

学術調査報告書

2008年3月12日

(フリガナ)	タカイ ナオ	入学年度	16年度
申請者名	高井 奈緒	学年	2年

研究題目	19世紀後半フランス・リアリズム文学における女性の身体表象について －裸体と衣裳
主任指導教員	西永良成

(1) 学術調査の目的

現在私は博士論文「19世紀後半フランス・リアリズム文学における女性の身体表象について－裸体と衣裳」を準備している。主な研究対象作品はフロベール『ボヴァリー夫人』(1857年)、『感情教育』(1869年)、ゾラ『獲物の分け前』(1872年)、『ウジェーヌ・ルーゴン閣下』(1876年)、『ナナ』(1880年)、『ボヌール・デ・ダム百貨店』(1883年)、『制作』(1886年)、ゴンクール兄弟『マネット・サロモン』(1867年)、『シェリ』(1884年)である。第I章では裸体の表象、第II章では衣裳の表象、そして第III章では皮膚の表象を考察する予定である。この論文では、当時実際のフランス社会で流行していたサロン展などにおける裸婦像や、活人画(以下「タブロー・ヴィヴァン」)、女性のモードを視野に入れながら、それらが小説の中での女性の登場人物の身体描写にどのように影響を及ぼし、どのようなタイプの表象を生むに至ったか明らかにしたい。そのためにはこれらの現象について知識を深めることが重要だが、日本では得られない情報も多い。よって今回の学術調査を利用し、博士論文に関して日本では入手不可能な文献調査、資料収集などを行いたいと考えた。

今回の学術調査の主な目的は以下の2つである。第1の目的は、私の論文の第II章でその表象の問題を扱うことになる、19世紀後半の女性の衣裳についての調査を行うことである。日本では当時のフランスの衣裳を実際に目にすることがほとんど不可能なので、パリにあるいくつかのモード美術館で当時の衣裳を見学することで、衣裳の形や質感などに馴染み、さらに可能であればそれらのモード美術館付属の図書館に行き、時間の許す限り当時のモード雑誌に目を通し、どのようなことが書かれているのか、どの

ように衣裳が表現されているのかを調査したいと考えた。第2の目的は、私の論文の第I章の後半で扱う19世紀にフランスで盛んであった「タブロー・ヴィヴァン」について、Kirsten Gram Holmström というスウェーデン人研究者が書いた *Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants* (1967) をフランス国立図書館で閲覧することであった。この研究書の存在を知ったのは、私の博士論文で重要な参考文献となる、ベルナール・ヴィユの著作 *Le Tableau vivant: L'orateur et le peintre* (Flammarion, 2002) の中で言及されていたからであるが、これを読んだだけでは、タブロー・ヴィヴァンの起源や広がりについて、自分自身で十分に理解しづらいため、Holmström の著作を自分で実際に読んでみたいと思った。「タブロー・ヴィヴァン」についての描写は、ゾラの『獲物の分け前』の中にあるが、日本ではフランスでの「タブロー・ヴィヴァン」に関する資料が全くないに等しく、実際どのようなものであったかを想像するのは難しい。「タブロー・ヴィヴァン」は女性の身体のスペクタクル化の問題、芸術とポルノグラフィの境界の問題、そして時に裸かと思われるような薄い布を纏って女性がポーズをとっていたことから、裸体と衣裳のディアレクティックな関係を考察する上で、私の論文にとって非常に重要である。「タブロー・ヴィヴァン」とはどのようなものであったのか、いかにフランスに普及し、流行していったのか、そして、どのような衣装でどのように演じられていたのかについて、Holmström の著作を通じて知識を深めたいと考えた。

(2) 調査実施地および期間

フランス・パリにて2月3日(日)から2月23日(土)まで実施(計20日間)

(3) 学術調査の具体的な実施内容

1. 第二帝政期の女性の衣裳(モード)に関する調査

女性のモードに関しては、パリ1区のモード・織物美術館(Musée de la mode et du textile)と16区のガリエラ美術館(Musée Galliera)、及びこれらの附属図書館・研究所において衣裳の見学、資料の収集をしたいと考えていた。事前のインターネットでの検索などではこれらの場所で何をどこまで探せるのかがはっきりと分からなかったため、とにかく実際にその場所に行ってみることが重要であった。

5日(火)にモード・織物美術館に出向いたが、ここでは、期待していたモードの常設展

がなく、特別展だけが催されていることが判明した。特別展のクリスチャン・ラクロワ展を見学した後、同じ建物の中にある、装飾芸術美術館（Musée des arts décoratifs）の付属図書館に行った。パスポートを提示し、必要な事項を紙に書き込むだけで、1週間の入館証を貰うことが出来た（パスポートと証明写真があれば、2年間有効の入館証がもらえるということであった）。19世紀後半の女性のモードについての資料が見たいと言うと、図書館員がその資料がある場所を示してくれた。ここでは、（私が見た限りでは）書かれたものではなく、雑誌などから切り抜かれた「図版」のみが、年代別（1852年、1853年など）に分類されていた。例えば、19世紀の衣裳についていえば、「衣服（一般の人のもの）」、「舞台衣裳」、「仮装」、「モード」などに分かれていたので、その中から「舞台衣裳」、「仮装」、「モード」などの19世紀後半、主に第二帝政期のカタログを閲覧した。コピーは不可で、写真撮影のみ、毎週月曜10～12時まで可能ということであった（写真撮影日と撮影したい資料の予約が必要）。

ガリエラ美術館には6日（水）に出向いた。残念ながら、ここにも19世紀などの衣裳の常設展はないことが判明した。資料収集で利用したいと考えていた付属図書館に行ったところ、図書館の利用には予約が必要であるということだったので、翌週の予約をした。特別展では、Les années folles（狂乱の時代）と題された展示が行われていて、1919年～29年にフランスで流行した女性の衣裳が見学されていたので、この日はこの展示会を見学した。ここではワースやポワレ、そしてシャネルなどの有名なクチュリエのオートクチュールや、当時のファッションショーのフィルムを鑑賞することが出来た。ワースは私の論文のコーパスである、ゾラの『獲物の分け前』にも登場（ウォルムズという偽名が使用されている）し、19世紀後半にオートクチュールを始めたことで知られているが、こうして実際の作品を見て、20世紀にも活躍し続けていたことを体感することが出来、非常に勉強になった。

ガリエラ美術館の付属図書館は、2月12日（火）の午前（10～13時）と午後（14～17時）、14日（木）の午前、15日（金）の午前を予約し、資料収集を行った。この付属図書館は、6席しかないので余裕をもって予約することが必要であり、開館日も上に述べた通り、火曜の午前と午後、木曜午前、金曜午前だけである。利用時間が非常に限られていたため心配したが、電話で予約した際に探している資料を聞かれ、「第二帝政期の女性のモードに関する資料」だと伝えたところ、予約日には机の上に関連する資料を出しておいてくれて

いた。それらは第二帝政期のモード雑誌と当時のモードに関する研究書や展覧会のカタログなどであった。昔のモード雑誌に関しては、自由に写真撮影をすることが出来、至極便利であった。モードに関する研究書や展覧会のカタログに関しては、まだ博士論文に必要な資料収集が十分に行えていないという認識があったので、このようにまとめて参考文献を提示してもらい非常に助かった。日本では普段あまり目にする事の出来ない研究書やカタログが多く、残念ながら時間の都合上、それらの資料をその場で全て読むことは不可能であったが、全体にさっと目を通し、どの程度自分の論文にとって必要な資料かを判断し、日本の図書館にあるかどうか、購入可能かどうか、フランス国立図書館ではどこにあるか、などを後で調べるため、タイトルなどのメモをとった。

また、この研究員が、モードに関する資料収集に関して、他の図書館も紹介してくれた。1つはフォルネー図書館 (**Bibliothèque Fornay**) であるが、今回は元の予定にはなく、時間もないと判断したため、この図書館の利用方法や所蔵図書に関する情報をガリエラの研究員に教えてもらうに留めた。その研究員デュメンヌさんが教えてくれたもう1つの場所は、先に訪れた装飾芸術美術館付属図書館であったが、彼女はさらにその研究員を紹介してくれた。装飾芸術美術館付属研究所の研究員ピノンさんは、毎週火曜午後(14時30分~17時30分)しか出勤していないということだったので、この情報を得た12日火曜にさっそく彼女にコンタクトをとり、同日閉館前にぎりぎりであうことが出来た。

装飾芸術美術館内5階のピノンさんの研究室に着くと、ガリエラ美術館付属図書館の時と同じく、第二帝政期のモードにまつわる研究書が準備されていた。ガリエラとは異なる研究書だったので、ここでも参考文献を増やすことが出来た。また、この研究所と下の図書館に所蔵されているモード雑誌の一覧表を見せてくれたので、その中から第二帝政期のものを選んでメモをとった。

ピノンさんの研究所には翌週19日(火)午後にも予約をして行った。前回に引き続き、研究所内と下の図書館にある第二帝政期のモード雑誌の名前と年号のメモをとり、前回は閲覧できなかったモードやテキスタイルの辞書や事典を見せてもらった。これも目にすることがないものばかりだったので、非常に参考になった。購入できそうなものも多かったので、全体に目を通した後、自分に必要と思われる辞書などのメモをとった。

2. タブロー・ヴィヴァンに関する調査

フランス国立図書館(Bibliothèque Nationale de la France)の地下にある研究者用の閲覧室の休館日は、日曜と月曜午前（午後は 14 時から開館）なので、それらの日時以外と、上記のモードに関する調査をした日以外は、フランス国立図書館に通い、活人画に関する資料を読んだ。

当初は先述の、Holmström の著作を読むことのみが目的であったが、同じくヴィユの研究書でタブロー・ヴィヴァンに関して言及されている、Pierre de Lano(1859-19..) という随筆家が書いた、*Les Bals travestis et les tableaux vivants sous le Second Empire*(1893) という本もマイクロフィルムで閲覧可能であったので、これも読むことにした。

(4) 学術調査の結果およびそれに基づく考察など

1. モード雑誌に関する調査の結果およびそれに基づく考察

1.1. モード雑誌の閲覧

ガリエラと装飾芸術美術館研究員のお陰で、それらの場所に所蔵されている第二帝政期のモード雑誌のタイトルと所蔵号を一度に知り、閲覧することが出来た。無論、これらの雑誌はフランス国立図書館で全て閲覧可能なはずだが、国立図書館では予め見たいものを決めてからではないと閲覧することができず、写真撮影も基本的に許可されていない（コピーをとることも難しいと考えられる）。情報によれば、今回は訪れることが出来なかったフォルネー図書館も事情が似通っているようだ。さらにフォルネーは現在移転準備中のため図書の取り寄せが必要なものもあり、数日前から予約が必要な雑誌もあるということである。ガリエラと、装飾芸術美術館および研究所も予約が必要など不便な点もあるが、そこにある資料に関してはすぐ閲覧でき研究員にも質問がしやすいのが大きな利点であった。今後それぞれの図書館や研究所の特性を把握しながら（写真撮影の可否、コピーの可否、予約の要不要、閲覧のしやすさなど）利用を考えたいが、以下に、今回の調査でわかった、①ガリエラ美術館附属図書館（閲覧日要予約）、②装飾芸術美術館附属研究所（閲覧日要予約）、③装飾芸術美術館附属図書館 で閲覧可能な第二帝政期の女性モード雑誌のタイトルとそれらの出版年をまとめておく（雑誌の創刊・廃刊年ではない）。

① ガリエラ美術館附属図書館

Le Conseiller des dames et des demoiselles

1852- 1857

<i>Le Journal des dames et le messager des dames et des demoiselles</i>	1859-1860	
<i>Journal des demoiselles</i>	1857-58, 61, 63, 64-68, 70-71	
<i>Le Journal des dames et le messager des dames des demoiselles</i>	1866-1897	
<i>La Mode illustrée</i>	1863-68, 70-71	

② 装飾芸術美術館附属研究所 ③ 装飾芸術美術館附属図書館

	②	③
<i>Le Conseiller des dames et des demoiselles</i>	1853-1860	不明
<i>Le Journal des dames et le messager des dames des demoiselles</i>	1866-1867	0
<i>Journal des demoiselles</i>	1852-1870	1852-1870
<i>La Mode illustrée</i>	1860-1870	1860-1870 (欠落あり)
<i>Le Monde illustré</i>	1868	1857-1870
<i>Revue artistique et littéraire</i>	1863-1864	1860-1864 (欠落あり)

1.2. モード雑誌の閲覧から自分の研究に役立ったこと

何より、多くのモード雑誌の図版を閲覧することで、その時代のモードに視覚的に馴染むことが出来たことは大きな収穫である。また、始めは第二帝政期という時代をひとくくりで考えがちであったが、例えば 1852 年と 1857 年でも随分と形や雰囲気に変化していることが分かった。1852 年は、まだスカートがそれほど膨らんでおらず、フリルも少ないが、1857 年になると、スカートが大きく膨らみ、フリルの数も増え、全体の生地も 1852 年と比べると非常に軽やかだ。私のコーパスではフロベールの『ボヴァリー夫人』(1856 年)の語りの年代が 1850~56 年、エドモン・ド・ゴンクール『シェリ』(1883 年)が、1851~70 年なので、このような実際のモードの変化も考慮して衣裳の描写の分析を行いたい。

次に興味深かったのは、どの雑誌でも、毎号ごとにモードの図版の説明が非常に細かくついており、このことから、私の研究コーパスの小説で見られる衣裳の描写は、恐らくこのようなモード雑誌の図版の説明に由来しているということが分かったことである。例えばゾラの『獲物の分け前』では、女主人公のルネのドレスの以下のような描写がある。

« C'était une simple robe de gaze blanche, mais garnie d'une multitude de petits volants

découpés et brodés d'un filet de velours noir. La tunique, de velours noir, était décolletée en carré, très bas sur la gorge, qu'encadrait une dentelle mince, haute à peine d'un doigt » (Émile Zola, *La Curée*, dans *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, 2003, t. I, coll. « Pléiade », p. 439) 「それは、シンプルな薄手の白いドレスであったが、ぎざぎざになったいくつもの小さなすそ飾りがあり、黒いビロードの網目模様の刺繍が施されていた。チュニックは黒のビロードで、四角いデコルテになっていて、胸元が大きく開き、わずかに指1本ほどの高さの細いレースで縁取られていた。」またエドモン・ド・ゴンクール『シェリ』にも、以下のようなドレスの描写がある。 « Chérie est habillée d'une robe de mousseline blanche à fleurettes rose, aux sept volants froncés et brodés de valenciennes, au corsage décolleté à la vierge, sur laquelle croisent des bretelles en rubans rose façonné, formant ceinture, et allant se nouer derrière par un nœud à longs pans. » (Edmond de Goncourt, *Chérie*, Jaignes, La Chasse au snark, 2002, p. 58) 「シェリは、白いモスリンのドレスを着ていたが、それには薔薇の小さな花飾りがついていて、ギャザーのついた7つのすそ飾りがありヴァランシエンヌレースで刺繍が施されていた。コルサージュは処女風のデコルテで、その上には細工を施された薔薇色のリボンが交差しており、それがベルトを作って、後ろですそが長く垂れた1つの結び目をつくっていた。」これらの描写は非常に細かく専門用語を駆使しているように思われるが、実際のモード雑誌にあるドレスの描写と大変似通っている。1864年の *La Mode illustrée* のドレスの描写 (図1参照) を例に挙げてみよう « Robe de taffetas blanc. Le bas de la jupe est bordé avec une ruche de ruban jeune d'or, surmontée de bouillonnés perpendiculaires, exécutés en crêpe jaune, et couvrant un espace de 55 centimètres ; de distance en distance, des ruches en ruban jaune, posées perpendiculairement, séparent les bouillonnées. [...] » 「白いタフタ織りのドレス。スカートの下が黄金色のひだ飾りで縁取られていて、黄色のクレープで作られた、垂直なラッフルが、55センチメートルのスペースを覆っている。間隔をおいて、黄色いリボンで出来たひだ飾りが、直角に交わり、それぞれのラッフルとの間を隔てている。[...]」

どのモード雑誌でも決まってこのような衣裳の説明書きがなされていたことが分かります。この程度の語彙や言い回しは、当時の女性たちにとってはごく普通のものであったということがよく分かる。そして、モード雑誌におけるドレスの説明と小説におけるドレス

の描写の類似を考慮すると、小説家たちがモード雑誌から描写の型のようなものを抽出していたことが推察される。

2. タブロー・ヴィヴァンに関する調査の結果およびそれに基づく考察

2.1. Holmström の著作の閲覧

Kirsten Gram Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants*: Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1967, 278 p.

タイトルにある 3 つのマイナーな芸術様式の誕生と発展、衰退などについて、演劇史的な観点から 1770 年から 1815 年までの変遷が述べられている。1770 年は最初のモノドラマであるルソーの『ピグマリオン』がリヨンで初演された年で、1815 年は、ゲーテが、当時流行していたアティテューズとタブロー・ヴィヴァンを取り入れたモノドラマ『プロセルピナ』について自分自身で考察した記事を出版した年である。それぞれの芸術様式について詳細な情報が得られるだけでなく、この 3 つの演劇様式の研究を通じて、コード化され誇張された台詞や感情の表現を重視する古典的な演劇から、個人の自然な感情の表現を重視するロマン主義的演劇への移行、それに伴って、ごわついていかにも「人工的」な古典主義演劇の衣裳から、新古典主義時代の、より軽やかで体本来の動きを美しく見せるチュニック風衣裳への移行など、演劇全体の変化が浮き彫りになっており、大変興味深かった。以下に各章ごとに要約する。

1. 歴史的序章 (Historical introduction)

18 世紀半ばのフランスの悲劇における改革について。古典演劇ではレトリックが重視され、役者にとっては、パッションを、台詞を言う声と顔の表現とジェスチャーで上手く表現することが重要であった。18 世紀半ばパリでパントマイムが流行し、このことが、古典悲劇の演出に重要な変化をもたらす。ディドロも演劇におけるパントマイムの重要性を主張。また、「舞台は絵画のように見られなければならない。」とも述べる。

2. モノドラマ (Monodrama)

このような変化からモノドラマという演劇様式が誕生した。これは、音楽と、台詞とパントマイムの混ざったもので、1770 年代から世紀後半まで広まった。1770 年にリヨンで初演されたルソーの『ピグマリオン』が最初である。パッションが最高潮に達すると、台詞

がなくなり強烈な感情が音楽に合わせてパントマイムで表現される。ルソー自身が意識したわけではないが、一種の新古典様式の芝居の誕生と捉えられる。衣裳も多少奇妙ではあったが、ギリシア風であった。『ピグマリオン』の上演は成功し、19世紀初頭まで再演が繰り返され、モノドラマの演出法は、メロドラマに大きな影響を与えたが、フランスでは様式として後続するものは生まれなかった。一方ドイツでは、ゲーテがワイマールで1772年に『ピグマリオン』を上演すると、モノドラマが大流行した。1775年～1790年までに、ドイツでは30ものモノドラマが上演された。モーツァルトもモノドラマを書いたと言われている。モノドラマの主人公は、古典神話のヒロインたちであった（アリアドネ、メデアなど）。ゲーテは1778年に『プロセルピナ』というモノドラマを作ったが、それがワイマール様式のモノドラマとして上演されたのは1814年だった。ギリシア風の自然な体の動きを見せる衣裳、最後の場面では、プロセルピナが彫像のように固まり、背景の絵と一体化する。この演出には、当時流行っていた、「アティテューズ」や「タブロー・ヴィヴァン」の影響が見られる。では、「アティテューズ」や「タブロー・ヴィヴァン」とはどのようなものだったのか。どのようにしてゲーテはこれらの演劇様式について知ることになったのか。

3. アティテューズ (Attitudes)

アティテューズと呼ばれる一種の演劇形式は、3人の女性の活躍と共に語られる。

①レディー・ハミルトン Lady Hamilton (1765-1815)

「白いチュニックを着用し、髪を自然に垂らし、ショールを巧みに使って、古代彫刻や絵画のポーズと表情を次から次へと再現する」というのがアティテューズであり、夫のサー・ハミルトンが催すプライベートの夜会などで演じられた。歴史に名を残す彼女の美貌、ギリシア風衣裳の華麗さ、悲しみから喜びへと次々と演じ分ける才能で人々を虜にしたが、趣味が悪いと感じる人も多かった。サー・ハミルトンは芸術品愛好家で、後に妻としたエマ・ハートのことを、芸術作品として愛しており、そのため芸術作品を模倣するアティテューズを演じるように勧めたという記述が興味深い。ゲーテは1787年にナポリで彼女のアティテューズを鑑賞する。のちに、彼は演劇では『プロセルピナ』に、小説では、『親和力』(1809年)にアティテューズを用いたが、『親和力』ではルチアーネの空虚な性格を皮肉に描くために用いられていた(ゲーテ自身、素のレディー・ハミルトンや彼女の演じるアティテューズには好意を感じなかったらしいので、それも理由の1つであると考えられる)。

②イーダ・ブラン Ida Brun (1792-?)

スタール夫人が『ドイツ論』(1810)の中で彼女を賞賛している。イーダ・ブランは教育熱心な母の指導のもと、恐らくは母がナポリで見たレディー・ハミルトンの影響を受けて、アティテューズを夜会などで演じるようになった。レディー・ハミルトンと異なるのは、音楽に合わせて演じることであった。演じるのは、レディー・ハミルトンと同じように、ラファエルなどのルネッサンスの絵画や古代悲劇のモチーフであった。

③ヘンリエット・ヘンデル＝シュッツ Henriette Hendel-Schütz (1770-1849)

彼女はアティテューズを貴族の夜会から舞台へと持ち込んだ。画家プフォール (Pforr) から、レーバーク(Rehberg)が描いたレディー・ハミルトンのアティテューズの絵を見せられ、これを演じることを進められた。現在のフランクフルトで1808年に初演。フィンランドやスウェーデンでも大成功を収めた(スタール夫人とも会う)。彼女は、古典の神話を古代彫刻風に演じたり、キリスト教的主題を絵画風に演じたりしたが、エジプト的なモチーフを演じることもあり、この点では、レディー・ハミルトンやイーダ・ブランとは大きく異なっていた。体を使って美術史を再現するかのような趣向になっており、これも2人の先駆者とは異なる点であった。古典作品の隠された感情の表現が重要なのではなく、いかに名作を上手く再現するかが重要であった。演じる主題に適したカラフルなチュニックをもちい、裸足で演じた。絵画的なモチーフに重点が置かれ、「動く絵」という趣向であり、これも2人の先駆者とは異なる点であった。

アティテューズは1815年に終焉を迎えたといつてよい。レディー・ハミルトンはこの年に死に、イーダ・ブランは外交官と結婚し私生活に引きこもった。ヘンリエットも夫が死に、彼のサポートなしにはアティテューズを続けることが難しく、表舞台から消えていった。ゲーテのプロセルピナによって演劇の中に取り込まれ、1つの完成をみた。

4. タブロー・ヴィヴァン (Tableaux vivants)

こうして、よく知られた絵画を真似る遊びは山火事のようにヨーロッパ全体に広まっていった。貴族の夜会だけでなく、舞台でも上演された。アティテューズと異なるのは、次々と表現が目の前で変えられるのではなく、準備が出来た際に幕が上がることだった。ゲーテの『親和力』の発刊以来人気が出たと伝えられているが、もともとの起源はフランスの貴族社会といえるかも知れない。ジャンリス夫人の日記からは、彼女が王族の子供と遊ぶために始めたものだとも考えられる。画家のダヴィッドも来て一緒にこの遊びを楽しんだ。

もともと存在する絵を真似るのではなく、自分たちで悲劇などの主題にあったポーズを作っていた。パリの劇場でも、タブロー・ヴィヴァンを含んだ演劇が上演される。*Les Noces d'Arlequin*(1761年『アルルカンの婚礼』)では、第2幕で、グルーズの『村の婚礼』*L'Accordée de village*のタブロー・ヴィヴァンが演じられ、人気を博し、1779年まで再演が続けられた。もう1つ、パリの劇場で *Tableau des Sabines* (1880年『サビーヌの女たちの絵』)と名付けられた芝居で、これも人気を博したダヴィッドの『サビーヌの女たち』のタブロー・ヴィヴァンが演じられたがこれはむしろパロディー的な要素が強かった(注:この2作品以外にもタブロー・ヴィヴァンは上演されていたが、著者は扱っていない。ヴィユの著作には他の作品への言及がある。ヴィユ p. 20 参照)。タブロー・ヴィヴァンはプライベートなサークルでも演じられていた(注:ヴィユによれば、アンシャン・レジーム末期から、芸術家や貴族の間でこの遊びが流行っていた。グリム兄弟の記述がある。同じくヴィユ p.20 参照)。ヴィジェ・ルブラン夫人も自分の夜会でタブロー・ヴィヴァンを上演したと書き残している。芝居に通じていたジャンリス夫人や、ヴィジェ・ルブラン夫人が、私的な集まりにタブロー・ヴィヴァンを持ち込んだのかも知れない。ヴィジェ・ルブラン夫人は美女・美男子を選び、カシミヤのショールをまとわせて、聖書の主題や有名な絵画の模倣をさせた。ウィーン会議でもタブロー・ヴィヴァンは上演され、こうしてさらにロシアやポーランドを含むヨーロッパ諸国に広がっていった。

5. 結論 (Conclusion)

1814年のワイマールにおけるゲーテの『プロセルピナ』の上演で、アティテューズとタブロー・ヴィヴァンが1つになり、モノドラマとして上演された。このような融合を見た後すぐ、アティテューズは廃れていったが、タブロー・ヴィヴァンの中にその要素は取り入れられ、ヨーロッパで大流行することになる。これらは18世紀半ばに起こった演劇様式の改革のひとつの結果であるといえ、人間の感情をパントマイム的な表現でより自然にリアルに表現しようとする努力と、舞台において絵画的な要素をとりいれようとする努力の結果といえる。しかし興味深いのはこれらの新しいジャンル(モノドラマ、アティテューズ、タブロー・ヴィヴァン)がプロの芝居の中で生まれたのではないことだ。モノドラマはルソーにより、ある音楽的試みとして生み出された。アティテューズは英国の貴族、サー・ウィリアムとその美人の妻によって、タブロー・ヴィヴァンはジャンリス夫人やヴィジェ・ルブラン夫人によってフランス貴族の中で生まれた。

2.2. Lano の著作の閲覧

Pierre de Lano, *Les Bals travestis sous le Second Empire* (邦訳：第二帝政期における仮装舞踏会), Paris, H. Simonis Empis, 1893, 102 p.

この本は、著者ピエール・ド・ラノが第二帝政期の終焉から 20 年後に、過ぎ去った華やかな享樂の時代を回顧した年代記である。時に皇帝ナポレオン 3 世やウジェニー皇后、そして当時の宮廷・上流社会に対する批判も見られるが、著者自身が非常に愛したと思われる第二帝政期の上流社会の享樂的な雰囲気生き生きと伝えてくれる。著者本人が自負しているように、まさに「第二帝政期のパリ上流社会の生理学」と呼ぶにふさわしい内容となっている。前半では主にチュイルリーやコンピエーニュの宮殿、また官僚の私邸などで催された仮装舞踏会やタブロー・ヴィヴァンの様子が報告されている。水彩画が 25 枚挿入されているので、衣裳について詳しく知ることが出来る。後半では当時社交界で名を馳せた男性、女性（裏社交界からの女性、ドゥミ・モンドーヌも当然含まれる）たちの栄枯盛衰が語られる。例えば、クールベに『世界の起源』を注文したことで知られるトルコ大使 Khabil-Bey について (p. 61) や、ナポレオン 3 世やウジェニー皇后の寵愛を受けてチュイルリーに出入りし、裏で政治にも大きな影響を及ぼしたといわれる女性たちについて、そして皇帝の愛人についてなど、ほぼ実名を使って語られている。

仮装舞踏会やタブロー・ヴィヴァンについては後に自分の研究との関連で述べるが、この著作で大変面白かったのは、第二帝政期がどれほど祝祭的な雰囲気に酔った時代だったか、宮廷と宮廷の息のかかった上流社会において、卑猥さと見せかけの上品さがどれほど隣接していたか、どれほど上流社会のモラルが乱れていたかがよく分かることである。これらは『ルーゴン・マッカール叢書』の中でゾラが頻繁に描き出していることであるが、ゾラの描写が誇張ではなく事実であったことが納得される。また、この時代になると、仮装やタブロー・ヴィヴァンはほぼ女性だけがするものであったということが分かったのも興味深かった (Holmström の著作では、ヴィジェ・ルブラン夫人などはタブロー・ヴィヴァンを男女に演じさせていたことが報告されている)。私は 19 世紀後半のフランス文学において女性の主人公が多いことや、彼女たちの身体描写が頻繁に行われていることに注目し、自分の研究テーマに「女性の裸体と衣裳」というテーマを選んだのであるが、この時代の女性がどれほど特権的に「スペクタクル」として機能し、社会で影響力をもっていたかが、この時代を生きた年代記作家の著作を通じて改めてよくわかった。

2.3. Holmström と Lano の著作から、自分の研究に役立ったこと

Holmström と Lano の著作は、私の博士論文のコーパスの 1 つである、ゾラの『獲物の分け前』の内容理解に非常に役立つことになった。この小説では、クライマックスをなすといえる第 VI 章で、四句節中日を祝うため、女主人公ルネが嫁いだサッカー家で仮装舞踏会が催され、そこでタブロー・ヴィヴァンの上演も行われる。これまではこれらの場面の描写のもつ意味を十分に把握できていなかったが、彼らの著作を読むことにより、よりよく理解できるようになった。

小説では、「美少年ナルキッソスと妖精エコーの愛」(Amours du beau Narcisse et de la nymphe Echo)というタイトルで、3 場面が上演され、ルネがナルキッソスに恋をするエコーを、そしてルネの愛人であり義理の息子であるマキシムがナルキッソスを演じる。知事のユペル・ドゥ・ラ・ヌ氏は、夜会の出し物として詩の朗読を予定していたが、結局はタブロー・ヴィヴァンの上演を選ぶ。なぜなら、そのほうが「より気品があり、より古代の美に近い」(p. 537)というのが理由だが、当時のタブロー・ヴァイヴァンが、女性の肉体のある種のエグジビション (Exhibition) を目的としており、観客もそれを見ることで官能的な欲望を掻き立てられていたということが Lano の著作で分かったと、ゾラがどれほどの皮肉を込めて知事を描いているかが理解される。タブローの上演の間、ユペル氏がその場面の説明を加えるが、観客はオイディウスの変身物語を知らず、説明を加えないとよく意味がわからないか、もしくは説明自体に関心をもっていないかのように描かれている。ここからも、神話の主題などを用いた女性の裸体画が当時のサロン展で流行したのと同じく、もはや、神話の人物を再現するということが裸を見せるための口実に過ぎず、むしろ単なる意味のない繰り返しで、女性の肉体のエグジビションにのみ人々の本当の関心があることが分かる。Holmström の著書から分かるように、タブロー・ヴィヴァンは、始めは絵画の題名を当てることを目的とした遊びや、教育学的な趣旨に基づいたもので、「手段」であり、決して「目的」そのものではなかった。だが第二帝政期においては、タブロー・ヴィヴァンは「目的」そのものになる。ゾラは、芸術的作品を作る (あるいは鑑賞する) ふりをして、女性の肉体をさらけだす (あるいは好色な目で眺める) ブルジョワたちの偽善をここで糾弾しているのである。

第二帝政期のタブロー・ヴィヴァンの中で、女性の肉体を引き立たせ、観客の視線をひきつけたのは、その衣裳である。Holmström の著作では、レディー・ハミルトンが白く薄

いチュニックをまとしてアティテューズを演じたことがセンセーションを巻き起こしたと述べられていたが、第二帝政期には、タブロー・ヴィヴァンの衣裳はより一層大胆になる。そのほとんどが薄く軽い生地を使って作られ、その下に、完全に肌を露出してしまわないように肌色をした maillot (マイヨ) と呼ばれる肌着のようなものを身に着けていた（現在でもフィギュア・スケーターなどがコスチュームの下などに着用しているものに似ていると考えられる）。このマイヨが、ポーズをとっている女性たちが実際に裸でいるような効果を生むのだが、『獲物の分け前』の中では、その様子が以下のように描写されている。「La gamme des costumes, du blanc de neige du voile de Vénus au rouge sombre de la tunique de la Volupté, était douce, d'un rose général, d'un ton de chair. [...] la gaze, les dentelles, toutes ces étoffes légères et transparentes se fondaient si bien avec les épaules et les maillots, que ces blancheurs rosées vivaient, et qu'on ne savait plus si ces dames n'avaient pas poussé la vérité plastique jusqu'à se mettre toutes nues.» (p. 544)

「ヴィーナスの帯の雪のような白さから「快樂」の着ているチュニックのくすんだ赤色まで、コスチュームの色調は甘美で、全体的に薔薇色をしており、それは肉体の色であった。[...] ガーゼやレース、軽くて透明なこれら全ての生地が、肩やマイヨ(肌着)とあまりに見事に溶け合っているために、この薔薇色がかかった白さが生気を帯びているように見え、この夫人たちが造形的な真実性を求めて完全に裸になったのではないかと思わせるほどであった。」Lano の著作のタブロー・ヴィヴァンに関する叙述においても、「世界の 5 大陸 (Les Cinq Parties du Monde)」というタイトルで上演が行われた際に関して (図 2 参照)、「Chaque femme était en maillot et par conséquent apparaissait aux regards comme dans une absolue nudité» (p. 32) 「それぞれの女性がマイヨ(肌着)を着ており、その結果、見る者には完全に裸であるかと思われた。」という描写があるので、マイヨの着用によって生まれる、裸体かそうでないかというイリュージョン的な効果のインパクトは、決してゾラの脚色のみによるものではなく、実際に大きかったということが分かる。

ゾラの小説の中では、オートクチュールの創始者であるワースが (作中ではウォルムズという名前で登場) 衣裳を担当し、ルネはこのような大胆な衣裳に身を纏い、ナルキッソスへの実らない愛に身をやつして体が大理石のように固まり死んでゆくエコーを演じる。このタブロー・ヴィヴァンの場面は、小説全体のルネの人生を象徴しているとフランスの批評家たちがすでに述べているが、時代の変遷を経て、第二帝政期にはタブロー・ヴィヴ

アンが女性の肉体のエグジビションを目的とした、本質的にはかなり下品な遊びであったこと把握すると、この場面にゾラが込めた意味の重要性がよりよく理解できるようになった。『獲物の分け前』を要約すると、厳格で伝統的なブルジョワ家庭の娘であったルネが、第二帝政期の好景気に乗じてのし上がった成金のサッカーと結婚し、ウォルムズの衣裳をまとうファッション・リーダーとなり社交界のトップに立ちつつも、最後には、肉体を世間にさらけ出し賞賛されることと引き換えに、夫サッカーを初めとした男性に利用されていた自分に気付く、という物語である。このタブロー・ヴィヴァンの衣裳もウォルムズの手によるものであったということを考えると、物語の進行とともに次第に大胆なドレスで夜会に登場するようになり、その肉体や富の誇示でサッカーの信用を支えていたルネの姿を、この場面はまさに象徴的に描き出しているといつてよい。Holmströmの研究から、タブロー・ヴィヴァンが、台詞を重視した「聴覚」にも訴える古典主義時代の演劇から変化して、「視覚」のみが特権的に重要になったものであることが分かると、タブロー・ヴィヴァンを演じるルネの姿は、彼女が社会の中で、知らず知らずうちに担っていた役割そのものと見事に重なる。彼女は主体的な言葉をなんら持たず、「見られる」ことによるのみ存在する「モノ」と化してしまったのである。エコーを演じる彼女がタブロー・ヴィヴァンの最後で大理石のように固まってしまうのは、まさにそのことを象徴していると言ってよいだろう。

タブロー・ヴィヴァンの上映の後、ルネは「タヒチ女」に仮装して舞踏会場に戻ってくる。他の女性の登場人物たちも、魔女やエジプトの踊り子、小姓などに扮しているのだが、これまでは、ゾラによるあまりにも奇抜で大胆な仮装の衣裳の描写にもどうも馴染むことが出来なかった。しかし、Lanoの著作を読み、そこにある数々の仮装（実際にメッテルニヒ公爵夫人やウジェニー皇后などが扮したもの）のデッサンを見ると、普段はコルセットで上半身を締め付けられ首まで布で体を覆われ、クリノリンで膨らんだスカートで脚の先までしっかりと包まれた女性たちが、非常に大胆に肌をさらけ出し、下品とさえいるかなりきわどい仮装をしていたことが分かった。こうしてゾラの『獲物の分け前』のこの場面を読み直すと、タブロー・ヴィヴァンの衣裳と同様、仮装した衣裳の描写が決して誇張ではなく、実際に着用されていたような仮装舞踏会の衣裳を再現していることが分かる。

ルネの「タヒチ女」はほとんど裸のような姿である。ゾラの描写を見てみよう。「Ce costume, paraît-il, est des plus primitifs : un maillot couleur tendre, qui lui montait des

pieds jusqu'aux seins, en lui laissant les épaules et les bras nus : et, sur ce maillot, une simple blouse de mousseline, courte et garnie de deux volants, pour cacher un peu les hanches. Dans les cheveux, une couronne de fleurs des champs ; aux chevilles et aux poignets, des cercles d'or. Et rien autre. Elle était nue. » (p.555) 「この衣裳はもともと原始的なものであった。柔らかな色をしたマイヨ（肌着）がつま先から胸まで覆っているだけで、肩と腕はむき出しになっていた。このマイヨ（肌着）の上に、短く、すそ飾りの二段ついたモスリンのシンプルなブラウスを、すこし腰を隠すために羽織っていた。髪には、野の花の冠を飾り、くるぶしや手首には金の輪をはめていた。その他は何も身に着けていなかった。彼女は裸であった。」 Lano の著書には、カスティリオーネ伯爵夫人の仮装舞踏会での衣裳について、次のような記述がある。 « Ce soir-là, elle se montra nue presque, la chevelure dénouée et tombant sur les épaules. Sa robe, fendue sur le côté, laissait apercevoir la jambe sans maillot, et les pieds, posés sur de minces sandales, portaient en leurs doigts des bagues et grand prix. » (p. 24) 「その夜、彼女はほとんど裸のようないでたちで現れた。髪はほどけて肩に垂れていた。ドレスは、脇が割れていて、マイヨ（タイツ）をつけていない脚を見せていて、足は底の薄いサンダルの上に置かれ、指には高額な指輪をつけていた。」カスティリオーネ伯爵夫人はマイヨをつけていないという点で、ルネよりもさらに大胆な格好をしていたのである。

以上のように、Holmström や Lano の著作によって、ゾラの小説におけるタブロー・ヴィヴァンや仮装舞踏会の描写が歴史に忠実なものであることが分かり、その描写に込められた意味（ゾラの第二帝政期の社会に対する批判やルネがタブロー・ヴィヴァンを演じることの意味）を、より深く理解できるようになった。Lano が、「第二帝政期の女性は、この時代の具現であった。」(p. 3)と述べているが、ゾラはルネを、まさにこの時代を体現する女性として描いているといえる。第二帝政期の華やかな狂乱の中で、女性が欲望の対象となり、「見られるもの」としてのみ機能するようになったことの虚しさが、最後に鏡の中に映った自分の姿に驚き、中身がからっぽな「裸のパリ人形」になってしまったことに気づき狂気に襲われるルネの姿に、痛々しく描き出されているのである。

図1 モード雑誌 *La Mode illustrée* : Journal de la famille (1864)より



図 2 Pierre de Lano, *Les Bals travestis sous le Second Empire*, Paris, H. Simonis Empis, 1893, p. 75. (Léon Lebègue による「世界の 5 大陸」の水彩画)



(5) 調査地・文書館建物などの写真

ガリエラ美術館及び附属図書館正門



裝飾芸術図書館入口

