

クリスチャン・ディオール受容小史 —ある抵抗にいたるまで—

安城 寿子*

はじめに

周知の通り、日本では、19世紀後半以降、少しずつ洋装化の過程が進み、戦後においては、女性の装いもまた、洋服全盛となった。そうして受容されたものは、洋服ばかりではない。洋服の流行の型がパリという中心からもたらされるものである以上¹、そこでは、パリ・モードの受容が一つの課題となり、あるいは、その受容をめぐる葛藤が繰り返されることもあった。

正確なところを述べるならば、日本において、こと洋服の作り手たちの間で、パリ・モードの受容ということが一つの課題として意識されるようになるのは、1930年代のことなのだが²、戦争と敗戦を経て、1950年代には、既に戦前に見とめることのできる状況—パリ・モードの受容とそれをめぐる葛藤—がより明確な輪郭を持って立ち現れてくる。そして、それは、クリスチャン・ディオールというデザイナーが次々に手がける「ライン」をめぐる展開された。本研究は、日本におけるパリ・モードの受容の歴史の一断面として、そうした1950年代の状況についていくつかの報告を行い、ディオールに象徴されるパリ・モードの支配に対する一つの抵抗の動きが立ち現れるまでを見とどけようとするものである。

1. クリスチャン・ディオールについて

まず、クリスチャン・ディオールというデザイナーについて、いくつかのことを確認しておこう。

クリスチャン・ディオールは、1905年にフランス北部の港町であるグランヴィルに生まれ、ロベール・ピゲとリュシアン・ルロンの店を経て、1946年、パリのモンテーニュ通りに自身の店を開いた。ディオールが一躍時代の寵児となるのは、1947年2月のパリ・コレクションに発表したいわゆる「ニュー・ルック」³によってである。「ニュー・ルック」を特徴付けているのは、細く絞られたウェストから裾に向かって華やかな広がりを描くロング・スカートだが【図1】、そのデザインは、1930年代後半から続いていたモード—怒り肩、膝丈のタイト・スカート、直線的なシルエットなどの特徴とする—との好対照ゆえに注目を集め、現在に至るまで、〈戦後〉のモードを象徴するものとしてよく知られている。以後、ディオールは、パリ・コレクションを代表するデザイナーの一人として君臨を続け、1957年に急逝するまでの間、「チューリップ・ライン」「Hライン」「Aライン」「スピンドル・ライン」など、次々に手掛ける新しライン（シルエット）によってモードを塗り替えていった。

ここでは、同時代におけるディオールの影響力を物語る資料として、1953年8月15日号の『パリ・マッチ』を挙げておきたい。ディオールは、この年の7月、「ドーム・ライン」を発表し、「裾を2インチ（5センチ）上げて、床16～17インチ（42.5センチ）の、膝下わずか2～3インチ」という短いスカートが話題を呼んだと言われる⁴。同号の『パリ・マッチ』の表紙を飾っているのは、メジャーを手に「ドーム・ライン」のスカート丈

* お茶の水女子大学大学院院生

の短さを示すディオールの姿を収めた写真だが【図2】、『パリ・マッチ』はその題材をモードに限定しない一般的な媒体であることから、事実、「ドーム・ライン」の発表は当時における一つの事件だったのだろう。

2. ラインの受容あるいは表現語彙の蓄積

既に多くの指摘が見られるように⁵、1950年代は、若年層の女性を中心に洋装が普及を見せ、同時に、洋裁ブームと言うべき現象が起こった時期に当たっている。そうした状況の萌芽は、既に、敗戦から間もない頃に見とめることができるが、その過程は、国民生活が戦前以上のゆとりを取り戻す1950年代において⁶、加速度的に進行していったと言える。そうして洋装や洋裁という主題が一般的なものとなる中、各地でパリ・コレクションさながらのファッション・ショーが開催されるようになり、「デザイナー」と呼ばれる人々が活躍を始めるのもこの時期のことだ⁷。

クリスチャン・ディオールが手がけるラインは、以上のような背景のもとに受容されていくわけだが、より具体的に、それが誰によって受容されたかということを考える時、井上雅人の論考「洋裁文化の構造—戦後期日本のファッションと、その場・行為者・メディア(2)—」に見られる以下の指摘は、一つの重要な示唆を与えてくれる。同論考の中で、井上は、杉野芳子、伊東茂平、田中千代、桑沢洋子など、この頃活躍していた洋裁学校の経営者でもある「デザイナー」たちの存在に注目し、「パリ・モードが模範として存在し、その日本における翻訳者としてデザイナーたちが機能し、さらに、そのデザイナーを模倣する集団が形成されていたというのは間違いのないことだろう」と述べている⁸。彼らの仕事は、「スタイルブックでの執筆、ファッション・ショウでのプレゼンテーション、百貨店での販売、洋裁学校での教育」などと多岐に及んだが⁹、井上が指摘するように、

当時のパリ・モードを象徴する存在であったディオールのラインは、まず、彼らによって一多くは、おそらく、フランス本国からもたらされるモード雑誌を手がかりに一受容され、次に、彼らの語る言葉を通じて、より間接的に、そして、より広範に、洋装や洋裁に関心を持つ人々によって受容されていった。従って、私たちは、ディオールのラインの受容の痕跡を例えば『装苑』のような洋裁雑誌に確認する時、少なくとも、そこに、それを書いた人々、そして、それを読んで洋装なり洋裁なりを实践したであろう人々という二つの受容の主体を想定すべきなのである。

さて、以上のことを踏まえて、ここでは、ディオールのラインの受容をめぐる、次のことを指摘しておきたい。ラインが受容されるということは、ただ最新のラインがどのようなものであるかが紹介されるだけでなく、あわせて、それを洋裁の実践に取り入れるために必要な方法論が説かれるということであった。このことを確認するため、ここでは、まず、二つの資料を紹介することにするが、例えば、1954(昭和29)年2月号の『装苑』の表紙を飾っているのは、堀越静子の手がけた「チューリップラインのスーツ」である【図3】。「チューリップ・ライン」は、他でもないディオールがこの年春のパリ・コレクションに発表したもので、その名称は、ボリュームを持たせたバストとほっそりとしたタイト・スカートの描くラインがチューリップの花冠と茎のそれに似ていることにちなんでいる【図4】。同号の『装苑』の表紙は、そうしたラインの受容に、先述のような二つの段階があったことを物語る資料の一つと言えるが、本文では、このスーツを手がけた堀越静子によって、「チューリップ・ライン」を特徴付けるバストのボリュームを出すための注意点が次のように説明されている。

「原型を据えましたら、バストポイントを押えて腹囲の水平線まで原型をたおして袖ぐり

線の位置に乳ぐぜ分を開きます。これがチュ
ーリップラインの胸のゆとりを助けることに
なります。ダーツは図のように丸みをつけて
二本描きます。チューリップラインを出すの
には、そのふくらみのすぐ下までダーツをぎ
ゅっとしぼるように深くとったほうがよいの
ですから、そのつもりでダーツにアクセント
をつけます。」¹⁰

もう一つの資料として、先述の「ドーム・ライ
ン」【図2】の発表を受けて、1953（昭和28）年
12月号の『装苑』に掲載された「もしショート・
スカートになったら」と題する桑沢洋子の記事に
注目してみよう。「ディオールが、床上り十七時の
ショート・スカートを、この秋発表したことから、
世界は大センセーションを起しております」とい
う書き出しで始まるこの記事の中で¹¹、桑沢は、
まず、スカートを短くするほどトップスにボリュ
ームを持たせて全体のバランスを取るべきである
ということを図解し【図5】、そこから、次のよう
な結論を導き出している。

「4と5は、スカートはタイトのまま短かく
したのですが、その代りトップの量をふやした
のです。そこで、分量は1や3とは逆になり
ましたが、全体からうける量感は同じです。
（中略）以上で得た結論は、普通のその人に
ちょうどよいスカート・ラインを、ほんの僅
か短かくする場合は、トップも同様に少し変
更する程度でよいのですが、もし極端に短か
くする場合は、トップの分量を相当ふやしたり
、或いはスカート自身に、プリーツやフレ
ヤーをつけて量をふやしたりしなければなり
ません。また、特殊な形では、例えば、終戦
直後の極端な怒り肩のシルエットをねらった
り、戦争のオフショルダーやチューリップ・
ラインのように、トップをワイドにする方法
を講じなければならないのです。」¹²

当時の洋裁雑誌には、ディオールのラインの再
現に必要な技術の解説に加えて、ディオールを入
り口として、より一般的なファッション・デザイ
ンの方法論を説いたものが少なくない。今しがた
引用した桑沢洋子の記事に即して言えば、そこでは、
「床上り十七時」のスカートを特徴とする「ド
ーム・ライン」に対処するため、スカート丈の変
化に応じてトップスのボリュームにもまた変化を
加えるという、その目的を「ドーム・ライン」の
再現に限定しない方法論が説かれている。さらなる
例示が必要であれば、先述の堀越静子の「チュ
ーリップラインのスーツ」が表紙を飾った1954
（昭和29）年2月号の『装苑』に見られる中田満
雄の「ディオールの色彩を研究する」と題する記
事を挙げることができる¹³。この記事は、後述
する「ディオール・ファッション・ショー」で披
露された「ドーム・ライン」の「八十体にあまる」
¹⁴コレクションを色彩的側面から分析したもの
で、それぞれがどのような配色であるかを記した
スケッチとともに【図6】、次のことが指摘されて
いる。

「色々の角度からディオールの色を分析して
見た結果、彼の美しい配色の出来上る中心は
最も初歩的な、誰がやっても間違いないと思
われるような、配色理論によって組み立てら
れているということです。そのために色相の
コントラストは出来るだけ避け、色相と明暗
を相似させたやわらかい調子と、強い調子の
場合には無彩色と強い強い色を組合わせるか、
無彩色の明暗をコントラストさせるかの方法
しか用いていないと言えます。この常識的な
基礎的な正しい理論からあの美しい配色効果
が作り出されているのだということをもう一
度声を大きくして申し上げたいと思います。」

¹⁵

このように述べて、中田は、再び、ディオールのコレクションが配色理論の基礎に基づいているということに触れ、「日本の服装関係者一同が、この点をほんとうに、ディオールから学び得るならば、更に将来に対して有意義な発達が約束される」という言葉でこの記事を結んでいる¹⁶。先の桑沢洋子の記事がそうであったように、そこで詳細に論じられている配色理論が、その目的を「ドーム・ライン」の再現に限定するものでないということは言うまでもないだろう。

こうした事實は、それがあまりに当たり前に過ぎるためか、とりたてて強調されることもないが、1950年代におけるディオールのラインの受容の意味を考える上で、決して、見過ごされるべきでない。すなわち、そこで起こっていたことは、単なる一過性のモードとしてのラインの受容ではなく、否応なしにもたらされる様々な新しい洋服の形態をもとに、より応用範囲の広い方法論が研究され、教授され、そして—先述のような受容の第二の段階として—学習されるということの連続だった。次章で述べるように、それが未だ「創造」からほど遠い「模倣」とどまるものであったということについては、同時代において、既に、多くの批判があった。しかし、創造を行うためには、まず、自由に使いこなすことのできるファッション・デザインの語彙を一つでも多く知っていなければならない。そうだとすれば、ディオールのラインが受容される過程は、そうした創造に必要な表現語彙の蓄積の過程に他ならず、そこにこそ、1950年代における「クリスチャン・ディオール」という経験の意味を見出すことができるのである。

3. 模倣を批判する言説

前章の終わりで触れたように、一方では、ディオールの模倣に対する批判もあった。それは、ディオールのラインの卓越した美しさを評価しつつ、彼を創造的な存在として位置付け、その上で、安

易な模倣に甘んじることの愚を批判してみせるというものだったが、その好例として、ここで、1953（昭和28）年の「ディオール・ファッション・ショー」に先立って配布された告知のチラシに見られる伊東茂平の言葉を紹介したい。「ディオール・ファッション・ショー」は、創立30周年の節目にあった文化服装学院とエル・フランスの共同招聘により、この年の11月下旬から12月初めにかけて、全国四都市（東京、名古屋、京都、大阪）で開催された催しで、ディオール本人の来日は叶わなかったまでも、ディオールのコレクションの実物を彼のメゾン専属のモデルたちが身に着けてショーを行うという形で実現を見た。告知のチラシには、「世界最高のデザイナークリスチャン・ディオール一行一二名招聘」「服飾界の巨星ディオール一行来る！」「モードのメッカパリ、そのパリのファッションを動かしているクリスチャン・ディオール」などとあり、さらに、その裏面には、伊東道郎、猪熊弦一郎、田中千代、中原淳一そして伊東茂平という錚々たる顔ぶれからの祝辞が寄せられている¹⁷。以下に、伊東の祝辞の一節を引用してみよう。

「これこれのものが洋服であると考えていた線感覚が、ディオールの場合、根本的にちがったものなのです。純粹のヨーロッパの伝統を持った線だけでなく、こういう線もあったのかとハッとおどろくようなフレッシュな線が、近代人の感覚で美しくクリエートされています。（中略）ピカソやマチスの絵の上べだけを見て、器用にそれを真似てみても、本当に美しいものができるように、ディオールのこのような線だけを頭に入れて安易にデザインされたのでは百害あって一利なしです。このような線はながい努力の成果なのですから、その線を真似てみてもピントはずれしかできませんとまれ、ディオール一行の来日は、洋裁界にとって青天のへきれきといっても過

言ではありません。ディオールの作品をディオールのマヌカンが見せてくれるのですから、これ以上のものはまたとないでしょう。われわれはこの機にうんと勉強したいと思っています。」¹⁸

以上の伊東の言葉は、この頃のディオールをめぐる言説の特徴をよく示している。とりわけ、「ディオール・ファッション・ショー」の開催の前後において、クリスチャン・ディオールの名前は、「創造」と「模倣」という論点につきまとい、彼のラインの模倣に対する批判は、しばしば、より辛辣なものとして展開されることもあった。例えば、以下に引用するのは、東京における「ディオール・ファッション・ショー」の開催を受けて、1953（昭和28）年11月27日付の『読売新聞』に掲載された森須滋郎の「創作だから美しい日本人は考えなおす必要がある」と題する記事の一節である。

「私ははじめて、他のだれのものでもない、全く自分の創作になる新型衣装が、いかに美しいものであるかを、まのあたりに見る事ができた。（中略）マネや焼きなおしは、ホンモノ以上に美しくあり得るはずもなく、これこそディオールの名を汚すことになるだろう。何はともあれ、彼のコレクションをまのあたりに見て、日本の洋裁にたずさわる人たちが全部が考えなおす必要がありそうだ。このホンモノの限らない美しさのまえには、自分たちがこれまでに続けてきた、マネと焼きなおしだけの仕事が、いかに哀れなものであったか。画家ならば、さしずめ筆を折るところ、洋裁家はハサミと針を捨てねばなるまい。ここで、ディオールの美しい作品を見ることのできたのを機会に一大転心、自分のものへの探求をこころざしていただきたい。やはり、美は創作されたところのみにあるのだ。」¹⁹

パリ・モードの模倣を批判する言説は、既に、戦前から存在した。1950年代におけるそうした言説を特徴付けるものがあるとすれば、それは、その批判が、クリスチャン・ディオールというデザイナーの固有名の周辺で展開されたことだろう。これ以前にも、同時代のパリで活躍を見せるデザイナーの名前に言及した資料がないわけではない。しかし、その扱いの大きさや頻度は、到底、ディオールのそれに及ぶようなものではなかった。言い方を少し換えると、1950年代には、戦前から既に言説化されていたファッション・デザインの「創造」と「模倣」ということをめぐって、その「創造」を实践する者の〈像〉が、ディオールという存在とともに、より明確な輪郭を帯びて立ち現れてくるのである。そうして、ここで紹介した二つの資料がそうであったように、ディオールのラインの模倣に対する批判は、しばしば、その〈像〉との対照のもとに展開された。このことは、ここで、あらためて強調しておく必要がある。1950年代においては、一方で、ディオールのラインを通じて、自由に使いこなすことのできるファッション・デザインの語彙を蓄積する過程が進行しており、なるほど、それは、「創造」からほど遠い「模倣」にとどまるものであったかも知れない。しかし、この時見落とされるべきでないのは、ディオールのラインの模倣に対する批判においてすら、ディオールという存在が、一つの理想—ファッション・デザインの「創造」を实践する者の〈像〉—を体現する者として登場していたという事実である。そこに矛盾に満ちた—「創造」からほど遠い過程が進行するかたわら、ことさら「創造」を求める言葉が語られるという—状況を指摘することは容易だが、視点を換えて見れば、そこでは、実践的なレベルにおいても、観念的なレベルにおいても、ディオールが一つの規範として機能しており、その相克の中で模索された前進が日本服飾の1950年代的状況の特徴付けているのである。

4. ある抵抗をめぐる—AD センター・ファッション・グループの試み—

そして、ディオールのラインに象徴されるパリ・モードの支配に対する一つの抵抗として、1957（昭和32）年に始まるAD センター・ファッション・グループの試みがある。先に結論めいたものを示してしまうならば、抵抗として立ち現れた彼らの試みもまた、逆説的に、1950年代における「クリスチャン・ディオール」という経験の重大さを物語るものと言えるのだが、ここでは、これまで十分に明らかにされることのなかったその詳細に注目してみたい²⁰。

まず、AD センター・ファッション・グループがどのような集団であったかを確認しておこう。AD センターは、1949（昭和24）年に『アメリカン・スタイル全集』を刊行したことで知られる日本織物出版社を前身として、1957（昭和32）年に設立された出版社である。AD センター・ファッション・グループ（以下、AD グループと略す）は、同社の社長である鳥居達也の肝煎りで発足を見たデザイナーたちによる研究会のようなもので、後述する「キューピッド・ライン」について報じた1959（昭和34）年2月20日付の『読売新聞』の記事に「某ファッション研究グループ八十二人」とあることから²¹、かなりの大所帯であったことがうかがわれる。

AD グループは、その発足とほぼ同時に、講談社が発行する雑誌『若い女性』とのタイアップのもと、「いままでの輸入されたラインとは全く違う」「日本最初の若いデザイナーたちによる、トップ・ファッション」として²²、「ハンター・ライン」というコレクションを発表する。以下に引用するのは、1957（昭和32）年9月号の『若い女性』に見られる「ハンター・ライン」の解説である。

「パリのオートクチュリエと呼ばれる高級洋

裁店が秋のコレクションを発表するのは、毎年、7月28日からときまっています。中でもディオールの新しいラインが流行雑誌にとっては最大の興味というわけです。（中略）それよりも大事なことは、パリのファッション・ショウは大金持の奥さんやアメリカの既製服業者に見て買ってもらうために開かれるのです。（中略）もちろんパリ・モードは私たちやデザイナーにとっても参考になることは変りありませんが、若い人にはピンとこなかったのが当り前で、パリ・モードだけが流行と考えるのは困った早合点というわけです。けれど、それにかわる、私たちの生活や気分に合わせて作られた、ほんとの流行というものがなかったのは悲しいことでした。（中略）ハンター・ラインが日本ではじめてのファッションでしょう、と先に申しあげたのは、そんなような、ほんとの流行というものだからです。」

²³

この記事の冒頭では、「やっと〇〇ラインがわかりかけたと思ってたらまたなんとかラインですって！もうラインとやらに追っかけまわされているのはゴメンだわという方だって、これまでのグラビアページをご覧になって、すっかりたのしくなっていたかと思うんですが、いかがですか？」とも述べられており²⁴、こうした言葉は、そのまま、「ハンター・ライン」がディオールのラインの受容に対する反動として立ち現れたものであるということを物語っている。しかし、パリ・モードに取って代わるためには、ただ一度のコレクションを発表するだけではいかにも不十分である。AD グループの試みは、この時、既に、定期的な更新をとまなうパリ・モード同様の運動体として始動しており、同号の『若い女性』には、「この『新しいファッション』は毎年二月と八月の二回、本誌誌上に独占発表されてゆきます」との予告を見ることができる²⁵。そうして、その予告通り、

「ハンター・ライン」に続けて、「軸ライン」「サイド・ライン」「キューピッド・ライン」「クラシック・トーン」「ファンキー・タッチ」「ミュータン・タイプ」と、その終焉までに、年二回、季節に先駆け、計七回のコレクションが発表されていた。その反響はと言えば、例えば、1958（昭和33）年2月13日付の『読売新聞』は、「軸ライン」を比較的大きく取り上げ、「パリ・モードの追従に終ってしま」いがちだった「ファッション界の一步前進」という評価を与えている²⁶。あるいは、林邦雄もまた、1969（昭和44）年の著書の中で、「僕はこのライン活動を、日本にはいったパリ・モードのゆがみを是正する啓蒙運動として評価していた」という回想をつづっており²⁷、それなりの期待とともに受け止められていたようである。

こうしたADグループの試みは、当初の宣言の勇ましさに終わることなく、事実、「ライン」というものをめぐる格闘であり続け、そこには、パリ・モードの支配を受けない日本独自のモードとしての可能性がはらまれていた。

まず、そこにおいて、日本人の体型的特徴を考慮した新たなラインの創造が実現されていたということを指摘する必要がある。例えば、1958（昭和33）年秋に発表された「サイド・ライン」【図7】は、「若い女性が希望に満ちた人生へ、歩き出そうとする気分」を衣服の「側面の形」において表現したというコレクションだが²⁸、そのシルエットは、「布で前にボリュームを作らず、全部が後へ流れて側面に巾を作り、平面的で貧弱な日本人のボディ・タイプを立体的に見せよう」との意図に基づいてデザインされたものであると言う²⁹。一方、「若い女性のこゝろにあふれている愛と優しさを主題」にしたという1959（昭和34）年春の「キューピッド・ライン」【図8】もまた³⁰、同様の問題意識に基づくもので、1959（昭和34）年4月号の『若い女性』では、そのデザインの意図するところが次のように説明されている。

「シルエットは（中略）円筒型とハートです。円筒型の上半身がほっそりと長く、それを柔らかにふくらんだ下半身が支えている。このシルエットは日本人の体型と欧米人の体型との根本的に違う点、つまりバストのボリューム、トルソーのバランス（胴長であること）、ヒップの位置（すこしさがりめです）に、日本人と西欧人、それぞれ違った美しさがあるのを発見し、それをカヴァーしようというよりは、特有の日本人の美しさをぐっと強調したシルエットなのです。上半身の細長い円筒型は日本人の胴長を美しく見せるため（きものに於ける帯としめつけた胸の美しさで、すでに試験済み）です。」³¹

これら二つのコレクションに限らず、ADグループが手がけたラインには、バストやウエストの凹凸を強調せず、衣服の線によって身体の線を包み込むようなものが多い。ここで付け加えておく必要があると思われるのは、こうした日本人の体型的特徴とラインの相性をめぐる一現在の私たちにとってはさして意外性のない考え方が、当時、洋装や洋裁に携わる人々の間で、必ずしも一般的な〈解〉として共有されていたわけではなかったということだ。例えば、1955（昭和30）年にディオールがYラインを発表した時、『読売新聞』は、「角封筒のようなHラインやムリの多いAラインに比べ」「突飛さのない自然な型」としてそれを報じ、さらに、「ウエストも戻る 日本婦人にも無理がない」という小見出しとともに、「体格の貧弱な日本の婦人には、AやHのように平らにおさえた胸よりも、張りをもった豊かな胸の線のほうがずっと引立ちやすい」という牛山源一郎—この頃の新新聞雑誌に多く登場するデザイナーの一人—の言葉を掲載している³²。つまり、そこでは、バストやウエストをしっかりとマークしたラインの方が日本人の体型的特徴に合うという、ADグループのそれとは正反対の考え方にに基づき、ディオール

ルのYラインが評価されている。同時代におけるこうした資料の存在を考慮に入れるならば、ADグループのラインは、いくつかの可能性の中から選び取られた彼らなりの〈解〉であったと言えることができるだろう。

さて、ADグループの試みは、「ハンター・ライン」から数えて五回目のコレクションにあたる1959（昭和34）年秋の「クラシック・トーン」に至り【図9】、それまでとは異なる新しい局面を迎える。このコレクションは、「クラシック」という言葉に示唆される通り、西洋におけるテイラード・スーツの伝統に立ち帰るというコンセプトに基づくものだったが、そこでは、初めて、コレクションのタイトルから「ライン」という言葉が取り去られ、ラインの創造によって新しいモードを生み出すという発想からの脱却が模索されている。以下に、同年10月号の『若い女性』に見られる「クラシック・トーン」の解説を引用してみよう。

「戦後、ディオールによって始まったファッションの流れは「ライン」という名によって表現されていました。これは人間の服装を線や形に、抽象的に表現する考え方で、確かにエキセントリックな新鮮さがありました。このラインの流れは、アバンギャルド（前衛）な方向を強調したものだともいえるでしょう。ところが日本の場合のように洋服の歴史の浅い国では、やゝもすると奇抜だけが目立って、本格的な服装の伝統をつくるという面がおろそかになっていたのではないのでしょうか。クラシック・トーンは、アバンギャルドに対してアカデミックな伝統、本格的な服装を新しくふり返る意図によって名付けられたのです。」³³

後述するように、彼らの試みがこの一年後には終焉を迎えているということを踏まえるなら、ここには、誌上で語られるはずのない別の意味を読

み込むべきなのかも知れない。すなわち、「キューピッド・ライン」までは順調にラインの創造を続けることができていたものの、五回目のコレクションに至って早くも「ネタ切れ」となり、やむなくそれまでと異なる方向性を模索したのではないかということである。しかし、そうだとすると、「ライン」という発想を抜け出す試みは、翌1960（昭和35）年夏³⁴の「ファンキー・タッチ」【図10】においても続けられ、このコレクションは、それまででない挑戦的なメッセージとともに発表された。「ファンキー・タッチ特集」が組まれた同年5月号の『若い女性』には、「ファンキー・タッチはパリ・モード一辺倒の大人たちを軽蔑する若い世代のファッションです」「ファンキー・タッチはビートの反（アンチ）・モードです」「パリ・モードさよなら怒れる反モード《ファンキー・タッチ》」などの言葉とともに、「シルエット偏重のパリ・モードを皮肉っ」たアンドレ・フランソワの風刺画が掲載されている【図11】³⁵。同号の『若い女性』によれば、「ファンキー」というのはジャズの用語からの借用で、そのデザインは、「土俗的・原始的」な雰囲気表現すべく、「巻く・はくる・かぶるといった原始的なアイディア」を追究したものであると言う³⁶。これら二つのコレクションにおいて、その目的が達成されていると言えるかどうかは果して疑問であるが、ここでは、ADグループの試みが、終盤に至り、一つの転換を迎え、そして、ディアールのラインに象徴されるパリ・モードに対する抵抗であり続けたということを指摘しておきたい。

しかし、これまで述べてきたような可能性をはらみながらも、ADグループのコレクションは、七回目のコレクションにあたる1960（昭和35）年秋の「ミュータン・タイプ」を最後に更新されなくなる。これは、おそらく、予定された終焉ではない。それと言うのも、「ミュータン・タイプ」特集が組まれた1960（昭和35）年10月号の『若い女性』では、「新ラインは毎年、春と秋に本誌で独

占発表されます。次回は来春の四月号です。ご期待ください」として³⁷、その運動の継続が予告されていたからである。終焉の予兆を見ることはできる。先述の「ファンキー・タッチ」の発表は予告なく遅れて一例年であれば4月号に掲載されるところ—5月号の『若い女性』に掲載され、ここでは、「新しいモード・シーズンは夏と秋」「日本では春は衣更えの季節で、秋から続いたテーマがそのまゝ残っているのです」として³⁸、コレクションの発表時期の変更が宣言されていた。にもかかわらず、先に触れた通り、「ミュータン・タイプ」特集が組まれた1960（昭和35）年10月号の『若い女性』は、変更前同様の春と秋のサイクルに基づく予告を掲載しており³⁹、そこには、どこか行き詰まりと混乱がうかがわれる。また、「クラシック・トーン」までは、春と秋の初めにコレクションの「第一弾」が発表され、その後、季節の深まりとともに、「第二弾」「第三弾」が発表されていたところ、「ファンキー・タッチ」と「ミュータン・タイプ」の発表はただ一度きりであった。採算面で何らかの問題があったということは容易に想像されるが、それを裏付ける資料は残されておらず、試みが頓挫した直接の理由は定かではない。

確かなこととして言えるのは、AD グループの試みが、その終盤に至るまで、ディオールのラインに象徴されるパリ・モードに対する抵抗であり続け、その意味において、それが、1950年代における「クリスチャン・ディオール」という経験の重大さを物語っているということである。

註

¹ Valerie Steele, *Paris Fashion: A Cultural History*, Oxford & New York: Berg, 1998. 日本においては、『ヴォーグ』や『バザー』といったアメリカのファッション雑誌を介してパリ・モードの情報が伝えられることが少なくなかったということも付け加えておきたい。

² この問題については別の機会に論じる。

³ ディオール自身はそれを「花冠ライン(ligne corolle)」と呼び、「ニュー・ルック」というのは、アメリカのファッション雑誌の一つである『ハーバース・バザー』の編集者、カーメル・スノウの命名によって広まったもの

であると言われる。日本では後者の方が一般的であることから、本稿もまたそうした慣例に従うことにした。

⁴ ブリジット・キーン『クリスチャン・ディオール—1947-1957—』金子桂子訳、文化出版局、1983年、102頁。

⁵ 南博、社会心理研究所編『続・昭和文庫—1945～1989—』勁草書房、1990年、33-57頁。井上雅人「洋裁文化の構造—戦後期日本のファッションと、その場・行為者・メディア(1)—」『京都精華大学紀要』37号、2010年2月、24-42頁。

⁶ 南博、社会心理研究所編『続・昭和文庫—1945～1989—』勁草書房、1990年、13-15頁。

⁷ 洋服の作り手をめぐって、「デザイナー」という言葉が用いられるようになるのは、1930年代のことだ。その早い例として、ここでは、田中千代の以下の著書を挙げておきたい。田中千代『新女性の洋装』南洋社、1933年。

⁸ 井上雅人「洋裁文化の構造—戦後期日本のファッションと、その場・行為者・メディア(2)—」『京都精華大学紀要』38号、2011年2月、4-22頁。

⁹ 同前。

¹⁰ 堀越静子「チューリップラインのスーツ」『装苑』1954年2月号、146-147頁。

¹¹ 桑沢洋子「もしショート・スカートになったら」『装苑』1953年12月号、122-126頁。

¹² 同前。

¹³ 中田満雄「ディオールの色彩を研究する」『装苑』1954年2月号、106-110頁。

¹⁴ 同前。

¹⁵ 同前。

¹⁶ 同前。

¹⁷ このチラシは、筆者が古書店で購入した1954（昭和29）年2月号の『装苑』にはさまった状態で見つけたもので、具体的な配布時期や配布形態は不明である。

¹⁸ 同前。

¹⁹ 森須滋郎「創作だから美しい—日本人は考えなおす必要がある—」『読売新聞』1953年11月27日、5面。

²⁰ ADグループの試みについて詳細な言及が見られる研究としては、井上雅人の2010年の論考があるしかし、そこで注目されているのは、『若い女性』とのタイアップのもとに展開されたADグループの試みがその後の既製服時代を先取りするものであったということで、そのコレクションが具体的にどのようなものであったかまでは触れられていない。井上雅人「日本における「ファッション誌」生成の歴史化—『装苑』から『アンアン』まで／『ル・シャルマン』から『若い女性』まで—」大阪市立大学大学院文学研究科編『都市文化研究』vol.12、2010年3月、125-138頁。

²¹ 「初夏のモード—キュービッド・ライン発表会—」『読売新聞』1959年2月20日、9面。

²² 『若い女性』1957年9月号、12頁。

²³ 同前、40頁。

²⁴ 同前、39頁。

²⁵ 同前、50頁。

²⁶ 「軸ライン—ハイティーンのために—」『読売新聞』

1958年2月13日、5面。

²⁷ 林邦雄『ファッションの現代史』冬樹社、1969年、227頁。

²⁸ 『若い女性』1958年10月号、234頁。

²⁹ 同前、234頁。

³⁰ 『若い女性』1959年4月号、98頁。

³¹ 同前、98-99頁。

³² 「今秋冬のYラインスタイルー突飛さのない自然な型ー」『読売新聞』1955年8月11日、5面。

³³ 『若い女性』1959年10月号、74頁。

³⁴ 後述するように、この年は、コレクションの発表時期が春から夏に変更された。

³⁵ 『若い女性』1960年5月号、81-83頁。

³⁶ 同前、83頁。

³⁷ 『若い女性』年月号、1960年10月号、106頁。

³⁸ 『若い女性』1960年5月号、82頁。

³⁹ 『若い女性』年月号、1960年10月号、106頁。

図版出典

図1…Charlotte Seeling, Fashion: the century of the designer 1900-1999, translated by Neil and Ting Morris, Karen Waloschek, Cologne: Köne-mann, 2000, p.260.

図4…ブリジット・キーナン『クリスチャン・ディオールー1947-1957ー』金子桂子訳、文化出版局、1983年、102頁。

図5…『装苑』、1953年12月号、125頁。

図6…『装苑』1954年2月号、106頁。

図7…『若い女性』1958年10月号、10頁。

図8…『若い女性』1959年4月号、24頁。

図9…『若い女性』1959年10月号、31頁。

図10…『若い女性』1960年5月号、81頁。

図11…『若い女性』1960年5月号、23頁。



【図1】ディオールの「ニュー・ルック」



【図2】『パリ・マッチ』1953年8月15日号表紙

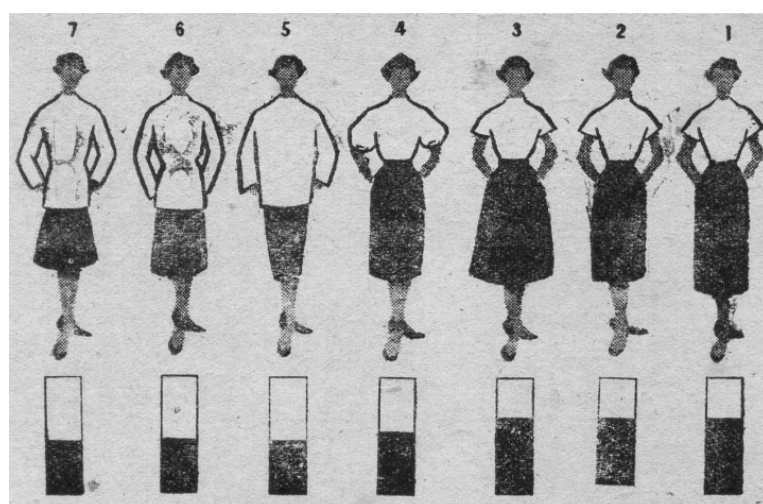
安城寿子：クリスチャン・ディオール受容小史—ある抵抗にいたるまで—



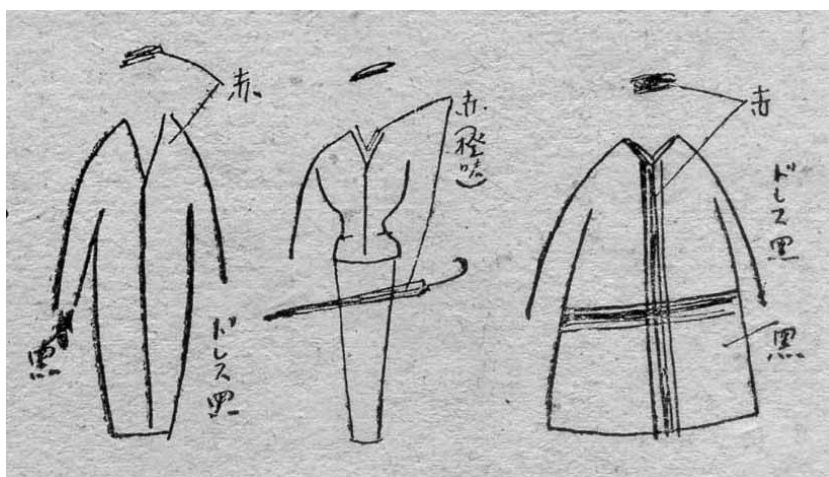
【図3】『装苑』1954年2月号表紙



【図4】ディオールの「チューリップ・ライン」



【図5】桑沢洋子によるスカート丈とトップスのボリュームのバランスの図解



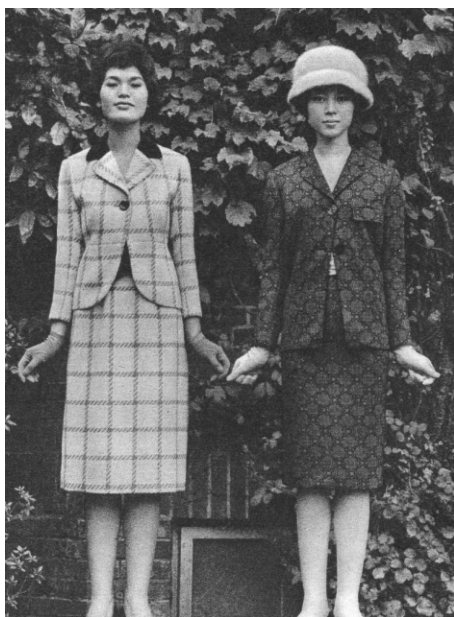
【図6】中田満雄による「ディオール・ファッション・ショー」のスケッチ



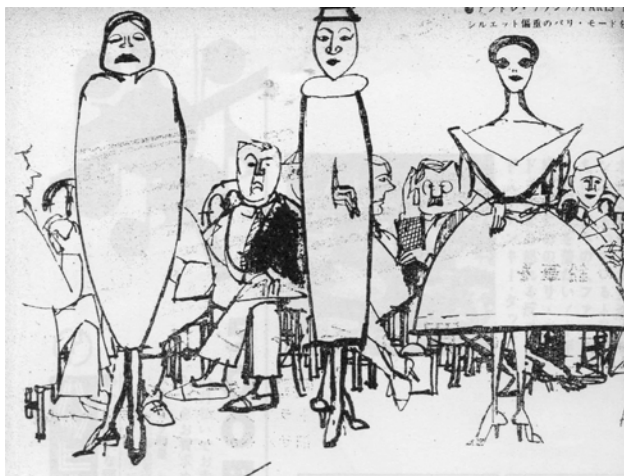
【図7】AD グループの「サイドライン」



【図8】AD グループの「キューピッド・ライン」



【図9】ADグループの「クラシック・トーン」



【図10】アンドレ・フランソワの風刺画



【図11】ADグループの「ファンキー・タッチ」