訳, 大月書店, 1988年)
- ジョルジュ・デュビイ編『女のイマージュ』(杉村和子／志賀亮訳, 藤原書店, 1994年)
- ジョーン・ワラッシュ・スコット『ジェンダーと歴史学』(荻野美穂訳, 平凡社, 1992年)
- スーザン・ヘックマン『ジェンダーと知』(金井淑子／斉藤正美／永井光代／加野彩子／佐藤和代訳, 大村書店, 1995年)
- フィリップ・アリエス『〈子供〉の誕生——アンシャン・レージュム期の子供と家族生活』(杉山光信／杉山恵美子訳, みすず書房, 1980年)
- フランソワ・ルークス『〈母と子〉の民俗史』(福井憲彦訳, 新評論, 1983年)
- ロンダ・シービング『科学史から消された女性たち』(小川眞里子／藤岡伸子／家田貴子訳, 工作社, 1992年)
- Anthony Pagden, *European Encounters with the New World: From Renaissance to Romanticism*, New Haven.
- Bernard-Benoît Remacle, *Des hospices d'enfants-trouvés en Europe, et particulièrement en France, depuis leur origine jusqu'à nos jours*, Paris, 1838.
- Carlo M. Cipola, *Before the Industrial Revolution*, London, 1976.
- Christiane Klapisch-Zuber, "La lutte pour la culotte, un *topos* iconographique des rapports conjugaux (XV^e-XIX^e siècles)", *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 34, pp.203-218.
- Clarisse Nicoidski, *Une histoire des femmes peintres, des origines à nos jours*, Paris, 1994.
- Darcy Grimaldo Grigsby, *Extremities. Painting Empire in Post-Revolutionary France*, New Haven / London, 2002.
- Elaine C. Block / Frédéric Billiet, "Le programme iconographique des miséricordes de la cathédrale de Rouen." [<https://books.openedition.org/purh/7432>]
- Ida Blom / Karen Hagemann / Catherine Hall (eds.), *Gendered Nations. Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth Century*, New York, 2000.
- Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, 1782, 83, 88. Edition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris, 1994. 原宏編訳『18世紀パリ生活誌』

（岩波文庫，1989 年）

Pierre Bureau, “La 《dispute pour la culotte》. Variations littéraires et iconographiques d'un thème profane (XIII^e-XVI^e siècles)”, *Médiévales*, Année 1995, 29, pp.105-129. 徳井淑子編訳『中世衣生活史 — 日常風景から想像世界まで』（勁草書房，2000 年）に収録。

Rachel Fuchs, *Abandoned Children. Foundlings and Child Welfare in 19th-France*, Albany, 1984.

Sylvain Bellenger, *Girodet. 1767-1824*, Musée du Louvre Editions, Paris, 2005.

Thomas Crow, *Emulation: David, Drouais and Girodet in the Art of Revolutionary France*, Yale Univ. Press, 2006.

Timothy Wilson-Smith, *Napoleon and his Artists*, London, 1998.

