



ショーウィンドーの中の女たち : ゾラとマネ、ティソ、ドガにおける近代商業の表象

吉田, 典子

(Citation)

表現文化研究, 5(1):69-84

(Issue Date)

2005-11-07

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81002860>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002860>



ショーウィンドーの中の女たち — ゴラとマネ、ティソ、ドガにおける近代商業の表象

Women in the Show Window: Representations of Modern Commerce in Zola, Manet, Tissot and Degas

吉田典子 Noriko Yoshida

概要

本稿では、ゴラと同時代の画家たちの作品を、19世紀後半のパリにおける消費社会の進展との関わりにおいて考察する。スペクタキュラーな消費社会の象徴として、ショーウィンドーに注目し、その中の女性イメージの考察を通じて、モダニズムとジェンダーの問題を検討する。

ゴラの《ルーゴン＝マッカール叢書》において、芸術界を扱った小説と商業界を扱った小説には密かな関係がある。とりわけ『作品』(1886)の主人公であり、すでに『パリの胃袋』(1873)において登場する画家クロード・ランチェは、『ボヌール・デ・ダム百貨店』(1883)の経営者ムーレと美学的な共通項を持つ。ゴラの描くショーウィンドーは、商品という物神に捧げられた「礼拝堂」である。ショーウィンドーの中の女性イメージは、しばしば切断され、鏡によって反復・増殖している。『パリの胃袋』のショーウィンドーは、マネの《フォリ＝ベルジュールの酒場》(1881-2)の源泉のひとつとなり、さらに『ボヌール・デ・ダム百貨店』へと通じている。

1880年代の前半に、売り子の主題は、画家たちの関心を集めた。ティソの《女店員》(1883-85)は、通りから商品と女店員に注がれる欲望のまなざしを描き、ドガが1882年から始めた《婦人帽子店》のシリーズでは、女たちはガラス・ケースの中に、商品と並置して展示される。ゴラや画家たちにおける近代商業の表象においては、このように、女性の身体の断片化や商品化が頻繁に見られるが、彼らはまた近代の経済社会においては、自分たちの芸術も商品であるという意識を持たざるをえなかった。

キーワード: 視覚文化、テキスト文化、ゴラ、マネ、ティソ、ドガ、印象派

Abstract

This paper examines representations of modern consumer society as they are depicted in the works of Zola and his contemporary painters. We focus on the *Show Window*, as a symbol of the "spectacular" consumer society and discuss the problems of modernism and gender as they relate to the female images in the show window.

In Zola's *Rougon-Macquart* cycle, we can find a latent connection between the artistic and commercial worlds. The painter Claude Lantier, the main protagonist of *The Masterpiece* (1886), who also appears in *The Belly of Paris* (1873), shares the same aesthetic opinions as the department store magnate Mouret in *The Ladies' Paradise* (1883). In his novels, Zola calls the show window "a chapel", devoted to merchandise. The female images prominently on display there often appear in mutilated form, reflected by the mirrors.

In the first half of the 1880s, the theme of shop girls attracted great attention from artists. Tissot's *Shop Girl* illustrates the presence of eyes from the streets directed at the shop girls. In Degas' series called *Millenary Shop*, the painter's subjects are all women who appear with beautiful hats as if they were on exhibit in a show window. It seems that Zola, Manet, Tissot and Degas were well aware of how female images could be used commercially to sell merchandise. They also became aware that their artistic works were also a type of merchandise in modern commercial society.

Keywords: Visual Culture, Text Culture, Zola, Manet, Tissot, Degas, Impressionists

はじめに

本稿は、ゾラ Emile Zola (1840-1902) の小説とマネ Manet や印象派画家の作品を、「ショーウインドー」をキーワードとして、同時代の消費社会の進展との関連において考察しようとするものである¹。最初に本稿における問題意識と先行研究について簡単に述べておきたい。

自然主義文学の代表的作家であるゾラと、マネをはじめとする「新しい絵画」の画家たちとの緊密なつながりは、よく知られている。南仏のエクス＝アン＝プロヴァンス Aix-en-Provence の高等中学時代からセザンヌ Cézanne と強く深い友情で結ばれていたゾラは、1860年代のはじめから80年代のはじめにいたるほぼ20年間にわたって、画家仲間と親しく交際し、彼らのアトリエや展覧会を巡り、マネ論(1867)をはじめ盛んに美術批評²を書くことで、つねにパリ画壇の現況と接触しながら、自身の文学活動を押し進めていった。『テレーズ・ラカン』(Thérèse Raquin, 1867)で最初の文学的成功を収めた後に、『ルーゴン＝マッカール叢書』全20巻(Les Rougon-Macquart, 1871-1893)によって、その地位は不動のものとなる。

ゾラと美術を論じる際にしばしば行われてきたのは、まずはゾラと画家たちの関係をめぐる伝記的・実証的研究である。とりわけ芸術界を正面から取り上げた叢書第14巻の小説『作品』³(L'Œuvre, 1886)を中心として、虚構の画家クロード・ランチエ Claude Lantier のモデル探しや、小説中の絵画と実在の絵画の関係を探る源泉研究がある。また近代都市パリの飽くなき観察者であるゾラと画家たちが、多くのモチーフを共有していたこともしばしば指摘される。それは大通りと群衆、セーヌ川、カフェや劇場、競馬、鉄道駅、パリ郊外の情景といった舞台設定から、洗濯女や女優、娼婦といった女性のイメージにも及ぶ。両者の影響関係は相互作用的であり、ゾラの小説中には絵画と競合するような描写がしばしば見られる一方で、画家が小説からヒントを得たと思われる場合も多い。一方、ゾラの描写文における視覚的特徴、とりわけ時刻や天候によって変化する光の戯れや、色班として把握される鮮やかな色彩などが、印象派の絵画技法と共通していることも指摘されている。

1860年代からおよそ20年間にわたって同じ社会に生き、「新しい芸術」のために戦ったゾラと印象派のあいだには、真の「相互浸透」(osmose)と呼ぶべき現象が存在する。それは単なる個々のモチーフのイコノグラフィックな研究や小説の文体論的研究では捉えきること

のできないものであろう。近年、美術史の分野では、T・J・クラーク Clark の『近代生活の絵画——マネとその仲間たちの芸術におけるパリ』(1984)やR・ハーバート Herbert の『印象派——芸術・レジャー・パリ社会』(1988)をはじめとして、マネや印象派の画家たちを、近代都市パリの歴史的・社会的・文化的文脈に位置づけて解説していこうとする試みが行われている⁴。またグリゼルダ・ポロック Griselda Pollock やタマー・ガーブ Tamar Garb、ホルリス・クレイソン Hollis Clayson らの研究は、上記のアプローチに加えて、「ジェンダー」や「セクシュアリティ」あるいは「身体」といった観点を提示するものである⁵。ゾラと印象派の関係についても、こうした幅広い視野をもった考察が必要ではないだろうか。

T・J・クラークは、ナポレオン3世 Napoléon III とセーヌ県知事オスマン Haussmann によって推進されたパリの近代化と、同時代の新しい絵画の関係に着目することによって、マネや印象派が描いたのがどのような社会であったかを考察している。パリの都市改造によって、低所得者層は都市の周縁部へ放逐され、郊外には工場が作られる一方で、都市の中心部には美しい大通りが整備され、カフェや劇場、デパートが出現する。フランスで最初のデパートとされるボン・マルシェ Au Bon Marché が創業したのは、1852年、第2帝政開始の年である。それに続いて、ルーヴル百貨店 Au Louvre(1855)、プランタン百貨店 Au Printemps(1865)、サマリテーヌ百貨店 A la Samaritaine(1869)などが次々と創業する。第2帝政期に創立されたこれらのデパート群は、第3共和政下において次々と店舗を拡張し、今日もその姿をとどめる堂々たる新館を完成させていく。ゾラがデパート小説(『ボヌール・デ・ダム百貨店』)を出版するのは1883年であるが、19世紀後半においてパリ中心部は急速に商業化され、「消費革命⁶」が進行し、いわゆる「スペクタクルの社会」が出現してくる。

「スペクタクル」とは、フランスのギー・ドゥボール Guy Debord が『スペクタクルの社会』⁷(1967)で用いたキーワードである。ドゥボールは著書の冒頭で次のようにこの概念を定式化している。「近代的生産条件が支配的な社会では、生活全体がスペクタクルの膨大な蓄積として現れる。かつて直接に生きられていたものはすべて、表象のうちに追いやられてしまった⁸。」大量消費社会の到来により、すべてが「商品」に支配されるようになった社会は、政治や経済、生産や消費から個人の生活や趣味、人間関係にいたるまでも、メディアの描き出す

見せ物的(スペクタキュラー)なイメージの中でしか存在を許されなくなる。そこでは人間の「生」の全体性がばらばらな断片に解体され、さまざまな「イメージ」となっていく。ひとつの共通の流れの中に溶け込むが、それは決して本来の「生の統一性」を回復するものではなく、ただ「擬似的な世界」を提示するだけで、単なる凝視の対象でしかない。「スペクタクルとは、イメージとなるまでに蓄積された資本である⁹」とは、やはりギー・ドゥボールの言葉であるが、それは見かけ倒しの贅沢品が大量に並べられたデパートのショーウィンドーに象徴される顕示的な都市を表す概念である。19世紀末のフランスでは、すでに「贅沢の民主化」(démocratisation du luxe)が声高に叫ばれ、そこでは階級の混交が著しく進展するとともに、ブルジョワ層の底辺は飛躍的に拡張していき、彼らが「ポピュラー・カルチャー」の中心的な担い手となっていく。

ゴッホとマネや印象派は、ただ単に共通のモチーフを持っていたというだけではない。彼らが目指したのは、新しい社会に対応する新しい絵画、新しい文学を創造することであったが、それは単に美学上の問題だけではなく、芸術の生産や実践にかかわる社会的条件の問題でもあった。彼らが実質的な活動を始めたのは1860年代からであるが、この時期は前述したデパートの躍進期とぴったりと重なっている。それはまさしく大衆消費社会の幕開けであり、資本主義の進展とブルジョワ層の拡張にともなって、芸術もしくは芸術家と社会の関係が急激に変化していた時期である。アシェット書店 Librairie Hachette の広告部主任として頭角をあらわし、スキャンダルを利用しながら美術批評家としても文学者としても成功したゴッホは、だれよりも芸術が商品でもあることを知っていた。

本稿においてはまず、ゴッホにおける芸術と商業の問題を考えるために、《ルーゴン＝マッカール叢書》中の芸術家クロード・ランチェと商業世界との関わりを検討する。そしてスペクタキュラーな消費社会の象徴であり、ゴッホの商業小説においても重要な構成要素となっている「ショーウィンドー」に注目し、絵画とのつながりを見ていくことにしたい。ゴッホと同時代の画家の中で、ショーウィンドーとしての絵画の機能にとりわけ敏感であったのは、マネ、ティソ Tissot、そしてドガ Degas である。彼らは商店の「売り子」という主題を通じて、ショーウィンドーと女性を描き、消費社会における女性イメージを提示した。本稿の後半においてはこれらの絵画と、ゴッホのテキストとの関わりについて検討する。

1. ゴッホにおける芸術小説と商業小説

1.1. 『パリの胃袋』と『ボヌール・デ・ダム百貨店』

まず、ゴッホにおける芸術と商業のつながりを確認するために、《ルーゴン＝マッカール叢書》全20巻において、芸術小説と商業小説のあいだに密かな関係が認められることを指摘しておきたい。ゴッホは《叢書》の中で、政界や金融界、宗教界、劇場や娼婦の世界、労働者や農民の世界など社会のさまざまな界域を描き出しているが、芸術界を正面から扱っているのは、すでに述べた第14巻『作品』(1886)である。この作品は、マネやセザンヌを思わせる主人公の天才的な画家クロード・ランチェが、パリを背景とした裸婦像の大作と苦闘したあげく、ついに絵の中の女に呪縛されたかのように、その前で首をくくって自殺してしまう物語である。一方、商業界を中心的に扱っているのは、第3巻『パリの胃袋¹⁰』(*Le Ventre de Paris*, 1873)と第11巻『ボヌール・デ・ダム百貨店¹¹』(*Au Bonheur des dames*, 1883)である。

『パリの胃袋』は、ナポレオン3世とオスマンによるパリ大改造事業の目玉として改築されたばかりの中央市場 Les Halles とそこで食料品を商う中小商人の世界を舞台として、十分に腹を満たした「太った連中」(les gras)が、反体制的な危険分子である「痩せた連中」(les maigres)を排除し、自らの平穏で偽善に満ちた生活を守るという物語である。帝政の基盤を支えることになる「太った連中」の中心となるのは、近代的なシャルキュトリ charcuterie (豚肉加工品店)の肥満した美しい女主人リザ Lisa であり、排除されることになるのは彼女の義兄で、痩せた共和派の青年フロラン Florin である。一方『ボヌール・デ・ダム百貨店』はパリの服飾デパートを舞台にして、社長のムーレ Mouret が大量の商品とさまざまな近代的商法を武器に女性客を誘惑／搾取し、近隣の小商店を押つぶして興隆するさまを描く一方で、貧しい売り子のドゥニーズ Denise が社長のムーレと結婚するにいたる物語である。

ちょうど10年を隔てて執筆された2作品は、それぞれ食の世界と服飾流行品の世界を描いており、そこには空腹を満たす段階から、新たな欲望を発掘する消費資本主義の段階へといった変化が認められる。前者は、中央市場やその近辺に店を構える中小の自営商人たちの世界である。それに対して後者は、T・J・クラークが前述の『近代生活の絵画——マネとその仲間たちの芸術におけるパリ』の中で、消費社会の発展とともに形成される「新たな社会階層」(nouvelle

couche sociale)の典型と見なしている「キャリコ」(calicot)たちの世界を扱っている。「キャリコ」とは、流行服飾品店の男子店員をやや軽蔑的に呼ぶ名称であるが、『19世紀ラールス大百科事典』*Grand Larousse encyclopédique du XIX^e siècle*によれば、彼らは「社会の無視できない部分」を構成しており、商売や実業の道を志す若者の登竜門となっていた。それは実力主義の世界で、ゾラの小説中でも、一介の店員から社長になったムーレは、自ら「キャリコ」であることを誇りにしている。時代が進むにつれて、「キャリコ」の数はますます増えていく。クラークは近代都市パリにおけるカフェやカフェ＝コンサートcafé-concertの盛況を取り上げ、そのような大衆文化の中心的な担い手となった新しい社会階層の典型が「キャリコ」であるとして、次のように述べている。「〈キャリコ〉とはある段階に達した資本によって分泌されたひとつの階級全体を示す記号である。すなわち事務員や会計係、経理係、ブローカー、小官吏、保険勧誘員、銀行の窓口係、セールスマン、出張販売委員などである。そしてそこには遠からず、速記者、電信技手、小学校教師、広告マンたちが加わることになる。それは後代の歴史家が、さしたる皮肉の意図もなく、〈ロー・ホワイト・カラー〉と名付けた階級である¹²。」

『パリの胃袋』と『ボヌール・デ・ダム百貨店』は多くの類似点を持っている。上述のように、自営業者と給与生活者の違いはあれ、いずれも中小ブルジョワジーの興隆の物語であるだけでなく、前者の中核にはパリ改造の最初の目玉となったバルタル設計の「中央市場」、後者の中核には「デパート」という鉄とガラスの近代建築物が、巨大で怪物的な「蒸気機関」として据え付けられているのである。そして両作品はいずれも、「近代」という巨大な機械装置の中で、大量のひとと商品とがうごめいている世界を活写している。それではこれら二つの商業世界と芸術界は、『ルーゴン＝マッカール叢書』の中でどのように通底しているのだろうか。

1.2. 「陳列師」としての芸術家

『パリの胃袋』と芸術家のつながりは明白である。ゾラはこの小説の中で、はじめて叢書中に「画家」クロード・ランチェを登場させるのである。「将来の人物のために、C[セザンヌ]の肖像にしたがって、クロードを置くこと」という創作メモがあることから、この人物の導入は後の『作品』への布石であることがわかる。ゾラはこの小説に

において、パリの「散策者」(flâneur)であり「現代芸術」(l'art moderne)の熱烈な探求者であるクロードに、自らの美学を代弁させている。クロードは「痩せた連中」の一員であるが、ゾラが彼の「芸術家」を野菜や肉を商う中小商人たちの世界に投げ込んだのは、美術批評家としてデビューした若きボードレール Baudelaire が、『1846年のサロン』*Le Salon de 1846*を「乾物商」(épiciers)を含む多数派の「ブルジョワ」に捧げたことにもつながるだろう。そこには近代の芸術家が関わらざるを得ない現実世界と公衆の姿がある。

それではもう一つの商業小説『ボヌール・デ・ダム百貨店』は、芸術小説といかなるつながりを持つのだろうか。ありあまる天分を持ちながらもついに作品を仕上げることはできずに挫折する画家クロード・ランチェと、華やかなデパート王として成功するオクターヴ・ムーレ Octave Mouret のあいだには、二人の母親がルーゴン＝マッカール家の血筋を引く従姉妹同士であることを除いて、ほとんど何の関連もないように思える。それぞれの物語世界はまったく別個のものであるし、重複する登場人物もほとんどいない。しかしゾラはこの両者に、ひそかな照応を認めていたようである。というのも『作品』の最終部、首を吊って自殺したクロードのわびしい葬儀の場面で、おそらく新聞の死亡通知を見てやってきたとおぼしい二人の親族のひとりが、「パリのあるデパートを経営している大金持ちで、勲章をつけている遠縁の従兄」、すなわちオクターヴ・ムーレなのである。もうひとりの縁者シドニー・ルーゴン Sidonie Rougon が、アトリエを一巡して無一物の悲惨を嗅ぎつけるや、そそくさと姿を消してしまうのに対し、ムーレは威儀を正した感じのいい態度で葬列の先導をつとめ、墓地に葬った後で、「きのうまで名前も思い出さなかった身内」を偲び、「これまた見も知らない」参列者に立派に挨拶するのである。

この思いがけないムーレの再登場は読者を驚かせる。なぜゾラはクロードの葬儀に、ムーレを立ち会わせたのだろうか。「いかにも芸術への趣味の深さを誇示しているような上品な身なりの貴公子」であり、世知に長けたムーレの振る舞いは、社会的な成功を収める上でクロードに欠けていたもののすべてを体現している。ムーレの存在は、同じように「パリを征服する」野望に燃えていたクロードの死の悲惨さを強調する。しかし実を言えば、クロードとオクターヴの間には美学的な共通項が存在するのである。なぜなら二人はいずれも、鉄とガラスの建築物を賛美するモダニストであると同時に、

鮮やかな色班を好む「色彩家」(coloriste)であり、何よりも大胆で独創的な「陳列師」(étalagiste)であるからだ。ムーレは「陳列学において粗暴・巨大派(l'école du brutal et du colossal)」を創設した革命的陳列師であり、色彩の調和を尊重する「古典派」(l'école classique)の店員ユタンに対し、「なんでまた客の目をいたわろうとするんだ。怖がることはない。客の目をくらませてしまえ・・・ほら、赤だ！ 緑だ！ 黄色だ¹³！」と叫ぶ。一方『パリの胃袋』のクロードが、これまでに成し遂げた中で「もっとも美しい作品」であり、彼が「傑作」と自認するのは、クリスマス用のシャルキュトリのウィンドー・ディスプレイであった。クロードは友人のフロランに次のように自分の作品を語る。

ぼくはあらゆる強烈な色調を持っていた。皮でくるんだ牛の舌の赤、豚の腿肉ハムの黄色、紙の断裁くずの青、肉の切り口のピンク、ヒースの葉っぱの緑、そしてとりわけブーダンの黒、この黒はぼくがこれまで自分のパレットの上に決して見いだすことのできなかった素晴らしい黒だ。もちろん、網脂やソーセージ、アンドウイユ、パン粉を付けた豚足は、実に繊細なさまざまな灰色を提供してくれた。そこでぼくは真の芸術作品を作ったんだ。ぼくは大皿や小皿、鉢や広口瓶を手に取り、色調を配置し、驚くべき静物画を制作した。そこには巧みな色階に支えられた色彩の花火が炸裂していた。赤い牛の舌は、炎のような食欲で長く伸び、黒いブーダンは、ソーセージの明るい歌声の中で、とてつもない消化不良の暗闇を見せていた。ぼくが描いたのは、クリスマス・イヴの夜食の大食ぶり、食うことに捧げられた真夜中の時刻、賛美歌で腹ぺこになった胃の旺盛な食欲だ。上の方では大きな七面鳥が、皮の下にトリュフの黒い色班を埋め込んだ白い胸を見せていた。それは野蛮で素晴らしく、栄光の光に包まれた胃袋(un ventre)のようなものだったが、あまりに筆触が残忍で、激しいあざけりの調子に満ちていたので、群衆はこれほど荒々しく燃え上がる陳列に不安を覚え、ショーウィンドーの前に群がった¹⁴。

この最後の箇所は後の『作品』において、「落選展」に出品されたクロードの絵画《外光》(マネの《草上の昼食》に似通った作品)の前に群がった群衆を

想起させる。この絵の前で群衆は怒濤のような騒ぎとなり、大声で嘲笑したり怒り狂ったりしたのであった。展覧会は文字通り絵画の「展示(エキスポジション)」であるが、その機能は商店のショーウィンドーと同等であることが、このクロードのエピソードによって明らかになる。ムーレとクロードの相違は、前者のディスプレイが女性客を引きつけ、誘惑し、際限のない買い物へと走らせるのに対し、後者の場合は女主人のリザを恐怖に陥れ、とりわけ「慎みのない」七面鳥の姿にショックを受けた彼女に、すぐさま撤去させられてしまうことである。クロードの作品は「あまりに筆触が残忍で、激しいあざけりの調子に満ちていた」ため、公衆を恐怖に陥れてしまう。ムーレは自らの作品を「売る」のに対し、クロードはそれを「売る」ことができない。群衆とりわけ女性客を操る術に長けていたムーレとそうした能力が根本的に欠如しているクロードの相違は明らかであるが、両者がともに美学的な意味でモダニストであり、いずれのショーウィンドーにも「巧みな色階に支えられた色彩の花火」が炸裂しているのは確かである。

2. ショーウィンドー・鏡・女

2.1. ショーウィンドーの中の女性イメージ

『パリの胃袋』と『ボヌール・デ・ダム百貨店』は、とりわけ小説の中で多くを占める描写部分において、ディスプレイ小説であるといっても過言ではないだろう。いずれの小説においても、鏡やガラス、金泥や大理石を多用した店舗の豪華なしつらえとショーウィンドーが重要なファクターとなっている。『パリの胃袋』第一章の終わり近くで、流刑地から脱走し、空腹にさいなまれながらようやくパリの中央市場にたどり着いたフロランの前に「朝日に向かって開かれ燃え上がる」「大きな美しいシャルキュトリの店」が現れるが、「目にとつての喜び」であるこの店の描写の大部分は、そのショーウィンドーに捧げられている¹⁵。一方『ボヌール・デ・ダム百貨店』では小説の冒頭部で、ノルマンディー Normandie の田舎町から夜行列車でパリのサン＝ラザール駅 Gare Saint-Lazare に到着した孤児の少女ドゥニーズが、歩いて叔父の店を探す途中、これまで見たことのない素晴らしい商店を目にして、その場に釘付けになる。それは「その陳列が、十月の柔らかく青白い日ざしの中で、人目を引く鮮やかな色彩を放っている¹⁶」デパートであった。きらびやかな外観の中でもとりわけドゥニーズをひきつけたのは、やはりそ

のショーウィンドーであった。

注目すべきはいずれの小説も、ショーウィンドーを「礼拝堂」と呼んでいることであろう。一方は「胃袋の礼拝堂」(la chapelle du ventre)であり、もう一方は「女性の魅力を言祝ぐ礼拝堂」(la chapelle élevée au culte des grâces de la femme)であるが、いずれも「商品という物神」(ベンヤミン Benjamin)に捧げられた礼拝堂である。近代においては芸術に対する祭儀もまた、この礼拝堂で行われるというのが、ゾラの認識ではなかっただろうか。

ところでこのショーウィンドーという礼拝堂は、女性をどのように提示するのであろうか。『ボヌール・デ・ダム百貨店』の冒頭で、とりわけドゥニーズを惹きつけた3番目のウィンドーは、まさに祭壇画のように構成されている。奥の方ではあふれんばかりの純白のレースが祭壇の垂れ幕を構成し、両側にはランシャ生地が黒っぽい柱のように並んでいる。そしてその前に豪華な既制服のコートを身につけた3体のマネキンが、配置されているのである。それは聖母マリアを中心に両側に二人の聖女を配した三翼祭壇画のような構成である。女性客を夢中にするこの魅惑的な神殿は、しかし彼女たちにとって危険に満ちたものでもある。

マネキンたちの丸い胸は布地をふくらませ、肉付きのよい腰はウエストの細さを強調し、頭部はなく、その代わりに大きな値札が、首の赤いメルトン地に針で刺されていた。そしてショーウィンドーの両側に張られた鏡は、計算された効果によってそれらを反射し、無限に増殖させて、これら売り物の美女たちで、通りを満たしていた。彼女たちは頭の代わりに大きな数字で書かれた値段を付けているのだった¹⁷。

頭部の切断と値札、そして鏡による増殖——これがゾラにおける消費社会の象徴的な女性イメージである。

2.2. 頭部の切断と身体の断片化

この「頭部のない女」(la femme sans tête)のマネキンは、小説中に何度か現れるモチーフであるが、実はここにもデパート王ムーレと画家クロード・ランチエを結ぶもうひとつの符号が隠されているように思われる。というのも『作品』冒頭の嵐の夜、クロードは自分のアトリエのあるサン＝ルイ島の館の前で、びしょぬれになっている女(後の妻クリスチヌ Christine)と出

会うのだが、その通りの名前が実在した「ラ・ファム＝サン＝テット通り¹⁸」Rue de la Femme-sans-Têteなのである。クロードのアトリエは、この通りの角に立つマルトワ館 Hôtel Martoy の屋根裏にあった。「ラ・ファム＝サン＝テット」という名前はこの小説の冒頭に出てくるだけで、ゾラがなぜクロードの住居をこの通りに位置づけたのかについての説明は、どこにも見あたらない。しかしこの特異な名称は、何らかの意図を持って選ばれたにちがいない。「頭のない」(sans tête)とは、比喩的には「分別のない」「理性を失った」といった意味で、ひとまずは、はじめてやってきた嵐の夜のパリで、茫然自失の状態にあったクリスチヌを表しているとも考えることもできる。しかしこの名称はとりわけ、小説の後半でしだいにクロードを呪縛していく「絵の中の女」に関わっているように思える。というのも、小説中において彼女の顔や頭部についての描写はまるでなく、言及されるのはその身体の喉元から腿にかけてでしかないからである。クロードが夢想するのは、「ピロードの喉元、琥珀色の腰、処女のやわらかい腹部」であり、また彼が自ら描いた絵の中で愛でるのは「この太陽をいっぱいに浴びている腿……それに、胸のふくらみにかけてのこの肩」である。とりわけ強調されるのはその腹部と太腿であり、クロードが何度も書き直しを重ねていくうちに、ついに彼女はほとんど腹部と太腿だけの存在となってしまう。

クリスチヌは、ドアを大きく開けるや中に飛び込んだ。……そのとおり、彼はまさしく他の女といた。そして気の狂った妄想家然と、女の腹部と太腿を描いているのだった。なお、真実への渇きが昂じるのあまり、その腹、その腿を、おそろしく非現実的なものに仕立てていた。両脚は祭壇の円柱のごとく金色に塗られ、腹部はといえば、華麗をきわめ、およそ自然の生氣とはかけはなれたどぎつい黄色と赤色にきらめく天体のようになりはてていた。まるで宗教的な讃仰をこめて聖体顕示台さながらに宝石をちりばめ輝かせた、まこと奇妙奇天烈な女の裸体像である¹⁹。

象徴主義、さらには表現主義の絵画を思わせるクロードの「絵の中の女」は、頭部を剥奪された肉体だけの存在であり、画家の妄想の中でほとんど「性」だけに還元された女に他ならない。それは「黄金の円柱のような両腿の間、腹部の聖なる穹窿の下に、性器の神秘のバ

ラを咲かせている……未知の宗教の偶像²⁰」である。ここでも絵画が、礼拝の対象としての祭壇に喩えられている。彼女が、19世紀末のヨーロッパを席卷する「宿命の女(ファム・ファタール *femme fatale*)」の一族であることは確かであろう。クロードが自らの裸婦像の前で縊死する場面については、ギュスターヴ・モロー *Gustave Moreau* の描くサロメ *Salomé* 像、とりわけ《出現》*L'Apparition* (1876)【図1】との関連が指摘されている²¹が、「芸術家＝男」の首を求めるゾラの「宿命の女」は、実はもともと首のない女だと言っても過言ではないのである。

デパートのショーウィンドーに戻ろう。頭の代わりに値札をつけたこれら「売り物の美女たち」(*les belles femmes à vendre*)の姿は、女性と商品の同一化を示唆するが、切断されているのは実は頭部だけではない。上記の引用ではマネキンたちの「丸い胸」や「肉付きの良い腰」が強調され、また別のストッキングや手袋のウィンドーでは「ふくらはぎの丸みを帯びた輪郭」や「長く伸びた指とほっそりした手のひら」が反復される。そこに認められるのは女性の身体の断片化であり、とりわけ性的な各部に注がれるフェティシズム的な視線である。女性の身体はばらばらに分解され、商品として展示されるのだが、このことはデパートという商業形態の構造そのものに由来するとも考えられる。つまり英語のデパートメント・ストアという言葉が端的に示しているように、「パーツに分ける」ことがデパートの基本原理であり、より細分化することで売り場の数は増え、店舗は拡張するという構造が作られているのである。消費資本主義の発達と女性の身体へのフェティシズム的なまなざしは、その深層において結びついている。

このような断片化の現象は、デパートの客たちにも及ぶ。次はある大売り出しの日の群衆の描写である。「そしてこの海、これら雑多な色彩の帽子、これら金髪や黒髪は、回廊の端から端までうねっていた……。どこを見回しても巨大な字で数字を書いた大きな値札板しか見えなかった。……いたるところで鏡が店の奥行きを広げ、陳列品と群衆のかけらを、逆さまになった顔や、肩や、腕の半分を映し出していた²²。」ここでは、商品と値札、そして鏡によって分解され歪められた人間のかけらが、ひとつに混在して、デパートというスペクタクル空間を作っているさまが描かれている。

3. ゾラとマネ——《フォリ＝ベルジュールの酒場》を中心に

3.1. 『パリの胃袋』におけるカウンターのリザ

ところで女性と商品の同一視、および鏡による女性イメージの断片化・増殖は、すでに『パリの胃袋』にも見られる。それは流刑地からパリに舞い戻ってきて弟の家に居候するようになった主人公のフロランが、シャルキュトリのカウンターに立っている義妹のリザ(旧姓マックール *Macquart* で、『居酒屋』*L'Assommoir* のジェルヴェーズ *Gervaise* の姉に当たる)の姿を盗み見る場面である。この描写は「カウンターの女」というモチーフと鏡の反映のモチーフによって、マネの《フォリ＝ベルジュールの酒場》*Un bar aux Folies-Bergère* (1882)【図2】の文学的源泉として指摘されている箇所である²³。ゾラのテキストとマネの絵画の関連について少し詳しく見ていくことにしたい。

そもそも『パリの胃袋』のシャルキュトリは、「新時代の商売には豪華な外観が欠かせない」ことを理解していたリザが、「大理石やガラスや金箔に3万フラン以上」かけたものである。この空間は次のように描写されている。「壁は真っ白な大理石で覆われていた。天井には、飾り立てた幅広い金の枠の中に、巨大な四角い鏡が嵌め込まれており、その真ん中から四本枝のシャンデリアが下がっている。カウンターの後ろの壁も全面が鏡になっているし、左にも奥にも大理石のあいだにも別の鏡があつて、まるで光の湖のような、あるいはどれもこれも肉をいっぱい陳列した次の部屋へと果てしなく続いていく開かれた扉のような効果を生みだしていた²⁴。」ここに示されているのは、あたかもヴェルサイユ宮殿の鏡の間を思わせるような豪華絢爛たる空間である。リザがついにこの念願の豪華なカウンターに納まると、人々は「ショーウィンドーのセルヴラ・ソーセージや網脂の向こうにいるリザを見ようと」、歩道に足を止めた。「白とバラ色に輝く彼女の肉は、大理石と同じぐらいに人々の称賛の的だった。彼女こそがこの店の魂であり、生きた光であり、健やかで安定した偶像なのだ。今ではもう誰もが彼女のことを、美人のリザ(*la belle Lisa*)としか呼ばなかった²⁵。」

ここでもショーウィンドーが「偶像」を祀る祭壇となっており、歩道からの群衆の視線に供されている。リザは、もともと夫クニョ *Quenu* の叔父が、シャルキュトリのカウンターに座せたらさぞ素晴らしかろうと考えて連れてきた「太った美しい」娘である。ゾラがリザの名前を、レオナルド・ダ・ヴィンチの高名な絵画から借用しているのは確かであろう。常に落ち着き払った平穏な態度を崩さない彼女は「微笑んだときには実に

美しく、「その大いなる魅力は彼女がときたま微笑を浮かべるときのたぐいまれなやり方から来ていた」からである²⁶。人々は彼女を「ラ・ベル・リザ(美しきリザ)」と呼んだが、この綽名は、たとえばラファエッロの《ラ・ベル・ジャルディニエール(美しき庭師の女)》*La Belle Jardinière* のように、美女を描いた絵画の名称を踏まえていると思われる。このリザの肖像には、マネが《草上の昼食》*Le Déjeuner sur l'herbe* や《オランピア》*Olympia* を構想するのに、ラファエッロ下絵の《パリスの審判》やティツィアーノの《田園の奏楽》、あるいは《ウルビノのヴィーナス》を下敷きにしたのと同種の意図、つまり伝統絵画の文脈を脱構築して、構図のみを移植する行為が認められるのではないだろうか。ゾラは『パリの胃袋』のなかで、時として市場の庶民に、高名な絵画との類似を見出している。淡水魚売りの女クレール Claire は、「売り物のコイとウナギに囲まれて全身ブロンドに輝くムリヨ Murillo の聖母のよう」であり、市場をうろつく浮浪児の少年マルジョラン Marjolin は、「図体の大きなお馬鹿さんで、まるでルーベンス Rubens の絵のような金色の肌に赤みがかった産毛の輝くすばらしい肉体」をしている。あるいは「黄色い年老いた」鶏屋の女のパレット婆さん la mère Palette は、「両手で鷺鳥を受け取って腹に抱え、ギリシア神話のレダ Léda のようなポーズ²⁷」をとる。神話や聖書の世界が、卑俗な現実世界に引き下ろされる一方で、日常的な現実には奇妙な聖性を帯びる。

ダ・ヴィンチの《モナ・リザ》*Mona Lisa* が幻視的な自然の風景のなかに、宇宙の創造の神秘をすべて知っているかのような微笑みを浮かべながら、泰然と座っているのに対し、「美人のリザ」は豪華なショーウィンドーのなかに、豚肉加工品に囲まれ、同じように微笑みながら落ち着き払って座っている。《モナ・リザ》は周知のように、数多くのパロディを生みだしてきた作品であるが、ゾラもまた『パリの胃袋』のなかで、確かに伝統の換骨奪胎をおこなっているようだ。次に引用するのはショーウィンドーと鏡の中にはめ込まれた、ゾラによる近代消費社会のモナ・リザ像である。

美人のリザは頭をちょっと中央市場の方に向けて、カウンターのなかに立っていた。フロランは彼女がこんなにも美しいことに目を見張り、黙って見つめていた。今まではよく見ていなかったのだ。彼は女を見つめる術を知らなかった。今リザはカウンターの上の肉越しに見えていた。前には白

い磁器の皿が並べられ、そのうえにアルルやリヨンのソーセージの切りかけ、牛の舌、塩漬けにして煮た豚肉、ゼリー寄せにした豚の頭肉、開いたリエットの壺、蓋があいてたつぷりの油を見せているイワシの缶詰などが置かれている。……その日、彼女は見事なまでに新鮮だった。彼女のエプロンと袖の白さは、皿の白さに連続しており、脂肪のついた首とバラ色がかった頬のところでは、ハムの淡い色調と、透明な脂肪の白っぽさがふたたび息づいていた。彼女を眺めているうちにフロランは気後れがして、この豊かに整った肩幅に不安を覚え、ついには、店に張り巡らされた鏡のなかに映った彼女を盗み見た。彼女はそこに、後ろからも、前からも、横からも映っていた。天井にまでも、逆さになった頭に髪をしっかりと束ね、残りの前髪を真ん中から分けてこめかみにぴたりとつけた彼女がいた。それはまさに群れをなしたリザの一団だった……²⁸。

リザの前のカウンターには、さまざまな商品が並んでいる。そして彼女の肉体のみずみずしさと、白やバラ色の色彩は、並べられた豚肉加工品類と見事に照応しており、女性と商品(ここではとりわけ「食べ物」と)の同一化は完成している。しかもこのイメージは、周囲に張りめぐらされた鏡によって前後左右から同時に捉えられ、無数に分割され、また反復されている。この多視点の映像はキュビズム以降の美学を予告すると言ってもいいだろう。ひとつ着目しておきたいのは、この鏡による分解が「女を見つめる術を知らない」フロランの、女性恐怖的なヴィジョンとして提示されていることである。『パリの胃袋』においてフロランは、ホモ・ソーシャルで「女性に対して臆病」な性格を与えられており、この点で彼は「僕には女はいらない、邪魔になるんだ、……手出しをするのもこわい……」と語る友人の画家クロードに似ている²⁹。フロランは生身のリザと正面から向き合うことはできず、彼女を鏡に反映された断片、イメージのかけらとして物象化することで、ようやく所有しうるのである。

3.2. 《フォリ＝ベルジェールの酒場》から『ボヌール・デ・ダム百貨店』へ

さて、『パリの胃袋』が出版された約8年後、1881-82年に制作された《フォリ＝ベルジェールの酒場》を構想するにあたって、マネが前述のカウンターに納まつたり

ザのイメージを想起したことはほぼ間違いないだろう³⁰。白い大理石やガラス類、金の枠や豪華なシャンデリア、そして背後一面に張りめぐらされた鏡、さらには手前のカウンターの上に並べられた商品である静物の存在など、共通する要素はきわめて多い。この絵画に「ショーウィンドー」の比喻を用いているのは、ヴェルナー・ホーフマン Werner Hofmann である。ホーフマンによれば、バーメイドは「瓶やグラス同様、バーのショーウィンドーのオブジェのひとつ」であり、「それらのオブジェもまた、フォリ＝ベルジェールという名の快樂の巨大なショーウィンドーの一部」なのである³¹。ウィンドーの中で、彼女は売り子であると同時に、自身も商品となる。

マネがゾラと同様、ショーウィンドーとしての絵画の機能に意識的であったことは確かであろう。マネとゾラをつなぐタブローのひとつ《ナナ》*Nana* (1877)【図3】は、その印象派風の筆触と不道德な主題のためにサロン展に落選した後、5月にキャピュシーヌ大通り Boulevard des Capucines 43番地の「装飾用小間物、絵画、扇」を扱う流行品店ジルー Giroux の店のショーウィンドーに展示して公開され、ほとんど暴動とも言える騒ぎを引き起こした。この時ユイスマンス Huysmans は「朝から晩まで群衆がこのカンヴァスの前に集まり、……怒りと嘲弄の叫びをあげた」ことを記している。そして「マネはまったく正当にも、このナナにおいて、彼の友人にしてわれわれの〈親愛なる師〉であるエミール・ゾラが、次作で描き出すことになっている女のタイプの完璧な見本を与えてくれている³²」と述べて、マネによる《ナナ》の展示が、1880年になってから出版されるゾラの同名の小説の、一種の前宣伝でもあることを示唆している。《ナナ》の展示は、『パリの胃袋』におけるクロードのウィンドー・ディスプレイのエピソードを思い起こさせる。ロビダ Robida が1877年5月12日の『ラ・ヴィ・パリジエンヌ』*La Vie parisienne* に発表した戯画は、まさしくショーウィンドーという祭壇に祀られた高級娼婦を描いている。自らを売る娼婦は、すべてが商品となる消費社会のすぐれた視覚的隠喩となる。

そもそも高級娼婦の主題において、マネはゾラに先行していた。すでに1865年のサロンで物議をかもした《オランピア》は、ホーフマンが指摘するように「展示商品」としてのヌードの機能を持っている。1874年の《オペラ座の仮面舞踏会》【図4】は、ブルジョワ紳士たちと高級娼婦の「恋愛市場」(*marché d'amour*)を描いて同年のサロンに拒否された作品だが、リンダ・ノックリン

Linda Nochlin の指摘するように、画面上部で切断されている女性の胴部や足の断片は、あたかも店の「看板」のように、「手に入れることのできる商品を広告」している。この部分で全体を表す提喩は、デュランティ Duranty の主張する断片美学に認められるような「生の断片」(*tranche de vie*)として、「絵画の枠の向こう側にも引き続いて、無尽蔵に、提供されるべく女性の体があることを示唆している」だけでなく、「男性観者に向けられた女の性的魅力の源泉自体」を示すことで、性を商品化しているのである³³。

《オペラ座の仮面舞踏会》は『パリの胃袋』の翌年の制作だが、女性の足の断片は《フォリ＝ベルジェールの酒場》においてもふたたび現れる。画面左上の緑色の靴をはいたブランコ乗りの足は、ノックリンの言うように、背後の鏡に映し出された「快樂を追求する人々のはかない世界」、「マネの人生にとって重要な一部であった酒場、舞踏会、カフェ・コンセールなどの全体」を要約する提喩であるだろう³⁴。それはまた、断片化し、オブジェ化されて商品となった消費社会の女性イメージであり、画面の対称的な位置(右上)に描かれた男性客とバーメイドの関係が、《オペラ座の仮面舞踏会》における同様、金銭に基づく性的取引であることを暗示するものかもしれない。

『パリの胃袋』のフロランが鏡の中に見たのは、「群れをなしたリザの一群」(*toute une foule de Lisa*)であったが、マネの絵の鏡の中にも客の群れが映っている。この中には特定できる女性たちもいて、白い服に黄色い長手袋のメリー・ローラン Méry Laurent (高級娼婦でマネやマラルメの親しい友人)や、ベージュの服に大きな帽子のジャンヌ・ドマルシー Jeanne Demarsy (女優)は、マネが同じところに何枚かの肖像画を描いている。その他にもオペラグラスの女(メアリー・カサット Mary Cassatt?)や扇の女(ベルト・モリゾ Berthe Morisot?)がいるが、彼女たちもブランコ乗りの足と同様、やはり断片であり、群衆のかけらの一部である。彼女たちはマネの人生の重要な部分を占めていた社交と芸術の世界を集約していると考えられるが、それは鏡の中のイメージ、もしくはバーメイドの目に映る像として提示されており、断片の集積としてのスペクタクルとなっている。

《フォリ＝ベルジェールの酒場》は1882年のサロンに入選し5月に展示される。そしてゾラが『ボヌール・デ・ダム百貨店』の執筆に取りかかるのが、1882年の5月28日であり、小説は翌年春に出版される。マネが

病苦と闘いながらこの晩年の大作を制作していた1881-82年の冬には、ゾラもデパート小説のために、さまざまな実施調査や資料収集をおこなっていた。これまでも何度か「共同戦線」を張ってきた二人が、ほぼ同時期に近代の商業生活に関心を抱いたことは注目すべきであろう。ゾラがサロン展でマネの絵画を見た後で執筆したと思われる小説の冒頭は、すでに述べたように、地方からパリに出てきたばかりの若い娘ドゥニーズが、きらびやかなデパートのショーウィンドーに釘付けになる場面で始まる。マネがバーメイドの視線を通して「フォリ＝ベルジュール」という、近代のスペクタキュラーな消費空間を描き出したのと同じように、ゾラもドゥニーズの目を通してガラス張りのデパート空間を描写する。それは断片化された女性の身体と、色鮮やかな絹やサテンやレースが、鏡によって増殖する空間であり、豪華な毛皮つきのビロードのコートをまとった首のない女神が君臨する場所であった。彼女はまもなく売り子としてその中に入っていくのだが、すでにこの冒頭部でドゥニーズは、中2階の既製服売り場で働く売り子たちの姿をガラス越しに見ている。それは彼女自身の鏡像に他ならないと言えよう。こうして『パリの胃袋』に描かれたショーウィンドーは、『フォリ＝ベルジュールの酒場』を経て、『ボヌール・デ・ダム百貨店』へと通じている。

4. ティソとドガにおける「売り子」の主題

4.1. ティソの《女店員》

ゾラが『ボヌール・デ・ダム百貨店』を構想執筆していた1881-83年という時期に、服飾流行品店や「売り子」という主題は一種の流行となっていたのだろうか。ドガが《婦人帽子店》のシリーズを描き始めるのも、ちょうど1882年頃である。マネも1881年に《婦人帽子店》というタイトルの油彩を1点描いているし、マネの弟子である女性画家エヴァ・ゴンザレスも、1882-83年に婦人帽子店(の女性)を描いた作品を3点残している。一方ジェームズ・ティソの絵画《女店員》(1883-85)【図5】は、明らかにゾラの小説に触発されたと思われる作品である。

まずティソの絵から検討しよう。《女店員》は1883年、11年以上にわたるイギリス生活からパリに戻ってきたティソが、パリ画壇への復帰をかけて取り組んだ「パリの女」*Les Femmes à Paris* シリーズ全15枚中の1点である。ティソはこれらの絵を各5枚組3シリーズのエッチングにして、そこにゾラ、モーパッサン、アルフォンス・ドーデなどの有名作家に依頼した短い物語を添えて売

り出す計画を持っていた³⁵。ゾラに依頼することが予定されていたのは、まさに《女店員》に付随すべきテキストであったが、残念ながらこの計画は実現にはいたらなかった。

ティソの絵が描き出しているのは、大通りに面したある流行品店(マガザン・ド・ヌーヴォーテ magasin de nouveautés)の店内である。すらりとして、白い襟とカフスをつけた黒い簡素な服を着たひとりの若い女店員が、右手に赤い品物の包みを抱え、左手でガラス張りのドアを開けて、愛想の良い笑顔を見せながら、今しも客を送り出そうとしているところである³⁶。この絵を見る者は、自分がまさに女店員が送り出そうとしている客の位置にいることがわかる。表には客のものとおぼしき馬車の先端が見え、お仕着せを着た従僕が控えている。ガラス張りの店内からは、陽光にあふれた表の大通りがよく見える。向かいの商店の赤と白の縦縞の日除け、並木やガス灯、緑色の広告塔(コロヌ・モーリス Colonne Morris)、通りを行き交う馬車や屋上席のある乗合馬車、これらは舞台がパリの目抜き通りであることをはっきりと示している。表の明るさに比べると日除けをおろした店内は、相対的にやや薄暗い。店内のテーブルの上には、リボンやレースや布地が散乱し、ウィンドーには袖なしの婦人用胴着と、レースやリボンや造花のアレンジが飾られている。表の歩道には2人のシルクハットの紳士ときちんとした身なりのひとりの婦人がいるが、婦人は慎ましく目を伏せているのに対し、2人の男性は、ガラス越しにあからさまに店内を覗き込んでいる。

ティソの絵は、売り子でありまた自ら商品でもあり得るという女店員の状況をよく表している。フランスの歴史学者アラン・コルバンは、19世紀の売春構造の変化を扱った著作『娼婦』の中で、世紀後半には流行品店や下着製造販売店などを表向きにした「偽装店舗」が多くあったことを記している³⁷。実際、左側の紳士と視線を交わしている後ろ姿の女店員は、通りから見れば、ウィンドーの婦人用胴着と並んで、いわばガラスの中に展示されている。そして女店員のくびれたウエストと胴体だけのマネキンのウエストは、いずれもコルセットで締め付けた同じ砂時計のようなラインを描いている。そして商品である婦人用胴着が、男性の胸に重なり合うように描かれ、頭部も手足すらもないマネキンと紳士が抱擁するような格好になっているのは、売り子と紳士との関係をほのめかしているようである。実を言えばこの左側の紳士の風貌は、ゾラその人に酷似している【図

6, 7】。ティソは視線のドラマであるこの絵の中で、流行品店と女店員に注がれた観察者ゾラの眼差しをも描き出したのである。

この左側の2人がひとつのカップルを形作っているのに対して、右側では、中央の女店員を挟むようにして、表の歩道上に紳士と婦人の姿が描かれている。この二人は彼女が相手にしている二種類の客を表していると考えられるのではないだろうか。つまり両者は、買い物を終え店を出ようとしている婦人客と、この絵を見ている鑑賞者(男性)の鏡像であるということになる。このような解釈のヒントとなるのは、ティソもよく知っていたと思われるベラスケスの『ラス・メニーナス(宮廷の侍女たち)』(1656)【図8】である。ミシェル・フーコー Michel Foucault は、絵の手前にあって、絵のコンポジションのあらゆる線分が指定する一点について述べている³⁸が、それはモデルである国王夫妻が立っている地点であると同時に、この絵を創作している画家ベラスケスの視点でもあり、またこの画面を見つめる鑑賞者の視点でもある。そしてこの3重の視線はそのまま絵の内部に投射されており、国王夫妻は中央の鏡の中に、画家はその左側のパレットを手にした自画像の中に、そして鑑賞者は鏡の右側の開いたドアの向こうで階段に足をかけ、まさに部屋に入ろうとしている訪問者の姿の中に、それぞれ反映されている。ここでわれわれが目したいのは、鑑賞者自身の姿が絵の中に投射されているという点である。ティソの絵に関して言えば、ここで一種の鏡の役割を果たしているのは、店の前面全体を占める大きなガラスであろう。画面手前に位置する鑑賞者は、婦人客として、また男性客として、店の外に投影されているのである。このように解釈すれば、ティソの絵は女店員の表向きの仕事と裏での仕事の二重性をはっきりと描き出しているということになるだろう。

このティソの絵は、マネの《フォリ＝ベルジュールの酒場》からも多大な影響を受けていることを指摘しておかねばならない。ティソの絵は、マネのように鏡像ではないが、黒い服を着た売り子の正面からの姿と背後からの姿を、あたかも鏡に映したかのように描き出している。そして後ろ姿の売り子はマネのバーメイドと同様、シルクハットの紳士と視線を交わしている。マネの絵の場合、背後は一面の鏡であり、ミュージック・ホールの客席が映し出されているのに対し、ティソの絵はショーウィンドーのガラスであり、そこには大通りのざわめきが見通せる。室内と外界、夜の世界と昼の世

界という違いはあれ、いずれも近代都市の群衆の光景であり、典型的なモダニティの空間であると言えるだろう。ティソとマネの絵が共通して描き出しているのは、そのような近代のスペクタクル的な空間のなかで、自身もまた商品の様相を帯びていく売り子たちの姿である。

タマー・ガープは、「ここでは騒々しい大通りと、洋品店の秘められた女の室内が、あやうくも近接している」ことを指摘している。「店の前面の透明ガラスは、入ることを禁じながらも視線の交換を容易にする障壁となっており、まさしく室内を、通行人や潜在的な客に向けて展示している」のである³⁹。ガープはまた「ウィンドー・ショッピング」を意味するフランス語の *lèche-vitrine* (字義通りには「ガラスを舐める」こと)という表現が、セックスとショッピングとの連想を強調するものであることも指摘している。「商品の消費と肉体の消費がここでは同一のものとなる」のである。この表現において、商品に向けられる欲望の眼差しは、肉体的・性的な快楽と同一化されるのであるが、ティソはまさにその舐めるような眼差しが、店の中の女性たちに向けられているところを描いているのである。店内のテーブルの脚に彫られた長い舌を出している奇妙な怪物は、まさにこの男性版「ウィンドー・ショッピング」*lèche-vitrine* の象徴であり、またその縦長の形態は、ドアの外に立つ不動の従僕の姿によって、コミカルにも反復されている⁴⁰。

4.2. ドガの《婦人帽子店》シリーズ

一方「婦人帽子店」の主題を扱ったドガのパステルや油彩は少なくとも16点数えられるが、そのうち半数以上は1882年から85年にかけての時期に制作されている。ドガが描くのは、婦人帽子店の客であったり、客と売り子であったり、帽子を製作中の女工であったりするのだが、この画家がとりわけ興味を持っているように思えるのは、女性たちの仕草であり、さまざまに飾られた帽子の色や形であり、また人物と帽子の配置の面白さであるようだ。ここにはゾラやマネ、もしくはティソのように、売り子の性的規範の曖昧さを問題にする視点はほとんど見受けられない。もっとも『19世紀ラールス大百科事典』によれば、「婦人帽子店の女」(*modiste*)というのは当時一般に、「きれいでコケットで陽気できわめて機知に富んでいる」という評判であり、また「必ずしも強固な貞操観念を持っているとは限らず」、「とりわけパリではとても評判が悪い」ということはあまねく

知られている」ということであるから、ドガの場合は主題自体がすでに、そうしたコノテーションを含んでいると考えてよいだろう。

ドガの社会的関心はどちらかと言えば、客と売り子との階級的な関係にあるように思われる。婦人客は立派な身なりをして帽子を試着し、鏡の中の自分自身をナルシスティックにのぞき込んでいるところが描かれているのに対し、売り子の方は帽子をかぶらず、簡素な身なりをしており、鏡で半身が遮られて顔が見えなかったり【図9】、画面の端で客の方に帽子を差し出す手しか見えなかったり【図10, 11】する。断片化の対象となるのは婦人客よりもむしろ女店員である。ゾラも『ボヌール・デ・ダム百貨店』の中で、婦人客と売り子の階級的な対立を描いているが、この点でとりわけ興味深いのは、鏡の前で帽子を試着している婦人客と、その横に差し伸べられた女店員の右手を描く《婦人帽子店にて》(1882-85)【図11】である。鏡に映った婦人客の顔は白く塗られていて匿名性が強調されている一方、女店員の右手の指はかぎ爪のように曲げられ、神経質な緊張を見せている。

ドガの描く婦人帽子店の女たちは、彼の踊り子や洗濯女や浴女たち同様、鑑賞者と視線を合わせることはなく、むしろそれとは気づかずに見られている存在である。それはあたかも、ガラス張りの店内を外から眺めたような光景であると言えよう。女たちは、帽子を試着したり、帽子の飾りを整えたりする仕草に没頭しているが、彼女たちはガラスのショーウィンドーの中に、商品(帽子)と並置して展示されているように見える。とりわけドガの帽子は、造花やリボンや羽根で華やかに飾られ、色鮮やかなパステルで彩色されたファッショナブルな流行品であり、並置される女性の商品価値を明示している【図12】。アンシア・カレン Anthea Callen は、デコレーション・ケーキのように飾り立てられたドガの帽子は、パステルの筆触と色彩の官能性によって、「食べられる料理」となっており、女性と食べ物の同一化が見られるとも指摘している⁴¹。

シカゴ美術研究所所蔵の作品(1885頃)【図13】では、無帽で地味な服装をした若いお針子の頭上にかぶせるかのように、とりわけ華やかに飾り立てられた黄褐色の帽子がディスプレイされている光景が描かれている⁴²。視点はやや上から見下ろすような位置にあり、歩道を歩く人がガラス越しに店内をのぞき込んでいるようである。ここには自分が身につけることはない贅沢品を製作している貧しいお針子という「甘く

もの悲しい詩情」を読みとることもできるだろう。また先に述べたように、女性と商品との並置に、通りからの欲望のまなざしを見出すことも可能である。しかしこの絵において注目したいのは、この女性が帽子を製作している最中であり、彼女は作業に集中していて、口元は針を含んでいるようにすぼめられ、視線は目の前にかざした製作中の帽子に注がれていることである。ここに芸術創造とのアナロジーを見出すことは十分に可能であろう。とりわけ彼女が手に持っている帽子は、この絵全体の中でも未完成の部分であり、それに対して完成してディスプレイされている帽子の方は、絵の中でも入念に彩色され仕上げられている箇所である。ドガにおいても芸術作品は、ショーウィンドーの中に展示される商品とのアナロジーで語られているのである。

以上、ゾラにおける商業小説と芸術小説の関係、および「ショーウィンドーとしての絵画」という認識を出発点として、ゾラの2つの小説『パリの胃袋』および『ボヌール・デ・ダム百貨店』における近代商業の表象と、マネ、ティソ、ドガという同時代の画家たちの作品との関わりを見てきた。これらの表象においては、多かれ少なかれ女性の身体の断片化と鏡による反復が認められ、商品に向けられるまなざしと女性に向けられるまなざしは危ういまでに近接していた。しかしゾラや画家たちはまた、自分たちの芸術がそのような近代の商業経済の中において営まれる行為であることにも、十分意識的であったと思われる。

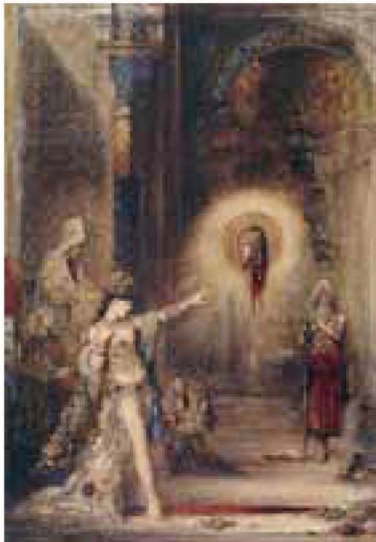


図1 ギュスターヴ・モロー、《出現》(水彩)、1876年、ルーヴル美術館

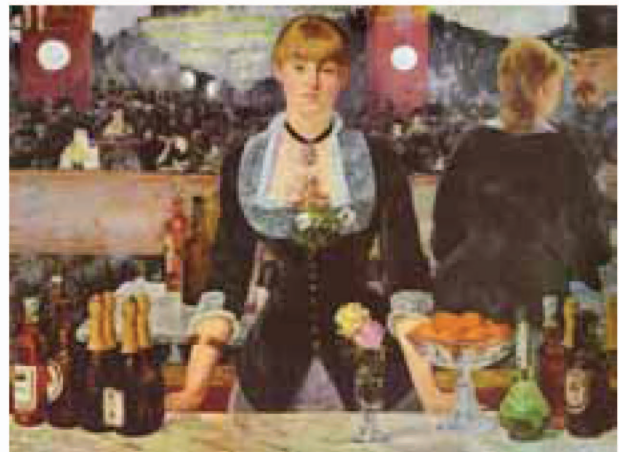


図2 エドゥアール・マネ、《フォリニベルジェールの酒場》、1882年、ロンドン、コートールド研究所



図3 エドゥアール・マネ、《ナナ》、1877年、ハンブルク、クンストハレ



図4 エドゥアール・マネ、《オペラ座の仮面舞踏会》、1874年、ワシントン、ナショナル・ギャラリー



図5 ジェームズ・ティソ、《女店員》、1883-85年、トロント、オンタリオ・アート・ギャラリー



図6 ジャン＝フランソワ・ラファエッリ、《ゾラの肖像》、1892年、フランス国立図書館



図7 ナダールによるゾラの肖像写真、1888年頃



図8 ディエゴ・ベラスケス、《ラス・メニーナス(宮廷の侍女たち)》、1656年、マドリッド、プラド美術館



図9 エドガー・ドガ、《婦人帽子店にて》、1882年頃、ニューヨーク、メトロポリタン美術館



図10 エドガー・ドガ、《婦人帽子店にて》、1882年頃、ニューヨーク、ジャック・セリグマン・コレクション



図11 エドガー・ドガ、《婦人帽子店にて》、1882-85年頃、アッパーヴィル、ポール・メロン夫妻コレクション



図12 エドガー・ドガ、《婦人帽子店にて》、1882年、マドリッド、ティッセン・コレクション



図13 エドガー・ドガ、《婦人帽子店にて》、1885年頃、シカゴ美術研究所

図版出典

- 図 1 *Gustave Moreau, 1826-1898*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1998
- 図 2, 3, 4 *Françoise Cachin, Charles Moffett et al, Manet 1832-1883*, Paris, Grand Palais et New York, Metropolitan Museum, 1983
- 図 5, 11 *Hollis Clayson, Painted Love : Prostitution in French Art of the Impressionist Era*, Yale University Press, New Haven & London, 1991
- 図 6, 7 *Michel Saquin (dir.), Zola, Bibliothèque Nationale de France*, 2002
- 図 8 http://www.artequizz.free.fr/meninas_esp.htm
- 図 9 <http://www.abcgallery.com/D/degas/degas44.html>
- 図10 http://www.moma.org/ecards/write_ecard.php?object_id=34679
- 図12 http://www.wincheer.com.tw/new_page_15.htm
- 図13 http://www.artunframed.com/degas_thumbnails_c.htm

注

- 1 本稿の韓国語訳はすでに、韓国の美術研究誌である『美術史論壇』第20号(創刊10周年記念特集:「視覚文化研究のための試図——日本美術史研究とその隣接領域」稲賀繁美 客員編集、韓国美術研究所Center for Art Studies, Seoul, Korea, 2005, pp.285-316)に掲載されている。本稿は、日本語によるその原文である。なお本稿は、拙論「ショーウィンドーとしての絵画——ゴッダと印象派の画家たちにおける芸術と商業」(『アートフォーラム21』第7号「印象派大全」、醍醐書房、2002年、96-102頁)と内容的に重複する部分が多いこととお断りしておく。『アートフォーラム21』では紙数の都合上、十分に論を展開できなかったため、ここにより長いヴァージョンを掲載する。
- 2 ゴッダの美術批評に関する現在もっとも信頼できる版は、Emile Zola, *Ecrits sur l'art*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine, collection «tel», Gallimard, 1991である。図版が豊富なのは、Dominique Fernandez, *Le Musée d'Emile Zola, haine et passion*, œuvres et citations choisies par Ferrante Ferranti, Stock, 1997である。2002年秋から日本で刊行が始まった邦訳の《ゴッダ・セレクション》(藤原書店)では、『美術評論集』に1巻が当てられることになっている。
- 3 Emile Zola, *L'Œuvre*, in *Les Rougon-Macquart*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes, index établis par Henri Mitterand, 5vols, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Editions Gallimard, tome 4, 1966, pp.9-363.[邦訳:エミール・ゴッダ『制作』(上・下) 清水正和訳、岩波文庫、1999年]
- 4 T.J.Clark, *The Painting of Modern Life : Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton University Press, 1984 ; Robert L.Herbert, *Impressionism : Art, Leisure, and Parisian Society*, Yale University Press, 1988.
- 5 Griselda Pollock, *Vision & Difference*, Routledge, 1988 (『視線と差異』 萩原弘子訳、新水社); Tamar Garb, *Bodies of Modernity : Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*, Thames & Hudson, 1998; Hollis Clayson, *Painted Love : Prostitution in French Art of the Impressionist Era*, Yale University Press, New Haven & London, 1991など。ゴッダとの関係では、次の拙論を参照。「ゴッダ『愛の一ページ』 Une page d'amour と女性画家ベルト・モリゾ Berthe Morisot——近代都市とジェンダーに関する一考察」『国際文化学研究』第12号、神戸大学国際文化学部紀要、1999年、25-68頁)
- 6 Rosalind H. Williams, *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France*, University of California Press, 1982 [邦訳:ロザリンド・H・ウィリアムズ『夢の消費革命——パリ万博と大衆消費の興隆』 吉田典子・田村真理訳、工作舎、1996年]
- 7 Guy Debord, *La Société du spectacle*, Gallimard, 1992 [邦訳:ギー・ドゥボール『スペクタクルの社会』 木下誠訳、ちくま学芸文庫、2003年]
- 8 邦訳、p.14.
- 9 同上、p.30.
- 10 Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, in *Les Rougon-Macquart*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes, index établis par Henri Mitterand, 5vols, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Editions Gallimard, tome 1, 1960, pp.601-895. [邦訳:エミール・ゴッダ『パリの胃袋』 朝比奈弘治訳、《ゴッダ・セレクション》第2巻、藤原書店、2003年]
- 11 Emile Zola, *Au Bonheur des Dames*, in *Les Rougon-Macquart*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes, index établis par Henri Mitterand, 5vols, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Editions Gallimard, tome 3, 1964, pp.387-803.[邦訳:エミール・ゴッダ『ボヌール・デ・ダム百貨店』 吉田典子訳、《ゴッダ・セレクション》第5巻、藤原書店、2004年]
- 12 Clark, *op.cit.*, pp.234-5.
- 13 *Au Bonheur des Dames*, *op.cit.*, p.433.
- 14 *Le Ventre de Paris*, *op.cit.*, pp.800-801.
- 15 *Ibid.*, p.636.
- 16 *Au Bonheur des Dames*, *op.cit.*, p.389.
- 17 *Ibid.*, p.392.
- 18 現在のル・ルグラチエ通り Rue Le Regrattier の北半分で、1870年までこの名で呼ばれており、実際に頭のない女の看板がかけていたという。ボードレールが1843年からサン＝ルイ島 Ile Saint-Louis のピモダン館 Hôtel Pimodanに住み始めた頃、はじめて出会った愛人ジャンヌ・デュヴァル Jeanne Duval が住んでいたのが、やはりこの通りだったのは、興味深い偶然である。ゴッダの両小説におけるこの照応を指摘しているのは、次の論文。Kelly Babilio, « "L'œuvre manquée" ou la femme sans tête », in *Romantisme*, n° 99, SEDES, 1998,

- pp.61-70.
- 19 *L'Œuvre*, *op.cit.*, p.343.
 - 20 *Ibid.*, p.347.
 - 21 高階秀爾 『『宿命の女』としての裸婦——ゾラ『作品』『想像力と幻想』(青土社、1986年所収)、および清水正和 『『制作』——創造の秘儀と内面ドラマ』(『ゾラと世紀末』国書刊行会、1992年所収)など。
 - 22 *Au Bonheur des Dames*, *op.cit.*, p.627.
 - 23 Françoise Cachin, Charles Moffett *et al*, *Manet 1832-1883*, Paris, Grand Palais et New York, Metropolitan Museum, 1983. 絵画的源泉としては、カフェの壁面の大きな鏡の前に立つ男性像を描いたカイユボットの『カフェにて』(1880)が指摘される。『パリの胃袋』には、シャルキュトリーと同様に近代的な豪華さを誇っているルビーグル氏の酒場の描写もある。この酒場のカウンターには、無数のビン類やグラス類が並べられており、後ろは全面の鏡となっている。
 - 24 *Le Ventre de Paris*, *op.cit.*, p.653.
 - 25 *Ibid.*
 - 26 *Ibid.*, p.647. また『居酒屋』において、ジェルヴェーズとクーポーの結婚式の一行がルーヴル美術館を見学する有名な場面で、クーポーが『ジョコンダ』を見て「叔母のひとりに似ている」と思う箇所がある。ただしリザはジェルヴェーズの姉なので、クーポーにとっては叔母ではなく、義姉にあたることになる。
 - 27 *Ibid.*, p.793.
 - 28 *Ibid.*, pp.666-667.
 - 29 フロランのホモセクシュアルな傾向については、Naomi Schor, *Zola's Crowds*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1978, pp.32-34.
 - 30 この問題について、またマネと『パリの胃袋』の関係については、次の拙論を参照。「ゾラ『パリの胃袋』とマネの静物画——近代芸術における物質主義と商品性」『日仏美術学会会報』第24号、2005年5月、3-25頁。
 - 31 ヴェルナー・ホーフマン 『ナナ——マネ・女・欲望の時代』水沢勉訳、パルコ出版局、1991年、106頁。
 - 32 Joris Karl Huysmans, article in *L'Artiste* (Brussels), May, 1877, *Manet 1832-1883*, *op.cit.*, p.394.
 - 33 Linda Nochlin, *The Politics of Vision : Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, Thames and Hudson, 1989[邦訳:リンダ・ノックリン 「マネの《オペラ座の仮面舞踏会》」『絵画の政治学』坂上桂子訳、彩樹社、122頁]
 - 34 同上、126頁。
 - 35 この構想においてティソに助言を与えたのは、親しい友人で隣人でもあったアルフォンス・ドーデであり、他の作家たちとの交渉役を買ってでたのもドーデではなかったかと考えられている。Christopher Wood, *Tissot, The Life and Work of Jacques Joseph Tissot 1836-1902*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1986, p.141.
 - 36 ロンドンでの展覧会のカタログに添えられた説明文には、女店員の様子は次のように描写されている。「場所は大通りに面している。ドアの外では活気と動きに満ちた情景が展開しており、われわれの若い女性は魅力的

な微笑を浮かべながらドアを開け、客が彼女の手から買い物の包みを受け取り、馬車へと戻るのを待っている。彼女は自分の仕事をよく知っており、とにかく丁寧に愛嬌があり快活であることが自分のつとめだという、何よりも大事なレッスンを学んだところだ。彼女が本心からものを言っているのか、その表情が本当の気持ちを表しているのかどうかは、たいして問題ではない。彼女は誰に対しても微笑み、適切な返事をしていさえすればいいのだ。」Russell Ash, *James Tissot*, Pavilion Books Limited, London, 1992, plate 40より引用。

- 37 Alain Corbin, *Les Filles de noce*, Aubier Montaigne, 1978; Flammarion, 1982. [邦訳:アラン・コルバン 『娼婦』杉村和子監訳、藤原書店、1991年]
- 38 ミシェル・フーコー 『言葉と物』渡辺一民・佐々木明訳、新潮社、1974年、27-41頁。
- 39 Tamar Garb, "Painting the 'Parisienne' : James Tissot and the Making of the Modern Woman", in Katharine Lochan ed., *Seductive Surfaces : The Art of Tissot*, Yale University Press, New Haven & London, 1999, p.110.
- 40 *Ibid.*, pp.111-112.
- 41 Anthea Callen, *The Spectacular Body : Science, Method and Meaning in the Work of Degas*, Yale University Press, 1995, pp.34-35.
- 42 この絵の解釈については次を参照。Richard R. Brettell and Suzanne Folds McCullagh, *Degas in The Art Institute of Chicago*, The Art Institute of Chicago and Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1984, pp.130-134.

■執筆者について

吉田典子(よしだ・のりこ)

神戸大学国際文化学部教授。専門はフランス文学および視覚文化論。ゾラと印象派画家に関する最近の論文に、『De la toile au texte — Berthe Morisot et la genèse d'Une page d'amour』, in *Zola à l'œuvre*, textes réunis par Gisèle Séginger, Presse Universitaire de Strasbourg, 2003 など。

E-mail: ynoriko@kobe-u.ac.jp

■Notes on the Contributor

Noriko Yoshida is Professor in French Literature and Visual Culture at Kobe University, Japan. Her recent articles on Zola and Impressionists include 『De la toile au texte — Berthe Morisot et la genèse d'Une page d'amour』, in *Zola à l'œuvre*, textes réunis par Gisèle Séginger, Presse Universitaire de Strasbourg, 2003.