

1830 年代フランスのファッション情報メディア —芝居とコピー画の役割—

徳井 淑子

(お茶の水女子大学生活科学部)

原稿受付平成 15 年 12 月 16 日；原稿受理平成 16 年 4 月 17 日

Fashion Information Media during the 1830's in France —Function of Theatre and Arts—

Yoshiko TOKUI

School of Human Life and Environmental Science, Ochanomizu University, Bunkyo-ku, Tokyo 112-8610

A boom in historical literature, which occurred from the activities of Romanticism in Paris during the 1830's made medieval-like attire fashionable among the young. Their medieval style was either copies of attire depicted in paintings of the past or was taken from theatrical costume. And the latter also was created from paintings of the past. This thesis examines the correlation among the historical fashion, theatre and arts in terms of records and fiction of that era in order to clarify the characteristics of the transmission of fashion information during the Romantic era. Going to the theatre was the greatest pleasure for the young of that era, and thus the number of people attending the theatre was equivalent to being number one on the bestseller list. Meanwhile, young painters copied paintings by great masters in museums as part of their training, but this also met the demand of the "petit-bourgeois." Copied paintings created a market and contributed to the dissemination of knowledge about paintings, and it became a medium of information transmission of good examples of historical costume for the young.

(Received December 16, 2003; Accepted in revised form April 17, 2004)

Keywords: fashion media ファッション情報媒体, theatrical costume 舞台衣裳, historical costume 歴史服, Romanticism ロマン主義.

1. 中世風モードの生成と伝播

1830 年代のパリで、折からの歴史ブームに乗って歴史上の服装を真似たモードが、ロマン主義を信奉した若者たちを中心に流行した。筆者は、この現象をロマン主義の芸術活動の一環としてとらえ、その様相と発端を明らかにするとともに、芸術を志す若者の置かれた社会状況と、彼らの生活信条や心理、さらに舞台衣裳の制作者としての彼らの活動や、当時のパリで隆盛を極めたカーニヴァルの仮装服との関連などを、新聞や雑誌の記録、あるいは回想録や文学作品の記述を通して既に分析した^{*1}。その結果、模倣された服装の実態を当時の図像に確かめることは難しいものの、記録からは「プールポワン風チョッキ」など中世風が特

に好まれたこと^{*2}、そしてルネサンスという概念が確立する以前であったため、そこに 16 世紀がかなりの比重をもって含まれていたことが明らかになった。中

^{*2} 「プールポワン風チョッキ」とは、「プールポワンのようなチョッキ」 gilet en manière de pourpoint, 「プールポワンを真似たチョッキ」 gilet imitant le pourpoint, 「プールポワンの形をしたチョッキ」 gilet en forme de pourpoint などと表現されているのを筆者が総称として使っている表現で、決まった言い方があるわけでない。当時の記録の描写から、これが 16 世紀末に「ほてい腹」と呼ばれて流行したプールポワンを真似た衣服であったことが分かっているが、実際の形を示す図像はこれまでの調査で見つからない。後述するロベスピエール風チョッキなど、モードを示すことばの表現は豊かであるが、それらの具体的な形を知るのは困難である（前掲『服飾の中世』、192 頁、222 頁参照）。

^{*1} 拙著：『服飾の中世』、勁草書房、192-269 頁（1995）。

世風モードが流行した経緯については、ユゴーの戯曲やスコットの小説など中世を舞台にした文芸の流行によることが既に指摘されているが、1829年のデュマの芝居『アンリ3世とその宮廷』の成功が流行を決定的にしたことは、この芝居に登場する人物の名を冠した装いが記録に頻出することから明らかであった。

ところで、舞台衣裳を真似て昔の恰好を試みた若者たちは、同時に舞台衣裳の制作者でもあった。つまり若い絵描きたちは、史劇の舞台衣裳をデザインするとともに、その一方で実際に生活のなかで舞台上の衣裳を試みていたわけだが、彼らが衣裳の制作に携わることができたのは、その仕事柄、過去の巨匠たちの肖像画を通して歴史上の服装に精通していたからであった。もちろん彼らは、過去の絵画作品に直接倣って自らの日常服やカーニヴァルの仮装服のモデルとすることもあった。絵画と文学の密接な関係はロマン主義の特徴としてよく知られていることだが、筆者はそこに芝居とファッションを加えて、服飾・演劇・文学・美術の相互関係をロマン主義の特徴として指摘した。

さて本論文は、ファッションと芝居と絵画の三者の関係をモードの生成と伝播という新たな視点でとらえ直し、19世紀前半のフランスにおけるモードの伝達の一つのありかたを示そうとするものである。すなわち、芝居はモードを発信するものとして貢献したばかりか、それを伝達する媒体としていかに役目を果たしていたのかを述べ、劇場がファッション情報のメディアとして機能したことを明らかにする。また舞台衣裳のデザインの源泉となった過去の絵画作品は、絵描きたちによって盛んに模写されていた事実を示し、コピー作品がファッション情報の伝達メディアとして機能していたことを明らかにする。なお本論は若者たちの昔風モードという異装を対象とするが、カーニヴァルの仮装服も視野に入れて考察する。カーニヴァルは昔風モードが公然と許された場合であり、そのデザインは同様に舞台衣裳や絵画作品に取材されているから同じ現象と考えられるからである^{*3}。

2. 中世風モードの波及の範囲

筆者のこれまでの調査は、中世風モードをロマン主

義の芸術活動のなかでとらえたため、この現象がロマン派のアーティストの間の特殊な流行のような印象を与えてきた。これまでの服飾史においても、これが時代の服飾様式として成立するには至らなかったという認識のためか、この現象が指摘されることは極めてまれであった。管見ではこの現象に触れているのは唯一フランソワ・ブーシェの『西洋服飾史』のみである^{*4}。一方、ロマン主義時代の風俗研究としてこの現象について早くに言及したルイ・メグロンは、このファッションが芸術家を志す若者に限らず、パリの若者に広く及んだことを指摘しているものの、その根拠となった未刊行資料の所在について明らかにしていないため信ずるには足りない^{*5}。芸術家志願者でなくても、話題の史劇や歴史小説に夢中になった若者たちの間で中世風モードが支持されたことは十分に想像されるが、果たしてメグロンが言うように広く波及したのだろうか。まずモードの広がりについて確認しておきたい。

残された記録の断片的な証言から流行の規模を明らかにするのはほとんど不可能ともいえるが、パリの街のいたるところで中世風の恰好の若者に会ったという印象を与える記録は確かに少なくない。たとえばミュッセは1836年の作品で「路を歩くとアンリ3世時代のように髭を切っている人や、ラファエルの肖像風に或はイエス・キリストの時代のように髪を装っている人間に出会う」と述べている^{*6}、『フランス人の自画像』は「乗り合い馬車に乗るとサン・ルイ風の髪型に、汽車に乗るとアンリ3世風髭に、喫茶店に行くとギーズ公の帽子に出会った」と回想している^{*7}。このような記述からはかなり広範の流行だったように思われる

^{*4} ウォルター・スコット熱とユゴーの『ノートル・ダム・ド・パリ』の成功が中世風を流行させたことを指摘しているが、その影響は女性の髪型においてであり、衣服の形態を変化させることはなかったと述べている。Boucher, F.: *Histoire du costume en Occident*, Flammarion, Paris, p. 362 (1965).

^{*5} Maigron, L.: *Le Romantisme et la mode*, H. Champion, Paris, chap. II (1911). 「パリの散歩者の日記」 *Journal d'un flâneur parisien* と名付ける資料の所在を明記していない。

^{*6} Musset, A. de: *La Confession d'un enfant du siècle*, *Œuvres complètes en prose*, Gallimard, La Pléiade, Paris, p. 89 (1982): 《On rencontre dans les rues des gens qui ont la barbetaillée comme du temps de Henri III, d'autres qui sont rasés d'autres qui ont les cheveux arrangés comme ceux du portait de Raphaël, d'autres comme du temps de Jésus-Christ》. 邦訳『世紀児の告白』(小松 清訳), 岩波文庫, 上, 42頁 (1994).

^{*3} 本論文中の「4 美術館とコピー画」については、「服飾の手本 (モデル) — 絵画作品と異装・舞台衣裳・仮装」(横川公子編: 『服飾を生きる — 文化のコンテクスト』, 化学同人, 57-68頁 (1999)) において、概略を既に発表した。

が、ただし注意したいのは、言及が髪型や帽子、あるいは髭の付け方などに集中している点である。デュマの『アンリ3世』が成功した後に現れたのも「アンリ3世風帽子」や「サン・メグラン風髭」「ビュシ・ルクレルク風帽子」など、この芝居の登場人物の名を冠した髭や帽子の類であった。この頃の学生の生態について調査したジャン＝クロード・カロンによれば、アルマニャック派とブルゴーニュ派の確執を芝居にした1832年の『ペリネールルクレルク』の上演が契機となって流行したのは「ペリネールルクレルク風髪型」であった^{*8}。

おそらくかなりの規模で流布したのは、こうした髭や髪型の型あるいは被り物に限られたように思われる。というのは昔風の服装は一般のパリ市民の目には常軌を逸していると映るものだったし、一方の当人たちにとってはその恰好で街を歩くことには相当の勇気が必要とするものだったからである。たとえば、1830年のユゴーの芝居『エルナニ』の初演にかけつけた若者たちが「ロベスピエール風チョッキやらアンリ3世風帽子やら奇妙奇天烈な格好で」劇場前に集合した様子はパリ市民の矚目を買った^{*9}、そんな若者たちの行動を、自嘲を込めて物語とした1833年のゴーチエの

作品『若きフランスたち』には、人々の好奇の眼と嘲笑の言葉にひるまず「プールポワン風チョッキ」を着て街を闊歩する若者の決意のほどが、あるいは結局はそんな恰好で外出する勇気はなかったと、登場人物にかこつけて彼らの正直な気持ちが吐露されているからである^{*10}。ロベスピエール風チョッキやプールポワン風チョッキを着ることには抵抗があっても、髪型や帽子なら気楽に昔風を試せるだろう。

そして髪や髭の型であれば扱いが容易であり、帽子の制作やリフォームなら手間のかからないことも、流行をここに集中させた理由であろう。プールポワン風のチョッキを作るには、『若きフランスたち』によれば、それを仕立てられる職人に頼まねばならなかったから^{*11}、自ら制作するの でなければ、貧しい若者には試すわけにはいかなかった。ロマン主義者を超えて広く若者たちに浸透したのは髪型や髭あるいは帽子における中世風であり、「プールポワン風チョッキ」はやはり限られていたように思う。

3. モードの発信・伝達媒体としての芝居

芝居がモードの発信源としての役割を果たしたことは1830年代のモードの特徴といってよい。それが典型的なカタチで現れたのが、カーニヴァルの仮装服である。芝居に取材され、仮装の定番ともなった服には、たとえば1836年に初演、大当たりをとったオペラ・コミック『ロンジュモールの御者』の主人公の扮装、あるいは1832-34年にポルト・サン・マルタン座で上演されたヴォードヴィル『アドレの旅籠』に登場し、フレデリック・ルメートルが演じて評判をとったペテン

^{*7} *Les Français peints par eux-mêmes*, Léon Curmer, Paris, p. 226 (1840-42): 《Alors on put rencontrer la coiffure de saint Louis en omnibus, la barbe de Henri III en voiture à vapeur, et le chapeau du duc de Guise à l'estaminet》. なお「喫茶店」estaminetとは一種のcaféであるが、客層として低所得者が多かった。飲み物を提供し、ゲーム遊びができ、新聞の閲覧ができる点で両者は共通しているが、caféでは禁煙であったのに対し、estaminetではたばこが吸える点が大きな違いであった。Cf. Caron, J.-Cl.: *Généralisations romantiques, Les Etudiants de Paris & le Quartier latin (1814-1851)*, Armand Colin, Paris, pp. 140-141 (1991).

^{*8} Caron, J.-Cl.: *op. cit.*, p. 172 (1991). 著者は中世風モードが政治活動とは無縁の学生の服装だったのに対し、「ロベスピエール風チョッキ」が政治に関心をもった共和主義の学生の服装であったと述べている。また専攻による違いとして、富裕階級の出身者が多かった法学生は最新流行のイギリス風の紳士服を着ていたのに対し、医学生はそうでなかったと述べている。

^{*9} Foucher, A. Mme Victor: *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Plon, Paris, t. II, p. 310 (1863): 《...une bande d'êtres farouches et bizarres, barbus, habillés de toutes les façons, excepté à la mode, en vareuse, en manteau espagnol, en gilet à la Robespierre, en toque à la Henri III, ayant tous les siècles et tous les payes sur les épaules et sur la tête...》.

^{*10} Gautier, Th.: *Les jeunes France*, Flammarion, Paris (1974). 邦訳『若きフランスたち—諧謔小説集—』(井村実名子訳), 国書刊行会 (1999). 熱烈なロマン主義者の薫陶を受けて、プールポワン風チョッキを始め「ロマンチック趣味の衣服一式」を着て出かけたダニエル・ジョヴァールは「「やーい、変てこな格好」と叫ぶ悪童どもの一団を従えて、威風堂々と歩き、からかいには一顧だにしない」(訳書88頁)。あるいは、プールポワン風チョッキを着てロドルフが現れたM...夫人のサロンでは、「この奇抜な服装のために、小さな囁きが起り、満座の顔が彼に好奇の目を向けた」(訳書118頁)。画学生オニユフリユスは「ダンテ風のゆったりとした長衣」を着ているが、「実をいえば、彼はまだこの服を着て外出してはいない。そうしたい気持ちはあったのだが、ただ大胆さが欠けていたのだ」(訳書45頁)。

^{*11} 前掲『若きフランスたち—諧謔小説集—』, 88, 108頁。

師「ロベール・マッケール」の扮装がある。両者の扮装が学生や若者たちの仮装の代表だったことは、当時の風俗を描き込んだバルザックやユゴー、あるいはシュエの作品が証言している^{*12}。日頃の生活のなかで舞台衣裳を真似た恰好をする勇気のなかった者も、このときばかりはそれを堂々と誇れたということであれば、仮装服と異装の間に大差はない。

舞台がファッションの発信源になったということは、芝居がそれだけ人々の生活に密着していたということである。コメディ・フランセーズ座やポルト・ド・サン・マルタン座で演じられたユゴーやデュマなどの史劇から、メロドラマやヴォードヴィル、パントマイムなどの大衆演劇、あるいはオペラやオペラ・コミックまで、この頃のパリで演劇界が全盛を極めたことは今さらいうまでもない。デュマの『アンリ3世』の成功を翌日号で報じた『演劇通信』は、紙面のすべてが芝居を報じているのではないけれど、日刊の冊子であり、1820年の創刊から1842年まで8543号を数えている^{*13}。それほど演劇情報が豊かであり、また求められたということである。1796年から1843年の半世紀

に近い間マルティネ書店から刊行された役者絵ともいえる版画は、1,600枚あまりにのぼっている^{*14}。

芝居が若者たちの生活のなかでどれほどの比重を占めていたのかは、たとえばバルザックの小説『幻滅』に登場する青年リュシアンが生活費に占める観劇費の割合を考えてみればよい。リュシアンは詩人を目指して地方から上京し、歴史小説の描き方から学んでいるから、いかにもロマン派の青年を思わせる人物設定になっている。彼の1か月の生活費は120フランで、そのうち60フランが食費などの必要経費、30フランが部屋代、そして観劇費が20フラン、本代・貸し本屋代が10フランである^{*15}。観劇費が生活費の6分の1を占めていることから、芝居が娯楽のほとんどであったことが窺われるが、では20フランで1か月にどのくらいの芝居が観られるのだろうか。当時のガイドブックに拠れば、コメディ・フランセーズ座の観劇料は1フラン80サンチームから6フラン60サンチームで、これはパリの劇場の平均的な料金である^{*16}。とすれば一番安い席で11本観られる勘定になるが、この数字が事実に近いことは次のことから明らかである。1830年4月17日から8月6日までパリに滞在した23歳のスイスの詩人ジュスト・オリヴィエは、帰国後に文学と歴史の教師となる人だが、サント・ブーヴなどパリの詩人たちとの交流や、7月27日から29日にかけてのいわゆる七月革命の暴動など、滞在中の行動を克明

^{*12} ロンジュモーの御者服が学生の仮装の定番であったことは、バルザックの『Z・マルカス』が示唆している。Balzac, H. de: Z. Marcas, *La Comédie humaine VII*, Gallimard, La Pléiade, Paris, p. 745 (1955). 邦訳『バルザック全集第1巻』（渡辺一夫、霧生和夫訳）、創元社、293頁（昭和36年）。服装の詳細は、ユゴー：『レ・ミゼラブル』（豊島与志雄訳）、岩波文庫、第六編の一（1987）において、1833年のマルディ・グラに設定された場面で次のように記されている。「…それに加うるに、ロンジュモーの御者を持ってしなければならない。赤い縁どりと鈴ボタンのついている青い上衣。延べ金の腕章。緑皮の股衣、尾を結んだノルマンディー馬への掛け声、にせの金モール、塗り帽子、髪粉をつけた変な頭髪、大きな鞭、および丈夫な長靴」。ロベール・マッケールの扮装は、Sue, E.: *Les Mystères de Paris*, Robert Laffont, Paris, p. 1237 (1989): *「L'homme, d'une très grande taille, déguisé en Robert Macaire, avait tellement barbouillé...; d'ailleurs un large bandeau couvrait son oeil gauche,....Coiffé, selon la tradition, d'un chapeau gris, râpé, aplati, sordide et sans fond, vêtu d'un habit vert en lambeaux et d'un pantalon garance rapiécé en mille endroits et attaché aux chevilles avec des ficelles...」*。

^{*13} *Courrier des Théâtres, Littérature, beaux-arts, sciences...* 1823年4月11日号（no.1595）までは *Journal des Théâtres, de la littérature et des arts...* と題され、1842年5月（no.8543）まで刊行された。『アンリ3世』の成功を伝えたのは1829年2月11日号（no.3721）である。

^{*14} *Galerie dramatique*, dessin de Maleuvre, Libraire Hautecœur Martinet (1796-1843).

^{*15} Balzac, H. de: *Illusions perdues, La Comédie humaine IV*, Gallimard, La Pléiade, Paris, p. 646 (1952). 邦訳『幻滅』、『バルザック全集第11巻』（生島僚一訳）、東京創元社、176頁（昭和34年）。小説の舞台は1822年に設定され、執筆は1837-43年であるが、本論の対象である1830年代に充分当てはまる。なお「貸し本屋」Cabinet de lecture とは新聞・雑誌から小説・学術書までさまざまな図書の閲覧を有料で提供する私設図書館のようなもので、1827年のパリには463か所あった。購読料は図書の種別によってさまざまだが、1か月購読料として政治誌とともに演劇誌が特別に設定されており、貸し本屋が演劇情報の伝達に貢献したことが想像される。因に1誌1か月の購読料は1.50 Fである。Parent-Lardeur, F.: *Lire à Paris au temps de Balzac*, E. H. E. S. S., Paris, p. 33 (1981).

^{*16} Marchant, F.-M.: *Le Nouveau conducteur de l'étranger à Paris en 1828*, Paris, pp. 259-266 (1828). なお観劇料が最も高いのはイタリア座で2から10フラン、最も安いのがフュナンピュル座で20から50サンチームである。

に記した日記を残している。このなかでオリヴィエはオペラからヴォードヴィルまで、滞在112日の間に少なくとも38の芝居を観ている^{*17}。3日に1本という観劇の頻度は若者たちの平均的な姿であるといっている。

若い女性にとっても芝居が関心事であったことは、大衆作家として人気を博したポール・ド・コックの次の記述から明らかである。

「この女性たちにとって俳優は神であり、作者は半神であり、ダンサーは四分の一の神である。そして装置係、音楽係、機械係、改札係、ランプ係、衣裳方、照明係、野次を飛ばす人、そして劇場付きの消防士まで、わずかながらも神性を帯びた存在である」^{*18}。

作者はここでグリゼット、すなわちお針子などの若い女性労働者について語っているのだが、学生の恋の相手としてのグリゼットという神話が誕生した時代であれば、彼女たちは若い女性の心理を代表しているといっている。俳優ばかりか戯曲の作者にまで関心を寄せ、舞台に関わる人なら消防士にいたるまでがグリゼットの憧れの対象になったということであれば、戯曲を書き、またコスチューミエを務めたロマン派の若いアーティストは彼女たちの憧れの的であったということになる。そうであれば女性たちの眼に、彼らの中世風の装いは好ましく映ったに違いない。

芝居が発信したモードは、同様に芝居の上演によって広く伝達される。日々刻々と演劇情報がパリの人々に伝わり、上演を重ねる芝居に次々と観客が足を運べばそれだけモードは広がる可能性がある。1830年2月25日のユゴーの『エルナニ』初演には500人の学生が劇場に集まったという記録がある^{*19}。デュマの『アンリ3世』は初演の1829年2月10日以来この年

に43回の公演を重ねているが、コメディ・フランセーズ座の席数は1,522であり、単純に計算して延べ観客動員数は65,446人になる^{*20}。全回満席だったかどうかは分からないが、一方で1回の上演で終わっている不評の芝居もあることを考えれば^{*21}、43回続いたということは毎回それなりの動員数を得ていたはずである。割り引いて考えるとしても、この数字がいかに大きいかは、当時のパリの人口がおよそ100万人であることを考えれば想像できるだろうし、さらに当時のベストセラーの刊行部数と比べてみれば明らかである。1820年代から30年代のベストセラー最上位は最大に見積もって、5年間で9万5千部から16万部の間にある。1826年から30年に15位のスコットの『アイヴァンホー』は2万8千部、1831年から35年に16位のユゴーの『ノートル・ダム・ド・パリ』は最大に見積もって1万4千部である^{*22}。このような数字と比較すれば、1年間で6万5千人あまりという動員数はベストセラー最上位に匹敵し、その芝居からモードが誕生することも、そのモードが急速に広がることも頷けよう。

4. 美術館とコピー画の役割

ロマン主義時代になって舞台の時代考証が求められ、舞台衣裳は過去の巨匠たちの絵画作品にデザインが取材されたこと、したがって絵画に精通している画家たちが衣裳の制作に携わったことは既に拙著で示した。同様にカーニヴァルの仮装服においても少なからず過去の名画がモデルになっていたことも示した^{*23}。そして『フランス人の自画像』が「画学生は16世紀の絵描きに倣って独創的で風変わりな恰好をしようとした」と述べているように^{*24}、昔の絵は画学生のモードの手本にもなっていた。一昔前のルーヴル美術館を回想し

^{*17} Olivier, J.: *Journal, Paris en 1830*, Paris (1951). 劇場名しか記されていない場合、二つの芝居が同時に上演されているらしい場合、同日に二つの劇場を訪れた場合、同じ芝居を再度観ている場合など記載の状況はさまざまであり、38という数字は概数である。

^{*18} Paul de Kock, Ch.: *La Grande ville ou Paris il y a vingt-cinq ans*, Paris, p. 248 (1868): «Pour ces demoiselles, un acteur est un dieu, un auteur un demi-dieu, un danseur un quart de dieu; ensuite les décolateur, musiciens, machinists, contrôleur, lampistes, habilleurs, allumeurs, souffleurs et pompiers attachés au théâtre ont aussi leur portion de divinité.»

^{*19} Bourrelrier, H.: *La Vie du Quartier Latin—des origines à la Cité Universitaire*, Michel Bourrelrier, Paris, p. 156 (1936).

^{*20} *Le Nouveau conducteur de l'étranger à Paris en 1828*, op. cit., p. 259. Joannidès, A.: *La Comédie française de 1680 à 1900*, Slatkine, Genève (1970).

^{*21} 1832年のユゴーの『王は戯れる』は1回の公演で終わっている。Cf. Guibert, N., Razounikof, J.: *Le Roi s'amuse, Maquettes de costumes dessinées par Auguste de Châtillon...*, La Comédie française, Paris (1990).

^{*22} Lyons, M.: *Le Triomphe du livre*, Promodis, Paris, pp. 85-89 (1987).

^{*23} 前掲『服飾の中世』, 252-269頁。

^{*24} *Les Français peints par eux-mêmes*, op. cit., p. 51: «Il voudrait bien encore se vêtir d'une façon originale et fantasque, toujours à l'exemple des peintres du seizième siècle.»

た『アルチスト』誌の記事が「ヴァン・ダイクの肖像画の前にすっかり同じ人がいた」と述べているのは、「中世風の恰好」で模写に励む 1828-34 年頃の若い画家の姿についてである^{*25}。巨匠の作品の模写は画学生にとって技を磨く修練であり、したがって当時のルーヴル美術館は画家のために存在したともいえる。すなわち公衆に開放されたのは土曜日と日曜日のみで、月曜日から金曜日まではアーチストに入館が限られていた。マリ＝アンヌ・ドゥピュイは美術館に残されている記録から 1830-60 年代の入館者数を示しているが、それによれば 1834 年に年間入館証の発行を受けたアーチストは 1,091 人おり、このうち学生 (élève) が 784 人を占めている。アーチストの大半は画家であり、他に版画家や彫刻家や建築家がわずかおり、ルーヴル美術館は確かに若い画家の通う場であった。入館者の数は以後 1840 年代から 60 年代にかけて減少する傾向にあるのも、30 年代の歴史ブームのなかで過去の作品への関心が高かったことを物語っている^{*26}。

さて画学生が修練の場として通った美術館は、モードの発信源としての役割を果たしたといえるが、画家たちに模写された作品が実はモードを広く伝えるのに貢献したように思われる。『若きフランスたち』のなかで、画学生オニユフリユスが「アトリエにあった美しいヴァン・ダイクの絵をモデルに装いを工夫した。そして実際、見まちがえるほど似た姿になった」と語られるとき^{*27}、ヴァン・ダイクの肖像画とはおそらく模写された作品であろう。貧しい画学生の部屋に本物の絵があるはずもなく、他に絵を参照できる媒体があったとも思えない。美術館に足を運ばない限り絵を見ることができない時代であり、モードの普及には手近に参照できる媒体を必要とするなら、模写はその役目を果たしたと思われる。同じ『若きフランスたち』のなかで、異国趣味と懐古趣味の品々であふれかえったロマン派青年フィラデルフィアの部屋には、デューラー

からブーシェまで名画で壁が覆い尽くされている^{*28}。これらもまた模写であろう。

ところで模写に対する関心はアーチストに限らなかった。芸術に関する教養がステイタス・シンボルであった当時の社会で、社会階級の上昇を願ったプチ・ブル階級が複製画をサロンに飾る習慣をもったからである^{*29}。バルザックの小説『ピエール・グラスソー』には、酒の卸商を営むヴェルヴェル氏に招かれた画家ピエールが、ギャラリーを案内されて、自分が描いたティツィアーノやレンブラントやルーベンスなど 150 点のコピーが重々しく並んでいるのを見て仰天するという話がある。ヴェルヴェル氏は、内務省お買い上げの作品を描くまでになったピエールを是非とも娘の婿にしたいと考えているのだが、自分の所蔵品がピエールの模作であったことを明かされると、「娘の持参金を二倍にしよう。あんたはルーベンスで、レンブラントで、テルブルグで、ティツィアーノなのだから」と言う始末である^{*30}。バルザックはコピーを求めるプチ・ブル階級とそれに応えるコピー画家の両者へ皮肉を込めてこの小説を書いたと思われるが、コピー画の需要のほどがわかるし、アーチストに理解を示すことがしかるべき階級に属するしるしであったことも分かる。

当時のパリにはコピー画の活発な市場があり、したがって画家たちが模写に励んだのは己の修練のためばかりではなく、作品の需要に応じて収入を得るためでもあった。バルザックの小説『ラヴィユーズ』には「250 フランにしかならない。でも巨匠の手法が研究できるし、メチエの秘密も掴める」として、スイスの銀行家から 10 日に限ってルーベンスの絵を借り、模写に励むジョゼフ・ブリドーという画家が登場する。ジョゼフ・ブリドーには道楽者の兄がいて、アトリエを留守にした間にルーベンスの絵を盗まれてしまうが、

^{*25} *L'Artiste*, 1844, 《Une visite au Louvre》 par Aug. Marc-Bayeux.

^{*26} Dupuy, M.-A.: *Les copistes à l'œuvre, Copier Créer, Réunion des Musées Nationaux*, Paris, pp. 42-51 (1993). 入館者数について、1844 年は 635 人 (内 427 人が学生)、1854 年は 888 人 (内 623 人が学生)、1861 年は 608 人 (内 434 人が学生)、1864 年は 500 人 (内 370 人が学生) を挙げている。アーチストの内訳は、たとえば 1835 年は、画家 167 人、版画家 9 人、彫刻家 9 人、建築家 3 人である。

^{*27} 前掲『若きフランスたち—諧謔小説集—』, 64-65 頁。

^{*28} 同書 185-86 頁、「レンブラントがヴァトーと肘を接し、パテルの雅な宴がミケランジェロの巫女の顔を覆いかくし、カロの「タルタリア」がイヤサント・リゴー描くルイ十四世の肖像の尻を足蹴にしていた。肉付きよい官能的なリュベンスの裸婦のかたわらで、モラレスの禁欲的なデッサンが目をつせている。放縦なブーシェのグワーシュ画は、謹厳なアルブレヒト・デューラーの貞淑なマドンナ像に臆面もなく臀部をさらしている。こんな具合にこの壁には、帝政期の悲劇のように対照法が乱立していた」。

^{*29} Pitt-Rivers, F.: *Balzac et l'art*, Chêne, Paris, pp. 98, 108 (1993).

^{*30} Balzac, H. de: Pierre Grassou, *La Comédie humaine* VI, Gallimard, La Pléiade, Paris, p. 131 (1950).

幸いにして盗まれたのは模写の方であった。原画のように古色蒼然とさせ、いぶしまでかけていたというから、複製画は額縁を含めていかにも古めかしく作られていたのである。原画の価値は2万フラン、彼のコピーは千フラン、ルーベンスの絵のなかには10万フランもするものがあると作品のなかでバルザックは述べているが、これらの価格はほぼ事実を映している^{*31}。ところでジョゼフ・ブリドーが模写によって手にするだろう250フランという金額は、上述のリュシアン³²の生活費に重ねてみれば、2か月分以上の生活費に当たり、コピー画が良い収入源であったことが分かる。とはいえコピー画家としても熾烈な競争があったらしく、『ラ・ヴァンデッタ』には、画家ピオンボの娘ジネルヴァが勘当されて、複製画を描いて貧しい結婚生活を支えようとしたものの、思うように売れず餓死してしまうという話がある^{*32}。

複製画の流通によって、当時の人々はおそらく想像以上に絵画の知識をもっていた。したがって絵画を発信源としたモードは、画家の特権というわけではなかった。たとえば当時流行していた「黒い絹の編紐に宝石を下げ、それを額に巻く」^{*33} 女性用の装飾品は、レオナルド・ダヴィンチの作品とされた、ルーヴル美術館

蔵の《金具の美女》La belle Ferronnière と関係があるはずである。というのは、バルザックの1835-36年の小説『谷間の百合』が、モルソー夫人の16歳の娘マドレーヌを描写する際に「金具の美女風に」en belle Ferronnière 装っていると記し、明らかにルーヴル美術館の作品が意識されているからである^{*34}。つまり絵画作品からの影響は時代を特徴付けるモードの生成の一つのありかたであり、そこには1793年のルーヴル美術館の公開に始まる絵画作品の人々への浸透や複製画の流通などの環境が要因にあったということである。

5. 中世風という物語

われわれはモノを消費するとき、モノ自体ではなくてモノのもつイメージあるいは物語を消費しているというボードリヤールの著作は^{*35}、今や消費文化を考える上で欠かせないものになっている。衣服や装飾品は自らの社会的位置を確かめ、審美的趣味を主張し、要するに自らの差別化をはかるためのモノであることは今さらいうまでもない。そしてそれがモードとして広く享受されるには、そのイメージあるいはそれが紡ぐ物語が人々に共有されていなければならない。山田登世子氏は19世紀のパリにおいて、ファッション・プレートやショーウィンドウ、あるいは広告紙がいかにモノをイメージ化し、情報化し、ブランド化したかを述べ、言説によってモノへの欲望を促すこれらのメディアの機能を分析している^{*36}。つまりメディアがいかにしてモノに物語を付与し、流行として成立させたかという分析である。ところで本論で述べてきた中世風モードの場合は、そのイメージあるいは物語は、歴史ブームのなかで既に広く共有されている中世風であり、したがって物語は既にできあがっている。つまり中世風モードを流行させるには、きっかけとなる芝居や小説の成功さえあればよいのであり、ゆえに一々に作品の登場人物を冠したモードが誕生したのである。

舞台衣裳がモードの発信源であるなら、舞台は新作を発表するファッション・ショーのようなものである。

^{*31} Balzac, H. de: La Rabouilleuse, *La Comédie humaine III*, Gallimard, La Pléiade, Paris, p. 894, p. 925 (1952). 邦訳「ラブイユーズ」、『バルザック全集第17巻』(小西茂也訳), 東京創元社, 57, 89頁(昭和35年)。バルザックの示す数字がほぼ妥当であることは Pitt-Rivers, F.: *op. cit.*, p. 109 を参照。

^{*32} Balzac, H. de: La Vendetta, *La Comédie humaine I*, Gallimard, La Pléiade, Paris (1951).

^{*33} Gautier, Th.: *Guide de l'amateur au Musée du Louvre*, Séguier, Paris, p. 57 (1994). この著作はルーヴル美術館所蔵の作品を作家ごとに解説し、1867年に刊行されたガイドブックである。著者はレオナルド・ダヴィンチの《金具の美女》に関し、「今日なお金具と呼ぶ装飾品が」絵のタイトルを生んだのだらうと述べている。作品は1490-95年に制作され、今日ではレオナルドの手になるかどうか疑義がもたれ、また描かれている女性も特定されていない。額に巻かれている飾りは、髪の色と同じ茶色の細い紐で、額の中央に当たる部分に宝石をはめ込んだと思われる花形の小さな飾りが付いている(吉川逸治総編集:『ルーヴルとパリの美術, ルーヴル美術館(3)』, 小学館, 107-108頁(昭和60年)を参照)。なおこのような装飾品のリバイバルを表した様子は、やや時代が前にずれるが、ブリュードン画《皇后ジョゼフィーヌ》(1805年, ルーヴル美術館蔵)などナポレオン帝政時代末期の肖像画に散見される。

^{*34} Balzac, H. de: Le Lys dans la Vallée, *La Comédie humaine VIII*, Gallimard, La Pléiade, Paris, p. 965 (1949). 邦訳『谷間の百合』(宮崎嶺雄訳), 岩波文庫, 下, 45頁(昭和43年)。

^{*35} ジャン・ボードリヤール:『消費社会の神話と構造』(今村仁司, 塚原 史訳), 紀伊国屋書店(1979)。

^{*36} 山田登世子:『メディア都市パリ』, 青土社, 236-281頁(1991)。

そしてモードを発信・伝達する絵画やコピー画はいわばファッション・プレートである。肖像画を真似て舞台衣裳が制作されるなら、肖像画はデザイナーによるスタイル画ともいえようか。これらのモードが紡いでいるのは、芝居のストーリーであり、絵画のテーマであり、すなわち演じられ描かれた中世世界の物語であ

る。新しいモードにはそれに欲望を感じさせる物語が必要であるなら、舞台衣裳には既に戯曲に描かれた中世の世界という物語が存在している。こうして舞台衣裳は、中世趣味に共感をもつものの間で、容易に流行として成立するのである。