

# 韓国と日本のファッション事情

南 始賢

## はじめに

人間はいつから衣服をまとってきたのだろうか。美しい華やかで、豪華な衣服が生まれるまでの過程がどのようなものであろうかをたどることは、人間のおしゃれの最も基本的なものがあるように思われる。道具が手の延長であるように、人間生活の環境に応じて体を保護し、少しでも美しく、楽しく、生きるため工夫され生まれた皮膚の延長であるといえる。人間が地球上の広い範囲に棲息するようになるとともに衣服の多様な発達が始まったと考えられる。

民族衣装はその民族の文化の象徴となる。人々が、その土地の風土、資源、そして生活に密着した工夫の上に立って、自ら生み出した服が“民族衣装”といえよう。

衣服は、はじめから整った形で存在することはない。体に必要と思われる部分を覆い、飾りながら、文化とともにその形を変えて進歩してきたのである。またその土地の環境、風土、気候に合わせて衣服を変えざるを得なくなる場合もある。現在のような防暑、防寒の設備のない時代には、自然環境の力が実に強かったことを感じさせられるのである。

一方、異文化と接触し、新しい文化の侵入により、相互に影響にあいながら、独自の発展を遂げていく。純粋な民族衣装を着続けることは減少しつつある。結婚衣裳、舞台衣装、祭りなどと特別の時に着る衣服として扱うことが多い。地球上の衣服の一つのパターンである民族衣服の他に、国際服ともいえる、世界中に広まり共通服となった洋服がある。

国によっては、民族衣装のみで生活をしてい

る民族も見られる。今日ではだいたいの国において、日常生活は国際服の洋服を用いており、晴着、祭着には民族衣装を着る二重生活である。しかしこれらの国も文化の進歩、交通の発達に伴って、民族衣装が生活の事で占める割合は減少しつつある。

新しい独立国などでは、国を象徴する民族衣装を新たに作って、ナショナリズムの高場に役立たせている国もある。また、観光のために民俗衣装が役かっている国もある。一方、民族衣装をモダンにして、その特徴を一部残し、現在の服に装飾性を加えている場合もある。

西欧から見た、東洋的趣味という意味で現代のモードに息づくオリエンタル、エスニックは西欧のデザイナーなりの感性で理解し表現されてある。昔は日本と中国のものがまだはっきりと区別されないままで、シノワズリー（中国趣味）の中で取り入れてきた。しかし日本人デザイナーの活躍で一つのモード「ジャポニズム」として日本から西欧へと創造発進するようになった。

独特な輝かしい色彩を持っているにもかかわらず、充分生かし切れていない韓国の「コリアリズム」を伝統衣装の理解から出発して、アレンジしていく過程の中で、今後の姿を描いていく。

研究方法として次のように大きく分ける。

- A. 韓国・日本両国の伝統衣装の変化
- B. 新しい創造性
- C. 韓国・日本のストリートの現状とモード界への影響

## A. 韓国・日本両国の伝統衣装の変化

### 1. 日本の和服（伝統服）

日本服飾は一つの型が進歩変化して、今日に至ったのではない。遠い過去に持ちよった原始

的な服装が次第に文化的な衣揮裳の形式にまとめられた古墳時代以降も、大陸の服飾がいくたび服飾を育成した。

古墳時代の埴輪に見られる衣装は、韓園の三国時代、あるいは統一時代の新羅の服飾とほとんど変わらない。それは大陸の文化との交流によって服飾を育成したからである。そして奈良時代には唐を中継として広く世界文化につながる服飾を知ることができたのである。この時代の衣服は衣揮と衣裳形式を基本とした。当時の女子服装は埴輪の女子像に見られるような下裳の上にさらに衣の上から表裳をつけていたものと考えられる、すなわち二裳の形式であったそのあと、小さな変化はあったが、大体固定したのである。

九世紀に入ってから日本独自の十二単が完成したのである。十二単は平安貴族文化が生んだ服飾である。さらに十二世紀以降には、服装が簡略化して従来の広袖衣が順次形式釣な衣となって、日常から遊離していった。ついに衣服中心は小袖に移り、その構成も小袖だけで成立するようになった。

十六世紀以降、衣服形式は次第に簡略化してきたが、一方明との貿易などによって庶民階級の文化も向上して衣服の形態や文様にも追々新形式が採用されるようになった。これが現在の和服の基になるのである。このような和服の形成過程の中で伝統の跡が長く残されている庶民服「浴衣」を通じて、和服を理解する。

浴衣の歴史は平安時代の“ユカタビラ”から始まり、室町から江戸初期には、湯上りに全身にまとって汗を拭きとる“身拭い”である。この頃まではもっぱら麻の白無地単衣であった。また徳川家康所用とされる浴衣が残ってある。

江戸中期から後期に浴衣が庶民の間に大流行し、浮世絵にも描かれてある。これは輸入品であった木綿が日本国内生産されて広く庶民に普及したことや、各地に藍染の紺屋が誕生したことなどが重なったようである。

この庶民の浴衣も最初は見拭いとしてだけ着られた。浮世絵には湯上りの浴衣姿が多く見ら

れるが、特に袖のところを見ると、袖口が縫われていない広袖になっている。

江戸後期、浴衣が家着や夕涼みなど日常着として着られるようになってから、角袖になった。ちなみに、江戸後期においてはあくまで家着であり日中から浴衣を着て歩いたのは遊び人だけだったようで、昼中の外出にも着られるようになったのは、明治中期以降である。

一方、十九世紀には新しい西欧文化が、日本を訪れ、服飾を刺激して、その改新をうながすこととなった。女子の社会的活動などに伴い、日本も次第に洋服時代が出現したのであり、戦後に急激にひろまったのである。

## 2. 韓国の韓服（伝統服）

韓国の民族服飾の基本型は、北方胡服系統の服飾形態である。それは上衣のチョゴリ（襦）と、下衣のパチ（袴）またはチマ（裾）表衣としてのテウルマギ（袍）を中心に、頭衣の冠帽、足袋としての靴・履、装身具類の耳飾り、くびかざり、指輪から成り立っている。その上に腰には帯を締め、全身を包被する寒帯性衣服となっている。

韓国の伝統服は基本的には、三国時代から統一新羅、高麗、李氏朝鮮（略して李朝）、現代まで基本様式の変化は見られない。チョゴリ（上衣）、チマ（下衣）の二部形式が通常の服装で、日本の羽織りに相当するテウルマギがある。これが韓服の一般的様式である。

韓服が現在のような様式に固定したのは、十三世紀の後半ごろからで、高麗時代の前期から中期にかけては、中国元の影響をうけて、上流社会の服装は漢様式に変わっていたから、高麗人にとってはモンゴル服を強制されたと感じたのである。女性の下衣を重装する風習も、モンゴルの侵入に対する防衛手段に起因していたとも考えられる。高麗時代以前の三国時代、統一新羅時代の韓服はチョゴリ、パチをはいて、その上にチマを着ていた。これは“サンヨンチョンの壁画”に描かれてある。

統一新羅時代は三国時代と変わったところではなかったのである。色は素色を好んであることとチョゴリを「短衣」と「內衣」に分けて着用していたこと、チマも「裳」と言って「内裳」、「表裳」で区別していたことである。

十三世紀一般民衆の衣服は、高麗時代からの朝鮮固有の服装を継いだものである。そのあと約500年におよんだ李朝の衣裳の原型が現在の韓服である。李朝時代は、王族から庶民まで階級差があり、当然服の色・形も複雑な約束ごとがあった。王室の場合、慶祝の儀式やTPOにあわせて特別な衣裳があり、しきたりが守られていた。

李朝時代に使われた主な色は白・黒・赤・青・黄の5色で、当然、冠や飾りに金・銀を使った豪華なものもあった。1910年から35年間、日本の支配下に入ったが、衣服は変わらなかった。それはチマ、チョゴリが韓国の風土、社会に合致し、しかも機能的に適したことを語っているようである。韓民族の固有文化尊重と保守的生活意識の象徴である。

構成法は平面構成で、着装によって立体感が造成できる。からだの寸法より余裕があるので、座敷生活と椅子生活に便利な機能性を持ち、着装の時衣服圧迫が少なく着心地が快適である。季節に合わせて、夏は単、春秋は袷、冬は綿入れにしたり、內衣（下着）を重ね着できるので保温性も高い。また、仕立て方が洋服より易しく、縫い代を入れて成長と体型の変化に伴う仕立て直しができる。さらに着姿も美しいなど、美的、機能的、衛生的、経済的に優れている点で、韓国人はこの服飾を尊重し、誇りにしている。開化期を迎え、新式女性によって洋服が紹介されるが、一般庶民は相変わらず、韓服を中心として衣生活をしていたのである。

朝鮮戦争後、一部伝統服を改良した、改良韓服が出現したが、実用衣として洋服が用いられて、ついに洋服時代になり、固有の服飾が影をひそめて、礼服、行事の時の晴着、お年よりの家庭着になりつつある。これは世界的傾向であろう。このような現象は日本も同じことである。

日本の浴衣のような夏向きの服として、愛用されているのが「サムベ」と「モン」である。

「サムベ」とは麻糸で織った布のことで、一番代表的な伝統織物で、軽くて丈夫な特性があって比較的安いので、庶民たちの夏向きの生地として使用されている。これに比べて「モン」の場合、苧で織った布で身分が高い人だちに愛用された生地で、新羅時代に技術が発達して高麗時代に上・下の身分に関係なく広く、着られるようになった。日本の浴衣のような服は韓国の伝統衣裳にはなくて、ただ、基本型の上下二部形式で季節によって生地が違うだけでまったく形は変わらないのである。

### 3. 韓服と和服の共通と相違

現在の韓服と和服は全然無関係のように見えるけれども、どちらも小幅布の直線断ちで、素材の面でも絹や麻や木綿であることと似ている。さらにこれを歴史的にさかのぼると、日本の古墳時代の埴輪に見られる衣裳や奈良県の高松塚の壁画に描かれている衣服が現代の韓服に極めて近い。七世紀から八世紀代の日本の服飾は三国時代の高句麗や百済あるいは統一時代の新羅の服飾とほとんど変わらない。

一般的に服飾に表現される美的要素には、色と文様、デザインがあるが、韓服の場合は、和服のような文様が占める美的要素は比較的、軽く、むしろ洋服と同じようにその色とデザインが重視される。

古来韓国の服色は伝統的に音を基調としてきた。色物の洋服を着用する場合は上下同色と上下別色の二通りがあり、原則的には対色組合せ黄に赤、赤に青、橙に紫紺という対比色組合せが多い。服色組合せの最も代表的な例は婚礼時に着用する新婦の衣裳で、これは上衣が黄、下衣が赤と決められている。

韓服の生地には一般に光沢のあるものが喜ばれる。シーチングや艶のある朱子、緞子などの絹織物が表衣地の主流となる。木綿や麻の布を用いる時でも、必ずこれに糊をつけ、砑でたた

いて光沢を出す。大半は多少糊気があり、絹地でも練らない張りのあるものが多い。和服のような肌触りのよい柔軟さや滑らかさに欠けるようであるが、そのことがいっそう直線裁ちによる硬度感を強調している。

このような直線裁ちの韓服は和服のように縫い直しが可能であるし、仕立て方も比較的易しい。しかし、体型の線が隠されるから個人差がなくなり、個性的・人体美を表現するには洋服より劣っている。和服はこれをその文様、色、柄、袖の形、帯の結び方などによって補っているが、韓服では布地の選択によって補っている。

#### 4. 韓服と和服の変化

服飾文化のような生活と密着した文化は、自然環境、生産条件、社会経済的要因、支配体制などの政治条件によって大きく左右されることは歴史を通じて知ることができる。

伝統衣装も歴史流れとともに変化していることは確かである。韓服も和服にもその時代のファッションがある。たとえば「ゆかた」の場合、江戸中期には派手で大柄な浴衣が好まれ、「いろはゆかた」や「首ぬきゆかた」など火消し（鳶）や町奴など粋筋に好まれた。ほかに「役者柄の浴衣」がある。

これらには江戸っ子の洒脱さを感じさせる。江戸中期ころから一般庶民に広く愛された中形（中ぐらいの大きさの模様）とを比べて見ると、中形は比較的誰にでも合うし、役者柄も粋に着こなすのは難しいけれども、人気のある柄であった。ちなみに、首ぬき浴衣は舞踊社中の揃いのゆかたなどしか作れなくなった。現代の柄とはかなり違っていることがわかる。

- ・赤いすいかの飛び柄
- ・赤やオレンジや水色などで染めたカラフルな花火柄
- ・色とりどりの線で表された大きな柄

韓服の変化は1920年ごろから女性の社会的活動が多くなるとともに、顔と身を隠すためのかぶりものはつけなくなり、礼冠だけを儀式のと

きにつけている。これからも韓国の民族服はチマ、チョゴリが中心になるであろう。時代によって名前が変わり、形も部分的に変化してきた。四世紀から五世紀の高句麗、百濟、新羅時代には、チョゴリを襦、短衣、尉解といった。形も身丈がおしりまであり、袖丈が手をおおうほどの長い筒型袖であった。襟、裾、には襷がついてあり、腰に帯を締めたゆったりした活動的な上衣であった。

朝鮮時代の初期にチョゴリ（赤古里）と呼ばれるようになり、朝鮮中後期には、チョゴリの形が部分的に変化した。初期には、丈は胸までの長さ、身幅は胸まわり程度、袖丈は手首まで、袖幅は腕まわりくらいのせまい筒袖である。襟は首まわりにあわせてつけ、白い掛け襟をつけた。紐は左右身頃の表に二枚、内側に二枚つけて前を結び締めた。紐にはノリケ（アクセサリー）をつけたチョゴリは短小化の傾向にあり、変化して、1890年代から袖底が曲線（舟形）になってまろみが出来たし、紐が長く広くなり、実用性よりも美的要素が多くなった。

チョゴリの色は白と玉色（薄水色）が多く、黄色、黄緑色、桃色などもあった。近ごろは各自好みの色を使用しているが、やはり淡白な色が多い。襟、袖口布は青色をつけることがある。こうした紐、襟、脇布、袖口布などを別色布でつけた物をほホジャンチョゴリという。上流階級の婦女子でも父母また夫を亡くした者は、えび茶色の紐や袖口布や脇布、襟がつけられなかったし、色物で着飾ることができなかったという。それが父母を亡くした不幸と悲しみの象徴であった。また男の子をもたない婦人は、青い袖口布がつけられなかったという。最近では、これにかまわず好みによってつけているばかりでなく、金箔や銀箔で草花文様や吉祥文字を描いたり、刺繍または絵を描くこともあり、装飾性が増加してきた。

チマも時代によって名称と形が少々変化しているが、基本構成であるチマボク（裳幅）とホリ（腰布）と紐から出来ていて、ひだがとって

あることには変わりなく、今日に伝承されている。

四世紀から五世紀の古墳壁画に見られる裳・裾は幅が広く、裾までひだがとってあり、足が見える程度のものと地につくほどの長さのものがあつた。襦がおりしまで長いので、裳を腰に着たAラインシルエットの着装姿態であつた。しかしチマ（赤了）と称されるようになった朝鮮時代には、構成部分は四世紀から五世紀の裳と同様であるが、チョゴリの丈が四世紀から五世紀の襦より短く、胸までの長さにあつたのに合わせて、チマの丈を胸に着て地につくほど長くした着装が今日に至っている。色はおもに白、玉色、藍、紫赤色、赤色などであつたが、近ごろは各自好みの色をきているチョゴリとの調和色または同系色のものもあり、多様化している。かつては平常の礼服として、赤いチマに黄色いチョゴリ、緑色のチョゴリを、娘と花嫁が着用した。若い婦人は藍色のチマに黄色、玉色のチョゴリを着たし、お年寄りの婦人は主に白いチマと玉色のチョゴリを着た。

しかし、これも最近は好みによって淡雅の色を着ている。チマの着方によって、裾の広い安定感あるAラインシルエット、またはHラインシルエットが、またチマをうしろから前上にグルリとたくし上げると、活動的なVラインシルエットの着衣姿態が造形される。チマの構成は単純であるが、着方によっていろいろなシルエットが形成出来るとともに、静中動の伝統的服飾リズムを感じさせることができる。

素材も絹・オーガンディー・レースなど。最近のパーティーなどでは、チマの下にパニエをはくようになった。

上質の絹や麻の織物や品のよい刺繍のものもあつて、多様化しつつあることは事実である。現在部分的な変化をさせた改良韓服に関心が高まりつつある。しかし、固有文化尊重と保守的生活意識の象徴であることから、形を変えることは難しいようであることがわかつた。

実際、デパートの売り場で見た伝統服の系統とその雰囲気が出ているものは案の定少なかつ

たのである。一般的な服は多様なデザインのものが数多く出ているのに比べて伝統服のアレンジしたものはどうも見当たらないことに気がついた。このような現実の中で自ら伝統服を新しく創造していくことにした。

## B. 新しい創造性

### 1. 実物のチョゴリとチマ



写真1. 実物チョゴリとチマ

### 2. 民族衣裳のアレンジデザイン

マネキンを使って、まずチョゴリのV衿と紐、袖を部分的に変化させて最終的に近付けて合わせるとまったく違った形態のチョゴリになつたのである。（写真2）部分的なアレンジだけでも伝統衣裳の雰囲気はかなり変化することが実験的な演習を通じてわかつた。

## C. 韓国・日本両国のストリートの現状とモード界への影響

### 1. デザイン界のジャポニズム

「ジャポニズム」という言葉は必ずしもまだ一般にそれほど知られているとは言えないかも



しれない。日本ではそれが比較的新しい言葉と言ってもよい。近年になってようやく日本語としての市民権を認められたということであろう。もっともその事情はフランスにおいてもそれほど大きくは変わらない。「ジャポニズム」という言葉そのものはすでに十九世紀後半から使用例が見られるが広く一般に用いられるようになるのは1970年代の末頃からのことである。しかしその内容は使う人によってかなり異なっていた。さまざまなジャンルの造形表現における日本美術の影響という意味がほぼ定着して来るのはごく最近のことである。

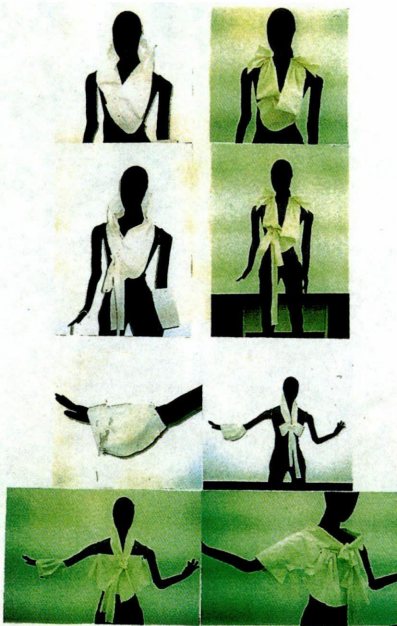


写真2. 実験的演習

それ以前には「ジャポネズリー」という言葉が広く用いられていた。それらはかつて十八世紀に中国風のモチーフや風俗を取り入れた造形表現が「シノワズリー（中国趣味）」と呼ばれたように日本風の主題や風物に対する興味を示す言葉としてもっぱら用いられていた。つまり西欧にはない珍しい物、風変わりなものへの愛好であって広い意味で異国趣味の領域属するものである。このような意味は今日においてもまだ消えてはいない。

このように「ジャポニズム」は単なる趣味や風俗の段階を越えて芸術的表現に大きな影響を及ぼした動きとして現在では理解されている。しかもそれは絵画だけの領域に限られるものではなく工芸、建築、室内装飾、音楽、文学、演劇から写真、デザイン、ファッションの世界にまで及んだ。広く人間の創造的な営みの全般にそれはわたっていると言ってよいのである。

十九世紀後半欧米に日本美術が及ぼした影響が広い領域にわたることについては前で述べた。モードにもジャポニズムは起こった。モードにおけるジャポニズムは衣服が持つ特質、すなわち時代的表象性、立体という造形的特質からの側面着装という美学的意味さらに産業との関わりなど、多様な側面を組み合わせながらこれまでの展開過程をたどりながらファッションにおけるジャポニズムをたどっていく。

第一に異国趣味としての受容である。十九世紀後半、画家たちにこの画面の上にオブジェとして据えられた着物がありそれは実際に欧米の女性たちに室内着として転用され着られたのである。またそれ以前の江戸時代に東インド会社を通じてオランダに渡った着物の十七世紀から十八世紀の男性用室内着への転用もあった。さらにはフジヤマゲイシャ、あるいは漢字などをモチーフとして使ったTシャツやドレスといった日本と西欧の幸せなミックスもある。そしてこれこそが良くも悪くも大多数の人たちがジャポニズムという言葉に抱く共通のイメージにほかならない。今もパリ・コレクションの舞台に登場する。異国趣味の表現として取り入れられるモチーフは十九世紀末さらに注意深く技術を伴って受用されていく。

それはすなわち第二としてモチーフ、とその技術的模倣へという展開につながっていく。十九世紀後半の万国博覧会を契機にリヨンで制作された日本的モチーフの絹織物はその製品であるパリ・オートクチュールのア・ラ・モードな服としてファッションの中心に躍り出た。さらにはファッションはそれまで西欧服が持たなかつ

た日本の美学の一要素であるアシメトリー（非対称）性に気づき興味を持っていく。

第三として着物の造形性の受容が起こっている。それはコルセットからの解放を目指していた十九世紀末から二十世紀初めの状況の中でファッションは着物に見出した肩を支点とする衣服構造とそれより生じるくゆるみの西欧服への消化吸収という形で現れた。あるいはこの時のファッションを変容させる原因となったのは着物以外たとえば古代ギリシアのキトンのような服だったという反論があるかもしれないし、さらにまたテーラードという男子服のような西欧の理論に適う理性的裁断だったという見方も可能であろう。しかしいずれにしても十九世紀までの女性服は新たな解体作業を行なうがいかに生き永られていくことができなかった。ここで着物が起爆剤としての役割を果たしたことはおそらく誰にも異論がないのではないだろうか。

さらに1920年代のファッションはヴィオネラの優れたデザイナーたちによって西欧的なコンテキストを崩さないで直線を表現することをやってのけ、くゆるみは見事に昇華していく。またこのとき形だけに留まらず着物の着こなし方やポーズという物と人間が一体となって表現される美学が同時に受け入れたことにも注目したい。

そして第四に日本の美学が持つ概念への興味が起こったことである。それは意識してにせよ日本人デザイナーたちによって明らかにされ具現化された。明治以来洋服を受容してきた日本からとりわけ1970年代以来世界に向けて発信された日本の美学にもとづくファッション・デザインは高い評価を受けた。そしてそれによって刺激され影響を受けた現代ファッションは今日日本人デザイナーを抜きにしては語れない。時代とともに以上のような展開を見せながら日本あるいは日本の服（着物）がモードを刺激しモードに新たな発想の展開を促す過程を述べたい。

ジャポニズムの語が使われるようになるのは十九世紀まで中国と区別されないままの日本が、次第に欧米の眼差しの中にとらえられるように

なるのは、日本に関わる出版物がヨーロッパで発行された十九世紀のはじめであった。日本品も欧米で売り立てられるようになり日本品の入手も可能になっていく。しかし日本がより広く認識されるのは、十九世紀の中ごろから欧米で盛んに行われるようになる万国博覧会（万博）だった。万博により日本そして他の国々も秘密のベールをはがされてヨーロッパの人々は初めて地球上に実在しているものをするようになる。こうした背景にあったのは、交通、通信技術、印刷技術の発達によって異質の文化を知ることが大量にヨーロッパに流れ込んだことだった。こうしてようやく鎖国を続けていくことの困難さに直面していた日本も西欧世界にはっきりと認識されていった。

十九世紀後半ヨーロッパで広いジャンルに高まった新しい動きくジャポニズムくを、デザイナーたちも見逃すはずはなかった。モードでは、日本趣味的なもの、あるいは着物のイメージはまず織物デザインのモチーフの上に表れた。パリのオートクチュールの素材をほとんど一手に供給していたリヨンの絹織物は顕著に日本の絹織物デザインの影響を見せていく。リヨンから、ジャポニズムの織物は後シャルル＝フレデリック・ヴォルトやエミール・パソといったパリのデザイナーの手を経て、欧米の流行として広まっていった。つまり十九世紀末までの場合、ヨーロッパの服のかたちをそのままにしておいて、流行のジャポニズムは、服に置かれた日本的なモチーフとして登場した。

ヴォルトの作品には1880年代末から日本のモチーフの刺繍、ドレスの装飾構図のアシメトリー性、日本的なリヨン製生地で作した衣服、さらには着物には日常的に行なわれるく絵羽く、すなわち服を画面に見立てデザインを置くという考えなどが見られ、彼は明らかに当時流行のジャポニズムに関心をもっていた。

しかしモードにおけるジャポニズムはさらに次の段階へと発展をみせるのだが、ここで十九世紀後半のモードについて振り替えてみる必要

がある。当時モードはコルセットやバスル等の下着によって女性の本来の身体とはかけ離れたフォルムを志向していた。こくした不自然に身体を縛る服を追放しようとする動きが見られたの当然の成りゆきであった。二十世紀はもう間近で変化を望んでいたモードその概念を内から大きく変えていこうとしていた。

ポール・ポワレは1930年頃から着物にヒントを得た服を作りはじめた。1906年にはギリシア風のコルセットなしのドレスを提案しようやくモード自体が新しい方向の模索すなわちコルセットから解放された服の方向へ動いていく。これによりそれまでのウエストでなく肩に支点を置いた服という新しい概念を実現していくのである。この時代のモードにとって発想の転換を促すものであったのは着物だけではなかった。転換しようとしていたモードにギリシア的な衣服デザインは大きな影響を与える。これらに共通していたのはウエストをポイントにしているのではなくて肩が服を作る場合の基点になるという点であった。肩で服を着ると布が肩からさらっと流れるように落ち布が持つ自然のドレープを美しくしなやかに形作る。着物も締め付ける西欧服に対してゆるやかな物であった。デザイン的にも出口を見失っていたウエストを支点にした構成モードのは異なる発想原を模索していた。そこへ登場したのがキトンであり着物であった。このように、着物がモードへの直接的な発想原となったことがこれまで考えられていた以上に重要な事実だと言わなくてはならないのは第一にはジャポニズムが強く広範な広がりを見せたという時代的背景である。第二に1907年の「レ・モード」誌で記者がいみじくも「非常に独創的なものだから注意する必要がある」と書いているように着物自身が、これまで即知られていたゆるやかな衣服キトン、カフタンにはない新鮮さとりわけ初めてのものに価値を見するという性格を持つモードにとっては全く新しいものだったことである。また西洋の服装の装飾の過剰な付加に対して日本の着物は衣服そのものの素材

を重視し、しなやかな質感、アーティスティックな美しさを尊重していた。着物は異国趣味の一想像源以上のものとして二十世紀モードの転換を大きく後押しした。

ポール・ポワレは着物風のコートを発表した。同じ1903年次々と日本的な作品を発表していく。ここで日本的と書いたが自伝で彼が使っている着物という語を見ても、日本と中国との違いを必ずしも正確に把握していたようには思えず、あるいは着物の用法が一般に広義であったのか、いずれにしても広い意味で日本の影響を受けたのである。

しかし重要だったのは彼が直線的な裁断ゆるやかさを訴求しようとした点である。そして1906年にはコルセットをつけないシルエットを提案した。フランス革命の直後の時期を除いて、ルネッサンス以降ようやく本格的にコルセットが追放されモードの大転換を促すものであった。

マドレーヌ・ヴォオネは振り袖ジャポニカなどの名前をつけた作品を発表した。着物にインスピレーションを得てゆるみと平面性を特徴とする直線の裁断によって立体的な身体に添う服作りが可能であることを試みている。彼女は<バイアス・カット>を発見するが、土台になったのが着物の直線裁断であった。彼女の技術によって二十世紀の服は、さらに自由なデザインを発想しからだ自体の美しさ、そしてそれを布が包むといった新たな美の発見であった。

1930年代になると、日本的な影響は急激に影をひそめる。ファッションは再びウエストが見出されゆるやかさは必然的に排除されていた。ゆるやかさが再び見出されるのは1970年以降日本人デザイナーから発信され、大きな広がりを見せるときだった。糸口を作ったのは森英恵だった。彼女は日本人として初めてパリ・オートクチュールのメンバーとして迎えられたのである。続いて高田賢三、三宅一生、山本耀司がパリで活躍する。

高田賢三は70年代に日常的、気取りのなさ、から野良着のような労働着すなわち日本の庶民



的なものをイメージ源としていた。三宅一生は一枚の布というコンセプトで服を作り着物のモチーフから重ねて着るという着物の着方は<レイアード><シューペルポーズ>と英語やフランス語でかたられた。

しかし日本的と考えられるものの中でも、ファッションに与えた重要な日本の影響というべき着物は服の<ゆるみ>に対する考え方に柔軟性を与えたことだった。今まで欧米人による着物の見事な解釈から西欧の服に大きい影響を及ぼした。

賢三は着物の現代的解釈を持ち込んで世界的に普遍性を持つ服を創造していた。三宅一生が作る服は布を平面のままからだに添わせ余ったところは切り取らずにそのまま遊ばせる。遊ばせたところは間となる。<間>は日本語でゆとり、リラックスを同時に意味している。彼の服はこの<間>を持っていたのである。衣服にゆとりを与え素材の重要性を前面に引き出した。そしてこのことは未来のベーシックな服といわれる<イッセイのブリーツの服>に行き着いた現在まで、彼のデザイン・ポリシーを鮮明に貫いている。

日本のファッション・デザインがなぜバリエーションが豊富でこれほど注目を集めたのかその理由を整理してみよう。西欧的なファッションには飾りという要素が基本にある。服を着る、その服の表面にはすでに織り柄がたっぷりと施されプリントがおかれ、さらにフリル、レース、ドレープが取り付けられる。もちろんアクセサリーがこの上に何種類も加えられる。二十世紀になって異質な日本の着物などから刺激され次第に簡素な美、機能的な美が浮かびあがってきたとはいえヨーロッパ的思考の根本にあるのは付け加えていく、すなわちプラスの理論なのである。

ところで日本人デザイナーの表現はマイナスの理論にもとづくものだったのである。アクセサリーは取り外し、服の形はいえ体とは無関係に存在していて、服自体は西欧的な観念からすればかたちをもたないものである。1985年頃になるとジャパニーズ・パワー抜きではファッショ

ンが語れないほどの影響力を日本人デザイナーが持つようになった。

しかし80年代後半になると、日本的パワーではなくヨーロッパの構築的な美しさが見直されはじめた。こうして再びヨーロッパ的拘束服への回帰が始まっていく。日本のデザイナーが提示したコンセプトは次第表面下へと沈んでいった。

しかし服はフレキシブルでありうるという、日本人デザイナーがヨーロッパの服に持ち込んだもっと重要な視点だったことは多くのデザイナーたちに見られる。それは90年代ファッションの重要な方向となっている。日本のファッション・デザインは二十世紀の服が収容しようとしている方向、つまり、主体となるのは人間で、服は人間に包み込まれるという方向に向かっていった。その意味でアルタン・マジェラ、アン・ドムルムステールから90年の新しいデザイナーたちは日本人デザイナーの影響の上に登場したのである。

以上のようにジャポニズム現象が日本と日本から発信された文化が他者の目にどのように受け止められ受容されて行ったのか。モードにむけて発信されたそれがモードを刺激した過程を追うというこの試みは今ようやく緒についたばかりである。

## 2. 韓国モードのコルアニズム

この言葉はジャポニズムに対する韓国的なことを表す表現として自ら作ったことばである。ジャポニズムの思考過程を見ると韓国の文化、民族衣裳も同じように充分いかして発展していけるような美的要素がある。日本の美意識を意識的にあるいは無意識的に表現する服のように、韓国の美意識を表すデザイナーが最近見えはじめた。ソウルコレクションのなかでジン・テオクは毎シーズン東洋の神秘的の漂うコレクションを発表している。新しい朝の始まりをイメージした霧に包まれた雰囲気ミレニウムコレクションを発表し、色はアイボリーホワイト素材は木綿とオーガンジーだけを使用した。平面と直線

のCuttingを身体の曲線にうまく融合させ立体的なアバンギャルドに仕上げた。もう一人のデザイナー、バク・コンスは、動くアクティブなイメージの強い「コリアニズム」を打ち出した。ソウルコレクションのなかで韓国的なテイストが見られた作品は二人しかいなかった。ほとんどヨーロッパスタイルが目立ったコレクションだった。まだ若者デザイナーの意識の中でコリアニズムを感じさせるところが非常に弱いことがわかった。

高田賢三、山本耀司は着物から発想源にして新しい服を発表した。山本耀司は「二十世紀初め西欧のデザイナーが着物を見て日本人よりもよい服を作ってしまった。一方の日本人はというと西欧の服をまねるのにきゅうきゅうとしていたのをそれでよいのだろうかという思いがずっとあったんです。自分たちの昔から持っていたもので日本文化の延長線上にある現代の服を作りたいという気持ちを、服を作り始めた頃から持っていたんです。もう今ならできる、日本人がやる必要があると思ったのが着物をテーマとしたコレクションになったのです。」と語っている。韓国も同じ立場におかれていることは事実である。そこで自ら民族衣裳の着こなし方を試みた。

チョゴリとチマの形を崩して着こなしの変化を試みたり、腰の部分にチョゴリをまいたり、頭にかぶったりしてみせた。またゆかたとチョゴリを上・下して合わせると新しい形になることもあった。まだモード界では韓国・日本の伝統衣裳の融合をしていないので新しい発想として感じとってみることができた。

### 3. モード界への影響

ファッションにおけるジャポニズムは衣服が持つ特質、すなわち時代的表現性、立体という造形的特質からの側面、着装という美学的意味、さらには産業との関わりなど多様な側面を組み合わせる複雑な因果関係をもっていることを改めて認識せざるをえなかった。日本のジャポニズムが世界的にみとめられているのを見ても、

日本独自のデザインであるからではなく広い範囲にわたって異国趣味という枠をはるかに越えるダイナミックなエネルギーをもっていたことをファッションという視点においてもまた改めて浮き彫りにしている。

### 終わり

韓国の民族衣裳は美的要素、機能的、衛生的にも優れていて誇りにしている。しかし過保護になってしまい伝統服の使い道が制約されつつあり、日常の生活服として着用することがきわめて難しい。

結論としては、伝統服の変化をおそれるより、まず生活の中でなじみやすいさりげない「コリアニズム」を提案することによって衣服生活の幅（ジャンル）が広くなり韓服のよさを出せることができる。今後研究の実験的演習で行った韓国と日本の融合はまだ初歩段階にすぎないので、これで終わりではなく自ら積極的に両国を結びつけそこから新しいものを創造していくことが大切だと思い始めた。又ジャポニズム現象が日本人デザイナーの活動で、その定義を拡大していくことからみてコリアニズムもはやく定義をもって一人歩きできれば良いと願う。

### 謝 辞

今回研究するに当たって、二年間、成田幸裕教授から御指導頂きまして心から感謝致します。最後まで終始御迷惑をおかけしましたことを御礼申し上げます。

### 文 献

1. 朝日新聞社「世界の衣裳」
2. 朝日新聞社「HANAE MORI」
3. 文化出版社「kenzo」
4. 京都服飾研究財団「モードのジャポニズム」
5. 平凡社「ジャポニズムインファッション」
6. gap JAPAN「gap press」
7. 文化出版社「ファッション・キーワード」
8. 国立民俗博物館「韓国服飾二千年」