

# オペラにおける衣裳の問題

東城 弥恵

## 序

オペラ衣裳は、時代考証や、象徴表現、民族、性格、多岐にわたる人物表現をしながらそれ自体でも芸術品として鑑賞されるといった、他の舞台衣裳では考えられない豪華さを誇り、オペラ史400年を支えてきた。なおかつ、他の舞台美術や演出等、様々な舞台を構成する分野とのコラボレーションを保ちながらオペラの芸術表現の一駒であり続けてきた。それにもかかわらず、現在、オペラ衣裳を真正面から捉えた論考はないに等しい。だからといって消極的な意識でとり組むことはオペラ歌手としては残念なことである。実際、私は、衣裳が演唱する自分自身をラップするものであるにもかかわらず、あまりに希薄な意識で衣裳というセクションに関わっている。服飾というものは、時代や人々の理念そのものの反映であり、オペラは舞台上であらゆる時代毎、社会的背景、性格等を的確にとらえ人間像を表現してきたのである。

舞台の視覚的要素は他にも存在するが、演唱する歌手の動きは当然のことながら視覚的にも主役であるはずだ。オペラ歌手は総合芸術を表現する者として、衣裳の面にも充分意識をゆき渡らせた方がよい。衣裳は自分の肉体と一体となって役になり切り、それ自体を表現しなければならない大切な小道具なのであり、歌唱表現をも補助してくれるのである。

服飾史上、男性の服飾がすべて女性の服装にならっていた時期も長く、服飾のもつ装飾性にしても男性のものより女性の服装の方が多種多様であった。その為、ここではバロック時代以降のイタリアオペラにおける女性役の衣裳、それも特にコスチューム・マッシモという大きく豪華なドレスを対象とした。なぜならそれらの中にこそオペラ衣裳の特色が多く読みとれる為である。コスチューム・マッシモとコスチューム・ミニモについて説明しておく。

オペラ演出家、ジャン・ピエール・ポネル (Jean-Pierre Ponnelle 1932~1988) は1969年12月の『セヴィリアの理髪師』でスカラ座デビューし、衣裳デザイナーとしても1973年、1982年の『チェネレントラ』の衣裳で大きな名声と評価を得た。『チェネレントラ』のこの衣裳 (p.119 写真参照) は「コスチューム・マッシモ」の代表的な例とされている。

“Costume massimo” とは “Costume minimo” に対する言葉で、言葉どおりには「最大の衣裳」と訳されるが、このチェネレントラの衣裳にみられるように最大限に技巧を凝らし

た大がかりな、豪華な衣裳ということである。芸術的に巧みに複雑に構築された衣裳、“Costume massimo”の対極の“Costume minimo”は『フィガロの結婚』のケルビーノのブラウスに代表されるシンプルな形式の衣裳をいう。「素材、洋服を仕立てる技術の違いというより肌の上に直接着用する、しないという対照的な関係で分けられる」らしい。このチェネレントラの衣裳を実際に観たが、深い黒のベルベットによく映えた銀やグレーの装飾を左右対称にあしらっており、祝祭的な模様、大きく膨らませたスカート部分が一段と目を引き豪華であった。衣裳全体の存在感はまわりを圧倒しており、スカラ座が推す、「コスチューム・マッシモ」の代表なのは納得出来た。花火のような対照的な模様が衣裳全体に自然と目を走らせ大きくみせるのだろう。こういった「コスチューム・マッシモ」の技術をポネルはふんだんに使っている。『アルジェのイタリア女』のイザベッラの衣裳 (p.120 写真参照) も実物を眼の前にし観察すると、スカート部分が黒のしゅすがかかっていた。この黒のチュール・レースがかかっている正面部分は薄地のプリーツ加工を施した布地であり両側は見頃と同じ光沢のある布地であった。なぜ見頃と同じままにせず、スカート部分に黒をかけたのか。それはいうまでもなく衣裳に立体感を出す為である。スカート部分が黒のレースを付加することで深みのあるえんじ赤になり、あたかも厚みのある布地でドレープをつけボリュームをもたせているように見える。ドレープの陰も深く光の陰影を出しており、5mの近さに近づくまで私はこのトリックには気づかなかった。コストもかからず、厚く光沢のある生地を使用しているように見えるこの技術は、舞台装置や演出をも彼が担当したこの公演ではより効果的であっただろう。公演写真も付加したが、その様子がよく理解できる。このような衣裳に立体感を出す手法は他にもある。ヨーロッパのオペラの衣裳は、カーテンコールで見ると、スカートや袖に陰影がついている。それは、やや暗い照明の舞台では衣裳に立体感をもたせて空間にとけこむような素晴らしい効果をみせる。1986年スカラ座の『夢遊病の女』におけるアミーナの衣裳 (マウロ・パガーノデザイン、p.121 写真参照) は、生地も役どころにあわせ決して華美なものではなく、オペラ衣裳としては地味な綿生地を使用していたが、なんとといっても存在感があった。肩に若い娘アミーナの結婚ヴェールを思わせるレースをあしらっている他目立った装飾はないが、注目すべき点は、スカートの小花紋模様の生地の色が裾にいくにしたがって、濃くなっていくことである。このように厚みや立体感を与えることによりオペラ衣裳としてのアピール度を高く保っている。

又、ポネルは、演出の芯となるシンボルを舞台に示す、という手法を多く行っている。1973年にミュンヘンのバイエルン国立歌劇場で『ペレアスとメリザンド』を演出したとき以来、ポネルの演出、美術の特徴となっている。このシンボルを舞台上に提示する手法が、このコスチューム・マッシモの代表として前出したチェネレントラのプリマ・ドンナの衣裳にも読みとれる。一見して祝祭的な、お目出たい、という雰囲気とするのは、全面にあしらわれた模様が花火であるからである。ベルベットにグレーのサテンでスカート部分にあしらわれた

模様を中心に花火がひらき、所々にも対称的に花火がひらいている様子が美しい。プリマのハッピーエンドを祝っているかのように幸せな結末を象徴しているドレスといえる。ここで服飾における象徴の定義を示しておきたい。「象徴とは、ひとつの印に多くの意味があり、社会的・心理的影響力の大きいもの、そして意味する内容が、目には見えない抽象的な概念であること。さらに印と、印によって表わされる意味との間に、形状や習性の類似性が見出されること」<sup>2</sup>とされている。ポネルに限らず、筆者が分析した他の衣裳のなかにも刺しゅうのモチーフが人物像を対比して象徴的だった例をはじめ、多数、シンボルを折りこませた衣裳は存在した。(後述する「2. 象徴表現の一例」参照)分析する際、この定義を常に念頭に置いた。

私は実際に舞台に立つ側であり、自分自身のなし得る具体的な表現とは何かを様々な視点から追求していくことが、先決であり重要であると考えた。当然そこから着用する衣裳へ考えも及び、衣裳とオペラという音楽作品、総合芸術との有機的な結合を探究するの必要を感じた。なお、この小論は、平成11年度博士論文の一部を抜粋したものである。

## 1. モードを語り、モードを創る衣裳 ——アート、デザイナーズとの交錯

舞台の衣裳がモードにインパクトを実際に与えていたことは、19世紀なかばのモードのあり方に対しての服装改良の姿に想像がつく。19世紀なかば、婦人は、胴部を締めつけるコルセットとクリノリンスカートにより膨大な量の生地と装飾、仕立てのための人手などにより十分に贅沢を誇示したが、そのために大幅に動作が妨げられた。これに対し反旗が挙がっていたが、それは現実の世界よりもまさに芸術の世界においてであった。服装改良は現実の世界よりも、芸術の世界において先行した。19世紀なかばに結成されたラファエロ前派の画家たち、その影響を受けて世紀末イギリスに起きた美学運動に関わった芸術家は、身近な女性たちに中世や古代風の衣裳を着せてモデルとして描いた。いわば、芸術のなかの二次的な要素とみられていた衣裳が、時代を形づくっていくのである。事実、20世紀モードへの確実な足音としてこの改革は、しっかり歴史に刻まれている。

### (1) ジョルジョ・デ・キリコとオペラ衣裳

1933年第1回フィレンツェ五月音楽祭におけるフィレンツェ市立歌劇場公演の『清教徒』(5月25日)のエルヴィーラの衣裳は、チェッラテッリ衣裳工房所蔵でメルセデス・カプシール着用のものである。(p.122 写真参照) ジョルジョ・デ・キリコ (Giorgio de Chirico 1888~1978) がデザインしたもので、彼らしくペイントも大胆で配色(アースカラー、黒、白)も現代的で民族的雰囲気のあるものであった。超現実主義先駆者の画家が、17世紀(推

定1649年) イギリスの清教徒という地味な服装の時代が題材のオペラ衣裳を創った。ベッリーニの美しい抒情的な旋律の醸すロマンティシズムと「清教徒」という清貧で地味な雰囲気、ただ舞台向きに華美な方向に解決するのではなく、エスニック調のエッセンスをとり入れたことは時代の先駆けである。

又、この衣裳は服飾のモードの先駆けであった。シュールレアリスムの開拓者キリコは、20世紀の主な芸術思潮としての抽象芸術を実践した。服飾史上、抽象画と服装の結びつきが注目された時期でもあった。1965年には抽象画の大家モンドリアンの絵をそのままドレスのプリント柄としたものが、イヴ・サンローラン作品にみられ、又、オプティカル・プリントとよばれる抽象的なプリント柄も現れた。しかし、この『清教徒』公演は1933年である。1965年にサンローランがモンドリアン・ルックで注目される32年前に、既にキリコがオペラ衣裳の製作の場で試みていたのである。この1933年の『清教徒』の衣裳は「公的なオペラ劇場でアーティストがオペラ衣裳を扱った初めての試みで、イタリアの舞台美術・衣裳界に新たな一頁を開いた。」<sup>3)</sup>とセンセーションを起こしたらしいが結果的には大成功であった。

## (2) ヴェルサーチとオペラ衣裳

デザイナーズ・ブランドとして日本でも絶大な人気を誇るヴェルサーチはスカラ座でもオペラ衣裳製作に積極的な姿勢を示している。ジャンニ・ヴェルサーチ (Gianni Versace, 1946~1997) が衣裳を担当したオペラ『ドン・パスクァーレ』のノリーナの衣裳は、ケープをのぞけば現代っぽいすっきりしたラインのものだった。アクセサリーのつけ方でセミ・フォーマルになる赤のドレスだった。1984年5月9日にルチア・アリベルティ、1985年7月4日にルチアーナ・セッラがスカラ座で着用したものである。この衣裳のすっきりとしたデザインと印象的な赤は、ヴェルサーチらしさと、1984年の流行であるミニマム・ドレッシングの影響がみられる。ミニマム・ドレッシングとは装飾性を否定しシンプルの中に美しさを求めるものである。ということは、この衣裳は、『ドン・パスクァーレ』自体の物語の設定である19世紀初頭のローマ、という時代考証よりも、上演された現代の感覚を重視した衣裳だといえる。又、デザイナーの起用時点で、演出 (アントネッロ・マダウ・ディアツ) や装置 (ジョルジョ・クリスティニー) らの頭の中には、そうした現代の構想がなんらかの形であったと思われる。現在の観客と同時代に生きる人間としての登場人物を描こうとしたのかもしれない。又、注目されるべきはその色使いである。赤と黒は目立ちやすい標的としての配色に使われるのである。<sup>4)</sup> ドレスがシンプルでも、配色により舞台の上の女主人公として人の目を自然にひくように作ってある。ノリーナの衣裳は、赤のミニマムなドレスに黒と白のフリルの裏がついたケープである。その赤白黒は公共のサインにもよく使われているものである。「商店・企業や公共のサインは特定の企業姿勢や雰囲気をさりげなく訴えその配色はアイデンティティを生むものであるが、そのサインによく使われるのは、白、黒、赤を中

心に、灰色も加えて、配色の面積比によりイメージ変化が認められる。』<sup>5</sup> 現在でもケープを除けば赤のドレスだけでアフタヌーンのセミフォーマルで着用できるこのドレスは、街で、パーティーで着用できるような親しみ易さと現代っぽさを持ち、かつ、この黒と白の長いケープをはおることにより、力強さ、豪華さ、伝統感を加えて舞台衣裳として成功している。

前述したようにこの衣裳にヴェルサーチの特徴（すっきりしたラインと強烈な色づかい）がみられる。しかし、ジャンニ・ヴェルサーチのオペラ衣裳デザイナーとしての姿勢は、決して自らのファッション・コンセプトを押しつけるようなことはしない。彼はスカラ座での仕事の中で自分の衣裳づくりの手順を次のように述べている。「私はいつもその女性自体の性質を見極めることから始めます。過去の上演について膨大な研究に時間を費やしそれを頭の中から消去しました。ある時期は舞台を観察しに行き3ヶ月けいこを観察しながら私はデザイン画を描き続けました。そのほとんどは役に立ちませんでした。このようにすると役者とコンタクトをとることができました。（中略）それから本格的な創作にとりかかりましたが仕事が進むにつれ衣裳もよくなっていくのがわかりました。』<sup>6</sup> ヴェルサーチは、過去の舞台例、舞台観察、役者とのコンタクトすべてをプラスに吸収し、それらをすべてゼロに戻して原点からデザインを始める。それは自らのファッション・デザイナーとしての発揮すべき手腕と、舞台芸術とのコラボレーションを自ら自然体で成功させようとする努力に他ならない。

## 2. 象徴表現の一例

女性同士が対比出来、分析しやすい衣裳としてモーツァルトの『コシ・ファン・トゥツテ』のフィオルディリージとドラベツラ姉妹の衣裳を例にとりあげる。これはスカラ座所蔵・スカラ座衣裳工房が製作したもので1983年5月28日スカラ座公演でエリザベス・コネルとアン・マレイが着用したものだ。（p.123 写真参照）デザインのマウロ・パガーノはこの時衣裳と装置を兼ねて担当している。生地から、デザインから、使っている刺しゅうモチーフに至るまで、姉妹らしさ、年齢差を如実に表現している。一見姉妹らしく同じサテンの真珠色のようにありながら、姉のはピンクがかっており、妹の方は青がかっており、同じサテン地でも別の布地から作製されていた。並べてみると「ががががが」程度だが歴然とした差があり、芸の細かさをみた。衿ぐりも、姉のは深く前部にあき、妹のものは肩方向に広く浅い。妹の単純な浅い衿ぐりのあきに、幼さを感じさせている。袖も、姉のは典型的パゴダ・スリーヴが優雅さを、妹のは七部袖で端に青のテーピングのみで若さを感じさせる。なんといっても前面に描かれた刺しゅうの差は印象として大きい。姉のは花の鮮やかな刺しゅうが、スカートのAラインあきの両側に施され、胸元にも対称に美しい花模様がみられる。両袖にも花がポイントされているし、裾の下スカートにも贅沢に施されている。妹のは尾の

長い沢山のつがいの鳥が群れ遊んでいる様子の刺しゅうが施されている。「花」と「鳥」というモチーフの差ばかりでない。性格の違いもドラマの中で表現されているように、左右対称に整然と理性的に並んでいる姉のドレスに比べ、妹の方はつがい鳥の乱舞に所々に蝶やトンボのような小昆虫も舞っており、まだじゃれあう鳥達のように無邪気な危うさを感じさせる。トレーンも姉の方は多少ひくが(10cm余のみだが)、妹のには無い。姉妹という関係の統一感を布地を出しながら、微妙な色あいの差や細部のデザイン差、刺しゅうモチーフの差等で年齢差を表わした。それにしても布地の微妙な色の差を実現できたのも、装置もこの衣裳デザイナー、マウロ・パガーノが担当したお陰であろう。ドラマの環境づくりとしての装置を担当出来た立場にあったことが有利に働いた結果かもしれない。

このドレスの特徴である、姉と妹のドレスの刺しゅうのモチーフ自体が表わす象徴的意味を考察してみる。ギリシャ神話において「蝶」は、プシュケの象徴として、扱われている。パリ・ルーヴル美術館所蔵のジェラルドによる油彩『アモールとプシュケ』(1798年)にも、プシュケの頭上に彼女の象徴の蝶が舞っている。プシュケといえば、アプロディテにその美しさをねたまれエロスによって、恋の苦しみを与えられそうになるが、エロスが自分の手を金の矢で傷つけてしまい、エロスと一緒に住むようになる。しかしエロスの、姿をみない約束を破り、ランプに灯をともしエロスを見てしまう。エロスは「愛は疑いと暮らせない」と言い、プシュケのもとから去る。しかし2人は最終的にゼウスに結婚を認めもらう。これは『コシ・ファン・トゥッテ』のハッピーエンドと重なる。「愛への裏切り」という面でもそう感じられる。

ドラベッラのドレスのもう一つのモチーフ「鳥」もギリシャ神話からアプローチしてみる。ゼウスが恋人等を誘惑する時、鳥に変身することが多い。例えばトロイアの美少年ガニメデスを誘惑する時は「鷲」、正妻ヘラの時は「カッコウ」、スパルタ王の妻レダには「白鳥」に、各々変身して想いをとげている。「鳥」のモチーフも「恋への誘惑」という観点で見ればこのオペラ『コシ・ファン・トゥッテ』にふさわしいのである。

又、東洋的観点として吉祥文様から花・鳥・蝶をみてみよう。古来、中国の人々の間で育まれた精神世界である「吉祥文様」は、ヨーロッパ人が憧れたまさに「シノワズリー」の基本である。吉祥文様とは「良いきざし」「目出度いきざし」「邪気を払う」などの意味を持つ文様の意味で、「花」は多産、豊饒、招福、純潔の象徴として扱われており、フィオルディリージの衣裳の刺しゅうモチーフにみられる。ドラベッラの衣裳の「蝶」は、吉祥文様では昆虫が総じて多産なことから子孫繁栄を象徴しており、ドラベッラ、フィオルディリージ、共通の象徴をここに見た。「結婚」である。

19世紀、嫁入り前の女性は、自分が持参する白い夫婦のシーツに赤い糸で印をつけた。女の子が学校を出るとすぐに、クロス・ステッチで縫いとりし、それは嫁入り支度にとりかかると直接結びついてた。これに対して、刺しゅうには時間と根気がいり、洗練された

装飾である刺しゅうはこれに専念するに十分な暇を持っている“ブルジョワ”社会層を表わしている。刺しゅうは、もっぱら糸織物を生地としなくてはならないことから貧しい人々の嫁入り道具の麻ではできない。2人の姉妹、フィオルディリージとドラベツラが結婚を目前にしている女性達であることと、デスピーナという召使いが存在する裕福な家庭にいたということを、この衣裳は感じさせよう。更に夫婦の白いシャツには赤い糸で印をつけることや、花、鳶のフリーズ、紫陽花、鉢植えのオレンジの木、一房の葡萄、あるいは口づけをしあう二羽の鳩を刺しゅうしていた。したがって、フィオルディリージの衣裳の刺しゅうの花や鳶、ドラベツラの対の鳥の刺しゅうも、観る者にこれはまさに「結婚と愛のテーマ」のオペラであることを思い起こさせるモチーフだと言うことができる。

### 3. 演唱する身体に纏う衣裳としての特殊性

#### (1) ジェニー・リンド・コスチューム

一人のオペラ歌手が演唱のために考えた衣裳が流行を作ったこともある。スウェーデンのオペラ歌手ジェニー・リンド (Jenny Lind, 1820~1887) が着用していたコスチュームで、1860年に一般に広まり流行した「ジェニー・リンド・コスチューム」がそれだ。

「ジェニー・リンド・コスチューム」(p.124 絵図参照)とは、肩があらわに出た、ネックラインのぴったり体に沿った胴着と、つり鐘のような形でレースの襷飾りが3段ついているスカート配したドレスである。「ジェニー・リンド・コスチューム」のように、服飾に関する型の言葉に個人名が使われる例が数多くあって、それが格別に珍しくないことであつたなら、とり上げるに足りないかもしれない。しかし、個人名が服装の型を表現し、それが人々の間で自然に時を経ても大変愛用されている他の例は、「アンナ・カレーニナ (Anna Karenina)」を除いてほとんどない。「アンナ・カレーニナ」は1876年に発刊されたトルストイによる同名小説のヒロインであるが、これをもとに1927年(衣裳担当ギルバート・クラーク)、以降次々に映画化され、その影響で「華やか」「ロマンティック」あるいは「毛皮の縁取りがされている」といった、いくつかの服の型を表現する為に漠然と用いられる言葉となった。「ジェニー・リンド・コスチューム」がジェニー・リンドというオペラ歌手を通して人々に愛されファッション用語にも昇格したのと同様にアンナ・カレーニナ(コスチューム)もやはり映画の分野がそのルーツであつたことは見逃せない。

このストックホルム生まれのジェニー・リンドは、1841~42年にほんの短い引退をしマヌエル・ガルシア2世 (Manuel Garcia 1805~1906) にパリで師事した。その時ガルシアは、リンドが長い間行ってきた呼吸法によって声を壊したことを見抜いた。このことは彼女も認め、友人に「私は初歩から又、始めなくてはならない」と手紙に書いた。このことは後述するジェニー・リンド・コスチュームの成立に大きな関与があると思われる。呼吸の大切さか

ら歌手として選んだコスチュームが、彼女の人気とあいまって注目され、当時の流行のドレスの型とは大きく異なる独特のシルエットに彼女の名がネーミングされた。そしてそのドレスが又、一つの流行をつくったのである。1850年代、大きくあいたデコルテと、ぴったりした胴着と髷飾りのあるスカートは特徴的なもので、彼女のこのコスチュームもそれに従っているが、1856年、鳥かご型の“クリノリン”すなわち輪骨入りペティコートが現われ、スカートはどんどん膨らみ出し、1860年頃には最大になった。ジェニー・リンド・コスチュームの流行は1860年であるから、当時にしてみれば、スカートの膨らみも髷飾りも随分と控えめな方である（図参照）。ドレス自体も、尖って前に傾くウエスト切り替えは、ぴったりした胴部の流行に対して、歌唱する為の呼吸による体の変化を考慮されたものと思われる。又、胴部のしめつけを少々ゆるくしてもウエストを細くみせる効果もねらったと思われる。V字カットが見た目に多少の細さを感じさせるように考案された経過をみてもまちがいない。又、髷飾りを控えめにすることによるドレスの軽量化もねらっている。演唱することと、当時の流行を折衷し、かつそれを流行の一つとしてしまったこのドレスに、衣裳に対する歌手の熱意がみられるのである。

現代の私達は、ジェニー・リンドの当時に生きた女性とは、服を着る感覚に大きな差があると思われる。コルセットのきつさに慣れてはいても、リンドは彼女なりに歌唱する体を考えドレスを着た。よって私達も、時代考証と共に歌いやすさを追求し、かつ、デザインを生かして着こなす努力をしたい。

## (2) スカラ座におけるオペラ衣裳製作への配慮

ミラノ・スカラ座で長年“Storico della tecnica vocale”（発声テクニックの歴史家）として勤めてきたロドルフォ・チェッレッティ氏は、純粹に肉体的な面でオペラ歌手の要求に合った衣裳をつくる上での基準を、背筋と胸筋の絶え間ない運動により呼吸が確かになっている事実を最重視した上で、次のように述べている。「まず非常に重要なことを忘れてはなりません。それはオペラ歌手が半分は音楽家で半分は筋肉の固まりだということです。呼吸を確かにしているのは、ときに消耗の激しい背筋と胸筋の絶え間ない運動です。それゆえあまり重い衣裳を無理に歌手に着せるとなにより呼吸を妨げ、ひいては歌に悪影響を及ぼします。」<sup>7</sup> 最重要なのは、重量がある衣裳を避けることである、と彼は長年の経験により述べているが、次いで、体を締めつけたり喉を圧迫する衣裳を避けるように、と指示している。ここでは紙面の関係でスカラ座衣裳部の歴史は省略させていただくが、ミラノ・スカラ座で将来に向かっても重要視している、変化しないコンセプトがある。「スカラ座は問題や実験の魅力を尻目に、ときには非常に革新的な演出家の演出のなかでも、衣裳による伝統的表現を追究している姿勢を崩さない。」<sup>8</sup> むやみに奇をてらった演出に全面的に従う衣裳はタブーといえるだろう。前出のロドルフォ・チェッレッティ氏もメンタルな面で歌手に影響するこの



ことに警鐘を鳴らしている。衣裳の表現が侵してはいけない領域はこの点に限るといえるだろう。又、チェッレッティ氏のこの発言は裏をかえせば、舞台美術に包含されるだけの衣裳のセクションではなく、あくまでコラボレーションでの友好関係を保ちながらも独自の表現を追究する権利を持つ、ということである。いわば、「演唱する」ことに対する肉体的・生理的配慮により規制されるようでありながら、表現に無限の可能性を秘めているのがオペラ衣裳なのである。

## 結 び

オペラの舞台において「衣裳」は大変重要な働きをしている。オペラの衣裳は登場人物の衣服として、その人物像（性別、性格、階級、その他）を明らかにし、客席に伝達する。音楽劇が持つドラマ進行や状況描写の明らかな時間的遅れをカバーするのである。『椿姫』のように、リアリズムの色彩の濃い作品に作曲者自身も衣裳に対して並々ならぬ思い入れをした理由も、音楽のリアリズムをビジュアルな衣裳表現で補おうとしたともいえよう。オペラの衣裳製作者は、伝統的な職人技術を駆使し、細かいパーツにまで誇りのある仕事をしている。デザイナーも経験による独自の定義を持っており、舞台で観る為に衣裳に厚みを与えるトリックや人物表現の対比を語る色彩やモチーフ、フォルムなどの多種多様なテクニックに挑戦していた。ミラノ・スカラ座では役の性格と貧富の差によりはっきりデザイナーが生地を使いわけの基準が存在した。（例えば、下位の身分のコスチュームはどんな役でも一樣にくすんだ光沢のない生地を用いており、その中でも素朴で上品な性格の役には多少きどって純真な子供っぽい色に固執している、等。）そればかりではない。オペラの衣裳は芸術としての服飾であり、社会に与えた影響も大変大きいのである。本文でとりあげた、ソプラノ歌手、ジェニー・リンドが流行させたジェニー・リンド・コスチュームは、歌唱の為に当時のモードに逆らってシンプルでありながら一つの流行となった。モードまでもオペラ歌手が創造してしまったのである。デ・キリコが手がけた『清教徒』（1933）のエルヴィラの衣裳はキリコらしいペインティングの図柄がみられ、キリコの芸術とオペラ衣裳のコラボレーションが素晴らしい。これは公的なイタリアの劇場で初めてオペラの衣裳をアーティストが製作した公演として有名であるが、ファッションにおけるイヴ・サンローラン（1936-）の「モンドリアン・ルック（1965）」に先駆けており、オペラの衣裳と画家のコラボレーションを提案したばかりでなく一般の服飾に多大な影響を与えたとみることができる。

これから我が国のオペラの衣裳についての課題は、「予算」等の問題を含め沢山ある。「衣裳」のオペラにおける重要性を考え独自の資金確保の道はないか？ 提案として、内外からの衣裳セクションに対する意識の高揚と実利をかねて、次のようなことも考えられるのではないか。オペラ衣裳美術館の設立である。オペラ衣裳展が各地で開かれようとする近年、オ

ペラ衣裳のもつ芸術性や他文化をも吸収したデザインを、デザイン・コレクション性の高いものから収集することは、常設館が建立されればかなり注目され、不可能ではないと考える。「オペラ衣裳美術館」として次の5点を事業としたらどうか（運営団体の問題は考慮するとして）。

1. コレクション、関連資料の収集・管理…常設館での企画展の運営
2. デジタル・ミュージアム…コレクション・データの電子化
3. 各地での企画展の開催  
…オペラ啓発を目的とした社会貢献
4. オペラ衣裳ミュージアム&ミュージック・フェスティバルの開催  
…オペラの総合芸術としての認識を幅広く社会にアピール
5. オペラ衣裳デザイン&クチュリエ・カレッジの開催  
…次世代デザイナーの育成を目的としており、先人の偉業を職人芸として終わらせず継承する

以上

又、オペラ歌手は、舞台上で服装美の担い手であると同時に音楽家である役割を十分に果たすことを考えねばならない。まさに歌手を通し、視覚で捉えるイメージ形成を果たす衣裳と音楽芸術（歌）が融合し、より総合的な表現を高めていくのである。オペラ衣裳は、「用」には根ざしていても、十分に美の契機を併せ持った芸術としての服飾であった。オペラの衣裳の文化的意義は大きく、これからも再考していく必要を感じる。それが総合芸術であるオペラが、より社会に受容されていく道の一つになるのである。

## 註

- 1 Luso, Giorgio S. “Il costume : progetto, funzione, fattura,” in *La danza, il canto, l'abito—Costumi del Teatro alla Scala 1947-1982*, edited by Dorfles, Gillo (Milano : Silvana editoriale, 1982), p.85.
- 2 河原由紀子「服飾の記号表現と象徴表現」(横川公子、河原由起子、堀修編『服飾表現の位相』京都：昭和堂、1992年)、54頁。
- 3 Moreno Bucci e Chiara Bartoletti, *Giorgio de Chirico e il teatro in Italia*, Ente Autonomo Teatro Comunnale di Firenze, 1989, p.13.
- 4 1981年9月、国際色彩学会(AIC '81 BERLIN)の第4回大会において、イメージチェックと面積比によるイメージ研究報告が行われた。
- 5 小林重順『カラーリスト』東京：講談社、1997年、146頁から147頁。
- 6 Pasi, Mario, “Il costume e la pratica dell'arte,” in *La danza, il canto, l'abito—Costumi del Teatro alla Scala 1947-1982*, edited by Dorfles, Gillo (Milano : Silvana editoriale, 1982), p.61.
- 7 Pasi, Mario, “Il costume e la pratica dell'arte,” in *La danza, il canto, l'abito—Costumi del Teatro alla Scala 1947-1982*, edited by Dorfles, Gillo, (Milano : Silvana editoriale, 1982), p.48.
- 8 Luso, Giorgio S. “Il costume : progetto, funzione, fattura,” in *La danza, il canto, l'abito—Costumi del Teatro alla Scala 1947-1982*, edited by Dorfles, Gillo, (Milano : Silvana editoriale, 1982), p.94.

ポネルのデザインした『チェネレントラ』のタイトル・ロールの衣裳



Dorfles, Gillo (ed.), *La danza, il canto, l'abito-Costumi dei Teatro alla Scala 1947-1982* (Milano: Silvana editoriale, 1982), p.85 より転載



『アルジェのイタリア女』イザベッラの衣裳

デザイン：ジャン・ピエール・ポネル

テレサ・ベルガンサ着用

製作：スカラ座衣裳工房

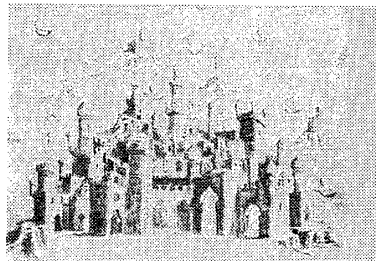
公演：1973年12月7日

スカラ座シーズンオープニング

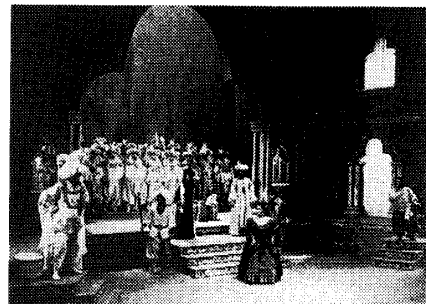
演出・装置・衣裳：ジャン・ピエール・ポネル

スカラ座所蔵

ポネルの描いた、舞台デザイン画（町の背景）



公演写真



Madau Diaz, Antonello *Il meraviglioso mondo dell'opera*

(東京：NHK プロモーション, 1997), p.62 より転載



ベッリーニ作曲『夢遊病の女』のアミーナの衣裳  
(1986年3月19日・ミラノ・スカラ座にてジュン・アンダーソン着用) デザインはマウロ・バガーノ

Madau Diaz, Antonello *Il meraviglioso mondo dell'opera*  
(東京：NHK プロモーション、1997)、p.78 より転載



キリコがデザインした『清教徒』の衣裳



左上-「エルヴィーラの衣裳」

デザイン：ジョルジョ・デ・キリコ  
 メルセデス・カプシール着用  
 製作：チェッラテッリ衣裳工房  
 第1回フィレンツェ五月音楽祭  
 公演：1933年5月25日  
 フィレンツェ市立歌劇場  
 指揮：トゥリオ・セラフィン  
 演出：グイド・サルヴィーニ  
 装置、衣裳：ジョルジョ・デ・キリコ  
 チェッラテッリ衣裳工房 所蔵

Costume per "Elvira"  
 Disegnato da Giorgio De Chirico  
 Proprietà: Cerratelli di Firenze

右上-「エルヴィーラ」の衣裳デザイン画

作者：ジョルジョ・デ・キリコ  
 フィレンツェ市立歌劇場 所蔵

Figurino per "Una castellana" poi  
 Utilizzato per "Elvira"  
 Disegnato da Giorgio De Chirico  
 Proprietà: E.A. Teatro Comunale di Firenze



下-「ジョルジョ」の衣裳

デザイン：ジョルジョ・デ・キリコ  
 エツィオ・ピンツァ着用  
 製作：チェッラテッリ衣裳工房  
 第1回フィレンツェ五月音楽祭  
 公演：1933年5月25日  
 フィレンツェ市立歌劇場  
 指揮：トゥリオ・セラフィン  
 演出：グイド・サルヴィーニ  
 装置、衣裳：ジョルジョ・デ・キリコ  
 チェッラテッリ衣裳工房 所蔵

Costume per "Giorgio"  
 Disegnato da Giorgio De Chirico  
 Proprietà: Cerratelli di Firenze





歌劇『コシ・ファン・トゥッテ』

左上-「フィオルディリージ」の衣裳  
エリザベス・コネル着用  
Costume per 「Fiordiligi」

右上-「ドラベッラ」の衣裳  
Costume per 「Dorabella」  
アン・マレイ着用

デザイン：マウロ・パガーノ  
製作：スカラ座衣裳工房  
公演：1983年5月28日 スカラ座  
指揮：リッカルド・ムーティ 演出：ミヒャエル・ハンベ  
装置・衣裳：マウロ・パガーノ  
配役：エリザベス・コネル（フィオルディリージ）  
アン・マレイ（トラベッラ）、アデリーナ・スカラベッリ（デ  
スピーナ）、ミカエル・メルビ（グリエルモ）、リュディゲ  
ル・ヴォーレルス（フェランド）、クラウディオ・デズデー  
リ（ドン・アルフォンソ）  
スカラ座 所蔵

Disegnato da Mauro Pagano  
Proprietà: E.A. Teatro alla Scala di Milano

Madau Diaz, Antonello  
*Il meraviglioso mondo dell'opera*  
(東京：NHK プロモーション、1997)、  
p.58 より転載



Jenny Lind costume  
(ジェニー・リンド・コスチューム)

ジェームス・レーヴァー『西洋服装史』中川晃訳、  
東京：日本洋書販売配給、1971年、394頁より転載

ジェニー・リンド・コスチューム

デイドレス 1853年

同前、176頁より転載



LE FOLLET





スカラ座の立体アイロン

Dorfles, Gillo (ed.), *La danza il canto l'abito - Costumi del Teatro alla Scala 1947-1982* (Milano: Silvana editoriale 1982), p.16 より転載

## ミラノ・スカラ座衣裳工場の内部



スカラ座衣裳工場は、生地室と縫製室にわかれ、日本の衣裳店なら2、3軒は開店できる程の規模を持っている。

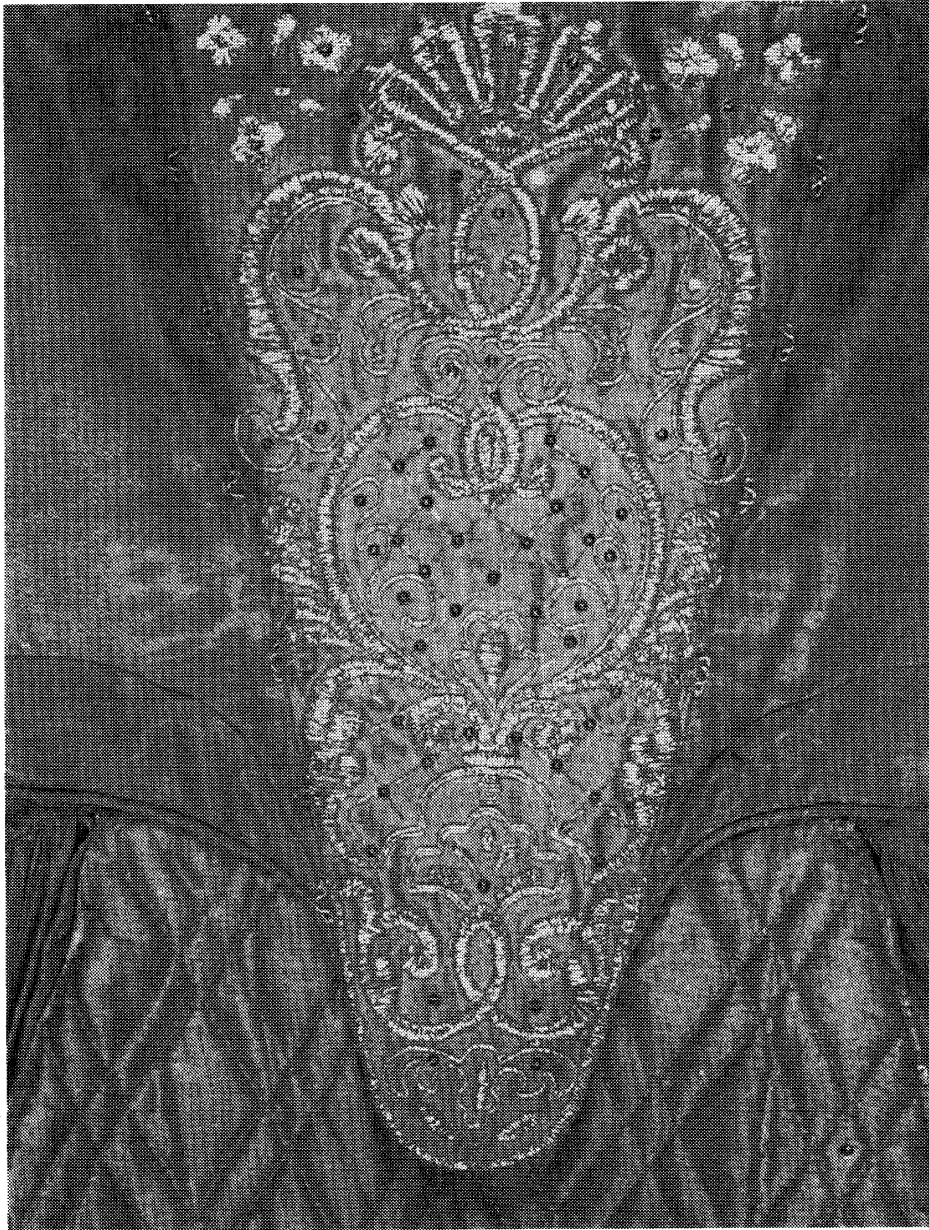
プリマからコーラスの衣裳に至るまですべて手製で常時20人余りの従業員がせっせと縫い上げてゆく。

衣裳の洗濯は、大洗濯室で行われている。等身大の人形型のスチーマーが置かれていて、洗った舞台衣裳をその人形に着せ、内部から熱風を噴射して数分間でシワをのばして乾かす。いわば立体アイロンである。

スカラ座にはこのようなオペラ公演を、スムーズに運ぶための独特の機械が、至るところに置かれている。

フランコ・ゼッフィレッリ監修、朝倉撰構成『イタリア・オペラ衣裳展』  
東京：玉川高島屋 アレーナホール、1989年、35頁より転載

念入りに作られた細部（歌劇『フィガロの結婚』の伯爵夫人の衣裳）。  
絹に金糸で見事な刺しゅうを施してある贅沢なドレスである。



Dorfles, Gillo (ed.), *La danza, il canto, l'abito-Costumi del Teatro alla Scala 1947-1982*  
(Milano: Silvana editoriale, 1982), p.57 より転載