The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	戦後における着物の改良と「新しいキモノ」の潮流 ：雑誌『美しいキモノ』の分析から
Author(s)	鈴木, 彩希
Citation	デザイン理論. 2022, 80, p. 39-53
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/89273
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

戦後における着物の改良と「新しいキモノ」の潮流
雑誌『美しいキモノ』の分析から

鈴　木　彩　希

キーワード
着物，ファッション，改良服，洋裁教育者，身体性
Kimono, Fashion, Improvement clothes, Dress-maker, Embodiment

はじめに
1. 洋服を引用する「新しさ」という概念と「新しいキモノ」
2. 別々の身体の獲得
おわりにかえて

はじめに

本稿は，1950 年代において洋裁教育者がいかなる価値を着物[1]に付与しようとしたのか，また，そうした試みによる戦後の着物に対するイデオロギー形成の過程を考察するものである[2]。

日本における洋装化は，明治時代に端を発する。鹿鳴館時代には腰部の膨れ上がったバッスル・スタイルのドレスが流入し，主に上流階級で用いられていた。その後，西欧における服飾様式の変遷に準拠してきた日本の洋装は，1920 年代前後になると簡素化し中産階級の間で拡がりをみせる。それに伴い，未だ着物が女性の服装の割合のほとんどを占める中で，服飾関係者のみならず医学や文学の専門家が洋装可否を論じ，生活改善運動とともに合理的な衣服を求めて着物の改良を重ねていた。戦後になると，モンペの普及や民主化などを理由に洋装化が急進し，「洋裁文化」が形成されるとともに日本独自のファッションシステムを構築していく。また，同時期には着物を主題とする雑誌が登場し，着物へ回帰する動きもみられる一方で，生活着としての着物は 1960 年代における既製服などの流入により影を潜める。このように，従来の日本服飾史や生活文化史における戦後は，戦前から続く「近代化」の流れの中でパリ／アメリカンモードを受容する時代，あるいは「洋裁文化」の形成の時代として捉えられ，洋服を受容することでなされる日本独自のファッション文化構築の歴史が明らかにされてきたといえよう。それゆえに，1950 年代における着物は，洋装化の中で差別化を求める流行現象の一つとして捉えられ，十全に研究がなされているとは言い難い。一方で，着

本稿は，第 243 回研究例会（2020 年 11 月 14 日，オンライン）での発表にもとづく。

物を対象とする研究は主に日本服飾史や美術史の文脈で行われ，「物質的形態」としての衣服の形態や色・柄などの変遷を明らかにしてきた[3]。そのため，そこで生じる言説やイメージは既存の研究において分析の対象とみなされにくい傾向にあると考えられる。しかしながら，戦後に急進化する洋服への転換は着物に対する語りの生成を加速させ，洋服との相対的な着物の姿を浮き彫りにする。そして，それは着物を価値づけ残していく試みでもあると同時に，生活着としての着物をいかに脱ぎ捨てていくかという議論でもある。そうであるならば，戦後の着物は，それを取り巻く服飾関係者たちの語りとの連関において捉えなければならない。

そこで本稿では，1953 年に『婦人画報』の増刊号として創刊される『美しいキモノ』を主たる対象とする。『婦人画報』は，1905 年に國木田独歩によって設立された近事画報社において創刊された月刊の婦人雑誌である。刊行当初より誌面の半分は写真ページが占め，残りの半分は多様な論者による読み物が掲載されている。『婦人画報』は創刊当初から服飾，音楽，美術などにおいて西洋文化を主眼としており，貴婦人や華族などの生活ぶりを紹介することで人気を博していた。その性格は黒岩比佐子が指摘するように「上品で高級な女性向けグラフ誌[4]」であった。こうした性格は戦後においても変わらず，高級路線を好む『婦人画報』の読者に向けて刊行された着物専門誌が『美しいキモノ』である。戦前の着物関係の書籍といえば和裁の指南書がほとんどであり，製図と出来上がり図のイラストが掲載されるものが主であったが，同誌は戦後に特有の豊富なカラーグラビア，風俗史や染織文化に関する連載を掲載することで人気を博し 1957 年には季刊誌となる。また，着物関係者だけではなく森英恵や田中千代といった洋服関係者を着物の制作に起用するほか，論考や座談会を掲載していた。以上をふまえ，『美しいキモノ』内で展開される服飾関係者たちの言説やイメージに着目することで，服飾関係者たちによる着物の価値付けと，戦後の着物に対するイデオロギーの形成過程を考察する。それにより，戦後のファッション史における洋装への転換期を再考することを目的とする。

1．洋服を引用する「新しさ」という概念と「新しいキモノ」

1-1.『美しいキモノ』の創刊

まず，本稿の主たる調査対象である『美しいキモノ』がいかなる経緯で創刊に至ったのかを記しておきたい。『美しいキモノ』は創刊当時に『婦人画報』の編集長であった熊井戸立雄によって刊行された。『婦人画報』は先述の通り，中流階級の読者に向け西洋の流行や上流社会の状況を伝える媒体であったが，熊井戸は戦後にもそうした『婦人画報』の方針を維持していた。また，熊井戸は婦人画報社における雑誌の編集方針について，以下のように語っている。

うちの雑誌は，パーマネントが電髪といわれて世に出た昭和五年に，すぐ紹介しています。この伝統はいまも変わらず，敏感に誌面に反映させていますが，その一方で日本の人気のあるトラディショナルなものは大切にしています[5]。

熊井戸は，西洋文化に傾倒した誌面を作るのではなく，日本の「伝統的」なものも同時に扱おうというのである。『美しいキモノ』の創刊前には，『婦人画報』にて「日本きものの新らしい発見」という見出しで論壇が組まれており，その概要には「和服の美しさには，いつまでも愛着を持っている」[6]という記述がある。ここからは，ナショナルな欲望を着物に付与しようとする熊井戸の意向を窺うことができる。この企画の最後には，田中による「新しいきもの（原文ママ）」が製図付きで掲載されている。それらの着物を紹介し，「和服の上に新鮮さを求め，国際的な雰囲気を求めている。（中略）深い伝統を忘れようとしているのではない。しかし，意味のない規則からは自由に解放されたい」[7]としている。こうした考えを背景にし，「新しいキモノ」を主たる特集に構える『美しいキモノ』は創刊に至る。

このような熊井戸の編集意向には，同時代におけるアメリカ生活文化の流入と敗戦による文化芸術分野おける「日本的なるもの」の再考が求められていたことが背景にあるだろう。多くの既往研究が示すとおり，「伝統」という概念は，1950 年代中期におけるグラフィック，建築，映画など多くの領野にて議論されていた。占領期から安全保障を経て敗戦国からの脱却を目指す日本の経済回復は，朴祥美が述べるように「日本の文化力に対する自信を再び呼び戻し」，冷戦構造最中の国際社会において貿易立国としての日本と「武力を持たない平和国家」としての対外的な位置づけを示すのであった[8]。その最中，サンフランシスコ講和条約にて日本が主権を回復した翌年の 1953 年に，『美しいキモノ』は以下の文言とともに創刊される。

キモノの美しさは，こうして，内外から認められております。が，その理解ということになると，残念ながら，一般には洋服ほど深まつていないのが現状です。（中略）一方では，日本の若い多くの婦人は，洋装と欧州間の関聯して育つた肢体と鑑賞眼を持つているということであります。これらの実際と，キモノの伝統習慣の関係はどうなるか。当然，キモノの改革，習慣の移行ということも考えられる問題です[9]

この刊行の言葉に目を通すと，着物が世界からも認められる普遍的な美しさを持ち，それに対する理解を深めていくことが目的であるという解釈が可能である。さらにはこうした解釈のもと，着物それ自体と日本人の身体的慣習の改変を提示していくことが目的とされている。また，同誌の読者層としては，西洋文化を好む高級志向あるいは教養主義的な女性たち

が『婦人画報』から流れることを想定したと考えられる。その中でも洋服に慣れた「日本の若い婦人」を対象にしていることが窺えるだろう。尚，同時期に他誌にて行われたアンケート[10]では，大学生，洋裁学校の学生，主婦，職業婦人計200名のうち44％が「新しいキモノ」に対し「好き」と答えていることから，そうした肩書きを持つとされる10代後半から30代までの女性が主たる読者であったことが推測できる。こうした読者に対して上記の目的を達成するために展開された特集が「新しいキモノ」[11]である。

では，上記の刊行の言葉，そして戦後の服飾関係者たちによる着物の肯定的な価値づけに至るにはいかなる背景があるのだろうか。戦後の着物を取り巻く状況をまとめたい。終戦一ヶ月後の1945年9月にはGHQが占領財源として日本の生糸や絹製品を凍結，絹の着物は新規の生産・販売が停止された[12]。うらべ・まことが「キモノは兌換紙幣」[13]だと言い切るように，多くの百貨店や呉服屋が着物買取の広告を打ち出し，着物は食料を得るために売りに出されるか，新しい衣服を作るための材料であった。1948年には着物の生産や販売が再開され，朝鮮特需を迎え経済回復の兆しが見える1950年代前半からはライザ・ダルビーが言及するように「キモノ・ブーム」[14]として人気を博す。このように，1950年代には懐古趣味的な嗜好から着物への回帰がみられる。一方で，洋服を家庭裁縫で制作する技術を学ぶ「洋裁学校」はブームともなった。女性たちは，総動員体制下における婦人標準服によって洋服に慣れた身体を獲得した上で，流行の洋服を自分の手で作ることで着物から洋服へと移行したのである。このような状況は，着物を相対化し，着物に対する機能主義的な批判やフェミニズム的な批判を加速させる。服飾関係者たちは，着物によって女性の「古い美しさ」が形成されることを強調していたのである[15]。すなわち，旧来の日本社会が着物を着る女性に重ね合わされ，着物という衣服が戦後の新しい日本社会が目指す民主主義に反するという主張である。このように着物が古い美だとみなされていたのは，民主主義を主張する社会において戦前とは異なる女性像が求められたこと，そして洋服＝近代的だとする観念によって着物が相対化されることで，新たな女性像に反して女性を前近代的な因習に縛り付けるものだとされていたからである。こうした社会的背景において，『美しいキモノ』では，女性が着物を着用することで生まれる「古い美」という観念の払拭，そして着物の「合理化」を図るべく，「新しさ」という概念が付されていく[16]。

1-2. 洋服に倣う着物

それでは「新しいキモノ」とは，どのような衣服のことを指すのか。その内容を簡単に示したい。通常，着物では，それぞれのパーツが直線的に裁断され，それが縫い合わされることで，着用時に身体のラインを隠すように一定のシルエットを作り出す。このように着物は正

座や静止の姿勢が最も適しているとされる。そうした従来の着物に対し，カーブや切れ込みなどを用いて立体的な身体のラインに合うように生地が裁断され，制作されるのが洋服である。布地が身体に沿うことで，そのシルエットは身体を強調する。こうした洋裁の技術を取り入れながら，形態・着付け，生地，色・柄に変化をもたらした着物が「新しいキモノ」と総称されていた。

一部の例を挙げると，上衣と下衣に分けスカートのように履くことができる「ツーピース」[図1]である。また,「洋服的」に着用することを意識し，着こなしを提案することも1950年代の『美しいキモノ』においては散見される。[図2] 右のカットでは帯を軽く結ぶ，衿を大きく抜くといった着方がみられ，サンダルやイヤリングなどの小物が使用されている。そして，木綿や絹に代わり1940年代後半から登場するナイロンやエバーグレースといった比較的安価で扱いやすい化学繊維や合成繊維，そして天然繊維の中でも，保温性に優れたウールが冬の着物に用いられていたことも特徴の一つである [図3]。このように，実用性に特化する試みが生地の改変であった。

「新しさ」という概念は論者や製作者によって異なる[17]ものの，このような着物の改変は,「古い美」という考え方を払拭し，戦後に洋服を身に着ける若い読者に対して着物の更新可能性という一つの価値を着物に結びつける試みであったと推測することが可能である。しかし重要なことは,「新しいキモノ」の内実やそれによって行われる着物への価値付けではなく,「新しいキモノ」が,「洋服的に」「洋服の感覚」「洋服に近い」というように，洋服を引用するような記述とともに登場することである。例えば，第18集に取り上げられたレースの着物のキャプションには,「これも大きな花模様を水色で縁取りしたレースで思い切って洋服に近い着物にしてみました」[18]と記述されている [図4]。この「新しいキモノ」では,「エンブロイダー・レース」[19]を使用しており，ドレスのように裾が短く切り取られていることが特徴的である。ここでは，花柄の総レース生地の使用や [図4] 左のカットのように裾を短くしている形態が「洋服に近い」とされており，先ほどの「新しいキモノ」の要素である生地，色・柄，形態の変化といった「新しさ」が「洋服的」であるということに結び付けられているのである。すなわち，先に明示した「新しいキモ

図1　ツーピースの「新しいキモノ」

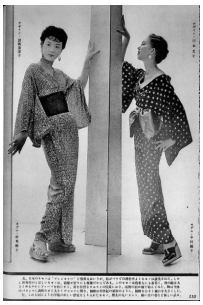
図2　着付けに変化をもたらした「新しいキモノ」

図3　田中千代による化学繊維の「新しいキモノ」

図4　エンブロイダリーレースを用いた「新しいキモノ」

ノ」の諸要素は「洋服」を構成する要素と同様であり，それを流用することで着物の「新しさ」を創出することを誌面で提示する。洋服デザイナーであった森英恵は，第 16 集に掲載された論考にて以下のように叙述している。

> いくら若い人が洋服化していくとしても，この歴史のながいきものの日本人の肌にあつた深い絆のようなものは断ち切れなく，やがては日本の女の美しさがきもの姿にあると気づくのじゃないかと思います[20]

森は若者の着物離れに言及し，女性の美しさは着物によって最も効果的に表現できるとしたうえで，帯については洋服の真似事をするようにと続ける。森の言説は，これまで着物を着てこなかった，あるいは洋服に慣れている若者に対して，「洋服に倣う」ことで着物を着ることを促すのである。しかしながら，森のこのような表現は，洋服に倣うという価値付け，あるいは着物の柔軟性を示さなければ，若者への消費を促すことができないことを示唆している。そして特筆すべきは，それを語る論者が着物の関係者ではなく洋服デザイナーや洋裁学校の関係者だということである[21]。こうしたデザイナーたちは中流もしくは上流階級の出身であることが多く，「洋裁文化」の時代において権威的な存在であった。『美しいキモノ』は，そうしたデザイナーたちの権威を借りて着物を肯定的に捉えようとする。しかしながら，そうした論者に着物を語らせること，あるいは洋服を流用することで展開される「新しいキモノ」は，規範としてのパリモードに従順な着物という観念を形成しかねない。また，こうした洋服の流用という解釈を補強するものとして有効なことは，「新しいキモノ」に洋裁技術がもちいられ，それが誌面において製図とともに展開されていたことである［図 5］。先述の通り，着物は通常，直線に裁断されたパーツを縫い合わせることで制作されるため，切り込みなどは用いられない。しかし「新しいキモノ」の製図を確認すると，曲線やダーツを入れる記号が示されているものがある。こうした製図は，洋服を作る技術を流用することで初めて成立するものであることを示すのである。『美しいキモノ』において洋服の要素を流用した「新しいキモノ」展開することで，着物に更新可能性という新たな価値づけを行うことは，服飾関係者たちが衣服によって前近代的な因習との断絶を思索する術のようにも考えられる。しかしながら，「新しいキモノ」における洋服の流用や，それを洋服デザイナーや洋裁教育者たちに着物を語らせることで，「パリ・モード＝洋服＝近代化」という権威性を呼び起こし，着物と洋服の従属的関係を構築するのであった。

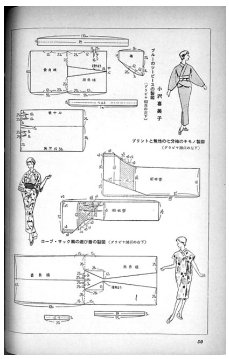

図 5　小沢喜美子による「新しいキモノ」の製図 3 点

1-3. 戦前における着物改良の連続性と戦後の「新しさ」

着物の改良は，戦後に突如として現れるものではないことを留意しておきたい。第二次世界大戦の総動員体制下において，1940 年には「国民服」，1942 年にはそれに準ずるものとして女性用の「婦人標準服」が厚生省によって制定された。それらは「近代＝西洋」を乗り越えようと「日本的なるもの」を衣服に込めようとした試みであった。婦人標準服には甲（洋服型），乙（和服型）二つの型がある。特に乙型には一部式と二部式があり，二部式はツーピースの「新しいキモノ」の原型をなしていると考えられる。このような衣服の制定は戦前から継続しており，その萌芽は 1920 年代に巻き起こった生活改善運動にみることができる。生活改善運動は，第一次世界大戦後の生活安定をはかる内務省の「民力涵養運動」に呼応して行われた行政主導の運動であり，文部省を中心としていた。「科学」の導入によって家庭生活の合理化をはかり，国家が家庭へと介入することで国民統合が目指されていたのである。そこで標的となったのは，住宅，食事，衣服の改善などであり，とりわけ衣服においては着物の健康面における問題や不便性，そして二重生活の解消が目標とされた。では，生活改善同盟会によっていかなる提案がなされていたのであろうか。例えば，生活改善同盟会が編集した書籍には「婦人服は漸次衣袴式に改めること」[22] とある。この衣袴式は上衣と袴に分ける衣服だと考えられるが，これが着物の不便さを取り除き，かつ洋服をも取り入れた折衷案であるという。生活改善同盟会はこうした提案を行うものの，その終着としては洋服を推進する立場となる。

このような服装改善の動きは，生活改善同盟会の外部でも試みられていた。戦後に「新しいキモノ」を手掛ける田中千代は，同時代に起こった衣服改良を着物の完成された美を損なうものとして痛烈に批判し，フリルやアップリケなどを付ける洋裁技術を用いた装飾的な改良を施すなどして 1932 年から鐘紡のサービス・ステーションにて「新興和装」の制作を開始する [23]。裾を短く切るといった大胆な改良は行わないまでも，洋裁技術や洋服地の使用は，戦後の「新しいキモノ」には共通してみられる点である。また美術工芸や図案装飾を手がけた斎藤佳三も改良を手がけていた一人である。斎藤は女性たちの装い全体の調和が失われていることを問題視し，美的観点から「色彩模様の統一」を掲げ，「リズム模様」を用いた着物や帯を展開する [24]。斎藤のように，髪型，着物，帯，小物といったアイテム単体を主張するのではなく，全体の調和を求める方向性は戦後にも引き継がれる論点であり，『美しいキモノ』では，着る人の身体との調和が論じられる。これは，洋裁技術を用いて身体のラインをより強調するように改良着物が制作される戦後に特有の事象だといえよう。また，様々な場所で展開されていた戦前から総動員体制下における改良は，戦後と同様に「近代的生活」には合致しないという批判からもたらされるものであった。生活の合理化を求め着物に注がれ

る視線は戦前から戦後まで一貫したものであり，そのための改良が長らく議論されていたのである。そうした着物の改良の連続性は，日本人のための日本独自の衣服を制作するという試みでもあった。しかしながら，戦後の「新しいキモノ」は，「日本人のための」衣服という性格を超えようとするのである[25]。後述するが『美しいキモノ』では，欧米人モデルなどを起用し，「新しいキモノ」が日本人以外の身体にも合致することを提示する。これは，刊行の言葉にも述べられているように，着物が有しているとする普遍性の主張であるともいえよう。換言すると「新しいキモノ」とは高度経済成長へと向かう時代において，日本の成長を支える産業としてファッションを迎え入れる準備段階であったとも考えられる[26]。

2. 別々の身体の獲得

2-1.「新しいキモノ」による「西洋的」身体

第1章第2節では「新しいキモノ」の誌面での展開に着目することで「新しさ」という概念が有する両義性を考察してきた。こうした観念は着用者の身体性にも現出する。先述したように，「新しいキモノ」は，洋裁技術を用いること，あるいは着付けによって形態やシルエットに洋服的要素をもたらしている。こうした改変がもたらす身体性に着目し，田中は以下のように言及している。

> 現在の洋服においては，足の活動の自由のために，短いスカートがあり，骨の入つたコルセットにかわつて，骨の入らない，軽いガードルが胴体の自由をたたえている。その姿に自由開放を意味する近代的美しさが感じられる。（中略）重量から，また圧迫から，拘束から解放されつつある姿を，表現している新しいきものに，新鮮さが感じられ，現代を意識させるのである。私の新しいきものの主張はそこにある[27]

田中は洋服による機能的な身体が近代的であるということを主張したうえで，「新しいキモノ」の目的とは，拘束から解かれた身体を表現することだと説明する。同時に，直線的で一定のシルエットを表現する着物に対し，洋服着用時にもたらされるような動的かつ可変的な身体のラインを指摘している。こうした言説にみられるように，「新しいキモノ」は従来の着物とは異なる身体の獲得を可能にするのである。こうした別々の身体の獲得は，それを着用するモデルたちによって誌面に顕われている。例えば第1集では，ロシアと日本の血筋をもつバレエダンサーの笹田繁子が「新しいキモノ」を着用して登場する［図6］。笹田が着る「街着としてのキモノ」「家庭着の着物」と題された衣服のキャプションには，「はぎ合わせの仕立て」という記載があり，布を継ぎ接ぎすることで仕立てられる洋服的な制作がなされて

いることが推測できる。さらには，腰部が強調されたシルエットにより，ウエストラインが出るようにダーツなどの洋裁技術を用いていることが推測できる。誌面に掲載されている「新しいキモノ」のモデルと比較すると，そのポージングはやや控えめであるものの，［図 6］では片足を手前に出したり，つま先立ちをすることで腰部を強調するようなカットである。笹田は，畳という極めて象徴的に「日本らしさ」を映し出すようなセットに佇みながらも，笹田のバレエダンサーとしての肩書とハーフという血筋，そしてそのポージングが，従来の着物を着用する際にはみられない身体のラインを強調するのである。また，笹田に限らず，『美しいキモノ』では，こうした西洋的な容姿と身体をもつモデルたちに「新しいキモノ」が着せられていた。すなわち，「日本らしさ」を纏いながらも「近代的」な身体を獲得できることを読者に提示するのである。つまり，従来の着物では身体の動きが排除されることで，拘束された女性の身体美を表現する一方で，「新しいキモノ」によっては，身体のラインが直接的に表現される。それにより，近代的で機能的な身体＝西洋的身体の獲得を読者に提示していくのである。同時に，着物着用時における普遍的な美の獲得という『美しいキモノ』が創刊当時から掲げていた目的を達成しようとする試みであるといえよう。しかしながら，このような「新しいキモノ」によって西洋的身体の獲得が可能になることを読者に提示することは，西洋的身体に「新しさ」という上位の概念を附すことと同意である。このように，着物に「新しさ」という価値が附与されることで，若者にその消費を促す試みであったはずの「新しいキモノ」は，洋服に劣る着物という構造を浮き彫りにするのであった。

図 6 「新しいキモノ」に身を包む笹田繁子

2-2.「日本的」身体におけるエロティシズムと称賛

1950 年代における『美しいキモノ』においては，従来の着物が「新しいキモノ」の特集と並置されていた。ハーフモデルの登場と「新しいキモノ」による西洋的な身体性の獲得が提示される一方で，従来の着物が形成する身体が「日本的」身体として相対化されていたのである。例えば，染織研究家の本吉春三郎は洋服と着物を着る身体に対して以下のように述べている。

> 洋服のデザインは，肉体を限度まで露出させることも出来る。しかし，キモノはつねに一つの形態に約束されて，肉体はかくされている。（中略）その形は常に同じで変化しないのである [28]

本吉は，平面構成を採用する着物によって個々人のもつ身体のラインが隠され，一律のシルエットを作り出すところに美を見出している。さらには，「（着物の）形は常に同じで変化しない」というように，洋服を引用することで形を変える「新しいキモノ」に対し，皮肉を込めて批判をする。こうした本吉の発言にみられるように，「新しいキモノ」によって作り出される西洋的身体は，従来の着物によって形成される身体を相対化させるのである。また，日本画家の高沢圭一も本吉と同様に「新しいキモノ」に対して否定的な姿勢をみせた一人である。高沢は，静かに正座した女性のイラストとともに以下のように語っている。

> 誠に着物には不思議な魅力がある。ぎりぎりのこれを解すこころは，男だけのものではあるまいか…。洋服のフレーヤーは，つくられたひだであるが，着物は直線のみの仕立であり，それが丸みのある肉体にタイツして現れるひだ，帯でしめられてつくられるひだ，更にそれが動くことによつて，身体の表情によつて様々に変わりつくりかえられるひだ……ひだ，幾百幾千のうごくひだ，絹の布のもつ妖しい光と影，そしてたもとの裏からのぞく紅の裏，着物をとおしてこそ女の魅力があるとまで私は考える[29]

高沢は，着物を曲線のある身体に着せつけることで生まれる自然なドレープと，それによる女性的なエロティシズムを称賛し，男性的な目線で捉えている。二人の主張に共通するのは，着物が直線裁断で制作されること，そしてその裁断方法から生まれる身体の美しさが着物固有のものであるという主張である。そして，その美は女性に限り再現され，男性を誘惑する美しさであると説くのである。こうした着物を着る日本的身体に対する男性的なまなざしは，戦後に「御人形」と揶揄された着物に対するフェミニズム的な批判を呼び起こす。

そうした男性的まなざしによる日本的身体への称賛は，着物を着る主体である女性によってもなされるものであった。小森和子が執筆する映画と着物に関する論考[30]では，着物を着る女優が，その身体を利用していかに男性を誘惑するのかということが繰り返し語られている。例えば，第９集では着物を着た女性の身体に着目し，洋服着用時にあらわれる身体美と比較することで，「つつまれた和服からほのぼのとにおうお色気，その日本特有のエレガンスを，今や世界注視の日本美としてより強調したい」[31]と叙述している。同記事内で小森は，吉村公三郎監督作品『夜の蝶』に出演する山本富士子と芥川弘呂志とのあいびきのカットを紹介しており，着物を着た女性が男性を誘惑する存在として映し出されている。重要なのは，着物を着用することで生まれる身体美を「日本特有のエレガンス」と小森が表現し，男性によって規定される女性像を日本独自のものとしていること，そして，そうした美が男性との恋愛関係を成就させる一助になると提示している点である。小森がこうした叙述をする背景には，

アンドルー・ゴードンが「貫戦期」[32]と呼ぶ時代に形成された近代的イデオロギーの瓦解による結婚観の変容があると考えられる。1950年代には新中産階級のなかでは見合い結婚がしめる割合が多いものの，若者たちの間ではデートという言葉が定着し，「恋愛結婚」という考えが優勢化していく。そのような背景の中で，小森は読者である女性たちに対して，着物を着用することで男性を誘惑することが可能であると提示するのである。しかしながら，性的欲望の対象となりうる表現は，支配的なものに従属する女性のイメージを再形成しかねない。つまるところ，着物が封建的な家族制度を表すという批判を超えられないことの証左であるといえよう。

以上のように，『美しいキモノ』の誌面において二つの身体観が共時的に提示されることによって，両者が差別化され，西洋的身体に「新しさ」という上位の概念が附されていく。着物という前近代的な衣服に対して，「新しさ」という価値を与えるかに思われる「新しいキモノ」の展開は，着物を着る身体を相対化させることで，逆説的に洋服＝新しい，着物＝古いという肯定的な価値付けとは背反した観念を再び構築する。あるいは男性に対する女性の身体の従属性を浮き彫りにするのであった。

おわりにかえて

本稿では1950年代の『美しいキモノ』を通覧することで，着物が肯定的に価値付けられる過程において背反したイデオロギーの形成を明らかにした。『美しいキモノ』は，着物が持つとする普遍性を主張することで，洋服に慣れた若い読者に対して着物の消費を促すことを目的とした。その目的ゆえに，戦争という過去からの断絶を表す「新しいキモノ」を誌面で展開し，「古い美」だとみなされてきた着物の更新可能性を提示する。また，こうした「新しいキモノ」にハーフモデルを起用することで，「西洋的」身体＝近代的規範だとする観念の形成を試みる。他方で，従来の着物による身体が相対化されることで，男性を誘惑しうる「日本的」身体を形成する衣服として着物を位置付けていく。しかしながら，こうした着物の価値形成の試みは，洋服＝新しい，着物＝古いという観念を再構築し，洋服と着物の従属的な関係を明るみにするものである。すなわち，着物は洋服に対して「非完全」な衣服であり，普遍性をもつ洋服に対して「非－越境的」な衣服であることを証明するのである。このように，洋服と着物の関係は，『美しいキモノ』を取り巻く服飾関係者たちが着物を肯定的に価値付けながらも，着物が洋服に準ずる衣服だと認めていたことに他ならない。こうしたことから，戦後の洋裁文化の時代に刊行された『美しいキモノ』とは，洋服に対する「下位概念としての着物」の姿を浮き彫りにする媒体であるといえよう。

1962年には創刊から続く「『新しいキモノ』のシルエット」という副題は消去され，日常

着としての着物の提案は誌面から姿を消す。その背景には，1960 年代以降の既製服の隆盛による着物の高級化あるいは趣味化があると考えられる。本稿で明示した服飾関係者たちによる着物のイデオロギーの形成は，日常着としての着物は再び確立され得ないという逆説的な状況を示唆しているのである。その一方で「新しいキモノ」の試みには多くの服飾関係者が取り組み，一部は欧米へと展開し，洋服デザイナーたちはヨーロッパやアメリカでのファッションショーに参加していた。『美しいキモノ』の刊行をめぐる着物の改変は，フランスやアメリカンモードの模倣であった戦後のファッションシステムの中で，西洋の他者に対するまなざしを援用しながら独自の服飾文化を築く礎となったのではないだろうか。

本稿では，1950 年代における雑誌『美しいキモノ』の分析を主としたため，「新しいキモノ」の展開が後継のファッションデザイナーへと与える影響については，今後の課題として残されている。呉服・繊維業者，洋裁教育者およびファッションデザイナー，そして編集者との関係性からなる同時代のファッションシステムの構造を精査していくことにより，高度成長期の日本のファッションにおいて，着物の改良が果たす役割について考察を進めていきたい。

註

1 本稿において「着物」は「着るもの」ではなく，長着の和服のことを指す。また定義については，田中千代編『服飾辞典』，同文書院，1974 年，202 頁に準ずる。内容は以下の通りである。「着るもののことで，衣服という意味にも用いられるが，通常洋服に対し，日本の衣服，つまり和服のことをいい，とくに和服の中でも長着を指すことが多い」尚，表記に関しては引用文献に準ずる。

2 本稿は，拙論「戦後日本における「新しいキモノ」をめぐる言説と実践」（研究ノート），表象文化論学会ニューズレター Repre Vol.42，表象文化論学会，2021 年（https://www.repre.org/repre/vol42 /note/saki/）の内容を発展させたものである。同論においては，「新しいキモノ」が戦後日本における洋服デザイナーとの関係において果たした役割を考察した。本稿ではそれをふまえ「新しいキモノ」を主たる企画として提案していた『美しいキモノ』を通して，洋服を中心とするファッションシステムの構築を背景にした着物それ自体に対する認識と逆説的なイデオロギーの形成を明らかにする。

3 例えば今村由美子は，行動様式の変化といった社会的要素がいかにして着物の着装に影響を及ぼしているのか，着物の「形態」の変化に着目する（「20 世紀前半における女性の着物の変化－社会進出や生活様式の変化が着想に及ぼした影響について」『costume and textile』第 12 巻 1 号，服飾文化学会，2011 年，103–116 頁）。これらの既往研究では，社会の変容に対する衣服の変遷を捉えることができるが，そうした衣服の変遷に関わる行為者やそこに浸透する観念を取り零してしまう。こうした着物研究に対して，サスキア・トゥーレンが明治・大正期における三越の言説の分析から，同社がいかにして流行という西洋的なシステムに着物を参与させたのかを，「同時代化」という概念を用いて明らかにしている（「三越の言説による着物の「同時代化」とアール・ヌーヴォーの影響 ── 和洋折衷のファッション・アイテムへ ──」『服飾美学』第 64 号，服飾美学会，2018 年，55–74 頁）。トゥーレンは，ピーター・バークの「ハイブリディティ論」（cf. ピーター・バーク『文化のハイブリディティ』河野真太郎訳，法政大学出版局，2012 年）を援

用し，西洋文化を「受容」した結果としての着物の柄に着目するが，本稿で焦点をあてるのは，「受容」と「抵抗」が同時的に発生する着物の改良という行為である。

4　黒岩比佐子『編集者　国木田独歩の時代』角川学芸出版，2007 年，153 頁。

5　塩澤実信「『婦人画報』80 年の灯を守る熊井戸立雄」『新刊展望』1987 年 1 月号，日本出版販売，22 頁。

6　「日本のきものの新らしい発見」『婦人画報』1953 年 5 月号，婦人画報社，97 頁。

7　同論文，97 頁。

8　朴祥美『帝国と戦後の文化制作 ── 舞台の上の日本像』岩波書店，2017 年，99 頁。

9　『婦人画報』1953 年 12 月号，婦人画報社，210–211 頁。

10 河合玲「私たちがきものに求めているもの」『きもの』主婦之友社，1958 年，41–45 頁。

11 創刊から 1962 年に至るまで，「新しいキモノのシルエット」という副題が付されていた。

12 輸出に不適格な生糸など一部は国内で用いられていたものの，1945 年終戦の翌月にはアメリカへの輸出に向けて国内の絹製品を凍結し，GHQ の特別な許可がない限り使用が禁止されていた。（牧田久美「戦後日本繊維産業復興期における GHQ のデザイン育成政策—絹輸出貿易における販売促進企画を中心に」『デザイン理論』第 70 号，意匠学会，2017 年，63–77 頁を参照。）

13 うらべ・まこと『流行うらがえ史　モンペからミニ・スカートまで』文化出版局，1982 年，26 頁。

14 Dalby, Liza, *Kimono: Fashioning Culture*, University of Washington Press, 2001, p.131.

15 戦後に議論されていた着物を取り巻く批判については，註 2 の拙論を参照。また，こうした着物への批判は川島武宜の「家族的原理」に対する批判と重なる。川島は，日本社会における権威への無条件的服従や個人的行動の欠如などが民主主義社会に反するとし批判をしている。尚，川島の「家族的原理」の初出は，1946 年に発表された論考「日本社會の家族的構成」（『中央公論』61 巻 6 号 27–37 頁）である。その「家族的原理」とは，第一に「『権威』による支配と，権威への無条件的服従」，第二に「個人行動の欠如と，それに由来するところの個人的責任感の欠如」，第三に「一切の自主的な批判・反省を許さぬという社会規範，ことばをかえていうならば，「ことあげ」することを禁ずる社会規範」，第四に「親分子分的結合の家族的雰囲気と，その外に対する敵対的意識との対立」である（川島武宜『日本社会の家族的構成』岩波書店，2000 年，20–22 頁）。

16 1951 年には渡邊曙を編集長に迎え，姉妹誌である『モダン・リヴィング』が発刊される。同誌の目的は「民主主義，合理主義の世の中に変わって，新しい住居とはどうあるべきか」ということを提唱することであった。（佐藤芳美「住宅関連雑誌の意識変化 ──『モダンリビング』の場合」『愛知淑徳短期大学研究紀要』第 29 号，愛知淑徳短期大学，1990 年，1–16 頁を参照。）「新しさ」という概念を付して生活文化の「合理化」と「近代化」を啓蒙する傾向は同社の編集方針に通底すると考えられる。

17 より詳しい「新しいキモノ」の内容および「新しさ」のもつ意味については註 2 の拙論を参照。また，1950 年代には『美しいキモノ』以外にも着物を専門とする書籍が刊行された。そして，それらにも「新しいキモノ」のような改良を施した着物が散見される。例えば，『新和服読本』（1953 年，日本織物出版社）には，「新しいきものを縫う」というタイトルで改良着物が掲載されている。それらにはスリーピースなど，「新しいキモノ」と同様の製図が確認できる。また，安城寿子は着物を「近代化」する実践として中原淳一の試みを取り上げている。中原は自らが編集する雑誌『それいゆ』において「新しいシルエットを創る ── 和服の着付」と題し提案をしている（安城寿子「『モダン』と出会うキモノ ── 斎藤佳三，田中千代，中原淳一の試み」『ファッションは語り始めた』西谷真理子編，フィルムアート社，2011 年，154–168 頁を参照。）中原は直線的なことが「近代的」であるとしており，なで肩に見せないように抜き衿をやめ，肌襦袢に

パッドを挿入する提案や帯の位置を胸の高さと合わせる工夫を行う説明が確認できる（『それいゆ』第 6 号，1948 年，57 頁）

18「モダンな感覚のレースのキモノ」『婦人画報臨時増刊　美しいキモノ ── 新しいキモノのシルエット』（以下，『美しいキモノ』）第 18 集，1959 年，52 頁。

19 エンブロイダリーレースのことで，薄手の生地に刺繍を施したもの。

20 森英恵「若い人のきもの」『美しいキモノ』第 16 集，1959 年，126 頁。

21 洋服デザイナーと「新しいキモノ」の関係については註 2 の拙論を参照。

22 生活改善同盟会編『服装改善の方針』生活改善同盟会，1920 年，6 頁。

23 田中の「新興和装」については，拙稿「戦後日本における着物の改良をめぐる流行創出の試み ── 田中千代の「ニュー・きもの」を中心に」『服飾美学』服飾美学会，2020 年，57–76 頁を参照。

24 安城寿子，前掲論文，2011 年を参照。

25 田中千代や河合玲は，和服と洋服の弁別を無くし「きるもの」という視点で戦後の改良着物を捉えている。これについては，註 2 の拙論または註 23 の拙稿を参照。

26「新しいキモノ」の輸出振興に対しては，少なからず批判があった。インテリアデザイナーである剣持勇は「異国趣味につけこむファッション・デザイン」を「ジャポニカ・スタイル」として揶揄している。（剣持勇「ジャパニーズ・モダーンかジャポニカ・スタイルか ── 輸出工芸の二つの道 ──」『工芸ニュース』22 巻 9 号，工業技術院産業試験所編，1954 年，2–7 頁を参照。）

27 田中千代「新しいきものの主張」『美しいキモノ』第 3 集，婦人画報社，1954 年，142 頁。

28 本吉春三郎「若さを装うキモノ」『美しいキモノ』第 21 集，婦人画報社，1960 年，139 頁。

29 高沢圭一「動く襞の魅力」『美しいキモノ』第 4 集，婦人画報社，1955 年，70 頁。

30 小森による論考は，第 8 集（1957）から第 31 集（1962）まで続くが，「和装コート」の特集号である第 15 集（1958）第 20 集（1959）第 25 集（1960）第 30 集（1961）と，第 16 集（1959）第 17 集（1959）第 18 集（1959）には掲載が確認できない。尚，第 19 集には「欧米キモノ旅行の想い出」と題された小森の旅行記が掲載されており，著名人らとの交流の様子が記されている。

31 小森和子「映画“夜の蝶”の和服美に想う」『美しいキモノ』第 9 集，婦人画報社，1957 年，159 頁。

32 ゴードンは，1920 年代前後から 1960 年代の高度成長期までを「貫戦期」とし，この時期を通して「主婦なるもの」が重視され，「良妻賢母」という近代のイデオロギーが変質しながらも生きつづけたと説明している（アンドルー・ゴードン『ミシンと日本の近代 ── 消費者の創出』大島かおり訳，みすず書房，2013 年，320–325 頁を参照）。

図版出典

図 1「帯なしの新しいツーピース・キモノ」『美しいキモノ』第 3 集，婦人画報社，1954 年，34 頁。

図 2「ベンベルグ・デシンの新しいキモノへの試み」『美しいキモノ』第 3 集，婦人画報社，1954 年，110 頁。

図 3「化繊のキモノ」『美しいキモノ』第 2 集，婦人画報社，1954 年，73 頁。

図 4「モダンな感覚のレースのキモノ」『美しいキモノ』第 18 集，婦人画報社，1959 年，52 頁。

図 5『美しいキモノ』第 13 集，婦人画報社，1958 年，50 頁。

図 6「小沢喜美子作品集」『美しいキモノ』第 1 集，婦人画報社，1953 年，78 頁。

The Improvement of Kimono in the Postwar Period and the Current of "New Kimono": An Analysis of the Fashion Magazine *Utsukushii Kimono*

SUZUKI, Saki

In this paper, it examines the process of ideology in the postwar period formation for the kimono by focusing on the images and discourse in *Utsukushii Kimono* by those involved in the clothing industry.

In the postwar period, the kimono received renewed attention because of nostalgia, although it was also the target of functionalist and feminist criticism. The fashion magazine *Utsukushii Kimono* was published against backdrop. In its pages, the magazine presented a "New Kimono,"a kimono with changes in the form, fabric, dressing, color, and pattern. This concept of"newness"can be assumed to be an attempt to present the possibility of altering the kimono by dispelling the idea of"old beauty." This attempt relativizes the "Japanese" body consisting of the traditional kimono, and evaluates the kimono as a garment that seduces men.

However, this effort to value the kimono reveal the subordinate relationship between western-style clothing and the kimono. In other words, the kimono is an "incomplete" and "non-transgressive" garment compared to western-style garments. Thus, *Utsukushii Kimono* proves the ideology of "kimono as a subordinate concept" to western-style clothing, an ideology that is at odds with its positive valuation.