

バレエの練習着の発展

—19 世紀初頭から現代まで—

Ballet Practice Clothes and Socio-Cultural Change: From the Early Nineteenth Century to the Present

藤 田 風 沙
Nagisa FUJITA
(東京シティ・バレエ団)

要 約

クラシック・バレエの練習着は、19 世紀のチュチュ・スタイル、20 世紀初頭のチュニック・スタイルを経て今日に続くレオタード・スタイルへと至ったが、その発展の要因については十分な検証がなされていない。故に本研究では、バレエの練習着の発展と社会的要素の関わりに注目し、当時の文献や視覚資料から調査した。その結果、練習着スタイルは時代の女性観や道徳観、そして女性服の流行や女性の社会的立場とも密接に関わり合いながら発展したことが分かった。とりわけ男性の庇護下にあった女性に対する慎ましさの要求は、女性が顕示性を放棄し、快適性を追求することを困難にしていた。故に、レオタードという解放的な格好が練習着として導入されるためには、女性の身体露出を容認する社会的風潮の到来といった様々な社会的要素の変化が不可欠であり、それらが容認されるようになったとされる 1930 年代を待つ必要があったことも明らかになった。

[Summary]

This thesis examines the development of the practice clothes of classical ballet, and their related social, moral and cultural aspects, from the style of the early nineteenth century to the present day. During the nineteenth century, moral sense dictated that women should appear modest and virtuous, forcing female ballet dancers to wear corsets and skirts. This ensured that dancers had to endure uncomfortable bodices and bulky 'tutu' skirts for lengthy periods. Due to society and fashion changing, practice clothes became more practical, transforming into the tunic wear of the early twentieth century. Finally, by the 1930s dancers were able to dress in the more comfortable leotard. As conservative bias towards women became more open-minded, this allowed dancers to wear more revealing clothes which granted them greater freedom of movement. This thesis therefore reveals that ballet practice clothes are closely connected to the changing cultural and moral sense of the times.

序論

本稿は、クラシック・バレエの練習着の発展と社会的要素との関わりを検証する試みである。今日、バレエ団やバレエ学校を問わずダンサーに着用される練習着の典型的な構成は、ナイロンまたは綿製のレオタードにナイロン製のタイツ、綿または革のバレエ・シューズ、トウシュー

ズ、そしてシニョン〔所謂「お団子」〕にまとめられた髪型となっている。状況に応じて巻きスカートや練習用チュチュが着用される場合や、年齢等からタイツではなく靴下が着用される場合もあるが、共通であるのは、シンプルなレオタード・スタイルが求められていることである。

この練習着の性質は、動きやすさや指導のし易さといった技術上の利点を生じさせてきた一方で、観客・研究者の双方から等閑視されてきた。事実、練習着の歴史を俯瞰的に調査した代表的な研究は後述する二つのみしかなく、歴史的議論の希薄さが表れている。しかし、練習着は全ての基本的な訓練で着用される服装としてバレエ技術の発展に最も深く関わっており、故に本稿は練習着にこそ注目する。

先行研究の問題と本稿の目的

練習着研究の嚆矢となったリリアン・モーア著「練習着—昔と今 (Practice Clothes—Then and Now)」(1960年)¹は、18世紀から1960年に至るまでの練習着の発展を追うことで、その技術発展上の重要性を主張した。彼女は冒頭でレオタードについて、これ程までに「快適で実用的なシンプルなデザイン」を有し、「新しい長い身体のラインと動きを助ける」練習着はこれまでなかったと主張した²。一方で、それ以前のダンサーたちは、時に「しきたり (convention)」や「慣習 (custom)」によって、「厄介で (cumbersome)」「非実用的な (impractical) 服」に耐える必要があったことについて言及し³、練習着の選択と当時の生活環境との関わりを示唆したことは注目すべき点である。しかしながら、わずか7頁の彼女の論考では、各世代の練習着の特徴を概略した程度に留まった上、1960年代以降を対象としていない。続く1998年に出版された『インターナショナル・エンサイクロペディア・オブ・ダンス』⁴の第5巻240頁から243頁で述べられた「練習着」の項目では、練習着発展の歴史をひとまず概観することが可能である。しかし、担当したスーザン・オウは、練習着を19世紀以前、19世紀、20世紀に分け、その発展の系譜を記しているが、それはモーアの論考から若干具体的にになった程度のものであった。

これらの先行研究の最大の問題点は、概略や概観に留まり、練習着発展に関する多面的な考察が行われていないことにある。中でも、歴史的背景が検証されていないことは問題であろう。例えばモーアは、20世紀にレオタードがダンサーの練習着になった事実は述べても、その理由については言及していない⁵。しかし、パリ・オペラ座の元エトワール、オデット・ジョワイユが『バレエの世界』(1980年)で述べたように、「舞踊は、それぞれの時代の流れと無関係では」ないはずであり⁶、故に本稿の役目は、これまで論じられてこなかった社会的要因と練習着発展との関わりを検証することにある。こうして、バレエの練習着スタイルの発展と社会的要素との関わりを調査することは、バレエの技術発展に関する被服の影響を検証するとともに、19世紀の労働する女性が、いかにしてより快適な仕事着を導入することが可能となっていたのか、また20世紀以降どのように変化していったのかという女性用仕事着発展の歴史の一端をも明らかにするのである。

研究方法

その方法として、まずは先行研究から各時代の練習着を概観するとともに、それらの練習着の問題点を検証し考察することを通して発展の歴史的背景を探る。検証にあたっては、バレエの練

習に特化した専門服という意味で練習着が着用されるようになった 19 世紀を開始地点と定め、主にレオタードが着用されるようになる 1930 年代までを取り上げる。調査の対象は、主にイギリスとフランス、とりわけロンドンとパリに設定する。それは、本稿で取り上げる 19 世紀から 20 世紀にかけて、このヨーロッパの二大都市が最も重要なバレエの流行発信地として大きな影響力を有していたためである。18 世紀以降、宮廷バレエの隆盛と世界初の国立バレエ学校創設によってフランスがバレエを牽引する重要な都市であったことはつとに知られるが、イギリスもまた、「パリと並ぶバレエの中心地」であった⁷。バレエ史家の鈴木晶が『バレエ誕生』（2002 年）の中で述べるように、ファニー・エルスラー（Fanny Elssler, 1810-1884）、カルロッタ・グリジ（Carlotta Grisi, 1819-1899）、ファニー・チェリート（Fanny Cerrito, 1817-1909）といった 19 世紀のロマンティック・バレエ時代を代表するダンサーたちは、ロンドンでデビューしている⁸。

以上を踏まえて、本稿では 19 世紀に練習着として広く着用されたチュチュ・スタイル、20 世紀初頭に台頭したチュニック・スタイル、そして 1930 年代から登場したレオタード・スタイルについて論じていく。なお、これらのスタイルには厳密な英語、日本語の正式な名称がともに存在せず、それぞれの特徴から便宜上名付けた名称であることを予めお断りしておく。また、本稿が対象とするのは女性ダンサーの練習着であり、男性の練習着は対象としない。なぜなら、男性ダンサーは「もともと脚を見せることに」「禁忌がなかった」ために⁹、別段大きな練習着スタイルの変化が見られないためである。

第一章 19 世紀の練習着：チュチュ・スタイル

1. チュチュ・スタイルの誕生

練習着が誕生する以前、日常生活の中で着用されていた重いドレスは、そのまま舞台衣装でもあり練習着でもあった（図 1）。そうした、日常のドレスの練習着への転用は、資料をさかのぼる限り 19 世紀初頭の新古典主義時代まで続いたようである。新古典主義時代に流行した軽く動きやすいモスリンのドレスによって「楽な動作が許される仕事着の喜び」¹⁰を知ったダンサーたちは、次のロマン主義の時代になり、英国ヴィクトリア朝（1837-1901）の道德観によって再び重く嵩張るドレスの着用を求められるようになると、日常とは異なる服装を練習着として着用しはじめた。



図 1 18 世紀のバレエ服（サルバトーレ・トレスカ《バレエの準備》1782 年）

そして、ロマン主義時代以降のダンサーたちは、ボディースと呼ばれるコルセットの一種と、間もなくチュチュと呼ばれるようになる幾重にもチュールを重ねたスカートの組み合わせを練習着として着用した（図2）。そのスタイルは、パリ・オペラ座を筆頭にヨーロッパ中の劇場で導入され、例えばミラノ・スカラ座附属バレエ学校（La Scala Theatre Ballet School）では、1837年にカルロ・ブラシス（Carlo Blasis, 1797-1878）¹¹が校長に就任すると¹²、女子生徒の練習着を「白いモスリンで作られたボディース及びスカート」にシューズを着用する典型的なチュチュ・スタイルと定め、『舞踊に関する覚書（Notes upon dancing）』（1847年）の中で明記した¹³。

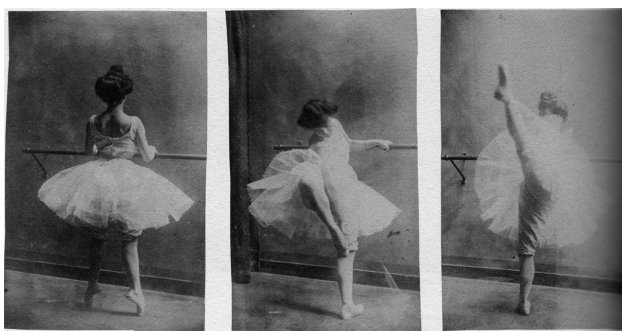


図2 チュチュ・スタイルのダンサー（パリ・オペラ座）（19世紀後半～20世紀初頭）

また、フランスの詩人・作家・美術批評家でバレエ愛好家としても知られるテオフィル・ゴーティエ（Théophile Gautier, 1811-1872）が『虎の皮（La Peau de Tigre）』（1866年）で述べたように、チュチュ・スタイルは、ボディースとスカートに加えて「白いシルクのストッキングと膝まで届くケンプリック製のニッカーズ」が着用された¹⁴。ニッカーズは、当時の女性全般に着用された下着の一種で、ドロワーズ（drawers）などとも呼ばれるズボン状の下履きのことである。これには、「スカートの内部、つまり脚や恥部が人目に晒されるのを防ぐ」¹⁵役目があった。そして、ニッカーズの内部では伸縮性の乏しいストッキングと、ずれ落ち防止用のガーターやサスペンダーが着用されたが¹⁶、これらは、ゴーティエの言葉を借りれば、「舞台でしか着用されないタイツの代わり」¹⁷であった。

ガーターやニッカーズが示すように、チュチュ・スタイルは簡素な見た目に反し、実際にはボディースとチュチュの下に「シュミーズ」、「小さなコルセット」、「コットンのパンツ」、「長いストッキング」、「サスペンダー」、ニッカーズといった沢山の装備が必要な、「かなり厄介なもの（a considerable chore）」であった¹⁸。さらに、モスリンまたはターラタン［いずれも薄地のコットン］素材で作られた19世紀のチュチュは、度々「形を整え直す」必要があり、扱いにも「相当の注意」が要求されたという¹⁹。その上、様々な技術上の問題を抱えていたことは、本スタイルの最大の厄介な点であり、また、新たな練習着スタイルが待ち望まれる要因でもあった。

2. 技術上の問題点

チュチュ・スタイルにおいて必須とされたボディースは、ダンサーの上半身を締め付けて不必要に苦しめた上、激しい動きや柔軟な身体動作を不可能にしていた。ロマンティック・バレエ期を代表するバレリーナとして知られるマリー・タリオニ（Marie Taglioni, 1804-1884）は、

日々の練習について「足を精一杯空中にあげて立つことは非常に苦しく、胸がどきどきし、私はいつも泣き出しそうになる」²⁰と語り、挙げ句には「疲れ切って気絶することもあった」²¹という。彼女に限らず、19世紀の女性には、ウエストの締め付けによってしばしばめまいや気絶を起こすことが特徴の一つでもあった。例えば、1870年代から1920年代の社交ダンスについて論じたテレサ・バックランド（Theresa Buckland）の『社交ダンス（*Society Dancing*）』（2011年）によれば、19世紀の女性たちの舞踏会は、シンデレラのようなハッピーエンドを迎える前に「沢山のダンスの後にコルセットによって気絶することで中断させられる」²²。その例として、バックランドは「小さなウエストのアーン伯爵夫人」を挙げ、彼女がコルセットの締め付けによって「キッチン・ランサーズ〔社交ダンスの一種〕の中盤でこの不名誉な運命〔気絶〕に苦しんだ」ことを明らかにしている²³。バレエとファッションの関わりを調査したパトリシア・メアーズによれば、ダンサーのボディースは、そうした裕福な貴婦人の着用した「ハイファッションのものよりは柔らかかった」²⁴というが、当時のダンサーたちが、今日では感じる由もない締め付けに晒されていたことは確かであった。

続く問題は、脚がスカートとニッカーズの布地に覆い隠されていたことである。これによって、「小さな踊り子たちのお尻と太ももは完全に包まれ」、「たとえ最も細心の注意を払う教師たちの目にさえも、ダンサーの間違った身体のポジションは隠されてしまっていた」²⁵。特に「膝を曲げたままや太ももが緩んだまま踊ること」がよくある間違いとして常習化した²⁶。事実、先に取り上げたダンサーの写真（図2）にもこの技術的誤りは見受けられる。中央と右側の写真では、本来「膝を伸ばした」状態であるべき軸足の膝が若干緩んでいる〔ダンサー用語では「曲がっている」〕ように見える。

こうした誤ったポジションの常習化は、ポーズの不格好さ以上にダンサーの技術発展を阻害したために問題である。英国ロイヤル・バレエ団の元プリンシパルとして活躍したジョーン・ローソンが、解剖学的知見からダンサーの動きを調査した『バレエのサイエンス』（1995年）によると、足は「身体を正しく構え緊張を保つためにもっとも重要な部分」²⁷である。そして、バレエで正しいとされる姿勢は、「臀部の筋肉を内側に強くひき寄せながら大腿四頭筋を上にはき上げているときのみ」維持出来るのであって、膝やお尻が緩んだ状態では決して正しい筋肉の使い方、立ち方を実践することは出来ないと明示されている²⁸。つまり、19世紀のダンサーたちの多くは、バレエに必要な筋肉の使い方を全く習得出来ていなかった、もしくは服装によって習得の機会を奪われたということである。当時のダンサーの多くが技術上の間違いを見過ごしていた点については、当時のコール・ド・バレエ〔群舞のダンサー〕に、大した技術が要求されていなかった²⁹という服装以外の要因も影響しているだろう。しかしながら、足を覆い隠すスカートとニッカーズという練習着の形が適切な指導を更に困難にしていたことは事実であり、重大な問題であった。

3. 19世紀社会と練習着

しかし、致命的な技術上の問題を抱えていたはずの本スタイルは、導入以降20世紀初頭までの長い期間にわたりダンサーの典型的な練習着であり続けた。転換期にあたる1890年代から1917年まで活躍した英国人ダンサーのアデリーン・ジェニー（Adeline Genée, 1878–1970）も、

キャリアを終えるまで常に「白いボディースにスカート」であったと述べている³⁰。中には、メトロポリタン劇場のように、1935年まで着用を続けていた劇場もあった³¹。なぜチュチュ・スタイルは、煩わしさを抱えながらも着続けられたのであろうか。

そもそも、19世紀に社会生活を送る上で女性が着用を許されていたドレスが、たとえ運動時であっても脚を完全に覆い隠す丈の長いものであったことはその一つの要因であろう。例えば、ヴィクトリア朝で「最も人気の女性のためのスポーツ」として流行したローン・テニス (Lawn Tennis) は、「コルセット、ペチコート、そしてバッスル [当時流行していたスカートの骨組み] を含んだ、通常のドレス」が着用され、「袖は長く、スカートはしばしば床を磨いていた」³² (図3)。さらには、安全上重さを忌避すべき水着 (Bathing suit) ですら、「サージ、アルパカ、または重いフランネル」³³ 製の「身体をほとんど完全に覆う長いチュニックとニッカーズの2ピース」³⁴ に覆い隠されていたのである。



図3 ローン・テニスの服装 (1885年頃)

ダンサーの練習着は、こうした同時代の運動着と比較すると圧倒的に運動に適した服装であり、事実、そのように思われていたことが文献からも読み取れる。例えば、ブラシスは、『舞踊に関する覚書』(1847年)の中で、チュチュ・スタイルについて「常に身体の形に添い、完全にフィットしていて、身体の中のどの部分の輪郭も隠されることがなく」、「どのような動きや姿勢であってもそれらを制限したり、また煩わせる程タイトなドレスでもない」と断言している³⁵。つまりブラシスによれば、ボディースとスカートの練習着スタイルは、極めて運動に適した装いと考えられていたのである。

ところが、実際のタリオーニのボディースは、下腹部を幅55.9cmの細さに締め付け、そして最長30.5cmに渡って上半身の動きを制限しており³⁶、身体を屈折することは難しく、激しい運動に適した「どんな動きも姿勢も制限しない」服装だとは全く思われないのである。

しかし、19世紀において、人工的に「持ち上げられ、形作られた胸は、女性のシルエットの当たり前の一部として考えられていた」³⁷ ために、ダンサーがボディースを着用せずにいることは出来なかった。そして、同様に下半身は必ずスカートとニッカーズに覆われなければならなかった。なぜなら、いかに快適であろうともズボンを履くことは男装であり、「男女の役割を転倒しようとする馬鹿げた珍趣向」³⁸ に他ならなかったからである。そのため、1851年にブルー

マー夫人 (Amelia Bloomer, 1818-1894) がアメリカから英国へと快適なズボン状の衣服を紹介した時、その様は「およそ当時の慎ましさの美德からはかけ離れており、猛然たる反感をかきたてることになった」³⁹ のであった。結果的に、19 世紀を通してブルーマーは「一般に広く浸透することはなかった」⁴⁰ 上、その他に登場した合理的な服装が広く受け入れられることもなかった。

そして、19 世紀フランスの異性装について明らかにした新實五穂の『社会表象としての服飾』(2010 年) によれば、ニッカーズといったズボン状の下履きは、当時の女性たちが「スカートと身体が離れた内部が広いスカート」を着用していた故に、「「慎み深さや」「貞淑な女性」であることを象徴するもの」⁴¹ として機能していたという。故にニッカーズはダンサーの練習着としても必要不可欠であり、それらの事実を、例えばアルベリック・スゴンによる『オペラ座の小さな秘密』(1844 年) で、「彼女たちの太ももは慎み深く大きなキャラコ製のニッカーズの下に、国家機密のように隠されている」⁴² と、皮肉交じりに述べられていることにも表われている。

19 世紀の女性に求められた装いが、これほどまで慣習的に慎ましさによる抑制を受け、第一に動きやすさを考慮するものではなかったのは、「自分のお金を一ペニーすら自由にすることができなかった」⁴³ 女性たちが、例えばアメリカ人経済学者のヴェブレン・ソースティン (Veblen Thorstein, 1857-1929) が『有閑階級の理論』(1899 年) で指摘するように、男性の経済的優位を内外に示すための「装飾品」、つまり「経済的従属物」に過ぎなかったためでもある⁴⁴。こうした社会的状況は、女性がブルーマーといった顕示性よりも快適性を最重視する服装を着用することを良しとしなかった。そして「健康、快適さ、安全の観点から称賛に値する」⁴⁵ 合理服が登場してもなお、それらは流行の外にある一部の支持者が着用するだけの特異なものに留まったのである。ヴィクトリア朝研究で知られる佐々井啓は、こうした合理服が 19 世紀を通して「結局は服飾の中心とはなりえなかった」点について、「コルセットやドレス・インブルーヴァーのない、自由に動くことができ、女性の身体を美しく自然に包む健康的でしかも美的な服飾が生み出されるまでには至らなかった」⁴⁶ と述べ、当時の道徳的価値観と快適性の齟齬を記している。こうして大多数の女性が慎ましさを美德としたことは、バレエの練習着においても、決して快適ではない 19 世紀のチュチュ・スタイルが長らく着用され続けた要因であると言える。

しかし、19 世紀の練習着スタイルが抱えた様々な問題点は、当然の帰結としてダンサーたちにより快適な練習着の登場を期待させた。1902 年 12 月 27 日の英国『ザ・ビルボード (The Billboard)』誌に掲載された「プルミエール・ダンスーズ [上位のダンサー] のバレエ服の重さ」という記事では、パリ・オペラ座のプルミエール・ダンスーズ、クララ・クラリツ (Clara Qualitz) が、ビルボード社の記者に対しダンサーの服装に対する認識を改めるよう迫っている。「あなた方リポーターに私は大変怒っています。(略) いつも私たちのスカートを馬鹿にして。あなたはいつもダンサーのスカートが薄くて、軽くて、透き通っていて、まったく重量がないように言いますが、それは間違いです」⁴⁷。そして 1901 年にヴィクトリア朝が終焉を迎え、新たな時代が幕を開けるとともに、間もなく新しい練習着スタイルが登場することになるのである。

第二章 チュニック・スタイルの台頭

1. チュニック・スタイルの登場

20 世紀初頭には、新たな練習着として、古代ギリシアのローブに想を得たチュニック・スタ

イルが登場した。この新しいスタイルは、しばしばヨーロッパで活躍したアメリカ人ダンサー、イザドラ・ダンカン (Isadora Duncan, 1877-1927) と結びつけられる。彼女はロンドンの大英博物館に展示されていた古代ギリシアの彫刻に「啓示」を受け、1904年⁴⁸のヨーロッパ・ツアーにおいて、「ギリシア・チュニッくに裸足」という革新的なスタイルで踊り、センセーションを巻き起こした⁴⁹。ダンカンは、チュニッくによって女性に苦痛を強いるコルセットといった人工的なものからの解放、「自然への回帰」を主張し、「キリスト誕生以前に、ギリシャの人々が踊っていたのと同じように踊ろうと」したのだった⁵⁰。彼女は、至極当然の流れとして、チュニッくを「彼女の新しいより自由なスタイルの動きを助ける練習着」⁵¹としても採用した。

ギリシア・チュニッくは、次第に他のダンサーたちにも新たな練習着として受け入れられていった。モアによれば、まずダンカンの支持者たちが、次にその様を目の当たりにした「ミュージカル・コメディのダンサーたち」が取り入れていった⁵²。さらに特筆すべきは、20世紀初頭を代表するダンサーとなったアンナ・パヴロワ (1881-1931) や、バレエ・リュスのメンバーたちがこのスタイルを早くから使用したことである (図4)。パヴロワは、『瀕死の白鳥』(1907年初演) を当たり役とした20世紀初頭のダンサーとして知られ、1899年よりマリインスキー劇場で活躍、1908年から海外公演をはじめたが⁵³、その素晴らしい技術を支える服装として、チュニッく・スタイルを「舞台衣装、練習着の両方」として使用した⁵⁴。



図4 チュニッく・スタイルのバレエ・リュス (1915-1920年頃)

同様に、バレエ・リュスの女性メンバーもリハーサル時の練習着として本スタイルを愛用し、少なくとも1913年には着用されていたことが記録されている⁵⁵。バレエ・リュスは、セルゲイ・ディアギレフ (1872-1929) が「ロシア・シーズン」として結成し⁵⁶、1909年から1929年にかけてロンドンやパリをはじめヨーロッパ中で活躍したツアーカンパニーであり⁵⁷、パヴロワも初期に参加している⁵⁸。メンバーには、驚異的な跳躍で有名なワツラフ・ニジンスキー (1889-1950)⁵⁹ や、後にパリ・オペラ座の校長となるセルジュ・リファール (1905-1986)、振付家として名を馳せアメリカでニューヨーク・シティ・バレエを創設するジョルジュ (渡米後：ジョージ) ・バランシン (1904-1983)⁶⁰、そして英国ロイヤル・バレエの発展に多に貢献したタマラ・カルサヴィナ (1885-1978)⁶¹ など、後に世界中でバレエの発展に多大な影響を与える多様なダンサーが所属した。

2. チュニック・スタイルの問題

この「彼女たちがまさに快適と思うもので働くことを許す、新しく寛大な」⁶²動きやすい練習着が求めた裸足のスタイルは、確かにあらゆる人工的なものから解放された一方で、別の新たな問題を生じさせた。そもそも、ダンサーにとって「ルーズなギリシア・チュニックに裸足」という寒々しい格好は、「乾燥し、十分に暖められていないレッスン室、リハーサル室そして劇場」で着用するには全く適さなかったのである⁶³。そのため、多くのダンサーは「チュニックのアドバンテージを目の当たりに」⁶⁴しながらも、足を怪我や寒さから守るバレエ・シューズとタイツまで放棄することはしなかった。

さらに、チュニック・スタイルが、パ・ド・ドウの安全性が考慮されていない服装であったことは、とりわけ大きな問題であったと本稿は考える。パ・ド・ドウ (Pas de deux) は、男女2人のダンサーによって踊られるデュエットのことで⁶⁵、『眠れる森の美女』(初演 1890 年)、『白鳥の湖』(初演 1877 年、改訂版 1895 年)といったクラシック・バレエの演目では欠かすことが出来ない。そして、その最大の特徴は、二人が協力して踊ることによってよりダイナミックな動きを可能にし、例えばリフト [持ち上げ] やバランス、より多くの回転といった見せ場を作ることが可能なことである。一方で、そうしたダイナミックな動きは、大怪我の危険性が付きまとうものでもあるために、当人の「息を合わせる」といった技量云々の問題以前に、まずは安全な練習着を着用することが当然望ましい。しかし、チュニック・スタイルのたゆんだウエスト周りの布地や脚にまわりつくスカートは、女性の身体の輪郭を隠し、男性が限られた数秒の間に相手の身体の位置を判別し、安全に支えることを妨げる。このことは、リフトやポーズの際に女性の身体から手を滑らせる危険性や、回転の際に支える男性の手を巻き込み、骨折の危険にさらす可能性をも増大させているのである。

3. 道徳観から見る練習着

こうしたチュニック・スタイルの様々な問題を前にして、ダンサーのうちの幾人かは、オーストラリアの水泳選手兼女優であったアネット・ケラーマン (Annette Kellerman, 1886-1975)⁶⁶ が紹介したユニタード状の「ワンピース水着」や、またはズボン状の「短くもボリュームのあるロンパース」をより合理的な練習着として選択した⁶⁷。しかし、これら二つの装いは、長いローブのギリシア風チュニックよりも「動作の自由が許されていた」合理的なものであったにもかかわらず、多くのダンサーたちは「相変わらずチュニックを好んだ」そうである⁶⁸。

なぜなら、チュニック・スタイルの台頭とともにダンサーの練習着候補となったこれら二つの服装は、いかに快適な動作が許されようとも、おそらく根本的に当時の人々に広く受け入れられる下地を有する魅力的なものではなかったらしい。それどころか、例えばケラーマンは、公的な記録は残っていないものの、1907 年頃に米国ボストンのレビア・ビーチで、体に沿う「ワンピースの水着を着ている」という理由で警察に逮捕された⁶⁹。1900 年代から 1910 年代という時代に、快適性を求めるあまりに身体の線が露出し過ぎたケラーマンの水着は、少なくとも人前に入る格好としては道徳的に不適合と見なされたのである。一方、ズボン状のロンパースも、同じく人前に入る格好として慎ましいものではなかったようである。例えば、1914 年にズボン状どころかズボンそのものを着用した女優のファニー・ブライス (Fanny Brice) は、英国『ヴァラエティ

『Variety』誌によると、「ウィンター・ガーデン・サンデー・ナイト (the Winter Garden Sunday Night)」で「兄弟のリ्यूと回転を披露」し、「ズボンはパートナーとの仕事がとてもやりやすい」と快適性を喜んでいる⁷⁰。一方で、『ヴァラエティ』誌側は、「劇場の支配人だけが彼女にそれ程の金額を支払うだろう」⁷¹と、彼女の出で立ちに対し批判的な論調を展開している。そして、同誌が、彼女の話題のすぐ次の段落を「今や完全なスカートが戻ってきた」の一文からはじめ、チュチュ・スタイルを着用していたジュニーについて、「ジュニーの白いタータン製スカートのバレエ衣装は、いつも通り、完璧だった」⁷²と述べていることは、ブライスへの明らかな当てつけだろう。

4. 社会表象としてのチュニク

さらに、ダンサーたちがギリシア風のチュニク・スタイルを好んだ背景として、当時の女性たちが置かれていた従属的立場との関わりを示唆することは、本稿の主題からも重要である。既に述べたように、当時の女性（特に独身女性）は男性の「経済的従属物」として様々な権利が制限されていたために、経済的自立が不可能な状況下に置かれていた。女性は、女性であることを理由に与えられない権利があり、例えば、参政権獲得は最も早くから議論されていた英国ですら、最終的に女性たちが求めていた「男性と同等の」参政権を認める法律の施行は1928年まで待たねばならなかったのである⁷³。本稿では、社会運動の詳細には立ち入らないが、例えばサフラジェットに代表されるような過激な女性たちも登場しながら、女性たちがこうした男女不平等を疑問視し、権利を獲得しようと運動が盛んに行われたことは事実である。

ジョワイユによると、「1900年から1920年にかけてのスターであったイザドラ・ダンカン」は、そうした「いわば男女同権主義の抑えがたい激発を象徴して」いたと述べる⁷⁴。当時の女性たちにとって、ダンカンがコルセットをはじめとした女性を縛る何物からも解放されたチュニク・スタイルで踊ったことは、男性の「経済的従属物」として動きやすさを犠牲にして着飾る服装からの解放、つまり男性の庇護を抜け出し独立した女性とその固有の権利を象徴するものでもあった。故にジョワイユは、ダンカンが「ヨーロッパの人々の喝采で迎えられた」とし、「とりわけ女性にとっては「婦人参政権が踊る姿」に見えたことでしょう」⁷⁵と述べ、チュニクが受け入れられた要因を社会状況に見出す。こうした練習着スタイルの変化と女性の社会的立場との関係性は、20世紀初頭に生きたダンサーたちがチュニク・スタイルを好んだ要因の一つとして見過ごすことはできないだろう。

5. チュニク・スタイルの衰退：1920年代

チュニク・スタイルは、1926年にニネット・ド・ヴァロワ (Ninette de Valois, 1898-2001) によって創設され、現英国ロイヤル・バレエ・スクールの先駆けとなったアカデミー・オブ・コレオグラフィック・アート (The Academy of Choreographic Art)⁷⁶、後のサドラー・ウェルズ・バレエ・スクール (The Sadler's Wells Ballet School) で制服としても導入されている⁷⁷ (図7)。しかし、この頃のチュニクは「短くそして簡素な仕立てになっていった」⁷⁸ため、もはやダンカンが提唱した古代ギリシアの面影はごく薄い。この簡素化によって、先述した問題点は徐々に解消されていったが、それは同時に、チュニク・スタイルの衰退を意味していた。なぜなら、簡素

化はレオタード・スタイルとの差異化を難しくさせ、ついにはレオタード・スタイルに迎合し、練習着の座を取って代わられるからである。

結果として、チュニク・スタイルが第一の練習着であった期間は僅か 20 年あまりではあったが、チュニクを通し、もはや伝統的とも見なされるようになっていた 19 世紀の練習着スタイルに改革を起こしたこと、そしてダンサーの練習着がようやく身体を締め付けず呼吸の苦しくない実用的な方向へと向かったことは、練習着発展におけるチュニク・スタイルの大きな功績である。本スタイルは、この後、さらに開放的な格好であるレオタードが練習着として登場し、社会的に受け入れられていくために欠かせない転換点、通過点であった。

興味深いことに、本スタイルの衰退は、バレエ・リュスの解散と同時期であるだけでなく、英国ではじめて女性に「男性と同等の」参政権が与えられる法律が施行された 1928 年とも軌を一にしている。ジョワイユが「女性参政権が踊る姿」とも称したチュニク・スタイルが、女性参政権の獲得とともにその流行の幕を閉じていることは、因果関係は明確ではないものの実に示唆的である。

第三章 レオタード・スタイルの導入と発展

1. レオタードの導入

1920 年代末のチュニク・スタイルの衰退と時を同じくして、間もなくレオタード・スタイルが台頭した。そのことは、当時の雑誌の広告欄からも明らかである。例えば、著名な演劇誌として知られた『ビルボード (*The Billboard*)』誌の広告欄では、調査の限り 1928 年 1 月 7 日にレオタードが初めて登場し、「シルク製のレオタードは 15 ドル、ウーステッドなら 7.50 ドル。シルケット加工した [綿製の] 3 ドルのレオタードも良くできています」⁷⁹と宣伝している。以降宣伝は続き、例えば 1929 年 10 月 26 日付の同誌では、「ナット・ルイス (Nat Lewis)」社が「驚くべき美しさと実用性。ストレッチや柔軟、そしてアクロバティックな動きにおいて、さらなる自由を許す」と謳ったレオタードを、3 ドルから広告している⁸⁰。広告の増加と呼応するように、1930 年代以降、レオタードを着用したダンサーの写真が散見され、つまりは実際に着用した例が見られ始める。図 5 は、1931 年に結成されたバレエ・リュスの後継カンパニーであるバレエ・リュス・ド・モンテカルロ [モンテカルロのバレエ・リュス]⁸¹のダンサーが、レオタードを着用している様子である。



図 5 レオタード姿のダンサー (バレエ・リュス・ド・モンテカルロ) (1936 年頃)

しかし、こうして1930年代を境に新たな練習着スタイルが台頭した経緯については、未だ明らかになっていない。例えば、モーアは、時代を経て「そうこうしているうちに」ダンサーたちがレオタードを「発見した」と⁸²、いささか簡単過ぎる説明に留まっている。故に、本章でその経緯を考察する。

2. 19世紀に見るレオタードの萌芽

レオタードは、もともと1850年代にサーカスの綱渡り芸人であったジュール・レオタード(Jules Léotard, 1838-1870)が、空中ブランコのための衣装として発明したものである⁸³。「柔らかく、伸縮性のあるニット素材」のジャージー(Jersey)を使用することで、快適な動作と「ぴったりした(close-fitting)」形状を実現した⁸⁴。そして、バレエ界においては、バレエ・リュスの舞台芸術・衣装デザインを担当したレオン・バクスト(Leon Bakst, 1866-1924)が、「ダンサーの動きを全く妨げない衣装の開発」を試み、早くも1911年にワツラフ・ニジンスキー(1889-1950)主演『薔薇の精(Le Spectre de la rose)』のために、レオタードを取り入れた衣装をデザインしている⁸⁵。彼の試みと目的は見事に果たされ、ニジンスキーはこの動きやすい衣装の助けを得て、「窓から文字通り「飛び去って」行くという「超人的な跳躍で人々を驚嘆させた」⁸⁶。翌1912年に初演された『牧神の午後』は、性的表現を露骨に取り入れたことで大きな話題となり⁸⁷、そのことは、人々に彼の着用していたまだら模様のレオタードを強く印象づけることに成功した(図6)。しかし、この頃のレオタードは、あくまで男性の衣装であり、なおかつ「手首から足首までを覆い、飾りの付いた短いスカートを着用する」⁸⁸という、練習着として導入されたものとは似て非なるものであった。



図6 『パンチ誌』で風刺された『牧神の午後』の影響
(「ロシア・バレエによる水着デザインへの影響」1913年8月27日)

むしろ、20世紀の女性ダンサーたちの練習着として導入されたレオタードの形状は、19世紀後半のサーカス女性や、ミュージック・ホールで働く女性の衣装と酷似しているように見える。例えば、サーカス団「ザ・フライング・ゼドラス(The Flying Zedoras)」の1897年のポスター(図7)において、中央で空中を舞うように描かれた女性のサーカス団員は、黄色のサシュの他、朱赤のタイツシューズ、そして身体の輪郭を隠さないワンピース型のレオタードのようなものに覆われているだけに過ぎず、レオタード・スタイルと酷似している。また、同様に太ももも露出

する格好は、「当世風 (up-to-date)」バレエと呼ばれ、「愛国心を喚起する (略) プロパガンダ的要素を多分に含んだ作品」を上演した⁸⁹ 労働者階級向けのミュージック・ホールでもしばしば見られる。例えば、1898 年 12 月 26 日にアデルフィ劇場でスパンカー大佐役を演じたミリー・レガード (Miss Millie Legarde) 嬢 (図 8) は、主に「赤い装飾付きゴールドのボディース」と「ゴールドの錦織の赤いホットパンツと黄色い刺繍のタイツ」⁹⁰ から成る、露出度の高い出で立ちであった。ただ、これらはレガード嬢がスパンカー「大佐」役であるように、管見の限りではあくまで「男性の役」のための「男装 (travesty)」⁹¹ に用いられる衣装であった。つまり、男装の大義名分によって太ももを露出したのである。当然これらの格好は、いかに快適であろうとも、広く女性の服装として受け入れられるはずがなく、故に、この快適な、とりわけ太ももを露出する形状が練習着として導入されるための様々な試みは、1920 年代に持ち越されたのだった。



図 7 19 世紀末のサーカス女性のポスター (1897 年頃)



図 8 ミュージック・ホールで男性役を演じる女性ダンサーの衣装デザイン (1898 年)

3. 1920 年代の舞台衣装とレオタード

例えば、アメリカのドリス・ハンプリー (Doris Humphrey, 1895-1958) が、1923 年の『悲劇のソナタ (Sonata Tragica)』と、翌 1924 年の『フープ・ダンス (Hoop Dance)』でレオタードを着用し⁹²、また、1928 年にはバレエ・リュスの『オード (Ode)』において、ダンサーが男女の区別無く「初めて何の飾りも付いていないレオタードを衣装にした」⁹³。そして、同じく 1920 年代にバレエ・リュスによって上演された演目では、数々の著名な芸術家が先進的な舞台衣装のデザイ

ンに挑戦し、それは時にダンサーの想像を超える身体露出を要求した。そのことは、舞台衣装の可能性を拡大させたと同時に、快適な新しい練習着の形を模索することにも繋がったように思われる。例えば、1924年に上演された『青列車 (Le train bleu)』と『牝鹿 (Les Biches)』の衣装は、その好例であろう。

1924年上演の『青列車』(図9)は、当時流行していた水着を衣装として取り入れた舞台であり⁹⁴、衣装デザインを手がけたのは、クチュリエールのガブリエル[通称ココ]・シャネル(Gabrielle [Coco] Chanel, 1883-1971)であった。シャネルは、能澤慧子の『モードの社会史』(1991年)によれば、第一次世界大戦ただ中の1915年にパリで自身の店を開き、1924年に、ブランドの代名詞となる香水の成功によって「揺るぎない基盤を築いた」⁹⁵。「彼女が創り、彼女が身につけたものは、(略)飛ぶように売れて流行」⁹⁶した程、シャネルは女性たちから絶大な支持を得たが、それはシャネルの衣装制作が、女性に快適な動作を許すものであったことと無関係ではないように思われる。能澤は、彼女の衣装制作に対する姿勢を次のように説明する。



図9 『青列車』(1924年)

彼女がドレスを作る際に心したのは、身体の自由な動きだ。楽に、なんの心配もなく身体を動かしてもみっともなくなること、だから彼女は多くのクチュリエールのように紙にデザイン画を描いたりせず、すぐに人台に布を巻きつけることから始める。紙の上の創造は立体的でしかも流動する肉体の現実について来てはくれない。そして彼女は裁断のポイントを肩と背中に置く。(略)これはウエストに基点を置いていた従来の裁断法ときわめて対照的な発想である。ウエストで胴部の裾とスカート部の上端を同時に支え、整える方法では得られなかった着心地の良さがここから生まれるのである。⁹⁷

「身体の自由な動き」を重視した彼女は、快適な空中ブランコの衣装としてレオタードに導入され、そもそも「男性の下着カスポーツの服用でしかなかった」⁹⁸ジャージー素材を、女性の服装に取り入れることを躊躇しなかった。つまり、シャネルは、「従来の女性に特有の色彩や装飾・素材、シルエットを捨てただけでなく、積極的に男子服の(略)要素と精神を女子服に取り入れた」⁹⁹のだった。「着ていて肩が凝らず、身体のどこかを不自然に緊張させる必要がなく、しわによる型くずれを気にすることもなく、しかも活発に身体を動かせる」¹⁰⁰ジャージー素材は、シャ

ネルによって女性のスーツや水着に用いられはじめ、それは間もなく『青列車』（1924年）の舞台上に、舞台衣装として登場することになった。男女のダンサーが写された公演の写真には、女性の方は若干丈が長いものの、男女の差がないデザインであることが如実に表われている。また同時に、この舞台衣装について、バレエ・リュスに造詣が深いバレエ史家の芳賀直子が、「最新のパリを切り取ったかのような」¹⁰¹ものであったと述べていることは、第一次世界大戦を経た1920年代の女性たちに対して、19世紀の慎ましい水着のデザインよりも身体の露出が認められていたことを示している。そうした社会的な変化と呼応するように、1920年代に上演されたバレエ・リュスの演目では、1910年代にはあまり見られなかった女性の脚がしばしば大胆に露出する。中でも、『青列車』と同じ1924年に上演された『牝鹿』は、女性ダンサーの太ももが極限まで露出した例である。

1924年、モンテカルロで初演を迎えた『牝鹿』は、女性画家のマリー・ローランサン（Marie Laurencin, 1883-1956）が舞台美術及び衣装デザインを担当したことで知られる¹⁰²。ベラ・ネムチノワ（Vera Nemchinova, 1900-1984）やリディア・ソコロヴァ（Lydia Sokolova, 1896-1974）が出演し、太ももすら殆ど隠さないサファイア・ブルーの「短いトランクス」が着用された¹⁰³。ヴィクトリア&アルバート美術館の記述によれば、原案はこれより長い丈を有していたが、ディアギレフが、フィッティングの際に「切り落とした」¹⁰⁴。この「極めて露出度の高い衣装（a very exposing costume）」に対し、ネムチノワが「まるで裸だ」とディアギレフに不満[または苦情]を述べると、彼は、彼女に白いグローブを着用するよう助言したが、丈を変更することはなかった¹⁰⁵。

彼の率いるバレエ・リュスは、これら二つの演目の他にも様々な芸術家の協力を得ながら、女性の身体の露出を厭わない舞台衣装を数々発表していった。結果として、これらの大胆で先進的な衣装を舞台上で着用することになったバレエ・リュスの女性ダンサーは、『牝鹿』のように少なからぬ抵抗を感じながらも、その「まるで裸のような」快適性を受容していった。そのことは、恐らく大胆に脚を露出する服装に対する女性ダンサーたちの抵抗感を減少させ、モーアが述べたダンサーによるレオタードの「発見」という事態を促したのではないだろうか。つまり、芸術の世界に属するバレエのダンサーたちが、快適である一方道徳性が欠如していると見なされていたアクロバットなサーカスの体操服を、1920年代の経験を経て自らの快適な練習着として取り入れる契機を得た、ということである。換言するならば、ダンサーたちは19世紀末には既にレオタードの形状を目の当たりにしていたが、彼女たち自身の練習着として使用するには、男女同権運動やシャネルの台頭を背景に、解放的な格好が社会的に容認され、そして自らも身体の露出を許容する1920年代後半を待たなければならなかったのである。実際、例えば『海水浴の美（*Bathing Beauties*）』（1977年）が述べるように、「1929年以降女性の身体は露出されるようになっていった」¹⁰⁶。文献に記されるほど明らかになった社会的風潮の変化を如実に示すかのように、当時の演劇誌の広告欄は、1920年代末にレオタードをダンサー向けの練習着として広告し始め、そして一般の女性たちにも門戸を開くのである。

4. 運動着としてのレオタード

例えば、1930年に創設され、今日フィットネス・リーグとして知られる「女性の健康と美協

会 (the Women's League of Health and Beauty)」¹⁰⁷ の公式ユニフォーム (図 10) としてレオタードが採用されている。所蔵するヴィクトリア&アルバート美術館の説明によると、同協会のユニフォームは「エクササイズに対して実用的であるようにデザインされ」、「その簡素さが動作の自由を許し」、そしてその「明らかに現代的なユニフォームは、エクササイズ・クラスを受講する際に「まるで裸のような空気」を与える傾向があった」とある¹⁰⁸。同協会は、1938年時点で世界中に17万人の会員を有する大きな組織となり¹⁰⁹、拡大していった。また、同じくバレエの練習着とともに快適性を獲得するべく歩んできたように思われる水着も、1930年代にはダンサーのレオタードと同一の形状を獲得しているのである。

このようにして、最早、快適性を犠牲にしても女性の脚を慎ましく隠すという社会的要求は薄れ、1930年代以降のダンサーたちは、19世紀以前から続いていた快適性と道徳性との長い葛藤の末に、「振付家や教師の批判的な視点の前に全ての筋肉の動きを明らかに」する、「快適で実用性を備えた、美しくシンプルなデザインの練習着」¹¹⁰を、とうとう獲得したのである。



図 10 「女性の健康と美協会」のユニフォーム (ズボンを外した状態) (1930年頃)

結論にかえて

レオタード・スタイルは、20世紀半ばに化学繊維、ナイロンが誕生すると¹¹¹、以降は更なる優れた伸縮性と耐久性、そして審美性を獲得した。恐らくこの優れた伸縮性による最大の恩恵は、トイレでの着脱を想定したレオタード下部のボタン (図 10 参照) といった、必要不可欠ではあるがレオタードのなめらかな形状を損なう装備を不要にしたことであろう。これによってレオタードは、今日の更に無駄を省いたシンプルでより快適な形状へと発展し、その快適性は、近年タマラ・トミック＝ヴァジャミックが「レオタードはダンサーの動きに対する感覚を変えました」¹¹²とその最大の作用を指摘したように、技術に対するダンサーの意識を確かに変化させるものでもあった。

今やダンサーは、その快適な練習着の恩恵を受けて、かつてない程脚を高く挙げることが出来、また複数回の高度な回転を披露することが出来る。それどころか、近頃はモダン・バレエやコンテンポラリー、またはネオ・クラシックの演目上で、本来稽古着に過ぎなかったレオタードが、舞台上でも着用される新たな展開が生じている。つまりそれは、練習着を獲得した19世紀以降、あくまで日陰の存在として舞台衣装の影にひた隠しにされてきた女性ダンサーのもう一つ

の仕事着が、こうして 21 世紀にはもはや隠す必要のない段階まで社会に容認され、また芸術として受け入れられるまでに発展したことを、示しているのである。

図版出典

- 図 1 https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1927-0411-16
- 図 2 Jarbouai, Lei'la and Marine Kisiel (éd.), *Degas Danse Dessin. Hommage à Degas avec Paul Valéry*, Paris, Gallimard, Musée d'Orsay, 2017, p. 150.
- 図 3 <https://collections.vam.ac.uk/item/O13851/dress-unknown/>
- 図 4 <https://www.loc.gov/pictures/item/2014703012/>
- 図 5 <https://timeline.royalballetschool.org.uk/1930/item/104/#>
- 図 6 Christine Ruane, *The Empire's New Clothes*, New Haven : Yale UP, 2009, p. 176.
- 図 7 <https://collections.vam.ac.uk/item/O1161669/poster-unknown/>
- 図 8 <https://collections.vam.ac.uk/item/O1194498/wilhelm-pantomime-designs-watercolour-wilhelm/>
- 図 9 <https://collections.vam.ac.uk/item/O1407822/le-train-bleu-photograph-sasha/>
- 図 10 <https://collections.vam.ac.uk/item/O361723/gym-set-unknown/>

註

- 1) Lillian Moore, "Practice Clothes---Then and Now", *The Ballet Annual*, (14), 1960.
- 2) Ibid., p. 118.
- 3) Ibid.
- 4) Susan Au, "Practice Clothes", Selma Cohen ed., *International Encyclopedia of Dance*, Vol.5, New York, Oxford: Oxford UP, 1998, pp. 240-243.
- 5) Moore, op. cit., p. 123.
- 6) オデット・ジョワイユ『バレエの世界』大津俊克訳、ブックマン社、1980 年、135 頁
- 7) 鈴木晶『バレエ誕生』新書館、2002 年、243 頁
- 8) 同上
- 9) 芳賀直子『バレエ・ヒストリー』世界文化社、2014 年、173 頁
- 10) Moore, op. cit., p. 119.
- 11) デブラ・クレイン他『オックスフォードバレエダンス事典』鈴木昌他訳、平凡社、2010 年、453 頁
- 12) Au, op. cit., p. 241.
- 13) Carlo Blasis, *Notes Upon Dancing, Historical and Practical*, London: M. Deraporte, 1847, p. 58.
- 14) Théophile Gautier, *La Peau de Tigre*, Paris: Michel Lévy Frères, 1866, p. 335.
- 15) 新實五穂『社会表象としての服飾』東信堂、2010 年、23-24 頁
- 16) O'Hara Georgina Callan, *The Thames and Hudson Dictionary of Fashion and Fashion Designers*, Thames and Hudson, 1998, p. 109.
- 17) Gautier, op. cit., p. 335.
- 18) Moore, op. cit., p. 123.
- 19) *La Petite Danseuse de Degas*, Opera Garnier Art House Music, 2010, p. 14.
- 20) ジョワイユ、前掲書、97 頁
- 21) 鈴木、前掲書、45 頁
- 22) Theresa Buckland, *Society Dancing Fashionable Bodies in England, 1870-1920*, London: Palgrave Macmillan, 2011, p. 102.
- 23) Ibid.
- 24) Patricia Mears, "From Sylph to Swan: The Tutu and Fashion", Valerie Steele ed, *Dance & Fashion*, New Haven: Yale UP, 2013, p. 106.
- 25) Moore, op. cit., p. 123.

- 26) Ibid.
- 27) ジョーン・ローソン『バレエのサイエンス』森下はるみ訳、大修館書店、1995年、19頁
- 28) 同上書、17頁
- 29) Moore, op. cit., p. 123.
- 30) Ivor Guest, *Adeline Genée*, London: Adam and Charles Black, 1958, p. 7.
- 31) Moore, op. cit., p. 124.
- 32) Mimi Matthews, *A Victorian Lady's Guide to Fashion and Beauty*, Barnsley: Pen and Sword Books, 2018, p. 102.
- 33) Ibid., p. 99.
- 34) Callan, op. cit., pp. 26-27.
- 35) Blasis, op. cit., p. 58.
- 36) <https://collections.vam.ac.uk/item/O63812/theatre-costume/> (最終アクセス 2021年8月15日)
- 37) N.Y. Rim, Zheng R, W. Yu and J Fan, "Assessment of women's body beauty", Yu, W. J. Fan, S. C. Harlock, S. P. Ng (ed), *Innovation and technology of women's intimate apparel*, Boca Raton: CRC Press; Cambridge: Woodhead Publishing, 2006, p. 4.
- 38) 谷田博幸『図説ヴィクトリア朝百科事典』河出書房新社、2001年、115頁
- 39) 同上
- 40) 同上
- 41) 新實、前掲書、23-24頁
- 42) Albéric Second, *Les Petits Mystères De L'Opéra*, Paris, 1844, p. 180.
- 43) 河本貞枝『イギリス近代フェミニズム運動の歴史像』明石書店、2001年、70頁
- 44) ソースティン・ヴェブレレン『有閑階級の理論』高哲夫訳、講談社、2015年、181頁
- 45) ナンシー・ブラッドフィールド『図解 貴婦人のドレスデザイン』ダイナワード訳、マール社、2013年、387頁
- 46) 佐々井啓『ヴィクトリアン・ダンディ』勁草書房、2015年、60頁
- 47) *The Billboard*, December. 27, 1902, p. 3.
- 48) ツアーの年は1904年とする場合と1902年と述べられている場合がある。本稿では、調査した文献により多くの記載があった1904年として取り上げる。
- 49) <https://timeline.royalballetschool.org.uk/1900/item/22/> (最終アクセス 2020年12月24日)
- 50) ジョワイユ、前掲書、135頁
- 51) Au, op. cit., p. 241.
- 52) Moore, op. cit., p. 124.
- 53) 芳賀、前掲書、69頁
- 54) Au, op. cit., p. 241.
- 55) Ibid.
- 56) 芳賀、前掲書、88頁
- 57) 同上書、93頁
- 58) 同上書、118頁
- 59) 同上書、104頁
- 60) 同上書、113頁
- 61) 同上書、115頁
- 62) Moore, op. cit., p. 124.
- 63) Au, op. cit., p. 243.
- 64) Moore, op. cit., p. 124.
- 65) クレイン他、前掲書、32-33頁
- 66) Peter Cox, *Annette Kellerman myths*, Museum of Applied Arts & Sciences, November 23, 2016, <https://maas.museum/inside-the-collection/2016/11/23/annette-kellerman-myths/> (最終アクセス 2021年2月15日)

- 67) Moore, op. cit., p. 124.
- 68) Ibid.
- 69) 註 66 に同じ
- 70) *Variety*, November. 14, 1914, p. 8.
- 71) Ibid.
- 72) Ibid.
- 73) <https://www.bl.uk/votes-for-women> (最終アクセス 2020 年 12 月 24 日)
- 74) ジョワイユ, 前掲書, 135 頁
- 75) 同上
- 76) <https://royalballschool.org.uk/discover/history/> (最終アクセス 2020 年 12 月 24 日)
- 77) Au, op. cit., p. 242.
- 78) Ibid., p. 241.
- 79) *The Billboard*, January. 7, 1928, p. 40.
- 80) *The Billboard*, October. 26, 1929, p. 41.
- 81) 芳賀, 前掲書, 174 頁
- 82) Moore, op. cit., p.124.
- 83) Ibid.
- 84) Callan, op. cit., p. 132.
- 85) Christine Ruane, *The Empire's New Clothes*, Yale UP, 2009, p. 176.
- 86) 芳賀, 前掲書, 108 頁
- 87) 同上書, 106 頁
- 88) Moore, op. cit., p.124.
- 89) 山田小夜歌「世紀転換期ロンドンのヴァラエティ劇場におけるバレエ」, 『民族藝術』, 民族藝術学会, 33, 2017 年, 66 頁
- 90) <https://collections.vam.ac.uk/item/O1194498/wilhelm-pantomime-designs-watercolour-wilhelm/> (最終アクセス 2020 年 12 月 24 日)
- 91) Lynn Garafola, "The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet," *Dance Research Journal*, 17(2)-18(1), 1985-1986, p. 35.
- 92) Moore, op. cit., p. 124.
- 93) 芳賀, 前掲書, 174 頁
- 94) 同上書, 122 頁
- 95) 能澤慧子『モードの社会史』有斐閣選書, 1991 年, 285 頁
- 96) 同上書, 292 頁
- 97) 同上書, 287-288 頁
- 98) 同上書, 288 頁
- 99) 同上書, 290 頁
- 100) 同上書, 287-289 頁
- 101) 芳賀, 前掲書, 94 頁
- 102) 同上書, 121 頁
- 103) <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115809/theatre-costume/> (最終アクセス 2020 年 12 月 24 日)
- 104) Ibid.
- 105) Ibid.
- 106) Michael Colmer, *Bathing Beauties: the amazing history of female swimwear*, London: Sphere, 1977, p. 12.
- 107) <https://collections.vam.ac.uk/item/O361723/gym-set-unknown/> (最終アクセス 2020 年 12 月 24 日)
- 108) Ibid.
- 109) Ibid.
- 110) Moore, op. cit., p. 118.
- 111) Colmer, op. cit., p. 13.

- 112) Tamara Tomic-Vajagic, "The Dancer at Work: The Aesthetic and Politics of Practice Clothes and Leotard Costumes in Ballet Performance," *Scene*, (2), 2014, pp. 89-105. DOI: 10.1386/scene.2.1-2.89_1., p. 95.

主要文献

- Au, Susan, "Practice Clothes", Selma Cohen ed. *International Encyclopedia of Dance*, Vol.5, New York, Oxford: Oxford UP, 1998, pp.240-243.
- Beaumont, Cyril. *Ballet Design Past & Present*, Hazell, Watson & Vincy, 1946.
- Blasis, Carlo. *Notes upon Dancing, historical and practical ... Followed by a history of the Royal and Imperial Academy of Dancing, at Milan. To which are added, Biographical Notices of the Blasis family, interspersed with various passages on theatrical art. Edited and translated ... by R. Barton. With engravings*, London: M. Delaporte, 1847.
- Buckland, Theresa. *Society Dancing Fashionable Bodies in England, 1870-1920*, London: Palgrave Macmillan, 2011.
- Callan, O'Hara Georgina. *The Thames and Hudson Dictionary of Fashion and Fashion Designers*, Thames and Hudson, 1998.
- Chazin-Bennahum, Judith. "A Longing for Perfection: Neoclassic Fashion and Ballet", Berg: *Fashion Theory*, 6 (4), 2002, pp. 369-386.
- Chazin-Bennahum, Judith. *The Lure of Perfection: Fashion and Ballet. 1780-1830*, London: Routledge, 2005. DOI: doi.org/10.4324/9780203997758.
- Colmer, Michael. *Bathing Beauties: the amazing history of female swimwear*, London: Sphere, 1977.
- Cooper, Arlene. "La Camargo's Skirt: The Eighteenth Century Ballet Re-Dressed," *Dress: The Journal of the Costume Society of America*, 10 (1), 1984, pp. 33-42.
- Garafola, Lynn. "The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet," *Dance Research Journal*, 17(2)-18(1), 1985-1986, pp. 35-40.
- Gautier, Théophile. *La Peau de Tigre*, Paris: Michel Lévy Frères, 1866.
- Guest, Ivor. *Adeline Genée*, London: Adam and Charles Black, 1958.
- Guest, Ivor. *Victorian Ballet-girl*, London: Adam and Charles Black, 1957.
- Haskell, Arnold. *Some Studies in Ballet*, London; Paris printed: Lamley & Co, 1928.
- Jarbouai, Leï'la and Marine Kisiel (éd.), *Degas Danse Dessin. Hommage à Degas avec Paul Valéry*, cat. Exp., Paris, Musée d'Orsay, 2017.
- La Petite Danseuse de Degas*, Opera Garnier Art House Music, 2010.
- Matthews, Mimi. *A Victorian Lady's Guide to Fashion and Beauty*, Barnsley: Pen and Sword Books, 2018.
- Mears, Patricia. "From Sylph to Swan: The Tutu and Fashion," Valerie Steele ed. *Dance & Fashion*, New Haven: Yale UP, 2013, pp. 105-141.
- Moore, Lillian. "Practice Clothes---Then and Now". *The Ballet Annual*, (14), 1960, pp.118-124.
- N.Y. Rim, Zheng R, W.Yu and J Fan, "Assessment of women's body beauty," Yu, W. J, Fan, S. C, Harlock, S. P. Ng (ed), *Innovation and technology of women's intimate apparel*, Boca Raton: CRC Press; Cambridge: Woodhead Publishing, 2006, pp.1-27.
- Ruane, Christine. *The Empire's New Clothes*, New Haven: Yale UP, 2009.
- Second, Albéric. *Les Petits Mystères De L'Opéra*, Paris, 1844.
- Tomic-Vajagic, Tamara. "The Dancer at Work: The Aesthetic and Politics of Practice Clothes and Leotard Costumes in Ballet Performance," *Scene*, (2), 2014, pp. 89-105. DOI: 10.1386/scene.2.1-2.89_1.
- ヴェブレン, ソースティン『有閑階級の理論』高哲夫訳, 講談社, 2015 年
- クレイン, デボラ他『オックスフォードバレエダンス事典』鈴木昌他訳, 平凡社, 2010 年
- 河本貞枝『イギリス近代フェミニズム運動の歴史像』明石書店, 2001 年
- 佐々井啓『ヴィクトリアン・ダンディ』勁草書房, 2015 年
- ジョワイユ, オデット『バレエの世界』大津俊克訳, ブックマン社, 1980 年
- 鈴木晶『バレエ誕生』新書館, 2002 年

鈴木昌他『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踏史』平凡社, 2012 年
谷田博幸『図説ヴィクトリア朝百科事典』河出書房新社, 2001 年
デュランテ, ヴィヴィアナ, 森菜穂美監修『バレエ図鑑』河出書房新社, 2019 年
新實五穂『社会表象としての服飾』東信堂, 2010 年
能澤慧子『モードの社会史』有斐閣選書, 1991 年
芳賀直子『バレエ・ヒストリー』世界文化社, 2014 年
ブラッドフィールド, ナンシー『図解 貴婦人のドレスデザイン』ダイナワード訳, マール社, 2013 年
山田小夜歌「世紀転換期ロンドンのヴァラエティ劇場におけるバレエ」, 『民族藝術』, 民族藝術学会, 33, 2017 年
ローソン, ジョーン『バレエのサイエンス』森下はるみ訳, 大修館書店, 1995 年

新聞雑誌記事

The Billboard, December, 27, 1902

Variety, November, 14, 1914,

The Billboard, April, 16, 1927.

The Billboard, January, 7, 1928.

The Billboard, October, 26, 1929.

オンラインページ

Peter Cox, *Annette Kellerman myths*, Museum of Applied Arts & Sciences, November 23, 2016, <https://maas.museum/inside-the-collection/2016/11/23/annette-kellerman-myths/> (最終アクセス 2021 年 2 月 15 日)

<https://timeline.royalballetschool.org.uk/1900/item/22/> (最終アクセス 2020 年 12 月 24 日)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O63812/theatre-costume/> (最終アクセス 2021 年 8 月 15 日)

<https://www.bl.uk/votes-for-women> (最終アクセス 2020 年 12 月 24 日)

<https://royalballetschool.org.uk/discover/history/> (最終アクセス 2020 年 12 月 24 日)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1115809/theatre-costume/> (最終アクセス 2020 年 12 月 24 日)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1194498/wilhelm-pantomime-designs-watercolour-wilhelm/> (最終アクセス 2020 年 12 月 24 日)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O361723/gym-set-unknown/> (最終アクセス 2020 年 12 月 24 日)

