

パリ・モードへの一考察

松村季三代 宮川由紀子

は し が き

ヨーロッパ服装史として知られている、Wilcoxの「The Mode in Costume」には、1947年迄のモードが書かれていて、その後の明細な服装史は、私の浅学ではまだ見出すことが出来ないので、自分の貧しい資料をかき集め、自分自身の講義用の為にも、48年以後のパリ・モードについて何とかまとめてみたいと思っていた。所が今回は私の怠慢の結果、完成させることが出来ず、全稿がパリ・モード変遷史をまとめる前の序文的内容のものになってしまった。なお、一部参考にした（主として、第Ⅱ項）デンマークのヘニー・ハラルド・ハンセン女史の「服装の歴史」には1954年迄の流行が紹介されているがこれもごく簡略なものであることをお断わりしておく。

I

先づ mode という語を調べてみると、英・仏語両方とも、方法、様式、流行等の意味があるが、詳しくは仏語では流行の意味を持つ場合は女性名詞となり、男性名詞となれば流行の意味がなく、様式となる。英語における mode と fashion は同意語であるが、少なくとも服飾研究家の間では、この両者は使いわけされている。オート・クチュールの作品が mode であり、一般化されたものは fashion と呼ぶ。mode はだから、high fashion と言うことになる。

新しいモードが生まれ、多くの支持者を得て普及され、大衆のものとなった時モードはもうその生命を失なう。モードは絵画や彫刻の純粹芸術のように、後世迄残ることがなく、モードはその生れた時代にのみ生きる、現実には僅か数ヶ月の命しか持っていない。すぐれた絵画や彫刻は、年月と共にその芸術的価

値を増大するが、モードは服装史の頁を飾ることはあっても、その美の価値は大変短かい。モードは常に新しくなければならぬし、モードに永遠性を求める方が無理である。「コレクションの創作は2ヶ月かかる。けれどもモードは死ぬ。そして早く死ななければいけない。中略、斬新さと言うものが、モードそのものの本能である。オート・クチュールは機械文明の時代において、人間の個人の、真似出来ない最後の隠れ家です。」とクリスチャン・ディオールは“Je suis Couturier”の中で言っている。又、「流行は若くして死んで行く。」ジャン・コクトオ。

モードは政治、経済、社会、芸術等、凡ゆる社会情勢を反映させて、時代と共に生きる、いわば時代のスタイルの代弁者である。19世紀の文豪バルザックは言う。「モードの中にモードしかみない者は愚か者である。」

II

過去のヨーロッパのモード界を眺めてみると、フランスは既に中世紀末にヨーロッパにおける、流行の主導権を握っていた。ゴシックと言うスタイルはフランスで生れた。ゴシック服装の最高の表現は、ブルゴーニュ地方の服装の中にみられ、ブルゴーニュ地方の宮廷は、パリーと共に、こと服装に関しては指導的な立場に立った。15世紀後半、初期ルネッサンスのイタリア様式が、ヨーロッパに君臨し、16世紀前半になると、ドイツ・モードが覇権を握り、同、中葉頃よりスペイン・モード、更に17世紀前半は、オランダ風が顕著となり、フランスが再びモードの主権をとるようになったのは、17世紀後半のルイ・14世の時代からである。モードとその普及ということもルイ太陽王の宮廷とパリから発したものであるといえよう。そしてパリは歴史上始めて、今日で言うファッション・センターと呼ばれるのにふさわしい所となった。“モード”と言う言葉そのものと、“モダン”と言うアイディアも、この時代に始まったものであり、婦人はすらりとした姿態にみせることに意を配り、品格と言うものを求めていた。17世紀から18世紀末に至るルイ王朝の諸王は、揃って美術工芸の発展に力を入れたから、モードも又、ベルサイユ宮殿を中心として花開いた

のである。ルイ16世の王妃、マリー・アントワネットは、歴史上最初のファッション・デザイナーとしてその名をとどめている、ローズ・ベルタン嬢をかかえていた。ベルタンは“モードの大臣”となり、バロックの伝統を引き継ぎ、ロココ・スタイルの最後の姿をみせた。ルイ15世の寵妃マダム・ボンパドウルや19世紀になってからも、ナポレオン3世の妃ウージェニーがファッション界の中心人物であり、パリ・モードは長い間、特権階級の為の貴族趣味を誇示し一人の貴婦人の為に、ただ一着の衣装を作っていた全くのオーダー・メイドであった訳である。フランスの文化と共に育ち、フランスの歴史と共に歩んだ、パリ・モードは第一次世界大戦を境として、その性格と内容が大きく変化した。以後パリ・モードは個人のものから、大衆の手に移ったといえる。

更に現代、流行がデモクラチックになったのと同時に、今は昔よりずっと若さが大切にされている。現代生活自体が若返ったとも言えるのである。オート・クチュールの作品が、一般化され、プレタ・ポルテ（高級既製服）となる。アイディアは二つとも同じだが、材質と縫製の点で相違があるらしい。

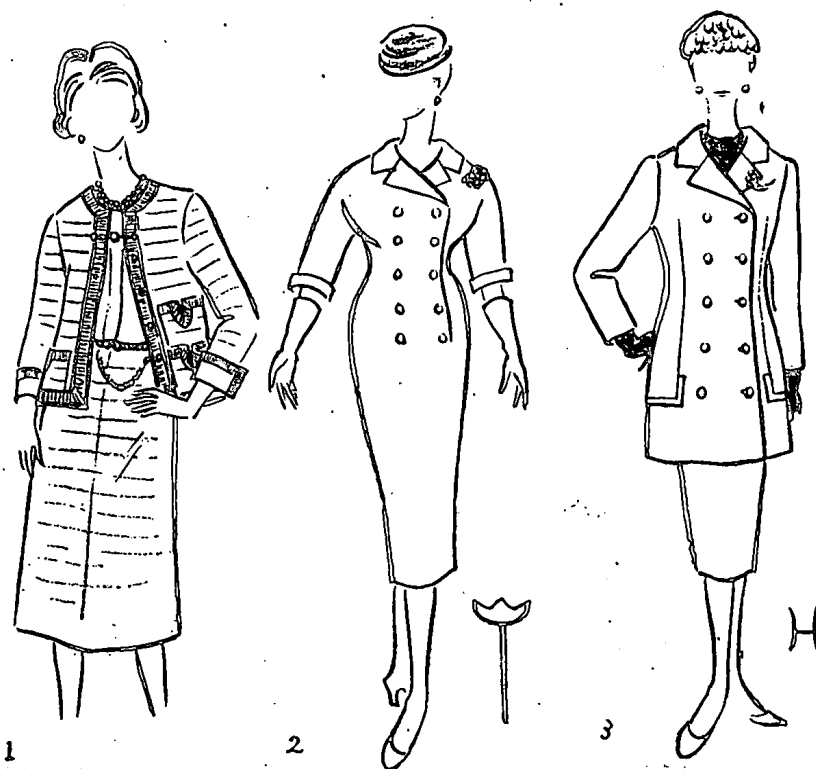
色彩鮮やかで大胆奔放なイタリアン・モードや、軽快でシンプルなアメリカン・スタイル、多少の泥臭さがあっても重厚で品格を持つ、ジャーマン・ファッション等、欧米の各国がお国ぶりのモードを競っているけれど、その芸術的感覚において、又造型的な裁断、高度な技術において、パリモードはやはり優越な地位を保っているのである。

III

第一次大戦後、建築家や家具のデザイナー達は無駄な装飾や手工芸を模倣することをやめて、基礎の形に力を入れるようになった。装飾的意義よりも、その目的によくかなっているか、どうかと言うこと、美はこれを基準にして評価される。建築や家具や交通機関、そして衣服も又、用と美を兼ねたものでなければ近代的な美の要素は失なわれる。1925年以後、この性能（機能）第一主義の思潮が全盛を極めた。20世紀初頭（1910年ごろ）迄長かった婦人のスカートは短くなり、女性も又、男性同様、二本の脚で歩くのだということを見

せるようで、女性解放の一端を示したのである。第二次世界大戦後カムバックして、今尚健在なマダム・シャネルは1920年代のシャネル時代を創り出した。La garçonne と呼ばれる、若い男女を一緒にしたような中性的な女の子、断髪、ジャージーのニット・ドレス、この斬新なスタイルは当時のパリに新風を巻き起した。因みに現在、シャネリッシュ、シャネリズム等、実用性プラス独特の雰囲気を持ったシャネルの感覚をさして、イズムと呼ばれるのは、数あるパリのデザイナーの中で彼女だけである。

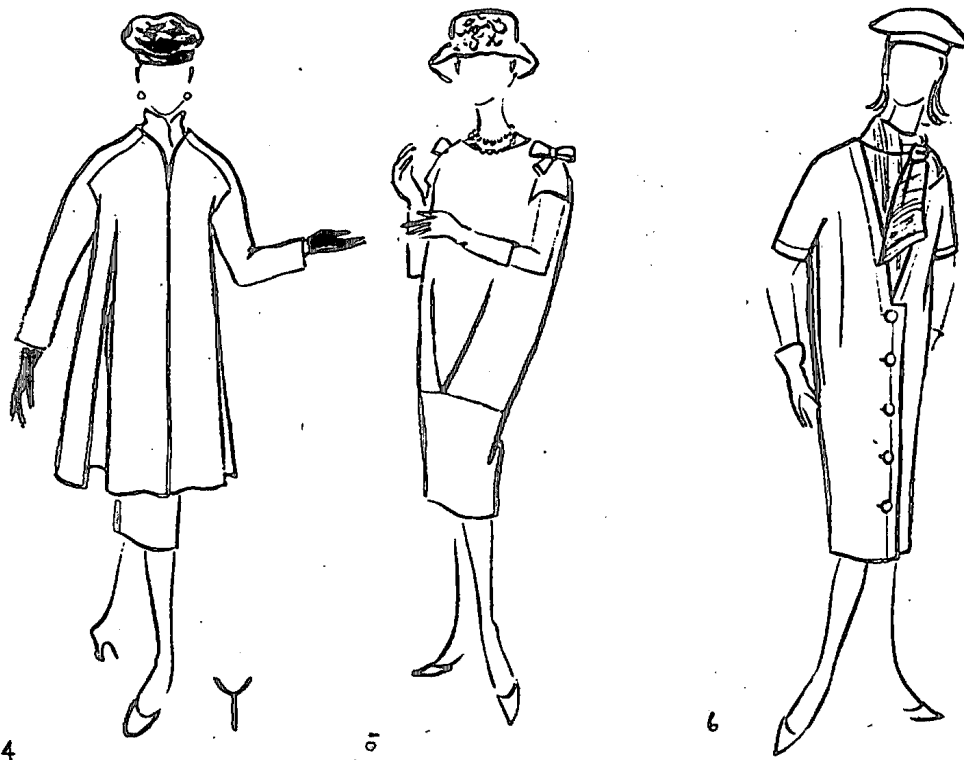
20世紀から、世は機能主義の時代に入ったが、第二次大戦後（1945年）この思潮は更に高まった。人間の思潮がメカニックになって来ると、自然デザインも構造的なものに機能の美しさを表現するようになって来る。出来るだけ不必要なものは省いてしまう。機械文明の発達と共に、建築物、その他すべてのデザインが抽象的、幾何学的形態となり、衣服も又、リアルな線を離れて、より造型的であること、より単純であることが求められるのである。機能主義の影響は、衣服の形式にも変化を及ぼし、女性にとって唯一の服装は、古代ギリシ



ャから、ドレスだけだったが、男子服と同様なスーツ形式が、女性の社会進出と共にとり入れられ、これが更に第二次大戦後、昼間の社交着にまで至って、アフターヌーン・ドレスの代りにアフターヌーン・スーツが生れたのである。又上衣をとれば、プレーンなドレスとなりアクセサリ次第で、パーティ用にも早替り出来るアンサンブル形式が登場した。これはフランスよりも機能主義のアメリカから発展したらしいが、スピーディな時代感覚に合ったこのアンサンブル形式は、戦後の常識的なきもの一つになってしまった。

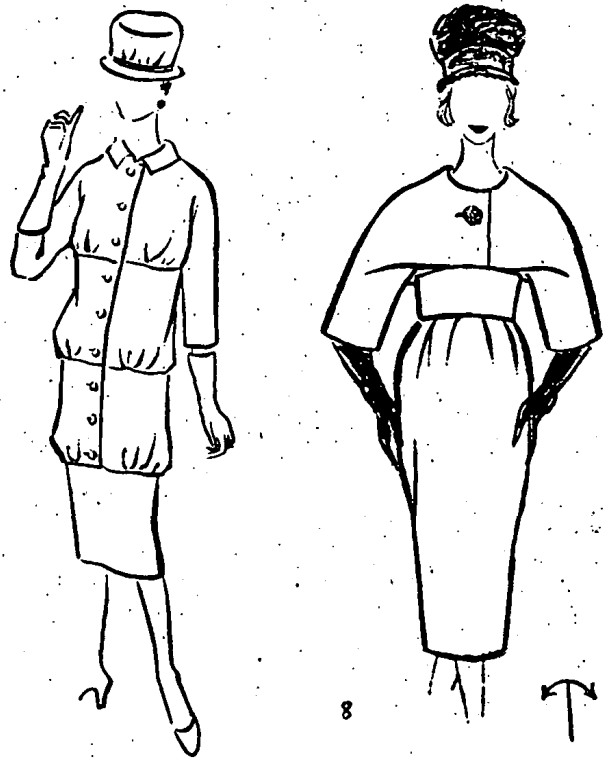
IV

第二次大戦後、パリのオート・クチュールをみて著るしいのは、女性デザイナーが衰退して（シャネルは別）、男性デザイナーの進出したことである。つまり、ドレス・メーカーに取って代ってテーラー・メーカーの時代になったと言えるのである。これは前項にも述べたが、室内的、おしゃれ着的ドレスから、活動的なスーツ類に移ったことを意味している。又モードの対象が女性であることは宿命とも言うべきであるが、女性の衣服を創る時、同性よりも異性の方がはるかに客観視して眺められるからかも知れない。加えて、女性は感覚的な面のみですぐれ、衣服を構成するメカニズムには弱いからである。西洋文化はギリシャ、ローマの古典文化と、キリスト教の宗教文化が交錯融合して成立したものであるが、洋服は古代のギリシャの人間尊重の精神から、健康な肉体を讃美し発展して形作られて来たものと考えられる。それが身体なりの曲線に裁断して作られた、つまりテイラードされた衣服である。その完成された極致は男子背広服であり、転じて婦人用スーツとなる。これらはもっともヨーロッパ的な形態の衣服であるから、感覚的にも一番正統派なのである。1947年のニュー・ルックでその名を世界に広めた、クリスチャン・ディオールは、53年春チュールリップ・ラインを発表し、以来矢つぎばやに H・A・Y 等のアルハベット・ラインや、57年秋のディオールの死まで、或はその数年後までも、世界のモード界はディオールによって引き廻された形である。チュールリップ・ラインは、女性の胸の線を平たく横に押しつぶした（いわば胸高にしめた和服の帯



で押しつぶした恰好) 東洋的な造型美を発表したのである。この東洋調を加味した新しい感覚は、服飾デザインのアバンギャルドであり、ディオールの死後三年余り、パリのモード界を風靡することになる。自然な身体の線を否定するということは、病的であり感覚的にはドレッシーな性格を持つことを意味する。これは東洋の衣服につながっている。このような東洋調も60年春頃より、極端な表現はすたれて、本来のヨーロッパ風に戻り、ナチュラル・ルック、つまり、リバイバル調になったのであるが、チューリップ・ラインに源を発した東洋的感覚(平面的ともいえる)はそのまま消え去ったのではなく、今なおフラット・ルックとしてモードの中にアバンギャルド風の線を保ちつづけている。モードの神様と謳われたディオールの在世中も他に有能なデザイナー達が、いないわけではなかった。デザイナー達はパリ・モード独特の共通した感覚を持ちながら、それぞれ独自に、例えばジャーナリズムにこびない孤高なデザイナー、バランジャガは、終始一貫して現在も、前衛的な造型美を追求しており、マダム・シャネルはヨーロッパ調のオーソドックスなエレガンスを守り、ピエ

ール・カルダンも布地でもって可能な凡そ女性らしい、ソフィスティケートな作品を創りつづけているといった具合である。純粹に同じ方向の人もあれば、多面にわたって変化する人もある。オーソドキシイなヨーロッパ的感覚と、アバンギャルド風の東洋的感覚の混合、これはそのまま、現代の思潮でもある。東西文化の交流と、東洋への関心、世界の文化が今、三次元文化から四次元文化へと移行しているということ、二次



元文化（東洋の精神文化）と三次元文化（西洋の科学文化）が渾然として四次元文化となるといわれている。パリ・モードのデザイン感覚は、現代の持っている様々な文化的、社会的要因を含んでいるのである。今までの拙文によるとパリ・モードが余りにも感覚的、或は芸術的にのみ、すぎるようにとれるかも知れないが、フランス政府が保護し、フランス重要産業の一つであるパリ・モードが一面には、極めて通俗的な商品でもあることは否めない事実である。それ故に又、現代の大衆が求めている、あらゆる要素を含んでいなければならないともいえるのである。

追 記

前々から念願していた戦後のパリ・モード変遷史を完成させることが出来ず今回はパリ・モードについての一考察にとどまってしまったが、どの項も大同小異、とりとめのないものに終ったことを恥じる次第である。

モードは目まぐるしく変転する故に、モード即ち、輕薄の代名詞のように見られたり、パリ・モードをさして先づ着られるか、着られないかの一点のみで

観察するのは当たらないと思う。純粹モードはファッションの源泉ともなるものである。実用性は抜きにして人間が身につけられるぎりぎりの限界で、あらゆる新しい素材を駆使し、新しい生活感情と近代生活の方向を衣服で持って具象化しているのであるから、私達はその感覚を受けとらねばならない。新しい線を形作るための、その高度な技術も大いに研究の対象となる。実用着ばかり作っていては進歩がないからである。

人間は美を愛すると同時に、常に新しい刺激を求めている。フランスのような貴族文化の伝統や、ルネッサンスの開花を持ち合せず、洋服の歴史が浅い日本で、その気候、風土、生活環境も異なる国で、一般庶民がパリ・モードを追いかけるのは愚かしいことであり、事実上財力に於ても不可能に近い。模倣性と進取の氣象に富む我々が、パリにサック・ドレスがはやるとみれば、（くびれたウエスト、丸い胸と腰を否定して全く新しいシルエットを造型した、ローブ・サックはアバンギャルドな感覚の頂点といえる。）安価な夏生地などで、似て非なるものを作って街中を歩く故に、寝巻スタイルなどと世の識者のひんしゆくを買うのである。何れにしてもモードの創作者は絵画、彫刻、音楽、演劇、映画、文学等、あらゆるものから知識を吸収し、又審美眼を養わねばならない。過去の歴史を知ると共に、更にもまして現在の社会情勢に鋭敏であること、その点パリのオート・クチュリエ達はいつも同じ **feeling** を持って一斉にコレクションを開いていることはさすがである。一部には今流行の産業スパイの暗躍なども考えられるが、単なる偶然でなく、生れるべくして生れた一致した **feeling** を持つということはパリのデザイナー達の時代に対する感受性の鋭さを物語っていると思うのである。

さし絵解説

1 図 1962年秋 Chanel

水平の刺子で強調された、白い花崗岩状のウールで作ったシャネル・スーツ。デザインはいつでもよく似たカーディガン形式であるが、材質に変化とポリウムを持たせているのが特徴。白の絹地で裏打ち、上衣のトリミングは金と

黒と白の飾りひもで縁取りをして金属性のボタンを並べた豪華な感じである。

打合せに止めた真珠のブローチは、彼女独持のシャネル・ピン。

2 図 1953年春 Christian Dior.

チューリップ・ライシのドレス。ウエストはまだ強くシェイプさせているが、胸の上部を横に広げて押しつぶし、チューリップの花のりんかくを出し、スカートはスリムで茎を現わす。胸のドレイプの裁断が難しく特殊な芯が必要と思う。色は不明。

3 図 1954年秋 Christian Dior.

代表的なHラインのアンサンブル。細いシルエットに縁取りしたポケットがHの字の横の線を現わす。打合せのボタンは僅か下で間隔が広がっている。肩巾は狭く、ウエストはルーズで、この頃より脇線は中反りのカーブを示し始める。布地はブルーと紅をひそませた濃いグレーのツイード、渋くて地味な服に青く光る鳥の羽根の帽子、衿に光るブローチ、スポーティな布地に対して、ドレッシェーなアクセサリーのコントラスト。

デザインが単化されると反面、素材に変化が求められる。近代感覚はスポーティとドレッシェーの混合ともいえるから、従来のスポーティでラフな味のツイードを使って、ドレッシェーなニュアンスを表現する。

4 図 1955年秋 Christian Dior.

上部にポリウムを出し、裾は細いシルエットでYの字を現わす。これは黒のサテンのチュニックだけのアンサンブル。ボタンもポケットもなくて、両脇に長いスリットを開けたトルコのカフタンをテーマにしている。中国風の味もある東洋調のデザイン。

5 図 1958年春 Balenciaga.

厚手の絹のローブ・サック。低い腰の位置で切替えて、V字状のタックをどりオパール型のシルエットを出している。両肩にボウなどつけてバランジャガとしては甘い感じであるが、単化されたデザイン。色不明。

6 図 1964年春 Pierre Cardin.

今年の春の作品。カルダンの好きな紅紫色のドレス。深いV字型の衿明に、ローズとベージュと白のしまのブラウスを合せている。カルダンの中では、スポーティな部類に入るが、甘い色彩と今シーズン特に目立つ深いシャープな衿明が女らしさを強調している。まち入のキモノ袖に途中までの脇縫目など、技巧派カルダンの細かい点がかがわれる。

7 図 1955年秋 Hubert de Givenchy

何段にも切替を入れ、たけのこのような変った感じの変型サック・ドレスという所。ベージュ色のウール。初期のジバンシーは相当奇抜で、ジャーナリズムに賛否両論、騒がれたがこの頃はよくこなされている。 balan しゃがに似た作風であり、アバンギャルドの旗手である。A・ヘプバーンの映画衣装をよく担当するのでも有名。

8 図 1958年秋 Saint-Laurent.

C・ディオール亡き後のディオール店二代目のデザイナー。58年春にデビューして、これは同年秋のカーブ・ラインの一つ。丸い肩の線がカーブを表現。チューリップ・ラインに似通った所がある。ハイ・ウエストで極端な造型美を作っている。色はダークであるが不明。

註

さし絵は年代順によらず、本文に出て来る順序で番号をつけた。

参 考 文 献

- ヘニー・ハラド・ハンセン著「服装の歴史」原口理恵、近藤等訳（座右宝刊行会）
- クリスチャン・ディオール著「Je suis Couturier」朝吹登水子訳（新潮社）
- 「被服文化」77号（文化服装学院出版局）
- 伊東茂平，婦人服のデザイン「ホーム・ライフ」6（講談社）
- 「Femme Chic」No. 489