

洋服と象徴政治

—新富座開場式を中心に—

城 野 充

An analysis of symbolic politics of western clothing in Japan:
focusing on the opening ceremony of *Sintomi-za* theater

Mitsuru JOHNO

はじめに

人の成長というものは、身ごなしと身づくろいの共通のスタイルのなかに自分を挿入することを意味し、それを通じて社会の一員となっていく。このように鷺田清一はわれわれの身体と衣装の社会的、文化的意味を表現する¹。

また、多木浩二は『天皇の肖像』において、個人の趣味レベルで考えると取り替えが容易であるようにみえる衣装やふるまい方の変更は、それが慣習化した文化全体となると、ときに身体的抵抗をもたらす。衣装の体系をすっかり変えてしまうことは、一社会の文化の伝統からすれば、その身体を変える一大事であると述べている²。

この社会的、文化的意味をもつ身体、衣装が近代世界の拡大とともに世界的に標準化していったことを、「身体慣習 *bodily practice*」という用語によって、いわば、ミクロとマクロを接続させてとらえようとしたのがA・ベイリの『近代世界の誕生』であり³、ある衣服を着ること、また脱ぐことを政治的行為としてとらえ、衣服のグローバルヒストリーを展開したのがR・ロスの『洋服を着る近代』である⁴。

「近代の技術的世界がある種の行動様式を要請し、それが生じたところでは、衣装がかたちを

1 鷺田清一『ひとはなぜ服を着るのか』NHK ライブラリー、1988年、37-38頁

2 多木浩二『天皇の肖像』岩波新書、1988年、43頁

3 C.A. ベイリ（平田雅博、吉田正広、細川道久訳）『近代世界の誕生（上）』名古屋大学出版会、2018年、18-26頁 Bayly, C.A., *The Birth of the Modern World 1780-1914*, Blackwell, 2004/2017, pp.12-21

4 ロバート・ロス（平田雅博訳）『洋服を着る近代』法政大学出版会、2016年

変えていた」⁵と多木が述べているように、近代の拡大は世界の衣装を標準化していったのである。この点で世界の先駆けとなったのはロシアであった。18世紀初頭、「西欧への窓口」としてバルト海沿岸の湿地帯にサンクトペテルブルクを建設したピョートル一世は、ロシアに強制的な近代化をもたらし臣民の外見を変えようとした。近代との遭遇によって「上からの服制改革」で衣装がそのかたちを変えていったのは、日本もまた同じである。ロスはこの明治維新後の日本の「上から」の衣装変化を、もっとも急進的かつ成功した事例として記述している⁶。

さて、筆者はこれまで、この日本の近代化過程における洋装化に関して、「近代的身体への再編」、「近代を移転するメディア」という観点で拙論を展開してきたが、本論においては、明治維新後の洋装化を「象徴政治 symbol politics」の点から、つまり国民国家創出のために西欧の衣服がいかにかに象徴化し、政治的操作されたのかを、1878年の新富座開場式を中心に記述することにする。

もうひとつの「記憶の場」―新富座開場式における洋装

先に挙げた多木浩二による『天皇の肖像』、さらには坂本一登の『伊藤博文と明治国家形成』⁷、若桑みどりの『皇后の肖像』⁸といった先行研究においては、『天皇の肖像』と『皇后の肖像』では、国民国家創出のために天皇、皇后がいかにかに視覚的に演出されたかが、また『伊藤博文と明治国家形成』では、伊藤がどのような考えに基づいてその視覚的演出に対して主導的役割を果たしたかが詳細に論じられている。そして、これらの著作から、明治維新後、近代化を推進する新政府にとって、天皇、皇后、軍隊、上級官吏の洋装化、つまり、ロスが言うところの「何を着て、何を脱ぐか」といったことがらは、対外的にも、対内的にも非常に政治的な問題ととらえられ、洋服という存在が政治シンボル化していたことがよく理解できるところである。

多木によれば、1872年（明治5年）は天皇が視覚的外観を変えたときであった。同年5月の西国、九州への巡幸に旅立つために人前にあらわれた際には、天皇は燕尾服、舟型帽子という洋装であったという⁹。天皇の身体が王政復古や万世一系といったイデオロギーが通用しない近代（のまなざし）と遭遇して、多少とも相手にあわせて自らの外観を変えていかねばならなかったのである¹⁰。

また、1872年は上級官吏の洋礼装が太政官布告によって制定された年、さらには鉄道職員の

5 多木前掲書、41頁

6 ロス前掲書、183頁

7 坂本一登『伊藤博文と明治国家形成』講談社学術文庫、2011年 原本は、吉川弘文館、1991年

8 若桑みどり『皇后の肖像』筑摩書房、2001年

9 多木前掲書、40-41頁

10 同上書、40頁

制服制定の年でもあった。洋装化の流れはさらに現業の下級官吏（例えば、1874年の警察官の制服制定）にまで及び、彼らの洋服姿は市中でみられるようになっていく¹¹。このような一連の流れは、男性の洋服が国家的という意味での公式的記号体系に「登録」されていったことを示すものと言える。また、1886年には皇后が初めて洋装で華族学校を訪問、翌1887年には、女性の洋装を奨励した「思召書」が皇后の名によって出され、さらに1888年、新年儀式に皇后が初めて洋装（大礼服）で登場する¹²。男性の洋装化の後を追う形で、女性の洋服もまた公式的記号体系に「登録」されていったのである。

こうした西欧のまなざしの取り込みは宮中での洋装化や各級官吏の洋装化にとどまらず、各方面での「身体慣習」全般にまで及んでいった。多木が言及しているように、服装を変えることは、その身体のある方を変えるということである。このことに関して記述に値するものとしてここで取り上げるのは、民衆にとって最大の娯楽のひとつであった歌舞伎における「演劇改良」という名の西欧のまなざしの取り込みである。

大政奉還から約10年後の1878年、日本各地を旅したイザベラ・バードは6月に新富座の開場式に招かれ、そこで劇場経営者の守田勘弥とともに舞台上に並んだ九代目市川團十郎をはじめとする役者たちの夜会服姿を目の当たりにしている¹³。明治新政府による「上からの洋装化」は下級官吏の洋装化に止まることなく、さらなる段階として、民衆の文化の領域にまで及び、庶民にとって憧れの存在である歌舞伎役者に夜会服で勢ぞろいさせるまでになっていたのである。

荒唐無稽さを排した、「活歴」という「演劇改良」宣言の場であったことで知られるこの新富座の開場式において、歌舞伎役者たちが夜会服姿で、それまでの「歌舞伎の身体」（劇場も含まれる）を後進的で下品な過去のものとして清算する旨の決意表明していることは、後述するように象徴的な事件であった¹⁴。

問題は、なぜ歌舞伎役者たちは和服ではなく、夜会服を着用して開場式に臨んだのかということである。この舞台上の光景についてバードは、歌舞伎スターたちが、「…なにもかもが洋服姿では醜さとしてあらわになっていました。こんなことはこれが最初で最後にしてもらいたいものです」¹⁵と酷評しているところではあるが、市川團十郎、尾上菊五郎、市川左団次などの当代の「大

11 高橋晴子『近代日本の身装文化』三元社、2005年、250-251頁

12 坂本前掲書、237、254頁

13 イザベラ・バード（時岡敬子訳）『イザベラ・バードの日本紀行』講談社学術文庫、2011年、91-92頁

14 十二代目市川團十郎『團十郎の歌舞伎案内』PHP新書、2008年、74-76頁

篠田正浩によれば、すでに1872年、歌舞伎狂言作者の河竹新七は東京府庁に呼び出され、これからは貴人や外国人も劇場に訪れるがゆえに淫乱な芝居を禁じる旨を言い渡されている。篠田正浩『河原者ノススメー死穢と修羅の記憶』幻戯書房、2009年、366-367頁

またここでは詳述しないが、柄谷行人は『日本近代文学の起源』（講談社、1980、58-61頁）において、「演劇の改良」は、「言文一致」が日本の近代的制度の確立に不可欠と考えられていたのと同様の意味で、不可欠だと思われていたと指摘している。

15 バード前掲書、91-92頁

スター」「人気スター」たちのその洋装の披露は、市井の人々にとって衝撃的な事件であったと推測できる。

なぜ洋服を着用したのか。それは、「演劇改良」宣言のためには必要であったということである。ここでの洋服は単なる衣服ではなく、過去からの切り離し、決別を表すメディア／記号となっている。旧い身体との決別、改良された新たな身体の希求。その視覚的明瞭性は、和装ではなく、洋装夜会服にこそ担保されると考えられたのであろう。西欧のまなざしは、民衆の文化の面でも、後進的で「猥雑な歌舞伎」との断絶、そうした猥雑性を抱えた歌舞伎の歴史からの消去、そのうえでの「上品」かつ「優美」な、「伝統芸術」としての歌舞伎の新たな創出のための「改良」を求めるものであった。この点で、政府の「欧化政策」と歌舞伎界でのこの動きは軌を一つにしたものであった¹⁶。西欧のまなざしはそれまでにあった様式に近代性という「新しさ」を求める。

じつは、バードが記述した開場式の光景は絵師・蜂須賀国明によって描かれている。しかし、そこでの歌舞伎役者たちの夜会服姿は、バードが言うような醜悪なものでは決していない¹⁷。このような描かれ方は重要な意味をもっていると言えるだろう。なぜなら、「写真がまだジャーナリズムに登場しない、幕末から明治前半期において、事件の模様を伝えるメディアは錦絵であった」¹⁸と、錦絵を資料として皇室の視覚化を分析した若桑みどりが言うように、大衆ジャーナリズムである錦絵新聞や江戸時代からの草双紙で描かれる浮世絵は視覚的に出来事を再現するものだからである。草双紙の口絵での「開場式ノ図」は、天皇や皇后はともかく、憧れの対象である団十郎、菊五郎、左団次までもが鮮やかに「身体変容」「変身」したということ、「洋服を着こなしている」ということを、庶民の意識に深く刻印したに違いない。

歌舞伎役者たちによる洋装での「演劇改良」宣言は、身体の近代的再編という意味において象徴的であった。また、洋服が西欧近代への接続のメディアであり、江戸という過去からの分離のメディアであったという意味においてもまた象徴的な事件であった。洋服の着用、「演劇改良」のいずれもが「身体慣習」にかかわることであり、こうした西欧のまなざし＝近代のまなざしを取り込んだ「身体慣習」の獲得、記号体系の編み込みが、日本の近代的制度を構築していくうえで

16 バード前掲書、92-93 頁。演劇改良によって文明開化の道の前進に寄与するつもりであるとの守田の口上を、バードは詳細に記録している。この開場式の意義を、おそらく事前、あるいは事後にレクチャーされたのであろう、彼女は守田の口上を内部からの改革の希求を裏づけるものとして重要であったと記しているが、実情は必ずしもそうとは言い切れないのは、註 14 に挙げた通りである。また、この開場式に先立つ 4 月に、内務省官僚松田道之（のちに東京都知事）邸で、団十郎、菊五郎ら 4 人の役者たちは、この松田、伊藤博文、そして歌舞伎の近代化に賛同する依田学海から、「演劇改良」の必要性和新富座開場の意義を説かれている。このことから「上から」の動きをうかがうことができる。渡辺保『明治演劇史』講談社、2012 年、114-117 頁 および、漆澤その子「九代目市川団十郎年譜」（『歌舞伎—研究と批評 22』1998 年）75 頁

17 「新富座劇場開場式ノ図」（蜂須賀国明画）なお、この図は『松の栄千代田の神徳』（1878 年）の口絵である。以下の URL で閲覧可能。<https://base1.nijl.ac.jp/~kindai/img/KNGT/KNGT-00030/KNGT-00030-04.jpg>

18 若桑前掲書、222 頁

不可欠なものとみなされていたのである。ここに見られる「身体慣習」へのまなざしは、まぎれもない政治的なまなざしであり、また、このまなざしは「近代化」「文明開化」という物語でもある。

もうひとつの「記憶の場」としての新富座開場式

『天皇のページェント』で近代日本のナショナリズム誕生において公的な国家儀礼が果たした役割を論じたT・フジタニは、国家共同体の文化に民衆をとりこもうとする明治政府指導者たちの試みによって、民衆の日常世界は非言語からなる公式的記号やそれにまつわる支配的意味、風習、慣行（これらはフジタニが「国家のフォークロア」（公式文化）と呼ぶもので、政府の指導者たちによって作り上げられた文化である）が途方もなく氾濫する場となっていったと述べたうえで、そうした場を「記憶の場」と呼んでいる¹⁹。

ここでフジタニが分析の対象としている「記憶の場」は、天皇を中心とした国家の過去、偉業の記念、将来の可能性を人々の間に想起させるような、ひいては「国民」を意識させるような場としての国家儀礼（天皇のページェント）、さらに、もうひとつは、そうした意味を担う物理的な地形上の記号（地景や景観といったトポグラフィー）をさしている²⁰。明治政府指導者は、これら「記憶の場」に「国家のフォークロア」（公式文化）を介在させることで、国民的同一性の意識をもたらす「国家の記憶」の創出を試みたのであった²¹。それゆえに、フジタニは「国家のフォークロア」（公式文化）がどのようなかたちで作用しているかを分析するためには、仔細にみえるものであったとしても、あらゆる記号を執拗に記述する必要があると説いている²²。フジタニもまた、儀礼の場での記号が国家の象徴としてどのような働きをするのか、それによってその場がどのような「記憶の場」となっていくのか、そうした象徴政治を記述しているのである。

フジタニが用いる「記憶の場」、そして「国家のフォークロア」（公式文化）は、天皇をめぐる近代日本のアイデンティティ、ナショナリズム形成過程を分析、記述するためのものであったが、本論ではこれらを「天皇中心」という物語と並立する「近代化」「文明開花」というもうひとつの物語の下、どのようにして「国民」、ナショナリズムが形成されていったのかを記述するために用いたい。このことを確認したうえで、いま一度、新富座開場式に立ち戻ってみよう。

ガス燈、軍楽隊の演奏、すべてが洋風スタイルで行われたこの開場式に立ち会うことのできたのは、外交官、お雇い外国人、バードのような外国人も含めた、いわゆる、貴賓と呼ばれる人た

19 T・フジタニ『天皇のページェント』NHK ブックス、1994/2014 年、15 頁

20 同上書、16 頁、24 頁 フジタニは、日本近代の象徴的景観として、東京、京都、伊勢神宮を挙げている。

21 加藤裕治「タカシ・フジタニ『壮麗なる君主制』」（『ナショナリズム論の名著 50』、平凡社、2002 年）497 頁

22 フジタニ前掲書、29-30 頁

ちが約 1,000 人、加えて、平土間の枱席の一般人だったようである²³。このように一般人も入場していたとはいえ、その数は限定的である。したがって、前述したように、ほとんどの庶民にとってその様子を知るには草双紙という視覚的ジャーナリズムに頼るしか術はなかった訳である。このように、この時代の大衆ジャーナリズムの位置づけを考えると、明治国家のもうひとつの「国家のフォークロア」（公式文化）の記号群で構成されている、この一枚の口絵が示している世界に庶民が触れる「場」も、やはり「記憶の場」であったと言えるだろう。

流行のザンギリ頭、洋式夜会服に帽子、舞台上の椅子、そして正面左右の日の丸。これらは新富座開場式という「記憶の場」に介在するもうひとつの「国家のフォークロア」（公式文化）を構成する記号である。概念図として言えば、日の丸という国家の象徴記号に、洋服、椅子などの「近代化」「文明開化」の記号が統合されているのである。さらに言えば、実際の錦絵は、下 4 分の 1 のところに、月代を剃り上げた半髪頭の男性客や日本髪的女性客、そして子ども、彼ら全員が着物姿で舞台を見上げている様子という構図で、舞台上と対照的に描かれている。

この対照的配置から、その日の歌舞伎役者たちのスタイルや椅子といった記号は、自然なものとしてそこに存在しているのではなく、「国家のフォークロア」（公式文化）のために、「国家の象徴記号」・日の丸とともに、意図して配置されているということがわかる。このことは、すでに、明治維新後の公式世界にとって、洋服は《接続と切断》のためには欠かすことのできない第一級の象徴記号となっていることをわれわれに教えるものであるという点で重要である。

このように「近代化」「文明開化」の物語の下で、「演劇改良」というメッセージは視覚的記号によって庶民に提示されていたのであった。「演劇改良」によって求められた「新しい身体」は、なにも歌舞伎役者たちの身体表現のみに止まるものではない。舞台上での役者の身体と客席の観客の身体を包む劇場もまた「身体」とみなすことができ、その「身体」もまた、暗くて悪臭漂う猥雑なものから、明るく清潔なものへの変化が求められていたのであり、そうした新たな「身体」の出現こそが新富座という劇場であった。歌舞伎研究家の渡辺保は、新装なった新富座の外観から、以前にあった「神の降臨する場所」である櫓が消えていることに着目し、その消滅は「宗教的な空間から近代的な劇場そのものへの転換」²⁴とその変化の意味を指摘している。そして、この意味において、新富座はもうひとつの「国家のフォークロア」（公式文化）による景観（トポグラフィ）となったのである。

さらに次のことにも言及しておこう。天皇の儀礼空間という「記憶の場」と新富座開場式というもうひとつの「記憶の場」がもたらすもの、そこにはいかなる相違があるのであろうか。前者は、過去と現在・未来の連続性（例えば、天皇の万世一系神話とその典型である）を人々の意識に抱

23 バード前掲書、90 頁 また、漆澤その子によれば、招待された貴顕紳士は 1000 余名であった。漆澤前掲書、75 頁

24 渡辺前掲書、116 頁

かせるものであるが、後者は、過去（後進的な江戸）と現在・未来の断絶性を意識させるのである。

洋服による象徴政治

ここまでは、フジタニが言うところの「記憶の場」を拡張してとらえ、その概念でもって新富座の開場式を記述してきたが、この項では「国家のフォークロア」（公式文化）における視覚的象徴となった洋服の布置を考察してみよう。

この布置を考えると、開場式を描いた口絵に即して言えば、舞台上の歌舞伎役者の洋服姿や椅子、そして日の丸はただ無関係に個別に配置されているように見えても、そこでの全体からみるときに浮かび上がってくる、その意味を讀解するということであり、すでに前項においてもこの観点からの読解を試みているところである。象徴政治を考えると、結局のところ、この布置を通じて展開されるコミュニケーションによる「共同体」形成のメカニズムを考えることなのである。

記号学者・石田英敬は、国旗や国歌、標語、図象、儀式等の象徴の政治的操作、国家の象徴政治の記述にあたって、われわれの生活には水平的コミュニケーションと垂直的コミュニケーションの二つのコミュニケーションがあるとし、それぞれの特徴をつぎのように説明する。

水平的コミュニケーションにおいては、そこでの人々は記号の送り手であると同時に受け手であって、互いが互いに対する「自者 the one」と「他者 the other」の関係を結んでいる。それに対して、垂直的コミュニケーションでは、流通する記号の上位に特定の記号が制度化され、そうした記号は共同体を代表するものとして固定され、反復使用される。そして人々はその記号を通じて共同体とコミュニケーションする²⁵。

では、石田が水平的コミュニケーションに対置することで説明した垂直的コミュニケーションによって、いま一度、「新富座開場式ノ図」を分析してみよう。

ここでの「日の丸」はもちろんのこと、「洋服」や「椅子」もやはり制度化された特定の記号である。現在のわれわれの日常生活にあっては、「洋服」、「椅子」は流通する記号であり、われわれはその記号に対して「自者」／「他者」の関係を結んでいるのであるが、明治期前半の当時、この二つの記号は「近代化」「文明開化」の物語において特別の意味をもつ「公式文化」の記号であったことは強調されてしかるべきであろう。このことは、天皇、皇后の洋装での視覚化への政府指導者の一連の動き、さらには各級官吏の洋装化、また皇室や官庁、学校といった公的空間での椅子の使用からも明らかである²⁶。

25 石田英敬『記号論講義—日常生活批判のためのレッスン』ちくま学芸文庫、2020年、368頁

26 岡田英造、寺内文雄、久保光徳、青木弘行「明治・大正期の起居洋式論にみる日本人の椅子観」（『デザイン学研究 Vol.47, No.3』日本デザイン学会、2000年）67頁

「日の丸」という国家の象徴記号のもとに²⁷、「洋服」と「椅子」という「近代化」「文明開化」の象徴記号の配置。「開場式ノ図」はこのような階層構造によって描かれている。そして、「日の丸」を頂点としたこれらの象徴記号によって展開されるコミュニケーションは垂直的なものとして、そのベクトルが平土間の民衆に向けられているのである。つまり、これらの象徴によって、「国民国家」日本の「国民」への人々の統合が目論まれていることが視覚的に明示されていると言えるのではないだろうか。このように考えれば、「開場式ノ図」の下1/4に、平土間のその多くが縞柄の着物を着た一般客が描かれていること、そして彼らが一様に舞台上を見上げていることは重要な意味を持ってくる。そのとき、彼ら庶民にとって、舞台上の洋装の団十郎は「絶対的な他者 the Other」として「国家のもとでの近代化・文明開化」という意味を垂直的に下す存在であった。それはまた、もうひとつの「国家のフォークロア」（公式文化）への民衆文化の取り込み、もしくは「国民国家」による民衆的世界の蚕食を意味するものである。

「開場式ノ図」での「近代化」「文明開化」の記号はこれにとどまらない。立位での挨拶、そして椅子への着座も、洋装とともに、「身体慣習」レベルでの「近代化」「文明開化」の記号であり、これもまた明治維新以降の新たな「国家のフォークロア」（公式文化）に「登録」されているものである。

以上のように、新富座開場式における「モノ」「コト」の布置を「開場式ノ図」によって記述してきたのであるが、絵師・蜂須賀国明は実際にその場に臨んでそこでの光景を再現したものなのか、あるいは注文を受けて、その話を元に構図を決め再現したものなのかはわからない。しかし、そのいずれにせよ、この開場式の意味を、単なる「演劇改良」宣言に終始するものではない、十二分に計画、準備された「記憶の場」の創出のレベルで理解していたことがうかがえる。と同時に、その文脈での「開場式ノ図」のもつ視覚的再現性（ありのままという意味ではない²⁸）の高さをわれわれに教えるものである。視覚的に再現されたこの「開場式ノ図」は、またその場の記録として、人々のあいだにその光景を記憶させるものでもある。そして、その記憶のなかで、「できたてホヤホヤ」で、庶民にとってはそれが国家の象徴記号であると意識されていたかどうかは疑わしい「日の丸」があたかも以前からそうであったかのように存在するのである。

象徴政治の場であった新富座開場式において洋服が、他の「モノ」「コト」との関連でいかにその意味を実現させていたのかを記述するなかであらためて見えてきたこと、それはこの場における洋服は、すでに「近代化」「文明開化」の物語による「国民国家」形成にとって必須の象徴記号となっていたことである。洋服は「文明開化＝西欧文明化」の視覚的牽引者であったのだ。

27 「日の丸」は、それまでの記号を組み替えることで、新しく「伝統」としてつくりだされた国民国家の記号である。石田前掲書、382-383 頁

28 当日、女形の役者たちは羽織り、袴の和装であったようであるが、蜂須賀はそれがほとんど見えないように描いている。

ではなぜ洋服がそうした牽引者としての役割を担うことになったのであろうか。それを説明するためには、やはり、身体とのかかわりを考える必要があるだろう。本論冒頭でも取り上げた鷺田清一は、身体はわれわれと世界の関係の最も基礎的なルートメディアであるとする²⁹。この身体をあるスタイルの衣服で覆うとき、それはそのスタイルが支配的なものとなっている社会、世界の秩序に身を置くということである。われわれは、衣服を纏った身体によってその世界、文化とかわって行くのである。そして、この身体と衣服の関係、身体が鷺田が言うところのルートメディアであることを、明治の指導者たちの間で最も理解していたのは、伊藤博文その人ではなかっただろうか。先ずは洋装化から社会の気風を一新せざるを得ないと近代化の第一歩を洋服のちからに求めている伊藤の考えに、そのことが端的に示されている³⁰。

ルートメディアである身体に洋服を纏う、洋服に袖を通すことは、とりもおさず、すでに「国民国家」を成立させている西欧列強の秩序のなかにその身を挿入することである。「国民国家」の形成が急務であった明治期日本というコンテクストに放り込まれた西欧スタイルの衣服＝洋服が「近代」を意味する記号と化し、「牽引者」として期待された役割とは、まさに、天皇を中心とした「国民国家」の主体としての「日本国民」をその象徴作用によって創出することにあったのである。皇室のページェントにおける洋装、軍服、官吏たちの洋装、学校等の教育機関における洋式制服、さらには新富座での洋服。このように洋服は日本の近代化の最前線でその記号性の持つ意味作用を実現してきたのであった。

公定ナショナリズムのモジュール構成物としての洋服（むすびにかえて）

「国民 the nation」とナショナリズムがいかにして生まれ、普及していったのかを記述したベネディクト・アンダーソンは『想像の共同体』で、「国民とはイメージとして心に描かれた想像の政治的共同体である」と「国民」を定義し、「国民」とナショナリズム形成の類型のひとつに公定ナショナリズムを挙げている³¹。この公定ナショナリズムは、ヨーロッパのように俗語出版資本主義に媒介することで「下から」形成されたナショナリズムとは異なり、「上から」意図されたものである。アンダーソンによれば、こうした公定ナショナリズムは後発型であるがゆえに、ナショナリズムをモジュールとしてヨーロッパやアメリカから利用できるようになっていたのである。

29 鷺田清一「モードの狡智」（鷺田清一、黒田日出男、保立道久、板谷徹、外間守善、深作光貞、日高敏隆『頭わすボディ／隠すボディ』ポラ文化研究所、1993年）26頁

30 坂本前掲書、262頁

31 ベネディクト・アンダーソン（白石さや・白石隆訳）『増補 想像の共同体』NTT出版、1997年、24頁、147頁

アンダーソンが公定ナショナリズムの典型例として日本を取り上げているように、日本は西欧列強に対抗するためにモジュールとなったナショナリズムを主としてプロイセン・ドイツから持ち込んだのであった。そのモジュールを構成する部品のひとつが洋服なのである。そして、明治政府の指導者はそれを「日本国民」をつくるための象徴装置として利用していったのである。そのことは、天皇の視覚化における洋装からも明白である。近代国家の元首として、そこには洋服が必要とされたのである。後発組の日本において、洋服は近代化を意味する国家の象徴記号と位置づけられ、それは「公的な場」における支配的な記号となっていた。つまり、「公的な場」にはつねに洋服が存在していたのであり、そのことを通じて、イメージされた政治的共同体＝「国民」はつくられていったのであった。

このように考えるときに見えてくることは、日本において「国民」、ナショナリズムは、もちろんすべてではないにせよ、洋服という西欧スタイルの衣服によって媒介されたという面があるということである。そもそもが近代の産物である「国民」、ナショナリズムであるが、日本の場合、明治期における洋服の果たした役割の考察から、そのことが一層鮮明に浮かび上がってくるのである。