

日仏交流の中のテキスタイル：ジャポニスムとモードの視点から

深井 晃子

はじめに

長い鎖国のあと、1858年、日本はフランスと日仏通商条約締結し、貿易を開始した。これによって、限りなく重要な文化交流が起こっていくが、テキスタイルを媒介した相互影響もその一つであった。

テキスタイルを含めて、フランスに流入した日本の様々な美術・工芸品は、やがてフランスの芸術文化に「ジャポニスム」と呼ばれる重要な動きを引き起こしていった。この「ジャポニスム」はまさに今回のシンポジウムが取り上げる時期の前半を彩っている。この動きがジャンルと地域において広範な、そして強く深い影響を与えたことは様々な研究から明らかにされており、さらなる新たな影響も明らかにされようとしているが、本稿ではフランスのテキスタイルと、その極めて緊密な関連分野であるモードに見られるジャポニスム、即ち日本からフランスへという方向からの影響を実証的に検証していきたい。加えてジャポニスム以後、現代の状況についても簡単に触れたい。また、日本のキモノを含むテキスタイルが、フランスの絵画、室内装飾などに及ぼした影響も見逃すことができないが、本稿ではモードという範囲に焦点を絞ることとする。

ジャポニスムは、その用語についてもようやく近年になって定着したように^(註1)、ジャポニスム研究は相対的に新しいものといえよう。ジャポ

ニスム研究を総括するものとして、パリに続いて1988年に東京で行われた「ジャポニスム」展は日本における最初のジャポニスムの学術的展覧会として画期的だった。これにより、ジャポニスム研究は深化し、その多様な領域的、地理的影響の広がり証明された。

モードにおけるジャポニスム研究も、こうした先行研究の上に立つ。1994年に京都服飾文化研究財団により開催された「モードのジャポニスム」展は、初めてジャポニスムとモードの関係性を実証的に示したものであり、また同名のカタログ（京都服飾文化研究財団 1994）において、それを論証した。同展に著者はキュレーターとして参加したが、さらにこれと平行して『ジャポニスム イン ファッション』（平凡社 1994）において、より詳細な研究を発表した。また、同展が、1996年にパリ市立モード美術館（ガリエラ美術館）へ招聘された折、刊行された『*Japonisme et Mode*』は、『モードのジャポニスム』を基盤としてフランスの研究者による論考が加えられ、研究を深化させている。「モードのジャポニスム」展は、最終的に10年で世界の7美術館で開催され^(註2)、この事実が広く知られることにもなった。本稿は、今回のシンポジウムのテーマとまさに重なり合うそれらの研究を総括しながら、改めて今後の問題点を探っていきたい。

1章 ジャポニスムとは

横浜が開港した頃、日本国内は急激な異文化流

京都服飾文化研究財団チーフキュレーター

入によって、文明開化という文化的激変期を迎えていた。他方、ヨーロッパでは美術の分野で、ルネサンス以来の美術のありように疑問を投げかける者たちが現れ、大きな変革が起ころうとしていた。それはボードレールやマネに先導されて文学と美術から前衛的な動きとして広がっていき、印象派などを生む美術の重要な動きとなったのである。やがて19世紀末には、「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。」とサミュエル・ビングが、ジャポニスムを牽引した雑誌『芸術の日本』の序論の中で書くことになる^(註3)ように、ジャポニスムはより広いジャンルへと波及していった。

ジャポニスムとは、欧米で19世紀後半から1920年代までには多様なジャンルに見られる、日本文化の影響である。この動きはフランスにおいて美術の分野から広がり、やがて、フランス近辺諸国から全ヨーロッパ、アメリカなど、より広範な地域へ、工芸、建築、モード、写真、演劇、音楽など多様なジャンルを包含しながら波及していったのである。

日本の開国による欧米の日本への興味は、その前後から欧米で開催されるようになった万博により、さらに高まった。万博は世界各地の珍しいものを、一堂に集め、それを人々が見物するという19世紀の新しいイベントであり、1851年のロンドン万博を皮切りに数年おきに、ニューヨーク、パリ、ウィーンなど世界の都市で開催された。日本品も展示され、それらは一般の人々の日本への強い興味を引き起こしたのである。

日本品とは、開国により欧米から日本に来た外交官、商人、宣教師、あるいは旅行者などが自国へ持ち帰った品々、たとえば、浮世絵や屏風を初めとする美術品、家具調度品から、より日常的な陶磁器、扇子、団扇、ござ、さらにはきもの、テ

キスタイル等の染織品など、多種多様な品である。これらのまとまったコレクションとしては、シーボルト父子、ラザフォード・オールコック、アンリ・セルヌッシ、エミール・ギメらの持ち帰ったものがよく知られているが、このほかにも様々なルートで日本品が海外に流出した。パリやロンドンには、日本品を売る店^(註4)ができていた。

こうしたものは、1864年頃からフランスやイギリスの美術作品の中に、たとえばJ-A-M.ホイッスラー《陶磁の国のプリンセス》(1863~64 フリアーギャラリー、ワシントン) (図1)、ジェームズ・ティソ《湯上りの日本娘》(1864 デジョン美術館) などに確認することができる。

やがて、これら日本品が、単に異国的なものへの表層的な関心や模倣を誘引したに留まらず、新しい素材や技法、より本質的な欧米の意識変革に繋がる造形原理へ影響を与え、その背後にある美学や美意識までにわたる日本への関心を引き起こしたことに、ジャポニスムの重要性はあった。

さらには、ジャポニスムはイギリスの「アーツ・



図1 ホイッスラー《陶磁の国のプリンセス》
1863~64年 フリアーギャラリー、ワシントン

アンド・クラフツ運動」、フランスの「アール・ヌーヴォー」など、装飾芸術の復権運動の引き金となっていくが、それは絵画・彫刻に優位を与える西欧の美術に比べ、日本美術が、陶磁器、漆器、家具調度、きものなどもその対象とした「生活のなかの美」だったことと深い関わりがある。

2章 ジャポニスムとモード、テキスタイル

日本的な影響は、フランスのテキスタイルとモードにおいても明らかに読み取れる。時期的には1867年のパリ万博開催の頃を嚆矢とし、1920年代までの間続くのである。それはデザイン、方法論、用法などに及んでおり、具体的なイメージ源となったのは、主に同種のものである日本のテキスタイル、きもの、おひいな型などであり、また、きもの姿の美人画、さらには見る機会は限られていたものの実際にきものを着装した日本女性などの影響も少なくない。

その過程は、以下ように把握することができる。

- ① 表層的模倣
- ② 文様、テキスタイル・デザインの引用と技術的応用
- ③ 形態デザインの模倣、引用
- ④ 構成原理への波及

この章と次章において、この点について詳しくみていきたい。

①表層的模倣

1867年に行われたパリ万博には、薩摩藩と徳川幕府が日本から正式に参加した。幕府は日本パビリオンとしてお茶屋を設営し、そこでは日本から派遣された三人の女性がお茶の接待をし、見物客の人気を集めた。

Illustrated London News 紙1867年11月16日号に掲載されているイラストからは、恐らくはじめて見る日本人、とりわけ日本女性とその身なり、しぐさなどに興味津々の見物客の様子が伝わってくる。

パリに登場した日本女性は、モードにも影響を与えることになる。当時女性誌として人気が高かった *Journal des Demoiselles* 誌1867年10月号にイラストによって掲載されたヴィジット（ジャケットの一種）は、日本的なものがパリ・モードに登場した例としては、恐らく最初ではないだろうか。ヴィジットには、きもの袖をイメージしたと思われる長方形の大きな袖が付いており、イラストの説明には、'à la Japonaise' とある（図2）。

さらに、このイラストと酷似する実例は、コンピエーニュ城美術館に現存するマチルド皇女（1820-1904）のヴィジット（図3）である。

着用者であるマチルド皇女はナポレオン3世の従姉妹にあたり、パリ・モードの重要な牽引者の一人だった。



左図3 作者不詳 ヴィジット、1869年頃 inv. C. 68075コンピエーニュ城美術館

右図2 *Journal des Demoiselles* 誌 1867 Oct

この生地は67年のパリ万博に徳川幕府の全権大使として臨んだ徳川慶喜の弟、昭武がナポレオン3世への献上品としたものであると伝えられている。鼠罌地に、菊、竹、萩、松、蕁東、流水、鶉などの文様が染め出され、それらが多色の絹糸と金糸で刺繍された華麗な江戸後期の武家階級の小袖に使われたテキスタイルである。

ここにはモードからも、まだ見ぬ日本、新奇的な日本文化への興味が沸き起こったことが読み取ら

れ、1870年代になると小袖から流行のドレスやコートに作り直されたパリやロンドン製の作例が多数確認されている。

早い時期に日本美術への関心を示し、論評を書いた美術評論家エルネスト・シェノー（1833-90）は、日本美術の特質を見抜いて、フランスにおけるジャポニスムの広がり重要な役割を果たしたが、彼はモード誌にも寄稿している。その中で、袖の形とともに、クリノリンが廃れ当時流行が始まったバスル・スタイルに、結んだ帯の形の影響があると指摘している^(註5)。しかし、バスルの流行は18世紀末にすでに見られたものであり、19世紀のバスル・スタイルの流行が何に由来するものかを立証することは難しい。

やがて1880年代からきもの地そのものをドレスに転用するだけでなく、広く日本の文様を引用することが広がっていく。この例は1880年代後半のウォルト店製といわれる「兜コート」に見られる（図4）。カシミア製のケープ型コートには、兜、枝垂桜などの日本的な文様がアプリーケと刺繍によって大胆に表現されているのだが、通常は水平に置かれる兜の図柄が、ここでは90度回転して縦位置に配置されており、引用例としては極めて興味深い。



図4 ウォルト ヴィジット1890年頃 京都服飾文化研究財団

さらには日本のきもの文様に特有のアシンメトリー配置が現れる。この例はそれまでのモードには極めて少ない、あるいはほとんど見られなかったものであるが、ウォルト店、ドゥーセ店などのドレスに登場するようになる。これについては欧米に数多く渡ったおひいな型（着物のデザイン画）の影響との強い関連性を指摘したい。

おひいな型はロンドンのピクトリア・アンド・アルバート美術館、パリ装飾美術館、パリ国立図書館他に収蔵されているように、欧米に多数渡っていた。

やがて、日本的文様の引用はさらなる進展を見せていく。

②文様、テキスタイル・デザインの引用と技術的応用

1879年、ロンドンでカトラーによる『日本の装飾とデザイン入門』の出版が始まり、その後、イギリス、フランスで家紋集、文様集が次々に出版されると、菊、波に燕、朝顔、菖蒲、すずめ、野草、稲、家紋など着物の文様を含めて日本の文様の引用例は、印刷物をはじめとして様々なところに見られるようになる。

先述のモードへの応用としては、きもの地そのものの使用、アプリーケや刺繍など後加工、文様の配置における適用だったが、織物として引用されるとき、糸のデザイン、織組織、それを可能にする織機などへの様々な高度な技術的適応が必要となる。このことを可能としたのは、高級絹織物の生産地として知られていたリヨンの技術であり、リヨンの織物業者は様々な条件を整えて、日本的な文様を絹織物の上に具現化していく。この時デザイン源となったのは、きもの地や帯、袷縵、など、直接の染織品であった。というのも、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、当然であり、また実際にリヨン染織歴史美術館の収蔵品にこれら日本の資料が多数収蔵されている。

リヨンでは1860年代から日本の染織品の収集が始まった。名物裂、茶道具の裂、きもの地（縮緬、友禅、刺繍、紵、紗、かすり、紬、型染め）、帯地、袷裳、室内装飾用地、型染め用型紙など、多様な資料が、現在もリヨン染織美術館のコレクションとして残されている。主な日本の染織品の収集は以下のようなものである。

- 1860年代 リヨン商工会議所が、日本の生地
の収集を開始（リヨン染織美術館は、
染織を産業の重要な柱としていたリ
ヨン商工会議所により1856年設立さ
れた。）
- 1878年 パリ万博後の売りたてで日本の布を
購入
- 1880年 シーボルト・コレクションの日本の
布見本帳を購入
- 1889年 リヨンの絹織物業者はパリ万博に、
日本の影響が見られる絹織物を出展
する
- 1890年代 ウォルト店のドレスなどに日本的な
文様の生地が使われる

テキスタイルへの応用は、先の着物地を服に用いるというレベルを超えて、産業的により高度だといえるが、リヨンの絹織物に興味深い動きが見えてくるのは、1889年パリ万博の頃からである。

リヨンの絹織物業者は、1889年の万博に日本の文様の絹織物を出展し、日本的な柄は新しいトレンドとなった。これにより、パリ・モードとして日本の柄が流行することになる。リヨンの絹織物に使われたモチーフとして、菊、流水紋、花鳥紋、波にツバメ、禾本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といえよう。中でも頻繁に使われた菊は、1887年に出版されたピエール・ロチの小説『お菊さん』の成功とともに、日本、ミカドの象徴として広く知られており、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。ところで、1872年に京都西陣からリヨンに3人の伝習生が、絹織物技術習得のために派遣され、日本に始めてジャカード織機が持ち帰られ、日本のテキスタイルに及んだフランスの産業の影響は明らかだが、日本の伝習生がリヨンにもたらしたかもしれない影響については、その興味深い因果関係について明らかにすることは難しい。

リヨンの重要性は当時、モードを手中に収めていたパリ・オートクチュールの生地の主たる生産地であったという点である。1857年、イギリス人ワース Charles=Frederick Worth (1825-1895) により高級衣服店（オートクチュール）がパリに開店し、1875年ジャック・ドゥーセ Jacques Doucet (1853-1929) がこれに続き、19世紀後半のパリは、モードの世界への発信地としての位置を固めた。ウォルト店（フランスではワースはウォルトと発音された）は、19世紀後半から20世紀初めにかけて、フランスのみならず広く欧米に上流・富裕階級の顧客を持ち、パリ・モードと同義語ともいえるべき店だった。こうしてオートクチュールの手になるオリジナル・モードとして、あるいはその影響を受けたモードとして、リヨンの絹織物のデザインが、欧米に広まっていくのに伴って、日本的な文様も広がって行くことになる。

リヨンとパリ・モードに現れた日本的な影響を示す例としてウォルト店が1894年に制作したドレスのデザイン画がある。それは極めて日本的な文様である波に燕地のコートと、菊柄のドレスである（図5右）。

このデザイン画から制作されたであろうコートやドレスは現存するかどうか不明だが、デザイン画に描かれているリヨン製の絹地がリヨン染織美術館に現存する（図5左）。テキスタイルとしてモードに現れた日本的な影響例であるドレスやコートは既に多くの例が知られているが、世界の美術館には恐らく、さらに多くの例が見つかるは



図5 ウォルト店リヨン万国博覧会用ちらしとパシュラル社（リヨン）のテキスタイル、1894年

ずである。こうしたパリの動きに先駆けて、1857頃にはアルザスのミュルーズで生産されたウール・モスリンのプリントに日本的なテキスタイル・デザインが見られる。これは広瀬緑氏が明らかにしているように^(註6)日本市場向けに作られたものであったことにより、文化交流としての視点は重要であるものの、ジャポニスムの文脈とは切り離して考えたい。

以上、文様、テキスタイル・デザインの引用と技術的応用については、イ) 日本のテキスタイル自体の使用、ロ) 刺繍、アプリケによる文様柄、配置などの模倣、ハ) 技術的応用（織機的设计)による文様の引用、というステップが明らかである。また、この日本的文様の引用は、その後も様々な技術的用法により、現代まで、繰り返し、見られるものの一つである。

20世紀になると、テキスタイルのみならず、服における形態への影響が見られ、新たなステップへと発展していく。次にこの点についてみていきたい。

3章 モードへの影響

モードという時、素材であるテキスタイルのみならず、服の形態という視点からも見ておく必要がある。

先にも述べたように、1867年のパリ万博後に現れた影響も形態的なものだったとといえる。しかしそれは一時的なものとして終わり、それ以上の波及は起こらなかった。

形態への本格的な影響は、1900-1920年代におこる。それは先の①表層的模倣、②文様、テキスタイル・デザインの引用と技術的応用、につづいて、③服の形態デザインの模倣と引用、④構成原理への影響して、興味深い展開を見せていく。

③形態デザインの模倣、引用

1900年、パリ万博の折、夫の川上音二郎とともにロイ・フラー劇場で公演した川上貞奴をしばしば取り上げた演劇雑誌、女性誌が、彼女の着物姿を話題にしたのに続き、1905年、日露戦争が勝利し、ロシアと同盟関係にあったフランスには日本関連記事が急増していく。

こうした状況において1907年、貞奴が演劇研修のために再びパリに滞在したのと、女性誌が「モードのジャポニスム」と呼ぶ現象が起こった^(註7)ことは偶然の出来事とはいえまい。パリ・モードにはキモノのフォルムの模倣、キモノ袖の広がり、文様の再現などが、きわめて濃厚になるが、それは雑誌ばかりではなく実例として確認できる。

さらに特筆すべきは〈日本的な袖〉(図6)という袖の仕立て方が登場し、のちキモノ袖として服の基本形の一つとして定着したことである^(註8)。

当時、西欧では、社会が、芸術が、そしてモードが、新しい時代に向って大きく揺さぶられていた。パリではオリエンタリズム（東洋趣味）が広がっており、その広義の捉え方のなかに日本の存在があったことも無視するわけにはいかない。

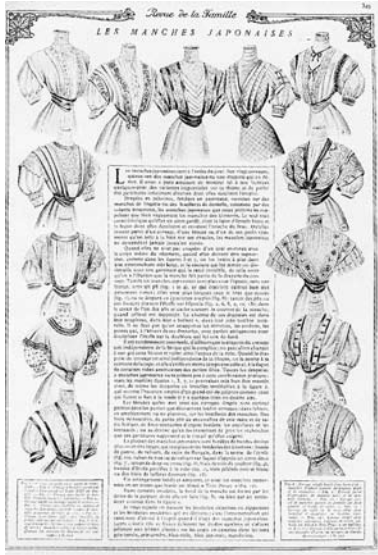


図6 「日本風の袖」、『ラ・モード・プラティック』誌 1907年5月8日号

またそれよりも少し前、1906年ポール・ボワレがコルセットを過去のものだと宣告し、西欧女性の服装の長い習慣であったコルセットから、女性はようやく離脱に向おうとしていた。このとき、緩やかな衣服の具体例として、きものに興味に向かったとしても不思議ではないと思われる。

きものは衣服の分類において寛衣に分類されるように、帯を付けない時、身体に密着する西欧の衣服に比べ、圧倒的に緩やかだったからである。

さらには1909年、パリで公演したバレエ・リュスが大きな話題となり、その人気とない混ぜになり、東洋的なものへの興味、東洋風モードへの強い傾倒が起こっていた。

キモノ・ドレス (Robe Japonaise) や、キモノ・コート (Manteau Kimono) と呼ばれるものの流行は1913年ごろまで続く (図7)。

このことは第1次世界大戦後モードが、現代へと転換したとき西欧衣服の構成原理への影響としてより興味深い発展をみせていくのである。



図7 キモノ・コート パキャン 1912年 シカゴ歴史保存協会

④構成原理への影響

第1次世界大戦が終結し、女性の社会的役割はそれまでとは劇的に変化した。このことは当然のこととしてモードに反映され、女性服は構造的に大きく変化することになる。それは1920年代の女性服のシルエットとして、これまでのものとはドラスティックなまでに異なる、直線的な筒状の形態となって現れた。

しかし、この形態は、衣服構成の基本的裁断法の一つであり、もちろんそれが西欧に存在しなかったわけではない。しかしながら、当時西欧の衣服構造がおかれていたステップにおいて、この形態が突然現れるのはいささか唐突だといわねばならない。とすれば、日本文化への熱い注目、そしてその文化に連なるきものが、パリ・モードへ何らかの干渉を及ぼしたとしても不思議ではない。

きものと洋服の裁断図を比較する時、きものは直線構造の衣服の典型を示している。すなわち平面裁断である。一方、西欧服は立体の人体に、平面である布を沿わせるため、ダーツと曲線を多用しなければならない。いわゆる立体裁断である (図8)。

この、一見単純な、しかしきもの本質的な

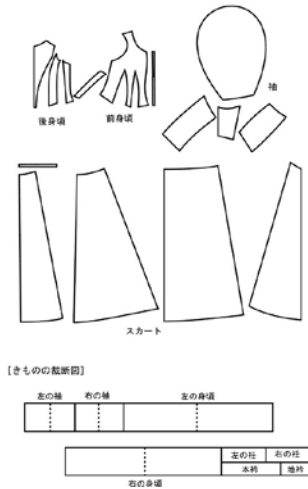


図8 1895年頃のドレスの裁断図

原理に触発されたのは、マドレーヌ・ヴィオネ (1876-1975) である。あるいはそれよりも前にポール・ポワレも、彼自身がキモノ・コートと呼んだものを作り、直線裁ちのドレスをデザインしている(註9)。

しかし、明らかに強い折衷主義的傾向を持ち、異文化を無邪気に取り入れたポワレが、日本に対する特別の思い入れなしに衣服の基本形である平面的なドレスを作ったのではないと思われるのに対し、ヴィオネには、日本を意識していたという事実がある(註10)。

1920年代パリ・モードのリーダー的デザイナーとなるマドレーヌ・ヴィオネは、まだ修行中であつた20世紀初頭、キャロ姉妹店のジェルベール夫人のもとで働いていた。ジェルベール夫人はフランスにおけるジャポニスムの重要な担い手の一人であつたゴンクール兄弟の親しい友人だつた。ヴィオネは、そうした環境のなかで、1890年にエコール・デ・ボザールで開かれたエドモン・ド・ゴンクール主催の「日本美術展」以来、20世紀初めにたびたび開かれた浮世絵の展覧会に、何度も足を運んだ。やがて、彼女は日本美術、とりわけ浮世絵、きものへの興味を広げ、それを収集するようになる。1924年に撮影されたヴィオネのア



図9 ヴィオネのアトリエ 1924年

トリエには、浮世絵が飾られている(図9)。

彼女は、西欧衣服とは異質な日本的な思考方法、即ち直線構成を洋服へと次々に適応する(図

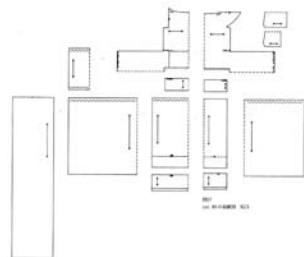


図10 ヴィオネのウェディング・ドレスとその裁断図 1924年 KCI蔵

10) が、その頂点に立つともいえるピントックのドレスが、京都服飾文化研究財団に所蔵されている。1920年代のパリ・モードは、彼女に先導されて、西欧モードの歴史において極めて例外的な、直線的な構成によるものとなったのである。

この時代は、新しい社会への転換、とりわけ第1次世界大戦による女性の地位の社会的変化が急速に進展した。社会で活動する女性が登場し、それによってモードも近代から現代への大変革期、即ち身体的な機能性と合理性を女性服に取り戻す必要があったのであり、また19世紀的な女性性の表象としての女性服から抜け出して、新たなジェンダー表現としての女性服が求められていたのである。

パリ・モードを牽引するのは、“ギャルソンヌ”と呼ばれた新しいタイプの女性像となり、彼女たちは、女性らしい身体的特徴を強く押し出す旧来のモードを棄て、直線的で平坦なドレスのなかに身体的特徴を曖昧なままに隠した。

この旧社会から新社会への転換は、男性優位の社会から女性が解放されるものだったともいえ、このことをヴィオネらがパリ・モードとして具現化しようとするとき、きものという異質な衣服形態の特質に目が向けられることになったのである。

1920年代にきものは西欧衣服の構成原理に大きな示唆を与えたものの、しかし、1930年代になるとジャポニスムは、急速に収束していく。その理由として、既に欧米の眼には日本文化への興味が新鮮さ失っていたことがある。それにも増して、世界の政治的な状況は緊迫し、日本に対する視線は極めて厳しいものになっていこうとしていたのである。

4章 結論、そしてジャポニスム以降

以上、明治以降今日までの日仏交流において、テキスタイルとその最終用途の一つであるモードに現れた影響を見てきた。この時、前半の背景と

して重要な意味を持ったのが日本からフランスへの方向性における影響である「ジャポニスム」であった。

テキスタイルとモードにおけるジャポニスムの影響は、表層的な模倣から、技術やデザインの引用、さらにモードでは、造形原理の応用という段階までの流れを確認することができる。言い換えれば、モードとジャポニスムの関係は異文化受容の過程を示す極めて明快な例であったということである。そしてこの背景に常に深く関与しているのが、フランスと日本の政治的状況、産業と経済における事情、あるいはフランスの社会的・文化的状況であった。

ところで、本稿では触れなかったが、以上のような流れと平行して、きものとテキスタイルに関わる二つの重要な影響があったことに簡単に言及しておきたい。

それは、きものそのものが欧米の衣服として受容されたという事実であり、またそれと連動しながら「kimono」という用語の受容がおこったことである。

ジャポニスムの流行を背景として、欧米に持ち込まれたきものは、先述のように流行のドレスに仕立て直される場合もあったが、富裕階級の先進的な女性の間では西欧風に着ることが流行した。しかしそれが、衣服の時間と場所による着分けが極めて厳密であった19世紀後期のことであれば、きものは私的な空間における室内着としての役割を与えられることになる。この流行が見られ始めるのは、1880年前後と考えられ、オーギュスト・ルノワールの《エリオ夫人》(1882 ハンブルク美術館、ハンブルク)には、その具体的な着方が示されていて興味深い。この絵で夫人は、江戸後期の白い綸子の小袖を赤いドレスの上におしゃれな室内着として着るという着法で、画家の前に座ったのである(図11)。

やがて欧米に kimono という言葉の受容が起こっていき、20世紀になると広く一般用語とし

て定着していく。現在では、kimonoは、日本のきものという意味の他に、室内着の意味で使われている。^(註11)



図11 A.ルノワール《エリオ夫人》1882 ハンブルク美術館

もう一点は装飾的なテキスタイルとして絵画の装飾性の復権に関与し、これまで考えられていた以上の意味を持っていたという仮説であるが、このことについては、別な機会に論じたい。

さて、最後にジャポニスム以降の流れについても、ごく簡単に触れておきたい。

第2次世界大戦後、1950年代はパリ・オートクチュール全盛期だったが、日本の絹が当時モードの頂点に君臨していたディオールに使われたのをはじめ^(註12)、絹織物の欧米との取引が再開される。日本人デザイナーの欧米での活動も始まり、森英恵は1965年、NYで日本の絹地を使ったコレクションを発表する。1970年代になると、高田賢三、三宅一生らの欧米での活躍が知られることになる。

しかし、状況が大きく変わっていくのは1980年代である。日本人デザイナーが独自性のある作品で日本世界的に注目され、その後のファッショ

ンに大きな影響を与えていくことになる。この動きの中心となるのは1981年にパリにデビューした川久保玲と山本耀司だった。彼らがパリから発信した、それまでの正統的な美意識の対極にあるような衝撃的なぼろルックは、その前衛性において大きな議論を呼んだのだが、やがて日本ファッションは世界的なファッション・シーンで高く評価され、重要な地位を獲得することになった。そればかりか、その後のファッションの流れに大きな影響を与えたのである。

この背景には、戦後から復興した日本経済の80年代における繁栄があり、そうした日本への興味が沸き起こっていたことがある。と同時に、モダニズムの崩壊が明らかになり、80年代がポストモダニズムへと移行していた時期であったこととも無関係ではない。すなわち、脱・西欧化、西欧文化のヘゲモニーが崩れようとしていたとき、ファッションというジャンルでそれまでマージナルな立ち居地に置かれていた日本人デザイナーが、前衛と評された表現により脱構築の先頭に立って大きくファッションを前進させたのである。その意味の大きさは、日本人デザイナーが1990年代に、次世代のデザイナーに影響を与え、21世紀のファッションの方向性を示したことによっても、理解されるのである^(註13)。

2000年に入るとインターネット、グローバリゼーション、マス・カルチャーの優位性が急速に明らかになる。この時、日本の文化として広く世界に認識されるのは、マンガ・アニメ・ゲームであり、そこから滲みだしたファッションである。ハイvsロー、中心vs周縁といったような、整然たる文化的一元性に向き合わねばならない西欧文化に対して、それらが混沌と共存する日本文化は、もしかするとその意味に置いてきわめて21世紀的であるといえるのかもしれない。

註

1. 1993年出版の『広辞苑』第4版に収録されている

るが、それ以前にはこの語は取り上げられていない。

2. 「モードのジャポニスム展」履歴は以下のとおり。
 - 1994年 京都国立近代美術館
 - 1996年 パリ市立衣装美術館（ガリエラ美術館）
 - 1996年 TFTホール（東京）
 - 1998年 ロサンゼルス・カウンティ美術館
 - 1998-1999年 ブルックリン美術館（ニューヨーク）
 - 2003年 テパバ国立博物館（ニュージーランド）
 - 2003-2004年 クライストチャーチ・アート・ギャラリー（ニュージーランド）
3. *Le Japon Artistique*, Mai 1888（創刊号）。
4. 1860年頃から日本品を売る店が知られる。パリでは〈Porte Chinoise〉、〈Au Céleste Empire〉など。
5. Chesneau, *Le Japonisme dans les arts, Le Musée universel* 1873.
[La mode de notre pays a subi ces derniers temps une influence japonaise sur la mode féminine: l'élargissements des manches et un gros noeud à la ceinture tombant jusqu'au bas d'une jupe étroite.]
6. 広瀬緑「染織とグローバリゼーション：アンディエンス（更紗）からジャポニスムへ」7月5日第11回国際シンポジウム・セッションII「日仏交流の中のテキスタイル～明治時代から今日まで一技術、デザイン、コレクション～」での発表
7. *Les Modes*, Mars 1907.
8. Valérie Guillaume, “Remarques sur la manche japonaise ou l'emmenchure kimono”, *Japonisme et Modes*, Paris Musée, p 65, 1996
9. ポワレは、後の1930年に書いた自伝*En Habillant l'Epoque*, Bernard Grasset, 1986（初版1930）, p.49で、1904年に発表した「孔子コート」をキモノ・コートと呼んでいるが、当時はこれを「孔子コート」と命名している。また、1910年前後に民族服的な直線裁ちのドレスを発表している。
10. ベティ・カークは著書『*VIONNET*』求龍堂 1991、でこのことを指摘している。
11. これについては拙著「パリ・モードとジャポニスム」、ジャポニスム学会編『ジャポニスム入門』思文閣、2000、同じく拙著「キモノ・サダヤッコ」『川上音二郎とパリ万博展』カタログ、福岡市博物館、2000、「アルベルチーナの部屋着、あるいはブルースト的モードの意味」ブルースト全集『カイエ・ブルーストNo.12』集英社 2000等を参照していただきたい。
12. 新居理絵「モードのジャポニスムの一過程」『*Dresstudy*』vol.28
13. 筆者は『ファッションの世紀』平凡社2005などで論じている。