

雛形本に見る光琳文様

——「粉本」としての雛形——

切畑 健

江戸時代前期から後期に及ぶ間に数多の刊行を見た「小袖文様雛形」は、周知のように小袖文様を集めて木版刷とし、それぞれ一冊、あるいは数冊としたものである。収録された文様によって、そのまま拡大、あるいは参考としてさらに案を練るなどのように、実際の小袖に生かされるためのものである。それはまさに絵画などの分野における「粉本」の役目にあるものであるといえる。粉本にはそうした本格制作の為に用立てるといふ以外に、記録し、後に伝えようという意識が、一方にかなり重くあつたと考えられるが、雛形本に関してはほとんどどうかかえない。それは当然であつて、意匠の流行を念頭においてその時に役立てる目的で描かれ、公刊されたものであるからである。しかし今となつては、各雛形本の刊行年や出版者、時には画師の名さへもそれぞれに明らかにされていて、刊行された時点の貴重な染織資料、記録に相違ないといえよう。

現存する最も古い木版による雛形本は寛文七年（一六六七）八月刊の『御ひいなかた』上下二冊であるが、その序に、

新撰御ひいながた序 瓢水子

(略)

此ひいなかた二百種は わかき老たるそのほどく 好所此外に漏へからす 今改めて往昔の模様をは加へずといふ

とあつて、収録の意匠によって老若それぞれの小袖文様とすることを目的としている。当時最新の文様集であるとは明記しないが、往昔の

雛形本に見る光琳文様

模様を加えないと述べている点に最新の意匠集であることが知られる。さすがに単なる粉本とは異って、いかにも時々好みの敏感に反映することが目的とされる、服飾意匠の集成であることを思わせる。また雛形を粉本として、いわば本画にあたる小袖などの着衣意匠とする場合の様相を、『女用訓蒙図彙』（貞享四年—一六八七）にうかがうことができる。これは正確にいえば雛形本ではないが、その卷三・四は雛形本と同様の内容で、ここでは雛形本と考えることとしたい。卷三には「模様姿比 并 紋尽帯 拘帯之品」、卷四には「大風流模様尽」とある。その序の次の部分が雛形文様を粉本として実際の小袖を作成する様子を教えている。

大風流模様尽

(略)

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 上を下になすにて其様異やうにかはれり 是其人の賢 愚の作にあるべきものなり

(略)

とあって、小袖文様にとりあげた時に、その意匠の良し悪しは注文主の側の責任であるといわんばかりが興味深い。

この研究では雛形本の、粉本的性格に注目して検討・考察をすすめたが、その内からこの報告では以下のような特殊な観点から雛形本をとりあげその語るところに耳を傾けようとした。

なお雛形の研究については、かねて上野佐江子氏のご研究から多くの学恩を受けているが、この度も、そのご労作である『小袖模様雛形本集成』（学習研究社 昭和四十九年）によらせていただいた。

光琳と染織

『小袖模様雛形本集成』では、前記の現存最古の木版雛形本を始めとして三十一種が復刻刊行されたのであるが、さらに上野氏が長年にわたって、江戸時代前期より後期におよぶ、雛形の刊行本のすべてとしてもよいほどの、多くの雛形本にあたって、きわめて客観的に観察

された結果を、惜し気もなく公刊された「解説・解題」(四冊)がそなわる。ここでは特にそれによりながら、雛形本における光琳文様の特色をうかがおうとする。

光琳文様は、宗達以来の伝統をうけた、独自の画派の祖とされる尾形光琳の画風を小袖など染織意匠に取りあげたもので、後述のように江戸時代中期末の頃に一大流行を見、その余波は現代の伝統的作風を重んずる染織の分野ではなお尊重されている。

尾形光琳と染織の係りについてはすでに周知ながら、その生家は淀君や秀頼、北政所、家康や秀忠などの諸武家や、東福門院など当時きつての貴顕が顧客の高級呉服商、雁金屋であった(『小西家光琳関係資料とその研究』資料 山根有三著 中央公論社)。したがって光琳は幼時から染織文様に親しむ環境で成長したと考えられる。やがて父宗謙の死後、逼迫した生活がからむ諸種の問題からも、光琳は弟深省の乾山焼を助けてその陶器に絵付けするが、そのことから当然、例えば小袖文様を考案したり、実際に小袖に筆をとって描絵を施したりなどのことを行ったと考えられるであろう。しかし、光琳は陶絵ほどには染織に積極的に向わなかったと考えたい。とはいえ光琳が染織を対象に全く筆をとらなかつたというのではない。文献では『好色文伝授』(由之軒政房、元禄十二年—一六九九)に

白繻子 いやいよすみ絵の松 光琳に書せ申し候 なんともなふ おとなしきよふと申 一入うれしく候

とあり、作品としては宝永元年(一七〇四)東下して江戸深川木場町冬木家に落ちつき、江戸滞在の数年の内に、冬木家内儀の為に小袖に秋草文様を描いたという、いわゆる冬木小袖(東京国立博物館保管)(図1)が著名である。その他にもすでに引き解かれて裂地になっている場合を光琳の筆によるものがある。脆弱な性質の染織品であることから、当然遺存する例は数少なく、他にも光琳筆によるもの、あるいはそう伝承する作品はさらに存在したかもしれない。しかしこれらによって光琳が家業に影響されて小袖に描絵するなど染織に親んだと、ただちに染織意匠に結びつけることは先述のように控えなければならない。すなわち、近世の人気画家にとって衣裳描絵は好むと好まざるとにかかわらず、避けられないところであったようである。それは後援者の為に筆をとるという場合のあることである。ほぼ同時代の絵師でいえば宮崎友禅があげられる。友禅は周知のように本来は扇絵師で、天和(一六八一—一八三)貞享(一六八四—一八七)の頃には特色ある扇絵で大いに人気があった。やがて染織意匠にその扇絵の魅力が生かされてまた大人気を得るのであるが、おそらく有力な後援者の一人であったと考えられる、大坂の富商梶屋久兵衛の衣裳に描絵したことが、西鶴の作品にとりあげられている。『梶久一世の物語』(井原

西鶴 貞享二年—一六八五)に

大坂堺筋に名を聞きし椀久といへる男、しまちりめんの浅葱に白繻子の長羽織に京の幽禪が墨絵の源氏、人の目だつ程なれども、其頃
 いまだ世に衣裳法度もなき時ぞかし

とある。さらに顕著な一例をあげれば、時期は降るものの円山応挙と越後屋三井家との関係である。三井家が応挙を後援したことはよく知られているが、応挙あるいはその一門が、数多くの染織意匠を三井家の為に手がけている(『円山派衣裳絵』白畑よし、切畑健著 紫紅社)。それは越後屋という呉服店の用であり、実際に染織品に描いたものではなく、意匠をもとに絞染や刺繻の表現によるもので、あるいは冬木小袖や友禪描絵といささか性格を異にすることが指摘されるかも知れない。しかしおそらく商品として行なわれたというよりも、三井家の子女の婚礼などにあたって、意匠考案されたようである。その考案によって制作された打掛や振袖類は、三井家(現在は文化学園服飾博物館に収蔵されている)や婚儀によって縁籍関係が生じた家(京都の豪商、柏原孫左衛門家、文化六年—一八〇九— 第八代祐真に三井家より来嫁した寿真の料が伝存する。現洛東遺芳館)に伝えられているのが、その事を物語るようである。したがって形は異なるものの、後援者と染織ということで見目しておきたい。

さて光琳と染織との関係に戻らねばならない。

光琳が染織意匠には積極的に意欲を示さなかったのではないかと考えての試考であるが、それは何故であろうか。そのことを証す資料の何物をも用意出来ないが、次のように考えるのはいかがであろう。すなわち染織意匠は陶絵などに比して約束に制約されることが多く、光琳の性格を推測するに、そのわずらわしさに耐えられなかったことが、有力な理由の一つにあげられるのではないか。一枚の皿を画面のようにしての陶絵は、素材や技術は異なるものの、絵画制作とほとんど変わらない感動が得られたに違いない。しかし実際に筆をとって小袖に描く。あるいは雛形本における小袖文様の考案、そのいづれにおいても小袖文様の場合は、着用の時にどのような効果があるのか。その効果を万全ならしめるには、着用時に最大の魅力が発揮できる文様配置の約束をまずふまえておかねばならない。すなわち江戸時代中期の頃は、なお小袖の前面よりも背面の文様表現を尊重したと考えられるが、まず右肩、両外袖、腰、裾と重点となる位置の認識、その部分に文様を上手く当て嵌める配慮などは、欠く事ができない。このように、小袖文様は着用者をきわだて奉仕する立場にあるわけで、そのこと

に光琳は耐え難い思いを持ったのではないだろうか。そうしたいかにも芸術家らしい特色は、上島源丞にあてた八月四日付書状（大和文華館蔵）にもよくうかがえる。書状（相見香雨「光琳東下考（上）」『大和文華』29）には江戸逗留中の腹立たしさを、あからさまに述べている。その部分のみ次に引用することとしよう。

永々逗留為しこまり申候　いまだニ奇妙仕合も無之　酷暑之節屋敷方へ参　数幅之画書候事　色々の事を好被申時ハ　何の因果ニと存候事斗候　乍去無別条相務一度参候御屋敷方ハひとと絵書ニ参候事斗二候　乍去思の外物少越候而草臥申候一笑々々
とあり、酷熱の折からの口惜しさがあふれている。また同書状に

来三月此ハいつれニも上京可仕候　最早爰元ニあき申候よき身ニ成申候　望事もなく候　いよく務申事草臥出申候　何とそく無事
ニ上り　貧成方か楽多ク御座候　昼夜お頭へ断なくてハ他行もならず　夜ハ如例夜詰いたし　気を窺中々ニ手足も　しびれ申候　老年
ノ印と存候　今十ヶ年斗ノ余命此ま、ニ而過行事無念と存候

ともあり、とらわれず自在に振舞い、思いのおもむくままに行動することこそ芸術家の理想とすれば、文中に光琳自身も書くように無念の思いは十分に察することができる。このような光琳が約束事、定式、きまりを先づ考慮せねばならない染織意匠に近寄ろうとしなかったことは、また十分に察することができるのではないだろうか。

しかし、正徳（一七二一—一七二五）の初年の頃であろうか。光琳は後援者である中村内蔵助から辞退できない依頼を受けて、その夫人の衣裳競べの衣裳について考察する。そのことは神沢貞幹の『翁草』（安永五年—一七七六—序）が記述する。長文ながらその部分の全文をあげておこう。

○ 内蔵介（マ、以下同様）の世盛り

或人曰、内蔵介世盛りの時、画師光琳常にしたしく来る時内蔵介、光琳に謂て云く、来る何日東山に於て、一家の妻室参會の事有り、某が妻女も出席するなり、定て綺羅びやかなる出會成べし、右に就て能き物數寄有らん、其の趣向奈何と問、光琳暫く考て爾々と教示す、内蔵介諾て教に任せ、扨當日に至り、晴の會なれば、家々妻室、花を粧ひ、段々に端の寮重阿彌が許に來り、乗物を手ぐりにして

奥へ昇入れ、數多の侍女前後をとり巻、靜に乗物を出たるさま、唐のやまとの美を盡し、綾羅錦繡の目もあやなるに、得ならぬ薫り粉々として座に着ば、追々に家々の乗ものを昇入、徐々と居流れたる有様、何れ天人の影向綺羅天を輝す計なり、などや内藏介内室の遅きと、各待煩ふ處に、少し程有て、中村の乗物をあないして繰入る、皆々あはやと彼内室の出立を詠れば、襲帶付共に黒羽二重の両面に、下には雪の如くなる白無垢を、幾重も重ね着し、するりと乗物を出て、靜に座に着けば、人々案の外にぞ有ける、扱其の外の内室、我もくくと間もなく納戸へ立て、前に増れる結構成る衣裳を着替る事度々也、内藏介妻女も、其の度々に納戸へ入て、着替る所幾度にても同じ様なる黒羽二重白無垢なり、一と通りに見る時は、などやらん座中を非に見たる様なれども、元來羽二重と、云物、和國の絹の最上にて、貴人高位の御召此の上なし、去れば晴の會故に、羽二重の絶品を以て、衣裳を多く用意せし事、蜀紅の錦に増れる能き物數寄なり、且つ外々の侍女の出立を見るに、随分麗敷飭れども、皆侍女相應の衣服なり、内藏介方の侍女の衣装は、外の妻室の出立に倍して、結構なり、是光琳が物數寄にて、妻室は幾篇着替るとも、同色の羽二重然るべし、其の代りに侍女に随分結構なる内室の衣装を着せられよと、指圖せしとなり、去ればにや、始の程はさも無く見えしが、情見る程中村の出立抜群にて、一座蹴押され、自らふし目になりぬ、其の頃世上に此沙汰有りて、流石光琳が物數寄なりと美談せり、其の後内藏介は島より召返され剃髮して風竹と號し、漂客と成る、昔に引替たるさまなりし、余も風月の宴に折々出會たる事有しが、世を諷せし中にも、昔の優美残りなつかしき風情も見えたり、去れども付け合の句は多分述懐成しも實に理りなり

中村内藏助の相談依頼は、単に小袖文様の奈何にとどまらず、さらに全体的な物數寄を対象としているとは考えられるものの、そこで妻女に黒羽二重の衣裳で通させたことは、当時の諸雛形本によつて實際の小袖の様相が推考されるように、屋上に屋を重ねるような、わずらわしいまでに複雑化した小袖意匠に対する強い否定の態度であるといえよう。

光琳文様の雛形

尾形光琳と染織とのかかわりを、前節のように考えたのであるが、一般世間、あるいは染織界は魅力ある光琳の画風を小袖文様に取り上

ける試みを進める。その事をよくうかがわせるのが雛形本である。例えば、『新当流相生雛かた』（正徳元年—一七一一）には、ことさら光琳文様との表記などはないが、特に梅花の大ような花形にただ円形をのみ花葉に点じた表現（図2）や、肥瘦のある筆緻で松の茂枝を豊に描いたり、特有の柔らかくふくらみのある線で春草の優しさをあらわすなど（図3）、すでに上野氏（『小袖模様雛形本集成』解説）以下も同様）の指摘にあるように明らかに光琳の風をとらえているのを見出す。また『風流雛形大成』（正徳二年—一七二二）では、「かうりんの梅打つけ書の墨絵のもやう」と、明確に光琳文様としての意識がうかがわれる。なお上野氏によれば「これは、私見のかぎりこの後に流行する、光琳の名称を明記した題材の模様の当初のものである。」ということである。また『雛形祇園林』（図4）にも「惣地しろちやまたは 見るちや 松皮の内ちくき 一色珖琳梅 す見るちや こん」と、ここにも光琳文様が一般的な文様に混じって登場する。以下上野氏の解説・解題によって、右の三本もふくめて光琳風および「当流光琳（いずれも林と表記する）新模様」などとある雛形本を、とりあえず一覧表にまとめよう。

○印は全巻光琳文様のもの。

正徳元年	新当流相生雛かた、（光琳様画風）
二	風流雛形大成、（かうりんの梅 打つけ書の墨絵のもやう）
四	雛形祇園林、（光琳梅 夕白の葉光琳風）
五	当風美女ひなかた、（全巻光琳風）
〇	光琳ひいなかた、（上野氏未見、ただし正徳五年の書籍目録に記載とある）
〇	墨ひなかた都商人、（光琳染）
〇	諸色雛形花見車、（くわうりんす、き）
正徳—享保	雛形菊の井、（きりかうりん）
享保四	雛形八重桜、（かうりん染）
五	当世艶筆八重葎、（ほぼ全巻光琳風）
〇	雛形艶筆八重葎、（ほぼ全巻光琳風）
六	当流雛形鶴の声、（光琳風目につく）
九	模様雛形鶴の声、（光琳風目につく）
〇	雛形糸薄（全巻光琳風、光琳絵師長谷川清久とある）
〇	美女ひなかた（再版）

雛形本に見る光琳文様

○享保三	一七二七	光琳わかみどり (全巻光琳風)
五	一七三〇	当流雛形宿の梅 (光琳風あり)
七	一七三二	雛形三光鳥「当流替 新模様 光琳入」
〃	〃	雛形染色の山「当流光琳 新模様」
○元	一七三四	当世新雛形名取川
○元文二	一七三七	雛形音羽の瀧「当流光琳 新模様」
○三	一七三八	雛形水の色「当流光琳 新模様」
〃	〃	雛形紅葉の錦「当流光琳 新模様」
○四	一七三九	光琳 雛形鶴の友 すかた 雛形富士の根 (光琳風多し)
〃	〃	当世 雛形軒の玉水
〃	〃	雛形絹笠山 (光琳風多し)
六	一七四一	当世 雛形萩の野 (光琳風あり)
寛保二	一七四二	雛形龍田川 (光琳風こなれる)
延享二	一七四五	雛形鸚鵡石 (小文様光琳風多し)
〃	〃	雛形三千風 (光琳風多し)
四	一七四七	雛形愛染川 (当流 新模様)
○寛延頃カ	一七四八・五一	当世 新ひなかつた山倉山 (伝存しない)
〃三	一七五〇	光琳 新ひなかつた千代の春
宝曆二	一七五二	雛形伊勢の海 (光琳風こなれる)
三	一七五三	当世 雛形千代の秋 (「雛形萩の野」の再版)

この一覧表によれば、全巻光琳風の意匠による雛形本の刊行が、享保六年頃から後、元文にかけて多くなるのが見てとれる。そのことについての考察は後にゆずることとして、正徳五年(一七一五)刊の『当風美女ひなかつた』について光琳文様のあらましを述べておきたい。

本雛形はその序の末尾に

美女雛形と題して珍らかなるもやうを光琳の筆にそめ桜にえる事しかり

とあって、「当風」がすなわち光琳文様の意味と知られる。本雛形解説、解題に見る上野氏の指摘の要点をあげれば、1光琳の画風の特徴をよくとらえている。2これより後の光琳文様雛形本に大きく影響したであろう。3『源氏物語』やその他の文芸を暗示する文様もないとはいえないが、それらは従来から繰り返えされたもので、あえて難解・新奇なものは見られない。4従来の様式にとらわれないで、自然の風姿を新鮮な目で模様化したものも目につく。とある。

この雛形本は光琳の死亡（享保元年）前年の刊行で光琳なお在世中のことであり、その序文によっても、光琳との係りのなまなかでない事を推想させる。実際にその意匠については、上野氏が指摘されている（要点の3）が、しかしむしろかなり文芸を暗示する内容をそなえていて、あの独特の形象や線質の画風の理解とともに、文芸色の濃厚さをこれぞ光琳文様の特色であると明言しているといえそうである。その例をあげると、『源氏物語』などの理解、それを意匠化する能力などに十分な実力がうかがえることである。例えば「蓬の模様」（図5）と題するものは、小袖の全面に雲取りを配して、それに見えかくれする、蓬であろう草叢を配置し、腰高に一握の馬鞭を忘れ文様として上置きしている。これは「源氏物語絵巻」蓬生（徳川黎明会蔵）にも描かれている著名な一場面であることはいうまでもない。すなわち、四月のころ、源氏は恋人花散里を思い出して訪おうとする雨の名残が少し降った夕、かつて交際のあった常陸宮の姫君（末摘花）が、ひっそりと住まっている、荒れた邸の前にさしかかる。姫を思い出した源氏が、従者惟光を案内として、姫に会う。この小袖意匠は惟光が馬の鞭で源氏の足元の露を払いつつ先導するのをあらわしている。この意匠からは『源氏物語』のその箇所で見られる『古今和歌集』巻二十、東歌、あるいは『古今和歌六帖』第一、露の「みさぶらみみ笠と申せ宮城野の木の下露は雨にまされり」の一首が、おそらく着用者の口にもぼることも意図されていたことであろう。また「葵の模様」（図6）とあるのは、さらに『源氏物語』の理解はいうまでもなく、文様化への豊かな機智をさえしめし大いに注目される。

その文様はやはり数段の雲取をなびかせて、その彼方に柳が枝を乱している。腰から裾にかけて下草を配し、それに男子用の浅沓が二十一隻もというふうに乱雑に散らばっている。この意表をつく文様は葵帖の周知の場面を想起させる。すなわち「車争い」で、賀茂祭に際して、吉日を選んで齋院が鴨川で身をきよめ、野宮に入る儀式の日、源氏も供奉する。その盛儀を見ようとして物見車がすきまなくならん

いるところに、源氏の北の方、葵の上の車が来かかる。葵方は見物の位置を定めて、源氏北の方の権勢であたりの車を皆のけさせる中に、源氏の恋人六条御息所の車があり、双方場所とりの争となる。ついに御息所の車は後方に押しやられて、車はさんさんの体に傷めつけられる。その車争いの様を小袖意匠では乱れ散る沓であらわし、ただならない気配を柳枝の荒々しいなびきで感じさせているのである。その他にもこの雛形本で、『源氏物語』を主題とした意匠を拾えば、頁の順に

空蟬の模様(図7)、明石の模様(図8)、せきやのもやう(図9)

などがあり、その他にも文芸的な内容をひそめる例は、これも頁の順に

鼓の瀧(能楽)、吉野山(和歌、義太夫節)、龍田川(和歌)、鳴渡に千鳥(和歌)、山河のもやう(和歌)、玄猪(いのこ、物語、漢詩)、ふすいの床(和歌)、住よし(和歌)、松虫(和歌 能楽)、住吉のはま(和歌 能楽)、近のしほがま(和歌)、春日の模様(和歌)、末の松山(和歌)、三輪のもやう(和歌 義太夫節)

など多数をあげることができるのである。

またこの、「当風」¹¹「光琳風」と考えられる雛形意匠には、文芸をふまえた表現のほかに、光琳調がしめす顕著な特色がある。光琳ならではの形象や線質の表現については先に述べたが、主題の扱いにも注目される。すなわち、それまでの雛形文様が草花をとりあげても、例えば上下に地色を染分け、それぞれに草花を入れる(図10)。あるいは取形を上文様としてその内に別の文様を染入れるなど(図11)、幾層をも重ね構成する、わずらわしいまでの意匠を特色とした。正徳期はそうした文様の、最高に複雑化した様相に到った時期と考えられる。しかしこの全巻光琳風の『当風美女ひなかた』は、そうではない。やはり頁の順に記せば植物文様では、梅(図12)、竹、芥子(図13)、あざみ、夏菊、昼良、柳など単一主題の文様がむしろ中心となるようである。しかしこの淋しいまでの単一主題は『美女ひなかた』以前にもすでに見られるところである。それをいっそう押し進めた成果が光琳文様であり『美女ひなかた』であるといえるのではないか。光琳文様は、手をかえ品をかえしつつもほとんどゆき詰ろうとしていた小袖文様に新しい視点を与えて、貞享、元禄期意匠がそうであったように、単一主題の場合の効果ある意匠を、もう一度ふり返えり、新鮮な感動をよみがえらせたといえよう。またいま一点についても注目したい。すなわち光琳文様は、主題の変化に腐心し、これでもかと重ね、積み上げ、豪華への道をつきすすんでいた、そしてそれが袋小路に向って

いた小袖文様を、先にもふれたが特色ある形の面白さや、線質への興味など、いわば純粹に造形的な世界の方へ、初めてふり向けさせたのであるといえよう。この新しい、しかも小袖意匠の展開にとって、きわめて重要な刺戟を与えることとなったともいえる現象が、いささかでも光琳直々の示唆指導によるのかどうかは依然として不明である。むしろ先述のように染織との係りをあえて避けようとしていた光琳に多くは期待できなかった筈である。

しかしその魅力ある画風や画名の高さから、あたかもおのずから水が岸辺を浸食しにくすように、染織の世界に光琳調、光琳文様が次第にゆきわたることとなったのであろう。それは友禪染を完成させた、本来は扇絵師であった宮崎友禪の場合を思い出させるのである。わずかな資料ながら、それらによれば友禪は、友禪意匠が染織界に大流行の時期にも、扇絵師であることにこだわって、「扶桑扇工友禪」と友禪筆が明らか、現存唯一の雛形本『余情ひなかた』（元禄五年—一六九二）に自署しているのである。

さて、先にも触れたように、一覽表では光琳文様雛形本の刊行が、享保六年ごろから元文にかけて、にわかには数を増すことに気づく。何かとの疑問が持たれよう。その疑問には一応、光琳が死亡したからであると答えておきたい。すなわち光琳が染織意匠に対してきわめて否定的な態度をしめしたとしたが、それが光琳の死亡によって、光琳文様がいわば解禁の状態になったと考えるのである。その後の光琳文様の人気は矢つぎ早に出版刊行される雛形本によって知られるが、先述のような光琳文様ならではの特色は、例えば単一主題によるなどよくその本質を伝えるもの、あるいは従来どおりの小袖意匠の世界の踏襲など、入り混りつつ、最盛期ともいえる元文期を迎える。その到達した一つの頂点とも見られるのが、享保末年（十七年）ながら『雛形染色の山』（当流光琳新模様）の刊行である。これは上中下の三冊で、刊記が下巻見返しにあることが上野氏の解題に述べられている。この刊記には「洛陽絵師 作者野々村氏享保十七歳子七月吉日 京都書林寺町通松原下ル町 菊屋喜兵衛版」とあって絵師を野々村氏と知ることができる。この絵師は優秀で、一般の絵師はともすれば光琳風をはき違えているといえる風にもやみに荒々しい筆致であらわすのとは異り、よく練れた筆づかいながら、小刻みの筆運びは慎重で品格高く、いわば小袖における光琳文様の完成期の様相をしめしているといえよう。また別にやがてこの後、十八世紀中葉以降の宝暦風ともいえる小文様散らしの先駆ともなったかと考えられている。全巻光琳風の中でも「百廿一番 光琳梅」（図14）とあるのに注目される。文様は裾から立ち上り光琳梅特有の花姿を点じた老梅の古木に、扇面を散らしかけた構成で、各扇面にも光琳文様がおさめられている。その制作上の注

記は左袖下にあり、それには

地白 梅中色 こんすみるちや 扇ゆふぜんかのこ入とする。

この注記どおりに仕上げると、全体が白地で、梅は紺や素海松茶ということで、きわめて特色のある配色によったことが知られる。

ところでまさにこの雛形文様を粉本として小袖を仕上げたかと考えられる例がある。両者の文様を比較するとほとんど雛形意匠をそのままに引き伸ばしたとしてもよい小袖で、梅樹に扇面散し文様小袖（奈良県立美術館蔵、吉川観方コレクション・図15）とよばれている。このように雛形文様を大きくしてほぼそのまま小袖に載せるという例はあまりないと思われるし、それほど絵師野々村氏の、小袖の空間についての認識が十分であり、そのままの拡大を想定しての周到な考案ぶりがわがわがええよう。ただその施工は異り、扇面文様には友禅染技法は採用されていない。また梅には藍、褐色の型疋田が重用され、紅繡をも加える。総じて享保という時を確に反映した、むしろ伝統的な施工によっている。当時、新文様とする光琳文様の表現としてはあまりにも常套に傾いていて物足らなさを感じさせるといいたい。一方、一領の小袖に流水形や雲取りなどで大きく染分し、それぞれには由縁文様ながら異った文様があらわされている場合が、幾つも目につく。例えば「第百六十六、切竹二梅」（図16）と題するのは、小袖の全体を三段の松皮形に染分け、上下の墨塗り部分には竹の切幹、また白く残した朧明き部分には光琳梅の古木に特色ある流水を添えている。施工の注記には

上下花色白上り 梅ゆふぜん ぬいかのこ入

とある。したがって上下の松皮形染分の部分は花色とされ、切竹は線あげで白ぬき。また朧明き風の中段はあるいは白地のままとして、梅樹を注記のままに友禅染として刺繡や摺疋田などが援用されていると見たい。

雛形文様にみるこの染分に白揚げ文様の遺例が伝えられているのを想起する。それは昭和の初めに、京都の古着商であった野村正治郎氏制作の小袖裂貼付屏風（国立歴史民俗博物館蔵）百隻中にふくまれている一隻（図17）である。誰が袖風に光琳文様小袖を衣桁にかけた様子をあらわしている。

この生地は当時の輸出入品の動向がよくうかがえる『唐蛮貨物帖』（内閣文庫）にしばしば筆録されている「大飛紗綾」で、絞り染で紫の

三角形を散らした、いわゆる湊取りの構成で、その内には千鳥を白く絞り抜き湊取りの間に秋草を配している。この秋草が光琳文様で、友禪染で処理されている。この意匠が雛形本に収められているとすれば湊取りはおそらく墨を塗り込み、その内に、千鳥が白抜きであらわされていであろう。その施工注記には「湊取りむらさき 千鳥白あがり 秋草ゆふぜん」などであったと考えられる。「百六十六 切竹二梅」の場合、「上下花色白上り」は絞り染で花色地とされ、白線上げの切竹は鹿の子などの施工による白上り。また「梅ゆふぜん ぬいかのこ入り」は前述のように文字通り友禪染を中心とし、刺繍や摺りによる鹿の子が加えられたと考えてよい。さらに『雛形染色の山』に見る他の同趣の意匠も、このように絞り染を用いることで処理されたと推測してもよい。なおこの湊取り千鳥文様の屏風貼付小袖裂を光琳文様のこの時期における有力な資料とするには次の証しがそなわっているからである。すなわちその小袖裂が屏風に貼付られる以前、着用者の死亡（元文五年二月廿九日）によって、故人の菩提供養のためにその所用小袖を打敷に仕立てなおして寺院に奉納した時、その旨が打敷の裏地に墨書された。大変幸運であったのはその裏裂が切り取られて、屏風の背に貼っておかれたことで、次のように奉納の時期が明らかにされたがって着用時期が知られ、さらに小袖制作期のおおよそがうかがえるのである。

江島栗太郎

矢念村

養蓮寺

元文五年
(一七四〇)

常住物

爲 諦圓 寄進人 木村儀兵衛

申二月廿九日往生

雛形本の刊行によればまさに光琳文様が最盛期を迎えている時期の作例で、この小袖裂は光琳文様の施工をうかがううえでもきわめて貴重とせねばならない。

優れた画技をしめす絵師野々村氏は、さらに元文二年（一七三七）に『雛形音羽の瀧』（当流光琳新模様）、『当流光琳雛形軒の玉水』（元文四年一七三九）、『雛形龍田川』（寛保二年一七四二）と、まさに光琳文様最盛期に幾種もの刊行を手がけているのに注目される。その作風は次第に緻密さを加え、小景が集合して構成された、あたかも大風景画面を見るような場合には「地白、友禪（あるいは極上ゆふぜん又墨絵

雛形本に見る光琳文様

にして)ぬい金糸入(あるいは、金糸あしらい)(図18・19)など、友禪染の技法が駆使されたのである。しかし、先の梅樹扇面散らし文様小袖(図15)に見た。なお享保以来ともいふべき伝統的な作風施工もあり、絞り染を効果的に用いた友禪染もあり、これらの技術によって光琳文様の小袖類が大に行なわれたのである。

ところで光琳文様雛形の刊行、したがってその流行の頂点を元文を中心とする頃と考えるのであるが、いまひとつ光琳文様小袖の地色変化についても、そのあらましをうかがっておきたい。

繰り返すようであるが、雛形本における光琳文様の出現は正徳期に入る頃から見出せる(61頁、光琳文様雛形刊行一覽参照)。その一図・二図にその画風を見出し(『新当流相生雛かた』正徳元年)、その文様に「かうりんの梅」などの名称が与えられ(『風流雛形大成』正徳二年)、ついに全巻が光琳風となり(『当風美女ひなかた』正徳五年)、「当流替 新模様 光琳入」と題簽書名の上部に書き出され(『雛形三光鳥』享保十七年)、「当流光林新模様」として全巻、光琳画風がよくこなれた刊行がつづく(『雛形染色の山』享保十七年、「雛形音羽の瀧」元文二年)間に、光琳文様は小袖の地色と密接な関係を保ちつつ変化するようである。前述のように『雛形染色の山』が光琳文様の完成期の姿をしめすとすれば、まさにその前後において地色の変化がうかがえる。

各雛形本各図が注記指定する地色の多数上位三色を注目しよう。『雛形染色の山』以前は、白、白茶、浅葱などが中心となり、その施工は先にあげた梅樹に扇面散らし文様小袖など、きわめて伝統色の濃厚な施工による小袖が見られたことであろう。ところが『雛形染色の山』では上位三色に、憲房(黒茶)、花色(濃青)、白があげられる。まず三位の白地とあるものについて見よう。これらは先にもあげたが、

百十番 源氏 地白友禪 ぬい金糸入(図18)

百十一番 淀八景 地極上ゆふぜん 又墨絵にして 金糸あしらい(図19)

百四十二(た) 百草 地白ゆふぜん 又地茶にして白あがりかのこ入(図20)

などのように、小文様が集合するのにふさわしく友禪染の指定が多く、そうした友禪染の実際は先に見た、小袖裂貼付屏風の友禪染部分にうかがえる。次に第一・二位に戻れば、憲房、花色ともに濃厚な色で、そうした場合は文様を「白あがり 浅葱入 花ぬい」(百廿番 花鳥芋)(図21)などと注記し、糊置防染や絞り染で白あげとして、白部分に浅葱を挿し、花には繡を加える。濃色の地色の場合はほぼこうした

施工で文様があらわされる。それは単に地色の問題にとどまらず文様と密接な関係にあることは先に触れた。その濃色の場合、糊防染や絞り染めで白揚げとすると見ると、多くは線描風の場合である。そして『雛形染色の山』は光琳特有の形象を、また独特の、起筆に力のある狩野派などの描法とは異って、おだやかながら力の充実を感じさせ、丸味をしめして複雑な内容のある線で表現する(図22など)わけ、それには濃地白あがり、最も特徴を表わすのにふさわしかったといえるようである。

地色の変化は、時に白地を第一位(『雛形音羽の瀧』元文二年。この場合は友禅染の技法の積極的な採用で白地が撰らばれることが多い(『ついで』)とする場合や、第二位(『光琳新雛形名取川』享保十九年)の場合もなお見られつつ、大勢としては濃色地に向うことは明らかである。

濃色地の尊重、濃色地への傾きについてはあらためて説明を要するところであるが、ここではそのあらましを述べよう。藍や茶系はきわめて庶民的な染料であり、抑えた地味さは吉宗の改革、質実尊重の世相を象徴するところであり、比較的易く軽く仕上げる白上がり文様も重視されたと考えたい。また十八世紀中葉、美意識にも大きな変化が起り、黒・藍・茶系など濃い色が「粹」とされ、それが積極的に小袖地に反映したといえるであろう。

さて光琳文様は、例えば宝暦三年(一七五三)の『雛形菊の下水』では、題簽書名の下に「当流新様」とあり、またよくこなれた絵様で、中には光琳風の松の表現などありながら、すでに「光琳」の名は見られない。それは光琳文様そのものの消長をよくあらわしているといえるであろう。まさに宝暦期は、文化の各面において江戸時代中期の様相から後期的様相に力づく方向転換する時期と考えているが、光琳文様というごく限られた世界ながら雛形本に見る染織意匠にもそのことがよくうかがえるのは興味深い。

おわりに

染織意匠における雛形本の存在に、あたかも絵画制作における「粉本」的性格を見出して、研究をすすめることとしたが、ここでは光琳文様のきわめて興味ある特色についてまとめることとした。近世の日本の染織意匠の変遷展開において、その主題、表現の技法は各期それ

それに特色豊であるが、その流れの中に光琳文様は画風、作風の問題を導入したことにおいて、大いに注目されなければならない成果を認めした。

光琳文様の魅力に埋没して、同時期の光琳文様以外の雛形意匠との比較を、全く打捨てていたのに今さら気づいている。次を期したい。最後に、上野佐江子氏の学恩にあらためて御礼を申し上げる次第である。