

女性文化と女性史

—L'histoire des femmes en Occident 翻訳ノート—

志賀 亮一

「女性文化」ということばは、通常理解されているところによれば、女性たちによる文化的活動と、その結果残されたさまざまな具体的成果——文化的生産物といってもいいかもしれない——のことを意味しているようである。また今日では、この「文化」ということばは、料理や服飾などのごく日常的なことから、高度な芸術の営みまで、きわめて多岐にわたる領域に適用されている。そういった意味では、ヨーロッパの女性史にも、女性による文化的な活動という領域が、厳然として存在している。けれどもここには、留意しておかなければならない点がある。というのも、ヨーロッパの歴史では、すくなくとも18世紀中葉までの時期についていえば、この「女性文化」という領域が、非常に特異な状況にあったからである。

G. Duby & M. Perrot (sous la dir. de), *L'histoire des femmes en Occident*, 5 vols, Paris, Plon, 1991 (邦訳タイトル『女の歴史』、全5巻、藤原書店、1994年～) の翻訳にたずさわり、「中世」および「十六—十八世紀」の2巻の刊行を終えて、つくづくとうえのようなことを実感した。筆者はたまたま、この両巻で図像表現に関する章の翻訳を担当し、また、この『女の歴史』の補遺ともいえる『女のイメージ』G. Duby (sous la dir. de), *Images de femmes*, Paris, Plon, 1992 (同じく藤原書店、1994年)——同書はいわば、図像表現による女性史の試みである——の訳者のひとりでもある。そこで、これら3冊の書にみられる図像表現に関する記述をつうじて、女性文化と女性史の関係について、なはいは「女性文化」というものを解明するうえで留意すべきことに関して、ささやかながら知りえたことを整理しておきたい。

すくなくとも図像表現において、そもそも「女性文化」など存在しなかった

やや断定的にすぎる言い方ではあるが、本論の「翻訳ノート」という性格からみて、こうした見出しをつけることも許されるであろう。ただし、断っておくが、こういう見出しをつけたからといって、18世紀中葉以前のヨーロッパに、女性たちの文化的活動がまったくなかったといっているわけではない。正確にいえば、この見出しは以下のようなことを意味している。

まず第一に、「女性文化」を探究するうえでの資料の問題がある。通常「文化」ないしその歴史を研究する際には、対象となる領域についてのさまざまな情報と、そしてなによりも、その具体的な成果——図像表現という領域でいえば、さまざまな芸術作品などが、そのもっとも高度な到達点である——が、基本的な資料となるはずである。ところが、ヨーロッパの図像表現の歴史においては、女性たちがこうした表現活動にたずさわることが、長きにわたって、いわば禁じられていた。

とくに、古代や中世においては、図像表現や芸術作品の制作にたずさわった女性は、皆無に近いといっている。『女のイマージュ』の序文で、編集にあたったジョルジュ・デュビイが以下のように述べている。

最後になるが、女性たちを絵すがたで描いた資料を的確に考証しようと思えば、きわめて重大で、また決定的な以下の事実を、たんに考慮の対象とするだけではなく、その中心に据えなければならない。すなわち、ごく最近まで、テキストと同様、いな、まれにある例外を除けばテキスト以上に、人物像〔ここでは、女性の人物像の意——筆者〕は男性たちの手で制作されていたのである。女性たちは、みずから手で自身を表象していたのではなかった。女性たちはずっと、他者によって描かれてきたのである¹⁾。

この引用でみるかぎり、「ごく最近」の時期を除けば、女性たちは、みずからのすがたを、みずから手で文化的生産物として制作し、それらを後世に残すことなどできなかったのだ。つまり、すくなくとも図像表現という領域では、「女性文化」の資料の重要な部分が欠落しているのだ。また、この引用は、「女性たちを絵すがたで描いた資料」に関するものだが、それ以外ものを対象とした図像表現についても、状況がほぼ同じであったことは想像にかたくない。さらに、うえの引用のなかに、「テキストと同様」という語句があることにも注目されたい。図像表現や視覚芸術だけではなく、文字を書き残すという作業からも、女性たちは排除されていたのである。もちろん、例外がなかったわけではない。たとえば、「中世」の巻の「序」の冒頭でその名があげられているが、クリスティーヌ・ド・ピザンのような女性がいなかったわけではない²⁾。この中世フランスの女性詩人は、夫と死別したのち、『婦女の都』など、女性の尊厳を擁護する作品を書きながら、文筆活動を職業として一家を支えていた。さらには、文筆活動や芸術的創作にかぎらず、広義な意味でいえば、女性たちの文化的活動そのものがなかったわけではなく、またそれが資料に記録されていなかったわけでもない。だが、女性の手になる文化的生産物という資料は、決定的なまでに欠落している。

それではつぎに、これ以外の資料についても検討してみよう。たしかに、さまざまな歴史資料のなかに、女性のすがたが皆無だったわけではない。古代ギリシアの視覚芸術でも、また中世の図像表現でも、女性を題材としたものはかず多い。西欧文明の根幹をなすギリシア＝ローマの神話にも、また新旧両聖書にも、女性が登場していないわけではない。だが、ここからが、「女性文化」不在の第二の理由になるのだが、そうした記録が残っているとはいえ、それは女性たち自身の手になるものではなかった。すでに指摘したように、女性たちは、こうした記録の手段〔図像表現やテキスト〕から排除されていた。だからそれらの記録は、「他者」すなわち男性たちによる記録だったのだ。

女性たちについては、ほんのかすかな足どりしか残っていないが、それとて、女性たち自身によって伝えられたものではない。……それらかすかな足どりは、男性たちの眼差しによって

伝えられてきた。……つまり、女性たちのなしたこと、いい残したことがはじめに記録されたのも、権力に奉仕する書記たちの選択基準をとおしてだった³⁾。

このような資料も、たしかに、「女性文化」に関する資料のひとつではある。ただしそれは、男性の眼からみた女性、ないしその眼に映じた女性文化の資料である。だからその意味では、18世紀中葉以前のヨーロッパにおいても、「女性文化」を解明する資料が、不完全ではあるが残されているといえるかもしれない。だが問題なのは、この資料の性格である。「男性たちの眼差し」によるという、「権力に奉仕する書記たちの選択基準」を通過しているという、その性格である。

男性の眼差しによる女性像とは

それでは、この男性の手になる女性像とは、いったいどのようなものだったのだろうか？ すくなくとも中世から18世紀までの時代でいえば、そこには、いくつかの共通する特徴がある。以下に、とくに図像による表現とかかわって、そのなん点かをあげてみることにするが、その前提として、ここでつぎの2点をおさえておきたい。まず女性は、男性にとって他者であり、したがって理解できない存在であった。つぎに、このことの裏面として、また、女性たちが自己を表象する手段から排除されているのをいいことに、男性たちは、恣意的に女性たちのすがたを表象してきたのである。

1. 女性は他者であり、理解できない存在だった。つまり、すくなくとも中世以降についていえば、男性の手になるキリスト教的世界観とは、あい容れない存在だった。そこで男性たちは、女性を、自分たちが構築した世界秩序を乱すものと位置づけた。その代表的な例が、「楽園追放」におけるイヴである。イヴは、ヘビに化身した悪魔に誘惑されて楽園に混乱をもち込むだけでなく、男性のアダムにも禁断の実を食べるよう勧める。いわば、男性を誘惑して混乱を拡大する。

中世では、たとえば「ムティエ＝グランヴァルの聖書」の細密画で、イヴの否定的な側面が強調して描かれているという⁴⁾。また、聖者を誘惑する悪魔の手先というイメージも、かす多く登場する（ピサの記念墓所の Fresco 画「テバイッド」⁵⁾）。ルネサンス以降に関しても状況は変わっていない。たとえば、災いをもたらすとされたさまざまな人物像が、ひとつの女性像に重ねあわされることさえある。それは、16世紀フランスの画家 J・クーザン（父）の、「エヴァ・プリマ・パンドーラ」であり、そこでは、イヴと、災いをもたらす古代ギリシアの女神パンドラと、国を滅ぼした女クレオパトラとディアーヌ・ド・ポワティエが、重ねあわされている⁶⁾。この最後の女性は、フランス王アンリ II 世の愛人で、王の政策に大きな影響を与えた人物とされている。

2. とはいえ、女性の存在をまったく無視することはできない。とくに子孫の再生産——つまり、

人類の存続——という観点からすれば、その胎内に子を宿し、これを産みおとす女性は、決定的な役割を果たしている。そこで、この母性という価値だけはしぶしぶ承認する。だがそれは、あくまでもしぶしぶにである。なぜなら、懐胎と出産に先立つ生殖行為は、聖職者たちにとってだけでなく、一般の男性キリスト教徒にとっても、肉欲の誘惑に屈すること、つまり、女性の魅力の誘惑に屈することだったからである。また、懐胎と出産という現象そのものが、男性にはないものであった。そして、中世からルネサンスにかけての医学の水準では、依然として謎の領域にあった。つまり、男性たちの理解をこえた現象だった。けれども、くり返しになるが、種の存続という観点からは、生殖—懐胎—出産という一連の過程を無視することはできない。そこで、これをしぶしぶながら承認することになったのだ。だから、この子孫再生産という女性の機能は、たしかに必要不可欠のものとして承認されはしたが、けっして最高の価値を賦与されはしなかった。たとえばカトリック教会は、女性の生涯ないし生活スタイルを、以下の3つの段階に区別する。結婚していない処女、結婚している妻にして母親、夫に先立たれた寡婦である。そして、そのうえで、妻という身分を、もっとも低い位置におくことになる。

12世紀の詩『処女の鑑』の細密画が、その典型である。そこでは、キリストの半身像を頂点にして、うえで分類された3つのグループの女性たちが、付属する価値の序列にしたがって呈示されている。最上部には4人の処女、中間には4人の寡婦、そして最下段に4組の夫婦という順で、肖像が配置されている⁷⁾。中世において、聖母マリアにだけ特別な地位が与えられたのも、これと同じ論理によるものと考えられる⁸⁾。マリアといえどもヨセフの妻であり、キリストの母である。だから当然、うへの区分でいえば最下段に位置することになる。だが、まさかマリアを他の女性たちといっしょくたにすることはできない。そこで、聖霊によって処女のまま懐胎したという特性が、強調されることになったのだ。つまりマリアにおいては、処女という特性が、妻にして母という特性を救済している。

- 3.このように、女性の地位をしぶしぶながら認めたくうえで、男性と女性とを対置し、またそれぞれの特性をこれにあわせて固定化する。ただしその際には、女性の特性については、この母性との関連にふさわしいもので、しかも、男性の特性にくらべて相対的に価値の低いもののみ限定する。まず以下に、こうして対置された特性のいくつかを表にしてみよう。

女 性	男 性
自 然	文 明
肉 体	精 神
感 性	理 性
私的空間	公的空間
家内労働	公的活動

こうして、たとえば自然を女性のすがたで描く図像が登場する（オランダの画家ヘームスケルクの「自然」⁹⁾）。家内労働に励む女性のすがたが、かず多く描かれる。だがそれだけでなく、女性とその特性は、男性とその特性にくらべて、つねに一段低くみられている。うえの対象表でみても、自然に対する文明の、肉体に対する精神の、また感性に対する理性の優位は歴然としている。なかでも、17世紀の『女たちの不完全さ』の口絵には、頭部のない女性像が描かれている。この図像は、理性が女性のものでないことを強調しているだけでなく、明かな女性蔑視をともなっている¹⁰⁾。このように、男性による女性の図像表現には、男性を優位におく視点がたえずともなっているのだ。

また、こうして女性にいくつかの特性をあたえ、その劣等性を強調することは、自然と文明、肉体と精神、感性と理性といった抽象的なレベルにおいてだけでなく、もっと具体的な、たとえば広義の社会的なレベルにおいてもなされている。たとえば、イギリスの古謡集『ロクスバラ・バラード』の挿し絵版画は、野原で狩りをする男性と、戸口で糸を紡ぐ女性というふうに、男性と女性それぞれの活動とその空間を、はっきりと眼にみえるかたちで、ひとつの画面のなかで分割してみせる¹¹⁾。ついであらういっておくと、この糸紡ぎという仕事は、すぐれて女性のものとしてされ、それに使用される道具、すなわち糸巻き棒は、長きにわたって女性労働の象徴だった（うえであげた『女たちの不完全さ』の口絵の、頭部のない女性の像も、両手で糸巻き棒を操っている）。『ロクスバラ・バラード』の挿し絵には、さすがに女性蔑視の視点こそ露骨にはみられないものの、男女の役割を分割・対照しようという姿勢は明確である。

以上ごく特徴的な点を3点だけにしておくと、最後にひとつだけ、見逃すことのできない事実を上げておく。それは、これらの図像の多くが、なんらかの教化を目的としているということである。つまりこれらの図像は、ありのままの女性像を示しているのではなく、男性からみたべき女性像を提示しているのだ。そのことは、これまで上げてきた例からも、想像していただけるものと思う。だからこれらの図像については、それらが、男性による基準をもとに女性を規定し、その行動を束縛する制度だったという点を、見逃してはならない。このように、すくなくともヨーロッパの近世以前においては、図像表現にかぎっていえば、真の意味での女性文化は存在してない。ここにみられるのは、男性の手になる女性の表象、つまり、むしろ「男性文化」の一端なのだ。

女性たちの反応は？

さて、『女のイマージュ』を含む『女の歴史』は、男性と女性の関係の歴史を標榜している。けれども、これまでみたかぎりでは、それは、いわば一方的な関係だったといえよう。すなわち、主体としての男性たちが、客体として女性たちをみて、その理想像——あくまでも、男性にとっての理想像——を規定し、それを女性たちの行動規範としてきた歴史だった。そう考えると、こ

それは真正な意味での「関係」であったとはいいたくない。では、いかにしてそれが、真正な意味での「関係」に変わっていくのだろうか？ それはいうまでもなく、女性もまたさまざまな表現手段を獲得し、自身の手で女性像を構想することによってである。男性の手になる文化に対抗して、女性自身の手になる文化を構想し、両者を対置することによってである。デュビィとペローも、『女の歴史』全5巻の序文「女性史を書くとは」のなかで、以下のように述べている。

女性史とはある意味で、女性たちが発言力を獲得してきた、その歴史でもある¹²⁾。

おそらく、この『女の歴史』における「男性と女性の関係の歴史」とは、このような方向性をもって書かれているにちがいない。事実、図像表現に関する章でも、ようやく17世紀前後にいたって、女性の芸術家の手になる作品が登場する。イタリアの女性画家アルテミシア・ジェンテレスキの「ユディトとホロフェルネス」、フランドルの女性画家クララ・パーテルスの「花瓶とゴブレットと貝殻のある静物」である¹³⁾。しかも、この二つの作品に関する分析によれば、二人の女性画家は、その絵をつうじて自分自身を語っている。また、男性の手になるとはいえ、個人として独立した人格をもった女性の肖像も出現してくる。16世紀イギリスの「デイカー男爵夫人像」と、18世紀スウェーデンの「書斎のウルラ・テシーン」である¹⁴⁾。もちろんこれ以前にも、女性の肖像がなかったわけではない。だがそれらの多くは、なんらかの特性の象徴であって、モデルとなった女性個人の像ではない。たとえば『女のイメージ』に、14世紀イタリアの聖女シエナのカタリーナの肖像が示されている¹⁵⁾。だが、それにつけられた解説を読めば、これはあくまでも聖女の肖像であって、カタリーナ個人のものではない。

この点からみて、ヨーロッパの図像表現の歴史においては、ようやく17世紀前後にして、真の女性文化の曙光がみえはじめたといえるかもしれない。女性の手になる文化の生産物だけでなく、男性の手になるとはいえ、ありのままの個人として女性像が、出現するからである。また、図像表現という領域にかぎらず、この時期になると、さまざまな領域で女性たちの活動が公然たるものになり、女性たち自身の手によって後世に残されるようになる。「十六―十八世紀」の巻には、それまで男性のものでされた領域や空間に侵入していった女性たちのありようが、いくつかの分野にわたって分析されている。第6章では、政治に分野における女性が、第12章では、文学の創作にたずさわった女性が、第13章では、女性のための紙誌の発行にとり組んだ女性が、それぞれとり上げられている。そしてこれらの章には、こうした女性たち自身による、女性たち自身に関する発言も、かず多くみられる。

だが、注意しなければならない。このように、女性自身による文化的な創造活動が出現したからといって、また、現実の女性が描かれるようになったからといって、それだけで真の女性文化が形成されたことにはならない。最後にこの点を考察して、「翻訳ノート」を終えることにしよう。

最後の陥穽—真の女性文化の探究のために

……女性たちの声は時の推移とともに大きくなってきた。それもここ二世紀、とくにいちじるしいものがあるが、それは、もっぱらフェミニズムの衝撃力によるものである。けれども、こうした女性たちの声を聴きつづけるだけでは、ことは解決しない。女性たちが歴史の世界に介入してくるときはいつでも、それがいかなる表現形態をとってしようと、それらをふさわしい位置と時点におき直し、男性によってつくられた形式と比べてみなくてはならない¹⁶⁾。

この引用にみるように、18世紀中葉から、フェミニズムがようやくすがたを明確にしはじめるとともに、「女性たちの声は時の推移とともに大きくなってき」ている。だがまた、「こうした女性たちの声を聴きつづけるだけでは、ことは解決しない」のだ。最終的には、女性たちの声が、「男性によってつくられた形式と比べ」られるところまで、いきつかなければならない。けれども、こうした作業にいたる以前にも、まだ検討しておかなければならない問題がある。つまりそもそも、女性たちの声が十分に聴かれているのかという問題である。

たしかにヨーロッパでも、17世紀前後から、多くの女性たちが文化的創造活動にたずさわるようになった。だが、それに対する社会の（もっと狭義には、男性中心の社会の）反応は、いったいどのようなものだったのか。まず、デュビィとともに『女の歴史』の監修にあたったペローからの、以下の引用をみてほしい。

……女性たちは、内容豊かな傑出した作品を生みだしている。だが、それらも依然として疎外されたままである。それだけ、いろんな社会機構がこれら女性の作品を消極的にしか評価せず、反対や抵抗も強いのである。だから女性たちはまだ、自分たち自身の表象をほとんど修正できていない¹⁷⁾。

これは、現代の造形芸術に関する分析であるが、これ以前の時代についても、またこれ以外の領域においても、同様のことが起こっていたと考えられる。女性たちによる創造活動と、その生産物は、その主体が女性であるというだけで、無視されたり、過小評価されてきた。さすがに今日では、それらを無視するという反応は、影をひそめつつあるようだ。けれども、そこまではいかないにしろ、女性による作品は、依然として、一段価値の劣るものと位置づけられているようである。

だが、もっとたちの悪い反応もある。こうした活動やその生産物には、しばしば「女流の」という形容詞が付加されている。このことは、こうした女性たちの活動を、一定認知しながら、一種の「特殊」領域へと囲いこむことを意味している。そして、その影響を可能なかぎり小さなものにし、全体の構造を温存することを意味している。いうまでもなく、文化的創造活動は、歴史的にみても、その多くが男性たちの手に握られてきたし、また今日でも、依然として握られている。だから、女性たちの活動をこんなふうに関わりこむことは、結果として、それを男性による既

存の構造から隔離し、この全体構造を温存することになる。しかもこうした傾向は、引用でとりあげている造形芸術の領域だけにとどまらない。そもそも、女性史それ自体にしてからが、登場して間もない1970年代に、歴史学という領域のなかで「女性史というゲッター」に囲いこまれたことがあるのではないか¹⁸⁾。真の女性文化探究を確立するには、まずこうした傾向に眼を光らせなければならない。

つぎに、これよりさらにやっかいな問題がある。女性たちによる文化的創造活動やその生産物は、つねに頭から無視され、過小評価されるわけでも、また、「特殊」領域に閉じこめられるわけでもない。それらが、いわば「まっとうに」評価される場合もある。だがここで注意しておかなければならないが、そうした場合でも、その評価基準自体はあまり問題にされないことが多い。たしかに、女性による活動だからといって「特殊」領域に囲いこむことなく、男性の活動と同一の基準で評価すれば、ことはそれですんでいるようにみえる。けれどもこの基準は、たいていの場合既存の基準であり、女性による活動をいわば排除してきた体系によっている。つまりこの体系は、本論で扱っている図像表現の分野にかぎらず、人文科学をはじめとする、あらゆる知的活動の場において、男性によって構想されてきた。だからそこでは、男性によって構想されてきたものが、普遍的なものとされてきた。たとえば『女の歴史』でいく度か指摘されているように、歴史学における「人間」という概念は、長いあいだ「中性」であり、したがって普遍的なものだとみなされてきたが、事實は、「男性」だったのだ。ところが、文化的創造活動やその生産物が、女性の手によってなされたときには、この前提はもはや通用しない。すくなくとも、そうした活動や生産物を、男性による既存の体系のなかにとり込むことによって、この体系自体が変化していくことを自覚しなければならない。価値判断の基準そのものが、徐々に変化をこうむりながら、男女両性による基準へと脱皮していくことを認めなければならない。おそらく、これこそが、「男性によってつくられた形式と比べてみる」ということであり、そうした作業を方法論のうちに組み入れておくことが、最大の課題なのであろう。だがそのためには、どうすればいいのか？

じつは筆者自身も、ここまで論を進めてきて、この疑問に対して確たる解答を手にしていないことを認めなければならない。この既存の体系は、男性たちだけでなく、女性たち自身の方法論をも条件づけている。今日の研究者たちは、その性別を問わず、この体系によって方法論的に訓練されているからである。ただおぼろげに感じられることは、「女性文化」を解明するにあたっては、じつは「男性文化」を解明することこそ、急務ではないのかということである。つまり、既存の研究の体系を、あくまで男性のものとして相対化する作業を、意識的に、またたえず追求することが必要なのではないか。とはいえ、これまでの『女の歴史』の翻訳をつうじて、その具体的な手法については、まだ確たる手がかりを感じることはできないでいる。ただその展望は、かすかにであれ、みえてきているようにも思われる。たとえば、「十六―十八世紀」の第16章では、18世紀中葉にフランスでなん度かみられた暴動に、女性たちが主体的・積極的に参加したことが指摘され、そのありようが分析されている¹⁹⁾。当然こうした事実を、これら暴動に関する既存の分析にとり込めば、暴動の全体像も変化をこうむるはずである。そしておそらくは、最初は暴動というかたちをとったはずであるから、あのフランス革命も、全体像の変化をこうむらずにはい

られまい。一例をあげれば、女性文化は、こういったかたちで正しく評価され、男性の文化も含めた文化全体の分析作業が、新しい方向へと向かうのであろう。だからここでは、筆者自身今後の翻訳作業に期待していることを記して、このノートを締めくくりにしたい。もしこの手がかりがみつければ、この「翻訳ノート」の続編として、あらためて報告したいと考えている。

註

1. *Images de femmes*, pp.13-14、『女のイメージ』, pp.13-14。
2. *L'histoire des femmes en Occident 2, le Moyen Age*, pp.11-12、『女の歴史Ⅱ』・「中世1」, pp.11-12。
3. *L'histoire des femmes en Occident 1, l'Antiquité*, pp.8-9、『「女の歴史」への誘い』、藤原書店、1994年, pp.16-17。
4. *L'histoire des femmes en Occident 2, le Moyen Age*, pp.358-56、『女の歴史Ⅱ』・「中世2」, pp.548-48。
5. *Ibid.*, pp.367-70、『女の歴史Ⅱ』・「中世2」, pp.561-63。
6. *L'histoire des femmes en Occident 3, XVI^e-XVIII^e siècles*, pp.202-05、『女の歴史Ⅲ』・「十六ー十八世紀1」, pp.299-301。
7. *L'histoire des femmes en Occident 2, le Moyen Age*, pp.360-61、『女の歴史Ⅱ』・「中世2」, pp.550-51、図版は、pp.552-53。
8. *Ibid.*, pp.386-87、『女の歴史Ⅱ』・「中世2」, pp.584-85。
9. *L'histoire des femmes en Occident 3, XVI^e-XVIII^e siècles*, p.205、図版は、p.204、『女の歴史Ⅲ』・「十六ー十八世紀1」, pp.301-02。
10. *Ibid.*, p.228、『女の歴史Ⅲ』・「十六ー十八世紀1」, p.327, 330、図版は、p.331。
11. *Ibid.*, p.233、『女の歴史Ⅲ』・「十六ー十八世紀1」, p.335、図版は、p.338。
12. *L'histoire des femmes en Occident 1, l'Antiquité*, p.11、『「女の歴史」への誘い』, pp.22-23。
13. *L'histoire des femmes en Occident 3, XVI^e-XVIII^e siècles*, pp.243-47、『女の歴史Ⅲ』・「十六ー十八世紀1」, pp.243-47。

- 紀1」, pp.349-52。
14. *Ibid.*, pp.247-48、一部図版は、p.246、『女の歴史Ⅲ』・「十六ー十八世紀1」, pp.353-55。
15. *Images de femmes*, pp.100-101、『女のイメージ』, pp.100-101。
16. *L'histoire des femmes en Occident 1, l'Antiquité*, p.12、『「女の歴史」への誘い』, p.25 (訳文は、一部変更してある)。
17. *Images de femmes.*, p.181、『女のイメージ』, p.179。
18. M. Perrot (sous la dir. de), *Une histoire des femmes est-elle possible ?*, Mariselles-Paris, Ed. Rivages, 1984, p.24、『女性史は可能か』、藤原書店、1992年, p.44。
19. *L'histoire des femmes en Occident 3, XVI^e-XVIII^e siècles*, pp.481-96、『女の歴史Ⅲ』・「十六ー十八世紀2」, pp.710-37。