

# エドゥアール・マネの《ナナ》と“化粧をする女”のイメージ

井方 真由子

The purpose of this study is to examine the image of “a woman making-up her face” as a representation of prostitutes in Edouard Manet’s *Nana* (exhibited in 1877). As J-K. Huysmans pointed out, the woman showing off her make-up in her underclothing was no other than a courtesan, portraying a typical image of a prostitute at that time. What distinguishes *Nana* from any other traditional toilette-theme paintings is her ‘make-up’. The image of “a woman making-up her face” in *Nana* is similar to the images of prostitutes and actresses or dancers in their dressing room of theaters in those days, but none of them had all the elements depicted in *Nana*—in a private room with a man, making-up her face (*maquillage*), casting her gaze over the viewers. For the gender norm in this period, ‘make-up’ was not only regarded as the code for a prostitute, but also as something evoking sexual desire. With her fixed gaze, this courtesan’s ‘make-up’ powerfully draws viewers into her realm—a realm of syphilis and death. Furthermore, this “make-up” also could be interpreted as Manet’s attempt to embody Baudelairean *Modernité*.

キーワード：化粧、娼婦の表象、女性イメージ、19世紀フランス

---

## はじめに

19世紀フランスの画家、エドゥアール・マネによって描かれた《ナナ》(図版1)は、1876～77年にかけて制作され、77年に出品したサロンの審査委員会によって拒否された後、高級洋品店ジルーに持ち込まれ、ショーウィンドーに展示されることになった作品である。この《ナナ》の展示をうけて長い評を執筆したジョリス＝カルル・ユイスマンス (Joris-Karl Huysmans) は、この展示が騒動を引き起こす可能性を示唆した<sup>1</sup>。画面には下着姿で化粧をする女性が描かれており、そのすぐ隣には帽子を被ったままの紳士がソファに腰をかけている。だが、ユーニス・リプトン (Eunice Lipton) が、親子や男女を描いたマネの作品に関して、画中の人物の間における(心理的)交流の不在を指摘していたように、《ナナ》においても親密な関係の二人が同一空間の中で非常に近い位置に配置され描かれているにもかかわらず、ここに意志の疎通は感じられない<sup>2</sup>。背後の壁掛けには当時隠語で「娼婦」を意味した鶴が描き込まれ、ユイスマンスが“娼婦の典型<sup>3</sup>”と指摘したように、これが高級娼婦の私室であることを示唆している。当時、女性の「聖域」とされた化粧室の領域に男性を入れることは、不道徳で無防備な行為であったことに加え、閉ざされているべき空間を鑑賞者に見せびらかしていることは、この作品が二重に規範を破っているとも考えられる。ショーウィンドーの前の人々の反応についてのユイスマンスの懸念がいささか大袈裟だったとしても、《ナナ》が当時の規範からはるかに逸脱していたことは間違いない。



図版1. エドゥアール・マネ《ナナ》1877年、ハンブルク美術館



図版2. エドゥアール・マネ《オランピア》1863年、オルセー美術館、パリ



図版3. エドゥアール・マネ《フォリー・ベルジェールのバー》1881-82年、コートールド美術研究所、ロンドン

娼婦の表象をマネの画歴の中で位置づけると、《ナナ》は彼の初期のモニュメンタルな作品、《オランピア》(図版2)と晩年の代表作《フォリー・ベルジェールのバー》(図版3)の間に位置し、他のどの作品よりも両者をつなぐ役割を果たしていると考えられる。というのも、マネは前者で第二帝政期の高級娼婦を描き、後者においては売春の新たな形態を裏付ける商業空間の女給仕を描いているが、これら二作品の間で、《ナナ》の内には《オランピア》と同様高級娼婦の姿が描かれていると同時に、第三共和制期における消費社会の特徴を備えた“商品とパラレルな女性”という二つのイメージが溶け込み、共存しているように思われるからである<sup>4</sup>。そもそも、19世紀の娼婦に対する見方は、娼婦を必要不可欠なものとなす立場から、法の枠の中で管理・監視しようとする規制主義を軸に形成された。そして、未熟・肥満・飲酒・梅毒・死・獣的なものと結びつけ、

彼女たちをプリミティヴで退化した身体を有する逸脱した女、社会不安の元凶として恐怖や脅威をもたらす女、更には進行しつつある売春の多様化や大衆消費という社会状況の中で、商品と並置される女性のイメージによって表象される商品として消費可能な女として捉えたのである。しかし、その根底にあったのは、こうした娼婦の特質をあたかも科学的裏付けをもって証明された本質であり真実であるかのようにみなし、彼女たちを逸脱した異常な者、すなわち「他者」として一方的に捉えるということに他ならなかった<sup>5</sup>。

ところが、マネの《ナナ》は画中に描かれた華やかな室内や陽気で明るい色彩も手伝って、貴婦人の優雅さを気取った娼婦の物腰から、そこに当時浸透していた娼婦のイメージを読み取る隙はないかのような印象を受ける。けれども、身体表象に込められた人種的・階級的逸脱についてサンダー・L・ギルマン(Sander L. Gilman)が指摘したように、豊満で、大きく膨らんだヒップ、先祖返り的な耳を持ったナナの身体は逸脱した欲望を身体に宿した典型的な同時代の娼婦のイメージを確かに受け継ぎ、華やかな下地に隠蔽しているのである<sup>6</sup>。

娼婦のステレオタイプを体現する《ナナ》は、そ

の一方で化粧を主題とする作品でもある。19世紀のブルジョワ社会の父権主義的道德規範に従って、女性は「貞淑な女性」と「娼婦」という二分法の内に押し込められ、化粧は両者をその外観で見分ける重要な指標となった<sup>7</sup>。そこで常に娼婦のアイデンティティと不可分な化粧が、《ナナ》においてどのように作用していたか、ということは興味深い問題である。しかし、この絵において化粧はまさに鑑賞者の眼差しに差し出される中心的な行為であるにもかかわらず、意外なことに、これまでの《ナナ》研究ではこの化粧について十分に語られてきていない。

ヴェルナー・ホーフマン (Werner Hofmann) は、先行して描かれてきたエロティックで好色な作品の系譜に《ナナ》が位置づけられるとしながらも、「化粧」を主題に据えた作品として、作品における化粧の役割や同時代的な意味という基本的事項については追究していない<sup>8</sup>。示唆に富んだ第三共和制期の娼婦の表象研究の中で当時の服装とコードの問題について論じたホリス・クレイソン (Hollis Clayson) できえ、同時代の化粧について顧みることはしていない<sup>9</sup>。その他の先行研究においても、化粧を同時代の文脈に位置づけ、娼婦としての《ナナ》のイメージ形成の中で論じることはされてこなかった<sup>10</sup>。従って、本稿では化粧という視点から「化粧をする女」としての《ナナ》のイメージを探り、それが娼婦のイメージにいかにか作用しているかについての考察を行う。

## 1 19世紀における化粧とコード

### 1-1 化粧と規範の問題

化粧の分類を厳密に考えるとき、《ナナ》の化粧はどのように位置づけることができるのだろうか。《ナナ》の娼婦が下着姿で鏡の前に立ち口紅とパフを持つ姿は、(着替え、髪を梳く、宝石で飾る行為などを意味する)化粧と、(顔に色彩を加えるメイクアップ行為である)化粧の二重の化粧によって構成されているように見える<sup>11</sup>。化粧の主役とも言える下着やコルセットのモチーフは娼婦の肉体を誇示し、目の当たりにした者に対して直に肉体に触れるのと同等の経験を与え、「裸体以上<sup>12</sup>」の淫らさを見せつける。だが、エドモン・バジール (Edmond Bazire) の「ブロンドの若い女性は口紅を塗り、白粉のパフを持っている<sup>13</sup>」という指摘もあるように、《ナナ》の特徴はやはり化粧に大きく負い、両手で化粧をするという特異でこれ見よがしの様子と、その一瞬間に観者に投げ掛けられた一瞥と併せ、まさに鑑賞者が目の当たりにする瞬間に繰り広げられる行為として強烈に際立っているのだ。

ここで、19世紀の化粧をめぐる状況を振り返ると、外観の自然な美しさこそ内面の正しさであるという道徳観念の下で、化粧はあくまで「自然」でなければならず、本来の肌の白さや美しさを見せることが最重要事項として実践され、それとわかるようなことさらな化粧は、非自然的で道徳的・社会的に逸脱した行為とみなされた<sup>14</sup>。特に鮮やかな色彩を顔に加える赤い紅は、何にもまして糾弾の対象となった。とはいえ、これは道徳規範を守る女性たちが顔に化粧をしていなかったことを意味しているのではない。なぜなら化粧品の需要は確かに伸びていたし、婦人のためのマニュアル本の中では自家製化粧水の作り方が事細かに説明されるなど、女性同士の間で美の秘訣のやりとりは頻繁に行われていたからである。つまり、女性たちに求められていたのは肌の手入れの範囲を超えない化粧であって、そこから外れたこれ見よがしな化粧が家父長的道德規範からの逸脱を示すコードと結びつき得たのであった。

## 1-2 化粧とコード

「化粧」や「化粧をした女」という言葉を娼婦との関連の中で説明する当時の隠語辞典からは、化粧<sup>マキヤージュ</sup>がどの女性にも当てはまるものではなく、特定の、娼婦という階級に属するものとみなされていたことが理解できる<sup>15</sup>。例えば、ポール・ペレ（Paul Perret）の「顔を塗りたくる行為は娼婦か、あるいは靈感を与えるミューズか地方の外娼<sup>エトワール</sup>だけがするものだ。パリの女は紅白粉で化粧さえしない、身ぎれいにするのだ<sup>16</sup>」という言葉は、“化粧をする女”は道徳的規範の範疇にある貴婦人ではなく、化粧<sup>マキヤージュ</sup>が娼婦の専売特許として認識されていたことを示している。また、“化粧をする女／化粧をした女”が持つ、逸脱した女・娼婦としてのコードの役割は、小説『ベラミ』においても確認できる。

そういう女たちのなかの一人が、かれらの棧敷に肘をついて、かれをみつめていたのだ。肌に白粉をぬりたくった肥った褐色の髪<sup>マキヤージュ</sup>の女で、黒い眼に長く隈どりをぬり、そのうえには大きく眉を描いていた。…紅をぬった傷口のような唇は、なんとなく獣じみて淫蕩で疲れたような感じをあたえたが、そのくせ、欲望をかきたてるものをもっていた。<sup>17</sup>

『ベラミ』のこの一節では、客引きをしようと待ちかまえる女たち（=娼婦）の説明が細かい化粧の描写に置き換えられており、化粧の描写が、女たちの階級を説明する有効な手段であったことを物語っている。また、最後の一文からは、「かれ」が女に病的なるものや獣のような理性のなさを感じているにも関わらず欲望を抱いてしまうのは、娼婦<sup>マキヤージュ</sup>の化粧にはコードとしての機能以上に、それを見た者の欲望を刺激せずにはおかないという極めて重要な要素が存在することを明らかにしてくれる。

## 2 “化粧をする女”のイメージ

絵画における化粧の主題は、西洋美術の歴史ではもともと鏡を見る女性をモチーフに、虚栄を表すテーマとして、世俗的な財産や表面的な美しさにとらわれることへの非難に結びついてきた。しかしその一方で、「虚栄」の寓意はそこに描かれた女性の魅力によって、観者の欲望に応えるという隠された役割も担ってきた。

化粧の主題が女性の身体を欲望の眼差しに曝す口実であることについては《ナナ》も伝統を踏襲しているが、従来の絵画が身繕い<sup>トワレット</sup>を中心にした化粧を多く描いてきたのに対し、《ナナ》では化粧<sup>マキヤージュ</sup>が描かれている点で異なる。さらに言えば、この作品の特徴（私室、男性の存在、鑑賞者への一瞥）を全て満たしているタブローは現時点でこれ以前には確認できない。

“化粧をする女”のイメージとしての《ナナ》が厳密にどこに依拠するののかというと、同時代の化粧をする娼婦たち——すなわち、娼婦に限らずファミ・ファタル、そして、女優・踊り子という娼婦のカテゴリーに属す女たちのイメージ、中でも女優や踊り子の舞台裏を描いた作品や風刺画などの大衆イメージとの間に顕著な類似を見出せる<sup>18</sup>。以下では、そのような“化粧をする女”のイメージを見ていきたい。

### 2-1 娼婦、ファミ・ファタル

若い娼婦の最盛期を描いたエルネス＝タンジュ・デュエズの《輝き》（図版4）において、この上なく



図版 4. エルネス＝タン  
ジュ・デュエズ《輝き》  
1874年、装飾芸術美術館、  
パリ



図版 5. アンリ・ド・トゥールーズ＝  
ロートレック《刺青をした女》1893  
-94年、個人蔵

華やかな服装とともに視覚的にはっきりとわかる化粧は、同年のサロン評においてポール・マンツ (Paul Mantz) が「白粉をはたいたピロードのような頬<sup>19)</sup>」と、この娼婦の化粧の濃さを指摘しているように、コードとして機能している。マンツによって特筆されるほどに白粉を塗りたくった肌は、耳元に見える地肌の色と比べるとその人工的な白さがよりいっそう鮮明になり、その上に引かれた真っ赤な口紅、アイブロー、アイラインの黒は結果として色彩のコントラストを強調している<sup>20)</sup>。同世紀末のアンリ・ド・トゥールーズ＝ロートレックの作品、《刺青をした女》(図版5)では、鏡のそばで髪を梳かされている下着姿の娼婦はデュエズが描く高級娼婦と比べると華麗さはなく、その化粧は濃いという程度を越えて獣的で荒々しい。

フェリシアン・ロップスの《シテールでの化粧 [8番目の十行詩]》(図版6)は、厳密に言えば化粧<sup>マキヤージュ</sup>より化粧に近い作品かもしれないが、画中に化粧を手伝うキューピッドが配され、まるで《ヴィーナスの化粧》(図版7)を装っているかのようでありながら、ストッキングを付けただけの裸体で化粧する女は、世俗化されたヴィーナスという範疇を越え、同時代の娼婦と化粧のイメージを強く喚起させる。他方、《幼い魔女》(図版8)は、ファム・ファタルの悪魔的・呪術的なイメージと化粧する女のそれとが結びついている例として挙げる事ができるだろう。



図版 6. フェリシアン・ロップス  
《シテールでの化粧 [8番目の十行詩]》1878-81年頃、ワロン・ブリュッセル地域フランス語共同体、文化・社会省、フェリシアン・ロップス美術館、ナミュール (寄託)



図版 7. フランソワ・ブーシェ《ヴィーナスの化粧》1751年、メトロポリタン美術館、ニューヨーク



図版 8. アルベール・ベルトラン  
版刻 (フェリシアン・ロップスの素描に基づく)《幼い魔女》1897年、フェリシアン・ロップス美術館、ナミュール

## 2-2 女優、踊り子

《ナナ》と同時代の舞台裏を描いた作品は、女優たちの化粧が舞台という仕事のためではなく、楽屋に招き入れた崇拜者を誘惑するという最も重要な仕事のためであることを示している<sup>21</sup>。

例えば楽屋での踊り子の化粧を描いたアルフレッド・グレヴァンの《パリ幻想（母親達）》（図版9）においては、パフを持った踊り子が念入りに化粧をし、鏡の中の自分に魅入る様子はまさにナルシスムそのものである。小説『ナナ』に登場した女優部屋のイメージにも似たアンクルの《劇場にて》（図版10）では、左の女性はアイラインを引き、右の女性はパフを持ち、《ナナ》のように下着姿でこれ見よがしに粉をはたいている。これらの二作品に男性の存在はないものの、《楽屋でのおしゃべり》（図版11）の方では、もはや楽屋（化粧の空間）は女たちだけの空間を保持してはおらず、扉から楽屋に入るタイミングをはかろうとする男性の姿が加わっている。



図版9. アルフレッド・グレヴァン  
《パリ幻想（母親達）》  
（Le Charivari, 27 Août, 1877）



図版10. エドゥアール・アンク  
ール《劇場にて》（Le Monde Comi-  
que, nouvelle série, No.25, 1877）



図版11. ストップ《楽屋でのお  
しゃべり》（Le Charivari, 29 Juin,  
1867）

《パリの日本（舞台裏）》（図版12）や《パリ幻想》（図版13）は、楽屋に出入りする愛人（パトロン）の男性が同一空間に全身をはっきりと描かれているが、立ち姿であって、特に前者に関しては、化粧をする女は男性の方にも鑑賞者の方にも無関心で、夢中になって化粧をしている点でマネの作品とやや異なりを見せる。

《素敵な狩人たち》（図版14）や《パリ幻想（舞台裏）》（図版15）、そしてエドガー・ドガの《親密な関係》（図版16）は、小説『ナナ』の楽屋場面のように、崇拜者たちが押しかけて来た情景を描い



図版12. アルフレッド・グレヴァン  
《パリの日本（舞台裏）》  
（Le Journal Amusant, 11 Novem-  
bre, 1876）



図版13. アルフレッド・グレヴァ  
ン《パリ幻想》（Le Petit Journal  
Pour Rire, No.119, 1877）

ている。これらの作品はいずれも楽屋で化粧をする女優の後ろに男性が座っているという点で《ナナ》との間に共通項を見つけることができるだろう。ただ、複数の男性が部屋に招かれている《素敵な狩人



図版14. マルス《素敵な狩人たち》  
(Le Charivari, 4 Novembre, 1880)



図版15. アルフレッド・グレヴァン  
《パリ幻想(舞台裏)》  
(Le Charivari, 16 Novembre, 1875)

たち》と、特定の一人の男性を入れている他の二作品とでは、後者の方がより親密な場面となっている。特に、男性がくつろいだ様子で煙草に火をつけている《パリ幻想(舞台裏)》は、われわれに男女の一段とくだけた関係を提示している。また、極端に画面の右端まで押しやられているドガの作品の男性は、画面の右端で切られ、断片化された《ナナ》の男性と共通している。

これらの作品から、《ナナ》は男性

を伴う女優たちの化粧場面のイメージの類型として考えることができ、とりわけ後半に例示した座る男性を伴う化粧のイメージは《ナナ》のそれに近似しているが、次の点において両者の間に差異があることもまた確かである。



図版16. エドガー・ドガ《親密な関係》1877-80年、デンマーク国立アートギャラリー、コペンハーゲン

まず、ゾラの『ナナ』の主人公ナナも、《ナナ》のモデルであるアンリエット・オゼールも女優だったが、《ナナ》で描かれた部屋は楽屋ではなく、完全な私室である。加えて、グレヴァン等の作品では女優や踊り子は、鏡に魅入ってしまっているパターンがほとんどだが、マネは

《ナナ》に鑑賞者の方へ向けて一瞥を送る余裕を与えている。つまり、ここに列挙した舞台裏のイメージは最も《ナナ》に近いイメージではあるが、《ナナ》のように私室に男性を伴い、化粧をしながら鑑賞者に一瞥を送るイメージと完全に重なる要素を含む作品は、マネ以前には描かれてはいないと考えられる。そして、マネの作品は“化粧をする女”を巡る、見る／見られるという行為を画中の逸話的な物語空間に閉ざすのではなく、絵画の鑑賞者との関係に押し開いているのである。

### 3 マージナルな男性と《ナナ》の化粧<sup>マキヤージュ</sup>

化粧というコード、化粧をする女のイメージは《ナナ》においてどのように作用しているのだろうか。先述したように、娼婦の化粧はそれを見た者に対して性的な欲望を刺激する装置として働くが、《ナナ》においては、視線を送る瞬間に同時に口紅を引こうとするという化粧の最終段階へ至っていることで、更に積極的な誘惑として機能している。これはゾラのナナが口紅を引いた瞬間のミュファ伯爵の心理描写から説明できるだろう。

ミュファ伯爵は、白粉と臘脂の与える変化にひきつけられ、真白な顔に真赤な唇を描き、恋に傷ついたかのように燃え立って、墨で隈取りをしたため大きく変わった眼が輝いている、厚化粧の若々し

い顔に狂おしい慾望をかきたてられて、悩ましく感じた。<sup>22</sup>

ナナの化粧がミュファ伯爵に対して仕掛けた強い誘惑であったように、《ナナ》においては、口紅を持った手を口元へもっていく仕草は、鑑賞者の目を口元に誘導し、我々に「食べる」行為を想像させると同時に口紅が唇へと押し当てられる感触を想像させるものでもある<sup>23</sup>。グリゼルダ・ポロック (Griselda Pollock) の指摘にもあるように、女性性器を示す記号としての「唇」の機能を考えれば、この仕草には少なからず性的なニュアンスが含まれていると考えられる<sup>24</sup>。従って、ここに娼婦自身の性的欲望が顕わになっているとするならば、この手の動きは一層強く鑑賞者を刺激し、引き込むことに結びついて、この瞬間が化粧の最終段階であるとともに娼婦の誘惑の最終段階への到達をも意味すると解釈できる。

だが他方では、《ナナ》の誘惑の力は、ある意味でロマンティックさから乖離し、目の当たりにした者の恐怖心を煽る要素を含んでいるようである。例えば、《まじめな客》(図版17)に見られるような娼館の娼婦を描いたドガのモノタイプ作品に関して、チャールズ・バーンハイマー (Charles Bernheimer) は、画面の縁に描かれる男性は逸脱を顕著に見せつける娼婦たちを前に、本来彼らが持つはずの金銭的・性的な力を行使できず、画面の中に入ってくることができないのだと指摘している<sup>25</sup>。高級娼婦である《ナナ》と娼館の娼婦では階級が異なるため、この分析をそのまま当てはめることはできないにせよ、ドガの作品と同様に《ナナ》の男性も画面のフレームによって切断されており、バーンハイマーの解釈から全く外れるものではない。しかし、《ナナ》とドガの作品に見出せる差異は、ドガの男性がフレームの外から内へ入ろうとするのに対し、《ナナ》の男性は逆に内から外へはみ出す形で切り取られていることにある。

既に指摘したように、《ナナ》は背後に性的欲望を隠し、脅威をもたらしうる娼婦のステレオタイプを内包している存在に他ならない。マネは以前の作品でもこちらを見つめる女性を描いてきたが、《オランピア》においては、この娼婦の視線はわれわれを引きつけつつも、はねつける要素を含む。だが、《ナナ》において、娼婦が注意を鏡からわざわざ引き離して鑑賞者に送る一瞥は、時間的にごく一瞬のものでありながら、娼婦の仕事である誘惑行為として見る者を強力な力で引きつけ、画面の中に引き込むような力を持っている<sup>26</sup>。ここには、覗き見的眼差しによる一方的な所有は成り立っていない。これらのことは、《ナナ》と同時期に描かれた《鏡の前》(図版18)や《ガーター》(図版19)の女性が、観者から目をそらし、男性がその眼差しによって彼女たちを一方的に所有でき支配することができるものとして、マネにより、鑑賞者の欲望によって消費しやすい形態で描かれていることに対比させることができるだろう。

《ナナ》における男性の身体の断片化は、化粧による誘惑によって欲望を強く刺激されつつも、更なる恐怖や不安を覚えた男性の娼婦に対する距離感として解釈することも可能かもしれない<sup>27</sup>。同時に、この男性身体の断片化は、画面を閉じた逸話空間に封じ込めるのではなく、鑑賞者を巻き込む空間へと既に開いているのであり、《ナナ》のもたらず一瞥はこの絵を見る者にも投げ掛けられているのである。



図版17. エドガー・ドガ《まじめな客》1877年?、カナダ・ナショナルギャラリー、オタワ



図版18. エドゥアール・マネ《鏡の前》  
1876-77年、グッゲンハイム美術館、  
ニューヨーク



図版19. エドゥアール・マネ《ガーター》  
1878-79年、オードロップゴー美術館、コ  
ペンハーゲン

#### 4 ボードレールと化粧<sup>マキヤージュ</sup>

“化粧をする女”のイメージと娼婦の結びつきは、《ナナ》の悪魔的な娼婦性を示すことのただ一点においてのみ意味を持つわけではない。少し視点を変えてみれば、これはマネにとって同時代性の具現の試みであると言える。

近代化が押し進められる中で、うつろいゆく同時代の都市生活に目を向け、そこに現代の美を求めた<sup>モデルニテ</sup>現代性の美学において、マージナルな存在の娼婦たちこそまさに現代性の<sup>モデルニテ</sup>体現者であると論じたのは、他ならぬシャルル・ボードレールであった。ボードレールの論の展開をもってマネを擁護した「1874年のための絵画審査委員会とマネ氏<sup>28</sup>」の中において、ステファヌ・マラルメは、マネの《オペラ座の仮面舞踏会》(図版20)で男性に混じって描かれた娼婦を、欠くことのできない色どりとして捉え、現実社会においてマージナルな存在でありながら、ブルジョワ社会にとって必要不可欠な存在であることを認めていると言える。



図版20. エドゥアール・マネ《オペラ座の仮面舞踏会》  
1873-74年、ナショナルギャラリー、ワシントン

このマラルメの見方は、周縁的存在でしかない娼婦のあり方を、芸術家そのものと重ね合わせ、さらに顔に彩りを加える娼婦の<sup>マキヤージュ</sup>化粧を「色を塗る(描く)」絵画そのものに重ねながら、マネがここに<sup>モデルニテ</sup>現代性の表象を試みたという、もう一つの解釈を可能にするだろう。

というのも、<sup>マキヤージュ</sup>娼婦と<sup>マキヤージュ</sup>化粧、これら二つの要素はボードレールの<sup>モデルニテ</sup>現代性の美学にとって重要な役割を果たすものであったからである。ボードレールの『化粧礼讃』からは<sup>マキヤージュ</sup>化粧と娼婦の結びつきを読み取ることができるが、それは決して忌むべきものとして語られてはいない。

赤と黒は生を、ただし超自然的で過激な生を表象する。この黒い縁取りは、眼差しの深みを増し特異さを強くし、眼は無限に向って開かれた窓であるという外見を、より決然たるものとなす。頬の頂<sup>いただき</sup>を燃え上らせる紅<sup>ルージュ</sup>は、瞳の明るさをさらに増し、女の美しい顔にさながら女司祭の謎めく情熱を添えるのだ。…化粧<sup>マキヤージュ</sup>というものは、自らを隠し立てすることも、見破られまいとすることも要らない。それどころか、これ見よがしにではないまでも、すくなくとも一種の無邪気さをもって、自らを誇示してよいのだ<sup>29</sup>。

あたかもあまねく美を追究する女性へと向けられたメッセージであるかのような『化粧礼讃』でこの詩人が擁護するのは、同時代において禁じられた化粧<sup>マキヤージュ</sup>である。何より彼が主張する「超自然的で過激な生の表象」としての化粧<sup>マキヤージュ</sup>には、見た者の欲望を刺激し、また化粧<sup>マキヤージュ</sup>を施した者の性的欲望をそこに見出すことができるという意味で娼婦の存在が見え隠れしている。つまり、ボードレールは化粧<sup>マキヤージュ</sup>こそが娼婦を娼婦たらしめ、彼女たちを現代性の体現者たらしめる手段であると捉え、讃えているのだ。そして、《ナナ》がボードレールの美学を受け継いでいるのは、まさにこの点においてである。

既にマネは《オランピア》において従来の絵画の伝統的約束事を廃し、女神でもニンフでもないアクチュアルな同時代の娼婦の裸体をもって現代性<sup>モデルニテ</sup>の体現者を描くことに成功したが、《ナナ》においてこの画家はボードレールに負いながら、そうした現代性<sup>モデルニテ</sup>体現の役割を娼婦の化粧<sup>マキヤージュ</sup>に課しているのではないだろうか。

## おわりに

19世紀において娼婦というカテゴリーに属すと見なされてきた女性は、他のどの階級の女性にもまして逸脱した異常な者として捉えられてきた。マネの《ナナ》はそうした状況の中で娼婦の典型的なイメージを内包していたと言える。同時に《ナナ》における化粧をする女のイメージは、同時代の女優や踊り子の楽屋のイメージに最も近似しているものの、私室に男性を招き入れ、化粧<sup>マキヤージュ</sup>をしながら鑑賞者の方へ強い視線を投げ掛ける《ナナ》と全く重なるイメージはそれまでに描かれてきてはいない。《ナナ》を大きく特徴づける化粧<sup>マキヤージュ</sup>は、同時代の文脈において逸脱した女性のコードとして機能し、見る者の欲望を喚起する誘惑の力を持ち得た。これは、ジルーのショーウィンドーに展示された絵画としての《ナナ》という側面とあいまって、絵画と娼婦という二重の商品性をもたらす以上に、娼館の客寄せのためのディスプレイのように、自ら（商品＝絵画）を積極的に「売り込み」、強い視線を伴って鑑賞者を自らの領域に引き込もうとする力であったと考えられる<sup>30</sup>。その領域というのは、《ナナ》の娼婦の中に隠蔽されたイメージ、つまり、娼婦によってもたらされる脅威や恐怖に他ならず、《ナナ》で描かれる男性の後退はそれによって説明することができるだろう。そしてその一方で、マネにとって《ナナ》の化粧は、現代性<sup>モデルニテ</sup>の体現者としての娼婦にアイデンティティをもたらす化粧<sup>マキヤージュ</sup>、という認識に裏付けられてもいた。これはマネ自身がかつて《オランピア》において試みたボードレールの現代性<sup>モデルニテ</sup>の美学を、今度は化粧<sup>マキヤージュ</sup>を通じて繰り返すことに他ならなかった。このことはまた、マネがなおもボードレール美学の内に留まっていたことを意味し得るものだったのではないかと考えられる。

(いかた・まゆこ／お茶の水女子大学人間文化研究科人文学専攻博士前期課程修了)

掲載決定日：2006（平成18）年12月13日

## 附 記

本稿は平成18年1月にお茶の水女子大学人間文化研究科に提出した修士論文に基づき、加筆・修正を行ったものである。

## 注

- 1 Huysmans, Joris-Karl. “La Nana de Manet.” *L’Artiste (Bruxelles)*, 13 Mai, 1877, repris dans *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*. N°50 (38<sup>e</sup> Année) 1965, p.352.
- 2 Lipton, Eunice. “Manet: Radicalized female imagery.” *Art forum*. March (1975): pp.48-53.
- 3 Huysmans、前掲書、p.354.
- 4 ゴッラやマネ、及びその周辺の画家達によって「消費される商品」として表象される女性については次の研究において論じられている。吉田典子「ショーウィンドーの中の女たち——ゴッラとマネ、ティソ、ドガにおける近代商業の表象」『表現文化研究』第5巻、第1号(2005)：pp.69-84.
- 5 19世紀の娼婦を取り巻く状況については以下を全般的に参照した。アラン・コルバン『娼婦』杉村和子監訳、内村瑠美子ほか訳、藤原書店、1991年。(Corbin, Alain. *Les Filles de nocce: Misère sexuelle et prostitution: 19e et 20e siècles*. Paris: Aubier Montaigne, 1978.)
- 6 サンダー・L・ギルマン『「性」の表象』大瀧啓裕訳、青土社、1997年、pp. 425-57. (Gilman, Sander L.. *Sexuality: An Illustrated History: representing the sexual in medicine and culture from the Middle Ages to the age of AIDS*. New York: J. Wiley, 1989.)
- 7 グリゼルダ・ポロック『視線と差異』萩原弘子訳、新水社、1998年、pp.79-146. (Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London, New York: Routledge, 1988.)
- 8 ヴェルナー・ホーフマン『ナナ：マネ・女・欲望の時代』水沢勉訳、PARCO 出版局、1991年、pp. 237-83. (Hofmann, Werner. *Nana, Mythos und Wirklichkeit*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1973.)
- 9 Clayson, Hollis. *Representations of Prostitution in Early Third Republic France*. Ph.D. diss., University of California at Los Angeles, 1984, pp.256-94. 及び同著、*Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*. Los Angeles, California: The Getty Research Institute, [1991] 2003, pp.56-81.
- 10 以下の研究では化粧を絵画そのものに対する自己言及という側面において論じているが、マネが実際に欲望に消費される女性の身体を描き続けたことに変わりはなく、鑑賞者の欲望をほらむ眼差しによる(描かれた)女性の身体の消費を免れることにはならないと思われる。Armstrong, Carol. *Manet Manette*. New Haven and London: Yale University Press, 2002, pp.235-36. なお化粧と絵画とのアナロジーに関しては次の研究でも言及されている。Garb, Tamar. *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de-siècle France*. London: Thames and Hudson, 1998, pp. 128-29.
- 11 これより以下、マキヤージュとしての化粧の意味をとりわけ強調したい場合にのみ「化粧」とルビを振る。
- 12 Un Impressionniste. “Nana.” *Tintamarre*. 13 Mai, 1877, p.2.
- 13 Bazire, Edmond. *Manet: Illustrations d’après les originaux et gravures de Guérard*. Paris: A. Quantin, 1884, p. 100.
- 14 19世紀の化粧を巡る状況については次のコーソンの研究を主に参照した。リチャード・コーソン『メイクアップの歴史：西洋化粧文化の流れ』石山彰監修、ポーラ文化研究所訳、ポーラ文化研究所、1982年、pp. 272-365. (Corson, Richard. *Fashions in Makeup: from Ancient to Modern times*. London: Peter Owen, 1972.)
- 15 Delvau, Alfred. *Dictionnaire de la langue verte*. Paris: C. Marpon et E. Flammarion [1866] 1883, p. 278, dans GALLICA, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50521b>.
- 16 Perret, Paul. *La Parisienne*. Paris: A. Le Chevalier, 1868, p.29. 引用の一部は以下の邦訳を参照した。Perrot, Philippe. *Le travail des apparences, ou, Les transformations du corps féminin: XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Editions

- du Seuil, 1984. (第六章訳出 フィリップ・ペロー「自然であるもののシミュラクル」高頭麻子訳『現代思想 (特集：顔)』19巻7号、1991年、p.182.)。
- 17 引用は千葉順訳によった。Maupassant, Guy de. *Bel-Ami*. 1885, repris dans *Romans*, édition établie par Louis Forestier, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p.208. (ギー・ド・モーパッサン「ベラミ」千葉順訳『モーパッサン集 (フランス文学全集 9)』東西五月社、1960年、p.15.)
- 18 19世紀後半、「娼婦」の枠は非常に曖昧になっていった。特に商業の領域にも売春が浸透し、小売業に携わる女性や女給仕、お針子、洗濯女、そして女優や踊り子というエンターテインメントに携わる女性たちも例外ではなかった。Lipton, Eunice. *Looking into Degas: Uneasy Images of Women and Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 1986. 及び、注9に挙げたクレイソンの研究に詳しい。
- 19 Mantz, Paul. “Le Salon.” *Le Temps*. 10 Juin, 1874, p.2.
- 20 この娼婦の化粧の濃さについてはクレイソンも言及している。Clayson、前掲書、p.65.
- 21 タマー・ガープは男性を伴う女性の身繕いのイメージが19世紀後半に数多く描かれてきたものであることを指摘している。Garb、前掲書、p.138.
- 22 引用は川口篤、古賀照一訳によった。Zola, Emile. *Nana*. 1880, repris dans *Œuvres Complètes*, édition établie sous la direction de Henri Mitterand, t. 4, Paris: Cercle du Livre Précieux, 1967, p.126. (エミール・ゾラ『ナナ 上巻』川口篤、古賀照一訳、新潮文庫、新潮社、1956年、p.184.) 1876年にマネはゾラの『居酒屋』を読んでいたが、マネの作品と同名の小説『ナナ』の連載開始は、マネの《ナナ》以降の1879年の秋になる。
- 23 鑑賞者の注意を引きつける手の動きの解釈は以下を参照。Fried, Michael. *Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1996, p.334. また、ユイスマンスは以下において欲望を喚起する装置として化粧を捉え、性欲と食欲とを限りなく等しい欲望として重ねている。Huysmans, Joris-Karl. “L’ambulante.” *Croquis parisiens*. Paris: H. Vaton, 1880, p. 37, dans GALLICA, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103022f>.
- 24 口が持つ性的な含みに関しては以下を参照。グリゼルダ・ボロック、前掲書、pp.208-14. 及び Locke, Nancy. *Manet and the Family Romance*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001, pp.70-1.
- 25 Bernheimer, Charles. *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*. Durham and London: Duke University Press, [1989] 1997, pp.175-81.
- 26 この分析は以下の解釈に示唆を得た。Armstrong、前掲書、pp.228-29.
- 27 クレイソンはドガのモノタイプの男性客とドガ自身の階級の差を指摘し、ここに画家と男性の同一化の読み取りが不可能であると示唆する。Clayson、前掲書、p.47. だが、シルクハットを被る《ナナ》の男性は、マネと階級差がないと考えられ、同時代の男性として、マネもまた（娼婦によってもたらされる）不安を被り得たことも考慮すれば、画中の男性への同一化の可能性も否定できるものではない。
- 28 Mallarmé, Stéphane. “Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet.” *La Renaissance artistique et littéraire*. 12 Avril (1874): pp.155-57, repris dans *Écrits sur l’Art*, présentation, notes, bibliographie et chronologie par Michel Draguet, Paris: Garnier-Flammarion, 1998, pp.297-302. (ステファヌ・マラルメ「1874年のための絵画審査委員会とマネ氏」阿部良雄訳『マラルメ全集 3』筑摩書房、1998年、pp.420-27.) マネの《オペラ座の仮面舞踏会》、及びマラルメによる擁護論の分析は以下を参照。阿部良雄『群衆の中の芸術家』ちくま学芸文庫、筑摩書房、[1975] 1999年、pp.239-45.
- 29 引用は阿部良雄訳によった。Baudelaire, Charles, “Le peintre de la vie moderne. (Eloge du Maquillage.)” *Le Figaro*, 3 Décembre, 1863, p.3. (シャルル・ボードレール「現代生活の画家 (化粧礼讃)」阿部良雄訳『ボードレール批評2』ちくま学芸文庫、筑摩書房、[1985] 1999年、pp.203-4.)
- 30 アンセア・カレンによれば、当時の公認娼家は昼夜シャッターを降ろすよう義務づけられており、ショーウィンドーを用いた客寄せは禁じられていた。Callen, Anthea. *The Spectacular Body: Science, Method and Meaning in the Work of Degas*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, p.68. また、次の研究では、ゾラや印象派の作品の中に見られる近代消費社会における女性イメージの分析を通して、絵画が、その中で商品化された女性を展示するショーウィンドーとしての機能を持っていたことが論じられている。吉田典子、前掲論文、pp.73-80.

## 参考文献

- 阿部良雄『群衆の中の芸術家』ちくま学芸文庫、筑摩書房、[1975] 1999年。
- 吉田典子「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」『表現文化研究』第5巻、第1号(2005)：pp.69-84。
- Armstrong, Carol. *Manet Manette*. New Haven and London: Yale University Press, 2002.
- Baudelaire, Charles, “Le peintre de la vie moderne. (Eloge du Maquillage.)” *Le Figaro*. 3 Décembre, 1863, pp.2-3.  
(シャルル・ボードレール「現代生活の画家(化粧礼讃)」阿部良雄訳『ボードレール批評 2』ちくま学芸文庫、筑摩書房、[1985] 1999年、pp.199-204.)。
- Bazire, Edmond. *Manet: Illustrations d'après les originaux et gravures de Guérard*. Paris: A. Quantin, 1884.
- Bernheimer, Charles. *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*. Durham and London: Duke University Press, [1989] 1997.
- Callen, Anthea. *The Spectacular Body: Science, Method and Meaning in the Work of Degas*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- Clayson, Hollis. *Representations of Prostitution in Early Third Republic France*. Ph.D. diss., University of California at Los Angeles, 1984.
- . *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*. Los Angeles, California: The Getty Research Institute, [1991] 2003.
- Corbin, Alain. *Les Filles de noce: Misère sexuelle et prostitution: 19e et 20e siècles*. Paris: Aubier Montaigne, 1978.  
(アラン・コルバン『娼婦』杉村和子監訳、内村瑠美子ほか訳、藤原書店、1991年)。
- Corson, Richard. *Fashions in Makeup: from Ancient to Modern times*. London: Peter Owen, 1972. (リチャード・コーソン『メイクアップの歴史：西洋化粧文化の流れ』石山彰監訳、ポーラ文化研究所訳、ポーラ文化研究所、1982年)。
- Delvau, Alfred. *Dictionnaire de la langue verte*. Paris: C. Marpon et E. Flammarion [1866] 1883, dans GALLICA, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50521b>.
- Fried, Michael. *Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1996.
- Garb, Tamar. *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de-siècle France*. London: Thames and Hudson, 1998.
- Gilman, Sander L.. *Sexuality: An Illustrated History: representing the sexual in medicine and culture from the Middle Ages to the age of AIDS*. New York: J. Wiley, 1989. (サンダー・L・ギルマン『「性」の表象』大瀧啓裕訳、青土社、1997年)。
- Hofmann, Werner. *Nana, Mythos und Wirklichkeit*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1973. (ヴェルナー・ホーフマン『ナナ：マネ・女・欲望の時代』水沢勉訳、PARCO 出版局、1991年)。
- Huysmans, Joris-Karl. “La Nana de Manet.” *L'Artiste (Bruxelles)*, 13 Mai, 1877, repris dans *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*. N°50 (38<sup>e</sup> Année) (1965): pp.350-54.
- . *Croquis parisiens*. Paris: H. Vaton, 1880, dans GALLICA, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103022f>.
- Lipton, Eunice. *Looking into Degas: Uneasy Images of Women and Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- . “Manet: Radicalized female imagery.” *Art forum*. March (1975): pp.48-53.
- Locke, Nancy. *Manet and the Family Romance*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001
- Mallarmé, Stéphane. “Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet.” *La Renaissance artistique et littéraire*. 12 Avril (1874): pp.155-57, repris dans *Ecrits sur l'Art*, présentation, notes, bibliographie et chronologie par Michel Draguet, Paris: Garnier-Flammarion, 1998, pp.297-302. (ステファヌ・マラルメ「1874年のための絵画審査委員会とマネ氏」阿部良雄訳『マラルメ全集 3』筑摩書房、1998年、pp.420-27.)。
- Mantz, Paul. “Le Salon.” *Le Temps*. 10 Juin, 1874, pp.1-2.

- Maupassant, Guy de. *Bel-Ami*. 1885, repris dans *Romans*, édition établie par Louis Forestier, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, pp. 195-480. (ギー・ド・モーパッサン「ベラミ」千葉順訳『モーパッサン集(フランス文学全集 9)』東西五月社、1960年、pp.5-284.)
- Perret, Paul. *La Parisienne*. Paris: A. Le Chevalier, 1868.
- Perrot, Philippe. *Le travail des apparences, ou, Les transformations du corps féminin: XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Editions du Seuil, 1984. (第六章訳出 フィリップ・ペロー「自然であるもののシミュラクル」高頭麻子訳『現代思想(特集:顔)』19巻7号(1991): pp.176-87.)
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London, New York: Routledge, 1988. (グリゼルダ・ポロック『視線と差異』萩原弘子訳、新水社、1998年)。
- Un Impressionniste. “Nana.” *Tintamarre*. 13 Mai, 1877, p.2.
- Zola, Emile. *Nana*. 1880, repris dans *Œuvres Complètes*, édition établie sous la direction de Henri Mitterand, t. 4, Paris: Cercle du Livre Précieux, 1967, pp.21-348. (エミール・ゾラ『ナナ 上巻』川口篤、古賀照一訳、新潮文庫、新潮社、1956年)。

## 図版出典

- 図版 1・2・3・18・20 Françoise Cachin, Charles S. Moffet *et al.* *Manet, 1832-1883*. catalogue de l'exposition, Paris: Grand Palais, Réunions des musées nationaux, 1983 (それぞれ、157, p.395; 64, p.175; 211, p.479; 156, p.391; 138, p.351.)
- 図版 5・16 Adriani, Götz. *Bordell und Boudoir: Schauplätze der Moderne-Cézanne, Degas, Toulouse-Lautrec, Picasso*. ausstellungskatalog, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2005 (それぞれ、54, p.145; 75, p.167.)
- 図版 6・8 『フェリシアン・ロップス展』町田市立国際版画美術館編、2002 (それぞれ、72, p.139; [b-11], p.187.)
- 図版 7 *François Boucher, 1703-1770*. exhibition catalog, New York: Metropolitan Museum of Art, 1986 (60, p.256.)
- 図版 17 Callen, Anthea. *The Spectacular Body: Science, Method and Meaning in the Work of Degas*. New Haven and London, Yale University Press, 1995 (66, p.91.)
- 図版 4・19 Clayson, Hollis. *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*. Los Angeles, California: The Getty Research Institute, [1991] 2003 (それぞれ、36, p.66; 41, p.77.)