

筑波大学博士（文学）学位請求論文

ヴィクトリア朝イギリスにおけるファッションとテクノロジー
——ミドルクラスの衣生活と装飾意識の変容

長谷部 寿女士

2019年度

目次

凡例

序論・・・1

第一部 ファッションアイテムにおけるテクノロジー

ークリノリン、カシミア・ショール、バスルと身体シルエットの変遷ー

第1章 1850年代～1860年代のクリノリン・スタイルに見るテクノロジー

はじめに・・・14

1節 ペチコートタイプのクリノリン

ーダンディズムと「家庭の天使」、1840,50年代・・・・・・・・・・・・・・14

1-1. 「家庭の天使」の理想像・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・14

1-2. 1840年代のクリノリンペチコート・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・16

1-3. 『パンチ』に描かれはじめた女性ファッション・・・・・・・・・・・・・・22

2節 1856年、鉄製フープ・クリノリンの登場・・・・・・・・・・・・・・・・・24

2-1. 製鉄技術の発達・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・24

2-2. 服飾品への鋼の応用ーパラソル、クリノリン、コルセット・・・・・・・・・・26

2-3. クリノリンの製造ー着用者と製作者の親近性・・・・・・・・・・・・・・28

3節 鉄製フープ・クリノリンの改良・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・30

3-1. クリノリンによる事故・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・30

3-2. 鉄製フープ・クリノリンの改良品ー軽量化・柔軟性・・・・・・・・・・・・・・33

4節 クリノリンの恩恵ー動く身体・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・35

4-1. 鉄道の発達とクリノリンの改良・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・35

4-2. 旅行のための服装ー生地の変遷・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・38

4-3. ばねを用いた椅子・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・40

おわりに・・・42

第2章 19世紀イギリスの模造品ショールのデザイン

ーフランスとインドからの影響ー

はじめに・・・44

1節 イギリスにおける模造品ショールの製造・・・・・・・・・・・・・・・・・45

1-1. 19世紀のカシミア・ショールのブーム・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・45

1-2.	カシミア・ショールの起源	46
1-3.	イギリスにおけるショール製造のはじまり	47
1-4.	プリント・ショールの発展	51
2節	イギリスのデザイン教育と産業博覧会	53
2-1.	イギリスのデザイン教育とショールのデザイン	53
2-2.	デザインへの関心と産業博覧会への影響	57
2-3.	ペイズリー模様の普及	58
3節	万国博覧会とデザイン理論	60
3-1.	万博に出品された模造品ショールとカシミア・ショール	60
3-2.	カシミア・ショールのデザインへの注目	61
4節	ショールの流行と女性のファッションセンス	65
4-1.	TPO に応じたショールのバリエーション	65
4-2.	ショールの纏い方	68
	おわりに	71

第3章 1870年代～1880年代のバスル・スタイルと装飾、ディスプレイ

	はじめに	73
1節	バスルスタイルへの変化	74
1-1.	クリノレットからバスルへ	74
1-2.	バスルスタイル期の Grecian bend	78
1-3.	プリンセスラインのドレス	81
1-4.	バスルの復活	83
2節	バスルスタイルの装飾性とディスプレイ	87
2-1.	ドレスの装飾性	87
2-2.	身体のディスプレイ—ダーウインの性淘汰理論	89
2-3.	タイト・レーシングの激化	92
3節	ショッピングの変化	94
3-1.	イギリスのデパート前史	94
3-2.	ホワイトリーの登場と万博のディスプレイ	97
3-3.	ドレスのディスプレイ	99
	おわりに	103

第二部 衣服製作過程におけるテクノロジーと、衣生活の変化

第4章 ミシン産業の進展とミドルクラスへの普及

はじめに	104
1節 ミシン産業の興隆	105
1-1. ミシンの実用化に至るまで	105
1-2. イギリスにおけるミシンの製造・販売と服飾産業の発展	107
2節 シンガー社の躍進と家庭用ミシンの広がり	108
2-1. シンガー社の設立から家庭用ミシンの考案まで	108
2-2. シンガー社のイギリス進出	112
3節 ステイタスシンボルとしてのミシンの所有	114
4節 ミシンの普及と、裁縫する女性のイメージの変化	118
4-1. ミシン登場以前、既製服産業におけるお針子	118
4-2. ミシンの登場以後、ミシンを使う女性たち	123
① 既製服産業における普及	
② 家庭への普及	
おわりに	129

第5章 パターンの進展と衣服製作の変容

はじめに	131
1節 パターンの登場	132
2節 既製服産業の進展	137
2-1. 古着から安物既製服へ	137
2-2. 1860年代の既製服(クリノリンの時代)	139
① 紳士の既製スーツ	
② 婦人服の既製化	
2-3. 1870～80年代の既製服(バックスルの時代)	143
① 既製品のバックスル	
② ドレスの既製化	
3節 女性雑誌のパターン付録	148
3-1. ファンシーワークの流行	148
3-2. ファンシーワークのパターン	151

3-3. 衣服パターンを利用したドレス制作	154
おわりに	158

第三部 反装飾的ファッションにおけるテクノロジー

ーパリ・モードの模倣から脱したオリジナリティの追求ー	159
----------------------------	-----

第6章 唯美主義の有用性と個性の表現ーホイス夫人のマニュアル本における

ドレスの唯美性をつうじてー

はじめに	161
1 節 唯美主義ドレスのルーツ	163
1-1. ラファエル前派のドレス	163
1-2. ラファエル前派のドレスの広がりー芸術的ドレス	165
2 節 ホイス夫人の服飾論「有用性」ー <i>Saint Paul's Magazine</i> の記事より	167
3 節 ホイス夫人の服飾論「3つの芸術理念」ー <i>The Art of Beauty</i> (1878) と <i>The Art of Dress</i> (1879) より	171
3-1. Truth to Natureー身体に忠実であること	173
3-2. Truth to Natureーマテリアルに忠実であること、質素儉約	175
3-3. Harmonyードレスの色合い	176
3-4. Individualityー個性の表現、美への探究心	178
4 節 ホイス夫人の唯美主義ードレスからインテリアへ	180
5 節 リバティ商会の唯美主義ドレス	185
おわりに	189

第7章 衣服改革運動のなかのドレスにみるテクノロジー

ー針からハサミへー

はじめに	191
1 節 身体線に沿うドレス、プリンセスラインのドレス	192
1-1. ホイス夫人とプリンセスラインのドレス	192
1-2. オリファント夫人の服飾論	194
1-3. オリファント夫人の『フィービー嬢』にみるドレス	198
2 節 テーラーメイドの女性服	200
2-1. 19世紀前半のテーラーメイド、乗馬服	200

2-2. 19世紀後半のテーラーメイド	202
2-3. レドファンによるデザイン	203
3節 合理服協会と下着の改革	206
3-1. 合理服協会について	206
3-2. 合理服協会、合理服会、下着の改革	209
4節 ハサミを持つ女性たち	211
4-1. ドレスメーカーの変化	211
4-2. ミドルクラスの衣生活	214
おわりに	217

結論	219
----	-----

参考文献	227
------	-----

図版一覧	249
------	-----

図版

初出一覧

謝辞

凡例

・括弧の使用は以下のように使い分けた。

『』 ……著作物のタイトル。

「」 ……本文中での引用文、本文中で強調する語句。

[] ……本文中で筆者による補足語句。

《》 ……絵画作品、彫刻作品のタイトル。

◁ ……インターネットの URL。

・頻出する雑誌文献については、以下の略語を使用した。

EDM …… *The Englishwoman's Domestic Magazine: continued as Illustrated Household Journal and Englishwoman's Domestic Magazine* (1852-81)

GOP …… *The Girl's Own Paper* (1880-1950)

Myra's …… *Myra's Journal of Dress and Fashion* (1875-1900)

・主要な人名については初出時に、() を付けて欧文表記、生没年を示した。

・欧文著書のタイトルについては、日本語の翻訳が出版されているものは日本語、そうでないものは英語で表記した。

序論

本論文は、世界の工場として工業化を遂げた 19 世紀イギリスにおいて、テクノロジーがファッションに与えた影響をミドルクラス女性の衣生活の中に追究し、衣服や装飾品の変化、流行の受容方法、それに伴う女性たちの「着飾る」行為への思考と態度および実践の変容を論じることを目的とする。テクノロジーに注目することにより、製作者・着用者の身体により接近したアプローチが可能になる。とりわけ製作者の「手」、着用者の「着心地」に焦点をあてることにより、女性たちの衣生活にテクノロジーがいかに浸透し、服装に対する意識変化に繋がっていたのかを明示する。

本論でミドルクラス女性に焦点を当てるのは、これまで貴族や上流階級に限定されていた「ファッション」をヴィクトリア朝時代ではミドルクラスが享受し、しだいに流行の担い手として存在感を示すようになったからである。産業革命の完成期にあたる 19 世紀は、ミドルクラスの人口が増大し、階級間の流動化が進んだ。服装についての社会的制約が薄れ、実際の地位よりも上級の服装をする人々が現れたのである。19 世紀における公的文化の終焉と個人の台頭を論じたリチャード・セネットは、都市の人口増加とともに「人々は衣服を着用者の個人の表象として、より真剣に受けとりはじめ」、「些細な外見でさえも、個性への手がかりとして非常に重要であると期待するようになった」と述べ、階級を示す手段であった服装が、しだいに個人との結びつきを強めていたことを指摘している¹。

そうしたミドルクラスの「外見の信仰」²は、工業生産の力と組み合わせることで促進された。衣服産業の発達は、綿工業の紡績機と織機の発明にはじまり、19 世紀半ばには衣服の製造工程の機械化が急速に進んだ。衣服を縫製するマシン、大量生産を可能にしたパターン、既製服などの技術的革新により、衣服の生産システムは大きく変化していた。19 世紀の女性のファッションを概観してみると、エンパイア・スタイル、ロマンティック・スタイル、クリノリン・ス

¹ リチャード・セネット『公共性の喪失』北山克彦・高階悟訳(晶文社、1991年)、p.234.

² セネット(1991)、p.219.

マイル、バツスル・スタイル、S字ライン・スタイルと、モードのシルエットが目まぐるしく変化し、世紀後半にはモードに対抗した機能的な外出着、スポーツ用のドレス、下着などの衣服も台頭した。そうした新たな衣服の試みは、ミシン、パターン、既製服などの「テクノロジー」と結びついて生みだされていたのである。

テクノロジーの発達により、ミドルクラスの女性もモードを享受できるようになったのであるが、注意しなければならないのは、ミドルクラスが上流階級と同様に華やかなファッションを纏うようになったわけではなかったことだ。ここで重要なのが、ミドルクラスの人々の意識の根幹にあった「リスペクタビリティ (respectability)」の理念である。19世紀の史料にはミドルクラスを指示するにあたって“middle and respectable class(es)”の表現が頻繁に使われていたと村岡健次が指摘しているように、リスペクタビリティは、ミドルクラスの人々の核となる理念であった³。リスペクタビリティとは、『オックスフォード英語辞典』(以下 *OED*) によれば“the state, quality or condition of being respectable in point of character and social standing”⁴と定義され、「人格や社会的地位の点で尊敬されるに値すること」を示す。他者からの尊敬を得るには、正直さや信仰心など内面の道徳性 (morality) が最重要視され、振舞いや服装は慎ましくあるべきだとされた⁵。ミドルクラスの男性ファッションは黒のスーツに画一化され、ファッションに無関心でいることがリスペクタブルとされた。一方の女性は貞淑な妻、賢き母、品格ある娘として、家族を癒やす「家庭の天使」のイメージが、リスペクタブルな女性像として支持されていたのである。ミドルクラス女性に読まれたマニュアル本では、華美なパリのモードは道徳心の墮落と批判され、忌避すべきものとされていたのであった。

19世紀半ばのミドルクラスの女性たちは「家庭の天使」のイメージを「クリノリン・スタイル」のファッションに体現している。「家庭の天使」を体現する静的で重々しく見えるファッションは、地味な色味で装飾は控えめなドレスで

³ 村岡健次『近代イギリスの社会と文化』(ミネルヴァ書房、2002年)、pp.35-36.

⁴ “Respectability”, def.1a. *Oxford English Dictionary*, 第3版
(<http://www.oed.com/view>)

⁵ Woodruff Smith, *Consumption and the Making of Respectability 1600-1800* (London: Routledge, 2012), pp.189-190.

あった。しかしながら、時代が進むにつれて彼女たちが身にまとうドレスは装飾的なドレスへと変化していく。1870年代～80年代に流行した「バッスル・スタイル」は、ミシンやパターン、既制服などのテクノロジーが浸透した衣生活のなかでミドルクラスに受容された。ミドルクラスを対象としたファッション雑誌も刊行され、流行のドレスを受容することが容易になっていくなかで、服装における「リスペクタビリティ」はどのように変化していったのだろうか。本論では、当時の新しいテクノロジーを反映した服飾品を着用する女性たちが、自身の衣生活のなかでもミシン、パターン、既制服を取り入れて、能動的に流行を享受するなかで、ミドルクラス女性が求めた服装のリスペクタビリティの変容をたどることになる。さらに、1880年代になると流行のファッションに異議を唱える改革服運動が台頭してくる。そこで提唱されたズボン型のドレスや、保温性の高い下着、また、テーラーによるスーツ型のドレスなども、テクノロジーの発達の中で生まれた衣服だった。

「着用者」であり、「作り手」でもあるミドルクラスの女性たちのファッションは、自身の身体感覚と密接に結びつくものであった。衣服を自作し、それを纏って家事をし、外出し、時にはアクティビティも楽しむなかで、モードの衣服には其々のアレンジが加えられるようになる。ミドルクラスの服装規範は、衣服製作が身近になるにつれて、身体感覚と密接に結びつきながら変容していったことが明らかになるだろう。

〔先行研究の検討〕

ヴィクトリア朝イギリスのファッション研究の先行研究について概観し、本論の位置づけを明らかにする。

まず、本論文がミドルクラスの女性ファッションに注目したのは、19世紀の男性ファッションが黒いスーツに画一化して流行の変化がほとんど無くなり、専ら女性のファッションに変動が見られるようになった、男女間の服飾史上の変化が背景にある。それまでの上流階級のモードをみると、男女共、似通ったスタイルであった。19世紀に差異化されていった要因として、服飾史では資本主義の社会構造の変化によって新たに生まれた労働倫理が挙げられている。勤勉性を重んじたジェントルマンは華やかに着飾ることを忌避し、威厳と自信を

アピールする黒服を選び取った⁶。流行変化のほとんどなくなった男性ファッションを、J・C・フリーゲルは「男性の大いなる放棄」⁷と表現してファッションの舞台から去ったとみなした。そして流行のファッションは女性を対象として語られるものとされ、ファッション=女性のものという観念が出来上がったのである。フリーゲル以降、男性のファッションは流行とは無縁になったとする見方が主流になっていたが、クリストファー・ブリュワードは *The Hidden Consumer* (1999) で、ファッションが都会の男性のアイデンティティになっていたとして、男性ファッションの流行を追究している。同じく、ブレント・シャンノンの *The Cut of Coat* (2006) も、1860年から1914年のミドルクラスの男性によって消費されたファッションを調査し、積極的にファッションを求める男性たちの姿を明らかにした。近年の男性ファッションの研究では、男性のスーツスタイルにも細かな変化があり、その流行をミドルクラスの男性が主導していたことが強調されている。だが、男性服の流行があったとはいえ、重要なのは「男性はモードから退いた」と見なされていたことだ。したがって本論文では、「ファッション=女性のもの」という見方に立ち、女性のファッションの担い手となったミドルクラス女性に着目した。

19世紀はオートクチュールが創設され、既製服が進展し、華やかなモードに彩られた女性ファッションについて数多くの研究がなされているが、19世紀半ばにミドルクラスの女性を対象とした雑誌の刊行が進んだことから、ミドルクラスの女性に焦点をあてた研究がみられるようになった。その多くは、雑誌を媒体としたファッション研究が中心になっている。本論文でも、主にミドルクラス女性を対象とする雑誌に注目し、インターネットアーカイヴとブリティッシュ・ライブラリー、日本女子大学、文化学園図書館に所蔵されている雑誌資料を調査した。雑誌にある読者の投稿コーナー、付録ページ、編集方針の変化に注視することで女性たちの衣生活の考察をすすめた。本論文で主に扱った雑誌について、以下に概要を示し、巻末に表を掲載した(表 0-1)。

⁶ 19世紀の黒色がもつ象徴性については、ジョン・ハーヴェイ『黒服』太田良子訳（研究社出版、1997年）に詳しい。

⁷ John Carl Flugel, *The Psychology of Clothes* (London: The Hogarth Press, 1930), p.111.

・『イングリッシュウーマンズ・ドメスティック・マガジン』*The Englishwoman's Domestic Magazine (continued as Illustrated Household Journal and Englishwoman's Domestic Magazine)* (1852-81)、以下で *EDM*。

サミュエル・ビートンによって 1852 年に発行された月刊雑誌。この雑誌の刊行目的は、タイトルに示されているように家庭的な女性の育成だった。これまでの雑誌は 6 ペンス以上が多いなか、2 ペンスという安価な価格で販売され、大衆女性誌の嚆矢とされる。中～下層のミドルクラスを読者対象とし、パリモードの紹介記事にとどまらず、衣服のパターンを掲載して、モードのドレスを自作することを推奨した。また、ビートンの妻イザベラが料理コラムを担当している。読者参加型の投書コーナーは人気を博し、その後の雑誌のスタイルの先駆となった。

・『レディース・トレジャリー』*The Ladies' Treasury, An illustrated magazine of entertaining literature* (1858-95)

1858 年に発刊されて 1895 年までつづいたミドルクラス向けの月刊雑誌。*EDM* のライバル誌として、ミドルクラスの女性に支持された。副題が示すように、娯楽小説、教育、美術、家事のやり繰り、針仕事、ファッションの記事で構成された。とくにファッションの情報は充実しており、イラストも多数掲載されている。

・『マイラズジャーナル・オブ・ドレス・アンド・ファッション』*Myra's Journal of Dress and Fashion* (1875-1900)

EDM でコラムを担当していたマティルダ・ブラウンが、1875 年 2 月に創刊し 1912 年まで続いた月刊のファッション雑誌である。ブラウンが *Silkworm* のペンネームで、パリとロンドンの流行を伝える *Spinning in Town* というコラムがメインにあった。その他に、彩色されたパリモードのファッションプレートと、衣服パターンや装飾手芸の図案の付録が挿入された。価格は、月ごとの付録の有無によって 6 ペンスないしは 3 ペンス。健康、美容、ファッションに関するアドバイスはミドルクラスの女性から広く支持された。

・『クイーン』*The Queen* (1861-1970)

EDM の編集者サミュエル・ビートンが、*EDM* の読者層よりも若干上の年収 300 ポンド以上の中層ミドルクラスを対象として、1861 年 9 月 7 日に創刊した

週刊雑誌。価格は 6 ペンスで販売された。ビートンが関わったのは 1863 年までの 3 年間で、その後 1864 年には副題を“An Illustrated Journal & Review”から“Lady’s Newspaper and Court Chronicle”へと変えて、小説、時事ニュース、料理、ファッション記事とともにカラーのファッションプレートとドレスや手芸のパターンが付録され充実度が増した。豊富なイラストで視覚的にも目を引く紙面構成である。EDM と同様に読者投書コーナーが設けられ、ミドルクラスの女性から寄せられたさまざまな意見から、衣生活の実態を知ることができる。1866 年 6 月 30 日号から The Exchange という物品交換のコーナーが設けられ、70 年代にはページ数を増して読者間のやり取りが盛んに行われていた。

・『ガールズ・オウン・ペーパー』 *The Girl’s Own Paper* (1880-1950)

1880 年に創刊され 1950 年まで続いた週刊雑誌。1 ペニーという安価な価格で販売され、中～下層ミドルクラスの独身女性を読者対象とした。宗教叢書協会による発行で、編集長チャールズ・ピーターズは、EDM 同様に良妻賢母の家庭的な女性を理想に掲げていた。しかし、時代を反映した女性の教育や職業、健康に関する記事を積極的に掲載し、新しい女性像の形成にも与していた。

上記の雑誌を用いて、ミドルクラスのファッションを論じた先行研究に以下のものがある。

(コルセット、バスマルなど身体補正具への注目)

19 世紀を通して女性たちには、コルセットが欠かせない下着であった。女性ファッションでは、まず女性の下着、なかでもコルセットをテーマとした研究が多数ある。コルセットでウエストを細くすることは「タイト・レーシング」と呼ばれ、1860 年代末から盛んに議論されるようになり、コルセットは女性の身体の抑圧装置とみなされた。服飾史ではヴィクトリア朝の女性ファッションは身体と乖離していたと論じられている。これに対して、ヴァレリー・スティールは *Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to Jazz Age*. (1985) で、コルセットのデザインの変遷を調査し、コルセットは女性を抑圧するどころか、むしろ性的魅力を引き立てる役割を果たしていたと述べた。スティールは、19 世紀半ばのミドルクラス女性が性的なものとは

無縁であったとする「家庭の天使」のイメージにメスを入れた。モラルの象徴であるはずのコルセットが、一方では正反対の性的魅力を高めるものでもあったのであり、コルセットの一元的なイメージを変えた。国内では、戸矢理衣奈の『下着の誕生』(2000)が同様の観点でミドルクラスのマオリティの弛緩を下着の変遷のなかで辿っている。これらの研究では、セクシュアルな女性たちの姿が浮き彫りにされているが、「家庭の天使」の理想は根強くミドルクラス女性を支配していた。

それを明示したのが、雑誌、マニュアル本、実物資料を調査してミドルクラス女性の服装の社会的役割について論じた、ジャ・レイ・イェンの研究、*Clothing Middle-Class Women: Dress, Gender and Identity in Mid-Victorian England c.1851-1875* (2014)、坂井妙子の『ウェディングドレスはなぜ白いのか』(1997)である。イェンによれば、ミドルクラスの女性は服装にもキリスト教徒としてのモラルを重視し、TPOごとの細かな礼儀作法に従って、シンプルだがエレガントな装いを体現していた。坂井はミドルクラスのウェディングドレスの流行をたどるなかで、家庭の天使の理想と純白のウェディングドレスの結びつきを指摘している。本論も「家庭の天使」像を重視した坂井やイェンの主張に賛成である。イェンの研究では1851年～1875年までの時代を扱っているが、この時代に区分した理由として、イェンは専業主婦である「家庭の天使」のイメージが有効だった期間であったことと述べている。本論文は、イェンが考察の対象としなかった1875年以降に「家庭の天使」像がいかに変化をみせるのか、その移行期間に注目している。

(改良服運動への注目)

1870年代後半になると、女性へのスポーツの奨励や教育の向上により、職業を持つミドルクラスの女性が見られるようになった。こうした女性のライフスタイルの変化に伴い、1870年代後半からパリモードに異議を唱えた「改良服運動」の動きが活性化していく。改良服運動の流れの一つとして、芸術家やデザイナーによって提唱され、発展した「唯美主義ドレス」が挙げられる。本論第6章でテーマとした唯美主義ドレスについての研究は、近年充実している。キンバリー・ウォールの *Dressed as in a Painting: Women and British Aestheticism in an Age of Reform* (2013)では、1850年代にラファエル前派が

提唱したドレスから、1880年代にデパートでエステティックドレスとして商品化されたドレスまでの、唯美主義ドレスの変遷を辿っている。芸術家やデザイナーとの影響関係のなかで発展した唯美主義ドレスが、19世紀後半の女性たちのファッションに対する美意識にいかに関与した重要なインパクトをもたらしていたかを論じている。ロビン・エリカ・カルバートの *Fashioning the Artist: Artistic Dress in Victorian Britain, 1848-1900* (2012) も、ラファエル前派、アーツ&クラフツ運動、唯美主義運動、アール・ヌーボーという芸術の流れにおいて、芸術とファッションの影響を考察している。これまで服飾史のなかで限定的に扱われていた唯美主義ドレスが、時代ごとの芸術の影響を受けながら商業に取り込まれ、ミドルクラスに普及していったことが明示されている。

1870年代末から始まった衣服改革運動は、1880年代になると一層の高まりをみせている。合理服協会の設立、実用性を重視したテーラーメイドの登場、スポーツの影響から女性の服飾意識の変化を論じ、新しい女性像の登場を裏付ける研究が多くなされている。たとえば、荻原弘子は「19世紀後半のイギリスの tailor-made costume 一女性誌 *Queen* を中心に一」(2008)において、テーラーメイドの女性服が1872年に登場してから1880年代に進展していくようすを雑誌 *Queen* の調査を通して明らかにしている。佐々井啓の『ヴィクトリアン・ダンディーオスカー・ワイルドの服飾観と「新しい女」一』(2015)では、オスカー・ワイルドの服飾研究を主軸としているが、ワイルドが活動した1880年代から1890年代の新しい服飾表現について、『クイーン』や『ウーマンズ・ワールド』を中心に雑誌の詳細な調査に基づいてその実態を明らかにしている。そこでは唯美主義ドレスの影響を受けたティーガウン、テーラーメイド・コスチューム、ファンシードレスが、ヴィクトリア朝の新しい服飾表現として取り上げられている。

また、スポーツからの影響を論じた研究として、山村明子の「19世紀後半から20世紀初頭のイギリス女性服飾におけるスポーツからの影響」(2012)がある。ここでは、戸外での活動やスポーツの行為が女性の服飾観が変化していく一要因となっていたとして、1880年代から1890年代にスポーツ用に着用されたドレスを、スカート、ジャケット、帽子の項目に分けてデザインの変化を詳細に辿っている。好田由佳の「ヴィクトリア朝後期における女性スポーツ服の

研究「ローンテニスを中心に」(2011)では、ミドルクラスの女性に積極的に受容されたローンテニスに注目し、その装いの変遷を考察している。スポーツ服の受容は、女性の身体解放や自立の意識改革に影響を与える一要因になっていたことが示されている。

これらの先行研究を踏まえ、本研究では1850年代から80年代までの40年に及ぶファッションの流れを網羅した。上で述べたテーラーメイド、唯美主義ドレス、合理服協会などのテーマ毎の研究では、そのファッションに特化してデザインの変遷をたどっている。一方で、1880年代以降、仕事に就いて教育を受け、積極的に活動する「新しい女性像」をテーマとするファッション研究では、1881年に設立された合理服協会の活動を起点として、それ以降のファッションの変化の考察をしている。つまり、「家庭の天使」を理想に掲げた旧時代的な女性像と、「新しい女性像」との間には線引きがなされ、双方をまたいだ研究がされていない。本研究では、とくにミドルクラスの女性像の変化が表れてくる1870年代後半から1880年代初頭に注目し、この時期に衣服製作にもたらされた「テクノロジー」の影響を考察した。

(テクノロジーへの注目)

ヴィクトリア朝時代は、布地や衣服、装飾品の製造に機械化が進み、テクノロジーがファッションに革新をもたらした時代である。そもそも産業革命のはじまりは、アークライトによる紡績機の発明、力織機、ミュール紡績機などのテクノロジーの恩恵を受けた繊維産業からであり、これらの技術によって薄いモスリンの布地が登場し、モスリンドレスの大ブームが巻き起こっていた。テクノロジーに着目してファッションの流行変遷を論じた眞嶋史叙は「ファッションとロンドン—技術革新がもたらしたドレスシルエットの変遷—」(2014)のなかで、ドレスのシルエットの変遷には「個人の創作力や社会の動揺という要因のほかに、経済的な要因もあり、技術革新や貿易競争が直接的に流行のシルエットの変化に関係していたのではないか」⁸と述べる。たとえば、エンパイア・スタイルからロマンティック・スタイルというシルエットの変化には、木

⁸ 眞嶋史叙「ファッションとロンドン—技術革新がもたらしたドレスシルエットの変遷—」、山口恵里子 編著『ロンドン—アートとテクノロジー』第8巻(竹林舎、2014年)、p.373.

綿から絹への布地の変化のほうが先にあり、衣服の素材がシルエットの変化に影響をもたらしていたことを指摘している。本論文では、雑誌資料を通じ具体的なミドルクラス女性の衣生活を考察することで、ファッションの変化に「生地素材」が重要な要素になっているという眞嶋の主張が、「大きな」産業のみならず、家庭のなかにおいても経験されていたことが明らかになるだろう。女性たちのファッションに対する意識の変化はテクノロジーの恩恵を受けた「衣生活」のなかで実現されたものだった。衣服産業だけでなく、ミシンやパターンの浸透した家庭の衣生活に目を向けることで、着用者としての意識と、作り手の意識から生まれたファッションの変化をたどることができるのである。

〔論文構成〕

本論文は三部で構成される。まず、第一部「ファッションアイテムにおけるテクノロジー—クリノリン、カシミア・ショール、バススルと身体シルエットの変遷」（第1章・第2章・第3章）では、ファッションにおけるテクノロジーの影響を具体的な服飾品を取り上げて見ていき、さらにその服飾品が女性たちの服装意識にどのような変化をもたらしたのかを考察する。

第二部「衣製作過程におけるテクノロジーと、衣生活の変化」（第4章と第5章）では、衣服製作のプロセスの変化に目を向けた。作り手の側に立ち、出来上がった衣服からは見えてこない製作過程でのテクノロジーの影響を検討する。衣服産業と家庭に機械が導入されると、双方の場で衣服の製作プロセスが大きく変わっていく。その革命的变化をもたらしたテクノロジーである「ミシン」と「パターン」に注目する。

第三部「反装飾的ファッションにおけるテクノロジー—パリモードの模倣から脱したオリジナリティの追求」（第6章・第7章）では、クリノリン・スタイルからバススル・スタイルに至る過程で促進されたドレスの装飾化に対して、そうしたファッションに異議を唱える「反装飾化」の動きに注目する。反装飾を訴え、衣服改革を目指したファッションにおけるテクノロジーの影響を考察する。また、これまでに見てきた衣服産業という「大きなテクノロジー」を受容したミドルクラスの衣生活に目を向け、家庭裁縫にみられるようになった「小さなテクノロジー」の変化に着目する。

〔各章の概要〕

第一部「ファッションアイテムにおけるテクノロジー—クリノリン、カシミア・ショール、バツスルと身体シルエットの変遷」は、以下の第1章、第2章、第3章である。第1章「1850年代～1860年代のクリノリン・スタイルに見るテクノロジー」では、1850～60年代に流行したクリノリン・スタイルを取り上げ、さまざまな材料が使用されていたクリノリンに、「鉄」というマテリアルが導入されたことで生じた変化に注目する。身体の補正具として論じられてきたクリノリンであったが、鉄を使用したフープ型のクリノリンの登場によって、いかに女性の身体に運動をもたらし、いかに女性の身体意識を変容させる下着へと変化していったのかを論じる。

第2章「19世紀イギリスの模造品ショールのデザイン—フランスとインドからの影響—」では、クリノリン・スタイルのドレスに欠かせない装飾品だったカシミア・ショールの文様の変化に注目し、テクノロジーの影響を考察する。国内の模造品ショールは、政府主導で進められたデザイン教育、1851年のロンドン万国博覧会の開催を受けて「デザイン改革」が進められていた。インドやフランスのデザインの模倣を脱するために、イギリスのテキスタイル産業がいかにしてオリジナリティを求めたのかを明らかにする。また、そうしたデザインの模倣が続けられたカシミア・ショールを着用する女性たちにも目を向け、彼女たちがカシミア・ショールを纏う身体でリスpekタブルな服装をどのように体現していたのかを追究する。

第3章「1870年代～1880年代のバツスル・スタイルと装飾、ディスプレイ」では、1870年代から80年代に流行したバツスル・スタイルに注目し、次第に装飾化していくファッションの変化を、デパートにおけるショーウィンドウの発達、商品ディスプレイとの連関のなかで論じる。鉄製フープのクリノリンによって運動性を獲得した女性たちが、新たに流行したバツスル・スタイルをどのように受容し、どのように着飾るようになっていたのかを検討する。

第二部「衣製作過程におけるテクノロジーと、衣生活の変化」を構成する、第4章と第5章は、これまでに取り上げた服飾品や衣服の「製造工程」に着目する。流行の受容をミドルクラスにまで広げたのは、衣服製作におけるテクノ

ロジーの発達であった。まず、第4章「ミシン産業の進展とミドルクラスへの普及」では、製作プロセスにおいて画期的テクノロジーとなった「ミシン」に注目し、発明から実用化に至るまでと、ミシンがミドルクラス女性の服作りにもたらした衣生活の変化をみていく。

つづく第5章「パターンの進展と衣製作の変容」では、ミシンと共にミドルクラスの衣生活を大きく変えることになった「パターン」に焦点をあてる。パターンは、もともと専門のドレスメーカーやテーラーを対象に製造と販売がされていたが、女性雑誌の普及によってミドルクラスの女性にも身近なものになっていった。これまで一から型取りをして仕立てていたドレスは、パターンを用い合理的に作ることが可能になり、外套などの上着から次第にドレスにまでパターンの利用が広がった。このような衣生活の変化が、バウンス・スタイルをより装飾的なものとしたのであり、その関連性についても明らかにする。

第三部「反装飾的ファッションにおけるテクノロジー—パリモードの模倣から脱したオリジナリティの追求—」の第6章・第7章では、ここまでの章でたどったミドルクラスの衣生活の変化をふまえ、そのなかで新たに登場してくる、モードに対抗した「改良服」について論じる。第6章「唯美主義の有用性と個性の表現—ホイス夫人のマニュアル本におけるドレスの唯美性をつうじて—」では、モードのドレスを嫌悪した芸術家によって生み出された「唯美主義ドレス」に着目し、そのドレスをミドルクラスに推奨したメアリー・イライザ・ホイス夫人の服飾論を取りあげる。ホイス夫人がどのように唯美的趣味をドレスに応用し女性読者に解説したのかを明らかにするとともに、ドレスから室内装飾に適応されて論じられたインテリアの唯美性についてもみていく。「芸術のための芸術」を唱えた唯美主義が、ホイス夫人の服飾論、インテリア論で、どのような理念として教示され、読者であるミドルクラスの女性に影響を与えたのか。また、そのように賛美された唯美主義ドレスの製造・販売を進めたリバティ社の、生産工程におけるテクノロジーとの関わりについて考察する。

第7章「衣服改革運動のなかのドレスにみるテクノロジー—針からハサミへ—」では、ホイス夫人と同様に女性のファッションの見直しを主唱していたマーガレット・オリファント夫人の服飾論に焦点をあて、ホイス夫人の主張と比較検討しながら 1870年代末にはじまっていた衣服改革の動きをみていく。

1880年代になり、改良服運動はさらなる盛り上がりを見せるが、オリファント夫人の小説と雑誌記事から、改良服のミドルクラス女性への影響を考察する。改良服に駆使されたテクノロジー、さらにミドルクラスの衣生活の裁縫にみられたテクノロジーの変化を明らかにする。

本研究を通じて、服飾史で論じられているファッションの変遷に、テクノロジーが及ぼした影響がより顕著に示されることになる。とくに、テクノロジーの恩恵を受けたミドルクラスの衣生活の変化に目を向けていくことにより、新規のテクノロジーを女性たちがどのように受容し、着用者・製作者としてどのように衣服と身体とに向き合ってきたのか、どのようにファッションに反応したのかを見ることができるのである。

第一部

ファッションアイテムにおけるテクノロジー

—クリノリン、カシミア・ショール、バスルと身体シルエットの変遷—

第1章 1850年代～1860年代のクリノリン・スタイルに見るテクノロジー

はじめに

産業革命をいち早く経験し、「世界の工場」としての地位を確立したイギリスの成功を支えていたのは製鉄業の発達であった。「鉄道狂の時代」と呼ばれたヴィクトリア朝は鉄道網の敷設が進展し、19世紀に入ると鉄を資材とした鉄道駅や橋梁などの建築物が次々と出現した。何より鉄とガラスが大規模に投入されたクリスタルパレスは、ロンドン万博の会場として、鉄の生産を牽引する「世界の工場」であることを誇示した建築であった。

軽く強靱な「鉄」は当時の女性ファッションにも取り入れられ、女性の身体意識を変える重要なファッション・アイテムを生んだ。そのアイテムとは、「クリノリン(仏 crinoline)」とよばれるスカートを成形するための器具である。1856年に登場した鉄製のクリノリンは、ファッションとテクノロジーが結びついたヴィクトリア朝を象徴する服飾品である。このクリノリンがミドルクラスの女性ファッションを「機能的」なものにする起点となった。

本章では1840～60年代のミドルクラスの女性ファッションを取り上げ、身体の補正具として論じられてきたクリノリンが「鉄」というマテリアルを導入したことによって、いかに女性の身体に運動をもたらし、いかに女性の身体意識を変容させるアイテムへと変化していったのかを明らかにしていく。

第1節 ペチコートタイプのクリノリン

—ダンディズムと「家庭の天使」・1840、50年代

1-1. 「家庭の天使」の理想像

19世紀になって経済を動かす存在へと成長していったミドルクラスは、収入や職業や出身も多様な、大変広い層を示している。G・キットソン・クラークは、ミドルクラスとは「その収入と社会的地位が、貴族や土地を所有するジェントリー階級と、週給または日給で雇われている肉体労働者の間にいるすべて

の人々」¹と定義している。エリック・ホブズボームも、弁護士や医師、銀行家、大商人や製造業者といった正真正銘のミドルクラス (**genuine middleclass**) は数のうえでは一部にすぎず、小規模の店舗所有者や小売商人、事務員などの職業につく人々が大半を占めていたことを指摘し、彼らの中でミドルクラスと認められるには、社会的つながり、言葉遣いや余暇活動などの文化的教養も重要であったことを指摘している²。

このように定義が曖昧で、なかには自称ミドルクラスを名乗る人々もいたため、上層部と下層部のミドルクラス間の生活は大きく異なっていた。それゆえ本論では「収入」を一つの基準として、P・カフーンの階級分類表 (表 1-1) を参考に、年収が 600 ポンド以上を「上層ミドルクラス」、200～600 ポンドを「中層ミドルクラス」、100～200 ポンドを「下層ミドルクラス」と3つに区分して論じる。表 1-1 に照らし合わせると、上層ミドルクラスは階級 (3)、中層ミドルクラスは階級 (4)、下層ミドルクラスは階級 (5) に相当する。ただし、この分類表は 19 世紀初頭の統計である。19 世紀半ばから後半の間では、バンクスが 1851 年と 1871 年の国勢調査を比較し、20 年間で 200 ポンドを超えた層が新たに約 1 万 7500 人加わっていると指摘しているように、下層ミドルから中層ミドルへのランクアップが顕著に見られた³。それに伴い、其々のレベルの人も 100 ポンドずつ収入を増やし、1870 年代はミドルクラス全体の生活水準が上がっていた。中層ミドルクラスの人口が急増していたことから、19 世紀半ばから後半を扱う本論では、中層ミドルクラスを中心として論じていくことになる。

また、いずれの層にも共通する点として挙げられるのは、工業化の恩恵を受けていたことであり、その大部分が工業に関わる職業に就いていた。彼らは都市にある職場で決められた時間を働き、家に戻るとい生活を送った。仕事場から切り離された家庭は完全なる私的空間になった。夫が家を空けている間、

¹ G. Kitson Clark, *The Making of Victorian England* (London: Routledge, 1985), p.5.

² Eric Hobsbawn, *The Age of Empire: 1875-1914* (New York: Vintage Books, 1989), pp.174 and 181,

³ J.A. Banks, *Prosperity and Parenthood: A Study of Family Planning among the Victorian Middle Classes* (London: Routledge & Kegan Paul, 1954), pp.110-111.

家事に従事し居心地の良い空間づくりをすることが女性の役割となった。1860年代後半にイギリスを旅したフランス人歴史家イポリット・テーヌが、『イングランドの覚書き』（1872）のなかで、「イギリス人にとっての幸福な家庭とは、夕方6時に帰宅し、貞淑なる妻にお茶を入れてもらい、膝の上にはいあがる4、5人の子どもたちに囲まれ、うやうやしく使用人にかしずかれる状況である」⁴と述べている。家庭崇拜イデオロギーはイギリス人のミドルクラスに顕著な価値観であり、そこで形成されていった理想の女性像が、コヴェントリー・パトモアの長編詩（1854-63）のタイトルに由来する「家庭の天使」（The Angel in the House）という女性像であった。この語が普及するのは1860年代であり、鉄製のクリノリンがまさに大流行している時期にあたる。新聞や雑誌のコラムや挿絵などの様々な媒体で「家庭の天使」の語が繰り返し使用されたのは、社会の発展に伴って活動的になっていく若い女性たちを戒めるためであり、男性たちは理想化した「家庭の天使」という女性像を作り上げたのだ⁵。彼らが称揚したのはヴィクトリア朝初期の保守的な女性像であり、その女性たちが着用したのは、鉄製フープのクリノリン以前の「動かない」ことを美德としたファッションであった。その家庭の天使を体現する服装とはどのようなものであったのだろうか。鉄製フープのクリノリンが普及する前のヴィクトリア朝初期の女性ファッションについてまず詳しく見ていきたい。

1-2. 1840年代のクリノリンペチコート

ヴィクトリア朝に入り、国民総所得の主要産業比率は、工業が農業・商業を追い抜き、イギリスは典型的な工業国家になった⁶。都市の人口は急増し、工業化の恩恵を受けて裕福になったミドルクラスと、過酷な条件のもとで雇用される労働者階級の格差は広がっていた。ミドルクラスが社会的立場を強めた1830年代、彼らを対象とするエチケットブックやコンダクトブックなどの作法書が

⁴ Hyppolite Taine, *Notes on England* (New York: Henry Holt and Company, 1885), p.52.

⁵ パトモアの詩を賞賛したヴィクトリア朝を代表する批評家のジョン・ラスキンは、自らも1864年の講演（『胡麻と百合』）で女性の理想的なあり方について具体的に示し、ミドルクラスの女性に大きな影響を与えた。

⁶ 長島伸一『世紀末までの大英帝国—近代イギリス社会生活史素描』（法政大学出版局、1987年）、p.203-206.

大量に出版されている。ヴィクトリア朝時代の作法書の研究で知られるマイケル・カーティンは、この時期のミドルクラスに向けて出版された作法書について、ポケットサイズで常に携帯でき、礼儀作法をパターン化し具体的に解説している点で、アドバイスをただちに実践させることを目的としていると論じている。これらの作法書は、それ以前の上流階級に倣った作法書とは性質を異にする、ミドルクラスとしての集団意識を強固にしていたという⁷。

イギリス国教会の腐敗を危惧して主唱された福音主義は、ミドルクラスに大きな影響を与え、労働者階級とも上流階級とも一線を画すミドルクラスの階級意識が自覚されるようになった。労働を称え、日常生活における聖書的徳目の励行に勤め、「家庭」を第一に置いたモラルある生活が強調されるようになっていく⁸。ダヴィドフとホールによる著書 *Family Fortunes* は、地方に暮らす福音主義のミドルクラスの考察を通じ、キリスト教の倫理がミドルクラスのアイデンティティを形成する軸になっていたことを論じている⁹。裕福になったミドルクラスは、一方で上流階級の生活を模倣することで文化的素養を身に着けることに熱心だったが、他方で贅沢な貴族階級とは一線を画し、勤勉と節制のプロテスタントの精神に則り、ミドルクラス独自の階級意識を形成していたのだ。

こうしたミドルクラスの価値観のなかで、女性に向けた作法書で繰り返し登場したキーワードは「忍従」(subjection)「貞節」(chaste)「自己犠牲」(self-sacrifice)の言葉であった。たとえば 1839 年に出版された『社会と家庭における女性の性質について』(1839)の著者であるサンフォード夫人は、敬虔深い聖職者の妻であった。夫人は女性の理想像を聖書の女性像に重ねて説明している。敬虔な信仰心で神に仕えたアブラハムの妻やアキラの妻のように、女性は「夫に献身的に仕え、子供たちに愛情深く接すべきである」と主張し、「平和な家庭を作り上げるのは女性であり、そこにこそ、女性の本性と有用性がある

⁷ Michael Curtin, *Propriety and Position: A Study of Victorian Manners* (New York: Garland, 1987), p.34, p.40.

⁸ トマス・カーライルは「ほんとうの仕事は宗教である」と、労働の福音 (gospel of work) を説いていた。Mark Cumming, *The Carlyle Encyclopedia* (Fairleigh Dickinson University Press, 2004), pp.368-371.

⁹ Leonore Davidoff and Catherine Hall, *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class 1780-1850* (London: Hutchinson, 1987), chapter 2.

る」¹⁰と述べて、女性の義務を家庭に見出している。またミドルクラスの女性に広く読まれていたエリス夫人の手引き書『イングランドの女たち』（1839）も、キリスト教の精神に基づく家庭の天使像を論じ、家庭重視イデオロギーを強化するものであった。そこでは「家族の個人個人の日々の快適さが母、妻、娘の配慮にかかっている家庭では、あふれるほどの人間的優しさを注ぎ込む数限りない方法がある。優しさをもって疲れた身体をいたわり、傷ついた心によりそうのは、最高に幸せな、この上なく気高い女性の義務である」¹¹と忠告し、女性の居場所は家庭であるという信念を支持している。エリス夫人は、その後、この主張をさらに具体化した『イングランドの娘たち』（1842）、『イングランドの妻たち』（1843）、『イングランドの母たち』（1844）を立て続けに出版しており、ファッションについても言及した。そこには「もし純粋な心を持っているならば、若い女性たちは肩を頭わにすることが繊細さ、愛らしさに欠いていることを本能的に知っているでしょう。（中略）正しい心を持つ女性がドレスについて目指すべき最も高い指標は、相応しいこと、つまりは目立たないという点である。」¹²とあり、エリス夫人は服装の華美さを競い合うことは百害あって一利なしと言い切っている。

ヴィクトリア朝のファッションを論じたアリソン・ガーンズハイムは、「ヨーロッパの女性ファッションが、1840年代ほどにリスペクタビリティと黙従と依存を表していた時代は後にも先にもない」¹³と述べている。「リスペクタビリティ」とは、適切な日本語に訳すことは困難な語だが、「尊敬に値すること、立派さ、体面、世間体」を意味し、ミドルクラスが打ちだした概念であった。佐藤八寿子は、re-（反、返す、戻す）+spect（見る）という単語の成り立ちに言及して、著しく「まなざし」にとらわれた概念であったと述べている。つまり、リスペクタビリティは内面の美德だけでなく、それを示すような「外面的」要素をもひろく覆う包括的価値基準へと拡大し、信仰、労働のみならず、生活領域全般

¹⁰ Elizabeth Sanford, *Women, in Her Social and Domestic Character* (Longman, 1839; rept., Thoemmes Press, 2002), vol.1, pp.93-94.

¹¹ Sarah Stickney Ellis, *The Women of England: Their Social Duties, and Domestic Habits* (New York: D. Appleton & Co., 1839), p.22.

¹² Sarah Stickney Ellis, *The Daughters of England: Their Position in Society, Character & Responsibilities* (London, Fisher, 1842), p.226.

¹³ Alison Gernsheim, *Victorian & Edwardian Fashion: A Photographic Survey* (New York: Dover Publications, 1963), p.25.

にわたる行為、態度、作法、服装、金銭消費など、あらゆる面でリスペクタブルであることが理想とされたのであった¹⁴。川北稔も「リスペクタブルであるためには、あるいはそう目されるためには、安定した収入や地位、資産が必要であるだけでなく、堅実な生活態度や徳性、宗教への敬虔な姿勢なども要求される。幸福な家庭生活の存在や、見苦しくない外見などもリスペクタブルであることの条件となる」¹⁵と述べている。作法書には日常のふるまいについて事細かな解説があり、服装についても一日のサイクルに応じたドレスが規定されていた。1840年代のモードは、1830年代のロマンティックで華やかな印象から一転し、服装の華美は忌避された。レッグ・オブ・マトン(英 leg of mutton, 仏 gigot de mouton)と呼ばれた袖の大きな膨らみは無くなり、ドレスの丈はつま先が完全に隠れるほどに長くなった。ドレスの色もダークブラウンやダークグリーンなどの暗色が好まれ、細いストライプや小花柄などの、ごく控えめなプリント模様が施される程度にとどまっている。また、戸外ではレースや花をふんだんにあしらったボンネット(英仏 bonnet)が必ず着用された。髪の毛を包み、顎まで覆うボンネットは慎ましさのシンボルとされ、パラソルと共に重要な装飾品であったのだ。過度な装飾をつけないドレスは実物を見ると簡素にすっきりと見えるが、動かないことを前提としたこのドレスは着用時には見た目よりもずっと重くなった。その重さの要因は、スカートにボリュームを出すために何枚も重ね穿きをしたアンダー・スカートであるペチコート(英 petticoat, 仏 jupon)にあった。藁の芯などを縫いこんだフランネルや絹、木綿などの布地を糊で固めた下穿き用スカートは、硬くごわごわとしていた。このペチコートを通常は4枚から6枚ほど重ね穿きし、冬場は分厚いフランネル製のペチコートを重ねたため、下履き用スカートは10キロ以上にもなったといわれている¹⁶。このような重々しいペチコートを身につけた女性は主に立つか座るかの限られた姿勢を取ることになり、必然的に活動範囲も制限された。また、胴部にはウエストを細くするためのコルセットが着用された。ロンドンやパリでは1820

14 佐藤八寿子「〈研究ノート〉リスペクタビリティとは何か」『教育・社会・文化研究紀要』第5号(1998年)、p.77.

15 村岡健次、川北稔編著『イギリス近代史—宗教改革から現代まで』(ミネルヴァ書房、1986年)、p.182.

16 戸矢理衣奈『下着の誕生』(講談社、2000年)、p.21.

年代からコルセットの製造業者が増加し、服飾洋品店で手に入れることができた。しかし、「流行のシルエットを追い、人間の本来の姿など眼中にない」¹⁷ 製造業者が販売したコルセットは、「痛みを伴う」、「身体を傷つける」コルセットだった。後述するように、1850年頃になるとコルセットに前中央を堅くするために柔軟な金属板のビュスク(busk)を入れたものや、細紐を使用した「健康的な」コルセットも見受けられるようになるが¹⁸、多くは鯨の髭を縫い込んでシルエットを形成する背中で締め上げるタイプのもので、着脱に他人の手を借りなければならなかった。ヴィクトリア朝初期の女性ファッションは、このような重く窮屈な服装が主流であり、「動かない」ことを要請するファッションは、外面的なリスぺクタビリティの体現でもあった。

そうした状況のなかで、1840年代後半にペチコート素材に最初の変化が見られた。フランスから、ジュポン・デ・クリノリンと呼ばれた馬の毛を麻の布地に縫い込んだペチコートがイギリスに伝わったのである¹⁹。ただし、イギリスではクリノリンの語は用いられず、「ペチコート」もしくは「ドレス拡張器(dress-dilator)」と呼ばれていた。このペチコートが伝わると、「軽くなって、涼しい」と評判を呼んだ²⁰。馬の毛を使用したクリノリンは張りが強く、これまでの何十枚も重ねていた布のペチコートの重量を減らすことができたのだ²¹。このクリノリンによって、1830年代の可愛らしい丸みを帯びたスカートは、次第に膨張して「堂々とした」、「落ち着きある」印象に変わっていった。

¹⁷ Mme Roxey A. Caplin, *Health and Beauty; or corsets and clothing constructed in accordance with the physiological laws of the human body* (London: Darton & Co, 1854), pp.8-10.

¹⁸ このコルセットを発明したロンドンのロキシー・キャプリン夫人は、1851年のロンドン万博にもコルセットを出品している。前部に留め具が付いて他人の手を借りることなく自身で着脱と調節の可能なコルセットで、医者たちから評価を得た。谷田博幸『ヴィクトリア朝百科事典』(河出書房新社、2001年)、p.54.

¹⁹ 馬の毛を入れるというアイディアは、もともと1830年に軍人のタイカラーに張りをもたせるためにフランス人が考案したもので、1846年頃にスカートに応用された製品が初めて登場した。 *Gentleman's gazette* ホームページ〈<http://www.gentlemansgazette.com>〉参照。

²⁰ Gernsheim (1963), p.27.

²¹ しかし、1848年の女性雑誌には「フランスから伝わったジュポンは、モスリンを使用しており非常に高価だ」と記述がある。(*The Lady's Newspaper*, March 4, 1848)

村松昌家は、クリノリンのシルエットは自身が労働をしないこと、つまり有閑・消費生活を誇示するファッションであり、1810年代から1830年代まで一部のミドルクラス男性の間で流行した「ダンディズム」の理念を引き継いだ現象であったと述べている²²。ダンディとは、ミドルクラスの出自にもかかわらず、貴族の生活を取り入れようとした人々のことをいう。身支度に優に半日かけるダンディたちは、糊づけしたネクタイと、細いウエストを作るコルセットを着用し、「働かざる貴族」を演じていた。たとえば1818年ごろに登場した「オリエンタル・タイ」は、顎に届くほど高さがあるうえに、たっぷり糊付けして全体を固めたため、首の回転がほとんど困難で非実用的な代物だった。バルザックは『優雅な生活論』(1830-31)のなかで、人間の階層を「労働する人間」「思考する人間」「何もしない人間」に分類しているが、ここで「何もしない人間」とは、労働も実利的な思考も必要としない貴族階級のことを指している。そして、こうした人々にのみ「優雅な生活」が許容されると述べていた²³。本物の貴族にはなれないダンディたちは、ファッションによって貴族の優雅さを体現したのであった。しかし貴族のようにこれ見よがしに着飾ることはせず、目立たないことを信条としていた点が重要である。「衣服のダンディ」と呼ばれたジョージ・ブライアン・ブランメル(George Bryan Brummell, 1778-1840) (図1-1) は、黒か濃紺のコート(coat)と、レザー素材のスリムなブリーチズ(英 breeches, 仏 culottes)を合わせ、真っ白のクラヴァット(英 neckcloth, 仏 cravate)を締める燕尾服に、革底まで磨かれたロングブーツを穿くダンディのスタイルを生み出し、社交界で一躍時の人となった人物である。時計以外の装飾品を一切排除したスーツスタイルは簡素であるが、体にぴったり合わせる仕立てに、多大な時間と金が費やされていた。「勤勉は徳行の本なり」と説いた思想家のトマス・カーライル(Thomas Carlyle, 1795-1881)は、『衣装哲学』(1833-34)のなかで衣服に偏向するダンディの生活ぶりを批判し、「ダンディとは衣服を着る男、その商売、職務、生活が衣服を着ることに存する男である」

²² 村松昌家『一九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)、pp.34-57.

²³ オノレ・ド・バルザック『風俗研究』山田登世子訳/解説(藤原書店、1992年)、p.9.

と揶揄している²⁴。サミュエル・スマイルズの『セルフヘルプ』の盛り上がりと共に、ミドルクラス男性のスーツは黒が正式なものとなり、略装として裾の短いラウンジスーツ(英 lounge suit, 仏 veston)があらわれた。19世紀半ばには紳士服のダンディズムは衰退してしまっただが、衣装によって優雅な生活を誇示するダンディの精神は、女性のファッションに引き継がれていた。ミドルクラスが台頭したヴィクトリア朝時代において、一家の社会的地位と消費能力、すなわちソースティン・ウェブレンの述べる「顕示的消費」は、妻である女性のファッションによって誇示されたのである。ここで再度強調したいのは、ダンディと同じく、ミドルクラスの女性たちも、上流階級のようにこれ見よがしには着飾らなかったことであった。あくまでも「リスペクタブル」であることを第一条件として、重いペチコート穿いたドレスで貴族階級の優雅さを体現したのである。「家庭の天使」として、働かないことが理想とされていた女性たちには、動き易い実用的なファッションは求められなかった。

1-3. 『パンチ』に描かれはじめた女性ファッション

1841年に創刊された週刊誌『パンチ』はミドルクラスを読者層とし、彼らの価値観を体現したものであった。そこに掲載されている挿絵は当時の社会を鋭く描写したものであり、風俗に関する風刺も数多く見られる。とくに女性ファッションは創刊当初から風刺の対象となった。それだけファッションがミドルクラスの関心を集めたということだろう。

女性のファッションについて1840年代後半から1850年代はじめは、「被り物」が集中して描かれていた。たとえば「家庭の喜び」と題されたシリーズ中の一つに描かれた挿絵(図1-2)には、老いた女主人が購入した如何にも若向きの可愛らしいボンネットを、若い女中が鏡の前で女主人の新しいボンネットをこっそりと被り、うっとりとした表情を浮かべている。『パンチ』に頻繁に登場するボンネットは、1840年代の女性たちがミドルクラスの道徳性、すなわちリスペクタビリティのシンボルとして外出する際に必ず着用したものである。綿やネットの布地に、ギャザーを寄せたモスリン地のフリルやレースなどが付

²⁴ トマス・カーライル『衣裳哲学』土井晩翠訳(大日本国書株式会社、1909年)、p.399.

いて、花や葉の刺繍が施されたボンネットは、非常に細かい縫製で繊細な作りであった。とりわけ婚期にある年頃の女性たちはボンネットの流行に敏感で、ファッションプレートには様々な装飾を凝らしたボンネットが紹介されている²⁵。1850年代に入ると、つばの付いた通気性の良い麦わら素材のボンネットや、ボンネットの前面に付ける「アグリー」と呼ばれた日除けが登場している。また、ボンネットに代わり陽射しを避けるためにより実用的な、つばの大きなハットが流行した。その背景には、鉄道の敷設が進んで郊外に住むミドルクラスが気軽に都市や観光地に出掛けることが可能になり、野外にいる時間が長くなったことがあった。1854年のパンチにはボンネットを着用した女性が、ハットを被って馬車に乗る2人の女性に対して「あんなふうに恥ずかし気もなく、顔が丸出しなの見たことあった？外出するのにあんな被り物を着用するなんて！」と、顔を躪わにするハットについてボンネットを被った下層階級の女性たちが非難している。(図 1-3)

ボンネットの流行時には、女性の行動範囲が家の周囲に限られていたのだが、その時着用していた大きく広がるスカートは風刺の対象になっていない。しかし、次第に外出する女性が増えてハットが普及した頃には、公共の場での巨大なスカートを着用する女性たちが風刺の対象となった。たとえば、1856年の『パンチ』の諷刺画では、クリノリンを着用した女性が小さな馬車に乗りこむところを傍にいる少年たちが「これから面白い手品を見ることができるぞ」と揶揄している様子(図 1-4)や、クリノリンで広がりすぎたスカートを穿いた妻の隣で手を差し伸べても届かず、エスコートができない夫の様子が描かれている²⁶。初期のペチコートタイプのクリノリンの構造と大きさは外出には不便であり、舗装されていない道ではモノに引っかかってしまったり、塵や埃をスカートに巻き込むなど衛生的にも問題があった。このように1850年代のパンチではファッションの風刺対象が帽子からスカートへと移行した。鉄製のクリノリンが特許を取得した1856年の7月には、このクリノリンがいち早く記事の中で紹介され、翌月の8月号には挿絵に描かれている(図 1-5)。

²⁵ 1844年にパリから伝わったボンネットは「ボンネットの暗殺者 bonnet assassin」と呼ばれ、「それなりに可愛らしい女性をとびきり魅力的に見せる」と紹介されている。Gernsheim (1963), p.29.

²⁶ *Punch*, vol.31, November 22, 1856, p.210.

これまでのペチコートを重ねたスカートは、その重さゆえにスカート幅に限界があったのだが、クリノリンの登場によって解決され、さらに大きく広がっていった。

服飾史家のジェームズ・レーヴァーは、クリノリンの威厳に満ちた存在感あるシルエットを「今や堂々と前進する母艦であって、ちっぽけな付属船—彼女のエスコート—はその後を進んでいく」²⁷と表現している。また、鉄枠で骨組みを構成していた点で、1851年のロンドン万博の会場となったクリスタルパレスとの類似性も言われている²⁸。シルエットを建築物になぞらえることは、1858年7月の『パンチ』にも見られ、クリノリンが海水浴をする際に女性が着替える小屋（bathing-machine）として風刺的に描かれていた²⁹。このようにゆき過ぎたファッションとして、クリノリンは非難の対象として頻繁に取り上げられるようになっていた。

第2節 1856年、鉄製フープ・クリノリンの登場

2-1. 製鉄技術の発達

1846年に馬の毛を入れたジュポン・デ・クリノリンが登場した後、スカートの幅は広がりはじめ、骨組みの部分に鯨骨や麻など様々な素材を用いてその大きさを維持することに熱意が注がれた。新たな素材として注目されたのが、ゴムと鉄だった。水に強いゴムの性質を生かした雨靴や帽子、外出用のコートなど、1840年代から服飾用品にゴムが積極的に取り入れられていた³⁰。防水性に加えて、伸縮性の利点からクリノリンにも活用され、1850年代中頃にゴムのチューブ式クリノリンが登場している。図1-6に見るように、チューブに空気をいれて膨張するゴム製のクリノリンは自分で自在に膨らませることができ、スカート幅は一段と拡大した。さらに1850年代になるとゴムの輸入量の増加に

²⁷ James Laver, *A Concise History of Costume* (London: H. N. Abrams, 1969), p.179.

²⁸ 成実弘至「ファッションと建築の近さについて」『10+1』no.34 (INAX 出版、2004年)、pp.37-39.

²⁹ *Punch*, vol.35, July 24, 1858, p.31.

³⁰ イギリスではチャールズ・マッキントッシュが、1823年に防水生地 (Indian rubber cloth) の特許を取得し、ゴム製の衣類製品を生産していた。

The Greenwood Encyclopedia of Clothing Through World History, vol.3 (Greenwood Publishing Group, 2008), p.44.

よって価格が下がり、これまで高級で目新しかったゴム製品が「大衆的で工業生産された衣類を象徴する素材」³¹ となり、労働者の作業着や雨具にまで使われるようになった。

鋼を用いたフープ型のクリノリンは 1856 年に登場し、ゴム製クリノリンとともに『パンチ』に取り上げられている。鋼を用いたクリノリンは、ゴム製クリノリンの一過性のブームと異なって、1850 年代末から 60 年代の半ばまでと流行が長期間つづいていた。クリノリン産業には、大量の鉄が投資され、製鉄業で知られたシェフィールドの工場では、5000 人ほど雇用して、一週間に 70 トン以上の鉄をクリノリンに消費していたという記録がある³²。このクリノリンは、服飾史では 16 世紀半ばから 17 世紀に、スペインモードが広がるなかで登場したファージンゲール(英 farthingale, 仏 vertugadin)と呼ばれた腰に装着する鉄枠の進化形として位置づけられる。腰部に詰め物をしたクロワッサン状のロールを巻き付け、それを支柱に針金で作られた車輪形ファージンゲール(英 wheel farthingale, 仏 vertugadin en tambour)はエリザベス 1 世の時代に着用されるようになった³³。横に大きく張り出したファージンゲールであったが狭い入口を通る際には両手で持ち上げてコンパクトにすることができたという³⁴。しかし、こうした機能的なファージンゲールは、宮廷や貴族階級の間でのみ流行した贅沢なファッションであり、一般の女性は籐や小枝をリボンで繋いで作ったものを着用してスカートのシルエットのみを模倣した³⁵。極端にスカートを広げるスタイルは、古代ギリシャやローマの共和制を目指したフランス革命の思想を受けて、古代風ファッションが流行する 18 世紀末期に姿を消してしまった³⁶。しかしその後のヴィクトリア朝時代に、再びスカートを広げるシルエットが流行し、1856 年にファージンゲールが進化したクリノリンが登場したのだった。この鉄製フープのクリノリンは、製鉄技術の発達により安価

³¹ マニュエル・シャルビー「熱狂と羞恥心—19 世紀のパリ、ロンドン、ニューヨークにおけるゴム製衣類」『Fashion Talk…』vol.2 (2015 年)、p.34.

³² “Good and Evil in All Things”, *The Ladies' Treasury*, March 1, 1861, p.95.

³³ 佐々井啓編著『ファッションの歴史—西洋服飾史—』(朝倉書店、2003 年)、pp.51-52.

³⁴ 行吉哉女『英国服飾史』(神戸女子短期大学研究部、1953 年)、p.134.

³⁵ 玉川長一郎「コルセットの功罪」『Soen eye』28 号 (文化女子大学ファッション情報科学研究所、1997 年)、p.37.

³⁶ 佐々井(2003)、pp.97-98.

に生産できるようになり、労働者階級にまで浸透した。クリノリンの作り手である労働者階級の女性たちにも手に入る価格になっていたのである。こうした広範な流行を推し進めたのは、短時間で鋼の大量生産を可能にした製鉄技術によるものであり、クリノリンが登場する前年の 1855 年に登場した「転炉法」という画期的な製鉄の方法であった。

イギリスの製鉄業は 19 世紀に入り、銑鉄よりも強靱な「鋼」の製造が可能になっていた。しかし、一回の鋼製造にかかる作業時間は 10 時間に及び、生産できる量も限られていたことから、いまだ鉄の使用は実用段階には至っていなかった。そこにイギリス人のヘンリー・ベッセマーが、燃料を用いずに鋼を量産する「転炉法」を生み出し 1855 年に特許を取得した。この転炉法は、木炭や石炭などの燃料を使わずに銑鉄自体に含まれる炭素やケイ素などの成分を利用して精錬する方法で、これまでの常識を覆す手法であった³⁷。ベッセマー法によって鋼を無制限に製造することができるようになり、クリノリン産業も一挙に促進され、1850 年代末には鉄製のクリノリンが庶民にも着用されるようになっていた。ヴィクトリア朝を代表するジャーナリストであるヘンリー・メイヒュー (Henry Mayhew, 1812-1887) の 1865 年の著書『ロンドンの労働とロンドンの貧民』には、「いまやクリノリンは、女王から皿洗いの女中、3 歳の少女まで、あらゆる女性たちが着用している (中略) クリノリンは、莫大な商業利益となっている。」³⁸ と鉄フープのクリノリンがあらゆる階層に普及していたことを証言している。

2-2. 服飾品への鋼の応用—パラソル、クリノリン、コルセット

鉄を焼き鍛えて強靱にした鋼が大量生産できるようになり、服飾品の材料としても積極的に使われるようになった。女性たちの外出に必須の装飾品であったパラソルには、クリノリンに先立って鋼が使用されている。この傘の製造は、

³⁷ 塚谷恒雄『環境科学の基本：新しいパラダイムは生まれるか』（科学同人、1997 年）、p.7.

³⁸ Henry Mayhew, *London Labour and the London Poor: A Cyclopaedia of the Condition and Earnings of Those That Will Work, Those That Cannot Work, and Those That Will Not Work* (London: Griffin, Bohn and Company, 1861-62). Christopher Breward, *The Culture of Fashion* (Manchester: Manchester University Press), 1995, p.160.

クリノリンの発達とも密接に結びついていた。

傘の文化史を研究した T・S・クロフォードによると、イギリスでの傘の製造は 1780 年代から始まるが、パラソルが必携の流行品として需要が高かったのに対し、重くて大きな雨傘は田舎じみた労働者階級の持ち物とされていた³⁹。しかし、1840 年代になりスリムで実用的な雨傘が登場し需要が高まると、製造業者の数が増加した。さらに、植民地から籐や鯨骨、象牙などの材料を無税で輸入できるようになったことにより、傘産業が確立されていった。傘の製造は、基本的に男性の職人が工場で親骨フレームの組み立て作業を行い、その後お針子たちが作業場や自宅で布を張る仕事を請け負っていた。親骨は、籐や鯨骨、鯨ひげなどでつくられ、1840 年代末には鋼製のものが登場している。これらは全てクリノリンの骨組みにも使われた材料だが、実は傘の製造業者がクリノリンの製造に転向した例や、クリノリンとパラソルの両方を請け負ったという業者の例もあり、傘とクリノリン製造工程は共通する部分があった⁴⁰。

鋼を使用したクリノリンはフランス人の R・C・ミリエットが発明し、1856 年 4 月にパリで特許を取得したのが最初とされる⁴¹。イギリスには、フランスとの仲介業者であった C・アメットが 1856 年 7 月に「スケルトン・ペチコート」の名で特許を得て知られるようになった。スケルトン・ペチコートは、鋼のフープを垂直に張り付けた布のテープで固定したものであった（図 1-7）。ミドルクラスに広く読まれた女性雑誌 *EDM* によれば、1856 年に登場したこのクリノリンに翌年の 1857 年には、時計のゼンマイ用の鋼鉄を使って改良されものが登場している⁴²。同雑誌では、「これまで以上に欠かせないアイテムになったクリノリンには、細い鋼鉄製のフープを使ったものが一番よい」が、「大きなフープにネット状の布をかぶせたスカートはとても快適だが、形が崩れやすい」

³⁹ テレンス・S・クロフォード『アンブレラー傘の文化史』別宮貞徳・中尾ゆかり・殿村直子訳（八坂書房、2002 年）、pp.165-179.

⁴⁰ たとえば 1862 年の工業部門のカタログには、シェフィールドの工場でクリノリンのフープと傘のリブ、釣針を製造していた記録や、チープサイドのレナルドという会社がクリノリンのワイヤーと傘用のフレームを製造していたという記述がある。*Official Catalogue of The Industrial Department, International Exhibition 1862* (London: Truscott, Son & Simmons, 1862), pp.98-99.

⁴¹ Gernsheim (1963), p.45.

⁴² *EDM*, August 1, September 1, 1857, advertisement.

とデメリットも指摘している。このクリノリンは、初期の頃はボリュームのあるドーム型で、『パンチ』に描かれているようなパラソルの形とも一致している。パラソルの形状は、1860年代になって日傘と雨傘と兼用できるしっかりとした大きめのデザインが好まれ、親骨と柄の部分には鉄が使用された。ドーム型のクリノリンは、1850年代末からスカート幅が広がりはじめ、1862年にピークに達している。このようにクリノリンとパラソルという1860年代のモードに欠かせない服飾品には、共に鋼が使用され、その形状も共通の特徴を有していた。

さらにクリノリンとともに着用されたコルセットにも鋼が用いられるようになった。それまでのコルセットは背中や紐締めをするために着脱に人手が必要であったが、金属製の留め具が考案されて前あき式になったことで、一人でも着脱が可能になった。1829年にフランス人のジャン＝ジュリアン・ジョスランによってこの留め具が発明されていたが、実用化されたのは鉄の製造が容易になった1850年代であった。また背部の紐を通す鳩目にも金属が用いられるようになり、強く紐締めをしても破れてしまうことがなくなった⁴³。また胸部に挿入する芯としても木材や鯨の骨、象牙などの材料の代わりとして鋼が使用されるようになった。スチームで金属を成形する技術が創案され、より身体にフィットした形状をつくることができ、鋼の柔軟性によってウエストのサイズを厳密に測定する必要がなくなり大量生産が可能になった⁴⁴。1860年代以降は、金属板を入れたビュスクをコットンの布地に縫い込んだものも数多く登場し、錆び付き易いという問題は残っていたが、ビュスクが折れやすい点は克服された⁴⁵。これらのアイテムは全て製鉄技術の発達之恩恵を受けて急成長したものであり、テクノロジーとファッションの結びつきを象徴するものであった。

2-3. クリノリンの製造—着用者と制作者の親近性

以上で見たように、クリノリン産業は傘産業の製造工程と関連していた。工

⁴³ 玉川 (1997)、p.33.

⁴⁴ Valerie Steel, *The Corset: A Cultural History* (Yale University Press, 2001), p.44.

⁴⁵ Julie Wosk, *Women and the Machine: Representations from the Spinning Wheel to the Electronic Age* (Baltimore: The John Hopkins University Press), p.61.

場では具体的にどのような工程で作られていたのだろうか。

イギリスでのクリノリンの製造者については、後に自動車製造で有名になったプジョーと、アメリカに本社を持つトムソンという2つの会社が知られ、1858年から1864年の間の毎年、この2社が合わせて2400トンのクリノリンを製造していたとされる⁴⁶。ロンドンに設立されたトムソンの工場は、千人以上の女性従業員を擁して一日4000個ものクリノリンを製造していた⁴⁷。鋼の製造技術が格段に発展していたイギリスでは、クリノリンの改良が進み、1860年代になると小規模の製造会社が急増した。

工場生産されたクリノリンについて、その製造工程を見てみよう。まずは、フープをつくることから始まる。ロッドに巻かれた鋼を炉の中に入れて柔らかくした後に、鋼の表面に付いた汚れを酸で除去し、ライ麦の粉をふりかけて専用の機械で乾かす。次に、乾かしてまだ柔らかい状態の鋼をリールから引き出しながら決められた型の太さになるように伸ばし、もう一つのリールに巻き付けていき、この鋼をサイズ別の直径に合わせてフープ状に変形する。均一の太さで作られたフープの鋼がある程度固まると、最後に鋼の周りに糸を巻きつけて仕上げ、次の作業場に送り出すのだ。フープをスカートの形に整えていく次の工程は女性の従業員が行った。ウエストバンドから一番下の枠まで、およそ9個から18個までのフープを布製のテープで巻いて固定する工程は、全て手作業で行われた⁴⁸。図1-8はトムソンの製造工場を描いたものであるが、仕上げの工程を行う若い女性従業員たちは自身もクリノリンを着用して作業を行っている⁴⁹。またミシンの普及が進んだアメリカでは、クリノリンの製造工場にいち早くミシンが導入され、クリノリンの骨組みを覆う布地の縫製作業を容

⁴⁶ Alison Matthews David, *Fashion Victims: The Dangers of Dress Past and Present* (Bloomsbury Publishing, 2015), p.161.

⁴⁷ Gernsheim (1963), p.46.

⁴⁸ John Leander Bishop, *A History of American Manufactures from 1608 to 1860*, vol.3. (Edward Young & Co., 1868), pp. 345-346.

⁴⁹ ニューヨークのクリノリン工場で働く女性たちを調査したジョン・レアンダーは、作業を行っている数百人の若い女性たちの、生き活きとした工場の様子を次のように書いている。“Above the spinning department are rooms devoted to the fabrication of the skirts, where hundreds of young women are engaged in this light and pleasant toil. Machinery is here called into play whenever practicable, and the result of machine labour are manifest in the regularity, precision and durability of the work performed; and it is indeed” Leander (1868), pp.345-346.

易にしていた⁵⁰。

流行のクリノリンを纏った女性たちは、1840年代に盛んに議論された「お針子」たちの低賃金・長時間労働によって憔悴しきった様子とは対照的な姿である（お針子については第4章で取りあげる）。お針子たちが縫うのは彼女たちが決して着用することのできない高級なドレスだった。作り手側と着る側が相反するこうした女性の姿は、当時のモード産業の需要と供給の社会的な矛盾を浮き彫りにしていた。しかし1850年代のクリノリン産業では、着用する側だけでなく作り手側もモードのファッションを享受し、着用者と認識を共有していた。それゆえ、トムソンの工場では、クリノリンの着用が要因となって引き起こされた事故もあったのだが⁵¹、改良されたクリノリンのデザインを商品化する際にも、作り手側の女性たちによって製造が迅速に進んだ。さらに、着用者と制作者の一致は商品の宣伝効果にもなり、モードのファッションがこれまで以上に大衆化していった。鉄製のフープ・クリノリンは、消費者側の女性のみならず製造工場に働く女性たちによって、その流行が支えられていたのである。

第3節 鉄製フープ・クリノリンの改良

3-1. クリノリンによる事故

第1節の1-3で見たように、パンチには1850年代になって大きく広がるスカートを着用した滑稽な女性の姿が頻繁に描かれるようになっていたが、鉄製フープのクリノリンについても特許を取得した翌月の1856年8月にいち早く風刺画に描かれている。図1-9の『パンチ』の挿絵では、警官が鉄のフープを持った少年に向かってそれを渡すように注意しているところを、クリノリンを着用した女性が自分に向けられた言葉と勘違いして急いで立ち去ろうとしている。この絵にみるように、メディアではクリノリンに対する態度は総じて批判的だった。

⁵⁰ “Employment of Women : Article III”, *Harper’s Weekly*, January 29, 1859, p.68.

⁵¹ 1860年の記事には、クリノリン工場で働いていた17歳の少女が、作業中に自身の着用しているクリノリンを回転しているシャフトに巻き込んでしまい、死亡した事故が報道されている。*John Bull and Britannia*, July 7, 1860, p.430.

1858年には「クリノリン、鉄製フープの危険性」というパンフレットが出版され、クリノリンによって引き起こされた様々な事故を取り上げて使用禁止を呼び掛けている。パンフレットの序文では「しばらく前から、最大級の悪事が健康上、倫理上、そしてこの国の幸福を深刻に侵害している。それはクリノリンという不可解な名前で権威づけられた滑稽で不合理なファッションである。」⁵²と述べられ、まず衛生面や事故の危険性が問題視された。過剰なクリノリン・ファッションは女性のモラルを墮落させるとして道徳的観点からも非難されている。というのも、1860年代は、これまでタブーとされた足首の見える丈の短いスカートを穿いたミドルクラスの女性が議論の的となっていた。クリノリンによってスカートがふくらみ持ち上がることにより、足首が見えるようになり、スカートの下に下着を穿く習慣がなかった当初は肌が見えてしまうことに激しい非難が集まったのだ。1868年の『サタデー・レビュー』紙に「当世娘 (the girl of the period)」という記事が掲載されると、大きな反響を呼んだ。彼女たちは「ファッションで他人に優ることだけに熱意を注ぎ」、虚栄心から流行を追いかける「娼婦のような女性」だとされた⁵³。この記事を書いたイライザ・リン・リントン(Eliza Lynn Linton, 1822-98)は、ヴィクトリア朝を代表する女性ジャーナリストの一人であり、1860 - 67年の間に『サタデー・レビュー』『コーンヒル』『オール・ザ・イヤーズ・ラウンド』などの雑誌に、200本以上の記事を書いている。その後も19世紀後半に婦人参政権運動が再燃する中で、リントン夫人は保守的な女性観を固守し、政治活動に熱意を注ぐ女性たちに対しても「奔放な女性 (the wild women)」と手厳しく批判していた⁵⁴。リントン夫人は、女性の責務は家庭の管理であり、母性こそ女性の「存在理由」であると繰り返し主張している。「家庭の天使」という女性像がこの時に喧伝されたのは、こうした公的な活動に関心を注ぐ若い女性たちの台頭に危機感を感じたヴィクトリア朝社会の対応策であったといえる⁵⁵。

⁵² *The Dangers of Crinoline, Steel Hoop &c* (London: G. Vickers, 1858), p.1.

⁵³ *Saturday Review*, March 14, 1868, pp.339-340.

⁵⁴ 記事の中で「奔放な女性」は、伝統や神聖な役割、優しさという美德に反するような行動をとり、闘う女性であると述べ、その身体的特徴について「女性のひげの生えたあご、低い声、平らな胸、貧弱な腰」を挙げている。“The Wild Women: As Politicians”, *The Nineteenth Century*, vol.30, 1890, p.88.

⁵⁵ 1880年代には、仕事を持ち、自由に発言・行動をする女性が台頭してくる

1785年の創刊以来イギリスを代表する新聞として普及し、19世紀にはミドルクラスに最も読まれていた『タイムズ』にもクリノリンは取り上げられた。1846年の6月29日号の広告記事の対象となっているクリノリンは、馬の毛を入れたペチコートタイプのものである。鉄製フープのクリノリンが『タイムズ』に登場するのは、4年後の「クリノリンの並はずれた猛威」(1857年1月29日号)と題してその流行を伝える投書で、これ以降「クリノリンの災い」(1858年12月7日号)、「教会でのクリノリン」(1860年6月12日号)、「クリノリンによる事故」(1862年8月15日号)といずれも公共の場でクリノリンを原因とする迷惑や惨事について報道や投書したものがつづいた。たとえば、「クリノリンの災い」の投書は、最近の記事にスタフォードシャーのウェストン・ホールの火事で、女性のドレスに火が燃え移って死亡してしまった事故を次のように伝える。

今朝私の妻も同様の災難に見舞われた。パーラーの暖炉の側に立っていたとき、ドレスの端が燃えてしまい、気づいた時にはウエストまで火が達していた。幸運にも私が部屋にいたので、すぐに妻を床に横たえて(どうやったかはほとんど覚えていないが)火をもみ消すことに成功した。しかし、彼女の両手と片腕は焼けてしまった、一瞬の出来事である。(中略)確実に、現在の女性たちの装うボリュームのあるスタイルの結果が、見るに耐えないほどひどくなっていることは明らかである。一体いつ、この危険を伴うドレスのスタイルは廃止されることになるのだろうか⁵⁶。

この記事のように、クリノリンによる火災事故の報道はしばしば見受けられた。スカートの広がりが増え、ピークに達した1862年には、アメリカの新聞にも取り上げられ、その記事では著名なイギリス人医師が一年間のクリノリンによる死亡

が、佐々井啓はこうした「新しい女」の前身として、1860年代の「当世娘 the girls of the period」について言及している。佐々井啓『ヴィクトリアン・ダンディーオスカー・ワイルドの服飾観と「新しい女」』(頸草書房、2015年)、pp.141-142.

⁵⁶ *Times*, December 7, 1858, p.7.

者数はロンドンで 75 人、国全体では 750 人に及んだと報告している⁵⁷。医学雑誌の『ランセット』にも、「世間の嘲笑や非難、そして丸焦げの恐怖をなくするためには、このファッションを追放することだ」⁵⁸ と述べられており、さらに後年の号でも「別の火災による死亡者は、今の読者にはお馴染みの話題であるが、ドレスが燃焼し拡張したクリノリンによって犠牲になってしまった」⁵⁹ とクリノリンの事故が取り上げられている。このように大衆紙だけでなく専門誌でもクリノリンの話題は頻繁に掲載された。また、こうした事故の対応策として、クリノリン事故の補償制度を開始する業者も現れていた。

3-2. 鉄製フープ・クリノリンの改良品—軽量化・柔軟性

フープ・クリノリンは 1856 年の登場後、相次いで引き起こされる公共の場での迷惑や事故の報道を通してその危険性が真剣に議論された。こうした問題が頻発するなかで、制作者側はデザインに工夫を凝らしたクリノリンを生みだしている。鉄製のクリノリンが一過性の現象に終わらず約 10 年もの間流行が続いたのは、動き易さに配慮した改良品が積極的に考案されていたからだった。

従来のクリノリンとの最大の相違点として、まず鉄製フープの軽量化を挙げることができる。布を何枚も重ねてはいたペチコートタイプのクリノリンに比べると鋼のクリノリンは驚くほど軽かった。チャールズ・ダーウィンの孫娘グウェン・ラヴェラット (Gwen Raverat, 1885-1957) が、幼少期を綴った回想録に、叔母 (1843 年生まれ) に初めてフープ・クリノリンを着用したときの印象を尋ねた時のことを次のように記している。「(叔母は) そのクリノリンが登場するまで、それほどの快適さを感じたことは決してなかった。クリノリンはペチコートを取り払い、大変軽やかに容易に歩くことを可能にしてくれた。」⁶⁰ という記述には、クリノリンの着用によってこれまでの身体観が一変したことがわかる。

スカート幅を容易に広げることができるようになると、全体のフォルムにも

⁵⁷ *Nashville Daily Union*, November 20, 1862, p.2.

⁵⁸ “Fireproof of Fabrics”, *Lancet*, vol.74, no.1891, November 26, 1856, p.544.

⁵⁹ “Death by Fire”, *Lancet*, vol.76. no.1939, October 27, 1860, p.418.

⁶⁰ Gwen Raverat, *Period Piece: A Cambridge Childhood* (London: Faber and Faber, 1952), p.260.

工夫がみられた。たとえば 1861 年に特許を取得したマンチェスターのヘンリー・クックが考案したクリノリンは、鋼を波形に整えたものを重ねており、真上から見ると個々の幅が綿密に計算されていることがわかる（図 1-10）。この工夫によって、上から着用するドレスの襞を波型にあわせて均等につくることができる。パテントブックにはボリューム感だけでなく布地を美しく見せることにも考慮したと説明がある⁶¹。

第二の相違点として、柔軟性が挙げられる。鋼は柔軟性があるため、自在に形状をつくることができたのだ。鯨の骨や籐で作られたクリノリンは狭い場所は通れない上、座った時にすぐに折れてしまい頻繁に修理をする必要があり、買い替える手間もかかっていた。馬車に乗る際にはクリノリンを取り外さなければならず、図 1-11 のようにクリノリンを外部に吊るして通りを走る馬車の光景がよく見られた。この点で、柔軟性のある鋼は折れる心配がなく、座った時にも簡単に壊れることはない。座ることを考慮した改良品として、図 1-12 のクリノリンは、座るときに椅子とバネが接触しないようにヒップの部分に空洞をつくっている。さらに、図 1-13 のように前面の膨らみを抑え、スカートの上部から中間部にはフープを入れずにテープで鋼の骨組みを吊るしたものなども制作された。これらの鉄製フープのクリノリンを着用すると、座るという動作を容易に行うことができ、馬車や鉄道に乗るときに逐一外す必要がなくなった。さらに、このクリノリンは蛇腹式の構造で簡単に折りたたんで収納することができ、旅行時には専用のケースに入れて携帯することもできた（図 1-14）。

このような機能的なクリノリンによって歩くことが容易になり、女性たちの身体の運動性は高められた。フープ・クリノリンが登場した当初の 1850 年代後半期には、軽くて捲れやすいクリノリンのスカートから脚が見えてしまうことが問題になっていたが、1860 年代には、ドロワーズというズボン型の木綿下着を女性たちが穿くようになり、そうした懸念も解消された。1863 年の『レディース・ニュース・ペーパー』には、次のようなクリノリンを賞賛する記事がみられた。

⁶¹ *Report of The Commissioner of Patents for the Year 1861* (Washington: Government Printing Office, 1863), p.537.

女性が急な階段を上る、テーブルにもたれかかる、安楽椅子に身を沈める、歌劇場で椅子席まで通過する、馬車でさらに深く腰掛けるという行為は、彼女自身や他人に不便をかけることなくできるようになり、イギリス人女性の慎ましさを台無しにしていた数々の奇行をかなりの程度緩和して、傍観者の不躺な意見を引き起こすこともなくなった。この波のようにうねる拘束具は、非の打ちどころがない。ついには、クリノリンはドレスに優美な襞の流れを与えてくれる⁶²。

この記事にあるように、改良の進んだクリノリンが道徳的観点で正当化されていたことは重要である。こうしてクリノリンの流行はますます広がった。版を重ねてミドルクラスに愛読されたチャールズ・イーストレイクの『家具、室内装飾、ディテールのヒント』(*Hints on Household Taste*) (1868)には、「クリノリンは実にあさましい発明品だが、その下品さと過剰さへの非難にも関わらず、その流行は収まることがない。」と述べられている⁶³。『タイムズ』には、1870年になっても「おなじみの話 (An Old Story)」と題して、非常に大きなクリノリンを着用した女性がリスpekタブルな外見として語られていた⁶⁴。

第4節 クリノリンの恩恵一動く身体

4-1. 鉄道の発達とクリノリンの改良

以上で見たように、鉄製フープのクリノリンによるスカートの軽量化と柔軟性によって、女性たちはファッションに快適さを重視するようになり、実際それを体感していた。これまで流行のファッションには、「歩く」「座る」といった日常の身体運動についてはほとんど無頓着であった。鉄フープのクリノリンはそうした身体運動の不便さを解消するための試行錯誤から生まれ、最初の発明品の後も改良をつづけて進化していた。この現象とともにミドルクラスの間でブームになったのが「鉄道旅行」だった。

⁶² *Crinolines, Crinolettes, Bustles and Corset from 1860-80*, V&A museum website. <<http://www.vam.ac.uk/content/articles>>

⁶³ Charles Eastlake, *Hints on Household Taste in Furniture, Upholstery, and Other Detail* (London: Longmans, Green, 1869), pp.232-233.

⁶⁴ *Times*, November 28, 1870, p.11.

ペチコートをかさねた重いスカートの時代は女性たちの外出範囲は家の周辺であり、遠方の旅行は、新婚旅行など一生にあるかないかの特別なイベントに限られていた。当時の新婚旅行の行先として、ロンドンに暮らすミドルクラスは、バースやタンブリッジ・ウェルズ、ブライトンなどの保養地、地方に住むミドルクラスには都市のロンドンを観光する国内の旅が主流だった。基本的に交通手段は馬車か徒歩で、舗装されていない道を数時間かけて移動していたため、国内旅行が精一杯だったのだ。歴史家のダニエル・ブーアスティンは、古英語でトラベル (travel) という名詞は、trouble や work、torment を意味する travail と元来同じ単語であり、フランス語の travail は、ラテン語もしくはロマンス語の 3 つの杭のある拷問道具を意味する trepalium に由来していることに言及し、旅とは骨の折れる、困難を伴うことだったと述べている⁶⁵。人々は何が起きるか分からない旅行に、周到な準備と、多大な費用と時間を費やしたのだ。

重く動きにくいファッションでも大きな支障にはならなかったのは、ミドルクラスの女性たちの日常は、旅行することが滅多にない、家を主体とした生活であったからだ。しかし、鉄フープのクリノリンの登場以降、街を歩き、乗馬やクロケット、登山などのスポーツを行なう女性たちの姿が見られるようになり、旅行をする習慣も生まれていた (図 1-15)。外出が促進されたのは、むしろ外出に伴う不便や危険を減少させた交通機関の進歩が前提条件にあった。その進歩もまた製鉄業の発達、つまり「鉄」の恩恵によって実現していた。その最たるものが「鉄道」である。ヴィクトリア朝時代のめざましい製鉄業の発達は、膨大な鉄道敷設用レールの需要に支えられていた。鉄道は人間の移動という概念を一新した。イギリスの鉄道の歴史は、1830年にマンチェスター～リヴァプール間に世界で初めての乗客用の蒸気機関車が開通したことに始まる。1833年にはイギリス最大手のグレート・ウエスタン鉄道が設立された。1840年代は「鉄道狂 (railway mania) の時代」と呼ばれているように、国内の鉄道建設が猛スピードで進んでいく。1844年に鉄道法が施行されると、路線幅の統一と客車クラス別に運賃の整備もなされ、移動の手段として大衆にも身近に

⁶⁵ ダニエル・J・ブーアスティン『幻影の時代—マスコミが製造する事実』星野郁美、後藤和彦訳 (東京創元社、1964年)、p.97.

なっていた。とはいえ、当時の鉄道は安全とは言い難く、火災や脱輪、突風の被害は度々報道された⁶⁶。一等・二等車は馬車の延長として数人乗りの個室に分かれ、個室ごとに扉が付いたコンパートメント形式だったが、自家用馬車と異なって他人同士が乗り合わせるようになった。車内では新たな出会いも生まれるわけだが、その反面、男性の女性に対する嫌がらせも頻発していた⁶⁷。また密室状態の車内では、窃盗や殺人などの犯罪が起こる不安もあった。女性が付添いのシャペロンなしで、一人で乗車することは躊躇われることであったことがわかる。

しかし 1850 年代になると信号機の設置や駅間で電気通信機⁶⁸を導入して、衝突事故の防止策がとられるようになり、密室状態の車内には壁に覗き穴をつけて隣から見える工夫がなされた。また、一等車には、女性用のコンパートメントを設ける試みもされた。まもなく鉄道網はヨーロッパ大陸にも広がり、ロンドンには 1863 年に世界初の地下鉄が開通する。こうして第二の鉄道ブームを迎えた 1860 年代は、女性の外出に鉄道が不可欠になっていたのだ。

鉄道に乗る女性の様子は、多くの画家が絵画に描いている。有名な絵画としてヴィクトリア朝の画家オーガスタス・エッグが 1862 年に描いた《旅の道づれ》(図 1-16)を見てみよう。列車の一等車のコンパートメントに向かい合って座るミドルクラスの若い女性が描かれている。制作年からみると鉄製フープのクリノリンのブーム絶頂期であり、2 人ともクリノリンを着用して座っている点に注目したい。一方は読書をし、他方は眠っている女性の表情からは、大変寛いだ印象が読み取れる⁶⁹。堅く折れやすいこれまでのクリノリンでは深々

⁶⁶ たとえば 1844 年のプレストン・クロニクルには、プレストンからマン島とダブリン間を走る鉄道が、激しい突風によって 500 人近くの乗客ほぼ全員が船酔い状態、ガラスが割れ、車両の備品は散乱する被害を報じている。 *Preston Chronicle*, July 20, 1844.

⁶⁷ Lydia Murdoch, *Daily Life of Victorian Women* (Greenwood Press, 2014), pp.208-209.

⁶⁸ 機械による信号機として、1840 年代にイギリスで発明された腕木式信号機は、信号扱所と信号機の間を鉄製のケーブルでつないで遠隔操作した画期的な装置であった。梅原淳『鉄道ダイヤを支える技術：閉塞、信号、合図、標識』（秀和システム、2016 年）、pp.5-6.

⁶⁹ 小野寺玲子は、この絵画について「当時の鉄道車内の光景とヴィクトリア朝ミドルクラスの外国旅行の態度とがリアリスティックに描かれている」と述べている。そのうえで、2 人の少女の眠りと読書の対比、オレンジの籠と花束の

と腰を掛けることは不可能であったが、この女性たちに見るように柔軟で軽い鋼のクリノリンは座ることができた。以前の籐や鯨骨、木材などのクリノリンは、直ぐに折れてしまうため馬車に乗る際はその都度脱がなければならなかった。しかし長時間におよぶ馬車での移動は、出発地から目的地まで個人単位の移動だったため、目的地に到着しクリノリンを着用する時間の余裕があった。一方で鉄道の場合には、駅から駅への集団移動、停車駅ごとに人の入れ替わりがあり、移動時間も大幅に短縮していた。鉄道に乗るたびにクリノリンを着脱することは、非常に厄介になっていたのだ。第3節3-2で取りあげたパテントブックのさまざまなクリノリンの形状、お尻の部分が空洞になっているクリノリンや、後ろ部分だけの蛇腹式に折りたためるクリノレットなどは、立ったり座ったりの頻度が多い外出時の不便を考慮して生まれていた。鉄フープのクリノリンは、鉄道の進展とともに改良が加えられ、普及が進んでいったのだ。

4-2. 旅行のための服装—生地の変遷

こうして鉄道網が整備され、19世紀半ば頃には旅行をすることがはるかに身近なものとなった。前述のブーアスティンは、国が狭く、ミドルクラスが勃興し、早くから鉄道の発達したイギリスで最初の団体旅行が組織されたと述べている⁷⁰。トマス・クックは、ガイド付き旅行を発案し企業化した最初の人物として知られている。第一回目のツアーは、1841年にダービー～ラグビー線で割引料金の臨時列車を仕立てて、レスターからラフバラまでの往復旅行であった。また1851年のロンドン万博の開催期間には博覧会を見学する団体ツアーを企画した。その後1856年には、最初のヨーロッパ大陸一周旅行を実施している。クックによって、旅行はさまざまなイベントを盛り込んで売り出される一つの商品になった。このような新たな旅行の性格を説明するのに相応しい言葉として、ツアー (tour)、観光客 (tourist) という語が生まれた⁷¹。旅行は苦勞を伴

象徴性について論文で検討している。小野寺玲子「無垢とエロスの合わせ鏡—オーガスタス・レオポルト・エッグ《旅の道連れ》考」『フィジカルとソーシャル—ウィリアム・ホガースからエプスタインへ』田中正之監修（ありな書房、2017年）、pp.75-105.

⁷⁰ ダニエル・J・ブーアスティン(1964)、p.98.

⁷¹ ブーアスティン(1964)、p.97.

うトラベルから、手軽で楽しいツアーに変化したのである⁷²。旅行が娯楽のひとつとして普及するにともなって、旅行用のファッションも登場した。1855年のパリーロンドン間を鉄道旅行した記録には「新しい旅行様式は、旅行服にもびっくりするほどの影響を与えた」⁷³と述べている。これまでは汚れても良い衣服を選んでしたが、今では、「ご婦人は、身体にぴったりのひどく色っぽい女性乗馬服と、新しいモダンな帽子」で、軽快にタラップに乗り込んでいた。快適な鉄道での移動は、汚れても良い着古しの上着ではなく、旅行先やそこでアクティビティに応じた服装を生み、ファッションナブルな装いに変化させたのだ。

とりわけミドルクラスのレジャーとして人気が高かった旅行先は、ブライトンやウェイマスなどの海辺のリゾート地であった。1841年にロンドン～ブライトン間に鉄道が開通して以来、ブライトンは休日の日帰り旅行地として多くの人々で賑わった。1861年には、一日に3万人もの行楽客がブライトンにやってきたという⁷⁴。1859年の作法書には、「旅行の服装は華美なシルクのドレス、装飾的なボンネット、白い手袋、宝石は相応しくない。シルクやレザーは雨や埃でダメージを受けやすく、高価な宝石は無くしたり、盗難の危険性がある。散歩用のクリノリンドレスに比べると、旅行用のドレスは丈夫で実用的であり、メリノやアルパカ、無地で、丈夫なインドシルク、グレーもしくはブラウンのリネンで仕立てる」⁷⁵とアドバイスしている。1867年のEDMにも、「旅行用には、茶色シルクのストライプと、若干明るい茶色シルクのダイヤ型パターンでトリミングされた、もみ革色のドレスがよい。トリミングはアレンジが凝っていて説明しがたいが、全体の見栄えが大変良い」⁷⁶と、実用的かつ見栄えのよい服装が紹介されている。

⁷² tour の語源は、ラテン語で「円を描くのに用いる道具」を意味する tornus である。現代のアメリカの辞書は tourist を「楽しみのために旅行する人」と定義している。

⁷³ ヴィンフリート・レシュブルク『旅行の進化論』林龍代・林健生訳（青弓社、1999年）、pp.144-146.

⁷⁴ John Lowerson & John Myerscough, *Time to Spare in Victorian England*. Hassocks (Sussex: Harvester Press, 1977), p.31.

⁷⁵ Eliza Leslie, *Miss Leslie's Behavior Book: A Guide and Manual for Ladies* (Philadelphia: T.B. Peterson and Brothers, 1859), p.94.

⁷⁶ "The Fashion", *EDM*, June 1, 1867, p.313.

前述のエッグの絵画では、列車の車窓から海景色が広がっている。それは南仏の保養地マントンの光景である。2人の女性の装いを見てみると、光沢感のあるグレーのシルクドレスを着用しており、無地のグレーの布地は丈夫なインド製シルクだと思われる。宝石は身に着けずに、膝の上には1840年から65年頃に流行した、ポークパイ・ハットと呼ばれるフェルト生地 of 丸い縁なし帽子が載っている。まさに作法書で述べているような旅行時のシンプルな装いである。

女性雑誌では1861年に新装版になった *EDM*、同年に発刊された上層ミドルクラス向けの『クイーン』などに旅行のコーナーが設けられ、観光名所の情報とともに、気候に応じた服装のアドバイスが掲載されていた。たとえば1866年6月号の *EDM* のファッションプレートには、散歩用のドレスと旅行用のクリノリン・スタイルのドレスが並べて紹介されている。白地に紫の水玉ドレスに鮮やかな藤色スカーフの散歩用ドレスに対して、旅行用ドレスは無地のブラウンのリネンで仕立て、縁どりは襷飾りではなく、太目の紐を縫い付けた簡素な装飾が施されており、対照的な装いである。1864年の8月号の *EDM* では、夏の旅行には、夏らしい淡黄色のベンガル織りのポプリンで仕立てたドレスに、紫色の輪状にしたリボンでシンプルにトリミングし、蝶ネクタイを付けたスタイルを紹介している。袖の部分は、タイトにせず通常のコート袖のようにゆったり余裕をもたせ、ウエストには太めのベルトを装着し、スカートにはポケットを付けるアドバイスをしている⁷⁷。女性たちに旅行が身近なものになったことで、女性雑誌では、一年を通して旅する人々に向けて衣服の組み合わせや生地についてのアドバイスが掲載されていた。シルエットの上ではいずれもクリノリンを着用した同一のスタイルであるが、TPOに応じた生地素材の使い分けが推奨されていた。ミドルクラスの女性たちは、雑誌から生地についてさまざまな知識を得て、外出の装いを工夫していたのだ。

4-3. ばねを用いた椅子

鉄製のクリノリンに加えて、さまざまな生地の使い分けによってドレスは身体に快適なものになっていた。身体運動に即したモノづくりは、家具、とくに

⁷⁷ *EDM*, July, 1864, no. 64, vol.10, p.101.

椅子のデザインにも顕著に表れていた。身体の動きに即した椅子に重要なカギとなったのは、クリノリンと同様に針金という素材であり、これをコイル状にした「バネ」であった。

ヴィクトリア朝時代のインテリアについては、ジャコビアンやルネサンス、ゴシック、ロマネスクなど過去のさまざまな様式が一举に復古し、折衷されて、新鮮味のないスタイルであったと言われている⁷⁸。しかし外面の様式は混乱していたものの、内部の構造には新たな技術が取り入れられ、快適さに配慮した家具が次々に登場していた。ジーフクリート・ギーディオンは『機械化の文化史』のなかで、機械化が家具にもたらした影響として2つの方向性を指摘している。第一には、家具の材料に安価な代用品を求めていく方向性、第二に人間の身体を支え、助けるために使われる方向性である⁷⁹。テクノロジーが駆使された家具は、室内装飾家によってデザインされるのではなく、技術者によって「構成される」ようになっていった⁸⁰。前者の方向性、すなわち材料の安価な代用品を求めた結果、家具の表面は装飾過剰となり、家具のデザインにおいても趣味の悪さに非難が集まった。

一方で、後者の方向性では、身体の動きに合わせて内部の構成を工夫した新しいフォルムの家具が生まれた。たとえば、オットマンと呼ばれた、真ん中に円推の先端を切ったような背もたれの付いた円形のソファは1860年代に大流行し、ドローイングルームの中央に置かれた(図1-17)。椅子の高さが低く、座る部分には詰め物をして弾力をもたせていたため、クリノリンのドレスを着用していても楽に腰掛けることができた。さらに、シェル型のゆるやかな曲線型をつくっているソファの背もたれの部分には、鋼が入れ込んであり、寄りかかったときに歪曲してリラックスできる状態が配慮されていた。前述のギーディオンは、家具の外観は過去の時代様式の模倣であったが、家具作りに「身体を完全にくつろがせること」が追求され、あらたな「坐の姿勢」が発展してい

⁷⁸ Victoria Rosner, *Modernism and the Architecture of Private Life* (Columbia University Press), 2005, p.7.

⁷⁹ S・ギーディオン『機械化の文化史—ものいわぬものの歴史—』榮久庵祥二訳(鹿島出版社、1977年)、p.370.

⁸⁰ ギーディオン(1977)、p.370.

たと指摘している⁸¹。鉄道の座席についても 1850 年代から 60 年代にかけて、木製の硬い椅子に代わり、座った時に負担のかかか腰と首に詰め物をしたクッション状の椅子が採用された。エッグの絵画にも、背もたれと座席に布張りのクッションが使われており、もたれかかって眠る女性の様子からも椅子の座り心地の良さが伝わってくる。

鉄の恩恵はバネをはじめとする部品に留まらず、椅子そのものの素材にも使われている。ゆったりと腰掛けることのできるクッション付きの椅子のほか、1850 年頃には軽くて細い持ち運びが可能な鉄製のパイプ椅子が登場した。1844 年頃に鉄の溶接技術が伝わったフランスで最初に作られた椅子には、表面に木目の塗装がされている。あくまでも木製の代替素材として鉄が用いられたため、表面がカモフラージュされている。木製にはない軽さと丈夫さを兼ね備えた鉄パイプの椅子は、主に庭園用に使われたが、リビングルームやドローイングルームにも置かれるようになった。室内に置くパイプ椅子には、鉄の骨組みを隠すために木製や象嵌に見せる念入りな塗装がされ、布張りの座部と背もたれの部分に刺繍を施すなどの装飾性が重視されている（図 1-18）。パイプ椅子は、女性でも容易に持ち運ぶことができ、屋内外を問わず座ることをより手軽にした。このように、女性たちの身体運動を促進したファッションとインテリアのアイテムには、共に「鉄」という素材が鍵になっていたのである。

おわりに

本章では、1840 年代から 60 年代のクリノリン・スタイルに焦点をあて、鉄製のクリノリンの革新性について考察した。クリノリン・スタイルの特徴であるスカートのシルエットは、何枚ものペチコートを重ね履きしてボリュームをつくっていたため、非常に重く、これを着用した女性たちは歩くことさえ不自由だった。それゆえ、ヴィクトリア朝初期の 1840 年代のクリノリン・スタイルは身体の動きを拘束するファッションであった。しかし、1850 年代以降のクリノリン・スタイルは、それまでと一変して活動的なファッションになった。それは鋼という最新の素材を用いたフープ状のクリノリンの発明によるもので

⁸¹ ギーディオ(1977)、p.375.

あった。鉄道の敷設をはじめ、工業機械や家具の発展にも恩恵をもたらした鉄は、クリノリンやコルセット、パラソルなどの流行の服飾品の材料として積極的に取り入れられ、ヴィクトリア朝期のモード産業を支えていた。製鉄技術の向上によって大量生産が可能になったクリノリンは、労働者階級にまで普及し、クリノリンの作り手である女性たちにも着用されるようになった。あらゆる階層に広がったクリノリンに対して、メディアは批判的な態度でクリノリンの廃止を主張したが、流行が収まることはなかった。というのも、当時のパテントブックや広告記事に明らかなように、鉄の利便性を活かして運動を容易にする工夫をしたクリノリンが次々に登場していたのだ。そのような考案を取り入れて改良品を生み出すことができたのは、作り手側もクリノリンを着用し、改良点についての認識を共有していたからであった。

また、鉄の利便性は生活家具にも取り入れられ、とくにバネを使用したソファや軽量のパイプ椅子などは人々の姿勢や習慣を変えるきっかけになっていた。こうして鉄の恩恵が生活の中に浸透していくなかで、クリノリン・スタイルの流行は1860年代末まで続いた。1870年代にはバススル・スタイルが主流となるが、臀部を誇張するこの新たなシルエットも鉄製の器具によって形づくられ、鉄は体のシルエットを形成する下着に欠かせない素材となっていた。

その起点は1856年の鉄製フープの登場であり、1840年代から60年代の約30年間のスカートが大きく広がったクリノリン・スタイルは、1856年を境目として、ペチコートを重ねた重々しいファッションから一枚のクリノリンとズボン型の下穿きという動きやすいファッションに一変した。シルエットの上では一見すると変化はないものの、クリノリンは機能面において大きな変化を遂げていたのだ。こうして女性たちは積極的に屋外を歩くようになり、旅行やスポーツなども経験し、新たな身体意識を獲得していくのである。鉄製フープのクリノリンは、身体運動を考慮したファッションの起点となる重要な身体補正具であったといえる。

第 2 章 19 世紀イギリスの模造品ショールのデザイン —フランスとインドからの影響—

はじめに

第 1 章では、製鉄技術の発達によって社会を活性化させた鉄という新素材が、クリノリンという服飾品にも取り入れられ、女性たちの身体に静から動への動きをもたらしたことを述べた。クリノリンを着用した女性たちは、頻繁に外出するようになると、クリノリンドレスを包み込む羽織り物として、カシミア・ショールが必需品となった。このカシミア・ショールも機械技術の恩恵を受けて大ブームになった服飾品だった。

カシミア・ショールは、もともとインドのカシミール地方の標高 5000 メートルの山間部に生息するパシュミナ山羊の冬毛で織られた高級ショールであった。一頭からわずか 20 - 30 グラム程しか採取することができないパシュミナ山羊の冬毛を使用したショールは、しっとりとした独特の肌触りと、軽さ、保温性があった¹。素材として秀でていたことに加え、エキゾチックなデザインが西洋の女性を魅了した。カシミア・ショールは、イギリスには 18 世紀末に東インド会社を通じて伝わり、王室や上流階級の女性たちが身に着けた。18 世紀末から 19 世紀のヨーロッパでは松傘模様、あるいはペルシャ語で「茂み」を意味するボテ模様、涙模様などとも呼ばれた個性的なモチーフが、カシミア・ショールの典型的な文様として用いられた。本章では、19 世紀のカシミア・ショールのブームに焦点をあて、テクノロジーと文様の変化の結びつきを明らかにする。作り手側に目を向けてショールのデザインの変遷をたどりながら、第 1 節では、国内の模造品ショールの製造について概観し、第 2 節では悪趣味と揶揄されたイギリス製品のデザインを国内のデザイン教育、産業博覧会との関係からみていく。そして第 3 節で、1851 年のロンドン万国博覧会以降にデザイン改革への意識がさらに高まったなかで、改革を進めた中心メンバーがインド

¹ Rachael G. Mossman, *Design Techniques of Kashmir Handloom Textiles* (Read Book Ltd., 2016), pp.11-14.

の模様と言及したことに注目する。インドやフランスのデザインの模倣を脱するために、彼らは普遍的なデザインの原理をインドの模様に見出した。この原理に則ることで、デザインの質の向上を目指したのだ。最後の第4節では、着用者として、ショールを装飾品として受容した女性たちにも目を向ける。女性たちにとってショールの趣味の良さは、デザインの内容ではなく、むしろ全体のコーディネートに取り入れる「着こなし方」で判断された。クリノリンとショールが階級を問わず普及するようになった1850年代後半から60年代に、ミドルクラスの女性たちは、カシミア・ショールを纏う身体でリスpekタブルな服装をどのように体現していたのかを追究する。

第1節 イギリスにおける模造品ショールの製造

1-1. 19世紀のカシミア・ショールのブーム

19世紀のカシミア・ショールのブームは、ナポレオンと将校たちがエジプト遠征（1798-99）の際に、妻へのプレゼントに持ち帰ったカシミア・ショールがきっかけとなり、フランスの上流階級女性の間で巻き起った。装飾品としての需要が高まり、フランスやイギリスでも「模造品ショール」の製造がはじまった。機械によって量産された模造品ショールの品質は、手織りとは比べものにならないほど粗雑であった。

フランスのカシミア・ショールの流行について詳細な調査を行ったモニク・レヴィ＝ストロースは、イギリスで製造されたショールのデザインはフランスを追従したものだたと述べている²。19世紀半ばにはスコットランドのペイズリーがヨーロッパでカシミア・ショールの最大の生産地となり、松傘模様はペイズリー模様とも呼ばれるようになっていた。しかし、ペイズリーのデザインは、大部分がインドやフランスのデザインの模倣であった。19世紀初めは、イギリスのショール製造業者はインドのデザインを忠実にコピーしたが、ヨーロッパで大ブームになると、1830年代から女性向けにデザインをアレンジしていく。デザイン教育が充実していたフランスではショールのデザインも卓越していたが、イギリスではテクノロジーの進展にともなって、本来のインドのシ

² Monique Levi-Strause, *The Romance of the Cashmere Shawl* (India: Mapin Publishing Pvt Ltd, 1987), p.10.

ョールにある松傘模様から逸脱した「吐き気をもよおすほどに(*ad nauseum*)」³ 装飾的なデザインが横行した。美術批評家たちは、こうした見栄えばかりのデザインを非難し問題視しはじめた。というのも、市場競争の増した 1830 年代に、国内では産業製品のデザインに関心が集まり、イギリス政府もフランスやドイツに比較してデザインの分野で明らかに劣っていることに危機感を抱き、デザイン教育の改革に乗り出していた。美術雑誌や新聞には日用品のデザインに関する記事が増え、ショールのデザインにも関心が集まっていく。1850 年代にデザインの有識者が評価したのはインドのデザインであり、インドのカシミア・ショールは国内のデザイン改革にも影響力を与えていたのだった。

1-2. カシミア・ショールの起源

まず、カシミア・ショールの起源についてみていきたい。*OED*によると、shawl の語源はペルシャ語の *shāl* に由来する。金銀糸で装飾された最高級のカシミア・ショールは、インドの王侯貴族の装飾品として、主に肩掛けや、パトカと呼ばれた腰帯、衣装の生地に使われた。元来はペルシャの宮廷衣装であったショールに魅了されたインド国王が、トルキスタンの織物職人を呼び寄せて技法の伝授を求め、インド国内におけるショールの製造を始めた。15 世紀のことである。歴代皇帝の中でも、ムガル帝国のアクバル帝(1542-1605)は大のショール愛好家として知られ、インドやペルシャでは女性よりももっぱら男性の服飾品としてステイタス・シンボルの機能を果たしていた⁴。

ヨーロッパでは、イギリス人が東インド会社のインド交易を通じてカシミア・ショールにいち早く目をつけた。東インド会社の役人たちや、植民地インドで暮らしていたイギリス人の女性(メンサヒブ)の影響によって、本国にショールや宝石などのインド製品がもたらされた⁵。18 世紀末のイギリス女性の

³ Ralf Nicholson Wornum, “The Exhibition as a Lesson in Taste”, *The Art-Journal Illustrated Catalogue* (London: George Virtue, 1851), p.XX***.

⁴ *A Dictionary of the Economic Products of India*, vol.6 (Superintendent of Government Print, 1893), p.643.

⁵ 1852 年に創刊され、ミドルクラス女性に圧倒的な支持を得た *EDM* の読者投書コーナーでは、メンサヒブがショールを安く販売する、または物々交換を提案する記事が見受けられ、イギリスの女性たちが高価なカシミア・ショールを手に入れる 1 つの手段になっていた。坂井妙子『『虚栄の市』におけるカシミア・ショールのディスコース—女性登場人物の心理・性格・感情—』『国際服飾

ファッションに目を向けると、マリー・アントワネットが好んだ簡素な綿モスリンのドレスを先駆けにして、パニエとコルセットを装着した重々しい衣装から一変した古代ギリシャ時代のドレスが流行していた。薄いモスリン素材のハイウエストのドレスは、19世紀に入り「エンパイア・スタイル」として宮廷の公式な服装となり、防寒のためにカシミア・ショールが欠かせない装身具となった。

18世紀末にインドからもたらされたショールには、図 2-1 のような生成り色か染色された長方形の生地両端に、ボーダーと一列に並んだ松傘模様を配した伝統的なカシミア・ショールのデザインがほどこされている。松傘模様は、西アジアに古くから伝承する「生命の樹」のモチーフを起源とする。生命の樹は、ほとんどの民族の造形文化に見られる生命の象徴として、樹木崇拝の一表象であり、聖書の『創世記』でも、エデンの園に生命の樹が登場している。ナツメヤシや菩提樹、ブドウの木など様々な樹木がモチーフになっているが、インドの松傘模様は糸杉に由来するとされており、丸みを帯びた勾玉のようにもみえる独特のフォルムをそなえている。このエキゾチックな文様にヨーロッパの人々は魅了された。

インドの伝統技法では一枚のショールを一続きに織り上げるため、完成までに18か月から3年を要した。こうして織られたショールは、ミドルクラスの年収に相当する200ポンドから300ポンドの価格がつく高級品であった⁶。19世紀に入るとヨーロッパからの注文が急増したことによって、インドの製造業者は無地と柄の部分とを別々に織ったものを縫い合わせる方法や、無地のショールに刺繍で模様をつける方法によって輸出品を効率的に生産するようになったが、それらのショールも一般大衆には手の届かない贅沢品であった。インドから輸入したショールは上流階級御用達の高級洋品店で販売され、ショール一枚には誂えのシルクドレス一着を上回る価格が付けられた⁷。

1-3. イギリスにおけるショール製造のはじまり

学会誌』第40号(2011) pp.11-13.

⁶ Valerie Reilly, *The Paisley Pattern* (Glasgow: Richard Drew, 1987), p.32.

⁷ カシミア・ショールは少なくとも50ポンド以上の価格で販売された。この値は19世紀前半の下層ミドルクラスの年収の3分の1から4分の1にあたる。

婚約者への結納品や母から娘へ伝える一家の財産として、カシミア・ショールはステイタス・シンボルになった。フランスが火付け役となって上流階級を中心に需要が高まり、まもなくイギリス国内でも模造品ショールの製造がおこなわれるようになった。イギリスでは、1790年代にリネンの製造で繁栄したエジンバラで最初のカシミア・ショールの製造がはじまった⁸。当初、イギリス商人はカシミール地方の山羊を船で運び自国で繁殖することを試みたものの、標高の高い寒冷地に暮らすカシミア山羊はイギリスの気候には適応できず敢無く断念された。高価なカシミア毛はインドからの輸入に頼るしかなかった。カシミア毛を用いないイギリス製のショールの生産には、主に縦糸に絹、横糸に木綿か絹、またはその混糸が使用されたが、むろんカシミアの肌触りにはほど遠かった。カシミアのような繊細な糸と綿密な織り技術の改良が、国内生産での課題となっていた。

エジンバラの製造業者の中でも1804年からスコットランドの商工人名録に挙がっているギブ&マクドナルドは、模造品ショールの品質の高さで評判を集めた。製造のはじまった頃は手織機を使用した。技術的な制限からインドで織られたカシミア・ショールのデザインを忠実に模倣することは困難だった。しかし1810年にはスコットランドの漁業・製造業・改良品の評議委員会⁹からカシミアに匹敵するテクスチャーとデザインが評価され、ギブ&マクドナルドのショールに20ポンドの賞金が授与されている。その後の展覧会においても幾度もの入賞を果たし、1840年代までショール製造業で存在感を示した¹⁰。ヴィクトリア&アルバート博物館に所蔵されているショール(図2-2)は、ギブ&マクドナルドの最盛期にあたる1830-40年代につくられた模造品ショールである。黒いウール生地 of the 両端にある幅広いボーダーは緑、黒、白、黄色に区分けされ、その中に小さな草花が密集した松傘模様が左右対称に並び、黒、白、赤、朱、緑、黄色の色糸で模様が織られていた。両端のボーダーを色分けし、

⁸ スコットランドは1707年にイングランドと併合し大ブリテン王国となり、1999年の議会独立まで同君連合であった。ここではスコットランドもイギリス帝国に含めて論じている。

⁹ スコットランドの政府機関の中で経済政策を担ったこの委員会は、製造業者の描画教育のために描画学校を設置し、展覧会開催にも力を入れていた。

¹⁰ Meta Muir, *The Edinburgh Shawl in A Century of Scottish Shawl Making* (Edinburgh: Corporation Libraries and Museums Committee, 1962), p.9.

そこに松傘模様を配置するデザインは 1820 年代のインド製カシミア・ショールに典型的なデザインで人気を集めた。この模造品ショールは 6 ポンドから 16 ポンドで、本物のカシミア・ショールの 20 分の 1 以下の価格で販売された。こうしたインドのデザインを模倣したショールだけでなく、無地の布地に円形のメダイオン模様をアップリケしたショール（図 2-3）や、黒のストライプ模様などエジンバラの業者にオリジナルのデザインもあったが、それらは一時期の流行に終わってしまった。

ノリッジとペイズリーでも同時期の 1805 年頃に模造品ショールの製造がはじまった。ノリッジは、17 世紀から毛織物産業の町として知られていた。縦糸にシルク、横糸にウールを使った生地、刺繍で模様を縫いこんだショールが製造されていた。この刺繍模様のショールは王室にも献上された高級品だった¹¹。その後、刺繍から織り模様のショールに移行していくが、高級志向のノリッジでは織りのショールも手作業に拘ったため、次第に機械生産の安価なショールの需要に押され製造業者の数は減少していった。この大衆市場向けのショールは、ペイズリーで多く製造された。

ペイズリーでは 18 世紀以降に織物産業が発達し、1805 年頃に織りの技術を持つ職人がショール産業にも着手しはじめた。1820 年代には製造業者は 8 社だったが 1830 年代半ばには 27 社になり、年間 100 万ポンドもの収益を上げていた¹²。製造業者が急増した背景には、1827 年にカシミール地方を襲った大地震によりカシミールの製造業者が激減したことや、カシミア・ショールを輸入する際に政府が重い税金を課すようになり、イギリス産のショールの需要が増えたことなどがある。表 2-1 は、フランク・アメスの『カシミア・ショール』に記されている 1810 年から 1870 年までのカシミールでのショール生産量を、筆者がグラフ化したものだが、1820 年代に大幅に下降していることがわかる。その後 1840 年代に生産量は回復したが、世紀半ばにはペイズリーがヨーロッパで最大の生産量を占め、ショールの町として名を広めていた。模造品ショールの生産量はジャカード織機の導入によって大幅に増大した。

¹¹ Pamela Clabburn, Penelope Alfrey, *The Norwich Shawl: Its History and a Catalogue of the Collection at Stranger Hall Museum* (HMSO, 1995), p.114.

¹² Reilly (1987), p.44.

フランスで発明されたジャカード織機は、1834年にイギリスに導入された。まもなくペイズリーのジェームズ・モリソンが、フランスのジャカード機を改良した Ten Box Lay を発明し 1836年に特許を取得した¹³。モリソンの改良品によって、1840年代はジャカード織機が普及し、ペイズリーにおけるショール製造は職人小屋から織機を収容した工場での製造に移行し、生産の規模が拡大していった¹⁴。ジャカード織機の使用によって、絹と木綿を交ぜ織りした薄地のバレージュや厚手に平織りされたグロ・ド・ナプル(gros de Naples)などの目新しい布地も取り入れられ、ショールの生地が多様化した。また模様を織ることが容易になったことによりデザインも大きく変化していく。手織り機の場合は、綜統を調節する少年(draw-boy)と、仕上げに毛の刈込み作業をおこなう少女のアシスタントが雇われていたが、ジャカード織機では一連の工程を一人で行うことができた。模様に合わせて穴を開けた鉄製のカードを使用することで、織機が誤操作する心配もなく、複雑なパターンを正確に織り出せたのだ。ジャカード織機の使用によって、両端に松傘模様を並べるシンプルなデザインよりも、全面に模様が広がったデザインのショールが主流になっていった。全面模様のデザインはヨーロッパ人好みにアレンジされ、とりわけ好まれたのはパリで流行した鮮やかなフランスのデザインであった¹⁵。チベット山羊の毛を使用したチベット・ショールの製造で評判を得て、ペイズリーで最も大きい製造業者となったロバート・カーは、ふっくらとしたモール状の糸を使用した、フランス語で芋虫を意味するシェニール織をいち早く模倣し、パリで流行していた大きな松傘模様のデザインに厚みのあるソフトな質感を与えたシェニール・ショールを広めていた¹⁶。

¹³ *The New Statistical Account of Scotland by the Ministers of the Respective Parishes, under the Superintendence of a Committee of the Society for the Benefit of the Sons and Daughters of the Clergy*, Vol.VII (Edinburgh and London: William Blackwood and Sons, 1845), p.271.

¹⁴ この装置はフランス人のジャカールが開発し、フランスでは 1818 年からその使用が始まっている。Levi-Strauss (1987), p.28.

¹⁵ フランスのデザインはインドのカシミア・ショール製造業者にも影響を与え、輸出向けにヨーロッパ人好みのデザインを取り入れるようになっていた。Frank Ames, *The Kashmere Shawl* (the Antique Collection Club, 1986), p.42.

¹⁶ *The New Statistical Account of Scotland*, Vol.VII (1845), p.272.

1-4. プリント・ショールの発展

イギリスでは 18 世紀に捺染技術がめざましく進展した。インドから輸入した木綿を染色したチンツの流行によって、国内でも木版による捺染がはじまった。洗濯しても色落ちしにくく、軽くて丈夫なチンツにヨーロッパの人々は魅了されたのだ。イギリスの製造業者は、インドから輸入した薄い綿布にインドの捺染技術を用いてチンツを生産し始めた。チンツのデザインは、すでに国内製造が始まる以前の 17 世紀後半から、インドオリジナルのものではなく、ヨーロッパ人好みにアレンジするよう、イギリス人業者が現地インドの製造工場に注文をつけていた。取引を請け負った東インド会社の役人が、インドの技術者が真似たり適用したりできるように、ロンドンからインドへ更紗の型紙サンプルを送っていた記録が残っている¹⁷。

ジョン・アーウィンが指摘しているように、「インド的」とみなされているチンツに特徴的な植物模様は、インドの図案から生み出されたものではなく、ヨーロッパと中国の図案の組み合わせたものであったという¹⁸。その意味ではインドのチンツがヨーロッパに影響を与えたのは、デザインではなく、木綿を染めるという捺染技術であった。

イギリス国内で捺染織物を製造するようになり、捺染技術が発達した。捺染の製造工程に大きな転機をもたらしたのは、1752 年に特許を取得した銅版捺染と、1783 年にスコットランドのトーマス・ベルが発明した銅版ローラーの捺染機であった¹⁹。これらは 19 世紀に入って普及が進み、銅版によって細かく複雑な模様も正確に染色できるようになった²⁰。技術面で先進していたイギリスでは、すでに新聞の印刷機に使われていた蒸気機関を動力とするアイディアを取り入れた捺染機を、1825 年に考案する²¹。蒸気機関で動く銅版ロー

¹⁷ Andrey W. Douglas, “Cotton Textiles in England: The East India Company’s Attempt to Exploit Developments in Fashion 1660-1721”, *Journal of British Studies*, vol.8, no.2, 1969, p.30.

¹⁸ John Erwin, *Indian Textile Trade in the Seventeenth Century, Part III: Bengal* (Calico Museum of Textiles, 1957), p.10.

¹⁹ Roger Osborne, *Iron, Steam & Money: The Making of the Industrial Revolution* (New York: Random House, 2013), pp.183-184.

²⁰ Jane Ashelford, *The Art of Dress: Clothes and Society 1500-1914* (London: The National Trust, 1996), pp.169-172.

²¹ 『タイムズ』は、蒸気で動くケーニヒの輪転印刷機を 1814 年に導入し、毎

ラーの捺染機により、捺染作業に要する時間が大幅に短縮された。新たな捺染機のおかげでチンツの生産は飛躍的に伸びた²²。捺染布地の生産地はロンドンからマンチェスターを中心とするランカシャー地方に移り、工場での大量生産が一層促進されていった。マンチェスターの捺染業者であり 1851 年の万博の審査員でもあったエドモンド・ポターが 1852 年に出版した報告書によると、国内の捺染布地の生産量は 1796 年が 100 万反(pieces)、1830 年が 860 万反、1840 年が 1600 万反、1851 年が 2000 万反と著しい成長を遂げている²³。

銅版ローラーで模様をつけたプリント・ショールは、織りのショールに比べて値段が安く、大衆市場向けに生産された。プリント・ショールのデザインは、19 世紀初めはカシミア・ショールのデザイン、1830 年代からフランスの織り模様をコピーしたものであった。プリント・ショールは、織機を利用した場合のデザインと異なって、色の使用数が豊富になり、様々な色で染めることができた。19 世紀初頭には染料を繊維に定着させる媒染技術や、色落ちしないインディゴやアカネ染料が登場し、さらに世紀半ばには化学染料が発明されたことによって染色技術が大きく前進した。化学染料は、鉄を製錬する際に、コークスという炭素の塊を石炭から採り出した後に残るコールタールの活用法を模索するなかで生まれた。コールタールは、粘度の強い油状のもので特有の臭気があり、使い道がなく処理に困っていた。化学者が活用方法に試行錯誤するなかで、19 世紀半ばに王立化学学校のホフマン教授がコールタールからアニリンという化学物質を抽出することに成功した。このときにホフマン教授の助手をしていたのが、化学染料の発見者ウィリアム・パーキンだった。パーキンはマラリアの特効薬であるキニーネの合成に取り組んでいたが、キニーネを分解するとアニリンによく似た物質ができることから、実験を続けているうちに 1856 年に偶然にも紫色の色素を発見したのだった²⁴。この色素で絹を染めてみると、

時 2000 枚の高速印刷を行っていた。 *Illustrated London News*, December 2, 1843, p.364.

²² さらに 1831 年には、プリントされたテキスタイルにかけられていた物品税が廃止されたことで、チンツの需要は一層拡大した。

²³ Edmund Potter, *Calico printing as an art manufacture: a lecture read before the Society of Art* (London: John Chapman, 1852), pp.15, 30-31. ここで一反(piece)は、長さ約 10.6 メートル、幅約 34 センチ。

²⁴ Zvi Rappoport, *The Chemistry of Anilines* (New York: John Wiley & Son, 2007), pp.5-13.

見るも鮮やかな紫色になり、ゼニアオイの花の色に似ていたことから、その花のフランス語名から名を取り「モーブ」と名付けた²⁵。モーブの発見を皮切りに、59年には赤色塩基染料のマゼンダが生まれ、コールタールに含まれているさまざまな物質を用いて新しい染料が合成されていった。化学染料は石炭産業が盛んになった19世紀に登場したテクノロジーの落とし子だった。

捺染機と合成染料の発達によって、プリント・ショールのデザインは一層派手な見栄えのするものになった。後述するように、プリント・ショールをデザインするジョージ・ハイトのようなデザイナーも現れた。ショールの需要がもっとも高まった1850-60年代には、ペイズリーの安価なプリント・ショールが大量に出回った。そのようなショールを含む捺染布地のデザインは、機械の導入による品質の低下が喧伝されるようになっていた。捺染布地のけばけばしいデザインは、国内の有識者からイギリスの趣味の悪さの一例として挙げられていたが、室内の表面と構成部分を飾り、モノで埋め尽くすことに「豊かさ」と「礼節」の精神を見出していたミドルクラスには、好意的に受け入れられていたのだった²⁶。捺染技術の発達により、プリント・ショールが普及していったことにより、ショールのデザインはより一層イギリス人好みのテイストになっていったといえる。

第2節 イギリスのデザイン教育と産業博覧会

2-1. イギリスのデザイン教育とショールのデザイン

これまで見てきたように、ジャカード織機やローラー捺染機、化学染料など、織りや染色技術の普及によってデザインの技術上制限が減ると、1830年代から全面模様の大膽なデザインのショールが好まれるようになった。こうしたヨーロッパ流のアレンジは、デザイン教育が進んでいたフランスで発展していた。フランスでは、政府が管轄する80校あまりのデザイン学校のなかにショールの専門学校もあった²⁷。また、イギリスでも高く評価されたフランス人デザイ

²⁵ 『化学はじめて物語』（日本化学工業協会、2006年）、p.6.

²⁶ ペニー・スパーク、菅靖子/暮沢剛巳/門田園子訳『パステルカラーの罫—ジェンダーのデザイン史』（法政大学出版局、2004年）、p.45.

²⁷ House of Commons, *Report from the Select Committee on Arts and their Manufactures, with the Minutes of Evidence, Appendix and Index*, vol.1

ナーであるアメ・デ・クデはパリにデザイン学校を設立し、ショール・デザイナーの育成に貢献した²⁸。クデはインドのデザインを模倣するのではなくオリジナルのデザインを追求した。曲線部分がいびつになってしまうインドの織り方に対して独自の技法で、なめらかな円弧を描いたクデのデザインはたちまち脚光を浴びた。やがてその洗練されたデザインは「ルネサンス様式」と呼ばれるスタイルを作りだした(図 2-4)。写実的な建物と複雑な松傘模様が絡み合うデザインは、ゴシックリバイバルを反映した華やかなデザインであり、インドのショールにみられた素朴な松傘模様はもはや見られなくなっていた。フランスのデザインが流行を先取りしていたのは、ジャカード織機や新たな染色技術を生かしたデザイン学校による実践的な教育の成果だった。

イギリスでは、徒弟制度が廃止された 1812 年以降、職人の技術教育は職工学校で行われるようになり、その学校は 1820 年代に 100 校近くに増えていた。しかしながら、そこでの教育は 1768 年に設立されたロイヤル・アカデミーによる、伝統的な美術教育をふまえたものであった。フランスでみられたショールや陶器など各々の製品に合わせた実践的なデザインの訓練よりも、学問としての美術教育が重要視されていた。人体や風景の素描中心の教育では、実践的なデザイナーは育たなかった。さらにはイギリスの美術学校はアカデミーでさえも民間の運営であったため、政府が運営するフランスの学校に比較して授業料が高額だった²⁹。それゆえ入学者は、金銭的余裕のあるミドルクラス以上で占められ、デザイナーではなく美術の教員を志望する学生も多くいた³⁰。学校的美術教育が効率良く生産の場で生かされていなかったのである。実際にデザイナーとして仕事を持つ職人のためには夜間コースが職工学校に設置されてい

(1836), p.vi.

²⁸ *The Architectural Magazine, and Journal of Improvement in Architecture, Building, and Furnishing, and in the Various Arts and Trades Connected Therewith* (Cornmarket Reprints, 1836), p.547.

²⁹ 19 世紀イギリスのデザイン教育の発展については、以下の論文を参照。

Edward Bird, *The Development of Art and Design Education in the United Kingdom in the Nineteenth Century*, unpublished PhD thesis submitted to the Loughborough University, 1992.

³⁰ スチュアート・マクドナルド、中山修一・織田芳人訳『美術教育の歴史と哲学』(玉川大学出版部、1990 年)、p.164.

たが³¹、実施している学校は少なく、授業内容も限定的であった。また、政府の統制を受けない民間の運営では教育方針が統一できず、地方と都市ではしばしば意見が対立していた³²。

そうした実践力に結びつかない国内のデザイン教育に対する懸念から、政府は1835-36年に「技芸と製造業に関する特別委員会」を召集した。このときの委員会の最終報告書には、デザインが他国に劣る原因として、製造業者が海外のデザインの模倣に依存していること、政府による教育機関が確立されていないこと、著作権の規定が整っていないことが挙げられた³³。委員会は、製造業の実態を知るために、大学教授から画家、製造業者、編集者と多分野にわたり聞き取り調査を行った。ジャカード織機メーカーのクロード・ギロットの証言には、フランスのショール・デザイナーとの格差が明示されている。ギロットによれば、フランスのデザインの優越性はショールのデザインに顕著に示されているという。その理由は、フランスのジャカード織機の工場には3人か4人のデザイナーが雇われているのに対し、イギリスでは1人のデザイナーが8から10の製造工場のデザインを負担していた。さらに、フランスではアメ・デ・クデのデザイン学校のように、織りの技術も習熟するデザイナーを育成したが、イギリスではデザインと織りの仕事は分断されていた。ギロットはこれらの点を指摘し、製品デザインの質の向上のためには技術習得も含めた実践的なデザイン教育を求めた³⁴。

ギロットの訴えもふまえ、翌年1837年に、ロンドンに官立のデザイン学校が設立された。そこでは製造技術の知識や幾何学に基づく図案を学ぶ内容を取り入れることで、これまでの素描中心の授業との差異化がはかられた。しかし、

³¹ 松坂雅子「近代イギリスにおける織物とデザイン：1851年ロンドン万国博覧会を通じた「趣味」の教育をめぐる」、和光大学総合文化研究所年報『東西南北2016』（2016）、p.100

³² マンチェスターを中心とする地方のデザイン学校はアカデミーの美術教育に固執していたが、ロンドンのデザイン学校では「デザイナーの輩出であり、デザインではない」という学校のミッションのもとアカデミーの教育方針に反対していた。Lara Kriegel, *Grand Designs: Labor, Empire, and the Museum in Victorian Culture* (Duke University Press, 2007), p.50.

³³ 菅靖子『イギリスの社会とデザイン—イギリスの社会とデザイン』（彩流社、2005年）、p.31.

³⁴ *Report from the Select Committee* (1836), p. iv.

講師として招聘された人物が画家のウィリアム・ダイスであったことから、依然として美術寄りの教育方法がとられていた。ダイスは「装飾」の講義を受け持ち、その講義録には「芸術と科学の優れた模範は自然(Nature)である」と述べ、自然の模写を重要視していた³⁵。設立当初は、産業活動に役立つデザイナーの育成を念頭に置いた教育を目指していたものの、結果的に生徒はこれまでのようにデザインや図案の模写に従事することになり、「単なる素描学校」という批判は変わらなかった³⁶。たとえば、1760年から続くエジンバラのデザイン学校は、1858年に「美術」学校へと転換して美術教育に力を入れるようになっているし、ノリッジにも1845年に初の「美術」学校が創設されており、結局デザインの向上には繋がらなかった。

こうした状況の中で、ショールの製造業者は、流行の高まりに呼応してフランスのデザインに一層頼るようになっていた。美術教育に力を入れていたエジンバラやノリッジのショールには、インドの模倣ではなく新しいデザインも見られたが、いずれも一過性のもので、デザインとしては定着しなかった。ペイズリーがフランスのデザインを積極的に取り入れ、安価に大量生産するようになると、ますますフランスのデザインが優位を占めたのだ。ペイズリーの製造業者によるデザインの模倣についてはイギリス国内でも問題化しており、需要が落ち込んだエジンバラやノリッジの製造業者は、デザインの盗難防止策を講じるように政府に訴えていた³⁷。これを受けて、政府は1842年に著作権の保護のためにデザインの登録制度を設けたが³⁸、実際に登録する業者は少なく、根本的な改善には至らなかった。ペイズリーの製造業者が安価なフランスのデザインに依存する状況は、世紀半ば以降も続いていた。

³⁵ ダイスは、自然について感覚を喜ばしうる美的対象と見なし、その形態と色彩のすべての多様性と魅力を認めることができれば、装飾研究がより高められるとの考えをもっていた。William Dyce, “Lecture on Ornament Delivered to the Students of the London School of Design”, *Journal of Design*, March, 1849, Vol.1, no.2, p.65.

³⁶ 菅靖子「ヴィクトリア朝における趣味の政治学」『一橋論叢』、第125巻、第3号(2001)、p.264.

³⁷ Reilly (1987), p.17. 1846年9月20日の新聞には、ノリッジで安価な模造品ショールがもたらした地元業者への損害についての記事がある。 *The Satirist; or, the Censor of the Times*, September 20, 1846, p.298.

³⁸ 『ペイズリー文様の展開：カシミヤ・ショールを中心に 特別展』カタログ(渋谷区松濤美術館、1993年)、p.18.

2-2. デザインへの関心と産業博覧会への影響

イギリスでは、産業革命期の 1754 年に創設された芸術協会を先駆けに、国内での産業博覧会や小規模の展覧会が開催されるようになり、産業振興のためにメダルや報奨金の導入も勧められた。しかし、機械の改良品や発明製品がメインであったことから分かるように、評価の基準は製品の「技術性」に置かれていた。たとえば 1829 年の芸術協会の博覧会のテキスタイル分野で受賞されたショールは、カシミアとは別素材のシルクとコットンでカシミアと同等の肌触りを試みた技術性が評価されている³⁹。芸術協会の奨学金制度も、テキスタイルに使用するアカネ染料の国産化を目指して設けられたことから、審査基準には技術的観点を重視していた⁴⁰。

しかし、1835 年と翌年に政府が「技芸と製造業に関する特別委員会」を設置したことは、前述のようにデザイナーの育成には効果的に結びつかなかったものの、製造業者の芸術性への関心を大いに高めることになり、産業博覧会の展示内容を検討するきっかけにもなったのだ。芸術協会の博覧会では 1843 年にアルバート公が総裁に就任すると、機械製の工業製品、発明品に加えて、芸術性を重視した産業製品を取り入れる意向が示されたのだった。デザイン改革を主導したヘンリー・コールの強力なサポートのもとで、1848 年の展覧会ではこの意向が実現された。展示品のなかでも、意匠を凝らした模造品ショールの展示コーナーはひとときわ賑わっていた。

展覧会の情報や内容を掲載する産業雑誌や美術誌、新聞記事は、デザインに関するテーマを頻繁に取り上げるようになった。たとえば、当時もっとも権威のあった美術雑誌『アート・ユニオン』の副題にも、その変化が示されている。1839 年の創刊当初は「ファインアートの月刊誌」(A Monthly Journal of Fine Arts)という副題であったが、1844 年には「ファインアートと装飾芸術の月刊誌」(A Monthly Journal of Fine Arts, and the Arts, Decorative, Ornamental)

³⁹ *Society Instituted at London for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce: with the Premiums Offered in the Year 1827-28, vol. XLVI* (London: sold by the House keeper, at Society's House in the Adelphi: and by All Book Sellers, 1828), p. xix.

⁴⁰ 竹内有子「水晶宮の展示：1851 年の大博覧会とヘンリー・コール」『神戸大学表現文化研究会紀要』vol.4,2 (2005)、p.49.

に変わり、産業製品を美術雑誌で積極的に扱うようになったのである⁴¹。同年に開催されたパリ産業博覧会の特集号では、テキスタイル、陶器、家具などの産業製品の展示品について詳しい解説をしている。模造品ショールの解説文は、展示コーナーの中でも「最も素晴らしい」パリのロセットの模造品ショールは、テクスチャーと色合いがアジアと同じ品質の高さであり、デザインに関してはむしろアジアのものより優れていると賞賛していた⁴²。

1845年には、ロンドンのコベント・ガーデンで「初の産業と美術の統合」を謳った展覧会が開催された。この展覧会を扱った特集号は展示品の「美的デザイン」に焦点をあてた解説をした。たとえばカシミヤ・ショールのデザインでは、松傘模様のデザインが複雑過ぎず、上品な色の混ざり具合が効果的に示されているスウェイスランド社のプリント・ショールが高く評価された。松傘模様については、「美しさを左右するのは、どんなに変化に富んだ複雑な形であっても、いかにその従属的な要素が、1つ1つの要素の特異性を失うことなく全体として際立ったデザインを成し遂げているかである」⁴³と解説している。これまでの「美しい」「洗練されている」といった抽象的な表現ではなく、この解説文では、ディテールと全体とのバランスを論じているように、こうした具体的なデザインへの言及がされるようになった。しかしながら、人々の間にデザインに対する見解が定まっていなかった状況にあっては、デザインの批評も時々の流行に迎合した、論理性に欠く内容だった。芸術雑誌で賞賛されているショールのデザインは、縦に長く引き伸ばされた松傘模様が背景の模様と絡み合うフランス産ショールの模様を模倣したデザインであった。

2-3. ペイズリー模様の普及

国内のショール産業は機械生産による安物ショールの普及と経済不況の影響から1840年代に低迷し、エジンバラやノリッジでは製造が衰退の一途をたど

41 同年の1月号には「イギリスのデザイナーが劣っている大きな要因はあまりにも限定的で専門家で占められた排他的な芸術教育にあるにちがいないと考える。我々が述べるのは、ファインアートを包括的に学ぶことによってのみ習得される、芸術一般の法則をデザイナーが身につけることが望まれているということだ。」とデザイナーの美術教育の重要性を述べた。

42 *The Art Union*, vol.6, August 1, 1844, p.246.

43 *The Art Union*, vol.7, July 1, 1845, p.213.

った⁴⁴。ペイズリーでも倒産する業者が現れたが、1850年代には街全体で産業を立て直すことに成功した。ショールの需要が再度高まったのである。以前のブームを凌ぐほどまでにショールが求められるようになったのは、パリのモードの影響が大きかった。スカートを大きく膨らませるクリノリンが流行し、クリノリンドレスに羽織る上着として大判のショールが重宝されるようになったのだ。図 2-5 のバース衣装博物館に展示されているクリノリンスタイルのドレスが纏うショールは、1850年代にペイズリーで製造された大判の織りショールである。さらに、銅版ローラーの捺染機で量産されたプリント・ショールは、労働者階級にも手の届く値段で売られるようになり、模造品ショールは万人に共有されるファッション・アイテムとなった。改良されたジャカード織機と、捺染機の普及が進んだペイズリーでは、大衆市場向けにショールを量産した。幅広い階層に普及したペイズリーのショールは、見栄えのする鮮やかな色彩でアレンジされた松傘模様だった。図 2-5 のショールにも松傘の複雑に絡み合ったデザインが施されている。松傘模様のショールが大流行した 1850年代には、この模様を「ペイズリー模様」と呼ぶようになり、模造品ショールのデザインの代名詞になっていた。

ヴィクトリア&アルバート博物館に所蔵されているショールのデザイン画は、1850年代に流行した「ペイズリー模様」のデザインを示している。そのデザイン画は 19 世紀半ばにショール・デザイナーとして活躍したジョージ・ハイトが手がけた。ハイトはキャリコの捺染職人の父とテキスタイルデザイナーの叔父の下で育ち、チャールズ・スウェイスランドのテキスタイルデザイナーとして働いていた。スウェイスランドは国内でも有名な捺染業者で、2-2 でもみたように展覧会における評価も高かった。広大な敷地の中にはデザイン学校も併設され、教育にも力が注がれていた⁴⁵。

ハイトのデザイン画はプリント・ショールのために描かれたもので、60 枚のデザイン画は、松傘模様とヨーロッパの花模様を組み合わせたデザインである。大きく中央に伸びた松傘模様に写実的な花を組み合わせたデザインには、パリ

⁴⁴ エジンバラでは、最後のショール製造業者が 1847 年に生産を停止した。

⁴⁵ ジョージ・ハイトのデザイン活動について以下を参照。Hilary Young, *Designs for Shawls* (London: Webb & Bower, 1988)

の流行を熟知し伝統的な模様に取り入れるハイトのデザインの才が発揮されている（図 2-6）。赤や緑、黄色やピンクなどの鮮やかな色彩は、当時の染色技術の発達を示している。1850 年代以降のペイズリー模様は、テクノロジーによって生まれた模様であり、イギリスの模造品ショールの中で発展した模様だった。当時のモードは、黒や深緑、紫色などの暗色のドレスが流行していたため、ファッションのアクセントとして華やかなショールが好まれた。ハイトがデザインした「ペイズリー模様」のショールは、暗色のドレスにひととき鮮やかに映えたのだった。ハイトは、有力な購買層であったミドルクラスを中心に人気を集め、フランスを模倣したペイズリー・ショールのブームを後押しした。

第 3 節 万国博覧会とデザイン理論

3-1. 万博に出品された模造品ショールとカシミア・ショール

イギリスの産業製品のデザインには、過去の様々な様式を安易に取り込む折衷主義が横行し、それらの製品は外観の華美さを誇示する傾向にあった。ショールのデザインにも見栄えのする華美なデザインが横行し、ハイトのデザインにも示されるように松傘のモチーフと花模様で、コントラストを強調する鮮やかな色彩が顕著になった。

しかし 1851 年に初の国際博覧会となったロンドン万国博覧会を転機に、テクノロジーを誇示する装飾的なデザインを悪趣味とみる否定的な見方が強くなった。参加国は 39 か国の諸外国と 32 のイギリス植民地の、総数 10 万点に及ぶ展示品が一同に会した博覧会の会場は、まさしく「消費の殿堂」⁴⁶であった。展示品は①原料、②機械、③製品部門の織物、金属・ガラス製品・陶器、④製品部門の織物、⑤美術、⑥雑製品の 6 つの部門に分類され、さらに各部門は 30 部類に細分化して国別に陳列された。ショールは、第 3 部門の繊維製品の 11 から 15、18、19 部類に展示され、イギリスの模造品ショールは合計 57 点出品されていた⁴⁷。ショールの素材には、カシミアとシルクとウールの混糸、カシ

⁴⁶ Tim Barringer, “The South Kensington Museum and the Mid-Victorian Moment”, *Victorian: The Style of Empire* (Toronto: Decorative Arts Institute, 1996), p.26.

⁴⁷ *Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations 1851* (London: Spicer Brothers, 1851), p.xcvi.

ミアとラマの毛、カシミアとバレージュもしくはグレナディンなど、カシミアと別の素材を組み合わせる工夫が見られ、技術面ではむしろフランスに勝っていたが、メダルの獲得数が著しく少なかったのは、デザイン面で評価が低かったことに起因していた⁴⁸。たとえばメダルを獲得したブレイクリーのショールは、カシミア毛を使用した松傘模様と花柄のパターンに金が装飾されたデザインで「アングロ・インディアン」様式と銘打っているが、実際にはインドのモチーフを混交したフランスのデザインだった⁴⁹。自国の展示品を観察した有識者はイギリスのデザインにオリジナリティを強く求めたが、このデザインはそうした批判が向けられた典型的なものだった。

インドの展示には、イギリス植民地のなかで最も広いスペースが割り当てられていた。インド会場は、会場の東半分中央のもっとも目立つ場所に設置され、目玉の展示品として、ハウダーと呼ばれた椅子を載せて豪華な装束を付けた像の剥製が人気を博していた⁵⁰。織物製品も多数出品され、そのなかにカシミア・ショールも展示されていた。インドのカシミア・ショールのデザインは、ヘンリー・コールをはじめオーウェン・ジョーンズ、リチャード・レッドグレイヴらの官立デザイン学校の教育者たちに注目され、次に見ていくように彼ら自身のデザイン論に引用された。デザイン改革の中心メンバーであった彼らは、インドのショールを「模範的なデザイン」として高く評価したのである。

3-2. カシミア・ショールのデザインへの注目

万国博覧会に出品されたヨーロッパの模造品ショールと、インドのカシミア・ショールは、その後の展覧会のレポートや雑誌の展示品の批評のなかで、デザインについて多く言及された。『デザイン・製品ジャーナル』⁵¹ は、翌年

⁴⁸ フランスの統計学者シャルル・デュバンによるイギリスとフランスのカウンシル・メダルの相対比では、機械分野では 6:7 であるのに対し、美術分野は 1:20 であった。重富公生「19世紀半ばイギリス産業の自己認識」『国民経済雑誌』、第 195 巻、3号(2007)、pp.53-54.

⁴⁹ *Official Catalogue of the Great Exhibition (1851)*, p.500.

⁵⁰ 松村昌家『大英帝国博覧会の歴史—ロンドン・マンチェスター二都物語』（ミネルヴァ書房、2014年）、p.57.

⁵¹ 『デザイン・製品ジャーナル』 *The Journal of Design and Manufactures* は 1849 年から 1852 年まで刊行され、製品デザインの初の手引書として影響力をもった。専門家のデザイン論や製品のイラストをメインとした解説文、展覧

に、展覧会総評と展示品の解説をした万博特集号を出版した。ここに寄稿されたラルフ・ウォーナム (Ralf Nicholson Wornum, 18812-1877) の受賞論文「趣味の教訓としての博覧会」“The Exhibition as a Lesson in Taste”は、万博の批評論文として多くの人々に読まれた⁵²。ウォーナムは、イギリスの機械製品の製造技術は高い水準に達しているがゆえに、唯一の競争領域となる「デザインの向上」が重要だと主張した。模造品ショールについても、フランスに引けを取らないイギリスの製造業者を賞賛する一方で、「それらのデザインは伝統的なカシミアパターンと同じものであって、我々が製造したというよりも、むしろ敢えて伝統から逸脱しない西欧全体の製造に思われる」⁵³と、デザインのオリジナリティの不在を指摘している。このようにイギリスの模造品ショールに対して、デザインの「模倣 (imitation)」が問題視され、オリジナリティを求めたデザイン改革者は、普遍的なデザイン論の確立をすすめた。ウォーナムは、オリジナリティの追究について、インドのカシミア・ショールを例に挙げ、以下のように述べている。

本物のカシミアは綿密で優美である。普遍的でけばけばしくないデザインは、質素であるが見栄えが劣ることが全くない。一方、ヨーロッパのカシミアは生地が毛羽立っていて、時に見栄えも非常に悪く、ショールの四方の角は別々の色になっているものがある。これは本物のショールにはめったに見られない。(中略) ヨーロッパのショールは、背景色を別々の色にしているにもかかわらず、ほんのわずかな変化を加えることもなく、全く同一パターンの模様を施している。もし赤い背景に同一のパターンが施されるとすれば、そのパターンは緑色で占められるべきで、そうすれば見栄えが良くなる。しかし同じパターンが青や黄色の背景に移されたとすれば、見栄えは台無しになるだろう。こうしたことが、フランスやイギリスの最

会の批評を掲載し、デザインの質と趣味向上を目指した。テキスタイルは特に比重が置かれ、布地と壁紙のサンプル生地が毎回添付されていた。

⁵² ウォーナムは、万博の意義は外国製品を注意深く研究することで良き趣味 (good taste) を会得することであり、そのために良き趣味の基準を示す理論の必要性を主張した。

⁵³ Wornum (1851), p. XVIII ***.

も知られた製造業者のいくつかの製品でなされている。これがデザインにおける基本的な誤りである。たとえば、美しく趣味の良い見栄えを望むのならば、相補的な色彩にも注意を払うべきである。ヨーロッパのショールでは松傘模様が吐き気をもよおすほどに精巧に練り上げられている一方で、その他の細部はおろそかにされている。製造業者はトルコ絨毯の厳粛な色合いを好んでいるように見えるが、ショールに応用してみると細部が極端に取るに足りないものになっているため仕上げの際に全体の色合いが台無しになっている。(下線筆者)⁵⁴

この引用に示されるように、ウォーナムは、「本物のカシミア・ショール」の色彩調和を賞賛した。「本物のカシミア・ショール」のデザインは質素であるが、相補と対比の色彩理論によって、趣味の良い見栄えが実現できると述べている。さらにこの後で表面装飾のデザインについて論じた部分では、「装飾は、左右対称の原則と、自然から引き出されたディテールを最大限に簡素化した普遍的なデザイン構成に従うものでなければならない」⁵⁵と述べ、自然を写實的に表すのではなく抽象化したデザインを推奨した。この点は、後述するオーウェン・ジョーンズの装飾原理にも挙げられている。

レッドグレイヴも展覧会についてのレポートでイギリスの展示品におけるデザインの模倣を指摘した。レッドグレイヴは、ウォーナムと同様に色彩に関心を向けており、そのレポートでショールのデザインの3原則「①遠近法と写実性を排除した普遍的な二次元の形式をとること、②陰影をつけない単色 (flat tint) の使用、③模様には同じ色を用いて単一の色調とする」を提示し、色彩に言及している⁵⁶。レッドグレイヴは1847年に官立デザイン学校の教師となり、色彩の授業も担当していた。それゆえ、色彩がデザインに与える重要性を万博以前から認識していたのだった。

同じく色彩に関心をもち、万博では会場の装飾を手掛けたオーウェン・ジョ

⁵⁴ Wornum (1851), p. XX***.

⁵⁵ Wornum (1851), p. XXI***

⁵⁶ *Reports by the Juries on the Subjects in the Thirty Classes into which the Exhibition was Divided, London Exhibition 1851, Class XXX, vol.2, (London: Spicer Brothers, 1852), p.379.*

ーンズも、インドの展示品の装飾模様と色彩原理に言及した。オーウェン・ジョーンズは、1852年の『装飾芸術における色彩の諸原理を定義する試論』で色彩理論を論じ、それをさらに1856年に出版した名著『装飾の文法』で応用した。『装飾の文法』は、過去の時代や異国のさまざまな装飾デザインを収集した彩色図版集である。図版は、未開人の装飾から始まり、エジプト、アッシリアとペルシャ、ギリシャ、ポンペイ、ローマ、ビザンチン、カイロ、アラビア、トルコ、アルハンブラのモスク、ペルシャ、1851年のロンドン万博と1855年のパリ万博に出品されたインド製品、ヒンズー教、中国、ケルト、中世、ルネサンス、エリザベス朝、イタリアの各装飾、最後に自然の葉と花々の装飾モチーフで構成されている。ジョーンズは、それらの装飾図案を踏まえた上で一般的なデザインの法則を導き出し、37の原理を提示した。この中で表面の装飾に関わる8番目の原則は「すべての装飾は、幾何学的構造に基づくべきだ」⁵⁷として、花や自然物はそのまま装飾に用いるのではなく抽象的な形態に様式化することを求めた。また厳選された図版は、それを直接模倣するのではなく、各々が新たなデザインを作り出すヒントとして参照すべきだと主張しており、ジョーンズはあくまでも模倣を否定しオリジナルであることを求めている。

さらに37の原理のうちの24が色彩に関するものであることから、ジョーンズもまた色彩にとくに関心をもっていたことが窺える。注目したいのは、そのうちの9つの色彩原理が、ショールや絨毯などの東洋の展示品の観察によって導き出されたものだったことだ。ジョーンズは、「色づけされるものは、遠くからみると中和された色彩に、近づいて見ると美しい細部が見えてくるようにすべきだ」⁵⁸と述べて、これを達成しているインドのテキスタイル（図2-7）とアラブとムーア様式の建築モチーフを模範例として掲載している。図2-7のパターンは、1851年の万博で展示された、インド西部カッチで製造したサテンと絹の混紡生地に絹糸による刺繍ショールのモチーフから取られたもので、現在ヴィクトリア&アルバート博物館に所蔵されている（図2-8）。

模倣を非難した改革論者にとって、万博でのインドの展示品は、他のどの時

⁵⁷ Owen Jones, *The Grammar of Ornament* (London: Bernard Quaritch, 1868), p.5.

⁵⁸ Jones (1868), p.295.

代や国にも見られないオリジナルなものだった。会場の各展示や観客を水彩画に描いたジョセフ・ナッシュは、カシミア・ショールの展示コーナーの様子も描いている。インドの展示についての解説文には、「インドの芸術はそれ自体でひとつの芸術であり、独自性をもち、その原理を変更すること、あるいは借用することが未だかつてないようだ」⁵⁹ と賞賛し、我々がこれまで認識してこなかったインド芸術は「間違いなく優遇される価値がある」⁶⁰とコメントしている。

このようにデザイン改革が進められるなかで、インドの芸術が評価され、カシミア・ショールに改めて関心が寄せられたのだ。レッドグレイヴ、ジョーンズがインドの展示品を詳しく観察し、その後に定めたデザイン原理には、カシミア・ショールのデザインも影響を与えていた。レッドグレイヴの理論は、官立デザイン学校で使用した全36頁からなる入門テキスト『色彩の基本入門書：教理問答集』(1853)⁶¹ (図2-9)に掲載され、ジョーンズの『装飾の文法』(1856)はデザイン学校の指定参考書となって、デザインの基礎として学ぶべき内容とされたのである。

第4節 ショールの流行と女性のファッションセンス

このように産業と美術の統合を目指した有識者の間で、「悪趣味」ないしは「誤ったデザイン」として非難の対象となっていた模造品ショールは、クリノリンドレスに羽織る外出着として、1850年代～60年代に階級を超えて大流行した。本節では、デザイン改革に際し「悪趣味」とされた模造品ショールをこぞって買い求めた女性たちの側に立ち、着用者である女性にとっての「趣味の良さ」について考えたい。

4-1. TPOに応じたショールのヴァリエーション

⁵⁹ Joseph Nash, Haghe Louis, and David Roberts, *Dickinsons' Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851* (London: Dickinson, Brothers, 1854), p.58.

⁶⁰ Nash (1854), p.58.

⁶¹ Richard Redgrave, *An Elementary Manual of Colour, with a Catechism: to be used with the diagram illustrating the harmonious relations of colour* (Chapman & Hall, 1853)

前述のように、カシミア・ショールが機械製造される以前の19世紀初頭は、カシミア・ショールは上流階級のみが購入できる高級品であり、ヨーロッパにおいてもインドやトルコと同様、ステイタス・シンボルとして女性だけでなく男性にも着用されていた⁶²。トップコートの上に小ぶりのショールを羽織る旅行時のスタイルが見られたが、世紀半ばになり、国内で機械製造された安価なショールが出回るようになると、より多くの女性たちの需要を満たし、女性のアクセサリとして定着していった。手織りのカシミア・ショールは、依然としてステイタス・シンボルであり男性から婚約者に贈られる結納品や、母から娘へ渡される嫁入り道具としての習慣が保持されていたが、そのようなショールのデザインを模した安価なショールは、流行品の一つとして女性たちのワードローブになっていった。模造品ショールをいくつか買い揃えて着まわすことがファッションブルなこととされたのである。フランスのショールの流行を考察した杉本圭子によれば、早くも1839年8月の『ラ・モード』に「今日では、同じショールをまとった2人の女性に出会うことはない。ひとりの女性が気温の変化に応じて、一日のあいだに3種類のショールを身につけることもしばしばである」とパリのモードが記述されていた⁶³。

第1章で論じたフープ・クリノリンの普及によって、外出する機会の増えたミドルクラスの女性は、夫の地位や年齢、既婚か否かに加え、一日の時間や季節、行事に応じて服装に配慮することが求められていた。1860年に出版されたヘンリー・ウィリスによる作法書には、「リスペクタブルな女性は一日に最低でも3回は着替えなければならない」と記されている⁶⁴。たとえば、プライベートなモーニングドレスは、家事が行い易いよう、柔らかく洗濯できる布地で緩めに仕立てられた。朝食が終わると予期せぬ訪問客のために、よりフォーマルなドレスに素早く着替えた。買い物や散歩用のウォーキングドレスは、水に強いモスリン生地で、裾を引きずらない短めのスカート丈が良いとされた。ボンネットもしくはハット、手袋とともに、ショールやクロークやマントなどの上

⁶² Reilly (1987), p.35.

⁶³ 杉本圭子「カシミア・ショールの十九世紀—モードについての一考察」『明學佛文論叢』39号(2006)、p.8.

⁶⁴ Henry P. Willis, *Etiquette and the Usage of Society* (New York: Dick & Fitzgerald, 1860), p.44.

着は外出時の必需品であった。上着類は、季節や時間、行事によって細かく規定されていたが、ショールについても同様、少なくとも夏用と冬用で素材の異なるものを使い分けることがたしなみとされていた。1859年に出版された『上流階級の習慣』には、訪問用ドレスに合わせるアクセサリとして「夏にはモスリンやシルク、グレナディンの軽いスカーフ、冬にはカシミアやベルベットのショールやマントが相応しい」とされている⁶⁵。アニリン染料で染めた鮮やかなプリント・ショール、ジャカード織機による全面に模様の施されたショールなど、模造品ショールはむしろ本物のカシミア・ショールのデザインよりもファッショナブルにさえなっていたのだ。

リバティ百貨店の前身となるファーマー&ロジャーズは、1850年代に多くの服飾小売店が集まる大通りリージェント・ストリートに、女性用のショールやマントを扱う専門店としてオープンした。インドのショールや東洋の骨董品を販売するJ & J・ホームズと経営統合した後は、フランスやインドから輸入した高級なカシミア・ショールを主力商品にして、イギリス製の模造品のショールやマント類を幅広く扱っていた。王室御用達の店であったファーマー&ロジャーズでは、高級なカシミア・ショールは皇室や上流階級向けに、模造品ショールは高級品に手の届かないミドルクラスをターゲットに販売されたのだ。しかし、ヴィクトリア女王が模造品のプリント・ショールを着用したことから上流階級の間でも人気は急上昇することになる。ヴィクトリア女王はスコットランドの別邸を訪れた際にペイズリーに立ち寄り、大判の色鮮やかなプリント・ショールの他に、スコットランド伝統の柄であるタータンチェックのショールなど計17枚を購入した⁶⁶。女王はなかでも色鮮やかなペイズリー・ショールを大変気に入り、その後も皇子の洗礼儀式や公務の時にも着用して登場したことから、1840年代後半に模造品ショールの人気が高まった。1850年代にはミドルクラスにも広がり、1853年の雑誌の広告では、「ニュー・ロイヤル・ポンジー・ショール」が55シリング⁶⁷、1858年の広告では、カシミア・ショールの

⁶⁵ *The Habits of Good Society: A Handbook of Etiquette for Ladies and Gentlemen* (London: J. Hogg & Sons, 1859), p.177.

⁶⁶ Reilly (1987), p.47. "Return of the Queen from Scotland", *John Bull and Britannia*, September 19, 1842, p.456.

⁶⁷ *The Lady's Newspaper*, April 9, 1853, p.252.

模造品が 3 ギニーから販売されている⁶⁸。また、前述のファーマー&ロジャーでも、ミドルクラスへの流行をいち早く察知し、模造品のプリント・ショールを大量に仕入れ、主力商品として販売した。*EDM* にはファーマー&ロジャーズの広告が掲載されているが、カシミア・ショールの模様を模したウール製の「ランプール・チャダ・ショール」は、「温かく、軽量で、柔らかい、どんなドレスにも合わせやすい」と謳い、2 ギニー（2 ポンド 2 シリング）で販売されていた⁶⁹。同社で販売していたカシミア・ショールは、最も高いもので 105 ポンドであり、約 50 分の 1 の価格で購入できたことがわかる。

模造品ショールの流行はロンドンに留まらず、アイルランドの首都ダブリンでも同じ状況がみられた。首都中心のショッピング街、グラフトン通りで撮影された写真の女性は、クリノリンスタイルのドレスにパラソル、スプーン型のボンネットに大判のショールを羽織った 1860 年代の流行のスタイルである（図 2-10）。グラフトン通りに立ち並ぶ、およそ 100 のショール小売店はジェームズ・フォレスト・アンド・サンズ社が経営を独占していた⁷⁰。1865 年 5 月 31 日付けの広告は「当店ではフランス、ペイズリー、ノリッジ、その他にもあらゆるファッションブルなショールの在庫をお見せします。」⁷¹と宣伝しており、同社は輸入品の高級なカシミア・ショールではなく、国産の模造品ショールを中心に扱っていたことがわかる。色や柄などヴァリエーション豊富な模造品ショールは、本物のカシミア・ショール以上にファッション性が高く、趣味の良さを示すものになっていたのである。

4-2. ショールの纏い方

安価な模造品ショールはワーキングクラスの間でも流行し、どんなに質素な洗濯女でも一枚は持っている衣料品のひとつになっていた⁷²。ワーキングクラ

⁶⁸ *The Lady's Newspaper*, December 7, 1858, p.368.

⁶⁹ “Spinnings in Town”, *EDM*, May 1869, p.271.

⁷⁰ ファーマー&ロジャーズは、1851 年のロンドン万博にギピュール・レース、アイリッシュ・アップリケ、リメリック・レース、レース・ドレス、フラウンス・スカーフなどを出品している。*Official Catalogue of the Great Exhibition 1851* (1851), p.97.

⁷¹ The height of fashion in 1860's Dublin : carte-de- visite by Thomas North, Grafton Street. <<http://jacolette.wordpress.com>>

⁷² 坂井妙子「第 11 章 衣—ワーキングクラスの個性」松岡光治編著『ギヤスケ

スにとっては、装飾の目的以上に、実用的な外衣として欠かせないものだった。たとえばヘンリー・メイヒューの『ロンドンの労働とロンドンの貧民』は、ロンドンで働く労働者にインタビューし、そこで見聞きした人々の生活を記録したものであるが、とくに焦点のあてられていた人々が行商人や路地売り商人であった。一日中街を売り歩く女性たちにとって、大判のショールは防寒具にも雨具にもなり、時には包む道具や敷物としても使える生活の必需品であったことが示されている。路地に座って物売りする老婆が纏うのはボロボロに擦り切れたショールであったが、繁盛している行商の女性は、「たいてい鮮やかで華美なパターンの木綿ガウンに目新しいショールを、なんとか上手く保持していた」⁷³。このように階級を問わず身に着けることのできるようになったショールに、ファッショナブルなミドルクラスの女性たちが差異化を図ったのは、ショールの纏い方であった。

フランスでは、イギリスで時代の寵児となったブランメルのだンディズムに心酔したバルザック（Honoré de Balzac, 1799-1850）が、1830年代に当時一斉を風靡していた骨相学や観相学に倣い「服装学」を提唱している。「近頃は誰もみな似たり寄つたりの服装をしているけれど、それでも見る人が見ればわかるのである」と述べたバルザックは、服そのものよりもその着こなしを重視していた。「着こなす術を知らなければ服の美しさもあつたものではないではないか。宮廷服を着たお針子ほど滑稽なものがまたとあろうか」⁷⁴とバルザックは書いた。イギリスでも、1839年にトマス・カーライルが『衣装哲学』を出版している。カーライルは外見ばかりに執着するだンディ達に批判的であったが、衣服の着こなしには人格が表われると考えていた。著書のなかでは「一切の表象は正に衣服なること。或いは外面上或いは想像上、霊が器官に現わるる所以の一切の形態は衣服なること」⁷⁵と述べており、自身の服装にも独自の美学をもっていた。

一枚布のショールは、コートやジャケットなどの上着と異なり、自由自在なアレンジで纏うことができたため、着こなしにはとりわけ知識の有無が表われ

ルで読むヴィクトリア朝前半の社会と文化』（溪水社、2010年）、p.229.

⁷³ Henry Mayhew (1961), p.53.

⁷⁴ 山田(1992)、pp.69-73.

⁷⁵ カーライル(1909)、pp.396-397.

た。19世紀初頭のエンパイア・スタイル期の上流階級の女性たちは、ショールのドレープを綺麗につくる（well-draped）女性を、着こなし上手な女性（well-dressed lady）とみなしていたが⁷⁶、クリノリンスタイル期においても、ドレープを綺麗につくることが肝要だった。女性雑誌のショールの纏い方について書いた記事では、「できるだけ纏う人がひだを見せることができるように、腕をバストに押し付けてショールを支えなければならない」⁷⁷と解説している。女性雑誌に毎号挿入される彩色刷りのファッションプレートは、パリの最新流行を伝える重要な手段であった。しかし、ヴィジュアルで示したファッションプレートは、服飾の流行を伝えるだけでなく、着こなし方の見本にもなっていた。たとえば、図 2-11 のショールを纏った中央の女性は、前述の記事のアドバイスのように両肩に掛けて下に垂らした部分を両腕で挟み、クリノリンのスカートの上にドレープをつくるように纏っている。ファッションプレートは、ドレスの流行を知る以上に、読者が着用方法や色の合わせ方などの着こなし術を学ぶ重要な手段になっていたのだ。

さらに、当時の絵画にも、階級によってショールの纏い方が異なることが明示されている。たとえば、ウィリアム・パウエル・フリスの代表作《ダービー開催日》（1858年）を見てみよう。群集画として大成功を収めたこの作品には、ひとつの場面にさまざまな階級の人々が描かれている（図 2-12）。ショールの着こなしに注視すると、中央に描かれた上流階級の女性は、前述の EDM の解説にあるように、鮮やかなショールを肩からゆるく纏いドレープを作るように腕で押さえている。馬車に乗っている女性たちも同様に、華やかな模様のショールで肩を覆っている。一方、手前に描かれている労働者階級の女工、右端のジプシーの老女や物売りの少女もショールを纏っているが、小さめのショールを頭巾のように被っているか、安物の大判ショールで全身を覆っている。

ショールがこのようにあらゆる階級に浸透した時、ミドルクラスにとってファッションブルであることの基準は、TPO で着こなし方を変えることになっていった。ショールはもはやステイタス・シンボルとなる高級品でなく、時々の流行によって新しく買い替えるものになった。こうしてカシミア・ショールは、

⁷⁶ Reilly (1987), p.34.

⁷⁷ “The Fashion”, *EDM*, May 1, 1869, p.258.

一家の家宝から、その都度買い求める消耗品になっていったのである。

おわりに

イギリスで製造された模造品ショールは、インドのカシミアの質感とデザインを模倣することから始まった。テクノロジーの普及によって糸の品質は向上した一方で、デザインは華美な見栄えが競われ、フランスのデザインが優勢になっていた。当時のイギリスがショールのデザインを確立できなかった要因は、製造を担う職人とデザイナーが完全に分離し、前者の技能に焦点を当てた展覧会や、実践と離れたデザイン学校のカリキュラムにあった。しかし、外国の産業製品の進展に伴い、さまざまモチーフを混淆したイギリスのデザインに対して批判が向けられるようになった。

1851年のロンドン万博を経てデザイン改革が本格化し、模造品ショールの「模倣」が問題視されるなかで、オリジナリティの確立が模索された。このときに、改革論者の関心がインドのショールに集まった。1850年代-60年代はクリノリンによってスカートを膨らませるドレスが流行し、ショールの需要が最も高まった時期であった。安価なプリント・ショールはワーキングクラスにまで浸透し、階級を超えて女性たちの必需品になっていた。ジョーンズ、レッドグレイヴは、インドのカシミア・ショールの抽象的な模様と色彩調和を賞賛し、デザインの模範例に取り上げた。インドのデザインの卓越性は、機械を用いずに手仕事で仕上げることで生まれるオリジナル性に裏付けられていたからだ。彼らが定めた「デザインの原理」は、官立デザイン学校でデザインの基本事項として教授された。デザインに対する意識の高まりによって、カシミア・ショールのデザインは、ヨーロッパとは一線を画するものとして注目を集めたのだ。

19世紀の大半の時期を通して、カシミア・ショールは女性のファッションを彩り、新しいデザインが求め続けられてきた。イギリスの模造品ショールは、フランスとインドの影響のもとで進展し、「ペイズリー・ショール」として普及していった。鮮やかな色彩と複雑なデザインの機械製ショールは、最新のファッションとして本物のカシミア・ショールよりもむしろファッションナブルになっていた。このように、一方では多くの女性を魅了し流行のアクセサリとして希求され、他方ではデザイン改革者たちのアカデミックな理論にも影響を及

ぼしていたカシミア・ショールは、19世紀イギリスにおけるデザイン意識の有りようを示すファッション・アイテムであった。インドのショールのデザインは、イギリスの「オリジナリティ」の模索によって、模倣から普遍のデザインとなったのである。しかし、そうしたオリジナルなデザインのショールも、機械によって製造され、女性たちに流行の模様として普及し、消費されていったのである。

第3章 1870年代－1880年代のバックスルスタイルと装飾、ディスプレイ

はじめに

1860年代末に釣鐘型のフープ・クリノリンは廃れ、1870年代に入ってスカートの前部分は膨らませずに後ろ半分に取り付けるクリノレット（英 *crinoline*, 仏 *turnure*）が登場する。『クイーン』には、最近のモードについて「クリノリンではなく、トゥールニュールに他ならない。ヒップの上でもなく、ドレスの後ろ部分だけを持ち上げるのだ」¹と新たなシルエットに言及している。この流行にあわせて、カシミア・ショールの需要も急速に減じていった。これまでスカート全体に施されていた装飾は、腰から両サイドにゆったり垂れ下がる襷と豊富な布で装飾されたオーバースカートになり、ポロネーズ・スタイルが流行する。裾をたくし上げて襷をつくり後部にボリュームを持たせたスカートは、クリノリンスタイルのように裾を引きずってドレスを汚してしまう心配もなく、街歩きに適していた。やがて1870年代になるとクリノレットよりも横幅が狭くなって尻尾のような形状をしたもの、スカートに装着する腰あてが登場し、臀部を強調する「バックスルスタイル」が確立した。クリノリンは下半身の存在を隠すスタイルであったが、バックスルは臀部を際立たせたシルエットで、ヴァレリー・スティールの言葉を借りるならば「肉体を明らかにする」²ファッションであった。

ふんだんな装飾で身体ラインを誇張したバックスルスタイルの流行と、モノを装飾的に「ディスプレイ」したデパートの誕生は同じ時期にあたる。1851年のロンドン万博に着想を得て建造されたデパートの空間は、まさしく商品の展示場となって、さまざまなディスプレイが人々の物欲を一層かき立てた。街歩きが習慣になった女性たちが向かったのは、1862年にオープンしたホワイトリーに始まり、1870年代に次々に開店した「デパート」であった。デパートはまた、

¹ *Queen*, April 1, 1875, p.1.

² Valerie Steel, *Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to Jazz Age* (London: Oxford University Press, 1985), p.62.

最新のドレスを纏ってそこにやって来る女性客が、自らのファッションをディスプレイする場所であった。着飾って外出するようになったバックスルスタイルの女性たちの姿は、ダーウィンの 1871 年の著作『人間の由来』にも言及がある。種の存続のために装飾の有効性を説く「性淘汰理論」を論証する上で、女性の華やかさを増すファッションも根拠の一つになっていた。

本章では 1870 年代から 80 年代に流行したバックスルスタイルに注目し、「肉体を明らかにした」装飾的なファッションへの変化を、デパートにおける商品ディスプレイとの連関のなかで論じていく。フープ・クリノリンによって「動きやすさ」を体感した女性たちは、バックスルスタイルにおいて新たなシルエットを追求した。地味で目立たないドレスを理想としたミドルクラス女性たちは、着飾ることに対してどのように考えるようになっていくのだろうか。

第1節 バックスルスタイルへの変化

1-1. クリノレットからバックスルへ

1870 年頃に登場したクリノレットは、国内のクリノリンの製造で知られたトムソン社が先導していた。1872 年 4 月の *EDM* のファッションコーナーでは、以下のように絶賛している。

最も形の良いクリノレットは疑いなくトムソン社の製品だ。散歩用には非常に軽いダフィネ (Daphne) が好ましい。悪天候でも実用的で、ブーツと接触して汚れてしまうことがない。パゴダ・クリノレット (Pagoda Crinolette) は、身体を囲むのではなく浴うように取り付ける、魅力的な製品だ。パゴダ・ジュポン (Pagoda Jupón) は、スカートとクリノレットを微調整する手間なしに、最もエレガントでスタイリッシュな外形を与えてくれる、これまでにない効果的な製品である³。

EDM には、1872 年から 75 年の間、頻繁にトムソン社の広告が掲載されていた (図 3-1)。このクリノレットはフープ・クリノリンの構造と同じく、鉄枠とそれを固定する白い綾織りテープでつくられているが、裾の前後幅が 90 cm に

³ “Spinnings in Town”, *EDM*, April 1, 1872, p.234.

及ぶクリノリンと比べると、最大でも 70 c m に縮小している。1875 年頃のトムソン社の「パリ品質 2 段式クリノレット (Paris Prize Duplex)」は、フープに本来時計用に使う幅 0.2 c m の細い鋼鉄を用いた改良が見られる。また、全体が木綿の生地で覆われたクリノレットは、前面にフープを入れず平らな形状で、腰から膝までぴったりと身体に沿わせ、臀部の部分の突き出た半円形フープをスカートの内側で紐締めして固定できるようになっている。その他にも「圧倒的な軽量化と崩れないフォルムを目指した」スポンジ製の「インペリアル・トゥールニュール (Imperial Tournure)」などが紙面を賑わせていた⁴。

クリノリンからバススルへの移行期に登場したクリノレットは、トゥールニュール、ドレス・インプルーヴァーとも呼ばれ 1880 年代まで改良をつづけていた。スキナーズ社の「プリンセス・折りたたみ式ドレス・インプルーヴァー (Princess Collapsing Dress Improver)」の広告では、「この商品はトゥールニュール、インプルーヴァー、バススル、またはどんな名前と呼ぶのが適切なのか」⁵とあり、良質のフランス製の馬毛でできたパニエを軽い鋼を使って補強した自社製品の独自性をアピールしている (図 3-2)。トムソン社の製品は 70 年代の間に見られたが、スキナーズ社のドレス・インプルーヴァーはバススルの普及後の 1880 年代半ばまで広告が掲載され、記事でも価格・品質の点で最もおすすめの商品として紹介されている⁶。

当初は半円型だったクリノレットのフォルムは、70 年代後半になると幅の狭い形が主流になっていくとともに、新たに臀部のみを強調するバススルが登場していた。バススルスタイルには、布製パッドや鉄製の小型のバススルをスカート内部の後ろあきの部分に挿入するタイプと、フリルや襷を寄せたエプロン型のバススルをドレスの外側に取り付けるタイプがあった。スカートと身頃はウエスト部分で上下別々に仕立てられたため、後ろ腰に大きなリボンの付いたベルトでつなぎ目を覆うスタイルなども見られた。臀部を際立たせる「バススルスタイル」は、「家庭の天使」を象徴するクリノリンとは対照的に、身体ラインをより誇張していることから非常にセクシュアルな印象を受ける。

⁴ “Spinnings in Town”, *EDM*, March 1, 1874, p.147.

⁵ *Myra's Journal of Dress and Fashion*, March 1, 1875, advertisement.

⁶ “Novelties in Tournures and Crinolette”, *The Ladies Monthly Magazine*, June 1, 1883, p.9.

思想家のヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin, 1892-1940) は、こうしたファッションの変化を「事態は全く逆になった」と述べて、次のように続ける。

パニエは後方にもっていかれ、尻が強調されるようになった。女性が座ってられないようにするためのものは何でも発達したし、女性の歩行を困難にするようなことはすべて退けられた。女性たちは、横から見られたいかのような髪型と服装をした。ところで、横から見た姿とは通り過ぎ、去っていく人の姿である。装いは、世界を押し流す運動のイメージになった⁷。

19世紀末から20世紀初頭の大都市パリを分析した『パサージュ論』(1927-35)で、ベンヤミンは都市に集まる群衆に何の目的もなく街路を彷徨う「遊歩者(フラヌール)」の姿を見出し、人々の歩行の質的变化を論じた。見ず知らずの人々が集まる大都市では孤独感を感じながらも、人々はパサージュ(19世紀に出現したアーケード・タイプの商店街)に立ち並ぶブティックのショーウィンドウに視線を釘付けにされた。ショッピングを楽しむ消費者として、女性たちも通りを遊歩するようになったのである。ベンヤミンはパリを舞台としているが、後述するようにロンドンにも1820年代からパサージュが登場していたことから同様の状況が想像できる。

さらに、ベンヤミンはファッションについて「世界を押し流す運動のイメージ」に変化したと記述している。クリノリンスタイルは座ることの多い生活を思わせる静的なファッションで、正面から見られることを想定したデザインであったが、バックスルスタイルは直立の姿勢を前提として横から見栄えのするデザインになっているからだ。つまり、「歩いている」ときに最も美しく見えるスタイルになったのだ。これはフープ型クリノリンによってもたらされた歩行の習慣の増大が、ファッションのシルエットにも顕現したことを物語っている。その場に静止したときではなく、歩いているときに最も映える「動的」なファ

⁷ ヴァルター・ベンヤミン『パサージュ論 第1巻』今村仁司・三島慶一他訳(岩波書店、2003年)、pp.156-157.

クッションに変わったことは、ファッション史における大きな変化であり、そこには身体に対する意識の変化も起きていた。

たとえば、『パンチ』に描かれたバスルススタイルの女性の描写は、第1章で取り上げた、クリノリンスタイルで外出する女性の描かれ方と風刺の仕方が大きく異なっている。クリノリンスタイルの女性については、大きく広がるスカートが、ベンチや道で幅を取る、風で捲れあがる、火が燃え移る、モノに引っかかる、仕舞いに空に舞い上がるなどの、ファッションが引き起こす公共での迷惑行為が、面白おかしく描かれた。一方バスルススタイルの女性は、ハイヒールを履いて前屈みに歩く「歩行の姿勢」そのものが風刺されている。

図3-3は1869年の『パンチ』に掲載された挿絵であるが、このキャプションにある“Grecian Bend”という名称は、数年間にわたって『パンチ』や『ファン』などの雑誌で頻出した。Grecian Bendの起源をたどると、はじめは古代ギリシャ・ローマ時代の《メディチ家のヴィーナス》の前かがみの姿勢に使われていた。《メディチ家のヴィーナス》は、ルネサンス以降の芸術において女性の裸体表現の絶対的な美の規範となった作品である。グランド・ツアーでイタリアの美術館を訪れたイギリスやフランスの貴族子弟の、必ず立ち寄る観光の目玉であり、1820年の雑誌には美術批評家が「その姿は均整と優美さの極致である」⁸と賛美していた。当時、人々の注目を集めたヴィーナス像の姿勢を、女性たちが模倣して歩くようになっていたことが、1820年1月3日の*Times*の記事から窺い知れる⁹。上流階級の女性たちはヴィーナス像の優雅な前屈姿勢に憧れ、その姿勢を矯正する学校の必要を求められたほどの社会現象だった。

19世紀初頭のエンパイアスタイルはコルセットを装着しない薄いモスリンのシュミーズドレスで、中世以降のヨーロッパの服飾史のなかで女性の身体が最も解放的になったドレスとされている。だが、この時期にバスルの前身となるクッション状のパッドが登場しており、カニングトンはこれをバスルの

⁸ James Wilson, *Journal of Two Successive Tour upon the Continent in the years 1816, 1817, 1818*, vol.1 (London: T. Cadell & W. Davis, 1820), pp.432-434.

⁹ *Times*, January 3, 1820, p.3.には、「最近当地に、若い紳士淑女に歩き方、行進の仕方、体を楽に優美に動かす方法を教える学校が開設された。教授の言によると、この技術は『あの流行の屈折、〈ギリシャ式屈折〉を身につけてしまった淑女たちにとって大いに役立つ』とのことある」とある。

原型である述べている¹⁰。女性たちはメディチ家のヴィーナスの身体に造型するために、パッドを取り付けて腰から臀部にかけて緩やかな曲線のシルエット、すなわち **Grecian Bend** をつくり出していた。エンパイアスタイルのドレスは、直線形のシルエットの典型例として挙げられているが、実はヴィーナスの彫刻に想を得て、「横から見られたとき」に腰から臀部にかけての曲線美が追求されていたのだ。臀部を誇張するバスのルのはじまりは、センチメンタルな感傷主義が謳歌し、性のモラルに寛容だったリージェンシー時代に生まれたパッドだったことは、モラルとファッションの連動性を象徴している。

その後、ロマンティックスタイル、クリノリンスタイルの時代にはエンパイアスタイル期に流行した **Grecian Bend** はすっかり忘れ去られていたが、1860年代末からバスのルスタイルのドレスが流行すると、この語が再び登場した。ブームのきっかけとなったのは、1868年にアメリカのブロードウェイからはじまり、ロンドンでも上演された劇場での演目であった。

1-2. バスのルスタイル期の **Grecian Bend**

1870年代になると、上流階級の娯楽であった演劇がミドルクラスにも身近なものになっていた。ジョージ・ローウェルの『ヴィクトリア朝の劇場、1792-1914』によれば、ヴィクトリア朝時代は上流階級よりも、余暇とお金を持ち合わせたミドルクラスが観客の多数派を占めるようになり、彼らの好みに合わせたセンチメンタルで、センセーショナルで、スペクタキュラーな内容の演目が増えていったという¹¹。上流階級の間で好まれた役者の演技や台詞の繊細さを織りまぜたものよりも、大がかりな舞台装置や華やかな衣装に力点を置いて、親しみやすい内容が好評を得るようになり、フランス流のメロドラマやドタバタ喜劇のパントマイム、19世紀後半には時事テーマを風刺的に扱うコミックソングが発展していった。大衆向けのコミックソングは、劇場だけでなく、もともと下層ミドルや労働者階級が集うパブを起源とするミュージック・ホールでも上演され、幅広い層に親しまれた。1865年にはロンドンだけでも500以上

¹⁰ C. Willett Cunnington, Phillis Cunnington, *The History of Underclothes* (London: M. Joseph, 1951), p.118.

¹¹ George Rowell, *The Victorian Theater 1792-1914* (Cambridge University Press, 1978), pp.14-18, 38-43.

のミュージック・ホールがあったという¹²。1868年に上演された“Grecian Bend”は、流行中の女性ファッションを大げさな演出で風刺するコミックソングとして人気を集めた。演劇の演目に取り上げられたことで、“Grecian Bend”は瞬く間に人々に知れ渡った。

では上演された演劇ではバックススタイルの“Grecian Bend”はどのように演出されていたのだろうか。1868年のブロードウェイで上演の際には、人気の作曲家のウィリアム・ホーレス・リンガードが劇中歌を手掛けて、以下のように歌った。

Good evening to you one and all,
I hope I don't intrude ;
Dress'd in this quiet fashion,
Pray do not think me rude.
I always study Le Follet.
The Fashion to amend so introduce
you ladies to this graceful Grecian Bend.
The Grecian Bend, as I now show,
you must admit, is all the go.
The head well forward and the body you extend,
to be perfect in the Grecian Bend.¹³

1868年の大成功を受けて、イギリスで翌年に上演された別のバージョンの公演の劇中歌を見てみよう。1869年のセントジェームズ劇場における“Grecian Bend”の演目は、次のような歌がはさまれる。

I saw my lovely Angelia,
Going down Piccadilly today,

¹² 井野瀬久美恵『大英帝国という経験』（講談社、2017年）、p.279.

¹³ “Grecian Bend”, *Folio of Vocal Music* (New York: William. A. Pond & Co. 547, Broadway, 1868), pp.3-6.

When I saw her lovely features,
How it set my heart a beating away;
She was dress'd so neat, she look'd so sweet,
Walking with a lady friend,
How I laughed when I saw her,
Trying to do the Grecian bend.
The Grecian bend now go it ladies,
Shake yourselves and set us crazy,
Double up, and show the men,
The style is now the Grecian bend.

Her back it looked just like a camels,
Because her head was near her feet,
Like a man when he is hard up,
Trying to make both ends meet;
Such pretty feet and tassels neat,
And of hair there was no end,
I had laugh when I saw her,
Trying to do the Grecian bend.¹⁴

この歌にあるように、ロンドン随一の劇場街ピカデリーでも臀部を誇張して前屈みに歩く女性があちこちで見られ、その姿がラクダに喩えられ風刺的に歌われていた。

こうした劇中歌は一曲ごとに色刷りの表紙が付いたシート・ミュージックとして3シリング程度で一般販売された¹⁵。前述した1869年のGrecian Bendの

¹⁴ "The Grecian Bend", *Comic Song, Written, Composed and Sung by G. W. Moore, Composed and Arranged by M. Hobson* (London: Hopwood & Crew, 1869), p.5.

¹⁵ ミュージカルはイギリスとアメリカで上演され、鑑賞者はシート・ミュージック購入し、そこに描かれた女性の姿が、Grecian Bendのイメージとして普及していた。Rachel Cowgill, Julian Ruston, *Europe, Empire, and Spectacle in Nineteen-Century British Music* (Waverley: Ashgate Publishing, 2006),

シート・ミュージックの表紙には、小さな帽子を載せて鮮やかな緑色のバスルスタイルにハイヒールを履いて通りを歩く女性の姿が描かれている（図 3-4）。『パンチ』や『ファン』などの雑誌や広告記事ではより誇張されて、バスルスタイルのドレスで前傾に歩く姿は、ラクダのほかにカンガルーやカタツムリ¹⁶、雌鶏の姿になぞらえて描かれ、そのキャプションに“Grecian Bend”と付けられている。『ジェントルマンズ・ジャーナル』では、「ある Grecian Bend の女性は、数日前にリュウマチの薬があればその姿勢が回復するでしょうと忠告されて、自分が侮辱されていると思案するようになったのだ」¹⁷と、前屈みの姿勢がリュウマチ患者と同一視されていたことが示されるが、このように女性蔑視の意味合いも含んでいた。Grecian Bend は、もはや本来のヴィーナスの彫像的フォルムとは著しくかけ離れてしまった。しかし著しく誇張したシルエットに、女性たちはヴィーナス同様の憧れを持ってそのスタイルを追求したのである。

1-3. プリンセスラインのドレス

以上でみたようにバスルスタイルの特徴は、Grecian Bend の風刺画のような造形的シルエットであったが、1870 年代に一時的にバスルが姿を消した時期があった。1875 年頃までにバスルはヒップのところまで下がり、1876 年頃になってバスルを入れないドレスが登場する。それはヴィクトリア女王の息子エドワード皇太子の妃であるアレクサンドラが着用したドレスが、流行したためである¹⁸。アレクサンドラ王妃は、当時ハプスブルク家のエリザベト皇后と並んで、絶世の美女と賛美された。アレクサンドラの身に付けるものは社交界で注目の的となり、瞬く間に流行した。たとえば、彼女が首の手術痕

p.273.

¹⁶ *Punch*, August 20, 1870, p.77.

¹⁷ “This and That”, *The Gentleman’s Journal*, vol.1, May 1, 1870, p. 475.

¹⁸ 夫であるエドワード皇太子は社交性に富み、派手好きで、自由奔放、そしてフランス文化に愛着を持っていた。ヴィクトリア女王とアルバート公の、慎みあるモラル観から、エドワード皇太子の華やかな社交生活への変貌は、ミドルクラスの価値観にも少なからず影響を与えた。王室でも身体ラインを強調するプリンセスドレスを好んで着用するようになった事実からも、ファッションにおけるモラルティの変容が窺われる。Roy Hattersley, *The Edwardians* (New York: St. Martins Publishing Group, 2015), Chapter1 参照。

を隠すために身に付けたチョーカーや、出産後の外出に杖代わり持ったパラソルはその一例だ¹⁹。1876年から1880年の間に流行したドレスは、スリムな体型のアレクサンドラが好んで着用した、バッシルを入れずに身体のラインにフィットする細いシルエットだった。コルセットが腰のほうまで長くなって臀部の膨らみが無くなり、ヒップそのもののラインがくっきりと出ている。スカートのボリュームは、スカートの下方に押し下げられて、後ろに流れるトレーンの部分にたっぷりと装飾が施された。この一時的なモード・スタイルは、アレクサンドラ妃に因んで「プリンセスラインのドレス」と呼ばれた。ヴィクトリア&アルバート博物館に所蔵されている図3-5のドレスにみるように、ウエストに切り替えがなく縦の切り替え線のみを使ってウエストにフィットするカッティングのドレスは、ひじょうに身体のラインを強調するものであった。ファッション批評家のホイス夫人（本論第6章で取りあげる）は、「ヒップの美しいラインをはっきりと見せ、ひざにかけてほっそりと流れるラインの現在のドレスは、身体の自然なラインにぴったり一致している」²⁰と述べている。ホイス夫人は、バッシルを入れたスカートについては「不恰好」だと批判していたが、身体にぴったりとしたプリンセスドレスには「バッシルという奇形物なしに、ヒップのくっきりとしたラインを見せ、優雅で軽やかなシルエットをつくっている」²¹と好意的であった。何より自然な身体ラインに沿う衣装を推奨した夫人は、ウエストをコルセットでぎりぎりまで締め付けるタイトレイシング（tight lacing）を徹底的に非難していた。それゆえ、デザイン的にひじょうにタイトなプリンセスドレスを全面的に賞賛することはしないが、「褒めるに足る点がある」と次のように続ける。

男性の脚が真っ直ぐに伸びているのに対して、女性はX脚になる傾向にある。大袈裟に誇張した衣裳はいかなるものも滑稽であるが、女性たちが暴虐な点でヘロデ王に優るべく足の自由な動きを犠牲にして、趣味が悪くな

¹⁹ Lucinda Hawksley, *The Mystery of Princess Louise: Queen Victoria's Rebellious Daughter* (New York: Random House, 2013), p.86.

²⁰ Mary Eliza Haweis, *The Art of Dress* (London: Chatto & Windus, 1879), p.67.

²¹ Mary Eliza Haweis, *The Art of Beauty* (London: Chatto & Windus, 1878), p.118.

っているとすれば、その傾向はさらに悪化している。しかし、ぴったりとしたドレスもまた褒めるに足るのは、長い間完全に隠蔽され、無用とされていた身体の形をはっきりと示したということである。というのも、隠されていた美はこれまで美しいとみなされることなど無かったのだから²²。

ホイス夫人にとってプリンセスラインのドレスは、ウエストとヒップを不自然に矯正せず、着用者の身体を表している点で評価が高かった。しかしプリンセスラインのドレスには、確かにバサスルは着用しなかったものの、コルセットは依然として欠かせないアイテムであった。さらには、太腿から膝にかけてスカートがタイトになった分、足の動きを制限した。1876年の『レディース・トレジャリー』には「今やスカートがとてもタイトになったため、座ったり歩いたりひどく不便になった。さらにはボティスの袖もひじょうにぴったりしているため、身長の半分の高さでさえも腕を挙げることがほとんどできない。(中略)このようなタイトなドレスでは、歩く時は歩幅が大変狭くなるし、腰掛ける時は片方に寄って座ることしかできない」²³と、プリンセスラインのドレスの不便さが記されている。

1870年代は、ホイス夫人のように、コルセットで締めつけるファッションを憂慮する人びとの声が高まり、しだいに服飾に「解放」と「改良」をめざして「簡素化」の動きがはじまる。しかし流行のドレスとして、1880年代になると再びバサスルスタイルが復活し、背部を中心にレースやリボン、フリルがふんだんに施され、以前にも増して、一層造形的なシルエットになっていく。

1-4. バサスルの復活

バサスルの復活はモードの発信地パリで始まった。1880年にパリでドレス・インブルーヴァー（バサスルの別名）が再び登場するとイギリスにも伝わり、83年までにバサスルが再びモードとして返り咲いた。ヴァレリー・スティールは、1880年代のファッションは「より女性らしい装飾に覆われて、ありのまま

²² Haweis (1878), p.119.

²³ “Parisian Gossip”, *The Ladies' Treasury for 1876: A Household Magazine* (London: Bemrose and Sons, 1876), p.230.

の身体のラインは相対的に隠されたが、70年代のスタイルよりも容赦のないファッションであった」²⁴と述べている。アリソン・ガーンズハイムも同様に「80年代の全身のラインは70年代よりも困難なカーブになっている」²⁵と説明している。80年代に登場したバスルは大きな形状で、腰上の高い位置に取り付けている。バスルで形づくったスカートの上には、さらにパフをつけてボリュームを出していたから、臀部だけが異様に張り出して見えた。現代の批評家から見ると、容赦のない(severe)、困難な(harder)と形容されるほど、80年代は70年代のスタイル以上に臀部の誇張がシルエットの鍵になっていた。当時の有名な著述家であったピール夫人(Constance Dorothy Evelyn Peel, 1868-1934)が自身の少女時代の1880年代後半のファッションについて語っている部分では、「クッション状のバスルではなく、テープで繋がったワイヤーでハーフ・フープを形作ったから、歩くたびに揺れ動いてしまっていた。時折、鉄棒が突き出てしまった時は、はなはだ恥ずかしかった」²⁶と回想し、極端なシルエットへの固執を証言している。スティーブン・カーンが「1880年中頃に腰部から真っ直ぐに突きだした新型バスルの出現とともに、後ろ姿に対するエロティックな興味が復活した」²⁷と述べているように、突きだした臀部はエロティックさを増していた。

80年代のバスルは70年代と同様、馬の毛の詰まった布製、あるいはかたいトワルのひだを積み重ねたものや、針金や籐、竹などを用いた長い筒状型など様々な素材が見られたが、軽量で柔軟性のある鉄製のバスルが主流になっていた。たとえば、ロンドンの発明家ウィリアム・タウンゼントが1889年に特許を得た機能的なバスル(図3-6)は、アコーディオンのように伸び縮みを調節できること、さらにはリバーシブルで使用できることを画期的な点だとして、売り出された²⁸。

²⁴ Steel (1985), p.65.

²⁵ Gernsheim (1963), p.68.

²⁶ Constance D. Peel, *A Hundred Wonderful Years: Social and Domestic Life of a Century, 1820-1920* (London: John Lane the Bodley Head, 1926), p.150.

²⁷ スティーブン・カーン『肉体の文化史』喜多迅鷹・喜多元子訳(法政大学出版局、1989年)、p.26.

²⁸ Bustle, by W. Townsend, patented August 4, 1891 (US patent office)
<<http://patents.google.com/patent/US457172>>

鉄製バスの特許を調査したところ、フランスやイギリスよりもアメリカの発明家が、特許申請の圧倒的数を占めていた。というのも、アメリカの鉄鋼品の製造会社であるウェストン&ウェルズ社 (Weston & Wells Manufacturing Company) やアメリカン・ブレイデッド・ワイヤー社 (American Braided Wire Company) がバスの製造で知られ、後者はロンドンにも支社を置いていた。『マイラズ・ジャーナル』のファッション頁には、アメリカン・ブレイデッド・ワイヤー社のバスについて、「夏の暑い時には重荷となって、まさにファッションの暴虐 (tyranny of fashion) を感じてしまうバスであるが、アメリカン・ブレイデッド・ワイヤー社の『健康編み込みワイヤー製ドレス・インプルーヴァー (Health Braided Wire Dress Improver)』は喜んで歓迎する。これは健康と名づけるに相応しく、それ自体で驚くほど軽い。さらに軽量だけでなく、構造も素晴らしい」²⁹と紹介している。同誌の 1886 年 7 月号に掲載された広告でも、このバスが宣伝されている。宣伝文句では、「有名なロングショアー博士は、『もしドレス・インプルーヴァーを着用するのであれば、私が勧めるのはアメリカン・ブレイデッド・ワイヤー社で製造された背骨に熱のこもりにくい‘Health Braided Wire Dress Improver’に限る』とわが社の製品を推奨している」³⁰と医師のお墨付きであることを強調している。この広告は『マイラズ・ジャーナル』のライバル誌であった『クイーン』にも、同年 10 月号に掲載されている (図 3-7)。

両雑誌ともに 1880 年代を通じてさまざまなバスの広告がみられ、鉄製のバスの広告は毎月掲載されている。それらの広告をみると健康バスにも、パリスタイル、フィレンツェスタイルとネーミングされて、さまざまな形があったことがわかる。そのほかにもリネンとアンダーウェアの製造会社として知られていたロンドンのスタプレイ&スミス社 (Stapley & Smith) の「幻のバス(Phantom bustle)」は、リブとバネが繋がった丈夫なワイヤー製で、椅子に腰掛けるときには平らに折りたたまれて、立つと元の形状に戻るといった構造になっている (図 3-8)。広告では「丈夫で形が崩れず、どんな時にも完璧

²⁹ “Spinning in Town”, *Myra’s Journal of Dress and Fashion*, August 1, 1886, p.391.

³⁰ *Myra’s Journal of Dress and Fashion*, July 1, 1886, p.363.

な満足感を与える商品です」³¹と宣伝し、次いで同社の改良版として登場した「keelapso バッスル」については、「軽くて、涼しく、ぴったりフィットし、適切な形。(中略)ひじょうに楽で快適なので、装着していることをすっかり忘れてしまう」³²と誇張されていた。いずれの製品も鉄製の利点である、軽さと装着の容易さと清潔であることを宣伝し、**Health** の語を謳い文句にし、医師から公認された商品であることを強調している。

軽量、柔軟、耐久性はフープ・クリノリンにおいてもアピールポイントであったが、鉄製バッスルには新たに「健康」の語がキーワードになっていた。健康への配慮は、バッスルと共に必須であったコルセットにも強調されるようになり、さまざまな改良品を生んだ。前述のスタプレイ&スミス社の新製品「Pelleptos コルセット」は、本物のグリーンランドの鯨骨を使い、側面には柔らかく、弾性のある針金とバスクを入れ、最上の山羊革で覆った一級品を、白、灰色、黒の3色展開で良心的な価格で提供することを謳っている³³。コルセット全体を覆っていた硬い鉄ビュスクは、次第にサイドのみに、鯨骨の使用についても背骨と前開き部分の最小限に抑え、厚手の綿繻子のうね織り布が採用されている。これらは値段も安く、多くのコルセットメーカーが鯨骨に代わって取り入れるようになっていた。医者や批評家から身体ラインを損なうと批判されたコルセットとバッスルに対して、新たな製品の広告では機能性と健康を前面に押し出すことでイメージアップをねらっていた。

また、鉄製バッスルはサイズの展開もなされ、価格についても、前述の「幻のバッスル」は1シリング、「ラングトリー・バッスル」は2シリング6ペンスで売られている。前述のクリノリンに関して参照した *EDM* には、フープ型クリノリンの値段が12シリングから16シリング程度と宣伝されていた。それと比較すると、80年代のバッスルはかなり安価で、ミドルクラスはもちろん、

³¹ *Myra's Journal of Dress and Fashion*, June 1, 1886, p.328. *Queen*, September 8, 1888, advertisement.

³² *Queen*, December 10, 1887, advertisement. *Illustrated London News*, June 18, 1887, p.704.

Le follet の記事には、この製品は3つのサイズを用意しているが、ラージサイズはアメリカ人向けに作っているの、イギリス人は小さいサイズを選ぶようにとアドバイスがある。*Le follet*, July 1, 1887, p.230.

³³ *Myra's Journal of Dress and Fashion*, August 1, 1886, p.387.

ワーキングクラスの女性にも手の届く値段であったことがわかる。鉄製のバスルは、ワーキングクラスの女性や、まだ年若い少女たちにも着用されるほどにあらゆる階層に普及していたのである。

第2節 バスルススタイルの装飾とディスプレイ

2-1. ドレスの装飾性

これまで1870年代から80年代にかけてのバスルススタイルの変遷についてみてきたが、何れのバスルススタイルでも臀部を目立たせたシルエットのため、後ろ腰を中心にバランスの良いデザインが考えられ、概してドレスにはたくさんの装飾が施された。丹野郁は、バスルススタイルの装飾性について以下のよう述べている。

衣裳のスカートは、大てい二枚を重ね、ペチコートを見せるようにデザインしたものが多くなる。上スカートをたくし上げたり、前面を開いたりして中のペチコートを見せたため、ペチコートはいっそう装飾的となり、美しい模様ものや、布襷飾りなどが目立ってきた。布地そのものは比較的簡素で、単純な模様からなっていたにもかかわらず、この時期の衣装は、豊富な布襷飾りによって、たいへん優雅な趣をもっていた³⁴。

バスルが一時的になくなった1876年から1880年代のプリンセスラインの期間は、バスルがない代わりに装飾がより顕著になり、トリミングと襷のドレープの技術はいっそう複雑さを増している。そのことはファッションプレートの解説記事にも明らかで、1876年の『マイラズ・ジャーナル』では「15分間ドレスを詳しく調べてみても、トリミングのアレンジがどのようにされているのかを文章で説明することは無理である」³⁵と述べているほどだ。このようなアレンジは、生地製法における技術が進展し、ドレスの生地がバリエーション豊かになっていたことで一層顕著になった。

19世紀半ばまで国内の毛織物産業の需要は、フランス産シルクの人気により

³⁴ 丹野郁『服飾の世界史』（白水社、1985年）、p.421.

³⁵ *Myra's Journal of Dress and Fashion*, 1876, cited by Steel (1985), p.64.

停滞していたが、19世紀後半に再び増加していた。眞嶋史叙によれば、普仏戦争によるシルク産業の衰退、南北戦争の勃発によるアメリカからの綿花の輸入停止によって、「19世紀中葉までに、ウールやウーステッド産業では、百科繚乱の技術革新が進められ、ポップリン生地などシルクや木綿との混紡で、多種多様な布地がおられるようになっていた」³⁶という。EDM、『クイーン』や『マイラズ・ジャーナル』の今シーズンのドレスについて解説したページには、オーガンジー(organdie)、グレナディン(grenadine)、クレープ(crepe)、ゴーズ(gauze)、ギャバジン(gabardine)、シフォン(chiffon)、タフタ(taffeta)、ターラタン(tarlatan)、バレージュ(barége)などの様々な布地の名前が並んでいる。1870年代にはイギリス人の化学者ジョセフ・スワンが、セルロース原料として綿より安価な木材パルプに水酸化ナトリウムを反応させた粘稠の液体から、繊維をつくり出すことに成功し、今日レーヨンとして知られる人造絹糸も登場していた³⁷。ノッティングヒルの王室御用達のドレスメーカー、チャップマンズの広告には、ドレス生地の新商品にレーヨン・デ・ソレイルを「その輝きは奇抜なほどだ」³⁸と紹介している。一着のドレスでも襟元や折り返し、裏地などに素材や織り方の異なる布地が使用され、とりわけ装飾がふんだんに付いたスカートには、オーバースカートやその上に施した装飾に別素材の布地が使われてテクスチャーの違いが工夫された。

ふんだんな装飾はドレスに留まらず、外からは見えない下着にまで及んでいた。スティールは『ファッションとエロティシズム』において、下着の中でもとりわけコルセットの装飾性に注目し、その装飾性についてファッションに現れた身体のエロティックな魅力を肯定する現象として論じた³⁹。白い木綿で簡素に覆われていただけのコルセットが、リボンやレースなどが付いて装飾的になっていったのは、バッスルの復活した1870年代末から1880年代にみられた現象であった。

³⁶ 眞嶋史叙「ファッションとロンドン—技術革新がもたらしたドレスシルエツトの変遷」『ロンドン—アートとテクノロジー』山口恵里子編著（竹林舎、2014年）、p.381.

³⁷ Christopher C. Ibeh, *Thermoplastic Materials: Properties, Manufacturing Methods, and Applications* (CRC press, 2011), p.15.

³⁸ *Myra's Journal of Dress and Fashion*, March 1, 1878, p.36

³⁹ Steel (1985), chapter 9, 10.

バスルについては、前出のスタブレイ&スミス社の健康バスルが3色展開されていたことや、エドワード皇太子の公式愛人であり「正真正銘の美女」とされたリリー・ラングトリーの名を取った「ラングトリー・バスル」が、美女のシルエットになれると謳い、白、緋色、青、黒の4色のバリエーションで、レースの縁取りがされていたことが装飾性として指摘できる。図3-9のバスルの広告が示すように、見た目の美しさも求められるようになっていたことがわかる。

2-2. 身体ディスプレイダーウィンの性淘汰理論

ペニー・スパークは、「19世紀後半になると、ジェンティリティという概念は、廉直さや宗教的な熱意と離れていき、イギリスとアメリカの双方でマテリアルな誇示に転換していった」⁴⁰と述べ、1870年代以降のドロ잉・ルームの室内装飾にマテリアルの横溢をみていた。さらにスパークは服装との連関も指摘し、2-1で見たように70年代以降の装飾的なバスルスタイルが「マテリアルの誇示」と述べている。フリルやひだ飾り、不必要なまでの装飾、それに過剰な金箔やきらびやかさを連想させるものが「女性らしさ」のシンボルとなり、ドロ잉・ルームに佇むバスルドレスを着用した姿は、自身も部屋を飾るインテリアと化している（図3-10）。この傾向はデパートが登場しはじめ、消費活動が推奨されるようになった社会の変化を反映していた。まさにバスルスタイルの時代に、生物学的決定論の見方から装飾を女性的とみなし、女性の装飾性の意義を論じたのがチャールズ・ダーウィンの性淘汰理論であった。では、女性の装飾的なファッションが性淘汰理論においてどのように論じられていたのだろうか。

1859年に出版され、センセーションを巻き起こした『種の起源』は、生物が進化するプロセスにおいて、生存競争に有利な機能のみが残り続けて変化していく自然淘汰理論を提唱した。しかしこの時点で、自然淘汰理論でかんがえれば明らかに生存競争には不利にしか思えない「装飾」がなぜ残り続けているのかという問題が浮上していた。動物たちがもつ装飾的な身体特徴、例えば鹿の

⁴⁰ ペニー・スパーク『パステルカラーの罫—ジェンダーのデザイン史』菅靖子・暮沢剛巳・門田園子訳（法政大学出版局、2004年）、p.35.

角やクジャクの羽根、セイウチの牙などにみるように、普段の生活には邪魔としか思えない装飾の意義は何であるのか。『種の起源』から約十年後の1871年に出版した『人間の由来』は、自然淘汰理論では説明がつかなかった動物の装飾的な身体特徴を議論の中心に据えて、新たに「性淘汰理論」を主張するものだった。ダーウィンは、自然淘汰理論では排除されるはずの動物の身体装飾は、異性を引きつけるための「性淘汰」の結果として残り続けていることを、あらゆる動物の事例を集めて科学的に論証したのである。さまざまな事例のなかでも、著書の4分の1を当てるほどに熱心に解説したのが鳥類であった。ヴィクトリア朝時代は、アメリカやアジアなど異国の地で極楽鳥やハチドリ、シラサギなどの色鮮やかな鳥類が発見され、鳥の羽根が大量に取引されていた。鳥の羽根は、特に女性のファッションにおいて大きな需要があり、ダーウィンが『人間の由来』を執筆している1860年代後半は、ピークに達していた。1869年には鳥類保護条約によって捕獲が禁止されたものの、鳥の羽根の人気は収まらず、1870年代の『パンチ』には、しばしば鳥の羽根で全身装飾した女性の風刺画が描かれている。ダーウィンは装飾品となるほどに美しい羽根を持つ鳥類を、動物界で最も審美的で「美に対して人間とほとんど同じ趣味をもっている」⁴¹とみなしていた。雄鳥が持つ美しい羽根や装飾は、「一生の間維持されているものか、一時的に獲得されるものかにかかわらず、雄によって誘惑的に誇示され、雌を興奮させたり、惹きつけたり、魅了したりするために使われている」と説明し、実際には行動の妨げであるが、雌から選ばれるために大いに役立ち、子孫を残すために最も重要なものであると結論づけた⁴²。ここで注意しなければならないのは、ダーウィンの理論では、同じ動物でも人間だけは例外として扱われたという点だ。そこでは、女性が装飾する意義を次のように説明している。

男性は女性よりも肉体的にも精神的にも強く、原始的な状態では、どんな動物の雄がするよりも卑しい奴隷状態で、女性を自分の手元にとどめておいた。それゆえ、男性が選択の力を身につけたとしても驚くべきことではないだろ

⁴¹ チャールズ・ダーウィン『人間の由来（上）』長谷川真理子訳（講談社、2016年）、p.61.

⁴² ダーウィン(2016)、p.107.

う。女性は、世界中どこでも、自分の美しさの価値を意識しており、その手段があるところでは、男性よりもずっと自分の身をあらゆるたぐいの装飾で飾るのを喜びとしている。彼女たちは、彼らを雌にとって魅力的にさせるために自然が鳥の雄に対して与えた羽根飾りを借りてくる。女性は、長い間にわたってその美で淘汰されてきたので、その後の変異のなかのいくつかが限定的に遺伝されるとしても不思議はなく、その結果、女性はその美を、息子に対してよりも娘に対して、より多く伝えることになったはずである。そこで、多くの人々が認めるように、一般に女性の方が男性よりも美しくなった⁴³。

人間以外の動物では、身体装飾は雌から選ばれるために雄が有するものであったが、人間の場合は男女が逆転して、男性に選ばれる立場である女性が装飾する側にいた。そして動物のように身体に装飾的特徴をもたない人間は、身体を飾り立てる「ファッション」が装飾の手段になっていた。ダーウィンは、さまざまな素材からなる衣装に身を包んだ装飾的な女性たちを、雄鳥が装飾的な羽根を誇示して身体をディスプレイする行為と重ね、あらゆる装飾品を纏って着飾った女性たちは、結婚競争を勝ち抜くために優位であると述べている。

このように、ダーウィンの『人間の由来』では、社会的地位や富などの名声が魅力になる男性と、外見の美しさが第一である女性の対比が明示された。ただし、女性の装飾願望は、未開地域と文明の進んだ国の全ての人種に見られるが、「未開」の地域の人々がピアスやボディペインティングなどの身体に永続的に残る装飾を行うのに対し、常に変化するファッションで装飾をしたのは「文明」のなかにいる女性たちだった点に、彼の白人至上主義の思想が表われている。ダーウィンはヴィクトリア朝の女性たちの華やかな衣装を間近で観察し、ドレスの装飾性が、雄鳥の羽根のように性淘汰の役割を果たしていると述べた。装飾的である女性の優位を科学的に論じたダーウィンの性淘汰理論が出た1870年代は、着飾ること、すなわちマテリアルの誇示が、美しさと結びついて社会の中で肯定的に捉えられるようになっていたことがわかる。クリノリンの時代には装飾がモラルの墮落として執拗に非難されていたのだが、後の章で見ていくパターンやミシンをはじめとする技術発達を伴って、バックスルスタイル

⁴³ ダーウィン(2016)、p.451.

の時代は装飾をむしろ奨励するような社会の風潮が生まれていた。

2-3. タイト・レーシングの激化

このように、身体のシルエットを隠蔽したクリノリンの時代から、身体の部位を誇示し、装飾に向かったバックスルスタイルへの変化は、人々がこれまで以上に「外見」を意識するようになったことの現れだった。そのことを顕著に示すのが、ウエストをコルセットで締め上げるタイト・レーシング現象の激化である。1877年7月28日の『パンチ』には、「ライバル意識」というキャプションで、ドレスを注文した、女主人と仕立て師の会話のひとコマが風刺されている(図 3-11)。夫人が「このドレスのウエストは何センチに合わせてくれたの」と問うと、仕立師は「49センチです」と返答する。即座に夫人は「あら、〇〇夫人はどのくらいなの」と聞く。仕立師が「43センチです」と答えると、「だったら私も同じようにして」とウエストの細さを競い合う女性の様子が描かれている⁴⁴。

また、バックスルが再燃した80年代には、Wasp Waist(スズメバチのウエスト)、Hourglass(砂時計)と揶揄されるほど細いウエストの女性たちが見られるようになっていた。1883年の雑誌に掲載された読者からの投稿は、次のように当時の女性たちの異常なほどのウエストへの執着ぶりを証言している。

私の3人のいとは、ひじょうに瘦身願望が強かった。彼女たちは、朝起きると直ぐに、手袋をつけるようにコルセットをびったりと締め、それを緩めることはない。4時半頃になると、年頃の3人の娘たちは2階に上がり、夕方に向けてコルセットをきつくする。夕方用のコルセットで極度に細く締めたウエストは、30分ほどで元に戻ってしまう。3人はコルセットで締めることに没頭し、眠るときでさえ、昼間の一インチだけ緩めたコルセットを着用している⁴⁵。

⁴⁴ *Punch*, vol.72, July 28, 1877, p.30.

⁴⁵ “The Sin and Scandal of Tight Lacing”, *The Gentle Woman*, January 17, 1883, p.3.

女性たちのこのような変化の背景には、交通機関、娯楽施設、雑誌や新聞などの、人々、あるいは人々の声が集まる公共の場の変化によって、生活のなかでも「見る／見られる」関係が意識化される機会が増大したことを指摘しなければならない。ステューブン・カーンは、ヴィクトリア朝初期の男女の出会いの場が窮屈かつ危険なものであった要因として、交通の便の悪さと伝統的な社会慣行を挙げている。女性の外出にはロウるさい付添人（シャペロン）が必ず同行し、女性の出入りが許されたのは少数の場所に限られていた。さらには宗教的規制、家族に対する義務、抑圧的な性道徳との激しい葛藤が、常に女性の心の内であった⁴⁶。 エリス夫人の指南書『イングランドの女たち』（1839）には、「美しい道徳の鏡である妻のことが思い出されると、夫の心の闇をさっと拭い去ってくれ、彼は知恵と義を得た人間として愛する家に戻る」⁴⁷と、家庭で夫を待つ健気な妻が、男性に外の誘惑を思いとどまらせることを述べている。翌1839年から43年の間に立て続けに出版されたエリス夫人の指南書でも、女性の居場所として家庭を礼賛し男性への服従を説いている。

これらの指南書は、40年代から50年代に何度も版をかさねるベストセラーとなってミドルクラスの女性に愛読されたが、19世紀半ばになるとミドルクラス向けの女性雑誌が台頭し、それらでは家庭から都市に出掛けることが促されていた。ロンドンには、博物館や博覧会、劇場やコンサートホール、デパートなど新たな娯楽施設が次々に登場し、また、鉄道によるツアー旅行も人気となった。そうした場所での、人々の一回限りの出会いや、見ず知らずの人々と交わしあう視線は、道徳的抑制から解放されたものだった。

たとえば、ロンドンのミュージック・ホールに集まる人々を描いた1873年4月5日の『グラフィック』のイラスト（図3-12）をみると、女性は装飾的なバスルススタイルのドレスを纏い、周りの観客たちの様子を観察するように会場内で待機している様子が示されている。

劇場やコンサートホールの上演では、演目を最後まで見るのは野暮ったいこととされていた。これらの場所は流行の発信元として宮廷をしのぐ威力を發揮

⁴⁶ ステューブン・カーン『視線』高山宏訳（研究社、2000年）、p.37.

⁴⁷ Ellis (1839), p.53.

するようになり、観客たちの服飾や身振りが注意深く観察された⁴⁸。人物を判断する基準としてファッションの重要性が一層高まっていたのだ。それゆえ外出の衣装は見られるのに相応しい華やかなものになり、ダーウィンが、「自然の作品というよりも芸術品である」と賞賛した雄鳥の羽を装飾品として身に付け、女性たちは目一杯に着飾って身体を「ディスプレイ」したのである。

着飾った女性は通りを歩き、立ち並ぶ店舗のショーウィンドウのガラスに映し出された。自己を映し出す鏡に加え、大きなショーウィンドウが公共の場に大々的に登場したことは、女性たちの身体イメージを変える大きな出来事であった。それを象徴する場所が、1863年に開店したホワイトリーを最初とし70年代に急速に発展していった「デパート」であった。

第3節 ショッピングの変化

3-1. イギリスのデパート前史

デパートがミドルクラスの新たなショッピングの中心となったのは、バスタースタイルが流行した1870年代のことである。資本主義の恩恵を受けて、「豊富な品揃え」と「値切りなしの定価設定」という画期的な様式が採用されたデパートで、人々は日常の買い物を済ませることができるようになった。こうしたデパートの経営方式は、セネットが指摘しているように「大量生産という工業化への反応の1つ」⁴⁹でもあった。1852年にパリに開店した「ボン・マルシェ」は、「入店自由、定価表示、現金取引」という画期的な経営方針を導入したことで知られているが、イギリスではどのように進展していったのだろうか。アドバーガムやランカスターの論考によれば、フランスに先んじて19世紀初頭から「正札販売、現金支払い、店内出入り縦覧自由、返品自由」などの方式をすでに採用していた店舗として、マンチェスターのケンダル・ミルンとニューカッスルのベインブリッジを挙げている⁵⁰。両者はもともと織物を扱う商店であったことから、イギリスの小売店の近代化の始まりは衣料関係から発

⁴⁸ 高山宏『テキスト世紀末』（ポラ文化研究所、1992年）、pp.91-92.

⁴⁹ セネット(1991)、p.204.

⁵⁰ イギリスのデパートの発達について Alison Adburgham, *Shops and Shopping 1800-1914* (George Allen & Unwin, 1964). Bill Lancaster, *The Department Store: A Social History* (Leicester University Press, 1995)参照。

展し、大型の小売店に成長していることがわかる。一方でジェフリーズの主張は、大都市ロンドンという場所を重要視している。デパートの定義を「1 つ屋根の下で、婦人・子供用の衣類を含む異なる種類の商品を販売する小売店で、4 つ以上の独立した部門をもつ大型店である」⁵¹として、1820 年代-30 年代にロンドンに開店したシュールブレッズやピーター&ロビンソンをデパートの前段階にあたる「大型衣料品店」とみなしている。ここでは大都市ロンドンに拘ったジェフリーズの見方を取り、商品数を増やし、急速な改革がされて「デパート」と呼ぶにふさわしい店舗の原型としてホワイトリーをその例に挙げ、1870 年以降のロンドンのデパートの発達を取り上げたい。

ロンドンモノの集まる商業の中心地として発達し、18 世紀以来、ファッションの発信地パリと競い合ってきた。19 世紀になるとロンドンが衣類の国内最大市場となり、世紀半ばにはいくつかの大型店で種類豊富な「織物」が販売されるようになる。中でも最大の店舗が 1820 年に設立されたシュールブレッズであった⁵²。1850 年代の時点で、年商数百ポンドの売り上げがあり、住み込み店員 500 人を擁していたという。店舗の内装は、「東洋の宮殿のように整備されており、装飾は精巧なデザイン、仕上げはとても華美なもの」⁵³であり、ディスプレイに力を入れていたことがわかる。シュールブレッズは、上流階級の顧客を対象に最高級の商品を提供しロンドン第一の織物小売店として認められており、「正札販売、現金払い、店内出入り縦覧自由、返品自由」の方式も取り入れていた⁵⁴。ジェイン・オースティンが姉カサンドラに宛てた手紙には、ロンドンの服飾洋品店に行ったときのことを「朝とても早く行って、すぐに売り子さんに応対してもらい、とても快適に買い物をしました。」と書いている。さらに「私は縁飾り用の材料をつい買いたくなってしまい、3 シリング 4 ペンスでフリルにした大変上質のレースを買いました。」と、展示してある商品をつい買ってしまったことが述べられている⁵⁵。

⁵¹ James B. Jefferys, *Rational Trading in Britain 1850-1950* (Cambridge University Press, 1954), pp.18-20.

⁵² Jefferys (1954), pp.325-326.

⁵³ 前田重朗「1850 年代ダブリンにおける小規模小売店 Monster House 問題」『明治大学経営論集』vol.25、明治大学経営学研究所(1977)、pp.52-54.

⁵⁴ Adburgham (1964), p.108.

⁵⁵ ペネロープ・バード『ジェイン・オースティン ファッション』能澤慧子・

また、1820-30年代のロンドンやパリでは、パサージュとよばれた、通路の両側に華麗な店がいくつも並んだガラス屋根に覆われたアーケード・タイプの商店街が作られ、快適にショッピングができる公的空間がうまれていた。前述のベンヤミンの『パサージュ論』は、「レストラン・ヴェロン、貸本屋、楽譜屋、チョコレート店、酒屋数件、メリヤス屋、小間物屋数件、仕立屋数件、靴屋数件、戯画本屋数件、ヴァリエテ座」⁵⁶とパリのアーケード内の商店街を列挙し、「通路の両側に華麗な店がいくつも並んだ、贅沢品商売の中心地」と述べている。そこはガス灯が最初に灯った場所であり、ショーウィンドウに並んだ商品が幻灯機の光を受けてファンタスマゴリアと化していた。

同じ頃のロンドンにも、バーリントン・アーケード（1819年）、ロイヤル・オペラ・アーケード（1818年）があった⁵⁷。美術館、劇場、高級品店、紳士クラブなどが集まったこれらのアーケードは、上流階級が出向く場所であった。先で引用したオースティンは、上層ミドルクラスであったからドレスにお金を費やす余裕があり、ロンドンで人気の洋品店を行きつけにしていた。しかし、経済的余裕のないミドルクラスの場合では状況は異なる。ロンドンの大型衣料品店やパサージュの商店街は、ミドルクラスにとっては敷居が高く、頻繁に出入りできる場所ではなかった。その状況が変わっていったのが1870年代であり、一か所に商店が集まって買い物ができるパサージュの形態を、一つの建物のなかで実現したのがデパートだった。それではデパート設立以前に、ミドルクラス女性は主にどこで衣料品を取り揃えていたのだろうか。

ミドルクラスの女性が衣料を買い求める際に向かった先は、特定の商品だけを扱う個人経営の小さな店だった。徒歩圏内でいけるなじみの店であったから、店同士の競争もなく、客を引きつけるようなディスプレイやショーケースなども別段必要とされなかった。というのも、店に入る客は必ず買うことが前提にあったからだ⁵⁸。しかし、多くの場合は値段交渉で取引したため、店主と客の

杉浦悦子訳（テクノレビュー、2007年）、pp.65-66.

⁵⁶ ベンヤミン(2003)、pp.75-76.

⁵⁷ バーリントン・アーケードは、現在でもロンドンで一番長い天井付きのショッピングストリートとして残っており、宝飾店や王室御用達の高級店が軒を連ねている。Burlington arcade ホームページ参照。

〈<http://www.burlington-arcade.com>〉

⁵⁸ Kelly Graham, *Gone to the Shops: Shopping in Victorian England*

間で手間取ることも多々あった。こうした買い物には「娯楽」のイメージは決してなく、むしろ交渉が苦手な主婦には苦痛でさえあっただろう。とくにクリノリンスタイルの全盛期であった 1850 年代は、ミドルクラス女性は戸外への活動を制限されて家庭中心の生活を送っていた。ドレスを一から仕立てるのは高価であったし、流行の布地や服飾洋品を扱う都市まで気軽に行くことのできない多くの女性たちは、ドレスを自作し、少ない範囲の衣服を着回していた。たしかにミドルクラスといっても上層と下層の経済格差は大きかったが、衣服に費やせる経済的余裕のある上層ミドルクラスであっても、贅沢をして外面を着飾ることは「モラルティが墮落している」とみなされることであったため、衣服への過剰な金銭投入は行われなかった。北山晴一は「19 世紀前半期には、ミドルクラスの財の蓄積は必ずしも消費財支出の増加という表現形態をとらなかった」⁵⁹ と、ミドルクラスの節約勤勉な生活について述べている。ロンドンを歩き回る遊歩者（フラヌール）は男性であり、女性が通りを歩くときはシャペロンを同伴し自由な街歩きは制限されていた⁶⁰。

ミドルクラスには、新たな買い物の形式はこの時点ではまだ浸透していなかったが、19 世紀前半期において、すでに上流階級の間では「正札販売、現金支払い、店内出入り縦覧自由、返品 of 自由」という気軽に楽しむ買い物が行われていたということ、さらに店頭ディスプレイが発達していた。1849 年の『イラストレイテッド・ロンドン・ニュース』の「ロンドン・シーズン」には、リージェント・ストリーのショーウィンドウにマントやコートなどが頭部のないトルソーに魅力的に展示され、女性たちが足を止めてディスプレイに見入る様子が描写されている（図 3-13）。こうした新しいショッピングの形態が、上流階級のあとに続いてミドルクラスにも 1870 年以降に広がっていったのだ。

3-2. ホワイトリーの登場と万博のディスプレイ

ミドルクラスにこうした新しい買い物のスタイルを広く提供した最初のデパートが、イギリス最初のデパートとされる「ホワイトリー」であった。その画

(California: ABC-CLIO, 2008), pp.14-16.

⁵⁹ 北山晴一『おしゃれの社会史』（朝日新聞社、1991 年）、p.253.

⁶⁰ Susie L. Steinbach, *Understanding the Victorians: Politics, Culture and Society in Nineteen-Century Britain* (London: Routledge, 2016), p.111.

期的な店内の様子はどのようなものだったのだろう。

設立者ウィリアム・ホワイトリー（1831-1907）は、学校を卒業後した 17 歳の時にヨークシャーの織物店に住み込みで働きはじめ、商人の道に入っていた。いつか独立して自分の店を持つことを夢みて真面目に働くなか、1851 年の万国博覧会という一大イベントが彼の人生の転機となった。博覧会へ訪れるために最初の長期休暇をとって意気揚々とロンドンに向かい、総ガラスの外観⁶¹と会場に入った瞬間にうけた圧倒的衝撃が、画期的なデパートの展示手法に結びついたことは先行研究で指摘されている⁶²。織物商として働いていたこともあり、会場の中でも、シルクやリネン、ダマスクなどが美しく展示されたテキスタイル部門をとりわけ熱心に視察していたという。ジョン・ナッシュによる会場内部の色彩画をみると、テキスタイルコーナーには様々な模様の布地が綺麗に配列されている様子が分かる（図 3-14）。この博覧会でイギリスの展示は玉石混淆の悪趣味が指摘されていたが、会場を埋め尽くす製品で見る者を圧倒するディスプレイは人々に鮮烈な印象を与えていた。展覧会を 2 回訪れていたディケンズは、そのインパクトを友人に宛てた手紙なかで「万博へ行ったおかげで私は『消耗』状態になりました。中になにもなかったとは申しません—むしろありすぎるのです。いろいろなものがあまりにも多くて、頭がおかしくなる思いでした。」⁶³と書いている。

ウィリアム・ホワイトリーはこの展覧会で圧倒的なモノの量で客を引きつけるという展示方法を学び、ロンドンで自分の店を開くことを決意して 1855 年に上京した。そして数年間、著名な織物店で働いた後、1863 年 3 月 11 日にロンドン西の郊外ウエストボーン・グローヴにリボン、レース、衣服・帽子のトリミング類、装飾用品を扱う服飾店をオープンした。店舗設立から 10 年間は織物・衣服業内での拡張をすすめ、1868 年以降には婦人服と紳士服の仕立てサー

⁶¹ 万博会場のクリスタルパレスは、庭師のジョセフ・パクストンが温室の設計を応用し、板ガラス 400 トン、29366 枚を用いて建築した最初の総ガラス張り建築であった。高嶋啓「透過素材による空間表現」『筑波学院大学紀要』第 14 号(2019), pp.35-38.

⁶² Erika Diane Rappaport, *Shopping for Pleasure: Women in the Making of London's West End* (Princeton University Press, 2000), pp.28-29.

⁶³ *The Letters of Charles Dickens*, ed. Walter Dexter, vol. II (Bloomsbury: The Nonesuch Press, 1938), p.327.

ビスをはじめ。さらに 1872 年以降は家具やカーペット、陶磁器やガラス製品から肉や野菜の食品まで多種多様な商品を扱うようになり、食堂の設置や洗濯・染色業のサービスも充実させた。76 年には、建築業と室内装飾業にも着手して店舗を拡大し、売上高は最高潮に達した。こうしてホワイトリーの店は、食品から服飾、家具や住宅まで、まさに一カ所で何でも揃う「大百貨店 (The Universal Provider)」へと成長していったのだ。

ホワイトリーは新聞や雑誌に広告を出さず、街頭でチラシを配っただけだった。彼は広告による宣伝よりも、店内に商品を魅力的に並べる万博から学んだ展示方法に力を入れた。大きな窓に明るい照明が当てられ、商品が浮びあがるように展示されたウィンドーディスプレイは、人々を魅了するという評判だった⁶⁴。図 3-15 は、1877 年にホワイトリーが発行した、年間のセールや催し物のスケジュールを記載している手帳のカバーに描かれていたイラストである。イラストから、店舗の正面全体に大きなショーウィンドウが張り出し、様々な商品がディスプレイされていた様子が読み取れる。ホワイトリーは、ウィンドーディスプレイでの宣伝効果にいち早く目をつけ、力を入れていたのだ。

3-3. ドレスのディスプレイ

1870 年代になると、ホワイトリーの成功を受けてその手法を模倣したデパートの開店が続き、新たなショッピングの形態がミドルクラスに浸透していった。これらのデパートでは、万博会場のように広々とした店内に、きちんと棚が並び商品が配列されていた。客を呼び込む看板としてもっとも重要であった店頭ショーウィンドウは、板ガラスにかかる物品税が 1845 年に廃止されて以降、ガラスの価格が半額以下になったことでその大きさが拡大し、個人経営の店舗にも設けられるようになった⁶⁵。1870 年 8 月号の *EDM* には、最近女性たちが靴を見せるようにスカート丈を短くしているとして、その要因の一つにさまざまな商品を魅力的に飾る靴屋のショーウィンドウの影響を指摘している⁶⁶。店頭のディスプレイは、ミドルクラスの女性たちの物欲を大いに刺激していたこ

⁶⁴ 井野瀬久美恵 (2017)、p.210.

⁶⁵ Isobel Armstrong, *Victorian Glass Worlds: Glass Culture and the Imagination 1830-1880* (London: Oxford University Press, 2008), p.43.

⁶⁶ “The Englishwoman’s Conversazione”, *EDM*, April 1, 1870, p.124.

とが窺い知れる。

1877年には、印刷屋であったジェイムズ・スミスがロンドンのブリクストン・ロードに初めから複数の部門に分けて店内を企画したデパート、ボン・マルシェをオープンした。パリのボン・マルシェに倣って、衣料品を主力としてカーペットやカーテン、キャビネットなどの家具類、石鹸や香水などの化粧品、文具や紅茶などを幅広く扱い、主要である衣料品コーナーはファンシードレス部門、喪服部門、マントや外套、紳士服部門、室内装飾部門などに分かれていた。広告には、ボン・マルシェ開店当初の店舗の外観が描かれているが、前述のホワイトリーと同様、通りに面して大きなショーウィンドウがある⁶⁷。中の様子ははっきり特定できないが、女性が足を止め見ている窓にドレスのようなシルエットが見える。1875年11月13日号の『クイーン』にも、この冬の流行を伝えるファッションコーナーの中にロンドンのデパートのショーウィンドウとそこに展示されたドレスに見入る女性たちが描かれていた（図 3-16）。エミール・ゾラがパリのボン・マルシェを舞台にした小説『ボヌール・デ・ダム百貨店』には、デパート内での女性たちの様子を次のように詳しく描写している。

ドゥニーズは百貨店が高圧力で作動している機械のように感じられた。その振動はショーウィンドウさえも動かしているようだった。もはや朝方の冷たいショーウィンドウではなかった。今や内部からの振動によって温められ、ぴくぴくと息づいているようだった。ウィンドウの前では大勢の人が眺め入り、女たちが足を止め、押し合っていた。女たちは全員が欲しくてたまらないという狂暴な欲望に取りつかれていた。すると布地もこうした歩道の振動に感応し、生気を帯びた。レースは震えながら落ち、神秘めいた素振りで奥にある商品を隠してしまった。分厚く四角いラシャの端切れも、誘惑するような吐息を発していた。一方でパルトーは今や魂のこもったマネキンの上にごっとそりかえり、ベルベットの大きなコートは、見るからにしなやかで暖かく生身の肩にかけられたように膨らんでいて、まるで胸が鼓動し、腰を振

⁶⁷ *Myra's Journal of Dress and Fashion*, July 1, 1879, p.8.

っているようであった⁶⁸。

ガラス越しに見る衣服は、店内で見る時とは異なる神秘的なオーラを纏い、動かないマネキンに生氣を与えている。

1870年代にオープンした各デパートには、図 3-13 に示した 1820年代の上流階級が集う高級洋品店のウィンドーディスプレイのように、店一押しの最新のドレスが飾られていたことがわかる。加えて 70年代になると、ロンドンの通りはオイルランプに代わるガス照明の普及によって、驚くほど明るくなっていった。ガス灯に照らされたウィンドーディスプレイは、夜になると商品を眩い光で浮かび上がらせ、昼間とは異なった幻想的な様相に変化した。マイケル・ブースは大通りがスペクタクルな劇場と化していく様を「視野の長方形フレーム化、強烈な光、見る者、見られる多彩なオブジェといった要素が、いまや劇場のみならず日常的な生活と娯楽の中にありふれたものとなっていた」⁶⁹と述べている。人々は現実とは思えぬ空間に包まれ、ギー・ドゥボールが述べる「商品のスペクタクル」に目を奪われたのである⁷⁰。モードのドレスはファッションプレートや女性雑誌のイラストで見るだけでなく、魅力的に飾られたウィンドーディスプレイで見ることができるようになっていた。女性たちはフレームの中に描かれたイラストではなくディスプレイされた現物を、二次元ではなく三次元のものを見るようになったのだ。前述のゾラの小説には、雨の降り頻る夜のショーウィンドウの夢幻的な様相が次のように描写されている。

⁶⁸ エミール・ゾラ『ボヌール・デ・ダム百貨店』伊藤桂子訳(論創社、2002年)、p.19.

高山宏はゾラの小説を引用して、衣装を纏った頭部のないマネキンに女性たちが自分の姿を重ねて夢想状態になっている様子から、ディスプレイされた「布地・織地たちは、女たちの鏡像であった」とし、「ガラス、鏡、照明の多用が女たちのナルシズムを強化する詐術となる」と述べている。高山宏『世紀末異貌』(三省堂、1990)、pp.237-238.

⁶⁹ Michael Booth, *Victorian Spectacular Theatre 1850-1910* (Routledge Kegan & Paul Books, 1981), p.4.

⁷⁰ 「生活全体がスペクタクルの膨大な集積として現れ、かつて直接的に生きられていたものはすべて表象として遠ざけられてしまった」と述べて、現実が幻想として体感されるようになっていた劇場やデパートの空間に言及している。ギー・ドゥボール『スペクタクルの社会』木下誠訳(筑摩書房、2003年)、p.14.

ショーウィンドウは雨で曇り、正面からもレースの白さだけが見分けられた。その白さはガス照明灯のすりガラスのようだった。そんなチャペルを背景にして既制服が力強く立ち上がっていた。大きなベルベットのコートはシルバークラフツの飾りを付けて、頭部の欠けた女性のシルエットをつくり、雨の中を、パリの人知れぬ暗がりでの祭りに向けて駆け出しそうだった。ドゥニーズは誘惑に負け、入口まで来てしまった。雨に濡れるにまかせていた。夜のこの時間に、そのすばらしい輝きによって、ボヌール・デ・ダム百貨店は完全にドゥニーズを虜にしたのだ。雨に打たれ、暗く沈黙している大都会で、ドゥニーズの知らないこのパリで、百貨店は灯台のように光り輝き、そこだけ唯一この町の光と生があるように感じられた⁷¹。

夜のショーウィンドウでさらに注目すべき点は、暗闇で照らされたガラスに、まるで鏡のように自分の姿もはっきりと映し出されていたということだ。前述のように、板ガラスが安価になり、各家庭には窓付きの部屋が増えるとともに、全身を映す細長い鏡が普及していた。しかし、ウィンドーディスプレイのガラス窓はそれとは比較にならないほど大きい。ガラスに映った「風景の中に佇む自分の姿」は、自分だけを映す室内の鏡とは異なり、通りの情景と回りを歩く人々をガラスに映している⁷²。ロジャー・フライは論集『ヴィジョンとデザイン』の中の「唯美主義についてのエッセイ (*An Essay in Aesthetic*)」において、美術における美的問題を論じるさいに、現実生活での想像力が高められる機会として「鏡」の効果を挙げている。通りを歩く人を直接見るのではなく、鏡やガラスを通して間接的に見ることで、場面全体をフレームの中で客観的に捉えるようになる。そうした見方は、直接見るのでは気づかなかったさまざまなモノを見ることになり、想像力が高められるという⁷³。デパートのディスプ

⁷¹ ゾラ(2002)、pp.35-36.

⁷² 1676年にイギリス人ガラス工ジョージ・レイヴンズクロフトが、クリスタルの祖となる光沢のあるフリントガラスを発明していた。19世紀には、機械によりクリスタルガラスが製造され、透明度と輝きの高いガラスが普及していた。黒川高明『ガラスの技術史』(アグネ技術センター、2005年)第2章、第6章参照。

⁷³ Roger Fry, *Vision and Design*, ed., J. B. Bullen (New York: Dover Publications INC, 1998), pp.12-16.

レイを見る女性たちも、ただ商品のディスプレイに魅入ったのではなく、それを見る自分の姿や、ほかの女性たちの姿をもそこに見ていた。窓のフレームに映る情景は、絵画とは異なり常に移り変わる。ショーウィンドウは映画を先取りする新しい視覚的経験をもたらし、「思索的視線」を生んだ。こうした視線が、女性の自己意識をより高めることになっていたのだ。ドレスの装飾化は、女性たちの日常生活における視覚体験の変化と密接に結びついていた。

おわりに

本章では、1870年代から80年代に流行したバスルススタイルについて、クリノリンからの変化を、都市の視覚的娯楽の発達、とくにデパートにおけるショッピングに注目してみた。アン・フリードバーグは19世紀半ばの都市空間の変化を「新しい交通手段は都市における未曾有の移動性をもたらし、拡張された大通りはスムーズな都市の循環を作り出し、ショーウィンドウは想像力をかき立てる新しい視覚の場に通行人を引き込んだ」⁷⁴と述べて、街歩きが女性たちに移動性のイリュージョンを提供したと指摘している。

先に引用したベンヤミンが、通りを歩くバスルススタイルの装いを「世界を押し流す運動のイメージになった」と述べていたが、女性たちはそうした通りを歩く人々を窓越しに眺めていた。バスルススタイルの臀部を強調するシルエット、後部に集中的な装飾、前屈みに歩く仕草は、正面から見るだけでは得られない、通りを見る傍観者である女性たちの視線によって醸成されていった。傍観者である女性たちはまた、みずからもディスプレイし、見られる対象でもあった。そのような女性たちに、バスルススタイルのドレスが「ファッションブル」な衣装として着こなされていたのである。

⁷⁴ アン・フリードバーグ『ウィンドウ・ショッピング—映画とポストモダン』井原慶一郎・宋洋・小川明子訳（松柏社、2008年）、p.48.

第二部

衣服製作過程におけるテクノロジーと、衣生活の変化

第4章 ミシン産業の進展とミドルクラスへの普及

はじめに

本章では、19世紀のファッション産業に革命的影響をもたらしたミシンに焦点をあて、イギリスにおける普及のプロセスを追跡するとともに、それらを利用したミドルクラスの衣生活の実態を当時の女性雑誌の記事、広告、小説を参照し明らかにする。

第1部の第1章から第3章では、製鉄技術や紡績機、織機などのテクノロジーの恩恵を受けて、大量生産されたクリノリンやバツスル、ショールの服飾品を具体的に論じてきた。これらはミドルクラスのみならずワーキングクラスの女性たちにも普及し、階層を超えて多くの女性たちにモードを享受することを可能にした。こうした服飾品を大量生産するための機械技術は、イギリスが先進していた。服飾産業において、製造プロセスに革命的な影響をもたらしたのはミシンだった。ミシンの登場によって、既製品産業が活性化し、既製品の品質も向上した。さらに家庭用のミシンの登場によって1850年代からミドルクラスの家庭裁縫も変化していった。専門のドレスメーカーに注文するものだったドレスを、ミシンとパターンを購入して自宅でもつくることが可能になり、衣服製作がより身近になっていた。また、1850年代にミドルクラスに流行したファンシーワークと呼ばれる装飾手芸は、以前は時間の余裕がある上流階級の嗜みであったが、ミシンとパターンによってミドルクラスの女性たちにも浸透した。

ミドルクラスの女性が裁縫に親しみ、モードを享受するようになっていったのは、家庭裁縫を容易にしたミシンという画期的な発明のおかげだった。それによってミドルクラスのリスペクタブルな服装観も変容していく。本章では、ヴィクトリア朝中期のファッションを語る上で看過できないミシンについて、発明から実用化に至るまでを当時の資料から考察し、テクノロジーが服作りにもたらした衣生活の変化を探る。ミシンは、手間のかかる裁縫のマイナスのイメージを、簡単で時間をかけずに取り組める、テクノロジーと結びついた先進

的なイメージに一新し、ミドルクラスの衣生活に欠かせない道具であったのだ。

第1節 ミシン産業の興隆

1-1. ミシンの実用化に至るまで

現存する記録によると、ミシンの特許を取得した最初の人物は、イギリス人の家具製造業者トーマス・セントであった。英国特許 1764 号として 1790 年に認可された革製品を縫うためのチェーン・ステッチ・ミシンがミシンの特許の最も古い記録とされる¹。チェーン・ステッチとは、一本の糸を使用して縫い目が鎖のように繋がって見える、刺繍の基礎的な縫い方だった。チェーン・ステッチ・ミシンは最初に刺繍用として登場し、これを応用して大型の衣料用ミシンが発明された²。しかし、セントの特許は長らく特許所の書庫に入ったまま人の目に触れることがなかった。セントの発明がようやく日の目を見たのは、およそ 80 年後、ロンドンの機械製造業者ニュートン・ウィルソンが特許の書類を調査中に偶然発見したのちだった³。その間にヨーロッパでは、衣服用だけでなく、帽子用、革製品用などの装飾品に応じたミシンが発明されて、改良が繰り返されていた。そのような状況下で、フランスの洋服仕立て業者バーシレミー・シモニアが 1829 年に制作し 1830 年に特許を取得したミシンは、最も早く実用化が進んだ。現在、ロンドンのソーイングマシン・ミュージアムに所蔵されているこのミシンを調査したところ、木製のミシン台付きの小型ミシンで、鉄のアームに垂直に針が付いた一本の糸で縫っていくチェーン・ステッチ・ミシンであった（図 4-1）。パリの軍服工場は、シモニアによる衣服用ミ

¹ Thomas Spencer Baynes, *The Encyclopaedia Britannica: A Dictionary of Arts, Science, and General Literature*, Vol.21 (New York: Charles Scribner's sons, 1891), p.718.

² 刺繍用ミシンは、1755 年にドイツ人でイギリス在住のチャールズ・フレデリック・ワイゼンホールが発明、1804 年にはグラスゴーのジョン・ダンカンが、かかりをつけた針を布地に突き刺し、糸を引き出すという単純な仕組みの刺繍用ミシンの特許を取得している。“On the Sewing Machine: Its History and Progress”, *Journal of the Society of Arts*, April 10, 1863, p.358.

³ 長らく発見されなかった理由として、セントの発明したミシンは、機械製品ではなく衣料品の部門に分類されていたことが指摘されている。ウィルソンは、セントのミシンを 5 年かけて調査して復刻したミシンを 1878 年のパリ万博に出品した。Paul C. Wilson, *How Inventions Really Happen: The Sewing Machine Story, in Five Lives* (Dog Ear Publishing, 2017), pp.10-12.

シンを 80 台納入したが、お針子の失業を恐れた他の工場の雇い主らによって間もなく焼き討ちの災難に遭ってしまう⁴。シモニアはその後リヨンに戻り、苦勞の末に改良型ミシンを完成させ、1848年に特許を取得した。この改良型ミシンは 1851年のロンドン万博にも出品されたが、やはりお針子を雇う工場主からの非難の声が大きかった⁵。この時点では、衣服用ミシンよりも刺繍やレースの縁取りなどの装飾用品のためのミシンのほうが好意的に受け入れられ、需要を伸ばしていた。

アメリカでは、ミシンの開発競争はイギリス以上に盛んだった。1820年代から 30年代の間に、アメリカの特許局では毎年 500以上ものミシンの特許が交付されていた⁶。中でも注目を集めた画期的な改良は、1845年に機械工のイライアス・ハウが発明したロック・ステッチ・ミシンである。1755年にフレデリック・ワイゼンソールが 1本の糸で鎖状に縫うチェーン・ステッチという仕組みを開発して以来、このステッチの形式がミシンでとられていたが、ハウは、先端にメドのある針を用いて、上と下の 2本糸が絡み合って往復をしながら本縫いをするロック・ステッチ方式を編み出した⁷。2本の糸によって縫い目が丈夫になり、自動的に布を送る送り歯の仕組みによって、ハウのミシンは 1分間に 250ステッチのスピードで縫うことを可能にした⁸。この時はまだ直線縫いしかできず、騒音や動きの不正確さなど実用化するためには課題が残っていたものの、ハウの発明によってアメリカのミシン産業が大きく躍進することになった。ハウは画期的な発明をしたにもかかわらず事業化に失敗し、最終的にはイギリスに渡りウィリアム・トマスに英国での特許を売却してしまう。数年後にアメリカに帰国したときには、彼の発案したミシンが無断で製造されていた⁹。ハウは特許を取得したばかりのシンガー社を相手取り、訴訟裁判を開始する。この訴訟は、最終的にシンガー社が 15000ドルを支払い、代わり

⁴ Paul C. Wilson (2017), p.14.

⁵ “Sewing Machine”, *All the Year Round*, vol.1, March 27, 1869, p.395.

⁶ Ruth Brandon, *A Capitalist Romance: Singer and the Sewing Machine* (Lippincott, 1977), p.36.

⁷ *Journal of the Society of Arts*, April 10, 1863, p.359.

⁸ “An Inventor’s Difficulties”, *Young English Woman*, vol.1, 1867, p.332.

⁹ “On the Sewing Machine: Its History and Progress” (1863), p.360.

に製造販売権を得るかたちで 1854 年に和解が成立した¹⁰。以後、販売権を得たシンガー社は事業拡大を進めていくことになる。

1-2.イギリスにおけるミシンの製造・販売と服飾産業の発展

機械技術の高さを誇ったイギリスでは、ミシンの発明・改良も積極的に進められた。前述のハウの画期的なロック・ステッチ・ミシンは、彼が特許を得た 1846 年のうちにイギリスにも伝わっていた。ロンドンでコルセット製造業をしていたウィリアム・トマスがイギリスでの特許権を得て、国内でのロック・ステッチ・ミシンの実用化がはじまった¹¹。1851 年にはロンドンで第一回万国博覧会が開催されたが、この万博にイギリスから 3 台のミシンが展示されていた。マンチェスターの発明家、チャールズ・ジャドキンズによる工業用ミシンは、直線、曲線、円周縫いに対応、一分間に 500 針のスピードで縫うことができる」と説明されている¹²。もうひとつは、ロンドンのチャンセリー・レーンのチャールズ・バーローによる、ミシンの上下針に糸を通して 2 本糸で丈夫な縫い目をつくることのできる衣服用ミシンである¹³。最後の一つはマンチェスターの製鉄会社である W.&C.マーサーのランニング・ステッチ・ミシンだった¹⁴。

第一回万博以後は、ロンドンを中心にミシンの製造会社が次々に設立されていった。そのほとんどは小規模で短期間のうちに倒産してしまったため、正確な数を把握することは難しいが、イギリス国内でもミシン製造会社の販売競争が加速していた。たとえば、前述のロック・ステッチ・ミシンをイギリスにもたらしたウィリアム・トマスは、1853 年からロンドンでミシンの小売りを本

¹⁰ Linus Pierpont Brouckett, Henry Barnard, *Our Country's Wealth and Influence: Shown by Tracing in Historical Form from Year to Year and Decade to Decade, from 1620 to 1880* (L. Stebbins, 1882), pp. 356-357.

¹¹ Grace Roger Cooper, *The Invention of the Sewing Machine* (Washington: Smithsonian Institution (1968), pp.21-22.

¹² *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition 1851*. Vol.1 (London: Spicer Brothers, Wholesale Stations; W. Clowes and Sons, Printers, reprinted by HON-NO-TOMOSHA, Tokyo,1996), p.274
(<http://www.sciencemuseum.org.uk>)

¹³ *Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations 1851* (London: Spicer Brothers, 1851), p.273

¹⁴ *Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations 1851* (1851), p.270.

格的に開始し、のちに各都市に支店を開いている¹⁵。トマスのように、アメリカで開発されたミシンをイギリスで製造、販売するケースが多く、たとえば“British Sewing Machine”の名で売り出されていたミシンも、コネティカットのウィーラー&ウィルソン社のミシンのひとつだった¹⁶。次第に工場への導入も進み、1863年の『ジャーナル・オヴ・ザ・ソサイエティー・オヴ・アーツ』によれば、ミシンの売れ行きは毎年右肩上がり、アメリカでは30万台のミシン、イギリスでも5万台から6万台のミシンが工場稼働中だと伝えている¹⁷。国内で導入している工場は、シャツ、襟、コルセット、マント、ドレス、下着、コート、ズボン、帽子、縁飾り、ブーツや靴などの衣料品の製造工場、とりわけ靴についてはスタフォードシャー、ノーサンプトン、レスター、ブリストル、ノリッジ、イプスウィッチの各工場を合わせると3000台のミシンが使用されていた¹⁸。1860年代に入るとシンガー社がイギリスに進出をはじめたこともあって、国内のミシン会社の販売競争はさらに激しくなっている。

第2節 シンガー社の躍進と家庭用ミシンの広がり

2-1. シンガー社の設立

ハウのロック・ステッチ・ミシンの発明以降、アメリカのミシン産業は大きく躍進した。シンガー社の歴史をまとめたロバート・ブルース・デイヴィスは、アメリカで1846年から54年の間にミシン改良に取り組み、近代ミシン(modern sewing machine)の発明に貢献した人物を8人挙げている¹⁹。その中のひとり、アイザック・メリット・シンガーは、ロック・ステッチ・ミシンが抱えていた、回転する毎に糸が捻れて故障しやすいという問題点を即座に解決した人物である。

¹⁵ 1876年はバーミンガム、1880年代にはロンドンにミシン製造工場を設立し、販売会社についてはロンドン以外にも、オールダムやケタリング、グラスゴーなどの各都市に点在していた。Cooper (1968), p.140.

¹⁶ “On the Sewing Machine: Its History and Progress” (1863), p.365.

¹⁷ “On the Sewing Machine: Its History and Progress” (1863), p.365.

¹⁸ “On the Sewing Machine: Its History and Progress” (1863), p.366.

¹⁹ Joseph B. Johnson, Charles Morey, John Bachelder, Allen B. Wilson, William O. Grover, William E. Baker, Issac Merit Singer の8人であった。Robert Bruce Davis, *Peacefully Working to Conquer the World: Singer Sewing Machines in Foreign Markets, 1854-1920* (New York: Arno Press, 1976), p.4.

機械工をしていたシンガーは、はじめからミシンの発明に取り組んでいたわけではなかった。最初に発明したのは、1839年に特許を取得した岩盤掘削機械であった²⁰。その後、印刷工場で働いていたときには活字彫刻機械を考案した。この機械は、1849年にボストンで開催された機械製品の展示会に出品され、話題になった。この時、展示会場となった工場の経営者であったオーソン・C・フェルプスに、特許を買い取ったばかりのミシンの改良を依頼されたことにより、シンガーはミシンとの運命的な出会いを果たすことになった²¹。シンガーはこれを機にミシンの研究に没頭し、わずか11日間で、直線、曲線、角縫いも可能な改良型ミシンを完成させ、初めて特許を取得、シンガー1号機ミシンが誕生した²²（図4-2）。布地を送り込むために、粗い表面のホイールと回転筒を取り入れるという工夫は、wheel feedと呼ばれて工業用として広く実用化がすすんだ。しかし、販売台数は1853年の810台から、1855年になっても900台に達することができず、業績が伸び悩んでいた²³。産業分野での成長に限界を感じたシンガー社が目をつけたのは、「家庭」だった。

1856年には、シンガー社が初の家庭用ミシンを発表した。「亀の甲羅(turtle back)」(図4-3)と名付けられたミシンは、工業用ミシンにくらべて格段に軽くコンパクトで、付属の木製のキャビネットは閉じたときにケースになり、開けるとテーブルとして使えるように設計されていた。しかしながら思ったほどの売れ行きがなく、1861年までには亀の甲羅ミシンの製造を中止、改良版のTransverse Shuttle Letter Aというミシンに切り替えている²⁴。シンガー社につづき、ウィーラー&ウィルソン社やウィルコックス&ギブズなどのライバル社も家庭用の小型ミシンを販売し始めていた。

アメリカでは、この時までに150社を超えるミシン製造会社が存在し、国内でおおよそ7000もの特許が申請されていたと言われている²⁵。それゆえ特許権

²⁰ Cooper (1968), p.143.

²¹ Paul C. Wilson (2017), pp.100-103.

²² “On the Sewing Machine: Its History and Progress” (1863), p.360.

²³ Paul C. Wilson (2017), p.133.

²⁴ *Johnston's Detroit City Directory and Advertising Gazetteer of Michigan* (James Dale Johnston & Company, 1861), p.104.

²⁵ 鍛島康子『既製服の時代—アメリカ衣服産業の発展—』(家政教育社、1988年)、p.50

をめぐっては訴訟問題が頻発していたが、1856年に4つの会社(ウィーラー&ウィルソン社やウィルコックス&ギブズ社、グローヴ&ベイカー社、シンガー社)が連合して特許料を支払い、ミシン製造業を組織することになり特許権争いがひとまず収まった²⁶。

こうしてアメリカではミシンの商業化が急速に進み、やがて国外へと市場を広げていくことになる。1850年代から60年代の初期のミシンは、雑誌に掲載された各会社の製品広告を見てみると、衣服製造業者のための工業用ミシンであることがわかる。それらは往復式ミシン (shuttle machine)、循環式ニードル・ミシン (circular needle machine) などの名称で、各用途に特化した大型のミシンである。販売会社は、テーラーやドレスメーカー、既製服製造業者を対象に商品を開発・改良し、販売をしていた²⁷。しかし、こうした状況はシンガー社のミシン以降に変わり始める。アメリカでは、ミドルクラスの主婦をターゲットにミシンが販売され、家庭に普及していった。シンガー社は、1856年の家庭用ミシンを繰り返し改良し続けていた。

それに対し、イギリスの場合は世紀半ば以降も、既製服の縫製工場やドレスメーカー、テーラー店で使うための工業用ミシンを中心に製造しつづけた。その理由として、イギリスでは19世紀初め頃から既製服産業が発達していたため、都市に点在する服飾専門店や既製服製造工場における需要が高かったことが指摘されている²⁸。

既製服については第5章で詳しく論じるが、ミシンが使われる以前の1840年代は、単純なパターンで作ることのできる男性もののシャツやズボンが既製服として量産されていた。専用のパターンがあれば、専門のテーラーやドレスメーカーでなくても作ることができたため、下請けには非熟練の女性労働者が「お針子」として多く雇用された。パターンによって量産可能となり、需要は

²⁶ Ned Harold Benson, *The Ancestor and Descendants of John Lewis Benson and His Sister and Brother: A Genealogy and Social History* (Author House, 2011), p.29.

²⁷ Andrew Godley, “Homeworking and the Sewing Machine in the British Clothing Industry 1850-1905”, *The Culture of Sewing: Gender, Consumption and Home Dressmaking*, ed. Barbara Burman (Oxford, New York: Berg, 1999) は、19世紀後半から20世紀初頭にかけてのイギリスにおけるミシンの普及を明らかにしている。

²⁸ Godley (1999), p.260.

伸びる一方であったが、1枚1枚が手縫いであることはこれまでと変わっていない。1枚のシャツが出来上がるには14時間半かかっていたことから、一日に1枚仕上げることで精一杯であったと考えられる。1840年代の既製服店に雇われているお針子の数は平均して10人程度で、一日16時間という長時間労働が義務づけられていたという。社交シーズンの繁盛期には、朝の4時から深夜まで働き続けても追いつかず、睡眠もろくにとれないほどに身体は極限まで酷使されていた²⁹。こうした状況は、深刻な社会問題として新聞や雑誌でしばしば報じられ、人々の関心を集めていた。政府が1844年に工場法、さらに1847年に10時間労働法を制定したことにより、国内の労働問題は一時的に改善の成果を示したものの、ますます過熱するモード産業への労働搾取は、根本的に解決していなかった³⁰。とりわけロンドンでは地価が高かったために、労働者が集まって作業をするような大工場が建設されることはなく、ほとんどの生産工程は外注でおこなわれていた。雇用主は各工程で細分化されていた下請け労働者を把握しきれていない状況であった。服飾産業に占める実際の人口は統計で示されている数を大きく上回ったとおもわれる。

衣服製造における苦汁労働のはじまりは、製造業者が縫製を下請業者に依頼するようになってからはじまった。既製服の需要が高まって生産が追いつかない状況にあった服飾産業にとって、ミシンは衣服量産のための救世主として大いに期待されたのであった。イギリスのミシン販売会社はコスト削減と仕上がりの良さをアピールし、衣服製造業者に積極的に売り込んだ。たとえば、ロンドンのニュートン・ウィルソン社は、作業着を大量に縫うための衣料用大型ミ

²⁹ *Children's Employment Commission, Second Report of the Commissioners, Trades and Manufacturers* (London: Commissioners for Inquiring into the Employment and Condition of Children in Mine and Manufactories, 1843). この文献のお針子の実態について、平芳裕子「19世紀半ばイギリスにおける「お針子」の表象」『神戸大学院人間発達環境研究科研究紀要』第51号(2011)を参照した。

³⁰ 1841年のイギリスの国政調査では帽子業や婦人服仕立のお針子として働いていたのは約10万6千人であるが、1851年の調査では約34万人と報告されている。ロンドンではお針子の雇用主がおおよそ1500人に対して、その下で働くお針子が1万5000人であったという。ここには一時的に雇用されているホームワーカーの数は含まれていないが、ロンドンの既製服製造を支えていたのは、むしろ工場からの下請けで家内労働として働く女性たちであった。角山栄・村松健次『産業革命と民衆』(河出書房新社、1992年)、pp.108 and 208.

シン、コルセットや帽子、室内装飾品を縫うのに適した中型のミシン、テーラーやコルセット職人、靴職人など専門業者向けのロック・ステッチ・ミシンを製造しており、それぞれ 15 ポンド、13 ポンド、10 ポンドで販売していた³¹。ミシンの導入が既製服産業へ大々的に進められていたことは、1862 年までに製造されたミシンの、4 台中の 3 台は服飾製造業者が購入していることに示される³²。ミシンは衣服製造工場の経営主に一括購入されただけでなく、既製服産業で下請けとして雇用されていた家内労働者に、自宅で縫製作業するためのミシンが月極めで賃貸されていた。これまでは男性物のシャツ一枚を仕上げるのに手縫いで 14 時間半かかっていた時間が、ミシンでは 1 時間半に短縮され、生産率は大幅に上昇した³³。ミシン産業に資本が注ぎ込まれたことで改良が進むと、ミシンを使いこなせる労働者を育成するためにレクチャーなども行われた。ミシン自体の性能に加えてミシンで作業する労働者の技術も高まった結果、1870 年代には細かい縫製に手縫いを必要としていた婦人服分野でも既製服が登場した。流行の装飾的なドレスを既製服で購入することができるようになったことは、モードを享受できる人口が格段に増えたことを意味する。モードの享受はもはや上流階級の特権ではなくなったのだ。19 世紀後半の婦人服の既製服化は、ミシンによって発展したのである。

2-2. シンガー社のイギリス進出と家庭用ミシンの広がり

イギリスの場合、家庭へのミシンの普及はアメリカのようにスムーズに進まなかったが、シンガー社の戦略によって 1860 年代半ばから徐々に広まっていた。ここでは、シンガー社のイギリス進出とその普及の経緯を具体的に見ていく。シンガー社はアメリカで評判を得るとすぐに海外に目を向けた。まず注目したのがロンドンとパリであった。しかし、ロンドンでも、ミシン製造会社が次々と設立されて販売競争を繰り広げており、さらにハウがミシンの特許権

³¹ *The International Exhibition of 1862*, London Official Illustrated Catalogue & Cassell's Illustrated Family Paper Exhibitor (Eureka Press, 2014), p.78.

³² Joan Perkin, "Sewing Machines: Liberation or Drudgery for Women?", *History Today*, vol.52, no.12 (2002), p.36.

³³ Yaffa Claire Draznin, *Victorian London's Middle-Class Housewife: What she did all day* (London: Greenwood Press, 2001), p.67.

をめぐって法廷で揉めていたこともあり、シンガー社はそうした争いに巻き込まれる心配がないスコットランドのグラスゴーに支店を設立することを決めた。1856年以降は、アメリカから輸入されたシンガー社のミシンは、全てグラスゴーに送られてイギリスの各都市に転売されていく。初代の経営責任者のアロンゾ・キンブルは、1850年代末から70年代に大規模な資本投資をしてイギリスへの売り込みを本格化した。1864年になってロンドンに支社を、続いて1867年にはグラスゴーに小規模なミシン製造工場を設立している。1869年には工場を拡大したことで、グラスゴーはイギリスにおけるミシン製造の中心地へと成長した。1870年代になると、ミシンの売り上げは年間26,000台から60,000台へと2倍以上に伸びた³⁴。

シンガー社は1856年に最初の家庭用ミシンである「亀の甲羅」を売り出し、家庭という新たな市場を開拓するための戦略として、月賦制、訪問販売、広告宣伝を取り入れていた。しかし、個人よりも企業や服飾店に圧倒的な需要があったイギリスでは、工場生産者用の改良版工業用モデル（Improved Manufacturing model）と家庭用の改良版家庭用モデル（Improved Family model）を売り出していたが、前者の販売に重きを置いていた³⁵。言うまでもなく初期のミシンは非常に高価であり、上層ミドルクラス以上でなければ購入することはできなかった。1854年11月5日の *The Illustrated Magazine of Art* の記事には、「ミシンの多くは、テーラーや織物仕上げ工、メリヤス商人、製帆職人、そして一部の一般家庭に売り渡っている。その価格は30ポンドで、もちろん、当座はほとんどの家庭の手に届かない」とある³⁶。

上流階級にとって、高価なミシンはステイタスシンボルであり、装飾性が重要視された。たとえば、国内メーカーのニュートン・ウィルソン社は、テーブル付きのエレガントなデザインを謳った「ブドワール・ミシン（Boudoir Sewing Machine）」を20ポンドで販売していた³⁷。同社は、1862年のロンドン万博に

³⁴ Godley (1999), pp.258-259.

³⁵ Godley (1999), p.260.

³⁶ *The Illustrated Magazine of Art*, November 5, 1854. Nicholas Oddy, "A Beautiful Ornament in the Parlour or Boudoir: The Domestication of the Sewing Machine", *The Culture of Sewing: Gender, Consumption and Home Dressmaking*, ed. Barbara Burman (Oxford, New York: Berg, 1999), p.287.

³⁷ Newton Wilson & co. October 6, 1858, advertisement.

もミシンを出品し、この中型サイズの家庭用ミシンでも、11ポンド 11 シリングと工業用ミシンと変わらない価格がついていた。刺繍専用の小型ミシンは 3ポンド程度であったが、衣服用のミシンは大半のミドルクラスにとって手の届かない高級品だったことがわかる。

ミシンがステイタスシンボルの役割を果たしていたことは、家庭用ミシンのネーミングに皇室の人々の名前が付けられていることにも示されている。ウィーラー&ウィルソン社のベルグレーヴィア・ミシン³⁸、プリンセス・オブ・ウェールズ、ワイト&マン社のプリンセス・ロックステッチ・ミシン、オリバー社のプリンセス・アリス、ニュートン&ウィルソン社のクイーン・マブ、クレオパトラ、メイ・クイーン、S・スミス社のプリンセス・オブ・アレクサンドラなど、時代や国を問わずプリンセスたちの名前がミシンの名に用いられていた³⁹。たとえば、ニュートン・ウィルソン社のプリンセス・オブ・ウェールズのミシンは全体を金色に塗装し、豊饒の象徴である麦の穂のモチーフが全面に彫刻されている。台座の中央部には **Princess of Wales** の名が刻印されており、高級感をアピールしたデザインであった（図 4-4）。

個人が装飾品としてミシンを購入できるのはほんの一部の家族に限られ、それ以外の大部分の家庭用ミシンは下請けの仕事として、屋内でミシンを必要とする家内労働の女性たちに賃貸されていた。イギリスでは、家庭でミシンを使う家内労働者が主たる販売対象者であったため、月賦制やレンタル制などを取り入れたコスト面の融通が普及を促す重要な要素となった。シンガー社はいち早く月賦制やレンタル式システムを採用し、より低価格でスムーズに提供できる工夫をしていたのだ⁴⁰。1870年代になると、シンガー社の戦略に追従する国内のミシン製造会社が、家庭を対象としたミシンの製造・販売に次々と乗り出し、家庭用ミシンの実用化が進められていくことになる。

第3節 ステイタスシンボルとしてのミシンの所有

³⁸ ベルグレーヴィアとは、ロンドンのハイドパークに隣接する高級住宅地。

³⁹ Ya-Lei Yen, *Clothing Middle-Class Women: Dress Gender and Identity in Mid-Victorian England c. 1851-1875*. unpublished PhD thesis submitted to Royal Holloway University of London, 2014, p.184.

⁴⁰ Perkin (2002), p.38.

第1節と第2節では、シンガー社の家庭用ミシンがイギリスのミドルクラスの家庭に普及していくプロセスについて見てきた。ここで注目したい点は、シンガー社のグラスゴー支社が設立された当時、イギリスのミシン業者の大部分が服飾製造業者に向けた工業用ミシンを製造していたということだ。対照的にシンガー社は、ボストンで設立された当初から経済的余裕のあるミドルクラス家庭にミシンの需要の可能性を見出し、販売戦略をいち早く切り替えていた。シンガー社が、イギリスにおいても家庭に重点を置いて販売を進めたのは、家庭生活を特別視したイギリスのミドルクラスに、さらなる需要の可能性を見出したからであった。財を蓄えた上層ミドルクラスの家庭ではインテリアにも拘り、仕事場の無機質な雰囲気を感じさせない暖かみのあるデザインが好まれるようになっていた。アドリアン・フォーティは「家庭は儲けることに埋没する外部世界では失われてしまった徳目や本音を経験・表現する場所とみなされ、まじめさ、正直さ、真実、愛といった感情を連想する仕事環境のアンチテーゼであることが基本要諦にあった」と述べて、仕事場とは対照的に装飾的なインテリアが好まれたことを説明している⁴¹。とりわけ家族が集まるドローイングルームは、カラフルでソフト、豪華に飾られ、そのイメージの源泉として優雅な貴族階級のインテリアが模倣されたのだった。もともと工業用に発明されたミシンのイメージを家庭に相応しい品だとミドルクラスに思わせた決め手となったのは、工業用とは異なる「暖かみのあるデザイン」だった。実際、イギリスで1860年代に家庭用ミシンとして売り出された製品は、明らかに実用向きとは言い難い、インテリアのためのミシンだった。たとえば、図4-5で挙げたのは、グラスゴーのキンボール&モートン社が1868年から販売を開始したライオン型のミシンである。その他にも本体がリス型で、リスが針を持って縫っているようにデザインしたものや、天使が持つ弓の矢の部分針に見立てた天使型のミシンなどは、実用性よりも見栄えに重点を置いている。また1850年代のハウによって発明された家庭用ミシンにも、真珠母の象牙が施されており、装飾に配慮していたことが分かる。初期のミシンは、激しい騒音と糸がすぐ絡まるなどの技術的な問題も多かったため、ミドルクラスの家庭では衣服作り

⁴¹ アドリアン・フォーティ『欲望のオブジェーデザインと社会 1750-1980一』高島平吾訳（鹿島出版会、1992年）、p.128.

のために実用的に使っていたとは言い難い。家庭用ミシンは実用のためではなく、むしろ室内の装飾品として置くことにより、夫のステイタスシンボルとしての価値を持っていたといえる。そのことは、前述したようなミシンのネーミングに加えて、装飾的なミシンが置かれた部屋が家族団欒の空間でありつつ来客用のフォーマルな部屋としても使用された「ドローイングルーム」であったことにも示されている。

ミドルクラスの住居で女性の部屋とされたドローイングルームは、「引きこもる部屋」という意味の *withdrawing-room* を縮めた語で、もともとは 18 世紀に上流階級の女性たちがダイニングルームでのディナーを終えたあとに利用する部屋であった⁴²。公的な広間で食事を終えると、男性たちはスモーキングルームで談話、女性はドローイングルームに移ってプライベートな時間を過ごした。18 世紀半ばには食後にお茶を楽しむ習慣が定着し、ドローイングルームで過ごす時間が長くなると、上流階級の住居ではダイニングルームとドローイングルームのインテリアに異なる趣向が現れはじめた。ドローイングルームは、フォーマルなダイニングルームの厳格さとは異なり、女性たちの寛ぎの部屋として華やかで女性らしい装飾が好まれ、特に布地のドレーパリーがふんだんに施されていた。

19 世紀に入ると、上流階級だけでなく上層ミドルクラスの住居にもドローイングルームがつくられるようになる。1807 年には各々の部屋のインテリアのマニュアル本として『室内装飾』*Interior Decoration* が出版され、次第にミドルクラスにも読まれるようになった⁴³。ヴィクトリア朝時代のミドルクラスのドローイングルームの特徴は、女性の専用部屋ではなく、家族全員が集まって団欒する、もしくは訪問客をもてなす部屋として使われたことだ。女性たちは上流階級を模範として、マニュアル本を参照しながらドローイングルームを華やかに装飾した。1830 年代、40 年代の室内装飾は「折衷様式 (eclectic style)」⁴⁴だと言われているが、ドローイングルームも、リージェンシー様式、ロココ

⁴² Vanessa Toulmin, Simon Popple, *Visual Delight Two: Exhibition and Reception* (John Libbey Eurotext, 2005), p.169.

⁴³ 菅靖子『イギリスの社会とデザイナー—モリスとモダニズムの政治学』(彩流社、2005 年)、p.29.

⁴⁴ Victoria Rosner, *Modernism and the Architecture of Private Life*

様式、ゴシック様式に、エリザベス朝風、ルイ 14 世時代風などの様式が一部屋の中に混淆していた。1833 年に出版され、世紀後半までミドルクラスに広く読まれたラウドンによる室内装飾百科事典には、上記の折衷様式を好ましいものであるとし、ドローイングルームの家具一式として、ソファー、オットマンと呼ばれた幅広の腰掛け、足踏み台、安楽椅子、壁に取り付けたテーブル、西洋箆筒、書き物机、裁縫台、ソファーテーブル、ルー用の円卓、チェス用テーブル、ピアノ、譜面台、花瓶置き、暖炉の囲いを列挙している⁴⁵。家庭用ミシンは、こうした家具の華やかなデザインに倣うことで、ドローイングルームに相応しいものになっていった。実用性はほとんどなかったが、むしろないがゆえに、ミシンはステイタスシンボルとして上層ミドルクラスからの需要が確保されていたのである。

同じく針仕事の道具として、ドローイングルームに置かれた裁縫箱にも、象牙や真珠などの装飾が施されていた。ジョン・エヴァレット・ミレイが、裕福な美術コレクターのジェームス・ワイアット (*James Wyatt, 1774-1853*) の息子妻と幼い孫娘を描いた《ジェームズ・ワイアット・ジュニア夫人とその娘サラ》(1850) には、夫人の座るソファーの脇に黒塗りで金の装飾の施された裁縫箱が置かれている (図 4-6)。裁縫箱の蓋が開いていることから、つい今しがたまで使用されていたことがわかる。日常的に使う裁縫箱は大切な嫁入り道具として母から娘へと受け継がれ、家庭的な妻のシンボルとしてドローイングルームを飾った。

新たに登場したミシンは、裁縫箱に代わる妻のシンボルになっていたのである。シンガー社の家庭用ミシンには、前述の「亀の甲羅」ミシンに次ぐデザインとして「ニュー・ファミリー」ミシンが登場した。しかしながら、このデザインは期待に反して不成功に終わったため、シンガー社と、その他のミシン会社によって家庭に相応しいファミリー・ミシンのデザインの模索が始まった。シンガー社のミシンが先導となり、国内のミシン会社も家庭用ミシンに力を入れ、技術面が高められていのだ。ニュートン・ウィルソン社は、シンガー社と

(Columbia University Press, 2005), p.7.

⁴⁵ J.G. Loudon, *An Encyclopaedia of Cottage, Farm, and Villa Architecture and Furniture* (London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1846), pp.1286-1294.

同じネーミングで「ニュー・ファミリーミシン」を 1860 年に売り出している。記事ではこのミシンを次のように紹介している。

いまだに多くの人々に、ミシンは様々な縫い方や曲線縫いは不可能で、単に直線縫いにしか適さないと思われている。だが、こうした問題点は、我々がこの度紹介するニュートン・ウィルソン社のミシンによって完全に乗り越えられた。(中略) また、このミシンの外観は息をのむほど魅力的だ。ブドワールに置くに相応しいこのミシンは、非常に装飾的で優雅な部屋の調度品の一部となる美しいデザインが支持を得るだろう⁴⁶。

インテリアとしての役割を持ちながらも実用性を兼ね備えた、いまだかつてないミシンであることが強調されている。これまで専ら装飾品として置かれていたミシンが、機能性を備えたことで、女性たちに日常のなかで使われるものになっていった。国内のミシンは高額であったが、シンガー社のニュー・ファミリーミシンは、1865 年の時点で 4 ポンド 2 シリングの価格で購入可能になっていた⁴⁷。こうしてミシンによる裁縫が、既製服産業と家庭の双方に普及していくなかで、次節で見るように裁縫のイメージが大きく変化していくことになる。

第 4 節 ミシンの普及と、裁縫する女性のイメージの変化

本節では既製服産業と家庭にミシンが普及していく中で、裁縫のイメージがネガティブからポジティブなイメージに変わっていったことを、雑誌や新聞の挿絵、広告、絵画を調査し、詳しくみていきたい。

4-1. ミシン登場以前、既製服産業におけるお針子

第 1 節 2 項でみたように、イギリスでは家庭よりも先に服飾産業でミシンの普及が進められた。既製服産業が成立した 19 世紀初頭、縫製作業に従事して

⁴⁶ “The New Family Sewing Machine”, *Illustrated Times*, June 2, 1860, p.12.

⁴⁷ Perkin (2002), p.38.

いたのは「お針子」として雇われた労働者階級の女性たちだった。ヴィクトリア朝時代に入ると、鉄道の開通⁴⁸によって衣料品の輸送手段が広がり、都市に限らず地方にも流行の衣服が素早く行き渡るようになった。輸送網やジャーナリズムの旺盛によって格段に需要が高まり活性化した衣料産業では、いち早く機械化が進められた。しかし紡績や織りの作業での実用化に対し、衣服の仕立てと縫製は19世紀に入ってもミシンが導入されるまで、一針一針手作業でおこなわれていた。とくに1832年にモーゼズ父子商会がロンドンに安物既製服産業を設立して以来、縫製作業は下請けに細分化した外業制で行うことが主流になっていた。材料を雇用主からもらい受けて自宅に持ち帰って作業するシステムが採用されたのは、ロンドンでは地価が高く、広い作業場の確保が難しかったからだ。縫製作業は常に高まる衣服の需要に追いつかない状況にあり、わずかな賃金で長時間の「苦汁労働」が強いられたお針子には、成人女性だけでなく未成年の少女たちも多数含まれていた。こうした状況の中で、1843年のある事件をきっかけに「お針子」の存在が世間の注目をあつめることになった。ビデル事件と呼ばれたこの一件は、2人の幼児を抱えたビデルという名の未亡人女性が、ズボンの仕立て用に預かった生地を質屋に入れて、子供のためのパン代に変えてしまったというものだ⁴⁹。この事件が『タイムズ』で報道され、お針子の窮状が大々的に世間に知られることになったのだ。記事では、ロンドンの既製服産業で働くお針子を「いかなる道徳的観点から見ても、西インド諸島で冷酷な親方のもとで酷使される黒人奴隷となんら変わることがない」⁵⁰と伝えている。

⁴⁸ 1830年にリヴァプール～マンチェスター間の鉄道が開通し、輸送が大幅に促進された。

⁴⁹ お針子が公に注目されるきっかけとなったもう一つの出来事は、1843年に政府が行った第二次児童雇用委員会による労働者階級の子供の就労状況の調査報告書(*Children's Employment Commission, Second Report of the Commissioners, Trades and Manufacturers, 1843*)だった。この報告書は、パーミンガムやランカシャーなどの工業地帯で働く子供たちを対象としたもので、「その他」の項目に、帽子業とドレス業でお針子として働く労働者階級の女性についての報告も詳細にされていた。それによれば、お針子は成人未満の女性も多く、早朝から深夜までほとんど休みなく、社交シーズンは睡眠時間もろくに取れないほど過酷な長時間労働を強いられていた。

⁵⁰ "According to our Police Report of Yesterday", *Times*, October 27, 1843, p.4.

翌週の『パンチ』は「飢餓とファッション」というタイトルの下『タイムズ』の記事を引用して論評を加えるとともに、「モーゼズ商会」というタイトルの、以下に示す痛烈な風刺詩を掲載した。

All who would seek a spotless robe to wear,
In breathless haste to Moses should repair,
Where Holland coats from two-and-three are shown
By Hunger's haggard fingers neatly sewn.
York wrappers that the Winter's blast defy,
Made by a shivering wretch too fond to die;
Dress pantaloons for Pleasure's gayest court,
Though all were 'mid stark Desolation wrought;
Embroidered tunics for your infant made,—
The eyes are sightless now that work'd the braid;
Rich vests of velvet at this mart appear,
Each one begemm'd by some poor widow's tear;
And Riding-habits form'd for maid and wife,
All cheap—aye, ladies, cheap as pauper-life.
For Mourning suits this is the fittest mart,
For every garment help'd to break a heart.
Then hasten all who mindful of the purse,
For Mose's bargains braves the poor man's curse.⁵¹

さらに、12月のクリスマス号に採用されたトマス・フッドによる「シャツの歌」は、以下のようにお針子の嘆きを歌っている。

With fingers weary and worn,
With eyelids heavy and red.
A Woman sat, in unwomanly rags,

⁵¹ *Punch*, vol.5. November 4, 1843, p.203.

Plying her needle and thread—
Stitch! Stitch! Stitch!
In poverty, hunger, and dirt,
And still with a voice of dolorous pitch
She sang the “Song of the Shirt”.

“Work! Work! Work!
While the cock is crowing aloof!
And work—work—work,
Till the stars shine through the roof!
It’s O! to be a slave.
Along with the barbarous Turk.
Where woman has never a soul to save,
If this is Christian work!

Work—Work—Work,
Till the brain begins to swim;
Work—Work—Work,
Till the eyes are heavy and dim!
Seam, and gusset, and seam,
Till over the buttons I fall asleep,
And sew them on in a dream! ⁵²

ビデル事件を土台にしたこの詩は、すでに 3 つの新聞社で掲載が断られていたが、『パンチ』の編集長マーク・レモンは社内での反対を押し切って採用した。彼の予想通り、この詩の反響によって『パンチ』の売れ行きは 3 倍に上昇、その後「シャツの歌」は『タイムズ』にも転載され、多くのミドルクラスに既製服産業の実態が知られるきっかけになった。お針子は小説の主要登場人物にも

⁵² Thomas Hood, “The Song of the Shirt”, *Punch*, December 16, 1843, p.260.

なり⁵³、雑誌の挿絵や絵画でもその哀れな姿が描かれた。

絵画で最初に取り上げたのは、リチャード・レッドグレイヴが 1843 年に発表した、その名も《お針子》というタイトルの作品であった（図 4-7）。画家、デザイナー、デザイン教育者、著述家、官吏など多才に活躍したレッドグレイヴは、1839 年にロイヤル・アカデミーに出品した作品をきっかけに画家として注目を集めた。この作品は、フッドの「シャツの歌」にインスピレーションを得て描かれたもので、『タイムズ』では「都市のお針子たちに目を向け、フッドの「シャツの歌」をモットーに、我々の時代に特有のテーマを描いている」⁵⁴と高く評価されている。作業する手を止めて疲れ切ったお針子の表情、テーブルに置かれた短い蠟燭と薬瓶、壁に掛けられた深夜 2 時半を示す時計は、お針子の過酷な仕事の様子をリアリスティックに伝えている。ただし、ヴィクトリア朝時代に描かれたお針子の絵画を分析したエデルスタインが指摘するように、絵画に描かれたお針子は政府の調査報告書や新聞記事が報告するような、見るも悲惨な実態ではなく、かなりの程度美化されてもいた⁵⁵。エデルスタインは、レッドグレイヴが描いた「たった一人で上を見上げ、崇高な光に照らされた」お針子について、若い女性が一人で座っている構図は、男性の庇護を必要とする女性のか弱さを強調した 17 世紀に始まる伝統的な図像表現であり、あくまでもアカデミーの伝統にしたがい、見る者の同情の涙を誘うことが目論まれていたと指摘している⁵⁶。しかし、歴史画を頂点とする当時のロイヤル・アカデミーの伝統からすれば、同時代を主題とすること自体が、大きな挑戦であり、クリストファー・ウッドは、1840 年代に社会問題を描く勇気を持っていたのはレッドグレイヴだけだったとし、社会派リアリズム絵画の先駆とみなしている

⁵³ 1840 年代の小説では、エリザベス・ギヤスケルの作品が挙げられる。ギヤスケル夫人の『リビー・マーシュの 3 つの祭日』(1847)、『メアリー・バートン』(1848) は、共にマンチェスターを舞台とした、労働者階級のお針子の苦労を描いている。

⁵⁴ “Royal Academy”, *Times*, May 8, 1844.

⁵⁵ レッドグレイヴの絵画について、W.M. サッカレーは『フレーザーズ・マガジン』に「元の詩のいいところだけを取ってお針子をきれいに、色白に、病弱そうに描いた」と批評している。“May Gambols; or, Titmarsh in the Picture-Galleries”, *Fraser's Magazine* 29 (1844), pp.704-705.

⁵⁶ T. J. Edelstein, “They sang ‘The Song of the Shirt’: The Visual Iconology of the Seamstress”. *Victorian Studies* 23 (1980), p.189.

57。レッドグレイヴがお針子をいちはやくテーマにしたのは、より多くの人々に現実に起きている深刻な社会問題を告発する意図があったのだ。1840年代にみられるお針子は、苦汁労働を強いられた産業資本主義の犠牲者として描かれ、裁縫には単調で手間のかかる負のイメージが纏わりついていた。しかし、ミシンの導入とともに手縫いから機械による裁縫に取ってかわりはじめると、裁縫にあった負のイメージは払拭され、お針子の描かれ方も変化していく。

4-2. ミシンの登場以後、ミシンを使う女性たち

① 既製服産業における普及

既製服産業にミシンが導入されたことで仕事の効率は抜群に上がり、生産量が大幅に増大した。カール・マルクスは1867年に出版した『資本論』の中で「機械装置の時期を告げる鐘が鳴った。決定的に革命的な機械は、婦人服飾品製造業、裁縫業、製靴業、縫物業、製帽業等々、この生産部面の無数の部門を等しく捉えるそれは一ミシンである。」⁵⁸と記述している。ミシンに大いなる期待を寄せた工場経営者や服飾店主たちは、ミシンを導入して経営体制を切り替えていった。ミシンを使ったことのないお針子には一から指導するレクチャーなども開催され、お針子の作業は手縫いから機械作業へと変わっていった。チャールズ・ディケンズが編集長を務めた週刊誌『ハウスホールド・ワーズ』には、“The Iron Seamstress”という記事が掲載されている。そこではミシンが擬人化され、人間とミシンの境界が曖昧になっていく相互の関係が次のように述べられている。「彼女(ミシン)は絶えず世話をしてくれる誰かを必要とする。彼女(ミシン)は一人では仕事をするにはできない。縫い目が作られる度に布地を前に送り、直線や直角、曲線に縫っていく使用人が不可欠である」⁵⁹と、ここでは機械が主体になり、人間のほうが機械に従う使用人になっている。さらに筆者の主張は以下のように続く。

今まさに人間のお針子は、鉄製のライバル（ミシン）が人間の労働に最終的

⁵⁷ Christopher Wood, *Victorian Panorama: Paintings of Victorian Life* (London: Faber, 1976), pp.14-16.

⁵⁸ カール・マルクス『資本論（二）』向坂逸郎訳（岩波書店、1969年）、p.483.

⁵⁹ “The Iron Seamstress”, *Household Words* 8, Feb 11, 1854, p.576.

にもたらず影響について考えはじめるときにあるだろう。鉄製のお針子は貧弱な血肉のあるお針子を、より十分な報酬のある雇用へと押しやるのだろうか。その問いには容易には答えられない。(中略) 将来が真っ暗で、ほんの少額の報酬でも救いになる貧困者たちは、もしその厳しい報酬を受け入れることができるならば、常に仕事を得ることができる。確かに、48年よりも良い時代が現れ出し、将来に対してすべての人々から大いに希望が寄せられる。しかし、ミシンが2倍の針仕事をすることを人々にとって良いことだと思う一方、当然のことながら無力な女性たちに実際どのような分野の仕事が開かれているのかを検討する必要がある⁶⁰。

ここで執筆者は、ミシンによって仕事がなくなってしまったお針子に人間的な仕事を与えるべきだと主張しているが、ミシンの普及でお針子の苦境が軽減されることへの希望も持っている。

さらに1860年には、ジョージ・ポープ・モリスが「ミシンの歌 (Song of the Sewing Machine)」で Iron Needle-Woman の様子を以下のように歌っている。

I'm the Iron Needle-Women!
Wrought of sterner stuff than clay.
And, unlike the drudges human,
Never shedding tears of sorrow,
Never mourning friends untrue,
Never caring for the morrow,
Never begging work to do.⁶¹

快活で陽気なミシンのお針子は、前述のフットの『シャツの歌』の人間のお針子とは対照的である。しかし、実際のところお針子の労働状況はミシンによって好転したのだろうか。マルクスはその状況をこのように報告している。

⁶⁰ “The Iron Seamstress”, *Household Words* 8, Feb 11, 1854, p.576.

⁶¹ 〈<https://www.public-domain-poetry.com/george-pope-morris>〉参照

ミシンに投ぜられる資本量の絶えざる増大は、生産を刺激して市場の停滞を生ぜしめ、それは家内労働者にミシンの売却を促す合図となる。ミシンそのものの過剰生産は、その販路に窮した生産者たちに、過ぎぬ貸し賃でミシンを貸出すことを余儀なくさせ、またそれによって小ミシン所有者にとって致命的な競争を出現させる⁶²。

マルクスは「最近 10 年間のロンドンにおける餓死の恐ろしい増大は、ミシン縫製業の拡大と並行している」⁶³と述べて、ミシンの普及が招いた悲惨な状況を懸念していた。しかしその一方で、ミシンを使用したお針子の表象には、総じてポジティブなイメージが強調された。1880年代にミドルクラスに広く読まれた女性誌、『ガールズ・オウン・ペーパー』にも、ミシンでシャツを縫う女性の挿絵とともに「ミシンの歌 (Song of the Sewing Machine)」(図 4-8) と題した詩が掲載された。

The window is bright with bloom
Where lingering sunbeams lurk,
And in the shade of the homelike room
A woman sits at work.
Click! Click! Click!
Goes her needle swift and keen:
You may hear in the sound that it sends around.
This song of the Sewing Machine.

Click! Click! Click!
Gaily the moments runs:
Click! Click! Click!
And, lo! My task is done.
What is it I hear them tell

⁶² マルクス(1969)、p.486.

⁶³ マルクス(1969)、p.484.

Of labour and starving pay.
And women a slave to the needle?
Well—that was before my day.⁶⁴

ここで歌っているように、『シャツの歌』にあるような針の奴隷となって働くお針子はもはや過去の話になっていた。ミシンの登場によって、お針子は先進的イメージに一変したのだ。このイメージの変化には次に見るように、シンガー社を筆頭としたミシン会社の売り込み戦略に因るところが大きかった。

②家庭への普及

第3節で見たように、既製服産業の縫製がミシンでの作業に移行していった1870年代には、個人の家庭にもミドルクラスを中心にミシンが浸透しはじめていた。

ミシンが普及する以前、多くの女性たちにとって家庭裁縫は決して楽しいものではなかった。裁縫に関する知識は、家政本または母親や友人からの限られたアドバイスから得たため、裁縫の得意不得意がドレスの出来栄えに如実に示された。得意な女性ならば見栄えの良いドレスを作ることができたが、そうでない場合は仕立てが簡単で装飾もシンプルなドレスをこしらえるのに精一杯だった。手縫いでの衣服製作は、時間と忍耐力を要する労働であった。それゆえ、ドレスを仕立てる際はドレスメーカーに注文し、家庭での裁縫は、衣服の修繕や下着の縫製などの簡単な作業に限る女性もいた。裕福なミドルクラスに至っては、そうした簡単な裁縫も使用人が行い、衣服作りにはほとんど無縁であった。しかし、ミシンの登場によって、これまで裁縫を敬遠していた女性たちにも、親しむ機会が格段に増えていくことになった。

前述のように最初のチェーン・ステッチ・ミシンは、刺繍用のミシンとして登場し、ミドルクラスの間では、衣服用ミシンに先立ってこの刺繍用や編み物専用の小型ミシンが受容されていた。その普及を促したのは、ファンシーワークと呼ばれた装飾手芸のブームであった。次章で詳しく論じるが、ファンシ

⁶⁴ “The Song of the Sewing Machine”, *The Girls Own Paper*, February 28, 1880, p.136.

ーワークとはインテリアや服飾など身の回りを飾るための手芸のことをいう。もともと上流階級の女性たちの間で広がり、刺繍針や編み物棒を用いた手作業で製作するものだったが、ミドルクラスの女性たちはミシンでファンシーワークを仕上げるスタイルが一般的になった。この時に数多く出版されたファンシーワークのマニュアル本では、手縫いではなく専用のミシンを購入して製作することを「今どきのスタイル」として推奨している⁶⁵。こうして衣服用ミシンに先立って、刺繍用や編み物用ミシンが購入され、ミドルクラスの女性たちにミシンでの裁縫が親しまれるようになっていた。

こうした流れのなかで登場した衣服用の家庭用ミシンは、当初はかなりの高額であったため、上層ミドルクラス以上でなければ購入することは不可能だった。そこでミシン会社は、裕福なミドルクラスの家庭をターゲットに販売戦略を進めていった。前述したミシンの装飾的なデザインや、プリンセスの名前を冠したネーミングなどはそのための戦略であったが、加えて注目したいのが「宣伝広告」である。ミシン会社は広告という視覚的手段を巧みに利用して、裁縫に対するイメージアップを図っていた。

ここで雑誌に挿入されているミシンの広告や販売会社のポスターを取り上げてみよう。初期の衣服用ミシンの広告では、図 4-9 のように商品のミシンを大きく掲載するのが主流であった。それは専門業者向けに商品の機能性を十分に伝えることを重要視していたためである。しかし家庭用ミシンの普及とともに、1870 年代になると商品のミシンよりも衣服作りをする家庭的な妻を強調した広告デザインになっていることがわかる。後者の例として、図 4-10 はウィーラー & ウィルソン社のミシンの広告であるが、自社商品を使う若い女性の姿が注目される。また、第 2 節 2 項で言及したニュートン・ウィルソン社のプリンセス・オブ・ウェールズ社のミシンにも、ミシンを使う女性をメインにした広告が見られた⁶⁶。図 4-11 のシンガー社のポスターは、S のロゴとミシンを使う女性を組み合わせたデザインで、1870 年に登場してから現在に至るまで同社のトレードマークになっている。こうした広告が、新たな裁縫のイメージを作りあ

⁶⁵ Matilda Marian Pullan, *The Lady's Manual of Fancy-Work: A Complete Instructor in Every Variety of Ornamental Needle-Work* (New York: Dick & Fitzgerald Publishers, 1858), pp.ix-xvi.

⁶⁶ *Queen*, April 16, 1870, advertisement.

げる重要な役割を果たしていたといえる。針と糸で地道に針仕事に勤しむ姿から、ミシンの前に座って衣服を仕上げる姿へと、裁縫をする女性のイメージが変わっていった。1840年代から50年代にかけてお針子たちの過酷な労働が頻繁に描かれたことによって、針仕事には苦汁労働 (sweat work) のイメージが連想されていたが、ミシン販売者は裁縫に親しみのない女性への販売戦略として、ミシンで裁縫をする女性を理想的な妻の姿としてポスターで視覚的に示したのである。またポスターのイメージは、使用者である女性だけでなく購入権をもつ夫に向けての宣伝効果を狙っていた。夫に対してミシンの魅力を伝えるために、家庭的な妻の姿を強調したポスターが、最も効果的な宣伝手段になっていたのである。

広告には、製品について *silent*、*noiseless*、*safe*、*light*、*elegant*、*useful* などのセールスポイントとなるキーワードが強調され、ミシンの価格と、一番下に販売店舗の住所が記載されている。ミシンの価格については、発売当初は30ポンド以上の値だったが、たとえば *EDM* の1868年8月号の記事で紹介している、グラスゴーのグリムウェード社の「インターナショナル」というモデルのミシンは、作業向けの *The Letter C* は9ポンド10シリング、家庭向けの *The Letter A* は6ポンド10シリングで販売されている⁶⁷。当時のミドルクラスの平均年収が300ポンドであったと考えれば、月収の半分から3分の1ほどの価格にまで下がっていた。さらに1870年代にはレンタル制の家庭用ミシンが登場している。レンタル制度によって手軽に使用できるようになると、ミシンの価格はさらに下がった。*EDM* の1873年5月号のウィアーズ社の広告からは、「グローバル・ファミリー・ミシン」は、2ポンド2シリングで売り出され、1ヵ月の無料お試し期間と、5年間の保証が付いていたことがわかる⁶⁸。シンガー社が家庭用ミシンを売り出した時の価格は、平均的なミドルクラスの3ヵ月分の給料に相当する高級品であったが、60年代末になると価格は下がりはじめ、70年代ではレンタル制や月賦制の導入によってミシンの利用が手軽になった。シンガー社の家庭用ミシンも、1870年の時点では6ポンドから手に入れることができた。

⁶⁷ *EDM*, August 1, 1868, p.82.

⁶⁸ *EDM*, May 17, 1873, advertisement.

また、ミドルクラスの間でミシンが普及した 1870 年代には、雑誌にも既製服とミシンの利用を促すアドバイスが多く掲載された。たとえば、*EDM* の 1875 年 5 月号の記事には、ドレスに装飾を付ける際のアドバイスとして「流行のドレスに、自分で付けるのに最もファッショナブルな飾り付けは、プリーツをぎっしり詰めて付けることです。この飾り付けは、ミシンを用いればいとも簡単に仕上がります」⁶⁹ とあり、「最近は、本当に節約したいと思っている人は皆、ミシンを所有しています。こうした家庭にやさしい機械を持っていないのならば、直ちに手に入れるべきです」⁷⁰ と、積極的にミシンの購入を促している。こうしてミシンはミドルクラスの家庭の必要物となり、ミシンを利用する新たな裁縫が女性たちに定着していったのである。

おわりに

本章ではミシンの発明とイギリスにおける実用化のプロセスをたどりながら、衣服産業と一般家庭にミシンを普及させるにあたってのミシン会社の様々な戦略により、裁縫のイメージが変化したことを明らかにした。

ミシンの商業化はアメリカで始まっているが、イギリスでも 1850 年代からミシンの製造会社が次々と設立され、売り上げ競争が本格化していた。しかしアメリカと大きく異なるのは、イギリスにおけるミシンの普及は、衣服産業分野からはじまっていたという点であった。既製服産業にミシンの全面的な導入が進んだことで、既製服の品質は飛躍的に上がり、デパートでも販売されるようになった。一方で、ミシンがミドルクラスの家庭に普及するのは、シンガー社のイギリス進出を待たねばならなかった。シンガー社の実用的なミシンが登場する以前に家庭に置かれていたミシンは、衣服作りのために使われるというよりも、キャビネットやピアノのように部屋に置かれ、一家の財力を誇示する役割を果たす装飾品だった。月賦制やレンタル制などの販売手法は、家内労働者が主要な購入者であったイギリスでは画期的な策であったが、家庭裁縫の道具としてミシンがミドルクラスの家庭に広く浸透していったのは、ステイタスシンボルとして美しさを重視したデザイン性が重要であった。こうした状況で

⁶⁹ *EDM*, May 1, 1875, p.258.

⁷⁰ *EDM*, May 1, 1875, p.259.

シンガー社のミシンは、機能性とデザイン性を兼ね備えたミシンを実現したのである。シンガー社の家庭用ミシンは、性能を高めてシンプルなデザインを提案し、家庭的な女性のシンボルとしてミドルクラスのドローイングルームに置くアイテムとなっていた。それには、家庭にミシンを普及させるための売り手側の巧みな戦略としてミシンの広告やポスターのイメージ効果があった。販売会社はポスターや広告に、ミシンで裁縫をする女性の姿を取り入れることで、新たな裁縫のイメージを視覚的に宣伝した。こうしたイメージは、これまで衣服作りの習慣がなかった女性に、女性的な裁縫のイメージを抱かせ、使用する女性だけでなく最終的に購入権を有する夫にもミシンの購入を促す効果があった。

ミドルクラスの女性たちはミシンが普及した 1870 年代に、流行のバックスルスタイルのドレスを着用していた。バックスルスタイルのドレスは前時代のクリノリンスタイルと比較してみると、デザインがより複雑で、装飾過剰と揶揄されるほどに華やかである。ミドルクラスの女性にこうした装飾的なファッションが普及していったことは、それを容易にさせたミシンを使うようになっていく衣生活そのものが変化していたことを示している。流行のドレスを家庭で手作りすることは、儉約を重視するミドルクラス女性にとってリスペクタブルな行為でもあった。ミシンでドレスを自作する女性たちにとって、欠かせないアイテムがもうひとつあった。衣服のパーツを紙に型取りした「パターン」である。この画期的なパターンの普及について、次章で詳しく取り上げたい。

第 5 章 パターンの進展と衣服製作の変容

はじめに

第 4 章で見たように、アメリカのシンガー社が開発した家庭用ミシンがイギリスに導入されて以降、1870 年代から 80 年代にはミドルクラスの家庭にミシンが置かれることは、よく見る光景になっていた。ミドルクラスへの家庭用ミシンの普及を踏まえて、この章ではミシンの普及と連動して発達したパターン (paper patterns) についてみていく。パターンは、これまで上流階級が受容していたモードをミドルクラス女性にも開いたテクノロジーである。パターンは、もともと専門のドレスメーカーやテーラーを対象に製造と販売がされていたが、女性雑誌の普及によってミドルクラスの女性にも身近なものになっていった。これまでも言及した *EDM* は、パターンを定期的に掲載した最初の女性雑誌である。また、パターンはデパートや大型衣料品店で販売された既製服の量産化を促した。規格化が困難だった流行のドレスも、パターンの発展によって 70 年代以降に充実していった。

以下、第 1 節でパターン産業の成立背景をたどり、テーラーやドレスメーカーなどの専門家から一般家庭にパターンが広がっていくプロセスをみる。第 2 節ではそれによって進展した既製服について論じた上で、第 3 節でパターン産業と既製服産業の影響が及んだ、1870 年代以降のミドルクラスの衣生活をみる。パターンに倣って裁縫をする習慣は、まず装飾手芸においてみられ、ファンシーワークとして流行していた。その後、*EDM* を皮切りに、衣服のパターンも女性雑誌に掲載されるようになり、衣服製作の方法が変わっていく。これまで一から手作りをしていたドレスは、パターンの普及により合理的に短時間のうちに作ることが可能になり、外套などの上着から次第にドレスにまで製作のバリエーションが広がった。このような衣生活の変化は、バックスルスタイルをより装飾的なものとした。その関連性についても明らかにする。

第1節 パターンの登場

衣服を作るためには、衣服のパーツを平面展開した「パターン」を用いる。平面に製図したパターンの起源は、衣服の形が一枚の布を纏うドレーパリー・スタイルから、立体的なチュニック・スタイルに変化した中世にまで遡ることができる。チュニック・スタイルが誕生した14世紀、布を巻きつけてサイドを拵じって結ぶ着用方法から、採寸して型取りしたパーツを切り取り、それらを縫い合わせる方法にとって代わり、衣服を「仕立てる」という概念が生まれた。衣服を仕立てる「テーラー」はこの時に登場する。ロンドンには、1300年頃からテーラーのギルドが生まれ、テーラーはチューダー朝時代になると国王から名誉市民の称号を与えられる誇り高い職業になった¹。1502年に組織された「商業テーラー組合 (Merchant Taylor's Company)」は政治に対して高い意識をもって、各支部に分かれて仕立業を統制していたという²。そこでは男女どちらの衣服も、男性職人がデザインしていた。そのデザインに沿って顧客の身体を採寸してパターン化し、パターンをもとに裁断していた。エリザベス朝の黄金期は、宮廷社会の発展のなかで衣服が洗練されたものになり、身体にフィットしたシルエットが重要視されるようになる。ジェームズ・レーヴァーは、広くヨーロッパを覆ったモードの起源として16世紀のスペインの影響を指摘している³。スペインの影響下で、男性の上着と半ズボンには皺ができないように目一杯詰め物を入れ、袖部分に詰め物を入れた女性の上着のボディスは、堅い布でしっかりと身体に締めつけられた。一方スカートは、ファージンゲールと呼ばれた糊付けされた厚い亜麻製のペチコートで円錐形に広げる造形的なシルエットであった⁴。イギリスでもスペイン・モードが大流行し、身体にぴったりと合うボディスの正確な仕立てが重要になっていった。この時から仕立ての技術は、各ギルドや織工などの徒弟制度のなかで守られる機密事項になった。その他の縫製作業、詰め物や芯入れ、糊付けは、見習い中の男性徒弟の仕事だ

¹ 中世時代のテーラーの成立については以下を参照。Matthew P. Davis, *The Tailors of London and their Guild, c.1300-1500* (Oxford University, 1994)

² 友松憲彦『近代イギリスの日用品の流通－19世紀ロンドンの労働者生活－』（晃洋書房、2016年）、p.235.

³ ジェームズ・レーヴァー『西洋服装史』中川晃訳（洋販出版社、1973年）、p.90.

⁴ 佐々井(2003), pp.51-52.

った。女性はお針子として雇われ、それぞれの衣服の仕上げに必要な細かい縫製と装飾を付ける作業に従事していた。つまり、仕立てに必要な裁断に関わりパターンを使用していたのは、見習いを経た男性職人に限られていたのであった⁵。

こうした男性仕立て師のために、パターンを掲載した手引き書が出版されたのは、ジョイ・エメリーによれば 1580 年代のスペインにはじまる⁶。前述のように、身体にぴったりとした衣服の流行を発信したフェリペ 2 世のスペイン黄金時代のことだ。この手引き書には、大雑把なパターン図が掲載されており、仕立て師は、衣服から型取りしなくとも各部分のパーツの「形」を把握することができた。しかし、実際に使用する等身大パターンは顧客ごとに採寸して作らなければならず、仕立師は、仕立ての鍵となる、パターンとそれにもとづく採寸を、日々の実践のなかで習得した。パターンはあくまでも、全体の型取りの前にその形を知るための見本だった⁷。

「仕立て」に女性が携わり、パターンを使用するようになるのは、18 世紀末になってからのことだった。紳士用スーツの型が確立されると、それまで女性のドレスも仕立てた男性のテーラーはスーツの仕立てに特化していき、婦人服は女性のドレスメーカーが仕立てるようになった。男女の衣服製作が別々の工程をとるようになったことで、ドレスメーカーという職業が確立されたのである⁸。*OED*において、**dressmaker** という語の初めての使用例は 1793 年である⁹。ドレスメーカーはお針子とは異なり、はじめは見習いとして店に入って修行を積みながら一人前になる。デザイン画をもとに、ドレスを仕立てる技術を習得したドレスメーカーは、女性でありながらそれなりに稼ぐことのできる数少

⁵ エリザベス朝時代以降のテーラーの進展については以下を参照。Parnilla Rasmussen, “Creating Fashion: Tailors’ and Seamstresses’ Work with Cutting and Construction Techniques in Women’s Dress, c. 1750-1830”, *Fashionable Encounters: Perspectives and Trends in Textile and Dress in Early Modern Nordic World* (Oxbow Books, 2014), pp.49-72.

⁶ Joy Spanabel Emery, *A History of the Paper Pattern Industry: the Home Dressmaking Fashion Revolution* (Bloomsbury, 2014), p.5.

⁷ Emery(2014), p.7.

⁸ John Yeats, *The Technical History of Commerce: or, Skilled Labour Applied to Production* (Scribner, Welford & Armstrong, 1878), pp.287-288.

⁹ “dressmaker”, *Oxford English Dictionary*, 第 3 版.

〈<http://www.oed.com/view>〉

ない職業となった¹⁰。

ただし、女性のドレスメーカーが生まれた時期の女性のモードが、古代ギリシャを模倣したエンパイアスタイルであったことを指摘しておかねばならない。衣服の形態が、ドレーパリーを作ることへと一時的に回帰した 18 世紀末に、ドレスメーカーが生まれていることは何を意味するのか。軽やかなモスリン生地ドレスには、パターンを裁断する知識よりもトルソーに布を巻き付けてドレープを作る技術が求められ、仕立ての工程は男性のテーラーとは異なっていた。この工程の相違により、女性のドレスメーカーの台頭が可能となった。裁断が必要な胴部とその下に着用するコルセットは男性職人の手で作られていたのであり、つまり従来仕立ては、あくまで男性にまかされていたのである¹¹。

紳士服は、ジョージ・ブランメルを筆頭とするダンディたちの台頭で、仕立てはますます技巧的になっていた。ブランメルはロンドンのサヴィル・ロウにある第一級の仕立て店の常連客で、テーラーに細部まで逐一注文をつけて自身の理想のスーツを仕立てていた。彼のカリスマ的人気は、ジョージ 4 世のお気に入りへのテーラーに王室御用達と称すよりもブランメル御用達としたほうが商売になると言わしめるほどだったという¹²。ブランメルを模倣したダンディたちによって、サヴィル・ロウにある仕立屋は評判になり、この通りは腕の良い仕立店の集まるファッションストリートとして名を広めていた。

19 世紀になると、テーラー業者を対象に書かれた専門書の出版が増え、印刷メディアを通して、仕立ての際の採寸と裁断の情報が共有されるようになっていく。たとえば『テーラーのアシスタント』（1815）や、仕立て師ゴールドディングによる『ゴールドディングの新装版、テーラーのアシスタントまたは改良された指導法』（1817）、イギリスで最初に「直接測定法」¹³を実践したハーンという人物の『コートのカットについての基本技術』（1818）などが挙げられる。ゴールドディングの著作を調査したところ、冒頭ページには図 5-1 のような採寸

¹⁰ 松浦京子「ロンドンの既婚女性の賃金労働—19 世紀後半から 20 世紀初頭まで」『西洋史学』152 号(1988)、pp.233-251.

¹¹ Rasmussen (2014), pp.56-57, p.68.

¹² 中野香織『スーツの神話』（文藝春秋、2000 年）、p.105.

¹³ 主な採寸方法は、一人一人の体型を直接採寸する直接測定法と、標準体型に基づいた比例尺を用いる採寸の 2 つがあった。

の手順を示したイラストがあった。注目したいのは、ページの一番下に描かれているメジャーの図に示されるようにインチ単位の採寸法を導入していることである¹⁴。それまではメジャーが出回っておらず、仕立てる際は顧客の身体にあてた細長い羊皮紙に印もしくは刻み目を入れて、胸回り、胴回り、股下、その他の正確な寸法を記録しておくことが普通だった¹⁵。インチ単位のメジャーが作られたことで正確な数値の測定が容易になり、テーラーの経験に大きく左右された裁断技術が統一されることになった。

ゴールディングの著作の目次を見ると、はじめに服飾専門用語の解説があり、紳士用コートについて背部、前部分、袖のパーツごとに分けて、それぞれ縮小版のパターンを掲載して解説していた。後半では、上等なコート、ボックスコート、恰幅の良い男性用コートを取り上げ、パターンを掲載し比例尺で採寸、裁断するコツが 3~4 ページの文章でまとめられている。ゴールディングは、コートの仕立てにもっとも重要なのは「正確な採寸」と「裁断技術」であるとし、この本を出版した目的に、「見習生に裁断技術を教えるに際し、確立されたルールの必要性があったこと」を挙げている¹⁶。

こうした専門書によって 1820 年代にはパターンの下図を体系的に描き、裁断する方法が普及していった。合理的な仕立て技術が広がったことによって、伝統的なギルドの権威は弱まり、1814 年には遂にエリザベス朝以来の徒弟法が廃止となる。

ゴールディングが翌年に 1817 年と同タイトルで出版した著書¹⁷と、1818 年から 1825 年の間に断続的に専門書を出版したハーンの著書では、男性のスーツだけでなく、女性の乗馬服、ガウンやペリースと呼ばれたマントの仕立て方法についても製作方法をパターン付きで解説していた。女性用乗馬服は、男性服の型にあわせてデザイン、縫製され、ズボンの代わりにスカートを合わせた

¹⁴ Emery (2014), p.8.

¹⁵ ロバート・ロス『洋服を着る近代一帝国の思惑と民族の選択』平田雅博訳(法政大学出版局、2016年)、p.93.

¹⁶ J. Golding, *New Edition of the Tailor's Assistant, or, Improved Instructor, Containing a Synthesis of the Art of Cutting to Fit the Human Form* (London: E. Wilson Bookseller, 1817), p.3.

¹⁷ J. Golding, *New Edition of the Tailor's Assistant, or, Improved Instructor, Containing a Synthesis of the Art of Cutting to Fit the Human Form* (London: E. Wilson Bookseller, 1818)

ものだった¹⁸。それ以外の女性服について、ドレスメーカーの詳しい解説書が出回るのは、1870年代になってからのことだった¹⁹（第7章第4節参照）。たとえば1808年に出版された *The Ladies' Economical Assistant* や *The Workwoman's Guide* (1838)には、少ない数のパターンで作ることのできる紳士用シャツや子供服、女性の室内着などの衣服が取り上げられているにとどまっている。マニュアル化の遅れた理由には、まず道具の違いが指摘できる。採寸にはテーラーのインチ単位のメジャーではなく、刻み目の付いた細いテープを使用していた²⁰。ドレスメーカーは、採寸個所の多いドレスを、顧客との細かいやり取りのなかで各々の裁量により製作していたのだった²¹。

紳士服については、1820年代になると、専門書とともに仕立て業者に向けた雑誌の出版もはじまり、1828年創刊の『ジェントルマンズ・マガジン・オブ・ファッション』、1846年創刊の『ヘラルド・オブ・ファッション』、『ガゼット・オブ・ファッション』には、縮小された比例パターン（proportional pattern）が掲載されている。

パターンを掲載した雑誌はアメリカでも出版されたが、その後パターンを専門に扱う業者が増加したことで、しだいにヨーロッパを凌ぐほどにパターン産業が成長していくことになる。イギリスとフランスで刊行されたテーラー向けの雑誌には、1840年代末に「等身大のパターン（full-size patterns）」が掲載されるようになるが、このパターンを作ったのはアメリカのトマス・P・ウィリアム社であった²²。1850年代までには、アメリカが先導した雑誌やマニュアル書を通じて、等身大のパターンがテーラーたちに広く流通していた。自分で型取る手間がなくなったテーラーたちは、顧客ごとに細部の手直しを加える作業を経て数日のうちにスーツを仕立てることができるようになった。正確に採寸されたパターンによって、仕立ての技術は著しく向上したわけであるが、他方で熟練の技が求められなくなり、一連の工程のマニュアル化が進んでいった。

これらの本や雑誌では、口伝えによって教えられていたために店ごとに異な

¹⁸ アン・ホランダー『性とスーツ』中野香織訳（白水社、1997年）、p.104.

¹⁹ Rasmussen (2014), p.59.

²⁰ Rasmussen (2014), pp.58-59.

²¹ S. P. Ashdown, *Sizing in Clothing: Developing Sizing Systems for Ready-to-Wear Clothing* (Woodhead Publishing, 2007), pp.22-23.

²² Emery (2014), p.11.

っていた仕立て技術を体系化し、テーラー全体の質の向上と繁栄を目的としていた。パターンの流通が進んだ一因には、紳士服の仕立てが、かつてのブランメルのだンディスタイルのように身体にフィットしたデザインを要さなくなっていたこともあった。

しかし、テーラリング技術のマニュアル化が、図らずも、テーラーたちが敵視していた既製服の発展に貢献することになった。北山晴一は、既製服の登場を「19世紀における衣生活上のもっとも大きな事件」²³とし、フランスにおけるテーラーと既製服の対立を詳しく述べているが、イギリスでも同様の事態が一層顕著に見られたのだった。既製服産業では経験のない労働者たちを大量に雇い、量産されたパターンを用いて仕立て作業をおこなった。下請け方式による分業化により、出来高仕事、自宅労働、低賃金の労働となり、女性や子供の雇用が中心となった。以下では、既製服産業の登場と発達について見ていくが、それはパターンの発展と密接に結びついていた。

第2節 既製服産業の進展

2-1. 古着から安物既製服へ

既製服とは、その綴りから、「出来合い (ready-made)」の衣服を意味する。イギリスでは、17世紀末から軍服として作られはじめ、18世紀のナポレオン戦争のなかで需要を高めた。軍服のほかに、船員服や農夫の作業着であるスモックなどがあったが、いずれも厳密な採寸を必要としない仕立てで、少ないパーツを縫い合わせるだけの単純な衣服だった。「出来合い」の意は、非熟練工でも簡単に作れる衣服であり、既製服はデザイン性のない男性の労働服に限られていた²⁴。

女性たちは、下着や子供服を自分で縫っていたが、その他の日常着は古着店で購入していた。古着といっても、文字通りのすり切れたボロ服から、上流階級の人々が流行を過ぎて処分した良品まで顧客に応じたさまざまな店があった。労働者階級にとっては、買うことのできる最も立派な新品の仕立て服よりも、

²³ 北山晴一『おしゃれの社会史』（朝日新聞社、1991年）、pp.161-183.

²⁴ Andrew Godley, “The Development of the Clothing Industry: Technology and Fashion”, *Textile History*, vol.28, no.1 (1997), p.4.

服の状態次第では、古着の方が上等な服を揃えることができたのだ。古着商の歴史に詳しいマドレーヌ・ギンズバーグによれば、18世紀には古着を取引する仲介業や売買の仕事は、リスペクダブルかつ儲けのある職業となり、なかには数千ポンドの利益を得た成功者もいたという²⁵。

ロンドンのシティの境界線上にあるペチコート・レーンには、ユダヤ人が組織していたハウズディッチ衣料品取引所があり、ここを起点として東側ヘローズマリー・レーン、ラグ・フェアに古着の露店が広がっていた。イーストエンドの通りには、大きな袋を抱えた古着商が「ふるーぎー (O' Clo !)」と声を上げて売り歩く光景が見られた。一方、西側のモンマス・ストリート、セブン・ダイアルズ、コベント・ガーデンに集まる古着店は、使用頻度の少ない良品やブーツ、ハットなど、高値の中古品を扱っていた。ファッショナブルな衣服の揃う西側地区には、ミドルクラスの人々も掘り出し物を探しに多く集まっていた²⁶。

こうした古着中心の衣生活に既製服の影響が及んでいくのは、採寸・裁断の技術が統一された1830年代であった。もともとは古着商として利益を上げた、進取の気性のある商人たちが、パターンの発達に目をつけ、既製服産業に乗り出したのだ。その中で大成功したのが、ロンドンのモーゼズ父子商会とマンチェスターのハイヤム兄弟商会であった。第4章の第4節で見たように、ミシンの登場以前には縫製を手作業で行わなければならない、既製服産業において縫製のために大量のお針子が雇われ、低賃金・長時間の苦汁労働を強いていた。こうしたお針子の労働問題は、パターンの発達によって裁断作業が効率化した一方で、追い付かない縫製を賄うために引き起こされた事態だった。

前述のモーゼズ父子商会は、イーストアングリアで古着商をしていた父エリアス・モーゼズが、新品の衣服の需要が高まっていくことを予見し、ロンドンに移住後の1832年に息子と共同で起こした会社であった。1840年代には紳士用シャツ、ベスト、子供服など、扱う衣服の範囲を広げ、元の店舗の広さの4倍、その後7倍へと拡張していった。年間10,000ポンドを広告費にあて、『タ

²⁵ Madeline Ginsburg, "Rug to Riches: The Second-Hand Clothes Trade 1700-1978", *Costume*, vol.14 (1980), p.121.

²⁶ Ginsburg (1980), p.121.

イムズ』やディケンズの小説の月刊分冊にも宣伝記事を掲載し、その売り込み作戦からロンドンで最も著名な既製服衣料店に成長していた²⁷。図 5-2 の広告に描かれている店舗の外観を見ると、まさにデパートを先取りする、鉄骨とガラス窓が使われた近代的な建物である。しかし、既製服製造の雇用実態に目を向けると、事業の拡大とともに無慈悲な強制労働が蔓延していた。たとえば『パンチ』は、既に第 4 章で述べたように「モーゼズ商会」と題した詩を掲載し、悲惨な労働状況を訴えていた。(第 4 章 第 4 節参照)

「子ども用の刺繍入りのチュニックをつくり、モールを編む目はもはや視力が無くなり、店に並んだ豪華なビロードのベストには、哀れな女性たちの涙が光り、娘や妻のために仕立てられた乗馬服は、みな安い」と謳う詩の言葉からは、悲惨な労働実態とともに、彼女たちの作る既製服が、コートやマント、パンタロンやベスト、喪服までさまざまな種類に及んでいたことが読み取れる。1848 年のモーゼズ商会が発行した広告冊子 *The Dressing-Room Companion* と *The Paragon of Elegance* の広告を見ると、男性用の既製服を幅広く扱い、店内は部門ごとに区画され、各売り場にショールームとフィッティングルームが設けられていた。男性服はオーバーコート、ドレスコート、フロックコート、ベスト、ズボン、喪服、ハット類、男児のチュニックスーツ。女性は紳士服を応用した乗馬服のみであったが、女性ものの靴下、下着、さまざまなタイプのブーツやシューズなどを豊富に揃えていた²⁸。

その後、1860 年代にデパートが登場するようになると、既製服の普及はますます進んだ。ミドルクラスをターゲットに開店したデパートでは、既製服を主力商品として販売し、人々への普及に寄与したのだった。次節では、デパートに売られた既製服に注目し、1860 年代のクリノリンから 1870～80 年代のバスルススタイルの時代における、既製服の進展をみていきたい。

2-2. 1860 年代の既製服(クリノリンの時代)

① 紳士の既製スーツ

²⁷ George A. Sala, *Gaslight and Daylight* (London: Chapman & Hall, 1859), p.260.

²⁸ E. Moses & son, *The Dressing Room Companion or Guide to the Glass* (London, 1848), pp.4-5.

1860年代になると、ミシンの実用化によって縫製作業が格段に早くなり、既製服業者は「ミドルクラスのリスペクタビリティを満足させる衣服」にも参入しはじめていた。その中でまず既製化が進んだのは紳士服の分野であった。シャツやベストだけでなく、テーラーが仕立てるスーツにも既製服が進展していった。これまでの紳士服は身体にぴったりとフィットしたデザインであり、前述のダンディのエピソードのように熟練のテーラーたちが仕立ての技術を競っていた。しかし、19世紀半ばになるとこうしたダンディのスタイルは廃れ、ダンディを嫌悪したミドルクラスのジェントルマンたちが、新たなスーツのスタイルを生んだ。ジェントルマンは、ダンディとは対照的に身体を締め付けない直線形のシルエットで、色味は黒や灰色の暗色のスーツと、外套としてフロックコートとシルクハットを着用した。「勤勉、節制、禁欲、貞淑」というモラルリティを重視したミドルクラスは、衣装の豪華さではなく、ファッションには執着しない地味なスタイルに、リスペクタビリティという価値を見いだしていた。

装飾的な要素が一切取り払われたシンプルなスタイルが主流になった男性服は、J・C・フリューゲルが「男性モードの大いなる放棄」²⁹と表現したように、その時々流行に左右されることがなくなった。既製服にスーツが早い段階で取り込まれたのは、こうしたジェントルマンの服装観によって、ぴったりとした採寸とデザインに拘る必要性がなくなり、サイズの規格化が容易になったことが影響していた。ロンドンを代表する既製服業者として名を馳せていた、前述のモーゼズ父子商会では、紳士用の既製スーツをいち早く取り扱いはじめ、1860年の広告冊子では「ジェントルマンの必需品としてのスーツ」を「これ以上は値引き不可能なほど安い価格」で提供すると宣伝していた³⁰。

ミシンの実用化が進んだことで、既製のスーツは、これまでと比較にならないほどの短い時間で大量生産された。安価になった既製のスーツは、ジェントルマンだけでなく下層ミドルクラスの男性にも着用されるようになり、すべての構成要素が同一の生地で作られた「ラウンジ・スーツ」が既製スーツとし

²⁹ Flugel (1930), p.111.

³⁰ E. Moses & Son, *The Growth of An Important Branch of British Industry, The Ready-made Clothing System* (London: E. Moses & son, 1860), p.6.

て人気を得ていく³¹。シャツやズボン、ベストや付け襟など、あらゆる男性用の既製服や既製の服飾品が充実したことによって、19世紀後半には男性服を家庭で作る習慣はほとんどなくなり、手頃な値段の既製服で全て揃えることができるようになっていた。

② 婦人服の既製化

一方、女性の既製服化は世紀後半になっても、遅々として進まなかった。その最大の理由は、当時のドレスが身体にぴったりとしたデザインを要求したために、既製化することが難しかったためだ。1860年代の女物の既製品は、コートやケープ、ショールやマントなどの外套、ドレスの下に着用するアンダースカートや、手袋、ハンカチ、コルセットといった特定の品物に限られていた。外套類は、サイズがゆったりとしていることと、分厚く重い布地で作るために家庭で仕立てるのが難しいという理由から既製品が販売されていた。また、外套類とともに身体を成形するコルセットやクリノリンなどの下着については機械化がすすみ、既製品が作られるようになった³²。

コルセットは当時のファッションには欠かせない装具であった。19世紀前半までは専門の職人によって作られ、体に合わせて1つ1つを手作業で仕上げていた。当時のコルセットは、張り骨として鯨ひげを手で縫い込み、背中部分にボタンホールを開けてステッチで補強した穴に、紐を通してサイズを調節するタイプのものだった。職人によるオーダーメイドのコルセットはあまりにも高価で、上流階級でなければ手が届かなかったが、1860年頃、既製品の登場によってそのイメージが一新された。大量生産された部品を組み合わせた既製品として売られたコルセットは、粗い織物が使われ、サイズもぴったりではなく着心地は悪かったが、安価であった。従来のコルセットは、製造工程が力を要する作業だったため、男性の仕事とみなされていた。しかし、紐穴を開けるた

³¹ ホランダール(1997)、p.153。ただし、テーラーの伝統の長いイギリスでは、依然として一人のテーラーが一着のスーツを仕上げる注文服も需要が高かった。とくに上着は専門の技術を要し、中でも裁断は最も重要な仕事であったため、伝統的な注文服の店ではミシンは使わずに熟練の仕立て師の手によって作られた。

³² 鍛島(1988)、p.81。

めの機械によって「丈夫な鳩目」のボタンホールが生み出されたこと、さらにボディをスチームで成形する機械や、コルセットの仕上げに欠かせない糊付け工程にも機械が導入されていった³³。

こうした製造工程の機械化によって、コルセット作りに女性が参入するようになったことは注目に値する³⁴。第1章では、クリノリンの製造工場で女性が雇用されていたことを見たが、男性職人で占められていたコルセットの製造でも、機械化と共に女性の作り手が増加した。その結果、着用者である女性の意見を少しずつ取り入れることにもなり、1860年代には中央の留め金具に鉄を使用した、一人での着脱が容易なコルセットが発明されたのだった。出来合いの作業着に始まった既製品にまつわる、安価な粗悪品というイメージがなかなか払拭されず、上流階級は依然として専門のコルセットメーカーに注文していたが、既製品の質は注文品を脅かすほどに向上していた³⁵。手頃な価格で買えるようになった既製品コルセットは、ミドルクラスにとどまらず、流行に関心のある労働階級にも広がっていくことになる³⁶。

他方で、採寸箇所が多く装飾の豊かなドレスは、ドレスメーカーに注文して仕立ててもらうか、そうでなければ家庭で自作しなければならなかった。既製品が登場するまでは下着やシャツ、リネンなどの消耗品は女性たちが日常的に縫うものであったから、ミドルクラスの女性は最低限の裁縫技術は身につけていた。婦人や娘たちは日々、衣類の針仕事に追われていた。それゆえ、彼女たちは簡単な仕立てのドレスならば仕立てることもできたが、外出時の「ファッションナブルなドレス」になると、仕立てが複雑で専門技術を要したため、ドレスメーカーに注文するほうが無難だった。ドレスメーカーの需要の高さは、雑

³³ Steel (2001), p.44.

³⁴ 19世紀半ばには女性の作り手の数は男性を追い抜き、しだいに女性の専門職として定着していった。ベアトリス・フォンタネル『ドレスの下の歴史、女性の衣装と身体の2000年』吉田晴美訳(原書房、2001年)、p.56.

³⁵ 仕立ててもらう余裕のないミドルクラス以下の婦人たちは、コルセットを手作りしていた。手引書には、交織布(亜麻糸と綿糸の綾織物)、インド産の南京木綿、オランダ布(さらしていない亜麻布)といった丈夫な布で作るようにと書いている。フォンタネル(2001), p.50.

³⁶ 古賀(2004), p.49. 古賀によると、フランスでは手の込んだオーダーメイドのコルセットが好まれたが、イギリスやアメリカでは様々なデザインのコルセットが、サイズ区分されて大量生産されていた。

誌『クイーン』の読者投稿コーナー（Dress Note and Queries）に、評判のドレスメーカーの情報を求める投稿が多く寄せられていたことに示されている。質素儉約を重んじたミドルクラスは、装いにも生活レベルに応じたやり繰りが求められた。投稿には、できるかぎり安く仕立ててもらえる店舗の情報や、都市に気軽に買い物に行けない地方の人々からの、近隣のドレスメーカーについての問い合わせもみられる³⁷。

身なりに関心の高い女性たちは、流行をとり入れたドレスを雑誌で評判のドレスメーカーに注文し、コートやマント類などは既製品を買うというように、既製品と注文服の両方を活用して衣服を揃えていたのだった³⁸。

以上のように、19世紀前半から中頃まで既製服として販売されていたのは男性服が中心であり、女性服の場合はまだ外套類と下着類にとどまっていた。しかし、コルセットなどの製造工程はテクノロジーの進歩により、急速に機械化された。そしてパターン産業の発展とともに、コルセットや外套類だけでなく、スカートやドレスの既製化もすすんでいく。次に1870年代以降の、バッシルスタイル期における既製服の進展を見ていく。

2-3. 1870～80年代の既製服(バッシルの時代)

① 既製品のバッシル

1870年代はスカートのファンデーションとしてクリノリンに代わってバッシル(英 *bustle*, 仏 *tornure*)³⁹ が必須になった。第3章でみたように、シルエットの要になった臀部の膨らみを美しく作り出すために様々な種類の製品が考案されていたが、これらは機械生産された既製品だった。たとえば、80年代に登場した、着用時は大きく広がるが、座ると着用者の背中と椅子の座部に挟まれて小さく折りたたまれる構造をもつ仏語で補助椅子を意味する「ストラポン

³⁷ *The Queen*, vol.41-46 (January,1867-December,1869)の各号、Dress Notes and Queries と Answers の欄を参照した。

³⁸ 好田由佳「ヴィクトリア朝後期の女性雑誌の役割—『ガールズ・オープン・ペーパー』のファッション記事をとおして—」『日本家政学会誌』60号(2009)、pp.705-714. に詳しい。

³⁹ イギリスでも『クイーン』では、バッシルよりもフランス語のトゥールニューールの名が多く使われており、時折 *dress improver* の語も充てられている。

タン」型と呼ばれたバススルや、細い鋼を編んで楕円形に成形されたバススルは、デパートや衣料品店で手ごろな価格で売り出されていた。鯨骨や羽毛や布を詰めたバススルから、鉄製のバススルが主流になった 80 年代に、労働者階級にまでバススルが普及した背景には機械で大量生産し、安価に提供できるようになった既製品が流通したからだった⁴⁰。このようにコルセットやバススルなどの下着は、製造工程に機械が導入されたことで、婦人服の中でも最初に既製化が進んでいった。

② ドレスの既製化

1870 年代のバススルスタイルになると、ドレスは装飾豊かになり、複雑な仕立てになっていた。流行のサイクルも速くなり、前述の『クイーン』の投稿欄でも 1870 年代から 80 年代にドレスメーカーに関する問い合わせは一層増えていたが、その問い合わせ内容の変化として、手持ちのドレスを流行のドレスにリメイクしてほしいという要望や、丁寧さよりもできるだけ早く、低コストで仕上げてくれるドレスメーカーを求めるものが目立つようになっている。一例として、1874 年 8 月 22 日号の「私の手持ちの布地を使って適切なドレスを仕立ててくれる、さらにドレスをリフォームしてくれるロンドンの有能なドレスメーカーを求む」、「サウス・ハムステッド、さらに良いのはジョンウッド・ストリート近郊の、日決めの料金で来てくれる腕の良いドレスメーカー求む」⁴¹という記事や、1879 年 2 月 15 日号の「ロンドンのファッションブルなドレスメーカーを探しているが、持っている布地とトリミングを使って手頃な値段で仕立ててくれるところはあるか」⁴²という記事が挙げられる。

また、1863 年に開店したホワイトリーに始まり、相次いで設立されたデパートは、初期の頃は織物や帽子や手袋などの装身具の販売を中心としていたが、70 年代以降は、既製服を主力として扱うようになっている。好田によれば、比較的安価で質の良いドレスによるコーディネートが「デパートスタイル」と呼

⁴⁰ Tom Tierney, *Late Victorian and Edwardian Fashions* (Massachusetts: Courier Corporation, 2005), p.3.

⁴¹ *Queen*, August 22, 1874, p.137.

⁴² *Queen*, February 15, 1879, p.136.

ばれるようになっていたという⁴³。パターン業者の進出により、量産されるパターンのバリエーションが次第に増えていき、これまで技術的に難しかったドレスの既製化が進んだ⁴⁴。たとえば、ロンドンのピーター・アンド・ロビンソンズは、良心的な価格で質の良い既製のドレスを扱っている店として紹介されており、*EDM*や『クイーン』には頻繁に広告が掲載された⁴⁵。

しかし、デパートで扱われた婦人服の既製品は、現在販売されているような完全に出来上がった製品ではなかった点に注目したい。それらは、“mi-confessionné”、“half-made”、“semi-made”と表現された所謂、途中まで出来た「半既製服」であった。パリのループル百貨店のカタログでは、“mi-confessionné”と表記されている⁴⁶。ループル百貨店は1866年より通信販売を開始して海外にも販路を広げ、イギリスでも商品が流通していた。ミドルクラスを読者対象とした雑誌『マイラズジャーナル・ドレス・アンド・ファッション』では、「ループル百貨店に行ったことのない人は、いつもパリジェヌや外国人の客で混みあっている店舗の規模が、どれほどであるのか全く想像できないだろう。(中略)ロンドンにはループル百貨店に比肩するデパートはないし、ニューヨークのデパートできえも、ループルの広いサロンを前にしては見劣りしてしまう」⁴⁷と紹介し、定期的にループル百貨店の商品情報を掲載していた。通信販売は、ベッドと家具を除いて20シリング以上の商品の注文をすれば送料無料、現金または小切手払い、返品交換可能のサービスを提供している⁴⁸。

同雑誌の記事で、購入後のアレンジを加える半既製のスカートが紹介されて

⁴³ 好田由佳「パンチ誌における服飾」『堺女子短期大学紀要』第32号(1997)、p.84。

⁴⁴ Andrew Godley, ‘Comparative Labour Productivity in British and American Clothing Industries 1850-1950, *Textile History*, vol.28, no.1.1997, pp.70-71.

⁴⁵ *EDM*には“I saw some ready-made dresses at Peter Robinson’s in brown silk and velvet of two shades, than which nothing could be prettier”とある。(*EDM*, May 1, 1875, p.258.)

⁴⁶ 横田尚美「1870年代の通販商品に見る西欧女性服の実像ーパリ・ループル百貨店の通信販売カタログを資料としてー」『江戸川大学紀要』22号(2012)、pp.199-212.

⁴⁷ *Myra’s Journal of Dress and Fashion*, February 1, 1875, p.10.

⁴⁸ *Myra’s Journal of Dress and Fashion*, March 1, 1875, p.19.

いるが、英語では何らかの手が加えられている製品は、未完成の半既製品も含めて全て「ready-made(既製服)」で標記されていたようだ。たとえば、完全に仕上げられていないドレスとスカートのセットでも“dresses and skirts ready-made”という標記がされていた⁴⁹。半既製品は、低価格で商品を提供するための方法として登場した。バスルススタイルのドレスは、上部と下部がツーピースに分かれて仕立てられ、スカートの部分が半既製品として販売されている。これまでの注文服の場合は、仕立て料がドレスの値段を高くしていたが、既製服には仕立て料がかからず、もっぱら使われた生地によって価格が決められた⁵⁰。前述のルーブル百貨店のカタログに掲載されている半既製のスカートの場合は、複雑な装飾部分とアンダースカートの大部分が仕上がっていて、細かなサイズ調整を各自でおこなうというものだった。『マイラズ』1875年2月1日号の記事には「ボディスに合わせて生地と装飾を取り付けた既製のドレスとスカートは、シンプルなストライプのウール製クレトン・スカートの13シリングから、ボンネットに使われるプー・ド・ソアを使ったシルクのスカートの6ポンドもしくは8ポンドまで、ルーブル百貨店に際限なく取り揃えています」⁵¹とあり、幅広い価格で扱っていたことがわかる。同じ記事には「既製品としてモーニングドレス、化粧着のペニョワール、ローブ・ド・シャンブルは15シリングから扱っている。安い価格のドレスは、採寸せず決まったサイズのみなので、標準身長の人には大きく長くなってしまいうだろう」と手直しの必要が述べられている。また、作られていない装飾的なドレスについては、「あらかじめアウトラインをトレースした生地を用い、パターンとイラストを参照して容易に製作することができるため、あらゆる階層の人々が入手可能です。カシミアに刺繍がほどこされたタブリエとコサージュが付いて、価格は2ポンド10

⁴⁹ *Myra's Journal of Dress and Fashion*, February 1, 1875, p.10.

⁵⁰ 眞嶋史叙「ファッションとロンドン—技術革新がもたらしたドレスシルエツトの変遷—」山口恵里子編『西洋近代都市と芸術【第8巻】ロンドン—アートとテクノロジー』（竹林舎、2014年）、pp. 369-388.は、モード変化を経済の観点から考察し、スタイルの変化よりも生地の変化が先行していることに着目している。とりわけ既製の進んだ19世紀後半のファッションを考えるうえで、生地がドレスの価値を決める重要な判断材料であったと指摘している。

⁵¹ *Myra's Journal of Dress and Fashion*, February 1, 1875, p.10.

シリングから4ポンドです」⁵²とあり、装飾的なドレスも、トレースまで仕上げた生地には、パターンとイラストが付いて販売されていたことがわかる。

基本的な部分だけを仕上げた半既製品であれば、コストが抑えられ、より多くの女性たちが購入できる。さらに、1876年8月1日号の記事に「半既製品のドレスは、トリミングが大体出来上がっている」⁵³とあるように、仕上げにひと手間加えて完成させるドレスやスカートは、各自の好みや経済的な状況に応じて、豪華にすることもシンプルにすることも可能であった。たとえば、1876年9月9日号の『クイーン』に掲載された図5-3の亜麻と綿を平織りしたキャンブリック生地のペチコートには、既製の刺繍がほどこされたフラウンスをボタンで取り付けている。縫製せずにボタンで留める方法だったため、ドレスに応じて別のものに付け替えることもでき、同コーナーでは既製のフラウンスやトレーン部分の製品も紹介されていた（図5-4）。

ファッション記事には、こうした各自が取り付けるスカートの装飾についてのアドバイスが多くみられる。スカートに付ける装飾には、前述のフラウンスやプリーツのほか、リボン、ボウ、ブレードなどさまざまあり、これらを使った「トリミング」とよばれる装飾部品の見本が紹介され（図5-5）、デパートではパターンの販売もしていた。ロンドンには、出来上がったトリミングを販売する既製のトリミング専門店があったが、『クイーン』やEDMの読者間の物々交換コーナー(The Exchange)ではアマチュアの女性によるトリミングの製作・販売が盛んにやり取りされていたことが確認できる。トリミング製作は、裁縫の得意な女性のわずかな収入を得る手段ともなっていたのである⁵⁴。これらの出来上がった装飾品を購入すれば、取り付けるだけの手間で華やかなドレ

⁵² *Myra's Journal of Dress and Fashion*, February 1, 1875, p.10.

半既製品は1880年代になると一層バリエーションが広がり、1887年の『マイラズ』の記事には「mi-confectionné コスチュームと呼ばれる半分出来上がったドレスは、素人のドレス作りに大変便利である。各自でトリミングをアレンジすることができ、シンプルな胴部に取り付けるだけで、少しも難しくない」とある。(Myra's Journal of Dress and Fashion, August 1, 1887, p.398.)

⁵³ *Myra's Journal of Dress and Fashion*, August 1, 1876, p.154.

⁵⁴ ミドルクラス女性のトリミング製作と自活の問題については、坂井妙子「自活を阻まれたイギリスの新しい女性たち—1860年代から1870年代に於けるトリミングの流行とミドルクラスの女性たちの試み—」『日本女子大学総合研究所紀要』第8号(2005)、p.70-75.

スに仕上げることができた。

既製品の購入は、ドレスを作ることでできる女性に対しても積極的に購入することが推奨されていた。1875年5月号の *EDM* を見ると、その理由として「既製の衣服が、家庭でドレスを製作する際に裁断とトリミング方法について素晴らしいアイデアを与えてくれる」⁵⁵と述べていた。半既製品の登場は、女性たちが一から仕立てることが困難なバックスルスタイルのドレスを自作することを容易にし、流行のドレスの仕立てや装飾についてアイデアを提供していた。そして、アレンジできる装飾部分がオリジナリティを発揮できる重要な部分となっていたのである。

以上の考察から、パターンが流通した1860～80年代に、既製服は急速に種類を増し、デパートや雑誌を通じて販売量も増大していたことが明らかになった。クリノリンスタイル、バックスルスタイルのドレスは、既製服化による製作の手軽さによっていっそう装飾化が促され、ミドルクラスへの需要が高まっていたことが推察できる。

第3節 女性雑誌のパターン付録

ここまで見てきたように、19世紀後半に婦人服にも広がった既製服は、パターンの技術的進歩とともに発展していた。衣服製作の基礎となるパターンは、既製服が登場しはじめる19世紀前半まで、テーラーやドレスメーカーなどの職業人に向けて製造・販売されていたのだが、19世紀後半になると、ミドルクラスの女性にも身近なものになっていた。量産されたパターンが、ドレスメーカーやデパートで販売されるようになり、それらの情報を広く伝える「雑誌」がミドルクラスに流通したからだ。雑誌は、店舗で扱っているパターンの販売情報だけでなく、衣服パターン自体も掲載しはじめた。このことがミドルクラスの衣生活を変える画期的な出来事になっていた。そこで本節では、ミドルクラスが購読した雑誌に掲載された「パターン」に注目し、ミドルクラスの手芸や衣服作りなどの裁縫の習慣がパターンの普及により、いかに変化していたのかをたどる。

⁵⁵ “Flittings”, *EDM*, May 1, 1875, p.258.

3-1. ファンシーワークの流行

ミドルクラスの女性たちが、雑誌を通して衣服パターンを利用するようになるに先駆けて、まず雑誌に掲載された「ファンシーワーク」の図案の受容があった。「装飾手芸」と訳されるファンシーワークは、その名の通り実用性のない単なる装飾目的の手芸のことを意味した。それらは上流階級の女性が余暇を過ごすための嗜みとして始まり、19世紀初頭に登場した上流階級向けの高級誌において「淑女のひまつぶし」として特集されていた⁵⁶。たとえば、1806年に創刊された高級モード雑誌『ラ・ベル・アッサンブレ』には、「実用的な針仕事についてはここで扱わない。なぜならこの雑誌は上流階級女性の読み手を想定しており、彼女たちは全く実用的ではないことに権利を与えているからだ。」⁵⁷と、雑誌で扱っているファンシーワークの非実用性を強調している。上流階級向けの高級誌では、ファンシーワークを賃金労働の針仕事とは対極をなす、「優雅なたしなみ」として推奨していたのだった⁵⁸。

女性の嗜みの一つとして、ピアノやハープなどの音楽、ダンスや絵画、語学などと同列に置かれたファンシーワークは、余暇に取り組むには大きすぎるタペストリーや、作業の細かいレースワークやパッチワークではなく、刺繍やかぎ針編みや棒針編みによる比較的簡単で小規模の手芸が好まれた。なかでも、刺繍の評価はもっとも高く、有名な歴史画を模した作品は絵画に比肩する「芸術」として賞賛され、プロの女性刺繍画家も輩出した⁵⁹。

19世紀初頭に上流階級に親しまれたファンシーワークが、ミドルクラスに流

⁵⁶ 女性雑誌の出版は18世紀に遡り、18世紀末から19世紀初頭の女性雑誌は上流階級を読書対象としたものだった。女性雑誌の原点とされる1770年に出版されて60年の長期にわたって続いた *The Lady's Magazine* は、女性向けの娯楽と教養を謳い、フィクションと詩、国内と海外のニュース、パリの最新ファッションが中心で、色付きのファッションプレートが付いた6ペンスの高級雑誌だった。Margaret Beetham, *A Magazine of Her Own? Domesticity and Desire in the Women's Magazine, 1800-1914* (London: Routledge, 1996), chapter2.

⁵⁷ “Needle work”, *La belle assemblée*, July 1, 1828, p.16.

⁵⁸ その後の記事でも、賃金労働の針仕事でない「優雅なたしなみ (elegant accomplishment)」であることを強調している。“Our Boudoir”, *The New Monthly Belle Assemblée*, vol.16, 1842, p.374.

⁵⁹ グリゼルダ・ポロック、ロジカ・パーカー『女・アート・イデオロギー』(新水社、1994年)、p.103.

行したのは、ミドルクラス向けの雑誌の出版がはじまる 1840 年代であった⁶⁰。19 世紀の雑誌について論じたマーガレット・ビーサムは、1840 年代のミドルクラスの女性に読まれていた雑誌は、女性だけでなく男性も対象とした「家庭雑誌」であったと述べている⁶¹。『ファミリー・フレンズ』、『ファミリー・ヘラルド』などの家庭雑誌は、タイトルにも示されているように、家庭生活の効率的なやり繰りを主に扱っていた。工業化によってモノが豊かになり、ミドルクラスの消費欲も高まるなかで、これらの雑誌では、質素 (simple)、儉約 (economical) を強調し、ファンシーワークにも家庭性 (domesticity) を強調している。この理念は、1852 年に創刊された最初の大衆女性雑誌 *EDM* にも引き継がれていた⁶²。

雑誌では「質素・儉約」を謳いつつも、豊かになったミドルクラスの生活は、「リスペクタビリティ」を誇示するための消費生活が促されていた。ファッションや住居などがさまざまなモノで見栄えよく装飾され、外見の重要性が高まるなかでミドルクラス女性に推奨されたのが「ファンシーワーク」であった。ファンシーワークは、ミドルクラスの家には設けられた「ドローイング・ルーム」の中で、そこを飾る「実用的な」装飾として発達していった。

第 3 章の 3 節で述べたように、“drawing-room”は、もともとは上流階級の女性がダイニングルームでのディナーの後に休憩する部屋を指示していた。女性の控える部屋として使用されていたドローイング・ルームが、お茶の習慣の定着とともに 19 世紀に寛ぎの部屋となり、室内は華やかで女性らしいドレーパリーをふんだんに使った装飾が施されるようになっていた。

ヴィクトリア朝時代に入ると、こうしたドローイング・ルームが生活水準の

⁶⁰ その背景には、印刷技術の発達と、出版物の大幅な減税が施行されたことがある。1832 年に創刊されたチェンバーズ・エディンバラ・ジャーナル、ペニー・マガジン、サタデー・マガジンなどの雑誌は、1 ペニーで販売され、ミドルクラスの男性に広く普及した。その後、1840 年代に入るとミドルクラス女性向けの雑誌の出版ブームが到来する。Beetham (1996), p.45.

⁶¹ Beetham (1996), p.46.

⁶² *EDM* の第 1 巻の合本の序文には、家庭性を重んじる雑誌であることを強調して、次のように述べていた。“Our unpretending volume embraces a fund of practical information and advice, tending to promote habits of industry and usefulness, without which no home can be rendered virtuous or happy.” (*EDM*, vol.1, p.iii)

上がったミドルクラスの住居にも作られるようになった。ただし、ミドルクラスのドロワーイング・ルームは女性専用の部屋ではなく、家族全員が集まって団欒し、しばしば訪問客をもてなす部屋としても使われた⁶³。ミドルクラスの女性たちは、上流階級に倣ってドロワーイング・ルームを装飾した。その必要から、ファンシーワークがブームになり、ファンシーワークのマニュアル本が出版され、前述の『ファミリー・フレンズ』、『ファミリー・ヘラルド』や *EDM* などのミドルクラス向け雑誌に、ファンシーワークのコーナーが開設されたのであった。

3-2. ファンシーワークの図案

1848年発刊の『ファミリー・フレンズ』や1852年発刊の *EDM* は特にミドルクラスに広く読まれた雑誌であるが、両誌ともファンシーワークのコーナーがあり、図案を掲載していた。*EDM* では、1855年から *Work-Table* のコーナーを設けてパターンの掲載をはじめた。前述のビーサムは、このコーナーの影響力について、その後の女性誌に重要であったと誇張することはできないと述べつつも、雑誌で扱っている裁縫は明らかに実用的であったと評している⁶⁴。*EDM* はファンシーワークとともに、後に見ていく衣服パターンの掲載にも重点を置くようになった。

女性雑誌のコラムニストとして活躍した女性たちを追究したマリアン・ヴァン・リモートルの著書によれば、雑誌のファンシーワーク・コーナーを担当したのは、アマチュアとして手芸品のデザインをしていた数人のミドルクラス女性であった⁶⁵。彼女たちは複数の雑誌でコーナーを掛け持ちしていたことから、その図案が使いまわされることもあり、同一のデザインがしばしば見られた。たとえば、フランス語で「モールのたれ飾り」を意味するエギュイエット (Aiguillette) のペンネームで1850年から活動したマチルダ・マリアン・ピューラン夫人は、『ホーム・サークル』、『レディース・コンパニオン』、『ニュー・

⁶³ Thad Logan, *The Victorian Parlour: A Cultural Study* (Cambridge University Press, 2001), p.23.

⁶⁴ Beetham (1996), p.67.

⁶⁵ Marianne Van Remoortel, *Women, Work and the Victorian Periodical: Living by the Press* (Palgrave Macmillan, 2015), pp.30-69.

マンスリー・ベル・アッサンブレ』、『ファミリー・フレンド』、*EDM* という、いずれもミドルクラスを対象とした雑誌のファンシーワーク・コーナーを担当していた。似通ったデザインが多い理由として、一人が複数の雑誌に携わっていたことが挙げられる。また、ファンシーワークのデザインに求められていたのは、オリジナリティよりも見栄えの良さだった。「美しく且つ実用的」であることがファンシーワークの図案に共通して求められたのだ⁶⁶。

ファンシーワークのなかでも、難しい技術を必要とせずに簡単で豪華に見えるベルリン刺繍が、まさに「美しく且つ実用的である」としてミドルクラスの人気を最もあつめていた。ベルリン刺繍とは、ドイツで 16 世紀から続くテント・ステッチが発展したもので、刺繍糸に太めの毛糸を用いることが特徴である。ベルリン刺繍の図案を最初に考案したのは、ベルリンの印刷業者 A・フィリップソンで、彼が 1804 年に出版した図案集は翌年にイギリスにも伝わっている⁶⁷。その刺繍方法は非常にシンプルで、「指を機械的に動かす」以上のことは要求されずに作品を作ることができた。ミーガン・ウォードは、この「機械的な動き」が日常の家事全般に共通しており、さらに趣味の修養と家庭愛を強調していたと述べている⁶⁸。イギリスには 1830 年代になって、ロンドンで装飾用品店を経営していたウィルクスの先導によって広まり⁶⁹、1840 年までには 1 万 4 千もの異なるパターンがイギリスに輸入された⁷⁰。ドイツから伝わったデザインでは、有名な画家の絵画や聖書の一場面、歴史上の著名人や王室一

⁶⁶ 1849 年から 52 年まで *Family Friend* のコーナーを担当したウォレン夫人は、雑誌で掲載するファンシーワークについて、“The needlework department of the Family Friend’ will be hence-forth conducted with a view to encourage the Art of Designing Patterns as well as assisting those who aim at the Execution of the very beautiful and useful designs that grace our pages.”と述べている。(*Family Friend*, February 1856, p.77.)

⁶⁷ Joanna Banham, *Encyclopedia of Interior Design* (London: Routledge, 1997), p.141.

⁶⁸ Megan Ward. “A Charm in Those Fingers: Patterns, Taste, and the Englishwoman’s Domestic Magazine”, *Victorian Periodicals Review* 41, 3, (2008), p.256.

⁶⁹ ウィルクスの店では、図案と刺繍針や刺繍糸などの材料を手広く扱い、ベルリン刺繍に必要な道具一式を揃えることができ、急速に売れ行きを伸ばした。Shelly Cox, *Royal School of Needlework Book of Embroidery* (Turnbridge Wells: Search Press, 2018), p.86.

⁷⁰ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: embroidery and the making of the feminine* (London: I.B. Tauris, 1984), p.171.

家の肖像画、動物や植物など、絵画に描かれた主題が大半を占めた。ベルリン刺繍では、パターン通りに絵画の再現を目指したため、絵画のように立体的な陰影と、赤や黄色、緑、黒などの、濃く鮮やかな色彩が使われた。ベルリン刺繍は、1851年のロンドン万博にも出品されている。イギリスの展示では、静物画のように写実的な花を刺繍した花瓶飾りや、システィナ礼拝堂のラファエロのタペストリー画を模した作品がみられた⁷¹。

*EDM*は、前述のように1855年からファンシーワークの図案を掲載し、さまざまな作品を紹介していたが、1860年からの新装版になると、ブームに呼応してベルリン刺繍を別途で特集するようになった。1860年から1861年の号に掲載されたベルリン刺繍は、クッションや椅子のカバー、テーブル掛け、ポーチやバック、スリッパという日常で使う品にほどこされている。また、新装版には、ベルリン刺繍の彩色図案が毎月1枚挿入されるようになった。デザインの多くは、図5-6のような写実的な花模様であったが、図5-7に示したアラベスクや幾何学模様も見られた。前者の図案は、鮮やかな葉に赤と白、ピンクのバラの花が咲いたデザインで、飾り縁として、テーブルカバーや足台、ソファークッションやバックなど、様々な用途に使えると説明されている。一方、後者はクッションや足台のためのデザインで、輪郭を和らげるために薄い色を用いることを指南している。バーバラ・モリスは、*EDM*の編集者であるサミュエル・ビートンが10代の若い層に向けて出版した『ヤング・レディーズ・ジャーナル』において、幾何学模様のパターンが顕著であることを指摘し、その理由としてより簡単に仕上げることができたことと、政府主導で進められたデザイン改革運動の影響を受けていたことを指摘している⁷²。第2章のカシミア・ショールの受容史でみたように、ロンドン万博以降の1850年代後半から1860年代は、有識者たちが3次元的な写実性から2次元的な幾何学模様を推奨し、デザイン様式に変化が見えはじめる時期であった。新たに注目の集まった幾何学模様は、ミドルクラス女性のファンシーワークのなかにもとり入れられたほか、パッチワークや編み物の図案にも見られるようになっていた。

⁷¹ *Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations 1851* (London: Spicer Brothers, 1851), pp.98-101.

⁷² Barbara J. Morris, *Victorian Embroidery: An Authoritative Guide* (Courier Corporation, 2003), pp.29-31.

このように 1840 年代からミドルクラスの女性は、雑誌に掲載されたファンシーワークの図案を通じて、裁縫に親しんでいたことがわかる。そして、ファンシーワークを通じてドローイング・ルームを飾ることが、家庭的な女性の努めとされていたのだ。

3-3. 衣服パターンを利用したドレス製作

ここまでミドルクラスに普及したファンシーワークの図案についてみてきたが、その後衣服製作に欠かせないパターンも雑誌に掲載されるようになった。

19 世紀前半までは、女性たちは衣服のパターンを自分自身で型取りしなければならなかった。ジェイン・オースティンの小説や手紙からは、パターンのなかった時代の女性たちの衣生活を知ることができる。自身で製作するために、パターン用に模倣したいドレスや服飾品を友人間で貸し借りすることが日常だった。たとえば、『分別と多感』(1811)では、主人公の知り合いのスティール姉妹が、屋敷の女主人が着ていたドレスを賞賛して「パターン用のドレス」として貸してもらうシーンがある⁷³。また、『ジェイン・オースティンの手紙』には、ジェーンが姉のカサンドラに宛てた手紙に、苦勞して型取りをした帽子のパターンを何の断りなく友人にあげてしまったことに対し、不満を述べている⁷⁴。

こうした厄介な作業であったパターン取りの手間は、女性雑誌によるパターンの掲載によって解決されることになった。ファンシーワークのパターンを意欲的に掲載していた前述の *EDM* は、ミドルクラスの女性誌のなかで衣服のパターンを最初に掲載した雑誌であり、1852 年の創刊号から衣服のパターンを載せている。初期の 1850 年代は、たとえば図 5-8 のイラストの女性が着用する外套を製作するために、図 5-9 のような形を把握できるだけの簡単な線図が掲載されていた。これらは、型取り作業を簡略化し縮尺の計算でパターンを作ることを可能にした。しかしながら、ドレスメーカーを利用していた女性の多くは、採寸と計算を必要とする縮小版のパターンを使いこなすのは容易ではなかったようで、不満の声も上がっていたようだ⁷⁵。1850 年には、*EDM* よりも早

⁷³ ジェイン・オースティン『分別と多感』中野康司訳(筑摩書房、2007 年), p.168.

⁷⁴ ジェイン・オースティン『ジェイン・オースティンの手紙』新井潤美編訳(岩波書店、2004 年), pp.116-117.

⁷⁵ *EDM*, September 1852, p.160.

く『ワールド・オブ・ファッション』が同様の縮小版パターンの掲載を始めていたが、後者の読者は上流階級であり、パターンの掲載目的は「上流階級のドレスを仕立てるドレスメーカーが、ドレスを流行のパーフェクトなスタイルで仕立てることを容易にするための企画」⁷⁶であった。つまり、読者用ではない、専門知識のあるドレスメーカーならば、これらのパターンも十分使いこなせていただろう。1852年の『ワールド・オブ・ファッション』に掲載されたパターンは、3月号がジャケットとウェストコート用、4月号が室内ジャケット用、5月、6月、7月、8月号がドレスの胴部用、9月号が冬の外套のパート用、10月、11月号がマント用であった⁷⁷。素人にはハードルの高い胴部のパターンが掲載されていることから、専門家が対象であったことがわかる。

一般読者にとって転機になったのは、1860年に新装版になった *EDM* に、等身大 (full-scaled) のパターンの掲載が開始されたことであった。新装版の値段は2ペンスから6ペンス、付録をつけたものは1シリングに値上がりしたが、販売部数はさらに増加していた⁷⁸。1860年5月号から、これまでのように雑誌の誌面に縮小版パターンを掲載するのではなく、カラーのファッションプレート、刺繍デザイン、その他のファンシーワークとともに、衣服の等身大パターンを加えた、付録分の8ページを添付する方法に切り替えた。衣服の等身大パターンの横には簡単な解説がつけられているが、さらに複雑なパターンが必要な場合は、ドレスメーカーで購入することを奨めている。等身大パターンは図5-10のような体裁をとり、マントやジャケット、コートや子供服などの、大きく単純なパターンの衣服が選ばれている。1868年の読者投稿欄には、「とくに幼児用の衣服を作る際に、雑誌のパターンは非常に優れている」⁷⁹というコメントが見られた。

第2節の既制服の項目でも述べたように、1850～60年代にパターンで作ることができた既制服は、厳密な採寸を必要としない紳士服と子供服、そして婦人服ではオーバーサイズの外套類であった。自作する場合も、パターンが直ち

⁷⁶ *The World of Fashion*, August 1, 1850.

⁷⁷ *The World of Fashion*, December 1, 1852, advertisement.

⁷⁸ 販売部数は、1854年に毎月2万5千部だったが、1860年は2倍の5万部であった。Cynthia L. White, *Women's Magazines 1693-1968* (Michael Joseph, 1970), p.46.

⁷⁹ *EDM*, June 1, 1868, p.324.

に手に入った上記の衣服の製作が中心であり、身体にぴったり合わせるファッションナブルなドレスは、ドレスメーカーに注文する必要があった。しかし、パターン掲載により、雑誌で取り上げる流行の衣服を自作できるようになったことは、モードの受容を広げた出来事として注目すべきである。さらに雑誌には、ファッションナブルなドレスを自作したい女性のために、ドレスメーカーの女性がプロのノウハウを教えるレッスンの情報が巻末の広告ページに掲載されていた。たとえば、1857年1月号の *EDM* には、「リージェント・ストリートにあるドレスメーカーのアダム夫人が、ドレスの裁断と製作のコツを簡潔にお教えします。レッスンのコースは、10 シリング 6 ペンス」⁸⁰ という広告、1860年5月号には、「ポートマンスクウェアにあるバレット夫人のレッスンでは、ドレスの裁断・仮縫い・本縫いの知識をお教えします。彼女の手順の正確さは門下生の水準から十分に証明されています。コースは、10 シリング 6 ペンス」⁸¹ という広告などだ。類似の広告はいくつも見られたが、いずれも6回から10回のコースで、6シリングから10シリングの価格設定であることから、1レッスンあたり1シリングの相場であることが知れる。

これらのことを考えあわせると、1860年代にはパターンが掲載された外套類や子供服のみならず、ミドルクラス女性は、自身が着用する「流行のドレス」も、プロのレッスンを受けて自作できるようになっていたことがわかる。1850年代の *EDM* は、道徳性に則ったシンプルで清潔感のあるファッションを推奨し、華やかなパリのファッションや上流階級の贅沢な生活ぶりには否定的態度を貫いていた⁸²。しかし、1860年代の新装版になるとファッションのコーナーが充実し、パリモードのファッションプレートと、流行の衣服の等身大のパターンが掲載され、むしろ流行を受容することに肯定的な姿勢を示すようになった。ミドルクラスから絶大な支持を得た *EDM* のこのような論調の変化は、ミドルクラスのファッション意識に大きな影響力を及ぼしていたといえる。

1870年代になると、*EDM* の等身大パターンの連載を皮切りに、縮小版では

⁸⁰ *EDM*, January 17, 1857, p.608.

⁸¹ *EDM*, May 1, 1860, advertisement.

⁸² *EDM* の創刊号の序文には、「イギリス人が誇ることができるものが一つあるとすれば、それはイギリス人女性のモラル、家庭性 (domestic character) である」とある。 *EDM*, May 1, 1852, p.1.

なく等身大のパターンを採用する女性誌が増えていった。1875年に創刊された『マイラズ』にも、コートやジャケット、ドレスなどの等身大パターンが掲載された。この雑誌のファッションコーナーを担当したのは、EDMでお馴染みのパリ在住のガウボー夫人であった。

パリで出版社を経営するガウボー夫妻は、『ル・モニトゥール・ドゥ・ラ・モード (Le Moniteur de La Mode)』など、ファッションに力を入れた女性雑誌を出版していた⁸³。ビートン夫妻との親交をきっかけに、新装版 EDMと *Myra's Journal of Dress and Fashion* の編集に携わるようになり、パリのファッション情報を提供した。最新モードのファッションプレートと、ロンドンとパリを中心とする店舗と商品の情報を紹介する“Spinning in Town”のコーナーは、ミドルクラスから広い支持を得て、EDMの後の『マイラズ』にも引き継がれた。そのコーナーの中には、パターンに関わる興味深い情報も見受けられた。たとえば、「ダーリントン社は、パターンが選ばれた後に、それを梱包して郵送する作業を素早くする金属製のしっかりした箱を使っていて、この有用な方法が必ずや、女性たちの賞賛を得るだろうと考えている」⁸⁴という一文からは、多数に及んだパターンの注文を効率化するために、パターン業者の工夫があったことが読みとれる。

また、『マイラズ』は、「アドルフとマリー・ガウボーが扱う価格リスト」と題した広告を掲載して、パリモデルのパターンの衣服通信販売のサービスもおこなっていた。同誌は、広告に「編集長の強い要望により、我々は、すべての商品のパターンを1シリングで販売致します」⁸⁵と記したように、外套類、室内着、子供服に加え、婦人用ドレス、スカート、胴部、袖部のパターンも扱っていた。1シリングのパターンは、図5-11のように自身での採寸と裁断が必要な一枚の紙に製図されている商品だったが、裁断の要望があれば追加料金で、パターンの裁断サービスも行なうとある。

こうしてミドルクラスの衣生活には、ドレスメーカーや雑誌の付録、さらに通信販売によってパターンが広く浸透していた。70年代になると、第2節で見

⁸³ 北方晴子「ル・モニトゥール・ドゥ・ラ・モード(1843-1910)」『文化女子大学図書館所蔵服飾関連雑誌解題・目録』、2005年、p.149.

⁸⁴ *Myra's Journal of Dress and Fashion*, October 1, 1886, p.489.

⁸⁵ *Myra's Journal of Dress and Fashion*, March 1, 1878, advertisement.

てきたように、ミドルクラスの新たなショッピングの場としてデパートが生まれ、その主力商品として既製の普及もすすんでいた。ミドルクラスの女性たちが纏っていたバスルススタイルのドレスは、ドレスメーカーが一から仕立てるのではなく、既製と着用者自身の裁縫を融合して作られたドレスだった。既製と女性雑誌がもたらしたミドルクラスの新たな衣生活の習慣は、パターンの発達によってもたらされたのである。

おわりに

パターンの発達は、ミドルクラスに流行のドレスと同じドレスをつくることを可能にした。裁縫が不得意な女性でもパターンとミシンを利用してファッションブルなドレスを製作できるようになり、パリモードの大衆化が進んだ。前述のように1850年代のクリノリンのファッションは、「家庭の天使」の理想を反映する控えめな装飾と地味な色調で、慎ましやかな印象を与えるドレスであった。1850年代にはミドルクラス向けの雑誌が登場したが、読者は、そこに掲載されたパリの最新モードのドレスに憧れを抱いてはいたが、着飾ることへの心理的な葛藤や経済的な事情があった。実際に着用できる女性は、それをドレスメーカーに注文できた一部に限られていた。しかし、華やかなドレスを着たいというミドルクラスの願望は、パターンの普及によって実現されていく。1870年代のバスルススタイルは、レースやフリル、リボンなど様々な装飾によって臀部を強調し、装飾過多と揶揄されるドレスであった。上流階級のみならずミドルクラスの女性たちが、このバスルススタイルの流行の担い手となったのだ。モードを受容できるようになったミドルクラスの女性たちは、パターンを使い、思い思いのバスルススタイルのドレスを製作した。こうしたパターンの流通による衣服表現の広がりが、女性たちの着飾る意識を高める一助になっていたといえる。1880年代には、「女性の道徳性という、最後の砦が崩れ去ってしまった」⁸⁶という言葉が示すように、家庭の天使は昔日の女性像になっていたのである。

⁸⁶ Gernsheim(1963), pp.67-68.

第三部

反装飾的ファッションにおけるテクノロジー

—パリ・モードの模倣から脱したオリジナリティの追求—

ここまでヴィクトリア朝初期から 1870 年代までの服飾品とそれらの製造プロセスにおける、ファッションとテクノロジーの関わりについて考察してきたが、工業化の先進したイギリスでは、製品製造の高い技術力が、家具や日用品、衣服など、あらゆるモノを装飾的にする方へ使われていたことが分かる。服飾については、1850 年代に登場した鉄のフープ、アニリンにはじまる化学染料、ミシン、パターンという画期的な発明品は、流行のドレスの装飾を増大させる一助となって、クリノリンスタイル、バックスルスタイルへと進展していった。第 2 章で取りあげたヘンリー・コールやリチャード・レッドグレイヴらのデザイン改革論者は、ミドルクラスのそうした装飾過多の傾向を批判し、より簡素な実用的デザインを推奨して産業製品の改革運動を進めていた。デザイン改革運動では、作業を効率化する機械のメリットを認めた上で、装飾過多に陥らない実用的デザインを模索していた。しかし 1870 年代後半になると、ラスキンの影響を受けたラファエル前派やウィリアム・モリス、一部の唯美主義者たちは、人の手を介さない機械製造に反対した¹。彼らはファッションにおいても布地や装飾品、仕立てのプロセスに機械の使用を忌避し、古代ギリシャや中世時代の、良質な素材で仕立てたシンプルな衣服を称揚したのであった。芸術家たちの実践からはじまった衣服の簡素化は、1880 年代に入ると同時期の女性の社会進出を主張する社会活動家の意見とも共鳴し合い、モードに対抗する反装飾的な衣服を求める改良服運動が強まっていった。

第三部の第 6 章と第 7 章では、こうした反装飾化の流れにおける、テクノロジーとファッションの関係を追究する。第 6 章では、モードに異議を唱えた芸術家による衣服表現として唯美主義ドレスについて、第 7 章では、男性テラーによる衣服表現としてテイラー・メイドのドレスと、合理服協会が提唱した新しい衣服に着目する。これらの衣服は「上層ミドルクラス」へと受容されていくのだが、そこには機械技術の恩恵があり、機械製造のメリットを生かして

¹ ラスキンは、1845 年に父ジェームズに宛てた手紙のなかで、破壊と汚染をもたらす機械を「毒素」を呼んでいる。ラスキンと、彼の思想に大きな影響を受けたモリスは、製造業の機械化が労働者を非人間化してしまうことを憂慮し、産業化される前の中世時代のものづくりを賛美した。ジリアン・ネイラー『アーツ・アンド・クラフツ運動』川端康雄・菅靖子訳（みすず書房、2013 年）第 2 章、第 3 章参照。

品質向上を目指した製造業者の取り組みがあった。

また第三部では、第 1 章から第 5 章で論じた、衣服産業のテクノロジーの恩恵によって生まれた服飾品を受容したミドルクラス女性の、衣生活に目を向ける。「大きな産業のテクノロジー」が進展していくなかで、女性たちの日々の裁縫における「小さなテクノロジー」の変化に着目したい。

第6章 唯美主義の有用性と個性の表現

—ホイス夫人のマニュアル本におけるドレスの唯美性をつうじて—

はじめに

1870年代～80年代のモードである装飾的なバックスルスタイルに対し、「唯美主義」を標榜した芸術家たちの批判は顕著だった。彼らが唱えた唯美主義とは、19世紀後半のヨーロッパ、とりわけフランスとイギリスの芸術や文学において、美を道徳的教訓や実用性を重視する見方から切り離し、美の絶対的価値、自立性を強調した芸術至上主義の主張である。イギリスでは1870年代以降、唯美主義は美を表現する芸術家から、その芸術を鑑賞してきたミドルクラスの間に入り、1880年代には、唯美主義への関心は最も高まりを見せる。ウォルター・ペイターやオスカー・ワイルドが芸術や文学において唱えた芸術至上主義に加えて、ラファエル前派の芸術、機械生産を否定したウィリアム・モリスやウォルター・クレインらのアーツ&クラフツ運動、そしてジョン・ラスキンの思想などとも融合をして、唯美主義は生活に美を求める「^{テイスト}趣味」を示すようになった。「^{エステティック}唯美的」の語が流行し、ミドルクラスの人々は関心の度合いや生活水準に応じた各々のレベルで、室内装飾や服飾に^{エステティックテイスト}唯美的趣味を取り入れた。1882年に『イングランドにおける唯美主義運動』を著したウォルター・ハミルトンは「1880年代にもなると、台所用品からカーペット、壁紙、婦人服に至るまで、初期ヴィクトリア朝の野蛮な状況と著しい対比を示す、洗練された趣味が家庭に溢れている」²と記し、生活水準の上がったミドルクラスの室内装飾やファッションに、こうした趣味が浸透していた様子を伝えている。

本章で取り上げるメアリー・イライザ・ホイス(Mary Eliza Haweis, 1848-98)は、画家の父親を持ち、幼少期から美術、ファッション、歴史、文学に広く親しみ、18歳のときにはロイヤル・アカデミーに絵画を出品している³。翌年に

² Walter Hamilton, *The Aesthetic Movement in England* (London: Reeve & Turner, 1882), pp.140-141.

³ Sian Echard, *Printing the Middle Age* (University of Pennsylvania Press, 2013), p.128.

結婚した牧師で唯美主義者であった、ヒュー・レジナルド・ホイスは、卓越した話術で聴衆を引きつけるカリスマ的存在であり、反サバタリアンの立場から大衆に娯楽をもつことを奨めていた。ホイス夫人も夫の影響によって、生活の中に「芸術」を取り入れる重要性を強く認識していった。そのなかでホイス夫人は、女性雑誌にファッションに関する記事を多数執筆し、ドレスにも芸術性を意識すべきだと主張していた。それを詳述しているマニュアル本『アート・オブ・ビューティ』（1878）と『アート・オブ・ドレス』（1879）⁴は、イギリスでベストセラーとなった。上層～中層ミドルクラスを読者対象とした、ホイス夫人の雑誌記事とこれらのマニュアル本の服飾論に着目すると、コルセットの使用に反対したホイス夫人が、コルセットを用いないドレスを描いたラファエル前派兄弟団の理念に賛同し、その理念を体現したドレスの芸術性について強い関心を持っていたことがわかる。ホイス夫人は、こうした芸術的ドレスについて 1880 年の『アート・ジャーナル』に掲載した記事の中で論じており、そのドレスが「唯美性」を備えたファッションであるとしている⁵。

先行研究では、こうした知的エリートの間で使われた唯美主義の理念を、女性のファッションにおいて使用し広めた人物として、オスカー・ワイルドが挙げられている⁶。唯美主義の体現者であったワイルドは自らの服装に着こなしの拘りをもつ一方、女性服については「健康的で合理的、且つ美的な衣服」を主張し、1881年に設立された合理服協会では唯一の男性会員として会合に参加し

⁴ Mary Eliza Haweis, *The Art of Beauty* (New York: Harper & Brothers, 1878). *The Art of Dress* (London: Chatto & Windus, 1879). ともに 8 折版、カラーの口絵付き、価格は 10 シリング 6 ペンス。1880 年にアメリカでも販売されたものは、16 折反の装飾的なハードカバーで 1 ドル 75 セントだった。上層～中層ミドルクラスを読書対象としていた。 *Harper & Brothers' Descriptive list of Their Publications: With Trade-List Price* (New York: Harper & Brothers Publisher, 1880), p.230.

⁵ Mary Eliza Haweis, "The Aesthetics of Dress", *the Art Journal*, vol.6, January 1, 1880, p.97. この記事は 2 冊のマニュアル本の服飾論を簡潔にまとめたもので、記事のタイトルにもなった「唯美的ドレス」については、2 冊のマニュアル本でより詳しく論じられている。

⁶ ポール・フォーチュナートは、ワイルドが編集を担当した女性雑誌 *Woman's World* を再評価し、権威あるボードレールの思想とホイス夫人ら女性唯美主義者の思想を融合した唯美主義を普及する役割を担ったとしている。 Paul Fortunato, *Modernist Aesthetics and Consumer Culture in the Writings of Oscar Wilde* (London: Routledge, 2013), p.64.

ていた。また 1882 年のアメリカ講演の時には、実際にホイス夫人のマニュアル本を引用して室内装飾をテーマに講じている。さらに 1884 年には婦人服についても国内講演を行っており、そのなかで古代ギリシャの衣服に「芸術と科学に支持された法則」を取り入れたデザインを、唯美主義ドレスとして推奨していた⁷。ホイス夫人のマニュアル本はワイルドの考えに色濃く反映されていたのである。このようにワイルドにも大きな影響を与えた上述の 2 冊のマニュアル本で、ホイス夫人はミドルクラスの女性に対して唯美的趣味をどのように解説し、ファッションに実践するよう促したのだろうか。冒頭でふれたように、唯美主義は芸術至上主義を唱えた芸術・文学上の一つの動向だった。ホイス夫人のマニュアル本は、その唯美主義がミドルクラスの間で広がり始めていたときに出版され、多くの読者を集めた。本章では、そのマニュアル本においてホイス夫人がどのように唯美的趣味をドレスに応用し女性読者に解説したのかを明らかにするとともに、ドレスから室内装飾に適応されて論じられたインテリアの唯美性についてもみていく。それによってホイス夫人の主張がより明確になるだろう。「芸術のための芸術」を唱え、ミドルクラスが重んじた道德、そして有用性とは無縁な芸術を求めた唯美主義が、ホイス夫人の服飾論、インテリア論で、どのような理念として教示され、読者に影響力を与えたのだろうか。

第 1 節 唯美主義ドレスのルーツ

1-1. ラファエル前派のドレス

唯美主義ドレスの特徴について、1860 年代から 90 年代の芸術家が描いたドレスからミドルクラスが着用したドレスまでを広範に分析したキンバリー・ウォールによれば、1880 年代の唯美主義ブームの中で生まれた^{エステティック}唯美主義ドレスのルーツは、1850 年代のラファエル前派の画家が描いたモデルの衣装にあり、70 年代以降の唯美的風潮のなかで、そのドレスが公共の場所でも着用され始めたという⁸。そこで、このドレスの原型を形成したラファエル前派兄弟団について

⁷ 佐々井啓『ヴィクトリアン・ダンディー・オスカー・ワイルドの服飾観と「新しい女」ー』（勁草書房、2015 年）、p.35.

⁸ Kimberly Wahl, *Dressed as in a Painting: Women and British Aestheticism in an Age of Reform* (New Hampshire: University of New Hampshire Press Durham, 2013), pp.11-33.

みていきたい。ラファエル前派兄弟団とは、ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ、ジョン・エヴァリット・ミレイら7人が結成した若手芸術家たちのグループを指し、ラファエロを理想とするロイヤル・アカデミーの芸術規範に異議を唱え、ラファエロ以前の芸術に立ち返ることを目指した。当時支配的だった道徳的あるいは有用性を重視した、人々の「ためになる」芸術に対して疑問を投げかけ、新たな美を打ち立てようとしていたのである。彼らは功利主義に毒された現実から離れ、過去の時代や東洋の国に着想を求め、聖書や中世の物語を主題とした絵画を多く描いた。そこではラスキンの「自然に忠実に」“Truth to Nature”をモットーに、細部まで緻密な描写がなされている⁹。彼らは衣装にも拘りを持っており、当時のクリノリンとコルセットを装着した流行のドレスを嫌い、中世の時代の緩やかに纏うドレスに注目している。それらの衣装の文様、光沢感、布地がつくり出す優美なドレープを描き出すために、服飾史の資料等を通して中世の衣装を研究していた。彼らが参照したカミーユ・ボナールの中世衣裳集は、ロマン主義の懐古趣味の潮流のなかで1829-30年にパリで出版されたものだ。13世紀から14世紀のイタリアとフランスの宮廷人や聖職者、著名人を中心とした200枚の彩色版画に解説のついた大変高価な本で、演劇の衣装や絵画に描かれる衣装の時代考証のために芸術家に参照された。ロセッティは白黒の校正刷を購入し、この本から中世の衣装についての知識を得ていた。しかし、裁断法や装飾の相違から、ラファエル前派の画家たちが中世の衣装を忠実に再現することを目指してはいなかったことが指摘されている¹⁰。彼らは衣装に独自の美意識をもっていたのであり、1853年頃に兄弟団が解散した後も、ロセッティ、ミレイ、ハントはそれぞれにモデルが着用するドレスの「芸術性」を追求していく。たとえば、ロセッティが兄弟団解散後に唯美的絵画を追求するなかで描いた《青い絹服》(1865-67)(図6-1)では、中世末期のウーブランドを思わせるたつぷりとギャザーをとった身頃と、大きな袖が特徴的なドレ

⁹ ラスキンは『近代画家論』第1巻(1843)で、「自然に忠実であれ」と主唱し、風景画家ウィリアム・ターナー(1775-1851)を賛美した。その後『ラファエル前派主義』(1851)の論考を発表し、ラファエル前派を「過度に鋭敏な視力をもつ」と述べて、評価している。

¹⁰ 能澤慧子「ロセッティの絵画作品における女性の服装に関する史的考察」、『文化女子大学紀要』、第19集(1988)、p.39.

スを身に纏うジェイン・モリスが描かれている。この時に撮影された写真からジェインの衣装を見てみると、全体にダーツや切り替え線がなく、ウエストのラインも定かではない。これは中世の衣装の仕立て方とは異なる、ロセッティが独自に追究したデザインであったことがわかる。ジェインはこれらのドレスを日常生活でも好んで着用し、時には自分で衣装のデザインを手がけたこともあったという。1859年にジェインと結婚していたモリスも、ロセッティの薫陶を受け、1859年から60年代にかけて中世風のドレスを製作していた¹¹。ジェインをモデルとした1861年の素描画(図6-2)で、ジェインが身につけているドレスは袖口がラッパ状に広がる中世風の衣装である。袖の裏地にはモリスの好んだ植物模様の、手の込んだパターン生地が用いられており、モリスとジェインで共同製作したものだった。加えて1862年のロンドン万博では、日本の美術品が初めて紹介されたことによって、日本の着物がロセッティをはじめとするラファエル前派の画家たちに重要な影響をもたらすことになる。光沢感のある布地と流れるようなシルエットの着物は、彼らの理想に則るものだった。彼らの絵画では、着物は独特の着方で用いられていることがわかる。

彼等のデザインした衣装は、実生活のファッションとも密接に結びついていて、絵画や演劇、仮装舞踏会の衣装のように一回限りの特別な衣装ではなかった。作家のヘンリー・ジェイムズ(Henry James, 1843-1916)の手紙には、モリスの自宅を訪れた際、ジェインが《青い絹服》や《マリアーナ》で着用していたドレスとそっくりの衣装で過ごしていたことが記されている¹²。当時のモードとは対照をなす、このようにゆったりとしたドレスが、芸術家サークルの女性たちの間で、日常のドレスとしても着用されていたのだ。

1-2. ラファエル前派のドレスの広がり—芸術的ドレス

1870年代になると、芸術家たちに着用されていたドレスが、一部の上流階級や上層ミドルクラスの芸術愛好家たちに「^{アーティストック}芸術的ドレス」として広がり始め

¹¹ 鈴木桜子「19世紀イギリスにおける改良服運動とその周辺」、『杉野服飾大学・同短期大学部紀要』、第6号(2007)、p.8.

¹² 1869年3月にモリスの自宅を訪問したときの様子を、家族宛の手紙に記している。Henry James, *Selected Letters*, ed. Leon Edel (Harvard University Press, 1987), p.23.

ていった。なかでも女優のエレン・テリーは、いち早く芸術的ドレスを着用し、話題を集めたトレンドセッターであった。演劇一家に生まれたエレンは8歳で舞台デビューし、16歳の時に30歳年上の画家ジョージ・フレデリック・ウォッツ(George Frederic Watts, 1817-1904)と結婚している。1864年の結婚式には、ラファエル前派の画家ウィリアム・ホルマン・ハントがデザインした中世風のドレスを身に付けた。しかしウォッツとの結婚生活は一年も続かず、エレンは再び女優として舞台に立つことを決意し、復帰後も第一線で活躍した。

図 6-3 は、舞台に復帰した翌年の 1873 年に撮影された私服姿のエレンの写真である。ウエストに切り替えのないプリンセスラインのドレスに、襟や裾についている襷や、首元や袖口から覗くレースの装飾がほどこされ、本来の中世風ドレスよりも、フォーマルで装飾的な印象を与える。エレンのファッションには、2 番目の夫となった建築家のエドワード・ウィリアム・ゴドウィン(Edward William Godwin, 1833 - 68)が大きく影響を与えていた。ゴドウィンは、建築や室内装飾だけでなく服飾にも造詣が深く、1863年に当時16歳だったエレンの舞台衣装をデザインしたことをきっかけに舞台芸術の分野にも足を踏み入れることになった¹³。ゴドウィンはその後もエレンが着用する衣装を多く手掛け、彼女が出演したシェイクスピアの『ヴェニスの商人』の舞台衣装は、鑑賞者の上流階級や上層ミドルクラスの人々を魅了したという¹⁴。ゴドウィンは後述するように、1884年にリバティ商会の婦人服部門の責任者に抜擢されると、こうした舞台衣装に倣った芸術的ドレスを「唯美主義ドレス」として製作・販売し、上層ミドルクラスに広めることに貢献した人物であった。

しかし、1870年代半ばにおいては、こうした舞台衣装さながらの唯美主義者たちの日常の装いは未だ物珍しい目で見られ、ミドルクラス以上の人々に親しまれた大衆雑誌『パンチ』には、74年以降から風刺的なイラストが描かれた。中でもデュ・モーリアによる「チャイナ・マニア」、「ジャック・スプラッツの盛衰、あるいは現代の芸術と流行の物語」、「チマブーエ・ブラウン一家」のシリーズは、人々に広く知られた唯美主義の風刺画であった。「ジャック・スプラ

¹³ 逢見明久「劇場人としてのワイルド」、『英米文学』駒澤大学文学部英米文学科紀要、第43号(2008)、p.67.

¹⁴ 逢見(2008)、p.67.

ッツ」のシリーズで描かれている、女性の唯美主義者のファッションは古代ギリシャ趣味のシュミーズドレスや中世趣味のアーミンの毛皮のついたガウン姿で描かれており、時代錯誤の奇矯性が強調されている（図 6-4）。また、1877年から断続的に描かれた「チマブーエ・ブラウン一家」のシリーズでも、唯美主義を崇拝するブラウン一家の女性たちの衣装は、中世時代のコット風ドレスである（図 6-5）。この夫人のモデルは、エレンとケイトのテリー姉妹の舞台衣装なども担当した当時評判のデザイナー、カミンズ・カー夫人であったとされ、夫ジョセフはグロヴナー・ギャラリーの副支配人であった¹⁵。

1877年にロンドンのボンド・ストリートにオープンしたグロヴナー・ギャラリーは、唯美主義画家の作品が数多く展示されたことで、唯美主義の崇拝者たちが集う社交場になった場所である。その様子は雑誌や新聞に頻繁に紹介されたことから、そこに集った人々の装いが世間の注目を集めていた。前述の『パンチ』でも、唯美主義を題材にした風刺画はオープンした翌年の1878年以後3年間、その数が2桁に急増していた¹⁶。ホイス夫人が雑誌に服飾論を記したのは、このようにジャーナリズムを通して上層ミドルクラスにも関心が高まり始めた、1870年代の唯美主義ブームの胎動期であった。

第2節 ホイス夫人の服飾論「有用性」—『セントポールズ・マガジン』の記事より¹⁷

ここでホイス夫人が唯美主義を信奉するようになるまでの経緯を確認しておこう。メアリー・イライザ・ジョイ（後のホイス夫人）の父トーマス・マズグレイヴ・ジョイは、19歳でロイヤル・アカデミー展にデビューし、後に王室の肖像画家としても活躍した有名画家であった。日常的に芸術家との交流のある環境で育ったメアリー・イライザ・ジョイもプロの画家を志して、幼少期から

¹⁵ Colleen Denney, “At the Temple of the Grosvenor Gallery as Palace of Art: An Exhibition Model”. eds, Susan P. Casteras and Collen Denny, *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England* (London: Yale University Press, 1996), p.11.

¹⁶ 菅野ももこ「デュ・モーリアのカリカチュアと美学的ドレスの背景としての唯美主義運動—雑誌『パンチ』を中心に—」、『服飾文化学会誌』、第13巻、1号(2012)、pp.37-47.

¹⁷ Mary Eliza Haweis, “Dress, Hints to Ladies”, *Saint Paul’s Magazine* 12, (1873), pp.42-61.

さまざまな芸術に親しみ、18歳の時にロイヤル・アカデミーに絵画を出品している。翌年には聖職に就くレジナルド・ホイスと結婚して牧師の妻となった。その後、絵画だけでなくファッションや歴史、文学など芸術に幅広く関心を持ち、生活の足しとして始めた雑誌の執筆で才能を発揮し、活動の幅を広げていった。夫のレジナルドは一風変わった考えの持ち主で、反サバタリアンの立場から、安息日である日曜日に音楽会や美術展などの芸術に親しむことを推奨していた。彼も文筆家であり、1871年に出版した『音楽と教訓 (*Music and Moral*)』は、音楽が道徳の向上にいかに関係重要であるかを大衆に分かりやすく示し、十六版を重ねて広く普及した。レジナルドの型にはまらない礼拝の説教は、多くの人々を惹きつけて信奉者を増やし、海外で講演を行うこともあった。グローヴァー・ギャラリーに集う熱心な唯美主義者たちは、日曜日の礼拝にはレジナルドの説教を聴くために、彼の唯美的趣味の教会を訪れたという¹⁸。ホイス夫人は牧師の妻として、質素儉約を実践するなかで美的に装う方法を第一に考えていた。それゆえホイス夫人が提唱するドレスは、費用に拘らずに上等な生地を取り寄せ、独自に仕立てた芸術家の高級ドレスとは一線を画していた。彼女の服飾論は、ミドルクラス向けの女性雑誌での記事を通して示されるようになる。1872年の『外国の文学、科学、美術についての折衷派雑誌 (*Eclectic Magazine of Foreign Literature, Science and Art*)』と、1873年1月号の『セントポールズ・マガジン』、さらに同年の9月から11月の間に連載した『ハーバース・バザー』に掲載された服飾論は、これから取り上げる『アート・オブ・ビューティ』と『アート・オブ・ドレス』の基盤をなすものである。なかでもドレスの芸術性を論じた『セントポールズ・マガジン』の記事では、「哀しいことに、あらゆる部分で趣味が悪くはなく、優れた芸術の原則に反しないものを、現在のドレス (*modern dress*) に見つけることはほとんどできないということは、憂うべき真実だと思います」¹⁹と警鐘を鳴らし、ドレスを芸術作品と同様に考えるべきだ、と主張している。当時のミドルクラス女性に向けた雑誌で、服装を芸術的観点で論じることは、非常に斬新であった。ホイス夫人の伝記を記し

¹⁸ Diana Maltz, *British Aestheticism and the Urban Working Classes, 1870-1900: Beauty for the People* (Palgrave Macmillan, 2005), p.19.

¹⁹ Haweis (1873), p.42.

たベア・ハウによれば、女性の寄稿者が女性の服装を論じたのは、イーストレイク夫人が 1847 年の『クォーターリー・レビュー』に文学的、歴史的観点から女性のドレスについて論じたエッセイ記事以来であった²⁰。ホイス夫人はこのエッセイを読み、「生涯にわたって自分の味方が敵かになる運命にある衣服の重要性を実感し」、雑誌の記事に服飾論を書くに至った²¹。『セントポールズ・マガジン』の記事の序章で「ドレスとその適切なケアは、単に虚栄心に仕えるべきでないし、道徳的傾向をいかなるほど貶めるものであってもならない。女性は、自分自身のため、そして周囲にいる人達のために身に着けるものに配慮すべきなのである。」²² と、外見への配慮はモラルの程度と密接に結びついていることを強調した。その上でホイス夫人は、「私たち女性陣が、いち早くドレスを芸術作品として認識するようになればなるほど、女たちはより良く（おそらくより安く）自らを装うことができる」²³ と述べ、ドレスを芸術作品として考えていくことの重要性を説いている。

『セントポールズ・マガジン』の記事の第 2 章では、序章でも強調した「モラルあるドレス」について以下の 3 点、すなわち①何を着用すべきか、②どのように着用すべきか、③その衣服自体のスタイルがいかなるモラルリティを示すかという 3 点から論じた。ホイス夫人は、①と②を論じる前提として、神の創造物である人間の裸体には欠点がないことを認識しなければならないと説いた。古代ギリシャ・ローマを称え、「この時代、ギリシャやイタリアのかなり暖かい気候においては、身体を覆うことは必要だとはほとんど考えられなかった。ギリシャ人は、我々が美しい顔を誇らしく思うように自らの美しい身体に誇りをもち、彼らにとっての露出した足は、我々にとっての露わな腕と同じだった」²⁴ と述べる。その一方で、19 世紀の女性たちは、身体に対する純粋な感性を失ってしまい、異常なほど自意識が高くなり、身体を覆い隠しているのだという。そこでホイス夫人は、美への純粋な感性を呼び覚ますために絵画や彫刻の裸体

²⁰ イーストレイク夫人は、*The Quarterly Review* に掲載したこのエッセイと、もう一つの *Music* についての 2 本をまとめた一冊を 1852 年にジョン・マーレイ社から出版した。

²¹ Bea Howe, *Arbiter of Elegance* (London: Harvill Press, 1967), p.140.

²² Haws (1873), p.43.

²³ Haws (1873), p.43.

²⁴ Haws (1873), p.44.

を鑑賞することを推奨して、古代ギリシャ・ローマの裸体像をこのように賞賛する。「我々は古代ギリシャ、ローマの裸体彫刻にモラルティを認めるだろう。成否を左右するのは、精神である。彫刻や絵画に表された多くの裸体像は人の感情を傷つけはしない。なぜなら、精神を表す顔は恥や咎めから解放され、全身の構えは優雅で無意識だからである」²⁵。ホイス夫人は、こうした考えのもとで③の現在の衣服のモラルティについての理解が可能になると述べる。すなわち、衣服のモラルティは、タイトレーシングによって身体を束縛するドレスに現れるものではない。人間の裸体に欠点を認めるのではなく、むしろ羞恥の意識から解放された精神と身体にこそモラルティを現すのだという。

続く第3章から11章では、古代から同時代までの歴史的な衣装を引用しながら、良い例と悪い例を襟や袖、スカート、履物などの部位ごとに論じていく。たとえば、胴部について論じた5章は、ラスキンの「自然に忠実に」(Truth to Nature)の理念に基づいて、コルセットに強く反対している。コルセットによって人工的に形づくるウエストは、腰に対して肩幅やヒップが異常に大きくなり、「前代未聞のおぞましさ」を見せることになるという²⁶。また、襟元の形状についてはシャルル・コワペルの描いたポンパドール夫人の肖像画のドレスを模範として挙げ、「極めて自然で偽りのない形で裁断されている」と称賛している²⁷。このように芸術作品を「襟」の模範例として挙げることにより、芸術作品にみるドレスが過去の時代の装いではなく、実際にも身につけることができる「有用なもの」でもあることを示したのだった。

結論で、ホイス夫人は次のように述べている。

私が言いたいのは、女性たちがドレスにお金を多く使い、あるいはあまり使わないにせよ、彼女たちは、正しい—または誤った—芸術原理に基づいて彼女たちのお金を投資しているかもしれないということだ。女性たちがドレスについてほんの少しでも考えるようになれば、時間と、おそらくお金を浪費することは少なくなるだろうし、結果的に（その装いは）優美で調和のとれ

²⁵ Haweis (1873), p.44.

²⁶ Haweis (1873), p.48.

²⁷ Haweis (1873), p.50.

た表現豊かなものとなるだろう²⁸。

このように有用性と儉約を、美に不可分とするホイス夫人の主張は、読者のミドルクラス女性を想定して唱えられたものである。ミドルクラスの女性たちにとって、有用性と節約は家政を切り盛りする上で極めて重要な徳目だった。ホイス夫人は美と有用性を結ぶ主張を、ラスキンと、その精神を引き継いだモリスの思想に学んだ。美と有用性の関係は、ラスキンやペイターが芸術において唯美主義を論じていく上でも、重要な論点となっている。ホイス夫人が有用性を主張する際に参照したラスキンは、芸術に道徳性や社会性を主張し、“aesthetic”の語をそのような道徳性・社会性に対立する感覚的なものとして否定的に用いていた²⁹。一方で、こうした社会性や道徳的教訓とは一切切り離し、「芸術のための芸術」としてこの語を賞揚したのがウォルター・ペイターであった³⁰。その影響を受けたワイルドは、長編小説『ドリアン・グレイの肖像』（1891）で、「すべて芸術はまったく無用である」³¹と美の有用性を否定し、美の表面性や象徴性を賛美した。しかしホイス夫人は、こうした「芸術至上主義」の思想ではなく、ラスキンやモリスの「美しいものは社会の中で役に立つもの」という思想に賛同し、さらにラスキンが道徳性・社会性の対極にあるものとして拒んだ“aesthetic”の語と有用性を結んだ「有用な美」を、服装における「唯美的」趣味に必要な条件として挙げたのだった。ホイス夫人は、ラスキンの建築論の一節を引用して「素晴らしい芸術はすべて、明瞭な目的（motive）を有している」と述べた上で、「色や形の組み合わせがどんなに入り混じったボロ切れをまとっていても、農婦や魚売り女のような者たちがピクチャレスクで美しくみえる一つの理由は、（中略）思うに着用するもの全てに明瞭な目的があるか

²⁸ Haweis (1873), p.61.

²⁹ ラスキンの“aesthetic”の芸術理論は以下を参照。荻野哉「ラスキンの“aesthetic”概念再考—後期の美術講義を手がかりに」、『ロンドン—アートとテクノロジー』第8巻、山口恵里子編著（竹林舎、2014年）、pp.107-122.

³⁰ 「唯美主義の父」とされたペイターは主著『ルネサンス』（1873）のなかで、美とは「経験がもたらす結果ではなく、経験それ自体が目的ということにほかならない」と記している。

³¹ オスカー・ワイルド『ドリアン・グレイの肖像』福田恆存訳（新潮社、2004年）、p.10.

らだ」³²と主張した。ホイス夫人は、こうした目的を備えた「有用」で芸術的なドレスを、ミドルクラス女性が実践するドレスとしてマニュアル本で紹介したのだった。この有用的かつ芸術的ドレスこそが、ラスキンやモリスの芸術理念を服装論に取り込んだ「唯美的」趣味のドレスだったのである。

第3節 ホイス夫人の服飾論「三つの芸術理念」—『アート・オブ・ビューティ』(1878)と『アート・オブ・ドレス』(1879)より

『セントポールズ・マガジン』記事から5年後、内容を追加して出版した『アート・オブ・ビューティ』(1878)と、翌年の『アート・オブ・ドレス』(1879)では、有用性を取り込んだ「唯美的」ドレスが、より具体的に示される。これらのマニュアル本はいわば、ラファエル前派のドレスを1870年代末のミドルクラス女性が着用する実践方法を解説したものであった。マニュアル本の読者層は、ホイス夫人が雑『クイーン』に記事を書いていたこと、これらのマニュアル本の出版情報や書評が同誌に掲載されていたことから、雑誌を購読した年収300ポンド以上の上層～中層ミドルクラスであったと思われる。『アート・オブ・ビューティ』は、4つのパート①美とドレス、②美とヘッドドレス、③美と環境、④少女たちの花園、に分けて、衣服のみならず室内装飾や少女へのアドバイスに至るまで生活における「美」を扱ったものであり、他方『アート・オブ・ドレス』は衣服に焦点を絞ったマニュアル本である。ここでは『アート・オブ・ビューティ』の衣服を論じた第1部のパート (Beauty and Dress) と、『アート・オブ・ドレス』の内容を中心として、ホイス夫人が論じたドレスの唯美性を明らかにしていく。

『アート・オブ・ドレス』は全部で10章から成り、1章と2章の大部分は、本章第3節で取り上げた『セントポールズ・マガジン』の記事からの引用であった。1章でホイス夫人は、芸術的ドレス、すなわち「唯美的」趣味のドレスの道徳的効果を強調する。「ドレスの趣味」(Taste in Dress)と題した2章では、ドレスの「有用性」に言及し、「目的のないものはいかなるものも美しくない」という、ラスキンの建築論にある言葉を服飾に応用した。続く章では、さ

³² Haweis (1873), p.45.

らに「有用性」の議論が、ラスキンの「自然に忠実に」の思想に基づいて具体的に示される。「自然に忠実に」の理念は、着用者の身体と衣服の素材に忠実なドレスと、周囲とも「調和」のとれたドレスを要求する。ホイス夫人は、この調和に「芸術の真理」を見る一方で、その真理に至るためには「個性」が必要であるという。モードに追従するのではなく、各々の個性を生かした服装を目指すことは、芸術家の自由な発想力によるオリジナリティの表現と重ねられた。着用者の身体に忠実なドレスには、個性の表現が重要視されたのである。

ホイス夫人の服飾論において、**Truth to Nature**、**Harmony**、**Individuality** がキーワードとなり、この3つの要素を満たすドレスが、ホイス夫人の求める「唯美的」趣味のドレスであった。ラファエル前派のドレスは、ホイス夫人の理想を体現するドレスとして高く評価された。しかし、夫人は一方で、「ラファエル前派のドレス」を定義することは難しいとも述べている。というのも、ラファエル前派の芸術的ドレスを着用した女性たちの姿は、70年代以降に公共の場でも目にするようになったが、様々な意図で人々に取り込まれたために、場合によっては単なる風変わりで、趣味の悪いドレスとしてみなされる可能性があったからだ。ホイス夫人は、ラファエル前派のドレスを取り入れるには、単に表面的な模倣ではなく、彼らの掲げた思想の理解が必要だと考えていた。それゆえ、ラファエル前派の芸術思想に言及をし、その理念をドレスに応用する方法を論じていった。そこで次節では、上述の3つのキーワードに着目し、ホイス夫人がドレスの趣味を論じる際に、この3つの芸術理念を服飾にどのように応用したのかを示し、ホイス夫人が提唱した「唯美的」ドレスについて具体的にみていきたい。

3-1. Truth to Nature—身体に忠実であること

ホイス夫人は、ラスキンが提唱しラファエル前派の画家が実践した“**Truth to Nature**”の思想を、ドレスの外形（**Shape**）の議論に応用した³³。前述の『セントポールズ・マガジン』の記事にも明示されているように、ラスキンの思想はホイス夫人の服飾論の核をなしていた。コルセットで締め上げるタイトレーシングについて論じた『アート・オブ・ドレス』の第4章の冒頭で、「ドレスを芸

³³ ラスキンは『近代画家論』第1巻、第2巻で **truth to nature** を論じている。

術に高めるために必要な3つの原則」を提示しているが、それらはラスキンの“Truth to Nature”の思想から引き出されたものだった。その原則とは「①身体
の自然なラインに矛盾しない、②ドレスのバランスは身体のバランスに従った
ものとする、③ドレスには着用者の個性が適度に表現されている」³⁴ ことであ
り、この3原則を満たすドレスとして「ラファエル前派のドレス」を取り上げ
た。ホイス夫人は、ラファエル前派のドレスを実際に着用するための方法とし
て、まず、優美な姿になるために最も重視したのがドレスの外形だった。夫人
は、ラファエル前派ドレスの「最も顕著で価値のある革新がウエストだった」³⁵
と述べているように、身体の均衡と身のこなしの優雅さは、正しいサイズのウ
エストによって左右されると考えていた。不自然に幅広いヒップ、大きく開い
た襟元、袖のないドレスは醜いものとされ、ヒップも襟元も全てウエストとの
バランスを取らねばならないと述べている。

それゆえ、当時のモードであったバスルススタイルのドレスも、ドレスの①
身体ラインと②身体バランスの原則に違反しているため芸術的ではなく、タイ
トレッシングも「身体の本来のラインを歪め、不確実で不定感な外見に見せる
ので醜い」³⁶ ものと、ホイス夫人の目には映った。15インチのウエストの曲
線は、「下品で節操がなく、ラスキンが美しい線として示した曲線に完全に背い
た」³⁷ ものだった。ホイス夫人は、さらに図6-6のイラストを挿入し、医学的
な観点からの危険性も警告している。骨格だけでなく内臓にも深刻な危害を及
ぼすタイトレーシングは、中国で横行した足を小さくする纏足よりも忌まわし
い習慣であると非難していた。ただし、たとえば身体にフィットしたプリンセ
ススタイルのドレスは高く評価していることにも示されているように、ホイス
夫人は流行のドレスに全て反対しているわけではなく、自然の身体線に従っ
ているか否かに重きを置いた。

このように身体のラインを重要視したホイス夫人は、身体に合わないコルセ
ットの着用を繰り返し否定しているが、すでに60年代後半以降、ミドルクラ
スの間でタイトレーシングが深刻に議論されていた。大衆女性誌の嚆矢とされ

³⁴ Haws (1879), p.32.

³⁵ Haws (1879), p.101.

³⁶ Haws (1878), p.120.

³⁷ Haws (1878), p.121.

た *EDM*には、60年代後半から「タイトレーシングに賛成か反対か」の意見が多数寄せられていた。1870年には、そうした賛否両論の意見をまとめた『フリース・オブ・ファッション』が特別号として出版され、そこではコルセットの着用「モラル」を認めるか否かが論点とされた³⁸。ホイス夫人も『アート・オブ・ドレス』の「ドレスの誤用」(The Abuse of Dress)と題した第4章で、タイトレーシングは神のイメージである人間のフォルムを歪めているとして、モラルの観点から反対している。しかしながら、ミドルクラスが実践できることを重視したホイス夫人の主張は、コルセットそのものの着用を否定したのではなかった³⁹。あくまでも、身体に合わないコルセットによるタイトレーシングの行為を弾劾したのであった。それゆえ、「(タイトレーシングによって)自らと次世代の人々に対して犯している過ちを、女性たち自身が理解しない限り、唯美的で分別のある人々の仲間に入ることはできないのだ」⁴⁰と述べている。芸術的ドレスにとって、タイトレーシングはモラルに反する、おぞましい行為だった。

3-2. Truth to Nature—マテリアルに忠実であること、質素儉約

ホイス夫人は、ラスキンの唱えた“Truth to nature”の主張を、ドレスの外形だけでなく、衣服の素材(マテリアル)にも顧慮すべきことと説いていた。ラファエル前派のドレスは、最小限の装飾によって、襷の流れや光沢感などのマテリアルの魅力が生かされたドレスとしても推奨された。たとえば、ロセッティは1860年代に東洋の織物に接し、貴重な日本製の絹地を購入して衣装を仕立てさせたという、素材への拘りを示すエピソードがある⁴¹。芸術家たちによって厳選された布地で仕立てたドレスは、実際には一般大衆の手の届かない高級品であった。しかし、ホイス夫人はこうした布地のテクスチャーを生かしたシンプルなドレスを「質素儉約」の観点から推奨していた。『アート・オブ・ドレ

³⁸ *EDM*のタイトレーシング論争については以下の論文を参照。坂井妙子「ヴィクトリア朝におけるイギリス人のファッションセンス—ミドルクラスと「自己抑制」の重要性—」、『日本家政学会』、第65巻、1号(2014)、pp.13-20.

³⁹ Mary Eliza Haweis. “Aesthetics of Dress”, *The Art Journal*, vol.6 (1880), p.99.

⁴⁰ Haweis (1878), p.200.

⁴¹ 能澤慧子(1988), p.39.

ス』の5章と6章では、ドレスの正しい節約方法について指南をしている。ホイス夫人は、「一部の人々がドレスの改革者に反対するのは、よい着こなしをするにはお金がかかると思っているからだ、それは間違いである。あなたが何を良いドレスと考えるか次第ですべては決まる」⁴²と述べ、芸術的ドレス、すなわち唯美的趣味のドレスの有用性を再確認し、この有用性について布地の選択から手入れの方法まで具体的に論じていく。

ホイス夫人の言う有用性は、いかに節約が可能かというミドルクラスの価値観と強く結びついたものだった。まず、マテリアルの節約術として、値段の安いものではなく本物を長く使用することが重要視されている。例えば、ドレスの布地は、安価なシルクとサテンを買うのならば、その価格でとっておきのサテンを買うべきであるし、本物の毛皮も持つておくべき服飾品のひとつに加えた。また多くの女性が質よりも量に価値を置いているジュエリーは、「一つか二つの本物のジュエリーをつけるほうが二流品をいくつもつけるより、ずっと趣味が良い」⁴³と述べる。その時の流行に逐一左右されるのではなく、芸術への興味から過去の時代のスタイルを学び、良質のものを取り入れることができたならば、結果的に驚くほどの節約になると説いたのである。

手入れの方法については、布地をすぐに痛めてしまう洗濯洗剤を使うべきではないとし、そのかわりに汚れやすい袖口のレースは、取り外しのできるモスリン製の透明な袖カバーで覆うように奨めるなど、スチュアート朝時代の絵画を事例に挙げ、当時の工夫を紹介する。ホイス夫人は良質なマテリアルは高価であるが、適切な手入れの知識によって長く使うことができる、それこそ、本当の意味での節約なのだと述べている。このようにホイス夫人は、ラファエル前派のドレスを、マテリアルに配慮したドレスとしても推奨し、その彼らの芸術的ドレスの有用性を経済的な視点から評価したのだ。

3-3. Harmony—ドレスの色合い

「色合い」については、ラファエル前派やウィリアム・モリスが用いた *harmonious* な色彩を、唯美的趣味のドレスの色として勧めた。ホイス夫人は、

⁴² Haweis (1879), p.48.

⁴³ Haweis (1879), p.53.

ラファエル前派の色彩センスをドレスの「外形」と共に高く評価しており、「その芸術仲間が採用した形にいかなる反対意見があろうとも、彼らがあの柔らかく調和のとれた色彩のみを用いたことに対しては誰も反対することはできないだろう」⁴⁴と賛美している。その色調とは、判別の難しい淡く光沢のない色であり、「ピクチャレスク」であり、「芸術的色彩」(アーティスティック・カラー)である。しかし、ぼんやりとした色合いが全て芸術的な色彩になるのではなく、インディゴと白でつくる灰色、くすんだ茶色や黄褐色は、不快な色とした。色の決め手は、顔色に合っていることであった。顔色を台無しにする色として真っ先に挙げられたのは、アニリン染料に代表される合成染料の鮮やかな色彩であり、「モーヴは肌の色を血色の悪いオレンジ色に、ヒ素を含んだ緑色は死人のように蒼白に変えてしまう」⁴⁵という。適切な色の組み合わせについては、ホイス夫人は色彩論の権威であったリチャード・レッドグレイヴの色彩調和の法則に言及をし、「三原色」を軸とする理論的なアドバイスをおこなっていた。その理論とは、自然の中にある色は「すべて赤・青・黄の三原色に還元でき、その組み合わせによって色が作られる」という、官学デザイン学校で教授された理論であった⁴⁶。こうした組み合わせについての科学的知識があれば、どんなに不快な色、明るすぎる色であっても美しく見せることができるのである。こうした科学的根拠に基づいた色彩論は、1851年のロンドン万博のカタログで「色のハーモニー」について論じたメアリー・メリフィールド夫人が雑誌の記事で論じている。メリフィールド夫人は、イギリス人は他国に比して色彩センスが悪いとして色彩論を体系的に学ぶ必要性を訴える。たとえば、明るく鮮やかな色同士を並べるのはご法度だと述べた上で、ファインアートの考察によって得られた「守るべき配色の規則」(the observance of certain laws)を図に示している⁴⁷。しかし、ホイス夫人の場合は厳密に色彩の規則を指南したのではなく、ドレスの色彩においても「有用性」を強調していた。ホイス夫人は、

⁴⁴ Haweis (1879), p.97.

⁴⁵ Haweis (1879), p.109.

⁴⁶ レッド・グレイヴは1849年から官学デザイン学校で色彩の授業を担当していた。第2章で言及した1853年に出版した『色彩の基本入門書』は、学校指定の色彩論の基本テキストとして使用された。

⁴⁷ Mary Philadelphia Merrifield, "The Harmony of Colours", *The Crystal Palace Exhibition Illustrated Catalogue* (1851), pp. III-IV.

芸術的な色彩のメリットとして、目に優しい柔らかい色合いのみならず、流行や季節、年代を問わずに幅広く着用できるところを挙げ、「今では多くの美しい色彩〔の布地〕が購入可能になり、ファッションナブルにまでなっている。(中略)着こなせないとしたら、それは今日では女性の責任であり、不恰好に見えるのだとすれば、それも女性自身の責任である」⁴⁸と述べた。「芸術的色彩」もまた、有用的であることが論の中心に据えられていたのだ。

3-4. Individuality—個性の表現、美への探究心

ここまで、ドレスの形と素材、色についての読者への助言、すなわちドレスの具体的な着用方法をみてきたが、ホイス夫人の服飾論の新しさは、読者に向けて各々の個性をドレスに表現することを求めていることであった。

3-1で示したように「芸術的ドレス」の3原則の3点目は、「適切に個性を表現すること」であり、3-2で見た節約方法のアドバイスにも、過去の歴史上の服装から自分のスタイルを見出し、確立することに価値を置いていた。マニュアル本の随所で個性の表現を強調しているホイス夫人は、個性を探求する女性読者をラファエル前派の芸術家と重ね合わせ、美の担い手とみなしている。つまり、女性たちをデザイナーないしは製造業者が製作したドレスを買う「受け手」ではなく、自らの美を追究しファッションに表現する「作り手」としてみているのだ。これまで隠そうと躍起になっていた体型や肌の色などの欠点は、むしろ個性を表現するものとなる。それはありのままの自分を見つめ、個を尊重するプロテスタントの精神にも則った姿勢である。ホイス夫人は、モラルに反する絵画を描き「個性派」と揶揄されたラファエル前派を、ファッションにも自分たちの信念を貫く「アート・プロテスタント」と呼び、彼らが実践した芸術的ドレスを賞賛した⁴⁹。第1節で見たように、ロセッティやモリスの製作したドレスは、古代ギリシャや中世時代のドレスにインスピレーションを受けていたが、そのどれを模倣するのでもなく、自らの美意識にもとづいてデザインされていた。ホイス夫人は、彼らのように主体的に考える姿勢を読者に求めたのだ。それゆえ、多くの女性たちが仕立屋に言われるがままに仕立てた

⁴⁸ Haweis (1879), p.108.

⁴⁹ Haweis (1879), p.99.

流行のドレスは、「美しいと思いきまされたドレスだ」⁵⁰ と言い切る。「彼女たちは自らを最大限によく見せること、目障りではなく美しいものになることを欲している。だが、彼女たちはその方法を知らないし、考えないし、概して学ぶことを拒んでいる」⁵¹ と書いたホイス夫人は、流行に追従する女性たちを厳しく批判し、自らの美を探究する芸術家たちの精神を称え、女性たちに「美しく」見せる方法を考え、学ぶことを求めた。さらにホイス夫人は、読者を鼓舞するように、次のように述べた。

新しさには絶えず疑念が抱かれる。間違いなく嘲笑や非難の的になるべくしてなった。彼ら（ターナー、バーン＝ジョーンズ、ワーグナー）は気にかけなかった。わが道を貫き、勝利を得た。（中略）結局は、大衆が新しい芸術を生み、芸術を識別し、芸術を奨励する。（中略）我々は何をすべきか？ドレスや室内装飾、あらゆる芸術分野において一批判や嘲りや助言を気にすることなく一自分のしたいようにするべきなのだ⁵²。

ラファエル前派に加え、斬新な風景画を生んだターナー、音楽と劇の一体化を試みたワーグナーなどの前衛的アーティストを絶賛するホイス夫人が「自分のしたいようにすべきなのだ」と強調したこの一文は、読者に服装をつうじた自己表現をすることを喚起し、個性的ゆえに躊躇していた唯美的趣味のドレスを取り入れる強い後押しとなったであろう。

ホイス夫人はその後、マニュアル本を出版した翌年の1880年に、『アートジャーナル』に「ドレスの唯美性」と題した記事を掲載している。その中で、「着ているドレスによって着用者の芸術的感性や芸術に関する知識の程度が示され、どのような生活を送り、どのような類の人物であるかを判断できる」⁵³ と、服装が各々の暮らしや人間性までもが表出する index になると述べていた。この時にホイス夫人が念頭においていた「ドレスの唯美性」とは、以上の3-1.身体に忠実であること、3-2.マテリアルに忠実であること、3-3.ドレスの色彩調

⁵⁰ Haweis (1879), p.13.

⁵¹ Haweis (1879), p.13.

⁵² Haweis (1878), pp.223-224.

⁵³ Haweis, *The Art Journal* (1880), p.97.

和、3-4.個性の表現の見解から、本来の“aesthetic”の意味である「芸術のための芸術」ではなく、「自然に忠実であること」、「調和」、「個性」の理念に則った有用性を重んじたものであったといえる。そのようなドレスが、着用する女性の「芸術的感性」を表したのである。ホイス夫人は、「唯美的」ドレスを、芸術家サークルの中にいた女性たちが身につけたハードルの高いドレスではなく、有用性を兼ね備えたドレスとして、ミドルクラスの女性たちにも実践可能なものとして推奨していたのだ。

第4節 ホイス夫人の唯美主義—ドレスからインテリアへ

ホイス夫人は服飾論を出版後、1881年に同シリーズとして『アート・オブ・デコレーション』を出版し、唯美主義の理念をドレスからインテリアへと展開している。室内装飾についてのマニュアル本は、チャールズ・イーストレイクによる『家庭の趣味に関する提言』（1868）が、女性読者に向けた最初の室内装飾マニュアル本とされる⁵⁴。その後、女性を対象とした室内装飾のマニュアル本が次々に出版され、それらは室内装飾だけでなくガーデニングや服飾、ジュエリーにいたるまでの、身の回り全般を扱う「総合的なマニュアル本」という特徴を有するようになった。ホイス夫人も1878年の『アート・オブ・ビューティ』の第2部「美と環境（Beauty and Surroundings）」の中で、室内装飾についても言及していたが、『アート・オブ・デコレーション』では、室内の家具や調度品の選び方、その装飾方法についてより実践的なアドバイスをしている。ここで注目したいのは、「家具は一種のドレスであり、ドレスは一種の家具である。両者は持ち主の心、時代の趨勢を映し、私たちの心地よさや文化に寄与するがゆえに、統合して考えられなければならない」⁵⁵という一節にある、室内空間を身体として、部屋を彩るインテリアを身体に纏うドレスとしてみなしている点である。ホイス夫人は、室内装飾を論じる際に、服飾論の原則を応用して論じていたのだった。

⁵⁴ 従来の室内装飾のマニュアル本は専門業者の男性を読者対象としていたが、イーストレイクは家庭の主婦層を対象に書いており、イギリスでは4版を重ね、アメリカでもベストセラーになった。John Gloag, 'Introduction to the Dover Editon', in Charles Eastlake, *Hints on Household Taste* (London: Dover Publications, 1969), p.ix.

⁵⁵ Haweis (1881), p.17.

『アート・オブ・デコレーション』の目次を見てみると、全3部に分かれて、第1部で本書の基盤を成す室内装飾論を概説し、第2部で過去の歴史的な室内装飾のスタイルを時代順に解説、第3部で壁紙、暖炉や照明などの項目別に装飾方法を具体的に示している。“aesthetic”という語の使用頻度は、これまでの2冊と比較して格段に増えており、1879年から1881年の約2年間で aesthetic の語がミドルクラスの人々に認知されるようになっていたことを示している。それゆえホイス夫人は、aesthetic という語について再考を読者に促している。まず、イントロダクションにあたる第1章で、ホイス夫人は「現在のいわゆる『唯美主義』への熱狂 (“aesthetic” craze) は、個人の考えや努力を示していない場合は、知的な人間を堕落させたあらゆる熱狂と同じように取るに足りない、オウムのような機械的模倣である」⁵⁶と述べる。ホイス夫人は、室内装飾家や製造者たちは、売れることを第一に考えて大衆の好みに合わせるため、作り手を教育してもあまり効果的でないとする。「作り手を、全体のデザインを見ることがなく、それゆえ知的に寄与することもできずに椅子の脚や渦巻き装飾、その他の一部分を作ることに時間を費やす人間機械になることから引き離さなければならない。しかし、作り手を教育することができるのは消費者だけなのだ。」⁵⁷と述べて、趣味の向上には、まず消費者である女性を教育しなければならないと主張する。そして「つまるところ、aesthetic とは何なのか？」という問いを改めて読者に投げかけ、室内装飾のなかに追究していく。その上で要となる第2章 (What a room should be) で、ホイス夫人は理想の部屋について次のように述べる。

全体が一つに調和すること、それに最も重要なのはあなた自身 (yourself) の個性をなおざりにしないことである。(中略) それ自体にある美しさと、そのあらゆるパーツにまで洗練された人々の眼が満足するならば、色彩や形の点であらゆる気分の人、あらゆる性質の人に、住まいは安心と共感を与えるはずだ。家庭環境はドレスと同様、精神や人格にまで明確な効果をもたらす。

⁵⁶ Haweis (1881), p.9.

⁵⁷ Haweis (1881), pp.20-21.

共感をもたらすもすれば、腹立たしさももたらすものなのだ⁵⁸。

これまでの服飾論のキーワードに挙げた、調和 (harmony)、個性 (individuality) がここでも登場している。さらに「それ自体に備わる美しさ (beautiful in itself)」を重んじている点に Truth to nature の精神が読み取れる。ただし、着目すべき点は、これまで同列に置かれていた「調和」と「個性」、「自然への忠誠心」が、インテリア論に至り「個性」に収斂していることである。つまり室内全体が調和するには個性が生かされていなければならず、各家庭に置くものに美を見出すにも、そこに住む人の個性が生かされていることが前提になっていた。

現代の室内装飾の趣味を「オウムのような機械的模倣」と非難するホイス夫人は、第2部で過去のスタイルを辿る中でゴシックとルネサンス様式を「唯美的」と賞賛している。「ゴシックとルネサンスの芸術家が偉大なのは、人々の精神 (spirits) を捉え、それを完璧に表現したからである」と述べ、理論よりも感情、外面よりも内的精神を重要視する。特にゴシック芸術が頂点に達した14世紀は、「芸術家の個性に足かせとなるような厳格な規則が何もなく、しなやかな美しさ、感じの良さ、変わりやすさ、自由さが大いに発展していった」⁵⁹と述べ、作り手の個性が生かされていたことを強調する。ヴィクトリア朝時代は、中世を再評価する中世主義が建築、美術、文学に広く巻き起こった。ホイス夫人が著書の中で言及しているラスキンの『ヴェネツィアの石』(1851～53)では、いびつなゴシック建築と中世の装飾方式を「高貴なる荒々しさ」と表現し、職人たちの個性が実現されている点を賛美している。厳しい師弟関係で結ばれたギルド制のもとで個人の創造性が発揮されることは一見困難に思われるが、ラスキンによれば、キリスト教信仰の厚い中世時代は不完全さを受け入れる寛容さがあり、「下位の職人の施行能力が、一定の地点までは解放され独立していた」⁶⁰という。それゆえゴシック建築、中世の装飾方式は、個々の創造の断片が集合して、荘厳かつ非の打ちどころのない全体像を創り上げていたと評して

⁵⁸ Haweis (1881), p.31.

⁵⁹ Haweis (1881), p.73.

⁶⁰ ジョン・ラスキン『ゴシックの本質』川端康雄訳 (みすず書房、2011年), p.27.

いた。ホイス夫人の著書にはラスキンの思想からの影響が随所に見られ、美と道徳的価値を結んだラスキンの芸術理論を支持していた。しかしルネサンス時代については、ラスキンが「完成度は高く模範的作品ではあっても、それは卑しく無気力な模倣作品であった。そうでなくても、技術上の技の集積に過ぎず、その技を得るためだけに、工人はみずからのもてるすべての能力を出し尽くした」⁶¹という批判とは、意見を異にしている。ホイス夫人は、「ラスキンは『ルネサンスという厳寒が到来し、全てが滅びてしまった』と嘆いているが、芸術家と建築家が協力し合って、これまでの原則に基づいて生み出した新たな形式（ルネサンス芸術）は、十分に美しく、真にオリジナルで、偽りや不快さのないものだった」⁶²と評価している。ミドルクラス女性に向けたホイス夫人の主張は、読者に分かりやすいよう作り手の個性が尊重され、オリジナリティが発揮されているかに焦点を置いていたことが示されている。

ゴシックとルネサンス芸術を賛美するいっぽうで、新古典主義にあたる第一帝政時代をホイス夫人は厳しく批判していた。その理由は、新古典主義時代は古代ギリシャ時代の安易な模倣に墮していたからだった。「当時のフランスではダヴィッドとその支持者たちが、まるで子どもたちが教会墓地で遊ぶのと同じように、ギリシャにいるごっこ遊びをしていた。だが、ロンドンとパリに広がった似非古典主義の誤った流行は、この土地の気候に全く意味をなしていない。知ったかぶりをした建築家たちは、(中略)ギリシャ時代の神殿に窓をつけて建築したのだ！柱廊によって長方形のテラスは当然薄暗くなり、やかんは墨入れの壺に、名士の家でさえも、石炭バケツは石棺に、寝台は墓碑に変えられていた」⁶³と手厳しい。またファッションについても同様、19世紀初頭に流行した女性のエンパイアスタイルは「その純粹さ、尊大さ、形の点で根本的にイギリスに適さない」⁶⁴と批判している。身体を拘束しないエンパイアドレスは、コルセットに反対した服装改革者たちに理想のスタイルとして取り上げられていた。ホイス夫人もコルセットによるタイトレーシングに強く反対していたの

⁶¹ ジョン・ラスキン『続ヴェネツィアの石—ルネサンスとグロテスク精神』内藤史朗訳（法藏館、2017年）、p.30.

⁶² Haws (1881), p.405.

⁶³ Haws (1881), p.179.

⁶⁴ Haws (1881), pp.194-195.

だが、このドレスはギリシャ時代を模倣している点で全く唯美的でなく、我々は模倣対象となったギリシャ時代の衣装に立ち戻るべきだと主張している。ここにはホイス夫人が、単に医学的観点でコルセットに反対した服装改革者とは意見を異にしていたことが示されている。ホイス夫人は、流行に追従することを非難し、個人の創造性の有無を問うことで、ファッションに対する考え方自体を改革させようとした。ホイス夫人の著書はこれまでのマニュアル本の特徴とは異なり、具体的な模範を過去の時代に求める際に、服装や室内装飾の外観的印象だけでなく、その装いを形成した時代の理念を説明することに力点を置いたのである。それを取り入れるか否かは読者に委ねているが、室内装飾家の言いなりになり、さまざまな過去の様式を単なる見栄えだけで判断していた女性たちに、その背景知識を知ったうえで主体的に選択することを求めたのだ。

過去の様式を解説した第2部に続いて、第3部は「一般的な応用法(**general application**)」が示される。タイトルの如く、過去のスタイルを現代に応用するために、壁紙、窓、鏡、移動家具、暖炉、照明と換気の項目別に解説をしている。前述の『アート・オブ・ドレス』は、ラファエル前派のドレスを現代に応用するために **useful** (有用性) を第一にアレンジの方法を提案していた。室内装飾においても同様に、個性が生かせることを念頭に実用性と費用に配慮したアドバイスをしている。たとえば、家具のカバーに使うテキスタイルは、「ヘルブローナー社とモリス商会のベルベットとチンツは、例外なく洗練された色合いと美しいパターンで、非常に信頼できる」と述べているが、「長持ちする品質に重きをおいているとしても、それらの会社から送付されるマテリアルが高価すぎるのであれば、そのパターンに合うように古い織物を染め直してもらうのが良い方法だろう。思慮のある染物職人は費用を抑えて請け合ってくれる」⁶⁵と、製品を買えない読者にも実践できる方法を紹介している。モリス社の製品は、調和のとれた (**harmonious**) 色合いと構成が空間に快適さを与えると賞賛し、壁紙やカーペット、カーテン、色ガラスに言及しているが、実践にはミドルクラスにも手の届く壁紙やテキスタイルを推奨していた。その他にもテーブルの素材には、豪華な化粧しつくいやメタル製ではなく「もっとも便宜的で (**convenient**) で、もっとも経済的 (**economical**) なオーク製が良い」という

⁶⁵ Haweis (1881), p.226.

アドバイスや、暖房装置に開放的な暖炉ではなく閉じられたストーブを「経済的」だと奨め、カーテンには洗濯によって台無しになってしまうフラシ天ではなく、安価でも非常に上品なローマサテンを挙げている点などに、ホイス夫人が一貫してミドルクラスの実用性を念頭においていたことが示されている。

第5節 リバティ商会の唯美主義ドレス

ここまで服飾論とインテリア論からホイス夫人の唯美主義について考察してきたが、ホイス夫人はドレスや室内装飾を芸術作品とみなし、女性たちに芸術家としての創造性を求めている。唯美的趣味とは、個人が主体的に考えることによって洗練されていく芸術的感性なのであった。ここでの「創造性」とは、材料を買って一から作る技法（art）ではなく、消費者として商品を購入し、それらを組み合わせて室内にアレンジする技法（art）を身につけることであった。既製品が発達してバリエーションが広がるなかで、ファッションやインテリアの買い物には幅広い知識が求められた。機械化によって一つの製品にもさまざまなデザインが広がっていった時代、専門店でも個別に注文する買い物から、デパートで多くの商品から選び、自身で作るといった買い物へと女性たちのショッピングのスタイルが移行していった。ホイス夫人のマニュアル本は、ミドルクラス女性のショッピングの新しい身振りを物語っている。

唯美主義ドレスがミドルクラスにまで広く普及するのは、曖昧な名称だった「芸術的」ドレスから、「エステティックドレス」と名付けられて商品化される1883年以降のことだった⁶⁶。その名付けが行われた直接のきっかけは、前述の衣装デザイナーのカミンズ・カー夫人が、1883年に製作したドレスを「^{エステティック}唯美主義ドレス」と呼んで宣伝したことだとされている。この時にカー夫人が製作したドレスは、蒸し器で細かく縮れさせたモスリンを大胆に使った真っ白のドレスで、エレン・テリーが一目で気に入り、そっくりなものを作らせたことで注目を集めた。商品の名前になるほどエステティックという言葉が盛況した背景に

⁶⁶ 能澤慧子『モードの社会史』（有斐閣、1991年）、p.239。本論でもドレスの呼び方について、1870年代を芸術的ドレス、唯美主義ブームとなった1880年代以降を^{エステティック}唯美主義ドレスと使い分けている。

は、前年の 1881 年にギルバートとサリヴァンが唯美主義の潮流を風刺したオペレッタ『ペイシェンス』を上演し、評判を呼んだことがあった。この劇中で唯美主義者たちの衣装は、大きな花や大きすぎる帽子でコメディタッチに誇張されていたものの、ドレスには品質の高さで知られたリバティ製の生地が使用されていた。リバティの店舗では演劇の衣装と同じ生地を販売しており、女性たちはこぞって買い求め、その生地でドレスを仕立てた⁶⁷。1883年に発行されたアート・ファブリックのカタログには実物サンプルの生地が付いており、シルクの滑らかな質感と、色褪せせずに鮮やかな色彩を現在に保っていることから品質の良さが確かめられる（図 6-7）。

こうして 1880 年代になると、谷田博幸が述べているように、『パンチ』でデュ・モーリエが描き出したような唯美的な女性が現実の社会のなかに跋扈しはじめていったのだ⁶⁸。さらに、この頃になると、図 6-8 の『パンチ』の挿絵に見るように唯美主義者たちを描く風刺画のモチーフとして、古代ギリシャ・ローマ、中世趣味に加えて、日本趣味も加わっていく⁶⁹。

この動向にいち早く反応したのがリバティであり、1884年には婦人服部門を設立して、リバティ・シルクの滑らかなテクスチャーを生かしたティー・ガウンを主力に、上層ミドルクラス向けに自社デザインのドレスの販売に乗り出した。リバティの唯美的ドレスは、さまざまなティー・ガウンのデザインの一つとしてカタログで紹介されている。佐々井啓は、1886年のリバティの婦人服カタログに「唯美主義の新しいデザイン」として掲載された装飾的なティー・ガウンを取りあげ、エステティックドレスのデザインがティー・ガウンと類似していることを指摘している⁷⁰。上層ミドルクラスにエステティックドレスの普及を促したのは、カー夫人にはじまり、リバティ商会が商品化をすすめた功績が大きいといえる。前述のように、この部門の顧問に就任したエドワード・ウィリアム・ゴドウィンが、リバティと共同でドレスのデザインを担当した。リバティとゴドウィンは商業的にもうかる路線として、唯美主義ドレスを流行の

⁶⁷ Robyne Erica Calvet, *Fashioning the Artist: Artistic Dress in Victorian Britain, 1848-1900*, unpublished PhD thesis submitted to the University of Glasgow, 2012, p.125.

⁶⁸ 谷田博幸『唯美主義とジャパニズム』（名古屋大学出版会、2004年）、p.292.

⁶⁹ “The Cheap Aesthetic Swell”, *Punch*, July 30, 1881, p.41.

⁷⁰ 佐々井(2015), pp.212-213.

ドレスに近いデザインで製作しようとしていた。80年代以降にポピュラーになり始めたティー・ガウンのドレスのデザインに近似した唯美主義ドレスは、セミ・フォーマルな室内着として上層ミドルクラスに定着していくことになる。リバティのカタログには、他のドレスのセクションとは区分された高級品として過去の衣装に則った「ピクチャレスク」なデザインと、流行のドレスに近いデザインの双方がみられ、両者は素材やデザインの点で価格が区分されていたのである⁷¹。というのも、リバティは、ホイス夫人やモリスが反対した合成染料を使用しなかったものの、コストを考えて布地を機械で製造することについては肯定的であった。東洋の良質なシルクをイギリスで製造するために、国内の製造業者に織機の改造を主導していた⁷²。国内でも輸入品に劣らない上質なシルクを製造することを可能にしたのは、量産できる機械のメリットを取り入れたリバティの進歩的な取り組みがあったのである。こうして自社で製造、販売した上質な布地を、ドレスやインテリアにも使用していたのである。製品によっては、年収300ポンド程度の中層ミドルクラスにも十分購入可能であった。

前述のキンバリー・ウォールは、唯美主義ドレスは、流行のドレスにも順応していくなかで広がっていったと述べている。リバティで販売されたティー・ガウンや、雑誌に掲載された唯美主義ドレスの多くは、身体にフィットしたファッションナブルなデザインであった⁷³。1881年3月号の『クイーン』には、唯美主義ドレスについて「娯楽〔の衣装〕であったにもかかわらず、唯美的スタイルのドレスは、多くのものから影響を受けて創造されている。これらのスタイルとして、私たちは今回イブニング用のドレスの2つのイラストを提案するが、このドレスは以下のマテリアルで作ることができる」⁷⁴と述べて、図6-9の古金色のシルクで仕立てた丈の短いスカートのドレスと、図6-10のカシミアとシルクを合わせたスカート丈の長いドレスの2種類を紹介している。イラストから、どちらのドレスもコルセットを着用した流行のプリンセスラインであることがわかる。図6-10のドレスは同年の11月5日号でも再度イラスト付

⁷¹ Stephan Calloway, *The House of Liberty: Masters of Style & Decoration* (London: Pyramid, 1989), p.70.

⁷² Calloway (1989), pp.31-32.

⁷³ Wahl (2013), pp.119-121.

⁷⁴ *Queen*, March 5, 1881, p.225.

きで取り上げており、ルイス&アレンビー社の大ヒット製品であることが述べられている⁷⁵。

こうして唯美主義ドレスのデザインが流行に沿って展開していくなかで、購入する女性たちがホイス夫人が強調した「有用性」を実感し、「個性」を生かすことの重要性を認識するようになったことは重要である。上層ミドルクラスのジャネット・マーシャルという女性が記した日記に焦点をあて、当時の生活の様子を考察したズザンナ・ションフィールドによれば、唯美主義ドレスは、かなりの程度儉約になることが魅力のひとつとなっていたと述べる。「唯美的趣味を少しでも取り入れたドレスは、経済的かつ魅力的に装うことができた。ジャネットのドレスに使われた、モスリン、ポプリン、ベルベット、混色織の布地は比較的安価なもので、刺繍は彼女のお手製だった。唯美的装いに欠かせないアクセサリーである、琥珀色のビーズ、クジャクの羽、控えめな色のリバティ・シルクのハンカチーフも限られた予算で不自由なく合わせられる」⁷⁶ という記述にあるように、1880年代になり、唯美主義ドレスが魅力的で、経済的なドレスとして着用されていた。ジャネットの日記はホイス夫人がマニュアル本で主張した有用性が、上層ミドルクラスの女性たちに唯美主義ドレスのイメージとして定着し始めていたことを示している。ホイス夫人が当時の芸術運動である唯美主義を、有用性と結びつけて使用していたことにより、唯美主義ドレスがミドルクラス女性の受容を促したのだ。同時に、それに合わせて *aesthetic* の語はエリートの間での排他的な言葉ではなく、親しみのあるイメージになっていた。80年代になると、リバティ商会に婦人服部門が設立され、大型デパートでリバティをはじめとする上質な布地を手頃に購入できるようになっていた。商品として売り出されたエステティックドレスは流行に寄り添うものだったが、一方で、パリモードにはバesslerが復活し、ヒップを強調したシルエットが全盛期にもなっていた。バesslerを装着しない唯美主義ドレスを選び取る女性たちにとって、ホイス夫人がマニュアル本のなかで唯美主義ドレスの有用性を芸術的観点で明示していたことが、その選択を後押しすることになったといえよ

⁷⁵ *Queen*, November 5, 1881, p.464.

⁷⁶ Zuzanna Shonfield, "Miss Narshall and the Cimabue Browns", *Costume* 13 (1979), pp.68-69.

う。唯美主義ドレスの普及は、女性たちを根強く染みついていたタイトレーシングへの執着から引き離す、重要な契機となったのだ。

おわりに

本章では、ホイス夫人がミドルクラス女性に推奨した「唯美的」であることとはどういうことなのかについて追究した。第1節から第3節では、ドレスにおいて芸術性と有用性がどのように結ばれたのかを、夫人のマニュアル本の記述からたどった。ラファエル前派の芸術的ドレスから想を得たそのドレスの有用性は、1880年代の唯美主義ドレスにおいて一つの魅力として、上層ミドルクラスの女性たちを惹きつけた。ホイス夫人は、芸術の原理を服飾にも応用すべきとし、ラスキンやモリスの芸術理論を採用することで、唯美的趣味に「有用性」を主張したのだが、その主張の拠り所としたラスキンは、唯美主義をむしろ社会性に反するものとして否定的に捉えていた。有用性を唯美主義に取り込んだホイス夫人の思想は、それゆえ1870年代の唯美主義ブームの中で解釈された、ミドルクラスの唯美主義だったといえる。80年代に入っても有用性のメリットが上層ミドルクラス女性の日記に言及されたように、ミドルクラスの女性たちにとって唯美的趣味と有用性は切り離せない関係だった。有用性はミドルクラスの儉約の美德と結びつき、女性たちは、唯美的趣味のドレスを仕立てる、あるいは購入することができたのだが、普及を促した背景にはテクノロジーの恩恵を受け、そのメリットを取り入れた製造業者リバティの功績があった。リバティ社では、東洋の上質な手織りシルクを再現するために、先進していたイギリスの織機の技術をとり入れ、合成染料に頼らない染色方法の指導もおこなっていたのであった。

有用な唯美主義ドレスを着用することは、ミドルクラスのモラルティを反映するにとどまらなかった。ホイス夫人が強く求めたように、唯美主義ドレスは女性たちの個性を表現する場ともなったのである。第4節で、服飾論がインテリアへと応用され「家具はドレスの一種である」とするホイス夫人の室内装飾論をみたが、そこでも各々の生活レベルの中で個性の表現が重要視されており、室内装飾が自己表現の場として推奨されていたことが明らかになった。冒頭で述べたように、これらのホイス夫人のマニュアル本はワイルドの室内装飾論、

そして服飾論にも影響力を与え、ホイス夫人の主張が引き継がれていく。ダンディの装いでデカダンスの代表者とされたワイルドは、婦人服に有用(utility)と趣味の良さ(good taste)を求めるようになる。

こうしてタイトレーシングのスパイラルから解放されていった彼女たちは、やがて 1890 年代に登場してくる「新しい女」の女性像へ向かって「白鳥のように」羽ばたいていくことになるのだ⁷⁷。

⁷⁷ ホイス夫人はマニュアル本の中で「ラファエル前派のスタイルに倣ったとき、あなたは決して醜いアヒルの子ではなく、巣立ちする白鳥になったことに気づき驚くだろう」と述べている。Haweis (1878), p.274.

第7章 衣服改革運動のなかのドレスにみるテクノロジー

—針からハサミへ—

はじめに

ここまで見てきたように、1870年代以降ミドルクラスの女性たちは積極的に外出するようになり、「家庭の天使」を理想とする女性像は揺らぎをみせた。1870年の初等教育の義務化を皮切りに、女性の教育向上を目指す協会の設立も相続いた。他方で、男性の死亡率の高さと晩婚化によって引き起こされた「女余り現象」によりミドルクラスの女性たちが結婚できずに自活を余儀なくされるようになったことも、結婚を前提とするミドルクラスの女性像を変更させる一因となった。70年代後半には、女性の雇用口を海外に広げる動きも進んでいた。

次第に活動的になっていく女性たちは、「家庭の天使」の理想像に従い着用していたドレスに不都合を感じるようになっていく。これまで見てきたように、70年代のパリ・モードは華やかなバウンススタイルであったが、イギリスではその装飾的なモードに対抗した新しいスタイルが登場した。それらは、アメリカから伝わったブルーマー服のようなズボン型のドレスや、ギリシャ風の唯美主義ドレス、テーラーメイドのドレスであり、衣服改革の模索のなかで生まれたものであった。それらに共通していたのは、身体の機能性という観点で衣服を見直そうとしたことだった。第6章で論じたホイス夫人も衣服改革論者であり、コルセットでウエストを締め上げるタイトレーシングに反対していた。ホイス夫人はマニュアル本でモードに盲従する女性たちに対して、ありのままの身体ラインを生かすことを説き、そのドレスとして古代ギリシャや中世時代に着想を得た、唯美主義ドレスを賞賛した。ホイス夫人は、衣服にみずからの身体を合わせるのではなく、身体に合わせた衣服を着用すべきだと説き、「女性たちが皆と同じ装いをしなければならないという固定観念にとらわれている限り、本当の意味で上手な着こなしをするということは、いかに困難なことである

う！」⁷⁸と、流行のスタイルに盲従する女性たちの姿を嘆き、当時のモードを批判的にみていた。

1880年代になると衣服改革の気運は一層高まり、1881年に設立された合理服協会は、イギリス服飾史において衣服改革運動を進めた最初の代表組織である。そこで提唱された機能的な衣服は、設立当初は大半の人々に受け入れられなかったものの、服装に対する意識を変える契機になった。

本章では、1870年代末から漸進的に進められていた衣服改革の動きと、合理服協会の活動とその影響をたどり、テクノロジーとの関係のなかでミドルクラス女性の衣生活の意識の変化を考察する。

第1節 身体線に沿うドレス、プリンセスラインのドレス

1-1. ホイス夫人とプリンセスラインのドレス

前述のマニュアル本での言葉に示されるように、モードを批判的にみたホイス夫人だったが、流行のドレスの中で唯一認めていたのがプリンセスラインのドレスだった。プリンセスラインのドレスは、バックスルが再び復活するまでの、1876年～80年頃に流行したスタイルである。第3章のバックスルスタイルの変遷のなかで述べたように、ヴィクトリア女王の息子エドワード皇太子の妃であるアレクサンドラが好んだ、身体にフィットしたバックスルを入れないドレスだった。イギリス王室を起源としていたプリンセスラインのドレスは、パリ・モードに批判的であった唯美主義の芸術家にも評判が高かった。たとえば、ラファエル前派の画家ジョン・エヴァレット・ミレイが1879年のグロヴナー・ギャラリー展に出品した肖像画で、モデルのルイーズ・ジョブリングが着用しているドレスは、身体にフィットしたプリンセスラインのドレスである(図7-1)。彼女の纏う、小花の刺繍と赤い大きなリボンの付いたドレスに、黒のガウンを合わせたスタイルは、女流画家として成功したルイーズの堂々とした姿を引き立てている。第6章で唯美主義ドレスの進展をみてきたが、古代ギリシャや中世の衣装を範とするラファエル前派のドレスが1870年代に注目を集め、その後芸術家サークルの間で広まり「芸術的ドレス」と呼ばれるようになった。このドレスは、流行のプリンセスラインのシルエットを採用し、コルセットの着

⁷⁸ Haweis, *The Art of Beauty* (1878), p.15.

用も求めた。前述のジョプリングのドレスの下にも、コルセットが着用されていたと思われるが、身体ラインは損なわれていない。唯美主義ドレスを賛美したホイス夫人も、雑誌の記事の中で「生来、細いウエストの人種に必要とされてきたコルセット」を着用しない古代ギリシャ風ドレスについて「イギリス人には適さない」と述べており、コルセットの着用を認めている⁷⁹。ホイス夫人は、コルセットで無理にウエストを細くしようとする女性たちの「タイトレーシング」という行為を批判していたのだった。

それゆえ、不自然にウエストを絞らないプリンセスラインのドレスは、「身体線に沿うドレスだ」として、次のように評価を与えていた。

今流行中のぴったりフィットしたドレスについては、ヒップの美しいラインが際立っていて、ほっそりと膝のあたりでまとまっている。それは身体の自然なラインに正確に一致していて、均整のとれたシルエットは、醜さとは程遠い⁸⁰。

ホイス夫人が賛美する身体へのフィット感を実現できたのは、これまでの流行のドレスと一線を画す仕立て方法にあった。プリンセスラインのドレスパターンを考察したジャネット・アーノルドは、「[プリンセスラインのドレスは] それ以前の、いくつもの細かいピースから成るバックスル入りドレスの仕立てとは異なり、ウエストに縫い目がなく、長いピースに裁断されている。シンプルなガウンはバストとウエストにぴったりとフィットし、スカートも着用者の自然な身体線に沿うデザインだ」と述べている⁸¹。ドレスの背面を見ると、身頃とスカートが続け裁ちされ、腰にかけていくつもダーツを取って立体的なフォルムをつくり出していることがわかる。この身体にフィットしたデザインのドレスは、テーラーの技術によって生み出されたデザインだった。後述するように、女性のテーラーメイド・コスチュームで名を広めたジョン・レドファンは、アレクサンドラ王妃のスリムな体型に合わせて、プリンセスラインのドレスを製

⁷⁹ Haweis, “Aesthetics of Dress” (1880), p.99.

⁸⁰ Haweis, *The Art of Dress* (1879), p.67.

⁸¹ Janet Arnold, *Patterns of Fashion 2: English Women’s Dresses and their Construction, c. 1860-1940* (London: Macmillan, 1972), pp.237-38.

作していた。前開き式のワンピース型ドレスの内側には、腰の部分に白いテープが縫い付けられており、ダーツを寄せた部分を裏から縫い留めてある。バツルのドレスではバツルやインナースカート、さらにはオーバースカートを、全てウエスト部分で紐締めしていたが、バツルを入れないプリンセスラインのドレスは、ウエストにこのテープがあるのみだ。ホイス夫人にとってプリンセスラインのドレスは、「あまりにも長い間完全に隠されてきた身体フォルムの存在を示し」、「隠すことの美でなく、見せることの美を気づかせた」⁸² 特筆すべきドレスだったのだ。

1-2. オリファント夫人の服飾論

前述のプリンセスラインのドレスのメリットに注目し、服飾マニュアル本を出版していた女性が、実はホイス夫人のほかにもう一人いた。その人物とは、当時の人気作家であったマーガレット・オリファントである。2人の直接の接点はなかったが、共通の芸術家や編集者の友人がいたことから、互いの存在を見聞していたと推測される。オリファント夫人が服飾論を出版したのは、1861年～1876年の間に執筆した7つの作品からなるカーリングフォード・シリーズが完結し、小説家としての地位を確立した後のことであった。ジョージ・エリオットやアントニー・トロロープと並び評される人気を博した彼女は、短編や評論なども多数執筆し、『ブラックウッズ・マガジン』には40年以上執筆を続けた。さまざまな時事問題に関心を寄せた彼女が展開したファッション論は、衣服改革の流れのなかに位置づけられ、先行研究ではホイス夫人の服飾論との共通点として「ホイスとオリファントはともに、芸術的ドレスデザインのために歴史的モデルを使用することが有益なのは、分別と美に訴える場合のみであると主張した」⁸³と指摘している。

執筆家として長期にわたり第一線で活躍したオリファント夫人であるが、私生活は、夫に先立たれ、一家の柱となって働かねばならず、子供にも先立たれるという苦難の人生であった。オリファント夫人の作家人生を辿ったデイル・クレイマーは、長期にわたり『ブラックウッズ・マガジン』に執筆した批評家

⁸² Haweis (1878), p.118.

⁸³ Wahl (2013), p.12.

としての評は、「ロマンティックな理想主義ではなく、人生の現実や必要性の観点に立って保守的態度をもって冷静に評していた」⁸⁴と述べ、彼女の実生活を踏まえた分析をしている。これから見ていく服飾論もこうした現実主義的観点で論じられており、現状のファッションと折り合いをつけた主張であった。

オリファント夫人の服飾論『ドレス』は、マクミラン社から 1878 年に出版された室内装飾のコレクション“Art at Home”シリーズのなかの一冊である。このシリーズは、大衆向けの美術入門書や名所旧跡ガイド本の著者、編者として大活躍したロフティの発案で、ミドルクラスを対象に「家庭生活をいかに芸術で彩るか」を解説することを目的としていた。オリファント夫人の『ドレス』は、同年に刊行されたホイス夫人の『アート・オブ・ビューティ』（1878）と、翌年の『アート・オブ・ドレス』（1879）とともに、芸術に関心を高めたミドルクラスに評判となったマニュアル本であった。『ドレス』は全 115 頁で、6 つのチャプター（①序、②基本原理、③詩人のドレス、④歴史的観点から、⑤何をすべきか、⑥結論）から構成されている。オリファント夫人の服飾論も、ホイス夫人と同様に衣服の歴史的変遷を踏まえたうえで、今の時代に相応しい実用的で美的なドレスとはなにかを追求するものであった。当時の流行を批判的に見つつも、流行から逸脱しない範囲での改革を進めようとしたオリファント夫人は、その理由を次のように述べている。

今日、ロンドンの男性たちのなかに 19 世紀のシルクハットを思いきって手放そうするものが（チェルシーの思想家を除いて）いるだろうか。誰一人いない！（中略）したがって、先の時代の全ての人々に不可能であった努力を、今日のファッションナブルな女性たちに期待することはできないのである⁸⁵。

オリファント夫人は、人々の流行に対する意識を変える難しさを男性のハットを例に指摘している。夫人が理想のドレスとして支持したのは、ホイス夫人と同様にモードの中のプリンセスラインのドレスだった。

⁸⁴ Dale Kramer, “The Cry That Binds: Oliphant’s Theory of Domestic Tragedy” in *Margaret Oliphant: Critical Essay on a Gentle Subversive*, ed., D. J. Trela (Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1995), p.149.

⁸⁵ Margaret Oliphant, *Dress* (London: Macmillan, 1878), p.74.

ファッションの愚行の真ただ中にある現代でさえも、「プリンセス」とよばれるドレスは、シンプルな身体ラインの美しさの点で優るものはない。もしそのドレスがタイトで台無しになっているとすれば、その責任は着用者や作り手にあって、ドレスのそのもののアイディアの責任ではない。なしうる主要なことは、それは我々にとってなしうる最もすばらしいことにも思われるのだが、別のもの—それは決して有望なものでも賞賛に値するものでもないように思われる—を求めて外の世界を歩き回るのではなく、我々がもっている賞賛に値する土台を利用するということだ⁸⁶。

ここで「外の世界を歩き回る」人々と暗に非難したのは、過去の服装に回帰した芸術家や、急進的な改革を進める衣服改革論者である。オリファント夫人は、芸術家による古代ギリシャの衣の模倣やブルーマー服をすすめる衣服改革は、イギリスにおいて実現不可能だと考えていた⁸⁷。それに対して、アレクサンドラが導いたプリンセスラインのドレスを「我々がもっている賞賛に値する土台」と賛美したのだ。後述する合理服協会を設立するフローレンス・ハーバートンらは、プリンセスラインを批判したが、オリファント夫人はハーバートンらの「タイトすぎて足の動きを阻んでいる」という批判には、プリンセスラインのドレス自体に非があるのではないと反論して次のように続けた。

女性たちが、程度の差はあれ、幅の細い袋のように脚部が拘束されている痛ましい光景を目前にして、ある疑問が生じる。いかにしてその異様な細いシルエットから女性たちを救い出すことができるか。それは非常に単純なことだ。(中略)次にやって来る新たなスカートを、ゆったり垂れた気品あるスカートに変えるためには、糸を切ってしまうだけのことだ。それ以上何が必要だろうか⁸⁸。

⁸⁶ Oliphant (1878), p.70.

⁸⁷ Oliphant (1878), p.68.

⁸⁸ Oliphant (1878), p.73.

ホイス夫人は、糸を切って衣服にほんの少しの余裕をもたせるだけの「非常に簡単な作業である」⁸⁹と述べている。ここでは実際に「糸を切る」ことを指南しているが、結論部分では、ドレスの糸を切る行為は、人々が「偏見の糸を断ち切る」実行力に置き換わっている。オリファント夫人は以下のように述べる。

モードを厳しく非難すること、この世のあらゆる愚行の千変万化する影響を非難することは簡単である。たとえば、ギリシャ時代のキトンを話題にすることや、偶発的でありそうもない変革を想像することも容易である。しかし、こうした英雄的な発案には異議は申し立てられないだろう。(中略) 少しの苦労と少しの忍耐、そして趣味の良さが必要だ。おそらく(今のところ)その紐の結び目を切るための強靱な一對のハサミも必要だろう。しかし、そうすれば求めることは達成されるだろう。たしかに華々しいトランペットの吹奏が鳴り響くことはなく、英雄的なやり方もないが、十分に首尾よく成し遂げられるだろう⁹⁰。

オリファント夫人は、華々しい急進的な改革を進めるのではなく、首尾よく実行すべきことを強調しており、失敗の繰り返しを断つために人々の習癖の紐の結び目を切る「強靱なハサミ」が必須だと述べている。「ハサミ」はオリファント夫人の服飾論のキーワードであった。また、オリファント夫人は「ギリシャ時代のキトンを話題にする」ことも批判し、ホイス夫人が服飾を考える上で軸に置いた「芸術的観点」も、「英雄的な発案」であるが現実的ではないと考えていた。この点で、ホイス夫人以上に「現実主義者」であったといえる。さらに序には、次のようにある。

もし「芸術」が我々の唯一の導き手となったら、おそらく「流行」が導き手であるよりも恐ろしいことになるだろう。それゆえ、これまでの先導者から離れて他の者をもとめるときには、幅広い眼識と批判能力の理性的発揮が求められる。我々が思うに、現代は、高い教養をもっている人々が、趣味に関

⁸⁹ Oliphant (1878), p.73.

⁹⁰ Oliphant (1878), p.96.

して芸術家の意見をあまりにも盲目的に受け入れてしまう傾向にある。我々は芸術家の言いなりになって住居を居心地悪いものに、室内を陰鬱にしている。さらには、若い女性たちを、芸術家のための絵画モデルのような装いにさせる傾向にある。そのことは、明らかに芸術家を満足させるが、社会の残りの人々にとっては良いものではない⁹¹。

オリファント夫人は、「流行」という言葉以上に「芸術」という言葉が人々に与える影響力の大きさを警戒していた。芸術家の意見であれば正しいと思い込んでしまうことは、結局のところパリ・モードを過信することと同じで、根本的な改革にはならない。服飾についての実践的知識をもっていない芸術家の意見は、仕立師やドレスメーカーよりも一層「恐ろしい」結果になり得ると考えていた。唯美主義者であったホイス夫人が、芸術的観点に期待を寄せていたのに対し、オリファント夫人は、芸術家に対しても過大評価せず冷静な判断を下していた点が両者の違いとして指摘できる。

モードからも急進的な衣服改革からも一定の距離を置いた中立的なオリファント夫人の服飾論では、これまでの固定観念を断ち切るために女性たちにハサミを持つことを求めた。他者の意見ではなく自身の考えで選んだドレスは、次に見ていくように、彼女の小説の中でファッショナブルなドレスとして描かれている。

1-3. オリファント夫人の『フィービー嬢』にみるドレス

オリファント夫人は、自身の服飾論を小説の登場人物によって示していた。『ドレス』が出版される2年前に書かれた小説『フィービー嬢』（1876）は、カーリングフォード・シリーズの最後の小説である。主人公フィービー嬢は、「精力的で感傷的にならない自立した女性」としてヴィクトリア朝時代の小説における新しいヒロイン像を提示したと評されているが⁹²、パトリシア・ザクレスキは、そうした新しいヒロイン像が、とくにファッションに顕著に示され

⁹¹ Oliphant (1878), p.5.

⁹² 松本三枝子『闘うヴィクトリア朝女性作家たち』（彩流社、2012年）、p.245.

ていたと指摘している⁹³。

非国教会の牧師の娘として十分な教育を受け、年頃になったフィービー嬢は、結婚相手を探す機会となる晩餐会に招待されるが、この時に彼女が夜会服に選んだのは、黒いシルクのシンプルな仕立てのドレスだった。華やかな緑色のドレスを着せようとした母親は、彼女のドレスに反対するが、フィービー嬢の考えは揺らがない。母親をはじめとするカーリングフォードの人々にとって、黒は喪服の色であり、日常着として着用する場合は 50 歳以上の年長者が相応しいとされていた。しかし、フィービー嬢はそうした固定観念にとらわれず、黒は「色白で血色の良い自分の肌色を引き立ててくれる色だ」と、黒を色として選んでいる。

フィービー嬢が黒を選んだのはモードに対する反抗的な態度からではなく、色彩論をふまえた知識に基づく選択であり、1870 年代のパリ・モードでは黒がファッションナブルな色として注目され始めていた。たとえば、パリの女性を数多く描いたエドゥアール・マネは 1875 年の作品《パリジェンヌ》で、黒のプリンセスラインのドレスに身を包んだ女性を描いている。マネの弟の妻で、女流画家としても著名なベルト・モリゾも《観劇の前》（図 7-2）に黒のドレスの女性を描いているが、そのドレスは夜会用ドレスであった。徳井淑子によれば、パリのモード誌『ラ・モード・イリュストレ』には 1870 年代半ばから黒のドレスが取り上げられるようになり、1875 年の 10 月 2 日号の記事で「黒やグレーの絹のファイユ地のドレスは、略装にふさわしいが、2メートルの裾を引かせれば盛装にもなる」と解説していた。徳井は、黒が流行した理由について、人々が近代社会という文明化を表象する最先端の色として認識していたことを指摘している⁹⁴。その後イギリスでも 1881 年の *EDM* には、「王室のパーティーは、すっかり黒で占められてしまった。羽根やヴェールですら黒い。黒いジェットティアラ、このジェットはドレスとトレーンのトリミングにも使われている」と黒の流行を伝えており、「トレーンを引き、ボディスには綾織りのサテンを使い、白いレースと真ん中にシルバーの付いた黒い雛菊のトリミ

⁹³ Patricia Zakreski, "Fashioning the Domestic Novel: Rewriting Narrative Patterns in Margaret Oliphant's *Phoebe, Junior and Dress*", *Journal of Victorian Culture*, 21. 1 (2016), p.56.

⁹⁴ 徳井淑子『黒の服飾史』（河出書房新社、2019）、pp.202 and 212.

ングを施した黒いドレス」を大変優雅なドレスとして紹介している⁹⁵。同年の『クイーン』にもレセプション・パーティー用のドレスとして、黒い錦織のヴェルベットとビーズの付いた黒いサテンで仕立てた、長い楕円形のトレーンを引く、図 7-3 のプリンセスラインのドレスを掲載していた⁹⁶。王室御用達のデザイナーであったワースやレッドファンも、真っ黒の舞踏会用のドレスを仕立てているが、それらは喪服用ドレスの重々しい印象にならないために、トレーンを引く、身体にフィットしたプリンセスラインが採用されていた。

フィービー嬢の黒いドレスは、会場を占めるピンクや緑、黄色などの華やかで装飾的なドレスと対照的に、すっきりとしたデザインが際立ち、人々の視線をあつめた。その姿はパーティーの主催者であるコパーヘッド家の息子クラレンスの目にも止まり、彼は彼女の魅力の虜になっている⁹⁷。上流気取りのスノビズムの甚だしいクラレンスの目には、フィービー嬢の姿は、粹なパリジェンヌのように見えたのかもしれない。オリファント夫人は服飾論のなかで、仕立屋や芸術家にも追従しない知識に基づく選択を求めていたが、それを体現したフィービー嬢のドレスは、結果的に流行を先取りしたファッショナブルなドレスになっていた。

オリファント夫人、そして前述のホイス夫人と、漸次的に衣服改革を進めようとした 2 人は共にプリンセスラインに注目していたが、このドレスはテーラーの技術によって作りだされていた。紳士服を専門とした男性テーラーが、女性のモードのなかに新しい美意識を広げていったのである。次節では、「テーラーメイド」による女性服の発達についてみていきたい。

第 2 節 テーラーメイドの女性服

2-1. 19 世紀前半のテーラーメイド、乗馬服

「テーラーメイド」とは、その名称の通り専門技術をもつ男性テーラーが手がけた衣服のことを意味する。第 5 章のパターンの発達のなかで見たように、18 世紀末に男性スーツの型が確立すると、テーラーは男性服の仕立てを専門と

⁹⁵ EDM, May 1, 1881, p.2.

⁹⁶ Queen, February 5, 1881, p.134.

⁹⁷ Margaret Oliphant, *Phoebe Junior: A Last Chronicle of Carlingford* (Canada: Delphine Lettau, Marcia Brooks, 2009), p.21.

し、女性服はドレスメーカーが製作するようになっていった。それゆえ 18 世紀末以降のテーラーメイドといえ、主に男性服のスーツのことだった。衣服製作は男女で区分されていたが、例外的に男性テーラーが仕立てた女性服が乗馬用衣服だった。乗馬は、18 世紀から男女で共有できた唯一の伝統的スポーツであり、山村明子によれば、貴族的スポーツであった乗馬には、姿勢の良さや動作の美しさを際立たせるタイトで生硬な印象を与える、特別な装いが求められていたという⁹⁸。紳士用スーツが暗色でシンプルな型になった 19 世紀には、女性の乗馬服にも変化が見られ、ウールを使用したダークカラーのジャケットスタイルで、身体のラインをきっちりと包み込むタイトなシルエットが 1830 年代以降の特徴となった（図 7-4）。ヴィクトリア女王の乗馬服を仕立てた、3 代にわたる王室御用達店のクリード・ハウスは、薄手のウール生地で作った夏用の乗馬服も提案していた⁹⁹。

一流のテーラーによる乗馬服は顧客ごとに綿密な採寸を取って仕立てるため大変高価であり、19 世紀前半までテーラーメイドの衣服の着用者は乗馬を嗜むことのできる上流階級に限られた。そのため 1845 年のテーラーの専門雑誌には、「今回の号には、あまり使うことはない、乗馬服のパターンを紹介します。

（中略）実際に、生涯に女性の乗馬服を仕立てる機会を得るテーラーは、100 人中 1 人にも満たない」¹⁰⁰とあり、大半のテーラーは女性の乗馬服を仕立てる機会がなかったことがわかる。しかし、女性の屋外活動の機会が増大していくなかで、テーラーはミドルクラス女性が乗馬服の顧客となる可能性を見だし、テーラーは、これまでの乗馬服に倣ったジャケットとスカートのシンプルな装いを、様々なアウトドア用の女性服に適用して製作しはじめる。

さらに、テーラーが女性服に注目したもう一つの要因として、1840 年以降の既製服産業の急速な進展によって、テーラーの立場が危うくなっていたことを

⁹⁸ 山村明子「19 世紀女性の乗馬服とその特質」『服飾美学』第 33 号（2001）、p.85.

⁹⁹ Daniel James Cole, “Heritage and Innovation: Charles Frederick Worth, John Redfern, and the Down of Modern Fashion”, *Journal Search Mode*, Institut Francais de la Mode, 16 (2011), p.4.

¹⁰⁰ *La Fashion-Journal des modes, guide des elegants*, 1845, p.523. Quoted by Alison Matthews David, *Cutting a Figure: Tailoring, Technology and Social Identity in Nineteenth-Century Paris*, unpublished PhD thesis submitted to the Loughborough University, 1992, pp.185-186.

指摘しておかねばならない。第 5 章の既製服産業の発達のなかで見てきたように、既製服産業はまず男性服の分野において始まった。パターンの大量生産がすすむと、それを活用した既製服産業が急成長し、モーゼス商会やハイナム商会は全国最大の既製服業者として知られた。既製スーツの品質が向上していくにつれて、これまでテーラーに注文して仕立ててもらっていた顧客が、既製品を求めるようになっていく。やむなく既製服業に転身するテーラーもいたが、テーラーの技術を生かす新たな分野として「女性服」に進出するものもいたのだ。ここからスポーツや旅行などの活動用のドレスとして、テーラーメイド・コスチュームが女性服に発展していくことになる。

また、同時期のパリ・モードに目を向けると、最新流行のドレスにもテーラーの影響が及んでいた。ロンドンでテーラーの修行を積んでパリにわたり、女性服のデザイナーとして 1858 年に店を開いたチャールズ・フレデリック・ワースが、王室や上流階級の間で支持を集めていたのだ。ワースは、注文主の意向を前端的に反映していたこれまでのドレス製作ではなく、自身でデザインしたドレスを客に提案し、選ばせるというオートクチュールの方法を生み出した人物である。作り手が製作の全責任を負うという意味では、紳士服を仕立てる際のテーラーと男性客の関係に倣ったものだった。テーラリングの技術をバックボーンに持つワースは、自身の創意のもとで細部まで拘ってドレスを製作した。まさに芸術作品として顧客の前にディスプレイされたドレスに、各国の皇后たちや上流階級の女性たちは魅了されたのである。

2-2. 19 世紀後半のテーラーメイド

19 世紀後半になると、テーラーの女性服への影響力が顕著になり、女性雑誌には「テーラーメイド」の語が見られるようになっていく。上層ミドルクラス向けの女性誌『クイーン』に掲載されたテーラーメイドに関する記事を調査した荻原弘子によれば、乗馬以外の衣装で最初に見られたテーラーメイドの衣服は、1872 年の女性用アルスター・コートであった¹⁰¹。アルスター・コートの名称は、北アイルランドの寒冷地アルスター地方に由来し、男性たちが旅行や

¹⁰¹ 荻原弘子「19 世紀後半のイギリスの tailor-made costume —女性誌 *The Queen* を中心に一」『国際服飾学会誌』第 33 号（2008）、p.31.

スポーツ観戦のときに着用する余暇のための野外着であった。その記事によれば、アイルランドのテーラー、ジョン G・M・ジーが、男性用のアルスター・コートに女性用に製作した最初の創案者であるという。しかしながら、男性的な印象を例外的に求めた乗馬以外の装いで、女性がテーラーメイドの男性的外見を示すことは混乱を引き起こした。1877年の *Punch* にある「ドレスの平準化」と題した挿絵（図 7-5）は、大聖堂の中でアルスター・コートとハットを着用したままで佇む3人の女性が、後ろ姿から男性と勘違いされる場面を描き、男女の衣服の「平準化」を風刺している。

着こなしの作法が細かく定められたミドルクラス女性は、1860年代のクリノリンスタイルでは色彩豊かで装飾的なカシミア・ショールを着用し、1870年代のバスルススタイルでは毛皮やトリミングがふんだんに施されたコートやマントを愛用していた。地味で装飾のないテーラーメイドのコートは、実用的なデザインに加えウールで保温性もあり、女性たちが求めたものだったが、当時の女性服としては、ファッショナブルとは言い難かったのだ。

こうした男性的なテーラーメイドの外見を女性らしいファッショナブルなイメージに変え、それを大衆向けに販売することに貢献したのが、次に見ていくテーラー、ジョン・レドファンであった。

2-3. レドファンによるデザイン

レドファンは、服飾史において女性用の「テーラード・スーツ」を広めた立役者として知られる。ジョン・レドファンは、イギリスの南部にあるワイト島、カウズでリネンを中心に扱う服地店の長男として生まれた。ワイト島にはヴィクトリア女王の離宮オズボーン・ハウスがあるが、父のジョンはその離宮に服地商として出入りを許され、シルクやラシャなどの布地を提供していた。息子のジョンもテーラーの修行を経て家業を継ぎ、1870年代には服地販売の事業を拡大して売上げを伸ばしていった。父の代で王室との縁ができたことから、ジョンは王家や上流階級から注文を受け、ドレスを仕立てる機会を得ている。1869年にはヴィクトリア女王の主治医ホフマン医師の愛娘のウエディングド

レスを仕立てていた¹⁰²。また、1870年代のバスルススタイルの時期には、アレクサンドラ王妃がレドファンの仕立てた青いサージ生地ドレスを着用していた記録が残っている¹⁰³。進取の気性に富んだレドファンは、王室のフォーマルなドレスを作るだけでなく、紳士服のテーラリングを前面的に生かした旅行やスポーツ用の女性服に、その後の活路を見出していった。

レドファンの店があるワイト島は、19世紀初頭から貴族が訪れるリゾート地として知られ、とくに夏のスポーツとしてヨットが男性たちに楽しまれていた。1815年にはヨットクラブが設立され、1826年に始まるカウズウィークというヨットレースの大会は、毎年開催される恒例行事となっていた¹⁰⁴。世紀半ばには、ワイト島は大衆的なリゾート地となり、ヨットを楽しむミドルクラスの人々も増加していった。レドファンはヨットレースを鑑賞する女性たちに向けて、男性用と同じウール・サージやジャージーの生地を使い、スーツの仕立て方法で、女性のヨット用ドレスを製作したのだった。『クイーン』の1874年2月4日号には、「ジョン・レドファン&サンズ社のヨット用、旅行用、ウォーキング用ドレスは、いかなるものでも最も素晴らしくデザインされ、美しく仕上げられたドレスだと女性たちに認められている」¹⁰⁵と宣伝した広告を掲載している。図7-6は、1887年の7月16日号に掲載されたレドファン社のヨット用ドレスのイラストであるが、このドレスに近いレドファン社の実物ドレスがオークション・サイトに出品されていた（図7-7）。ジャケットとスカートには揃いの生地を使用し、装飾のないスマートなフォルムは乗馬服を思い起こさせるが、黒やグレーの乗馬服とは対照的に、濃い色や明るい色、ストライプ柄の生地が使われ、ジャケットやスカートの裾に付いた錨マークがアクセントになっている。着心地だけでなく、女性らしい華やかさにも配慮したレドファンのヨット服は、リゾート地の服装に相応しい外出着として支持を得ていった。レドファンのファッションブルなスポーツ服は、アレクサンドラ王妃や女優のリリー・ラングトリーも着用していた。

¹⁰² Susan North, "John Redfern and Sons, 1847 to 1892", *Costume*, vol.42 (2008), p.146.

¹⁰³ North, (2008), p.146.

¹⁰⁴ Ronald Alison, Sarah Riddell, *The Royal Encyclopedia* (London: Macmillan Press, 1991), p.129.

¹⁰⁵ *Queen*, February 14, 1874, advertisement.

ヨット用のドレスで大成功したレドファンであったが、アレクサンドラをはじめとする王室のお気に入りデザイナーとして、レジャー用の衣服だけでなく、夜会用ドレスなどフォーマルなドレスも仕立てている。1880年4月3日号の『クイーン』には、レドファンがアレクサンドラ王妃の長男の妻、メアリー・オブ・テックのために製作した、スカートのサイドのドレープが特徴的な柔らかい絹地のハンカチーフドレスが、ジャージー素材のドレスと並んで世間の注目を集めていることが述べられている¹⁰⁶。その後1884年にも、アレクサンドラ王妃の娘、モードとルイーズにそれぞれ2着のイブニング・ドレスを仕立てていた¹⁰⁷。

前述のワースも、テーラーのバックボーンを持つデザイナーとして、ウージェニー皇后をはじめ、ロシアやオーストリアの王妃、さらにヴィクトリア女王の衣装もデザインしていた。しかし、ワースとレドファン、共にテーラーの技術を習得した女性服デザイナーには、大きな違いがあった。ワースは、当時のフォーマルなドレスをデザインし、前述のように顧客からの意見を求めず、全て自身の思うようにデザインしていた。「注文された仕事を忠実にこなすだけでなく、みずから作品を創造するのが私の仕事である。創造こそが、私の成功の鍵だ。私は人に命令されて服を作るつもりはない。命令されるくらいなら、私は商売の半分を放棄するであろう」¹⁰⁸という言葉には、細部に至るまで自身でデザインすることに拘るワースの信念が現れている。ワースは、デザインを一任されたテーラーの伝統的な製作方法を、女性服においても貫いていたのであった。

他方のレドファンの場合も、アレクサンドラの娘たちのフォーマルなドレスを仕立てているが、その方法は紳士服の製作工程とは異なっている。デザインには王妃の要求も取り入れて、自分のアイディアのもとでそのドレスを仕立てていた。レドファンは、テーラーの技術を生かし着用者の着心地にも配慮したドレス製作を行っていた。スポーツ用のコスチュームでの成功も、着用者の視点で仕立てる彼の姿勢がもたらしたものだといった。レドファンがスリム

¹⁰⁶ *Queen*, April 3, 1880, p.299.

¹⁰⁷ North, (2008), p.166.

¹⁰⁸ フランソワ＝マリー・グロー『オートクチュールーパリ・モードの歴史』中川高行、柳嶋周訳、鈴木桜子監修（白水社、2012）、p.44.

な王妃の体型に合わせてデザインしたドレスが、数年間のモードを牽引することになる「プリンセスラインのドレス」であった。1870年代末からの王妃の装いは、まさにレドファンの、シンプルで美しく裁断されたプリンセスラインのドレスで占められていた¹⁰⁹。王妃のファッションは女性雑誌に取り上げられ、そのシルエットが絶賛されている。たとえば、1880年3月号の『レディース・マンスリー・マガジン』は、その流行を次のように伝える。

今流行しているファッションの特徴は、そのドレスが身体を見事に引き立てるように見せてくれることにある。だからこそ、ここまでのプリンセススタイルの人気の続いているのだ。流行中の丈の長いジャケットは、このアイデアから進展したものである。それぞれのスタイルや型のなかで作られているが、総じて身体を見事に引き立てて見せることが目指されている¹¹⁰。

これまで見たように、モードの衣装の中で、ホイス夫人やオリファント夫人らの衣服改革論者は「プリンセスラインのドレス」を支持していたが、そのデザインはテーラーメイドの技術によって実現されていた。プリンセスラインのドレスには、着心地とファッション性を兼ね備えたこれまでのモードの衣装にはないテーラーによる「改革」があったのだ。レドファンは1878年3月にロンドン支店、1881年11月にはパリ支店をオープンし、「もっとも著名な女性服のテーラー」として名声を高めていった¹¹¹。

第3節 合理服協会と下着の改革

3-1. 合理服協会について

ここまで1870年後半以降のホイス夫人とオリファント夫人の推進した穏便な衣服改革への、テーラーメイドの影響を辿ってきたが、1880年代になると衣服改革の動きが強まり、さまざまな展覧会や急進的な改革組織が登場していた。

¹⁰⁹ Kate Strasdin, *Inside the Royal Wardrobe: A Dress History of Queen Alexandra* (London: Bloomsbury Publishing, 2017), p.87.

¹¹⁰ *The Ladies Monthly Magazine, Le Monde Elegant, or the World of Fashion*, March 1, 1880, p.1.

¹¹¹ North, (2008), p.152.

その中でも F・W・ハーバートン子爵夫人と E・M・キング夫人を中心として 1881 年に設立された合理服協会（The Rational Dress Society）は、雑誌で積極的に広報活動を行うなど、人々の話題を集めた団体だった。合理服協会の設立メンバーにはホイス夫人の名前もあり、会計係を担当していた。

初代会長となったハーバートン夫人は合理服協会の設立以前から、さまざまなメディアで衣服の改革を訴えていた。1880 年 10 月の週刊誌のインタビュー記事では流行のプリンセスラインのドレスについて「不自然である」と一蹴していた。さらに「不自然なスタイルから脱する唯一の方法は、現代のタイトなスカートを、東洋の女性が着用しているズボンに類似したもののように「分割」することである」¹¹²と述べている。そして、翌年の展覧会で「ディバイデッド・スカート」というトルコ風のズボンを発表したのだった。会誌の記事に掲載されている、自身の名を冠した「ハーバートン」というディバイデッド・スカートは、かつて 1850 年代に話題を集めたブルーマー服を思わせる、プリーツの装飾が付いた細身のズボンであった。

しかしながら、二股に分かれたズボンを穿くことは当時のミドルクラスの観念では、性別を逸脱する不道徳に結びつくものであり、合理服協会のなかでも意見が分かれた。ドレスの美的センスを重要視していたホイス夫人は、ディバイデッド・スカートに賛同することができず、ほどなくして協会から脱退している。雑誌のインタビューには、その理由を次のように述べている。

メンバーの中において、感情や目的の一貫性をほとんど見出せませんでした。そして、美しさを超えて、非常に男性的なディバイデッド・スカートが協会の理念を占めていていることを認識し、私は反対理由を正直に表明し、脱退したのです。説得されて、再び入会するという事は決してないでしょう¹¹³。

ホイス夫人にとって、合理服協会の衣服改革はあまりに急進的だった。ディバイデッド・スカートは美的観点において、彼女には受け入れがたいものだった。

¹¹² *Aberdeen Weekly Journal*, October 18, 1880, quoted Don Chapman, *Wearing the Trousers: Fashion, Freedom and the Rise of Modern Women* (London: Amberley Publishing, 2017), p.127.

¹¹³ “Interview”, *Women’s Penny Paper*, December 15, 1888, p.1.

合理服協会のメンバーは、それぞれが衣服改革の必要性を訴えていたのだが、そのレベルには温度差があり、ホイス夫人が指摘していたように全体としての「一貫性」を欠いていた。たとえば、協会のメンバーであったエミリー・ファイファーの場合は、流行中のプリンセスラインのドレスを真っ向から批判し、古代ギリシャ時代のチュニックやキトンのようなドレーパリー・スタイルに回帰すべきだと述べていた¹¹⁴。ホイス夫人も、たしかに古代ギリシャ時代のドレスの理念を賛美し唯美主義ドレスを推奨していたが、ギリシャの衣服をそのまま模倣することには、「寒冷なイギリスの気候には適していない」¹¹⁵と反対していた。

合理服協会の理念は、のちに発行される機関誌『ラショナル・ドレス・ソサエティー・ガゼット』の第一号の序で以下のように示されていた。

合理服協会の目的は、個人の趣味と利便性にしがたって、健康、快適、美しさを考慮したドレスのスタイルの選択を推進することであり、これらのどの点からいっても勧めることのできない、流行の絶え間ない変化に対して異議を唱える¹¹⁶。

続く冒頭の記事では、具体的に次のように述べている。

合理服協会は、人体を歪ませたり、身体の動きを妨げたり、どんな方法であろうと健康を害するような、いかなる流行のドレスの導入に対しても抗議する。タイトに締め付けるコルセット、高いヒールや爪先の狭いブーツや靴の着用、健康によい運動をほとんど不可能にするような重たいスカートの着用、あらゆる紐で固定された外套や他の腕の動きを妨げる衣服を着用することに対して抗議する¹¹⁷。

序文の最後に「変化し続ける流行に対して異議を唱える」とあるように、流行

¹¹⁴ “The Tyranny of Fashion”, *Cornhill Magazine*, July 1878, p.87.

¹¹⁵ Haweis (1881), pp.194-195.

¹¹⁶ *The Rational Dress Society's Gazette*, No.1, April 1, 1888, p.1.

¹¹⁷ *The Rational Dress Society's Gazette*, No.1, April 1, 1888, p.1.

のドレスには概して批判的で、「個人の趣味と利便性」を重視する改革を目指していたことがわかる。

ディバイデッド・スカートを発表した翌年の 1883 年には、合理服協会は、専門業者から個人まで応募を集めて、メダル授賞制度を設けた大規模な展覧会を開催している。この展覧会を主導したキング夫人は、展覧会の会期中に合理服協会から枝分かれした「合理服会」(The Rational Dress Association) を新たに立ち上げていた。次に、この設立経緯について見ていきたい。

3-2. 合理服協会、合理服会一下着の改革

1883 年の展覧会は、合理服協会の設立メンバーであったキング夫人が、費用を個人負担して開催されたものだった。前述のようにキング夫人は、この会期中に、自らが代表となって新たに合理服会を立ち上げている。鈴木桜子によれば、合理服協会から分岐した合理服会は、キング夫人の個人的見解が反映された組織であった¹¹⁸。おそらく前年の合理服協会が発表したディバイデッド・スカートへの批判が大きかったことから、体制の見直しを図り、より柔軟な意見を受け入れる団体として設立したのだろう。1883 年の展覧会で、キング夫人は、出品条件として「自由に動けること」、「身体のいかなる部分も圧迫しないこと」のほかに、「美しさと優美さが快適さと利便性に結びついていること」、「女性が普段着ているドレスから著しく逸脱していない衣服であること」を挙げて、流行に沿った美しさを求めていた。会場にはディバイデッド・スカートも展示されたが、フリルやリボンの装飾とキュロットスカートのようなデザインにする工夫みられた(図 7-8)。しかしながら、雑誌の記事では批判的な評価が多く見られる。たとえば、『マイラズ』は展覧会の翌月に次のように批評している。

合理服会が 5 月から 6 月の初めにかけて開催した、健康的なドレスの展覧会は大変興味深いものであった。この会の目的は、周知のように、女性たちが流行のドレスを着用することにより身体を歪め、健康と快適性を損なう危険

¹¹⁸ 鈴木桜子「19 世紀イギリスにおける改良服運動とその周辺」『杉野服飾大学・杉野服飾大学短期大学部紀要』6 (2007), p.4.

を回避させることにある。この高尚な理念には、皆が賛同するにちがいない。しかし、多くのモデルは、反対の性の衣服にあまりにも近づいており、常軌を逸していた。ただし、他の衣服、とくに衛生理念に則った衣服は素晴らしいものだった¹¹⁹。

こうした反応にみるように、ディバイデッド・スカートを外衣として普及させることは難しかったが、その後スカートの中に穿く下着としてそのスカートは許容されていくようになる。1887年の女性誌の記事には「ディバイデッド・スカートの当初の目的は、幸いにも実現できなかったが、アンダーペチコートとしては適しており、快適であるために多くの働く女性に喜んで採用されている」¹²⁰とある。同記事では、着用した女性たちが「雨降りのときに惨めにペチコートを引きずることがなくなり、ペチコートを持ち上げたままで疲れてしまうことは二度とないだろうと嬉しそうに宣言していた」¹²¹と伝えている。1888年の合理服協会の会誌にも、ディバイデッド・スカートの上に通常のドレスを着るという同様の着装方法を述べていた¹²²。合理服協会と合理服会のアイデアは、むしろ外からは見えない下着において実現されていた。

合理服協会では、設立当初から「下着の重量は、(靴を抜いて)7ポンドを超過してはならない」とし、身体を拘束する重くて窮屈な下着を変えるべく改革に力を入れていた。会誌の「下着についての合理的制度」と題した記事には、ウールやシルク、またはそれらを混合したセルラー・クロスと称する素材を使ったベストやドロワーズ、コンビネーションを紹介している¹²³。コンビネーションは、男性用のユニオンスーツと呼ばれた上下が組み合わさったひと続きの下着に由来し、アメリカでは1874年に女性用コンビネーションが「イマンシペーション・スーツ」として登場していた(図7-9)¹²⁴。イギリスでは、合理

¹¹⁹ “Spinning in Town”, *Myra’s Journal of Dress and Fashion*, July 1, 1883, p.331,

¹²⁰ *The Girl’s Own Paper*, 9, October 22, 1887, p.61.

¹²¹ *The Girl’s Own Paper*, 9, October 22, 1887, p.61.

¹²² “Divided Skirts”, *The Rational Dress Society’s Gazette*, No.1, April, 1888, p.6

¹²³ “A Rational System of Underclothing”, *The Rational Dress Society’s Gazette*, No.1, April, 1888, p.6

¹²⁴ Patricia A. Cunningham, *Reforming Women’s Fashion 1850-1920*:

服協会が推奨したことによって広く知られるようになり、1883年の展覧会でもアドリー・ボーン夫人が出品した白いコンビネーションが二等賞を獲得していた¹²⁵。合理服協会は、その活発な宣伝活動で下着の改革に大きく貢献していたといえる。

以上のように、女性服の改革は、合理服協会の奮闘とテーラーメイドの登場によって、内衣と外衣ともに大きく前進していた。それらの改良服は、次に見るように1880年代にミドルクラスの衣生活のなかに浸透していくことになるが、その過程でのキーワードは、これまでに辿ってきた衣服産業の発達をもたらした「テクノロジー」であった。

第4節 ハサミを持つ女性たち

4-1. ドレスメーカーの変化

テーラーメイドのドレスは、レドファン以降のブームを受けて1870年代末ころからドレスメーカーでも扱われるようになっていた。テーラーの修行を経ないドレスメーカーが、テーラーメイドのドレスを仕立てることができたのは、これまで見てきた衣服産業の発達、とりわけパターンの技術的向上による。テーラーのパターン制作は、インチ単位で正確に採寸できるメジャーによって可能になったものであり、以前の長年の経験と勘による技術にたよるものではなくなっていたのだ。パターンを取る方法がマニュアル化され、ドレスメーカーの技能でテーラーと同じように仕立てることができるようになったのだ。これを転機として、テーラーとドレスメーカーの分け隔てがなくなっていく。さらにこの動向は、パターンを専門に扱う服飾専門店の出現により促進された。ドレスメーカーはパターンを一から作る手間もなくなり、ドレスメーカーでのドレスの製作工程は簡略化していたのだ。

これまでのドレスメーカーには、注文を受けたドレスを、的確に仕上げることができることが求められていた。ドレスメーカーは雑誌に広告を出すことは

Politics, Health, and Art (Kent: Kent State University Press, 2003), p.80.

¹²⁵ *Catalogue of Exhibits and List of Exhibitors, The Rational Dress Association, 1883, p.34.*

なく、その評判は口コミで広がっていくものだったため、雑誌の読者投書欄には「手持ちの生地を使いたいのだが、その日の内に仕立てることのできる腕の良いドレスメーカー」¹²⁶ や、「自宅に来てもらえる、近郊の有能なドレスメーカー」¹²⁷を求める問い合わせが毎号のように掲載されていた。しかし、作業が効率化され、様々なパターンを扱うようになり、ドレスメーカーの中でも自分の店の広告を出して、他店との差別化をはかることが見られるようになった。

たとえば、雑誌『クイーン』や『マイラズ』でお馴染みとなっていたノッティンガムのドレスメーカー、マダム・ベンダー店の広告（図 7-10）では、子供用の外套としてテーラーメイドの「ドルマン・アルスター」を提案している¹²⁸。また、同店は、1880年代に話題を集めていた唯美主義ドレス、ケイト・グリーンハウエイの子供服、ガールトン・ブラウスなどを仕立てることができるとの宣伝もしている¹²⁹。『マイラズ』の1882年12月号の記事には、ノッティンガムまで来ることのできない女性たちのために、オクスフォード・ストリートに近日ショールームをオープンしたことを伝え、そこではベンダー夫人が仕立てたドレス、マントやジャケット、少女用の帽子、コルセットなどの様々なモデルの展示を見ることができるとある¹³⁰。

先述したオリファント夫人は、こうしたドレスメーカーの変化を見逃していない。晩年の1890年に出版した小説『カースティーン』（*Kirsteen*）は、19世紀初頭、スコットランドに暮らす裕福なミドルクラスの娘が、結婚の道を選ばずにドレスメーカーとして自立していく成長を書いたものだ。クリスティーン・ベールズ・コーチは、オリファント夫人はこの小説において堕ちた女や悲惨なまでに搾取されるお針子と結びついた服飾業で働く女性のイメージを取り払い、「経済的な自立と芸術的創造性的手段となる、モダンな裁縫というファンタジー」を提示したと指摘している¹³¹。

物語の主人公カースティーンは、裕福なミドルクラスの家庭で何不自由ない

¹²⁶ *Queen*, November 2, 1873, p.354.

¹²⁷ *Queen*, October 19, 1872, p.313.

¹²⁸ *Myra's Journal of Dress and Fashion*, November 1, 1882, p.493.

¹²⁹ Wahl (2013), p.103.

¹³⁰ *Myra's Journal of Dress and Fashion*, December 1, 1882, p.566.

¹³¹ Christine Bayles Kortsch, *Dress Culture in Late Victorian Women's Fiction: Literacy, Textiles, and Activism* (Aldershot Burlington: Ashgate, 2009), p.106.

暮らしをしていた。しかし、家父長主義の父が奨める大地主との結婚の話を拒絶したことで両親と不和状態になってしまう。彼女には将来の約束をした相手、ローランド・ドラモンドがおり、彼が軍隊としてインドに送られる際には、得意の刺繍をほどこしたハンカチを送る。カースティーンの裁縫の腕は、友人の間でも知られていた。しかし、心の拠りどころであったローランドは、不運にもインドで亡くなってしまふ。知らせを受けて悲しみに暮れたカースティーンは、他の人と結婚するのではなく裁縫で自立することを決意し、ここから彼女の人生が展開していく。彼女は悲嘆する両親の思いをよそに、彼女が慕う女性マーガレットを頼ってロンドンへ出立したのだった。マーガレットは、妹のジェーンがメイフェアで経営するドレス店の仕事をカースティーンに紹介する。カースティーンはジェーンの店に行く。ジェーンは、温室育ちの娘に仕事が務まるのかという不安と疑いの念を抱くが、カースティーンの実験的な思いを知り、雇用を認めたのだった。もともと裁縫には自信のあったカースティーンは、すぐにドレスメーカーとして頭角を現わしはじめ、やがて一人前に成長する。

カースティーンは、スコットランドにいた頃から地元のドレスメーカーのマグナブ夫人を、客におもねる退屈で取るに足りないドレスメーカーとみて全く評価していなかった。リージェンシー時代のドレスメーカーの典型であるマグナブ夫人は、流行のモスリンの扱い方次第で注文通りのドレスが出来るかどうかが決まるという。他方でカースティーンは、ドレスに自身の創造性を表現するデザイナーとしての資質を有していた。それゆえ、横柄な態度で指示通りの仕立を要求する客の注文には対応しない。見下したような態度を取る大地主の妻メアリーの注文を断ったのも、カースティーンの前述のコーチは、カースティーンとその他のドレスメーカーの違いとして、パターンを読み取り、それに倣うだけではなく、パターンから新たな可能性を見出すカースティーンの才能を指摘し、「ドレスを文字通りに読むのではなく、さらに新たな言語を創作していた」と作家としての創造性をみている¹³²。カースティーンにとって重要な顧客の一人であるチャティー夫人のためにデザインした外衣は、同じデザインを求めて店に来る客が後を絶たないほど注目の的になっていた。彼女が仕立てた衣服が

¹³² Kortsch (2009), p.118.

ドレーパリー中心のモスリンドレスではなく、正確な裁断による仕立てが必要なガウンであることも指摘すべき点である。彼女の仕立てた目新しいガウンが、ロンドンの流行をつくり出してもいたのだ。話題のドレスメーカーとなったカースティーンの姿は、1870～80年代の女性雑誌の紙面を賑わせた前述のベンゲー夫人の姿を連想させる。パターンを手にしたドレスメーカーは、もはや客の指示のもとに黒子に徹する存在ではなく、自らのデザインを客に提供し、流行を生み出すデザイナーとなっていたのだ。

4-2. ミドルクラスの衣生活

ドレスメーカーやテーラーなどの服飾専門家の製作に多大な影響を与えたパターンであったが、ここで注目すべきは、ミドルクラスの女性も同じようにパターンを使っていたということである。第5章で見てきたように、1870年代以降のミドルクラスの衣生活にはミシンとパターンが浸透しはじめていた。ミドルクラス向けの女性雑誌には等身大のパターンが掲載されるとともに、ミシンの販売やレンタルの広告も頻繁にみられた。パターンについては、1870年末から80年代初頭にかけてアメリカで最大手のパターン販売業者であったデモレスツ、ハーパス・バザー、バタリックが海外進出し、ロンドンにそれぞれの支店がオープンしたことにより、ますますパターンの販売が拡大された。

また、パターンの採寸方法や裁断についても雑誌の中で詳しく取り上げられるようになっていた。等身大パターンを掲載した『マイラズ』では、1875年の6月号から、ファッションページの中に“Lesson in Dressmaking”と題して、パターンを正確に採寸するためのコツや、生地のカット技術、プロのドレス作りの講座など、ドレスを製作するために必要な知識や情報を教えていた。1877年には読者の強い要望から、このコーナーに基づいて編集された *The Silkworm Series Dressmaking Lessons* が出版された。この書では、裁縫の用語説明に始まり、縫い方(stitches)と縫い合わせ(seams)、紐の結び方(cording)やボタンホール作りなどの基本事項から、採寸の手順、裁断の仕方、ドレスの仕立て、仕上げ、装飾(trimming)に至るまで、図7-11や図7-12のようにイラストを入れてわかりやすく解説している。

1880年代には、ミドルクラスの女性たちはプリンセスラインの衣服やテーラ

ーメイドのドレス、合理服協会の下着なども、パターンを入手することにより、家庭用ミシンを使って自作できるようになっていた。合理服協会でも、協会が推奨する衣服を仕立てられるドレスメーカーの紹介を行うとともに、ディバイデッド・スカートとシュミーズのパターンを提供して積極的な普及活動に務めていた。

第5章で見てきたように、パターンを最初に掲載した雑誌 *EDM* はミドルクラス女性から絶大な支持を集めていたが、1881年に廃刊となる。*EDM* に代わって新たに登場したのが、中層～下層ミドルクラスまでの広範囲の独身女性を対象として創刊された週刊雑誌『ガールズ・OWN・ペーパー』（以下 *GOP*）であった。*GOP* は、1880年の創刊から発行部数は25万部を記録し、1880年代にミドルクラスの衣生活に親しまれた雑誌となっていた。

GOP の編集方針は、質素儉約をモットーに家庭の道徳性を重んじる *EDM* と同様の姿勢を取っており、衣服も家庭で自作することを推奨していた。たとえば、1886年1月9日号の「年間100ポンドで生活する方法」と題した記事では、「すべてのものをきちんと保つことには、上手なやり繰りが求められる。私はあらゆる衣服を自分で仕立てているので、生地のコストはかかりません」という筆者の妻の証言を引用して、年間の衣装代を7ポンド10シリングに抑える衣服リストを掲載している¹³³。この後に続く妻の発言には、「ジャケットやマントについては、それを仕立てる際、ペーパー・パターンが大変便利だということが分かりました。実際、それなしで自作することは到底できません」¹³⁴とパターンのメリットを伝えている。

GOP では1885年の3月号から、読者の強い要望のもとで問い合わせの多かった衣服のパターンを毎月一回のペースで提供することを開始していた。パターン用に選ばれた衣服には、8月号にテーラーメイドのジャケット、9月号にコンビネーション下着が取り上げられている。また、注目すべき点としてプリンセスラインの衣服を、事務員などの「仕事をもつ女性向け」に推奨していた。1887年10月22日号の記事で「実際のところ、プリンセスラインのガウンで優良なパターンを手に入れることが大きな課題であったのだが、最近では信頼

¹³³ *The Girl's Own Paper* 7, January 9, 1886, p.228.

¹³⁴ *The Girl's Own Paper* 7, January 9, 1886, p.228.

のおける優れたパターンを見つけることは困難なことではなくなった」¹³⁵と述べているように、仕立ての難しかったプリンセスラインの衣服も、正確な採寸により、パターンを手に入れて自作できるようになっていた。テーラーメイドの衣服だけでなくプリンセスラインのドレスも、働く女性のワードローブに入っていたのである。

こうしてパターンの質が向上して自作可能な衣服の範囲が広がっていくなかで、1887年の雑誌の記事で、テーラーメイドの衣服とコンビネーションの下着が、次のように賛美されている。

合理的で賢明な改革運動によって私たちの衣服は進歩をみた。コットン、シルク、ウールなどで作られた「コンビネーション」によって、全身の温度を均一に保つことができるようになった。(中略) さらに、ウールのストッキング、テーラーメイドのツイードやサージは十分温かく身体を保護してくれる。女性らしい装いを保ちながら、父、兄弟、夫と同じ楽しみを私たちも共有できるようになった¹³⁶。

女性たちは改良服の「温かさ」を、身をもって実感し、衣服を重ね着することから解放されていた。登場した当初は、性別を逸脱しモラルティに欠ける衣服として非難していた改良服のズボン型のフォルムや、テーラーメイドのジャケットスタイルだったが、この評では女性たちの見方が肯定的なものに変わっている。こうした女性たちの意識の変化は衣服を仕立ててもらって受け身の姿勢からは生まれてこなかっただろう。つまり、自らが一連のドレス製作の工程を経るなかで、それらのメリットを実感し、アレンジを加えながら取り入れていったことで強化されていったのだ。それを可能にしたのは、これまで見てきた衣服産業がもたらしたテクノロジーの進展であり、雑誌でのパターン掲載や製作方法のアドバイス、ミシンの記事、ドレスメーカーの宣伝効果によるものだった。

¹³⁵ *The Girl's Own Paper* 9, October 22, 1887, p.61.

¹³⁶ *The Girl's Own Paper* 9, October 15, 1887, pp.34-35.

おわりに

本章では、ホイス夫人とオリファント夫人の漸次的な衣服改革から合理服協会の急進的改革までをたどった。その間の 1870 年代末から 80 年代にミドルクラスの衣生活は大きく変化した。オリファント夫人が 1878 年に出版した服飾論では、流行と同じものを欲してドレスメーカーに注文するミドルクラスの女性たちに、そうした固定観念を断ち切る強靱なハサミを持つべきだと提言した。この言葉は実際の衣生活の変化を鋭く言い当てたものだった。つまり、女性の日常的な裁縫において、布地を縫い合わせる針ではなく、布地を切るハサミにオリファント夫人が着目したことは、衣服製作において縫製から裁断へと重要性の比重が変化したことを反映している。晩年の小説『カースティーン』の主人公のドレスメーカーとしての姿は、まさにそれを体現していた。パターンを手に入れた女性たちは、ハサミを手にもってパターンに合わせて布地を裁断し、縫製には縫い針ではなくミシンを使って、ドレスを仕立てるようになった。ドレスメーカーの女性たちは、カースティーンのように、基本となるパターンから新たなデザインを生むようになった。他方、家庭裁縫する女性たちはプロのドレスメーカーとは異なり、創造性を働かせることはなくパターン通りに製作した。しかし、彼女たちも個々のアレンジをドレスの装飾にほどこしていた。

ここで重要なのは、女性たちが自分の「手」で衣服を作り、それを着用することによって実感する、快適さを求めるようになったことである。この快適さとは、これまでの「視覚的」な満足感ではなく「触覚的」な快適さである。人類学者のティム・インゴルドは、*Making: Archaeology, Anthropology, Art and Architecture* (2013)のなかで、見るための「目」ではなく、「触覚」を働かせる「手」の重要性を次のように述べていた。

目は表情豊かになると視界がすぐれない。よく見えるようになると、伝えることが乏しくなる。だが、手にこのようなトレードオフの関係は存在しない。手は触覚の器官として卓越しているばかりか、この世界についてのストーリーを語るができる。手ぶりや両手が生み出す書き言葉、線描が残す軌跡によって。あるいは織物やレース編み、刺繍のような糸をつかった手芸をつうじて。なるほど、手ぶりを使って手をもっと生き生きとさせると、手はい

っそう敏感に感じとるようになる¹³⁷。

ミドルクラスの女性たちが、ファッションプレートやデパートのディスプレイで「見た」ドレスを模範に自分の手で製作するとき、そこには手による触覚的な感覚が加わり、見ているだけでは気づかない衣服の素材を感じとることになる。日々の裁縫のなかでの触覚的経験が、衣服に対する意識変革、すなわちコルセットを着用しないドレスがその後モードの座を得ていくために必要な「快適さ」の変革を促していたといえる。

¹³⁷ Tim Ingold, *Making: Archaeology, Anthropology, Art and Architecture* (Routledge, 2013), p.112. 『メイキング：人類学・考古学・芸術・建築』金子遊・水野友美子・小林耕二訳（左右社、2017）、p.232.

結論

本論文では、産業化が進展したヴィクトリア朝イギリスにおいて、テクノロジーがファッションに与えた影響を考察し、ミドルクラス女性の着飾る行為への思考と態度、および実践の変容を、1850年代から60年代のクリノリンスタイル、1870年代から80年代のバスルススタイル、1870年代末から80年代の衣服改革運動と、時系列に追究した。

まず、第一部「ファッションアイテムにおけるテクノロジー—クリノリン、カシミアショール、バスルと身体シルエットの変遷」(第1章・第2章・第3章)では、ファッションにおけるテクノロジーの影響を具体的な服飾品を取り上げて見ていき、さらにその服飾品が女性たちの服装意識にどのような変化をもたらしたのかを考察した。第1章のクリノリンの発達では、スカートを膨らませるために布や木材、鯨の髭などさまざまな素材が用いられていたクリノリンだったが、1856年に鉄製のフープ・クリノリンが生み出されたことに注目した。多くの服飾史で語られているクリノリンスタイルは女性の活動を阻むファッションであり、ヴィクトリア朝ミドルクラスの「家庭の天使」像を反映したファッションとみなされている。質素儉約を重んじたミドルクラスのドレスは、フランスのような華やかさはなく、色味もデザインも控えめであった。しかし、クリノリンスタイルは「鉄製クリノリン」というテクノロジーが取り入れられたことにより、画期的な変化が生まれた。鋼の軽さと柔軟性により、フープ・クリノリンは女性たちに動くことを容易にさせ、鉄道の発達と共に旅行に出ることを促す一つの要因となる重要な装身具であった。

第2章では、クリノリンドレスの必携の装飾品として大流行したカシミアショールに焦点をあてた。機械による織りとプリントのテクノロジーが発達し、模造品ショールの製造が進むなかで変化したショールのデザインを論じた。当初はインドの模倣にはじまったデザインは、次第に複雑で豪華なフランスのデザインが優勢になっていく。しかし、政府主導のデザイン改革や1851年の万国博覧会をきっかけとして、ショールにもデザインの見直しがなされ、ここで再びインドの模様が注目されたのだった。専門家たちによるアカデミックな理論にもとづいたデザインが提示されたカシミアショールは、しかしながら、着

用者の女性にとってはデザインよりもむしろ、纏い方の作法が重要視されていた。一方ではオリジナリティを求めてデザインが真剣に追求され、他方では機械によって製造され、女性たちに流行の模様として普及し、消費されていたカシミアショールは、ヴィクトリア朝中期のデザインに対する意識を象徴する服飾品であったのだ。

第3章では、クリノリンスタイルに次いで流行したバツルススタイルについて論じた。臀部を強調するシルエットを作り出すための装置「バツルス」には、クリノリンと同様に鉄製ワイヤーが取り入れられ、鉄フープのクリノリンによって実現した身体の運動性をさらに推し進めた。特許品や雑誌の広告記事からは、着装時に障害にならない形を求めて試行錯誤が繰り返されていたことが明らかになった。座ること、歩くことをよりスムーズに行うことができるバツルスの発明によって、ミドルクラスの女性たちは外出を容易にできるようになった。バツルススタイルは直立姿勢や歩いている姿で見栄えのするファッションである。1870年代には鉄道、デパートや劇場などの登場を背景として、外出のためのドレスのバリエーションが充実した。デパートに並べられたマネキン、ショーウィンドウに魅力的にディスプレイされた服飾品のように、ドレスを纏った女性たちは自らの身体をディスプレイするように街を歩いた。デパートは、ミドルクラスの女性と当時のファッションを繋ぐ媒体となっていた。デパートでのショッピングは、まさにミドルクラス女性の「家庭の天使」に反するファッションの消費活動を推し進め、女性の最大の娯楽となっていく。デパートは、さまざまな商品や人々を「見たい」という欲望と、ファッションナブルな自分の装いを他人に「見られたい」という意識を高める空間であり、女性たちはこれまでになく視覚的的刺激を受けるようになった。装飾性豊かなバツルススタイルは、女性たちの視覚的な見栄えに対する欲求、つまり「着飾る」意識を体現するファッションだったのである。

このように画期的な服飾品を生む基軸となったテクノロジーは、鉄道建設により進展した製鉄業、印刷の技術として発明された銅板ローラー、化学薬品の実験中に生まれた合成染料、万国博覧会に大規模投入されたクリスタルガラスなど、もともとはファッションとは別の分野で登場したテクノロジーであった。産業革命以後、イギリスを中心に進展したテクノロジーは、実は女性のファッ

ションや衣生活にも大きな影響を及ぼしていたのである。テクノロジーを切り口にファッションの変化を見ることで、「世界の工場」と称されたイギリスが、ファッションにおいても存在感を示していたことが浮き彫りになった。

ミドルクラスの女性たちは、1850年代後半～60年代のクリノリンスタイルを経て、1870年代のバスルススタイルの頃には、上流階級の女性たちに続いてパリモードを享受するようになっていたが、それを可能にしていたのは、次に見た衣服製造工程へのテクノロジーの恩恵によるものであった。

第二部「衣服製作過程におけるテクノロジーと、衣生活の変化」（第4章と第5章）では、衣服製作におけるテクノロジーの影響に目を向けることで、製作者側に立ち、出来上がった衣服からは見えてこないテクノロジーの影響を検討した。衣服産業と家庭に機械の導入が進み、双方の場で衣服の製作プロセスが大きく変わっていく。その革命的变化をもたらしたテクノロジーが「ミシン」と「パターン」であった。第4章では、ミシンの発展をアメリカのシンガー社を中心にとり上げ、イギリスにおけるミシンの普及をみていった。イギリスでは、衣服産業からミシンの導入がはじまり、ミシンにより既製服が登場し量産化がいち早く進んだ。既製品は、デパートで主要商品として幅広く扱われ、1870年代のドレスの装飾化に一役買っていた。既製服を大量に製造するための産業用ミシンは、大型で持ち運びに不便だった。一方、家庭用に開発された小型ミシンは、機能面では劣るものの、室内のインテリアとしての装飾の役割を担っていた。しかし、シンガー社は「装飾性」と「機能性」を兼ね備えた家庭用ミシンの開発を進め、イギリス国内のミシンメーカーに影響を与えた。ミシン会社のさまざまな販売戦略により「お針子」に象徴された裁縫のマイナス・イメージは一変し、1870年代にはこれまで流行のドレスをドレスメーカーに注文していた女性たちは、ミシンを手に入れドレスを作ることに親しむようになっていた。

さらに、ミシンと共に衣服製作を変えたテクノロジーとして、第5章でパターンを検証した。パターンも、ミシンと同様、もともと専門のドレスメーカーやテーラーを対象にして製造され販売されていたが、機械製造によるパターンのコストダウンと、女性雑誌にパターンの掲載がはじまり、アマチュアの女性たちにもパターンが身近なものになっていった。「ミシン」と「パターン」によ

って、ミドルクラスの女性たちに新たな家庭裁縫の習慣が広がっていたのだ。1870年代、モードが大衆化した背景には、このようにミシンとパターンを手にしたミドルクラスが、パリモードのドレスを自作するようになっていた衣生活の変化があった。既製の登場はドレス作りを一層手軽にし、ミドルクラスの衣生活において流行のドレスを家庭で手作りすることが、ファッションブルでリスペクタブルな行為となっていたのだ。

ここまでのクリノリンからバウルのモードにおけるテクノロジーの考察から、ミドルクラスの女性たちのファッションが次第に装飾化していくプロセスが明示された。しかしながら、バウルのスタイルが流行していた1870年代末には、モードに対抗して衣服改革を唱える声が大きくなりはじめ、反装飾的ファッションを推進する動きが見られるようになった。

第三部「反装飾的ファッションにおけるテクノロジー—パリモードの模倣から脱したオリジナリティの追求」(第6章・第7章)では、こうした衣服の「反装飾化」の動きに注目し、衣服改革を目指すファッションにテクノロジーの影響を辿った。また、第1章から第5章までに論じた「大きな産業のテクノロジー」の恩恵を受けたファッションを受容したミドルクラス女性たちの、日々の衣生活における「小さなテクノロジー」の変化にも、第三部は焦点をあてた。

第6章では、ミドルクラスの女性が衣生活を営む中で手にした服飾マニュアル本に注目した。1870年代のモードのドレスに反対し、芸術家が生み出した唯美主義ドレスをミドルクラスに推奨した、メアリー・イライザ・ホイス夫人のマニュアル本『アート・オブ・ビューティー』と『アート・オブ・ドレス』を取り上げた。唯美主義者であり衣服改革論者であったホイス夫人は、唯美主義ドレスにミドルクラスの徳目である儉約の精神を見出し、ラスキンとモリスの言葉を引用して「美」と「用」を兼ね備えたドレスと主張した。その背景には、バウルのスタイルで装飾的に着飾りつつ、コルセットを締め続けるミドルクラス女性への批判があった。ホイス夫人は、唯美主義ドレスの生みの親であるラファエル前派の芸術理念を教えることにより、モードに盲従するのではなく自分の体型に合った服装を考える主体性をミドルクラスの女性たちに求めたのである。このようにホイス夫人が推奨した唯美主義ドレスをミドルクラスの女性たちが受容できたのは、テクノロジーを取り入れた製造によって唯美的ドレス

を商品化したリバティ社の取り組みがあった。東洋の上質な手織りシルクを再現するために、先進していたイギリスの織機の技術を取り入れ、合成染料に頼らない染色方法の指導もおこなっていた。

さらに、第7章では、ホイス夫人の『アート・オブ・ビューティー』と同年の1878年にマニュアル本を出版していたマーガレット・オリファント夫人の服飾論に注目した。1870年代末以降の漸次的な衣服改革として、ホイス夫人とオリファント夫人の主張の共通点と違いを明らかにしたうえで両者がプリンセスラインを賞賛していたことに注目し、1880年代の合理服協会を中心とする急進的な改革へと向かう衣服改革の流れをたどった。合理服協会は、活動的になった女性たちにむけて、ズボン型のドレスや、「コンビネーション」と呼ばれた全身下着などの「改良服」を提唱していた。身体ラインを誇張するクリノリンやバツスル、華やかな模様のカシミアショール、ドレスに取り付ける様々なトリミングは、ドレスを装飾化する方向へと技術が向けられていた。しかし、1880年代になると軽くシンプルで実用的なドレスが求められるようになり、テーラー・メイドの身体にフィットした女性服が登場した。採寸方法と裁断の技術が向上したことで、そのテーラー・メイドのドレスをミドルクラスの女性たちもパターンによって自作することが可能になっていた。

ミシンやパターンの発展と既製服の普及により、家庭裁縫の機会は減じていくのではなく、むしろミドルクラスの女性たちの衣服作りの機会は増えていった。本論文では、1850年代～1880年代までのファッションを全7章で論じた。その議論で明らかになったことは、衣服産業から家庭の衣生活へと広がったテクノロジーは、はじめはファッションとは別の領域で生まれ、ファッション産業に大きな影響を与えていたという点である。本論で見てきた鋼鉄、プリント技術、クリスタルガラス、鏡という工業化のなかで生み出されたテクノロジーは、衣服に革新をもたらし、衣服を着用したときの女性たちの身体観、そして生活習慣を大きく変えることになっていた。さらに、女性たちの衣服製作に目を向けると、部分的に刺繍をする、布を縫い合わせる、装飾を取り付けるという「針」によるテクノロジーから、装飾を削ぎ落とす、布地を裁つという「ハサミ」によるテクノロジーへと衣服製作における道具の変化がみえてきた。針はお針子を連想させ、ハサミはテーラーを連想させる道具であるが、ここで重

要なのは、こうした道具の変化をミドルクラスの女性たちが衣生活のなかで経験していたということであった。1850年代に「家庭の天使」として地味で質素な服装を重んじたミドルクラスの女性たちは、バックスルスタイルによって装飾的なドレスを着用するようになり、活動の機会が増えていくなかで動き易い実用的なドレスを求めるようになる。こうしたミドルクラス女性の服装に対する意識の変化に重要であったのは、彼女たちがドレスを自作するという「手の経験」であった。

19世紀半ばまでモード主導したのは上流階級であるが、彼女たちは自分の纏うドレスを見て細かい注文を付けるものの、自分で手を加えることなく全てドレスメーカーに作らせていた。それとは対照的に、19世紀半ば以降にモードを主導していくミドルクラスの女性たちは、何らかの形でドレスに自身で手を加えている。つまり、見るための「目」だけでなく、作るための「手」が重要であった。ミドルクラスの女性たちは、はじめは上流階級に憧れ、そのドレスを模倣しようとパターンを手に入れ、自作を試みた。家庭裁縫ではドレスに好みの装飾を付ける、手持ちの生地で作る、既製のドレスに手を加えるなど、モードを模範としながら、そこにアレンジも加えていたことが明らかになった。この模倣とアレンジの融合が、ファッションに「オリジナリティ」を生む重要な経験だった。第6章で扱ったホイス夫人のマニュアル本では、“**Truth to Nature**”というラスキンの言葉が強調され、身体に忠実なドレスとともに、衣服の素材ないしはテクスチャーにも配慮することを求めているが、さまざまな布地、服飾品、既製服の中から選びとり、ミシン、パターンのテクノロジーの恩恵をうけておこなう衣服作りは、ひと針ひと針の単調で忍耐を要する裁縫のイメージから、ハサミで裁断しミシンで縫う「モダンな裁縫」へと変化していた。テクノロジーの恩恵を受けた衣生活のなかで19世紀半ば以降、ミドルクラスの女性もモードのドレスを自作できるようになり、女性たちは自分自身の身体と向き合っていた。

服飾史における、重々しいクリノリンスタイルから装飾的なバックスルスタイルのドレス、そして反装飾的なドレスの登場というファッションの変化は、たしかに活動的になった女性たちのライフスタイルの変化によって促されたものであった。しかし、モードの担い手となったミドルクラス女性の衣生活に目を

向けると、彼女たちは自身が着用するドレスと密接に関わっていたことが分かる。つまり、ミドルクラス女性の服装意識の変化は、日々の裁縫による触覚的な経験のなかで培われていったのである。1880年代に装飾的ドレスから簡素なドレスにファッションが変化していったことは、ミドルクラスの女性が「視覚的」な満足感から「触覚的」快適さを求めるようになったことを示している。こうした新たな服装意識は、着用者と製作者が一体となった女性たちの衣生活のなかで芽生え、成長したのである。日々の裁縫という手の経験の積み重ねが、女性たちの服装に対する意識と結びつき、これまでの装飾的なモードの転換となる、実用性を考えた服装を生み出すことに繋がったといえよう。

今後の課題として次の2点を挙げたい。まず、本論文では雑誌や新聞、マニュアル本などの文字資料と、絵画やファッションプレート、写真などの視覚資料を中心として考察し、実物資料の調査によって確かめる作業がきちんとできていない。1つめの課題として、結論で述べた「触覚の快適さ」について実物資料を通じて検証していきたい。というのも、本論では対象範囲としなかったが、1890年代にモードとなった「S字ラインのドレス」は、視覚的に目を引く装飾的なドレスでありつつ、毛皮やシルク、羽毛などの肌触りの良い素材が使われるようになっていた。つまりモードにも、衣服に触覚が重要になっていくことを示すものだといえよう。今回導き出された衣服の「触覚的な効果」への移行を実証すべく、世紀末から世紀転換期のファッションモードに研究対象の時代を広げ、ミドルクラス女性の衣生活の考察を更に進めていきたい。

2つめに、テクノロジーがファッションに与えたネガティブな面にも目を向ける必要がある。本論文では、テクノロジーが衣服産業や女性たちの衣生活にもたらしたポジティブな面に焦点をあててきたが、衣服産業の拡大は、多くの労働者階級の人々の過酷な搾取によって成り立っていた。19世紀に始まった衣服産業の下請け制度における労働搾取の問題は、依然として解決されないまま現在でも悲惨な事件が後を絶たない。たしかに、ミシンの発達により縫製のスピードは上がったが、その分の労働者の仕事量が軽減されたわけではなかった。また、既製服の発達により、サイズ別に規格化された衣服を着用するようになった女性たちは、コルセットで直接的に身体を拘束することからは解放されたが、新たな美容技術により瘦身願望が高められていくことになった。いわば、

見えないコルセットとも言えるテクノロジーのもたらした逆説的な側面について、20世紀にまで目を向けて考察を深めていきたい。

参考文献

欧文文献

一次資料

ヴィクトリア朝の新聞、雑誌、カタログ、小説

A Dictionary of the Economic Products of India, vol.6. Superintendent of Government Print, 1893.

Art-Journal, New Series. vol.3, 1851.

Art Union.

Architectural Magazine, and Journal of Improvement in Architecture, Building, and Furnishing, and in the Various Arts and Trades Connected Therewith. Cornmarket Reprints, 1836.

La belle assemblée.

Children's Employment Commission, Second Report of the Commissioners, Trades and Manufacturers. London: Commissioners for Inquiring into the Employment and Condition of Children in Mine and Manufactories, 1843.

Coghill, Harry. *The Autobiography and Letters of Mrs. M. O. W. Oliphant*. New York: Dodd, Mead and Company, 1899.

Cornhill Magazine, 1878.

Englishwoman's Domestic Magazine: continued as Illustrated Household Journal and Englishwoman's Domestic Magazine (1852-81).

Exhibition of the Rational Dress Association, Catalogue of Exhibits and List of Exhibitors. London: Rational Dress Association, 1883; rept., New York & London: Garland Publishing INC, 1978.

Family Friend, 1856.

Fraser's Magazine, 1844.

Freaks of Fashion. London: Ward, Lock, and Tyler, 1871.

La follet (1846-1900)

Gentleman's Journal.

Gentle Woman.

Girl's Own Paper.

"The Grecian Bend", *Comic Song, Written, Composed and Sung by G. W. Moore*,

Composed and Arranged by M. Hobson. London: Hopwood & Crew, 1869.

Harper & Brothers' Descriptive list of Their Publications: With Trade-List Price. New York: Harper & Brothers Publisher, 1880.

House of Commons. *Report from the Select Committee on Arts and their Manufactures, with the Minutes of Evidence, Appendix and Index.* London, 1836, vol.1.

Illustrated London News.

Illustrated Times, 1860.

The International Exhibition of 1862, London Official Illustrated Catalogue & Cassell's Illustrated Family Paper Exhibitor. Eurika Press, 2014.

Jerrold, William Blanchard. "The Iron Seamstress", *Household Words*, vol.8, February 11, 1854.

John Bull and Britannia, , 1860.

Johnston's Detroit City Directory and Advertising Gazetteer of Michigan. James Dale Johnston & Company, 1861.

Journal of Design.

Journal of the Society of Arts.

Lady's Cabinet of Fashion, Music and Romance (1832-70)

Ladies Monthly Magazine.

Lady's Newspaper.

Ladies' Treasury, An Illustrated Magazine of Entertaining Literature (1858-95)

Lancet, vol.74-76 (1856-60)

Liberty's catalogues: Fashion, Design, Furnishings 1881-1949.

Catalogue of Liberty's Art Fabric. Liberty & co, 1883.

Madame. Goubaud, *The Silkworm Series Dressmaking Lessons.* London: Weldon & co, 1877.

Moses, Elias & son, *The Dressing Room Companion or Guide to the Glass.* London, E. Moses & son, 1848.

--- *The Growth of An Important Branch of British Industry, The Ready-made Clothing System.* London, E. Moses & son, 1860.

--- *The Paragon of Elegance, Containing a Description of the Royal Dress Mart.* London, E. Moses & son, 1848.

Myra's Journal of Dress and Fashion (1875-1900)

Nashville Daily Union.

Nash, Joseph. Haghe Louis and David Roberts, *Dicknsons' Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851.* London: Dicknson Brothers, 1854.

The New Statistical Account of Scotland by the Ministers of the Respective Parishes, Under the Superintendence of a committee of the Society for the benefit of the Sons and Daughters of the Clergy, Vol.VII. William Blackwood and Son, Edinburgh and London.

The Nineteenth Century, vol.30, 1890.

Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations 1851. London: Spicer Brothers, 1851.

Official Catalogue of the Industrial Department, International Exhibition 1862. London: Truscott, Son & Simmons, 1862.

Potter, Edmund. *Calico printing as an art manufacture: a lecture red before the Society of Art.* London: John Chapman, 1852.

Preston Chronicle, 1844.

Punch, or the London Charivali.

Queen: The lady's newspaper & court chronicle.

Rational Dress Society's Gazette, no.1.

Reports by the Juries on the Subjects in the Thirty Classes into which the Exhibition was Divided, London Exhibition 1851. London: Spicer Brothers, 1852.

Report of the Commissioner of https for the Year 1861. Washington: Government Printing Office, 1863.

The Satirist; the Censor of the Times, 1846.

Saturday Review.

Sheffield Daily Telegraph.

Society Instituted at London for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce: With the Premiums offered in the Year 1827-28, vol.XLVI. London: sold by the House keepers, at society's house in the Adelphi: and by all Book sellers, 1828.

Times.

W. Whiteley's Diary, Almanac and Handbook of Useful Information. London: William Whiteley Limited, 1877.

Wilson, James. *Journal of Two Successive Tour upon the Continent in the years 1816,1817,1818,* vol.1. London: T. Cadell & W. Davis, 1820.

Women's Penny Paper, 1888.

World of Fashion, 1850-52.

Young English Women.

家政書、マニュアル本、小説

Alison, Ronald, Sarah Riddell. *The Royal Encyclopedia*. London: Macmillan Press, 1991.

Anon. *The Dangers of Crinoline, Steel Hoop &c*. London: G. Vickers, 1858.

Anon. *The Habits of Good Society: a Handbook of Etiquette for Ladies and Gentlemen*. London: J. Hogg & Sons, 1859.

Banham, Joanna. *Encyclopedia of Interior Design*. London: Routledge, 1997.

Baynes, Thomas Spencer. *The Encyclopaedia Britannica: A Dictionary of Arts, Science, and General Literature*, vol.21. New York: Charles Scribner's sons, 1891.

Eastlake, C. *Hints on Household Taste in Furniture, Upholstery and Other Details*. London: Longmans, Green and Co., 1872 (1868).

Ellis, Sarah Stickney. *The Daughters of England, Their Position in Society, Character & Responsibilities*. London: Fisher, Son & co., 1842.

--- *The Wives of England, Their Relative Duties, Domestic Influence & Social Obligations*. London: Fisher, Son & co., 1843.

--- *The Women of England, Their Social Duties, and Domestic Habits*. New York: D. Appleton & co., 1839.

Godwin, E. W. *International Health Exhibition, Dress and its Relation to Health and Climate*. London: William Clowes and Sons, 1884.

Golding, J. *New Edition of the Tailor's Assistant, or, Improved Instructor, Containing a Synthesis of the Art of Cutting to Fit the Human Form*. London: E. Wilson Bookseller, 1817-1818.

Haweis, Mary Eliza. "The Aesthetics of Dress", *the Art Journal* (1875-1887), New Series, January 1, 1880.

--- *The Art of Beauty*. New York: Harper & Brothers, 1878.

--- *The Art of Decoration*. London: Chatto and Windus, 1880.

--- *The Art of Dress*. London: Chatto and Windus, 1879.

--- "Dress, Hints to Ladies", *Saint Paul's Magazine* 12, 1873.

- James, Henry. *Selected Letters*, ed. Leon Edel. Harvard University Press, 1987.
- Leslie, Eliza. *Miss Leslie's Behavior Book: A Guide and Manual for Ladies*. Philadelphia: T. B. Peterson and Brothers, 1859.
- The Letters of Charles Dickens*, ed. Walter Dexter, Vol. II. Bloomsbury: The Nonesuch Press, 1938.
- Lockwood, Mary Smith, Elizabeth Glaister. *Art Embroidery: A Treatise on the Revived Practice of Decorative Needle Work*. London: Marcus Ward, 1878.
- Loudon, J. G. *An Encyclopaedia of Cottage, Farm, and Villa Architecture and Furniture*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1846.
- Merrifield, Mary Philadelphia. "The Harmony of Colours", *Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations 1851*.
- Oliphant, Margaret. *Dress*. London: Macmillan, 1878.
- *Kirsteen: The Story of A Scotch Family Seventy Years Ago*. London: Macmillan, 1890.
- *Phoebe Junior: A Last Chronicle of Carlingford*. Canada: Delphine Lettau, Marcia Brooks, 2009.
- Willis, Henry P. *Etiquette and the Usage of Society*. New York: Dick & Fitzgerald, 1860.

二次資料

- Aldburgham, Alison. *Shops and Shopping 1800-1914*. London: Phaidon, 1999.
- Ames, Frank. *The Kashmir Shawl and its Indo-French Influence*. Antique Collectors' Club, 1986.
- Arnold, Janet. *Patterns of Fashion 2: English Women's Dresses and their Construction, c. 1860-1940*. London: Macmillan, 1972.
- Armstrong, Isobel. *Victorian Glass Worlds: Glass Culture and the Imagination 1830-1880*. London: Oxford University Press, 2008.
- Arts and Crafts Essays by Members of the Arts and Crafts Exhibition Society*. London: Forgotten Books, 2017.
- Ashdown, S. P. *Sizing in Clothing: Developing Sizing Systems for Ready-to-Wear Clothing*. Woodhead Publishing, 2007.
- Ashelford, Jane. *The Art of Dress: Clothes and Society 1500-1914*. London: The National Trust, 1996.

- Banks, J. A. *Prosperity and Parenthood: A Study of Family Planning among the Victorian Middle Classes*. London: Routledge & Kegan Paul, 1954.
- Barringer, Tim. "The South Kensington Museum and the Mid-Victorian Moment", *Victorian: The Style of Empire*. Tronto: Decorative Arts Institute, 1996.
- Beetham, Margaret. *A Magazine of Her Own? Domesticity and Desire in the Women's Magazine, 1800-1914*. London: Routledge, 1996.
- Bell, C. *Middle-Class Families*. London: Routledge and Kegan Paul, 1968.
- Benson, Ned Harold. *The Ancestor and Descendants of John Lewis Benson and His Sister and Brother: A Genealogy and Social History*. Author House, 2011.
- Bird, Edward. "The Development of Art and Design Education in the United Kingdom in the Nineteenth Century". Ph.D. thesis. The University of Loughborough, 1992.
- Booth, Michael. *Victorian Specular Theater 1850-1910*. Routledge Kegan & Paul Books, 1981.
- Brandon, Ruth. *Singer and Sewing Machine: A Capitalist Romance*. London: Barrie & Jenkins, 1977.
- Breward, Christopher. *The Culture of Fashion: A New History of Fashionable Dress*. Manchester University Press, 1995.
- *The Hidden Consumer: Masculinities, Fashion, and City Life 1860-1914*. Manchester University Press, 1999.
- Brockett, Linus Pierpont, Henry Barnard. *Our Country's Wealth and Influence: Shown by Tracing in Historical Form from Year to Year and Decade to Decade, from 1620 to 1880*. L. Stebbins, 1882.
- Burstyn, Joan N. *Victorian Education and the Ideal of Womanhood*. New Jersey: Barnes & Noble Books, 1980.
- Callen, Anthea. *Women Artist of the Arts and Crafts Movement 1870-1914*. New York: Pantheon Books, 1979.
- Calloway, Stephan. *The House of Liberty: Masters of Style & Decoration*. London: Pyramid, 1989.
- Calvet, Robyne Erica. "Fashioning the Artist: Artistic Dress in Victorian Britain, 1848-1900." Ph.D. thesis. The University of Glasgow, 2012.
- Cannadine, David. "The Context, Performance and Meaning of Ritual: The British Monarchy and the Invention of Tradition, c.1820-1977". Eric Hobsbawn and Terence

- Ranger, eds. *Invention of Tradition*. Cambridge: Polity, 1983.
- *Ornamentalism: How the British Saw their Empire*. Oxford University Press, 2001.
- Caplin, Mme Roxey A. *Health and Beauty: or Corsets and Clothing Constructed in Accordance with the Physiological Laws of the Human Body*. London: Darton & Co., 1854.
- Chapman, Don. *Wearing the Trousers: Fashion, Freedom and the Rise of Modern Women*. Amberley Publishing, 2017.
- Clabburn, Pamela, Penelope Alfrey. *The Norwich Shawl: Its History and a Catalogue of the Collection at Stranger Hall Museum*. HMSO, 1995.
- Clark, G. Kitson, *The Making of Victorian England*. London: Routledge, 1985.
- Cole, Daniel James. "Heritage and Innovation: Charles Frederick Worth, John Redfern, and the Down of Modern Fashion", *Journal Search Mode*, Institut Francais de la Mode, 2011.
- Collingham, Elizabeth M. *Imperial Bodies: the Physical Experience of Raj, c.1800-1947*. Cambridge University Press, 2001.
- Grace Roger Cooper. *The Invention of the Sewing Machine*. Washington: Smithsonian Institution, 1968.
- Cowgill, Rachel, Julian Ruston. *Europe, Empire, and Spectacle in Nineteen-Century British Music*. Waverley: Ashgate Publishing, 2006.
- Cox, Shelly. *Royal School of Needlework Book of Embroidery*. Turnbridge Wells: Search Press, 2018.
- Crow, Duncan. *The Victorian Woman*. London: George Allen & Unwin, 1971.
- Cumming, Mark. *The Carlyle Encyclopedia*. Fairleigh Dickinson University Press, 2004.
- Cunningham, Patricia A. *Reforming Women's Fashions, 1850-1920: Politics, Health, and Art*. Kent, OH: Kent State University Press, 2003.
- Cunnington, C. Willett. *English Women's Clothing in the Nineteenth Century: A Comprehensive Guide with 1117 Illustrations*. New York: Dover Publications, 1990.
- Cunnington, C. Willett, Phillis Cunningham. *The History of Underclothes*. London: M. Joseph, 1951.
- Cunnington, Phillis. and Alan Masfield. *English Costume for Sports and Outdoor Recreation: From the 16th to the 19th Centuries*. London: Adam & Charles Black, 1969.

- Curtin, Michael. *Propriety and Position: A Study of Victorian Manners*. New York: Garland, 1987.
- David, Alison Matthews. "Cutting a Figure: Tailoring, Technology and Social Identity in Nineteenth-Century Paris." Ph.D. thesis. The Loughborough University, 1992.
- *Fashion Victims: The Dangers of Dress Past and Present*. London: Bloomsbury Publishing, 2015.
- Davidoff, Leonore and Catherine Hall. *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class 1780-1850*. London: Hutchinson, 1987.
- Davis, Matthew P. *The Tailors of London and their Guild, c.1300-1500*. Oxford University, 1994.
- Davis, Robert Bruce. *Peacefully Working to Conquer the World: Singer Sewing Machine in Foreign Market, 1854-1920*. New York : Arno Press, 1976.
- Denny, Colleen. "At the Temple of the Grosvenor Gallery as Palace of Art: An Exhibition Model". eds, Susan P. Casteras and Collen Denny, *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England*. London: Yale University Press, 1996.
- Douglas, Andrey. "Cotton Textiles in England: The East India Company's Attempt to Exploit Developments in Fashion 1660-1721", *Journal of British Studies*, vol.8, no.2, 1969.
- Draznin, Yaffa Claire, *Victorian London's Middle-Class Housewife: What She Did All Day*. Connecticut & London: Greenwood Press, 2001.
- Dyce, William, "Lecture on Ornament Delivered to the Students of the London School of Design", *Journal of Design*, vol.1, no.2, March, 1849.
- Echard, Sian. *Printing the Middle Age*. University of Pennsylvania Press, 2013.
- Edelstein, T. J. "They sang The Song of the Shirt: The Visual Iconography of the Seamstress", *Victorian Studies*, 23, 1980.
- Emery, Joy Spanabel. *A History of the Paper Pattern Industry: the House Dressmaking Fashion Revolution*. London: Bloomsbury, 2014.
- Erwin, John. *Indian Textile in the Seventeenth Century, Part III*. Bengal: Calico Museum of Textiles, 1857.
- Ewing, Elizabeth. *Fashion in Underwear*. New York: Dover Publications, 2010.
- Flugel, John Carl. *The Psychology of Clothes*. London: The Hogarth Press, 1930.
- Fortunato, Paul. *Modernist Aesthetics and Consumer Culture in the Writings of Oscar*

- Wilde. London: Routledge, 2013.
- Frank, Isabelle. eds. *The Theory of Decorative Art: An Anthropology of European & American Writings, 1750-1940*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- Fraser, Hamish W. *The Coming of the Mass Market 1850-1914*. London: Macmillan, 1981.
[フレーザー, W. ハミッシュ. 『イギリス大衆消費社会の到来—1850-1914年』 徳島達朗・友松憲彦・原田政美訳、梓出版者、1993年.]
- Fry, Roger. “An Essay in Aesthetics”, ed., J. B. Bullen, *Vision and Design*. New York: Dover Publications INC, 1998. [フライ, ロジャー. 『ヴィジョンとデザイン』 蜂巢泉・堀川麗子訳、水声社、2019年.]
- Gere, Charlotte, Lesley Hoskins. *The House Beautiful: Oscar Wild and the Aesthetic Interior*. London: Geffrye Museum, 2000.
- Gernsheim, Alison. *Victorian & Edwardian Fashion: A Photographic Survey*. New York: Dover Publications, 1963.
- Ginsburg, Madeline, “Rug to Riches: The Second-Hand Clothes Trade 1700-1978”, *Costume*, vol. 14, 1980.
- Gloag, John. *Victorian Comfort: A Social History of Design from 1830-1900*. New York: Macmillan, 1961.
- ‘Introduction to the Dover Edition’, in Charles Eastlake, *Hints on Household Taste*. London: Dover Publications, 1969.
- Godley, Andrew. ‘Comparative Labour Productivity in British and American Clothing Industries 1850-1950’, *Textile History*, vol.28, no.1, 1997.
- “The Development of the Clothing Industry: Technology and Fashion”, *Textile History*, vol.28, no.1, 1997.
- “Homeworking and the Sewing Machine in the British Clothing Industry 1850-1905”, *The Culture of Sewing: Gender, Consumption and Home Dressmaking*, ed. Barbara Burman. Oxford: Berg, 1999.
- Godwin, E.W. “Dress and its Relation to Health and Climate”, *Handbook for the International Health Exhibition*. London: William Clowes & Sons, 1884.
- Gombrich, Ernst. *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Oxford: Phaidon, 1979.
- Graham, Kelly. *Gone to the Shops: Shopping in Victorian England*. California: ABC-CLIO, 2008.

- Hamilton, Walter. *The Aesthetic Movement in England*. London: Reeve & Turner, 1882.
- Hattersley, Roy. *The Edwardians*. New York: St. Martins Publishing Group, 2015.
- Hobsbawn, Eric. *The Age of Empire: 1875-1914*. New York: Vintage Books, 1989.
- Hollander, Anne. *Seeing Through Cloths*. New York: Viking Press, 1978. [ホランダー, アン. 『性とスーツ』中野香織訳、白水社、1997年.]
- Hoppen, K. Theodore. *The Mid-Victorian Generation 1846-1886*. Clarendon Press, 1998.
- Howe, Bea. *Arbiter of Elegance*. London: Harvill Press, 1967.
- Howksley, Lucinda. *The Mystery of Princess Louise: Queen Victoria's Rebellious Daughter*. New York: Random House, 2013.
- Ibeh, Christopher. C. *Thermoplastic Materials: Properties, Manufacturing Methods, and Applications*. CRC Press, 2011.
- Ingold, Tim. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge, 2013. [インゴルド, ティム. 『メイキング: 人類学・考古学・芸術・建築』金子遊・水野友美子・小林耕二訳、左右社、2017年.]
- ISMCS News*, no.128, the International Sewing Machine Collectors' Society, November, 2017.
- Jeffreys, J. B. *Retail Trading in Britain 1850-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 1954.
- Jones, Owen, *The Grammar of Ornament*. London: Bernrd Quaritch, 1868. [ジョーンズ, オーウェン. 『世界装飾文様 2020, I・II』学習研究社、1987年]
- Kortsch, Christine Bayles. *Dress Culture in Late Victorian Women's Fiction: Literacy, Textiles, and Activism*. London: Routledge, 2009.
- Kramer, Dale. "The Cry That Binds: Oliphant's Theory of Domestic Tragedy" in *Margaret Oliphant: Critical Essay on a Gentle Subversive*, eds. P. J. Trela. Cranbury, N J. Associated University Presses, 1995.
- Kriegel, Lara. *Grand Designs: Labor, Empire, and the Museum in Victorian Culture*. Duke University Press, 2007.
- Kunzle, David. *Fashion and Fetishism: a Social History of the Corset, Tight-Lacing and Other Forms of Body-Sculpture in the West*. New Jersey: Rowman and Littlefield, 1982.
- Lancaster, Bill. *The Department Store: A Social History*. Leicester University Press, 1995.
- Laver, James. *A Concise History of Costume*. London: H. N. Abrams, 1969.
- *Costume & Fashion*. London: Thames and Hudson, 1996.

- Leander, John. *A History of American Manufactures from 1608 to 1860*, vol.3. Edward Young & Co., 1868.
- Levi-Strauss, Monique. *The Romance of the Cashmere Shawl*. India: Mapin Publishing Pvt Ltd, 1987.
- Logan, Thad. *The Victorian Parlour: A Cultural Study*. Cambridge University Press, 2001.
- Lowerson, John, John Myerscough. *Time to Spare in Victorian England*. Hassocks, Sussex: Harvester Press, 1977.
- Mackenzie, John. *Imperialism and Popular Culture*. Manchester University Press, 1986.
- Maltz, Diana. *British Aestheticism and the Urban Working Classes 1870-1900: Beauty for People*. London: Palgrave Macmillan, 2006.
- Marsh, Jan. *Jane and May Morris: A Biographical Story 1839-1938*. London: Pandora Press. 1986.
- Mayhew, Henry. *London Labour and London Poor: a Cyclopaedia of the Condition and Earnings of Those Cannot Work and Those That Will Not Work*, vol.4. London: Dover, 1968.
- McBride, Theresa M. *The Domestic Revolution: the Modernisation of Household Service in England and France, 1820-1920*. London: Croon Helm, 1976.
- McCracken, G. *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988.
- Morris, Barbara J. *Victorian Embroidery: An Authoritative Guide*. Courier Corporation, 2003.
- Mossman, Rachael G. *Design Techniques of Kashmir Handloom Textiles*. Read Book Ltd., 2016.
- Muir, Meta. *The Edinburgh Shawl in A Century of Scottish Shawl Making*. Edinburgh: Corporation Libraries and Museums Committee, 1962.
- Munro, Jane. "More Like a Work of Art than of Nature: Darwin, Beauty and Sexual Selection". Donald, Diana and Jane Munro. eds. *Endless Formed Charles Darwin Natural Science and the Visual Arts*. New Haven and London: Yale University Press, 2009.
- Murdoch, Lydia. *Daily Life of Victorian Women*. Westport: Greenwood Press, 2013.
- Peel, Constance Dorothy. *A Hundred Wonderful Years: Social and Domestic Life of a*

- Century, 1820-1920*. London: John Lane the Bodley Head, 1926.
- Newton, Stella Mary. *Health, Art and Reason: Dress Reformers of the 19th Century*. London: John Murray, 1974.
- Nicklas, Charlotte Crosby. "Splendid Hues: Colour, Dyes, Everyday Science, and Women's Fashion, 1840-1875." Ph.D. thesis. The University of Brighton, 2009.
- North, Susan. "John Redfern and Sons, 1847 to 1892", *Costume*, vol.42, 2008.
- Oddy, Nicholas. "A Beautiful Ornament in the Parlour or Boudoir: The Domestication of the Sewing Machine", *The Culture of Sewing: Gender, Consumption and Home Dressmaking*, ed. Barbara Burman. Oxford: Berg, 1999.
- ja
- Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London: I.B. Tauris, 1984.
- Perkin, Joan. "Sewing Machines: Liberation or Drudgery for Women?", *History Today*, vol.52, 12, 2002.
- Perkin, Joan. *Victorian Women*, New York University Press, 1995.
- Pevsner, Nikolaus. *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*. London: Faber & Faber, 1936. [ペヴスナー, ニコラス. 『モダン・デザインの展開—モリスからグロピウスまで』 白石博三訳、みすず書房、1957年.]
- Prettejohn, Elizabeth. *Modern Painters, Old Masters: The Art of Imitation from the Pre-Raphaelites to the First World War*. New Haven and London: Yale University Press, 2017.
- Pugin, A.W. *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*. London: John Weale, 1841.
- Pullan, Matilda Marian. *The Lady's Manual of Fancy-Work: A Complete Instructor in Every Variety of Ornamental Needle-Work*. New York: Dick & Fitzgerald Publishers, 1858.
- Rappaport, Erika Diane. *Shopping for Pleasure: Women in the Making in London West End*. Princeton: Princeton UP, 2000.
- Rappaport, Zvi. *The Chemistry of Anilines*. New York: John Wiley & Son, 2007.
- Raverat, Gwen. *Period Piece: A Cambridge Childhood*. London: Faber and Faber, 1952.
- Redgrave, Richard. *An Elementary Manual of Colour, with a Catechism: to be Used with the Diagram Illustrating the Harmonious Relations of Colour*. London: Chapman & Hall, 1853.

- Reilly, Valerie. *The Paisley Pattern*. Glasgow: Richard Drew, 1987.
- Remoortel, Marianne Van. *Women and the Victorian Periodical: Living by the Press*. Palgrave Macmillan, 2015.
- Richards, Thomas. *The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851-1914*. California: Stanford University Press, 1990.
- Rosner, Victoria. *Modernism and the Architecture of Private Life*. Columbia University Press, 2005.
- Rowell, George. *The Victorian Theater 1792-1914*. Cambridge University Press. 1978.
- Sala, George A. *Gaslight and Daylight*. London: Chapman & Hall, 1859.
- Said, Edward, *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978.
- Ruskin, John. *The Modern Painters*, vol.1. New York: General Books, 2012.
- *The Modern Painters*, vol.2. London: George Allen, 1906.
- *The Seven Lamps of Architecture*. The Work of John Ruskin. New York: Lovell Coryell and Co., 1900.
- *The Stones of Venice*, New York: Lovell Coryell and Co., 1951-53. [ラスキン, ジョン. 『ゴシックの本質』川端康雄訳、みすず書房、2012年. 『続ヴェネツィアの石—ルネサンスとグロテスク精神—』内藤史朗訳、法藏館、2017年.]
- Rasmussen, Parnilla. "Creating Fashion: Tailors' and Seamstresses' Work with Cutting and Construction Techniques in Women's Dress, c. 1750-1830", *Fashionable Encounters: Perspectives and Trends in Textile and Dress in Early Modern Nordic World*. Oxbow Books, 2014.
- Sala, George A. *Gaslight and Daylight*. London: Chapman & Hall, 1859.
- Sanford, Elizabeth. *Women, in Her Social and Domestic Character*. London: Longman, 1839; rept., Thoemmes Press, 2002.
- Schaffer, Tallia. *The Foregotten Female Aesthetes: Literary Culture in Late-Victorian England*. London: University Press of Virginia, 2000.
- Shannon, Brent. *The Cut of His Coat: Men, Dress and Consumer Culture in Britain, 1860-1914*. Ohio University Press, 2006.
- Shonfield, Zuzanna. "Miss Narshall and the Cimabue Browns", *Costume*, vol.13, 1979.
- Smith, Alison. *The Victorian Nude: Sexuality, Morality, and Art*. Manchester: Manchester University Press, 1996.
- Smith, Woodruff. *Consumption and the Making of Respectability 1600-1800*. London:

Routledge, 2012.

Steinbach, Susie L. *Understanding the Victorians: Politics, Culture and Society in Nineteen-Century Britain*, London: Routledge, 2016.

Steel, Valerie. *The Corset: A Cultural History*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.

--- *Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to Jazz Age*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

Steinbach, Susie L. *Understanding the Victorians: Politics, Culture and Society in Nineteen-Century Britain*. London: Routledge, 2016.

Strasdin, Kate. *Inside the Royal Wardrobe: A Dress History of Queen Alexandra*. Bloomsbury Publishing, 2017.

Taine, Hyppolite. *Notes on England*. New York: Henry Holt and Company, 1885.

Tierney, Tom. *Late Victorian and Edwardian Fashions*. Massachusetts: Courier Corporation, 2005.

Tosh, John. *A Man's Place: Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England*. New Haven and London: Yale University Press, 1999.

Toulmin, Vanessa, Simon Popple. *Visual Delight Two : Exhibition and Reception*. Paris : John Libbey Eurotext, 2005.

Turner, Bryan S. *The Body and Society: Explorations in Social Theory*. Basil Blackwell, 1984. [ターナー, ブライアン. 『身体と文化—身体社会学試論—』小口信吉、藤田弘人、泉田渡、小口孝司訳、文化書房博文社、1999年.]

Vanier, Hanriette. *La mode et ses métiers, frivolities et lutes des classes*, Armand Colin, 1960.

Wahl, Kimberly. *Dressed as in a Painting: Women and British Aestheticism in an Age of Reform*. Durham: University of New Hampshire Press, 2013.

Ward, Megan. "A Charm in Those Fingers : Patterns, Taste, and the English Women's Domestic Magazine", *Victorian Periodicals Review* 41, 3, 2008.

White, Cynthia L. *Women's Magazines 1693-1968*. Michael Joseph, 1970.

Wilson, Paul C. *How Inventions Really Happen: The Sewing Machine Story, in Five Lives*. Dog Ear Publishing, 2017.

Wood, Christopher. *Victorian Panorama: Paintings of Victorian Life*. London: Faber, 1976.

Wornum, Ralf Nicholson. "The Exhibition as a Lesson in Taste", *The Art-Journal*

- Illustrated Catalogue*. London: George Virtue, 1851.
- Wosk, Julie. *Women and the Machine: Representation from the Spinning Wheel to the Electronic Age*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 2001.
- Yeats, John. *The Technical History of Commerce: or, Skilled Labour Applied to Production*. Scribner, Welford & Armstrong, 1878.
- Yen, Ya-Lei. "Clothing Middle-Class Women : Dress, Gender and Identity in Mid-Victorian England c. 1851-1875." Ph.D. thesis. Royal Holloway, University of London, 2014.
- Young, Hilary. *Designs for Shawls*. London: Webb & Bower, 1988.
- Zakreski, Patricia. "Fashioning the Domestic Novel: Rewriting Narrative Patterns in Margaret Oliphant's *Phoebe Junior and Dress*", *Journal of Victorian Culture*, vol.21, no.1, 2016.

邦文文献

- アドバーガム, アリソン.『リバティ―百貨店―ドキュメント』愛甲健児訳、PARCO 出版局、1978 年.
- ウィリアムズ, ロザリンド.『夢の消費革命』吉田典子・田村真理訳、工作舎、1996 年.
- ウェブレン, ソースティン.『有閑階級の理論』小原敬士訳、岩波書店、1961 年.
- エーコ, ウンベルト、ジョルジュ・ロマッツィ編「服装は生きている―モードの言語学」『モードは語る』大石敏雄訳、サイマル出版会、1973 年.
- エリアス, ノルベルト.『文明化の過程』(上―ヨーロッパ上流階級の風俗の変遷、下―社会の変遷・文明化の理論のための見取図) 赤井慧爾他訳、法政大学出版局、1977 年.
- エントウイスル, ジョアン.『ファッションと身体』鈴木信雄訳、日本経済評論社、2005 年.
- オースティン, ジェイン.『ジェイン・オースティンの手紙』新井潤美編訳、岩波書店、2004 年.
- オースティン, ジェイン.『分別と多感』中野康司訳、筑摩書房、2007 年.
- カーライル, トマス.『衣裳哲学』土井晩翠訳、日本国書株式会社、1909 年.
- カーン, スティーブン.『視線』高山宏訳、研究社、2000 年.
- カーン, スティーブン.『肉体の文化史』喜多迅鷹・喜多元子訳、法政大学出版局、1989 年.
- ギーディオン, ジークフリート.『機械史の文化史―ものいわぬものの歴史』柴久庵祥二訳、鹿島出版会、1977 年.
- クラーク, ケネス.『ザ・ヌード―理想的形態の研究』高階秀爾・佐々木英也訳、筑摩書房、

2004年.

クロフォード, テレンス.『アンブレラー傘の文化史』別宮貞徳・中尾ゆかり・殿山直子訳、八坂書房、2002年.

グロー, フランソワ=マリー.『オートクチュール—パリ・モードの歴史』中川高行、柳嶋周訳、鈴木桜子監修、白水社、2012年.

ゴンブリッチ, エルンスト.『装飾芸術論』白石和也訳、岩崎美術社、1989年.

サンローラン, セシル.『女性下着の歴史』深井晃子訳、Edition Wacoal、1989年.

シルヴァーマン, デボラ.『アール・ヌーヴォー—フランス世紀末と「装飾芸術」の思想』天野知香・松岡新一郎訳、青土社、1999年.

スパーク, ペニー.『パステルカラーの罫—ジェンダーのデザイン史』菅靖子・暮沢剛巳・門田園子訳、法政大学出版局、2004年.

セネット, リチャード.『公共性の喪失』北山克彦・高階悟訳、晶文社、1991年.

ダーウィン, チャールズ.『人間の由来(上)』長谷川眞理子訳、講談社、2016年.

ダーウィン, チャールズ.『人間の由来(下)』長谷川眞理子訳、講談社、2016年.

ディディ=ユベルマン, ジョルジュ.『ヴィーナスを開く—裸体、夢、残酷』宮下志朗・森元庸介訳、白水社、2002年.

ネイラー, ジリアン.『アーツ・アンド・クラフツ運動』川端康雄・菅靖子訳、みすず書房、2013年.

トゥアン, イーファー.『個人空間の誕生—食卓・家屋・劇場・世界』、阿部一訳、せりか書房、1993年.

ドゥボール, ギー.『スペクタクルの社会』木下誠訳、筑摩書房、2003年.

ハーヴェイ, ジョン.『黒服』太田良子訳、研究社、1997年.

バード, ペネロープ.『ジェイン・オースティン ファッション』能澤慧子・杉浦悦子訳、テクノレビュー、2007年.

バルザック, オノレ・ド.『風俗研究』山田登世子訳・解説、藤原書店、1992年.

バルト, ロラン.「衣服の歴史と社会学」『ロラン・バルト著作集 2 演劇のエクリチュール』大野多加志訳、みすず書房、2005年.

バルト, ロラン.「言葉と衣服」『ロラン・バルト著作集 4 記号学への夢』塚本昌則訳、みすず書房、2005年.

バルト, ロラン.『モード論集』山田登世子訳、筑摩書房、2011年.

ブーアスティン, ダニエル・ジョセフ.『幻影の時代—マスコミが製造する事実』星野郁美・後藤和彦訳、東京創元社、1964年.

フォーティエ, アドリアン. 『欲望のオブジェーデザインと社会 1750-1980』高島平吾訳、鹿島出版会、1992年.

フォンタネル, ベアトリス. 『ドレスの下の歴史—女性の衣装と身体』2000年』吉田晴美訳、原書房、2001年.

フーコー, ミシェル. 『性の歴史 I 知への意思』渡辺守章訳、新潮社、1986年.

フリードバーグ, アン. 『ウィンドウ・ショッピング—映画とポストモダン』井原慶一郎・宗洋・小川明子訳、松柏社、2008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.

ベンヤミン, ヴァルター. 『パサージュ論 第1巻』今村仁司・三島慶一他訳、岩波書店、2003年.

ベンヤミン, ヴァルター. 『ベンヤミン・コレクション、①近代の意味』浅井健二郎・久保哲司訳、筑摩書房、2013年.

ポー, エドガー・アラン. 「室内装飾の哲学」松原正訳、『ポオ全集3』東京創元社、1963年.

ボードリヤール, ジャン. 『象徴交換と死』今村仁司・塚原史訳、筑摩書房、1992年.

ポロック, グリゼルダ. ロジカ・パーカー. 『女・アート・イデオロギー』荻原弘子訳、新水社、1994年.

マクドナルド, スチュアート. 『美術教育の歴史と哲学』中山修一・織田芳人訳、玉川大学出版部、1990年.

マニユエル・シャルビー. 「熱狂と羞恥心—19世紀のパリ、ロンドン、ニューヨークにおけるゴム製衣類」『Fashion Talk…』vol.2、2015年.

マルクス, カール. 『資本論(二)』向坂逸郎訳、岩波書店、1969年.

ラスキン, ジョン. 『胡麻と百合』石田憲次・照山正順訳、岩波書店、1935年.

リュリー, アリソン. 『衣服の記号論』木幡和枝訳、文化出版局、1987年.

ルドフスキー, バーナード. 『みっともない人体 (からだ)』加藤秀俊・多田道太郎訳、鹿島出版社、1979年.

ルッチオーニ, ウージェニー・ルモワーヌ. 『衣服の精神分析』鷺田清一・柏木治訳、産業図書、1993年.

レーヴァー, ジェームズ. 『西洋服装史』中川晃訳、洋販出版株式会社、1973年.

レシュブルク, ヴィンフリート. 『旅行の進化論』林龍代・林健生訳、青弓社、1999年.

ワイルド, オスカー. 『ドリアン・グレイの肖像』福田恆存訳、新潮社、2004年.

石山彰編『日英仏独対照服飾辞典』ダヴィッド社、1972年.

- 井野瀬久美恵『大英帝国という経験』講談社、2017年.
- 梅原淳『鉄道ダイヤを支える技術：閉塞、信号、合図、標識』秀和システム、2016年.
- 逢見明久「劇場人としてのワイルド」『英米文学』駒澤大学文学部英米文学科紀要、第43号、2008年.
- 岡田譲、伊藤紀之、景平一恵『一九世紀ヨーロッパファッション・プレート』講談社、1980年.
- 荻原弘子「19世紀後半のイギリスの tailor-made costume—女性誌 *The Queen* を中心に」『国際服飾学会誌』第33号、2008年.
- 荻野哉「ラスキンの“aesthetic”概念再考—後期の美術講義を手がかりに」、山口恵里子 編著『ロンドン—アートとテクノロジー』第8巻、竹林舎、2014年.
- 小野寺玲子「無垢とエロスの合わせ鏡—オーガスタス・レオポルト・エッグ《旅の道連れ》考」田中正之編著『イギリス美術叢書Ⅱ フィジカルとソーシャル—ウィリアム・ホガースからエプスタインへ』ありな書房、2017年.
- 鹿島茂『デパートを発明した夫婦』講談社、1991年.
- 菅野ももこ「デュ・モーリアのカリカチュアと美学的ドレスの背景としての唯美主義運動—雑誌『パンチ』を中心に—」『服飾文化学会誌』第13巻、1号、2012年.
- 鍛島康子『既製服の時代—アメリカ衣服産業の発展—』家政教育社、1988年.
- 北方晴子「ル・モントゥール・ドゥ・ラ・モード (1843-1910)」『文化女子大学図書館所蔵服飾関連雑誌解題・目録』、2005年.
- 北山晴一『おしゃれの社会史』朝日新聞社、1991年.
- 黒川高明『ガラスの技術史』アグネ技術センター、2005年.
- 好田由佳「ヴィクトリア朝後期における女性スポーツ服の研究—ローンテニスを中心に—」日本女子大学、博士論文、2011年.
- 好田由佳「ヴィクトリア朝後期の女性雑誌の役割—『ガールズ・オウン・ペーパー』のファッション記事をとおして」『日本家政学会誌』第60号、2009年.
- 好田由佳「パンチ誌における服飾」『堺女子短期大学紀要』第32号、1997年.
- 草光敏雄「機械化とデザイン」『技術と文明』8巻2号、1998年.
- 古賀令子『コルセットの文化史』青弓社、2004年.
- 米今由希子「19世紀後期イギリスにおける合理服協会の衣服改革: *The Rational Dress Society's Gazette* から」『日本家政学会誌』第59号、2008年.
- 坂井妙子『ウエディングドレスはなぜ白いのか』頸草書房、1997年.
- 坂井妙子「ヴィクトリア朝におけるイギリス人のファッションセンス」『日本家政学会誌』

第 65 号、2014 年.

坂井妙子『『虚栄の市』におけるカシミア・ショールのディスコース—女性登場人物の心理・性格・感情—』『国際服飾学会誌』第 40 号、2011 年.

坂井妙子『メイド服とレインコート—ブリティッシュ・ファッションの誕生』頸草書房、2019 年.

佐々井啓編著『ファッションの歴史—西洋服飾史—』朝倉書店、2003 年.

佐々井啓『ヴィクトリアン・ダンディー—オスカー・ワイルドの服飾観と「新しい女」—』頸草書房、2015 年.

佐藤八寿子「〈研究ノート〉リスペクタビリティとは何か」『教育・社会・文化研究紀要』第 5 号、1998 年.

重富公生「19 世紀半ばイギリス産業の自己認識」『国民経済雑誌』第 195 巻、3 号、2007 年.

菅靖子『イギリスの社会とデザイン—イギリスの社会とデザイン』彩流社、2005 年.

菅靖子「ヴィクトリア朝における趣味の政治学」『一橋論叢』第 125 巻、第 3 号、2001 年.

杉本圭子「カシミア・ショールの十九世紀—モードについての—考察」『明學佛文論叢』39 号、2006 年.

鈴木桜子「19 世紀イギリスにおける改良服とその周辺」『杉野服飾大学・同短期大学部紀要』第 6 号、2007 年.

高階秀爾『世紀末芸術』筑摩書房、2008 年.

高嶋啓「透過素材による空間表現」『筑波学院大学紀要』第 14 号、2019 年.

高山宏『世紀末異貌』三省堂、1990 年.

高山宏『テキスト世紀末』ポラ文化研究所、1992 年.

竹内有子「水晶宮の展示：1851 年の大博覧会とヘンリー・コール」『神戸大学表現文化研究会紀要』vol.4,2、2005 年.

武田美保子『〈新しい女〉の系譜—ジェンダーの言説と表象』彩流社、2003 年.

谷田博幸『唯美主義とジャパニズム』名古屋大学出版会、2004 年.

玉川長一郎「コルセットの功罪」『Soen eye』第 28 号、文化女子大学ファッション情報科学研究所、1997 年.

丹野郁『服飾の世界史』白水社、1985 年.

塚谷恒雄『環境科学の基本：新しいパラダイムは生まれるか』科学同人、1997 年.

辻ますみ『ヨーロッパのテキスタイル史』岩崎美術社、1996 年.

角山栄、村松健次『産業革命と民衆』河出書房新社、1992 年.

徳井淑子『黒の服飾史』河出書房新社、2019年。

友松憲彦『近代イギリスの日用品の流通—19世紀ロンドンの労働者生活』晃洋書房、2016年。

戸矢理衣奈『下着の誕生—ヴィクトリア朝の社会史』講談社、2000年。

長島伸一『世紀末までの大英帝国—近代イギリス社会生活史素描』法政大学出版局、1987年。

中野香織『スーツの神話』文藝春秋、2000年。

成実弘至「ファッションと建築の近さについて」『10+1』第34号、INAX出版、2004年。

能澤慧子『モードの社会史—西洋近代服の誕生と展開』有斐閣選書、1991年。

能澤慧子『二十世紀モード—肉体の解放と表出』講談社、1994年。

能澤慧子「ロセッティの絵画作品における女性の服装に関する史的考察」『文化女子大学紀要』第19集、1988年。

日置久子『女性の服飾文化史—新しい美と機能性を求めて』西村書店、2006年。

久守和子・中川僚子編著『〈インテリア〉で読むイギリス小説—室内空間の変容』ミネルヴァ書房、2003年。

平芳裕子「一九世紀半ばのイギリスにおける『お針子』の表象」『神戸大学大学院人間発達環境学研究科紀要』第5巻 第1号、2011年。

平芳裕子『まなごしの装置—ファッションと近代アメリカ』青土社、2018年。

前田重朗「1850年代ダブリンにおける小規模小売店 Monster House 問題」『明治大学経営論集』vol.25、明治大学経営学研究所、1977年。

眞嶋史叙「ファッションとロンドン—技術革新がもたらしたドレスシルエットの変遷—」、山口恵里子 編著『ロンドン—アートとテクノロジー』第8巻、竹林舎、2014年。

松浦京子「ロンドンの既婚女性の賃金労働—19世紀後半から20世紀初頭まで」『西洋史学』152号、1989年。

松岡光治編著『ギヤスケルで読むヴィクトリア朝前半の社会と文化 生誕二百年記念』溪水社、2010年。

松坂雅子「近代イギリスにおける織物とデザイン： 1851年ロンドン万国博覧会を通じた「趣味」の教育をめぐる」『東西南北2016』和光大学総合文化研究所年報、2016年。

松村昌家『大英帝国博覧会の歴史—ロンドン・マンチェスター二都物語』ミネルヴァ書房、2014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。

松本三枝子『闘うヴィクトリア朝女性作家たち』彩流社、2012年。
村松昌家『大英帝国博覧史の歴史—ロンドン・マンチェスター二都物語』ミネルヴァ書房、2014年。
村岡健次、川北稔編著『イギリス近代史—宗教改革から現代まで』ミネルヴァ書房、1986年。
藪亨『近代デザイン史—ヴィクトリア朝初期からバウハウスまで』丸善、2002年。
山崎正和『装飾とデザイン』中央公論新社、2015年。
山口恵里子『椅子と身体—ヨーロッパにおける「坐」の様式—』ミネルヴァ書房、2006年。
山田眞實『リバティ・デザイン—「文化資本」としての「よき趣味」』創元社、1999年。
山名邦和『概説イギリス服飾史』関西衣生活研究会、1984年。
山村明子『ヴィクトリア朝の女性たち—ファッションとレジャーの歴史』原書房、2019年。
山村明子「19世紀後半から20世紀初頭のイギリス女性服飾におけるスポーツからの影響」日本女子大学、博士論文、2012年。
山村明子「19世紀女性の乗馬服とその特質」『服飾美学会』第33号、服飾美学会、2001年。
行吉哉女『英国服飾史』神戸女子短期大学部、1953年。
横田尚美「1870年代の通信販売商品に見る女性服の実像—パリ・ルーブル百貨店の通信販売カタログを資料として—」『江戸川大学研究紀要』第22号、2012年。
輪湖美帆「芸術家としての消費者—Oscar Wild のアメリカ講演(1882年)における室内装飾・服装マニュアル本の影響を中心に」『英文学研究』vol.IV, 2012年。
鷺田清一『ちぐはぐな身体—ファッションって何?』筑摩書房、2005年。
鷺田清一『ひとはなぜ服を着るのか』筑摩書房、2012年。
『化学はじめて物語』、日本化学工業協会、2006年。
『ペイズリー文様の展開—カシミア・ショールを中心に 特別展』展覧会カタログ、渋谷区松濤美術館、1993年。

ウェブサイト

- Burlington arcade. <<http://www.burlington-arcade.com>>
- Bustle, by W. Townsend, US patent office.
<<http://patents.google.com/patent/US457172>>
- Crinolines, Crinolettes, Bustles and Corset from 1860-80, V&A museum website.
<<http://www.vam.ac-uk/content/articles>>
- Gentleman' s gazette <<http://www.gentlemansgazette.com>>

- The height of fashion in 1860's Dublin : carte-de- visite by Thomas North, Grafton Street. <<http://jacolette.wordpress.com>>
- Sewing Machine <<http://www.sciencemuseum.org.uk>>
- ジョージ・ポープ・モリス 「ミシンの歌 (Song of the Sewing Machine)」
<<https://www.public-domain-poetry.com/george-pope-morris>>
- *Oxford English Dictionary* <<http://www.oed.com/view>>

図版一覧

序論

表 0-1. 本論で主に扱うミドルクラス向け女性雑誌の基本情報

第 1 章

図 1-1. ロバート・ディグトンによるジョージ・ブライアン・ブランメルの肖像、ロンドン、ブリッジマン美術図書館所蔵.

図 1-2. ボンネットを被る女中. “Domestic Bliss”, *Punch*, vol.12, 1847, p.200.

図 1-3. ハットを被る女性. “Well! Becca!! Did you ever see such a bare-faced thing as that? For to go and wear such bonnets as them! If it was me and you as done such a thing, the whole alley’d be in a uproar.”, *Punch*, vol.26, 1854, p.206.

図 1-4. クリノリンで馬車に乗り込む女性. “Horse-Drawn Coach”, *Punch*, vol.31, 1856, p.34.

図 1-5. フープ・クリノリン. “Dress and the Lady”, *Punch*, vol.32, 1857, p.73.

図 1-6. ゴム製のクリノリン. *Punch*, vol.32, 1857, p.30.

図 1-7. スケルトン・ペチコート. ベルギー、アントワープ市モードミュージアム所蔵.

図 1-8. トムソン社のクリノリン製造工場のようす. *Happer’s Weekly*, February 19, 1859.

図 1-9. クリノリンの女性の風刺. *Punch*, vol.31, 1856, p.214.

図 1-10. クリノリンの特許. *Report of the Commissioner of Patents for the Year 1861* (Washington: Government Printing Office, 1863)

図 1-11. クリノリンを外側に吊り下げた馬車の写真 (1861)

The Howarth-Loomes Collection、エディンバラ、スコットランド国立美術館所蔵.

図 1-12. ヒップに改良を加えたクリノリン. *Report of the Commissioner of Patents for the Year 1866* (Washington: Government Printing Office, 1867), p.977.

図 1-13. 鉄製フープ・クリノリン (1871). ロンドン、ヴィクトリア&アルバ

ト博物館所蔵.

図 1-14. クリノリン専用のケース (1861-70) 京都服飾文化財団所蔵.

図 1-15. クリノリンを着用して登山する女性. “The Malvern Hills”, *Punch* vol.45, 1863, p.178.

図 1-16. オーガスタス・レオポルド・エッグ《旅の道連れ》*The Travelling Companions*, 1862 年、油彩／カンバス、65.3×78.7cm、バーミンガム、バーミンガム市美術館.

図 1-17. オットマンと呼ばれた円形ソファ. ジークフリート・ギーディオンの『機械史の文化史—ものいわぬものの歴史』榮久庵祥二訳 (鹿島出版会、1977 年), p.351.

図 1-18. 鉄パイプの椅子. 出典: ギーディオンの(1977), p.457.

表 1-1. 19 世紀初頭のイギリスの社会構成. P. Colquhoun, *A Treatise on the Wealth, Power, and Resources of British Empire*, 1815, pp.106-107,124-128. 長島伸一『世紀末までの大英帝国—近代イギリス社会史素描』(法政大学出版局、1987 年), p.95.より筆者作成.

第 2 章

図 2-1. 19 世紀初頭のカシミアショール. ロンドン、ヴィクトリア&アルバート博物館所蔵.

図 2-2. 1830-1840 年に製造のギブ&マクドナルドの模造品ショール. ロンドン、ヴィクトリア&アルバート博物館所蔵.

図 2-3. ギブ&マクドナルドのメダイヨン模様の模造品. ロンドン、ヴィクトリア&アルバート博物館所蔵.

図 2-4. フランスで製造された「ルネサンス様式」の模造品ショール. ロンドン、ヴィクトリア&アルバート博物館所蔵.

図 2-5. クリノリンドレスにショールを纏う女性、バース衣装博物館所蔵.

図 2-6. ジョージ・ハイトによるショールのデザイン. ヴィクトリア&アルバート博物館所蔵.

図 2-7. 『装飾の文法』に収集されているカシミアショールの模様. オーウェン・ジョーンズ『世界装飾文様 2020 II』(学習研究社、1987 年), 図 58 より.

図 2-8. 1851 年万博に展示されたインドの刺繍のテキスタイル. ロンドン、ヴ

イクトリア&アルバート博物館所蔵.

図 2-9. レッドグレイヴによる色彩の入門テキスト『装飾の文法』(1856). ロンドン、ナショナル・アート・ライブラリー所蔵.

図 2-10. クラフトン通りで撮影されたショールを纏う女性. *Jacquette: a gallery of Irish snapshot and vernacular photography* ホームページより.

図 2-11. ファッション・プレートでのショールの着こなし. *Le Conseiller Des Dames & Des Demoiselles*. April 1852, ロンドン、ヴィクトリア&アルバート博物館所蔵.

図 2-12. ウィリアム・パウエル・フリス《ダービー開催日》 *The Derby Day*, 1856 - 58 年、油彩/カンバス、101.6×223.5cm、ロンドン、テート・ギャラリー所蔵.

表 2-1. カシミアショールの生産推移. Frank Ames, *The Kashmir Shawl and its Indo-French Influence* (Antique Collectors' Club, 1986), p.30. より筆者作成.

第 3 章

図 3-1. トムソン社のクリノレットの広告. “Spinning in Town”, *EDM*, April 1, 1872, p.234.

図 3-2. スキナーズ社のドレス・インプルーヴァーの広告.

“Novelties in Tournures and Crinolette”, *The Ladies Monthly Magazine*, June 1, 1883, p.9.

図 3-3. Grecian bend の風刺画. “The Grecian Bend”, vol.56, *Punch*, 1869, p.132.

図 3-4. Grecian bend のシート・ミュージックの表紙絵. *Comic Song, Written, Composed and Sung by G. W. Moore, Composed and Arranged by M. Hobson*, London: Hopwood & Crew, 1869. 大英図書館所蔵.

図 3-5. プリンセスラインのドレス. ロンドン、ヴィクトリア&アルバート博物館所蔵.

図 3-6. ウィリアム・タウンゼントによる 1889 年特許取得のバツスル. *Report of the Commisioner of Patents for the Year 1891* (Washington: Government Printing Office, 1892), p.476.

- 図 3-7. アメリカン・ブレイデッド・ワイヤー社の広告. *Myra's Journal Dress and Fashion*, July 1, 1886, p.363.
- 図 3-8. スタプレイ&スミス社のバスの広告. *Myra's Journal Dress and Fashion*, June 1, 1888, p.328.
- 図 3-9. ラングドリー・バスの広告. *Myra's Journal Dress and Fashion*, May 1, 1888, p.309.
- 図 3-10. 1860年代ミドルクラスのドローイング・ルーム. Old Photo archives ホームページより.
- 図 3-11. ウェストのサイズに固執する女性の風刺画. “Fashionable Emulation”, *Punch*, vol.72, 1877, p.30.
- 図 3-12. ミュージック・ホールに集まる人々を描いた挿絵. “London Sketches —At a Music Hall”, *Graphic*, April 5, 1873, p.329.
- 図 3-13. ロンドンのリージェント・ストリートを描いた挿絵. “Regent Street windows”, *Illustrated London News*, vol.14, March 31, 1849, p.209.
- 図 3-14. ロンドン万博のテキスタイル・コーナーを描いた色彩画. Nash, Joseph. Haghe Louis and David Roberts, *Dicknsons' Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851*. London: Dicknson Brothers, 1854.
- 図 3-15. ホワイトリーの店舗の外観を描いたイラスト. *W. Whiteley's Diary, Almanac and Handbook of Useful Information*. London: William Whiteley Limited, 1877, カバー絵.
- 図 3-16. デパートのショーウィンドウに見入る女性たち. *Queen*, November 13, 1875, p.328.

第 4 章

- 図 4-1. バーシレミー・シモニアの 1829 年に制作したロック・ステッチ・マシン. ロンドン、ソーイングマシン・ミュージアム所蔵.
- 図 4-2. 1851 年にシンガー社で初の特許を得たシンガー 1 号機マシン. ロンドン、ソーイングマシン・ミュージアム所蔵.
- 図 4-3. シンガー社、1856 年制作の「亀の甲羅マシン」. ISMACS International Sewing Machine Collection's Society ホームページ.
- 図 4-4. 1873 年制作、ニュートン&ウィルソン社のプリンセス・オブ・ウェー

ルズ. ロンドン、ソーイングマシン・ミュージアム所蔵.

図 4-5. キンボール&モートン社の「ライオン型ミシン」. ロンドン、ソーイングマシン・ミュージアム所蔵.

図 4-6. ジョン・エヴァレット・ミレイ《ジェームズ・ワット・ジュニア夫人とその娘サラ》 *Mrs James Wyatt Jr and her Daughter Sarah*, 1850 年、油彩／カンバス、35.3×45.7cm、ロンドン、テート・ブリテン所蔵.

図 4-7. リチャード・レッドグレイヴ《お針子》 *The Sempstress*, 1846 年、油彩／カンバス、63.9×76.9cm、ロンドン、テート・ブリテン所蔵.

図 4-8. 「ミシンの歌」とともに掲載された挿絵. “The Song of The Sewing Machine”, *The Girl's Own Paper*, February 28, p.136.

図 4-9. 初期の家庭用ミシンの広告. *Queen*, January 7, 1871, advertisement.

図 4-10. 1875 年のウィーラー&ウィルソン社の家庭用ミシンの広告.

Amoret Tanner collection ホームページより.

図 4-11. 1870 年に登場したシンガー社のロゴマークの付いたカタログ. ロンドン、ソーイングマシン・ミュージアム所蔵.

第 5 章

図 5-1. ゴールディングの専門書の巻頭、採寸方法のイラスト. J. Golding, *New Edition of the Tailor's Assistant, or, Improved Instructor, Containing a Synthesis of the Art of Cutting to Fit the Human Form* (London: E. Wilson Bookseller, 1817)

図 5-2. モーゼス商会の店の外観を描写した広告. Isobel Armstrong. *Victorian Glass Worlds: Glass Culture and the Imagination 1830-1880*. London: Oxford University Press, 2008, p.135.

図 5-3. 『クイーン』に掲載された半既製品ペチコート. *Queen*, September 9, 1876, p.182.

図 5-4. 『クイーン』に掲載されたペチコートに取り付ける既製トレーン. *Queen*, August 21, 1880, p.182.

図 5-5. 雑誌に掲載されたトリミング. *Queen*, March 23, 1878, p.214.

図 5-6. EDMに掲載されたファンシーワークのパターン①. *EDM*, new series, vol.1, 1860, 付録ページ.

図 5-7. *EDM*に掲載されたファンシーワークのパターン②. *EDM, new series*, vol.2, 1861, 付録ページ.

図 5-8. 1850 年代の *EDM* に掲載されたパターンの完成図. *EDM*, vol. II, 1853-54, p.305.

図 5-9. 1850 年代の *EDM* に掲載された衣服パターン. *EDM*, vol. II, 1853-54, p.306.

図 5-10. 1860 年代の *EDM* に付録された「等身大」の衣服パターン. *EDM*, February, 1876, 付録ページ.

図 5-11. 『マイラズ』に付録された「等身大」の衣服パターン. *Myra's Journal Dress and Fashion*, May 1, 1875, 付録ページ.

第 6 章

図 6-1. ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ《ジェーン・モリス（青いシルクドレス）》*Jane Morris "The Blue Silk Dress"*、1868 年、油彩／キャンバス、110.5×90.2cm、ケルムスコット・マナー、ロンドン・アンティーク協会所蔵.

図 6-2. ウィリアム・モリスによるジェインの素描画.《中世の衣装をまとったジェーン・モリス》*Jane Morris in Medieval Costume*、1861 年、素描／紙に鉛筆とインク、51×41cm、ロンドン、ウィリアム・モリス・ギャラリー所蔵.

図 6-3. サミュエル・ウォーカー撮影による私服姿のエレン・テリー. ヴィクトリア&アルバート博物館所蔵.

図 6-4. 『パンチ』の唯美主義の風刺画、「ジャック・スプラッツの盛衰、あるいは現代の芸術と流行の物語」のシリーズより. “The Rise and Fall of Jack Spratts: A Tale of Modern Art and Fashion”, *Punch*, vol.75, 1878, p.98.

図 6-5. 『パンチ』の唯美主義の風刺画、「チマーブエ・ブラウン」のシリーズより. “Modern Aesthetic”, *Punch*, vol.74, 1878, 巻頭.

図 6-6. タイトレッシングの危険を示した挿絵. Mary Eliza Haweis, *The Art of Dress* (London: Chatto and Windus, 1879), p.36.

図 6-7. 1883 年のリバティ社のカタログにあるアート・ファブリック. *Catalogue of Liberty's Art Fabric* (Liberty & co, 1883), p.3.

図 6-8. 『パンチ』の 1880 年代の唯美主義の風刺画. “The Cheap Aesthetic Swell”, *Punch*, Vol.81, 1881, p.41.

図 6-9. 『クイーン』に掲載された唯美主義ドレス. *Queen*, March 5, 1881, p.225.

図 6-10. 『クイーン』に掲載された唯美主義ドレス. *Queen*, March 5, 1881, p.225.

第 7 章

図 7-1. ジョン・エヴァレット・ミレイ《ルイズ・ジェーン・ジョプリング》*Louis Jane Jopling*, 1879 年、油彩／カンバス、124×76.5cm、ロンドン、ナショナル・ポートレート・ギャラリー所蔵.

図 7-2. ベルト・モリゾ《観劇の前》*Femme en noir or Avant le theatre*, 1875 年、油彩／カンバス、57.3×30.7cm、パリ、個人蔵.

図 7-3. レセプション用の黒いプリンセスラインのドレス. *Queen*, February, 5, p.134.

図 7-4. 女性の乗馬服. “Paris and London Fashions”, *Lady’s News Paper*, August 3, 1850, p.57.

図 7-5. アルスター・コートを着用した女性の風刺画. “The Ladies Ulster Coat”, *Punch*, vol.72, March 17, 1877, p.114.

図 7-6. 『クイーン』に掲載されたレドファン社のヨット用ドレスのイラスト. *Queen*, July, 16, p.88.

図 7-7. レドファン社のヨット用ドレス. 1890 年頃、ケリー・テーラー・オークションズ、ウェブサイト.

図 7-8. 1883 年の展覧会に出品されたディバイデッド・スカート. *The Exhibition of the Rational Dress Association, Catalogue of Exhibits and List of Exhibitors*. London: Rational Dress Association, 1883; rept., New York & London: Garland Publishing INC, 1978, p.18.

図 7-9. 女性用コンビネーション「イマンシペーション・スーツ」の広告. Patricia A. Cunningham, *Reforming Women’s Fashions, 1850-1920: Politics, Health, and Art* (Kent,OH: Kent State University Press, 2003), p.80.

図 7-10. 『マイラズ』に掲載されたマダム・ベングー店の広告. *Myra’s Journal Dress and Fashion*, November 1, 1882, 広告ページ.

図 7-11. ガウボー夫人によるドレス製作本の採寸方法を示すイラスト.

Madame. Goubaud, *The Silkworm Series Dressmaking Lessons*, London:
Weldon & co, 1877, 巻頭.

図 7-12. ガウボー夫人によるドレス製作本の縫い方を示したイラスト.

Madame. Goubaud, *The Silkworm Series Dressmaking Lessons*, London:
Weldon & co, 1877, p.14.

図版

表 0-1

主に扱うミドルクラス向け女性雑誌の基本情報

雑誌名	発行年間	読者対象	価格	内容
<i>Englishwoman's Domestic Magazine</i>	1852～79年、 月刊誌	年収 200 ～ 300 ポ ンド程度	2 ペンス、 1861 年の新 装版から 6 ペンス	家政とファッ ション、読者投書 欄、パターンの 掲載の先がけ
<i>Ladies' Treasury</i>	1858～1895年、 月刊誌	年収 300 ポンド程 度	7 ペンス	<i>EDM</i> のライバル 誌。家政、ファ ッション、手芸 などが中心。パ ターン掲載無
<i>Queen</i>	1861年9月7日 ～1967年、週刊 誌	年収 300 ポンド以 上	6 ペンス	小説、アート、 ファッション、 手芸、読者投書 欄。パターンの 掲載無
<i>Myra's Journal of Dress and Fashion</i>	1875年2月～ 1912年、月刊誌	年収 300 ポンド程 度	3 ペンス 付録込 6 ペ ンス	ファッション、美 容、健康に関す るアドバイス中 心。パターンの 掲載有
<i>Girls Own Paper</i>	1880～1950年、 週刊誌	中層～下 層ミドル の 13～24 歳の独身 女性	1 ペニー	家政、ファッ ション、職業案内、 スポーツや健康 に関する記事。 パターン掲載無

出典： *Dictionary of Nineteen-Century Journalism in Great Britain and Ireland* (Academia Press, 2009)より筆者作成。



图 1-1



图 1-2



图 1-3

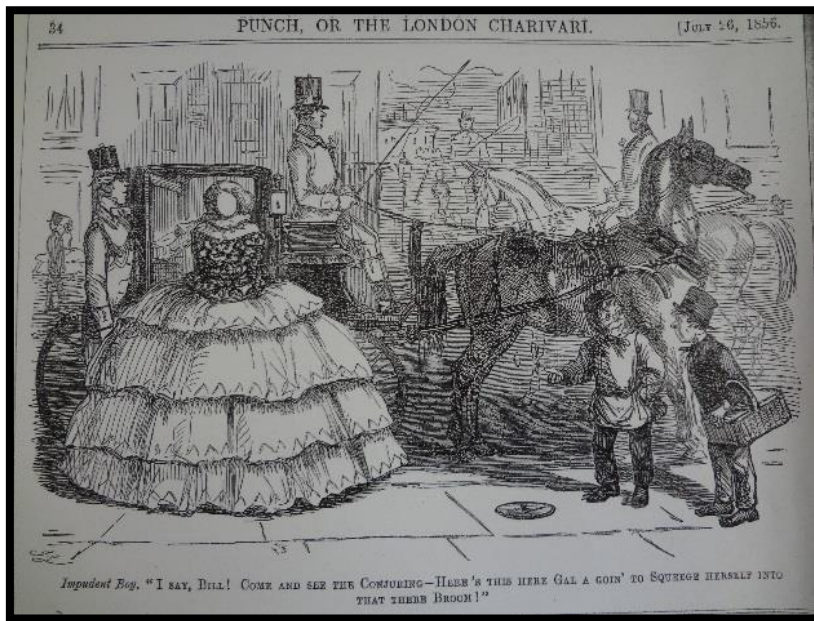


图 1-4



图 1-5



图 1-6



图 1-7



图 1-8



图 1-9

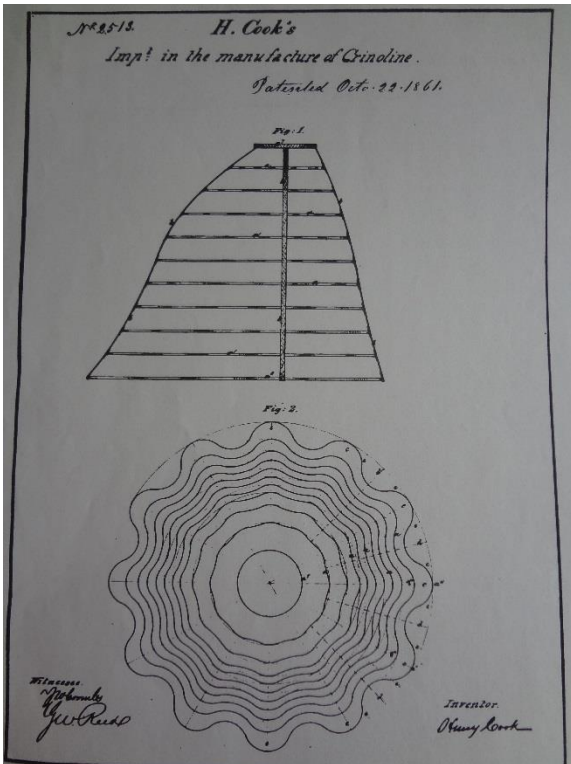


图 1-10

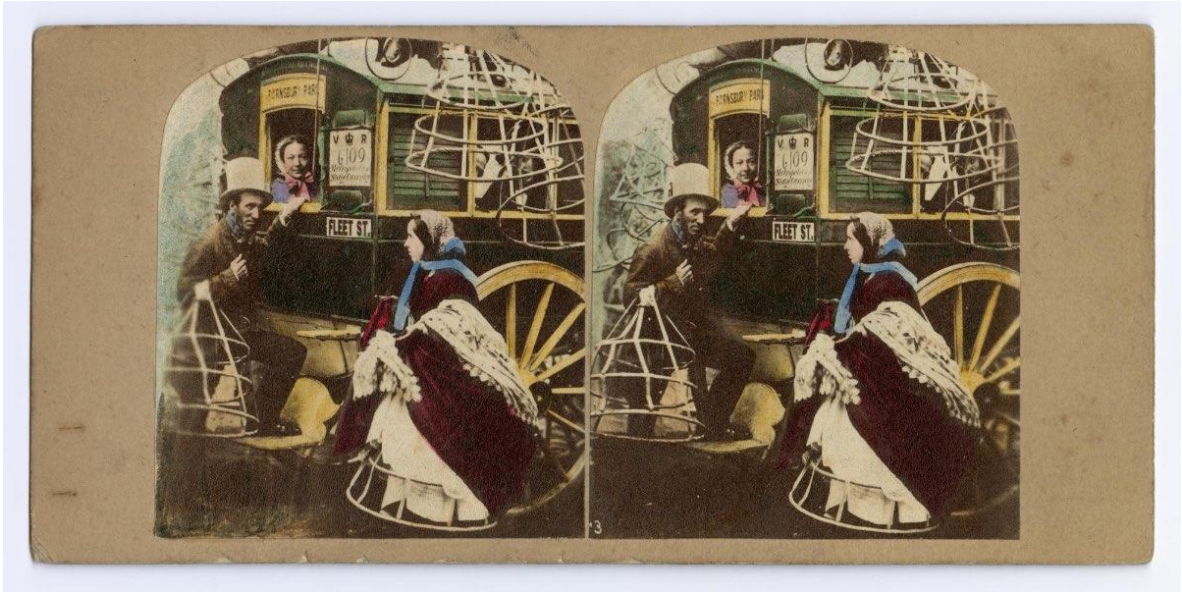


图 1-11

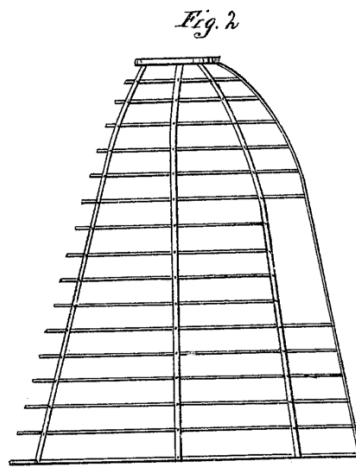
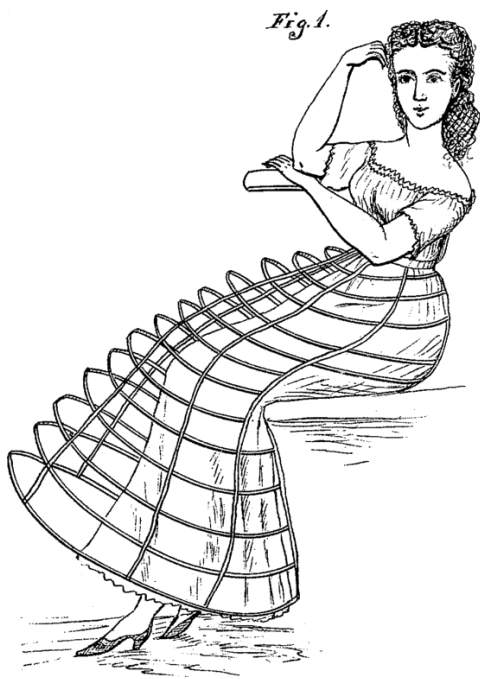


图 1-12



图 1-13

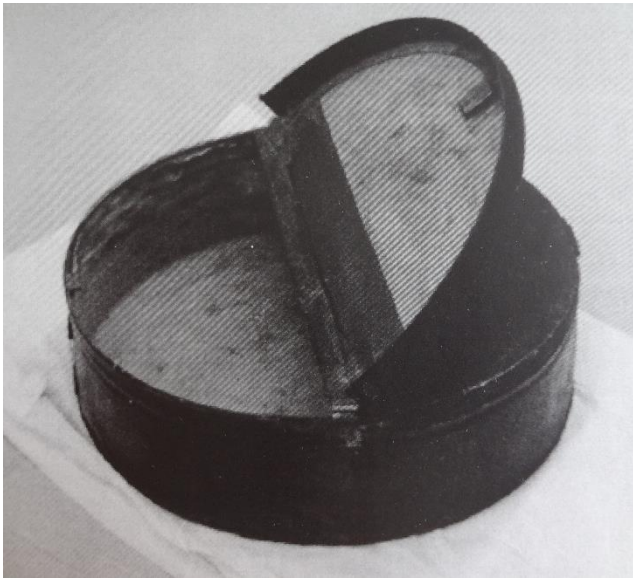


图 1-14



图 1-15



图 1-16

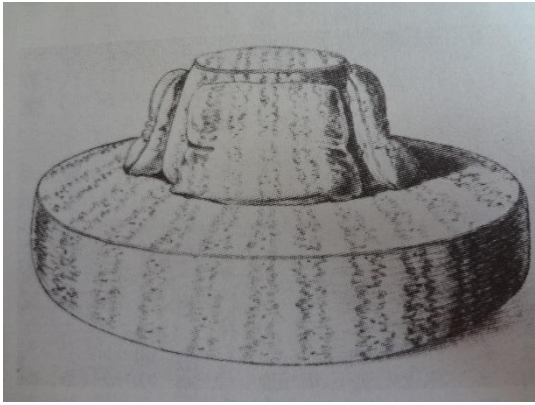


图 1-17



图 1-18

表 1-1

19世紀初頭のイギリスの社会構成

階級	社会的地位または職業	人口比	平均所得(£)
		人口	
(1)	皇族、上院議員、上級公務員、男爵以上の貴族	0.02 2,880	5,016~41,750
(2)	准男爵、ナイト、地方ジェントリ、その他の高収入家族	1.37 234,305	800~3,150
(3)	高位の国教会聖職者、公務員、一部の弁護士・医師、一部の商人・製造業者・銀行家	0.36 61,000	600~2,600
(4)	(3)以外の教会および公務関係者、高位の非国教会系聖職者、(3)以外の商人・医師、教師、(3)以外の商人・製造業者、船舶・倉庫・店舗所有者、第2級のフリーホルダー、芸術家、相当の収入のある建築業者と技術者	6.83 1,1168,250	204~805
(5)	下位のフリーホルダー、第2級の店舗所有者、イン・パブの経営者、その他相応の収入のある者	16.37 2,798,475	100~200
(7)	救貧法適用者、無宿者、ジブシー、ごろつき、放浪者、その他の定職のない者	10.69 1,828,170	10~12
計		100.02 17,096,803	

出典: P. Colquhoun, *A Treatise on the Wealth, Power, and Resources of British Empire*, 1815, pp.106-7, 124-8. 長島伸一『世紀末までの大英帝国：近代イギリス社会史素描』（法政大学出版局、1987）, p.95 参照。



图 2-1

©Victoria & Albert Museum



图 2-2

©Victoria & Albert Museum



图 2-3

©Victoria & Albert Museum



图 2-4

©Victoria & Albert Museum



图 2-5



图 2-6

©Victoria & Albert Museum



图 2-7

©Victoria & Albert Museum



图 2-8

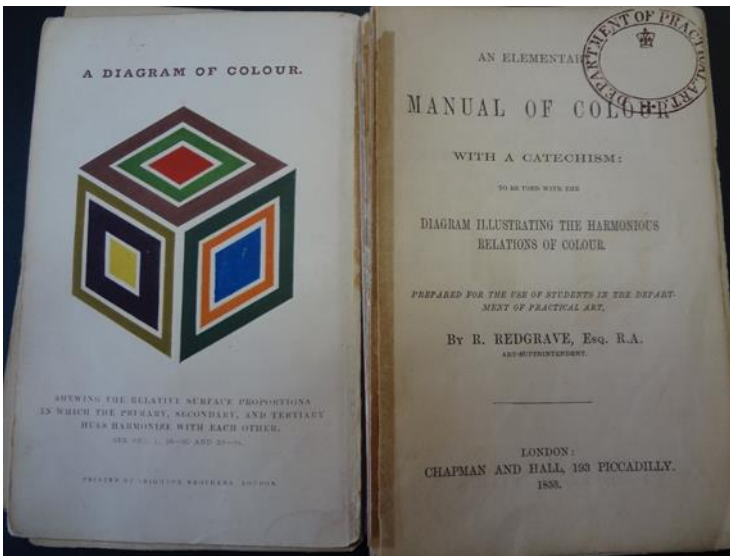


图 2-9



图 2-10



图 2-11



図 2-12

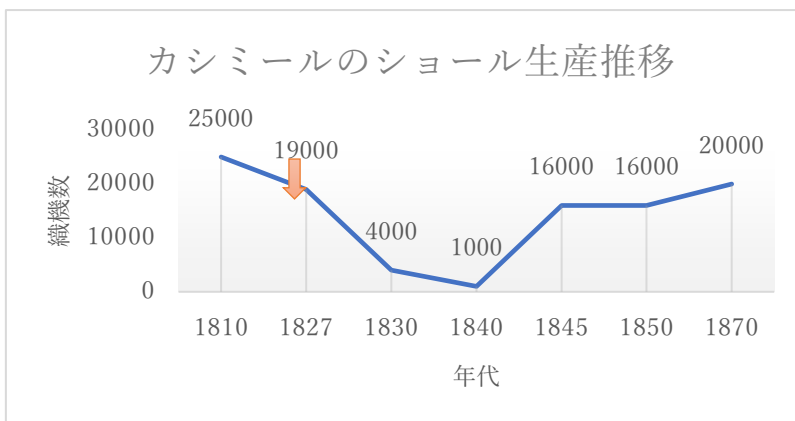


表 2-1

Frank Ames, *The Kashmir Shawl and its Indo-French Influence* (Antique Collectors' Club, 1986), p.30. より筆者作成。

W. S. THOMSON & CO.
SPRING, 1872.

<p>THE "PAGODA." A great novelty producing exactly the perfect "hour-glass" figure, as difficult to obtain without a multiplicity of stays and bustles.</p>	<p>Unbreakable Busk. By the new patented principle, no perforation of the steel is necessary, thus allowing of a much finer temper, and entirely obviating the risk of the usual breakage.</p>	<p>EMPRESS RESILIENT. This elegant Crinoline cannot spring or sag. It adapts the size on the hips to all figures.</p>
	<p>"Thomson has completely emancipated ladies from the heavy penalties of wearing ill-constructed Corsets, and heavy, shapeless, "all round" crinolines."</p>	
<p>DUPLEX. Bustles, with the least possible weight, Thence and Japan in one.</p>	<p>"Thomson, to whom so many manufacturers pay the unconscious homage of imitation."</p>	<p>PARIS TRIER. A great improvement in several respects on the "Paris Triers" of last year.</p>
	<p>"Thomson's Corsets and Crinolines are the two indispensable items of a lady's wardrobe."</p>	
<p>PRINCESS. An old favorite, remodelled and greatly improved; has retained its shape like the "Paris Triers."</p>	<p>The Genuine Goods always stamped with the name "THOMSON." and Trade-Mark.</p>	<p>EMPRESS PLASTIQUE. Light and most comfortable; specially adapted to reduce domestic wear. Improved this season.</p>
<p>CRINOLINETTE. This form of Crinoline, which sets against, instead of controlling, the figure, will be found to answer its purpose admirably.</p>	<p>GLOVE-FITTING. Like the French Corset, the Girardin principle adapts itself to all figures—both makes the Women's style, the Gouveneur-like corset—stays in water.</p>	<p>THE "GOUVERNEUR." Will be found to fit close to the waist, yet afford full scope for the play of the lungs and movement of the chest and arms.</p>
<p>CRINOLINETTE. This "Pagoda" form of Crinolines will be found perfectly fitting.</p>	<p>TRADE MARK.</p>	<p>CRINOLINETTE. This "Pagoda" form of Crinolines will be found perfectly fitting.</p>

图 3-1

SKINNER'S
PRINCESS COLLAPSING DRESS IMPROVERS.
THE GREAT QUESTION OF JUPON AND TOURNURE.




"I have seen many, but have not found a prettier or better model than that of Skinner's Princess Collapsing Tournure, which is exactly suited to the requirements of the day."—*Review of Fashion.*

Dresses are worn so tightly tied back—so scanty, in truth—that there is no possibility of wearing a crinoline or crinoline. The Tournure is, however, worn, and great improvements have been made in the Dress Improver.

Skinner's Princess Collapsing Dress Improvers are composed of fine French horsehair, arranged on very light steel springs, fastened at the points by a new method, which completely prevents the steel points from moving or working through the horsehair. This Tournure, Improver, Bustle, or by whatever name one pleases to call it, collapses the moment it is pressed, as in sitting down, and expands when its wearer rises, thus throwing out the folds of the dress when walking or standing, and yet taking up no room when sitting down, or when lying upon the sofa. The sides of this elegant Tournure are quite flat, allowing the *tablier* ends to press smoothly under the folds at the back of the dress. We feel sure every lady will approve of this Tournure, which lends grace and elegance to the toilette.

Skinner's Princess Collapsing Tournures are made in three qualities. No. 1 is especially suitable for walking costumes. No. 2 is slightly larger, more *déployés*, and fitted for wedding *fêtes*, and occasions of *demi-toilette*. No. 3 is longer, and finished by *frouces*; this Tournure is especially designed for evening wear and for balls. It throws out the dress, and yet allows it to fall gracefully.

Each quality is made in white French horsehair, trimmed rose colour; also white, trimmed white; and in grey French horsehair, trimmed dove.

To be had of all respectable Drapers and Ladies' Outfitters through the principal Wholesale Houses. If not in stock, ladies should ask them to procure them through their Wholesale House, either in

LONDON, MANCHESTER, GLASGOW, DUBLIN, OR BELFAST.




Only such as bear this Trade Mark are genuine and warranted.

SKINNER AND Co. call Ladies' special attention to their Name and Registered Trade Mark, which are on every Article. Any not bearing Name Trade Mark are not Genuine, but only imitations of these celebrated goods.

图 3-2



图 3-3



图 3-4



图 3-5

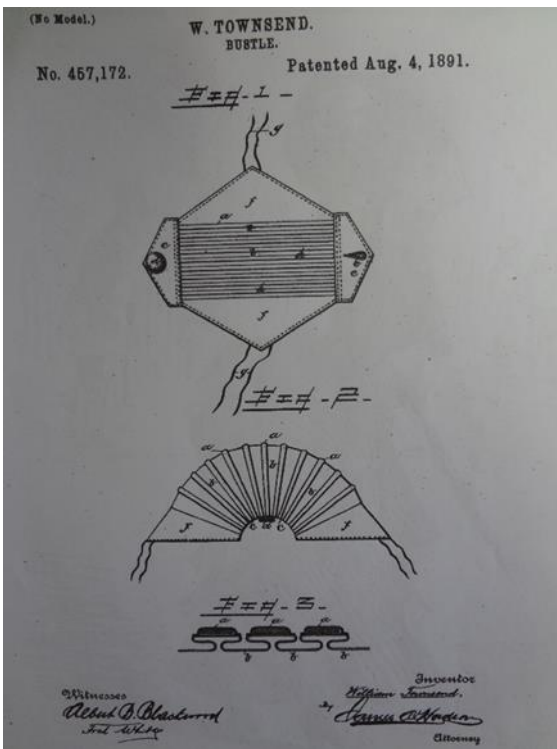


图 3-6

HEALTH BRAIDED WIRE DRESS IMPROVERS.

The eminent Physician, Dr H. E. LONGSHORE, says: "If ladies will wear DRESS IMPROVERS, I advise them to confine themselves to those made by the American Braided Wire Company, as they are less heating to the spine than any others."

SOLD BY DRAPERS AND LADIES' OUTFITTERS.

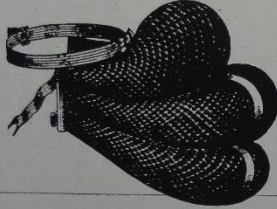
Style 3 Row.



PATENTED.

The Health Braided Wire Dress Improver, No. 3. This we believe to be the best medium-sized Improver ever made. It is light, flexible, and durable. It will hold out double the weight of any other Improver of its size, and will not crush. Made of the finest plated and tempered watch-spring steel, and weighs only 3 ounces.

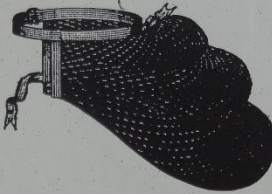
Style Paris.



PATENTED.

The Paris Braided Wire Dress Improver, made of plated and tempered watch-spring steel wire, and especially adapted to the prevailing fashion of "high drawers." It is larger and fuller than the Health 3 Row.

Style Florence.



PATENTED.

The Florence Braided Wire Dress Improver, made of a single braid, and corrugated into three rolls. One of the best Dress Improvers made. Weight, 2 1/2 ounces.

PATENTED.

The Health Braided Wire Bust Form. A new and improved article of dress, light, flexible, and cleanly; does not retain perspiration. By allowing a free circulation, the breasts are kept in a healthy condition, thus encouraging their growth instead of retarding it, as the use of cotton, wool, and hair, and other heating appliances are sure to do. Can be made small, medium, or large, by fitting the dress as desired by the wearer. They are cheaper than any other form, because they do not soil or wear out. Weight, 1 ounce.

THESE GOODS ARE ALL PATENTED IN GREAT BRITAIN AND ON THE CONTINENT.

MADE ONLY BY

THE AMERICAN BRAIDED WIRE CO.,

64, CHURCH STREET, SHOREDITCH, LONDON, E.

WHOLESALE ONLY.

图 3-7

THE NEW 'PHANTOM' BUSTLE.

(Patent Applied for.)

REGD.

PATENT APPLIED FOR

WHEN STANDING

PRICE 1/-

WHEN SITTING

The "PHANTOM" is guaranteed to be the best Bustle in the trade. It is better than some Bustles which cost two or three times as much. It is made of a single length of wire, forming continuous ribs and springs, arranged to fold perfectly flat when in a sitting position, and instantly resumes its shape on arising. It cannot break, cannot get out of shape, and cannot fail to give perfect satisfaction in every case.

Of all Drapers and Ladies' Outfitters throughout the Kingdom.

Price 1s. Each.

Post Free 3d. Extra. Send Stamps or Postal Order.

Wholesale only of the Manufacturers,

STAPLEY & SMITH, 128, London Wall, London.

INVALUABLE TO EVERY HOUSEHOLD.

图 3-8

"The Canfield" **BUSTLE.**
 Regd. LANGTRY.

By Royal Letters Patent No. 6043.

Made of fine wire strands, and arranged with springs which fold up when sitting or lying down, enabling the wearer to lean back, resuming its proper position upon rising. Size altered to suit wearer by an adjustable cord. Light, cool, easy to wear, never gets out of order, correct Parisian shape; the only Bustle ever invented which will fit everybody and every dress. Price **2s. 6d.**, in White, Scarlet, Blue, or Black. By post 3d. extra. Of every Draper and Ladies' Outfitter throughout the Kingdom.

SEND STAMPS OR POSTAL ORDER.
 Wholesale only of

STAPLEY & SMITH, 128, LONDON WALL,
 LONDON.

Depth, including band, 11 inches



图 3-9



图 3-10



FASHIONABLE EMULATION.

Lady (speaking with difficulty). "WHAT HAVE YOU MADE IT ROUND THE WAIST, MRS. PRICE!"

图 3-11



图 3-12



图 3-13



图 3-14



图 3-15



图 3-16



图 4-1



图 4-2



图 4-3



图 4-4



图 4-5



图 4-6



图 4-7

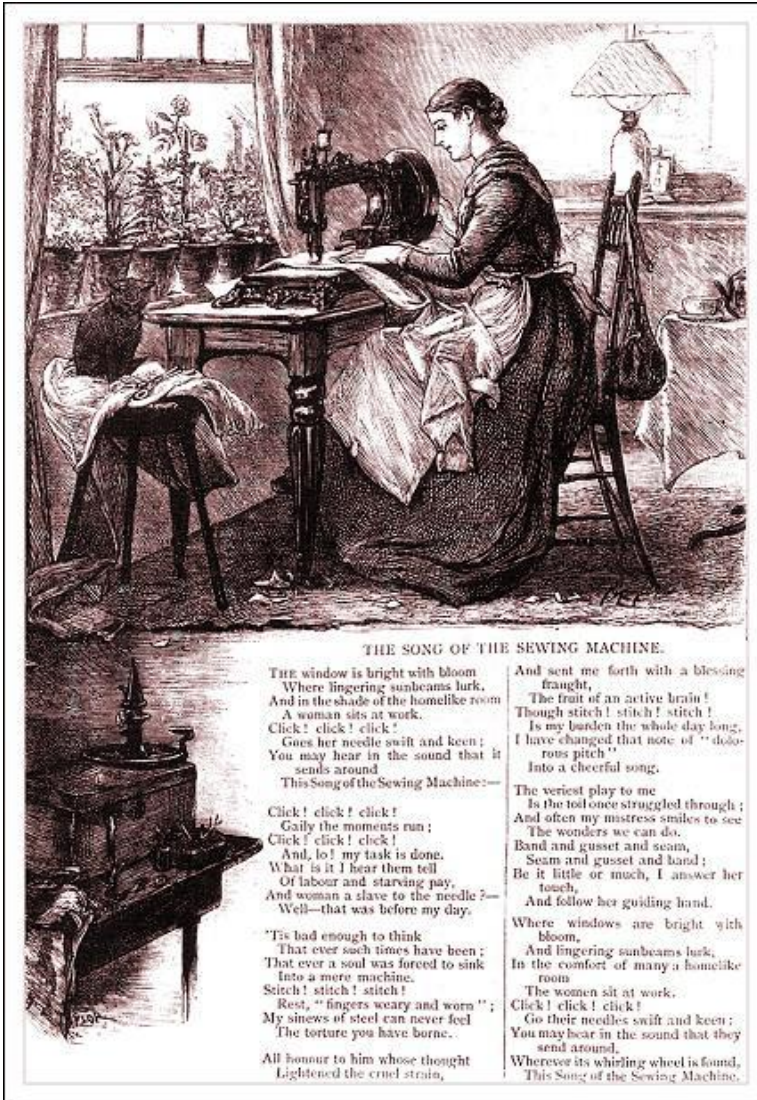
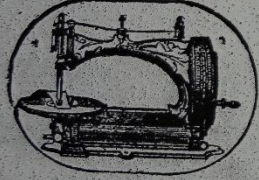


图 4-8

**W. F. THOMAS AND CO.'S
DOMESTIC SEWING MACHINES**
ARE MANUFACTURED SPECIALLY FOR FAMILY USE.



They hem, braid, bind, and quilt; are very light to use, elegant and useful, steady by their weight, and so avoiding the necessity of having those to work by hand fixed to the table, and are, as near as possible, NOISELESS. Their mechanism is so simple that purchasers can easily work them by referring to the instructions forwarded with the machine.

TO WORK BY HAND (Single Thread)..... 55s.
REGISTERED MACHINES, SPOOL or SHUTTLE, BY HAND £4 4 0
DITTO, DITTO ON STAND, BY HAND OR FOOT £5 10 0
Sewing Machines (very light) for Dressmakers, Milliners, Tailors, and Shirt and Collar Makers, by Hand or Foot, £4. 4s., £5. 5s., £6. 6s., £8. 8s., £10, and £12.

Sewing Machines for all Manufacturing Purposes.

*** Lock Stitch Work alike on both sides. Catalogues and Samples post free.

ORIGINAL PATENTEES (1846),

1 & 2, CHEAPSIDE, AND REGENT CIRCUS, OXFORD-STREET, LONDON.
EASY TERMS WHEN REQUIRED, WITHOUT INCREASE OF PRICE.



WILLIAM S. BURTON,

GENERAL

FURNISHING IRONMONGER.

图 4-9

Wheeler & Wilson Sewing Machines!



**Andrew Aird & Bros., Agents,
380 River Street, (up stairs,) Troy, N. Y.**

The Wheeler & Wilson Sewing Machine is the best in the world for family use or for manufacturing purposes; 450,000 of them have been manufactured and sold. Sewing Machines of all kinds repaired. Silk Twist, Thread, Needles, Oil and everything else required to run a machine successfully, constantly kept on hand.

图 4-10

Form 1007w
Reissue
June, 1932

INSTRUCTIONS
FOR USING
SINGER SEWING MACHINES
OF
CLASS 109w



THE SINGER MANUFACTURING CO.

PRINTED IN U. S. A.

图 4-11

FRONTISPIECE.

Plate 12

Directions for Measuring.

<p>Coats lengths Inches</p> <p>1st 2nd From top of back to waist 19</p> <p>3rd Continued to bottom of skirt 40</p> <p>4th to 5th Back seam to elbow 19</p> <p>6th Continued to hand 33</p> <p style="text-align: center;">Widths</p> <p>7th Round breast 1/2 of which 18</p> <p>8th D^o small of waist D^o 16 1/2</p> <p>9th D^o top of sleeve D^o 7 1/2</p> <p>10th 1/2 D^o from 8th and D^o 6 1/2 to 5 1/2</p> <p style="text-align: center;">Waistcoats</p> <p>11th From top of back to front button 25</p> <p>12th Round the breast 1/2 of which 18</p> <p>13th D^o the waist D^o 16 1/2</p>	<p>Breeches &c. Inches</p> <p>14th Waistband seam to hip 3</p> <p>15th Continued to bottom of knee 2/4 24</p> <p>16th D^o to length required 27</p> <p>17th Round waist 1/2 of which 16</p> <p>18th D^o top of thigh D^o 10 1/2</p> <p>19th D^o small below knee 6</p> <p>20th D^o cuff for riding 6 1/2</p> <p style="text-align: center;">Gaiters</p> <p>21st Top to calf 3/4 whole length 13</p> <p>22nd Half round the top 7</p> <p>23rd D^o full of the calf 7</p> <p>24th D^o small of ankle 4 1/2</p> <p>25th D^o top of instep to heel 6 1/2</p>
---	---

Geometrical signs.

Scale of Inches.

5-1

TO LONDON ON ITS APPROACHING EXHIBITION.

A few months more, that great British Capital, and that will be a scene of excitement and stir unparalleled in the history. The Great Exhibition in Hyde Park will gather together the largest congregation ever known—a congregation that will flock from all parts of the habitable globe to worship at the Temple of Industry. I sometimes say at a loss to know what will be done with the multifarious visitors in 31. "Lastings to let." I apprehend, will not be scarce so plentiful as blackberries, during the Grand Exhibition. Some, I fear, will have to say, in the words of the ballad, "No lodging to be on the cold ground."

The Railways will bring their enormous throngs from the provinces, and Steamers and Sailing-vessels will load their decks with thousands on our shores. What will the hitherto and hitherto do? I am almost afraid that there will not exactly "Come in Egypt," for so vast a concourse of human beings.

I am not in the least degree apprehensive, however, with regard to an adequate quantity of clothing.

E. Moors & Sons are in a position to meet the greatest emergencies of 31.

Moors & Sons are not the tradesmen to let so great an occasion as the Exhibition of this year take place without due preparation on their part. Were 500,000 individuals to pour into England, and were the whole 500,000,000 to require suits, I should still have faith in the capabilities of E. Moors & Sons to furnish this enormous aggregate with clothing. The extent and value of E. Moors & Sons' stock is beyond any previous description. It is a stock of attire such as will bring down upon them the honour and approbation of the world at large in the year 1851.

LIST OF PRICES.

<p>Ready Made. £ s. d.</p> <p>Autumn and Winter Overcoats in every style, from 0 8 6</p> <p>The Palmit neatly & warmly lined, from 0 18 0</p> <p>The Balnear ditto, from 0 18 0</p> <p>Chesterfield 1 8 0</p> <p>Bespoke Overcoat, a very very handsome and superior style 1 5 0</p> <p>Shooting coats in every material and present fashion 0 8 6</p> <p>Longing, Morning, and Cambridge Coats 0 8 6</p> <p>Mens' Breeches in a variety of materials 0 3 6</p> <p>Tweed Trowsers 0 4 6</p> <p>Dooskin 0 7 6</p> <p>Shooting Vests 0 6 6</p> <p>Fancy Vests in various materials 0 2 0</p> <p>Silk Vested Vests 0 12 6</p>	<p>Men's Silk & Satin Vests, from 0 4 6</p> <p>Dooskin 0 17 6</p> <p>Dooskin 0 19 6</p> <p>Youthful & Boys' Overcoats in every shape & warmly lined 0 11 6</p> <p>Bussard and Fante Suits 0 11 6</p> <p>Boys' Vests in various materials 0 6 6</p> <p>Trowsers, Cloth and Dooskin 0 6 6</p> <p style="text-align: center;">Made to Measure.</p> <p>The Neapolitan White Overcoat, a very elegant and superior style from 1 15 0</p> <p>Dooskin, lined with 2 3 0</p> <p>The Smart Repeller, from very neat and warm material, lined through with Dooskin 2 2 0</p> <p>The Palmit neatly & warmly lined 1 5 0</p> <p>The Chesterfield Wrapper from a warm material 1 8 0</p> <p>Autumn and Winter Trowsers from the Newest and most stylish material 0 10 0</p> <p>Black Breeches ditto 0 10 0</p> <p>Autumn and Winter Vests from Balnear, &c. &c. 0 8 6</p> <p>Black Club ditto 0 8 6</p> <p>Black Silk Vested, doo 0 16 6</p> <p>Black Three Coat from 1 12 0</p> <p>Black Three Coat 1 15 0</p> <p>Mens' Shooting Coats 0 15 0</p> <p>Black and Tropic Suits 1 3 0</p> <p>Youthful & Boys' Overcoats made in every style 0 15 0</p> <p>Elegant Dressing Breeches in every style 0 15 0</p> <p>Large Stock of Fur Coats, from £10 to £20</p> <p>Naval & Military Uniforms, Liveries, &c.</p>
---	---

The Proprietors beg to call particular attention to their immense Stock of Elegant and Durable Overcoats, amongst which will be found all the newest designs both in material and cut.

NOTE.—The Fur and Sheep Departments are now complete with every novelty of the Season.

The New Edition of "Everybody's Book," containing a full report of the late important trial and full directions for self-measurement, can be had on application, or forwarded, post free, to any part of the Kingdom.

CAUTION.—Any article purchased, either ready made or made to measure, if not approved of, will be exchanged or the money returned.

CAUTION.—E. MOORS & SONS regret having to guard the public against impostors: having learned the unfortunate mistake of some individuals, who, in the name of the proprietors, have been created to, in many instances, and for obvious reasons, they beg to state they have no connection with any other houses in or out of London, except their own Establishment, as follows—

London 114, 115, 116, 117, Minories, 53, 54, 55, 56, Aldgate, opposite the Church, all communicating.

London Wat Branch, 306, 308, New Oxford Street, 1, 2, 3, Hay Street, all communicating.

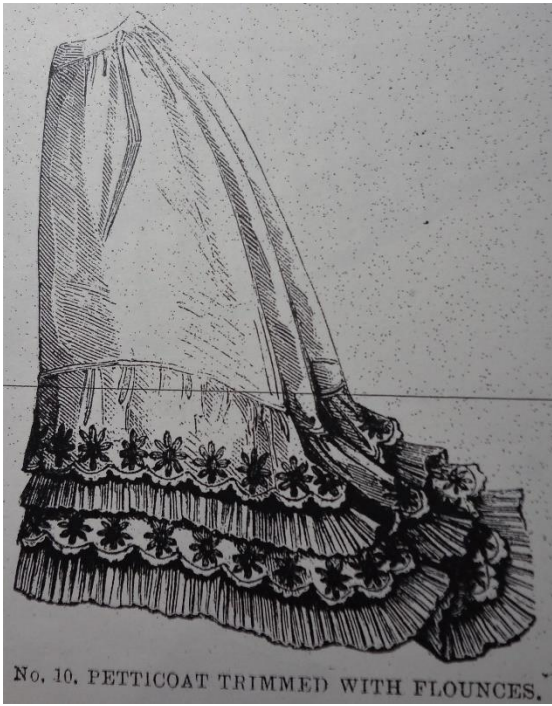
Reading (Forking) Branch, 15, Bridge Street.

Sheffield Branch, 36, Fargate.

Tailors, Clothiers, Hatters, Hosiers, Furriers, Boot and Shoe Makers, and General Outfitters for Ladies and Gentlemen.

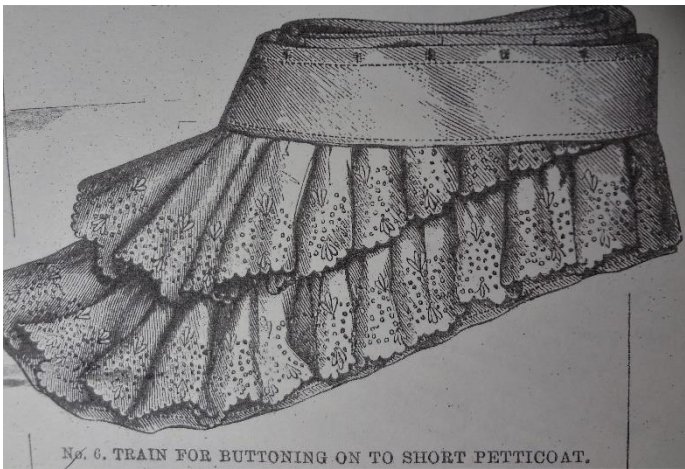
The Establishments are closed from sunset Friday till sunset Saturday, when business is resumed 10 1/2 o'clock.

5-2



No. 10. PETTICOAT TRIMMED WITH FLOUNCES.

图 5-3



No. 6. TRAIN FOR BUTTONING ON TO SHORT PETTICOAT.

图 5-4



图 5-5



图 5-6



图 5-7

Practical Dress Instructor.



图 5-8

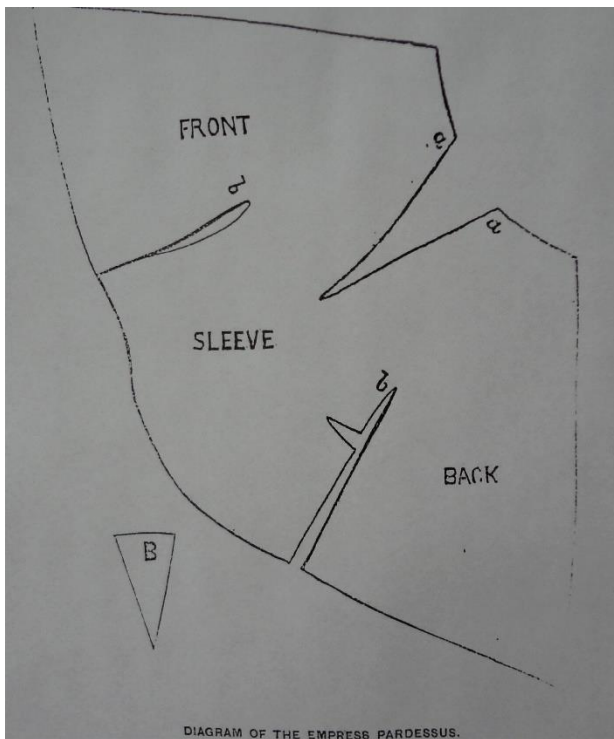


图 5-9

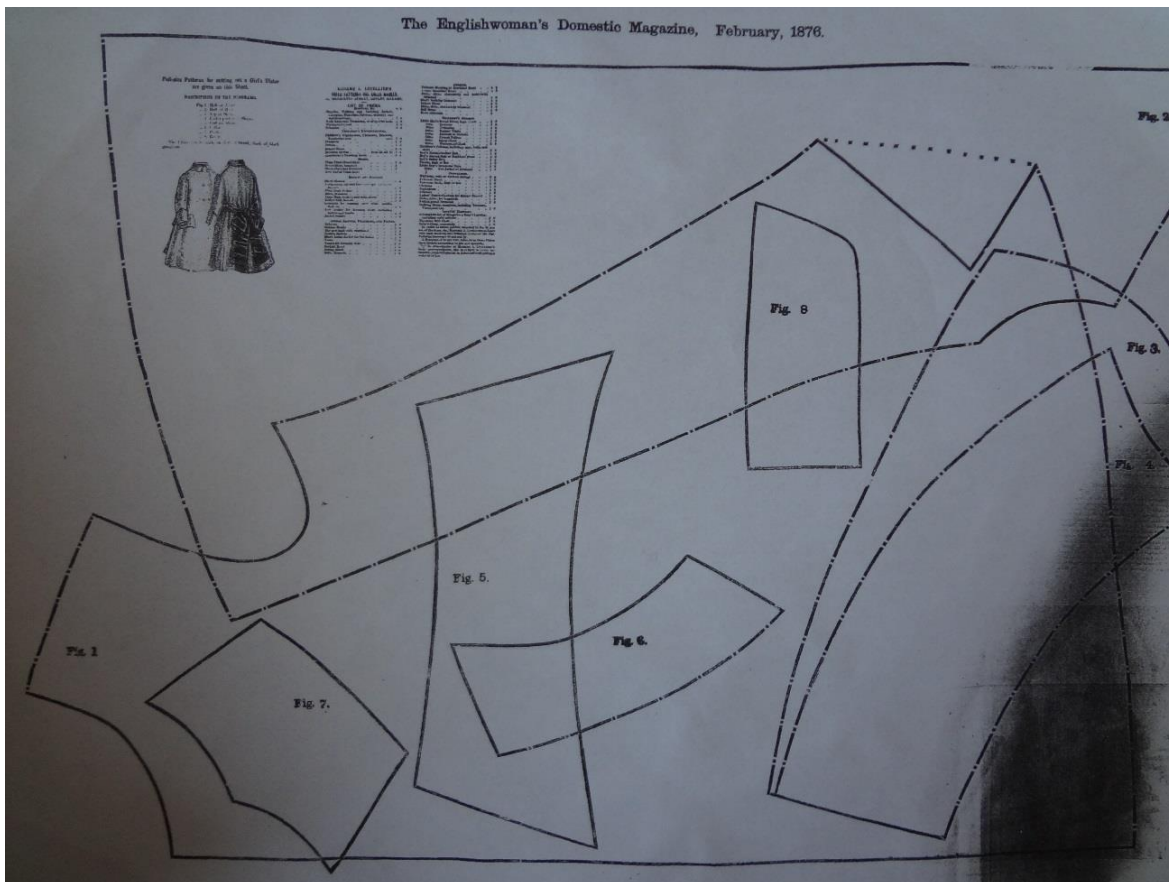


图 5-10

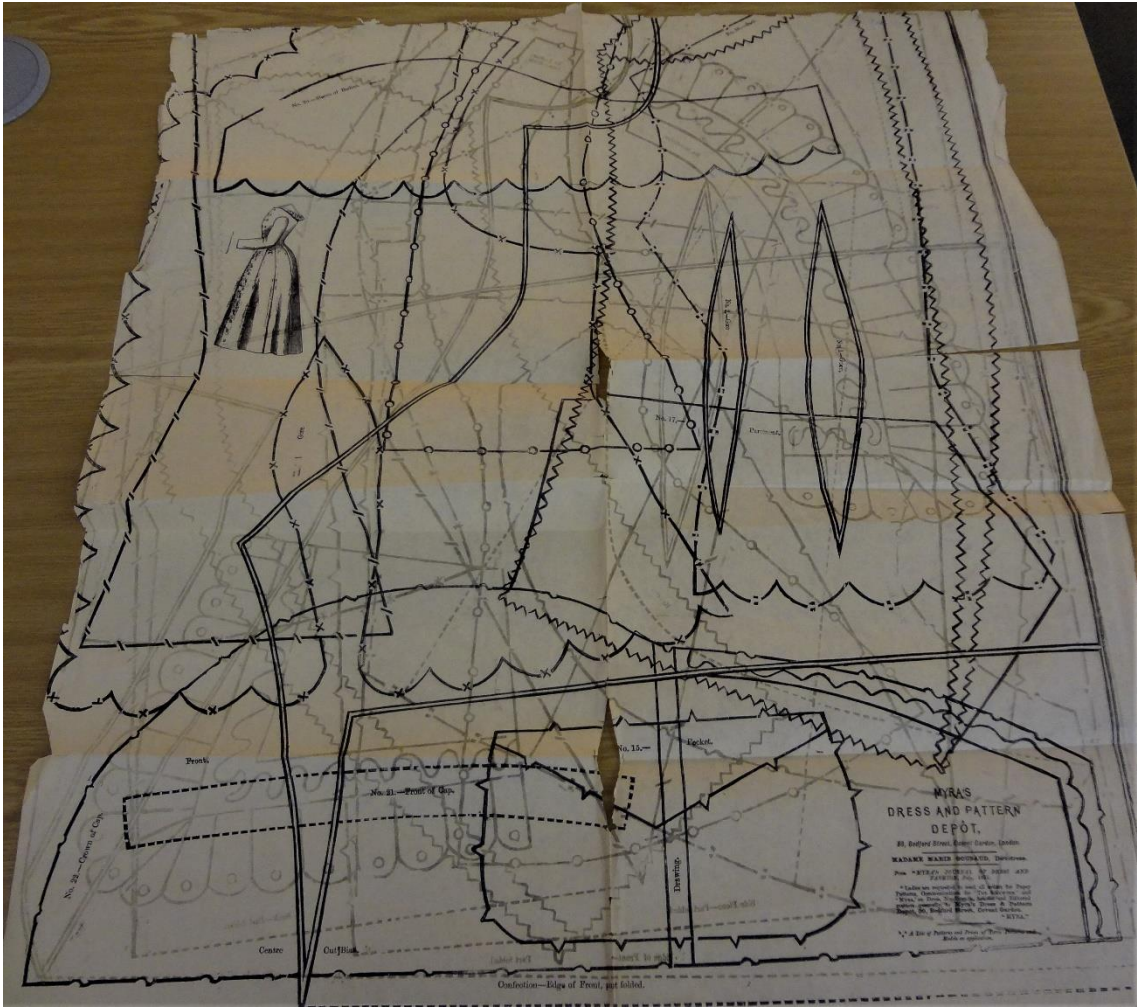


图 5-11



图 6-1



图 6-2



图 6-3



图 6-4



图 6-5

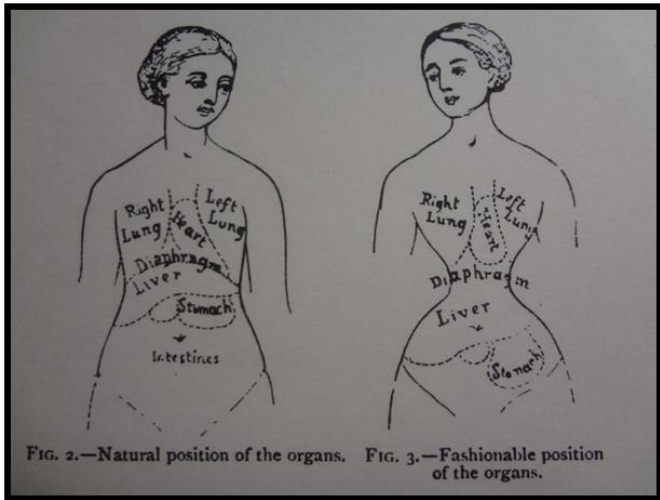


FIG. 2.—Natural position of the organs. FIG. 3.—Fashionable position of the organs.

图 6-6

❖ Mysore ❖ Silk ❖



Mysore Silk.

is of similar manufacture to the Nagpore Silk, and is printed in the same class of colours. The designs in most instances are exact reproductions of Old Indian Prints, which have been obtained under exceptional facilities. Although simple in character the drawings show great depth of Artistic feeling and decorative knowledge.

In Pieces of about 7 yards, 34 in. wide,
Price 35/-

BY PARCELS POST 35/3.

COMPLETE SETS OF PATTERNS POST FREE.



❖ Mysore ❖ Silk ❖

PRINTED IN GOLD,
SAME PRICE AS COLOUR PRINTS.

BY PARCELS POST 35/6.

N.B.—From time to time fresh colours and designs are added to the Nagpore and Mysore Silks, making an ever-changing variety.

图 6-7



H. F. Jones

THE CHEAP ÆSTHETIC SWELL.
(Showing 'ow 'Arry gets in for the Interest—'Est. Therm. 91° in the Shade.)

TWO PENCE I GAVE FOR MY SUNSHADE,
A PENNY I GAVE FOR MY FAN,
THREE PENCE I PAID FOR MY STRAW.—FORRIN MADE—
I'M A JAPAN-ÆSTHETIC YOUNG MAN!

图 6-8



图 6-9



图 6-10



图 7-1



图 7-2

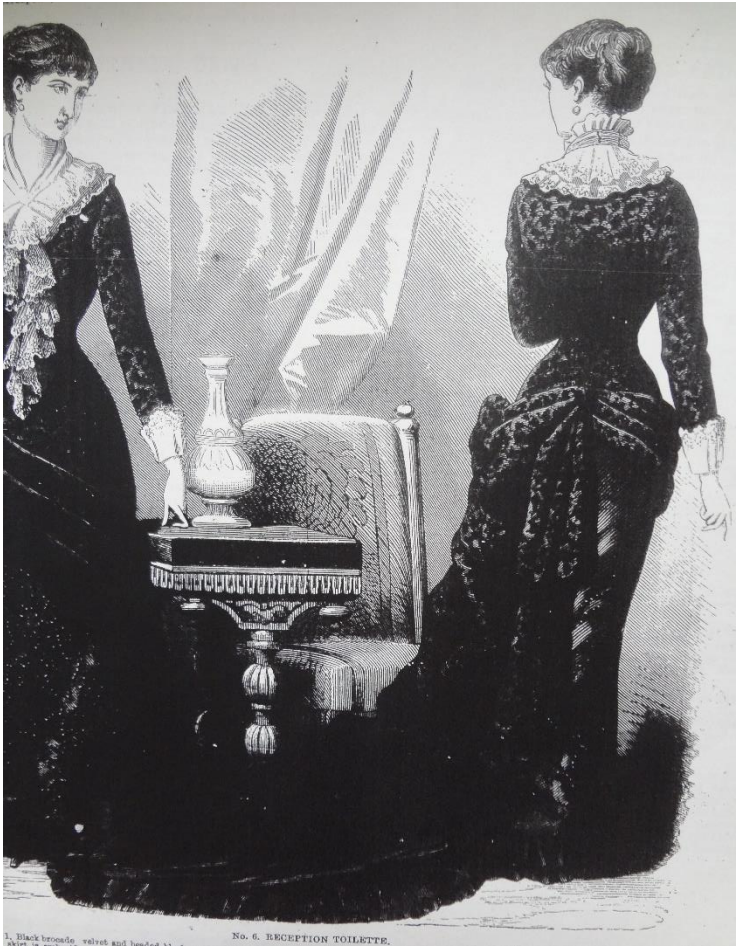


图 7-3



图 7-4



☒ 7-5



☒ 7-6



图 7-7



图 7-8

The Emancipation Suit.

Patented August 3d, 1875.



The suit consists of the waist and drawers, either in one continuous garment, or made separate and buttoned together at the hips.

☒ 7-9

DOLMAN ULSTER.

MADAME BENGOUGH,

HAVING opened Show Rooms in **OXFORD STREET**, is determined to continue (as she has always been justly celebrated for doing) her prices as low as possible for the supply of a well-fitting garment of good material, whether in children's costumes or Ladies' underclothing.

She would especially call attention to the "Dolman Ulster," which she is now selling at prices hitherto unparalleled, and which is one of the most comfortable and stylish Wraps a child can wear.

Ladies should not delay ordering, as Madame Bengough has only a limited supply of cloth that she can sell at these prices.

They are ready-made, but patterns can be forwarded for approval, and all orders must be accompanied with P.O.O.

In good, stout, and warm Woollen Cloth—
 Length of Jacket, 21 24 27 30 33 36 inches.
 7/11 9/6 11/6 12/9 14/9 17/6.

In Fancy Snow-Flake Cloth, exceedingly pretty—
 21 24 27 30 33 36 inches.
 12/9 14/9 17/6 19/6 22/6 25/9.

Illustrated Sheet of Children's Costumes forwarded on application.

THE "GUINEA" COSTUME.



SKIRT,
 including material for Bodice, made in Estamene Serge, in the following Colours: Navy, Myrtle, Brown, and Black.

Patterns of Serge forwarded on application.

NOTICE
 MME. BENGOUGH'S CORSETS can now be obtained at her West-end Show Rooms, 244, Oxford St. e.t. Ladies will find these Corsets at least 25 per cent. cheaper than ordinary West-end prices.

"PERFECTION" "EVENING" "REGULATING" "WHALEBONE"

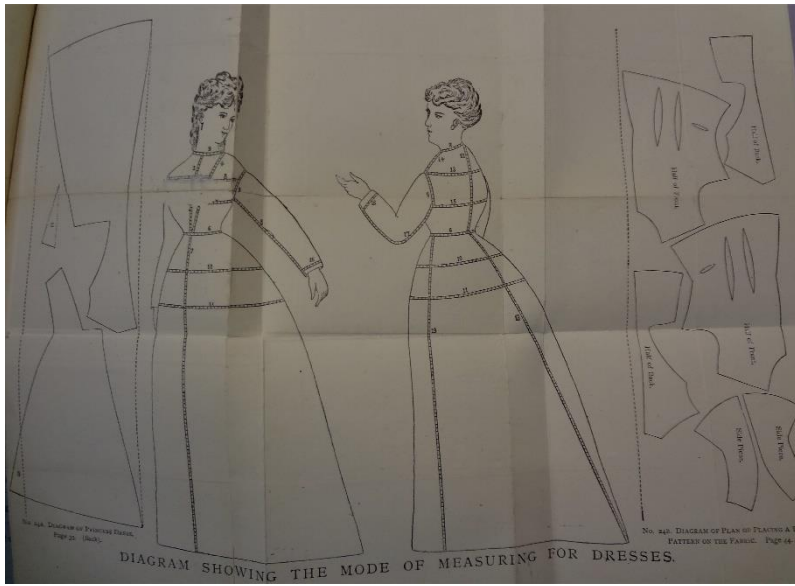


White, 10/6. White, 12/6. White, 18/6. White, 25/6.
 Black, 12/9. Black, 15/6. Black, 21/- Black, 28/-



MADAME BENGOUGH,
 13, Norland Terrace, Notting Hill, W.
 244, OXFORD STREET.

☒ 7-10



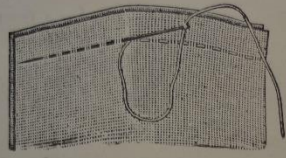
☒ 7-11

SECOND LESSON.

THE STITCHES, SEAMS, &c., USED IN DRESSMAKING.

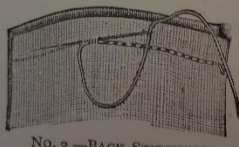
THE stitches used in dressmaking differ very slightly from those employed in plain work; still there is a little difference in the mode of working each which should be attended to. We therefore give illustrations and descriptions of each.

Simple as is the running stitch, it requires considerable care in taking the exact number of threads up at each entry of the needle.



No. 1.—RUNNING.

This applies particularly to the running together of silk breadths for skirts, and to grenadines, and other similar fabrics. Running is used for seams of skirts, putting on trimmings, and in connection with felling and stitching, for sleeve seams and French seams. In



No. 2.—BACK STITCHING.

running two widths together, care must be taken to draw the thread tightly, to avoid all puckering, drawing up of the material; and on heavy material an occasional back-stitch is necessary when working upon dress skirts.

☒ 7-12

初出一覧

第 1 章

「ヴィクトリア朝におけるクリノリン・スタイルの革新性—1856年のフープ・クリノリンの登場—」筑波大学人文社会科学研究所現代語・現代文化専攻『論叢 現代語・現代文化』第 16 号、2016 年 3 月 (pp.79-91)

第 2 章

「19 世紀イギリスの模造品ショールのデザイン—フランスとインドのデザインからの影響」

服飾文化学会 『服飾文化学会誌』 第 17 号、2017 年 3 月 (pp.13-24)

第 4 章

「ヴィクトリア朝におけるミシンの普及とミドルクラスの衣生活の変化についての一考察」

筑波大学文化交流研究会 『文化交流研究』 第 10 号、2015 年 3 月 (pp.37-56)

第 6 章

「ヴィクトリア朝イギリスの上層ミドルクラスにおける唯美主義ドレス—ホイス夫人のマニュアル本の唯美性について—」服飾美学会 『服飾美学』第 64 号、2018 年 3 月 (pp.75-94)

謝辞

本論文を作成するにあたり、以下の方々にご指導いただきました。ここに感謝の意を申し上げます。

まず、主査の山口恵里子先生。先生の存在なくしては、この博士論文を書き上げることはできませんでした。たくさんのご助言と心強い励ましのお言葉に心から感謝申し上げます。ヴィクトリア朝時代の服飾文化に関心を高め、研究のテーマとしたのは、思い返すと先生の授業がきっかけでした。心折れそうになりながら何とか修士論文を提出し、更に先生のもとで研究したい！と思ったのは、厳しい研究の道が時に楽しくなることを先生が示してくださったからです。少しずつ楽しみを増していけるよう、これからも精進していきます。

副査の中田元子先生。修士課程の時、授業でヴィクトリア朝時代の文献を読む作業が大変勉強になりました。先生の丁寧なご指導のおかげで、頭が混乱してしまいそうな当時の文献を読み解くことができました。先生の緻密な英文解釈、幅広い知識には毎回頭が下がりました。

同じく副査の竹谷悦子先生。審査を引き受けてくださり感謝しております。ジェンダー、アメリカ文化の視点から鋭いご指摘をありがとうございました。先生のご意見から、自分の論を広く捉える大事な視点を得ることができました。

そして、外部副査を引き受けてくださった佐々井啓先生。ヴィクトリア朝の服飾文化の研究を進めていくなかで、先生のご著書や論文からたくさんのごことを学びました。先生から審査してくださるとの了承を得たときは、嬉しさと同時に緊張で身体が震えました。服飾史を論じる上で重要な、家政学からの貴重なご意見、ご指導をありがとうございました。

現代文化専攻の同期と後輩の皆さんにもお礼いたします。切磋琢磨し合える仲間の存在が、研究への志気を高めてくれました。

資料の調査に際しては、日本女子大学図書館、文化学園大学図書館、大英図書館、ヴィクトリア&アルバート博物館、ナショナル・アート・ライブラリー、ウェストミンスター・シティ・アーカイヴ、そして筑波大学図書館の方々に大変お世話になりました。ここに深くお礼申し上げます。

最後に、これまでの研究生活を支え、いつも見守ってくれた父母に心から感謝し、謝辞の言葉とします。