

# 近代「刺繍絵画」の誕生

## ——近代の特徴と前近代からの系譜——

松原 史 (京都大学大学院人間・環境学研究科博士後期課程 / 日本学術振興会特別研究員DC)  
E-mail matsubara.fumi.35w@st.kyoto-u.ac.jp

### 要旨

近代の刺繍は、海外を市場として見据えたことで大きく変化し、写実的で技巧を凝らした「刺繍絵画」と称される独特な作品を生み出した。本稿では、近代の刺繍作品の特徴と成立背景、経緯を明らかにした上で、忽然と歴史に姿を表わしたかに見えるこの「刺繍絵画」へ続く萌芽を日本刺繍史上に発見しようと試みた。下絵、技法、応用形態それぞれに関して作品を考察することで、前近代から脈々と続く日本刺繍の系譜上に、近代の刺繍作品が確かに存在していることを明らかにした。

### abstract

Japanese embroideries in modern age were produced and widely exported for Western markets. They changed dramatically and were called "Art Embroidery". This article tries to discover the specific characteristics of "Art Embroidery", and the situation around embroidery industry in Japan, and the reasons why it became popular at that era. By analyzing artworks from the viewpoints of sketches, stitch techniques and forms, this study shows that this new types of modern embroideries also have their roots in traditional Japanese embroideries.

### はじめに

6世紀、仏教伝来とともに大陸より日本に伝えられたとされ、長い歴史を持つ日本の刺繍史において、祭り飾りを含む寺社装飾、儀礼祭典用装飾及び服飾装飾から離れた作品が制作されたのは、現存作品を見る限り、海外への輸出刺繍が盛んに行われた近代の一時期のみであった。幕末から昭和まで、その中でも特に明治・大正期を中心として盛んに制作された刺繍作品には、「刺繍絵」「刺繍絵画」または「繡畫」<sup>1)</sup>とも称された作品が多く見られる。鑑賞されることを目的とした、または室内装飾という役割を与えられたそれ等の作品は、写実的な花鳥画や風景画的構図と、それを繡い表わすことを可

能にする職工の高い技術力が窺え、まさに日本刺繍の精華ともいべき質の高い作品である<sup>2)</sup>。また、それらは江戸時代の一般的袱紗や着物装飾の刺繍とは明らかに異なった特徴を示している。

本稿では、現在までほとんど言及されることなかった<sup>3)</sup>近代の刺繍作品の特徴と成立背景、経緯を明らかにした上で、忽然と歴史に姿を表わしたかに見えるこの刺繍絵画へ続く萌芽を日本刺繍史上に発見しようと試みる。現存刺繍作品を考察対象とし、各種関連資料を参照しながら近代が生み出した特徴と前近代から続く伝統の上に成り立つ点を指摘した上で、近代刺繍成立へと続く系譜に関して考察していく。

なお、「近代」の定義に関しては諸説あるが、

本稿では幕末から戦前までを指すものとし、そのなかでも特に、明治・大正期を考察対象として定める。本稿で言及する刺繍下絵を担った者の呼称は、近世出身者を含めすべて「画家」で統一することとする。また、出来得る限り公平な記述を心がけたが、染織繻の中心地は古今を問わず京都であり、刺繍関連資料の多くを編纂したのも京都の組織であったため、本稿も京都を中心に展開していくことを注記しておきたい。

## 1 近代刺繍の成立

### —輸出刺繍と刺繍絵画—

まず、近代刺繍絵画誕生の背景となった近代刺繍を取り巻く状況とその中で生まれた近代刺繍作品に関して概説していく。

#### 1.1 前近代から近代へ—輸出刺繍の成立—

前近代から近代へと移り変わる時代、日本刺繍界を取り巻く状況はどのようなものだったのだろうか。

昭和38年(1963)、京都貿易協会によってまとめられた『明治以前京都貿易史』<sup>4)</sup>には、明治維新前後の刺繍業界の置かれていた状況と近代刺繍品に関して、以下のように簡潔にまとめられている。

刺繍品は禁裏御用、幕府及諸侯の需要或は町方の裨褱及び裾模様、寺社の打敷等維新以前は相当の需要があったが、明治維新以来頓に不振となり、業者は転業続出殆ど廃絶する状態となつたが、後述の通り田中利七氏等の苦心と、明治六年ウィーン万国博覧会、九年のフィラデルフィヤ博覧会に出品して好評を博してより大いに名声を得、漸く輸出の途開

け ※著者下線(以下同様)

(『明治以前京都貿易史』52頁)

すなわち明治維新以前は、御所を中心とした公家

社会、幕府諸侯、町人、そして寺社の各所より相当に仕事があった様子であるが、明治維新前後の混乱により、注文仕事は激減、刺繍界を取り巻く状況は一変したというのである。先祖代々の家宝、美術品も二束三文で売られた時代に、一種の贅沢品であったと言わざるを得ない刺繍もまた低迷した。

昭和3年(1928)に京都刺繍同業者組合によってまとめられた『日本刺繍史』<sup>5)</sup>にも、当時の記録は残されており、転業、廃業が続出したようである。そうした状況下で刺繍業の断絶を寸前で阻止したのが、輸出刺繍という選択肢であった。すなわち、新たに浮上した海外という市場、刺繍品の輸出という販路だったのである。明治33年(1900)に刊行された『京都府著名物産調』<sup>6)</sup>によると

明治六年頃ニ至リ奥国ニ於テ万国博覧会ノ開説ニ際シ我政府ノ出品トシテ刺繍帛紗、团扇、針刺等ヲ出陳シ又同年九月米国費府ニ開設セラレタル万国博覧会へ各種ノ刺繍品ヲ出品セシニ大ニ声誉ヲ得爾来漸々輸出ノ途ヲ開キ今ノ盛況ヲ見ルニ至レリ

(『京都府著名物産調』170頁)

というように、明治6年(1873)のウィーン万国博覧会を契機として刺繍品の輸出がなされる様になった。『日本刺繍史』には、田中利七(1846-?)が創始し、西村總左衛門(12代:1855-1935)が極上品の制作に着手し、飯田新七(4代:1859-1944)<sup>7)</sup>がそれらを追って、競って大作が制作されていたという記述に続いて

これ等の大作高価品も一作を余さず外国へ輸出され、吾国重要産物となり、他にも五六刺繍を扱ふ店が出来て、愈に絢爛たる刺繍界の黄金時代を現出したのである。

(『日本刺繍史』503頁)

という記述があり、高価品を含む様々な刺繍作品が制作され、それらのほとんどすべてが輸出されていたことが記されている。事実、国内に残る近代

の刺繍作品は、その制作された規模に比べ余りにも少なく、海外で確認できる作品の方が圧倒的に多いのが現状である<sup>8)</sup>。

政府の殖産興業政策の一環として行われた万国博覧会への出品奨励、内国勸業博覧会での製品改良指導などの輸出振興策も追い風となり、上記のごとくウィーン万国博覧会を契機として<sup>9)</sup>輸出の規模は拡大していった。『京都府著名物産調』ならびに『明治以降京都貿易史』の統計からは、上記の記述を裏付けるように、明治期において、京都における刺繍の生産額がほぼ日本の刺繍生産額であり、また刺繍生産額がほぼそのまま刺繍輸出額を表わしていることが指摘できる。

海外を市場として、海外を見据えた刺繍作品を制作する事で刺繍業界は生き延び、輸出刺繍の隆盛により一大輸出産業となっていたのである。近代において刺繍といえば輸出刺繍であったといっても過言ではない実態が浮かび上がる。

## 1.2 刺繍絵画の成立

そうした輸出刺繍隆盛の中で、海外市場を見据えた改良の結果生まれたのが、次頁の如き絵画と見紛うような画面を細かい繡いで表わす超絶技巧の作品群であった。

現今の刺繍は刺繍模様に非ずして刺繍畫なりとの評は其當を得たり全く刺繍模様の繪に變化せしは外国貿易品に起因し彼の嗜好の結果爰にしものなるへし

(『京都美術協会雑誌』27-30頁)

近時ニ至ツテハ其技大ニ進歩シ各種ノ図画模様等随意ニ繡出シ其写生的製品ニ至ツテハ殆ト絵画ノ領域ニ侵入シ刺繍絵画ト称セラルニ至レリ

(『京都府主要物産調』169-170頁)

との記述にあるように、写生的な各種下絵を思いのままに繡出した絵画的な刺繍の事を「刺繍絵」ま

たは「刺繍絵画」と称したようである。「写生的製品に至っては」という限定がつけられてはいるが、現存作品を見る限り、写生的ではない刺繍作品というのは殆ど見出す事が出来ない。つまり、近代(その中でも特に明治・大正期の)刺繍は、ほぼすべてが輸出刺繍であり、またそれは「刺繍絵画」と称される類いの写実性を追求した作品であった。近代刺繍、輸出刺繍、刺繍絵画というのは、近代の一時期においてほとんど同義語であったといつてよいだろう。

では具体的にどのような点が「刺繍絵画」と呼ばれた近代の刺繍の特徴として挙げられるのだろうか。

まずは、上記の指摘および現存作品より「写生的」な写実性を追求した下絵に基づいて繡出されている点が挙げられるだろう。これは、後出[図5]のような前近代にみられるパターン化された図案<sup>10)</sup>からは大きな変化であったといえる。続いて、下絵の傾向の変化に伴う繡いの技法の変化が挙げられる。更に、服飾装飾、寺社装飾から離れた西洋向けの室内装飾を見据えた応用形態の多様化も、明らかに近代に特徴的な点である。

以上を簡潔にまとめると、写実的な画面の成立とそれを可能にする刺繍の技術の改良、そして西洋風の室内装飾に対応する応用形態への改良が近代刺繍絵画の三大特徴であると言えるだろう。

次項以降、それぞれに関して詳しく見ていく。まず、下絵、技法、応用形態それぞれの近代の特徴を指摘した上で、そこへと続く萌芽が日本刺繍史上に発見できないか検討し、近代刺繍成立へと続くその系譜を明らかにしようと試みる。

## 2 近代刺繍の下絵

### —写実的下絵と画家の参画—

近代工藝図案に関しては、すでに様々な先行研究<sup>11)</sup>によって十分に考察検討がなされており、一部記述が重複してしまう箇所もあるが、本稿では刺繍



図1 竹林図刺繍屏風(鍋島報効会)



図2 ライオン雌雄図刺繍額(清水三年坂美術館)



図3 水辺に水禽図刺繍衝立(千總資料館)

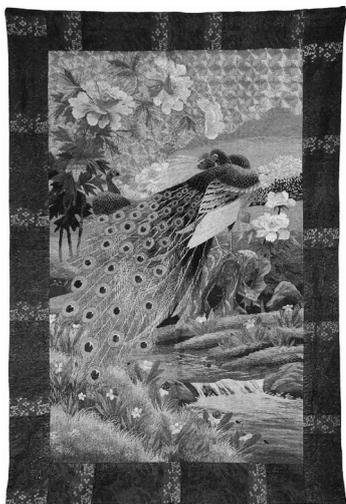


図4 孔雀図刺繍壁掛(清水三年坂美術館)

下絵にのみ焦点を当て、今一度記述を試みたい。

## 2.1 刺繍下絵の近代の特徴

近代刺繍の下絵の特徴は、なんといっても写実的な構図である。そしてその下絵を生み出すことを可能にした制作態勢、すなわち下絵を重要視する姿勢そのものこそ、近代刺繍の大きな特徴であると言えるだろう。

刺繍業界が実際にどれほど恩恵を被ったのか測るのは容易ではないが、明治13年(1880)頃より政府が職工等の求めに応じて作成した図案指導の『温知図録』や、明治32年(1899)農商務省により刊行された『工芸品意匠之沿革』<sup>12)</sup>には、政府の工芸下絵重視の姿勢が伺える。特に『工芸品意匠之沿革』において、刺繍は一項目として取り上げられ、刺繍意匠変遷の概略とそれぞれの時代における特徴的な下絵が合計8枚彩色下絵として掲載されている。明治の刺繍意匠に関して

意匠ハ専ラ花卉、鳥獸、虫魚、山水、風景等アリト雖ドモ明治初年ノ頃ハ従来所用ノ帛紗等ヲ輸出セシモ輸出ノ需要漸次増加ニ隨ヒ彼レカ嗜好ヲ考察シ特ニ輸出刺繍ト云フ一種ノ意匠ヲ出タスニ至レリ

(『工芸品意匠之沿革』7頁)

というように、意匠は、種々の花、鳥、動物、虫、魚、山水、風景などであるが、これは明治初年よりそうであった訳ではなく、輸出の増加に伴い輸出相手国の嗜好を加味した結果生み出された輸出刺繍という一種の特別な意匠であったとされる。[図5]は興福院に伝来する徳川5代将軍綱吉が側室に贈ったと伝えられる袱紗<sup>13)</sup>で、「従来所用ノ帛紗」の特徴を如実に残している。一方明治10年代の特徴的な意匠として掲載されている下絵は、写実的な花鳥図であり[図6]、明治30年頃の傾向として記載されている[図7]に至っては、まさに日本画の領域である。これらを比較すると、花や葉がすべて同じ形状をとり、パターン化された色使いが用

いられている前近代の図案に対して、近代の下絵は、一つ一つ違う形状を持つ草花が、実物そのままの色使いで描かれており、具体的な変化の様子が窺える。



図5 従来の袱紗例 興福院所蔵掛袱紗  
(5代将軍綱吉の時代／17世紀)



図6 近代の下絵例 (明治10年頃)

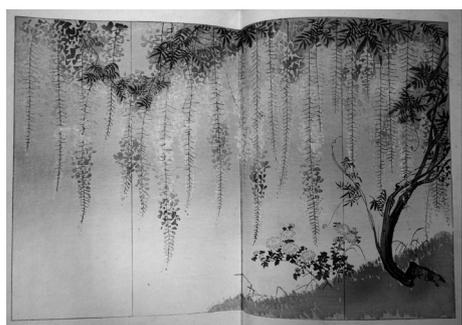


図7 近代の下絵例 (明治30年頃)

## 2.2 指導的商人の動き

そうした写実的な下絵はどのように制作されていたのだろうか。ここでは、『明治以降京都貿易史』において、「斯界（著者注：刺繍界）の功労者」

と称された田中利七、西村總左衛門、飯田新七の三氏の下絵改良の取り組みに関して概説する。

各氏の下絵制作に関して言及されている記述には、必ず画家の登用による下絵の改良に関しての言及があり、現存作品にもその傾向が認められる。

### ○田中利七 (1846-?)

幕末に刺繍貿易を創始したと伝えられる田中利七は、下絵改良への着手もやはり早く、

明治初年より塩川文麟、森寛齋、岸竹堂、幸野楳嶺等大家の指揮の許に下絵の改良を計りたる

(『明治以降京都貿易史』73頁<sup>14)</sup>)

という記述の通り、西村總左衛門が登用しこの時代一番刺繍下絵を描いたと伝えられる岸竹堂より一世代前の塩川文麟や森寛齋を招き、早くも明治初年には下絵の改良に着手していたとのことである。残念ながら下絵は現存していないが、東京国立博物館に残る田中の作品<sup>15)</sup>からは、日本画の習熟した技術を持つ下絵師の存在が窺える。

### ○西村總左衛門 (12代：1855-1935)

極上刺繍品制作のパイオニアである西村總左衛門は、明治6年頃より、自身の絵の師匠にあたる岸竹堂に依頼し、友禅図案、刺繍図案の改良に取り組んだ。西村の工房と関係のあった画家一覧はさながら京都画壇の画家の名簿のようであり、岸竹堂の他、幸野楳嶺、今尾景年など当時の京都画壇を牽引していた画家達の下絵が残されている<sup>16)</sup>。

### ○飯田新七 (4代：1859-1944)

飯田新七も竹内栖鳳、都路華香など京都画壇の画家を多数登用した。下絵に関して言及された注意書きのある製品写真は、主なもので上記2名の他、岸竹堂、菊池芳文などが挙げられる。竹内栖鳳に関しては、刺繍工の指導にも当たらせ、様々な絵画的作品を生み出した<sup>17)</sup>。高島屋史料館には、約6,000枚にも及ぶ刺繍および天鵞絨友禅の製品

写真および大量の下絵が残されており、その制作規模が窺える。

以上簡潔に見て来た様に、近代の刺繍下絵は極めて写実的な画面のものが主流であった。日本画的な花鳥画、風景画の作品に関しては、四条派、円山派などの京都画壇の画家としても一流の者が参画することにより、格段の進歩を見たといえる。彼らは、求めに応じて下絵を描くだけでなく、時には繡いの段階に入った作品についても監督し、作品の制作を一貫して指揮することもあった。

日本画的画面とは少し異なる動物画（図2参照）や風景画の作品に関しては、高島屋に残されていた『明治年間刺繍参考畫集』（現存10巻）と現存作品ならびに製品写真の比較により、この『明治年間刺繍参考畫集』に貼り込まれている西洋起源のポストカード類等よりとられた図案が認められる事も指摘されている<sup>18)</sup>。

### 2.3 写実的下絵と画家の参画の系譜

前節で見て来たように、写実的な下絵と下絵制作への日本画家の参画が、近代において各刺繍元が特記すべき重要事項であった事は間違いないだろう。しかし、前近代において全くそのような例がなかった訳ではない。少数ながらも作品伝来とともに下絵と下絵画家の名前も後世に伝えられて来た刺繍作品が存在する。ここでは前近代にみられる画家の下絵による個々の刺繍作品の実例を挙げ、近代へと続く系譜を前近代の中に見ていく。

#### 【例1】祇園祭山鉾懸装品と江戸時代の京都の絵師たち

祭りの際の飾り物は、古来より刺繍が多用されて来たものの一つである。京都の祇園祭で山鉾の、胴掛、水引、前掛などを彩る染織品の中にも刺繍の作品は少なくない。

保昌山の胴掛及び前掛は、円山応挙（1733-1795）下絵、松屋勝藏、右近繡いの作であると伝えられる<sup>19)</sup>。中国の説話を題材に描かれたこの刺

繡胴掛の下絵は、それぞれ屏風に表装され、今も鉾町に伝えられる<sup>20)</sup>。

また放下鉾の下水引も、下絵こそ現存しないが与謝蕪村（1716-1784）下絵、松田佐兵衛刺繡であると伝えられ、琴棋書画と山水といった中国的モチーフが4面に分かれて描かれている<sup>21)</sup>。

その他にも、応挙の弟子であった西村楠亭や円山派の絵師山口素岳も祇園祭の山鉾懸装品にその下絵を残しており<sup>22)</sup>、京都の画家と刺繡制作との関係性の深さを伺わせる。



図8 「蘇武牧羊図」円山応挙（前掛下絵）



図9 保昌山 前掛  
※円山応挙下絵、松屋勝藏、右近兄弟刺繡

#### 【例2】三井家の着物と円山派

三井家（現在の三越）伝来の品にも、円山派の下絵、江戸後期から明治初めに制作されたと考え

られる総刺繍の着物がある<sup>23)</sup>。〔図10〕〔図11〕参照)これはまさに画家の写実的下絵をそのまま繡出したものであり、応用形態は着物ではあるが、近代の刺繍の特徴をすでに備えていたといえるだろう。

明治中後期に入ってから三井家は刺繍品制作を手がけている。管見の限り僅かに一点ではあるが、三井呉服店(三越が1893-1904年の間使用していた名称)名のラベルの貼付された刺繍額作品が鍋島家伝来品として現存する。下絵の作者は不明だが、日本の秋の風景を、極めて精緻な刺繍に拠って表現している優れた作品である。画家を登

用し、刺繍を用いてその画家の作品を表現するという行為がおそらく、江戸後期から、近代まで三井家において続けられていたその系譜の一端が、これらの作品から垣間見られるといえるのではないだろうか。

従来一段低く考えられていた刺繍下絵への日本画家の参画が特筆すべき出来事であったこと、またそれが、近代刺繍が発展していく上で不可欠な要素であったことは間違いないだろう。しかし近代以前に、数は少なくとも確実に、近代の制作態勢へと続く画家の刺繍下絵への参画という実例が存在していた事もまた指摘できる。



図10 着物下絵(大乘寺)



図11 三井家旧蔵着物(文化学園服飾博物館)



(部分)

図12 風景図刺繍額(鍋島報效会)三井呉服店製



図13 三井呉服店ラベル(風景図背面)

### 3 近代刺繍の技法

#### 一下絵と形状の変化に即した技術革新一

続いて、下絵の変化と切り離すことのできない刺繍技法の変化に関して見ていく。

#### 3.1 刺繍技法の近代の特徴

近代の刺繍に関して少し長いがまず『日本刺繍史』の記述を引用したい。

明治迄の刺繍には不文律の内一種の職分と称する法則があつて、用ふべき糸色縫方図柄というものが定まつて居つた。(中略)が始めの打敷帛紗から屏風、ストーブかくしの如き外国向製作品に応用範囲が拡大して行くのと、西村総左衛門氏の工場で美印と称し美術的ものを奨励し製作させる様になり、田中利七氏や高嶋屋氏がこれ等の製作を競ふに及んで図の如きも動物花鳥、風景と大いに変化を来した、従つて縫方にも色にも変化を見せなければならなかつたが、どうも思はしいものが出来なかつたこれはどうして実物を見て縫はねばならぬと、動物鳥類草花を見て縫ふ事が流行して来た。(※原文ママ)

(『日本刺繍史』504-505頁)

とあり、前近代の法則がある程度決まった刺繍から、外国向けに製品化した事による応用範囲の拡大と、美術的な刺繍を作る努力の結果、下絵が動物花鳥、風景と大いに变化した事により、刺繍の技法そのものにも写実性が求められる様になったことが窺える。

事実、最上級の刺繍作品を多数生み出した西村総左衛門の工房では、剥製を用いる事はもとより、庭に孔雀を放し、草花図の通りに庭を整え、それを見ながら刺繍したと伝えられる<sup>24)</sup>。また、滝を繡おうとしてそうめんの様になってしまった、滝の繡いは成功したが重力が感じられないとの批評を受け

良に取り組んだ、狸を繡う事に執念を燃やし狸のお尻に土を刷り込んだなど<sup>25)</sup>、写実的な画面を越えて対象物そのものを繡い表わそうとする飽くなき努力の様子が窺える。



図14 近代輸出帛紗例 狸の腹鼓図(リオン織物博物館)  
※ [図5] と比較対象のこと

写実的な下絵と応用形態の多様化により、刺繍技法そのものも写実的な画面を繡い表わすことを追い求める様になった。この時代の技法の改良とは即ち、写実性の追求に他ならなかったのである。またこの写実性の追求は、近代ならではの使用を前提としない作品制作の結果、耐久性への配慮から自由になったことでより自由な糸使いが可能になった事とも関係している<sup>26)</sup>。

写実性の追求に加え、もう一点この時代に特徴的な技法として、大判の壁掛や額絵などの出現により、その大画面を繡い表わす、または繡い潰す必要性にかられた総刺繍用の刺繍技法の多用が挙げられる。西洋の室内装飾を見据えて制作された刺繍品は、西洋の好みを反映し、余白のほとんどない総刺繍の作品が多かったのである。

#### 3.2 主流となった刺繍技法

写実的な画面を縫い表わす為に努力した結果、前近代に類をみないほど刺し繡いを多用した刺繍作品群が出現した。動物や花鳥を繡い表わす技

法は、ほとんど刺し繡といわれる少しずつ針足を変えて針目をずらしつつ繡っていく技法で占められた。細い平糸や撚り糸を用いて刺し繡いで表わされる動物、花鳥は絹糸の輝きと毛皮や羽毛と見紛う写実性を備え、絵画以上に実物に近い風合いを帯びた作品となっている。

[刺し繡参考]



図2 ライオン雌雄図刺繡額(部分)

[刺繡織参考]



図15 風景図刺繡額(部分)(清水三年坂美術館)  
※空と川は総刺繡ではなく刺繡織である。

また、余白の殆どない総刺繡の作品を制作するための背景を埋める技法として、撚り糸を長短織り交ぜながら並行に繡い詰めていくものと、おそらく金屏風銀屏風の金銀箔を繡い表わしたのであろう、金駒繡<sup>27)</sup>や唐撚り<sup>28)</sup>の鈍色糸を用い渦巻き状に留めていく一種の駒繡<sup>29)</sup> [図4背景参照] とが多く見られる。比較的安価な額面等には、滋賀の青木八右衛門(1849-1913)が発明し特許を申請した刺繡織という、一見刺し繡いの総刺繡が施されているように見える生地に色彩を施し、一部分だけ刺繡の手を加えた作品例が見られる([図15]参照)<sup>29)</sup>。これは刺繡の工業化の一端を示す事例であると同時に、それだけ総刺繡である事が求めら

れた当時の様子が窺える事例である。

対象物を繡い表わす刺し繡いの多用と作品を絵画の如く背景まで含めた構図と考え余白を減少、または消滅させるために刺し繡い、駒繡いを多用した点が刺繡技法の近代の特徴として指摘できる。

### 3.3 写実的繡いの系譜

近代に多用される刺し繡いは、技法的には前近代にすでに存在していたものである。しかし前近代と近代の大きな違いは、下絵が写実的になった事により、繡いそのものに写実性が求められるようになった事、言い換えれば繡工にも絵心が必須となったことである。刺し繡いは個人の裁量が極めて大きい刺繡技法で、糸をどの太さにするか、どう針足を運ぶか、撚りはどの程度かけるかなど、すべてどのようにみえるかという絵心なしでは算段し得ないものになってしまった。事実、この時代の繡工は絵画を習わされたばかりでなく、彫刻家の特別授業まで受けさせられたという<sup>30)</sup>。

また、特に壁掛に多く見られる総刺繡画面を実現する為の金駒または唐撚りの駒繡い [図4背景参照] は、一見近代に特徴的なものに見えたが、すでに近代以前祇園祭懸装品の中に同様の使用例がみられる。



図16 油天神山 水引(部分)

油天神山の水引 [図16] の、龍と鳳凰の図の背景は全て、強い唐撚りがかけられた渦巻き(円状)の駒止めで埋められている。この水引の伝来に関しては、江戸の中期中国製のものと口伝で伝えられている。他にも天保2年(1831)制作と伝

えられる占出山の水引、宝暦11年(1761)新調と伝えられる北観音山の水引、天保7年(1836)制作と伝えられる船鉾の水引はそれぞれ金糸による地引きがなされた総刺繍の作品である。これ等の作品からは、少なくとも江戸時代中期時点で、祭りの懸装品において大画面の総刺繍作品が存在していた事実が指摘できる。古くは、繡仏や曼荼羅で生地 of 全てを刺繍で埋めるということは珍しくなく、日本刺繍史の中に総繡の系譜を見て取ることができる。

#### 4 近代刺繍の形状

##### — 室内装飾としての使用を見据えた変化 —

最後に、応用形態の多様化に関して見ていく。

#### 4.1 応用形態の近代的特徴

近代の刺繍は以下に引用するように、様々な形態に応用された。

刺繍用途ノ種別

千種万別逐一記スルニ違アラトス雖ト其主タルモノヲ挙クレハ則チ左ノ如シ

屏風、窓掛、寢台掛、枕掛、卓子掛、ハンカチーフ、椅子掛、ストーブ掛、皿敷、寢衣、帛紗、衝立、額面、半衿、重掛、着尺、襤

(『京都主要物産調』170頁)

また同資料には、時代を下る毎に応用形態が多様化する様子も概説されており、少し長くなってしまうがこちらにも引用する。

流行ノ変遷及使用ヲ初メタル年度

内国向需用ハ主ニ半衿、重掛、着尺等ニシテ古来多クノ変遷ヲ見ス其貿易向ニ至ツテハ帛紗、屏風、テーブル掛、皿敷等最初ヨリ需用アリ爾来漸次其種ヲ増加シタルモ就中帛紗

最モ盛況ヲ呈セリ明治十三年ノ頃ヨリ窓掛、寢台掛、枕掛等ノ類需用アリ、年々其産額ヲ増進シ十七年ノ頃ヨリ椅子掛、ストーブ掛ノ類ヲ産出シタルモ其需要微々タリ廿年頃ヨリ衝立、額面等ノ需用ヲ来タシ逐年増加ス廿五年頃ヨリ寢衣ノ需用アリ稍々望ヲ属スルニ足ル其他ハンカチーフ団扇等多少ノ輸出アリト雖トモ産額極メテ少ナシ

(同171頁)

すなわち、明治初年より帛紗、屏風、テーブル掛、皿敷等が、続いて明治13年頃より窓掛、寢台掛、枕掛等が制作され始め年々輸出額は増加した。明治17年頃より椅子掛、ストーブ掛等規模は少ないながらも制作される様になり、明治20年頃には、衝立、額面等の制作が始められ、明治25年頃には寢衣の制作が始められた。その他ハンカチーフ、団扇等も多少輸出されていたとのことである。

これ等の記述からは、極めて多様化した刺繍の応用範囲が見て取れる。残念ながら、現存する作品は、額面、壁掛が主で、続いて屏風、衝立でありテーブル掛や窓掛等は確認できていないが、高島屋に残された製品写真にはこれらの作品も記録されている。室内装飾という役割と鑑賞用という用途を与えられ、室内で用いる布製品に関してはすべてがまかなえるほど、多様な刺繍品が制作されていたことが指摘できる。

#### 4.2 応用形態に見る前近代からの系譜

前項で見て来た様に、近代の刺繍の応用形態は西洋を見据えた製品改良の結果、年々多様化した。一見新しい応用形態に見えるこれ等は、本当にすべてが新しいものであったのだろうか。ここでは、前近代のお道具類にこれら室内装飾刺繍作品へと続く系譜が見られないか考察していく。

○帛紗、テーブル掛、皿敷等

刺繍貿易開始の初年度より制作されていたとされるこれ等の作品は、おそらく帛紗の応用から入った

のではないかと考えられる<sup>31)</sup>。江戸時代、花嫁道具として欠かすことの出来なかった掛帛紗の、お道具の上に掛けるなどの使用方法是、室内装飾利用の走りであると言える。枕掛、椅子掛、ストーブ掛等も、その応用の基礎となったのは江戸時代に盛んに制作されていた刺繍の掛帛紗ではなかったかと考えられる。

### ○額面

額装という形態は確かに近代の産物、西洋の美術概念の輸入とともに美術である事を表わす形状として日本に取り入れられた形態である。ただ、日本にも軸装という絵画の表具形態は存在しており、一文字や中回しなど本紙を引き立てる装置には馴染みがあった。系譜とまでは言えないが、額装が浸透する土壌があった可能性は指摘できる。

### ○壁掛

西洋でタペストリーとして使用され、額面に続いて多くの作品の残る壁掛〔図4参照〕は、高島屋に残る製品写真で「見送り」と称されている通り、祭懸装品の見送りを作成する手法をそのまま用いて作られていた物であった。

### ○衝立

西洋で夏場の暖炉隠しとして使用された衝立は、そもそも日本の家屋においても玄関の目隠しとして使用されていたものであった。形状を鳥居形に改変するなど（〔図3〕参照）西洋の好みを加味した改良のあとは見られるが、衝立自体の存在は日本美術史上にもとより存在していたものである。

### ○屏風

屏風は室内調度して古くから日本で用いられて来たお道具であり、近代の刺繍屏風もこの系統の上に存在する。しかし、これまでもしばしば指摘されている通り、近代刺繍屏風の主流は伝統的な六曲一双屏風ではなく西洋の椅子式生活への適合を見据えた腰板付きの四曲一隻屏風であった。

上記のようにそれぞれの応用形態に関して個別に見ていくと、必ずしもすべてが新しく創始された形態ではなく、多くは前近代のお道具類の中にその起源ともいべき類似性を指摘することが出来る。

## おわりに

近代の刺繍作品は、下絵図案と刺繍技法、そして応用形態のそれぞれが変化し、その変化が合わさった形で刺繍作品が成立しているため、一見前近代とは断絶した作品の様にみえる。確かに、海外を市場として見据えたことで、近代の刺繍は未だかつてない早さで改良され変化した。しかし、作品をそれぞれの要素に分解してみると、ひとつひとつの要素には前近代からの流れが読み取れる。言い換えれば、前近代において培われてきた日本刺繍の技術、伝統があったからこそ、近代「刺繍絵画」の制作が可能になったといえるのである。

本稿では、現存作品という小さな点を繋いで前近代から続く「刺繍絵画」の系譜をたどろうと試みた。その制作規模に比べ現存作品は少なく、個別の事象の羅列的な印象は免れないだろう。しかし、点である作品自体には、確かに前近代から続く刺繍史の系譜を見出し得たと考える。下絵、技法、応用形態それぞれに関して作品を考察することで、前近代から脈々と続く日本刺繍の系譜上に、近代の刺繍作品が確かに存在していることを明らかにした。

### 〔注釈〕

- 1) 明治23年(1890)設立の京都美術協会の機関誌である『京都美術協会雑誌』にしばしばこの「刺繍」という表現が登場する。(中川朝子博士論文に於ける指摘による。)管見の限り「刺繍絵」は明治26年(1893)『美術協会雑誌』掲載の新古工芸品展覧会の批評に、「刺繍絵画」は明治33年(1900)『京都著名物産調』に初出である。5頁の本論掲載参

照のこと。

- 2) 中川麻子「《美術染織》概念の成立経緯」(『デザイン学研究』Vol.58〈2012〉)に絵画的下絵の染織作品が近代において特別に美術染織として区別されていく経緯が綿密に示されている。「刺繍絵画」もこの美術染織の一種と捉えられるが、本稿では特に刺繍のみを考察対象として論を展開していくため、当時使用が確認されている「刺繍絵画」の語を主に用いる事とする。
- 3) 刺繍史に関する論考は、江戸時代までに限られ、明治以降の近代刺繍に関してまとまった論考はほぼ皆無であるのが現状で、他工芸分野に比べ研究が遅れていると言える。
- 4) 昭和38年(1963)、京都貿易協会によりまとめられた資料集とも言うべき貿易史。明治以降の輸出に関連する京都に留まらない様々な資料が網羅的に引用されている。
- 5) 昭和3年(1928)に京都刺繍同業者組合によってまとめられた殆ど唯一の日本刺繍の通史である。同業者組合の求めで、明治大正期の職工が健在のうちにまとめられただけあり、職工の視点からの記述、繻いの技法の変化に関する詳細な記述等がある。
- 6) 明治30年(1897)に京都博覧会協会が創設十五周年を記念して行った全国物品品評会に際し、京都府が府下著名物産の由来変遷を調査して作成した統計資料。刺繍の他、西陣織物、丹後縮緬、金属器、七宝など13種類の産業の概略と生産高、職工の数、賃金等が掲載された貴重な史料である。
- 7) 田中、西村(現千總)、飯田(現高島屋)は、それぞれ京都の寺社仕事や大名仕事を担っていた呉服商であり、近代刺繍制作を指導した三傑である。
- 8) 管見の限り、現在までに60点弱の作品が国内で、120点余りの作品が海外で確認できる。皇室秘蔵の作品等を加味しても、多いときには年百万円を輸出していた制作規模に比べ、余りにも国内現存作品が少ないと言わざるを得ない。また刺繍作品の単価は高価品の屏風で1,000円~4,000円程度で、額面など数十~数百円のものも多く、輸出点数の多さが窺える。
- 9) 刺繍貿易の初めは田中利七と英国人ガラバによる刺繍見本、刺繍屏風の英国への輸出であり、幕末の出来事であった。しかし僅かに数十作品の輸出のみであったこと、産業として成立したのは確かにウィーン万博以降であることから、ここに注を示すに止めることとする。
- 10) 花や鳥などの意匠が全て同じような形状をしているような図案のこと。黒田天外『名家歴訪録』上編

(1899)、西村總左衛門へのインタビューの項に、従来の友禅下絵に関して「...其頃の友仙というものは、図様がちゃんと定まってあって、假令ば櫻と紅葉があれば、其下に水があるとか、竹ならば雀、牡丹なら獅子という塩梅で、決して新規の活動した物は納まりません。...最も下画は下画工というて、其職人が描くのでございますから、画の筆意を踏はずなどということは少しもなく、ただ仕事のしよように、在来りの図様を描いていたのでございます。」という西村の証言が残っている。刺繍の下絵に関して同様の傾向が認められる。西村はこうした下画工により友禅下絵を「従来定りきってあった拙劣い(まずい)図様」とであると断じている。

- 11) 東京国立博物館『明治デザインの誕生—調査研究報告「温知図録」』(1997)、廣田孝『明治大正期に高島屋が制作した染織作品の研究』(2012)、松原史「明治期工芸図案に見る東西交流の一形態—美術刺繍図案を例に—」(関西大学ICIS次世代国際学術フォーラムシリーズ第4輯報告書〈2012〉)など。
- 12) 農商務省商工局が明治32年(1899)に京都博覧協会に委託して作成させた日本の輸出工芸品意匠に関する報告書。輸出振興のため意匠改良に資する狙いがあったと思われる。
- 13) 切畑健『興福院所蔵刺繍掛袷紗』(1992)より。
- 14) 『京都新繁昌記』(明治36年〈1903〉5月)からの引用文として掲載。
- 15) 東京国立博物館所蔵「孔雀図刺繍屏風」
- 16) 『千總コレクション京の優雅—屏風と小袖—』(2005)を参照した。また、明治25年(1892)には今尾景年作の『景年花鳥画譜』を西村總左衛門の名前で刊行するなど、刺繍下絵への当代一流の画家の参画と商人との深い繋がりが窺える。
- 17) 『高島屋百年史』(1941)における記述より。
- 18) 著者自身による確認(前出「明治期工芸図案に見る東西交流の一形態—美術刺繍図案を例に—」(2012))及び、廣田孝『明治大正期に高島屋が制作した染織作品の研究』(2012)を参照した。
- 19) 落款は存在しないが、胴掛裏面に残る墨書及び口伝によりそのように伝えられる。現在祭りの際にかげられている前掛、胴掛は同様の下絵に基づき復元新調された近年の作である。松屋勝蔵、右近は町内の繻師であったと伝えられる。
- 20) 正確には、普段は博物館に委託管理されており、祇園祭の期間中のみ、鉾町に帰参する。
- 21) MIHO MUSEUM展示会図録『与謝蕪村—翔けめぐる創意—』(2008)より。現在下絵の原画は所在不明だが、放下鉾に残る書付及び与謝蕪村書簡に

より現存する下水引の下絵が与謝蕪村によることは確認されている。

- 22) 京都書院アーツコレクション『京都祇園祭の染織美術』（1998）を参照した。
- 23) 文化学園服飾博物館で行われた「三井家のきものと下絵 円山派がもたらしたデザインの世界」（2009）展図録を参照した。
- 24) 前出『日本刺繍史』（1928）、『名家歴訪録』（1899）より。
- 25) すべて前出『日本刺繍史』（1928）における記述より。
- 26) 着用を前提としている刺繍帯や着物には、耐久性を鑑みた繻い、具体的には平糸より摩擦に強い撚り糸を多く用いる、また平糸を用いる場合にも刺繍面積を少なくしこまめに留めていくなど配慮が必要だった。しかし鑑賞目的の刺繍作品に関してはそこまで耐久性、摩擦への配慮は必要なかったと考えられる。
- 27) 絹糸で駒に巻いた金糸を2本1組で留めていく技法のこと。
- 28) 強度の違う2種類の撚り糸をさらに撚り合わせて作った糸のこと。祭りの見送りなどに多用されている。
- 29) 刺繍織の記述に関して愛荘町歴史文化博物館展覧会図録『美の造形-描かれた刺繍-』（2012）を参照した。
- 30) 飯田新七工房でのこと。前出『名家歴訪録』（1899）の記述より。
- 31) 残された下絵を見ても、帛紗とテーブル掛、窓掛、寝台掛何れの図案も、正方形か長方形かの違いはあるにせよ写実的な花鳥画を一面に配した大差ないものとなっている。

#### 〔画像出典一覧〕

〔図1〕〔図8〕〔図9〕〔図12〕〔図13〕〔図16〕は著者撮影に拠る。〔図2〕は清水三年坂美術館『明治の万国博覧会の再現美術展』、〔図3〕は京都文化博物館（千總資料館）『千總コレクション京の優雅～小袖と屏風～』、〔図4〕〔図15〕はAshmolean Museum『Threads of Silk and Gold』、〔図5〕は紫紅社『興福院所蔵刺繍掛袱紗』、〔図6〕〔図7〕は農商務省『工藝品意匠之沿革』、〔図10〕〔図11〕は文化学園服飾博物館『三井家のきものと下絵 円山派がもたらしたデザインの世界』、〔図14〕はMusée de Tissus des Lyon 館内データベースよりそれぞれ転載させていただいた。

画像掲載・転載を許可して下さった皆様に心より御礼申し上げます。

#### 〔附記〕

本稿は平成23年度採択の日本学術振興会特別研究員研究課題（23・1523）の研究成果の一部である。

研究を進めるにあたり、京都大学の須田千里先生、京都外国語大学の松田清先生、京都女子大学の廣田孝先生にご指導いただき、作品調査にあたっては、清水三年坂美術館館長村田理如様、鍋島報効会の藤田悦子様、野口朋子様、リヨン織物博物館オドレー・マチュー様、油天神山保存会の鳥井芳朗様、藤様誠一様、保昌山保存会の出島昭男様にひとかたならぬご高配を賜りました。末筆ながら記して御礼を申し上げます。