

モード史におけるモダニズム

——モダン・デザイン・ムーヴメントからのアプローチ——

豊田 かおり*

Modernism in Fashion

——An Approach from the Modern Design Movement——

Kaori Toyoda

要 旨 モード史におけるモダニズムとは何か。芸術、建築や装飾デザインにおけるモダン・ムーヴメントの理念を実際の経過を辿り、1920年代のモダン・ファッションと照合し考察する。モダン・ムーヴメントは、バウハウスやデ・スティル、更には「国際様式」へ移行し、装飾を排除し、機能美を追求した合理主義へと向かう。また1925年のアール・デコ展やキュビズム等の影響により直線的・幾何学的フォルムが絵画から日用品に至るまで浸透する。モード史におけるモダニズムは1906年にポール・ポワレが女性をコルセットから解放したことに始まる、と一般に言われる。更にモダン・ファッションを打ち出したシャネルやヴィオネ等、当時のパリの有名メゾンのクチュリエ達は簡素化への道を辿る。第1次世界大戦を経て都市化や女性の社会進出が進み、窮屈でデコラティブな夜会服は徐々に姿を消した。1920年代には昼夜問わず着用できる簡素でストレートなシルエットの服が登場し、階級間における差異がなくなり始めた。シンプルで無駄のない服は、現在のモードにおいても欠くべからざる要素である。1920年代が生んだモードは現代服の原点と言えるのである。

キーワード モダニズム (Modernism) 1920年代 (1920s) アール・デコ (Art Deco)

I はじめに

モード史におけるモダニズムとは何か。モダン・ファッションのスタイルの要素を探ることを本研究の目的とする。「モダン・ファッション」といえば、都市化が進み、アール・デコが花開いた1920年代において、ストレートなシルエットのフラッパー・スタイルやボーイッシュなギャルソンズ・ルックをまず連想する。その後も1960年代に発表されたピエール・カルダンの「コスモコール・ルック」やアンドレ・クレージュのミニマルなミニ・スカートが「モダン・ファッション」として流行した。現在に

においても一定の周期を経てシンプルなデザイン
の「モダン・ファッション」は流行のサイクル
の中で幾度も浮上してくる。

モダン・ファッションの具体例を取り上げる
ことは比較的容易だが、その要素を導く概念は
明確ではない。そこで、モードにおける「モダ
ニズム」とは何か、という疑問に対し、モダ
ン・デザイン思想の確立を追い、また、アール
・デコとモードの関連性を導き出し、モード
においてモダニズムが開花していった経過を辿
る。

モダン・デザインの概念を最初に打ち出した
ドイツ工作連盟やバウハウス、デ・スティル等
の理念と1920年代ファッションのスタイルを
照らし合わせてみていく。また、1920年代、
第1次世界大戦後の女性の社会進出と急速な

* 本学助手 西洋服装史

機械化を背景としてスタイルが簡素化・機能化していく経過を確認する。

II モダン・デザイン思想の芽生え

技術史家のL.T.C. ロルトによると、ヴィクトリア女王が戴冠する1835年までに、イギリスは「世界の工場」を名乗るまでになったという¹⁾。このころのイギリスは、産業革命後の機械化による製造業で、かつてないほどの国力を蓄え、ブルジョア階級が闊歩した時代である。その要因は「資源の確保」と「商業の自由」にある²⁾。新興勢力として貴族社会から資本主義社会へと時代を牽引していくブルジョアの所業はイギリスより始動した。資本家と労働者という新たな階級を生みつつ、新しい価値観を手に入れ、20世紀に資本主義社会の中で工業・企業を発展させるその萌芽はすでに19世紀イギリスで始まっていた。デザインにも変化が起こり、機械生産、工場生産により、機械の生み出す美の模索が始まった。デザインが工業製品において審美性と機能性を兼ね備えた新しい様式を作り出そうとする契機となったのが、1851年、イギリスにおいてロンドン第1回万国博覧会（The Great Exhibition of the Works of Industries of All Nations）である。

ところがふたを開けてみると、出品物の美的価値は低く、伝統工芸に見られる精巧なものではなく、機械で作られた、粗悪で、安易なものばかりであった³⁾。

ハンス・H・ホーフシュテッターは『ユーゲントシュティール絵画史』の中で、19世紀は「資本主義的支配層を成立せしめるところの世界観的実証主義の精神空間である。（中略）結果として社会的階層区分を産みだし、経済的には強力であっても精神的には指導能力のない支配層を成立せしめた、増大する産業化の産物である⁴⁾」と指摘している。工業化・産業化の波は、新たな社会階級と様式の混乱を生み、イギリスの万国博覧会に出展されたような悪趣味なデザインを生み出したのである。

中世においては産業と芸術は分かつことのできないものであった。「art」は元来、技術一般を指す語であり、芸術家は即ち職人であった。彼らはギルドによって組織され、徒弟制度の下、伝統的な様式を受け継ぎ、固有の文化・スタイルを継承していた。しかし、産業革命による機械技術の発明・発展により、社会構造が変化し、大衆消費社会へと移行する19世紀には、職人でない工場生産者が伝統的な手法を捨て去った。結果、技術の進歩に機械生産のデザインが追いついて行けず、製品の美的水準が低下し、その結果、芸術と産業がかけ離れたものとなってしまった。あるいは四散したさまざまな時代のフォルムをかき集め⁵⁾、統一感のないものとなってしまった。

この英国万国博覧会は、安易に作ることの出来る工業製品への反省を促す事になり、工業製品の粗悪さは機械によるものではなく、それを動かす人間のセンスであるということに気づき、デザインの向上という意識が芽生える下地を作ったといえる。この万国博覧会を機にウィリアム・モリス（William Morris, 1834-1896）は、伝統工芸の中にこそ、職人魂の作り出す美しいデザインがあると考え、アーツ・アンド・クラフツ運動を展開していく。彼はデザインが我々の生活における感性や思考と関わっている事に気づき、デザインによって生活世界の変革をしようとし、柏木博が言うように、「近代プロジェクト⁶⁾」を実践した最初の人物と言える。機械化を否定し、職人による手作業を復活させようとしたその立場は時代を逆流しているが、建築、壁紙、家具、食器、インテリア等、生活の総合デザインを目指したモリスはモダン・デザインのパイオニアの1人であると言える。

しかし、手工業は手間と時間がかかり、結局のところ、庶民向けの作品ではなく、1点1点瀟洒な高級品となり、上流階級の嗜好品となった。工業化の中、工場による生産を否定し、時代をさかのぼるような運動をしたモリスだが、生活に関わるものの形をデザインによって社会

全体までも変革しようとしたその考え方は20世紀のモダニズム運動へ受け継がれていく。

Ⅲ モダン・ムーヴメントの経緯

モダニズム建築といえば、鉄やガラス、コンクリートなどを用い、デザインと機能性の双方を確保し、合理的な思想の下に建てられた、1920年代から60年代の建築を指す。モダニズム建築は「近代生活の器」であり、新しい技術を駆使して理想的な生活環境を創出しようとしたところにある。そこには機能に即した実用の美が存在する。その概念の源泉をドイツ工作連盟やバウハウスに求めることができる。機能主義的、合理主義的なこのモダニズム運動は第1次世界大戦後、産業化社会のニーズに合致して世界的に普及してゆく。

1 ドイツ工作連盟

1896年から1903年にかけて、ヘルマン・ムテジウス（Hermann Muthesius, 1861-1927）は、イギリスの建築とデザインを調べ、その展開について報告を行うためにドイツ大使館の貿易事務官補としてイギリスに派遣され、建築と芸術における合理性と単純性、即物性の確信的支持者として帰国した。「合理的なザッハリヒカイト（Sachlichkeit）」という言葉でムテジウスはイギリスの建築と工芸を評した。「ザッハリヒ（Sachlich）」という言葉は、適切なとか、当然なとか、客観的な、即物的なという意味であるが、これがドイツで発展しつつあった新運動の合言葉になった。「完全かつ単純な用」というのが、ムテジウスが現代に要求することであった⁷⁾。

1907年ムテジウスを中心に建築家やデザイナーたちと提携し、インダストリアル・デザインの水準を高めるために、ミュンヘンにおいてドイツ工作連盟（Deutsche Werkbund 略称 DWB）を結成した。19世紀のイギリスのギルドや工芸協会と異なり、工作連盟は最初から建築家や芸術家ばかりでなく製造業者も含む連合

であった。産業と芸術の統合を図った画期的な連盟であり、ドイツの殖産工業政策と関わりを持っている。

工業製品の価値が低いのは、機械のせいではなく、それを使う人間にその力がまだ備わっていないからであり、工業文明の中でいかに「質」の良い「量産品」を作り出していくかが課題となった。「質の向上」とは、単に材料や技術や機能だけではなく、美的、形式的な質、これらすべての質の統合を目指したものである⁸⁾。しかし、量産化と平行して良質のものを生産する以上、「規格化」「標準化」という問題に突き当たる。

1914年に工作連盟がケルンの展覧会での講演で議論が交わされた。アール・ヌーヴォーのドイツ版とも言えるユーゲントシュティル（Jugendstil）を追放しようとしたムテジウスは規格化のみが再び普遍的に確実で自信のある趣味を導入しようと主張したが、ベルギーの建築家でアール・ヌーヴォーの芸術家でもあり、バウハウスの前身であるヴァイマル工芸学校の校長をしていたアンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ⁹⁾（Henry Van de Velde, 1863-1957）は「芸術家は本質的に自由であり、自発的創造者だ。規格なり基準を強要する統制に進んで従うことは決してない¹⁰⁾」として芸術にこれらの法則を従わせるべきではないと反論した。結果として第1次世界大戦中のドイツ工業規格が広範な工業製品に適用され始めたことからムテジウスの「規格化」の主張は、その後のデザインの方向性を決定付けていった¹¹⁾。

しかし、ここで見過ごしてはならないのは、ヴァン・デ・ヴェルデは、機械は適切に使用されればデザインに革命をもたらさうと考えていたことである¹²⁾。規格化には反論があったが、機械は道具の一つとして捕らえ、機械を積極的に取り入れることを認めていたのである。ここにヴァン・デ・ヴェルデの合理主義を見ることが出来る。

デザインは「形の必然性」あるいは「構造の論理」に基づいて作り出されるものであり、装

飾は機能と結びついて初めて意味を持つものと考えていた。ヴァン・デ・ヴェルデは一種の機能主義的態度を持ちながらも、一方ではつねに作家のアイデンティティを優先させようとする意識が働いており、一人の芸術家の中に創造性と合理性の両極が垣間見える。

2 バウハウス

モダニズムを語る上でバウハウスはモダン思想の1つの起点となっている。バウハウスは1919年4月に設立された。バウハウスは1933年にナチスによって閉鎖されたが、その14年間にヴァイマルからデッサウへ場所を変え、また性格も変えてきた。初代校長のヴァルター・グロピウス (Walter Gropius, 1883-1969) の設立当初の宣言文の論調は、モリスのように芸術と工芸の壁を排除し新しいギルドを設立することを目標に掲げ、それほど合理性を重視する風潮ではなかった。しかし1923年にバウハウスは転換期を迎える。後述するオランダのデ・スティール運動の旗手テオ・ヴァン・ドゥースブルフ (Theo Van Doesburg, 1883-1931) の影響を受け、また、ラーソロ・モホリ＝ナギ (Laszlo Moholy-Nagy, 1895-1946) を教授として迎え、合理主義を促進させ、機械をデザインのための近代的な手段として積極的に合理化を主張し始めた。その後急速に工業化への傾向を示し、単純で明快な形態の照明器具が考案されるようになった。その他、織物のデザインも新しい室内空間の捉え方に応じて機能的な形態へと変わっていった。

グロピウスは大量生産方式について、規格を同じくし、単純な形にすることで、様々な組み合わせが可能になり、デザインの幅も広がり、平面図を無限に変化することが可能であると述べている¹³⁾。バウハウスの及ぼした影響は現代のモダニズムの根底に根強く浸透しており、設立後90年近く経た今日、相変わらず建築とデザインにおける進歩的態度の象徴であり続けている。その理由は技術と芸術に折り合いをつけようとしたことにある。

3 デ・スティール

デ・スティールはオランダのライデンにおいて1917年にドゥースブルフが主査した雑誌『デ・スティール (De Stijl)』(オランダ語。the Styleの意)に関連した画家や彫刻や建築家やデザイナーたちによる、比較的緩やかな連帯感を持った一連の創作活動である。形式的にはこの雑誌『デ・スティール』が創刊された1917年から1932年までがその活動期間であった。この運動はキュビズムや未来主義、構成主義、バウハウスとも深いかわりを持って展開し、現代建築や現代デザインに大きな影響を与えた。

彼らはキュビズムの理念をさらに発展させ、完成を完全に断ち切り、抽象化の実現に向かい、超自然的な秩序の原理を追及し、現代生活の機能化に合った新しい生活様式を創造しようとした。キュービクなユニットの集合体としての建築、水平線と垂直線だけで整理した端正な現代建築、幾何学的な線を持った国際建築様式が、このデ・スティールの建築家たちの活動に負うところが大きい。これに参加したのは、バルト・ヴァン・デル・レック (Bart van der Leek, 1876-?), 画家ピエト・モンドリアン (Piet Mondrian, 1872-1931), 建築家ヤーコプス・J. P. アウト (J. J. P. Out, 1890-1963), トーマス・リートフェルト (Gerrit Thomas Rietveld, 1888-1964) などである。

1920年代以降のモンドリアンの思想は理性的で合理的な造形を説き、個性的なもの、抒情的なものを拒否し、純粋性普遍性を求めて抽象的構成の世界を表現しようとした。彼は「純粋な造形的表現は線、面、色彩の関係によって創造される」と主張し、主観的な感性の色彩表現を断つために、色彩を精選し、赤、黄、青の三原色と黒、グレー、白のみに制限し、形態を純粋幾何学水平線と垂直線のみで構成によるものに限った。

4 国際様式

バウハウスやデ・スティールなどで試みられてきた合理主義あるいは抽象主義は変容しつつ、

あるいは互いに融合し、1920年代後半から1930年代前半にかけてひとつの流れに一本化されていった。その流れは1932年にニューヨーク近代美術館で開催された「近代建築国際展」で運動の頂点を迎えた。その際に新時代の合理的な建築は国際的な普遍性を持つというグロピウスの思想に由来する「インターナショナル・スタイル（国際様式）¹⁴⁾」という名称がつけられた。国際様式のデザインは、近代的な材料および構造形式から導かれる構法的合理性に裏付けられ、鉄、コンクリート、ガラスといった近代の工業製品の使用が前提であった。また、抽象主義的観点から装飾が否定された。国際様式はグロピウス、ミース・ファン・デル・ローエ（Ludwig Mies Van Der Rohe, 1886-1969）、ル・コルビュジエ（Le Corbusier, 1887-1965）の3人が主導的建築家として形作られた。コルビュジエは1919年にピューリズムを唱え、雑誌『レスプリ・ヌーヴォー（L'esprit Nouveau）』を発刊した。また1923年に彼の建築論をまとめた『建築をめざして（Ver une Architecture）』が出版され、「住宅は住むための機械である」という標語は近代建築の合言葉となった¹⁵⁾。

ルイス・サリヴァン（Louis Henry Sullivan, 1850-1924）の「形態は機能に従う」というスローガンは、モダニズム精神を端的に表している。彼らは、「大量生産は必ず純粋に幾何学的な形態を導くという」信念を抱き、その結果として、装飾性が排除されていった。ミース・ファン・デル・ローエの「少ないほど豊か¹⁶⁾」という標語は、20世紀全般を通じてのデザインに対する考え方の基礎を固めた。サリヴァンは、1892年に「建築における装飾」の中で、「装飾は精神的奢侈なので、必需品ではない」とし、一切装飾を使わなければ、現代の美に大いに貢献するであろうと述べている¹⁷⁾。モダン・ムーヴメントの理念によってつくられたものは、装飾が極端に少なく、あるいは構造そのものが装飾となり、合理主義的思想のもとに企画され、機能性を重視したものとなっている。

Ⅳ 都市の記号化とアール・デコ様式

アール・デコは1925年のパリ現代装飾美術工芸万国博覧会（L'Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes）にちなんで後にそう呼ばれるようになった1920年代の装飾スタイルである。1918年第1次世界大戦終了後からヒトラーが政権を握る1932年までをアール・デコの時代とすることができる。アール・デコは、オーストリア、ハンガリー、日本、ソ連などが参加した。ドイツは第1次世界大戦を理由に招待されず、アメリカは「アメリカにモダン・アートはない」と恐れはばかり参加を辞退した。アール・デコは古代エジプト、アステカ、日本の漆、ロシア・アバンギャルド、キュビズムなど様々なエッセンスを取り入れた緩やかな運動であったこと、自動車の普及、道路等の整備による都市化により、街が「機械化」され、「記号化」され、「複製」され、同時期に世界中の都市で広がったことが特徴として挙げられる。1918年に3色信号機がニューヨークにつけられ¹⁸⁾、1920年代には、ヨーロッパ各地の都市で信号が取り付けられた。

また、3色の信号の合図は万国共通の信号となり、色を人間の行動に対する信号としてシステム化した。さらには自動車、汽車、汽船等で豪華で便利な旅行が可能となり、飛行機の発明もされた。イギリスにおいては1920年に最初の公共放送が行われた。新聞、ラジオといったマス・コミュニケーションの発達と、電信電話の一般化により、世界は同時に受信・発信できるようになり、世界の都市が互いに交流し、関連しあうようになった¹⁹⁾。モードにおいては、パリのオートクチュールでその年の原型が作られ、ファッション雑誌『ヴォーグ（Vogue）』や『ハーパース・バザー（Harpers Bazaar）』を通して世界中に発信され、1920年代にはファッションがメディアを通して伝えられるようになった²⁰⁾。第1次世界大戦前に

は、体を包み隠し細いウエストと豊かな胸を強調したS字型曲線が主流であったが、戦後はコルセットを捨て平らな胸に膝下というこれまでになかった短いスカートを履いた。髪を短く切り、1922年に出版されたヴィクトル・マルグリットの小説「ギャルソンス」の名を取ってボーイッシュなこのスタイルをこう呼んだ。タンゴやチャールストンを踊る彼女たちはストレート・シルエットのドレスを着てダンスに夢中になっていた。

「アール・デコ」という名称は1920年代当時には確定されておらず、様々な呼びかたをされていた。アール・デコの時代には、様式の推進者や傑出した芸術家の名に従って命名しようとした試みがあった。その中に「バウハウス様式」「エスプリ・ヌーヴォー」「デ・スティル」などがある²¹⁾。また、1920年代、30年代の芸術家は「美しき有用性（ビューティリティ *Beautility*）」という造語の中に新しい芸術哲学を秘め、芸術と機能性の間にある壁を取り除くことを望んでいた²²⁾。

V クチュリエに見るモダニズム

1 ポール・ポワレの革命

20世紀初頭、女性をコルセットから解放したポール・ポワレ（Paul Poiret, 1879-1944）はモードにおけるモダン・デザインを作り出した最初のクチュリエであると言える。1906年に発表した一枚のドレスはハイウエストで、その下の続くスカート部分は裾にまっすぐに垂れ下がり、円柱のようなシルエット²³⁾であった。能澤慧子が言うように、ポワレは世紀末からヨーロッパ各地で起こっていた装飾美術界の運動の波を非常に敏捷に乗り切った1人のクチュリエだった。「バーン＝ジョーンズ、敢えて今加えるならばダンテ・ガブリエル・ロセッティ、ウォルター・クレイン、あるいはオーブリー・ビアズリーは紙の上に、また時には布の上に蒼ざめた瘦身にはっそりしたシルエットのドレスを着た女性たちを描いた。（略）マッキ



図1 ポール・ポワレ
1908 ポール・イリブ
画



図2 ポール・ポワレ
1911 ジョルジュ・ルパ
パ画

ントッシュとグラスゴー派はラファエル前派と同様に細長く、メランコリイをとどめてはいるものの、全体には、軽快でさわやかに様式化された女性像を居住空間のあちこちに置いた。そしてポワレはこの女性像を現実の生きたパリのお洒落な女性たちに写し取ったのだ²⁴⁾。簡素で実用的な服を時代が少なからず求めていることを察知したポワレはその後次々とストレートなシルエットの服やパルテノン神殿のエンタシス柱のような形をした服を発表した。

図1は1908年のポワレの作品をポール・イリブ（Paul Iribe, 1883-1935）が描いたものである。19世紀初頭のエンパイア・シルエットを彷彿させるシルエットでもある。図2は1911年の作品で、ジョルジュ・ルパ（Georges Lepape, 1887-1971）が描いたものである。図1・2はともに瘦身のプロポーションの女性のイラストである。当時は瘦身で平坦な身体が好まれ、胸を平らにする下着も多く売られていた。絵の雰囲気から察するのだが、マドレーヌ・ヴィオネ（Madeleine Vionnet, 1876-1975）やガブリエル・シャネル（Gabrielle Chanel, 1883-1971）の服を描いたイラストよりも、ロマンティズムに溢れ、「可愛らしい」女性を演出しているようにも見える。確かに20世紀初頭はS字シルエットが流行し、ポワレがこのドレスを発表した1910年前後から

1920年代初期までは前時代（アール・ヌーヴォー）のなごりがあり、女性はまた「女性らしい」モードで、フリルやレースが使われ、ウエストもゆるくはなりつつもコルセットで締め、女性の曲線を否定するに至っておらず、ロマンティシズムに溢れ、布地をたっぷり使い、ドレープ、ギャザー、プリーツで装飾していた。そのような中で限りなくシンプルにデザインしたこのドレスは、「革命的」と言える。

その後もポワレはホップル・シルエットのコート、着物風・東洋風のローブ、ロシアバレエに影響を受けたモードなどを次々と発表した。しかし、女性をコルセットから解放したものの、真の意味での女性解放を望んでいたわけでもなく、そのためシャネルのように一貫して機能的な服をデザインした訳でもない。よってポワレの評価は分かれるが、20世紀初頭、時代のニーズをいち早くキャッチし、デザインした簡素で着やすい服は、モードのモダニズムの出发点であることは間違いない。

2 シャネルのモダニズム

1920年代は女性が活躍した時代でもあった。第1次世界大戦後、女性は社会に進出し始め、マネキン・ガール、タイピスト、デパート・ガールなど新しい職業を作り出し、化粧をし、自動車に乗り、スポーツをするようになった。シャネルの服は女性の解放、階級差からの解放を真にもたらしたといえる。これまで1枚のスカートに10メートルの布地を必要としたが、シャネルのドレスは1メートルで済んだ²⁵⁾。それによって女性は動作が更に自由になった。この平面的でストレートなラインを持ったファッションは女性の概念を大きく変えた。「シンプルで着心地がよく、むだのないこと²⁶⁾」「活動的な女は、まず服が楽であることを必要とする。それには腕が充分にあげられるようにかंगाえておかなければならない²⁷⁾」「すべてのポイントは肩にある²⁸⁾」「モードは芸術ではない。技術である²⁹⁾」 シャネルの言葉は機能性を重視し、装飾を排除したモダニ



図3 シャネルのドレス「リトル・ブラック・ドレス」1926
図4 シャネルのドレス「リトル・ブラック・ドレス」1926

ズムそのものである。シャネルは1926年に「リトル・ブラック・ドレス」を発表した（図3）。『ヴォーグ』誌ではこれをファッションにおける「フォード」と呼んでいる³⁰⁾。1920年代にT型フォード車は大量生産が可能なコンベアー・システムを開発し、1910年では850ドルで約2万台生産されていたが、1924年になると1台290ドルにまで値を下げ、ピーク時の1923年では年間約167万台を生産した³¹⁾。パウハウスのグロピウスもまた、フォードの量産システムを理想的なモデルと見ていた³²⁾。規格化された機械生産が現実となって押し寄せてきたこの時代ならではのネーミングといえる。

このシンプルなりトル・ブラック・ドレスは、余計な装飾を取り払った機能美を有し、モダニズムへの強い共感が示されている。フォードのように大量生産・機械生産が可能な簡潔な構成で、一世を風靡した。図4は、左が3段切替のシルエットのドレスとボレロ・コートで、色はダークレッドである。胸にカーネーションのコサージュを着けている。右は黒地に白のドット・プリントのワンピースとコートのアンスンブルで、コートの裏地はワンピースと

同じドット・プリントのものである。

こうしてシャネルは身体的機能を持つモダン・ファッションを打ち立てた。また、1926年の『ヴォーグ』に、シャネルは「シンプルなものを作り出す才能があり、このデザインは上品さを最大限に引き出す。シャネルの名声と人気は世界的に広がり、シンプルなデイドレスやスポーツ服は見過ごす事のできないもの³³⁾」と評価されている。

『ヴォーグ』誌を開いてみると、他のクチュリエのものは1923年頃まで女性らしい丸みのあるシルエットなど多少デコラティブなドレスが見受けられる。簡素なテーラード・スーツも掲載されているのだが、1923年を境に徐々に装飾が少なく、昼夜兼用できるドレスが姿を現す。1923年の時点でもシャネルはその簡素さが既に評価されているのである。

また、伸縮性、機能性に富む素材であるジャージー素材も戦時中の素材不足が一因ではあったが、シャネルによって使用され、結果として階級を超えたモードのあり方を示している。ジャージー素材は伸縮性があり、多少縫いにくい。そのため縫い目を最小限にとどめるためという目的も加味され、シンプルなデザインの服を手がける事になったのである。

3 ヴィオネのモダニズム

ヴィオネもまたポワレと同時期にコルセットを取り除いた服のデザインをしている。ヴィオネは、コルセットに限らずペティコートも取り外し、下着を着けずに着装した³⁴⁾。ヴィオネは1901年までイギリスで仕事をしており、その間にイサドラ・ダンカンの舞台に接している。その影響もあってか、ギリシア彫刻のように流れるようなドレープを描き、身体を解放させたデザインを早くから手がけていた。ヴィオネの服の構造は四角形の布に頭部を通す穴やアーム・ホールを開けただけという単純なものもある³⁵⁾。また、服の構造と関連のない表面装飾はほとんどせず、平面の布と、身体の間を生じる「ゆとり」部分がドレープを描くのであ



図5 ヴィオネのドレス
1926

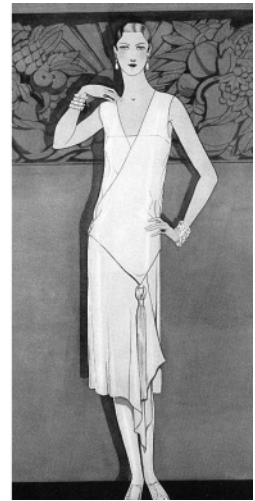


図6 ヴィオネのドレス
1926

る。『ヴォーグ』アメリカ版1926.5.1号にはヴィオネの記事が掲載されている。「ヴィオネのドレスは他のメゾンには見られない静寂で、高潔なものがあり、エレガントさと簡潔さがこれらを特徴付けている。シルエットはたいていストレートで、ブラウスの幅がスカートよりやや大きくても、ラインを壊すほどでもない。奇抜でなく、無理やりでなく、論理的で、自然に美しく、完璧である³⁶⁾」。1926年までには、バイアス・カット、ハンカチーフド・ヘムラインなど優美で簡素な手法を完成させている。

図5はハンカチーフド・ヘムのワンピースである。図6の解説には、「完璧なカッティングで簡素なこの純白のドレスほどイブニング・ドレスとしてエレガントなものはない」とある。

1901年にキャロ姉妹の店で働き始めたとき、「ヴィオネのおかげで、フォードではなく、ロールスロイスが作れるようになった³⁷⁾」という評価を得るほど見事なカッティング力を持っていた。ヴィオネの作品の多くは、肩を起点として布地を身体に沿わせていること、自然に出来た「垂れ」を生かしてドレープを作り出していることがわかる。創作にあたっては、実物1/2大の小さな人台（木製

の人形)に布をかけ、ドレーピング(立体裁断)を採っていた。シャネルは、ジャージーで服を作ることを考案したが、ヴィオネは布を斜めに使うことによってストレッチ素材以前に布の伸縮性を最大限に引き延ばすことを考案したのである。縦糸と緯糸との織り合わせ方で固有の張力と推力とを持ち、その使用によってさまざまなアイディアを考案した。構成そのものが装飾となるこのつくり方は、やはり機能主義のモダニズムに合致するのではないだろうか。また、ヴィオネは次のように語っている。「服作りは1つの工場のように組織されるべきで、クチュリエは幾何学者であるべきだと思います。なぜなら人間のからだは幾何学的なかたちをしているので、布をそれに関連づけなければならないからです³⁸⁾」この言葉は立体である対象(身体)を幾何学的なフォルムとして捉えようとしたバウハウスやキュビズムの理念を意識したものであろう。

4 その他のクチュリエ

この時代のファッションデザイナーの作品について『ヴォーグ』誌を通してみると、ジャン・パトゥ(Jean Patou, 1888-1936)、ジャンヌ・ランヴァン(Jeanne Lanvin, 1867-1946)、エ

ドワード・モリヌー(Edward Molyneux, 1894-1974)等の作品においても、1920年代のモードは、シンプルデザインのものが多い。

パトゥは「現代服」としてふさわしいものを提供し、特にスポーツ服などに多大な影響を与えている。彼はテニス・プレーヤーのシュザンヌ・ランランのテニスウェアを担当し有名になった。白い絹のプリーツスカートと直線ラインのニットの着上は現在のテニスウェアの原型ともなっている。1921年に行ったプレス・ショーは、オートクチュールでは彼が最初であった。デザインは、シンプルさとエレガンスが特徴で、アール・デコの様式にきわめて調和するものである³⁹⁾。図7はパトゥの作品で、左はツイードのテーラードである。右は旅行用のアンサンブルである。スカートにはプリーツが施され、動きやすい服となっている。パトゥはキュビズムやバウハウスの影響を受け、はっきりとしたライン、鮮やかな色彩と幾何学の形を取り入れ、それが彼のスタイルとなった。

モリヌーは、簡素と運動の美を追求した新しいデザインを発表したデザイナーである。卓越したシルエットを創作する才能があり⁴⁰⁾、身体にフィットさせるため、服にファスナーを採用したのは彼のアイディアである。図8はモ

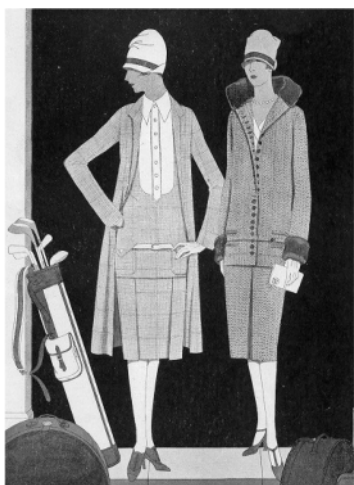


図7 ジャン・パトゥのスーツ
1926



図8 モリヌーのコート
1926



図9 ランヴァンのコート
1926

リヌーの作品である。解説にはこのドレスは黒の素材を使う事によってシルエットを演出している、とある。衿や袖口にファーの部分使いが見られるが、この当時よく使われた手法である。ストレートなシルエットにふんわりしたファーがエレガントに映える。彼は厳格さとシンプルさを持ち合わせ、完璧な裁断とモダンなスタイルで定評があった。

ランヴァンはギャルソンヌ・ルックが流行っていた当時でもロマンティックなデザインで知られているが、それでも直線的なシルエットのものを多数発表している。テクニックは、非常に優れており、ストレートなシルエットはずばらしく、誰も真似できないものである。特にコートは高い評価を得ている⁴¹⁾。図9はランヴァンの作品である。ネイビーブルーと白のkashaと呼ばれる羊毛のフランネルで作られ、赤い刺繍でトリミングされている。中世のステンドグラスからヒントを得た「ランヴァン・ブルー」は評価が高かった。

『ヴォーグ』アメリカ版1926.6.15号には、「Vogue eye view of the mode」という連載のコラムに「良いスタイルは、漠然としてなく、紛らわしくなく、曖昧ではない。良いスタイルは、良いライン、良いプロポーション、良い素材、良い技量を有している。全てはシンプルシティのもとに形作られている」とある。更に「衣服においてだけでなく、アート、室内装飾、テーブルセッティングにも同様のことが言える。これらの特徴を持つものは品位や教養のある人々に選択されているという事実が証明している。懲りすぎたもの、入念につくられたもの、乱雑なものは低俗である」と、装飾過多のファッションに対しては手厳しい批判を入れつつ、シンプルなものへの賛美を繰り返している。また、同号で、愛読者を啓蒙すべく、掲載しているイラストを参考に服を選ぶよう呼びかけている。それは「Vogue designs for practical dressmaking」と題し、フランス版の『ヴォーグ』にはない記事である。アメリカの衣服産業は大量生産の手段を開発し、急成長を遂げてい

た。しかし、フランスの土壌で培われたデザインセンス、審美眼、創造性といったものはアメリカにおいては未発達であった。実際にアメリカ版『ヴォーグ』が掲載している「practical dressmaking」のイラストは複雑でなく、難しいカットや技術を伴わず、大量生産できるデザインとして考案されたものであろう。面白いことに1926年の時点では「designs for practical dressmaking」となっているが、1924年の時点では「Vogue Designs for the Seamstress」となっている。「裁縫師」あるいは「お針子」から「実用的なドレスメイキング」に言葉を変えたのである。一般の読者が実際に手作りでできるということを示唆したものであり、また、当時アメリカが量産化へ向かい始めたことから、ある程度量産ができることを示したものとも考えられる。

VI シャネルとヴィオネの相違

シャネルはファッションにおける「フォード」と呼ばれ、一方ヴィオネは大量生産車ではなく、自分のモードを「高級車ロールス・ロイス」にまで格上げしようとしていた。コピー問題においても2人の相違がある。

ヴィオネはコピー作品の問題でたびたび訴訟を起こしていたが、シャネルは1点1点の作品のコピーなど問題にせず、より多くの人々が着用できる服を創造することに専念した。オートクチュールのクチュリエ達はコピーに対して防戦するための組合を形成し⁴²⁾、20名ばかりの特権階級のクチュリエが1着の衣装に1枚のデザイン画の特許をとることに躍起になっていた。シャネルはそのことをひどく非難し、このような所業は非現実的で非フランス的であると言っている⁴³⁾。コピーはコピーでしかない。クチュリエの作り出した美しいものは、模倣されてシンプルで実用的で安いものへと移ってゆき、最後に消滅するという。前述したように、アメリカにおいては技術的、審美的に未発達で常にパリの有名メゾンの服をコピーし、大

量に生産し、安価で提供していた。しかし、ヴィオネのドレスなどはカッティングが複雑過ぎて結局、完全なコピーを作り出すことは不可能だったようである⁴⁴⁾。

シャネルは制服のようなシンプルなドレスを作ることにこだわった。『ヴォーグ』ではシャネルの簡素なリトル・ブラック・ドレスについて、「制服としても満場一致で採用されるだろう」という紹介をした上で、その着心地の良さやシンプルで、成功するだろうと結論している⁴⁵⁾。動きやすい、合理的で簡素な服は時代が求めるスタイルであると考えたのであろう。ことにシャネルはその出自が特権階級でなく、少女時代の一時期は修道院で過ごしたこともあるだけに、大衆も着用できる「モダン・スタイル」の普及を何より望んだのかもしれない。またシャネルは「働く女性」や「自立する女性」を意識し、自らもそうあり続けた。その姿勢が簡素な「モダン・スタイル」を生み出したのではないだろうか。

一方、ベティ・カークは、服作りには「布、身体、引力、装飾 cloth, body, gravity, adornment」の4つで構成されているとし、真のドレス・メーカーとは、これらの要素を統合させることができる人だとした上で、ヴィオネこそ真のドレス・メーカーであると述べている⁴⁶⁾。『マリ・クレール (Marie Claire)』1937年5月28日号には、ヴィオネの貴重なインタビューが掲載され、「私は、モードのためというより、女性のために必要なものを考えています。(中略)それは、様々な女性がいて、様々な個性があり、それぞれがそれぞれの方法で美しくなれるということです。そこに私の仕事があるのです⁴⁷⁾」と述べている。全ては布地がはじめにありきで、常に布地について人台で研究を重ね、女性が美しくあるための服を創出している。ヴィオネは「女性が微笑むと、ドレスも共に微笑んでいるのが自然なのです⁴⁸⁾」と言うように、ヴィオネは自らを「ドレス・メーカー」と呼び、そのことに誇りを持っている。ヴィオネにとっての「モダン・ファッション」

とはスタイル先行ではなく、女性の身体そのものが先行されたファッションであることがわかる。同時代に活躍した2人のデザイナーはこのように服作りに対する姿勢は異なるが結果として、同様なスタイル「モダン・ファッション」を打ち出したのである。

Ⅶ おわりに

モダン・ムーブメントは、芸術と産業の分離の現状を直視し、デザインの名のもとにこれらを再統合しようとした試みであった。モダン・デザインの思想は、「万人が享受できる美」を求めた美術運動の思想であり、視覚的にも実用的にも適切なデザインとは何かを追究した結果、装飾を排除したシンプルなデザインとなった。

モダニズムがもたらしたものとして「機能性」「大衆化」「シンプリシティ(簡素化)」「合理化」「抽象化」が挙げられる。機械生産化が進展すると人間は機械の下僕となり、強い心理的虚脱状態となり、人間の精神的実在が否定される。このような状況下において、虚飾を排除した明瞭なものへと向かい、全面的な装飾の拒絶へと繋がっていったのである。

市民層の拡大とメディア発達は均質化をもたらし、ストレート・ラインのシルエットの流行は極東の日本まで及んだ。パリの有名メゾンで発表した作品は雑誌を通じて模倣され、大量生産によって更にシンプルなデザインとなって一般大衆までこの流行が行き渡った。有名メゾンにおいては1点1点作る高級注文服であるオートクチュールであるが、デパートなどが普及したこの時代は技術的に未発達であっても大量生産の既製服が大きな発展を遂げ、合理化・機械化が加速し始める。

1920年代のモダン・ファッションの特徴としてセクシャリティーがやや欠落していることが挙げられる。女性らしい体のラインを強調せず、直線的なラインで、バストは平坦になるため、中性的にも見える。また、1920年代は、

第1次世界大戦後の成長期にあたり、「都市化」が進んだ中で文化とも言える。「都市化」は、人間を記号化する。その表れとして、人間が身に付ける服も記号化、抽象化されていく。それが、「中性的」に見えるのではないだろうか。また、当時の『ヴォーグ』には、「シャネルのような服は現代的（モダン）な女性に相応しい服である。それは簡素で若々しいラインを基盤としたものである⁴⁹⁾」とある。身体の凹凸を強調しない平坦な服には「若々しさ」「少女のような」スタイルが見受けられるのであろう。

現在におけるモダニズムの方向性の1つとして、三宅一生の服作りの姿勢をあげることができる。シンプルでありながら、着用する事で無限の差異が生じる服を作り出した。三宅は「テクノロジーと手仕事の共同作業は、どちらも重要で、この2つがより融合していかなければならない⁵⁰⁾」と述べている。この言葉はまさに20世紀初期の「モダン・ムーヴメント」の考えそのものである。三宅はテクノロジーと素材の絶え間ない探求を通して、機能と美が一体となった服を創造している。又、三宅はヴィオネを高く評価し、「静かなる革命家」と評しオマージュを捧げている。また、カーク著の『Madeleine Vionnet』の冒頭の序文を三宅が手がけており、それを読むと三宅の服作りがヴィオネの思考から何らかの影響を受けていることがわかる。

ヴィオネの存在意義を今一度振り返ると、1914年のドイツ工作連盟でのヴァン・デ・ヴェルデの立場的存在なのではないかと思う。規格化に反対するヴァン・デ・ヴェルデとコピーに対して断固たる態度をとるヴィオネ。合理主義一辺倒になり始めたモダン・ムーヴメントの中であって、芸術家の創造性を重んじたヴァン・デ・ヴェルデと、繊維の性質を探究し、芸術性があり、技術に裏打ちされたデザインを手がけるヴィオネ。彼らは規格化・合理化へモダニズムが蔓延していく一方で、デザインとは何かということを訴えているのではないかと思う。ファッションにおけるモダニズムは

「簡素化」への傾向だけにとどまらず、シンプルシティの中であって、抑制の効いたあるいは、ソフィスティケートされた主張や創造性を織り込んだモードでもある。

そうは言いつつも、「簡素化」はやはりモダニズムにおいて最も重要な要素であることには間違いない。第1次世界大戦後、シンプルな服は階級差を無くし、大衆化を加速させた。また、女性の社会進出により、男女間の性差も縮まり、「女性らしさ」が減少していった。

ポストモダニズムが行き過ぎたモダニズムの反省の上に形成され、「装飾」への新たな解釈が生まれた現在においても、シンプルで無駄のないデザインは常に存在し、確固たる地位を維持している。

つまり、シンプルなデザインは、100年近く経過した現在においても人々に着用され、普遍的要素を持ちえるようになったのである。

よって1920年代のモードにおけるモダニズムは、機械化・合理化が進んだ現代のモード産業を作り出し、現代服の原点となったと言える。

今回、モダン・ムーヴメントとファッションを概観してきたが、今後も焦点を絞って研究に取り組みたい。

本論文を書くにあたり助言をいただきました本学現代文化学部国際ファッション研究室林泉教授、服装学部服装史学研究室古賀令子教授に心から感謝いたします。

図版出典

- 図1 Galliera, Palais, *Paul Poiret et Niclore Garoult*, Musee de la mode et du costume, Paris, 1986, p. 58
- 図2 Ibid., p. 86
- 図3 *Vogue*, France, 1926.11.1, p. 9
- 図4 *Vogue*, France, 1926.4.1, p. 4
- 図5 *Vogue*, France, 1926.5.1, p. 17
- 図6 *Vogue*, America, 1926.10.15, p. 56
- 図7 *Vogue*, France, 1926.1.1, p. 9
- 図8 *Vogue*, France, 1926.10.1, p. 19
- 図9 *Vogue*, America, 1926.4.1, p. 64

注

- 1) L. T. C. ロルト 高島平吾訳『ヴィクトリアン・エンジニアリング—土木と機械の時代』1989, p. 146
- 2) ニコラウス・ペヴスナー 白石博三訳『モダン・デザインの展開』みすず書房, 1967, p. 31
- 3) 同上, p. 32
- 4) ハンス・H・ホーフシュテッター 種村季弘・池田香代子訳『ユージェントシュティール絵画史』鹿島出版会, 1989, p. 15
- 5) 藪 亨『近代デザイン史』丸善 2002, p. 27
- 6) 柏木 博『デザインの20世紀』日本放送出版協会 1992, p. 12
- 7) ペヴスナー『モダン・デザインの展開』p. 21
- 8) 阿部公正『デザイン思考』美術出版社, 1978, p. 114
- 9) 「アール・ヌーヴォー」の店主サミュエル・ビングはヴァン・デ・ヴェルデに店の室内装飾を依頼。この店の名を取って「アール・ヌーヴォー」様式と呼ばれるようになる。したがってヴァン・デ・ヴェルデはアール・ヌーヴォーの中心的存在と言える。
- 10) ペヴスナー, 前掲, p. 27
- 11) 藪, 前掲, p. 125 第1次世界大戦中, 生産性向上のためにドイツ工業規格が広範な工業製品に適用され始め, また1927年にシュトゥットガルトに建築された工作連盟の「ヴァイサンホーフ集合住宅」では, 建築のあらゆる分野の規格統一が主要テーマとなった。
- 12) ギリアン・ネイラー 利光功訳『バウハウス』パルコ出版, 1977, p. 32
- 13) 同上, p. 27
- 14) 1925年バウハウス叢書第1巻 (Walter Gropius *Bauhausbücher Internationale Architektur* ヴァルター・グロピウス 貞包博幸訳『国際建築』1991, 中央公論美術出版) の表題として登場し, 世界の脚光を浴びることとなった。近代の機械工業社会そのものを基盤としながら, 合目的性や機械性を重んじた一連の近代建築に対する様式名。
- 15) 熊倉洋介ほか『西洋建築様式史』美術出版社, 1995, pp. 170-172
- 16) 少ないほど豊か「Less is More」は, 実際にミース自身が発したわけではない。事実はインタビュウの折, ミースの答弁を受けて「それは Less is More です」と記者が勝手に解釈した言葉である。(渡邊明次『ミース・ファン・デル・ローエの建築言語』工学図書, 2003, p. 111)
- 17) Loris Sullivan, *Kindergarten Chats*, New York, 1947
- 18) 海野 弘『アール・デコの時代』美術公論社, 1985, p. 12
- 19) 同上, pp. 13-15
- 20) 朝日ジャーナル編『光茫の1920年代』, 朝日新聞社, 1983年, p. 171
- 21) ベヴィス・ヒリアー 西澤信彌訳『アール・デコ』新装改訂, パルコ出版, 1988, p. 34
- 22) 同上, p. 33, 原書 p. 11
- 23) 能澤慧子『二十世紀モード』講談社, 1994, p. 72
- 24) 『装飾デザイン 28』学習研究社, 1989年, p. 47
- 25) 青木英夫『風俗史からみた1920年代』源流社, 1981, p. 52
- 26) ポール・モラン 秦早穂子訳『獅子座の女シャネル』文化出版局 1977. p. 61
- 27) 同上, p. 106
- 28) 同上, p. 71
- 29) 同上, p. 218
- 30) *Vogue, America*, 1926.10.1, p. 69
- 31) 柏木, 前掲, p. 75
- 32) 柏木 博『モダンデザイン批判』岩波書店 2002, p. 51
- 33) *Vogue America* 1926.5.1, p. 161
- 34) 能澤, 前掲, pp. 74-76
- 35) 同上, p. 80
- 36) *Vogue America* 1926.5.1号, p. 159
- 37) 能澤, 前掲, p. 78
- 38) ベティ・カーク, 東海晴美訳『Vionnet』求龍堂, 1998, p. 39
- 39) *Vogue America* 1926.10.1, p. 69
- 40) 同上, p. 62
- 41) 同上, p. 63
- 42) 1923年に「造形および応用芸術保護協会 (L'Association pour la Defense des Arts Plastiques et Appliqués)」を設置。さらに1928年には「モード著作権協会 (Societe des Auteurs de

la Mode)」を設置し、1929年には「コレクション
ン関連業者の芸術保護協会（P.A.I.S. = Protec-
tion Artistique des Industries Saisonnières）が設
置された。

- 43) モラン, 前掲, p. 221
- 44) カーク, 前掲, p. 223
- 45) エドモンド・シャルル＝ルー, 榎原晃三訳
『シャネル ザ・ファッション』新潮社, 1980,
p. 290
- 46) カーク, 前掲, p. 27
- 47) リディア・カミチス『Madeleine Vionnet』光
琳社, 1996, p. 8
- 48) 同上, p. 9
- 49) *Vogue America*, 1924.10.15, p. 66
- 50) 上條昌宏『Issey Miyake making things』アク
シス, 1999, p. 55

参 考 文 献

- 阿部公正『デザイン思考』美術出版社, 1978
- ギリアン・ネイラー 利光功訳『バウハウス』
1985年3月 Parco 出版局
- 海野 弘『アール・デコの時代』美術公論社,
1985
- 柏木 博『デザインの20世紀』日本放送協会,
1992
- 辻ますみ「アール・デコとファッション」『Soen
eye』文化学園ファッション情報センター, 1995
年, 第18号
- ニコラウス・ベヴスナー 白石博三訳『モダン・デ
ザインの展開』みすず書房, 1967
- 能澤慧子『二十世紀モード』講談社, 1994
- 能澤慧子「女性の服装に見る“現代性”第1報—
その歴史的 position と特性について」『文化女子大学
紀要』1982年, 第13集 pp. 223-231
- ポール・グリーンハルジュ編 中山修一ほか訳『デ
ザインのモダニズム』鹿島出版会, 1997