

モードのジャポニスム

京都服飾文化研究財団チーフ・キュレーター 深井晃子

新しい血を注ぎ込んで強化していかない限り、我々はどうして活力を保ち続けていけようか。古今東西を問わず、芸術の、たとえ一片たりとも、我々が借りを負わなかった文明国があったであろうか。

19世紀末、「芸術の日本」の序論の中で、サミュエル・ビングはこう書いた^(註1)。

いつの時代にもその創造の源が様々なところから求められているモードの歴史の中で、西洋衣装を収集するという実証的な過程において、私たちがたびたび出会うことになったのは、そうした異国趣味の衣服の中の、見事なまでの日本のイメージだった。

19世紀オートクチュールの創始者ウォルトのすばらしいケープには、日本の兜が横向きに刺繍されていたし、夜会服の素材は、日本の帯地などのモチーフに、あるいは技術そのものに似ているのだった。1910年頃のコートは、それをマネキンに着装するとき、いわゆる抜き衣紋に着せなければシルエットは形作られなかった。さらに、収蔵庫に収納される1920年代のドレスは平面構成で、日本の箆笥に収納するような方法が取られるが、それは他の時代の立体的な西欧の服とはあまりにも異質ではないのか。マドレーヌ・ヴィオネのドレスに、恐らく誰も直截的に日本的なものを感じはしまい。しかし、それはまた、私たちに限りなく着物の平面性、構造を彷彿とさせるのであった。

19世紀後半、欧米に日本美術が及ぼした影響が広領域にわたることについて、近年の目覚ましい研究は次第にその全貌を明らかにしている。モードにもジャポニスムは起こった。服装史研究の上では、このこと自体は既知の事実であったのだが、その過程、他ジャンルとの関連はなどとなると、必ずしも正確に把握されているとはいえなかった。モードに起こったジャポニスムは、西欧の美術におけるそれよりもその時期を幾分後へずらしながら、モードを根本的に変化させる一要因ともなった程のエネルギーを持つものだったのではないか。このことを検証したいという思いにかられたのは、西洋衣装を日本で研究する私たちとしてみれば、ごく自然の成り行きであった。

モードにおけるジャポニスムは、衣服が持つ特質、すなわち時代的表象性、立体という

造形的特質からの側面、着装という美学的意味、さらには産業との関わりなど、多様な側面を絡み合わせながら、興味深い展開過程をたどっていった。

ジャポニスム前史——ヤボンセ・ロッケン

ジャポニスムの語が使われるようになるのは、19世紀後半とされる^(註2)。しかし、それよりも前、既に着物はオランダに渡り、男性用の室内着として、人気を得ていた。

長い間、海外への門を閉ざしていた日本は、日本に対しての興味が高まっていく19世紀半ば、1854年、江戸幕府によりヨーロッパに対しての門を開いた。しかし、1639年以来、ほぼ200年の鎖国の間も海外との文化的交流はなされていた。正式なルートとして、日本との貿易を許されていたオランダを経由して、長崎の商館から日本品はヨーロッパに流れていた。

長崎に置かれたオランダ東インド会社の商館には江戸参府が義務付けられた。商館長付きの医者ケンペルはその著書『日本誌』に、1691年の將軍綱吉に拝謁する江戸参府の道中を生き生きと描写している^(註3)。商館長は將軍へ珍しい献上品を携え、將軍はその返礼として、商館長に〈將軍のガウン〉と呼ばれた見事な真綿入りの着物を下賜した。着物は、使節団の部下には幕府高官から贈られた。この着物はゆったりとした着心地のよい形、綿入れ、豪華な生地の魅力とともに、当時流行していた異国趣味とあいまって、オランダでヤボンセ・ロッケン（日本の室内着）として珍重されたのである^(註4)。アムステルダム、ハーグなどの美術館に現存するヤボンセ・ロッケンは、江戸時代の夜着とその柄、裁断、綿入れ法などにおいて類似している。

商館が拝領した着物の数は、1692年では123枚を数えるが^(註5)、ヤボンセ・ロッケンへの高まる需要のために、東インド会社は当時手描き、型染めの染色技術のあったインドのコロマンデル地方でヨーロッパ市場向けに、着物風の室内着〈ヤボンセ・ロッケン〉を生産したのである。こうして純粋の日本製でなくてもオランダではヤボンセ・ロッケンと呼ばれることになる。この流行は他のヨーロッパ諸国でも見られ、イギリスでバニヤン（インド商人）、フランスでアンディエンヌ（インド更紗の室内着）と呼ばれる室内着は、インドでの生産を示唆している。

ジャポニスムの展開——西欧に知られる着物

18世紀まで中国と区別されないままだった日本が、次第に欧米の眼差しの中にとらえられるようになるのは、日本に関わる出版物がヨーロッパで発行される19世紀初めであった。日本品も欧米で売り立てられるようになり、それらの入手も可能になっていく。しかし、

日本がより広く認識されるのは、19世紀の中頃から欧米で盛んに行われるようになる万国博覧会だった。万博により、日本、そして他の国々も、秘密のベールをはがされて、ヨーロッパの人々は初めて、地球上に実在しているものを知ることになる。こうした背景にあったのは、19世紀の交通、通信技術、印刷技術の発達によって、異質の文化を知るものが大量にヨーロッパに流れ込んだことだった。この時、いろいろなものを一定のルールで秩序づけて、一堂に並べて見せたのが万博だった。こうして、ようやく鎖国を続けていくことの困難さに直面していた日本も、欧米世界にはっきりと認識されていった。

日本への興味は、1860年ごろになると、複数の日本品を売る店がパリあるいはロンドンなどに現われ^(註6)、次第に高まっていった。そこは、画家、美術関係者たち、ホイッスラー、マネ、モネ、ゴッコン、といった人たちの溜り場と言った観を呈したのであり、日本の品々は彼等を虜にしていく。

画家たちは、異国趣味のオブジェとして作品の中に日本品をちりばめる。着物もそうしたものの一つであり、ホイッスラーの《金屏風》《陶磁の国のプリンセス》(共に1864年 フリア美術館蔵)、《バルコニー》(1867-70年 フリア美術館蔵)には、黒い着物、鶺鴒色の打掛けのような着物、恐らく絞りでないかと思う帯が共通して使われている。ホイッスラーは何点かの着物を自分で所有していた、そして、それを組み合わせて描いていたのだろう。『ゴッコンの日記』には、このパリとロンドンで活躍したアメリカ人画家が、画家たちの人気の場所だった日本品を売る店「ポルト・シノワーズ」へ行き、たびたび日本品を買い、そのため、他の人達の^{ひしやく}輦轡を買っていたことが記されている^(註7)。

1876年のモネの「ラ・ジャポネーズ」の着物は、鮮やかな色彩で、豪華な刺繍が技術とともに的確にとらえられている。この着物は、モネ自身が言うように^(註8)、またそのデザインが示しているように役者の着物であろう。18世紀、レースの編み目の特徴を描きわけたのはF・ブーシェだったが、モネは、金糸を赤い糸でとめる日本の刺繍法を鋭く見抜き描写している。

絵画の中に現れるようになった日本は、1867年のパリ万博の年には、モード誌にも登場することとなる。「ジュルナル・デ・ドウモアゼル」誌には、日本風と称する服のイラストが掲載された^(註9)。また、「プチ・クリエ・デ・ダム」誌にユージェニー皇后が買い上げた^(註10)とある〈日本の絹の服〉^(註10)は、あるいは日本の着物であったかもしれない。68年頃からは、小袖地あるいは小袖でつくられた流行の形をしたドレスやヴィジットが現れた。エミール・ゾラは60年代、日本の傘がパリのデパートで売られていたと書いている^(註11)。

kimono

着物は19世紀の中ごろになると、新たなかたちで、すなわち室内着として知られるようになる。フランスでの初見は1876年とされる「kimono」の語は^(註12)、欧米で一般的に室内着の意味を持つ。画家たちが着物を絵の中に取り上げ、女性たちがドレスに縫いかえたのに続いて、1880年代になると社会的制約の緩やかな室内着として女性に着用されていた。

肖像画にその才能を発揮するようになったルノワールの1882年の《エリオ夫人》(ハンブルク美術館蔵)は、ゆったりと椅子にかけられるルーブル百貨店の大株主オーギュスト・エリオ氏夫人が、古典へと傾斜し始めたルノワールの筆によって入念に描写されている。夫人は着物をドレスの上に着ている。そしてウエストにドレスと同色、したがって着物とは別素材のベルトを締めている。白地に藤、水紋様などの紋様がオレンジ(朱)、ブルー(群青)、グリーン、金などの色彩で浮かびあがっている。着物の柄は簡潔な筆使いながらはっきりと捉えられ、また、着物の直線的な衿と、袂と思われるゆったりとした袖が認められる。これは江戸後期の武家階級の小袖で、武家の染織が御殿風という一つのスタイルに定型化した江戸後期、武家女性の正装とされた綸子の地に季節の草花(菊、藤、桜、梅、あやめ等)と幾何学的な立涌、流水紋、あるいは卍繋ぎなどが組み合わせられることが多い〈きまりもの〉であった。その明快な豪華さが欧米で好まれたことは、絵画ばかりではなく、欧米の多くの美術館の収蔵品や現存する類型の小袖から作り直されたドレスなどから推測されよう。

「エリオ夫人」で彼女の着装は、打合せを深く重ねず、ウエストまで開け、ベルトで固定した、西欧風の着こなし方である。つまり、この頃着物は既に室内用の衣装として用いられていたことを、この絵は示しているのであり、それまでのように日本趣味のオブジェとしてではなく、流行の室内着として着物が着られている例として、極めて興味深い。同じ頃、1885年、モーパッサンの『ベラミ』の中でド・マレル夫人は「バラ色の絹地に金糸の風景や青い花や白い鳥をししゅうした、日本風の化粧着をきて」いた^(註13)。

ここで日本風の化粧着とされているものを着物とは断定することはできないが、興味深い記述ではある。西欧社会で、実際に着物を着ることが試みられ、そしてそれが容認されたのは、社会的な制約が届かない室内、あるいは仮装の舞踏会などの場においてであった。万博でちらりと垣間見たことのあるような異国の衣服は、欧米の画家たちによって画面に登場し、舞台上で日本物が演じられるとき、登場人物によって着られていた。こうして当時の流行のジャポニスムという流行に関わる衣服〈キモノ〉に、異国趣味と同時に緩やかさ、開放性を見て取った当時の欧米の女性たちは、室内着として着物を採り入れるようになっていく。

女性雑誌の中に、1880年代から、japanese matineeとして、広袖のような袖の付いた化粧用部屋着のような物^(註14)、日本の絹地を使ったロンドンのリバティー商会のドレッシング・ガウンなど、室内着に関わりながら〈日本〉という語がしばしば登場し、1900年前後からは、〈キモノ〉という言葉が使われる^(註15)。

これに拍車をかけたのは、19世紀末の重要な娯楽の一つ、オペラであり、演劇であった。そこに初めて日本的な衣装のデザインが見られたのは、1870年パリのゲーテ座であったようだが、以後次々に日本を題材にした演劇やオペラが上演された。大掛かりで本格的な日本風衣装が登場する「ミカド」がロンドンで上演されたのは1885年だった。パリでも「微笑み売り 日本芝居」1888年、「夢」1890年、「お菊さん」1893年、「ゲイシャ」1896年、などで日本風の衣装が着られ、人気女優レジャーヌは1900年「マ・カマラッド」で、キモノを着た。こうして「理解するにも、我々の衣服とは全く異なった衣服——」^(註16)とピエール・ロチが見た日本のローブ（キモノ、キモノ風のものは、次第に知られるようになっていた。

1900年、パリ万博のさなか、川上貞奴が公演した。彼女は、夫、川上音二郎が率いる一座とともに、1899年に日本を出発し、アメリカ、イギリスを回り、1900年パリのロイ・フラー劇場で公演し大当たりをとった。出し物自体は、娘道成寺と腹切りの場面を組み合わせたような他愛もないものだったが、その中でパリの注目を集めたのが、貞奴の美しさと、彼女が着こなす着物姿だった。彼女は葎町の元芸者だったから、着物の巧みな着こなしは想像に難くないが、その着物姿はパリでセンセーションを呼び、ピカソは貞奴のスケッチを残し、ロダン、モロー、クレー、ナダール、ジッド、ジュール・ルナール他多くの芸術家たちに彼女と、そして着物とは強い印象を与えたのである。

演劇誌「ル・テートル」で1900年10月号の表紙を貞奴が飾った。パリの人気者となった貞奴にあやかって〈キモノ・サダヤッコ〉を売り出したのは、オペラ通り41番地の〈オー・ミカド〉だった。この店は1903年頃から「フェミナ」誌に毎号〈キモノ・サダヤッコ〉の広告を出している。1905年頃からは、「フィガロ・モード」誌が、オスマン通り95番地にあったババーニ店の〈ローブ・ジャポネーズ〉の広告をたびたび掲載している。それは日本の着物風の室内着、または長襦袢とっていいようなものだったが、これを上流婦人が着ている写真によって、最も新しいエレガントな部屋着として紹介し、おしゃれな女性には〈ババーニのローブ・ジャポネーズ〉が心須というような巧みな広告だった。

日本からの絹の輸出策として、製品化された絹、すなわち絹製室内着も欧米に輸出された。横浜の絹輸出は、開港の頃から始まったが、1873年にウィーン万博が行われ、このときに明治政府の命を受けて横浜の絹商人であった椎野正兵衛がウィーンに赴いた。その任

は、絹を付加価値の高い製品として欧米に輸出するための市場調査であった。彼は、商品の一つとして、ガウンを絹で作って売り出すことを考え、欧米の流行の服型をした日本製室内着は「ジャパニーズ・ガウン」と呼ばれ、モード雑誌の広告にしばしば登場するようになる。1880～90年代に輸出された日本製室内着は、羽二重の綿入れキルティングで小菊とスズメといったモチーフの日本刺繍が施された類型的なものである。この手のものは1900年代、ロンドンのリバティー商会やパリのババーニによって大いに宣伝され、人気を得ていた。アメリカでは、シアーズローバックのカタログに〈kimono〉が現われた^(註17)。

こうした経緯は、現在欧米で"kimono"の語が、第一義として本来の日本の衣服、着物、また『ラルース』のように「柔道着、空手家の着物、衣服」のことを意味するが、第二義、そしてこれこそ一般的に浸透している「着物を思わせる一種のペニョワール、室内着を、キモノという」用法を生んだ。

さらに第三の用法としては、「キモノ袖」というような使い方も現在広く定着している。着物の袖付けのように直線的で、袖下がかなり低い、欧米の袖付とは異なる裁断のものを、キモノ袖という。この直接にモードに関わる用法は後述するように20世紀初め頃から定着した^(註18)。ジャポニスムは、19世紀末のモードの上に本格的に積極的に、すなわちモードという社会的に是認された服飾流行の上に表われ、新たな展開を見せていくことになる。

日本風文様の登場

19世紀後半ヨーロッパで広いジャンルに高まった新しい動き〈ジャポニスム〉を、デザイナーたちも見逃すはずはなかった。モードでは、日本趣味的なもの、あるいは着物のイメージはまず、染織デザインの文様の上に表われた。パリ・オートクチュールの素材供給地リヨンのテキスタイル・デザインには、1880年代からこの傾向が顕著になり、1920年代まで続いている。このことは、パリを通じて、日本的なものが欧米の流行として広がっていったことを意味する。

15世紀以来、絹織物の生産地として知られるリヨンは、19世紀後半、オートクチュールという新しいシステムを確立させていたパリ・モードの素材の重要な供給地であった。しかし、1880年代経済恐慌に見舞われ、そこから立ち直るために、産業とデザイン振興を目的としていた万博への参加は経済的、芸術的意味で必然のことであった。

リヨンの絹織物業者は、競って万博へ自信作を出品した。このとき、折からの日本熱は文様として、そしてそれを表現する技法として、この時の作品に表われている。

19世紀後半、パリにオートクチュールの基礎を築いたデザイナー、ウォルトもジャポニスムに目を向けていた一人だった。ウォルトの作品には、1880年代末から日本風文様の刺

繻、ドレスの装飾構図のアシメトリー性、日本的影響のみえるリヨンの生地で製作した衣装、さらには、着物には日常的に行なわれる〈絵羽〉、すなわち服を画面に見立てデザインを置くという考えなどが見られ、彼は明らかに当時流行のジャポニズムに関心を持っていた。アシメトリー性は日本美術、そして着物の特徴であり、明快な非対称のウォルトのドレスは、このドレス以前に非対称のモチーフの置き方は KCI 収蔵のドレスの調査からはほとんど見当たらず、極めて興味深い例である。江戸時代、ファッションブックの役目を果たした着物の雛形本は、ほぼアシメトリーの構図を取っているがこのような雛形本は欧米に多数渡っていた。

1890 年以降、リヨン製テキスタイルの文様として、菊、流水文、花鳥文、波にツバメ、稲科植物などが頻繁に登場するが、それは明らかに植物、動物への視線の変化であった。中でも頻繁に使われた菊は、1887 年に書かれたロチの『お菊さん』の成功とともに、日本、皇室の象徴として広く知られた。以後 1920 年代まで日本というイメージのモチーフとして極めて頻繁にモードに登場する。

こうした日本の文様を表現したテキスタイルのデザイン源となったのは、リヨン歴史染織美術館の収蔵品に見られるように^(註19)、着物や帯、袷裯生地など、直接の染織品であることが多いのは、染織デザインの実現が技術と無関係ではないという点からすれば、当然だといわなければならない。

また、1860 年代という早い時期から、フランスのプリント産地ミユルーズに日本の型紙に見られる小紋風プリントが見つかる。オートクチュール——リヨンという線上ではなく、より日常的なレベルでは使いやすい小紋が、世紀末に周辺諸国に広がっていた。

以上見たのは、服の形は西欧従来の形におき、モチーフを導入し、絹織物、あるいは型染めなど、それを実現する技術的な受容に日本の影響が見られたという事実であった。

フォルム——20 世紀への変化

しかし、モードにおけるジャポニズムはさらに次の段階へと発展を見せるのだが、ここで 19 世紀後半のモードの動きについて、振り返ってみる必要がある。プルーストが批判を込めながらも饒舌に描写し、あるいはスーラが《ポーズする女性たち》(1886 年 バーンズ財団美術館蔵)で、着衣と裸体を対比させながら解き明かすように、当時モードはコルセットやバスル等の下着によって女性の本来の身体とかけ離れたフォルムを志向していた。こうした不自然に身体を歪曲する服を放棄しようとする動きが見られたのは、当然の成り行きであったといえよう。イギリスのラファエロ前派は古代ギリシア・ローマの理念を理想としたが、彼等はその絵画の中にも当時の流行の服ではなく、古代ギリシアやロー

マ、あるいは中世の、すなわち身体がコルセットで歪められず、自由である服を描いた。これに呼応し、建築家であり、デザイナーとしても知られていたE・ゴドウィン等が合理服運動を展開していく。リバティー商会は、日本品を扱う店としてロンドンに1875年創立され、当時の先進的なアーティストたちの溜り場であった。

また、他のヨーロッパ各地でクリムト、ヴァン・デ・ヴェルデらが、閉塞していたファッション・デザインの突破口を切り開こうと試みていた。しかし、そうした試みが広がりを見せていないのは、パリという場に登場するポワレを待たねばならなかったのである。しかし、20世紀はもう間近だった。変化を渴望していたモードはその概念を、内から大きく変えて行こうとしていた。

ポール・ポワレは、1903年頃から着物にヒントを得た服を創り始め、1906年には古代ギリシア風、あるいはディレクトワール風のドレスを提案し、ようやくモード自体が新しい方向の模索、すなわちコルセットから解放された服の方向へ動いていく。これにより、ウエストでなく肩に支点を置いた服という、新しい概念を実現していくのである。

肩で服を着る。すると布が肩からさらっと流れるように落ち、布が持つ自然のドレープを美しくしなやかに形作る。この概念に沿う古代ギリシアのキトンと同じように、着物も19世紀の締めつける西欧服に対して緩やかなものであった^(註20)。デザイン的にも出口を見失っていたウエストを支点にした構成のモードは、異なる発想源を模索していた。そこへ登場したのがキトンであり、着物であった。モードはそれまでの概念とは異なる服と出会った。

しかし、ギリシア的な影響を認めながらもなお、着物が同じくモードへの直接的な発想源となったことは、これまで考えられていた以上に重要な事実だと言わなくてはならないのは、ジャポニズムが広範な広がりを見せたという時代的背景である。また1907年の「レ・モード」誌で記者がいみじくも書いているように^(註21)、着物自身が、これまで既に知られていた緩やかな衣服キトンやカフタンなどにくらべて、初めての、というより全く新しいものだったことである。さらには、それまでの西洋の服装における装飾の過剰な付加に対して、日本の着物は衣服そのものの素材を重視し、アーティスティックな美しさを尊重していた。この点においても着物は新鮮であった。着物は異国趣味の想像源以上のものとして、20世紀モードの転換を大きく後押しした。

ポール・ポワレが、1903年キモノ風のコートを発表したのは、まだ、ウォルト店で働いていたときのことである。これは、1930年に書かれた彼の自伝で「黒のラシャ製の、大きくて四角なキモノで、黒サテンで縁取りしてあった。袖は大きく、中国のコートの袖のように刺繍で飾ってあった。」^(註22)とされている。現物は残っていないので想像する他はな

いが、現存する 1904 年に発表された「孔子コート」に近いものであったのではないだろうか。同じ 1903 年、ポワレは独立し、次々と日本的な作品を発表していく。ここで日本的と書いたが、前掲の自伝で彼が使っているキモノという語を見ても、日本と中国との違いを必ずしも正確に把握していたようには思えず、あるいはキモノの用法が一般に広義であったのか、いずれにしても東洋、広い意味で日本の影響を受けたものというほどである。しかし重要だったのは直線的な裁断、緩やかさを訴求しようとした点にある。そして 1906 年にはコルセットから解放されたシルエットのモードを提案。これはフランス革命の直後のコルセットを付けなかった時期を除いて、ルネッサンス以降ようやく第一次大戦を経て現実にコルセットが追放されたモードの一大転換を促すものであった。

こうした内在する変化への欲求は、いくつかの日本に関わる事柄、既ち演劇、浮世絵展などと結びつきながら、モードに具現化されていく。演劇界には日本ものがたびたびとり挙げられた。1907 年にはボードヴィル座で上演されたジュディット・ゴージェの「愛の姫君」、相前後してオペラ・コミックで「マダム・バタフライ」の上演、また同じ年、イギリスを本拠地として活躍したハナコ^(註 23) という日本人女優がパリの小劇場に出演し話題を集め、一種の日本旋風が演劇界に吹き荒れた。これら、演劇に関する記事は、女性雑誌の重要な記事の一つであった。

この 2 年前、1905 年にフランスと同盟国だったロシアに日露戦争で日本が勝利する。〈ル・ジャポン〉、あるいは〈ル・キモノ〉という言葉が、急速に一般の人々、そして女性の間で知られ、キモノのシルエット、キモノ袖、キモノの打合せ、お引きずり等が当時のモード雑誌に投影されていったのは、1907 年頃からだった。モードでは、ポワレのドレス、ベールのローブ・ド・ディネ、パキヤンのマントー・ジャポネ、などが次々に発表され、〈マンシュ・キモノ〉〈フォルム・ジャポネーズ〉〈ア・ラ・ジャポネーズ〉といった表現が、モード誌に極めて頻繁に現われ、ドレスには着されたきもの姿、ディテールが表現されている。モードにおいて〈日本〉は大きな流行となったと見るべきであり、「レ・モード」誌は、このことについて興味深い時評を掲載している。その部分を長いので要約してみよう。

「パリの（演劇の）舞台に侵入した日本によって、パリとパリの人々は〈黄禍〉に見舞われている。この魅力的な〈黄禍〉は、モードにも影響を与えている。まず、キモノ袖、そして前身頃の打合せ。これらが日本風すぎないかという心要などなく、今流行のエンパイア・シルエットによく合っるとてもパリ風だ。そして日本の刺繍。だが何と言ってもコート、このほとんど平なコートは、ゆったりとしていてしなやかに身

体を包む。……現在起こっているモードのジャポニスムは、非常に独創的なものだから、注目する必要がある。」^(註24)

1907年、貞奴は再びパリに研修のために4か月滞在した。「フェミナ」誌は貞奴にインタビューを行っていて、その記事の中で、着物について女性記者は詳細に観察し、賞賛している^(註25)。

その後、キモノはパリ・モードの中でさらに広がりを見せていったのである。1907年頃、モードには着装された着物のフォルム、ズルンとした抜き衣紋の着方が、表現されて行く。このとき着物といっても、浮世絵の中の打掛けであり、また〈見返り美人〉のポーズが、モード誌の中に頻繁に登場する。

少し脇道にそれるが、ここで19世紀後半の欧米の美術、とりわけフランスのそれに、多大な影響を及ぼした日本の浮世絵に注目してみたい。とくに浮世絵の中に見られる〈見返り美人〉のポーズである。菱川師宣の絵で印象的なこのポーズは、彼以降、美人画のステレオタイプなものの一つとなった。これは、美人そのものというより、美人が着る衣装を絵の主題とする構成に有効であった。衣装とそれを着る姿の魅力、すなわち装飾性は遺憾なく発揮されるからである。モネの《緑衣の女》(1866年 ブレーメン美術館蔵)、《ラ・ジャポネーズ》(1875年)は、従来の西欧絵画には必ずしも頻繁には見られないこの見返り美人とも思えるポーズを取っている。1860年代以降、クリノリンに続きバスルと、次第にスカート後部へデザインのポイントを置くようになったモードに、モネは浮世絵の見返り美人のポーズとの緊密な関係を見出していたのかもしれない。ゴッホは《ジャポネズリー、花魁》(1887年 国立フィンセント・ファン・ゴッホ美術館蔵)で「パリ・イリュストレ」誌1885年5月1日号に掲載された溪斎英泉の《雲龍打掛けの花魁》を模写したが、ナダールは1896年のウォルトのドレスを着る《グレフェール夫人像》のように見返り美人を思わせるポーズをした写真を残している。

1910年にバレエ・リュスのパリ公演が行なわれ、モードには東洋趣味が溢れていた。パリ装飾美術館の浮世絵展が行なわれたのは、1911年から数回にわたってだった。これは大きな反響を呼び、モードにもその影響が現れる。抜き衣紋、キモノ袖、コクーン・シェープといわれる繭型、ドレープなどゆったりとした裁断、また着物の打合せ、お引きずりといったディテールは、ルパップの浮世絵を思わせるようなイラストや当時のモード写真のうえに〈見返り美人〉のポーズとともに表現されるのである。

構造——平面構成への着目

第一次世界大戦後、モードには機能性が重要視され、現代への展開を見せていく。マドレーヌ・ヴィオネは、フリソデ、ジャポニカなどの名前をつけた作品を発表したばかりではなく、着物にインスピレーションを得て、緩みと平面性を特徴とする直線の裁断によって、立体的な身体に沿う服作りが可能であることを試みている。

1890年、パリの美術学校エコール・デ・ボザールで、開催された「日本美術展」Exposition des Maîtres Japonaisは、浮世絵のほか、様々な版画、絵本、絵画を展示し、大きな反響を巻き起こした。この時、ビング等とともに組織委員の一人だったエドモン・ド・ゴンクールEdmond de Goncourtの友人ジェルベール夫人のもとで、マドレーヌ・ヴィオネが働いていた。彼女にとっても、この日本の浮世絵の印象は強烈で、浮世絵の収集を始めた。後になって彼女は、裁断における画期的なアイデア“バイアス・カット”を発見するが、それを組み立てていく時の土台になった一つが、着物の直線的な裁断であった^(註26)。

彼女の1918-20年代初期の作品は、直線的な構成を見せ、オビやキモノの袖の効果をもつ。やがてそうした直線的な裁断からより自由に解き放たれて〈バイアス・カット〉へと行き着くが、そのときも恐らく、彼女は着物という異質な衣服が持っていた、自然の流れのままに遊ばせるという布使いを忘れることはなかったのではあるまいか。バイアスの布使いは布地が伸びるので身体に添い、美しいドレープを創りだす。それは着る人の動きにそって思いがけない流れを創り出すのだった。彼女の裁断技術によって、20世紀の衣服はさらに自由なデザインを発想し、展開させて行くことになる。

こうして固定的な形、凝った柄の織物、さらに夥しいフリル、レース、花、刺繍、タッセル、ビーズなどの装飾が特徴的な19世紀までの服から、身体自体の美しさ、そしてそれを布が包むという、新たな美の発展へと、モード・デザインは180度転回を遂げた。

私たちが砂の軌跡により海を見た禅寺の庭ではないかと一瞬イメージを重ね合わせてしまいそうになる、ヴィオネの波打つピンタックのドレスは、直線的な裁断が完璧に消化されいよいよ洗練された、紛れもない1920年代の服なのである。緩みのダーツという服の機能を装飾ともしながら、20世紀のファッション・デザインの極致を見せている。ここに緩みはヨーロッパ的に昇華し、女性のからだの形は完全に抽象化している。

この抽象化したシルエットに置かれたのは、ジャン・デュナンやアイリーン・グレイによって導入され、1920年代に流行の素材となっていた漆や蒔絵のデザインと質感だった。それはリヨンのテキスタイルによるオートクチュール作品に特徴的である。

しかし、1930年代になると、ヨーロッパはジャポニスム、ジャポン、キモノ、ゆるみなどから目をそらし日本的な影響は急激に影をひそめる。欧米の日本に対する視線の変化によるものだった。政治的な情勢も緊迫していた。19世紀後半以来ヨーロッパにとってあれ

ほど新鮮だった日本は、すでに多くの分野で吸収され、新鮮さを失っていた。モードも身体ラインを曖昧にしたまま、それでも成立する抽象的な形を西欧的コンテキストのうえに1920年代に完成させたのちに、再び身体を抽象化しない、身体ラインに忠実な、ウエストをアクセントづけるモードへ旋回していく。こうして緩やかさは、必然的に排除されていったのである。

ネオ・ジャポニスム——日本からの発信

再びモードの中で日本が強いインパクトを持つのは1970年代になってからであった。しかしそれは、もし「ジャポニスム」を19世紀後半に西欧の眼で捉えられた日本、と規定するならば、日本人の眼で捉え直された日本発信の服、いいかえれば日本人デザイナーによって発信された服だったのだから、あるいは新・ジャポニスムと呼ぶべき動きだったというべきかもしれない。

明治以降、洋服を受容した日本からモードの中心的世界に向かうこの方向は、1970年パリで高田賢三がデビューし注目され、顕著になっていく。既に1960年代に森英恵は、ニューヨークで欧米に認められるドレスを打ち出したが、パリでは70年代はじめ三宅一生、山本寛斎らも活動を開始した。パリでの日本人デザイナーの活躍になくはならなかったのは、1968年以降大きく揺れた1970年代というモードの状況だった。

それまで正統とされたオートクチュールに代って力強く発展しようとしていたプレタポルテの担い手として、これらのデザイナーは活動の場を求めた。高田賢三の服は時代の流れが向かっていた日常的、気取りのなさ（デコントラクテ）、日本の服という周縁性マルジナルのデザインを持つものだった。さらに彼の日本は、それまでのような風雅な日本ではなく、野良着のような普遍性をもつ労働着、日本の庶民的で日常的なものをイメージ源としていた。

三宅一生は74年、日本の服の基本概念とも言える一枚の布、平面の発想の服を発表した。一枚の布を身体に懸ける。余ったところは無理に切り取らずに、そのまま垂らしておく。それによって生れる〈間〉こそ、西欧の服とは根本的に対立するものであった。ダーツという西欧の衣服構成の基本から自由に離れた70年代のモードに特徴的となるレイヤード、オーバーサイズも高田賢三、三宅一生によって広がったといっても過言ではないだろう。80年代末から三宅一生は、プリーツの一連の作品で新たに、高い評価を受けている。プリーツという方法自体は古代から存在する発想にちがいないが、彼はそのプリーツの緩みをさらに発展させ、つまり通常とは逆の、服を裁断し縫製した後にプリーツをかけるという方法で、素材と形と機能とを有機的に絡み合わせた新しい服を創造した。それは日本の服の素材を重視するという伝統をしっかりと踏えた、また、現代の科学的技術の特長とする

日本の繊維産業にしっかりと立脚した創造物でもあったのだ。

この流れの上に、1980年代初め、さらに川久保玲と山本耀司がモードに強いインパクトを与えた。彼等は、ブルーノ・タウトが日本の伝統的な建築物に視たような材料と構造、無装飾性という、それまでのデザイナーたちとはまた違った日本の美の概念をモードとして体現したものだ。それはボロとも見える穴あきの、飾りを取り払った、換言すれば不完全性、意識的な欠落、したがって貧乏くささ、みすぼらしさを容認する、それまでのモードの概念を揺さぶるものだった。構成法から見ても西欧的理性を超えた、ダーツは無視され、均衡は破られた不可解な服だった。彼等には〈前衛的〉という形容詞が与えられ、当時のジョン・ガリアーノ、マルタン・マルジェラら若い世代のデザイナーたちに及ぼした影響は少なくない。

これら日本人デザイナーたちが作ったものは、確かにそれぞれに独自の日本の美意識を意識的あるいは無意識的に表現する服だった。しかし、それが世界をこれほどに刺激したのは、日本の独自のデザインであったからというだけではないだろう。それは、既に洋服対和服（民族服）という対立する概念を超えて、国境性別を超えて、あるいは、モードというシステムの枠外に存在する、これからの新しい服、未来的な服の一つをそこに提案したからではなかったのだろうか。

21 世紀へ

19世紀後半、ヨーロッパは日本と邂逅した。日本と、日本から発信された文化が他者の目にどのように受け止められ、受容されて行ったのか。モードでは、着物が日本的なオブジェとして捉えられ、そして室内着へと転用されていく。さらには日本の文様が技術的模倣とともに現れ、次に着物の造形性が受容されていった。それはコルセットからの解放を夢みていた19世紀末のモードが着物に見出した非西欧的な衣服構造だったのであり、1920年代の西欧服の構造へと見事に昇華されていった。そしてさらに、日本人デザイナーにより世界にむけて発信された日本の美学にもとづくファッション・デザインは20世紀後期に現代ファッションを少なからず刺激した。

20世紀のはじめと終りに、モードにおける、衣服と身体の関係性を捉え直すきっかけを与えた日本という非西欧的な概念。これこそ21世紀にも、新しい普遍性をもつ衣服デザインを創出する可能性をはらんでいるものの一つといえるのかもしれない。

モードを手掛かりに日本の本質とは何か、そして文化の相互性の一例を実証的に、論理的に検証したいという私たちの試みは、京都から出発した。それは図らずもパリでさらに広くの批評を得る機会を与えられ、東京で改めてその成果を問うという、願ってもない方

向へと進展した。しかし、私たちは、社会、経済、美学、デザイン、さらには技術などにわたる多面的な相貌をちらつかせるモードというジャンルにおけるジャポニスム現象の解説が、ジャポニスム研究の複合的なアプローチの一例としての興味深い、しかし手強い対象でもあることもなおさらに認識しなければならなかったのである。

〈註〉

1. LE JAPON ARTISTIQUE, Mai 1888. (創刊号)
2. LE GRAND ROBERT では、LITTRE, suppl 1 の 1876 年を初見としている。
3. エンゲルベルト・ケンペル著 (今井正訳) 『日本誌—日本の歴史と紀行』、全 2 巻 霞が関出版 1973 年
4. ビアンカ・M・デュ・モルチエは「ヤポンス・ロックン」(「ドレスタディ」21 号)、マルガレータ・ブルーキンク=ペーゼは「大流行した日本の礼服」(『模倣と靈感』, D'arts, Amsterdam, the Netherlands 1989 年)でそれぞれ述べている。
5. マルガレータ・ブルーキンク=ペーゼ 前掲論文 p.54
6. 1860 年頃になると日本製品を販売する店が現れるようになる。ゴンクール兄弟、ホイッスラー、ファンタン=ラトゥールらが集まったというパリの「ポルト・シノワーズ」(プイリエットが経営し、1826-86 年まで 36 rue Vivienne にあったが、その後移店した)、「オー・セレスト・アンピール」(「ポルト・シノワーズ」の前の経営者、J・G・ウーサーの経営で、1870 年まで存在)、「ランピール・セレスト」(ドウセル経営で 1856 年には既に存在していた)、「E・ドゥゾワ」(1863-88 年、220 rue de Rivoli) 他、そしてロンドンの「ファーマー&ロジャース」などがそれだった。「ファーマー&ロジャース」は当時ロンドンでよく知られた店で、1862 年に行われたロンドン万博を機に、東洋部門が設立され、日本の品が売られた。1871 年、後に美術雑誌『芸術の日本』を刊行する(1888-91)ピングの店が開店した。ロンドンに現在も続いている「リパティエ商会」の前身「イースト・インディア・ハウス」は 1875 年に開店し、この店も日本品販売の拠点として知られた。
7. Edmond et Jours de Goncourt, JOURNAL DE GONCOURT, jeudi le II Août 1892.
8. 『ジャポニスム』展図録 p.134 にはモネ自身がフィリップ・ビュルティにあてた手紙の中で〈日本の役者の衣装〉を描いたとしている。
9. JOURNAL DES DEMOISELLES, Octobre 1867.
Quatrième toilette—Sortie de bal Japonais, en cachemire blanc doublée de satin ponceau et ornée d'une broderie au passe ponceau et or, effilé en soie perlée.
10. PETIT COURIER DES DAMES, 1^{er} Juin 1867.
Les robes des foulards japonais de la Malle des Indes dont nous avons signalé la beauté du tissu et la nouveauté de fabrication, viennent d'obtenir un tripomphe éclatant par le choix de plusieurs robes que vient de faire S. M. l'Impératrice.
Le foulard choisi par Sa Majesté, est vraiment d'une beauté rare.
11. Emile Zola, AU BONHEUR DES DAMES, Gallimard, Paris, p.265.
12. 前掲註 5
13. Guy de Maupassant, BEL-AMI, Gallimard, Paris, p.104.

"M^{me} de Marelle entra en courant, étue d'un peignoir japonais en soie rose où étalent brodés des paysages d'or, des fleurs bleuse et des oiseaux blancs..."

14. HARPER'S BAZAAR, 1880.

15. LA MODE PRATIQUE, Août 1898 には、日本の女性の身だしなみ、身繕い、入浴の方法、髪の手入れ、化粧法、下着と着物の着装についての記事が載っている。江戸時代の女性についての描写である。使われている絵も、春信、北斎など『芸術の日本』に使われたそのままのもの。この記事の中に「kimono」と「obi」という言葉が、その説明と共に記述されている。これが女性誌における「キモノ」と「オビ」の初見ではないにしても、古いものであるように思える。

16. Pierre Loti, MADAME CHRYSANTHEME, Pardes Puiseaux, Paris, p.185.

17. 1902 年の EDITION OF THE SEARS ROEBUCK CATALOGUE no.111 では、腰丈の緩やかな、打合せに幾分着物風の感じがするジャケットをキモノと呼んでいる。

18. Valérie Guillaume, "Remarques sur la manche japonaise ou l'emmanchure kimono", JAPONISME ET MODE, Paris Musée, Paris 1996.

19. 1862 年、レイボーより寄贈された 464 点以来、シーボルト、林忠正らの売立てから購入されている。深井晃子、周防珠実「19 世紀後半、ヨーロッパに起こったジャポニズムと呼ばれる動きの中で——モードに現れた〈日本〉の影響について」『第一期ファッション研究助成成果報告書』1993 年 (財)日本ファッション協会

20. ピエール・ロチは頻繁に着物を描写しているが、着物に対する彼の観察が要約されている次の部分は、西欧の着物に対する定型の一つであろう。

「私はそれらを見るのがとても心地よかった。とりわけ彼女たちが着ている服（着物）の多すぎるほどの寛やかさ。袖はとても大きくて、彼女たちには背中も肩もないと言ってもいいほどだった。服（着物）は小さなマリオネットの肉付きのない身体に着せられて漂っているように、彼女たちの華奢な身体は、このたっぷりとした着物のなかに消え入ってしまった」

MADAME CHRYSANTHEME XLIX 15 Sept. 深井訳

21. LES MODES, Mars 1907.

22. Paul Poiret, EN HABILLANT L'EPOQUE, Bernard Grasset, Paris, 1896, (初版は 1930) p.49.

23. 森鷗外は、1910 年の小説『花子』で彼女を題材として採りあげた。

24. LES MODES, Mars 1907.

25. FEMINA, 1^{er} Novembre 1907.

26. ベティ・カークはその著書『Vionnet』求龍堂 1991 年の中で、このことを指摘している。

(所収：『モードのジャポニズム』展 [東京展] 図録)