

複数個の表象としてのコムデギャルソン

——初期コレクションの「衝撃」神話を脱して——

安城 寿子*

COMME des GARÇONS comme la représentation qui n'est pas une :

à l'écart de son mythe

ANJO Hissako

résumé

COMME des GARÇONS de Rei KAWAKUBO et sa création sont appréciés comme avant-garde de mode s'accompagnant d'une seule image artistique ou choquante : On dit qu'elle ne cesse pas de confronter sa création à toutes les préoccupations esthétiques ou morales et étonner les spectateurs et les journalistes depuis ses vêtements détruits des années 1980. Mais la styliste et son travail sont-ils toujours représentés sous cette forme? Il nous faut remarquer que la représentation changera selon le sujet représentant et avec le temps. En effet nous voyons leurs représentations variables à travers l'analyse des documents des années 1970-80. Vers la fin des années 1970 c'est-à-dire avant son début à Paris, ses collections étaient recommandées dans les revues japonaises non pas comme expression de l'idée originale mais comme habits de bonne qualité, simples et confortables. Pourtant un peu plus tard, les journalistes français ont traduit ses premières collections par manifestation de l'esthétique traditionnelle japonaise, tandis que Kawakubo agissait elle-même tout comme une styliste qui ne prend sa source dans rien de concret, y compris le folklore. Et c'est après avoir fait ses premiers pas à Paris que Kawakubo s'est fait "déléguée de la mode tokyoïte" puis ses collections ont commencé à être parlées au point de vue artistique et quelque peu philosophique au Japon. Nous devons donc nous demander si *COMME des GARÇONS* dont nous parlions est un.

Mots-clés : *COMME des GARÇONS*, Rei KAWAKUBO, Années 1970-1980, Représentation

序

コムデギャルソンあるいは川久保玲は、現代ファッションの「歴史」と現在を語る上で欠くことのできない存在となっている。20世紀のファッションに関する文献の多くが80年代初頭のコムデギャルソンのパリ進出に触れ、穴や裂け目といった破壊的な意匠の見られるコレクション¹を意義深い革命として記述している一方²、その衣服は90年代末以降欧米および日本の美術館を会場として盛んに開催されてきたファッションをテーマとする企画展³においてもしばしば取り上げられていた。価値や評価の移ろいやすい現代にあつて、コムデギャルソンは既にモードの歴史上の確固たる位置を占めていると言えるだろう。

キーワード：コムデギャルソン, 川久保玲, 1970年代から1980年代, 表象

*平成17年度生 比較社会文化学専攻

コムデギャルソンが高い評価を得ているという事実は、良いとか悪いとかの判断を下すべき対象ではなく、一つの結果として受け止められるべきものと筆者は考える。しかしながら、その偉業をモードの常識や美の規範への挑戦として讃える統一的な語りの「型」⁴が普及・定着を見せるほどに、それ以外の語りの可能性が半ば抑圧的に排除された状態に置かれていることには、一つの問題を指摘することができないだろうか。80年代初期のコレクションに見られた前代未聞の造形、それに対し同時代のジャーナリズムが示した両価的な反応、批判にもたゆまぬ前進を試みる川久保の不屈の精神、そして後進のデザイナー達にそれがもたらした影響の大きさといった要素とともにコムデギャルソンをモードの「アヴァンギャルド」⁵として礼賛する言説の集合、そこにはあたかも他のやり方でコムデギャルソンを語ることを禁じるコードが遵守されているかのような統一性が見られる⁶。

こうした語りの「型」を脱した言説を紡ぐ必要がある、ということは無論、コムデギャルソンを批判すべきだとか、川久保の創作が評価に値しない、と言うことを意味するものではない。そうではなくて、コムデギャルソン周辺がそのように語られなければならないという必然的な理由は何もないのだから、定型化した言説の焼き直しを続けるのではなく、本来多様であるはずの語りの可能性を具に検討し、より開かれた形で言説を提示していくべきではないか、ということである。実際、20年以上に渡るこのブランドの活動周辺については、あまりに多くのことが語られないままに置かれてきているのだから。

本稿は、その試みの一環として、同時代の活字メディアに立ち現れた初期のコムデギャルソンをめぐる複数の表象のあり方に光をあてようとするものである。そこには、決して単一ではない、表象の主体と時間によって変容するコムデギャルソンの姿を見出すことができるだろう。

1：パリ進出前夜、日本

川久保がコムデギャルソンを立ち上げたのは、70年代の日本においてのことである。とすれば、このブランドの原点はむしろここに求められるべきなのだが、コムデギャルソンの「歴史」が決まって80年代初頭のパリ・デビューに遡って語り始められてきたのは奇妙なことだ。

ここではパリ進出前夜から話を始めたい。

コムデギャルソンは70年代の後半に至り、いくつかの雑誌にしばしば姿を現すようになる。具体的に述べるならば、集英社刊の『MORE』⁷（以下『モア』）と平凡出版刊の『an・an』（以下『アンアン』）の二誌においてその積極的な扱いが見られ、いずれにおいてもこのブランドの衣服は、来るべき季節に身に着けられるべきもの、「今年らしさ」や「女らしさ」をまとうための道具として、他の衣服と同じように推奨されていたとすることができる⁸。そこに見られるあまりに銜のないコムデギャルソンの姿【図1から5】は、昨今の「アヴァンギャルド」なそのイメージに親しんでいる私たちの目に戸惑いを覚えさせるであろうものだ⁹。

『モア』77年7月号（創刊号）および同誌79年9月号掲載のブランド紹介記事、さらに79年10月21日号の『アンアン』に掲載されていた人気ブランド投票の結果発表記事は、当時の「コムデギャルソン」が何らかの思想の表出としてそれを読み解く言説とは未だ結びついておらず、独特の色使いや素材感といった特徴や使用段階における有用性から語られるものであったということをよく示している。前者においてそれは、「濃紺とか黒とかグレー。こんなダークな色合いなのにシックになりすぎず、常にロマンチックな夢が漂う服。（『モア』77年7月号、p.52）」「シンプルで控えめ、一見地味に見えますが、着る人の個性によって強い印象を残す服です。数年来彼女の好きな濃紺、黒、グレー、渋いワインなどに色数を抑え、素材も吟味されつくした良質のものに限られています。（『モア』79年9月号、p.40）」といった言葉とともに紹介されており、さらにコムデギャルソンが人気ブランド第一位に輝いた後者においては、「コム・デ・ギャルソンの服はずっと着られそうというハガキが多数。」という見出しに続き、「素材がいいし、縫目もしっかりしているし、色がいい。」「デザインがオーソドックス」「色がケバケバしくない」「素材なところが好き」「流行の先端をいかず、かといって遅れてもいない」など、読者から寄せられた葉書が紹介されていた¹⁰。ここに編集者の意図が入っていることは無論だが、少なくとも、そこに立ち現れた「コムデギャルソン」が上質で主張し過ぎない、しかし独特の雰囲気を持ったものという意味付けのもと、まとめられるべき衣服として表象されていたと言うことはできるだろう。

ここでさらに注目したいのは、自らの服作りについて語った当時の川久保の言葉である。前出の『モア』創刊

号に掲載されたブランド紹介の記事において彼女は「ロマンチックな服を作りたいですね。何もレースがたくさんついている少女の服だけがロマンチックな服ではありません。大人の女の人が着るロマンチックな服も、きつとあるはずですよ。」と語り、さらに「日本の女性は、型どおりに画一的な着方をするので平凡でつまみません。例えばギャザーのワンピースにブレザーを組ますなど新しい冒険をして欲しいですね。服に合わせるのではなく、その人の雰囲気に着て欲しいですね。自分の生き方を持っている人でないと着こなせません」と述べている¹¹。このような川久保の言説は、現在のそして次章で見ていくことになるパリ進出後の彼女自身の語りとは様々な差異を示しているが、とりわけ衣服の実際の着用段階を想定する言葉が見られること、独自の思想を服作りにおいて表現するという姿勢が示されていないことは特筆に価する¹²。そこに示された未だ「作品」¹³としての衣服ではなく、人体に身に着けられるものとしての衣服を手がけるデザイナー、川久保玲の姿には見るべきものがあるだろう。

以上を踏まえるならば、パリ進出以前の日本でしばしば紹介されていたコムデギャルソンの衣服と川久保玲は、道具としての「衣服」とその作り手として表象されており、それをまとう人々の身体により近い地点に位置していたと言ったことができないだろうか。

ここで重要なのは、以上のような表象として立ち現れた70年代のコムデギャルソンのコレクションが実際どのようなものであったのか、と言うことだろう。先に示したような雑誌に見られた衣服がコムデギャルソンの一つの姿であることは確かだが、それらはキャプションやファッション・ページ全体の方向性にふさわしい形で多少の演出が加えられおり、どちらかと言えば書かれたモードに近い。書かれたモードとはまた別にモードそのものも変容を続けているわけで、衣服の変容とともに書かれた衣服が変容したのか、衣服の方は相変わらずであるのに言葉のみが移ろっていったのかと言うことは一つの問題である。

何が奇抜な衣服であるか、という絶対客観的な基準など存在しない以上、この問いに対する解答は筆者の主観に基づいたものにならざるをえないのだが、パリ進出直前の東京で発表されていたコムデギャルソンのコレクション写真を見る限りで、この頃のコムデギャルソンの衣服は、私たちがよく見知っている穴や裂け目といった明らかな負の造形を伴うその後のコレクションとはいささか趣きの異なるものであったらしい、と言うことができる¹⁴。そこには、布の量感やくたびれたような質感、口紅なしのメイキャップなど、パリ進出後のコレクションにも登場するいくつかの特徴を指摘することができるものの、積極的な衣服の解体や一般的感覚で醜いとされるような表現は未だ試みられておらず、先に見た『モア』や『アンアン』誌上で紹介されていたコムデギャルソンのイメージとさほど隔たることのない、オーソドックスでどこかに素朴さのある衣服のイメージが見出される【図6・7】。本稿第三章で述べるように、70年代後半から80年代初期の日本におけるコムデギャルソンの表象の変容は、衣服の変容からのみ説明されるべきものではないのだが、以上のことから少なくとも、実際手がけられる衣服に変化が見られないのに「書かれた衣服」のみが変化していったわけではないことが明らかであると言えるだろう。

ところで、この80年代初頭の東京でコレクションを発表していたコムデギャルソンが「表現」する者として注目を集め、期待を一身に背負ってパリへと送り出されたわけではないことはあまり知られていない。ここではむしろTD シックス¹⁵と既にパリで成功を収めていた高田賢三、三宅一生が話題の中心にあったようで、『ハイファッション』を初めとするモード志向の強い雑誌におけるコムデギャルソンの扱いは決して大きなものではなかった。また、その華やぎのない素朴な服作りに対しては冷ややかな見方もなされたようで、『ハイファッション』81年8月号には、当時のこのブランドの持ち味とも言える落ち着いた色使いとたっぷりした布使いを改めよと言わんばかりの「先シーズンより色数も増え、形もすっきり。」という見出しが踊り、そのコレクションを皮肉混じりに語る長沢節と朽野桂の次のようなやりとりが見られる。

長 沢：いつもよりビラビラが割と少なかったし、それにいつものかぶるのが少なくてずいぶんとすっきりしてきてよかった。

朽野桂：女性がもう少しきれいに見える工夫が欲しい。メイキャップひとつにしても。

長 沢：ああいうデカダンスが好きなんですよ、この人は。一人くらいそういう人がいてもいいけど。この人の色はシンプルすぎるけど、ボリュームのシンプルということを考えていたらいいのではないかな。

(掲載：p.200)

してみると、70年代後半の日本におけるコムデギャルソンは、身体にまとわれるべき衣服、そして「表現」としては未だ評価の定まらない「作品」という二つの表象として存在していたとすることができるのではないだろうか。

2：パリにおけるコムデギャルソン（川久保玲）の表象と自己表象

本稿の冒頭で指摘したように、コムデギャルソンの初期のコレクションが当時のモード界にもたらした衝撃が語られる際、そこでは常に同時代のジャーナリズムにおけるバッシングあるいは両価的アンヴァルントな評価状況の存在が強調されてきた。確かに、裂け目のような意匠と火傷の痕のようなメイクが特徴的であったコレクションが発表された82年10月以降のフランスの新聞・雑誌上にはそれを「核の惨禍の生き残り」・「貧乏モード」などと揶揄する表現が登場する一方で、「つぎはぎにモードと文化の確かな価値を与えた」と評価する言葉も見られ¹⁶、それらはコムデギャルソンの「衝撃」にまつわる従来の言説を裏付ける資料とすることができそう。しかしながら、これらの中でもとりわけ川久保の創作に対して好意的な反応を示した媒体において、それを異国的なものとして表象する言説がまとまった形で現れていたことを忘れてはならない。『デザイン理論』47号掲載の拙稿「コムデギャルソン、初期のコレクションをめぐる言説の周辺—同時代言説に見るその位置付け・イメージと昨今の言説との距離—」において明らかにしたように¹⁷、フランス・ジャーナリズムに取り沙汰され始めた頃のコムデギャルソンはしばしば「日本」というその出自ゆえの制約のもとに語られ、時に典型的な「日本文化」のイメージのヴェールをまとわされた形で紹介されていた。

ここでは二つの例を紹介しておこう。

82年11月号の『ジャルダン・デ・モード [Jardin des Modes]』掲載の「僧とカミカゼ」と題された記事において、コムデギャルソンの83年春夏コレクションは山本耀司のそれとともに、「これら二つのコレクションは我々の西欧的ヴィジョンとは完全な断絶にある。(中略)二人の風変わりな使者は千年の歴史を持つ国・日本、言うなれば神の国から立ち現れた。それは西欧、すなわちアメリカの帝国主義という経済的支配とフランスのモードという美学的支配に対する反乱である。これら二人の日本人は彼ら固有の文化への正当な権利を求め、それを暴力とともに表明した。一方の抑制の効いた暴力は仏教徒のやり方にとっており、もう一方の挑戦的な暴力は侍のそれである。山本耀司と川久保玲は、僧と神風だ。(中略)構築され、論理的で究極的にはデカルト哲学のように合理的な我々のモードは、ゆったりとして締め付けのない、一種流れるようなモードと対峙したのである。色に至っては黒、グレー、褪せた青など、色なき色のようなのだ。¹⁸」と語られているが、ここでは二つの手段で彼らの創作の異郷化が図られていると言えよう。すなわち、散りばめられた「神の国」「神風」「侍」といった語によって異国的な香りエキゾチックが醸成される一方、彼らの衣服の発想から形態・色彩にわたる様々な特徴が西洋／東洋という二項対立図式の一方に分類され、「我々」とは本質的に異なる「彼ら」固有の文化の表出として意味付けられている。

この時期の川久保たちが手がけていた衣服のあらゆる特徴を当時のモードにおける異端の表現であったとする言説は現在ありふれたものとなっているため、この記事の記述は至極自然なものに思われるかもしれない。しかし、同時期あるいはそれ以前のパリ・モードを観察していくと、このテキストが当時さして珍しいものでもなかったはずのいくつかの特徴を、彼らの出自ゆえ「非西洋的」なものという書き込みの対象にしていることが明らかになってくる。例えば黒中心の彩りを欠いた色使いについて見た場合、それは西洋服飾の歴史にたびたび登場する表現であるというだけでなく、まさにこの時期のパリ・モードにおける流行色であったとすることができるのだが¹⁹、ここではそれがアクチュアルなモードとの断絶のもと「我々のモード」と対置され、引き直された境界線の向こう側の「異質なもの」として位置づけられている。

いま一つの例を見てみよう。【図8】の写真をご覧ください。これは82年11月号の『フランス版ヴォーグ [VOGUE français]』に掲載されていたものなのだが、竜安寺の薄暗い室内を撮影場所として背景に書の屏風を配すという演出が加えられることで、二つのコムデギャルソンの衣服は典型的な「日本文化」イメージの彩色を施されている²⁰。

以上の例は西洋と東洋の間に根本的な差異を想定し、非西洋地域に出自を持つ作り手の表現を何でもかでも

エキゾチック

異国的なものとして表象してしまう、他でもないオリエンタリズムの紋切り型と言えようが²¹、してみるとコムデギャルソンが破壊的な衣服群を発表した当時のフランス・ジャーナリズムに見られるその表象は、「アヴァンギャルド」として語られる現在のそれと必ずしも一致を見せるものではなかったと言うことになるだろう。

さて、このような眼差しの暴力が横行する80年代初期のパリにおいて、川久保玲自身はまた異なる形で自己表象を行っていた。当時のフランスの新聞・雑誌には先のようなコレクション評とともに川久保のインタビュー記事が掲載されているのだが、そこでの彼女の振舞いはオリエンタリズム的な眼差しに抗する自己表象としての解釈が可能である。

82年10月18日号の『エル [ELLE]』は、デザイナー達にその着想源をたずねるインタビューを掲載しており、そこに登場するデザイナーの多くはそれぞれ具体的な回答を示しているのだが、川久保に割かれたスペースには「コムデギャルソンのデザイナー、川久保玲は具象的なものから着想を得たりはしない。彼女はゼロから出発し、彼女の周囲で何が起きているのかを見究める。彼女ははっきりとしたテーマに導かれて自らを意識しているわけではないのだ。²²」というテキストが見られる。この資料からは彼女自らが上記のような返答を行ったのか、明瞭な回答を与えなかったため編集者の印象が掲載されたのかの判断が困難であるが、『ジャルダン・デ・モード』82年11月号および83年3月18日付の『リベラシオン [Libération]』掲載のインタビューの模様から、当時の彼女がどのような自己表象を行っていたかをうかがうことができる。

前者には「私は、服作りの際に伝統的なもの、民俗的なもの、あるいは実際存在する何かから着想を得るということはありません。抽象的なものから出発するのです。²³」とあり、ここには、自らの文化的背景を含む既存の何ものからも着想を得ない独創的なデザイナーとして自己表象を行う川久保の姿を見て取ることができる²⁴。後者『リベラシオン』掲載の記事にも同様の彼女の姿を見出すことができる。少々長くなるが引用したい。

記者：何が彼女にインスピレーションを与えているのでしょうか、彼女を取り巻く文化的環境はどうですか？

川久保：創作にあたっては特に何もありません。自然は好きですが。

記：彼女が好きな映画監督は？

川：特に誰もいません。でもコメディやアドベンチャーでなく真面目な映画がいいですね。

記：何が彼女を笑わせますか？

川：猫たちと犬たち。

記：彼女の怒りに火をつけるものは？

川：不完全なあらゆるもの。思い描いた通りに作られていないあらゆるものが彼女の怒りに火をつけます。(中略)

記：彼女にとってモードの傾向はどんな意味を持つものですか？

川：彼女はモードについて考えません。彼女は流れの外にあるのです。(中略)

記：デビューに際して彼女に影響を与えたのはどのようなフランスのデザイナーですか？

川：誰も。彼女はフランスのデザイナーを無視してきました。

記：それは何故ですか？

川：独創的であり続けるためです。

(掲載：p.20)

これらのインタビューにおいて川久保は、その着想源や嗜好を示唆する具体的回答をほとんど行わないばかりか、着想源そのものの存在を否定しつつ、この領域における通常の言説レベルからは難解と思われる独自の思想を展開している。このように何にも属さず影響も受けない者として抽象的な自己表象を行う川久保の所作が意識的になされたものであろうことは、同時期の日本のメディアにおける彼女の振る舞いを参照することで明らかになってくる。例えば川久保は82年11月22日付の『朝日新聞』掲載の記事²⁵において、穴のあいた自らの衣服のコンセプトについて、古びたものにこそ美しさがあるとして「一生の間に、数枚の服だけを丹念に着る、あの遊牧民がまとっているような服がきれいに見えるのです。」と語っている。また、川久保は当時のアトリエ・チーフ、田中薔にも「途上国の人が一生涯一着の服を着て人生を終わる。あるいはずっと以前の日本人が骨身をけずって仕事をしていた、あの感じ。」を表現したいと伝えていたということで²⁶、この「一生数少ない服しか身に着

けない人々の衣服」というものをコレクションの着想源と見ることもできそうだ。しかし彼女は日本のメディアではそれを示唆し、フランスにおいては秘することを選んでいく。

以上のような川久保の身振りは、冷めた見方をすれば、厳格で非世俗的なイメージによって自らの神秘化を図る商業上の戦略として片付けうるものだろう。しかし、肯定的な読みを試みるなら、それは、先に見たような西洋という主体の暴力に対する一つの抵抗としての自己表象と見ることはできないだろうか。質問者の望む通りの自己異郷化を図り成功を模索する、という常に非西洋人に開かれている道への誘惑を拒む彼女の姿勢には、断固とした一貫性を見ることができるのだから。

がしかし、ここで川久保をオリエンタリズムに抗するデザイナーとして位置付け礼賛することには躊躇いがある。と言うのも、彼女がどれほど強い意思とともに暴力的な眼差しを見つめ返していたとしても、彼女の言葉は編集者の手によって管理され、結局は「他者」を描出する文脈に置かれているためだ。先に見た『ジャルダンデモード』掲載のインタビュー記事の書き出しには「日本はパリへ二つの駒を進めた。山本耀司と川久保玲、この二つの名前は比喩的な意味で本来の意味を表している。」とあり、彼らの出自とともに、欧米人の作り手を語るテキストには見られないような日本人の名前の神秘性への言及が見られた²⁷。また、『リベラシオン』掲載のインタビュー記事も、「彼女は回答の前には臆することなく思索をめぐらす。三人称が使われることで、ヴァンドーム広場の彼女のショールームにある四角いテーブルの一角はドラマティックな雰囲気醸成を醸成していた。」と前置きしており、川久保はまたしても神秘性というオリエンタリズム的隠喩のうちに表象されてしまっている。

一方で、彼女に「抵抗者」すなわち境界を侵犯するもの、という位置付けを与えたなら、それは再び西洋と東洋の境界線を引き直し、他でもないポストモダン・オリエンタリズムが非西洋に割り当てた「前衛」という役割を演じさせつつ、再び川久保を他者表象の様式の中に収めてしまうことになるという問題もある²⁸。

ここでは、川久保玲というデザイナーが80年代初期のフランスにおいて、日本に出自を持つ自らが西洋を舞台にしているという自覚のもと自己表象を行っていた、という読みが可能であることだけ、いま一度述べておくことにする。

3：再び、日本（80年代初期）

川久保手がけるコムデギャルソンをめぐる日本における表象のあり方は、このブランドがパリ進出を果たした80年代に入り変容を見せる。より正確に言えば、パリ・コレクションに発表を行う「日本勢」の活躍ぶりを報じるという新たな文脈がモードをめぐる日本国内の言説空間に登場する中で、コムデギャルソンをめぐる評価状況は一つの転機を迎え、「日本勢」の一翼を担う者として成功を期待されるその表象が立ち現れる、ということである。

70年代後半の日本では、パリ・コレクションやロンドン・コレクションに次ぐモードの発信基地として東京コレクションを組織しようとする動きが起こっており、モード志向の強い雑誌上にはその動向を報じる記事がしばしば見受けられた。しかし、高田賢三や三宅一生に続くべく複数のデザイナーがパリを目指していくという事態を受けてか、80年代初頭には、モードの本場たるパリで「日本勢」がどこまで躍進を遂げうるかということが、この領域の最大の関心事となって行く。そこには、東京コレクションにも発表を行っている日本人デザイナーの創作がパリの承認を受けることで「東京モード」の位置付けが確固たるものになっていくのだ、という思いが見え隠れしているのだが、この頃の新聞・雑誌にはパリにおける「日本勢」の動向を伝える速報記事がしばしば登場している。

いくつかの例を挙げておこう。

『ハイファッション』82年2月号掲載の82年春夏パリ・コレクション速報記事には「コレクションを発表したメゾンは全部で50。このうち18パーセントを占める日本勢（高田賢三、森英恵、三宅一生、やまもと寛斎、鳥居ユキ、君島一郎、山本耀司、川久保玲、島田順子）の活躍ぶりには目覚ましいものがあり、明日のモードのキャピトルは東京にちがいないという印象を与えたほどで、次のシーズンが今から待たれる。」とあり²⁹、川久保を含む彼らは、モードの発信都市となるべき「東京」を代表する存在として表象されている。パリ進出を果たしたデザイナーに寄せられる日本国内の期待をうかがわせる記事は新聞紙上にも見出され、82年5月14日付け（夕刊）

の『毎日新聞』は「日本の情感いきいき パリで共感呼ぶ九人」という見出しを掲げ、82年秋冬パリ・コレクションにおけるコムデギャルソンを含む「日本勢」の創作の詳細を報じる特集を組んでいる³⁰。また、83年春夏パリ・コレクション発表後の『朝日新聞』³¹も「ジャポネの攻勢」という見出しに続いて「とはいえ、今シーズン最大の話題は、わがジャポネ、日本人デザイナーだ。」と述べており、この現象に対するフランス側の反応に分析が加えられている。

以上のような文脈において、コムデギャルソンあるいは川久保玲は「期待の日本勢の一人」として表象されていたとすることができるのだが、70年代後半からこの80年代初期の日本におけるコムデギャルソンの表象のあり方には、いま一つ指摘しておくべき変容が見られる。すなわち、このブランドがパリ進出を遂げるに至って、日本国内の新聞・雑誌の反応は一様に礼賛モードに転じ、表現者としての川久保玲そして「作品」³²としてのその衣服という表象が出現したということだ。

『ハイファッション』82年8月号掲載の82年秋冬東京コレクション 速報記事は「日本もいよいよ、イタリア、パリ、ロンドン、ニューヨークに続いて、ファッション大国の一つになってきたなーと実感したのが、今シーズンの'82～'83秋冬東京コレクションの印象だった。このところ山本耀司とともにパリでもコレクションを見せているコム・デ・ギャルソン。(中略)パリでの評価に期待が持たれる女性クリエイター、川久保玲である。」と述べ、続くページでは川久保の創作について「既成のモードにとらわれることのない、オリジナリティのある創作をいつも見せてくれる川久保玲。その服作りの基本には、時代の流行に左右されることのない確かな美意識と、装うことだけにとらわれない生き方そのものへの主張があるようだ。」という評価を与えている。また、82年7月27日付けの『毎日新聞』は川久保と山本耀司の82年秋冬コレクションについて「それらの表現には、既成のもの、常識的な美、完成されたもの…などへの反発が内包されている。」と述べており、さらに82年11月22日の『朝日新聞』にも「春夏ものでは『ゆがむ、ねじれる、袋』といった、やはり従来の服では粗悪品の分類に入る表現を、とり入れている。実は手がこんでいて高価だ。豊かな物質に抵抗しながら、豊かさが達したひとつの極でもある。」というテキストが見られる³³。これらはいずれも、川久保がどのような理念に基づいて服作りを行っているのか、その衣服やコレクションには何が表現されているのか、といった観点に立つもので、「創作」「表現」「美」といった語とともに描出されるそれは、もはやただ身に着けられる道具としての「衣服」ではない³⁴。そこには、それをまとう主体としての身体とはほとんど無関係に作り手独自の思想の表出として読み解かれる「作品」となった、現在の私たちにも馴染みの「コムデギャルソン」の姿を見て取ることができる。

以上のようなコムデギャルソンの新しい表象の出現は、川久保を含む「日本勢」のパリ・コレ参入という背景のみならず彼女の手がける衣服の変容とともに説明されるべきものだろう。本稿第一章で指摘したように、80年代初頭までの東京コレクションで川久保が発表していた衣服に、積極的な破壊の所産と見える意匠は未だ見られず、それはパリ進出後のコレクションで初めて登場したものである³⁵。そこには、一般に身に着けられる衣服にあってはその価値を貶めるものとなるような意匠があえて施されており、実際、先に示した資料においては、コムデギャルソンの衣服が一般的価値観・美意識からは良しとされないものであるという言及が見られた。このブランドを後押しせざるをえない状況にあって、即物的にはむしろ負の価値を内包するコムデギャルソンの衣服により深い思想・理念からの肯定的意味付けがなされたのは、妥当かつ不可避な選択であったと見ることはできないだろうか。

先に見たように、この破壊的な意匠をともなうコムデギャルソンのコレクションは、パリにおいては「日本固有の文化」の具現として表象されたものであり、ここに、一つの創作をめぐる単一ではない表象のあり方を見ることができるのである。

結

以上、70年代後半から80年代初期に至る日本とフランスのメディアにおいて、コムデギャルソンがどのような姿で表象されていたかについて論じてきた。ここから、この決して長くはない時間の中での一つのブランドの表象のあり方を追っただけでも、それが表象の主体によって変容を遂げるものとして、複数個の形で立ち現れたものであったことが明らかになったと言える。

このことは、コムデギャルソンというブランドの研究を行う上で重要な一つの問題を示唆している。つまり、アカデミックな研究を含む従来の言説において、常に挑戦を続ける「アヴァンギャルド」という画一的なイメージのもとに表象されてきたコムデギャルソンは、その時々異なる意味付けのもと、異なる表象として提示されてきたわけで、とすれば、仮にそれが常に同時代の人々に衝撃を与えてきたのだとしても、彼らにとっての「衝撃」と現在の私たちにとってのそれとが果たしてどれほどの重なりを見せるものなのかをまず問う必要がある、と言うことだ。同時に、その歴史の初期においてはどのように様々な形で語られていたコムデギャルソンが統一的な表象に変容していく過程にどのような力学が働いていたのかを問う必要もあるだろう。

あらゆる表象は、主体の意思と無関係に産み出されたり選択されたりするものではない。それぞれのデザイナー、例えばコムデギャルソンを語る定型化した表象形式があるとすれば、それは何故そのように語られなければならない、何を代表するものであるのか。これらを明らかにすることに、学としてのファッション研究の答えの一つがあるのではないだろうか。

【図1】「着るほどに自分の身体になじむ麻。しわまで美しく着こなししてしまう感覚が欲しい。
（『モア』77年7月号、p.138）」

【図2】「パッド入りの肩にタックをよせた、最も今年的なシルエットのスパンサー・ジャケット。素材はサージ。
（『アンアン』78年9月20日、p.11）」

【図3】「黒のニット・オン・ニット。コーディネートしやすいのが黒です。
（『アンアン』78年9月20日、p.29）」

【図4】「黄とグレーの大胆な配色も、Tドレスならサラリと着こなせるもの。
ラフなゆとりがある、綿100%素材。
（『モア』79年7月号、p.78）」

【図5】「光沢の美しい玉虫のトレンチコート。(中略)
袖口をロールアップしたり、風にひるがえった時に見える和服の袴のような赤が、女を感じさせます。（『モア』79年9月号、p.40）」

【図6】『ハイファッション』
80年2月号、p.226

【図7】『ハイファッション』
80年2月号、p.226

【図8】『フランス版 ヴォーグ』
1982年10月号、p.205

注

1 82年秋冬コレクション（82年3月発表）で発表されたもの。しばしば混同されるが、裂け目のような意匠と火傷のようなメイクが見られたのは続く83年春夏コレクションである。また、コムデギャルソンはこれらのコレクション以前にもパリで二回のコレクションを発表している。詳細は拙稿「川久保玲・初期コレクションの『衝撃』に関する検証—フランス・ジャーナリズムにおける評価を中心に—」『服飾文化学会誌 Costume and Textile』vol.5 no.1、2005年2月、pp.51-60を参照のこと。

2 François Boucher, *Histoire du Costume en Occident*, Paris: Flammarion, 1996, p.435. Charlotte Seeling, *Mode, Das Jahrhundert der Designer 1900-1999*, Bonn; KÖNEMANN, 1999, p.508（シャルロット・ゼーリング編『FASHION—20世紀のファッションデザイナー』川西和世ほか訳、KÖNEMANN、2001年、p.508）など。

3 『身体の夢—ファッション or 見えないコルセット』展、京都国立近代美術館、1999年4月6日-6月6日。Made in Japan, Centraal Museum, Utrecht, 24/3-17/6/2001. *Mutilate?*, MUHKA, Antwerpen, 26/5-7/10/2001. *Radical Fashion*, Victoria and Albert Museum, London, 18/10/2001-6/1/2002. など。

4 この「型」がどのようなものであるかについては、既に注1と注17に示した拙稿で具体的に論じたため、ここでは割愛する。

5 ファッション言説における「アヴァンギャルド」という語は当初「他とは違う新しい試み」という意味合いの軽いほめ言葉に過ぎなかった。が、最近では特定の芸術思潮を意味する語として美学的議論を意識して使用される場合もあり、「アート」への越境を果たす者とされる川久保をめぐって登場するこの語にはこちらの意味合いが強い。が、音としての「アヴァンギャルド」が既にファッション領域で使用されているからといって、美術作品と衣服の質的・歴史的違いを捨象し、その意味内容を美学理論に従わせることには問題がないだろうか。そのため本稿はこの語をカギ括弧つきで登場させている。この問題については別稿にて詳細を論じる予定。

6 この統一性は従来のファッション言説の読み直しを試みる画期的研究にすら指摘しうるもので、例えばドリンヌ・コンドーの論考（Dorinne Kondo, "Orientalising: Fashioning Japan" in *About Face*, New York; Routledge, 1997. ドリンヌ・コンドー「オリエンタライジング—『日本』のファッション」今本渉訳、『問いかけるファッション』所収、せりか書房、2001年）では本文中で触れたような既存の言説で使い古されてきた要素がさして疑問視されることなく姿を現しており、ファッション言説におけるオリエンタリズムの構

造が暴かれる一方で、型通りのコムデギャルソン神話が再生産されてしまっている。

- 7 70年代のコムデギャルソンを最も頻繁に掲載していた雑誌が、アメリカの『コスモポリタン』誌との提携のもと明確なフェミニズム路線を打ち出していた『モア』（井上輝子+女性雑誌研究会『女性雑誌を解説する』垣内出版、1989年、pp.38-39で指摘されている）であったことは特筆に値する。「女らしさ」を自明のものとして希求しつつも、自立した女性の仕事着、個性を表現しうする装いを提案していた同誌のファッション・ページにコムデギャルソンの商品はほぼ毎号掲載されていた。
- 8 コムデギャルソンは、ビギ、マダム・ニコル、メルローズなど、80年代にDCブランドと呼ばれることになるブランドの商品とともに紹介されていた。
- 9 そこに伴われたキャプションではしばしば、落ち着いた色使いと着崩し感を伴う布の味わいがコムデギャルソンの衣服を特徴づけるものとして言及されている。これらと昨今の雑誌に登場するキャプション(例えば2001年9月号の『ヴォーグ ニッポン』p.164には「セクシュアルに透けるなどとは決して言えない。このドレスの荒々しさは何だろう。(中略)優しくフェミニンであるはずのディテールが、反逆のスピリットの証明のように見えてくる。」とある)を比較していただきたい。
- 10 掲載：pp.6-9.
- 11 掲載：p.52.
- 12 同誌78年6月号、p.54にも類似の傾向を示すインタビューが見られる。
- 13 本稿で言う「作品」とは、作家独自の思想の表出として読み解かれようとする高尚なものという意味であるが、このような作品観が近代において形成され、その後解体されていったものであることは言うまでもない。しかしそれは、最も一般的な「作品」というもののとらえ方として、依然優勢に存在し続けている。
- 14 コムデギャルソンの衣服がパリ進出後数回のコレクションを経て「すごいボロボロ」なものになったことは、以下の資料において山本耀司が語っているところである。吉本隆明×山本耀司「モードのダイナミクス」『ユリイカ』86年3月号、pp.178-193。
- 15 コシノジュンコ、松田光弘、菊池武夫、花井幸子、山本寛斎、金子功の6名。
- 16 “les survivants d’une catastrophe nucléaire”, *le Figaro*, 21/10/1982, p.20 (深井晃子「ファッションのジャパン・ショックー1980」『DRESSSTUDY』vol.20、1991年10月、p.21で既出の資料)。“un nouveau style pour celle qui veulent paraître le plus pauvre possible”, *Paris-Match*, 26/11/1982, p.177. “la déflagration mondiale qui avait mis en pièces les valeurs sûres de la mode et la culture”, *Libération*, 15/10/1982, p.14.
- 17 2005年11月、pp.3-17
- 18 掲載：p.5.
- 19 コムデギャルソンのコレクションを「核の惨禍の生き残り」と評した82年10月21日付の『ル・フィガロ』第一面には「36のコレクションは春を産み出すことなく春を告げた。」とあり、83年春夏シーズンにおいて多くのデザイナーが彩りを欠く黒白の衣服を発表したことを報じている。また、シャンソン歌手のジュリエット・グレゴが常に黒い服だったというエピソードを紹介しつつ、黒一色の装いの写真を掲載している『エル』82年10月18日号掲載の記事には「このミュージズは今日、クリエイターたちをインスパイアしている。(p.111)」とある。この83年春夏における黒の流行を前シーズンのコムデギャルソンによる表現の影響力の結果と見る解釈もあるようだが、例えばソニア・リキエルが81年秋冬コレクションで“Black is beauty”というロゴ入りの黒い衣服群を発表していたように、それ以前のデザイナーたちが既にこの色を多用していたことを見落としてはならない。
- 20 掲載：p.205。画面右下に“Dans le temple Ryuan-ji, à Kyoto, très connu pour son jardin zen qui invite à la méditation”とある。
- 21 Edward Said, *Orientalism*, New York; Georges Borchardt Inc, 1978 (エドワード・サイード『オリエンタリズム』上・下、今沢紀子訳、平凡社、1986年)。ファッション言説における「日本」とオリエンタリズムの問題については、既にコンドー、前掲書および成実弘至「ファッション・オリエンタリズム—欧米メディアにおける『日本』の表象について」『問いかけるファッション』所収、せりか書房、2001年において分析が加えられている。
- 22 掲載：p.120.
- 23 掲載：p.10.
- 24 同記事冒頭には「二人の通訳は三人称で翻訳を行った」とあり、川久保が発する「私」という一人称は全て通訳を介し三人称の「彼女[elle]」に変換されている。引用文中の「彼女」は川久保を指す。
- 25 掲載：p.15.
- 26 82年6月3日付け『毎日新聞』p.13.
- 27 例えば「山本」という名前が「山の麓」というその文字本来の意味を保ちながら、ある人物をも示すことの不思議を言ったものと解される。
- 28 さらに、既に権威的存在となった川久保と西洋の暴力という二項対立的図式を設けることは本当の「周縁」を黙殺することにつながりかねない。コムデギャルソンに関する省察も見られる Gayatri Chakravorty Spivak, *A critique of Postcolonial Reason*, Harvard University Press, 1999 (ガーヤットリー・チャクラヴォルティ・スピヴァク『ポストコロニアル理性批判』上村忠男・本橋哲也訳、月曜社、2003年)を参照のこと。

安城 複数個の表象としてのコムデギャルソン

- 29 掲載：p.68.
- 30 掲載：pp.6-7. 同記事には「川久保玲の“沈潜美”ともいえるしっとりとした神秘性も、パリの人を驚かせた。」とある。
- 31 82年10月29日付けの夕刊、p.10.
- 32 実際、当時の新聞・雑誌上には、川久保を含む「日本勢」の衣服を「作品」という言葉で紹介したものが少なくない。
- 33 掲載：p.15.
- 34 このような言説は、第一章で確認した『モア』にも登場している（83年3月号、pp.4-8）。もっとも、『モア』や『アンアン』には引き続きあくまで身に着けられるべき衣服としてコムデギャルソンの商品を推奨する記事が登場していることから、80年代に至ってコムデギャルソンは二つの異なる文脈の中に異なる姿で現れるようになった、とすることができるだろう。
- 35 82年秋冬コレクション以降の衣服に見られるもの（注1および14を参照のこと）。

(2005年12月1日受理)