

コム・デ・ギャルソン論争とアンアン革命 —埴谷雄高と吉本隆明の論争にみる、プレタポルテへのまなざしの変化—

井上雅人
INOUE Masahito

1. 「インテリする」

『アンアン』の1984年9月21日号に、「現代思想界をリードする吉本隆明の「ファッション」」という文章が、見開きで掲載された。よく見ると、そのタイトルの上に「インテリする」と小さく書かれている。2ページ目には「ちょっとぐらいわからない所があったって、頑張って、1冊読破すれば、インテリ気分になれることうけあい。まず、手始めは、この「ファッション論」から。」¹と、どこまで本気か分からないリードも添えられている。まったく人を食ったような文章だが、「ニューアカ」がブームになった時代の精神が、こんなところにも染み込んでいたのかと思わせる。

この文章が有名なのは、これが掲載された後に、吉本隆明と埴谷雄高の間に「コム・デ・ギャルソン論争」と呼ばれる一連のやりとりがあったからだ。コム・デ・ギャルソンとは、川久保玲をデザイナーとするファッション・ブランドのことで、80年代の初めにパリ・コレクションに進出し、その後、日本を代表するファッション・ブランドのひとつとなった。

吉本と埴谷という高名な評論家と文学者のあいだの論争にファッション・ブランドの名前がつけられることになったのは、『アンアン』の、この文章に添えられた写真において、コム・デ・ギャルソンを着ている吉本を見つけた埴谷が、「「ぶったくり商品」のCM画像に、「現代思想界をリードする吉本隆明」がなってくれることに、吾国の高度資本主義は、まことに「後光」が射す思いを懐いたことでしょう」²という「苦言」を呈したからだ。それにたいして吉本は、「貴方の『死霊』を出版している大出版社「講談社」も高価な貴方の『死霊』を買いつけて利益をぶったく」³っていると応酬して、それから、お互いに「馬鹿」、「阿呆」と罵りあうことになった。吉本60歳、埴谷75歳のことである。

この論争にたいする評価は、非常に低い。特に吉本は花田清輝との論争によって世に出たこともあり、それと比較されては、眉をひそめられることが多い。「人間の見たくもない姿をお互いに臆面もなくさらけ出している」ので、「多少とも羞恥心を知っている人間には読めたも

のじゃない」⁴といった、小野田襄二の感想などが代表的なものだろう。論争というよりは、ただのケンカという認識である。

あるいは、「吉本 VS 埴谷論争は、六〇年安保闘争において戦後民主主義の左翼バネとして働いていた左翼急進主義的な政治思想を、文学的に、それゆえにまた純化したかたちで尖鋭に表現した二人の文学者が、この大世紀末危機へと向かう戦後・後への転換期に、現代世界認識を共有できなくなってしまっていることを自己告白した」⁵ものだという、いいだ・ももの論評の方が、分析的であろうか。つまり、戦後民主主義的な左翼知識人が、従来のマルクス主義的な認識枠組みでは現実を捉えきれなくなった、思想と社会の曲がり角を示す標識としての意味ぐらいしかない、という認識である。

かように評判の悪い論争だが、実は「コム・デ・ギャルソン論争」と言いながら、「コム・デ・ギャルソン」に関する議論は、やり取りの最後にならないと出て来ない。『アンアン』の文章を除いた、合計6本の非難合戦のうち、埴谷が『アンアン』について言及したのは5本目だけ、さらにいうならば、埴谷は「コム・デ・ギャルソン」という単語を最後まで一切使っていない。ひょっとしたら論争が終わった後も、埴谷はコム・デ・ギャルソンという存在を認識していなかったかもしれない。吉本にしても、「コム・デ・ギャルソン」という単語を使ったのは最後の稿だけで、そもそも論争の発端となった『アンアン』の文中では触れていない。こちらも、最初の段階で知っていたかどうか疑わしい。つまり、「コム・デ・ギャルソン」から論争が始まったのではなく、「コム・デ・ギャルソン」で終わったというのが本当のところなのだ。

この一連のやりとりを、くだらないのひと言で片付けてしまうことに強い反論は無いのだが、しかし、議論の中心になったわけでもないにもかかわらず、「コム・デ・ギャルソン」という名前を冠して記憶されようとしたことと、論を重ねるなかで吉本がファッションについての語り方を大きく変えていったことは、ファッション史においては重大な意味を持つ。というのも、そこに、同時代に大きな転換をむかえていた、衣服へのまなごしの変化が浮き彫りにされているからだ。

今和次郎によれば、1925年の銀座で洋服を着ていた女性は1パーセントにすぎなかった。⁶それが1955年9月26日の朝日新聞によれば、同じ銀座で和服を着ているのが4パーセントと、ほぼ逆転している。1925年から55年の30年で女性は洋服を着るようになり、次の30年で作ることから買うようになっていった。85年に起きたこの論争は、まさに女性が洋服を作ることから買うことになった30年間の終わりに起きた、象徴的な事件でもあるのだ。

2. 世界史の中心の構造的変化とファッション

もともと、この論争は、埴谷が大岡昇平と岩波書店の雑誌『世界』で行った対談に端を発している。論争の発端は些細なことである。ふたりが六〇年安保の思い出について語っていると、きだった。大岡が、吉本は花田清輝に「スパイ」と呼ばれていたと発言し、続いて埴谷が、「吉本隆明はいまは反反核のほうへ行って、僕は反核のほうへ行って」⁷と発言したのだ。それにたいし、吉本が食らいついたのだ。『世界』での対談が再録された『二つの同時代史』を読後、吉本は、自らが編集発行する雑誌『試行』に執筆した「状況への発言」で反論したのだが、特に、反核を自認する吉本にとって、「反反核」と呼ばれたことが余程腹立たしかったようである。「反反核」とは、埴谷が発起人になった「核戦争の危機を訴える文学者の声明」に、吉本が名を連ねなかったことを指しているのだが、ずいぶん経った1998年における木村俊介によるインタビューにおいてすら、「この声明に入る理由はまったくない」⁸と主張しているくらいだ。

『世界』、『試行』で、こうして口火が切られると、その後は『海燕』に場を移して、埴谷と吉本の双方が2回ずつ執筆し、主張を重ねていくこととなった。そのそれぞれの最後の論考で、埴谷から『アンアン』誌上の吉本についての非難がなされ、吉本から「コム・デ・ギャルソン」への言及が出てくるのだが、「スパイ」からはじまり『アンアン』や「コム・デ・ギャルソン」にいたる話題の飛びつきやすさから、この「論争」は名を残すことになった。

「コム・デ・ギャルソン論争」を理解するには、まず背景として、吉本と埴谷の間に、核兵器の問題を経由した共産主義や社会主義についての考えの違いがあったことを知っておく必要がある。この論争は、1984年から85年に起きているが、ソ連が崩壊するまであと5年弱という時間的距離であるから、当時としても、やや古臭い議論ではあったのだが、同時に、冷戦後の世界がどうあるべきかを準備する重要な議論でもあった。

吉本は、ソ連や共産党を中心とした「革命」を信じ続ける知識人たちに、いらだちを感じていた。先進資本主義の人々が、「生活水準、思想的な自由度、生産技術の水準で」ソ連を超えてしまっており、そういった「世界史の中心の構造的変化」のなかで「新たな未知の「革命」形態」⁹を追求していかねばならない段階になっていることに、多くの左翼知識人が気づいていないと感じたからだ。吉本は、資本主義下における大衆が欲望に溺れることなく「生活を深化する方向性を持って」¹⁰いることを力説し、「日本国の民衆が繁栄しているとか、日本国が繁栄しているということは、悪だと思っている」¹¹と、埴谷を強く非難している。

埴谷と吉本の論争を目の当たりにした呉智英は、「表層部にあるのは、五〇年代末からしだいに知られるようになってきたソ連などの“社会主義国”の実態、それと対応関係にある、六〇年代から七〇年代にかけて明らかになった資本主義国の“繁栄”、なにかずく日本の繁栄、

これらに対する評価の齟齬である」¹²と解説している。アンドルー・ゴードンは、「一九八〇年代に起きたさまざまな社会変化を肯定的にとらえた、おそらくもっとも重要な思想家は、吉本隆明だった」と指摘しているが、ゴードンによれば、吉本は「大衆文化全般の精神、より具体的には若者文化の精神が、以前よりも陽気でいたずらっぽくなり、私的なものになり、しばしば因習破壊的になったことを肯定的に評価」したうえで、そういった若者文化を「たんなる物質主義を超越する可能性のある、庶民の主観的な欲望の解放」¹³と位置づけたという。吉本は「消費革命」(六〇年経済白書)という新しい経験を経つつある戦後世代の視点から「資本主義としての日本をトータルに把握」¹⁴しようとしたとする、いいだ・もの分析も、それらに近いだろう。こういった、資本主義を大衆の解放に寄与すると肯定的に捉えるか、あくまでも資本主義を否定して社会主義による平等を達成すべきか、という分岐点の上で「コム・デ・ギャルソン論争」が行われたということは重要である。

3. 『アンアン』の吉本／埴谷の苦言／吉本の反論

埴谷は『アンアン』誌上に掲載された吉本の姿を見て非常な怒りを覚えるのだが、ところで、そもそも吉本は『アンアン』のなかで何を書いたのだろうか。次は、そのなかの一節である。

衣装のファッションの反対物は、すべての制服、画一的な事務服や作業服だ。ファッションが許されなかったあの戦争時代には、男性には二種類くらいの国民服が制定され、女性はモンペ姿が唯一の晴れ着であり、作業衣服であり、ふだん着だった。女性たちはわずかに生地模様を変化させるくらいがファッション感覚の解放にあたっていた。統制と管理と、それにたいする絶対の服従が必要な権力にとっては、制服は服従の快い象徴に見えるし、ファッションはいわば秩序を乱す象徴として、いちばん忌み嫌われるものだった。¹⁵

それから吉本は、「だからファッションは肯定されるべきだ」と結論づける。この文章での吉本にとって、ファッションとは「管理にたいするはぐらかし」、「軽い反抗」、「無関心の旗じるし」で、「さり気ない不服従のしるし」であった。別の言葉では、「機能と実用から溢れ出す」ことと説明している。逆に言うならば、機能と実用から溢れ出さず、管理をはぐらかさず、さり気ない不服従と軽い反抗を掲げないような衣服はファッションとは呼べないということでもあろう。

このように、『アンアン』において吉本は、おそらく読者のことを強く意識して、「ファッション」＝「着ること」という論点から、ファッションを評価している。あくまで、着る人の問題としてファッションを議論しているということは、着目しておいていいだろう。そして、前述

の通り、コム・デ・ギャルソンについて具体的に述べているわけではないということも重要である。

また、吉本は、ファッションにも弱点があることを説いている。それは、「ぜいたく、高価、奢り、高慢、特権というイメージと結びついてしまうこと」にあるとしている。ただ、ファッションは、「機能と実用から溢れ出すという本来の作用を、いつまでもやめない」ゆえ、「いつも人間の身体性という輪郭にひきもどされる」ために、「無限の高価、無限のぜいたく、無限の特権へと走ってゆくことはかんがえられない」としている。つまり、「着る」という制約があるかぎり、贅沢にも限界があるから、それほど心配しなくて良いということだ。後に吉本は、ファッションの「多様性は贅沢の中に入らない」¹⁶とも述べているが、こういった言葉が、吉本は消費することに肯定的である、と捉えられていくことの原因になっていく。

では、『アンアン』の吉本に、埴谷はどのような非難を浴びせたのだろうか。「遺言的苦言」と自称する埴谷の言葉は、『アンアン』に掲載された二枚の写真に向けられた。どちらも吉本のポートレートである。そのうち一枚目の書斎でのスナップについては、「多くの書物に囲まれた広い書斎で、一六、〇〇〇円のセーター、一三、八〇〇円のダンガリーシャツを着ながら原稿を書いているあなたの横向きの姿が写されていますが、この書斎の天井から垂れているシャンデリアもテーブル、ランプも豪華だと思いつつも、あなたの勉強ぶりに感心こそすれ、苦言などありません」と、いろいろ思うところがありながらも苦言がないということを強調している。

そしてその次に、二枚目の写真について、かなり独特で秀逸な画像解説をおこなう。

そこで最も賞賛すべきは、背後の適切な建物を発見し選びだしたカメラマンというべきでしょう。あなたは半円形の鉄の網窓を背にして腰かけていますが、その背後のコンクリートの壁には斜めへ放射状に開く数条の襷が走っていて、あなたの頭部は、まさに「光背」を背負っているのです。……そして、そのとき、あなたは、六二、〇〇〇円のレーヨンツイードのジャケット、二九、〇〇〇円のレーヨンシャツ、二五、〇〇〇円のパンツ、一八、〇〇〇円のカーディガン、五、五〇〇円のシルクのタイ、を身につけ、そして、足下は見えませんが、三五、〇〇〇円の靴をはいています。このような「ぶったくり商品」のCM画像に、「現代思想界をリードする吉本隆明」がなってくれることに、吾国の高度資本主義は、まことに「後光」が射す思いを懐いたことでしょう。¹⁷

二枚目の写真は、吉本が石造建築の外壁に穿たれた窓の窪みに腰かけた写真である。石造建築において、開口部上部がアーチになっていて放射状に筋が入っていることは、構造から考えても珍しいことではない。おそらくカメラマンは、単に吉本の「インテリ」な雰囲気を出し

たいがために石造建築を選び、腰かけるにちょうどいい窓を背景に写真を撮っただけなのであろうが、埴谷の批評眼はそれを見逃すことはなかった。

埴谷は、「吾国の資本主義は、朝鮮戦争とヴェトナム戦争の血の上に「火事場泥棒」のボロ儲けを重ねに重ねたあげく、高度な技術と設備を整えて、つぎには、「ぶったくり商品」の「進出」によって「収奪」を積みあげに積みあげる高度成長なるもの」を遂げた、という。そして、「アメリカの世界核戦略のアジアにおける強力な支柱である吾国の『ぶったくり資本主義』のためにつくしているあなたのCM画像を眺めたタイの青年は、あなたを指して、「アメリカの仲間の日本の悪魔」と躊躇なくいうに違いありません」と断じている。

こういった非難の背景には、埴谷の社会主義のあり方への信念があるが、埴谷は「消費」理念の「生産」理念追い越し説」と名指す、消費文化を礼讃するかのような風潮へ警告を發したかったようだ。平川克美は、埴谷が「下層賃労働者＝搾取されるもの、資本家＝労働の収奪者」といった旧態の階級対立図式」を持ち続けており、一方の吉本は、そういった搾取被搾取の関係が「資本主義が高度化し、社会主義が官僚化してゆくプロセスの中で、とくに別の次元の問題へと移行している」¹⁸とみなしていた、と分析している。吉本は『アンアン』の文章でも堤清二の『変革の透視図』を絶賛し、埴谷への反論のなかでは、資本主義の発達によって「週休三日」がいずれやって来ることを楽観的に予測している。平川が指摘しているように、埴谷は、吉本の言っていることは「無批判に資本主義的な消費文明を受け容れて浮かれ気分になっている風潮」であり、「独占資本への加担」であり、「理念の墮落」であると非難した。

それゆえに、資本主義的な「消費」による大衆の解放を信じ、消費を肯定的に言及する吉本にたいして、埴谷は「生産」の重要性を力説していく。

高度資本主義の生産の場には、コンピューターやロボットが導入され、その生産の場で「大衆は大衆となり」、また、多様な分野に拡大された消費の場で「大衆は大衆となって」いますけれども、その拡大された多様なかたちをもった食住衣の「消費」のいわば最先端にあるファッション —— それも六二、〇〇〇円のジャケットから三五、〇〇〇円の靴まで一揃えした着こなしの身体性 —— のなかでこそ「大衆は大衆となる」といわれては、その大衆は、あなたを「馬鹿」というでしょう。¹⁹

埴谷にとって、大衆はあくまで労働者としての大衆であって、「管理にたいするはぐらかし」や「さり気ない不服従のしるし」である高価な衣服を身に着ける消費者になることによって大衆が解放されるということは、いたってナンセンスに思えたのだろう。

こういった埴谷の「苦言」にたいして、吉本は、「貴方の阿呆ぶりを、いまさら矯正しようにも術がありません」といった、きつい言葉を使って、「いかに「高価」であるかを強調」す

る埴谷の「偏向眼鏡の奥の「卑しい」視線」²⁰を批判する。そして、その反論のなかで初めて、「コム・デ・ギャルソン」が出現することになる。

貴方は故意に見落としているのかどうか判りませんが、「コム・デ・ギャルソン」は、私たちが「現在」そのデザイン芸術性を世界に誇りうる最上のデザイナー集団だともおもいません。私はそのデザイン作品を着た写真姿のじぶんの人相を恥かしいとおもいますが、その写真姿がコム・デ・ギャルソンのCMを務めていることを恥かしいと思いません。貴方はコム・デ・ギャルソンについて何を勘違いしているのでしょうか。おなじように貴方の昨年の代表作を『死霊』七章に象徴させてみましょう。貴方の作品も優れたものでありますが、私は「コム・デ・ギャルソン」の「東京国際コレクション・85」もまた、芸術性において、『死霊』七章に勝るとも劣らないものだとは確信しております。私にはそのファッション・デザインが掛値やエキゾチシズムの甘えなしに、数少ない「現在」の世界最高の作品と思えました。²¹

吉本は、埴谷がコム・デ・ギャルソンの服を高価で低俗と決めつけているとして、「貴方が『死霊』を文庫本にでもして廉価に読者に提供しないのに、「コム・デ・ギャルソン」のファッション作品を高価だと言う根拠は全くない」²²と反論する。こうして、埴谷によってなされた、資本主義の搾取構造と、それへの吉本の加担にたいする非難は、吉本によって、埴谷の芸術への不理解という問題へとすり替えられてしまったのだ。

前述のように、埴谷は「コム・デ・ギャルソン」という言葉は最後まで一回も使わなかった。埴谷が非難したのは、あくまで高価な衣服を着ることが大衆を大衆足らしめるという論理はおかしいということであり、その高価な衣服の出来不出来ではなかった。しかし、吉本は埴谷の「ぶったくり」という言葉を捉え、埴谷が芸術的価値の分からない人間であると指摘し返したのだ。そのやりとりを、平川克美が言うように、「埴谷が政治的な論争を仕掛けたことに対して、吉本が政治的な応酬をするのではなく、主題そのものの次数を繰り返して、イデオロギーからの決別を告げ」²³たと捉えることも出来よう。

コム・デ・ギャルソンのデザイナーの川久保玲とともに80年代の日本のファッション・デザインを牽引した山本耀司は、吉本との対談のなかで、「吉本さんを批判したひとの表現のなかに、コム・デ・ギャルソンの商品を“ぶったくり商品”と言ったっていうのが、すごく印象に残ったんです。ああ、そうか、知的な高い椅子から眺めると、ファッションなんてその程度にしか見えないんだなということがまずあったと同時に、言葉の選び方としてもあまりに品性がないんで、“そこまで言うならば”みたいな気にさせられる表現でしたね」²⁴と述懐している。それほどに「ぶったくり」という言葉はインパクトのある言葉であったし、それに反応し、否

定しようとするのは、当時新しい大衆文化の価値の発見に夢中であった吉本にとっては、自然なことだったのかもしれない。

埴谷と吉本の、すれ違う議論のどちらに分があるかはここでは断じない。ここで留意しておく必要があるのは、吉本が埴谷を非難したときに、「コム・デ・ギャルソン」というブランドは芸術である、という言説が説得力を持ち得たということである。

4. 相手にされないケンカか、危険な思想か

「コム・デ・ギャルソン論争」は、単に滑稽なできごととして、当時も今も捉えられることが多いようだ。吉本自身も、その滑稽さに自覚的などころがあって、「ビートたけしがやっぱり漫才みたいに読んで、両方とも批判」していたことを紹介し、「あれは面白かったです」²⁵と満足を見せている。そのビートたけしによれば、「コム・デ・ギャルソン論争」は次のようになる。

初めてギャルソンを着てアガっちゃってる吉本さんのところにツッコミの埴谷さんが近寄って、「アンタ、二万五千円のパンツはいてるんだって」

とって、いきなり吉本さんのベルトに手をかけ、下着のパンツを見ようとする。

「キミ、キミ、違うよ。パンツってこのズボンのことだよ」

「エッ、二万五千円なのに替えズボンがついてないじゃない。すごいな。でも、二万九千円のシャツはこれだろ」

と震える手で下着のシャツを見ようとする。

「しょうがないね、爺っちゃんは、モーロクしちゃって」

と吉本さん。その横でOLがBIGIかなんかの服をニコニコ顔で買おうとしている。それを見た埴谷さんが、

「ダメだよ、そんなブツクリ商品を買っちゃ、下級の女子賃金労働者よ」

というと、

「ジジイ、うるさい。向こうへ行け！」

と女のコに怒鳴られる。シュンとなる埴谷さんにかわって吉本さんが「キミ、キミ、芸術性においてはコム・デ・ギャルソンの身体像のほうが……」

といいかけると、女のコが、

「ダサイ着方しちゃって、何わけのわからないこといってるの、このイモ!!」

という。吉本さん、シュンとなって、ジャンジャン。²⁶

こういった理解は特別なものではないだろうし、むしろ一般的とも言えそうだ。ビートたけしは、「吉本さんみたいに偉い人が『アンアン』のモデルをやるなんてこと前例がない」と高く評価し、「吉本さんがブランドの服を着る女の子の気持に一步身を寄せてきたっていうのは人間的でいい」と好意を示しながらも、結局は「誰も世間じゃそんなケンカ相手にしない」と評した。「ギャルソンが芸術だと思うくらいだから、「着ている」んじゃないで「着せられている」というのが、ビートたけしの理解である。後に、映画監督の「北野武」となって、山本耀司に衣装制作を依頼する人物とはとても思えない評価の仕方だが、むしろ、無関心という大多数の人の立場を除けば、世間一般の人たちの考えをうまくまとめているとすら言えるかもしれない。肝心なのは、ここにおいて、コム・デ・ギャルソンの「芸術性」が真っ向から否定されているということだ。

もうひとつ、同じような意見として、いいだ・ももの意見も見ておこう。

わたしは、コム・デ・ギャルソン姿の吉本隆明さんには、若気の過ち、ではなかった、年寄りの冷や水、いくら高年齢化社会だからといったって、ひきのばされた中休みだからといったって、そんなに無理する必要はないよ、失礼ながらせっかく佃島の（漁師とはいえないにしても）大工さんかなにかをおもわせるいい風貌になっているっていうのに、六二、〇〇〇円ナリのレーヨン・ツイードのジャケットは似合わないぜ、だいいちもったいないじゃないか、と思うだけです。²⁷

こちらも茶化したような文体で、冗談のように記述している。コム・デ・ギャルソンの「芸術性」については触れられることなく、ただ「もったいない」ものとして記述されている。ただ、ビートたけしのように、「芸術性」などといった大仰な言葉で記述するものではないといった否定のされ方ではなく、そもそも奢侈品を「芸術性」という言葉で語るべきではない、といったような否定の仕方ではある。

もう少し、「芸術性」を認めた議論もある。高橋敏夫は、埴谷にたいして「コム・デ・ギャルソンも、『死霊』も、ソニーも、商品という側面では同一であり、日本—アジアの関係において同列におかれてしまう、という認識をくぐらないで、なにが「解放」や「革命」なのか」と厳しく追及している。高橋は、小説も家電も衣服も同じ「商品」と言いたかったのであろうが、コム・デ・ギャルソンに『死霊』と「ソニー」のあいだ程度の「芸術性」は認めたというようにも読める。ただ、高橋は、吉本にはさらに手厳しい言葉を投げており、1980年に出版された田中康夫の『なんとなく、クリスタル』を意識しつつ、以下のような批判をしている。

一度、コム・デ・ギャルソンを身にまったり、ファッションショーを観に行き、その

“ショー”性に感動し、ファッション評論家なら誰でも書いている駄文を得々と書いて、新しい発見をするのは勝手である。それなら田中康夫などよりはるかにすくない発見しかできなかった、というにとどまる。しかし、そこに、「革命」やら「解放」などというルビをやすやすとふるな。²⁸

高橋によれば、「ファッション評論家」は「駄文」を書いているだけで、「ファッションショー」にあるのは「芸術性」ではなく「“ショー”性」にすぎない、となる。さらに、吉本の考えは「ただ「革命」という名で統括されたオプチミズム」に過ぎず、「商品戦略を日夜練っている企業にしても、吉本ほどのオプチミズムはけっして所有していない」²⁹と激しく非難する。そして、消費社会を「解放」として歓迎するような口調にたいしては、「『アンアン』編集部がまずそうした「アンアン」革命論など信じてはいまい」と攻撃している。高橋の立ち位置からだ、コム・デ・ギャルソンの衣服は「商品戦略を日夜練っている企業」の非情なまでの「商品」と定義できる、といったところだろう。

こういったように、「コム・デ・ギャルソン論争」は、一般には、くだらない誹謗中傷合戦として認識された。また、一部の知識人には、吉本の考えは消費社会を過剰に擁護する危険な思想であるとして捉えられた。吉本が主張するようには、コム・デ・ギャルソンは芸術としては認められなかったようだ。だが、見過ごしてならないのは、前掲したいくつかの議論に「コム・デ・ギャルソン」という単語が出てくるということだ。ほぼ、時を置かずして書かれた文章なのに、埴谷が「コム・デ・ギャルソン」という単語を全く使わずに吉本を非難したのは、隔世の感がある。どのような存在として位置づけられたかは別としても、「コム・デ・ギャルソン」が固有名詞として批評の語彙のなかに滑り込み、批評家たちがその言葉を使わずには語るができなくなっていたことの、意味は大きい。

5. 消費社会の左翼性

吉本は、『アンアン』についても、「先進資本主義国日本の中級ないし下級の女子賃労働者は、こんなファッション便覧に眼くばりするような消費生活をもてるほど、豊かになったのか、というように読まれるべきです」と主張し、埴谷にたいし『アンアン』の捉え方が間違っていると指摘して、次のように続けている。

これこそは理念神話の解体であり、意識と生活の視えざる革命の進行でなくて何でしょうか。やがて「アンアン」の読者である中学出や高校出のOLたちが、自ら獲得した感性と叡智によって、貴方や理念的な同類たちが、ただ原罪があると思ひ込んだ旧いタイプの知

識人を恫喝し、無垢の大衆に誤謬の理念を植付けるためにだけ行使しているまやかしの倫理を乗り越えて、自分たちを解放する方位を確定してゆくであります。³⁰

吉本は論争後の『不断革命の時代』のなかでも、「方向性として、あくまで大衆の原像は、生活を深化する方向性を持って」³¹ いることを力説する。つまり大衆とは労働ばかりをしている存在ではないということだろう。吉本は、埴谷が贅沢を非難する手段として「タイの青年を持ち出してくるときも、台湾の植民地時代の日本人の振る舞いを持ち出してくるときも、半世紀前のイメージ」³² しか持ち合わせていないとして、反論を受け付けない。後には、埴谷のことを、「要するに資本主義というのはいずれにせよ何か余剰価値というのをひたたくってる、だから資本主義の生み出したものというのはみんな悪なんだというのが、どうも基本にはある」³³ と分析している。

一方で吉本は、「コム・デ・ギャルソン論争」を経た後、自らの立場については次のように説明している。

大衆というものの一方に知識人がいて、それが一種の対立の構造をもっている。あるいはそれを政治的に翻訳すると、一方に大衆つまり労働者みたいな人々がいて、それに対して資本家に対立しているという構図があって、それは一種の政治的な前衛という理念とつながっている。こういう構図は両方とも崩壊しなくてはならないし、現に崩壊に瀕しているんじゃないかというイメージが、僕にはあるんです。³⁴

おそらく論争のなかで自らの考えを整理して、最初からそういうことであったということにしているのであろうが、とはいえ、「どのような大衆の日常的喋り言葉も、文化の言葉とどうしても接触面を持たずには、日常自体が成り立たなくなってきました」³⁵ という認識を持ちながら、早くからマンガ論などを積極的に展開した吉本の他の業績と矛盾するものではない。そして事後的な説明であったとしても、こういった捉え方のなかで、「理念神話の解体であり、意識と生活の視えざる革命の進行」として、マンガを捉えるのと同様に「アンアン」を捉えたとすることに間違いがあるとも言えない。

前述のように高橋敏夫は、こういった吉本の『アンアン』の捉え方を「アンアン革命論」と呼んでいるが、高橋自身は、埴谷が吉本に苦言を呈したことを指して、「わたしは、これを「妄想」的場面、とはけっして思わない。また、倫理をよそおった恫喝だとも考えない」³⁶ と、埴谷に共感を示し、前述のように「アンアン革命論」を退けている。このように論争自体をくだらないとはせず、一応意見を認めた上で否定するような立場は他にもおり、例えば笠井潔は、吉本が「バブル資本主義を「歴史の無意識が生んだ最高の制度」として肯定」したと位置づけ、

「埴谷雄高の微温的な血債主義に加担する気はないが、としてもバブル万歳とはいえない」³⁷と吉本のことを非難し、「アンアン革命論」に疑問を示している。ちなみに前述のビートたけしは、以下のようにたいへん冷ややかな反応を示してる。

行動することに臆病な知識人なんだから、『アンアン』への登場は大変なことだったんじゃない。相当な決意だったでしょ、当人にすれば。だからこそ、ギャルソンを芸術だとか、『死霊』と同価値だとか持ちあげちゃった。初めてナウイ服を着て、吉本さんすっかりアガっちゃったんだ。たかが『アンアン』に出るのを大変なことだと思っている吉本さんは、やっぱり現代の大衆から浮遊しているんだね。服の着方、文章の書き方、ともに現代人として遅れてしまっている。たかがハウスマヌカンの雑誌だよ、『アンアン』で。³⁸

しかし、その後、論争から時代を経るに従い、次第に吉本を肯定的に捉える見方が多くなっていくことになる。大塚英志は、「記号としてあらゆるものが等価となる八〇年代消費社会はそれゆえ、吉本にとっては現実に達成された「革命」³⁹だったのである」と、吉本の分析の正しさを肯定している。大塚は、後期の吉本にとって「文学者の反核運動やあるいはマルクス主義をめぐってのいささか不毛に満ちたやりとりではなく、最後の最後で現われるコム・デ・ギャルソンをめぐるやりとり」⁴⁰が非常に重要であると論じ、80年代において、「吉本隆明だけは消費社会の左翼性をはっきりと主張している」と断言する。大塚は、「つまり「ギャルソン」や『anan』は戦後の資本主義国の日本が消費社会に突入することで相対的に勝ち得た「プロレタリアートの解放」を象徴するものとして見なされ、だからこそそれを批評の対象とすることは決して思想書を論じることに劣るものではない、というのが吉本の考えである」⁴¹とまとめている。

「コム・デ・ギャルソン論争」当時には、「『資本論』と『窓際のトットちゃん』とを同じ水準で、まったくおなじ条件で論ずべきだ」などとはちっとも考えない。いくら「べき」だといったって、そんなことする必要もないだけでなく、できっこない⁴²といった反応が、当然のように返ってきていた。それが、前述の高橋も触れていた通り、この論争は「コム・デ・ギャルソンも、『死霊』も、ソニーも、商品という側面では同一」という枠組みを、徐々にではあったが強く形成していくことになった。

大塚は、吉本が「『死霊』も、コム・デ・ギャルソンも商品として等価であるという徹底した相対主義」を主張したのではなく、「その全ての位相に対し真摯でありたい」と宣言したのが、吉本にとっての「コム・デ・ギャルソン論争」であると位置づけている。ただ、結局、「ぼくを含め多くの人々がそれをただ『死霊』とコム・デ・ギャルソンを同列に論じてよい時代の到来とだけとった」⁴³とも回顧している。「同列」の捉え方には温度差があったものの、こうし

て『死霊』もコム・デ・ギャルソンも同じ「芸術性」を持っている、というまなざしも生まれることとなった。そしてそれは、自らの論争をまとめる吉本自身の言葉にも、次のように現われるようになった。

僕がブランド商品をほめるのはおかしいんじゃないかって言われても、僕は全然そう思わない。それは、トルストイとかドストエフスキーといった文学者たちの作品は、資本主義社会の芸術作品だから駄目なんだということとまったく同じですね。やはりあれは人類のあまたの文学作品の中で、最高の所にあるといえるわけでしょう。ですから文学的な面でもそうですけど、あの手の批判というのは成り立たない、言っても意味がないし無効なんだということを、きちっと言っておかないといけないような気がするんです。⁴⁴

こうして、『死霊』も、コム・デ・ギャルソンも商品として等価であるという徹底した相対主義」は、吉本自身にたいしても影響を与えることとなった。

6. 「コム・デ・ギャルソン論争」とは何だったのか。

実は、吉本は「コム・デ・ギャルソン論争」のすぐ後に、次のように言い直している。

ほんとうは僕は『死霊』七章と、この人の八五年のファッションショーを見て、川久保玲の作品のほうが優れていると思いましたね。この人の八五年のコレクション作品は、掛値なしに国際的というんじゃなくて、世界的に最も優れていると思いました。⁴⁵

この言葉を見るかぎり、実のところ吉本は「記号としてあらゆるものが等価となる」といったことを説いているのではない、ということが分かる。吉本が言っているのは、難解な書物も日常の衣服も消費される記号として同じだということではなく、衣服と書物は芸術性において比較でき、しかも優劣をつけることができるということである。この違いは、小さいようで大きい。

吉本は、1984年11月下旬に行われた「東京国際コレクション・85」における「川久保玲のファッション・ショー」について、「京都新聞」の1985年1月18日号に「大衆文化現考 ファッション・ショー論」と題して記事を書いている。この記事は吉本自身によって、埴谷への最後の反論である「重層的な非決定へ」に引用されるのだが、『アンアン』に吉本が登場したのと、埴谷がそれを非難したのとの間の時期のことである。

重要なのは、この記事において、吉本の書き方が『アンアン』での論調とも、「重層的な非決定へ」とも違っていることだ。記事中に「コム・デ・ギャルソン」という言葉は出てこず、

ひたすら「川久保玲」という名前で作者が語られていることにも注目したい。「川久保玲のファッション・ショーは、印象をひと言でいえば、日本人でこれだけやれる人がいたのかという内心の思いにつきる」⁴⁶といった具合に、それらの衣服が、個人の作品であることが強調されている。『アンアン』のときのように、「ファッション」が着る人の問題として語られることはなかったわけだ。

吉本は、別の場所でも川久保を賛美している。そこでも、「コム・デ・ギャルソンの川久保玲が見せたファッション・ショーは、内心でおもわず唸るほどの感銘だった」⁴⁷というように、個人の作品であることを強く意識している。そのことは、次の一文にも濃く現われている。

川久保玲のデザインは、西欧のファッションのメッカに、模倣でもなければ、民族的ファッションからくるエキゾチズムでもない不明の根源から着想されているが、じぶんたちが身体に着用すれば、最高の気分させられるものとして、衝撃を与えられたはずだ。わたしの狭い知見をおもいめぐらしても、現在どの分野でもこれだけの力量を発揮している存在はいないはずだ。⁴⁸

『アンアン』の文章でも、吉本はファッション・デザイナーを特殊な能力を持った表現者と見なしてはいる。吉本は、「いつかどこかで出遭っていて知っているという感じを与えるために、優れたファッション・デザイナーは、自分のファッションの死のイメージを知っているに相違ない」⁴⁹と、その特殊性を称揚している。ただ、だからといって、特定の誰かについて述べているというわけではない。吉本は埴谷への反論のなかでは「コム・デ・ギャルソン」は、私たちが「現在」そのデザイン芸術性を世界に誇りうる最上のデザイナー集団」という違う表現をとるようになったが、芸術作品として埴谷の『死霊』と比べることが出来たのは、コム・デ・ギャルソンの服が作家性のある作品だと認識していたからであろう。

そもそも、『アンアン』の記事の一枚目、書斎の写真で吉本が着ていた服は、コム・デ・ギャルソンの服ではなく、「MEN'S ZOU ZOU」というブランドの服である。二枚目の「後光」の差している写真で着ている服も、全てがコム・デ・ギャルソンではなく、「アルバタックス」というブランドのカーディガンが混ざっている。埴谷が非難したのは二枚目の写真なので、吉本がコム・デ・ギャルソンについて言及しながら反論したのは決して的外れというわけではないが、それでも、『アンアン』という雑誌に出てくる高価な衣服全般と、着用して宣伝している吉本について議論したつもりの埴谷にたいして、吉本がコム・デ・ギャルソンという特定のブランドの、川久保玲という作家の「芸術性」に話をすり替えてしまったことに変わりはない。

吉本は、「私が「アンアン」に書いたファッションについての短い文章は、柳田国男を論じている文章にくらべて力を落として書いているということは、まったく無い」⁵⁰と、埴谷への

反論のなかで述べている。そのことに間違いは無いのであろうが、吉本の論旨や立場は論争の間、一貫していたわけではない。議論を重ねていくなかで、吉本のファッションの捉え方は、ファッションとは国民服の対義語であるという程度の認識から、コム・デ・ギャルソンは芸術性において埴谷雄高の『死霊』に勝っている、という認識へと姿を変えていった。吉本のなかで、「ファッション」の意味するものが、民衆の言葉にならない意志表示から、はっきりと個人の意図が特定できる作品へと姿を変えていったのだ。吉本の思考の柔軟性には驚かざるを得ないが、しかし、この認識の変化は、当時の日本の社会が経験していた変化の反映に過ぎなくもあった。

『アンアン』やコム・デ・ギャルソンが、文化やイデオロギーの問題として議論されるようになったのは、論じる者の大衆文化への認識が変化したことだけによっているのではない。『アンアン』が70年代に創刊され、読者を形成し、この時期に読者層を変えようとしていた歴史にも目を向けなくてはならない。80年代半ばの『アンアン』は、70年代に「エルジャポン」として創刊されたときとは、内容を大きく変えていく途上にあった。『アンアン』は、81年8月に週刊化し、83年に出版元の平凡出版も社名を「マガジンハウス」に変更し、「ファッション誌というよりもライフスタイル全般誌へと移行」⁵¹していった。もはや、吉本が埴谷に反論したときに使ったような単なる「ファッション便覧」ではなく、だからこそ吉本も誌上に登場したのだった。

思想史ではなくファッション史の文脈で「コム・デ・ギャルソン論争」を見てみると、この時期、衣服が洋裁によって形成されるものではなく、購入して着用するものへと完全に姿を変えていたということ、つまり、衣服が生産物から消費財へと完全に変わっていたという大きな歴史的な断層があったことを、まず考えなくてはならない。多くの論者が当たり前のように、コム・デ・ギャルソンをはじめとする衣服を「商品」として論じていたが、この論争のほんの10年前までは、衣服は決して「商品」とは言えなかった。衣服を作って着る時代から、買って着る時代へと変わっていなければ、そもそもこの論争は成り立たなかったのだ。それゆえ、「コム・デ・ギャルソン論争」は、それまでの洋裁学校で教授される技術と、洋裁雑誌の情報によって衣服を作り出していた洋裁文化の時代の終焉宣言であり、プレタポルテ文化の本格的な幕開けを告げるファンファーレだと位置づけることができよう。⁵²

『死霊』と比較できたということは、衣服生産が出版資本主義とさまざまな点で共通しているという認識があったことを前提している。それは、消費財としての衣服が表現の手段として生成され、あたかも書物を出版するようにして大量生産する道が開けたということを意味している。『なんとなくクリスタル』に描写されたような、あるいは『アンアン』に吉本が書いたような、若い女性が購買や消費を通して自己実現していく文化が形成されていく一方で、そ

れと不可分に、生産者が消費財を作品として発表し、消費者がそれを買うことによって、生産者＝作家を支える文化が形成されていったとも言える。そして、埴谷の言う「ぶったくり資本主義」も、出版資本主義と結びつき雑誌の記事や広告によって商品に過剰な価値があるように演出する方法、と定義できそうでもある。そういった構造の変化は、ファッション産業だけに限らず、同時代の他の分野にも見られることだろう。

コム・デ・ギャルソンのようなブランドは、こういった構造の変化のなかでこそ「芸術性」を発揮することが出来た。「芸術性」とは別の言葉で言えば、「作家性」である。70年代から80年代にかけて、ファッションの領域で「作家」が活躍することが出来たのは、その前の洋裁文化の時代において、凄まじい数の人々が、衣服制作に関する高度なりテラシーを持ち、高度にファッション情報を読み解けるようになり、それでいて、そういった洋裁文化の構造が瓦解するなかで、自ら衣服を制作しない人々が高度な情報処理能力をもって「作家」の作品を買うようになったからである。⁵³

84年から85年にかけては、「東京国際コレクション」だけでなく、さまざまな新聞社によってプレタポルテのファッション・ショーが開かれた。85年6月には、川久保玲、松田光弘、三宅一生、森英恵、山本寛斎、山本耀司を発起人として、東京ファッション・デザイナー協議会が発足し、東京コレクションへと道を開いている。この時期は、衣服がプレタポルテとして、日常における生産物から商品へ、そして複製芸術へとシニフィエを変えていった時期でもあった。こういった文脈の上において吉本は、プレタポルテを芸術として見るまざしと語り口を披露したのだ。

吉本と埴谷のファッションに関する議論は大きくすれ違ってしまっただが、両者は違う観点から、それなりに重要な議題を別々に提出したともいえる。高度資本主義による低所得者やアジアの人々からの篡奪という、埴谷が提議した問題は、片方でブランドの忠誠者となりつつ、他方でファストファッションに依存する今の社会に、いくら豊かな消費が出来るようになっても、それは表層のできごとで、生産の問題を解決しないと大衆は解放されないという、生きた議論として復活しようとしている。

一方、吉本が賞賛した80年代消費社会における「解放」は、現在では過剰な消費として否定的に位置づけられつつあり、それに付帯した「サブカルチャー」における「表現」や「芸術性」を支えた構造も、瓦解の危機を迎えることとなっている。そしてそれは、はたして、プレタポルテを作家による複製芸術作品として、映画などと同じように位置づけてきた認識は虚構に過ぎなかったのではないかと、といった疑問や、反対に、プレタポルテが複製芸術と言えないのであれば、そもそも複製芸術という概念自体が虚構だったのではないかと、といった疑念を生み出していくだろう。

「コム・デ・ギャルソン論争」は、それまでの「洋裁文化」では見る事が出来なかったような「批評家」という行為者たちが、洋裁文化の崩壊のなかで新しく形成された場において、どのようにプレタポルテという新しい産物を神話化していくか、をめぐって行った綱引きのひとつとして捉えることが出来るだろう。ロラン・バルトが「神話はさまざまな人間的行為の複雑さを取り消して、かわりに本質というものが持つ単純さを与える」⁵⁴と指摘したように、プレタポルテを「作品」と解釈するまなごしは、ある程度、流通し、「神話」として作用し、人々の認識枠組を作っていくことになった。

2009年に、川久保は「いい物には人の手も時間も努力も必要だからどうしても高くなる。いい物は高いという価値観も残って欲しいのです。」⁵⁵という言葉を残している。これは、まさしく、吉本の「私は「コム・デ・ギャルソン」の「東京国際コレクション・85」もまた、芸術性において、『死霊』七章に勝るとも劣らないものだと確信しております。」という言葉と対になる言葉といえよう。ふたつの言葉は、プレタポルテを「作品」として見る時代の、はじまりと終わりに位置している。

注

- 1 吉本隆明「ファッション」『アンアン』446号 1984 マガジンハウス P.75
- 2 埴谷雄高「政治と文学と・補足 吉本隆明への最後の手紙」『海燕4巻4号』1985 福武書店 PP.158-159
- 3 吉本隆明「重層的な非決定へ 埴谷雄高の「苦言」への批判」『海燕4巻5号』1985 福武書店 P.143
- 4 小野田襄二「雑感・埴谷-吉本論争」『季節 第三期第十一号』1988 エスエル出版会 p.87
- 5 いいだ・もも「現代を全体化する思想的地平とは何か 吉本-花田・埴谷論争の今日的意味」『季節 第三期第十一号』1988 エスエル出版会 p.148
- 6 今和次郎「1925 初夏 東京銀座街風俗記録」『モデルノロジオ』1986 春陽社 p.23
- 7 大岡昇平、埴谷雄高『二つの同時代史』1984 岩波書店 P.351
- 8 木村俊介『変人』2009 講談社 P.383
- 9 吉本隆明「政治なんてものはない」『海燕4巻3号』1985 福武書店 pp.150-151
- 10 吉本隆明他『不断革命の時代』1986 河出書房新社 P.174
- 11 吉本隆明他『不断革命の時代』1986 河出書房新社 P.103
- 12 呉智英「日本の「繁栄」をどう評価するか」『朝日ジャーナルの時代』1993 朝日新聞社 P.1139
- 13 アンドルー・ゴードン『日本の200年』森谷文昭訳 2006 みすず書房 P.649
- 14 いいだ・もも「現代を全体化する思想的地平とは何か 吉本-花田・埴谷論争の今日的意味」『季

- 節 第三期第十一号』1988 エスエル出版会 p.128
- 15 「現代思想界をリードする吉本隆明の「ファッション」『アンアン』446号 1984 マガジンハウス PP.74-75
- 16 吉本隆明 山本耀司「モードのダイナミクス」『ユリイカ』第18巻 第3号 1986 青土社 p.188
- 17 埴谷雄高「政治と文学と・補足 吉本隆明への最後の手紙」『海燕4巻4号』1985 福武書店 PP.158-159
- 18 平川克美『移行期的混乱』2010 筑摩書房 PP.92 - 93
- 19 埴谷雄高「政治と文学と・補足 吉本隆明への最後の手紙」『海燕4巻4号』1985 福武書店 P.160
- 20 吉本隆明「重層的な非決定へ 埴谷雄高の「苦言」への批判」『海燕4巻5号』1985 福武書店 PP.138-140
- 21 吉本隆明「重層的な非決定へ 埴谷雄高の「苦言」への批判」『海燕4巻5号』1985 福武書店 PP.140-141
- 22 吉本隆明「重層的な非決定へ 埴谷雄高の「苦言」への批判」『海燕4巻5号』1985 福武書店 P.143
- 23 平川克美『移行期的混乱』2010 筑摩書房 p.93
- 24 吉本隆明 山本耀司「モードのダイナミクス」『ユリイカ』第18巻 第3号 1986 青土社 p.190
- 25 『吉本隆明「五つの対話」』1990 新潮社 P.178
- 26 ビートたけし「もっと阿呆になれ、吉本!」『朝日ジャーナルの時代』1993 朝日新聞社 PP.1132—7
- 27 いいだ・もも「現代を全体化する思想的地平とは何か 吉本-花田・埴谷論争の今日的意味」『季節 第三期第十一号』1988 エスエル出版会 p.133
- 28 高橋敏夫「吉本隆明の荒廃と解体」『新日本文学』455 1985年 P.72
- 29 高橋敏夫「吉本隆明の荒廃と解体」『新日本文学』455 1985年 PP.72-75
- 30 吉本隆明「重層的な非決定へ 埴谷雄高の「苦言」への批判」『海燕4巻5号』1985 福武書店 P.145
- 31 吉本隆明他『不断革命の時代』1986 河出書房新社 P.174
- 32 吉本隆明他『不断革命の時代』1986 河出書房新社 P.101
- 33 吉本隆明 山本耀司「モードのダイナミクス」『ユリイカ』第18巻 第3号 1986 青土社 p.189
- 34 吉本隆明 山本耀司「モードのダイナミクス」『ユリイカ』第18巻 第3号 1986 青土社 p.185
- 35 吉本隆明「現代における言葉のアポリア」『ユリイカ』第17巻 第6号 1985 青土社 p.117
- 36 高橋敏夫「吉本隆明の荒廃と解体」『新日本文学』455号 1985 新日本文学会 P.71
- 37 笠井潔「土台から崩れはじめた資本主義」『図書新聞』3058号 2012年4月14日
- 38 ビートたけし「もっと阿呆になれ、吉本!」『朝日ジャーナルの時代』1993 朝日新聞社

PP.1135

- 39 大塚英志 『「おたく」の精神史』2004 講談社 P.72
- 40 大塚英志 『「彼女たち」の連合赤軍』1996 文芸春秋 P.165
- 41 大塚英志 『「おたく」の精神史』2004 講談社 PP.71-72
- 42 いいだ・もも 「現代を全体化する思想的地平とは何か 吉本-花田・埴谷論争の今日的意味」『季節 第三期第十一号』1988 エスエル出版会 p.133
- 43 大塚英志 『「彼女たち」の連合赤軍』1996 文芸春秋 PP.168-9
- 44 吉本隆明 山本耀司「モードのダイナミクス」『ユリイカ』第18巻 第3号 1986 青土社 pp.189—190
- 45 吉本隆明他『不断革命の時代』1986 河出書房新社 P.174
- 46 吉本隆明「大衆文化現考 ファッション・ショー論」京都新聞 1985年1月18日
- 47 吉本隆明「ファッション論」『イメージ論』1988 大和書房 P.35
- 48 吉本隆明「ファッション論」『イメージ論』1988 大和書房 P.36
- 49 「現代思想界をリードする吉本隆明の「ファッション」」『アンアン』(446) 1984年9月21日 P.74
- 50 吉本隆明「重層的な非決定へ 埴谷雄高の「苦言」への批判」『海燕 4巻5号』1985 福武書店 P.148
- 51 難波功士『創刊の社会学』2009 筑摩書房 P.44
- 52 「洋裁文化」の構造については、井上雅人「洋裁文化の構造 戦後期日本のファッションと、その場・行為者・メディア(2)」(京都精華大学紀要 2011)、「80年代をどう捉えるか」(『fashionista』2012)を参照のこと。
- 53 井上雅人「洋裁文化の構造 戦後期日本のファッションと、その場・行為者・メディア(1)」(京都精華大学紀要 2010)
- 54 ロラン・バルト『現代社会の神話』下澤和義訳 2005 みすず書房 p.362
- 55 「いい物は高いという価値観も… 川久保玲」2009年12月21日 朝日新聞