

# 19 世紀絵画に見られる 「針仕事をする女性」の表象をめぐって

—— カサット・モリゾ再考 ——

阿 部 明日香

## 0. はじめに

フロベールの小説『ボヴァリー夫人』(1857)に、主人公エマの家にシャルルが往診にやってきて彼女の姿をみとめる次のような場面がある。

ある日彼は三時頃に訪ねて来た。みんな野良へ出かけていた。彼は炊事場には行って行ったが、はじめエンマのいるのが眼につかなかった。窓庇がしめてあったのである。[中略]窓と暖炉の間でエンマが裁縫をしていた。頸巻をしていないのであらわな肩の上に細かい汗の雫が見えた<sup>1)</sup>。

縫い物に没頭しているエマがシャルルの来訪に気づくまでのほんの束の間、シャルルの目はエマのあらわな肩をすばやく観察する。手元の作業に没頭していて、こちらに気づかない女性を一方的に眼差すことの魅惑を感じさせる場面だ。

針仕事に没頭する女性は、画家たちもしばしば主題に取り上げた。17世紀にはフェルメールをはじめとするオランダの画家たちがボビンレースを編む女性を描いた【図1・図2】。19世紀フランスでは、多くの画家たちが好んでこの主題を取り上げている。印象派周辺の画家に着目してみれば、ルノワール、カイユボット、モネ、カサット、ベルト・モリゾらの作品を挙げることができるだろう。

それではこうしたイメージは19世紀においてどのような意味を持ってい

たのだろうか。本稿ではとりわけ女子教育に着目しつつ、当時の社会で針仕事に担っていた意味を明らかにし、「針仕事をする女性」という図像について検討する契機とする。なかでも女性画家であるメアリ・カサットやベルト・モリゾがこのイメージをどのように扱ったのか示唆を得たいと思う。

## 1. 19 世紀における女性教育と針仕事

### 1-1. 男性の文化／女性の文化

アメリカの歴史学者ボニー・スミスは、北フランス、ノール県の女性たちへの聞き取り調査をもとにした著書において、19 世紀のブルジョワ女性のあり方をその心象世界や社会との関係において分析している<sup>2)</sup>。18 世紀後半から 19 世紀初頭にかけて、裕福な女性は家族とともに事業の経営に携わり、自ら事業を切り盛りすることも珍しくなかったが、産業構造の変化やイデオロギー的風潮の変化とともに、19 世紀半ば以降、家庭をおもな居場所とするようになった。糊口を凌ぐための労働を免れることができたブルジョワ女性たちは「ほとんどもっぱら室内装飾やファッションや料理、礼儀作法、針仕事、そして育児に関わるようになった」<sup>3)</sup>。そして、家庭のなかで伝統的で前産業社会的な生活様式を持ち、夫とは異なる文化を築いていったというのだ。

ブルジョワ女性は、彼女らの夫の社会である産業社会、市場社会、平等主義的で民主主義的な社会と、完全に対立する雰囲気の中に生き、完全に対立する規範に従って行動していた。そのうえさらに、彼女らは、十九世紀の第一の信条である合理主義をほとんどもちいなかった<sup>4)</sup>。

スミスは、19 世紀に生きるブルジョワの男女のもつ文化的差異を、「合理主義」／「信仰（迷信、無知）」、「共和的で民主的な政体の支持」／「君主主義の支持」、「社会的均質化の達成を期待」／「慈善行為による階級的秩序の固定」、「科学」／「反科学」といういくつかの項目に沿って二項対立的に説明している。もちろんこれは大変粗い図式といえようが、ブルジョワ女性たちが、ブルジョワ男性の体現するいわゆる「近代的な市民」とは違う文化のなかに生きていたという指摘は示唆に富んでいないだろうか。

ブルジョワの男女が異なる文化を築く重要なファクターのひとつには、男女別の教育が考えられる。19 世紀半ばまで、女子教育は国家の義務として

位置づけられておらず、家庭でおこなうものとされていた。この間、女子教育を担っていたのは私立の教育機関、おもに修道院寄宿学校である。ブルジョワ家庭の子女は、家庭で母親か家庭教師によって初歩的な教育を受け、12、3 歳になると 2～3 年修道院寄宿学校に預けられた。家庭において母によってお祈りを唱えさせられ、神や聖母について語り聞かされてきた少女にとって、修道院寄宿学校での生活は、新しい外の世界の発見というよりも、家庭教育の延長だった<sup>5)</sup>。そうして修道院寄宿学校で当時のカトリック的な価値観に基づいた教育を受けた少女は、やがて母となり娘に同様の教育を施す。こうした円環のなかで、ブルジョワ女性独自の文化が育まれたと考えられよう。

こうした視点から、メアリ・カサットやベルト・モリゾら、19 世紀の女性画家について考えることは無用ではないだろう。カサットやモリゾについては、彼女たちの扱う主題の特殊性を男性画家との比較において指摘する報告がなされている。すなわち、彼女たちがブルジョワ階級に属した女性であることから、男性画家たちが自由に出入りし、作品の主題とした場所——カフェ、ミュージックホール、娼館など——に立ち入ることができず、同じ階級の女性たちが出入りできる場所に主題が制限されていたという具合に<sup>6)</sup>。しかし、彼女たちと男性画家たちとの違いは、自由に外出できないという物理的な制限に留まらない。教育熱心なアメリカ人の両親とともに、ヨーロッパを旅しながら育ったカサットや、パリで教育を受けたベルトと、ノール県の女性たちを同一視することはできない。それでも、彼女たちは、周囲の近い女性たち——母親や姉妹、女中や養育係、友人たち——とともに、女性独自の文化を形成し、そのなかで生きていたことは疑いようがない。上流階級の男性と高級娼婦や踊り子たちが集うマネの《オペラ座の仮面舞踏会》【1873 年；図 3】には、モデルとなった友人らとともに画家自身の姿も描き込まれている。ここに描かれているのはブルジョワ男性であるマネの属する世界だ。あるいはファンタン＝ラトゥール《パティニョールのアトリエ》【1870 年；図 4】に描かれているのはマネを中心に形成された男性芸術家の世界である。

いっぽうで、ブルジョワ女性たちは、家族の世話や家の管理、社交上の義務を中心に女性独自の世界を形成していた。とりわけ、19 世紀末には、女主人が週に一度平日午後に関く「ジュール (jour)」と呼ばれるお茶会が盛んだった<sup>7)</sup>。招待日の習慣は中／下層ブルジョワ階級まで、また大都市だけでなく小さな町まで広がっていた。夫人たちは毎日のようにあちらこちらの

招待日に呼ばれ、1日に4、5件もの家を訪問することもあった<sup>8)</sup>。カサットの描く《お茶》【1880年；図5】や《ティーテーブルの女性》【1883-85年；図6】は、一見なんの変哲もない日常の情景にみえて、じつはそうしたブルジョワ女性の文化を反映している。

## 1-2. ジュール・フェリーによる教育改革とカミュー・セー法

以上のように19世紀のブルジョワ階級においては男女で異なる文化が育まれていたが、その礎をなす要因のひとつに男女別の教育があった。女子教育においては修道院が長らく重要な役割を果たしていたが、この状況に一石投じようとしたのがジュール・フェリー（1832-1893）による教育改革である。フェリーは1879年、公教育大臣として入閣し、その後公教育大臣、首相として教育における政教分離政策を推し進め、私学による学位授与の禁止、無認可修道会による教育活動の禁止といった強力な措置を講じた。1882年には首相として、国家による国民教育を実現すべく、初等教育に「無償・義務・世俗化」の三原則を導入した。教師は「共和国の新しい司祭」となり「単一にして不可分な共和国」のための前提を形作ることが期待された<sup>9)</sup>。フランス史や地理の授業を通じて祖国についての統一的な観念を養い、共和主義的公民を育成する。算数や理科の学習によって「迷信」を払拭する。また教科の学習だけでなく学校生活を通して儉約、公衆衛生、集团的規律などを体得させ、近代的な生活規範を身につけさせる。こうして、公教育によって、教会や信仰を軸とした伝統的規範を脱却し、近代化を図ろうとした。

女子の教育については1880年、カミュー・セーにより女子の中等教育を国家が担う法案が提出され、可決された（カミュー・セー法）。これまで修道院でおこなわれていた女子教育を国家が担うことにより、女子の教育を教会から引き離そうというのである。セーは、教会によって教育されアンシャン・レジームにとどまる女子と、国家によって教育され近代フランスに属する男子という二つに分裂したフランスを統合することを主張した。

無知な若い女性は教育を受けた男性と結婚します。迷信の学校で育てられた娘は、理性の学校で学んだ男性と結婚するのです。女性は17世紀か18世紀半ばに属することになり、男性は18世紀末か19世紀に属するのですから、みなさん、両者はお互いに理解しあうことはできないのです<sup>10)</sup>。

中等教育を受ける者にとって、それは気高く深い喜びの源泉であり、人

生における大きな務めへの準備となります。若い女性も若い男性と同様、こうした教育を受ける適性があります。能力も関心も（男女ともに）同じです。不平等はどこから来るのでしょうか。若い女性は私たち同様、人類または祖国に属していないとでもいうのでしょうか<sup>11)</sup>。

セーは、およそのところは男女平等であるべきだと考えており、女性も男性と同じ能力を持っていると言い切っている。だが、この法律によって、共和国の名の下に男女が同等の非宗教教育を受けるようになったと考えるのは誤りだろう。セーは女性に男性と同じ教育を与えるべきではないとも考えていたからだ。女性の弁護士を養成するつもりはないし、選挙権を与えるつもりもない。

私は、アメリカのように女性の高等教育を組織するべきだとはいいません。高等教育というものは一般的にある職業の道に進みたい若者のためのものです。弁護士や官吏になるために法学部へ入り、医者になるために医学部に入るのです。[中略]

若い男性が大学で講義を受けている年齢に、若い女性にはほかにしなければならない務めがあります。若い女性は17歳か18歳で結婚し、時としてすでに母親でもあるのです。[中略]これは偏見ではなく、女性たちを家庭に閉じ込めておくのは、自然の摂理そのものなのです。女性たちが家庭のなかに留まることが、女性たちにとっても、私たちにとっても、また社会全体にとっても利益になるのです。我々が創設しようとしている学校とは、彼女たちをその自然の役割から引き離すことが目的ではなく、妻、母、家庭の主婦としての義務を果たす能力を高めるためのものなのです<sup>12)</sup>。

セー法の具体化は、公教育高等評議会に任されたが、評議会では「女子にふさわしい教育内容」を強調することによって、修道院でおこなわれていた伝統的教育に接続させた。女子高等教育は、女性を職業人として自立させるというよりも、家庭を運営し子供を教育する良き妻、良き母親を養成することが目的とされた。

### 1-3. カミーユ・セー法以降の修道院寄宿学校と針仕事

カミーユ・セー法により、女子中等教育のための学校として、国立のリセ、

市町村立のコレージュの設立が定められる。入学年齢は12歳で修業年限は5年間である。最初の学校は1882年にモンペリエに開校した。しかし、これによって、修道院寄宿学校が一掃され、女子中等教育を担う機関が公立のリセ・コレージュに一新されたというわけではない。修道院寄宿学校は、生き残りをかけてさまざまな改革に乗り出した<sup>13)</sup>。実際のところ、1886年の開校当初、国公立女子リセ・コレージュの生徒層は、職人や労働者の娘が30%を占めていて、全体の傾向として中小ブルジョワジーの娘が多かった。それに対し、修道院寄宿学校はブルジョワや貴族階級の娘たちが大半を占めていた。その後、1895年頃から、一部の地域では、上流階級の娘たちを集めるために下層の娘たちを排除するリセ・コレージュが現れた<sup>14)</sup>。その結果、1900年ごろには、国公立の女子リセ・コレージュにおいても、職人・労働者・農民の娘たちの割合が6%に減少し、ブルジョワの娘が大多数を占めるようになっていった。しかし、全体の就学人口という点で見ると、国公立のリセ・コレージュは、19世紀をとおして修道院寄宿学校には及ばず、カミーユ・セー法の施行以降も女子の教育は修道院寄宿学校に多くを負っていたといえる。

ところで、本稿の主題である「針仕事 (travail à l'aiguille)」は、修道院が寄宿学校として貴族の娘を受け入れ始めた17世紀から、不可欠な科目として教授されており、修道院寄宿学校における女子教育のなかでも特に重要な一角を占めていた。「針仕事」という言葉には、針を用いておこなうあらゆる仕事が含まれている。刺繍 (la broderie)、レース (la dentelle)、タピスリー (la tapisserie)、かぎ針編み (le crochet)、ドローンワーク (les jours)、フィレレース (les ouvrages en filet)、ビーズ刺繍 (les ouvrages en perles)、髪の毛細工 (les ouvrages en cheveux)、造花 (les fleurs artificielles)、そしてより実用的な衣服の繕いや仕立てである<sup>15)</sup>。フランス革命以前、修道院寄宿学校で教えられる「針仕事」は、実用的な目的をもったものではなく、おもに装飾目的の金糸を用いた刺繍やレース編みだった。これは修道院で教育を受ける娘たちの階級を考えれば当然ともいえるだろう。上流階級の娘たちが自分で衣服を仕立てたり、繕ったりすることは基本的にないからだ。

ところがフランス革命以降、第二帝政期にはこの方針に変化が見られる。ウルスラ会では、革命前同様、刺繍やレース編み、かぎ針編みなどをまず習うが、上級生になるとより生活に密着したシャツや下着を仕立てることを学ぶようになった<sup>16)</sup>。また聖心会では、さらに実用的な針仕事に重きを置いて



いた。

第三クラスでは裁縫の基礎と編み物を教える。第二クラスでは裁縫とリネン類、靴下、服の繕い方を教え、それを習得したら壁掛けへの刺繍と白糸刺繍を教える。第一クラスでは刺繍、掛接ぎ、レースの繕い方、そして生徒の両親が望むのであれば観賞用の作品作りを教える。高学年の生徒には、日中の肌着や寝間着、ペチコートやドレスなどを繕えるように訓練することが望まれる。絹や金糸のタペストリーや刺繍、そして花飾りは両親からの要望に応じてのみ作成させる<sup>17)</sup>。

靴下からドレスまで、破れた日用品の繕い方の習得が中心をなしており、絹や金糸のタペストリーや豪華な刺繍は要望に応じて教える付加的な位置付けとなった。こうした教授内容の変化は、社会の変化を反映している。フランス革命ののち、王政復古、七月革命、二月革命と度重なる政体の変化を経験した市民たちは、どんな地位にあっても父や夫に守られて生活できる保証はなく、いざとなった自分で生計を立てていかなければならないことも考慮していただろう。19世紀フランスの寄宿学校では、上流階級の子女が学ぶ寄宿学校でも、1日に1時間または2時間が針仕事に当てられていた。生徒は自らのリネンを繕ったり、貧窮者のために服をつくったり、刺繍したりした<sup>18)</sup>。

本稿では、女子中等教育を取り上げたが、針仕事は初等教育においても必須科目であった。中等教育を受けるブルジョワ女性たちにとっては教養として不可欠であった針仕事は、労働者階級の女性にとっては、まさに生活の糧を得る手段であっただろう。1867年の報告書(un rapport ouvrier)には、「女性の領分は家庭と裁縫である」「男性には木と金属、女性には布と服を」と書かれており、針仕事は女性に相応しい仕事と目されていた<sup>19)</sup>。針仕事は、繕い物をしてなんとか糊口をしのぐ貧しい女性から上流階級の女性まで、階級の違いを超えて女性という性を表すひとつの装置として機能していたといえる。

#### 1-4. 針仕事が象徴するもの

さて再び『ボヴァリー夫人』を引いてみよう。主人公エマは13歳でウルスラ会の修道院寄宿学校に入り教育を受けた。「ダンスや地理や絵の心得があり、綴織もできるし、ピアノも弾ける」<sup>20)</sup>。「話し相手になれる人、刺繍の

できる人、教育のある人」であった<sup>21)</sup>。こうした記述からは、19世紀半ば、地方の中流家庭の娘が受けていた教育の一端が垣間見える。一般教養に加え、ダンスや絵、ピアノといった芸術をたしなみ、「綴織」「刺繍」といった針仕事の素養を身につけた女性を育てることがその教育の目的だった。エマが受けた教育は、田舎町では十分すぎるほどで、その洗練された様子が度々人目をひいている。シャルルと結婚したエマは、少なくともはじめの頃は、デッサンを描きピアノを弾いて夫を喜ばせ、患者に往診料を請求するために気の利いた手紙を書き送り、近所の人を招くときにはしゃれた料理をつくる理想的な主婦となったのである。

エマが身につけた素養のなかでも針仕事は、象徴的な意味を帯びたモチーフとして小説のなかに幾度も登場する<sup>22)</sup>。結婚前のエマは針箱をなかなか見つけられず父親からしかられ、口答え一つしない。結婚が決まると必要なリネン類を縫い上げ、夫には「綴織の美しい上靴」をこしらえるなど針仕事の腕前を発揮する。その後、愛人ロドルフに裏切られたエマは、再び針仕事へと向かう。ただし今度はその対象は夫ではなく、ブルジョワ女性にとって不可欠な慈善活動であり、「気持ちがいのようになって」貧乏人に着物を縫ってやったり、孤児に服を編んでやったりするのである。以上のように、針仕事は献身的な妻、慈愛に満ちた母を象徴するモチーフとなっている。

女性と手仕事は古くから結び付けられてきた。ヨーロッパでは古代ギリシアから近世にいたるまで、「糸紡ぎ」が女性の美德を象徴する手仕事として奨励され、古代ローマでは妻の携わるべき唯一の仕事として象徴化されていく<sup>23)</sup>。中世キリスト教世界では、キリスト教的勤労モラルを表象するものとなった。とりわけ若い娘たちにとっては、糸紡ぎや針仕事は従順と服従を学び、または暇な時間をつくらないことによって悪徳を遠ざける手段とみなされるようになった。

手仕事に託された従順・服従のモラルは、寡黙さも要求した<sup>24)</sup>。そのいっぽうで、大変興味深いことに、沈黙のなかで縫い物をするのは危険だとも考えられており、19世紀フランスの寄宿学校では、生徒が針仕事する間、先生が教育的な本を読み聞かせていた。

なぜなら、彼女たちの想像力は熱しやすく、学校から離れてどこまでも行ってしまおうでしょう。もしかすると合法的なもののからさえ離れてしまいかもしれません。



刺繍には多少の危険があります。目と手はつかいますが、精神は自由なままなので、結果として暇になり、無益な夢想、有害な空想の虜になります。少女や女性が窓のそばに静かに腰掛け、刺繍をしているとき、彼女たちの思考はどこを旅しているのでしょうか。夢想はどこへいくのでしょうか。[…] もしその女性が夢みがちで軽薄なら、彼女は夢想によって現実から引き離され、騎士的な献身や高揚した感情、あらゆる娯楽小説のことを考えるでしょう。そして、彼女の野心を閉じ込めておかねばならない、質素で平穏な生活が詩的ではないように思えるのです<sup>25)</sup>。

このように女性は、針仕事を通じて物理的な従順・服従・寡黙さを求められるだけでなく、自由な思考や夢想までも制限されようとしていた。そしてまさにそれがゆえに、自由な思考や夢想をつむぎ、表現し、実現させようとする契機が立ち現れようとする進化のただ中にあったともいえる。

修道院寄宿学校では、このように厳しく管理されていた針仕事も、現実の世界では古代から集団で行われることも多かった。12 世紀北フランスの貴族の娘たちが針仕事の集まりで歌ったとされる「お針歌」の存在や、貴婦人たちが集まって手仕事に勤しむフランチスコ・デル・コッサによるフレスコ画【1468-1470 年頃；図 7】をあげることができる<sup>26)</sup>。また農閑期の農村部や都市でも女性たちが「紡ぎ部屋」に集まって手仕事をする慣習があり、こうした場はおしゃべりと噂話の場となっていた<sup>27)</sup>。

近代においてはカイユボットが親類の女性たち——従姉妹、叔母、母、親しい友人女性——がイエールの別荘の庭に集まって針仕事をする情景を描いている【1876 年；図 8】。女性たちは針仕事に没頭しているが、こうした集まりに楽しいおしゃべりが伴っていたことは想像に難くない。

以上のように針仕事は、良き妻良き母に期待されていた従順や服従、貞節を象徴するものとして女子教育のなかで重要な役割を託されてきた。いっぽうで、実社会では、女性同士の共感を作り出す装置としても機能していたかもしれない。

## 2. 絵画に描かれた針仕事をする女性

### 2-1. 農村の女性から都市の家内労働者まで

針仕事が階級を超えてあらゆる女性と結びつけられていたという事実は、

絵画に描かれた針仕事をする女性像にも反映されている。ここでは針仕事をする女性の図像をいくつかに分類してみよう。

台所で立ち働く女性は、17世紀オランダの風俗画以来の伝統的テーマとなっていたが、そのなかには台所で針仕事をする女性たちを描いたものもある。マルタン・ドロラン《台所の内部》【1815年；図9】では、針仕事をしている二人の女性が作業の手を止めてこちらを見つめており、まるで不意の来訪者に驚いているかのようである。同じ系譜に属する作品としてジョゼフ・ポール・メレ（1855-1927）の作品【1888年；図10】も挙げられる。

針仕事をする女性はまた、ミレーやジュール・ブルトンなどの農村の女性を描いた主題系の一角を占めている【図11・12】。これらの作品では、質素で勤勉な理想的な農村の女性像、母親像が表現されている。

また、19世紀には、家内労働者として服飾産業に従事する女性を描いた作品も確認できる<sup>28)</sup>。レオン・ドラショーの《リネンを繕う女性（La Lingère）》【1905年頃；図13】は、一見すると家族の衣服を繕っている母親のように思われるが、質素な室内に不釣り合いなほど真っ白な下着は庶民の日常着ではないと推測できるだろう<sup>29)</sup>。都市の悲惨を主題に取り上げた画家フェルナン・ペレーズは《肺病にかかった労働者女性》【1880年；図14】において、当時の労働者女性の状況を告発している。若い女性が縫い物を膝に置きつつ、目を見開いて虚空を見つめている。もはや死の間際にいるようだ。側のテーブルにはメジャー、ハサミ、糸巻きが置かれており、弱いランプの下で仕事をしていたことが分かる。女性の地味な服装と、サテンのように光沢のある布が対比されており、この女性がお針子として富裕層のための高価な衣類を縫うことでどうにか生計を立てていたことが窺われる。

## 2-2. 印象派画家たち

モネは《アルジャントゥイユの自宅の庭にいるカミーユと子供》【1875年；図15】で、庭で繕い物をする妻カミーユを描いている。おしゃれなストライプのドレスを身につけたカミーユが真っ白なリネンを繕っている。家族のための繕い物をする中流家庭の主婦の典型的な姿だろうか。あるいは女性の家内労働が貧しい家庭だけでなく小ブルジョワ家庭にも広がっていたことを鑑みれば<sup>30)</sup>、家計を助けるために働いていたのかもしれない。

ルノワールは針仕事をする女性を何度も主題に取り上げている。恋人のリーズを描いた《縫い物をするリーズ》【1886年；図16】や、お気に入りの金髪のモデル、ニニ・ロペスを描いたと考えられる《レース編み（クロッ

シェレース)をする女性》【1875年頃；図17】が挙げられる。ニニは几帳面で真面目で慎ましく、ポーズが終わっても帰ろうとせず、裁縫をしたり本を読んだりしていたという<sup>31)</sup>。ルノワールは労働者階級の少女たちにモデルを頼み、その母親とも親しく付き合い信頼関係を築いていた。この作品はそうした画家とモデルとのくつろいだ関係のなかで生まれたと考えられるだろう。ルノワールは独身の頃、モデルやその母親にアトリエの片付けや掃除を任せており<sup>32)</sup>、繕い物を頼むことも当然あっただろう。ルノワールの母はお針子で、妻となるアリスもお針子だった。針仕事をする女性はルノワールにとって身近で親しみのあるものだったに違いない。

ルノワールが経済的に成功した後年の作品《タティングレースを編む若い女性》【1906年；図18】は、前述した二作とは趣が異なり、レースの透かしの入った凝ったブラウスを着たブルジョワ女性を描いている。タティングレース (frivolité) はシャトル (navette) と呼ばれる舟形の糸巻きをつかって結び目をつくっていくレースの技法で、19世紀後半に流行した<sup>33)</sup>。このレースの技法は18世紀には貴族たちにもてはやされ、彼女たちはシャトルを持った姿で肖像画を描かせることを好んだ【図19；図20】。そうしたことから、ルノワールが描いたのは優雅な手仕事を楽しむブルジョワ女性の姿であることが分かる。

ルノワールにとって、針仕事をする女性は、彼が描いたさまざまな女性像のバリエーションのひとつに過ぎなかったのに対し、家庭内で身近な女性を描くことが制作の中心を成していたカサット、モリゾの二人の女性画家にとって、この主題は彼女たちに扱える数少ないテーマのひとつであった。

カサットは姉リディアが手仕事に没頭する姿を描いている。《マルリーの庭でレース編み(クロッシェレース)をするリディア》【1880年；図21】や《タペストリー・フレームに向かうリディア》【1881年頃；図22】では、姉のリディアが画家メアリのすぐ目の前で手仕事に没頭している。グリゼルダ・ポロックはこの二つの作品の空間の浅さを指摘し、これら作品の狭く圧縮された絵画空間とブルジョワ女性の社会的制約との相同関係に着目している<sup>34)</sup>。リディアはメアリや両親と同居しフランスで暮らしていたが、身体が弱く独身のまま早逝した。妻、母、家庭の主婦としての義務を果たすことを求められた当時の女性観のなかで、女性の仕事と目されていた針仕事に没頭することがリディアの拠り所となっていたのではないだろうか。

ベルト・モリゾは、娘ジュリーの養育係であるバジーを単独で、またはジュリーとともに描いているが、そのなかにバジーが針仕事をしているもの

がいくつかある。ベルトがしばしばひと夏を過ごしたブージヴァルの別荘の庭でパジーが縫い物をしている姿を描いたもの【1881年；図23】や、同じくブージヴァルのバルコニーでジュリーを見守りつつ縫い物をする姿を描いたもの【1881年；図24】、またはパジーが縫い物をするところをジュリーが覗き込む場面も捉えられている【1884年；図25】。いずれも日常生活の一場面を写し取ったような作品だ。パジーはマネ＝モリゾ家に雇われた使用人であるが、日々の生活をともにする近い存在でもあった。母・娘・養育係の3人が作り出す家庭内の女性の親密な世界が感じられる。「女同士のシスターフッドといういささか神話的な理想では、階級的現実の解消を望めない」としても<sup>35)</sup>、モリゾがモデルに向ける眼差しは針仕事に女性の従順・服従・貞節のモラルを託した男性の眼差しとは異なるに違いない。カサット、モリゾ双方の作品において、(本来は男性のものである「画家」という仕事に従事する)女性の眼差しによって、女性の仕事である針仕事が写しとられ対象化されているという点で、新しい時代の萌芽が感じられるのだ。

### 3. まとめ

19世紀半ば以降、ブルジョワ女性はもっぱら家庭の中に留まり、主婦としての役割を果たすようになった。社会における男女の役割は明確に異なるものとして定義され、男女がそれぞれ異なる文化を育んだ。古くから女性の役割とされてきた針仕事は、やがて女性の義務として女子教育において必須の科目となる。第三共和政下では国家によって女性の役割や義務が定義されたが、針仕事は、妻、母、家庭の主婦に不可欠な能力と考えられた。さらには従順・服従・貞節など家庭の主婦に象徴的な意味を託されたのである。

家庭の中に留まることを余儀なくされた女性たちは、男性たちのように表舞台上で活躍することは少なかったかもしれない。だが、彼女たちは、自分たちが関わることできた室内装飾、ファッション、料理、礼儀作法、育児などの分野を中心に、男性とは異なる独自の文化を形成していた。このことはもっと注目されてよいだろう。針仕事もその重要な一角を成していたのである。

メアリ・カサットとベルト・モリゾ、二人の女性画家によって描かれた針仕事をする女性の姿は、女性によって自らの文化が対象化された契機として見るができるのではないだろうか。

図版



図 1



図 2

図1 フェルメール《レースを編む女》1664年頃、24×21 cm、ルーヴル美術館

図2 ニコラス・マース《レースを編む女性》1655年頃、57.1×43.8 cm、カナダ美術館



図 3



図 4

図3 マネ《オペラ座の仮面舞踏会》1873年、59×72.5 cm、ワシントン・ナショナルギャラリー

図4 アンリ・ファンタン＝ラトゥール《パティニョールのアトリエ》1870年、204×273.5 cm、オルセー美術館





図 5

図 5 カサット《お茶》1880 年、64.7×92.0 cm、ボストン美術館



図 6

図 6 カサット《ティーテーブルの女性》1883-85 年、73.7×61 cm、メトロポリタン美術館



図 7

図 7 フランチェスコ・デル・コッサ《3 月》(部分) スキファノイア宮殿 (フェラーラ) の寓意的フレスコ画、1468-1470 年頃



図 8

図 8 ギュスターヴ・カイユボット《田舎の情景》1876 年、95.0×111.0 cm、ジェラルド男爵美術館 (バイユー)





図 9



図 10

図9 マルタン・ドロラン《台所の内部》1815年、ルーヴル美術館

図10 ジョゼフ・ポール・メレ《台所にて》1888年、レンス美術館

[https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/joseph-paul-mesle\\_a-la-cuisine\\_huile-sur-toile\\_1888](https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/joseph-paul-mesle_a-la-cuisine_huile-sur-toile_1888)



図 11



図 12

図 11 ジュール・ブルトン《編み物をする若い女性》1860年、36×30 cm、個人蔵（ケント）

図 12 ミレー《ランプの光で縫い物をする女性》1870-72年、100.6×81.9 cm、フリック・コレクション（ニューヨーク）

© The Frick Collection



図 13

図 13 レオン・ドラショー 《リネンを繕う女性 (La Lingère)》1905 年頃、47.0×56.5 cm、オルセー美術館

© Photo RMN-Grand Palais

<https://histoire-image.org/de/node/15234>



図 14

図 14 フェルナン・ペレーズ 《肺病にかかった労働者女性》1880 年

© Photo RMN-Grand Palais - F. Vizzavona

<https://histoire-image.org/de/etudes/representations-travailleuses>



図 15

図 15 モネ 《アルジャントゥイユの自宅の庭にいるカミューと子供》1875 年、55.3×64.7 cm、ボストン美術館



図 16

図 16 ルノワール 《縫い物をするリーズ》1866 年、55.8×45.7 cm、ダラス美術館



図 17

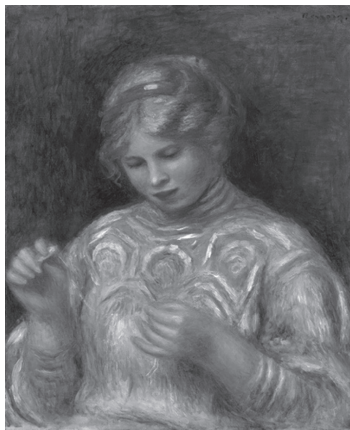


図 18

図 17 ルノワール《クロシェレスを編む女性》1875年頃、73.5×60.3 cm、クラーク美術館

図 18 ルノワール《タティングレースを編む若い女性》1906年頃、56.5×46.7 cm、フィラデルフィア美術館



図 19



図 20

図 19 ジャン＝マルク・ナティエ《マダム・アデライド・ド・フランス（ルイ 15 世の娘）》1756 年、ヴェルサイユ宮殿

図 20 ジャン＝エティエンヌ・リオタール《7 歳のマリー＝アントワネット》1762 年、歴史美術館（ジュネーヴ）



図 21



図 22

図 21 カサット《マルリーの庭でレース編みをするリディア》1880年、65.6×92.6 cm、メトロポリタン美術館

図 22 カサット《タペストリー・フレームに向かうリディア》1881年頃、65×92.3 cm、フリント美術館（ミシガン州）



図 23



図 24

図 23 モリゾ《ブージヴァルの庭で縫い物をするバジー》1881年、81×100 cm、ポー美術館

図 24 モリゾ《ブージヴァルのユジェヌ・マネの部屋のパルコニーにて》1881年、個人蔵



図 25

図 25 モリゾ《縫い物のレッスン（画家の娘ジュリーとその養育係）》1884年、59.1×71.1 cm



注

- 1) フロベール「ボヴァリー夫人」、伊吹武彦ほか（訳）『フロベール全集』第1巻所収、筑摩書房、1965年、20-21頁。
- 2) ボニー・G. スミス『有閑階級の女性たち フランスブルジョア女性の心象世界』井上堯裕・飯泉千種（訳）りぶらりあ選書／法政大学出版局、1994年。
- 3) 同書、7頁。
- 4) 同書、11頁。
- 5) 栖原彌生「女子リセの創設と『女性の権利』」谷川稔他『規範としての文化』所収、ミネルヴァ書房、2003年、274-275頁。
- 6) 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（Griselda Pollock, *Vision and Difference- Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London, New York, Routledge, 1988）。
- 7) 松田祐子『主婦になったパリのブルジョワ女性たち』大阪大学出版会、2009年、171頁。
- 8) 同上。
- 9) 谷川稔『十字架と三色旗 もうひとつの近代フランス』山川出版社、1997年、190-194頁。
- 10) *Lycées et collèges de jeunes filles, documents rapports et discours à la chambre des députés et au sénat, décrets, arrêtés, circulaires, etc. relatifs à la loi sur l'enseignement secondaire des jeunes filles*, 3<sup>e</sup> édition, Léopold Cerf, 1888, p. 197.
- 11) *idem*, p. 192.
- 12) *idem*.
- 13) 修道女の教員免状の取得、積極的な生徒募集、資格試験への対応、カリキュラムの拡充が挙げられている。山内由賀『19世紀フランスにおける女子修道院寄宿学校』春風社、2021年、198-209頁。
- 14) 同書、200頁。
- 15) Isabelle Bricard, *Saintes ou pouliches : L'éducation des jeunes filles au XIXe siècle*, Editions Albin Michel, 1985, Chapitre V.
- 16) 各修道院寄宿学校における「針仕事」の具体的な方針については、山内由賀、前掲書、第2章第4節「『針仕事』の二つの側面」（90-104頁）を参照した。
- 17) 同書、93頁、註84: *Règlements des pensionnats et plan d'étude de la société du Sacré Cœur; Orléans*, Imprimerie d'Alex. Jacob, 1852, p. 83.
- 18) Isabelle Bricard, *op.cit.*, Chapitre V.
- 19) Michelle Perrot, « De la nourrice à l'employée. Travaux de femmes dans la France du XIXe siècle », *Le Mouvement social*, Oct.-Dec., 1978, No. 105, p. 7. 1906年の国勢調査によると、働く女性の25%は工場労働者（ouvrières）であり、その3/4が繊維・服飾産業に従事している。
- 20) フロベール「ボヴァリー夫人」、前掲書、17頁。
- 21) 同書、18頁。
- 22) Mary Donaldson-Evans, "Pricking the Male Ego: Pins and Needles in Flaubert, Maupas-

- sant, and Zola,” *Nineteenth-Century French Studies*, Spring Summer 2002, Vol. 30, No. 3/4, pp. 254-265.
- 23) 前野みち子、香川由紀子「西欧女性の手仕事モラルと明治日本におけるその受容」『言語文化論集』（名古屋大学文学部、人文学研究科・文学研究科・国際言語研究科紀要）第29巻第1号、2007年、19頁。
- 24) 同論文、23-24頁。
- 25) 女性教育、女性のモラルについて多くの著書を著した Mme Emmeline Raymond の言葉として次の文献に引用されている。Isabelle Bricard, *op.cit.*, Chapitre V.
- 26) 前野・香川、前掲論文、24頁。
- 27) 同上。
- 28) 服飾産業に従事する女性は、大きな工場やアトリエで働く女性のほかに、家内労働従事者として家庭や屋根裏部屋で細々と仕事をする女性も多かった。廣田愛理、「フランスの女性労働に関する社会経済史的考察——19世紀後半から1914年まで——」『フランス文化研究』第50号、2019年、37頁。
- 29) 同論文、33頁。
- 30) 同論文、38頁。
- 31) F. フォスカ『ルノワール——その芸術と生涯——』幸田礼雅訳、美術公論社、1986年、45頁。
- 32) Jean Renoir, *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, Éditions Gallimard, 1981, p. 228.
- 33) この技法をあつかう書籍が多数出版されている。Mme Cécile Regnard, *Manuel de travaux à l'aiguille à l'usage des jeunes filles*, Hachette, 1879 ; *Manuel du « Journal des demoiselles » : explication des termes les plus usités et méthode pour les principaux travaux de dames*, *Journal des demoiselles*, 1879 ; Emmeline Raymond, *Leçons de couture, crochet, tricot, frivolité, guipure sur filet, passementerie et tapisserie : ouvrage illustré de 364 figures*, Paris : Firmin-Didot, 1888 ; *Pour bien travailler chez soi*, préface de Mme la baronne Maurice Faugueux, Paris, 1912.
- 34) グリゼルダ・ポロック、前掲書、104頁。
- 35) 同書、143頁。

（本論文は平成31年度獨協大学特別研究助成の研究成果である。）