

メッセージ媒体としての現代スカーフ

アクセサリーに映し出された20世紀

— ガリエラ美術館所蔵コレクション —

円谷智子

I はじめに

今日、スカーフには「多種多様な絵柄が多色使いで捺染された約90センチメートル四方の絹の方形布で、着用時には折りたたまれ、首周りなど身体の一部を防寒保護し、装いに彩りを添える服飾アクセサリー」という万国共通の概念¹がある。現代の女性服飾アクセサリーとして定着しており、おびたしいスカーフが世界中に流通している。中でも世界的なスカーフ生産地として、イタリアのコモ市やフランスのリヨン市が、かつては日本の横浜市もその名が挙げられる。いずれの都市もスカーフの製造を始める以前から、絹の世界的生産地や貿易港としての歴史を有している。

今年、開港150周年を迎えた横浜で明治時代以降、生産及び欧米諸国へ輸出されていたスカーフに関して、研究対象²としているパリ市立モード美術館、通称ガリエラ美術館所蔵スカーフコレクションからは、その大部分がフランス製であり、フランスに輸出された横浜製スカーフの実物例は発見されていない。

横浜スカーフの決定的特徴は、1859年の開港以来、生糸の貿易港として栄えた横浜で取り組まれてきた、欧米輸出向け絹製品開発の流れの中で生産されたことにある。洋装が普及する第二次世界大戦後まで国内需要を望むことができず、外需依存型地場産業としての歴史が長かった。また横浜スカーフ自体、自国の衣服体系から必要に応じて発生、発展したものではない。そこで本稿では、生産地の歴史や文化的背景の相異がもたらすべく

スカーフの製造目的や属性の違いに注目したい。

II 西洋服飾史におけるスカーフの系譜

導入部として、西洋服飾史、特に本稿ではフランスにおけるスカーフの系譜に触れておく。タイトルで「現代」スカーフと時代を限定しているのは、今日、我々が考えるスカーフと外観や用途を同じくする複数の先行物と区別するためである。

現代スカーフに関する学術的な先行研究例³は少ない。ハンカチの歴史的研究⁴の中では、多くの場合、スカーフをその形態、素材や染色技法からハンカチ *mouchoir* の系統として位置付けている。「衛生や審美目的のハンカチ *mouchoir hygiénique* や *mouchoir ornemental*」よりも大判の「首に巻くためのハンカチ *mouchoir de cou* 又は（米）*neckerchief*」が、ときに「スカーフ *foulard*」とも呼ばれ、その前身と考えられている。17世紀後半から19世紀にかけて広く流行した木綿又は絹素材の方形の無地又は捺染布で、男性の「ネクタイ、襟巻き *cravate*」や女性の「フィッシュ、胸元を覆い隠す三角形の肩掛 *fichu*」として着用されたが、次第に田舎の農民服や地方の伝統的民俗衣装のみにみられるようになる。

現代スカーフは20世紀パリ・モードの中で発展する。その始まりは、第一次世界大戦後にシャネル *Gabrielle Coco Chanel* (1883-1971) など新鋭ファッションデザイナー達が考案した、活動的な女性達の生活習慣に適したシンプルで機能的な衣服、特に英国風スポーツウェアのアクセサリー⁵

にあるようである。当時、「大判の絹製ハンカチ grand mouchoir de soie」と呼ばれた色鮮やかな捺染スカーフは、バカンス地や週末を過ごす田舎で、ゴルフ、テニス、スキー、狩猟、水浴など野外スポーツ時に、首、肩、頭部の防寒保護目的で用いられた。

ハンカチの都会での着用は慣習的に敬遠されていたが、次第に外出着のデザインがスポーツウェアの影響を受けるにつれ、女性ものジャケットやコートの襟元アクセサリとして受け入れられていく。1930年代後半にはハンカチを意味する「ムショワール mouchoir」に代わって、現在と同様に広義で襟巻きの類を総称する「エシャルプ écharpe」や布地名が起源の「フラール foulard」、正方形という形態名が起源の「カレ carré」という呼び名が定着する。エルメス Hermès 社（1837年設立）のスカーフ、「カレ・エルメス carré Hermès」が誕生したのもこの時期、1937年である。

第二次世界大戦前まで有閑欧米上流階級女性のアクセサリと考えられていたスカーフは、戦中から戦後にかけて社会階級や着用場所の隔てなく普及してゆき、1950年代以降に世界的流行を果たす。したがって、現在のような具体的共通概念が世界的に定まり、生産体制が整ってくるのは戦後以降と考えられる。

横浜スカーフの始まり⁶は、幕末の開港直後、生糸の貿易市場だった横浜に来航した外国商人のお土産品として試作された縮緬の鼻拭きであり、その後、明治時代に海外輸出用絹手巾が考案された。当時「てはば」と呼ばれたこのハンカチは、衛生目的の小さなものであったが、その美しさに明治皇后が首に巻いたという逸話も残る。次第に寸法が大きくなり、1880年頃にはスカーフの原型が構想され、欧米でスカーフが流行する1930年代には「スカーフ scarf」という名称でイギリスに輸出されていた。

スカーフの国内需要が伸びるのは、日本人女性の洋装が一般化する第二次世界大戦終戦以降であ

る。特にNHK ラジオドラマ「君の名は」が映画化され、ヒロイン真知子の「真知子巻き」が1953（昭和28）年に流行し、ロングスカーフがブームを呼んだのがきっかけとされる。

Ⅲ スカーフの日仏比較

最初に、日本とフランスを例に、スカーフの生産地であるための必要条件や生産地の違いがスカーフに及ぼす影響を検討していく。

開港直後、欧州で蚕の病気が発生したため生糸が不足し、良質で安価な日本の生糸が横浜港から海外へ大量に輸出されている。ヨーロッパの絹生産及び絹織物産業の中心地であったリヨンの発展にも日本の生糸は貢献した。現代に入ると、横浜もリヨンも両市ともにスカーフ主要生産地となり、特にリヨンはパリの高級ファッションブランド、エルメス社のスカーフ、「カレ・エルメス」の生産地である。この二都市に注目し、具体的にはスカーフの技術、意匠、商業各側面から比較を試みる。

1. 技術的側面 — 素材や染色技法

導入部で触れたように、現代スカーフの原点は日仏共に「絹の捺染布、絹プリント地」であった。現代フランス語でスカーフを意味する最も一般的な単語「フラール foulard」は、絹の綾織系の軽い生地に捺染を施した夏用服地の名称でもあり、アクセサリとしての呼名自体、その素材や織物組織、染色技法と関連していると考えられる⁷。

幕末から第二次世界大戦前まで世界的生糸市場として繁栄した横浜では、養蚕、製糸、製織過程には関与せず、絹織物を製品に加工する産業、特に染色加工業が発達した。明治6（1873）年開催のウィーン万国博覧会を境に、見聞にもとづき、海外輸出向け羽二重ハンカチの製造が始まる。最初は白無地、次いで色無地や刺繍入り、明治23（1890）年頃には木版捺染を施したハンカチが海

外で好評を博したのを受け、意匠物ハンカチの輸出が本格化する。横浜の木版捺染は、紙に印刷する木版技術を応用したもので、浮世絵版画の場合と同様、ハンカチ大に裁断された生地を顔料の代わりに染料を塗った木版の上に載せ、バレンで擦って刷る。裁断後に捺染するため、仕上げ水洗いができず、色落ちし易いのが欠点であった。

フランスでは17世紀にフランス東インド会社を通じて輸入されたインドの捺染木綿布「アンディエンヌ Indiennes」、つまりインド更紗が大流行し、模倣品として木版捺染を用いたフランス更紗生産が国内各地で試みられる。木綿の捺染更紗ハンカチやスカーフの生産もこの時から始まる。伝統的高級絹織物を生産していたリヨンでは、捺染布の輸入・生産・着用禁止令を支持する声が強くなり、長い間、捺染絹布の生産には消極的であった。捺染布の禁令（1686-1759）が解かれた18世紀後半になってリヨン近郊にも木版捺染工房が現れる。木版ブロックを色別に順に布地に押していく木版捺染は、色彩豊かで精度の高い図柄も再現したが、工賃が高く、生産性が低いため、20世紀初頭には高級品少量生産向け限定使用となる。捺染絹布を製造するリヨン地方では、第二次世界大戦前後まで、特に色柄が複雑なスカーフの捺染には不可欠な技術とされていた。

現在のスカーフ捺染技法の主流であるスクリーン捺染は、リヨン近郊で日本の伝統的染色技術の一つである型染め、孔版捺染の原理を応用して開発され、1920年代後半に実用化された⁸。日本の型染めでは渋型紙を用いて防染糊や色糊を刷るが、リヨンでは型紙の代わりに絹糸で織った紗のスクリーンに樹脂で防染を施した枠型を用いたことから、「シルク・スクリーン捺染」や「枠型捺染」、「リヨン式捺染」と呼ばれる。横浜のハンカチやスカーフには木版捺染と並行して型紙捺染「紙型刷毛刷り」も行われており、大正時代にはスクリーン版の原形ともいえる紗張りの型紙が使用されている。フランスよりやや遅れて昭和初期にアメリ

カからスクリーン捺染が導入されるが、渋紙の代わりにラックペーパーを紗に張ったスクリーンを使用している。戦後、全世界的にスカーフへのスクリーン捺染が本格化し、合成繊維スクリーンによる感光製版が一般化する。

2. 意匠的側面 — 模様や色など図案

スカーフの意匠の基本は方形布の装飾であり、正方形の空間内に何がどのように配置されているかにある。現代スカーフの多様な意匠を幾つかの様式にあてはめるのは困難と思われるが、あえて意匠全般を大きく分類するならば、以下の3系統になる。すなわち、第一に服地のように同一模様がリピートした「総柄 all over 系」、第二にインド更紗を起源とする、着用時の装飾効果を想定し、四辺や四隅に花柄やペーゼリー柄などを特に重点的に配した純粋に装飾的な「更紗ハンカチ mouchoir d'indienne 系」、第三に民衆版画や挿絵入り新聞紙面に類似し、印刷物に近い性質を備えた「挿絵ハンカチ mouchoir illustré 系」である。挿絵ハンカチ系意匠は、着用時の装飾効果よりも平面体で見られることを考慮している。方形の枠内に意味を持った模様が時にタイトルや説明文を伴い、一つのストーリーを構成するように配置された意匠⁹は、情報意思伝達を意図したメッセージ媒体である。更紗系及び挿絵ハンカチ系意匠は、冒頭の西洋服飾史におけるスカーフの系譜の中で触れた現代スカーフの前身、「首に巻くハンカチ mouchoir de cou」の意匠¹⁰である。

横浜のハンカチ及びスカーフの意匠については、元来、欧米製品見本を模倣し、輸出国の注文や好みに合わせてきたため、図柄や色使いなどに「横浜製」を特徴付ける一貫性が見出せない。また、関東大震災と横浜大空襲の際に、明治から戦前にかけての大部分の資料がサンプルや図案なども含め焼失しているため、当時の状況を把握するのは困難な現状である。

横浜スカーフの意匠の変遷を伝える現存資料と

して、明治期の輸出向け羽二重ハンカチに関しては、横浜スカーフの創始者、椎野正兵衛商店初代椎野正兵衛（1839-1900）関連の個人資料、更に大正末期から第二次大戦後にかけての輸出向け絹手巾とスカーフに関しては、成田商店初代成田新次郎（1881-1950）及び二代目成田恒次郎（1909-1998）が横浜シルク博物館に寄贈した「成田コレクション」が挙げられる。

1873年のウィーン万国博覧会出展のために渡欧、欧州の絹織物業界を視察した横浜の絹織物商、椎野正兵衛は海外での絹手巾の需要を見極め、帰国後、海外のハンカチの見本を参考に、日本の絹の伝統美と西洋の感性を取り入れた「和魂洋才」精神で絹手巾の製造・輸出に乗り出す。デザイン帳や複製版絵ハンカチ¹¹には、白地の四隅と中央に、蝶や孔雀、植物など花鳥風月をテーマにした和風文様が多色刷りされている。西洋での「ジャポニズム」趣向に合わせた日本の古典的工芸意匠で、狩野派の画家達を図案家に起用していた日本美術愛好家らしい発想とも考えられる。

「成田コレクション」¹²に含まれる戦前のハンカチ資料及び戦後のスカーフ資料からは、英国領インド、イギリス、北米合衆国、フランスなど輸出相手国の好みの変遷と多様な異文化や流行への日本人の迅速かつ柔軟な適応力が伺える（「日の丸と桜」や「梅花と葉」など日本の象徴柄、鮮やかな色調のアール・デコ風幾何学柄、落ち着いた色調のペーズリー柄、フランス風色調の縞柄、進駐軍向けステレオタイプの日本文化柄、戦後モダンデザイン風幾何学柄、暖色やパステル系レースや洋風花柄など）。

3. 商業的側面 ― スカーフ製造主の意図

上記の資料から理解されるのは、服飾文化の違いによる日本におけるハンカチやスカーフ文化の歴史の浅さと海外輸出向け製品という製造目的が、日仏の美意識の違い以上に横浜スカーフの意匠に影響していることである。輸出主導型地場産業と

して多様な輸出相手国の好みや流行の変化に忠実に対応する姿勢は、異文化への挑戦とも服従ともとれる。その裏には、明治・大正時代には「ハンカチ屋」と呼ばれたハンカチ専門の輸出絹物売込商、スカーフ製造業者の存在があり、彼らが外国商館の意向を把握し受注をうけ、下請け図案家に原画を描かせていた。当時、原画は発注国に一度送られ、検討後に正式発注されたといい、また1980年代頃、海外有名ブランドスカーフのライセンス下請け生産の際も、先方のデザイン指定に従って製造される場合が多く、横浜スカーフの意匠輸出相手国主導または服従体質が伺える。この体質から、横浜は「横浜スカーフ」独自のスタイルを創り出せぬまま、製造下請け生産地に甘んじていたとの指摘¹³もある。

フランスの場合、古くからモードの都パリと絹織物の都リヨンという関係がある。第二次世界大戦前から終戦後しばらくの間、フランスの絹捺染スカーフの製造販売元の大半がリヨンの大手絹織物業者と絹小間物製造業者であった。1931年にはリヨン絹織物業者組合内にスカーフなどの絹小間物製造業者の団体が結成¹⁴され、この頃にスカーフの生産体制や製造業者の地位が確立されたと考えられる。スカーフをパリ・モードに取り入れたクチュリエ達やエルメス社なども、当時はリヨンの製造業者からスカーフを購入し、パリやバカンス地の彼らのブティックで販売することが多かった¹⁵。

戦後、スカーフに対してテキスタイルの派生品から、次第にモード体系を構成するアクセサリという認識が強まると、パリのモード業界がスカーフの製造販売元として製造主体を握る。彼らの指揮の下で図案が構想され、印刷などの製造工程はリヨンの業者に下請け委託された。1950年代頃から製造販売元の商標サイン入りスカーフが現れるが、これはパリ・モード業界が取り組み始めたライセンス生産アクセサリーの販売戦略であったとともに、戦後復興・高度成長期の最中、

スカーフ図案に審美的価値以外に情報意思伝達や宣伝媒体効果など独立した価値が認識されたことから、図案責任者の存在主張でもあった。モード業界以外の多種多様な業界がスカーフをメッセージ媒体、特に商業広告として選択したことが、戦後のスカーフ生産の促進に質、量共に繋がっている。

IV ガリエラ美術館所蔵フランス製スカーフコレクション

次に、フランス製スカーフの実例として、ガリエラ美術館所蔵スカーフコレクションの一部を紹介する。2009年現在、美術館所蔵スカーフコレクションの正確な総数は定かではない。既に整理済みの20世紀スカーフに、近年新たにコレクションに加わった未整理20世紀スカーフと長い間未整理状態にあった19世紀スカーフを合わせるとおよそ500から600枚と推測される。コレクションの大部分は20世紀後半、特に第二次世界大戦後パリ・モードのブランド会社サイン入り絹捺染スカーフである。

20世紀スカーフの出所は、複数個人のワードローブやブランド会社からのサンプルの寄贈が一般的であるが、フランス人女性元新聞記者が十数年間蒐集を続けるスカーフコレクションの定期的購入は、現在の美術館コレクション構成の方向性を決める基盤をなしている¹⁶。現代スカーフを20世紀の服飾アクセサリとみなすのであれば、フランス20世紀史における史料価値の高い意匠、挿絵入りハンカチの伝統を継承したメッセージ媒体の役割を兼ねたスカーフが数多く含まれている。フランス20世紀における3つ重要な出来事（第二次世界大戦、パリ・モード復活、現代美術の通俗化）をテーマにその代表例を見ていく。

1. 第二次世界大戦下プロパガンダと国民感情

第二次世界大戦下の横浜では海外輸出が途絶えたため、スカーフの生産は停止状態にあったが、欧米各国では戦時色の強い、愛国的プロパガンダスカーフが数多く生産されていた¹⁷。

フランスは大戦中、対ドイツ降伏後、1940年から1944年までドイツ軍の占領下にあり、その間、対立する2人の軍人によって政局は二分されていた。フランス本土ではフィリップ・ペタン Philippe Pétain (1856-1951) が対独協力派ヴィシー政府の実権を握り、対抗する後の第五共和制初代大統領、シャルル・ド・ゴール Charles de Gaulle (1890-1970) は亡命先の英国ロンドンに自由フランス国民委員会を作り、占領下本国における抵抗運動（レジスタンス）や連合国と提携し、フランス解放と大戦終了へ導く。この時期のスカーフにはこうした戦況の変化に伴う国民感情の推移が反映されている。

「ペタンの肖像画」が描かれたスカーフは、フランス国家主席ペタン元帥による全体主義的独裁ヴィシー政権を肯定するプロパガンダスカーフである（GLA Inv. 2000-137-1 図1）。1940-1942年頃、



図1 「ペタン元帥の肖像」(1941年頃)
 コルコンベ社製造 絹クレープ76 x 76 cm
 検閲印入り (GLA Inv. 2000-137-1)

崇拜対象化されていたペタンの肖像は「ペタン芸術」や「ヴィシー政府の特産品」と呼ばれ、夥しいポスター、彫刻、焼物、版画、絵葉書、切手、テキスタイルなどを介し、国民の日常生活に広く浸透していた¹⁸。

パリ解放のヒーロー、ド・ゴール將軍を称えるスカーフは、総柄 all over タイプの図案である（GLA Inv. 2000-83-x 図2）。フランスの国旗が敷き詰められた地柄の上に、シャルル・ド・ゴール將軍が亡命先のロンドンからBBCラジオ放送を通してフランス国民へ向けて対独抗戦を呼びかけた際に流布したポスター、通称「6月18日の呼びかけ」とド・ゴール將軍率いる自由フランス軍の記章がスローガン「ジャックマル社によるフランス解放 Free France by Jacqumar」と共に散らされている。自由フランス国民委員会が置かれていたロンドンでプロパガンダテキスタイルを生産していたジャックマル Jacqumar¹⁹社製である。



図2 部分拡大「（シャルル・ド・ゴールによるフランス国民への）1940年6月18日の呼びかけ」（1944年8月25日頃）英国ジャックマル社製造 絹クレープ 90 x 95 cm（GLA Inv. 2000-83-X）

2. パリ・モード産業の商業広告

現代女性服飾アクセサリとして定着しているスカーフがパリ・モードのブランド会社名で製造

され、モードを主題にした図柄が好まれるのも今日では当然のことに思われる。しかし、これは第二次世界大戦終了後からのことである。前述の大戦下に製造されたスカーフの多くは、リヨン絹織物業者の製造と推測され、大戦直後数年間もリヨンが優勢であった。

1946年にリヨンのスカーフ製造業者、アラン・ルール Alain Roure (1919-) が手掛けた宣伝スカーフ「パリジェンヌ」は、パリの高級仕立服やアクセサリ、美容院、化粧品ブランドのマークと最新モデルが散りばめられた、当時のモード雑誌の宣伝広告紙面を想起させる図柄である（GLA Inv. 1981-27-2 図3）。

パリのクチュリエスカーフ、いわゆるブランド会社のサイン入りスカーフは、日本で1960年代以降から1990年代頃に人気の高かったライセンス生産のブランド会社サイン入りスカーフとは異なる印象を与える。ここではジャック・ファット Jacques Fath (1937年設立)、クリスチャン・ディオール Christian Dior (1946年設立)、ジャンヌ・ランバン Jeanne Lanvin (1885年設立) の3社を例に挙げる。



図3 「パリジェンヌ」（1946年）アラン・ルール製造 マルヴェジヨル図案 絹綾ツイル 91 x 87 cm（GLA Inv. 1981-27-2）

第二次世界大戦直後のパリで華々しく活躍したクチュリエ、ジャック・ファット（1912-1954）とクリスチャン・ディオール（1905-1957）は1950年代に若くしてこの世を去っているが、彼らの若い感性から生み出された贅沢な生地をたっぷり使用した斬新かつ優美な女性らしいラインのドレスや世界を又に駆けた新ビジネスによって、パリのオート・クチュール界は活性化され、常に世界中の注目の的であった。

現代版パリ職人絵図的な「メゾン・ド・クチュール」は、1944年以降、パリ16区のピエール・ブルミエ・ドゥ・セルビ大通り39番地に置かれていたジャック・ファット社屋内各セクションでの日頃の営み（制作スタジオ、各作業アトリエ、制作発表サロン、事務局など）を比較的忠実に描写した貴重な図像資料である（GLA Inv. 1999-25-6 図4）。

クリスチャン・ディオール社のスカーフには、クチュリエと親しい間柄の女性達（顧客や協力者、スタッフなど）に送られたクチュリエによる献呈の辞やサインが入ったものが多く残っており、中には非売品もあったと推測される。



図4 「メゾン・ド・クチュール」（1950年代）
ジャック・ファット社製造 絹ツイル
58 x 59 cm (GLA Inv. 1999-25-6)

ディオールの顧客であったヘンリ・デターディング卿夫人 Lady Henry Deterding²⁰へ贈られたスカーフには、イヴ・サン・ローラン Yves Mathieu Saint-Laurent（1936-2008）の筆によるクロッキーで豊穡の角に見立てたドレス姿の女性が描かれている（1955-1960年頃 GLA Inv. 1980-179-443 図5）。1955年よりディオールの下で働いていたサン・ローランが、前者の死後、メゾンを引継いだ時代、1957年から1960年頃の年始の贈呈用お年玉スカーフであろう。

メゾンの創始者であるジャック・ファットもクリスチャン・ディオールも早くからアクセサリーのライセンスビジネスを見込んでおり、死後においても自らの名前を残し、世界に広めることに成功している。しかし、戦後間もない頃に製造された彼らのスカーフの図案からは、クチュリエ自身の性格や理想の女性像、メゾンの特色をスカーフの絵画的創造特性を生かして前面に打ち出していたのである。

ジャンヌ・ランバン社は特異例である。メゾン創始者ジャンヌ・ランバン Jeanne Lanvin



図5 「クリスチャン・ディオール デターディング卿夫人へ（献辞）」（1955-1960年）
クリスチャン・ディオール社製造
イヴ・サン・ローラン図案 絹ツイル
78 x 73 cm (GLA Inv. 1980-179-443)

(1867-1946) の死後、1950年から1963年までの13年間、ランバンとの共同名でアントニオ・カノヴァス・デル・カスティロ Antonio Canovas del Castillo (マドリード 1908-1984) が芸術監督を務めたジャンヌ・ランバン=カスティロ時代のスカーフには、スカーフの装飾を超えた絵画性の高い図案が目立つ。総監督自身の強い個性や意思がスカーフにも反映されているのは一目瞭然である²¹。多様な描き方で、方形の枠をはみださんばかりの生命力に満ち溢れた力強いタッチが特徴的である。スペイン貴族の生まれであるカスティロのスカーフには、闘牛 (GLA Inv. 1997-64-4 図6)、馬の調教、舞台の一場面、チェスなど馬に関わる主題が頻繁に表われる。

1950代末からテキスタイルデザイン全般に流行した、現代抽象画柄のスカーフは注目に値する (GLA Inv. 1997-64-7 図7)。絵の具やパステルの素材感が残っており、戦後の現代抽象画家の作品を想起させる。カスティロ時代以降、ランバン社のスカーフの図柄には、アクション・ペインティング、カラー・フィールド・ペインティング、キネティック・アートなど、戦後台頭したアメリカ



図6 「闘牛」(1960年頃)
ジャンヌ・ランバン=カスティロ社製造
絹ツイル 77 x 78 cm (GLA Inv. 1997-64-4)



図7 部分拡大「抽象画(落書き)」(1960年頃)
ジャンヌ・ランバン=カスティロ社製造
絹ツイル76 x 77 cm (GLA Inv. 1997-64-7)

美術界の抽象表現主義主要流派を意識したものが目立つ。

3. 芸術家の表現手段あるいは版画複製品

戦後、パリ左岸の美術画廊で開催された現代画家の展覧会には著名人が集まり、当時のメディアを賑わせていた。画廊や美術館に足を運ぶことも、芸術家の作品を購入することもない女性達は、時代の雰囲気スカーフで体感することができたのである。

パリのマールグ Maeght 画廊では1957年から現在に至るまで毎年、画廊と雇用契約をしている芸術家一人を選び、スカーフの原画を制作させ、サイン入り非売品スカーフを年始の贈り物として200枚限定で画廊の顧客に配っている²²。リヨンの工房でシルク・スクリーン捺染を使用して印刷されるスカーフは、もはや支持体が紙から絹布に変わっただけであり、その印刷工程は創作版画のそれとなんら違いはない。ここでは芸術家は図案を描き、自らのサインを入れるだけでなく、最終的な校了の指示まで捺染準備に立ち会う。

1967年のアメリカ人アレクサンダー・カルダー Alexander Calder (1898-1976) の作品は、彫刻家だった彼御馴染みの幾何学的形態立体モビールが平面に描かれている。形態の重なり具合によって動きを表現している (GLA Inv. 2000-137-7 図8)。



図8 「コンポジション」(1967年)
アレクサンダー・カルター作
マーグ財団製造 プロシエ社技術協力
絹タフタ 87 x 94 cm (GLA Inv. 2000-137-7)



図9 「ドンキホーテ」(1958年)
レオナルド・ファッション社製造、
サルヴァドール・ダリ図案 絹ツイル
73 x 76 cm (GLA Inv. 1999-25-15)

マーグ財団の芸術家によるスカーフは、スカーフとは別格のジャンル、芸術家の版画作品とみなしても過言ではない。

パリのレオナルド・ファッションLeonard Fashion社(1958年設立)は、もう少し通俗的に

芸術家と関わっている。スカーフの独占販売権契約を「著名な」画家達と結び、図案のプロではない彼らをテキスタイルデザインに取り込むことに商業的価値を見出した²³のである。

独占販売権契約が交わされたサルヴァドール・ダリ Salvador Dali (1904-1989) 作「ドンキホーテ」スカーフ発売の際、1958年9月にはモード・テキスタイル関係各専門誌²⁴に大々的に広告が掲載されている (GLA Inv. 1999-25-15 図9)。しかしこの原画は、1956年にパリのジョゼフ・フォレ Joseph Foret 美術出版社から制作を依頼され、翌年に197版限定で出版された、初のダリのオリジナル石版版画挿絵本『ダリが挿絵を描いたとても壮大なる本ドンキホーテのお話 *Histoire d'un Grand Livre Don Quichotte illustré par Dali*』に納められた挿絵を修正したものである。フランス人芸術家達と比べて自分の芸術作品を商業化することに抵抗がなかったといわれるダリは、挿絵用版画をアレンジした数枚のスカーフ原画の商談を自らレオナル社に持ち込んでいる²⁵。

V 結論

技術面において、日本の横浜もフランスのリヨンも異なる染織文化を基盤に「絹の捺染布」を地場産業にするための条件を備えていた。

しかし、日仏間の服飾文化の違いはスカーフの製造目的や意匠に反映されている。日本にとってハンカチやスカーフは異文化の産物であったため、製造者は慣習にとらわれずに日本独自の発想で創造するか、海外需要に応じて異文化の模倣をして売れるものを製造する。一方で、フランスのスカーフにみられるように、製造主が特定の情報や意思を意匠を通して発信することは国内需要を意識するまでなかったのではないだろうか。

純粹な装飾を超えて、ヒューマニズム(人間中心・西洋中心主義)精神がフランス製スカーフの意匠の伝統に色濃く表れていると考える。

注釈

執筆者によるガリエラ美術館所蔵スカーフの写真撮影（図1-9）、仏文テキスト和訳。

- 1 *Dictionnaire de la mode au XXe siècle* (Paris, éditions du Regard, 1996, p. 213) では「プロヴァンス語 *foulat* (薄手の布地の意味; *fouler* の過去分詞形) に由来する名の服飾アクセサリ。同様にツイル地に近い綾織地の軽い絹布のことも指し、ネクタイ地や夏のドレス服地用に捺染される。一般的にフラルール *foulard* という用語は、正方形のフィッシュ *fichu* の類と認識されており、カレ正方形 *carré* と呼称することもある。カレ・エルメス *carré Hermès* は最も代表的な解釈である。(…)」と定義されている。現在のカレ・エルメスには、重さ75g、大きさ90x90cmという基準がある。
- 2 本稿は2002年に提出したフランスリヨン第2大学第3課程DEA論文 (Satoko Tsumuraya, *Les foulards des années 1939-1968 : à partir de la collection du Musée de la mode de la Ville de Paris, le Palais Galliera.*) を元に、シンポジウムのテーマに合わせた日仏のスカーフの比較考察を試みる内容とした。
- 3 20世紀スカーフを専門的に取り扱った書物は、アメリカ人コレクショナー、Andrew Baseman 著の *The Scarf* (New York, Tabori & Chang, 1989) 1冊のみである。一枚の布で構成されたアクセサリを西洋服飾史の中でより体系的に扱った書物に Alice Mackrell 著 *Shawls, stoles and scarves* (London, B. T. Batsford, 1986) がある。主要展覧会カタログとして、*Les foulards de Maeght : impression de Lyon* 展 (リヨン、リヨン織物歴史博物館、1984年6月)、*Zika and Lida Acher = Fabric, Art, Fashion* 展 (ロンドン、ヴィクトリア&アルバート美術館、1987年4月)、*Wearing propaganda : textiles on the home front in Japan, Britain, and the United States, 1931-1945* 展 (ニューヨーク、バード装飾芸術・デザイン・文化研究センター、次いでアレントアウン、アレントアウン美術館、2005年11月-2007年1月) が挙げられる。
- 4 雑誌記事に M. Braun-Ronsdorf 著 “Le mouchoir” (*Cahier Ciba*, no. 41, mai 1951, p.1397-1409) や Jean Selz 著 “Les Mouchoirs illustrés” (*Arts et Métiers Graphiques*, vol. XXVII, Paris, 1932, p. 19-26, p. 62-64) など、学会議事録に *Le Mouchoir dans tous ses états* (Actes du colloque international, 12-14 nov. 1997, Cholets, 2000) が挙げられる。
- 5 二つの大戦の間にフランスで出版された女性ファッション誌 *Fémina*, *Le jardin des Modes*, *Officiel de la Couture et de la Mode de Paris*, *Vogue* 及びリヨン絹織物業界誌 *Soierie de Lyon*。
- 6 展覧会カタログ『横浜スカーフ：木版更紗から現代まで特別展』(横浜市勤労福祉財団、1989年)。
- 7 *Dictionnaire de la langue du 19e et 20e siècle* (Paris, Editions C.N.R.S., Gallimard, 1980, T. 8, p. 1149) の「*foulard*」には、第一番目に絹素材またそれに類似するとても軽い布地の名前、第二番目に前者の換喩表現 *métonymie* 用法としての一枚の方形布から成る女性用アクセサリとある。織物組織の言及はない。
- 8 A. Franken, “L’impression à la lyonnaise” (*Cahiers Ciba*, no. 58, mars 1955, p. 2023)。
- 9 展覧会カタログ *Les mouchoirs illustrés de Rouen au XIXe siècle, l’Atelier Buquet* (Musée Oberkampf, 1^{er} oct. 1985-5 janv. 1986)。
- 10 Jean Selz, “Les Mouchoirs illustrés” (*Arts et Métiers Graphiques*, vol. XXVII, Paris, 1932, p. 19-26, p. 62-64)。
- 11 シルク博物館展覧会『ヨコハマ開港とシルク展』(会期：平成21年6月2日-8月30日)。
- 12 成田コレクション寄贈目録。
- 13 シルク・サミット in 横浜2003、共同組合ギルダ横浜事務局長、北澤克夫氏講演。
- 14 *Soierie de Lyon* 誌、1931年特別号 (p. 31)。
- 15 スクリーン製版会社ガンディ Gandit 社長、スザンヌ・セルヴァジャン Suzanne Servagent 氏との対談 (ブルゴワン-ジャリュ、2001年2月2日)。
- 16 *Elle Décoration* 誌元編集長 (匿名希望) との対談 (パリ、2002年8月7日)。
- 17 展覧会カタログ *Wearing propaganda : textiles on the home front in Japan, Britain, and the United States, 1931-1945*。
- 18 Laurence Bertrand Dorléac, *L’Art de la défaite 1940-1944* (Paris, Le Seuil, 1993, p. 112-129)。
- 19 *Wearing propaganda : textiles on the home front in Japan, Britain, and the United States, 1931-1945* (p. 70)。
- 20 ヘンリ・デターディング卿夫人 Lady (Lydia) Henry Deterding はベラルーシ (白ロシア) の名家に生まれる。第一次世界大戦後のパリで亡命生活中に王立デンマーク-シェル石油社長、ヘンリ・デターディング卿 Sir Henry Deterding と結婚後、1936年に離婚。1978年頃に80歳過ぎで亡くなる。
- 21 Lucien François, *Comment un nom devient une griffe* (Paris, Gallimard, 1961, p. 101-109)。
- 22 展覧会カタログ *Les foulards de Maeght : impression*

de Lyon (Musée historique des tissus de Lyon, 6 juin-2 sep. 1984)。

23 *Textiles Nouveautés*誌、1957年9月号 (p.188)、12月号 (p. 136)、1958年9月号 (p. 173-176)。

24 *Vogue, Officiel, La Femme Chic, L'Art et La Mode, Textiles Nouveautés*各誌1958年9月号掲載広告。

25 レオナルド・ファッション社社長、ダニエル・トゥリブイヤールDaniel Tribouillard氏との対談 (パリ、2002年5月22日)。

して恩師である日本女子大学教授、小笠原小枝先生に心からお礼申し上げます。

参考文献

Baseman, Andrew, *The Scarf*, New York, Stewart, Tabori & Chang, 1989.

Braun-Ronsdorf, M., « Le mouchoir », *Les Cahiers Ciba*, no. 41, Bâle, mai 1951, p. 1397-1409.

Collectif, *Japonisme et Mode*, [catalogue d'exposition, Paris, Palais Galliera, Musée de la mode et du costume, 17 avril-4 août 1996], Paris, Paris-Musées, 1996.

Collectif, *Le Mouchoir dans tous ses états*, les actes du Colloque, Cholet, 1997, association des Amis du Musée du textile Choletais, 2001.

Collectif, *Wearing propaganda : textiles on the home front in Japan, Britain, and the United States, 1931-1945*, [catalogue d'exposition, New York, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, November 18, 2005-February 5, 2006 ; Allentown, Allentown Art Museum, October 8, 2006-January 7, 2007], New Haven and London, Yale University Press, 2005.

Franken A., « L'impression à la lyonnaise », *Les Cahiers Ciba*, no. 58, Bâle, mars 1955, p. 2022-2058.

Huss, Valérie, *L'aventure textile en Rhône-Alpes*, Coll. Les patrimoines, Veurey, Le Dauphiné Libéré, 2005.

Selz, Jean, « Les Mouchoirs illustrés », *Arts et Métiers Graphiques*, vol. XXXII, Paris 1932, p. 19-26, 62-64.

横浜市勤労福祉財団編、『横浜スカーフ：木版更紗から現代まで特別展』、横浜市勤労福祉財団、1989。

椎野正兵衛シルクストア www.s-shobey.co.jp

シルク・サミット in 横浜2003 www.nias.affrc.go.jp

横浜繊維振興会 www.yokohamascarf.com

謝辞

貴重なコレクションの閲覧及び撮影許可を頂きましたガリエラ美術館学芸員のファビエヌ・ファリュエル Fabienne Falluel氏、資料の提供を頂きました横浜シルク博物館学芸員の大野美也子氏、そ