Osaka University Knowledge Archive

Title	1960年代　日本におけるオートクチュールの受容 ：大丸百貨店と大丸ドレスメーカー女学院にかかわった礒村春の活動を手がかりに
Author(s)	青木, 美保子
Citation	デザイン理論. 2016, 67, p. 1-16
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/56420
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

1960年代　日本におけるオートクチュールの受容
── 大丸百貨店と大丸ドレスメーカー女学院にかかわった礒村春の活動を手がかりに ──

青　木　美保子

キーワード
オートクチュール，百貨店，洋裁学校，デザイナー，縫製技術
Haute Couture, department store, dressmaking school, designer, sewing technology

はじめに
１．洋裁学校校長兼服飾デザイナー礒村春の位置づけ
２．大丸ドレスメーカー女学院の洋裁教育
３．オートクチュールの買付けとその受容
おわりに

はじめに

1950代後期，日本の百貨店では，店内に設けられたオートクチュール・サロンでパリ・ファッションが紹介されるようになった。伊勢丹はピエール・バルマン，髙島屋はピエール・カルダン，三越はギイ・ラローシュなど，百貨店はオートクチュール・メゾンと提携して型を購入し，自社サロンでオーダーメイドの服を製作した[1]。この動向に先駆け，昭和28（1953）年，百貨店を運営する株式会社大丸（以下「大丸」と略称する）はクリスチャン・ディオール社（以下「ディオール社」と略称する）と独占契約を結ぶ[2]。この大丸とディオール社の契約が，日本の百貨店がオートクチュールを手がけた嚆矢である。そして昭和39（1964）年には，大丸はディオール社との契約を解消し，新たにジバンシィ社，バレンシアガ社と独占契約を結ぶ[3]。

このディオール，ジバンシィ，バレンシアガの作品の買付けを任されていたのは，以下の大丸各店の顧問デザイナーであった。京都店の礒村春，大阪店の上田安子，神戸店の福冨芳美，東京店の上原愛は，交代で渡仏しコレクション発表のショーを見て作品を選定した。大丸は，デザイナーが選定した作品のパターン，生地等を購入し，それをオーダーメイドで販売した。ここで注目すべきは，関西の各顧問デザイナーは，それぞれに洋裁学校の校長を兼任していたため，その校内にオートクチュール製作部門を併設していた点である。礒村は大丸ドレスメーカー女学院（以下「大丸ドレメ」と略称する，現・ディーズファッション専門学校）校長，上

本稿は第201回研究例会（2010年２月27日，於：武庫川女子大学上甲子園キャンパス）での発表に基づく。

田は上田安子服飾学院（現・上田安子服飾専門学校）校長，福冨は神戸ドレスメーカー女学院（現・神戸ファッション専門学校）校長であった。オートクチュールをパターンとして購入した大丸は，各店舗の大丸ファッション・ルームで注文をとって，顧問デザイナーが運営する洋裁学校の校内にある製作部門で顧客のサイズに合わせたオートクチュールを製作し販売していたのである。本稿ではこの京都店の顧問デザイナーであり大丸ドレメの校長でもあった礒村春の活動を検証することで，オートクチュールとかかわりながら洋裁学校で洋裁教育に携わった服飾デザイナーの活動について考察し，パリのオートクチュール，大丸ファッション・ルーム，大丸ドレメ，この三者の関係から日本におけるオートクチュールの受容の実態を明らかにすることで，日本女性の洋装化進展の一要因を解明する一助としたい。

日本女性の洋装の普及に関する歴史観は先学の研究により確立しつつあるが，その中心は洋装の実態，あるいは洋装にかかわる文化史研究が中心であって，洋服をデザインし創り出す側の研究への取り組みは近年ようやく注目されはじめたといった状況である[4]。したがって，近代日本女性の洋装化の全容を明らかにするためには時系列で婦人服供給の実態を明らかにすべきであり，その供給に関わった組織，あるいはその関係者に関する研究の蓄積が必要であると考える。

考察の流れとしては，まず第１章で洋裁学校校長兼服飾デザイナーという枠組みの中で礒村の位置づけを確認し，第２章で大丸ドレメの洋裁教育を概観した上で，第３章でディーズファッション専門学校（以下「ディーズ」と略称する）所蔵資料の分析により，大丸顧問デザイナーのオートクチュールの買付けがどのように行われ，オートクチュールが大丸ファッション・ルームのデザイン活動や洋裁学校の教育活動においてどのように受容されていたのかを明らかにする。

１．洋裁学校校長兼服飾デザイナー礒村春の位置づけ

第二次世界大戦後の日本では洋装文化が大きく進展した。それに関連する事象として，洋裁学校が全国各地で創設され，多くの女性達が洋裁学校の門をくぐった。この洋裁学校を創設した女性達の多くは戦前に設立された洋裁学校で技術を身に付けた女性達であった。大正・昭和初期，恵まれた環境にあった女性達は，海外で洋裁技術を身に付け，服飾デザイナーの草分けとして洋裁学校を設立した。そのまだ珍しかった洋裁学校で学んだ女性達は，先駆者である洋裁教育者としての服飾デザイナー達と同様に，独立して洋裁学校を開設した。ここで確認しておきたい点は，当該時期の服飾デザイナーと洋裁教育の関係である。家庭洋裁が主流の当該時期における服飾デザイナーの活動の特徴として，商品の企画・生産にかかわる一方で，洋裁学校を経営したり，家庭洋裁のための婦人雑誌で作品を発表しパターンや縫製技術を掲載したり

するなどして，洋裁教育をもう一つの仕事の柱とする場合が多かったのである。こうして洋裁学校の数は増加し，戦後さらにこの洋裁学校から巣立った女性達が，全国各地で洋裁学校を設立した。このように，洋裁学校の裾野は広がっていき，戦後の日本に洋裁学校創立ブームが巻き起こったのである[5]。筆者は，この洋裁学校設立の状況から服飾デザイナーを分類し，草分け的存在の第一世代，その次の世代を第二世代，そして各地で洋裁学校を創設した第三世代と捉えており，以下，服飾デザイナーについてこの分類で論じる[6]。

洋裁学校を創設した第一世代の服飾デザイナーとして著名な人物を取り上げるとすれば，大正15（1926）年に杉野学園ドレスメーカー女学院を創設した杉野芳子，昭和７（1932）年に鐘紡のデザイナーとなり昭和12（1937）年には田中千代服装学園を設立した田中千代であろう。

そして杉野や田中の後を追うかたちで活躍した人物としては，田中と同年生まれの上田安子がいる。上田は昭和16（1941）年に上田安子服飾研究所を創設し，昭和24（1949）年には大丸の大阪店の顧問デザイナーに就任した。上田が師事した伊東茂平は独学で洋裁技術を身に付けた人物であるが，独自のシステム開発に取り組んだという点で第一世代のデザイナーといえることから，上田は第二世代の服飾デザイナーといえるであろう。また，福冨芳美は，昭和11（1936）年から１年間，杉野学園ドレスメーカー女学院で学び，昭和12（1937）年に神戸ドレスメーカー女学院を創設し，これを運営する傍ら昭和23（1948）年より大丸神戸店で顧問デザイナーとして活躍した。杉野学園ドレスメーカー女学院で学んだ福冨も第二世代の服飾デザイナーである。

この上田，福冨の二人に加え，昭和24（1949）年に大丸は，自社の運営する洋裁学校の創設に合わせ，杉野学園ドレスメーカー女学院で教員をしていた女性を大丸ドレメ校長兼大丸京都店顧問デザイナーとして招聘した。この人物が本稿で取り上げる礒村春である。礒村は経営者という立場ではないが，戦前より杉野学園ドレスメーカー女学院で学び，その後同学院教員，そして大丸ドレメの校長という立場で洋裁教育に携わった第二世代の服飾デザイナーである。つまり第二世代の服飾デザイナー上田，福冨，礒村は，それぞれに洋裁学校で洋裁教育に従事する傍らで，関西の大丸顧問デザイナーとして協力体制をとりながら，大丸婦人服オーダー部門である大丸ファッション・ルームを支えていたわけである。なかでも，礒村は大丸が直接経営にかかわった洋裁学校の校長であったことから，大丸との関係は特に強かったのではないかと考えられる。

礒村春は明治41（1908）年山口県下松市に生まれ，昭和10（1935）年に杉野学園ドレスメーカー女学院師範科を卒業後同学院の教員となる。昭和24（1949）年，礒村は，大丸京都店の招聘を受けて，教え子２人をともなって上洛する。こうして大丸が経営する洋裁学校「大丸ドレスメーカー女学院」は３人の教員で始まったのである[7]。

２．大丸ドレスメーカー女学院の洋裁教育

昭和24（1949）年６月，大丸ドレメは開校した[8]。開校当初のクラス編成は，１年目が本科，２年目が師範科の２年制で，本科は，「月・水・金クラス」または「火・木・土クラス」と二つに分けられ，授業は１日３時間，９時から12時までの午前中半日だけで，開校して１年後には夜学も開設された。学生数は，最も多い時期の昭和30年過ぎで，昼夜あわせて1,200人ほどの学生が在学していたという。このようなクラス編成によって，小規模の学校でありながら多くの生徒を募集することができたのである[9]。それでも教室は常に満席で，多いときには教室に入れず窓から傘をさして聴講している学生もいたという[10]。

大丸ドレメは，昭和26（1951）年，弥栄グランド劇場で，昭和29（1954）年には，大丸創業者・下村家の別荘「大丸ヴィラ」で，多くの女性客を迎えファッション・ショーを開催した（図１）[11]。大丸ドレメが関係する作品発表の機会としては，同学院主催のファッション・ショーのほかにも，礒村のデザイン活動の一つとして，百貨店大丸の展示会があった。この展示会は，春・秋の年２回，大阪店・京都店・神戸店の３店が合同で開催していた。礒村のデザインを，当初は教員と一部の学生が手伝って製作していたが，学生の増加にともない，製作は各クラスに割り当てられた[12]。産業界と教育業界の境界線の曖昧な時代であったことが窺われる。その後，同じ大丸ドレメの建物内に勤務しながら，所属は大丸ファッション・ルームの職員として活動する人材が雇用されるようになる。

このほか，教員達は，生徒指導の傍らで，日本デザイン文化協会，京都服飾デザイナー協会など，デザイナーの団体に所属し，それらの団体が主催するファッション・ショーに自ら制作した作品を出品した。そのような活動を通して，各洋裁学校の教員同士は交流をもち，最新の流行や洋裁技術に関する情報交換をしていた。そして，そこで得た新しい情報が，学生の指導に役立てられていたのである[13]。このデザイナー団体に洋裁学校の教員が所属し各校の交流があったことについては洋裁技術の伝播という点で注目したい。この団体の活動によって，後述するようなオートクチュールの技術が多くの洋裁学校に伝播し，結果的に洋裁学校全体，ひいては，日本全体の洋裁技術力の向上につながったのではという推測ができるのである。

図１　大丸ヴィラでのドレスメーカー女学院のファッション・ショー　昭和29年（1954年）

３．オートクチュールの買付けとその受容

ディーズ所蔵のオートクチュールにかかわる資料として，礒村，上田，福冨等が現地から

送った報告書，買付けしたコレクションのデザイン画と実物写真が貼られたアルバム，作品のパターン，カッティング・芯の貼り方・縫製方法等を詳細に図解した仕様書，ジバンシィとバレンシアガの作品を掲載した大丸のパンフレットなどがある。また，買付けしたコレクションを教育に活用した資料として，各シーズンを代表する作品のコラージュ風デザイン画，各シーズンの代表的なスーツを編集したテキスト，オートクチュールの技術を示す部分縫い見本がある。以下，これらの資料を分析することで，礒村のオートクチュール買付けの様子を検証し，その買付けが，大丸ファッション・ルームでどのように展開し，大丸ドレメの洋裁教育とどのように関係していたのかを考察する。

３－１．礒村デザイナー　パリ通信（ディオール作品買付けの報告書）

昭和35（1960）年の礒村の報告書から，当時の買付けの様子を検証する。「礒村デザイナー　パリ通信」は７月７日発信の第１信から８月20日発信の第９信まであり（表１），礒村がパリに滞在中，毎日の行動を記録し，日本に送った報告書で，本部第一業務第一課によって冊子にされている。以下注目すべき記述を検証する。第１信の記述から，礒村は７月４日に羽田を出発し，６日にはディオール社を訪問したものの，同社の首脳部がバカンスに行って不在のため25日の首脳部の休暇明けを待つことになったことがわかる。買付けの活動は，７月下旬から始まったのである。

第２信はディオール社再訪問の報告からとなっている。その記述によると，７月25日にディオール社を訪問し，コレクションの28日10時と17時，29日15時の招待状と，オートクチュール組合のレセプションの招待状を受け取っている。

第３信には，「７月28日10.00AMと5.00PMの２回コレクションを見て，スーツとアンサンブルだけを仮選定して，７月29日3.00PMにもう一度見て本格的に選定をします」とある。この第３信の報告書にはコレクションの傾向についても詳細に記録されており，ライン，シルエット，色調，素材，アクセサリー等の全体の傾向，服種別の特徴が数頁にわたって記されている。

表１　礒村デザイナー　パリ通信　一覧　昭和29（1954）年

報告書	日　付	内容の概略
第１信	７月７日	パリ到着とディオール社訪問の報告
第２信	７月25日	ディオール社再訪問の報告
第３信	７月28日	ディオールコレクションの傾向についての報告
第４信	８月１日	衣裳選定の報告と選定衣裳一覧
第５信	８月５日	選定衣裳についての説明
第６信	８月14日	スケッチしたネックレス・イヤリングの作品リスト
第７信	８月19日	スケッチしたボタン・アクセサリー・帽子・靴の作品リスト
第８信	８月12日	ピエール・カルダン　コレクション見学の報告
第９信	８月20日	選定衣裳の縫製図解

以下は，第４信の抜粋である。

７月29日　PM2.30　C. Dior 社訪問（中略）

７月30日（土）

１．土，日は，コレクションは休みです。

２．PM10.30-PM3.00までノアール女史と助手２人で40点の選定をしました。（中略）

８月１日（月）

１．今日から15日までのコレクションはフランスのバイヤーと高級な個人の顧客が招待されるそうです。（中略）

５．新しいテクニックの編み物風のシャーリングの見本（傍線筆者）をランズレール夫人にお願いしました。

６．要尺表と生地見本は８月２日に受け取る予定です。

７．シルエット写真　スケッチはパターンと同時でないと出来ないようです。（傍線筆者）

写真はパターン以後に出来たものから渡してくれることになっています。

この報告文の後に選定パターンの内容が一覧表となって記録されている。それによるとテーラードスーツ，アンサンブル，コート，ロングソワレ等，計40点が買付けられたことがわかる。

ここで傍線「新しいテクニックの編み物風のシャーリングの見本」に注目してみたい。ディーズには「シャーリング見本」とそれに関係する資料が保存されている（図２）。これがディオールで製作してもらった見本そのものなのかその複製なのかは不明であるが，保存されている関係資料からこのテクニックを示す部分縫い見本であることは間違いない[14]。このような方法で新しく開発された縫製技術は入手され，後にオートクチュールの技術を示す見本として，洋裁学校の教材として使用されていたのである。

傍線「シルエット写真　スケッチはパターンと同時でないと出来ないようです」からは，ディオール社がデザインの流出という点においてこの契約に慎重な姿勢であることがわかる。詳細は後述するが，このような作品のデザイン画も写真も入手できない状況の中で，礒村は作品のデザインをスケッチし，縫製について図にしてメモをとり詳細な情報を記録していた

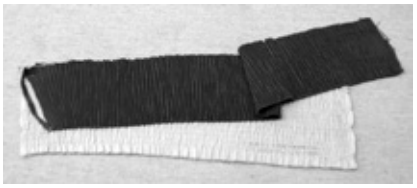

図２　編み物風のシャーリングの見本（左）とその技法が襟に使用されている1960／61年秋冬ディオール作品のコラージュ風デザイン画（右）

のである。

以下は，第５信の抜粋である。

1．記憶を辿りながらスケッチ画を描きましたので，オリジナル到着までの参考にしてください。

2．スケッチ画を描いて見ますと同じ様なものばかり選んだような気がしますが，全体を通じてテーマは３－４でそれの少しずつの変化ですから見直しても選定したものと同じ結果になりました。

3．No. 132　ROMAN POLICICE（ロマン　ポリッセ）（傍線筆者）にはグログランモアレが使用されています。その他モアレのリボンが沢山使われています。……日本にないもの。

4．No. 54　DUQUESSE（デュケッセ）には刺繍材料が必要です。

5．８月８日（月）に，マダム　デュペールの好意で，アクセサリーを特別に見せてくださるので次便で「帽子，アクセサリー，靴について」報告します。（傍線筆者）

6．内部構成（コスチューム）は図解にし，後便で報告します。（傍線筆者）アトリエ・仮縫いの見学も予定しています。

まず傍線「No. 132　ROMAN POLICICE」に注目したい。コレクションのアルバムから，確かにこのシーズンの作品には，モアレ織を使ったものが多くみられることがわかる。そして，ディーズには礒村がこの渡仏時に購入したモアレ織のリボンが保存されている。礒村は授業の中で，生徒達にパリから持ち帰ったものとしてそのリボンを紹介していたという[15]。生徒達は，当時日本では珍しい素材をこうして目にすることができたわけである。

次に傍線「次便で「帽子，アクセサリー，靴について」報告します」については，この報告書として「アクセサリー・帽子・靴・手袋・釦の図解」が冊子として保存されている（図３）。この冊子には，36ページにわたって，詳細なメモが入った図が描かれている。服だけではなく，付属の作品をつぶさに記録して作品のコーディネートのすべてを写真が届く前に速報として報告したのであろう。

また，傍線「内部構成（コスチューム）は図解にし，後便で報告します」については，第９信が「選定衣裳の縫製図解」となっており，この第９信の冊子も，26ページにわたって丁寧に縫製の細部まで図解されている（図４）。因みに，買付けられた作品は，それぞれに，カッティング，芯の貼り方などを記した仕様書が作成されている[16]。そこには，この「選定衣裳の縫製図解」の情報が反映された縫製方法の詳細も記されており，デザイナーが現地で得た縫製技法の情報が共有されていることがわかる。この仕様書をたよりに製作することで，各店舗の大丸ファッション・ルームは，共通の縫製方法でオートクチュールをつくることができたので

ある。

第８信には，「今日，８月12日カルダンのコレクションを見に参りました処，Dior 社の盛況に引きかえ誠に閑散としたもので，お客様も私達を入れて全部で12名で，65名の椅子のある部屋に12名がばらばらに座りモデルさんも張り合いのない事であろうと思いました。（中略）伊勢丹とはスカーフを，高島屋とはコスチューム其の他のものを契約されたとの事です。日本でカルダンは随分さわがれておりましたので，全く期待はずれの感がしました。来週火曜日16日にはジヴァンシィ（ママ）を見る事になっておりますが，他店と比較対照して見て始めて Dior 社の秀れている事や，店としての立派な格式や権威が解り，大丸として矢張りよい店を選ばれたと今更乍ら認識を新たにいたしました」との記述がある。残念ながら礒村が，ジバンシィのコレクションをどのように評価したかは記録にはないが，この４年後の昭和39（1964）年に，大丸はディオール社との独占契約を解消し，同年にジバンシィ社，バレンシアガ社と独占契約を結んでいる。

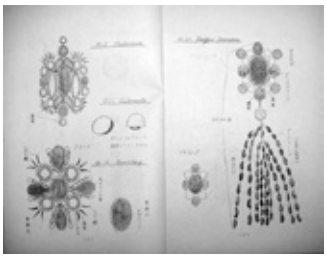

図３「アクセサリー・帽子・靴・手袋・釦の図解」の一部

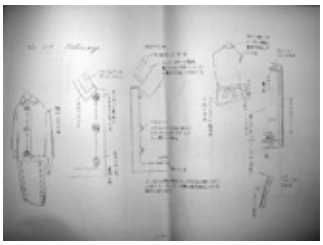

図４「選定衣裳の縫製図解」の一部

３－２．オートクチュールのデザインの受容と展開

礒村はオートクチュールのデザインを洋裁学校の校長としてどのように洋裁教育に活用し，大丸ファッション・ルームでは，オートクチュールのデザインがどのような展開をみせていたのだろうか。以下，コラージュ風のデザイン画，テキスト『L'évolution de la mode』，大丸のパンフレット『La Mode Daimaru』，この３種類の資料の分析を通して考察していく。

３－２－１．コラージュ風のデザイン画

コラージュ風のデザイン画は，ディーズで縦56cm 横40cm の白い額に入れられ，保存されている[17]。これは，毎シーズン，大丸ドレメの教員によって制作されていたもので，大丸が買付けしたオートクチュール作品の中から代表的なデザイン数点を選んで，そのスタイル画を描き，それに実際の作品の布を貼り付けたスタイル画（図５）で，近年まで校内の廊下の壁面に飾られていた。礒村はパリ・モードの変遷を講義する際の教材としても使っていたという[18]。数年前にその多

図５　コラージュ風デザイン画（1959／60秋冬ディオール作品）

くは処分されてしまい，現在，20点が保存されている。生徒達は，毎シーズン実物の布を用いて製作されるこのスタイル画をみることによって，オートクチュールをより身近なものとして捉えることができたのではないだろうか。

３－２－２．テキスト『L'évolution de la mode』

礒村が授業のために作成したテキスト『L'évolution de la mode』（図６）は，大丸が契約していたオートクチュール・メゾンの各シーズンの代表的なシルエットのスーツのデザイン画が編集されている[19]。ディーズに保存されているその１冊のテキストには，講義のときに聞き取ったであろう内容のメモがぎっしりと書かれている[20]。メモは，デザイン画からはわからないディテールの説明，生地の特徴など，実際に製作にかかわった人だけが知る内容であり，そのメモから，磯村の講義が，現地に赴きコレクションを見たときの経験談，実物の作品を手にとり観察してわかる特殊な縫製技法など盛りだくさんの内容であったことが推測できる。

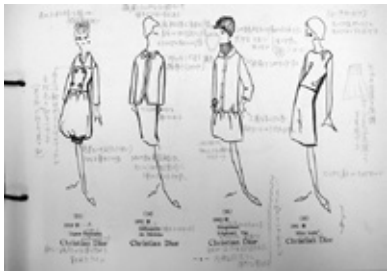

図６　『L'évolution de la mode』

３－２－３．大丸のパンフレット『La Mode Daimaru』

大丸のパンフレット『La Mode Daimaru』（図７）は，ジバンシィ社，バレンシアガ社と独占契約を結んだ昭和39（1964）年秋冬から昭和44（1969）年春夏までがディーズに保存されている。以下，『La Mode Daimaru』昭和39（1964）年秋冬号の内容である。

最初の挨拶文には「パリの香り　パリのロマンをそのまま　あなたにつたえる最高のモード　大丸のファッション・ルームでは超一流のパリ・オートクチュールからパリ感覚のカスタム・オーダーやブティックにいたるまで　すべて　優雅で気品ある装いを用意しました」とある。ジバンシィ社からのメッセージも記されている。「当社は　株式会社大丸との間にオートクチュールの再製に関する独占契約を結んだことをここに発表いたします」とあり，ジバンシィのプロフィールが記され，1964／65年秋冬大丸ジバンシィのコレクションがその特徴とともに紹介されている。ジバンシィに続き，バレンシアガに関しても同様の紹介がある。

どの『La Mode Daimaru』も後半は，大丸各店のファッション・ルームを紹介するとして，大阪店，東京店，京都店，神戸店，それぞれに各顧問デザイナーの紹介とその作品，そし

図７　『La Mode Daimaru』昭和39（1964）年秋冬号

て各店のその他のデザイナーが，それぞれにデザインした作品とともに紹介されている。各ファッション・ルームのデザイナーの作品には，ジバンシィやバレンシアガのそのシーズンのコレクションの特徴を加味したであろう作品もみられる。図８は，『La Mode Daimaru』昭和41（1966）年秋冬号に掲載の大丸京都店のファッション・ルームのデザイナーの一人である白石寿枝の作品，図９はその同じパンフレットに掲載されているジバンシィの作品である。スカートにパッチポケットを配した特徴あるジバンシィのデザインを応用したであろうことが窺える。こうしたパリ・オートクチュールの最新デザインの一部を取り入れた作品が，先述の挨拶文にあるように「パリ感覚のカスタム・オーダー」として同じシーズンに販売されていたのである。

図８　1966／67年秋冬大丸ファッション・ルームデザイナー白石寿枝の作品

図９　1966／67年秋冬ジバンシィの作品

以上の検証から，大丸はパリ・オートクチュールのデザインそのままの作品を販売することに加え，買付けで得られた最新のオートクチュールのデザイン要素を取り入れた大丸デザイナーのオリジナル作品の販売をもって，パリ・モードの普及に努めていた様子を読み取ることができる[21]。

そして，このような，オートクチュールのデザイン要素を取り入れる手法は，大丸の商品だけでなく，大丸ドレメの教育にも取り入れられていた。以下，元ディーズ校長西田喜代子氏が同校の生徒だった時期の思い出である。「生徒みんながそうでした。先生方からも，ジバンシィの作品のこの部分をとりいれてみてはといった風にアドバイスされる時代でした。スカートのシルエットを真似てみたり，釦の色使いを真似てみたりと，ジバンシィの作品を買うことはできませんでしたが，みんながパリ・モードを意識した作品をつくっていました[22]。」生徒達のほとんどが，自ら製作する作品のデザインにジバンシィ作品のデザイン要素を取り入れていたようで，教員もそれを指導し，推奨していたのである。こうしてパリ・モードのエッセンスは洋裁学校の生徒自らが装う手作りの衣服にも取り入れられたのである。

３－３．オートクチュールの製作技術の受容

ここでは，パンフレット類の情報と部分縫い見本から，大丸で再製されたオートクチュールがどのレベルの縫製であり，その技術はどのようにして導入されていたのかを考察する。

３－３－１．「オリジナルパターンによるおあつらえ」の受注用見本

図10は，『La Mode Daimaru』昭和39（1964）年の秋冬号に挟まれ　ていた受注用の冊子とこの『La Mode Daimaru』に掲載されているジバンシィのオリジナル作品である。このように冊子の作品と同形のオリジナルの作品が『La Mode Daimaru』昭和39（1964）年の秋冬号でいくつか確認できることから，買付けたジバンシィ社，バレンシアガ社の作品が，パンフレットで紹介される一方で「オリジナルパターンによるおあつらえ」受注のための見本として，オリジナル作品が忠実に再製されていたことがわかる。

図10　受注用冊子に掲載の大丸再製作品（左）
『La Mode Daimaru』掲載　ジバンシィのオリジナル作品（右）

そして，その受注したおあつらえ，つまり大丸製オートクチュールの価格がわかる資料としては，昭和34（1959）年に東京店の上原愛が選定し買付けした作品の中から25点を選んで製作した作品を披露した1959／60年秋冬の「クリスチャン・ディオール　グランド　ショー」のパンフレットに添えられた25点の価格表「オリジナル　パターンによるおあつらえ価格表」（図11）がある。その中から一例を取り上げると，パンフレットの表紙を飾っている作品「アリスティード」[23] は，37,000円，昭和35（1960）年当時のサラリーマンの平均月収と同じ程度の価格であるから，なかなか庶民には手の出せない高価な衣料であったことがわかる。

では，どのような人が大丸製オートクチュールを購入していたのであろうか。それがわかる資料として，昭和41（1966）年春夏のパンフレットに掲載のオートクチュールの顧客の声を記した文章がある。その顧客は，日本駐在のドラッグカンパニー会社社長夫人，オイルカンパニー　ファイナンスマネージャー夫人，あるいは，かつてヨーロッパで生活した経験を持つ日本女性で，いずれもパリ・メゾンのオリジナル作品を購入していた経験があり，それが日本で手に入ることは喜ばしいという内容である。大丸製オートクチュールは，こうしたオリジナルのオートクチュールを知る顧客達の要求に応えることができるレベルの商品であったことがわかる。

図11　1959／60年秋冬「クリスチャン・ディオール　グランド　ショー」パンフレット（左）とディオール　オリジナル　パターンによるおあつらえ価格表（右）

３－３－２．縫製技術主任の招聘

ディオール社と契約していた時期の縫製技術については，先述のようにコレクションを選定したデザイナーが記した図解からそれぞれの作品について縫製方法を詳細に図示した仕様書が作成され，各店舗に配布された。この仕様書によって，各店舗の大丸ファッション・ルームは，共通の縫製方法でオートクチュールをつくることができたのである。

その後，ジバンシィ社と契約した大丸は昭和40（1965）年から，オートクチュールのより正確な再製のために，ジバンシィ社縫製技術主任を縫製の指導者として招聘していた。その縫製技術主任は，長期にわたり日本に滞在し，各店舗の製作現場を巡回し技術指導にあたった。大丸ファッション・ルームのパンフレット『La Mode Daimaru』昭和40年（1965）春夏号には，その縫製技術主任ダレェ女史の紹介がある。また同パンフレット昭和42（1967）年秋冬号には，ロベツ女史が紹介されており，その紹介ページには，大阪，東京，京都，神戸のジバンシィ サロンの紹介欄があり「パリ・ジバンシィ社から縫製技術主任ロベツ女史着任　ジバンシィのシルエットを本格的に生かす縫製技術の指導のかたがた皆様のご相談を承ることになりました」とある。ファッション・ルームの職員は，パリから来日した技術指導者から直接オートクチュールの技術を学んでいたのである。そして，大丸ドレメでは，オートクチュールの縫製技術者から伝えられた技術が，それを習得した職員から教員に伝えられ，こうしてオートクチュールの高度な技術が洋裁学校にも伝授されていたのである。

３－３－３．部分縫い見本

ここでは，洋裁学校への技術の伝播を示す部分縫い資料について検討する。

ディーズには，３－１で取り上げた編み物風シャーリングの見本のほかにも，新しい技術の導入のために製作されたであろう部分縫い見本が保存されている。以下，その中から，オートクチュールの実物の写真とその作品に使用されている生地見本が保存されていることで，そのオリジナルの生地を使用して製作されていることがわかるジバンシィ作品の部分縫い見本を２点紹介する。

①別布を挟んで布の段差を無くしたダーツ（図12）

1970年春夏の作品の部分縫い見本である。この作品は，礒村が編集したテキスト『L'évolution de la mode』に取り上げられており，保存されているテキストのこの作品のデザイン画に対し鉛筆で「ダーツの縫い方のテクニック」とメモ書きがある。このテクニックは，現在では一般に広く知られる技術である。しかし，礒村が講義の際にこの作品の解説の中であえてこの技術に触れていたことと，実物作品と同じ布を使い丁寧に製作さ

図12　布の段差の無いダーツ（裏）

れた部分縫いを使って技術指導がおこなわれていたことを勘案すると，この昭和45（1970）年頃には日本ではまだ一般に普及していなかった技術がこうして移入されたのではないかということが推測される。

②チェック柄が襟付けに沿う襟（図13）

柄のチェックが襟付けのカーブに沿うように，細かくダーツをとった襟である。このような手間のかかる縫製はオートクチュールならではの技術である。生地見本と写真から1972年春夏の作品の部分縫い見本であることがわかる。

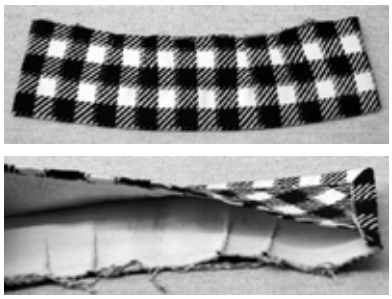

図13　チェック柄が襟付けに沿う襟

このようなオートクチュールの縫製技術を示す部分縫い見本が，大丸ドレメの教材として使用されていた。生徒達は，これらのオートクチュールの技術をもってパリ・モードのデザインを取り入れた服作りをしていたのである。

おわりに

本稿では，百貨店のデザイナーであり洋裁学校校長でもあった礒村の産業と教育の二つの領域を跨いでの活動を検証することで，百貨店と洋裁学校がオートクチュールをどのように受容していたのかについて考察した。大丸はパリのメゾンと提携しオートクチュールを販売するとともに，そこから学び取ったデザインセンスをもってパリ感覚のおあつらえを販売した。さらに大丸ファッション・ルームの顧問デザイナー達は自らがパリの地で目にし，肌で感じ取ったパリ・モードの情報を，教育者として洋裁を学ぶ多くの生徒達に伝えていた。このようにしてオートクチュールはパリ・モードとして受容されていたのである。

オートクチュールの縫製技術については，ディオールとの契約時期には，買付け担当のデザイナーが現地で作品の縫製を確認しメモをとり，それをたよりに作成された仕様書によって各デザイナーが縫製方法を共有していたが，ジバンシィとの契約以降は，パリからの技術者の招聘により正確なオートクチュール技術による忠実な複製品が製作されるようになる。そしてその技術は，デザイナーが所属していた洋裁学校でも，それを学んだ大丸ファッション・ルームの職員から教員を経由して生徒に伝授されていた。戦後の洋裁学校ブームの時代に，こうしてオートクチュールの技術は，日本の洋裁文化の中で伝播したのであった。以上のような複合的な流れを持って，日本の女性達はパリ・オートクチュールを受容し，パリ・モードは普及したのである（図14）。

本稿は，文部科学省私立大学学術研究高度化推進事業「学術フロンティア推進事業」として2004年度から５年間行われた武庫川女子大学関西文化研究センター主催「関西圏の人間文化についての総合的研究」のプロジェクトの一つ「関西におけるファッション（衣）文化の形成 ── 裁縫習得及び衣服作りに関する事例発掘を通して ──」（代表：武庫川女子大学教授横川公子先生）の分担者として取り組んだ研究の成果をもとに，それを展開させた研究です。ご支援を賜りました横川公子先生に心より感謝申し上げます。

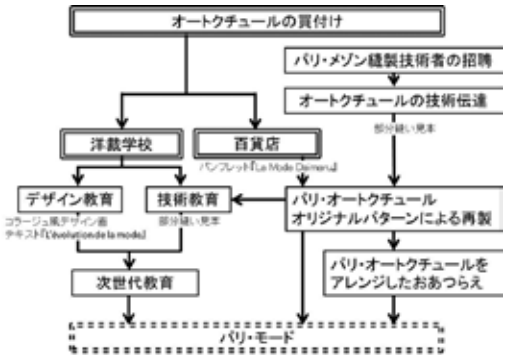

図14　パリ・オートクチュールの受容の構造

謝　辞

本研究に対し，貴重な資料や情報の提供をいただきましたディーズファッション専門学校およびその関係者の皆様に，この場を借りて心より御礼申し上げます。

註

1　新居理絵「1960年代の日本製プレタポルテ ── 日本におけるパリ・ファッション受容に関する一考察」『ドレスタディ』vol. 52（2007）p. 27

2　大丸二百五十年史編集委員会編『大丸二百五十年史』株式会社大丸（1967）年表 p. 16

3　その後の契約状況については，1998年にジバンシィ（オートクチュール）との独占契約を解消する。ただし，1970年に独占契約したプレタポルテ「ジバンシィ・ヌーベル・ブティック」については，2000年まで続く。バレンシアガとの契約期間は不明であるが，1968年までジバンシィと合同のショーを開催していたという記録がある。バレンシアガ本人が1968年に引退しているため，独占契約の解消は1968年の可能性が高い。

4　洋裁に関する著作は，プロジェクト「関西におけるファッション（衣）文化の形成 ── 裁縫習得及び衣服作りに関する事例発掘を通して ──」関連著作の他，小泉和子『洋裁の時代　日本の衣服革命』（2004），またデザイナーに関する著作は，「日石サービスマンのためのユニフォームデザイン：桑沢洋子のデザイナー活動」『デザイン学研究』（2003），『桑沢洋子とモダン・デザイン運動』（2007）など常見美紀子の著作があり，杉野芳子に関しては，鈴木桜子「杉野芳子のディオール論」『杉野服飾大学・杉野服飾大学短期大学部紀要』（2005），田中千代に関しては，高橋春子「日本洋装史のなかの田中千代」『奇刊民族学』（2002）がある。

5　洋裁学校は，「昭和22年に400校４万5,000人。24年2,000校，20万人。26年2,400校，36万人。大都市か

ら中小都市まで広がった。30年には2,700校，50万人を数えた。」引用：林邦雄『戦後ファッション盛衰記』源流社（1987）pp. 20-21

6　青木美保子「服飾デザイナーと洋裁学校」『関西文化研究叢書11　関西ファッション史の形成に関する研究』武庫川女子大学関西文化研究センター（2009）での考察をさらに深めたものである。

7　礒村の上洛後の略歴としては，デザイナーと校長を兼任する傍らで，大学・短期大学の講師，高等学校家庭科教員の研修会指導者などとして地域の服飾教育活動に従事し，1990年82歳で永眠するまでの長きにわたり，関西の服飾文化の向上に努めた。詳しくは註６の論文 p. 72を参照されたい。

8　開校式は，知事，市長の臨席もあり盛大に挙行された。新入生は約200人，入学シーズンはずれの時期ということもあり，生徒には高年齢の女性も多かったという。教室は当初，百貨店大丸の6階に設置され，翌25（1950）年１月には，現在のディーズの所在地（京都市下京区堺町通松原下ル）に２階建ての小さな学校が建設された。それから３回の建て増しを経て現在に至っている。

9　昭和15年創立の洋裁学校トモエ学園の調査でも同様のクラス編成が確認できたことから当時の洋裁学校では特殊な事例ではなかったと思われる。青木美保子「大阪における洋裁学校の経営 ── 北山巴先生とトモエ学園」（『関西文化研究叢書別巻　洋裁文化形成に関わった人々とその足跡 ── インタビュー集　その２ ──』武庫川女子大学関西文化研究センター（2007）p. 39参照を参照されたい。

10　開校式，クラス編成，教室の様子は，大丸ドレメ１期生で元同校教員でもあったＮ氏の証言による（2005,9,9インタビュー）。詳しくは，青木美保子「洋裁学校の経営」（『関西文化研究叢書別巻　洋裁文化形成に関わった人々とその足跡 ── インタビュー集　その１ ──』武庫川女子大学関西文化研究センター（2006）pp. 76-79を参照されたい。

11　ディーズが所蔵しているアルバムとそこに記されたメモに基づく。

12　註10同様Ｎ氏の証言による（2005,09,09インタビュー）。

13　註10同様Ｎ氏の証言による（2005,09,09インタビュー）。

14　このコラージュ風デザイン画と，アルバムのデザイン画，仕様書から，シャーリングは襟に施されていることがわかる（コラージュ風デザイン画については３－２－１を参照されたい）。加えて，選定衣裳のリストから，このコラージュ風デザイン画の作品ほかにもシャーリングを使った作品が４点確認できることから，このシーズンの注目すべき技法であったことが推測できる。

15　元ディーズ校長西田喜代子氏の証言による（2010,02,15インタビュー，西田氏は当時同校校長）。

16　仕様書は，第１集が上田，第２集が礒村，第３集が福冨と，担当者名を記し３冊に分けて綴じられており，３人が分担して作成したことがわかる。

17　「コラージュ風デザイン画」はここで便宜上つけた名称で，実際には，大丸ドレメでは名称は特に無く白い額に入っていたことから単に「額」と言っていたようである。

18　註15同様，西田氏の証言による（2010,02,15インタビュー）。

19　デザイン画は，1953年秋冬から1983年春夏まで各シーズン１点ないし２点の作品が取り上げられている。奥付から，初版は1967年，再版は1971年，その後は毎年再版して最新の作品を掲載していたことがわかる。ただし奥付は1977年が最終の再版となっている。紐綴じ式のため，その後に新たなデザイ

ン画の頁だけが加えられたものと思われる。

20　このテキストは，元ディーズ校長西田氏が同校の学生時代に礒村の講義で使用していたもので，メモは礒村の講義を聴いて西田氏が記したものである。

21　カスタム・オーダーはオートクチュールのデザイン要素を取り入れた作品が多かったことは，かつて大丸オートクチュールの製作にかかわっていた人物からの証言もある。

22　2008,07,28インタビュー（西田氏は当時ディーズ校長）。

23　コラージュ風デザイン画とテキストにも取り上げられている作品（図５，６参照）