



Title	コムデギャルソン,初期のコレクションをめぐる言説の周辺 : 同時代言説に見るその位置付け・イメージと昨今の言説との距離
Author(s)	安城, 寿子
Citation	デザイン理論. 2005, 47, p. 3-17
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53164
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

コムデギャルソン，初期のコレクションをめぐる言説の周辺 — 同時代言説に見るその位置付け・イメージと昨今の言説との距離 —

安城 寿子

お茶の水女子大学大学院

キーワード

コムデギャルソン，川久保玲，初期コレクション，言説
COMME des GARÇONS, Rei KAWAKUBO,
early collection, discourse

序

- 1：コムデギャルソンにまつわる昨今の言説
- 2：同時代のフランス・ジャーナリズムに見る
コムデギャルソンの位置付けとイメージ
 - 2-1：同時代におけるバッシング
 - 2-2：同時代における礼賛
 - 2-3：「日本勢」の一人として
 - 2-4：「異郷」の衣服として

結

序

川久保玲は、1980年代初頭にパリ・^{フレタホルテ}高級既製服コレクションへのデビューを果たして以来、現在に至るまで「コムデギャルソン (COMME des GARÇONS)」のブランド名で女性服を発表し続けているデザイナーである。絶えず前進を続け既存の価値への挑戦を試みるモードの「アヴァンギャルド」として、彼女は現在世界的に高い評価を得ていると言える。

この「アヴァンギャルド」たる彼女の歩みは多くの場合、虫喰いのような穴や裂け目をともなう衣服が発表された80年代初期のコレクション²に遡って語られてきた。すなわち、一般的な美意識からは退けられるようなものがあえて表現された彼女の創作は、支配的な美の規範へのアンチテーゼとして当時のモード界に衝撃をもたらした、ここに挑戦者・川久保の歴史が始まる、と言うのである。

しかし、この「衝撃」について多くの言葉が紡がれる一方で、衝撃の源泉とされる川久保の80年代初めの創作と同時代におけるその評価状況に関する具体的な検証は全くと言ってよいほど試みられていない。ファッションについて語ったり論じたりする人々の間で「80年代におけるコムデギャルソンの衝撃」という自明のテーゼのようなものが共有されていて、^{自明}の「衝撃」周辺をさらに明らかにすることよりも、「衝撃」の大きさや意味を語ることに力が注がれてきたのである。つまり私たちは、ほとんど神話的なレベルで語り続けられるその「衝撃」

を知ってはいても、それが当時どのような言葉で語られ、どのような位置づけを与えられていたのかを知らず、また、その衝撃の痕跡とも言える同時代資料を未だ断片的な形でしか確認していないのだ。

『服飾文化学会誌 Costume and textile』第5号掲載の拙稿「川久保玲・初期コレクションの『衝撃』に関する検証——フランス・ジャーナリズムにおける評価を中心に——」において筆者は、現代ファッション研究の多くが個々の事例をめぐる実証的な基礎研究・資料研究をあまりに軽んじている現状の問題を指摘しつつ、これまで曖昧な形でしか示されてこなかったコムデギャルソンの初期コレクションの詳細と、それに対するフランス・ジャーナリズムの反応の具体的状況に関する検証を行った。この検証から、裂け目のような意匠と火傷の痕のようなメイクが特徴的だった83年春夏コレクション（パリ進出後四回目のコレクション）が発表された82年10月以降、フランスの新聞・雑誌ではコムデギャルソンに関する記事が多く登場していたことが明らかになった。それらによって、彼女の創作が同時代のジャーナリズムにもたらしたとされてきた反響は裏付けられたと言えるだろう。

しかしここで留意すべきは、そこに見られるコムデギャルソンの位置付けとイメージとが、昨今の言説において描き出されるそのイメージとある部分において重なりを見せながらも、いくつかの点で決定的に異なっているということだ。

本稿は、80年代初期のフランスで刊行されていた新聞・雑誌資料の検証からコムデギャルソンの初期創作をめぐる同時代の評価状況を明らかにすると同時に、モードの「アヴァンギャルド」としてさかんに称揚される現在のコムデギャルソンのイメージとそれとの隔たりに光をあて、既に語りつくされた感さえあるその初期のコレクション周辺について明らかにされるべき課題が未だ多く残されていることを示そうとするものである。

1：コムデギャルソンにまつわる昨今の言説

まず、川久保玲手がけるコムデギャルソンと80年代初頭に始まるそのコレクションが現在どのように語られ、どのようなイメージのもとにとらえられているのかを確認しておきたい。

アヴァンギャルドな信念を貫く 80年代初頭、川久保がパリ・コレクションに進出した時も、この99年春夏に近い状況だった。黒を基調とした、穴があけられ、引き裂かれはる切れを集めたようなドレスは、「ぼろルック」と呼ばれ、批判にさらされた。川久保は、西洋の服の概念を覆す実験と創作を重ね、時代から感じ取った抽象的な感覚や感情が、服によって表現されていく。

（清水早苗「ファッションを変えた三人 川久保玲」『美術手帖』1999年6月号, p. 27）

1983年以来、彼女はまさにぼろぼろの貧乏ルックとともにアヴァンギャルドな思想を表現しようとしている。どこかしらが未完成のままに置かれており、故意に傷めつけられ、常識と完成への挑戦がなされる（画一的で完璧なものの一切を布から取り除くため、彼女はためらいなくあちこちで機械のネジをゆるめさせるくらいだ）。このデザイナーは、混乱と驚きと、やがては感動を与え続けてくれるだろう³。

(François Baudot, *Mode du siècle*, Éditions Assouline; Paris, 1999, p. 326)

1981年、川久保玲は身体を具象化しない「ふかふか」「ぼろぼろ」の服でパリ・コレクションにデビューした。それは未完成とでもいうべき美しさをもっており、当時の批評をまっ二つにするものであった。西欧の服の価値観を根底からくつがえすものだったが、その後も常に流動するファッションという現象、つまり私たちが無意識に受け入れている時代の美意識に抵抗する姿勢をとっている。

(『身体の夢』展図録, 東京都現代美術館, 1999年8月7日-11月23日, p. 150)

川久保は日本から五人の人物を伴い、1981年4月のパリにおけるインターコンチネンタルホテルでの最初のコレクションのため、さらに5人のモデルを雇った。川久保も山本も、自分たちのショーがあのような成功を収め、あれほどの注目を集めるとは思っていなかった。(中略) 彼らの最初のコレクションに対する反応は様々で酷評するものもあったが、彼らは挑発的で、フランスのモード界に揺さぶりをかけるには十分であった。

(Yuniya Kawamura, "The Japanese Revolution in Paris Fashion",

Fashion Theory Vol. 8 issue 2, June 2004, pp. 195-223, p. 200)

以上のように、80年代初頭に始まるコムデギャルソンのパリを舞台とした活動に関する言説は国内外を問わず様々な性質の媒体に登場しているわけだが、これらの言説には、コムデギャルソンの80年代初期のコレクションを一つの「事件」として描出するという共通点を見出すことができる。「常識への挑戦」、「美意識に対する抵抗」などの表現とともにそこで語られるのは、既存のものに挑むものとしてのコムデギャルソンである。さらにこれらのテキストの細部に注目してみると、その中のいくつかにおいて、「ぼろぼろ」の衣服が発表されたコムデギャルソンのコレクションに対して当時のジャーナリズムが示した批判的あるいは両面的な反応に関する言及が見られ、それを超えて挑戦的な試みを行うデザイナー・川久保玲というストーリーが共有されていることが分かるだろう。みすばらしい衣服、辛辣な同時代の批評という要素はコムデギャルソンにまつわるテキストの大半において登場しているもので、モードの常識の

転倒を図った80年代初期のコムデギャルソン、というものを語る上で不可欠のモチーフになっていると言える。

この種の言説は、繰り返される量産によって疑いようのない「事実」として定着しつつあり、当時の新聞や雑誌から「事実」の証拠としてしばしば引用されてきた断片的で印象的な文言の効果も手伝ってか⁵、これまでとりたてて問題視されることなく現在に至っている。しかしながら、問題は昨今の言説の多くがコムデギャルソンの80年代初期のコレクション周辺を現在の「アヴァンギャルド」なこのブランドのイメージのもとに語っており⁶、その侵犯性のみを強調していることにある。そこでは、実際の創作と評価状況の具体的内容、さらにその周辺・背景に存在していたはずの多くの事がらが語られておらず、半ば抑圧的な“意義深い革命”としての光を放つコムデギャルソンの初期コレクションのイメージが、同時代の文脈からの切り離しと同時進行で描き出されているのだ。

コムデギャルソンは、当時どのような時代背景のもと、どこで⁷、どのような文脈中のどのような言葉とともに評価され、その評価はどのような変遷を経て現在に至っているのか。これらは従来のファッション研究によってかえりみられることのなかった課題である。

次章以降、80年代初期のフランス・ジャーナリズムにおけるコムデギャルソンのコレクションに関するテキストや視覚資料のいくつかを確認しつつ、そこでのコムデギャルソンの位置付けとイメージ、さらにその語り口に大いに作用したはずの同時代状況について論じていく。そこには、昨今の言説とは異なった像を結ぶコムデギャルソンをめぐる一つのイメージを見出すことができるだろう。

2：同時代のフランス・ジャーナリズムに見るコムデギャルソンの位置付けとイメージ

2-1：同時代におけるバッシング

80年代初期のパリにおいて発表されたコムデギャルソンのコレクションに与えられた「原爆のよう」という比喩は、現在あまりにも良く知られている。その典拠や詳細を知らなくとも、ファッションに関心のある人であれば、一度は耳にしたことがあるであろうフレーズである。82年10月21日付の『ル・フィガロ [le Figaro]』紙掲載の記事には、実際「核の惨禍の生き残り [les survivants d'une catastrophe nucléaire]」という表現が見られるのだが、そこでは裂け目のような意匠、火傷の痕のようなメイクを特徴とするコムデギャルソンの83年春夏コレクションが次のように評されていた。

全てはこの前の木曜日に始まった。「コムデギャルソン」なる日本のメーカーによってふるまわれた日本料理のオードブルとともに。そのイメージは衣服の黙示録だ。穴、ポロ、

着古し、それらはあたかも核の惨禍の生き残りのようである⁸。 (掲載：p. 20)

同記事はこれに続く部分において「世の終わりのモードは山本耀司にも見出されよう。」と述べた後、「ぞっとする。捨て置こう。」としめくくっており、その辛辣さは、コムデギャルソンをめぐる昨今の言説において重要な要素となっていた「同時代の批評の厳しさ」を裏付けるものと言えるだろう。また、従来指摘されてきたように『ル・フィガロ』はフランスの保守系日刊紙にあたり⁹、出自への執拗な言及と日本の歴史的傷痕（被爆体験）を連想させるような比喩を含むこの否定的反応は、同紙のメディアとしての性質故に現れた排外主義的言説と見ることもできるかも知れない。しかし、このような引用を以て当時のバッシングの激しさを強調するやり方も、後に見る『リベラシオン [Libération]』のような革新系日刊紙に見る礼賛との差異を際立たせつつ、保守系メディアと革新系メディアの対照的反応という二項対立でとらえる解釈も、コムデギャルソンをめぐる当時の言説のあり方を十全に捉えたものではないように思われる。と言うのも、当時のフランスで刊行されていた新聞・雑誌上にはむしろコムデギャルソンのコレクションを好意的に扱う記事が散見され¹⁰、さらにはその論調がコムデギャルソンのコレクションに対し肯定的であるとないたによらず、そしてメディアの性質如何に関らず、コムデギャルソンの表現にまつわる同時代の言説の多くは何らかの形で「日本」というものに言及しつつ、時にそのステレオタイプ・イメージを登場させながらそれについて語っていたからである。

2-2：同時代における礼賛

先の『ル・フィガロ』紙掲載の記事と好対照をなすものとしてしばしば引用されてきたものに、82年10月15日付けの『リベラシオン』紙掲載のコレクション評がある。同紙はコムデギャルソンの83年春夏コレクションについて、前回の82年秋冬コレクション（同年3月発表）を振り返りつつ、次のように語っている。

去る3月、コムデギャルソンの（つまりは川久保玲の）娘たちは、つぎはぎにモードと文化の確かな価値を与えた世界的な爆発後の脱出路を歩み始めた。83年春夏シーズンにおいて、我々は彼女たちを再び見出した。太陽の下に打ち捨てられた不法監禁の被害者のようにあいもかわらず青白くやつれ、しかし彼女たちは既に約束の地の空気を吸い込んでいるのだ¹¹。 (掲載：p. 14)

このテキストに見られるコムデギャルソンの82年秋冬および83年春夏コレクションの描写は、

前節で確認したようなこのブランドの80年代初期における創作にまつわる現在の言説の記述と一致を見せており、そのインパクトの大きさを示すような「世界的爆発」という表現からも、従来語られてきたコムデギャルソンの「衝撃」を裏付ける同時代資料と言えそうである。また、その創作に文化的価値を見出そうとする態度は、コムデギャルソンについて語る昨今のテキストにも共通して見られるものだ。

コムデギャルソンによる83年春夏コレクションを事件として報じるテキストは、パリ・コレの最新動向や展覧会情報を扱いつつ読者が手作りするための衣服パターンの掲載も見られた隔月刊ファッション雑誌『ジャルダン・デ・モード [Jardin des Modes]』の82年12月号にも見出すことができる。そこには

二人の風変わりな使者は千年の歴史を持つ国・日本、言うなれば神の国から立ち現れた。それは西欧、すなわちアメリカの帝国主義という経済的支配とフランスのモードという美学的支配に対する反乱である。 (掲載：p. 5)

とあり、その表現を「西欧」への反逆行為として描出するやり方は、コムデギャルソンをモードにおける「アヴァンギャルド」であると語る昨今の言説にも共通している。

しかしながら、以上のような断片的な引用によって、川久保は80年代初めのパリに確かな衝撃をもたらしたのだ、批判の一方でその表現は新しい価値観の表出として評価されていたのだ、とのみ語るならば、それは二つのことを語っていないことになる。それは、まさにこの時期、パリ・コレへの日本人デザイナー大挙参入という出来事があり、川久保はこの異常事態への関心が高まりを見せる中で「日本勢」の一人としてそこに取り上げられていたこと、そしてその衣服はしばしば「日本的」なもの・「アジア」のものとしてエキゾチックな香りをもとなうイメージのもとに紹介されていたということだ。

前章で確認したように、昨今では、80年代初期におけるコムデギャルソンの「衝撃」が語られる際、それがパリへの日本人デザイナー進出という出来事の一環として起こったものであることは、あまり触れられることがない¹²。また、コムデギャルソンは現在、既存の価値観に挑んでいく「アヴァンギャルド」として位置付けられており、その出自ゆえそこにエキゾチックなものを見ようとする欲望からは一見自由な存在であるように思われる¹³。しかし、当時の新聞・雑誌上に登場する彼女のコレクションに関するテキストや写真は、80年代初期において未だこの自由が獲得されていなかったことを示しているのだ。

2-3:「日本勢」の一人として

具体的に見ていくことにしよう。

先に引用した82年10月15日付けの『リベラシオン』紙掲載のテキストは「日本人に注目！」と題された記事中に登場するものなのだが、その書き出しは次のようなものであった。

コシノヒロコ、鳥居ユキ、コムデギャルソン、コシノジュンコ、山本耀司、山本寛斎、三宅一生、島田順子、森英恵、賢三。今週行われる約70のコレクションのうちの10個は日本のものだ。これらの日本人デザイナーたちは自国で名声を得ているにもかかわらず、パリのお墨付きに執着している。
(掲載：p. 14)

そこでは、83年春夏のコレクション週間に予定されていた日本人デザイナーによる10のコレクションのうち、発表済みの5つのコレクションが取り上げられており、コムデギャルソンはその一つとして登場させられている。各コレクションに関するテキストの長さはいずれも40行前後で、内容から見ても「日本勢」という括りの中でコムデギャルソンにとりたてて特権的な位置付けが与えられていたとは言えない。ちなみに、実際の衣服写真としてそこに掲載されていたのはコシノヒロコによるコレクションの写真であった。

このように「日本勢」の一つとしてコムデギャルソンを取り上げた例は、フランスの繊維・服飾産業の業界新聞にあたる週刊『ジュルナル・デュ・テクスティル [Journal du textile]』紙上にも見出すことができる。同紙は82年11月11-17日号の記事においてコムデギャルソンの83年春夏コレクションについて

コムデギャルソンは第三世界からの権利要求にダイレクトに着想を得たコレクションによってかくも健闘した。それは、作り物の傷を顔につけられ、やつれた蒼白の女たちがしわだらけで切り裂かれた黒い麻布のチュニックを身に着け、あいついで現れるというものだ。
(掲載：pp. 23-24)

と評しているのだが、その書き出しは次のように先の『リベラシオン』の記事に酷似したものであった。

自動車やカメラ、ビデオデッキの次は、フランスのモードが日本症候群に苦しむ番なのか……？ 日本のクリエイターたちは自国で既に名声を得ているにもかかわらず、「モードの中心地」であるパリのお墨付きになお執着しているようだ。というのも、彼らは毎シー

ズンますます大挙してフランスの市場に戻ってくるように見えるからだ。(大規模な商業的侵略の前触れなのか?)今年、ブレタポルテ週間に行われた70のファッション・ショーのうち、10個は日本人によるものだった。

もっとも、そこで川久保は山本耀司とともに、70年代以前にパリ進出を果たした三宅一生や高田賢三に続く二世代のデザイナーの代表格として位置付けられていることから、先の『リベラシオン』の記事に比べ彼女は特権的な扱いを受けていると言えるが、それがあくまで「日本勢」という勢力の一として登場させられていることには変わりがない。

「日本勢」という括りでコムデギャルソンを取り上げた例としてさらに、高級志向の強い月刊のファッション雑誌『フランス版 ヴォーグ [VOGUE français]』におけるコムデギャルソンに関する最初の記事(同誌82年11月号 p. 205掲載⁴の写真記事)を挙げることができる。それは「日本のモードの上に、日出ずる」と題されたもので、川久保の衣服写真は山本耀司や越野純子らのそれとともに掲載されていた。

同号の『ヴォーグ』は「スペシャル・ジャポン」なる特集を組んでおり、そこには日本の著名人や企業家へのインタビューも見られるのだが、これらの資料に見られる「日本」という対象への強い関心は、モードの世界における「日本勢」台頭という出来事にとどまらない日仏間の貿易摩擦問題激化という同時代状況との関連のもとに理解されるべきだ。

日本とEC諸国との間では既に70年代後半から鉄鋼分野で貿易摩擦が起こっていたが、とりわけ日仏間においては、先の『ジュルナル・デュ・テクスティール』紙掲載の記事中で触れられていたように、80年代に入り、電化製品および自動車分野を中心とする摩擦が深刻化していた。そしてフランス側が、小型自動二輪車(モペット)の輸入事前届出制度の導入、通関文書への仏語使用義務化、ビデオデッキの通関を内陸地であるポワティエ税関に一元化することなど、いわばいやがらせ的な措置をもって日本に対抗したことによりこの状況がさらなる緊迫を見せたのが、82年に当たるのである¹⁵。このような状況も手伝って、フランスの伝統的産業分野とも言える「モード」という領域に押し寄せた一群の日本人デザイナーが脅威として衝撃とともに受け止められ、話題を呼んだことは想像に難くない。つまり、コムデギャルソンのコレクションは二重の意味で日本という国に出自を持つデザイナーとその創作に視線が集中しやすい状況で発表されたものであり、それゆえコムデギャルソンによる衝撃としてよりもまず「日本勢」による衝撃として注目されたと考えられるのだ。

2-4:「異郷」の衣服として

さて、以上のような状況下で、コムデギャルソンの衣服は先述のように、しばしば「日本的

なもの・「アジア」のものとして語られていた。先に引用したファッション雑誌『ジャルダン・デ・モード』82年12月号掲載のテキストは、コムデギャルソンの表現を「西欧」による「支配」への「反乱」と解釈するところに現在の言説との共通点を見出だせそうそうだが、そこに「千年の歴史を持つ国・日本、言うなれば神の国」という異郷「日本」の神秘性を強調する表現が登場していることに留意すべきである。このテキストは「僧と神風」と題された記事中に登場するもので¹⁶、これは山本耀司¹⁷と川久保玲を喩えたものなのだが、続く部分で二人のコレクションは次のように語られている。

これら二人の日本人は彼ら固有の文化への正当な権利を求め、それを暴力とともに表明した。一方の抑制の効いた暴力は仏教徒のやり方にのっとっており、もう一方の挑戦的な暴力は侍のそれである。山本耀司と川久保玲は、僧と神風だ。(中略)構築され、論理的で究極的にはデカルト哲学のように合理的な我々のモードは、ゆったりとして締め付けのない、一種流れるようなモードと対峙したのである。(掲載：p. 5)

そこで二人のコレクションは、一つの挑戦として報じられながらも、散りばめられた「神の国」、「仏教徒」、「神風」、「侍」といった語によってエキゾチックなイメージを帯び、引き直された境界線のもと、結局「彼ら固有の」ものというところに収められてしまっている。このテキストは、続く部分で「このような遭遇はパリでしか起こりえないものだ。そこにはあらゆる自由の潮流が流れ込んでくるのである。」というパリ・コレ礼賛を展開しているのだが、このように、非西欧の国に出自を持つ作り手の表現を自分たちとは本質的に異なるものとして他者化しつつその中心性を保持するというやり方は、典型的なオリエンタリズム¹⁸の身振りと言えよう。

同種の眼差しからコムデギャルソンの創作を語ったテキストは、前出の『ジュルナル・デュ・テクスティル』紙82年11月11-17日号の記事にも見出すことができる。同紙は先の引用に見られたように、パリ・コレにおける「日本勢」の台頭を報じる中で、その第二世代にあたるコムデギャルソンの表現について「第三世界からの権利要求にダイレクトに着想を得たコレクション」と語っているのだが、それに続いて次のような解釈を見せる。

花々をあしらった着物やしとやかな身振りを背景とする観光客用のアジアとは何と程遠いことか。それは飢え、戦うアジアであり、地球でひどい苦しみを味わっている人々のアジアである。そして世界有数の豊かな国の名のもとでの一つの矛盾であると同時に象徴であり、この遠まわしな表現によって、より本質的な価値観とその文化の根源に回帰したので

このテキストは、「侍」同様に、理想化された典型的な「日本文化」イメージのモチーフ

である「着物」とコムデギャルソンのコレクションの距離についてははっきりと言及している点で、先の『ジャルダン・デ・モード』とは異なっている。しかし、その表現の特性はなぜ「アジア」に根源を求められなければならないのか。解釈のため引き合いに出される言葉が異なっている、ここでは『ジャルダン・デ・モード』に見られたテキストと同じように、コムデギャルソンの表現が西欧のデザイナーとは根本的に異なる何かの表出としてとらえられ、現実的な領域での脅威としてではなく、境界線の向こう側のもう一つの「アジア」を代表するものとして描出されている。



図1 : *vogue français*, 1982/10, p. 205

川久保手がけるコムデギャルソンの衣服を「エキゾチックなもの」として鑑賞しようとする欲望はさらに、ファッション雑誌に掲載される写真記事²⁰において、よりどぎつい色合いで噴出していたと言える。前出の『ヴォーグ』82年10月号掲載の「日本のモードの上に日出ずる」と題された写真記事においては、コムデギャルソンの生成りと黒の量感あるニットを身に着けた二人のモデルが、竜安寺の薄暗い室内を撮影場所として²¹ 背景に書の屏風が配されるという演出のもとに登場しており、さらに細部に注目すれば、右側のモデルの髪の一部に施された小さな髻のようなアレンジを見出すことができる【図1】。



図2 : *marie claire*, 1982/6, pp. 184-185

この手の演出は、より大衆的で健康管理や女性の生き方といったテーマも取り扱う雑誌『マリ・クレール [marie claire]』誌82年6月号掲載の写真記事【図2】にも見られるもので、ここではコムデギャ

ルソンの衣服をまとったモデルが番傘をともない、松の木の生えた小高い丘に敷かれた緋毛氈ひもうせんの上に腰を下ろしている（毛氈の上には茶碗と茶筌ちっせんを置くという念の入りようだ）。ちなみに、この写真記事のコンセプトを物語るテキスト²²においてコムデギャルソンや山本耀司の衣服は「日本の伝統的形態に着想を得た衣服（芸者ではなく、飾り気のない侍に近い）」と形容されており、さらに図2の写真の左上部には縦書きの「日本」という漢字や「酒の味わい [le goût du saké]」、「フランスの上に出ずる太陽による日射病²³ — 侍の日本が目下流行中だ。小津²⁴の映画に注目が集まっている。モードにおいても、インスピレーション源は日本である。」といった言葉が見られる。

要するに、そこで提示されていたのは、様々なモチーフの演出によって典型的な「日本らしさ」のイメージのヴェールをまとわされ、欲望通りに理想化されたコムデギャルソンの衣服であったと言える。実際のそれがどのようなものであれ、非西欧地域から現れた表現は全て「らしさ」のステレオタイプ・イメージの中に類型化してしまう西欧という主体による暴力がここにも見て取れるわけだが²⁵、このような反応は先に述べた同時代の「日本」という対象に注がれた眼差しの状況に加え、コムデギャルソンの表現が持つ解釈の難解さゆえに助長されたものと見るのが適当だろう。モードについて語る当時の言説空間は、あえて表現された悲惨さやみすばらしさをコンセプトから読み解き、それらを例えば「アート」として解釈する語彙を持ってはいなかった。それらに与えられるべき即席の解釈として、パリ・モードあるいは西欧という現実の舞台を離れた「日本」や「アジア」固有のものの表現という位置付けは、川久保の出自によって一見強い説得力を発揮する妥当なものとして選択されざるをえなかったのではないだろうか。

ところで、ここで選択されている演出内容やテキストに登場する言葉・解釈は、同時代の文化的状況との関連のもとに検討される必要がある。それらが「オリエンタリズム」という西欧を主体とする表象形式の産物であることには間違いがないが、コムデギャルソンのコレクションを形容・説明するためそこで引き合いに出される個々の言葉やイメージは、「日本文化」をめぐる記憶の貯蔵庫に蓄積された言葉、イメージの中で当時何が旬であったかということと無関係に選び取られるものではない。

例えば、『ジャルダン・デ・モード』誌掲載の記事においてはコムデギャルソンや山本耀司の衣服の「ゆとり」という特性が注目され、それと「西洋服飾」とが対比されていたが、このような観点は70年代末に磯崎新や三宅一生によって展開されていた日本の文化における空間の重要性を強調する言説と無縁ではないだろう²⁶。また、『マリ・クレール』誌掲載の記事における日本の侍映画への言及や視覚イメージ²⁷には80年にカンヌ国際映画祭で大賞を受賞し注目された黒澤作品の影響をうかがうことができる。

つまり、そこにはコムデギャルソンのコレクションに先んじてフランスで提示されていた「日本文化」をめぐる言説や実際の作品の受容の痕跡が現れており、とすればコムデギャルソンを紹介する際選ばれた言葉やイメージのいくつかは、それらの影響の下に生み出されたものと見ることができるのである。この点については、今後さらなる分析・考察が加えられるべき課題と言えるだろう。

結

以上の検証から、80年代初期のコムデギャルソンのコレクションは同時代のフランスの様々な性質の活字メディアにおいて、しばしば「日本勢」の一勢力として注目され、同時に非西欧の「異郷」固有のものとしての位置付けを与えられていたことが明らかになった。同時にそれは、当時、川久保玲あるいはコムデギャルソンが、露骨な形で現れる出自ゆえの制約から未だ自由な存在ではなかったということ、そして既成概念を打ち破るものとしてのコムデギャルソンの衣服というイメージが未だ立ち現れていなかったことを示している。ここに、現在定着を見せているコムデギャルソンをめぐる「日本」や「日本らしさ」の影をともしない「アヴァンギャルド」のイメージはいつ頃どのようにして成立したものであるのか、という問いが浮上してくるのである。

私たちは、ともするとあくまで現在一般化しているところのコムデギャルソンのイメージ先行のもと、「衝撃」の源泉とされる80年代初期のコムデギャルソンの創作と受容をとらえがちである。しかし、本稿で確認してきたような資料において紹介されていたその姿を踏まえるならば、当時の人々にとってのコムデギャルソンのイメージが、現在の私たちにとってのそれと果たしてどれほどの重なりを見せるものであるのかをまず、問う必要があるようだ。

本稿を出発点として、今後は川久保玲というデザイナーがいかにして現在のような評価を獲得したのか、そしてその前衛イメージはどのように形成されていったものであるのかを明らかにしていきたい。

注

- 1 ファッションにまつわる言説において、この「アヴァンギャルド」という語は当初「他とは違う新しい試み」という意味合いの軽いほめ言葉として使われていた。が、昨今では反体制・反伝統的な芸術思潮を表す言葉として、美学的な議論を意識して使われる場合もある。特に、「アート」への越境を果たすデザイナーとされる川久保をめぐって登場する「アヴァンギャルド」にはこちらの意味合いが強い。しかし、この語をめぐるのは論争もあり、また美術とファッションとの質的・歴史的相違を踏まえずに、安易に概念の転用を行うことには問題がないだろうか。この問題意識から、本稿はこの語をカギ括弧つきで登場させている。

- 2 ここでコムデギャルソンの初期コレクションについて、事実関係を整理しておきたい。川久保がパリで初めて衣服を発表したのは1981年4月のことだ。が、この時のコレクションは小規模なもので、サンディカ（既製服業者同業組合）にも未加盟で行われたものであることから、正式なパリ・デビューはサンディカ加盟後の同年10月発表の82年春夏コレクションとされる場合もある。この後、82年秋冬コレクション（82年3月発表）では虫喰い穴のような意匠の見られる衣服が、翌83年春夏コレクション（82年10月発表）では裂け目のような意匠をとまなう衣服が手がけられ、後者ではモデルに施された火傷の痕のようなメイクが特徴的であった。フランスの新聞・雑誌上にコムデギャルソンへの反響が目立って登場するのは、この83年春夏コレクション発表後のことである。以上の詳細は拙稿「川久保玲・初期コレクションの『衝撃』に関する検証——フランス・ジャーナリズムにおける評価を中心に——」『服飾文化学会誌 Costume and Textile』Vol. 5 No. 1, 2005年2月, pp. 51-60を参照のこと。なお、80年代初期のコムデギャルソンの衣服をカラーかつまとまった形で確認できる視覚資料としては、「特集：色で見る川久保玲, ジャン＝ポール・ゴルチェ, ヴィクター&ロルフ」『DRESSTUDY』Vol. 45, 2004年4月, pp. 4-32および「コムデギャルソンのパリ・デビューからの20年史を辿る。」『ヴォーグ ニッポン』2001年9月号, pp. 178-181, さらに清水早苗・NHK番組制作班編『アントルド・コムデギャルソン』平凡社, 2005年を挙げることができる。
- 3 「機会のねじをゆるめさせる」ということが意味するところは、ディヤン・スジック『川久保玲とコムデギャルソン』生駒芳子訳, マガジンハウス, 1991年, p. 80に見られる川久保の以下の言葉から理解することができる。そこには「布を織る機械は、一定のクオリティをもった欠点のない素材を生み出すことを可能にしました。ところが個人的な意見を言えば、完璧でないもののほうにこそ惹かれるのです。手織りの技術はこうした興味を満たしてくれますが、毎回手織りに頼るわけにはいきません。そこで、機械のねじをあちこちゆるめて、わざと機械が正しく織れないよう手を加えることもあるのです。」とある。
- 4 例えば François Boucher, *Histoire du Costume en Occident*, Flammarion; Paris, 1996, p. 435. Charlotte Seeling, *Mode, Das Jahrhundert der Designer 1900-1999*, KÖNEMANN; Bonn, 1999, p. 508 (シャルロッテ・ゼーリング編『FASHION——20世紀のファッションデザイナー』川西和世・森川智子ほか訳, KÖNEMANN, 2001年, p. 508) など。
- 5 本稿2-1で引用する82年10月21日の『ル・フィガロ』紙に見られた比喻(揶揄)はその代表例。
- 6 コムデギャルソンの「アヴァンギャルド」イメージの形成・普及の背景には、さらに97年春夏シーズンに発表され、その代表的コレクションとなった通称「こぶドレス」のインパクトの影響がうかがわれる。このコレクションでは、衣服内部に装着された羽毛パッドによって瘤のような隆起が現れる衣服が発表され、「身体の既成概念を覆した」と言われている(平芳裕子「抵抗する衣服、あるいは未熟な身体——コム・デ・ギャルソンのセクシャリティ」『表象のディスクール③ 身体』所収, 東京大学出版会, 2000年に詳しい)。筆者の観察では、コムデギャルソンをモードにおける「アヴァンギャルド」, 「アートへの越境者」などと礼賛する言説が世に出回るのはこのコレクション発表後のことであり、また、初期のコレクションが語られる際、そこには少なからずこのコレクションのイメージが投影されているように思われる。
- 7 ファッション研究における個別のデザイナーの影響力に関する言説は、それがどの地域での「影響」なのか言及されず漠然と展開される場合が多い。また、とりわけ論者が日本人である場合、しばしば

英・米・仏などを一括りに「欧米」として、そこに及ぼした影響という形で話が進められる。が、例えばこの三国間にも、国際情勢は無論のこと、各国の服飾産業と首都で開催されているコレクションをめぐる微妙な力関係が存在しており、それぞれの国が置かれている状況の違いを捨象して「影響」を語ることに限界と問題があるだろう。今後真剣に顧みられるべき課題であるように思う。

- 8 以下文献で既出の資料。深井晃子「ファッションのジャパン・ショック — 1980'S」『DRESSTUDY』Vol. 20, 1991年10月, pp. 16-21, p. 21。
- 9 深井, 前掲稿, p. 18。
- 10 『ジュルナル・デュ・テクスティル』紙は毎シーズンのコレクション発表の前にデザイナー人気投票を行っていたが、83年秋冬コレクション発表前の83年3月3-9日号掲載のランキング（掲載：pp. 8-9）においてコムデギャルソンはジャーナリスト投票で16位、バイヤー投票では12位に位置している。83年春夏コレクション発表前の投票（同紙82年10月7-13日号, pp. 20-21掲載）においても、それぞれ17位と23位にランクインしていることから、一定の評価を獲得していたと見ることができる。
- 11 深井, 前掲稿, p. 21で示唆されている資料だが、そこでNo. 442とされている同紙の号数は、正確にはNo. 439ではないか。
- 12 コムデギャルソンの「挑戦」を単独で歴史的に位置付けようとする言説が多く現れる90年代後半より前に著された文献には、この出来事への言及がしばしば見られる（例えば南静『パリ・モードの2000年 II』文化出版局, 1990年, p. 210）。また、80年代に10代から30代を過ごし、DCブランド・ブームを体験した世代の人々には、同時代の記憶として知られているようだ。
- 13 94年に京都国立近代美術館で開催されて以来世界各地を巡回した展覧会「モードのジャポニズム」展が目された90年代半ば以降、コムデギャルソンの衣服を「日本固有」の何かの表出と見る解釈に変わり、それを「アヴァンギャルド」、「アート」たりうるものとする観点が主流になりつつある。とは言えそれは、デザイナーを商業的現実から切り離し、「アート」という領域に囲い込むという点で新種のオリエンタリズムであるという分析が既になされている（成実弘至「ファッション・オリエンタリズム — 欧米メディアにおける『日本』の表象について」『問いかけるファッション』所収, せりか書房, 2001年）。
- 14 前掲の拙稿の文末脚注35に p. 200とあるが、誤植である。この場を借りて訂正したい。
- 15 通商産業省（現経済産業省）昭和57年版・58年版通商白書に詳しい。
- 16 この記事はその前半部分において、二人のコレクションを「同じようにパリで発表された8人の日本人によるコレクションを含む、他の全てに挑むものであった。」と評しており、彼らを「日本勢」という枠の中でも特異な存在として取り上げたものと言うことができる。
- 17 この時の山本のコレクションでは、白・黒・カーキが基調に置かれ、布地にカットワークが施されたアンサンブルや軍服のような形態の衣服が発表された。布のくたびれたような質感やアシンメトリカルに垂れ下がるといった特徴、「穴」という意匠は、川久保のコレクションにも見られた特徴であり、『ジャルダン・デ・モード』で両者のコレクションの特性として指摘されている「暴力」とはこの類似を言ったものと解される。川久保の衣服に見られた穴や裂け目が規則性を持たずにただ穿たれたものであるように見えるのに対し、山本のそれはカットワークの部分によって幾何学模様や花柄が表現されていた。
- 18 Edward Said, Orientalism, Georges Borchardt Inc; New York, 1978（エドワード・サイード『オ

リエンタリズム』上・下、今沢紀子訳、平凡社、1986年)。ファッションにおけるオリエンタリズムの問題については、既に以下の論考で検討が加えられている。成実、前掲稿。Dorinne Kondo “Orientalising: Fashioning Japan” in *About Face*, Routledge; New York, 1997 (ドリンヌ・コンドー「オリエンタライジング——「日本」のファッション」今本渉訳、『問いかけるファッション』所収、せりか書房、2001年)。

- 19 意味が取りにくいので若干の補足を加えたい。ここで強調されているのは、欧米の観光客が訪れる、華やかな着物を目にするようなアジア（想定されるのは京都のような場所か）ではなく、飢餓に苦しむ後進的なアジアのイメージとコムデギャルソンのぼろぼろのコレクションのイメージの類似である。先進国・日本がそれを表現することには矛盾があるが、それをあえて表現することにより、原点に立ち返ったのだ、と解釈しているものと思われる。
- 20 コムデギャルソンは他のファッション・ブランドと異なり、ファッション雑誌への広告写真掲載を殆ど行わない。そのため、写真記事として掲載された視覚イメージは、そのブランド・イメージを形成する上で大きな役割を果たす素材の一つであると言える。
- 21 画面右下に“Dans le temple Ryuan-ji, à Kyoto, très connu pour son jardin zen qui invite à la méditation” とある。
- 22 同誌は毎号、写真記事ページの冒頭で、そのコンセプトを示すテキストを掲載していた。
- 23 原文は“coup du soleil levant sur la France”。「出ずる太陽」は日本の隠喩であり、「日射病」という表現は日本文化の流行の加熱ぶりを言ったものと解される。
- 24 ここで小津とあるのは黒澤明の誤りではないだろうか。一般に知られるように、小津は「サムライ・ムービー」の作り手ではなく、それを多く監督したのは黒澤である。
- 25 当時のフランスの新聞・雑誌に現れるいくつかのインタビュー記事には、そのコレクションに「日本文化」の影響を見ようとする解釈をことごとく否定する川久保の姿を見出すことができる。川久保の自己表象のあり方については別稿で詳細を論ずることとする。
- 26 磯崎の企画のもと、78年10月11日から12月11日にかけてパリ装飾芸術美術館 [musée des arts décoratifs] で開催されて人気を博し、その後欧米を巡回した展覧会“MA espace-temps du Japon”は、現代のものを含む日本の建築・工芸・音楽などのジャンルにおける表現の根本に、空間的距離と時間的距離双方を意味する「間」という概念があるとする観点から行われた。そこでは三宅一生の衣服も紹介されている。また、三宅はインタビューや著書の中で、和服の遊動空間と洋服の窮屈さを対照する言説を展開していた。和服と洋服の「ゆとり」の違いと両者の出会いを語った『ジャルダン・デ・モード』83年3月号 p. 12掲載の記事には三宅の著作からの引用が見られ、その影響力を示している。
- 27 緩やかな起伏を見せる大地と虚空との異なる二色で構成された画面に小さく人が配されるという構図、赤と黒の効果的な配色、足を開いて腰を下ろす座り方（ファッション雑誌には殆ど見られないもの）などには、黒澤の「影武者」との類似を指摘できる。