

仮託された夢、時代の色

深井晃子（京都服飾文化研究財団チーフ・キュレーター）

表層へ

彼ら、ヴィクター&ロルフのクロマキー・ブルーのショーは、〈色〉という、私たちが計画していた新しい展覧会のテーマを、明確な方向へと収斂させた。

そのパリ・コレクションのショーで、ランウエイに登場した〈青い〉服は、背景におかれた大スクリーンに同時に映し出された。映し出された服からは、青だったはずの色がすっと抜け落ちて、そこにあるべきはずのものに代わって都会の雑踏、高速道路をせわしなく行き交う車の群、あるいは砂丘の連なり、羽ばたく鳩……といったものを私たちは見たのだった。

クロマキー処理と呼ばれるこの手法は、映像処理としてはすでにおなじみのものである。特定の色を切り抜いて他の映像と合成する。このとき、しばしば使われるのがクロマキー・ブルーと呼ばれる青。ショーという服のプレゼンテーションで、彼らヴィクター&ロルフはそれを使った。

固有の物質であったはずの服は、その実体からすると抜け出して、身体の上に様々な模様、様々なイメージを描き、色づけしたのである。服、ファッション、イメージの重層。あるはずのもの（固有の物質）と、絵空事（イメージ）の錯綜。私たちが着ている服が、まさにそうした一面をもっていることを誰も認識してはいる。ヴィクター&ロルフのブルーのショーは、服は実体であると共に「夢を仮託するもの」でもあるというメッセージを伝えるものだった。しかし、これほどヴィジュアルに、明快な手立てで再確認させることができたのは、別な言葉で言えば、目には見えない隠された意味をヴィジュアルなショーへと転換して、鮮やかに見せたのは、このショーが初めてではなかっただろうか。

「ファッションは単に服というもの《物質》なのではなく、オーラを発し、現実から逃避させてくれる夢でありファンタジーであり得る」と彼らは言う（1）。現実から浮遊し、超越し、そこに様々なイメージを見いだすことができる服。それは固有の物質でありながら、また同時に、そこには抽象的な夢やファンタジーが映し出されている複雑な存在なのである。

彼らは、青のショーの前にフォルムを際立たせるために黒を使ったショーを行っている。黒はフォルムを隈取りしながら、彼らが使っている豊かな素材の質感も高度に繊細な裁断

の妙もすべて消し去り、一元化されてしまったフラットな黒い面と見事なシルエットだけを残した。色とテクスチャーを無へと還元し、支持する縁取りであるシルエット以外には何も見えなくなった服は、その縁取りのなかに見る者に多くのイメージを自由に描かせるのである。

表層としての服。彼らはそこに注目している。つまり、私たちが取り上げる《色》というテーマと、彼らの視線はその点において交差している。

時代と色彩

しかし、色について語るとなれば、たとえ染められた布という色が関わる一部でしかない範囲に限定するにしても、人間が営んできた文化そのものについて語るようになっていく。色についての認識の問題に始まって、色の象徴性、さらには紫貝、あるいはコチニールといった赤の染料とその織物が示しているような古くからの世界をまたぐ広範な交易の歴史。そして、色彩と分かちがたく結びついている科学技術の歴史や光学、大脳生理学、心理学。あるいは染料として使われたものたちへの言及、もちろん植物学的、動物学的アプローチも可能だろう。そして流行、つまり社会的規範、社会の嗜好。さらには、色がその実体から軽々と抜け出し豊かなイメージへと昇華している古今東西の様々な文学。……膨大な視点が浮かび上がってくるのである。

今回の展覧会で取り上げているのは、京都服飾文化研究財団（KCI）の収蔵品を軸とした主に 18 世紀以降、現代までのファッションであることを強調しておきたい。別な言葉で言えば、俎上にあげるのはフランスを軸に現代もその線上にあると言ってもいい服飾流行における服である。そしてそれを、時間軸からすっぱりと切り離して、ヴィクター&ロルフの視点を加えて色というエレメントと服との関係を改めて展覧しようとしている。

したがって、展覧会を見る人にとって必ずしも必要ではないかもしれないが、この論考では、われわれが以前から経験的に、ある時間の流れにおいて浮かび上がっている色の傾向における共通性に気付いていたことについて触れておきたい。経験的には、京都服飾文化研究財団収蔵庫に時代別に分類されている服の一群が、明快にトーン、あるいは色味で括られることを観察していた、ということである。それは時代の色というべきものを示唆しているように思われた。以下、この経験的認識からみられる色彩の流れについて記していく。

18 世紀。この時代の衣装については、収蔵品は上流階級に属する人々のものにほぼ限定される。主たる素材は絹織物で、赤や黄色、青など豊かな彩りを見せている。だが、優位にたっているのは、色相を問わずパールからライトな色調、つまり一般に淡いパステル系

と分類される色調である（マンセル値では各色相にわたり、明度 7 以上、彩度 03 以下が多い）。こうした影までも薔薇色だったロココの時代から、19 世紀初頭まさにタブラ・ラサ的価値転換がおこる。白の、それも白い綿のグループへの移行は革命以上に劇的だった。このことについては、「華麗な革命展」(2) で検証したので繰り返さないが、綿と結びついた白が新しい色として、さらに言えば流行の色として認識されたのは、あるいは当時の漂白法の発展 (3) によるものであり、いずれにしても白い綿が新しい衣服の素材として表出したからではなかったのだろうか。つまりこのとき、白は多くの人にとって、贅沢で、新規な入手可能な色彩となったのである。1800 年代初頭についてみれば流行色は白へと収斂しているが、そのことを裏付けるのは収蔵品の 37% が白であるという事実である。

再びファッションの色彩が、大きな変化を見せるのは 19 世紀半ばである。市民社会が確立し、急浮上した新興富裕階級との関わりが強い 19 世紀後半のグループが示しているのは、鮮烈な、はじけるような彩度の色調である。それが 1856 年アニリン染料の発見と明らかに呼応していることは言うまでもない。化学染料の開発で登場した新規な色調——例えばモーヴ、マジェンタ、フューシャ、アニリン・ブラック、メチル・ブルー等々である。画面上で色彩の新たな表現を模索していた印象派の画家たちが服飾流行を頻繁に取り上げているのも、モードを通して色彩の魅力を表現しようとしたからではなかったか。そこには当然、色彩とテクスチャーの分かちがたい関係性も存在し、そのことも見逃されてはいない。

こうした重厚で鮮烈な色は重々しい（実際に重い）豪華なテキスタイル、たとえば、ベルベット、紋織りベルベット、絹織り（ダマスク）、グログラン、サテンなどの織物と結びついている。さらにはパスマントリー（組ひも飾り）など過剰な装飾が支配している 19 世紀後期は、黒、あるいは明度彩度共に低いほぼ黒と近接する暗色もここへ付け加えなくてはならない。こうして 19 世紀後期は一種独特の重厚さに彩られた時代色を表出している。

20 世紀の初め、再び白が女性服に蘇る。収蔵品は 36% が白となる (4)。それはやがてバレエ・リュスのパリ席卷と呼応して、あるいはポワレが「羊の牧場（淡いピンク、ライラック、トウモロコシ色などすべて柔らかな色）に乱暴者のオオカミを何匹か放った——それらの赤、緑、ヴァイオレット、ロイヤル・ブルーなどは、他の色を高らかに唱寄せた」(5) というように、ポワレの仕業にしておいてもいい。きっかけが何であったにせよ、色彩は東洋的と呼ばれた多彩な色調の好み（オレンジ、パープル、エメラルド・グリーンを組み合わせといったような）へと移っていった。それは未来派、ロシア・アヴァンギャルドなど、20 世紀初めのアーティストたちが色彩の科学的な理論に後押しされて行った様々

な試みのなかで、色彩という要素が全面に躍り出てきたことと無関係ではなかった。

やがて、再び黒が優位に立つ。1920年代である。これについては、伝説的なシャネルの「プチット・ローブ・ノワール」をあげなくてはならない。黒の現代性、すなわち19世紀に一足早く男性の服が選んだ「黒」(6)に、幾分遅れて女性服も従ったのである。実存主義(1950年代)、パンク(1970年代末)など20世紀にも流行の色として黒は様々な位相から取り上げられたのち、1980年代初め川久保玲、山本耀司らのジャパニーズ・ファッションが火付け役となり(7)、やがて20世紀末になって女性服の日常の色、基本色として定着していくことになる。

流行の周期が短くなった20世紀以降、それまでと比較して飛躍的に色彩を採用する際の自由は増したはずである。しかし、このときでさえもある時代が好んだ色彩という枠は、厳然として存在している。それは産業構造の必然であり、また新たに出現した消費社会が限定する枠である。

私たちは、服を選ぶとき、せめて色くらい、自分の好みの色を選んでいないことを疑わない。しかし、それが時代によって「ある範囲=市場」に提供されている——それは流行のトレンドという経済性なり、産業構造できっちりと囲い込まれた範囲のなかでの——いわば閉ざされた選択であることを、理論的には無限に存在する色というテーマを取り扱ってみて改めて感じざるを得なかった。とはいうものの、たとえそれがどんなに狭い範囲だとしても、私たちは毎日着る服の色に、私たちの希望・欲望・感情……あらゆる思いを一番手短かに、一番強く塗り込むことができる。なんといっても色彩こそは、私たちの感性に直截に向かってくるのである。

モーヴ狂い——見いだされた新しい色感

パーキンが偶然発見したアニリン染料が引き出したそれまで誰も見たこともないような色感と、急浮上していた新興富裕階級の感性という取り合わせは、思えば幸せな取り合わせだったと言えるかもしれない。アニリン染料は、1856年、イギリスの若き化学者ウィリアム・ヘンリー・パーキンのマラリア治療薬の研究中に、石炭から偶然作り出された。初の合成染料であるモーヴ(あるいはモーヴェイン)だった。それは過去に例のないフューシャ系の鮮烈な紫を発色した。紫は、ギリシア・ローマ時代貝紫から取れる特別に高価な染料とされ、ティルス紫と呼ばれた高貴な色だったものである。彼は初め自分の合成した染料をティルス紫と呼んでいる。

パーキンはイギリスのグリーンフォードに染色工場を建設し、市販を始める。モーヴの合成は、安価で大量に染料を供給するようになり、これをきっかけとして、新しい人工染

料の開発が続いた。19世紀後期という時代は、様々な染料の発明、開発によってびっしりと埋められている(8)。

19世紀になって産業革命は著しい進展を見せ、薬品など化学産業の発展も機が熟していた。パーキンの発見はこれに火を付けたものともいえ、以後、化学産業は目覚ましい発展を遂げていく。しかし、これら化学染料は当初、色落ちしやすい等の欠点をもっていた。やがて、そうした欠点は改良されて、安価に大量の布を染めることができるようになると、天然染料による染色に代わって、染織業にたずさわる人たちの表現手段を広げ、また多くの人々が色彩の楽しみを享受することになった。1889年のリヨン万博の記録には「1889年万博の化学」と題する論文(9)が掲載され、その中には化学工業の目を見張る発展に大きな恩恵を受けていると記されているが、それは合成染料によるものに他ならない。同じ19世紀半ばのミシンの改良など衣服の大衆化をもたらす要因とともに、衣服の大衆化がこの時代に大きく広がっていく。

これらの染料から、天然染料では出すことができない“誰も今まで見たことがない(*effets inconnus jusqu'alors*)”、“驚異的な鮮烈さ(*vivacité extraordinaire*)”をもつ色が次々に開発されていった。新しい感性は染料に付けられた名からもうかがえる。それは、反面、後の人々の目には、けばけばしい、人工的といったような印象をもたらすが、それはまさしく当時の人々の科学への思いを伝えている。

モーヴの流行にとって好都合だったのは、新顔のモーヴが紫の系列であったことである。というのも当時のファッション・リーダー、フランス第二帝政のユージェニー皇后の好みは紫だったからである。それはイギリスのヴィクトリア女王が1858年に執り行われた娘の結婚式で、ユージェニー皇后のアドバイスを受け入れたライラック色ベルベットのドレスを着用することにつながっていく。パーキンの伝記をつづった『モーヴ』(10)の著者は、そのときの女王の装いについて「イラストレーティッド・ロンドン・ニュース」が詳しく報じた後3カ月ほどして、ファッション雑誌がモーヴを女王お気に入りの色、流行の色として喧伝し、モーヴの流行を広めていくことになった、と書いている。この信憑性については踏み込まない。ただ、ここでは、モーヴ流行の広がり発端、あるいは流行色のきっかけにまつわる一つの逸話として記しておきたい。

現在では色の名として広がっているが、モーヴはもともとフランス語の薄紫色の花、ゼニアオイをいう。19世紀後期の《モーヴ》がどのような色彩であったかをこの論考で厳密に定義しないが、いずれにしても鮮烈な紫である。たとえばcat.50にみるような、この時代に極めて特有の紫と考えている。このバessler・ドレスが見せている、当時の流行である奇抜な衣服造形とモーヴという色調の相乗効果は、当時の人々が狂ったモーヴという色

への嗜好性を遺憾なく伝えている。モーヴは現代に通じる自由な色彩への扉を開いた。

ルノワールの色感

これによく似た色味の服を、ルノワールの《台本の読み合わせ》(1874、フランス、ランス美術館)に見ることができる。ルノワールは《日傘を差すリーズ》(1868、エッセン、フォルクヴァング美術館)によって肖像画家としての一步を踏み出し、80年代にかけて多くの肖像画を描いている。彼は、青味がかったモーヴを《読書するモネ夫人》(1872、アメリカ、クラーク美術館)でも取り上げている。1874年の第1回印象派展に出展した《パリジェンヌ》(1874、カーディフ、ウェールズ国立美術館)では、モデルが着ているドレスはいわゆるモーヴの色調よりも幾分青味がかっているが、鮮烈な青である。後にルノワールは肖像画家として高い評価を得ることになる。しかし、この絵に見られる紫味の青で全身をまとめた装いは、あまりにその色彩の鮮烈さゆえにモデルから見る人の注意を逸らしてしまうほどである。この絵は旧来の肖像画というよりも、ファッション・プレート、あるいは言うところのピンナップ写真といった性格を仄めかしている。とすれば新規のファッションとして現れた新しい色《青》は、重要な意味をもつことになる。モデルは当時パリのオデオン座に出ていた女優アンリオ夫人。女優とはいえまだ駆け出しの彼女の服は、パリ第一のデザイナーであるウォルトのような大クチュリエのものではないだろう。しかし、彼女は鮮烈な青紫系の色調によって最新流行に装っている。つまり、この絵は化学染料アニリンの発明によってもたらされたファッションの色調への劇的な嗜好変化を先取りしている点においても興味深い。

当時、印象派の画家たちは、天然にはない新しい色味も出すことができる化学的に合成した無機顔料を使うようになっていた。ルノワールのモーヴ、鮮烈な青へのこだわりは、あるいは、女性の流行のドレスという媒体を使ってこれらの新しい色彩の表現を模索していたのではないのだろうか。やがて1890年代になると、ルノワールの画面のなかでモーヴはドレスから飛び散って空や水の中へ、あるいは岩はだの斑点となって拡散していく。

モーヴを、マルセル・プルーストも『失われた時を求めて』にしばしば登場させる。時代の色モーヴは、世紀末を特徴づける高級娼婦、すなわち流行の表象である重要な登場人物オデットと強く結びついている。19世紀末から20世紀はじめを描いたこの小説のなかで、彼の豊饒な色彩感、言葉によって彩られ煌めいていて、ファッションと主要登場人物の色彩関係も興味深い。ついでに言えば、大貴族ゲルマント公爵夫人は、黒ベルベットの服、白いモスリンのイヴニング・ドレス、(どぎついほどの)赤いベルベットのイヴニング・ドレスを着て立ち現れ、主人公の恋人であるアルベルティーヌは主に室内で着られる

フォルチュニイの服——ヴェネツィアとカルパッチオのメタファーである豪華な色彩に彩られた服——を除いては、白、グレーで表象される。

19世紀後半に登場し、ファッションの色調への新しい嗜好を文字通り牽引したモーヴ。と同時に、この時代の色として黒と黒に極めて近い暗色があることを先に指摘した。当時の画家たち、マネ（11）、モネ、ルノワール、ティソ、カイユボット、ドガ、サージェント、カロリュス＝デュラン、ジャン・ベローらの描いている、黒い服に身を包んだ印象的な女性たち、とりわけルノワールの1870年代の絵には黒服の女性たちがしばしば登場する（12）。

ルノワールがパリ社交界きっての花形だったシャルパンティエ夫人とその子供たちを描いた《シャルパンティエ夫人と子供たち》（1878、ニューヨーク、メトロポリタン美術館）で、夫人はパリの最新流行のドレスを着て子供たち二人と、当時流行していた日本風の装飾が見えるサロンで画家の前に座った。1875年、ルノワールの絵をシャルパンティエ夫妻が購入したのを契機に、夫妻はルノワールに家族の肖像画を依頼し始める。ジョルジュ・シャルパンティエは当時人気作家であったゾラ、モーパッサン、ゴンクール兄弟らの作品を出版するパリでも有数の出版社の経営者で、夫妻との出会いは、ルノワールにとって経済的な支援者を得たという以上に重要な意味をもたらすことになる。妻のマルグリットは、自らもパリで第一級のサロンを主宰し、そこには先述の作家たちはもちろん、音楽家、政治家、フェミニスト、女優ら第三共和国の文化人・有名人らの広い顔ぶれが集まった。肖像画を注文するのは多くが富裕階級であり、モデルになる女性は有名クチュリエが制作したファッションナブルな服を選ぶ。シャルパンティエ夫人のドレスは、ウォルト店のものである。流行の色・黒は、この時、威厳と神秘性、優雅さを表象している。

ファッションナブルな黒服と共にルノワールの80年代初めの《雨傘》（1881-86、ロンドン、ナショナル・ギャラリー）には、庶民の黒服も見えている。黒服は、当時のパリ風景を切り取っている作品に登場するが、とりわけ印象的なのは庶民階級の働く女性の服としての黒、および暗色の服である。後述するように、喪服は黒である。しかし黒服はすべて喪服というわけではない。つまり、このとき既に黒服は、都市社会における働き着としての意味を男女ともに備えていた。19世紀後半の黒には、ファッションと実用性という両義性が浮かび上がっている。それを1920年代になってココ・シャネルが見事に抽出した。「プチット・ローブ・ノワール」こそ、まさにこの両義性をもつ黒服だった。

19世紀後半に黒が流行した理由として、次のような説明も無視するわけではない。つまり良俗社会を標榜した19世紀、服は、市民社会の制度としてほとんど強制されたものであり、「喪服＝黒服」が長い喪の期間に着用された（13）こと。さらには化学染料により黒い布もまた、大衆化し実用性を備えたこともある。あるいは黒、さらには驚くほど鮮明な

モーヴと赤など化学的な方法によって染められた布の色は、19世紀という良俗社会がその内部のどろどろしたものを吐き出したようにも見えなくはない。ファッションの上に、そして時代の表面に、知らず知らずのうちに滲み出す色。しかし、最終的には色の流行は、流行そのものとも関わるのであり、極めて込み入った社会的要因を孕んでいる。19世紀後半の自然対人工という図式のなか、新しい色彩はそれまで誰も見たこともないその新しさにより、前衛の芸術家たち、女性たちをはじめとして人々の心をしっかりと掴んでいった。時代が表している色は、そこに生きる人々が仮託した夢、あるいは無意識のうちに湧出する心理と無関係ではない。

〈色〉へ

ルノワールは、晩年、彼にとって真実の美、永遠の美であった女性のヌードを存分に描くようになるまで、身体の上に女性たちが着けている服、モードを媒体として移ろう時の真実と美を描いた。とりわけモードの重要な要素たる色彩は、時代固有のイメージをくっきりとそこに浮かび上がらせている。

ヴィクター&ロルフが看破したように、固有の物質であるはずの服はまた同時に、現実から浮遊し、超越し、そこに映し出された様々なイメージ、つまり非物質的なものでもあることを、もう一度思い出していただきたい。

様々なイメージは、いうまでもなく身体そのもの、そして身体の薄い表層である皮膚の代理である服の、色彩、テクスチャー、形といったあらゆる要素を巧妙に駆使しながら作り出された。今後はそれに身体自体を積極的に組み込みながら、作り続けられていくだろう。今、服はキャンバス化し、髪や顔を含めて皮膚に彩色が施される。ますます断片化している服は片々の部分となって色とりどりに身体を飾る。あるいはこれまでの普遍的な服づくりの方法〈布・染め・裁断縫製〉が、まるで新しい方法に取って代わられる日もそれほど遠くはないのかもしれない。そうだとすると、身体の表層を彩る色彩に、私たちは複雑な意味を与え、様々な思いを寄せ、美しさを見続ける。

本展覧会では、歴史的な文脈からすっぱりと切り離され一旦自由になった服が、改めて色彩という根元的な要素のもとに収斂するのである。その時、色がつもつ本質的な意味について発せられる新たな問いをまっさらの感覚の上に受け止めてみたい。

[註]

1. 「ヴィクター&ロルフ、セルフポートレート」 本図録 p.22
2. 「華麗な革命展」 京都服飾文化研究財団 1989
3. 1786年、フランスのベルトレが漂白法を開発したのに続き、1796年にテナントが改良した。
4. KCI収蔵品における白については以下のような数字が見られる。
1800-1829 サンプル数 84点、うち白 37%
1900-1910 サンプル数 139点、うち白 36%
5. Paul Poiret, *En habitant l'Époque*, Grasset, 1930, p.64
6. これについてはジョン・ハーヴェー『黒服』 太田良子訳 研究社 1997 を参照されたい。
7. これについては深井晃子『ジャポニスムインファッション』 平凡社 1994 を参照されたい。
8. 化学染料の発明・開発は、主なものだけでも次のようになる。
1857年、リヨンでモネがパーキンの紫の工業的な生産体勢を整える。
1858-59年、フランスのヴェルガンの赤色染料マジェンタ、リヨンの染色業者がそれを使った生地を生産。
1861年、ロースによるメチル・ヴァイオレットの合成。
1862年、ホフマンによるホフマン・ヴァイオレットの合成。
1862年、マルティウスとライトフットによるビスマルク・ブラウンの合成。
1863年、ライトフットによるアニリン・ブラックの合成。
1868年、ドイツの科学者グレーブとリーベルマンがアリザニンを作った。これは天然染料マダー（アカネ）を化学的に合成した、はじめての天然染料に置き換わる化学染料であった。
1876年、カロのメチル・ブルー。
1877年、マラカイト・グリーン（ドブナー&フィッシャー）。
1878年、ドイツのバイエルが合成インディゴ（市販は97年以降）。
9. Léo Vignon, "La chimie À l'Exposition de 1889," *Lyon À l'Exposition Universelle de 1889*, ed. Adrien Storck and Henri Martin, vol.2, A. Storck, 1891, p.131
10. Simon Garfield, *Mauve*, W.W. Norton & Company, 2001, p.61
11. クロード・アンペール「マネ、黒の効果」 本図録 pp.212-219
12. ルノワールの黒い服を着用した女性たちは、主なものでは以下のようなものである。
《アントニー小母さんの酒場》1866（ストックホルム国立美術館）
《オウムを持つ婦人》1871（ニューヨーク、グッゲンハイム美術館）
《ジョルジュ・アルトマン夫人》1874（パリ、オルセー美術館）
《ムーラン・ド・ラギャレット》1876（オルセー美術館）の登場人物
《プラタレス伯爵夫人》1877（サンパウロ美術館）
《シャルパンティエ夫人と子供たち》1878（ニューヨーク、メトロポリタン美術館）
《シャルパンティエ夫人》1878（オルセー美術館）
《帽子屋にて》1878（フォッグ美術館）
《昼食後》1879（フランクフルト、シュテーデル美術研究所）
《音楽会にて》1880（アメリカ、クラーク美術館）
《モード誌を読む女性》1880-81（ロードアイランド美術館）
《二人の姉妹》1881（シカゴインスティテュート）
《雨傘》1881-86（ロンドン、ナショナル・ギャラリー）
13. 19世紀末の喪服について、パリ市立衣装美術館の図録（*Femme Fin de Siècle*, Editions Paris-Musée, 1980, p.56）によると、夫を亡くした女性は18カ月の喪に服す。
第1期6カ月 全喪。黒の装い、外出禁止。

第2期6カ月 小喪。黒、ジェットのアクセサリー、黒いレース、部分的に白も可。外出可。

第3期6カ月 半喪。黒、グレー、モーヴ等のドレス、ほとんど通常の社交が許される。

なお、イギリスなどでは喪の期間はより長い場合もある。

(所収：「COLORS ファッションと色彩」展図録)