

## < 博士学位論文要旨 >

# 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

横浜国立大学大学院 環境情報学府 博士課程後期 (2018年3月修了)

永澤 桂

The Theme of "Nude in a Bath" and Self-Portrait of Pierre Bonnard: Focusing on 1920s through 1940s

Kei Nagasawa

Graduate School of Environment and Information Sciences, Yokohama National University

### 要旨

本論文は、フランスの画家ピエール・ボナールの「浴室の裸婦」の主題と自画像との関わりを中心に、身体表象についてジェンダーの視点から考察するものである。ボナールは1925年までに3作品で男女の姿を表したが、先行研究では、そこに描かれた男性はボナールの自画像であるとされている。この3作品では、ボナールの自画像に裸婦が伴って表されているが、それぞれ男女の間に分離を示す装置が導入されており、同時に画面は分割され異なる平面を作り出している。

一方で、1908年から晩年に至るまでボナールの作品において重要なモチーフとなった鏡や窓の使用によって対象との間に生み出される距離や空間の分割は、女性表象にも援用され、時には画家とモデルの間に幾層もの距離を生み出した。両者の間に段階的に距離が生まれることで、女性モデルに対する画家の非所有の意思が明らかとなる。さらに窓のモチーフは、鏡と同様に、画面のなかに新たな枠を作り出し、画中画としての役割も果たす。その結果、1枚の絵画のなかに複数の画面が作られることになるが、それは描かれたモチーフに序列をつけずに、観る者が視線を画面の隅々にまで動かし、描かれた色と形を「視神経の運動」として体験することに繋がる。すなわち裸婦をモチーフにした作品であっても、画家や観者は鏡を通して裸婦を見ることになり、また窓が並置された場合には、モチーフの序列がなくなっている。以上のボナールの理論は、とくに1925年以降の「浴室の裸婦」の連作で展開されている。女性モデルに対する非所有のイメージが表されたことは、ジェンダー観の反映として理解できる。自画像と裸婦の結びつきについては、分割された空間のなかで、男女は1枚の画面で描かれていたが、1925年以降はジェンダー観、分割、視線の運動の側面から、それぞれが個別に描かれた。以上の問題が結びついた形として表されたのが晩年の《浴槽の裸婦と小犬》(1941-46)であると結論付けた。

### ABSTRACT

I considered bodies representation from the viewpoint of gender, centering on the relationship between self-portrait and the subject of "Nude in the Bath" by French painter Pierre Bonnard in the 19th through 20th century. Bonnard showed the appearance of man and woman by three works by 1925, but in the preceding study man drawn there are said to be self-portraits of Bonnard. In these three works, naked woman are represented in self-portrait of Bonnard, but devices that show separation between man and woman are introduced respectively, and at the same time the screen is split to create different planes. On the other hand, the division of distance and space created between the subject and the use of mirrors and windows which became an important motif from 1908 to the later years is also used for women's representation, sometimes between the painter and the model It produced several distances.

By creating a stepwise distance between the two, the intention of the painter's non-possession of the nude model becomes clear. Furthermore, the window motif creates a new frame in the screen, as well as a mirror, and serves as a picture drawing.

As a result, a plurality of screens will be created in one painting, but this is because the viewer moves the line of sight to every corner of the screen, without drawing the rank of the drawn motif, the drawn color And, shape as 'adventure of the optic nerve'. That is, even a work that made a nude motif, the painter or viewer will see a nude through a mirror, and if the windows are juxtaposed, the rank of motif is gone.

The above Bonnard theory has been deployed in a series of "Nude in the Bath" since 1925. The fact that an unowned image for a female model was represented can be understood as reflection of gender view. Furthermore, the distance between the painter and the female model promotes dispersion of the gaze of the viewer in addition to the view of gender, leading to seeing the motif as color and form.

Regarding the connection between self-portrait and naked woman, man and woman were drawn in one screen in the divided space, but since 1925, from the viewpoint of gender view, division, and gaze movement, each is individually drawn It was decided to be.

I concluded that it was in the later years "Nude in the Bath and Small Dog" (1941-46) that was represented as a form linked to the above problems.

## 1. はじめに

本論文では、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「浴室の裸婦」のテーマのもとに展開される裸婦像と画家の自画像の関わりについて、ジェンダー論の視点を用いて分析を行った。裸婦像については、19 世紀後半から 20 世紀前半にかけて展開された西欧絵画において、男性画家と女性モデルに関するジェンダーの視点による分析が先行研究で行われており、ボナールの裸婦像に関しても女性モデルの客体性については既に指摘されている。しかしながら、ボナールにおいては、画家に視線を向ける、ポーズをとって画家や観者に裸体を示すなどの典型的で伝統的な裸婦の表象とは異なり、女性モデルは視線を画家に向けることや裸体を誇示することはなく、鏡を見る、身づくろいをするなど自己の行為に集中している。一方で、《フォーヌ、あるいはフォーヌとニンフ》(1899 年)、《男と女》(1900 年)、《浴槽の裸婦》(1925 年) は、男女がともに描かれた 3 点である。これらの作品ではカップルとして象徴されていた男女が《浴槽の裸婦》を最後にそれぞれ単独で表されるようになった。ここでは男性画

家の女性モデルに対する支配的な表象は見られず、さらに 1925 年以降の自画像では、肉体の脆弱性や老化を表し、伝統的な男性画家の自己表象から乖離していることが明らかになった。以上の特質を総合的に捉えた結果、ボナールにおける裸婦のテーマでは、たとえば、ロヴィス・コリントによる《モデルのいる自画像》(1903 年、図 1) に見られるような絵筆とパレットを持つ男性画家と裸婦の女性モデルというような男性画家の支配的表現は見られず、伝統的なジェンダー観と異なる表象が見られた。

以上の問題を前提に、ボナールにおける裸婦および男女のカップルの作品に表されたジェンダー観を中心に考察した。

## 2. 問題の設定

ボナールの「浴室の裸婦」のテーマにおいては、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。浴槽に横たわる裸婦は、はじめに、1925 年に《入浴》(図 2) 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、図 3) に至るまで断続的に制作されており、



図 1

ロヴィス・コリント《モデルのいる自画像》  
1903 年、121 × 89 cm、油彩／カンヴァス、  
チューリッヒ美術館



図 2

ピエール・ボナール《入浴》  
1925 年、86 × 120.6 cm、油彩／カンヴァス、  
テート・ブリテン

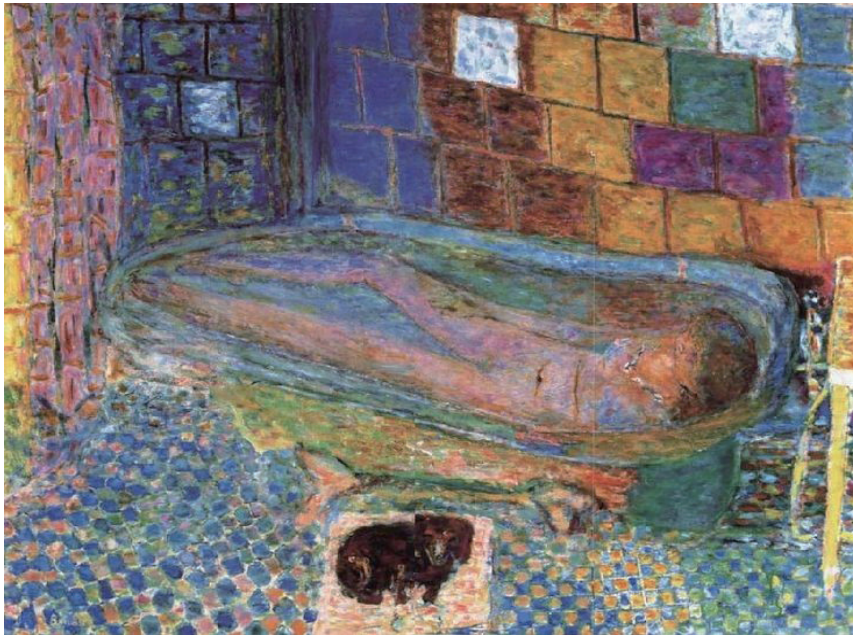


図 3

ピエール・ボナール 《入浴する裸婦と小犬》1941-46年、121.9 × 151 cm、油彩／カンヴァス、カーネギー美術館

本論文では、同テーマの4点をとくに考察の対象とした。

自画像については、1889年の作品から、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点を扱った。とくに特徴的なのは1920年以降の自画像である。これらのほかに、前述した自画像と裸婦がともに描かれた3点の象徴的な作品、《フォーヌ、あるいはフォーヌとニンフ》(1899年)、《男と女》(1900年)、《浴槽の裸婦》(1925年)があり、自画像と裸婦それぞれの側面から分析の対象とした。

《フォーヌ、あるいはフォーヌとニンフ》、《男と女》、《浴槽の裸婦》は自画像に裸婦が伴うという形で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、画面は二つの領域に分割される。

本論文では、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、その問題を明らかにすることを目的とした。

横たわる裸婦の関連作品である1925年の《浴槽

の裸婦》も分離と分割に関する絵画であるが、先行研究において、同作品においてとくに特徴的である、一見不自然な人体の切断に関して様々な考察が提出されたものの、限定的な解釈にとどまっており、一定の理解が得られているとは言い難い。

以上のことから、本論文では、主に2つの問題を明らかにすることを目的とした。

1. 1925年の《浴槽の裸婦》における人体の切断が表すもの

2. 中期以降の入浴する裸婦と自画像の関わり

分析の方法については2つの方向から進めた。1つは表されたモチーフや主題について、同時代の文脈のなかで考察し、その意味を浮き彫りにすることが目的である。この目的の下、第1章から第4章までは主題の問題について考察した。さらに第5章と第6章では、中期以降の裸婦を描いた作品に頻繁に導入された鏡のモチーフに関して、空間分割の側面から考察した。同様の側面から、窓のモチーフも分析の対象とした。一方で、ボナールの作品に関しては、視線の運動、すなわち作品に描かれたモチーフに序列がなく、観る者が画面の隅々にまでわたって視線を動かすよう描かれているというジャン・クレール(1984)による解釈を、中期以降の作品に見られる浴室のタイルに代表される表現への理解を補完するものとして援用した。

### 3. 各章の概要

第 1 章では、ボナールの浴室の裸婦や自画像が、私的な側面に関わる概念であるとして、19 世紀後半にボナールを含むナビ派の画家たちにとって重要な概念であったアンティミテとその世界に結びついた室内画について考察した。

同時代においては、恋愛や結婚についての新しい価値が生まれたが、こうしたテーマが成立した背景には、同時代の女性の生き方に革新がもたらされたことも要因のひとつとして挙げられる。良妻賢母主義のもと、大多数の女性が「幸福な結婚」をすることを人生の最大の目的としたが、一方で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ていた。「新しい女」と呼ばれたジャーナリストや弁護士、医師、研究者など女性のなかには専門職に就くことが可能となり、主婦とは異なる女性の新しい生き方も現実的なものとなった。とは言え、多くの女性たちは、結婚をして、人生の意義を家庭内に求めるという生き方を貫き、それはすなわち女性の模範的な人生でもあった。同時に、結婚に「愛情」が持ち込まれ、人々が結婚生活に愛情や信頼関係が必要と考え始めたのもこの頃であった。恋愛と結婚に関する新たな潮流が背景にあるなかで、ナビ派の画家たちは、同時代の北歐文学や演劇において流行した男女の不和のテーマに影響を受けた。彼らは、「アンティミテ」の概念のもとに恋愛や結婚生活、家庭内の情景を親密な雰囲気によって描き出したが、必ずしも幸福な情景ばかりでなく、緊張に満ちた男女関係や心理的駆け引きも主題とし、同時代の恋愛観の新たな情景を描き出した。

第 2 章では、ボナールが 19 世紀後半に手掛けた小説の挿絵を対象にし、そこに表された性的なイメージとその展開について見た。

ボナールは 1890 年代に古典的で牧歌的な背景のなかの男女の恋愛物語の挿絵に加えて、同時代のパリの諸相を映し出す小道具として「黒いストッキング」が用いられた小説の挿絵も手掛けた。黒いストッキングの主題はボナールの心を捉え、それを基盤に現代的なセミヌードの女性がさまざまなポーズで描かれた。

また、ステファヌ・マラルメの詩『半獣神の午後』は、ボナールにとっての文学的源泉として、生涯を通じて

影響を与えた。同作品には、半獣神とニンフが登場し、半獣神がニンフに対して欲望を抱くものの、その欲望は昇華されずに変転して芸術創造へと向かうという物語が展開されている。ボナールの自画像とされる《フォーヌ、あるいはフォーヌとニンフ》(1899 年) では、当時のボナールに近似した男性が、木の繁みから遠くで舞うニンフたちを覗き見している姿を表している。ここで、フォーヌに扮する男性と、ニンフたちの空間を物理的に断絶しているのが木の繁みである。ボナールは同作品以降、男女を描いた作品のなかで、男女の分離を象徴的に示すモチーフを描き入れるが、《フォーヌ、あるいはフォーヌとニンフ》がその最初の試みと位置付けられる。

第 3 章では、男女間の分離に関するボナールの作品《男と女》(1900 年) について分析した。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、そこではランプの灯りがともる親密で内的な雰囲気漂っている。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、とくに左肩と腕は、画面の縁によって断ち切られている。画面の左側に見える黒い線は、画面の下部分では左側から中心に向かうが、途中で切れている。先行研究によれば、画面の縁に見える黒い線は、鏡の枠であり、すなわち作品に示された情景が鏡像であることを示していると解釈されている。以上の解釈を援用したとき、鏡像であることは画家の自画像であることを示していると考えられる。鏡に映る情景は、画面の左に裸婦がベッドに座り、猫を相手に遊んでおり、一方で男性は画面の右側に位置し、暗い表情で顔を下に向けている。対照的な様子の両者の間には衝立があり、二人を分断するとともに空間を分割している。

男女の心理的乖離を、また時には性別役割を端的に示す方法として、同じ空間のなかでも両者の距離を取るといった手法は、西欧の絵画では既に見られてきた。エドガー・ドガの《室内》(1868 - 69 年) やエドゥアール・ヴューヤールの《結婚生活》(1900 年) では、同じ空間にいながら、心理的乖離を表す目的で、そこに描かれた男女の間に距離があるが、分離や空間の分割を示すための象徴的なモチーフは示

されていない。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)では、男女の公私における意志や感情の違いを示しているが、背後にある支柱は両者のいる空間の分割を表すのに効果的な役割を果たしている。《男と女》における衝立は画面の中心に位置し、両者の分離や空間の分割を強調している。衝立の選択については、《フォース、あるいはフォースとニンフ》で、神話的主題を牧歌的な雰囲気の中で描き出し、自然のモチーフである木の繁みが分離のための装置として採用された。後者においては、分離、分割のテーマを、同時代のパリのアパートマンのなかで描き出した。分離を表し、室内を分割するための装置は、世紀転換期に発展した室内装飾の概念において同時代性を示す家具であった衝立が選択された。

第4章では、「入浴する裸婦」のテーマの前提となる入浴図の歴史について考察した。エドガー・ドガは、伝統的な浴女との違いを明確な形で表現したが、ドガは神話や聖書におけるヴィーナスやニンフの口実をまとった裸婦の表象から離れた、同時代の現実的な室内で身繕いをする裸婦を描き出した。さらに単独の裸婦に男性が伴うという、娼婦と客の様相も捉え、彼女たちの日常生活を浮き彫りにした。また、娼婦をめぐる入浴や浴室、衛生観についての検討では、娼婦が過剰に身体を清潔に保とうと努力していたこと、また、娼婦が浴室で長い時間を過ごすことや身繕いを行うことは、日常的な行いであったことが明らかになった。19世紀後半に描かれた入浴図の裸婦は、そのほとんどが娼婦の日常的な身繕いの様子を描いたものであり、当時流布していた過剰な衛生観に基づいた入浴の習慣を捉えたものであった。このことは、ボナールの「浴室の裸婦」のモデルであった妻マルトの習慣にもあてはまるものであった。

ここまで、ボナールの横たわる裸婦の前提となる概念やモチーフについて、同時代の文脈のなかで浮き彫りにした。

第5章と第6章では、中期以降の裸婦作品を中心に、身体の切断や、自画像と「浴室の裸婦」の関わりについて、以下のように考察した。

第5章では、ボナールの絵画に表される鏡と窓の使用とその展開について考察した。ボナールの作品

では、鏡は必ずしも現実の光景を反映するものでなく、独自のイメージを映し出すものとして画中画としても機能した。鏡はそうした役割によって画面を重層化させる、あるいは平面を並列に並べることができるなど、彼にとって有効なツールとなったが、とくに裸婦の主題に関しては、裸婦は鏡のなかに描き入れられ、画家は間接的に裸婦の身体を見ることになる。そこには、裸婦と画家の間に距離が生まれ、制圧/非制圧の文脈に基づいて展開された二項対立的な男性画家と女性モデルの関係を否定するに至る要素が表された。窓のモチーフは、画面の広がりや分割に関して雄弁であった。窓は鏡と同様に、画中画としての機能を果たすこともあったが、窓の外の世界に対して、観者の視線を促し、視覚的な運動の場へと誘う役割を果たした。以上の考察を踏襲した上で、《浴槽の裸婦》(1925年)に関する分析を行った。鏡と窓に関する分析から、《浴槽の裸婦》における身体の切断については、それぞれの身体が個別に切断の意味を持つのではなく、むしろ画面が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結論付けた。それを方向づけたのは、窓のテーマに見られる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、本来のサイズがひとまわり縮小され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。

第6章では、これまで断片的な指摘にとどまっていた中期以降の「浴室の裸婦」と自画像の関係について、自画像が「浴室の裸婦」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1946年の間に制作された「浴室の裸婦」のテーマについては、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

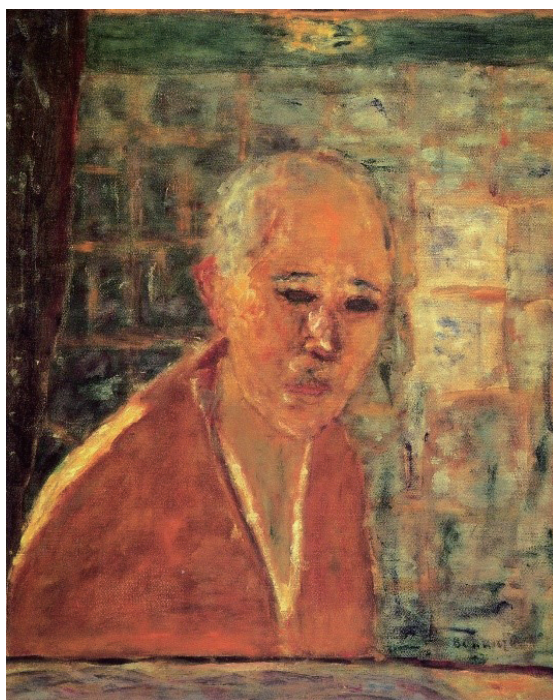


図 4 ピエール・ボナール《自画像》1945年、55.5 × 46 cm、油彩／カンヴァス、バンベルグ財団美術館

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(図4)が、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。以上の考察に、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ヌ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、年老いたフォーヌを表し、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

加えて視線の運動の問題と画面について以下のように考察した。

《浴槽の裸婦と小犬》では、浴室は多数の平面によって展開されており、観者の視線が一か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、画家が観者に絶対的な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力に委ねられている。

「入浴する裸婦」と自画像は、以上の問題において結びついていると結論付けた。

#### 4. 結語

ボナールの「入浴する裸婦」と自画像の関わりについては、先行研究においてはこれまで断片的な指摘は提出されてきたが、今回の研究では、女性モデルと男性画家の表象、またそれらの結びつきにおいて複雑に絡み合っていた概念や事象をときほぐし、その生成について具体的に考察した。本論文の考察は、ジェンダーの視点による表象研究に広がりを与えるものであったと考えている。

## 参考文献

- Claire, Jean (1984) "The Adventures of the Optic Nerve", *Bonnard: The Late Paintings*, exh. cat., Dallas, Phillips Collection, pp.29-50.
- Nochlin, Linda (1998) "Bonnard's Bather Cover Story", *Art in America*, July, pp.62-67,105.
- Page, Suzanne (ed.) (2006) *Bonnard l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, exh. cat., Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.
- Pierre Bonnard: Painting Arcadia* (2015) exh. cat., Fine Arts Museums of San Francisco.
- Whitfield, Sarah (ed), (1998) *Bonnard*, exh. cat., London/ New York, Tate Gallery/ The Museum of Modern Art.

- 永澤桂 (2011) 「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」『技術マネジメント研究』10号、横浜国立大学、pp.15-25.
- 永澤桂 (2012) 「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、pp.37-48.
- 松田祐子 (2007) 「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、pp.40-59.
- 『マラルメ詩集』渡辺守章訳 (2014)、岩波文庫.