

メアリー・カサット作、母子像の解釈をめぐって

——人間科学専攻の学生たちとの、ある授業の記録として——

川 田 都樹子

はじめに

2015年早春に港道隆先生が亡くなられた。港道先生は、ほぼ毎回の授業に、講義ノートとして精緻な文章を作ってから臨んでおられた。何度かその文章を拝読する機会があったのだが、そのまま論文集に掲載しても良いほどに熟考され練り上げられたその文章に、私はその都度驚かされた。「学生にとっては難しすぎるのではないですか」と、思わずたずねたとき、港道先生は「いいんです、僕は相手によってレベルを下げたりしませんから」と、凜とした口調で仰ったのを、つい昨日のことのように思い出す。学生の知性を信頼し、常に全力で対面してこられた港道先生だからこそ、学生からも絶大な信頼を得ておられたのだ、と改めて思う。

それに比べて自分の授業はどうだろうと反省するとき、いつも本当に恥ずかしい気持ちになってしまうばかりで、港道先生には、「私の授業はこういう方法です」と、ついに聞いていただけないまま、先生は逝ってしまわれた。もしもお伝えしていたら、どう思われただろうか、と、今でも時々ふと考えてしまう。そこで、追悼特集号として編まれる文学部紀要のこの場を借りて、港道先生へのご報告に代えて、今年度の授業の記録のようなものを書かせていただこう、と思い立った次第である。

今回ここで取り上げる授業は、人文科学研究科人間科学専攻修士課程の「芸術思想特論（前期）」である。人間科学専攻には、心理臨床専修と環境・芸術・思想専修の学生が混在しているが、後者の学生数は非常に少なく（年度によっては1人もおらず）、受講生はほとんど（あるいは全員）が、臨床心理学を専門とする学生である。一方、私は芸術学を専門としているため、大学院の授業とはいえ、主に専門外の学生を対象とした授業になる。本年度の受講生は、心理臨床専修の修士課程1年生が3人、2年生が2人と、環境・芸術・思想専修の中で芸術学を専門とする学生が2人、合計

7人という構成であった。

私はいつも、授業初日に学生たちにアンケートを取ることになっている。各学生の関心事、修士論文のテーマ（あるいは卒業論文で扱ったテーマ）、芸術作品や芸術家に関する「好み」などを各自にたずねる。その結果を聞いてから、学生たちと相談のうえで授業内容を決定する。少しでも各自の専門内容や関心事に授業内容を引きつけ、各自が自分の専門領域を活かしつつ授業に参加できるようにしたいと思うからだ。今回はアンケートの結果から、臨床心理学を専門とする学生に、「子育て」や「親になること」、あるいは発達心理学に関心のある学生が何人もいることが分かった。また、芸術学専門の学生の中に、印象派の絵画についてこれから研究しようとしている学生がいた。そこで、今年の授業では、印象派の画家の中で、母子像を多く描いた女性画家であるメアリー・カサット（Mary Stevenson Cassatt, 1844-1926）をテーマにしてみようと私から提案し、学生たちの同意を得た。また、私自身の専門領域が「美術批評」であるため、カサットに関する批評や解説文を比較・読解しながら、その画家の描く「母子像」をメインに考えていくことにした。授業では毎回、作品画像をスクリーン（正確にはホワイトボード）に大きくプロジェクションし、テキスト類や参考資料はコピーを配付した。円座スタイルで着席した学生は比較的フランクに発言できるような雰囲気だったのではないかと思う。

以下では、この授業で扱った内容と、そこから学生たちとともに考えたことなどを軸として記していくことにしたい。

カサット作品の第一印象

まずは、予備知識（レファランス）の無い状態で、メアリー・カサットの絵画作品の数々を学生たちと眺めてみた。どれをとっても、実に優しい、穏やかな雰囲気のある作品である。描かれた子どもたちの天真爛漫な表情や仕草が生き生きと描写されており、その子供た

ちに注ぐ画家本人の慈愛に満ちた眼差しに、鑑賞者の視線もいつしか同化していくように感じられる。この上なく可愛らしく、微笑ましく、いつまでも飽きることなく眺めていたくなるような、そして、眺めている間じゅう私たちも幸福感に包み込まれてしまうような、そんないとおしい作品ばかりである。そして「母子」として描かれているときには特に、その母親の、我が子に対する眼差しや所作のなかに、「母性の極み」とでも言いたくなるほどの暖かく細やかな愛情が感じられる。画中の人物たちは、とりまましてポーズをとるようなことはせず、ごく自然にリラックスし日常的な様子で振舞っており、彼らの日々の生活が満ち足りた幸せなものなのだろうと思えてくる。描かれた場所は、室内、それもプライベートな空間（おそらく私宅）かと思えるものが比較的多いようだ。屋外でも、私邸の庭など、やはりプライベートな「近さ」を感じさせる場所が多いのではないかと思える。絵の主題としては母子や子どもの肖像が目立つが、大人の女性を描いたものもあり、その場合には、彼女たちは裁縫をしていたり、本や新聞を読んでいたり、優雅にお茶を飲んでいたりとといった、穏やかな日常生活の光景であって、描かれる＝見られることを強く意識してポーズをとっているものは少ない。とはいえそれも皆無ではなく、見られることを意識し着飾っている女性たちの絵も何枚かはあるが、その多くは劇場の敷席にいる様子である。その場合でもそれぞれの画中人物たちは、やはり画家とは「近い」関係にある人物であろうと思われ、決して美の表現のための「モデル」として匿名化された「身体」、ましてや「女体」として描写されているのではないという印象を受ける。それは、描いた画家自身が女性であることと大いに関係していよう。そして、7人の受講生のうち6名が女子学生だったせいもあろうか、この画家への共感が、口々に「女性らしい」「可愛い」「優しい」「幸せな」「健康的で明るい」「癒される」といった言葉で終始語り合われ、私たちのいる部屋にも、およそ授業中だとは思えない幸福で和やかな時間がしばし流れた。

次に、こうした「清らかで優しい」空気感が、絵の主題内容のせいばかりではないこと、特に「印象派」の画家たちに共通してみられる色彩やタッチ、「光」の表現技法によるものであることに学生たちの注意を向けさせた。芸術学専攻の大学院生にとっては、すでに常識的なことながら、専門の違う学生たちのために、いわゆる「印象派」の手法に関してここで概説した。見て分かる通り、印象派の画面には絵筆やパステルの

タッチがそのまま残されている。描線で細部まで克明に描きこんではおらず、ともすると制作途中の未完成なものか、下絵や習作としてのスケッチにすぎないのではないかとさえ思えるものがある。概して輪郭線は曖昧なまま、カラフルな色彩のタッチだけで画面が作られているように見えるだろう。その色彩の多くが澄んだ美しい色であること、画面上にいわゆる濁色がほとんどないこと、これが画面いっぱい「光」が満ちているような効果を生み出している。一般に、物質としての絵具は、複数を混ぜれば混ぜるほど色は濁って暗くなる。色彩の三原色である赤（正確にはマゼンダ：赤紫・M）、青（正確にはシアン：青緑、C）、黄（イエロー、Y）を混ぜると黒になる（Subtractive method of combining colors：減法混色）。つまり、パレットの上で絵具を混ぜれば、光の透明感を表現するには向かない濁った色になってしまう。一方、光の混色は絵具とは真逆の性質をもっている。透明な光（白）がプリズムで分光すると虹の7色になることを考えれば、逆に7色の光を重ねると元の透明光（白）になることは容易に察しがつくだろう。光の三原色である赤（レッド、R）、緑（グリーン、G）、青（ブルー、B）を混色すると透明（白）になるのである（Additive method of combining colors：加法混色）。ちなみに、カラー写真がジェームズ・マックスウェル（James Clerk Maxwell, 1831-1879）によって発明されたのは、印象派登場の前夜とも言える時期、1861年のことで、このR・G・B（赤・緑・青）のフィルターを用いて色を再現する技法だった。絵画で「光」を再現することを目指した印象派の画家たちも、この色彩原理を応用し、パレットの上で絵具を混色するのではなく、個々のタッチのそれぞれの色彩が、画面から個々に反射色光として鑑賞者の眼に届き、その眼の奥の網膜上で色光が重なり混色が起こる、つまり加法混色させるという方法を編み出したのだった。授業では、この技法の典型的な例をスクリーンに映写し、目を極力細めて眺めることで、網膜上で色光の混色を皆で体験してみた。（例：図1）

また、カサットは画材としてパステルを好んで用いたが、パステルとは、乾燥した粉末状の顔料を固めてスティックにしたもので、これを手で持って画面に直接押し付けて描くので、絵具を混色するためのパレットは元々不要である。また、絵筆以上に、押し付ける力の加減や手の動きがそのまま画面に定着される。ソフトなタッチで塗れば「優しい」ニュアンスを出すことも容易であり、塗った上から指などでこすれば「柔



(図1) メアリー・カサット<眠たがる赤ん坊>
1910年，紙にパステル，ダラス美術館

らかく」ほかすことも容易なのである。

こうした技法上の予備知識をもって，改めてカサットの作品群を1枚ずつ丹念に鑑賞していくことで，最初に学生たちが受けた印象は，画家の技術力と創意工夫によって可能になる，カサットの「表現力」の賜であることが確認できたように思う。

「女性画家，カサット」の生涯

さて，自身も女性であるカサットが描く幸福感に満ちた母子像，子ども像，女性像を見ていると，この画家本人もさぞかし幸せな家庭生活を営み，我が子をつくしみ育てたに違いない，と思いたくなるものだ。ところが，実際には終生独身を通し，自分は家庭も子どもも持たなかったのである。しかも，彼女の生きた時代は，女性がプロの芸術家になるのは極めて珍しいことであり，様々な困難を強靱な意志で乗りこえねばならない状況だった。授業では次に，メアリー・カサットの略歴をごく簡単に紹介した¹⁾。

メアリーはアメリカ，ペンシルヴァニア州ピッツバーグに，男3人・女2人の5人兄弟の次女として生まれた。父親は銀行業や不動産業でかなり裕福な家であり，男の子の教育には熱心だったが，上流階級の女性が職を持つ必要はないという古風な考えを固持していた。カサット一家は，メアリーが7歳のとき，つまり1851年にパリに移住する。子どもを育てる文化的環境としてアメリカよりも適していると考えたからだという。パリで2年を過ごした後，次にドイツのハイデルベルク，ダルムシュタットに2年間，移り住む。これは長男をエンジニアの学校に入れるためだった。アメリカ，フィラデルフィアに帰国したのはメアリーが11歳のと

きである。メアリーは16歳でペンシルヴァニア美術アカデミーに入学し絵を学び始めている。1865年，21歳のとき，メアリーはプロの画家になりたい，パリで本格的に美術を学びたい，と両親に告げる。父親は，女性が教養として美術や音楽をたしなむことは歓迎するが，プロの画家になるなどということには断固反対した。それを熱心に説き伏せ，翌1866年，パリ行きを敢行したメアリーは，その年のサロン展（官展）で，エドガー・ドガ（Edgar Degas: 1834-1917）の作品<障害競馬からの1シーン：落馬した騎手>を初めて目にしたと推測される。主題も手法も伝統的なものが主流のサロン展の中であってドガの作品は異彩を放っていたであろう。原田マハの小説「エトワール」（史実に基づきつつもフィクションとして，メアリー・カサットを取り上げた良著である）では，カサットのこのときの心情はこう描写されている。「退屈極まりない形骸化した多くの作品の中であって，その絵だけが明らかに特別だった。メアリーは，シルクのドレスの下の肌が絵毛立つような奇妙な感覚を覚えた。（中略）その絵に屈辱的な言葉が投げつけられるたびに，まるで自分に向かって唾を吐かれているような，いたたまれない気分になるのだった²⁾。」その2年後，カサットもサロン展への初入選を果たすが，この時は未だいわゆる「サロン風」の重々しく暗い色調の画面で，輪郭線も端正に描きこんでいた（図2）。普仏戦争勃発（1870年）のせいで一時アメリカへの帰国を余儀なくされたカサットだったが，再びパリに戻り，1873年と



(図2) メアリー・カサット<マンドリンを弾く人>
1868年頃，キャンヴァスに油彩，個人蔵



(図3) メアリー・カサット<コルティエ夫人の肖像>
1974年、キャンヴァスに油彩、個人蔵

74年にもサロンに入選している。74年の入選作品<コルティエ夫人の肖像>(図3)では、輪郭線はほとんど消え、画面は自由で軽やかな短い筆遣いの重なりと明るい色彩に覆われており、すでに「印象派風」であると言っても良い。

ところで、74年といえば、まさにそのサロン展に対抗するために「第1回印象派展」が開催された年である。それは、当時としては極めて前衛的な画家たちによって、アカデミズムに反旗を翻すべく開催されたものであり、もちろんドガも中心人物としてそこにいた。ドガは、自分たちが敵対視するサロン展を見に行き、そこで初めてカサットの作品に出会う。ドガにとって退屈きわまりないサロン展にありながら、唯一「自分と同じ感性」³⁾の画家がいる、とカサットの作品だけは絶賛したという。一方、カサットも、ドガの作品にますます惹かれていった。例えば、印象派を多く扱っていたデュラン＝リュエル画廊のショーウィンドウにドガ作品を見つけたときの感動を、故郷の親友あての手紙に記している、「[ガラスに]鼻をぺちゃんこにくっつけて、できるだけ彼の絵を吸収しようとやっきに」なった、と。また、「彼の絵との出会いが、私の人生をすっかり変えてしまった」⁴⁾とも言う。そんな2人が実際に相まみえたのは1877年、カサット33歳のときで、ドガのほうから、印象派展への出品を勧めるためにカサットに会いに来たのだった。以来、ドガはカサットの良き理解者、指導者となり、生涯の親友あるいは同志となった。が、結婚はしていない。2人はともに生涯独身を通し、家庭を築くことはなかった。

ドガの訪問の翌年の1878年の第4回印象派展からカサットも印象派の一員として参戦する。やがて、高明度の色彩表現に適したパステルをカサットが多用するようになるのもドガからの影響である。テーマとして母子像や子どもを描くことを勧めたのもドガだったという。また、印象派の画家たちの多くが、旧来のアカデミズムを打破する手段として、日本の浮世絵から多くの要素を学びとり自作に活かしていくことになるが、カサットもまた浮世絵に感化されて多色刷り版画に挑戦するようになる。やがて、1880年代・90年代と、ドガの後援を受けながらメアリーの画家としての才能は大きく開花し、印象派が世に認められるにつれて、カサットも名声を博するようになる。

カサットはまた、故国アメリカへの印象派の紹介役もこなしている。一般には未だ市民権を得ていない時期から印象派をアメリカ人コレクターに紹介し購入を強く勧めたのはカサットであり、現在アメリカに「名画」と呼ばれる多数の印象派作品があるのは、カサットの力によるところが大きい。1904年にはフランス政府からレジオン・ド・ヌール勲章を受けている。カサット60歳のときである。さらに晩年には、女性解放運動に力を注いでおり、1915年には、女性参政権を求める運動支援のための展覧会にも参画している。

フェミニズム批評によるカサット解釈

さて、こうして見て来ると、自分は結婚もせず子供も持たず、画家としてのキャリアに専念したカサットその人は、作品から受ける「優しい、穏やかな」イメージとは全く違う顔を持っていたことが分かる。女性が画家として身を立てることが極めて難しかった時代に、強靱な意志と行動力で成功を勝ち取ったのである。そこで次に、フェミニズムの観点からカサットを論じたテキストを介して、女性画家として生きたカサットとその作品への理解を深めていくことにした。

ところで、いわゆるフェミニズムの美術批評は、1970年代以降に始まり、20世紀終盤には一種の流行現象にさえなった感がある。その口火を切ったのは、「なぜ偉大な女性芸術家は現れなかったのか」⁵⁾(1971年)という、批評家リンダ・ノックリンからの問いかけであった。実際に「美術史」に名を連ねる代々の巨匠たちは殆ど男性ばかりであり、「歴史的名画」として美術館で私たちが目にする作品は男性作家のものばかりである。そして、主にモダニズムの中で生成されてきた「芸術的・美的価値」を語る美術批評は、そう

した男性作家・作品だけを対象としていた。その一方で、女性は多くの作品の「モデル」として描写され、常に「見られる」対象でしかなかった。フェミニズムの美術批評は、そうした従来の美術史観を見直し修正する、いわゆる「リヴィジョンイズム」として始まったのである。そのため、最初にフェミニズム批評家たちが行ったことは、従来の美術史で見落とされてきた女性芸術家の「発掘」というべき作業だった。そしてしばしば、女性芸術家が、女性であるがゆえに受けた差別、その苦難を語ることが、フェミニズム批評の1つのパターンを形成した。その点で、メアリー・カサットは、生前から既に名声を得た女性画家であるので、改めて「発掘」される必要はなかったわけであるが、しかし、フェミニズム批評のこの初期段階ですでに、「先駆的英雄」としての再評価がなされ始めたのだと言えるだろう。

さらにまた、美術におけるモダニズムは印象派に端を発するものと解されており、作品で扱う主題内容よりもフォルムや「新しい表現技法」の追求に重きが置かれるようになったことで、まず「主題内容」の物語性（ナラティブィティ）が軽視され、さらに写実性が問われなくなり、この方向性がついには具象性じたいを廃棄するに至り、20世紀初期には抽象美術が誕生するという、一本の進歩の道筋、「大きな物語」が、モダニズムの美術として語られてきたのだった。主にフォーマリズム批評と呼ばれるモダニズムの批評では、この芸術の「進歩」の中で、フォルムにおいて「芸術的・美的価値」が研ぎ澄まされてきたのだ、という解釈がなされていた。これに対して、フェミニズム批評の次の段階では、そうしたモダニズムの進歩史観とその価値観や構造の解体（脱構築と呼んでもいい）が主張されるようになる。一般にポストモダンと呼ばれる、モダンの解体作業の思潮の中で、フェミニズムも、新たな「語り」、「小さな物語」群のひとつとして、フェミニニティを語ろうとし始めたのだと言える。この段階では、フェミニズム批評のカサットへの評価も、女性であるにもかかわらず、「芸術的・美的価値」のフォルムを（男性の巨匠と同等なまでに）創造しえた「英雄」あるいは「天才」として語ることを止めねばならない。男性原理によって創作されたモダンの「大きな物語」の中に組み入れるだけに終わっては意味がないからだ。

では、どのように「フェミニニティ」を位置づけ、語るのか。メアリー・カサットを論じたフェミニズム批評家といえば、グリゼルダ・ポロックがあまりにも有名であろう。授業の冒頭で学生たちは、カサット作品

を「女らしい」表現として愛でたのだったが、ポロックに言わせれば、それは誤解だということになる。ポロックによれば、その「女らしさ」こそが、男性原理によって社会的に構築され女性に強要されてきた「フェミニニティ」なのであり、実は、カサットはそれを強烈に批判するために、そういった主題をわざと描いたのだという。それは、「女たちの生活、女たちが生きる社会的イデオロギー的な束縛の局面」を可視化し再認識させるための手段だということになるのだ。ポロックの言葉を聞いてみよう。

カサットの作品は、ブルジョワ階級の女性が生計からおとなへと成長するなかで「女らしさ」を身につけていくさまを、女の自然に属するものだとイデオロギー的に主張される「女の本質」としてではなく、社会秩序のなかに女を位置づける際に求められる社会的プロセスとして、批判的に分析してみせている。（中略）自分が生きた女の社会を題材としたために、また家庭という領域、家族のなかにおいて女がたどる少女、母親、年配の女性といった女の人生の諸段階を数多く描いたために、彼女の作品は誤解を受けやすい。支配的なイデオロギーに対する強い批判とは理解されず、むしろそうしたイデオロギーの強化に利用されてきた⁶⁾。

つまり、女子学生が、カサットの描く「女らしさ（フェミニニティ）」を好ましいものとして内面化し、そのせいで眺めている自分も「幸せな気持ちになる」のであれば、それは、男性原理社会が彼女たちに強要してきた「女らしさ」を、彼女たちが無意識のうちに甘受してしまっているからに他ならない、ということだろう。カサットは、そうした社会構造こそを「批判」しているのだ、とポロックは断じているのである。

では、この「愛らしく」「優しい」カサット作品のどこに「批判」を読み取れば良かったのだろうか。ポロックによる作品分析に耳を傾けてみることにする。この授業では、ポロックの2つのキーワードとも言うべき、「まなざし」と「空間」を中心に、テキストと映写画像とを見比べながら進めていった。

まず画中の人物の「まなざし」に関するポロックの分析を、（母子像ではないのだが）分かりやすく具体例で語っているくだりを参照しながら、作品画像について語りあった。カサット作<オペラ座の黒衣の女（オペラ座にて）>（1879年）である（図4）。当時オペラ座といえば、女性たちが華やかに着飾って出かけ



(図4) メアリー・カサット<オペラ座の黒衣の女 (オペラ座にて)>1879年, キャンヴァスに油彩, ポストン美術館

るブルジョワ階級の社交の場であり, もちろん観劇をするために行くわけだが, それ以上に, 着飾った女性たちこそが(男性客らの)鑑賞の対象であり, 女性たちは男性に「見られる」ために着飾っていたのだった。ポロックは, カサットとの対比のために, まず印象派の男性画家ピエール=オーギュスト・ルノワールの



(図5) ピエール=オーギュスト・ルノワール<棧敷席 (特別席)>1874年, キャンヴァスに油彩, コートロード・ギャラリー (イギリス・ロンドン)

<棧敷席 (特別席)> (1874年) (図5) を紹介する。中央の女性は, 胸元の大きくあいた, 華やかなストライプ模様のドレス姿で, 画面からこちら (鑑賞者) を見つめているように見える。「こちら」が舞台なのだろうか。しかし, 描いた画家と同性, つまり男性が, この絵の鑑賞者として想定されているのであれば, それはまた劇場内において彼女を鑑賞している男性の観客のほうを, 彼女が「見つめかえしている」ととらえることも可能だろう。「見られている」ことを意識した美しい女性が, かように優しげなまなざしで見つめかえしてきているのだとしたら, なんと魅力的なセクシャルな香のする視線の遣り取りであろうか。一方, 彼女の背後にいる連れの男性客はというと, 明らかにオペラ・グラスであらぬ方向を熱心に見ている。おそらくは, 上の客席にいる別の女性に心奪われているところなのであろう。パートナーのいる女性と, そのパートナーに気づかれずに視線を交し合う男性である鑑賞者は, ますま胸をときめかせるに違いない。これと比べてみれば, カサットの女性は, 実にそっけない (色気のない) 女に見えてくる。性的強調の少ない黒衣に身を包み, 彼女に熱い視線を送る男性, 絵の鑑賞者/劇場の観客には目もくれず, 一心に舞台へと視線を向けている。また黒衣の女性が左手で握り締めている扇は固く閉じられており, 女性の優美さや華やかさを演出する道具としては全くその役割を果たしていない。遠くの座席からあからさまに身を乗り出して, オペラ・グラスで彼女を覗き見ている (鑑賞者と同じ立場の) 男性客がいるが, それがなんとも間の抜けた滑稽な姿に見えて来る。ポロックの言葉を聞こう。

これを, 絵の外にいる鑑賞者を絵のなかの鑑賞者と対決させる知的なしゃれとみるだけですませてはならず, 社会空間の秩序は男が女を見るという行為によって決定されているという事実の重要な意味が描かれていることを見落としてはならない。(中略) この女性の目がオペラ・グラスに隠れて見えないために, 非常に積極的に見ると言う行為をしていることがわかるが, そうして積極的に見ているところを描くことによって, 彼女が対象化されるのを防ぎ, 彼女を視線の主体にしているのである⁷⁾。

もうひとつのキーワード, 「空間」に関しては, ポロックは3重の意味をそこに与える。1つはカサットが描いたプライベートな空間——私宅の部屋や庭, バルコニーなど——のことであり, 「女らしい」女性が



(図6) メアリー・カサット〈タペストリーをつくるリディア〉1881年頃、キャンヴァスに油彩、ミシガン・フリント美術研究所

社会的にあてがわれ、いわばそこに強制的に「閉じ込め」られている空間である。2つ目は画中の空間構成のことである。画中人物(女性)がいる空間を、カサットは常に非常に窮屈な(そして歪んだ)ものとして表現しようとしている、という。例えば〈タペストリーをつくるリディア〉(1881年頃)(図6)は、カサットの姉が裁縫に没頭している姿を描いたものであるが、ポロックは、この画面の空間構成の歪みに着目する。

作品中の女性と刺繍枠が置かれている空間は狭く閉じている。しかしその空間的な狭さと封じ込めは、刺繍の木枠を作品の平らな平面を突き破るかのように描くことで、荒々しく打ち破られ、まるで挑みかかるかのように鑑賞者につきつけられている。これは、女が家庭でしている仕事を敬意と真摯さをもって描くためにカサットがする空間処理と画面構成のほんの一例であるが、同時に、ブルジョワ階級の女が家庭に一人で閉じ込められているためにさまざまな制限に直面していることを伝えるのにも役立っている⁸⁾。

ポロックのいう3つ目の空間は、すでに上記の引用中に顕著であるが、こうした空間表現を生み出す社会という空間である。

表現者である女性は、女性向けに区分・整備されたひとつの社会構造である空間のなかで自分を形成し、心理レベルでも社会的レベルでもその空間を実

際に生きる。(中略)女性性の空間とは、見る-見られるという社会的諸関係における女の位置、可動性、可視性について、女が経験した感覚から生まれたものである。(中略)その組織された視線そのものが、こんどは、性的差異がある一定の社会秩序として維持するのに役立っている⁹⁾。

さて、ここでは講読したテキストの全て、検討した作品画像の全てを記録する紙幅はないが、ポロックの畳みかけるような強い主張を聞きながら、学生たちは明らかに不服そうな面持ちになり、ときおり「えー？」という抗議の意を含んだ声をあげることもあった。そして、作品から最初に受けた印象は、この評論によって覆されるものではないこと、「主張はごもっともだが、『女らしさ』を求める社会を受け入れることが、そんなに悪いことだとは思わない」と明言する学生もいた。(家庭では母親として子育てをしながら、大学院に通っている学生である。)さらにディスカッションを重ねる中で、こうしたポロックの言説じたいが、「フェミニズムというイデオロギー」によって極端に屈折しているのではないのか(偏見ではないのか)という方向に意見が集約されていった。

精神分析的批評によるカサット解釈

授業では、受講者に心理学専攻の学生が多いこともあり、次に、精神分析を基盤にカサットを語ったキャサリン・ザーブ(Kathryn J. Zerbe, M. D.)の“Mother



(図7) メアリー・カサット<ポピー野原>1874年, キャンヴァスに油彩,
フィラデルフィア美術館

and child: A psychobiographical portrait of Mary Cassatt. (母子：精神分析的伝記によるメアリー・カサットの肖像)”をテキストとして、カサットの複雑な心理と作品との関係を探ることにした¹⁰⁾。それは、ポロックが提唱した「強い女」としてのカサット・イメージとはある意味、真逆の解釈であり、「強がる女」の内面にある複雑な、そしてあまりに「弱い」側面を作品に読み解いていこうとする批評である。

まず幼少期に、彼女が身内の相次ぐ死に直面したことが糸口となる。長女はメアリーの誕生とほぼ同時に死に、弟のジョルジュも幼児のうちに死んでしまった。第四子のロバートも結核のため長期の治療の末に13歳で死んでいる。さらに姉のリディアは生まれながらに虚弱で、母とメアリーの献身的なケアが必要だったという。ザーブは、一般に幼少時の死別経験は後に、自分が生き残ったことに深い「罪悪感」を抱かせがちであり、それがトラウマとなった可能性が高いと指摘する。また、父親が男の子の教育にばかり熱心で、女の子であるメアリーを同等に扱わなかったことから、メアリーは兄弟への強いライバル意識や反感を持ったに違いなく、しかし、死別体験からくる罪悪感のせいで、それを防衛的に否定しようとする屈折した心理状態に陥っていたのではないか、という。確かに、彼女が<ポピー野原>(1874年)(図7)などで描いた少年たちは、死んだ兄弟たちだった可能性が高い。芸術作品として兄弟を蘇らせることは、カサットにとっては、つきまとう罪悪感を昇華する唯一の方法だったのであろう、とザーブは考えている。

また、ザーブは、いわゆる「母娘カプセル」¹¹⁾(娘と母親との共依存)が大きく作品制作に影響したであろうと推測する。父親は芸術に疎い経済人であり、母親だけが芸術世界に憧れを抱き続けていたため、娘がプロの芸術家を目指したいと言った時、熱烈に支援したのは母親だったという。実際、父の反対をおしきってパリへ向かったとき、母親は娘とともに家を出てずっと同伴していた。ドガを知り、印象派に与するより以前のカサットの作風は、「芸術的自己 (artistic-self) が未発達でオリジナリティに欠けている」(図2)が、それは母の価値観で絵を描いていたせいであろう、とザーブは言う。この時期にカサットはルーヴルをはじめとする美術館での模写に励み、過去の巨匠の画面から技術を学ぶことを続けていたが、それも常に母と一緒に回っていたらしい。一般に母子関係の密着に亀裂を生じさせ、子どもを社会化するのが父親の役目であるが、カサットの実の父はこれに失敗したことになる。

事態が一変するドガとの出会いは、カサットにとっては、代理父親の獲得にほかならなかった。カサットにとってのドガとはまさに、母への依存を解除するための媒介であり、その意味で師である以上に父であったはずだ、とザーブはいう。また、一般に父親は、娘の「男性的 (masculine)」気質を喜ぶものである。カサットが芸術界で男性的な努力を惜しまなかったのは、理想化された父としてのドガを喜ばせるためだったのであり、だからこそ「女」としてドガに結婚を迫ることもできなかったのであろう、と推察できる。

しかしまた、すでにこの世にいない巨匠を手本とし



(図8) メアリー・カサット「赤ちゃんの最初の愛撫」1891年、キャンヴァスに油彩、個人蔵

ていた時期とは違って、目の前にいる異性であるドガを師と仰ぎ敬愛し、その全てを吸収しようとするのは、創作活動じたいを大いにリビドー化することにもなった。ドガとの出会い以降、画面がにわかに活気づき才能が開花していくのは、ドガを同一化の対象と見なしていたからこそであり、ドガの勧めで母子像を描き始めたとき、実は、ドガの妻となり彼の子を産み育てたいという無意識的な願望がそこに注ぎ込まれていったと考えられる、とザーブは言う。異性親と結ばれる夢にふけるのは一般にエディプス期の特徴であり、カサットは終生そこから成長しきれないままだったと言えるのかもしれない。母子像の中でも優れた作品の数々は、2人の関係が特に良好だった時期に描かれたものである(例：図8)。さらにまた、一般に、知的・文化的で創造的な女性は、自分の知的生産物を子どもとみなし、現実界での母性を放棄することがあるのだが、母子像をはじめとする作品は、それ自体がカサットにとっては「わが子」である。しかも主題じたいが「子ども」であるのだからますます「子を産むこと」の代わりになる。カサットが繰り返し母子像や子ども像を産出し続けるのは、すなわちドガとの間に象徴的な「わが子」を産み続け、父(=ドガ)に捧げ続けることに他ならなかった、と言うのである。つまり、ザーブに従うなら、カサット作品の切ないほどいとおしく可愛いらしい子どもの描写は、「わが子」への深い(しかし屈折した)愛情表現そのものだとということになるだろう。

では、ドガの登場によって、少なくともエディプス期の母との関係は清算できたのだろうか。ザーブの答えは「否」である。母とその後同居していたカサットにとって、母からの自立の努力は酷く苦しい闘いとなって彼女につきまとう。ザーブは、最良の母子像でさえ、そこに自分の母と自分自身とを投影していた可能性を指摘する。初期の作品の中には、母子の間の境界線が消えてしまい、母子が一体化して見えることさえあった。そしてドガは、そんなカサットにドローイングの精確さを増すようにとのアドバイスをしたという。カサットが印象派の一員であるにもかかわらず、母子像では特に線描を残そうとするのは、ドガを媒介として母から自立しようとするカサットの苦しい闘いの痕跡だと解釈できるわけである。

1895年に、その母親が死ぬ。カサットは悲嘆に暮れ、制作意欲も減退し制作数も激減している。その頃より徐々に母子像のテーマから離れ、幼い子どもの肖像ばかりを描くようになっていく。また、1900年以降の女性解放運動への参画は、実は母親の喪失に対する躁病的防衛だったのではないかと、ザーブは語るのである。

『共視論』を応用した心理学的解釈の補遺

さて、この授業の受講生は、ポロックよりはザーブのほうが解釈として府に落ちるところがあるようだった、とはいえ、全てをカサット個人の病的に屈折した心理の反映として読み解くという批評手法にも全面的に賛同はし兼ねる、との意見が多数であった。また、画面分析という点についていえば、ザーブのそれはポロックの精緻な記述には及ばない、という感想も共有できた。また、ポロックの「まなざし」論の着想じたいは興味深く、納得できるところもあった、と振り返る声も聞けた。だが、授業で扱ったポロックのテキストは、この授業のテーマである母子像に関する内容ではなかったため、母子像の「まなざし」はどうなのだろう、という疑問もわいてきた。

そこで、最後に、やはり心理学畑の研究書の中で、それ自体はカサットの批評ではないのだが、描かれた母子像の視線を論じた実に興味深いものがあるので、それを紹介しつつ、その解釈の手法を援用して受講生と共にカサットの母子像を見直すことにした。紹介したテキストは、北山修の「共視母子像からの問いかけ」である。

北山を中心に編成された精神医学と心理学の専門家による研究グループが調査対象としたのは、膨大な浮



(図9) 喜多川歌麿<風流七小町：雨乞>1798-1806年、浮世絵、クリーヴランド美術館

世絵のコレクションである。そこから母子像だけを抽出し分類整理した結果、母と子がともにひとつの対象を眺めるという構図が非常に多いことが判明する(図9)。母親とその腕に抱かれた幼児とが、同じものを目で追っている姿である。北山は言う。

D. W. ウィニコットの移行対象論によれば、分離する母子の間を媒介するものとして毛布の切れ端などのモノが重要になるとされるが、浮世絵においてもそのようなモノが再三登場し、母子に共有されていることになる。そして、このような母子の間は、境界線というような細い線ではなく、豊かな文化で埋められる可能性のある、広がりのある境界線というべき領域だろう¹²⁾。

阿部公彦は、これを次のように解説している。

そもそも「共視」とは何か。発達心理学には joint visual attention (直訳すると「共同注視」とか「共同注意」という概念がある。ふたりがともにひとつの対象に目をやる行為のことである。このような行為をわざわざ概念化するのは、このジョイント・アテンションの発生が幼児の発達の中ではとても意義深いことと考えられているからである。誰かとともにひとつの対象をながめるようになることは、幼児の心において“画期”を成す。それは幼児が他者の意図や心的状態を読み取り始めた証拠だからであ

る¹³⁾。

「共同注視」は、他者が考えていることを想像する心の過程としてとらえられる。子どもと母親、あるいは子どもとモノという二項関係から、社会的に共有される象徴を介した三項関係への発展段階である。その様子を好む浮世絵の感性は、日本人の親子関係、養育関係、コミュニケーションの特徴をあらわしているのではないかと北山は考察を進めていく。

しかも、北山によれば、浮世絵の母子が目で追う対象は、蛍、シャボン玉、花火、など「はかない」ものが多いことも判明したという。それは、「はかなさ」に美を見いだす日本人の趣味の反映であることはもちろんだが、母と子の蜜月関係が今だけのものであり、やがて子は育って自立していく、そのことを象徴的に示唆しているのではないかと北山は考察している。

また、浮世絵では、母親の顔だけが描かれ、こどもの顔が見えない作品が多いことも判明した。その理由として、北山は、絵師と鑑賞者はともに子どもに自己を同化させ、母親(美人)との視線の共有を楽しもうとするからだろう、と考えている。

さて、カサットの母子はどうであろうか。北山自身はその著書の中で、西洋では伝統的に宗教的な聖母子像があるため、浮世絵に現れる自然な母子の心の交流が描かれることは稀であった、と指摘したうえで、ただし西洋でも近代になると「対話や共視、授乳をおこなう母子像が急激に増え」¹⁴⁾ てくると述べ、その挿



(図10) メアリー・カサット<林檎に手を伸ばす赤ん坊>1893年、ヴァージニア美術館



(図11)

左：喜多川歌麿＜母子図（たらい遊）＞1803年頃，浮世絵，ポストン美術館
 右：メアリー・カサット＜湯浴み＞1890-91年，賽の目紙に多色刷り木版

図として，カサットの＜林檎に手を伸ばす赤ん坊＞（1893年）（図10）を掲載している。

しかしながら，カサットの母子像を改めて検討してみると，共視や対面よりも，母と子の視線の行くえが食い違っているものが多いようなのである。もちろん，目と目を見合わせる構図のものもあるし，共視の姿のものもあるのだが，短期間ながら私たちが集められるだけ集めたカサットの母子画像の多くは，母と子の「視線の一致＝心の一致」よりは，「食い違い」のほうが多かったのである。例えば，カサット自身が喜多川歌麿の浮世絵＜母子図（たらい遊）＞（1803年頃）に想を得て制作した多色刷り版画＜湯浴み＞（1891年）を見ると（図11），歌麿が明らかな共視の構図であるのに比べ，カサットの＜湯浴み＞では，たらいを見下ろす母に「つかまえられた」ような幼児は，あたかも脱出先を見つめるように母の背後の床に視線を向けているのである。また，母子の一方の顔しか描かれていない場合，たいてい顔が見えないのは母親のほうであり，子どもの表情は必ず描かれているようである（例：図12）。この授業では，カサットの全作品を網羅的に検証した結果ではなく，また，北山修らのように量的研究を遂行したわけでもないのに，単なる印象にすぎないのであるが，確かに食い違う母子の視線は，ザーブが語ったような，カサット自身の実母との関係が反映されているのかもしれない，と思えてくる。

だが，ザーブの分析したような病的にいびつな母娘



(図12) メアリー・カサット＜腕に子どもを抱く母親＞1890年頃，キャンヴァスに油彩，ペラス美術館（スペイン・ビルバオ）

関係の表れなのだろうか。カサットの画中の母親たちの視線は，多くは愛しいわが子へ，そうでなくても，子育てに必要な動作のための方向（例：湯浴みをさせるタライのほう等）へ向けられているが，どの場合も慈愛に満ちた美しいまなざしである。子どもが眠つていようと，ぐずつていようと，逃げ出そうとしていようと，である。時に「愛情過多」にも見えるそんな母

親たちに対して、画中の子どもたちは（時には、かまわれ過ぎるのを鬱陶しがっているかのように見えることも確かにあるが）、多くは「見守られている安心感」があるからこそ、自分勝手に振舞うことができているようだ。だから視線も食い違いがちになる。そうした「見守る」母親の慈愛に対して、カサットが悪感情をもっているようには思えない。カサット作品への私たちの第一印象どおり「優しく温かい」ものとして描写されている。すると、まず、画中の母親たちを、カサットの実母に重ねて見るならば、描かれているのは、カサットを最後まで支え続けた母の「見守り」であり、カサット自身がどちらを向いていようと、いちずに娘に愛情を注いでくれた実母の姿であると言えるかもしれない。母の「見守り」を信じることで、カサットは自由に大胆に外の世界へと目を向け続けることができたのではないか。その意味では、確かに「母娘カプセル」の状態は、大人になっても続いていと言えようが、しかし、母の束縛からの解放を病的に希求する娘の様子は、画面からは読み取れないように思われる。

次に、画中の母親にカサット本人を重ねてみよう。すると、もしかすると画中の子どもたちは、ザーブの言うように空想上のドガとの間の子どもだとも言えるのかもしれない。その架空の子どもに対するカサットの溢れんばかりの愛情が描かれているのだとも言えそうである。そして北山の言うように顔の見えない人物のほうの視線に作者の視線が一致するのだとすれば、顔の見えない母親を描くときには特に、カサットその人が、その画中の母親と一体化している可能性が大きいだろう。自分自身が実母から受けたような愛情を、理想的なものとして、自分もその架空の子どもに向けているのかもしれない。そしてまた、現実界での子育て経験の無いカサットには、母と子が「見つめあう」実感や、子どもの発達過程で実際に生じる「共視関係」をイメージしづらかったのかもしれない。架空の子どもは、カサット＝母親が一方向的に「見ようとする」主体である時、その対象であって、視線を共有する相手にはなりえないのである。カサット＝母親は、常に「見る主体」、子どもは「見られる客体」としてそこにいる。

また、共視関係が描かれることは少ないが、それが描かれる場合母子が見ている対象は、浮世絵と違って、特別に「はかない」ものだというわけではない。浮世絵が、北山の言うように、母子の「今だけの蜜月状態のはかなさ」を象徴しているのだとすれば、カサットには、それが無くて当然だろう。実母と娘＝カサットとの関係は、母が死ぬまで持続していたわけであるし、

架空の子どもと母＝カサットの関係は、はかないどころか実際には存在しておらず、逆に永続することが夢想されてさえるはずだからである。

おわりに

さて、以上見てきたように作品の批評・解釈は、その批評家の拠って立つ理論やイデオロギーによって幾通りにも操作可能なものであり、フェミニズムと精神分析とだけを比較した今回の授業展開は、カサット理解にとって決して十分ではないことは、ここに急いで付言しておく必要があるだろう。ただ、このたびの授業では、芸術学領域のいわば「極論」であるフェミニズム批評と、心理学領域の「極論」である精神分析的批評を対置することを通じて、2つの領域にまたがる大学院生同士が共に語り合い、互いの専門分野への関心を深めることにつながれば、と思った次第である。そして、画像を映写するスクリーンを見つめる私たちは、少なくともこの授業の間は共視関係にあったと言えるのかもしれない、などと思う。

注

- 1) 参照：スーザン・E. マイヤー『メアリー・カサット（はじめて読む芸術家ものがたり）』、渡辺真監訳、同朋舎出版、1992年。
- 2) 原田マハ「エトワール」、『ジヴェルニーの食卓』所収、集英社、Kindle版、2015年。
- 3) スーザン・E. マイヤー、前掲書、p. 31。
- 4) 原田マハ、前掲書。
- 5) Lynda Nochlin, "Why Have There Been No Great Woman Artists?" *Art News*, LXIX, 1971.
- 6) ロジカ・パーカー&グリゼルダ・ポロック『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』、萩原弘子訳、新水社、1992年、p. 67。
- 7) 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』、萩原弘子訳、新水社、1998年、p. 126。
- 8) 『女・アート・イデオロギー』、前掲書、p. 67。
- 9) 『視線と差異』、前掲書、pp. 107-108。
- 10) Kathryn J. Zerbe, M. D., "Mother and child: A Psychobiographical portrait of Mary Cassatt," (1987). *Psychoanalytic Review*, 74: 45-61.
- 11) この名称は、ザーブが使用したものではなく、授業を受講していた心理学専攻の学生から教えられたものである。
- 12) 北山修「共視母子像からの問いかけ」、北山修編『共視論—母子像の心理学』、講談社、2005年、p. 15。
- 13) 阿部公彦『書評空間：BOOKLOG』、http://booklog.kinokuniya.co.jp/abe/archives/2010/12/post_76.html (2015.12.10.)
- 14) 北山、前掲書、p. 38。