

アール・デコのイラストレーター、 ジョルジュ・バルビエの流儀

—— バレエ・リュス『遊戯』を中心に ——

阿 部 明日香

0. はじめに

ジョルジュ・バルビエ (1882-1932) は、『ジュルナル・デ・ダム・エ・デ・モード (*Journal des Dames et des Modes*)』や『ガゼット・デュ・ボン・トン (*Gazette du Bon Ton*)』等、黎明期のファッション誌にイラストを提供し、ピエール・ルイスの『ビリチスの歌 (*Les Chamsons de Bilitis*)』をはじめとする高級挿絵本を手がけたアール・デコを代表するイラストレーターである。ここですぐさま「アール・デコを代表するイラストレーター」という漠然とした呼称に注釈が必要かもしれない。「アール・デコ」は1925年にパリで開催された「現代産業装飾芸術国際博覧会 (*Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes*)」に由来する。この博覧会に象徴されるような、1910年代から1930年代の諸芸術の傾向やデザインの様式を指すが、そこに包括される作品の様式は多様であり、その発想源も多岐に渡っている。それ故、アール・デコを先に定義してそれを定規にバルビエの作品を計測するのはむずかしい。逆に、古代ギリシア、エジプト、ロココ、オリエンタリズム、シノワズリ、ジャポニスム、バレエ・リュスなど、さまざまな着想源を持つバルビエのスタイルをアール・デコのひとつの典型例ととらえて、そこからアール・デコなるものの輪郭を描いてゆくのが適当だろう。

「イラストレーター」と分類したのは、彼が商業誌や高級挿絵本という商業ベースの媒体をおもな活躍の場にしていたためである。バルビエは地元ナントのデッサン学校で学び、ナントの芸術家協会のサロンにデビューした。

その後パリではアカデミーの大家ジャン＝ポール・ロランが教えるアカデミー・ジュリアンに登録してもいた。芸術家として最初の教育を受ける段階では、19世紀の芸術家たちが辿った典型的な画家修行の道を進んでいたのである。しかし、その後のバルビエの仕事は「画家」のそれとはまったく異なる。バルビエは例えば1881年生まれのパピオと同世代だが、画商を通じて自律的な作品を売るのではなく、出版業に関わる分野で出版社との関係のなかで（ときにはより明確に出版社から注文を受けて）作品を制作することをおもな仕事としていた。つまり、大衆向けのファッション誌黎明期に登場した、「イラストレーター」という新しい職業を体現しているのである。

バルビエは売れっ子で多作、現在に至るまで愛書家のあいだで人気が高く、その作品はコレクションの対象となってきた¹⁾。しかし一方、これまでほとんどアカデミックな研究対象にはなっていない。バルビエを扱った研究・伝記としては、作家存命中1929年に友人の詩人ジャン＝ルイ・ヴォードワイエが書いたものを数える程度である²⁾。アール・デコ関連書籍の中では言及されるものの、1963年にはメトロポリタン美術館のキュレーターが「完全に忘れ去られていて、現在生きているか死んでしまったかも分からない」としているほどだ³⁾。2008年、ヴェネツィア市立美術館で「ジョルジュ・バルビエ展」が開催され、これに際して出版されたカタログがほぼ最初のモノグラフィーとなる⁴⁾。

このように、これまでバルビエが無視または過小評価されてきたのにはいくつもの理由が考えられる。ひとつには、いわゆる画家ではなく「イラストレーター」に分類されるために真面目な研究対象と見なされず、美術館による収集対象にもなりづらかったことが挙げられるだろう。また、過去の様式や異国趣味を取り入れたバルビエのスタイルは、前衛運動の交替史として描かれる20世紀美術史観にはそぐわなかった。そして、1960年代のアール・デコ・リヴァイヴァルの際に作品がさまざまなコレクターに買われて散逸してしまったことや、死後、蔵書がオークションにかけられ、バルビエ本人が生前に寄贈した一部のものを除き、まとまった資料として保管されていないことも実質的に研究を困難にしている⁵⁾。

1905年にパリに出たバルビエは、1911年3月、パリ、トロンシェ街の画廊にて92点のデッサンを展示する初の個展をおこなった。カタログ序文をピエール・ルイスが執筆していることで話題になった⁶⁾。個展で展示されたデッサンは四つのカテゴリー（le groupe des danseuses/Ballets Russes/Schéhérazaade/les belles du moment）に分類されており、「バレエ」と「現代

女性のモード」がバルビエの関心の二つ柱となっていたことが分かる。この個展にはまた、ルイスの『ピリチスの歌』(1894年)、『アフロディット(Aphrodite)』(1896年)に関連するデッサンも7点展示されていた⁷⁾。つまり、個展には、それ以降バルビエの関心の中心をなす主題、「本」「ファッション」「バレエ」という「3つの世界」⁸⁾がすでにはっきりと現れている。

冒頭でふれたように、モードへの関心は1912年以降ファッション誌にイラストを提供することで急速に深まっていくのだが、個展の時点で関心の中心は何といってもバレエ・リュスだった⁹⁾。とりわけ、前年に見た『シェエラザード』が大きな位置を占めている。バレエ・リュスへの関心は、やがて二点の作品集『ヴァーツラフ・ニジンスキーのダンスを描いたデッサン(Dessins sur les danses de Vaslav Nijinsky)』(以下『ニジンスキー版画集』)(1913年)と、『タマル・カルサーヴィナに捧げるアルバム(Album dédié à Tamar Karsavina)』(以下『カルサーヴィナ版画集』)(1914年)に結実するが¹⁰⁾、これはバルビエが手がけた最初の版画集ともなった。バレエ・リュスは、バルビエがその才能を開花させるひとつの契機であり、この処女作品集には、この後彼が高級挿絵本にて発展させていくさまざまな着想源——古代ギリシア、コメディ・デラルテ、オリエンタリズム、シノワズリなど——がすでに出揃っている。

本稿では、二点の作品集のうち、『カルサーヴィナ版画集』のなかの一点、《遊戯》【図1】に着目する。《遊戯》は、二点の作品集のほかの作品とは若干異なる性質を持ち、それゆえにバルビエの制作の特徴がより顕著に現れているように思えるからだ。作品の着想源となったバレエ『遊戯』や、他の芸術家の作品と比較しつつ《遊戯》を分析し、バルビエ研究の端緒としたい。

1. 版画の時代

1-1. ポショワール

バルビエの作品について考えるにあたって、歴史的なコンテクストとして、この時代に発展した版画の技法ポショワールについて触れておかなければならない。ポショワールとは、くりぬいた型紙を用いて刷毛またはスプレーで彩色する技法で、古くから用いられていたが、フランスではジャポニズムの影響を受けてリヴァイヴァルし、やがて20世紀初頭、刷り師のジャン・ソデがオリジナルの表現を微妙なニュアンスまで再現することのできる洗練された技法として完成させた¹¹⁾。このポショワールという技法に特徴的な表現

——平板で均一な彩色やほそく縁取られた輪郭線——が、アール・デコのイラストレーションの一面を決定している。

ポショワールによってポール・ボワレのデザインしたドレスを描き出した二つの記念碑的作品集『ポール・イリーブの語るポール・ボワレのドレス (Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe)』(1908年)、『ジョルジュ・ルパップの見たポール・ボワレの作品』(1911年)は、デザイナーによる最新のドレスをイリーブやルパップが自由な発想で解釈したもので、これまでのドレスのディテールを説明的に描いたイラストとは一線を画するものであった。1912年以降ファッション誌が次々と創刊されると、ポショワールの印刷技術は、付録のファッション・プレートの印刷に用いられ、アール・デコのイラストレーションの中心的存在となった。そして、1929年以降の大不況によってソデの工房が離散するまで黄金時代を築く。1911年にボワレのライヴァルデザイナー、パカンが発表した作品集『パカンの店の扇子と毛皮 (L'éventail et la fourrure chez Paquin)』で、イリーブ、ルパップとともにデザインを担当したバルビエは、こうしたファッション・プレートを描くイラストレーターグループ——ピエール・ブリソー、ブーテ・ド・モンヴェル、アンドレ・エドゥアール・マルティ、シャルル・マルタンら——の一員として活躍していくことになる。そのことをまずは確認しておこう。しかし、バルビエは、同じくポショワールの技法を用いた高級挿絵本において、より大胆な表現を試みてゆく。

1-2. バレエ・リュスと版画集

1909年、ディアギレフ率いるバレエ・リュスがシャトレ座で第一回目の公演をおこない、パリの文化シーンに衝撃を与えたことはあらためて繰り返すまでもないだろう。バレエがもはや一級の舞台芸術とはみなされなくなっていたパリにおいて、バレエ・リュスの古典作品の完成度の高さ、エグゼクティズム、男性の踊りの力強さは、観客たちを驚かせ虜にした。作家ヴォードワイエは、バレエ・リュスのエトワール、タマラ・カルサーヴィナ自伝のフランス語版に寄せた序文で、毎晩のように公演を見に通った当時の情熱を語っている。

私たちは毎晩、劇場に自由に入ることのできるフリーパス、あの貴重な「Sésame」を手にとそこに集まった。客席はたいてい超満員だった。だがいつも扉の中や、ボックス席の足下や奥、上階のギャラリーに一席くら

いなんとか見つける術を私たちは心得ていた。そこで、(無理な体勢をして身体が) つったり首をひねったりすることなく、親愛なる男性ダンサーたち、愛しい女性ダンサーたちをむさぼるように見つめたものだった。[中略] 私たちは、事情に通じた熱心な画家、詩人、音楽家、愛好家の小さなグループに属するという特権を持っていた¹²⁾。

バルビエも、この「事情に通じた熱心な芸術家たちのグループ」の一員で、ヴォードワイエとともに劇場に足繁く通っていた。そして、バレエ・リュスに魅了された芸術家たちは、自らの作品に各々の強烈な体験を反映させていくのだが、それは単なるエグゾティスムに留まらず、新しい規範の出現に立ち会っている感があったとヴォードワイエは指摘する。

20世紀初頭、オペラ座やシャトレ座の舞台がロシアの装飾芸術家やダンサーたちに占められている間、そこは多くの若い芸術家にとって、プッサンやダヴィッドにとっての古代ローマ、ロマン派にとってのゴシック大聖堂、イギリスのラファエル前派にとってのクアトロチェントのフレスコ画に匹敵した。アトリエでモデルをもとに制作するように、または美術館で自らの趣味を固め、欲望に自信をつける模範となるあれこれの作品に基づいて制作するように、『クレオパトラ』や『シェエラザード』の登場人物にもとづいて制作した¹³⁾。

その優れた成果がバルビエの『ニジンスキー版画集』(1913年)と、『カルサーヴィナ版画集』(1914年)であり、ヴォードワイエのことはおそらくバルビエのこの作品集を念頭においたものだろう。こうした例はバルビエだけではない。もっとも早い例のひとつに『ヴァスラフ・ニジンスキー：ジャン・コクトーの六行の詩とポール・イリーブの六つのデッサン (Vaslav Nijinsky: six vers de Jean Cocteau, six dessins de Paul Iribe)』(1910年)がある。コクトーはバレエ・リュスの熱心なファンで、1911年『薔薇の精』のカルサーヴィナとニジンスキーを描いたポスターを描き、のちには『青い神』(1911年)、『パレード』(1917年)の台本を手がけるなどバレエ・リュスと深く関わった。

バルビエが『ニジンスキー版画集』を出版した1913年には、同様の版画集が少なくとも三点出版されている。ロベルト・モンテネグロ¹⁴⁾、ルートヴィヒ・カイナー¹⁵⁾、ドロシー・ミュロック¹⁶⁾による版画集である。この時

代、こうした作品集の出版は、芸術家たちのバレエ・リュスへの関心を示すと同時に、作品集を購入する裕福な愛好家層の関心の高さも表している。バレエ・リュス、とくにそのスターダンサーのニジンスキーは間違いなく「売れる」テーマだったのだ。三点の版画集の出版が1913年に重なったのは、1909年の初演から4年、まとまった作品集を出版する機が熟したということなのだろうか。良く知られるとおり1913年は奇しくもニジンスキーがロモラ・ド・ブルスキーと電撃結婚し、そのことに激怒したディアギレフにバレエ・リュスを解雇された年でもあった。ニジンスキーの電撃結婚はすぐに報道され¹⁷⁾、その後、バレエ・リュスを解雇されると、そのことも大々的に報道された。ニジンスキーは、同年12月、ストラヴィンスキーにディアギレフとの仲介を頼むが、そのなかで、世間の反応について次のように述べている。

ドイツ、パリ、ロンドンなど、どこの新聞や雑誌も、僕がもうバレエ・リュスとは仕事をしないと報じている。どの雑誌も、ディアギレフをからかった風刺文を載せている。僕が新しいバレエ団を結成するとも書かれている¹⁸⁾。

つまり、1913年の9月にはニジンスキーの結婚が、12月にはニジンスキーとディアギレフの仲違いや、それによってニジンスキーがバレエ・リュスを離れることが世間を騒がせていた。三点の版画集が実際に出版された時期は明らかではないが、バルビエとモンテネグロの版画集に『遊戯』が含まれていることを考えれば、少なくとも『遊戯』初演の5月15日以降ということになる。バルビエの『ニジンスキー版画集』に寄せられた序文のなかで、ミオマンドルは、人生の絶望や悲しみに触れつつ「しかし、春にはロシア・バレエとニジンスキーが戻って来る。そしてすべては忘れられる。いや、忘れられるのではなく、いつとき保留にされるのだ。」とバレエ・リュスが与えてくれる喜びについて語っているのだが、ニジンスキーはもはやパリの公演に戻ってくることはない。バレエ・リュスを解雇されたニジンスキーは、翌1914年は自分の一座を立ち上げロンドンのパレス劇場で公演するが、大失敗に終わる。1916年はディアギレフに乞われてバレエ・リュスのアメリカ公演（ここでリヒャルト・シュトラウスの曲に振付した新作『ティル・オイレンシュピーゲル』を発表し好評を博した）、1917年は南米公演に参加する。ブエノス・アイレスでの公演が終わり、バレエ・リュスの一座がヨーロッパ

に向けて発った後、ニジンスキーが一人で参加した赤十字主催のガラ公演が、彼が公の場で踊った最後となった¹⁹⁾。つまり、1913年はバレエ・リュスのスターダンサーとして、またコレオグラファーとしてのニジンスキーのキャリアの頂点だった。三点の版画集は偶然にも、そうした唯一無二のタイミングで出版された。

2. 「遊戯」

2-1. バレエ『遊戯』（1913年）

『遊戯』は『牧神の午後』（1912年）に次いでニジンスキーが振り付けした二作目である。1913年5月15日、シャンゼリゼ劇場にて初演された。スポーツというこれまでのバレエにはなかった日常的な主題を扱う意欲的な作品で、ニジンスキーは前年にオットライン・モレル夫人がロンドン、ベッドフォード公園で催したパーティーでテニスの試合をみてこの作品を思いついたと言われている²⁰⁾。衣装は、男性が白いシャツに赤いネクタイ、白いくるぶしが見える丈のパンツ²¹⁾、女性二人が膝下丈のスカートに、肘までの袖の白いTシャツである。日常的なスポーツウェアを舞台衣装に採用した点でも野心的な作品だ。しかも、当時はテニスをするときでも女性はもっと長いスカートをはいており、膝下丈のスカートは第一次大戦後のスタイルを先取りするものだった²²⁾。

ディアギレフはドビュッシーにこの新しい作品のための曲を依頼するが、1912年に作曲家に送った手紙によると、時代設定は近未来の1920年で、最後に舞台上方に飛行船ツェッペリンがあらわれてダンサーたちを驚かせ、そこで幕が降りるという設定だった²³⁾。ツェッペリン伯爵が開発した硬式飛行船は、1899年に最初のプロトタイプがつくられるが、その後改良を重ねたモデルを1908年にドイツ軍が購入している。当時は軍事利用が有望視されていた先端テクノロジーを、ディアギレフは作品に盛り込もうとしていた。ところで1909年にはイタリアの詩人マリネッティがフィガロ紙上に「未来派宣言」を発表し、「霰弾に乗って駆るかのように咆哮する自動車は《サモトラのニーケ》よりも美しい」という有名な条文にあるように、テクノロジー、スピード感、暴力、そして戦争を賛美していた。また1912年2月にはパリのベルネーム・ジュンヌ画廊で最初の未来派展を行い、芸術家たちの間で大きな反響を呼んだ。かつて革新的な芸術雑誌『芸術世界』を発行し、美術展を企画していたディアギレフ²⁴⁾が、この新しい動向に無関心だった

はずはない。マリネッティは、カルサーヴィナに自らの著書を贈ってもいるので²⁵⁾、ディアギレフと何らかの交流があった可能性もある。いずれにしてもディアギレフは、こうした時代の最先端のムードに敏感に反応していた。

『遊戯』は1996年にミリセント・ホドソンによって復元されている。まずテニスボールが舞台に投げ込まれ、それを追うようにしてラケットを振りながら「若者」（男性ダンサー）が舞台を横切ってゆく。次に女性ダンサー二人が登場し、次いで「若者」がこれに加わり、三人の駆け引きが繰り広げられる。最後に再びテニスボールが舞台に投げ込まれると、三人ははっとして、何かに怯えるように辺りを見回しながら退場してゆく。

ニジンスキーによる振付けは、手首を内側に曲げたポーズや、様式化されたメカニクな動きを特徴とする革新的なものだった。カルサーヴィナは『遊戯』のリハーサル of 困難さを次のように回想している。

ニジンスキーは明確な思考も、自分の考えを的確な言葉にする術も持ち合わせていませんでした。（中略）頭を片方に傾け、両手をずっと曲げていなくてはならなかった私としては、そのポーズの意味を説明してもらえれば少しは楽だったかもしれないのですが、とにかく何のためかまったくわからないままやっているものですから、ときどき普通の姿勢に戻ってしまっ、ニジンスキーにはそのたびに忠誠心を疑われるのです²⁶⁾。

ニジンスキーの振付けは「普通の姿勢」、つまりそれまでのバレエの様式を逸脱したエキセントリックなものだった。振付けにあたっては、ダルクローズ・メソッド（リトミック）を取り入れてもいたようだ²⁷⁾。こうした革新的な作品を観客は当初は理解できなかった。『遊戯』初演は不成功に終わり、その二週間後に『春の祭典』が初演されたために、その影に隠れてしまった。同年ロンドンで数回上演された後、レパートリーから消えることとなった²⁸⁾。

2-2. 『遊戯』を描いた作品——バルビエ、モンテネグロ、ミュロック

ニジンスキー振付けの第二作とあってか、『遊戯』は初演の不成功にも関わらず、バルビエ（『カルサーヴィナ版画集』）、モンテネグロ、ミュロックの三者全員が取り上げている²⁹⁾。モンテネグロの作品では、手前にテニスのネットが描かれ、ニジンスキー演じる「若者」がネットの向こうでラケット

を振り上げており、テニスをする若者を正面からとらえたような表現となっている³⁰⁾【図2】。黒と金の着色によるモンテネグロの作品からは、オーブリー・ピアズリーの『サロメ』挿絵からの明らかな影響が感じられ、ニジンスキーの妖艶な魅力が描きだされている。ミュロックの作品では若者はラケットを持たずに跳躍しており、両手を軽く握って肘を曲げた『遊戯』特有のポーズをしている【図3】。木版画らしい無骨でプリミティブな描写によって、ニジンスキーの男性性が強調されている。ふたつの作品はそれぞれのスタイルでニジンスキーを描いているのだが、『遊戯』というバレエ作品そのものの特徴は何ら表現されてはいない。モンテネグロとミュロックのニジンスキー版画集のほかの作品についても同様のことがいえる。両版画集はニジンスキーが演じたさまざまな演目を取りあげているが【資料3、4】、衣装や背景は描き分けられているものの、すべての作品が一貫したスタイルで表現されており、「ダンサーニジンスキー」のポートレイト集という性格が強い。

それに対してバルビエは、演目ごとに——エキゾチックな『シェエラザード』や『クレオパトラ』『タマール』『サロメ』、コメディ・デラルテの世界を描いた『カルナヴァル』、古代ギリシアから着想を得た『牧神の午後』や『ナルシス』、ロシアの民衆的な人形劇『ペトルーシュカ』、ロマンチックバレエの代表作『ジゼル』など——それぞれにふさわしい様式を採用し、バレエ作品のエッセンスを一枚の作品のなかに凝縮しようと試みた。それは単にバレエ作品をそのまま写すということではなく、時として実際の舞台からは離れた独自の表現をとる。例えば、レオン・バクストによる原色を用いた『シェエラザード』の衣装や舞台装置は、古代ギリシアの壺絵を思わせる黒と赤褐色の濃淡で仕上げられ【図6】、《牧神の午後》や《ナルシス》【図7】においては、やはり古代ギリシアの壺絵の平面的な様式が参照される。《遊戯》においても同様の改変が行われている。バクストによる『遊戯』の美術は、夕闇に包まれた公園の周りにうっそうと木立が生い茂り、その向こうに、近代的な高い建物が建つというものであった。それに対し、バルビエは黒の地に枝垂れ桜風の木を赤と白で描き出すシノワズリ風の背景を創作した。若者の赤いネクタイは黒に変えられ、人物は白と黒のモノクロームで描かれている。ポショワールを用いた平板な色面による単純化された表現が特徴である。

2-3. 『遊戯』を描いた作品——バルビエ、グロス、そしてポーズ写真

次にダンサーたちのポーズに着目しよう。バルビエの《遊戯》では、若者

の両側に女性が立ち、二人が腕を絡ませるようにして若者の頭を挟むこのバレエを象徴するような調和の取れたポーズが選択されている。このポーズは、実際バレエのなかで終盤に登場し、ダンサーたちのポーズ写真も残っている【図4】。それだけではない。ヴァランティヌ・グロスによる同じポーズの絵画が1913年のバレエ・リュス公演プログラムの表紙となっている【図5】。グロスは、まだエコール・デ・ボザールの学生だった1909年、バレエ・リュスのパリ初公演を見に行き魅せられ、第一次大戦が始まるまでバレエ・リュスのパリ公演を一度も欠かさず見たと言われる³¹⁾。ダンサーたちの動きをその場で描き止めた彼女のデッサンは、後に『春の祭典』（1913年）を復元する際にも参照された³²⁾。『遊戯』についても、さまざまな場面を描いており、六点がプログラムに掲載されている³³⁾。バルビエはこのグロスによるプログラム表紙を当然目にしてはいたはずだ。

ポーズの詳細について検討してみよう。写真ではニジンスキーは両脚を開いて立っているのだが、バルビエ、グロスの作品では揃えて描かれている。実際のバレエではどうだったのか、ミリセント・ホドソンによる復元では揃えられているように見えるが定かではない。バルビエはさらに揃えた両脚を左右対称に描いている。ニジンスキーの顔は、写真とグロスの作品ではやや上を向いているのに対し、バルビエの作品では真正面を向いている。グロスの絵画はより自然主義的で、バルビエの作品はより様式化されている。おそらくバルビエはグロスの絵画を参照しつつ、線を整理し、形態を単純化していったのではないか。

バレエ・リュスのプログラムは、毎回美しい表紙に飾られた凝ったもので、「質の高さが評判で、あらゆるコレクターが探し求め、鑑賞者は絶賛した」のであり、「公演鑑賞に不可欠なもの」となっていた³⁴⁾。つまり、バルビエが選択したイメージは、愛好家たちにとって『遊戯』を象徴するものとして既に見慣れたものだった。その見慣れたイメージを採用しつつ、バルビエは背景に大きな改変を加えた。グロスの絵画のように舞台装置を写すのではなく、それと何の関係もない黒一色に赤い木を配置したシノワズリ／ジャポニスム風の背景に人物を配置したのである。また左下にはラグビーボールを描き込んだ。写真にもグロスの絵画にもラグビーボールどころかテニスボールも置かれてはいない。とすると、バルビエの作品は良く知られた図像を前提にした一種のパロディと見ることもできるのではないか。ラグビーボールという場違いなものを置いた「バルビエのいたずら」³⁵⁾は、見る者の笑いを誘うディテールとなっている。

2-4. シノワズリ／ジャポニスム

バルビエは黒一色のべた塗りで仕上げた背景を好んで用い、二つの版画集にも背景を黒一色で仕上げた作品が何点も含まれている。しかし、同じ黒い背景でも作品によって目的とする効果は異なっている。《シェエラザード》【図6】やカルサーヴィナの《火の鳥》《タマール》《サロメ》は、いずれも細部まで丁寧に描かれた衣装を黒一色の背景が引き立て、エキゾチックな雰囲気強調している。あるいは既に指摘したように《牧神の午後》や《ナルシス》【図7】ではギリシアの壺絵を参照しており、《ジゼル》【図8】では月夜の幻想的な情景が表現されている。

このように二つの版画集の作品の背景はいずれも大胆に単純化されているのだが、この《遊戯》ほど演目とまったく無関係の背景が選択されたものはほかにはない。『カルサーヴィナ版画集』の《薔薇の精》【図9】の背景にもやはり演目とは関係のない松の文様が描かれているが、右手に大きなカーテンがあることで実際の舞台装置との繋がりには保たれている。《遊戯》の背景にはいったいどのような効果が期待されているのだろうか。

黒地に赤、そして螺鈿を思わせる白い花の表現は漆工芸品から着想したものと思われる。漆工芸品をはじめとする中国の工芸品は17世紀よりフランスにもたらされ、やがてヨーロッパの美術・工芸品に中国趣味（シノワズリ）を引き起こすこととなる。バルビエの作品にも直接的にシノワズリを示すものが多数存在するが、そこで採用されているのが漆工芸品を思わせる黒と赤の色彩表現である。

じつは漆工芸はこの時代、ヨーロッパ人のアーティストによって新しい展開をみせようとしていた。アイルランド出身のデザイナー、アイリーン・グレイ（1878-1976）やフランスの彫刻家ジャン・デュラン（1877-1942）がパリに暮らしていた日本人の漆工芸家菅原精造（1884-1937）に天然の漆を用いた工法を学び、漆工芸に近代的なデザインをもたらししていた。バルビエが後に出版する自選のファッション画集『現代の幸福または流行のエレガンス（*Le Bonheur du Jour ou Les Grâces à la Mode*）』（1920年）のうちの一点はまさに《漆器趣味（*Le goût des Laques*）》【図10】と題されている。漆塗りの屏風が流行のドレスを見にまとった女性二人を彩る背景装飾となっており、漆工芸品が一種のファッションアイテムとしてつかわれている。《遊戯》の背景は、こうした漆工芸の新たな流行に呼応するものだろう。

バルビエはまた浮世絵にも関心を抱いており、ヴェヴェール・コレクション

ンを研究しているほか、自身も熱心な浮世絵の、とくに春画のコレクターであった³⁷⁾。バルビエの多くの作品に浮世絵とのさまざまな共通点——様式化された美しい線で対象が縁取られていること、背景はしばしば無色または少ない色数で仕上げられ、抽象的なコンテキストをつくりだしていること、衣服の文様やディテールが細かく描かれ、それが画面の装飾的效果に大きな役割を果たしていること——がみられるが、『遊戯』の背景の木に関してはより直接的な影響関係が指摘できるのではないか。大胆に描かれた赤い木はゴッホも模写した歌川広重の《亀戸梅屋舗（名所江戸百景）》【図 11】を思わせる。また、このように木の幹を大胆にトリミングし、枝が画面外から垂れ下がってくる表現はしばしば浮世絵に見られるが、バルビエは『カルサーヴィナ版画集』の《ジゼル》をはじめ、多くの作品でこのイメージを採用している。《遊戯》においてはとりわけ様式化された根っこの表現が目立つが、これは同じく広重の《播磨：舞子の濱（六十余州名所図会）》【図 12】の表現と非常によく似ている。幹のカーブも酷似しており、この作品、または類似の作品を参照した可能性が高い。

すでに述べたとおり、バレエ『遊戯』はスポーツをモチーフに、極端に様式化された身振りで構成された革新的な作品である。またディアギレフが飛行船ツェッペリンを小道具につかうことを考えていたように、最新のテクノロジーを賛美する未来派と同じ時代感覚を部分的であれ共有している作品だ。そうした前衛的な作品を描くに当たって、バルビエは懐古趣味的なシノワズリ／ジャポニスムの背景を選んだ。これは明らかにミスマッチというほかない選択なのではないか。だが、既に述べたように、バレエ・リュスを題材にした二つの作品集において、バルビエは常にバレエ作品のエッセンスを自らの作品に取り込もうとしていた。とすれば、一見バレエとは無関係に見える《遊戯》の背景にも何らかの必然性があるはずだ。

2-5. スポーツとファッション

バルビエはニジンスキー時代のエキゾチックなバレエ・リュスを愛した。『ニジンスキー版画集』や『カルサーヴィナ版画集』でも、『シェエラザード』や『サロメ』をはじめとして、オリエンタルな演目を描いたものが半分近くを占めている【資料 1、2】。版画集を構成するにあたって、モンテネグロやミュロックのように同じバレエ作品を描いた作品が重ならないようにするという配慮はしていない。とすれば、「ディアギレフが大戦前に上演したもっとも前衛的なバレエ」³⁸⁾とも言われる『遊戯』をあえてこの作品集に入れた

のは、バルビエらしからぬ選択ともいえるのではないか。

《遊戯》を含む『カルサーヴィナ版画集』が出版された1914年、エリック・サティはピアノ小品集『スポーツと気晴らし (*Sports et Divertissements*)』を作曲した。これはバルビエ同様ポショワールによるファッション・プレートを手掛けたシャルル・マルタン (1884-1934) の版画集に曲をつけたものだが、ブランコ、ヨット遊び、海水浴、ゴルフ、ピクニック、テニスなど現代風俗をテーマにしており、スポーツや余暇がますます重要な価値をもつようになったこの時代の空気を体現している。バルビエが前衛的な美術の動向とは距離を置いていたのに対し、2才年下のマルタンはキュビズム風の表現を作品に取り入れ、ニジンスキー以降のバレエ・リュスにも強い関心を持っていた。

スポーツ、とりわけ、スポーツをする女性——テニスラケットを操り自転車を乗りこなすモダンガール——は来るべき時代を象徴するものだった。バルビエも作品集『現代の幸福または流行のエレガンス (*Le Bonheur du Jour ou Les Grâces à la Mode*)』(1920年)や『ひだ飾りとレース飾り (*Falbalas et Fanfreluches*)』(1922-1926年)において、海水浴を楽しむ女性、ブランコに乗る女性、スキーをする恋人たちを描いている。また、バルビエと同郷で、同じくロッツ＝ブリソノーに見いだされたイラストレーター、ジャン＝エミール・ラブルール (1877-1943) が、ロジェ・アラール (1885-1961) の韻文詩集『少女たちのアパルトマン』(1919年)につけた挿絵にもテニスラケットを手にした少女が登場する。テニスをする女性のイラストは1907年と1927年に『ヴォーグ』誌の表紙を飾ってもいる【図13, 14】。スポーツウェアはやがてファッションアイテムとして取り入れられていくのだが、スポーツはファッションであり、女性もプレイできるテニスはとりわけおしゃれなスポーツとして注目を集めていた。

ファッション・プレートを手がけ、女性の装いに敏感だったバルビエは、テニスを題材とした『遊戯』に、現代性(ファッションの最先端)を感じ取ったのだろう。そして、『漆器趣味』【図10】において、漆塗りの屏風を最新のファッションを引き立てる背景装飾として用いたように、テニスをする男女をシノワズリ／ジャポニスム風の背景で彩った。同時に、最先端に走りすぎることを嫌うバルビエは、時代を先取りするバレエ『遊戯』に懐古趣味的な背景を組み合わせることで、前衛と懐古趣味、流行と伝統のバランスを取ろうとしたのではないか。

2-6. ラグビーボール

最後に、画面左手前に置かれたラグビーボールについても考えてみたい。ラグビーボールを選んだ理由として、楕円形が造形的に目新しい、面白いという点がまず挙げられるだろう。構図としては、左下にラグビーボールを置くことで、右側の木とバランスが取れている。ラグビーは、1906年にフランスナショナルチームがつくられ、1910年にはイギリス、スコットランド、アイルランド、ウェールズの選手権にアングロサクソン以外の唯一の国として参加した。その後毎年公式試合が行われ、大きなニュースとなっていた。そうしたアクチュアルな関心も想起される。

アクチュアリティとの関連では、もうひとつ、飛行船ツェッペリンの登場(1900～)とそのイメージ領布ということも加えて挙げておきたい。都市という舞台の宙に浮かぶこの巨大な楕円形は、飛行機に先んじて新時代の到来を告げていた。最後の場面にツェッペリンを登場させるというディアギレフの当初のアイデアが、ラグビーボールというかたちで画面に盛り込まれている。

しかし、一対一でプレイするテニスと恋愛を掛け合わせ、三角関係をテーマにした『遊戯』のコンセプトと、チームでプレイするラグビーとはまるで相容れない。何より、二つのスポーツの決定的な違いは、テニスは(フランス人プレイヤーのシュザンヌ・ラングラン(1899-1938)の活躍から明らかに)女性がプレイできるスポーツなのに対し、ラグビーは男性に独占されたスポーツだということだ。男性一人と女性二人の非常に調和した構図のなかに、場違いな男性性が挿入されているともいえよう。

ディアギレフは、ドビュッシーに宛てた手紙のなかで『遊戯』の構想を次のように説明している。

[…] 三人ともたっぷりとポワント技法を使うのだそうです。これは極秘です。男性が爪先立ちで踊るというのは前代未聞です。彼が史上最初になるわけです。きっときれいだと思います。彼はこのバレエ全体を、最初から最後まで、『薔薇の精』と同じように考えているようです。三人がまったく同じスタイルで踊り、できるかぎり区別がつかないようにするそうです³⁹⁾。

ニジンスキーは『薔薇の精』で、全身に薔薇の花飾りを縫い付けた衣装を身

に着け女性的な薔薇の精の役を踊ったが、『遊戯』においても性の境界を曖昧にすることがひとつのテーマとなっていた。伝統的なバレエにおいて、男性の役割と女性の役割は非常に明確に区別されているが、ニジンスキーは『遊戯』において、そうした性差をも葬り去ろうとしていた。とすると、男性性が意識的に弱められた『遊戯』に、バルビエはあえて男性的な要素を盛り込んだことになる。最先端に走りすぎることを嫌うバルビエなりのバランスの取り方だったのか、または男性的な要素を盛り込むことによって、中性的なダンサーと対比させようとしたのか。いずれにしてもバレエ作品をそのまま写すことに終始せず、換骨奪胎している。

3. おわりに

ニジンスキーとカルサーヴィナの二つの版画集において、バルビエはバレエ・リュスを着想源に、古代ギリシア趣味、コメディ・デラルテ、オリエンタリズム、シノワズリなどさまざまな意匠を試みた。そうしたバルビエの表現の幅は、後の作品でさらに発展させられる。古代ギリシア趣味は『ピリチスの歌』(1922年)、コメディ・デラルテの世界は『コメディの登場人物』(1922年)という工合に。

二つの版画集のなかで、『遊戯』は大胆にも、もとのバレエ作品とはまったく無関係の背景が組み合わされているのが特徴だ。バレエ『遊戯』の一場面から取った調和のとれたポーズ、スポーツやスポーツウェアのもつ現代的性、そこに当時リヴァイヴァルしていた漆工芸風の背景とラグビーボールを巧みに組み合わせることによって、版画集のなかでもとりわけモダンで諧謔味のある作品に昇華させている。

ファッション性と工芸的装飾性、アクチュアリティとエグゼティスム、洗練と諧謔、そしてそうした造形物が商業ベースの媒体をつうじて流通すること—こうした特徴が都市を舞台としたアール・デコのひとつの側面を形成している。

資料：4点の作品集の構成⁴⁰⁾

	演目	初演
1	『饗宴』の火の鳥	1909
2	アルミードの館	1909
3	クレオパトラ（同定できない がおそらく）	1909
4	レ・シルフィード	1909
5	シェエラザード	1910
6	シェエラザード	1910
7	シェエラザード	1910
8	カルナヴァル	1910
9	薔薇の精	1911
10	ナルシス	1911
11	ペトルーシュカ	1911
12	牧神の午後	1912

資料1：バルビエ『ニジンスキー版画集』
(1913)

	演目	初演
1	薔薇の精	1911
2	ナルシス	1911
3	クレオパトラ（同定できない がおそらく）	1909
4	火の鳥	1910
5	カルナヴァル	1910
6	ナルシス	1911
7	ジゼル	1910
8	タマール	1912
9	カルナヴァル	1910
10	遊戯	1913
11	サロメの悲劇	1913
12	サロメの悲劇	1913

資料2：バルビエ『カルサーヴィナ版画集』
(1914)

1	シェエラザード	1910
2	薔薇の精	1911
3	ペトルーシュカ	1911
4	青い神	1912
5	レ・シルフィード	1909
6	遊戯	1913
7	オリエンタル	1910
8	牧神の午後	1912
9	ダフニスとクロエ	1912
10	カルナヴァル	1910

資料3：モンテネグロ『ニジンスキー版画集』
(1913)

1	カルナヴァル	1910
2	ジゼル	1910
3	薔薇の精	1911
4	アルミードの館	1909
5	遊戯	1913
6	ペトリューシュカ	1911
7	牧神の午後	1912

資料4：ミュロック『ニジンスキー版画集』
(1913)

アール・デコのイラストレーター、ジョルジュ・バルビエの流儀

	演目	描かれているもの	初演
1	カルナヴァル	コロンビースとアルルカン	1910
2	カルナヴァル	アルルカン	1910
3	ポロヴェツ人の踊り	戦士	1909
4	アルミードの館	アルミードの婚約者	1909
5	シェエラザード	金の奴隷	1910
6	カルナヴァル	アルルカン 2 体	1910
7	シェラザード	一場面	1910
8	カルナヴァル	一場面	1910
9	火の鳥	火の鳥	1910
10	ベトルーシュカ	バレリーナとベトルーシュカ	1911
11	ポロヴェツ人の踊り	戦士隊長	1909
12	ポロヴェツ人の踊り	乙女	1909
13	牧神の午後	牧神	1912
14	薔薇の精	薔薇の精と少女	1911

資料 5：カイナー『ロシア・バレエ版画集』（1913）

図版



図 1



図 2



図 3

図1 ジョルジュ・バルビエ《遊戯》1914年（鹿島茂・編『バルビエコレクションⅢ ニジンスキー／カルサーヴィナ』リプロポート、1994年、p.53）

図2 ロベルト・モンテネグロ《遊戯》（『ディアギレフのバレエ・リュス』展カタログ、セゾン美術館ほか、1998年、p.295）

図3 ドロシー・ミュロック《遊戯》（同上、p.299）



図 4



図 5

図4 カルサーヴィナ、ニジンスキー、ショラー『遊戯』1913年

図5 ヴァランティヌス・グロス「パリ第8回ロシアシーズン（バレエ・オペラ）1913年」プログラム表紙



図 6



図 7



図 8

図 6 《シェエラザード》1913 年（鹿島茂・編『バルビエコレクションⅢ ニジンスキー／カルサーヴィナ』リプロポート、1994 年、p. 17）

図 7 《ナルシス》1914 年（同上、p. 37）

図 8 《ジゼル》1914 年（同上、p. 47）



図 9



図 10

図 9 《薔薇の精》1914 年（同上、p. 35）

図 10 《漆器趣味》（鹿島茂『鹿島茂コレクション 2 バルビエ×ラブルール アール・デコ、色彩と線描のイラストレーション』、求龍堂、2012 年、p. 68）



図 11



図 12

図 11 歌川広重《亀戸梅屋舗（名所江戸百景）》1857 年

図 12 歌川広重《播磨：舞子の濱（六十余州名所図会）》1853 年



図 13



図 14

図 13 『ヴォーグ』表紙、1907 年 8 月

図 14 『ヴォーグ』表紙、1927 年 6 月

注

- 1) 日本では鹿島茂氏のコレクションがよく知られており、展覧会で紹介されている。「鹿島茂コレクション 2 バルビエ×ラブルール アール・デコ、色彩と線描のイラストレーション」展、練馬区美術館、2012年4月8日～6月3日。同カタログ、求龍堂、2012年。また画集も複数出版されている。
- 2) *George Barbier*, coll. Les artistes du livre, sous la direction de Marcel Voltaire, étude critique de Jean-Louis Vaudoyer, précédé d'une lettre préface en vers par Henri de Régnier, Paris, Henri Babou, 1929.
- 3) Edith A. Standen, "Instruments for Agitating the Air," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, n.s., 23, no.7 (March 1965), p. 257 ; Jared Goss, *French Art Deco*, The Metropolitan Museum of Art, Distributed by Yale University Press, p. 28.
- 4) Barbara Marttorelli, ed., *George Barbier. The birth of Art Deco*, Venezia: Marsilio Editori, 2008. Exhibition catalogue: Venice, Museo Fortuny, 30 August 2008–5 January 2009.
- 5) *Idem*, p. 50.
- 6) *Catalogue de l'exposition George Barbier*. Préface de M. Pierre Louÿs, Paris: La Belle Édition, 1911.
- 7) 実際にバルビエが『ビリチスの歌』の挿絵に着手するのは1914年のことで、戦争を挟んで出版されたのが1922年だった。
- 8) 海野弘『優美と幻想のイラストレーター ジョルジュ・バルビエ』パイ・インターナショナル、2011年。
- 9) Les belles du moment に分類されている作品は全部で15点、Shéhérazade が11点である。
- 10) George Barbier, *Dessins sur les danses de Vaslav Nijinsky*, glose de Francis de Miomandre, La Belle Édition, Paris: 1913. (限定340部)／英語版: Designs on the Dances of Vaslav Nijinsky, translated from the French by C.W. Beaumont, London: C.W. Beaumont & Co., 1913. George Barbier et Jean-Louis Vaudoyer, *Album dédié à Tamar Karsavina*, Collections Pierre Corrad, Paris, 1914. (限定512部) 鹿島茂氏所蔵の原書をもとに、ニジンスキーとカルサーヴィナのアルバムを二つ合わせた複製画集が出版されている。鹿島茂(編)『バルビエ・コレクションⅢ ニジンスキー／カルサーヴィナ』リプロポート、1994年。
- 11) ジュリアーノ・エルコリ『アール・デコのポショワール』同朋舎、1992年、pp. 8–9.
- 12) Tamar Karsavina, *Les souvenirs de Karsavina, Ballets Russes*, traduction de Denyse Clairouin, avant-propos de Jean-Louis Vaudoyer, Coll. « Choses Vues », Paris ; Librairie Plon, 1934, p. viii. 日本語訳は引用者による。邦訳: 東野雅子(訳)『劇場通り』新書館、1993年。ただし英語の原書からの翻訳なので、フランス語版のヴォードワイエによる序文は当然掲載されていない。
- 13) *op. cit.*, p. vi.
- 14) Robert Montenegro, *Vaslav Nijinsky, an Artistic Interpretation of his work in black, white and gold*, with a note of introduction by C.W. Beaumont, London: C.W.

- Beaumont and Company Fine Art Publishers, 1913. リトグラフ 10 点組。各 38 x28.5 cm.
- 15) Ludwig Kainer, *Ballet Russe*, Leipzig Kurt Wolff Éditeur, 1913. リトグラフ 14 点組。各 51 x36.5 cm.
 - 16) Dorothy Mullock, *Seven Wood Cuts of Nijinsky*, 1913. 木版画 7 点組。各 41.5 × 29.0 cm.
 - 17) シェング・スヘイエーン『ディアギレフ 芸術に捧げた生涯』鈴木晶（訳）みすず書房、2012 年、p. 20.
 - 18) ニジンスキーからストラヴィンスキーへの手紙、1913 年 12 月 9 日付。シェング・スヘイエーン『ディアギレフ 芸術に捧げた生涯』鈴木晶（訳）みすず書房、2012 年、p. 280.
 - 19) 鈴木晶『ニジンスキー 神の道化』新書館 1998 年、pp. 310-311.
 - 20) 芳賀直子『バレエ・リュス その魅力のすべて』国書刊行会、2009 年、p. 204.
 - 21) もともと男性の衣装はパカンがデザインした「黒いベルベットで縁取られ、緑のズボン釣りのついた、白いショートパンツ」であった。出来上がりを見たディアギレフが反対し、バクストと口論の末、市販のテニスウェアを買うことになった。バクストのデザインしたシャツとネクタイはそのまま使われた。シェング・スヘイエーン、2012 年、pp. 264-265.
 - 22) 同上
 - 23) 同上、pp. 256-257.
 - 24) ディアギレフはフランスの最近の芸術運動への関心が高く、『芸術世界』の最後の号号では、ゴーギャン、セリュジエ、トゥールーズ＝ロートレック、セザンヌ、マティス、ヴァン・ゴッホの作品をロシアに初めて紹介した。スヘイエーン、2012 年、p. 143. またディアギレフが組織した最初のパリでのロシアシーズン（Saison russe）は、ロシアの前衛絵画を紹介する展覧会で、サロン・ドートンヌの一環として開催された。
 - 25) 本を贈られた時期ははっきりしないが『遊戯』上演の頃と考えられる。タマラは次のように回想している。「実際の上演は 1913 年、時はまさに未来派の全盛期だったのです。いま思うと残念な話ですが、なにぶんまだ考えの狭かった私は、せっかくマリネッティから贈られた本をビリビリに破いてしまいました。親切な贈り物、それも私に宛てた素晴らしい小恋歌が見返しに記された私だけの本だったというのに…。この本には小説自体が始まる前に、まずマリネッティとその弟子たちのマニフェストが載っています。」タマラ・カルサーヴィナ『劇場通り』東野雅子（訳）新書館、1993 年、p. 270.
 - 26) 同上、pp. 270-271.
 - 27) 鈴木、1998 年、pp. 211-212.
 - 28) スヘイエーン、2012 年、p. 265.
 - 29) カイナーの『バレエ・リュス版画集』は、衣装をつけたダンサー、または舞台全景を素早い筆致でとらえたリトグラフ集であるが、『遊戯』は扱っていない。
 - 30) ミリセント・ホドソンによって復元された舞台にはテニスのネットは存在しないのだが、ニジンスカが描いた「ニジンスキーの印象／遊戯」（鈴木晶、1998 年、p. 215）にはラケットを持ったダンサーの手前にネットが描かれている。後述のヴァランティース・グロスのスケッチにはネットは描かれていない。

- 31) 鈴木晶、1998 年、p. 191. その後、エリック・サティ、ジャン・コクトーらと知り合い、バレエ・リュスを取り巻く文化人のサークルに加わった。1919 年には、サティとコクトー立ち会いのもと、ヴィクトル・ユゴの曾孫ジャン・ユゴーと結婚した。
- 32) 鈴木晶、1998 年、pp. 250-251.
- 33) *Comœdia illustré, Huitième saison russe (Ballets-Opéras) à Paris, 1913. Réédition : Collection des plus beaux numeros de Comœdia illustré des programmes consacrés aux Ballets & Galas russes depuis le début à Paris 1909-1921*, Paris: M. de Brunoff Éditeur, 1922.
- 34) *Collection des plus beaux numeros de Comœdia illustré des programmes consacrés aux Ballets & Galas russes depuis le début à Paris 1909-1921*, Paris: M. de Brunoff Éditeur, 1922. Maurice & Jacques de Brunoff による Note des éditeurs より。
- 35) 海野弘（解説・監修）『優美と幻想のイラストレーター ジョルジュ・バルビエ』パイ・インターナショナル、2011 年、p. 246.
- 36) Jared Goss, *French Art Deco*, The Metropolitan Museum of Art, Distributed by Yale University Press, 2014, p. 73.
- 37) Marttorelli, 2008, p. 33.
- 38) スヘイエン、2012 年、p. 265.
- 39) 1912 年 7 月 18 日付けのディアギレフからドビュッシーへの手紙。スヘイエン、2012 年、p. 257.
- 40) 描かれた作品と対応するバレエ作品の同定には以下のものを参照した。鹿島茂（編）『バルビエ・コレクションⅢ ニジンスキー／カルサーヴィナ』リプロボート、1994 年／『ディアギレフのバレエ・リュス』展カタログ、セゾン美術館ほか、1998 年／舞台芸術の世界～ディアギレフのロシアバレエと舞台デザイン～』展カタログ、東京都庭園美術館ほか、2007 年／Barbara Marttorelli, edited by, *George Barbier. The birth of Art Deco*, Venezia: Marsilio Editori, 2008. Exhibition catalogue: Venice, Museo Fortuny, 30 August 2008-5 January 2009.
- 41) 『オリエンタル』の「若者」であるという説もある。（セゾン美術館ほかカタログ、p.293／東京都庭園美術館ほかカタログ、p. 55）
- 42) 『饗宴』の火の鳥とする説（セゾン美術館ほかカタログ、p. 292／東京都庭園美術館ほかカタログ、p. 54）、『ジゼル』とする説（Marttorelli, 2009, *op. cit.*, pp. 66-67）がある。黒という色彩の点では『ジゼル』のアルブレヒトの衣装に、頭に大きな羽飾りがついているという点では『アルミードの館』の奴隷の衣装に似ているが、いずれとも異なっている。「バルビエはプロワのオリジナルのコスチューム・デザインを無視して、自分の好きなコスチュームを着せている。」という説もある（海野弘『優美と幻想のイラストレーター ジョルジュ・バルビエ』パイ・インターナショナル、2011 年、p. 229）。バルビエは 1913 年から舞台衣装のデザインも手がけているため、自分でデザインしたコスチュームで描くというのは十分考える。