

2017 年度 博士課程後期 学位論文

ピエール・ボナールの自画像と「浴室の裸婦」の主題をめぐって:

1920 年代以降の作品を中心に

The Theme of “Nude in a Bath” and Self-Portrait of Pierre Bonnard:

Focusing on 1920s through 1940s

横浜国立大学大学院 環境情報学府

永澤 桂

Kei NAGASAWA

2018 年 3 月

## 目 次

序章 研究史と問題の所在-----	1
第1章 アンチミテの概念と絵画への展開-----	6
第1節 室内画の成立-----	6
第2節 アンチミテの概念の成立とナビ派の親密な室内-----	11
第3節 室内画の発展-恋愛と結婚生活の主題-----	17
第2章 ボナールにおける文学的源泉-----	20
第1節 「黒いストッキング」の女性の主題-----	20
第2節 『半獣神の午後』-----	24
第3章 ボナール作《男と女》（1900）-----	28
第1節 世紀転換期の芸術における男女の分離に関する表象-----	28
第2節 《男と女》における身体表象-----	33
第4章 入浴する裸婦の主題-----	36
第1節 入浴と身繕いの表象の系譜-----	36
第2節 19世紀における清潔をめぐる概念-----	39
第3節 近代的な浴女の成立をめぐる-----	41
第5章 対象との距離—鏡と窓-----	46
第1節 鏡を使った距離の創出》-----	46
第2節 窓と開口部による平面の分割-----	51
第3節 1925年《浴槽の裸婦》におけるモチーフと視覚の問題-----	56
第6章 ボナール作品における自画像-----	64
第1節 近代の自画像の系譜-----	64
第2節 1920年以降の自画像と「入浴する裸婦」のテーマの関わり-----	66
結び-----	76
参考文献一覧-----	79

## 序章：研究史と問題の所在

本論は、19 世紀後半から 20 世紀前半にかけてフランスで活躍した画家ピエール・ボナール (Pierre Bonnard, 1867-1947) の「入浴する裸婦」のテーマのもとに展開された複数の裸婦像と同時期に描かれた画家の自画像の関わりについて考察するものである。

ボナールの「入浴する裸婦」は、横長の画面に並行するように浴槽が描かれ、そのなかに裸婦が横たわっていることが共通した特徴である。はじめに、1925 年に《入浴》(挿図1)として着手され、その後さまざまな変化が加えられながら、晩年の《入浴する裸婦と小犬》(1941-46 年、挿図 2)に至るまで断続的に制作されており、本論では同テーマの4作品を考察の対象とする。

自画像については、ボナールが画家を志した 1889 年の 22 歳の頃の作品から、晩年の 1945 年のものまで、20 数点が残されており、このうち本論では 8 作品を扱う。とりわけ特徴的なのは 1920 年以降の自画像である。これらのほかに、自画像の範疇に収まるものとして 3 点の特徴的な作品がある。それぞれ《フォース、あるいはフォースとニンフ》(1899 年、挿図 3)、《男と女》(1900 年、挿図4)、《浴槽の裸婦》(1925 年、挿図 5)である。これらはいずれも自画像に裸婦が伴った形の作品であり、それぞれの特徴が複雑に絡み合って成立している。

《フォース、あるいはフォースとニンフ》、《男と女》、《浴槽の裸婦》は同一の空間に男女が描かれた作品ではあるものの、3 作に共通する特徴として、彼らの間には分離のための装置がそれぞれに導入されていることが挙げられる。すなわち男女が同一の画面に描かれながらも、両者の間を分離する装置が加わることにより、画面は大きく二つの領域に分割される。

本論では、ボナールの自画像と裸婦の組み合わせが、以上のような画面の分割のなかで表されたことに重点を置き、その後の「入浴する裸婦」のテーマと自画像がそれぞれ単独で表されるに至ったことと結びつきがあると考え、その問題について考察を進める。

作品の分析には 2 つの方法を用いる。1 つは、主題に関する考察であり、描かれたモチーフを同時代の文化社会的な事象のなかに据えつつ、その時代のなかでの特質を浮かび上がらせ、モチーフの実態を捉えることが目的である。

もう 1 つには、ボナールの絵画理論による分析である。ボナールは制作に関する理念や検討を日記に書き残しており、それらは彼の絵画理論を具体的に示すものとなっている。そのなかで基礎となるのは、彼が 1934 年 2 月 1 日の日記に「絵画、つまり視神経の冒険の転写<sup>1</sup>」と記した言葉

---

<sup>1</sup> 《Le peinture ou la transcription des adventures du nerf optique.》 1<sup>er</sup> février 1934, Note de Bonnard; Antoine Terrasse, “Les notes de Bonnard: Des notes personnelles du peintre aux commentaires de ses exégètes: la complexité d’un art” *Bonnard* (Exh. Cat.), 1984, Centre Georges Pompidou, 1984, p.190;『没後 50 年 ボナール展』愛知県美術館、191 頁。

で、ここに示された概念はボナールが 1908 年頃から多用した鏡や窓によって生み出される重層的な空間や一見不自然な枠の多用や切断、浴室の装飾的な細かいタイルといった彼の絵画における特徴的な平面における問題について説明するものである。ボナールの日記に書かれた断片的な言葉を理論化したのはジャン・クレールである。彼はボナールの言葉をタイトルに援用した「視神経の冒険」の論考のなかで、キャンバスの上に張り巡らされた純粋な色と形を、観者が縦横無尽に視神経の運動によって見ることを提示したと主張する。さらにモチーフに序列をつけずに、画面の隅々まで同じ強度によって表すことを、色の効果として可能にしたと結論付けている<sup>2</sup>。

以上の 2 つの手法を採用するには以下の理由がある。例として《浴槽の裸婦》(1925 年)についての検討を取り上げる。《浴槽の裸婦》は、着衣の画家と浴槽に入る裸婦を描いた作品であるが、両者の身体は切断され、ともに頭部が描かれていない。さらに入浴図のテーマは、ボナール以前にも近代ではドガを筆頭に、またそれ以前にも多くの画家が扱ってきた伝統的なテーマであるが、近代の入浴図においてそこに描き入れられたのは浴盤や身繕いと化粧のための小道具などで、同時的なモチーフが用いられている。そうした主題の意味に関わる事象について、同時代の文脈のなかに位置付けて検討することによって作品に表された意味を浮き彫りにしたい。

もう一つには、この作品をめぐるのは、フェミニズム美術史の観点による研究が一定の成果を上げており、その経緯は以下のとおりである。1998 年にニューヨーク近代美術館で開催されたボナールの回顧展に伴って充実したカタログが制作され、同時期にフェミニズム美術史の識者としてすでに評価を得ていたリンダ・ノックリン、タマル・ガーブが「入浴する裸婦」のテーマに関する論考を発表し、ボナールの裸婦像をフェミニズムの観点から検討した<sup>3</sup>。これらはいずれも主題を中心に考察された論考であり、入浴する裸婦のモチーフを美術史のなかで検討しつつ、女性身体を受動的な存在として捉え、検討したものである。ボナールの入浴する裸婦のテーマに関するこれまでの研究を総括すると、フェミニズム美術史の視点からのアプローチのものが多く、方向性としては共通点が多く見られる。本論では、それらの研究成果を踏襲しつつも、そうしたアプローチでは説明が及ばなかった問題について指摘する。すなわち、《浴槽の裸婦》における身体の切断は女性モデルのみならず、男性画家についても行われているが、その点に関する十分な検討がなさ

---

<sup>2</sup> Jean Claire, "The Adventures of the Optic Nerve," *Bonnard: The Late Paintings (exh.cat.)*, 1984, Phillips Collection pp.29-50. 本展覧会のカタログは仏語版と英語版との 2 種類出版されているが、内容に相違があり、ニューマンの論文は英語版にのみ掲載されている。本稿では、クレールの論文、サシャ・ニューマンの論文、アントワーン・テラスによるボナールの日記に関する記述を扱うが、ニューマンとクレールの論文については英語版カタログから、ボナールの日記に関するテラスの記述については主に仏語版を参照した。

<sup>3</sup> Linda Nochlin, "Bonnard's Bathers—Cover Story", *Art in America*, July, 1998, pp63-67,105; Tamar Garb, "Tomb of the unknown bather", *Tate*, Spring, 1998, pp. 34-37.

れていない。本論では、その空白部分を考察の対象とし、とくに身体の切断については、クレールの研究とボナール自身の言葉を手掛かりに、画面の広がりと限定された平面の観点から考察を進める。以上のような理由によって、主に2つの手法から検討を行う。

他にボナールに関するこれまでの研究で本論の内容を補強するものとして取り上げた論考を以下に示す。ボナールの裸婦像に関しては、1984年のポンピドゥー・センターで開催された展覧会カタログにおいてサシャ・ニューマンが刺激的な論考を提出している。「ボナール、1900-1920」では、ボナールがステファヌ・マラルメの詩『半獣神の午後』を源泉として裸婦像に向かった視点をもとに、ポーズや構成について詳細な分析が行われている<sup>4</sup>。彼女はボナールの《男と女》の検討にあたり、マラルメの詩『半獣神の午後』が影響を与えている作品として、《フォーヌ、あるいはフォーヌとニンフ》を挙げており、本論では彼女の検討を踏襲した。さらにニューマンは1890年代にボナールが手掛けたグラフィック・アートの領域の作品を対象として、同時代のフェミニズム観との関わりについて言及している。これらの論考は、ボナールに関する先駆的な美術史的側面からの価値が認められるが、現在においてもボナール研究の基礎的なものと位置付けられている。さらに、1989年に開催され、ニューヨークのメトロポリタン美術館、ヒューストン美術館、ボストン美術館を巡回したボナールのグラフィック・アートをテーマにした展覧会においても、ニューマンは「裸婦と風景<sup>5</sup>」と題した意欲的な論考を寄せている。また、基礎研究のための資料としては、ドーベルヴィルによるカタログ・レゾネが1974年に出版されている<sup>6</sup>。ほかに、展覧会カタログではあるが、上記に挙げたもののほかに *Pierre Bonnard: The Work of Art : Suspending Time* (2006) および *Pierre Bonnard: Painting Arcadia* (2016) はそれぞれ充実している。

ボナールが裸婦のテーマを最初に手掛けたのは1893年であり、それは世紀転換期のアンティミテの雰囲気の漂う私的で親密な室内のなかで捉えられた。1925年以降の入浴する裸婦の成立に至るまでは、室内の裸婦はさまざまな状況のなかで描かれたが、いずれも同時代性の強い事象とともに表象された。第1章から第4章までは、アンティミテの概念、室内画、ボナールにとっての文学的源泉、モデルと娼婦、入浴図の歴史と発展といったボナールの裸婦を形作る要素について明らかにしながら、ボナールの描いた裸婦の表す意味を浮き彫りにしたい。

---

<sup>4</sup> Sasha Newman, “Bonnard, 1900-1920”, *ibid.*, pp.11-18.

<sup>5</sup> Id., “Nudes and Landscapes”, *Pierre Bonnard: The Graphic Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1989, pp.145-191.

<sup>6</sup> Jean et Henry Dauberville, *Bonnard: Catalogue raisonné de l'œuvre peint, Bernheim-Jeune, Paris, 4 vol. - I : 1888-1905, 1965. - II : 1906-1919, 1968. - III : 1920-1939, 1973. - IV : 1940-1947, et supplément 1887-1939, 1974.*

以下、各章の目的について述べる。第1章では、「アンティミテ」の概念の生成と絵画への発展について検討する。室内における私的で親密な描写は17世紀のオランダで萌芽が見られ、18世紀のフランスでは、とくにシャルダンの絵画に私生活の描写としてそこに暮らす家族の心理を描写する傾向を見ることができる。さらに室内で過ごす人物たちの深い心理描写にまで踏み込んで描いたのは19世紀後半のナビ派の画家たちであった。公に対する私的な側面を浮かび上がらせる中で、ナビ派の画家たちは幸福な室内の情景を描き出すだけでなく、緊張に満ちた心理的かけひきや男女間の不和に至るまで主題とした。そうしたなかで、ボナールは「アンティミテ」の概念をどのように表象したのか考察する。

第2章では、ボナールにとっての文学的源泉の絵画への影響と発展について検討したい。同時代の小説の挿絵の制作、さらには古典文学が出版される際にも挿絵も提供したが、とくに彼にとって創作の基盤として大きな役割を果たしたのが『半獣神の午後』であった。同詩には、半獣神(フォーヌ)がニンフたちに対して欲望を抱くものの、その思いは昇華されず変転して芸術的創造へと向かう物語が展開されている。ボナールが1899年に制作した《フォーヌ、あるいはフォーヌとニンフ》では、自画像とされる男性が木の繁みの向こうにいるニンフたちを覗き見る様子が描かれており、詩の内容と近似した世界を描き出している。《フォーヌ、あるいはフォーヌとニンフ》は、ボナールの自画像の画面に女性が描き入れられた作例として、後年の浴女と自画像を検討する上で重要な位置をなしたことを明らかにしたい。

第3章では、1900年に制作された《男と女》をめぐって、とくに男女の分離と画面の分割に焦点を当てる。同作品においては、《フォーヌ、あるいはフォーヌとニンフ》と同様に自画像に裸婦が伴っている。ここでは衝立が男女の間に置かれ、二人の空間を分離させていることが特質として挙げられる。《フォーヌ、あるいはフォーヌとニンフ》で男女の間に分離が示されたように、《男と女》でも二人の間に分離のための装置が表され、画面を分割していることを指摘し、その展開をめぐって検討したい。

第4章では、入浴図の歴史的展開を明らかにしたい。神話的主題としての浴女と18世紀のロココ美術のなかで描かれる貴婦人の身繕い、19世紀のドガの捉えた労働者階級の女性の入浴図における同時代の特質を捉えることを目的としている。とくにドガは女性の入浴に伴う男性の姿も描き出した点において、きわめて現実的なイメージを表しているが、それは裸婦のジャンルのなかでも特徴的であり、見られる立場として、さらに女性の客体としての側面を際立たせるものであった。同時に、付随する男性は主体として女性の身体を眺めることが可能であり、両者の立場は伝統的な見る者と見られる者として表された。

第4章までがモチーフに関する検討であるのに対して、第5章では、鏡と窓のモチーフによってもたらされたボナールの絵画の特質について彼の絵画理論を分析しながら考察する。鏡のモ

モチーフが特徴的に扱われたのは 1908 年からであるが、その時期は彼の絵画全体を見渡しても転換期にあたると考えられる。端的に言えば、それ以前には主題の持つ意味が彼の作品で重要な位置を占めていたのが、その頃を境にモチーフの表す意味は次第に弱まり、むしろ色や線、構成へも重点が置かれるように変化を見せた。とはいえ、ボナールは同時代に展開された抽象絵画に見られる傾向の作品を手掛けることはなく、画家を志した当初から選択した、鏡とともに描かれる身繕いや入浴する裸婦に加えて、親しい人物や小動物、室内の様子や窓を通じて室内から見える木々など、身近なモチーフを対象としたことに変化はなかった。主題の範囲は保持したまま、その表象に変化が生じたが、そのきっかけとなったのが鏡や窓のモチーフによって得られる効果であった。

第 6 章では、それまでの検討によって明らかになった主題の意味と絵画理論を踏襲し、入浴する裸婦と自画像の関わりについて考察する。ボナール自身の関心が色や形、構成といった要素に比重が置かれていくなかで、特に 1920 年以降に自画像を多く描いていることは興味深い。1920 年代以降、すなわちボナールの実年齢では 50 代以降の自画像ということになるが、鏡を通した自らの姿は、ことさらに老化が強調されている。その一方で入浴する裸婦のテーマも断続的に制作されるが、裸婦の外見には変化はなく、若い頃のままでの姿で描かれている。さらに裸婦の浴槽は外界から厳格に保護され、「私」としての側面が強調される。ここまでの要素を踏まえた上で、「入浴する裸婦」と自画像の関わりについて明らかにしたい。

本論では、以上の問題について考察していく。

## 第1章 アンティミテの概念と絵画への展開

### 第1節 室内画の成立

近代市民社会の形成に従って、芸術の主題は公のものから私的なものへと拡張された。室内画の誕生はまずオランダで17世紀に萌芽が見られる。オランダでは宗教改革の影響により人々の宗教に対する関心は希薄になるとともに、毛織物工業と海運業を中心とした経済的繁栄を背景としてフランスに先駆けて市民社会の発展を見た。新興の裕福な市民層は、宗教的な主題よりも屋敷に飾るための肖像画に加えて、風景画、静物画、風俗画の主題を求めた。人物たちが室内で寛いだ私的な時間を表した画家として、ヤン・ステーン、フェルメール、デ・ホーホが挙げられる<sup>7</sup>。ヤン・ステーンがゲーム遊びや音楽を楽しむ陽気でやや騒々しい情景を描いたのに対して、フェルメールは単独や少人数の限られた人数による静謐な室内空間を描き出したし、デ・ホーホは一家の女主人や女中が家庭内の仕事に勤しむ様子をやや離れた場所から眺め、日常を切り取るかのような視点によって描き出した。

フィリップ・アリエスは、人々が外界と家庭を区別して、室内に引きこもりはじめる傾向が表れ始めた時期として、17世紀の末から18世紀の頃であると分析している<sup>8</sup>。「家族は無理に割りこもうとするものにたいして十分に防衛された家屋の内部にあるものとなり、「親密性」のためにも配慮のいきとどいたものとなっていった。それは私的空間の新しい編成は、廊下によって相互に連絡しているいくつかの部屋が独立していくこと(部屋が開いたまま次の部屋と連続しているもののかわりに)と、(居間、食堂、寝室というように)各室が機能的に分化していくことによって獲得された」と書いている<sup>9</sup>。

イーファー・トゥアンは、1700年代には、家族の親密さ、室内風景、詰め物の入った椅子の快適さへの愛着が、室内に人々を引きこませる要素であったとしている。さらに、彼は家庭内、室内だけではなく、自己に対する内面化や自意識の強まりといった側面にも目を向ける。壁掛けの鏡が普及し始めたのが17世紀のことであり、さらに貴族階級において勉強と内省のための場所として機能する邸宅内の図書室に所蔵される本が、ガラスの仕切りやカーテンの背後に隠されていたことを述べる。このことは、本そのものが、私的な側面を持つものとされていたため、他者の目にさらす

---

<sup>7</sup> 福田（寺嶋）美雪「18世紀のフランス絵画と文学における「親密な生活」の表象」『フランス文化研究』2013年、49頁。

<sup>8</sup> フィリップ・アリエス『〈子供〉の誕生』杉山光信・杉山恵美子訳、みすず書房、1980年、13頁。

<sup>9</sup> 同書、13頁。



ことを避けたためと言う<sup>10</sup>。さらに興味深いこととして、この頃に識字が可能であった人々は文章に頻繁に「私」を用いるようになり、「自己愛」、「自己認識」、「自己憐憫」、「自我」、「性格」、「良心」、「憂鬱」、「当惑」の語がイギリスやフランスの文学に出現し、現代と同様の意味で使われるようになった<sup>11</sup>。ノルベルト・エリアスは『宮廷社会』のなかで、貴族階級の夫婦が、家屋のなかでそれぞれ独立した個人の部屋を持ちながら、公的な場では夫婦としての体面を保っていたと記している<sup>12</sup>。夫との生活の場と区別された女主人の個人的な私室は、女性の身繕い、身支度、化粧といった行為を行う場として、絵画に表された。ロココ時代の画家たちのなかでも、アントワーヌ・ヴァトー(1684-1721)、フランソワ・ブーシェ(1703-1770)は女性の身繕いの様子を華やかな室内のなかで捉え、貴婦人の日常生活は絵画の重要な主題となった。

室内画はさらにロココ時代のフランスにおいてアンシャン・レージュム下で発展する。18世紀の画家ジャン・シメオン・シャルダン(1699-1799)は《食前の祈り》(1740年、挿図6)や《勤勉な母》(1740年、挿図7)で家庭内の情景を主題に描き出している。《食前の祈り》では母親と娘と息子の三人の食卓の様子を捉えている。座り心地に意識が向いた当時の家具への関心の表れとして、詰め物の入った椅子の描写に加え、テーブルクロスのかかった食卓、かすかに湯気の立ったスープ、親子の身に着けている華美ではないが清潔で慎ましやかな装いが幸福な

家庭の様子をありありと描き出している。《勤勉な母》では、若い母親と10歳前後と思われる娘が描かれている。母親が娘に対して、刺繍を指南しているが、二人の様子から娘の施した刺繍が満足のいく出来栄ではなく、注意を受けているように見て取れる。マルセル・プルースト(1871-1922)は後年、19世紀末の室内の関心への人々の熱狂を経験した上で、シャルダンの絵画についてこう述べる。

「これらすべて〈シャルダンの絵〉がいまあなたが見て美しいと思われるのは、シャルダンがそれらを描いて美しいと思ったからだ。描いて美しいと思ったのはかれが見て美しいと思っていたからだ。誰かが縫い物をしている部屋、配膳室、台所、食器棚を描いたかれの絵があなたに与える楽しみは、食器棚、台所、配膳室、誰かが縫いものをしている部屋を見ることがかれに与えた楽しみが、その楽しみのさなかにおいて捉えられ、瞬間から解放され、深められ、永遠化されたものなのだ。この二つの楽しみはたがいに引き離すことができないものなので、画家は最初の楽しみ(室内風景を見る楽しみ)だけですますことができず、第

---

<sup>10</sup> イーファー・トゥアン『個人空間の誕生—食卓・家屋・劇場・世界』阿部一訳、せりか書房、1993年、118頁。

<sup>11</sup> 同書、118頁。

<sup>12</sup> ノルベルト・エリアス『宮廷社会』波田節夫訳、法政大学出版局、1981年、73-74頁。

二の楽しみ(絵の楽しみ)を自分にも他人にも与えたいと思ったのであって、あなたはあなたで第二の楽しみだけですますことができず、どうしても第一の楽しみに戻らぬわけにはいかない。あなたはすでに無意識に感じていたのだ、つつましい生活と静物の光景があたえるあの楽しみを。そうでなければシャルダンが有無をいわずぬ輝かしい言葉でそれを喚起したとき、その楽しみがあなたの心のなかに湧きあがるはずはなかった。<sup>13</sup>」

ブルーストの記述は、シャルダンが卑近な日常生活の中に静謐な美しさを見出すさまを見事に捉えている。

シャルダンは家具職人の息子として生まれ、生涯を通じて制作した絵画の売却や王立アカデミーの事務的な仕事によって得た収入で生活をしていたことから、当時の新興市民階級の暮らしぶりと同等であったことが推測できる<sup>14</sup>。シャルダンの個人的な生活においては、上記の二つの作品が制作された1740年は婚姻中ではなかったことがわかっているが、アンシャン・レジーム下の社会において親が子どもを手元で育てるという現象は、必ずしも一般的なことでなかった。というのは、当時深刻な問題となっていた人口の減少に歯止めをかけるというフランス政府の目的の下、ジャン＝ジャック・ルソー(1712-1778)が当時ある程度裕福な階級において一般的だった子どもを里子に出すシステムから、母親が自ら授乳し、子どもを手元において大切に育てることによって子どもを健康に養育し、人口減を食い止めるという、現代で言うところの少子化活動の一環として母性愛についての啓蒙活動がなされたのである<sup>15</sup>。このことは、祖父母、近親者と世帯を同一にする大家族から、両親と子どもによる核家族へと家族像が変化する中で、母親を中心とした穏やかで親密な家庭生活に対する理想が作り上げられていった。

フラゴナールは《良き母親》(1777-79年頃)で、若く美しい母親が歩き始めたばかりの幼児の頭に手をのせる柔和で理想的なイメージを表し、穏やかな家庭の成立や子どもの成長に母親が欠くことのできない存在であることを示している。また、マリー・アントワネットの肖像画を描き、王妃とも親交があったことで知られるヴィジェ＝ルブラン(1755-1842)は、《ルブラン夫人とその娘》(1789年、挿図8)で古典的な衣装を身に着け自画像としての美しい母親と娘が顔を観者の方に向けながら、お互いに抱きしめ合う様子を、意図的にも見える親密さでもって描き出している。

---

<sup>13</sup> 保莉瑞穂『ブルースト・印象と隠喩』筑摩書房、1982年、57-58頁；大野芳材「シャルダン『食前の祈り』(ルーヴル美術館)と家族の図』『青山学院女子短期大学総合文化研究所年報』13号、2005年、34頁。

<sup>14</sup> 鈴木杜幾子『フランス絵画の近代：シャルダンからマネまで』講談社メチエ、1995年、22頁。また、大野芳材、前掲書、33-51頁。

<sup>15</sup> アンシャン・レジーム下における母性愛についての啓蒙活動については本論第3章第1節を参照。

一方、シャルダンが豪華な衣装や大仰な母子の結びつきを描き出すというよりは、むしろ慎ましい核家族の中で展開された日常生活をつぶさに描写することによって、家庭に漂う安心感や充足感を表した。とりわけ母子間の親密な交流が同時代における新興の文化としての一側面を持っており、シャルダンによって見出された家族は少なくとも母親の子どもに対する愛情に裏打ちされた関心を見出すことができ、それは家族の間に漂う親密な感情の流れの表現に結びついている。同時に、そこには画家自身が夫、父親として経験した家族に対するまなざしが反映されている。当時のサロンにおいては、家族の日常の情景は新たな主題として受け入れられたが、シャルダンによるこれらの母子の日常生活を主題とした作品は二点とも1740年のサロンに出品され、高い評価を得た。そのことから、当時の鑑賞者たちにとって、家庭内の親密な情景が新鮮で魅力的な主題であったことが理解できる。この頃、サロンの鑑賞者の数は急激に増大した<sup>16</sup>。サロンは、一般の無数の観客に開かれ、あらゆる階層の人々が集い<sup>17</sup>、美術愛好家の増大は、美術批評、美術ジャーナリズムの場の発展も促した。同時に経済成長も伴って、パトロン層も中小貴族から上流のブルジョワにまで拡大したのである<sup>18</sup>。主題は芸術を享受する場が宮廷や教会から社交場としてのサロンへ移り、神話画、歴史画から世俗的なものが求められるように変化した<sup>19</sup>。

フラゴナールがロココ時代の豪華な空間の中で理想の母子像を描いたのに対し、ヴィジェールブランは、同時代が要求する愛情深く子どもに密着する母親の姿を、そしてシャルダンは近代市民社会が作り出した核家族のなかの堅実で慎みやかな母子の様子を夫／父親／画家の視点を通してそれぞれ描き出した。とりわけシャルダンの捉えた中流の家族の情景は、19世紀の室内画の発展を予感させるものであった。

---

<sup>16</sup> 同書、66 頁。また、以下も参照；「期間中の入場者数は年々増え続けていき、最大時には一〇万、あるいはそれ以上の入場者数があったと推定する研究者もいる。世紀中葉以降のパリの人口は六〇万に満たないというわけだから、この入場者数は驚くべきものと言ってもよいと思う。この数字があながち誇張とも思われないのは、リヴレと呼ばれるサロン・カタログの販売部数や、サロンの報告記などが絶えず繰り返す会場の人込みのさまがその裏づけになるからである。」島本浣、前掲書、234 頁。

<sup>17</sup> 同書、235 頁。

<sup>18</sup> 「次第に経済的実力を身につけてきた市民たちが、芸術のパトロンとしても無視得ない役割を演ずるようになってきた〔中略〕。それに応じて、芸術活動も、ヴェルサイユとパリというふたつの中心をもつようになった。実際、ヴァトーやシャルダン、グルーズやフラゴナールのような、十八世紀フランス絵画の栄光を支えた画家たちの活躍は、新たに登場してきた富裕な上流市民の支持をぬきにしては考えられないものである。」；高階秀爾『芸術のパトロンたち』岩波書店、1997 年、103 頁。

<sup>19</sup> 永澤桂「ピエール・ボナールの《浴槽の裸婦》における身体表象」2006 年、横浜国立大学に提出した修士論文参照。

トゥアンが「十九世紀の中産階級の家は、それ(中世末期の家)と対照的に家族の安息所であり、自己の心理的な次元を象徴的に具現化したものであった<sup>20</sup>」と述べているように、外界から厳格に保護され、そこに住む個人の趣味で隅々まで統一された室内空間は、こうした文化を背景として家族／家庭を主題とした室内画として発展を遂げた。次節では室内画の発展において頂点を迎えたナビ派の作品について検討する。

---

<sup>20</sup> トゥアン、前掲書、121 頁。

## 第2節 アンティミテの概念の成立とナビ派の親密な室内

ナビ派の室内画は、私的な空間で過ごす人物たちの様子、あるいは室内そのもの、そして時には置かれている家具、調度品など室内に関わるあらゆるものが主題となり、アンティミテ *intimité* の概念と結びついた。アンティミテの語は、内的／内面／私的／親密の意味が絡み合った世界を意味する。ナビ派の室内画では、室内空間とそこで過ごす人物たちの密やかで内的な日常そのものが主題として描かれたのである。

アンティミテの語の表す意味のなかで、とりわけ「内面性」をめぐる、ボードレールは、「1846年のサロン<sup>21</sup>」でロマン主義の定義において“内面性 (*intimité*)”が重要な役割を果たしていると述べている。「(ロマン主義は)まさしく主題の選択の<sup>うち</sup>裡にあるのでもなければ、正確な真実の裡にあるのでもなく、感じ方の裡にあるのだ<sup>22</sup>」とし、さらにドラクロワの作品について「内面性 (アンティミテ) にあふれる風俗画も描いたし、偉大さにあふれる歴史画も描いた<sup>23</sup>」と言う。アンティミテがロマン主義を決定づける重要な概念であるとともに、内面性 (アンティミテ) が風俗画と結びつくものであることを語っており、さらにボードレールはドラクロワを論じるなかで、「主題の内面的な理解」、「芸術家の<sup>アンチーム</sup>内面の思考」、「主題の<sup>アンチミテ</sup>内面性」といった言葉を使っている<sup>24</sup>。アンティミテがロマン主義を決定付ける重要な概念であること、また内面性 (アンティミテ) と風俗画が結びつくものであることが示されており、そのことからアンティームやアンティミテの語には主題そのものがもつ深奥な意味と芸術家自身の内的な意味の2つが絡み合っていると考えられる。天野知香はアンティーム *intime* の語源と意味について次のように解説する。

「・・・「内部」を示すラテン語の“interior”の最上級から成立し、その語義は二つに大別される。一つは、物や精神の「深奥の」という意味であり、他は物と物、人と人との間の関係や結合が「親密な」という意味である。前者の意味においては、物の本質、個人の深い心情から宗教的、神秘的な深奥といった場合にも用いられ、後者の意味においては物質の化学的結合から人間間の深い愛情に基づく結びつきまでを含める。ここから派生した *intimité*,

<sup>21</sup> 阿部良雄訳、『ボードレール全集Ⅲ美術批評上』、筑摩書房、1985年、80頁〔Charles Baudelaire, “Salon de 1846”, dans *Œuvres complètes, T. II*, La Pléiade, Gallimard, 1976, p.421〕。

<sup>22</sup> 同書、および森繁「〈素朴さ〉と〈内面性〉—ボードレールの美術批評について」『女子美術大学研究紀要』、第39号、2009年、67-68頁。

<sup>23</sup> ボードレール、同書、97頁。

<sup>24</sup> 同書、註80、412-413頁。

intimiste, intimisme,といった語には、したがってこれらの意味がしばしば微妙に絡み合うこととなる<sup>25</sup>」。

アンティームの示す語の世界が、ある種の芸術的傾向を表すものとして初めて取り上げたのは、批評家のカミーユ・モークレールだとされる。「フランスでは、明らかにこの言葉(アンティスム)のみが絵画における心理的な理念の介入といったもの、すなわち描かれたものを通した魂の開示、外観の描写によって対象の背後に見いだされるものを催眠的に暗示すること、生の情景の深い感覚“sens intime”を意味しうる<sup>26</sup>」と彼は後に書いている。これは、自然主義的ないしは印象主義的手法によって描かれた風景描写、あるいは物語画や神秘主義的絵画には表象されない、日常生活の描写と内的な意味を呼び起こす芸術との結びつきを語ったものと解される<sup>27</sup>。「…とりわけ彼は内在するすべての資質の宝を引き出し、描くことが決まりごとになっている<sup>28</sup>」と評したのはボナールを含むナビ派の画家たちと交流を持ち、前衛的な美術雑誌『ラ・ルヴュ・ブランシュ』誌を主宰したタデ・ナタンソンである。彼の文章は、ボナールが内的な要素を引きだすことによって制作することが常であったことを語っており、また、ボナールの作品にアンティミテの感覚を認めていることが見出される。

住む人の内面が反映された室内とそれに付随する文化も発展を遂げた。19世紀後半の市民社会は、産業の発達や人口の増加によって急激に都市化した外界に対して、厳重に保護された私的な場としての室内が求められた。とりわけ個人の住居が職場と分離したことで、室内は一層私的な生活の場としての意味が強調された。ヴァルター・ベンヤミンは「ルイ・フィリップあるいは室内」において、「年金生活者にとっては、まず生活の場が、仕事場との対立において現れる。最初の生活の場は<sup>アンティミテ</sup>室内である。事務室はその補足にすぎない。事務室で現実に対応する年金生活者は、幻想に満ちた室内に安らがなくつろぎをもとめる<sup>29</sup>」と述べ、同時代のブルジョワジーについての室内が私的な憩いの場であるとしている。彼はさらに「(…)室内は年金生活者の宇宙となる。その中に彼ははるかなもの、遠く過ぎ去ったものを蒐集する。彼のサロンは世界劇場のボックスで

---

<sup>25</sup> 天野知香『装飾／芸術 19-20世紀のフランスにおける芸術の「位相」』ブリュッケ、2001年、126頁。

<sup>26</sup> 天野「マティスと室内」『ボナールの庭、マティスの室内 日常という魅惑』ポーラ美術館、2009年、8頁。

<sup>27</sup> 同書、9頁。

<sup>28</sup> Thadée Natanson, “Pierre Bonnard.”, *La Vie*, no.17, 1912, pp.540-42.

<sup>29</sup> ベンヤミン、ヴァルター、「IV ルイ・フィリップあるいは室内」『ボードレーン新編増補ヴァルター・ベンヤミン著作集 6』晶文社、1975年、21頁。

ある<sup>30</sup>」とし、室内空間が単なる家庭内の私室という枠を超えた個人の趣味によって構成されるものであること、そして住む人の性格をも表す「小宇宙」であると表した。また「およそ住むということの根源的形式は、家[Haus]のなかにいるということではなく、容れ物[Gehäuse]のなかにあるということである。容れ物はそこに住む者の刻印を帯びている。住居はその極限的な場合において、容れ物に変わる。十九世紀ほど住むことにこだわった世紀はなかった。この世紀は住居を、人間を容れるケースとして捉え、この人間をいっさいの付属物とともに、住居はあまりにも深く置き入れてしまったので、そのさまは、製図用具がその取替え部品とともに、大抵は紫色のビロードで張られた深い窪みにはめこまれている、あの製図用具入れの内部を思い起こさせる。十九世紀が専用のケースを考え出さなかった物がいったいあるだろうか。懐中時計、上履き、卵立て、寒暖計、トランプ専用のケース。そしてケースがない場合は、覆い、長絨毯、カバー、シーツが考え出された<sup>31</sup>」。以上の文章からは、同時代の室内装飾をめぐる文化が頂点を極めたことが窺える。室内の細部に至るまで個人の趣向で整えられた室内は、外界から厳重に保護されていた。ベンヤミンは、さらに「室内は年金生活者の宇宙であるとともに、またその容器である。住むとは痕跡をとどめることだ。室内ではその痕跡が強調される。そこにさまざまな日用品の痕跡が刻印される。カバーや被覆、ケース、袋のたぐいが数かぎりもなく考案される<sup>32</sup>」と語り、生活に関わる品々によって構成される室内世界について記述した。また、ベンヤミンは家具についてのボードレールの言説を引用している。「ボードレールは、『家庭雑誌』の一八五二年一〇月号に発表した『家具の哲学』への序論のなかでこう述べている。「われわれのなかで、長い閑暇の折ふし、模範的なアパートマン、理想の住まい、レヴォワール révoir [夢を見る部屋一造語] を心に描いて甘美な快楽に耽らなかつたものがあるか」<sup>33</sup>」。以上のボードレールの文章からは、個人の室内空間に対して抱く夢想が見て取れ、またベンヤミンが引用したことも興味深い。

さらにボードレールは、労働に勤しむ「公」から、解放された「私」へと変化する市民の時間帯について、「諸君は芸術の有用性を覚るのだ、おおブルジョワよ、一立法者にもあれ、商人にもあれ、——時計が七時か八時を打って、諸君の疲れた頭が、暖炉の熾火<sup>おきび</sup>や肘掛椅子の頭もたせの方へと傾く時。一個のより熾烈なる欲求、より活発なる夢想こそが、そのとき諸君を日常の行動の疲れから癒してくれるだろうに<sup>34</sup>」と述べ、勤め人が仕事を終え、自らの趣味で統一された「私」の場へと帰り、そのなかで安逸がもたらされることを具体的なイメージでもって表している。

<sup>30</sup> 同書、21 頁。

<sup>31</sup> ベンヤミン、ヴァルター、『パサージュ論Ⅴ ブルジョワジーの夢』今村仁司訳、岩波書店、1995 年、163 頁。

<sup>32</sup> ベンヤミン、1975 年、22 頁。

<sup>33</sup> ベンヤミン、1995 年、178 頁。

<sup>34</sup> ボードレール、前掲書、74 頁。

急激な社会の変革のなかにあった当時の市民は、私的な場と公の場を切り離し、室内装飾に内的な感情や感覚を反映させ、私的な空間を作りあげた。室内の壁紙、家具や調度品、ランプをはじめとする照明器具、様々な小物などを中心としたあらゆるものはそこに住む人々の趣味で選択され、構成された。すなわち、私生活の領域が確立されたのである。近代市民社会において、室内空間はそこに住む人々が作り上げた小宇宙であり、容れ物としての役割を果たしていたのである。

個人の趣味が隅々まで反映された室内は、ナビ派の画家たちのなかでも特にボナール、ヴューヤール、ヴァロットンの絵画の主題となり、彼らの室内画はアンティミテの絵画と称された。サシャ・ニューマンは、ボナールがアンティミストと評されていたことを指摘し<sup>35</sup>、またボナール自身も後年「私は親密派(intimiste)と装飾の間を漂っている<sup>36</sup>」と述べ、自身の芸術とアンティミテの概念の結び付きの強さについて言及している。アンティミテの概念が室内や室内装飾とも関わりを持つことと結びつくように、ナビ派の画家たちにとっては、室内装飾に関わる様々な家具や小物も制作の対象となった。ボナールは「我々の世代はいつも芸術を生活と結びつけようとしていた。当時私自身、日常的用途をもつ民衆芸術を構想していた。版画、扇、家具、衝立などである<sup>37</sup>」と言い、屏風、衝立などの室内を装飾するための調度品の制作にもあたったことについて述べた<sup>38</sup>。タデ・ナタンソンは「彼[ボナール]は装丁家、オーガナイザーとしての驚嘆すべき才能すら持ち合わせている<sup>39</sup>」と彼を評している。室内空間を構成することに対する彼らの関心の高さは、室内で過ごす人々の親密な様子を主題として描き出すだけでなく、室内を彩る調度品を制作したことにも表れていたのである。

一方で、アンティミテの概念を帯びる絵画として、室内で展開される心理描写も主題となったが、こうした傾向は、文学、絵画だけにとどまらず、ルニエ＝ポーによって1893年に創立された制作座を通してフランスに紹介された、イプセン、ストリンドベリ、メーテルリンクらによる象徴主義演劇とも深く関わっていた。ティモシー・ハイマンは、「『詩的なドラマ』が同時代の社会的・心理的舞台のな

---

<sup>35</sup> Newman, 1984, p.15. また、ニューマンはここで、ボナールが「遅れてきた印象派」と称されていたことについても言及している。

<sup>36</sup> Nicholas Watkins, *Bonnard*, Phaidon, 1994, p.59.

<sup>37</sup> Watkins, *ibid.*, p.52.

<sup>38</sup> Nicholas Watkins, “The Genesis of a Decorative Aesthetic”, *Beyond the Easel, Decorative Painting by Bonnard, Vuillard, Denis, and Rousell, 1890–1930*, by Gloria Groom, The Art Institute of Chicago, 2001, p.6.

<sup>39</sup> Thadée Natanson, “Des Peintres intelligents”, *La Revue blanche*, 1er mai, 1900, p.55.



かで起こり、「内的生活」がブルジョワの室内で展開する」イプセンの作品がボナールとヴューヤールの双方にとってとりわけ示唆的なものであった可能性について指摘している<sup>40</sup>。

ボナールがランプの灯る暗い室内で過ごす親密な間柄の人物たちが表した 1891 年に制作された作品は、《親密さ》(挿図 9)と題されている。描かれているのはボナールの妹のアンドレと夫である作曲家のクロード・テラスである。アンドレは画面の左側に位置し、ランプの灯りが届かない位置に配されているためほとんどシルエットとして描かれている。人物として表されているのはアンドレとクロード・テラスの夫妻だが、前景にボナール自身と思われる人物の手が浮かび、細長いパイプを持っている。アンドレは煙草を、テラスとボナールはパイプを楽しむ様子の日常のふとした出来事を切り取っている。壁紙は装飾的な模様が施され、その波打つような柄と煙が描く弧は類似しており、そのことが全体の調和を印象付けている。壁には絵画がかかり、その前には台に置かれた赤い花をつけた植木鉢が置かれている。造形上の密かな仕掛けや主題における意味深長さがあるわけではないが、時間を忘れて親しい人物同士で煙草やパイプの煙を楽しむ様子は、タイトルどおりに親密な雰囲気が隅々まで満ちている。

ボナールの《ランプのそばの若い女性》(1898 年頃、挿図 10)は、室内の雰囲気そのものが主題とされた。画面のほぼ中心に位置するところに置かれた大きなランプによって、その前景の人物と周辺はぼんやりとした灯りに満たされている。光景の青い傘のランプも、密やかに傍らを照らしている。家具や人物、小物は漠然と暗示されているに過ぎず、親密な室内の様子そのものが主題として描かれている。1899 年の《燈火、挿図 11》では、明かりは小さなランプから灯されるだけである。背を向けている手前の人物、両腕を上げている左側の女性、テーブルの向こう側にいる二人の男性もその顔は周囲に溶け込むかのように曖昧に描かれており、室内の安逸の様子が絵画のテーマであることが理解できる。とりわけランプのぼんやりとした明るさは室内の中心を照らしており、周辺は一層曖昧に表されている。このことは、室内の閉鎖性が表されることに繋がり、保護された空間としての意味が強調される。

エドゥアール・ヴューヤール(1868－1940)の《エッセル家旧蔵の食卓》(1899 年、挿図 12)では壁紙やテーブルクロス、食器や花瓶など室内のあらゆる家具や室内装飾品がそこに住む人々の趣味でまとめられた、いわば「小宇宙」を端的に表している。とりわけテーブルクロスは黒とオレンジの

---

<sup>40</sup> Timothy Hyman, *Bonnard*, Tames and Hudson, 1998, p.30. メーテルリンクの演劇とナビ派の画家(とりわけヴューヤール)の芸術との関係については、天野、2001 年、132 頁 - 136 頁に詳しい。「メーテルリンクは「日常の悲劇」と題する文章の中で「大波乱の悲劇よりもはるかに現実的で、はるかに深く、真の我々の存在にはるかに合致した日常の悲劇というものがある」と書いている。それは卑俗な日常に目を向けるといっても、自然主義的な風俗描写や社会的な事件を扱おうというものではもとよりない。」同書、133 頁。また、「メーテルリンクは、この沈黙した日常の内部で展開される理性と感覚の対話、存在と運命の対話に伴う期待や不安や恐怖が、ドラマを構成すると主張する。」同書、134 頁。

水玉模様の柄のものに、白と赤紫の格子柄のものが重ねられており、装飾的な室内の様子をありありと描き出している。様々な柄が織りなす室内で、その柄と溶け合うように描かれている人物はヴェイヤールの家族で、中央には画家の母、画面の右側には娘のアネットを抱いた姉のマリーが配されている。左には姉マリーの夫で画家にとっては義兄となるケル＝グザヴィエ・ルーセルが座っている。姉マリーと母が赤ん坊に視線を向けており、その様子は赤ん坊に対する関心、愛情に満ちた親密なものである<sup>41</sup>。その一方で、ルーセルは新聞を大きく広げ、彼女たちと距離を取っている。距離を取るための小道具は新聞のみならず、飲み物の入った瓶も一役を買っている。画面の右側では赤ん坊を通じた親密な関係が、左側ではそれに対する無関心な男性の様子が表されており、やや不調和な家族や室内の様子が表されている。瓶の中身の不均衡さも、全体の不一致な画面の成立を助けている<sup>42</sup>。

ナビ派の画家たちによる「アンティミテ」の概念を帯びる絵画は、現代において考えられるような親密さを示すばかりではなく、公に対する私という意味において、「私」のなかで繰り広げられるドラマに対して示された概念であったと考えられる。たとえば大家族を描いた場合は、ホガースの《当世風結婚》に見られるような政略結婚や財産目録を示す家系図や宝石の類、あるいは同席する弁護士の姿など、言わば公的な意味を示すものをことごとく排除し、親類やときにはとりわけ親しい友人とともに余暇を過ごすことの提示が家族の肖像における親密さを示すものであった。

---

<sup>41</sup> 親の子どもに対する愛情は、必ずしも自然発生的なものとされてきたばかりではなかった。西欧における「子ども」の概念については、アリエス、前掲書。

<sup>42</sup> 『オルセーのナビ派展：美の預言者たち—ささやきとざわめき』85 頁。

### 第3節 室内画の発展-恋愛と結婚生活の主題

近代市民社会の枠組みのなかで成立が可能となった個人同士の恋愛と結婚の結びつきは、同時代の芸術にも新鮮な主題を与えた。ナビ派の室内画が発展した 1890 年代の第三共和政下には経済的成長、政治的安定がもたらされ、人々は一層安逸な暮らしを、ランプの灯る室内のなか求めた。同時に女性の生き方にとっても変革がもたらされた時期でもあった。伝統的な価値観を保持する保守的な女性が多くを占めていたのに対して、一部の女性は高等教育を受け、それに準じた職業に就くことが可能となった。「新しい女性」と呼ばれたジャーナリストや弁護士、医者、科学者など専門職に女性たちが出現し、主婦とは異なる女性の新しい生き方が模索、提示されたのである<sup>43</sup>。しかしながら、大多数のブルジョワ女性は「新しい女性」として知的・専門的な職業に就こうとはしなかったし、さらに「新しい女性」に対して拒否感さえ抱いていた<sup>44</sup>。むしろ多くの女性が結婚することを人生の最も大切な営みと捉え、主婦になることを望み、結婚した暁には家庭のなかに人生の価値を求めた。その背景には、伝統的に男子学生とは内容の異なる女子教育の実態があった<sup>45</sup>。いずれにせよ、若い女性の大多数は結婚に夢を抱いていたし、親たちは財産の釣り合った相手との縁談を望んだ。結婚の実際にあっては階級、財産、政治的、宗教的所属の釣り合いが大切とされる家同志の結びつきが伝統的な方法であったほか、さらに新しい形として「愛のある結婚生活」の概念も出現した。恋愛結婚に対する同時代の女性たちの関心は高く、雑誌をとおして実施されたアンケート調査の結果や、同時代のパリでサロンの女王として権力を持ったスタッフ男爵夫人の言説からも、夫婦において、「愛が重要であり、愛こそが夫婦を結びつける」ことが示された<sup>46</sup>。

---

<sup>43</sup> 松田祐子「ベル・エポックのフランスにおけるブルジョワ女性—結婚と離婚について—」『パヴリック・ヒストリー』大阪大学西洋史学会、4 号、2007 年、40-59 頁。

<sup>44</sup> 同書。

<sup>45</sup> フランス近代の女子教育については、井岡瑞日「19 世紀末フランスにおける家庭教育像：一九世紀末フランスの週刊誌『ラ・ファミユ』を手がかりとして」『人間・環境学』21 号、2012 年、9-19 頁。女性にとっての様々な新たな権利は、結果的には出生率の増加を妨げることとなり、やがては産業力や軍事力の低下といった問題に結びつく。デボラ・シルヴァーマンは、「「新しい女性」の脅威は、「したがって女性の出産や倫理的役割をあらためて正当化する活発な運動と結びつき、一八八九年以降、医師、政治家、そして学者たちが結集して伝統的な女性の役割を定義し、女性を家庭に閉じ込めるための医学的、思想的な理由を探し求めた」と述べている。また、男性による女性の社会への進出に対する恐怖や、自らの地位が脅かされることに対する不安は、様々な形で女性に対する攻撃を起こした。同時に、女性の社会的権利についての視点も発生し、それはフェミニズム運動となって表出した。シルヴァーマン、デボラ『アール・ヌーヴォー—フランス世紀末と「装飾芸術」の思想』天野知香・松岡新一郎訳、青土社、1999 年。

<sup>46</sup> 松田祐子、前掲書、47 頁。

女性たちが恋愛結婚に憧れを見出した 19 世紀末にナビ派の画家たちは男女のカップルや家庭生活を室内画として表した<sup>47</sup>。ヴァロトン「アンティミテ」の名のもとに、室内で過ごす男女のカップルを計 10 枚の連作として木版画で表した。私的な室内で抱き合う男女を主題とした版画作品、《アンティミテ I 嘘、挿図 13》や《アンティミテ IV もっともな理由、挿図 14》、《アンティミテ VIII 外出の身支度》、《アンティミテ X 取り返しのつかないもの》(すべて 1897 年)はいずれも男女の一見親密な繋がり示しているが、タイトルはむしろそのカップルの間に嘘や駆け引きがあることを示している。それは男女の様子というよりは、背景に見えるだらりと垂れ下がるテーブルクロス(《アンティミテ I 嘘》)や、不均一に本が置かれた本棚、そしてところどころ見える空白によって不安が印象づけられる。そうした表現はそこに暮らす個人の隙や崩れのようなものを暗示し、男女関係の緊張を思わせる。必ずしも健全とは言えない男女の恋愛の場面は、そこに住む人物の趣味による、小物、家具といった室内の様々な小道具とともに、洗練された雰囲気の中かで語られた。個人の趣味が反映された私的な室内と男女の間柄における親密さというふたつの意味は密接に絡み合い、アンティミテの語の持つ世界が表現されたのであった。

ボナールは、親密な男女の表象として、寝室の濃密な雰囲気を示唆する作品を世紀転換期の時期に 2 点制作している。《ベッドでまどろむ女》(1899 年、挿図 15)は、ベッドに横たわる裸婦を主題として、奔放で性的なイメージの女性を表している。画商のアμβロワーズ・ヴォラールはこの作品への評価から、ポール・ヴェルレーヌの詩集『パラレルマン』の挿絵(挿図 16)を依頼している。ベッドの片側に女性が裸体で仰向けに寝転がり、左足を曲げて足先で右足をひっかいているように見える。右足はベッドから落としている。左腕は胸を覆い、右腕は肘を曲げて頭上に向けている。こうした仕草は自らの身体を隠すような、あるいは誇示するような不均一で奇妙な印象を与え、それがかえって二人の秘密の時間を暗示するかのようである。女性の寝ている隣にはちょうど一人分の空白がある。そのことは男性の存在を示しており、それだけではなく画面の真ん中の上部に置かれているパイプも男性の存在を暗示している。濃密な性的雰囲気が漂いながらも、女性の顔の横には青いリボンをつけた黒い猫が見えるところが、緊張すら感じ取れる濃密で性的な雰囲気の室内にある種の柔らかさを付与している。また、ボナールの作品で、1900 年以降に頻繁に登場する浴盤が画面の右下に見え、裸婦と浴盤の結びつきの展開を予告している。

《午睡》(1900 年、挿図 17)は、装飾的な壁紙の張られた寝室のベッドに裸体の女性がうつ伏せで寝ている様子を描いた作品である。寝具の乱れた様子は濃密な男女の結びつきを示唆している。女性が寝ている手前にはサイドテーブルが置かれお茶のセットなどの小物が置かれている。カップは二人分で、直前まで男性が傍らにいたことを示している。閉鎖的で親密な室内で寝そべる

---

<sup>47</sup> 恋愛が家庭生活に持ち込まれたのは近代市民社会の特質のひとつである。フランスにおいて、家同志の財産を守ることが結婚の第一義的な目的であった社会から、結婚が個人の恋愛の領域へと変化した。それは芸術に対して、新鮮な主題のひとつを与えることになった。松田、同書。

女性は身体の性的な側面を観る者に強く印象づけるが、女性の姿態はヘレニズム期の彫刻《眠るヘルマフロディトス》を踏襲している<sup>48</sup>。ヘルマフロディトスは両性具有の神で性的両義性を表す存在である。ボナールは《午睡》において、古代彫刻に漂っていた性的イメージをアンティミテの概念のもとに、その頂点を極めた近代的な室内で過ごす裸婦に転用させ、特徴的な女性のイメージを表した。《午睡》について、アンドレ・ジッドは「彼が今年発表した作品のうち 2 枚、《浴盤》そして《浴槽》は最も良いもののうちに数えても良い。とはいえ、私は彼の大作により一層の興味がある。それはボナールが《午睡》と呼ぶ作品のことである<sup>49</sup>」と評し、ボナールの独創的な女性表象のありように関心を示している。

アンティミテの概念のもとに男女の恋愛や結婚生活はさまざまに表されたが、共通しているのは室内のなかで展開される濃密な人間関係を示すことで、必ずしも幸福で満ち足りた情景を表すことが目的なのではなく、むしろ心理的な結びつきのある人間同士のなかに潜む様々な感情を、19 世紀後半の室内装飾をめぐる美学が確立した私的な室内の中で描き出したことが理解できる。

「公」に対する私生活への関心が高まる中で、多くの女性にとって結婚、あるいは愛に満ちた結婚生活や家庭は人生の目標として定められたものであり、恋愛結婚という新しい価値も生み出された。ナビ派の画家たちは恋愛関係や結婚生活を描き出しはしたが、愛の喜びや結婚生活の楽しみというよりは、むしろそうした生活のなかに潜む危機や危うさといったものを描き出した。そしてそれは結婚生活における「男女の分離」のテーマでさらなる展開を見せることになる<sup>50</sup>。

---

<sup>48</sup> ボナールの古典彫刻への関心については、Maria Ferretti Bocquillon, “Brushstrokes straight to the heart: Bonnard’s Nudes”, *Pierre Bonnard, Painting Arcadia (Exh. Cat.)*, 2015, p.158; Newman, *op.cit.*, 1984, p.15.

<sup>49</sup> André Gide, “Promenade, au Salon d’Automne”, *Gazette des Beaux-Arts*, décembre, 1905, pp.475-478.

<sup>50</sup> 本論第 3 章で扱う。

## 第2章 ボナールにとっての文学的源泉

### 第1節 「黒いストッキングの女性」の主題

ボナールは、1897年から1902年にかけて、オランダ出身の作家ペーテル・ナンセンの小説『マリー』、ヴェルレーヌの詩『パラレルマン』、ロンゴスの小説『ダフニスとクロエ』の挿絵を制作した。『マリー(Marie)』は、『ラ・ルヴュ・ブランシュ (*La Revue Blanche*)』に、1897年に連載され、ボナールがその挿絵を担当した<sup>51</sup>。『マリー』は、若いお針子であったマリーと中産階級の男性との間の恋愛と破局の物語である。『マリー』のための挿絵(挿図 18)では、女性がベッドに座り黒いストッキングを穿く姿が表されているが、その様子は近年にボナールが集中的に捉えたマルトの様子と共通している。ストッキングを穿くマリーは、1893年のマルトをモデルに制作した《ストッキングを穿く女性》(挿図 19)を土台としたものであると理解できる。『マリー』が恋人たちの階級差を主題とした小説であることは、中産階級のボナールと労働者階級のマルトの関係と共通するものであり、狭い室内でうつむきながら黒いストッキングを身に着ける様子の捉えられた作品からは、そのモデルを支える社会の持つ背景が見て取れる<sup>52</sup>。ボナールは、当時発展した乳母をめぐる社会のシステムについても関心を抱き、《乳母たちの散歩、辻場所のフリーズ》(1899年、挿図 20)で、人目につく衣装をまとった乳母を主題にして現代生活を生きる女性の姿を克明に描き出したが<sup>53</sup>、現代生活の側面にある陰鬱な女性の日常生活も主題にした。彼は1893年からマルトをモデルに油彩画、グラフィック・アート、本の挿絵といったそれぞれの媒体で制作し、性的な情景を捉えた。ボナールが黒いストッキングを身に着けている女性の姿を主題として選択した背景を考える背景として、後年

---

<sup>51</sup> それぞれの初版は以下の通り。Peter Nansen, *Marie*, *La Revue Blanche*, 1897; Paul Verlaine, *Parallèlement*, 1900; Longus, *Daphnis and Chloe*, 1902. ボナールの文学作品への挿絵については、Newman, 1989, p.159.

<sup>52</sup> ニューマンは、フランスにおいて女性問題が台頭してきたこの時期に、ボナールがこの問題に関心を示した筈であると指摘している。Newman, *ibid.*, p.151.

<sup>53</sup> 19世紀後半の乳母をめぐる状況については以下を参照。松田祐子「パリにおける住み込み乳母」(1865-1914)『国立女性教育研究会館紀要』8号、2004年、51-60頁; 19世紀後半のパリでは乳母をめぐる制度が発展し、「乳母産業」と称されるほどに一般化していた。とりわけブルジョワの女性たちにとっては、ある種の肉体労働であった授乳の行為は、身体を消耗させるものとして敬遠することも自然な流れであった。また主婦の務めとして重要とされた社交の妨げになることも授乳を避ける傾向を生み出した。子どもを乳母の家に預ける「持ち帰り乳母」に対し、ブルジョワ家庭に居住する「住み込み乳母」は1890年代に急激に増加した。「住み込み乳母」を雇用することは、その家庭の裕福さを表すものとなり、(以下、引用)「階層誇示の象徴としての役目を担われ、人目につく仰々しい衣装を着て、毎日公園や街頭に現れた。すなわち「住み込み乳母」の増加は、労働者層との差異化を計ろうとするブルジョワたちの見栄の産物」であった。引用は52頁。

にボナールの妻となるマルトに目を向けたい。1893 年、パリで偶然の出会いを果たしたのが 1869 年生まれのマルト・ド・メリニ Marthe de Méigny であった。マルトは、中産階級出身のボナールとは異なり、葬儀用の花輪にビーズを縫い付ける仕事をしていたグリゼット〔grisette〕と呼ばれるお針子であった<sup>54</sup>。娼婦や踊り子を中心に、労働者階級に生きる女性たちに目を向けた画家としてエドガー・ドガ(1834-1917)が挙げられるが、彼は特に娼館の様子を捉えた作品において、同時代の娼婦と中産階級の男性の関係に目を向けている<sup>55</sup>。トゥールーズ＝ロートレック(1864-1901)は、19 世紀後半のパリに生きる娼婦の日常生活に鋭く切り込んでいる。《ムーラン街のサロンにて》(1894 年、挿図 21)における娼婦の表象は、黒いストッキングの持つ特質が造形的な側面と娼婦を示すという二重の意味で際立っている。黒いストッキングは、娼婦が身に着けていたことから、その記号としての意味を持つ一方で、当時のファッションにおける流行の先端という一側面もあり、必ずしも娼婦のみが身に着けるものではなくなっていた<sup>56</sup>。

ボナールの「黒いストッキングを穿く女」の主題は、以上で示した意味のほかにも、習作の域を出た初めての裸体に近い女性を描いたという意味も付与される。マルトというボナールにとって魅力的なモデルを得たという事情のほかに、同時代の現代生活に生きる女性を捉えるといった側面において、1893 年前後は、ボナールにとって主題に対する新たな視野が広がった時期であると位置づけられる。

1893 年のリトグラフ《秘密に》(挿図 22)では、モデルの個人的特徴はほとんど捉えられることはなく、黒いストッキングが強調されている。また、同年の《人体の習作》(挿図 23)では、女性の寝ている姿や黒いストッキングの着脱の様子などは、あたかも娼婦の一日の一コマの記録を示すようであるが、ここでも描かれている女性の個性は失われ、黒いストッキングを身に着ける匿名の女性、すなわち個というより同時代の諸相の一側面として示されていると理解できる。これらの作品から明らかになることは、ボナールは娼婦の生活や、造形的に重要な役割を果たす黒い平面としての黒いストッキングには主題の上でも造形的可能性からも関心を持つが、実際のところ、匿名性の

---

<sup>54</sup> 貧しい家に生まれ、生活のために裁縫を生業とした若い女性たちはグリゼットと呼ばれた。19 世紀後半のパリにおいて、大学生とグリゼットの恋愛は同時代的風俗を端的に表す主題となった。名古屋ボストン美術館編著『ボストン美術館展「パリジェンヌ展」時代を映す女性たち』名古屋ボストン美術館、2017 年、42-48 頁。

<sup>55</sup> ドガの女性を主題とした作品に関する考察としては、以下のものを参照；Carol Armstrong, “Edgar Degas and the representation of the female body”, Susan Rubin Suleiman, ed., *Female body in western culture: contemporary perspectives*, London, Harvard University Press, 1986. ; Richard Kendall and Griselda Pollock, ed., *Dealing with Degas, representation of woman and politics of vision*, London, Pandora Press, 1992. また、ドガの入浴のテーマの作品については、本論第 4 章で扱う。

<sup>56</sup> Newman, 1989, p.155.

強さから黒いストッキングを穿いている女性の個性を描くことに対して積極的とは言えない姿勢が見て取れる。しかしながら、その一方で、1890年代の限定的な時期に集中的に描いていることは、黒いストッキングを穿いている女性の主題に対する高い関心が示されている。ボナールにとって、黒いストッキングを身に着ける女性は同時代の諸相の一部を映し出すものであり、魅力的な絵画の主題であった。

『パラレルマン』は、画商アンブロワーズ・ヴォラールによって、1889年に初版が発行されたヴェルレーヌの詩集である。同詩集は、ヘテロセクシュアルとホモセクシュアルにおける愛のありようと、ヴェルレーヌの性的同一性と信仰との間にはだかる、彼自身の葛藤を主題とした作品である。『パラレルマン』は、全4章から成り、第1章は、「友達」と題され、六つのレズビアンに関するソネットである。第2章の「娘たち」は、娼館における娼婦たちについて語られている。第3章の「話すということへの畏敬」は、ヴェルレーヌの獄中時代に言及したものである。最後の第4章、「月」はノーマルな愛のありようとアブノーマルの愛のありよとの間は、平行線として決して交わることがないという物語が展開されている。『パラレルマン』のうち、「セギディリア」(1900年)に見られる女性のポーズは、ボナールの《ベッドでまどろむ女》(1889年)と共通する。ボナールにとって、『パラレルマン』についての挿絵を制作することは、詩の世界で語られる性的問題への表現を試みることと結びついた。「セギディリア」の挿絵と油彩画の《ベッドでまどろむ女》におけるベッドに横たわる女性のポーズはほぼ一致しているが、油彩画にのみ画面の右下の部分に描かれている浴盤が描かれている。浴盤は、画家の後年の作品群から見たときに意味深い役割を果たしている。《ベッドでまどろむ女》で、浴盤はわずかに見えるだけで、家具とほとんど同化するように影のなかに沈んでおり、弧を描く部分的な曲線が確認できるだけである。そのため、後年にボナールが浴盤を頻繁にモチーフとして登場させ、また彼の絵画を重層的に構成するために欠くことのできない役割を果たすことを知らなければ見落としてしまうほどに主張をしない存在として示されている。この作品では、部分的であるにせよ、女性の身体とともに浴盤が示されたことは、その後展開される浴盤の可能性を示唆する上で意義深い。1894年の《浴盤》は、背景への細密な描写はなく、女性が浴盤を使って身繕いをする情景が端的に描かれている。それに対して、《ベッドでまどろむ女》では室内の様子については世紀転換期の親密な雰囲気が表されるとともに、そこに性的な暗喩が付加されている。私的で親密な室内の雰囲気と性的なイメージが結びついた作例と位置付けられる。

この頃、ボナールは性的なイメージを盛んに表象しているが、ヴォラールから再度挿絵の制作が依頼され、ロンゴスによる古典である『ダフニスとクロエ』を手がけたのもそのひとつである。『ダフニスとクロエ』は羊飼いと山羊飼いにそれぞれ育てられた捨て子であった男女の恋愛物語であり、その物語はレスボス島で繰り広げられる<sup>57</sup>。ボナールは挿絵の裸体のイメージの源泉をマルトに求

<sup>57</sup> Newman, *ibid.*, p.175.



めて制作している。彼は、コダック社製のカメラが 1888 年に購入可能となった後入手し、頻繁にマルトを撮影している<sup>58</sup>。『ダフニスとクロエ』の挿絵では、1900 年から 1901 年の間にマルトを映した写真が反映されており、マルトはボナールにとって裸婦を描くうえで欠くことのできないモデルとしての地位を確立していった。

---

<sup>58</sup> *ibid.*, p.178.

## 第2節 『半獣神の午後』

本章第1節で見たように、ボナールは世紀転換期に生まれた文学作品の挿絵を手掛けたが、そのなかで特にロンゴスの『ダフニスとクロエ』で牧歌的、古典的な背景のもと、男性の裸体を表現した。それらはいずれも女性との関わりが主題とされたものであり、彼の作品のなかで数少ないカップルの表象が見られることが興味深い。ボナールは油彩画においては生涯を通じて3点のみ、男女のカップルを表している。それぞれ1899年《フォーン、あるいはフォーンとニンフ》、1900年《男と女》、1925年《浴槽の裸婦》である。この3作で描かれる男性はいずれもボナール自身を、そして《男と女》、《浴槽の裸婦》の裸婦はマルトを描いたものとされており、主題と状況から3部作と位置付けることも可能なほど深い結びつきと共通性を見せている。《男と女》、《浴槽の裸婦》の解釈については、次章以降に譲るが、ここでは、ボナールが影響を受けた文学作品として知られるステファヌ・マラルメ(1842-1898)による詩『半獣神の午後』について触れたい。

ボナールは『半獣神の午後』を、生涯を通して愛読したことは既に知られている<sup>59</sup>。彼はマラルメの詩を「その一節、一節、一行、一行に我を忘れて没頭し、ごく老年に至るまで繰り返し読んだ<sup>60</sup>」とされており、ボナールの制作にも影響を与えられたと考えられる<sup>61</sup>。

『半獣神の午後 *L'après-midi d'un faune*』は初版が1876年に『半獣神の午後—田園』のタイトルでマネの挿絵が入った豪華本として195部が限定出版された。成立までには、『半獣神の独白』*Monologue d'un faune* と『半獣神の即興』*Improvisation d'un faune* という二つの作品を経て刊行に至っている。『半獣神の午後』の冒頭の決定的な告白、《Ces nymphes, je les veux perpétuer》は、渡辺守章による訳では「あのニンフ(ニンフ)たち、永遠に続けていたい<sup>62</sup>」、西脇順三郎の訳では「あの水精<sup>ニンフ</sup>らは永遠に生かしておきたい」とされる<sup>63</sup>。『半獣神の午後』に先立って書かれた『半獣神の独白』では、《J' avais des nymphes》「私はニンフたちをものにしていて」となっており、さらに『半獣神の独白』を改稿したものとして『半獣神即興』があり、そこでは《Ces Nymphes , je les veux émerveiller》「あのニンフたち、私は彼女らを驚嘆させたい」となり、半獣神

<sup>59</sup> 大森達次、『アートギャラリー 現代世界の美術 9 ボナール』、集英社、1986年、25-26頁。

<sup>60</sup> 同書。

<sup>61</sup> 『半獣神の午後』は『牧神の午後』とも訳されるが、この作品は他の芸術家にも影響を与えた。クロード・ドビュッシーは「牧神の午後への前奏曲」(1892-94)として詩の世界をもとに管弦楽を制作した。またバレエ・リュスは同管弦楽をもとにバレエ作品を作り出した(1912年初演)。

<sup>62</sup> 渡辺守章訳『マラルメ詩集』2014年、岩波文庫、82頁。

<sup>63</sup> 西脇順三郎訳『マラルメ詩集』1996年、小沢書店、68頁。西脇訳ではタイトルは『半獣神の午後』ではなく『牧神の午後—牧歌』となっている。

のニンフたちに対する言葉に変化が見られる<sup>64</sup>。『半獣神の独白』では動詞 avoir が使われており、所有を表すことからニンフたちを性的に所有したことを表し、強い肉欲のありようを示している。そののちの『半獣神の午後』では「あのニンフたちを永続化したい」の意味に変化している。共通しているのは、半獣神がニンフたちに対して抱く欲望の表れである。恋愛の相手を「永続化したい<sup>65</sup>」とするのは、古来より多くの詩人たちによってなされてきた伝統的な表現方法のひとつであり、語り手は「あなたを詩のなかで讃えることによって不滅の生をあなたにさずけたい<sup>66</sup>」と恋人たちに語り掛けてきたという。とすると、『半獣神の午後』で語られる独白も、恋の語り方としては伝統的な形式を踏襲したものであると理解できる。その一方で、半獣神はニンフたちに対する肉体的な欲望を抱きながらも、その意思是詩や芸術へと向かう芸術家の姿としても表される<sup>67</sup>。以下に冒頭からの一部を引用する。

---

<sup>64</sup> 上田和弘『『半獣神の午後の午後』の冒頭句について』『フランス文学』22 号、1999 年、3 頁。さらに上田和弘は「そこに用いられた動詞 avoir は（女性を）性的に、肉体的にものにする」という卑俗なレベルでの意味あい合意されていると考えられ、話者である半獣神＝〈私〉はそれこそ粗野で野卑な相貌をいきなり冒頭であらわにしているようにみえる。さらにまた第 2 行以降も、ニンフたちの「盛り上がった胸」や「吐息」に執着しているところからも半獣神のそうした野卑で、好色な性格がうかがえるように思われる」と述べている。

<sup>65</sup> 上田、同書、6 頁。

<sup>66</sup> 同書。

<sup>67</sup> 「肉体的な欲望を内在させながらも、それを歌や詩すなわち芸術によって昇華しようとする半獣神、あるいはむしろ卑俗な肉体的欲望と高貴な芸術的欲望とのあやうい緊張関係を生きる半獣神の姿がそのときはっきりとみえてくる。それはふりかえてみれば、冒頭句の遊離構文のもつ平俗な口語性と補語人材、代名詞を主動調のまえにおくという 17 世紀古典劇を意識したような高雅な擬古性との緊張関係というかたちで統語論のレベルにもかたどられていたといえるだろう。それはともかく、半獣神がこの perpétuer によって冒頭句を語りおえたとき、肉体的な欲望を内在させながらも最終的にそうした欲望を芸術によって昇華しようとする抒情詩人としての姿をみせる、といま言ったのはこういうことである」同書、6 頁；渡辺守章は「この小段の重要さは「二人のナンフ」についての「回想（あるいは妄想）」が、葦笛の音楽によって芸術的創造の主題へと接続され、この詩編の最も重要なライトモチーフである〈芸術創造＝詩作〉が地上的生を天上界のそれに変容させる」と説明している。306 頁。

半獣神の午後

田園詩

半獣神

あのナンフたち、永遠に続けていたい。

なんと明るい

軽やかなあの肉色、今も空中を 舞い踊る、  
生い茂る 眠りに沈む 大気の なかを。  
疑いは、降り積もる 古<sup>いにしえ</sup>の夢、その端は  
細やかに枝分かれして葉叢<sup>はむら</sup>となり、まことの  
立木、そこで証<sup>あかし</sup>すのは、ああ 何ということ、独り  
勝利と思ったのは、観念の内に 薔薇たちの犯す 過ち――

考えてみなくては……

もしも お前のあげつらう 女たちが、

虚構を好む感覚の 願望の姿に すぎないとしたら！  
半獣神よ、幻想が 遁<sup>のが</sup>れるように消えたのは、青く  
冷たい、あれは涙の泉、清らかなほうの 女の眼から。  
だがもう一人の、喘<sup>あえ</sup>ぐばかりの 女のほうは、お前の  
深い毛のなかの、昼間の数の熱気ほどにも 違うのだと。  
いいや違う！ そよとも動かず 気だるいままに 生氣も失せて、  
さわやかな朝も、熱気に 抗<sup>あらが</sup>おうにも息は詰まり、  
せせらぎもなく、呟くものは、音の調べの露に濡れた  
草むらに、わたしの笛の 注いだ水。風は  
二つの管<sup>くだ</sup>より立ち昇り、音をたちまち  
乾いた雨と 撒き散らす この風ばかり、  
一筋の皺も 動きはせぬ 水平線に、  
まざまざと見える 澄みきった 靈感の 巧みの

息が 今再び、 天上界へと 昇ってゆく。<sup>68</sup>

(以下割愛)

フォーヌの告白のなかで、ボナールの作品に反映されている内容として、フォーヌがニンフに対して抱く欲望が昇華されない、そしてそれは距離として表わされていることが挙げられる。すなわち、「人間性」と「獣性」の書き込まれた存在の、神話的両義性を、「葦笛」の「音楽」によって、「芸術創造の主題」へと接続する<sup>69</sup>、芸術家の瞑想的な姿である<sup>70</sup>。

『半獣神の午後』のなかでは、ニンフは常に半獣神から逃れ、半獣神の欲望は満たされぬままである。詩の冒頭で、フォーヌは「あのニンフたちを永遠のものにしたい<sup>71</sup>」とつぶやく。フォーヌは人間の肉欲を表す存在だが、それは昇華されずに芸術へと向かう。そのことは、フォーヌがニンフへ抱いた肉欲を芸術創造へ転化させることと理解できる。

ボナールは自画像とされる1899年に《フォーヌ、あるいはフォーヌとニンフ》において、当時のボナールの姿に近似した男性が、木の繁みからニンフたちが花卉のように舞う様子を覗き見している姿を表している。木の繁みはニンフたちとフォーヌを分離する役割を果たし、フォーヌの欲望はニンフへ届くことはない。ボナールはここでフォーヌの象徴的な姿に自身を重ねて描き出している<sup>72</sup>。

女性に対する欲望と自らの身体の間物理的なハードルを象徴的に描き出しているのは、本作以外にも《男と女》(1900年)と《浴槽の裸婦》(1925年)が数えられる。二つの作品では、衝立と浴槽が男性と女性の間を分離している。その意味で、《男と女》の画面の中央に衝立が置かれ、男女の領域が区別されているのは象徴的である。次章で男女の分離における同時代の概念について確認するとともに、《男と女》について考察する。

---

<sup>68</sup> 渡辺、同書、82-84頁。

<sup>69</sup> 渡辺、同書、301頁。

<sup>70</sup> 《Mallarmé's faun is a symbol for the meditative artist……》; Newman, 1984, p.12.

<sup>71</sup> 本論24頁を参照。

<sup>72</sup> Newman, 1984, p.12.

### 第3章 ボナール作《男と女》(1900)

#### 第1節 世紀転換期の芸術における男女の分離に関する表象

19 世紀後半には、男女の分離は絵画の主題として特定の地位が与えられた。とはいえ、公の世界から厳格に保護された室内空間に展開される男女の心理的乖離は 19 世紀に突如として生まれたものではなかった。その源流として、公私の分離は最初にフィレンツェで発祥が見られ、その後 18 世紀の貴族階級における男女の空間の分離へと発展した。こうした文化を背景として成立した家族／家庭を主題とした室内画について考察したい。

男女の分離は家族間に漂う現象として絵画の主題となった。18 世紀には新しい家族観が生まれたが、まず母親に対して新たな道徳観が授けられた。それは絵画の主題になるとともに、男女の位置の分割を表す背景ともなった。階級によって母親に課せられた役割は異なるが、近代の母親を社会の枠組みのなかで捉えたエリザベス・バダンテールは、「十八世紀に母親に対する新しいイメージが生まれ、その輪郭はその後の世紀にわたってどんどん明確になってきた。愛の証<sup>あかし</sup>の時代が始まったのである。赤ん坊や子どもは、母親の注意の特権的な対象となる。女は、自分の子を育てるために、しかも自分の手もとで大切に育てるために、自分を犠牲にするという考えを受け入れる<sup>73</sup>」と当時の母親が置かれた状況を分析し、続けて「[子どもに対して愛情を証明するためには]母親は自分の生活を子どもに捧げなければならない。女は姿を消し、良い母親がそれに取り替わり、以後、自分の責任を拡大しつづけることになる<sup>74</sup>」と同時代の母親に課せられた役割を明らかにした<sup>75</sup>。

ジャン＝バティスト・グルーズ(1725-1805)による《最愛の母》(1765)では、若い母親に 6 人の子どもが大げさな身振りで抱きつき、その様子を子どもたちの祖母と父親が微笑ましく眺める家族の様子が描かれている。母親は子どもたちに抱きつかれたことにより、身体的には不自由な状態であるにもかかわらず、そうしたそぶりは見せずに、家庭生活の幸福を一身に受け、喜んでいるように見える。この作品は、裕福な階級に属する一家、なかでも母親に焦点を当て、「幸福な」ひと時を描いた作品であるが、母親と家族に関する啓蒙思想と呼応したものであった<sup>76</sup>。すなわち、この作品は、父、母、子どもたち、そしてその親世代によって構成される大家族の理想の生活について、

---

<sup>73</sup> エリザベス・バダンテール『母性という神話』鈴木晶訳、ちくま学芸文庫、1998 年、247 頁。

<sup>74</sup> 同書、252 頁。

<sup>75</sup> 母親の役割は階級によって大きく異なる。それは授乳という行為を通して明示される。同書、247-264 頁。

<sup>76</sup> 同書、247-264 頁。

同時代に決定づけられた母親に関する価値観によって成立している<sup>77</sup>。父と母それぞれに性別によって分担された役割を果たすこと<sup>78</sup>、とりわけ強い母性愛があること、家庭内の人間関係が親密であることといった、理想の家庭のイメージが啓蒙的に示されている<sup>79</sup>。家族に対する新たな概念の誕生は、性役割という形でもって同時代の絵画にも新鮮な主題を与えたのである。性役割は絵画における男女の空間の分割としても表象された。

ジャック＝ルイ・ダヴィッドの《ホラティウス兄弟の誓い》(1784 年、挿図 24)では、画面のほぼ中心に、剣を束ねて持つ父ホラティウスの姿があり、左側のホラティウス兄弟は父に向かって国のために全力で闘うことの誓いを立てている。画面の右の奥では、サビーヌの肩にカミーユがもたれ、さらにその奥には母親がサビーヌの子どもたちを抱き寄せるようにしてうなだれている。父ホラティウスと兄弟たちは、光に照らされた場で力強い腕をまっすぐに伸ばし、足を大きく広げ地面を踏んでいる。腕や足は血管が浮き出て、筋肉が張り詰めている。愛国心と忠誠心によって、今まさに闘いに向かおうとするその姿に対し、サビーヌとカミーユは立つこともままならないような虚脱状態にある<sup>80</sup>。画面の構成は、父ホラティウスの背後の柱を中心に、左側は闘いに向かう兄弟たちと父親

---

<sup>77</sup> 母親の表象に対し、フェミニズムから光を当てた先駆的で重要な論文として、Carol Duncan, "Happy Mothers and Other New Ideas in Eighteenth-Century French Art", *Feminism and Art History—Questioning the Litany*, Westview, 1982. 邦訳は、キャロル・ダンカン「幸福な母—十八世紀フランス美術と新しい思想」『美術とフェミニズム 反駁された女性イメージ』坂上桂子訳、1987 年、117-146 頁。また、鈴木杜幾子「理想的家族」の呪縛 母—父—息子—娘』『フランス絵画の「近代」シャルダンからマネまで』講談社選書メチエ、1995 年、37-63 頁。こうした「理想の家庭像」の成立には、同時代の啓蒙主義思想が密接に関わっている。

<sup>78</sup> 現代においては、「性別役割分業」の語で示される。

<sup>79</sup> 同書(ダンカン、117-146 頁。及び鈴木、37-63 頁)。

<sup>80</sup> 『母親の社会史』では、ダヴィッドの《ホラティウス兄弟の誓い》が同時代の母親に課せられた役割を表象するステレオ・タイプとして、図版が掲載されたうえで紹介されている。「ローマからの影響を受けた新古典主義は、フランス革命以前から軍人の勇敢さを讃え、母親たちには涙を流すという役割しか与えられなかった」と解説がなされている。《ホラティウス兄弟の誓い》は、女性史の領域からも作例として取り上げられている。なお、同書では、この作品は《オラス族の誓い》と訳されている。クニビレール、イヴォンヌ／フーケ、カトリーヌ『母親の社会史—中世から現代まで』中嶋公子・宮本由美ほか訳、筑摩書房、1994 年、213 頁。また、ラクロの『危険な関係』では、主人公のヴァルモン子爵が、人妻であるセシルが流産を経験した後の療養中の彼女の様子について、メルトゥイユ侯爵夫人に手紙で伝えている。「まだ病人の服装ながら、まさに回復の途中なので、いちだんとみずみずしく、興味をそそられました」。病が回復しない女性の姿が、さながら「女性らしい美」を備え、性的な興味を引く状態と捉えられていたことを窺わせる。ラクロ、『危険な関係』、下巻、岩波文庫、1993 年、第百四十四信、206 頁。19 世紀に表象された虚脱状態の女性については、ブラム・ダイクストラ『倒錯の偶像：世紀末幻想としての女性悪』富士川義之ほか訳、パピルス、1994 年。

の姿、右側はうなだれる女性たちに別れており、男性たちと女性たちの対照的な心理状態が表現されている。ここでは、闘いに挑むという公的で社会的な理由によって団結する男性たちと、夫の不在や危険な場への出陣に対し、妻の立場から嘆き悲しむという私的な感情を表す女性たちが、分割された室内空間の中で描かれている<sup>81</sup>。

ダヴィッドによる性別役割に応じた男性と女性の描き分けは、《ブルートゥス邸に息子たちの遺骸を運ぶ警士たち》(1789年)で、異なる形で提示された。画面の左前面には闇のなかにあるブルートゥスが、右の奥には光があたった女性たちが配されている。息子たちの遺骸が運び込まれている状況のなか、男性であるブルートゥスと母親や姉妹は、悲観の様子において対照的に表されている。両者は、画面の左右に別れて配置されるとともにポーズによっても描き分けられているが、とりわけ画面の分割の中心となっているのが、女性たちの側にあるテーブルの上に置かれた裁縫道具であることに注目したい。裁縫道具を含めた右側は女性たちのいる空間、左側は男性たちの空間として明示されているのである<sup>82</sup>。

ここには家族の肖像と言う名目に加えて、社会的／公的な問題が入り込んでいる。また、これまでの家族を描いた作品に付きまとっていた世代間を強調するものではなく、強調されているのは性別によって意味付けられた社会的な役割、すなわち性別役割による場の分割である。性的役割は絵画の主題に組み込まれ、それだけではなく構成にも深く関わる主要な要素となっていた。また、絵画のなかで男女の性別役割を明確化することが求められ、さらに社会的な秩序を保つものとしても機能している<sup>83</sup>。

室内における男女の空間の分割の表象は、19世紀絵画でも形を変えて保持された。ドガの《ベレッリ家の肖像》(1858—67年、挿図25)は、19世紀後半の上流家族を描いた作品である。画面には、ナポリに住む画家の叔母一家であるベレッリ夫妻とその娘たち、娘たちの祖父にあたる人物の肖像画も壁にかけられ、3世代にわたる家族の姿が表されていることになる。この点においては、伝統的な肖像画の手続きに乗っ取ったものであると位置付けられる。しかしながら、夫妻はそれぞれ画面に向かって正面を向いているわけではなく、お互いに目を背け合っているように見える。この作品から読み取れる夫妻の心理的乖離は、室内のそれぞれの位置からも推測ができる<sup>84</sup>。すな

---

<sup>81</sup> 鈴木杜幾子「男女イメージの対比から女のイメージの消去へ」前掲書、66—94頁。

<sup>82</sup> 鈴木杜幾子は、さらにブルートゥスの背後の闇に沈むローマの擬人像にも注目している。「ローマ像はこの男性的・公的な価値の象徴である。一方、平穏な家庭生活を暗示する手仕事の籠が、男性世界の論理によって愛する者を奪われた女たちの世界の私的価値を象徴していることはいうまでもない」同書、72頁。

<sup>83</sup> 同書、75頁。

<sup>84</sup> Linda Nochlin, “A House is not a Home: Degas and the Subversion of the Family”, *Dealing with Degas Representation of Woman and Politics of Vision*, Pandora, 1991, pp.43–65.



わち、夫妻の不仲の様子は、作品に表された室内を二つに分割するかのような配置によって強調されているのである。

《最愛の母》に見られた 18 世紀の母親に課せられた役割の規範的意味付けや、《ホラティウス兄弟の誓い》に見られるような、公的な出来事との関わりによる性別役割が芸術の主題となったことに対して、《ベレリ家の肖像》では、夫妻の不仲という家庭内の私的な問題が画面を分割する理由となっている。このことは、家族の肖像という一つのテーマとして捉えたとき、絵画の主題の歴史的な移り変わりと呼応していると理解できる。私的な空間の誕生は、室内画にも新たな主題を与え、同時代の家族に付与された意味を表した。そして絵画の構成に対しても新たな表現方法を導いたのである。

18 世紀の性別役割による画面分割について、ここまで考察したが、次に 19 世紀末に展開された心理的分離をもとにした画面分割へ検討を進めたい

フランスでは、1884年には王政復古以来禁止されていた離婚に関する新たな法律「ナケ法」が成立し、妻の側から夫へ離婚を要求することが可能となった<sup>85</sup>。男女間の不和に関する象徴的な作品として、エドゥアール・ヴューヤールの《結婚生活》(1900年、挿図26)を取り上げたい。この作品は、ヴューヤールの姉と、同じナビ派の画家ケル・グザヴィエール・セルとの結婚生活を例にしたとも言われているが、心理的乖離の様子が見事に表されている<sup>86</sup>。装飾的な壁紙が印象的な部屋のなかに男女の姿が見えるものの、遠く距離を取っており、二人の冷え切った関係が見て取れる。もっとも、男女の不仲に関する文脈は、ナビ派の周辺のメンバーにのみ限ったことではなく、それ以前にも広範囲にわたって展開されていた。フランス国内においては、エドガー・ドガが《室内》(挿図27)((1868-69年頃)で表した問題についても同様の感覚が見出せる。テオドール・レフは《室内》に関する発想源がエミール・ゾラの『テレーズ・ラカン』にあるとしている。『テレーズ・ラカン』は、『ラルティスト』誌の1876年8月から10月号わたって、「ある恋愛結婚」というタイトルで連載された。レフによれば、《室内》で描かれているのは、第21章の冒頭部分だという<sup>87</sup>。『テレーズ・ラカン』<sup>88</sup>では、テレーズとその愛人ローランは、テレーズの夫カミーユを殺害の後、二年近くの後、周囲をあざむいて漸く結婚にたどりついたが、男女の心は、もはや不安感で支配されていた、という内容が展開されており、同時代の男女間の不和が主題となっている。夫婦や恋人の不和、心理的乖離といった内面の問題が絵画に展開されたとき、それが《室内》で示されているように、距離によって表されたことは興味深い。

---

<sup>85</sup> 鈴木、前掲書、108 頁。；松田、2007 年、41 頁。

<sup>86</sup> 本論 15-16 頁にある《エッセル家旧蔵の食卓》に関する記述も参照されたい。

<sup>87</sup> アサヒグラフ別冊西洋編『美術特集 ドガ』、1989 年、88 頁、大森達次による解説を参照。

<sup>88</sup> エミール・ゾラ『テレーズ・ラカン』上・下巻、小林正訳、講談社、1966、68 年。

女性を中心に結婚の価値や恋愛への関心が一段と高まりながら、その一方で王政復古以来離婚が可能となることを控えていたこの時代に、芸術家たちが男女の恋愛物語の光のみならず影についても関心を抱いたことは同時代の空気を端的に反映している。ボナールにとっては、1890年代の象徴主義文学で得た主題とその展開は、男女の身体表象を常にテーマとしてきた点においても、後年に至るまで画家の支柱のひとつをなした。

次に、ボナールの《男と女》について、とくに衝立という装置によって分割された室内について考察したい。

## 第2節 《男と女》における身体表象

### 1) 作品の状況

ボナールによる《男と女》は 1900 年に制作された。作品の舞台となったのは、パリのアパートマンの一室であり、ランプの灯りがともる親密で内的な雰囲気が漂っている<sup>89</sup>。室内には裸体の男女が描かれているが、二人の間には衝立が置かれ、空間が分割されている。女性はベッドに座り、身体には光があたり、全身が表されている。一方でボナールの左半身、とりわけ左肩と腕は、画面の縁によって断ち切られている。画面の左側には太く黒い線が引かれ、画面の下の部分においては左側から中心に向かうが、途中で切れている。サラ・ウィットフィールドは、この黒い線の存在によって、この作品で表されている場面が鏡像であることを表していると指摘している<sup>90</sup>。さらに彼女は、鏡像であることと呼応して、ここで描かれている男性はボナール自身、そして女性はマルトがモデルであると分析している<sup>91</sup>。とすれば、この作品は自画像としての側面もあり、画面に表されているイメージは、ボナールの眼を通して鏡に映ったものであると理解できる。マルトはベッドに座り、猫を相手にしており、ボナールは室内に立ち、陰鬱な表情を浮かべている。鏡に映っているのは全身ではなく、画面の縁によって上半身の一部は示されていない。画面に示されているモチーフでもっとも存在感を放っているのは、中心の大きな衝立である。衝立は、室内の奥にいるマルトはもちろんのこと、画面の前景に配されているボナールの身体すらも奥に追いやり、前面に突出している。衝立は室内で存在感を示しつつ、両者の空間を分割するものとして機能している。

### 2) 問題の所在

不完全な男性身体と女性の構成は、とりわけ男性の表象に対して、伝統的な表現方法からの乖離が見受けられる<sup>92</sup>。本論では、これまでに男女の不和や分離について見てきたが、この作品のなかで両者の間を分離して、空間を分割する装置として機能している衝立は、男女の不和や別れのイメージを強調する役割として効果を生む。しかしながら、19 世紀後半にナビ派の画家たち

---

<sup>89</sup> 1900 年頃、ボナールとマルトはパリのドゥエ通り 65 番地に居住していた。

<sup>90</sup> Sarah Whitfield, “Fragments of an Identical World”, Sarah Whitfield ed., *Bonnard*, Harry N. Abrams, 1998, p.17.

<sup>91</sup> *ibid.*

<sup>92</sup> 伝統的な男性の表象については Tamar Garb, “Modelling the Male Body: Physical Culture, Photography and the Classical Ideal”, *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-De-Siecle France*, Tames & Hudson, 1998, pp.54-79.

が男女の緊張感漂う駆け引きや不幸な結婚生活を「アンティミテ」の概念のもとに描き出したとき、その前提として親密な人間関係が存在し、結果として男女の空間が分割されるという結果がもたらされたと理解できる。この作品で衝立と男女の表象が表す世界は何を示しているのだろうか。

### 3) 階級差・比較作品

最初に、ボナールの身体が画面の縁によって切断されている問題について考えたい。《男と女》の成立以前にも、男女の表象された空間で、男性のみが画面の縁によって断ち切れ、身体が切断された作例が見い出せる。チャールズ・バーンハイマーは、ドガの《客》(1878～80年、挿図 28)と《真面目な客》(1878～80年、挿図 29)というモノタイプにおける男性身体の表象に注目する。彼は《客》で中産階級の男性が、社会から逸脱した存在である娼婦たちとそのセクシュアリティを前にして、本来彼が持っているはずの特権を行使できず画面のなかに入ることができないという解釈を提出している<sup>93</sup>。男性の女性に対する恐怖心は女性嫌悪[misogyny ミソジニー]として同時代に流布した概念でもあり、芸術へも展開を見せている<sup>94</sup>。エドゥアール・マネは《ナナ》(挿図 30)において、高級娼婦と客をテーマにしているが、ここでは娼婦であるナナが画面の中心に配されるのに対して、右側には、画面に断ち切られた格好になっている男性の姿が描き出されている。ドガのモノタイプは町の娼館を舞台としており、《ナナ》のそれとは娼婦の階級が異なるものの、社会的に大きく逸脱した娼婦という女性を前にした男性が、所持している権利を行使できないために同じ画面に描かれ得ない状態がそれぞれに表象されている。

一方で、ボナールの《男と女》は恋人のマルトとボナール自身をモデルにしていることから、マルトのモデルという側面を考慮しても、「娼婦と客」という図式は当てはまらない。しかしながら、19世紀後半のパリにおいて、階級差のある男女が描かれて男性だけの身体が切断されているという事象には共通項が見いだせる。《客》、《まじめな客》と《ナナ》で表された世界と《男と女》のもっとも大きな違いは、前者は男性が単なる娼婦の客であることと、もう一方は画家であることである。

### 4) 関連作品との比較

ウィットフィールドは、本作に先立って描かれた《直立する男性裸体像》(1898年、挿図 31)で男性が左手で何かを受け取るような仕草をしていることについて、禁断の木の実を受け取るアダムの

---

<sup>93</sup> Charles Bernheimer, *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*, Durham and London: Duke University Press, 1997, pp.175-181.

<sup>94</sup> ミソジニーについての主要な研究は、ダイクストラ、前掲書。

ポーズを想起させると言っている<sup>95</sup>。彼女の解釈を考慮に入れるならば、本作で表された分離は単なる不和を表したのではなく、男女間に帯びる性的差異、あるいは性的な問題についての言及であったという議論も可能となる。《男性裸体像の習作》(1898 年、挿図 32)では、男性は右腕で左腕をつかみ、自らの身体に負荷をかけている。同年に描かれた《室内の男と女》(1998 年、挿図 33)と比較した時、前述の二つの作品が、男性のみの表象であったのに対し、《室内の男と女》では、女性も描かれている。女性は、ベッドに座り衣服を着脱するような身振りをしている<sup>96</sup>。その様子は、ボナールが 1893 年以来描いてきた黒いストッキングを身に着ける女性の姿と近似している。一方で、男性は女性に背を向け、同一の空間に存在しているにも関わらず、消極的な態度を見せている。男性の表情は《男性裸体像の習作》で見られるものと類似しており、《直立する男性裸体像》と対比される。ここで描かれる男性は、先行研究によってボナール自身であるとされており、彼がフォーヌを演じたとすると、『半獣神の午後』の物語は以下のように絵画のなかで展開される。

《フォーヌ、あるいはフォーヌとニンフ》では男性とニンフたちが描かれ、両者の間の分離を示す装置として木の繁みが表されていた。一方で、ボナールは男性の裸体像と黒いストッキングを身に着ける女性をそれぞれ単独で描いた。すなわち《直立する男性裸体像》で最初に男性の単体像を描き、一方でニンフは、黒いストッキングの表象で既に手掛けていたそのポーズを援用した。その二つの作品を組み合わせたのが《室内の男と女》(1898年)であると考えられる。《男と女》で衝立は二人の間を分離するものとして表されたが、それ以前に分離のための装置は《フォーヌ、あるいはフォーヌとニンフ》では木の繁みとして表されている。衝立は分離を示す装置として、また世紀転換期のアンティミテの概念の漂う室内の家具として適切な意味を備えていた。

1898 年から 1900 年にかけて、ボナールは自身の裸体の単身像とマルトの裸体のイメージをそれぞれ作り上げていた。フォーヌの物語を演じようとしたとき、《フォーヌ、あるいはフォーヌとニンフ》では木の繁みという分離の装置を導入して、物語の成立が可能となった。しかしながら、そもそも『半獣神の午後』は神話的テーマであり、《フォーヌ、あるいはフォーヌとニンフ》は牧歌的な世界の中で描き出すことに成功した。その世界を現代的な室内、すなわちアンティミテの世界のなかで再現しようとしたとき、そのための準備として、自画像の男性裸体像、数々のマルトの裸体を描き、最初に《室内の男と女》で再現を試みた。しかしながら、ストッキングの着脱の身振りはニンフのイメージとは結びつかず、むしろ同時代の娼婦を思い起こさせる。

以上のことから現代性の中で描き出すことを目的として、木の繁みに変わる装置を、同時代の流行の調度品のひとつである衝立に変容させ、さらにニンフとしてのマルトを示すために、猫を相手に牧歌的で柔らかな雰囲気をつ加し、作品として成立させた。

---

<sup>95</sup> Whitfield, *op. cit.*, p.74.

<sup>96</sup> ボナールがこの時期に裸体の女性がストッキングを着脱する様子を数多く描いたことは 1 節でも触れた。1893 年に描かれた《ストッキングを穿く女性》、また《ストッキングを脱ぐ女性の習作》で表されているポーズと同様である。

## 第4章 入浴する裸婦の主題

### 第1節 入浴と身繕いの表象の系譜

ボナールは 1890 年代から身繕いや入浴する裸婦の主題を描いてきたが、入浴図は西欧絵画において伝統的なテーマのひとつであり、その源泉は神話、聖書で語られたイメージに求められる。神話においてはヴィーナス、ディアナやニンフ、聖書ではスザンヌ、バテシバが水浴の主題として描かれた。近代にいたるまで、女性の裸体は神話や聖書の物語を主題とした場合にのみ描かれることが許された。そして裸体を見るための口実としての寓意は密かに後退し、18 世紀ロココの美術においては貴婦人が微笑を浮かべつつ室内で身繕いをする姿の表象が可能となった。寓意的な水浴する女に現代的な女性が取って代わり、私的な室内を舞台として生身の女性の入浴の場面が描かれたのであった。私的な室内の成立の背景としては、18 世紀の貴族階級において、夫と妻がそれぞれの居室や私室、寝室を持ち屋敷の中で別々に生活していたことが挙げられる

97。

夫との生活の場と区別された女主人の個人的な生活の場は、身繕い、身支度、化粧といった行為を行う私室に至るまで用意された。そうした場における女性の身繕いの姿が絵画の主題としても成立したことは、芸術家を支えるパトロン層のみならず、アカデミーにおいても絵画の主題が拡張したことと無関係ではなかった<sup>98</sup>。それは伝統的な神話上の女性による身繕いの表象という大義名分から離れた、現実に息づく女性の身繕いの様子という主題を生み出した。

アントワーヌ・ヴァトーは、『化粧する女』(1717 年、挿図 34)でカーテンによって区切られた空間に置かれた装飾的な模様が施された長椅子の上で、女中の介助を受けて朝の身支度をする女の様子を描き出している。女性は傍らの小犬が男性の化身であるかのように、観者の視線を意識し

---

97 「「邸宅」の両翼のそれぞれのなかに、〔中略〕、一連の「<sup>アバルトマン・ブリヴェ</sup>私室」がある。それは主人用の「私室」と奥方用の「私室」である。ひとつは大きな中庭の左側、もうひとつはその中庭の右側にある。両方の部屋はほとんど完全に同じ構造をしている。したがって主人の寝室と奥方の寝室は、互いにちょうど向かい合っている。しかし中庭の横幅部分だけ隔てられている。それ故、そこに住む夫と妻は、たとえば窓越しに互いの姿を見ることはなかった。というのも、『百科全書』によると、頻繁に発着する馬車の騒音を避けるために一窓のすぐ前はどちらの部屋も花壇になっていたからである。主人と奥方のいずれの寝室にも隣りに小部屋があり、かれらは化粧の際やその後でそこへ客を迎え入れることもあった。そしてこの小部屋の隣りに専用の控えの間があり、当然のことながら、各自が専用の衣装室を持っていた。」エリ阿斯、前掲書、73 頁。

98 18 世紀のアカデミー、パトロンについては、本論第 1 章第 1 節を参照。

つつ画面の中心に身体を向けている。女性の寛いだ様子は、私室におけるプライバシーの確保を表すと同時に、日常的で現実的な身繕いの様子が主題として好まれたことを示している<sup>99</sup>。ヴァトーは、女性と私室の雰囲気の特徴づけながら、衣服の着脱の様子という近代的な身繕いの様子を描き出した。

ロココ時代の華やかでプライバシーが保証された貴婦人の身繕いの様子に加えて、19 世紀初頭にはオリエンタリズムと女性の結びつきが男性観者の関心を引いた。アングルの《ヴァルパンソンの浴女》(1808 年、挿図 35)では、ベッドとカーテンのある質素な室内に、ターバンを巻いた女性が後ろ向きに座っている。女性は裸体であると同時に、画家と観者に背をむけているので、どのような視線によって見られているか認識せずことさらに無防備になっている。観者にとっては一層堂々と女性の裸体を眺めることが可能となる。黒い頭髪とターバンは、この女性が東方の出身であることを表わしており、他者としての女性に付随するアイデンティティのみならず、非西欧の記号も付された形で同時代の画家と男性観者の関心と結びついた<sup>100</sup>。オリエンタリズムの文脈のなかで、女性の身体を男性観者に向けた作品という意味ではアングルの《トルコ風呂》(1859-63 年)もその系譜に連なる。円形の画面のなかに、金髪の女性や黒髪でターバンを巻いている裸体の女性

---

<sup>99</sup> 貴族階級の女性にとって、私室の存在が可能になるということは婚外恋愛を含めて、自由になる時間が得られたということにも繋がった。貴族階級以外にも、上層ブルジョワの限られた既婚女性のなかには、サロン（客間）に芸術家、思想家などを招き、会食、学術的な会話などを楽しんだ人も数えられる。エミリー・デュ・シャトレ夫人に代表されるように、有閑階級の女性のうちの一部は学術的領域にも接近していた。とはいえ、国家を司る役割はあくまでも男性が中心であった。たとえば、井上洋子ほか『ジェンダーの西洋史』法律文化社、1998 年、3 頁。および川島慶子『エミリー・デュ・シャトレとマリー・ラヴワジエー 18 世紀フランスのジェンダーと科学』東京大学出版会、2005 年など。また、手紙というメディアによっても貴族階級の女性たちは部分的に自由を獲得していた。1782 年のラクロ(1741-1803)の小説『危険な関係』では、未亡人である貴婦人が中心となって、周辺の貴族たちと洗練された文章を用いた書簡によって恋愛を楽しむ様子が表現されている。本論、註 80 にもラクロについて記載あり。なお、ラクロは女子教育に関する論文も執筆した(未完。同時代には出版されず)。伊吹武彦によれば、「女子にたいしても、男性と同程度の教育を与えるべきことを説いている」とある。

<sup>100</sup> アングルに限らず、19 世紀の西欧の画家たちは、東方世界へ大いなる関心を示した。例えば、『千一夜物語』が 18 世紀にフランス語に翻訳されたこともひとつのきっかけとなり、諸芸術の分野でオリエントを舞台とした作品が制作された。とりわけ、絵画の分野においては、オダリスクすなわち後宮は好んで選択されたテーマであった。19 世紀のフランスにおける東方趣味については稲賀繁美『絵画の東方』第 1 章「オリエンタリズム 絵画と表象の限界」、名古屋大学出版会、1999 年。また、西欧における他者としてのオリエンタリズムについては、Edward W. Said, *Orientalism*, Vintage Press, 1978 [エドワード・W. サイド、『オリエンタリズム』板垣雄三・杉田英明監修、今沢紀子訳、平凡社、1986 年]。また、リンダ・ノックリン、「絵画のオリエント」『絵画の政治学』坂上桂子訳、彩流社、1996 年参照。

らが配され、それぞれが異なったポーズでもって肉感的な官能性が表現されている。すなわちこの画面のなかには、他者としての女性、見られるものとしての女性、非西欧、被支配といったそれぞれの記号が絡み合い、観者が西欧の中産階級の男性であることが前提とされている。

ジェロームの《入浴》(1880-85 年)では、東洋風の柄が施された壁の室内に、民族衣装を身に着けた有色人種の召使に介助され、体を洗う裸体の女性が描かれている。伝統的な神話と聖書の主題から離れて、女性の入浴のイメージを絵画の主題としたとき、古代ローマの浴場、後宮に見られるオリエンタリズムの世界は、女性の裸体を克明に描き出すのに有用な概念であった。

さらに入浴の女性のポーズに注目した時、再びアングルの《トルコ風呂》に目を向けたい。左奥に見える女性は、片足に重心をかけ、左腕は曲げて頭上に、もう片方の腕はゆるやかに伸ばしている。《アレオパゴス会議のフリュネー》(1861 年、挿図 36)でも見られるこのポーズは、古代彫刻に見られるもので、伝統的に女性身体の理想的な美しさを表すポーズとされており、コントラポストと呼ばれる。身体はゆるい S 字形のカーヴを描いており、古代から 19 世紀後半に至るまで、理想的な女性身体のポーズとして表象され続けている<sup>101</sup>。

コントラポストのポーズを導入した女性身体の表象として、ジェロームの《アレオパゴス会議のフリュネー》(1861 年)を背後から見たような作品として、《ローマの奴隷市場》(1884 年、挿図 37)についても言及したい。観者にとって、女性身体を正面から見るができるのは《アレオパゴス会議のフリュネー》であり、後姿を見ることになるのは《ローマの奴隷市場》である。いずれの場合も女性の裸体を前にした作品のなかの男性たちは、女性身体に視線を向けている。女性は、裁判にかけられ、また一方では奴隷として売りに出され、その人間性は排除された形である。同様のポーズは、神話を主題とした作品のなかでも見る事ができる。カバネルは 1863 年に《ヴィーナスの誕生》において、海に横たわりながらも片腕を曲げ、片足に重心をかけるというポーズを描いている。また、ブーグローも神話の女神として《ヴィーナスの誕生》を同じポーズで貝の上に立つというシチュエーションで描きだした。これらは、裸体の女性を描きだしたという一連の文脈のなかでも、神話における女神の裸体の提示であると位置づけられる。アングルは《トルコ風呂》においてのみならず、《泉》(1820-56 年)においても、同様のポーズの女性を描いている。

客体として視線を浴びることに対して、躊躇する余地がなかった女性に付与された性的な意味合いは、非西洋の設えのなかで描き出された。女性のポーズは、アカデミックな筆致によって「見られる者」として伝統的に消費されてきたイメージと結びついた。

---

<sup>101</sup> リンダ・ニード『ヌードの反美学』藤井麻利・藤井雅実訳、青弓社、1998 年。



## 第2節 19世紀における清潔に対する概念

近代的な浴女の成立にあたっては、入浴や浴室をめぐる文化が 19 世紀後半から 20 世紀前半にかけて急速に発展した背景がある。1880 年代以降、フランスでは人口の減少が国家的問題となったことから、人口の増大を念頭に置いた国力の強化が求められた。パリでは急激な都市化と産業の発展による部分的な人口増加により、チフス、コレラ、結核、梅毒といった伝染病が流行し得る基盤が作られた。そうしたなかで、公衆衛生の強化に対して国家的な動きが生まれた。権力者を中心に徹底した清潔の重要性が説かれ、さらに医師による入浴法に関する指南があった。「(医者)の指示を受ける者が)最初にしなけりばいけないこととして、完全な清潔さを欠くことはできない。良好な条件のもとで毎日全身を石鹼で洗わなければならない。石鹼で洗った後は、少し力を入れて体をこすすることも不可欠である<sup>102</sup>」。すなわち、清潔の保持に対し啓蒙活動が展開されたのであった。ただし、清潔の保持は伝染病などの不衛生から生じる様々な病気への脅威と対策としてのみ謳われたわけではなかった。支配階級においては科学的な問題への関心とともに不潔が精神に作用するものとの認識に変化していった<sup>103</sup>。こうした流れは、基本的には裕福な階級にのみ共有されたものであったものだが、一方で娼婦に対しても徹底した清潔の保持が求められた。アラン・コルバンは『娼婦』で当時の娼婦の生活について言及している。「(娼婦の)一日のはじまりは、入浴、身支度、結髪にあてられる・・・<sup>104</sup>」とあるように、娼婦にとっての身繕いは日々の義務とされた。クセルゴンは過剰な身繕いが娼婦の肉体を形作るものであったことも指摘している。娼婦の生活と身繕いは密接な繋がりを持っていたのである<sup>105</sup>。しかしながら、あまりにも過剰な身体への関心、身繕いは娼婦たちの頻繁すぎる入浴と結びつくことから、次第に悪徳とされ、「怠け者と尻軽女の隠れ蓑と考えられるように<sup>106</sup>」なり、さらには精神の汚れが隠されているのではないかと疑われた。清潔への貪欲すぎる欲求は自らの身体の不潔さを逆に証明することになると考えられていた。

---

<sup>102</sup> cited Whitfield, *op. cit.*, p.15.

<sup>103</sup> Julia Csérgo, *Liberté, égalité, propreté—La morale de l'hygiénu au XIX<sup>e</sup> siècle*, Albin Michel, 1988. [邦訳:ジュリア・クセルゴン、『自由・平等・清潔——入浴の社会史』鹿島茂訳、河出書房新社、1992 年; 19 世紀末に名声を誇っていたスタッフ男爵夫人による言葉。「水には一日の疲れをとる働きがあります。(……)そればかりか、体を清潔にすることによって、わたしたちの魂をより純粋なものにしてくれます」同書、28 頁。]

<sup>104</sup> アラン・コルバン『娼婦』杉村和子監訳、藤原書店、1991 年、121 頁。

<sup>105</sup> クセルゴン、46 頁。

<sup>106</sup> 同書、47 頁。

清潔や入浴の文化をめぐっては、同時代においては淫蕩なイメージがつきまとっていたことも事実であった。室内での女性の入浴のイメージは、屋外を舞台とした伝統的な水浴図において表象された裸体とは異なり、密室における娼家のイメージが強くまとっていたことが見て取れる。

19 世紀前半のパリの娼婦に関するパラン＝デュシャトレ博士の研究によれば、「女たちは極端に不潔である。住居が非衛生であるばかりか、体も不潔である。この点では、どんな女でも当然心がけなくてはならないありふれた身繕いもおろそかにしている<sup>107</sup>」。1830 年には、医師と行政当局による衛生に対する啓蒙活動が行われ、娼婦たちは身体に対する清潔観を養うこととなった。しかしながらそれは過剰な衛生観や身づくろいの行為に結びついていった。<sup>108</sup>とはいえ、一般の家庭では浴室設備はもちろんのこと、衛生観も同時進行で浸透したわけではなかった。その背景として清潔な水の確保の困難さが挙げられる。19 世紀のフランスでは、水の確保は厄介な仕事であり、大量の水を必要とする入浴の習慣が根付くにはまだ時間を必要とした<sup>109</sup>。以上のことから、家庭での入浴の習慣はまだ一般的ではないことが明らかになり、一方で娼婦の日常生活においては過剰なほどの清潔への関心から頻繁な入浴や身繕いが日常化しており、そうした情景が同時代の画家たちに興味深い対象と位置付けられ、その結果芸術の主題の対象となった。

---

<sup>107</sup> クセルゴン、前掲書、46 頁。

<sup>108</sup> 同書、46 頁。

<sup>109</sup> 末広菜穂子「清潔観にみる生活意識の変化：近世以降のヨーロッパを例として」『広島経済大学経済研究論集』14 巻、1 号、1991 年。

### 第3節 近代的な浴女の成立をめぐる

観る者を意識した姿態と視線でポーズをとっていた伝統的な浴女との決定的な違いをもたらしたのは、19世紀後半の画家エドガー・ドガ(1834-1917)であった。彼が描きだしたのは浴室で体を洗うという自らの行為に没頭し、他者の存在を意識していないかのように振る舞う浴女の姿であった。彼は18世紀の身繕いの様子に見られるような豪華な室内、介助する女中の姿やオリエンタリズムに見られる異国情緒と結びつけることによって得られるある種の架空性を排除し、近代的な室内で単独で身繕いに徹する現実の女性の姿を描き出した。ドガによって初めて近代的な浴女の姿が表象されたのである。

ドガが身繕いをする女性や入浴の女性を描いた中で、モデルとなったのは娼婦であった。娼婦は必ずしも独立した仕事というわけではなく昼間は踊り子やお針子、あるいはモデルとして過ごし、夜は娼婦の仕事をする労働者階級の女性たちであった<sup>110</sup>。踊り子、グリゼット *grisette* と呼ばれるお針子<sup>111</sup>、洗濯女<sup>112</sup>、帽子屋の店員といった、同時代の労働者階級の女性たちに類する存在として、私室で沐浴する娼婦たちを描きだしたのである<sup>113</sup>。元々貧しい家庭に生まれ、地方からパリへと移り住んだ若い娘たちの副業としても、娼婦の仕事は受け皿として機能していた。そればかりか、娼婦の増加に対して政府は登録制にして公認の娼館まで登場させたのである<sup>114</sup>。

そうした女性たちは同時代のパリの諸相を映し出す鏡としてとくに印象主義の画家たちにとって好適なモデルであった。娼婦の入浴は、神話や聖書におけるニンフやヴィーナスの入浴という口実を必要としない、いわば裸婦を描くのに最も適した事象であったのである。ドガは娼婦の日常の情景として《足を上げて入浴する女》(1883-84年、挿図38)や《浴盤》(1886年、挿図39)におい

---

<sup>110</sup> 19世紀パリの娼婦に関してはコルバン、前掲書； Hollis Clayson, *Painted Love: Prostitution in French Art of Impressionist Era*, The Getty Research Institute, [1991] 2003； 名古屋ボストン美術館編著、前掲書、42-47頁を参照。

<sup>111</sup> 貧しい家に生まれ、生活のために裁縫を生業とした若い女性たちはグリゼットと呼ばれた。19世紀後半のパリにおいて、大学生とグリゼットの恋愛は同時代的風俗を端的に表す主題となった。

<sup>112</sup> ブルジョワ家庭においては、掃除、料理、アイロンかけといったいわゆる家事は召使の仕事であったが、洗濯は含まれていなかった。洗濯は家庭内で行われるのではなく、洗濯業を専門とする洗濯婦が請け負っていた。名古屋ボストン美術館編著、前掲書、43頁。

<sup>113</sup> Lipton, *op. cit.*, pp.151-186.

<sup>114</sup> Clayson, *op. cit.*, p.10.

て、女性が入浴する様子を描きだしたが、その行為は、過剰な身繕いや入浴が快樂と結びつくという同時代の概念のもとに描かれた娼婦の生活を特徴づける主題でもあった<sup>115</sup>。

ドガは娼館での複数の娼婦たちと、私室の中で一人あるいは女中の手伝いを借りて沐浴する娼婦を区別して、明確に娼婦の様子を描き分けているが、室内の入浴の場面において、それまでは単独かあるいはそれを手伝う女中の姿だけが伴われていた女性の入浴の場面に、さらに男性の姿を伴わせた作品を制作したことは意味深い。彼は身繕いや入浴をテーマとした一連のモノタイプにおいて、私室にいる娼婦に客である男性の姿を伴わせた。《髪をとかす裸婦》(1877 年－79 年、挿図 40) は、私室において浴盤を前にし、身繕いをする娼婦の前に着衣の男性客が堂々と裸体の女性を見ているという点において、男女の権力関係を明らかに示している作品である。ここで女性は男性のいる方向に視線を向けることもなく、髪をとかすという行為である身繕いに没入しているように見える。女性は、娼婦の象徴でもある黒いストッキングだけを身に着けた姿で、身繕いという愉悦を伴う行為をしているのである。また、伝統的なコントラポストのポーズをとる娼婦の姿とそれを見る男性客の情景を描いた 1877－1880 年の《賛美》(挿図 41) では、見られる存在である女性に対して権力を用いて堂々と身体を見るという点において視線のありようが近似している。《賛美》では、男性客は好色な目つきで浴槽を抱え込むようにして女性が浴槽に入るのを待っている。男性客の目からは、女性の身体が見えるが、観者からは見えない。しかしながら、男性客が見ているということにより、作品を観る者もその光景が見えるような錯覚を起こさせる。《ローマの奴隷市場》における、性的なイメージが喚起される。ドガは《賛美》において、伝統的な男性と女性の権力関係における二項対立を「見る者と見られる者」という文脈のなかで描きだした<sup>116</sup>。《賛美》における女性のポーズは、これまでに見たように、オリент、神話、そして 19 世紀後半の娼婦の私室と

---

<sup>115</sup> 娼婦の過剰な身繕いについては本章 2 節を参照。

<sup>116</sup> 西洋美術における客体としての女性身体については膨大な研究がなされており、その全てをここで列挙することはできないが、以下が先駆的なものとして挙げられる。Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?" *ARTnews*, January 1971, pp.22-39, pp.67-71.その後、女性身体が男性中心社会のなかでどのような客体性を持ったか、またそのイメージが消費されてきたかという視点のもとに以下の著作がある; *Women, art, and power, and other essays* HarperCollins, 1988; *The politics of vision: essays on nineteenth-century art and society* 1991, Harper & Row; *Representing women*, Thames & Hudson.1999; *The body in pieces: the fragment as a metaphor of modernity*, Thames & Hudson, 2001; *Bathers, bodies, beauty: the visceral eye*, Harvard University Press, 2006.また、Griselda Pollock *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*, Routledge Classics, 2003〔グリゼルダ・ポロック『視線と差異－フェミニズムで読む美術史』、新水社、1998 年〕.; *Differencing the Canon: Feminism and the Histories of Art*, Routledge, 1999.などが基礎的なものである。

いうそれぞれ異なる舞台設定のなかで描かれてきたが、ドガが舞台として選択したのが、19 世紀後半の娼婦の私室における女性の入浴の場面であり、そのことにより一層現実味を帯びた空間を示す作品となっている。すなわち、ドガの作品では異国趣味や寓意が全く取り入れられていないことが特質であり、入浴する女性の姿が描かれた作品のなかでも、特に現実性および現代性が示されたものとなった。

既に見たように、女性の入浴の場面に伴う男性の姿は、裸婦のジャンルのなかでも一般的なものではなく、近代以降の口実を必要としない裸婦の場合、女中が伴ったイメージはさかんに描かれた。

神話の主題である《スザンナの入浴》では、スザンナの入浴の様子を好色な長老が覗き見をしている例が存在するが、それは屋外を舞台とした神話上の物語であった。近代絵画における閉鎖的な私室や浴室で娼婦が入浴をする場に男性客を伴わせることは直接的な性的イメージと結びつく。ドガが表した浴女は、19 世紀後半の日常における娼婦の入浴の場面に男性が伴う作例であるとともに、近代的な裸婦の新しい側面を付け加えたものである。

ここまで女性が単独で身繕い及び入浴する様子のイメージ、また男性が女性に伴う場合の入浴のイメージを見た。浴女のタイプのなかでも、最も性的なイメージを喚起し、さらに男性観者に対する客体として描かれていたのは、男性が伴う女性の入浴のイメージであった。女性の入浴の場面は、男性の性的なまなざしの対象となる女性身体の表象の装置として、西欧絵画において伝統的に描かれてきた。そこに描きこまれる男性像はまなざしの主体としての優位な位置が与えられていることが確認できた。次に、ボナールが《浴槽の裸婦》(1925 年)に向かった 1920 年代まで範囲を広げ、第一次大戦後のフランス美術における女性観について確認したい。

19 世紀後半のパリにおける諸相とは事情は異なり、第一次世界大戦後のフランスでは、「秩序への回帰」のスローガンのもと、ナショナリズムの高揚とともに伝統的な裸婦像に対する関心が高まった。美術は時代の特質を映し出す鏡として、保守的な主題や表現方法が好まれた。伝統的なモチーフとして位置づけられた裸婦の主題は、数多く描かれたがそのなかでもとりわけ人々に好まれたのは秩序立った具象的な女性のイメージや豊かな土壌を持つ国土のイメージと結びついた大地に寝そべる裸婦などであった<sup>117</sup>。1920 年代の前半にはルイ・ヴォークセルは「アングルから現在に至る女性裸体画展」や「裸体画家展」といった展覧会を企画し、エリー・フォールは「裸体画家展」を、そしてマルセル・ベルネームは「女性裸体画展」と題した展覧会をそれぞれ企画した

---

<sup>117</sup> Romy Golan, *Modernity and Nostalgia, Art and Politics in France between the Wars*, New Haven and London, Yale University Press, 1995.

<sup>118</sup>。裸婦はもともと伝統的なテーマとして確立されたジャンルであったが、その古典的側面が大戦後の秩序を求める動きと呼応したのであった<sup>119</sup>。

1920年代の裸婦像をめぐるのは、ルノワールの作品が再評価されたことが時代の空気を反映させたものであったことが見て取れる。セザンヌとルノワールはフランスの伝統を継承する榮譽ある画家として評価されたが、とくにルノワールは、死の翌年である1920年のサロン・ドートンヌにおける回顧展の成功によって、フランス絵画の正統な継承者として重要な地位を与えられた<sup>120</sup>。

ルノワールの裸婦のイメージの特質としては、数点を除いては近代的な都市のなかではなく、自然の風景を舞台としながら、牧歌的な雰囲気のもとにはほほ笑む様子が挙げられる。

女性の身体は豊満な肉付きを持つものとして全身で表され、大地に寝そべる、自然のなかで過ごすといった、豊かな土壌や国土を思い起こさせる伝統的な女性の表象に結びつけている。それは、伝統的な女性観のなかで形作られた裸婦であり、男性観者にとっては見慣れた女性像であった。1910年代から20年代にかけて再評価されたルノワールの裸婦像に見られる女性観は同時代の空気と呼応したものであった。

一方、際立った革新的な表現を示したシュルレアリスムの画家たちにとっても、主題の選択という側面においては、女性身体も盛んにモチーフとして取り上げられた。ボナールの1925年の《浴槽の裸婦》では、男性画家と女性モデルの身体が切断されているが、マックス・エルンストのカラージュ作品《雪の上を真夜中が通る。真夜中の上を目に見えない昼の鳥が舞う。鳥よりもわずかに高く、天空が広がり、壁と屋根が漂う》は、人間の女性の下半身の上に、毛糸で作られたある種の鳥のような生き物を暗示させるオブジェが乗っているものである。また、頭部がない女性身体としては、《近づく思春期……(昂)》(1921年)が制作され、下半身だけの女性身体としては「失敗した無原罪の宿り」のうち、「……そして三回目、これも失敗。」《百頭女より、1929年》が表され、頭部の省略が様々な形で表象された<sup>121</sup>。

ここまで、ボナールが《浴槽の裸婦》に向かった1920年代の女性表象における動きを、伝統的／前衛的な二つの側面から確認した。裸婦の主題は伝統的なものでありながらも1920年代の前衛的な画家たちにとっても新鮮さを失わせることのないテーマであり、多くの画家たちによって描かれてきたと同時に展示の場においても受容されていた。ボナールにとっては、色彩と構成にお

---

<sup>118</sup> 永澤、前掲論文。

<sup>119</sup> 同書。

<sup>120</sup> 天野知香「1910年代末から1920年代前半のフランスにおける批評の文脈とマチスの芸術」『鹿島美術研究年報第14号別冊』1998年、49頁。

<sup>121</sup> 永澤、前掲論文。

いて、この頃既に「遅れてきた印象派<sup>122</sup>」として認知され、主流派との距離があったが、形を変えて対象に対する視点や視覚、奥行き扱いにおいて、特質を生み出し始めていた。この問題について、次章で考察する。

---

<sup>122</sup> 松浦寿夫「遠くにあるものの近さ」『朝日美術館 西洋編 9 ボナール』1997 年、76-77 頁。

## 第5章 対象との距離—鏡と窓

### 第1節 鏡を使った距離の創出

絵画と窓には四角い枠という共通する要素がある。小野康男は絵画の枠と窓の関わりについてアルベルティの記述を引用しながら以下のように説明している。「私は自分が描きたいと思うだけの大きさの四角のわく[方形]を引く。これを、私は描こうとするものを、通して見るための開いた窓であるとみなそう<sup>123</sup>」の言葉によって「絵画の平面性のモデルとして窓が取り上げられ<sup>124</sup>」、さらにアルベルティが泉の表面の反映を絵画になぞらえていることから、水の表面は鏡の機能を有していた絵画をも示唆していたと指摘している<sup>125</sup>。ボナールは1935年の日記のなかで、表面について以下のように語っている。「最も大切な主題、それは表面である。表面には色、原理、それに加えて対象がある<sup>126</sup>」。この文章は、彼にとって表面が主要な主題であるとともに、表面に絵画の要素が集約されていることを示している。

1908年の《逆光の裸婦》(挿図 42)は、ボナールにとって鏡と裸婦を結びつけ、空間を重層的に表すことを可能にしたという意味で象徴的な作品である。室内は窓からカーテン越しに入る外光によって穏やかな光のニュアンスに満ちている。黄色と黄緑の柔らかな同系色によって構成された細かい柄の壁紙の張られた壁に、バラの柄のピンクのソファが置かれている。ソファの手前、つまり画家／観者に近い位置に向こう側を向いた裸婦が立っている。裸婦は胸をそらし、左足に重心を傾けつつもしっかりと立っている。右手には香水の瓶をもち、左手も胸の方に引き寄せている。室内の右奥には化粧台が置かれている。化粧台には鏡、白と青のひし形が連続する模様の洗面台のほか細々とした化粧道具も見える。鏡には肩から膝までの断片的な裸婦の身体に加え、椅子とチェストも映り込んでいる<sup>127</sup>。裸婦の身体の前面と二つの家具は鏡のなかでのみ表され、現実の

---

<sup>123</sup> アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、1971年、26頁。小野康男「視覚芸術における身体へのアプローチ——「視覚の身体性を媒介にして——」『「感性の学」への新たな可能性—その意義と限界』、平成10-12年度科学調査研究費補助金[基盤研究(A)(1)]研究成果報告書、2001年、148頁参照。

<sup>124</sup> 小野、同書、148頁。

<sup>125</sup> 同書、148頁。

<sup>126</sup> 《Le principal sujet, c'est la surface qui a sa couleur, ses lois, par-dessus les objects》  
2 décembre 1935, Note de Bonnard; Terrasse, 1984, p.191.

<sup>127</sup> ボキロンは、大きな浴盤は現代性を示す一方で、鏡には古典的なヴィーナスのような身体が反映していると指摘している; Bocquillon, 2015, pp.156-163; 1945年に撮影されたボナールのアトリエの壁に多くの美術作品の写真が貼られているが、中央に古代彫刻のヴィーナスが見える。それは《逆光の裸婦》の鏡に映る半身のイメージソースとして捉えられる。



世界では見ることはできない。化粧台の手前には装飾的な敷物の上に大きな浴盤が置かれ、中には水が張られている<sup>128</sup>。その水は鏡面としての役割も果たし、部分的に窓から入る光の反射を受けて、窓の枠が反映されている。裸婦は確かに鏡の方に向かっているが、鏡像で示されたイメージは裸婦の立つ角度と一致せず、不均衡な印象を抱かせる。画面に見える裸婦と、鏡像の裸婦は必ずしも同一ではなく、むしろ鏡像で示されたイメージは現実の世界とは切り離して考えても良いほどに異なる世界を作り出しており、画中画としての役割を果たしている。

西洋絵画の歴史において、窓や鏡、室内の扉はときに「開口部」という概念によって絵画空間を豊かに彩ってきた。アンドレ・シャステルは、「真実らしく見える空間」、すなわち一貫性をそなえ、閉じた空間という表現形式を採用したときには、その空間を開いて拡張することを可能にする、3つの—それは3つしかないのだが—副次的モチーフが存在する。それは「鏡」と「開口部」と「画中画」である。これらのモチーフは、光のあて方や提示の仕方について独自の条件をそなえているので、各々が扱いがいのあるものになっている。15世紀に特有の統一された空間を自然に補完するこれらの要素は、この後、絵画の中で重要な役割を果たしつづけてゆく<sup>129</sup>と述べている。室内の様子やそこで過ごす人々をつぶさに表した画家として、17世紀の画家、フェルメールを思い起こしたい。彼は《音楽のレッスン》(1662-65年頃、挿図43)で興味深い鏡の扱いを示している。エピネットと呼ばれる中世の鍵盤楽器に向かう女性は後ろ姿でありながら、女性の頭上の壁にかかった鏡が、女性の顔、テーブルクロスをかけたテーブルと市松模様の床が映し出しており、観者はその光景を見ることができる。女性の後ろ姿はエピネットの鍵盤に向かっているように見えるが、鏡に映る女性の顔の向きは右側にいる男性に向いているようである。後ろ姿が現実だとしたとき、鏡像との違いが明らかとなり、現実と鏡のなかでは異なる世界が展開されていることになる。鏡の中は、画面をひとつの平面として捉えたとき、画中画としての役割を果たすことになる。それは画面を一段と複雑にし、観る者の視覚を分散させることにつながる<sup>130</sup>。

ボナールは描く対象やモデルに直接向かうのではなく、興味を引いた事象を手帳にスケッチし、自宅に戻ってから再構成する方法をとっていた<sup>131</sup>。それはジャン・クレールが指摘したように、「突然、部屋に入った時に一気に視野に入るもの」とボナール自身が述べた最初の印象をもとに、絵画に再構成するという方法であり、それは鏡を用いた作品群においても試みられている<sup>132</sup>。彼の

---

<sup>128</sup> *ibid.*

<sup>129</sup> アンドレ・シャステル「絵の中の絵」『西洋美術研究』木俣元一・三浦篤監修、画中画研究会訳3号、三元社、2000年、9-10頁。

<sup>130</sup> 大森、1986年、74頁。

<sup>131</sup> ボナールは日常的に携帯している手帳にスケッチをしていた。彼の手帳についてはTerrasse, 1984.

<sup>132</sup> Clair, *op. cit.*, pp.29-50.

鏡のモチーフがもっとも革新的な形で表わされたのは《逆光の裸婦》の翌年に制作された《鏡の効果あるいは浴盤》(1909 年、挿図 44)である。ほぼ画面いっぱいに鏡が描かれ、化粧道具とともに裸婦自体も鏡のなかの反映としてのみ描かれている。手前のブラシ、化粧道具だけが現実のものとして存在し、画面にわずかの空間を残し大部分は鏡像となっている。手前の化粧道具は現実、すなわち画家のいる空間であり、裸婦は鏡の中の存在として描かれている。彼はここで画面に対して鏡をほぼ平行に配置し、鏡は画面に対してわずかに縮小されたサイズの平面を作っている。画面に新たな別の平面が生じるが、ここでは鏡に浴盤が映り、さらにそのなかに小さな浴盤が重なっている。浴盤が重層化されることにより画面は入れ子状に形成されていく。裸婦は画家の存在に注意を払うことはなく、鏡を通して偶然映り込んだように垣間見られる。裸婦の偶然の瞬間を捉えられたという点においては、ドガの裸婦を描いた作品《浴盤の女》(1884 年)にも見られるが、ボナールの《鏡の効果、あるいは浴盤》では、画家と観者が鏡を通して裸婦を見ることになり、両者の間に必然的に距離が生まれる。この作品で鏡の果たしている役割は以下のように整理できる。

1) 鏡は画中画としての役割を果たし、画面を複雑化して、平坦化する。 2) 鏡のなかに描かれるのは裸婦であり、同時に作品の主題でもあるが、裸婦を鏡という新たな平面の中に描き入れることによって、裸婦が与える強い印象が緩和される。3) 画家、観者との距離を生む。距離を生むことによって画家とモデルは近づくことはなく、画家の視線による制圧の要素をことごとく排除できる。窓を主題にした作品の解釈とも共通するが、知覚のヒエラルキーを消失させる<sup>133</sup>。それは可能な限りモチーフに序列をつけず、相対化させることに結びつく。以上のボナールの鏡における絵画理論は、小野康男が、精神分析学により視覚論を対象とするギイ・ラヴァレによるマティスを絵画創造における画家の眼差しの典型的な例と位置付けたうえで、視覚の序列についての記述をまとめた内容によっても説明がなされる。「注意を中心から周辺へと移行させ、目の焦点を脱臼させ、視覚的な「平等にただよう注意」の状態を生み出し知覚を相対化、部分的に消し去る。そのことによって、無意識な表象が投影される、空虚なスクリーンが形成される。最後に、知覚の刺激によって目覚めた無意識的表象が形式レベルでの退行によって力動化されて、キャンバスに描かれることになる<sup>134</sup>」。ボナールの鏡を使用した作品は、以上の理論を実践し成立していることが理解できる。

ボナールが 1916 年にモデルの姿を撮影した写真(挿図 45)では、女性は半ばブラウスを脱いだ状態で画面のほぼ中央に位置する場所に立っている。モデルの横には鏡が設えられ、鏡には

---

<sup>133</sup> 窓のモチーフについては次節で扱う。「知覚のヒエラルキー」の語については、大森、前掲書、72 頁を参照。

<sup>134</sup> 小野康男、前掲書、150-151 頁[Guy Lavalée, “L’écran hallucinatoire négatif de la vision”, *L’activité de la pensée, sous la direction de D. Anzieu*, Dunod, 1994, p.109.]。

モデルの横顔のほかに様々なものが映りこんでいる。モデルの身体によって隠されていた彫刻、また彫刻に遮られ3本の線しか表されていない額縁、菱形の額縁と上部に映っている額縁を中心に鏡のなかは構成されている。このうち、鏡の外で確認できる対象はモデルと菱形の枠の一部である。この写真では、彼が実際に撮影する際にも、鏡のなかに新たな世界を作り上げていることが示されている。現実の空間と鏡のなかの空間は、モデルを介在させることによって異なるものになっている。彼の鏡をモチーフにした作品に見られる特徴的な平面の導入は、この写真で表されている構成の方法において共通点が見出せる。この写真からはボナールの鏡の可能性についての実験のあとが垣間見られる。

ところで、ボナールが鏡の持つ効果と可能性について強い関心を持ち続けた背景として、19世紀後半のパリで鏡が様々な場に置かれ、人々の生活のなかに溶け込んだことについて確認したい。ベンヤミンはその様子を次のように記述している。「古い絵のために作られた、彫刻を施した高価な額縁に、絵画ではなく、鏡をはめ込むという習慣は、いつからはじまったのだろうか<sup>135</sup>」この文章は、鏡が同時代に強い存在感を示したものであったことを端的に示している。また、ベンヤミンによる同時代の記述の引用として、「利己的であること―「パリにいと、人は利己的になる。パリでは、愛すべき自分の姿を眺めずにはほとんど一歩も歩けないからである。ひしめき合う鏡たち！カフェにレストランに、大小の商店に、美容室に、文学サロンに、浴場に、その他いたるところに鏡がある。一インチごとに鏡！」なのである<sup>136</sup>」とあり、鏡の多様な使用によって、街中の様々な情景が映り込んでいたことが推測できる。すなわち鏡は、パリの現代生活の諸相を映し出す装置としても機能していたことが確認できる。

《鏡の前の裸婦》(1931年、挿図46)では、鏡に映った裸婦の姿を画家が捉えているのとは異なり、裸婦が鏡を見ている。鏡には、室内の様子が映りこんでいるが、裸婦の姿は示されない。鏡、裸婦、そのほかのモチーフが並列しており、奥行きが排除されている。ボナールはこの作品で距離を無効にすることを試みている<sup>137</sup>。距離の無効化は、モチーフに序列をつけず平坦化することにつながるが、さらにボナールはモチーフが持つ意味の無効化にも取り組んでいる。

---

<sup>135</sup> ベンヤミン、1995年、183頁。

<sup>136</sup> 同書、185頁。[S.F.ラールス(?)「パリ書簡」(『ヨーロッパ教養ある世界の年代記』Ⅱ、アウグスト・レヴァルト、1837年、)ラプツィヒ／シュトゥットガルト、206頁。]

<sup>137</sup> 松浦寿夫はボナールのこのような距離の扱いについて「距離の無化」としている。松浦、前掲書、79頁。

ボナールの絵画における平面的な画面は、奥行きを欠如を示すことから、日本趣味の影響も無視できない。実際、ボナールはナビ派のグループで活動をしていた頃、「超日本的ナビ」と称されるほどに日本の浮世絵に心酔していた<sup>138</sup>。

観者にとって、モチーフに対して平均的に注意を払うことは、主題のヒエラルキーの消失に結びつく。一般的に、画面のなかに主体となるもの、またそれを背景として支えるものがあるとしたとき、ボナールはモチーフそれぞれに主張を与えたり、調整を強いたりすることによって全体のバランスを取り、可能な限り視点を一点に集中させまいと観者の視覚を分散させることを試みている。その結果、画面の隅々まで平等の強さが与えられる。ボナールの視覚のありよう、対象の捉え方といった問題について、同時代の批評は以下のように書いている。レオン・ヴェルトは、「ボナールは世界を描いているのだろうか？むしろ、私はボナールが世界の誕生、そして唐突で奇跡的な対象や人物が誕生することを目撃者であると思う。ボナールの前で宇宙は新たに誕生するのである。ボナールの前で宇宙は少しずつ、また絶え間なく姿をあらわす。…混沌から脱する人間と事物の驚くべき光景。ボナールは注意深く見る。ボナールの目の前の世界は虚無から実生活へと移行する。世界はボナールの目の前で自ら創り出されるのである<sup>139</sup>」とし、身近な対象を主題にしなが  
ら、鏡や窓の大胆な処理によって生み出されたボナールの絵画世界について語っている。

---

<sup>138</sup> ボナールが 1880 年代後半から 1890 年代に日本の絵画にとりわけ強い関心を抱いていたことについては、ボナールについて書かれている多くの研究で確認することができる。近年のまとめたものとして Ursula Perucchi-Petri, “Pierre Bonnard, Le Nabi Très Japonard”, *Pierre Bonnard: Painting Arcadia*, 2015, pp.69–94.

<sup>139</sup> Leon Werth, *Bonnard*, George Besson, 1919, p.23; 邦訳は『ピエール・ボナール展』、損保ジャパン東郷青児美術館、2004 年、180 頁。

## 第2節 窓と開口部による平面の分割

ボナールは窓を通じて、その奥にある景色にも主張を与えることによって、画家／観者からの距離を平均化し、二次元のキャンバスの上で可能な限りモチーフごとのヒエラルキーを崩すことを試みた。ここでは、ボナールによる窓のモチーフの作品について考察する。

19世紀末デンマークの画家ヴィルヘルム・ハンマースホイ(1864-1916)は北欧の象徴主義美術を代表する画家で、室内画を数多く描いたことで知られている。《室内、ストランゲーゼ 30 番地》は 1900 年に同じ部屋で描かれた《陽光、あるいは陽光に舞う塵》に、妻イーダの後ろ姿とテーブルと椅子を描き加えた作品であるが、画面の中心に大きなフランス窓が配されている。およその時間が推測できるほどに、窓から差す光が床に届いている様子が克明に示されている。窓は外光を取り入れ、室内に光をさすが、窓の外の風景を確認することはできない。窓の外はきわめて曖昧に平坦な色を重ねているだけであり、あたかも外の様子を室内から見えないように意識しているかのようである。この作品では、採光という窓が本来持つ機能を十分に発揮しながら、それ以外の要素をことごとく排除しており、ボナールの窓の扱い方と対照的な位置を占めている。

アンリ・マティスの《コリウールの開いた窓》(1905 年、挿図 47)は、ボナールの窓の扱い方に影響を与えたとは考えられないだろうか。画面の 4 分の 3 ほどの面積を持つ窓は大きく開かれ、きらめく光と海、ヨットが見える。ここでは窓は外界と内部をつなぐという通常の本来の機能を発揮するというよりはむしろ、外の世界を示すための枠として窓が存在し、画中画として成立している。さらに海とヨットの外界と出窓の出っ張りの部分に植物が置かれ重層的に平面が配置されている<sup>140</sup>。

ボナールがマティスの《コリウールの窓》に影響を受けつつも、自身に特有の窓の扱い方を示した例として、ボナールの《開かれた窓》(1921 年、挿図 48)を取り上げたい。窓は大きく開け放たれ、外の景色が目飛び込んでくる。右手前には女性がロッキングチェアに座りうたた寝をしている。さらに画面の下部には猫の姿も見える。開かれた窓と室内の様子には直接的な関連性は見られず、むしろ戸外の情景は画中画としての役割を果たしている。

マティスは《パスカルのパンセ》(1924 年、挿図 49)で安逸な室内の空間を表した。窓は大きく、画面の半分ほどを占めているが、《コリウールの開いた窓》とは異なり、戸外の情景や入れ子状の構造が問題となるのではなく、花瓶に生けられたポピーや本、コーヒーが示す内的で私的な室内を補完するものとして表されている。窓には十分な面積が与えられているが、レースのカーテンがかかっており、内側から窓の外を見ることはできない。しかし窓の機能の持つ採光や開放性は端的に示されている。ボナールの《窓》(1925 年、挿図 50)では、窓際のテーブルには本や大判の出

---

<sup>140</sup> 天野、2001 年、319 頁。

版物、紙、インク、ペン、それに積まれた本と思われるものが置かれている。本の表紙は”MARIE”の語を示しており、これは 1897 年にボナールが挿絵を担当したペーテル・ナンセンの小説『マリー』を思わせる<sup>141</sup>。《パスカルのパンセ》との顕著な違いは、窓の外の捉え方である。マティスは窓も閉じ、カーテンもかけたのに対し、ボナールは大きな窓を開け放ち、連なる家の群や遠くに風景、空を平面的な処理によって、まるで引き寄せるようにして現前させ、観者が自分の知らない間に窓の外に空中移動したかのような感覚を与えている<sup>142</sup>。しかし、窓の外を見るのにあらかじめハードルが用意され、窓の枠や手すりによって窓の外の光景は部分的に隠されている。窓の外の景色を良く見ようとしたとき、枠や手すりの線は障害になる。しかし作品を全体的に見たとき、絵画の中の枠のなかでさらに窓の枠として機能する枠や手すりは、新たな枠を作り画中画として描写された対象を囲っている。さらにテーブルの表面にひし形のタイルのような細かい模様が施され、窓による画面の分割を支えている。

ボナールは、窓の枠を空間の分割の装置として捉え、室内と戸外をつなげているだけではなく、窓の外の情景を平面化することによって、知覚のヒエラルキーを無効にし、同時に画中画としても機能させている。そうしたボナールの実験的な姿勢は、室内の開口部でも展開されている。

《ル・カネの室内》(1939 年、挿図 51)は開口部や鏡、裸婦の扱いにボナール特有の絵画理論と、それぞれを支えるモチーフが集散的に登場する。ボナールの絵画の特質がところどころに見られ、観者を飽きさせることがない。まず中心より左に設えられた縦の線は、部屋の連続を示している。黄色の室内が手前で、裸婦が腰をかがめているのが見えるのが奥の間だと考えられる。部屋の連続する様子については、ヴァロットの《後ろ姿の赤い服の女性のいる室内》(1903 年、挿図 52)が比較対象として好例である。手前にドアを配し、その奥の室内を「連続的に<sup>143</sup>」描き出すことによって、空間が重層的に表されている。入れ子状に室内空間を連続させている手法は、開口部の持つ機能を十分に発揮している。しかしながら、《ル・カネの室内》は黄色い縦線にドアノブがついており、奥の間をつなぐドアであることを示しているにも関わらず、二つの部屋は平坦化され平面に配置されている。右に配されている手前の部屋は黄色い壁紙が張られ明るい雰囲気で満たされている。床は装飾的なタイル張りで椅子にも類似の柄が施されている。縦長の鏡はボナールの作品のなかでは小さい方に分類されるが、そのなかでも分割を示す線と手前の椅子とはやや異なる柄が示される。白いテーブルには黄色い果物のようなものが乗っているが、その果物も鏡の

---

<sup>141</sup> 《窓》の制作年である 1925 年はボナールとマルトが正式に結婚した年であり、およそ 30 年近く前に関わった恋愛小説が提示されたことは興味深い。

<sup>142</sup> 松浦、前掲書、75-81 頁。

<sup>143</sup> 中村周子「フェリックス・ヴァロットの室内画における開口部の表現について」『成城美学美術史』16 号、2010 年、51 頁。

なかでは配置の仕方が異なっている。室内の右側にはやや太いピンクの縦の線が通り、そのさらに右側は屋外を示しているようである。奥の間は全体的に暗く曖昧に描かれている。壁の色は濃い緑で、床も黄色い幾何学模様のある濃い緑、部分的に白と青で構成されている。最も奥の部分には画中画のような矩形の平板な板のようなものが見え、中には首から膝までの女性の裸体がかすかに確認できる。裸婦は身をかがめ、平行に位置し、本来不可能なはずであるが化粧台に向かって顔を整えているように見える。化粧台の足元には縁の一部のようなものが見え、浴盤を思わせる。平面を配置しながらも奥の間、すなわち奥行きを暗示しながらもボナール特有の方法でもって改めてそれを否定している。ドアノブはこの絵画空間を縦横無尽に好みの通りに扱うことが可能となったボナールのささやかな戯れのように思われる。ここでは、ボナールの「視神経の冒険の転写<sup>144</sup>」が画面全体にわたって行われている。ボナールが「…しかし、誰が見ることができるのだろうか？もし、誰もが、正確に、また完全に見ることができるのであれば、誰もが画家になるであろう<sup>145</sup>」と語ったように、彼自身、見ることに對するヒエラルキーを消失させ、対象を表面として捉えそれを絵画に転用したことが《ル・カンネの室内》では確認できる。

ところで、ボナールの言うところの「視神経の冒険の転写」は必ずしも常に時代と呼応したわけではなく、そのために美術史のなかで曖昧な位置づけのまま周囲の様式が交代していった側面もあった。ボナール自身もそのことについては認識しており、とくに印象派と構成について、以下のように語った。「私の友人たちや私が印象主義者たちの仕事を追及し、それをさらに発展させるように試みたいと思ったとき、われわれは、印象主義者たちを、彼らの色彩の自然主義的な印象という点において、乗り越えようとしていました。芸術は自然ではないからです。われわれは構成の点ではるかに厳格でした。…しかし、社会の変化はわれわれよりも速いものでした。われわれが自らの目標とみなしたものに到達する前に、社会はキュビズムやシュルレアリスムを迎え入れました。われわれはいわば、空間のなかに宙吊りにされたかのようです<sup>146</sup>」この言葉からは、ボナールが自身の絵

---

<sup>144</sup> 註1 参照。

<sup>145</sup> 《Mais qui regarde? Si les gens pouvaient voir, et bien voir, voir pleinement, ils feraient de la peinture tous.》André Beuder, “Pierre Bonnard” *La Nouvelle revue française*, no.358, novembre 1982, pp.145-147.

<sup>146</sup> 《Quand mes amis et moi voulûmes poursuivre le travail des impressionnistes et tendre de le développer, nous cherchâmes à dépasser ceux-ci dans leurs impressions naturalistes de la couleur. L’art n’est pourtant pas la nature. Nous fûmes plus sévères pour la composition. [...] Mais l’évolution fut plus rapide que nous. La société accueillit le cubisme et le surréalisme avant que nous eussions atteint ce que nous avions considéré comme notre but... Nous nous trouvâmes suspendus dans l’espace en quelque sorte.》Georges Roque, *La Stratégie de Bonnard : Couleur*,

画と印象主義との違いを明確にしていることが見て取れる。すなわち、ボナールが絵画で実践した色彩の配置は実際のものとは異なり、「突然、部屋に入った時に一気に視野に入るもの<sup>147</sup>」としての最初の印象を、ボナールの絵画理論によって再現したものであることが理解できる。

《フォーヌ、あるいはフォーヌとニンフ》では、木の繁みが画面を分断し、ニンフとフォーヌの身体の属する空間も分離されている。繁みの手前と向こう側では全く異なる空間が表わされている。繁みの存在によって彼らは異なる空間に身を置いている。

ここまでの鏡と窓、および分割の問題についての考察をまとめたい。彼は 1900 年の《男と女》で男女の心理的乖離を示唆する作品を制作したが、衝立によって室内は分割され、男女の身体が分離された。衝立は前方にせり出してくるかのような強い存在感で画面の中心に配置されている。衝立を中心に男女の空間はそれぞれ別のものとなっている。また、この作品では裸婦と男性が同一空間に描かれているにもかかわらず、男性の支配的意思を見ることはできず、むしろ受動性の表象に主眼が置かれている。裸婦に対して所有の概念が見られないことは、1900 年代後半から 20 年代にかけて描かれた鏡の効果が反映された浴室で過ごす単独の裸婦像にも当てはまる。裸婦は自らの身繕いに専心し、その行為に没入している<sup>148</sup>。没入のさまは、裸婦の自発的と言える自らの感覚によって行われるもので、画家の支配的視線が介入する隙は見られない。

1908 年の《逆光の裸婦》では、鏡に映る裸婦と手前の現実の裸婦の角度が対応しておらず不自然であったことについて、既に述べたが、現実の裸婦の手前には、それを見つめる画家の姿が本来はあるはずである。この問題について、鏡に映る裸婦を描き出すのに、画家の姿が介入するのを避けることを明示するために不自然な角度によって裸婦を描き出したと考えることができないだろうか<sup>149</sup>。大森達次は「(…)鏡に映る像が画家によって偶然にも「見出された」という感じを生み出し、画家の積極的な役割を減じている。すなわち画家の受動性が強調されている」と述べ、ふいに鏡に映った裸婦の姿を、画家が瞬間的に捉えたという情景をボナールが作り出していることに言及している<sup>150</sup>。ボナール自身、対象から受ける印象について、「最初の印象を表現できるように

---

*Lumière, Regard*, Gallimard, 2006, p.30 [cited in Ingrid Rydbeck, *Chez Bonnard à Deauville*, L'Echoppe, 1992.]. また、松浦、前掲書、76 頁。

<sup>147</sup> 松浦、同書、79 頁。

<sup>148</sup> 「鏡は裸婦の自己の行為への没入の印象を増幅し、裸婦はいっそう画家から遠ざかる。要するに、画家は裸婦の単なる受動的な観察者に過ぎず、裸婦の世界に入り込むことはなく、画家と裸婦との関係は、支配・被支配および所有・被所有の関係でもない」大森、1986、72 頁。

<sup>149</sup> 同書、72 頁。「たとえ画家自身の映像の挿入があつてしかるべき視点の設定の場合にも、決してそれを挿入することはない。すなわち画家の「美学的自己主張」の排除」と説明されている。

<sup>150</sup> 同書、72 頁。



なるまで、決してあきらめてはいけないということだ<sup>151</sup>」と述べ、彼が最初に受けた印象を再現することに重要性を見出していることが見て取れる。同時代の批評でも、ボナールの瞬間を捉え、その光景を作品に昇華させるさまについて言及されている。クロード・ロジェ＝マルクスは、同時代の批評のなかで、「(ボナールは)一瞬のポーズを捉え、無意識のしぐさをこっそりと自らのものにし、とりわけ瞬間的なありようを定着させる<sup>152</sup>」と述べている。ボナールは鏡を使って距離を生み、そのことによって自身と観者からモデルを段階的に遠ざけようとした。距離を生むのは極めて意図的に行われている。距離は、フォーヌの物語で示されたように、欲望の対象でありながら手に入らないことを示すと同時に、裸婦を間接的に示すことへのボナールの意思として表されてきた。そしてそれは欲望の表現における問題だけではなく、鏡の生み出す効果に特質を見出したからに他ならない。また、加えて言えば、裸婦の身体を鏡のなかでのみ表し、画家と観者との距離を意図的に生み出すことは、西洋美術の歴史において、男性画家が女性モデルに対して抱いた欲望や観者に向けた女性のセクシュアリティの表象の問題で展開される系譜との違いの明示という特質が見い出せる<sup>153</sup>。

ボナールはシャステルの指摘にあるように、鏡、窓、「開口部」に備わった条件を用いて、その可能性を探求してきた。しかしそれだけではなく、そこに意図的な画家の視線の排除という異なる問題を提示した。

---

<sup>151</sup> 『ピエール・ボナール展』、2004 年、106 頁〔Ingrid Rydbeck, *Hos Bonnard i Deauville*, 1937, Vol. XIII, p.123〕。

<sup>152</sup> 《Il surprend les poses d'un instant, dérobe les gestes inconscients, fixe les expressions les plus fugitives.》Claude Roger-Marx, *Pierre Bonnard, Les peintres française nouveaux*, no.19, 1924, p.12.

<sup>153</sup> 註 116 参照。

### 第3節 1925年《浴槽の裸婦》におけるモチーフと視覚の問題

1925年の《浴槽の裸婦》では、画面の右側に浴槽があり、その浴槽の中には女性の身体が見える。浴槽そのものは、画面の縁で切断され、浴槽のなかの身体も切断されている。また、画面の左側にはガウンをまとい、手にパレットを持っている男性の姿が描かれている。この人物も枠からはみ出ており、身体が断片化されている。この作品は、ボナールが油彩画において生涯に3点描いた男女の表象のひとつであり、先行研究では状況から画家自身とマルトを描いたものとされている<sup>154</sup>。

《浴槽の裸婦》は、室内における男女、身体の断片化、入浴する女性、男性画家の自己表象、さらに近代的な浴槽の表象といった様々なモチーフが複合的に絡み合って成立している。同時代の批評において、ガストン・ヴェランヌは「ピエール・ボナール氏の《浴槽の裸婦》は、彼の持つ才能のみが自らに可能にするような例外的な力を要する力技である<sup>155</sup>」と評価している。

画面は縦長で、それと呼応するように中央から画面の右端まで浴槽が配されている。浴槽はキャンバスの枠によって右側と下部がそれぞれ切断されており、中に入っている女性の身体も下半身と左手だけが表されており、部分的な表象となっている。画面の左側にはガウンを身に着け、室内用の靴を履き、手にパレットを持つ画家がいる。窓にはレースのカーテンがかけられ、小さな椅子には衣類の類が置かれている。浴槽の下には大きな花の柄がある絨毯が敷かれ、パレットを持つ画家もその絨毯を片足で踏んでいる。画家も女性身体と同様に画面の縁で身体は切断され胸から足までの部分的な表象となっている。

この作品におけるモチーフに関する特質は次のように整理される。1) ボナールとマルトが描かれており、ボナールは画家の自己表象、すなわち自画像として捉えられる、2) 二人の身体はそれぞれ画面の枠によって切断され、全身は表されない。また、《男と女》ではボナールの身体のみが画面の枠によって切断されていた、3) 近代的な浴室を舞台としている、4) マルトは浴槽に入っており、二人は浴槽の存在によって同一空間にいるにも関わらず分離している、以上の4点が作品に示されているモチーフに関わる特質であり、それぞれ、自画像、切断された身体、近代的な浴女としての女性表象、男女の分離の問題として捉えられる。先行研究ですでに指摘されているよう

---

<sup>154</sup> Newman, 1984, p.166.

<sup>155</sup> 《Le Nu à la baignoire, de Pierre Bonnard, est un tour de force exceptionnel que seul un talent comme le sien pouvait se permettre,・・・》Gaston Verenne, “Le Salon d’Automne”, *Gazette des Beaux-Arts* 5e, 12, 1925, p.274 .

に、本論でもこの作品を《フォース、あるいはフォースとニンフ》、《男と女》と関連するものと位置づけ、モチーフの示す意味について考察したい<sup>156</sup>。

ボナールは、生前は《浴槽の裸婦》を所有し、没後ペンシルヴェニアのアンネンベルグ夫妻(現在は財団)の所有となり、現在は個人蔵となっている。制作の状況としては、ボナールは1925年に南仏のル・カネ Le Cannet に別荘を購入しル・ボスケ Le Bosquet 繁みと名付け、マルトと晩年まで過ごすことになる。また、マルトとは1893年以来ともに暮らしてきたが、彼女の希望により正式な結婚をしたのもこの年である。正式な結婚に際して、初めて彼女の名前がマリア・ブールサン (Maria Boursin) であること、また1869年生まれであることを知る。ボナールは、身体を清潔に保つことに対して尋常ならざる執着心を持っていたマルトのために、この家に近代的な浴室を設え、彼女は一日の大半を浴室で過ごした。ここで描かれているような全身を囲い込む形態の浴槽は、20世紀前半のフランスでは一部の特権的な階級でのみ使用されており、大多数の人々は入浴時には浴盤を使っていた。このことから、本作で示された女性の入浴の図像は、同時代的なイメージを表したものと理解できる。

入浴図の歴史と展開については、本論で既に検討したが、《浴槽の裸婦》の浴女の特徴として挙げられるのが、身づくろいをせず、浴槽に横たわっているポーズであることである。女性身体から生气は感じられず、水中に漂う足が見えるだけである。画面はやや俯瞰的に捉えられており、浴槽がクローズ・アップされ、浴槽とそのなかに描かれている女性身体の下半身が観る者を捉えている。浴槽は画面に対してほとんど垂直に置かれ、女性身体は浴槽の左側の側面に近く配されている。

《浴槽の裸婦》における女性身体は、腰から足先までのみが表象されているが、ここで見られる女性の姿態の視覚的着想源は、歴史的な浴女には見いだせない。リンダ・ノックリンとタマル・ガーブは、本作における浴槽の源泉を棺のイメージに求めているが、彼女たちの着眼点を踏襲した場合、死のイメージが表わされた作例に辿りつく<sup>157</sup>。例えばエヴァレット・ミレイの《オフィーリア》(1851年)ではオフィーリアが狂気に陥り、川に漂う(後に命を落とす)様子が装飾的な背景によって描き出されている。女性身体が水に浮かぶ様子を描くにあたって、ミレイが水を張った浴槽にモデルであるエリザベス・シッダルを浸からせてポーズをとらせた逸話は有名である。シェイクスピアの『ハムレット』に登場するオフィーリアは「愛ゆえに狂乱した自己犠牲的女性の鑑<sup>158</sup>」として、19世紀末に非常に人気が高まったという。ダイクストラは、その現象について、「オフィーリアは、狂気に陥ることによって、恋人への献身を最も完璧に立証し、花と等しい存在であることを示すために

---

<sup>156</sup> Newman, 1984, p.12, p.166.

<sup>157</sup> 註3参照。

<sup>158</sup> ダイクストラ、前掲書、63頁。

自分の体を花で埋めつくし、ついには、水死して水底に沈む運命に身を委ね、それによって、女性に従属物であるとする十九世紀の男性のこのうえなく他愛ない幻想を満足させたのである<sup>159</sup>」と述べており、オフィーリアが、同時代の男性が抱いた理想的な女性像の役割を果たしている指摘している。ドラロッシュの《ディオクレティアヌス帝時代のキリスト教殉教者》(1855 年)では、死を迎えたばかりの女性が水に浮かぶ様子が描かれている。タマル・ガーブは、《浴槽の裸婦》と同年の 1925 年に制作された《入浴》で描かれた浴槽と横たわる裸婦について論じている。彼女は、浴女が浴槽に横たわり生気のない印象であることに注目し、描かれた浴槽が棺を思わせるとしている<sup>160</sup>。またノックリンは横たわる女性のイメージの源泉を死と性的快楽が結びついた図像として、ゴーガンの《純潔の喪失》(挿図 53)に図像的類似性を見出している<sup>161</sup>。実際、《純潔の喪失》の図像に見られる特徴は、下半身が画面の枠と平行に描かれ、硬直したようなポーズがとられている。女性のポーズは《浴槽の裸婦》の女性の姿態と類似しており、以上の検討から《浴槽の裸婦》に見られる女性の姿態は、伝統的な浴女のイメージではなく、むしろ死と結びついた女性のポーズに共通点が見い出せる。最初に浴槽が登場したのは 1917 年《春、浴槽の裸婦》(挿図 54)であり、これは描かれた前年の 1916 年にボナールとマルトが引っ越したイヴリーヌ県のオートゥイユにある家の浴室が舞台となっている。1920 年前後には、マルトの生来の神経質な性質が強まり、次第に嫉妬深く孤立の道を辿っていった。タデ・ナタンソンは、その頃のマルトについて「彼女の健康についてみな不安を感じていた<sup>162</sup>」と語っている。完全に時期を同じくしていたかについては定かではないが、ボナールにはこの時期にマルトを除いて二人の恋人がいたことがわかっている。

《マントルピース》(挿図 55)のモデルはルシエンヌ・デュピ・ド・フランネで、1915-16 年の作品に頻繁に登場する<sup>163</sup>。1917 年頃からは、ルネ・モンシャティが恋人になったが、ボナールにとって、モンシャティは優美な金髪を持ち、モニュメンタルで古典的な風貌の女性として、ボナールの満足に足るものであった<sup>164</sup>。1921 年には、ボナールは彼女を伴って彼女の両親の住むローマを訪れた。彼女との結婚の許しを得るためであった。ボナールはマルトとの別離に加えてモンシャティとの結婚を考えるほどに二人は親密な関係になったが、結果としてモンシャティは 1923 年に浴槽の中で自ら命を絶っており、発見したのがボナールであった。《浴槽の裸婦》以前に制作された裸婦

---

<sup>159</sup> 同書、63 頁。

<sup>160</sup> Tamar Garb, “Tomb of the unknown bathers”, *Tate*, Spring, 1998, pp.34-36.

<sup>161</sup> Nochlin, 1998.

<sup>162</sup> Hyman, *op. cit.*, p.111.

<sup>163</sup> *ibid.*

<sup>164</sup> *ibid.*

は、浴槽の中で身繕いをするなど、覚醒した意識のもとの行為であったが、1925 年以降に描かれた縦長の浴槽に両足を伸ばし生気のない表情を浮かべているさまは確かに死を連想させる<sup>165</sup>。

男性身体の表象については、ドガの《客》、《まじめな客》における男性身体の断片化についてバーンハイマーが指摘したように、男性身体は切断された格好になっており、その表象の背景として、逸脱した娼婦の空間へ全身で踏み込むことができないという解釈は、19 世紀後半の中産階級の社会の枠組みのなかで、娼婦をめぐる状況を考えれば理解できる<sup>166</sup>。ドガの《客》や《まじめな客》およびマネの《ナナ》において共通している、画面の中心に娼婦が配され、中産階級の男性が端にいるという構図と比較した時、ボナールの《浴槽の裸婦》は画面の中心には浴槽の左の枠がほぼ貫かれており、どちらの人物も配置されていない。むしろ二人の身体はそれぞれ画面の縁で断ち切られるように構成されており、どちらも画面のなかで全体性を保持していない。

以上が、作品のモチーフに関する図像伝統との比較であるが、とくに画家とモデルそれぞれの身体が部分的に表象されていることについてさらに検討を進めたい。

ボナールは制作の際、キャンバス地を木枠に貼ることなく、壁にピンで留めた状態で描き始めるが<sup>167</sup>、そのことは画面の枠、つまり作品のサイズを予め決めずに制作を始めるということである。二人の身体の切断、すなわち画面の切断については、上下、左右の周縁部はあたかも鋏で断ち切ったように切断されており、彼の周縁部への関心が強く表れており、作品の「終わり」を予め決定しないことに結びついている。<sup>168</sup> その手法は、人物画以外の作品でも確認できる。

《庭に面した食堂》(1930-31 年、挿図 56) や《庭に面した大きな食堂》(1934 年、挿図 57) では窓の枠やテーブル、さらにテーブルに置かれた様々な食器類によって空間の分割がなされ、さらに窓の外に見える景色は、望遠鏡で覗いた中に映った情景のように拡大された詳細な描写となっている。画面の端には、断ち切られた格好になっている人物が見え、知覚のヒエラルキーの無効化が行われていることが確認できる。先例として挙げられるのは、マティスの《生きる喜び》(1905 年) である。この作品では周縁にもポイントが置かれ、観者は細部にまで視線を動かすことになる

---

<sup>165</sup> Bocquillon, 2015, pp.162-163.

<sup>166</sup> 同時代の娼婦と中産階級の男性の結びつきについては、註 110 参照。

<sup>167</sup> 松浦寿夫、前掲書、75 頁。

<sup>168</sup> 画面の周縁部への関心は 1910 年代前半にはピカソとブラックによってある種の試みが提出されている。彼らは、分析的キュビズムにおける幾何学的模様と画面の物理的な拡がりとの統合に困難を感じ、1912 年に楕円形のキャンバスを考案した。これは従来の四角形のキャンバスでは四隅の処理が問題となることに対するひとつの答えでもある。

<sup>169</sup>。すなわち、画面の枠に結果として配置されることになったモチーフにも、観者は視線を送ることになる。「(ボナールの)絵画には、オールオーバー(脱中心的)な性格と力点の置きどころ及び処理の均質性が存する。(中略)彼は、知覚したものから構想性のあるイメージを案出する。(中略)彼のフォルムのマッスは、平たくされたように見え、鑑賞者に最大の領域と平面を見せている<sup>170</sup>」以上は、ボナールとモネ、ルノワールに関する比較論の一節であるが、ボナールの絵画における周縁部の扱いにおいて、その均質性および視神経の運動へと誘う特質が指摘されている。

画面の周縁部に対する深い関心は、後年のアメリカ抽象表現主義の作品とも共通する。ロバート・マザウェル(Robert Motherwell, 1915-1991)の《レッド・オープン No.1》(1978-1979、挿図 58)では画面の上部で切断されたかのような矩形が表されており、《浴槽の裸婦》における浴槽の切断に共通性が見出せる。ここでは本来四角形として成立する形が、周縁部が切断されたことにより矩形になり、その結果画面そのものが開放されている。この作品は《浴槽の裸婦》においてボナールが提示した周縁部に対する問題を別の形で発展させたものと位置付けられる<sup>171</sup>。

《浴槽の裸婦》、《庭に面した食堂》で示されているように、周縁部が断ち切られたことによって、人物が本来有していたモチーフの意味は後退し、造形的特徴としての意味が加算される。《ミルク・ボウル》(1919 年頃、挿図 59)では、モチーフとしての人物の与える印象の強さについて問題にしている。海に面した窓のある光の届く室内の右に描かれた女性は、猫にミルクをあげるための食器を手にもっているが、背景の色彩と同化するかのように溶け込んだ色の服を身に着けている。逆光であるために顔の上部は影が落ちており表情は窺うことはできず、そればかりでなく、人物の顔立ちすら認識することはできない。人物は様々な手段によって肖像としての側面がそぎ落とされており、個人の特質を表すことから離れ、背景と同等の強さで表される。

ボナールは、1900 年の《男と女》で表された男女の分離のイメージを、近代的な浴室のなかで再現した時、フォースとニンフを、芸術家と身繕いをする裸婦として改めて仕立て上げた。水に浮

---

<sup>169</sup> たとえばイヴ＝アラン・ボア『マチスとピカソ』宮下規久朗監訳、日本経済新聞社、1999 年。ボナールとの比較については、Isabelle Cahn, “The Mechanics of Happiness”, *Pierre Bonnard: Painting Arcadia*, 2015, pp.33-45.

<sup>170</sup> P. Heron, “Pierre Bonnard and Abstraction”, 1947, cited from N.Wadley ed., *Renoir. A Retrospective*, 1987, pp.341-342. 栗田秀法「ボナールの印象派摂取と新たな展開の端緒—《にぎやかな風景》(1913 年頃)をめぐる—」『没後 50 年ボナール展』、1997 年、29-30 頁より引用。

<sup>171</sup> 岡崎乾二郎は、マザウェルの《The Sienna Wall》(1972-73)に関して、マティスの《コリウールのフランス窓》(1914)を引き合いに出し、比較検討している。  
<http://correlative.org/exhibition/antinomie/red.html> (2010 年 9 月に閲覧、2018 年 1 月の確認時には消滅)

かび、動かない女性のイメージは、死を連想させるとともに、ボナールの私的な出来事としても重複しており、画家の発想源となったことは確かである。浴槽は同時代性を表すモチーフとして有効性を持つとともに、画面の分割、人物の分離を示すものとしても機能している。画家とマルトは画面の枠によって頭部が断ち切られているが、それは主題との関わりというよりは、《庭に面した食道》や《庭に面した大きな食道》との比較によって明らかになったこととして、むしろ画面の周縁部の新たな扱い方の一つとして画家が試みたものであった。

ドガが捉えた現実性を帯びた身繕いをする裸婦たちの特徴のもう一つの側面として、他者に見られることを意識せず、身繕いや入浴という行為に没入している姿が強調されていることが挙げられる。18世紀の貴婦人の身繕いとして、すでにヴァトーの《化粧する女》を見たが、女性は見られていることを意識し、身体を正面に向けポーズをとっていた。ドガは《賛美》でコントラポストのポーズを表したが、《浴盤の女》に見られるような一連のパステル画で展開された浴女は、総じて身繕いの行為に没頭し、他者の視線を意識していない。

ドガの浴女を描いた作品に見られる没入の行為が、偶然性と結びついたと考えることはできないだろうか。他者を意識しない、偶然画家の目に映り込んだような光景を捉えたドガの浴女とボナールの浴女について、ここで比較しボナールの特質を浮かび上がらせたい。

ボナールの言葉「突然、部屋に入った時に一気に視野に入るもの<sup>172</sup>」の示す世界は、対象をモデルのいる室内としたとき、必ずしもモデルが画家の方を向いてポーズをとることなく、他者（画家）を意識することなく行っていた行為を画家の目を通して見ることであり、その最初の印象をキャンバスに再現することが彼の絵画理論として理解される。

「最初の印象<sup>173</sup>」から再現に至るまでは、年代を追うごとに距離の無効性—すなわち奥行を排除した平面的な画面のなかで、画家の視点からモチーフまでの距離が現実を無視したものとなり、遠くにあるものを近くに寄せたり、その逆の追求も強まっていった<sup>174</sup>。その手法についてレイモン・コニアは以下のように述べている。「複数の視野を統合する巧みな手段（ボナール）を見出すことに腐心したこの作家は、ここでは遠くにいくにしたがい彩りが薄れるはずの屋根、山、空の色彩を現実より誇張し、室内のモチーフの色斑と響き合うようにしている。そのため視線はスムーズに遠近を移動し、われわれはそれを繰り返すうちに心地よい軽いめまいをもよおす<sup>175</sup>」コニアの指摘にあるように、ボナールの作品において視線を動かすことによって見るという行為を身体的に獲得し

---

<sup>172</sup> 松浦、前掲書、79 頁。

<sup>173</sup> ボナールの言葉。註 151 参照

<sup>174</sup> 松浦、前掲書、79 頁。

<sup>175</sup> 『没後 50 年ボナール展』愛知県美術館、1997 年、180 頁[Raymond Cogniat, Bonnard, Paris, 1989, pp.50-51.]。

ていくことになる。1927年にブイエは、ボナールに関して「ボナール氏もまた独創的で革新に満ちた見方を持っている。彼は自らの真実を齒に衣を着せずに主張する、我々の時代の稀有な芸術家の一人である。彼は大胆にパースペクティヴと色調との調和をあえて刷新する。彼は既に世俗社会の取るに足らない光景を高いところから見ているのだ<sup>176</sup>」と述べ、ボナールの視覚と表現について説明している。

次に、ドガの作品との比較によって、ボナールが視覚の運動にどのように注意を払ったか検討したい。身繕いをする女性の主題を手掛け始めた1890年代後半にはドガの影響が直接的に反映されていた。クローズアップ、斜めから切り込む、背後からのカットといった視覚的に没入を強調する要素を付け加えながら<sup>177</sup>、ほとんど同様の構図や主題を描きつつも徐々にドガの影響は後退し、ボナールの特質が見え始める。ドガの《浴盤の女》(1884年、挿図60)とボナールの《浴盤の女》(1912年、挿図61)は、構図と主題のみならず床、浴盤、周辺の色遣いに至るまで共通点が見られることから、これまでもボナールにおけるドガの影響として比較の対象となってきた。実際、構図と主題、裸婦の没入の要素においては一致しているが、1908年の《逆光の裸婦》で鏡の有効性を明らかにしたボナール<sup>178</sup>にとって、視線を分散させ、遠方にあるものを必ずしもその通りに描写しないといった造形上の探求はすでにひとつの形をなしていた。《浴盤の女》では、主題と構図を保持したまま造形的実験を行った痕跡が見られる。ドガの作品では女性の背中に光があたり、観者の視線はそちらへ向かうが、次いで体を拭く手とタオルに視線が移る。右手の先は省略されるほどに、素早い動きでタオルを動かしていることが見て取れる。つまり、浴女を見つめるのにハードルとなるものは描かれず、女性の身体を見ることに集中できる。それに対してボナールの作品の場合は、観者は浴女を上から見下ろすような俯瞰的な視線でもって眺めつつ、浴盤のなかの洗面器に視線が移る。洗面器の乳白色は左の水差しの色と呼応する。次にその先にある正体不明の類似した色彩のものへと視線が移り、浴盤が敷かれた絨毯も目に入る。絨毯は水差しや正体不明の置物とも同系色でそれぞれが同じような強さで切迫し合っている。そして浴女にまた視線を戻す、ということを繰り返す。視線の動きや運びは、見る人によって差はあるが、ドガの作品が観者に対して、浴女へ視線を集中させようとしており、浴盤やタオルはあくまでも脇役であるのに対して、ボナ

---

<sup>176</sup> 《M. Pierre Bonnard a, lui aussi, une vision originale et pleine de certitude. Il est l'un de nos rares artistes qui proclame sa vérité à bout portant. Il ose bousculer avec audace les perspectives et les accords de tons. Il regarde déjà les humbles spectacles du monde d'en haut, comme si les homes, chaque jour plus accoutumés à l'avion, ne devaient bientôt vivre que dans l'escape.》  
Raymond Bouyer, "Art Contemporain——Le Salon des Indépendants", *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 51, 1927, pp.199-200.

<sup>177</sup> 大森、1986、66頁。

<sup>178</sup> 1908年の《逆光の裸婦》については本論第5章第1節を参照。



ールは意識的にそれを避けるために巧みに色の強弱、影をつけてポイントを増やし、見ることを単純化させないと同時に観者に見方を強いることがない。さらに言えば没入の行為と視線を分散させる動きを引き出すことによって、一枚の絵画のなかで観者の視覚を混乱させている。

ドガの《朝の入浴》(1887-90、図 62)とボナールの《浴槽を出る》(1926-30 年頃、図 63)における構図の類似性はボナール特有のある種のユーモアを感じさせる。ボナールのル・カネの別荘の浴室は実際にこのような配置であったが、ドガの場合は手前に寝具が、ボナールの場合は衣類のようなものが積まれている。ドガの作品《朝の入浴》では、足を浴槽に向かって入れているので浴槽に入る動作であることが見て取れる。壁の交差する部分は明確で一段と濃い色が使われている。娼婦の朝の身支度の様子を、部屋の奥から眺めている画家の視線が感じられるほどに背後から切り込んでいる。ボナールの作品は《浴槽を出る》とあり、入浴が済んだところで浴槽を出ようとする動作である。壁の交差は部屋のドガの《朝の入浴》と同じ位置で見られる。しかしながらボナールはそこに物を置くための小さな台と、宙に浮かんでいるかのような配置でポットを描き、意図的に交差によって生じる縦線を混在させている。テーブルの脚や窓の枠による縦線が本来壁の交差として示されるはずの縦線の代替の役割を果たしている。この作品は 1926 年から 30 年という時期に制作されたため、すでに実験を重ね、随所に工夫を凝らすことによって浴女に視線が集中しない、視線を分散させる方法を習得していた。

ここまで、1925 年の《浴槽の裸婦》について、モチーフの持つ意味を図像伝統との比較において、またボナール自身の語った視神経の運動に関する言葉とそれに関連する言説を用いつつ検討した。さまざまなモチーフのなかで、とりわけ浴槽は人物たちの分離に加え、空間を分割する役割を効果的に果たすことができ、加えて造形的新規性のみならず、モチーフとしての同時代性を表し、さらに浴女の象徴的意味も備えていた。身体の不自然な切断は、モチーフの持つ意味のなかでの検討というよりはむしろ視神経の運動の問題として理解するのが適切である。ボナールは観者がキャンバスの枠の外側へのイメージを想像する道筋をこの作品によって示した。

## 第6章 ボナール作品の自画像における男性の受動性の表象

### 第1節 近代の自画像の系譜

ボナールは生涯を通じて20数点の自画像を描いている。1920年代以降に多く描かれているが、形を変えながらも自画像そのものは初期から晩年まで生涯を通じて断続的に制作された。

1880年代後半から描き始められた自画像の形式は、1)鏡に映る上半身の着衣の単独の自画像、2)家族との肖像のなかに自らの姿を描き入れたもの、3)裸体の自身の姿を鏡に映したものの、4)マラルメの『半獣神の午後』のフォーヌに扮した自身の姿<sup>179</sup>、5)『ダフニスとクロエ』のダフニスを演じたもの、6)マルトとともに鏡に映った裸体のものと多岐にわたっている。この多様性は、軽視できるものではない。家族との肖像に自らを描き入れたものを除けば、他の形式における主題は、それぞれが密接に結び付いており、同時に自身の姿を注意深くかつ辛辣に見つめる姿勢が共有されている。

西洋絵画の歴史を振り返れば自画像が果たした役割は大きい。自画像を全く描かなかった画家は少なく、芸術家の自己表象という側面においてデューラー、レンブラント、クールベ、ゴッホ、シーレ、ピカソらは際立った作品を残している<sup>180</sup>。さらに、自画像に特定の形、すなわち芸術家が自身の姿を表象するのに対して、ボナールをはじめとする20世紀の画家たちが系譜として直接辿ることができるのはロマン主義の時代に描かれた自画像である<sup>181</sup>。太田泰人は「近代以前」と「近現代」それぞれの時代に「画家の置かれた状況、芸術家としての自意識、そして創作理念に関する、巨大な変貌のあり様が、ありありと映し出されている」とし、ベラスケスの《ラス・メニーナス》(1656年、挿図64)とクールベの《画家のアトリエ》(1854-55年、挿図65)における画家の自己表象を比較している。《ラフ・メニーナス》では、画家が一群の端の位置に自らの姿を描き入れていること、また画家がまさに絵を描きこんでいるそのカンヴァスが、観者からは見えないように、つまり裏面がこちら側に向けられていることに対し「慎重深く表面を隠している」と指摘しており、観者のほうに目を向け絵の中の世界とこちら側の世界を断絶することなく共有しようとしている<sup>182</sup>。一方、《画家のアトリエ》では画家の姿は横長の画面の中央に、慎重様子も見せずに描き込まれ、作品も観者に向か

<sup>179</sup> ボナールの作品におけるマラルメの『半獣神の午後』の影響については、本論2章で論じた。また、Whitfield, *op. cit.*, p.16.

<sup>180</sup> 三浦篤「西洋絵画と自画像 そのタイプと歴史について」『自画像の美術史』東京大学出版会、2003年、p.1.

<sup>181</sup> 太田泰人「絵の中の画家 近代芸術家の自己表象」『自画像の美術史』、東京大学出版会、2003年、95頁。

<sup>182</sup> 同書、95頁。

っている。画家もその他の人物たちもこちら側に横顔を見せるか背を向け、「ただ、外側から見つめることを強要されているかのようなのだ」と分析している<sup>183</sup>。

自画像の歴史を端的に振り返ると、画家の存在のありようを中心として4つに分類できる。ヤン・ファン・エイクが《アルノルフィニ夫妻の肖像》(1434年、挿図66)で見せたように、描き手としての存在を署名として表すと同時に、その場の状況の証人として自己を表象する方法、クールベが《アトリエの画家》、ベラスケスが《ラス・メニーナス》で示したような、広い空間、大人数のなかで画家が画面を前に位置し、空間の支配者、すなわち絵画の創造主として自己を描く方法、マティスやピカソら多くの近代の画家に見られるが、比較的狭い室内に画家がモデルに接近して性的欲望を介在して女性モデルの身体を描くタイプ、これは通常「画家とモデル」というひとつの独立した問題としてフェミニズム美術史の文脈で盛んに語られている<sup>184</sup>。また強い権力を誇示するロヴィス・コリンの《モデルのいる自画像》(1903年、挿図67)に見られる「画家とモデル」の表象は象徴的である。男性画家は着衣で手に絵筆とパレットを持ちながら、女性モデルは裸体で後ろ姿である。女性の男性に寄り掛かるようなそぶりである一方で、男性画家は女性の肩を支えており、二項対立的なジェンダー観が作品に表されている。最後に、レンブラント、ゴッホ、ムンクに見られる画家の内省的イメージの表象のタイプが挙げられる。内省的イメージがことさらに強い例としてヴェイヤールの《竹の縁の鏡の自画像》(1890年、図68)が挙げられる。この頃のアンティチミテの概念のもとに設えられた装飾的な壁紙の柄に、竹の縁というジャポニスムの趣向を感じさせる鏡のなかに、明かり取りのための窓から降り注ぐ光を受けながら眼球は塗りつぶされたかのように失われ、ぼんやりと鏡に映る自己の姿を描いている。画家であることを示すイーゼルやパレット、絵筆は描かれず、属性を示すものはことごとく排除されている。表されているのは、自己を見つめる男性の姿だけである。

画家が自己の存在を画家として表象した作例はほかにも数多くあるが、レンブラントによる小品《アトリエの画家》(1629年頃)は、そのなかでも特異な位置にあるのではないだろうか。アトリエにいる画家は観者のほうを向きつつ、カンヴァスに向かう訳ではなく、またモデルもなく、カンヴァスそのものも観者には見せないのである<sup>185</sup>。

近代社会のなかで画家の自己表象は、しばしば画家とモデルをテーマとした作品のなかで試みられた。これまで見てきたような美術史的発展の上に、女性モデルを前にした男性画家は、自らをどのように表象したのかについて確認したい。

---

<sup>183</sup> 同書、95頁。

<sup>184</sup> 註116参照。

<sup>185</sup> この分析は以下の論文を参考にした。アンドレ・シャステル「絵のなかの絵」『西洋美術研究 イメージの中のイメージ』No.3、木俣元一・三浦篤監修／画中画研究会訳、2000年、18頁。

## 第2節 自画像(1930年～1945年)と「入浴する裸婦」のテーマ(1936年～1946年)の関わり

### 1) 自画像と鏡

『半獣神の午後』で語られたフォーヌの告白においては、フォーヌがニンフに対して抱く欲望が昇華されない、そしてそれはボナールの絵画のなかでは分離として表されるということについて、これまで確認した。さらに葦笛の音楽というきっかけによって、フォーヌの抱いた欲望が芸術創造の主題へと変性し、芸術家の瞑想的な姿が表れるとされたが、前者において、フォーヌを男性芸術家、ニンフをモデルと置き換えたとき、フェミニズム美術史の文脈を援用するのであれば、伝統的な男性画家と女性モデルに見られる欲望のありようについては制圧／非制圧の論理の無効性が表されていると理解できる。第6章第1節で見た伝統的な画家とモデルの主題のもとでは、主体である男性画家が性的欲望のまなざしの対象として客体を見るという権力関係が存在するが、ボナールにおける入浴する裸婦のテーマでは、制圧／非制圧の痕跡は確認できなかった。その表象の仕組みは、女性モデルとの距離の取り方に端的に示されている。ボナールの入浴する裸婦のテーマで展開されるシステムは、モデルを対象にしなが、鏡や浴槽、浴盤を用いて段階的に距離を深めていくものであり、そこでは画家の直接的な欲望は機能し得ない。一方で、マルトを伴った自らの姿を描いたのは1899年の《フォーヌ、あるいはフォーヌとニンフ》、1900年の《男と女》および1925年の《浴槽の裸婦》であることはすでに指摘したとおりであるが、象徴的なこれらの作品で用いられているのが二人の間を隔てる繁み(《フォーヌ、あるいはフォーヌとニンフ》)、衝立(《男と女》と浴槽(《浴槽の裸婦》))である。これらは二人の距離を隔てる装置として機能するだけでなく、権力の行使を放棄する男性画家の受動性も示している<sup>186</sup>。男性画家の受動性は、自画像をとおしてより雄弁に語られる。

「私がく見つ—見られるもの」であるが故に、つまりそこにはく感覚的なものの再帰性があるが故に、鏡が現れるのであり、鏡はその再帰性を翻訳し、それを倍加するのだ。この鏡によって言わば私の外面が完成されるわけであって、私がつもっているどんなに秘かなものも、すべてこのく面影」〔＝鏡像〕、このく平板で閉ざされた存在者」—水に映った自分の姿からさえ、思いつけるものではあるが—のうへへ入りこんでしまうのである<sup>187</sup>」というメルロ＝ポンティの言葉に表されているように、画家は鏡を通して描く者としての側面と描かれる者としての側面の両義性を引き受けることになる。

<sup>186</sup> 権力を行使できない男性については Bernheimer, *op. cit.*, pp.175-181.

<sup>187</sup> モーリス・メルロ＝ポンティ『眼と精神』滝浦静雄・木田元訳、みすず書房、1966年〔1966年〕、267頁。

絵を描くという主体的な行為に取り組みながら、見られる存在という受動性も同時に受け持つのである。

## 2) 1910 年代までの自画像

ボナールは 1920 年以降に自画像を多く手掛けるようになったが、それ以前にも特徴的な作品を制作している。最初に、1889 年から 1908 年の間の 3 点に絞って検討する。1889 年の自画像(挿図 69)では、画家の背後の上部には裸体の女性を描いた絵画が 2 枚かかっている。パレットと絵筆が見られ、それらを持つ手がわずかであるが確認できる。画家が 22 歳のときに制作された作品で、エコール・デ・ボザールに登録した頃のものである。鏡像であることを積極的に示すものは示されず、衣服や制作のための道具、背景の絵画から、19 世紀後半の中産階級に属する若き男性画家の特質が表れていると言ってよい。1904 年の自画像(挿図 70)は、既に画家として知名度を得ていた 37 歳の頃のものであり、未完成とされている<sup>188</sup>。スーツを身に着け、背後の壁には絵がかかっているが、装飾的な壁紙は世紀転換期のナビ派の室内画の特徴を踏襲しているかのようである。注視したいのが画面の上下と右側が塗り残されていることである。画面の上部や横側は鏡像を示すのに好適な場所でありながら塗り残されていることが興味深い。とくに下部は大胆な塗り残しであるが、わずかに左手のようなものが確認できる。仮に絵筆とパレットを持っていることを示すとしたとき、塗り残しの部分でそれに該当すると推測できる。画家の手元を曖昧に描いた先例としては、エドゥアール・マネの自画像《パレットを持つ自画像》(1879 年、挿図 71)を挙げることができる。マネはこの頃既に病を得ており、表情は弱々しく描かれている<sup>189</sup>。筆のあとが残る描き方は印象主義的であるが、黒い背景は室内の孤立の様子が浮かび上がり、画家の示そうとする内省的側面が強調される。タイトルの通り、画家はパレットを持ち、絵筆を握っているが、作品全体と比較してとくに手元が曖昧に描かれている。たとえば、制作用の上着のボタンやボタンの穴は明示されているが、中指から小指にかけてはとくに不明瞭である。マイケル・フリードは、マネの手元の扱いについて「[...]いかなる場所にも留まることを知らなかった手の存在を暗示しているのである。このことは、おそらく眼に対する手の従属、あるいはいかなれば見ることの同時代性をその最大値において表現する試みに対する手の従属を、示すもののように思われる」と分析し、手元の曖昧な表現が、かえってその重要性を示しているという解釈を提出している<sup>190</sup>。以上の分析をボナールの自画像

---

<sup>188</sup> Bonnard: *The Work of Art: Suspending Time*, (exh.cat.) 2006, p.34.

<sup>189</sup> Carol Armstrong, *Manet Manette*, Yale University Press, 2002, pp.312-314.

<sup>190</sup> マイケル・フリード「ディスカッション」『ファンタン＝ラトゥール展』カタログ、宇都宮美術館、1998 年、244 頁。

の解釈に援用したとき、1904年の自画像では、塗り残した部分、つまり通常であれば鏡を示す枠の線や絵筆やパレットの存在を示す部分が欠落しており、結果として観る者はより一層その不明瞭な部分について関心を抱くであろう。しかしそれを回避するためにあえて意図的に塗り残したという解釈も成立する。ボナールは裸婦を描く時にも、裸婦の身体を段階的に遠くに押し出したり、あるいは逆光によって身体を不明瞭に見せたりといった表現を続けてきたが、この作品でもそうした表現の系譜に連なるという解釈が成立するのではないだろうか。

第6章第1節で見たように、西欧絵画の歴史において、自画像は伝統的にさまざまな方法によって画家であることの痕跡が残されてきた。一方でヴェイヤーの自画像に見られたように、画家であることを示さない描き方が19世紀後半から画家の新たな自己表象として顕在化してきた。そうした意味において、ボナールの1908年までの自画像は伝統的な側面に立ったものであると位置づけることができる。

### 3) 自画像における老化の表象

1920年の自画像(挿図72)は、ボナールの自画像のなかでも特異な位置を占める。それは自身の顔、身体を含めて背景に至るまで荒々しい筆致と黒や赤、オレンジを多用した濃い色彩で全体が仕上げられている点にある。激しい筆致や色遣いは野生的な印象を与える。さらにまなざしの強さが印象的であるが、身体は斜めから中心へ向かう一瞬を捉えたような、いわば偶然に鏡に映った瞬間を切り取ったかのようなようで、ふいに鏡に映った自らの姿を、フォーヌを演じているかのような野生的な雰囲気では表している。すなわちこの自画像は、見られる側としての偶然性に加えて、ボナールの自画像としては稀有な表現である荒々しさが同居する特徴を持つ作品である。ミシェル・テヴォーは、「私を見る私」を一人称で綴る(*moi qui me vois*)か、三人称で綴る(*moi qui me voir*)かという選択について私は好きなだけその決定を引き延ばすことができるのである。それゆえ私たちは、鏡による自己視を、まさに精神分析家ウィニコットがいう意味における移行現象として性格づけることができよう。私の鏡像は、幼児がしゃぶる親指のように、私が内部から感じる私自身であると同時に、私が同一化すべき客観的他者でもあり、どちらとも区別できないのである<sup>191</sup>と述べているが、この作品では偶然性を伴う受動的な身体と、フォーヌを演じるという主体性が見事なバランスで成立している。1920年に描かれたとされる素描《裸婦と自画像》(挿図73)は、ボナールの身体表象における象徴的なモチーフと扱い方が見られる。鏡に映る後ろ姿の裸婦、さらに裸婦も自身の顔を鏡に映しており、柄のあるタイル張りの床と画面の右手には別の空間が続いている。

---

<sup>191</sup> ミシェル・テヴォー『不実なる鏡—絵画・ラカン・精神病』岡田温司・青山勝訳、人文書院、1999年、34頁。

もっとも大きなサイズの鏡に映ったボナールは、鏡の端にほとんど瞬間的といった様子で描き入れられており、偶然性が表されている。画家の偶然性と断片的な身体の表象がなされる一方で、裸婦は画面の中心に立ち、全身が表されている。この素描における自画像と1920年の自画像において、それぞれ偶然性と受動性が両立しており、両者は類似している。素描ではあるものの、裸婦に男性が伴っている点から、1900年の《男と女》、1925年の《浴槽の裸婦》に連なるものとして考えることが可能である。画家は鏡を通して裸婦の後ろ姿を見ており、視線は間接的に作用され、距離が生まれている。その距離はボナールが1920年までに制作してきた二つのカップルの表象、すなわち《フォーヌ、あるいはフォーヌとニンフ》、《男と女》で示された男女の分離の問題と結びつくことから、この素描は二つの作品の系譜に連なるものと位置づけられる。

1923年の自画像(挿図74)はボナールが56歳のときに制作された自画像で、これ以降は化粧室の鏡に映る陰鬱な表情の自らの姿が特徴的に表される。1923年の自画像では、額のしわが目立ち、眼鏡の奥の目は陰を帯びている。身にまとっている衣服はガウンのようなもので、襟元も開いており、私的な時間に着る服であることがうかがえる。背景は装飾的な壁紙に加え、右に見える金色の縦線によって平面が分割されている。また、金色の縦線が二本あるその右には、さらに青色の縦線が見え、複雑な構図になっている。本作品でとりわけ特徴的であるのが光の扱いで、背後から光が当たっており、画家の姿はほとんど逆光のなかで示される。逆光のため、顔のほとんどが暗い色で塗られており、影になっている。画家は自らの姿を鏡に映し、さらに自画像として発展させながらも表情の明示に対しては消極的な姿勢を貫いている。

表情の曖昧さに加えて、老化の表象が特徴づけられ始めたのが1930年の作品(挿図75)である。この作品は、紙にグワッシュと鉛筆、水彩絵具で施されたボナールの作品のなかで稀有なものである。この作品では背景とガウンのような画家の衣服が薄い黄色、水色、赤みを帯びた水色の再度の高い色彩で構成されている。1923年の自画像との比較では、突然鏡の前に現れたような、いわば偶然性の演出が挙げられる。これまで、この作品はルーヴル美術館所蔵のシャルダンの《イーゼルの中の自画像》(1779年、挿図76)と比較されてきた<sup>192</sup>。ボナールはシャルダンの大規模な展覧会に出向いた1929年10月17日の日記に「シャルダン」と記した。シャルダンの自画像が右側からとらえた顔の約4分の3を表したことに影響を受け、ボナールは左側から捉えた同じく約4分の3程度顔を表しており、シャルダンの作品を踏襲しつつ自らの内省の様子を示している<sup>193</sup>。画家の背後には二つの大きな枠があり、そのうち一つの小さな枠の中に上半身のほとんどが描き入れられている。画面のサイズに対して、画家の身体は3分の1ほどが描かれ余白が多くとられている。逆光によって画家の表情は窺うことは難しいが、右手は鉛筆を握るような身振りをして

---

<sup>192</sup> *Bonnard: The Late Paintings (exh.cat.)*, 1984, p.188.

<sup>193</sup> *ibid.*

いる<sup>194</sup>。顔は右側から左頬の手前まで影が差し、暗い影の中に沈んでいる。右目はほとんど確認できず、左目もわずかにその形が示されているに過ぎない。1923年の作品と比較した時、表情を示すことへの躊躇は増幅している。

老化の表象を滑稽に感じさせるほどに、厳しい視線を自己に投げかけているのが1931年の《ボクサー》(挿図77)である。この作品は1933年にベルネーム＝ジュヌ画廊の個展で展示された。画面の右に配される黒い縦の線は、このイメージが鏡像であることを示しており、画家はファイティング・ポーズを鏡に映している。その身振りに不似合いなほど筋肉はついておらず、痩せた弱々しい身体を鏡に映している。やせ衰えた肉体であるにも関わらず闘いを示すポーズをとることは、その身体をかえって脆弱に見せると同時に、自虐的な印象すら与える。骨が浮き出るほどに痩せた胸元に加え、細い腕、さらに小さな頭部と落ちくぼんで表情の見極めがつかない目元が描かれており、ポーズとの不似合いさが際立っている。顔は身体に比べて影が落ちているかのように暗く沈んでいるが、一度顔を描いた後、目元は改めて塗りつぶされたようにも見え、老化や醜さの表現を追求している。不自然な身振りは、自身の肉体に対する嫌悪感や諦めが強調されており、老化していく肉体に対する辛辣な視線を自身に対して投げかけている。その一方で、背景は黄色を中心とした明るい色彩に満ちている。背景の壁の鮮やかさは、陰鬱で脆弱な老人の様子と対照的でありながら全体のバランスを調整する役割を担っている。

1939年に制作された自画像(挿図78)は、画面いっぱいに鏡に映る自身の姿を描いた作品である。ボナールの単独の自画像の多くは、画面の左右に見える縦線などを通じて鏡の反映であることが明示されるが、彼が鏡の持つ可能性について、明確な形で試みを始めたのが1908年の《逆光の裸婦》の時期である。1908-09年の《鏡の裸婦》および1909年の《鏡の効果、あるいは浴盤》において、鏡の持つ効果として対象との距離をとることについては、本論ですでに述べたが、この自画像は、それらの裸婦を対象とした鏡と同様の扱いによって成立している作品である。《鏡の効果、あるいは浴盤》では、鏡が画面のほぼ全体を占めていたが、手前に髪をとかすためのブラシ、化粧品の入った瓶が2本見える。鏡のなかの豊かな世界とは異なり、作品のなかでわずかに見える現実の世界は単純で飾り気がない。1930年の自画像においても、鏡のなかには衣類のボタンをはずそうとする画家の姿に加え、装飾が施された壁、畳まれた何枚かのタオルが描きこまれている。画家の表情は暗く、孤独な印象を観る者に与えるが、背景の壁は全体の黄色に加え、オレンジや白、ピンクの絵具が塗られ部分的に複雑さを見せている。畳まれたタオルは白いものに加えて、鮮やかな濃い青とオレンジのものも見える。画家の陰鬱さと背景や小物に与えられた鮮やかな色彩との複雑さによって全体の調和が保たれている。すなわち画家の姿が陰鬱に、脆弱になる

---

<sup>194</sup> Pierre Bonnard: *The Work of Art: Suspending Time* (exh.cat.), 2006, p.40.



にしたがって、背景が鮮やかになり、観者の視線もそちらへ向かうよう誘導される。自画像は全体のバランスが重視され、ボナール自身が描く自らの姿と、それ以外の背景によって調整を取りながら、画家の受動性が示された。

1945 年(挿図 79)の自画像では、タイルを背景とした鏡の中に、ゆっくりとした動作で入り込むような画家の姿が映っている。目元は塗りつぶされて、あたかも何も見えていないかのように表されており、老人としての雰囲気は凄みが増している。これらの陰鬱さを示す自画像に対して、コジュヴァルは「1940 年から 1947 年までの時代に描かれた絶望感の漂う自画像は、日常の幸福を描く画家という、あまりに長い間一般に広まっていたボナールに対する見方を改めさせるものである。彼は自己をマラルメ的な高みから見つめ、何のためらいもなく、彼自身の姿を嘲笑すべき存在として描き続けた<sup>195</sup>」と評している。さらに、ボナールのいる化粧室について、「前をふさぐ鏡によって自己との対話を強いる牢獄である<sup>196</sup>」と述べ、ボナールの自己の姿を鏡に映して内省するという辛い作業について分析している。

#### 4) 老化を強調した意味

ここまで見た 1923 年以降のボナールの自画像は、自己の姿の反映というよりはむしろ、極端な目元の表現や、やせ衰えた身体とそれを自ら嘲笑するような戦闘的なポーズ、すべてに貫かれている絶望的な表情から、老化を誇張して表し、醜さを強調していると理解できる。その表象は意図的に行われており、老化の誇張と醜さの強調が、1923 年以降のボナールの自画像の特質として結論付けられる。ボナールはどのような理由によって、老化や醜さをことさらに強調したのか、入浴する裸婦の身体との比較や関わりによって検討したい。自画像と入浴する裸婦の関わりの可能性については以下のような指摘がなされている。

コジュヴァルは、「ボナールの描く絶望のしるしは、フランシス・ベーコンの自画像のように腐ってゆく肉を礼賛するかわりに、綿屑上のマチエールと虹色にきらめく光のタッチによってやわらげられている<sup>197</sup>」として、ボナールの衰えていく身体と輝く化粧室と浴室の代替のイメージについて示唆している。また、大森達次は自画像と「入浴する裸婦」のテーマで描かれる裸婦との関係について、「(自画像は)画家の内面に増大する内省の指標にはちがいないが、同時にそれは化粧する

---

<sup>195</sup> ギー・コジュヴァル『ボナール＜岩波世界の巨匠＞』村上博哉訳、岩波書店、1994 年、134 頁。

<sup>196</sup> 同書。

<sup>197</sup> 同書。

裸婦にみられるボナールとマルトの非所有的関係、および美学的自己主張としての署名的イメージの排除とは裏腹の現象、いわば代償行為のようにも読み取れる<sup>198</sup>と述べ、自画像と「入浴する裸婦」の相関性の存在を読み取っている。

以上の検討を踏襲しつつ、自画像と連動する形で、後年の浴槽に入浴の裸婦のテーマを見たい。

#### 5)「入浴する裸婦」における水面とタイル

1936年の《入浴する裸婦／浴槽の裸婦》(挿図 80)では虹色のタイルの浴室に陶器の浴槽が置かれており、浴槽の中に裸婦の身体が見える。水は身体を覆い、鏡のような水面を作っている。ボナールはこの絵に取り組んでいるとき「もうこんな難しい主題に取り組むことは二度とないだろう。自分が望むようにはいかないのだ。もう半年も取り組んでいるが、まだ数か月はかかるだろう」と告白している<sup>199</sup>。この作品では虹色のグラデーションの壁面のタイルに加え、床のタイルも青から黄色の小刻みな円による鮮やかな色彩で施されている。白い浴槽に張られた水は水鏡としてタイルの輝きを反射し、色彩が溶け合っている。浴槽のなかのモデルの顔は曖昧にしか描かれず、その結果匿名性が増している。

1940年に制作が開始され46年に完成した《入浴する裸婦と小犬》は「入浴する裸婦」の主題の最後に到達した作品となった。1936年の《入浴する裸婦／浴槽の裸婦》に関して、「もうこの主題に取り組むことは二度とないだろう」と言いながらも、1941年に再び挑戦している。36年の作品と比較した時、41－46年の作品では、壁面のタイルの輪郭線は明確でほぼ単色のタイルとグラデーションになっているタイルがそれぞれ明示される。浴槽は下部にいくにつれ歪みが生じており、画面の右奥部分、すなわち足の周辺はもっとも歪みが強く表され、様々な角度からそれぞれの対象を眺めた結果であることが見て取れる。浴槽はやや俯瞰的に捉えられ、そのなかに女性が横たわっているが、水が張られた中に沈んでいるようである。すなわち、女性の身体は水面の下にあるように見える。既に述べたように、彼のモデルを務めたルネ・モンシャティが浴槽の中で自ら命を絶ち、それをボナールが発見したという経緯があり<sup>200</sup>、そうした伝記的事実がどこまでボナールの芸術的発想源に結びついたかを知るのは難しいが、この作品では、女性モデルの身体と死、また浴槽というモチーフが現実の世界で結びついている。女性身体は水面の下にあり、水面の成立を妨げることはない。水面は浴槽を覆い、水鏡となっており、壁のタイルは光を介して反射し、グラ

---

<sup>198</sup> 大森、1986、76 頁。

<sup>199</sup> 大森、同書、図版解説部分につき頁付けなし。

<sup>200</sup> 本論 58 頁参照。

レーションを生み出している<sup>201</sup>。女性身体は水面下で曖昧な輪郭線のもと、溶けかかっているように見える。頭部は髪の毛と目、鼻、口の存在がわずかに確認できるのみで人物の固有性はほとんど失われている。水の表面は鏡の機能を有するひとつの平面として捉えられている。

#### 6)「私」の場としての浴槽

続けて、入浴する裸婦を保護する浴槽について見たい。室内から私室へと親密さの度合いは増し、さらに浴室へと部屋そのものの役割がより個に近づくなかで、ボナールは浴室のさらに入浴子の役割を果たす浴槽を選択した。浴槽はそれ自体が側面と下部から成立し容器としての役割を果たすが、ボナールは浴槽の上部に変化を施している。水の張られた水面は、水鏡として、またひとつの平面として成立すると同時に、浴槽に水を張ることによってカプセル状のものへと変化させることが可能である。1925 年の《浴槽の裸婦》、1936 年の《入浴する裸婦／浴槽の裸婦》、1937-39 年の《大きな裸婦》(挿図 81)、1941-46 年の《浴槽の裸婦と小犬》を見ていくと、1925 年の作品では頭部は水面の上にあり、36 年の作品以降、段階的に頭部の位置は下がっていき、最後の作品では水面の下に位置している。すなわち水面が表面としての側面を増大させている。

#### 7) 老化しない「入浴する裸婦」と老化する自画像

浴槽のなかの裸婦の顔は曖昧で匿名性を帯びるが、身体は若い女性に特有のものを示し、老化による変化は見られない。1869 年生まれのマルトは、実際にはすでに老化していたはずである<sup>202</sup>。浴槽のなかの裸婦はその匿名性からも個人の表象というよりはむしろ女性の象徴、すなわちボナールにとってのニンフと考えるのが妥当である。

ボナールは晩年に至るまで、『半獣神の午後』を「一節一節、一行一行に我を忘れて、ごく老年に至るまで繰り返し繰り返し読んだ」とされる<sup>203</sup>。実際に彼は 1940 年に「マラルメ、絶対の探求<sup>204</sup>」

---

<sup>201</sup> モネの《睡蓮》で展開される蓮の花が水に浮かぶ様子は、水を鏡に見たてながら花卉が小刻みに表面を作り出している。

<sup>202</sup> マルトの生没年は 1869-1942 年で、1936 年-38 年の《浴槽の裸婦》はボナールの家で当時家政婦を務めていた女性がモデルとなった。《浴槽の裸婦と小犬》の完成の頃には、マルトは既に没していた。

<sup>203</sup> 註 59 参照。

と日記に記し、晩年にもその深い関心が明示されている。すなわち、ボナールの自画像は、既に見たように老化の誇張が示されているが、それを内省の自画像としてみたとき、コジュヴァルが指摘するように、ボナールにとって鏡のある化粧室が醜い自己との厳しい対話の場として成立していたことを意味している。同時に、ボナールは既に《フォーン、あるいはフォーンとニンフ》で自らをフォーンに見立てたように、内省の表れとしてここで再びフォーンを想起し、1899年以来の時間の経過を反映した年老いたフォーンの表象として自画像を用いた。フォーンが厳しい内省を続けているのに対して、ニンフは輝く浴室のなかで、さらにカプセル状の浴槽に保護される。段階的に思い返せば、《フォーン、あるいはフォーンとニンフ》ではニンフは複数であるもの、いずれも蝶のように舞う様子が示され、ボナールは木の繁みの手前でそれを覗き見していた。《男と女》ではマルトは小動物を相手に寛いだ様子であるのに対して、ボナールは陰鬱な表情を鏡に反映させていた。もともと、ボナールの自画像を伴う男女の表象はマラルメの『半獣神の午後』を反映させた《フォーン、あるいはフォーンとニンフ》から出発したものであり、さまざまな表現を経過した上で、結果として入浴する裸婦と自画像へとそれぞれが分離し、単独のものとして描かれた。

ここまで、《入浴する裸婦／浴槽の裸婦》(1936年)と《浴槽の裸婦と小犬》(1941－46年)と画家の自画像について、その主題の側面から検討した。次に晩年の《浴槽の裸婦と小犬》における視神経の運動の問題について考察したい。

#### 8)《浴槽の裸婦と小犬》における視神経の運動

ボナールが描く対象となる女性の身体と自らの間に距離を取る方法としては鏡が有効性を示したが、鏡の扱いは1908年の《逆光の裸婦》において複雑化した。さらに窓の使用によってもその距離の取り方はいっそう巧みになった<sup>205</sup>。鏡の使用によって、ボナールの絵画はそれまでの主題に重点を置いたものから、新たな試みとして、観者に対して視神経の運動へ誘う側面を強調するものへと変化を見せた。ボナールは晩年にこのように語っている。「対象やモチーフの存在は、実際に制作しているときには、画家にとって大変邪魔になるものだ。絵画の出発点というのはそのものの持つ直接のイメージに惹かれて最初の理念を忘れてしまう危険性があるからだ。そのようにしてしばらく描き続けていると、もはや最初の理念を取り戻すことはできなくなり、眼に見える影を

---

<sup>204</sup> 《Mallarmé La recherche de l'absolu》 1<sup>er</sup> septembre 1940, Note de Bonnard; Terrasse, *op. cit.*, p.199.

<sup>205</sup> 鏡と窓については本論第5章を参照。

映し出したり、その他何でも偶然の効果に頼るようになってしまう…<sup>206</sup>」。「視神経の冒険」を含む一連の絵画理論に関する具体的なボナールの言葉の数々は、主に 1935 年前後の日記にその記述を求めることができるが、すでに 1908 年の鏡の使用をきっかけにボナールの絵画における構成の可能性は大きく発展していた。鏡のみならず、窓や室内のドアの枠の使用によって、画面の分割による平面的な配置や画中画の成立が可能となったが、その主要な目的は、主題の持つ意味を表すことに加えて、観者に対して、知覚のヒエラルキーを無効にしたまま画面の隅々に至るまで、眼球を動かし、視覚世界のなかで縦横無尽に運動を誘うことであった。「入浴する裸婦」のテーマの作品では、年を追うごとに、タイルはさらに細分化し、浴槽の水面が小刻みなタイルの反射を反映し、表面と色彩の関係が緊密になっている。実際、彼は 1938 年の日記に「色が真の姿に変質するのを見逃してはならない<sup>207</sup>」と書いている。壁面については、1925 年の《浴槽》では、比較的大きなタイルが張られていたのが、徐々に小さくなり、枠で区切られた細かい平面が表された。さらに浴槽の水面は水鏡としての役割も果たし、タイルの色をグラデーションのように反映させ、室内が光と色で満たされた。

「私は装飾とアンティームの間を漂っている<sup>208</sup>」。かつてボナールはこのように述べた。アンティミテの概念については本論で既に検討したように、「芸術の裡<sup>うち</sup>にあるのではなく〔中略〕自己の内面を表す<sup>209</sup>」としたとき、ボナールはアンティーム、すなわち内面の表象として鏡に映る自画像を選択し、その一方で『半獣神の午後』で語られるフォーヌの欲望と芸術家の瞑想的な姿も追い求めた。ボナールは主題においては以上の問題を貫きつつ、それを分離や分割を表すものとして機能させることによって視覚の問題へと発展させた。視覚の問題とは、画家によって行われた知覚のヒエラルキーの無効化を基盤にした上で、観者が視神経の運動によって絵画に張り巡らされている色と線を縦横無尽に見ることである。《入浴する裸婦と小犬》は以上の問題の結実として成立した。

---

<sup>206</sup> 高階秀爾によるボナールの言葉の引用；「ボナールの造形世界—小さな嘘と大きな現実」『ボナール展 神秘の色彩画家』1973 年、頁付けなし

<sup>207</sup> 《surveiller: le moment où la couleur se transforme en valeur》6 octobre 1938, Note de Bonnard; Terrasse, *op. cit.*, 1984, p. 195.

<sup>208</sup> 註 36 参照。

<sup>209</sup> 註 22 参照。

## 結び

「私の絵がひび割れせずにずっと残ってくれればいいのだが。紀元 2000 年の若い画家たちの前に蝶の羽で舞い下りたい<sup>210</sup>」

本論においては、ピエール・ボナールの 1920 年代以降の入浴する裸婦と自画像の関わりについて、二つの側面から考察した。はじめに主題をめぐって展開される意味について、次に視神経の運動の場としての絵画について検討した。

ボナールの 1920 年代までの入浴する裸婦の主題的側面については、フェミニズム美術史の観点により一定の成果が出ていたが、その一方で空白も残されていた。それを端的に示すのが 1925 年の《浴槽の裸婦》における身体の切断に関して十分な説明がなされていなかったことである。この問題について、最初に以下のように整理した。女性身体の切断については、マックス・エルンストに代表される暴力性の伴った性的欲望の反映されたイメージとの共通点も指摘できるが、同時に男性画家としての自画像も切断され、頭部が欠落していることから、それらは十分な検討とは言えない。本論では、それぞれの身体が単独に切断の意味を持つのではなく、むしろ画家の視点によって切り取られた一つの光景、すなわち全体を表したのではなく、部分的なものであったという考えのもとに、切断の意味について検討した。それを方向づけたのは、1908 年以降に活発になった鏡と窓のモチーフによって生まれるボナールの特質となった距離や周縁部の扱い方である。さらにボナールが制作の際に、キャンバスを木枠に張らずに作品のサイズを予め決めることがなかったという彼独特の制作の方法も議論を補完した。以上のことから、1925 年の《浴槽の裸婦》における身体の切断は、それぞれ個別に主題の表す意味について検討するというよりはむしろ、本来のサイズを縮小させた段階で絵画が完結していると捉え、観者に対して周縁部の隅々まで視線を動かし、枠の外で展開されるはずの内容について想像を促すものであったという結論が得られた。以上の点について、ボナールの作品の全体から見渡した時、《浴槽の裸婦》は、《フォーヌ、あるいはフォーヌとニンフ》、《男と女》の系譜に連なる作品として、すなわちフォーヌの物語の一つとして位置づけられることを明らかにした。さらに 1908 年以降、ボナールは視神経の運動の問題に深い関心を寄せており、それを理論化したクレールの議論は、窓や風景を主題とした作品の検討に対して有効性を見せているものの、裸婦を主題とした作品では結びつけられてこなかった。そのような状況のなかで、1925 年の《浴槽の裸婦》においても視神経の運動の問題が主要な位置を占めていたことを明確にした。

---

<sup>210</sup> ボナールの 1946 年の言葉。『没後 50 年 ボナール展』、193 頁。

次に、これまで断片的な指摘にとどまっていた中期以降の「入浴する裸婦」と自画像の関係について、自画像が入浴する裸婦の代替のしるしとして描かれ、両者の間に密接な関わりがあったことを指摘し、その具体的な内容を明らかにした。

1925年から1941-46年の間に制作された「入浴する裸婦」については、1)同テーマで複数の作品が描かれたなかで次第に鮮やかさを増した浴室、2)浴槽はそれ自体厳格に裸婦を保護し、浴槽の持つ「私」の側面が強調されていった、3)後年にいくにしたがって、浴槽に入る裸婦の頭部が次第に沈んでいき、水中に配置された。その結果晩年の《浴槽の裸婦と小犬》では水平な面が得られ、水面が裸婦を保護する表面を作り出した、4)水面は鏡としての役割を果たす、5)裸婦の姿に変化が見られず、若い女性の身体として描き続けられたこと、以上が明らかになった。

次にボナールの自画像については、老化と内省の表象に注目した上で、上記の「入浴する裸婦」における問題と合わせて次のように整理し、裸婦と自画像の関わりについて考察した。1)画家の自画像の老化は年を追うごとに激しさを増し、絶望と孤独が表される一方で、入浴する裸婦の外見の様子に変化は見えない、2)画家を映し出す鏡のある化粧室と、裸婦のいる浴室は段階的に色彩的な明るさを増す。ここまでの考察に、ボナールが生涯を通じてマラルメの『半獣神の午後』を愛読し、さらに1940年の日記に「マラルメ、絶対の探求」と記したこと、またそれまでも自画像をフォーンに見立てていた経緯を考慮に入れ、誇張された老化の表象が、年老いたフォーンを表し、その一方で変化を見せない裸婦がニンフとして表されていると結論付けた。主題による側面からの検討としては以上のとおりで、それに加えて視神経の運動の問題がどのように作品に反映されているかについては、以下のように考察した。

《浴槽の裸婦と小犬》において、水面と浴槽のタイルの平面によって展開される鮮やかな浴室は、観者の視線が一カ所にとどまることを許さない構成で成立している。画面に示されたモチーフは知覚のヒエラルキーを無効化しつつ、視線を分散させるために本来所持していた意味を後退させている。それは、画家が観者にひとつの正解としての見方を与えないことに結びついており、ボナールの絵画の可能性は観者の見る能力に委ねられている。

以上の問題が絡み合って成立しているのが入浴する裸婦と自画像であると結論付けた。

#### 本研究に関する発表

「ピエール・ボナール作《浴槽の裸婦》の作品解釈――モチーフと平面構成の関係について」『技術マネジメント』『技術マネジメント研究』10号、横浜国立大学、2011年、15-25頁。

「ピエール・ボナールの《男と女》と世紀転換期の室内空間をめぐって」『女子美術大学研究紀要』42号、女子美術大学、2012年、37-48頁。



## 参考文献一覧

- Armstrong, Carol M, “Edger Degas and the representation of the female body”, Susan Rubin Suleiman, ed., *Female body in western culture: contemporary perspectives*, London, Harvard University Press, 1986.
- Bernheimer, Charles, *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*, Durham and London: Duke University Press, [1898] 1997.
- Berger, John, “The Nudes of Pierre Bonnard”, *New Society*, 20, January 1966.
- Besson, George, *Bonnard (Collection Les maîtres)*, Paris, Braun Lyon, 1934.[Édition nouvelle en 1947].
- Bidou, Henry, “Le Salon d’Automne”, *Gazette des Beaux-Arts 4<sup>e</sup> période*, 4(novembre 1910), pp.367–83, pp.377–78.
- Bouyer, Raymond, “Art Contemporain——Le Salon des Indépendants”, *La Revue de l’Art ancien et moderne*, 51, 1927, pp.199–200
- Callen, Anthea, “The Body and Difference: anatomy training at the Ecole des Beaux-Arts in Paris in the later nineteenth century”, *Art History*, vol.20, no.1, march 1997, pp. 23–60.
- Cassou, Jean, “The Lyricism of Bonnard”, *Formes*, no.9, Paris and New York, November 1930, pp.4–5.
- Chassé, Charles, *The Nabis and their period*, translated by Michael Bullock, New York, Praeger; 1969.
- Clair, Jean, “Bonnard ou l’espace du minoir”, *La Nouvelle Revue Française*, no.176, mars 1967, pp.510–15.
- , *Bonnard/Matisse : letters between friends*, translated from the French by Richard Howard, H.N. Abrams, 1992.
- Clayson, Hollis, *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*, The Getty Research Institute, [1991] 2003.
- Cogniat, Raymond, *Bonnard*, Paris, Fernand, 1950; juillet 1970, pp.53–70.
- Cowling, Elizabeth and Mundy, Jennifer, *On Classic Ground, Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910–1930*, London, Tate Gallery, 1990.
- Coquiot, Gustave, *Bonnard*, Paris, Bernheim-Jenue, 1922.
- Easton, Elizabeth W., “Pierre Bonnard: The Graphic Art, Metropolitan Museum of Art, New York, 1989”, *The Burlington Magazine*, April 1990, pp.293–5.
- Escholier, Raymond, “Le Salon des Indépendants”, *Art et décoration*, 37, mars 1920, pp. 73–80.
- Fénéon, Felix, *Le Chat Noir*, 6 juin 1891.
- Fermigier, André, *Pierre Bonnard*, Paris, Cercle d’art, 1969[木島俊介訳、『ボナール』＜世界の巨匠シリーズ＞美術出版社、1969年。].

- Garb, Tamar, *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de -Siècle France*, New York, Thames and Hudson, 1998.
- , "Tomb of the unknown bather", *Tate*, Spring, 1998, pp.34-36.
- Geffroy, Gustave, "Pierre Bonnard", *Le Journal*, 8 janvier 1892.
- Gide, André, "Promenade, au Salon d'Automne", *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, pp.475-485.
- Green, Christopher, *Cubism and its Enemies, Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*, New Haven and London, Yale University Press, 1987.
- Greenberg, Clement, "Review of an Exhibition of Pierre Bonnard, and an Obituary of Arnold Friedman", *The Nation*, 11, January, 1947.
- , "Pierre Bonnard", *The Nation*, 164, no.2, 11 January 1947, p.53.
- Golan, Romy, *Modernity and Nostalgia, Art and Politics in France between the Wars*, New Haven and London, Yale University Press, 1995.
- Groom, Gloria, "Bonnard's Decorative Style", *Pierre Bonnard Observing Nature*, National Gallery of Australia, Canberra, 2003.
- Hall, James, *The Self-Portrait: A Cultural History*, Thames & Hudson, 2014.
- Hamel, M., "Le Salom d'Automne", *Les Arts*, Paris 9, no.107, November 1910, pp.14-18.
- Hoffman, Katherine, *Concepts of Identity: Historical and Contemporary Images and Portraits of Self and Family*, Icon Editions, 1996.
- Hyman, Timothy, *Bonnard*, London, Thames and Hudson, 1998.
- Ives, Colta, "Pierre Bonnard : Place Clichy", *The Metropolitan Museum of Art Recent Acquisitions : A Selection, 1987-1988*, New York, 1988, p.41.
- Jarry, Alfred, "Paul Verlaine Parallèlement, illustré par Pierre Bonnard", *La Revue Blanche*, 15 février 1901, p.317.
- Jakowski, Anatole, "Interviews et opinions: Bonnard", *Arts de France*, 11-12, 1947, pp.27-31.
- Jourdain, Francis, *Bonnard ou Les Vertus de la liberté*, Genève, Skira, 1946.
- Kuenzli, Katherine Marie, *The anti-heroism of modern life: Symbolist decoration and the problem of privacy in Fin-de- Siècle modernist painting*, University of California, Berkeley (Ph. D), 2002.
- Natanson, Thadée, "Ixe exposition de la Société des Artistes Indépendants", *La Revue Blanche*, avril 1893, pp.139-46.
- , "Des Peintres intelligents", *La Revue Blanche*, mai 1900, pp.53-56.
- , "Pierre Bonnard", *La Revue Blanche*, janvier 1896, pp. 71-74.
- , "Pierre Bonnard.", *La Vie*, no.17, 1912, pp.540-42.
- , *Le Bonnard que je propose*, Pierre Cailler, Genève 1951.

- Nead, Linda, *Myths of Sexuality: Representation of Women in Victorian Britain*, Oxford, Basil Blackwell, 1988.
- Nochlin, Linda, “Bonnard’s Bather Cover Story”, *Art in America*, July, 1998 pp.62–67,105.
- , *Pierre Bonnard*, Babou, Paris, 1933.
- , *Bonnard lithographe*, Paris, Andre Sauret, 1950.
- , *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, Thames & Hudson, 1994.
- , *Representing Women*, New York, Thames and Hudson, 1999.
- Roger-Marx, Claude, *Pierre Bonnard* (Bibliothèque aldine des arts n° 18), Paris, Fernand Hazan, 1924.
- Roque, Georges, *La Stratégie de Bonnard : Couleur, Lumière, Regard*, Gallimard, 2006
- Sidlauskas, Susan, “Resisting narrative: problem of Edger Degas’s Interior”, *Art Bulletin*, vol.LXXV, no.4, December 1993, pp.671–696.
- , *Body, Place, and Self in Nineteenth-Century Painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Silver, Kenneth E., *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War 1914–1925*, London, 1989.
- Terrasse, Antoine, “Le Dessin de Bonnard”, *L’Œil*, no.167, novembre, 1968, pp.10–17.
- , *Bonnard, nus* (petite Encyclopédie de l’art, n.96), Paris, Fernand Hazan, 1970.
- , *Bonnard*, Gallimard, 1988.
- Terrasse, Antoine (ed.), *Bonnard/ Vuillard: Correspondence*, Gallimard, 1989.
- Thomson, Belinda, “Bonnard and Vuillard: For and Against their Pairing”, *Pierre Bonnard Observing Nature*, National Gallery of Australia, Canberra, 2003.
- Vauxcelles, Louis, “Le Salon d’Automne de 1910”, *L’Art décoratif 12<sup>e</sup> année*, no.145 (october 1910) pp.113–76 (154, 155, 158–59), repr., pp.144–47.
- Werth, Leon, *Bonnard*, George Besson, 1919.
- Zervos, Christian, “Pierre Bonnard est-il un grand peintre?”, *Cahiers d’art*, 22, pp.1–6.
- Watkins, Nicholas, *Bonnard*, Phaidon, London, 1994.
- , *Interpreting Bonnard: Color and Light*, London and New York, Stewart Tabori & Chang, 1998.
- Zutter, Jörg, “Observing Nature”, *Pierre Bonnard Observing Nature*, National Gallery of Australia, Canberra, 2003.
- 天野知香「1910年代末から1920年代前半のフランスにおける批評の文脈とマチスの芸術」『鹿島美術研究年報 第14号別冊』1998年、47–67頁。
- 天野知香『装飾／芸術——19–20世紀フランスにおける「芸術」の位相』ブリュッケ、2001年。
- 天野知香「マティスと室内」『ボナールの庭、マティスの室内 日常という魅惑』ポーラ美術館、2009年。
- アリエス, フリップ『〈子供〉の誕生』杉山光信・杉山恵美子訳、みすず書房、1980年。

アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、1971 年。

アロン, ジャン＝ポール『路地裏の女性史—十九世紀フランス女性の栄光と悲惨』片岡幸彦監訳、新評論、1984 年。

井岡瑞日「19 世紀末フランスにおける家庭教育像 —週刊誌『ラ・ファミーユ』の考察を中心に—」『人間・環境学』京都大学大学院人間・環境学研究科、21 号、2012 年、9-19 頁。

井上洋子ほか『ジェンダーの西洋史』法律文化社、1998 年。

稲賀繁美『絵画の東方』第 1 章 オリエンタリズム絵画と表象の限界」、名古屋大学出版会、1999 年。

上田和弘『『半獣神の午後の午後』の冒頭句について』『フランス文学』22 号、1999 年。

ヴィガレロ, ジョルジュ『清潔になる「私」—身体管理の文化誌』見市雅俊訳、同文館出版、1994 年。

エリアス, ノルベルト、『宮廷社会』波田節夫訳、法政大学出版局、1981 年、73-74 頁。

コジュヴァル, ギー、『ボナール<岩波世界の巨匠>』村上博哉訳、岩波書店、1994 年。

大森達次『アートギャラリー 現代世界の美術 9 ボナール』、集英社、1986 年。

アサヒグラフ別冊西洋編 10『美術特集 ドガ』〔特に大森達次による《室内》に関する解説、88 頁。〕

太田泰人「絵の中の画家—近代芸術家の自己表象」『自画像の美術史』三浦篤編、東京大学出版会、2003 年、95-129 頁。

大野芳材「シャルダン『食前の祈り』(ルーヴル美術館)と家族の図」『青山学院女子短期大学総合文化研究所年報』13 号、2005 年、33-51 頁。

小野康男「視覚芸術における身体へのアプローチ——「視覚の身体性を媒介にして——」『「感性の学」への新たな可能性—その意義と限界』『「感性の学」への新たな可能性—その意義と限界』、平成 10-12 年度科学調査研究費補助金〔基盤研究(A)(1)〕研究成果報告書、2001 年。147-162 頁。

小野康男「絵画における身体イメージについて: Anthropomorphism と Literalism の間で」『横浜国立大学教育人間科学部紀要Ⅱ人文科学』3 号、2000 年、37-51 頁。

川島慶子『エミリー・デュ・シャトレとマリー・ラウワジエ—18 世紀フランスのジェンダーと科学』東京大学出版会、2005 年。

クニビレール, イヴォンヌ／フーケ, カトリーヌ『母親の社会史—中世から現代まで』中嶋公子・宮本由美ほか訳、筑摩書房、1994 年。

クセルゴン, ジュリア『自由・平等・清潔 入浴の社会史』鹿島茂訳、河出書房新社、1992 年。

栗田秀法「王立絵画彫刻アカデミー その制度と歴史」『西洋美術研究』No.2、1999 年、53-71 頁。

クレーリー, ジョナサン『観察者の系譜—視覚空間の変容とモダニティ』遠藤知巳訳、以文社、2005 年。

コルバン, アラン『においの歴史——嗅覚と社会的想像力』山田登世子・鹿島茂訳、藤原書店、1989 年。

島本浣「一八世紀サロンの絵画—ウェルトウムヌスの祭典——一七六三年のサロン」『西洋の美術』(芸術学フォーラム3)勁草書房、1992 年、231-246 頁。

島本浣「フランス古典主義時代の絵画思想—アカデミーを中心として」『芸術の線分たち』昭和堂、1988 年、37—64 頁。

島本浣「美術愛好家の誕生——八世紀における絵画享受とその論理」『芸術理論の現在』東信堂、1999 年、199—217 頁。

サイード、エドワード・W.『オリエンタリズム』板垣雄三・杉田英明監修、今沢紀子訳、平凡社、1986 年。

「絵の中の絵」『西洋美術研究』木俣元一・三浦篤監修、画中画研究会訳 3 号、三元社、2000 年。

シャステル、アンドレ「絵の中の絵」『西洋美術研究』木俣元一・三浦篤監修、画中画研究会訳、3 号、三元社、2000 年。

シルヴァーマン、デボラ『アール・ヌーヴォー—フランス世紀末と「装飾芸術」の思想』天野知香・松岡新一郎訳、青土社、1999 年。

末広菜穂子「清潔観にみる生活意識の変化：近世以降のヨーロッパを例として」『広島経済大学経済研究論集』14 巻、1 号、1991 年。

鈴木杜幾子『フランス絵画の「近代」シャルダンからマネまで』講談社選書メチエ、1995 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・千野香織・馬淵明子編『美術とジェンダー—非対称の視線』ブリュッケ、1997 年。

『マラルメ詩集』渡辺守章訳、2014 年、岩波文庫。

『マラルメ詩集』西脇順三郎訳、1996 年、小沢書店。

ゾラ、エミール『テレーズ・ラカン 上・下』小林正訳、講談社、1966、68 年。

ダイクストラ、ブルム『倒錯の偶像—世紀末幻想としての女性悪』富士川義之ほか訳、パピルス、1994 年。

高階秀爾『芸術のパトロンたち』岩波書店、1997 年

竹村和子編著『欲望・暴力のレジーム—揺らぐ表象／格闘する理論』作品社、2008 年。

ダンカン、キャロル「男らしさと男性優位——二十世紀初頭の前衛絵画」『美術とフェミニズム：反駁された女性イメージ』ノーマ・ブルード／メアリー・D・ガラード編著、坂上桂子訳、PARCO 出版、1987 年、191 頁。

寺嶋(福田)美雪「18 世紀のフランス絵画と文学における「親密な生活」の表象」『フランス文化研究』44 号、2013 年、45-71 頁。

テヴォー、ミシェル『不実なる鏡—絵画・ラカン・精神病』岡田温司・青山勝訳、人文書院、1999 年

トゥアン、イーファー『個人空間の誕生—食卓・家屋・劇場・世界』阿部一訳、せりか書房、1993 年。

中村周子「フェリックス・ヴァロットンの室内画における開口部の表現について」『成城美学美術史』16 号、2010 年。

永澤桂「ピエール・ボナールの《浴槽の裸婦》における身体表象」(修士論文)、横浜国立大学に提出、2006 年。

永澤桂「ピエール・ボナール作《浴槽の裸婦》の作品解釈—モチーフと平面構成の関係について」

『技術マネジメント』『技術マネジメント研究』10 号、2011 年、15-25 頁。

永澤桂「ピエール・ボナールの《男と女》と世紀転換期の室内空間をめぐって」『女子美術大学研究紀要』42 号、2012 年、37-48 頁。

ニード, リンダ『ヌードの反美学』藤井麻利・藤井雅実訳、青弓社、1998 年。

ノックリン, リンダ「なぜ女性の大芸術家は現れないのか？」松岡和子訳、『美術手帖』1976 年 5 月、46-83 頁。

ノックリン, リンダ『絵画の政治学』坂上桂子訳、彩樹社、1996 年。

フォスター, ハル編『視覚論』樽沼範久訳、平凡社、2000 年。

パーカー, ロジカ／ポロック, グリゼルダ『女・アート・イデオロギー—フェミニストが読みなおす芸術表現の歴史』荻原弘子訳、新水社、1992 年。

パダンテール, エリザベス、『母性という神話』鈴木晶訳、ちくま学芸文庫、1998 年。

フリード, マイケル「ディスカッション」『ファンタン＝ラトゥール展』カタログ、宇都宮美術館、1998 年、221-244 頁。

S.フロイト『自我論集』竹田青嗣編、中山元訳、ちくま学芸文庫、2005 年。

ペグスナー, ニコラウス『美術アカデミーの歴史』中森善宗・内藤秀雄訳、中央大学出版部、1974 年。

ベンヤミン, ヴァルター「IV ルイ・フィリップあるいは室内」『ボードレール新編増補ヴァルター・ベンヤミン著作集 6』晶文社、1975 年。

ベンヤミン, ヴァルター『パサージュ論 V ブルジョワジーの夢』今村仁司訳、岩波書店、1995 年

保莉瑞穂『プルースト・印象と隠喩』筑摩書房、1982 年、57-58 頁。

ボア, イヴ＝アラン『マチスとピカソ』宮下規久朗監訳、日本経済新聞社、1999 年。

ボイム, アルバート「アカデミーとフランス絵画」、森雅彦・阿部成樹・荒木庸子訳、I-VIII『宮城学院女子大学基督教文化研究所研究年報』、第 21-27、29 号、1988-94 年。

ボードレール, シヤルル, 『ボードレール全集Ⅲ美術批評上』阿部良雄訳、筑摩書房、1985 年、

〔Charles Baudelaire, “Salon de 1846”, dans *Œuvres complètes, T. II*, La Pléiade, Gallimard, 1976.〕。

ポロック, グリゼルダ『視線と差異—フェミニズムで読む美術史』荻原弘子訳、新水社、1998 年。

松浦寿夫「遠くにあるものの近さ」『朝日美術館 西洋編 9 ボナール』1997 年。

松田祐子「パリにおける住み込み乳母(1865-1914)」『国立女性教育会館研究紀要』8 号、2004 年、51-60 頁。

松田祐子「ベル・エポックのフランスにおけるブルジョワ女性—結婚と離婚について—」『パヴリック・ヒストリー』大阪大学西洋史学会、4 号、2007 年、40-59 頁。

三浦篤「西洋絵画と自画像 そのタイプと歴史について」『自画像の美術史』東京大学出版会、2003 年。

ミシュレ, ジュール『女』大野一道訳、藤原書店、1991 年。

森繁「〈素朴さ〉と〈内面性〉—ボードレールの美術批評について」『女子美術大学研究紀要』、第 39 号、2009 年。

メルロ＝ポンティ, モーリス『眼と精神』滝浦静雄・木田元訳、みすず書房、1966 年〔1986 年〕。

横浜由季子「眼と手の記憶の交錯：ピエール・ボナールの「傘を持つ女」連作(1894-1898 年)」

『Résonances : レゾナンス』東京大学大学院総合文化研究科フランス語系学生論文集(8)、2014、47-57 頁。

ラクロ, 『危険な関係』、下巻、岩波文庫、1993 年

#### カタログ・レゾネ

Dauberville, Jean et Henry, Bonnard: Catalogue raisonné de l'œuvre peint, Bernheim-Jeune, Paris, 4 vol. –  
*I : 1888–1905*, 1965. – *II : 1906–1919*, 1968. – *III : 1920–1939*, 1973. – *IV : 1940–1947, et supplément 1887–1939*,  
1974.

Bouvet, Francis, *Bonnard : L'Œuvre gravé*, Flammarion, Paris 1981; *Bonnard : The Complete Graphic Work*,  
Thames and Hudson, London.

#### 展覧会カタログ

Newman, Sasha M., ed., Bonnard, exh. cat., Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris,  
1984 (仏語版) / Bonnard: The Late Paintings, 1984, Phillips Collection / Dallas Museum of Art (英語版)

Ives, Colta, Giambruni, Helen, Newman, Sasha M., *Pierre Bonnard The Graphic Art*, exh. cat., The Metropolitan  
Museum, New York, 1989–90.

Whitfield, Sarah, ed., *Bonnard*, exh. cat., The Museum of Modern Art, New York, 1998.

*Bonnard*, exh. cat., Fondation Pierre Gianadda, Genève, 1999.

Groom, Gloria, ed., *Beyond the easel—Bonnard, Vuillard, and Roussel*, exh. cat., The Art Institute of Chicago,  
Yale University Press, 2001.

Turner, Elizabeth Hutton, ed, *Pierre Bonnard Early and Late*, exh. cat., Phillips Wilson Publishers in collaboration  
with The Phillips Collection, Washington, D.C., 2002.

Zutter, Jorg, ed., *Pierre Bonnard Observing Nature*, exh. cat., National Gallery of Australia, Canberra, 2003.

Page, Suzanne, ed., *Bonnard l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, exh. cat., Musée d'Art moderne de la Ville de  
Paris, Paris, 2006 (仏語版); *Bonnard: The Work of Art: Suspending Time*, exh. cat., 2006 (英語版).

*1900—la belle époque de l'art*, exh. cat., Royal Academy of Art, London, 2000.

*Pierre Bonnard, Painting Arcadia*, exh. cat., Fine Arts Museums of San Francisco, 2015

『ボナール展 神秘の色彩画家』〔高階秀爾「ボナールの造形世界—小さな嘘と大きな現実」1973年〕。

『モデルニテ——パリ・近代の誕生 オルセー美術館展』東京都美術館、1996年。

『ボナール展：没後50年』愛知県立美術館、1997年。

〔とくに栗田秀法「ボナールの印象派摂取と新たな展開の端緒—《にぎやかな風景》(1913年頃)をめぐって—」  
26–35頁。および「ボナールの覚え書き：これまでにコメントされてきた画家本人の覚え書き—芸術の複雑さ」  
宮澤政男訳、189–193頁。〕

『19世紀の夢と現実 オルセー美術館展 1999』神戸市立博物館・国立西洋美術館、1999年。

『ピエール・ボナール展』損保ジャパン東郷青児美術館、2004 年〔とくに千足伸行「ナビ派と室内画:ボナール、ヴェイヤール、ヴァロットン」8-17 頁。〕。

『ヴィルヘルム・ハンマースホイー―静かなる詩情』国立西洋美術館、2008 年。

『オルセーのナビ派展―美の預言者たち―ささやきとざわめき』三菱一号館美術館、2017 年。

『ボストン美術館:パリジェンヌ展 時代を映す女性たち』名古屋ボストン美術館編著、2017 年。

インターネットサイト

岡崎乾二郎 <http://correlative.org/exhibition/antinomie/red.html>

(2010 年 9 月に閲覧、2018 年 1 月の確認時には消滅)