

「染織の日本」の発見を主題とした衣生活学習を 支援する調査と内外資料の収集

柴 静 子

(2013年10月3日受理)

The Investigation and Collection of Wardrobes for Supporting the Learning on Discovery
of Japan as a Distinguished Country of Dyed and Woven Textiles and Clothes

Shizuko Shiba

Abstract: The purpose of this report was to support the study of senior high school homemaking education on kimono culture in Japan. I collected a lot of kimono gowns for this study from foreign countries. Those kimono gowns were made in Japan in the Meiji era. Craftsmen used high-quality silks and embroidered the flowers and birds on them. There were few articles which they could export to the world from Japan in the Meiji era. Embroidered silk kimono gowns were valuable export items of Japan. They were liked by European and American. Japanese Government was able to get much money. The export of silk and kimonos helped the modernization of Japan. The Japanese culture of embroidered silk and kimono was accepted by Westerner and an American. A lot of beautiful kimono gowns were sent to Europe and America from Yokohama. It was recognized that Japanese silk and kimonos contributed to the modernization and culture dispatch of the Meiji period.

Key words: homemaking education, Collection of kimonos, contribution of silk

キーワード：家庭科教育、キモノの収集、絹の貢献

はじめに

平成25年度に全面実施となった新教育課程では、従前の『生きる力』の基本理念を引き継いだ上で、「知識基盤社会への対応」、「活用力」、「言語活動の充実」、「体験活動の充実」、「日本の伝統と文化の尊重」が重要なキーワードとされている。このような背景の下で、家庭科の学習指導要領の改訂に当たっては、「自己と家庭、家庭と社会のつながりを重視し、生涯の見通しをもって、よりよい生活を送るための能力と実践的な態度を育成する視点から、学校段階に応じた体系的な目標と内容に改善した¹⁾。」といわれている。だが、家庭科の新学習指導要領において、小・中学校段階では、分野が4つに分けられて衣生活と住生活が同じ分野に位置づけられたため、衣生活学習の特徴が明確で

なくなったこと、中学校では、「和服の基本的な着装も扱うことができる」と記載されているものの実際上は『ゆかたの着つけ』を推奨するに留まっていること、高等学校では、履修者の多い『家庭基礎』の中に、衣生活の伝統と文化に関わる内容が全く見られない、という3点は、被服学習の矮小化に留まらず、家庭科本体の弱体化にもつながる憂慮すべき問題であると考えられる。

衣生活の学習には、(1)衣に関する科学を学び、科学的な思考方法を身につけて日常生活を合理的なものに改善することができる、(2)針と糸と布を使ったものつくりの体験により、手指の巧緻性を高めるとともに、ものを創造することの楽しさを味わい、また忍耐の必要性を実感して、精神を豊かに育む、(3)わが国の世界に誇る染織や衣装の学習を通して、これらに対

する敬意が芽生え、衣生活の文化を継承発展させようとする気持ちが啓培されて、日本人としてのアイデンティティが形成される、という教育的価値が備わっている。

とりわけ(3)に着目した家庭科学習は、「日本の伝統と文化の尊重」を学校教育の中で実現することにダイレクトに繋がる。このような考えから、筆者はこれまで本学の附属学校と共同で、日本や東南アジアの衣生活の文化・伝統に関する授業開発及び実践による評価を目的とした研究を行ってきた。平成24年度には、高等学校「家庭基礎」において、「モードのジャポニスムを通して日本の布と着物のちからを発見する衣生活領域の授業開発」というテーマで研究に取り組んだ。その結果、新しく開発した学習は様々な効果をもつことがアンケート等を通して明らかになったが、次の2点についての検証は課題として残された。

(1) 明治期に西欧に渡り、日本文化への強烈的な興味と理解をもたらすことになった江戸時代の小袖・打掛や、椎野商店・飯田高島屋等から輸出されて外貨を稼ぎ、わが国の近代化を担った「キモノ風室内着」など、意味ある衣装に実際に触れさせ、調べる活動を中心とした発見的学習によって、世界に誇る日本の服飾文化の実際とそこに内在している「ちから」について、よりリアルに生徒に認識させることができるのではなかろうか。その際に、江戸時代の小袖や打掛に施されている刺繍と明治期の輸出絹織物に施された刺繍を比較・考察させることで、刺繍が大きな特徴となっているわが国の染織品について、より深く理解させることが可能になるのではなかろうか。

(2) 上記(1)については、日本の染織のもつ文化力を発見させるために意義あることと思われるが、しかし一般的な教育現場の事情を考えると、学校独自で実物の衣装を収集することは現実的には困難であろう。そうであるならば、かなりの大きさをもった鮮明な写真を観察させることによって、実物衣装の観察に代えることができるかも知れない。そのような代替は可能であろうか。

以上の2つの課題の検証も含めて、平成25年度の学部・附属学校共同研究として、「海を渡ったキモノから『染織の日本』を再発見する衣生活学習の開発」が計画されている。日本の糸・織布・染織・着物のちからを歴史的、文化的な視点から発見させることによって、生徒の内面に日本人としての誇りをもたせる衣生活学習の開発を意図しているが、現時点では極めて実験的な取り組みである。それゆえに、この研究を推進し、その成果を学校教育現場に広めるためには、少なくとも次のような大学側からの支援が必要になる。

(1) 当研究室で所有している国内外から収集した時代衣装・裂などについて、歴史的・文化的な視点から理解するための基礎的な知識を附属教員に提供する。

(2) (1)に基づいて、『染織の日本』の再発見を目的とした学習を支援する実物教材群をつくること。

(3) 本学の学部生・大学院生と家庭科教員の計75人を対象とした「打掛の写真²⁾」・「打掛裂のパネル」・「類似の打掛実物」の三者間の見え方に関する質問紙調査を実施し、それによって、各々の教材としての特徴を明らかにするとともに、写真が実物衣装・裂の代替となり得るかどうか、という点について検討する。

本研究では、上記(1)～(3)に示した作業の遂行と考察を行い、附属学校との共同研究を推進するための基礎資料を提供したいと思う。

1. 明治期の輸出絹織物に見る「染織の日本」

(1) 日本の近代化を支えた輸出用生糸・絹織物

縄文時代に、麻やいぐさなどの樹皮から糸をとり、「もじり編み」という方法を工夫して布を織り、なんとか寒さから身を守った日本人は、やがて、木綿、絹、麻、羊毛などの天然繊維を縦横に利用して、様々な織布を作り出すようになった。糸や織物には、自然界の植物からとった染料を施して、色や模様を楽しむことのできる衣装を生み出し、衣生活を豊かにしていった。

江戸時代になると、絹・木綿・麻を素材とした小袖が普及し、現在の和服の原型として定着した。小袖の模様は、絞り、友禅染、刺繍などによってあらわされたが、とりわけ天然染料で染められた絹糸や極薄の金・銀箔を和紙に貼り、糸に巻き付けて作られた金糸・銀糸による刺繍は、布に立体感と華やかさをもたらした。絹地の打掛や能衣装にも、精緻で美しい刺繍が大胆に施され、芸術的な雰囲気さえ醸し出した。

江戸幕末から明治へと時代は移り、新政府は生糸と絹織物を日本の近代化を担う殖産興業の中心に位置づけた。1872(明治5)年、渋沢栄一、伊藤博文らは、近代的な機会製糸の技術を国内の製糸家に伝授し、生糸の品質を向上させるためのモデル工場として、群馬県に富岡製糸場を建造し、フランス人技師ポール・ブリューナーを招いて指導を仰いだ。このような官営の工場と並立して、1878(明治11)年には、安中市に養蚕農家の組織体である組合製糸の活動をリードした「碓氷社」が設立された。同社では、座繰による生糸の品質を管理・規格化して、高級生糸として「姫印」などの独自の商標をつけて西欧に輸出した。このように明治前期は、「官」と「民」をあげて、生糸輸出に

よる外貨獲得に乗り出した時代であった。

ここで1868（明治元）年から1907（明治40）年まで5年刻みで、全輸出額に占める生糸・絹織物の割合を見比べてみると、57.3%、44.8%、42.8%、43.7%、45.6%、45.1%、40.2%、37.6%と極めて高い数値を示している。これらの数値のうち生糸のみについては、57.3%、44.7%、42.6%、42.5%、39.0%、34.5%、29.1%、27.6%となっている。したがってその差が絹織物であり、0%、0.1%、0.2%、1.2%、6.6%、10.6%、11.1%、10.2%という数値である。生糸に全面的に依拠した輸出から次第に絹織物の輸出が増加していったことが示されている³⁾。

それでは、明治期にはどのような絹織物が西欧に輸出されたのであろうか。周防氏は、「近代化を成し遂げようとした日本は、生糸以外の絹製品、甲斐絹、縞琥珀（タフタ）、縮緬、羽二重などの絹布や、さらに付加価値の高い絹製品の輸出拡大を試みようとしていた⁴⁾」と指摘しているが、このような絹製品を輸出するという企てを、既に幕末からもっていた人物が横浜の絹物商「椎野正兵衛」である。

椎野は、幕末の1860年頃に、当時西洋で流行していたクリノリン・ドレスの上に着用する、手刺キルティングで草花や鳥を刺繍した絹製のドレス・ガウン（Dressing Gowns）を製作し、外国婦人に向けて店頭販売をしていた。椎野正兵衛商店からドレス・ガウンが外国商館を通さずに直接輸出され始めたのは1875（明治8）年である、といわれている。1880（明治13）年になると、ドレス・ガウン、絹製の手巾（ハンカチ）、ジャケット、きもの、ベッドカバー、テーブル掛け、絹布、縮緬、文様織り出し絹布、刺繍絹布などが販売されていたことが同商店の広告から知ることができる。このような絹製品の中でも、輸出の主力はドレス・ガウンであったことが、周防氏により指摘されている⁵⁾。

一方、古くから日本の染織の中心地であり、江戸時代に衣装の文化を花開かせた京都は、新時代をどのように迎えたのであろうか。天保二年、京都に創業した高島屋は、1876（明治9）年頃から、帛紗などの絹織物を購入する外国人が多くなったため、彼らに向けた商品開発に力を入れ始めた。外国人の好みが刺繍にあると見て取り、翌年には縫師を雇い入れて刺繍を伴った絹製品の製作を開始した。1883（明治16）年頃になると、外人向けの商品製作に関しては、美術を染織に応用することが肝要であると判断して、当時の京都画壇の中心にいた竹内栖鳳、岸竹堂、今尾景年、望月玉泉らに、友禅染や刺繍の下絵の描画を依頼した。『高島屋「貿易部」美術染織作品の記録写真集』⁶⁾には、

そのような高名な日本画家の下絵によるタペストリーや刺繍絵画などの輸出用絹織物の数々が掲載されている。

1893（明治26）年に開店した高島屋貿易店「高島屋飯田新七東店」は、外国人観光客の趣向に適した刺繍、天鵝絨類の屏風、衝立、窓掛、寝台掛、卓掛、枕掛といった工芸品を初め、婦人用絹洋服生地、着物、「ガウン」、手巾等を販売し、手応えを得たことで、海外へと雄飛した。1897（明治30）年に欧州への直輸出を開始し、1900（明治33）年には輸出部の本拠を横浜に移して本格的に貿易を開始した。リヨン、ニューヨーク、ロンドンなど貿易の拠点には出張所や支店を設けて、ガウン、室内装飾品、カバー類など、多様な絹製品の大量販売を図った⁷⁾。

以上のように、椎野正兵衛商店や高島屋に代表される明治期の絹製品の輸出は、生糸ほど莫大ではなかったが、日本の富国強兵の原資となる外貨を相当額得るといふ国家貢献に繋がった。文化面から見ると、江戸時代から受け継いだ、上質の絹布に施した染めや刺繍の技術の高さ、下絵の芸術性、そして卓越した技能で縫製されたドレス・ガウン、室内装飾品などの絹織物が、海外で敬意をもって受け入れられたことは意義深かった。開国からまだ間がない東洋の小国から海を渡って届いた魅力的な絹製品を通して、西欧の人々は日本の染織のちからを知ることになった。

（2）ウィーン万国博覧会と日本刺繍の価値の再発見

明治期は、度重なる西欧での万国博覧会、国内での頻繁な勸業博覧会開催の時代でもあった。幕末の1862年に開催された「ロンドン万国博覧会」には、駐日公使オールコックの収集した美術工芸品が、無秩序に、所狭しとばかりに展示されたが、西欧の人々の注目を引くには十分であった。それから5年後の1867年に開催された「第2回パリ万国博覧会」には、幕府が参加し、日本館を展示した。薩摩藩、佐賀藩、民間人清水卯三郎も浮世絵、屏風、絹、漆器、和紙、陶器などを出品した。清水は、水茶屋を設けて3人の芸者に接待をさせたが、着用している友禅縮緬のキモノが評判となり、モードのジャポニズムの先駆となった。

その数年後、1873（明治6）年に開催されたウィーン万国博覧会は、明治政府になって最初のものであり、生糸と絹製品の輸出を重要な経済政策としていた政府にとって、西欧のニーズや技術水準を知り、日本の産業に反映させる絶好の機会であった。そこで政府は、染織全般にわたる技術の伝習、産業器械の購入、欧米最新技術の導入などを重点目標に掲げて、国力を上げて博覧会への出展に取り組んだ。その結果、この万博

において、「国威を世界に示す」という大目的を果たすことができた。日本的な建造物や展示品は、西欧の人々にこの国への憧れを熱烈にいだかせることになり、ジャポニスムへと誘っていった。

このウィーン万博に随行員（織物商）として加えられたのが椎野正兵衛である。彼は、「万博における西欧各国の出展品及び来館者の服装や携帯品の調査、あるいはウィーン市内の店で販売されている商品やその価格を調査し、その見本を購入する」という命令を受けていた。椎野は、当地の女性の衣装や織物などを精緻に調査し、その結果、織りと染料で卓越している西洋の織物技術に太刀打ちができるのは、日本の伝統である刺繍の技しかない、という確信を得た。そこで、帰国後は、ドレッシング・ガウンやハンカチなどの絹織物に化学染料で染めた絹糸で刺繍を施して、華やかさとふよやかさを与えること、そして何よりも「日本固有の図案と技法」を表出することに努めた⁸⁾。近年、そのような思いで正兵衛が1870年代に製作した、茶色の絹に全面が刺子のドレッシング・ガウンがパリで発見されたが、その写真を見ると、ピンク、白、黄、紫で菊の花が、緑で葉が刺繍され、それが前中心で左右対称になるように配置されている。まさに、正兵衛の考えた和魂洋才が表出された美しいガウンである。

その後、椎野は、絹製品の中でもとりわけ日本人の目に映る美を絹糸で表現した、室内装飾用「刺繍額（絵画刺繍）」の製作へと向かい、西欧に多数の商品を送り出したといわれている。先に、高島屋による輸出向

刺繍絵画の製作と振興について触れたが、椎野も同じ方向をとって、花鳥に代表される自然の美を伝来の刺繍の技で表現し、西欧に文化発信して、ものづくりの国、日本の威信を示したのである。

(3) 海を渡ったキモノとモードのジャポニスム

19世紀後半から20世紀初頭にかけて、日本の美術・工芸品やその技法が、欧米の絵画、彫刻、工芸、写真、建築物など、極めて幅広い分野にインパクトを与えた現象をジャポニスムという。19世紀後半の開国を機に、欧米諸国との関係が急速に深まり、人と物と情報の面で、著しく交流が行われた。日本から欧米に向けて、浮世絵、陶磁器、調度品、生糸・絹織物や打掛・小袖、その他大量の物品が海を渡り、その地の美術・工芸に計り知れない影響を与え、日本への夢を誘った。

先に、打掛・小袖が海外に渡ったと記したが、このような染織品が欧米の衣装の世界にジャポニスムを巻き起こした、という事実の発見はそれほど古いことではない。京都服飾文化研究財団のチーフ・キュレーターの深井見子氏がその発見者である。1994年には氏の企画で、ジャポニスムが確かに存在したことを実物衣装で示す「モードのジャポニスム京都展」が開催され、研究成果を盛り込んだ図録が発行されて、多くの人々が知る場所となったのである。

モードのジャポニスムは、まずは異国趣味としてのキモノの受容から始まった。1882年に印象派の画家ルノワールは、『エリオ夫人』を描いたが、複製画を見

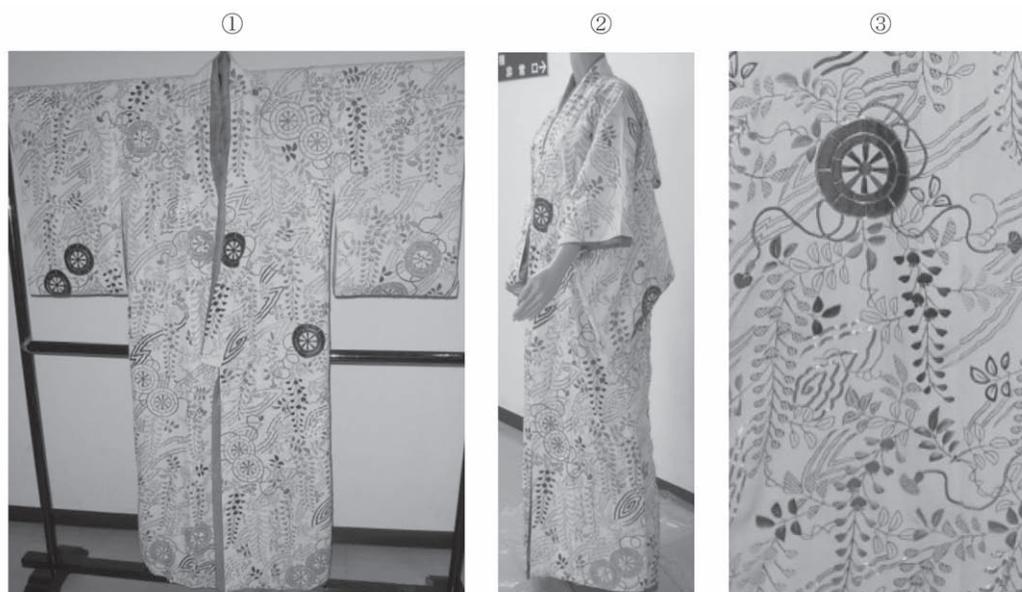


図1-1 収集した実物衣装・裂

ると、橙色のドレスの上にゆったりと羽織っているガウンは、白生地に藤、牡丹などの草花や瑞雲が紫、紅、緑、黄色、金色で刺繍されている幕末の武家階級の小袖か打掛であることが分かる。

絵画『エリオ夫人』は、19世紀末のフランスに確かにモードのジャポニズムがあった、ということを示明瞭に知らせてくれる。しかし、それは、このような趣味としてキモノを着用することには留まらなかった。当時、欧米では、コルセットでウエスト極端に細くし、バスルとよばれる鳥かご状の大きな腰当てを後ろ腰に当て、ベチコートを重ねた上に2枚のスカートをはくという、バスル・スタイルが主流であった。キモ

ノは、このように異様に造形された、細い身体しか包むことのできない西洋のドレスの対極にあり、肩から流れてくる柔らかい布がゆったりとやさしく身体を覆う東洋の衣装として、人々の関心を引き寄せた。それよりもっと意義をもったのは、20世紀という時代にフィットする新しいファッションの創出に精魂を傾けていたデザイナーたちが、目にし、手にしたキモノから、長い間女性の身体を縛り続けてきた、コルセット付きの陳腐なドレスは革命的に変わり得る、という強烈なメッセージを受け取ったことである。

よく知られていることだが、コルセットで身体を固めて着用する重装備のドレスは、1920年代に、東洋趣



図1-2 収集した実物衣装・裂

味のポール・ボワレやキモノを研究し尽くしたマドレーヌ・ヴィオネらによって、コルセットは要せず、布が肩から流れ落ちるような、さや型ドレスに取って代わられた。しかし、それ以前の1910年代に、マリアノ・フォルチュニ（Fortuny, Mariano：1871-1949）が、一見するとキモノのように見える室内着を製作して、新しいファッションを提案したことはそれほど知られてはいない。図録「モードのジャポニスム東京展」の写真⁹⁾で見ると、フォルチュニの室内着は、高島屋が1904-08年頃に輸出したキモノ風室内着とよく似た形をしており、型染めの模様も織出し布も日本的である。しかし、高島屋の室内着に施された、桜と

大きな孔雀をモチーフとした優雅な日本画のような刺繍は全く取り入れられていない。改めて双方の室内着を比べてみると、椎野正兵衛、高島屋・飯田新七、千總・西村総左衛門ら、日本の美を伝統の刺繍に託してキモノや絹製品を製作し、世界に雄飛させた明治の絹物商の心意気を強烈に感じるのである。

2. 実物衣装・裂を中心とした内外資料の収集

図1-1から図1-4に示した実物衣装・裂等は、「幕末から明治期に刺繍を施されて海を渡ったキモノ」



図1-3 収集した実物衣装・裂

並びに「1910-20年代におきた欧米のファッション革命を明瞭に知り得るドレス」という視点で、筆者の収集品の中から選択し、関連づけて並べたものである。

①～③は、同一の打掛の全体像、着付姿、部分拡大像である。アメリカから入手した幕末の武家衣装で、単衣である。白絹の縮緬地に、紫・緑・黄緑・橙・黒の絹糸と金糸を使用して、草花、藤、瑞雲、車輪を刺繍し、茶の摺匹田で画面を引き締めている。この文様は④、⑤とも共通点をもつが、一番近いのは⑥である。

⑥もアメリカから入手したもので、着物を解き、3分の1程度を使用して、チュニックにリフォームしている。これには、ルノワールの描いた「エリオ夫人」が着ているガウンに極めて似た模様が刺繍されている。

④の時代裂は日本で入手したものである。①～⑥の中で最も高級な絹の縮子地に刺繍が全面に施されている。白地に紗綾型や牡丹が金糸で駒取りされ、それに菊・藤・桜や扇子の縫い切りが加わって、実に豪華である。鍋島家11代当主直大の夫人、栄子が明治前期に英国で着用していたバessler・ドレスが佐賀市の徴古館に所蔵されているが、それは④と類似の打掛をリフォームしたものである。⑤はイギリスから入手した小袖裂であり、片方の袖の部分である。生地は白絹の縮子で④に近いように見えるが、生地の質、刺繍の技ともに及ばない。

以上のように、この類の幕末武家階級の小袖や打掛は、欧米人に好まれ、フランス、イギリス、アメリカに数多く渡った。①～⑥群は、豪華で美しい刺繍を施された白絹地の小袖・打掛が、海外でそのままの姿で長らく保管される場合もあれば、リフォームして再利

用されることもあった、という事実を物語っている。

⑦は、1880（明治13）年頃の輸出用ドレッシング・ガウンで、アメリカから入手した。ベージュの薄手シルクを表面に使い、裏面には極めて薄く透明感のある絹を使用し、中には木綿の綿を入れてボリュームを出している。この3つを約3cm間隔で縦に刺し子が施されている。縫り糸を使用して、前身頃、袖口、衿に同色で桜が刺繍されている。バessler・ドレスの上に着用することができるように裾幅を広くとっている。前出の椎野正兵衛商店が輸出した室内着と比べると、刺繍は簡略化されているが、デザイン全般や手刺しの刺し子を全面に施したり、前あきが釈迦結びになっているところなどはよく似ており、同店が輸出した、より安価な商品かも知れない。なお、⑦と極めて似ている室内着はメトロポリタン美術館が所蔵している。

⑧は、「S. IIDA TAKASHIMAYA KYOTO TOKYO & YOKOHAMA」というレーベルが襟首についており、1900年頃の飯田高島屋の輸出品であることに間違いない。茶色の薄手シルクのイブニング・コートで、アメリカから入手した。マンダリン・コート風にデザインされており、丸首、キモノ袖、両横につなぎ布と長いスリットが入っている。バessler・ドレスの上に着用できるように工夫されている。中国服にも見えるこのコートには、全面に、芥子の花が白系の絹糸で、葉が金茶の絹糸で刺繍されており豪華な衣装である。

⑨にはマークがつけられていないので、飯田高島屋のものとは断定できないが、デザインや前あきの釈迦結びの数、つなぎ布やスリットが⑧と酷似しているの、おそらく同社のものであろう。アメリカから入手



図1-4 収集した実物衣装・裂

した。黄変はしているが、光沢のある白絹地の全面に同色の絹糸で桜が肉入刺繍されていて、立体感があり、日本風ではあるが西洋風にも見えるので、このようなモチーフは欧米で好まれたと思われる。

⑩は、イギリスから入手したキモノ風室内着である。飯田高島屋が1904～1908年に輸出していた室内着によく似ている。当時欧米では、ウエストは極端に細く、胸と後ろ腰を強調したアール・ヌーボー・スタイルが流行していた。そのようなドレスの上に着用することができるように、後ろ身ごろと前身頃の間に羽織のように台形の襦を入れて、本来の着物よりも裾が広がるように工夫している。しっかりと織られたピンクの絹地に、日本の思わせる菊と桜が大胆な構図で刺繍されている。⑩は後ろから写したものであるがあるが、ピンク、白、緑、黄色、灰、黒の絹糸で、肉入りや刺し縫いを多用した刺繍によって、菊や桜の木が立体的に見える。この室内着にはレーベルがついていないが、背中全面の豪華な刺繍、袖口から下に向けてつけられた飾り房、タッセルが両端についた幅15cm程度の帯状の布、これらによって飯田高島屋からの輸出品である可能性が高い。

⑪はイギリスから、⑫と⑬はアメリカから入手した。⑪のキモノ風室内着には、白の絹地にピンクと黄色の菊、その上を飛んでいる茶色の小鳥が芸術的に配置され、縫い糸を使った肉入り刺繍が施されている。袖には飾り房がついているので、⑩と同様に、1900年代の飯田高島屋の輸出品だと思われる。⑫は、藤と遊ぶ雀をモチーフとしたキモノ風室内着で、橙色の絹地に藤が金と銀の絹糸、小鳥が茶色系の絹糸で刺繍されている。この室内着の裏地には、日本製の絹ではなく、質がよくない堅い絹が使われており、縫製もミシン縫いの粗雑なものである。おそらく、着用している間に薄いシルクの裏地が破れてきたので、取り外して代わりのシルクで裏をつけたのであろう。飾り房や模様の芸術性などから、高島屋の輸出品だと思われるが、裏地がこの衣装の値打ちを大いに下げている。⑬の室内着は、紺の絹地に鶴や藤、草花と雀が刺繍されており、一見すると日本からの輸出品のようである。しかし、刺繍模様に左右対称性が見られること、刺繍の質がそれほど高くなく、袖に飾り房がついていないことなどから、高島屋などから輸出されたものではなく、例えばフランスのパバーニ店で製作され、輸出されてアメリカに渡った品であることも考えられる。図録『モードのジャポニスム』に記された、1905年頃にパバーニ店で製作された室内着と刺繍の構図がよく似ている。

⑭と⑮はアメリカから入手した。⑭は、⑩⑪⑫と同

様の構造をもつ室内着であるが、光沢のあるローズ色の絹地に一面に金糸で龍が刺繍されている。龍には立体感を出すために大量の肉入りがなされていることから、長崎刺繍が施されていると考えられる。⑮は、紺色の塩瀬羽二重に、白と灰の釜糸でまっすぐ伸びた竹が刺繍されたものであり、満月に光る竹林を思わせる日本画の世界がキモノに移されている。これまでの室内着とは異なって襦が入れられていないので、綿綿付きの着物そのものである。襟裏に「yamanaka & Co.」というレーベルがついており、当時、東洋一の美術商と称えられていた「山中商会」の取扱品であったことが確かである。着用するのではなく、室内の装飾品として日本でつくられ、アメリカに渡った可能性もある。

⑯は黒絹地に菊が大胆に刺繍されたもので、イギリスから入手した。⑩と類似の生地、刺繍模様をもつ室内着だが、両袖は取られており、取り口は粗い縫い目で表地と裏地が縫合されている。1910年頃に輸出され、1930年頃に購入者がリフォームしたと考えられる。

⑰はアメリカから入手した黒絹地刺繍のオペラ・コートである。日本からの輸出品ではなく、フランスで製作され、アメリカに渡ったもので、羽織にタッセルをつけた形態のキモノ・スタイルである。ジャポニスムが衣装の世界にも確かにあったことが了解できる。

①②③④⑤⑥⑦のうち、①と④はイギリスから入手したもので、残りはアメリカからのものである。素材は全てシルクである。19世紀半ばから1930年代の西洋ファッション史を数点の衣装で示すことを意図して収集した。③は、1850年代のラベンダー色のイヴニング・ドレスである。スカート部分は3段ティアードでスカラップ仕上げとなっている。生地は絹タフタ・プロケードでイネや菊を思わせる小花が織り出されている。⑤は、1870～90年代に流行したパッスル・スタイルのドレスで、茶色のやや厚めの絹布で作られている。⑥は、1890年代の黒シルクのディ・ドレスである。④は、1900～1910年代のアール・ヌーヴォー・スタイルで、ピンクの上質の絹に植物の葉が織り出されている。⑥は、1930年頃のヴィオネ調のイヴニング・ドレスで、茶色の絹シフォンがバイアスカットされている。コルセットは不要である。⑦は、1930年頃のビーズ刺繍をした灰色のシルクで作られたディ・ドレスであり、ゆったりとしたさや型シルエットでコルセットは不要である。

以上、筆者が収集した21点の実物衣装・裂を、⑦群「幕末から明治期に刺繍を施されて海を渡ったキモノ群」と④群「1910-20年代におきた欧米のファッション革命を明瞭に知り得るドレス群」の2つに分け、各々の形状や製作の背景・意義などについて説明した。

⑦群のキモノ風室内着は、日本の近代化を支える外貨獲得と文化発信という2つの期待を背負って、良質の絹地に日本美を表現した刺繍を施されて欧米に雄飛した。着物の構成をベースとしていたが、当時、欧米で流行していた腰がふくらんだドレスの上から着用できるように台形の裾が入れられた。おそらく羽織の構成から得た知恵であろう。この衣装群から、19世紀後半から1920年代末頃まで、欧米でのジャポニスムと歩調を合わせながら、キモノ風室内着は海を渡り、日本の染織の秀逸性を具体的に示したことが発見できる。

①群の6点の実物衣装から、1920年代にコルセットで締め付けた窮屈な西洋ドレスはもはや流行遅れとされ、さや型のゆったりとしたシルエットをもつドレスへと変化したことが確認できる。ボワレ、ヴィオネらによって日本のキモノが研究され、新しいデザインが提案されたことが強く影響している。西洋のファッションにこのような変化をもたらした日本の染織品の「ちから」を再発見することができる。

2. 写真・実物裂・実物衣装の「見える方」の比較調査

本学の学部生・大学院生と家庭科教員の計75人を対象として「打掛の写真」・「打掛裂のパネル」・「類似の打掛実物」の三者間の見え方等に関する質問紙調査を実施した。調査時期は2013年6～8月であった。調査項目は表1に示し、調査結果は附表に示した。得られたデータについては有意差を検定するためにエクセル統計「2008」を使用して分散分析（一元配置）を行った。別表の各問の番号に「**」もしくは「*」がついている場合、前者は1%の危険率で、後者は5%の危険率で、三者間に有意差があったことを示している。

調査方法は次の通りである。

まず、打掛写真として、「徴古館」から使用を許可された、同館所蔵の「白紬子地紗綾型花卉模様打掛」の全体写真（A4版）と袖部分の拡大写真（A4版）を背中合わせにクリアファイルに入れて、質問紙を配布する際に調査対象者各自に配布した。質問項目は計20であり、表1にはそのうちの15項目を示した。写真をよく観察して、各問に対して「強く肯定する」場合は5、「肯定する」には4、「普通」には3、「否定する」には2、「強く否定する」には1を与えるように指示した。各問について不明な場合は5～1で答えず、チェックを所定の場所に入れさせた。打掛写真はアンケートと一緒に回収した。次いで質問紙を配布するとともに、写真に類似している打掛の実物裂（図1-2の④）の

パネルを2、3人に1枚あたりに配布した。パネルは質問紙と共に回収した。最後に、衣紋掛にかけて準備していた打掛の実物（図1-1の①）を観察させ、質問紙に回答させて回収した。

別表の調査結果から、次の4点が明らかになった。(1) 6問中5問に有意差がでた「模様等の判別」から、写真より実物の打掛を見た方が模様や刺繍がよく分かる、(2) 落ち着いた雰囲気は打掛裂のパネルから受け、華やかさと豪華さは打掛の実物から受ける、(3) 染織技術の高さを感じるのは、写真よりも実物の打掛からである、(4) 調べる活動に対する意欲は、写真よりも実物の打掛を見た方が高くなる、ということである。

表1 打掛写真・実物裂・実物打掛の比較調査項目

	質問内容
模様等の判別	(1) 四季の草花や車輪・卍型などが模様になっている
	(2) 四季の草花や車輪・卍型などには刺繍が施されている
	(3) 金糸で刺繍されている部分がある
	(4) 草花は緑・紫・紅・黄色などの絹糸で刺繍されている
	(5) 茶色の型染めで草花や車輪・卍型が描かれている
	(6) 布地は模様がつけられているか縮緬状になっている
印象	(7) 落ち着いた雰囲気を感ずる
	(8) 刺繍が華やかさを出している
	(9) この着物は豪華である
伝統技	(10) この着物に感ずる美しさを感じる
	(11) 日本の染めや織りの技術の高さを感じる
	(12) 日本の着物の伝統と文化を感じる
興味	(13) 着物職人の心意気と卓越した技に感服する
	(19) この着物について多角的に調べてみたい
	(20) 着物が欧米に与えた影響について知りたい

おわりに

本研究から、「日本の刺繍」が明治の近代化と文化発信に大きく貢献したことが判明した。また、日本の伝統と文化に関する学習を「キモノ」の視点から組み立てようとする場合、写真よりも裂見本、裂見本よりも実物衣装を見る方が、「対象物の細部がよく見えて、調べてみたいという意欲の向上に繋がること」が明らかになった。この成果に基づいて、平成25年度の学部・附属学校共同研究をより意義深いものに行いたいと思う。

【注】

- 1) 文部科学省教科調査官 望月昌代氏：2008年7月5日の日本学術会議での配付資料
- 2) 鍋島放效会から同館所蔵の打掛の写真の使用許可を得た。ご協力に感謝いたします。

- 3) 宮澤一弘「近代日本に於ける蚕糸業発展の軌跡」 高崎経済大学論集, 第44巻, 第4号, 2002, p.57.
 4) 周防珠実「明治初期の輸出室内着」, 『時代を着る』, 京都服飾文化研究財団, 2008, p.95.
 5) 同上書, p.104-105.
 6) 廣田孝『高島屋「貿易部」美術染織作品の記録写真集』, 京都女子大学2009.
 7) 『高島屋百年史』, 高島屋本店, 1941, p.61.
 8) 椎野秀總他「S.SHOBEY」, 椎野正兵衛商店, 2012, p.82.
 9) 図録『モードのジャポニスム 東京展』, 京都服飾文化研究財団1996, pp.95-96.

附表 打掛写真・実物裂・実物打掛の比較調査結果

問	比較対象	㊦	㊧	㊨	㊩	㊪	回 答	㊦-㊪
		強い肯定	肯定	普通	否定	強い否定		不可能
** 1	①打掛写真(A4版)	20 (27.4)	43 (58.9)	8 (11.0)	2 (2.7)	0(0.0)	2 (2.7)	4.11
	②打掛裂のパネル	31(42.5)	37(50.7)	2(2.7)	3(4.1)	0(0.0)	2 (2.7)	4.32
	③類似の打掛実物	44(59.5)	26(35.1)	3(4.1)	1(1.4)	0(0.0)	1 (1.3)	4.53
2	①打掛写真(A4版)	34(46.6)	32(43.8)	6(8.2)	0(0.0)	1(1.4)	2 (2.7)	4.34
	②打掛裂のパネル	42(56.0)	27(36.0)	3(4.0)	3(4.0)	0(0.0)	0(0.0)	4.44
	③類似の打掛実物	48(64.9)	23(31.1)	3(4.1)	0(0.0)	0(0.0)	1 (1.3)	4.61
** 3	①打掛写真(A4版)	10(13.3)	33(44.0)	23(30.7)	9 (12.0)	0(0.0)	0(0.0)	3.59
	②打掛裂のパネル	22(29.7)	28(37.8)	18(24.3)	6(8.1)	0(0.0)	1 (1.3)	3.89
	③類似の打掛実物	36(48.0)	29(38.7)	9(12.0)	1(1.3)	0(0.0)	0(0.0)	4.33
** 4	①打掛写真(A4版)	18(25.4)	37(52.1)	11(15.5)	5 (7.0)	0(0.0)	4 (5.3)	3.96
	②打掛裂のパネル	35(47.3)	28(37.8)	5(6.8)	5(6.8)	1(1.4)	1 (1.3)	4.23
	③類似の打掛実物	44(58.7)	25(33.3)	4(5.3)	2(2.7)	0(0.0)	0(0.0)	4.48
** 5	①打掛写真(A4版)	6(10.0)	16(26.7)	17(28.3)	19(31.7)	2 (3.3)	15 (20.0)	3.08
	②打掛裂のパネル	38(50.7)	23(30.7)	7(9.3)	6(8.0)	1(1.3)	0(0.0)	4.21
	③類似の打掛実物	32(43.8)	28(38.4)	10(13.7)	2(2.7)	1(1.4)	2 (2.7)	4.21
** 6	①打掛写真(A4版)	24(38.1)	27(42.9)	8 (12.7)	4 (6.4)	0(0.0)	12 (16.0)	4.13
	②打掛裂のパネル	50(69.4)	18(25.0)	2(2.8)	1(1.4)	1(1.4)	3 (4.0)	4.60
	③類似の打掛実物	31(47.0)	24(36.4)	9(13.6)	2(3.0)	0(0.0)	9(12.0)	4.27
** 7	①打掛写真(A4版)	14(18.7)	23(30.7)	21(28.0)	17(22.7)	0(0.0)	0(0.0)	3.45
	②打掛裂のパネル	22(29.3)	32(42.7)	13(17.3)	7(9.3)	1(1.3)	0(0.0)	3.89
	③類似の打掛実物	10(13.3)	25(33.3)	17(22.7)	20(26.7)	3(4.0)	0(0.0)	3.25
** 8	①打掛写真(A4版)	15(20.3)	48(64.9)	7 (9.5)	4 (5.4)	0(0.0)	1 (1.3)	4.00
	②打掛裂のパネル	32(43.2)	33(44.6)	7(9.5)	2(2.7)	0(0.0)	1 (1.3)	4.28
	③類似の打掛実物	36(48.7)	30(40.5)	7(9.5)	1(1.4)	0(0.0)	1 (1.3)	4.37
** 9	①打掛写真(A4版)	13(17.6)	41(55.4)	15(20.3)	5 (6.8)	0(0.0)	1 (1.3)	3.84
	②打掛裂のパネル	23(31.1)	39(52.7)	10(13.5)	2(2.7)	0(0.0)	1 (1.3)	4.12
	③類似の打掛実物	36(48.0)	31(41.3)	8(10.7)	0(0.0)	0(0.0)	0(0.0)	4.37
* 11	①打掛写真(A4版)	30(42.3)	34(47.9)	7 (9.9)	0(0.0)	0(0.0)	4 (5.3)	4.32
	②打掛裂のパネル	45(61.6)	24(32.9)	3(4.1)	1(1.4)	0(0.0)	2 (2.7)	4.55
	③類似の打掛実物	46(63.0)	24(32.9)	2(2.7)	1(1.4)	0(0.0)	2 (2.7)	4.58
** 19	①打掛写真(A4版)	7 (9.6)	29(39.7)	29(39.7)	8 (11.0)	0(0.0)	2 (2.7)	3.48
	②打掛裂のパネル	13(17.3)	35(46.7)	22(29.3)	5(6.7)	0(0.0)	0(0.0)	3.75
	③類似の打掛実物	21(28.8)	28(38.4)	20(27.4)	4(5.5)	0(0.0)	2 (2.7)	3.90
20	①打掛写真(A4版)	11(14.9)	43(58.1)	16(21.6)	4 (5.4)	0(0.0)	1 (1.3)	3.82
	②打掛裂のパネル	19(25.3)	37(49.3)	14(18.7)	5(6.7)	0(0.0)	0(0.0)	3.93
	③類似の打掛実物	23(31.1)	33(44.6)	17(22.7)	1(1.4)	0(0.0)	1 (1.3)	4.05