

# 江戸東京の誂え手拭の文化と「注込み」<sup>つぎこみ</sup>染めの登場

——一九世紀前中期における初期注染技法とその背景——

大久保 尚子

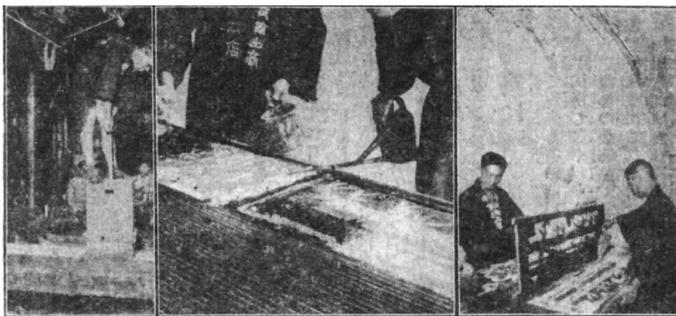
はじめに

注染とは主に手拭、浴衣地を染めるのに用いられる日本特有の型染め技法であり、防染糊を型置きした生地の上から文字通り染料を注いで染める点に特徴がある。この技法は手拭染めから発し、浴衣への応用は明治時代後期に大阪で本格化しはじめたことが知られている。このような事情から注染は江戸時代から続く浴衣染め技法である長板中形と対比されることが多い。型紙を用いて防染糊を生地の両面に置き文様を染める点では両者は共通するが、型置きと染めの方法は大きく異なっている。長板中形では長板の上に貼り広げた生地の間から端まで隙間なく型紙を送りながら防染糊を置き、裏面にも同様に糊置きしてから染料に浸染する（または引き染めする）。これに対し、注染では生地を屏風だたみにしながら表裏両面同時に型付けし、その状態で染料を注ぎ染める。なおこの技法は明治から昭和前期には「注込染（みぎこ）」「注染（ちゅうせん）」と呼ばれており、一九四二年企業整備令施行に伴い「注染」の語が用いられた<sup>1</sup>。

注染の型付けと染め工程の参考として一九一三年、大正二年の雑誌

に掲載された東京神田区東福田町の中寅商店染工場の手拭染め取材記事の写真を示し、もう少し詳しく確認しておく。【型

置き 図1右】生地的一端を台の上に広げ、木枠に固定した型紙をその上においてへらで防染糊を置く。型紙を上げ、まだ糊のついていない側の生地を糊置きした部分の上に折り返す。その上に再び型紙をおろし、糊を置く。これを繰り返すと生地が屏風だたみとなり自ずと両面に型付けされる。【染め 図1中】型付け後の屏風だたみ状の生地に糊が崩れないよう鋸屑



るせき透染く筒を置るたし種 (三) す流を藍に上のき置型 (二) るすをき置型に綿木白 (一)

図1 中寅商店染工場における注染『実業の日本』16 (20) 所載  
右：白木綿に型置きする 中：型置の上に藍を流す  
左：流した藍を唧筒で滲透させる

等を付け、注込台（注染台）に載せる。意匠により、染料が不要な部分に流れるのを防ぐため必要箇所は筒紙で糊を絞り出し糊の土手を作っておき、細い注ぎ口のついた器具（薬缶等と呼ばれる）に入れた

染料を上から注ぐ。染め方の種別には「白地一色」（白地を多く残り一色で意匠を示す）、「地染まり一色」（地を多く染め一部を白く残り意匠を示す）のほか、上から染料を注ぐことにより可能となる「ぼかし」（境目をつけずに色調に濃淡をつけたり別色を重ね合わせたりする技法）や「差し分け」（一枚の型の中で複数色を注ぎ分け、染め分ける技法）が注染技法の特徴である。二枚以上の型を使い、一度染めた上に型付けして染める「細川」と呼ばれる技法も行われる。なお染料を注ぐ際、かつては轆で空気を吹き込んでいたが（図1左）、昭和初期頃に東京で真空装置を用いた注染台の下から染液を吸引する技術が開発され、今日に続いている。大正二年の雑誌に紹介された中虎商店染工場手拭染工程は、轆の使用、また防染糊の材料等の違いを除けば、基本的には今日と同様の方法である。

注染は、職人の手技を主体としながら、効率よく染めるために轆や吸液装置を導入するなど、手仕事と近代工業の両方の性格を併せ持ち今日まで続いている点でも興味深い技法である。長板中形が一九五五年に国の重要無形文化財指定を受け、歴史上、芸術上価値の高い工芸染織として位置づけられてきたのに対し、注染は各自自治体の伝統的工芸品指定を受けながら、より身近な商品を加工する技術としての位置を保ってきた。近年では市場の縮小傾向を背景に職人、染工場も減少が進む中、二〇一九年には大阪府堺市、柏原市の注染が経産省の伝統的工芸品指定を受けるなどの動きもあり、注染によるもの作りの歴史

展開とその背景を振り返り、この技法の特性を改めて捉えなおすべき時期に来ている。

従来、注染の歴史について各地の地域産業としての注染染色業の展開を述べた例はあるが、意匠や受容の在り方を含めた総合的な検討は進んでいない。注染技法の成立に関しては、京都の太物問屋細辻家で調査を行っていた江馬務氏が「手拭の歴史」（一九二六年）<sup>6</sup>で執筆当時の染法を述べる中で「模様手拭は注染吹込方法によるのである。則ち型紙を作って之に糊一貝粉、糠が交じったのをつけ染料を注ぎ、一度に三十枚位重ねて染める。明治二十年頃から友禪の方法がこれに改り、廿六年頃からアニリン色素を使用するに至つた」と述べているのが研究者による言及の早い例である。その後、近江晴子氏によって、前掲の江馬氏の記述から明治二〇年頃手拭は一般的に注染で染められていたとする解釈と、明治三十六年の内国勸業博覧会に大阪の会社が注染技法による浴衣地を出品した記録に基づき明治三六年に注染の浴衣染への応用が大阪の業者により開発された事実が示された（大阪における手拭染（注染）のあゆみ<sup>7</sup>一九八四年）。以降、注染技法成立の、特に初期段階については実質的に新たな知見が示されていない。また大阪の注染に関する調査には蓄積があるのに比して、大阪と並び今日にも続く主要産地である東京に関しては研究が乏しい。業界関係者の叙述にも大阪で先行していた浴衣地を染めるための注染技術を明治末から大正期に導入した件はみえるが、既に定着していたはずの東京における手拭染めとしての注染技法の歴史に関する言及はみられない。

一方で、江戸時代後期に遡れば、天明初年には江戸の趣味人たちに

よって手拭や浴衣の意匠創案を楽しむ手拭合、浴衣合が行われており、その後も江戸の型染め浴衣や手拭には戯作や浮世絵の表現とも連動する意匠創案の文化が色濃く発揮されてきた。染め技法の展開は、本来、意匠への要求と連動する。近代の注染技法の展開についても、意匠創案、受容の在り方との関係を視野に入れ、幕末期からの継承と変容を辿ることが求められる。その取り組みの一環として本稿では江戸東京の手拭における注染技法成立の初期段階とその背景にある手拭文化の特質とらえることを試みる。

具体的には、明治期東京の手拭文化について幕末期との連続性を含め総合的に述べた『都の華』40号所載「手拭の話し」という記事をとりあげ、その中にみえる、江戸時代後期の江戸深川の紺屋で「注込み」染めによる手拭染め技法が編み出された、という記述に注目する。江戸後期の資料に遡り、これを検証するとともに、手拭染色全般の状況、江戸に特徴的な誂え手拭の文化とその意匠傾向の両面から、江戸での「注込み」染め登場の背景を考える。

一、「手拭の話し」にみる江戸の「注込み」染めと東京の手拭文化

明治三十三年（一九〇〇）一月二三日発行、東京の地方紙、都新聞の付録雑誌『都の華』40号には「手拭の話し」と題した無記名記事がおよそ二頁半にわたり掲載されている。この記事は幕末の江戸から引き継がれた明治期東京の手拭文化を捉える上でも、注染技法の成立を考える上でも重要な内容を含んでいる。まずこの記事の概要を確認し、特に注目される江戸における「注込み」染め技法登場について具体的に検討する手がかりを得たい。あわせて江戸における「注込み」

染め登場の背景として注目すべき、江戸東京の手拭文化の注目点を洗い出してみたい。

「手拭の話し」ではおよそ次のような事項を話題としている。

・手拭の用途 ※服飾用途、贈答、披露物の配り物にわたり言及。  
・地質 ※最上は伊勢と真岡、次は尾張産と伯州、雲州、播州の姫路他。

・種類 ※東京手拭、有松絞、堂島手拭をあげる。

・染方 ※「注込み」染めの件を含む。

・染の下絵 ※幕末明治の江戸東京で手拭下絵に定評のあった絵師。

・手拭合せ ※幕末期に発足した手拭合について。

・手拭の冠方 ※冠り方に粹不粹あり。東京では昨今は手拭冠流行らず。

・染色 ※染技法にかかわる用語、定番意匠など。

なお、日本初の西歐式百科事典とされる『日本社会事彙』（初版明治三三、二四年一八九〇、九二）の「テノゴヒ」の項では、明治三五年の改定増補版下巻で、この記事のほぼ全容が紹介されている<sup>10</sup>。「手拭の話し」は明治期の手拭に関する資料として従来も認知されていたとみられるが、これまで十分に検討されておらず、特に注染技法形成にかかわるとみられる「注込み」染め技法に関する箇所はなぜか等閑視されてきた。

まず「染方」の項、「注込み」染めについて述べた箇所の原文を用する（文中番号は内容確認のため筆者が追加した）。

旧時は浅黄地へ白く文字又ハ模様を染抜くばかりなりしが、其後ハ白地へ浅黄又ハ濃き藍紺にて染め出すこととなれり<sup>①</sup>、其染出

しをするにハ惣地へ粘を附て藍瓶にて染るより手段なく、且つ文化の初めまでハ今日の如く手拭染業の専門なく、普通の染物屋にて染めたるものなるが<sup>③</sup>就中深川仲町辺に京屋といふ染物屋ありて此の家にて重に染たり<sup>④</sup>

▲其の染方 ハ前にも記し、如く惣体に粘を附けて染むる事なれば、非常に手数のかゝりしを<sup>⑤</sup>、京屋の老母が試みに其の手数を省きて見んものと、其の染抜んとする模様の違いにばかり粘を附て、染瓶の藍を出瓶に汲取りて模様の所へ注込みて見たるに<sup>⑥</sup>、始めの内ハ思はしからざりしが、追々工夫を凝したる結果、今日の如く巧に染る事を得るやうになりしなり<sup>⑦</sup>、明治十一年のころまで此の京屋の子孫が鼈甲屋となりて仲町附近に居たりと聞きしが<sup>⑧</sup>、今ハ在りや、否やを知らず

又大坂にてハ此上に工夫をなして吹子といふものを使ひて三三十枚重ねて置て藍の深く抜けるやうになしたり<sup>⑨</sup>、東京にてハ此の吹子の法を安物にのみ用ゐるしが、現今ハ皆此の法を用ゐる事となれり<sup>⑩</sup>

検討を加えながら引用の内容を整理すると次のようになる。

・①②⑤：「注込み」染めが編み出された背景

旧時手拭は浅黄色（薄い藍色）地に文字、文様を白く染め残すものばかりだったが、その後白地に浅黄か濃い藍紺で染めるようになった（①）、という記述から、江戸で手拭に地染まりのほか白地が求められるようになったことが、「注込み」の染方が編み出されるに至る背景にあったこと、つまり「注込み」染めは白地染めの手法として工夫されたことが汲み取れる。

なぜなら従来は型紙で糊置きした生地を藍瓶に浸して染めるしかなく、白地が多いと全体に糊置きが必要で非常に手間がかかる（②）、（⑤）。これは糊置きの困難さのほか、糊を多く消費すること、糊を落とすにも手間がかかることなども含意すると考えられる。

・③④⑧：江戸の手拭染め業の状況と京屋の活動年代

文化年間（一八〇四—一八一八）初年までは（明治期におけるように）手拭染め専門の染物屋はなく普通の染物屋で染めた（③）。なかでも深川仲町の京屋で主に染めた（④）。これらの記述は、京屋も本来手拭專業ではなかったこと、手拭染めが得意なので仕事を受けることが多かったことを意味すると受け取れる。なお後述する『武江年表』記事からも、文化初年頃までの段階では、京屋で染めたのは市販用商品ではなく、誂え染めであった可能性が高いと考えられる。

右の③④から京屋は文化初年頃には既に深川仲町附近で営業していたと考えられる。また京屋の子孫は別業種（鼈甲屋）となつて明治一、二年（一八七八、九）頃まで深川仲町附近にいた（⑧）とあり、「子孫」と「老母」の世代の隔たりは不明だが、仮に一世代程とすれば、一八五〇年代頃までは紺屋を続けていた可能性がある。

「注込み」染め確立時期に関し、下限は一八五〇年代程度まで、京屋での試み自体の上限は不明確だが、江戸における白地手拭染め技法として確立に至った時期は手拭染め業が広がり始めた文化年間以降とみるのが妥当であり、一九世紀初期から中期までの範囲ととらえられる。

・⑥⑦深川京屋の老母が編み出した「注込み」染めの技術の内容

「注込み」染めは白地の一部に模様を藍で染めるため、染める模様

の周りだけに糊を置き、模様の周囲に藍を注ぐ方法である(⑥)。工夫した結果、今日(明治三〇年代)と同様にうまく染められるようになった(⑦)。

近代の注染で白地手拭を染める際には、文様の周辺部のみ彫った型紙を用いて防染糊を置き、染める際に糊置きした部分の周囲に筒引きした糊で土手を作り、その中に染料を注ぐ。右の説明はこれと一致する。型紙に関する言及はないが糊置きは当然型紙を使用すると考えられる。

・⑨⑩生地を重ねて鞆を使う「注込み」染めの技術

さらに大坂で工夫し、鞆を使い、生地を二三十枚重ねても藍が深く浸透するようになった(⑨)。

手拭一枚の長さ(約九〇センチ程度)の型紙で糊置きしていくと一反一〇枚から一一枚分となる。「二三十枚重ねて置」とは屏風畳みし型付した生地を二、三分分ずつ染める、現在の注染同様の手法を述べている。またこの方法はかつて東京では安物にしか使わなかった(⑩)という言葉から二、三分分重ね鞆を使う方法は量産向きに開発されたこと、大阪と違い東京の手拭染めが量産品中心ではなかった様子が汲みとれる。

この記事の伝える手拭の「注込み」染め(注染)技法確立過程は二段階に分けられる。まず白地手拭に藍で文様を染めるための技術として文様周辺のみ糊伏せしてその部分のみ藍を注ぐ方法が江戸深川の紺屋で一九世紀前半頃に編み出された。その背景には白地手拭が求められたことがあった。この段階での型付けは生地を屏風畳みしながら行うものであったのか、あるいは長板の上で生地両面に行ったのかは

不明であるが、一反分、一〇枚重ね程度なら両面から藍を注ぎ鞆無しでも染まるのであれば前者と考えられる。生地を屏風畳みする方法は既存の板締め技法から容易に発想し得たのではないか。後者であれば、文様毎に藍を注いだことになるが、あまり現実的ではない。

そして白地手拭のための「注込み」染めが確立された後、生地を折り返しながらか三分分続けて型付けして上から染料を注ぎ鞆で吹き込みながら染める効率的な方法が、大坂で開発された、ということになる。この方法は明治三三年以前に東京の手拭染でも標準化していた。

藍を上から注ぐ手法が江戸で編み出されたことは、江戸の人びとの手拭、特に白地手拭への要求と関わりと考えると見出すことができる。手拭文化の特性を考える手がかりは「手拭の話」にも見出すことができる。

第一に注目されることは手拭の用途として配り物、贈答品としての例が多く言及されていることである。

記事冒頭で手拭の用い方をあげるのに、かぶり物、花見や祭り、開帳での揃いの手拭に続け、次のようにある。

神社仏閣の手水鉢の奉納手拭、これハ広告が目的なるらん、また新玉の年立かへる春のはじめのお年玉、暑中伺ひ火事見舞、待合料理屋開店の前弘め、俳優芸者落語家の名弘め、花会の金寄せ手拭(略)是等の類も(略)数へ立てすれば切りハなからん、安くつて重宝で義理辞儀を濟せる事が出来るハ手拭に若くハなかるべし

挨拶、披露目、返礼などの意図を伝える手拭の使い方には数えきれないほどの例があるという。その範囲は役者、落語家など芸能界、待

合、芸者など花柳界、料理屋、さらにお年玉（年始の進物）、暑中見舞、火事見舞などに至っては、商人はもちろん一般人にも及ぶものである。手拭に関する従来の研究、概説では被り物など服飾小物としての用途への言及は多いのに対し、配り物や進物の側面は注目されていない。しかしこれらの使途は、手拭に求められた意匠を考える上で重要である。

手拭を進物として使うこと自体は東京に限ったことではない。明治六年（一八七三）に来日し日本語日本文化を研究したチェンバレンによる『日本事物誌』『手拭い』の項（第五版 明治三五年以降に設けられた）でも「手拭いは、装飾的であると同時に種々の役に立つので、良い贈り物となる。そして毎年何千本という手拭いが、どの町でも人に贈られる。」<sup>11</sup>と、手拭が進物に用いられることに注目している。ただし店で売られている出来合いの手拭（仕入れ手拭）を贈ることは、広く一般に行われたのに対し、「手拭の話」で示されているのは、主として紋やその他独自意匠の誂え染め、あるいは送り主の名を染めた名入れの手拭が想定される例である。「待合料理屋開店の前弘め」（宣伝を兼ねた挨拶）、「俳優芸者落語家の名弘め」（襲名や落語家の昇進、芸者の挨拶）の配り物は、披露目という性格上、贈り主を示す意匠が必要であり、誂え染め、あるいは少なくとも名入れで調整される。

「年玉」の手拭は、明治三四年一月『風俗画報』二二四号「現今年玉として贈るべき品物」を列記する中にも「手拭（芸人、料理店の多く用ゐるところ但し大方は其名などを染出せり）」とある。<sup>12</sup> 年始の配り手拭は、近代の東京では別注品、名入れ手拭の中でも特に広く行わ

れ、芸人や商家の配りものに限定されず、戦後も下町では町内の人々の間でとりかわされることがあったという。<sup>13</sup>

一方、明治期に注染の先進地となった大阪では、東京と異なり年玉に手拭を贈りあう慣習は一般的ではなかったようである。大阪で出版された作法書を確認すると大館利一編『万民必携懐中日用便利』（明治一二年一八七九）、大館熙編『懐中重宝記 改正新版』（明治一八年）進物手引きのうち「年玉」の項に列挙された品々の中に手拭はみられない。<sup>14</sup>

第二に「▲染色」の項では、前掲のような配り物の手拭の定番意匠として、文字意匠、判じ物意匠があげられている。

魚がし四日市ハブツつけに大きく魚がし又は四日市と染出し料理屋でも深川の平清ハ大きく平清と染出すなれど、中にハ懸賞の面探しのやうに余程首をひねらざれば分らぬが有り。

「魚がし」「四日市」、深川の料理屋「平清」など筆書きの文字の筆勢をとらえ、時にそれを強調した文字意匠が東京の配り手拭の一つの典型であった。このような例は明治期東京で出版された別注手拭見本集にみる事ができる（図2、明治三三年一九〇〇刊、中村桂太郎編『あつまがた』所載「魚がし」手拭）。「平清」の手拭は河竹黙阿弥作『梅雨小袖昔八丈』（明治六年一八七三初演）で髪結い新三の衣装の配り手拭で仕立てた浴衣に取り入れられた。この手拭が新三の背景や深川の風情を示す演出効果



図2「魚がし」中村桂太郎編『あつまがた』所載

を持つことからわかるように、魚河岸や有名店の配り手拭は東京の人びとに広く親しまれていた。

一方、「懸賞の画探し」にたとえられるのは文字絵や言葉遊びなどによる判じ物風意匠と考えられる。直截な筆書き文字とは対照的な読み解く仕掛けを楽しませる系統の意匠もまた、明治期東京の配り物手拭の一典型であった様子がわかる。

第三に同じく「▲染色」の項で色調について藍系の色があげられ、また注染技法を示す用語がみられる。

「瓶のぞき」として藍の極く薄きがあり、これハ東京染に限るなり、又少し濃いのが「浅黄」「薄がけ」濃いのが「ぬき」夫から「紺」また一枚の形にて色分に染るを「掛合」といふ染方ハいろいろあれど、まづ大別して、一遍染め、細川（二度染以上をいふ）掛合せ（一枚の形にていろいろに染るなり）の三種とす

色調は、東京染に限ると自負される瓶覗き、浅黄（薄い藍染め）から紺まで濃淡の藍系の色目が列記され、それ以外は一切言及がない。東京の手拭では藍系へのこだわりが極めて強かったことがわかる。「一遍染め」（一色）、「細川」、「掛合わせ」（差し分け、またはほかしを指すと考えられる）など今日同様の注染の染め技法を示すとみられる用語からも、明治三三年時点の東京の手拭染に注染技法が定着していた様子がわかる。

第四に「▲染の下絵」の項には、江戸時代文化文政期頃から明治期にわたり江戸東京で、手拭下絵で知られた絵師たちの名があげられ、酒井抱一や柴田是真が有名料亭の配り物手拭の下絵を手掛けた例も示されている。

▲染の下絵ハ梅素、薫が一手専売といふ有様なりしなり、此の薫ハ玄魚の弟子にて（略）玄魚ハ手拭絵の趣向がなか／＼上手の方にて是真、綾岡、など、肩を比べたるものなり（略）以前の画工ハ気軽に風流を旨としたものにて、夫の向島の植半の手拭の繭玉が抱一の下絵、山谷の八百善のが同じく抱一の下絵、松源のが是真の下絵といふやうに、それ／＼趣向を凝して此等の画伯が筆を執りたるものなり

同時代の東京で手拭下絵の第一人者としてあげられた梅素薫とその師匠の梅素玄魚（一八一七—一八八〇）については以前拙稿で論じた<sup>15</sup>が、いずれも版下絵専門の絵師兼備書家であり、染織意匠も手掛けた。二人とも幕末期には江戸の趣味人たちが機知を競った興画合の会、さらに歌舞伎の見物連中六二連手拭合（後述）に参加している。綾岡こと綾岡輝松（一八一七—一八八七）も团扇絵、摺物などを手掛<sup>16</sup>け、また玄魚とともに江戸幕末の通人連中が集った三題噺の会に名を連ねている。彼らの意匠には遊びを通し培われた機知に富む寓意表現が発揮され、また備書家として装飾的な題字なども手掛ける技能は、手拭の文字意匠にも生かされたと考えられる。薫に関しては手拭店「日本橋横山町吉伝」の新聞、雑誌広告に「模様柄行等ハ画工梅素薫氏に依頼し専ら工夫を凝し」等とあり、別注手拭の下絵で人気があった様子が確かめられる。<sup>17</sup>

柴田是真（一八〇七—一八九二）は漆芸家として知られるが、肉筆画のほか、木版の团扇絵や摺物下絵も手掛けており、そうした小品の延長線上に手拭下絵も描かれたとみられる。是真下絵の手拭では袋物店、丸利で扱ったという白地を斜めに区切った半染めの構図により、

白地部分で富士、紺地部分で筑波を象っただまし絵風の作品が有名である。他にも墨絵を彷彿させる竹図手拭が現存している<sup>18</sup>。

明治三〇年代にも活動した薫、その前の世代の玄魚、綾岡、是真から更に遡るのが酒井抱一（一七六一—一八二八）である。抱一が手拭下絵を手掛けたのであればその時期は一九世紀前期、抱一の晩年までのことになり、江戸における手拭染色の歴史展開を考える上でも注目に値するため、次節で検討する。

第五に狂歌師梅の舎鶴壽が組織した歌舞伎の見物連中の手拭合の会について述べられている。これについても次節で検討する。

「手拭の話し」の伝える東京の手拭文化の特徴を再確認すると、①芸能、花街、料理屋の配り物、年玉などの進物に誂え染めの手拭がよく用いられた。②誂え染めには文字意匠や判じ物など、誂え主の名やメッセージを「読ませる」意匠が好まれた。③誂え染めの下絵は絵師に依頼することもあり、著名絵師下絵の手拭が染められることもあった。つまり絵画を写した意匠が一部に行われた。④誂え意匠の考案自体を遊びとして楽しむ手拭合の会も生まれた。⑤藍の色調が愛好された。

手拭下絵に支持された絵師たちの系譜にみるように、誂え手拭の文化や意匠の好みの形成は江戸時代に遡るものと考えられる。このような江戸東京の手拭文化は、江戸で白地手拭の「注込み」染めが編み出されたことと関わりを持つのではないか。

## 二、江戸の誂え手拭の文化と「注込み」染め登場の背景

「手拭の話し」の伝える江戸深川の京屋で工夫された「注込み」染

めは、一九世紀初期から中期頃に、白地に文様のある手拭を藍で染めるための技法として編み出されたと考えられた。以下では、藍の「注込み」染めという技法が江戸時代後期の江戸で登場した必然性、技法が工夫された背景につき、江戸時代後期における手拭染色技術の状況、江戸における手拭染色業の発達、また誂え手拭の文化に注目して考えてみたい。

なお江戸時代以前の手拭全般に関し参考となる著作に、手拭作家であった川上桂司氏の『てぬぐい風俗絵巻』<sup>19</sup>（一九七五年）がある。同書は手拭について日常風俗、芸能の中での用例、意匠例を多数示し、素材、染め方、価格などに関する推定も詳しいが、「手拭の話し」にみえる「注込み」染めの件は取り上げておらず、本稿で注目する手拭の贈答や誂え染めに関する資料探索はみられない。

### （一）江戸時代後期手拭染色の中での白地「注込み」染め

まず白生地に型紙で糊置きした後、藍で「注込み」染めをする技法の特性を、江戸時代後期に行われていた他の手拭染色技法との比較を通して確認し、江戸でこの技法が編み出された技術上の必然性を捉えてみたい。

江戸時代、手拭は様々な技法で染められていた。実用されたものには無地物も少なくなかったと考えられるが、幕末明治初期頃の遺品例、絵画資料の描写、後掲の文献資料を参照すると、模様染め手拭の技法には、型紙で糊置き後、藍で「注込み」染めをする方法の他に、絞り染め、板締め、型紙による摺り込み染め、型紙による糊置き後に引き染めや手挿し、型紙による糊置き後浸染、筒描きと手挿し等があったと考えられる。

江戸時代には地域によっても手拭染技法の傾向が異なっていた。たとえば三河の有松、鳴海は絞染手拭で知られる。また江馬氏「手拭の歴史」には文化文政頃から型紙で生地を表裏に糊置きした後に刷毛を用い多色で細かく彩色したものが作られたとあるが、これは京都永楽屋での調査による知見とみられ、同氏が「友禅手拭」と名付けたこの染方は京都のものであったと考えられる。<sup>20</sup>

幕末期の江戸における手拭染の傾向については、天保一四年江戸に生まれた幸堂得知が「冠物及び手拭の沿革」（明治四四年 一九二一）で、嘉永期（一八四八―五四）頃の様子を「手拭屋の店先には俳優の定紋替紋の比翼染が八分を占め、二分は豆絞りケン玉浅黄地の白抜物白地へ濃浅黄薄浅黄のもやう染の類ひ。」と記している。役者紋その他の模様染めは型染めと考えられる。また江戸っ子は「地合のわるいと尺の短いと浅黄気を用ひざる」を嫌い、「江戸土産といえは水浅黄の尺長手拭」とされ、江戸の通客はさらに薄い色を望んで安政文久頃には「瓶覗き」の手拭が流行ったとも伝えている。喜多川季荘『守貞謾稿』（天保八年一八三七から嘉永六年一八五三頃成立）巻之一五、手拭の項では、染め技法について、産地は特定せず絞り、板締めにも言及し、また藍染め手拭について前掲「冠物及び手拭の沿革」で述べられるのと同様の配色を記すほか、紅染の手拭は京阪では祭礼に用いられるが江戸では一切用いないことを述べている。同書巻之一九織染では藍の板締め絞りについて「手巾（筆者注、手拭）に多く、また浴衣等にもあれども、今世、江戸にはこれを用ひず京阪はこれを用ふ」とあり、藍板締めは、執筆当時（天保、嘉永頃）の江戸では用いていないという。これらを総合すると、少なくとも一九世紀中ごろの江戸の

手拭染は藍染が主流であり、型染めは板締めでなく型紙によるものであった。地染まりと白地の両様あったのは役者紋もその他の模様も共通のことと考えられる。このうち白地ものに行われたのが初期の「注込み」染めであったということになる。

次に一九世紀（江戸後期から明治前期頃）の製作と推定される手拭の具体例を通し、白地に藍を「注込み」染めする技法が工夫された必然性を考えてみたい。まず白地に藍の両面染め手拭の例として、図3「寿 百才

光勝書」（豊田コレク ション蔵）を参照する。白紙に揮毫した書を写したかのように、「寿」の字、「百才光勝書」の署名、銭形に「未試毫」の文字を入れた落款印風のしるしが、白地に浅黄色で両面染めされており、個人の配り物などの誂え染めとみられる。

この手拭の染め方に



図4 白地注染型紙の例（糸掛型 左は部分拡大図） 個人蔵

ついて詳細には確定できないが、型紙を用い両面に糊置した後、①浸染②両面から引き染め③「注込み」染めのいずれかの方法で染められたと考えられる。浸染(①)にすると白地部分全体を糊伏せする必要があるが、このように空白部分の多い白地の場合、型紙製作には、今日用いられる紗張型(大正一〇年特許取得)の普及以前は技術上の困難さがあつた。文様が型の縁とある程度接していれば図4(近代の白地注染浴衣の例)のような糸掛け(または糸入れ)の手法で空白部を補強した型紙を作る例がみられる。しかし文様が周囲と全く繋がらず浮いている場合、相当密度濃く糸を入れなければ糸掛け(または糸入れ)型として成り立たないであろう(文様の形状によっては二枚に分けた追い掛け型が用いられることもある)。一方、両面から引き染め(②)、あるいは上からの「注込み」(③)であれば糊置きを模様周辺部分だけにとどめることも可能である。この場合、型紙は後述する模様部分のみ彫り抜いた糸掛け型(例図16)を用いることが想定される。

藍染めの基本は浸染であり、瓶の中で建てた藍の中に型付け後の生地を浸し、取り出して空気にあて酸化、発色させる。ただし浸染の場合、白地が多いと生地の大半を糊伏せする必要があるため、それを避けようと工夫されたのが上から藍を注ぐ「注込み」染めであつたと考えられる。おそらく藍の染め上がりは浸染の方が良く、「注込み」では藍の管理が難しいなどの理由から、初期の「注込み」染めは専ら白地にのみ行われたと考えられる。

比較のため地染まり藍染めの手拭の例を参照する。図5「象」(豊田コレクション蔵)は、浅黄地に白く染め残した線で象図をあらわし

ている。生地幅からはみ出すほどの大きさで捉えた構図には遊び心があり、詠え染めの可能性を考えさせる。この例では型紙は象図の描線と落款の文字部分を彫り抜いたものとなり、長板中形同様に長板の上で両面に糊置し、藍に浸染したと考えられる。ただし図3のような白紙に揮毫された書や絵を写す想定の場合は、地染まりにすると陰陽逆転した印象となってしまう。浸染を本来とする藍染めで白地手拭が求められた一因には書や絵の見たままの印象を写そうとする志向があつたのではないだろうか。

一方、江戸後期から明治初期頃の白地型染め手拭には、型紙を用いた引き染め、摺り染めもみられる。たとえば図6「目出鯛」(豊田コレクション蔵)は白地に片面染めで朱色の鯛と紺色の壺型印があらわされているが、鯛は輪郭に糊置きの痕跡があり、型紙で部分的な糊置きを行った後に引き染めしたとみられる。藍の場合は空気に触れ発色すると不溶性になり繊維に染着しにくくなる性質を持つため、引き染めは不可能ではないにせよ、とりわけ藍色にこだわりを持つ江戸では標準手法とはなりにくいと考えられる。この例では壺型印は型を用いて色料(顔料か)を摺込んだものとみられる。天然藍による摺り込み染めも藍蠟(天然藍を顔料化したもの)を用いて和更紗などに行われたようであるが、大きな紋や文字を藍のみであらわし、両面染めにこだわりの持つ江戸の手拭い染色には適さないと考えられる。

なお『守貞謄稿』で幕末期の江戸では用いられないと述べていた板締めは、下絵に合わせて彫った版木を必要組数用意し、布の両面を版木に直接あてて屏風だたみ状にしながらはさみ込んでいき、全体を締め付けて染める技法である。版木を彫り抜いた部分に染料が入るの



図3 「寿百才光勝書」



図5 「鯉」



図6 「目出鯛」



図3、5、6 豊田コレクション所蔵



図10 「春商恋山崎」 101-2145  
早稲田大学演劇博物館所蔵

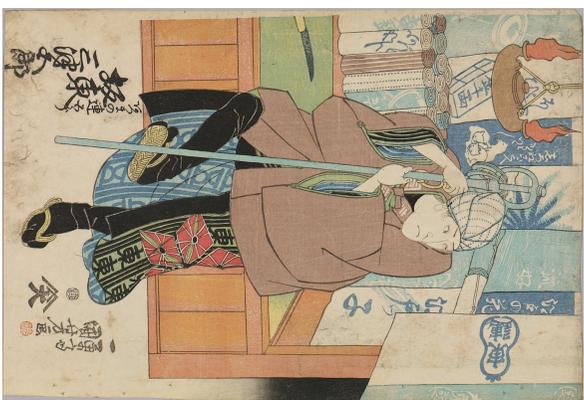


図12 「あつまの連五郎 坂東三津五郎」 005-0198  
早稲田大学演劇博物館所蔵



図11 「坂東三津五郎」 たばこと塩の博物館所蔵



图 14 廿日月に鹿図手拭 『風流手拭合』所載

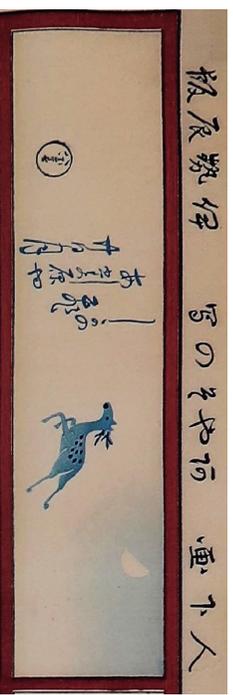


图 15 「新版山谷八百善之手拭 抱一上人下画 あやその字」伊勢辰版 部分 個人藏

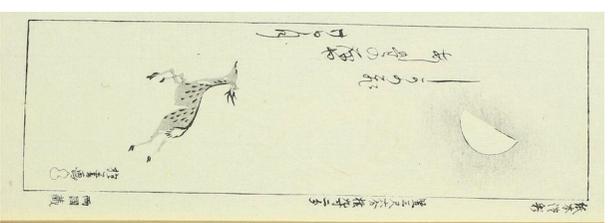


图 13 『抱一上人真蹟鏡』  
早稻田大学図書館所藏

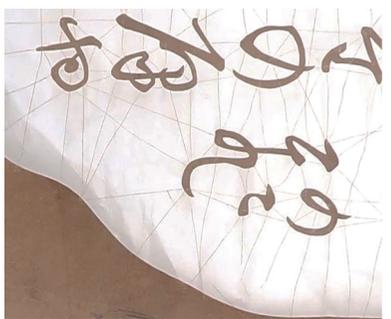


图 16 廿日月に鹿図手拭型紙（二枚組の内の一枚） 個人藏

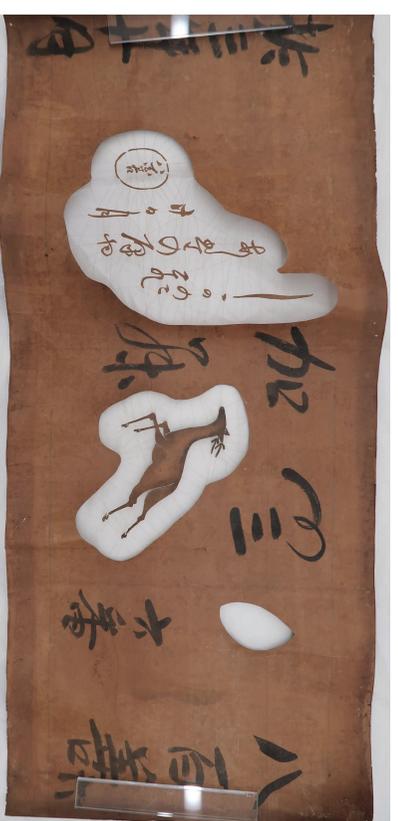


图 15 「新版山谷八百善之手拭 抱一上人下画 あやその字」伊勢辰版 部分 個人藏

で、地に相当する部分を彫った版木を用いれば地染まりを、版木の地は彫らず文様の線を彫ることにより、白地ものを染めることができる。藍板締め木綿布と板締め用版木の伝存例として、出雲藍板締め関連資料が知られている。現存する藍板締め木綿布と版木について個々の用途は特定されていないが、手拭が染められた可能性もある<sup>25</sup>。出雲藍板締めでは白地もの場合、一反を染めるために長さ46.3cmほどの片面彫版木四〇枚ほどを要するとされる。板締めは藍で白地手拭いを染める手法として「注込み」染め登場以前から続いていたと考えられるが、多数の版木彫刻に比べれば型紙の方が短期間で準備でき、またより繊細な線の表現が可能と考えられる。書画写しなども含む多様な意匠の誂えへの対応や時流に乗った新柄製作が求められたと考えられる。江戸での手拭染には、型紙で糊置き防染する染め方が適合していたといえよう。一方、多年にわたり数多く染め続けるには、脆弱な型紙よりも版木の方が耐久性の点で優位な可能性があり、藍板締めは仕入れ物中心の産地では幕末期まで行われていたものと考えられる。

以上のように、他の染方と比較すると、白地に藍染め、書や絵を写すような繊細な意匠や誂え注文にも随時対応する、という条件を勧案すれば、必要部分にのみ型紙で糊置き防染し、藍を注ぐ方法が追求された必然性が理解できる。

なお、同時期に江戸以外の地域でも「注込み」染めが工夫され始めていた可能性も否定できない。ただし江戸では、以下に述べるように白地藍染手拭に「注込み」染めが試みられる染色業の環境変化があり、また受容者側からも白地手拭が求められる状況があったと考えられる。

## (2) 享和期以降の江戸における手拭染色業の変化

江戸での手拭染色業全般の転期を伝える資料として斎藤月岑『武江年表』<sup>27</sup>享和年間（一八〇一—〇四年）記事中の「地染手拭行はれ、手拭店多く出来る。」という一文がある。この内容は「注込み」染め登場の背景を考える上でも重要な意味を持つ。「地染手拭」つまり江戸で染めた手拭が享和頃から盛んに行われるようになって手拭専門の小売店が増えたことをいうものだが、実質的には江戸での手拭染色業そのものが盛んになったことを意味し、店売りの商品だけでなく誂え染めを含めた変化が起こったと考えられる。

需要の増加に応じた漸進というよりも短期間を境にした急転換を思わせる書きぶりは、紺屋での型付け（糊置き）、染め、あるいは染め型紙などにかかわる製作環境の変化を推測させる。この点からも注目されるのが、一八世紀末に活発になった伊勢から江戸への型屋の進出である。

江戸時代の伊勢型紙の産業史を詳述した中田四朗氏の『伊勢型紙の歴史』によれば、江戸時代には紀州藩の保護を受けて伊勢の白子、寺家において株仲間の管理体制下に染め型紙制作と広域の行商が行われた。江戸で使われた型紙を含めてのことである。同書によると宝暦三年（一七五三）には型売り商人の公認株仲間が組織され型彫職人の技術移出が規制されるようになったと考えられる。ただしそれ以前に既に江戸に移り営業していた型屋もあった。さらに寛政・享和期頃から型彫職人の新規江戸進出と型売り商人化が問題となり、紛争を経た後、文政九年（一八二六）には江戸型屋は江戸出稼ぎ株仲間として江戸府内での型売りを許されている<sup>28</sup>。

享和年間はちょうど、新規に江戸進出した伊勢の型彫職人が型売商人としても地歩を固めた時期に当たると考えられる。さらに文政七年(一八二四)序『江戸買物独案内』を参照すると、五軒の型紙商が登場し、うち二軒には「誂え」に應ずる旨の記載がある。<sup>29</sup>江戸での手拭染めには仕入れ手拭(市販品)であれば伊勢で彫った仕入型紙が使われることもありうる。しかし、江戸で型紙を彫る型屋があつてこそ、江戸で戯作、浮世絵、芸能などと連動して生みだされる新意匠を型紙に写して染め出すことも、誂え染めの注文に即応することも可能となる。

また「手拭の話し」には「文化の初め頃までは手拭染業の専門なく」とあつたが、これは言い換えれば文化期(一八〇四—一八一八)の途中から江戸に手拭専門の紺屋があらわれ始めたことを意味する。江戸で新規に下絵から型紙を彫って染める流れが定着する過程と、「手拭の話し」の伝える手拭専門の紺屋の登場は連動していたのではないだろうか。

文化期頃から江戸に手拭紺屋が出現したことは、日本橋の中形加工問屋で長年仕事に携わった中村重蔵氏が記した「手拭の今昔」(一九五七年)にも次のようにみえる。<sup>30</sup>

手拭紺屋は江戸では神田で、名も紺屋町とて一、二、三丁目の間に紺屋が集り居て(略)文化の頃より此の地に染形付工場共集ひ

典拠不明だが、業界内での聞き伝えである可能性もある。安政四年(一八五七)に出版された歌川広重「名所江戸百景 神田紺屋町」に、染めあがつた手拭反物がなびく紺屋町の風景が描かれていることはよく知られている。また明治期の様子について『風俗画報臨時増刊 新

選東京名所圖會第二三編」(一九〇〇年二月)に次のようにある。

東神田辺の染物師

(略)此辺は往時より染物師を業とする者多く(略)其の晒らせる布は、概ね手拭染にして<sup>31</sup>

手拭専門染色業者の登場については更に調査を要するが、およそ文化期頃から神田周辺を中心に登場しはじめたとみられ、明治期にも同地域に集中していたことがわかる。また手拭の型紙を彫る型紙屋(職人)はこれらの手拭紺屋と連携し営業していたことが中形浴衣地加工業を営んでいた久我喜代治氏の『ゆかた覚書』に記されている。神田には手拭紺屋がたくさんあり、その専属のような型屋(形彫業)が昭和の初め頃には、六、七軒あつたという。<sup>32</sup>

型紙と染色は本来密接な関係にある。両者が近くにあつてこそ、意匠にかかわる新しい要求に対応した技術発展の機運も生まれる。そのような状況が形作られる中で「注込み」染めが試みられ、一つの技法として通用するものとなつたと考える。また明治期の東京では配りも、進物などの誂え染め手拭が盛んであつたが、江戸で下絵から、型彫、染めまで、手拭制作の全過程が行われることにより、誂え手拭の文化が広がる条件が整つたと考えられる。

(3)江戸における誂え手拭の動向と白地「注込み」染め

「手拭の話し」では、元々手拭染めは浅黄地に文字や文様を白抜きした地染まりを専らとしたが、後に白地へ浅黄か藍紺で染め出すようになり、これに対応し「注込み」染めが工夫されたと述べられている。白地手拭への志向は「注込み」染め登場の誘因とみられるが、これは求められる意匠傾向とも連動する。江戸で行われた誂え染めの動

向に注目することにより、江戸の人々が求めた手拭意匠の特質を捉え、「注込み」染め技法との関係を考えてみたい。

① 一八世紀後期江戸の型染め手拭と誂え染めの様相

江戸でどのような染め意匠の手拭が用いられたのかを把握する上で、浮世絵の描写が参考になる。一八世紀後期の浮世絵を参照すると、天明期（一七八一—一七八九）頃までは無地のもの、模様染めでは絞りの描写が主流だが、稀に型染め手拭の描写もみえる。その意匠は、小紋風の規則的な文様（例 鳥居清長「風俗東之錦 植木福寿草 売」錦絵 天明三、四年頃 鼠地に菖蒲革小紋の白上げ）、役者の紋または好みの文様を染めたもの（例 鳥居清長「箱根七湯名所 ゆもと」錦絵 安永末期 白地に茶の三升繫ぎ）、あるいは何らかの趣向を込めたとみえる意匠（例 鳥居清長「六郷の渡し」錦絵 天明四年頃 鼠地に寛永通宝と桜文様を白上げ）などである。白地藍染の手拭の例も皆無ではない（例 歌川豊春画「邸内遊楽図」絹本着色 板橋区立美術館蔵 安永年間頃 沢村宗十郎の好みの観世水を二筋染める）。これらから一八世紀後期の江戸でも一部には白地を含む型染め手拭が用いられた様子がうかがえる。前掲『てぬぐい風俗絵巻』でも寛政期（一七八九—一八〇一）頃の錦絵をあげ型染め手拭が普及してきた様子が見受けられると指摘されているが、寛政期の作品には白地型染め手拭いの描写も散見されるようになる。中でも寛政期の歌麿作品には、凝った墨絵風意匠（婦人相学十鉢 浮気之相）錦絵 寛政四、五年頃）、屋号などを思わせる文字文様（両国橋 下）錦絵 寛政七、八年頃「政」の文字部分のみ見える）など、誂え染めが想定される白地型染めの例が注目される。また役者の舞台姿に、白地に大きく

紋を染めた手拭がしばしば登場するようになる（例 写楽「近江屋錦車」錦絵 寛政六年、歌川国政「二代目中村野塩」錦絵 寛政七、八年）。

江戸での誂え手拭の具体像を探ると歌舞伎の世界では、顔見世初日に鼠足の「手打の連中」が「ひろめの幌巾てのしひ」をかぶり芝居小屋に乗り込む風俗が、風来山人著『根無草後編』（明和六年一七六九）に描写されている。「ひろめの幌巾てのしひ」は役者からの挨拶の配り物とみられ、連中は劇場で身に着け役者への後援を示したと考えられる。これに関連し礫川亭永理「浮絵 江戸堺町芝居之図」（図7 寛政一〇年一一月顔見世の中村座劇場図と考えられる）<sup>35</sup>では、花道に立つ団十郎の近くの平土間に揃いの白地に薄色（褪色のため色相不明）の三升紋手拭（三升は団十郎の定紋）を冠った鼠足連中とみられる集団が描写され、連中の役者への支援、交流のしるしとして手拭が意味を持ったことがうかがわれる。

遊里の例では、吉原で夜具敷初（客が贈った新調の夜具を披露する行事）に贈り主の客と遊女の紋を比翼に入れた手拭を染め祝儀の挨拶として配る慣習があったことが十返舎一九著喜多川歌麿画『吉原青楼年中行

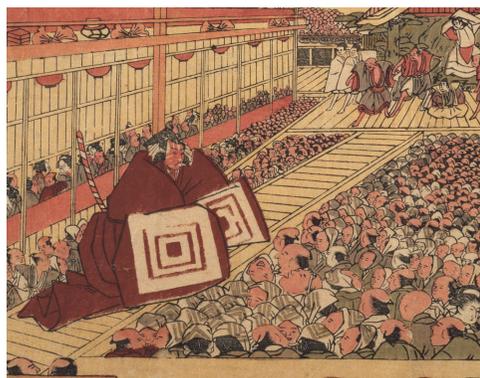


図7 礫川亭永理「浮絵 江戸堺町芝居之図」部分 国立劇場所蔵

事<sup>36</sup>（享和四年一八〇四）上巻、「夜具舗初之記」にみえるが、挿絵の手拭は紺地に紋を白上げたものである（図8）。これより早く山東京伝作黄表紙『江戸生艶氣蒲焼』<sup>37</sup>（天明五年一七八五）には、浮名を流そうとおかしな試みを重ねる主人公艶二郎が、役者などが紋を染めた手水手拭を寺社に納める奉納手拭に倣い、遊女と自分の紋を比翼に染めた手水ぬぐいを呉服屋に誂え「よつぼどの痛事」となった（思いのほか高くついた）という挿話がある。

このように一八世紀後期の江戸では歌舞伎と遊里の周辺で配り物の手拭、奉納手拭などの誂え染めが行われていた様子が確かめられる。

そのような中、天明四年、山東京伝が中心となり戯作者、浮世絵師、狂歌作者のほか、歌舞伎や花街の関係者が参加し、後の酒井抱一らを含む大名家の風流人が後ろ盾となって趣向を凝らした手拭を染めて競い合う手拭合が行われた。様々な見立て趣向の遊びや物合わせ流行の中で催しであり、実用から離れ、従来にない発想の意匠が試みられている。染められた作品七九点が彩色摺絵本、北尾政演画『手拭合』<sup>38</sup>

（天明四年六月跋）に描かれているが、絞り染めはわずかで、殆どが型染めである。京伝自身の見立小紋集



図8 「夜具舗初之図」  
十返舎一九著喜多川歌麿画『吉原青楼年中行事』  
東京大学総合図書館所蔵

や黄表紙の世界とも重なる穿った題材選択の視点と同時に、手拭一枚を一つの画面とする大胆な構図が注目される。

『手拭合』所載図の個々の配色は実物を反映したものではない可能性もあるが、彩色の有無（白か有色か）は恣意的なものとは考えにくい。図を見る限り地染まり、白地両様ある。白地でも全体に文様がある意匠が多く、これらは全体に糊を置く型紙を作ることができるため、基本的に長板中形同様に両面型置き後に浸染か引き染めを行ったと考えられる（一部には摺り染めの可能性もありうる）。文字や絵、あるいは版本の一部を写したような意匠が複数みられ（例図9「長唄染」長唄本写し）、拓本風のものを除きこれらは白地であらわされている。これほど手の込んだ誂え染めは容易には模倣され得なかったと考えられるが、一枚の画面として手拭を捉える見方、書や絵、版面の印象を写す趣向は、以後の手拭意匠に影響を与えた可能性がある。

前掲の『武江年表』記事に従えば寛政期までは江戸で一般に売られていた模様染手拭の多くは他産地のものと考えられるが、以上の検討から、一八世紀後期には既に、歌舞伎や遊里などでの配り物、稀には趣味的な趣向を楽しむ品として、少数の誂え染めが行われていたと考えられる。配り物には紋、あるいは名を示す文字や決まった柄が選ばれるほか、絵や書を写す意匠が試みられた様子がうかがわれた。これらは「読ませる」「眺める」とを主眼とする点に特徴があり、このような意匠



図9 「長唄染」『志やれ染手拭合』七丁裏部分  
国立国会図書館所蔵

では、紙の上の文字や絵の印象に近い白地が自ずと求められたのではないか。

型紙職人、型紙商の活動が広がり、手拭専門の紺屋ができて手拭染色が盛んになる中でも、このような配り物や趣味的な意匠の詠え染めが基盤となつて、江戸特有の手拭文化が形成されていったのではないだろうか。

② 一九世紀前、中期江戸の手拭文化の充実と「注込み」染め

文化年間（一八〇四—一八）後期以降には浮世絵や戯作挿絵に白地、地染まり両様の型染め手拭が頻繁に描かれている。一例をあげれば溪斎英泉「花見帰り隅田の渡し」（錦絵 文化二二—天保二三年）では渡し舟の客のうち三人に手拭が描写され、うち一点は白地に浅黄で紋の染め抜き、一点は白地に浅黄の総型、一点は浅黄白半染で白地に浅黄で文字を染めたものである。様々な型染め意匠の中でもよくみられるのが、幸堂得知も述べていた役者紋や役者文様を染めた手拭である。文化後期以降、役者好みの意匠の多様な展開と受容の広がりが見られる状況については、同時期の役者似顔を伴う合巻挿絵、錦絵の服飾描写において役者文様や定紋替え紋を応用した意匠の多様な変化形が生みだされ、その趣向が注目されたと考えられること、画中の「模様描き」を修練した浮世絵師自身が染色下絵に関与することもあり、また浮世絵師の多様な画業が参照され得たことを拙稿で論じた。<sup>39</sup> 加えて江戸での型紙製作、手拭染色の興隆が重なり役者紋、役者文様の品が身近になつたと理解される。

江戸に手拭店が増え始めた時期にあたる文化十一年（一八一四）一月江戸森田座で上演された歌舞伎「春商恋山崎」には手拭店を舞台に

した場があり、歌川豊国の錦絵に描かれている（「八わたや与二兵へ市川団十郎」引まと与兵へ松本幸四郎）図10）。手拭を店先に吊るし、奥の棚には手拭反物が並んでいるが、定紋や替え紋、団十郎にちなむ文様「かまわぬ」、「荒磯」などもみえる。大半は白地で文様部は褪せしているが暖簾と同色であり本来藍染めを意図した彩色であったと考えられる。白地中央に定紋替え紋を比翼に置くなどの意匠は文様部分の周囲のみ彫り抜いた型紙を使う「注込み」染めが適する意匠の典型である。大まかな把握ではあるが、このような芝居絵の例からも、江戸での手拭染色の本格化と役者文様の広がりが見られる。仕入れ物（一般商品）として役者文様、役者紋などを染めた手拭が手拭店で売られるようになり、そのことが話題性を持っていた様子を捉えることができる。

一方で、従来から続いていた別詠えの手拭も染められる機会が増え、意匠の幅も広がっていった様子が見られる。歌舞伎関連では、役者の配り物とは別に鬘肩連中の人びとが独自意匠の手拭を染めた様子が注目できる。中でも天保期に活動した四代目坂東三津五郎の實在の鬘肩連中「東連」の手拭は、人情本の版元でもあった丁子屋平兵衛が棟梁であったためか複数の人情本、また錦絵にも描写されている。<sup>40</sup> 人情本では『春告鳥』（天保七、八年）ほか永春水作品口絵、挿絵に東連の印（東連の文字入り大の字形瓢箪）を染めた手拭が描かれている。さりげない描写であり、版元、作者らの東連とのつながりを背景とした遊びのようなものと受け取れる。錦絵では、歌川国芳の二作品が確認できる。天保五年（一八三四）九月森田座「花川戸名物使客」にちなむ「坂東三津五郎」（図11）には東連から贈られた祝儀の

品々が三津五郎の絵姿とともに描かれている。俠客姿の三津五郎の背

景が、酒、白粉、はみがき、紙煙草入れ、食べ物、その他東連、三津五郎にかかわる名を掲げた品々で埋め尽くされる中、酒樽の上の目立つ場所に「あづま手拭 横山町二丁目よしのや」と記した紙を添え手拭三反が置かれている。うち一本と同じ、「東」に大の字瓢箪をあわせた意匠を白地に浅黄で染めた手拭は、三津五郎自身も携えており、最前列中の別注手拭が役者に贈られた様を彷彿させる。「あつまの連五郎 坂東三津五郎」(天保期か 図12)では手拭店を背景に鳶の者に扮した三津五郎が描かれる。店先に並ぶ手拭反物の殆どが型染めで色はほぼ藍の濃淡であり、幸堂得知が幕末期の江戸の手拭について記していた通り、地染まり一色(浅黄地か紺地に白抜き)と、白地一色(白地に浅黄か紺で文様)、さらに白地に浅黄と紺の重ね染めがある。描かれた意匠は人情本にも登場する(東連)の印をはじめ、東連、三津五郎に因んでいる。文字のみのもの、千両箱図、矢と的で屋号(大和屋)を読ませる判じ絵など多様な描写には、架空の意匠も含まれるとみられるが、画中の趣向に止まらず国芳のような浮世絵師が現実の手拭意匠に関与した可能性を考えさせる。大半は空き地が広く、白地の場合、「注込み」染めで染めることになる。

「手拭の話」に言及されていた料理屋などの配り手拭については、寺門静軒『江戸繁昌記』(天保三―七刊)二編「混堂」における手拭に関する記述中に「妓館・烹家は並びに其の家の中を供す。」とあり、<sup>41</sup>天保期には妓楼、料理屋などではそれぞれ独自の手拭が染められ、客に提供されるようになっていたとわかる。中でもよく知られる例に「手拭の話」にも言及されていた酒井抱一にかかわる八百善の手拭

がある。

③ 抱一筆八百善の手拭にみる「注込み」染めの表現

八百善は享和の頃から流行したとみられる浅草山谷にあった料理屋である。当代の文人たちが集う場でもあり、酒井抱一もその中の一入であった。<sup>43</sup>大正一四年(一九二五)八月、銀座松坂屋で行われた幕末期来の手拭の展覧会の図録『風流手拭合』<sup>44</sup>には、八百善八代目、栗山善四郎氏出展の同店手拭が掲載されており、目次には「天保より慶應頃の手拭」、うち一〇点に「抱一上人の筆になりし八百善の手拭」と記されている。写真版で確かめられる一〇点の画題(仮称)は鶴掛の松、椿梅の籠活、落花、溪谷、鮎、秋草に鳥、廿日月に鹿、橋に千鳥、菊、蓑亀で、いずれも白地で「注込み」染めによるとみられる。またこれらと同画題の手拭一〇点を木版に写した伊勢辰版の一枚刷り(新版山谷八百善之手拭抱一上人下画 あやその写)年代不詳 以下「伊勢辰版」と略称)がある。さらにこの一連の手拭と関連する型紙の一部が現存する。筆者が確認した型紙(個人蔵 五五分、内二枚型の一部に欠あり)は、いずれも「大正拾三年」または「拾三年」の墨書があり、大正一三年に彫られた型紙と考えられる。染色型紙は脆弱なため、繰り返し染める配り物などの型には彫りなおしは避けられない。その際、前の型をそっくりなぞるのではなく、下絵に対する新たな解釈や技術の変化などにより微調整が加えられる可能性は常にあり、そのような流動性も「注込み」染め(注染)の性格の一面である。一〇点全てが幕末期から染め続けられていた確証はないが、これらの資料は白地手拭における「注込み」染め技法を具体的に確認できるものであり、特に書画写しの表現との関係を考える手がかりとな

る。

一般的な書画表現を前提とすれば、書画写しの意匠には白地が基本の選択となる。白地に文字や絵を染める趣向は一八世紀後期にも一部にはみられたが、「注込み」染め技法で白地手拭が染められるようになるのと併行して、書画写しの意匠が江戸の手拭意匠の一系統となっていたのではないか。『風流手拭合』所載、抱一上人の筆による八百善の白地手拭一〇点のうち少なくとも七点に「注込み」染め特有の手法であるほかし染めがみられ、書画写し意匠に求められる墨の濃淡の表現がなされていることが注目される。抱一作品との関係で特にほかし染め技法が重要な役割を果たしている『廿日月に鹿』図手拭に注目し、下絵、型紙、染め方の関係を具体的に確認してみたい。

『廿日月に鹿図』手拭はおぼろな廿日月と鹿の図に「しかの飛あしたの原や廿日月」の句を添えたものであるが、これと関連する抱一作品が『柳花帖』<sup>46</sup>（文政二年 姫路市立美術館蔵）および『抱一上人真蹟鏡下』<sup>46</sup>（慶應三年 図13）にみられる。前者は画帖の見開きに描かれた肉筆作品、後者は軸物とみられる作品の木版摺縮図で、構図も少し異なるが、いずれも手拭と同じ句、跳ね飛ぶ鹿、薄墨の地隈で浮かび上がらせたおぼろな二十日月がみられ、繰り返し描かれた画題と見受けられる。八百善手拭には描きおろし下絵があったのか、鑑賞用の小品を写したものであったかは不明だが、『柳花帖』、『抱一上人真蹟鏡下』中の同画題図との類似は、おぼろな二十日月の表現や発句の書体に明らかである。

『風流手拭合』所載の手拭（図14）、伊勢辰版（図15）はいずれも白地、染めの色調は紺、浅黄などの濃淡と見受けられる。発句と鹿（斑

と目は重ね染め）は濃色で染められているのに対し、廿日月は周囲をわずかな淡色で囲んで浮かびあらせ周囲をほかし染めにするこによって、抱一作品にみられるおぼろな月の描写が再現されている。

型紙（図16）では、白地に濃色で染めだした発句と鹿の部分は、それぞれ丹念に輪郭をとらえて（文字は一筆ごとに）彫り取られ、彫り抜かれた外縁に「糸掛け」の技法で固定されている。この型紙で型付けすると鹿と文字部分以外の、彫り抜いた部分に糊が置かれる。染料のはみだしを防ぐため糊置きした地の周囲に筒糊で土手を作り、上から染料を注ぐと鹿と文字の形のみが染まる。なお、鹿の背の斑と目を二度染めするための型紙は別があり、一度目の染めの後、再度型置きして染める。

白地に周囲と繋がりのない文様を染める場合、型紙を宙に浮いた状態にする必要があるため、紗張型が普及する前はこのような型紙に細い糸を軸手に掛けて固定する「糸掛け」の技法による型紙が使われた。手拭の場合、白地部分が多く型紙を残す範囲が少ないため、残す部分の周囲のみ彫る図16のような形となる。「手拭の話」に述べられていた文様の周囲のみ糊置きして上から藍を注ぐ染方は、このような型紙の工夫と併行して生まれたと考えられる。また本作のような書画写し意匠は型紙を彫る際に染めることの可能な線への修正と原図の表現の再現を両立させる配慮を要し、<sup>47</sup>型紙製作技術の洗練につながったと考えられる。

型紙の月の部分は彫り抜かれている。型付けすると月の形に糊が置かれ、染める際、その周囲にのみに染料（藍）を注ぐのだが、おそらく外周を筒糊で囲み水を注ぐなどしてほかしたのではないか。伊勢辰

版では月の周囲のぼかしが広いのは木版技法（拭きぼかし）の都合であるが、実際の「注込み」染めでもぼかしは職人の手加減で変化し、同じ型紙を用いてもその時々で染め上がりは微妙に異なる。

『柳花帖』、『抱一上人真蹟鏡下』にみるような薄墨の地隈で浮かび上がらせた抱一による月の表現は、ぼかし染めなくしては成り立たない。注ぎ込みによるぼかし染めがいつ頃から行われていたかは不明だが、八百善の抱一下絵手拭の初回製作時点で、既に簡単なぼかし染めが行われていたことになる。

このほか『溪谷図』にみる懸崖の外縁の略筆風の表現、『鮎』図、『蓑龜』図にみる墨の濃淡を再現したかのような表現などにもぼかし染めの技巧は活かされている。このようなぼかしの表現は、職人の技術、意匠（下絵）への理解に左右される。仮にこれらの初回製作期が幕末期より下るにせよ、「注込み」染めのぼかし技巧は、書画を下絵とする別注手拭が求められる中で磨かれていったと考えられる。

#### ④ 年玉手拭の贈答と幕末明治期の手拭合

「年玉」としての手拭の遣り取りが、江戸でいつ頃から定着したのかは十分把握できていないが、嘉永二年から嘉永五年頃（一八四九—一八五二）の錦絵三代歌川豊国画「豊歳春七草」で正月の芸妓の住まいの描写に懸け紙をかけた進物の手拭がみえるのは、現時点で筆者が確認できた早い例である。

「手拭の話し」には江戸で活動した狂歌師、梅の屋（梅廼屋）鶴壽（元治二年一八六五没）が創始した歌舞伎の見物連中の間で年始の年玉手拭交換から手拭合の会が発足したことが述べられている。

鶴壽の組織せる連中が、来ん春毎に年頭に回るのも大変だから、

一定の場所を取り極めて其所に集り、年玉の手拭を遣り取りして、それで新年宴会を済せやうといふ事にしたが、さア斯うなる  
と各々新案意匠を凝して手拭を染めて持て来る、その趣向競べが  
面白き楽しみとなりしなり

年始の挨拶まわりにかえて連中が一同に集まり年玉の手拭交換を始めたところ、新案意匠の趣向比べ自体が楽しみとなったという。始まりは少なくとも鶴壽が没した元治二年以前とみられる。

幕末期の手拭合の会の発足について、これと似た内容が『三越』三卷一―号（大正二年一九一三）に饗場篁村が寄稿した「手拭合」という文にもみえる。こちらは著名な歌舞伎見物連中「六二連」で明治期中頃まで続いた手拭合の発祥を伝える資料として拙稿で取り上げているので略述すると、発足時期は文久年間（一八六一—一八六四）、歌舞伎の見物連中の集まりで、当初は年始の配り手拭として干支に因む趣向であった。前掲の内容と符合し、両者の記す手拭合は同一のものと考えられる。なお篁村の文には、幕末の手拭合の参加者たちは「何々合せに皆趣向を凝らせし果てなれば地合も染も贅沢を尽し袋にもまた意匠を用ひた」とあり、名があげられている梅素玄魚、仮名垣魯文、山々亭有人、落合芳幾、河竹黙阿弥らは幕末期の三題噺や興面合の会に名を連ねていることが確かめられる。

鶴壽の連中が年玉の手拭交換を手拭合という遊びに進化させて熱中した背景の一つは、彼らが興面合のような図様の趣向を案じる物合わせに親しんできたことにあるだろう。一方、年始の挨拶として私家製の意匠を凝らした配り物をするという点に注目すれば、狂歌、俳諧に親しむ人々の間で行われた摺物交換とも通ずる性格も見出される。

幕末に起こった手拭合は六二連恒例の行事として明治中期まで続いた。その様子は歌舞伎雑誌『歌舞伎新報』に報じられている。手拭のほか掛紙にも意匠を凝らして主題を表現し、会場では小道具も加えて聯飾りとされた。挿図の詳しい明治一九年の例を参照すると、「ほかし」「ホソ川ゾメ」(図17 水天宮の錨の額を持ち身投げした菊五郎演ずる主人公がご利益で助かる演目に因み、めでたい菊水文様の細川染め)など、手の込んだ注染の技法で染められた様子を確かめることができる。<sup>49</sup>

六二連手拭合わせの手拭は、遊びの趣向に止まらず通常の手拭染めにも影響を与えた。「手拭の話」では、「近年ハ其の型紙を手に入れ、て紺屋が仕澄し顔に染めたのを足袋屋の店頭に吊して売るやうになり」と、やがて商品としても興味を持たれ型紙が転用された様子を伝えている。これは意匠も染め技法も、そっくり模されたことを意味する。また手拭下絵に評判の高かった梅素玄魚、薫は六二連手拭合のメンバーでもあった。遊びを通して磨かれた意匠力を「注込み」染めに活かす手腕は、年玉手拭をはじめとする別注下絵の仕事にも発揮されたと考えられる。年玉の手拭に意匠を凝らすこと自体が東京下町の一人ひとりの間では広まっており、手拭の染と<sup>50</sup>意匠への関心の高まりにつながったと考えられる。



図17 「題  
水天宮利生の  
深川」  
『歌舞伎新報』  
646号

三、結びにかえて―「注込み」染め技法のその後  
以上、明治三三年『都の華』掲載「手拭の話」に記された江戸時代後期の江戸における「注込み」染めの登場の挿話を検証し、その背景の一つとして注目される詠え手拭の文化に焦点をあて注染技法初期段階にあたる手拭染色と意匠の様相を辿ってきた。

江戸での「注込み」染めの登場と定着は一九世紀前期、中期に進行したと考えられる。型染め染色業全体の状況からみれば、享和期頃を境に、江戸での型彫職人の活動が活発化し、これと連動して手拭專業の紺屋が登場、増えていく流れの中に位置づけられる。

江戸で編み出された「注込み」染めの技法は藍染めの一般的手法である浸染には適さない白地への型染めに対応するものであった。白地に藍の型染め手拭が江戸で求められた背景の一端には、藍染めへの嗜好と同時に、手拭を挨拶や披露目に用い、また意匠創案自体を楽しむ文化があったと考えられる。江戸では一八世紀後期から配り物や遊びのための詠え染がみられたが、そのような手拭には送り主を示すしるしや文字、書画、時に判じ物的趣向を染める「読む」「眺めて楽しむ」意匠が生まれ、紙面や版面の印象に近い白地型染めが求められたと考えられる。

白地用の型紙は文様部分を繊細な糸掛け技法で作るものである。江戸に型彫職人が増えたことにより、白地用の糸掛け型が入手しやすくなり、染めと型紙を調整する中で編み出されたのが、彫り抜かれた文様部分の周囲にのみ糊置きし、染料を注ぐ「注込み」染めであったと考えられる。型置きの詳細は不明だが生地を折り返す方法は藍板締めから発想しえたと考ええる。また江戸での型屋の営業により、歌舞伎関

係の手拭、料理屋の手拭、年始の年玉手拭などをはじめとする詠え染めが増え、それらに益々白地手拭が求められたと考えられる。

江戸から東京に続く詠え染め文化の中で「注込み」染めの意匠、型紙製作と染めの技法は洗練されていたとみられるが、中でも染料を注ぐことで可能になるほかし染の技は、特に書画写し意匠において追求されたと考えられる。

注染技法確立過程全体の中でとらえると、江戸の「注込み」染めは鞆の使用に至らない初期段階である。鞆の使用はどのように登場したのか。また地染まりへの注染はどの時点で始まったのか。近代の注染の技術展開と、その中の東京の手拭、中形の状況については、稿を改めて検討を続けるが、最後に明治初期の「注込み」染め技術を伝える明治一〇年内国勸業博覧会資料を示しておきたい。

明治一〇年の第一回内国博覧会出品目録を参照すると手拭は東京の業者二八名、愛媛の業者一名から出品されているが、ここで注目したいのは愛媛の手拭地出品者に関する資料である。『明治十年内国勸業博覧会出品解説』<sup>51</sup>には、一部の出品者による製法説明が掲載されている中、愛媛県の上野利平の製法説明に手拭染技法がみられる。

製法 白地手拭染方ハ晒綿布ニ形ヲ置キ直チニ「フリコ」ト云器械ヲ用フ形ヲ置キ藍ヲ注ク「五回其上ニ「フリコ」ヲ置キ「フリコ」ノ空気発シテ藍ヲ型ニ滲入セシメコレヲ乾カシ水ニ洗ヒ乾カシ又夜氣ニ湿シ洪紙ニ巻キ砵上ニ擣チ 板ニ巻キ締メ台ニ掛ケ全成ス藍手拭地ハ形糊ヲ置キ乾カシ後藍瓶ニ入レ染ムル「一回以下ハ白地手拭ト同様ナリ

文中「フリコ」とあるのは鞆の訛りと思われ、この時点で鞆が使用

されていることが目を引く。同時に白地手拭と藍手拭では工程が異なり、藍を注ぎ鞆を使うのは白地手拭のみであることも注目される。

「藍手拭地」には、型糊を置き乾かす工程が言及され、糊が乾いてから藍甕に入れるとある。型紙を使い片面ずつ糊置きし、乾かしてから浸染する長板中形と同様の型付け、染めの方法を述べたものと解釈できる。

一方「白地手拭」について、「形ヲ置キ」とあるのは型紙による糊置きを意味すると考えられるが、型置きに関しそれ以外の詳細は書かれていない。糊置き後、藍地の場合のように乾かす工程の言及がなく、すぐに藍を五回注ぎ、上に鞆を置いて空気を送り藍を浸透させると説明されている。糊置き後、乾かすことなく染めるといふ手順は、生地を屏風畳みにしながら型置きする注染（注込み染め）の工程を意味するのではないか。

この資料からみても、明治初期頃までの「注込み」染めは、白地専用の技法であったと捉えて間違いないと考えられる。また鞆で空気を吹き込む方法も、「手拭の話」では大阪で始まったと述べていたが、これが正しいとしても、明治一〇年時点には各地に広まっていたと考えられる。そして「手拭の話」が書かれた明治三三年までには東京でも鞆を使う「注込み」染めが型染め手拭全般の標準技法となっていた。

明治中期以降、合成染料の活用などにより大阪の注染の発展が顕著になる。新たな技術展開の中で、本稿でとらえたような受容者の意向を反映させた意匠の文化はどのように受け継がれ、あるいは変化し、東京のものの作りに反映されていったのか引き続き検討を進めたい。

本稿はJSPS 科研費 JP17K02320 の助成研究成果の一部です。

## 注一覽

- 1 専門書の表記では注込染(中島武太郎『実用色染学統編』丸善、一九一〇年他)、注染(日本織物新聞社編『染織辞典』一九三二年他)、注染(中島武太郎『染色読本』丸善、一九三六年)など。企業整備令施行に伴う「織物加工業者ノ整理統合要綱」(一九四二年一月一七日)業種分類に「注染、描染其他ノ特殊手工染色業」とある。(東京商工会議所『商工資料』第81(4)一九四二年)。
- 2 「固有の手拭地改良を完成し二十二歳の青年貿易市場に潤歩す」『実業の日本』16(20)実業之日本社、一九二三年。
- 3 佐藤捨次郎「ゆかたあれこれ注染真空ポンプ装置発明者山崎文治氏」『問屋雑記帳』8号一九五八年、1-2頁。時期について「東京ゆかた六十年のあゆみ」東京ゆかた振興会、一九六四年、26頁。
- 4 東京では「東京本染ゆかた、てぬぐい」として一九八三年に東京都の伝統工芸品指定を受けた。
- 5 代表的なものに近江晴子「大阪における手拭染(注染)のあゆみ」『大阪春秋』41号一九八四年、『埼玉県民俗工芸調査報告書 埼玉の注染』埼玉県立歴史と民俗の博物館二〇〇七年がある。
- 6 江馬務「手拭の歴史」『風俗研究』73号一九二六年、13頁。
- 7 「大阪における手拭染(注染)のあゆみ」前掲注5、52頁。
- 8 新冨市三「三勝染ゆかたを語る」『問屋雑記帳』創刊号一九五七年、佐藤捨次郎「ゆかたあれこれ」『問屋雑記帳』8号一九五八年、天野市三他編「ゆかたのあゆみ」一九五八年、12頁、安田丈一「きもの歴史」織研新聞社、一九七二年、132-134頁。
- 9 「手拭の話」『都の華』40号都新聞社、一九〇〇年一月三日、1-4頁。
- 10 経済雑誌社編『日本社会事彙 訂正増補再版 下巻』一九〇二年、877-879頁。

- 11 チェンパレン『日本事物誌2』平凡社、一九九八年、276頁。
- 12 坪川辰雄「年玉」『風俗画報』224号明治三十四年一月、20頁。
- 13 一九五二年(株)戸田屋商店入社以来、東京で手拭制作に携わってこられた豊田満夫氏からの聞き取り(二〇〇八年二月)による。
- 14 大館利一編『万民必携懐中日用便利』明治舎、一八七九年、大館熙編『懐中重宝記 改正新版』辻本秀五朗、一八八五年。これらは文化八年に大坂で刊行された『進物便覧』に基づき内容を精選し同時代化したものだが、『進物便覧』自体の「年玉」の項にも手拭はみられない。
- 15 拙著「揃物錦絵「東京自慢名物会」見立模様」の性格『江戸の服飾意匠』中央公論美術出版、二〇一五年、320-324頁。
- 16 『原色浮世絵大百科事典第二巻』、大修館書店、一九八二年。
- 17 『歌舞伎新報』1200号一九九〇年二月一八日、『朝日新聞 東京版』一九九三年一月一日。
- 18 『柴田是真生誕二百年展』二〇〇七年、52頁参照。
- 19 川上桂司「てぬぐい風俗絵巻」雄山閣出版株式会社、一九七五年。
- 20 江馬務「手拭の歴史」前掲注6、11、12頁。
- 21 幸堂得知「冠物及び手拭の沿革」『流行』第8年9月号白木屋呉服店、一九一一年九月。
- 22 『近世風俗志(二)(守貞謄稿)』岩波書店、一九九七年、420-422頁。
- 23 『近世風俗志(三)(守貞謄稿)』岩波書店、一九九九年、162-163頁。
- 24 蓬萊山人帰橋「更紗便覧」一七七八年、15丁表裏。国文学研究資料館蔵本、新日本古典籍総合データベース参照。
- 25 板縮版木旧蔵者、板倉家の天保五年の記録に手拭がみえる。「出雲藍板縮めの復元研究」島根県教育庁古代文化センター、二〇〇八年、33頁参照。
- 26 『出雲藍板縮めの復元研究』前掲注25、45、46頁参照。
- 27 斎藤月岑『増訂武江年表2』平凡社、一九九五年、29頁。
- 28 中田四朗「伊勢型紙の歴史」伊勢型紙の歴史刊行会、一九七〇年「第七章江戸出稼ぎ型屋」参照。
- 29 『江戸買物独案内』一八二四年所載、型紙商「形屋三右衛門」に「御詔所」、

- 「形屋幸次郎」に「御訛御好次第」とある。国立国会図書館蔵本参照。
- 30 中村重蔵「手拭の今昔」『問屋雜記帳』二号一九五七年。
- 31 『風俗画報臨時増刊(新選東京名所圖會第23編)』205号東陽堂、一九〇〇年二月、15頁。
- 32 久我喜代治『ゆかた覚書上巻』(私家版) 24頁。同書中巻18頁では、堀留地区にあった型紙屋が浴衣問屋相手の伊勢の型紙商の出張所であったのに対し、神田の型屋は形彫業の親方であったとも述べている。
- 33 『てぬい、風俗絵巻』前掲書注19、156頁。
- 34 風来山人『根無草後編』『日本古典文学大系55』岩波書店、一九六七年、133頁。手打連中について、木村錦花『三角の雪』三笠書房、一九三七年に顔見世初日前夜に鼠貞連中が俳優の家を廻り手打をし「これを手打連中と云って、非常に中を利かしたものであります。」とある。
- 35 鈴木浩平『礫川亭永理の挿絵版本について 付永理版画作品目録』『浮世絵芸術』118号一九九六年、『歌舞伎年表第四巻』岩波書店、一九六〇年参照。
- 36 『吉原青楼年中行事』東京大学総合図書館蔵本を新日本古典籍データベースにて参照。
- 37 『江戸生艶気蒲焼』『日本古典文学大系59』岩波書店、一九六五年参照。
- 38 『手拭合』『新編稀書複製会叢書第38巻』臨川書店、一九九一年参照。
- 39 『江戸の服飾意匠』前掲書注15、253-269頁、291、292頁。
- 40 人情本中の東連関連の描写については前掲書注15、29-36頁で述べた。
- 41 寺門静軒『江戸繁昌記』『新日本古典文学大系100』岩波書店、一九九三年、82頁。
- 42 「料理茶や、寛政の頃より流行専らなるは(略)八百善、平清(後略)」青山白峯『明和誌』、『鼠璞十種 中巻』中央公論社、一九七八年、204頁、「享和の頃浅草三谷ばしの向に八百善といふ料理茶屋流行す」『寛天見聞記』『燕石十種5』中央公論社、一九八〇年、321頁。
- 43 一八二六(文政九)年、玉菊百回忌に抱一、太田南畝、谷文晁らが集った様子が伝渡辺華山筆「玉菊追善小集図」に描かれている。また抱一は谷文晁らとともに四代目八百善主人の著書『料理通』初篇、二編、一八三二、二五年に口絵を寄せている。
- 44 『風流手拭合』芸艸堂、一九二五年。
- 45 『柳花帖』『酒井抱一と江戸琳派の全貌』求龍堂、二〇一一年所載図版参照。
- 46 『抱一上人真蹟鏡下』早稲田大学図書館蔵、古典籍総合データベース参照。
- 47 東京で注染手拭、浴衣等の型紙製作を行っている青木型紙店青木裕之氏からの聞き取り(二〇二〇年九月)による。
- 48 前掲書注15、324-329頁。
- 49 『歌舞伎新報』646号歌舞伎新報社、明治一九年四月一日。
- 50 香川勝清『年頭の手拭』『芸術』十一巻一号一九三三年、には、明治一九年のこととして「新年の祝儀手拭の図案」を考えあぐみ月夜に一人御行の松を眺めていた女性の挿話を示し「当時下町では手拭の図案に、斯うしてうき身をやつした」ことが述べられている。
- 51 『明治前期産業発達史資料第七集 第二』明治文献資料刊行会、一九六二年、94頁。

# Study on Chusen Tenugui in its Early Stage from the Early to Mid-19th Century: its Relation to the Special Order Dyeing Culture in Edo and Tokyo

Okubo Naoko

The Chusen dyeing technique consists in pouring dye onto a fabric to which resist-paste is applied with a stencil beforehand. Resist-paste is applied onto both sides of the fabric by folding it back and forth like accordion pleats. It is known that this technique was originally used for tenugui dyeing and was applied to yukata dyeing afterwards, but its origin has not been clarified.

In this paper, we will investigate its origins by examining an article found in an issue of “Miyakonohana” published in 1900 (n.40, 23 Nov.). According to this article, it was a dyer active in the Fukagawa quarters of Edo in the late Edo period that invented this unique technique of pouring indigo onto white ground tenugui. By examining documents and other material of this period, we have come to the conclusion that the invention and establishment of the early stage chusen technique occurred during the first half of the 19th century.

We will also study the background of early stage chusen techniques in Edo. In the dyeing industry of this period, the stencil carving business in Edo began to thrive from the Kyowa era (1801–1804). There was also an increase in the number of dyers specializing in tenugui. The early stage chusen technique was exclusively devised for white ground stencil dyeing with indigo, which is not suitable for dip dyeing. In the city of Edo, special-order dyed tenugui were used as greeting gifts. From the late 18th century, they were also used to devise original designs, especially among people near the kabuki world and licensed quarters. In special order tenugui, special marks, group emblems, pictures and calligraphy were also dyed onto the tenugui. For such designs that were meant to be ‘read’ or ‘appreciated’, white ground was preferred. In the early and middle 19th century Edo, as the first stage chusen technique began to develop, special-order tenugui became increasingly popular. Perfection in stencil carving and dyeing techniques was enhanced by requests to dye subtle, original designs onto the fabric. In particular, the technique of ‘bokashi’ (gradation) was refined in order to reproduce paintings on tenugui. A famous example is a tenugui related to the works of the painter Sakai Hoitsu made for a famous restaurant called Yaozen.