



服装を通して読み解くバルザックの『幻滅』

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2022-06-14 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 村田, 京子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00017700

論文

服装を通して読み解くバルザックの『幻滅』

村田 京子

はじめに

「19世紀以前には服装は文学においてマイナーな役割しか果たさず」、「モードが勝ち誇って小説に登場するのは、バルザックからとしなければならない¹」とフィリップ・ペローが指摘しているように、『人間喜劇』では服装描写に多くの頁が費やされている。バルザックは、1830年に出版した『優雅な生活論』の中で「服装は社会の表現である²」という格言を掲げ、次のように述べている。

服装はまさに人間そのもの、その政治的信条や生き方を表し、人間の象形文字となっている。そうでなければ、様々な行動様式の中で服装が常に最も雄弁に人を語るものではなかったであろう。現代でも服相学 (*vestignomie*) は、ガルやラファーターが創り出した学問の一部門をほぼ成していると言える³。

このようにバルザックは、19世紀当時流行したガルの「骨相学 (*phrénologie*)」やラファーターの「観相学 (*physiognomonie*)」に因んで、「服相学 (*vestignomie*)」という言葉を新たに創り出した。彼は服装を職業・生活・習慣・思想・性格を表す記号とみなし、『人間喜劇』において「服装の記号学⁴」を打ち立てた。

¹ Philippe Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie – Une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1981, p.10.

² Balzac, *Traité de la vie élégante*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Pléiade (Gallimard), t.XII, 1981, p.250.

³ *Ibid.*, p.251.

⁴ Shoshana-Rose Marzel, *L'Esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, Bern, Peter Lang, 2005, p.27.

ジャンヌ・ルブールによれば⁵、『人間喜劇』において1837年以降に出版された小説の方が、それ以前のものよりも服装描写が多く、とりわけ男性服は職業的な印を帯びるがゆえに、女性服より詳細に描写されている。バルザックの円熟期に執筆された『幻滅』がまさに、それに当てはまる。『幻滅』は3部構成を成し、第1部「二人の詩人」は1837年、第2部「パリにおける地方の偉人」は1839年、第3部「発明家の苦しみ」は1843年に出版され、1843年のフルヌ版『人間喜劇』全集において、3つの部分が『幻滅』というタイトルのもとに一つにまとめられた。この小説では、様々な職業の人物（印刷屋、新聞記者、出版業者、本屋など）の服装が事細かに描かれ、彼らの纏う衣装がそれぞれの職業を特徴づける一種の「ユニフォーム⁶」となっている。例えば、小説の冒頭に登場する印刷屋ジェローム＝ニコラ・セシャル〔主人公リュシアンの親友ダヴィッドの父親〕の服装（図1）は、次のように描かれている。

ジェローム＝ニコラ・セシャルは30年前からずっと、かの有名な国民軍の三角帽 […] を被り続けていた。ジレ〔チョッキ〕とパンタロンは緑がかった（verdâtre）ピロード地であった。仕上げに褐色（brune）の古ぼけたルダンゴット〔コート風長い上着〕を着て、ぼかし模様（chinés）の木綿の靴下に、銀の留め金つきの短靴を履いていた。ブルジョワとなった今でも労働者の頃の面影を宿す



図1：ジェローム＝ニコラ・セシャル（アンリ・モニエ画、フルヌ版『幻滅』の挿絵、1843）：挿絵ではセシャルはパンタロンではなく、キュロットを履いている。パンタロンよりキュロットの方が、この人物の旧弊さを際立たせるとモニエは考えたのであろう。

⁵ Jeanne Reboul, « Balzac et la « vestignomonie » », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Avril-Juin 1950, p.217

⁶ *Ibid.*, p.227.

この服装は、彼の悪癖や習慣にぴったり合い、彼の人生をあまりによく表していたので、生まれた時もこの格好で出てきたのではないかと思わせるほどであった⁷。

男性服において「概ね濃緑色のビロード地の服」は、「野外で働く」労働者を表す記号であり⁸、セシヤールが労働者上がりの人物であることを物語っている。さらに、バルザックの世界では、貧しい者には暗い色の服、金持ちには明るく、鮮やかな色の服が割り当てられ、金持ちは絹・レース・カシミア・毛皮など高価な素材を身に纏い、貧しい者にはウールや粗い木綿、ラシャなど安価な生地が定番となっている⁹。それゆえ、セシヤールの「木綿の靴下」や、暗い色または曖昧な色合い（「緑がかった」「褐色」「ほかし模様」）は、貧しい者の衣装の範疇に属する。「古ぼけた」ルダンゴットも、流行とは無縁の彼の姿を浮き彫りにしている。要するに、「繊細さに欠けるこうした服装すべてが実践重視、持ちの良さ、節約、さらには貪欲さの表象となる¹⁰」。このように、セシヤールの長年変わらない服装は、彼の出自を明らかにすると同時に、彼の本質＝「貪欲さ」の指標として機能していた¹¹。

『幻滅』では、セシヤールのような流行とは関わりのない人物の服装描写が詳細になされる一方で、『優雅な生活論』の中で展開されるエレガンスの概念が小説の基軸ともなっている。例えば、『優雅な生活論』の格言17に「パリにあまり来ない者は、決して完全にはエレガントにはなれない¹²」とあるように、バルザックの世界ではパリがモードの中心としてエレガンスの模範となり、地方と鋭く対立している。『幻滅』第1部はまさに、南仏の地方都市アングレアムを舞台とし、作者自身が序文で明らかにしているように、「地方の風俗とパ

⁷ Balzac, *Illusions perdues*, Pléiade, t. V, 1977, pp.127-128. 今後、『幻滅』からの引用はこの版によるもので、本文に頁数のみを記す。下線引用者。今後、引用文の下線はすべて引用者によるものである。

⁸ Jeanne Reboul, *op.cit.*, p.227.

⁹ Cf. Shoshana-Rose Marzel, *op.cit.*, p.338.

¹⁰ *Ibid.*, p.35.

¹¹ ショシヤナ＝ローズ・マルゼルが指摘しているように (*Ibid.*, pp.34-37)、セシヤールの服装の特徴は、『ウジェニー・グランド』のグランド爺さん、『幻滅』の印刷屋コワンテや出版業者ドグロー、手形割引人のシャボワソーにも当てはまり、「お金に執着する男たち (les hommes d'argent)」の「ユニフォーム」と言える。

¹² *Traité de la vie élégante*, p.233.

り生活の風俗との比較¹³」が大きなテーマになっている。「風俗」の中でもとりわけクローズアップされるのが、地方の人々の服装である。また、エレガンスを極めた男性がダンディと呼ばれているが、小説第2部では、主人公のリュシアン・ド・リュバンプレがアングレームからパリに出てきてダンディに変貌していく過程が描かれている。したがって、本論では、バルザックにおけるエレガンスの概念を考慮に入れながら、服装や服飾用語を手掛かりに『幻滅』を読み解いていきたい。

I. 地方の名士の服装

①アングレームの地方貴族

『幻滅』第1部で語り手はまず、アングレームを「シャラント川の流れる平野を見下ろす、円錐状の岩山の頂上に築かれた古い町」(150)と定義した後で、「上の町」である高台と「下の町」ルモーを対照的に描いている。物語が始まる1821年当時は、高台の方に古くからの貴族階級が住み、県庁、司教館、裁判所も高台にあって、行政の中心としてその威光を誇っていた。その一方、商業や産業における実質的な力を握っていたのは、低地ルモーの方だ。しかしながら、王政復古期には高台に住む名門貴族たちの階級意識が高まり、それだけ一層排他的になって、彼らにとってルモーの住人は「パリア〔賤民〕」(152)でしかなかった。

物語は、ルモーの住人であるリュシアンが、高台のバルジュトン夫人の夜会に招待される場面から始まる。バルジュトン夫人は「南仏で最も由緒ある名門貴族」(153)の一員で、音楽や文学にも造詣が深く、アングレームのミューズとして君臨し、彼女の屋敷は「小型のルーヴル宮殿」(163)とも称されるほど、その威光を轟かせていた。

バルジュトン夫人の夜会の場面では、そこに集う地方貴族たちの服装が、シャンドール氏を皮切りに次々に描かれていく。

彼〔シャンドール〕のクラヴァット〔ネクタイ〕は常に、威嚇的な二つの切っ先の

¹³ Balzac, Préface de la première édition de la Première partie d'*Illusions perdues* (1837), Pléiade, t. V, p.110.

ように結ばれ、一方は右耳の高さまで跳ね上がり、もう一方は十字勲章の赤リボン〔略綬〕の方に垂れ下がっていた。アビ〔燕尾服〕の裾はひどく (*violemment*) めくれ上がっていた。大きくはだけたジレから糊づけされ、膨れ上がったシュミーズ〔シャツ〕が垣間見られ、シュミーズは金銀細工品をぎっしりつけたピン (*épingles surchargées d'orfèvrerie*) で留められていた。要するに、彼の身なり全体が大げさ (*exagéré*) で、カリカチュアとあまりに似ているので、よそ者は彼を見て、吹き出さずにはいられなかった。(192)

シャンドール夫人も、夫と同様に「夏は鳥の羽根、冬は花を一杯つけた頭を孔雀のように見せびらかしていた」(193)。また、ブルビアン夫人とバルタス夫人は次のように描かれている。

二人の女性〔…〕は、どちらもフィシュ〔三角形の肩掛け〕や装身具、雑多な色彩 (*couleurs hétérogènes*) の取り合わせに注意を払い、パリ女性のように思われたいという欲望に苛まれていた。〔…〕この二人の女性が安上がりに仕立てたドレスに、人形のようにきつく締めつけられ、過度に奇妙な色 (*couleurs outrageusement bizarres*) の展覧会を供しているとすれば、夫たちは芸術家を気取って、田舎風の無造作な着こなしで、見るからに奇妙な (*curieux*) 様相を呈していた。彼らの皺だらけ (*fripés*) のアビは、小さな劇場で、結婚式に招かれたお歴々を演じる端役のような感じであった。(194-195)

上記の引用のように、語り手は地方貴族たちの服装の奇妙さ、滑稽さをユーモラスな口調で描いている。シャンドールは、アングレアムの貴族社会では「伊達男 (*le beau*)」(193) とみなされている。しかし彼は、『優雅な生活論』でも言及されるダンディの手本、イギリスの「ポー (伊達男)・ブランメル」〔本名：ジョージ＝ブライアン・ブランメル〕(図2) とは全くかけ離れていた。というのも、ブランメルが一番腐心したのがクラヴァットの結び方で、納得のいく結び方を見出すまで、毎日何時間も費やすほどであったからだ¹⁴。クラヴァット

¹⁴ ポー・ブランメルに関しては、Jules Barbey d'Aureville, *De dandysme & de George Brummell*, Bassac, Plein Chant, 1989 および生田耕作『ダンディズム——栄光と悲惨——』、京都、奢瀾都館、1987年を参照のこと。

は、糊づけされた一本の長い帯状のもので、「角を折って首に巻きつけて結び目を作り、形が出来上がると小さな鑊こてで表面を滑らかにするなど¹⁵」、非常に手の込んだ操作が必要で、幾通りもの結び方があった。バルザックも1827年に『クラヴァットのつけ方』（図3）という著作を自らの印刷所で印刷するほど、クラヴァットの果たす大きな役割を認識していた¹⁶。この著作の「結論」の一部を引用してみよう。

いずれにせよ、フランスの洗練された人々 (fashionables) は、真似することのできない彼ら自身の印によって、大衆と区別をつけるために、服装全体の中からその特殊性の一つを選ぼうとした。クラヴァットが優先的に選ばれた。彼らはクラヴァットの色や、巧みな結び方がその個人の生まれや財産、教育、品位、精神まで示すとみなしていた¹⁷。

したがって、シャンドゥールのクラヴァットのちぐはぐな結び方には品位が感じられず、彼は真の「伊達男」の範疇には属さない。また、『優雅な生活論』の格言20および21によれば、「エレガンスの原理は統一 (unité) によって構成され」、「清潔さ／端正さ (propreté)、調和 (harmonie)、ほどよいシンプルさ



図2：リチャード・ダイトン《ボエ・ブランメルde Brameの肖像》(1805頃)

¹⁵ Philippe Perrot, *op.cit.*, p.208.

¹⁶ *L'Art de mettre sa cravate de toutes les manières connues et usitées, enseigné et démontré en seize leçons* は、Baron Émile de L'Empeséという匿名のもと、1827年にバルザックの経営する印刷所で印刷された。この著作は長らくバルザックが書いたものとみなされてきたが、現在ではバルザックの友人 Émile-Marc Hilaire が作者だとされている (Cf. Patricia Baudouin, *Avant-propos de Cravate & conversation de Baron Émile de L'Empesé*, Paris, Éditions du Sagittaire, 2010, p.39)。

¹⁷ Baron Émile de L'Empesé, *L'art de mettre sa cravate de mille et une manières. Enseigné par Principes, précédé de l'histoire de la cravate, depuis son origine jusqu'à ce jour ; De considérations sur l'usage des cols, de la cravate noire et des foulards ; Et suivi d'une liste, par ordre alphabétique, des marchands de cravates, de foulards, de cols, etc.*, Paris, Chez Jacques Ledoyen, 1831, dans *Cravate & conversation*, Paris, Éditions du Sagittaire, 2010, p.126.



図3：『クラヴァットのつけ方』（1827）の図版（アンリ・モニエ画）

(*simplicité relative*) なくしては、統一はありえない」とある¹⁸。その点でも、裾が「ひどくまくれ上がった」シャンドールのアビは「端正さ」または「調和」に欠けている。さらに、彼の「金銀細工品をぎっしりつけたピン」は、頭に羽根や花を「一杯つけた」彼の妻と同様に「シンプルさ」に欠けるばかりか、「装飾過剰は逆効果である¹⁹」とする『優雅な生活論』の格言35を具現していた。

ブルビアン夫人とバルタス夫人の服装に関しても、その「雑多な色彩」「過度に奇妙な色」が強調されているが、それは色の「統一」に欠け、まさに『優雅な生活論』の格言37——「何ごとも色が多すぎると悪趣味になる²⁰」——に当てはまる。二人の女性の「安上がりに (*économiquement*)」仕上げたドレスに関して、格言34が示すように、「節約 (*économie*) を感じさせるものはすべて、エレガントではない²¹」。彼女たちは「パリ女性のように思われたい」と望みながらも、エレガンスの規範とはかけ離れた滑稽さを露呈していた。一方、身なりに拘らない「皺だらけ」のアビを纏った夫たちは芝居の端役に喩えられ、この奇妙な集団の喜劇性を際立たせている。しかも、これらの服装描写

¹⁸ *Théorie de la vie élégante*, p.237. 強調は作者自身による。以後、引用文の強調はすべて作者による。

¹⁹ *Ibid.*, p.245.

²⁰ *Ibid.*, p.246.

²¹ *Ibid.*, p.239.

に多く見られる誇張表現（「ひどく (violemment)」「ぎっしりつけた (surchargées)」「大げさ (exagéré)」「過度に (outrageusement)」など）によって、作者はエレガンスを気取る地方人の「カリカチュア」を読者に提示している。

それに対して、例外的存在がラスティニャック [『ゴリオ爺さん』の主人公] の二人の妹たちである。二人は「育ちの良い魅力的な娘たちで、貧しいながらも シンプル (simplicité) に衣装を着こなし、生まれながらの美しさ (beautés naturelles) が引き立てられていた」(196)。二人の衣装はエレガンスの要件である「シンプルさ」で特徴づけられ、まさに『優雅な生活論』の格言44にあるように²²、「お洒落は服装そのものよりも、その着こなし方にあり」、「シンプルさの贅沢 (luxe de simplicité)」を実現していた。

『続女性研究』の中で、作中人物のエミール・ブロンデが「申し分のない女性 (une femme comme il faut)」について語る場面で、彼は「申し分のない女性」は「鮮やかな色の服」を着ることもなく、高価な「透かし模様のある靴下」や、「あまりに凝りすぎたベルトのバックル」を身につけることもないと述べて²³、その「シンプルさ」を強調している。さらに彼は、次のように続けている。

育ちの良い女性に特有の気品 (distinction) はとりわけ、シヨールや胸の前で交差したマントの着こなし方によって明らかになります。彼女は額縁に入ったラファエロの聖母のように、歩きながらも落ち着いた威厳のある (digne) 表情をしています。彼女の態度は平靜であると同時に冷やかかで、いかに横柄なダンディであっても、彼女のために席を立たざるを得ないでしょう²⁴。

ラファエロの聖母は、『人間喜劇』の中で理想の女性像としてしばしば言及されているが、数あるラファエロの聖母の中でも、バルザックが最も惹かれたのが《サン・シストの聖母》(図4)であった²⁵。この絵では、子イエス・キ

²² *Ibid.*, p.254.

²³ Balzac, *Autre étude de femme*, Pléiade, t. III, 1976, p.693.

²⁴ *Ibid.*, pp.693-694.

²⁵ Cf. Danielle Oger, « Commentaire de *La vierge de Saint Sixte* », in *Balzac et la peinture*, Tours, Musée des Beaux-Arts de Tours, 1999, pp.210-212.

リストを腕に抱いて雲の上に立つ聖母が、サン・シストの指し示す地上に今まさに降り立とうとしている。動じることなく正面をまっすぐ見つめながら、歩を進める聖母の眼差しは「威厳」と「平静さ」を湛えている。

ラストニャックの妹たちは「田舎の噂話と無縁で超然としていて、どんなグループにも属さず」、ラファエロの聖母と同様の「近づきたい威厳 (*imposante dignité*)」(196)を保っていた。このように、二人は「雑多な服を着て、濃いメーキャップをした奇妙な人たちの集まり」(198)とは一線を画し、シンプルで自然な魅力を発揮していた。ショシャナ=ローズ・マルゼルが指摘しているように²⁶、「田舎くささ (*provincialisme*)」の罫から逃れる



図4：ラファエロ《サン・シストの聖母》(1513-14頃)

唯一の方法は、「自然らしさと結びついたシンプルさ」の実現にあった²⁷。

ところで、こうした人物たちを前にしたリュシアンへの態度は、どのようなものであったのだろうか。すでに見たように、シャンドゥール氏の服装描写には、「彼の身なり全体が大げさで、[...] よそ者 (*étrangers*) は彼を見て、吹き出さずにはいられなかった」というくだりがあった。ルモーの住人であるリュシアンは、アングレームの特権階級のサークルから疎外されているがゆえに、「よそ者」の範疇に属している。しかし彼は、シャンドゥール氏をはじめとする地

²⁶ Shoshana-Rose Marzel, *op.cit.*, p.39.

²⁷ リュシアンへの妹エーヴは貴族社会には属していないが、彼女の衣装は、ラストニャックの妹たちと同様に、エレガンスの要件（「シンプルさ」と「自然さ」）を満たしている。「細かいストライプ入りのピンクのペルカリン〔薄地の綿織物〕のドレス」に「ステッチ入りの麦わら帽子」を被り、「絹のショール」を羽織ったエーヴの出で立ちは「シンプルな服装 (*mise simple*)」だが、盛装したかのように見えた。それは、生まれつきの偉大さ (*grandeur naturelle*) によって僅かなアクセサリでも引き立って見える人々にはよくあることであった(212)。なお、彼女の「細かいストライプ入りのピンクのドレス」は『谷間の百合』のモルソフ夫人も着用している (Cf. *Le Lys dans la vallée*, Pléiade, t. IX, 1978, p.997)。

方貴族たちの服装の「奇妙さ」「滑稽さ」を揶揄するどころか、「とても威厳のある (très imposante)」(198) 集まりだと評価している。それに関して、レジヌ・ボルドリは次のように指摘している。

青年〔リュシアン〕は、バルザックの言う「よそ者」の嘲るような視線を持ち合わせておらず、モンテスキューの『ペルシア人の手紙』の異邦人の視線や、ヴォルテールのヒューロン族の青年〔『自然見』の主人公〕の視線、すなわち、無知な者の全く新しい、無垢な視線も備えていない。こうした無知な者は物事を初めて見て、その見かけを赤裸々に暴き、その威光、さらには当時の疑わしい慣習によって築かれた意味すらも破壊するのである²⁸。

このようにリュシアンは、「服装の記号学」を駆使して「見かけ」の裏に潜む「本質」を洞察する力に欠け、「よそ者」の持つ批判精神を発揮するのではなく、むしろ自分の無知を恥じて、自らが足を踏み入れる社会の規範をそのまま受容している。そこに彼の根本的な弱さが露呈していると言えよう。

②バルジュトン夫人の変貌

次に、アングレームのミューズ、バルジュトン夫人の服装を見ていくことにしよう。有望な詩人という触れ込みで、リュシアンが夫人に初めて会う場面は、次のように描かれている。

詩人は、バルジュトン夫人が〔…〕ピケ刺繍の小型のクッションを敷いたソファに座っているのに気づいた。女王は立ち上がることもなく、ソファの上で心地良さそうに身をくねらせ、彼に微笑んだ。詩人は、その蛇のような体の動きに大いに感動し、そこに気品を見出した。(166)

ソファに座ったバルジュトン夫人の「蛇のような体の動き」は、官能的な雰囲気のを漂わせ、画家のフランソワ・ジェラルドが描いた社交界の花形レカミエ夫人のポーズ(図5)を彷彿とさせる。それゆえ、レカミエ夫人を真似たバル

²⁸ Régine Borderie, « Esthétique du bizarre: Illusions perdues », in *L'Année balzacienne* 2005, p.184.

ジュトン夫人のポーズは、自分の魅力を最大限に見せるための、芝居があったポーズとも言える。彼女の服装は次のようなものだ。

バルジュトン夫人は新しい流行にならって、切り込みの入った黒のビロードのベレー帽を被っていた。この帽子は中世風で、言わば、女性に威厳のようなものを与え、青年を圧倒した。[…] 無造作に前を合わせたドレスからは、雪のような胸元が垣間見え、形の良い無垢な乳房が見分けられた。(166)



図5：フランソワ・ジェラルム《レカミエ夫人の肖像》(1805)

ルイ・メグロンによれば、モードが第一帝政時代の古代ギリシア風から「中世風 (genre moyen âge)²⁹」に移行するのは、1830年頃から始まるロマン主義時代であった。1829年にアレクサンドル・デュマの戯曲『アンリ3世とその宮廷』が上演され、さらに1831年に中世を舞台にしたヴィクトル・ユゴーの『ノートル=ダム=ダム=ド=パリ』が出版されて、それぞれ大成功を収めた。1829年には「ベリー公爵夫人とイギリス大使夫人レディ・スチュアート・ド・ロトセーが、前者は16世紀の王妃の衣装、後者はメアリー・スチュアートの衣装で舞踏会に現れ」、「それ以降、至る所で同様の種類の集まりが増大した³⁰」。ただし、1820年代にウォルター・スコットの歴史小説がフランスで流行したこともあり、「中世風」の衣装はすでに、1820年代中頃に見出せる³¹。したがって、バルジュトン夫人の被る「中世風」のベレー

²⁹ Louis Maigron, *Le romantisme et la mode. D'après des documents inédits*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1911, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1989, p.5

³⁰ *Ibid.*, p.6.

³¹ Cf. François Boucher, *Histoire du costume en Occident des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 2008, p.334.

帽（図6）は、1821年の時代設定としては、やや時期尚早ではあるが、夫人が「新しい流行」をいち早く取り入れたことがわかる。

また、バルジュトン夫人の「無造作に前を合わせたドレス」とは、「部屋着(peignoir)」を指している。フィリップ・ペローによれば、社交界の女性は一日に時間や用途に合わせて何度も着替える必要があり、午前中の部屋着から夜の舞踏会衣装へと時間が進むにつれて、「衣装の豪華さと体への締めつけは、度合を増していかねばならなかった³²。『優雅な生活論』に「部屋着を着るか、舞踏会用の盛装を着るのかで、女性は全く別人になってしまう。二人の女性がいるのも同じだ！³³」と



図6:ベレー帽を被った女性（『レユニオン・ジュルナル』、1827）

あるように、帯でゆったりと結んだ部屋着は、コルセットで体を締めつけた舞踏会衣装とは異なり、女性の自然な体の線を透けて見せるという特色を持っている。

『ゴリオ爺さん』（1835）でも、リュシアンと同じくアングレーム出身のラスティニャックがパリに出て目撃するのが、「帯がピンク色の結び目の白いカシミアの部屋着³⁴」を身につけたレストー伯爵夫人の艶姿^{あてすがた}であった。彼女の様子は、ラスティニャックの眼を通して描写される。

彼女の体からは、いい香りがしていた。恐らく、風呂に入っていたのであろう。
彼女の美しさに言わば、磨きがかかったようで、一層艶めかしかった。[…]

³² Philippe Perrot, *op.cit.*, p.176.「貴婦人の一日の服装」に関しては、菅原珠子『絵画・文芸にみるヨーロッパ服飾史』、東京、朝倉書店、1991年、115頁も参照のこと。

³³ *Traité de la vie élégante*, p.234.

³⁴ Balzac, *Le Père Goriot*, Pléiade, t. III, 1976, p.96.

彼は、カシミアの部屋着を通してバラ色の肌をした胸元を見つめていたが、それは部屋着がかすかにはだけで、時々裸の胸を垣間見させたためで、彼の眼は釘付けになった。伯爵夫人は、コルセットの張り骨の助けを借りる必要はなかった。帯だけで彼女のしなやかな腰の線を際立たせていた³⁵。

このように、部屋着を纏ったレストー夫人が若いラスティニャックを魅了したように、リュシアンも部屋着を着たバルジュトン夫人の魅惑の虜になっている。それゆえ、この場面は『ゴリオ爺さん』の場面の再現のようにも見える。しかし、36歳のバルジュトン夫人の場合、その身体的特徴の描写の中で、額の白さが強調される一方で、「すでに皺の寄った」(166)という表現があり、彼女の手の指も「ほっそりとして手入れが行き届いているが、やや骨ばっている (un peu secs)」(166)などと一部、否定的に描かれている。とりわけ、彼女は当時の美の基準からすれば痩せすぎであったが、リュシアンは「痩せている (maigre) というよりもむしろ、痩せて見える (maigrie)」(167)と解釈している。さらに、彼女の「頬が生気を失い、頬骨のあたりに赤らんだしみが浮き出て、倦怠と苦しみのためにくすんだ色になっている」(167)ことにも気づいていない。この場面でも、リュシアンの洞察力の欠如が暗示されている。

次に、バルジュトン邸での夜会場面では、夫人は「念入りに凝った衣装を纏った輝かしい姿」(191)で登場する。

彼女はオリエントの留め金で飾られたユダヤ風のターバンを被っていた。ゴーズ〔紗や絹のような薄い生地〕のスカーフが首の周りに優雅に巻きつけられ、その下には首飾りにつけた幾つものカメオが光り輝いていた。短い袖のプリント地のモスリンのドレスからは、白く美しい両腕に段上に連なる沢山のプレスレットが見えた。(191-192)

「オリエントの留め金」や「ターバン」は、ベレー帽と同様に、ロマン主義やオリエンタリズムの影響を受けて1830年代に大流行する。しかしながら、ターバンは1820年代からすでに出現していて、当時のファッション・リーダーであっ

³⁵ Ibid., p.97.

たベリー公爵夫人にも、ターバン姿の肖像画（図7）がある。また、モスリンとは「木綿またはウール、絹の細かい糸で織られた軽く透明で滑らかな生地³⁶」のことで、「モスリン」のドレスは「ゴーズ」のスカーフとともに、「軽やかさ」の象徴であり、ロマン主義時代の理想の女性像——「はかない女性のイメージ (image d'une femme volatile)³⁷」——に合致している。その点においては、バルジユトン夫人は流行の先端にあった。



図7：トーマス・ローレンス《ベリー公爵夫人の肖像》（1825）

しかしながら、首飾りにつけられた「カメオ」は、ダニエル・デュピュイによれば³⁸、第一帝政期に流行したも

ので、地方の女性のみがタンスの引き出しから発掘してくる時代遅れの装身具であった。しかも、「幾つものカメオ (les camées)」「沢山のブレスレット (plusieurs bracelets)」といった表現によって、装飾品の過剰さが強調されている。それは、エレガンスの鉄則である「シンプルさ」に反していた。「念入りに凝った衣装 (une toilette étudiée)」という表現も、「自然らしさ」とは正反対であることを物語っている。フィリップ・ペローが指摘しているように³⁹、エレガントな装いの大きな特徴は、たとえ何時間も身繕いに時間をかけ、吟味し尽くしたとしても、自然に即興的になされたように見えることにあった。要するに、「自然らしく見えること (le paraître naturel)⁴⁰」が肝要であった。こ

³⁶ Maurice Leloir, *Dictionnaire du Costume et de ses accessoires des armes et des étoffes des origines à nos jours*, Kyoto, Rinsen Book/Paris, Gründ, 1992, p.249.

³⁷ Annabel Benilan et Emmanuelle Lepetit, *Modes du XIX^e siècle. Les Romantiques*, Paris, Falbalas, 2011, p.34.

³⁸ Danielle Dupuis, « Variation sur le thème des bijoux dans *La Comédie humaine* », in *L'Année balzacienne 1984*, p.199.

³⁹ Philippe Perrot, *op.cit.*, p.242.

⁴⁰ Mireille Labouret-Grare, « L'aristocrate balzacienne et sa toilette », in *L'Année balzacienne 1982*, p.187.

うしたエレガンスの観点から語り手は、バルジユトン夫人の出で立ちを「芝居がかった衣装 (mise théâtrale)」(192) と揶揄しているのだ。

バルジユトン夫人は、高い教養を持つ「優れた女性 (femme supérieure)」の範疇に属するが、文化の中心パリから離れた地方に長く住むことで、彼女の「才知の煌めきや、心の奥に隠された原石のような豊かさも、実を結ぶことなく失われ、時とともに滑稽なもの (ridicules) に変化せざるを得なかった」(156)。彼女の衣装はそうした「滑稽さ」を表しているが、リュシアンはそれに全く気づかず、彼女をうっとり見つめるばかりであった。

このように、リュシアンの価値観は地方の規範に沿ったもので、舞台がアングレームからパリに移ると、夫人に対する彼の評価が一変するのも不思議ではない。彼女と一緒にアングレームを出奔してパリに出たリュシアンは、オペラ座のデスパール侯爵夫人〔バルジユトン夫人の従妹〕の棧敷席(図8)で、パリの女性とバルジユトン夫人を比較することになる。

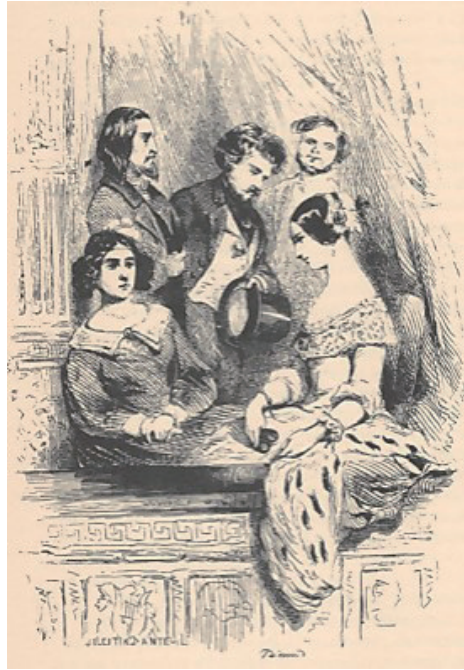


図8：パリのオペラ座でのバルジユトン夫人(左)とデスパール夫人(右)(ナントウイユ画、フルヌ版『幻滅』の挿絵、1843)

流行最先端の女性で、パリのバルジユトン夫人とも呼べるデスパール夫人の横に座ることで、バルジユトン夫人の価値が大いに損なわれてしまった。きらびやかなパリ女性が地方の女性の欠陥をあまりに際立たせたので、リュシアンは、壮麗な観客席の上流社会の人々と、この傑出した女性によって二重に教えを受け、この哀れなアナイス・ド・ネーグルプリス〔バルジユトン夫人〕の中に、現実の彼女の姿、パリの人々から見た姿をついに見ることができた。ひよろひよろとして痩せぎすで、赤いしみが浮き出た顔、しなびていて、赤茶けた髪、ごちちなくもったいぶった気取り屋、うぬぼれが強く、田舎くさい話し方をし、特に服装がひどい! (273)

上記の引用のように、リュシアンはパリの価値基準をいち早く内在化し、バルジュトン夫人の評価を格下げして「イカの甲のような女(os de seiche)」(273)と呼び、彼女と別れる心積もりになっている。「特に服装がひどい！」と彼に断罪された彼女の服は、アングレームから持参した「古臭い衣装」の中から選んだ「かなり突拍子もない飾りのついた緑のビロード地のドレス」(267)であった。語り手は次のように述べている。

実際、パリの皺の寄った古いドレスは、それでもなお趣味の良さを証明し、その説明をつけることも、かつての状態を推察することもできる。しかし、地方の古いドレスは説明のしようがなく、滑稽である。ドレスも女性としても、彼女は優雅さと瑞々しさに欠けていた。(273)

しかし、リュシアンとは違い、デスパール夫人はバルジュトン夫人の本質を見極めていた。というのも、「アナイスがきちんとした服を着れば、すぐにパリ風の流儀を身につけることができる」(274)と確信していたからだ。語り手の次のような言葉がそれを証明している。「確かにバルジュトン夫人がパリのしきたりに疎かったとしても、貴族の女性が持つ、生まれながらの気高さと血筋(race)とも呼べるあの白く言い難いもの(*je ne sais quoi*)が彼女には備わっていた」(274)。『優雅な生活論』でもバルザックは、「暇のある者(l'oisif)のみが優雅な生活を営めるとした上で、「礼儀作法や優雅な立ち居振る舞い、完璧な教育が授けるあの白く言い難いものだけが、暇のある者と暇のない者を隔てる唯一の境界線となる⁴¹」と述べている。格言9に「人は金持ちになれるが、エレガンスは生まれつきのものである⁴²」とあるように、由緒ある「血筋」のバルジュトン夫人は、エレガンスの感覚を本能的に身につけていた。

したがって、デスパール夫人の忠告に従った彼女は、たちまち、エレガントなパリ女性に変貌する。リュシアンは翌日、馬車に乗ってシャンゼリゼ大通りを散策するバルジュトン夫人に偶然出会い、彼女の変貌ぶりに驚愕することになる。

⁴¹ *Traité de la vie élégante*, p.224.

⁴² *Ibid.*, p.225.

昨日までの彼女とは見分けがつかなかった。彼女の衣装の色彩は、顔色を引き立てるものが選ばれていた。ドレスは素晴らしく魅力的であった。優雅に整えられた髪型は彼女によく似合っていて、趣味のいい帽子は、モードの女王デスパール夫人の帽子と並んでもひけを取らなかった。言うに言われぬ帽子の被り方がある。帽子をあまりに後ろにずらして被ると、横柄に見えるし、^{まぶか}目深に被ると陰険に見え、斜めに被るとぞんざいになる。申し分のない女性は思うままに帽子を被るが、いつも気品がある。バルジュトン夫人は、この面倒な問題を即座に解決していた。きれいなベルトが彼女のほっそりした腰を引き立てていた。彼女は従妹の仕草や物腰を自分の物としていた。従妹の隣に座って、右手の指に小さな鎖をつけたエレガントなカソレットを動かしていた。そうすることで、ぴったり合った手袋をはめた華奢な手をわざとらしくなく見せていた。(286)

このように、バルジュトン夫人は「モードの女王」デスパール夫人を模範としながらも、「猿真似」(286)ではないエレガンスを発揮している。しかも、「わざとらしくなく」手の美しさを見せるやり方は、「自然らしさ」というエレガンスの要件に適っている。「カソレット(cassolette)⁴³」[香料入りペンダント](図9)に関しては、それが指輪に鎖でつけられるようになるのは、1830年以降であり、それ以前はドレスのベルトにつけるのが常であった⁴⁴。バルザックがこのような時代錯誤的な描写を行ったのは、ダニエル・デュピュイが指摘しているよう



図9：指輪に鎖でつないだカソレット(1840頃)：香料を浸み込ませた布が、ペンダントの中に入っている。

⁴³ バルザックはカソレットが非常に気に入っていたようで、恋人のハンスカ夫人に、自分の時計に鎖で吊るしていたカソレットを贈っている (Cf. Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, t. 1, Paris, Robert Laffont, 1990, p.344)。

⁴⁴ Cf. Danielle Dupuis, *op.cit.*, p.208.

に、「ベルトにぶらさげた物が立てるカチカチという音を喚起するよりも、むしろ、指輪につけたペンダントによって可能になる、エレガントで自然な仕草を優先しようとした⁴⁵」ためであろう。ここでも「自然な仕草」を可能にする装身具の役割に重きが置かれている。

しかし興味深いことに、「顔色を引き立てる」色の衣装、「素晴らしく魅力的な (délicieuse)」ドレス、「きれいな (jolie) ベルト」と表現されているものの、衣装の具体的な色や素材、形状などには言及されていない。「優雅に (gracieusement) 整えられた髪型」や「趣味のいい (d'un goût exquis) 帽子」に関して、詳細な描写が全くなされていない。むしろ、帽子の被り方に焦点が当てられている。それは、すでに触れた『優雅な生活論』の格言44——「お洒落は服装そのものよりも、その着こなし方にある」——の言わば、実践例であった⁴⁶。さらに、服装の詳細な描写の代わりに、délicieuse, gracieusement, un goût exquis, jolieといった抽象的な語彙が使われることで、「一種の詩的なオーラ⁴⁷」が醸し出されているとも言えよう。

夫のバルジュトン氏が亡くなった後の夫人についても、その喪服姿には「優雅さ (grâce)」と「洗練さ (recherche)」が見出され、「彼女は、地方に住んでいなければなっていたであろう、貴婦人 (grande dame) に立ち戻っていた」(486)。デュ・シャトレと再婚して知事夫人としてアングレームに戻って来た彼女は、次のように描かれている。

彼女は、レースと花飾りの魅力的な縁なし帽を、ダイヤモンドが頭についたピンで無造作に留めていた。イギリス風の髪型は顔によく似合っていて、その輪郭が和らぎ、彼女は若々しく見えた。ぴんと胸の張った胴着に、裾に見事なフ

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ デスパール夫人についても、同様のことが言える。『幻滅』だけではなく、彼女が主要人物となる『禁治産』でも服装の詳細な描写は見出せない。ダニエル・デュピュイは、次のように指摘している。「女主人公とその衣装の調和があまりに完璧すぎて、最後には衣装の描写が完全になくなってしまふことがある。その最たる例が恐らく『禁治産』のテキストで、デスパール夫人に関して詳細な服装描写は全くない。しかしながら、彼女は […]『1821年から1827年にかけて豪華な暮らしをし、その趣味の良さと服装によって大いに注目された』とある。この場合、彼女のくつろいだ、自然な服の着こなしによって、服そのものが忘れ去られたと考えれば納得がいく」(Danielle Dupuis, « La poésie de la toilette féminine chez Balzac et quelques-unes de ses implications », in *L'Année balzacienne 1984*, p.174)。

⁴⁷ Ibid.

リンジのついた薄絹のドレスを纏っていた。それは、かの有名なヴィクトリーヌによって仕立てられたもので、彼女の体つきを美しく見せた。ブロンドレースのフィッシュに包まれた肩は、長すぎる首に巧みに巻かれたゴーズのスカーフに隠されて、ほとんど見えなかった。さらに彼女は、地方の女性には扱いがたい気の利いた小物を巧みにあしらっていた。すなわち、きれいなカソレットを鎖でブレスレットに吊るし、片手に扇と丸めたハンカチーフを持ちながら、それでいて自由な動きを奪われたようには見えなかった。詳細にまで至る洗練された趣味、デスパール夫人を真似たポーズと物腰は、ルイズがフォブール・サン＝ジェルマンを十分研究したことを示していた。(655)

上記の引用のように、デュ・シャトレ夫人は自分に合った髪型やドレスを選び、フィッシュやスカーフをうまく着こなすことで、体の欠点をカバーしただけではなく、以前よりも若返っている。それはまた、彼女の体形にフィットした巧みなカッティングのドレスのおかげでもあった。「ヴィクトリーヌ」とは、王政復古から7月王政時代にかけてパリで活躍した実在の仕立て職人のことで、バルザックは「ヴィクトリーヌ」の名を挙げることで、夫人の衣装がパリの一流職人の手によるものであることを読者に強く印象づけている。さらにカソレットや扇、ハンカチーフといった小物をうまく扱う彼女の自然な仕草も、地方の女性との違いを際立たせていた。

「フォブール・サン＝ジェルマン」とは、セーヌ川左岸に位置し、デスパール夫人をはじめとする由緒ある家柄の貴族たちが住む地区を指している。デルフィーヌ・ド・ジラルダンが『プレス』紙に掲載した時評「パリ通信」(1839年4月27日付け)の中で、モードに関して「ショセ＝ダンタン〔金融資本家の住む地区〕が提案し、フォブール・サン＝トノレ〔第一帝政時代に貴族となった新興貴族の住む地区〕が採用し、フォブール・サン＝ジェルマンが正式に認め、マレー地区〔庶民の住む地区〕が処刑して埋葬する⁴⁸」と記しているように、フォブール・サン＝ジェルマンは、モードにお墨付きを与える役割を担っていた。したがって、フォブール・サン＝ジェルマンの薫陶を受けたバルジュトン夫人ことデュ・

⁴⁸ Delphine de Girardin, *Lettres parisiennes du vicomte de Launay*, t.1, Paris, Mercure de France, 1986, p.451.

シャトレ夫人は、真にエレガントな女性に変貌したと言えよう。

次に、主人公のリュシアンがダンディに変貌していく過程、およびバルザックにおけるダンディ像を探っていききたい。

Ⅱ. 『幻滅』におけるダンディ⁴⁹像

①リュシアンへのダンディへの変貌

物語冒頭のバルジュトン邸での夜会では、リュシアンは「南京木綿のパンタロンにアングレームで仕立てた青のアビ、ブーツ」(191)という出で立ちで登場する。それに対して、リュシアンと同様に「よそ者」だが、すでにバルジュトン夫人の屋敷に出入りを許されていたデュ・シャトレ〔第一帝政時代に貴族となり、物語が始まる頃は、アングレームに税務署長として派遣されていた〕の服装は、次のようなものだ。

シクスト・デュ・シャトレは、眩いばかりに真っ白なパンタロンを履き、パンタロンについて留め紐のおかげで、折れ目がまっすぐ保たれていた。上等の短靴にタータンチェックの靴下。白いジレの上には片眼鏡の黒いリボンが垂れていた。最後に黒のアビは、パリ風にカッティングされて形も決まっていた。その前歴が物語るような色男ぶりではあったが、寄る年波で、すでに腹が少し前に突き出ていて、エレガンスの領域に留めるのはかなり難しかった。(190)

ダンディのモデル、ポー・ブランメルが練り上げたエレガンスは「服装のシンプルさ」、「服のカッティングの厳密なまでの完璧さ」、「下着類 (linge) の

⁴⁹ ジョン・ブルヴォーによれば、「洒落者／自惚れ屋 (fat)」を指す言葉として、17世紀の「気取り屋 (petit-mâitre)」、18世紀の「伊達男／放蕩者 (roué)」、フランス革命末期の「きざな男 (muscadin, merveilleux)」または「アンコヤブル (incroyable)」がある。王政復古期にはイギリスかぶれの者が「洗練された人 (fashionable)」と呼ばれ、「ダンディ (dandy)」という言葉がフランスで流行したのは1830年以降で、その次に「ライオン (lion)」という語が現れる (John C. Prevost, *Le dandysme en France (1817-1839)*, Genève, Droz/Paris, Minard, 1957)。したがって、『幻滅』の物語が繰り広げられる1821年～1823年時点では「ダンディ」という言葉はまだ使われていないはずだが、菅原珠子が指摘しているように、バルザックは作中で *élégant*, *dandy*, *lion* という三つの語彙をほとんど同義語として用いている (前掲書、94頁)。なお、『人間喜劇』に登場するダンディの系譜および、その特徴については Yuko Nishikawa, *Balzac et le dandysme*, Kyoto, Midori No Yakata, 1977, pp.85-168 を参照のこと。

細心の注意を払った清潔さ」の三つの要素に還元される⁵⁰。どれも女性におけるエレガンスの要件と重なるが、とりわけダンディにとって、体にフィットするよう巧みにカッティングされた服は、軽蔑の対象＝ブルジョワ階級と自らを区別する指標となる。それを実現するには、一流の仕立屋の技術が必要であった。したがって、パリ仕立てのアビを着たデュ・シャトレが、リュシアン「アングレームで仕立てた青いアビ」を見て、優越感に浸るのも当然である。また、lingeの範疇には「シュミーズ、襟、クラヴァット、(下着の) パンツ⁵¹」が含まれ、「清潔で上質の白い下着は、贅沢さと威信の表徴となる⁵²」。

清潔さに関しては、『優雅な生活論』の格言53で「ほころびは一種の不運だが、しみは一つの悪徳である⁵³」とあるように、下着だけではなく、パンタロンや上着も、しみ一つない清潔さがエレガンスの必要条件である。それゆえ、デュ・シャトレの「眩いばかりに真っ白なパンタロン」や「白いジレ」は、ダンディの要件を満たしている。その上、図10のようにダンディは、足の線を美しく見せるために、「留め紐(sous-pieds)」のついたパンタロンを履いていた。「片眼鏡(lorgnon)」もまた、ダンディに必須の小物である。

このように、エレガントな衣装については、デュ・シャトレはリュシアンを凌駕していた。しかし、「腹が少し前に突き出た」姿はダンディとしては



図10：ダンディの夜会での服装（『レユニオン・ジュルナル』、1827）：右側に座っている男性は、黒のリボンにつけた片眼鏡を眼に当てている。

⁵⁰ Annabel Benilan et Emmanuelle Lepetit, *op.cit.*, p.16.

⁵¹ Shoshana-Rose Marzel, « Sensations vestimentaires et métamorphose du masculin balzacien », in *L'Année balzacienne* 2009, p.134.

⁵² *Ibid.*, p.133.

⁵³ *Traité de la vie élégante*, p.257.

失格で、彼は「帝政期の年老いた伊達男 (vieux Beau de l'Empire)」(655)に過ぎなかった。

リュシアンが自分の服装の野暮ったさに気づくのは、パリに出てチュイリー公園を散歩する場面においてである。彼がまず気づいたのは、公園を散歩する「エレガントな青年たち」(268)のうち、彼のようなアビを着た者が一人もいないことであった。「午前中にアビを着て外出するのは、夜、ルダンゴットを着てサロンに入るのと同じくらい滑稽なことだ⁵⁴」と当時の書物にあるように、ダンディは日中にはルダンゴット、夜はアビと、昼と夜で服装を区別する必要があった。それに気づいたリュシアンは、改めて自らの服装を点検することになる。

詩人は、自らのほろ着 (défroque) の醜悪さ、アビに滑稽さの烙印を押している様々な欠陥に気づいた。アビのカッティングは時代遅れで、青といっても曖昧な色合いだ。襟はひどくぶざまで、前身ごろの裾はあまりに長く着たので内側に折れ曲がっている。ボタンは錆びて、皺が致命的な白い線を刻んでいる。さらにジレはあまりに短すぎ、仕立てが異様で滑稽なまでに田舎風だったので、彼はそれを隠すために急いでアビのボタンを留めた。最後に、南京木綿のパンタロンを履いているのは庶民しかないのに気づいた。しかるべき男性は、斬新な色の素晴らしい布地のパンタロンか、非の打ちどころのない真っ白なパンタロンを履いていたのだ！ その上、すべてのパンタロンには留め紐がついていたが、彼のパンタロンはブーツの踵にぴったり合わず、激しい反感を抱いているかのように、その裾が反り返っていた。(268-269)

図11が示すように、日中のダンディの服装は、白や淡黄色など明るい色のパンタロンにウエストを絞った濃い色調のルダンゴット、真っ白のシュミーズにジレ、黒のクラヴァットの組み合わせで、パンタロンにつけた「留め紐」はブーツの上に留められている。ブーツにはさらに、ダンディには欠かせない乗馬のための拍車がついていることが多く、シルクハットにステッキ、黄色の手袋に葉巻をくゆらせることも、ダンディの印であった。

⁵⁴ Émile Kerckhoff, *Le Costume à la cour et à la ville*, cité par Philippe Perrot, *op.cit.*, p.203.

こうしたダンディの出で立ちと比べると、リュシアン⁵⁵の流行遅れの着古したアビヤ、「留め紐」のついていないパンタロンは、パリのエレガンスの基準から見れば、「醜悪」で「滑稽」な「ぼろ着」にしか見えなかったであろう。なお、「南京木綿 (nankin)」は、「頑丈な生地であると同時に上質な生地にもなり、民衆用のパンタロンに使われることもあれば、社交界の人々のためのパンタロンに使われることもある⁵⁵」ので、「南京木綿のパンタロン」は必ずしも庶民専用ではない。しかし、後にアングレームに戻ったリュシアンが、パリの友人にダンディの衣装を一式送ってもらう時、三着のパンタロン——「一つは白のイギリス製の布地、二つ目は淡黄色の布地⁵⁶、三つ目は黒の薄いカシミア生地のもの」(663)

——を依頼しているように、リュシアンがチュイルリー公園で目撃したダンディたちの「素晴らしい布地」のパンタロンは、一流の仕立屋が扱う高価な「イギリス製の布地」や「薄いカシミア生地」のものであったと推測できる。

また、クラヴァットは「盛装の時は白、普段の外出には黒⁵⁷」の決まりで、リュシアン⁵⁶の「白のクラヴァット」(269)は場違いであった。しかも、「彼の妹が端に刺繍をしてくれた」(269)クラヴァットと同じような刺繍入りのものを食



図11：ダンディの日中の服装（『フティ・クーリエ・デ・ダム』、1827）：中央の男性が履いているのが南京木綿のパンタロン

⁵⁵ Patrick Berthier, « À propos du nankin : variations sur le pantalon chez Balzac et quelques autres », in *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIX^e siècle. Sociopoétique du textile*, Paris, Honoré Champion, 2015, p.144.

⁵⁶ 原文は nankin となっているが、パトリック・ベルチエに従えば、ここでは nankin は「南京木綿」を指しているのではなく、形容詞として使われ、南京木綿の色（淡黄色）を指している (*Ibid.*, p.143)。

⁵⁷ Philippe Perrot, *op.cit.*, p.211.

料品屋の小僧が身に着けているのを見て、リュシアンは大きな衝撃を受ける。彼の心境が反映された上記の引用文においても、下線部の誇張表現（「ひどく (outrageusement)」「致命的な (fatales)」「異様で滑稽なまでに (grotesquement)」）からも明らかなように、彼にとって服装は、人生を左右するほどの大きな力を持っていた。語り手は、次のように説明している。

自分の持っていないものを持っているように見せたいと思っている者 (ceux qui veulent paraître avoir ce qu'ils n'ont pas) にとって、服装の問題は重要である。というのも、服装がしばしば、現在持っていないものを後で所有するための最適な手段となるからだ。(269)

このように、リュシアンにとって彼が目指す社会的成功を得るには、高い地位や財産を実際に「所有 (avoir)」する前に、「持っているように見せる (paraître avoir)」方が重要である。すなわち、彼においては「見かけ (paraître)」が「本質 (être)」より優先されるのだ。実際、リュシアンが「当時、最も有名な仕立屋」(285) ストープに服を誂えてもらった時、仕立屋が彼の姿を見て、「若い方がこんな風に装えば、チュイルリー公園を思うままに散策できるでしょう。二週間もしたら、金持ちのイギリス女性とご結婚ということになりそうですね」(289) と述べている。エレガントな服を着ることは、財産を獲得するための一番の近道であった。したがって、バルザックの世界では、社会的上昇を目指す若者にとってダンディになることは言わば、必要条件であった。そのため、たとえ美貌に恵まれていても、それを引き立てる流行の服を纏っていなければ、全く価値を持たないことになる。その最たる例がチュイルリー公園のリュシアンの姿であった。

リュシアンは得難い体の美しさを母親から受け継いでいて、その特権は自分でもよくわかっていた。しかし、黄金は不純物の中に埋もれたまま、宝石台に嵌め込まれていなかった。髪型は野暮ったかった。しなやかな鯨のヒゲを襟の芯にして顔を持ち上げなければいけないのに、シュミーズの粗悪な襟に首が埋没しているような感じがした。クラヴァットが柔らかくすぎて、うつむきがちな顔は悲しげであった。アングレームから持ってきたおぞましいブーツの中にき

れいな足が入っているとは、一体どのような女性が見抜けたであろうか？ これまでアビだと思いつ込んでいた青い袋の中に、きれいな体が隠されているのに気づけば、どれほどの若者が羨んだことか。(270)

ダンディの服装(図2参照)では、糊づけした、または鯨のヒゲの芯の入ったシュミーズの襟を立てて「顎の周りにすり鉢状に囲み⁵⁸」、その上に糊づけしたクラヴァットを何重にも巻いて結ぶため、顔は自然と上に持ち上がり、ダンディを特徴づける「傲岸不遜さ(impertinence)⁵⁹」の表徴となっていた。それに対して、リュシアンの場合は粗悪な襟とクラヴァットのせいで、首が襟に埋没し、顔が「うつむきがち」になっている。さらに、アングレームで仕立てたアビやブーツは、彼の美しい肉体をぶざまな形で覆い隠していた。この場面はまさに、ショシャナ=ローズ・マルゼルの次のような指摘が当てはまる。

一見したところ、人間の肉体は自然なものであるように見えるとしても、バルザックの服装描写は、美しい肉体は物理的現実であると同時に、文化的構築物でもあるという考えを示している。文化と自然との相克の中でバルザックは、肉体は両者の表現であることを証明している。たとえ美しい人物の肉体がコルセットや鬘など、人工的な物に頼る必要がないとしても、[...] 服装(文化)のみが肉体(自然)を引き立たせることができる——彼らの肉体は、きちんとした服を着ないと美しくならないのだ⁶⁰。

自らの服装の「醜悪さ」に気づいたリュシアンは、パレ・ロワイヤルに出かけていく。当時、パレ・ロワイヤルでは「新品ではあるが、寸法の調整されていない既製品⁶¹」が売られていて、パリに来た地方の人々がその主な顧客であった。リュシアンはそこで「緑色のアビ、白のパンタロンに斬新な色のジレ」と

⁵⁸ François Boucher, *op.cit.*, p.333.

⁵⁹ 例えば、『ゴリオ爺さん』では『人間喜劇』に登場するダンディたち(モランクール、ロンクロー、マクシム・ド・トライユ、アンリ・ド・マルセー、アジュダ=ピント、ヴァンドネスなど)が「当代きっての傲岸不遜な有名人たち(illustres impertinents)」(*Le Père Goriot*, p.77)と呼ばれている。

⁶⁰ Shoshana-Rose Marzel, *L'Esprit du chiffon*, p.65.

⁶¹ Philippe Perrot, *op.cit.*, p.77.

「非常にエレガントなブーツ」(272) を買い揃え、それを身に着けてオペラ座のデスパール夫人の棧敷席に姿を現す。しかし、「服と同様に新品でぎくしゃくし、糊づけされてこわばった」(277) リュシアンのは、棧敷席に現れたアンリ・ド・マルセーを始めとするダンディたちからは、「仕立屋の店先に置いてあるマネキン人形」(280) とみなされ、揶揄の対象となる。一方、彼らの服装は「新品でもなければ古臭くもなく」、「けばけばしい物は何もないのに、全体が人々の視線を惹きつけていた」(280)。彼らと異なり、リュシアンのは、エレガンスの要件である「自然らしさ」に欠け、「借り物のエレガンス」(272) に過ぎなかった。

リュシアンは「ダンディたちに張り合おうとして」、一流の仕立屋ストープに「素晴らしいルダンゴット」、ジレとパンタロンを注文し、下着屋で何枚かのシュミーズとハンカチーフを取り揃え、「有名な靴屋」(285) で短靴やブーツの寸法を測ってもらう。さらにヴェルディエで「洒落たステッキ」(285)、イルランド夫人の店で手袋とカフスポタンを購入する。ヴェルディエやイルランド夫人もストープと同様に、当時、実在の有名な服飾店主であった。この衣装を纏ったリュシアンがテラス・デ・フィヤンを散策すると、その美貌ぶりに女性たちが振り返って見るほど、彼は注目の的になる。

さらに、新聞記者になったリュシアンが、友人のルストーに連れられて、パノラマ＝ドラマチック座に出かける場面では、次のように描かれている。

彼の服はすでに彼によく馴染んでいて、しっくり似合っていた。彼は明るい色のぴったりしたパンタロンに、40フランもした房飾りつきの洒落たブーツ⁶²を履き、夜会服を身に纏っていた。柔らかい豊かな金髪に鍔を当ててカールし、香水をふりかけ、輝くような巻き毛にして垂らしていた。[...] 黒サテンの襟の上からは、丸味を帯びた白い顎が輝いていた。(349)

⁶² 「房飾りつきの洒落たブーツ」は、リュシアンにとって輝かしいダンディの象徴であると同時に、彼とコラリーの華やかな生活を反転させる大きな要因となる。コラリーのパトロンのカミュゾが彼女の寝室で見つけたブーツがリュシアンのも物だと悟るのは、ブーツの縫い目が有名靴店の用いる明るい色の糸だと識別できたため、それが原因でカミュゾからの資金援助が途絶え、リュシアンとコラリーは破滅の道を進むことになる。

上記の引用のように、リュシアンはすっかりダンディに変貌し、その美貌は「ギリシアの神のように美しい」(349)と形容されるほどで、女優のコラリーが彼に一目惚れすることになる。最後に、社交界のダンディたちに彼が正式にダンディとして認められるのは、コラリーが彼のために用意した衣装のおかげであった。

彼の服装とその物腰は、最も有名なダンディとも張り合うほどになった。コラリーは、あらゆる狂信者と同様に、自らの偶像を喜んで飾り立てた。[...] リュシアンは数本の見事なステッキ、洒落たオペラグラス、ダイヤモンドのカフスポタンに、日中のクラヴァット用の留め金、印章付き指輪、仕上げに、それぞれの服装の色に合わせた、かなり多くの夢のように素晴らしいジレを手に入れた。まもなく彼はダンディとして通るようになった。(479)

このように、リュシアンはダンディとして社交界の寵児となるが、その栄光は短いものであった。彼はダンディになることで、社会的地位と財産を獲得するどころか、借金に追われ、自ら破滅することになる。次に、リュシアンの挫折の理由を、バルザックのダンディ像に焦点を当てながら考察していきたい。

②バルザックにおけるダンディ像

『優雅な生活論』の格言39に「ダンディズムは優雅な生活の異端である⁶³」とある。バルザックはそれに続けて、「実際、ダンディズムはうわべだけの流行である。ダンディになることは、閨房の家具の一つになること、お洒落に凝り固まったマネキン人形になることだ⁶⁴」と語り、ダンディに否定的な評価を下している。確かにダンディは、お洒落に身をやつす女性と同様に、身繕いに何時間もかけるなど、女性的要素が多分にある。そもそもダンディの体形自体が女性的である。当時のモードに関して、ヴァレリー・スティーレルは、次のように指摘している。

⁶³ *Traité de la vie élégante*, p.247.

⁶⁴ *Ibid.*

優雅なシルエットは、女性と同様に男性にとっても、膨らんだ胸、堅く締めつけられたウェスト、張り出したヒップを備えた砂時計のような体つきであった。小さな手足、繊細な顔立ちが洗練さと貴族の血の印とみなされていた⁶⁵。

図12のカリカチュアが如実に示しているように、男女とも理想の体形である「砂時計」型を目指し、女性と同様にコルセットをつける男性もいたほどだ。その点、リュシアンは理想的な体形の持ち主であった。彼がパリからアングレームに戻って、地方貴族たちへの彼の優位を誇示するために、念入りに身繕いして夜会に登場する場面では、次のように描かれている。



図12：コルセットに関するカリカチュア
(Philippe Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, p.215)

昔の夜会用のキュロットから現在のおぞましいパンタロンに変わる移行期にあったこの時代のモードに従って、彼は黒のぴったりしたパンタロン (pantalon noir collant) を身に着けていた。男たちが体の線をくっきり見せるのがいまだに流行していて、やせ男や不格好な男にとって絶望の種であった。それに対して、リュシアンはアポロシ的であった。(675)

このように、リュシアンは「体の線をくっきり見せる」当時のモード〔図13

⁶⁵ Valerie Steele, *Paris Fashion. A Cultural History*, London and New York, Bloomsbury, 2017, p.65

のように、盛装は黒のアビに黒のパンタロン、白のピケ織りか黒のサテンのジレの組み合わせ⁶⁶に完璧に適合した「アポロ的」な肉体に恵まれていた。彼の身体的特徴でとりわけ顕著なのは、その女性的な美しさである。彼は「女のように白く柔らかな肌」(145)と「女のような小さな手」(675)に小さな足の持ち主で、「彼の足元を見ると、男ならば、変装した若い娘ではないかと勘違いしたくなるほど」、「女のような腰つきをしていた」(145)。

こうした特徴は、リュシアンだけに限らない。「ダンディの王」(389)と称されるアンリ・ド・マルセー(図14)も同様に、その美貌は「若い娘の美しさ」(277)に喩えられている。しかし、ド・マルセーの場合、「なよなよした、女のような美貌 (beauté molle, efféminée)」にも拘わらず、その眼差しは「たじろぐことなく冷ややかで、虎の眼のように獐猛かつ峻厳」(277)であった。彼には「多くの女性たちが惹きつけられる力 (force) と強さ (puissance)」(277)



図13:ダンディの盛装(『ジュルナル・デ・ダム・エ・デ・モード』、1823)



図14:アンリ・ド・マルセー(ベルタル画、フルヌ版『金色の眼の娘』の挿絵、1843)

⁶⁶ Cf. Philippe Perrot, *op.cit.*, p.204.

が見出せ、「男らしさ (virilité)」も兼ね備えた、言わば、両性具有的な存在であった。

19世紀前半のダンディの服装自体も、確かに一見、ウエストの強調など、女性化しているように見えるが、実はそうではなかった。図10や図11が示すように、ダンディのアビヤルダンゴットのパッド入りの盛り上がった袖は、肩幅の大きさを強調するためであり、図15のように胸板を厚く見せるために、ジレを2枚重ねたり、パッドを入れることもあった。「よりがっしりしたシルエット (silhouette plus athlétique)⁶⁷」を作り出すために、ふくらはぎの部分に詰め物をするこもしばしばであった。要するに、「ダンディは自らがセックスシンボルとなることを望み、彼の男らしさを強調しようとしていた⁶⁸」。その意味でも、「力」と「強さ」を備えたアンリ・ド・マルセーは真のダンディであった。

それに対して、リュシアンの方は「男らしさ」に欠け、女性的な弱さ、受動性のみで特徴づけられている。バルジュトン夫人から「坊や (enfant)」と何度も呼ばれ、彼は母性愛の対象として専ら庇護される立場にあった。バルザックは両者の関係を説明するにあたり、服飾用語を比喩として巧みに使っている。世間に疎いリュシアンに、夫人が社会の現実を教える場面では、彼女は、「(素朴な) 地方生活が彼の心と精神を包んでいたおくるみ (langes) をとても見事に脱がせた」(175) とある。リュシアンより年下のコラリーに関して、酔いつぶれた彼を介抱する場面で、彼女は「幼い子どもに対する母親の愛情と心づかいで」(409)、彼の服を脱がせてベッドに寝かしつけている。別の場面でも、

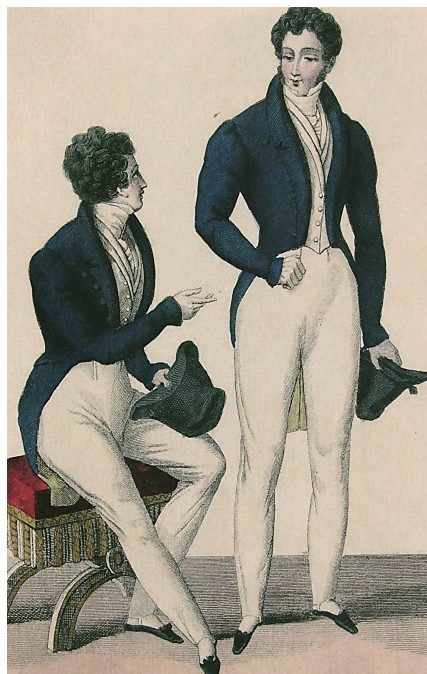


図15: ダンディの夜会服 (『レユニオン・ジュルナル』、1827): 胸板を厚く見せるために、ジレを二枚重ねている。

⁶⁷ Annabel Benilan et Emmanuelle Lepetit, *op.cit.*, p.18.

⁶⁸ *Ibid.*, p.17.

彼女は「リュシアンをお風呂に入れ、櫛で髪をとかし、髪を整え、服を着せる」(414) 母親の役割を果たし、彼の方も彼女を「ママ (maman)」(409) と呼ぶことがしばしばであった。

さらに、二人の最初の出会いの場面で「欲望の眼差し」を投げかけるのはコラリーの方だ。リュシアンがパノラマ＝ドラマチック座の栈敷席で舞台を見ている時、「突然、舞台の幕の隙間から恋する眼差しの光が、リュシアンのぼんやりした眼に注ぎ込まれた」(386)。リュシアンは画家のジロデが描く男性像⁶⁹に喩えられているが、ジロデの代表作《エンデュミオンの眠り》(図16)では、「女性化された男の肉体」に女神ディアナが「月の光」となって、「欲望の眼差し」を投げかけている⁷⁰。エンデュミオンの肉体を刺し貫く「月の光」＝「女の眼差し」は、「ファルスの視線」であり、視線の対象であるエンデュミオンは、従来の女の属性（消極性、受動性）を引き受けることになる。コラリーの「恋する眼差しの光」も同じく「ファルスの視線」であり、リュシアンは「欲望の対象」という受動的立場に陥っている。



図16：アンヌ＝ルイ・ジロデ《エンデュミオンの眠り》(1791)

⁶⁹ 女優のフロリーヌがリュシアンを見て、次のように言っている。「フィレンツェからベルヴェデーレのアポロンを連れてきたのは、あなたたちのうち誰なの？ ジロデが描いた男性のように可愛らしいこと」(376)。

⁷⁰ ジロデの《エンデュミオンの眠り》と『人間喜劇』の作品との関わりについては、村田京子『ロマン主義文学と絵画——19世紀フランス「文学的画家」たちの挑戦』、東京、新評論、2015年、62～69頁を参照のこと。

劇場の支配人がリュシアンを指して、ルストーに「コラリーは気もそぞろだ。君の友人は間違いなく、コラリーをひっかけたな (Votre ami fait Coralie)」(381-382) と言っている。このイタリックで記された動詞 faire は、女優など娼婦的な女性に用いられる俗語で、パトロンになりそうな男を誘惑したことを意味する⁷¹。ここでは男女の立場が逆転し、リュシアンの方が「娼婦」同然に扱われている。実際、彼はコラリーに囲われることになる。コラリーが死んだ後、彼女の亡骸をパール・ラシェーズ墓地に埋葬した時も、彼は眼下のパリを眺めながら、「今後、一体誰に愛してもらえるのだろうか？」(550) と自問している。『ゴリオ爺さん』のラスティニャックが同じ場所で、パリへの挑戦を誓ったのとは対照的に、リュシアンはあくまでも受動的な存在であった。こうした主体性のないリュシアンの姿は「お洒落に凝り固まったマネキン人形」に過ぎず、彼が体現するようなダンディを、バルザックは否定的に見ていた。

ところで、リュシアンが子ども扱いされるのは、女性との関係だけに留まらない。彼がジャーナリズムの世界に足を踏み入れた時、新聞記者たちが彼を「坊や (mon petit, mon enfant)」と呼んでいる。そして、新米のリュシアンに対して、彼らは「彼の白衣 (robe prétexte)をずたずたに引き裂いて、新聞記者の男らしい服 (robe virile)を着せた」(458) とある。Robe prétexteとは、古代ローマの司法官などが着た長い白衣のことで、それを着た俳優がラテン悲劇を演じたとされる。ここでは、新聞記者たちがリュシアンに格調高い文学への思いを断ち切れさせ、売文業の道に進ませたことを意味している。ただ、robe という女性のドレスを連想させる言葉や、「男らしい服を着せる」という表現によって、リュシアンの女性性、および「男らしさ」の欠如が浮かび上がる仕組みになっている。

セナークルのメンバーとの関係においても同様である。自分の小説が彼らの手直しのおかげで素晴らしい作品に仕上がっていることにリュシアンが驚く場面では、次のように描かれている。

⁷¹ 『従妹ベット』でも、自分の妻がユロ男爵の気を引いたことに気づいたマルネフが彼女に、「お前はおれの上司をひっかけたな (Tu as fait mon directeur)」(La Cousine Bette, Pléiade, t. VII, 1977, p.105) と述べている。

彼にとって何という驚きであったろう！ まだ無名のこれら偉大な男たちの献身的で巧みな筆が、章ごとに彼の拙い文章を豊かなものに変えていた。[…]
彼は不格好で粗末な身なりの女の子を生み出したのに、ピンク色のベルトの白い衣装とピンクのスカーフを纏った魅力的な娘、うっとりするような女性に変わっていた。(418-419)

上記の引用のように、リュシアンの小説が「偉大な男たち」の手によって「不格好で粗末な身なりの女の子」から優雅な衣装を纏った「魅力的な娘」、「うっとりするような女性」に変貌している。ここでもバルザックは服飾用語を比喻として使っているが、注目すべきは、リュシアンの創造物が「男の子」ではなく「女の子」に喩えられていることだ。それは、あたかも彼の内の「女性性」が小説を生み出したかのようで、「不格好で粗末な身なりの女の子」という比喻によって、リュシアンの女性的な性質が否定的な形で提示されている。

実際、リュシアン自身が妹のエーヴから「最も質たちの悪いきれいな女 (jolie femme de la pire espèce)」(653) と呼ばれ、友人のダニエル・ダルテスは彼を「見かけに執着する女々しい男 (femmelette qui aime à paraître)」(578) とみなしている。ダルテスはさらに、服飾用語を使ってリュシアンの性質を説明している。

彼の場合、あまりに薄っぺらな生地 (fond) の上に、多くの美質がきらびやかに組み合わせられて刺繍されているのです。年とともに花は消え去り、布地しか残らない日がやってきます。もし質たちの悪い生地ならば、それはぼろ布に過ぎません。(580)

Fondという言葉は「生地」を意味すると同時に、「心の奥底」「心根」も意味し、ダルテスは、リュシアンの華やかな表層の下に「薄っぺらな本質」が潜んでいることを明らかにしている。これまで見てきたように、リュシアンはダンディとして服装に執着し、「見かけ」を「本質」より優先させてきた。アングレアムに戻ってからも、彼の偽造手形のせいで危機的な状況に陥ったダヴィッドを救うために、リュシアンがまず行ったのは、パリからエレガントな衣装を取り寄せることであった。ダンディの衣装を着れば、人に影響を与える力を獲得できると考えたからだ。ピーター・ブルックスの言葉を借りれば、彼

の過ちは「着飾ったダンディという表象だけで、その意味を体現できる⁷²」と考えたことにあった。それに対して真のダンディ、アンリ・ド・マルセーの「強さ (puissance)」は、判断力や行動力、さらに一般的な規範や社会的通念などの上に立つ優越性に基づいていた⁷³。本来ならば、リュシアンはダンディに変貌していく過程で、こうした「力」や「強さ」を身につける必要があったが、彼は「見かけ」のみのダンディで終わってしまった。それが、彼の挫折の一番の要因と言えよう。

おわりに

以上のように、本論では、19世紀当時の服装のモードや、バルザック自身のエレガンスの概念を軸に、登場人物の服装を通して『幻滅』の物語を読み解いた。第1章では、パリと地方との対比のもと、地方貴族の服がパリのエレガンスといかにかけ離れているか、その奇妙さと滑稽さを浮き彫りにした。また、地方に住むバルジュトン夫人がエレガントなパリ女性に変貌していく過程を辿り、エレガンスの本質を考察した。第2章では、リュシアンがパリでダンディに変貌していく過程を、その服装の変化を通して分析し、彼の挫折の原因を探ると同時に、バルザックのダンディ像を明らかにした。

このように『幻滅』には、様々な人物の詳細にわたる服装描写が見出せ、服装が物語の展開に大きく関与していた。さらに、リュシアンに関しては、彼の本質を象徴的に表すのに比喩として服飾用語が多用されている。したがって、『幻滅』は、様々な側面において服装が大きな役割を果たす「服飾小説」とであると結論できよう。

ところで、ダンディはブルジョワ階級が尊重する「労働・勤勉・節約」の精神を否定し、賭博や放蕩生活でお金を浪費するため、しばしば「道楽者

⁷² Peter Brooks, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, p.67.

⁷³ 『結婚契約』の中で、アンリ・ド・マルセーの友人、ポール・ド・マネルヴィルがアンリに向かって、次のように言っている。「僕は君の強さ (puissance) に感嘆している。[...] 君はすべてを判断し、政治家として行動し考えることができる。さらに君は、一般的な規範や社会的通念、容認された偏見や取り入れられた礼儀作法の上に立つことができる」(*Le Contrat de mariage*, Pléiade, t. III, 1976, pp.533-534)。

(viveur)」と呼ばれている⁷⁴。『幻滅』の中でバルザックは、「道楽者たちはほとんどすべて傑出した才能に恵まれていた」としながらも、「ある者は刺激的な生活を送るうちに、その才能を失い、ある者はそれに抵抗した」(490)と述べ、「道楽者」を二つに区分している。リュシアンはまさに、前者の部類に属している。一方、「道楽者のうち最も有名で、最も才気煥発」であったのがラスティニャックで、彼は「最後には、ド・マルセーに導かれて真面目な職業 (*carrière sérieuse*) に就き、そこで頭角を現した」(490)とある。アンリ・ド・マルセーは後に35歳で政界に入り、その4年後には総理大臣にまで昇りつめている。ラスティニャックも同様に、ド・マルセーの庇護の下、34歳で政治家に転身している。ダニエル・ダルテスがリュシアンの妹エーヴに宛てた手紙の中で、「リュシアンは、若い間は人に気に入られるでしょう。しかし、30歳になったら、彼は一体どのような立場に立っているのでしょうか」(580)と懸念を抱いているように、バルザックにとってダンディの生活は、言わば、人生のモラトリアム期にあたる20歳代の青年にしか許されず、30歳以降は「真面目な職業」に就く必要があった。それは、ダンディになることを社会的上昇のための手段とみなすバルザックの考えと無縁ではない。その点では、バルザックのダンディズムは、身だしなみへの拘りを「自らの精神の貴族的な優越性の象徴の一つでしかない⁷⁵」と考え、ストイックなセルフコントロールを重んじるボードレールやバルベール・ドールヴィイの唱える19世紀後半のダンディズムとは、大きな隔たりがある。

ボードレールは「身だしなみの完璧さは絶対的なシンプルさ (*simplicité absolue*) にある⁷⁶」と述べ、ダンディの象徴として黒服を選んだ。しかし、覇権を握ったブルジョワ階級の男性たちもまた、洗練さを通して社会的差異を表すために黒服を選んだ結果、19世紀後半には男性服の画一化が生じるようになる。ヴァレリー・スティールの言葉を借りれば、「黒の勝利⁷⁷」であった。

⁷⁴ Cf. John C. Prevost, *op.cit.*, p.99.

⁷⁵ ボードレールは、『現代生活の画家』の中で次のように述べている。「ダンディズムは、あまり思慮のない多くの人々が信じているような、身繕いや物質的なエレガンスへの過度の嗜好でさえない。これらの物は完璧なダンディにとって、自らの精神の貴族的な優越性の象徴の一つでしかないのだ」(Charles Baudelaire, « Le dandy », dans *Le Peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, t. II, Paris, Pléiade, 1976, p.710)。

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Valerie Steel, *op.cit.*, p.85.

黒の盛装が日常にも着用されるようになり、図17のように男性服は黒の上下、またはパンタロンが黒でない場合もグレーや茶色など地味な色になり、ウエストは締めつけずに上着で隠されるようになる。それゆえ、黒服の男性は、華やかで贅沢な衣装を纏った女性の引き立て役でしかなくなる。例えば、第二帝政期のフランス社会を描いたゾラの小説では、男性の服装描写はほとんど見られず、エレガンスは専ら女性が引き受けることになる。したがって、バルザックの作品世界は、男女が外見に同様の注意を払った19世紀前半の社会の縮図でもあったと言えよう。



図17：ジェームズ・ティソ 《ロワイヤル通りのサークル》(1868)

【参考文献】

1. バルザック (Honoré de Balzac) のテキスト

『人間喜劇』のテキストはすべて、*La Comédie humaine*, Paris, Pléiade (Gallimard), 12 vol, 1976-1981に拠る。

Lettres à Madame Hanska, Paris, Robert Laffont, 2 vol, 1990.

2. 研究書および研究論文など

Adam (Antoine): Introduction et Notes à édition Garnier Frères d'*Illusions perdues*, Paris, 1961.

Amossy (Ruth) et Rosen (Elisheva): « La configuration du dandy dans *Eugénie*

- Grandet* », in *L'Année balzacienne 1975*.
- Barbey d'Aureville (Jules): *De dandysme & de George Brummell*, Bassac, Plein Chant, 1989.
- Baudelaire (Charles): « Le dandy », dans *Le Peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, Paris, Pléiade t. II, 1976.
- Baudouin (Patricia): Avant-propos de *Cravate & conversation*, Paris, Éditions du Sagittaire, 2010.
- Benilan (Annabel) et Lepetit (Emmanuelle): *Modes du XIX^e siècle. Les Romantiques*, Paris, Falbalas, 2011.
- Berthier (Patrick): « Le thème du « grand homme de province à Paris » dans la presse parisienne au lendemain de 1830 », in *Illusions perdues. Actes du colloque de la Sorbonne de 1^{er} et 2 décembre 2003*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- : « À propos du nankin: variations sur le pantalon chez Balzac et quelques autres », in *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIX^e siècle. Sociopoétique du textile*, sous la direction d'Alain Montandon, Paris, Honoré Champion, 2015.
- Berthier (Philippe): « Tableau parisien », in *Illusions perdues. Actes du colloque de la Sorbonne de 1^{er} et 2 décembre 2003*.
- Bongiovanni Bertini (Mariolina): « À propos de bottes. Le rôle d'un détail dans *Illusions perdues* », in *Illusions perdues. Actes du colloque de la Sorbonne de 1^{er} et 2 décembre 2003*.
- Borderie (RéGINE): « Esthétique du bizarre: *Illusions perdues* », in *L'Année balzacienne 2005*.
- Boucher (François): *Histoire du costume en Occident des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 2008.
- Bricault (Céline): « Couturiers, couturières, maîtres du destin? », in *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIX^e siècle. Sociopoétique du textile*.
- Brooks (Peter): *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- Chollet (Roland): Introduction et Notes d'*Illusions perdues* à édition Pléiade, t. V, 1977.
- D'Amico (Fabienne): « Physiologie et normativité: le *Traité de la vie élégante* et la morale de la convenance smithienne », in *L'Année balzacienne 2010*.
- Déruelle (Aude) et Rullier-Theuret (Françoise): *Illusions Perdues de Balzac*, Neuilly, Atlante, 2003.
- Diaz (José-Luis): *José-Luis Diaz commente Illusions perdus d'Honoré de Balzac*, Paris, Folio (Gallimard), 2001.
- Dupuis (Danielle): « La poésie de la toilette féminine chez Balzac et quelques-unes de ses implications », in *L'Année balzacienne 1984*.
- : « Variation sur le thème des bijoux dans *La Comédie humaine* », in *L'Année balzacienne 1984*.

- : « Toilette féminine et réalisme balzacien », in *L'Année balzacienne* 1986.
- : « Toilette féminine et structure romanesque », in *L'Année balzacienne* 1989.
- : « Ruptures et continuité des révolutions et de la mode », in *L'Année balzacienne* 1990.
- Favardin (Patrick) et Bouëxière (Laurent): *Le Dandysme*, Lyon, La Manufacture, 1988.
- Fortassier (Rose): « Interview d'un dandy (1830) », in *L'Année balzacienne* 1967.
- : *Les mondains de la Comédie humaine*, Paris, Klincksieck, 1974.
- : Introduction de *La Fille aux yeux d'or* à édition Pléiade, t. V, 1977.
- : Introduction et Notes de *Pathologie de la vie sociale* à édition Pléiade, t. XII, 1981.
- : *Les écrivains français et la mode de Balzac à nos jours*, Paris, PUF, 1988.
- Girardin (Delphine de): *Lettres parisiennes du vicomte de Launay*, 2 vol, Paris, Mercure de France, 1986.
- Greimas (Algirdas Julien): *La mode en 1830*, Paris, PUF, 2000.
- Guichardet (Jeannine): « *Illusions perdues*: quelques itinéraires en pays parisien » in *Balzac: Illusions perdues, « l'œuvre capitale dans l'œuvre »*, Études réunies par Françoise Van Rossum-Guyon, Crin 18, 1988.
- Jourdan (Annie): « Le triomphe de Lucien de Rubempré: faux poète, vrai dandy », in *Balzac: Illusions perdues, « l'œuvre capitale dans l'œuvre »*.
- Kempe (Roger): « Coutumes et hiéroglyphes balzaciens », dans *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, 1968.
- Labouret-Grare (Mireille): « L'aristocrate balzacienne et sa toilette », in *L'Année balzacienne* 1982.
- : *Balzac la duchesse et l'idole. Poétique du corps aristocratique*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- : « La fabrique du roman: « parallèles » et « superposition » », in *Illusions perdues. Actes du colloque de la Sorbonne de 1^{er} et 2 décembre 2003*.
- : « *Illusions perdues*, images retrouvées du *Paradis perdu?* », in *L'Année balzacienne* 2004.
- Laver (James): *Histoire de la mode et du costume*, Paris, Thames & Hudson, 2003.
- L'Empesée (Baron Émile de): *L'art de mettre sa cravate de mille et une manières. Enseigné par Principes, précédé de l'histoire de la cravate, depuis son origine jusqu'à ce jour ; De considérations sur l'usage des cols, de la cravate noire et des foulards ; Et suivi d'une liste, par ordre alphabétique, des marchands de cravates, de foulards, de cols, etc.*, Paris, Chez Jacques Ledoyen, 1831, dans *Cravate & conversation*, Paris, Éditions du Sagittaire, 2010.
- Leloir (Maurice): *Dictionnaire du Costume et de ses accessoires des armes et des étoffes des origines à nos jours*, Kyoto, Rinsen Book/Paris, Gründ, 1992.
- Maigrón (Louis): *Le romantisme et la mode. D'après des documents inédits*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1911, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1989.
- Martin-Fugier (Anne): *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris 1815-1848*, Paris,

- Fayard, 1990.
- Marzel (Shoshana-Rose): « Balzac and French Dandyism – An exposition and an Hypothesis », in *Proceedings of the 7th Conference of the International Society for the Study of European Ideas*, Norway, University of Bergen, 2000.
(https://www.academia.edu/28511376/_Balzac_and_French_Dandyism_An_Exposition_and_an_Hypothesis)
- : *L'Esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, Bern, Peter Lang, 2005.
- : « Sensations vestimentaires et métamorphose du masculin balzacien », in *L'Année balzacienne 2009*.
- Milleret (Guénolée): *La mode du XIX^e siècle en images*, Paris, Eyrolles, 2012.
- Natta (Marie-Christine): Introduction de *De dandysme & de George Brummel* de Barbey d'Aurevilly.
- Nishikawa (Yuko): *Balzac et le dandysme*, Kyoto, Midori No Yakata, 1977.
- Nykrog (Per): « Illusions perdues dans ses grandes lignes: stratégies et tactiques romanesques », in *Balzac: Illusions perdues*, « l'œuvre capitale dans l'œuvre ».
- Noiray (Jacques): « Mémoire, oubli, illusion dans *Illusions perdues*. L'exemple de Lucien de Rubempré », in *L'Année balzacienne 2007*.
- Oger (Danielle): « Commentaire de *La vierge de Saint Sixte* », in *Balzac et la peinture*, Tours, Musée des Beaux-Arts de Tours, 1999.
- Ormen-Corpet (Catherine): *Modes XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Hazan, 2000.
- Perrot (Philippe): *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie – Une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1981.
- Prevost (John C.): *Le dandysme en France (1817-1839)*, Genève, Droz/Paris, Minard, 1957.
- Reboul (Jeanne): « Balzac et la « vestignomonie » », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Avril-Juin 1950.
- Rossum-Guyon (Françoise Van): « Eve et David: discours, actions, valeurs », in *Balzac: Illusions perdues*, « l'œuvre capitale dans l'œuvre ».
- Steele (Valerie): *Paris Fashion. A Cultural History*, London and New York, Bloomsbury, 2017.
- Uzane (Octave): *Monument esthétique du XIX^e siècle. Les Modes de Paris. Variations du goût et de l'esthétique de la femme 1797-1897*, Paris, Société française d'Éditions d'Art, L. Henry May Éditeur, 1898 (Tokyo, Athena Press, 2019).
- 生田耕作：『ダンディズム ——栄光と悲惨——』、京都、奢瀨都館、1987年。
- ケンプ (ロジェ)：『ダンディ ある男たちの美学』、桜井哲夫訳、東京、講談社現代新書、1989年。
- 菅原珠子：『絵画・文芸にみるヨーロッパ服飾史』、東京、朝倉書店、1991年。
- ：『「人間喜劇」と服飾』、『バルザック『人間喜劇』ハンドブック』、『バルザック『人

間喜劇』セレクション 別巻1」、東京、藤原書店、2000年。

能澤慧子：『モードの社会史 ——西洋近代服の誕生と展開』、東京、有斐閣選書、2004年。

村田京子：『ロマン主義文学と絵画 ——19世紀フランス「文学的画家」たちの挑戦』、東京、新評論、2015年。