

# 明治時代前期の美術染織 — 《塩瀬友禅に刺繍薔薇に孔雀図掛幅》の制作について

小林 彩子

## 一 はじめに

宮内庁三の丸尚蔵館（以下、当館）が所蔵する染織品の中に、「美術染織」と呼ばれる作品群がある。それらは、明治時代から大正時代にかけて制作され、日本の伝統的な表具形式と同様の掛幅や屏風のほか、壁面に吊り下げられる壁掛や額、暖炉前に置く衝立などの形状に仕立てられた染織品である。平成二十三年（二〇一一）に当館において開催した展覧会「美術染織の精華—織・染・繡による明治の室内装飾—」では、所蔵する美術染織の作品群の中から、明治十年代から四十年代にかけて制作された作品を通して、明治期においてそれらが果たした役割と共に、優れた創造性や技術を紹介した。この時までには、制作者や制作時期、博覧会への出品歴などの作品情報が整理され、当館における美術染織の研究基礎が築かれたといえる。

本稿で取り上げる《塩瀬友禅に刺繍薔薇に孔雀図掛幅》（以下、《薔薇に孔雀図》、図1）は、当館の美術染織の中でも明治十五年という早い時期に制作された作品で、前述の展覧会で初めて展示された。その時点では、原画など制作背景を辿る資料の存在を確認できていなかったが、その後、京都の株式会社千總に、近代京都の日本画家、岸竹堂（一八二六〜一九七）が描いたと伝えられ、構図が《薔薇に孔雀図》とほぼ同じ下図（図2〜4）が三幅遺されていることが明らかになった（註1）。それらは、それぞれに細部が異なり、描き直した跡があるなど、修正を重ねた様子が見られる。本稿では、明治時代における美術染織をとりまく情報や千總の当時の当主であった十二代西村總左衛門（一八五五〜一九三五、以下總左衛門）の活動を整理しつつ（註2）、図像を中心に《薔薇に孔雀図》の制作過程を検討したい。

## 二 美術染織の概要

### 二―一 美術染織の定義

そもそも「美術染織」とは何か。先学の定義をふりかえっておきたい。

当館における平成二十三年の展覧会図録中、企画者の一人、太田彩氏は概論の冒頭で、「日本画などの絵画の図像を、織、染、繡（刺繍）といった染織技法によって室内装飾用の壁掛や額などに表したものを、特に『美術染織』（または美術織物）」と

呼ぶ」とし、「西洋建築が盛んになるのに伴い、その洋式の室内空間を装飾するために急激にその制作が高まった、明治期に特徴的な染織品」と定義した（註3）。その後、中川麻子氏が以下のことを明らかにした。すなわち、明治十九年（一八八六）に開催された京都色染織物繡共進会において「美術色染」と「美術織物」の出品区分が使用され、さらに明治二十六年（一八九三）のシカゴ・コロンブス世界博覧会（シカゴ万博）において「大型で絵画と見紛う壁掛が「美術的織物」と呼ばれ絶賛された」ことをきっかけにして美術染織の概念が成立したということである。そのことと共に、「絵画的な図案」、「大型」、「鑑賞用」ということが、明治期における美術染織の作品の特徴であることを指摘した（註4）。また、長崎巖氏は、美術染織が明治期に突然誕生したのではなく、江戸時代以来の小袖や鑑賞用染織品における染織技法や技術、またそれに根付く美意識の延長線上に美術染織があり、その技術的な魅力によって西洋で好評を得た可能性があることを指摘している（註5）。このほかに、廣田孝氏による高島屋の染織資料の研究や（註6）、松原史氏による刺繍作品の研究（註7）などを基に、美術染織とは、「明治時代中頃から大正時代前半にかけて隆盛し、（日本画や洋画などの）絵画と同様の主題や表現を特徴とする、鑑賞や室内装飾を目的として制作された大型の染織品」と捉えられる。

明治期の美術染織は、国内外の博覧会出品作品と輸出・販売用の作品に大別されるが、これに加えて当館の美術染織を特色づけているのが、明治宮殿や離宮の室内装飾や調度品として調達された作品ということである。そのような目的で購入されたり、御下命を受けて制作されたりした美術染織には、純粋な日本建築とは異なる、広大かつ洋風を採り入れた儀礼・居室空間としての宮殿や離宮に相応しい装飾品として、輸出・販売用の品とは異なる視点が介在しながら制作、調達されたりすることは念頭におくべきである。特に、明治二十一年（一八八八）に竣工した明治宮殿においては、近代国家としての姿を顕示しつつ、日本ならではの技術を示すための一つの手段として、また設置場所の使用目的に応じた美術染織が用いられたことが考えられ、一般向けや輸出用として販売された美術染織と同等に語るには、作品の主題や品質形状を検証する上では注意を払う必要があるだろう。

図2 伝 岸竹堂《下図孔雀図1》  
株式会社千總所蔵



図1 十二代西村總左衛門  
《塩瀬友禅に刺繍薔薇に孔雀図》 当館所蔵

図5 十二代西村總左衛門《塩瀬友禅に刺繍海棠に孔雀図》  
当館所蔵

图4 伝 岸竹堂《下図孔雀図3》  
株式会社千總所蔵

图3 伝 岸竹堂《下図孔雀図2》  
株式会社千總所蔵

图6 岸駒《孔雀図》  
株式会社千總所蔵



## 二一 二代西村總左衛門の美術染織

当館の美術染織には、ジャカード織機を採り入れた機業家、佐々木清七（二八四四〜一九〇八）や綴織の改良と近代化を図り、帝室技芸員に任命された二代川島甚兵衛（一八五三〜一九一〇）、高島屋呉服店を隆盛させた四代飯田新七（二八五七〜一九四四）ら近代京都の染織業者たちによる作品が含まれる。その中でも多く遺されているのが、總左衛門が制作指揮をとった作品である（表1）。

總左衛門は、漢学者として知られる三国幽眠（一八一〇〜九六）の三男として生まれた。明治五年（一八七二）に、法衣業を営んでいた老舗の千切屋（ちきりや、現在の株式会社千總）西村家の養子となり、明治二十四年（一八九一）に家を継いだ。明治維新前後の社会情勢の変化の中で、友禅図案の刷新と新しい技術の開発を實行して家業を拡大すると同時に、京都の染織業全体や美術界の発展にも寄与した人物である。

總左衛門の活躍の出発点ともいえる作品は、明治七年に制作された。この年に宮内省の依頼により、北三井家が秘蔵していた沈南蘋筆による《花鳥動物図》（二七五〇年、三井記念美術館所蔵）を榎村正直京都府権大参事（一八三四〜九六）の周旋によって借用し、日本画家の岸竹堂、望月玉泉（一八三四〜一九二二）、今尾景年（一八四五〜一九二四）、川辺御楯（一八三八〜一九〇五）に表装裂も含めて模写させ、その模写画をもって、約一年をかけて友禅染と刺繍で屏風に仕立てたことが知られている。その屏風は、現在、明治神宮ミュージアムが所蔵している《十二月禽獸図屏風》である。南蘋の原画は十一幅のところ、松鶴図と蓮白鷺図を加えた十三幅の模写画が株式会社千總に遺されているが、結果、蓮白鷺図のみを加えた十二扇により六曲一双に仕立てられている。この屏風は明治天皇が気に入られ、常々居室で近くご覧になったという（註8）。このことは、画家下絵による作品の意欲的な制作のきっかけともなり、總左衛門が進む方向性に確信を与えたことだろう。幼少期に自らも絵を習っていた岸竹堂を説得して下絵を描いてもらうようになったことを契機に、後に帝室技芸員に任命される望月玉泉、幸野煤嶺（二八四四〜九五）、今尾景年、竹内栖鳳（一八六四〜一九四二）など、京都画壇の画家たちも下絵を描くようになり、友禅染図案の刷新が図られた（註9）。それ以前にも、京都で刺繍制作を行っていた田中利七（一八四六〜没年不詳）が明治初年から塩川文麟（一八〇八〜七七）や森寛斎（一八一四〜九四）らに下絵を依頼していたことが既に指摘されている（註10）。總左衛門は、さらに自身が抱えていた画工や刺繍工たちに画家のもとで絵を習熟させ、需要に応じて従来の友禅染の形式的な表

現による下絵を改良することを行った。日本画における動植物や自然、器物の描写、表現方法を直接画家に学び、それを染めや織り、刺繍に置き換えて表現することで、染織技術の向上と共に下絵の再現性が高まり、より絵画的な性格が表れた作品へと志向していったことは当然であろう。そうした日本画の高い技術に基づく新鮮な絵画的図案が世間に注目され、他の友禅家においても画家に下絵を依頼する流れを生んだ。四代飯田新七は、明治十五年には岸竹堂や今尾景年らによる下絵制作を始めているほか、明治二十年には二代川島甚兵衛も久保田米僊（一八五二〜一九〇六）の原画による綴織壁掛を制作し、それ以降の明治二十年代〜三十年代には画家下絵による美術染織が主流となった。

また、新しい技術の開発については、合成染料を防染糊に混ぜた色糊で型付けし、染料を蒸着させる「鴨川染」（写友禅）が創出されたほか、天鷲絨地の持つ表面の毛質により陰影や濃淡、立体感を表現し、画家による絵画的な下絵を存分に表現することが可能な天鷲絨友禅技法を考案した。こうした技術は、明治十二年の第八回京都博覧会において「鴨川染各種」が進歩賞金牌を受賞し（註11）、明治十四年の第二回内国勸業博覧会では、「天鷲絨加茂川染」が進歩賞牌一等を受賞するなど（註12）、その進歩が高い評価を得た。

刷新された図案と新しい技術を軸に、国内外の博覧会においてその技術と表現力の高さを見せ、さらに輸出販売へと繋げていく。總左衛門は、『名家歴訪録』の中で、開国して間もない頃の神戸や横浜の開港場では、外国人が刺繍裂を買い込むことから、外国人の需要に合うように刺繍の品を造り出せば、必ず販路が開けると考えたとして述べている（註13）。そして、刺繍についても友禅染同様に画家に指導を受けながら下絵を改良し、輸出用の美術染織の道を切り開いていったのである。

明治時代初期の總左衛門の活躍の中で特筆すべき例として、明治九年（一八七六）十二月末に来日した英国人デザイナーのクリストファー・ドレッサー（Christopher Dresser、一八三四〜一九〇四、以下ドレッサー）による来訪がある。ドレッサーは、明治十年一月十二日に内務卿大久保利通（一八三〇〜七八）と面会し、滞在中に博物館の顧問として国内各地を周り（註14）、日本とヨーロッパとの貿易を増加させる方法について報告することを求められた（註15）。同年一月二十三日に内務省より十二県に対して、ドレッサーが各地製造所を視察する旨が布達され（註16）、二月末頃に京都を訪れている。京都では、陶磁、金工、七宝などの製造も見学しているが、染織業では、内務大書記に就任したばかりの河瀬秀治（一八三九〜一九二八）と、榎村正直京都府知事が、明治四年に産業振興のために設置された勸業場を案内

表1 当館が所蔵する12代西村總左衛門による作品

| No. | 作品名称            | 員数   | 時代          | 法量(縦×横cm)           | 品質形状   | 原画  | 出品・受賞歴   |
|-----|-----------------|------|-------------|---------------------|--------|---|--|
| 1   | 塩瀬友禅に刺繍海棠に孔雀図掛幅 | 1幅   | 明治14年(1881) | 246.0×172.7         | 友禅染、刺繍 | 岸物《孔雀図》1幅<br>(重要美術品、絹本着色、江戸時代後期、株式会社千總所蔵)   | 明治14年(1881) 第2回内閣勲業博覧会出品<br>《大幡壁塩瀬掛物地孔雀ニ海棠小鳥ノ図》                    |
| 2   | 塩瀬友禅に刺繍蓋蓋に孔雀図掛幅 | 1幅   | 明治15年(1882) | 276.0×123.5         | 友禅染、刺繍 |   |  |
| 3   | 天露絨友禅龍図掛幅       | 1幅   | 明治23年(1890) | 274.0×210.5         | 天露絨友禅  | 佐野野探幽《龍図》6曲1双のうち右隻<br>(絹本墨画、江戸時代、株式会社千總所蔵)  | 明治23年(1890) 第3回内閣勲業博覧会出品か  |
| 4   | 刺繍嵐山春秋図屏風       | 6曲1隻 | 明治23年(1890) | 185.0×364.0         | 刺繍     |   | 明治23年(1890) 第3回内閣勲業博覧会出品<br>《刺繍屏風保津川図》一等妙技賞受賞か                     |
| 5   | 天露絨友禅修学院離宮図掛幅   | 1幅   | 明治27年(1894) | 311.0×115.0         | 天露絨友禅  |   |  |
| 6   | 天露絨友禅柳尾図掛幅      | 1幅   | 明治27年(1894) | 310.0×115.0         | 天露絨友禅  |   |  |
| 7   | 天露絨友禅老松驚虎図掛幅    | 1幅   | 明治27年(1894) | (本紙)<br>165.5×68.3  | 天露絨友禅  | 岸竹堂《老松驚虎図》を原画とする《老松驚虎図》1幅(明治17年(1884)、加藤達之助と竹田宗七による刺繍、第13回京都府博覧会出品(明治17年)、1885年ロンドン万国発明品博覧会出品、高島屋史料館所蔵)とほぼ同じ図様。 |  |
| 8   | 天露絨友禅金閣寺図壁掛     | 1枚   | 明治28年(1895) | (本紙)<br>184.0×285.0 | 天露絨友禅  |   | 明治28年(1895) 第4回内閣勲業博覧会出品<br>《天露絨友禅金閣寺図》妙技二等賞受賞<br>制作：藤井徳三郎 妙技二等賞受賞 |
| 9   | 刺繍陸軍戦役屏風        | 4曲3隻 | 明治29年(1896) | 207.0×429.0         | 刺繍     |   |  |
| 10  | 刺繍海軍戦役屏風        | 4曲3隻 | 明治29年(1896) | 207.0×429.0         | 刺繍     |   |  |
| 11  | 刺繍水中群禽図額        | 1面   | 明治32年(1899) | (本紙)<br>136.5×181.8 | 刺繍     | 今尾景年《芦水禽図》1幅<br>(絹本着色、明治時代、滋賀県立美術館所蔵)   | 1900年パリ万国博覧会出品<br>《刺繍柳瀬水禽図》大賞受賞<br>原画：今尾景年 協賛銀牌受賞                  |
| 12  | 天露絨友禅嵐ノ図掛幅      | 1幅   | 明治36年(1903) | (本紙)<br>200.0×146.5 | 天露絨友禅  | 木島櫻谷《猛鷹図》1幅<br>(絹本墨画着色、明治36年(1903)、株式会社千總所蔵)  | 明治36年(1903) 第5回内閣勲業博覧会出品<br>《刺繍嵐壁掛》二等賞受賞                           |
| 13  | 天露絨友禅刺繍鳳凰図壁掛    | 1枚   | 大正3年(1914)  | (本紙)<br>212.5×175.0 | 天露絨友禅  |   | 大正3年(1914) 東京大正博覧会出品<br>《天露絨友禅壁掛刺繍に鳳》金(賞)牌受賞                       |

※他機関所蔵作品の基本情報は、下記を参照した。

- ・京都文化博物館学芸課編集「千總コレクション 京の慶雅〜小袖と屏風〜」京都文化博物館、2005年
- ・公益財団法人泉屋博古館編集「生涯140年記念 特別展 木島櫻谷 近代動物画の冒険」株式会社ライオンZapp、2017年
- ・千總文化研究所/千總文化について—有形文化財 近世絵画コレクション— [https://caac.or.jp/public/culture/p\\_collection/](https://caac.or.jp/public/culture/p_collection/) (2023年1月25日最終閲覧)
- ・京都市京セラ美術館(京都市美術館)学芸課編集「特別展 綺羅めく京の明治美術—世界が驚いた帝室技芸員の神業」京都市京セラ美術館、2022年
- ・廣田孝監修「刺繍絵画の世界展 明治・大正の日本の美術」NHKサービスマン、2022年

※博覧会への出品・受賞歴については、下記を参照した。

- ・東京大正博覧会編集「東京大正博覧会出品審査概況：附・受賞人名簿」東京大正博覧会記念刷行会、1914年
- ・東京国立文化財研究所美術部(美術研究所)編集「明治美術基礎資料集 内閣勲業博覧会内閣絵画共進会(第一・二回)」東京国立文化財研究所、1975年
- ・東京国立文化財研究所美術部編「内閣勲業博覧会美術品出品目録」東京国立文化財研究所、1996年

して織物や織機などを見学したほか、總左衛門の友禪染の見学も含まれていた。視察に同行した内務省博物館係の石田為武（一八三七〜七九）による『石田為武筆録ドクトルドレッセル同行報告書』には、「友禪会社友禪染ノ評」として「西村家ニ於テ製造スル友禪ノ法ハ即時随意ノ紋様ヲ染出シ或ハ書画ヲ其形ニ染テ神速ノ巧ヲ顯スモノ殊ニ奇特ノ發明ナリ」（傍点引用者）と記録され、この友禪染の様子を見たドレッサーが、感嘆して袱紗類を購入したほか、必要な染料や用品までも求めたことが記録されている（註17）。

案内役の榎村正直は京都の産業の近代化政策を先導し、明治四年から京都博覧会を開催、明治五年には技術の習得や機械購入のために伝習生をフランスのリヨンへ派遣し、持ち帰ったジャカード織機、紋彫機などを設置した官営の織工場（明治七年、後に織殿と改称）や染殿（明治八年）を開設するなど、染織業との関わりは深かった。また、先に述べた通り、沈南蘋筆による《花鳥動物図》の模写にも関係している。明治政府の依頼によって国内産業を視察する外国人を案内する企業として總左衛門の友禪染が選ばれたのも、そうした京都の産業振興の中で築かれた関わりの中で行われたということもさることながら、率先して様々な改善や事業に取り組んでいたことも理由として考えられる。そして、明治時代初期におけるこうした外国人の来訪は国外輸出へ向けた以後の発展の一端ともなっているだろう。

總左衛門は、美術染織を語る上では重要かつ欠かせない存在である。美術染織を制作した川島甚兵衛や、飯田新七とほぼ同時期とはいえ、絵画と見紛うほどの美術染織が誕生した背景をみると、總左衛門による下絵の刷新と技術開発は、伝統的な友禪染を継承しつつも新たな出発点となっており、やはり彼の活躍は先駆的である。江戸時代からの伝統的な友禪文様から抜け出し、新鮮さやオリジナリティを求めた時に、独自のプロデュース力で下絵の刷新を図ったからこそ、優れた技術による美術染織が広がりをもせたのではないだろうか。そうした活躍によって宮内省から制作の依頼を受けたたり、国内外の博覧会での受賞作品が購入されたりしたこと、總左衛門の数々の作品が皇室に納められることとなった。

### 三 《薔薇に孔雀図》の制作

#### 三一 《海棠に孔雀図》との比較

總左衛門が手腕を振るい、その成果が現れ始めていた明治十年代の作品が、当館所蔵の《塩瀬友禪に刺繡海棠に孔雀図掛幅》（以下、《海棠に孔雀図》、図5）、と《薔薇に孔雀図》である。前者は明治十四年の第二回内国勸業博覧会出品後、後者

は明治十五年三月に宮内省が購入しており、品質や形状、構図がよく似た作品でありながら時期を隔てずに入手された。

まず、《海棠に孔雀図》は、江戸時代中後期に京都において活躍した岸駒（一七四九〜一八三八）による《孔雀図》一幅（絹本着色、縦一九一・七×横一四四・二cm、重要美術品、株式会社千總所蔵、図6）を原画とし、ほぼ忠実に再現した作品である。塩瀬地に、挿友禪や豆描友禪、写友禪の技法を併用した友禪染が中心で、雄の真孔雀の飾り羽（上尾筒）と雌雄共に黒目部分、小禽の目、蜂、海棠の花芯や鈴蘭の花弁といった部分に平糸や燃金糸などで刺し繡や纏い繡、伏せ繡の刺繡をした、染めと刺繡による作品である。図様は、画面中央の岩上に立つ雄の孔雀（図7）の眼下に、やや右に首を傾けて正面を見つめる雌の孔雀がうづくま。画面の右側には、岩陰から海棠の幹が湾曲して一旦画面から消えた後に、右上から中央に向かって枝垂れ、枝には二羽の山鵲が戯れる。その枝先の左方に、小瑠璃や鸞とみられる小禽が飛ぶ。画面右下は水辺に鈴蘭が咲き、雀が遊ぶ春の情景である。表具は画面とひと続きの同生地、挿友禪で蜀江文を表し、円の部分に藍または萌黄の甘撚糸と燃金糸を繡い入れている（図8）。軸は、木製漆塗で、軸端の縁に金蒔絵で菊唐草を表す。外題には「友仙染鵲孔雀」、木箱に「友禪染鵲孔雀 一幅」の墨書がある。

一方の《薔薇に孔雀図》は、縦が長く、横幅が狭い縦長の画面である。《海棠に孔雀図》と同様に、塩瀬地に挿友禪、豆描友禪と写友禪の技法が中心であるが、刺繡の割合はやや多く、小鳥、花弁や花芯などの部分のほか、孔雀は飾り羽や目だけでなく、頭頂の冠羽を含めた頭部も刺繡である。また、平糸や甘撚糸、燃金糸で刺し繡や纏い繡、相良繡、菅繡、渡し繡、斜繡をするなど技法の種類も多い。図様は、水際の土坡に白い花を咲かせた沈丁花と白薔薇、蒲公英、春蘭の花と、鶺鴒、雀、翡翠を表す。沈丁花の右側にうづくまる雌の孔雀、さらにその右隣に丸みを帯びた岩を表す。岩上に立つ雄の孔雀（図9）は、飾り羽を広げながら雌を見ている。画面の上部、右端に薄く桃色がかった薔薇と花桃の枝が左方へ向かって伸展し、その枝には四羽の椋鳥が羽を休めたり、飛翔したりする春景である。表具は画面とひと続きの同生地、挿友禪で蜀江文を表し、部分的に青緑色の甘撚糸と燃金糸を繡い入れている（図10）。軸は、木製漆塗で、軸端は金銀の蒔絵で菊唐草と鳳凰を表す。外題には「友仙染画孔雀」、木箱に「友禪染画孔雀 一幅」の墨書がある。

全体の構成について共通している事項は、地と表具部分である。地については、経糸よりも緯糸が太く畝がある塩瀬といわれる絹地で、總左衛門は、第一回内国勸





図7 《海棠に孔雀図》 雄孔雀部分



図9 《薔薇に孔雀図》 雄孔雀部分



図8 《海棠に孔雀図》 表具裂を表した部分



図10 《薔薇に孔雀図》 表具裂を表した部分

業博覧会に「掛物（一八）広幅塩瀬郭子儀表装共友禪染上ケ繻交リ」（傍点引用者）を出品し、第二回内国勸業博覧会にも塩瀬地に友禪染の掛物や屏風を複数出品している（註18）。郭子儀の掛幅の名称から画面と表具裂の部分共に友禪染であったことが分かるほか、前述した明治七年制作の《十二ヶ月禽獣図屏風》も同一生地に染め蜀江文の表具裂を表した作品である（註19）。塩瀬地に友禪染の掛幅ということ

や、表具裂を付けずに同一生地に染め表し、あたかも表具裂を廻したような表現は、この時代の總左衛門作品の特徴である可能性が考えられる。また、友禪染による掛幅は江戸時代中頃には制作され始めており、表具部分まで友禪染で表しているものが見られることは、長崎氏が既に指摘しており（註20）、江戸時代の友禪掛幅の仕様が参考となっていることも考えられる。

構図や個々の図様について両者を比較すると、《薔薇に孔雀図》は余白が少なく、個々の図様を決められた配置に収めようとする意識が強く働いているように見える。岩は皴法で立体感、質量を出そうとしているが、《海棠に孔雀図》に比べて線描に截然さを欠き、なおかつ右へ傾倒して不安定である。その岩と沈丁花の間には雌の孔雀が窮屈そうに挟まっている。雄の孔雀は《海棠に孔雀図》の堂々たる形姿に比べて、身体に奥行が感じられず、脚爪の頑丈さに比べて体軀が細い。また、飾り羽は下側が短く弧を描いて扇形に開くはずが、左右上下ともほぼ長さが変わらずに四角く広がっているほか、右側の羽は不自然に縮こまり、画幅に無理に収められた感じが否めない。空はムラなく一色に染め上げられ平板であるなど、全体に画面の奥行きや立体感が少ない。岸駒による完成された本画を基にした《海棠に孔雀図》に比べると、個々の図様の細部が些かバランスを欠いているようにみえるのはなぜだろうか。その基となった下図についてみていく。

### 三―二 《薔薇に孔雀図》の下図三幅について

冒頭に述べた通り、株式会社千總が所蔵する下図三幅の存在が明らかとなり、令和三年に機会を得て調査を行った。①から③のいずれもが、草花木と鳥の形状、配置を検討する下図である。各幅の概要は次の通りである。

#### ① 《下図孔雀図1》（図2）

縦一八二・三×横九七・〇cm。紙本墨画淡彩。

全体は墨画であるが、孔雀や鳥の一部、薔薇などが淡く色づけられている。左下の岩場に地面を見る立ち姿の雌の孔雀、沈丁花、春蘭、蒲公英が描かれる。その右側のやや上に雄の孔雀が飾り羽を開き、雌の方を見て立つ。雄の体、脚とその周辺は、上から紙を貼り付けて姿勢と位置を修正している。上部右端から薔薇と花桃の枝が左方へ向かって伸展し、枝には四羽の椋鳥が羽を休めたり、飛翔したりしている。

描かれている草木、鳥の種類や配置は《薔薇に孔雀図》とほぼ同じであるが、岩

が描かれず、雌の孔雀が立姿であるのが大きな違いである。細部では、沈丁花、春蘭、蒲公英の位置や枝葉の広がり具合が異なるほか、《薔薇に孔雀図》にはない形姿の雀と蝶が描かれている(図11)。

②《下図孔雀図2》(図3)

縦一六〇・〇×横八八・五cm。紙本墨画。

左下に蒲公英、シヤガ、沈丁花が描かれ、そこに黒い鳥と翡翠が描かれる。翡翠の下に「瑞香／春蘭／シヤガ／タンホ」の墨書がある(図12)。右下の岩場の上に首を後方へ折り曲げた雌の孔雀が座し、その羽先の部分に、「向」の墨書がある(図13)。その直ぐ上、中央に雄が飾り羽を広げて立つ。飾り羽の先端部分に「△」が墨書される。雄の頭部から体部にかけて紙を貼り付けて修正している。孔雀の上部には、右側から薔薇と花桃の枝が山なりに描かれる。薔薇には三羽の小鳥が戯れ、花桃の枝先には二羽の椋鳥が描かれる。

本図は、画面上部に薔薇と花桃の枝、中央に雄の孔雀、手前に雌の孔雀という共通項はあるが、個々の形状は《薔薇に孔雀図》と異なる。上部の花桃の枝にはほとんど花葉が描かれておらず、枝先に留まる椋鳥の数は少ない。薔薇の周辺に飛翔する三羽の小鳥は完成した《薔薇に孔雀図》には表されていない。雄は正面を向いて立つが、視線は雌に向かわず、雌の位置や姿勢も異なる。①ほど描き込んだ様子がなく、ラフスケッチという印象である。

③《下図孔雀図3》(図4)

縦一五〇・〇×横八八・七cm。紙本墨画。

①、②よりも縦寸法が短く、《薔薇に孔雀図》の上部に描かれる薔薇や花桃の枝、椋鳥は描かれていない。ただし、本図は《薔薇に孔雀図》の当該部分とほぼ同じ配置構成となっている。左下には降下する雀と正面を向いた雀(図14)が描かれる。沈丁花の右側には雌の孔雀がうづくまるが、その左側に①で描かれた立ち姿の雌の孔雀とよく似た体躯が薄く描かれている。雌の右側には岩の上から見下ろすように雄の孔雀が立つ。頭部は何度か描き直されている。

完成した《薔薇に孔雀図》と①③に描かれた内容を比較すると、②の配置や形状が本図と異なり、構成要素として《薔薇に孔雀図》にない花や鳥が描かれていること、部分的に指示書きや記号が書き込まれていることから、三図の中では始めに

図11 ①《下図孔雀図1》部分  
雀(中央上)と蝶(右下)

図13 ②《下図孔雀図2》部分  
墨書「向」

描かれたものであろう。そこから配置を整え、色を加えたのが①である。①では、上部の薔薇や花桃の枝ぶりが《薔薇に孔雀図》に近づき、椋鳥は四羽に増え、薔薇周辺の鳥は消えた。雄孔雀は体を斜め横に向け、雌に向かって飾り羽を広げる姿となった。また、雌孔雀の周辺は、②よりも形が整えられて余白が生まれ、すっきりとしている。③では、雄孔雀を岩上へ引き上げて右下の余白を埋め、雌の孔雀を①の姿のまま左側へ配置しようと描いたものの、岩横へ体の向きを改め座った姿に描き直している。この③の図で、雌雄の孔雀周辺の構成がほぼ固まったことが分かる。①③各図部分の足し引きの結果、①の上部の薔薇と花桃周辺と③の孔雀周辺の図を組み合わせ、②にのみ描かれていた翡翠が向きを変えて復活し、黒い鳥は鶴鴿として左下に表されて《薔薇に孔雀図》が完成したことが導き出せた。ただし、

図12 ②《下図孔雀図2》部分 墨書

図14 ③《下図孔雀図3》部分 雀



①、③と《薔薇に孔雀図》がほぼ同じ構図であるとはいえ、個々の動植物の形状が微妙に異なることや、③には《薔薇に孔雀図》の画面下の水辺や沈丁花の側の白薔薇が描かれていないことから、①②③以外にも下絵図が存在する可能性は否定できない。

各下図と完成した《薔薇に孔雀図》を比較してみると、前項で指摘した細部の不自然さは、このような図様の組み合わせの過程において生じたのではないかと考えられる。千總に残されている画家によるとみられる下絵の中には、「画家の下絵を画工が模写したと思われるもの」や、袱紗の図案では「岸竹堂や今尾景年の印章があるものも存在するが、画家本人のものというより、画工が模写し、袱紗の大きさに図像を納められるように図案として調整したもの」も含まれるという(註21)。《海棠に孔雀図》のように原画をそのままに表現する制作方法とは異なり、《薔薇に孔雀図》の場合は、①②③の下図も含めて岸竹堂による画を基にしつつ、画幅に収まる様に調整するなどした下絵図を描き、さらに実際の制作過程においても若干の変更、修正を加えた可能性は多分にあるだろう。

#### 四 おわりに

明治時代初期から總左衛門が改良を加えてきた友禅染下絵であるが、《薔薇に孔雀図》が制作された明治十五年頃は、完成した絵画を基にした作品も制作しつつ、画工や刺繍工が画家に手ほどきを受けながら制作していた時期でもある。今回、各下図を比較したことで、《薔薇に孔雀図》は岸竹堂の下絵図に基づきつつ微修正を加えながら制作された蓋然性が高いことが指摘できる。下図①②③は、いずれも無落款だが岸竹堂の筆と伝えられており、本人の筆によるものか否かについて、明らかにする必要はあるだろう。岸竹堂による下絵については、これまでに大橋乗保氏による岸竹堂に関する複数の論考(註22)の中で報告されているほか、近年では、岸家に伝わる下絵・写生類の一群について概要報告がされており(註23)、詳細な報告が待たれるところである。いずれにしても岸竹堂の下絵の傾向や画題、描き方などの面からも探る必要があり、この点については今後の重要な課題である。

また、前年に《海棠に孔雀図》を購入したのに直ぐに同じような仕様の作品をなぜ宮内省が必要としたのかという疑問が未解決であり、その工期の問題で図様に若干不自然さが残ったのではないかと思索するほか、總左衛門作品の特徴や江戸期の染掛幅との関連性の有無、またそれが美術染織へとどのように繋がっていくのか否かなど、追って調査すべき事項もみえてきた。本作にかかるこうした事項も含

め、当館の美術染織については、個別の作品の詳細や類品調査、文献調査など、さまざまな課題が山積している。今後も館内外を含めた作品の調査研究によって、美術染織の全容を探っていききたい。

(当館学芸室主任研究官)

#### 註

(1) 本稿では、原画、下絵、下図の語義を次のように区別した。「原画」―作品の基となった絵画。絵画としての観賞性も有する画。「下絵」―作品制作のための下図で、ほぼ完成形に近い画。「下図」―作品制作のための構図や模様を練るための下描きの画。下絵と下図の両方の性格を併せ持つ場合は、「下絵図」とした。

(2) 十二代は、明治十七年まで西村總右衛門、それ以後は西村總左衛門と名乗るが、本稿では總左衛門に統一した。また、總左衛門の経歴や千切屋については、京都文化博物館学芸課編集『千總コレクション 京の優雅く小袖と屏風』展図録、京都文化博物館、二〇〇五年、および千總編集『京都老舗の文化史 千總四六〇年の歴史』展図録、京都文化博物館、株式会社千總、二〇一五年のほか、千總文化研究所の小田桃子氏、近藤眞音氏による總左衛門の活動年表PDF「年表」京都美術協会発行の雑誌における12代西村總左衛門の活動」[https://icac.or.jp/public/culture/sozamon\\_12](https://icac.or.jp/public/culture/sozamon_12) (二〇二二年四月十三日ダウンロード)を参照した。

(3) 宮内庁三の丸尚蔵館『美術染織の精華―織・染・繡による明治の室内装飾』展図録、宮内庁、二〇二二年、四頁。

(4) 中川麻子『美術染織』概念の成立経緯『デザイン学研究』五十八巻、六号、日本デザイン学会、二〇二二年、五十八頁。

(5) 長崎巖『明治の美術染織と江戸時代の伝統染織』『共立女子大学家政学部紀要』第六十一号、共立女子大学、二〇二五年、四十九―五十七頁。

(6) 廣田孝「高島屋」貿易部「美術染織作品の記録写真集」京都女子大学研究叢刊47、京都女子大学、二〇〇九年や同「明治大正期の染織資料の研究(高島屋史料館所蔵)―源泉・下絵・作品写真の比較・考察」京都女子大学研究叢刊55、京都女子大学、二〇一八年などがある。

(7) 松原史「近代「刺繍絵画」の誕生―近代の特徴と前近代からの系譜―」『ART RESEARCH (アート・リサーチ)』十三号、立命館大学アート・リサーチセンター、二〇一三年、三―十五頁や同「刺繍の近代 輸出刺繍の日欧交流史」思文閣出版、二〇二二年がある。

(8) 黒田讓(天外)『名家歴訪録』上篇、黒田讓、一八九九年、三〇七頁。

(9) 黒田氏、前掲書(註8)、二九九―三二三頁。

(10) 松原氏、前掲論文(註6)、七頁。

(11) 博覧会社編『京都博覧会出品目録』上巻、一八七九年。

(12) 農商務省博覧会掛「明治十四年 第二回内国勸業博覧会報書 第三区」製紙分社、

一八八三年、三十九頁。

(13) 黒田氏、前掲書(註8)、三〇五頁。

(14) ドレッサー来日時には内山下町(現千代田区内幸町)にあり、現在の東京国立博物館のことである。ドレッサーは、イギリスのサウスケンジントン博物館(現在のヴィクトリア&アルバート博物館、Victoria and Albert Museum)館長のフィリップ・オーウェン(Sir Francis Philip Cunliffe-Owen、一八二八〜一九四)の命を受けて、この「博物館」へ英国製品などを寄贈する目的で来日した。拙稿「明治初期におけるクリストファー・ドレッサー来日の意義」『服飾文化学会誌』四、服飾文化学会、二〇〇三年および郡山市立美術館編集『クリストファー・ドレッサーと正倉院宝物』展図録、郡山市立美術館、二〇一九年を参照。

(15) Christopher Dresser [JAPAN ITS ARCHITECTURE, ART, AND ART MANUFACTURES] LONDON LONGMANS, GREEN, AND CO. 一八八二年、四十頁。また、一月十五日に、大久保は太政大臣三條実美に対して、ドレッサーが来日した目的、英国における地位を説明した上で、滞在中に博物館の顧問とすること、旅費その他を臨時費で賄うこと、英国公使と共に延遠館で饗応すること、明治天皇との謁見を申し出た(英人ドレッセル氏接遇并内謁日時伺二条)『公文録』明治十年・第十八卷・明治十年一月・内務省伺(二)『国立公文書館所蔵、明治十年一月』。ドレッサーは、一月二十日に明治天皇に拝謁した。〔英人ドレッセルへ勅語并奉答〕『単行書・勅語録・外国公使以下三』国立公文書館所蔵、明治十年一月二十日。

(16) 対象となったのは、「京都、大坂、兵庫、堺、滋賀、岐阜、三重、愛知、石川、静岡、神奈川、和歌山」である(英国美術社会長ドレッセル地方諸製造場遊歴)『太政類典・第二編』明治四年〜明治十年・第八十一卷・外国交際二十四・内地旅行一』国立公文書館所蔵、明治十年一月二十三日。

(17) 石田為武『第五十五 友禅會社友禅染ノ評注文金二百圓買入金四十圓西村總右衛門』『英因ドクトルドレッセル同行報告書』国立公文書館所蔵、一八七七年。旧字体は適宜改めた。

(18) 東京国立文化財研究所美術部編『内国勸業博覧会美術品出品目録』東京国立文化財研究所、一九九六年、一〇一頁。

(19) 進藤玲奈「明治神宮ミュージアム・ノート ①収蔵品紹介「企画展」『宝物に宿るいのち』より」『神園』第二十七号、明治神宮国際神道文化研究所、二〇二二年、一六〇〜一六二頁。

(20) 長崎氏、前掲論文(註4)、五十三頁。

(21) 前掲二〇〇五年図録(註2)、二二八頁、二二〇頁。

(22) 大橋乗保「岸竹堂考」『京都工芸繊維大学工芸学部研究報告』通号二十、京都工芸繊維大学工芸学部、一九七二年、二二三〜四十四頁。同「岸竹堂考補遺」『京都工芸繊維大学工芸学部研究報告』通号二十四、京都工芸繊維大学工芸学部、一九七五年、十五〜三十八頁。同「岸竹堂の下絵について」『京都工芸繊維大学工芸学部研究報告』通号二十八、京都工芸繊維大学工芸学部、一九七九年、三十七〜六十五頁など。

(23) 山口真有香「岸派下絵・写生等資料」の調査について『滋賀県立近代美術館研究紀要』

十一号、滋賀県立近代美術館、二〇二〇年、一〇四〜九十六頁。

謝辞

株式会社千總様には、画像掲載のご許可を賜りました。また、一般社団法人千總文化研究所 所長加藤結理子様、同研究所研究員小田桃子様には、下図の調査や本稿執筆にあたり、格別のご高配を賜りました。ここに記して、深く感謝申し上げます。



- ・三の丸尚蔵館年報・紀要中、作品名や作者、制作年などの表記は、年報・紀要発行当時のものです。
- ・三の丸尚蔵館年報・紀要の著作権は宮内庁に属し、本ファイルを改変、再配布するなどの行為は有償・無償を問わずできません。
- ・三の丸尚蔵館年報・紀要（PDF ファイル）に掲載された文章や図版を利用する場合は、書籍と同様に<sup>1</sup>出典を明記してください。また、図版を出版・放送・ウェブサイト・研究資料などに使用する場合は、宮内庁ホームページに記載している「三の丸尚蔵館収蔵作品等の写真使用について」のとおり手続きを行ってください。なお、図版を営利目的の販売品や広告、また個人的な目的等で使用することはできません。

三の丸尚蔵館年報・紀要

第29号

令和4年度

編集：宮内庁三の丸尚蔵館

（東京都千代田区千代田1-1）

発行：宮内庁

制作：株式会社アイワード

（札幌市中央区北3条東5丁目5番地91）

翻訳：株式会社イー・シー

令和5年6月30日発行