

杉野芳子のディオール論

Sugino Yoshiko's Theory of Mode in "Christian Dior"

鈴木 桜子

SUZUKI, Sakurako

1. はじめに

近年、日本近代の洋装化を担った教育者やデザイナーに関する研究が相次いで取り組まれている。本学園創立者、杉野芳子（1892～1978）もまた、洋装化の開拓者の一人であり、生涯に亘る彼女の教育者としての活動、デザイナーとしての活動は、近代日本服装史を形成するものであった。

芳子は、アメリカ滞在を経て、婦人洋装の必然性を唱えて1926年にドレスメーカー学校（現ドレスメーカー学院）を開校した。彼女の功績は、自伝『炎のごとく』（講談社、1976）や『杉野芳子』（杉野学園、1979）、学園史等に書かれているとおりである。これら彼女の功績の中で特筆すべきことは、学校という教育現場を拠点に、常に社会に向けて様々なメディアを通じて洋装の普及に努めていたことである。この姿勢は主に彼女の執筆活動の中に表されている。学院向けの洋裁テキストから、一般書、雑誌等の寄稿文まで含めるとかなりの量になる。

その中の一冊である『ディオール』が日本書房から出版されたのは1959年だった（図1）。芳子が67歳の時だった。30余冊にもものぼる彼女の著作の中で、デザイナー個人を扱ったのは本書だけである。後にこの著作は、芳子の生涯に亘る執筆活動の中で特別なものとなった。

本書のタイトルになっているディオールは、1947年にニュー・ルック（図2）を発表して一躍時の人となったクチュリエである。以降、他のクチュリエたちと共に「ライン時代」を築き、ディオールは流行の王者として君臨し、オートクチュール界は全盛期を迎えることになった。また、繊維業界の大資本家マルセル・

ブーサックをバックとするメゾンの経営方法においても新しい風を吹き込んだ点で、オートクチュールの歴史に名が刻まれている。

1953年にはディオール・メゾンが来日して東京でディオール・ファッションショーを開き、日本の服飾界にも華を添えた。芳子もおそらくその会場にいたのだろう。その翌年、彼女は追いかけるようにしてパリへディオールを訪ねている。その後もディオールと芳子は交流をあたためていくのだが、1957年にディオールは急逝する。そしてその2年後、芳子は多忙極める中、伝記『ディオール』を書き上げた。

ディオールは芳子と同じ時代の空気を吸っていた人間だった。ディオールはパリで20世紀モードの新しい方向性を築き、芳子は日本の20世紀モードを築こうとしていた。ゆえに教育者であり、デザイナーである芳子は、自らの置かれている立場と重ねて『ディオール』を執筆することになった。

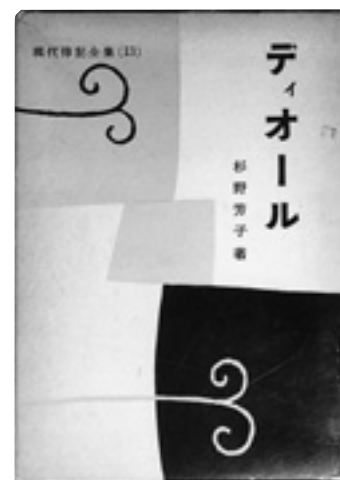


図1 杉野芳子『ディオール』日本書房 1959



図2 ディオール「ニュールック」1947

本稿は、杉野芳子著『ディオール』をもとに、芳子がディオールをどのように見つめ、解釈し、本書に著したのかを明らかにする試みである。それによってまた、その時代性、歴史性と、芳子自身の洋裁教育、デザインに対する考え方も同時に見えてくることになるだろう。

2. 杉野芳子が生きた時代

芳子が生きた86年の生涯は、まさに激動の時代だった。明治・大正・昭和に亘り、二つの大戦をはさみ、時代々々の節目を彼女は目撃してきた。この間、日本は近代化に向け、多くの問題と課題を抱えていくことになった。

明治から大正にかけて、芳子が過ごした娘時代は、西洋文化受容の一過程にあり、一般大衆のあいだで和洋折衷の生活が始まってから間もない頃である。和と洋が混在する生活様式は、住宅問題とそれに付随するかたちで服装問題も持ちあがり、建築家や専門家たちの間で多くの議論が交わされた。後に近代化の波は、1920年に生活改善同盟会の結成に至る。翌1921年には日本服装改善会が設立された。当時、服装の問題は活発に取り上げられていたが、以前よりあった教育者や裁縫教師たちによる服装改善の取り組みの方がむしろ実践的に行なわれていた。1921年、自由学園の創設者である羽仁もと子⁽¹⁾は、彼女が創刊した『婦人之友』において、婦人と子供の洋装化の実践に力を注ぎ込んだ第一人者として活躍し、同年、文化学院の創設者である西村伊作⁽²⁾は、独自のユートピア思想を持って洋服を推奨した。また、婦人運動家の平塚らいてうや市川房枝も、このころ洋服を着用しはじめ、世間で話題となった。さらに女学校の制服の洋装化も相次いだ。しかし、大正時代は、実際的な洋装化までには至ら

ず、裁縫の技術をもとに洋裁が嗜まれるという、依然として和服の着用が圧倒的であった。

1913年にアメリカへ渡り、ニューヨークで洋裁技術と型紙製作を学んで1920年に帰国した芳子は、1926年、日本における婦人洋装の必然性を唱えてドレスメーカースクールを開校した。この頃、裁縫師や洋行帰りの婦人によって相次いで洋裁教習所が開設されていた。また、それ以前より、ミシンの普及と共に洋裁を推進していった文化裁縫女学院（現文化服装学院）の創設（1922）もあり、日本は洋裁ブームを巻き起こした。その後、少し時代が後になるが、1937年には、田中千代が田中千代服装学園（現東京田中千代服飾専門学校）を、1948年には桑沢洋子が多摩川洋裁学院、後の桑沢デザイン研究所を開設した。途中、第二次世界大戦は、日本が準備してきた洋装化を一旦中止せざるをえない状況に追い込み、代わりに更生服で統制化されることになったが、これら洋裁学校は、裁縫から洋裁へ、和装から洋装へ、婦人の洋装化を着実に普及させていくことになった。中でも興味深いのは、田中千代や桑沢洋子は、欧米の近代デザインの流れを汲んだデザイン教育を受けていたことだ。建築やデザインの世界では、バウハウス流の機能的なものの考え方が取り入れられ、欧米から少し遅れをとって日本でもデザイン運動や工芸運動が盛んに行なわれていた。彼女たちは、その欧米デザインの受容を服飾の分野で切り開いていった。

大正から昭和にかけて、相次いで設立された洋裁学校は、世間では花嫁修業の学校と見られる傾向があった。しかし、創設者たちは概してそのような目的を持っていなかった。我が国の洋装化という目的はさることながら、洋裁を身につけることで、女性の社会における自立化を図ることも念願に置いていた。大正の婦人運動家たちは、女性の自立を思想として主に持ち込んだが、洋裁技術を持つということはより現実的であり、女性が職を持ち、自立をするためのもっとも適した技術と教養として、多くの女性の拠り所となっていた。そして先に挙げた洋裁学校の殆どが、専門学校としての教育的機能を超えて、短期大学や四年制女子大学の創設にまで至っている。これは、洋裁教育が、女子高等教育の場として、更には家政教育研究の場として、発展の可能性と期待を持っていたことを示すものである。

3. 本書成立の背景と経緯

『ディオール』が、彼の突然の死から2年後に出版されたということは、芳子が教育者、デザイナーとし

て、ディオールの功績を振り返る時期にあり、また、彼女自身にとってもディオールの存在の意味を考える時期であったのだろう。

ここでは、本書成立の背景と経緯について、『ディオール』が芳子の著作（刊行本と主な雑誌等寄稿文）の中でどのような位置を占めるのか見ていく。

芳子の執筆活動は1926年の読売新聞への寄稿にはじまり、晩年の1978年まで精力的に続けられた。その間、彼女が書籍、雑誌、新聞を通して書いたのは、子供服から婦人服までのニュー・モードの紹介、パターンと縫製、装い方、ファッション講話等である。特に彼女が監修したファッション誌「ドレスメーカー」（1949創刊、1993廃刊、鎌倉書房）（図3）は、ライフワークのひとつになった。この半世紀近いあいだに、日本のモード界は急激な発展を遂げた。芳子の執筆活動もこの間に変わっていく。それは日本における洋裁教育の方向性の変化と共にあり、『ディオール』が書かれる時期を前後して、その兆候が現れてくる。

『ディオール』が書かれた前後を大きく捉えると、洋装・洋裁教育の黎明期と、日本独自のモードを創りあげていく発展期に分けられるだろう。

大正末から昭和にかけて、洋装化を広めようとする裁縫師や洋裁学校の教師たちによって、婦人雑誌や新聞、更にはラジオ放送を利用して、誌上洋裁や洋裁講座が行なわれていた。この頃、新聞や雑誌の洋裁記事は、大衆に普及させるための最も有効な手段であった。芳子も新聞や雑誌にイラスト製図やテキストを載せて、自ら実作や洋装スタイルを披露するなど、大衆のための具体的な洋裁普及に努めていた。これらが後に自らの教育現場のテキストとして体系化され、当初から努めてきた型紙の普及と日本人のための型紙研究の成果が「ドレメ式原型」として完成された。以降はドレメ式原型をもとに、パターンの応用と縫製を綴った技術書を中心に、次々と出版を重ねていった。

ここで本学園の看板雑誌となった杉野芳子監修の「ドレスメーカー」について触れておこう。本誌は1949年に鎌倉書房より創刊され、杉野芳子をはじめとし、ドレスメーカー女学院の教師たちが中心となって編集された。その内容は、新作デザインとそのパターン、ファッション関連記事を中心に、その他娯楽・教養記事が錚々たる文化人たちによって書かれたファッション総合雑誌であった。⁽³⁾ 婦人雑誌はこれまでも数多くあり、洋裁記事も掲載されていたが、戦後を経てファッション誌が相次いで登場し、既に刊行されていた文化学園の「装苑」と並んで、「ドレスメーカー」は、わが国での代表的ファッション雑誌となった。後に触れることになるのだが、なかでも杉野芳子によ

る特集記事のテーマ設定とその内容は、彼女の服飾観が見られ興味深い。ここで注意しておきたいのは、「ドレスメーカー」が、ディオールのニュールック（1947）以降に創刊されたにもかかわらず、パリ・モードは殆ど扱われず、表紙や目次から受けるその印象は、まさにアメリカ・モードであったことである。これは、戦後のアメリカ既製服産業の隆盛を物語っている。それが1953年のディオール・メゾン来日の前後から、その嗜好がパリ・モードへと向かうのだった。

ディオール・メゾンの来日は、少なからず日本の服飾界に新しい段階に進んでいくきっかけを与えることになった。⁽⁴⁾ 日本の服飾事情は明らかに以前と違っていった。洋裁・洋装化の運動が一段落ついて、新たな局面を迎えようとしていた。それは、これまで芳子らが読者に海外の流行モードを紹介し、家庭洋裁としてニュー・モードを提供していたものから、読者自身がデザインを学び、日本におけるファッション・デザイナーの育成へと目が向けられていくことになった点である。「ドレスメーカー」の芳子による特集記事をひろってみると、「デザイナーになるための教室」（No. 6, 1950）、「洋裁家になるために」（No. 20, 1952）、「デザインの勉強の手引き」（No. 34, 1954）、「ファッション関係の仕事に進みたい人への手引き」（No. 47, 1955）、「服飾デザイン入門」（No. 50, 1955）がある。特に最初の「デザイナーになるための教室」は、まだ日本で「デザイン」や「デザイナー」という言葉が定着していなかった頃だけに、この記事は先駆的なものだったといえる。また、「ドレスメーカー」では1954年から誌上デザインコンテストが行われるようになり、デザイナーの育成と発掘に力を注ぎはじめた。さらには、1962年から「ドレスメーカー」では芳子による「服飾デザイン講座」の連載が始まる（全17回）。



図3 杉野芳子監修「ドレスメーカー」創刊号表紙
鎌倉書房 1949年5月

これはデザインの考え方を理論と実践の視点から書いたもので、後に『服飾デザイン』（鎌倉書房、1967）として更に内容を拡充させたかたちで、1冊の理論書としてまとめられ、出版された。

では、『ディオール』が書かれた前後数年間を見てみよう。芳子がディオールの装いの考え方について知ることになるのは、アメリカの「Companion」誌（1953年1月）に掲載されたディオールの記事「誰でも美しくなれる 服の上手な着方とデザイン」だった。この記事は日本で「ドレスメーカー」誌上で翻訳され、独占掲載された。これについて芳子はアメリカに向けて書かれた内容を日本の女性にあてはめてコメントをしている。さらに同年11月にはディオール・メゾンが来日して東京でファッション・ショーが行なわれ、芳子は彼の一連の作品を目の当たりにするのだった。この頃日本では、朝吹登水子によってディオール伝『私は流行を作る』（新潮社、1953）が翻訳出版され、芳子自身が跋文を寄せた『ディオール ファッション事典』（小山書店、1955）が翻訳出版されるなど、日本語の活字でディオールを知る機会が増えていった。

先に挙げた「ドレスメーカー」の「Companion」誌翻訳記事は、芳子に少なからず衝撃を与えることになった。まだ、彼女がディオールに会う前のことである。ディオールの記事は、世の女性が自分に似合うスタイルを体型と年齢とを考慮して見つけるために、あらゆる具体的な例を取り上げて講じたものだった。芳子はディオールの記事を読んで次のように述べている。「この一文を通讀することによって、はからずもディオールもまた個人に似合わせることについて頭を常に働かせている人であることを知り、根本において私と同じようなことを考えている人であることを発見し、非常に驚きもし、同時にまた大いに喜ばしく感じた次第でした。」⁶⁾これは、今まで芳子が見てきたディオールの作品からは見えてこなかった、その背後にある、彼のクチュリエとしての姿勢を知った時の素直な感想だろう。それは芳子自身が信念を持って積み重ねてきた日本女性の洋装に対する考え方と奇しくも一致するものであった。おそらくこの記事は、教育者として、デザイナーとしてやってきた芳子にとって、服飾に携わってきた確信と希望を抱かせる、きっかけの一つになったのではないだろうか。翌年、彼女はパリへ赴き、ディオールと会談した。その目的の一つは「ドレスメーカー」の誌上デザインコンテストの審査を依頼するためであり、また自分と同じような考えを根本に持っているディオールと直接話をするためだった。後に、多忙極める中、出版者からの『ディオール』

執筆の依頼に快く応じたというのも、芳子のディオールに対する思いが伝記執筆へと向かわせたのだろう。

4. 『ディオール』の構成と概要

一般に伝記は個人の生涯を綴り、遂げた功績を讃える形式をとる。が、芳子のそれには特徴がある。まず一つには、本書は、朝吹登水子訳の『私は流行を作る』と Christian Dior, *Dior by Dior, the autobiography of Christian Dior*, 1957の伝記2冊をもとにした上で書かれている点である。つまり、伝記を元に書かれている部分と、著者の視点で書かれている部分とがあり、それらが合わさった二重構造になっている。

二つめには、本書の性格が、ディオール伝からディオール論へと変わっていくことである。これは著者の文体をみれば明らかである。「・・・といえる。」「・・・と考えられる。」というような表現が随所にあり、著者の考察が表されている。そのために、ディオールの事から離れて内容が展開されることがあったり、ディオールの話に戻ったりする。この反復は、一見読者を惑わせるように思えるが、そこに著者のディオール解釈の手がかりを読み取ることができるとも考えられる。とかく人の一生を編年体で書かれる傾向のある伝記の著述に対して、芳子はその異質性を持ち込み、それを手がかりにすることによって、時代性や歴史性を読み解こうとしている。いわば本書は、ディオール伝にとどまらない、ディオールの名を借りた、芳子のモード論になっている。

本書は五部にわかれて書かれている。その内容を簡単に見ておこう。

「第一部 美のゆりかご」は、ディオールの少年時代が描かれている。工場主の裕福な家庭に生れ、自然や花を愛し、品性をそなえたおとなしい少年時代を過ごした。しかし、戦局は徐々に近づいており、戦争はフランスの精神を下り坂に向かわせる。芸術では秩序が失われ、旧体制を打ち破ろうとする精神がダダとかたちであらわれた。それは新しい芸術の時代の幕開けだった。ディオールは青年時代を新しい芸術の中に身を投じて過ごすことになる。「第二部 青春彷徨」では、1920年代の文学、音楽、演劇、舞踊等、当時のあらゆる分野の芸術家たちとの交流について書かれている。ジャン・コクトーからダリまで、もともと建築家になりたかったディオールは、彼らとの交流でさらに視野を広げることになり、作曲家を目指そうとしたこともあった。ディオールが就いた職業は画商だった

が、当時の最も新しい芸術を支持していくことで、教養と美意識が培われた。ここでの新しい芸術の考え方が、将来彼自身がデザイナーになったときのモード観へと繋がっていくことになる。「第三部 ディオールへの道」では、不況と病気のために職を失っていたディオールが、友人の誘いによってデシナトゥール・モデルスト⁽⁶⁾として活動をはじめ、かつての芸術愛好家からデザイナーへの転身の様子が描かれている。ロベール・ピゲ⁽⁷⁾、リュシアン・ルロン⁽⁸⁾との出会いは、ディオールにクチュールの世界とモードの世界を教えてくれた。次第にディオールの中で、メゾンの雇われデザイナーから独立しようという気持ちが生れてくる。「第四部 奇蹟の勝利」では、資本家マルセル・ブーサクをバックに、「クリスチャン・ディオール」の誕生から、デビュー作「ニュー・ルック」で成功をおさめるまでが描かれる。「第五部 流行の王者」では、次々と新しいラインを発表し、流行の王者として世界を席捲する様子を描く。ディオールのモードは、エレガンスを求めていくところにあった。ディオールの死は突然訪れたが、既にそこには彼の精神的後継者としてイヴ・サンローランがいた。

5. 杉野芳子のディオール論

(1) ディオールの時代性

芳子は、ディオールが築いたモードの世界を、新しい20世紀芸術の中に置こうとする。この捉え方は、服装史の視点からみると当時としても新しい見識であった。通史としての服装史研究は、当時まだ歴史として浅い領域であった。日本ではヨーロッパの服装史研究が翻訳され、研究されはじめるのが主に1960～70年代になってからである。史観の捉え方にも偏りがあり、ましてや近代のモードを当時の芸術・デザインの動向と結びつけて語ることはまだなかった。芳子はディオールを19世紀までの歴史と完全に切り離し、20世紀が生んだ芸術家、クチュリエとして位置付けようとした。

20世紀モードは歴史から見ても革新的なデザイナーを生み出した。ポール・ポワレ、ジャンヌ・ランヴァン、マドレーヌ・ヴィオネ、ガブリエル・シャネル、エルザ・スカパレリ、といった、服装史に名を残すデザイナーたちの多くと芳子は実際にパリで会っている。彼らの名を挙げながら、服装史上でのディオールの占める位置を明確に示している。ポール・ポワレとディオールを対照的に描き、ポワレを「洋服が芸術に高められるためのきっかけとなった人」といい、しかしその芸術性は、ディオールとは対極的な「パリのエ

レガンスの伝統と別れを告げるもの」だったという。確かにポワレは「コルセットの解放者」としてその名が知られた最初の流行の王者であった。ジャン・コクトーやピカソ、ロシア・バレエ団など、当時の新しい芸術からインスピレーションを得た新しいモードは、女性を虜にした。そのデザインは装飾性に満ち、異国趣味情緒にあふれるもので、新しい芸術を取り込んではいったものの、革新的に見えるそれらのモードは、パフォーマンス性と話題性に溢れたものだった。そのために、ポワレはフランスの伝統を自分のデザインする服から葬ることになった。そこにディオールとの大きな違いがあった。「かくてパリは（ポワレの）オダリスクでみたされたが、エレガンスの伝統とも別れを上げなければならなくなった」⁽⁹⁾が、それに対しディオールは後、自分のメゾンをはじめるときに、パリに伝統と技術を重んじたエレガンスを呼び醒まそうとしたのだった。ここにディオールがモードに求めていたものが見えてくる。「エレガンス」は本書の中でディオールのモードを象徴する言葉として扱われていくことになる。そしてその「エレガンス」こそ、芳子が日本モードに求めるベスト・デザインの要素となっていく。

ディオールの青年時代は、第一次大戦後の「狂乱の時代」であり、「アプレゲール」の時代だった。文学、音楽、絵画、演劇、舞踊、映画のあらゆる芸術分野が、ジャン・コクトーを中心に前衛の様相を呈していた。「ディオールが呼吸していたのは、コクトーの空気だといっても、言いすぎではない。」⁽¹⁰⁾既成の芸術を打破しようと、キュビズム、ダダ、シュルレアリスムが、アポリネールの理論的指導とその賛否の中で、新しい芸術として生れていった。コクトーとアポリネールを取り巻く芸術家たちとの交流を通して、ディオールは20世紀芸術の誕生を目撃していくのだった。のちに画商として新進の芸術家たちを支持していくことになる彼の青年時代を、芳子は、「後のディオールとしての活躍の地盤をつくる大切な役割をはたした」⁽¹¹⁾と述べている。芳子は時代の芸術を、コクトーの名を借りて十分に述べようとしている。ここで、芳子がディオール自身の時代把握を引用している箇所があるので取り上げてみよう。

「大きな邸宅や大ホールには、またデュナンのような昔風のぜいたく一方の装飾がのこっていたのは疑いなかった。けれどルコルビュジェやピエール・シャロオは無条件の革命を起し、フランス大革命の過激派やロベスピエールのように勇敢であった。彼

等は古い装飾を片っぱしから追放してしまった。建築であろうが、家具、服装であろうと、すべては機能的になった。一九二〇年代のぜいたくは、コンクリートや生地のままの木材など着色されない素材を援用することであった。デザイナーのシャネルは、ツイード編物をしきりに使い出した。ルブーはフェルト帽を飾りなしでほうり出してみせる大胆な放れ業を演じ、詩も音楽も絵画も何も彼もめちゃくちゃな新しさが勝利をしめ、伝統に背を向けた。ボンナルもヴェイラルもドビュッシイも流行おくれだった。そうした芸術派（アヴァンギャルド）の新しい試みは、すべてジャン・コクトオという灯台^{ビーコン}に照らされていた。』⁽¹²⁾

当時、デザインの世界では、機能主義の考え方が浸透しはじめ、近代の素材を使ったシンプルで合理的なデザインが生まれていった。装飾に満ちたものが美しいとされた考え方を否定し、機能性を重視し、余計なものを削ぎ落としていったときに最後に残る、そこに真の意味を見出そうとした。コルビュジェは、キュビズムをはじめとする絵画や建築の新しい動きから影響を受け、「レスプリ・ヌーヴォー（新しい精神）」を建築であらわした。それは<様式>と決別したもので、ピュリズム（純粹主義）に立脚したものだ。シャネルのモードは素材、デザイン共に機能性を重視したもので、新しい時代の女性にふさわしいものだった。しかし、ロマン主義から印象主義へ、多調と和声の新しい試みでフランス音楽を導いたドビュッシイは、コクトオの下ではもはや時代遅れのものとして扱われていた。このようにディオールが言っていたことを考えれば、コクトオの空気の中に、後のディオールのモードも間接的に関わっていくことが予想できる。そして現実にモードの世界に入っていった時に、ディオールは諸芸術とモードの関係を明らかにしていくことになる。

芳子は、コクトオを取り囲む芸術家たちの中でも、とくに、音楽を手がかりに時代の芸術とディオールのモードを読み取ろうとする。「建築は凍れる音楽である」という言葉があるように、ディオールもまた、音楽を建築として捉え、ドレスもまた建築であると考えていた。彼にとって、ドレスは「女性の肉体のプロポーションを美しく見せる瞬間の建築」⁽¹³⁾であった。芳子は「こうした考え方は、ディオールが建築家を志して、両親の認めるところとならず、デザイナーという思わぬ分野に才能を発揮することになったせいもあるが、見逃せないのはピカソや、ブラックの立体主義の影響である。建築的ということを取りあげただけでも、音楽と絵画とモードは共通の広場にしっかりとつ

ながれている。』⁽¹⁴⁾と述べる。五線紙という枠の中で音が構成され、立体的に奏でられる音色とリズムと調和は、キャンバスや女性が纏う布地の上でも同様に奏でられること、抽象的に描かれた二次元のキュビズムはまた、三次元に構築することが可能であることを芳子は述べているのだろう。

更に芳子は、芸術の方向性を、コクトオが指導的な立場で関わる六人組⁽¹⁵⁾と、その中で親交のあったフランス・プーランクと六人組の影響を受けたアンリ・ソゲー⁽¹⁶⁾に焦点をあてる。六人組が拠り所とした作曲家はエリック・サティだった。サティの音楽を思い起せば、その特徴が理解しやすい。「彼は装飾だらけ、あるいはヴェイルをかけた音楽を、思いきって赤裸々にしようとした。もっとも大胆であることとはもっとも単純であろうとすることである。そしてその単純を通じて、この上なく洗練された美しさをつくり出すことでもあった。』⁽¹⁷⁾この単純とは、芸術の新しい方向性であった。彼らはリズム、旋律、和声が複雑に混声されたものから、一つの音とその調和に美しさを見出だそうとした。プーランクもソゲーもそうだった。後にディオールもそれに倣おうとした。しかし、彼らは単にシンプルなものを目指したのではなかった。シュルレアリスムの奇抜さやキュビズムの行き過ぎ、モダニズムを謳った模倣が音楽やモードにも反映したときに、「音楽そのもの、ドレスそのものに帰る」ことをしたのだ。つまり、それぞれの領域にある真性を求めようとする彼らの姿勢の帰結であった。

ディオールの新しい芸術への支持と著者の追跡はこれだけでは終わらなかった。ディオールは、パリを離れて、建築家のグループと旅をする。ピカソやダリを生んだスペインに行き、イタリアにまわる。イタリアでは未来派が未来派宣言を次々と出し、社会を急速に変えようとしていた。更に一行は北欧にまわり民族的ロマン主義に接し、ヨーロッパとはまた違う北欧芸術を体験する。そしてソ連では、カンディンスキーやシャガールの前衛芸術運動に革命の芸術と芸術の革命を見る。

クチュリエとしてのディオールの活躍はロベール・ピゲのメゾンからはじまる。1937年のことである。ディオールはこの世界に入るまで、あまりデザイナーについては知らなかったという。が、芳子は彼が知っている尊敬に値するデザイナーたち、モリヌー、シャネル、スキヤパレリ、ランヴァンを挙げて、彼らのデザインとディオールのデザインが求めていくところの違いを見出そうとする。

「モリヌーのドレスには、たしかにそっけなさすぎ

るところがあった。けれども、そのそっけなさが、どんな魔術を使っているか知らないけれども、女らしい感じになり、パリ風のエレガントなものになっていた。」⁽¹⁸⁾ シャネルについては「彼女のデザインは、過去と何一つ関係なく、すべては彼女の頭脳の閃きから生れ出たオリジナルなものだった。しかもその独創的な作品がバロック風の家具や、ヴェニス風の室内装飾のように古い伝統の中でも、その後流行した新しいデザインの家具とも調和したのだった。」⁽¹⁹⁾ コクトーやダリとよく一緒に仕事をしたスキヤパレリは、シュルレアリスムをモードに取り上げたデザイナーとして常に話題のデザイナーだった。ランヴァンは、子供服・婦人服から紳士服までを手がけ、趣味のいいデザイナーだった。ディオールは中でもシャネルを高く評価していた。彼女はコクトーと親交があり、舞台衣装など仕事を共にすることがよくあった。ディオールの理想は、シャネルのようにオリジナルな独創的なものを求めることにあった。当然、単なる模倣からは独創的な新しいモードは生まれない。芳子自身が1936年に上記のデザイナーたちと直接会い、コレクションを見ているだけに、彼らを取り上げながらも彼女も同様にそれを感じていたのかもしれない。そして明らかにシャネルとは時代が違っていた。彼らは戦禍を逃れ、メゾンの閉鎖に追いやられた。パリ・モードは一旦活動停止となった。ここで一つの時代が終わったとっていいだろう。しかし、ディオールは一つの時代が終わろうとする直前にロベール・ピゲと出会い、彼自身さえも気づかない次の時代の準備に取りかかろうとしていた。

ピゲはディオールをデシナトル・モデリストとして迎え、オートクチュールの世界を教え、一流のデザイナーとして育てあげた。ピゲはディオールに「切りすてる」ことを教えた。それは「単純化」することと、その「プロポーション」が大事であるということ、それらの単純の中にこそエレガンスがあるということだった。これもまた、時代のデザインと同じ流れの上にあるものではなかったか。そこにまた、建築、音楽、モードの主調音を見ることができないだろうか。徐々に、ディオールの新しいモードへの歩みが見えてくる。

1941年、リュシアン・ルロンのメゾンに迎えられたディオールは、ここで更に新たにメゾンの姿勢を学ぶことになる。それはメゾンの「伝統と技術」である。芳子の専門家ならではの「伝統と技術」の解釈を引用してみる。「洋裁というのは、布目の上につきかされる芸術と言ってもいい。布目を無視したら、洋裁はなり

たたないといってもいい。(中略) だから布目の自然な扱い方を理解するのが、あらゆる洋裁技術に先行するといってもいい。」⁽²⁰⁾ これがルロンの店の伝統であるという。それと縫製の技術が一体化しているということである。芳子がいいたいのは、洋裁の基本が「布目」であるということ的前提に、技術を離しては成立できないということだ。デザインが、素材と技術を理解した上で生れることを、ディオールはルロンの店で学んだ。デシナトル・モデリストからクチュリエへの転身だった。

(2) ディオールのエレガンス

第二次大戦後、ディオールは大資本家ブサックを後ろ盾に、念願の自分のメゾンを持つに至る。しかし、パリのモード界を取り囲む状況はすっかり変わっていた。パリ解放後、すぐにオートクチュール組合は「テアトル・ドゥ・ラ・モード展」⁽²¹⁾を開いてオートクチュールの復活を試みるが、一方でアメリカの既製服産業の躍進があった。世界のモードが、戦争によって更に勢いをつけたアメリカ既製服と二分化されようとしていた。1946年、「クリスチャン・ディオール」として活動をはじめようとするときに、ディオールはブサックに次のようなことを言っている。

「世界中が戦争のために美の廃墟になっています。(中略) 今日世界中がパリの作り出す流行を待ちあかっています。(中略) 近代工場のように量産にかたむいたレディメイドと大して変わらないものを送り出したら、米国と競争できないでしょう。パリが世界に示さねばならないのはパリの伝統です。どこの国もまね出来ない豪華なフランスの仕立方の伝統です。それはもっとも熟練した職人の洗練された技術にたよるほかにありません。」⁽²²⁾

ここで、ようやくディオールが求める「エレガンス」が彼の手によって実行に移される。このあたりから、本著述の中にエレガンスの文字が何度も繰り返し出てくるようになる。メゾンの従業員はすべてディオールの引き抜きによって決められていった。どんな従業員に対しても、人としてのエレガンスをそこに求めていくことで、ディオール独自のエレガンスを創りあげようとしていた。

一般に「エレガンス」は「優雅、優美」という意味を指し、ディオールのモードについてもよく「エレガンス」という言葉が使われる。しかし、それについては読み手が一律に同じ意味に捉えてはならないところがある。芳子自身がその使いわけを『服飾デザイン』

の中で明らかにしている文章があるので、それを抜粋しておこう。

「エレガンスは、優美さ・優雅さ・上品さ・趣味の高さといったような意味に用いられています。もちろん、長い時の流れの中で、服装がいろいろな変遷をみせたように、エレガンスのもつ意味のニュアンスもやはり変わってきました。たとえば、第一次大戦前の流行では、手のこんだ技巧的なもので飾られたドレスのことをさしました。もう一つはマダムの魅力だとされていました。いろいろに言われていますが、ディオールは品のいいこと、自然らしさ、ゆきとどいた注意、単純さの4つをあげました。」⁽²³⁾

ディオールがあげたという4番目の「単純さ」は、建築から音楽まで、芸術の方向性がシンプルなものへと向かっていた時代の歩調に合った見方である。これは青年彷徨時代の芸術家たちとの親交と、ロベール・ピゲから教わった新しい時代の感覚であった。芳子自身も「シンプルは現代の虚飾をきらい、合理的な率直さをこのむ感覚に適している」こと、「シンプルの中に、デザイナーとしての自分の意図を十分に盛り上げ、人をひきつける魅力をあたえ、すぐれた感覚と技術を駆使して、そこに芸術的な想像を完成しなければならない」⁽²⁴⁾という、ディオールから学び、自身で理解したシンプルを『服飾デザイン』の中で説明している。ディオールは、パリの伝統と技術の上に立って、新しい時代の美しさ、つまりシンプルさをエレガンスという言葉で表現していたのである。

(3) ニュールックとラインの時代

1947年のニュールックは、以下のような意図をもってデザインされた。

肩は女性の美しい魅力をもったやさしさにかえるべきだ。

胸は人間の女だけがもつあのデリケートなふくらみの美しさでかがやかせたい。

ウエストは細い方がいい。思いきって細く、草の茎ほどにたおやかでありたい。

スカートは長さのエレガンスを復興させよう。そして花がひろがったような美しさを思いきりあふれさせたい。⁽²⁵⁾

芳子はこれについて次のように解説する。「建築としてスタイルを考えること。つまり、新しいドレスは女性のからだの曲線をそのまま描き出すように組み立

てればよいということだった。」⁽²⁶⁾戦後の復興間もない時期、長い間女性たちが身に着けていた戦時ルックから、解放しようというディオールの思いがあった。丸みを帯びた肩、胸の丸み、ウエストの細さに対するペプラムの広がり、ペチコートでボリュームをたっぷりとした細かいプリーツのスカートは、オートクチュールの華やかな世界と女性の美しさを呼び戻すのにふさわしいデザインだった。建築としてスタイルを考えることは、女性の身体を基本とした構造をもつ服ということになるだろうが、このときのニュールックは構築的過ぎたところもあった。そのスタイルを保つために、胸やペプラムにパッドを入れて形が整えられ、スカート内部はロマンティック・チュチュのようなペチコートで埋められ、それらは着る前から、脱いだ後も、服だけで自ら立つことができるものだった。これによって、女性の自然な身体の上に、女性らしい理想的なスタイルを作り上げた。

ニュールック自体は新しいものではなかったと歴史家や批評家は言う。すでにジャック・ファットが似たようなスタイルを発表していたし、19世紀のロマンチック・スタイルやクリノリン・スタイルにも通じるものがあつた。しかし、ニュールック後のモードの世界は、ディオールを中心に、クチュリエたちが歩調を合わせたようにシルエットを重視した、「ライン時代」を形成していった。ディオールは翌年から、ジグザグ・ライン、トロンプ・ルイユ・ラインといった「ライン」を発表し続け、1954年からはHライン、Aライン、Yライン、そしてヴァーティカル・ライン、スピンドル・ラインといった、アルファベット・ラインや図形ラインを発表した。

「ニュールック」は、「ハーパース・バザー」誌編集長のカメル・スノー氏が言った言葉だ。ディオールはこれを「コロール(花冠)・ライン」として発表した。テーマを与えて発表するというやり方はディオール以降、クチュリエたちの間で定番となった。中には、ディオールのテーマとスタイルを微妙に変えて発表する者もいた。この「ライン」について芳子は次のように解釈している。

Hライン、Aライン、Fライン、Yライン・・・私たちはふいにパウル・クレエやホアン・ミロのある種の絵を思い出す。ピカソやモンドリアンなどの絵画、抽象彫刻のジャコモメッティやアルキペンコ、いや、その名を一つ一つあげられなくらい多くの現代作家が人体を単純化して、アルファベットに近い形に見せてくれたのを知っている。アルファベットや数字は、

一ぱん簡単で素朴な形象でもある。人間性の真実を求めた、デフォルムの上にデフォルムを重ねて、美の極致として、人間は文字に近く、抽象化されて来た。それは二十世紀のもっとも新しい美感覚の一つである。⁽²⁷⁾

アルファベット・ラインは、3次元の服を2次元のシルエットに置き換えたときに表れる輪郭線をなぞった名称である。アルファベットは、26字という限られた文字ですべての表現を可能にする。その文字自体は直線と円に近い曲線の組み合わせで表現され、幾何学的、抽象的なかたちであり、装飾性の無いフォルムである。このようなシンプルな形態は、20世紀の新しい芸術の方向性に結び付けられて用いられることがある。また、近代に入ってからモードは、レースやフリルなどがあしらわれ、装飾性を重んじるデザインよりも、合理性を求めようになっていたし、戦時ルックがさらにそれを推し進めることにもなった。色彩も多色から単色へと変わってきている。この単色使いの服は、装飾よりも、それ自体、全体のフォルムが重要性を帯びてくる。ここでもまた、芳子がディオールを20世紀の新しい芸術とモードの中に結びつけて解釈していることがわかる。しかし、人間の身体は文字の左右対称性と結びつきやすい。ディオールはブサックをバックに持ったメゾンの経営者でもある。毎シーズン、モードを楽しみ、楽しませる手段として「ライン」は重要な要素だった。

6. 『ディオール』以後

戦後、アメリカの民主化と既製服産業に倣っていた日本のモード界は、ディオールのニュールック以降、フランス・モードに関心を寄せるようになった。洋裁学校の教師たちはこぞってパリへ留学し、学んできた技術を日本の洋裁教育に反映させていった。1949年にアメリカのデザイナー、ティナ・リーサ⁽²⁸⁾が来日したのを記念にファッションコンテストでティナ・リーサ賞を設けるなど、アメリカの影響が見られるものの、ディオールに続くライン時代を築いていったクチュリエやクチュリエールたちの相次ぐ来日と活躍もめざましかった。1955年にはマギー・ルフが来日し、オートクチュールのショーを開いた。1958年にはディオールのメゾンでニュールックにも関わっていたピエール・カルダンが、NDK日本デザイン文化協会の招聘で来日し、ドレスメーカー女学院でも講演を行なった。1962年にはマドレーヌ・ヴィオネの弟子ジャック・グリフがNDKの主催で特別技術講習会を開いた。

翌1963年にはドレスメーカー女学院40周年記念にあわせて、ピエール・バルマンを招聘し、特別講習会を開いた。以上のことから、かつてのアメリカ・モードから、パリのオートクチュール、立体裁断へと高く関心が寄せられていったことがわかる。

このことは、少なからず芳子の洋裁教育にも影響を及ぼしていたと考えられる。

1958年、芳子はドレスメーカー女学院にデザイン・アート科を新設した。この科は、1939年にデザイナー養成科としてあったものから、さらに高度な教育を受ける上級科として設けられたものである。更に1965年、本学園40周年の年にオートクチュール科が新設された。このオートクチュール科は、日本におけるデザイナーの需要とともに、高級仕立ての技術者が求められた時代の趨勢に合わせたものだったという。しかし、このオートクチュール科が新設された頃は、ヨーロッパでは既にオートクチュールの隆盛は衰え始め、プレタポルテの躍進がはじまっていた。ヨーロッパのモードの動向を考えると、科の新設はいささか時代遅れのように思える。が、日本は洋服の歴史が浅く、まだまだ欧米から学ぶべきことが数多くあった。アメリカ・モードから入った芳子にとって、60年代半ばになってオートクチュール科を新設したことは、本来の洋服の伝統と技術を日本の女性たちに学んでもらう意味で、意義深いものであったはずである。ディオールが言った「パリはドレスを芸術品として扱い、ニューヨークは消耗品として扱う」という意識の大きな差は、日本においても感ずるところとなり、ここでようやくモードにおける欧米文化の受容の成果が実を結んでいく。

ディオールを訪ねた芳子がパリを離れるとき、ディオールは「日本の女性はキモノの美しさを忘れないでいただきたい。」というメッセージを彼女に託した。日本の服装が欧米風なものになり、ディオールがその一役を買っていたという点では彼にとって喜びにちがいないが、しかし一方で日本の文化が失われてしまうことに危惧をいだいていた。ディオール自身がそうしたように、自国の伝統と文化を大事にしなければならぬことを伝えたメッセージだった。芳子がディオールに会った3年後、日頃は教育者に徹し、あまり国際舞台に出品する機会を持たなかった芳子は、65歳にしてヴェニス国際コットン・ショウに参加した。そして、彼女の作品「小菊」はシャルム賞を受賞した(図4)。そのデザインは、キモノの要素を取り入れた、日本人デザイナーならではのデザインだった。この芳子の作品のデザイン・コンセプトに、先のディオール



図4 杉野芳子「小菊」1957

からのメッセージを託していたとみるのは大げさすぎるだろうか。そしてそれはまた、2年後に出版されることになる『ディオール』の意義の確信へとつながったのではないだろうか。

7. おわりに

今年、杉野学園は80周年を迎えた。そして、ディオールの生誕100年にあたる。

芳子が洋裁と洋装を広めようとドレスメーカースクールを創設してから、相次ぐ洋裁学校の創設と共に、徐々に女性の衣服は和服から洋服へと変わっていった。その過程は一筋縄ではいかなかったものの、衣服の変化は社会の光景を変えるほどの近代化への変革をもたらした。つまり、芳子の教育活動とデザイナー活動には、洋裁・洋装普及と共に、日本の文化の変容を見ることができる。そしてディオールの出現と出会いは、芳子と日本モード界にとって、アメリカ・モードからパリ・モードへと、モードの世界での受容の拡大を促すことになった。この間の芳子の数々の著作は、我が国モード界の軌跡を示すものであり、また時代の記録でもある。

モード界の有名デザイナーの伝記は多くあるものの、それらは海外で出版されたものであり、日本では翻訳版として後から出版される場合が多い。ましてや日本人が欧米のデザイナーについて伝記のかたちで一冊の本に著すことは稀だった。ディオールについては、芳子の著作以来、未だにそれは無い。それだけに、1959年に、日本人による日本語で綴られたディオ



図5 ディオールと杉野芳子 パリで 1954

ール伝は、日本の女性とパリ・モードとの距離を縮めることになったにちがいない。

時代の節目は私たちに歴史の重みを伝えてくれる。杉野芳子がめざしたもの、ディオールがめざしたものは、現在いかなるかたちで受け継ぎ、未来に受け継がれていくのだろうか。

最後に、本稿執筆にあたり、多くの資料をご提供くださいましたドレスメーカー学院編集室に心より御礼申し上げます。

註

- (1)自由学園の創立者である羽仁もと子(1873-1957)は、日本初の女性ジャーナリストでもある。大正自由主義教育の中でもキリスト教的思想を持ち、自由な校風として知られる。彼女が1903年に創刊した「家庭之友」(後の「婦人之友」)には毎号洋装記事が掲載された。
- (2)西村伊作(1884-1963)が我が子のために創った文化学院は、洋風生活を中心に、著名な文化人を講師に迎えたサロンのような学校だった。おそらく芳子は西村家と交友があったのだろう。西村の子供たちの多くが「ドレスメーカー」に寄稿を重ねていたのも興味深い。
- (3)「ドレスメーカー」は創刊当初から、数多くの文化人による寄稿があった。中原淳一、今和次郎、猪熊弦一郎、西田正秋、山脇道子、東郷青児、春山行夫等、枚挙にいとまがないが、この雑誌が単なるファッション誌にとどまらず、文化的教養も盛り込んだ、女性のための総合教養雑誌であったことがわかる。
- (4)この時、ディオール本人は来日していない。また、メゾン一行が来日する1ヶ月前、田中千代はパリにディオールのパターンを買い付け、帰国後、カネボウの協力で制作し、日本初のディオール・ファッションショーを開いている。
- (5)「ドレスメーカー」(No.26,1953 May, 鎌倉書房) p.83.
- (6)ファッション画を描くデザイナー。
- (7)ロベール・ピゲ(Robert Piguet, 1909-1953) スイス生まれ。ポール・ボワレのメゾンで修行し、1933年にメゾン開店。シンプルなデザインや小柄な女性のためのデザインで有名。
- (8)リュシアン・ルロン(Lucien Lelong, 1889-1958) パリ生まれ。1919年メゾン開店。1934年既製服に進出。経営戦略にすぐれ、彼のメゾンからはディオールの他にジバンシー、バルマンが輩出している。
- (9)杉野芳子『ディオール』日本書房 1959 p.18.
- (10)杉野、前掲書、p.57.
- (11)杉野、前掲書、p.75.
- (12)杉野、前掲書、pp.57-58.
- (13)杉野、前掲書、p.62.
- (14)杉野、前掲書、p.62.
- (15)Les Six。第一次世界大戦後にパリで結成された作曲家のグループ。メンバーは、アルトゥール・オネゲル、ダリウス・ミヨー、フランシス・プーランク、ジョルジュ・オーリック、ルイ・デュレ、ジェルメーヌ・タイユフェールの六人。エリック・サティの影響を受け、フランス音楽の黄金時代を築いた。
- (16)アンリ・ソゲー(Henri Sauguet, 1901-?)六人組のダ

リウス・ミヨーの影響で作曲の道に入る。アルクイーユ楽派の代表的作曲家で、ロシア・バレエ団などで活躍した。

- (17)杉野、前掲書、p.61.
- (18)杉野、前掲書、p.119.
- (19)杉野、前掲書、p.158.
- (20)杉野、前掲書、p.170より抜粋。
- (21)パリ解放後、まだパリ・コレクションが開催できる状況ではなかったため、展示会の形をとったコレクションを開いた。物資不足のために、小さなマネキンにドレスを着せ、各メゾンが劇場という設定で新しいモードを発表した。
- (22)杉野、前掲書。pp.193-194.
- (23)杉野芳子『服飾デザイン』鎌倉書房 1967 p.29
- (24)(23)と同じ。p.30.
- (25)杉野、前掲書、pp.221-222.
- (26)杉野、前掲書、p.222.
- (27)杉野、前掲書、p.254.
- (28)ティナ・リーサ(Tina Leser, 1911-?) アメリカの女流デザイナー。1953年、ホノルルに衣裳店を開く。1949年の来日を記念して、第1回ナショナル・ファッション・コンテストで彼女の賞が設けられた。この時、芳子は日本側の委員だった。

参考資料

- 杉野芳子『ディオール』日本書房 1959
杉野芳子『炎のごとく』講談社 1976
杉野芳子『服飾デザイン』鎌倉書房 1967
『杉野芳子』杉野学園 1979
杉野芳子編著『図解服飾用語事典』鎌倉書房 1990
クリスチャン・ディオール『私は流行を作る』一時間文庫 朝吹登水子訳 新潮社 1953
中山千代『日本婦人洋装史』吉川弘文館 1987
石川綾子『増補 日本女子洋装の源流と現代への展開』家政教育社 1968
小泉和子『洋裁の時代』農文協 2004
南静『パリ・モードの二〇〇年Ⅱ』文化出版局 1990
シャルロット・ゼーリング『FASHION』川西和子訳 KÖNEMANN
藤田治彦『現代デザイン論』昭和堂 1999
「ドレスメーカー」(1949 創刊号~1960, No.82 鎌倉書房)
「D.M.J. 会誌」ドレスメーカー女学院(1934, No.1 ~1979, No.85)