

# 千總文化研究所 年報

【 第2号 】

2019年5月—2020年4月

Institute for Chiso Arts and Culture  
Annual Report [Second issue]

May 2019—April 2020

## ご挨拶

千總文化研究所は、2017年3月に設立されてから講演会、研究会、調査活動を順調に実施して参りました。ひとえに皆様のご支援とご協力の賜物であり、心より感謝申し上げます。

千總が「研究所」を創設いたしますのは、この度二度目です。一度目は第二次世界大戦下、1940年に「奢侈品等製造販売制限規則」が発布されたことを受けてつくられた「西村總染織研究所」でした。贅沢なものを作れない、売れない時代に職人の技術と生活を守るために、政府の許可を得て研究所を設立し、限られた資材を投じてものづくりを続けました。昨今は、溢れる程にモノが豊かな時代にあり、人やモノの交流も一層グローバルになり、人々の価値観も多様化しています。さらに人工知能の急速な発展にともない、人の文明は大きな変革の時を迎えています。

千總文化研究所が掲げる研究の三つの柱「京都」「技術」「美」は、目まぐるしく変化する社会において、千總が拠り所としてきた不変のテーマであります。そして、これらの日本の文化を考える上でも重要なキーワードではないでしょうか。

本書でご報告する活動内容は、千總にまつわる文化の奥深さ、幅広さ、その一部を伝えるものとなっております。伝統は守るものではなく、創るものであります。千總文化研究所は、先人が遺してくれた有形・無形の文化財を多角的に捉え、新たな価値の創造と文化芸術の振興を目指して参ります。



千總文化研究所 代表理事  
西村總左衛門

Nishimura Sōzaemon  
Representative Director,  
Institute for Chiso Arts and Culture

Since its establishment in March 2017, the Institute for Chiso Arts and Culture has actively hosted lectures and study sessions and conducted researches. I gratefully acknowledge our supporters and cooperators who have made this achievement possible.

The Institute for Chiso Arts and Culture is a second institute founded by Chiso. The first institute, Nishimura Sō Senshoku Kenkyūsho, was founded during World War II in response to the issuance of *Shashihin Tō Seizō Hanbai Seigen Kisoku* (regulations restricting the production and sale of luxury items) in 1940. To protect the livelihood of the artisans and their techniques during the time when producing and selling luxury items were prohibited, Chiso founded the first institute under the approval of the Government and continued to manufacture goods with scarce materials. Today, we live in the time with abundant consumer goods and people with more diverse values as people and things interact far more globally. Additionally, artificial intelligence that is undergoing rapid advances is now about to revolutionize our civilization.

The Institute for Chiso Arts and Culture has three research themes: Kyoto, techniques, and beauty. These themes have remained as unchanged, underlying principles of Chiso in the current society with such rapid changes. These themes will gain importance in considering the future of the Japanese culture .

This report focuses on our activities and some aspects of the deep and wide culture of Chiso. Tradition is not something that is simply to be preserved, but is something to be created. The Institute for Chiso Arts and Culture will multilaterally use the tangible and intangible cultural property inherited from the former generations and strive to create new values and promote cultural arts.

## 目次

### ご挨拶

千總文化研究所 代表理事 西村總左衛門 ————— 002

### 〈第1章〉 結ぶ——千總の文化

千總文化研究所の活動方針 ————— 008

#### 千總の有形・無形の文化財

千總コレクションについて ————— 010

千總の技術について ————— 022

### 〈第2章〉 見つめる——研究活動

#### [研究会]

京都の伝統技術を未来へ繋ぐプロジェクト ————— 028

##### 【研究発表1】

「古法と現法による染織原材料の特性の違いについて —生糸の製糸・製織方法を中心に—」 ———— 030

東京文化財研究所 保存科学研究センター修復材料研究室 室長 早川典子

東京文化財研究所 無形文化遺産部 主任研究員(当時) 菊池理予

##### 【研究発表2】

「アクリル板とデジタル技術を用いた夾纈染めの復元研究」 ————— 031

神戸芸術工科大学 教授 ばんばまさえ

京都の装束文化の魅力を再発見プロジェクト ————— 032

##### 【研究発表】

「真宗大谷派の歴史と文化——姫路船場別院本徳寺と東本願寺の関係性を中心に」 ————— 034

同朋大学仏教文化研究所 所長 安藤 弥

##### 【調査報告】

「姫路船場別院本徳寺所蔵の千切屋惣左衛門が手がけた染織品について」 ————— 042

真宗大谷派 圓正寺 住職 山口昭彦

中世日本研究所 所長 モニカ ベーテ

千總文化研究所 所長 加藤結理子



[史料・技術研究]

製織工芸、科学、近代の図案『景年花鳥画譜』	058
コロラド大学ボルダー校 アジア美術史学 助教授 ステファニー スー	
江戸時代の手織り縮緬の復元と新たな展開 —千總コレクションの調査・分析を踏まえて—	072
嵯峨美術大学 准教授 上田 香	
近世期の小袖雛形本『正徳ひな形』を読み解く—西川祐信雛形本研究会—	084
国際日本文化研究センター 特任助教 石上阿希	
絞り花鳥図屏風	088
千總文化研究所 所長 加藤結理子	

〈第3章〉繋ぐ—催事

[特別鑑賞会・講演会]

千總コレクションと共に、日本文化の未来を考える 第5回	
「千總と美術染織 —新たな時代に求められた美と技—」	094
講師：宮内庁三の丸尚蔵館 学芸室主任研究官(当時) 太田 彩	
千總コレクションと共に、日本文化の未来を考える 第6回	
「千總と森口邦彦 —友禅の魅力とともに—」	112
講師：森口邦彦	
社会活動	124
展覧会協力	125
謝辞／研究所基本情報	126

#### 凡例

- ・本誌は、2019年5月から2020年4月にかけての千總文化研究所の活動内容を掲載するものである。[史料・技術研究]の内容は、寄稿によるものである。また[研究会]ならびに[特別鑑賞会・講演会]の内容は、登壇者の加筆訂正及び当所の編集を経たものを掲載する。
- ・講演会の講師および研究会の発表者、発言者の所属、肩書きは当時のものとする。
- ・掲載作品の所蔵者及び画像提供者は、記載のない場合は株式会社千總である。ただし第5回特別鑑賞会・講演会「千總と美術染織—新たな時代に求められた美と技—」(94～111頁)において記載のない作品は、宮内庁三の丸尚蔵館の所蔵である。
- ・本誌では、千總当主の名前は12代以降を「總左衛門」、以前を「惣左衛門」と便宜上表記する。

第1章

# 結ぶ

Musubu

千總の文化

千總には、長い歴史の中で紡ぎ出されてきた作品とともに、ものづくりの為に蒐集してきた美術工芸品や文献史料など、数多くの文化財が残されています。その一つひとつを結んでみると、京都の文化、日本人の美意識が、輪郭を持って浮かび上がります。

## 千總文化研究所の 活動方針

千總文化研究所は「京都」「技術」「美」の三つのテーマを柱とし、千總が持つ有形・無形の文化財を学際的に研究することを活動の主軸としています。

千總は1555年の創業以来、「京都」において法衣商、呉服商という商いを行うだけでなく、町政を担ったり、京都画壇をはじめとする文化芸術分野へ出資したりするなど、「京都」の文化や町の発展と共に歩んできました。千總が自ら手掛けた、あるいはものづくりのために蒐集した染織品や絵画、歴史資料群を研究することが、千總の歴史や作品の背景だけでなく、「京都」の文化の奥深さの再発見につながります。

古くより「京都」で発達してきた染織品の「技術」は、社会の発展と共に人々の生活を彩ってきました。千總も、織、染、刺繍の「技術」を用いてさまざまな染織品を手掛けてきましたが、時代の流れの中で使われなくなり、現在では再現できなくなってしまった染織品もあります。そこで過去と現在の技術の調査研究を通して、失われつつある技術の保存につなげ、さらにこれから生まれる新しい染織品の創造に貢献します。

そして「美」は、その土地の記憶、人の手しごとに宿る知と経験の集積によって、醸成されていきます。「美」の多角的な探究が、数値化できない物事の価値を知ることにつながり、さらに日本の文化芸術を再評価するきっかけとなります。

「京都」「技術」「美」の三つのテーマは、互いに密接に結びつきながら、それぞれが種々の学問や産業分野と関係し合っています。したがって、この三つのテーマを活動の柱とすることが、千總の有形・無形文化財に対する包括的な研究に繋がります。またそれにより、一つの専門分野から調査するだけでは見えにくい、物事の関係性や創造への糸口が見つかるはずで

千總文化研究所では、研究者・技術者・アーティストの方々が集う、知と創造のプラットフォームを形成し、文化芸術の力による社会貢献を目指して活動して参ります。

## Action Policy of the Institute for Chiso Arts and Culture

The Institute for Chiso Arts and Culture has three research themes: Kyoto, techniques, and beauty, which underlie the interdisciplinary studies being conducted on Chiso's tangible and intangible cultural properties.

Since its establishment in 1555, Chiso has developed together with the culture and community of Kyoto by serving its role not only in trading religious vestments and kimono but also in administering town and patronizing cultural art as represented in the relationship with the artists in Kyoto. Closely researching textiles, paintings and historical materials produced or collected by Chiso for manufacturing goods will unveil the deep culture of Kyoto, as well as the history of Chiso and the background of Chiso collection.

The techniques for textile products developed in Kyoto since early times have colored the human lives with the development of society. Although Chiso has produced various textile products using the techniques of weaving, dyeing, and embroidery, some of such techniques have become obsolete and are no longer usable. Therefore, researching how the technique has been used in the present and past, we will work not only to preserve and pass on the technique which is disappearing but to contribute to novel creation.

Beauty is fostered through the history of the region and the accumulation of people's wisdom and experience in their handworks. Multilaterally exploring beauty will enable us to learn about the values of unquantifiable things and to reexamine the uniqueness of the Japanese arts and culture.

The three themes of the Institute, Kyoto, techniques, and beauty, closely relate to one another, and each gets involved in various disciplines and industrial fields. In other words, following the three themes will lead to comprehensive researches on Chiso's tangible and intangible cultural properties from various perspectives. This will help to uncover the relationships and clues to novel creation that are hardly found by a single perspective.

The Institute for Chiso Arts and Culture aims to provide a platform of wisdom and creation where researchers, artisans, and artists gather together, and will strive to contribute to society through the power of cultural art.



千總の有形・無形の文化財

## 千總コレクションについて

千總コレクションは、ものづくりの参考のために蒐集した絵画、小袖類、絵入り本、そして千總が手がけた染織品見本、図案集、商いに関する文書類で構成されます。それらは、平成元年に千總本社ビルが新築され、「千總ギャラリー」が設置されるまで、非公開資料として保管されてきました。

千總コレクションが広く知られることとなったのは、「千總コレクション 京の優雅～小袖と屏風～」展(2005年)の開催でした。創業450年を記念した企画として、京都府京都文化博物館を皮切りに全国7箇所を巡回し、約12万人の来場者を迎えました。コレクションの中から、主に近世から近代にかけての染織品と絵画が、京都に根ざす呉服商の一貫した美意識として紹介され、その中でも円山応挙筆重要文化財〈保津川図〉、同じく〈写生図巻〉をはじめ、さまざまな作品が注目を集めました。

その10年後、千總の法衣商としての創始や商人としての活動に焦点を当てた展覧会として、「千總四六〇年の歴史 京都老舗の文化史」展(2015年)(第一会場：京都府京都文化博物館、第二会場：千總ギャラリー)が開催されました。奈良の春日大社に仕えた遠祖を持つ家系の由緒、有職に携わる御装束師、町政を担う大店という、これまであまり語られてこなかった千總の側面が、染織品や絵画だけでなく文書・典籍類などの史料と共に浮き彫りとなりました。さらに、宮内庁三の丸尚蔵館の協力のもと、明治時代に宮内省(当時)へ納めた刺繍および友禅染を用いた室内装飾品が千總ギャラリーで展示され、およそ150年ぶりの里帰りが実現しました。それにより、近代における京都の染織業界の活動の一端と、またその中における千總の役割の一部を、展示を通して示すことができました。

千總コレクションは、京都の町を経済的・文化的に下支えしてきた商人のものづくりの精神を示すものであり、京都の町の歴史の一部であるといっても過言ではありません。今後、千總文化研究所では美術史、社会史、宗教史、哲学などさまざまな学問的分野から調査・研究に取り組んで参ります。

今後の調査研究を待たなければならない作品が数多くありますが、コレクションの概要を、1.染織品 2.絵画 3.染織下絵、画譜 4.文書・写真 の各項目によって紹介します。

Chiso's tangible and intangible cultural property

## The Chiso collection

Chiso's proprietary works of art and literatures mainly include paintings, *kosode* kimono, pictorial books, textile product samples designed by Chiso, design portfolios, and documents concerning business. They had been privately stored in a storehouse at Chiso as reference materials for manufacturing until the new headquarters building of Chiso including an exhibition space, Chiso Gallery was built in 1989 (the first year of Heisei era).

The Chiso collection first came to public attention when "The Elegance of Kyoto Style: *Kosode* Kimonos and Folding Screens from the Chiso Collection" was held in 2005. The exhibition, which marked the 450th anniversary of Chiso in business, received about 120,000 visitors at seven different venues across Japan starting from The Museum of Kyoto. From the Chiso collection, textile products and paintings from the early modern period to the late modern period were exhibited to show the sense of beauty that had been long cherished by kimono fabrics dealers based in Kyoto. At the exhibition, the various works of art such as *Hozu River* and *Handscrolls of Sketches*, both painted by Maruyama Ōkyo which are designated as Important Cultural Properties particularly gathered people's attention.

After a decade in 2015, the event was followed by "A History of Chiso: 460 Years of Tradition and Innovation" held at The Museum of Kyoto (first venue) and at the Chiso Gallery (second venue). The exhibition focused on the subjects which had known little to the public, such as the origin of the family began in serving at Kasuga-taisha (Kasuga Grand Shrine), Nara and Chiso as a purveyor of vestments and costume on *yūsoku* (Ancient Court and Military Practices), and town administrator, presenting textiles, paintings, as well as historical materials and documents. In addition, with the cooperation of the Museum of the Imperial Collections, the embroideries and *yūzen*-dyed interior ornaments produced by Chiso to the Ministry of Imperial Household (of the time) in the Meiji era were exhibited at the Chiso Gallery. That was, in other words, their home visit at Chiso after about 150 years. Therefore, the exhibition was able to present some aspects of the textile industry in Kyoto and some of Chiso's historical role.

The Chiso collection, as a part of the history of Kyoto, represents the spirit of traders who have supported the community of Kyoto both culturally and economically. The varied collection requires investigation from diverse academic standpoints including art history, social history, the history of religions, and philosophy.

Although further studies would be needed on the art objects of the collection, here presents the outline of the collection under the following categories; (1) textiles; (2) paintings; (3) drafts, patterns, sketches, and pictorial books; and (4) documents, and photographs.

# I 染織品

Textiles



〈黄朽葉色八藤遠紋道服〉  
江戸時代後期～明治時代（19世紀）

## 近世

法衣商であった千總が製作した装束類と、ものづくりの参考のために蒐集された約130領の小袖、裂地類から構成されます。

装束類は道服や袷裟の他、裂地の見本帖があり、その一部は東本願寺をはじめとする納め先と製作年が明らかになっています。

小袖は、江戸時代初期の特徴を持つ大胆な文様のものから、源氏物語や和歌等の文芸的な趣向を踏まえた豪華な刺繍のもの、洒落な友禅染のもの、江戸時代末期に好まれた小付けの瀟洒な文様のものまで、技巧的にも装飾的にも多彩です。

## Early modern period

The collection consists of reference works collected for producing kimono, including approximately 130 *kosode* kimono, *kosode* cloth fragments, and vestments produced by Chiso as a religious vestment trader.

Also, many vestment-related historical materials have been left. Sample books among the materials include various cloth fragments attached to the pages. Some of them also include notes on the production years, and the names of clients such as Higashi Honganji Temple.

The *kosode* kimono of the collection are diverse in techniques and decoration; they include bold designs with features of the early Edo era, luxurious embroideries with the themes of literary art such as *The Tale of Genji* or *waka* (Japanese poem), urbane *yūzen*-dyed designs, and elegant motifs in the *kozuke* style, which was popular in the late Edo era.





〈紅縮緬地春景御所車御殿文様小袖〉  
江戸時代後期（19世紀初頭）





〈七条袷袋圖案 牡丹唐草〉天保12(1841)年頃



〈白繪子籠に梅文様小袖〉  
江戸時代中期 (18世紀初頭)



〈藍縮緬地萩野に鹿文様振袖〉  
江戸時代末期 (19世紀後半)



芝千秋下絵〈風俗舞踏図壁掛〉昭和20(1945)年

## 近代

千總が手がけた友禪染や刺繍の見本裂や衣裳、室内装飾品から構成されます。

千總の第12代当主、西村總左衛門は、友禪染の図案を日本画家に依頼しました。そのために、当時の型友禪の着物用の見本裂には下絵画家の名前と製作年が記されています。岸竹堂、今尾景年、幸野樸嶺、望月玉泉、榊原文翠、梅村景山、久保田米僊らによる写実的なデザインや大胆な構図を持つ斬新なデザインがみられます。明治から昭和時代にかけての型友禪の見本裂はおよそ1200点あり、当時の色柄の変遷をたどることができます。

第二次世界大戦下では、政府の許可を得て設立した研究所において、日本画家・芝千秋下絵の〈風俗美人図〉(1944)、〈風俗舞踏図〉(1945)等の作品が、限られた物資の中で製作されました。

衣裳としては、大正から昭和時代にかけて、13代、14代、15代の西村總左衛門夫人が着用したものの他に、千總製を含む森下家の衣裳およそ150点などを、寄贈等により収集しました。

## Late modern period

The textile collection from the late modern period consists mainly of sample cloth pieces of *yūzen* and embroidery, *yūzen*-dyed garments, and interior decorations produced by Chiso.

In the Meiji era, Nishimura Sōzaemon XII, the head of Chiso, commissioned artists of Japanese-style painting to execute *yūzen* under drawing. Therefore the sample of cloth pieces at Chiso are stored with their production years and the names of the draft painters including Kishi Chikudō, Imao Keinen, Kōno Bairei, Mochizuki Gyokusen, Sakakibara Bunsui, Umemura Keizan, and Kubota Beisen. These pieces have realistic and innovative design. In addition, approximately 1200 sample cloth pieces of *kata-yūzen* from the Meiji era to the Shōwa era enable us to trace the history of popular colors and motifs and their transition.

In the midst of World War II, Chiso founded an institute under the approval of the Government. Thus, the textile object *Beauty in Fashionable Costume* and *Hanging with Popular Dances* based on the drafts made by Shiba Senshū, a Japanese-style painter were produced with scarce materials.

Also, the collection includes garments from the Taishō era to the Shōwa era, which belonged to the spouses of Nishimura Sōzaemon XIII to Nishimura Sōzaemon XV, and about 150 garments donated from the Morishita family, which have recently been found to include many designs created by Chiso.



幸野樺嶺下絵〈縮緬地御簾に菊文様型友禅染裂〉  
明治23 (1890)年



望月玉泉下絵〈縮緬地三種の神器文様型友禅染裂〉  
明治23 (1890)年



〈縮緬地ヌーボー式水仙文様型友禅染裂〉  
明治36 (1903)年



〈天鷲絨友禅「富士に松」〉  
明治時代 (19世紀末-20世紀初頭)



〈羽二重地百鳥文様型友禅染裂〉  
大正6 (1917)年



# II 絵画

Paintings



森狙仙〈猪図〉(18世紀末～19世紀初頭)

## 近世

主に17世紀末から19世紀初頭にかけての円山四条派、岸派、森派の作品で構成されます。円山四条派の作品は、円山応挙筆〈保津川図〉(1795)を筆頭に、長澤蘆雪筆〈花鳥図〉(18世紀末)、吉村孝敬筆〈水辺郡鶴図〉(1832)、山口素絢筆〈やすらい祭図〉(1808)、松村景文筆〈花鳥図押絵貼〉(19世紀初頭)などを受け継いでいます。

さらに岸派の始祖である岸駒筆〈孔雀図〉(18世紀末～19世紀初頭)、〈鹿鶴図〉(19世紀初頭)、森派の森狙仙筆〈猪図〉(18世紀末～19世紀初頭)が遺されており、近世絵画では主に、屏風や大幅の作品を所蔵しています。

## Early modern period

The collection consists mainly of paintings by artists of the Maruyama-Shijō school, the Kishi school, and the Mori school from the late 17th to early 19th centuries. Starting with *Hozu River* (1795) by Maruyama Ōkyo, the collection includes masterpieces such as *Birds and Flowers* (late 18th century) by Nagasawa Rosetsu, *Flocks and Cranes* (1832) by Yoshimura Kōkei, *Yasurai Festival* (1808) by Yamaguchi Soken, and *Birds and Flowers* (early 19th century) by Matsumura Keibun.

In addition, Chiso have inherited *Peacocks* (late 18th century to early 19th century) and *Deer* (early 19th century) by Ganku, who established the Kishi school, and *Wild Boar* (late 18th century to early 19th century) by Mori Sosen of the Mori school. Thus, the painting collection in the early modern period mainly includes folding screens and works on large screen.



木島櫻谷〈万壑烟霏〉明治43（1910）年頃

## 近代

京都画壇による作品で構成されます。12代西村總左衛門自身が師事した岸竹堂の作品が最も多く、アメリカ・フィラデルフィア万国博覧会（1876）に出品された〈大津唐崎図〉（1876）をはじめ、〈梅図〉（1876）、第3回内国勸業博覧会（1890）で妙技二等賞を獲得した〈猛虎図〉（1890）他、〈牛馬図〉（1895）や〈月下猫児図〉（1896）など西洋の絵画技法を取り入れたかのような描写は、人々の高い関心を集めています。また、岸竹堂に続き千總と協同した今尾景年は、〈群仙図〉（1886）を遺しています。

景年の門人の木島櫻谷は、実兄が千總の貿易部門の幹部を務めており、竹堂、景年と同様に輸出用の室内装飾品の下絵を多く制作しました。その内の、第5回内国勸業博覧会（1903）に出品され宮内省（当時）のお買い上げとなった〈天鷲絨友禅「嵐ノ図」掛幅〉の原画と推測される〈猛鷲図〉が近年発見され、新たにコレクションに加われました。その他、さまざまな工芸分野で活躍した神坂雪佳も〈元禄舞図〉（20世紀初頭）、〈草花園〉（20世紀初頭）を遺しています。

## Late modern period

In the Chiso collection, most of the paintings from the late modern period are created by artists of Kyoto in painting circles who worked for Chiso. The largest portions of the collection from the late modern period are paintings by Kishi Chikudō, who taught Nishimura Sōzaemon XII. The interest of researchers has focused on his innovative drawing style involving Western techniques in *Otsu and Karasaki* (1876), which were exhibited at the Philadelphia Centennial International Exhibition (1876), *Plum Tree* (1876), *Fierce Tigers* (1890), which won the second prize at the Third National Industrial Exhibition in 1890, *Horses and Cattle*, and *A Cat under the Moonlight*. Following Kishi Chikudō, Imao Keinen also cooperated with Chiso, and created *Immortals* (1886). As a younger brother of an executive officer of Chiso's foreign trade division, Konoshima Ōkoku, who learned from Imao Keinen, provided many design works and drafts for interior ornaments targeting the foreign market. Among his works, *Eagle* has recently been rediscovered and added to the collection. The painting is believed to be the original design for a velvet *yūzen*-dyed tapestry, which was exhibited at the Fifth National Industrial Exhibition (1903) and purchased by the Ministry of the Imperial Household. Furthermore, Kamisaka Sekka, who served as a designer and a producer in manufacturing various types of craftwork, created *Genroku Era Dance* (early 20th century) and *Flower and Plants* (early 20th century).

## III

## 染織下絵・画譜

Drafts, Patterns, Sketches, and Pictorial Books



〈縮図〉明治時代初期（19世紀後半）

千總のものづくりの歴史を裏付ける資料として、多様な染織下絵および画譜を所蔵しています。近世以降では有職や装束に関する図譜や小袖雛形本など約700種類の絵入り本、近代以降では美術染織品や型友禅などの染織品の製作に係る下絵や雛形、画譜が、それぞれ受け継がれています。

千總は法衣商として、袷裳や打敷を江戸時代後期から大正時代初期にかけて盛んに製作しており、その実寸大の雛形図案が約200点遺されています。当時の活動実態や装束の製作工程は未だ明らかになっておらず、このような資料への調査研究が俟たれます。

明治から大正時代にかけて国内外の博覧会への出展品や輸出品として製作された帛紗や屏風、衝立などの室内装飾品には、日本画家による下絵が多く用いられました。沈南蘋筆〈花鳥動物図〉（清時代・乾隆15（1750）年、三井記念美術館蔵）を模写した、岸竹堂ら筆〈摸本 沈南蘋筆「花鳥動物図」〉を下絵とした友禅染の屏風が、宮内省（当時）の依頼で、明治7年から10年頃に製作され、納められました。

さらに近代に成立した画譜の一つ、『景年花鳥画譜』（明治24（1891）年）は、今尾景年が原画を描き、12代西村總左衛門が出版したものです。本作は、明治26（1893）年のシカゴ万国博覧会等の万博に出品されて、数々の賞を受け、国内外の意匠に携わる人の手本として普及しました。

As the historical materials supporting the history of Chiso's craftsmanship, the variety of draft paintings and pictorial books in our collection are stored. There are approximately 700 pictorial pattern books on vestment and *yūsoku* from the early modern period, and draft paintings and pictorial books on textile products such as the ornamental textile or *kata yūzen* from the modern period.

The collection includes more than 200 models in full-scale of *kesa* (Buddhist priest's vestments) and *uchishiki* (alter cloth) which are manufactured in the late Edo era to the early Taishō era as a vestment trader. In order to clarify its activities as a vestment trader and production system of vestments, further research on those materials is expected.

The artists of Japanese-style painting made draft-painting for textile products and interior ornaments such as *fususa* (silk cloths), folding screens, and *tsuitate* (panel screen) which were to be exhibited at domestic and foreign exhibitions or exported in the Meiji era to the Taishō era.

Among all those drafts, the reproduction of the hanging scrolls of *Birds, Animals and Flowers* (1750, the collection of The Mitsui Memorial Museum) drawn by Shen Quan, were made by Kishi Chikudō and other artists. Then that reproduction again reproduced with *yūzen*-dyed and mounted into a pair of folding screens in 1874 to 1877 in response to a request from the Ministry of Imperial Household (of the time).

Moreover, in 1891, Nishimura Sōzaemon XII published the pictorial book "*Keinen's Painting Album of Flowers and Birds*" originally drawn by Imao Keinen. Since the book was exhibited and awarded at the World's expositions such as World's Columbian Exposition in 1893, it became popular as one of the model books at that time for those involved in design in Japan and abroad.



岸竹堂ほか〈模写 沈南蘋「花鳥動物図」〉(13幅の内、1幅)  
明治7~10 (1874-77)年頃



今尾景年原画〈景年花鳥画譜〉明治24 (1891)年



〈初着雛形〉明治時代初期 (19世紀後半)

# IV

## 文書・写真

### Documents, Photographs



〈蹴鞠 萌黄下濃葛袴免状〉享保3 (1718)年

文書は主に江戸時代中期以降のもの、写真は近代以降のものが遺されています。

内容は多岐にわたっており、西村家の家系図をはじめとする家の由緒や商いの記録、京都の町政に関わる史料、さらに和歌および飛鳥井家や難波家からの蹴鞠の免状といった御装束師としての活動を示す書状などが遺されています。それらは、京都に根ざす商人がいかにか朝廷や幕府、町共同体や社寺と関わりながら商いを続け、重層的な文化を築いてきたかを示す興味深い史料といえます。

近代以降に成立した史料群には、製品製作にかかわる記録や製品を撮影した写真、貿易部門の帳簿類も含まれています。それらの調査研究を通して、当時の千總だけでなく京都の染織業界の海外展開の実態をより明らかにすることが期待されます。

The Chiso collection includes documents mainly from the middle of Edo era onwards as well as photographs from the late modern period.

The contents of these documents cover a variety of subjects about the history of the Nishimura family such as the pedigree and the business records, about the town administration, and about the activities as a vestments trader such as *waka* (Japanese poem) and certification in *kemari* (a kickball game of the Japanese imperial court) granted by the Asukai family and the Namba family. It interestingly appears that they suggest the reality of the activity of a Kyoto-based trader who built the multi-layered culture through continuous business while cultivating relationships with the imperial court, the shogunate, the community, and temples and shrines.

The historical materials after the modern period also include the records of manufacturing processes, the photographs of the products, and the trade accounts books of Chiso's foreign trade division. Further researches on such historical materials would be required in order to clarify the reality of overseas trade in which the textile industry in Kyoto, as well as Chiso, was involved at the time.





千總の有形・無形の文化財

## 千總の技術について

染織品を製作する技術は古今東西に数えきれないほどあり、国や地域、民族によって、さまざまに人々の生活を彩ってきました。人は、植物や動物から綿、麻、絹、毛といった繊維をとり出し、布を織り、また自然の中に存在する美しい色や形を見つけてはそれらを写し取り、織、染、繡といった技術を駆使して表現してきました。しかし、産業構造の変化によって現代では失われている技術や道具も少なくありません。

千總の着物製作には50を超える工程があり、本項では、その内のほんの一部の技術の概要を紹介します。

製作にあたってまずは着物のコンセプトを企画し、表現したいデザインに対し、どのような素材、技法、色が最も適しているのか検討します。その上で、一つひとつの工程において職人と綿密な協議を重ねて、一枚の着物を作り上げていきます。

工程の内容はデザインや技術の組み合わせによって異なりますが、1領の着物の製作期間はおおよそ3ヶ月から数年を要します。製作には、分業制のもとに、それぞれの工程で熟練の技術を持つ職人が携わります。中には完成品からは、その技術の痕跡が見えない工程もありますが、その一つでも欠けると着物を完成させることができません。

伝統の技は手仕事経験の蓄積を要するものであり、また分業の内の技術は単独で成立しないことが多く、それらを用いて未来へ継承するかは非常に難しい問題です。そこで千總文化研究所では、そのような背景で成り立つ染織技術を、史学、文学、化学、工学など、あらゆる学問分野と共働しながら調査研究をすすめて、技術の保存と継承を目指します。

最終的に、このような研究を通して、新たな染織品の創造と技術の発展に貢献して参ります。

Chiso's tangible and intangible cultural property

## Chiso's techniques

Countless techniques for textile products are available for all ages and in all places, which have colored the human lives variously across countries, areas, and ethnic groups. Humans have used hair taken from plants and animals, like cotton, hemp fiber, silk, and animal hair, in making fabrics by weaving the warp and weft together, and reflected any beautiful colors and shapes encountered in nature in their textile techniques including weaving, dyeing, and embroidery. Some of such techniques may have disappeared after being improved over time.

Producing a kimono of Chiso consists of over 50 processes involving many artisans, this section presents some of the techniques used in processes.

First the design concept is planned and the materials, techniques, and colors that best suit the design are selected. By checking one process after another, Chiso produces a single kimono through much interactions with artisans.

The processes may vary depending on the design or the combination of techniques, completing a single kimono requires about three months to a few years, where those involved work. The production process is based on a division of labour, with skilled artisans involved in each stage of the process. Producing a kimono may involve many techniques that may be invisible on a finished product, yet none of which can be omitted to complete the kimono.

Traditional techniques are the result of accumulation of human skills acquired through the experience of handwork, and each skill within the division of labour is able to exist individually. Therefore we are currently facing a challenge to decide what and how to pass onto future generations. The Institute for Chiso Arts and Culture will be committed to researches on thus textile techniques in collaboration with various fields including history, literature, chemistry, and engineering with the aim of preserving and passing on these techniques.

We hope such researches will contribute to the new creation of textile products and the development of its technique in the future.

### 【製糸・製織】

繭から糸になるまで、さらに糸から生地になるまで、それぞれ10を超える工程があります。

着物1枚に必要な繭は、およそ3,000粒と言われます。千總の着物の生地は、京都府の丹後地方と滋賀県の長浜地方で年間約4,000反製織されています。

#### Seishi (silk throwing)/Seishoku (weaving)

Turning cocoons into a thread, and weaving the thread into a piece of fabric each involve about ten processes.

It takes approximately 3000 cocoons to make a single kimono. Annually, 4,000 *tan*\* of Chiso fabric are produced in Tango, Kyoto and Nagahama, Shiga.

\**Tan* is a Japanese unit to measure textile. 1 *tan* is about 13–20 m.



[製織]千總は製織会社と提携を結び、独自の織り柄を製作しています。

### 【図案・下絵青花】

図案は、商品企画担当者のアイデアを形にする最初の工程です。小下絵と呼ばれるA4サイズの雛形、着物の4分の1のサイズのもの、原寸大のものがあり、着色の有無も含め着物の種類や製作工程の違いによって使い分けられます。

下絵青花は、図案とは別の職人が担当します。着物が着装されて立体となった時のバランスを想定しながら、青花と呼ばれる染液を用いて生地に図案を正確に再現します。また絞り染の場合は、別の専門の職人が下絵青花工程を担います。

#### Zuan (design)/Shitae (draft)

For an *eba* style design that spreads across the surface of a kimono, either an A4-size model draft called *koshitae*, a draft for a quarter-size kimono, or a draft for a full-size kimono may be used with or without color, depending on the type of a kimono or its production processes.

In the process called *shitae aobana*, an original design is drawn onto fabric with a dye *aobana* (day flower). In many cases, design artisans only draw an *eba* design on the back of a kimono, and artisans for *shitae aobana* accurately draw drafts on fabric while imagining how the kimono will look when it is dressed. In the case of *shibori* (tie-dyeing), another specialized artisan is responsible for *sitae aobana*.



[図案]古今東西の絵画、工芸、建築をはじめ芸術全般の幅広い知識と表現力が求められます。



[下絵青花]図案には描かれない前袖や胸の部分の文様を描く再現力、構成力も求められます。



## 【防染・染色】

防染には、疋田絞り、縫い締め絞り、桶出絞りといった、糸や木製の道具を用いて生地を括ったり締めつけたりする技法と、手描友禅、型友禅、ろうけつ、まき糊といった糊や蠟を用いる技法があります。

染色には、地の色を染める技法として主に浸け染と引き染があり、文様の中を染める技法として糊防染を施した輪郭の中を筆で彩色する「挿し」、糊に染料を混ぜて着色する「写し」等の技法があります。

いずれも技法や色、着物の種類ごとに専門の職人によって分業されます。

### *Bousen* (resist dyeing)/*Senshoku* (dyeing)

Resist dyeing involves techniques that use threads or wooden tools for binding fabric, such as *hitta shibori*, *nuijime shibori*, *okedashi shibori*, and techniques that use resist paste or wax, such as *tegaki-yūzen* (hand-painting dyeing), *kata-yūzen* (stencil dyeing), *rōketsu* (wax-resist dyeing), and *makinori* (*yūzen* dyeing using fine pellets of resist paste).

Dyeing the ground color involves techniques called *tsuke-zome* (dip dyeing) and *hiki-zome* (dyeing with a wider brush). The techniques for dyeing the inside of a motif are called *utsushinori* (dyeing with a mixture of paste and dye) and *sashi* (coloring with a brush) for applying color with a brush in detail inside the outline drawn with resist paste.

These techniques are enabled by different specialist artisans selected depending on the techniques involved, the colors used, or the type of the kimono being produced.



1. [糸目糊 (極細筒糊置き)] 先金の付いた筒を巧みに用いて細く均一な線を描きます。糸目糊の線そのものをデザインに活かす「極細筒糊置き」と呼ばれる技は、さらに熟練を要します。
2. [針疋田] 疋田絞りには、生地を指先で摘まんで絹糸で括る手疋田と、針に生地を引っ掛けて木綿糸で括る針疋田の2種類があります。
3. [色写し—珍友禅] 小麦粉や石灰を用いた特殊な糊に染料を混ぜて染色し、乾燥後に糊をヘラなどで掻き落とします。
4. [引き染め] 生地に伸子を張り、刷毛でムラなく染料を引きます。
5. [型友禅の型と彫刻刀] 着色された原寸の図案から、色の数、型の枚数や順序を検討し、時には50枚を超える型を用います。



[刺繍糸] 着物全体の調和と技法を再現するのに最もふさわしい色が、無数の色糸の中から選び出されます。

### 【金彩・刺繍】

金彩は、生地糊に糊を置いて金の装飾を施します。文様全体あるいは文様の輪郭線に沿って上から金箔や金砂子をのせる技法と、小紋型を用いて、細かな文様を表す技法があります。

刺繍は、金駒縫い、マツリ縫い、ケシ縫い、相良縫い、竹屋町縫いをはじめ、多種多彩な縫い方があり、手縫いと手振りと呼ばれるミシンを用いた技術があります。

#### ***Kin-kako* (gold decoration)/*Nui-kako* (embroidery)**

For gold decoration, paste is placed in a motif or along the outline of a motif, on which gold leaf or gold dust is placed to form the motif. Fine motifs can be formed using a small pattern template called *komon-kata*.

For embroidery, a variety of techniques are used, including *kin-komanui* (gold couching), *matsurinui* (stem stitch), *keshinui* (embroidery with small dots), *sagaranui* (knotted stitch), and *takeyamachi-nui* (embroidery with a flat gold thread). Embroidery may be performed either manually (called *te-nui*) or using an embroidery machine (called *te-buri*).



[金加工]金箔の色は、一様ではなく、赤味を帯びたものから白っぽいものまでデザインによって使い分けられます。

### 【補正】

着物の製作時において、染むらや伏せ糊の打ち合いなど染色加工中に起こった故障を直すことを指します。別名、「地直し」とも呼ばれます。

#### ***Hosei* (correction)**

This is the process to correct the problems on quality which are occurred during decoration processes such as uneven dyeing, unintentionally transferred resist paste. It is also called *jinaoshi*.

### 【縫製】

下絵青花の前に反物を裁断し着物の形に仮仕立てをする「下絵羽」、染色・加飾の工程の間に各部分に分かれた生地を再度絵羽に仮仕立てをする「上絵羽」、着用者の寸法に合わせて縫製する「本仕立て」があり、それぞれ専門の職人が担います。

#### ***Housei* (sewing)**

Before the design is drawn with *aobana* (dayflower), *tanmono* (fabric for kimono) is cut into pieces and tacked into a temporary kimono shape in *shita-eba*. This process is followed by *uwa-eba*, in which the fabric pieces separated for dyeing and decoration are again put together into *eba*. Finally the fabric pieces are sewed together to the wearer's measurement at the process called *hon-jitate*. Each process is carried out by a different craftsman.



[上絵羽]背や脇など縫い目をまたがって模様が続くものを絵羽と呼び、縫製は模様をつながり(合口)に細心の注意を払って行われます。

### 【整理】

蒸し、水元、湯のしと呼ばれる技術を含む工程です。蒸しは、模様部分の挿し友禅や地色の引き染めを行った後におよそ110度の蒸気で生地を熱することで染料を定着させ、染料の持つ色相と堅牢度を生み出す技術です。

水元は、糊と余分の染料を洗い落とす技術です。水元が不十分な場合は染料の汚染やスレ、風合いの低下などを引き起こすため、経験を要します。

湯のしは、生地に蒸気を当てて、風合いを柔軟にするともにシワを伸ばしながら生地の幅や長さを整える技術です。

### Seiri (preparation)

The preparation involves techniques called *mushi* (steaming), *mizumoto* (rinsing), and *yunoshi* (smoothing out wrinkles with steam).

In *mushi*, fabric with a design colored by *sashi-yūzen* (*yūzen* dyeing using a brush) or fabric colored by *hiki-zome* (brush dyeing) is heated with steam at about 110 °C to fix the dyes, yielding the color and fastness of the dye.

In *mizumoto*, the fabric is rinsed to remove the resist paste and excess dyes. This needs high skills to avoid poor rising, which can cause problems on quality including taints by dyes, an undesirable luster, and degradation of the texture.

In *yunoshi*, steam is applied to the fabric to soften the texture, smooth out wrinkles, and straighten the fabric widthwise and lengthwise.



[湯のし]精錬の後の「中のし」、染色の前の「下のし」と後の「上げのし」など、複数回にわたって行われます。



[蒸し]染料の美しさを最大限に引き出すためには、知識と経験を要します。

### 【紋入】

紋を入れる場合、紋糊と呼ばれる紋部分の防染と上絵と呼ばれる紋を描く工程のそれぞれを専門の職人が請負います。

### Monire (drawing family crest)

Adding *mon* (a family crest) consists of the process called *mon-nori*, in which an area for the *mon* is protected against dyeing, and the process called *uwae*, in which the *mon* is drawn in the area. Each of these processes requires artisan specialized in *mon*.

### [参考文献]

本馬達夫『手描友禅染の技術と技法』京都市染織試験場 1984年



第2章

# 見つめる

Mitsumaru

研究活動

千總文化研究所では、千總の有形・無形の文化財に対し、多角的な視点から調査・研究を進めています。表層に留まらずに、分野を横断して文化を深く見つめていくことで、新しい価値の創造へ道が広がるはずで

〈紫繪子地御簾に扇文様振袖〉(14代当主婦人婚礼衣装)(部分)  
昭和13(1938)年



[研究会]

# 京都の伝統技術を未来へ繋ぐプロジェクト

## 研究発表1

「古法と現法による染織原材料の特性の違いについて —生糸の製糸・製織方法を中心に—

日時：2020年2月13日（木）午後2時～午後4時

会場：千總本社ビル5階ホール

講師：東京文化財研究所 保存科学研究センター修復材料研究室 室長 早川典子

東京文化財研究所 無形文化遺産部 主任研究員（当時） 菊池理予

参加者：染織品製作従事者 11名

## 研究発表2

「**アクリル板とデジタル技術を用いた<sup>きょうけち</sup>夾纈染めの復元研究**」

日時：2020年2月28日（金）午後2時～午後4時

会場：千總本社ビル5階ホール

講師：神戸芸術工科大学 教授 ばんばまさえ

参加者：染織品製作従事者12名

## [概要]

伝統的な染織技術において使用される材料と道具は、近代を境にして大きく変化しました。染料は天然染料から化学染料へ、蚕はより長くて太い糸を吐くように品種改良がなされ、製糸は手作業から機械が主流となりました。技術研究を目的とした近代以前の染織品を復元製作する際に課題となるのが、そうした染料、繭の種類、製糸・製織方法の違いです。道具と材料の違いが、染織品の仕上がりに大きく影響するためです。機械化が進み効率化された一方で、表現できなくなった色合いや風合いもあります。

千總が2015～2017年にかけて手がけた重要文化財〈束熨斗文様振袖〉（18世紀）の復元製作においては、天然染料を用いた色彩の再現が試みられたものの、絹に関しては現代の繭の種類、製糸・製織方法を用いて、可能な限り江戸時代の生地の風合いに近づける手法に止まりました。風合いの差異の検証は、染料の発色との関係と合わせて課題として残りました<sup>\*1</sup>。また2017～2019年にかけて取り組んだ桶出絞りの技術調査においては、生産者を失った道具である桶と技法の特性についての記録作成は行われましたが、道具の復元製作や代替えの道具の検証までは至っていません<sup>\*2</sup>。

大量生産・大量消費の社会的風潮が終焉を迎えつつある昨今、技術とともに道具と材料の特性を改めて検証することも、伝統の技をよりよい形で継承するために必要です。染織

技術の可能性を再考するため、専門家を招聘して2つの研究会を開催しました。

両研究会は文化庁2019年度文化芸術振興費補助金「地域と共働した博物館創造活動支援事業」のもとに実施しました。

\*1 千總文化研究所 第2回研究会「日本の染色—その色と技—」『千總文化研究所 年報』2020年1月, pp.52～61, および第3回特別鑑賞会・講演会「千總友禅—束熨斗文様振袖の復元製作を巡って—」『千總文化研究所 年報』2020年1月, pp.108～115.

\*2 千總文化研究所「桶出絞り技術継承プロジェクト」『千總文化研究所 年報』2020年1月, pp.84～85.



[Seminar]

## Project for Handing Down the Traditional Techniques in Kyoto to Future Generations

Presentation 1:

### Differences in the Characteristics of Traditional and Modern Textile Material

—Focusing on Throwing and Weaving of Raw Silk

Date: Thursday, February 13, 2020, 14:00 pm to 16:00 pm

Venue: Chiso Head Office, Hall (5th floor)

Noriko Hayakawa (Head of the Restoration Materials Section, Center for Conservation Science, Tokyo National Research Institute for Cultural Properties)

Riyo Kikuchi (Senior Researcher of Department of Intangible Cultural Heritage, Tokyo National Research Institute for Cultural Properties [at the time])

Participants: 11 who associating with producing textile

Presentation 2:

### Restoration of *Kyōkechi-zome* (Plate-dyeing) Using Acrylic Plates with Digital Technology

Date: Friday, February 28, 2020, 14:00 pm to 16:00 pm

Venue: Chiso Head Office, Hall (5th floor)

Masae Bamba (Professor at Kobe Design University)

Participants: 12 who associating with producing textile

### Summary

Materials and tools used with traditional textile techniques have changed dramatically in the late modern period. Chemical dyes have replaced natural dyes, silkworms have been improved to spin longer and thicker threads, and silk throwing, once performed by hand, is now mostly conducted by machines. Such changes in dyes, species of cocoon, and silk throwing and weaving techniques present major challenges in reproducing textile products before the modern period for technical research. The tools and materials used can largely affect the finishes of textile products. Although mechanization has increased the production efficiency, some colors and textures are no longer achievable.

In 2015 to 2017, Chiso reproduced the *Furisode Kimono* with *Noshi Bundle Design*, (the 18th century), which is designated as an Important Cultural Property of Japan. In this project, natural dyes were used to reproduce the original colors. The silk fabric for the kimono, however, was produced using cocoons of currently available species and with modern throwing and weaving techniques to reproduce the texture of the fabric from the Edo era as closely as possible. Differences in the texture and their effects on how the dyes develop color are the subject of our future research\*.

In a research project conducted between 2017 and 2019 on the techniques of *okedashi shibori* (tie-dyeing using a bucket), we examined and documented the characteristics of the buckets, which are no longer manufactured, as well as the dyeing techniques, but did not restore the tools nor explore possible replacements for the tools\*\*.

With the recent social trends of mass production and mass consumption coming to an end, re-examining the characteristics of tools and materials as well as the techniques for textile production is crucial to hand down the traditional skills to future generations in a better way. We hosted the two seminars, with invited by experts, where we reconsidered the possibilities of textile techniques.

The seminars were held within the framework of the Project to Support Creative Activities at Museums with the Local Community supported by the 2019 subsidy for the promotion of culture and arts granted by the Agency for Cultural Affairs, Government of Japan.

\*Second Seminar: Traditional Japanese Dying—Colors and Techniques in *Institute for Chiso Arts and Culture Annual Report* (First issue) 2020, pp.52–61. Third Special Exhibition and Lecture: Chiso *Yūzen*—Reproducing the *Furisode Kimono* with *Noshi Bundle Design*, *ibid.*, pp.108–115.

\*\**Okedashi Shibori*: Technique Succession Project by the Institute for Chiso Arts and Culture, *ibid.*, pp.84–85.

## 「古法と現法による染織原材料の特性の違いについて —生糸の製糸・製織方法を中心に—」

[講師]

東京文化財研究所 保存科学研究センター修復材料研究室 室長

早川典子

東京文化財研究所 無形文化遺産部 主任研究員（当時）

菊池理予

近年の研究において、東洋絵画の支持体である絹の厚みによる色材の発色や表現方法への影響が考えられてきました。早川典子氏の研究チームは、制作時代が異なる日本絵画に使用されている絹に対し、デジタルマイクロスコープを用いた糸の形状計測から繰糸方法による顔料の付着状況と劣化後の状態の差異を調査され、さらに殺蛹方法の異なる絹における劣化後の状態にも差異があることを明らかにされました\*。

その研究成果から、絹の繰糸方法と殺蛹方法の違いが、風合いや色合いに与える影響についてご解説いただきました。

具体的には、近代以前の絹は手引きや座繰りといった繰糸方法で、手動による道具を用いて繭から糸がつけられていました。糸の断面が楕円形であるため、画絹の表面が平らで顔料は比較的全面に付着します。一方、近代以降は機械繰糸が行われ、糸により掛けを行うため形状断面が正円になり、顔料は経糸と緯糸の織り目の淵に溜まります。生地顔料が均一に埋まらないことで、視覚的にはむらとなってしまいます。絹の断面が楕円と正円では反射率が変わってきます。このことにより、染織品において染料と製織方法を近代以前と全く同じものを再現したとしても、糸の形状の違いだけで仕上がりの色の印象が全く異なることが予想されます。

また紫外線照射、湿熱処理、電子線照射で強制的に劣化をかけるという3種類の方法で比較した試験では、いずれの負荷を掛けても現代の繰糸方法による絹の方が劣化は大きく、変色しやすい傾向があることが明らかとなりました。さらに、現代一般的に行われている乾繭と呼ばれる、繭を熱風乾燥させる殺蛹方法と、塩蔵繭と呼ばれる、繭を塩漬けにする古法の比較においても、紫外線照射および湿熱処理による劣化は現代の方法による絹の方が大きいという結果が確認されたといいます。このことは、現在の着物の取り扱いと堅牢度の考え方、近代以前の染織品の修理に使用する絹の選定に大きく関わります。

菊池理予氏は、塩蔵で処理された繭と座繰りによる繰糸方法を用いた着物を実際に着用した経験から、着崩れがなく、皺になりにくく、静電気が帯電しない、汗をかいても吸湿してくれる、といった着心地についても差異を感じるとの見解を示しました。

参加者からは、染められた絹の発色の違いは、繰糸方法と殺蛹方法どちらが大きいのか、あるいは絹の堅牢度と着心地の関係性はあるのかといった点へ関心が寄せられました。絹の特性が製織以前の工程に大きく左右されることについて、今後の研究が望まれます。



研究会の様子

\*早川典子他「画絹の物性に及ぼす断面形状・殺蛹方法の影響：大和文華館所蔵作品調査データ含めて」『保存科学』58号, 2018年, pp.1-20.

## 「アクリル板とデジタル技術を用いた夾纈染めの復元研究」

[講師]

神戸芸術工科大学 教授

ばんばまさえ

夾纈は、纈纈<sup>こうけち</sup>、藤纈<sup>とうけち</sup>と共に上代三纈と呼ばれる伝統的な染色技法です。板で生地を挟み圧迫して、その板自体を染料に浸けて柄を施す技法で、模様が白い枠線で縁取られていること、枠線の中の模様は多色に染められていること、左右対称の繰り返し模様であることが特徴としてあげられます。

古法に基づいた材料と技法による復元製作はこれまでも試みられてきました。しかし、朴などの堅い木材に彫刻を施し、染色する模様の部分に染料が入る穴を開け、染料に浸けて染色する時に染めたい色以外の部分には染料が入らないように穴に栓をし、色の数だけ浸染を繰り返すという極めて高度な技術力を要します。ばんばまさえ氏は、「板に何らかの彫刻を施し、生地を挟んで防染をし、具体的な形を染め上げること」を夾纈染の定義とした上で、アクリル板とレーザー加工機という現代の技術と道具を用いた復元研究に取り組みました<sup>\*</sup>。

具体的には、模様を描き出したものをデジタル化し、レーザー加工機のプログラムに取り込み、アクリル板を切り出して2枚貼り合わせて版板とします。生地は木綿を使用し、反応染料（リアック染料）にアルカリを混ぜたものを用います。アクリル板は、透明で染色状況が確認できるという利点がある反面、木材のように水の中で膨張するという特性はないため、表面に水が走りやすく染料が滲みやすく、版板の凸部分にヤスリをかけたり、糊を引いたりする工夫が必要だったこと、模様の枠線は細い方が圧力がかかりやすく防染効果が高いことなどを実物の試作品と共に解説しました。容易に入手でき加工しやすい現代の道具を用いることにより、古法の道具と技術の特性が明らかになった事例といえます。

さらに、生地を畳んで板に挟むという技法の特性に着目し、二つ折り、蛇腹折り、四つ折りから展開できるデザインで学生と共に取り組まれた作品を紹介しました。絞り染め特有の滲みが染色工程でどのように進行するのか、技法が持



研究会の様子

つ表現の特性と、技術的な制約の中でのデザインの可能性についても研究を進めています。現代の若い世代へ日本の伝統技術を伝え、新たな価値を創出するために、教育の現場から生まれた試みです。

染織技術と共に使用される道具の存続が困難になりつつある昨今において、現在入手可能な材料と道具をいかに検証するか、高度な技術をその可能性と共にいかに普及させるか、今後も多角的な試みが望まれます。

<sup>\*</sup>ばんばまさえ「正倉院裂を題材とした多色夾纈復元への取り組み」『アジアデザイン文化学会論文集』11号下巻、2017年、pp.427-436。  
ばんばまさえ「デジタル技術を使用した多色夾纈の文様表現」『アジアデザイン文化学会論文集』12号、2018年、pp.1537-1546。

[研究会]

# 京都の装束文化の魅力を再発見プロジェクト

日時：2020年2月25日（火）午後2時～午後5時

会場：千總本社ビル5階ホール

研究発表

「真宗大谷派の歴史と文化 —— 姫路船場別院本徳寺と東本願寺の関係性を中心に」

同朋大学仏教文化研究所 所長 安藤 弥

調査報告

「姫路船場別院本徳寺所蔵の千切屋惣左衛門が手がけた染織品について」

真宗大谷派 圓正寺 住職 山口昭彦

中世日本研究所 所長 モニカ ベーテ

千總文化研究所 所長 加藤結理子

参加者：装束文化研究者、染織研究者、寺院関係者、法衣製造業者など27名

[概要]

真宗大谷派姫路船場別院本徳寺（以下、船場本徳寺）に遺されている染織品100余点の調査報告として開催しました。調査は、江戸時代後期から大正時代の袷裳、法衣、打敷を対象として、撮影、採寸（一部）を行い、調書を作成しました。たとう紙に包まれた装束の中から、「御装束師千切屋惣左衛門」として当時の千總が手掛けたと考えられる装束を13点確認しました。

また今後の研究を視野に、千總に残されている江戸時代から大正時代にかけての袷裳をはじめとする装束の図案200点余と、打敷と水引の図案90点余の撮影、採寸、墨書の翻刻も行いました。

研究会では、2009年より船場本徳寺の文化財を調査し、史料の展示公開に取り組んでいる安藤弥氏が、船場本徳寺と東本願寺との密接な関係とその歴史、宮中からもたらされた文化や地域社会とのつながりについて講義しました。調査報告では、山口昭彦氏が袍裳、五条袷裳、畳袷裳、輪袷裳などの装束の着用シーンと色や素材の使い分けと意味について、モニカ ベーテ氏が、八藤や牡丹など真宗大谷派に特徴的な文様を中心に、その形のヴァリエーションや生地組織の違いを千總の史料との比較と共に解説しました。

今後も真宗大谷派寺院が所蔵する史料と千總の史料の比較と体系的整理を継続し、御装束師の活動を明らかに

するとともに、背景にある歴史・文化とともに装束の地域文化資源化を目指します。

2019年度文化庁文化芸術振興補助金「地域と共働した博物館創造活動支援事業」のもと実施いたしました。

【プロジェクト共同研究者（順不同・敬称略）】

- ・真宗大谷派圓正寺 住職 山口昭彦
- ・同朋大学仏教文化研究所 客員所員 青木 馨
- ・中世日本研究所 所長 モニカ ベーテ
- ・中世日本研究所 宮尾素子
- ・大阪芸術大学 講師（当時）小出祐子
- ・京都文化博物館 学芸員 林 智子

[Seminar]

## Project for Rediscovering the Appeal of Vestment Culture in Kyoto

Date: Tuesday, February 25, 2020, 2:00 pm to 5:00 pm

Venue: Chiso Head Office, Hall (5th floor)

Presentation:

History and Culture of the Shinshū Ōtani-ha Branch of Shin Buddhism—focusing on the relationship between Himeji Semba Betsuin Hontokuji Temple and Higashi Honganji Temple  
Wataru Andō (Director of Doho University Institute of Buddhist Culture)

Research Report:

Textiles and Garments at Himeji Semba Betsuin Hontokuji Temple, that Were Produced under Chikiriya Sōzaemon

Akihiko Yamaguchi (Chief priest at the Enshōji Temple), Monica Bethe (Director of the Medieval Japanese Studies Institute), and Yuriko Katō (Director of the Institute for Chiso Arts and Culture)

### Summary

The seminar was conducted as a research report featuring over 100 textile products stored in Himeji Semba Betsuin Hontokuji Temple of the Shinshū Ōtani-ha branch. In preparing the report, we photographed items including *kesa* (Buddhist priest's vestments), religious vestments called *hōe*, and *uchishiki* (Buddhist altar clothes) from the late Edo era to the Taishō era and measured select items. Among the vestments in kimono wrappers, we identified 13 items that are considered to have been produced by Chikiriya Sōzaemon.

For future comparative research, we photographed and measured over 200 designs for vestments including *kesa*, and over 90 designs for *uchishiki* and *mizubiki* (Buddhist altar cloth under *uchishiki*) produced from the Edo era to the Taishō era, all preserved at Chiso, and also transcribed inscriptions for those items.

We invited Wataru Andō who has been engaged in investigating cultural properties preserved at Hontokuji Temple and exhibiting historical materials to the public since 2009. At the seminar, he talked about the close connection between Hontokuji Temple and Higashi Honganji Temple and its history, as well as cultures adopted from the Imperial Court and the relationship between the Imperial Court and the local community. In the research report session, Akihiko Yamaguchi shared his knowledge of Buddhist vestments such as *hōmo* (ceremonial vestment), *gojōgesa* (five-panel *kesa*), *tatamigesa* (folded vestment stole), and *wagesa* (circular vestment stole), explaining about the occasions for which these vestments are worn as well as, the colors and the fabrics used for different purposes, and their

meanings. Monica Bethe focused on the motifs specific to the Shinshū Ōtani-ha branch, such as *yatsufuji* (eight bunches of wisteria) and *botan* (tree peony), while referring to their varying shapes and weave structures and comparing them to historical materials preserved at Chiso.

The seminar had 27 participants including researchers in vestment culture and textiles, priests, temple workers, representatives of Buddhist vestment manufacturers, and those from textile product manufacturers. Aiming at providing regional cultural resources concerning vestments and their historical and cultural backgrounds, we will continue to conduct comparative research on historical materials preserved at temples of the Shinshū Ōtani-ha and at Chiso, organizing the materials systematically, and clarifying the activities conducted by vestment purveyors.

This project was conducted within the framework of the Project to Support Creative Activities at Museums with the Local Community that is supported by the JFY 2019 subsidy for the promotion of culture and arts granted by the Agency for Cultural Affairs, Government of Japan.

Co-researchers of the project (listed in random order, with their honorific titles omitted)

Akihiko Yamaguchi (Chief priest at the Enshōji Temple)

Kaoru Aoki (Visiting researcher at Doho University Institute of Buddhist Culture)

Monica Bethe (Director of the Medieval Japanese Studies Institute)

Motoko Miyao (Medieval Japanese Studies Institute)

Yūko Koide (Associate Professor at Osaka University of Arts [at the time])

Tomoko Hayashi (Curator at The Museum of Kyoto)



## 「真宗大谷派の歴史と文化 ——姫路船場別院本徳寺と東本願寺の関係性を中心に」

同朋大学仏教文化研究所 所長

安藤 弥

はじめに

名古屋の同朋大学仏教文化研究所で所長を務めております安藤弥と申します。愛知県岡崎の真宗大谷派のお寺の生まれ育ちです。かつては大谷大学の大学院でも学びました。

本日ご縁がございまして、お話しさせていただくことになりました。仏教文化研究所は1977年に設立されました。全国的に見て真宗史研究の調査は十分になされていないのが現状ですが、そのなかで私どもは全国各地にうかがい、真宗史・仏教文化研究の活動をしています。

さて、私からは、真宗大谷派東本願寺の別院である姫路船場別院本徳寺について、東本願寺との関係や歴史、弊所が10年ほど前に始めた調査をどのように進めてきたかということをお話しさせていただきます。

### 真宗大谷派の歴史

東本願寺は、御影堂が世界最大級の木造建築物といわれる真宗大谷派の本山であります。そもそもは大谷廟堂といまして、浄土真宗の宗祖・親鸞(1173-1262)が亡くなった10年後、その墓所を改めてできた廟堂が始まりです。その後、曾孫の覚如(1270-1351)が本願寺という名を付け、廟堂ではなく寺院というかたちの歴史が始まりました。

本願寺の歴代は親鸞の血脈であることが大きな特色です。また別院御坊の住職も多くの場合、親鸞の血を引いている、本願寺の親戚にあたる人たちが入寺します。彼らは戦国時代には一家衆といわれ、いわば親族経営のようなかたちで教団を運営していました。こうした本願寺の特色を前面に打ち出したのが、戦国時代に住職となった蓮如(1415-1499)という人です。蓮如は名号本尊や「御文」という消息形式の仮名法語を用いたわかりやすい方法で民衆に布教し、本願寺は戦国時代に大きな教団を形成していきました。しかし、そのことを警戒した比叡山延暦寺によって大谷本願寺は破却されてしまいました。蓮如は北陸越前吉崎に逃れ、加賀一向一揆などを経てその後、畿内に帰還し、京都の山科に本願寺を再建していくこととなります。

蓮如自身には子どもが13男14女いたということもあり、蓮如の後を継いだ実如(1458-1525)の時代になってくると、兄弟寺院による教団運営が本格化。さらに各地に本願寺の地域教団が築かれて広がっていきました。たとえば加賀や三河・尾張などが有力な地域です。

そのなかで蓮如は晩年に、蓮如の母の消息が播磨にあるという情報を受けて、弟子の空善らを播磨、現在の兵庫県姫路市あたりに派遣しました。そこから播磨と本願寺の関係が生まれてくることとなります。実際には親鸞の弟子集団の時代から中国地域に展開する真宗の人たちもいましたが、空善らの播磨下向が姫路の本徳寺の始まりと具体的に関連しています。

続いて、実如の後を継いだ孫の証如(1516-1554)の時代には、大きくなりすぎた本願寺教団を警戒した各勢力の攻撃により山科本願寺が焼失してしまいます。そこで、証如は天文元(1532)年に大坂(石山)へ本願寺を移して再起をはかり、本願寺は再び発展を遂げていくこととなります。大坂本願寺の周囲には寺内町が形成され、経済的にもとても富裕になっていきました。大坂本願寺は、現在の大阪城あたりにあったといわれています。

さらに次の顕如(1543-1592)の時代になりますと、大坂本願寺の隆盛は織田信長に目を付けられ、「石山合戦」が始まりました。この最後にして最大の「一向一揆」の戦いの終結には、およそ10~11年を要しています。

こうした戦国時代の頃、播磨の英賀というところに本願寺の御坊(別院)である本徳寺がありました。その英賀の本徳寺は秀吉の播磨攻めにより焼失してしまいます。その後、紆余曲折を経て本願寺が東西に分かれ、船場本徳寺が出現してくることとなります。

この「石山合戦」の時の顕如と長男教如(1558-1614)の対立から本願寺が東西に分かれました。東本願寺は顕如と対立した長男教如の系統です。慶長7(1602)年に家康から土地を寄進され、現在の場所に慶長9(1605)年に両堂と呼ばれる御影堂と阿弥陀堂を成立させて、東本願寺が

分立・独立していきました。

### 真宗大谷派の文化

真宗大谷派東本願寺の歴史と文化を考えるにあたり、浄土真宗という親鸞が開いた宗派、真宗に基づく文化は、ある意味での歴史的特徴を持っていることに注意が必要です。

特に、戦後のさまざまな研究のなかでは、民衆性が特色としてあげられています。浄土真宗の教義は専修念仏といって他の行は要らず、念仏という一行で救われていくというものです。自力では救われない悪人の私たちが阿弥陀という仏の力、他力でのみ救われるという考え方です。その教えが民衆に非常に多く受け入れられていて、各地で教えを聞く場である講や寄合が開かれ、信仰生活が営まれました。毎年、親鸞の命日には「報恩講」という法要儀式があり、そして「お齋<sup>とく</sup>」という食事をともにしながら、信仰を語りあい、確かめていくという場が歴史的にあります。

そして各地には、寺院というかたちではなく、一見して普通のお家と変わらないような建物の中に軸装の本尊を掛けて信仰の拠点とする「道場」が形成されました。その道場の主は正式な僧侶というより、柳田國男の民俗学的視点からは「毛坊主」といわれるような人でありました。そうした僧なのか俗なのか、はっきりしない存在が信仰の担い手であり、そこでは家族・家庭も営まれて、いわば世襲制で、親鸞の血筋を引く本願寺と同じように、各地の毛坊主・道場の家も形成されました。肉食妻帯が当たり前であったり、あるいは専修念仏の教義に基づき神様を拝まなかったりしたので、「門徒もの(いみ)知らず」といわれ、しばしば揶揄もされました。

そうした民衆性と同時に、公家性・貴族性といえようか、公家文化あるいは貴族の世界から儀礼と文化が多くもたらされもします。本願寺による公家文化の吸収、発展は寺院の社会的な地位の向上だけでなく、時代そのものを大きく動かしていくことになりました。道場は次第に寺院に変わっていき、信仰場所としての建築様式が整備されました。法要儀式も多くの人々がただ集まってお勤めするのではなく、高度な専門性を持った「声明」といわれる僧侶たちの詠唱やもともと仏教の音楽だった雅楽の儀式的営みであったり、それに付随する法衣装束であったり、あるいは出仕作法、茶華道といった文化が同時に存在しています。さまざまなものが組み込まれて、真宗大谷派の歴史と文化を構成してい

るということがいえるかと思います。

本願寺証如の日記をみると、青蓮院門跡からどのような法衣をもらったなどといった記述がありますし、法衣のさまざまな種類も当時の史料から読み取れます。永禄2(1559)年には本願寺顕如が門跡に勅許されていますけれども、門跡寺院になったことにより法衣装束も多様化して、法服とか七條袈裟というものが着られるようになりました。誰がどのように着るのか、教団内でもめたなどといった話まで出てくるほど、装束を含めた文化が豊かになっていくということも戦国時代の特徴といえます。

### 船場本徳寺の歴史と文化(1) 御坊寺院としての性格

さて、本日のメインテーマになっておりますのが、姫路船場別院本徳寺です(図1)。船場本徳寺は当初の成立から100年経った1718年に現在の本堂を建てて、そしてさらに300年の歴史を刻み現在に至っています。

船場本徳寺は、本願寺の別院といわれる寺院であります。戦国から江戸時代にかけては別院という呼称はまだなく、「御坊」と言われています。御坊寺院としての歴史と文化、特に地域文化の拠点としての御坊は注目に値します。姫路の町は姫路城の城下町だけでなく、船場本徳寺の門前町から発展したといわれています。これは姫路だけの特徴ではなく、たとえば北海道の札幌、九州の鹿児島なども別院の門前が発展して町になったといわれています。さまざまな視点から、地域文化の拠点としての各地の別院に注目していくことができるのではないかと考えられます。たとえば北陸であれば、富山の井波瑞泉寺や城端別院善徳寺といった御坊寺院がありまして、多くの法宝物とそれを広げる夏の虫干法要、優れた意匠をもつ工芸など、特色ある歴史文化があります。そうした各地の御坊寺院と比較しつつ、船場本徳寺そのものがどのような歴史的特色を持っているのかは、



(図1) 姫路船場別院本徳寺

甲府別院光澤寺	教如開基 慶長18(1613)年	桑名別院本統寺	教如開基 慶長年中
井波別院瑞泉寺	綽如開基 明徳元(1390)年	長浜別院大通寺	宣如開基 寛永16(1639)年
城端別院善徳寺	蓮如開基 文明年中	山科別院長福寺	真如開基 享保17(1732)年
福井別院本瑞寺	教如開基 慶長10(1605)年	八尾別院大信寺	教如開基 慶長12(1607)年
高山別院照蓮寺	嘉念坊善俊開基 13世紀	姫路船場別院本徳寺	宣如開基 元和4(1618)年
大垣別院開闢寺	真徳寺大垣掛所 江戸中期～	赤穂別院妙慶寺	宣如開基 万治元(1658)年
高須別院二恩寺	高須藩主創建 幕末・明治～	広島別院明信院	教如開基 天正9(1581)年
赤羽別院親宣寺	本目親宣創建 江戸後期～		

【資料1】寺号をもつ真宗大谷派別院(支院・開教区別院は除く)

およそ10年通い、学ばせてもらうなかで少し確かめられてきたことであります。

船場本徳寺は、姫路城の少し西側に位置しており、同地域は城西地区とも言われます。第二次世界大戦中は、姫路も空襲にあいますが姫路城と本徳寺だけが奇跡的に焼失を免れました。本堂は300年のものなので古式豊かな建築物ではあるのですが、非常に傷んでおり、修復しないといけません。壊して建て替えてしまうのではなく、絶対に修復して存続させていかなければならない歴史的財産です。

その歴史を紐解く調査を始めたのが、10年前です。まず、弊所の客員所員の青木馨先生が船場本徳寺の史料調査を提起してくださいました。そこでいろいろと交渉したり、お話し合いをしたりした結果、本徳寺関係者のご許可、ご高配をいただき、調査を実現することができました。そこで同朋大学だけでなく、大谷大学にも相談して共同調査チームを結成し、2010年8月に総勢14人で3日間、2011年2月に総勢10人で2日間、調査にうかがいました。その結果、予想をかなり上回るさまざまな史料を確認することができました。特に本日の課題である法衣と打敷に瞠目しました。また他の寺院にはないような調度品、文物、古文書、掛軸、法宝物などもたくさん見出すことができました。真宗寺院の調査を重ねてきた私どもとしても非常に驚きの発見でした。

その調査の成果については自分たちだけで抱え込んでしまうのではなく、できるだけ多くの方に知っていただくための取り組みもしてきました。

たとえば2011年には、調査成果の公開のためイーグレ姫路という市民ギャラリー展示室をお借りして「船場御坊の四百年」というテーマで史料展示を行い、打敷や装束のほか掛軸や古文書類も多く展示いたしました。真宗大谷派だ

けでなく浄土真宗というのは、木造の大きな仏像や建築物というより、本尊、または本願寺や本徳寺の歴代の影絵を絵画で描写して、掛軸のかたちで用いる文化があります。多くの観覧者にその一端に触れていただきました。

その後、兵庫県立歴史博物館と深い縁があり、2014年に同館で「播磨と本願寺」という特別展も行うことができました。

ところで、そもそも御坊というのは、本山の別院もしくはこれに準ずる寺院の称です。別院とは、本山(本寺)とは別に、由緒の保存や末寺・門徒の統轄、あるいは伝道のために指定または設立された寺院を指します。そのなかで、本山の寺号を称する別院と個別の寺号を持つ別院の2種があります。

真宗大谷派の別院は全国で52あります。さらに支院や開教区別院などもあり、それこそハワイやブラジルなど世界中にもありますが、それらを抜いて52あります。そのうちの15別院は寺院の名を持っています【資料1】。一方で寺院の名を持っていない別院もあります。たとえば名古屋別院は持っていません。寺院の名を持っているのは比較的古い歴史をもつ寺院が多く、名古屋別院は非常に大きいですが、江戸時代の元禄年間にできたものです。ただし、江戸時代でも寺号を持つ別院もあります。

宣如期以前の成立となる別院のひとつに船場本徳寺もあります。建物でいうと長浜別院大通寺が一番古いといわれていて、続いて大津別院、そして3番目に姫路船場別院がきます。長浜や大津の建物は文化財指定がなされていますが、船場だけが指定されていません。姫路市内で文化財指定されている建築物をみていきますと、やはり姫路城の存在が大きく、そして書写山門教寺の関係のものがあ



そのような順番で考えていくと、なかなか市指定文化財から先にはいかないという事情があるようです。しかし、船場本徳寺の本堂は国指定になっても全く遜色のない文化財であることを確認しておきたいと思います。

## 船場本徳寺の歴史と文化(2) その長い歴史をたどる

船場本徳寺の本堂には、たくさん歴史がこめられています。船場本徳寺の歴史をあらためて少し見てみます。前述のように本願寺蓮如の晩年に門弟空善らによる播磨布教がありました。そこで、英賀の浦に本徳寺の前身となる道場が建立しました。明応5(1496)年には本願寺実如が空善に親鸞の影像を授与しています。蓮如が亡くなったのは明応8(1499)年ですが、英賀御坊本徳寺は永正9(1512)年以前には成立していました。すでに掛軸の本尊があり、信仰の拠点として成立していたことがわかります。

歴代住職の主要人物を確かめながら、本徳寺の歴史をたどってみましょう〈姫路本徳寺歴代・関係図[資料編その1]〉。本願寺蓮如から始まって、実如(1458-1525)、そして円如(1491-1521)がいますが、その弟に実玄(1497-1515)と実円(1498-1555)がいて、彼らが実質上、本徳寺草創期の住職でした。つまり、戦国時代には本願寺の本家筋と非常に近い人たちが入った寺院になっています。永正9(1512)年頃に実玄が入ったとみられるのですが、すぐに亡くなってしまいます。その弟である実円は、実玄が播磨に入った後、三河土呂(現愛知県岡崎市)の本宗寺という寺院に入っています。三河本願寺教団の中核となる寺院です。東の三河の本宗寺、そして西の播磨の本徳寺。実は、この東と西のあたりまでが本山である大坂本願寺と日常的な組織連携ができていた地域でした。その西の播磨に入った実玄がすぐに没してしまうのですが、その後は何と三河の実円が兼務住職をするかたちになります。「新幹線などの交通手段のない時代にどうやって移動していたんだ?」という話になりますけれども、三河から播磨、大坂と三か所を戦国時代に行き来する実円の動向は証如の『天文日記』等にははっきりとうかがえます。

播磨地域教団は播磨という土地柄、瀬戸内の海の世界を非常に大きな特色としながら成立していきます。播磨門徒は大坂本願寺の本山を大切にしながら、さらには英賀御坊を結集核として、地域としてまとまってきました。しかし天正8(1580)年の秀吉の攻めによって陥落してしまい、2年

後の天正10(1582)年には秀吉が城下町を整備するにあたって、瀬戸内海に出る街道の途中にある亀山に移るようになりました。亀山本徳寺です。こちらは幕末に京都で新選組が駐屯所にした建物を移築して本堂としている有名な寺院です。瀬戸内海と姫路城下の中間に位置する亀山に移転させて、城下町の発展が企図されたといわれています。本徳寺と播磨教団は「一向一揆」の最終局面においては中核となるべき住職の証専が没してしまっており、その後は証専室(顕如妹)の顕妙尼が地域門徒を統括していたということも知られます。女性の門徒、僧侶が地域の教団の中核を担うことは三河などでもみられましたが、注目すべき事象です。

亀山本徳寺と播磨門徒は、本願寺の東西分派で最初は東派になるのですけれども、慶長14(1609)年、東本願寺12代教如と姫路藩主・池田輝政(1564-1613)の確執によって西派に転じます。その後、元和4(1618)年に新たな姫路藩主・本多忠政(1575-1631)が寺地を寄進するかたちで船場本徳寺が成立します。すでに江戸時代、東本願寺は13代宣如(1604-1658)の時代になり、教如の娘(宣如の姉)の教妙(1597-1626)、その夫となる教珍(?-1657)が入寺して、船場本徳寺を成立させていくことになるわけです。これが今から400年程前のことです。その後、100年経ち、先に述べたように現本堂が成立することになるのですが、その際には姫路藩主・榊原政邦(1675-1726)の支援がありました。本徳寺の8代一玄(1677-1728)が住職の時代でした。彼は東本願寺16代一如(1649-1700)の息男ですが、船場本徳寺に入寺し、本堂の再建活動・勧進活動の中核を担いました。実際に鉢や杖、笠を用いてまわったという言い伝えがあるほど精力的に動いた方だとされています。

おそらくこの18世紀の初め頃から、少し特殊な法衣、装束が東本願寺から船場にもたらされるようになったと考えられます。〈姫路本徳寺歴代・関係図[資料編その2]〉にあるとおり一玄は、東本願寺との血縁関係が強い人物です。血縁的に本願寺直系の寺院となった姫路は長浜と並び別格の寺院と位置づけられました。「五箇寺」といわれた東本願寺の連枝寺院、親戚寺院が9つありましたが、その「五箇寺」に数えられない別格的な御坊寺院とされました。実際に僧侶である私たちからみても明らかに特殊だと感じられる色素絹や七條袷の誂えがたくさん残っていて、その中のいくつかは千切屋さんが納めたものであることも知られているわけです。



(図2)〈聞光院一玄影像〉  
姫路船場別院本徳寺蔵

また、本徳寺の歴史に関して親鸞影像(1496)や阿弥陀如来絵像(1499)などの戦国期史料があり、船場本徳寺には、教妙影像(1626)や聞光院一玄影像(図2)など歴代の姿を描く掛軸が多く残されています。さらに『御堂日記』と呼ばれる毎日どのようなお勤めをしたのかという記録の日記史料が60冊以上残されていました。2018年の夏にメンバー4人でその『御堂日記』の詳細な調査を追加で行い、今までばらばらになっていたものを繋ぎ合わせて、現本堂の完成年とみられている享保3(1718)年の『御堂日記』を復元しました。その中に「新御堂」という表現が出てくるため、現本堂が享保3(1718)年の建物の再建だということを史料上、確定することができました。地味ながら執念の作業で挙げた重要な成果だと思っています。

その他にも船場本徳寺が所蔵する文物を見ると、将軍・徳川家茂(1846-1866)が東本願寺20代達如に下賜した煙草盆が、のちに達如の形見として船場本徳寺にもたらされたことがわかります。達如の娘達威尼が船場本徳寺15代達相(1817-1859)に嫁ぎ、達相の没後、同寺16代になっている縁によりますが、これは法衣装束が東本願寺からもたらされるのと同じ意味を持っていると考えられるでしょう。達如は、その生涯の中で東本願寺が4度も焼けてしまうという数奇な生涯をおくる人物ではありますが、徳川将軍との関係も非常に深いことで、有名な歴代です。このような関わりのおかげで、特殊で格調の高い調度品が伝わる文化が船場本徳寺にはあるということです。

幕末の船場本徳寺は、住職があいついで早くに没してし

まうなど、なかなか安定しない時期が続きます。達威尼のように女性が住職になることもありました。しかし17代厳継(1854-1924)は長く住職として活動しました。ずっと姫路にいたわけではなく、京都の本山東本願寺にいることも多く、さまざまな本山の儀式に関わっています。そうすると本場でさまざまな法衣を着用することがあり、それを船場本徳寺に持ち帰ってきたこともあったようです。彼の『在京日記』を精読すれば、幕末の文化を読み解くとても重要な史料になるのではないかと考えています。

近代に入り、明治18(1885)年に明治天皇が行幸した際には、本徳寺が姫路における行在所になりました。明治天皇が逗留した時に下賜されたものを、明治23(1890)年に誂え直した〈紅縮緬地菊花模様打敷〉が残されています。1、2回しか用いていないのではないかと思います。打敷文化の世界も多彩に見出せます。明治天皇行在所の建物も境内に現存しています。

少し別の角度からの話になりますが、境内に幼稚園があるのも寺院の特色です。明治以降各地で幼稚園・保育園ができてくる時にしばしば寺院の境内でそれが始まり現在にいたっているところが多くあります。特に別院はやはり地域における存在感、信頼度も高く、安心されてお子様を預ける方も多く、いつでも境内には園児の声がにぎやかにあふれているというところでもあります。

#### おわりに

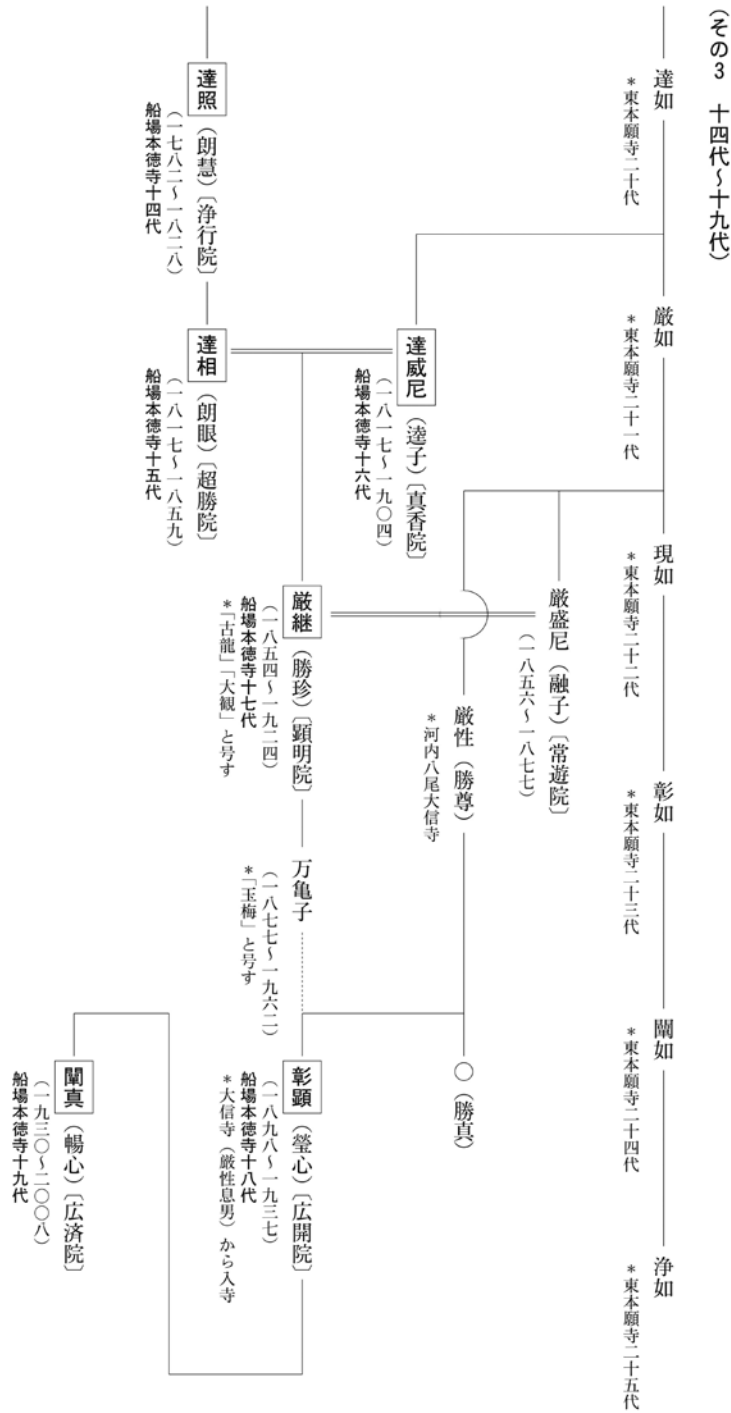
地域に眠る文化財の発掘という今回のプロジェクトに対し、私どもが取り組んできた、そしてこれからも続けていく船場本徳寺の調査は、ひとつの素材として非常に重要なことを提起できたと思います。さらに日本史や地域文化史のなかに広げ、伝えることで、船場本徳寺そのものの歴史的再発見や周知につながっていくと考えています。

船場本徳寺は今、本堂の再建・修復事業に取り組んでいます。現実的にさまざまな問題がありますけれども、建物をどのように修復し、あるいは所蔵されている法宝物・史料をどのように的確に把握して文化財指定等をお願いしながら、次世代にもつなげていくのかについては、議論を重ねていかねばならない本当に重要な課題です。

今回のプロジェクトによって、特に法衣や装束といった文化資料の重要性が明らかにされれば、さらに船場本徳寺の歴史的意義は高まっていくものと期待しております。







## 「姫路船場別院本徳寺所蔵の 千切屋惣左衛門が手がけた染織品について」

真宗大谷派 圓正寺 住職 山口昭彦

中世日本研究所 所長 モニカ ベーテ

千總文化研究所 所長 加藤結理子

加藤結理子(以下、加藤) 本徳寺の調査は、数年前より山口昭彦先生からご教示がありこの度実現いたしました。調査は延べ3日間実施いたしました。本堂の奥に長持が5つ程並べてあり、その中にたくさんの装束や打敷などが保管されていました。多くがたとう紙に包まれており、その墨書を参考に江戸時代から大正時代までのものを取り出して調査をさせていただきました。調査にご協力くださった本徳寺本谷廣様に心より御礼申し上げます。

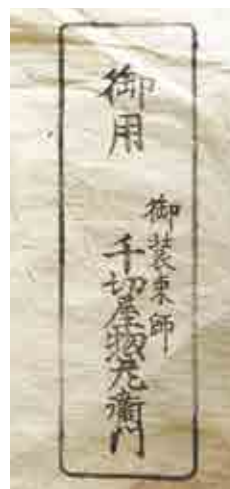
一方で千總には、江戸時代から大正時代にかけての打敷や袷裳などの装束の図案200点余と、打敷と水引の図案が90点余残されています。今回のプロジェクトで撮影、採寸、目録作成を行い、ご依頼主が東本願寺さんであることが明らかなものや、近代京都画壇を代表する今尾景年(1845-1924)によって描かれた下絵が出てまいりました。本徳寺様に残されているものと比較することにより、新たな装束文化の魅力の発見に繋がればと考えております。

千總の図案類が大正時代までということもあり、本徳寺の調査でも昭和時代のを省かせていただき、写真撮影と適宜採寸をさせていただきました。

先程安藤先生のお話で装束の文化が非常に発展したというお話がありましたけれども、多種多様な染織品、装束がみられました。打敷も非常に大きなものがありましたし、五条袷裳、袍裳、輪袷裳、畳袷裳、さまざまでした。100点余ある中で、「御装束師 千切屋惣左衛門」の印が押されているたとう紙が10点ほど見つかりました。たとう紙の墨書と中身が異なるものもありましたので、千總に残された図案や見本裂と比較していくと、もう少し千切屋惣左衛門が手がけた商品・装束というものが明らかになってくると思われます。

今回見つかった13点の千切屋惣左衛門の装束について、織り方や紋の特徴についてモニカ・ベーテ先生に、どのようなきたちりのもで着装されたのか、それぞれの装束の特徴について山口昭彦先生からお話いただきたいと思います。

モニカ ベーテ先生(以下、ベーテ) 本徳寺が所蔵されている装束の中に「御装束師千切屋惣左衛門」の印があるたとう紙(図1)に包まれていたものは13点ありました。その中から、たとう紙の墨書と中身の装束が一致するものを山口先生に着用の場面や決まりごとなどを解説いただきながら、順にご紹介したいと思います。



(図1) たとう紙と「御装束師千切屋惣左衛門」の印

・本稿掲載の写真はすべて2019年10月1日、10月28日、11月5日に姫路船場別院本徳寺における調査で、モニカ・ベーテ、宮尾素子、林智子が撮影したものです。

・43頁から57頁における1~13の装束の名称は、其々が包まれていたたとう紙の墨書を元に作成したもので、( )内は加藤結理子が補ったものです。

・1~13の装束の寸法とたとう紙の墨書は、資料編にてご確認いただけます。



# 1 栗皮茶唐緞子丸竜 御小道服

明治14 (1881) 年

山口昭彦先生(以下、山口) 小道服というのは、本来法衣の一種類でもあり、また公家装束の一種でもあります。公家が屋敷で起居する際に着装していたものが寺方に導入された装束です。小道服は「小さい」という字が入っておりますが、入っていない道服というものもあります。道服と小道服では襷の取り方が異なります。それから小道服の特徴は、脇に付けられたかがり膝です。こちらの白色の膝は、百足膝と呼ばれる膝方です。膝方も小道服によっては袖のところまで施されているものもあります。いろいろな種類があり、入道した、法体になった公家が着装したのが道服や小道服であろうかと思われませんが、実際のところ小道服が公家社会でどのよう

に着装されていたのかは今後の研究課題になると思います。

丸龍の丸い文様が入っています。いわゆる有職の織物ではあまり龍は使われないと思いますが、龍とか鳳凰の模様を好む寺方の特徴が表れているのかもしれない。

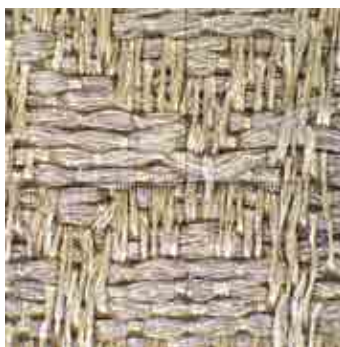
ペーテ 生地は、しほすおり緞子織、どんす緞子です。本徳寺に残されている装束の中には、田中利兵衛という装束師による〈黒頭紋紗 龍丸雲にしほすおり疋繫ぎ文様 小道服〉や〈黒緞子 龍丸文様 小道服〉などいくつか龍の文様のものがありました。千切屋さんが作ったものと織文様や組織だけでは、違いまでは見えませんでした。



(図2)全体



(図2-1)【織紋様】丸竜



(図2-2)【織組織】経8枚緞子地に裏組織文



## 2

栗皮茶諸糸織縹子職紋藤丸遠紋 御小道服  
明治20 (1887) 年

山口 飛色、黒、栗皮茶といった小道服が残されていることから、同じ本徳寺の住職でもいろいろな色を着用していたということが分かります。膝の色もそれぞれ違います。戦後の東本願寺では門主、一番トップの門跡は古代紫色、この小道服の膝と同じ色です。いわゆる連枝と呼ばれる身分の方は茶色、先程の安藤先生のお話にもあった五箇寺という格式のお寺は水浅黄色です。現在では東本願寺でそのように色が決められておりますが、明治時代まではいろいろな色が道服自体にも膝にも使われていたようです。現在残っている他の遺品を見てみますと、得度、いわゆるお坊さんになってすぐの方が付ける小道服は、真っ白です。膝の色は古代紫よりは青紫のような膝を付

けている遺品が残っています。だから得度仕立ての方というのは、法衣は袈裟とか衣が全部真っ白です。今後、文献と照らし合わせながら、膝の色も含めて小道服が年齢や身分に応じた色や文様の決まり事や時代による変化があったのかを研究していかなければならないのではないかと考えております。

それから、装束というのは形見分けというのがよくあります。また存命していても下賜され、拝領するという形で装束が分配されていくようなときがあります。ですから、先ほど安藤先生が示して下さいました本徳寺の歴代住職系図とたとう紙の墨書の年を付き合わせて、着用していた人物を照合することも今後の必要な作業ではないかと思えます。



(図3)全体



(図3-1)【織紋様】藤丸遠紋



(図3-2)【織組織】経5枚縹子地に裏組織文

## 3

## 白緞子立涌八藤 御道服

万延元(1860)年

山口 墨書を読みますと「白緞子立涌八藤御道服 萬延元年申霜月御出来 慶應三年卯八月從北御方御讓御仕立直」とあります。「北御方」から譲られた装束であることが分かります。先ほどお話した装束の分配です。よくあるのは、門主から連枝、本徳寺を含めて一族に下賜される場合です。「北御方」というのは本願寺中の人物であると思われます。白の緞子の道服というのは、得度された時に許されるものです。ですから袈裟など衣は全て得度した時点では、白です。ただし、袴だけは有職に則って濃色を合わせます。濃色の亀甲の浮き紋の袴を着用し、それ以外は全て白を身に着けます。その典型的なものがこの白の緞子の道服だと思います。

小道服と道服の違いは襷<sup>ひだ</sup>です。小道服には前面に3枚の襷が縫い閉じられた形で施されています。襷が広がりにません。一方、道服の襷は広がります。

ペーテ 小さな紐がついていますが？

山口 所謂付け紐ですね。組紐になっています。

ペーテ 文様は立涌に八藤の有職文様です。今回の調査でも、紗に縫い取り、縹子、頭紋紗、紹など異なる生地組織の中に多くみられました。千總に遺されている図案や裂見本帳の中にも、八藤も立涌も豊かなバリエーションが見られました(図2)。

山口 八藤も有職織物の典型的な紋のひとつで、指貫によく使われます。八藤には実はいろいろな種類があります。有職の世界では異紋といいます。公家社会の一番格式の高い家は、五摂家と呼ばれ、摂政関白になる家です。五摂家のそれぞれの門流が、さまざまな異紋を持っているのです。こちらの八藤は東本願寺の異紋です。一般的な紋帖を見ていただくと、「東六条八藤」と出てきます。西本願寺の八藤はデザインが少し違い、紋帖では「西六条八藤」と出てきます。この装束に見られるのは、東本願寺独自の八藤です。



(図4)全体



(図4-3)



(図4-4)



(図4-1)【織紋様】立涌八藤



(図4-2)【織組織】5枚縹子地に裏組織文

(図4-5)  
紗  
縫取り給緯(図4-6)  
緞子:五枚縹子  
裏・表組織(図4-7)  
頭紋紗  
経糸三本で振り織

(図4-3)~(図4-7)

八藤と立涌のバリエーション

(〈装束法衣貼文帖〉および〈染織図案〉千總所蔵)

## 4

黒絹古形 被覆  
明治16 (1883) 年

ペーテ 夏と冬で装束に大きな違いはありますか？

山口 夏のは絹、顕紋紗、紗を使います。冬は緞子、縹子地が小道服には好まれて使われています。

ペーテ 被覆は小道服と違って、膝が脇ではなく袖にありますね。

山口 そうですね。ただし小道服でも袖のところを膝ったものが遺品としては残っています。現行の東本願寺の小道服というのは定型化していますが、明治時代までは色も膝の付け方も非

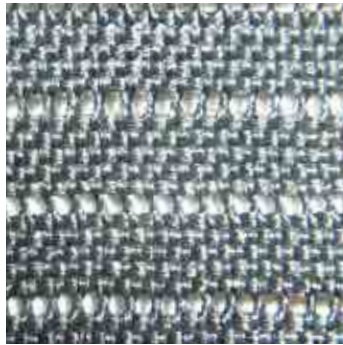
常にバラエティに富んでいて多様です。

ペーテ 色はどうですか？

山口 黒は今でも使われています。一般的に門主、門跡、一般の僧侶も黒になっています。現行としては、その他の色を使うことはまずありません。色も固定化していったといえると思います。



(図5)全体



(図5-1)【織組織】絹織

5

## 紅本蘭精好地 御附裳

天保15 (1844) 年

ペーテ 附裳はどのような時に着用するのでしょうか？

山口 東本願寺の法衣の体系としては、最高礼装を袍裳、または法服といいます。朝廷における礼服です。唐の服制の影響を受けている礼服と共通の祖先だったと思います。袍裳の次になるのが、この附裳。ただ問題は素絹という装束もあり、実は素絹と附裳の違いが未だに私はわかりません。形態も仕立ても全く一緒です。ところが名前だけ素絹といたり、附裳といたりしていると思います。附裳という言葉は、東本願寺の創立期、教如上人の時代からすでに附裳という言葉が出てきていたように思います。かなり早い段階から附裳という言い方が出ておりまして、素絹という言葉は平安時代からある。どこでどう附裳と

素絹を区別するのかが分かりません。

ペーテ 身丈が非常に長いですね。

山口 丈が一等身半あります。お堂内では引きずってました。石帯と呼ばれる当帯で締めるかたちで着用されます。

ペーテ 持ち上げるんですか？

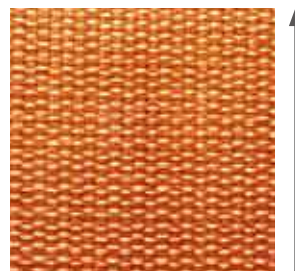
山口 屋外、堂外に出る時はおはしりをして、石帯で留めます。

ペーテ 生地組織は平織なのですが、裾の襷の部分と胴体の部分では、経糸緯糸が逆に使われているようで、少し雰囲氣的に違うような手触りがしました。



(図6) 全体  
※斜め上から撮影

(図6-1) 裾部分



(図6-2) 胴体部分



(図6-1、2)  
【織組織】平織 ※矢印は経糸の向きを示す

## 6

## フシカ子色（麻地）御五條（袈裟）

明治17（1884）年

ペーテ 調査した中で唯一、麻が使われています。他は全部絹でした。この御袈裟だけ麻の平織です。

山口 本願寺の法衣は、基本は絹ですが、唯一例外は凶事で使う喪服です。喪の時には麻のものを使うというのが慣例です。墨書に「フシカ子色御五條」とありますが、喪服の場合は五條袈裟以外に裳附とか袴とか全て麻のフシカネ染、鈍色の喪服を着用することになっています。有職の世界でも凶時には麻のものを着用します。素服といわれ、色も鈍色です。

墨書は「明治十七歳六月中旬従花之間御拝領」となっています。「花之間」というのは東本願寺のひとつの建物の名前で、東本願寺の門主の居間です。花之間から拝領したと

いうのは、門主から拝領したということの意味します。

墨書の「皆山邸」というのは、現在東本願寺の別邸として涉成園枳殻邸が残されていますが、その南に「皆山邸」という東本願寺の別邸があったのです。残念ながら、現存していません。そこに居住していた連枝が所有していたお袈裟であると考えられます。そこから本徳寺へ伝わっている。皆山邸に本徳寺の連枝がいたことがあるのか、調べる必要がありそうです。

安藤弥先生 先ほどお話をした、大谷勝珍・顕明院（船場本徳寺17代）ではないでしょうか。時代も合致しますし、本山との関係性から持ち帰った可能性が考えられます。



(図7)全体



(図7-1)【織組織】平織



嘉永元年(1848)

ペーテ 繻珍で模様がすごく豊かな繻子織です。このように華やかな繻珍はどのような時に着られるのでしょうか？

山口 繻珍のものは法要の場ではほとんど使われません。むしろ来客との対面など日常の場で着用されます。前五條というのは、五條袈裟の一種です。東本願寺は、装束の種類が非常に多いです。基本的には、天台宗の装束がそのまま導入されています。先程安藤先生のお話にありましたように本願寺というのは、成立の時から粟田口の青蓮院とか天台宗との関係が非常に深いので、装束の体系というのはほぼ天台宗の装束の体系をそのままそっくり導入しているといっても過言ではないと思います。その中でも前五條は代表例です。天台宗において着用される装束の一種です。墨書に「嘉永元歳九月御入院」とありますので、連枝が本徳寺に入った際に着用したのでしょう。本願寺では大きな法要の際には、「お齋とく」という共食儀礼、食事を共にする儀式が行われます。その際に連枝が前五條を着用するというのが、近年まで行われていました。

そしてもうひとつ「蝦夷錦」と墨書にありますが、本願寺の有力な門徒には北前船の船主がたくさんいました。ですから北前船の交易によって蝦夷錦がたくさん本願寺にもたらされたようで、本願寺に蝦夷錦を使った七條袈

裟が残されていました。北陸地方の有力寺院にもたくさん蝦夷錦の七條袈裟が残っています。そうした交易関係も、今後注目しても良いのではないかと思います。

ペーテ 蝦夷錦ですけれども、実際には千切屋で作られた京都のものと考えて良いと思います。たくさんの文様があります。龍は顔の向きが異なる2種類があります。そしてその色、縫い取り糸が全部違います。千總に残された図案と比較してみると、足と手等々は似ているけれども、顔は少し違うようです(図8-2、図8-4)。

この織組織の特徴は、地が繻子織で縫取りの色糸が模様を成していることです。経糸は全部の繻子地を織るものと、縫い取りを押さえ絡むものがある、これを地絡みといいます。一方で、別の経糸で縫取りに絡むものは別絡みといいます。

ひとつの発見といえるのは、本徳寺の装束の中で千切屋が手がけたものに別絡みが見つからなかったということです。

というのも、別絡みと地絡みは織組織がまったく異なりますから、違う機が必要です。千切屋がどのような職人に仕事をお願いして、どのような織工場で作ったのか、ということも今後の研究で必要な視点の一つかもしれません。



(図8)全体



(図8-1)【織紋様】唐花

(図8-2)【織紋様】竜  
※矢印は経糸の向きを示す(図8-3)【織組織】繻珍：5枚繻  
子地多色の絵緯(地がらみ)

(図8-4) (染織図案)千總所蔵

## 8

## 緋堅地金襴立涌白八藤御紋(畳袷装)

明治23(1890)年

ペーテ 畳袷装と袷装の違いについて教えてください。

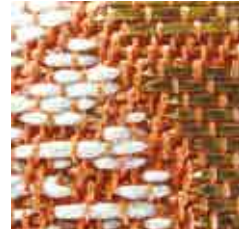
山口 畳袷装も天台宗に由来する装束で、もともとは梶井門跡で考案された袷装であることから、梶井袷装と呼ばれていました。梶井門跡とは、現在の大原三千院門跡のことです。これは折五條ともいい、五條袷装をコンパクトに畳んだかたちなので、畳袷装という別称がつけました。堅地金襴を用いた本式の畳袷装ですから、五條袷装の格が表現されています。中を薄地の紗にして厚みがないように薄く仕立て上げられています(図9-3)。墨書に「御門跡賜之」とありますから、門主から下賜された袷装です。有職の雲立涌に東本願寺の八藤文が表されています。



(図9)全体



(図9-1)【織紋様】立涌八藤



(図9-2)【織組織】経3枚綾地に緯3枚綾文(地がらみ)



(図9-3)部分

## 9

## 赤地平金雲菱寄金八ツ藤 御輪袷装

慶応3(1867)年

ペーテ 輪袷装と畳袷装の違いはどこにありますか？

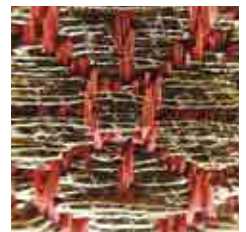
山口 畳袷装は五條袷装をコンパクトに畳んだかたちですので、一番下の部分に小威儀の薄い平紐が付きます。輪袷装は単純な輪になったものです。輪袷装も、天台宗の方では現在でも使われておりますし、やはり天台宗から導入されたものかと思います。墨書に「赤地平金雲菱寄金八ツ藤 御輪袷装 慶応三年卯九月御得度御當日御頂戴」とありますように、得度の際に賜ったものです。先程、得度の装束はすべて白だと申し上げましたが、輪袷装も例外で、門主から下賜される輪袷装は必ず赤地金襴の八藤の文様が入っていて、雲菱が平金で、八藤が燃金という織り方、仕様になっています。現在でもそのように決まっています。



(図10)全体



(図10-1)【織紋様】雲菱八藤

(図10-2)【織紋様】雲菱部分  
平金糸(図10-3)【織紋様】八藤部分  
燃金糸(図10-2、3)  
【織組織】経6枚綾地に緯3枚綾文(地がらみ)



10

(赤地平金雲菱白八ツ藤 御輪袷裳)

制作年不詳

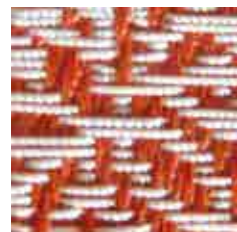
ペーテ こちらは白い緯糸で八藤を立体的に表しています。地紋と浮紋の使い分けがされています。千切屋の印だけの墨書のないう紙に包まれていました。



(図11)全体



(図11-1)【織文様】雲菱八藤



(図11-2)【織紋様 八藤部分】撚糸



(図11-3)【織紋様 雲菱部分】平金糸

【織組織】経6枚綾地に緯3枚綾文(地がらみ)

11

利久茶堅地綾錆金有職地紋白八藤 御置袷裳

明治18 (1885)年

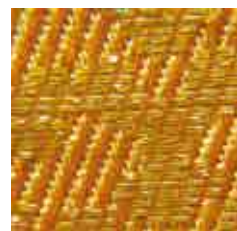
ペーテ 白い浮き文様の八藤と平金で入った有職文様が豪華な印象です。地の組織が6枚綾になっていて、先程の3枚綾よりふんわりとした生地感を出しています。



(図12)全体



(図12-1)【織紋様】有職八藤



(図12-2)【織組織】経6枚綾地に緯3枚綾文(地がらみ)

12

## 香色綾地金雲立涌八ツ藤白紐 御咒字袈裟

明治15 (1882) 年

ペーテ 咒字袈裟はどういった袈裟でしょうか？

山口 もともとは、お守り袋が起源ではないかといわれています。東本願寺の僧侶が法要以外日常に着用する袈裟が、先程から出ている輪袈裟、畳袈裟、そしてこの咒字袈裟です。それらをどう使い分けるのかというと、細かな決まりは無く、着用者の好みによるようです。ただ畳袈裟は、若干格の高い袈裟とされていて、低い身分の人は許可されていません。畳袈裟を着用するには、現在でも一定以上の身分に達する必要があります。輪袈裟とか咒字袈裟は、畳袈裟より少し格の低いものという意識があったのかもしれませんが。現在、咒字袈裟は門徒さん、東本願寺の信者さんに着けていただくかたちで残っています。



(図13)全体



(図13-1)【織紋様】雲立涌八藤



(図13-2)【織組織】経3枚綾地に緯3枚綾文(地がらみ)

13

## 紫金籠松葉總 (修多羅)

文政11 (1828) 年

ペーテ 修多羅とはどういうものなのでしょうか？

山口 修多羅というのは、七條袈裟を着用する時に袈裟を結び留める紐です。組紐のようになっています。京都の組紐の人達は修多羅結びといいます。非常に複雑で装飾的な結び方で、肩のところで七條袈裟を修多羅で結び留めて、余った紐をこの修多羅結びにして背中に垂らします。修多羅というのは、インドのサンスクリット語のストラから来ています。本来の意味は経糸のようですけれども、それが袈裟を結びつける紐という意味として修多羅と呼ばれています。それから今日では出てきませんでしたが、五條袈裟の大威儀という紐で袈裟を結び留める部分にも、この修多羅の紐が付いています。

墨書をみていきますと、文政11年10月に新調されて、それが慶応3年8月下旬に花之間から、つまり門主から頂いたとあります。ということは、最初は門主がこれを着用していた可能性があるということです。「同年九月上旬御潤色」。潤色というのは、今風に言うところクリーニング、染色補整です。「明治十四年五月再御潤色」ということで、もしかしたら、別の色を紫色に染め直したのかもしれませんが。「城南軒」とい

のはおそらく東本願寺の別邸のひとつであっただろうと思います。

ペーテ 人から人へと回っているいろん伝えてるんですね。またきれいに染直したりしている。



(図14)全体



(図14-1)【技法】結び組紐



(図15-1) 雲牡丹



(図15-2) 管牡丹



(図15-3) 蟹牡丹

(図15-1)～(図15-3)牡丹のバリエーション 〈装束法衣貼交帖〉千總所蔵

ペーテ 以上が、千切屋惣左衛門が手がけた装束です。本徳寺の装束と千總の装束の見本裂に共通して多くみられた文様として、雲牡丹、管牡丹、蟹牡丹という牡丹文様のバリエーションがありました(図15-1)～(図15-3)。

山口 雲牡丹は、近衛家、鷹司家で使われている紋のひとつです。ですから、有職の織物の中に、特に女性の桂の文様や帯の文様にこの雲牡丹がよくみられます。管牡丹、蟹牡丹も近衛家が好んだ紋です。東本願寺の歴代は近衛家の猶子になった関係で、近衛家の有職とかなり深い関わりがあります。

加藤 ペーテ先生、山口先生ありがとうございました。先生から本徳寺様で見つかった千切屋惣左衛門の装束を中心に装束というのがさまざまな織組織を用い、同じ紋でも組織や経糸緯糸の違いによって豊かな表情をみせる、素晴らしい装束の文化があったということをお話いただきました。今回のプロジェクトでは調査しきれなかったこと、分からなかったことがたくさん出てまいりましたので、今後も続けてまいりたいと思います。皆様からご意見、ご質問がありましたらお願いします。

青木馨先生 先程の打敷の下絵の中に今尾景年の名前がありました。明治時代に絵に一番うるさかった人が東本願寺にいました。嚴如上人という方です。阿弥陀堂などに描かれる絵画に、図面上で相当チェックを入れていたようです。嚴如上人は、円山四条派が衰退するなかで、京都で一番のパトロンになっています。特に幸野樗嶺(1844-1895)と繋がりが深い。そうした絵師と寺院との関係性なども、今後の調査をする上で重要かもしれません。明治28年までに東本願寺の両堂が完成しますので、嚴如上人が打敷の図案を意識していても不思議ではないと思います。

それから私も実は着用されていた素絹を本徳寺で初めて見たのですが、最近、現在でも着用されているお寺を見つけました。愛知県豊橋市の神野新田町というところにある圓龍寺です。豊橋市で新田開発をした神野金之助(1849-1922)という名古屋の豪商が建てた大きなお寺です。東本願寺の菊の門とか鐘撞堂を寄進した人物です。そこの住職さんが豊橋別院の輪番になっておられて、調査させていただきました。報恩講で『御伝鈔』を拝読する時に、素絹を着て行われていると言うのです。驚きました。素絹なんて名前すら、今や住職さんたちも知らない時代です。10月の報恩講で『御伝鈔』を拝読するという重要な時に、伝統的な装束を身に着けておられるのです。伺ったときは、洗濯に出しているから、手元にないとのことでした。引きずって着用するため汚れるそうです。ご興味がありましたらご覧になるといいと思いますが、私も見てみたいと思っております。

加藤 青木先生ありがとうございました。幸野樗嶺は千總の型友禅の下絵も手がけています。東本願寺と画家と千總の密接な繋がりが伺えますね。明治時代におけるお寺さんによるパトロネージという側面も改めて研究が必要かと思われれます。

それから装束の着用につきましても、時代と社会が変化するなかで、残されているしきたりを調査することも重要です。さまざまな学問分野からの解析や調査が進めば、今後装束に見られる日本の豊かな文化の見直しに繋がることになりかと思えます。千總文化研究所では皆さまのご教示をいただきながら研究を進めてまいりたいと思います。

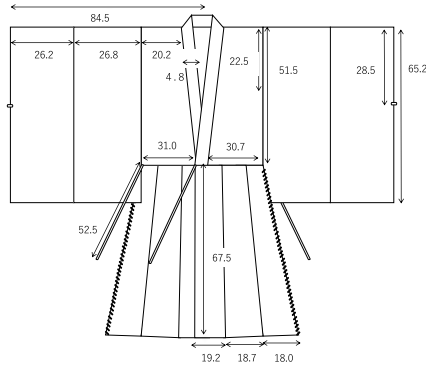
## 資料編

## Appendix

〈凡例〉

本資料は2019年10月1日、10月28日、11月5日の姫路船場別院本徳寺における調査を基に作成し、調査をモニカ ベーテ、宮尾素子、林智子、加藤結理子で実施しました。翻刻は小出祐子、小田桃子が担当し、山口昭彦氏にご指導いただきました。作図は林智子が行いました。本資料に掲載の図の寸法をすべてcmにて表示し、図右側にはたとう紙の墨書の翻刻を記しました。

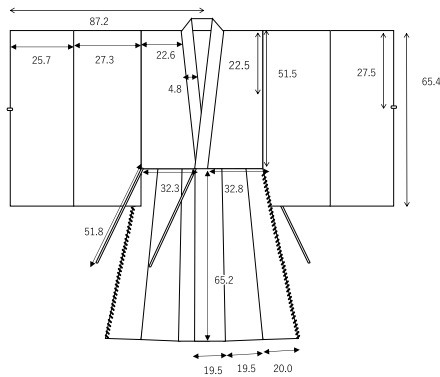
## 1 〈栗皮茶唐緞子丸竜 御小道服〉 明治14 (1881) 年



・(印)御用 御装束師/千切屋惣左衛門

栗皮茶  
飛色唐緞子丸竜  
御小道服  
明治十四年巳十二月御仕立  
明治廿年十一月御染替御潤色

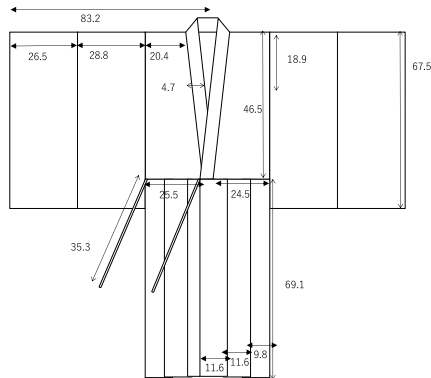
## 2 〈栗皮茶諸糸織縹子職紋藤丸遠紋 御小道服〉 明治20 (1887) 年



・(印)御用 御装束師/千切屋惣左衛門

栗皮茶諸糸織縹子職紋  
藤丸遠紋  
御小道服  
明治廿年丁亥四月

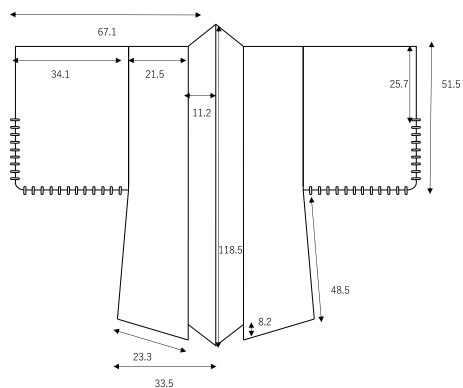
## 3 〈白緞子立涌八藤 御道服〉 万延元 (1860) 年



・(印)御用 御装束師/千切屋惣左衛門

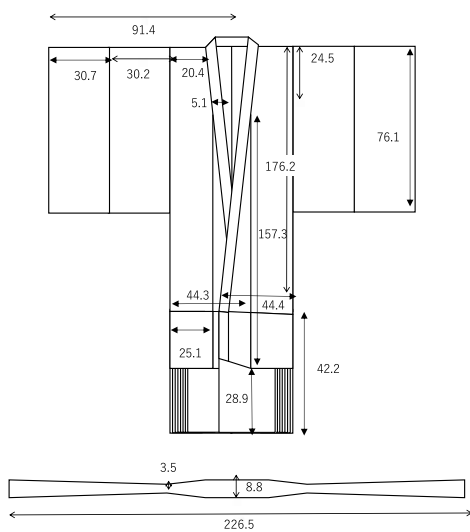
白緞子立涌八藤  
御道服  
万延元年申霜月御出来  
慶應三年卯八月従北御方御讓御仕立直

## 4 〈黒紹古形被覆〉明治16(1883)年



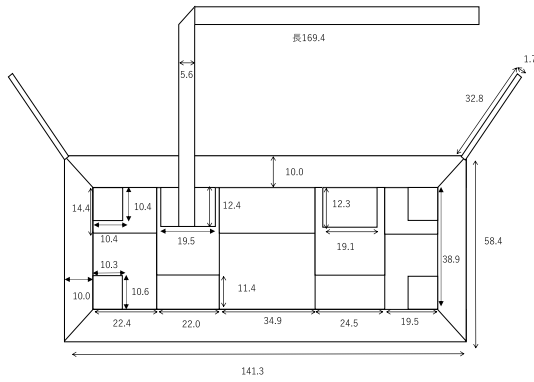
明治十六年  
 黒紹古形被覆 一領  
 九月 恩賜  
 ・(印)御用 御装束師/千切屋惣左衛門)

## 5 〈紅木蘭精好地 御附裳〉天保15(1844)年



紅木蘭精好地  
 御附裳  
 天保十五甲辰戴二月晦日從  
 花之間八尾 御入院付御拝領  
 ・(印)御用 御装束師/千切屋惣左衛門)

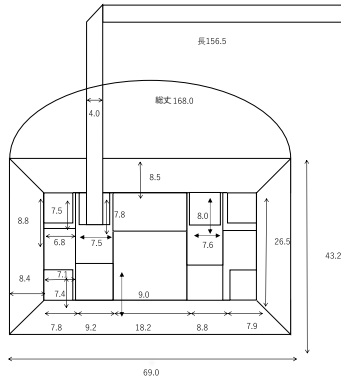
## 6 〈フシカ子色(麻地) 御五條(袷袷)〉明治17(1884)年



・(印)御用 御装束師/千切屋惣左衛門)

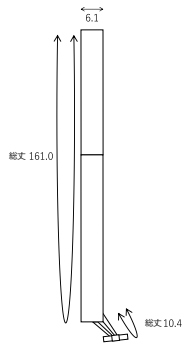
明治十七歲六月中旬從花之間御拝領  
フシカ子色  
御五條  
皆山邸

## 7 〈黄唐子色丸竜唐花蝦夷錦 御前五条(袷袷)〉嘉永元年(1848)



黄唐子色丸竜唐花蝦夷錦  
御前五条  
嘉永元歲九月御入院御二付御新調

## 8 〈緋堅地金襴立涌白八藤御紋(量袷袷)〉明治23(1890)年



・(印)御用 御装束師/千切屋惣左衛門)

緋堅地金襴立涌白八藤御紋  
特殊大旌賞  
明治二十三年十二月一日從  
御門跡賜之  
皆山邸

## 9 〈赤地平金雲菱寄金八ツ藤 御輪袷袷〉慶應3(1867)年

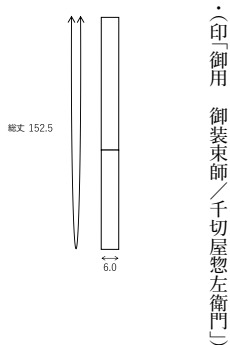


・(印)御用 御装束師/千切屋惣左衛門)

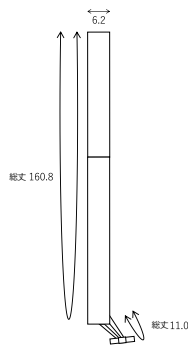
赤地平金雲菱寄金八ツ藤  
御輪袷袷  
慶應三年卯九月御得度御當日御頂戴



## 10 〈(赤地平金雲菱白八ツ藤 御輪袷袋)〉制作年不詳

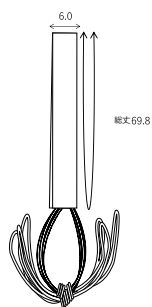


## 11 〈(利休茶堅地綾錆金有職地紋白八藤 御畳袷袋) 明治 18 (1885) 年



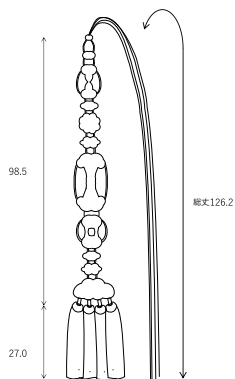
利久茶堅地綾錆金有職地紋白八藤  
御畳袷袋  
明治十八年西二月

## 12 〈(香色綾地金雲立涌八ツ藤白紐 御咒字袷袋) 明治 15 (1882) 年



香色綾地金雲立涌八ツ藤白紐  
御咒字袷袋  
明治十五歲四月御東上新調  
莊嚴光院殿御遺物

## 13 〈(紫金籠松葉總(修多羅)) 文政 11 (1828) 年



文政十一年十月御新調慶應三年八月下旬  
從花之間御頂戴同年九月上旬御潤色明治十  
四年五月再御潤色  
紫金籠松葉總  
城南軒

# 製織工芸、科学、近代の図案『景年花鳥画譜』

コロラド大学ボルダー校 アジア美術史学 助教授

ステファニー スー

## 〔概要〕

本稿では、今尾景年(1845–1924)の『景年花鳥画譜』(1891)の研究を通して、19世紀後半の版画、絵画、染織図案の複合的な関係について考察する。1891年初版の『景年花鳥画譜』は全4冊の書籍であり、この画譜は日本、中国の芸術家、図案家や西洋の収集家の間で広く人気を博した。従来の画譜とは異なり、自然を科学的に正確に表現するだけでなく、図案の質を高めることも目的としていた。この画譜は、国内外の市場拡大を受けて、染織会社と芸術家との共同作業の新しい形を示すものとなった。景年は、絵画、版画、染色の修練を受けていたため、染織図案家としての資質を十分に備えていた。本稿では、このような共同作業が市場の需要だけでなく染織品製造や合成染料の技術革新により可能になり、色のグラデーションや効果的な色彩のシミュレーションによって洗練された絵画のような図案が織物上で実現された点について述べる。さらに1890年代、主要な美術学校での絵画と図案のカリキュラムを通して、分野を横断して作品作りを行う新世代の芸術家が育成され、その後10年間の日本の版画、絵画、および染織図案のあり方に変化が生じた。この画譜の目的は多面的であった。海外市場の拡大を受けて価値ある図案見本を提供しつつ、近世における美術の伝統を示すことで、科学を芸術に盛り込むことを狙いとした。

本稿は、2020年にBrill/Hotei Publishingより出版されたVivian Li 編 *The Kimono in Print 300 Years of Japanese Design* に掲載の論考 “Weaving Art, Science, and Modern Design: Imao Keinen’s Painting Album of Flowers and Birds” を、株式会社ユー・イングリッシュが翻訳し、千總文化研究所が校正したものである。

# Weaving Art, Science, and Modern Design: Imao Keinen's Painting Album of Flowers and Birds

Stephanie Su

Assistant Professor of Asian Art History, University of Colorado, Boulder

## Summary

This essay investigates the intermedial relationship between printing, painting and textile design in the late 19th century through a case study of Imao Keinen's (1845-1924) Painting Album of Flowers and Birds (*Keinen kachō gafu*, 1891). Initially published in 1891, Keinen's painting album was a set of four-volume books. It became widely popular among Japanese, Chinese artists, designers and Western collectors. Different from previous painting manuals, it aimed to promote the design quality, in addition to offering scientifically accurate representations of nature. This manual signified a new model of collaboration between textile companies and artists in response to the growing domestic and overseas markets. Keinen's training in painting, printing and dyeing prepared him well to be a textile designer. This paper argues that such collaboration was possible not only due to the market demand but also the technical innovation in textile production and synthetic dyes, which could simulate gradations of color and chromatic effects to create sophisticated pictorial designs on textiles. Furthermore, the curriculum of painting and design at major art schools in the 1890s cultivated a new generation of artists who could easily work across media, and changed how Japanese prints, paintings and textile designs looked in the next decade. The goal of this painting album was multiple: it aimed to integrate science into art by demonstrating early modern artistic traditions while offering invaluable design ideas in response to a growing overseas market.

最近、肖像や名勝の版画の注文はほとんどなかった…花鳥画は極めて人気が高く、海外への輸出も相次いだ。出版社は職人にこの流行に合わせた図案と彫刻を熱心に制作させ、リトグラフに対抗するべく版木を桜の木からツゲの小片へとこぞって変えていった。…花鳥画の輸出は年々増加し、漆や陶磁器の図案に花鳥画模様が影響を与えたのである。<sup>1</sup>

1889年に書かれた作者不詳のこの一節は、明治時代(1868–1912)の花鳥画の人気の高さを浮き彫りにしている。また、1880年代から1890年代に日本の木版画の発展に決定的な変化があったことも示している。美学の観点では、明治初期のはっきりした視覚効果を持つ版画から、よりやさしく絵画的な平面画へと変化したのがこの時期であり、美的表現の進化は楊洲周延(1838–1912)や月岡芳年(1839–92)の作品に見られる。輸出市場における産業図案の需要は高く、画譜と図案帖<sup>2</sup>(猫14–16, 18)は人気の高い主流のジャンルとなった。特に花鳥の構図の需要が高かった<sup>3</sup>。技術的観点では、1859年に合成染料、1889年には色彩理論がそれぞれ導入され、そこから新たな美学論が生まれた<sup>4</sup>。美術教育の観点では、一流の美術学校二校、すなわち京都市美術学校には1891年に、東京美術学校には1896年に、図案科が設置された<sup>5</sup>。国内外双方の要素、すなわち美術学校での近代図案の指導、合成染料の導入、色への新たな取り組み、市場拡大、技術の進化が組み合わさり、20世紀初頭の木版画本や個々の版画作品の道筋が作られた。

今尾景年(1845–1924)の『景年花鳥画譜』には、こうした発展が絡み合っている様子が見て取れる。景年の作品のような画譜は、日本の木版画の伝統の中で重要な要素と考えられており、17世紀以来、画譜の出版は一般的にいくつかの役割を果たしていた。駆け出しの芸術家にとって画譜は、理論と実践、テーマ別の画をまとめた重要な手段と表現形式を備える便利な視覚的作品集であった。また、図解でテーマの理解を深め、さまざまな美術流派の垣根を超えて使うこともできた<sup>6</sup>。江戸時代(1603–1868)の画譜の普及は、かつてエリートや狩野派のような特権的芸術家集団が支配していた文化的知識の伝達に変化が生じたことを示している。これはその後の明治時代にも当てはまるが、

この時期の国内外の影響は、日本における彩色版画の使用に新しい時代をもたらし、その内容、目的、読者層に影響を与えた。『景年花鳥画譜』は1891年の初版以降何度も増刷されたが、これは当時の海外市場の拡大に対応した、京都の有力な染織会社であり呉服店であった千總と景年の共同制作であった。本論では、『景年花鳥画譜』を紹介しながら、その制作の詳細を概説し、この海外市場が19世紀後半から20世紀初頭にかけて、版画、絵画、染織図案の美学をどのように変えたのかを考察する。

### 「動く生命を描く」芸術と科学の調和

『景年花鳥画譜』は、春、夏、秋、冬の4巻で構成されており、袋綴じになっている(袋綴じについての説明は、この巻のエリス・ティニオス(Ellis Tinios)の評論を参照のこと)。田中治郎吉の彫りと三木仁三郎(両名とも生没年不詳)の摺りによる134点の版画は、日本固有のもの、固有でないものも含め花や鳥のさまざまな分類を描いている。1891年の初版発行時には、1巻1円60銭で販売されていたが、これは高品質彩色版画のためかなりの高額であった。日英両語の序文では、出版者であり千總12代目当主である西村總左衛門(1855–1935)が、この本を出版した動機を述べている。

「私たちの作品をより完璧なものにするために、最も精巧で正確な花鳥画を用意し出版致しました。…本来芸術家は、内なる精神ではなく、外的な物質と形に即して描くので、これは当たり前のことです。我々は長い間、この精神の欠如に気付いておりましたので、偉大な画家である今尾景年氏に、花と鳥を幅広く集めて花鳥の真の姿を描いていただきました。私たちの謙虚な願いに共感して下さった景年氏は、非常に巧妙に描いてくださり、花も鳥もまるで生きているように、素晴らしい精密さで紙の上に表現されています。誰もがそれを見て、まるで生き物であるかのように感じます。これらの絵は、絵や刺繍の手本としてだけでなく、例えば陶器や漆器の装飾や彫刻など、美しい手本が必要とされるあらゆる作品に役立つことでしょう。<sup>7</sup>

西村の序文では、主に3つの点が強調されている。第一に、

画譜は図案の質を高めるためのものであり、対象とする読者層が職人であることを示している。第二に、画譜は視覚的作品集であるだけでなく、科学的に正確な花鳥の姿を表現する自然史書籍でもある。第三に画譜は、染織会社と芸術家の共同作業としての手順を表すということである。西村にとって江戸時代後期の染織図案は型にはまって面白味を欠いており、業界の活性化と販売促進のために芸術家から斬新な発想を導入したい熱意があった<sup>8</sup>。すでに明治初期には、西村は京都の芸術家に染織図案を依頼し、同社製品の品揃えを充実させ、国内外市場での販売を活性化させていた。景年は西村と組んだ最初の芸術家の一人であった。さらに景年は、京都の三大染織会社である千總、高島屋、川島織物と組んだ画家でもあった<sup>9</sup>。

また、『景年花鳥画譜』の序文には国内外市場への意欲が記されているが、販売履歴を見ればその目標達成は明らかである。例えば、この画譜は1904年に米国ボストンで出版された『日本美術資料目録』(Catalogue of Japanese Artists' Materials)の「日本の図案・画集」の分類に記録されている。『景年花鳥画譜』は、版画、図案集、筆、和紙などの日本美術画材とともに米国の消費者に向けて販売されていた<sup>10</sup>。当時、日本の版画や画集は学校や教師向けにも販売されていた。『学校美術』(School Arts)のような全国流通誌において、日本の版画や図案集は科学的に正確で美的にも優れていることから、教育に適すると強調されていた<sup>11</sup>。例えば、ミシガン州カラマズーのウエスタン・ステート・ノーマル・スクールのエミリア・ゴールズワージー (Emelia Goldsworthy)は、「泳ぐ魚や羽ばたく鳥を描く」日本の芸術家を称賛し、日本の版画は「動いている生命を描く」ことを子供たちに教えるのに役立つだけでなく、「シンプルな構図や主題の配置、色彩調和の授業で大いに助けとなる」と述べている<sup>12</sup>。アジアでは、20世紀初頭の嶺南派の開祖である中国の高剣父 (Gao Jianfu) (1879-1951)のような有名な芸術家もまた、景年の表現形式を見習うよう学生たちに助言した<sup>13</sup>。彼らにとっては、『景年花鳥画譜』は宋時代 (960-1279)の絵画の失われた精神を温存するものであり、今日までも中国の出版社は『景年花鳥画譜』を再販している<sup>14</sup>。今も昔もその成功は、景年の精巧な描写力と絵画技術、素晴らしい彩色版画の質、そして「科学的」精神によるものだった。

『景年花鳥画譜』は、完成までに10年以上を要した。景年は視覚的精度を高めるため、自然史研究の普及に挿絵を用いていた京都の植物学者の山本章夫 (1827-1903)と制作を行った。山本の著書『本草写生図譜』には、外国から新たに輸入された植物が記載されており、その多くが景年の画集にも掲載されている<sup>15</sup>。江戸時代にはすでに、芸術家の画譜よりも自然を直接観察して描く写実的な手法が、自然史を扱う版画や画集では採用されていた。それらは、絵画の学習や子供の指導に向けたものであった<sup>16</sup>。この教育的役割のために、自然史画集の内容は通例、鳥類、昆虫、花、梅など種類別に分類され、解説文が添えられていた。この分類法は主に植物学や自然史研究に根ざしていたが、景年の画譜はこの慣習には倣わなかった。その代わりに、種よりも季節を優先したのである。四季の題材は日本文学や絵画で古くからなじみがあり、また職人や図案家も季節の主題を用いる斬新な方法を常に求めていたため、図案の目的にも叶うものであった。

景年の画譜は「最も正確な花鳥画」として宣伝されたが、景年は科学的な正確さのために美しさを犠牲にはしなかった。実際には、繊細な構図、線、色使いで美的な質を維持し、これは絵画の伝統が工業図案にとって重要な役割を果たすという景年の信念を示している<sup>17</sup>。対象の写実的描写に際して、芸術的な革新性や技術よりも中国絵画と日本絵画の伝統知識の方が景年にとっては重要であった。1903年、景年は次のように述べている。

今日の若い画家たちは、筆と絵具の修練をやめ、西洋絵画のような光や遠近法にこだわっているだけである。写真の中の自然を見ながら絵を描く者もいる。…筆と絵具を忘れては、表現力において彼らの絵はどれも退屈で弱々しい。墨を使うような単色画法も使わず、無味で浅い絵だけがそこにある。<sup>18</sup>

芸術表現と科学的な正確さの調和を保つために、景年は初期の画譜でなじみのある伝統的手法を利用することもあった。春之部にある構図 (図1)は、景年の主義をよく示している。葉と岩とコケイランの配置と表現形式は中国の古典『芥子園画伝』(1680)、および日本の植物学者島田充房 (1751-72)と小野蘭山 (?-1810没)によって編集され



た『花叢』（1759から1765までの数版）で見られる絵と同様である。この視覚的引用からは、主題のモチーフを有する既存の画譜と植物画を景年が自作品で融合させるために研究していたことがわかる。

美学と科学の調和を保つために景年が用いたもう一つの方策は、優美で繊細な線画と、表情豊かな筆遣いとを対比させることであった。春之部の図2では、多様な筆遣いの表現形式が用いられ、文人画の伝統が受け継がれている。この例における梅の木の枝は、灰と黒の線の濃淡がさまざまな幅で彩られ、まるで紙への筆圧を変えながら描いたかのようである。枝の緑の墨は色濃くかすれた筆致で、ダイナミックな雰囲気とエネルギーを生み出している。逆に、黄色いクロウメドキの姿には精緻な墨の縁取りで量感、質感、光沢を添えており、これは宋時代の花鳥画の技法に基づくものである。鳥の姿の中でも特に目の周りは注意深く描かれ、主題はより写実的になり、体色は鮮やかな黄色に濃淡をつけて視覚的に焦点が当たるように目立たせてある。

図2の景年の構図もまた、初期の日本版本や中国版本を参考にしている。これは1817年の張月樵（Chō Gesshō, 1772–1832）の画集『不形画藪』に基づいている。その月樵の作品もまた、中国の有名な版画集『十竹齋書画譜』（1633）にその源がある（図3）。景年と月樵の作品を比較すると、景年は鳥の姿を引き立たせると同時に、墨と絵具の表現的な遊びにも鋭い興味を示していることがわかる。景年の主題の鳥は、鋭く敏捷に梅の白い花卉をつついている。花の黄色と羽毛の黄色が補色になっている。これとは対照的に『不形画藪』の月樵の鳥は頭から尾までがもっと淡い色調である。『十竹齋書画譜』の江戸時代の解釈を参照しながら、景年は自らの線画技術、花鳥画系譜での自分の地位、そして自分の持つ文人画伝統の知識を示している。

『景年花鳥画譜』の最大の特徴が、実はこの巧妙な色遣いにある。摺り師の三木仁三郎は微細な濃淡で光と量感を表現している。図4では、紅葉の上に輝く太陽の光の幻想的な効果が、赤、黄、橙を繊細に混ぜ合わせることで生み出されている。花咲く枝に鳥がとまる構図にあるように、植物の形を良く見せるために色が使われることもあった。図5では、景年は白い花と鳥のまわりに薄い灰色を加えて白さを際立たせた。景年がよく用いた視覚手法である。

伊藤静斎の『極彩色花鳥図式』（1879）のような、当時の他の画法書と比較すると、景年は鮮やかな色を数ヶ所に



（図1）今尾景年 原画〈景年花鳥画譜 春之部〉1892年版、彩色木版本、37×25.5cm  
HG,0.253.1 The British Museum  
©The Trustees of the British Museum. All rights reserved.

抑え、くすんだ調和的な視覚効果をもたらす色を好んで選んだ。そうすると主題と他の要素との空間的関係が目立ち、構図のバランスが取れる。比較的控えめな色彩範囲は、おしなべて古典的な感覚を作品に吹き込み、江戸時代の初期版画本を想起させる。よく見ると、景年が意識的に色を塗って構図をまとめ、主題と従属的な対象を示していることは明らかである。例えば図6では、飛んでいる左側の鳥はより鮮やかに色付けされているが、それはつがいの雄であることや、作品の主題であろうことをほめかしている。右側の雌がそれを引き立てており、雌は草や花の中に紛れこんでいるが、これは巣作りに有利なのである。よって特にこの作品での色使いは、こうした鳥類の行動の特徴を取り上げている。上記それぞれの例により、多様で洗練された景年の色使いが幻想的な光の効果を生み、主題を際立たせ、構図全体をまとめ、動物学的な正確さも有することが示されている。景色の色彩意識とその潜在力は、明治の美術業界には前例のないものであった。

#### 移行期の芸術家たち—拡張する美術市場への対応

景年の版画、絵画、染色の修練と実績は、美術業界と市場の変化に適応できた明治時代の新しい型の芸術家を



(図2) 今尾景年 原画〈景年花鳥画譜 春之部〉1892年版, 彩色木版本, 37×25.5cm  
HG.0.253.1 The British Museum ©The Trustees of the British Museum. All rights reserved.



(図3) 胡正言 編「十竹齋書畫譜」1633年、彩色木版画集、24.5×14cm  
FH.910.83-98, Cambridge University Library

代表するものである。1845年生まれの景年は、友禅染色家の家に育った。1856年から1859年まで浮世絵師の梅川東居(1828-69)に師事した後、円山四条派の鈴木百年(1828-91)に日本画を学んだ<sup>19</sup>。家業を手伝うため、景年は布地の上に自由に絵を描くような技術である友禅染の技術も学んだ。1873年には西村總左衛門と染織図案のためのデザインを制作するようになる。『景年花鳥画譜』は、両者の共同作業から生まれた大きな企画の一つであった。

記録に残る景年の千總のための最後の下絵は1894年で、両者の共同関係はそこで終わったようである。この間、つまり1870年代から1890年代にかけて、景年は地方の一画家から全国的に尊敬される画家へと成長した。1875年の京都博覧会、1882年の内国絵画共進会などの絵画展で数々の賞を受賞した。しかし、景年の画業の頂点は、1900年のパリ万国博覧会などの金賞受賞であった。1904年には帝室技芸員の顕彰を受け、1907年には「文部省美術展覧会」(文展)の審査員となった<sup>20</sup>。さらに景年は、1888年から京都府画学校(1880年設立)で教鞭を執り始めた。絵画展での活躍や地域を代表する美術学校での教鞭は、当時の変わりゆく美術業界に景年がうまく対応していったことの証拠であった。

景年は日本画家の中でも、色付けや自然主義への新たな要望や需要に応えることができ、それを自作品や指導に組み込むことができた。景年は今日の日本美術史においてほぼ忘れ去られているが、美術業界における景年の名声は、20世紀への転換期に広く認識されていた日本美術の将来に関わる重要な課題を映し出していた。

重要な課題の一つとは、芸術という概念と絵画との結びつきである。これは、『景年花鳥画譜』が、絵画的な質で題材を描くことを重視していることからわかる。染織歴史家のテリー・サツキ・ミルハウプト(Terry Satsuki Milhaupt)は、ヨーロッパから化学染料が導入されたことで、京都の染色家は、染料を防染糊に混ぜ、型を通してそれを直接生地に塗布することができるようになった点を指摘している<sup>21</sup>。その結果、染色家は絵画のような、より微細な色の濃淡と彩色効果を生み出すことができた。西村總左衛門が、景年や岸竹堂(1826-97)など一流の日本画家を依頼する決断を下したのは、この技術的進歩と染織産業の美意識の変化の証である。千總の取り組みによって染織は「美術作品」として世間に認知されるようになり、それは千總の製品が万国博覧会で栄誉ある賞を受賞している欧米においても評価された。



(図4) 今尾景年 原画《景年花鳥画譜 秋之部》1892年版, 彩色木版本, 37×25.5cm  
HG.0.253.3 The British Museum ©The Trustees of the British Museum. All rights reserved.





(图5) 今尾景年 原画〈景年花鳥画譜 春之部〉1892年版, 彩色木版本, 37×25.5cm  
HG.0.253.1 The British Museum ©The Trustees of the British Museum. All rights reserved.





(図6) 今尾景年 原画 〈景年花鳥画譜 春之部〉1892年版, 彩色木版本, 37×25.5cm

HG.0.253.1 The British Museum ©The Trustees of the British Museum. All rights reserved.

自然史と図案の型の組み合わせは明治時代に大きく進展した。1867年のパリ万国博覧会に日本が初参加して以来、明治政府は国家の経済活性化のため、輸出品だけでなく国際的な展示会に向けて染織品を含む各分野の工芸品の製造を促進してきた。自然主義的な傾向の強い作品は、文化的背景や社会的階級に関わらず誰もが価値を認めることのできる国際的な表現と合致した<sup>22</sup>。さらに、自然主義は京都では特に重要であった。京都固有の芸術的伝統や独自性と密接に繋がっていたからである。例えば、18世紀以降の円山四条派やその他の画家達は、新しい芸術形態に不可欠なこの地域の芸術や図案方式の美的規範となっていた<sup>23</sup>。このつながりは、京都府画学校の建築に果樹園、菜園、花園、魚池などが設けられ、学生が自然から直接写生できるようになったことでさらに強まった<sup>24</sup>。

自然史の知識が図案作品にも適応されることが同様に期待されていた。1891年に京都府画学校に図案科が設置されてからの2年間は、絵画科と図案科の基礎科目の多くが重複していた。筆遣い、デッサン、構図などの包括的授業が行われていたが、3年目以降は、両科の学生の必修科目は分岐していった<sup>25</sup>。図案科では彫刻、漆、製織、染織のための図案画に重点を置き、絵画科では美術解剖学や人物画の科目が加えられた<sup>26</sup>。カリキュラムによると、産業図案の基礎は、自然のスケッチと、筆使いのような基本的絵画技術の確固たる理解を土台とすることが示されている。絵画と図案の関係についての景年の視点は、『景年花鳥画譜』に表される科学的精神の追求と共に、この学校のカリキュラムに沿うものであり、これは景年が教鞭をとったことによる影響があるかもしれない。自然史が図案の模様盛り込まれた景年の動植物の絵から、それが単なる装飾ではないことが示されている。それらの絵は、明治時代の芸術的創造の中心である丁寧な自然研究に基づいていた。

### 1890年代の色彩感覚の変化

景年の『景年花鳥画譜』は中国と日本の版本からさまざまな題材を吸収することによって江戸時代から続く慣習を継承していたものの、景年の芸術的手法と染織図案は、明治美術界の影響も受けていた。当時、日本の芸術家と日本在住の西洋人との間で、色彩が重要な議題となっていた。例えば、1882年に米国の美術史家アーネスト・F・フェノロサ (Ernest F. Fenolosa, 1853–1908) が東京大学で『美術

真説』と題した講演を行い、芸術家が日本の芸術を刷新する方法を提案した。思考の表現(妙想)は、いかなる偉大な芸術作品にも欠かせないものであり、線、色、陰影といった表現形式を正しく用いる必要があるとした。絵画の主題は、副次的な対象よりも明るい色で表現されるべきであり、構図の原則も景年の画譜では明らかであると論じた<sup>27</sup>。フェノロサの見解では、当時の日本では伝統的な顔料が不足しており、それが日本の芸術家の色合わせの能力を制限していて、これを弱みであるとした<sup>28</sup>。この考えは、作家であり美学者でもあった岡倉覚三 (岡倉天心、1863–1913) や日本の芸術家たちにも支持された。

1890年代には、色の概念について日本の芸術家たちが大いに議論した。1898年には日本美術協会の機関誌である『日本美術』が、心理学・光学・物質文化の観点から色彩を研究すべきだとする論文を複数発表している<sup>29</sup>。『日本美術』は色彩研究の進展における重要な公報となった。景年は日本美術協会の会員であったため、日本画家が色について議論していることを認識していた可能性が高い。

合成染料が日本に導入され、使える色彩の幅が広がった。幅広い色材が手に入ることも重要だが、視覚効果の得られる色を作り出す能力の方がより重要であり、難しかった。日本美術協会もこのような進展を意識していたはずである。1890年、『日本美術』編集者の一人である塩田力蔵 (1864–1946) は、フランス人化学者ミシェル＝ウジェーヌ・シュヴルール (Michel-Eugène Chevreul, 1786–1889) の著書『色の調和と対比の原則と芸術への応用』(The Principles of Harmony and Contrast of Colors and Their Applications to Arts) (1839/1855) の要約を出版し、大きな影響を及ぼした (日本美術はこれを1900年に再版する)<sup>30</sup>。1824年にシュヴルールはフランスの有名な国立タペストリー工房ゴブランの所長に就任した。その在任中に、彼は特に青やスミレ色などの濃い色が、タペストリーの黒地の表面に黄色がかかった影を落としているように見え、実際よりも青白く見えることに気がついた。シュヴルールは、この現象は化学染料の性質によるものではなく、むしろ化学染料が生み出す心理的認識によるものであることを発見した。この発見によりシュヴルールは、人間の色の解釈に影響を与えるのは色材そのものの質よりも色の組み合わせであると考えようになった。この考えは化学や染織という分野を超えて大きな影響を与えるものであった。彼の本は服飾や園芸から壁紙や地図製作ま

で、19世紀後半に活躍した職人や芸術家にとって欠かせない手引書となった。1889年にはついに日本語にも翻訳された<sup>31</sup>。

景年が対比色の効果に特に注意を払っていたことは、1893年に千總のために作った「烏に鷺文様」(図7)を見れば明らかであり、この作品では烏と鷺の同一の模様が生地全体にわたって繰り返されている。景年は、まず白と黒の重なりをはっきりと見せ、ピンクの背景でこの模様を強調した。これは、色で空間的な深みを出した『景年花鳥画譜』の絵のようなこれまでの作品と比べると、全く違った図案へのアプローチを示している。この動きは、ヨーロッパから持ちこまれた新しい理論や19世紀後半の日本芸術界における色彩議論を意識した結果であったかもしれない。

景年の版画、絵画および染色の修練は、彼の図案へのアプローチに影響を与え、それが当時の日本のさらに大きな流行へと反映されていった。型友禪と合成染料という技術革新により、色の濃淡や絵画のような色彩効果が可能となり、染織に洗練された絵画的図案がもたらされた。日本にはすでに洗練された彩色木版の技術があり、ボカシ技法で繊細な色合いを表現できた。これが新興する近代図案の世界や輸出市場に新しい発想を広める理想的な手段となった。さらに1890年代、主要な美術学校での絵画と図案のカリキュラムが、手段にこだわらず作品作りを行う新世代の芸術家を育成し、その後10年間の日本の版画、絵画、および染織図案の道に影響を与えた<sup>32</sup>。

『景年花鳥画譜』は、題目には「画譜」とあるが、その目的は多面的であった。海外市場で伸びていく需要に向けて価値ある図案見本を提供しつつ、近世の美術の伝統を示すことで、科学を芸術に盛り込むことを狙いとした。この画法書の売上記録を見ると、このような明治の図案作品の読者層が国内の工芸家から、花鳥を主題にしようとする米国や中国などの職人や芸術家へと拡大していったことがわかる。景年の画譜やその他の例は、19世紀後半から20世紀初頭の日本の彩色木版画本の内容、動機、および読者層の変容を表している。



(図7) 今尾景年下絵 型友禪〈烏に鷺文様〉明治26 (1893)年

## 【注記】

1. 「錦絵流行の変遷」『美術園』3 (1889), pp.19–20。筆者訳。英語では「花鳥画」を pictures of birds and flowers と訳すことが多いが、ここでは日本語の「花鳥画」の語順通りに pictures of flowers and birds と訳す。

---

2. 図案を意味する古い日本語として「雛形 (文字通り『人形の形』の意で、「小袖」の着物の図案用に用いられた)」や「文様」があった。1883年頃には「図案」という新しい言葉が登場した。これは手書きや版画の模様で、職人なら誰でも借用できるものであった。Scott Johnson, “New Colours, A New Profession & A New Idea: Zuan Enrich Kyoto Design Books”, in *Years of Irony & Paradox: Japanese Art and Society from 1904 to 1930*, Andon, 97 (2014), p.117, および平光睦子「図案と工業」『工芸と美術のあいだ—明治中期の京都の産業美術』(晃洋書房, 2017) pp.129–31参照。

---

3. 岩切信一郎『明治版画史』(吉川弘文館, 2009), pp.172–73

---

4. Pamela A. Parmal, “The Impact of Synthetic Dyes on the Luxury Textiles of Meiji Japan,” *Textile Society of America Symposium Proceedings* (2004), pp.399–400.

---

5. 平光睦子 (2017), 前掲書, pp.127–65.

---

6. Christophe Marquet, “Learning Painting in Books: Typology, Readership and the Printed Manuals during the Edo period,” in *Listen, Copy, Read: Popular Learning in Early Modern Japan*, ed. Matthias Hayek and Annick Horiuchi (Leiden: Brill, 2014), pp.319–67. 著者のマルケは、画法書の類型論を7つに分類している。1) 流派や芸術家による年表形式の分類、2) 美人画、武士、鳥、花などの主題別図鑑、3) 図像を主題とした概論、4) 理論と実践、図像学を組み合わせた本、5) 絵画集、6) 動物や魚、植物など基本的な題材を掲載した見本集、7) 自然研究家による画譜、の7つである。

---

7. 原文通りの英語序文は、1891年に西村總左衛門が出版した『景年花鳥画譜』より。

---

8. Kuroda Tengai quotes Nishimura: “Around that time [the end of the shogunate and the beginning of the Meiji period], the designs for *yūzen* kimono were utterly fixed. For example, if a design included cherry blossoms and autumn foliage, then there always had to be a flowing stream pattern beneath those trees. Birds accompanying a bamboo design always had to be sparrows and a peony always had to have a lion. There was no way big wholesalers could deliver any new designs.... Originally, patterns were painted by artisans, so they had absolutely no elegance or style. Such patterns were merely common designs that could be easily handled in technical terms by craftsmen.” Kuroda Tengai, “Nishimura Sōzaemon Meika reiho roku,” *Kyōto hinode shinbun*, August 29, 1956. Quoted in Takashi Hirota, “Collaboration among Producers, Artists, and Craftsmen,” in *Re-envisioning Japan: Meiji Fine Art Textiles*, ed. John E. Vollmer (Milan: 5 Continents Editions, 2016), p.113.

---

9. “Artists Involved with Fine Art Textiles, 1874–1915,” in Vollmer, *Re-envisioning Japan*, p.226を参照のこと。

---

10. Bunkio Matsui, *Catalogue of Japanese Artists' Materials* (Boston: [Ralph E. Meacom] Eastern Printing & Engraving Co., 1904), p.4.  
<https://archive.org/details/catalogueofjapan00mats/page/4>.

---

11. Rebecca Capua, “Material Japonisme in American Art, 1876–1925,” *The Book and Paper Group Annual* 28 (2009), pp.11–19.

---

12. Emelia Goldsworthy, “Outline in Public School Art,” *Moderator Topics*, 28, no.33 (April 1908), p.650. 本資料は、以下のブラウンの未発表原稿 Kendall Brown, “Tools, Trinkets, and Treasures: Koson’s Bird-and-Flower Prints in America,” で示されている。

---

13. Li Weiming, “Gao Jianfu huihua zhong de riben fengge ji qi xiangguan wenti,” in *Tuxiang yu lishi: 20 shiji zhongguo meishushi lungao* (Beijing: Renmin Daxue Chubanshe, 2005), p.170を参照のこと。

---

14. Wang Cheng-hua, “Rediscovering Song Painting for the Nation: Artistic Discursive Practices in Early Twentieth Century China,” *Artibus Asiae*, 71, no.2(2011), pp.221–46. 現在中国で刊行されている『景年花鳥画譜』は、1985年(台北: 宜州出版社), 2009年(杭州: Xilengyingshe 出版社) 2018年(杭州: 浙江人民美術出版社) から発行されている。

15. 北村四郎「山本溪愚の『本草写生図譜』『植物分類, 地理』(日本植物分類学会, 1980) pp.195–200.
- 
16. Marquet, “Learning Painting in Books,” p.37.
- 
17. Lawrence Smith and Emma Myers, *Birds and Flowers from Keinen’s Album* (London: British Museum, 1984), p.1.
- 
18. Ishikawa Shokei, “Garon Imao Keinen,” in *Meika hōmon roku* (Tokyo: Kinkōdō, 1903). Quoted in Hirota, “Collaboration among Producers,” pp.141–46.
- 
19. 田中美術館編『景年・桜谷と河合文林』(井原市立田中美術館, 1994) pp.48–49.
- 
20. 同上。
- 
21. Terry Satsuki Milhaupt, *Kimono: A Modern History* (London: Reaktion Books, 2014), p.80.
- 
22. Chelsea Foxwell, “Naturalizing the Double Reading,” in *Making Modern Japanese-Style Painting* (Chicago: The University of Chicago Press, 2015), pp.143–72.
- 
23. Julia Sapin, “Naturalism Fusing Past and Present: The Reconfiguration of the Kyoto School of Painting and the Revival of the Textile Industry,” in *Kyoto Visual Culture in the Early Edo and Meiji Period: The Arts of Reinvention*, ed. Morgan Pitelka and Alice Y. Tseng (London and New York: Routledge, 2016), pp.138–60.
- 
24. 岩田由美子「画工榎嶺と京の工芸界」『幸野榎嶺とその流派』滋賀県立近代美術館・京都新聞社編(滋賀県立近代美術館, 1990) p.107.
- 
25. 平光睦子「京都の美術工芸学校における図案教育の特性：岡倉天心「美術教育施設ニ付意見」との相違点」『デザイン学研究』60 (2013) pp.69–76.
- 
26. 平光 (2017), 前掲書, pp.149–50
- 
27. アーネスト・F・フェノロサ『美術真説』は1882年11月に発表され、青木茂・酒井忠康編『日本近代思想大系—美術』(岩波書店, 1989) pp.48–51に再掲されている。
- 
28. 荒井経『日本画と材料 近代に創られた伝統』(武蔵野美術大学出版局, 2015) p.51.
- 
29. これらの中には、作者不明「色彩の研究」(1899)、「時代と色彩」(1902)、「色彩論」(1903)、井上哲次郎「色彩に付随する觀念」(1901)などがある。
- 
30. 1839年にフランス語で *De la loi du contraste simultané de couleurs, et de l’assortiment des objets colorés* の題名で出版された(パリ: Chez Pitois – Levrault et C.e)。1855年に Charles Martel が英訳(ロンドン: Longman, Brown, Green and Longmans)。日本語訳は、塩田力蔵「Chevreul 氏色彩論之綱領」『美術園』16 (1890) pp.10–13, 塩田力蔵「配色論考」『日本美術』33 (1900) pp.1–6を参照。
- 
31. Laura Anne Kalba, “Michel-Eugène Chevreul, Color, and the Dangers of Excessive Variety,” in *Color in the Age of Impressionism: Commerce, Technology and Art* (University Park: Penn State University Press, 2017), pp.15–42を参照のこと。
- 
32. Amy Reigle Newland, *Crows, Cranes & Camellias: The Natural World of Ohara Koson 1877–1945* (Leiden: Hotei Publishing, 2001; repr., Hotei Publishing, 2010), p.17.



[史料・技術研究]

# 江戸時代の手織り縮緬の復元と新たな展開 ―千總コレクションの調査・分析を踏まえて―

嵯峨美術大学 准教授

上田 香

## [概要]

本稿では、株式会社「千總」の所蔵品で、明治6(1873)年から大正15(1926)年の間に制作され、軸装されている見本裂「千總コレクション」の調査と、それを踏まえた江戸時代の手織り縮緬の復元について記述した。

「千總コレクション」の素晴らしさは、以下の3点に凝縮されている。

- ①制作年代、作者が明記されており、生地、意匠の変遷が明確に把握、分析できる。
- ②生糸、染料、技法、織機等が激変した時代のコレクションである。
- ③生地、意匠等が吟味されており、貴重で質が高い。

明治以降の生地を詳細に調査・分析することによって、幕末までとは経糸、緯糸の太さ、製糸法、織り密度が異なり、縮緬生地の厚さ等が明治以降大きく変化した事実が鮮明になった。

縮緬はシンプルな織り構造であるが、染色技法、流行等の要素も重なって、明治初期の工業化以降、繭、製糸、撚糸、整経、製織の全ての工程で、大きく変貌を遂げたことが、古い縮緬生地の復元を通してより明らかとなった。

# Reproducing Handwoven *Chirimen* Crepe Fabrics from the Edo Era and further Technical Development

—Based on the Investigation and Analysis of the Chiso Collection—

Kaori Ueda

Associate Professor

Kyoto Saga University of Arts

## Summary

This article reports the investigation of samples of cloth mounted on hanging scrolls, produced from 1873 (Meiji 6) to 1926 (Taishō 15), from the Chiso collection, which are preserved at Chiso, and also reports the reproduction of handwoven *chirimen*, or Japanese crepe fabrics based on the investigation results.

The Chiso collection is valued for the three reasons:

—The works have the dates and artists recorded, enabling reliable tracing and analysis of the changes in fabrics and designs.

—The collection includes works created at the time when raw silk, dyes, techniques, and looms underwent drastic changes.

—The works use carefully selected fabrics and designs and are of great value and high quality.

The detailed examination and analysis of the fabrics from the Meiji era and later reveal that the thickness of the warp and weft threads, silk-throwing processes, and the weaving density seen in the Meiji era and later are markedly different from those in the earlier times until the end of the Edo era.

The reproduction of *chirimen* at earlier times also clearly demonstrates Japan's industrialization in the early Meiji era, coupled with developments in dyeing techniques and trends of the time, induced considerable changes in all the processes for manufacturing the fabric including cocoon production, silk-throwing, plying, warping, and weaving, although the *chirimen* has a simple weave structure.

## 1. はじめに

### (1) 研究の背景と目的

筆者は、2017年から「丹後縮緬<sup>ちりのん</sup>の技術的変遷と手織り縮緬の復元—立体光学・科学分析に基づく時代別特徴—」に関する研究を行なっている。

丹後縮緬は、京友禅等の高級着物に用いられる耐久性、吸水性に優れた厚みのある生地であるが、白生地(着物のキャンバス地)であるため、古い縮緬は産地に残存していない。更に、現在では機械化が進んでいるため、国の「伝統的工芸品」にも指定されておらず、保存体制も整っていない。

古い丹後縮緬に関連して、筆者が着目したのは、丹後縮緬が江戸時代の手織りから現在の機械織りに変遷する過程で、原材料である蚕の品種、絹糸の太さ・撚り、織機、精練方法等が一変したことである。江戸時代と現代の縮緬の特性を比較分析することにより、日本文化の象徴である着物の素材として、独自の進化を遂げてきた丹後縮緬に、新たな発展の可能性を見出せると考えた。

丹後縮緬の創始者と言われる絹屋佐平治が、西陣で技術習得後、享保5(1720)年に丹後に戻って初めて織り上げたとされる縮緬が、地元の禪定寺<sup>ぜんじょうじ</sup>に保存されている。アクリル越しにも柔らかさと薄さが伝わり、現在の着物用縮緬とは大きく異なっている。その理由として、着物が日常着でなくなったことに伴い、正装として着崩れしにくい着物が選ばれるようになり、生地も必然的に厚くなっていった等が挙げられる。

これらの事柄は、以下の史実からも裏付けられる。

浮世絵に描かれている幕末のさまざまな女性を見ると、現在と比較して自由で緩やかな着こなしに驚かされる。これは、当時用いられていた縮緬生地の柔らかさと無縁ではないと推察される。更に、ほぼ同時期の西洋絵画に描かれた着物(多くは後述の御所解)の質感も同様である。

また、幕末・維新の混乱期に日本に渡来した外国人から見た日本の様子が、「大君の都」等に記述されている。それによれば、当時の日本人は、解放的で大らか、悪く言えば下品でだらしない。確かに、当時の写真に見られる着こなしは、現在の着物の着こなしと大きく異なっている。着崩れをよしとしない現在の着物のイメージと比較すると、全く違った印象を抱かざるを得ない。

江戸時代と現在で着物と着姿が異なる要因に、着物生

地が大きく関与している。意匠のみならず、生地も流行を動かす大きな原動力となり得ることを指し示している。

本稿で調査・分析した、京友禅の老舗で、各種染織品の企画・製作・販売の総合企業である株式会社「千總」の所蔵品で、明治6(1873)年から大正15(1926)年の間に制作され、軸装されている見本裂(以下、「千總コレクション」と言う)は、まさにその変化の記録と言える。

本稿では、2章で千總コレクションの調査結果の概要と幕末の縮緬生地の分析結果を、3章で江戸時代の手織り縮緬の復元について記載する。

### (2) 調査対象

千總コレクションの調査・分析対象は、明治6(1873)年から大正15(1926)年の間に制作され、226幅に軸装されている見本裂604点である。

見本裂には、制作年と推定される年号が記載されているため、近代における友禅染の技術革新や図案、使用生地の変化を明らかにするための指標となる。見本裂の幅は38~40センチであるが、長さは柄行きの違いでまちまちである。

なお、江戸時代の手織り縮緬の復元のため、本稿の千總コレクション以外にも、以下の資料を調査・分析している。

- ①京都工芸繊維大学美術工芸資料館所蔵の幕末から明治中期の古裂帖の調査。
- ②ヴィクトリア&アルバート博物館(イギリス)、リヨン織物装飾美術博物館(フランス)所蔵の御所解の現地調査。

### (3) 研究方法

本調査には、OLYMPUSデジタルカメラTough TG-5を使用した。カメラに接写専用のフレームをはめると、フレームが布面に接触した状態でLEDライトが光り、撮影できる仕組みになっている。顕微鏡モードを選択すると、1.1~44.4倍で撮影でき、多数のサンプルを同条件で短時間に記録・比較することが可能である。

試行の結果、11.1倍の拡大接写画像を撮影し、分析するのが最も適切と判断した。

なお、本稿の拡大画像は、11.1倍接写画像を、紙面サイズに合わせて掲載したものである。

## 2. 「千總コレクション」の調査結果の概要

### (1) 見本裂の制作年代と生地の種類

千總コレクションの見本裂604点は、明治6(1873)年から大正15(1926)年の間に制作されたものであるが、明治中期以降から大正前期までの見本裂が大半を占める。

また、見本裂の生地は、縮緬および同種生地が7割以上、羽二重および同種生地が2割以上で、その他の生地は全体としては少ない(年代による差異は後述する)。

年代	作品数	比率%
明治元～10年	5	0.8
11～20年	21	3.5
21～30年	79	13.1
31～40年	168	27.8
41～45年	152	25.2
明治時代 計	425	70.4
大正元～10年	162	26.8
11～15年	17	2.8
大正時代 計	179	29.6
総数	604	100.0

【表1】制作年代

生地種	作品数	比率%
縮緬	387	64.3
羽二重	110	18.3
漣羽二重	35	5.8
紋縮緬	15	2.5
錦紗	10	1.7
紋綸子	9	1.5
紋綸子縮緬	7	1.2
静波織	7	1.2
小浜縮緬	6	1.0
綸子	5	0.8
ミラネーゼ	3	0.5
立紹	2	0.3
八橋織	2	0.3
紋羽二重	1	0.2
金総越	1	0.2
平路	1	0.2
紋無地	1	0.2
計	602	100.0
不明	2	
総数	604	

【表2】生地の種類

### (2) 見本裂の友禅技法・意匠と縮緬生地の特徴

千總コレクションの見本裂から、友禅技法が手描友禅から摺友禅との併用時期を経て、写友禅へと移行していく変遷を読み取ることができる。

更に、明治20年代以降は、ほとんどが写友禅技法を用いて制作されており、友禅染における写友禅の存在感の高まりを窺い知ることができる。事実、当該見本裂では、14種類の染色技法が用いられているが、化学染料による写友禅が94.7%と大半を占める。

次に、当該見本裂の意匠に着目する。

千總12代西村總左衛門は、マンネリ化した友禅図案を改革すべく、下絵を日本画家に依頼した。当該見本裂にも下絵を担当した日本画家の氏名が記載されたものがある。今尾景年(1845-1924)(図1)、岸竹堂(1826-97)(図2)、久保田米僊(1852-1906)(図3)、幸野煤嶺(1844-95)等の近代を代表する日本画家が含まれている。明治初期は西洋文化の流入により日本画の注文が激減し、困窮した日本画家の副業として下絵が描かれた側面もある。

日本画家が友禅染の下絵を手がけたことにより、これまでの友禅染にみられなかった写実的な表現が人々に新鮮に映り、受け入れられた<sup>2)</sup>。その後は日本画家ではなく、下絵職人が図案を手がけるようになり、手描友禅から摺友禅へと技法も変化する。

生地については、調査を行った明治6年から大正15年に至るまで、継続して縮緬生地が多く使われている。用いられている縮緬生地の特徴は、比較的シボ(凹凸)が低く均一なことで、特に明治初期に数点見られる手描友禅に比べ、その後の摺友禅で用いられている縮緬生地は更にシボが低い。これは、手描友禅から摺友禅へと技法が変化していく中で、生地に求められる特性が変化したこと起因すると考えられる。手描友禅では、染料の均等な染み込みが最も重要でシボの高い縮緬生地が適するが、摺友禅では表面が均一であることが最も重要で、シボの低い縮緬生地、もしくはシボがない生地が適するために、技法に適した生地を使うように変化していったと思われ、千總では明治初期から染色技法の発展に併せて生地を選定していたと推察される。

幕末から維新にかけて、縮緬生地をはじめとする多くの生地が変化していくが、これには染色技法の変化が大きく



(图1-1)〈友禅軸 No.01「干網千鳥に松」〉明治6年



(图2-1)〈友禅軸 No.02「孔雀牡丹桜」〉明治7年



(图1-2)拡大図 No.01「干網千鳥に松」明治6年



(图2-2)拡大図 No.02「孔雀牡丹桜」明治7年





(图3-1)〈友禅軸 No.30-2/2「大津絵」〉明治24年



(图3-2)拡大図 No.30-2/2「大津絵」明治24年



(图4-1)〈友禅軸 No.159「御簾正羽葉玉檜扇」〉大正15年



(图4-2)拡大図 No.159「御簾正羽葉玉檜扇」大正15年

関わっている事実が、千總コレクションを見ることにより改めて明らかになったと言えよう。

更に、【表4】に示したように、千總コレクションの見本裂における縮緬生地割合は明治30年までは100%であるが、その後、明治31～40年には86.9%、明治41～45年には55.9%、大正元～10年には35.8%と徐々に減少していく。明治20年代以降の千總コレクションがほぼ写友禪によることから、技法の確立に伴って用いられる生地の種類が広がったことが見て取れる。

### (3) 幕末の縮緬生地との比較

より詳細な数値データを得るため、筆者が古物商より江戸後期の武家階級の女性が好んで着用した御所解の着物生地2点と、明治時代に襦袢として使われていた古い縮緬2点を購入し、京都府織物・機械金属振興センターに依頼し、解体して計器測定・分析した【表5】。

例えば、図5、図6は購入した御所解の縮緬で、これまで拡大撮影で調査・分析してきた多くの御所解の縮緬の中でも、平均的な縮緬と目視でき、詳細分析に適していると判断した。

筆者が古物商より購入し、計器測定・分析した縮緬生地は、いずれも千總コレクションと比べて薄手で、拡大画像を比較すると、例えば御所解1の縮緬生地は千總コレクションに比べ経糸、緯糸とも細い。これは、【表5】に示した様に、縦糸、緯糸共に撚る以前の1本は太い（デニール値が大きい）が、縦糸は1本、緯糸は2本の糸で構成されており、現在の様に21デニール、27デニールを基準糸としてそれを数本撚り合わせる技法を用いていないことによる。この様な構成から、経糸が精錬後の写真の様にバラバラになり、より柔らかいテクスチャーを生み出していたのではと考察する。

年代	作品数	比率%
明治元～10年	5	1.2
11～20年	21	5.1
21～30年	79	19.4
31～40年	146	35.8
41～45年	85	20.8
明治時代 計	336	82.4
大正元～10年	58	14.2
11～15年	14	3.4
大正時代 計	72	17.6
総数	408	100.0

【表3】制作年代（縮緬生地のみ）

年代	作品数		縮緬の比率%
	全	縮緬	
明治元～10年	5	5	100.0
11～20年	21	21	100.0
21～30年	79	79	100.0
31～40年	168	146	86.9
41～45年	152	85	55.9
明治時代 計	425	336	79.1
大正元～10年	162	58	35.8
11～15年	17	14	82.4
大正時代 計	179	72	40.2
総数	604	408	67.5

【表4】縮緬生地比率の推移



(図5-1) 表5の御所解1



(図6-1) 表5の御所解2



(図5-2) 表5の御所解1 拡大図



(図6-2) 表5の御所解2 拡大図

分析対象	分析項目	単位	御所解1	御所解2	襦袢1	襦袢2
経糸	糸の名称		生糸	生糸	生糸	生糸
	1本の太さ	デニール (d)	40	61	20	29
	合糸又は撚合数		1	1		1
	総合織度	デニール (d)	40	61		29
	撚糸の種類		無撚	無撚	無撚	無撚
緯糸	糸の名称		生糸	生糸	生糸	生糸
	1本の太さ	デニール (d)	70	52	50	52
	合糸又は撚合数		2	3	2	3
	総合織度	デニール (d)	140	156	100	156
	撚糸の種類		片より	片より	片より	片より
	撚数	T/m	3350	2550	3250	2850
撚戻し率	%	40	33	26	35	
箆	密度	羽/cm 羽/寸 (鯨)	21.6 82	23.0 87	23.8 90	22.7 86
	通幅	cm 寸 (鯨) 内耳分	46.2 12.2 3	48.5 12.8 不明	48.5 12.8 3	48.9 12.9 3
	引込	地 本入 耳 本入	2 4	2 不明	2 不明	2 不明
密度	緯糸密度	本/cm	26.4	19.8	26.4	23.1
		本/曲2分	16	12	16	14
		本/寸 (鯨)	100	75	100	87.5

【表5】縮緬分析表

※古裂の大きさによって不明な部分や推測値を含む。



(図7)江戸時代後期から明治にかけての代表的な日本の在来品種(原種)。繭の中央部分にくびれがみられる(岡谷蚕糸博物館所蔵)



(図8)(左)上州式座繰り器(右)繰糸鍋(岡谷蚕糸博物館所蔵)

### 3. 江戸時代の手織り縮緬の復元

千總コレクションをはじめとする古裂の調査・分析を踏まえ、江戸時代の手織り縮緬の復元に取り掛かった。復元にあたっては、京都府織物・機械金属振興センターの井澤一郎主任、谷勝織物工場の谷勝能啓氏の協力を得た。

なお、復元には、手織り織機ではなく、あえて動力織機を用いた。今後の発展性を考慮すれば、一般的な動力織機で江戸時代の御所解や明治初期の薄手の縮緬生地を再現することにこそ価値があると判断したためである。

#### (1) 江戸時代の縮緬に使用された蚕、生糸

蚕は、中国で絹が作られるようになった数千年前から、繭を取るために飼育されてきた蛾である。古くから品種改良が繰り返され、グローバル化が進んだ現在はいわば混血種が大半を占める。

しかし、江戸時代の日本では、いわゆる在来種と呼ばれる独自の蚕を養蚕していた。日本在来種の特徴は、俵型で窪んでおり、純白で小粒である。また、現在流通している混血種の繭が3デニール(以下、d)強の糸を吐くのに対して、在来種の吐く糸は約2dと大変細い。

先ず混合品種の「錦秋鐘和」、次に在来品種の「小石丸」を用いて製織することにした。これにより、以下の3種類の縮緬生地の比較が可能となる。

##### ①現在の縮緬生地

現在の縮緬の大部分を占める中国産の蚕の絹を通常通り製糸・製織。

##### ②錦秋鐘和による縮緬生地

比較的入手しやすい混合品種の錦秋鐘和の絹を江戸時代に似せて製糸・製織。

##### ③小石丸による縮緬生地

入手が難しい在来品種の小石丸の絹を江戸時代に似せて製糸・製織。

なお、製糸を依頼し、助言もいただいた宮坂製糸所(高橋耕一所長)は、激減して4社となった国内製糸所の1社で、岡谷蚕糸博物館に隣接している。国内製糸所の減少は、輸入生糸が大部分となった現状を示している。

【表5】の御所解1を見ると、経糸は40dの単糸であり、当時の2dの細い糸を吐き出す繭玉を20個集めて製糸したと考えられる。当時の上州式座繰はケンネル<sup>3</sup>と呼ばれる撚りをかけないため、扁平で光沢のある糸となる。このため、幕末の経糸がバラバラ状になっていたと推察され、バラバラ状の経糸が、当時の縮緬の柔らかさを生んだとも言える。現在は、生糸の殆どは中国で生産され、日本も大半の生糸を中国からの輸入に依存している。14d、21d、27d<sup>4</sup>等が一般的な生糸の規格で、縮緬の経糸には27中3本片<sup>5</sup>が多く使用される。通常、規格品を輸入し、国内の撚糸会社または機屋で必要な太さに加工される。

今回の復元では、入手が難しい在来品種の小石丸を用いる前に、混合品種の錦秋鐘和を用い、江戸時代同様にケンネルをかけずに製糸した。ケンネルをかけないことにより、糸が平らに結束し、光沢をもたらす。更に、乾燥等の殺処

分をせずに冷蔵保存されている繭を使用した。

出来上がった扁平糸は白く美しいものであった。しかし、整経工程において糸が引っかかりやすく、京都府織物・機械金属振興センターの職員の方々には大変手間のかかる作業をお願いすることとなった。

## (2) 江戸時代の縮緬に使用された強撚糸

縮緬の製造には、撚糸の技術が欠かせない。ここで、撚糸の技術史に触れておきたい。元々撚糸は、八丁撚糸機が開発されるまで、「ズングリ」と呼ばれる簡素な仕組みで作られていた。八丁撚糸機は水を用いる撚糸機で、水をかけることで、強く安定した撚糸を作ることが可能となり、日本各地に広まった。特に、丹後地域では縮緬製造に必要なため、多くの機屋が自ら撚糸機の改良を行ってきた。このような背景から、明治以降イタリー式撚糸機(乾式)が各地で用いられるようになってからも、丹後地域では、現在に至るまで多くの八丁撚糸機が進化を遂げながら使用されている。

【表5】の分析表で明らかのように、江戸時代の縮緬に使用された強撚糸の撚りは、1メートルあたり3,200回転で現在と変わらない、もしくは現在よりも高い。八丁撚糸機の導入により、撚糸の回転数が江戸後期には既に現在と遜色のないレベルにあったことを示している。一方、古裂の撚糸の回転数は、同一生地内でも一定でないことも判明している。

機械化されたとはいえ、現在も静輪と呼ばれる陶器製の部品を用い、糸の張力を調整しながら行われる撚糸は経験が必須である。

## (3) 江戸時代の縮緬に使用された織り技法、織機

現在は、ほぼ全ての縮緬が自動織機で織られおり、産地ではボタンボタンという機械の力強い音があちこちから聞こえる。しかし、自動織機になるまでは手織で織られており、幕末および明治初期は当然手織であった。縮緬用手織は、一般の手織より大型(奥行が約2.7メートル、幅が約90センチメートル)の高機で、一般的な手織の大きさ(奥行きが約1.4メートル、幅が約90センチメートル)と比較するとかなり大きいことが分かる。奥行きがあればあるほど、糸の張力が安定し、経糸が切れにくく、緯糸の強撚糸による縮みを考慮しても、幅広で織ることが可能であった。自動織機以

前の明治初期に西洋から導入されたのは、「バツタン」と呼ばれる緯糸を入れる仕掛けで、特に動力もいらず、既存の機に取り付けることが可能で、たちまち全国に広がった。多くの織り機が自動織機になったのは大正時代に入ってからで、その頃には糸も機械製糸の撚りがかかった太い経糸を使い、打ち込みも増え、より重い縮緬が織られるようになる。重い生地ほど高級と言われる時代になったのは、着物の流行と機械化により重量感のある織りが可能となった相乗作用ではと考える。

## (4) 江戸時代の縮緬の精練

絹生糸で織られる縮緬は、織り工程の後に精練(練り)を行う。元々絹生糸はセリシンとフィブロインという二種類の蛋白質で構成されており、セリシンがフィブロインの周りを覆う形状をしている。精練とはこのセリシンだけを除去する工程で、精練後の糸の断面は精練前の約75%まで減少する。そのため、生機(きばた、織り上げた精練前の生地)は大変硬くて重い。

縮緬において、精練工程は大変重要であるが、表面を覆っている膠状のセリシンは、水溶性蛋白質であるにもかかわらず、除去するのが難しい。その為、高密度で織られた縮緬の精練は、高度な技術を要する不可欠な工程であり、機械化が進んだ現在も、多くの労力と時間をかけて実施されている。

江戸時代から大正後期まで、精練は西陣の間屋が行っており、丹後地域などの周辺産地からは生機で集められていた。そのため、精練技術の詳細が産地に伝わらず、価格等も間屋の言いなりといった上下関係をもたらししていた。丹後地域では、大正14(1925)年になって「丹後精練倉庫株式会社」が設立され、地域で精練までの全工程が可能となった。このような歴史から、現在でも丹後織物工業組合が運営する中央加工場に全ての生機が集められ、精練が行われている。

【表5】で分析した初期の縮緬のセリシン残存量は体積の約12%で、生糸のセリシン量が体積の約25%であることから、精練により約半分のセリシンが除去されていたことになる。従って、糸が細く、隙間もあるが、適度なハリ感が残ったままである。更に、適度に残ったセリシンは、草木染めによる染液の定着にも好都合であったと考えられる。



### (5) 江戸時代の縮緬の復元の現況

現在、錦秋鐘和を用いた復元を完了し、小石丸を用いた同一規格の復元の実施段階に入っている。錦秋鐘和と小石丸の両方の生地が出来上がった段階で、最終的な分析を実施する予定である。

なお、以下の問題が生じている。規格通りに経糸・緯糸密度等を検証したにもかかわらず、精錬後の幅出し（機械で生地幅を広げ一定にする）後の生地幅が32cmで、想定との37cmと比較すると短くなり、その結果生地も厚くなった。幅出し工程等を再検証している。

現状でも、セリシンを半分残した生地は適度なハリ感があって美しく、2020年10月31日より開かれた展示「Alternative Futures」でフランス人デザイナーAurore Thibout氏によって着物生地が美しいドレスに生まれ変わった(図9)。Thiboutは、天然染料による型染め作品に長年取り組んでおり、今回の生地はセリシンが残っているために発色もよく、色合いも濃く仕上がったとコメントしている。

明治前期に化学染料が導入されるまで一般的に用いられていた天然染料は、絹糸の主要蛋白質であるフィブロインと染色の相性が良いことが広く知られている。一方、もう一つの主要蛋白質である適度に残ったセリシンも、今回の試作から、非常に相性が良いと思われるが、天然染料とセリシンの関係は、今後更に検証したい。

### おわりに

明治6(1873)年から大正15(1926)年の間に制作され、226幅に軸装されている見本裂604点からなる「千總コレクション」は、制作年代、作者が明記されており、生地、意匠の変遷が明確に把握、分析できる。更に、生糸、染料、技法、織機等が激変した時代のコレクションで、生地、意匠等が吟味されており、貴重で質が高い。

その結果、明治以降の生地を詳細に調査・分析でき、幕末までとは経糸、緯糸の太さ、製糸法、織り密度が異なり、明治以降、縮緬生地の厚さ等が大きく変化した事実が鮮明になった。

縮緬生地はシンプルな織り構造であるが、染色技法、流行等の要素も重なって、明治初期の工業化以降、繭、製糸、撚糸、整経、製織の全ての工程で、大きく変貌を遂げたことを、古い縮緬生地の復元を通して実感した。

また、蚕、生糸等の素材の変化、撚糸機、織機等の機械の変化が、同時期であることは興味深い。

更に、製糸に際して、ケンネルをかけるか否かを思索していた筆者は、岡谷蚕糸博物館の林久美子学芸員から「ケンネルをかけた糸が優れているとは限らない。西洋から伝来した技法がそれであったため浸透したのだ」とアドバイスを受けたが、変貌した理由も多様であると思量される。

復元に際し、さまざまな試行錯誤を重ねているが、その中にこそ新たな生地・素材開発への芽があると言え、谷勝織物工場の谷口能啓氏、京都府織物・機械金属振興センターの井澤一郎主任のご協力を得ながら、縮緬生地の新たな展開の契機になるよう取り組んでいきたい。

調査協力者の嵯峨美術大学非常勤講師加茂瑞穂氏、調査を受け入れて下さった一般社団法人千總文化研究所、加藤結理子所長に厚く御礼申し上げます。

本研究はJSPS科研費JP18K13039の助成を受けたものです。

### 【注記】

1. ラザフォード・オールコック、山口 光朔(翻訳)『大君の都：幕末日本滞在記 上・中・下』岩波文庫、1962年

2. 「千總コレクションにみる明治・大正期の型友禅とその生地」上田香、加茂瑞穂、嵯峨美術大学紀要(45)、13-20、2020

3. 明治維新後、西洋式製糸技法が伝わり、製糸の際に撚りを入れるケンネルという仕組みが導入された。

4. 9000メートルで1グラムの糸を1d(デニール)という。例えば、規格の一つである27dの糸は、繭1個から約3dの糸が引かれるので、9個合わせて3d×9=27dとした糸である。

5. 27中とは、26～28デニールの糸をさし、27中三本片とは、27中の糸を三本合わせて片撚りにしたものをさす。



(图9)Aurore Thibout 氏 作品

# 近世期の小袖雛形本『正徳ひな形』を読み解く —西川祐信雛形本研究会

国際日本文化研究センター 特任助教

石上阿希

## 小袖雛形本の出版

江戸時代に入り、経済活動が活発になると同時に木綿の普及や染織技術の改良が進み、庶民にも小袖を楽しむ余裕が生まれました。その流れと軌を一にして雛形本出版が盛んに行われるようになります。

出版物として最初の小袖雛形本は寛文6(1666)年刊『御ひいな形』とされています。本書以降、小袖の背面図に色や意匠、染織技法などが記された小袖雛形本は幕末までに170種ほど刊行されました。

江戸の菱川師宣や京都の西川祐信といった当代の人気絵師も雛形本の絵を手がけました。特に祐信の『正徳ひな形』5巻5冊(正徳3[1713]年刊)は画期的な企画だったといえます。人物の階層・職業を基準にして雛形を並べるといふそれまでにない編集方針をとったのです。

## 西川祐信画『正徳ひな形』

本書は御所風・御屋敷風・町風・傾城風・遊女風・風呂屋風・若衆風・野郎風と、階層・職業ごとに区切ってそれぞれの人物を大きく描いた扉絵(図1)と96の図案を挙げ、次に189種の紋と名称を並べた「紋尽」が続きます。御所風では金糸などを用いた縫や絞りなど贅沢な技法を尽くした雛形を、町風では友禅染などの染を多用した雛形を提案しています。

ここでは町風「第卅壺番」の雛形をみてみましょう(図2)。五月の雨が降るなかを、ホトトギスが飛ぶ初夏の景です。よくみれば葛屋の軒先には先端に花を付けた竹竿が飾られています。テキストには「卯の花」「くはんぶつ(灌仏)の花」などの語句がみえ、これが陰暦四月八日の灌仏会(花祭)の風習を描いた模様だということがわかります。また染織技法については、肩から腰にかけてあけほのぞめねずみ色の曙染をほどこし、細い雨はかすり糊で表すことを勧めています。



(図1)『正徳ひな形』御所風(扉絵)



(図2)『正徳ひな形』町風 卅壺番

## 研究会の発足

人々が身に纏う小袖を描く雛形本はいわば時代を映す鏡であり、近世の社会構造・風俗・技術などを考える上で重要な資料群といえます。上野佐江子氏は雛形本の網羅的調査を行い、昭和49(1974)年に30点を復刻した『小袖模様雛形本集成』全4巻を刊行し、雛形本研究の基盤を固めました。雛形本は、主に染織史・服飾史・風俗史の分野において地色や技法の検討、実物小袖の年代考証、文芸意匠の分析などを支える資料として扱われてきました。

しかし、雛形本の翻刻・注釈はほとんど行われていません。『正徳ひな形』についても同様です。『国書総目録』によれば『正徳ひな形』の伝本はかなり少なく、版本では香川大神原文庫、東京藝術大学図書館(以降「藝大本」)、都立中央図書館の3点のみでした。しかも完揃で残っているものはなく、欠丁があるとはいえ藝大本の存4巻4冊が最も多いものでした。そこで藝大本を底本として2013年12月に研究会をスタートしました。

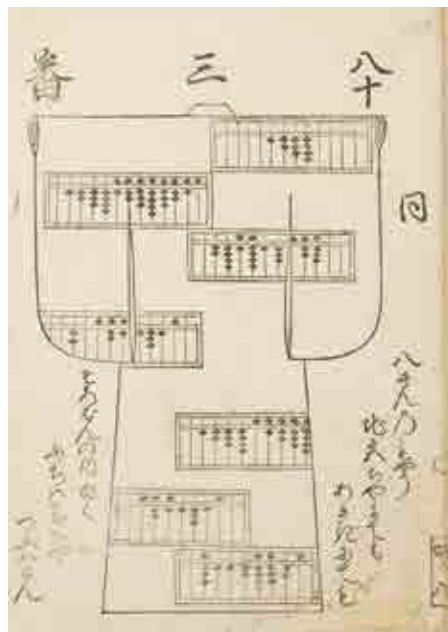
メンバーは、近世文学史、染織史、文化人類学、美術史、演劇史などさまざまな分野の研究者です。それぞれの視点から祐信の描いた雛形を読み解いていきました。研究会は月に1度、立命館大学アート・リサーチセンターで開催し、1回につき2つの雛形について翻刻を行い、意匠や染織技法などについて細かく注釈を付けていきました。

本書の雛形には、現代の感覚からみると小袖のデザインとして意外な意匠がしばしばみられます。例えば、いかのぼり(紙鳶)やそろばん(図3)、袴、忍び返しなどです。このような意匠にはどのような意味があるのか、なぜそれが若衆の小袖や遊女の小袖としてふさわしい意匠なのか。当時の社会や風習、文芸などを調べながら議論しあうことも研究会の楽しみの一つでした。

## 千總所蔵『正徳ひな形』の調査

先述のように藝大本には欠丁部分があります。そのため、研究会と平行して諸本の調査も進めました。千總に『正徳ひな形』五巻五冊が所蔵されていることは、『千總コレクション 京の優雅～小袖と屏風～』展図録(2005年)によって知りました。そこで千總へ調査を依頼し、2017年2月14日にメンバー4名とともにうかがいました。

本調査の収穫はなんとと言っても96の全ての雛形図が揃っている本を見つげられたということです。藝大本にはなかつ



(図3)『正徳ひな形』若衆風 八十三番



(図4) 2017年千總での調査

た「遊女風」扉絵、四十九番、六十九番、七十番を確認することができました。残念ながら紋尽・跋文を含む5巻のみ写本でしたが、他の4巻は原題簽を備えた原表紙であり、出版当時の状態を知ることができる貴重な資料です(図4)。調査の際にはキュレーターの加藤結理子氏(現・千總文化研究所所長)が同書の来歴などについてご教示くださいました。千總には購入記録が残っていないようですが、友禅染へ注力していた明治期に購入した可能性もあるとのことでした。また、若衆風の七十四番を眺めていたとき、千總に類似する小袖が伝存していると「白紬地注連縄に海老飾り文様打掛」(19世紀初頭、千總蔵)の写真をみせていただきました(図5、6)。雛形では地色に浅葱色、あるいは千草色を指定しており、その点は大きく異なりますが、全体の構図がそのまま重なるだけでなく、串柿や伊勢海老に熨斗を付けた注連縄を竹に飾り付けている大飾りの細かい描写も酷似しています。小袖雛形本が実際の注文に使用されていた可能性を示す貴重な事例です。

調査の後は千總本を底本として翻刻・注釈作業を続け、2019年9月に跋文を読み終えたところで一区切りとなりました。開始から6年半がたっていました。

この研究会の成果として、影印・翻刻・注釈・論文・コラムを収録した研究書を出版する予定です(2021年度・臨川書店)。さまざまな視点から考察した『正徳ひな形』についてみなさんと共有できればと思っています。

#### 【附記】

本研究は、科研費26870709若手研究(B)2014-2017、18K00308基盤研究(C)2018-2021、人間文化研究機構広領域連携型基幹研究プロジェクト「異分野融合による「総合書物学」の構築」日文研ユニット「文化・情報の結節点としての図像」による成果の一部です。



(図5)『正徳ひな形』若衆風 七十四番





(図6)〈白紬地注連縄に海老飾り文様打掛〉江戸時代後期(19世紀初頭)

# 絞り花鳥図屏風

千總文化研究所 所長

加藤結理子

本作品の表面は空色の縮緬地に絞りと手描き友禪の技法を用いた花鳥図が(図1)、裏面は墨描きの山水図が施されています。(図2) 上田善株式会社ご当代上田裕之氏の3代前、上田利三郎(1870～1926)の時代に作られた作品です。

明治初年に上田善助(1845～1925)が絞り下絵を手がけたことに始まる上田善株式会社は、以来、呉服、帯揚げ、兵児帯、手柄など絞りの技法を用いた染織品を手がけてこられました。本作品を創案した上田利三郎は、意匠力に優れ、独特のデザインによる絞り製品を販売した人物として伝わっています。制作の詳細について記録は残されていませんが、明治時代末から大正時代初期に制作されたものと考えられます。

絞りの技法で表されているのは、丹頂鶴、鷹、鷺、雁、鳩の5種類の鳥と、薔薇、木蓮、牡丹、蓮子、梅、笹、芙蓉、芒、葦、竹の10種類の草花です。それらは、疋田絞り(図3)と一目絞り(図4)を巧みに使い分けて、陰影と遠近感をもって表現されています。例えば、疋田絞りで葉や花の形の中を埋め尽くし図様を面で表した部分(図5、6)と、枝や鳥の輪郭を一目絞りで図様を線で表した部分(図7、8)があります。また花卉や葉脈、鶴の尾などには、「地落ち」または「一目落ち」と呼ばれる一目分絞らないことで線を表す技法が用いられています(図9)。このような表現は、江戸時代後期から末期における小袖のデザインに多く見られます。

絞り染めは大きく分けて、糸を生地に巻きつけて防染する「括り」と、糸で生地を縫って防染する「縫い締め」があり、その中でも使う道具や染め出される文様の特徴によって何種類もの技法に分かれます。この他、板の型を使って生地を挟み、面で圧力を加えることにより防染する「板締め」も絞り染めに含まれます。古くより世界各地でさまざまな表現が生み出されてきました。日本でも、正倉院御物に奈良時代の裂地が残されており、室町時代には辻が花染めをはじめとする多彩な技法として完成を見ます。江戸時代には町人の若い女性の振袖において総疋田絞りが人気を博しました。明治時代には、和髪を飾る手柄において精緻な一目絞りが技の粋を極めますが、絞り染めはもともと農閑期

の手仕事であったこともあり、昭和時代以降は朝鮮半島の加工の支えをもとに一時期の隆盛を見るものの、現在の日本では京都や名古屋など限られた地域の伝統技術として継承されています。

本作品に見られる一目絞りは、真近で観察しなければ粒が見えないほど細密です。上田裕之氏によると、現在では再現できる職人はおられないとのこと。当時の技術を伝える貴重な史料です。

明治から大正時代にかけて、花鳥や風景など絵画のような図様を屏風や掛幅、額に織、友禪染、刺繍で表した美術染織と呼ばれる作品が多く製作されました(図10、11)。宮中を中心として西洋建築が隆盛する中、洋式の室内空間を装飾するために急速に需要が高まったためです。さらに、日本の技術力、文化力を国外へ示すため、陶磁、漆工、金工、七宝、絵画、彫刻などの工芸品、美術品ともに万国博覧会へ数多く出品されました。

千總は、岸竹堂や今尾景年をはじめとする日本画の絵師に下絵を依頼し、絵画的、写実的な図様を友禪染や刺繍を駆使して表現した作品を創案し、宮内省の御用を勤めました。西洋化、近代化の流れの中で日本の伝統技術を生かし、さらに新たな技法や美の表現が求められた時代でした。千總の他にも、綴れ織を極め絵画と見紛えるような精緻な織物を生み出した川島甚兵衛(川島織物)や千總と同様に友禪や刺繍の作品を海外へと展開した飯田新七(高島屋)らが知られています。

本作品のように絞りの技法を用いた美術染織品は、管見では類例がありませんが、当時の室内装飾品の隆盛の中、織や友禪、刺繍とは異なる表現を持つ絞りの可能性が試みられたものと推測されます。下絵の作者や制作の背景など今後の研究が待たれます。

## 【参考文献】

光悦会同人編『染織 第31回光悦会』京都書院 1991年  
京鹿の子絞振興共同組合編・発行『京鹿の子絞りの手わざ・1 くるく・しめる・とめる』2011年  
京鹿の子絞振興共同組合編・発行『京鹿の子絞りの手わざ・2 染める』2012年



(図1) 上田利三郎〈絞り花鳥図屏風〉(四曲一双、表面) 明治時代末期～大正時代初期 (20世紀初頭)、各171.0×68.7(cm)  
【素材・技法】縮緬地、絞り、手描友禅染め



(図2)上田利三郎〈花鳥図屏風〉裏面(作者・制作年不詳)、各171.0×68.7(cm)  
【素材・技法】絹本墨画





(図3)疋田絞り部分拡大



(図4)一目絞り部分拡大

**疋田絞り** 粒状に折り畳んだ生地に絹糸を巻きつける技法。一般に鹿の子絞りとして知られる。粒の大きさが均質で、粒先の点が小さく中心に揃って染まっているものが良品とされる。括りの回数が多い「本疋田」、5～6回括る「中疋田」、回数の少ない「京極疋田」がある。

**一目絞り** 疋田と同じく粒状に折り畳んだ生地に絹糸を巻きつける技法で、一粒に対し糸を2回巻きつける。粒と粒の間に隙間がなく、小さな粒が重なり合うように細かい線状になった染め上がり求められる。

※疋田絞り、一目絞りのいずれも布を指先でつまみ出す代わりに、鉤針のついた絞り台に布を引っ掛けて木綿糸を巻きつける技法を、針疋田、針一目と呼ぶ。



(図5)岩部分



(図6)薔薇部分



(図7)牡丹部分



(図8)葎と鶴部分

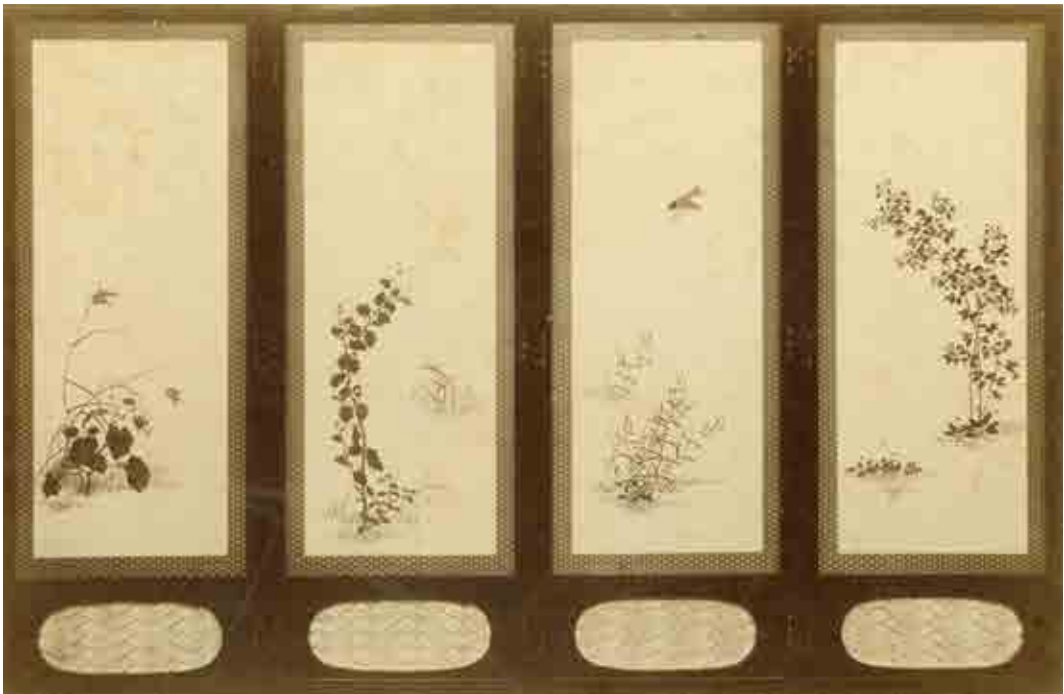


(図9)鶴の尾羽部分





(图10)〈写真 刺繍 四季花鳥図屏風〉



(图11)〈写真 天鷲絨友禅 四季花鳥図屏風〉

# 繫ぐ

Tsunagu

——  
催事

日本の文化を守り、次世代に繋いでいくために、千總文化研究所では、研究者、技術者、アーティストなど多彩なゲストをお迎えした講演会を行っています。皆様もぜひ、千總文化研究所を通じて日本文化の魅力に触れてください。



千切花の図  
安政二年  
松林英

[特別鑑賞会・講演会]

千總コレクションと共に、日本文化の未来を考える 第5回

## 「千總と美術染織―新たな時代に求められた美と技―」

日時：2019年7月27日(土)午後2時～午後3時30分

会場：千總本社ビル5階ホール

### [概要]

急速な近代化・西欧化を遂げた明治時代から昭和時代初期にかけて、「美術染織」と呼ばれる工芸分野が一世を風靡しました。絵画のような図様を、染めや織りの技法で表し、大きな額や衝立などに仕立てたもので、洋風の室内を装飾するために製作され、海外でも人気を博しました。

千總は、大きな社会変動に伴い京都の染織業界が打撃を受ける中、天鷲絨友禪の創案や日本画家の起用など、従来の友禪染や刺繍の技術を発展させ、美術染織の礎を築きました。

宮内庁三の丸尚蔵館より太田彩氏を迎え、当時の宮内省から御下命を受けて千總が手がけた作品を中心に、美術染織の隆盛と歴史的意義について伺いました。

当時の宮内省に納められた〈天鷲絨友禪「嵐ノ図」掛幅〉(1903)の原画・木島櫻谷〈猛鷲図〉(1903)、〈塩瀬友禪に刺繍「薔薇に孔雀図」掛幅〉(1882頃)の下絵、当時の写真資料などを展覧しました。

### [講師]

太田 彩(おおた あや)

宮内庁三の丸尚蔵館 学芸室主任研究官(当時)。鳥取県生まれ、奈良大学文学部文化財学科卒業。奈良国立博物館学芸課非常勤職員を経て、現職。皇室伝来の美術品類の調査と保存に携わり、《動植練絵》30幅修理事業にも関わる。主な論文・著書は『伊藤若冲 作品集』(東京美術)、『小栗判官と照手姫』(東京美術)、「伊藤若冲と『動植練絵』」「若冲、描写の妙技」(『伊藤若冲 動植練絵 全三十幅』小学館)、「近世宮廷美の担い手と底力」(京都国立博物館『京都御所ゆかりの至宝』展図録)、「《万国絵図屏風》がもたらした成果と課題」(サントリー美術館・神戸市立博物館『南蛮美術の光と影』展図録)など。

[Special Exhibition and Lecture]

Fifth Special Exhibition and Lecture

## Exploring the Future of Japanese Culture with Chiso Collection Chiso and Artistic Textiles —Beauty and Techniques Expected for the New Era

Date: Saturday, July 27, 2019, 2:00 pm to 3:30 pm

Venue: Chiso Head Office, Hall (5th floor)

### Summary

The craft field of artistic textiles predominated from the Meiji era to the early Shōwa era, a time of rapid modernization and westernization. Japanese ornamental textiles include designs similar to paintings expressed using dyeing and weaving techniques and are mounted on large frames or *tsuitate* (panel screens), which were produced as western interior ornaments and also gained popularity abroad.

While the textile industry in Kyoto was being hit by major social changes, Chiso developed the traditional techniques of *yūzen* dyeing and embroidery with the invention of velvet *yūzen*-dyed textiles and the appointment of Japanese-style painters to lay the foundation of artistic textiles.

We invited Aya Ōta from the Museum of the Imperial Collections owned by the Imperial Household Agency. She spoke about the prosperity and historical significance of artistic textiles with a focus on works produced by Chiso under the command of the Ministry of Imperial Household at the time.

The works we exhibited include *Eagle* (1903) by Konoshima Ōkoku, which is the original painting of the velvet *yūzen*-dyed textile *Storm* in *yūzen*-dyeing on velvet (1903) delivered to the Ministry of Imperial Household at the time. The draft of embroidery on *Hall crabapples and Peafowls* (about 1882), and photographic materials.

Lecturer:

**Aya Ōta**

Aya Ōta is a senior researcher (at the time) at the curator's office of the Museum of the Imperial Collections owned by the Imperial Household Agency. She was born in Tottori Prefecture and graduated from the Department of Cultural Heritage Studies in the Faculty of Letters, Nara University. After working part-time at the Nara National Museum, she took her current post. She specializes in the research and preservation of artworks inherited from the Imperial House of Japan and also joined the repair project for the 30-scroll set of *Dōshoku Sai-e* (Colorful Realm of Living Beings). Her research papers and books include *Ito Jakuchū sakubin shū* (Tokyo Bijutsu Co.,Ltd), *Oguri Hangan to Terutehime* (Tokyo Bijutsu Co.,Ltd), “Ito Jakuchū to Dōshoku Sai-e” and “Jakuchū byōsha no myōgi” in *Ito Jakuchū Dōshoku Sai-e zen sanju fuku* (Shogakukan Inc.), “Kinsei kyūteibi no ninaite to sokojikara” in *Kyoto Gosyo : recalling great treasures of court culture* (The Kyoto Shimbun Co.,Ltd.), and “Bankoku ezu Byōbu ga motarashita seika to kadai” in *Light and shadows in Namban* (Nikkei Inc.).

## はじめに

三の丸尚蔵館では、「美術染織の精華—織・染・繡による明治の室内装飾—」という展覧会を平成23年に開催いたしました。その6年ほど前の平成17年には、千總さんの創業450年の歴史をまとめた展覧会「京の優雅—小袖と屏風—」が京都文化博物館で開催されました。ちょうど我々が、平成23年の展覧会をするために宮内庁に残っております染織品について、川島織物さんや高島屋さん、そして千總さんが制作を手がけた作品の調査を始めた頃にこの展覧会が開催されたことで、急速に調査が進むこととなりました。

明治期以降の近代化の中で、美術染織と呼ばれる染織品が洋室の室内空間を飾るために作られるようになります。これらがまとめて宮内庁に多く残っているのは、明治宮殿が建てられたことによります。明治宮殿は、外は御所のような和風建築で、中は立式、椅子座の洋式空間でした。それまでの日本建築とは全然違って、窓があり、そこにはカーテンが掛けられ、壁は壁張りの裂が貼られて、その中にいろいろな装飾品が置かれる空間です。そこで室内装飾のために重要な位置を占めていた染織品をまとめて紹介するために企画したのが平成23(2011)年の展覧会でした。その後、千總さんの方では460年という節目にもう一度展覧会を行われたこともあり、千總文化研究所の加藤さんとも一緒に調査をしながら今までご縁を繋いできております。

## 京都の染織業界の近代化

江戸時代の京都では豊饒な染織文化が発達していましたが、明治という時代になって天皇陛下が東幸され、それにとまって公家や武家の主要な方々が皆東京に移られました。染織業界は彼らの御装束や調度に関係するものを製作していましたので、その需要が一気に減少してしまいました。さらに国全体が洋風のものを目指した近代化でしたので、それまでの日本画や伝統的な日本の工芸を担ってきた人たちの先行きが分からないという不安な時代を迎えてしまいます。実際に、それまでのさまざまな需要がなくなって、かなり混乱したようです。一番の打撃を受けたのが京都であったと思います。それに対して京都府は早くに危機感を持って、その人たちをどう救っていくのか、京都の伝統産業をどう立て直していくか、知事をはじめとしてその立て直しを考えていきます。明治3年には、舎蜜局という、化学的で新しいヨーロッパの染色技術を率先して受容して、指導していく

機関が設立されます。また明治5(1872)年に西陣織工の佐倉常七、井上伊兵衛、吉田忠七らを織物、染物の諸技法の伝習と器械購入のためにフランス・リヨンへ派遣、さらに明治6年にはオーストリア万国博覧会派遣団に、伊達弥助と早川忠七を随行させるなど、西洋化していく時代に京都を適合させていく努力が府をあげて行われました。それが後々、これからお話する千總さん、川島織物さん、高島屋さんが牽引していった京都の染織業界の活性化に繋がっていくのです。けれども、明治の初期はまだ京都の染織業界の人たちが美術染織に意識が向いているわけではありませんでした。とにかく服装の洋式化、織物の機械化ということが叫ばれ、外国の技術を早く摂取して対応していくことが主眼にあります。明治10(1877)年頃には、留学生が持って帰ってきたジャカード式機械を導入して、学んできた技術を普及させる体制が出来始めます。荒木小平という西陣の大工が和製のジャカード機を作り、織物で名を上げていた佐々木清七が実用化します。最新の染織の機械を整備した大型の工場の建設が提唱され、組織的にも整えられていくようになります。京都府が率先して西陣を中心とした織物関係産業を立て直そうとして努力した成果は、明治10(1877)年を過ぎて少しずつ表れてくるというのがその当時の状況です。こうした中で西村總左衛門たちがどのように美術染織というものを作り上げていったかということを、今日は主眼にお話しをしていきたいと思っております。

## 美術染織の土壌

美術染織という言葉は江戸時代のものに使うことはなく、明治以降のものに用います。しかし私たちが美術染織と呼んでいる明治以降の綴織や天鷲絨友禅によって作られた壁掛け、額などを製作する土壌は、実は江戸時代にすでにあります。江戸時代というのは350余年に及ぶ長い時の中で豊饒な染織文化が発達した時期です。さまざまな意匠、デザインが生み出され、技術が頂点に達したのは、江戸時代であると言っても過言ではありません。その中で18世紀に友禅染が生み出されたことには大きな意味がありました。それまでに織や絞や刺繍等の高度な技術が発達していましたが、友禅染は絵画的な図様を表現することができたために、日本画のような掛け軸がその早い時期から作られています。早期の作品には、享保5(1720)年の銘をもつ〈石山寺観月図友禅染掛幅〉(図1)があります。



史料的にはどちらかと言うと京都より加賀友禅のものが多そうです。加賀藩の『宝暦十一年御用御染物帳』（1761）には、〈西王母に竹鶴図〉の3幅対のほか、2幅対の掛け物5点の注文がみられ、また文化10（1813）年7月の藩主夫人から御所への献上品記録には「仙洞御所江 染絵御掛物2幅対、中御所江 染絵大色紙20枚」と記されていることより、加賀では友禅で掛け軸を作って、大名や御所に納めていたようです。

18世紀の終わりから19世紀はじめ頃の友禅染の掛け軸には、表装部分から画面本体まで全て友禅で染めてある作品もあります。これまで江戸時代の友禅染の作品の紹介はあまりされてこなかったのが、実際どれくらい日本国内に残されているのか、全く把握できていないと思います。

それから江戸時代には祇園祭の鉾の懸装品としての染織品がいろいろと作られています。もともとベルギーやペルシャから入ってきた洋物の大きな絨毯や壁掛けを使うところから始まりますが、18世紀後半ぐらいになると松村呉春や松村景文が下絵を手がけた水引など日本製のものが出てきます。室内装飾において大きな染織品を用いる感覚は日本には全然ないのですが、祭礼のなかで壁掛けのようなものは早くに誕生していたということです。

絵師の関与も、江戸時代の染織品の特色です。尾形光琳は小袖の下絵をたくさん描いていますし、少し時代が進むと円山派の画師たちも描いています。また〈白紬地梅樹下草模様描絵小袖〉（18世紀）（図2）は琳派の画家・酒井抱一が手がけたものとして有名です。

鎌倉時代には、刺繍で仏を表す繡仏というものがあります（図3）。ただ、これは仏の髪のところを実際の人間の髪の毛を縫い込んだりする仏教的な信仰にもとづく作品です。女性が繡仏を身近に置いたりして、江戸も含めて多くの遺品があります。当麻曼荼羅を中将姫が織ったという逸話があるほど、刺繍や織で仏を表すという作品が、仏教美術には古くから見られます。江戸時代になると、仏教の教えに関する逸話を人々に紹介、布教するために物語のように織り表したり、刺繍したりした作品もあります。

さらに明治の美術染織の表現に関連する特徴として、作品を周囲の表具も含めて見るという意識が江戸時代にはすでにありました。酒井抱一による〈青面金剛図〉（1817、細見美術館蔵）、鈴木其一の〈三十六歌仙図〉（1845）（図4）は、描き表装とよばれるもので、本体の絵だけではなくて



（図1）〈石山寺観月図友禅染掛幅〉享保5（1720）年 東京国立博物館所蔵  
Image: TNM Image Archives

表装のところまで全て描かれています。こうした描き表装は琳派の画師によって多く行われています。また陽明文庫が所蔵する中和門院〈消息〉（16-17世紀）や〈和漢朗詠集断簡〉（13世紀）には、刺繍や織物の表具装が付けられています。それまでの絵画と異なり、作品全体を装飾するという感覚は、近代の美術染織へと繋がっていく要素だと思います。宮内庁三の丸尚蔵館所蔵の海北友松〈浜松図屏風〉（1874）は、修理の際に表装の大縁を変更しましたが、もとは白い花のような繡い取りによる意匠を表した縁裂が付いていました。私は、これは波の花を表しているのだと思います。今は、掛け軸を修理したりする時に、絵とは関係なく掛け



(図2)重要文化財〈白紵地梅樹下草模様描絵小袖〉  
江戸時代(18世紀) 国立歴史民俗博物館蔵



(図3)重要文化財〈刺繍大日如来像〉  
鎌倉時代(13~14世紀) 細見美術館蔵



(図4)鈴木其一筆〈三十六歌仙図〉  
弘化2(1845年) 出光美術館蔵

軸の表装裂を付けたりすることが多いですが、昔はもっと自由で、絵の内容と関連した意匠を取り込んで取り合わせた表装も多かったのだと思います。屏風のためにわざわざ縁裂を作って画面の周囲にめぐらせ全体で一つの作品としています。私は作品を見る時は必ず表装の部分も含めて作品を見るようにしています。染織技術の装飾品への応用、画師の関与、画面と表具の一体化といった美術染織の土壌というのは、江戸時代の京都には十分にあったと考えられます。

#### 千總12代西村惣左衛門

近代の美術染織の話に入っていきます。美術染織で名前を馳せた方々をご紹介します。伊達虎一(1861-1930)、千總・12代西村總左衛門(1855-1935)、川島織物・2代川島甚兵衛(1853-1910)、高島屋4代・飯田新七(1857-1944)、佐々木清七(1844-1908)です。伊達虎一と佐々木清七は織物、西村總左衛門は友禅、刺繍、川島甚兵衛は綴織、飯田新七も刺繍、友禅の方です。それから帝室技芸員になった伊達弥助。この方は明治の早期、西村總左衛門と同じ時期にその活躍が始まっていった人だろうと思います。他に

も美術展覧会、博覧会の出品作名を見ていると、製作者の中に小林綾造、広岡伊兵衛、田中利七、西村治兵衛の名前が出てまいります。いずれも美術染織を製作し、京都の染織業界の活性化に寄与していった方々です。史料に残る作品の数量や展覧会の受賞を考えると、西村總左衛門、川島甚兵衛、飯田新七が中心になって美術染織は製作されていたことがうかがえます。

川島甚兵衛は綴織、フランスで学んできた技術を活かして絹糸で大きなタペストリーを作ることを得意として活躍しました(図5)。飯田新七は刺繍による屏風や壁掛けなどを作っています(図6)。両者は、明治宮殿や霞ヶ関離宮で使われるような調度のための染織品を作ると同時に、美術展覧会・博覧会に多くを出品して受賞を重ね、海外への進出を牽引しました。

佐々木清七は少し知名度が低い方ですが、実は伝統技術を生かして大きな織物をたくさん作った方です。1900年のパリ万国博覧会に出品された〈都錦太鼓図壁掛〉が宮内庁に残されていますが、縦が3メートルあります。日本製の高機で織ったことがわかっているのですが、日本の伝



(図5-1) 〈「百花百鳥之図」壁掛のうち、「綴織「桐牡丹に孔雀図」壁掛」〉川島甚兵衛 明治38(1905)年  
ベルギー・リエージュ万国博覧会出品作



(図5-2) 〈「百花百鳥之図」壁掛のうち、「綴織〈楓芙蓉に鶏図〉壁掛」〉川島甚兵衛 明治38(1905)年  
ベルギー・リエージュ万国博覧会出品作



(図6) 〈刺繍「四季草花図」屏風〉飯田新七 明治35(1902)年  
霞ヶ関離宮装飾品

統技術を駆使して、“西洋に負けたくないような織物にするんだ”という気概で大型作品を作っています。それから織物で名を馳せた伊達弥助の作品〈秋草に鶉図繡珍壁掛〉(明治24年頃)、〈百蝶の図錦地壁掛〉(明治25年)が高島屋史料館に残されています。

12代西村總左衛門についてお話を進めてまいります。当館で最初に展覧会をした時は、12代の業績だけご紹介したのですが、その後の調査で千總さんの幕末の大変な時期を支えて、復興に尽くした人たちがいたことが分かりました。一人は、大橋重助(1810-75)という方で、9代の時に奉公に入り、10代を支え、10代が亡くなった後、一時的に總左衛門の名前を預かるなど、12代に継ぐまでにいろいろと苦勞されました。もう一人、12代のそばには齋藤宇兵衛(1836-1906)というとても重要な方が存在しています。西村家の番頭として千總を支えた人物です。大橋重助は1810年生まれ、齋藤宇兵衛が36年生まれですので、親子ほどでもないのですが、かなり年齢が離れています。大橋重助を途中から支えたのが齋藤宇兵衛ではないかと推察しますが、2人の詳しい関係については今後の課題です。千總が大橋重助、齋藤宇兵衛によって幕末を乗り越えたところに、明治6年に養子として迎えられたのが12代の西村總左衛門です。總左衛門は三国幽眠(1810-98)という儒学者の三男(直篤)です。三国幽眠は越前の豪商・三国鶴叟の三男で、力のある公家・鷹司家に儒官として仕えています。尊皇攘夷論で刑罰を受けますが、岸竹堂や今尾景年をはじめ画家とも強い繋がりを持っていました。文化的なネットワークを持っていた三国幽眠も、幕末から明治の千總を考えるうえでキーパーソンの一人だと思います。12代が築いた明治期の千總は、大橋重助、齋藤宇兵衛が西村家をどうしていくべきか、西村家が新しい時代に展開していくためどういう人を養子に入れるべきかを考え抜いた結果だったのだと思います。大橋重助は後に、その功績により12代總左衛門から11代として認められています。

黒田天外が刊行した『名家歴訪録』(1899)には、明治31(1898)年8月24日に西村總左衛門を取材した内容が書いてあります【資料1】。その当時既に西村總左衛門は友禪と刺繍で名を馳せていたということがよくわかるのですが、同時に「元老齋藤卯兵衛」という名前も出ています。西村家、千總さんにとって齋藤宇兵衛がなくてはならない人であったということが読み取れます。宮内省と千總との間で取り交わ

された書類にも西村總左衛門の名前と一緒に「代理人 齋藤卯兵衛」だとか、「齋藤卯兵衛」の名前が多くみられます。主人はもちろん西村總左衛門ですけれども、共に齋藤宇兵衛という人が相当に尽力していたことが伺えます。

『名家歴訪録』を読んでいきますと、下絵を作成するために岸竹堂にまず頼んだこと、岸竹堂と西村總左衛門は幼少の時に手習いをしていて知り合いだったということが書いてあります。実父の三国幽眠が岸竹堂と知り合いであったことの縁で絵を習っていたのでしょうか。岸竹堂の他に望月玉泉、今尾景年の名前が出てきますが、望月玉泉は御所の仕事をしていた人ですし、今尾景年もこの時はまだ若いのですが、この後どんどん頭角を現して帝室技芸員となり、皇室の重要な御用を務める方です。力のある画家たちと早い時期に繋がっていたことも、大きな転換期にあった西村總左衛門にとっては、その活躍のための重要な要素になっています。明治7(1874)年から宮内省の御用を受け始めたということも西村總左衛門には大きかったと思います。宮内省の御用を受けるのが川島甚兵衛や飯田新七よりずっと早いわけです。やはり鷹司家との結びつきがあったことが影響していると思います。

また、『名家歴訪録』には、外国に対して日本の刺繍の評判が良かったので、刺繍の職人を集めると同時に、刺繍の下絵の改良を岸竹堂にお願いをしたというくだりがあります。岸竹堂が、自分が面倒を見てやると発言しているようですが、意味を広く捉えると、岸竹堂も西村總左衛門の仕事に理解を示して、一緒に本当にいいものを作ろうという気持ちであったと考えられます。後ほどお話する明治33(1900)年のパリ万博に出品した水鳥の鷺鳥の刺繍作品のことを指している記述もみられます。刺繍の職人たちが自ら工夫して、意欲的に仕事に取り組む様子が語られています。当時の西村總左衛門の苦勞と人柄、職人たちとの関係性、職人を育てるということに西村總左衛門が尽力しているということが読み取れます。

西村總左衛門は天鷲絨地に友禪染めをほどこした掛け軸や壁掛けを作るというものを開発したのですが、これはその後爆発的に流行り、海外輸出品にもなります。そのスターを作った西村總左衛門の苦勞が『名家歴訪録』には書かれています。初めは自宅に職人の工場を設けて育てながら、その後は抱えてしまうのではなく、独立させています。展覧会の出品歴をたどると、明治時代後半には職人さんの



名前も出てくるようになります。西村總左衛門の作品を担当している職工を飯田新七も使っていたりします。優れた職工は一人で抱えてしまわないで、皆で共有するという文化が明治の染織業界にはあり、その土壌を西村總左衛門が作っていたのです。

もともと染織品の下絵というのは、下絵職人が描くのですが、西村總左衛門は下絵の有り様を刷新するために、岸竹堂をはじめ多数の画家に下絵を頼んでいます【資料2】。画家も明治の初めに仕事が激減して窮乏したため、友禅など工芸の下絵を描くことを生活の糧にしていました。持ちつ持たれつ、画家も染織業界も互いの活性化に役立っていったということです。西村總左衛門と共に仕事をした岸竹堂、今尾景年、幸野樗嶺、望月玉泉、竹内栖鳳らは、のちに宮内省が当時を代表する優れた作家（現在の人間国宝に繋がる制度）として帝室技芸員に任命されています。日本の伝統的な技術を磨き継承すること、後進を育てるリーダーとして期待された作家です。こうした一流の画家と繋がって染織業界も動いていったのです。美術的な図様、意匠のものを作る、発展させるために画家と結びついたということがこの時代の美術染織の大きなポイントです。

技術開発の面では、広瀬治助という写し友禅を作った人がいました。後に千總から独立しますが、明治の初めに千總さんにいた職人です。それから、刺繍工の小林久次郎、渡辺伝吉、型彫工の三科寛二郎、染工の藤井徳三郎、藤井繁太郎、藤井喬秀など、後にいくつもの国内外の美術展覧会で受賞するような立派な作品を作る職人が西村總左衛門のもとで育っています。彼らは、飯田新七や川島甚兵衛、佐々木清七とも仕事をしています。職人を独占をせず、相互に仕事をし、それが明治期の染織業界全体の活性化、発展の大きな力になっていった。その礎を築いたのが12代の西村總左衛門でした。

#### 千總・川島織物・高島屋と博覧会

12代西村總左衛門を中心にして簡単に年表を作りました【資料3】。明治33（1900）年までのものです。美術染織の発展を示していくなかでキーポイントになる博覧会や展覧会がいくつかあり、その一つが明治14（1861）年の第2回内国勸業博覧会です。西村總左衛門、川島甚兵衛、飯田新七を比べてみましょう。西村總左衛門は早い時期に宮内省の御用を受け、出品歴も早いです。飯田新七もわりと早くから

出品していますが、その内容は美術染織品ではなく、裂地や帯などです。美術染織はやはり西村總左衛門が早いということが判るでしょう。西村總左衛門は明治11（1878）年に天鷲絨友禅を開発して、出品し注目されたことが大きかったと思います。

明治20（1887）年頃、明治宮殿のさまざまな装飾のための染織品の御用が用命される頃には川島甚兵衛、飯田新七も頭角をあらわします。川島甚兵衛の一つの転機は、明治19年に品川子爵に見出されてドイツからフランスへ行き、ゴブラン織りを学んだことです。これがきっかけとなって、川島甚兵衛の大きな事業に結びついていきます。飯田新七も明治宮殿の装飾品に携わった頃からその活躍が増えています。西村總左衛門と飯田新七は共に刺繍と友禅と同様の技法による作品を手がけていきますが、少し傾向が違います。飯田新七はどちらかというと、ヨーロッパの方を向いて仕事をします。西村總左衛門は国内を向いて仕事をしています。両者には少しすみ分けがあるようですが、20年代からはこの3人が大きな仕事、大きな博覧会へ出品、受賞を重ねていって、染織業界を牽引していきました。その頂点が明治28年の第4回内国勸業博覧会です。この時は、川島甚兵衛も西村總左衛門も飯田新七も大きな作品で受賞しています。

明治33（1900）年のパリ万国博覧会へは、はじめて宮内省の御下命品として美術染織品が出品されました。この時に染織業界から5人選ばれて、5作品が出品されています。絵画や陶磁器などさまざまな分野総てで22人の御下命があり、そのなかで染織分野が5人もいたのです。佐々木清七は絹織物の壁掛、川島甚兵衛は綴織（ゴブラン織）の額。西村總左衛門は刺繍の額です。飯田新七が天鷲絨友禅の壁掛。伊達虎一は綴織の壁掛です。当時、美術染織の存在が美術業界でも認められていたことを示しています。明治30年に入る頃には、美術染織が明治の室内装飾においては欠かせない存在でした。その先駆けとなったのが西村總左衛門だったということです。

#### 千總の美術染織品

年代順に千總が手がけた作品を紹介します。千總が最初に御下命をうけた明治7（1874）年の作品〈十二月禽獸図屏風〉は、三井家が所蔵していた沈南蘋の掛幅〈花鳥動物図〉（1750、三井記念美術館蔵）を、千總の岸竹堂ら





(図7) 〈十二月禽獣図屏風〉明治時代初期(19世紀) 明治神宮所蔵

が模写をして友禅染で仕立てた屏風でした。現存品の確認ができていませんが、大正期に撮影した写真が残っています(図7)<sup>※</sup>。後に作られる塩瀬織友禅刺繍の作品と同じように、友禅染に部分的に刺繍を施されたものと推測しています。同じ頃に皇太后の御所であった青山御所の仕事もしていますが、作品は残っていません。

次の〈塩瀬織 友禅に刺繍 海棠に孔雀図〉(図8)は明治14(1881)年の第2回内国勸業博覧会の出品作で、宮内省のお買い上げになりました。こちらは当館に残されています。千總さんには本作の原画である岸駒(1749-1838)の〈孔雀図〉(江戸時代後期)が残っています。塩瀬織に友禅染と

刺繍を施しているものです。表具の部分と絵の間には織物の切れ目がなく一体化しています(図9)。表装の部分は型友禅だと思いますが、友禅で文様を表した後に金糸や緑の色糸で縫いも入れています。すごく細かい仕事をしています。江戸時代の描き表具を見ていただきましたが、絵具だと全体的に硬くなって剥落の危険もあるので、掛け軸としては好ましくないのですが、染織品の場合は全体が柔軟にできますので耐久性があります。塩瀬織はしっかりと織られていて、明治14年の作品ですが状態は良好です。絵の部分は、手描き友禅の技法ですが、<sup>しべ</sup>花海棠の花の蕊や鳥の目の部分的に刺繍が入っています。孔雀の尾の部分には、金糸を刺繍糸と絡ませたものや、金糸を赤い糸で留めたものなどかなり手の込んだ刺繍が施されています。赤い糸がところどころぼちぼちと挿し入れてあるのが、小さいですがアクセントになっています。明治10(1877)年前後は、西村總左

※最近、明治神宮に現存していることが判明。掲載図版は、その明治神宮の現存品。



(図8) 〈塩瀬友禅に刺繍「海棠に孔雀図」掛幅〉西村總左衛門 明治14 (1881)年  
第2回国勲業博覧会出品作



(図9) 〈塩瀬友禅に刺繍  
「海棠に孔雀図」掛幅〉部分



(図10) 〈塩瀬地友禅に刺繍「薔薇に孔雀図」掛幅〉西村總左衛門  
明治15 (1882)年頃



(図11)〈明治宮殿「千種の間」室内〉大正8(1919)年9月撮影  
明治21(1888)年竣工



(図12)〈刺繍「嵐山春秋図」屏風〉西村總左衛門 明治23(1890)年



(図13)〈天鷲絨友禅「龍図」掛幅〉明治23(1890)年



(図14)〈天鷲絨友禅「修学院離宮図」掛幅〉西村總左衛門  
明治27(1894)年 宮内省御下命作





(図15)〈刺繍「水中群禽図」額〉西村總左衛門 明治32(1899)年 宮内庁所蔵  
宮内省御下命作 パリ万国博覧会出品



(図16)〈刺繍「水中群禽図」額〉部分  
宮内庁所蔵

衛門が塩瀬織に友禅をしたものが明治の美術染織の初期の形式だったのです。

また同じ明治14(1881)年に、總左衛門は天鷲絨友禅の作品を出品しています。当時の出品の評には、天鷲絨友禅はすごい発明だと書いてあります【資料4】。この時の作品が残っていないのが残念です。

先ほどの孔雀の作品の翌年頃、おそらく宮内省から追加で御下命があったのではないと思われる作品〈塩瀬地友禅に刺繍 薔薇に孔雀図〉(図10)は、同じように孔雀を主体にした図様の刺繍友禅です。何回も苦勞して下絵を描き直したようで、少しずつ図様が違う下絵が、千總さんに残っています。

明治21(1888)年に竣工した明治宮殿の装飾品の御下命は19年、20年頃から製作しているようです。千種の間という一番華やかな大広間では腰羽目板の部分を担当しました(図11)。宮殿は焼失してしまい、実物は現存していませんが、村瀬玉田による下絵が残っていて、その様子がわかります。多様な果物や野菜の図様が刺繍で表された美しい腰羽目板64枚を納めています。

明治23(1890)年の第3回内国勲業博覧会の出品作である〈刺繍 嵐山春秋図屏風〉(図12)と同じ23年の出品作と思われる〈天鷲絨友禅 龍図〉(図13)が当館に現存しています。〈天鷲絨友禅 龍図〉は千總さんが所蔵する狩野探幽の〈龍

図屏風〉の一部を天鷲絨友禅で製作した作品です。

当館にある天鷲絨友禅の作品の中で一番良い状態のものは、明治27(1894)年の御下命作〈修学院離宮図〉です(図14)。写真を元にして作ったような写実性の高い作品です。天鷲絨友禅というのは技法的にまだ分かっていないことが沢山あるのですが、全体に色に深みがあるのが特色でもあります。奥行きがあって落ち着いた感じのものが多い。風景は、すごくしつとりと実景に近い雰囲気を持っています。こうしたものが海外で人気を博しました。この作品裏には西村總左衛門の印、製造者の印が残っていますので、西村總左衛門の作品であることが明らかです。表装は正倉院裂を再現していますが、一文字と中廻と本紙それぞれの部分の織がきれいに繋がっています。部分的に金が入っていますが、金泥か金箔か判断が難しく、こんなに細かいことができるのかと思います。拡大すると細かいところまで全部、輪奈を切って毛羽立たせる天鷲絨友禅特有の技術がわかります。画面の中の描写においても、松の樹皮の特徴である菱形の部分まで細かく輪奈を切って再現しています。この当時の天鷲絨友禅は復元が難しいと聞いていますが、千總さんで復元していただきたいと、私自身は思っています。

明治33(1900)年のパリ万国博覧会に出品された〈刺繍 水中群禽図〉(図15)は、滋賀県立近代美術館所蔵の今尾景年〈芦水禽図〉が原図と考えられます。宮内省とのやりと

りで元の原図を直しながら最終の構図にしているのので、刺繍の作品と絵画作品で少し構図が異なります。刺繍額としては大きく、すこく緻密な表情です。先程の『名家歴訪録』を読んでいただくと、刺繍の職人さんはわざわざ鳥を買ってきて、鳥を見ながら刺繍をしたというような記述が出てきます。背景も総刺繍で目の詰まった刺繍技術によります(図16)。この当時の職人はどうやってこれだけの刺繍をしたのか想像がつかないくらい素晴らしいです。額の裏に西村總左衛門のラベルが貼ってあります。パリ万国博覧会の会場の写真にもこの刺繍額が展示されている様子が写り込んでいます(図17)。

明治28(1895)年の第4回内国勸業博覧会は、美術染織の地位を不動のもとした展覧会です。千總さんから出品された作品〈刺繍 楊柳観音像〉(図18)が京都国立博物館に現存しています。刺繍の下図は岸竹堂が大徳寺所蔵の〈楊柳観音図〉を模写したもので千總さんに残っています。狩野芳崖(1828-1888)の絵をもとにした川島甚兵衛の有名な〈綴織 悲母観音図〉も同時に出品され、明治天皇のお買い上げになりました。現在は東京国立博物館の所蔵になっています。千總さんの〈刺繍 楊柳観音像〉は、先程お話ししたパリ万博にも一緒に出品されています。このほか、明治28～29(1895-1896)年には、御下命で〈日清戦争陸軍海軍役屏風〉の大作を制作しています。

天鷲絨友禪の作品は非常に人気を博したものと見え、当時から大正年間までに数多く製作されていました。しかし、良い状態で残っている作品は実は少ないです。表面の輪奈を切ることで、裏輪奈を繋いでいる縦糸が細いことから、織の構造的に他の織物よりは弱い。また染料をどういふものを使って作っていたのかは分かりませんが、傷み方をいろいろ見ていると染料も無関係ではないのではないかと考えています。化学染料の問題か、媒染剤の問題もあるかもしれないのですが、生地を劣化させる化学反応もあるのではないかと考えています。構造上の問題と染料の問題から、天鷲絨友禪というのは耐久性があまりなかったのではないかと思います。そのため明治期に爆発的に流行しながらも、大正期には数が減って、小型化していきます。次第に額にびたっと貼ってもう動かないようにしてしまう形式になっています。先程の修学院離宮の作品のように、天鷲絨友禪本来の風合いが知られるものは、本当に貴重です。

明治28(1895)年の内国勸業博覧会の出品をまとめまし



(図17) パリ万国博覧会場での展示の様子

(図18) 〈刺繍「楊柳観音像」〉明治28(1895)年  
京都国立博物館所蔵



た【資料5】。この頃になると、下絵を描く画家も、職人も評価の対象になってきていて、協賛などという形で受賞しています。10年代、20年代と少しずつ美術染織が評価されるなかで、制作に関わる人も評価されるようになっていき、業界の意識は上がっていったのではないかと思います。

最後に、明治36（1902）年の第5回内国勸業博覧会の出品作〈嵐ノ図〉（図19）を紹介します。今は掛け軸になっているのですが、もともとは額装でした。今尾景年の弟子であった木島櫻谷による原画が近年見つかりました。三の丸尚蔵館での美術染織の展覧会の時は、まだ原画の作者が分かっておらず、私は今尾景年かと思っていたのですが、京都文化博物館にいらっしゃる植田さんがこの原画を探し当てて下さり、木島櫻谷というのがわかりました。今は千總さんが原画をお持ちなので、いつか天鷲絨友禪と原画を並べて展示できる日がくればと思っています。この天鷲絨友禪が持つ深みと重厚感が原画よりもよく見える。ものすごくよく見える。原画もすばらしいのですが、この深みががなんと天鷲絨友禪の良さなんだろうと思います。嵐の吹き荒れた感じを濃淡で表しながら、鷲の羽が立体的に浮き上がってきて見えます。天鷲絨友禪の良さが出ている作品の一つで、最近注目されている人気の作品です。

おわりに

ここまで見ていただいた明治時代の美術染織は、日本の伝統的な図様、それを表現する技術力を、西村總左衛門や川島甚兵衛のようなプロデューサーの立場の者を中心に画家やさまざまな技術をもつ職工らが共同で作上げたものとも言えます。それらは、日本の伝統性を主軸としながら、近代を意識した新しい感覚を持っている作品であったと思います。彼らが明治という大変革の時代に日本特有の伝統性を失うことなく作品を作り続け、継承したことの重要性、そして染織作品を通しての京都の文化的底力を、西村總左衛門の作品、西村總左衛門の経歴を紹介しながらご紹介しました。

今後、私としては、もう少し美術染織を含めて江戸から明治、大正あたりまでを焦点にして、美術染織、染織業界の重要な業績を取り上げ、日本文化の底力について紹介する機会があればと考えています。



（図19）〈天鷲絨友禪「嵐ノ図」掛幅〉西村總左衛門 明治36（1903）年 第5回内国勸業博覧会出品作

## 資料編

### Appendix

【資料1】黒田天外『名家歴訪録』(上篇、明治32(1899)年)

「同年(明治31年)八月二十四日、夙に友禅刺繍の改善進歩を計り、其名を海の内外に知られたる西村総左衛門氏を、三條通烏丸西入る御倉町の宅に訪ふ。……同家の元老齋藤卯兵衛氏は出迎えへ、余を導びきて先づ製品の陳列場を觀せしむ。

……(中略)……

然るに明治の六七年になりまして、一般の画家が非常に困難の境遇に陥り、……一方には夫をお気の毒と思ひますと同時に、一方には其画家の筆をかつて、友仙の図様を一新しようと存じました。所で私は幼年の頃に、岸竹堂翁に就て画を学びまして、丁度師弟の間でうみますから、これなる齋藤とも相談致し、先づ第一着に竹堂翁を説つて、友仙の下画を描くことを依頼致しましたが、当時竹堂翁も非常に困難して居られましたけれど、何分舊は有栖川家の家来で、帯刀していた人でうみますから、従来卑しい職工がやつていた下画を描くといふことは、世間体が恥かしく躊躇して居りましたが、段々説着て漸やく承諾させ、其竹堂翁を「シン」とし、望月玉泉、今尾景年、其他歴々の画家を招請て、本画で下画を描て貰ひ、また職工にも画を習はせました。それで友仙も従来定りきつてあつた拙劣い図様を一洗して、本画其まゝを染出しものでうみますから、成程千総の友仙は特別によい、友仙はあれでなければならんと、追々に他家でも模倣するようになり、遂に友仙が残らず本画になりました。

……(中略)……

なれども当時は(維新の頃)刺繍の業も実に衰頹の極に達しまして、其職工は皆他の業に転じて生活の道を求め、引き続き舊業に従事して居る者は、殆ど無い位でうみますから、夫々各所に散逸つて居ます職工を呼集めますには、なかなか骨が折れました。さて職工はどうかこうか呼集めました所で、いよいよ刺繍を外国へ輸出するについては、従来のような拙劣い図様ではいかん、何でも友禅と同じく、下画から改良せんならんと存じまして、竹堂翁に相談致しますと。竹堂翁も性来工芸の事には志のある人でうみますから、むい、そういふことなら、刺繍の職工を私の所へ連れてお出でなさい、私が骨を折て下画を描き、そして思ふままに刺繍をさしてあげるからとのことで、直ちに其妙腕を揮ふて、図案の製作に取りかかられ、親から職工にも、こうせい、ああせいとの指図され、ここで漸やく刺繍の面目を一新して、外国へ輸出の道を開くことに相なりました。

……明治七年に初めて宮内省から、御屏風の御用を仰せ付けられました。この御屏風は、三井家に深く秘蔵してある、南蘋の花鳥十二幅対がうみますのを、榎村知事の周旋で漸く借出すこととなり、之を友仙と刺繍併せ用ひて仕上がりますので、先づ其画は岸竹堂、今尾景年、望月玉泉、それに現時東京に居られます川邊御楯、これ等の画家に摹写して貰ひ、尚ほ元の表装裂までそのまま摸染しましたが、凡そ一年余りにて出来致し、……此御屏風の御用を一段階として、世間へも遍ねく友仙刺繍の精巧に進んで、頗るとうとむべきものごとといふことが知渡り、其品格が大に高めました次第でうみます。

日清戦争後、宮中に於かせられて、此名誉赫々たる凱旋記念の爲め、海陸激戦図の刺繍御屏風を作らせるにつぎ、之また西村に命ぜよといふような有難き御意で、私方で御用を蒙り、二年かかつて製作の上其筋へ納めました。

次に天鷲絨友仙でうみますが、之も私方で友仙染の改良を企だてて居ります中に、新たに案じ出したもので、時は即ち第一回内国勸業博覧会の開設頃でうみました。

……(中略)……

そこで私方ではふと思ひついて、此天鷲絨に友仙染を応用したならば、其工技は左迄困難でなく、而して彩色なども濃淡疎密自由自在にいけるやろうと存じ、種々研究の上好結果を奏し、忽ちの間に世上に広まって、遂に今日の盛況を見るに致りました。

以上申述ました如く、友仙といひ、刺繍といひ、また天鷲絨友仙といひ、皆私家が首となって改良もし、新案もし、今日ではいづれも我京都の重要物産となり、遂に海外にまで名を馳せ、盛んに輸出することとなりましたのは、聊か満足に存じて居る所でうみます。

ハイ、刺繍の職工でうみますか。之は、明治十四年頃に、自宅の裏に工場を設けまして、専ら此所でやらせることに致し、また刺繍の職工にせよ、友仙の職工にせよ、種々精密な図様を繙取り、または染出したりする者は、画心が無いといきませんから、時々画家に出張して、画の教授もして貰ひ、丁度十七年まで続けて居りましたが、……十七年に至りまして自宅の職工場を閉じ、其職工は七八人の親方株に譲り渡して、或は家を貸すとか、又は証人になるとか、夫々補助をして、相変わらず私方の仕事をするに致させました、……

それで今日では、職工の技術が大に進歩致しまして、仮

令有名な画家の下画でも、ここはいかん、此所は刺繍にならんと、ずんずん変更す。現に只今やつて居ります水禽の画の中の、鷺鳥を繙ますについても、新たに鷺鳥を飼ふて、夫を縫台の上ののせて手本につかふと云う熱心で、一尤も大抵の鳥は剥製の物を持って居りますが—そういふ風に、只に画家の下画に甘んぜんのみならず、一段進んで直ちに実物に就て研究致します。而して出来上がりました所では、絵画と違ひまして、高低もムいする、また光線の艶彩もムいまして、下絵其のものは、殆ど傍で見られん程でムいます。

それゆえ故岸竹堂翁などは、行く行く絵画が刺繍に壓せらるることがないと云へんと、ひどく感嘆しておられました。

……(中略)……

氏温厚篤実、能く人を用ひ、また毫も浮誇の色なし。而してそが家宰たる齋藤卯兵衛氏、誠懇忠純、能く籌り能く勤め、主家に効す数十年一日の如し。蓋し氏が家の今日の盛栄を致す者、齋藤氏の能く籌り、氏の能く容れ、主従魚水の遇合、実に世の亀鑑に供すべきものあるに因る。

【資料2】千總と関連のあった画家たち

(平成17(2005)年 京都文化博物館「千總コレクション 京の優雅～小袖と屏風～」展図録より)

岸 竹堂 (1826-1897)	岸連山に師事、岸派の末流。写実に徹し、虎を得意とする。最晩年帝室技芸員。
今尾景年 (1845-1924)	鈴木百年に師事、その後諸派を研究。優美で流麗な花鳥画を得意とする。帝室技芸員、文展審査員。
幸野樸嶺 (1844-1895)	中島来章に師事。京都府画学校の設立に奔走。門下に俊英を輩出。四条派の正統を受け継ぐ。最晩年帝室技芸員。
榊原文翠 (1825-1909)	谷文晁門下、のち土佐派を学び大和絵界の重鎮。京都和学所に出仕、国学者としても知られる。
望月玉泉 (1834-1913)	父望月玉川に師事、望月派の末流。四条派と岸派を折衷して写実的な画風を旨とする。晩年帝室技芸員。
久保田米麿 (1852-1906)	鈴木百年に師事、京都府画学校の設立に奔走。後半生は上京し従軍記者としても活躍。雄渾な画風を得意とする。
神坂雪佳 (1866-1942)	岸光景に図案を学び、琳派の画風に私淑。佳美会を創立し、明治の工芸会に多大な影響を与える。
川辺御楯 (1838-1905)	狩野派門下の父川辺正胤に師事、成人後上京し歴史画に秀作を残す。
竹内栖鳳 (1864-1942)	幸野樸嶺門下、京都画壇のリーダーとして活躍。文展審査員、帝室技芸員、第一回文化勲章受章。
谷口香嶺 (1864-1915)	幸野樸嶺門下、伝統的な歴史画を受け継ぐ。有職故実にも精通。京都府画学校で後進指導、文展審査員。
都路華香 (1870-1931)	幸野樸嶺門下、禅味ある写生画を得意とする。絵画専門学校・美術工芸学校校長。
菊池芳文 (1862-1918)	幸野樸嶺門下、文展が主な活躍舞台。絵画専門学校教授。
野村文挙 (1854-1911)	塩川文麟門下、文展が主な活躍舞台。後に上京し、学習院教授。
中西耕石 (1807-1884)	四条派に学ぶが南画も研究。山水画を得意とする。
菅 楯彦 (1878-1963)	独学で南画や浮世絵を学び、歴史画を描く。
木島桜谷 (1877-1938)	今尾景年に師事、文展・帝室技芸員。優美な風景画を得意とする。絵画専門学校教授。
梅村景山 (1866-1934)	鈴木瑞彦、今尾景年に師事、内外の展覧会で活躍。優美な風景画を得意とする。
芝 千秋 (1877-1958)	梅村景山、浅井忠に師事、帝展に一度だけ出品するが、千總専属の画家。

このほか岸九岳、藤井玉洲、土佐光武、野口幽谷など

## 【資料3】

12代總左衛門の活躍―宮内省との関わり、博覧会等への出品―

\* 明治33年(1900)まで、西村中心

		二代川島甚兵衛 【嘉永6年(1853)～明治43年(1910)】	十二代西村總左衛門 【安政2年(1855)～昭和10年(1935)】	四代飯田新七 【安政4年(1857)～昭和19年(1944)】
明治6年	1873		第2回京都博覧会に、友禪染山水図、八絲[シユス]繡画を出品	
明治7年	1874		友禪染図案一新のため、岸竹堂を筆頭とする日本画家に下絵を依頼。青山御所内部装飾の染織刺繍部門の制作を受ける。 宮内省より御屏風の御用を受ける(三井家秘蔵の沈雨蘋の花鳥十二幅を下図とする)	
明治8年	1875		吹上御所(誤か、赤坂仮皇居?)謁見所の内部装飾の制作を受ける。(十一代惣左衛門没)	第6回京都博覧会に出品、受賞。
明治9年	1876		第5回京都博覧会、フィラデルフィア万国博覧会に出品	
明治10年	1877		第1回内国勲業博覧会に、掛物と画帖を出品	第6回京都博覧会に出品、受賞。
明治11年	1878		天鷲絨友禪(加茂川染)の開発 第7回京都博覧会の審査員を務める パリ万国博覧会に出品、受賞	
明治12年	1879	27歳で二代を襲名	第8回京都博覧会に出品、加茂川染各種で金牌進歩受賞	
明治13年	1880		第9回京都博覧会に出品、鴨川染天鷲絨刺繍で有功金牌受賞	
明治14年	1881		第2回内国勲業博覧会に29件を出品、進歩賞一等受賞。	
明治17年	1884	川島工場を創設し、改良縮緬の製織に着手、改良縮緬の大流行。	バルセロナ万国博覧会に出品、受賞	
明治18年	1885	東京・五品共進会に紋織掛軸「葵祭／原画・藤島清連」を出品して、品川彌二郎子爵の目にとまる。		ロンドン万国発明博覧会に出品(初めての海外万国博、岸竹堂下絵《老松鷲虎図》とする)
明治19年	1886	ドイツに赴任する品川子爵に随行。ドイツ皇帝に献納する紋織「檜扇模様」を40日間で織り上げる。フランス、イタリア、ドイツ等の8カ国を歴訪して織物について学ぶ。建築の内装に織物が多く使われていることを知り、日本の織物の需要拡大の道を確認。また、フランスでゴブラン織物工場では詳細な調査を行い、日本の綴織の再興につなげる。	第15回京都博覧会に出品、受賞	
明治20年	1887	明治宮殿の室内装飾用の裂地制作の御下命。新工場竣工。綴錦再興に向けて制作開始。	明治宮殿千種の間腰羽目部の制作の御下命。第16回京都博覧会に出品	明治宮殿室内装飾用の裂地制作の御下命。
明治21年	1888			4代、新七を襲名
明治22年	1889	パリ万博に初出品して金賞を受賞。	パリ万国博覧会に出品、大賞受賞	パリ万博に出品して金賞を受賞。
明治23年	1890	第3回内国勲業博覧会に「川島織物施設陳列所」を特設し、数百点を出品。銀賞他受賞。	第3回内国勲業博覧会に繡子地刺繍両面屏風、塩瀬友禪染屏風、天鷲絨友禪染両面屏風、壁羽二重刺繍屏風、綾地刺繍衝立、繡子刺繍柱掛、繡子刺繍掛幅など。【「友禪屏風風雪中鳴図」及び「刺繍屏風保津川図」で一等妙技賞】 第19回京都博覧会に出品、受賞	第3回内国勲業博覧会に出品、受賞。 天皇旗・皇后旗・皇太子旗・皇族旗を受注。
明治24年	1891	宮内省御用達第1号となる。		
明治26年	1893	シカゴ・コロンブス博覧会に「綴錦花籃図壁掛」等を出品。	シカゴ・コロンブス博覧会に「京都東山図刺繍屏風」等を出品。	シカゴ・コロンブス博覧会に「鳥菊図刺繍額」等を出品。
明治28年	1895	第4回内国勲業博覧会に「綴錦額 観音図」を出品。 ロシア皇室御用達の公許を受ける	～29年にかけて、日清戦争の陸軍戦役屏風(平壤戦、下絵は東条鉦太郎)と海軍戦役屏風(黄海海戦、下絵は卯田丹陵)各三隻を御下命制作 第4回内国勲業博覧会に「刺繍壁掛 観音ノ図」等を出品	第4回内国勲業博覧会に「刺繍掛物 鶉図」などを出品。
明治30年	1897			宮内省御用達となる。
明治31年	1898	帝室技芸員拜命		
明治33年	1900	パリ万国博覧会に宮内省御下命品を出品。(「綴織額群犬図」、大賞受賞)	パリ万国博覧会に宮内省御下命品を出品。(刺繍額 水中群禽図)、大賞受賞)	パリ万国博覧会に宮内省御下命品を出品。(天鷲絨友禪壁掛 月夜千鳥図)金賞受賞)

友禪	大幅壁塩瀬	掛物地孔雀二海棠小鳥ノ図
友禪	塩瀬	掛物地雪中寒牡丹小禽眠ノ図
友禪	塩瀬	掛物地芦二蛭ノ図
友禪	塩瀬	掛物地垂柳桜花図
友禪	塩瀬	掛物地椿二鴛鴦水遊図
友禪	塩瀬	掛物地柳桃二燕図
友禪	塩瀬	掛物地芦二蛭ノ図
友禪	塩瀬	掛物地梅花鶯啼図
友禪	塩瀬	掛物地垂藤芍薬小蝶図
友禪	塩瀬	掛物地白蓮二魚狗ノ図
友禪	塩瀬	掛物地秋草群虫図
友禪	塩瀬	掛物地菊二月向ノ図
友禪	塩瀬	掛物地葉桜二鮎図
友禪	塩瀬	掛物地枯木二ムクノ図
友禪	天鷲絨	凰地春風月夜図
友禪	天鷲絨	屏風地雪中月夜図
友禪	天鷲絨	屏風地寒風月夜図
友禪	天鷲絨	屏風地雪中月夜図
友禪	塩瀬	屏風地四季花鳥図 4件
友禪	塩瀬	縹子屏風地花鳥秋草図 3件
友禪	塩瀬	屏風地花鳥春草ノ図 3件
友禪	天鷲絨	卓被輪蝦蟇夷錦古代唐草図

【資料4】

明治14年第2回内国勲業博覧会  
(3月1日～6月30日、東京・上野公園)への西村の出品作

西村開発した天鷲絨友禪がこの博覧会に出品されたが、出品作を通して、この新たな驚くべき技法に対し、「進歩賞牌 一等」(名誉賞状、名誉賞牌に次ぐもの)が贈られている。

「進歩賞牌 一等 天鷲絨加茂川染 京都府下京区御倉町西村組/友禪ノ染法を一転シテ之ヲ巨幅ノ天鷲絨ニ施シ、鳳彩龍文精綯目ヲ驚カス、世間多ク見サルノ奇巧タリ、其卓被ニ用フルハ、或ハ當ヲ得スト雖モ、多年、焦思此美品ヲ製出ス、其進歩極テ著ク、特ニ感賞ス可シ」。また第3区の報告書(第3類各種書画)に「天鷲絨友禪染真被ハ西村總右衛門出品ナリ、本邦ノ友禪染ハ海外市場ニ著名ノ染色ナリ、之レヲ天鷲絨ニ施スモノハ、既ニ其染法ヲ伝フルモノアリト雖モ、画致紋様染色ノ鮮麗雅韻風、采数層ノ新意ヲ出シ、鳳彩龍紋精綯目ヲ驚カス、世間多ク見サルノ奇巧タリ、其卓被ニ用フルハ、或ハ當ヲ得スト雖モ、多年、焦思此美品ヲ製スト云フ、此他二出品スル数幅ノ友禪染ハ、画趣妖麗ニシテ染織精巧、他二比擬スヘキモノナシ、宜ヘナルカナ海外ニ声譽ヲ得ルノ盛ナルニ於テオヤ、然ルニ其妍巧ヲ求ムルニ過キテ、孔雀ノ画彩ニ領毛草花ヲ繡飾シ、或ハ画ニ二光線ヲ添加スルニ至リテハ、美人ノ雪肌ニ白粉ヲ抹シ、却テ其美ヲ汚スカ如ク一層ノ蛇足ニ属シ、内外識者ノトラサル所ナリ惜哉却」とある。

【資料5】

明治28年第4回内国勲業博覧会(4月1日～7月31日、京都・岡崎公園)への美術染織の出品

広岡伊兵衛/製 小林久次郎、協 巨勢小石	刺繡掛物(葦二雁ノ図)
	刺繡釣額(芍薬ノ模様)
	刺繡釣額(琵琶湖山水)
山田又兵衛	刺繡屏風(桐ノ図)
川島甚兵衛	綴錦額(観音ノ像)
熊谷市兵衛/協 谷口香嶺	刺繡屏風(花鳥模様)
瀬川藤兵衛	刺繡掛物(芦葉二達磨ノ図)
西村治兵衛/製 中井弥七、協 谷口香嶺	綴錦織壁掛地(鳳凰堂ノ秋景)
西村總左衛門/製 小林久次郎、協 岸竹堂	刺繡壁掛(観音ノ図)
西村總左衛門/製 渡辺伝吉、協 森春岳	刺繡扁額(東福寺ノ景)
西村總左衛門/製 小森久次郎、協 森春岳	刺繡扁額(嵐山ノ景)
西村總左衛門/製 藤井徳三郎	天鷲絨地壁掛(金閣寺ノ景)
西村總左衛門/製 藤井繁太郎	天鷲絨地壁掛(虎鷲ヲ追フノ図)
西村總左衛門/製 武田金三郎	刺繡額(犬狐格闘ノ図)
飯田新七/製 石橋孝	縹珍織女帯地(芦手模様)
飯田新七/製 伊達虎一	縹珍織女帯地(泰山桜模様)
飯田新七/製 伊達虎一	刺繡掛物(鶉ノ図)
飯田新七/製 村上嘉平	塩瀬掛物(牡丹ノ図)
飯田新七/製 村上嘉平	天鷲絨掛物(鶯ノ図)
飯田新七/製 安藤米吉	刺繡衝立(柳二鷲ノ図)
飯田新七/製 谷川馬太郎	刺繡額(鶉飼ノ図)
飯田新七/製 谷川馬太郎他1名	刺繡屏風(荒磯ノ図)
伊達虎一	大和錦テーブル掛(鶉ヶ岡ノ図)

他に、女帯の出品が種々あり。

西村は「刺繡観音図」で名誉賞銀牌の最高賞と、「天鷲絨友禪金閣寺図」「天鷲絨友禪虎鷲図」で妙技二等賞を受賞。川島「綴錦観音図」と飯田「刺繡荒磯図屏風」はそれに続く妙技一等賞。

西村治兵衛は「綴錦鳳凰堂真景壁掛」で妙技二等賞。また、西村總左衛門の「天鷲絨友禪金閣寺図壁掛」の製作者である藤井徳三郎も妙技二等賞。さらに、西村總左衛門の「天鷲絨友禪虎鷲図」の制作関係者の藤井繁太郎と赤井卯三郎、同じく「刺繡観音図」の製作者の小林久次郎、飯田「刺繡荒磯図屏風」の製作関係者の加藤鉄次郎と谷川馬太郎、同じく「塩瀬友禪牡丹図壁掛」の製作者の村上嘉平等、実際の制作技術者が多く受賞している。

また、協賛一等賞には、西村總左衛門の片腕であった斎藤宇兵衛、協賛二等賞には西村總左衛門の作品の下絵を手がけた岸竹堂が選出されるなど、作品の出品者であり、統括者である者以外に、その作品を実際に手がけた技術者、協力者が評価されている点に大きな特色がある。



[特別鑑賞会・講演会]

## 千總コレクションと共に、日本文化の未来を考える 第6回 「千總と森口邦彦—友禪の魅力とともに—」

日時：2020年1月24日（金）午後2時30分～午後4時

会場：千總本社ビル5階ホール

### [概要]

友禪染は、江戸時代中頃より発達した染色技法です。糊防染を用いることで繊細な文様も、絵画のように写実的な図柄も自由自在に再現できるため、今日に至るまでさまざまな表現が生み出されてきました。

重要無形文化財「友禪」保持者である森口邦彦氏は、「蒔糊」と呼ばれる細かな粒状の糊を用いたグラフィカルな文様で友禪の可能性を追求されてこられました。一方、千總は「糸目糊」と呼ばれる細い輪郭線を用いた具象的な文様の美を受け継いできました。

時代や社会の変化を乗り越える、したたかな友禪の魅力とはなにか。当研究所理事でもある森口氏が願う「文化の未来」―。それは「ものづくりを通じて、文化の異なる人々が違いを尊重しつつ、共に持続可能な社会を築くこと」。友禪を一つの切り口としながら、伝統を継承すること、新しいものを創造すること、美を追求することなど、ものをつくることへの思いを伺いました。

森口邦彦氏の作品〈開花〉、父・森口華弘氏による黒留袖、色留袖、千總・西村家14代及び15代夫人の婚礼衣装を展覧し、多彩な表情を見せる友禪の着物をご覧いただきました。

### [講師]

森口邦彦（もりぐち くにひこ）

1941年、京都生まれ。京都市立美術大学（現京都市立芸術大学）日本画科卒業後、パリ国立高等装飾美術学校でグラフィック・デザインを学ぶ。帰国後、父である森口華弘（1909-2008）の元で友禪の修行を始める。1967年、日本伝統工芸展初入選、以後今日まで連続入選、受賞多数。「蒔糊」の技法を用いた幾何学文様で、友禪染の新境地を切り開いた。

1974年、第21回日本伝統工芸展 鑑査委員就任、以後鑑査委員歴任。2007年重要無形文化財「友禪」保持者（人間国宝）に認定される。

フランス、スイス、デンマーク、イギリスにおいて個展を開催し、作品は国内外の美術館に収蔵されている。1988年フランス政府芸術文化シュヴァリエ章、1992年芸術選奨文部大臣賞、2001年紫綬褒章、2013年旭日中綬章他、受賞多数。2017年3月千總文化研究所設立時より、当研究所理事。



会場風景

[Special Exhibitions and Lectures]

Sixth Special Exhibition and Lecture

## Exploring the Future of Japanese Culture with Chiso Collection Chiso and Kunihiko Moriguchi—Fascinations of *Yūzen* Dyeing

Date: Friday, January 24, 2020, 2:30 pm to 4:00 pm

Venue: Chiso Head Office, Hall (5th floor)

### Summary

The *yūzen* dyeing technique has been developing since the middle of the Edo era. *Yūzen* dyeing, using a paste resist, can perfectly reproduce intricate patterns and realistic designs comparable with pictures, thus creating a variety of expressions that have been achieved to date.

Kunihiko Moriguchi, a holder of Important Intangible Cultural Property (*yūzen* dyeing), has explored the possibilities of *yūzen* dyeing using fine pellets of resist paste called *makinori* to create graphical patterns. Chiso express the beauty of representational designs by traditionally using *itomenori* (outline paste), which leaves thin outlines on the fabric.

How can we define the appeal of *yūzen* that remains unchanged over the changing times and society? Moriguchi, who also serves as a commissioner of the Institute for Chiso Arts and Culture, hopes that the culture in the future will help build a society where people overcome cultural differences and create a sustainable world together. He shared his thoughts on craftsmanship, focusing on carrying on tradition, developing creativity, and seeking for beauty in the field of *yūzen* dyeing.

At the exhibition, *Kaika* (blooming) by Kunihiko Moriguchi, a *kurotomesode* (a married woman's formal kimono with a black ground) and an *irotomesode* (a married woman's formal kimono with a colored ground) by Kunihiko's father Kakō Moriguchi, and the bridal kimono of the wives of Nishimura XIV and XV of Chiso were displayed to showcase the different expressions of *yūzen* kimono.

Lecturer:

### Kunihiko Moriguchi

Kunihiko Moriguchi was born in Kyoto in 1941. After graduating from the Department of Traditional Japanese Painting of Kyoto City University of Arts, he studied graphic design at the *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs* in Paris. He returned to Japan and began learning *yūzen* dyeing techniques under his father Kakō Moriguchi (1909–2008). In 1967, his work was accepted for the first time for the *Nihon Dento Kogeiten* (Japan Traditional Art Crafts Exhibition). Since then, many of his works have been accepted some consecutive times and won prizes in the event. By designing geometric patterns using the *makinori* or sprinkled resist paste technique, Moriguchi broke new ground in *yūzen* dyeing.

In 1974, he was appointed as a member of the screening committee for the 21st Japan Traditional Art Crafts Exhibition, and has been a regular member of the committee since then. In 2007, Moriguchi was designated as a holder of Important Intangible Cultural Property, *yūzen* dyeing, known as Living National Treasure.

He held solo exhibitions in France, Switzerland, Denmark, and the UK. His artworks are stored in museums in and outside of Japan. Many awards that he won include the *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres* (Knight of the Order of Arts and Letters) awarded by the French government (1988), the Minister of Education, Science and Culture's Art Encouragement Prize (1992), the Medal with Purple Ribbon (2001), and the Order of the Rising Sun, Gold Rays with Neck Ribbon (2013).

He has served as a director of the Institute for Chiso Arts and Culture since its founding in March 2017.

はじめに

今日お持ちしました色留袖と黒留袖は、2008年に他界しました父、森口華弘が結婚します時に母になる人にプレゼントしましたものです。昭和10年頃の友禪の技の確かさと連綿と伝わってきた伝統の重みと品格を兼ね備えているものだと思います。私は常々反省の材料としてこれを見ることしております。そして私の作品は、第50回の日本伝統工芸展に出品したものです。至近距離で細かく鑑賞できる父の作品に対して、全く遠目からの効果をしっかりとして着物に定着したいという思いで作ったものです。時代の流れを作品の対比でご覧いただけたらありがたいと思います。

この4月から東京国立博物館で初めて、僕たち現存する作者の作品も並べる展覧会をなします。オリンピックの年に世界中で日本文化の象徴として、着物をテーマとした展覧会がロンドンやニューヨークや東京で開かれることになっています。

千總さんと私は仕事の方では全く関係なかったのですが、友禪を違ったかたちで深く愛し、常にクリエイティブに接しようとしているその姿に感動したものですから、文化に関わる研究所をお作りになる時にお手伝いすることになったのです。それからもう一つ私の個人的な繋がりがあって、千總さんの今の会長さんに双子のお姉さんがおられます。お姉さんの一人はポニーテールで一人はショートカットでした。私は高校一年の時に絵画部という美術クラブに入っておりまして、ショートカットの方と同じクラブで同じクラスでした。お互いにモデルをし合って、クロッキーをしたものを一枚今日はお持ちして、会長か社長さんにこのご縁に差し上げようと思っています。僕は、クラスメイトの弟さんの会社ということでなにか他人さんのところではないような気がしています。千總さんとは不思議なご縁で繋がっていたのですが、この度友禪を通して繋がることになりました。

本日はまず、文化庁が監修して日経映像が作りました私の制作風景のドキュメンタリー映画がありますので、それをご覧いただけます。その後パワーポイントを使いながら、作品の説明をします。それから千總文化研究所の加藤さんのご質問にお答えするというかたちで皆さんのご興味から外れないように私の話をリードしていただきたいと思っております。

〈友禪—森口邦彦のわざ—（企画：文化庁 製作：日経映像）上映〉

森口邦彦の友禪と「人体美学」

私は父のもとで友禪の技の指導を受けながら、友禪の歴史に何らかの貢献をしたいとの思いで関わりました。ただ、父が描きます模様の世界は独特のものでして、最初から私はあの世界には入り込めないのじゃないのかなという思いでいました。30畳強の小さな小さなアトリエに、お弟子さんも含めたら10人ぐらいが仕事をしている中で、僕が入り込んで何かをするということすら不可能に思っていました。それで、私は友禪をプロセスなり、あるいは成り立ちや歴史から少し客観的に考えるようになりました。17世紀の初期友禪を見ますと、本当に数年単位でどンドン新しい様式を生み出し、新しい世界が展開していきました。

京都には仏教の本山がたくさんあって、お経や教本の印刷を中心に出版業が盛んでした。今の寺町と河原町の間通りに彫り師や摺り師が工房を成し、木版摺りの文化は高度に発達していましたので、友禪が流行のきざしを見せますと、注文を受けるための模様本が早々と作られ、流行に拍車がかかりました。その様子を見ますと、友禪の技法はもっと柔軟にさらに新しい世界を創造できるものではないのかなと私は思いました。疋田、刺繍、箔、型も自由に組み合わせ、手で描き染めていく友禪の本来の姿は自由な表現を求めるところに有るように、歴史のなかから読み取ることができます。

現代社会での友禪の有るべき姿は、この初期友禪が到達し得たあの闊達な表現世界だと私は思います。男子中心の社会から男女平等の社会に移り変わるなかで、女性の社会的な役割の変化と共に友禪の着物のありようも大いに変わって然るべきでしょう。晴れ着の王様としての友禪の位置を保つためには、この変化をものにしなくて何の伝統文化であろうかと考えはじめました。昭和42～43年のことでした。

それから十数年間、ある百貨店で毎年個展をやらせていただくかたちで、クリエイティブな友禪への試みを大胆にすることができました。その個展で従来の通りに衣桁に掛けておきましても、なかなかお客様にご理解いただけなかったのです。総点数は20点くらい、多い時で30点くらいの個展でしたが、そのうちの7、8点をモデルさんに着ていただきまして、なぜこんな模様を作ったのかということを一生涯懸命説明して、ご理解いただかなければなりませんでした。

これから、その時代の資料をご覧いただけます。友禪の構成力と言いますか、新しい身体のシルエットを作るという



森口華弘 色直し〈薄色御所解圍圖〉昭和11(1936)年

ことから言えば、こんなこともできるのか、あんなこともできるのかということを考えながら作りました。そのベースを作るのに欠くことのできない役割を果たして下さったのは、東京藝術大学で美術解剖学を講じておられました西田正秋先生です。西田正秋著作集『「人体美学」—美術解剖学を基礎として—』は1992、93年に先生の没後に出版されました。学生として講義を受ける機会には残念ながら恵まれなかったのですが、晩年には個人的にさまざまな実践の場で教えを受けることができました。先生を紹介して下さいました杉原信彦氏\*にはどのように感謝を表せば良いのでしょうか。西田先生の合理的な思考が、私の理屈っぽい性格に相俟つ

たと言えばよろしいのでしょうか。友禅の新しい表現領域の開拓にこんな便利なツールはないと言ったら天国の西田先生は苦笑されているでしょう。とまれ東西文化に精通され、その比較対照から導かれるまことに個性豊かな結論。やはり個性で、対峙する他ないとの境地に到った刺激的な体験を、なつかしく思い出します。

※杉原信彦氏

西田先生の戦中の東京藝大の教え子で戦後文部省に入り文化財保護委員会(現在の文化庁)の仕事をされ、日本伝統工芸展、及び日本工芸会の創設に立会い、その後本年いみじくもその活動を金沢に移してしまう東京国立近代美術館の工芸館を立ち上げた人。

[パワーポイント解説]

## 友禅の構成とシルエットの実例

5例を見ていただきます。西田先生最晩年に京都女子大学の土井先生の講座で「人体美学」のシンポジウムにご一緒させていただき、初めて発表したものを含みます。なつかしいですが、基本的な試行はだいたい網羅できているようです。



**I** 染め分けた色彩の対比です。着装するとブルジャンプルーが多くなり、帯の周辺を鼠として色合わせが多様になるように考えつつ、はなやかさが一段と増すように考えた図柄です。ワキの膝の高さを中心とした構成で、立居振舞に添ってその動きを強調し、躍動感を人体美として捉えることを考慮しました。



**II** 全体柄でのスケールが着装により大きくその様を変えること、黒に白のみの表現でどれだけシックな世界が作れるかを試みました。





**III** 45°に配した柄が、着装によりどのように変化するか、大胆にかつ意識的に展開したいものです。45°に配した〈位相〉文様に、かなり実験的な作品の多くが見られます。直線が身体を包んでスパイラルに変形し、人体の美しさを強調する役割を担ってくれます。強調する部位への配慮は不可欠です。



**IV** ワキの役割のもう一つの例。そこに文様そのものを配してその役割を果たさせるのではなく、図柄の角度を変えるために集中してワキを用いることで、ワキは本来の機能に加えて前と後の関係を強調する役を果たさせて、平面で見えなかったものが見えてくる面白さを試みました。



**V** 発想の原点は、紙上での試考です。着装時に重点を置きつつ、衣桁にかけた展示の状態での表現も、友禅の大きな役割です。ここにかかなりのウェイトを置くのですが、それが行きすぎると、単なる平面絵画になってしまいます。そこでさらに着装したときの想像しながら、その効果を重視して図形に展開させることができると、単に平面状の表現であったものが、着物の形の中であらたな意味を持って表れて来て、平面的にのみ考えていたらあり得ないようなところまで行けると、これは大変いい展開だと言えましょう。交響曲を作曲する作曲家が、さまざまな楽器の音を空想しながら、楽譜に印して行かれる作業に似ているのかもしれない。

伝統を繋ぐこと、技術を受け継ぐこと

**司会者** 先生は友禪の人間国宝でいらっしゃるけれども、現在の京都市立芸術大学で日本画を勉強されて、パリの国立高等装飾美術学校で建築をはじめインテリアデザインやグラフィックデザインを学ばれてご帰国され、友禪の着物を作られるようになりました。先生の多彩なご経歴から生まれた、着物の平面性と立体性、女性を美しくみせるための人体との関係性など着物に対する多角的な視点をご解説いただきました。

ここから質問形式になります。パリから帰国されて継承なさった頃についてお話しいただけますか？

**森口** 私はいろいろな方に出会って、いろいろな方のご指導といますか、影響を受けながら今日生きております。中でも強い影響を受けたのは、バルテュス・クロソウスキー・ド・ローラという画家です。その方の「伝統」というものを大切にされる思想にすっかり影響されていると思います。バルテュスさんの「伝統」というのは、ヨーロッパの具象絵画の伝統でして、代々に渡って家に伝わっていく世代間の伝統を継承することではなく、彼は15世紀のピエロ・デッラ・フランチェスカ、17世紀のニコラ・プッサン、19世紀のクールベというように5世紀くらいの間を飛び交いながら伝えられる伝統でして、自分のオリジンをしっかりと歴史の中に見据え、今自分は何を伝えるべきかを考えるのが伝統、本来の伝統主義者であると、言っていました。先代がやっても同じようになれるはずもないんですが、同じようにやろうとするんじゃないで、何か新しいものを加えていこうとする、そのところに伝統の大切さがあります。新しい思想を入れながら、歴史的に伝わってきたものを今の世代に伝えるということが伝統というものだと思います。その人と出会って、その人に感化されて今日があると思っています。

**司会者** 本会の冒頭で、当研究所の活動は「千總の有形・無形の文化財を核としている」というお話をしました。無形の文化財というのは技術的な目には見えない職人さんの技術をはじめとするものなのですけれども、伝統産業、伝統工芸と呼ばれる分野においてやはり今日どうしても後継者不足であったり、技術が途絶えようとしていることが往々にしてあります。先生はいつも「保存するためだけではなく、新しいものを創造するために技術があるのではないか」とおっしゃられますけれども、そのあたり先生が持ってらっしゃる技、ものづくりに対する思いなどをお話しいただいてもよろ

しいでしょうか。

**森口** 技術は、何かを作り出すために生まれ、成長するもので、保存するための技術と言うのは私には考えづらいのです。私は友禪の製作を通じて、一つの在り方を提案しているのだと思います。ご覧いただいたように、父も私も使う道具や材料、手順というのは全く変わりませんが、これだけ違うものが出来上がるんだと言う見本としていただいて結構です。友禪は女性の晴れ着を作りますが、その女性の社会的なあり方が、時代と共に大きく変化して来ています。女性自身の意識の変化は社会の制度を変えさせ、社会における女性の存在感は強くなっています。友禪染こそこの変化に呼応して、社会で活躍する女性のための晴れ着を作らなければならないのです。伝統文化だからと言って旧来の女性観で時代遅れの価値観を出ないように閉じ込めておこうとするのは、時代に全く逆行するものです。新しい時代を作る力になってこそ文化です。「時代を反映した」とよく表現されるのですが、私はこれにも全く組みたくありません。やはりみんなで新しい時代を作るのであって「表現」が狭い伝統主義の中でとらえられてしまうと「反映」となってしまうのではないのでしょうか。とまれ友禪はその誕生の歴史から、宿命的に新しい時代を作ってきました。寛文小袖から元禄小袖と時代の名の付けられた文様染が生み出され、文化文政に到るまでの足どりは目を見張るものがあり、浮世絵版画と共にそのダイナミズムは、京都・大阪の上方文化の底力を見せる歴史的な文化遺産です。さらに明治時代には、化学染料やジャカード織機の導入が染織文化をマスコダクションに向かわせました。型染の文化と化学染料が新しい型友禪を生み、友禪の大衆化は、資本主義化、民主主義化の時代の流れにあって一部の特権階級のものであった〈友禪〉を根っこから解放しました。千總さんがそこで果たされた役割の重さは、計り知れません。然しその流れのなかで〈技術〉としての型友禪が、型でしかあり得ない友禪を求めることを忘れていなかったかどうか、手描友禪まがい、さらには日本画を超えてしまうような絵画的な世界、つまり〈友禪〉の枠組みをこえて行ってしまい、「技術」としての文化性、自負を失って行ったように思います。幸い千總さんは、この型友禪の技術を何とか守ろうとされています。今だから出来ることが有るのかもしれませんが。友禪染も型友禪もインクジェットのプリントも共存できる世界が有るはずですし、〈友禪〉はそんなしたたかな力を持っています。



森口邦彦〈開花〉平成15（2003）年

## 美の世界との対話

**司会者** 着物というものが歴史を通じて刻々と変化をして時代を表すものが生まれてきているというお話がありましたけれども、今年の2月からイギリスのヴィクトリア&アルバートミュージアムで「Kimono: Kyoto to Catwalk」という大きな着物の展覧会が開催されます。着物の歴史を辿りながら、西洋に影響を与えた着物の要素や今日的な着物文化まで広げて、着物を大きく捉えた展覧会です。その展覧会に先生の作品が現代の着物を代表するものとして展覧されるのが決まっています。ヴィクトリア&アルバート博物館の学芸員の方が自ら先生のご自宅を訪ねていらっしゃった時の事をお話いただけますか。

**森口** 1991年、ヴィクトリア&アルバート博物館に僕の作品が2点收藏されました。当時のキュレーターは、ルパート・フォークナーさんでした。今はアンナ・ジャクソンさんがキーパーというお立場だと思うのですが、昨年お二方でお越しいただきました。2020年はオリンピックが東京で開催されますので、日本に行けない世界の多くの方に、ヴィクトリア&アルバート博物館として日本の美を紹介したいと「きもの」展を企画されました。開催の記念シンポジウムに参加のおさそいを受けましたが、なかなか時間が取れず逡巡していましたところ、インタビューをして図録に収録したいからと何度も来られることになりました。きものが〈小袖〉の形をほとんど変えずに、加工の方法、技術の開発を通して常に新しいものを求め続け21世紀の今も表現世界が求め続けられている姿に感動するとおっしゃっていました。私の作品に関しましては、アンナさんの表現によりますと、「自分が理解し易い言葉で何かを伝えようとしている」と言われます。僕が探し求める美の世界が、日本由来の美意識の中に有るものに依るのでなく、もっと自由な、解き放たれた美の世界を求めているところなのでしょうか。日本人だけに理解されたらそれでいいと言うのではなく、世界の人々に広く愛される日本らしい感性の世界はあるのでしょうか、あってほしいと希望するのですが。

**司会者** 先生は作品を通して見る人や着用者との対話をなさってらっしゃるのですね。

**森口** はい。やっぱり作品としてご覧いただく機会がたくさんあるので、これをお買い求めいただいでお召いただく方だけとの会話ではなくて、作品を通じてたくさんの人と対話したい、というのは夢です。

**司会者** ありがとうございます。会場の皆様も先生にお聞きしたいことがおありかと思ます。

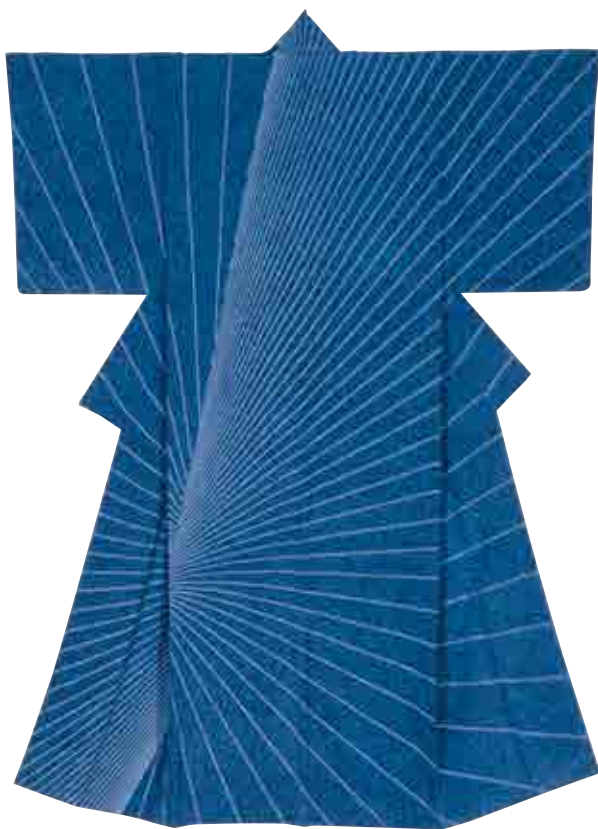
**質問者** ありがとうございます。私は日本画を描いておりまして、伝統と新しさというところで同じような悩みを抱えています。やはり友禅だからこそ、着物の形だからこそ美しいという、普通の西洋のお洋服では表現できないものとはどういところであると先生は感じていらっしゃるか教えていただけますか。

**森口** もう少しあなたの考え方を聞いてみたいです。

**質問者** 私は日本画で岩絵の具の美しさというのが日本画ならではの美しさではないか、伝統の絵柄とか技法はあるのですけれども、この画材だからこそ油絵じゃなくて、日本画だからこそできるというところに私は日本画家であるというアイデンティティを見出しています。洋服ではできない、着物だから、というところを先生はいつどのぐらいの年代の頃にどういうふうに見出されたのかというのを聞きできたらと思います。

**森口** アイデンティティと創作の問題は生涯考え、問い続けて行くことになると思うのですが、私は若い頃画家になりました。京都市立芸術大学の受験準備をすることになりました。堂本印象塾の一番若い方で市川洋とおっしゃる松園先生の書生もしておられた方につきました。受験の勉強だけではいけないと、日本画の絹張りから教えていただき、夏には写生旅行にも同行させていただき、画家の生き方を教えていただいたと思います。1959年美大に入りました。60年安保闘争への予兆のごとくに学内では、具体美術の影響を受けた学生の制作が目立ち、アメリカン・ポップアートの影響はかなり強く、どちらかと言えば古典的な日本画の技術にも触れ、伝統的な内弟子制度が色濃く残された自宅での生活で育まれていた感性には、反発の方が強く出て何か違うものを求めて、フランスの方に向かうのですが、ご質問の日本画にもどりますと、1963年以後日本画と切れてしまいました。しかし若い時に3年間非常にクラシックな技を教わって、岩絵の具のなんとキラキラした美しさに魅了されたことが強く自分の中に残っていたと思います。一昨年ぐらいからまた日本画と関わる機会をいただきました。美術館「えき」KYOTOでJR西日本と京都新聞社が「京都 日本画新展」を開いておられます。なかなか手厚く行き届いた展覧会で、現在美術系大学で教えておられる先生方が卒業生を中心に





森口邦彦〈光波〉昭和64 (1989) 年  
画像提供: 便利堂



森口邦彦〈鱗花文〉平成24 (2012) 年



にしながら40歳ぐらいまでの画家を推薦され、各自が自由に制作されたもので展覧会が構成されます。新しい日本画を見出そうという試みで、私を含む審査団は優秀賞、奨励賞にふさわしい作品を選ぶ役割で招かれています。昔の僕が憧れた世界ですので、60年近く描いていないけれども、僕がもし60年来絵を描いていたらどんな絵を描くだろうという思いで去年は行きましたが、もう大失望いたしました。ところが今年2回目はびっくりしました。実は、去年の懇親会で、失望の色を受賞者に出したのです。すると今年は推薦の先生方も同じ、作者も半数に近い方が去年と同じだったんですけれども、本当に見違えるようでした。日本画の世界で40歳というのはそんなにベテランではないと思います。これから伸びていかれる方だと思んですけど、気持ちを入れ替えるだけでこんなにも違うのかと。今年は来週から展示がありますのでぜひご覧いただきたいと思います。びっくりするようなものが出てまいりました。僕は、今日本画の方々が周りを気にしすぎて本当に自分がやるべきことがやれてないんじゃないかなと思います。今回は推薦されていませんが、何人か本当に岩絵の具でしか描けないものをやっておられる方もいらっしゃいました。だんだんその気になって見ていると、これは世界の市場でも絶対に理解されるという世界的なランゲージ、“水があつて鯉が泳いでいて藻があつて”という世界では従来の文化の枠組みでみられるでしょうけど、そうじゃなくて素材としての美しさ、それから画面としての迫力みたいなものがある人と2、3出会えていますのでよかったです。やっぱりこういう小さくても思いのこもったものがどこかにあるというのを僕は発見できているので、日本画も僕はまだ期待しています。頑張ってください。

### 創造の源

**司会者** 先生はいつもどのようにして新しいものを生み出されておられるのか、皆さんご関心がおありだと思います。先生が何か日常で心掛けていらっしゃるごことか、ご趣味でこういったことが活かされていることなど、何かありますか。

**森口** 僕はたぶん子供みたいなところがありまして。何か不思議なものに常に興味を抱いています。三角形、四角形、五角形、六角形、八角形とか、九角形、十一角形も描けますし、さまざまに僕が飽きないように色んな課題を自分に提案しています。最初の頃は正方形とか楕円ですとか、30年間くらい四角形、五角形、六角形、八角形を追いかけて

きました。近年は、正四角形と六角形を組み合わせながらまた新しい展開、図形を考えられないかなと思っています。幾何学模様こだわるのは、先程のアンナ・ジャクソンさんが言ってくれたように、「私たちにもわかる言葉で美の世界を作り出そうとしてくれる」からだと思います。それが全てとは言えませんし、別に僕は 에스ぺラントのような共通語を使っているとは思ってないけれども、幾何学模様というのは予備の知識なしで見られるという意味では入りやすかったと思うのです。また自分がいつまで経っても大人になれない子供だなと思っていますので、飽きてしまうと何もできなくなってしまうから、常に飽きないようにたくさん課題を出しながら提案しながら物作りをしています。

去年フランスのマクロンさんが家に遊びに来てくださいました。彼は非常にフランスらしい繊細な、大統領にしておくのはもったいない感じです。先程ご覧いただいた友禅のプロセスを映したドキュメンタリー映画を、フランスで観てくれました。プロセスを理解した上で彼が知りたがったのは、僕が草稿している間に、どこをどうして変えたのかということでした。つまり、精神状態、何でこれをこう変えたのかというのを知りたくてどンドン入りこんでこられました。

僕がフランスでお世話になったお父さん、お母さんがいるんですけど、そのお父さんにあたる人がガエタン・ピコンというアンドレ・マルロー文化相の右腕だった人で、思想家で哲学者、歴史家だったんですが、その方の影響を僕は強く受けました。物事を論理的に組み立てながら、自分の生きている人間として論理を超えて欲求というものがくる時は、その論理をちよつと忘れて、生きている人間の欲求みたいなものをぐつとそこに入れたり、また客観的に引いたりしてものづくりをしています。マクロン氏は後で聞いたのですが、ガエタン・ピコンの愛読者だったのです。つまり、草稿している間がものすごく大切に思えるのは、僕は友禅という技法がこんなことも出来るんだよと言って、正しい世界を出現させてくれることのために一生懸命考えて、これでは前と同じだからじゃあ違うなと言って、また別の方向を探したりして、一生懸命たくさん時間をかけて新しい友禅のイメージを作ろうとしているのです。やっぱりお召になった女性がどんな様子になるかということまで考えるから面白いのです。これが何の役にも立たないただの図形を考えているのであったら僕はここまで情熱的に考えないと思います。やっぱり女性の衣装なんだということが大前提であり、一つ

の大きな僕のモチベーションを支えていると思います。それがまたもっと進んでいるところに展開していくことは僕もこだわりませんし、何にしても、コーヒーカップにしてもそういうかたちで展開していくことも僕の世界ではあるんです。やっぱりベースは女性のための衣装、模様ということだろうと思います。

**司会者** 先生は何かをお作りになっている時、制作の過程の中で迷われたりされる時、それをどう決断なさるのでしょうか。

**森口** 毎日迷っています。実際の染の制作の作業というのはとんとと進みますし、ある程度進めばお弟子さんに任せてやってもらってもできるのですが、何かを探している作業というのは人任せにすることはできません。僕が注意していることは、飽きてしまわないことと自分の創作の工程の中で堂々巡りしているなどと思ったら、僕はそれを無理に完成させないようにして、そっと横に置いておくようにしています。横に置いておいたものは、何十、何百とたくさんに膨らんできて、横に置いたものは10年前、15年前に置いたものから、昨日横に置いたものまでいっぱいあります。途中でまだ出来上がってないものを引っ張り出して、見返していると、面白いと思えるものがあるって、それが10年前のものであっても、その10年前の僕に戻って、それでずっと続けられるのです。そう言う時間の使い方の仕掛けも大切にしています。それから、一日の終わりに全部し終わらないで、ちょっと半時間分くらい置いておいて終わるようにします。そうすると明日、朝そこに行ったら、その半時間分は昨日考えたおりに作業していきますので、朝起きて考えなくてもいい。すぐにその世界に入って、そうすると頭が循環し始めて、またずっと一日やる。それで一日の最後にまたちょっと置いておいて、というようなことも工夫の一つとしています。毎日毎日完成してしまうと終わってしまいますので、また明日元気でやりましょうというような感じでその分を残しておくようにします。

おわりに

**司会者** 先生の物を作ることへの思い、たくさんの方の哲学や思想をお話いただきました。先程日本画の話もありましたけれども、先生は若手の教育にも力を入れていらっしゃる。最後に今後のものづくりに関して皆様にお伝えしたいこと、ものづくりへの思いを一つお願いできますか。

**森口** 難しい。僕は無理にこういうふうになささいというのはいけないと思いますし、まず素直にそのことが好きであったら何とか道が拓けるとは思いますし、それから好きでも普通に素直なだけではやっぱり駄目でしょうね。自分が技に関する歴史も知りながら、自分とこの技がどういう繋がりなのか、客観視することでしょうかね。あんまりただ好きだ好きだとやっていなくて、客観的に自分とその技の関わりをみることによって、その技のこういった部分で自分が生きるんだということを実感した方が良かったです。人に憧れて、この人と同じようにやってみたいと思ってもそれはとても無理だと思います。人のやっていることの真似をやっているようでは駄目だと思いますし、素直にその技が好きなら自分を愛おしく思うんだから、その自分を客観視するもう一人の自分が欲しいなと思います。それはいろいろな方法があると思うし、僕は自然の水、景色を見たり、写生をするのが大好きですので、そうして過ごしている時に僕が僕でなくなってきた、日常の自分を客観視することができるような気がします。特にこの頃は皆様の前でお話させていただくことがあるのですが、その度に僕はそんなに役に立たないと思いつつも、僕が僕自身を社会の中でどんな役目を果たしているのかを振り返る機会にさせていただいています。

**司会者** 森口先生、今日はありがとうございました。

## 社会活動

[講演・レクチャー]

### 1. 京都工芸繊維大学 サマーセミナー

日時：2019年8月19日(月)午前10時～午後0時

内容：千總の染色技術について

場所：京都工芸繊維大学

対象：学生30名

### 2. ICOM (国際博物館会議) オフサイトミーティング

日時：2019年9月5日(木)午後2時～午後4時

内容：千總の技術、着物について紹介

場所：千總本社ビル

対象：ICOM, International Committee for Museums and Collections of Costume に参加の約60名

### 3. 「円山応挙から近代京都画壇へ」展 講演会

日時：2019年11月9日(土)

内容：京都画壇と千總一岸竹堂を中心に—

場所：京都国立近代美術館内ホール

対象：約100名

### 4. 奈良ホテル収蔵絵画展

「Be Road ～天鷲絨友禪と奈良ホテル110年の軌跡～」

展示期間：2020年2月3日(月)～2月8日(土)(入場無料)

大正時代からホテルのレストランの装飾として使用されていた2点と宿泊客しか目にすることができない客室の装飾となっている6点が会場に展示された。

講演日時：2020年2月4日(火)午後2時～午後2時30分

場所：奈良ホテル新館「若草の間」

内容：奈良ホテル所蔵の天鷲絨友禪と歴史的背景の解説

現代の天鷲絨生地と製作工程の紹介

対象：約30名

### 5. ミュージアム日本美術専門家連携実行委員会

(東京国立博物館主催)

日時：2020年2月5日(水)午後3時～午後5時

場所：千總本社ビル

内容：着物づくりの生産体制と手描き友禪の製作工程の解説。

現在の商品と、下絵、白生地、染色道具を展示。

参加者：北米・ヨーロッパのミュージアム日本美術担当者30名

(参加者所属館：Museum Volkenkunde, The Cleveland Museum of Art, Victoria and Albert Museum,

Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина(Pushkin State Museum of Fine Arts),

Museum of Fine Arts, Boston, and so forth. 他)

[寄稿]

『ふでばこ』新連載「京の美学・日本の心」

・39号「千總の美をめぐって」(2019年10月発行)

・40号「きもをつくること」(2020年4月発行)

## 展覧会協力

### 1. 円山応挙から近代京都画壇へ

会場：東京藝術大学大学美術館、京都国立近代美術館（巡回）

会期：東京藝術大学大学美術館：2019年8月3日～9月29日、京都国立近代美術館：2019年11月2日～12月15日

〈出品作品〉

円山応挙筆〈保津川図〉〈写生図巻（甲巻）〉〈写生図巻（乙巻）〉、長沢蘆雪筆〈花鳥図〉、吉村孝敬筆〈水辺群鶴図〉、森狙仙筆〈猪図〉、岸駒筆〈孔雀図〉、岸竹堂筆〈大津唐崎図〉〈猛虎図〉、今尾景年筆〈群仙図〉、木島櫻谷筆〈万壑烟霧〉※展示では『山水図』と表記

### 2. Kimono Couture: The Beauty of Chiso ※新型コロナウイルス感染症の感染拡大防止の影響により現地展示中止

会場：Worcester Art Museum (USA)

会期：2020年4月25日～2020年7月26日

〈出品作品〉

13代西村總左衛門夫人婚礼衣装〈若松文様打掛〉〈御殿文様打掛〉、

14代西村總左衛門夫人所持〈御簾に扇文様振袖〉〈霞に扇文様振袖〉、

14代西村總左衛門夫人婚礼衣装〈霞に松文様打掛〉、

15代西村總左衛門夫人婚礼衣装〈霞に松文様打掛〉〈松竹梅文様打掛〉、

〈白綸子地襷垂れ文様小袖〉、〈藍綸子地近江八景文様小袖〉、〈白麻地唐扇と花東文様帷子〉、〈白綸子地立ち木の菊に文字文様小袖〉、

〈紫壁縮緬地雲取に琴尽し島原棗文様小袖〉、西川祐信『正徳雛型』、岸竹堂筆〈大津唐崎図〉〈梅図〉、岸竹堂下絵〈舞妓に桜〉〈月に鬮體〉、

今尾景年下絵〈縮緬地楓に流水文様型友禪裂〉、榎原文翠下絵〈縮緬地松に千鳥文様型友禪裂〉〈縮緬地武具尽し文様型友禪裂〉、

久保田米麿下絵〈縮緬地大津絵文様型友禪裂〉、藤井玉洲下絵〈縮緬地小袖尽し文様型友禪裂〉、

西村總左衛門発行 今尾景年原画『景年花鳥画譜』、ヨウジヤマモト〈振袖〉

### 3. 千總展 画壇と染織 日本の美を描くーデザイン力の根源

会場：高島屋京都店 グランドホール

会期：2020年8月21日～8月26日

〈出品作品〉

岸竹堂下絵〈崖に虎図〉〈柳牡丹に小禽〉〈水中遊鯉〉、今尾景年下絵〈狗兎〉〈柳に鷺〉〈菊に小禽〉、

西村總左衛門発行 今尾景年原画〈景年花鳥画譜〉、裾模様〈梅に源氏窓〉〈正倉院裂〉〈流水に花扇〉、

〈奢侈品等製造販売制限規則第一・第二條第一項但書に依る許可申請書〉、

13代西村總左衛門夫人 婚礼衣装〈松に鶴文様振袖〉〈御殿文様打掛〉

### 4. Kimono: Kyoto to Catwalk

会場：Victoria and Albert Museum (UK)

会期：2020年8月27日～10月25日

〈出品作品〉

ヨウジヤマモト〈振袖〉〈帯〉

### 5. 江戸の動物絵大集合！猿描き狙仙三兄弟～鶏の若冲、カエルの奉時も

会場：熊本県立美術館

会期：2020年7月18日～9月6日

〈出品作品〉

森狙仙〈猪図〉

## 謝辞

本誌発行にあたりご協力を賜りました関係機関、個人の皆様、弊所の活動にご指導・ご助力を賜りました皆様に、心より感謝の意を表します。(五十音順・敬称略)

出光美術館	ニューカラー写真印刷株式会社
岡谷蚕糸博物館	株式会社便利堂
京都国立博物館	株式会社宮坂製糸所
宮内庁三の丸尚蔵館	明治神宮
真宗大谷派姫路船場別院本徳寺	国立歴史民俗博物館
東京国立博物館	The British Museum
日本工芸会	Cambridge University Library
細見美術館	Brill/Hotei Publishing

青木馨	太田 彩	林 智子	山口昭彦
安藤 弥	菊池理予	ばんばまさえ	Monica Bethe
石上阿希	小出祐子	本谷 廣	Stephanie Su
上田 香	花房美紀	宮尾素子	Aurore Thibout
上田裕之	早川典子	森口邦彦	

## 研究所基本情報

名称	一般社団法人千總文化研究所 Institute for Chiso Arts and Culture
設立日	2017年3月30日
所在地	〒604-8166 京都府京都市中京区三条通烏丸西入御倉町80
電話	075-211-2531
FAX	075-211-2533
URL	<a href="http://www.icac.or.jp">http://www.icac.or.jp</a>
代表理事	西村總左衛門(株式会社千總 代表取締役 会長)
理事	小林芳雄(一般財団法人大日本蚕糸会 会頭)
理事	林史己(公益社団法人日本図案家協会 会長)
理事	森口邦彦(染色家・重要無形文化財「友禪」保持者)
監事	柴山真一(株式会社千總 常務取締役)
所長	加藤結理子





# 千總文化研究所 年報

【 第2号 】

2019年5月—2020年4月

Institute for Chiso Arts and Culture  
Annual Report [Second issue]  
May 2019—April 2020

2021年4月1日 発行

編集 一般社団法人千總文化研究所  
加藤結理子、小田桃子

編集補助 森本奈穂美

翻訳 株式会社ユー・イングリッシュ

アートディレクション&デザイン 株式会社フィールド

印刷 株式会社サンエムカラー

発行 一般社団法人千總文化研究所

〒604-8166

京都府京都市中京区三条通烏丸西入御倉町80