



Title	衣装の美術館における身体について
Author(s)	百々, 徹
Citation	年報人間科学. 2011, 32, p. 87-98
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/8771
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

〈研究ノート〉

衣装の美術館における身体について

〈要旨〉

神戸ファッション美術館は、西洋の歴史的衣装や世界各地の民族衣装を常設展示している国内唯一の公立の衣装の美術館である。同じように衣装を収蔵し、展示している美術館は、パリやロンドン、ニューヨークをはじめ、数多くの都市に存在する。これら衣装の美術館には、衣装という非常に繊細な資料を保存し後世に伝えるという役割と、それらを展示し公開するという役割がある。だが、展示することは、衣装の劣化を招く原因となる恐れもあり、これらは両立しがたい行為でもある。そこで衣装の美術館は、マネキンや衣桁を用いて可能な限り安静な状態で衣装を展示する。そのことは同時に、衣装から運動する身体という要素を除外し、日常的にわれわれが経験するところの在り方とはまったく異なる視覚的な観賞の対象にしてしまう。つまり、衣装の美術館は、衣装を本来の在り方で展示することはできない。さらに、衣装の美術館で展示されている衣装に用いられている高度な職人技の数々はそのあまりの細かさゆえに、手仕事の染織から遠ざかってしまった現代のわれわれの肉眼で視ることもできなければ、想像することも困難なのである。

百々
徹

表層のデザイン性がかりが重視され、衣装の記号化が進む昨今、衣服というものを社会や人とのつながりの中で捉え直していく上で、身体との関わりを充分に検討する必要があると思われる。そこで衣装の美術館がはたす役割についても、見直していくことが必要となるのである。

はじめに

私は、神戸ファッション美術館というところで、学芸員として勤務している。そこで収蔵している一八世紀から二〇世紀にいたる西洋衣装や世界各地の民族衣装の数々を見てきた。一言で個人の感想を素朴な言葉で表すなら、「人間は、ほぼ同じような身体を持ちながら、きわめて多様な衣装をまとってきた」となる。このような職場に勤めていることもあり、衣服と人のつながり、また衣服をまとった人と社会とのつながりについて、考える機会も人一倍多かったと思う。

そうしたなかで、昨今のわれわれの日常における衣服と人と社会のつながりに目を向けた時に、違和感を覚えるようになった。とりわけ昨今、「人は見かけが重要である」という考え方が社会に一層浸透していく反面、衣服そのものの存在や、衣服と人と社会とのつながりが日常の経験においては軽視されつつあるように感じたりもする。廉価で移ろい易いファッションがひとときを席巻し、「たかが衣服」とまでは言わないにせよ、表層的な感性をデザインするための小道具のようなものになりつつあるように思うのである。しかし、一方で、美術館に収蔵されている過去の数多の衣装を見るにつけ、今となつては想像も及ばぬほど深い人と衣服と社会のつながりを、そこに感じる事ができる。そこには紛れもなく「されど衣服」と言いきれぬほどのつながりが在る。それは、表層的な記号や意味の操作に還元しきれない確固とした衣服の存在感と、その衣服の存在感を受け止める着装者自身の強度、そしてそれらを存在せしめたある時期ある地域の社会における高度な服飾文化のつながりである。

がりである。

衣装やファッションを研究の対象とし考察していく現場において、身体と衣服や社会とのつながりに、私は今一度着目しなおしたい。服飾研究の場において、現状、身体がどのように捉えられ、あるいは捉えられていないかを顕わにしていき、そこに身体と衣服との関係性を捉え直すことで、社会における着衣の意味を検討していきたい。

まずはその手始めとして、自身が勤める神戸ファッション美術館をはじめとして、衣装の美術館における展示の在り方と問題点、さらにその課題について述べることをとする。

第一章 神戸ファッション美術館

神戸ファッション美術館は、神戸市の六甲アイランドにある国内では唯一の服飾文化を専門的に扱う公立美術館である。国内では唯一のとはいうものの、他に類似の施設がないわけではない。公立ではないが学校法人文化学園が運営する文化服飾博物館が、東京の新宿にある。また、島根県石見市にある県立石見美術館は、絵画や彫刻などの収蔵品と並んで、二〇世紀の衣装を中心にした服飾資料を収蔵・展示している。それ以外にも、常設の展示スペースは持たないが国内最大級の西洋衣装の収蔵を誇る京都服飾文化研究財団（KCI）があり、国内外で展示の機会を設けている。

海外の事例については、枚挙に暇がないが、代表的なものをいくつか

紹介しておく。パリには、パリ裝飾芸術美術館内にあるモード・織物美術館とガリエラ・モード美術館がある。ロンドンにある工芸技術の博物館であるヴィクトリア&アルバート博物館には、衣装の部門とテキスタイル部門がある。ニューヨークのメトロポリタン美術館にはコスチューム・インスティテュートがあり、またニューヨーク州立ファッション工科大学にも衣装の美術館が併設されている。

海外の他館と比べれば収蔵品の規模はそれほど大きくはないものの、神戸ファッション美術館には、一八一九世紀の西洋における貴族やブルジョアたちの衣装、ポール・ポワレやガブリエル・シャネル、クリスチャン・ディオールといった二〇世紀の代表的なオートクチュール・メゾンを中心とした衣装、アフリカやアジア、欧州各地の民族衣装とテキスタイルなど様々な時代と地域の服飾文化にまつわる資料が収蔵されている。また、一九世紀の主要なファッション・メディアであるファッション・プレート(※1)、二〇世紀からそのプレートにとって代わるファッション写真などの資料も併せて収蔵されている。三階に併設されているライブラリーには、ファッションやアート、デザインに関する文献や図版図書に加えて、数多くのファッション雑誌が所蔵されている。このファッション雑誌は完全ではないものの出来る限りのバックナンバーを揃えており、たとえば有名な『ヴォーグ』であればその創刊号である一八九三年のものも閲覧することができる。

先に述べたように、服飾文化に関する資料を幅広く収蔵し、これを常設展示している施設としては、神戸ファッション美術館は国内でもほぼ唯一と言えるが、ここには一般の来館者に加えて、年間多くのファッション

ンを学ぶ学生たちが訪れる。このことの意味について考えた時に、神戸ファッション美術館における衣装の展示がこれらの学生たちに多少なりとも与える影響について、私はふとあることが気になり始めた。彼らが来館し、解説文を写し、また展示されている衣装をデッサンして帰る。この当たり前のように繰り返されている行動のなかに、実は衣服の捉え方に関する大きな欠落が潜んでいるのではないかという疑問を感じ始めたのだ。そのことが、ゆくゆくどういうことにつながるのかはわからない。しかし、一見些細なことのように思えるそこでの欠落が、将来衣服をつくる生業に就く可能性のある彼らにとって、なんらかの影響を与えることにならないとも言いきれないように思う。

では、その欠落したものは何か。衣装の展示をする神戸ファッション美術館に欠落しているのは、身体である。

第二章 衣装の美術館における展示

神戸ファッション美術館を含め、美術館の展示空間には似たような光景がある。それは薄暗い照明、それとマネキンに着装されて静的に展示されている衣装の数々である。これらはどこも衣装の美術館にほぼ共通した光景である。まず、薄暗い照明は、照明から出る紫外線(美術館用の照明には通常紫外線カットのランプが用いられている)や熱による布地の退色や変色などの劣化を防ぐためである。マネキンに着装しての静的な展示については、これも衣装の縫製部分や生地への損傷から保護する

意味合いが大きい。

そもそも美術館や博物館の大きな目的として、収蔵品の永続的な保存がある。アーカイブとして美術品や博物資料などを集め、保存し、末永く後世に伝えるという役割を持っている。一方で、美術館や博物館には、特にそれが公立である場合、収蔵している作品や資料を広く市民に公開するという役割も課せられている。

実は、この公開するという役割は、作品の保存や保護の観点からは、あまり好ましくない。収蔵庫で作品を安置して管理するのと較べると、展示することは、はるかに作品の劣化や損傷などを招くことにもつながる。その展示するという役割を、衣装の美術館もまた担っているのであるが、衣装やテキスタイルというのは素材の性質からみても、扱いは極めてデリケートであり、十分な注意が必要とされる。衣装のほとんどは、絹や麻、木綿などの天然繊維でできている。中でも、絹は経年劣化による傷みが出やすく、古いものであればただ破れるということだけでなく裂けるということも起こりうる。そうなるとう修復も非常に困難となる。そうしたこともあり衣装の展示には細心の注意が必要となるが、そのために衣装の生地や縫製箇所可能な限り負荷をかけないよう、マネキンに着装して静的に展示することが当然となってくる。ましてや、万が一の事故のことを鑑みて、たとえばのようなことがあっても、美術館の収蔵品である衣装を着用した状況を想定して動かしてみることがはしない。また、衣装の美術館に勤める学芸員にとって、収蔵資料に袖を通してみるということや、着用してみるところは、まず考えられないことなのである。

このようにマネキンを用いて衣装を展示することは、私にとっても自明のものとなっている。そしてまた、これは私の神戸ファッション美術館のみならず、他館における展示においても、ほぼ同じような状況にある。そして、そのことに対して疑問に感じる美術館の職員もいないのではないだろうか。

昨今、動態展示を試みる動物園が大きな脚光を浴びている。できる限り動物たちがもともと暮らしているそれぞれの環境を再現して、そのような疑似環境に置いてやることにより、動物たちの本来の生態に近い行動や能力を誘発し、来場者がそれらを観察できるような展示である。とはいえ衣装の博物館では、そのような「動態展示」は考えられない。衣装を、それらがもともと着装されていたままの状況を疑似的に再現して展示するということは、あり得ない。作品保護のためには、あくまでも衣装は静的に展示するしかないという考えが払拭されることはまずないだろう。

そのことにより決定的に失われているものはなにか。それは、衣装が身体とともにあり、それぞれの衣装を生みだした環境の中にあるという、われわれが日常的に目にしている当たり前の有り様である。展示室には、数十点、時には数百点の衣装が展示されているが、その空間にはたったの一体も生身の身体が存在しない。そんな極めていびつな空間に長らく関わりながら、私自身そのことに違和感を持ったこともほとんどなかった。

ただ、衣装とはなにか、また着衣とはどのような行為か、と考えるを進めていくうちに、自らが自明視していた展示の空間に次第に違和感を覚

えるようになってきたのである。自分たちは、この空間で一体何を見せ
ているのか。そして、そのことによって、来館者たちは衣装をどのよう
に見るようになるのか。衣装を身体と切り離して見せることは、衣装を
本来の衣装ではない別の何かへと変えてしまうことであり、そのことで
衣装が持つ重要な側面を、視野の外側へと追い出してしまふことになっ
ているのではないか。そのように感じるようになったのである。

第三章 衣装の美術館における身体の不在

おおよそ衣装の美術館においては、身体と切り離されたかたちで衣装
のみを展示する。

このような衣装の美術館の展示の在り方に関して、ジョン・エント
ウィスルとエリザベス・ウィルソンは次のように述べている。

「衣装・身体・自己」この三つはバラバラではなく同時に全体として
知覚されるものである。それゆえ、衣装の美術館に見られるように
衣装が身体・自己と切り離されている場合には、われわれは衣装の単な
る断片、片鱗しか捉えることができず、したがって衣装について限定的
な理解しかできない」(Entwistle [2000] 2005:15-16)

われわれは日常生活において、多くの人々と行き交い、また交流を重
ねることによって生きているが、その際に自明のこととして相対する
人々の外見から多くの情報を得て、様々な判断の材料にしている。この
時に、衣装は個人の身体とともにあり、またその個人の自己を表現して

もいる。ゆえに日常的体験においては、エントウィスルらが言うように、
衣装と身体と自己とはバラバラに知覚されるのではなく、つねに一つの
全体をなして知覚されている。ところが、衣装の美術館の展示に目を向
けた時、そこには衣装だけが、もともとそれをまとっていた身体から切
り離され、代わりに身体を象った動かぬ人台に支えられて陳列されてい
るのである。この事実からあらためて考えれば、そもそも衣装を展示す
る美術館というのは、衣装を本来の衣装として展示することは、まっ
く不可能なのである。

これは、他の作品や資料を展示する美術館や博物館と比べても、かな
り特殊な事情であると思われる。絵画や彫刻は、それ自体が自立した作
品そのものとして展示されている。絵画や彫刻などの美術作品は、も
とも鑑賞するため、あるいは展示するため（それが私的空間においてで
あっても）に制作されており、その用途や目的と美術館での展示のあい
だには、大きな違いはないと思われる。考古学資料や民俗資料について
は、それが道具などの場合は、幾分人との関わりが薄れることもあるが、
そもそも道具はそれを使うその時にのみ人と関わるのであり、それ自身
がやはり自立した存在であることから、モノとして展示されていること
に大きな違和感はないだろう。ところが、衣装の場合はそもそも人が着
て、生の場に置かれて、動いて、初めて衣装になる。衣装はそれ自体が
自立したものではなく、実際、身体なき衣装は所在を失って見えるし、
平置きする以外はハンガーや衣桁に吊るすか、人台で支えるかしなければ
ならず、そのどれもが衣装の本来のかたちを見せるものではない。

そして、これらが展示される時には、これらの履歴や由来などを記述

した解説文が添えられる。そこには長い歲月の中で築き上げられてきた美術館という形式、博物館という形式がそこにはあり、その形式に基づいて、展示物は解説を加えられる。そのような形式に則って、衣装の美術館もまた成り立っている。

それら衣装の美術館の嚆矢とも言えるロンドンのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の成り立ちについて、簡単に紹介したい。

ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の前身は、一八五七年に開館したサウス・ケンジントン博物館である。この博物館は、「国民の教育のための公共博物館」を自論み、ヘンリー・コールを中心に、計画された。ハイドパークにおいて第一回万国博覧会（一八五一年）が開催された一九世紀の半ばは、西洋における近代化が目まぐるしく進み、国家の兵力あるいは生産的人材としての国民の資質の向上が火急の問題として浮上した時期でもある。そこで、都市労働者の生活と資質の向上を実現するための「社会改革のためのツール」であり「社会統制に役立つ施設」としての博物館の建設を目指したのである。このサウス・ケンジントン博物館が開館したのはまた、それまで「芸術」と「技術」というそれぞれの意味を包摂して使われていたartという言葉が、よりハイ・アートに寄った意味合いを強めていった時期でもある。この当初工芸美術の博物館として建設されたサウス・ケンジントン博物館が、開館わずか五年後の一八六二年には、周りの評者から、「ふつうの美術館になりつつある」と評されていたようである（※3）。

ここで言うところの「ふつうの美術館」とは、傑作（マスタートピース）と言われるような美術作品を展示するところを指しており、そこで

は分類と収集は美術史を軸に進められるということになる。この流れは、二〇世紀初頭にサウス・ケンジントン博物館が、現在のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館へと変わっても受け継がれた。『博物館の歴史』の中で高橋雄造は、「現代の工芸デザインのコレクションや材料別の展示分類を行いつつも、美術史が中心であるということがこの時代にほぼ定着したと思われる」と見解を述べているが、その後、このヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の形式が、衣装を含めた工芸品あるいはデザイン・プロダクツの収集や展示における一つの雛型として、他の博物館へと広がっていったとも考えられる。とすれば、衣装はそのような流れの中で、着られるものとしての側面よりも見られるものとしての側面を、はるかに強めて捉えられることになり、その解説の内容もまた、視覚的な対象箇所に関する説明あるいは、歴史的な背景の言及に偏っていくことになる。

エントウイスルらは、そのような偏りに対して次のように述べる。

「衣装の美術館は衣装を単なるモノへと還元してしまい、その衣装がかつて着られていた時代背景や、それがどのように作られていたか、あるいは縫製や刺繍や装飾の技術についてしか語らない」。(Eadwistle [2000] 2005:16)

ここで指摘されている、・衣装の美術館・の語り口を、フランスで一八世紀に着用されていた男性用の宮廷衣装であるアビ・ア・ラ・フランセーズを取り上げて例証してみる。

まずは、歴史的な語り口である。

「アビ・ア・ラ・フランセーズ」は、一八世紀のロココの時代にフランスをはじめとしてヨーロッパの各地で正式な男性用の宮廷衣装として着用されていたものである。このアビ・ア・ラ・フランセーズはシャツ、現在のベストにあたるジレ、ジャケットにあたるアビ、そして貴族の象徴でもあったキュロット、さらに首に巻くクラヴァットから構成されており、現代のスリーピース・スーツの源流とも言えるものである。ちなみに名称に含まれるフランス・セーズは、ルイ十四世以来、フランスがヨーロッパの宮廷における流行の発信源であったことを表している（※4）

次に、縫製や刺繍、装飾などの技術に関する語り口である。

この衣装は、リヨンを始めとするフランス各地の高級シルク織物の産地で作られたシルク・ブロードやシルク・ベルベットといった生地できている。また、この衣装には、刺繍やレース、金銀のコイル状の装飾など、卓抜した職人の手技がふんだんに盛り込まれている。たとえば、この袖口にあしらうアンガジャントというレース装飾は、当時ヨーロッパでも高い人気を博したフランスのアランソンやアルジャンタンで作られた瀟洒なニードルポイント・レースである（※5）

といった具合に、時代背景や技術に関する語り口は、衣装に関する膨大な記述を生むことになる。実際、筆者が勤務先の美術館にて展示の解

説をする際には、このような語り口で衣装の解説をする。このような語り口は、他の衣装の美術館においても主流をなしているであろうし、そのこと自体に疑問を感じているキュレーターもほとんどいないのではないかと思う。

このような状況に対して、エントウイスルらが投げかける以下のような指摘は、まさに私が覚えた違和感にもつながるものである。

「その衣服がどのように着られたのか、身に着けられた状態でどのようにに靡いたのか、その際どのような音がしたのか、着ていた人はどのように感じていたのか、そういったことについては何も教えてはくれないのである。身体なしには、衣装は完全さと変化を欠く、つまり不完全な状態なのである」(Ertwistle [2000] 2005:16)

前述したように、美術館の収蔵品である衣装は、保存という目的のもと、それ実際に袖を通したり、こすり合わせたり、靡くように動かしたりはできない。ダメージを避けるために、温湿度管理の行き届いた収蔵庫で保存され、展示する際には極力ストレスをかけないように細心の注意を払って展示される。そこに運動をする身体的要素が入り込む余地はないのである。しかし、エントウイスルらの指摘にも一理ある。展示する側は、衣装を展示していると言いつつ、日常経験されている身体や自己とのつながりを展示に反映させることを試みないばかりか、それらとのつながりを想起させるような語りの試みすら行おうとしないのが現状である。

第四章 衣装と身体との距離

収蔵品である古い衣装を資料保護の観点から動かしたり、袖を通してみたりすることはできないと述べたが、衣装をその当時の身体との関係性から捉え直して、「その服がどのように着られ」、また「どのように靡いたのか」を考証する上で、さらに別の問題がある。それは、当時の人々と現代に生きるわれわれとの身体には、物理的にもまた動きや身体感覚、身体技法においても、大きな違いがあるからである。

ある古い衣装とそれを着ていた当時の人々との身体とのつながりを、われわれ現代人の身体をもとに検証することは、不可能であろう。たとえば、先に例示した、一八世紀の男性宮廷衣装であるアビ・ア・ラ・フランセーズは、肩幅が著しく狭く、胸板がとても薄いため、現代では男性のみならずかなり細身の女性でさえ両袖を通すことができない。(※6) もちろん個体差があるので一着の衣装を視て全体に敷衍することはできない。それでも収蔵品の中から数点のアビ・ア・ラ・フランセーズを見比べてみれば、一八世紀にこれらをまとった男性たちの体つきは、現代のわれわれとはかなり大きく異なっていることが見てとれる。

美術館で展示されている衣装の多くは、すでにそれを着衣することができる身体が失われているのである。それは物理的な喪失という意味のみならず、想像することも難しいということでもある。コルセットの使用で、ウエストが五〇センチ以下になった一九世紀半ばの欧州で流行したクリノリン・スタイルのイヴニング・ドレスしかり、あるいは極めて繊細なダッカ・モスリンで出来た、着用する者にはかなり周到な身体動作

への気配りが要求されたであろうクルタというインドのマハラジャの上着しかり。今となつては、本当に日常的に着ていたのか理解しがたいような衣装も、いくつも例をあげられる。繊細すぎる、重すぎる、大きすぎる、長すぎる、細すぎる。動きやすくて着やすい衣装に慣れ過ぎた現代のわれわれは、かつての衣装を目の当たりにしても、その着装の様子について想像を巡らせるにも限界がある。可能なかぎり想像しても、それはまったく実感覚を伴わず、たどたどしい空想の域を出ることはない。たとえ空想はできても、身体感覚で理解や共感することはできない。過去の身体からあまりにも遠く隔てられているわれわれには、物理的にも想像においても、かつての衣装を着装することは無理なのである。

また、さらには、別の側面から見た身体との距離も考えられるであろう。それは衣装の作り手である職人たちの身体からの距離である。美術館で収蔵・展示されている古い衣装のなかには、今では織りや刺繍、レースなどの装飾における超絶的な技巧が駆使されたものがいくつもあり、それらは今となつては再現不可能なものばかりである。かつての職人たちから遠く隔たった身体を持つわれわれの目にはまた、彼ら職人たちの緻密な手の痕跡を読み解くこともできない。極細の針金を直径一ミリ程度の筒状に巻いて作ったビーズ飾り、人の髪の毛ほどの亜麻糸を一針一針刺してつくられたニードルポイント・レース、多彩な先染めの糸を一見するとプリントと見紛うほどの細かさで綴れ織りにしたカシミア・ショールなど、人類の服飾文化における職人技術が最高峰に達したと考えられる、一八世紀から二〇世紀初頭にかけての職人たちの手技の数々のすごさは凄まじいものがある。ところがそれらは、いくら現代のわれ

われが目を凝らして見ても、その肉眼には一向に真の姿を見せてはくれない。現代のように生産と消費の現場が完全に断絶され、また手にした衣装にはほとんど機械の痕跡しか感じられないわれわれには、布や衣装を作る手仕事というものから遠ざかった分だけ、そこに人間の手仕事を読みとることができないばかりか、そこにどのような技巧が用いられているか想像することすら難しくなっているのである。

その距離については、来館した方々を展示室に案内し、展示資料の解説を行っている時に実感する。実際、極微の刺繍やレースなどが用いられている衣装を見てもらっても、多くの方々が、いま目になっている衣装が一体どのようなものであるか、どのような価値を持つのかを容易に推し量ることはできない。その制作工程を解説し、かかった時間や現代の金額に換算するなどの解説を加えることによって、目の前の資料がようやくおぼろげに価値あるものに見えてくるということも少なくない。

このようにいくつかの観点から見てきたように、現代のわれわれは様々な意味で過去の身体から隔てられており、その距離ゆえに、古い衣装を読み解くことには大きな困難が伴うのである。

第五章 衣装の美術館の課題

以上、神戸ファッション美術館をはじめとして衣装の美術館における展示の在り方や問題点を見てきた。特に、衣装を展示しながらも、身体が欠落しているという点に着目し、また現代における鑑賞者がかつて

の衣装の着装者や制作者らの身体からどれほど隔てられているかを述べてきた。

今後、神戸ファッション美術館においても、他の衣装美術館においても、収蔵品である衣装に館の職員や来館者たちが袖を通してみたり、あるいは「動態展示」を試みることはないだろう。

しかし、様々な制約がある中でも、そこに何かしらの身体性を呼び込むような工夫はできると考えられる。そのことで、鑑賞者の身体と衣装の着装者や制作者の身体との距離を多少なりとも縮め、かつての衣装の位置づけや役割に関して、より深い理解や共感を引き出すことができるかもしれない。特に、現在、神戸ファッション美術館を訪れる、将来的に服飾制作に携わろうと目指している人々については、服飾文化に対する表層的な解釈からさらに一歩踏み込んだ理解へと進んでもらうためにも、ただ目で観るだけでなく、身体を通じた共感是非常に重要であるだろう。

たとえば、現在、神戸ファッション美術館における一つの試みとして、超絶的な技巧を駆使して作られたかつての衣装やレースなどの装飾品の一部を、拡大撮影することによって、肉眼で見ることのできない職人たちの手の軌跡を可視化することを試みている。レンズによって目に見えるようになった糸の撚りや刺繍糸の盛り上がり、レースの亜麻糸が組み上げられる緻密な動きは、当時の職人たちの身体が一ミリをはるかに下回るサイズで正確に自らの運動を制御していたことを今のわれわれに教えてくれる。そこからわれわれは、そこまでして作り上げられる衣装の存在を理解し、あらためて当時の人々にとっての、また社会にとっての

衣服の意味について考えをめぐらせるのである。

このように見えない手技を可視化するだけでなく、他にもさまざまな取り組み方が考えられる。衣装の実物に触れることができないならば、可能な限り忠実なレプリカを制作し、来館者に着用の機会を設けるのも一つの手立てであろう。もちろん先に述べたアビ・ア・ラ・フランセーズのように、現代では細身の女性でさえも着ることが難しいものもある。しかし、袖を通すことを試み、それがどのように不可能なのかを体感してみることが、一つの理解のかたちである。

また、忠実なレプリカでなくとも、布の物理的な特性から考案した模擬衣装を制作し、ある衣装を着用した際の身体への締めつけや負担、そこから誘発される動作やしぐさについて、体で考えてみることも有益だろう。伸縮性がない上に体にフィットする絹の衣装を着ることが、絶えず腹部と胸部を圧迫し続けるコルセットを着用することが、どのようなふるまいを引き起こし、またどのような感覚をもたらすのか。たとえ当時のものとまったく同じ感覚を味わうことはできなくとも、視角からの情報のみをもとに単に想像をめぐらせるよりも、より深い理解を得ることができるとし、そのような身体感覚からあらためて気づくこともあるはずである。

服飾文化について調査し、衣服と社会の関わりについて考察していく上で、身体という要素を再投入してみると、今まで気づけなかった知見をもたらすと確信する。またそこで、実物の資料を持つ衣装の美術館の新たな役割をも見出すことができるだろう。

〈注〉

(※1) 写真の技術が確立する以前の一八世紀後半から二〇世紀初頭にかけて、最新の流行を視覚的に伝達する手段として用いられていた服飾版画。

(※2) この小論における言葉の用法について、触れておきたい。

この小論の中では、「衣装」という語と「衣服」という語を意図的に使い分けておく。まず、「衣装」という語であるが、ここでは costume や garment といった語の意味合いを含む。さらに、ここでは、「衣装」に、デザイン性や記号性、象徴性など意味的な側面を強調するニュアンスも含ませることにする。また、国内の服飾関係の研究者や学芸員のあいだで、習慣的に、美術館に展示するような歴史のあるいは民族的な着装品を「衣装」と呼び、「衣装の展示」や「衣装の美術館」などと用いることも紹介しておく。

一方で、「衣服」という語であるが、こちらは clothing や clothes といった語の意味合いを含む。さらに、ここでは「衣服」は、「身にまとふもの」というニュアンスを強調し、素材や形状などの物理的特性や機能的特性により重きを置いた語として用いることにする。

この小論の中で引用する文章についても、前述の語の用い方に則り、原文を参照しながら、一部訳文を変更して、引用させてもらうことを断わっておく。

(※3) 高橋雄造、二〇〇八、『博物館の歴史』法政大学出版局

(※4, 5) この件りは、『西洋服飾史 改訂版』(ジェームズ・レーバー、中川晃訳、洋販出版、一九八二)、『ファッションの歴史―西洋中世から二〇世紀まで』(フランシユ・ペイン、古賀敬子訳、八坂書房、二〇〇六)、

『手芸が語るロココ・レースの誕生と栄光』（飯塚信雄、中公新書、一九九〇）などを中心に一八世紀の服飾文化にまつわる多数の著作や研究を参考にして得た情報を、筆者の解説用の口上として編集している。

（※7） この一八世紀と一九世紀における、男性の身体の形状の違いについては、美術史家のアン・ホランダが『性とスーツ—現代衣服が形作られるまで』のなかで言及している。

参考文献

Bryan S. Turner, 1984, *The Body and Society-Explorations in Social Theory*, Basil

Blackwell Publisher. (一九九九、小口信吉・藤田弘人・泉田渡・小口孝司訳

『身体と文化—身体社会学試論—』文化書房博文社)

高橋雄造、二〇〇八、『博物館の歴史』（法政大学出版局）

James Laver, 1973, *The Concise History of Costume and Fashion*, Scribner. (一九八二

中川晃訳『西洋服飾史 改訂版』洋販出版)

Anne Hollander, 1994, *SEX AND SUITS—The Evolution of Modern Dress*, Kodansha

International. (一九九七、中野香織訳、『性とスーツ—現代衣服が形作ら

れるまで』白水社)

Blanche Payne 1965, *History of Fashion*, Joanna Cotler Books. (二〇〇六、古賀敬

子訳、『ファッションの歴史—西洋中世から19世紀まで』八坂書房)

『手芸が語るロココ・レースの誕生と栄光』（飯塚信雄、一九九〇、中公新書）

Joanne Entwistle, 2000, *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*,

Polity. (二〇〇五、鈴木信雄監訳、『ファッションと身体』日本経済評論社)

Joanne Entwistle and Elizabeth Wilson, 2001, "Introduction: Body Dressing", *Body*

Dressing, Berg Publishers

Consideration of the Body in the Costume Museum

MOMO Toru

The Kobe fashion museum is the only public museum in Japan that has exhibited the historical costumes of the West and the national costumes of many parts of the world. The museums where costumes are exhibited like the Kobe fashion museum are in a lot of cities including Paris, London, and New York. These costume museums has the role of preserving delicate material of costumes and passing on to future generations and the role of exhibiting them and opening it to the public. In the costume museum, it is general to exhibit costumes by using the mannequin so as not to damage material as much as possible. However, it is greatly different from the exhibition of costumes by an appearance costumes original. The exhibition of static costumes that use such a mannequin is greatly different from what should be of costumes that we experience in daily life. The exhibition in the costume museum has excluded the body and the physical movement from displaying costumes. I think that I should consider what influence the lack of the body in the exhibition of the costume museum exerts on the visitor.

Recently, only the design on the surface of costumes is attached to importance, and the symbolization is advanced more and more. Accordingly, when thinking about the relation between the costume and the person, the body is very an important factor. Furthermore, it is necessary to think about the role of the costume museum again.