

佐々井啓著『ヴィクトリアン・ダンディ
——オスカー・ワイルドの服飾観と「新しい女」』

勁草書房 2015年

山口 恵里子

イギリス19世紀末、ファッション界と演劇界はかつてないほど接近し、艶やかなモードの世界を生み出した。劇場では、観客がみずからのファッション・センスを競いあいながら、最新のデザインの舞台衣裳に目を凝らした。ドレスメーカーも雑誌も舞台衣裳を宣伝あるいは称賛し、顧客や読者の購買欲をそそった。このようなファッションと演劇の特異な協働のなかに「ダンディ」が再来する。本書は、このダンディの復活劇を演出したオスカー・ワイルドに焦点をあて、彼のダンディズムと服飾論をエレガントに描きだしている。ワイルドのダンディとしての奇抜な装いや合理服協会での活動は知られているが、彼の服飾論が全貌をみせたのは、世紀末のファッションと演劇のコラボレーションをまさに実践した本書ならではの圧倒的な功績である。服飾学を専門とする著者佐々井啓氏の、衣裳を記述する繊細なタームはワイルドの洒落た台詞と応答し、貴重な舞台写真やスケッチが愛や皮肉を語る俳優の演技をページの上に再現する。本書を読み進めるにつれ、読者はロンドンの劇場の観客になったかのように、衣裳をまとう俳優の身体と心の襞を見つめているだろう。

ヴィクトリアン・ダンディ——現代的であること

ダンディはもともと19世紀初頭リージェンシーの時代にポー・ブランメルが指南役となり、貴族の男たちを夢中にしたスタイルだった。だが、労働を否定した浪費三昧の生活から生まれたダンディズムは1830年頃に亡び、勤勉と道徳を重んじるヴィクトリア朝では批判と諷刺の対象になっていた(松村 47-51)。このダンディが世紀末に復活する。本書によれば、新たなダンディズムを確立した書は、

ワイルドの『ドリアン・グレイの肖像』(1890/91)である。本書は、ワイルドがここで「それ独自の方法で美の絶対的な現代性(the absolute modernity of beauty)を主張する企て」とダンディズムを定義したことをふまえ、「現代的であること」をヴィクトリアン・ダンディの重要な要素として指摘する(20)。この指摘は、19世紀末から20世紀初めにかけて近代ヨーロッパ人の身体イメージが大きく変容した過程を考えるうえでもきわめて示唆的である。

リージェンシー・ダンディのスタイルは、体にフィットした上着、ブリーチズ、糊付けされた硬い白地のクラヴァットからなり、とりわけ上着の仕立てが重視されたことから「^{サートーリアル}〈衣服の〉ダンディ」ともよばれる(松村 38)。いっぽう、『ドリアン・グレイの肖像』ではダンディの全身の装いが描写されることはない。本書が着目するのも、ヘンリー卿の表情や声、手であり、彼の黒檀のステッキとエナメルの深靴であり、ドリアンのネクタイやボタンホールの花である。リージェンシー・ダンディが全身の外形を重視したのに対し、世紀末のダンディは細部の装飾に執心するのである。前川祐一は、ブランメルとワイルドのダンディズムの相違を、前者が「他人のために衣裳や立居振舞いの手本を示し、名声のために身を飾る」ダンディズムだったとすれば、後者は「他人を意識しない」もので、「必然的にナルシズムの傾向へと向わざるを得なかった」と述べたが(前川 119)、この指摘は、世紀初頭の全身のシルエットを重視するダンディと、断片にダンディズムを語らせた世紀末のダンディという差異を考えるうえで大切である。両者の隔たりからワイルドがダンディに求めた「現代的であること」の意味が浮かび上がってくるだろう。

ブランメルのダンディズムが社交界を支配したのは、産業革命を経て、私的な存在だった市民階級が、貴族から公共領域を奪取して公的身体を獲得した時期にあたる。平民のブランメルがみずからのスタイル、「形」を貴族に模倣させたのは、自身の身体の公的性格をアピールするためだった。けれども、生産する存在である市民階級の身体は、国王や貴族の身体がそうであったように、もっぱら「見られる」ための存在ではありえず、市民社会の公共性も、かつてのような代表的具現によってではなく、コミュニケーション網とマスメディアを介して形成される公論に支えられていた。19世紀末から20世紀初めに市民社会が確立すると、ハーバーマスの研究が示したように、その公共性に決定的な変化が生じ、身体の公的具現がもつ意味が失われて、身体はふたたび私的な、個人的なものになっていく。いっぽうで市民階級の「公的なもの」への参加の権利はますます拡大し、そのため彼らは身体に公的性格をもたせる必要もあった。このとき彼らが依存したのが

ファッションである。H.ベルティンクが『イメージ人類学』で「衣装をまとうのは身体というよりむしろ人間である。人間は衣装によって自分自身のイメージを取り替えるのだ」(121)と述べたことをふまえれば、世紀末のファッションによる私的身体の公共化は、私的な身体の装いから生じるイメージを社会空間に出現させた出来事だった。そのファッションナブルな演出において、身体の「私性」はイメージと交換される。自己は、身体の集団的、演劇的表現、つまりモードのなかで表現されるのだ。

それゆえ、身体そのものとイメージのあいだにはずれが生じる。ミハイル・バフチンは19世紀末の私的身体にたいする強い意識を読み取ったが、その意識はこのずれと関わるものだろう。バフチンは、以前は他者のまなざしによって決定される自己の外的身体と自己像が統合されていたが、19世紀になって他者から見られる身体と内的な身体感覚とのあいだに違和感が生じたという(『作者と主人公』)。内的身体は身体組織のさまざまな感覚・要求・欲求の総体であるから、断片としてしか認識できず、完全には輪郭として意識されない。リージェンシー・ダンディは、他者によって見られる外形のみ意識すればよかった。けれども、世紀末のダンディが部分的な装飾でダンディズムを表現したのは、彼らが自身の内的身体を断片としてしか感じるができなかったこと、この断片のなかで「私」を欲望したことを暗示する。じじつ、本書は、ヘンリー卿のダンディズムについて、「ここでワイルドが描きたかったのは、外見的特徴のみでなく、その動作や言葉に現れる内面的なものであろう」(23)と述べる。ただ、ダンディのイメージは、ドリアン^{イメージ}の肖像画のように、あくまで仮象にすぎないのではないだろうか。「現代的」な人間は、外的なイメージと身体そのものとの不調和に苦悩し、自己の身体へと目を向け、「私」を、「人間」を問うようになる。ドリアン^{イメージ}の肖像画に刻まれたのは、こうした身体と虚構のイメージのあいだに生じた葛藤である。

ヴィクトリアン・ダンディは上のような「現代的」問題とともに登場した。ファッションによって身体を演出した彼らが登場する舞台として、劇場よりふさわしいものはなかっただろう。ワイルドが舞台衣裳やドレスメーカーにこだわり、劇中で何度も役者に着替えさせたのも、彼がこの問題に気づいていたからではないか。本書も、人物の性格や行動に合うように衣裳が考案されたことを強調し、たとえば、『ウィンダミア卿夫人の扇』(1892)第4幕でアーリン夫人が扇を持ってウィンダミア卿夫人を訪ねる場面のドレスの描写を、雑誌『ザ・クィーン』と『プレイヤーズ』から引く。「グレーの羽根が端についたグレーのヴェルヴェットのルダンゴットを着ている。長い鎖と鋼の留め金で両側に開いている。」(72)このミリタリー

調ドレスは、ウィンダム嬢夫人の茶色のヴェルヴェットで恋結びが縫いつけられた柔らかいピンク色の家庭着と対照をなすだけでなく、「adventuressとして着飾っていることの誇り」(73)のなかにふと「心」をみせてしまいそうになるアーリン夫人を支えている。ウィンダム嬢と二人になったとき、アーリン夫人はこういう。「あたしには心があると分かったけれど、でも、心などというものはあたしには似合わないのよ、ウィンダム嬢。どういうわけかモダンなドレスにぴったりしないのね。」彼女にとって慰めとなるのは「快樂」であり、「モダンなドレス」なのだ(73-74)。ヘンリー嬢も、「単純な楽しみって大好きさ。複雑な人間の最後の逃げ場なんだから。」(30)と吐露する。本書がいう、ダンディの生きる目的としての「快樂」は、イメージから身体を逃れさせ、身体を「私のもの」にするための手段でもあった。

形なき美と、新しい形の女たち

ワイルドの服飾論も、その手段を提示したものとして読むことができる。彼が薦めた、女性の唯美主義的ドレス、ティー・ガウン、合理服、そしてテラー・メイド・コスチュームは、美的で健康になるための実用的な衣服だった。

ワイルドは1884年の講演『婦人服』で、古代ギリシャ服のような「肩から下がるドレス」に、「ゆたかな揺れ動く襜から得られる光と線の精妙な戯れに頼るといふ原理」を見出している(35)。このドレスは、1870年代後半から注目されていた唯美主義的ドレスをおもわせる。どちらのドレスも、コルセットやクリノリン、バスルといった人工補装具プロテーゼを取り去り、女性の身体に自由な動きを呼び戻したドレスだった。補装具は、ミドルクラスの女性の身体を造形し、その形で「有閑・消費生活を誇示する」テクノロジーだった(松村 54)。ワイルドは、こうした補装具をつける衣服を、「流行が愚劣のあまり指定したこの上なく不細工で不愉快な服装の品々」とみて、それらをなくせば「健康的で美的になる」という(33)。そうだとすれば、この美は「形」なき、内的な身体の美であるといえる。そんな美を表すドレスは、ミリタリー調ドレスのように心をガードせずに、内なるものを「光と線の精妙な戯れ」のなかに表現することもできた。

1870年代後半には、「コルセットを用いなくつろいだ装いのインフォーマルなドレス」であるティー・ガウンが登場する(199)。本書は、ワイルドが「着易さと着心地」の点で評価したこのガウンが、「盛装とは異なった新しい身体観を形成するきっかけとなった」可能性を指摘する(54, 217)。身体観の刷新に大きく寄与したのが、日本のきものの「直線的な形」である(247)。本書の図版をしてみる

と、きもの風ティー・ガウンではバスルも着用されていない。古代ギリシャ服を真似た唯美主義的ドレスと日本のきものの影響をうけたティー・ガウンは、補装具による「形」からイギリス女性の身体を解放し、「形なき美」を表した。もっといえば、補装具による造形においてイメージされていた人間が、これらのドレスをまとう身体のイメージによって表されるようになったといえる。しかも、そのゆったりとしたインフォーマルなドレスは、衣の下にひそむ身体そのものと響応し、身体にふたたび「私」の居場所をあたえたのである。

ワイルドは、「新しい形」も女性に贈っている。本書第3章がとりあげた一連の「新しい女」の演劇に登場する「新しい女」が着る衣裳は、テラー・メイドである。興味深いことに、この衣服を用意したのは、リージェンシー・ダンディの上着を仕立てたテラーだった。だが、彼女たちの「サートーリアル」なスタイルは、身体を自由を拘束するものでも、非実用的なものでも、無用なものでもなかった。「新しい女」の身体表現はじつに豊かである。グランディの劇では、彼女たちは仕事をし、ドアの鍵をもって自由に行動し、タバコを吸う(181)。日常では、彼女たちは自転車に乗り、テニスもしたのである。ダンディはボタンホールの花に自己像を表現したが、「新しい女」は新しい形を主張するテラー・メイドの衣服を着て、人間としての欲求を全身で表現し、公的空間への一歩を踏み出したのだった。

本書を閉じ、劇場を後にする。そのとき、読者はみずからの装いの下にひそむ身体のリアリティを認めるだろう。これも本書の力である。

引用文献

- バフチン、ミハイル『作者と主人公』斎藤俊雄・佐々木寛訳、新時代社、1984年
ベルティンク、ハンス『イメージ人類学』仲間裕子訳、平凡社、2014年
前川祐一『ダンディズムの世界——イギリス世紀末』晶文社、1990年
松村昌家『十九世紀ロンドン生活の光と影——リージェンシーからディケンズの時代へ』
世界思想社、2003年

ワイルドの『ドリアン・グレイの肖像』『ウィンダム嬢夫人の扇』『婦人服』からの引用は、本書から引用したものである。括弧内に、引用した本書のページ数を記した。