

青地の婚礼衣裳 –江戸時代の婚礼衣裳とその伝統の継承–

長崎 巖

はじめに

平成28年10月に新設された本学博物館の収蔵品の中心をなすのは、日本の服飾・染織資料であり、特に江戸時代から明治時代にかけての女性の小袖・着物類^(註1)は、質量ともに格別充実している。

こうした中に、服飾研究の視点から非常に興味深い作品群が存在する。それは青色系の地色に、吉祥模様を表わした江戸時代の小袖類と明治時代の着物類である。本学博物館の所蔵品では、納戸平絹地桐立木模様打掛(図1)・納戸縮緬地南天立木君が代文字模様打掛(図2)・浅葱縮緬地蓬莱模様打掛(図3)・紺縹子地薬玉模様打掛(図4)などがそれぞれである。

これらは、納戸平絹地桐立木模様打掛・納戸縮緬地南天君が代文字模様打掛が江戸時代、18世紀後半から19世紀前半にかけての作品、浅葱縮緬地蓬莱模様打掛が江戸時代末期、19世紀中ごろの作品、紺縹子地薬玉模様打掛が江戸時代から明治時代、19世紀後半の作品と、想定される制作年代に若干違いはあるが、上記の点で共通性を持っている。

こうした作品はこれまで、表わされている模様が吉祥の意味を含んでいることは承知されてはいても、これらが婚礼衣裳として制作されたものとは考えられてこなかった。その最も大きな理由は、これらの地色が、白や赤(紅)・黒でないことに起因している。伝統が失われて自由な発想が重視される現代における婚礼衣裳は別として、研究者を含めて、伝統的な日本服飾に関心を持つ人々には、婚礼衣裳に用いられてきた伝統的な地色は、白・赤・黒であるという強い先入観があるからである。

本稿は、そうした既成の概念を再検証しながら、青(藍)系統の地色の上に吉祥模様を表わした、江戸時代から大正時代にかけての小袖・着物類も、その多くが婚礼衣裳として制作されたものであった可能性を提示しようとするものである。

女性の小袖と地色

日本に限らず、衣服には様々な色が用いられている。それは模様とともに衣服を美しく彩ることを目的としているばかりでなく、その色でその衣服の性格を表現することもあり、逆に、用いられている色によって衣服の用途が限定されてしまうこともある。衣服、特に平面構成的な装飾性を特徴とする和服の小袖類や着物類においては、その平面の多くの部分を占める地色が、その衣服で占める意味は非常に大きなものといえよう。

それゆえ、徳川幕府の平和的に安定した統治のもとで、他の文化領域同様、大きな開花をみた服飾文化の象徴的存在である女性の小袖^(註2)において、模様とともに常に意識されたものが地色であったと考えられる。それは、当時のファッションブックス的存在であった小袖雛形本^(註3)に収録されている情報のうち、模様に次いで多くの記述が見られるのが、小袖の地色についての記述であることから分かる。また地色ごとに編集された小袖雛形本も発行されている。例えば、元禄四年(1691)刊『都ひいなかた』は、全5巻の各巻それぞれが、紅・黒・鬱金・紫と浅



図1 納戸平絹地桐立木模様打掛
共立女子大学博物館
江戸時代・18世紀後半～19世紀前半



図2 納戸縮緬地南天立木君が代文字模様打掛
共立女子大学博物館
江戸時代・18世紀後半～19世紀前半



図3 浅葱縮緬地蓬莱模様打掛
共立女子大学博物館
江戸時代・19世紀中頃



図4 紺緇子地薬玉模様打掛
共立女子大学博物館
江戸時代～明治時代・19世紀後半

葱・萌黄と憲房の地色別に編集されている。

ただしこのような内容を持つ小袖雛形本の刊行も、天明期を境として急速に終息へ向かい、文政3年(1820)の『万歳ひいなかた』を最後として完全に姿を消すこととなった。19世紀初頭には、版本である小袖雛形本に代わって肉筆による雛形本^(註4)が呉服注文に用いられるようになる。その用途は小袖雛形本とほぼ同じであるが、いずれも地色や加飾技法についての記載がない。

一方、肉筆の雛形本の出現とほぼ時を同じくして、呉服商や染物屋が色見本として用いたと考えられる冊子類^(註5)が出現しており、これらは呉服注文の際に小袖の地色を選ぶために用いられたと考えられる。

この時期、女性たちの関心は小袖の模様と地色に対して、それぞれ深く絞り込まれていったと推測される。模様を選ぶとき、女性たちの視線は専ら模様の細部や表現に向けられ、一方、地色を選ぶときには、人々の興味は微妙な色合いの違いや調子(トーン)へと向けられたのであろう。

日本における婚礼衣裳の色

明治時代以降の着物の前身である小袖の形式が確立した室町時代の武家女性の婚儀(杯事)の服装は、当時の文献によれば、練絹の白小袖に幸菱模様を織り出した白の打掛を重ねるといったのが一般的であった。夏には生絹の打掛を肩に掛けずに腰に巻くように着用していたが、このような着方法は後に「腰巻」と呼ばれるようになった^(註6)。季節に関わらず、婚儀(杯事)の衣裳は白で統一され、日本人が考える「しろ」の本来の意味(後述)を婚礼に反映させたものであった。

江戸時代においても、婚儀(杯事)においては、下に練絹の白小袖を一枚、二枚着て、その上に幸菱模様の白地の綾白小袖を重ね、これらに幸菱模様の白地の帯を締め、その上にさらに白地幸菱模様の打掛を着用した。

夏の前後の時期には、下に白い無地の袴^(註7)、上に白地幸菱模様の袴を着て縫帯を締め、袴の打掛を「腰巻」に着けた。また真夏には、白地に幸菱模様の袴か、あるいは単衣を着て、白幸菱の帯を締め、頭には同じく幸菱模様の白練絹の被衣^(註8)を被った。

将軍家の姫君などは、夏以外の季節に行う婚儀(杯事)では、緋の袴に単・五衣・表着・唐衣・裳を付けるといった公家風の着装であったが、袴の中には白の下着に白の小袖を重ね、また袴の上に着る表着も白であった。また大名の姫君では、下着に数枚の小袖を重ね、緋の袴を履いた上に更に打掛を着用し、頭には被衣を被ったが、これらは裏地も含めてすべて白で統一されていた。

このように、婚儀(杯事)の衣裳の基調色は白であるが、それには重要な意味がある。古代以来、「しろ」(本来は「素」と表記する)という言葉には、「もと」のもの、「す」のもの、無垢なもの、自然そのものという意味があった。日本固有の宗教である神道では、すべてのものは自然から生まれ自然の中に帰っていく「めぐり」を繰り返しており、その出発点と終着点である自然こそが、純粹・完全なものであると考えられていた。それゆえ、生まれて以来の親との生活を終えて、新たに夫との人生を始めるときに用いる色として、「しろ」は相応しいものであった。

婚儀(杯事)において花嫁衣裳が白無垢であることについて、白はどのような色にも染めることができることから、「今日よりこの家の家風に染まります」とい

う意味があるとも言われているが、もちろんこれは俗説で、「しろ」は前述の意味から「手の加えられていないもの」「純粹なもの」という意味から派生して、「穢れのないもの」、さらに「神聖なもの」とイメージが拡大していったと推測される。

ところで、白無垢に対して色直しの衣裳については、室町時代には、花嫁は白無垢姿で二日間を過ごし、三日目に色物に着替えたといわれる。これが「色直し」^(註9)である。

江戸時代には室町時代同様に色直しを行うこともあったが、三々九度の儀式後すぐに、婿方から贈られた小袖（実際には打掛）に着替えることもあった。先行研究では色直しのために婿方から贈られる小袖（打掛）は、赤地と黒地がおおむね決まり事となっていたとされているが、現存するものは、白地を含めて三色の打掛がほとんどである。模様は、白・赤・黒の三色の打掛に同じ模様を表したものが多く、^(註10) それぞれに異なる模様を表したものもあったと推測される。

白無垢は嫁方が用意したことは明らかであるが、色直しの衣裳については、嫁方と婿方がそれぞれ白地と赤地・黒地の打掛を、同じ呉服業者にそれぞれ別に発注したとは考えにくいことから、やはり色直しの衣裳は婿方がすべて用意し、江戸時代には、これらを白地の振袖の上に、白・赤・黒の順に着替えていく方式が一般的であったと思われる。

ただ、江戸時代末期または明治時代には、このような着用方式のほかに、白地の振袖の上に赤地の振袖を重ね、さらにその上に黒地の振袖あるいは打掛を順に重ねて、いわゆる「三つ襲」とすることも始まったと推測できる。こうした流れを受けているのか、明治から大正時代の作品には、同じ模様あるいは松・竹・梅の模様を地色違いに表した振袖が見られる。本学博物館所蔵品の白縹子地梅模様振袖（図5）・赤縹子地竹模様振袖（図6）・黒縹子地松模様振袖（図7）は、大正から昭和時代、20世紀前半の作品である。

また三色の振袖が、江戸時代の色直しにおける打掛の着用順序に準じて、白地・赤地・黒地の順に重ね着されたであろうことを示唆する事例として、昭和時代前半の婚礼衣裳の一具（セット）である、本学博物館所蔵の白綾地立涌松竹梅鶴模様打掛（図8）・紅地紗綾形蘭菊模様綸子着付（振袖）（図9）・白地紗綾形蘭菊模様綸子襦袢（図10）が注目される。打掛が黒地ではないが、着付（振袖）と襦袢の地色を見ると、それぞれ赤（紅）地と白地であり、地色が肌近くから、白・赤の順となっている。これらは厳密には前述の意味での「三つ襲」ではないが、近代においては時代の進行とともに、婚礼衣裳の簡略化が進む中で、この一具に見られるような衣服構成も行われるようになったと考えられる。

これに関連して、婚礼衣裳簡略化に至る過渡期には、「三つ襲」の際に、三枚重ねて帯を締める場合と、最表層に当たる黒地の衣服のみ、帯を締めずに打掛とすることもあったと推測される。これは、近代の「三つ襲」の遺品に、最上層が打掛であるものが存在することから裏付けられる。また明治から大正時代の遺品に、白地と赤地は織文のみで模様を表し、黒地だけに染や刺繍で模様を表した事例が見られるが、これらはその延長上にあるものと思われる。

日本における婚礼衣裳の模様

幸せを祈り祝う心は、物理的欲求とともに人間が本質的に持っている基本的感



図5 白縹子地梅模様振袖
共立女子大学博物館
大正時代～昭和時代・20世紀前半



図6 赤縹子地竹模様振袖
共立女子大学博物館
大正時代～昭和時代・20世紀前半



図7 黒縹子地松模様振袖
共立女子大学博物館
大正時代～昭和時代・20世紀前半



図8 白綾地立涌松竹梅鶴模様打掛
共立女子大学博物館
昭和時代・20世紀前半



図9 紅地紗綾形蘭菊模様綸子着付(振袖)
共立女子大学博物館
大正時代～昭和時代・20世紀前半



図10 白地紗綾形蘭菊模様綸子襦袢
共立女子大学博物館
大正時代～昭和時代・20世紀前半

情である。それゆえ、日常生活においてこれが様々な形で姿を現し、いろいろな現象や事物を生み出すことになる。婚礼衣裳に限らず、「めでたい」とされる物や形、色が日常生活の中でしばしば真剣に選ばれ、注意深く使用されるのはそのためである。特にそうした目的で選ばれた模様は一般に「吉祥模様」と呼ばれ、工芸品全般にわたって広く使われているが、人が体に着ける衣服には、とりわけこれが多く見られる。

一般に吉祥模様は、大きく次の三種類に分類できる。ひとつは、中国からもたらされ、日本に根付いてその後長く吉祥のしるしとして愛好された模様。もうひとつは、もともと中国で吉祥模様として扱われていたものに、日本的な解釈が付加され使用されたもの。そして三つ目は、日本で独自に吉祥的な意味が付与され吉祥模様となったものである。

飛鳥時代から奈良時代にかけて、様々な文物が中国からもたらされ、大陸文化の影響を強く受けた。模様もその例外ではなく、中国的な模様が工芸全般で主流となっていた。こうしたなか、中国で古くから吉祥模様とされていた龍や鳳凰・雲気などが日本でも吉祥模様とされたほか、含綏鳥模様のように西方から中国に入ってきた模様も、区別されることなく受け入れられた。

続く平安時代には、文化の国風化の動きに伴って、奈良時代に中国からもたらされた異国的な吉祥模様に対して取捨選択と和様化が行われたが、鎌倉時代から桃山時代にかけての日中交流再開期には、再び中国との文化交流によって中国の吉祥模様が復活する。

こうして断続的ではあっても、日本は一方で中国からの吉祥模様の受け入れを続けながら、一方でそれらの取捨選択と和様化を繰り返してきた。ただし、吉祥模様のすべてが婚礼衣裳に用いられているわけではない。

婚礼衣裳の模様には、魔除け・神聖・幸福を意味し、めでたさを象徴するモチーフが多く用いられてきた。吉祥模様が表わされた婚礼用の模様で最も典型的なのが、松・竹・梅が州浜や水中の岩座から生い立つように表され、これに鶴、亀を添えた模様である。この模様は、東方海上にあって仙人が住み、不死の薬があるとされる中国伝説中の理想郷「蓬莱山」を日本的に意匠化したもので、「蓬莱模様」と呼ばれる。後述する本学博物館所蔵の白綸子地蓬莱模様打掛(図11)・白麻地蓬莱模様帷子(図12)などは、その典型を示す。

蓬莱模様以外にも婚礼衣裳の模様として様々な模様が表わされてきたが、以下に示す模様は、特に江戸時代の婚礼衣裳にしばしば見られるものである。

吉祥のモチーフの代表選手である鶴は、もともと中国でも亀とともに長寿を象徴する動物とされていたが、その優雅な姿ゆえ、日本人にことのほか愛され、亀や松・竹・梅などと組み合わせられて吉祥模様の中心的存在として繰り返し意匠化された。江戸時代の小袖や打掛においては、特に松と組み合わせられて婚礼衣裳に使用されることが多く、松の古木に鶴が羽を休める姿は悠久の命を静かに表現するように見える。また松の枝に鶴の巣と雛を添えた模様も見られ、これは子孫繁栄を祈願して表されている。

また「松食い鶴模様」は、松葉を啜って飛翔する鶴を表した模様であるが、これは奈良時代の「含綏鳥模様」が和様化したものとして注目される。含綏鳥模様は、もともとペルシャの王権を象徴する「真珠の首飾りをくわえた鳥」(一般に鸚鵡)

の模様が、中国で官位を象徴する「綬帯をくわえた鳥」の模様に変化し、それがさらに日本で「松葉を啜えた鶴」に変化したものである。

同様に、宝尽し模様にもこれとほぼ類似した意匠の和様化現象が見られる。古来より中国では、法螺・法輪・宝傘・宝瓶・白蓋・蓮華・金魚・盤長は八宝と呼ばれて宝物とされ、また仏教においても、金・銀・珊瑚・瑠璃・瑪瑙・玻璃・しゃこが七宝と呼ばれた。これに対して日本では、これらのうちのいくつかに、宝珠・隠れ蓑・隠れ笠・砂金袋・打ち出の小槌・宝巻・宝鍵・丁子・熨斗・分銅などを新たに組み合わせ、独自の宝尽し模様を作りあげた。

なお、吉祥模様としてわれわれに最も馴染み深い松竹梅模様も、それぞれのモチーフは中国に起原を持つものの、彼の地においてはいずれも特に吉祥の意味が強いというものではなかった。そもそも寒に耐えて凛とした姿を見せる松・竹・梅は、中国では「歳寒三友」呼ばれ、四時緑を保って色を変えないことや、凛として寒さに耐えるその姿から、節操と清廉の象徴とされていたのである。

日本でも当初はこれらの植物のうちの一つあるいは二つを意匠化することはあっても、それぞれのモチーフが表す内容は、あくまでも「歳寒三友」としての本義であったと思われる。それが、三者が一組に組み合わせられ、吉祥模様の代表的なものとしてわれわれの日常生活、特に工芸意匠に深く入り込んでくるのは意外に遅く、近世以降のことである。

これら中国起原の吉祥模様のほかに、純国産ともいべき吉祥模様がある。たとえば橘の模様は、日本で生まれた吉祥模様の代表的なものの一つである。橘は、日本の伝説では、遠方海上にあるとされる理想郷「常世国（とこよのくに）」からもたらされる果実で、長寿を招き元気な子供を与えると信じられていた。正月の鏡餅の上に、橘の実に似て、「代々」の音に通じる橙がのせられるのも、そのためである。また橘が様々な工芸品に単独あるいは松竹梅や鶴亀と組み合わせられて表されることが多いのも、こうした由来によるものと考えられる。

このほか、江戸時代以降もっぱら小袖や打掛の意匠として多用されるようになった吉祥模様は、御簾や几帳・冊子・御所車などといった王朝時代を連想させるモチーフを用いた模様がある。

江戸時代、約三百年に及ぶ平和な時代が訪れ、人々の間に王朝文学などに親しむ時間と余裕ができると、古き良き時代としての平安時代のイメージが自然にできあがっていったと考えられる。こうした感情が増幅されて、平安時代を連想させる王朝風の文物に吉祥性を感じるようになったため生れたのが、これらの模様である。優雅で華やかさを伴うその意匠は、もともと宗教的な起原や複雑な思想的背景を持つものではないため、工芸品の中でも女性の衣服、特に婚礼の衣裳に使用されることが多かった。

白（しろ）と赤（あか）と黒（くろ）

花嫁の衣裳については、「白無垢」に象徴されるように、白が重要な役割をはたしてきたことはすでに述べたとおりである。それでは、白以外に色直しの衣裳に用いられている赤、黒はどのような意味を持ち、白を加えた三色は互いにどのような関係性を持っているのだろうか。

無限に存在する自然物の中で、人が最初にそれらが持つ色を強く意識したのは、



図11 白紵子地蓬萊模様打掛
共立女子大学博物館
江戸時代・18世紀後半～19世紀前半



図12 白麻地蓬萊模様帷子
共立女子大学博物館
江戸時代・18世紀後半～19世紀前半



図13 白紵子地松竹梅鶴亀薬玉模様打掛
共立女子大学博物館
江戸時代～明治時代・19世紀後半



図14 白綸子地蓬萊模様打掛
田中本家博物館
江戸時代・19世紀前半



図15 紅綸子地蓬萊模様打掛
田中本家博物館
江戸時代・19世紀前半



図16 黒綸子地蓬萊模様打掛
田中本家博物館
江戸時代・19世紀前半

おそらくわずか数種であったと推測される。そして、赤と黒がまさにそれであったと思われる。日本語における「あか」と「くろ」の語源を考えると、この二つの色が、光の有無がもたらす二つの状態、すなわち「明るい」と「暗い」を語源に持っていることが、それを強く暗示している。

人がまだ十分な武器も持たず、肉体的な強さにおいて人を上まわる獣にしばしば危害を加えられていたとき、暗い夜であるか明るい昼であるかは、人の生存に大きく関わる問題であった。なぜならば、大型の肉食獣の多くは夜行性であるのに対し、人はそうではなく、夜には眠りによって意識を失ってしまうからである。一方、暗い夜であっても、焚き火をたいて明るくすれば、獣から身を守ることができる。

明るい暗いかに人の関心が強く寄せられていたことが背景となり、それに似た属性をもつ赤と黒は同じく人々の関心事であったと考えられる。古代人にとって太陽や火は、明るい状態をもたらす重要な存在であったことから、赤い色はおおいに重要視され、これを体に塗ったり、墳墓の壁面に塗布したりして、呪術的な効果を期待することも少なくなかった。

これに対し、「くらい」状態に擬される黒は、夜を連想させる色であるがゆえに、不吉な色とされた一方、すべてのものを飲み込む闇の色であることから、宇宙あるいは、普遍性を連想させる色にも思われたのではないだろうか。それゆえ、権威や威厳を象徴する目的で衣服その他に使用されることも少なくなかった。明治時代以降に黒が礼服に用いられるようになった理由については、西洋におけるブラックフォーマルの影響も考えられるが、近世の日本においても、黒がしばしば身分の高い人や格の高い場で用いられてきたことからすれば、黒が婚礼衣裳に用いられてきたことにも一理あると言えよう^(註11)。

「しろ」についても、「くろ」と対照的な意味を持つ言葉と考えられる。「夜がしらむ」「しらじらしい」ということからわかるように、暗くてものが見えない状態(くらい)に対して、すべてがはっきりとそのままだに見える状態を「しら」、あるいは「しる(著)」といい、それを色彩名称化したものが「しろ」である。ちなみに「しらける」という言葉も、古くは「明らかにする」「隠さずにうちあける」という意味があったと言われている。

このように、「しろ」には、自然なままの状態を象徴する色名ということが出来る。「しらき(素木)」「しらふ(素面)」「しろうと(素人)」などは、こうした「しろ」本来の意味を名残として残した言葉といえよう。

白が清浄な色・神聖な色と見なされるのも、見た目の清潔さや美しさのみならず、こうした語源的な背景があつてのことだと推測される。特に自然崇拝から始まった神道が伝統的な宗教である日本では、「自然のままである」ということがもっとも崇高なことであるという考えが根底にある。前述の「しらき」「しらふ」「しろうと」の漢字表記に「もと」とも読まれる「素」の字が含まれていることも、そのことを明確に示している。

生まれた子供に白い産着を着せて初宮参りを行い、亡くなった人にも白い帷子を着せて葬儀を行うなどは、自然(素・もと)から生まれ、自然(素・もと)に帰っていくという「廻り(めぐり)」の概念に基づくものである。そしてこの「廻り」の概念は「再生」を意味するものでもあった。

婚儀における白無垢の着用も、底流に同様の思想を含んでいると考えられる。花嫁が「純粹な混じりけのない」状態であることを示すとともに、花嫁にとって婚礼が、両親との生活を終えて、夫との新たな生活を始めるという意味で、「廻り」の中の「再生」（再出発）に当たるからこそ、「しろ」でなくてはならなかったのである。

なお、赤と婚儀との関係については、江戸時代以降の伝統的な婚儀において、花嫁は花婿との間の盃事である三々九度を白無垢で行ったのち、花婿と両親の間でも盃事を行ない、その際に花嫁は「赤無垢」の出立であった可能性がある。管見の限り、江戸時代の文献にこのことを直接裏付ける資料は知らないが、江戸時代から続く信濃、須坂の豪商田中本家では、大正時代の婚礼の儀式の中で、前記の杯事において花嫁が「赤無垢」を着用したことが記録として残っており、またその時の衣裳も現存している。

そして婚儀（杯事）の後のお披露目にあたる色直しにおいては、白・赤・黒の打掛、または振袖を召し替えたが、白・赤に続いて最後に着用される「くろ」の打掛や振袖は、普遍性を連想させることによって吉祥を表現したのではないだろうか。

こうしてみると、婚礼衣裳に白・赤・黒の三色が用いられるのも相応の理由があるのであり、それは「しろ」「あか」「くろ」という言葉と密接な関係があるということである。しかもその出発点が遠く古代まで遡るとなれば、本稿で注目している「あお」はどのような意味を持っているのだろうか。

青地の打掛・振袖

本稿の冒頭で紹介した、吉祥模様を表した青地の作品は、いずれも裾袂を厚く入れ、通常の狭義の小袖^(註12)よりも幾分丈長に仕立てであるという特徴から、衣服の分類としては打掛に当たるものであるが、こうした特徴を持つ作品は他のコレクションにも少なからず見られる。ここでは特に前述の蓬莱模様を表すものを取り上げてこれらを白地や赤地・黒地の作品と比較してみる。

本学博物館所蔵の白綸子地蓬莱模様打掛（図11）・白麻地蓬莱模様帷子（図12）は、ともに江戸時代、18世紀後半から19世紀前半にかけての作品、白綸子地松竹梅鶴亀薬玉模様打掛（図13）は江戸時代から明治時代にかけての19世紀後半の作品で、いずれも本学のコレクションに含まれる典型的な婚礼衣裳である。袖丈はまちまちであるが、白麻地蓬莱模様帷子と白綸子地松竹梅鶴亀薬玉模様打掛は、もとは振袖仕立てであったものを婚姻後、現状に切り詰めたと推測される。

白綸子地蓬莱模様打掛は、秋から春の時期に婚礼の色直しに着用されたもの、白麻地蓬莱模様帷子は夏の時期の婚礼に着用されたものである。また白綸子地松竹梅鶴亀薬玉模様打掛は、蓬莱模様に平安時代をイメージさせる吉祥モチーフである薬玉を加えて意匠としたもので、これも蓬莱模様に分類できるものである。

同じく本学博物館所蔵の浅葱縮緬地蓬莱模様打掛（図3）は、青系統の地色ながら、上記3点同様蓬莱模様を表すが、この作品に非常に類似した意匠を表わした打掛が、前出須坂市の田中本家様博物館の所蔵品に見られる。白綸子地蓬莱模様打掛（図14）・紅綸子地蓬莱模様打掛（図15）・黒綸子地蓬莱模様打掛（図16）である。



図17 浅葱縮緬地蓬莱模様打掛
個人蔵
江戸時代・18世紀後半～19世紀前半



図18 白綸子地雲立涌菊鳳凰模様打掛
田中本家博物館
大正4年（1915）



図19 紅綸子地竹立涌松梅鶴模様打掛
田中本家博物館
大正4年（1915）



図20 黒綸子地葵御簾模様打掛
田中本家博物館
大正4年(1915)



図21 青綸子地松竹梅鶴模様打掛
田中本家博物館
大正4年(1915)



図22 白綸子地桐立木模様打掛
東京国立博物館
江戸時代・18世紀前半

裾のやや小さめの岩座から、幾分放射状に伸びる竹の背後に、幹をくねらせながら上方へと伸びる、梅と松を組み合わせた立木を配している点は、特に個性的な特徴といえる。また上半身において竹の葉が締める面積が小さい点も類似している。

もとより本作品の生地が縮緬であって綸子ではないことから、制作時にこの作品が田中本家博物館のこれら3点と、直接的な関係をもっていたことは考えられないが、模様からは、これら同様、この作品が婚礼衣裳として制作された可能性が強く示唆される。袖丈は前述、白麻地蓬莱模様帷子同様、婚姻後切り詰められたと考えられる。

また個人蔵の浅葱縮緬地蓬莱模様打掛(図17)は、竹の幹や梅の枝の伸展ぐあい、また松・竹・梅の葉や花が空間を埋める密度が白綸子地蓬莱模様打掛(図5)と非常に類似しており、両者が非常に近い関係にあることをうかがわせるが、用いられている加飾技法から推測される制作年代も、18世紀後半から19世紀前半であり、白綸子地蓬莱模様打掛と完全に重なる。このことから、この作品も婚礼衣裳であった可能性が非常に強いといえよう。

これらの事から、青地に蓬莱模様を表わした打掛が婚礼において色直しに用いられた可能が想定されるが、これを裏付ける証拠として、田中本家博物館所蔵の白綸子地雲立涌菊鳳凰模様打掛(図18)・紅綸子地竹立涌松梅鶴模様打掛(図19)・黒綸子地葵御簾模様打掛(図20)・青綸子地松竹梅鶴模様打掛(図21)が注目される。これらは明治27年に生まれ、大正4年(1915)に婚礼を挙げた田中田鶴の色直しの衣裳一組である。これらの打掛は、白地の間着(振袖)の上に白地から赤地・黒地・青地と着替えられていったと考えられる。田中家の婚礼記録によれば、明治時代以降の婚礼も、文政5年(1822)の田中家第四代信堅のときの形式を継承して行われていたという。表されている模様は4点とも異なるが、白・赤・黒のほか青地の打掛が、婚礼に用いられたことが分かる。

以上のことから、吉祥模様を表わした青地の打掛が婚礼衣裳であったことが、ほぼ間違いないとすると、すでに紹介した事例以外にも青地の打掛で婚礼衣裳として用いられたと推測される事例が少なからず見られる。例えば、本学博物館所蔵の納戸平絹地桐立木模様打掛(図1)は背面全体に桐の立ち木を大きく表しているが、これに類似した白地の作品が東京国立博物館所蔵品の中に見られる。

白綸子地桐立木模様打掛(図22)は、江戸時代、18世紀前半の作。現状は、袖の下方を切り取り、裾襷を抜いて小袖に仕立て替えられているが、もとは振袖仕立ての打掛であったと考えられる。模様は桐の立木を背面に大きく表すが、こうした意匠は、桐と鳳凰を組み合わせて表す吉祥模様の典型「桐鳳凰模様」のバリエーションのひとつと考えられる。

日本人は、奈良時代に中国からもたらされた吉祥の動物モチーフのうち、男性の性を象徴する龍は違和感なく受け入れていたのに対し、中国において女性の性を象徴するとされる鳳凰に対しては、女性的なイメージを持ちづらく、違和感を持っていたと推測される。「尾長鳥」という日本独自の瑞鳥を作り上げて、鳳凰をこれに置き換えたり、中国で「鳳凰は桐の木に棲む」と信じられたことから生まれた「桐鳳凰模様」から、本来の主役である鳳凰を取り除いたり、他の吉祥動物に置き換えたりすることが行われた。

東京国立博物館には、桐とともに鳳凰を表した白紵子地桐立木鳳凰模様打掛（図23）、紅紵子地桐立木鳳凰模様打掛（図24）が所蔵されているが、また白紵子地桐立木毘沙門亀甲模様打掛（図25）のように、鳳凰を、亀を意味する毘沙門亀甲に置き換えた作品が見られるほか、前出の白紵子地桐立木模様打掛も所蔵されている。なお、白紵子地桐立木毘沙門亀甲模様打掛のように、吉祥の意味を持つ植物に亀甲を添えた意匠を表す例は青地の打掛にも見られ、東京国立博物館所蔵の縹紵子地橘立木亀甲模様打掛（図26）はそうした一例である。

また、類似した手法で吉祥模様を表した事例としては、本学博物館所蔵の納戸縮緬地南天君が代文字模様打掛（図27）のように、吉祥の意味を持つ植物に「君が代」など、同じく吉祥を暗示する詩歌の文字を配したのも江戸時代の婚礼意匠にはしばしば見られる。「南天（なんてん）」は音が「難（なん）を転（てん）じる」に通じることから、江戸時代においては吉祥のモチーフとされており、吉祥模様を必要とする袱紗や夜着に通いられることが少なからずあった。

個人蔵白縮緬地橘立木君が代文字模様打掛（図27）は、現在は小袖仕立てとなっているが、白地に吉祥の植物である橘の立木と「幸福の永遠の継続」をイメージさせる君が代の歌文字を組み合わせた意匠を表していることから、もとは婚礼衣裳の打掛であったと考えられる。納戸縮緬地南天君が代文字模様打掛はこの橘を南天に置き換えたものと解釈できる。まったく同様の意匠を示す打掛はJ. フロントリテイリング松坂屋史料館にも所蔵されている。加えて、東京国立博物館蔵・浅葱麻地桐立木君が代文字模様帷子（図28）は帷子ではあるが、桐の立木に君が代の文字を配した作品である。

以上のように、青系統の地色であっても白地や赤地の婚礼衣裳と同様の意匠形式を持った打掛が存在することが明らかになったが、本学博物館所蔵の紺紵子地薬玉模様打掛（図4）のような王朝モチーフを用いて吉祥模様を表す事例も例外ではない。東京国立博物館所蔵の紅紵子地御簾薬玉模様打掛（図29）は、平安時代を暗示する吉祥モチーフである御簾と薬玉を模様を用いていることから婚礼衣裳であることは明らかであるが、同じく東京国立博物館所蔵の縹紵子地御簾橘模様打掛（図30）も同種の吉祥模様を表しており、これも婚礼衣裳と考えられる。

江戸時代の人々が王朝（平安）時代をイメージさせる文物に吉祥を感じたのは、約300年にわたる平和な時代の中で、平安時代の文学に親しむ余裕が生まれ、またそれらを通じてかの時代に対する理想視が生まれたためと推測される。東京国立博物館所蔵の縹縮緬地御簾几帳檜扇秋草模様打掛（図31）は、御簾・几帳・檜扇といったもののほか、『源氏物語』を連想させる秋草や瑞雲が表され、一見、風景模様に見えるものの、前記の理由から明らかに吉祥の模様を表しており、これも「青地の婚礼衣裳」と呼ぶことができる作品である。

本項の最後に青地の婚礼衣裳が昭和時代の婚礼衣裳に用いられた例を示しておきたい。本学博物館蔵の縹縮緬地御簾薬玉模様振袖（図32）である。昭和時代初期の作品であるが、明らかに一組として製作された黒縮緬地御簾薬玉模様振袖（図33）が伴っており、白地、赤地とあわせて4点一組であったことは明らかである。

ここにおいて青系統の婚礼衣裳が江戸時代から存在したことは疑いないが、それではなぜ「青」なのかということを次項で検討したい。



図23 白紵子地桐立木鳳凰模様打掛
東京国立博物館
江戸時代・18世紀前半



図24 紅紵子地桐立木鳳凰模様打掛
東京国立博物館
江戸時代・18世紀前半



図25 白紵子地桐立木毘沙門亀甲模様打掛
東京国立博物館
江戸時代・18世紀後半～19世紀前半



図26 縹縮子地橘立木亀甲模様打掛
東京国立博物館
江戸時代・18世紀後半～19世紀前半



図27 白縮緬地橘立木君が代文字模様打掛
個人蔵
江戸時代・19世紀前半



図28 浅葱麻地桐立木君が代文字模様帷子
東京国立博物館
江戸時代・18世紀後半～19世紀前半

「あお」について

最後に「あか」「しろ」「くろ」と「あお」の関係について考察してみたい。日本では、個々の大和言葉が示す意味内容をより明確に表わすために古くから漢字表記が用いられてきた。

「あか」と「くろ」、「しろ」と「くろ」の対比概念については前に述べたが、「あお」はそれぞれの中間の概念を表意するときに用いられた言葉と推測される。そして「あか」と「くろ」の対立概念と、「しろ」と「くろ」の対立概念が微妙に異なることから、「あお」という言葉もそれぞれ中間的概念としての違いを表現するために、漢字表記に際して異なる文字を当てたと考えられる。その結果、「あか」と「くろ」の中間の概念を表したい時は「青」、「しろ」と「くろ」の中間の概念を表わしたいときには「蒼」が用いられてきた。

現代では理解しにくいことであるが、朝夕の太陽や火に代表される「あか」、暗黒をイメージさせる「くろ」以外に、その中間的存在として古代人たちが印象深く感じていた色は、空と海の「あお」、草木の「あお」であったと想像できる。同じ「あお」でも、前者がブルー、後者がグリーンに当たる色であることからわかるように、古い時代においては、これらは特に区別されていなかったと考えられる。原始古代からほぼそのままの言葉を使用している日本の場合は、これら両方の色をとともに「あお」と呼び、漢字表記する場合には「青」と記してきたが、このうち、人の生活にとってより身近な木々の緑が「あお」と呼ばれることが多かったため、「あお信号」には長く緑色のガラスが嵌められていたのである。

一方、夜の暗黒を脱してようやくものが見え始めた状態や、日が沈んで薄暮の状態になったときの、ものの色がはっきりせず、ぼんやりと見える状態を「あお」と呼びつつ、「蒼」と表記してきたのである。従って、日本人が「あお(蒼)」とやってきた色は、「ホワイト」と「ブラック」の間の色としての西洋的なグレーとはニュアンスが異なる。

このように、日本において「あお」は、歴史的に黒・赤・白と密接な関係があり、その意味で「色の四元素」のひとつということもできる。また黒・赤・白に比較すると幾分付帯的な位置づけにあるとも言え、それゆえ婚礼衣裳においても付帯的な役割をなすものであったのかも知れない。

とはいえ、現実には江戸時代の青地の婚礼衣裳が、近代に比して多く現存していることから類推すると、江戸時代中期頃にその使用が始まった青地の婚礼衣裳であったが、明治時代以降、西洋化の進行とともに日本的伝統が失われていく中で、次第に忘れられていったものと推測される。明治時代の特に中期以降、和装文化における伝統の緩やかな消失(忘却)が進行するが、それは現存する近代の婚礼衣裳において、明治時代前期までは青地の婚礼衣裳がかなりの数確認されるのに対し、明治中期以降、特に大正時代はほとんど見られなくなることから明らかである。

追記 本論文は、科学研究費補助金(基盤研究C「近世呉服注文・制作に関する研究」(2013年～2015年)、及び科学研究費(基盤研究C)「小袖雛形本・型染見本帳・色見本帳等の所在及び現存状況に関する研究」(2016年～2018年)により得られた研究成果の一部を纏めたものである。

* 田中本家博物館所蔵の画像（図14～16、図18～21）については、山辺知行監修『田中本家伝来の婚礼衣裳』、田中本家博物館、1998より転載

註1 現在の「着物」の原形は「小袖」と呼ばれる衣服であると言われている。「小袖」とは、「小さい袖口をもった衣服」のことで、「小さい袖をもった衣服」という意味ではない。「大袖」と呼ばれる、東帯や女房装束を構成する「袖口の大きい衣服」に対する言葉であり、従って「小袖」には、洋服のような筒袖をもったものも、現在の着物のように袂を持ったものも含まれる。ちなみに、遠く貫頭衣に起源をもつ小袖は、袖を持つようになった当初は筒袖であり、やがて小さな袂を持つようになり、次第に袂が大きくなって、室町時代頃によく現在の着物のような形になった。

桃山時代になると、ポルトガル宣教師が記した報告書に「きもの」「きるもの」という言葉が、見られるようになる。天正5年（1577）頃に来日したといわれるポルトガルの宣教師ジョアン・ロドリゲスは、布教活動とともに通訳としても働き、約30年にわたって日本に滞在し、『日本教会史』を著した。その中に「この王国全体を通じて、人びとが身分の上下男女の別なくつねに着ているおまな衣類は、着る物 kirumono もしくは着物 kimono と呼ばれる。それは部屋着風の長い衣類であって、現在では上品さと美しさを保つために、踵までの長いものを用いるけれども、古風に従ったものは下脚のなかばすなわち向うずねのなかばまでとどくのである。」という記述が見られる。ここで「kirumono」「kimono」と呼ばれている衣服は、当時、身分、性別を問わず広く用いられていること、着用された際の様子や形状の具体的記述から、「小袖」に当たるものであることがわかる。

桃山時代、上層支配階級である武家も含めて、人々の生活に密着した衣服のほとんどが「小袖」になったことによって、これを一般名称である「きるもの」「きもの」という言葉に置き換えることも可能になったのであろう。とはいえ、江戸時代になって「きもの」という言葉が普及しても、「大袖」の衣服が存在したこの時代にはなお「小袖」という言葉が主流であることに変化はなかった。

明治時代になって、維新とともに文明開化が始まり、欧米文化が急速に流入してくると、服装においても大きな変化が見られるようになる。欧米文化模倣の一環として、服装の洋風化が始まったのである。洋装が入ってきてこれを着る人々が現れると、それまでの衣服とこれらが並存する状況が生じ、これらを区別するために対比的な言葉が必要になった。そこで、伝統的な「小袖」系の和装に対しては、江戸時代から用いられている「着物」という言葉、新しく入ってきた洋装に対しては、「洋服」という言葉が用いられるようになった。

註2 封建制度が確立された江戸時代の日本には、男性が日常的に過ごす「表」（公的な世界）と女性が日常を過ごす「奥」（私的な世界）という二つの異なる空間の概念があったと考えられる。男性は「表」の世界にいるもの、女性は「奥」の世界にいるものという建前に基づいて、「表」の世界にいる男性には、原則的に社会的な規則や決め事がすべてその通りに適用された。これに対して、「表」とは隔絶された「奥」の世界に属する女性に対しては、これらについての様々な容認措置または黙認措置がなされていた。

日本では古くから、政治手段として、衣服によっては身分を象徴させることが行われてきたが、江戸時代においても、建前上「表」の世界にいる男性には、衣服の自由な選択は許されなかった。それは、身分を表わす機能もつ衣服の固定化が封建制度の維持にとって非常に重要であったからであり、そのため男性の小袖には、価値観や美意識に基づく多様さや、時代の変化に伴う様式変遷、流行現象などがほとんど見られない。

これに対して、「奥」の世界に生きる女性に対しては、前述の建前に従って、社会秩序を乱さない限り、衣服の選択に比較的自由が許されていた。それゆえ江戸時代の女性たちは、身分・階層の違いによってそれぞれの好みや美意識を小袖に反映し、様式の違いや時代による変遷を生み出すこととなったのである。

註3 小袖雛形本は、江戸時代、絵本や小説本、家庭書などとともに市中の本屋で販売されており、現代のファッション誌同様、主に町人の女性たちがこれを買って求め、自宅で眺めて楽しんだ。また、呉服屋にもこれは買い揃えてあり、呉服注文のために訪れた客に見せ、あるいは得意先には貸与して、スタイルブックとしても使用された。享保3年（1686）の『西川ひな形』の巻一に、3人の女性が座敷で小袖模様雛形本から模様を選びながら、「めずらしいひながたじや」「気に入ったもやうを見や」「是にいたませふ」と話している挿絵があることにより、このことは裏付けられる。また小袖雛形本のうち雛形図に筆彩を加えたもの（東京芸術大学所蔵、宝永2年（1705）刊『当流模様雛形京の水』の百一番の図）や表紙を特別に装飾したもの、及び見返しに「此本何方江参候とも早々御辰し可被下候」と墨書したもの（京都市立芸術大学所蔵、宝暦4年（1754）刊『当世模様雛形千歳袖』中巻）などは、恐らく注文を受けるために顧客に献上もしくは貸与されたものであろう。

呉服注文に際して小袖雛形本は、客が小袖の模様や色、使用する技法を選ぶ手がかりとされ、呉服屋は客の細かな注文を書き留めた上で、注文台帳を作って整理・保管した。実際の制作に当たっては、この台帳をもとに原寸大の下絵や仕様書を作って、生地とともに各職人に順に手渡し、加飾がすべて終わると、最後に着物の形に仕立てた。

小袖雛形本は、江戸時代においては人気の出版物であり、絵本や小説本と肩を並べる位置にあったことは、当時の出版目録や巻末の出版予告に絵本や小説本とともにその名がしばしば見られることから明らかである。小袖は衣生活の中心をなすものであるだけでなく、ファッションとして最新流行の模様や技法は、当時の女性たちにとって最も大きな関心事であったからである。特に元禄を過ぎる頃には、年に何種類もの小袖雛形本が出版され、編集に工夫を加えたものが多く現れた。中には、着用者の身分や年齢、更には着用地域別に編集されているものも見られ、例えば延宝5年（1677）の『新板小袖御ひなかた』では、娘模様・若衆小姓風模様・太夫伊達染風模様・奥方風留袖模様、正徳3年（1713）刊『正徳ひな形』では、御所風・お屋敷風・町風・傾城風・遊女風・風呂屋風・若衆風・野郎風というように年齢・身分による編集になっており、貞享3年（1686）刊『諸国御ひなかた』と享保17年（1732）刊『雛形三光鳥』は、それぞれ御所・江戸・尾張・中国と、都・難波・吾妻という地域ごとの編集になっている。



図29 紅綸子地御薬玉模様打掛
東京国立博物館
江戸時代・18世紀後半～19世紀前半



図30 浅葱綸子地御簾橋模様打掛
東京国立博物館
江戸時代・9世紀前半



図31 縹縮緬地御簾几帳輪扇秋草模様打掛
東京国立博物館
江戸時代・19世紀前半



図32 縹縮緬地御簾葉玉模様振袖
共立女子大学博物館
昭和時代・20世紀前半



図33 黒縮緬地御簾葉玉模様振袖
共立女子大学博物館
昭和時代・20世紀前半

また前述のように、呉服注文に際して小袖雛形本がスタイルブックとして使用されたことは、小袖雛形本に収録された特定の雛形図に近似した模様が表わされた小袖がいくつか現存していることから明らかである。小袖雛形本にはまた、模様図のほかにも当時流行の地色や技法も選択肢として記されているが、これらをそのまま採用せず、模様図や技法に変更を加えたり、地色を変えたりすることはしばしばあったと思われる。例えば、東京国立博物館蔵茶平絹地椿枝垂れ柳模様小袖は、享保4年(1719)刊『雛形菊の井』第41番にこれとほとんど同じ図柄の雛形図があり、この図をもとに製作されたことは明かであるが、雛形で白とされる地色は実作品では茶色に改められている。また国立歴史民俗博物館蔵納戸縮緬地藤障子模様小袖も享保12年(1727)刊『光林雛形わかみとり』の第159番「夜の藤」と題する雛形図にもつづいたものであるが、雛形で墨絵と単純な白揚げとされている部分を、作品ではそれぞれ刺繍と色挿し入の白揚げに変更している。更に、女子美術大学美術館蔵淡紫縮緬地梅窓模様小袖と貞享5年(1688)刊『小倉山百首雛形』中巻第2丁表の雛形図を比較すると、両者は梅の枝振りから窓や雲の形にいたるまで非常に似てはいるが、前者では後者に見られる「古」「里」「昔」の文字が省略され、逆に梅花が誇張されている。

『女用訓蒙図彙』巻4の序文に、「夫模やうの好といふは雛形の図をみて、それを左を右に右をひだりに、上を下になすにて某様異やうにかは変わり、是其人の賢愚の作にあるべきものなり(模様は、雛形の図の左右や上下を入れ替えることによって大きく変えることができ、それはその人のセンスに依るものである)」とあり、このように実際には模様内容や色、使用する技法などにつき、注文主の好み加えながら、小袖の制作が行なわれていたと考えられる。

なお、こうした概要をもつ小袖雛形本は寛文6年(1766)刊行の『御ひいなかた』を嚆矢とし、17世紀半ば過ぎから19世紀前半に至る約150年間におよそ170から180種が刊行されたが、その一般的な体裁は次のようなものである。

まず表紙は紺色のものが多く、題箋はその中央か左肩に貼られている。本紙は袋綴で、少ないものでは約20、多いものでは約200の雛形図が1冊あるいは2冊・3冊・5冊に納められており、このうち上・中・下3冊に平均100図前後を収載するものが最も多い。雛形図は、大多数が背面の小袖形の中に墨一色で模様を表わすが、前向きの小袖形や上前・下前の図、あるいは前述の姿絵形式を用いるものもあり、地色の色刷りにしたものもわずかながら見られる。

小袖雛形本はほとんどが墨刷りであるために、本来模様と不可分な関係にある地色や模様の色は、加飾技法などとともに各図の余白に記載されているが、その内容や位置は様々である。

註4 大きさや表紙の体裁などが小袖雛形本と殆ど同じで、模様表示の形式も版本である小袖雛形本に類似しているが、いずれも地色や加飾技法についての記載がない。その用途が小袖雛形本とほぼ同じであったことは、見返しなどに「此本何方様江参り候ても沢山御好之上早々御婦可被下候」などという口上書があるものや、雛形図中に模様に対する客の注文と思える書き込みのあるものが見られることから分かる。また国立国会図書館蔵の『雛形本』と題する類書の第一丁表に、裾模様の見本帳を眺めている婦人と白生地を吟味する婦人を描いた図が見られることも、こうしたことを裏付けている。

これら肉筆の雛形本には、これを制作あるいは所蔵したと考えられる呉服屋や染物屋の名が記されているものが多く、また、例えば国立国会図書館蔵「亀印当世御雛形」に「文化十三年(1816)丙子仲春」の奥書、同じく「竹印御雛形」に「文政十二年(1829)丑十新調 京師立賣東町 奈良屋八兵衛 利兵衛」の奥書があり、こうした肉筆の雛形本がこの頃までには成立していたことがわかる。

註5 小袖雛形本よりひとまわり小さい横長本で、表紙は前記の肉筆の雛形本に類似し、本紙には袋綴じの片面に4枚ないし6枚の矩形の染架を貼り、その上方に通し番号、右方に色名を記す。見返しには、肉筆の雛形本同様、呉服商あるいは染物屋の名や所在地とともに口上が記されており、これらの冊子が呉服注文の際に色見本として用いられたことがわかる。

これらの色見本帳は、いずれも年記を持たず、成立時期を直接特定することはできないが、肉筆雛形本との装丁上の類似や、色名辞書的な性格を持つ寛政元年頃の刊本『手鑑模様節用』との収載色名の近親関係などから、これら染色見本帳の成立は寛政から文化頃と考えられる。

註6 小袖を着て帯を締めた上にもう一枚小袖を「打ち掛けた」場合の、上着の小袖を「打掛」といい、打ち掛けた小袖すなわち打掛を、暑いときなどに肩から脱いで、腰の周りだけに巻きつけた場合、この小袖(打掛)を「腰巻」という。江戸時代、夏の儀式では、武家女性は帷子に提帯を締め、袷に仕立てられた腰巻を着用した。

註7 江戸時代、秋から冬にかけて着用する小袖や打掛には、表地と裏地の間に絹綿を入れたが、袷は現在の着物と同様、表地と裏地のみで仕立てられていた。

註8 被衣とは、平絹や絹で仕立てられたひとえの着物で、通常は外出時に埃よけのために頭を覆うようにして着用された。

註9 色直しをすると、それまでは婿方の女房衆が行っていた祝いや酌、食事の給仕などをすべて嫁方に付き従う人たちが行うようになる。色直しは、嫁が婿方の家の者になったことを意味している。

註10 白・赤・黒地に同じ模様を表わした作品としては、丸紅株式会社所蔵の白縮子地橘誦本模様打掛・黒縮子地橘誦本模様打掛・黒縮子地橘誦本模様打掛などがある。

註11 江戸時代の江戸城大奥においては、儀式や場の格式に応じて衣服を細かく替えることが行われていたが、その際に格式が上がるにつれて、白・赤・黒の順に着替えられていたことが、当時の様子を記した文献によってわかる。

註12 これまで使用してきた「小袖」という言葉は、現在の「着物」に連なるいくつかの共通性をもった衣服を指すものであることは、すでに述べた通りである。具体的には肩山を境に折り返し、体の前後に連なる身頃と袖、さらに襟と前身に裾を加えた盤領(たれくび)式の衣服である。近世においては、一部庶民の労働着を除き、袂のある袖を持ち、裏なし、裏付き、あるいは綿入れの状態に仕立てる。これが広義の「小袖」である。

そのうち、薄綿を入れた絹もので、振りのないものを特に「小袖」と呼ぶことも多く、これは狭義の「小袖」というべきであろう。また、袖に振りを付けた薄綿入りの絹ものは「振袖」と呼ばれる。さらに、狭義の「小袖」や「振袖」と同じ仕立てながら、それらの上に打ち重ねて着るものは、「打掛」と呼ばれる。これらは夏以外の時期に着られるもので、夏場には、麻のひとえものである帷子（これには、振りのあるものとないものがある）、単衣（絹のひとえもので、振りのあるものとないものがある）を着用し、他の季節と夏の境の時期には「袷」が着られた。

明治時代以降は、江戸時代の広義の小袖と狭義の小袖に当たるものは、ともに「着物」と呼ばれ、江戸時代の振袖と打掛、単衣はそのまま同じ名で呼ばれた。ただし江戸時代に「帷子」と呼ばれたものも、明治時代以降は「単衣」と呼ばれるようになった。

Wedding costumes with blue ground

- Wedding costumes in the Edo period and succession of that tradition -

NAGASAKI Iwao

Abstract:

In the wedding costume, it is presumed that in the first half of the 18th century, a format was established in which uchikake (outer garment) of white ground, red ground and black ground were sequentially changed on white aigi (inner garment). Although these kinds of uchikake were given auspicious pattern regardless of the ground color, there is a blue uchikake which represents a pattern very similar to these, as a group. This article attempts to verify that such work is a wedding costume worn the fourth after the black one.

In Japan, the word "Ao"(blue) has etymologically been closely related to "Kuro" (black) , "Aka"(red) and "Shiro"(white), but on the other hand "Ao"(blue) is in an incidental position for these three colors, so even in wedding costumes.

It seems that the wedding costume of the blue which started its use around the middle of the Edo period had gradually been forgotten as the Japanese tradition was lost along with the progress of westernization since the Meiji Period.

Keywords: wedding costume, auspicious design, background color

Collection of Kyoritsu Women's University Museum

- Study of the work " various kinds of *Meibutsu-gire* textiles " : outline of the work

FURUKAWA Saki

Abstract:

This purpose of this study is to clarify the work outline of "various kinds of *Meibutsu-gire* textiles" (ID 341) in the collection of the Kyoritsu Women's University Museum, and to clarify the work outline of proceed three points of view of (1) type of cloth, (2) cloth shape, and (3) paper notes on cloth .

As a result, this work was made from 16th to 19th century with mainly textile fabrics, the textiles used as clothes, as tea ceremonial bags, as shelf sliding doors and folding screen. Therefore, as shown in the records of the ledger book, this work can be said to be a cloth that satisfies that requirement, although the range of the era will be wider than the definition of general " *Meibutsu-gire* " textiles.

However, from the point that the work includes a part of leather cloth and woolen fabric, which is not included in the range of the definition of general "*Meibutsu-gire*" textiles, and the point where the cloth after use waskept, it is thought that collecting was done based on the values of treating old cloth as important, regardless of "*Meibutsu-gire*" textiles. Since the act of collecting and storing such cloth is from modern times and thereafter, it was also revealed that this work reflects the idea of people's cloths since modern times.

Keywords: *Meibutsu-gire*