

明治の美術染織と江戸時代の伝統染織

Fine Arts Textiles in the Meiji Era and traditional Textile in Edo Period

長崎 巖

Iwao Nagasaki

明治時代の染織

明治時代は明治維新によって幕を開けるが、染織、特に衣服に関しては、政治ほどには急速な変化は見られなかった。政策上、急速に欧米文化の模倣が行われたにもかかわらず、衣服の西洋化は、主に、社会階層でいえば政治の表舞台に立っていた皇族や旧大名などの上流の人々、性別でいえば男性に見られた。これらの人々是对外的な世界あるいは公の世界にいて、西洋化の波を直接的に受けた人々であり、衣服にも洋服を用いざるを得なかったのである。

これに対して、皇族や政治家の夫人、令嬢などの上流階級の女性を除けば、多くの一般女性たちは、明治時代になっても依然、江戸時代後期同様、和服を着用しており、そこに用いられる生地や模様、加飾技法も江戸時代後期のそれと大きく変わることはなかった(図1)。

もちろん化学染料の輸入が本格化したことから、明治時代中期には、和服の地色や模様が化学染料で染められるようになり、この時期の着物から受ける印象は江戸時代のそれとは大きく異なるものになった(図2)。また明治時代末期には、西洋的な模様もこれらの着物に取り入れられるようになったが、それでも総体的には、明治時代の女性の和服は江戸時代後期の様式をほぼ受け継いでいたといえる。

一方で、明治時代には衣服以外の染織品も存

在を強めた。19世紀後半から各国で開催されるようになった万国博覧会や、明治時代前期以降、国内でも盛んに開催されるようになった内国勸業博覧会などに出品するための大型の染織作品、例えば壁掛けやテーブルクロスなどが、それである。これらは同時に、この時代次々に建設された大型西洋建築物の装飾や家具にも用いられたが、いずれも絵画的な主題や表現に特

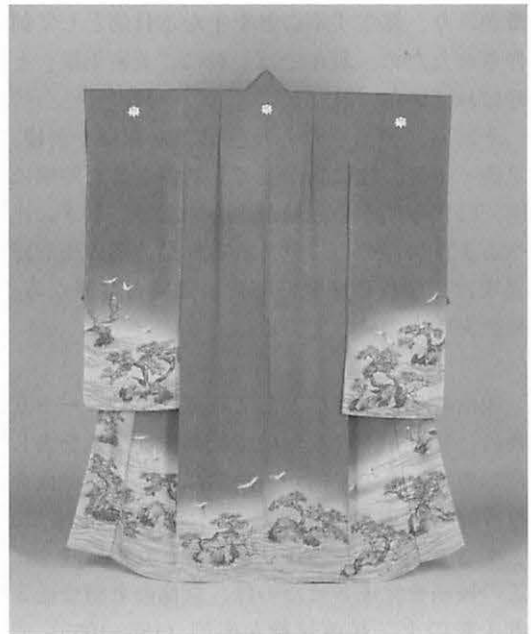


図1 鼠縮面地襷に鶴亀松竹梅模様振袖 明治時代前期 東京国立博物館蔵



図 2 染分平絹地草花模様小紋着物 明治時代中期
東京国立博物館蔵

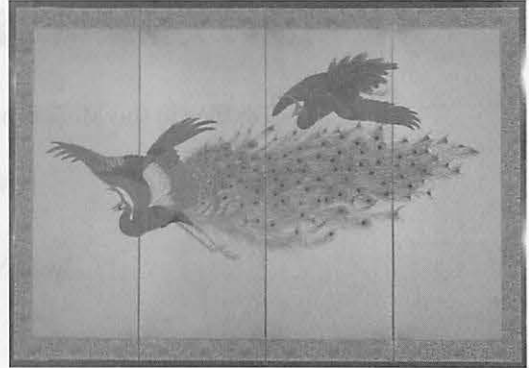


図 3 田中利七作・孔雀図刺繍屏風 明治時代中期
世紀東京国立博物館蔵

徴があり、鑑賞することを主たる目的として制作されたため、現在では一般に「美術染織」と呼ばれている（註 1）。

それらに使用される技法は、友禅染や刺繍、綴織・錦等の紋織物が主で、制作された時期は明治時代中期から後期が中心である。以下に述べるように、そこに見られる作品の形式や意匠表現は、これらを他の時代の染織とは異なる、特徴あるものになっている。

明治時代の染織品として特徴的なピロード友禅は、ピロードに友禅染で絵画的な模様を表したもので、その中期から後期にかけて、壁面を覆うほどの大型の作品から、衝立に至るまで、さまざまな大きさの作品が制作された（註 2）。この技法を完成させたのは、京都の老舗染織業者千総の十二代西村総左衛門（1855-1935）である（註 3）。ピロードという生地は、経糸がループ状をなすため生地に凹凸があり、本来は模様染に適さないが、西村はそれにあえて友禅

染で絵画的な模様を表わし、模様の一部ではループを切って経糸を毛羽立て、その他の部分にはループを残すことにより、模様には陰影や立体感のある表現をもたらした。また西村はしばしば日本画家たちに下絵を依頼したが、これが結果的に明治の鑑賞用染織品の意匠に一つの方向付けを行なうことになった。そして、こうして制作された作品の多くは、国内外の博覧会に出品されたのである。

このような状況は刺繍においても同様で、明治時代中期には、中型の作品を中心に大型から小型の作品まで多様な作品が、いくつかの代表的な染織業者から生み出された（図 3）。西村はこうした刺繍作品にも大きくかかわっている。鑑賞的染織作品における西村の活躍は、明治 20 年代から 30 年代を中心に続くが、刺繍においても絵画的な主題を精巧な技術で立体的に表現し、ピロード友禅と同じく、作品の多くは万国博覧会や内国勸業博覧会に出品された。

西村に少し遅れるが、高島屋の四代飯田新七（1857-1944）も、西村と同じくピロード友禅と刺繍の鑑賞的作品的制作において活躍が著しい。特に刺繍については、西村と比肩するものとして高い評価を受け、宮殿の装飾や調度類のほか、博覧会出品作も多く制作している。西村同様、今尾景年・竹内栖鳳・上坂雪佳などの画家を登用して絵画的な作品を制作したほか、明

治20年代以降は、刺繍を中心に衝立や屏風、壁掛などの絵画的な商品を海外に積極的に売り出した。

これらに対して綴織は、主に大型の壁掛けを中心に、同じく絵画的な作品が、この時代には制作された。二代川島甚兵衛（1853-1910）は、ヨーロッパに視察旅行を行い、ドイツ・フランス・ベルギー・イギリスなどを歴訪する中で、特にフランスのゴブラン織を熱心に研究し、明治17年に帰国した後は、学んだ技法などを用いて、奈良時代以来、江戸時代後期までほぼ途絶えていた綴織を再興し、活発化させた(図4)。

川島は、帰国直後から、明治22年のパリ万国博や23年の第三回内国勸業博覧会に綴織の壁掛を出品したのを皮切りに、意欲的に綴織の大作を制作し、博覧会に出品したほか、宮殿などの皇室建築の壁面を飾る作品も次々制作していった。

もともと錦で伝統的な図柄や西洋的な植物模様を表した観賞用織物を制作していた川島であったが、綴織に力を入れ始めた頃からは、西村や飯田同様、日本画家の下絵による絵画的主題の大型作品が中心になった。

以上紹介した明治の「美術染織」は、そのほとんどが絵画的な主題と表現を特徴とし、様式としては西洋におけるタピスリーの影響を受けて制作が始まったと考えられ、技法的には、明治時代に西洋から導入がなされた新しい染色法や織技術がそうした動きを後押ししたと考えられてきた。

しかし、これら新しい用途を持った染織品が本格的に制作されるようになったのは、実際には明治時代中期のことであり、衣服において特に顕著なように、明治時代の染織は、幕末・明治初期を過渡期として、江戸時代後期と連なっている。明治時代の染織を特色あるものにしていく「美術染織」と呼ばれる観賞用染織品も、明治時代になって西洋との出会いによって生まれたものではあるが、その背景となる技術や美



図4 二代川島甚兵衛作・花籠金魚鉢模様綴織壁掛
明治時代中期 東京国立博物館蔵

意識がそれ以前の日本に全くなかったわけではない。むしろ、明治時代の美術染織もまた、江戸時代以来の友禅染の技術や刺繍技術・織物技術を基礎として生まれたと考えられる。

後に述べるように、特殊な用途ではあったとはいえ、江戸時代後期にこれらの技術的基礎となる作品群が既に出現している。次項で紹介するこれらは、もとより、後の明治時代に西洋の「美術」の概念の影響を受けて生まれた博覧会出品を目的とする観賞用のタピスリーやテーブルクロス、あるいは宮殿用の室内装飾品や調度品用布地、そして欧米に輸出するために制作された様々な鑑賞用染織品「美術染織」とは、形状や使用目的が異なるが、加飾に用いられている染織技法には共通性が見られる。女性の衣服に見られた現象と同様に、江戸時代後期のこれらの染織品に使用されていた染織技法が、明治時代になっても前述の観賞用染織品に使用されていたのである。

江戸時代後期におけるこれらの作品は、着物とは異なり、鑑賞を主目的とするもので、後に明治時代になって、染物や刺繍・織物による様々な疑似絵画的な染織作品を生み出すものとなったものである。

本稿では西洋の美意識、特に「美術」の概念が日本にもたらされたことにその発生の要因を求めることが一般的である明治の「美術染織」について、あえて江戸時代の伝統的染織との連

なりに視点を求め、明治時代の「美術染織」が万国博覧会などを通じて西洋で人気を博した要因について触れたいと思う。

先行研究においては、西洋の美意識やニーズに迎合的対応をしたことによって、西洋で日本の「美術染織」が受け入れられたかのような印象を持っているが、これら「美術染織」を明治時代に生み出し得た技術的背景がすでに江戸時代からあり、またこれらの技術的魅力が内在していることによって、明治時代の「美術染織」が西洋で好評を得た可能性について考えてみたいと思うのである。加えて後述のように、江戸時代後期において美術的作品を鑑賞用染織品のみならず小袖服飾類にも生み出していることも、明治時代に「美術染織」が生まれたこととの関連において注目される。

そこで、江戸時代後期の染織が技法的にも意匠的にもその力を最も顕著に発揮した女性衣服(着物)における特徴を、観賞用作品と合わせ観察することが必要であり、そのことによって、幕末から明治期にかけての染織全般の動きを理解することができると考えられる。

江戸時代後期小袖における絵画的表現

江戸時代中期から後期にかけての染織には、単に技法の発達だけでなくいくつかの顕著な現象が見られるが、そのひとつが、衣服の加飾に用いられていた技法を用いて、純粹に鑑賞を目的とする作品が作られるようになったことである。しかし江戸時代における鑑賞用の染織の存在について述べる前に、まずは江戸時代後期の女性の衣服に認められる特徴について指摘したい。

この時期の服飾に関しては、男子の服飾には、身分制度に伴う規則に強く縛られて、時代的な変化や流行、技術や意匠の多様性が見られないのに対し、女子の服飾には、それぞれの価値観に基づき、社会階層による生地や意匠・技法の選択に違いが見られるが、これらは身分差による法的な規制や経済力によってもたらされるも

のではなく、あくまでも価値観や美意識に基づくものである。

またその反面、いくつかの点で各階層間で技法や意匠傾向など共通した点も見出せる。その一つは意匠の絵画的表現への傾斜であり、技巧を凝らした、あるいは完成された技術への執着である。各階層はそれぞれの置かれた状況や現実の中で、彼らなりのやりかたでこれら二つの方向性を追求し、達成しようと努力した。時には経済的な条件の違いが用いる技法の選択やレベルの違いとなって現れ、また時には文学などに対する教養の違いが表現の違いを生み出し、さらにこれらが入り交じって中間的なあるいは複合的な様式を生み出したが、いずれにしてもこれらが、江戸時代後期の染織の特徴というべきものであり、これらは幕末から明治時代に至って一層はっきりとした傾向として一本化されてくるのである。まさにその点で、江戸後期の染織と明治の染織の間には、美意識においては、政治史におけるほどの大きな変化は見られなかったと言えることができ、むしろ江戸時代後期の染織は、江戸時代中期の染織の延長線にあるとはいえ、その美意識においては明治時代に強く繋がっていると考えられる。

技術面においては、すでに江戸時代中期にすべての主だった技法は完成されていたが、江戸時代後期にはこれらを中期までとは違った目的に用いたり、あるいは技法の組み合わせを前代までと変えたりすることが行なわれた。いわば技法の再編成とも呼ぶべきもので、これによって表わされる意匠には、前述のような特徴が見られるのである。

江戸前期にしても中期にしても、当時手にすることのできる技法の種類や水準に合わせて意匠を選択・表現する傾向が見られた。これに対して江戸時代後期の場合は、すべての技術を手に入れたのち、余裕を持ってこれを使いこなし、しかもその技術はあくまでも表わしたい主題を効果的に表現するための手段と割り切っている。

江戸時代後期の観賞用染織品

江戸時代中期から後期の染織には、以上のほかにいくつか顕著な現象が見られる。ひとつは、江戸時代中期以来、町人女性を中心に、女性の衣服（着物）の加飾技法の主流となっていた友禅染が、18世紀半ば以降においては、これら以外に、掛幅の図柄の表出にも用いられるようになったことである。

江戸時代前期に出現した様々な模様染めを基盤にして17世紀末から18世紀初頭にかけて生まれた友禅染は、糸目糊を中心とする糊防染に引き染めによる色挿しを併用した画期的な染色技法であったが、その初期においては、色挿しに用いられる色数も少なく、またその方法も単純で平板なものであった（註4）。しかし小袖類を中心に友禅染がひとたび技術的な完成をみると、色挿しの細密化・多色化が進み、亘しも併用して技術の限界に挑むかのような精緻でかつ華やかな作品が生み出された。

このような技術的な自信を背景に、友禅染はやがて絵画的な表現へと向かうこととなり、18世紀半ば頃には民間における名所図絵の流行を反映してか、小袖や帷子に近江八景や京名所などの画題を精巧に表わした作品がしばしば見られるようになる（註5）。そこでは絵画的な主題を意匠としながらも、頂点に達した糸目糊置きと色挿しの技術を誇るべく、多彩な色使いと繊細な模様表現が意図されている。

ところが18世紀も後半になると、友禅染は更に絵画的表現への傾斜を強めつつも、結果的に友禅染の一つの特徴である多彩な色使いを抑制する動きを生じ、技法の上では異なる二つの方向性を生み出した。一つは、糊防染を多用しながらも、色挿しをひかえて、模様を地色に対して白抜きあるいは薄色に染抜くネガティブな表現方法の流行である（註6）。これは、小袖意匠に墨絵を中心とする線描的な風景模様が流行したことをうけて、友禅染もそうした模様の表現に適した技法的变化を見せたものと解され

る。

次に、当期の友禅染が指向した二つ目の方向は、より絵画に近い表現をとるために、絵画においては不必要あるいは不適當と考えられる非現実的な色彩や配色を、友禅染本来の多彩な色彩表現の中から排除したことである。しかも彩色に際して必ずしも糸目糊置き色挿しを用いず、通常の絵画に近い描絵の手法をしばしばとるようになった。また、部分的に用いられる糸目糊も、異なる色を挿し分けるための境界線というよりは、むしろ線描の一つとして、絵画的表現の効果をあげるための手段として用いられている（図5）。

友禅染が、掛幅の図柄表出にも用いられるようになり、友禅染の掛幅が生まれたのは、この流れの延長線上にある。友禅染の掛幅はあたかも絵画のように見えるが、糸目糊を用いて防染し色を挿して図柄を描いており、その技法は小袖服飾に用いられているそれと何ら変わるものではない。

もちろん友禅染が本来持っている絵画的表現性に注目して、発想されたものではあり、友禅染の技術が急速に発達をしたため可能となったことは言うまでもないが、江戸時代後期の作品に関しては、前述した、当時における工芸全般の技術偏重の傾向や絵画的表出への強い指向性とその背景にあることも、近年明らかになってきている。

友禅染の掛幅には、ひと幅の生地いっばいに、本紙部分だけでなく表具部分まで友禅染で表わしているものもしばしば見られる。例えば、制作年代が明らかな最古の友禅染掛幅として知られる東京国立博物館蔵「石山寺観月図友禅染掛幅」（図6）は、本紙をはじめ天地・中廻し・一文字・風帯をいずれも糸目糊置きと色挿しに描絵を併用して表している。

「石山寺観月図友禅染掛幅」には、「享保伍庚子六月十五日於加州 御門前町染所茂平」という、糊防染による白抜きの銘があり、その製作



図 5 茶綸子地四季耕作風景模様小袖 江戸時代・19 世紀 東京国立博物館蔵



図 6 石山寺観月図友禪染掛幅 享保五年(一七二〇) 東京国立博物館

年代と制作地・制作者を知ることができる。

この種の掛幅は、通常の絵画よりも制作にあたって技術的な困難を伴うために付加価値が評価され、大名同士の贈答品として盛んに用いられたようであるが、ほとんどは加賀の国（金沢）で制作され、同地の名産品として知られていたと考えられ、この銘もそのことを示している。

また友禪染掛幅の制作が始まった時期についても、現存する江戸時代中後期の友禪染掛幅の中でももっとも素朴な印象を与えるこの作品が享保五年（一七二〇）であること、及び享保期からいくつかの文献に染掛幅に関する記事が見られるようになること、また友禪染で掛幅の模様を表わした小袖がこの頃作られていることから、いわゆる友禪染掛幅も、友禪染が完成してまもない享保の初年頃にはすでに制作が始まったと考えられる。

しかし、絵画的な主題を表現するために友禪染の特徴である多彩な色遣いをあえて抑え、純粋に絵画として鑑賞できるレベルに至ったのは

18世紀末から19世紀前半の頃であったと推測される。この頃になると画題は多様化し、水墨画を手本とした個人蔵「楼閣山水図掛幅」(図7)のような作品のほか、花鳥風月を描いたもの、中国的な主題、仏画的な主題を描いたものなどが出現する。いずれも床の間に掛けて鑑賞することを目的としていたが、仏画的なものは礼拝の対象とされた。そしてこれらのうち、花鳥風月を表した友禪染は、明治時代には形を変えて、ビロード友禪の壁掛けや衝立などの観賞用染織品として生まれ変わったと考えられる。

また、綴織の技法で大幅の仏画を織り表わしたのも、江戸時代後期には見られる。綴織の技法は奈良時代に中国から伝えられ、当時国内では比較的小さな作品が作られたが、中国ではその後も長くこの技法は受け継がれ、宋・元・明時代と制作が続けられた。

中国においても当初は日本同様小型の作品が作られていたと考えられるが、元時代頃には打

敷や袱紗ほどの大きさのものが織られるようになり、やがて広幅の反物や寺院の壁面を飾るほどの大きなものが制作されるようになったと考えられる。中型のものも大型のものも絵画的な意匠を表したものが中心であったと推測され、絵の具で描かれた仏画同様に礼拝の対象とされたほか、様々な用途に使用された。

これに対し、日本では平安時代以降、江戸時代後期まで綴織はほとんど制作されることはなかった。その理由としては、日本において錦の技法が発達するとともに多様化し、綴織に多くを求めることがなくなったためである。また衣服に適さないその質感にも問題があった。

綴織の技術が再び中国から日本にもたらされたのは、桃山時代から江戸時代前期と考えられる。またその技法を模してこれに類似したものが日本で作られるようになったのは、現存遺品から江戸時代中期以降と推測される。

江戸時代後期に再び盛んに織られるようになった綴織は、奈良時代の幾何学的な模様や抽象的な模様を表した小型ものとは異なり、絵画的な模様を表したものが多い。市井で用いられる袱紗にもこの技法は用いられたが、ほとんどが寺院で用いられるもので、僧侶の袈裟や仏壇で使用される打敷・段掛のほか、仏画同様の内容を表した大型の作品も、多くはないが制作されている。

このように綴織が日本で復活したのは、近世になって再び中国の綴織がもたらされるようになり、彼の地で絵画的な主題を表す大型の作品が多く制作されたことからの影響によると考えられる。

また祇園祭の山鉦の掛装品に用いられた綴織は、当初中国風の画題が多かったが、やがて日本の絵師の下絵によるものが多くなったと言われている（註7）。明治時代には、これらの技術を背景に、意匠に西洋のゴブラン織の影響を受けて、博覧会出品用や室内装飾用の絵画的な大作が多く作られた。



図7 楼閣山水図掛幅 江戸時代・19世紀 個人蔵

江戸時代後期には、これらのほか、友禅染の前記作品同様、小型の掛幅形式をとる刺繍作品や、綴織の作品同様、仏殿などにつけられた中型・大型の刺繍作品も制作されている。これらは寺院の堂内を装飾したり、礼拝の対象とされたりしたもので、いずれも仏画を刺繍の技法に置き換えたものである。

刺繍も奈良時代から見られ、綴織や他の織物技法同様、中国から伝えられたと考えられる。ただし、奈良時代の刺繍は限られた用途に使用され、現存するものの多くは仏を繡い表したもので、仏殿の壁を覆うような大きなものから、柱や軒先につけられる小さなものなど様々である。

刺繍は奈良時代に技術的な発達を見たが、公家もっぱら錦や綾といった紋織物を好んで用いた平安時代以降、室町時代の後期まで衣服などに刺繍が使用されることは少なかった。室町時代末期から桃山時代にかけて武家が天下を安定的に治めるようになると、錦に代わって、類



図 8 梵字刺繍画幅 室町時代・14-15 世紀 東京国立博物館蔵

似した質感と視覚効果を持ちながら、柔軟性があり活動性が高い刺繍がその代替品として多用されるようになった。そうした中で刺繍の持つ表現の自由さに注目して、絵画的な主題や模様を表した刺繍が現れてきた。これらはその特徴を生かして仏画などの代わりに礼拝の対象となり、荘嚴の具とされた。

仏を繡い表した刺繍作品は、その後も制作され続けられたが(図 8)、桃山時代以降は、刺繍は特に着物や帯、芸能衣裳の加飾に用いられることが主となり、江戸時代には女性の服飾(着物・帯)を主要な活躍の場とした。但し江戸時代後期には、仏を繡い表した掛幅形式の作品が復活したほか、袱紗にも刺繍が多用されたが、特に文学的主題を繡い表した袱紗(図 9)は、この時期に現れたものである。

明治時代の観賞用刺繍作品に連なるのは、これら仏画に類似した作品や袱紗などである。そして、作風はこれらに準じるが、使用されている生地や技法から明治時代前期の作と推測され

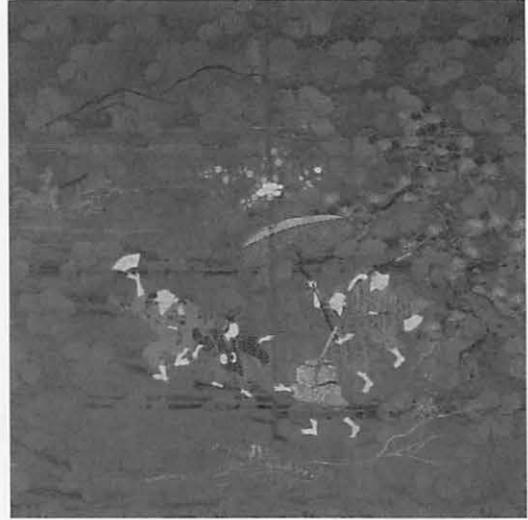


図 9 茶緞子地住吉模様袱紗 江戸時代・19 世紀 東京国立博物館蔵

る過渡的な作品も散在している。これらは刺繍ながら絵画に見られるような繊細な表現を行っており、明治時代中期においては、これらから発展した観賞用刺繍作品が、大小様々制作され、美術染織の代表的存在となったのである。

以上のように、明治時代の服飾のみならず、「美術染織」においても、江戸時代の染織をその背景に持っていることを見落としてはならないと考えられる。

註 1 太田彩「明治期“美術染織”の意義 - 伝統技術の誇り」『美術染織の精華 - 織・染・繡による明治の室内装飾』宮内庁・2011年・p.4

註 2 宮内庁三の丸尚蔵館所蔵「ビロード地龍図掛幅」「ビロード地老松鷹虎図掛幅」「ビロード地集が庫院離宮図掛幅」などが代表的である。

註 3 藤本恵子「友禪染の展開と千総」『千総コレクション 京の優雅 - 小袖と屏風 -』京都文化博物館・2005年・p.200

註 4 初期友禅染の代表作として女子美術大学美術館所蔵「薄紫縮緬地梅樹丸窓模様小袖」が知られているが、貞享 5 年(1688)刊「小倉山百首雛形」にこの作品のもとになった雛形図が収録されており、この小袖もそれに近い時期の作と考えられる。使用されている友禅染は、まだ皴しを用いない素朴なものであり、初期の友禅染の様相をこの作品からうかがうことができる。

註 5 女子美術大学美術館蔵「薄黄縮緬地近江八景模様小袖」や国立歴史民俗博物館蔵「白縮緬地京名所模様小袖」などが

代表的である。

註 6 享保を過ぎた頃から、雛形本の各図に、用いるべき技法として「しろあげ」を指定するものが急速に多くなる。

註 7 藤本恵子「友禅染の展開と千総」『千総コレクション 京の優雅 -小袖と屏風-』京都文化博物館・2005 年・p.199

付記

本稿は平成 26 年度科学研究費（基盤研究 C）「近世呉服注文・制作に関する研究」（2013 年～2015 年）の研究成果の一部である。