

# 小袖屏風の制作意図に 関する一考察

A Consideration of the Intent Behind the Creation of Kosode Byobu

澤田和人

SAWADA Kazuto

はじめに

①再構築の方法および傾向

②制作行為とその意図

おわりに

## 【論文要旨】

小稿は、野村正治郎が制作した100点で一組の小袖屏風について、その資料価値を考察するものである。

小袖屏風は、貴重な近世期の小袖裂を少なからず含んでいる。そのため、染織史上、見逃せない存在となっている。その一方で、中々扱いづらい作品群であることも、事実としてある。それは、小袖屏風が再構築されたかたちであることに起因する。小袖屏風は、元来の小袖の各部位を、その部位通りに屏風上に布置して制作されているわけではない。正治郎の作為によって、小袖らしく見えるよう断片となった小袖の裂を再構築しているのである。

このような問題点を踏まえ、まず、屏風上の小袖をどのように再構築しているのか、その傾向を分析した。そして、なぜそのような再構築に至ったのかを議論し、さらには正治郎の制作意図を探ることとした。

すると、従来考えられていたよりも、当初の意匠構成を伝えている作例が多くあることが判明した。もっとも、そうした作例であっても元来の部位を違えている場合が多い。それは、上前を見せるかたちを基本形として正治郎が制作していたことに由来する。そして、その基本形は、当時の着物の図案の形式に負うところが大きいと考えられる。当時の着物の図案の形式を踏まえ、より観賞価値を高めるためにとった表現が、小袖屏風という造形であったと捉えられる。

小袖屏風は着物制作の雛形としての役割を期待されていたが、資料選定には正治郎の描いた小袖の歴史像が色濃く反映されている。このことは、正治郎が著した『友禪研究』の叙述との対照によって明らかとなった。自身の小袖の歴史像を示すこと、それこそが深層にある小袖屏風の制作意図として浮かび上がってくる。

【キーワード】 小袖屏風, 野村正治郎, 染織

## はじめに

古美術商であり染織品のコレクターであった野村正治郎(1879～1943年)が制作した小袖裂貼装屏風(以下、小袖屏風と呼ぶ)は、貴重な近世期の小袖裂を少なからず含んでいる。そのため、染織史上、見逃せない存在となっており、展覧会に出陳されたり図書に掲載されたりする機会も多い。

その一方で、中々扱づらい作品群であることも、事実としてある。それは、小袖屏風が再構築されたかたちであることに起因する。小袖屏風は、元来の小袖の各部位を、その部位通りに屏風上に布置して制作されているわけではない。正治郎の言葉を借りれば、「小袖、襦袢等の残片を、出来得る限り蒐集し、その原形を髣髴せしむべく、彼の有名な桃山百双中、『誰が袖屏風』に倣ひ、一着一点、衣桁にかけたる形に纏め<sup>(1)</sup>」たものであったが、後の検討で見ると、原形を髣髴させるどころか、大きくかけ離れた様子に成形されている場合もある。このような正治郎の作為が入っていることから、近世期の小袖として見た場合、とりわけその意匠構成面において、一次資料とすることには慎重にならざるを得ない。

以上のような問題点を踏まえ、本稿では、小袖屏風について、まず、屏風上の小袖をどのように再構築しているのか、その傾向を分析する。そして、なぜそのような再構築に至ったのかを考察し、さらには正治郎の制作意図を探ってみたい。これによって、小袖屏風を近世期の染織史研究で扱う際に、多少なりとも有効な手掛かりを提供できるものと考えられる。

小袖屏風の資料価値を明らかにする研究としては、既に丸山伸彦氏による極めて丁寧かつ詳細な論稿「近代の造形としての小袖屏風<sup>(2)</sup>」がある。しかし、小袖の再構築の仕方については、具体的な考察はなされてはおらず、また、貼装形式のモデルについても、結論を出すのに躊躇しておられる。議論の余地は、まだ残されていると言ってもよからう。

なお、本稿で扱う小袖屏風であるが、正治郎が『時代小袖雛形屏風<sup>(3)</sup>』に収録し、現在、国立歴史民俗博物館の所蔵となっている100隻に限ることとする。他に8隻と捲りの状態になっているもの28点<sup>(4)</sup>の存在が知られているが、あくまで正治郎が1セットとして見なしていた小袖屏風を考察の対象とする。

## ①……………再構築の方法および傾向

### (1) 小袖の形状分類

まずは、屏風上に表現された小袖の形状を分類し、整理しておきたい。小袖がどの部位を見せているのか、すなわち、背面、正面、上前、下前のいずれ側を見せるよう成形されているのか、数を計上する。屏風1隻に2点の小袖がある場合もあるので、100隻の小袖屏風には合計111点の小袖が含まれている。計上した結果は次の通りである。

背面：24点

正面：1点

上前：66点

下前：20点

圧倒的に多いのが上前を見せるよう成形しているもので、合計66点あり、全体の6割程度を占めている。正面を見せているものは、1点のみしかなく、ほとんど例外に近い存在と言えよう。背面を見せているものと、下前を見せているものとは、数的な相違はさほどなく、それぞれ全体の2割強、2割弱となっている。

以上の数量から、正治郎は上前を見せるかたちを基本形として制作し、変化を与えるために他のかたちを採用したと捉えられよう。昭和8年（1933）に正治郎が小袖屏風の特許を取得した際に、実用新案広告広報で示された小袖屏風の図が、上前を見せるかたちに描かれていることは、その裏付けとなろう。また、丸山氏が最初に制作された小袖屏風と推定されている正徳寺本が、上前を見せるかたちに成形されていることも、証左となり得る。

## (2) 元来の部位が判明する作例

大正時代の出版物によって、屏風に貼装される以前の形状が確認できる作例がいくつかあり、その中には、元来の部位が判明するものがある。また、ツレ裂の存在によって、元の小袖の様子が推定されている作例もある。本節では、そうした作例を取り上げ、正治郎がどのように屏風上に小袖を再構築したかを、具体的に見ていこう。以下で作品名の頭に付した番号は、正治郎が『時代小袖雛形屏風』で振り当てたものであり、この番号順に検討を加えていきたい。なお、小袖屏風で大きく見せている部位についてのみ取り上げ、わずかしか見えていない部位については無視して議論を進めていく。

### 7－桜花藤模様小袖（図1）

大正15年（1926）刊行の『慶長風俗展覧会図録<sup>(5)</sup>』所載の図版（図2）によって、以前の形状が確認できる。その図版は部分図となっているため、当時の完全な形状を把握することはできない。しかし、図録で付けられた名称が「天正時代裂」となっており、「裂」で終わっていることからして打敷であった可能性が高い。図版は、背中心で繋がった両後身頃の部位である。

小袖屏風では、この両後身頃の部位から、上前を再構築して成形してある。そして、襟をかたちづくるために裁ち落した部分を、左袖の前側の一部に転用している。元来の部位ではなくなってしまっているが、意匠構成そのものには大きな改変を加えてはいないと言えよう。

### 13－扇面花卉模様小袖（図3）

7と同じく『慶長風俗展覧会図録』に以前の形状の図版（図4）が掲載されている。これも部分図となっているが、名称は「寛永時代裂」であり、やはり元は打敷であったと見られよう。7と同様、図版は背中心で繋がった両後身頃の部位である。

小袖屏風への成形の仕方も、7と同様である。この両後身頃の部位から下前を再構築し、襟とするために裁ち落した部分を、右袖の前側の一部に転用している。本作もまた、意匠構成自体には大きな改変を加えていないと言える。

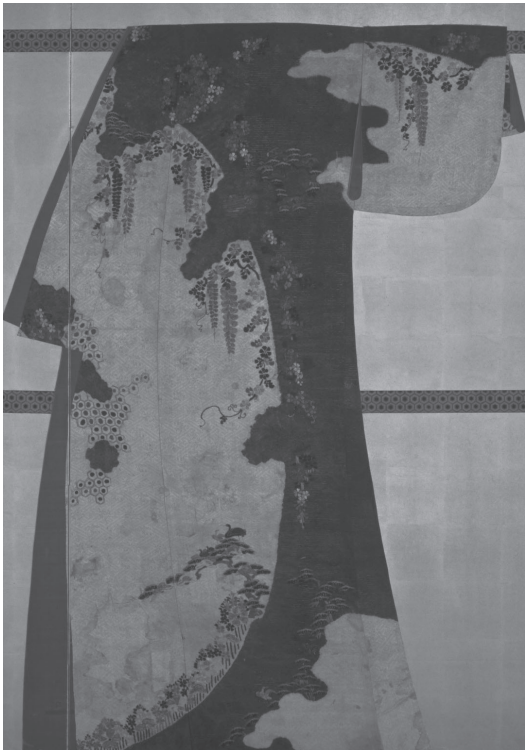


図1 桜花藤模様小袖 国立歴史民俗博物館蔵



図2 『慶長風俗展覧会図録』所載の  
桜花藤模様小袖 個人蔵



図3 扇面花卉模様小袖 国立歴史民俗博物館蔵



図4 『慶長風俗展覧会図録』所載の  
扇面花卉模様小袖 個人蔵

## 16 - 斜格子菊吉祥模様腰巻

京都工芸繊維大学には、本作のツレとなる裂が所蔵されている。その裂は、小袖（腰巻）の両後身頃の部位である。これをもとに、佐々木良子氏は、元来の小袖の全体像を推測された<sup>(6)</sup>。佐々木氏が想定するように、小袖屏風上の小袖の襟と袖が、左後身頃の裂の延長上の裂、すなわち上前身頃の裂からとられているとするには、生地のカ断方法や小袖屏風上の小袖の袖に切り継ぎが多いことから、にわかには賛同しにくい。しかし、モチーフの規則的な配置に注目して示された全体像自体は、概ね支持できる。そして、佐々木氏が指摘するように、小袖屏風で下前身頃として成形されている部位は、本来も下前身頃であったと見なされる。

小袖屏風上の小袖の衿・襟・袖が、本来の部位の裂を用いて成形したか否かは定かでない。頸元の菊の連続模様のずれは見過ごしがたく、仮に本来の部位を使っているとしても、位置はずらしてあると考えられる。ともあれ、本来の小袖の模様に備わっていた規則性を守って再構築してはいる。唯一失敗しているのは、袖の丸味の辺りであり、黒鹿の子の斜め縞がずれてしまっている。

本作は、造形を中心となる下前身頃の裂をそのまま活かし、元の小袖の意匠の再現に努めたものと言えよう。模様のもつ強い規則性に縛られた結果という一面もあろうが、原形に比較的忠実な作となっている。

## 23 - 花笠模様小袖（図5）

大正7年（1918）刊行の『江戸時代衣服文様集』第3輯<sup>(7)</sup>では打敷の状態（図6）で、大正15年（1926）刊行の『慶長風俗展覧会図録』では引き解かれた小袖（図7）として、図版が掲載されている。『江戸時代衣服文様集』の図版は部分図であるため、打敷となっていた時点で、元の部位がどれだけ残されていたのかは明らかでない。それでも、両袖・右後身頃・上前身頃・上前衿の各部位の存在が確認できる。そして、続く『慶長風俗展覧会図録』の図版では、左袖を欠く背面の写真となっている。左袖がないのは、正治郎が既に左袖の裂を袖形の台紙に挟んで額装<sup>(8)</sup>しており、別途保存してあったためであろう。

元の部位がかなり伝存していたと推察され、小袖屏風とする時点で、少なくとも『慶長風俗展覧会図録』の図版程度までには復元が可能であったと思われる。しかし、正治郎は背面を見せるかたちには成形しなかった。左袖を欠く背面を活かしつつ、上前を見せるかたちに変え、本来左肩にあった花笠の一つを、若干右方向にずらしている。意匠構成自体に大きな改変を加えているわけではない。ただし、本来の部位との対応という点からすれば、本作は原形とは別物となっている。

## 41 - 草花滝模様小袖（図8）

7・13と同じく『慶長風俗展覧会図録』に以前の形状の図版（図9）が掲載されている。やはり、図録には部分しか掲載されていない。付けられた名称は「慶長時代裂」であり、本作も打敷であった可能性が高い。図版は、7・13と同じく背中心で繋がった両後身頃の部位である。

この両後身頃の部位を用いて、小袖屏風では上前を成形しているが、7・13とは少し態度を異にする。下端を比較的大きく裁ち落しているため、元来あった菊唐草を入れた波濤が大分失われてしまっている。また、小袖屏風上の小袖の襟先あたりでは、元は存在していた滝を一つ消し、菊唐草



図5 花笠模様小袖 国立歴史民俗博物館蔵



図6 『江戸時代衣服文様集』第3輯所載の  
花笠模様小袖 個人蔵



図7 『慶長風俗展覧会図録』所載の  
花笠模様小袖 個人蔵

を刺繍した部分の裂をもってきてそこに当てはめている。それほど大きな改変とは言えないが、主要なモチーフであった裾の波濤が大きく欠失することとなったため、結果として、本作は元来の意匠とはやや異なる印象を与えるものとなっている。

#### 44 虫籠宝尽模様腰巻 (図 10)

『綾錦』第2巻<sup>(9)</sup>所載の図版(図 11)によって、大正5年(1916)の時点では、まだ小袖(腰巻)の形状を保っていたことがわかる。『綾錦』の図版と比較すると、元来の下前身頃をそのまま下前身頃として小袖屏風でも成形していると観察される。『綾錦』では衿は見えていないが、小袖屏風では下前身頃と下前衿との間で若干の切り詰めがあると想定されるものの、互いの模様の繋がりには自然であり、元の下前衿もまた、そのまま用いてであると判断できる。袖については、元は右袖の後側であった部位を、小袖屏風では右袖の前側へと改変している。襟については手掛かりに乏しいが、モチーフは右側への拡がりが見え、元来も襟の裂であったが、上前側につくべき箇所を使用している可能性が高い。

散らしの総模様であるため、そもそも大きく印象を変えるような操作も起こりにくいのではあるが、本作は、原形に比較的忠実に成形されていると評価できよう。

#### 54 花熨斗模様小袖 (図 12)

大正9年(1920)刊行の『江戸時代衣服文様集』第4輯によって、以前は打敷(図 13)の状態であったことがわかる。両後身頃・右袖・下前身頃・上前衿の各部位が確認でき、この打敷からさらに元の小袖の形状に戻してみると、左袖を欠くが、背面は概ね復元できる(図 14)。なお、前年に刊行した『誰が袖百種』には、下前身頃にあたる裂の一部が収録されており、『江戸時代衣服文様集』第4輯の刊行時には、既に一部が別途保存されていたと知られる。

それでも、小袖屏風を制作するにあたり、正治郎が背面を見せるかたちに成形することは、十分に可能であった筈である。しかし、正治郎はそれを選択しなかった。それどころか、小袖屏風では、両後身頃の裂を天地を返したうえで、下前の部位として再構築している。本作は、原形とはかけ離れた様子に成形された作例と言える。

#### 83 紅葉雪輪模様小袖 (図 15)

大正11年(1922)刊行の『近松時代風俗展覧会図録』<sup>(10)</sup>に以前の形状の図版(図 16)が掲載されている。その図版は、打敷の部分図である。両後身頃の部位と、おそらく両前身頃と見られる部位とが覗いている。

小袖屏風では、両後身頃の裂を用いて、下前を成形している。右袖の前側となっている裂が元来はどの部位であったのかは、図版に載っていないため不明である。しかし、約31cmの幅があり、それだけの幅をとれる部位は他には袖しかなく、模様の繋がりも自然であるため、元は左袖の後側であった可能性は高い。本作は、部位は違うこととなっているが、意匠構成自体は原形を保っていると思なされる。



図8 草花滝模様小袖 国立歴史民俗博物館蔵

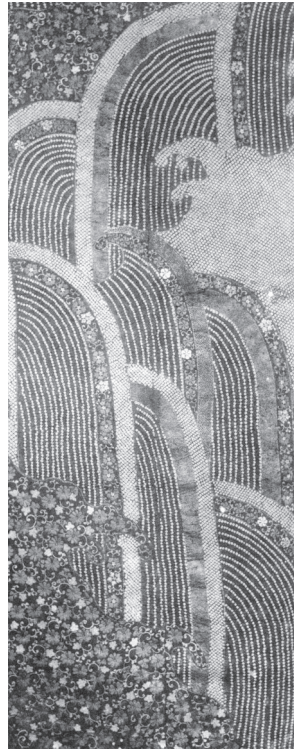


図9 『慶長風俗展覧会図録』所載の  
草花滝模様小袖 個人蔵



図10 虫籠宝尽模様腰巻 国立歴史民俗博物館蔵



図11 『綾錦』第2巻所載の虫籠宝尽模様腰巻  
国立歴史民俗博物館蔵





図 12 花熨斗模様小袖 国立歴史民俗博物館蔵



図 13 『江戸時代衣服文様集』第4輯所載の  
花熨斗模様小袖 個人蔵



図 14 花熨斗模様小袖の背面復元図



図15 紅葉雪輪模様小袖 国立歴史民俗博物館蔵



図16 『近松時代風俗展覧会図録』所載の  
紅葉雪輪模様小袖 個人蔵

### 97 左一流水紅葉秋草模様小袖 (図17)

83と同じく『近松時代風俗展覧会図録』に以前の形状の図版(図18)が掲載されている。打敷のように見えるが、小袖と一組として掲載されていることから、その小袖の裏地であった可能性も考えられる。部分図であるうえ、小袖の図版が上に重ねられているため、詳細は掴みにくい。少なくとも、右後身頃・左後身頃の一部・上前身頃の各部位の裂が確認できる。

小袖屏風では、両後身頃の裂(図19)から下前を成形している。ただし、腰に広がる紅の雲をいささか切り詰めて高さを短くしてある。右袖の前側としている裂は、図版にも見えてはいるものの、上に重ねられた小袖で多くが覆われており、元の部位を比定することはでき難い。本作も、やはり部位が違うこととなり、若干の切り詰めもあるが、意匠構成自体には大きな改変は加えられていない。

以上の9点が、再構築の仕方が具体的に掴める作例となる。分析の結果、原形に比較的忠実に成形したものが2点(作品16・44)、違う部位へと転用しているが、意匠構成自体には大きな改変を加えていないものが5点(作品7・13・23・83・97左)、意匠構成自体への改変を最小限にし違う部位へと転用したが、印象がやや異なる出来となったものが1点(作品41)、原形とはかけ離れた様子に成形したものが1点(作品54)となった。

もっとも、この数量だけでは、傾向を押さえるには不十分である。そこで次節では、屏風に貼装された裂の大きさに注目し、再構築の仕方が推定できる事例を増やしていく。



図 17 流水紅葉秋草模様小袖 国立歴史民俗博物館蔵

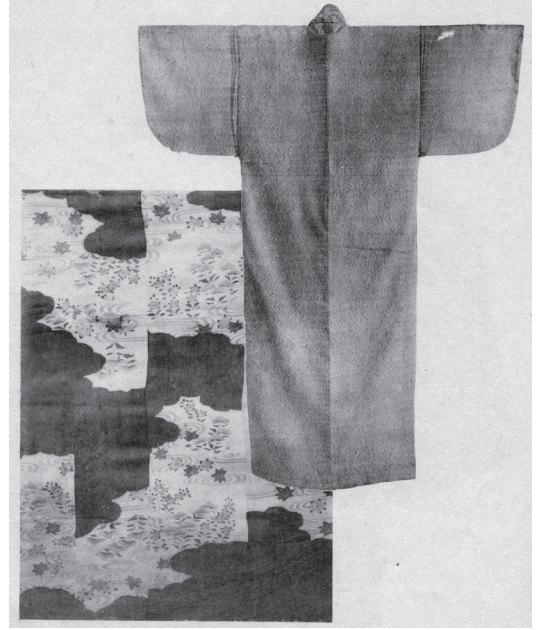


図 18 『近松時代風俗展覧会図録』所載の  
流水紅葉秋草模様小袖 個人蔵

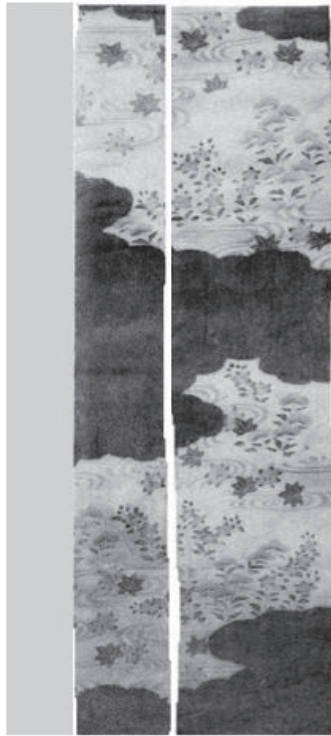


図 19 流水紅葉秋草模様小袖の背面復元図

### (3) 裂の大きさから見た部位の推定

小袖屏風に貼装された裂の状態は、切り継ぎが多くてかなりの加工がなされているものから、ほぼ完全に原形を保っているものまで、様々である。加工が多いものは、当初の様子に復元するのは極めて困難である。しかし、原形を保っている、もしくは、それに近い状態の裂であれば、元はどの部位であったかを推定することは不可能ではない。とくに大きな手掛かりとなるのは、後身頃であった裂である。後身頃の裂は、各部位の中で最大であり、また、大きな比重をかけて模様が配置されている場合も多い。幅も長さも十分に備わった後身頃の裂を見出すことができれば、その絵羽によって、原形との異同を推しはかることもできる。

本節では、以上の観点に基づき、屏風上に表現された形状ごとに、正治郎の再構築の仕方を見ていく。なお、煩雑となるため、作例は番号のみで示すこととする。また、前節と同様に、わずしか見えていない部位については検討の対象から外す。

#### A 背面を見せた形状

##### a すべて元の部位通りの作例

34・45・62・64・76左・85・90は、元の部位に従って屏風上に小袖を成形してある。ただし、45は両後身頃および下前身頃の下端から約50cmのところ裂の継ぎがあり、そこで間を若干切り詰めていると考えられる。また、左後身頃には、その切り継ぎに近い箇所に補修を加えてある。90にも両後身頃の下端から約74cmのところ、同様の切り詰めに認められる。85は右袖の上端から約49cm以下のところは、複雑な切り継ぎがなされており、上から6割程度までが当初のままである。

##### b 片袖を除いて元の部位を用いた作例

21・40・66は、片方の袖のみ加工がなされている。21と40は右袖が、66は左袖が当初のままではない。ただし、21と40は、模様が単純であり、原形に近いかたちに復元できている可能性が高い。40はまた、後右身頃の下四つの文字模様のあたりは、補修が加えられて当初のままではないが、趣自体は継承している。

##### c 両後身頃のみが元の部位通りの作例

2・26・88・95右・95左・100は、両袖が当初のものとは替わっていると見られる作例である。2については、右袖は当初のままの可能性もあるが、そもそも抽象性と具象性が混じり合った意匠であるため、明確な判断を下すことが難しい。

##### d 部位の推定が困難な作例

推定が困難となる要因には、二つある。

一つは、模様自体の性格である。35は散らしに近い細かな模様であるため、絵羽模様であったか否かがもとより不明瞭であり、部位の推定ができ難い。上部がやや窄まったかたちからは、両前身頃の裂を両後身頃に再構築したかとも思えるが、確証はない。もっとも、そうした模様の性格上、部位を転用したとしても、当初の趣を大きく変えることも起きようがないと言える。

もう一つは、裂が十分な面積を備えていないことである。複雑な切り継ぎがあったり、絵羽を復元的に考えるには裂の長さが十分でなかったりする場合は、部位の推定が困難である。5・22・57・

60・69・84・87が、そうした作例となる。ただし、57は、以前は袷裳であったと見られ、切り継ぎが多く、継ぎの部分を中心に後補も多く入っている。しかしながら、その多さにもかかわらず、うまく模様は連続しており、破綻がほとんど見られない。当初の様子にかなり近いかたちに復元できている可能性は高い。

## B 正面を見せた形状

正面を見せたかたちに成形してあるのは、37のみである。手掛かりが乏しいため、元の部位を推測することはできない。

## C 上前を見せた形状

a 両後身頃を上前とし、右袖の後側を左袖の前側に成形した作例

小袖屏風上の小袖の上前身頃から上前衿、そして襟まで絵羽が連続し、なおかつ、上前衿と襟がひとつながりの裂となっている場合、その上前身頃は元来は右後身頃の部位であり、上前衿と襟は左後身頃の部位であったと考えられる。もし、後身頃と前身頃の部位を転用していたとすれば、少なくとも袖が付いていたところで絵羽が連続することはなく、また、元来の部位を用いていたとすれば、衿の裂幅では襟まで形づくるには不足する。それゆえ、両後身頃の部位から成形したと推定できるのである。そして、小袖屏風上の小袖の上前身頃と袖の絵羽が連続すれば、その袖は右袖の後側の転用であると判断できる。

このような作例に該当するのは、36・50・59・67・74・79・80・82・89・96・97右・98右である。このうち89は、小袖屏風上の小袖の上前衿にある下二つの桐のモチーフがあるあたりは、切り継がれており、当初のままではない。

b 両後身頃を上前として成形するが、袖は連続しない作例

上記と同様に両後身頃から上前を成形しているが、袖への模様の連続に問題がある作例がある。33・42・46・48・55・56・70・73・75・77・78・81右・92・99は、明らかに袖で絵羽が断絶しており、元の袖の連続する部位を使用していないと見なされる。1右・18・38右・58は、意匠やモチーフに情報が乏しく、絵羽が連続するともしないとも判断がつかない。

c 部位の推定が困難な作例

背面を見せた形状の場合と同様、模様の性格に起因するものと、裂の面積の不十分さに起因するものがある。

模様の性格が推定を妨げている作例には、6左・98左が該当する。ただし、やはり意匠を一変するようなことも起きてはいないであろう。

裂の面積が不足している作例は、1左・3・4右・4左・6右・12・14・15・17・19・20右・20左・24・25・27・28・31・38左・43・49・51・52・53・61・63・65・71・72・81左・91右・91左となる。

これらのうち14は、下から約46cmのところに切り継ぎがある。それより上の上前身頃と上前衿および襟とは、絵羽が繋がり、本来は両後身頃であった可能性が高いように思われる。しかし、裂の長さが十分ではないことにより、袖付部分が確認できないため、確実なことは言えない。

## D 下前を見せた形状

a 両後身頃を下前として成形するが、袖は連続しない作例

C-a・bと同様の判断によって、小袖屏風上の小袖の下前身頃と下前衽および襟が、本来は両後身頃にあたる裂から成形されていると見られる作例がある。9・10・32・68・94が、それに該当する。いずれも袖までは絵羽が連続しておらず、左袖の後側を右袖の前側へと転用したと考えられる作例は見当たらない。

なお、9の下前身頃の下端から34cm程度までのところは、補修がなされており、当初のままではない。94も、襟と下前衽の上端から40cm程度のところに切り継ぎがあり、それより上の裂は、ひとつつながりのものではない。また、下前衽と下前身頃との間は、やや大きく切り詰めがあると見受けられ、いささか模様に分断を生じている。大正9年(1920)に刊行された正治郎著の『友禅研究』の口絵には、全図ではないものの、まだ袈裟の状態であったときの写真が掲載されている。それを見ると、小袖屏風上の上方を除いた襟と下前衽をなす裂は、田相の中でも最大幅となっており、後身頃の裂であった可能性がきわめて高い。間に切り詰めがあるとしても、模様の繋がりが強い。本来は両後身頃の部位からの転用と見てよかろう。

b 前身頃と後身頃から下前を成形している作例

47の下前身頃の裂と下前衽および襟となっている裂とは、いずれも元は身頃と考えられるだけの十分な長さを備えている。しかし、模様は繋がっていない。左右を入れ替えても、繋がりを見出すことはできない。注目されるのは、下前身頃として成形されている裂の幅である。小袖屏風上の小袖では、身頃の裂は30cm以上である場合が多い中、本作は約26cmであり、最小の値となっている。身頃の幅の歴史的な変化について、詳細が明らかとなっているわけではない。ただし、貼装された小袖は1700年前後の作と見られるが、その頃の作例には、後身頃よりも前身頃の幅が狭い例が散見される。<sup>(11)</sup>本作の身頃の幅が狭くなっているのは、そうした前身頃の裂を用いたことによる。そして、左へと流れていく模様の向きからすると、元は上前身頃であった可能性が高い。下前衽と襟に成形されている裂は、それよりも幅が広く約29cmであり、元は後身頃であったと考えられる。左右の判断は難しいが、同時代の作例によくある逆C字形の模様配置の指向が認められるため、右側であったかと思われる。

c 部位の推定が困難な作例

やはり裂の大きさの問題で、部位の推定が困難な作例がある。8・11・29・30・39・76右・86・93が、そうした作例となる。

これらのうち、86は比較的単純な段構成の模様である。したがって、意匠自体に大きな変容は起きていないと考えられる。

93は、上半身と下半身とで、モチーフが大きく変わる意匠である。モチーフが変わるところで切り継ぎがなされていることと、空間が多い模様の性格から、絵羽によって袖付の位置を判断することができない。下半身のモチーフは異なる部位にまたがってよく繋がりが、大きな切り継ぎもないことから、もともと連続していたと見られる。しかし、元は両後身頃であったのか、右後身頃と下前身頃であったのかは、確定し難い。

#### (4) 再構築の傾向

第2節および第3節での検討を踏まえ、正治郎による小袖の再構築の仕方には、どのような傾向が見られるのか、小括しておこう。

元来の部位通りか否かはひとまずおき、意匠構成自体に注目したい。改変がほとんどない、もしくは、それほど大きくはないと見なされるのは、7・13・16・23・41・44・83・97左とA-a(7点)・b(3点)・c(6点)、C-a(12点)・b(18点)、D-a(5点)であり、合計59点となる。ただし、41は改変こそ少ないが、元の意匠とはやや異なる印象を与えるものとなっていた。

これに、散らし模様や連続模様など、模様自体のもつ特性から、意匠構成がそもそも変わりにくい35・6左・98左・86、さらに、当初の様子をうまく再現していると思われる57を加えると、その合計は64点となる。

一方、明らかに大きく意匠構成を変えて再構築しているのは、54とD-b(1点)の2点である。また、第3節で部位の推定が困難であった作例のうち、35・57を除くA-d(6点)、B(1点)、6左・98左を除くC-c(31点)、86を除くD-c(7点)、合計45点の中にも、意匠構成を大きく変えてしまっているものが含まれている可能性は十分にあり得る。

全111点のうち、少なくとも過半数を超える64点が元来の意匠構成を保っていることは、大いに注目に値しよう。従来、小袖屏風に貼装された小袖は、本来の姿からかけ離れていることが強調されがちであった。しかしながら、むしろ原形の面影を強く残している作例の方が多い。正治郎が序文で述べた「原形を髣髴せしむべく」という言葉通りの傾向が見られるのである。

ただし、このことは意匠構成のみを取り上げて見た場合に限られる。本来の部位との対応からすれば、元の部位に比較的良好に従っているのは、せいぜい16・44とA-a(7点)・b(3点)・c(6点)の合計18点に過ぎない。それは、第1節で述べたように、正治郎が上前を見せるかたちを基本形として小袖屏風上の小袖を成形していたことに起因する。そのため、23に端的に示されているように、背面を見せるかたちとするのが可能であっても、敢えて上前を見せるように成形した例が散見される結果となっている。この特質にこそ、小袖屏風制作の意図の発露を見ることができる。次章では貼装するという制作行為自体を考察することで、正治郎の意図を浮かび上がらせたい。

## ②……………制作行為とその意図

### (1) 屏風に貼装する発想

屏風に小袖裂など染織品を貼装することは、正治郎が初めて行ったわけではない。丸山氏は昭和7年(1932)頃より小袖屏風の制作が始められたと推測されているが<sup>(12)</sup>、既に明治31年(1898)1月20日付の『読売新聞』には「掛小袖の屏風」なるものが見えている。これは、帝国図案社の福地復一が考案したもので、「両毛地方の蚕糸織物を表して絹綾等の小袖を衣桁に掛け」た二曲一双の屏風であった。同新聞の1月24日付の月曜附録には、その図も掲載されている。この屏風では、おそらく当代の製品を使用していたかと思われるが、江戸時代の小袖を用いた先行作も存在していた。

それは、大正4年(1915)に三越日本橋本店で流行会が主催した「江戸趣味展覧会」の出陳目録に見える「一、模様衣裳張込二枚折屏風 一双」である。<sup>(13)</sup>その所蔵者は、野口彦兵衛(1848～1925年)であった。彦兵衛は、呉服商大彦の初代として一世を風靡した染織家である。同時に、江戸時代の小袖の一大コレクターでもあった。<sup>(14)</sup>そうした彦兵衛のコレクションの性格と、「江戸趣味」という展覧会の趣旨からして、二枚折屏風に貼り込まれた「模様衣裳」は、江戸時代の小袖であったと考えてよい。

ただし、残念ながら、彦兵衛所蔵の二枚折屏風が衣桁にかけたかたちに小袖を成形していたか否かは、手掛かりがなく不明である。また、京都に住まう正治郎と東京に住まい世代の異なる彦兵衛との間に交流があったのかも、そして、実際に正治郎が彦兵衛所蔵の屏風を見る機会があったのかもわからない。

しかし、次に示す作例は、正治郎が実見したと確実視できるものとなる。

大正7年(1918)2月、廣岡伊兵衛の熱心なはたらきかけにより、京都で友禅史会が結成された。伊兵衛は無線友禅の開発者として名をあげた染織家である。友禅史会創設の発起人には、染織家や図案家、画家、百貨店などが名を連ねた。4月には、創設を宣伝するために岡崎勸業館で開催された内外産業博覧会の美術館で友禅に関する陳列を行っている。その陳列棚には「友禅史会は友禅染の始祖宮崎友禅の史蹟の朦朧たるを遺憾とし、是を調査研究せんが為め起したる友禅業者呉服店の有志の結合なり。此陳列棚には、友禅遺墨にして最も信を置くべきものを陳列して、始祖の芸術を宣揚す。友禅史会」との説明をつけた。友禅史会創設の発起人にこそ当初はなっちはいなかったが、この陳列において、正治郎は所蔵する袷裳2肩を出品しており、友禅史会の創立期から協力していた。

続いて友禅史会は5月に南禅寺の金地院で友禅忌法要を行い、南陽院にて大規模な展観を開いた。そして、大正9年(1920)1月、金沢の龍園寺で友禅のものとされる墓石が発見されるに及び、友禅史会は京都に謝恩碑を建立するという明確な目的をたてた。果たして、大正10年(1921)10月、友禅謝恩碑が完成し、知恩院にて落成法要が営まれた。雪香殿には新古友禅染参考品陳列室が設けられ、展観が行われた。大正9年2月12日に正式に友禅史会の発起人に加わった正治郎は、その陳列係を任じ、自らの所蔵品も10点展示している。

この落成法要の場で、廣岡伊兵衛所蔵の「友禅誰袖屏風」が飾られた。この屏風を飾ってある様子の写真が、友禅史会の活動記録である『友千鳥』に掲載されている。<sup>(15)</sup>その写真はあまり鮮明とは言えないが、本屏風は昭和11年(1936)に売りに出されており、その売立目録の図版(図20)によって、おおよそが掴める。<sup>(16)</sup>金箔を貼った4曲1隻の屏風に、衣桁および手拭い掛けに着物や帯をかけた様子で、裂を成形してある。落成法要に出席していた正治郎が、この屏風を実際に眼にしたことは、間違いなからう。なお、伊兵衛は他にも「金地友禅幕張屏風(6曲1隻)」「金地友禅張本尽屏風(6曲1双)」「金地友禅張扇面散四枚折(4曲1双)」「友禅押絵張小屏風(6曲1双)」を売りに出しており、様々なかたちで屏風に裂を貼って鑑賞に供することが試みられていたと知られる。

もっとも、上記の伊兵衛所蔵の屏風で使用している裂は、江戸時代の小袖裂ではなく近代の作と見られ、また、「友禅誰袖屏風」は誰が袖屏風により近いかたちに成形されており、そうした点には、後に正治郎が制作することとなる小袖屏風との相違が認められる。



さらに、「衣裳裂貼装虫干図屏風」(国立歴史民俗博物館蔵)にも注意されてよい。本作は、江戸時代の衣裳の裂を、紐に通したかたちで屏風に貼装した作例である。この屏風の制作時期は明らかではない。ただし、紐に通すという発想は、明治38年(1905)に三越が仕掛け、一大ブームを巻き起こした「元禄模様」の流行と関わっている。

戸田茂睡(1629～1706年)が著した『紫の一本』巻四「花」の「東叡山」に見える「幕の多き時は三百余、少なき時は二百あまりあり。この外に連れ立ちたる女房の上着の小袖、男の羽織を弁当からげたる細引きに投じて、桜の木に結び付けて、仮幕にして毛氈、花蓆しきて酒呑むなり。」<sup>(17)</sup>という元禄期頃の花見の風俗は、明治11年(1878)に新富座新劇場開場式で初めて上演された「元禄花見踊」のモチーフとなった。「元禄花見踊」は人気演目となり、その後もたびたび演じられている。明治38年3月29日初日の歌舞伎座弥生狂言の大切所作事「小袖幕元禄模様」もそうした機会の一つであった。流行模様として「元禄」に注目した三越はその衣裳制作を手掛け、「元禄模様」<sup>(18)</sup>の爆発的な流行を導いている。

三越のPR誌である『時好』第3巻第5号(明治38年5月)には、当該「小袖幕元禄模様」の舞台写真が掲載されている。「元禄風」とされた衣裳をまとった役者たちの背景には、小袖を紐に通したいわゆる小袖幕が張られている。また、明治38年4月1日から30日まで開催された元禄模様を提唱した三越の日本橋本店における第9回新柄陳列会では、小袖幕をつくって元禄模様の新製品を陳列した。<sup>(19)</sup>三越が提唱した「元禄」は、後に江馬務が「鬻も元禄、衣服も元禄、猫も杓子も元禄で元禄の何たるを知らぬ人が、時代錯誤の風俗を片腹痛い元禄で模倣したのであった。」と批判しているように、<sup>(20)</sup>その解釈が拡大していったが、そうした中において、小袖幕は、「元禄」の象徴であり続けていた。

まず、図案家の下村玉廣が『元禄風流明治振』(明治38年5月、本田雲錦堂刊)で、上編には紐に通した様子で、下編には衣桁にかけた様子で着物の図案を描いている。自身がはしがきで「上編には小袖幕を基として元禄の当時郊外遊宴の有様を忍はしめ」と記しているように、上編の表現は小袖幕を意識したものであった。また、夏目漱石は明治41年(1908)に『朝日新聞』で連載した『三四郎』で、「向ふ側の隅にぱつと眼を射るものがある。紫の裾模様の小袖に金糸の刺繍が見える。袖から袖へ幔幕の綱を通して、虫干の時の様に釣るした。袖は丸くて短い。是が元禄かと三四郎も気が付いた。」<sup>(21)</sup>と、田舎者であった三四郎ですら「元禄」と気づくものとして、小袖幕を描写している。

このような「元禄」イメージがあつてこそ、「衣裳裂貼装虫干図屏風」は成立し得た造形と言えよう。「元禄模様」の流行の記憶を未だ揺曳している頃の制作と考えられ、小袖屏風よりも先行する可能性があろう。

さて、本作で注目したいのは、右隻(図21)に貼られている「楓笹模様帷子裂」である。この裂とツレとなる裂(図22)が、正治郎の未整理コレクションの中から発見された。その新出の裂は、小さな断片であるが、別の麻裂が縫い足されている。角をもつその形状は、打敷の裏裂として仕立てられていた痕跡をとどめている。<sup>(22)</sup>両者を分割したのは、おそらく正治郎であろう。このように仮定すると、正治郎の手元にわずかな断片しか残されていないこと、しかも、それが以前の様子の痕跡をとどめていることに納得がいく。「衣裳裂貼装虫干図屏風」は制作者も不明である。正治郎が制

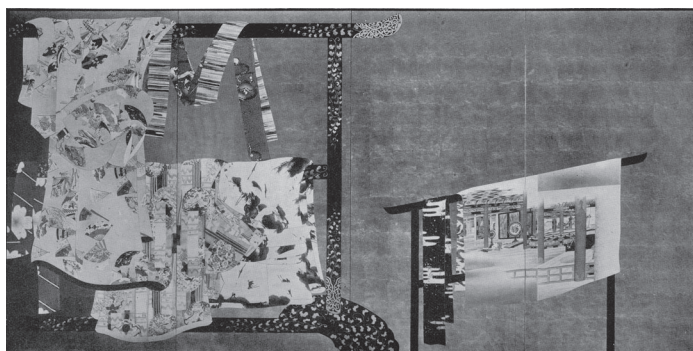


図20 友禅誰袖屏風 廣岡伊兵衛旧蔵

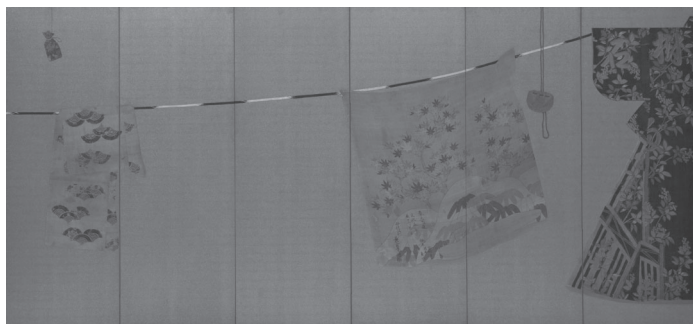


図21 衣裳裂貼装虫干図屏風(右隻) 国立歴史民俗博物館蔵



図22 楓笹模様帷子裂(新出)  
国立歴史民俗博物館蔵

作した可能性もあるかも知れないが、少なくとも、正治郎と近い環境の中で制作されたと言える。

以上のように、屏風に裂を貼装することは、小袖屏風以前にも行われており、実際に正治郎が眼にしたものもあった。また、貼装を行う環境の中にも、正治郎はいた。そうした自らの体験ととりまく状況とがあって、屏風に貼装するという発想に至ったと言えよう。

ところが、冒頭で引用したように、正治郎自身は『時代小袖雛形屏風』の序文で近世風俗画の一画題である誰が袖屏風に倣って小袖屏風を制作したと述べている。だが、このような発言には、近代という時代性が多分に反映している。

古美術品や歴史資料を先例として提示し、それを受けて新たな製品をつくり出したとすることは、近代ではよくある言説、手法であった。とくに、着物を扱う百貨店では常套手段となっていた。百貨店では、新柄の製品を売り出すにあたり、参考品として古美術品や歴史資料を陳列することが行われた。それは、新柄の製品を古美術品や歴史資料に接続することで、「伝統」があるという価値を与えて格の高さを主張し、消費者の購買意欲をそそる効果があった。正治郎は百貨店の陳列にしばしば所蔵品を貸与しており、そうした手法に馴染みがあった。<sup>(23)</sup>

したがって、誰が袖屏風に倣ったとする言葉は、額面通りに受け取ってよいものではない。上述のように、屏風に裂を貼装する先行作があるうえ、丸山氏が指摘するように、造形上の懸隔があるため、誰が袖屏風を小袖屏風の直接的な手本と見ることは難しい。小袖屏風の価値を高めるために、正治郎は歴史的に辿られ得る源流として誰が袖屏風を引き合いに出したのであろう。しかも、誰が袖屏風には、人々の注目を集める魅力があった。例えば、昭和2年(1927)に読売新聞社が開催し

た「第2回日本名宝展」において、根津家および団家所蔵の誰が袖屏風が「妍を競」い、必見の展示品として読売新聞紙上で大きく取り上げられている。<sup>(24)</sup>歴史的な価値だけでなく、美的な価値を主張するうえで、モデルとして誰が袖屏風を示すことには、少なからぬ効果があった。

## (2) 図案としての小袖屏風

さて、丸山氏は、万治期頃とされる『四季模様諸礼絵鑑』の小袖の図様が小袖屏風のそれと酷似しており、見本型とされた蓋然性がきわめて高いとされた。<sup>(25)</sup>しかし、ここで注目したいのは、近代の着物の図案である。それらには、小袖屏風へと繋がる造形が見られる。

図23は明治32年(1899)の三越のPR誌『花ごろも』の着物の図版である。襟先を揃えて畳んだ2領の着物が衣桁にかかっている。商品紹介の図版であるため、見せたいのは着物の模様であり色彩であった筈である。しかし、江戸時代の小袖雛形本に見られるような標本的な造形とはせず、絵画的な趣で表現している。同誌には、そのほか背面を見せたり、なおかつ、衣桁にかかっていたり、上前裾のみを見せていたり、様々な状態で商品の着物が紹介されている。

このように時には絵画的な趣を取り入れるなどして、着物の見せ方自体にも工夫を加えた図案は、明治30年代に多く見られる。平塚玉麟の『ひらつか派やまと模様』(明治32年、宮田富山堂刊、図24)、上野清江の『花のかけ』(明治32～33年、本田雲錦堂刊)、同『都のひかり』(明治32～34年、宮田富山堂刊)、同『八千草』(明治34～36年、本田雲錦堂刊)、同『吾妻鏡』(明治35年、本田雲錦堂刊)、山下光僊の『はなかた』(明治32～34年、宮田富山堂刊)、同『花紅葉』(明治34

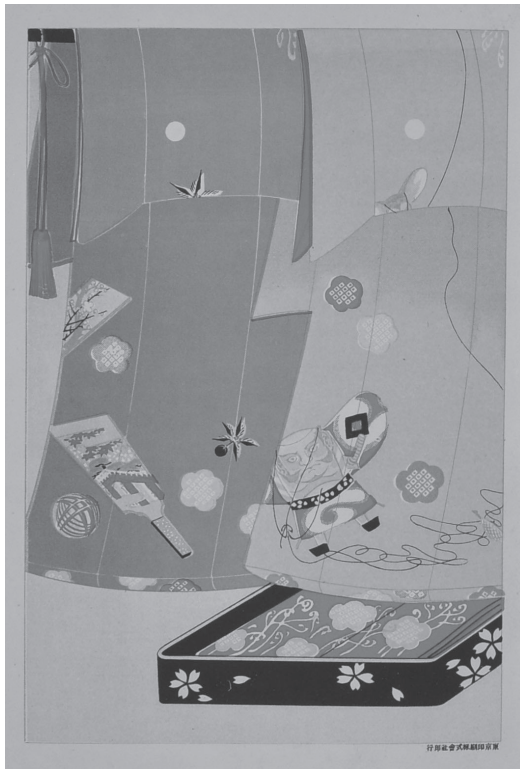


図23 『花ごろも』 個人蔵

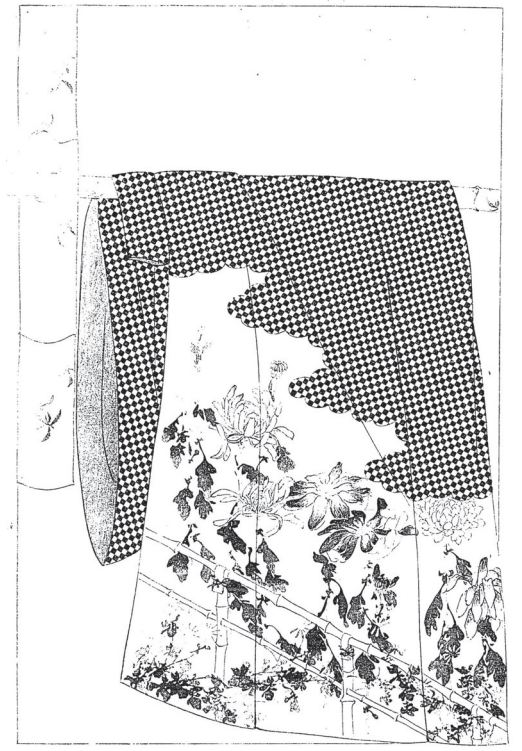


図24 『ひらつか派やまと模様』 国立国会図書館蔵

年、宮田富山堂刊)、吉井青僊の『名とり草』(明治34年、宮田富山堂刊)、武田栢次郎の『みせばや』(明治44年、大丸刊)など、枚挙に暇がない。とくに、先述の下村玉廣の『元禄風流明治振』(明治38年、本田雲錦堂刊)や、同『源氏振』(明治39年、山田芸艸堂刊)などは、むしろ絵画的な趣の方が強い。

そうした多彩な造形表現が試みられた中に、襟先を揃えて畳んで衣桁にかける、という形式もあった。襟先を揃えて半分に折ったかたちで表現することは、神坂吉隆の『別好京染都の面影』(明治23年、田中治兵衛刊、図25)や浅井広信の『模様美術便覧』(明治26年、山田直三郎刊)などに見るように、既に明治20年代には定型化していた。この表現を一步進めたのが、衣桁にかけるという趣向であったと捉えられよう。

半分折の着物のかたちは、天明7年(1786)刊の『染模様極彩色 新雛形千代の袖』(図26)などに見るような上前の半身のみで表した江戸時代の雛形本に通じ、裾を中心とする意匠構成の模様に応じたものである。明治20年代当時は、礼装として「裾模様」が標準であり、また、製品開発の主軸でもあった<sup>(26)</sup>。そして、江戸裾形式の「裾模様」も流行し始めていた<sup>(27)</sup>。江戸裾形式を含めて「裾模様」が、意匠の構成の力点を裾に置いていたことは、『花ごろも』の図版(図27)によって知られよう。

着物の見せ方自体にも工夫を加えた図案は、その後あまり見られなくなっていく。それよりも、上前の裾に焦点をあて、上前の裾を四角く切り取ったような図や、せいぜい上前の襟先を見せるくらいの図が大勢を占めるようになる。そこには、百貨店の躍進が関わっている。百貨店による礼装の「裾模様」の懸賞募集の隆盛は、審査条件を等しくするために、図案の書式の規格化を促すことに与した。

このことを、三越を例にとって見てみよう。PR誌上では、明治32年(1899)の「祝儀模様・春着模様」を課題とした女帯地用の図案の懸賞募集が「第1回」と謳われている。しかし、前年に令嬢の婚礼服の「裾模様」の図案を懸賞募集しており、『読売新聞』の明治31年(1898)2月16日付の朝刊には、その入賞者が発表されている。この時を初見として、同店では「裾模様」の懸賞募集を、明治37年(1904)から大正6年(1917)まで毎年行っている。ことに明治39年(1906)以降は、年に2回の募集が慣例と化していた。懸賞募集をやめた最初の年である大正7年(1918)には、PR誌では図案部作成の「裾模様」が宣伝されており、以後は、懸賞募集にかわって図案部の活動が重要となっている。もっとも、昭和2年(1927)に「昭和模様」を課題に「裾模様」の懸賞募集を行ったが、これは昭和への改元を記念して行った例外的なイベントであった。なお、同店における図案部の設置は、明治42年(1909)であるが、当初は手掛ける品目に着物は含まれていなかった<sup>(28)</sup>。

「裾模様」の懸賞募集が始まった頃、図案の書式は漠然としたものであった。同店が明治37年(1904)8月25日締切で募集した「彩色入光琳風裾模様」の要項では「一、図案用紙は鯨尺壹丈尺四寸幅壹尺壹寸(をくみ及び前身、ふき等は現物大の事)」という書式であり<sup>(29)</sup>、用紙の大きさしか定まっていない。それが、明治40年(1907)9月10日締切の裾模様の募集要項では「一、図案用紙は鯨尺にて縦一尺六寸、横一尺二寸にして奥身鯨尺四寸、前身六寸に高さ一尺五寸以内に模様を認められるべき事。」とあり<sup>(30)</sup>、用紙の大きさだけでなく、部位の割り付けの大きさも指定するようになったのである。書式の見本図(図28)も添えられており、その図によって、前身といっても上前身頃

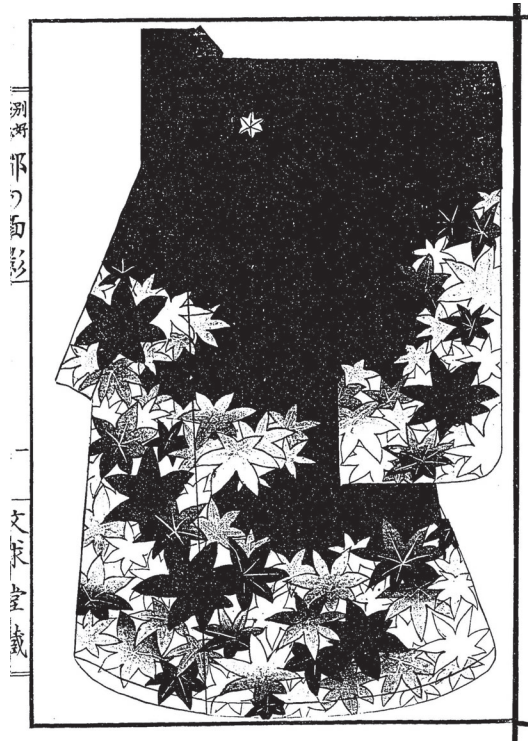


図 25 『別好京染都の面影』 国立国会図書館蔵

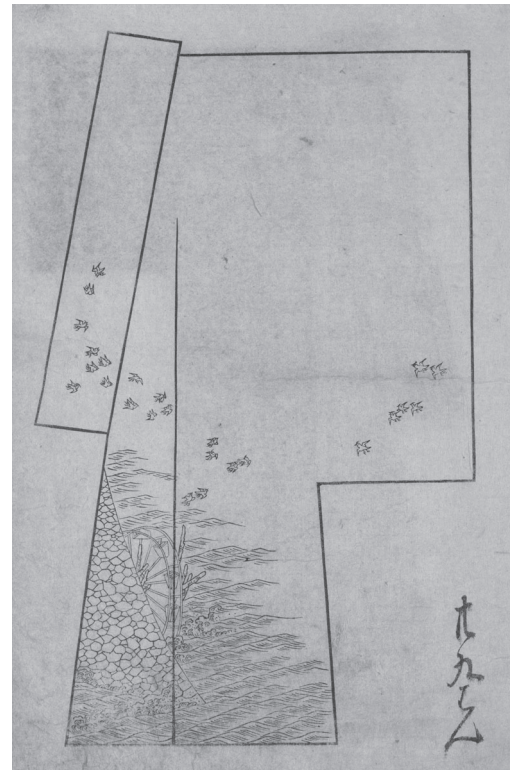


図 26 『染模様極彩色 新雛形千代の袖』  
国立国会図書館蔵

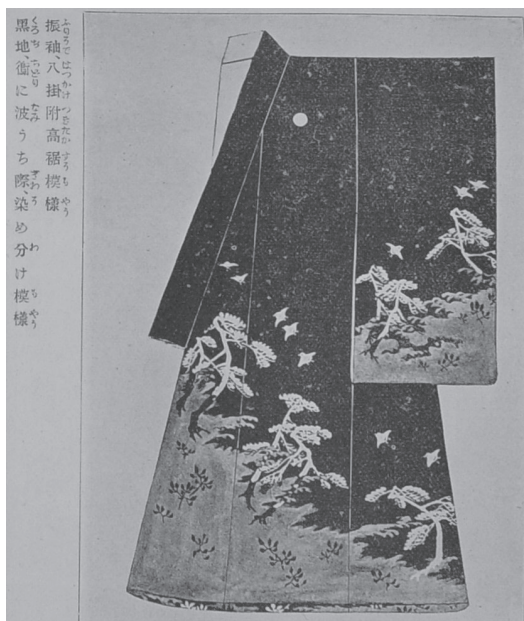


図 27 『花ごろも』 個人蔵



図 28 『時好』第5巻第9号 個人蔵

をまず想定していたと知られる。模様の高さの指定はこのときのみで、また、明治41年(1908)3月10日締切の募集では別添えとして規定外の書式の図案の提出も認めているが<sup>(31)</sup>、その後、縦一尺六寸、横一尺二寸という用紙に衿幅四寸、前身幅六寸で割り付けるという規定で定着を見せている。

百貨店が懸賞募集したり発表した図案は、数多く図版化して出版されてもいる。こうした明治40年代に入ってから百貨店による規格化した図案は、明治30年代の図案に見られた着物の見せ方にも工夫を凝らす趣向を凌駕していったと考えられる。

図案の書式が規格化した後も、着物の模様の付け方は変化していく。大正2年(1913)刊行の三越のPR誌『みつこしタイムス』第11巻第4号の「斯るものはこの夏に流行るべし」の記事には、「裾模様の高さは年一年と高くなりまして、今では若向としては、一尺八寸位の高さは別段珍しいと申す程でもなく、二尺位の高さの方も往々見受けます。されば、江戸褌はほとんど三十歳以上の御婦人に限られて若向としては、重に後かかりと相成りました。(江戸褌にして、其模様の一部が後身にかかるものです)」とあり、翌年の同じく『三越』第4巻第1号の「大正三年の春着」の記事には、「又近来令嬢用の振袖の模様は日を追ふて派手になつて参りまして、其模様も袖や裾に限らず胸だとか肩だとか、或いは袖の上部へ付ける事が流行致して参りまして殆ど総模様になつて参りました。」とあり、「裾模様」の模様の高さが図案の規格では収まらないほど高くなってきていることが窺われる。

また、製品開発の軸が礼装たる「裾模様」から「訪問服」へと変わることも見逃せない。明治時代末期に着物の一ジャンルとして提唱された「訪問服」は、急速に美麗化していった<sup>(32)</sup>。『東京朝日新聞』大正6年(1917)2月6日付の記事「昔に帰った 流行の春着」における、「従来の紋付式服はホンの祝儀不祝儀だけの必要に限られて、あとは角張らない訪問服程度に紋付の需要が移つて行くらしい。準じてあらゆる意匠と贅とは此訪問服に集中されよう。」という予見は現実のものとなり、「訪問服」に多大な関心が払われることとなった。三越が例年行っていた「裾模様」の図案の懸賞募集を大正6年で止めたのも、「訪問服」の台頭が一因であると考えられる。「訪問服」は模様の付け方が「裾模様」よりも自由度が高く、規定を細かく設定しなければ競技という形式には不向きであり、また、「裾模様」の図案の規格にも必ずしもなじむものではない。

こうした動向を受けて、上前の半身あるいは半分に折った上前側を示すという着物の図案が大正時代の終わり頃から再び頻出するようになってくる。安藤商店の『笑かほ』(大正14年、芸艸堂刊、図29)、松坂屋の『華燭』(大正15年、芸艸堂刊)、同『曠衣聚』(昭和5年、芸艸堂刊)、市田商店の『みひかり』(昭和2年、芸艸堂刊)、同『すゝむ世』(昭和7年、芸艸堂刊)などが例として挙げられる。

これらは新作衣裳の図案であるが、江戸時代の小袖においても、同様のかたちで提示することが行われている。上野為二が自らのコレクションを公刊した『草蚕帖』(昭和9年、芸艸堂刊、図30)が、その例となる。為二は人間国宝にも指定された染織家である。上前の半身を重視する当時の着物制作のあり方を受け、参考に資するべく江戸時代の小袖においても上前の半身を示したのであろう。

以上、近代の着物の図案に注目すると、既に明治20年代には襟先を合わせて半分に折った型が確立しており、明治30年代にはそれを衣桁に掛けるなどして見せ方の工夫が凝らされようになっていたが、明治40年代に入ると百貨店の躍進により上前の裾部分を切り取った書式が大勢を占めることとなり、その後、裾の模様が高くなったことや「訪問服」の台頭を受け、大正時代の終わり頃から



図 29 『笑かほ』 国立国会図書館蔵



図 30 『草蚕帖』 国立国会図書館蔵

上前の半身で示すことも増加する，という経過が辿られた。

小袖屏風における小袖の約6割が上前を見せるかたちに成形され，上前が重視されているのも，こうした流れとは無関係ではあるまい。小袖屏風上の半分に折って現実にはあり得ないほど浅く衣桁に掛けた小袖の造形は，当時の着物の図案の在り方と同じで上前を重視しており，より観賞価値を高める趣向を加えた発展形として捉えられる。それは，明治30年代の着物の図案と同根の発想に因ろう。『四季模様諸礼絵鑑』の小袖の図様との近似は，むしろ結果として起こったこととして見るべきではないだろうか。

笹川臨風は『時代小袖雛形屏風』に寄せた叙文で「桃山・元禄を初め，時代模様の復活は一にして足らず，何何調の提唱は僕を更へて尽きざるも，染織界の前提は壁絶え路窮るやの感なきに非ざる時に当り，本集が新しい開鑿の指針たるべきは疑を容れない。」と記している。小袖屏風は新しい着物の創作に繋がるのが期待されていたのである。実際、『時代小袖雛形屏風』が刊行されるとすぐに，小袖屏風を参考にした着物が多数制作された。それらは，名匠会編『夏小袖琳風八千草』（昭和14年，芸艸堂刊）で見ることができる。

小袖屏風は実物の陳列に先んじて，まずは『時代小袖雛形屏風』と名付けられた図版集として公にされた。実物大に近い屏風というかたちをとりながらも「雛形」と命名したのは，文字通り「雛形」たることを目指したためであろう。だが，基本的に，近代にける江戸時代の小袖の図版集の出版は，着物制作の参考となることを主たる目的の一つとしていた。そのため，これだけでは一般論の域を超えない。そこで次節では，小袖屏風に特有の事情を探ってみたい。

### (3) 資料選定に見る正治郎の意図

正治郎のコレクションを公刊した図版集には、『江戸時代衣服文様集』（大正7～9年，芸艸堂刊），『誰が袖百種』（大正8年，芸艸堂刊），『小袖と振袖』（昭和2～3年，芸艸堂刊），『続誰が袖百種』（昭和5～17年，芸艸堂刊），『御所どき江戸どき』（昭和6～7年，芸艸堂刊），『続小袖と振袖』（昭和7年，芸艸堂刊），『時代小袖雛形屏風』（昭和13～14年，芸艸堂刊），『時代帛紗』上下（昭和14年，芸艸堂刊）がある。そのうち，正治郎が序文を記し，自ら刊行の目的を語っているのは，『小袖と振袖』『御所どき江戸どき』『続小袖と振袖』『時代小袖雛形屏風』の4種である。

これら4種の中で，公刊の趣意として着物制作だけでなく風俗研究に資することを謳っているのは，『続小袖と振袖』と『時代小袖雛形屏風』とである。

まず，『続小袖と振袖』では，先に刊行した『小袖と振袖』が「専ら画家，図案家，或は染織家の参考を主眼としたもの」であったのに対し，続編は「画家，図案家，将亦染織家の参考たる事は勿論，尚風俗研究家にとって必須の出版である事を信じて疑はないのであります。」としている。『小袖と振袖』と『続小袖と振袖』とでは，小袖の裾を広げて背面から写した図版の掲載の仕方や，概ね時代順に配列した編集の方法に，相違があるわけではない。それでも続編を風俗研究に有益としたのは，収録している作例そのものに因らう。続編では，袖幅が身幅の半分程度となっていて中世の特徴を未だ残している古様な作例を2点収録している。これらは正編には見られない作例であり，そこに正治郎の歴史描写への意欲が垣間見える。

『時代小袖雛形屏風』ではそうした態度を一層鮮明にし，自序で「且つ風俗研究の上にも絶好の宝庫たるを自賛」している。同じく自序によると，「現代『キモノ模様』の源泉たる足利末期から，友禪染の流行を極めた元禄頃まで」の小袖裂で小袖屏風を制作したという。しかしながら，正治郎が選定したそれらの小袖裂には，自身が大正9年（1920）に発表した『友禪研究』で示した小袖の歴史像と，強い結びつきが認められる。

『友禪研究』では，辻が花染（ほうし絞り），鹿の子絞り，繡箔，寛文小袖，切付，墨絵，そして友禪染へと至る歴史像を叙述している。小袖屏風には，これらの作例を取り揃えている。中でも注意されるのは，繡箔である。正治郎は『友禪研究』で小袖屏風の1右の「花卉模様小袖」（図31）のような作例を初期の繡箔と捉え，いわゆる慶長小袖と呼ばれる種類の繡箔の歴史を語る。そして，中世の能装束として伝来している場合が多い，刺繍したモチーフの隙間を摺箔で埋めた種類の繡箔については，ほとんど無視している。実際，小



図31 花卉模様小袖 国立歴史民俗博物館蔵



袖屏風では「花卉模様小袖」を天文期の作と比定して最も早くに遡る時代にあてており、1という番号を与えることで出発点と位置付けている。そして、中世の能装束に見られる類型の繡箔は小袖屏風には欠如している。それは、正治郎が中世の能装束に見られる繡箔を入手する機会に恵まれなかったがゆえであろうか。だが、『江戸時代衣服文様集』第2輯には、小片ながらもその裂が収録されている。正治郎の価値観による取捨選択の結果、手元に残さなかった可能性が高い。

正治郎の『友禪研究』は学界の批判にさらされた。しかし、敢えて反論はせず、「『論より証拠』といふ古諺がある。之は陳腐ながらも千古の名言、私は此の意味に於て、先づ未開拓ともいふべき風俗史や又、染織史上の豊富なる参考資料を公開提供し、真面目な学者、専門の技術者、或は一般関係者に、自由な研究を一任することの、寧ろ有意義に、且つ効果的なるを惟」い、『時代小袖雛形屏風』の公刊に至ったと自序では述べる。果たして、「論より証拠」となり得るだけの客観性を備えているのだろうか。むしろ、正治郎自身が抱いていた小袖の歴史像の投影として、小袖屏風を見なければなるまい。

## おわりに

以上、小袖屏風における小袖の再構築の方法を検討した結果、従来考えられていたよりも、当初の意匠構成を伝えている作例が多くあることが判明した。もっとも、そうした作例であっても元来の部位を違えている場合が多い。それは、上前を見せるかたちを基本形として正治郎が制作していたことに起因する。そして、その基本形は、当時の着物の図案の形式に負うところが大きいと考えられる。当時の着物の図案の形式を踏まえ、より観賞価値を高めるためにとった表現が、小袖屏風という造形であったと捉えられる。

小袖屏風は着物制作の雛形としての役割を期待されていたが、資料選定には正治郎の描いた小袖の歴史像が色濃く反映されている。このことは、正治郎による『友禪研究』の叙述との対照によって明らかとなった。自身の小袖の歴史像を示すこと、それこそが深層にある小袖屏風の制作意図として浮かび上がってくる。

共同研究「歴史資料デジタルアーカイブデータを用いた知的構造の創生に関する研究—小袖屏風を対象として」では、小袖屏風上の小袖について、成形された外形の相違を横断して模様の意味および構造の抽出を行う研究や、新たな模様を合成制作する研究も行っている。これらの研究は、小袖の再構築の方法や、当時の小袖屏風の利用の在り方を鑑みると、決して無稽なものとは言えまい。

## 註

(1)——野村正治郎編『時代小袖雛形屏風』(芸艸堂、1938～39年)の自序より引用。なお、漢字表記は原則として常用漢字に改めている。以下、引用文においては同じ。

(2)——国立歴史民俗博物館資料図録2『野村コレクション 小袖屏風』(国立歴史民俗博物館、2002年)所収。

(3)——前掲註1図書。

(4)——丸山氏は前掲註2論文185頁で捲りの状態のものを29点と紹介する。しかし、そのうちの1点の「白縮緬地御簾葵文字模様友禪染小袖裂」(国立歴史民俗博物館蔵、H-35-724)は、裏打ちをしているのみで小袖形に成形しているわけではなく、小袖屏風にするための状態とは言い難い。

(5)——本図録は、銀座の松屋呉服店が流行模様として

「慶長式新時代模様」を提唱した折に、宣伝および啓蒙のキャンペーンの一環として開催した展覧会の図録である。展覧会の会期は大正15年(1926)10月1日から10日までであったことが、『東京朝日新聞』(夕刊)同年10月2日付の新聞広告から確認できる。図録の発行は、展覧会終了後2か月ほどたった12月15日であった。

(6)——佐々木良子・藤井健三・佐々木健「京都工芸繊維大学所蔵裂地『匹田縫裂一菊松竹梅に宝尽くし縫』(AN.106)について」(『文化財保存修復学会誌』55号, 2010年)63～65頁。

(7)——野村正治郎が蒐集した染織品の公刊物であるが、これまで注目されてこなかったものである。そこで、書誌的な事項を記しておく。『江戸時代衣服文様集』は、風俗研究会が編纂し、芸艸堂より刊行された図版集である。第1輯は大正7年(1918)4月、第2輯は大正7年6月、第3輯は大正7年12月、第4輯は大正9年(1920)4月の発行である。各輯とも3種類の小袖ないし裂を合計5葉の図版にして収め、江馬務が解説を執筆している。計画では10輯で第1巻とする予定であったが、おそらく大正8年(1919)に正治郎・江馬務・芸艸堂という同じ組み合わせで同趣の『誰が袖百種』を刊行したためであろう、第4輯で終了している。

(8)——大正8年(1919)芸艸堂刊の『誰が袖百種』に収録されている。

(9)——西陣織物館編、芸艸堂刊。

(10)——本図録は、長堀橋・高島屋呉服店美術部が12月15日付で販売したものである。大正11年(1922)は、近松門左衛門の二百回忌を記念して、朝日新聞社が中心となり法要や近松劇の興行などの文化事業が行われた。朝日新聞社は、11月1日から7日まで長堀橋の高島屋呉服店で「近松遺品及参考品展覧会」を開催し、『巢林子二百年祭記念 近松遺品及参考品展覧会目録』として図録を刊行している。高島屋呉服店の展覧会の図録は、それとは別のものである。会期は不明だが、朝日新聞社主催の展覧会とはほぼ期を同じくしていたかと思われる。

(11)——拙著『野村コレクション 服飾Ⅰ』(国立歴史民俗博物館資料図録9, 国立歴史民俗博物館, 2013年)および同Ⅱ(2014年)所載の「小袖型服飾法量詳細」参照。

(12)——前掲註2論文197～198頁。

(13)——『三越』第5巻第7号(1915年)に出陳目録が掲載されている。「江戸趣味展覧会」については、岩淵令治「明治・大正期における「江戸」の商品化」(『国立歴史民俗博物館研究報告』第197集, 2016年)参照。

(14)——彦兵衛のコレクションについては、1089プロ

グ「大彦コレクションと友禅染—第2次友禅染ブームと、加賀染、久隅守景のことなど」(小山弓弦葉, 2015年), 同「呉服商「大彦」の小袖コレクションと野口彦兵衛」(高木結美, 2015年)参照。

(15)——友禅史会の活動については、友禅史会編『友千鳥』(友禅史会事務所, 1921年)による。

(16)——『当市廣岡家所蔵品入札』(京都美術倶楽部, 1936年)第73図。

(17)——鈴木淳・小高道子『近世随想集』(新編日本古典文学全集82, 小学館, 2000年)による。

(18)——「元禄花見踊」については、根本由香「近代の服飾と復古趣味—「元禄」の流行をめぐって」(『服飾美学』第27号, 1998年)37～38頁参照。

(19)——『時好』第3巻第4号(1905年)34頁。

(20)——江馬務『友禅の変遷』(野口安左衛門, 1926年)22頁。

(21)——小宮豊隆解説『漱石全集』第4巻(岩波書店, 1966年)による。

(22)——別のツレとなる裂が1997年度に国立歴史民俗博物館の所蔵に帰している。この裂を合わせて見ると、打敷の裏地であったことが確実である。

(23)——本文で言及した「慶長風俗展覧会」や「近松時代風俗展覧会」への出陣だけでなく、三越が借用時に付けたと見られるラベルがついた小袖が、野村コレクションの中には見られる。それらは、拙稿註11図書で記録した。

(24)——『読売新聞』昭和5年(1930)5月11日付の「名宝展あと三日」の記事。

(25)——前掲註2論文190～191頁。

(26)——『時好』第5巻第3号(1907年)所収の記事「最近二十五年間に於ける流行の変遷」で「裾模様」を前提にして模様の流行が語られている。

(27)——『家庭雑誌』明治26年(1893)12月号に「江戸裾模様近時大いに流行の傾向あるも余り高尚なものにはあらず、意気なる方にて」とある。

(28)——『みつこしタイムス』第7巻第2号(1909年)30頁。

(29)——『時好』辰之第8号(1904年)61頁。

(30)——『時好』第5巻第9号(1907年)16頁と17頁の間に挟まれた広告。

(31)——『時好』第6巻第2号(1908年)巻頭図版・広告の9～10頁目。

(32)——訪問服の成立と展開については、拙稿「商品展開から見た近代女性の服飾」(奥平俊六先生退職記念論文集編集委員会編『晝下遊楽』第2巻, 藝華書院, 2018年)で議論した。

---

(国立歴史民俗博物館研究部)

(2019年3月14日受付, 2019年5月28日審査終了)

## A Consideration of the Intent Behind the Creation of Kosode Byobu

SAWADA Kazuto

This paper considers the creation of Kosode Byobu by Shojiro Nomura, a set of 100 pieces, as to its value as a resource.

Kosode Byobu contains a significant number of valuable kosode fragments from the early modern period. For this reason, it is indispensable to the history of textiles. On the other hand, it is true that this is a group of pieces that is rather difficult to handle. This arises from the fact that Kosode Byobu is a form that has been rearranged. Kosode Byobu was not created by laying each part of the original kosode onto a folding screen in its rightful position. By the purposeful intent of Shojiro, individual kosode fragments were rearranged so that they visually take the form of a kosode.

With these issues, we analyzed the trend of how the kosodes on the folding screens were rearranged. We then debated what led to such rearrangement and further decided to investigate Shojiro's intent behind the creation of the screens.

In doing so, it became apparent that more pieces than had been previously recognized convey the composition of the initial design. Even so, many such pieces use a fragment as a part it originally was not. This arises from the fact that the fundamental form chosen by Shojiro for his creation was to display the *uwamae*, the surface that is shown in front when being worn. This fundamental form, in turn, is thought to have been highly influenced by the format of kimono fabric design of the time. Considering the format of kimono fabric design of the time, it can be understood that an expression intended to enhance artistic value took the form of the created Kosode Byobu.

Kosode Byobu had been anticipated to fill the role of a sample of kimono creations, however, the selection of resources strongly reflects the history of the kosode as envisioned by Shojiro. This became clear in comparing it with the narrative in *Yuzen Kenkyu*, written by Shojiro. To demonstrate his own vision of the history of the kosode—this surfaces as the true intent behind the creation of Kosode Byobu.

Key words: Shojiro Nomura, Kosode Byobu, textile

---