

メンズファッションと未来派

北方 晴子*

Men's Fashion and Futurism

Haruko Kitakata

要 旨 20世紀初頭のイタリアで始まった新しい芸術運動であるイタリア未来派は、詩人マリネッティによる『未来派宣言』により始まり、イタリアの過去の伝統を否定し、機械によってもたらされた力やスピードなどから新しい美意識の誕生を掲げた。次第にファッションにも関心を抱き始め、バッラやタイアートらが試みた革新的なメンズファッションの創造と改革を提案した。未来派によるそうした試みは、19世紀後半から20世紀初頭に見られた女性の社会的領域の拡大による男女差の縮まりや不確かな男らしさに対し、新たな男らしさを示す動きであった。そして未来派は、次第にヨーロッパに広がるファシズムの美意識に取り込まれていった。男性至上主義を推進するファシズム文化は、男性性を強調し、未来派こそファシズム美学を支えた男性性を強く主張する表象となっていた。一方で、当時、演劇の領域でも革新が見られ、未来派の中でも特にデペーロは舞台衣装への関心を寄せた。ファシズム文化において極めて重要な男性の身体意識という視点で論考を進めた結果、未来派は男性の身体の見解にも大きな影響を及ぼしていた。

キーワード メンズファッション (Men's Fashion) 未来派 (Futurism) ファシズム (Fascism)

はじめに

本稿は、学内紀要第31集、第32集（2000年、2001年）と平成17年度学内研究発表会で発表した内容に加えて、研究を続けている「メンズファッションと未来派」について考察したものである。

学内紀要では、未来派の中でもバッラ、ジャコモ BALLA, Giacomo (1871-1958) やタイアート、エルネスト THAYART, Ernesto (1893-1959) が試みた革新的なメンズファッション改革の事実および内容について考察した。そして学内発表会では、未来派のメンズファッション改革の意味、そして未来派が深く関わったファシズムの視点から論考を進め、男性至上主義を推進する方法としてファシズム文化

が男性性を強調し、未来派こそファシズム美学を支えた男性性を強く主張する表象であったことを論じた。

本論は、研究発表の内容をベースに、未来派による男性衣装の改革の理解およびその解釈について論考を加え、彼らがその時期に熱心に取り組んだ舞台衣装についても言及する。

また、ファシズムにおいて極めて重要な男性の身体に対する意識についての考察をした。

ファッション史の中では、未来派の活動は、20世紀初頭に展開された新しいアートがモードとの関わりを強め、新しい時代に新しい美意識をもった創造に取り組んだ特筆すべきこととして記されている。

未来主義とは、詩人マリネッティ、フィリッポ・トンマンゾ・MARINETTI, Filippo Tommaso (1876-1944) が、創始した芸術運動で、1909年2月20日パリの新聞『ル・フィガロ Le Figaro』に『未来派宣言 Le futurisme』

* 本学講師 西洋服装史

を発表、その後前衛的な芸術運動として文学、絵画、彫刻、建築、演劇、音楽、映画など生活芸術全般に広まった。当初はイタリアの芸術を改革することが目的であったが、次第に文化・芸術の域を超え、イタリアの国そのものを攻撃の対象としていくようになる。古代ローマの遺跡やルネサンス美術などの遺産で生きているイタリアを「過去主義」と呼び、それに対し「未来主義」という言葉を創り、イタリアの過去の伝統を否定していった。イタリア作家詩人パラッツェスキ PALAZZÈSCHI, Aldo (1888-1974) が「未来主義の生まれうる国はイタリアにおいて他にない。絶対に閉鎖的なまでに過去に向っている国。過去のみが現実性を持つ国において」と述べているように、イタリアでなければ未来派は誕生しなかったといえる。

彼らはそれまでの芸術運動が省みることのなかったテクノロジーに目を向け、それが社会や人々の知覚を変容させつつあることを指摘し、機械によってもたらされた力やスピードといった近代性を賛美する新しい美意識の誕生を掲げた。そうしたテクノロジーの賛美は、テクノロジーが集結する戦争を賞賛することに繋がる。

また、未来派の影響を強く受けたのがロシア革命以後の1920年代に登場するロシア・アヴァンギャルドの芸術家たちである。彼らは芸術家としてばかりでなく、デザイナーとしても活動した。たとえばロドチェンコ、アレクサンダー RODCHENKO, Aleksander (1891-1956) らである。彼らはテクノロジーの可能性やそれにともなう新しい生活環境の改革、そして政治革命を理想に掲げる。しかしその試みは、スターリンのもとで弾圧されていく。

日本でも未来派は紹介されている。マリネッティの未来派宣言が出された直後にその翻訳をしたのが森鷗外である。しかし日本ではそれが直接芸術デザインには反映されず、イタリアに影響を受けたロシア・アヴァンギャルドが1930年代に紹介された経緯がある。

未来派宣言の翌年1910年2月、バッラをはじめとするボッチョーニ、ウンベルト

BOCCIONI, Umberto (1822-1916) ら¹⁾が加わり、その後の未来派の美術運動が組織化されることとなった。彼らは『未来派画家宣言 Manifesto dei pittori futuristi』を発表し、「新時代に生きるためにふさわしい生活と様式を創造し、その発表を必要とする。このためには一切の過去を破壊して新しいものを建設しなくてはならない」と訴えた。そして今世紀のイタリアで展開された極めて独自の芸術運動として、建築、インテリアデザイン、演劇や映画の舞台デザイン、絵画、彫刻、家具、写真、広告、ファッションなどに大きな影響を及ぼした。

なかでも、ファッションにおいては、伝統的な虚栄・不合理性を否定していった。そして彼らは主に宣言という方法でメンズファッションを革新する提案を次々と発表した。

他方で、未来派がファシズムと深い関わりを持っていたことは周知のとおりである。1913年の『ラチュルバ Racerva』誌に掲載されたマリネッティ、ボッチョーニ、カッラ、ルッソロの署名を持つ「未来派政治綱領」は彼らの国家主義的、反平和主義的動機が具体的な政治綱領にまとめられ、軍隊の強化、プロレタリアートの擁護、反聖職主義と反社会主義、進歩信仰であった。

1914年から15年にかけては、未来派はヨーロッパの革新的な知的青年層の大勢を占めるグループとして、第1次世界大戦への参戦論の立場をとる。こうした政治的姿勢は未来派宣言の形をとることもあり、例えばバッラの『未来派男性衣装宣言 Le vetement masculine futuriste-manifeste』の第2バージョン『反中立衣装宣言 Il vestito antineutrale manifesto futurista』がそれに当たる。未来派の政治的意図はその後さらに明確になり、1918年初頭『イタリア未来派政党宣言』が出され、1919年「戦闘ファッション」がミラノで創立された。

このように、未来派に関してはファシズムとの結びつきを見逃すことも出来ない。

第1章では、未来派がメンズファッションの改革を試みるまでの19世紀メンズファッ

ョンについて論じる。

1 19世紀のメンズファッション

(1) ロマン主義時代までのファッションにおける性差

19世紀初頭までのメンズファッションは、飾り立てた装いが主流であった。女性ファッションに劣らず、男性はシルクやビロードを用いた華やかな装いにレース、リボン、刺繍、宝石などで服装を飾り立て、頭には鬘、足元はヒールのついた靴といった華やかな装いで、ファッションにおける男性と女性の性差が少なかったといえる。

新古典主義時代を迎えると、男がけばけばしい服装をするのは好ましくないという風潮が定着し、古典古代の建築様式をモデルにしたシンプルで力強いフォルムと様式が、男性の服飾に取り入れられた。それに対し、女性の服飾は旧態依然として装飾品で飾り立てた習慣が続いていく。

そして次第に男性の服飾は、それまであまり重視されていなかった仕立てに重要性が加わり、身体にぴったりと合ったウール素材の濃い目の色のフロックコートで体のラインを強調し、ズボンは明るい色目でぴったりと脚を包み細い脚を強調した。そして胸元は派手にクラヴァットが結ばれていた。それ以外にも、靴や帽子、手袋、ステッキなど付属品も身だしなみの重要なアイテムであった。当時のイギリス社交界の伊達男、ブランメル、ジョージ・ブライアン BRUMMELL, George Bryan (1778-1840)、通称ポー・ブランメルが影響を与え、その洗練された服装や態度こそが「ダンディズム」で、19世紀メンズファッションに反映された。フランスでは、1815年の王政復古以降、イギリスに亡命していた貴族たちがフランスに戻り、パリの街にそうした洒落た姿で登場した。

また、1815年頃から1830年代にかけて、男性がコルセットを使用し、ウエストを細くする流行があった。肩はパッドを入れていからせ、ヒップにも詰め物をして張り出させ、ウエスト

は細く見せるといった曲線状のシルエットを作り、脚にも詰め物をして特にふくらはぎを強調し、男性の体のラインを重要視した。そうした姿は当時のカリカチュアなどでも描写されている。他方、女性も革命後、特に1820年代以降は細いウエストが重要な要素となり、再びコルセットが復活した。同時にスカートは裾の広い釣鐘型になり、袖は肩から大きく膨らませ、大きなデコルテなど女性らしさを強調した。こうした装いは、ロマン主義時代の美德とされた「病弱で憂鬱そうな姿」を現した男女共通の姿であった。

このように、ロマン主義時代までは、服装による性差は小さく、ジェンダーは曖昧であったことを示している。

(2) ブルジョワ社会と男らしさ

1867年に、サックスーツ sack suit と呼ばれる3つ揃いが登場する。フランス語ではヴェストン veston、英語ではラウンジスーツ lounge suit と呼ばれるそれは、部屋着、旅行用、スポーツ用などの場合に認められるインフォーマルな一揃いであった。それまでのウエストでの切り替え線がない袋状に裁断されたゆったりした動きやすい上着を伴い、ベスト、ズボンも同じ素材で作られた。明らかに19世紀前半の服とは異なり、外から男性の体のラインは想像できなくなった。

産業革命以降、技術的革新は、男らしさの証明を必要としなくなり、特定の領域分野では女性や子供が男性にとって代わり上昇した。すなわち、工業化が男らしさの構造に変化を与えたのである。そして男性の服装は19世紀半ば頃から徐々に地味な傾向が強くなり、それまでの肉体や性的なものを発想させるものは過去のものとなる。『男の歴史』の編者キューネは「男性の体をタブー視し、鋼鉄をイメージさせ、規律正しさをアピールする軽装の中、すなわち市民の制服の中に逃げ込んだ。」²⁾と述べる。

ブルジョワ社会は男性社会であり、言い換えれば「服を気にしないことが格好よい」とされ、

ファッションは「女のもの」となっていった。つまり、男性ファッションに反映されていくのは、19世紀のブルジョア的な男らしさなのである。次第に男性ファッションについては語られなくなり、ファッション雑誌からも極端に男性服が減少していったことから証明出来る。

一方、女性のファッションは革命後からロマン主義時代にかけての華やかな傾向は強まり、女らしさは増していく。クリノリンスタイルと呼ばれるスカートが大きく膨らんだファッションが大流行し、パリではオートクチュール・デザイナー、ウォルト、シャルル＝フレドリック WORTH, Charles Frederick (1825-95) が1960年代に登場する。彼は男として、一般の目と自分の目で女性の魅力に磨きをかけることに功を奏したと言われるように、女性をデザインし、理想に近い女性像を創造していった。まさしく女性は男性の創造物であるかのような華やかなファッションが主流となる。そして1870年代に入ると、腰を後ろに突き出すバスルススタイルが流行した。ドレスには、羽飾り、レース、フリル、ギャザー、フリンジ、襷飾りなどの装飾で埋め尽くされた。マラルメ MALLARMÉ, Stéphane (1842-1898) による流行通信誌『最新流行 La dernière mode』が書かれたのは1874年である。第2帝政以降の消費社会を迎え、デパートの興隆やオートクチュールが定着した時期である。マラルメは、オートクチュールの創始者ウォルトの名を何号にも渡って取り上げている。ウォルトのメゾンにあったリュ・ド・ラペは、当時のファッションの中心地で、1785年に建築家ガルニエ GARNIER, Charles (1825-1898) による新オペラ座が完成し、貴婦人たちが華やかな衣装を競いあっていたところである。

こうした男女の装いは、19世紀の半ば以降のブルジョア文化の土台にある2極化した性システムに関わりを持ち、性差は深まる一方となる。そして、性を2極化して捉える発想の表れは、男性と女性の外見の形式に現れ、ブルジョワ男性の衣装は、ファッションの世界から

遠ざかっていった。

(3) 縮まる性差

第2帝政期の終わり頃から、男性服から色や装飾はますます消えていく。上着はほとんどが黒に統一され、唯一華やかさが残されていたベストも白か黒が主流となり、外見は地味なもの、暗いものがふさわしいとされるようになる。

他方、19世紀中葉からフェミニズム運動がアメリカやヨーロッパ各地で徐々に広まりを見せていく。少しずつ女性服においても改革が見られるようになる。イギリスで発足した合理服協会 Rational dress society (1881-1889) では、コルセットを用いないゆったりしたシルエットを持つ合理的なドレスを発表している。こうした女性解放運動と直接的に結びついた女性の衣服改革運動の波は確実に動き始め、女性が男性的な装いをする傾向が登場し始めていた。

また、1870年代以降、中流以上の女性の間ではあるが、海水浴、テニス、ゴルフや乗馬といったスポーツやレジャーが都市の中での新しい領域として流行り始めていた。これは女性の地位向上、権利拡張の動きとともに、女性の活動範囲が広がったことを示している。『最新流行』では、服飾関連の記事以外に「半月間の催し物情報とプログラム」の中で、4つの柱として書物、展覧会、劇場、レジャーが取り上げられている³⁾。そして第2帝政以降の飛躍的な鉄道の発達により旅行も人気を呼んだ。『最新流行』には、当時の海辺のリゾート地の名がすらりと登場している。それに伴いジャージ素材の服や水着などのリゾートファッションといった機能的な衣服が登場し、需要も生じ始めた。

また、職業婦人が紳士服を取り入れたテラーメイドスーツを着用する姿も見られ、それと並行してシャツとスカートのシンプルな組み合わせも見られるようになった。そして1890年代にサイクリングが人気を呼ぶ。このサイクリング・ブームによって、女性にニッカー・ボッカーやキュロットスカートなどのカジュアル服が見られるようになる。

このように男性的な行動力持つ女性たちが登場し、活動的な女性たちのファッションは、シルエット自体も男性のようになった。つまり、行動において、男性と女性の差が大きく縮まった。それは衣服における男性と女性の性差の縮まりを生んだ。

2 20世紀初頭の女性文化の台頭と未来派の登場

(1) 不確かな男らしさ

19世紀後半から徐々に始まっていた女性解放運動家たちやアーティストたちによる女性服の改革は、20世紀に入りパリ・オートクチュールデザイナーによって発表される。ポワレ、ポール POIRET, Paul (1879-1944) は、1906年にコルセットを使わないハイ・ウエストのドレスを発表し、それまでのヨーロッパの女性服の伝統的な考え方を否定するかのような新しい服の方向性を具現化していった。ヴィオネ、マドレーヌ VIONNET, Madeline (1876-1975) も女性の身体を解放したコルセットを用いないシンプルな衣装を提案した。また、イタリアではフォルチュニイ、マリアーノ FORTUNY, Mariano (1871-1947) が「デルフォス」と呼ばれる古代ギリシア風のプリーツ・ドレスを考案した。コルセットを用いないそのドレスは、身体の動きとともに女性の自然な身体を強調させた。

いずれの服も、着易さ、軽やかさ、シンプルなデザインが特徴であり、20世紀ファッションが、女性の自然な身体的美を評価する方向性を先導したことを示している。そこには、女性の社会進出という切り離せない事実があった。世紀末には、女性の社会進出が進み、女性のライフスタイルが変わった。当然のようにコルセットに縛られた重苦しいドレスを脱ぎ捨てようとする動きが現れた。

そして1920年代は、娼婦などを除いて、理想の女性像に変化が見られる。それまでに代表される19世紀的な肉感的な女性から、若くて脚がすらりと長くバストやヒップは平坦で細い

女性、すなわち肉体的に解放された女性が理想美となった。「ギャルソンヌ・ルック」と呼ばれた少年っぽさが女性ファッションの特徴になっていった。これは戦後に職業を持った女性が活躍し、女性選挙権の獲得やスポーツがますます盛んになりシンプルな装いを求め始めていた女性解放の高まりによるものと考えられる。シャネル、ガブリエル CHANEL, Gabriel (1883-1971) は女性服のデザインの中に男性服の良さを積極的に取り入れ、女性のためのスーツを提案した。

このように、20世紀に入り、女性の身体の動きを重視した服がファッションで認められるようになった。前世紀は、緊縛・隠蔽・突出した装飾が、美的にも社会的にも性的にも快適であったが、そうした装いが終わりを迎えた。キューネは「20世紀に入ると、これまでの男女の2極化のモデルが力を失いそれは男らしさの危機を迎え始めていた⁴⁾」述べる。すなわち、これまでの伝統的な男らしさや価値に疑問が呈され、何をもって男らしいとみなすのかが不確かな時期を迎えていた。そして新たな男らしさが要求され始めていた。

(2) 未来派による男性衣装の創造と衣装宣言

未来派がファッションの分野で活動を始めたのは、その頃である。

中でもジャコモ・バッラは、宣言という方法でデザインや機能といった観点から新たな男性服の創造と改革を推し進めていった。

その趣旨は、当時の保守的なメンズファッションのデザインを否定し、新たな未来派的な要素のあるデザインを提案するものであった。そして非対称なラインといったモダンなデザインを試み、それだけでなく実用性と衛生をもった新しい服装を創造した。これらは未来派の当初からの特徴でもあり、時代が要求した男性ファッションの理想であったといえよう。

男性の身体は常に黒い(服の)色で悲しみ、またベルトに縛られ、あるいはドレーパリーに押

しつぶされてきた。なぜか、今日路上の群集、劇場は、悲しいリズム、葬式、憂鬱を持っている。今日我々は廃止しよう。

1. 葬儀屋自身も喪服着用を拒もう
2. 色あせて、中立で、くすんだ、暗い色
3. 縞模様、格子柄、小さな水玉模様の生地
4. いわゆる趣味のいい色合いのハーモニー
5. 裁断の均整、うんざりした憂愁、静止したラインの画一性。不可解な装飾全て
6. 不必要なボタン
7. 糊のきいたカラー、そしてカフス

我々はゆったりとした懐旧の情や重圧から人々を開放したい。群衆を未来派によって色づけ若返らせたい。そして男性に美しく陽気な衣装を与えたい。未来派衣装は次のようであるべきである

1. ダイナミックな色づけとデザインの生地
2. 非対称。例えば、袖の先と上着の前面は右が丸く、左が四角。ベスト、パンツ、コートも
3. 軽快。胴体の柔軟性を高め、そのはずみを助けるのに適していること
4. シンプルで簡単。着脱が簡単。ある程度のボタンは必要である
5. 衛生的。全ての毛穴が自然に呼吸できるカッティングであること。窮屈なものすべて、きつく締めたベルトも避ける
6. 楽しさ。明るい虹色の生地。筋肉のような色、紫、赤、緑、青、黄、オレンジ、朱色
7. 輝き。周囲に光を強く放つ発光性の生地。雨が降った時、わびしさ、メランコリー、黄昏を和らげる
8. 意欲的。激しく攻撃的な色。白、灰色、黒。
9. 飛行。色調のグラデーションによる雰囲気、ダイナミックなラインを結びつける
10. 非耐久性。身体の活気を取り戻し、そして繊維産業を優遇できる
11. 変化。「修正」の効果による。絶えず新しい服を考案する

服の多様性に途方にくれることであろう。このダイナミックな服が騒々しい道路の中を走る。そして宝石屋の巨大なショーウィンドウのあちこちに未来派衣装が増えるだろう。

ミラノ1914年5月20日⁵⁾

以上は、『未来派男性衣装宣言』で、フランス語により発表されたテキストの一部である。その後、9月にイタリア語による『未来派反中立衣装宣言⁶⁾』が発表された。2つの宣言の概念はほぼ一致しているが、タイトルは『未来派男性衣装宣言』から『未来派反中立衣装宣言』と変更された。好戦主義者であった未来派の創始者マリネッティが、参戦的反中立という意味で「反中立」という表現に変更した。宣言の最後にイタリア語版で新しく挿入された部分は戦争に対し直接言及し、中立的立場を攻撃しながら言葉自体も好戦的に変化させたように、政治的性格が強く反映していた。

このように、未来派のファッションへの挑戦は単なるデザイン創造ではなく、広い行動に関わるものであった。そしてそれらは服装を衛生と機能をもった新しい種類の服を創造することに向けられていた。

その後、1928年にファシスト・グループにより帽子デザイナーとして選出され、1929年に未来派に加わったタイアートは1930年に「服飾の美学、太陽ファッション、未来派ファッション」というエッセーを『オッジ・エ・ドマーニ Oggi e Domani』誌に発表し、「現在よりももっと機能的で色鮮やかな生き生きとした服装」を提言した。そして1932年9月20日、兄のルッジェーロ Ruggero と共に『男性衣装変革宣言 Manifesto per la trasformazione dell'abbigliamento-maschile⁷⁾』を発表した。そこでは身体をあらゆる着膨れや動作を妨げるような圧迫から開放し、日常生活におけるどんな状況においても着用されるべき身体の為の衣服を具体的に示した。そして男性の肉体の強調すなわち男性性を強調した。

衣装は経済的で衛生的、便利で美的でなければならない。便利—肉体のいかなる動きにも従い、障害や苦痛を与えず行動に便利でなければならない。素早く着用でき、雨、寒さ、風、暑さ、ほこり、太陽から防御されなければならない。フォルムがより美しく男性の肉体の特徴が強調されなければならない。出来れば女性の衣装よりも幾分光彩を放つべきである。肉体のいかなる動きにも従い、障害や苦痛を与えず行動に便利でなければならない、衛生的で、フォルムがより美しく男性の肉体の特徴が強調されなければならない⁷⁾。

さらに、衣装に積極的な活動をしたのが、デペーロ、フォルトゥナート DEPERO, Fortunato (1892-1960) である。彼は、画家、彫刻家、舞台美術家、室内装飾家、建築家といった多彩な活動をした。日本では、2000年に、「デペーロの未来派芸術展」が東京都庭園美術館で開催されており、イタリア未来派の第2世代を代表する芸術家として知られている。

彼はバッラ、デペーロ、そして1914年に未来派に加わったカンジェッロ CANGIULLE, Francesco (1884-1977) が並ぶ未来派の有名な写真の中で着用しているベストをデザインし



図版1 左からデペーロ、バッラ、カンジェッロ
1925年

ている（図版1）。1923年から25年にかけて製作されたこの有名なベストは、1925年の秋、パリのエッフェル塔の前で撮影され、未来派の歴史の一コマとして未来派に関するカタログや文献などには必ず掲載され、未来派のモードの分野では最も知られている。

これらのベストは、広い範囲で活動し、未来派の理論に実践して応えるべく彼らの革命の証としてどこへでも着ていくものとして誕生し、未来派のユニフォームであった。目下のところ、3点は知られており、2点は1924年にミラノとトリノでマリネッティとデペーロが着用したことは記述に残っている⁸⁾。もう1点は最近になり発見された。デザインは、白地に青、黒、紫のドラゴン調の柄が左右対称に、上部と下部の緑には濃い紫の炎が配されている物、形態が組み合わされ、赤と緑が主で、黄色が使用され彩色されている物、そしてもうひとつはグレーと青の地に黒と濃い緑の矢の柄で、はっきりした紫でアクセントがある。それ以外に、たびたび未来派の資料に掲載される刺繍したベストは、1924年から25年のバッラのデザインによるもので、非対称の抽象的形態の連続である（図版2）。

その後の未来派は、1933年に3月、『イタリア帽子未来派宣言 Il manifesto futurista del cappello italiano⁹⁾』を発表し、宣言の中では、「ファシスト」や「ムッソリーニ」といった言葉を登場させ、政治的要素を強めていく。

さらに同年、1933年3月27日『イタリア・



図版2 (左)バッラのデザインしたベスト
1923-24
(中央・右)デペーロのデザインしたベスト
1923-24

ネクタイ未来派宣言 Manifesto futurista sulla cravatta italiana¹⁰⁾』がヴェローナの未来派本部より発表された。航空画家、航空彫刻家レナート・ディ・ボッソ Di BOSSO, Renato (生没年不明) と詩人スクルト・イグナチオ SCURTO, Ignazio (生没年不明) の共同署名による。これは『イタリア未来派帽子宣言』の煽動を受け発行された。宣言では、布製の結び目を持つネクタイや蝶ネクタイ、そしてネクタイピンを廃止し、未来派ネクタイの着用を勧めた。アンチ・ネクタイと呼ばれ、軽くて光沢のある金属製であった。

この1933年という年は未来派がファッション分野で活動を拡大した時期であった。

(3) 未来派による舞台衣装の創作

未来派は1910年代から30年代に舞台衣装への提案も試みた。バッラは1914年から15年にかけて『騒音のオノマトペア Onomatoparumorista』で印刷機械が礼服を着用している舞台衣装を手掛けた(図版3)。そして、1917年にはローマで上演されるストラヴァンスキーの『花火 Few d'artice』の舞台装置をロシア・バレエ団から注文されて以降、舞台装置への関心を募らせていくこととなる。

舞台衣装の重要性については、当時の芸術家たちが演劇を基礎に、そこから衣服やテキスタ



図3 バッラによる舞台衣装
1914-15年

イルへ向っていることからわかる。海野弘はロシア・アヴァンギャルド芸術家たちが舞台衣装を手掛けていることを指摘する¹¹⁾。舞台衣装は、演繹が可能で、実際に可能かという実験的なものとして捉えることが出来よう。未来派においても、未来衣装の発案にはっきりとした想像を映し出すことが出来たと考えられる。

衣装において劇場が、創造分野に十分な有効的実現化を可能にさせ、機能性をはっきりと示したのである。

未来派の中でも特に、デペーロ¹²⁾の舞台衣装に関する仕事は幅広く活動時期も長い。クリスポルティによると、1910年代中頃のローマと、ニューヨークでの1930年代初頭までにかけて衣装企画の蓄積もかなり豊かである。

中でも興味深いのは、1929-30年のバレエ『モーターランプ Motolampade』の衣装に表現されたダンサーの肉体にダイナミックな記号と色彩という新しい舞台衣装である。ダンサーの動きを印象づける。また同年製作の『数字 Cifre』の衣装に見られるタイツは、ダンサーの肉体の力動的な動きの中で、力動的な記号と数字が連続して変化し、空想的で洗練された鮮明さをもつ色彩がベースで、タイツ自体が背景ともなっている(図版4)。

(4) 演劇の中にみるバレエを中心とする男性 身体の強調

演劇の領域では1910年代の終わり頃から多くの革新が顕著となっている。当時パリでは、1909年に、ディアギレフ、セルゲイ・パヴロヴィッチ DIAGHILEV, Sergei Pavlovich (1872-1929) 率いるロシア・バレエ団が旋風を起こしていた。ロシア・バレエ団が、当時の西欧の観衆を惹きつけたのは、当時の前衛芸術家たちが手掛けた舞台衣装とセットであった。そこには野性的な色彩とデザインがあふれ、そのエキゾチックな世界が人々を驚かせた。世紀末以来、西欧は自己中心の文化の行き詰まりを感じ、アジアやアフリカの文化に興味を持っていた。「アラビアン・ナイト」のエキゾチシズ



図版4 デペーロによるバレエ衣装
1929-30年

ムはハーレム世界、半裸の女性などの風俗が西欧の文化に野性的な肉体の魅力を呼び覚ましたのであった。

そんな野性的な肉体の復活を象徴したのがニジンスキー、ヴァスラフ NIJINSKY, Vaslav (1890-1950) のようなダイナミックに踊る伝説的男性ダンサーで、跳躍し飛躍する身体は、まさに時代が待っていたものであった。ニジンスキーは西欧の人々が見た最初の男性ダンサーでもあった。

19世紀にバレエの舞台から排除され男性ダンサーの存在を復権し、それまで女性バレリーナの添え物であった男性を一躍主役にしたのである。男性の力強い、ダイナミックなダンスが魅力となった。ニジンスキー以前には、下半身をタイツに包んでいるとはいえ、肩や脇の下が露出して男の体の線があからさまに露呈するような男性の肉体が公式の舞台で支配することは有り得なかったといわれる。その身体は、かつてのパリの舞台が見たこともない野性の危険な力を発散していた。

それまでは女性美を中心にしたバレエは、観客が男性だった。男性の目でバレエがみられていたのである。しかし20世紀に入ると、女性

が観客として、芸術愛好家として登場してくる。新しく現れた女性の観客によって男性ダンサーが注目されたのである。特に、パリでは19世紀末期から女性の社会進出が目立つようになっていた。家柄の古い貴族だけでなく、新興成金の夫人たちも芸術を愛するようになっていた。ロシア・バレエ団は雑誌にも取り上げられ、時代の風俗として受け入れられていった。ニジンスキーの文化は、こうした女性文化の台頭の中で創られていったのである。

また、ニジンスキーの魅力のひとつとして、『薔薇の精 Spectre de la rose』(1911年)などに見られるようなアンドロジニア的なものが挙げられる。観客の視線には若い男性の肉体というものが視線にさらされた。進出し始めた女性たちは、マッチョな男性には男性社会の支配を感じさせ、性差から解放された自由なアイドルを求めたとも言われる¹³⁾。

このように、美的な感性に接続された身体への配慮が社会全体の表面に書き込まれ始めると、それまで敢えて問うことをしなかった男性の身体意識にも侵食し始めた。渡邊守章は、「男というものは、自分の体をあからさまに美的配慮の対象にすべきではなく、体を包む服と

の関係において決定つけられていた。身体を美的配慮の対象とするのも、女性の固有領分であり、女性性というジェンダーを特徴付けていたものだから、男性がそれに惹かれるのは、女性性への領域に組み込まれることを意味していた。そうした硬直した性差意識は、ブルジョワジーのアイデンティティーにほかならない¹⁴⁾。」と述べる。

ニジンスキーのような男性ダンサーが登場してきたことは、極めていかわしい存在とみなされていたのであろう。男がタイツによって自分の下半身のシルエットを露呈させ、胸から腹部、肩を露出し、腰には葡萄の飾りをつけるというのは、「男の裸体」を想像させ、まさしくエロティックであったといえよう¹⁵⁾。

3 ファシズム時代の男性の身体意識

(1) ファシズム時代の男性の服装

イタリアではムッソリーニが政権を握った1922年以降、イデオロギーとファッションが直接的に結びついていく。1936年に開催されたベルリンオリンピックの記録映画（邦題『民族の祭典』）の中で、イタリアは黒いシャツに白いズボン姿で登場している。

イタリア・ファシスタ党の制服は黒シャツである。これはファシスタ党が成立した1921年頃にラヴェンナで暴力的な街頭活動を行っていたファシスト行動隊が着ていたこととされる。黒シャツは本来ロマーニャ地方の農民が着ていた作業衣で、これをムッソリーニが気に入り制服に取り入れた。黒は、破壊、暴力、死などの意味合いをもつが、汚れが目立たないので民族衣装には古くから用いられたように労働などの意味をも持ち合わせている。党員はそれに襟章、腕章、たすき、サッシュ、帽子、ズボン、靴などのアクセサリでヴァリエーションを与えた。やがて、彼らの黒は愛国心を表し、国家に命をささげる決意を示すものとなった。やがて、黒は権力を示すものとなり、黒シャツから完全装備の黒制服となった¹⁶⁾。

また黒シャツを原型として、体制内の位階制

を示す制服も考案された。それらにより、党に付属する多くの組織の識別が出来た。黒シャツはムッソリーニ政権以後、国家を支える勢力の象徴となった。また、それはイタリア統一運動の英雄ガリバルディ軍の赤シャツと対をなすものと考えられていたようで、ムッソリーニはその黒シャツに歴史的、政治的意味を含ませたのである。

このように、ファシストにとって重要なのは制服であった。なぜならこれこそ全体主義国家の試みにほかならないからである。イタリアでは、1933年以後、教師はファシスト党の制服を着て授業をしなければならなくなり、国民は幼少の頃から体制に組み込まれ、特に男子の場合、8歳から18歳までバリッラ Opera Nazionale Balilla と呼ばれる少年義勇団組織に強制加入し軍事教練を受け、制服姿でパレードするなど、ファシズムにとって制服を着用することは、組織の存在、行進による示威などの上では不可欠であった。

そして国家権力は次第にモードに介入していった。

1929年にムッソリーニが「イタリア・アカデミー」を発足させ、会員としてマリネッティら未来派アーティストたちが選出された。そしてバラやタイアートらが機能性や美を統合させた実験的な試みを早くから行っていたこともあり、美術界と産業界の両方でイタリア・ファッションに取り組むことになり1930年代後半に未来派は国民の公用服のデザインに携わることとなった¹⁷⁾。

その後1932年にムッソリーニは「国立モード協会」を設立し、素材の調達からスタイルの創造、そして生産に至る行程を全て協会が管理することとなる。そしてモード協会に「アウトアルキア（自給自足政策）autarchia」を命令した。このことはイタリアのクチュリエたちが、ナショナリズムに対する信仰とその実践、そしてパリ・ファッションとの絶縁を迫られたということである¹⁸⁾。装うことでさえ、ファシズムの強大な権力には勝てなかったのでは

る。しかしこうした動きは、それまでパリのオートクチュールに頼っていたイタリアが、経済の赤字が輸入の奢侈品だったため、不足する外貨の制限をするためにこうした措置をとらざるを得なかったともいわれる¹⁹⁾。そして女性たちは次第に衣服やアクセサリーにより自由な身体を表現することを禁じられ、制服の着用へと追い込まれていく²⁰⁾。タイアトが1932年に『男性衣装変革宣言』を発表したのはこのときで、政府のファシストモード連盟にタイミングを合わせたのである。国家の権力は、国民の服装にまで管理の手が及んだ。

画家ドットーリ、ジェラルド DOTTORI, Gerardo (1884-1977) は、1913年には未来派に加わった。1926年以降未来派グループとともに数多くの展覧会に参加、1929年『未来主義航空画家宣言 L'aeropittura futurista』に署名し、航空絵画の代表作家となった。彼の絵画作品の特徴は激しい渦巻きがダイナミックな効果を持つ。1930年代に入ると、ファシストの制服やファシズム時代の男性の着こなしに取り組み始め、ゲートルを連想させるようなものをデザインした。デッサンでは、軍服風でスポーティーにも見える。これは未来派の本質的デザインとしての実用性を求めたものであった。ファシズムの登場とともに、こうしたシンプルで実用的なデザインは衣服以外でも見られた。戦争が、シンプルで合理的なデザインを求めていく様子が汲み取れる。

以後、ファシズム政治の進歩とともに、制服、軍服の着用は多くなっていった。つまり自由の制限、監視のネットワークの整備が進行していき、国民の服の制服化が実現しようとしていた。

スーザン・ソントグが「ファシズムの美学を一般に統制、服従行動、法外な努力、苦痛の忍耐などを必要とする状況に魅了されるところから出発する。ファシスト劇の中心は、強力な権力と同一の制服に身を包んで数を増してくるその傀儡との狂熱的な相互関係である²¹⁾。」と述べている。

(2) ファシズム文化にみる男性賛美

第1次世界大戦以前からイタリアに存在していた未来主義者たちは、「戦争すなわち世界の健康法」と叫び、現状に対して破壊的な焦燥感を抱いていた。文化新聞『ラチュルバ』誌が強力な政治的武器としての未来主義運動の公的な機関紙として労働者に売られ、未来主義について知らないものはいないほどイタリアにおける効果は高かった。そして第1次世界大戦後の混乱や民衆の不満、知識人との焦燥が戦争を通過した過程で次第にファシズムへと導かれていくこととなる。政権を握ったムッソリーニは1922年から1943年までファシズム体制を敷く。こうしたファシズム運動の流れの中で、暴力が至上の価値として登場してくる。男性学研究者伊藤の『男らしさのゆくえ』によると、

「とくに戦時中の突撃隊を中心としたファシスト襲撃隊に典型的に見出される無軌道な暴力賛美の背景には戦争文化の継承として暴力性という問題と同時に、破壊への喜びという能動的ニヒリズムがはっきりと見て取れる。ここには勇猛さの称揚、力の賛美、権力への意思、総じて言えば<男らしさ>の誇示がはっきりと示されている。ファシズムは性という視点から見れば、明らかに男らしさの革命であった。勇猛さ、力の誇示、権力への意思、それらは戦争という概念と強く結びついて男たちを魅了した。男たちに、自らの性に対する誇りを強く抱かせたのだ²²⁾。」

このように、第1次世界大戦への参戦は、明らかな軟弱化への恐怖の表れであるとも言われるように、ファシズム体制が男性を賛美し、男性文化を強調した。戦争を通して、男らしさが誇示され、男たちの誇りとされたのだ。

ムッソリーニは、1926年に「男らしさの復権としてのファシズム」と叫び²³⁾、政治レベルでもその男性至上主義的な考え方を導いていく。他方、女性には母親としての役割が強調され、多産家庭への報奨金制度や結婚賞与制度といった政策が登場し、女性を本来産むものとしての任務、家事への復帰を価値づけた。

(3) ファシズム時代の男性の身体意識

芸術における身体は、近代以前、現実の裸体というよりも、理想的な身体像として表現され、その規範になったのがギリシア彫刻に見られる身体像であった。しかし19世紀後半から女性は、身体への配慮が大きく変わっていった。乗馬や水泳などスポーツが上流階級の婦人たちに流行りだし、そうした「裸体」に限りなく近づく遊戯が女性の身体への配慮を変化させていったといえよう。徐々に身体は「公のもの」として認められ、いかがわしさを捨て、他者の身体のもとで新しい身体として成立し、そこには健康管理や優生学という意味も含まれていった。

例えば、ベルリンオリンピックの記録映画『民族の祭典』『美の祭典』に埋め込まれているように、「選ばれた身体」の謳歌とリーフェンシュタールによる映像からも矯正された身体を世界に示した視覚的装置としての意味を成していた。

田之倉が著書「ファシズムと身体」で詳しく触れているように、身体の管理こそあらゆる権力の基盤であって、全体主義国家がこの原理に従って国民を統治し、体制を確保するのは当然であろう。衣服、装身具、姿勢、身振りまでも規定し、それを最も徹底させたのがファシズム、ナチズムの2つの国家体制であった²⁴⁾と述べている。17世紀初頭は遠方から見分けのつく人物が兵士の理想像で頑丈といった生まれつきの身体的な表徴が要求されたが、18世紀後半になると兵士は作り上げられたものとなっていき、不適格な身体であっても矯正することで兵士へと変わり、農民であろうと職人であろうと身体も動作も権力の介入により兵士に適合させられ、「従順な服従する身体」は軍隊で作り出されていったことをフーコー FOUCAULT, Michel (1926-1984) は指摘する²⁵⁾ように、イデオロギーや政治も身体への配慮を自らのものとしようとした。こうして身体への執着は、20世紀のヨーロッパにおける特徴のひとつとなっていく。

また、イタリアではスポーツを手段としてフーコーの言う「従順な、服従する身体」を作り上げようとしていた。軍隊を超え、市民にまでこのような身体を要求したのである。こうしてスポーツが国家イデオロギーの表徴となったのである。ムッソリーニは「ファシズムとはスタイルの問題である」と主張した。オリンピックを機に権力と身体の関係はかつてないほど強化され、身体はスポーツの名のもとに国家の管理化におかれたのである。ナチズムが行ったことはファシズムでも行われた。イタリアでは1920年代初めに国は身体管理の方法をスポーツの中に発見していたと言われている²⁶⁾。イタリアでは他のヨーロッパ諸国に比較するとスポーツ人口が少なかった。スポーツを大衆化するために国家の政策によりスポーツ人口を増やそうとし、スポーツに親しみを持たせるため、ムッソリーニが自らスポーツを始めた。そして全国民のスポーツマン化を計画した業余国民組織 Opera Nazionale Dopolavoro = OND と青少年国民組織 Opera Nazionale Balilla = ONB が設立され、これらを介して国民の身体教育が強制されるようになったとされる。このスポーツ社会こそファシズムのイデオロギーであった。そしてそれらの活動とともに政治的なレクリエーションとしてのスポーツは、徐々に闘争性を養う競技と変化をしていった。ファシズムの理想とする人間こそが、戦う人間、すなわち兵士であった。

おわりに

ブルジョワ的な価値観が支配的であった近代社会では、「ファッションは女のもの」という考え方が支配的であり、男性が男性のファッションに興味を抱くことは、社会的に不自然なこととされていた。言い換えれば、男性の身体は押しつぶされ、男が男の魅力を引き出すこと自体、認められなかった。

ファッション史の中では、一般に男性が自分自身の服飾に関心を抱くようになるのは、

1960年代以降と考えられ、同時に、男性の身体がオブジェとして他者の視線に触れるようになる。つまり20世紀前半までの男がファッションに関心を持つこと自体がタブーであった時代に、未来派のように男が男の服飾に関心を抱くということは非常に新しいことである。ほかの時代なら不可能であったことがファシズム文化の男性賛美の強調の波に合わせて未来派は男性の魅力を引き出した。その意味で、近代社会では身体は調教され作り上げられてきたが、20世紀に入りニジンスキーなどの登場によって男の自然な身体に気づき始めたのである。それらは20世紀後半にみられた男性の身体オブジェ化の基盤であり、素地であった。未来派は男性の身体の見聞に大きな影響を及ぼした。

今回、メンズファッションと未来派における関連性のうち、表層的であり、かつ顕著な一面を取り上げたが、さらに踏み込んで捉えることが出来ると考えている。また、ファシズムと身体という視点で捉えることを試みたが、今後はさらに歩を進め身体論に関する適切な資料の読解を進めていく。

本論をまとめるにあたり、懇切丁寧なご助言を賜った古賀令子教授、イタリア語文献の翻訳に協力を頂いたイタリア語翻訳家佐藤公子氏に深く感謝申し上げます。

註

- 1) ボッチョーニ、ウンベルト BOCCIONI, Umberto (1822-1916) 1909年マリネッティと出会い、1910年『未来派画家宣言』『未来派絵画技術宣言 La pittura futurista manifesto tecnico』に署名し、カッラ、ルッソロとともに多くの未来派展に参加した。セヴェリーニ、ジーノ SEVERIN, Gino (1833-1966) 1901年ボッチョーニ、バッラと出会い、1912年未来派絵画展に参加した。カッラ、カルロ CARRA, Carlo (1881-1966) ボッチョーニ、ルッソロらとミラノで出会い、共にマリネッティに会い『未来派画家宣言』を発表した。ルッソロ、ルイジ RUSSOLO, Luigi (1855-1947) 1909年ボッチョーニと出会い、1910年マリネッティと会い『未来派画家宣言』に署名した。

- 2) トーマス・キューネ編、星乃治彦訳、『男の歴史』、柏書房、p. 14
- 3) 清水 徹・与謝野文子・渡邊守章、『マラルメ全集Ⅲ 言語・書物・最新流行 別冊 註解』、筑摩書房、1998年、p. 17
- 4) キューネ、前掲書、p. 13
- 5) CRISPOLTI, Enrico. *IL FUTURISMO E LA MODA*, Venezia, 1986, p. 75 佐藤公子訳出
- 6) 神部晴子、『20世紀メンズファッションの革新』、文化女子大学紀要、第31集、p. 55 Crispolti. *ibid.*, p. 89
- 7) 神部晴子、『20世紀メンズファッションの革新Ⅱ』、文化女子大学紀要、第32集、p. 62 Crispolti. *ibid.*, p. 137
- 8) Crispolti. *ibid.*, p. 143
- 9) 神部晴子、『20世紀メンズファッションの革新Ⅱ』、文化女子大学紀要、第32集、p. 68 Crispolti. *ibid.*, p. 143
- 10) 神部晴子、『20世紀メンズファッションの革新Ⅱ』、文化女子大学紀要、第32集、p. 69 Crispolti. *ibid.*, pp. 146-147
- 11) 海野 弘、『ロシア・アヴァンギャルドのデザイン』、2000年、新曜社、p. 120
- 12) 1911年から作品を出品し、1914年に未来派のメンバーに加わった。1915年ローマでバッラと共に『未来派による宇宙の再構築 Ricostruzione futurista dell'universo』宣言に連署、1916年にローマで個展を開催した。1917年、ローマでディアギレフ率いるロシア・バレエ団に協力した。その後ローマ、ミラノ、ジェノバ、フィレンツェなどイタリア各地で開かれた未来派展に参加、1921年ローマの『悪魔のキャバレー』の装飾を手掛けた。1925年、バッラと1913年から未来派に加わったブランポリーニ、エンリコ PRAMPOLINI, Enrico (1894-1956) とともにパリの万国博覧会（アール・デコ展）に出品、1928年から30年にかけてニューヨークに滞在、舞台美術および舞台衣装、企画や雑誌の表紙デザインを手掛けた。1928年に『未来派航空絵画宣言』に署名、1931年にローマで行われた第1回国内芸術クアドリエンナーレ展に未来派グループと出品、彼の代表的な作品の一つである特にカンパリア社の広告などの各種のジャーナリズムの広告を手掛けた。その後、未来派グループとともに様

々なデザイン活動をした。

- 13) 渡邊守章,『舞台芸術論』,放送大学教育振興会, 1996年, p. 302-303
- 14) 京都服飾文化研究財団,『身体の夢』, 1999年, p. 53
- 15) 渡邊守章, 前掲著, p. 303
- 16) 田之倉稔,『ユリイカ21』, 1989年, p. 29
- 17) 深井晃子編,『世界服飾史』, 美術出版社, 1998年, p. 160
- 18) 田之倉稔, 前掲書, p. 34
- 19) 田之倉稔,『ドレススタディ17』, 京都服飾文化研究財団, 1990年, p. 17
- 20) 田之倉稔,『ユリイカ』, p. 37
- 21) 『インターコミュニケーションNo 50 田中純, ファシズム美学の再考』, NTT 出版, 2004年, p. 166
- 22) 伊藤公男,『男らしさのゆくえ』, 新曜社, 2000年, p. 118-199
- 23) 伊藤公男, 前掲書, p. 120
- 24) 田之倉稔,『演劇都市と身体』, 晶文社, 1988年, p. 195
- 25) 田之倉稔, 前掲著, p. 196
- 26) 田之倉稔, 前掲著, p. 196

参 考 文 献

- 1) CRISPOLTI, Enrico. *IL FUTURISMO E LA*

MODA, Venezia, 1986

- 2) *Art/Fashion*, Skia editore, N. Y., 1997
- 3) *Addressing the century 100 years of art & fashion*, Hayward Gallery, Lond., 1999
- 4) STERN, Radu. *Against fashion*, The MIT press, Lond., 1992
- 5) HAYWARD, Catherine & DUNN, Bill. *Man about town*, Lond., 2001
- 6) CHENOUE, Farid. *History of men's fashion*, Flammarion, paris, 1993
- 7) エンリコ・クリスボルティ/井関正昭 構成・監修,『未来派1909-1944』, 東京新聞発行, 1992年
- 8) 井関正昭,『未来派 イタリア・ロシア・日本』, 形文社, 2003年
- 9) 海野 弘,『ロシア・アヴェンギャルドのデザイン』, 新曜社, 2000年
- 10) 田之倉稔,『ファシストを演じた人々』, 青土社, 1990年
- 11) 田之倉稔,『演劇都市と身体』, 晶文社, 1988年

図 版 出 典

- 1) CRISPOLTI, Enrico. *IL FUTURISMO E LA MODA*, Venezia, 1986