

藤田嗣治のテキスタイルデザイン

—1920年代末、ルシュール社とのコラボレーション—

Les tissus dessinés par Tsuguharu Foujita :

collaboration avec Lesur à la fin des années 1920

朝倉 三枝

Mie ASAKURA

はじめに

近年、画家の藤田嗣治（1886-1968）の再評価が進んでいる。特に2000年頃からその動きは顕著に現れ、2006年に東京国立近代美術館ほかを巡回した「生誕120周年藤田嗣治展—パリを魅了した異邦人」を皮切りに、2008年の没後40周年、2016年の生誕130周年、そして2018年の没後50周年と、節目の年を迎えるたびに、未公開資料や作品を交えた大規模な回顧展やテーマ展が開催され、話題となった¹。また、2008年には長年にわたる研究成果をまとめた林洋子の『藤田嗣治 作品をひらく—旅・手仕事・日本—』が刊行され、藤田研究に新たな方向性が示された²。以後、未公開だった日記や手紙の復刻版や、戦争画、本の挿画や装丁の仕事、あるいは舞台や写真、日常的な手仕事など、藤田の幅広い創作活動を紹介する研究が相次いで出版され、それまで多くの謎に包まれていた藤田の足取りと仕事の全貌が少しずつ明らかになってきた。

このように、近年、藤田はさまざまな観点から読み直しが図られるようになったが、その藤田が1920年代末にフランスのテキスタイルメーカーのために布地デザインを手がけていたことは、まだほとんど知られていない。この布地の仕事について、藤田自身は1948年に出版した対談集『巴里の晝と夜』のなかで、次のよう

に語っている。

有名なラウル・デュフキーも、ビヤンキニーでエッフェル塔やロンシャンの競馬などを模様に染めさせたりしたのを御覧になったでしょう。私も、ルシュールやドウシャルンから幾十種かの圖案をたのまれて、先ず布地から手がけました³。

藤田がここで挙げているビヤンキニー、ルシュール、ドウシャルンとは、いずれもフランスの織物メーカーの名前である。また、画家のラウル・デュフィといえ、1910年代から20年代にリヨンのビアンキニ・フェリエ社に布地デザインを提供し、アール・デコ期のフランスの染織分野の発展に大きく貢献したことで知られる。藤田のこの証言によれば、彼もまたデュフィと同じように、テキスタイルメーカーのために布地デザインを手がけていたという。

日本人でありながら西洋画の伝統に挑み、そこで成功を掴んだ藤田の手がけたテキスタイルとは、具体的にどのようなものであったのであろうか。また、そこには、藤田のいかなる思いや意図が映し出されていたのであろうか。本稿は、藤田が名前を挙げたテキスタイルメーカーのうちの一つ、ルシュール社から1920年代末に販売された藤田のテキスタイルに注目し、この芸術家の知られざる一面に光を当てることを試みる。

1. フランス画壇で認められるまでの歩み

本題に入る前に、藤田がフランスの画壇で認められるまでの足取りを、藤田の著作や先行研究に基づき確認しておきたい。

藤田嗣治は、1886年に東京の牛込区（現在の新宿区）に父嗣章と母政^{まさ}の次男として生まれた。幼い頃から絵を描くことが好きだった藤田は、東京高等師範学校附属中学校に進学した1900年頃には、フランスへ留学して画家になるという夢を抱いていた。そ

の決意は固く、陸軍軍医であった父に思いの丈を綴った手紙を送り、自分の決めた道を進むことを許される。そして、1905年に中学を卒業すると、父の上官であった森鷗外のアドバイスを受け、東京美術学校の西洋画科に入学をする。1907年に参加した白馬会第11回展では入選を果たすも、文展には3回連続で落選し、1910年に学校を卒業した時には、30人中16番くらいの成績であった。また藤田は、美術学校に在学中、房総半島にスケッチ旅行に出かけた折り、鴎田とみ（通称、登美子）と知り合い、1912年に結婚をする。しかし、新婚生活が始まってまもなく、藤田はフランスへの留学をあきらめきれず、1913年、27歳の時に、3年の約束で単身、憧れの地パリへと渡った。そして、藤田は当時、新しい芸術の中心地として活気が出はじめていたモンパルナスに居を構え、パリでの生活をスタートさせた。それから半年もたつ頃には、ピカソやザッキンなどとも知り合い、藤田は最先端の芸術に触れながら、研鑽の日々を重ねた。

このようにパリで充実した時間を過ごしていた藤田であるが、フランス到着から一年が経とうとした頃、第一次世界大戦が勃発する。当時、パリに集まっていた多くの外国人は帰国をしたが、藤田はあえてパリにとどまることを選ぶ。一時は日本からの送金も途絶え、生活が貧窮するが、それにも屈せず、父との約束の期限であった1916年には自活を宣言し、日本から遠く離れたフランスで本気で絵に取り組むことを誓った。そして、この年、藤田は日本に残した妻、とみと離婚をし、翌1917年にフランス人画家のフェルナンド・バレーと結婚をする。それをきっかけに、藤田はフランスでの生活にますます溶け込み、初の個展も開き、パリで画家としての道を着実に歩み始めた。

こうした初期の時代に、藤田はどこかもの悲しいパリ近郊の風景や、親交のあったモディリアーニの影響を思わせるメランコリックな女性像、さらに1918年頃にはキリスト教をテーマとした

作品を数多く描いていた。藤田の作品は次第に注目を集めるようになり、戦争で一時的に中断されていたサロン・ドートンヌが1919年に再開されると、初出品した作品6点がすべて入選、会員に推されるという快挙を成し遂げる。しかし、藤田の絵画が真の意味で開花し、フランスの画壇で一目置かれるようになるのは、それから二年後の1921年のことであった。

この年、藤田は独特の白い質感を活かした自画像、裸婦像、静物画の3点をサロン・ドートンヌに出品し、すべての作品が入選を果たす。この白い表現こそ、藤田を一気に時代の寵児へと押し上げた「乳白色の下地」とも称される表現であった。藤田は西洋にも通用する独自の描き方をいかにして見出したのか、『巴里の晝と夜』のなかで次のように説明している。

それに私は、いくら西洋人の優れたものを真似したつてそれは模倣に過ぎないと思うたのです。歐米人の持たぬもの出来ぬこと、一そこを衝くのが、私一つの主眼だったのです。彼等が遣っていない一否遣っていることの反対のことをしよう。例えば、ペンとか鉛筆とかを使うとなると到庵彼等には及ばない。然し、細い筆描きならば必ず優っている。また彼等は色をウンと使う。それなら俺は色を捨てて白と黒とで遣つて見よう。彼等が粗つぽく描くというなら、俺は反対に非常に繊細に描いて見よう。こう言つた風に、いつも彼等のすることの反対々々と狙つて行きましたね⁴。

藤田はここで、日本人である自分が西洋で認められるために、西洋人とは逆の方法を取ることにしたと述べている。具体的には、日本画の支持体である紙や絹の持つ滑らかな質感を油絵で再現しようと、藤田は目の細かい麻布でカンヴァスを作り、そこに自ら調合した油性塗料を薄く平らに塗り伸ばし、白い下地を生み出し

た。そして、水墨画や日本画で細い線を引くのに使う面相筆に墨を含ませ、モチーフの輪郭を微細な線で描き出した⁵。すなわち、藤田は西洋の油彩画に、日本画の技法を持ち込むことで、独自の画風を確立したのであった。

独特のニュアンスを持つ白い下地に新たな活路を見出した藤田は、以後、積極的にその白い表現を活かした裸婦像を発表するようになる。そうした1920年代の藤田の裸婦像の頂点を成す作品のひとつとして知られるのが、1922年のサロン・ドートンヌで発表された《ジュイ布のある裸婦》である〔図1〕。この作品のモデルを務めているのは、当時、「モンパルナスのキキ」の愛称で親しまれていた人気モデルのアリス・プランである。細い墨線によって浮かび上がるキキの白い裸体は、真珠のように滑らかで透明感ある輝きを放ち、油彩画では表現しえなかった生身の女の素肌感が見事に描き出された。裸婦像の伝統を持つ西洋の美術にとって、

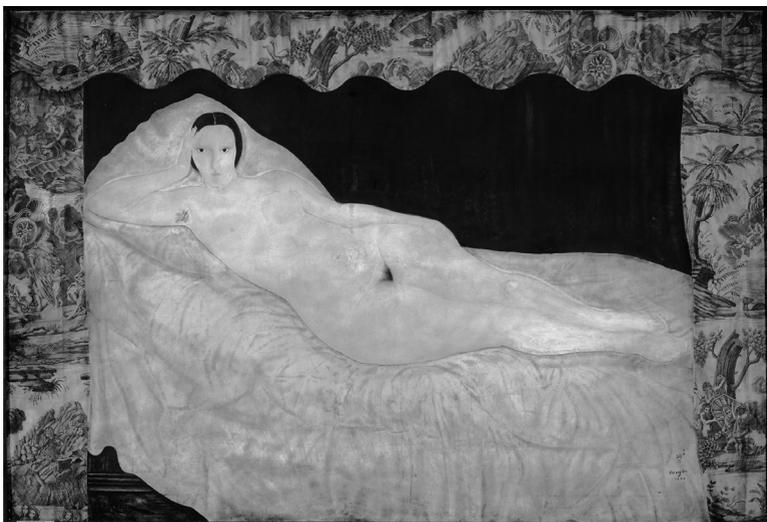


図1 藤田嗣治《ジュイ布のある裸婦》1922年
油彩・カンヴァス、130×195cm、パリ市立近代美術館

この乳白色の肌は驚異ともとられ、1920年代初頭に藤田は早くもフランス画壇で不動の地位を築くこととなった。

2. 布地と衣服に向けられた関心

ところで、《ジュイ布のある裸婦》を改めて見ると、モデルの白い裸体に劣らず、強い存在感を放っているものがもう一つあることに気付く。それは、タイトルにも掲げられた、裸婦を取り囲むよう天蓋付きのベッドから垂れ下がっている「ジュイ布」という布地である。

ジュイ布とは、1760年にドイツ出身のクリストフ＝フィリップ・オーベルカンプがヴェルサイユにほど近いジュイ＝アン＝ジョザス村の捺染工場で生産をはじめた西洋更紗のことをいう⁶。当初はエキゾチックな草花を多色で染め上げた木版プリントが主流であったが、1770年にイギリスから銅板を用いた技術が伝えられると、田園風景の中で戯れるロココ風の人物を赤や青、茶などの単色で刷りあげる銅板プリントの生産も開始され、「ジュイ布」の代名詞的存在として広く知られるようになった。

熟練の職人が手間暇をかけ染め上げた美しい布地は、インテリアアファブリックとして高い人気を誇り、18世紀末から19世紀初頭にかけて、ブルジョワ階級の邸宅を彩った。しかし、職人の手仕事にこだわったジュイ布は、やがて機械化の波に押され、19世紀半ばに廃れてしまう。その後、20世紀に入ると、第一次世界大戦前後から、産業革命以前の職人仕事を再評価する動きが一部の芸術家や愛好家たちの間で現れ、ジュイ布は再発見される。

藤田もこのフランスの伝統的な布地に魅せられた一人で、《ジュイ布のある裸婦》では、ロココ風の図柄を単色で描き出した銅板プリントを丹念に描き込んだ。この時、銅板に特徴的な緻密な線や濃淡の表現が面相筆で見事に再現されることで、モデルのシンプルな身体は、その白い輝きをますます際立たせることとなった。

藤田はこの作品以外にも、《タピスリーの裸婦》（1923年、京都国立近代美術館蔵）や《五人の裸婦》（1923年、東京国立近代美術館蔵）など、ジュイ布をはじめとする装飾的な布地を背景に置いた裸婦像を1920年代初頭に繰り返し描いた。

藤田と同時代の例としては、画家のソニア・ドローネーが1925年前後に、自分のデザインしたテキスタイルの前にたたずむモデルの姿をとらえた絵画作品や写真を多数、残している⁷。それらの作品をたどると、彼女がこの時期、幾何学模様の視覚的効果を利用して、女性の身体を平らな二次元的なものへ作り変えることに強い関心を抱いていた様子がうかがわれる。なお、この時期、活躍の場をモードの世界にまで広げていたドローネーは、1925年にパリで開催された現代産業装飾芸術国際博覧会（通称アール・デコ展）にも参加し、幾何学模様のテキスタイルで注目を集めた。彼女の描く抽象画に基づきデザインされたそれらの布地は、当時、現代的な造形を示す一指標とみなされていたキュビズムとの関連から高い評価を得た⁸。

ここで興味深いのは、藤田がこの時期、描いた布地というのが、当時、現代的と称されていた幾何学模様の布でもなく、彼の出自と関わりのある日本的な柄の布でもなく、すべて19世紀以前の職人仕事を伝えるフランスの伝統的な布であったということである。このことは、普段からパリの蚤の市でアンティークの布や人形、平皿など、古い時代の職人仕事や細々とした日用品を買い求め、部屋を飾っていた藤田の関心の表れともいえるだろう⁹。しかし、藤田がひたすら繰り返しフランスの布地を描き続けたということは、何より、この画家が西洋の画家たちと同じ土俵で、裸婦像という伝統的な主題に挑んでいたことの証にほかならない。

ここまで藤田の裸婦像の背景に描かれた布地について見てきたが、まるで細密画のようにジュイ布を面相筆で描き出した藤田の技量は、モデルがまとう衣服を描く際にも同じように発揮された。

たとえば、スカートがふわりと大きく広がったランバンのドレスを描いた《エレーヌ・フランクの肖像》（1924年、イセ文化基金蔵）では、ボリューム感あるスカートの襞や黒いチュール地の網目など、細部に至るまで繊細な筆致で描き込まれた¹⁰。また、1920年代にパリ社交界の華と謳われた詩人のアンナ・ド・ノワイユの肖像画（1926年、DIC川村記念美術館蔵）では、ボワレ作ともいわれる潇洒なドレスの袖とスカート部分を覆った華奢なチュール地が、驚くほど緻密な描写で描き出された¹¹。このような肖像画の多くは、依頼主がいわゆるセレブリティの女性であったため、パリの最新流行、一点物のオートクチュールのドレスが描かれることも少なくなかった。

なお、同じ一点物でも、藤田自身は「芸術家はよろしく芸術品を纏うべし」という考えのもと、普段から自分で手作りした個性的な服を着ていた¹²。藤田が服作りを行うようになった経緯について、最初の妻とみが女子美術学校の裁縫科出身だったことや、藤田が渡仏後、舞踏家レイモンド・ダンカンのコロニーで機織りに取り組んだこと、あるいは第一次大戦中の一時期、ロンドン的高级デパート「セルフリッジ」で裁縫師の仕事をしたことなどが指摘されている¹³。画家本人が言葉を残していないため、断定はできないが、こうしたさまざまな影響や経験が重なり、藤田は渡仏後、手製の服を着るようになった。その様子は、1928年に写真家のアンドレ・ケルテスが撮影した、ミシンを一心に踏む藤田の姿をとらえたポートレートや、藤田が裁縫をする自分の姿を描いた自画像（1929年、ポーラ美術館蔵）などからもうかがい知ることができる。

1910年代、20年代のパリでは、先述のソニア・ドローネーや未来派のジーノ・セヴェリーニなど、一部の前衛芸術家たちが、衣服造形に新たな可能性を見出し、服作りを行い、時に己の芸術を表明するマニフェストとして、奇抜なファッションに身を包んで

いた¹⁴。その意味では、おかつぱ頭に丸眼鏡、そしてちょび髭という個性的な風貌で、手製のインパクトある服に身を包んでいた藤田も、同時代の前衛芸術家たちと同じ関心を少なからず共有していたものと考えられる。

ただし、ここで留意すべきは、そうした多くの芸術家たちの試みが1910年代、1920年代という時代に集中していたのに対し、藤田は生涯にわたり、自分の服を作り続けたということである。藤田が晩年、終の棲家として住まったパリ近郊のヴィリエール＝バクルにある家（現、メゾン＝アトリエ・フジタ）には、藤田が自分や妻のために作った服や、手作りのクッションやカーテン、ベッドカバーなどの布製品が残されており、この画家が生涯を通して布に親しみ、身なりや身の回りを自分の手で美しく整えていたことがわかる。したがって藤田の服作りというのは、当初は異国の地で生きる日本人芸術家というアイデンティティを確立するための一手段という意味合いが強かったが、時間を経るなかで、もっと根本的な、生活に根差した日常的な行為へと変わっていったものと考えられる。いずれにせよ、こうした藤田の衣服や布地へ向けられた関心が、この後、詳しくみるテキスタイルデザインに直接的にも間接的にも結びつくこととなった。

ここまで、藤田のテキスタイルデザインを考える前提として、藤田がフランスの画壇で認められるまでの足取りと、布地や衣服に向けた関心について見てきた。続いて、藤田がコラボレーションを行ったルシュール社について確認をした後、藤田がデザインした布地について検討していく。

3. ルシュール社

1920年代後半に藤田のテキスタイルを販売したルシュール社は現在、会社が存在しておらず、資料もほとんど残されていないため、不明な点が多い。ここでは商業年鑑等の記録や、新聞・雑誌

に掲載された記事や広告を頼りに、可能な範囲でルシュール社とはどのようなテキスタイルメーカーであったかを以下にみていく。

フランスの商業関連の記録によると、1910年6月にタラモン兄弟商会の事業を引き継ぐ形で、ウール地と婦人物のプリント地を専門に扱うタンピエ・ルシュール社がパリのリシュリユー通り64番地に創設された¹⁵。1920年の段階で、会社名はルシュール社に変わっており、シルク地の扱いも始まっている¹⁶。そして、1925年2月には株式会社へと移行した¹⁷。また、フランス版『ヴォーグ』誌の1928年9月号に掲載された広告から、この頃には、ルシュール社はリヨンのクロワ・ルース地区に織物工場、ルーベに機械織り工場、ポアンに手織り工場、さらにアルザス地方のイングヴィレールに撚糸工場と織物工場を持つまでに企業規模を拡大していたことがわかる¹⁸。

ルシュール社の名前が初めてモード雑誌で確認されるのは、筆者が調べた限りでは、フランスの『レ・ゼレガンス・パリジェンヌ』誌1916年7月号に収録されたファッション・プレートにおいてである¹⁹。そして、1920年代半ば頃から、『ヴォーグ』や『フェミナ』など、複数のモード雑誌でルシュール社の広告や記事が散見するようになる。しかし、アメリカ版『ヴォーグ』の1971年9月1日号で「ルシュール／イヴ・ゴネ社」の名前が確認されたのを最後に、ルシュール社の名はモード雑誌から消える²⁰。したがって、その頃、ニューヨークのテキスタイル会社、イヴ・ゴネ社に吸収されたか、会社を閉設したものと考えられる。

また、フランスのモード雑誌や美術雑誌の記事をたどっていく中、1920年代後半にルシュール社がパリのモンパルナスにアートスタジオを開設していたことが判明した。そして、その代表を務めていたのが、創業者の息子のジルベール・ルシュールであった²¹。

装飾芸術家でもあったジルベールは、一族が経営しているル

シュール社に対して、デザイナーとして布地デザインを提供するにとどまらず、アートスタジオの代表として、当時、自分が親交を深めていた芸術家たち、あるいは関心を持った芸術家に声をかけ、テキスタイルデザインを依頼していた²²。また、ジルベールはこの時代、テキスタイルにとどまらず、漆や彩色彫刻にも関心を持ち、幅広い作品を手がけていたが、その作品—たとえば松葉模様のテキスタイルや²³、野鴨を描き出した漆の屏風などを見ると²⁴、モチーフの選択や漆という素材の使用から、彼が日本の芸術に深く傾倒していた様子がうかがわれる。残念ながら藤田とジルベール・ルシュールの関係を示す資料はまだ見つかっていないが、自身もアーティストであり、日本の美術に関心の高かったジルベールを通して、藤田はルシュール社のテキスタイルデザインに携わることになったものと考えられる。

4. 藤田のテキスタイルデザイン

ここから、藤田がルシュール社のためにどのようなテキスタイルデザインを手がけたのか、以下に具体例を挙げながら見ていきたい。

4-1. 最初の布地—動物柄のテキスタイル

現在、確認されている藤田とルシュール社の最初のコラボレーションは、1928年の春コレクションで発表された子供服用のテキスタイルである。ルシュール社は、1928年よりニューヨークでの販売も開始したため、「ヨーロッパ大陸で大人気の日本人芸術家、藤田」がデザインを手がけるというニュースは、アメリカの日刊ファッション業界新聞『ウィメンズ・ウェア・デイリー』紙（現在は週刊）でも、1927年9月29日と10月1日付けの記事で二度、報じられた²⁵。ここから、藤田とルシュール社のコラボレーションが少なくとも1927年には開始されていたことがわかる。

『フェミナ』誌1928年2月号では、藤田の最初のテキスタイルを紹介する「藤田による子供服」という特集記事が組まれた [図2] ²⁶。



図2 「藤田による子供服」、『フェミナ』誌1928年2月号

そこに掲載された写真から、この画家が子供たちのためにユーモラスな動物柄のテキスタイルをデザインしていたことがわかる。テキスタイルは、白いクレープデシンの地に動物のモチーフが帯状にプリントされ、その図柄は全部で3種類あった。一つ目が、駆け回る犬とネズミを見つめる猫を描いたデザイン [図2上]、二つ目が、ガチョウや鳩、七面鳥など、さまざまな鳥に鹿や狐を描いたデザイン [図2中]、そして三つ目が、藤田が意図的に組み合わせたのか、馬と鹿を並べたデザインである [図2下]。ユーモラスな視点で動物たちをとらえた藤田の布地は、記事の中で無邪気な魅力をたたえた芸術作品と評された²⁷。

なお、藤田といえば、好んで猫を好んで描いた画家として知られるが、《動物群》(1924年、目黒区美術館蔵)や、《馬の図》(1929年、パリ国際大学都市日本館蔵)など、動物群像を主題とした作品も複数、手がけている²⁸。また、藤田が晩年を過ごしたヴィリエール=バクルの家には、画家自らユーモラスな動物を絵付けしたワイン杯や皿などの陶器類も残されている²⁹。このように、絵画の主題にとどまらず、身の回りの日用品にまで動物のモチーフを取り入れていた藤田の視線が、テキスタイルデザインに向けられたことは、ごく自然なことともいえるだろう。

4-2. 日本的テーマと小柄模様

子供服用の布地に続き発表されたのが、婦人服用にデザインされた5種類のテキスタイルである。『フェミナ』誌の1928年3月号では、「古いテーマを扱った新しいテキスタイル」という見出しと共に、これらの布地が2ページに渡り紹介された [図3]³⁰。

ここで5種類のデザインを順に確認すると、左ページの左に挙げられていたのが、「雪」と名付けられたテキスタイルである。横に小さく添えられたイラストから、天空から舞う雪をデザイン化したものであることがわかる。また、その右隣に挙げられてい

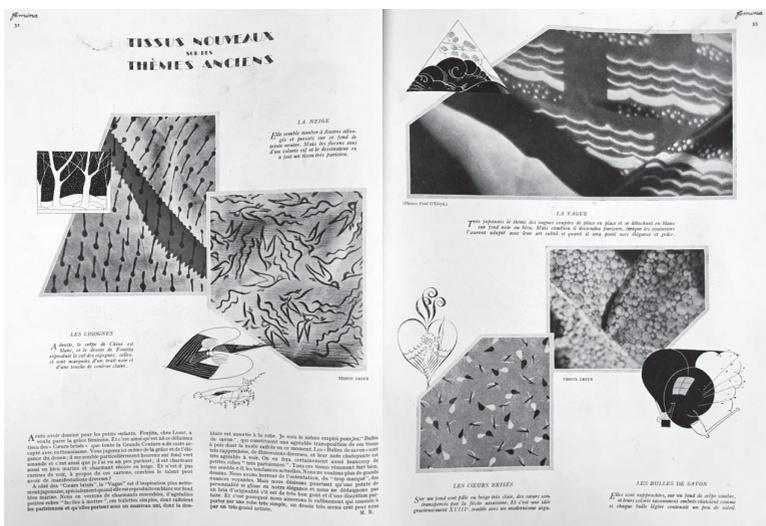


図3 「古いテーマを扱った新しいテキスタイル」、『フェミナ』誌1928年3月号

るのが、「コウノトリ」と名付けられたテキスタイルで、流れるような線で羽ばたく鳥が描かれている。また、右ページの上に大きく写っているのが、「波」と名付けられたテキスタイルである。添えられたキャプションには、非常に日本的なテーマであるが、繊細なクチュリエの手にかかればパリのものになるだろうと説明されていた。そして、右ページの左下に挙げられているのが、「打ちひしがれた心」という詩的な名前がつけられたテキスタイルである。よく見ると、真ん中で割れたハートとキューピッドの矢がモチーフにとられていることに気付く。記事によると、オートクチュールのクチュリエたちに特に人気が高かったのが、この布地であったという³¹。そして、その右に挙げられているのが、「石鹸の泡」という名前が付けられたテキスタイルである。タイトルから、びっしりと描かれた大小の円形が泡に見立てられていたことがわかる。

いずれも、非常に抽象化された現代的なデザインであるが、「雪」や「コウノトリ」、「波」などといったテーマは、日本的な主題に基づくものといえる。また、「コウノトリ」の図柄は、鳥が波線と組み合わせられているところから、飛雲の間に飛翔する鶴を意匠化した「雲鶴」や、流水と群れ飛ぶ鶴の姿を表す「群鶴」のような、日本の伝統文様をアレンジしたデザインのようにも見える。さらに、「石鹼の泡」の布地も、タイトル自体は西洋風であるが、大小の小さな丸を布地一面に散らしたそのデザインの着想源に、江戸小紋の代表的な柄のひとつ、「大小霰文」を見ることは飛躍しすぎであろうか。

今、江戸小紋と述べたが、実際、藤田のデザインは日本的なテーマも去ることながら、模様が小さい点も注目されていた。1910年代初頭のフランスでは、ラウル・デュフィに代表される、大柄の花模様を鮮やかな色彩で描き出したテキスタイルが人気を博していたが、1920年代後半には流行が移り、そのような大柄の模様は『フェミナ』の記事によれば、「派手で悪目立ちする」ものとみなされるようになっていた³²。一方、小さな模様が散らされた藤田のデザインは、当時、流行していたシンプルなワンピースにも取り入れやすい洗練された柄として高い評価を得た³³。藤田が布地をデザインする際、日本の伝統的な文様を意識したであろうことは想像に難くないが、柄の大きさから、小紋、あるいは散らし文や尽くし文のような、細かな模様を散らしたり埋め尽くしたりする文様を念頭にデザインをしていたことも十分に考えられる。

4-3. 漢字を用いたデザイン

『フェミナ』誌1928年12月号には、藤田の新作デザインを紹介するルシュール社の一面広告が掲載された [図4]。ここでまず目を引くのが、筆書きで大きく記された藤田のサインである。1920年代に藤田が自分の絵画作品に署名をする時、多くの場合、



図4 ルシュール社の広告（布地デザイン：藤田嗣治）『フェミナ』誌1928年12月号

「嗣治」という名前を漢字で縦に書き、その下に「Foujita」とアルファベットで横書きにした苗字が置かれていた。ここでは、その苗字と名前の順番が逆になっているが、藤田の絵画作品と同じ漢字とアルファベットを組み合わせた署名が筆書きで大きく入

れられたこの広告は、当時、フランスの画壇で注目を集めていた藤田デザインのテキスタイルであるということ、大きなインパクトと共に見る者に訴えたものと思われる。

また、布地のデザインであるが、一見するだけでも絵文字や象形文字のようなものがモチーフに取られているということがわかる。これらを調べたところ、モチーフにとられている文字のようなものは、中国最古の漢字字典『説文解字』に収録されている文字や部首であることが判明した。そこで、藤田のテキスタイルに使われているモチーフと、この字典に収録されている文字を一つひとつ照合した結果、藤田のデザインに使われていた文字はほぼ、『説文解字』に収録されていることを確認した。また、文字を照合する作業を通して、藤田がこの字典に収録されている文字や部首の中でも、画数の少ないシンプルなものを選んでいても明らかとなった。その後、さらに調査を重ねた結果、ヴィリエル＝バクルの家に残された藤田の蔵書の中に、『説文解字』が2冊、残されていることを確認した³⁴。照合の結果、藤田のテキスタイルにモチーフとして使われている48の文字や部首がこの2冊に含まれており、藤田がこのテキスタイルをデザインする際、手元にあった『説文解字』を参照した可能性は高い。

なお、漢字を使ったデザインという意味では、日本にも縁起の良い「寿」の篆書体を100字連ね並べた「百寿字」あるいは「壽づくし」と呼ばれる文様がある。日本の伝統文様には、文字文と言って、文字を模様化したものが古くからあり、この「寿」という文字以外にも、「福」や「吉」などの吉祥文字を使った文様もある。藤田はこうした文字文に着想を得ながらも、吉祥文字ではなく、手元にあった『説文解字』の中から比較的、画数の少ない文字や部首を選び、テキスタイルのモチーフとして用いたのであろう。

4-4. 日本的な名前

1929年に入ると、前年以上に藤田のテキスタイルを紹介する記事や広告が新聞や雑誌等で見られるようになる。『フェミナ』誌1929年4月号では、藤田の顔写真と布地を大胆に組み合わせるコラージュの手法で新作が紹介された [図5]³⁵。ここでは、藤田



図5 藤田のテキスタイル紹介記事、『フェミナ』誌1929年4月号

の顔写真に重ね、ペンの試し書きのような線を図案化したテキスタイルと、鳥と花がアレンジされたテキスタイル、2種類の布地が取り上げられていた。写真の下に添えられたキャプションには、絹織物の伝統を持つ日本に出自を持ち、非常にパリの的でもある藤田の尽力により、ルシュール社から素晴らしく繊細で機知に富んだデザインのテキスタイルが出たと記され³⁶、藤田のデザインがまさに日仏融合の極みと見なされていたことがわかる。

また、同誌の別ページでは、さらに見開き2ページを使い、ルシュール社の新作が紹介されていた³⁷。この時、大きな帆船が2隻、カラーで印刷され、それぞれの帆に新作のテキスタイルの図柄が取り込まれていた [図6]。左ページの船の一番上の帆に描き込まれている松葉のデザインは、先述のジルベール・ルシュールが手がけたテキスタイルであるが、それ以外の8種類の図柄は、すべて藤田がデザインしたものであった。この時、イラストには簡単なキャプションが添えられていたが、そのなかで繰り返し、

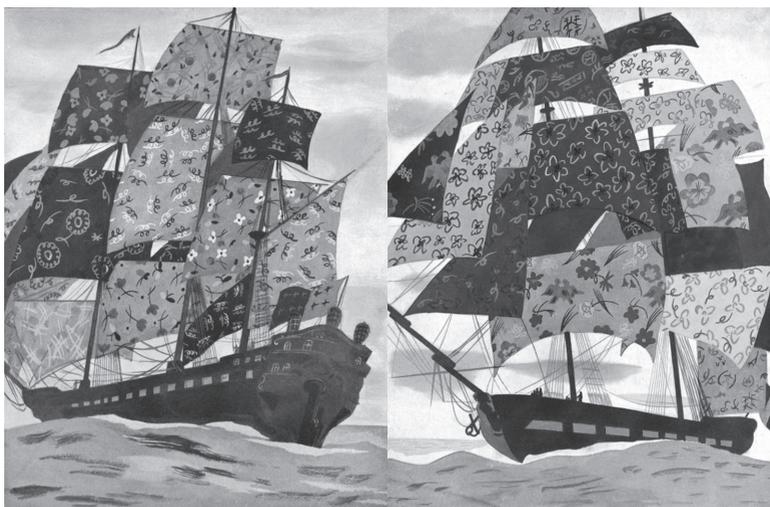


図6 ルシュール社のテキスタイル特集、『フェミナ』誌1929年4月号

藤田のテキスタイルの柄がとても小さいことが指摘されていた³⁸。柄の細かさについては、先ほども見たように、同誌1928年3月号の記事でも言及されていたので、藤田のテキスタイルデザインの特徴のひとつとって良いだろう。

なお、『フェミナ』誌1929年4月号で紹介された布地は、別の観点からも大きな注目を集めていた。それを報じているのが、『ジャルダン・デ・モード』誌の1929年4月号に掲載された特集記事である³⁹。ここでは、藤田のデザイン3種が図版入りで紹介されていたが、それらの布地にはそれぞれ「TSUMINA、MI-YAKO、TCHIYO」という名前が付けられていた。これらが日本的な名前であることは、音の響きからもすぐにわかる。日本語で書けば、「摘み菜、都、千代」とでも書かれるものであろうか。

記事によると、藤田のテキスタイルのもつ柔らかな曲線や、繊細で思いがけない色使いにも心を奪われるが、同じようにその名前にも魅了されるという⁴⁰。続けて、「女性たちは皆、次のように翻訳される名前の布地で仕立てられたドレスをほしがらう」として、先ほどの3つの名前が「Mille Années (千年)」、「Aurore (曙)」、そして「Cueillir de petites fleurs (小さな花摘み)」と、フランス語に翻訳されていた。

ヨーロッパでは古くから、流行のドレスや布地、色などに一つひとつ名前をつけるという伝統があった。その慣例は、20世紀に入ってからも続いていたため、藤田もそうした西洋の伝統にしたがい、自分のテキスタイルに名前を付けたものと思われる。ここで注目されるのは、この時期、すでにフランス語が堪能であった藤田が、日本の音のまま、つまりフランス語に直さないまま、テキスタイルの名前をアルファベット表記で示していたということである。この3つの名前の他にも、「Yama」、「Karakouza」、「Kotama」、「Tsourou」といった名前が別の生地の名前に使われていたことが他の記事からも判明した⁴¹。こうした名前のつけ

方から、藤田がルシユール社のテキスタイルをデザインする際、
日本的な要素を細部に至るまで強調していた様子がうかがわれる。

4-5. 最後の布地

藤田とルシユール社の最後のコラボレーションは、現在、確認
されている限りでは、『フェミナ』誌1929年10月号に掲載された
布地である [図7]⁴²。真ん中に大きく描かれた盾の左半分を占

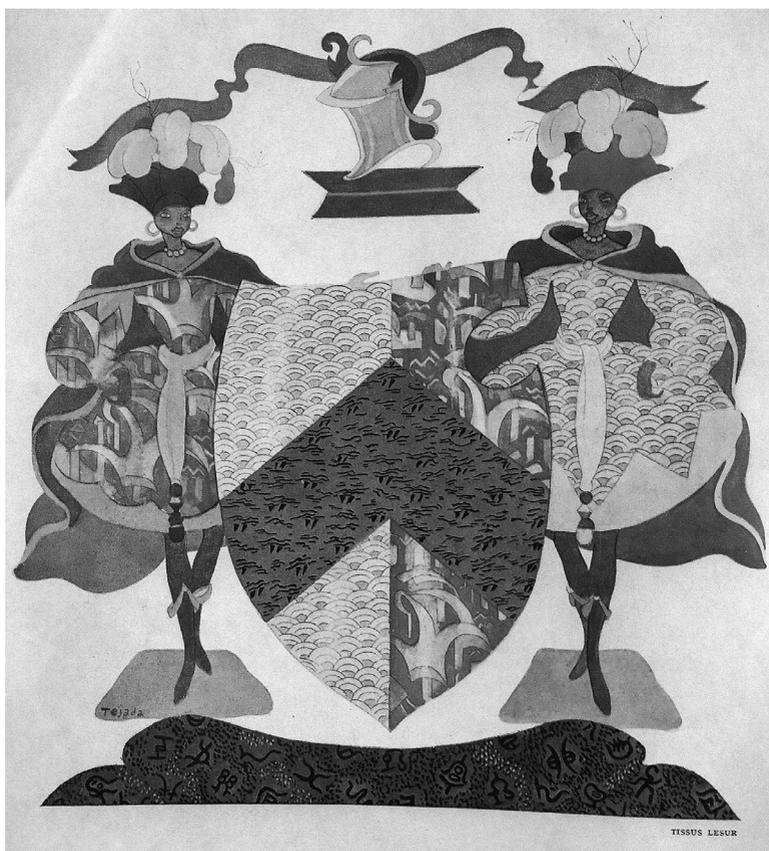


図7 藤田のテキスタイルデザイン、『フェミナ』誌1929年10月号

めている模様は、日本の伝統的文様のひとつ、青海波に基づいたデザインであることはすぐにわかる。イラストに添えられた説明によると、この青海波は白と金のきらきらと輝くラメ地で「波 (Vague)」と名前が付けられていたという⁴³。そして、盾の右半分を占める緑と金の色の幾何学模様のテキスタイルについては、非常に現代的な模様とだけ記されていた⁴⁴。その他の布地については特に記事中、言及がなかったが、漢字をアレンジしたデザインや小さな模様を全体に散らす構成は、これまで見てきたデザインに連なるものともいえる。

おわりに

ここまで、藤田がルシュール社のために手がけたテキスタイルデザインを発表された順に見てきた。最初の動物柄のテキスタイルは子供用ということもあり、他の布地とは様相を異にした感もあるが、それ以外の布地は概して日本的な要素を強調したデザインであったように思われる。

これまで見てきた図柄の中には、「波」や「雪」、「コウノトリ」のような日本的なモチーフも確認されたが、それ以外にも、敗れたハート模様や石鹼の泡のような西洋的なモチーフ、あるいは中国の漢字字典『説文解字』を参照したモチーフなど、テーマ自体は純粹に日本的とは言えないものも含まれていた。しかし、小さな模様を全体に散らすという構成や、日本的な名前の採用など、テーマ以外の部分でも日本的な要素を取り込むことで、藤田のデザインした布地はどこか日本的なニュアンスを帯びることとなった。

日本というものを意識しながら、フランスで創作活動を展開した藤田の姿は、彼の三冊目の随筆集『地を泳ぐ』(1942年)に収められていた以下の文章からも確認される。

私は25まで東京で暮らした。それから20年パリで暮らした。私の体は日本で成長し、私の絵はフランスで成長した。私には日本に係累があり、フランスに友達がある。今や、私は日本とフランスを故郷に持つ国際人になってしまった。私には二ヶ国ながらなつかしいふるさとだ。私はフランスに、どこまでも日本人として完成すべく努力したい。私は、世界に日本人として生きたいと願う、それはまた、世界人として日本に生きることに
もなるだろうと思う⁴⁵。

この言葉は、藤田の絵画作品や生き方を語る際、よく引用されるものであるが、これまで見てきたテキスタイルデザインにも当てはまるもののようにも思われる。すなわち、「フランスに、どこまでも日本人として完成すべく努力したい」、「世界に日本人として生きたい」と考えた藤田は、面相筆に墨を含ませ、西洋美術の王道ともいべきテーマ、裸婦像に挑んだ。その藤田が、フランスのテキスタイルメーカーからの依頼でデザインを手がけた時、前面に出したのが、やはり日本人という己の出自であった。

藤田がデザインしたテキスタイルは、パリのモードというはかない文脈のなかで生まれた「商品」であったがために、時代の流れとともに忘れ去られてしまった。しかし、そこに改めて光を投じた時、われわれが見ることになったのは、日本とフランス、二つの国の間で揺れ動きながらも、独自の表現を追い求めたひとりの画家の姿であった。

【注】

- 1 2000年代以降に開催された藤田のおもな回顧展やテーマ展は以下を参照。『生誕120周年 藤田嗣治展—パリを魅了した異邦人』図録、日本経済新聞社、2006年；『没後40年 レオナルド・フジタ展』図録、北海道新聞社、2008年；『生誕130年記念 藤田嗣治展 東と西を結ぶ絵画』図録、

-
- 中日新聞社、2016年：『レオナルド・フジタとモデルたち』展図録、キュレーターズ、2016年：『没後50年 藤田嗣治 本のごと展』図録、目黒区美術館、2018年：『没後50年 藤田嗣治展』図録、朝日新聞社、2018年。また、2018年には藤田が活躍したパリでも大規模な回顧展が開催された。*Foujita : peindre dans les années folles, cat.exp.*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2018.
- 2 林洋子『藤田嗣治 作品をひらく一旅・手仕事・日本一』、名古屋大学出版会、2008年。
 - 3 藤田嗣治・柳澤健「流行の中心地パリ」、『巴里の晝と夜』、世界の日本社、1948年、178頁。
 - 4 藤田嗣治・柳澤健・岡鹿之助「パリのフジタ」、上掲書、41-42頁。
 - 5 藤田の「乳白色の下地」の技術的な詳細は、長らく研究者たちの間でも謎とされてきた。しかし、近年、科学的なアプローチを取り入れたり、写真資料の読み直しが行われたりすることで、少しずつその秘密が明らかにされてきた。近年の成果については、たとえば以下を参照。林洋子『藤田嗣 作品をひらく』、前掲書、144-161頁。
 - 6 ジュイ布についてはたとえば以下を参照。『西洋更紗 トワール・ド・ジュイ展』図録、Bunkamura、2016年。林洋子、前掲書130-135頁。
 - 7 ドローネーの幾何学模様の布地とモデルをとらえた作品に関しては、以下を参照。拙著『ソニア・ドローネー 服飾芸術の誕生』、ブリュッケ、2010年、215-221頁。
 - 8 アール・デコ展におけるドローネーの幾何学模様のテキスタイルの評価については、以下を参照。上掲拙著、208-214頁。
 - 9 藤田が蚤の市で蒐集していたものについては、以下を参照。林洋子『藤田嗣治 手仕事の家』、集英社、2009年、87-103頁。
 - 10 ここでモデルが着ている服は、1923年の『ガゼット・デュ・ボン・トン』誌に掲載されていた以下のジャンヌ・ランバンのドレスと同じものである。*Gazette du bon ton*, Année 1923, no. 4, planche 17.
 - 11 ポワレ作という言及については以下を参照。林洋子監修『藤田嗣治画集 巴里』、小学館、2014年、119頁。
 - 12 藤田嗣治・柳澤健・岡鹿之助「パリのフジタ」、『巴里の晝と夜』、前掲書、45頁。
 - 13 林の指摘については以下を参照。林洋子『藤田嗣治 手仕事の家』、前掲書、142-143頁。
 - 14 20世紀初頭の前衛芸術家たちの個性的なファッションについては、以下を参照。前掲拙著、71-77頁。

-
- 15 *Archives commerciales de la France*, 37^e année, no. 51, samedi 25 juin 1910, p. 1055.
 - 16 *La soierie de Lyon*, no. 7, troisième année, 1^{er} avril 1920, p. 170.
 - 17 *Archives commerciales de la France*, *op. cit.*, p. 1055.
 - 18 Affiche de Lesur, *Vogue*, éd. française, septembre 1928, p. xiv.
 - 19 « Costumes pour enfants et grandes fillettes », *Les Éléances Parisiennes*, no. 4, juillet 1916, pl. XX.
 - 20 « The New York Collections : The Day, Layered and Patterned », *Vogue*, ed.USA., September 1st, 1971, p. 219.
 - 21 ジルベール・ルシュールに関しては以下を参照。« Lesur », *L'Officiel de la couture et la mode*, no. 96, août 1929, p. 64. ; Paul-Sentenac « Une collaboration entre l'art et l'industrie », *La Renaissance*, juillet 1929, pp. 355-357. ; Paul-Sentenac « Gilbert Lesur », *La Renaissance*, décembre 1929, pp. 588-590.
 - 22 Paul-Sentenac « Une collaboration entre l'art et l'industrie », *op.cit.*, p. 355.
 - 23 *Paris 1929*, Paris, A. Calavas Editeur, Ca. 1929-30, pl. 54.
 - 24 Paul-Sentenac « Gilbert Lesur », *op. cit.*, p. 589.
 - 25 たとえば以下の記事を参照。« Lesur & Cie. Show Collection of Silks for First Time in New York », *Women's Wear Daily (WWD)*, September 29, 1927 ; « Unusual Silk Prints for Spring Are Designed by Foujita and Lepape », *WWD*, October 1st, 1927.
 - 26 « Les robes d'enfants par Foujita », *Femina*, février 1928, p. 39.
 - 27 *Ibid.*
 - 28 藤田の動物の絵については以下を参照。音ゆみ子「藤田嗣治の“西洋”と“日本”一動物の絵をめぐって」、『生誕130年記念 藤田嗣治展 東と西を結ぶ絵画』図録、前掲書、202-209頁。
 - 29 藤田が晩年、手がけた食器については、以下を参照。林洋子『藤田嗣治 手しごとの家』、前掲書、73-76頁。
 - 30 M.R., « Tissus nouveaux sur des thèmes anciens », *Femina*, mars 1928, pp. 32-33.
 - 31 *Ibid.*, p. 32.
 - 32 *Ibid.*
 - 33 *Ibid.*
 - 34 藤田が所有していた2冊の表紙には、それぞれ『説文解字二』、『説文解字四』と記されており、全15巻のうち、前者が第5巻上から第8巻下、

後者が第13巻下から第15巻下に該当する。『説文解字』にはさまざまな版が存在するが、藤田所有の字典の出版年や編者は不明のため、その説明は今後の課題としたい。

- 35 *Femina*, avril 1929, p. 42.
36 *Ibid.*
37 *Ibid.*, pp. 26-27.
38 *Ibid.* キャプション中、藤田の柄は「とても小さい (minuscule)」、あるいは「とても小さな花や鳥が繰り返されている」など、その小ささが繰り返し指摘されている。
39 H.A. « “Chiyo” “Miyako” “Tsumina” : dessins de Foujita imprimé sur des soieries de Lesur », *Jardins des modes*, 15 avril 1929, pp. 246-247.
40 *Ibid.*, p. 246.
41 André Warnod, « Etoffes de peintres », *Comœdia*, 21 juin 1929, p. 3.
42 *Femina*, octobre 1929, p. 28.
43 *Ibid.*
44 *Ibid.*
45 藤田嗣治『随筆集 地を泳ぐ』平凡社、2014年、170頁。

[図版クレジット・所蔵先]

© RMN-Grand Palais / Agence Bulloz / distributed by AMF [図1]
文化学園大学図書館 [図2-4,7]
特に明記がないものは著者所蔵。

[謝辞]

メゾン＝アトリエ・フジタでの調査に際しては、館長のアン・ル・ディベルデル（Anne Le Diberder）氏をはじめ、スタッフの方々に本当にお世話になりました。改めて感謝申し上げます。