

小袖意匠における「後室模様」のもつ意味

The meaning of the Koshitsu Pattern as a Kosode Design

小島 咲

Saki KOJIMA

1. はじめに

「後室模様」とは、夫を亡くした女性（後家）、またはある程度の年齢を過ぎた女性を着用者とする小袖意匠のことである¹⁾。その意匠の特徴は、小さな単位模様を散らした意匠形式にある²⁾。「後室模様」を除く小袖意匠（以下、通常の小袖意匠）が時代とともに様々な変遷を辿るのに対し、「後室模様」は江戸時代を通じて、同じ意匠形式を保ち、独自の意匠ジャンルを確立していた。また、注目すべき点は通常の小袖が時代を経るに従い、「後室模様」の特徴である小さな単位模様を散らした意匠形式に近づいていく点である³⁾。

そこで、本研究では江戸時代を通じて変わらぬ意匠形式が保持されてきた「後室模様」にいかなる意味があるのかという問題についての解釈を試みる。具体的には、当時の衣服に対する価値観が示されていると考えられる教訓書を手掛かりとして検討を行う。また、なぜ通常の小袖が「後室模様」の意匠形式に近づいていったかについても考察する。

2. 近世における望ましい衣服

「後室模様」は、現存する最古の小袖模様雛形本、寛文 6・7 年（1666・1667）刊行の『御ひいなかた』⁴⁾ にすでに収載されている。本雛形本において「後室模様」と注記される模様も

小さな単位模様を散らした意匠形式をとっていることから、この意匠形式は 17 世紀中期頃には成立していたといえる。言い換えれば、この意匠形式がとられる社会背景や意匠に対する人々の認識もすでにこの頃あったといえる。

慶安 3 年（1650）刊行の『女鏡秘伝書』は、江戸時代前期の女子の代表的な教訓書である⁵⁾。嫁入りの心得、育児、食事から老後の心得などが記され、当時の女性たちのあるべき姿が記されている。その中で、上巻「こそてめすもやうの事」において、当時の女性達が着るべき望ましい衣服が以下のように記されている。（下線は筆者）

小袖帷子もだてなる大柄の散らしなど
はお末はしためきていやし、たゞしん
なる散らしのしかもだてならぬこそよ
けれ。ばじなるこそではかならず見さ
めせしものなり⁶⁾

「大柄の散らしなどはお末はしためきていやし」の記述に従えば、大柄な散らし模様は「お末」や「はした（端）」といった下女や遣いの者など、身分が低い者が着るような衣服のようで、下品で良くないとしている。つまり、これは逆をいえば、小さな散らし模様は上品で望ましい衣服と捉えることができる。このことは、本文中において「だてならぬこそよけれ」とい



図 1.『御ひいなかた』：通常の小袖
寛文 7 年 (1667) 刊行



図 2.『御ひいなかた』：後室模様
寛文 7 年 (1667) 刊行

い、人目をひくような派手なものは良くないとしていることから読み取れる。

先に示した『御ひいなかた』においては、『女鏡秘伝書』で示される望ましい小袖模様の特徴を示すものは、大多数を占める通常の小袖意匠には見当たらず、「後室模様」においてのみ、その特徴が当てはまる。通常の小袖は、1、2種の大きな模様を大胆に配した派手な意匠を取り、まさに『女鏡秘伝書』で示される望ましくない小袖の条件そのものに当てはまる (図 1)。それに対して、「後室模様」は小さな散らし模様をいくつか配した意匠形式をとっており、まさに『女鏡秘伝書』で示される望ましい小袖意匠そのものであるといえる (図 2)。

よって、このことから『女鏡秘伝書』で示されている望ましい衣服というのは、現実の社会で着用されていたものと正反対なものであったといえる。

さて、このような望ましい衣服や望ましくない衣服に対する概念が記されたもの (以下、衣服観とする) は、『女鏡秘伝書』に限らない。宝永 7 年 (1710) 刊行の貝原益軒 (1630 ~ 1714) 著の『和俗童子訓』巻之五「法教女子」

においても、『女鏡秘伝書』に共通した衣服観が見られる。望ましい衣服については、以下のように記されている。(下線、および括弧内は筆者)

身のかざりも、衣服のそめいろ、もやう (模様) も、目にたたざるをよしとする。身と衣服とのけがれずして、きよ (清) げなるはよし。衣服と身のかざりに、すぐれてきよらをこのみ、人の目にたつほどなるは、あしし。衣服のもやうは、其年よりはくすみて、をい (老) らかなるが、じんじやう (尋常) にして、らうたく (上臈らしく) 見ゆ。すぐれてはなやかに、大なるもやうは、目にたちていやし⁷⁾。

『女鏡秘伝書』同様、「大なるもやうは、目にたちていやし」とあり、大きな模様は目立って好ましくないとしている。

貝原益軒は『和俗童子訓』以外にも、衣食住、その他日常に必要な事項を記述した実用書である『萬寶鄙事記』(宝永 2 年 (1705) 刊) や、

男女共通の教訓書『五常訓』（正徳元年〈1711〉刊）においても同様の衣服観を示している。貝原益軒が著したこれらの教訓書・実用書類については、先行研究により18世紀以降の女子の代表的教訓書である『女大学』の根本理念となっているという指摘がなされている⁹⁾。そこで、『萬寶邸事記』、『五常訓』および、貝原益軒の思想が反映されている享保元年（1716）刊行の『女大学寶箱』についても、合わせて見ていく。（下線は筆者）

衣服の染色模様は、としわかき人もくすみて目にたゝず、おとなしきがよし。をとなしき模様は、老たるも若きも、高きも卑きも似合わざる事なし。大なる島、大なる紋、総て目にたつ模様を用いべからず⁹⁾。

（『萬寶邸事記』巻之一 衣服）

衣服は身の表なり。〔中略〕わが位に応じ、年に応じ、處に応じ、時に応ずべし。紫萌葱紅などの間色は、禁じて著るべからず。又、大なる絵がた、大なるしま、目にたつ染物おり物などは、ひなびていやし。好むべからず、わが年よりくすみ過ぎたるは、おいらかにして目にたゝず。みやびやかにして、若きも老たるも、身によく相応して似

あへり。凡衣服のもやうにても、人の心の邪正は、おしはからるゝものなれば、えらぶべし¹⁰⁾。

（『五常訓』巻之四 礼）

身の莊りも衣裳の染いろ模様なども、目にたたぬようにすべし。身と衣服との穢れずして潔げなるはよし。勝れて清らを尽くし、人の目に立つほどなるは悪しし。只わが身に応じたるを用ゆべし¹¹⁾。

（『女大学寶箱』第十四条）

『萬寶邸事記』、『五常訓』および『女大学寶箱』においても、先に示した『女鏡秘伝書』（慶安3年〈1652〉刊）や『和俗童子訓』（宝永7年〈1710〉刊）同様の衣服観が示されている（表1）。それぞれ「大なる島、大なる文、総て目にたつ模様を用いべからず」、「大なる絵がた、大なるしま、目にたつ染物おり物などは、ひなびていやし」、「衣裳の染いろ模様なども、目にたたぬようにすべし」という記述が見られるように、望ましくないとされる衣服は大柄な模様や縞模様といった目立つ模様であり、逆に望ましい衣服は模様が小さく、おとなしい模様であったことがわかる。

以上の通り、『女鏡秘伝書』、貝原益軒の著した書物、それらをもとに形成された『女大学寶

表1 教訓書類に記述される衣服観

和暦	西暦	書名	望ましい衣服	望ましくない衣服
慶安3年	1650	『女鏡秘伝書』	・しんなる散らし模様	・大柄の散らし ・派手な（ばしなる）小袖
宝永2年	1705	『萬寶邸事記』 巻之一 衣服	・染め色と模様がくすみて（地味で） 目立ちにくく、おとなしいもの	・太い縞、大なる模様、目立つ模様
宝永7年	1710	『和俗童子訓』 巻之五 法教女子	・身の飾り、衣服の染め色、 模様が目立たないもの	・きよら（華美）を好み、 目立つもの ・華やかな、大なる模様
正徳元年	1711	『五常訓』 巻之四 礼	・（年齢より）地味なもの	・大なる絵がた（模様）、太い縞、 目立つ染め物と織物
享保元年	1716	『女大学寶箱』	・模様が目立たないもの	・人目に立つもの

箱」では、全てに共通した衣服観が示されており、この衣服観はいわば当時の社会における共通の認識として存在していたと推測できる。また、『女大学寶箱』は版を重ねながら、明治期以降まで刊行されていたことから、この衣服観が江戸時代を通じて普遍的なものであったといえる。

しかしながら、これらの衣服観が 17 世紀中頃には既に形成されているにも関わらず、その当時の大多数を占めていた一般の女性達の小袖にはこの衣服観は反映されず、夫を亡くした女性が着用する「後室模様」にのみその特徴が当てはまっていた。

3. 教訓書に示される女性像と「後室」の関係

3-1. 教訓書で示される女性像

教訓書で示される望ましい衣服は、模様が小さいといった具体的な特徴である以外に、「目立たない」、あるいは「地味」といった言葉で表されていた。女性の衣服において、なぜ、このような「目立たない」、あるいは「地味」であることが求められたのであろうか。この背景を探るべく、まずは教訓書で求められている女性とは一体どのような存在であったかについて見ていく。

先に示した通り、『女大学寶箱』は、江戸時代の女子向けの代表的な教訓書であるが、女子を教育することの目的、および本書の内容について、田中ちた子・初夫は、以下のように述べている。

女子教育は結婚生活のために行わなければならない。これが女子教育の目的である。結婚生活に於ては夫及び夫の家に対する和順貞信の精神を基調として、己を慎み心得がなければならない。この心がけを以て日常生活を切廻してゆくように具体的な例を示して、実践の方法を説いているのである¹²⁾。

両氏が指摘しているように、本書は以下に示す記述から始まっている。

夫れ、女子は、成長して他人の家へ行き、舅・姑に仕ゆるものなれば、男子よりも、親の教えゆるがせにすべからず。父母寵愛して恣に育てぬれば、夫の家に行きて、必ず氣随に夫に疎まれ、又は舅の誨え正しければ堪え難く思い、舅を恨み誹り、中惡しくなりて終には追ひ出され、恥を曝す。女子の父母、我が訓えなき事を謂わずして、舅・夫の惡しきと而已思うは、誤りなり。是れ皆、女子の親のおしえなき故なり¹³⁾。

まず冒頭部分において、女子は他の家に嫁ぐため、その教育が特に必要であることが示されている。そのため、本書に記載される内容は、夫や夫の家族を敬うといった「妻としての心得事」や、家事の管理といった「主婦としての心得」が示されている。つまり、このような女子の教訓書というのは、「男性に仕えるために女性はいかにあるべきか」という視点で書かれた、男性が求める「女性のあり方」を示したものであるといえる。

そのことは、本書において、

婦人は別に主君なし。夫を主人と思ひ、敬い慎みて事うべし。輕しめ悔るべからず。総じて婦人の道は、人に従うにあり。夫に対するに、顔色言葉づかい慇懃に譲り、和順なるべし。不忍にして不順なるべからず。奢りて無礼なるべからず。これ女子第一の勤めなり。夫の教訓あらば、其の仰せを叛くべからず。疑わしきことは夫に問うて、その下知も随うべし。夫問うこと有らば、正しく答うべし。其の返答疎かなるは、無礼なり。夫若し腹立て怒るときは、恐れて順うべし。怒り靜いてその心も

逆うべからず。女は夫をもって天とす。
返す返すも夫に逆いて天の罰を受くべ
からず¹⁴⁾。

とあることから窺える。夫は尊い存在であり、慎んで従い、軽く見たり侮ったりしてはいけない、言葉遣いは丁寧に、不平を言うてはいけない等、夫に対する女性の心構えがことこまかに示されている。当時の男性社会においては、田中が示すように、女性には「和順貞信の精神」が求められ、夫に素直に従う、「慎ましやか」な、あるいは「貞淑な」女性こそが理想的な女性だったといえる。そのため、教訓書で示される望ましい衣服というの、その精神が反映された「目立たない」、或いは「地味な」ものが求められていたと考えられる。

3-2.「後室」の存在

続いて、当時の社会における「後室」の存在について述べていく。

まず、はじめに「後家」と「後室」という言葉の違いについて説明する。これらふたつの言葉は、江戸時代においては厳密には区別されていなかった。概して、「後室」という言葉は「後家」と示される女性よりも裕福な、あるいは上流階級に用いられている言葉ではあるが、夫を亡くした女性を総称する言葉として「後家」の方が一般的に用いられていた。本稿で扱った資料でも「後家」という言葉が使用されているため、以下では広義の意味での「後家」という言葉を使用し、考察を進めていく。

寛永年間（1624～1643）刊行の『女式目』下巻、第四「後家の式」の「後家、身をかざるを、いましむる事」では、「後家」の生き方が以下のように示されている。

まことの、ごせしやハ、人にかくれ、
しのふに、にて。めにたつ、なりふり、
するものかや。だんぎ、ほうだん、は
じまらぬうちハ。めんざうに、こもり、

ひそかにしめしにあつかり¹⁵⁾。

『女式目』によれば、「後家」は、人目を忍び、目立つような身なりやふるまいをせず、法談（説法）が始まるまでは眠蔵（禪宗で、寝室・納戸）に籠り、静かに教えを受ける生活をするものだとしている。

また、延宝6年（1678）刊行の『色道大鏡』巻第十四「雑女部」の第七「後家篇」では、「とかく寺まいり繁く、物見の場を好める「後家」は、不浄と心得ぬる¹⁶⁾」と示されており、（お寺参りと称して）物見の場を好む「後家」は不浄であるとしている。

これらの書からは、「後家」の生活や生き方は派手な身なりやふるまいをしないことが第一に行うべきことだったことが窺える。そのため、その具体的な行動として、寺参り以外の外出を控え、部屋の中で静かに過ごすことが示されている。

なお、このことは、「後家」が描かれる風俗図においても窺うことができる。宝永6年（1756）刊行の『雛形百人一首花文撰』、および文化5年（1808）刊行の『女撰要国織』は、ともに江戸時代後期の女性の教訓書に属する書物であるが、その中に「後家」の姿が示されている（図3、4）。

両者の「後家」の図に共通しているのは、室内で一人静かに本に読みふける姿が描かれている点である。『女撰要国織』では、「後家」の風俗図とともに以下のような記述が見られる。（下線は筆者）

誠に女は「両夫にま見えず」といへども親のおふせ、子の為に二たび夫にまみゆる事もあり。いづれの道にても、後家の間ハけしやう（化粧）やめて、髪もはらげておくがよし。物見とて、随分ひかへてよろし。第一、身もちかたかるべき事也。



図 3.『雛鶴百人一首花文選』
宝暦 6 年 (1756) 刊行



図 4.『女撰要国和織』
文化 5 年 (1808) 刊行

ここにおいても、外出を控えるということが示されている。また、本書はこれ以外に、化粧や髪など身だしなみを整えてはならないということも示されている。

このように、「後家」が外出を控えたり、身だしなみを整えないことについては、おそらく本書が示す通り、「後家」は「第一に身もちかたかるべき」存在でなければならなかったからであろう。それは、本書の冒頭部分においても「両夫にま見えず」という言葉が示されているように、女性は生涯のうちに夫は一人しか持たないという思想が強く反映したものであったといえる。このことは、先に示した『女式目』下巻、第四「後家の式」においても見られる。

おとこハ、つまを、うすなへハ、又、
後のつまを、むかふること、あれ共。
女ハ、一たび、おつとに、はなれてハ。
かさねて、おつとハもたぬものと。い
にしへより、さたまれる道也¹⁷⁾。

男性が妻を亡くした場合、妻を迎えることはあっても、女性の場合は、夫と別れても再び夫

を持たないことが古くからの定めであると記されているように、女性は再婚しないという考えがいわば社会通念として存在していたことが窺える。よって、このような思想が反映され、「後家」は身もち堅く、貞淑でなければならず、その具体的な行動として、外出せずに家で静かに過ごすといった生活や生き方が求められていたと考えられる。

以上、教訓書に示される女性像と、「後家」の生き方や生活をそれぞれ捉えたとき、当時の男性社会という時代的背景を共通に持ち、夫の有無に関わらず「慎ましき」や「貞淑」といったことがともに求められていたことがわかった。

しかしながら、そのような「慎ましき」や「貞淑さ」は一般の女性と「後家」では求められる程度が異なり、「後家」の方がより強く求められていたことがわかる。「後家」に求められていた「慎ましき」や「貞淑さ」というのは、「両夫にま見えず」という思想が存在していたことから明らかなように、いわば社会通念として存在していた。

そして、「慎ましき」や「貞淑さ」を求めた

教訓書における望ましい衣服が、一般の女性達において見られず、「後家」が着用する「後室模様」において、その特徴が一致していたことも、社会的強制力の有無に関係していたことによるものであったと考えられる。つまり、一般の女性達にとってはその条件を守らなくても容認されていた一方、「後家」の場合は「貞淑」或いは「慎ましく」あるべきという社会通念が大前提にあるために、これを忠実に守らなければならない存在であったと解釈できる。

4. 散らし模様であることの理由

最後に「後室模様」のもう一つの特徴である散らし模様に焦点をあて、意匠の持つ意味について述べていく。

4-1. 散らし模様の出現と意匠のもつ意味

はじめに述べたように通常の小袖は時代を経るに従い、「後室模様」に近づき、最終的にこれと同様の意匠形式を取るようになる。そこで、ここでは通常の小袖の意匠変遷を辿り、散らし模様が登場した背景を探ることで、「後室模様」の意匠の持つ意味について検討を試みる。

近世小袖の流行変遷の中で起点となる寛文模様とは、寛文期（1661～1673）を中心に広く流行した意匠である。その特徴は、背面右上部に重心を置き、左肩から右肩、右裾へ弧を描いた構図にあり、先行研究において動的な意匠として捉えられている（図5）^{18,19)}。天和・貞享期（1681～1688）では、寛文期と同様の意匠形式を取りながらも、左腰および左袖下部を余白とする形式がとられるようになる（図6）。寛文期に見られた意匠形式に比べると、左肩から裾へと向かう動きが減少している。また、この傾向は元禄期（1688～1704）において更に進み、左腰を中心とする比較的狭い範囲にのみ余白を残す意匠形式へと派生していく（図7）。

17世紀後半から18世紀初期にかけては、帯幅が広がったことをきっかけとして、腰を境に上半身と下半身で模様を替えるものが見られるようになる（図8）。この意匠形式は、18世紀半ば頃には上半身の模様を取り払い、腰から下のみ模様を配する腰模様と呼ばれる意匠形式へと向かう（図9）。また、この時期には小袖全体に模様を配する総模様と呼ばれる意匠形式も見られるようになる（図10）。前者の意匠

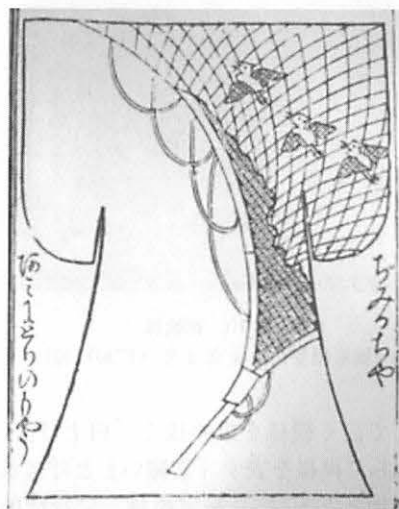


図5. 寛文模様
『御ひいなかた』寛文7年（1667）刊行

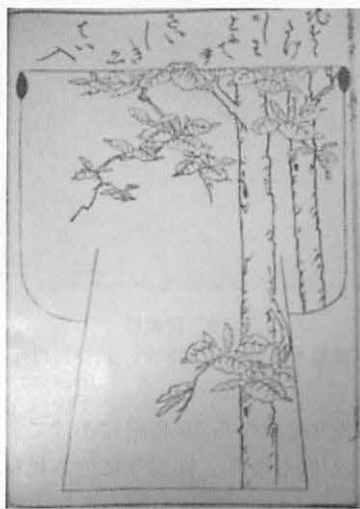


図6. 左腰および左袖下部を余白とする形式
『友禅ひいながた』貞享5年（1688）刊行



図 7. 左腰の狭い範囲のみ余白とする形式
『当流七宝常磐雛形』元禄 13 年 (1700) 刊行



図 8. 上半身と下半身で模様を変える形式
『新選当流相生雛形』正徳元年 (1711) 刊行



図 9. 腰模様
『雛形水の色』元文 3 年 (1738) 刊行



図 10. 総模様
『雛形絹笠山』元文 4 年 (1739) 刊行

形式は 18 世紀末から 19 世紀にかけて、更に模様の位置が低くなり、裾周りにのみ模様を表す「裾模様」(図 11)、前身の裾から裾の部分にかけて模様を表す「裾模様」と呼ばれる意匠形式を生み出す。一方の後者の意匠形式には、地色

に対して白く模様を染め抜く「白上げ」、及び刺繍のみで模様を表す「素繡い」と呼ばれる技法の増加とともに、「後室模様」に特徴的な単位模様を散らす意匠形式が多く見られるようになる。なお、単位模様を散らす意匠形式は、構



図 11. 裾模様
『雛形袖の山』宝暦 7 年 (1757) 刊行



図 12. 後家と意匠
『女訓身持鏡』延享 3 年 (1746) 刊行

図による違いは見られるものの総模様のみならず、腰模様、裾模様にも見られる。

以上が通常の小袖における単位模様を散らした意匠形式が出現するまでの変遷過程である。寛文模様を起点として変遷を捉えたとき、近世小袖の意匠形式は動的なものから徐々に動きのない（静止的な）意匠へ向かう傾向が窺える。このように動きが減じたように感じられる要因としては、①模様配置と②構図の変化の 2 つがあげられる。

模様配置に関しては、小袖全体を一画面としてモチーフを有機的に配する形式から、腰模様や裾模様、袂模様へと、モチーフを配する範囲を狭める傾向が見られる。一方、構図については、17 世紀の小袖においては大柄な模様や、一続きの連続した模様を動きを伴って配していたのに対し、それ以降では、模様を上下で分けたり、裾や袂の部分に押し込めるなど、連続的な模様が表わされなくなったことで、動勢を減じていったといえる。総模様同士を比較しても、寛文模様の流れを汲んだ意匠形式においては、大柄な立木などを配した模様が多く見られ、小

袖の背面全体が 1 つのキャンパスのように用いられていたのに対し（前掲、図 6・7）、18 世紀半ば頃の総模様では、模様が全体に満遍なく配され、それまでの躍動感は感じられず、萎縮した印象を与える（前掲、図 10）。

このような意匠変遷の流れの中で改めて散らし模様を考えたとき、この意匠形式は「静止的な意匠」として捉えることができる。よって以下では、「後室模様」を「静止的な意匠」として捉え、通常の小袖が「動的な意匠形式」を用いていた時から、「後室模様」が変わることなく「静止的な意匠形式」を取り続けた背景について、文化史的側面から考察を行う。同時に、通常の小袖が「動的な意匠形式」から「静止的な意匠形式」へ移行した背景についても検討を行う。

4-2. 散らし模様が選択される理由

先に示したように、「後家」の生活や生き方は、寺参り以外の外出を控え、家の中で静かに過ごすというものであった。そのため、衣服においても通常の小袖のような動きのある意匠ではな

く、「後室模様」のような動きのない意匠が「後家」の生活や生き方そのものに釣り合うものだったと考えられる。つまり、意匠の選択が、その背景において着用者の身体的動きと関係していたことが考えられるのである。

延享 3 年 (1746) 刊行の『女訓身持鏡』は、女性が身につけておくべき教養について書かれた教訓書の一つである。その中に、18 歳のときに夫を亡くし、髪を切って、一人山で過ごす女性が描かれている (図 12)。描かれている女性は、単位模様を散らした小袖を着用している。室内で静かに和歌を詠んでいる姿に、静止的な意匠が釣り合っているように感じられる。

意匠と着用者の身体的動きとの関係に注目した時、通常の小袖が「動的な意匠」から「静止的な意匠」へと移行した背景として、江戸時代になって平和な世の中となり、人々の生活が徐々に落ち着いた、「静止的な」ものになっていったことをその背景に想定することができる。特に 18 世紀になると、必然的に「活動的である」ことが求められた戦乱の桃山・江戸時代初期から百年がたち、すべてにおいて穏やかで落ち着いたことに価値が見いだされるようになり、絵画をはじめとする視覚的な作品にもそのような価値観が重視されたと考えられる²⁰⁾。

このような動きの中で、小袖の意匠のみならず、小袖の着装面にも穏やかさや落ち着き、上品さといったものが重視されるようになったのではない。

江戸時代前期頃までは活動性を重視して、小袖は着用者の背丈とほぼ同じ身丈に仕立て、いわゆる対丈にして着用されていた。それが元禄頃より身丈よりも少し長く仕立てるようになり、18 世紀半ば以降にはその傾向が更に強まり、裾を長く引いて着用されるようになる。着装は、いわば人間の身体行動と深く関係をもつものであることからして、着装の変化からも、江戸時代後期には人々が生活において活動性よりも落ち着きや上品さを重要視するようになったことがわかる。

従って、18 世紀後半以降、通常の小袖における単位模様を散らす意匠は、現象だけを捉えた場合、「後室模様」の意匠を後追いしているかのように見えるが、実際には「後室模様」とは別の流れの中で、前述のような価値観の変化を反映した結果として生じた意匠であったと考えられる。一見すると、夫を亡くした女性が着用する小袖意匠と同じ意匠を一般の女性達が着用するようになることは不思議に感じられる。しかし、単位模様を散らした意匠は、「後室模様」においては後家という社会的な立場から選択され、通常の小袖においては「動的な意匠」から「静止的な意匠」へと流行が変化していった過程において、「動きを減じる」というキーワードを介して一致したものであったといえるのではないだろうか。

5. 結び

「後室模様」の意匠は、教訓書で示されていたように、江戸時代当時「地味な」あるいは「目立たない」意匠として認識されていたことが明らかとなった。また、通常の小袖の意匠変遷が「後室模様」に接近していく過程に注目した時、「後室模様」の特徴である単位模様を散らした意匠は、「静止的な意匠」として捉えることができた。

これらの意匠の特徴を当時の社会における「後家」の存在に照らし合わせたとき、「後家」は寺参り以外の外出は控え、家の中で静かに過ごす必要があればならず、活動を制限される身であった。よって、このような考えが衣服においても反映され、「後室模様」のような「静止的な意匠」が「後家」の生活や生き方そのものに釣り合うものとして採用されていたのではないかと結論づけた。

小袖意匠が生まれ、変化していく過程については、人々の好み、染織技術の誕生や進歩、社会情勢等、様々な理由によって生じているものであり、ある特定の理由によるものとは言いきれない。本論で導いた結論に関しても、そのよ

うな複合的理由のひとつに過ぎない。よって、今後も様々な観点から検証することで、近世小袖の変遷過程の背景をより具体的なものにしていきたいと考えている。

謝辞

本稿をまとめるにあたり長崎巖教授（共立女子大学家政学部被服学科染織文化研究室）には、終始にわたりご指導頂きました。心より感謝申し上げます。

註

- 1) 服飾文化学会 第13回総会・大会（平成24年5月19日）にて口頭発表を行った。論題「小袖意匠における「後室模様」—その特徴と実態—」
- 2) 同上
- 3) 同上
- 4) 『御ひいなかた』は寛文6年（1666）7月刊行に次いで、翌年寛文7年（1667）2月に同題名のものが刊行されている。前者が墨摺りであるのに対し、後者は濃墨、淡墨、薄墨、紅色、草色、藍色等で単色に刷られ、また収録されている雛形図にも若干違いがある。なお、本研究においては寛文7年（1667）版を資料とした。
参考：長崎巖「ボストン美術館所蔵小袖模様雛形本に関する調査研究—新発見の寛文6年版『御ひいなかた』を中心に—」『服飾文化学会誌』、第8号、59-73頁（2007年）。
- 5) 船津勝雄は、寛永19年（1642）刊行の『女訓抄』や慶安3年（1650）刊行の『女鏡秘伝書』は、仏教的傾向が強く、公家的な教養芸能を重んじ、女性の自主的判断を強調していると分析し、これらの読者を武士や上流の町家の女性であるとしている。

参考：船津勝雄「近世における女訓書の成立の一面—『女訓集』について—」『大阪私立短期大学協会研究報告書』、第11号、1-4頁（1975年）。

- 6) 慶安5年（1652）版を用いた。
- 7) 益軒會編『益軒全集 卷之三』、益軒全集刊行部、1911年、224-225頁。
- 8) 石川松太郎『女大学集』、平凡社、1-334頁（1977年）。
河原由紀子「『女大学』における服装概念形成に関する研究」『金城学院大学論集 家政学編』、第26号、1-6頁（1987年）。
- 9) 草村松雄『益軒全集』、益軒全集刊行部、1910年、329頁。
- 10) 同上、291頁。
- 11) 石川、前掲書、50頁。
- 12) 田中ちた子、初夫『家政学文献集成續編 第I』、渡辺書店、1969年、23頁。
- 13) 石川、前掲書、31頁。
- 14) 石川、前掲書、41頁。
- 15) 朝倉治彦、深沢秋男『仮名草子集成 第十一卷』、東京堂出版、1990年、241頁。
- 16) 色道大鏡刊行会編『新版 色道大鏡』、八木書店、2006年、453頁。
- 17) 朝倉、前掲書、242頁。
- 18) 長崎巖「きものと裂のことば案内」、小学館、2005年、30-31頁。
- 19) 小袖の意匠変遷に関する分析は、長崎巖「江戸時代中期の小袖意匠—小袖意匠における元禄期の意味—」『東京国立博物館研究誌』、第417号、4-29頁（1985年）。に詳しい。
- 20) 絵画における例として、狩野永徳（1543-1590）筆の伝承がある「檜図屏風」（桃山時代・16世紀）、および円山応挙（1733-1795）『雪松図屏風』（江戸時代・18世紀）を挙げる。