

## 第74回ジェンダーセッション

## 鏡像試論

—描かれた鏡とうつしだされた女たち

江崎 聡子

**Key Words** ジェンダー、表象、女のイメージ、鏡

## 1. はじめに

草間彌生のインスタレーション作品、《ピープショー：終わりのない愛》(1966年)は鏡の無間地獄を見せている。外側が黒く塗られたこの六角形の構造物の内部は全面鏡面になっており、その鏡張りの天井には、赤、白、緑、青の小さな電球が規則的に配置され、それらが一定の感覚で明滅する仕掛けになっている。そして側面には内部を覗くための窓が開けられている。1966年にニューヨーク市のギャラリーで展示された際、草間自身がこの鏡の間の内部に入り、パフォーマンスをし、それを写真に撮影した。(図1) このパフォーマンスで草間は女が常に見られる存在であることと、さらには性風俗の店で行われているような「のぞき見」ショーを連想させるようなこの装置によって、女が常に性的な視線に晒されていることを、終わりなき鏡の間によって表現した。しかしながら同時に、設置された覗き穴から中を覗き込んだ者は、鏡の間に永遠に反映されつづける自分の顔を見ることになる。鑑賞者は、男女を問わず、自分が覗いていたはずなのに、しかし一転してそこに、鏡に映し出された自分を発見し、無限に反映された鏡像から逆に見られているような錯覚さえ抱く。



図1 草間彌生《ピープショー：終わりのない愛》(1966年)(ニューヨーク市キャストレン・ギャラリー) Laura Hoptman et al., *Yayoi Kusama* (London: Phaidon, 2000), p. 60.

ここでは見るものと見られるものとの境界線が攪乱されている。男は「見る」主体であり、女は「見られる」客体であるというジェンダーと視線に関する図式がここでは曖昧にされ、時に反転し、状況に応じて「見る」／「見られる」の関係が常に変化しうるものとして提示される。無限につづく鏡像は、視線の抑圧的構造をうかびあがせると同時に、そういった構造の可変性をも示唆している。

鏡やその鏡像は古くから、絵画作品や彫刻に表現され、また近代以降においても写真作品、あるいはインスタレーション作品などに登場してきた。そしてそれぞれの文脈に応じて鏡は時に「見

ること」や表象行為そのものの比喩となり、あるいは他の事物との組み合わせにおいて、「虚栄心」や「うぬぼれ」、あるいはまた別の場合には「賢明さ」や「純潔さ」を示唆し、さらには近代性やアイデンティティの表象に関わる重要なモチーフとして用いられてきた。

本稿では、こういった多様な鏡のイメージが、とりわけ女性像とともに作品に表されたとき、現実とその表象という問題とどのように関連し、そして作品の主題表現にどのように関与し、さらには女のイメージの媒介変数としてどのような効果をもたらしているのかという問題を考察する。まずは芸術における鏡の位相を検証し、両者の関係性を解き明かすとともに、主題内容の構成要素としての役割を考察していきたい。

## 2. 鏡と芸術

視覚芸術の理論と実践の長い歴史において、外界の事物をそれに似せて再現することは、中心的な課題であり続けてきた。動物が疾走する姿を描いた古代の洞窟壁画から、ルネサンスの遠近法による空間表現、さらにはCGなどの現代の高度な複製技術に基づいたイメージに至るまで、いかに「本物」に肉迫し、「リアル」に再現するかが、制作者の強い動機の一つであり続けてきた。そしてこういったミメシスの美学において鏡は特別な位置を占めるようになった。その表面に外界をうつしとる鏡は、時に視覚芸術の模範となり、その鏡像は優位性を獲得したのである。

さらには鏡やその鏡像そのものが、しばしば作品の中に題材として描かれてきた。その理由は何よりも、鏡と芸術実践の類似性にあると思われる。外界を映し出す鏡と、みのまわりの現実世界をイメージであれ言語であれ、記号に置き換えて再現するという表象行為との類似性から、作品に描かれた鏡のイメージは、表象行為の、さらにはいえば芸術実践のメタファーとして機能してきたの

である。

こういった芸術実践と鏡像、そして現実世界の関係性については、古代より言及が見られる。例えば最も早い段階の事例として、プリニウスの『博物誌』における議論がある。プリニウスは「人間の影の輪郭線をたどること」において、つまり影という現実世界の物体が物理的に作りだす像をうつしとることに絵画の起源があったと述べている<sup>1</sup>。また芸術において、鏡のように巧みに現実を映し出すことの熟達に高い価値が与えられたことが、さらに別の箇所の記事から明らかになる。プリニウスは、古代ギリシャの画家、ゼウクシスとパラシオスに言及し、二人の画家がいかにリアルに描くことに腐心し、そして競いあっていたかという逸話を披露している。この逸話から、絵画制作なども含めた表象行為の根幹において、現実を巧みにうつしとることに価値が付与されていたことがわかる<sup>2</sup>。

ルネサンス期の美術論においても鏡と絵画の類似性が議論された。最も興味深いものは、レオン・バッティスタ・アルベルティの『絵画論』（1436年）における反射像への言及である。アルベルティは絵画の起源をギリシャ神話のナルキッソスの物語に求めている。アルベルティは「絵画がすべての芸術の花であるとすれば、ナルキッソスの物語こそ、そっくりそのまま、これにあてはまるのである。絵画を、泉の水面に映ったものと同様に、芸術的なものでないとうとうどうしていうことが出来ようか。」<sup>3</sup>と述べ、ナルキッソスが見たであろう泉の水面にうつった像こそが絵画の起源であるとする。ここでは鏡像的なイメージと絵画の類似性が明確に指摘されている。

この鏡像と絵画の関連性はレオナルド・ダ・ヴィンチの絵画論に継承されている。ダ・ヴィンチの論考においては、平面性や二次元的性質といった観点から、より実践的な観点から絵画と鏡像の結びつきが考察されている。ダ・ヴィンチは「平らな表面をした鏡は其の表面に真の絵画を蔵して居る。又、平らな物の表面に描かれた完全な絵は鏡の表面に似て居る」と述べ、鏡像と絵画の

類似性をその二次元的性質に求めている。そして制作の際にも、鏡を実際に使用することを奨めている。

「鏡、すなわち画家の師…君の作品とモデルとを同時に反映する鏡をもってそのやうに自己を批判せよ…もし君の絵が全く自然の物象に一致して居るかを見たいと思ふ時には、鏡を取って生きたモデルを反映せしめ、此の反映を君の作品と対照せしめ、原図が模写と一致するかをよく見よ。何よりも第一に鏡を師とせよ。何故と云へば滑らかな鏡の中に物象は多くの点で絵画にあるものと同じやうに映るからである。」<sup>4</sup>

ここでダ・ヴィンチは、画家は、鏡像が平面性を共有しているという理由で、鏡像を手本として、自らが描いた作品を鏡像と照らし合わせ、それによってうまく描かれているかどうかを確認すべきであると提唱し、鏡像の優位性を認めている。

また画家の自画像制作においても鏡は重要な役割を果たした。古くは一世紀のプリニウスの《博物誌》の「絵画・画家」の章の「婦人画家」の一節に、「キュジコスのイアイアは…鏡を用いて自分自身の肖像も描いた。」とあり、この女性画家が鏡の助けを借りて自画像を描いたという記述が見られる<sup>5</sup>。またボッカッチョの『名婦人列伝』（1403年）の第66章の「ヴァロの娘、マルシア」においては、「確かなことは、マルシアが絵画と彫刻の勉強に一心に身をささげ、非常に巧みに象牙の像を彫り、絵を描ことができたので、同時代の最も有名な画家であるソポリスやディオニシウスをも凌いでいた…マルシアの作品の代表例は長く残っていた。その中には自画像があり、それを彼女は鏡の助けをかりて板の上に描いた」とある。フランス語版の挿絵には、机にむかって手鏡の鏡像を見ながら自画像を制作しているマルシアの姿が描かれている<sup>6</sup>。

レンブラントもまた《自画像》(1665-69年頃)

を制作する際に、自己の鏡像を見ながら描いたと考えられている。それは利き手の表現の修正から推察される。この作品のX線写真によって、レンブラントが左手と右手の表現を修正したことが判明しており、それはおそらく左右逆象の鏡像をそのまま模写したために、左手を利き手として描いてしまい、後に手と腕を塗りつぶして右利きへと修正したためだと推測される。また、パルミジャーノは凸面鏡の像をそのまま描いた自画像《凸面鏡の自画像》(1523-24年)を制作した。この作品は、実際に凸型の板の上に描かれており、そこには凸面鏡に映った、画面左上に窓がある室内におけるパルミジャーノ自身の姿が見られる。画面前景中央に大きく描かれたリングをはめた右手は、実際には左手であると考えられ、右手で筆をもち描いたと思われる。鏡のモチーフと画家自身の自画像が共存した例でもある<sup>7</sup>。

### 3. 描かれた鏡の歴史 ——鏡のイコノロジー

こういったリアリティの追及や技術的な関心から鏡が用いられ、あるいは実際に画家の自画像に鏡像が登場する場合は別に、鏡のイメージが絵画空間の物語の構成要素として描きこまれた作品も数多く存在する。とりわけ、西欧絵画において寓意像として実際に鏡が描きこまれた場合がそれにあたる。女、骸骨(死神)、そして鏡のイメージが組み合わせられ、人間の死すべき運命が寓意されることはヨーロッパ中世後期の視覚文化においては珍しいものではなかった。ジェイムズ・H・マーロウが指摘するように、当時既に鏡は死者や骸骨とともに描かれ「メメント・モリ」のイコノロジーを形成していたと考えられる<sup>8</sup>。ルーカス・フルテナーゲルの《画家ハンス・ブルクマイアーとその妻アンナの肖像》(1529年)においては、ブルクマイアーの妻が手にする手鏡には二つの骸骨のイメージがあらわれており、鏡の枠には

「おお、死に神よ」と「汝自身を見よ」という警句が刻まれている。ハンス・バルドゥングの《三時代と死》(1509-10年)では、手鏡をのぞき込む若い女の背後に砂時計を手にした骸骨が迫っている。若い女は鏡像を見て、自分の美しさや若さを確認し満足した様子である。しかし、その鏡像には、「時間の有限性」を示す砂時計を手にして背後に迫る死の擬人像が、同時にうつりこんでいるはずであり、「若い」や「死」の意味が生じている。鏡は「若さ」や「美」のはかなさや、生の「有限性」を鑑賞者に意識させる寓意として描かれたのである。

セバステアン・ブラントの風刺文学『阿呆船』(1494年)には愚かな人物の例が手鏡とともに描かれている挿絵が幾つか見られる。サビーヌ・メルシオール＝ボネは中世後期からルネサンス期のテキストやイメージにおける鏡の意味を分析し、鏡のイメージがキリスト教の文脈から虚栄、傲慢、嘘、詐欺、狂気あるいは憂鬱気質を指し示す記号として機能していたことを明らかにした。

「『阿呆船』でS・ブラントは、世界を駆け巡る百十二の愚者グループのいくつかに同行しながら、鏡にえり抜きの地位を与えている。愚者はそれぞれ自分のくせに応じて自分の姿を見る。新しい流行のとりことなっている移り気な若者は、鏡の前で着替えをする。また年老いた自惚れは、鏡にうかがいをたて、そこに賢者を見いだした気になる。そして婦人は悪魔が火をつけている梁の先に座って自分の美しさにうっとりしている。」<sup>9</sup>

メルシオール＝ボネは中世のイコノロジーにおける鏡のイメージの持つ否定的な意味内容を豊富な実例とともに分析したのだが、注目すべきは、鏡とともに描かれている人物や出来事によってその意味合いが変化するということである。メルシオール＝ボネによれば、女性像とともに描かれた鏡は、多くの場合において、虚栄や自惚れ、傲慢

さといった意味合いを持つことになる。

しかしながら、「鏡」と「女」のイメージの組み合わせが、まったく異なる意味合を帯びることもある。それは賢明の寓意を主題とする作品においてである。賢明の寓意画において、しばしば、鏡のイメージは知識や、自意識、思慮深さのイコノロジーを形成してきた。例えば、アンドレア・デッラ・ロッチアの円形セラミック作品、《賢明》(1475年頃)では、果実や植物のモチーフに縁どられた中心の円に、鏡を右手に掲げ、その鏡像を見つめている女性像が表現されている。そして女の左手には知恵を表すとされる蛇が握られている。シモン・ヴェエの《賢明の寓意》(c. 1645)では、賢明と摂政の寓意像として描かれたルイ13世王妃アンヌ・ドートリッシュの右腕に蛇が巻き付き、またその左手の先には鏡が登場し、王妃がその鏡像をみつめている。王妃の頭上にはクピドがあらわれ、勝利の月桂冠を授けようとし、そしてその足元、鏡の下には砂時計を手にした時の翁が、地球儀によりかかり、青い衣を肩にかけた王妃をあおぎみている。こういった作品から、蛇と鏡と女のイメージの組み合わせが、賢明といった肯定的な意味合いを持つ場合があることがわかる<sup>10</sup>。

肯定的な文脈における鏡と女のイメージの組み合わせは、聖母マリアを描いた作品にも見られる。ティールマン・ケルウェルによって1505年に印行された『ローマ典礼用の時禱書』の《エンブレムを伴った聖母》は、マリアを象徴するものの複合的な図像である。そこには、他の「海の星」や「閉ざされた園」のアトリビュートとともに、聖母の純潔や無原罪の象徴として鏡のイメージが「汚れなき鏡」という文句とともに描かれている。

こういった明らかに寓意的な鏡のイメージの使用とは別に、神話や聖書のエピソードと関連した身繕いや水浴を題材にした作品において、鏡はその設定上必要なモチーフとして描かれている。ジョヴァンニ・ベリーニの《鏡を見る女》(1515)、ティツィアーノの《鏡の前の女》(c.1512-15)、鏡

を見るヴィーナス》(c.1555)、ティントレットの《スザンナの水浴》(c.1555)、ジョルジョ・ヴァザーリの《トワレットのヴィーナス》(1558)などといったルネサンスやバロックの作品は、女神や女の登場人物のいわばトワレットを題材としているが、必要な道具として鏡がともに描かれている。こういった作品において注目すべきは、本来ならば男性の視線が許されない、あるいはそういったものから隠されているような、禁断の場面や状況を鑑賞者が覗き見るような設定になっていることである。裸体の、そして「準備」の最中であり、言い換えれば「舞台裏」の女のイメージがここでは鑑賞者の視線の前に暴かれているのである。そしてその自らの覗き見る行為とその視線を鑑賞者は、描かれた鏡や鏡像によって気づかされるのである。ここで鏡は「性的に見ること」を示すモチーフとして作用しているとも言えるだろう。

#### 4. 鏡のイメージと近代性 ——カサットとマネ

以上みてきたように、美術の歴史の早い段階から多様な意味を帯びながら鏡はしばしば作品に描かれてきた。そしてまた制作上の理論においても、鏡のイメージは芸術の比喩として言及され、あるいは実践的な観点から模範として位置づけられてきた。では、西欧近代の視覚芸術において鏡はどのように描かれ、そしてどのような意味を帯びていたのだろうか。ここではフランス印象派の作品から、鏡像が登場する作品をいくつか取り上げながら、考えてみたい。

フランス印象派の活動に参加したアメリカの女性画家、メアリー・カサットの作品にはしばしば鏡が登場する。観劇の場面の背景に、そして中産階級の女性の身づくろいや湯あみをする日常生活の場面に、また母と子の肖像画に鏡が描かれている。オペラ座での観劇を主題とした《ボックス

席の女》(1878/79年)や《ボックス席の女たち》(1881/82年)といった作品においては、オペラを観る中産階級の女性たちの背後に鏡面が登場し、舞台を見つめる視線や、また幕間にあたりを見わたし知人などを見つけようとする観客の視線、そしてとりわけ観劇に来た女性客を品定めするかのように見る男性客の視線などがそこにうつしだされ、複雑に絡み合う視線の交錯がとらえられている。

この鏡の反射像は、《コーディー・フランセーズにて、スケッチ》(1877/78年)の黒いドレスをきた女の手にしたオペラグラスなどとともに、「見ること」を意味するモチーフであるとも考えられる。ボックス席の女性たちや黒いドレスの女は観劇する、「見る」主体として描かれている。しかし一方で、ボックス席の背後の反射像に、あるいは黒衣の女の画面左上に、彼女たちを「盗み見る」男たちが描かれることによって、「見られる」対象でもあることが示され、ジェンダーの差異にもとづいた視の関係性が示唆されている。男が見る、女は見られるという図式は、実は十九世紀フランスの社会的慣習に基づいたものでもあった。当時のエチケット・ブックには、たとえば、良家の女子は他人と視線をあわせることをなるべく回避すべきであり、また会話の際には視線を落とし相手を見つめてはならず、また外出の際には他人、とりわけ通りすがりの男性と視線を交わすことを極力避けるべきとの記述がある<sup>11</sup>。ジェンダーの規範に基づいた視覚制度の慣習が社会において実際に存在していたのである。

カサットの鏡のイメージに関しては、カサット自身の作品だけではなく、カサットが交流したフランス印象派の画家達の作品、とりわけ同様に鏡像やオペラグラスなどの視覚に関するモチーフが描きこまれた作品と比較対照しながら考察することによって、より一層その意味が明らかにされる。「見る」という行為におけるジェンダーの関係性は、オペラ観劇を描いたルノワールの《栈敷席》(1874年)に描かれた男と女の関係においても見られる。栈敷席の男がオペラグラスを手に劇

場を見わたしている一方で、美しく着飾った連れの女は正面を向き鑑賞者と視線をあわせている。男は自分の眼をオペラグラスによって隠し、この絵画の鑑賞客と視線をあわせることはない。一方、女は鑑賞者の視線を受け入れ、承認しているのである。ここでは、女性が視線にさらされる受け身の存在であり、男性は「見る」権利を行使する主体的な存在であるという非対称な関係が表現されている。ルノワールの女はカサットの黒衣の女のような「見る」主体として描かれていないのだ。

世紀末パリの歓楽の館に集うパリの大衆を鏡のイメージとともに描いたものとしては、エドゥアール・マネの《フォリー・ベルジェールのバー》(1882年)(図2)がある。マネの最晩年に制作されたこの作品には、シャンソン、オペラ、パントマイム、あるいはアクロバットやフリークショーなどの娯楽を提供していたミュージックホール、フォリー・ベルジェールの光景が、バーカウンターの若い女とその背後にあるホールをうつしだす鏡像によって切りとられている。画面手前には端が切断される形で大理石のカウンターが描かれ、そしてその上にはシャンパンなどの多種多様な酒瓶やピンクと白の花の花瓶、そしてガラス杯に盛られた橙色の果物といったものが並べら



図2 エドゥアール・マネ《フォリー・ベルジェールのバー》(1882年)  
ジョン・リチャードソン『マネ』三浦篤・田村義也訳、西村書店、1999年、p. 123

れている。カウンターの背後の鏡はバーメイドの後ろ姿や、カウンターに身を寄せる男性客、そしてこのホールでの演目を楽しむ客たち、そしてカウンターの酒瓶といったものをうつしだしている。

この作品に関しては多様な解釈がなされてきたが、とりわけカウンターで接客するバーメイドと、画面右端の鏡像によってその存在が確認されるシルクハットの紳士の関係性に焦点をあてたものも多い<sup>12</sup>。まずこの女の社会的身分に関して美術史家ルース・E・イスकिनは、この女はボン・マルシェなどのデパートの店員たちと同じような身分で、階級上昇を狙っている新興の階層であったプチ・ブルジョワの一人であると推察する。当時のパリのデパートでは、女の売り子が雇い主から販売促進のために流行の最先端の装いをすすめられていたが、同様に、このバーメイドも顧客をもてなす制服としてファッショナブルな衣服で美しく着飾っていたのだらうと指摘する<sup>13</sup>。ではここで顧客、この絵の場合は山高帽の紳士だが、彼が買おうとしていたのは何だったのか。歴史家の分析によれば、カウンターの酒やスナックだけではなく、バーメイドもまた「商品」だったようである。アラン・コルバンによるとこういった売り子たちは「誰とでも寝るような最下層のもぐり売春婦とかわらうじて一線を画す程度の、客をえり好みするファム・ギャラント(都市部の高級娼婦：引用者註)のなかではより低俗な型の娼婦」であり、十九世紀末のパリに出現した新しいタイプの私娼だった<sup>14</sup>。またT・J・クラークは「これは飲み物、オレンジ、そしておそらく自分自身を売っている——彼女の顧客たちの中にはそう思っている者もいただろう——ミュージックホールの一人の女の絵である」と述べ、彼女のファッションや化粧以外にこのバーメイドについて確かなものはなく、とりわけその社会的身分や帰属する階級は不明であると指摘している<sup>15</sup>。そしてクラークはこういった曖昧さや不確実性は、背後の鏡像によって増幅され、鏡のイメージはマネによるモダニティの解釈を示唆するものだと主張する。

「鏡は周囲の世界の断片が出現する表面である…こういったもの（この作品の鏡像に映し出されたもの：引用者註）の中には、それがそっくりそのままうつしだす現実世界の対応物にしっかりと結びつけられているようには思われないものもある。これは、私が繰り返し述べているように、フォーリー・ベルジェールに対するマネの態度、すなわち、パリの近代的生活に対するマネの態度といってもいいが、その結果として起きているのだ。」<sup>16</sup>

十九世紀後半のパリは近代化や大衆社会の到来と、それに伴う階級やジェンダーの再編成を経験しつつあった。その結果、パリの人々は伝統的なものと新しいものが混在し、既存の秩序が動揺し、社会の枠組みの輪郭が曖昧になりつつある流動的状況に置かれていた。こういった世紀末パリの社会の不安定さや流動性こそがまさにマネが表現しようとしていたのだとクラークは繰り返し主張する。

クラークの議論に従うならば、このマネの作品において、こういった近代の不確実性はバーメイドの背後に描かれた鏡像によってよりいっそう増していると言えるだろう。背景としての鏡像は、バーメイドを買う男を画面右端に映し出すことによって、女がバーカウンターに置かれた飲み物と同様に商品になる現状と、このバーメイドはそういった「経済的」活動によって階級上昇が可能であり、また階級制度自体がそのような曖昧で流動的なものとなっていた状況にあったことをほめめかす。そして鏡にはまた、十九世紀パリの大衆が、演芸場や盛り場のわけのわからぬ熱気や興奮に包まれる烏合の衆としてうつしだされる。さらにはこういった近代生活の側面は、鏡の表面に描かれることによって、その現実世界との結びつきが一層希薄なものにされている。マネは近代生活の断片を鏡像の表層に描くことによって、そのリアリティや内実を剝奪し、相対化し、糸が切れた風船のように土台から切り離されて浮遊するものとして表現する。

あるいは近代とはそのような時代だったのではないか。絶対的権威が崩壊し、宗教を基盤とした伝統的価値観に疑いがさしはさまれ、既存の社会システムやその規範が流動化した時代が西欧近代であるとする、マネは見事に近代の特質を表象していたと言えるだろう。鏡像の表面に、近代都市生活の象徴であるような都市の群衆や大衆消費社会の要素を描くことによって、画家は、近代社会の依拠する価値の体系や規範が、結局はその社会や文化の構成員によって構築されたものであり、社会や文化の外に何か絶対的な根拠があるわけではなく、まさしく人為的に決定されたものにすぎないという近代社会の再帰性に言及していたのである<sup>17</sup>。よって《フォーリー・ベルジェール》の鏡のイメージは、近代生活とその特質を表すメタファーなのであり、その意味においてこの作品の核心でもある。

では、こういったマネの鏡のイメージやさらには西欧美術の歴史における鏡のモチーフとその意味の変遷という、いわば鏡のイコノロジーの文脈にカサットの絵画作品を位置付けてみると、その鏡像に関してはどのようなことが考えられるのだろうか。

カサットの鏡のイメージは既述したように三つの主題——観劇、中産階級の女性の身づくろいや湯あみ、そして母子画——において登場する。母と子を描いた作品に関しては、その図像上の関連から古典主義的文脈を考えるのが妥当であろう。画家としてアカデミックな訓練をうけ、またイタリアにスケッチ旅行に訪れるなど、カサットの作品の基盤にはしっかりとした古典主義の伝統が見られる。それはまず人物の造形や顔の表情の表現において明らかである。マネやベルト・モリゾに見られるような、流れるような筆触による顔や人体の造形はカサットの作品にはあまり見られない。むしろぎこちなさを感じられるほどの「硬い」表現が作品中に部分的に表れおり、アカデミックな訓練によって培われたものが顔を覗かせている。そして人物の表現のみならず、カサットは構図においても、安定した三角形の構図に母子

を配置している。よって鏡の使用に関しても、古典主義の伝統とその影響を考慮にいれるならば、聖母マリアの純潔や無原罪の象徴として用いられた可能性が高い。

しかし他方で、地域、時代、そして文脈——宗教的かあるいは世俗的か——によって鏡のイメージの意味や役割が異なっていたように、カサットの作品中の中産階級の女性の身づくろいのシーンや観劇のシーンに描かれた鏡は、母子画に描かれたものとは異なる意味を帯びていると考えることができる。とりわけ《化粧台にて》(1880年)、《沐浴》(1890-91年)といった版画作品において頻繁に登場するトワレットの場面における鏡は、「見ること」を示すモチーフとして描かれており、そこから「視覚」を表すモチーフであると考えられる。ただし、鏡と女の組み合わせにありがちな、女を貶めるような「虚栄」や「うぬぼれ」といった意味はここには生じていない。そこに登場する女たちはみな、下半身は衣服でおおわれ、また虚栄心を示すような宝飾品などとともに描かれているわけでもなく、ごく普通の日常生活の一場面として描かれているからである。さらには、こういった身づくろいの作品に描かれた鏡は、構図上の面白さを演出し、そして絵画や版画の平面性についての言及とも考えられる。

観劇のシーンにおける鏡像もまた、「見ること」や平面性との関連のもとに考えることができる。《ボックス席の女》といった作品の後景に描かれた鏡像は、劇場というのが何よりも見ることに特化した空間であり、視覚を中心に成立しているスペクタクルの空間であり、そしてまた、劇場の女たちが、鏡面にうつしだされている男によって見られる存在であることを示唆する。さらには、絵画空間の奥行きを阻む役割をはたすことによって、二次元的性質を強調するものとして挿入されているとも考えられる。大衆文化、ジェンダーの関係性、そして絵画の二次元的性質、こういったものを鏡は暗示している。マネの《フォーリー・ベルジェールのバー》ほどあからさまではないにせよ、カサットもまた、近代的生活とその

特質を鏡によって暗示したと考えられる。

ただし、カサットの作品の鏡は何か特別なイメージとして用いられているのではなく、日常生活の一コマや劇場の光景の一部として、そこに存在するのがごく自然な要素としてさりげなく挿入されている。よって、そこにわざわざ何か意味を読みこむ必要はなく、近代的生活の風景の一要素として単にとらえることもできる。しかし、一方で、鏡の図像学を手掛かりに何らかの意味を読み込み、解釈することもできる。さらにはこういった意味のレイヤーの出現に、同時代の近代生活を描いたマネの作品にみられるような曖昧さや不確定性を見出すこともできる。こういった意味の多重性や曖昧さは《コメディイ・フランセーズにて、スケッチ(オペラの黒衣の女)》に描かれた女のイメージの両義性にも通じるところがある。ここに描かれた黒衣の女は、見られる客体であると同時に、見る主体でもある。ここには「家」というコンテキストを離れ、新たに出現しつつあった近代的都市空間の生活を積極的に享受する新しい女性像が描かれている。その意味において、カサットの鏡の表面にも、近代社会に見られた「伝統」と「革新」の相克と共存がうつしだされていたのだ<sup>18</sup>。

## 5. 鏡と女——鏡を割るのは誰か

近代絵画における鏡の位相は、それまでの現実を一点の曇りなくうつしとる鏡、絵画の模範としての鏡、あるいは明確な寓意像としての鏡といったものから、逆に、近代社会の再帰性とそれによってもたらされる不安定性や価値観の流動性、曖昧にされる意味といったものをほのめかす暗喩へと変化を遂げた。文字通り明鏡止水であった鏡像は、現実世界の整然とした秩序や規範、それに基づいた物語をうつしだすことを止め、その表面は曇り、あらゆるものが急速に移り変わる近代社会の状況を暗示する要素となった。これは、近代



以降の実証主義的な物理世界の認識方法の出現に伴う「真理」や「現実」の位相やその意味の変化をうつしだしたものであったとも考えられる。

そして第二次大戦後、とりわけ1970年代以降のアメリカにおけるフェミニスト・アートの文脈において、鏡のイメージはさらに新たな展開を見せた。黒人公民権運動や第二派フェミニズム運動といった1960年代以降のカウンターな文化の動向においては、支配的な白人優位主義の社会制度や文化が批判され、それに対抗しようとする新しい価値観や文化が台頭してきた。こういったカウンターの流れと文化の地殻変動に共振した女のアーティストたちのなかには、「他者」(the other)として自分たちが類型的・記号的に表現されてきた状況に抗議の声をあげ、美術制度も含めた男性優位主義の社会や文化に対する疑問や批判を作品に表現するものもあらわれた。こうしたフェミニスト・アートの先駆者たちは、女たちが「女らしさ」の神話において描かれる紋切り型の女性像や、固定化された「台本」の「女の役割」に疑念を差し挟み、女にまとりつく本質主義的なイメージに異議を唱えたのであった。

言語論的転回以降の「現実」やそのジェンダーの枠組みに関する哲学的、あるいは社会学的議論に従えば、「現実」は男性優位主義的な支配的言語によって認識され、構築され、規範化される。そしてまた女の自己像も自ら主体的に選び取るというよりは、しばしば、他者による自己像を内在化することによって社会的に構築される。こういった議論において、鏡像は自己認識やアイデンティティ形成において、物理的にも、そして比喩的にも特権的な地位を占めている。鏡のイメージは、言語とともに、女が自分の姿を確認する契機となり、また多様な局面において他者が見る自己を確認し、それを内在化し、自己像の統合が試みられる場となるからである。しかしながら時に、こういった鏡像によって統合された女のアイデンティティは、自らが望む自己像との摩擦や齟齬、あるいは乖離をもたらす。アイデンティティ構築の契機としての鏡像は、ジェンダーにまつまるト

ラブルの場ともなりうる<sup>19</sup>。

そしてアート作品に登場する鏡像もまた、「現実」を一点の曇りなく反映するものというよりは、理想化された「現実」世界の問題やアイデンティティの構築において困難を抱えた自己をとらえる「割れた」鏡、あるいは「歪んだ」鏡となる。フェミニスト・アートに姿をあらわす鏡像は、そこにうつしだされた女のイメージが、構築されたものであり、人工的な、もっといえはフィクショナルな、多くは男性の欲望を反映する幻影にすぎないということを暴露する。鏡のイメージは、社会的に構築され、膠着した状態に置かれた女のアイデンティティと結び付けられるかたちで作品の中に登場する。

シンディ・シャーマンは、扮装した女のイメージを写真に撮り続けることによって、現実世界の歪みを提示しようとする。シャーマンは典型的な「女」のイメージにあえて扮装することによって、女が常に男性の欲望の対象として表象され、あるいはまた女が男性の性的欲望を内在化することによってアイデンティティを形成していくような文化の状況を批判的に考察する。一連のピンナップ・ガールのシリーズにおいてシャーマンは、アルフレッド・ヒッチコックなどのハリウッドの「巨匠」による映画のシーンや、ピンナップ写真、あるいは広告のイメージに登場するような、アメリカの大衆文化に氾濫する類型的な女性像を演じ続ける。そして同時にこれはセルフポートレートでもあるが、シャーマン本人は一切姿を現さない。シャーマン自身は決して「ピンダウン」(特定)されることはなく、何らかの役柄、ロールとして姿をあらわすのみである。ここでシャーマンは、男性的なまなごしによって作りあげられてきた類型的な女についてのイメージ、すなわち「女らしさのステレオタイプ」から女たちが逃れることは可能なのだろうかという問いを提起するのである。

女たちが与えられたイメージや物語に拘束された状況は《アンタイトルド・フィルム・スチール#14》(1977年)においても示唆される。アルフ

レッド・ヒッチコックの『サイコ』のパロディであるこの作品は、映画においてジャネット・リーが演じた、男をたぶらかし、会社の金を横領するも最後に殺人鬼に惨殺されて「罰せられる」典型的な「悪女」像を提示する。シャーマンは、金を横領した女が、自分の部屋で逃亡するための身支度をやる映画の一場面を再現し、メイクをし、娼婦を連想させる黒い下着を身に着け「悪女」に扮装する。注目すべきは、女の背後の鏡の存在である。鏡像がここに置かれることによって、逆にこの世界が表象であり、フィクショナルなものであることが示唆される。つまり、鏡は、こういった女のイメージは現実ではなく、幻想であることを告げる役割を果たしている。

シャーマンはいわば男性が望むような女のイメージにあえて扮装する。しかし、「素顔」のシャーマンはここにいない。観者は「本当の」シャーマンを捕まえることはできない。これらはすべて想像上のマス・イメージであり、多くの人々の想像や記憶に共有された一つのタイプ、記号としての女性のイメージなのである。シャーマンが一連のセルフポートレートで示そうとしたのは、女のイメージは「自然に」形成されるのではなく、社会的に構築されていくのであって、したがって女には記号的な存在しか与えられていないという鬱屈した状況である。文化に内在する女のイメージに関する問題を、フィルム・ノワール風のシャーマンの作品はゆがんだ鏡のようにうつしだすとともに、問題提起もしている。

「作品のなかにあるものはすべて、私がこの文化のなかで女としてみてきたものから生まれてきたものです。そういったものの一部は、愛憎一体の関係だと言えます。たとえばお化粧や魅惑的なことがらに夢中になりながらも、同時にそれを憎むというような心理。好ましい、あるいはできるかぎりセクシーで美しい女性に装うとしながら、同時に、そういったことに価値を見出す構造に捕らわれた、囚人のような感じがするという経験から

きたものです。男性ならこういった事柄を、自身の問題としては決して考えられないでしょう。」<sup>20</sup>

バーバラ・クルーガーもまた女のアイデンティティの問題を作品において問い続けている。そしてシャーマンと同様に、視線の政治学とその抑圧的構造とでも言うべきものを浮かび上がらせている。《無題（あなたのまなざしが私の横顔をうつ（攻撃する））》（1981年）においてクルーガーは、女が常に周囲の視線に支配される存在であるという問題を、写真と言語、イメージとテキストの組み合わせによって鋭く告発する。横顔を見せる女の彫像は自分に視線を向ける相手を見つめ返すことができない。女は、一方的に「見られる」存在として、自分に向けられる無遠慮なまなざしを受け止め、価値づけるまなざしを内在化し、自己のアイデンティティを形成するしかないのだ。そして《無題（あなたはあなた自身ではない）》（1982



図3 バーバラ・クルーガー《無題（あなたはあなた自身ではない）》（1982年）  
Alexandra Alberro, et al., *Barbara Kruger* (New York: Rizzoli, 2010), p. 287.

年) (図3) においてメッセージは明らかな。「あなたはあなた自身ではない」というテキストが女性の鏡像写真に重ねられ、そして女の顔をうつしだす鏡面には銃弾が撃ち込まれている。鏡は割れたのである。クルーガーはひび割れた鏡によって、鏡にうつった女性像の正当性に疑問を投げかける。鏡像は自分以外の誰かによって与えられたアイデンティティを示すのだが、それにひびを入れることによって、クルーガーは与えられたアイデンティティや、そういったアイデンティティ形成のプロセスそのものに疑義を唱えるのだ。

ただしクルーガーの作品には巧妙な仕掛がなされている。そのテキストにおいては「あなた」や「わたし」といった、個々の文脈においてテキスト全体の意味が変わるような転換子が使用されている。もしこの作品の観者が男性だったらどうなるだろうか。男性のアイデンティティもまた問題になってくるだろう。クルーガーは女だけでなく、男にもまた鋭い問いを投げかけている。

鏡と女のイメージはフェミニスト・アート以外の文脈でも見られる。ポップアートのアーティスト、ロイ・リキテンシュタインもまた、女のイメージの記号化についてしばしば言及している。リキテンシュタインはテレビや映画、アメコミ、あるいは新聞の広告などマスメディアに繰り返し登場するキャラクターや人物のイメージを引用することによって、イメージが大量生産され、氾濫し、金銭と引き換えに交換されていくいわばイメージの消費社会とも言える状況を分析している。人間が記号的イメージに還元され、消費されていくような現代の社会的・文化的状況や、そこにおける人間存在の軽さを表現するのである。《鏡のなかの少女》(1964) においては、女の顔そのものは描かれずに、その鏡像のみが登場する。そして鏡像には、ハリウッド映画の女優のような金髪赤い口紅の女が、深刻さなどみじんも感じさせない能天気な笑みを浮かべている様子がうつしだされている。そしてそれが鏡像として描かれていることによって、女の存在は一層軽薄なものになる。リキテンシュタインは鏡像の効果的な使

用によって、現代アメリカの大衆文化における現実の希薄化や人間存在の記号化を巧みに表現したのである<sup>21</sup>。

キャリー・メイ・ウィームズは人種とジェンダーという二つの観点から黒人女性の類型化や記号化の問題を批判的に考察している。ウィームズは「主人」の文化においてアフリカ系アメリカ人たちが奴隷として長らく支配され、抑圧され、人間としての存在を否定されてきた状況を浮かび上がらせる。その作品では、類型的な黒人のイメージがずらされ、異化されることによって、白人の支配的な視線と、そういった白人の視線を内在化することによってアイデンティティを形成せざるをえなかった黒人の状況が明らかにされる。

たとえば《鏡よ、鏡》(1987年) (図4) においては、黒人女性は鏡像との対話において、「白雪姫——文字通り美の規範としての白人女性——には決してなれないことを告げられる。それは、「鏡をみながら、黒人女性はきいた。『鏡よ、壁にかけられた鏡よ、誰が一番きれいな?』」。する



図4 キャリー・メイ・ウィームズ《鏡よ、鏡》(1987年)

Kathryn E. Delmez ed., *Carrie Mae Weems: Three Decades of Photography and Video* (Nashville, TN: First Center for the Visual Arts, 2012), p. 63.

と鏡は言った。『白雪姫だよ、黒人のブス女、忘れるんじゃないよ!』』という作品下部に記されたテキストから推測される。さらに、鏡をみつめる黒人女性にはその鏡像すら与えられていないことから、社会における存在を否定されていることが示唆される。つまりここで黒人の女は「見えない」存在にされ、社会的アイデンティティも与えられず、存在を抹殺されているも同然なのである。

アーティスト自らが登場する《マネのタイプではない》(2001年)においては、黒人女性が美術の歴史からも排除されてきたことが示される。ここでウィームズは、画面中央、売春宿の娼婦さながら、ドレッサーの鏡にほぼ全裸の背中を見せている。娼婦はしばしば西欧絵画の「巨匠たち」の作品において描かれてきたが、そのモデルの多くは白人・金髪の女たちであった。この作品に添えられたテキストには、「私はマネのタイプでもなく、ピカソは女の扱いには慣れていたけど、私を利用しただけだったし、デュシャンは私のことを考えようともしなかったということは明らかだった」と書かれている。ここでは、美術の「巨匠」や「スター」たちが、黒人女性を描くことすらなく、描いたとしても、マネの《オランピア》(1863年)の使用人(アメリカ文化の文脈でいえば「マミー」のイメージである)のような脇役の記号的存在としてしか、あるいはピカソの例のように、造形上の着想源としてしか扱わなかったということが指摘されている。美術の歴史においても黒人女性はリアルな存在は与えられず、都合のよい記号として、あるいは引用源として利用されたかのどちらかであった。

こういった作品に登場する鏡像は、伝統的な鏡の寓意に言及しつつも、それを脱構築しているともいえるだろう。「芸術あるいは表象行為」、「虚栄心」、そして「見ること」のメタファーとして機能するかのように見えるが、しかし実際には黒人女性の身体のイメージに課せられた社会的、そして美術史的意味を想起させ、支配的な視覚文化の制度に内在する人種とジェンダーに関する抑

圧的構造を見せるしかけとして用いられているのだ。

そのような支配的文化の暴力、抑圧、あるいは愚かさや滑稽さを真正面から問う作品として《一体何があなたをそんなに怖がらせていたのかを知りたくて、私は鏡を何度も見つめた(ルイジアナ・プロジェクトより)》(2003年)がある。鏡を見るウィームズが、みずから高く掲げた手鏡をのぞき、この作品を観るものに対し、自己の身体や顔を堂々と見せている。この写真作品は、かつて南部を支配し、黒人奴隷を使用していた白人農園主の邸宅内の様々な場所にアーティスト自身が登場し、自らを撮影したシリーズ作品からの一枚である<sup>22</sup>。一見するとその設定から、この作品は奴隷制というアメリカ合衆国の暗い歴史を想起させ、「主人」の暴力におびえ、人間としての存在を否定された黒人の艱難辛苦を強調するようにも思われる。しかしながら実際には、むしろ、そういった支配・被支配の構造を悠然と超越し、白人優越主義の根底にあった白人の黒人に対する恐怖や畏れを見透かすかのような一人の黒人女性の姿がうつしとられている。とりわけ《一体何があなたをそんなに怖がらせていたのかを知りたくて、私は鏡を何度も見つめた》においては、鏡像そのものはもはやここでは登場せず、アーティスト本人がアフリカンキルトを誇らしげに身にまとい、中央に堂々とその正面姿をあらわす。ウィームズは自ら冷静に、黒人の女性としての自己イメージを探求する。そしてここにはもはや彼女の存在を否定するかのような者は登場しない。白人の主人も、あるいは意地悪なささやきをくり返す魔法使いももういない。彼女は「見える」人間として登場する。そして観るものに問いかける。「いったい何をそんなに恐れていたのか」と。そしてそこには彼女の答えが聞こえてくる。「白人は私たち自身を見ることなく、思い込みによって蔑み、あるいは恐れ、暴力によって支配した。しかし、そういった黒人のイメージはあなたがたが自ら作り出した幻影にすぎない」という答えが。

## 6. おわりに

現代アートにおいて鏡のイメージは、女を記号としての「女」に変換する表象の制度そのものを可視化する役割を果たしてきた。鏡とともに描かれた女が「虚栄心」、「うぬぼれ」、あるいは「純潔」や「賢明さ」といった意味を負わされた記号としてしばしば典型的に描かれてきたことを、そして女のイメージが男性の欲望を映し出す鏡として作用してきたことを、さらには美の規範が白人中心主義の価値観によって構築されてきたことを、作品に登場した鏡は明らかにした。鏡のイメージは、男性中心主義的な価値観に基づいた視覚表象の制度そのものをうつしだし、「見える」ようにし、その制度が女のイメージに対しておこなってきた暴力や歪みを明らかにしたのであった。ともすれば、支配的な表象制度の専制は可視化されず、ステレオタイプな女のイメージがごく「自然」なものとして、普及してしまう。その歪みや問題を、まさに文字通りうつしだし、客観的に検証するように促す役割を鏡のイメージは果たしてきた。

鏡が女の描写の不完全性や、視覚制度における問題を暴露したとして、そこでさらなる問いが生まれてくる。はたして女のリアルな表現は可能なのだろうか。女が紋切型の表現を逃れられることはできるのだろうか。そもそも女にとってリアルとは何なのだろうか。身体性なのか、あるいは逆にジェンダーの関係性によって規定された状態なのだろうか。割られた鏡に新たに立ち現れる女たちはいかなる貌を見せるのだろうか。

### 注

- 1 プリニウス『プリニウスの博物誌第III巻』中野定雄・中野里美・中野美代訳、雄山閣出版、1986年、1409頁。
- 2 プリニウスによるこの二人の画家の腕比べに関する逸話は、ゼウクシスが葡萄の房を描いたところ、それを小鳥がついばみにきたので、ゼウクシスは勝ち誇って、バラシオスに彼の描いた絵画作品の覆いをとって、はやく作品を見せるように言ったところ、その覆
- 3 レオン・パッティスタ・アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、1992年、33頁。
- 4 レオナルド・ダ・ヴィンチ『レオナルド・ダ・ヴィンチの絵画論』加藤朝鳥編訳、北宋社、1996年、39-40頁。
- 5 プリニウス『プリニウスの博物誌第III巻』1437-38頁。
- 6 Giovanni Boccaccio, *Famous Women*, ed. and trans., Virginia Brown (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2001), p. 275, 277.
- 7 レンブラントやパルミジャーノの自画像においける鏡像の役割に関しては以下を参照した。Jonathan Miller, *On Reflection* (London: National Gallery, 1998), pp. 186-197.
- 8 James H. Marrow, "Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance," *Simiolus*, 16-2/3 (1986), p. 163.
- 9 サビーヌ・メルシオール・ボネ『鏡の文化史』竹中のぞみ訳、法政大学出版、2003年、213頁。
- 10 賢明さは自らを知ること起源をもつとされてきた。そのような見解は、人文主義の基盤であったギリシャ古典起源を見いだすことができる。例えば、ソクラテスとアルキビアデスの問答において、賢明さと「見ること」の比喩としての鏡についての言及がある。二人の対話を要約すると、自分自身を知るとは、自分の心の有り様を知ることによって、思慮深さや健全さを保ち、克己節制をすることである。そして自分の心の状態を把握するには、自分の心を映し出す鏡が必要であるが、その鏡とは、有徳で、知恵を備えた他者の心なのであり、その他者の心がより澄んだ、曇りのない、卓越した状態であればあるほど、自らの魂もまた、よりよくうつしだされると述べた。プラトン『プラトン全集6』田中美知太郎訳、岩波書店、1975年、96-97頁。
- 11 J. B. Champagnax, *La Civilité des jeunes personnes*, Paris, 1843, p. 102., quoted in Isabelle Bricard, *Saintes ou pouliches: L'Éducation des jeunes filles au XIXe siècle*, Paris, 1985, p. 119.
- 12 この作品の主題に関する論考、表現に関する論考、あるいはその両方を結び付けた分析など今日における多様な解釈の展開を概観するのに、特に以下を参照した。Bradford R. Collins ed., *12 Views of Manet's 'Bar'* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996).
- 13 Ruth E. Iskin, "Selling, Seduction, and Soliciting the Eye: Manet's *Bar at the Folies-Bergère*," *The Art Bulletin*, 77-1

- (March, 1995), pp. 26-27.
- 14 アラン・コルバン『娼婦(上)』杉村和子監訳、藤原書店、1991年、188頁
  - 15 T. J. Clark, *The Painting of Modern life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1984), p. 253.
  - 16 以下、訳は特記なき限り、引用者による。Clark, *The Painting of Modern life*, pp. 252-253.
  - 17 近代やその特質に関しては、以下を特に参照した。Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (New York: Penguin Books, 1982) ; Jim McGuigan, *Modernity and Postmodern Culture* (Buckingham, UK and Philadelphia: Open University Press, 1999) ; アンソニー・ギデنز『近代とはいかなる時代か? : モダニティの帰結』松尾精文・小幡正敏訳、而立書房、1993年; アンソニー・ギデنز『モダニティと自己アイデンティティ: 後期近代における自己と社会』秋吉美都・安藤太郎・筒井淳也訳、ハーベスト社、2005年; ウルリッヒ・ベック、アンソニー・ギデنز、スコット・ラッシュ『再帰的近代化: 近現代における政治、伝統、美学的原理』松尾精文・小幡正敏・叶堂隆三訳、而立書房、1997年; マイケル・レヴァンソン編『モダニズムとは何か』荻野勝・下楠昌哉監訳、松柏社、2002年。
  - 18 カサットが、カサット自身の生き方も含めて、いかに新しい女性像を模索、探求しようとしていたかに関しては、以下の拙稿を参照。江崎聡子「メアリー・カサットの自画像: シカゴ万博女性館壁画《モダン・ウーマン》に描かれたモダニティと『新しい女』のイメージ」田中正之監修『描かれる他者、攪乱される自己—アート・表象・アイデンティティ』ありな書房、2018年、83-118頁。
  - 19 アイデンティティ構築における鏡像の役割に関しては、以下の社会学における議論を特に参照した。上野千鶴子編著『脱アイデンティティ』勁草書房、2005年。
  - 20 『シンディ・シャーマン』(シンディ・シャーマン展図録) 朝日新聞社、1996年、163頁。
  - 21 グラハム・ベイダーはリキテンシュタインの同一主題の作品、《鏡の中のヌード》(1994年)を議論して、「この作品の主題は物理的身体ではなく、非物質化されたイメージなのである。肉体というよりは記号についての作品なのだ」と述べている。Graham Bader, *Hall of Mirror: Roy Lichtenstein and the Face of Painting in the 1960s* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2010), p. XVIII.
  - 22 このシリーズ作品は、2003年にアメリカ合衆国によるルイジアナ購入200周年を記念したプロジェクトであり、ニューオーリンズのテュレーン大学ニューコム・アートギャラリーから制作を委託されたものであった。Carrie Mae Weems, *The Louisiana Project* (New

Orleans: Newcomb Art Gallery, Tulane University, 2004).