ジェンダーの視点で読む 19 世紀後半 フランス高級娼婦の絵画

―エドゥアール・マネ《ナナ》を例に―

木村美由紀

はじめに

《ナナ》(Nana, 1877)(図版1)は、西洋近代絵画の創始者と呼ばれる19世紀フランスの画家、エドゥアール・マネ(Édouard Manet, 1832-83)によって、1876年秋から77年冬にかけて制作された。モデルは女優のアンリエット・オゼール(Henriette Hauser, 1840-79)である。下着姿で化粧をする女性と帽子を被ったままの紳士、背後の壁かけには当時隠語で「娼婦」を意味した鶴が描かれている。パトロンと共にいる高級娼婦という主題において、《オランピア》(Olympia, 1863)(図版2)以来の問題作であり、1877年に出品し



図 1:エドゥアール・マネ《ナナ》1877年、ハンブルク美術館



図 2: エドゥアール・マネ《オランピア》1863 年、オルセー美術館、パリ

たサロンの審査委員会で落選した後、同年 5 月に、パリの目貫通りであるキャピュシーヌ大通り 43 番地にあった、絵画や装飾品を扱う店ジルー(Giroux)のショーウインドーにマネによって展示された。当時、その店の前に大勢の人々が群がって大きな騒ぎになったという 1)。

マネは、それまでの神話、宗教、寓意などを主題とする歴史画を放棄して、第二帝政期に近代都市へと大きく変貌したパリの現代生活を描いた。すわなち、人々が行き交う公園や街路、劇場や競馬場、カフェやレストランなどを舞台とする都市生活の場面を、絵画の世界で初めて取り上げた画家である。画面の主役がとりわけ華やかな装いの女性たちであることも目を惹く要素であり、マネは、今ここ、で生きている美を見事にすくいあげてみせた。三浦篤は、マネが近代絵画の創始者である理由を、伝統的な絵画の規範を打ち破る表現様式と、主題の斬新さであると述べている²⁾。

これまで、《ナナ》は、フランスの自然主義作家エミール・ゾラ(Émile Zola, 1840-1902)がフランス第二帝政下(1852-71)のフランス社会を描いた『ルーゴン・マッカール叢書』(Les Rougon-Macquart, 1871-1893)(全 20 巻)の第 9 巻として 1880 年に出版された『ナナ』(Nana, 1880)、及び第 7 巻『居酒屋』(L'Assommoir, 1877)との関連でして比較され論じられてきた。卒業論文では、「視線」、「室内装飾」、「化粧」、「コルセット」の4側面から先行研究を分析し、資本主義が発展し性の商品化が進んだ19世紀後半フランスの近代ブルジョワ社会における高級娼婦の表象をジェンダーの視点で文学と絵画から考察し、そうした分析をもとに両作品に見られる相互の影響関係を探り独自の見解を示した³)。

本稿では、当時の社会的文脈に配慮しながら、主題において娼婦を象徴する「化粧」、そして、当時の芸術におけるジェンダー力学を考察する上で重要な「視線」から、《ナナ》の娼婦像を改めて考察していきたい。

1. 芸術における「視線」が示すジェンダー構図と逸脱する《ナナ》

19世紀の芸術は、女を見られる身体として表象した。文学においても、女はほとんど常に見られる存在であり、とりわけ女の身体は男によって見つめられる客体であった⁴⁾。「見る主体としての男性」と、「見られる客体としての女性」のジェンダー構図は、同時代の絵画でも多く描かれた。当時、舞台に立つ女優や踊り子は、男の観客の欲望の眼差しの対象であり同時に値踏みされる商品でもあったが、舞台を観劇する女性もまた、「見られる客体」であった。

パリの近代都市生活を主題とした印象派の画家たちにとって、桟敷席は重要なモチーフであった。19世紀後半、パリのオペラ座ガルニエ宮は、ブルジョワジーの重要な社交の場になっていた。劇場で2階よりも上に馬蹄形に並んだボックス席の桟敷席は、美しく着飾って観劇することが上流階級のステータスであったと共に、高級娼婦などとの恋の駆け引きが行われる場でもあった⁵⁾。この特徴を示すピエール=オーギュスト・ルノワール(Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919)の《桟敷席》(*The Theatre Box*, 1874)(図版 3)を確認し



図 3: ピエール=オーギュスト・ルノワール 《桟敷席》 1874 年、コート―ルド美術館、 ロンドン

よう。着飾った女性は、まさに「見られるための客体」である。彼女の視線は絵画を鑑賞する私たち自身にしっかりと向けられているが、対面の向こうには、彼女をオペラグラスで見つめる主体の男性、がいることは想像に難くない。つまり、ルノワールが描いた女性は自らに向けられた男性からの視線にしっかりと応答していることを示している。一方で、彼女の背後にいるブルジョワジーの男性は、オペラグラスを斜め上に向けている。そのことにより、男性の眼差しは舞台に向けた視線ではなく彼より上階の桟敷席の女性を見ている、ということが推察される。つまりこの作品は「見られる女」と「見る男」が凝縮された絵画であると言える。。ところで、フェミニストで美術史家でもあるグリゼルダ・ポロックが、当時の社会状況を踏まえた上でフェミニズムの視点から指摘している点も特筆しておきたい。以下に引用する。

ある意味では、このこと、つまり、外の世界に出た女が無礼な視線に対して無力であるということこそが、この作品のテーマである。社会空間の秩序は、男が女を見る、という行為によって決定されているという事実の重要な意味が描かれていることを見落としてはならない⁷⁾。

近代の芸術の語りにおいて、眼差しは所有欲と結びつき、視覚は基本的に 男の特権であり、その視覚を魅了する対象は女の肉体であった⁸⁾。しかし、 マネの描く《ナナ》には、眼差しが示すジェンダーの構図、から逸脱する「視 線の主体」すなわち「見る女」を見出すことができる。

マネのナナで最も注目すべきは、彼女の視線である。右端の男性の視線はナナの腰のあたりに注がれているが、ナナの方は彼の存在を無視するかのように、正面一絵の鑑賞者―に向けて媚びるような視線を投げかけている。ホーフマンは、老紳士と「交換可能のパートナーは画面の外に立っている」として、ナナを巡る老紳士と鑑賞者の三角関係をそこに見出している。ナナは鑑賞者の「視姦的関心」にその視線で応え、それによって紳士は「騙された端役」に変わる。しかしナナの共犯の鑑賞者も、そのうち騙される側に回ることが暗示されている、というのだ。要するに、いかなる男も彼女にとって交換可能な存在にすぎない⁹⁾。

彼女が視線の主体として描かれているという村田京子の解釈は、「見る主体としての男性」と「見られる客体としての女性」という芸術におけるジェ

ンダーの支配関係の構図に逆転を見出していることを示している。西洋美術の語りにおいて女性の裸体画は、性的な「客体」として男性鑑賞者の欲望の眼差しに供するものであり、裸体画における視線は、つねに「見られる」女性性と、「見る」男性性という図式が成立していた。《ナナ》が下着姿で描かれているのも、まさに「見られる」ためにそう描かれているといえるだろう。しかし、このタブローは、従来のジェンダー構造の図式を揺さぶるものであるがゆえ、1877年のサロンに落選しスキャンダルを巻き起こしたことは間違いないだろう。

2. 「化粧」で交錯する娼婦のイメージ

2.1 西洋美術における化粧の主題と《ナナ》

絵画における化粧の主題は、西洋美術においては、鏡を見る女性をモチーフに虚栄を表すテーマとして、世俗的な財産や表面的な美に捉われることへの非難に結びついてきた。一方で、「虚栄」の寓意は描かれた女性の魅力によって、男性鑑賞者の欲望に応えるという隠された役割も担ってきた $^{10)}$ 。18 世紀の口ココ美術を代表する画家で知られるフランソワ・ブーシェ(François Boucher, 1703-1770)が描いた《ヴィーナスの化粧》(*La Toilette de Vénus*,



図 4: フランソワ・ブーシェ《ヴィーナスの化粧》1751 年、メトロポリタン美術館、 ニューヨーク

1751) (図版 4) のように、化粧そのものは西洋美術の伝統的な主題ではあったが、従来の絵画が描いてきた化粧は、「トワレット (Toilette)」、つまり身繕いを中心にしたものであった。この作品では、美と愛の女神ヴィーナスがキューピット達に身支度を手伝わせている情景が描かれている。

しかし、印象派やマネは現代風俗における化粧を描いた。例えば、新印象主義の画家である、ジョルジュ・スーラ(Georges Seurat, 1859-91)が描いた《化粧する女》(Femme se poudrant, 1980)(図版 5)を確認しよう。ここで描かれているのは、スーラの恋人のマドレーヌ・ノブロックの肖像であると同時に、神話ではなく現実として「化粧をする」という現代女性の親密な日常の情景である。さらに、そこには親密な女性の領域を描く男性の眼差しがあることを意識せねばならない。当時、女性の私室に入れるのは、その夫か恋人、もしくは娼婦であれば、そのパトロンであるブルジョワの男性に限られていた。この情景には、描かれた女性の恋人でもある男性画家スーラのエロティックな眼差しも内包されている。一方で、印象派の女性画家、ベルト・モリゾ(Berthe Morisot, 1841-95)の描いた《化粧をする若い女》(Jeune femme se poudrant, 1877)(図版 6)をスーラの絵画と比較してみよう。ここには男性画家が描く性的眼差しは見られない。女性が他人の視線を意識せずに化粧をする際の自然なしぐさや、一人でいる時にしか見せない表情など、女性画家にしか描くことが出来ないであろう女性の日常の現実の表情が描き



図5:ジョルジュ・スーラ《化粧をする女》1890年、オルセー美術館



図6:ベルト・モリゾ《化粧をする若い女》1841年、オルセー美術館

出されている 11 。 ルノワールの《桟敷席》 (図版 3) や、マネの《ナナ》 (図版 1) で見られるような、「観られることを意識し観るものを誘うような眼差し」を確認することは出来ない 12 。

化粧をする若い女性の絵画に男性の肖像が描きこまれることは、19世紀後半の図像の伝統であり、実際、男性を伴う女性の化粧シーンの図像は1889年までは多く見られた¹³⁾。井方真由子が指摘しているように、化粧の主題が、女性の身体を男性の欲望の眼差しに応えさせるものであるという役割については、《ナナ》も伝統を踏襲していることは明らかであるが、従来の絵画が身繕いを中心にしたものであるのに対し、ナナでは、顔にメイクアップ行為をする化粧(maquillage)の瞬間が描かれている点で異なる。そして、この作品の特徴(私室、男性の存在、鑑賞者への眼差し)を全て充たしたタブローは現時点ではこれ以前に確認できない¹⁴⁾。

2.2 化粧にみる 19 世紀のジェンダー観

19世紀のブルジョワ社会の父権主義的道徳規範に従って、女性は「貞淑な女性」と「娼婦」という二分法の内に押し込められ化粧は両者をその外見で見分ける重要な指標であった¹⁵⁾。外観の自然な美しさこそ内面の正しさであるという19世紀の道徳理念の下では化粧はあくまで自然、でなければならず、本来の肌の白さや美しさを見せることが最重要とされ、これみよがしな化粧は、非自然的で道徳的・社会的に逸脱した行為、つまり、父権主義

的道徳規範からの逸脱を示すものとして糾弾の対象となった ¹⁶⁾。フランスの画家エルネスト=アンジュ・デュエズ(Ernest-Ange Duez, 1843-1896)が描いた若い娼婦《栄華》(Splendor, 1874)(図版 7)は、それを視覚的にハッキリと表したものといえるだろう。美術批評家のポール・マンツ(Paul Mantz)が同年のサロン評で、この娼婦の化粧の濃さを「白粉をはたいたビロードのような頬」と指摘しているように、白粉を塗りたくった肌は、耳元に見える地肌の色と比べるとその人工的な白さがよりいっそう鮮明になり、その上に引かれた真っ赤な口紅、アイブロウ、アイラインの黒は結果として色彩のコントラストを強調している ¹⁷⁾。この娼婦の化粧の濃さについてはホリス・クレイソンも言及している。その一節を、筆者の翻訳で以下のように引用する。

彼女の顔色は厚化粧の結果だ。すぼめた赤い口紅、暗い眉と目、おしろいパウダーでカバーされた頬がそれを確かにする。肌はわずかにピンク色で、パウダーに隠された肌は赤らんでいる。そして、目の周りのたるみは、おそらく寝不足が引き



図7:エルネス=タンジュ・デュエズ《栄華》1874年、装飾芸術美術館、パリ

起こしたものであろう。アルコールと煙草の過剰摂取も可能性として考えられる。 明らかに赤くなった耳のせいで、若さが退行したような風貌となっていて、耳に つけたイヤリングは輝いている ¹⁸。

デュエズの描いた娼婦は高価な流行の衣装を身に纏い、その栄華を極めているが、厚化粧の顔は退廃的な雰囲気を漂わせている。それは「描かれた若さ(jeunesse peinte)の持つ倒錯(perversion)」の世界であり、娼婦の化粧はその肉体と同様に男を倒錯的な愛で狂わす魔術的な力を擁していると村田は述べている「⁹⁾。このことは、「娼婦の化粧には、娼婦としての記号の機能以上に、それを見た者の欲望を刺激せずにはおかないという極めて重要な要素が存在する²⁰⁾。」という井方の見解と共通している。

2.3 誘惑に機能しディスプレーとなる《ナナ》の化粧

娼婦の化粧が、観るものの性的欲望を刺激することは上述で述べた。《ナナ》の図像は、口紅を持った左手が唇のすぐ近くの位置に描かれ、口にしっかりと塗られた真っ赤な口紅から判断すると、まさに口紅を塗った直後の瞬間が描写されていることが分かる。ここで、前述で挙げたフェミニズム美術史家のポロックによる興味深い指摘を引用しよう。彼女は、唇は女性性器についての視覚的認識を含んでいる記号である、と述べている。

唇の換喩(メトニミー、すなわち、一部をもってその全体を表す比喩)は、さまざまな含意を伝えている。ルビー色の傷口のような唇は、女のセクシュアリテ、つまり彼女の性器に替わる記号として機能しうる。しかし、別の解釈では、口唇部に強調を置くのは、性的差異に出会う前の前エディプス期という口唇期への退行の暗示とも読める。唇は古典的なフェティシュとして機能する、いわば記号であり、女性性器についての視覚的認識を含んでもおり、その置き換えでもある²¹⁾。

この指摘のように、唇を女性性器の記号として解釈すれば、《ナナ》の左 手が口元のすぐ近くに描かれた仕草には、画家の性的なニュアンスが含まれ ていることが考えられる。よって、この手の位置を口元近くに描いた化粧の イメージが、観る者の性的欲望を刺激し、鑑賞者を画面の中に引き込むこと に結び付き、娼婦の仕事である誘惑行為に機能しているという推察は、井方 の見解からみても可能であるだろう 22)。

一方で、クレイソンは、右手の動きに着目している。パフを持つ右手の動きが通常の化粧の時には見られない不自然な描き方であることを指摘し、そのことは、娼婦のナルシスティックな化粧のイメージとは異なり、化粧がこの絵をディスプレーとして作用させる機能を持つと述べている。やはりここでも、人物は、「観られることを意識して」画中に提示されていることが指摘されている。以下に、筆者の翻訳で引用を示す。

このポーズを彼女の両手の不自然な誇張に結び付けて考えよう。右手にはふわふわのパウダーが握られている。一方で左手は、赤い口紅を持ちながら意識して小指を上品に立てている。これは、実用的な化粧を施す手の位置ではなく、彼女がこの行為を続けることで、意図的に、観る者の視線をそらす効果を高めている。これは、単に、娼婦によって行われる自己陶酔的な化粧のイメージではなく、むしろ、ディスプレーされた化粧のプロセスである²³⁾。

19世紀に入ると、パリで次々とパサージュが作られた。パサージュにはショーウインドーが続き、商品は人々の購買欲をそそるべく美しく陳列された。第二帝政期開始の年である 1852 年には、フランスで最初のデパートであるボン・マルシェ(Le Bon Marché)が創業し、それに続くように次々と百貨店が創業した。それはまさに大衆消費社会の幕開けであった。産業革命を経験したヨーロッパにおいて、格段の進歩を遂げたものの一つに板ガラス工法があったが、19世紀に入るとガラスの大量生産も可能となり、ショーウィンドーの商品と客を結び付ける透明の板ガラスは、大衆消費社会に欠かせないものとなった ²⁴。

マネは、ショーウィンドーとしての絵画の機能にとりわけ敏感であり、「売り子」を主題としてショーウインドーと女性を描き、消費社会における女性イメージを提示したことは吉田典子の論考で詳しく述べられている 25。吉田は、ディスプレーされた商品に向けられる欲望の眼差しについて、ジェンダー論に基づいたタマル・ガーブの次の指摘にも言及している。

タマル・ガーブは「ウインドー・ショッピング」を意味するフランス語の lèchevitrine (字義通りには「ガラスを舐める」こと) という表現が、セックスとショッ ピングとの連想を強調するものであることも指摘している。「商品の消費と肉体 の消費がここでは同一のものとなる」のである。この表現において、商品に向けられる欲望の眼差しは、肉体的・性的な快楽と同一化されるのである²⁶。

ガーブやクレイソンの主張は、女性身体の表象を、ジェンダー、セクシュアリテの観点から提示するものである²⁷⁾。

《ナナ》が、大通りに面した店のショーウインドーに飾られたことは既に述べた。タブローは、画面端に描かれた紳士の切断の技法により、画面の外と内の空間が一続きであることを意識させる効果を持っている²⁸⁾。このことはつまり、描かれた高級娼婦の私室が、店の面した大通りに開かれていることを示しているという吉田の見解に結びつくものであろう²⁹⁾。

おわりに

近代都市パリの「現代生活」を絵画の世界に視覚化したモデルニテの画家マネは、男たちの性的欲望を喚起し男たちの値踏みの対象となる女性たちを多く描いているが、《ナナ》もこうした女性であり、村田が指摘しているように、prostituée の語源が「公に展示する」「売るために展示する」という意味のラテン語 prostituere であることを鑑みれば³⁰⁾、まさに、「性を売るために展示された高級娼婦」と言えるだろう。自らが性を売る商品として鑑賞者の視線を意識しているというクレイソンの指摘は、《ナナ》が、化粧のプロセスや視線によって、娼婦としての商品である自分に向けられる欲望の眼差しに応えていることを語ったものであるだろう。ショーウインドーに飾られた娼婦《ナナ》は、外からの男性客の欲望の視線にさらされた「展示された性の商品」の象徴であり、それは消費社会のすぐれた視覚的隠喩として機能していると考え得るだろう。

消費社会の牽引役となったのは、万国博覧会とデパートであったと吉田は述べている。デパートの出現により、商品が買い手のところにやってくるのではなく、買い手が商品のほうへ移動するようになった。デパートの役割は、博覧会と同様に、客を集め客に商品を見せることであり、それによって人々の物質的・感覚的欲望を掻き立てることであった³¹⁾。このことは、客に商品を見せる為に美しく陳列し、人々の消費意欲を掻き立てるショーウインドーのディスプレーは、大衆消費文化における重要な視覚戦略の一つであったと考えられるだろう。《ナナ》が身に着けているのは、当時の高級娼婦の間で流行していた、豊かな装飾の施されたコルセットと、刺繍が施されたロ

ンドン製のストッキングである。こうした流行の高価な下着は、ブルジョワの高価な衣類と共に19世紀後半には産業革命による大量生産で大衆化されつつ有り、金銭さえ出せばデパートで誰もが購入できる時代となっていた。消費革命の観点から考えれば、こうした商品を身に着けた《ナナ》のディスプレーに、女性消費者が買い物への欲望を掻き立てられたであろうことは容易に推察できる。ショーウインドーに展示された《ナナ》は、男性鑑賞者の性的欲望を掻き立てるのみではなく、女性鑑賞者の消費意欲も掻き立てるものであったと考えられる。このことはつまり、《ナナ》が、大衆消費社会における二重の商品化の象徴であることをも意味するだろう。

附記

本稿は、令和2年度9月にお茶の水女子大学に提出した卒業論文の一部を 用いた同年10月の日仏女性研究学会での発表に基づき、加筆・修正を行っ たものである。

参考文献

- 天野知香「西洋美術とジェンダー: つくられた身体」、『ジェンダー・スタディーズ』(木 村涼子・伊田久美子・熊安貴美江編)、ミネルヴァ書房、2014年。
- 井方真由子「エドゥアール・マネの《ナナ》と"化粧をする女"のイメージ」『ジェンダー研究』、お茶の水女子大学ジェンダー研究センター年報第10号、2007年、61-70頁。
- 岩崎余帆子「帽子の女性―マネ、ドガ、ルノワール 19世紀後半のモードと絵画」『西洋近代の都市と芸術 2 パリ I 19世紀の首都』、竹林舎、2014 年。
- 小倉孝誠『近代フランスの誘惑―物語・表象・オリエント』、慶應義塾大学出版会、 2006 年。
- グリゼリダ・ポロック『視線と差異』 萩原弘子訳、新水社、1998年。
- グリゼリダ・ポロック『女・アート・イデオロギー フェミニストが読み直す芸術表現の歴史』藤原弘子訳、新水社、1992年。
- 鈴木杜幾子・他『西洋美術:作家・表象・研究 ジェンダー論の視座から』、ブリュケ、 2017年。
- 鈴木杜幾子・他『交差する視線―美術とジェンダー2』、ブリュケ、2005年。
- 永井隆則『探求と方法―フランス近現代美術史を解剖する』、晃洋書房、2014年。
- ヴェルナー・ホーフマン『ナナ・マネ・女・欲望の時代』 水沢勉訳、PARCO 出版局、 1991 年。
- Hollis Clayson, *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*, Yale University Press, New Haven & London, 1991, pp. 67-75.

- 三浦篤『エドゥアール・マネ西洋絵画史の革命』、角川選書、2018年。
- 三浦篤「マネとパリ 越境する散策者」『西洋近代の都市と芸術 2 パリ 1 19 世紀の首都』、 竹林舎、2014 年。
- 村田京子『イメージで読み解くフランス文学―近代小説とジェンダー』、水声文庫、 2019 年。
- 村田京子「ロマン主義的クルティザンヌからゾラのナナへ-19世紀フランス文学における娼婦像の変遷」『西洋近代の都市と芸術 2 パリ1 19世紀の首都』、竹林舎、2014年。
- 村田京子『娼婦の肖像―ロマン主義的クルチザンヌの系譜』、新評論、2006年。
- 村田京子「危険な『ヴィーナス』―ゾラの娼婦像と絵画―」、第 2 回講演『文学における危険な女性たち (2)』、2015 年、45-82 頁。
- 村田京子『「見られる女」と「見る女」 ジェンダーの視点から見た 19 世紀フランス 文学と絵画』、日韓シンポジウム『ジェンダー研究の現在』、大阪府立大学女性学 研究センター、2013 年 3 月、193-206 頁。
- 吉田典子「ゾラの『居酒屋』とマネの《ナナ》―小説から絵画へ」『表現文化研究』第 10巻第2号、神戸大学表現文化研究会、2010年、199-220頁。
- 吉田典子「ショーウインドーの中の女たち ゾラとマネ、ティソ、ドガにおける近代商業の表象」『表現文化研究』第5巻第1号、神戸大学表現文化研究会、2005年、69-84頁。
- 吉田典子「商業と美術 ショーウインドー絵画とゾラ、カイユボット」『西洋近代の都市と芸術2パリ1 19世紀の首都』、竹林舎、2014年。
- 吉田典子「オランピア、ナナ、そして永遠の女性 マネ、ゾラ、セザンヌにおける絵の中の女の眼差し」、『言語文化』第 29 号、明治学院大学言語文化研究所、2012 年、162-192 頁。

注

- 1) 三浦篤『エドゥアール・マネ』、角川選書、2018、101-104 頁、181-193 頁; フランソワーズ・カシャン『マネ 近代絵画の誕生』遠藤ゆかり訳、創元社、2008 年、122-125 頁。
- 2) 三浦、同書、3-14頁。
- 3) 拙論「芸術にみる 19 世紀フランス高級娼婦の表象 ―ジェンダーで読み解くマネ《ナナ》とゾラ『ナナ』―」(令和 2 年度卒業論文)を参照のこと。
- 4) 小倉孝誠・宮下志朗『ゾラの可能性―表象・科学・身体』、藤原書店、2005 年、 166 頁。
- 5) 小倉孝誠『近代フランスの誘惑』、慶應義塾大学出版会、2006年、19頁: 鹿島 茂『明日は舞踏会』中公文庫、2011年、123-133頁。

- 6) 作品における「見られるための女性性」と「見る男性性」のジェンダー構造は、 次の論考でも指摘されている。大橋菜都子『1874 年のルノワール《桟敷席》』コートールド美術館展「魅惑の印象派」、2019 年、150-154 頁:村田京子『危険な「ヴィーナス」―ゾラの娼婦像と絵画』第二回女性学講演「文学における危険な女性たち」、 2015 年、51 頁。
- 7) グリゼルダ・ポロック『視線と差異』萩原弘子訳、新水社、1998年、126頁。
- 8) 村田京子『「見られる女」と「見る女」―ジェンダーの視点から見た 19 世紀フランス文学と絵画』日韓シンポジウム『ジェンダー研究の現在』、大阪府立大学女性学研究センター、2013 年、197 頁。
- 9) 村田京子『イメージで読み解くフランス文学―近代小説とジェンダー』、水声社、 2019 年、114-115 頁。
- 10) 井方真由子「エドゥアール・マネの《ナナ》と"化粧をする女"のイメージ」、 『ジェンダー研究』第10号、2007年、64頁。
- 11) ベルト・モリゾの《化粧をする若い女》(1877)、ならびに、ジョルジュ・スーラの《化粧をする女》(1889-90) の 2 作品を比較した作品解釈は以下を参照。 Garb Tamar, *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de-siècle France*. London: Thames and Hudson, 1998, pp.114-129.
- 12) 19世紀のフランスでは、女性にはエコール・デ・ボザール(官立美術学校)への入学はおろか、ひとりで戸外に写生に出かけることすら許されなかった。モリゾのような女性画家が描きうる場所は、自宅の中のみであった。男性と同じように外で自由に活動することが難しい当時のブルジョワ女性の行動におけるジェンダー規範ではあるが、ここでは、男性画家と女性画家との間での「描く空間の差異」というジェンダー観を示している。実際、モリゾが描く主題のほとんどは、家庭内の親密な情景に限られていた。
- 13) Garb Tamar, o*p.cit.*, p138.
- 14) 井方、前掲書、64頁。
- 15) グリゼルダ・ポロック『視線と差異』 萩原弘子訳、新水社、1998 年、79-146 頁。 (井方真由子「エドゥアール・マネの《ナナ》と"化粧をする女"のイメージ」、『ジェンダー研究』第10号、2007 年、63 頁からの重引。)
- 16) 井方、同書、63頁。
- 17) 同書、64-65頁。
- 18) Clayson, op.cit., p.65.
- 19) 村田京子『イメージで読み解くフランス文学―近代小説とジェンダー』、水声 社、2019 年、120-121 頁。
- 20) 井方、前掲書、64頁。
- 21) グリゼルダ・ポロック、前掲書、210頁。
- 22) 井方、前掲書、68頁。

- 23) Clayson, op.cit., p.69.
- 24) 高橋愛「ゾラの小説における窓辺の女 近代都市パリへのまなざし」『社会志林』 第58巻第4号、2012年、54-55頁。
- 25) 吉田典子「ショーウィンドーの中の女たち ゾラとマネ、ティソ、ドガにおける近代商業の表象」『表現文化研究』第5巻第1号、神戸大学表現文化研究会、2005年、69-71頁。
- 26) 同書、79 頁からの重引。
- 27) 同書、70頁。
- 28) 画面の端で人物を切断する技法が示す効果については、次の論考でも言及されている。井方、前掲書、67頁。
- 29) 吉田典子「ゾラの『居酒屋』とマネの《ナナ》―小説から絵画へ」『表現文化研究』第10巻第2号、神戸大学表現文化研究会、2010年、214頁。
- 30) 村田、前掲書『ロマン主義的クルチザンヌからゾラのナナへ』、142-143頁。
- 31) 吉田、前掲書「商業と美術 ショーウインドー絵画とゾラ、カイユボット」、383頁。

図版出典

- 図版 1・7 Hollis Clayson, Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era,
 Yale University Press, New Haven & London, 1991. (それぞれ、37, p.68; 36, p.66.)
- 図 版 2 Françoise cachin, Charles S. Moffet et al., *Manet*, 1832-1883. Catalogue de l'exposition, Paris: Grand Palais, Réunion des Musées Nationaux, 1983, 64, p.175.
- 図版3 島田紀夫『マネと印象派の巨匠たち』、小学館、2014年、18頁。
- 図版 4 François Boucher, 1703-1770. Exhibition catalog, New York: Metropolitan Museum of Art, 1986. (60, p.256.)
- 図版 5 · 6 · 8 · 9 Garb, Tamar. Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fde-siècle France. London: Thames and Hudson, 1998. (81, p. 118; 94, p. 129; 80, p. 118; 78, p.116.)