프랑스 革命期 服飾研究 (1789~1799)

—— 革命의 象徵과 懷古主義를 中心으로 ——

金　惠　娟

<目　次>

Ⅰ. 序　論
Ⅱ. 革命의 象徵
① 自由帽(Bonnet de la liberté)
② 쌍큘로티즘(Sans-Culottisme)
③ 三色(Tricolore) : 愛國 mode
④ 板畵的 表現의 增殖(Multiplication des Représentation gravées)
Ⅲ. 懷古主義
① 舞臺衣裳
② 革命祭典衣裳(Costume de la fête révolutionnaire)
③ Les Merveilleuses
④ 官服(Costume Officiel)
Ⅳ. 結　論
參考文獻

Ⅰ. 序　論

筆者는 '78~82' 약 3년간의 滯佛時, 파리제Ⅳ대학 美術史 碩士課程에서 "服飾"을 주제로 學位를 取得했다. 총 400枚의 분량을 本紙에 壓縮소개하는데는 다소 무리가 있었으나 寄稿하게 됨을 우선 기쁘게 생각한다.

本硏究는 파리 國立圖書館 소장의 몇몇 板畵 콜렉션과 루브르(Louvre), 카르나발레(Carnavalet)소장의 油畵, 板畵를 기초로 한 것이며[1], 프랑스 革命期(1783~1799) 두가지 독특한 모드(mode) 現狀을 分類, 考察했다. 이는 同時代의 外的影響이 배제되고, 프랑스 內에서 固有하게 형성되었다. 이 現狀은 革命期가 갖는 특수한 정치, 사회적 환경과 시대의 예술사적 潮流로 말미암은 것이며, 革命의 象徵과 懷古主義(Antiquomanie vestimentaire)로 요약된다.

이 시기는 루소(J.J. Rousseau)의 思想이 정치·사회·예술면까지 막대한 영향을 끼쳤다. "神의 祭典"(도 1)을 主管했던 정치가 로베스피에르(Robespierre) 역시 루소에 心醉해 있었고, "理性(Raison)"이라 稱하는 루소의 神을 숭배하기까지 했다.

〈도 1〉

여기서 理性의 象徵으로서 "붉은 自由帽" "三色"과 함께 公民, 혹은 愛國的 모드 역시 현실을 대표하는 象徵的 形態로 간주했다.

衣裳에 있어서 懷古主義는 新古典主義(Néo-Classicisme) 樣式의 一環이며, 高潮되는 邪敎와 더불어 리베르티니즘(libertinisme)속에서 전개되었다.

아카데미 데 보자르(Académie des Beaux Arts)의 前身인 꼬뮌 데 자르(Commune des

1) Vinck 콜렉션, Hennin 콜렉션, Paris, B.N.
프랑스 板畵分析目錄(Inventaire du Fonds Français) Paris, 1968.

Arts)의 會議錄[2]을 살펴보면 예술가들이 國家服制定에 관심이 높았었고, 특히 이 시기에 다비드(J.L. David, 1748~1825)의 활약은 看過할 수 없다 하겠다.

實物資料는 시대를 거슬러 올라갈수록 그 수가 적어져 圖板資料에의 依存度가 높아진다. 歷史的 場面이 담긴 다수의 板畵는 革命期쌍퀼로티즘을 考案하는 거의 유일한 목격자적 역할을 하고 있다. 그러나 여기서 이러한 資料의 絕對的 價値에 관한 문제가 제기된다. 이는 板畵家들의 정치적 견해, 입장등이 暗示되어 歪曲表現되었을 가능성을 고려해야 하기 때문이다.

복식연구에 있어서 크게 의존하고 있는 肖像畵들도 절대적 資料는 아니다.

이는 작품에 예술가의 特徵的 스타일이 부여되었기 때문이다. 특히, 이 시대의 肖像畵제작 배경상, 모델이 美化, 理想化된 점을 고려에 넣어야 겠다. 또한 복식표현의 技術的 充實度 역시 배제할 수 없으니 복식分析에 많은 어려움이 따른다.

여기서 筆子는 메르시에(L.S. Mercier, 1740~1814)의 "新Paris"(1799~1800)와 "따블로 드 Paris"(1790), 바라스(P. Barras, 1755~1829)의 "懷想記" 또는 政府刊行物인 "모니터(Moniteur)紙"; 끌레롱(H. Clairon)의 "懷想記"등을 자료로 보충했다. 동시에 이런 인쇄물들은 1792~1796년 사이 순수한 mode관계 圖板資料의 결핍을 保元해 주기도 한다.

Ⅱ. 革命의 象徵

① 自由帽 또는 프리지아 보넷

프리지아 보넷은 革命期 모든 虐政에 反하는 동맹의 表式으로서, 革命階級, 특히 過擊쌍퀼로뜨隊員의 유니폼으로 採擇되었으며, 自由의 象徵으로 남아 지금에 이르고 있다.

그 起源은 소아시아의 트로이 시대까지 거슬러 올라간다. 몇가지 자료에 의하면[3] 소아시아 민족이 ㄱ) 양한 형태의 팰트보넷을 사용했음을 알 그것들 중 전설적인 프리지아 보넷(Bonn ρhrygien)의 정확한 형태를 推定하긴 까다로운 일이 되겠다. 이는 征服과 被征服이 거듭됨에 따라, 이들 민족의 服飾이 다소간 混合되었기 때문이다.

트로이 전쟁 傳說에 대해서는 1871년이래 考古學的연구의 성과로 史實性을 부여하고 있으니 古代藝術品에 나타난 이들 민족의 모습 특히 服飾이 古代藝術家들의 전설에 立脚한 想像的 表現形態라기보다 어느정도 寫實性이 있음을 前提로 한다.

트로이전쟁 당시 프리지아王 "프리암(Priam)"을 표현한 Villa Borghese 所藏의 低浮彫에 의하면, 그의 보넷은 뒷늘어진 자락이 있고 이것이 어깨에 닿으며, 中央에 突出部分이 있는 독특한 형태를 하고 있다.

앙드레 · 랑스(A. Lens)는 로마인 Numanus가 이들 보넷의 "리본裝飾"에 대해 言及했다는 기록을 했다.[4] 이는 보넷·양 앞쪽 늘어진 두자락의 넓은 끈을 暗視해주며, B.C 6세기 Volci 出吐의 고대접시 紋樣으로도 확인된다. (도 2)

〈도 2〉

Altemps宮의 파리스(Pâris) 彫刻像을 살펴보면 그의 보넷에 중앙突出部分과 두자락의 끈은 확인되나, 프리암例의 뒷늘어진 部分은 없다. 프리지아보넷은 傳說에 立脚한 고대예술가들에 의해 描寫된 형태가 다소 차이를 보이나 종합컨데 中央突出部分이 공통점으로 浮刻된다.

그리이스, 로마시대, 보넷着用은 奴隷에게 있어서 釋放의 표시였으니 이미 自由의 象徵이었다. Villa Albani의 古代花瓶紋樣은 이러한 의미를 밝혀주는 좋은 例가 되고 있다.

프리지아 보넷의 실제모습은 1786년부터 演劇

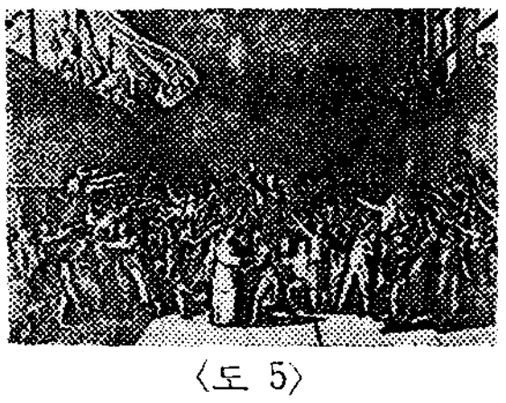
2) H. Lapauze, 藝術協議會와 共和人民藝術協會의 會議錄, Paris, 1903.
3) a. 男子小入像, (Achéménide 時代).
b. Hititte 人像, (B.C.1200), Gendigerli 出吐, Berlin 아시아 古美術品博物館.
c. 페니키아인 浮彫(B.C. 9세기), 大英博物館.
4) A. Lens, 記念建造物에 의해 考證된 고대민족의 服飾, 新版, Dresde, 1785, p.743.

〈도 3〉

舞臺에 登場함으로써 일반大衆에 소개되었다. Janinet의 板畵(1788)에 의하면[5], "競爭의 三女神" 혹은 "파리스의 審判"이란 작품에서 파리스役의 배우가 프리지아보닛을 착용했음이 確認된다. (도 3)

일찌기 다비드는 "파리스와 엘렌느(Pâris et Hélène)"(1788)라는 작품에서 비교적 充實히 考證된 프리지아보닛을 登場시켰다. (도 4) 이는 아카데미 出身으로 古代 彫刻品을 통한 끊임없는 멧상 訓練의 성과이기도 한데 그가 표현한 모습엔 중앙突出部分과 양앞쪽 밴드가 있으며 1799년 "싸빈느"(Les Sabines)에서도 같은 형태를 固守한다.

〈도 4〉



〈도 5〉

1791년 싸롱(Salon)에 출품되었던 "죄드폼 宣誓"(도 5)에서는 화면 좌측하단에 특이한 차림의 諷刺的人物을 발견할 수 있다.

이 人物이 着用하고 있는 프리지아 보닛은 神話에서 테마를 가져왔던 위의 두 작품과 비교할 때 單純, 圖式化되었다. 여기서는 이 諷刺的人物의 意味에 대한 문제가 提起된다. 같은 事件을 주제로한 다른 작품을 참고로 하면[6], 宣誓가 있던 1789년 6월 20일, 프리지아보닛이 自由의 象徵으로 착용된 사실이 確認되지 않는다. 따라서 보닛 着用의 인물은 David의 構想에 의해 意圖的으로 挿入되었음 을 알 수 있다. 다비드는 이 인물을 통해 정치적 大變革과 民衆運動의 前後를 暗視해 준다.

板畵家 Prieur의 1789년 6월30일 사건 描寫나 Sergent, P.G. Bertault에 의해 描寫된 1789년 7월12일 사건, J. Wells나 다수의 匿名작가에 의한 1789년 7월14일 사건을 참고로 하면, 보닛着用의 고대적 의미를 同時代사건에 結附시키려는 예술가들의 構想과 努力이 확인되며, 다비드는 이러한 구상을 이마쥬(Image)로 가장 먼저 實現시켰다.

다비드의 제자인 J. L. Laneuville은 붉은 보닛으로 裝飾된 "自由의 軍旗"(Etentard de la liberté)(도 6)를 디자인하여 라파이에뜨(De Lafayette) 伯爵에게 贈呈했다.[7] 이는 붉은 보닛의 의미가 민중안에 侵透되는 직접적인 契機를 만든 셈이다.

〈도 6〉

1790년 8월31일 "낭시(Nancy)" 反亂사건이후 취해진 立法議會(1791~92)의 決定에 따라 "自由의 祝祭"(Fête de la liberté)가 기획되었으며, 다비드는 新古典主義 樣式에 입각한 디자인을 했다. 프리지아보닛이 公式席上에서 "自由의 象徵"으로 처음 소개되기는 바로 "自由의 祭典"(1792년 4월15일)에서였다. 이것이 계기가 되어 자유보닛은 쌍큘로뜨 유니폼으로 採擇되었고 이 운동이 擴散됨에 따라 着用이 전국적으로 확대되었다.

보닛着用은 "親革命"의 상징적 의미가 담겨있었고, 1792년 8월10일 사건 이후부터 强制化되었다. 소위 "愛國女性"들은 자유보닛을 즐겨 착용했으나, 대부분의 여성들은 보닛이 다분히 "男性的"이라하여 국가적 상징인 三色徽章착용으로 만족했다.

1793년 10월29일 의회에서는 파브르 데글랑틴(Fabre d'Eglantine)의 제안에 따라 "服飾의 自由"를 가결시켰다.

보닛착용에 있어서, 쌍큘로뜨대원들에게는 정

5) A. Lens, Fig. 115.
6) Vinck 콜렉션, Paris, 國立圖書館板畵室.
7) F.L. Bruel Vinck 콜렉션 分析目錄, Paris, 1924.

치적 信念의 표시나 宣傳用이었고, 일부 몰락귀족들에겐 革命勢力에 對하는 嘲笑的의미를 담고 있는 등 몇몇 의미의 混亂을 가져왔다. 형태에 있어서도 정확히 考證된 것은 아니었다.

크게 두가지 형태로 나눌 수 있다. 첫째, 긴 圓椎形으로 착용시 끝을 옆, 또는 뒤로 늘어뜨렸다. 둘째, 中央突出形으로 考證된 것과 흡사하다. 즉 이시대의 船員, 勞動者, 罰手의 평범한 형태의 보넷에 고대적 의미만 附與해 새로이 자유보넷으로 사용했음이 확실하다.

② 쌍퀼로티즘

쌍퀼로티즘은 사회現象이다.

服飾의 見地에서 보면 우선, 특이한 이마쥬를 형성함으로써 착용자는 정치적 座標를 大外的으로 誇示한다.

메르시에는 "新빠리"에서 "쌍퀼로뜨" 用語의 기원에 대해 기록한 바 있다. "…가난한 詩人 질베르(Gilbert)(1750~1780)가 풍자시를 통해 몇몇 권위있는 哲學者들을 비난했었다. 아카데미 회원이 되길 원했던 한 아마츄어劇作家가 풍자극을 構想해서 가난한 질베르를 실컷 揶揄해 주었다. 그 演劇의 제목이 "Le Sans-Culotte"(퀼로뜨를 착용치 않은 자)였으며 이 별명은 점잖치않은 차림의 작가들에게 주어졌고, 주로 富裕層에 의해 사용되었다.…"

혁명기 쌍퀼로뜨 복장의 典型的 모습은 브와이(L.L. Boilly)의 작품에서 엿볼 수 있다. 1792년 10월14일 Savoie 지방 축제에서 쌍퀼로뜨 복장의 배우 슈나르(Chenard)를 모델로 한 것이다.(도 7) 트리꼬른(Tricorne)과 퀼로뜨 대신, 보넷과 pantalon, 그리고 까르마뇰(Carmagnol) 이라는 피에몽지방의 짧은 上衣와 나막신, 民權을 상징하는 槍으로 구성된다. 그러나 이 요소들을 일시에 갖추어 착용한 例는 드물었다. 두가지 형태의 보넷과 비꼬른(bicorne), 긴양말(bas)과 함께 퀼로뜨, 外衣(habit)와 混用하였다. 특히, 나막신은 村人들이 사용하던 것으로, 이마쥬上으로는 貧困 또는 下層階級의 상징물로 등장하며, 계급차별에 抗拒하는 寓意畵는 친혁명적 작가에 의해 量産되었다.

〈도 7〉

쌍퀼로뜨운동은 모드의 차원에서는 복장에 의한 계급차별을 打破하는 의미를 담고 있다.[8] 모니터紙를 참고로 하면, 복장으로 표현된 社會階級의 구분은 1789년 5월5일 三附會議 開催와 더불어 강하게 나타났다. 三階級의 모습은 대량으로 板畵化되어 대중에게 補給됨으로써 제3계급 이하 노동자, 농민층에 더욱 직접적이고 민감한 反應을 일으키는 원인이 되었다.

"쌍퀼로뜨"는 복장으로부터 우선 성격이 특징지워지며 사회적 상위계급에 대한 反抗的態度를 보인다. 이는 또한 완벽美를 추구해온 Rococo風의 趣向, 더 나아가 舊體制下에서 확립된 모든 文物에 대한 반발을 의미한다. 한편 몰락한 貴族層의 여성들은 반대경향을 보였다. 그들은 報償心理에 의해 옷차림을 다양하게 변화시킴으로써 他階級의 여성들과 구별되기에 힘썼다.
바라스가 그의 懷想記에 서술한 바와 같이 1793년 Toulon 재탈환 직후 自祝宴에서의 이른바 "애국자"들의 모습이나 國民議會의 Granet와 Thibeaudeau 같은 의원에 대한 기록을 보면[9] "쌍퀼로뜨"란 용어의 起源이 그랬던 것처럼, 복장의 視覺的 外樣은 그리 만족할 만한 것이 못되었음을 알 수 있다.

1793년 8월10일, Sergent은 쌍퀼로뜨 共和國民服을 디자인하여 出品했다. Sergent은 특히 프랑스 青年을 위한 근로자들의 일상복처럼 풍성하여, 편하도록 기획했으나, 사실상 쌍퀼로뜨 복장은 區域회의에 참석하는 隊員의 유니폼구실을 했을뿐 普遍化되진 않았다. 이는 또 한차례의 露月9日政變으로 인한 운동의 약화로 인한 결과이기도 하다.

8) Starobinski, 自由의 發見, Genève, 1964.
Moniteur, No. 1, Paris, 國立圖書館.
9) P. Barras, Barras 懷想記, Hachette版, Paris, 1895, vol. I p.77.

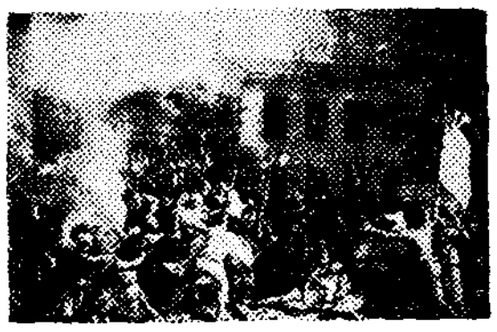
③ 三色 : 愛國모드

百年戰爭당시 아르마냐크家와 부르기뇽家사이에 일종의 정치적 마크인 家紋이 그 구분을 가능케 해준 바와 같이[10] 프랑스 혁명기에도 국가의 色인 赤—白—青이 친혁명적 마크로 사용되었다. "愛國者"들은 애국심의 표시로 여러가지 방법을 採擇했으나 三色이 가장 널리 通用되었다.

1789년 7월13일 의회에서 까미유·데물랑(Camille Desmoulin)의 제의에 따라 舊體制下의 초록과 백색 徽章대신, 빠리市의 色인 赤, 青色徽章을 착용키로 결의했다. 여기에 白色을 더한 三色徽章은 1786년 7월17일, 아직 루이 XVI세의 통치하에 있을 때 國家的 象徵으로 정식 출현했다.

F.L. Bruel은 혁명기 한 匿名의 板畵를 통해 三色의 신비한 의미를 분석하고 있는데 그 상징적 의미는 徽章, 리본 또는 모자의 깃털장식이나 織物紋樣에 많이 應用되어 파급되었다.

L. Madelin은 "革命"(La Révolution)에서 1789년 7월14일 일부인들이 분홍과 푸른색 徽章을 착용했다고 전하나[11], 카르나발레(Carnavalet)博物館 所藏, C. Thévenin作 "바스티유 감옥 占領과 De Launey氏 逮捕"에 의하면 당일 三色 徽章의 출현이 확실시 된다. (도 8)


〈도 8〉

같은 해 7월17일 三色徽章이 루이 XVI세에 의해 채택된 후 기타의 徽章은 反公民的이라 간주되었다. 1790년 5월 귀족계급의 白色徽章과 왕실친위대의 黑色徽章조차도 王令으로 정식 금지되었다.

조그마한 상징적 徽章의 착용 如否는 팽배된 긴장감 속에서 또 하나의 歷史的 事件을 惹起시키는 원인이 되기도 했는데, 가장 알려진 例로는 1789년 10월1일 베르사이유의 왕실 친위대 사건과 1789년 10월5일 사건을 들 수 있다.

1790년 5월 2일 사건[12], 1791년 8월3일 사건, 1791년 6월21일 사건은 三色徽章의 착용이 종종 과도하게 강요되었음을 보여주는 例이다. 불미스런 사건이 빈번해지자 파리꼬뮌에서는 1792년 8월3일, 三色이외의 모든 다른 徽章착용을 금하기로 결정했다. 그러나 착용여부로 인해 빚어지는 부작용은 1793년 4월3일 입법의회에서 法令을 가결시킨 후 사라진 것으로 보인다.

服飾品의 형태나 색은 혁명의 리듬을 따르기라도 하는 듯, 믿기 어려울 정도의 빠른 속도로 변화해 갔으며, 이 때 일반대중 안에서 새로운 感覺이 형성되었다. 즉, Dubamel의 板畵나 프랑스服飾과 모드 갤러리, P. Le Brun의 雜誌[13]에 잘 표현되있는 이른바 "愛國모드"가 바로 그것이다.

〈도 9〉

모드 語彙도 시대감각에 맞추어 졌다. 약삭빠른 모드 상인의 해학적 면이 담겨 있긴 하나 用語와 形態가 꼭 相通하진 않았다. 1789년 미용사 Depain이 발표한 "自由의 魅力"(Aux Charmes de la liberté)이나(도 9) "國家에게"(A La Nation) 등은 확실히 바스티유 사건에서 모티프를 얻긴 했지만, 꽃과 깃털로 장식된 스타일이 "自由", 혹은 "國家"의 槪念과는 전혀 무관함을 알 수 있다.

P. Le Bran의 잡지나, Vinck 콜렉션, D. Doncre의 작품(도 10), 1792년 6월20일 사건을 묘사한 J.B. Vérité의 板畵, 1794년 Duhamel의 板畵는 愛國모드를 담고있는 좋은 자료가 되고 있다.

이 밖에도 三色은 官服에도 응용되었으며 1790년 3월20일 채택된 法令은 官服의 삼색도용을 의무화한다.

---

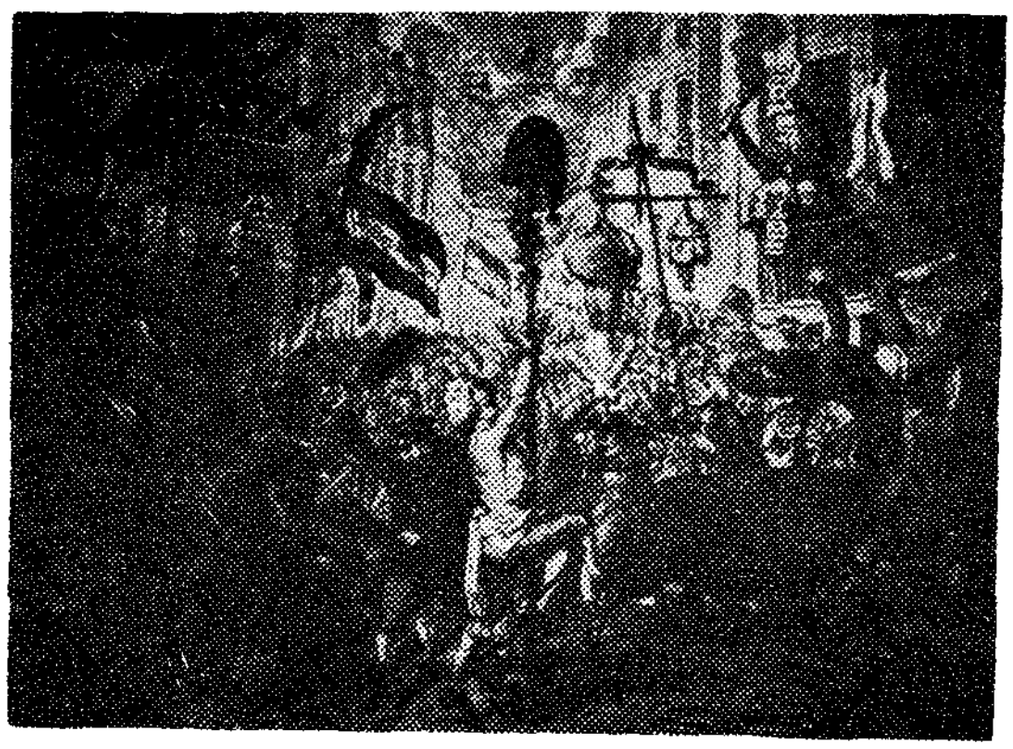
10) Y. Deslandres, 服飾; 人間의 이마쥬, Paris, 1976, p. 238.
11) F.L. Brael, Vinck 콜렉션.
12) F.L. Brael, Vinck 콜렉션.
13) P. Le Brun의 잡지는 1790년 2월 25일 *Cabinet des Modes*에 뒤이어 發行된 것으로 같은 發行人에 의해 출간되어 외형적 모습은 같지만, 담긴 정신은 변질되었다.
이 새발행본은 애국 모드를 소개함으로서 약간의 친혁명적 경향을 띠게 된다.

〈도 10〉

④ 板畵的 表現의 增殖

이 시대 板畵의 대부분은 王權, 敎權 즉 舊勢力과 革命勢力의 대립관계를 테마로 하고 있다. 그 성격은 新革命 反革命的으로 二分되며, 反革命的 경향(도 11)의 작품은 王黨波 作家와 英國作家(도 12)에[14] 의해 量産되었다.

〈도 11〉



〈도 12〉

빠리의 쌍퀼로뜨 운동은 1792년 8월10일 사건 이후 더욱 심화되며, 革命政府의 확고한 樹立에 이바지한다.

自由, 平等, 友愛라는 革命理念에 立脚한 政治的信念의 실천은 隊員의 과격한 行動樣式으로 말미암아 그 근본정신에 違背되는 결과를 낳았다. 이른바 "自由帽"는 결국 잔인한 虐殺의 場을 수놓게 된다.

新革命的 板畵로는 P.G. Bertault의 1789년 6월30일 사건, J.L. Lanuville의 "自由의 軍旗", J.F. Cazenave의 1793년 1월21일 Louis XVI세 처형사건이 特記할 만하며, 反革命的 板畵로서 匿名의 1789년 7월12일 사건, J. Wells의 7월14일 사건을 들 수 있다. 특히 J.B. Vérité의 板畵中 1794년 이후 제작된 것은 왕당파의 영향을 받았다. 끝으로 革命期 大虐殺장면을 묘사한 작품은 거의 匿名으로 되어있음을 첨가해 둔다.

프랑스의 民衆운동은 1795년 부터 점차로 쇠퇴기에 빠진다.[15] 쌍퀼로뜨 대원의 복장은 一般化되지 않으나 이런 사회적 혼란은 革命期에 또 하나의 독특한 mode 現象을 낳는 要因이 된다.

Ⅲ. 懷古主義

한 時代의 服飾의 형태는 思想, 藝術, 앞서간 크고 작은 事件들과 分離될 수 없는 것으로서, 사회현상의 일부로 이해되어야겠다.

懷古主義現象의 發端을 推定해 볼 때 우선 "naturalisme"의 영향을 받아 이룩된 舞臺衣裳의 大變革이 있었음이 注目된다.

① 舞臺衣裳

舞臺藝術은 인간의 fantaisie의 透映으로서 존재한다. 이렇게 볼 때, 舞臺衣裳이 한 시대의 모드를 反映함은 불가피하며 "예술적 이마쥬와 대중과의 接觸"을[16] 감안할 때, 또한 시대적 특수성에 기인하여 舞臺衣裳과 대중衣裳은 상호 영향을 주며 발달해 나갔으니 과히 "Interinfluence"라 말할 수 있겠다.

프랑스에서 舞臺衣裳의 改革에 실질적으로 이바지한 자들은 Académie de l'Opéra, Comédie Fransaise의 按舞家, 혹은 배우들이었다 : Mme. Favart, Mlle. Clairon, Lckain, Larive, Noverre, Talma. 이들에 의해, 이른바 "合理的"인 衣裳의 演出은 1753년 경부터 시도되었다.

14) 이즈음, 英佛間의 대립이 激化되었다. 특히, James Gillary는 일련의 風刺畵를 통해 프랑스 혁명을 비판하며, 그 세력을 경계했다.

15) R. Cobb, 프랑스민중의 저항운동, (La protestation populaire en France) Paris, 1975, p. 119.

16) J.A. Leith. The Idea of Art as Propaganda in France (1750~1799), Toronto, 1965.

Mme. Favart는 1756년 "Ninette à la Cour"(도 13)에서, M. Lekain과 Mlle. Clairon은 1755년 8월 "L'Orphlin de la Chine"에서였다.[17] 특히 Voltaire는 이들의 시도에 큰 용기를 주었으며 결과적으로, 프랑스 舞臺衣裳史에서 처음으로 "panier"와 불필요한 裝飾品이 제거되었다.

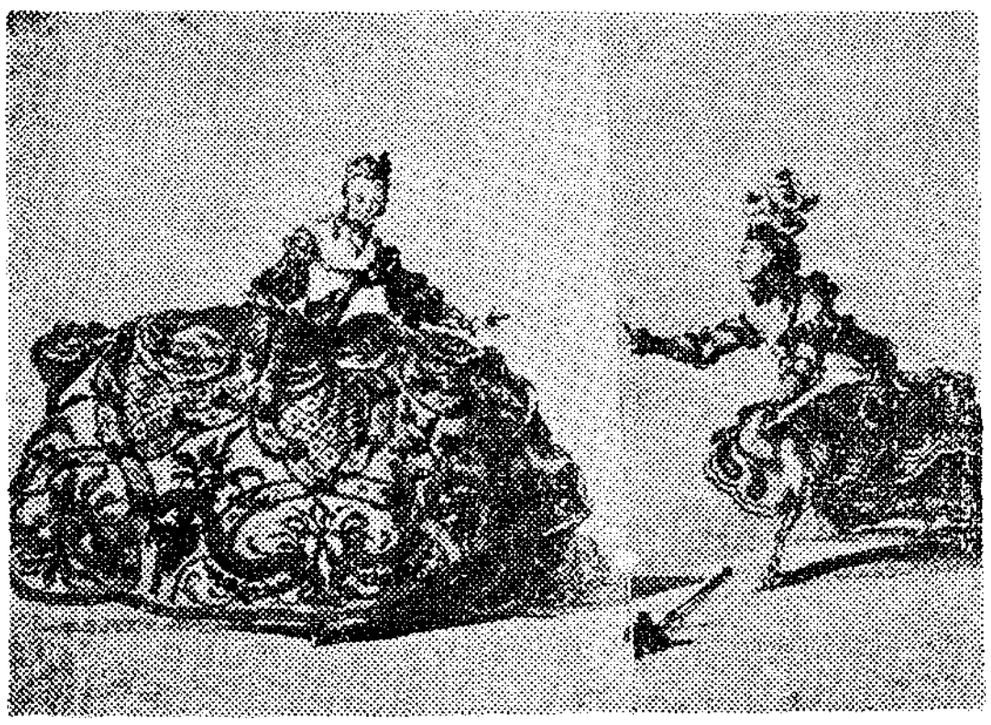
〈도 13〉

"合理的" 舞臺衣裳에의 追求는 Clairon의 懷想記에서도 확인되며[18], Diderot는 그녀의 노력에 격찬을 아끼지 않았다.

L. De Charnois 역시 그의 저서를 통해[19] 무대의상의 改革에 실질적인 관심을 쏟았다.

이즈음에 다비드가 등장하며 그의 영향을 받은 젊은 畵家나 彫刻家들이 특히 이러한 연구에 몰입했었다.

Noverre는 1760년 그의 저서 "Lettres sur la Danse et les Ballets"(댄스와 발레에 관한 글)를 통해 "tonnelet"와 "masque"의 착용금지와 "panier"의 넓이 조정을 권유했다. (도 14)



〈도 14〉

1776년에는 앙드레·랑스의 대저서가 出刊되었고 再板은 1785년 등장했다. Talma와 Mlle. Mars는 啓蒙된 연극인으로서 그들의 개인 書架에 이들 저서를 所藏했으며, Levacher는 의상의 세부에 이르기까지 대중에게 정확한 지식을 전하는데 가장 노력을 아끼지 않았다.

Larive는 1810년, 저서 "Cours de Déclamation"을 통해 Corneille나 Racine 시대의 무대의상을 세밀히 비판했으며, Mme. St. Huberty는 1783년 "Didon"에서 거의 정확히 考證된 의상을 착용했다. (도 15)

〈도 15〉

Talma는 1789년 "Brutus"에서 근원적인 의상의개혁을 시도했다. David, M.J. Chénier, Dugazon과의 접촉은 그의 취향을 장식에 있어서 사실주의적 경향으로 인도했다.

1791년 볼테르의 "브뤼투스의 비극"에서 Titus 역으로 분장한 Talma는(도 16) 티투스式 헤어스타일을 유행시키는 장본인이 되었으며[20], 이는 Mésangère에 의해 출간된 모드 잡지에서 확

17) A. Jallien, Histoire du Costume au théâtre, depuis les origines du théâtre en France Jusqu'à nos jours. Paris, 1880, p. 136.

18) H. Clairon, Mémoires d'Hippolyte Clairon et reflexions sur l'art dramatique, Paris, 1799, pp. 54~55.

19) Levacher de Charnois, Paris 大劇場의 衣裳과 年代記, Paris, 1786~1789.
De Charnois의 저서에는 다수의 무대의상 판화가 挿入되었는데, 파리의 주요한 극장들——코메디 프랑세즈, 코메디 이탈리엔느, 오페라——에서 공연된 작품에 출연한 배우 모습 그대로를 표현한 것들이다. 이미 무대에 올려진 의상중 잘못 考證된 것은 次期공연을 위해 미술 아카데미 회원들을 초빙해 수정을 가했다. 곧 무대의상의 정확한 考證과 啓蒙을 꾀한 저서이다.

20) A. Jullien, p. 301.

인된다.

장식적 요소를 통하여 최고의 美에 도달하려했던 로코코 양식은 新古典主義樣式의 이른바 "숭고하며 단순한 自然美"로 대체되었으며 대중의 취향에 심오한 영향을 끼쳤다.

〈도 16〉

② 革命祝祭 衣裳

대중에게 새로운 취향을 형성시킨 것은 新古典劇이외에도 革命祝祭를 들 수 있다. 이는 새로운 국면의 祝祭였으며 일종의 우상숭배행위였다. 이런 새로운 개념의 théâtre는 루소가 그의 저서를 통해 정립시켰고, 고조되는 사교의 분위기 속에서 전국적으로 축제가 베풀어졌다: 自由의 神, 理性의 神, 眞理의 神.

축제의식 중에서 裝飾的 要素는 고대 그리이스·로마의 전통속에서 그 모델과 의미를 구했으며[21], 이는 튜니끄(Tunique), 횃불, 꽃줄장식 끌라미드(Clamyde) 등이다.

③ Les Merveilleuse

앤티끄的 美의 再發見과 찬미는 의생활에 反映되며, 1788년 Mme. Vigée-Lebrun의 그리이스式 正餐에서 비롯되었고[22], 이 아이디어는 Barthélémy作 "Anacharsis의 그리이스 여행"(1788)에서 가져왔다.

그녀의 1789년 作 "Mme. Vigée와 딸"[23](도 17)은 1782년, 1787년 1775년의 자화상과 더불어 의상의 단순화과정을 한눈에 목격할 수 있는 작품이다.

단순미를 향한 의상의 발달과정은 모드 板畵家 Duhamel에 의해 포착되고, 재구성되어 "Cabinet de Mode"에 실리게 된다. 1790년 David

〈도 17〉

〈도 18〉

21) M. Ozouf, 革命祝祭(1789~1799), Paris, 1976, (La fête révolutionnaire).
22) A. Schnapper, 다비드 : 시대의 목격자, pp. 86~88.
23) 이작품은 인물이 變身되었다. (métamorphoser).

作 "Mme. Sorcy-Thélusson"(도 18)의 초상화도 그 좋은 例이다.

이 시대의 특징인 fichu의 기원과 다양한 모습의 전개는 P. Le Brun의 잡지 No. 13에 잘 담겨져 있으며, 1790년 다비드作 "Marquise d'Orcilliers"나 1792년의 "Mme. Chalgrin"도 예외는 아니다.

Fichu의 유행은 1795년까지 지속되는데 이 사실은 1794년 F. Gérard 作 "Mme. Lecerf", Boilly 作 "Lucile Desmonlin", 1795년 다비드作 "Mme Tallard" 1795년 다비드作 "Mme. Sériziat"(도 19)로 증명된다.

이즈음 Robe는 허리선이 상승하며, 소매가 짧아져 "페플로스"(Péplos)"의 이미지를 준다. 1793년 처형직전의 "Marie Antoinette 초상화"에서 보면 high Weist 衣裳을 착용하고 있다. 그러나, 제작연대가 1796년 5월로 밝혀져, 첨단의 모드가 작품에 반영되었음이 흥미롭다.

여기서, 종종 초상화는 寓意的 주제를 함축하고 있으므로 인물의 의상만으로 그림의 연대를 추정하는 것은 상당히 위험함을 附記해 둔다.

〈도 19〉

점차로 Salon, 스펙타클, 공원에는 소위 "Déshabillé"라는 의상을 착용한 멋장이들로 가득차게 된다. 새로이 소개되는 가벼운 천 즉, 리넨, 모슬린, 가즈등은 튜니끄의 분위기를 주는데 적합했을 것이다.

Directoire 때는 다양하나 때로는 변태적인 모드가 "리베르티니즘"內에서 전개되었다. 이는 恐怖政治이후 일종의 反作用으로 解釋된다.

1794년 "藝術協議會와 共和人民藝術協會"의 會議에서 "프랑스人들에게 앤티끄式 衣裳을 착용시킬 것인가?"라는 議題를 表結에 붙이고, "그리이스式 또는 에트뤼스끄式, 로마式을 채택할 것인가?" "튜니끄 혹은 토가(Toga) 혹은 슈미즈(Chemise)를 선택할 것인가?"[24]를 토론했다. 藝術家들은 그들의 理想을 실현시키고자 하지만, 결국 否決되고 말았다.

종종, 기상천외한 모드의 연출은 J. Vernet, Boilly, A. Chataignier, Debucourt 혹은 匿名의 作家들에 의해 묘사되있어 확인해 볼 수 있다.(도 20)

〈도 20〉

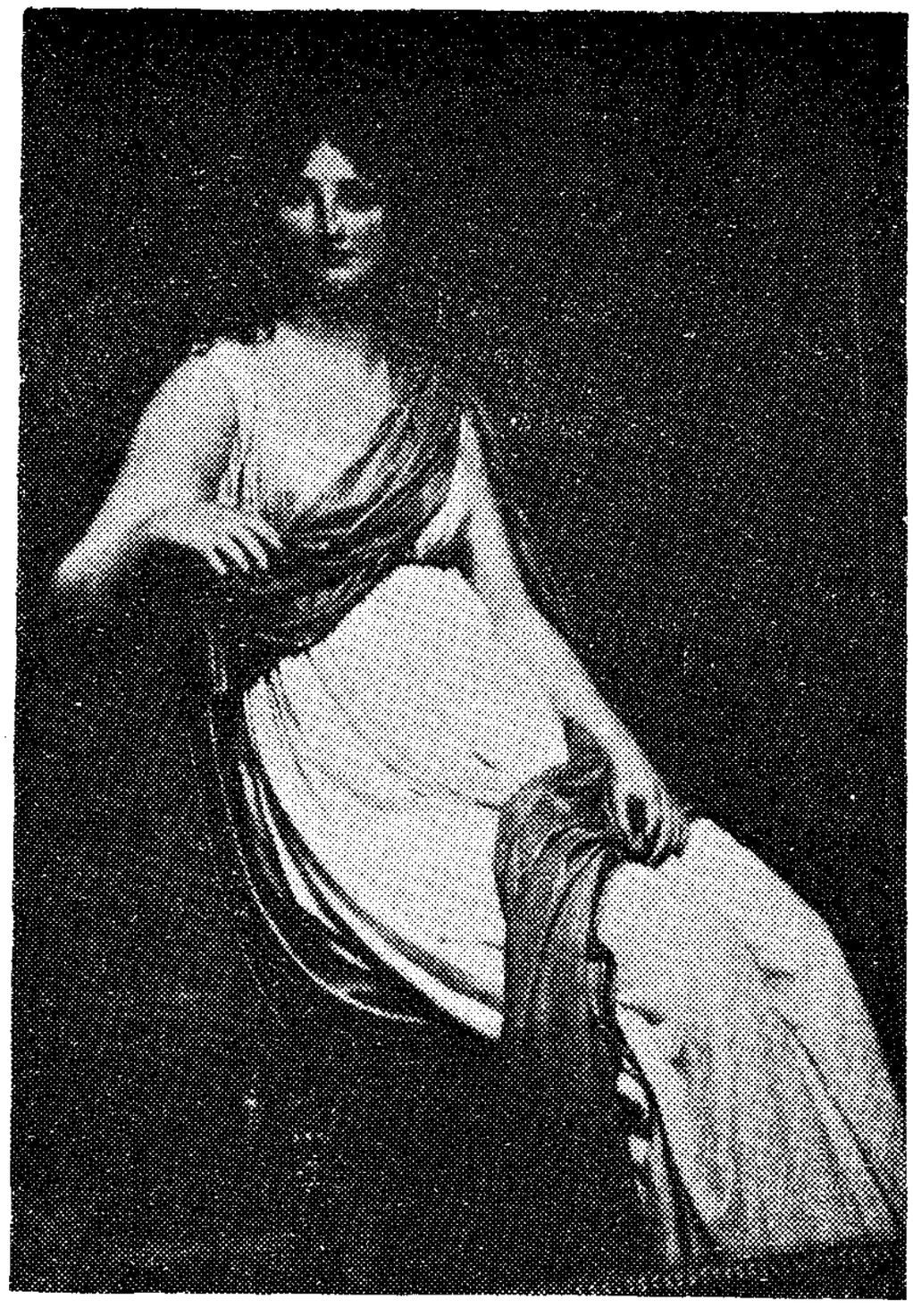
1798년 유행하던 Chanson이나 당대의 女神이었던 "Mme. Tallien 초상화"(도 21) 혹은 Barras 懷想記, David의 "Mme. de Verninac"(1799), "Mme. Hamelin 초상화"(도 22), A. Gros의 "Josephine 초상화"(도 23), F. Gârard의 "Mme Récamier 초상화"(도 24)는 服飾에 있어서 懷古主義의 극치를 보여주는 작품들이다.

앤티끄式 衣裳은 환경에 맞도록 적절히 수정되나 전체적인 실루엣은 Empire 時代에까지 고수되었다.

Ⅳ. 官 服

懷古主義의 한 反向으로서, Directoire를 이른바 "위대한 제국"으로 浮刻시키려는 노력은 官服에서 結定化되었다. 여기에는 또한 "아르 앙

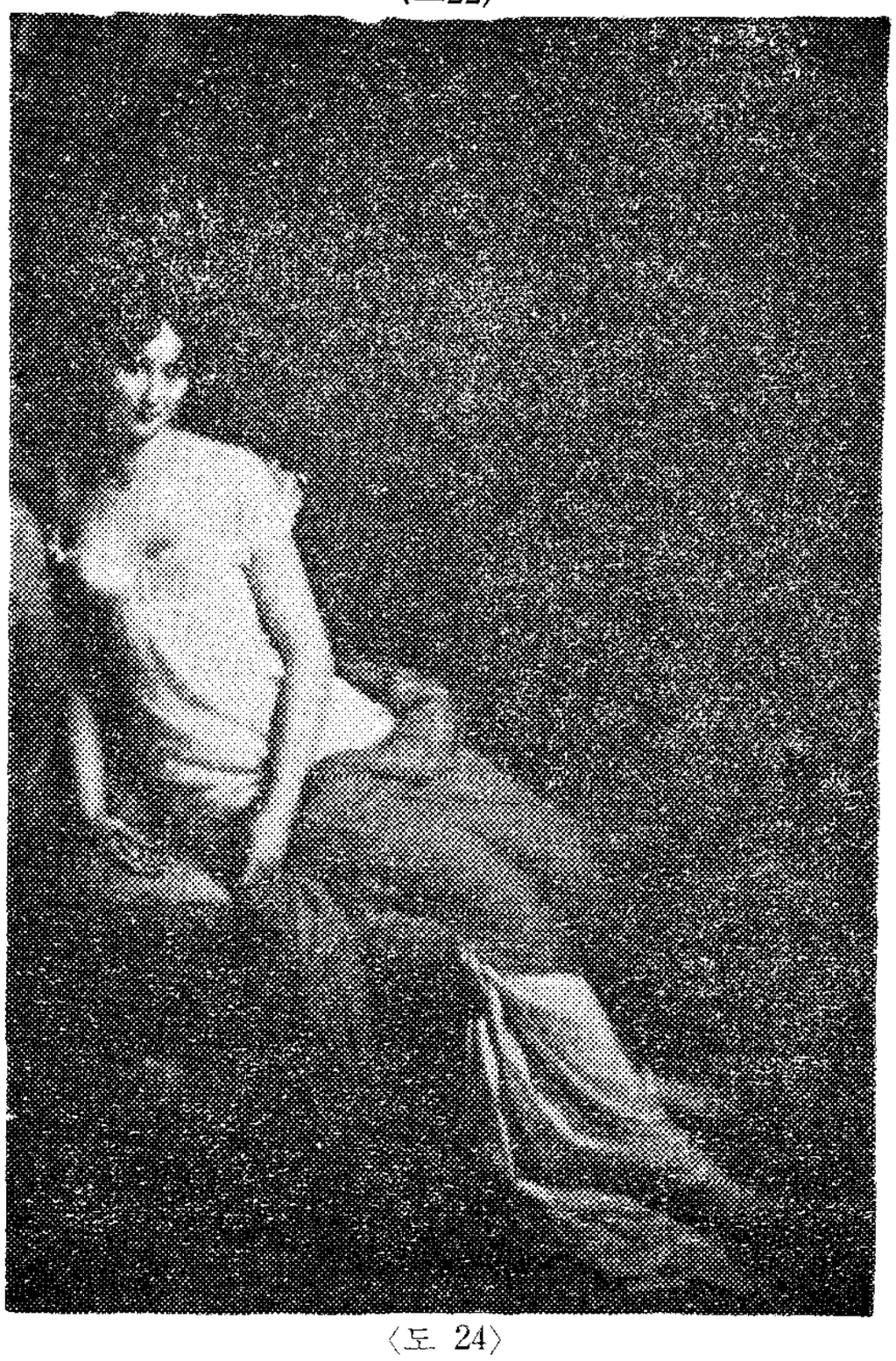
24) H. Lapauze, p. 67.



〈도 21〉

〈도22〉

〈도 23〉



〈도 24〉

가궤(Art Engagé)"의 槪念을 적용시킬 수 있겠다.

執政官이하 公務員의 服裝외에 元老院과 五百人代表會議 임원의 망또(manteau)(도 25)에 이런 취향이 誇示되며, 망또의 裁斷과 裝飾, 그리고 착용방법은 각각 토가와 끌라미드에서 빌어왔다.

〈도 25〉

최근에 발견된 實物은 거의 완벽한 상태이며, 카르나발레 博物館에 보관되있고 책임자 Mlle. Delpierre에 의해 정확히 관찰되었다.[25]

"보안위원회(Comité de Salut Public)"에서는 1794년 5월14일 다비드에게 公服제정을 委託했다. 따라서 그는 8장의 덧생을 완성했고, 친구인 Vivant-Denon이 板畵로 작성했다. 그러나, 이런 계획은 정국이 바뀌고 다비드가 亡命함에 따라 실현되지 못한 아쉬움을 남긴다.

官服提定은 1795년 8월30일 이래 헌법의회에서 토의되었다. Grégoir, S. Sauveur, Braillon의 제안과 五百人會議를 거친후 1797년 11월19일에 결정되어 위의 모델에 이르게 되었다.

이 시대에는 많은 화가들이 官服을 고안하는 등 國家大事에 관심을 보였다. 다비드 이후(도 26), F. Bonneville(도 27)과 Grasset de St. Sauvear(도 28)가 각각 1795년에, Chataignier는 1797년 11월 19일 발표된 법령을 기초로 각 직책별 디자인을 했다.

〈도 28〉

實生活에 理想形을 심기엔 여건면에서 어려웠다. 따라서, Consulat 때는 오히려 프랑스式 habit에 더욱 접근한 형태의 公服이 제정되었다.

〈도 26〉

〈도 27〉

Ⅳ. 結　論

사실상 1789년 大革命이 프랑스服飾에 根源的 변화를 가져오는 決定的이거나 主導的 역할을 하지는 못했다.

소수의 민간전투대원인 레쌍퀼로뜨는 혁명理念에 立脚해 복장을 채택했으며, 그들의 복장은 服飾이 갖는 價値중의 하나인 사회적 固着의 의미나 誇示의 내용을 담고 있다. 불평등한 사회에 대한 반작용으로 형성된 쌍퀼로티즘이 결국 아이러니컬하게도 사회계층의 區分을 服飾이라는 수단으로써 公式的으로 표시한 드문 例를 남겼다.

공화인민예술협회(La Société Populaire et Républicaine des Arts)에서 프랑스 國民服을 考案한 만큼, 그리고 David외에 다수의 작가에 의해 官服이 계획되었으니, 예술가나 예술전반이 衣生活에 큰 영향을 주었으며, 현대 이코노그라피(Iconographie)[26] 연구에 중요한 위치를 차지하는 自由帽를 創造한 자는 사실상 다비드라 하겠다.

루소의 교훈은 결정적인 가치를 지녔으며 열광속에서 흡수되었다.

루소는 그의 저서[27]를 통하여 "과학과 예술의

25) M. Delpierre, 1798년 議院 망또에 관하여(A propos d'un manteau de représantant de peuple de 1798), Bull. Musée Carnavalet, 1972, No. 1, p. 13.

26) 이코노그라피라함은 이마쥬(Images)의 意味를 揆明하는 분야로서, 예술작품의 테마를 判別, 分類하는 작업으로 크게 구성된다.

발달이 풍속을 淨化 혹은 부패 시키는가?"라는 물음에 긍정적인 답을 한다. 확실히, 무대예술이 대중의 趣向에 영향력을 행사했으며, 취향은 풍속을 변화시키며, 服飾전반에 영향을 주었다.

즉, 시대의 美學的 체계, 즉 신고전주의는 "앤티끄式 服飾"에서 구체적인 결정을 본 것이다.

쌍퀼로뜨 복장과 懷古的 衣裳은 프랑스에서 고유하게 형성되었고, 유럽전역에 전해지며, 다음 세대에 修整이 가해지고, 세련美를 갖추게 된다. 이런 타입들은 각각, 루소에 의해 體系化된 3가지 종류의 道具——즉, 그것들로써 인간의 風習에 영향력을 행사할 수 있는——에 該當되는데, 첫째는 法의 힘, 둘째는 輿論, 세째, 美的 快感이다.

參 考 文 獻

A. Aulard, 理性숭배와 神숭배(Le Culte de la Raison et le Culte de l'Etre Suprême), Paris, 1982.

P. Barras, Barras 懷想記(Mémoires de Barras), Paris, Hachette版 1896, 3vol.

A. Blum, 服飾史 : XVII세기와 XVIII세기의 모드(Histoire du Costume: Les Modes au XVII' et as XVIII's) Paris, 1928.

F. Boucher, 서양복식사(Histoire du Costume en Occident de l'Autiquité à nos jours) Paris, 1965.

F.L. Bruel, Vinck 콜렉션 分析目錄(L'Inventaire analytique de la Collection de Vinck) Paris, 1924.

H. Clairon, Hippolyte Clairon의 舞臺藝術에 관한 懷想記(Mémoires d'Hippolyte Clairon et Réflexiosn sur l'Art dramatique), Paris, 1799.

R. Cobb, 프랑스 민중의 저항운동(La Protestation populaire en France(1789~1820)), Paris, 1975.

M. Delpierre, 1798년 議院代表의 망또에 관하여(A propos d'un Manteau de représentant du peuple de 1798), Bull. de Musée Carnavalet, 1972 7°1.

Y. Deslandres, 服飾 : 人間의 이마쥬(Le Costume: Image de l'Homme), Paris, 1976.

E. et J. de Goncourt, Directoire史(Histoire de la Société française pendant le Directoire), Paris, 1855.

A. Guillaumot, Victorien Sardou의 "Merveilleuses"에 의한 Directoire 時代 服飾(Costume du Directoire tiré des "Merveilleuses" de Victorien Sardou) Paris, 1874.

A. Jullien, 舞臺衣裳史(Histoire du costume au Théâtre depuis les Origines du Théâtre en France Jusqu'à nos Jours) Paris, 1880.

H. Lapauze, 藝術協議會와 共和人民藝術協會의 會議錄(Procès-Verbaux de la Commune générale des Arts de Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure et de la Société Populaire et Républicaine des Arts) Paris, 1903.

P. Le Brun, Mode 雜誌(Journal de la Mode et du Goût ou Amusement du Salon et de la Toïlette) Paris, 1790~1791.

J.A. Leith, The Idea of Art as Propaganda in France (1750~1799), Toronto, 1965.

A. Lens, 記念建造物에 의해 考證된 고대민족의 服飾(Le Costume du peuple de l'Antiquité prouvé par les Monuments) Dresde, 新版 1785.

L.S. Mercier, 革命期의 Paris 혹은 新 Paris(Paris pendant la Révolution ou le Nouveau Paris) Paris, 新版, 1982.

M. Ozouf, 革命祝祭 (La Fête révolutionnaire(1789~1799)), Paris, 1976.

J.J. Rousseau, 科學, 藝術에 대한 辯論과 Alembert 氏에게 보낸 스펙타클에 관한 편지(Discours sur les Science et les Arts et Lettre à d'Alembert sur les Spectacles) Paris, Garnier 版, 1875.

A. Schnapper, 다비드 : 時代의 目擊者(David: Témoin de son temps) Paris, 1980.

A. Soboul, 레쌍퀼로뜨(Les Sans-Culotte) Psria, 1968.

J. Starobinski, 自由의 發見(L'Invention de la liberté), Genëve, 1964.

R.A. Weigert, 프랑스 板畵分析目錄(Inventaire du Fonds Français), Paris, 1968.

圖 版 資 料

Mode 갤러리와 프랑스 服飾(Galerie des Modes et Costumes français) Paris, 1778~1787, B.N., Oa. 204.

Mode 收集物(Cabinet des Modes) Paris, 1785~1790, Duhamel 板畵, B.N., Oa.85 à Oa. 85d.

L. de Charnois, Paris 大劇場들의 衣裳과 年代記(Costumes et Annales des grands Théâtres de Paris) 1786~1789, 4 vol. B.N., T.b. 24.

J.L. David, 共和人民服계획(projets de Costumes republicains), Denon 板畵, 1974, B.N., Oa. 288.

J. Grasset de Saint-Sauveur, 公服雜錄(Recueil complet des costumes des autorités, civils, militaires et de la marine) Paris, 1796, B.N., Oa, 195a.

Vinck 콜렉션, B.N., 板畵室.

Hennin 콜렉션, B.N., 板畵室.

27) J.J. Rousseau, 科學·藝術에 대한 辯論과 Alembert氏에게 보낸 스펙타클에 관한 편지, Paris, Garnier版, 1875.