パリのオペラ座における装飾の設計変更及び競争入札に関する研究

パリのオペラ座における費用削減案に関する研究 (その2)

A STUDY ON THE DESIGN CHANGES OF ORNAMENTS AND THE BIDDING SYSTEM
IN THE PARIS OPERA

A study on the cost reduction strategies in the Paris Opera Part 2

鏡 壮太郎*

Sotaro KAGAMI

This study aims to figure out the increased amount of spending in the decorations of the Paris Opera by comparing the estimated cost with the final expenditure. We will also try to locate the reason of the increase and to analyse Garnier's efforts to reduce the cost of the decorations such as the bidding system. The studies show that the increase of the cost came mainly from design changes of the decorations during the construction and reveal that Garnier's idea of respecting shapes and harmony rather than materials is seen in his cost reduction strategies.

Keywords: Paris Opera, Charles Garnier, design changes, ornaments, bidding system, ornementistes

パリのオペラ座、シャルル・ガルニエ、設計変更、装飾、競争入札、装飾家

1. 本稿の目的及び方法

本論は、パリのオペラ座の建設過程における、建築家シャルル・ガルニエによる費用削減案に関する研究である。

前稿では、オペラ座における工事開始当初のガルニエの工事費用の見積りと、最終的な支出との比較から、その増額の大部分が躯体・設備関連工事であり、それと比較すると装飾や芸術に関する増額は少額であることを指摘した¹⁾。そして躯体・設備関連工事の増額の原因を明らかにすることで、同時代のガルニエに対する批判が必ずしも妥当とはいえないことを示した。さらに躯体工事及び仕上げ工事に関するガルニエの費用削減案の分析をとおして、ガルニエのオペラ座における設計思想や素材観についての考察を行った。

本稿では引き続き、装飾彫刻 (sculpture d'ornement) や彫像 (statuaire)、絵画 (peinture) における費用削減案を分析することで、ガルニエの装飾についての思想を明らかにすることを目的とする。ところで前述のように、装飾や芸術における増額は躯体・設備工事におけるそれと比較して少額だったといえるのだが、じつはこの金額それ自体は必ずしも小さな値とはいえない²⁾。そしてそのなかでも、彫像、絵画に関する費用はあまり変化していないのに対し、その増額のほとんどは装飾彫刻によるものである。そこで本稿ではまずこの点を具体的に検証し、ついで絵画、彫像に関する費用の増減について考察を行う。次に装飾彫刻に関してその増額原因を考察、

最後にそこにおける費用削減案の分析から、ガルニエの装飾観について考察を行う。

2. 装飾彫刻、彫像、絵画に関する増額

表1は、装飾彫刻、彫像、絵画に関して、前稿の表2にならい、1862年と1864年の見積書と、最終的な支出とを比較したものである。各項目について、増額とその増額全体における百分率を算出してある。これをみると明らかに、装飾・芸術の増額においては、そのほとんどが装飾彫刻によるものであることがわかる。1864年の見積書Dと支出との比較(表中c-bの値)では、装飾彫刻の増額が全体の80%以上をしめている。また前稿でも述べたように、ガルニエの初期の工事費に関する思想をより忠実に反映しているのが1862年の見積書Aであるといえるが、それと支出との比較(表中c-aの値)からは、増額のほぼすべてが装飾彫刻によるものであることがわかるのである。以下、それぞれの項目の費用の増減について検討する。

3. 絵画に関する費用の増減

絵画に関する増額はそれほど大きなものではないが、計画に関して1862年当初の構想からはいくつかの変更が行われており、それらが多少の増額につながったといえる。これら絵画に関する計画の修正は、1863年末の時点でかなり行われていたようであり、それはガ

* 東京大学大学院工学系研究科建築学専攻 工修

Dept. of Architecture, Graduate School of Eng., Univ. of Tokyo, M. Eng.

表 1 装飾彫刻、彫像、絵画における増額（単位：金額はフラン、百分率は%）

	1862見積書A (a)	1864見積書D (b)	支出 (c)	増額 (c-b)	増額 (c-a)	増額% (c-b)	増額% (c-a)
装飾彫刻	1,597,080.00	1,260,690.00	2,772,565.12	1,511,875.12	1,175,485.12	82.11	99.12
彫像	1,121,000.00	825,000.00	1,085,350.00	260,350.00	-35,650.00	14.14	-3.01
絵画	473,000.00	450,000.00	519,050.00	69,050.00	46,050.00	3.75	3.88
計	3,191,080.00	2,535,690.00	4,376,965.12	1,841,275.12	1,185,885.12	100.00	100.00

ルニエが同年提出した 12 月 5 日付の絵画と彫像の注文に関する報告書からわかる³⁾。これによると、例えば 1862 年の時点では見積りに含まれていなかった大階段ホールの天井画が、1863 年末までに追加されている。これはオペラ座の絵画のなかでも重要な位置をしめるものであり、当初の計画に入っていなかったことには驚かされるが、じつは大階段ホールの天井画はもともとは彫刻で飾られる予定だったものが、画家フェリックス・バリア（Félix Barrias）の助言により絵画に変更されたものである⁴⁾。その他にも、ホワイエのヴォールトの柱上部にあたる部分が、当初彫刻で予定されていたものが、このヴォールトの他の部分の絵画を手がけた画家ポール・ボードリー（Paul Baudry）の要請により、絵画に変更されている⁵⁾。

これらの変更が絵画の増額につながったと考えられるが、それに対する費用削減の手段としては、絵画に関しては、おもに画家に対する報酬を見積り金額より低くおさえることしかなかった⁶⁾。実際、例えばホワイエの絵画全体は 1862 年の時点では 220,000 フランで見積られていたが、最終的には 180,000 フランで製作されている⁷⁾。また 1863 年までに追加された大階段ホールの天井画なども、当初 80,000 フランで見積られていたものが、最終的には 60,000 フランで製作されている。これについてガルニエは、「そのたぐいまれな規模により芸術の顕現となる記念碑に名をきざむべく、すべての芸術家たちは、適正な報酬をすすんで犠牲にしている」⁸⁾と述べている。いずれにせよ絵画に関しては、ひとたび計画が決まれば、躯体・設備工事で見られたような大きな増額を発生させる不測の事態がおこることは、それほどなかったと考えられる。

4. 彫像に関する費用の増減

4-a. 素材の変更

絵画同様、彫像に関する増額もそれほど大きなものではなかった。ちなみに 1862 年の見積りと支出を比較するとむしろ減額がまさっているが、本論における支出は近似値であるため⁹⁾、ここではその差が少額であったと結論するにとどめる。

さて彫像の計画の変更も絵画同様、1863 年末までにおおむね行われていた。1862 年の見積書から比べると、おもなものでは例えばホワイエの柱上部に 20 体の彫像が、また観客席にも 8 体の彫像が追加されている¹⁰⁾。これらの変更から彫像でも増額があったと思われるが、これに対してガルニエは、絵画で行ったと同様、彫刻家の報酬をおさえるとともに、ここでは素材の変更を行うことで費用を削減した。ガルニエはまず、オペラ座の頂部をかざる五つのグループの彫刻を、当初予定していたブロンズから鋳鉄の銅めっきに変更している。またファサードの両側の突出部の基部におかれる四つのグループも、大理石からエシャイヨンの石（pierre d'Échaillon）に変更している¹¹⁾。ちなみに前者の鋳鉄の銅めっきには、ガルヴァーニ電気

めっき法（galvanoplastie）が採用された。この技術は、1842 年にイギリスのエルキントンからその特許を買い取ったクリストフル社がフランスで普及させたものであり、従来の金箔や水銀を使用した手法の、めっきの定着の悪さや労働者の健康衛生面での問題などを解決した 19 世紀の新技術であった¹²⁾。ガルニエ自身、この技術には信頼をよせており、その将来性に期待をよせている¹³⁾。ガルヴァーニ電気めっき法が一般に評価されはじめたのは、クリストフルが初めてこの技術を使った製品を展示した 1849 年のフランス農業産業製品博覧会からといえるが¹⁴⁾、1860 年代初頭の時点ではまだ若年産業であったことを考慮すれば、ガルニエは当時の先端技術を活用したといえるだろう。オペラ座における大量の鉄骨の使用が、ガルニエの当時の産業技術への関心を示すことはしばしば指摘されるが¹⁵⁾、ガルニエは装飾の製作においても当時の新技術を採用していたのである。

4-b. 請負業者の競争入札

さてガルニエが彫像に関して行った費用削減のもうひとつの手法は、彫像の製作を、競争入札によってもっとも低価格をつけた請負業者に行わせるというものであった。

例えばエメ・ミエ（Aimé Millet）による「アポロ・詩・音楽」をモチーフとした舞台上部の屋根の頂上のグループにおける 1868 年の競争入札の結果は以下のようであった。

「デュレンヌ：鋳鉄／23,000 フラン

マティファ：ブロンズ／105,000 フラン

ティエボー：ブロンズ／35,000 フラン

クリストフル：ガルヴァーニ電気めっき／45,000 フラン

クリストフル：ガルヴァーニ電気めっき、鋳鉄の台座／41,000 フラン

リオネル：ガルヴァーニ電気めっき／40,000 フラン

ドゥニエール：ブロンズ／32,000 フラン」¹⁶⁾

この結果をみると、この場合、じつはこの競争入札は素材の変更よりも効果的であったことがわかる。ここでもっとも低価格を提示したデュレンヌは素材が鋳鉄であったため採用されなかったものの、本来低価格でできるはずのガルヴァーニ電気めっき法による製作を提案したはずのクリストフルよりも、ブロンズによる製作を提案したティエボーやドゥニエールの方が低価格を提示しているのである。結果、ドゥニエールが仕事を得たが、ここでは製造者たちも芸術家同様、採算を度外視してこの大工事への参加を求めたのであり、この競争入札の手法は、オペラ座という宣伝効果の高い記念碑的建造物においてはより一層有効に機能したといえるだろう。

5. 装飾彫刻に関する費用の増減

5-a. 装飾彫刻に関する増額原因

さて、以上のように絵画、彫像についてはいくつかの計画の変更があったとはいえ、費用における増減はそれほどなかったのに対し、装飾彫刻にかかった費用は当初の見積りから大幅に増えている。この増額に関しては、ガルニエは躯体・設備工事の増額の際のように多くの理由を述べていないものの、報告書からわかる理由としては、1870～71年の普仏戦争とパリ・コミューンの際に、工事中のオペラ座が負傷兵士の収容や武器・弾薬倉庫として使用され、それにより破損部分の交換や修復の必要が発生したことである¹⁷⁾。ただしこれらによる増額は、約260,000フラン程度である¹⁸⁾。

もうひとつ考えられる理由としては、当時装飾に関する見積りは、他の躯体・設備関連工事と異なり定価がなく、見積りにおける価格の設定が困難であるという点である¹⁹⁾。実際、オペラ座の工事に關し請負業者が遵守すべき入札規約 (conditions particulières) をみると、例えば屋根工事などでは装飾に関する工事は入札の対象とならず、建築家が直接特定の請負業者と交渉するとされ、またこれについては入札の際、参考とされる価格表 (série des prix) にも定価は記載されていない²⁰⁾。当時は彫刻家が彫る装飾に関する定価はなかったのである²¹⁾。とはいえ、じつは後述のようにガルニエはこの装飾彫刻に関しても実施製作については競争入札を行い大きな成果をあげているので、一概にこの点が増額の大きな原因になったとはいえない。

おそらく装飾彫刻の増額のもっとも大きな原因は、工事初期の構想からの設計変更にあったと思われる。オペラ座の装飾の計画はもちろん工事開始当初から詳細が決まっていたわけではなく、工事の進捗に従いかたまっていた。例えば管理部門側の立面の詳細は1862年の段階ではほとんど決まっておらず、1864年になりようやく決定された²²⁾。また内部装飾の設計についても、大階段ホールなどは1863年の時点でも詳細が決まっておらず、内部は外部に比べて設計の進捗が遅く1865年の時点においても完成からほど遠かった²³⁾。また他の作業、とくに絵画との取り合いも考慮されねばならなかった。ガルニエによれば、「芸術的、絵画的、建築的装飾」は、すべてが調和していなければならない、よって最終的な効果を判断するためには、装飾彫刻にとりかかる前に大部分の絵画が製作済みになっていなければならないという²⁴⁾。つまり装飾彫刻のデザインは絵画がある程度完成するのを待って行われたということになる。絵画と装飾彫刻が一体となって構想されていたことは、装飾彫刻が絵画の計画変更に従い変えられた前述のボードリーの例からもわかる。そして実際ガルニエは1868年末に、1862年当初の時点で装飾にかかる費用を予測することは不可能である旨を述べているのである²⁵⁾。

こうして工事の進捗と平行して行われた装飾の設計変更の結果、オペラ座の装飾は、工事開始当初の計画に比べより豊穡なものとなったといえる。例えば建物の横立面をみてみると、竣工図では1862

図1 1862年春の時点における東側立面

年の図面と比べ、アティック階や舞台上部のタワーの壁面に円形の装飾群が加わっているのがわかる (図1, 2)。このような変化は図面の比較のみからでは印象にとどまるとしても、具体的に見積書に入っている装飾要素の数量と、工事報告書に記載されている実際に製作された装飾要素の数量を比較してみるとその差は歴然としている。例えば建物のファサードの装飾の要素の数量は、1862年の見積書では、持送り、要石、マカロン、柱頭などが183個、繰型が25mとなっている²⁶⁾。一方、実際製作された数量は、1866～1869年までの工事報告書の記載を合計すると、持送り、要石、マカロン、柱頭などが286個、繰型が227mとなっているのである²⁷⁾。また建物の側立面については、同様に1862年では、持送り、要石、マカロン、柱頭などが98個、繰型が8mとなっており、また実際の製作数量は、持送り、要石、マカロン、柱頭などが202個、繰型が280mとなっている²⁸⁾。これらはその差の大きさからすべてが単なる見積りもれとは考えがたく、やはり計画が具体化するに従い装飾要素が増えていったものと考えられる。その結果、全体の効果はより豊穡なものになっていったといえるが、このことが装飾彫刻の増額のおもな原因であったと考えられる²⁹⁾。

5-b. 装飾彫刻に関する費用削減

5-b-i. 素材の使用

さて、オペラ座の外部の装飾彫刻はすべて石で製作されているが、内部に関しては、石のほかに、多くの板紙セメント (carton-pierre) や石膏が使用されている。ただしこれらに関しては、工事途中で石が板紙セメントや石膏に変更されたというよりも、当初から多く使用が予定されていたようである。装飾彫刻の金額は増加しているが、そのうちの石と板紙セメントや石膏の比率は、それほど変化していない³⁰⁾。

これらの素材のうちとくに多く使用された板紙セメントは、18世紀後半から19世紀初頭にかけて彫刻家ガルドゥール (Gardeur) やメズィエール (Mézières) により開発され、その後19世紀前半を通じて改良が行われ、19世紀後半には建築装飾の素材として広く普及していた³¹⁾。これはパルプ、ゼラチン、セメント、粘土、石灰の混合物で、型押しにより装飾を製作するものであり、石膏よりも軽く強度があるが耐水性に劣ることから、おもに室内装飾に使われていた廉価な素材である³²⁾。

オペラ座のホワイエや観客席の装飾の大部分は板紙セメントで製作されている。ホワイエでは、盾や琴、花綱といった装飾モチーフ、繰型、付柱や開口部の枠、絵画の額縁などに使用され、また観客席では石で製作された柱の装飾以外はすべて板紙セメントまたは石膏

図2 竣工図、西側立面

である。このようにオペラ座では廉価な擬素材ともいべき板紙セメントが多く使用されていたが、このような擬素材の使用は当時の劇場建築では一般的であり、壮麗な効果を安く得られるという点から重宝されていた³³⁾。この点ではオペラ座も例外ではなかったであり、オペラ座の壮麗さを生み出していたのは素材そのものの豊かさでは決してなかったといえる。この点についてはガルニエの装飾観についての考察の際、再度検討する。

さて、その他装飾彫刻について、ガルニエは金めっき塗装に関する費用削減を行っている。オペラ座の室内装飾の金めっき塗装では、塗りとはとくに装飾表面の凸部にのみ施され、凹部は暗い茶系の色で塗られた。これはガルニエがいわゆる「効果的な金めっき (dorure à l'effet)」と呼んだ手法であり、これにより実際かなりの費用削減が行われた³⁴⁾。この手法はガルニエによれば、イタリアのルネサンス建築では多く使用されフランスではほとんど例がないが、これは経済的でありながら、より強い効果が得られるという³⁵⁾。この金めっき塗装の手法は、外観上の効果と経済性の両者を考慮した合理的なものであったといえる。

5-b-iii. 装飾家の競争入札

さて、装飾彫刻に関してとくに有効であった費用削減の手法が、装飾家 (ornemaniste) たちにも彫像の請負業者同様、製作に際して競争入札を行わせたことであろう。オペラ座の装飾彫刻では、ガルニエのデッサンに基づいて特定の装飾家が石膏モデルを構想したが、このモデルを反復して実際に製作する作業を行ったのは、必ずしもそのモデルの構想者ではなかった。

ガルニエの装飾彫刻に関する競争入札の方法には、彫像の請負業者に対するそれとは一部異なる点があった。基本的にある一定の区画の装飾彫刻の製作についてもっとも安い値を提示した装飾家が仕事を獲得するのではあるが、その競争入札に参加した装飾家のなかにはその区画の装飾彫刻のモデルを担当したものが常に入っており、もしこの担当者以外の者が最安値で仕事を獲得した場合は、担当者にはその価格で仕事をするかどうかの選択権が与えられるのである³⁶⁾。

オペラ座の外部装飾彫刻は 22 の区画に分けられて競争入札が行われたが、例えば第二区画のエントランス・ホール (Vestibule d'entrée) の五つのヴォールトの要石についてみると、ここでは四人の装飾家が入札に参加している。最安値はダルヴァン (Darvant) の 1,800 フランであったが、3,500 フランをつけたモデルの担当者ユルパン (Hurpin) がこの価格を承諾し、この仕事を引き受けている。ちなみにこの区画の最高値は 4,100 フランであったが、最安値との差は 2,300 フランであり、この競争入札の手法がかなり有効であったことがわかる。最終的に競争入札が行われたすべての外部装飾彫刻の最安値の合計は 320,321 フランであった。これらをもしモデルの担当者にそのまま依頼していれば 545,370 フランとなっており、225,049 フランの費用削減が行われたこととなる。また最高値の合計は 798,266 フランで、その最安値との差は 477,945 フランであり、いかに装飾家の提示する費用にばらつきがあるかがわかる。ちなみに報告書をみると、最終的に七割以上の装飾彫刻はモデルの担当者が譲歩して最安値で製作することになったようである³⁷⁾。このように、この競争入札の手法では、できるだけ安い値で仕事を行わせながら、モデルの作者にも一定の敬意が払われることとなったのである。

ただしこの手法については、この競争入札が開催されるにあたり装飾家の間からかなりの不服が申し立てられたようであり、ガルニエはその都度、それら装飾家たちを説得するための手紙を書いている。例えばガルニエは、「モデルの製作者自身は芸術家とみなされ、またそうあるべきであり、よってこの重要な任務は直接この芸術家に託されるとしても、それが石で製作されるにあたっては、このかぎりではなくなる。そこでは芸術家の称号は消え、請負人 (entrepreneurs) という名にとつかわられるのである。」³⁸⁾と述べている。また別の装飾家への手紙でも、「この違いをよく心にとめて頂きたい。あなたがたは私の指示に従い装飾のモデルをつくる。ここではあなたがたは芸術家であり、そのように扱われるべきである。しかしながらいったんモデルが完成し代金が支払われれば、それは管理側の所有となり、彼らはそれをすきなように扱う。その実施製作については、彼らは好ましいと思われる者を採用し、そして実務家 (praticiens) を召集する。ここではあなたがたは彫刻の請負人となるのである。」と述べられている³⁹⁾。このような言葉には、ガルニエのモデルの構想とその製作を分離する思想がよくあらわれているといえる。

ところで、このようにモデルの構想とその製作を分離することは 18 世紀以前から行われていたとしても、とくに産業技術をつかって製作を専門的に起こす製造者が活躍しだすのは 19 世紀からである⁴⁰⁾。フランスでは 19 世紀に入り産業革命がとくに装飾や芸術の分野にもおよぶに従って、産業技術を使って芸術作品を製作する製造者の活動が顕著になってくる。そしてそれにともない、そのような産業活動を認めながら、それらの質を改善すべく出現した人々が産業芸術家 (artiste industriel) と呼ばれ、その役割は産業のためのモデルの構想であった⁴¹⁾。これらの人々が活躍を始めるのが 1830~1840 年代にかけてであり、そして第二帝政期に入って産業芸術家の協会が設立されるに至り、その活動は最盛期をむかえる⁴²⁾。このような流れを考慮すれば、ガルニエのこの手法は当時の時代背景をよく反映したものであるといえるだろう。もちろんこれは予算不足からくる次善策ではあったものの、この手法からは、ガルニエが同時代のモデルの構想と製作の分離という産業芸術の思想に共鳴していることがわかるのである。

ところでクリストファー・ミード (Christopher Mead) はガルニエのこのような装飾家への対応に、当時の彫像家 (statuaire) と装飾家の階層的な地位の相違をみている⁴³⁾。すなわち彫刻家のなかでも人体というより高尚で、その製作に高度な知性や技術を要求される彫像を扱う芸術家と異なり⁴⁴⁾、より職人的とみなされる装飾家に対するガルニエの蔑視的な態度を主張している。確かにガルニエには、装飾家を「二次的な才能の彫刻家」⁴⁵⁾とする発言はみられるものの、しかしながら前述のように、彫像においてもそもそもモデルの構想者と実際の製作者は分離されているのであり、この装飾家の競争入札には、彫像家と装飾家の区別という伝統的な分類だけではなく⁴⁶⁾、モデルの構想者とその製作者という 19 世紀的分類もみるべきであると思われる⁴⁷⁾。また彫像では、製作がブロンズやガルヴァーニ電気めっき法を扱う、いわば機械的な作業を行う製造者に依頼され⁴⁸⁾、その点ではモデル構想と製作の分離が、芸術家と製造者の分離であったのに対し、彫刻装飾ではモデル構想と製作の分離がともに手作業を主体とする装飾家内、すなわち同職種内であったという事実が

らは、この競争入札が 19 世紀におけるモデル構想と製作の分離という思想を、より明確に具現化したものであったことがいえるだろう。

ガルニエはこのようにモデルの構想とその製作を分離していたわけだが、さらにその上で、装飾家たちのなかでもその能力を区別している。これはとくに室内の装飾彫刻の競争入札の際にみられた。室内の装飾彫刻は、八つの区画に分けて競争入札が行われた⁴⁹。その手法については外部装飾の場合と同様である。しかしながら、第七区画の大階段ホール低層部の装飾については競争入札が行われず、モデルの担当者であったコルボ (Corboz) がそのまま製作も行った。この理由についてガルニエは、この区画の装飾が人目につきやすい部分であり、またとくに複雑で製作が難しいことから、信頼のできる芸術家でありモデルの担当者のコルボに製作を依頼する旨を述べている⁵⁰。このようにガルニエは装飾彫刻でもそれが人目につきやすい部分であったりとくに重要な部分である場合には、それを自分の信頼する装飾家に依頼しているのである⁵¹。つまりここから、工事の実際においては、従来の彫像家と装飾家の二分法だけではなく、装飾家のなかでも区別が行われていたことがわかる。

以上、装飾彫刻の競争入札から、ガルニエが従来の彫像家と装飾家という区別を持ちながらも、予算の制限が発生する実際の設計においては、モデルの構想とその製作を区別するという 19 世紀的な傾向を示し、かつまた装飾家のなかでも、部位の重要性に応じてその能力を区別して採用するという実践的な態度をとっていることがわかるのである。

5-b-iii. ガルニエの装飾観

さて以上のガルニエの装飾彫刻や彫像、絵画に関する費用削減案は、おもに素材の変更と芸術家や装飾家への報酬の引下げであったといえる。そしてデザイン計画そのものについては、装飾彫刻のように増加こそすれ、それを抑制することによる費用削減が行われることはなかった。それは彫像についても同様であり、そこでは一部を中止して費用削減が行われることはなかった。そしてじつはこの態度にこそ、ガルニエの装飾観がよくあらわれていたといえる。

ガルニエが費用削減案をまとめた 1866 年 6 月 19 日付の報告書には、見積りと支出に関する分析、石、金属、木などの素材の使い分けによる費用削減案などが詳しく解説されたのち、装飾の費用削減に関するガルニエの思想が 8 頁にわたって述べられており、ここにはガルニエの装飾観がよくあらわれている⁵²。ガルニエはまず、オペラ座の装飾が可能なかぎり抑制されたものであることを証明することは困難であるとし、また趣味や芸術を評価するのに実証的な規範はないと述べた上で、しかしながらすべての意見が一致すべき一点があるという。それは絵画的、彫刻的装飾が建造物においてはたす役割、そしてこれらの作品が到達すべき目標に関するものであるといい、次のように述べられている。「この際、絵画や彫刻は、固有で個人的な作品、すなわち独立しそれ自体で完結し得るようなものであってはならない。個々をみれば、それらの作品は大きな価値と強さをもつが、それらが建物のなかの一定の場所を占める際は、それらは個性を部分的に失い、まさしくただ装飾を形成することになる。」そしてこのような装飾は、「全体の調和 (harmonie) に寄与し、建物を完全にし、そして建物の必要不可欠な部分を構成することで、建築表現の一部をなす」とされ、よってこれは、「最初の構想や決定

的な効果を変えることなしに、削除や修正をすることはできない」という。さらにガルニエは建築家の役割について、「建築家は全体の調和を維持し、各作品に適切な重要性を与えるために、芸術家たちに正確な寸法のみならず、主題、シルエット、全体の色調、効果、構成の様式 (style de la composition) を課さなければならない」という⁵³。実際ガルニエは、例えばファサード下部の彫像グループについて、全体の大まかなシルエットを彫刻家に指示した上で製作をさせているのである⁵⁴。またガルニエはその著書『芸術を通して À travers les arts』のなかでも、絵画ではまず色が人々を心をとらえ、ついで細かな分析が行われるのであり、また彫刻では「形 (forme)」が支配的でなければならず、シルエットさえ同じであれば、彫刻のテーマは交換可能とまで述べており、絵画における「全体の色調」や彫刻における「形」や「シルエット」の重要性を強調しているのである⁵⁵。

さてここで述べられているガルニエの装飾観は、おもに絵画や彫像に関するものであるが、装飾彫刻についても同様の見解が述べられている。ガルニエは装飾彫刻についても自身で詳しいデッサンを描きそのモデルを装飾家に製作させているが、これにより「オペラ座のすべての装飾彫刻に刻印された一定の方向性は、多様な才能を分散させることなく、逆にある一つの明確な目的をもった精力的な収束に結実した」⁵⁶と述べている。そして「自分の思想へのこのような従属あるいは敬意は、建造物のすべてに全体的な調和を与えるのに不可欠なものであった」⁵⁷という。前述のようにオペラ座の装飾彫刻では、石ではなく板紙セメントが多く使用されていたが、そこにおいて優先されたのは素材ではなく形であり、またその全体の調和であったといえるだろう。その点でこのような擬素材の使用はガルニエの装飾観に反することではなかったのである。

このようにオペラ座の制約された予算のなかで、さまざまな設計変更や費用削減を行いつつも、ガルニエが決して妥協しなかった部分が、外観の形やシルエット、そしてそれらの調和であったといえるだろう。またこの思想を端的に表現している文章が費用削減案の解説のなかに収録されている事実からは、この思想に関するガルニエの主張がより顕著に感じられるといえる。

6. 結論

本論では、まず前稿においてオペラ座建設工事の見積書と最終的な支出との比較より、工事における増額がおもに躯体・設備関連工事であることを示した上で、それに対するガルニエの合理性、経済性を重視した費用削減案を明らかにした。そして本稿では、絵画、彫刻および装飾彫刻の分野において、とくに装飾彫刻の増額が著しく目立つ点に注目し、その原因およびそれに対するガルニエの費用削減案を分析した。これにより、ガルニエがオペラ座の装飾においてとくに素材ではなく、装飾の形やシルエットといった外観、そしてそれらの調和に重点を置いていたことを、ガルニエの報告書や著作における記述を参照しつつ示した。

ところで、ここでガルニエにみられた形や調和に対する主張は、じつは当時のさまざまな芸術に関わる言説でみられ、ガルニエはそれをとくに徹底した人物のひとりであったとしても、これは当時広く浸透していた思想であったように思われる⁵⁸。装飾における産業化が大きく発展した 19 世紀においては、「鑄造」が大きな役割をは

たしており⁵⁹⁾、そこにおいては素材よりも形が重視されていたのではないだろうか。この点について、当時の美学思想を参照しつつ、19世紀における装飾の産業化という視点から、今後検討していきたい。

凡例

AN: パリ国立古文書館 (Archives nationales)

BO: パリ国立オペラ座図書館 (Bibliothèque nationale de l'Opéra)

注

^[注] 拙稿「パリのオペラ座における建設費用及び設計変更に関する研究 ―パリのオペラ座における費用削減案に関する研究 (その1) ―」日本建築学会計画系論文集、2008年3月第625号。

^[注2] 前稿での分析によると、躯体・設備工事の増額7,351,556.63フラン(全増額のうち81.89%)、仕上げ工事の増額439,502.53フラン(4.90%)、装飾・芸術の増額1,185,885.12フラン(13.21%)であった。ちなみにセザール・ダリ(César Daly)は第二帝政期の賃貸集合住宅を三つの階級に分類しているが、そのうちの第一級のものでも、例えば建築面積725.64平米で735,915フランとなっており、オペラ座の装飾の増額だけでも第一級の賃貸集合住宅が一軒建つてあまりがであるのである。(Daly, César, *L'architecture privée au XIX^{ème} siècle sous Napoléon III*, t.1, Paris, A. Morel et Cie, 1864, pp.24-25.)

^[注3] AN AJ13/531.

^[注4] Garnier, Charles, *Le nouvel Opéra de Paris*, t.I, Paris, Ducher et Cie, 1878, p.350. *ibid.*, pp.228-229.

^[注5] ただしガルニエは、当初フレスコ画で予定されていた観客席と大階段ホール天井の天井画を油絵に変更している。これらは観客席のものでは24枚の銅パネルに、大階段ホールではカンバスに描かれた。(Mead, Christopher Curtis, *Charles Garnier's Paris Opera: Architectural Empathy and the Renaissance of French Classicism*, New York, The MIT Press, 1991, pp.179.) これは事前に画家のアトリエで製作でき工期を短縮できるという理由からの変更であったが、費用削減につながった可能性もある。

^[注7] 1869年2月17日付補足見積書より。(AN F21/832.)

^[注8] ガルニエ、1863年12月5日付絵画と彫像の注文に関する報告書。(AN AJ13/531.)

^[注9] 支出の算定については、前掲拙稿、第2章b節参照。

^[注10] ガルニエ、1863年12月5日付絵画と彫像の注文に関する報告書。(AN AJ13/531.)

^[注11] *ibid.* エシャイヨンはフランス南東部イゼール県の集落で、この石灰岩は有名であるという。(Larousse, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t.7, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, p.59.)

^[注12] ガルヴァーニ電気めっき法については、De Ferrière le Veyer, Marc, *Christoffle. Deux siècles d'aventure industrielle, 1793-1993*, Paris, Le Monde Éditions, 1995、を参照。

^[注13] Garnier, Charles, *À travers les arts*, Paris, L. Hachette, 1869 (Édition Pircard, 1985, pp.131-133.)

^[注14] *Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849*, t.3, Paris, 1850, p.334.

^[注15] Mead, Christopher Curtis, *op. cit.*, pp.156-157.

^[注16] カルダイヤック、1868年11月25日付競争入札に関する報告書。(AN F21/831.)

^[注17] ガルニエ、1874年1月付公共事業大臣宛報告書。(AN F21/834.)

^[注18] *ibid.*

^[注19] Rondelet, Jean-Baptiste, *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, t.5, Paris, Chez M. A. Rondelet fils, 1864, p.246. この書の初版は1802~1817年に出版されたが、1864年の版でもこの点に関する記述は変わっていない。

^[注20] 屋根工事に関する入札規約および価格表。(AN F21/831.) オペラ座の工事に関するこの種の書類は、屋根工事に関するものしか発見できなかったが、例えば1852年から始まった新ルーヴル宮の増築工事の資料からは、石工事、骨組工事、木工事、金属工事など、多くの工事種別の入札規約と価格表が発見される。(AN F21/814 など。)

^[注21] この点、19世紀初頭に入り多く製作されるようになった既製品装飾とそれらの価格を表示した装飾カタログの出現は、それまであいまいであった装飾の見積り精度をあげるとい面から、大きな意義をもっていたといえるだろう。(19世紀の装飾カタログに関しては、拙稿「19世紀前半のフランスにおける装飾図集及び装飾カタログに関する研究―出版目的、装飾モチーフ、産業芸術思想に関する分析を通して―」日本建築学会計画系論文集、2007年12月第622号、を参照。)

^[注22] Mead, Christopher Curtis, *op. cit.*, pp.148, 155.

^[注23] *ibid.*, p.159.

^[注24] ガルニエ、1863年12月5日付絵画と彫像の注文に関する報告書。(AN AJ13/531.)

^[注25] ガルニエ、1868年12月7日付見積書に関する説明書。(AN AJ13/531.)

^[注26] その他、窓枠やバルコンが装飾彫刻の項目に含まれている。(1862年の見積書、AN F21/830.)

^[注27] ガルニエ、1866~1869年までの各工事報告書。(AN AJ13/531.)

^[注28] これらの比較を厳密に行うには、各要素の単価を考慮し、またすべての要素種別を比較対象としなければならないが、この作業は非常に煩雑であり、ここではその数量増加が明白であることから厳密な比較までは行わず、おもな要素の数量の差を提示するにとどめることとする。

^[注29] ラヴェツァーリ (Lavezzali) は、オペラ座がコンペから完成までの間に、「初期の尖頭アーチがフランボワイアン式ゴシックにまで達した」と述べているが、この言葉はオペラ座の設計過程における装飾の増加に関して示唆的である。(Lavezzari, E., “Le nouvel Opéra”, *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, t.32, 1875, p.32.)

^[注30] 1862年の見積りでは、石：783,280フラン、板紙セメントと石膏：324,800フラン、1864年では、同705,080フラン、252,800フラン、また支出では概

算で、同約1,570,000フラン、約780,000フランである。

^[注31] 板紙セメントについては、Chateau, Théodore, *Technologie du bâtiment ou étude complète de matériaux de toute espèce employés dans les constructions*, t.2, Paris, Ducher et Cie, 1880-1882, pp.726-737、およびフランス産業製品博覧会、万国博覧会の報告書などを参照。

^[注32] ちなみに紙を使った装飾自体はルネサンスの頃より使用されており16世紀よりルーヴル宮などにもみられたというが、これは型に紙を糊で重ね張りした張子で、板紙セメントとは若干異なる。(Exposition des produits de l'industrie française en 1839. Rapport du jury central, t.3, Paris, p.64.)

^[注33] Pigeory, Félix, *Les monuments de Paris, sous le règne de Louis-Philippe*, Paris, A. Hermitte et Cie, 1847, pp.456-457. また劇場建築以外の、リュクサンブール宮やルーヴル宮といったモニュメントの増築の際でも、板紙セメントは多く使用されている。(Dion-Tenenbaum, Anne, *Les appartements Napoléon III*, Paris, Musée du Louvre Éditions, pp.8-9.)

^[注34] 1862年の見積では金メッキ塗装は489,000フラン、支出では313,200フランとなっている。ガルニエはこの費用削減の効果をとくに強調している。(ガルニエ、1874年の支出超過に関する説明書、AN F21/834.)

^[注35] *ibid.*

^[注36] 装飾彫刻に関するガルニエの競争入札の手法については、ガルニエの1866年5月28日付報告書を参照。(BO Fonds Garnier, Pièce 134.) ちなみにここで最安値をつけたにもかかわらず仕事を担当者にゆずることになった者については、その他の部分の仕事を優先的に与えられるという措置もとられた。

^[注37] 全区画数(各区画のうちの小区画を含めた)34のうち、モデルの担当者が製作を行ったのは25区画である。(BO Fonds Garnier, Pièce 134.)

^[注38] ガルニエ、1865年1月21日付ヴィルミノ(Villeminot)への書簡。(BO Fonds Garnier, Pièce 130.) ちなみにヴィルミノは最終的に競争入札に参加している。

^[注39] ガルニエ、1866年4月16日付ウグナード(Houguenade)およびコルボ(Corboz)への書簡。(BO Fonds Garnier, Pièce 133.) ちなみにコルボは最終的に競争入札に参加しているが、ウグナードは参加しなかったようである。

^[注40] 拙稿「19世紀フランス建築装飾における装飾家および産業芸術家の役割に関する研究―彫刻家ジュール・クラッグマンの事例を通して―」日本建築学会計画系論文集、2007年9月第619号、第2章b節、を参照。

^[注41] 同稿、第2章c節。

^[注42] 同稿、第2章a節。

^[注43] Mead, Christopher Curtis, *op. cit.*, pp.175.

^[注44] 18世紀における絵画や彫刻の主題における人体の優位性については、D'Enfert, Renaud, *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, BELIN, 2003, pp.56-66、を参照。

^[注45] Garnier, Charles, *op. cit.*, 1878, p.480.

^[注46] 彫像家と装飾家を分ける態度は、例えば18世紀後半のジャック＝フランソワ・ブロンデル(Jacques-François Blondel)にもみられる。(Blondel, Jacques-François, *Cours d'architecture*, t.1, Paris, Desaint, 1771, p.337.)

^[注47] ミードは装飾家の競争入札について言及はしているが、ここでのモデル担当者への配慮については触れておらず、これは彫像家と装飾家の地位の違いを強調するためと思われる。(Mead, Christopher Curtis, *op. cit.*, p.175.)

^[注48] 例えば彫像ではモデルが完成し、それがブロンズで製作されるときは、その作業は機械的なものになるという。(La Grande Encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts, Paris, Centre d'études et de recherches architecturales, v1890, p.835.)

^[注49] ガルニエ、1870年7月18日付報告書。(AN F21/832.)

^[注50] *ibid.*

^[注51] このような人目につく可否かを重視する実践的な態度は石工事や屋根工事でもみられた。(前掲拙稿「パリのオペラ座における建設費用及び設計変更に関する研究 ―パリのオペラ座における費用削減案に関する研究 (その1) ―」第3章a節参照。)

^[注52] ガルニエ、1866年6月19日付費用削減案に関する報告書。(AN AJ13/531.)

^[注53] *ibid.*

^[注54] Middleton, Anne-Wagner, *Jean-Baptiste Carpeaux. Sculptor of the Second Empire*, New Haven/London, Yale University Press, 1986, p.224. このため、ファサードの両端突出部の下部の四体のグループはみな同じシルエットをしている。

^[注55] Garnier, Charles, *op. cit.*, 1869 (Édition Pircard, 1985, pp.168-169.) この内容が述べられている「芸術的な装飾 *La décoration artistique*」の章は、ガルニエの費用削減案に関する報告書の装飾の費用削減についての文章との共通性から、これが原案となっていると思われる。

^[注56] Garnier, Charles, *op. cit.*, 1878, p.252.

^[注57] *ibid.*

^[注58] 例えば当時の装飾家クロード・エメ・シュナヴァール(Claude Aimé Chenavard)について、「産業製品にその価値と寿命を与えるもの、それは素材の豊さではなく、むしろ卓越した形態であるということを彼は理解していた」と述べられている。(Chenavard, Claude Aimé, *Album de l'ornemaniste, recueil d'ornements dans tous les genres et dans tous les styles*, Paris, Chez E. Leconte, 1845, 序文より。) またルイ・クーラジョ(Louis Courajot)は彫刻に関して、「造形作品にどうして素材が関係あるものか!」と述べている。(Courajod, Louis, «Le Moulage, principales applications. Collections de modèles reproduits par le plâtre», *Revue des arts décoratifs*, t.VIII, 1887-1888, p.314.)

^[注59] 19世紀建築装飾における鑄造の役割については、Nègre, Valérie, *L'ornement en série: architecture, terre cuite et carton pierre*, Liège, Mardaga, 2006, pp.87-125、などを参照。

図版出典

図 1,2 Mead, Christopher Curtis, *Charles Garnier's Paris Opera: Architectural Empathy and the Renaissance of French Classicism*, New York, The MIT Press, 1991.

(2007年12月10日原稿受理、2008年2月13日採用決定)