

平成29年度名古屋大学大学院文学研究科
学位（課程博士）申請論文

シカゴ美術館の起源と所蔵和古書

名古屋大学大学院文学研究科
人文学専攻日本文学専門

KUHN Michelle Louise

平成二十九年十一月

序章	6
研究の概要	10
第一章 万国博覧会における日本美術から	13
――シカゴ美術館の起源――	13
最初の万博・クリスタル・パレス	14
日本国内博覧会について	27
ウイーン万博・日本の初登場	29
フィラデルフィア万博	30
一八九三年シカゴ万博	33
シカゴ万博の遺産	37
第二章 シカゴ美術館蔵三十六歌仙版本について	46
シカゴ美術館蔵三十六歌仙版本について	47
一、嵯峨本歴史	48
二、シカゴ美術館蔵嵯峨本三十六歌仙	50
三、歌仙大和抄	55
四、北村季吟の六六私抄	58
五、勝川春章錦三十六歌仙	60
六、喜多武清の三十六歌仙歌集	64

七、小野小町の描写について	65
終わりに	71
第三章 江戸雛形本に現れる『百人一首』の女流歌人	84
雛形本の書誌データ	88
『源氏ひいながた』	88
『小倉山百首雛形』	89
『色紙御雛形』	89
源氏ひいながたと謡曲の関係	90
一、和泉式部	91
二、小野小町	94
『百人一首』と『源氏ひいながた』との関係	97
三、式子内親王	97
四、小式部内侍	99
終わりに	101
第四章 『源氏ひいながた』における中古文学の享受	111
一、明石の君と若むらさきを中心に	111
はじめに	112
先行研究の紹介	113

「あかしの上」の文様	114
一、「あかしの上」の紹介文	116
二、「漏らさじ」と「忍ぶ草の忍びて通ふ」	117
三、通ふ峰の松風に琴の音	118
四、塩焼き衣	119
五、あかしの上の模様の意味	119
若むらさきの文様	121
六、「若むらさき」の紹介文	123
七、わか草のねよげにみゆると草のゆかり	124
八、カキツバタの模様について	125
『源氏ひいながた』の和歌について	127
終章	136

画像 1	一八六二年 幕府の代表団	44
画像 2	クリスタル・パレスの日本物品	44
画像 3	Louise Norton Brown 蔵書印	45
画像 4	嵯峨本 是則	74
画像 5	嵯峨本 元真	74
画像 6	嵯峨本 伊勢 袖細部	75
画像 7	嵯峨本 伊勢 「三輪の山」	75
画像 8	嵯峨本 シカゴ美術館青色表紙と茶色表紙の比較 小野小町 袖細部	76
画像 9	菱川師宣『三十六歌仙』人麻呂、大英博物館	76
画像 10	『歌仙大和抄』人麻呂 シカゴ美術館蔵	77
画像 11	『六々私抄』シカゴ美術館蔵	77
画像 12	勝川春章『三十六歌仙』山邊赤人歌 在原業平肖像	78
画像 13	勝川春章『三十六歌仙』在原業平肖像と歌 シカゴ美術館蔵	78
画像 14	勝川春章『三十六歌仙』齋宮女御肖像と歌	79
画像 15	勝川春章『三十六歌仙』齋宮女御肖像と歌 シカゴ美術館蔵	79
画像 16	嵯峨本 小野小町 シカゴ美術館蔵	80
画像 17	『歌仙大和抄』小野小町 シカゴ美術館	80
画像 18	『六々私抄』小野小町肖像 シカゴ美術館蔵	81
画像 19	『六々私抄』小野小町解説 シカゴ美術館蔵	81
画像 20	喜多武清『三十六歌仙歌集 全』小野小町 シカゴ美術館蔵	82
画像 21	『源氏ひいながた』和泉式部	105

画像 22	『小倉山百首雛形』	和泉式部	シカゴ美術館蔵	105
画像 23	『色紙御雛形』	和泉式部	106
画像 24	『源氏ひながた』	小野小町	106
画像 25	『小倉山百首雛形』	小野小町	シカゴ美術館蔵	107
画像 26	『色紙御雛形』	小野小町	107
画像 27	『源氏ひながた』	式子内親王	108
画像 28	『色紙御雛形』	式子内親王	108
画像 29	『小倉山百首雛形』	式子内親王	シカゴ美術館蔵	109
画像 30	『源氏ひながた』	小式部内侍	109
画像 31	『小倉山百首雛形』	小式部内侍	シカゴ美術館蔵	110
画像 32	『色紙御雛形』	小式部内侍	110
画像 33	『源氏ひながた』	あかしの上	133
画像 34	『源氏ひながた』	若むらさき	133
画像 35	『源氏ひながた』	紫式部	134
画像 36	『色紙御雛形』	紫式部模様	「夜半」	134
画像 37	『小倉山百首雛形』	紫式部	「夜半月」シカゴ美術館	135

序章

序論

シカゴ美術館 (Art Institute of Chicago) には、和古書は多く存在するが、現在に至るまでデジタル・データベースはない。また、所蔵されている本を撮影した画像もない。国文学研究資料館は「日本古典籍総合目録データベース」と「コーニツキー・欧州所在日本古書総合目録データベース」を提供しているが、主に米国で所蔵されている本を取り扱っていないため、シカゴ美術館の本もこの二つのデータベースにはない。

近年、アメリカ合衆国（以下「アメリカ」）東海岸の美術館が所蔵する日本美術品と和古書が注目を浴びている^一。パークコレクション^二には仏教絵画から土佐派の大和絵、『源氏物語』画帖・屏風、江戸時代の絵画まで幅広い絵画や彫像のコレクションがある。ポストン美術館蔵^三の日本美術品の一部が二〇一二年に日本で展示された。その中には、中世仏教絵画、狩野派の作品、近現代の屏風と掛け軸、刀剣や染織があった。ポストン美術館のコレクションについては、明治時代東京大学で初の美学史教授となったアーネスト・フェネロサの影響が軽視できない。ニューヨークメトロポリタン美術館^四には、仏教絵画、鎌倉・南北朝時代の絵巻、屏風、歌仙の肖像、狩野派と土佐派の絵画などがある。ニューヨーク図書館では、スペンサーコレクション^五の絵巻と絵本が有名である。以上のコレクションに含まれる日本の美術品は徹底的に調査されている。

但し、シカゴ美術館は古文化財科学研究会の『海外所在日本美術品調査』の対象となっていないため、シカゴ美術館の美術品と和古書はほとんど日本では知られていない状況である。東海岸に限って言えば、アメリカにおける和古書のコレクションの歴史は総合的な分析がなされていない。シカゴ美術館所蔵の美術品を紹介する研究に以下の論がある。一九二六年に、三つの土佐派の源氏絵を紹介する研究があったが^六、この絵画は現在コレクションに入っているかどうかは不明である。一九七三年に、シカゴ美術館蔵の浮世絵に関して研究された。それによると、バッキンガム・コレクションの歴史について、「シカゴには、おそらく、アメリカのどの都市よりも多くの浮世絵蒐集家がいたと考えられる。

日本の美術品の蒐集が極めて活発に行われていたポストンでさえ、この分野ではシカゴに首位を譲らねばならなかった程である」という^七。一九〇八年に、シカゴ美術館が優れているフェネロサの浮世絵コレクションの大部分を購入した。

二〇〇二年に『住吉物語』の絵巻が紹介されたが^八、徳田和夫氏は、この小型絵巻物は室町時代後期から十六世紀の制作と考えてよいと述べる。これと近似する伝本は、戸川濱男旧蔵の残欠絵巻であるという。二〇〇七年に新出『百鬼夜行之図』という絵巻の紹介論文が出版された^九。この絵巻は河鍋曉斎の作品として認められた。この研究では、全ての図の解説と他の曉斎の作品との関連性について触れられている。同年、シカゴ美術館蔵『浄瑠璃物語絵巻』が取り上げられた^{一〇}。シカゴ本は「岩佐又兵衛工房制作と推定されている。MOA美術館蔵、絵巻『上瑠璃』十二卷（重要文化財（略））の影響下に制作されたと考えられている」という。二〇一〇年に土佐光起画屏風についての解説と研究に関して出版があった^{一一}。この屏風は「後水尾院の中宮の東福門院の遺品という伝承が極めて信憑性の高いこと」が論じられている。

『海外所在日本美術品調査』と以上に述べたシカゴ美術館に関する研究では主に、掛け軸、屏風、絵巻物、画帖等の美術品に限定されており、和古書の存在が軽視されがちである。

和古書についての研究は、一九一六年の和田維四郎氏の『嵯峨本考』から始まる。その後、一九三二年に川瀬一馬氏の『嵯峨本図考』が出版された。英語で書かれた研究では、一九二四年出版のルイズ・ノートン・ブラウン氏の

『Block Printing and Book Illustration in Japan』（日本の版本と絵入本について）がある。二〇〇一年に、ピーター・コーニツキー氏が日本の書籍全体の歴史についての研究に関して出版した。以上の研究で日本の本についての歴史は詳しく述べられているが、新発見もよく見られるため、研究を見直すべきところはあるだろう。

筆者は西海岸にあるサンフランシスコ・アジア美術館、シアトル美術館、ロサンゼルス・カウンティ美術館、シカゴ美術館の和古書を調査した。シカゴ美術館のものは上で述べた東海岸にあるコレクションと類似し、日本の美術品の数が多い。但し、美術品以外、驚くほど大きい和古書のコレクションを持っている。日本書籍の貴重書はシカゴ美術館の東洋美術部において保管されている。以前はライオン図書館にて保管されていた。一九二十年代にライオン図書館

は知られていた。その時代に、すでに百冊以上が蒐集されていた^{二〇}。二〇年代に、ライオン図書館に託された本を紹介する記事があった^{二一}。一九三二年にライオン図書館が所有していた一〇〇冊程度についての本『シカゴ美術館ライオン図書館蔵和本と中国本の記述的なカタログ』が出版された^{二二}。そのカタログで和本は五つのカテゴリーに分けられている。第一グループは七七〇〜一七三三年の間のもので版本一一〇冊と手本六冊があり、主に十七世紀の和本が記述されている。第二グループは浮世絵・絵画家の作品五五七点。第三グループは狩野派と雪舟派に関連する作品八五点。第四グループは丸山派、四条派、岸派、谷文晁派のもので計二二〇点。第五グループは雑、小袖雛形本や花道の本を含め六二点で、全グループ合わせて一〇四〇冊の本が入っている。現在、シカゴ美術館蔵のものは一七六〇冊ほどある。一九三一年のカタログ以降、一九八〇年代までは記録が少ない。八〇年代から、改めてライオン図書館にある和書を紹介するための研究がされたが、主に小袖雛形本に関連する本に限定された^{二五}。その中の小袖雛形本で、現存する世界唯一の本『小倉山百首雛形』がある。以上に述べた研究以外では、シカゴ美術館の本（つまり和古書・版本）を紹介する研究は少ないため、シカゴ美術館のコレクションはあまり知られていない。とはいっても、シカゴ美術館にある本は研究すべきだろう。

本研究では全てのコレクションを調査することはできなかったため、二つのテーマに集中した。一つは三十六歌仙に関する本、二つは小袖模様に関する雛形本である。本研究ではその二つのテーマを紹介する。これらを論じる前に、シカゴ美術館の背景について検討したい。シカゴ美術館の創設者は一八九三年のシカゴ万国博覧会に関わりがあったが、万国博覧会に参加した日本のイメージはどのように作られたのか。また、そのイメージはどのように米国人の蒐集家に影響を与えたのだろうか。

本研究は学際的な研究で、歴史、美術史、書誌学に関連があるが、文学の理論に基づいている。シカゴ美術館にある和古書は、江戸時代に登場した中古文学を享受するためのもので、現在その物理的な実体として残されている。

研究の概要

第一章では、日本国内の博覧会前後に開催された万国博覧会というコンテキストの中における美術と応用芸術間の議論について取り上げる。それらを踏まえたのち、アメリカの日本コレクシヨンの一つ、つまり、近代日本に関する千冊以上の蔵書があるシカゴ美術館の起源をたどってみたい。第一節では、最初の万国博覧会であったイギリスのクリスタル・パレスから日本国内博覧会の歴史と明治政府が正式に参加した最初の万博のウイン万博、一八九三年のシカゴ万博までを論じる。最後に、シカゴ万博の日本美術品の蒐集家に与えた影響について考察する。

第二章では、シカゴ美術館蔵三十六歌仙版本について論じ、第一節で嵯峨本の歴史と先行研究を紹介する。続く第二節ではシカゴ美術館の嵯峨本について考察する。シカゴ美術館の記録によると、この本は初版とされるが、ハーバード・アート・ミュージアム本の再校に一致する。第三節では、嵯峨本の編集者本阿弥光悦が作った『歌仙大和抄』について論じるが、この本はシカゴ美術館に誤って識別された。第四節では北村季吟の『六六私抄』の版本を紹介する。第五節では勝川春章画の三十六歌仙について、この本の他の現存する本との異なる点について考察する。第六節では喜多武清の三十六歌仙について論じる。最後の第七節では、以上の五種の版本に現れる小野小町の和歌選択と肖像の意味について論じる。

第三章では、江戸時代の雛形本に現れる『百人一首』の女流歌人を紹介する。まず第一節では、『源氏ひいながた』に現れる和泉式部と小野小町は謡曲とどのような関わりがあるについて検討する。貞享四年（一六八七）に出版された小袖文様の雛形本『源氏ひいながた』では、二十七の女性が模様の素材として使用されているが、小袖文様の他、各女性を紹介する文書がある。江戸時代の小袖模様は謡曲を素材とするものが多いが、和泉式部と小野小町の模様は他の雛形本には現れない謡曲に基づいている。第二節では、他の『百人一首』の女性として、式子内親王と小式部内侍について考察する。『百人一首』に登場する女性は『源氏ひいながた』のみならず、他の雛形本でも小袖の模様の素材となっているが、例えば、『小倉山百首雛形』に描かれている。この『小倉山百首雛形』は、管見の限り、上巻が武雄市鍋島家文書に、下巻がシカゴ美術館に残るのみである。

第四章では、『源氏ひながた』で見られる「若むらさき」と「あかしの上」の模様の再検討を行う。先行研究でもこの模様は取り上げられているが、文章の解釈を含め、模様の意義を改めて検討する。若むらさきの模様は確かに「むらさき」色のカキツバタにより暗示されているが、紫式部の模様でも同じカキツバタが現れるために、その解釈が確認できる。一方で、あかしの上の模様に現れる「須磨浦」という文字と忍び草の意義は様々あるが、本研究では新しい解釈を提案する。

一 村瀬実恵子『日本障屏画名品選 在米コレクシオン』（岩波書店、一九九二年）。

二 古文化財科学研究会『海外所在日本美術品調査報告2 ニューヨーク バーク・コレクシオン バーク・フファウンデーション 絵画・彫像』一九九二年。 Murase, Miyeko, *Bridge of Dreams: The Mary Griggs Burke Collection of Japanese Art* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000)。

三 東京国立博物館「ほか」編集、庵原理絵子、まい子・ベア翻訳『ポストン美術館日本美術の至宝』二〇一二年。
四 古文化財科学研究会『海外所在日本美術品調査報告1 メトロポリタン美藝感絵画・彫像』一九九一年。

五 Park, Unsook. 1989. "Illustrated Books of the Late Edo Japan: The Mitchell Collection in the New York Public Library's Spencer Collection." *Journal of East Asian Libraries*. Vol. 1989 No. 87。

六 H.G. "Three Japanese Paintings of the Tosa School." *Bulletin of the Art Institute of Chicago* (1907-1951), 20, no. 9 (1926): 119-121。

七 ドナルド・ジェンキンズ「バッキンガム・コレクシオンの歴史(シカゴ美術館の浮世絵)」『古美術』四一卷一九七三年六月、六年六月、六〇〇〜六三頁。岩佐真「初期浮世絵版画について(シカゴ美術館の浮世絵)」『古美術』四一卷一九七三年六月、六四〜七二頁。

八 徳田和夫「シカゴ美術館蔵『住吉物語絵巻』——(表紙解説)に付して」『伝承文学研究』五二巻二〇〇二年四月。

九 ジーン・コーヘン、奥泉圭子、大柳久栄「新出河鍋暁斎筆『百鬼夜行之図』絵巻——シカゴ美術館所蔵」『暁斎』九十六巻、二〇〇七年十二月。

- 一〇 深谷大「浄瑠璃物語絵巻」の詞書―シカゴ美術館所蔵本をめぐって」『演劇博物館グローバルCOE 紀要 演劇映像学 二〇〇七 第三集』二〇〇八年三月。
- 一一 玉虫敏子「視覚化された文学と造形の出会う場所―東福門院御遺物、土佐光起筆『桜楓に短冊図屏風』(シカゴ美術館)の意義」『武蔵野美術大学研究紀要』四〇巻、二〇一〇年三月。
- 一二 F. W. G. "Japanese Books in the Ryerson Library." *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)* 14, no. 3 (1920): 三八〜四一¹⁾. doi:10.2307/4115144.
- 一三 H. G. "A Gift of Japanese Books." *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)* 21, no. 4 (Apr 1927): 五二一〜五三三¹⁾.
- Toda, Kenji. "Seventeenth Century Japanese Book Illustrations." *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)* 22, no. 9 (Dec 1928): 一一一〇〜一一一一。
- Toda, Kenji. "The Collection of Japanese and Chinese Books." *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)* 22, no. 1 (Jan 1928): 八〜九。
- Toda, Kenji. "The Collection of Japanese and Chinese Books." *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)* 22, no. 1 (Jan 1928): 八〜九。
- 一四 Art Institute of Chicago, and Kenji Toda. 1931. *Descriptive catalogue of Japanese and Chinese illustrated books in the Ryerson Library of the Art Institute of Chicago*. Chicago: [Printed at the Lakeside Press, R. R. Donnelley & Sons Co.], 1931.
- 一五 Boettcher, Cheryl. *The Kimono Imagined*. University of Illinois Graduate School of Information Science Occasional Papers.
1987. Siffert, Betty Y, "Hinagata Bon': The Art Institute of Chicago Collection of Kimono Pattern Books." *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 18, No. 1, 1992

第一章 万国博覧会における日本美術から

——シカゴ美術館の起源——

一九世紀の万国博覧会に対する日本の関与をみることで、「美術」と「工芸」の間の議論が描き出され、また、日本の絵本に関するアメリカ人の関心の起源が映し出されると言える。こうした議論は、博覧会主催国と日本との間にまたがるものであると同時に、日本国内におけるものでもある。本稿において、日本国内博覧会前後に開催の万国博覧会というコンテクストの中における美術と応用芸術間の議論について取り上げていきたい。それらを踏まえたのち、アメリカの日本コレクシヨンの一つ、つまり、近代日本に関する千冊以上の蔵書をもつシカゴ美術館 (the Art Institute of Chicago) の起源をたどってみたい。

「美術」という語の定義は、油絵、彫刻、スケッチ、水彩画、グラフィック、建築、音楽、詩歌、および舞踏などを含むものとして解されてきた。それに対して、「工芸」の概念は、その美しさばかりではなく機能性をも目途につくられた芸術品という特徴を有し、ポスト・ルネサンスの時代に始まるものである。工芸には通常、陶芸、ガラス製品、かご細工、宝石、金物細工、家具・室内装飾品、織物などが含まれていると考えられる。かかる特徴においてさえ、建築を含めることには疑問がある。というのも、建築の主目的は実用性なのではないのか、ということである。こうした疑問は非西洋の芸術にあてはめると、さらにややこしい問題に行きつく。万国博覧会は、十九世紀に美術品の分類を示す。

最初の万博…クリスタル・パレス

日本は1867年になるまで、公式に万国博覧会に参加することはなかった。1867年以前、日本、フランス、あるいは他の西洋諸国においてたくさんの小規模「国内」博覧会が開催されていた。フランスにおいては、こうした国内博覧会が、イギリスとの産業機械における競争を鼓舞する手段として人気を博していた。イギリスでも産業機械の博覧会が開催されていた。世界最初の万国博覧会はロンドンのクリスタルパレスで開かれた1851年ロンドン万博である。展示場は、インド、フランス、その他の国々等、特定の地域を特集した会場と、機械や衣服のような商品カテゴリー等による会場とに分けられていた。日本館はなかったが、日本のもの数点が中国館にて展示されていた。これら日本の展示物はすべて中国で交易していた商人たちが現地でもたまたま見つけ、個人的に所有していたものである。中国政府の公式

対応もなく、中国館ですら個人による私的収集品の展示であった。ロンドン万博の際に発行された『世界産業万国博覧会公式カタログ (Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations)』中に掲載の品目リストでは、「家具・室内装飾品」カテゴリーと「日本」という小見出しの付された「中国」カテゴリーとの二つに、日本の品々数点を認めることができる。クリスタルパレスの中での配置で言えば、「家具・室内装飾品」は1階の中央左に位置していた。中国館は1階のまさに中央にあるヴィクトリア女王の像のと水晶噴水の隣にあった。

「家具・室内装飾品、家具・室内装飾材料、壁紙貼り、パピエ・マシエ (Papier Maché、張り子)、デコパージュ (Japanned Goods)」の項目には、次のように掲載されている。「Japanned」というのは日本製の漆器をまねた西洋で生産された品々であろう。

「家具・室内装飾品」セクションに掲載されていた展示物が中国館のものと同様に別物であることは十分にありうることである。なぜならそれらの展示物は実際の日本のものではなく、日本様式をまねたイギリスのものであったからである。「中国」三の項目には次のように掲載されている。

出展者	品目
Davies, G. C.	Japanned papier maché box.
Eloure, W. W.	Imitations of japan work.
Scroxtton, J. H.	Show goods, used by tea dealers and grocers, for decorating shops. Vases in tin, ornamented and japanned, &c.
Thomas, R.	Decorations for halls and dining rooms, in japan, &c.

箱、作業机と箱、飾り棚の四つは全て真珠模様象眼細工、「漆塗り飾り棚 (Japan cabinet)」、車輪付きの日本製朱

掲載された品目の中には、二枚の皿と漆器の茶碗、中国の装飾素材を用いた二つの「漆塗り (Japanned)」書き物机、

出展者	出品
H. M. Consul Shanghai, Contributed through the Board of Trade	Japanese copper
Captian Shea	A small saucer; specimen of Japanese lacquered ware. A cup and saucer, specimen of Japanese lacquered ware. Two japanned chairs of Chinese upholstery and lacquered ware.
Hewett and Co.	Japanese ware: Writing desk. Box. Work-table and box. Cabinet. All inlaid with mother of pearl.
Copland, Charles, Matt. A. M.	Japanese writing desk.
Rawson, Christopher	A japan cabinet. Japan ware.
Rawson, T. S., Esq.	A Japanese inlaid mother-of-pearl cabinet
Rawson, C., Esq.	A Japanese red lacquered ware sweetmeat box, on wheels. Two Japanese red lacquered ware ornaments.
Subheading: Japan	Red copper from Japan, Vegetable wax, Specimens of varnish, and a product styled coarse silk in the list furnished, but supposed to be the fibre of a species of cactus.

漆器のお菓子入れ、二つの日本製朱漆器の装飾品、日本産赤銅塊^四などがあつた。博覧会当時に作成されたカタログには写真がないため、実際の展示配列や視覚的によつたかかは明確ではない。ジョン・アブサロン^五による中国館の水彩画から、中国館では品物すべてがそれぞれの品目カードも付されないまま一緒に並べられていたことが伺える。また、これらの展示物が最終的にどこに行つたのかもわからない。ヴィクトリア&アルバート博物館 (the Victoria and Albert Museum) (旧南ケンジントン博物館) に買い取られたものもあるうし、個人収集家に買い取られたものもあるう。

日本の展示品の写真や詳細な説明がなくとも、それらすべてが高級品であつたことは明らかである。そこには、中国館で展示されていたような室内履きや衣服もなく、日用品などまづたくなかつた。中国館では樹木、植物、工業製品などが展示されていたが、「日本」という小見出しの付された品目がわずかに数点あり、いずれも日本の天然資源を物語るものであつた。展示品のほとんどすべてが「芸術品 (objets d'art)」と言えるものであつた。言い換えれば、西洋にとつての日本への序章の一つがかくて、希少な品物、卓越した技能、そして高価といつた性質の対象物に限定されることになつたのである。

万国博覧会に日本の参加を促そうとするさらなる取り組みがイギリスの駐日公使シラザフォード・オールコックにより試みられたが、うまくいかなかつた。オールコックは、一八五三年ダブリン万博と一八六二年ロンドン万博の両方に自身の収集品を出展参加させざるを得なくなつてしまつた^六。一八五三年ダブリン大産業展公式カタログ (the 1853 Dublin Official Catalogue of the Great Industrial Exhibition) には、ヴィクトリア女王陛下ならびにアルバート皇太子により出品された日本の矢がある。多岐にわたる品目の中に、F. コノリーが所有していた一本の日本製インクがある。オランダ館に、日本で制作された日本地図や四振りの日本刀など、日本の展示物がいくつあつた。こうした品々は日本国外への売却が禁止されていもので、カタログはこうした事実が展示品の価値を高めていることに言及している。オランダ館にはかなりの数の楽器をはじめその他多くのものが展示されていた。

イラストレイティッド・ロンドン・ニューズ (the Illustrated London News) は次のように報じている。

日本コレクション

オランダ国王は寛大にも、日本の品々の優れた収集品を出品。中でも、非常に美しい飾り棚は際立っている。彫刻と象眼細工と東洋風の贅沢な色彩。また、日本の衣服、甲冑、家庭用家具・室内装飾品の優れた収集品の品々も。傘立て、杖あるいは官職の笏、動物の乾燥皮で作られ奇怪に描かれた提灯 (lanthorns) などは好奇心をそそる独特のものである。さらに、仏塔や寺あるいは最上級戦艦といった、日本様式の製造業の大規模かつ興味深いコレクションまで。完全な一揃いの日本製版木はやそれに伴う恩恵の数々がイギリスで知られていなかった一時代前の頃へと、さらに、今とまったく同じ状態で日本人に芸術が根付いていたということがあり得たそんな一時代前の頃へと、私たちの気持ちを誘う。しかし私たち皆が蒸気機関の素晴らしき力を利用して印刷物を十分とは言えない速さながらどうにか増刷させている一方で、日本の印刷というのは、木製の型を片手に握り、自分たちの祖先が何世紀も前から使ってきた同じ単調な方法で、文書にゆっくりと注意深く印を押していくというものである。

同コレクションにおける主要展示品にはその他、大部分が正方形と長方形をしたお金の展示例がある。小さな硬貨、特に金貨はほぼ型打ちされたもので、日本のその他の品々の発想に比べずつと出来が良く、まだ期待が持てそうである。その他には、天秤と重り、屏風、扇、盆、絵が描かれた壁掛け、陶磁器、鼓、怪物、偶像など。端的に言えば、主要展示品の最も価値ある品ぞろえの数々は、この非凡な人々の習慣や社会的生活を実によく物語っている。

イラストレイティッド・ロンドン・ニューズの記事は公式カタログ以上の詳細な情報を提供してくれており、そこから博覧会に対する当時の反応を知ることができる。しかし、工芸は博覧会では注目されるものではなかったようである。むしろ、日本国外への売却が禁止されていたことから、それまで海外で目にするものなかつた品々であった。日本の印刷技術に対する描写がやや上から目線ではあるものの、当時の反応はとて好意的なものであったようである。しか

しながら、1850年代、日本の印刷は西洋の美術界に多大な影響を与えていたのである。ガブリエル・ワイスバークにより、「ジャポニスム」は一八五四年から一九一〇年の間、日本絵画などに対する西洋にあったブームを意味する。例えば、浮世絵がエドガー・ドガの絵画にも影響を与えたことがうかがえる。

ダブリン万博の後、ロンドンが再び一八六二年の万国博覧会主催国となった。1862 ロンドン万博のインテリア百科事典 (the Encyclopedia of Interior) によると、大きな反響があったようである。

「一八六二年ロンドン万博においては」小さな日本館に多くの注目が集まった。一八五三年ダブリン万博においても芸術品(ほとんど歴史的なもの)が展示されていたが、今回は西洋における日本工芸の意義深い最初の展示である。イギリス領事ラザフォード・オールコックによって熱心に収集されたコレクションは主に、漆器、紙、陶芸、青銅器であった。広い会場におけるその控えめな姿勢は、伝統的衣装に日本刀という完璧ないでたちで大いに宣伝された日本代表団の存在によってさらに高められていた。時代を超えた日本の職人芸には驚かされる。ウイリアム・バージェスは「当博覧会のまさに中世館」と断言し、あるいは、ウイリアム・マイケル・ロセツティをして「現在、地球上のいかなるところで生み出されている芸術も含め最高のものと言えば日本の工芸である」と言わしめた。博覧会后、日本館の展示品はオークションにかけられ、大半はフアマーとロジャースが買い取った。二人はリージェント通り (Regent Street) にオリエンタル・ウエアハウス (Oriental Warehouse) をオープンさせ、すぐに若きアーサー・ラセンビー・リバティを経営者として雇った^九。

イラストレイティッド・ロンドン・ニューズは、博覧会のことばかりではなく、博覧会開催と同時期にたまたまロンドンに来ていた幕府の代表団についても取り上げている(画像1、画像2参照)。日本館に対するイギリスの好意的な反応とは対照的に、高島裕啓率いる幕府代表団は日本の品々について出来は貧相で出品の仕方も満足できるものではないと述べている^{一〇}。

一八六二年ロンドン万博の展示には、多くの漆器類が展示されていたという点において一八五一年万博にとっても似ていたが、武器・装甲・防具類、医療用品、石油や木材といった原材料等の産業関連の品目も数多く出展されていた。日

本の当局が素材の選択に直接影響を与えたわけではないかもしれないが^二、一八六二年の日本館は同国の歩んできた歴史とともに当時の国の最新状況を映し出していった。

万国博覧会の度に日本館が、イラストレイテッド・ロンドン・ニューズをはじめ新聞紙上において特設欄を提供されていたということは注目に値する。他国の館の写真が掲載されない中、日本館の写真だけが複数掲載されることさえあった。一八六二年ロンドン万博にける日本館について結論づけるべく、イラストレイテッド・ロンドン・ニューズは下記のものを出版した。

全体として、実用的かつ装飾的な品々に応用された日本の技と産業へ最大の賛辞を向けずして、こうした好奇心と興味をそそるコレクションを検証することはできない^三。

一八六二年ロンドン万国博覧会公式カタログ (the International Exhibition 1862 Official Catalogue) の日本館において展示された品々の一覧は以下のようなものである^三。

出展者	品目
Alcock, R., Esq.	Included: 191 specimens of lacquered ware, "Hakoni" carved woodwork, China and porcelain, bronzes, buttons, arms and armor, bows and arrows, minerals including lead and copper, gold, silver, and copper coins, Japanese paper silks, a Japanese encyclopedia, toys, tea, tooth blackening powder, etc.
Hay, Lord J.	Gold lacquered luncheon-box
MacDonald, J. Esq.	matchlock
Vyse, Capt. F.H.	Screens and vases, ivory netsuke, lacquer cups and saucers.
Myburgh, Dr. F. G.	Japanese medicine and surgical instruments
Crawford, Mrs.	Japanese table
Copland, C.	cabinet
Neave, Mr.	Lacquered boxes
Remi Schmidt & Co.	Raw silks and cocoons, inlaid cabinet work and lacquer ware. Books, etc.
Barton, Dr. A.	Lacquer and bronzes, swords &c.
Baring, Messrs.	Two polished spheres of rock crystal
Hay, Commodore Lord John, C. B.	Collection of raw silk, weapons, oil, timber, mineral ink &c.
Barnard, J. L.	Samples of medicinal oil

オールコックは自分の日本コレクションをより十分に紹介すべく「日本発 工芸品カタログ (Catalogue of works of industry and art sent from Japan)」を準備した。オールコックの品々は九つのカテゴリー、すなわち、漆器、籠細工、陶芸、金物、紙、織物、芸術、教育事業、雑貨のカテゴリーに分けて展示された。「芸術作品、象牙彫刻、木工、油絵、絵図、クロモ石版画等」^{一四}、全体を芸術に当てられたセクションはめばしい。そのカタログの序文でオールコックは、展示した品々は多くの場合、西洋のそれらと同レベルの出来ばえのものであるが、中にはより優れた出来ばえのものがあると述べている。彼がこの言説を芸術セクションにも当てはまるよう期待していたのだと、みてもよいのかもしれない。

漆器セクションやその他のもつと大きなセクションに展示した238の品々に対して、オールコックの芸術カテゴリーへの出展は20点にも満たなかった。しかし、象牙彫刻には25点、書籍に至っては30冊以上を出展している。まず、2点の木工彫刻と25点の象牙彫刻である。彫刻はヴィクトリア期の油絵に比し補完的な位置に置かれていたが、オールコックの時代、彫刻は「美術」とみなされていたのであろう。「日本人芸術家の手になる像の見本」^{一五}というものがある。さらに、版画、木版、あるいは版そのものから制作された画であろう「クロモ石版画」の見本もある。いずれにしても、これが、日本の芸術的な品々を芸術品のステータスに高めた最初の試みである。しかしながら、後述するように、日本の芸術が「美術」たる称号を再び獲得するのは、以後複数の博覧会を経てからのことである。

オールコックは、「美術」と「工芸」の差異について日本の場合に当てはめながら、その考えを述べている。

日本の芸術作品という範囲と領域に限るなら、『工芸』を劣っているものとか卑しいものとみる性急な推論には警戒すべく、注意してきた。それどころか、これほど広く普及する芸術描写、あるいは、これほど有益な影響をあらゆる類の人間に及ぼす芸術描写は他にはあり得ない。つまり、工芸は私たちの日常生活の、起きている時間と関係有することができ、またあらゆる局面で我々が遭遇しうる唯一の芸術なのである^{一六}。

一八六七年パリ万博…正式な出品

一八六七年にパリで開催された万国博覧会 (the Exposition Universelle) においてようやく、幕府に加え薩摩藩と佐賀藩が公式に日本を代表し参加することになった。メドジニ・メロンは日本の博覧会担当者二人の口論を次のように描写している。

万博委員会は、日本国内の食い違いよりも普遍的な代表のほうに、より関心を持っていたのであるが、「一八六七パリ万博において薩摩に個別の館を提供することに」同意した。同じく大名である「薩摩」のもう一人の代表、岩下方平がフランスに到着し、幕府の担当者 (chargé d'affaires) 向山黄村に出会うと、問題が発生した。黄村は薩摩のそうした単独館を設置せんとする権利に反対した人物である。黄村は自分が外国政府から認められた唯一の日本政府代表であり、万博委員会は自分とだけ交渉すべきである、さもなければ、幕府は万博参加を取り消すと言った。1867年4月21日、日本の代表二人は万博委員会委員長である男爵ジュールス・レセップス(Baron Jules de Lesseps)の自宅で会談し、長時間の議論の末、「連合国日本 (Japanese Confederation)」に属する二つの独立国として幕府と薩摩を創設するという合意書に署名した。一方の館には「將軍政府」という文字のある、もう一方の館には「薩摩の將軍政府」という文字のある、それぞれの政府の旗が展示館の上を旗めいていた^{一七}。

多様な日本の代表者の立場に関してメロンが語っている混乱は、当時の新聞の説明にも如実に表れている。ル・モンド・イルストレ (Le Monde Illustré) では薩摩政府が「大君 (Taïcoun)」とされ、その記事には薩摩藩の博覧会参加が詳細に報じられた。

Le gouvernement du Taïcoun de Satzouma a pris une part fort active à l'Exposition universelle. Répondant au programme retrace par la commission française, il expédia du Japon même le matériel pour deux maisons, ce sont celles qu'on remarque au Champ-de-Mars; pour donner à l'Europe un idée complète de ce que peut être une habitation japonaise il envoya aussi plusieurs petits modèles de maisons diverses, modèles exécutés avec le plus grand soin.^{一八}

薩摩の大君政府は万博に積極的に参加。フランス側の委員会の描いたプログラムにこたえ、日本政府は本国から二つの館のために物資を届けている。それらは火星上 (Champ de Mars) で見るであろう品々である。日本政府は、ヨーロッパの人々が日本の住居がどんなものであるかしっかりと分かるように、様々な家の小型模型、細心の注意を要する模型を届けた。

ル・モンド・イルストレの記事には、記事中で言及された家の中の三人の女性の版画も添えられていた。しかし、ル・モンド・イルストレの記事には、将軍、薩摩、佐賀の当事者たちがどのような関係にあったのかについての説明はなかった。ル・モンド・イルストレは一八六七年十月十二日の日本館の正面写真も掲載している。日本館の正面は提灯と二体の金のしやちほし鯨しやちほしで裝飾されていた。

フランスの組織委員会は、陶磁器、漆器、金物細工はできるだけ大きいものをとか、花瓶は一对でといった、何を展示すべきかについて事細かな指示を出していた。薩摩藩は自分たちの領地および琉球諸島から品々を届け、佐賀藩は陶磁器、特に日常使用する陶磁器を中心に届けた^{一九}。

こうした博覧会は、輸出に関して日本の品々に対する西洋の反応をみることに目的であった。「薩摩の焼物所の朴正官によつて出展された漆器と大きな花瓶は賞をとつたと言われている。他の日本の出展品もさらにたくさんの賞を獲得した」^{二〇}。

Richard Sims は次のように述べている。

(パリ万博で) 実際に出展されていたものが何だったのかはよくわからないのだが、ある評論家曰く、幕府セクションは「文字通り初めて見る驚くばかりのもの」であり、日本が「芸術界とコレクター界を征服してしまった」のである。表現は大装束かもしれないが、日本が最高賞六四のうち四つを受賞したことでこの主張がまんざらでもないことが裏付けられた^{二一}。

日本の展示についてはつきりとわかっていないその理由は、万博の総合カタログはあったものの、日本の展示単体のカタログが存在しなかったためである。総合カタログの目次には、「大日本帝国」と「琉球公国 (Principality of Liou-Kiou)」が掲載されている^{三〇}。琉球公国 (Principality of Liou-Kiou) は、薩摩の代表団が「將軍政府」と一線を画すため自分たちの国に命名した名称である。総合カタログには、掲載された個人から提供されたさまざまな日本の品々が載せられている。第1カテゴリである芸術作品には、D. Eulenburg の作品「日本と中国への遠征 (Expédition au Japon et à la Chine)」より「日本、江戸の風景 (Vues de Jeddo, au Japon)」が展出されていた。中国と日本の記念碑の写真、陶磁器カテゴリの品々、様々な織物の出品もあった。明らかに、博覧会の早い段階で、日本の品々は芸術作品とみなされていた。

シムスはフェリペ・バーティを引き合いに出し、1868年以後、陶磁器や青銅器の作品が1867年万博に展出された日本の作品の影響の兆候を帯びていることについて述べている。「……[バーティは]、日本人の創作力や独創的デザインがその七宝焼をして中国人よりもより芸術的ならしめ、このジャンルのフランス人一流芸術家の関心を引き付けた、と記している。」^{三一} ワイスバーグは、いくつかの西洋の陶芸と彼らが礎を得た日本の木版画との間の直接の関係性を明示してみせた^{三二}。

パリ万博のすぐ後、幕府は明治政府に打倒され、新たな政府は万国博覧会への参加を積極的に推し進めた。新政府にとって最初の万博は、一八七三年年に開催されたウィーン、ヴェルターシュテルング万博 (the Weltausstellung) であった。Maeda Taji は次のように記している。

【佐野常民子爵 (Viscount Sano Tsumetami) は】…かかる活動の五つの長期的眼目を強調する。それは、一つに日本品の品々を海外に紹介することで日本を認知させること、一つに自分たち自身の製品を改良するという視座を持つ、一つに外国の技術と産業科学を調査、研究すること、一つに日本の科学や芸術を高めるために博物館設立と国内博覧会実施の達成機会として利用すること、一つにかかる博物館を日本の品々の改善に利用すること (とりわけ

輸出に関して）、そして一つに外国の物価調査と日本のいかなる品物が輸出の目的としてふさわしいか確認すること、である三五。

こうした五つの眼目では、海外の博覧会への参加に言及しているばかりではなく、海外博覧会への準備としての狙いをもって日本国内での博覧会実施についても触れられている。これが、日本における「美術」とは何か、「工芸」とは何かをめぐる対話の始まりである。

日本国内博覧会について

一八六七年パリ万博で寄せられた批判と獲得した賞とが明治政府を駆り立て、政府は表向き、一八七三年のウィーン万博に備えるためとして、日本中の多くの町で毎年開催される博覧会を後援した。「早くも一八六七年パリ万博の頃、日本の企業家はヨーロッパの技術と材料を利用した輸出用陶磁器の改良の可能性について述べている。」^{二六} 国内勸業博覧会は願ってもない準備のための好機であった。過去の博覧会から学んだことを応用するチャンスであった。

コーニツキーは日本国内博覧会の起こりをいくつかの起源に見出している。その中に、書画会または書画展観会（新旧それぞれの作品展示に関する）と呼ばれる芸術・書道の展覧会がある^{二七}。コーニツキーはまた、地元地域や国内にある寺の品々等の居開帳（お披露目）と出開帳（全国巡回展示）が起源となつている可能性もあると指摘する^{二八}。こうした全国巡回展示は日本中の人々が自国の宗教的（国内の）秘宝を観覧する機会でもあった。書画会はおそらく「美術」展覧会という趣旨により近いものであろう。コーニツキーは居開帳および出開帳における観覧者側と寺側の狙いについて概説している。すなわち、観覧者は信仰心の見返りを得、神秘（展示される物は普段公開されないものであった）へ足を踏み入れていると感じ、喜びを得る機会も手に入れていたのである。寺のほうは、こうした居開帳・出開帳を宗派の布教を支え、収入を増やす機会として利用していた^{二九}。美的満足というものが、居開帳あるいは出開

帳を開催させたり、そこに観覧に行ったりする動機となっていた可能性もある。多くの場合、古来の屋根瓦、仏法の巻物、曼陀羅の絵、仏像が展示されていたようである。

一八七一年から一九〇三年までの間の日本国内博覧会をめぐっては、「明治期の記録に残る最初の博覧会は一八七一年、東京、京都、名古屋で開催されている。しかし、今日まで評価されてきたものは一八七七年、一八八一年、一八九〇年、一八九五年、一九〇三年の五回の内国勸業博覧会だけである」^{三〇}。和歌山県の行政は一八七二年の自分たちの博覧会企画について次のような発表を行っている。

当県は、オーストリア万博との関連で、風変わりかつ独特な品々を探し出すようにという指示を政府からすでに受けており、結果的にその指示は県の隅々にまで行きわたっている。かかる品々を探し出すため、県では近い将来、小規模な博覧会を開催し、一般庶民でも観覧できるようにすることを決定した次第である^{三一}。

コーニツキーによれば、担当者は、動物、野菜、鉱物製品、工芸品、骨董品といった展示品候補の一覧を発表していた。明らかに、博覧会は当初、人もまばらであったが、「一般庶民」が押し掛け大成功といえる来場者数となり、「東京の万博事務所の職員に『和歌山博覧会は』決して東京で開催される博覧会に劣るものではないと『言わしめた』ほどであった」^{三二}。

しかしあいにく、一八五一年のクリスタルパレスの万博を論じる際に生じる問題と類似の問題が、この和歌山博覧会においても存在する。和歌山のカタログは、クリスタルパレスのカタログがそうであったように、説明もなく展示品の名称を掲載しているだけであり、そこに掲載された展示品で現存が確認されているものは一つもないのである。カタログに掲載された品々は、居開帳・出開帳様式の品々とクリスタルパレスで展示された様式の品々とを融合させたもののように思われる。秀吉が手にしていたと言われる像や彫刻といった彼の遺品、蒔絵の箱、「海北友雪画、合戦図屏風」^{三三}までもあった。コーニツキーは、カタログ掲載の品々の配置は整理されておらず、掲載写真も個別の品々のものだけであり、「芸術」コーナーがあったのかどうか、一八五一年クリスタルパレス万博と同じように出品者が単純に整理

していただけなのか類推することはできない、と述べている。一八七一年の名古屋博覧会は、出品者自身がすべての展示品をリスト化するという同じ方法が採用されている。

コーニツキーは、以後の博覧会（一八七三ヴェルターシュテルング万博以後）は、「より洗練された展示品分類方法を採用しなければならなくなり」、それは主に、一八七三年ウィーン万博と一八七六年フィラデルフィア万博で日本が用意したカテゴリーに由来する」と述べている^{三四}。コーニツキーは機械、農業、園芸、そして芸術は分離されていたと記述している。日本で「芸術」という分類が芽生えた最初の兆候である。

ウィーン万博…日本の初登場

一八六七年パリ万博において、幕府が、準備不足で観客を奪われていたことから、明治政府は一八七三年のウィーン万博では十分な準備を行った。政府は、日本各地の特産品（西陣織、有田焼など）を求め、全国に展示品の依頼をし、品物すべてに、名古屋城の二つの金の鯨しやちほしのうちの一つの装飾を載せた。「万博事務所はさらに日本にいる画家から二つの額入り絵画を要請した。それは、中国の影響を受けた伝統的な様式の絵ではなく、むしろ写実的な様式で創作されたものであった」^{三五}。上野直昭によると、一八六七年から一八七七年の間「こうして、日本様式の絵画はほとんど認識されることもなく、一方で中国様式の絵画、南画も中国研究家にとつての趣味以上のものであるということもほとんどなかった」^{三六}ということである。このことから、万博事務所が要請した「写実的な様式」とは洋画を意味していたと推測することができる。

ウィーン万博に展示された七万点の品々の中から「二万六〇〇二点が賞を受賞し、その中には、織物、金物細工、美術工芸、漆器等を主とした日本の出品した二百十七点も含まれていた」^{三七}。ウィーン万博でもう一つ興味深いのは、一八六七。パリ万博の指示に則って、出品品がサイズの大きく、一対で配置されるという典型を示していたということである。

日本の展示品は必ずしも日本の芸術の頂点を代表するものではなかったが、そのあるがままに作られた「展示品」は、何も知らぬ外国の観覧者によって、海外で暖かく迎え入れられた。ことに、日本の工芸に授与されたたくさんの賞や認定証は、日本の担当者と職人の双方に大きな感銘を与えた^{三八}。

ウィーン万国博覧会に関する W.P. ブレーキの報告書によれば、ウィーンには九万キログラム以上の品々が運び込まれたようである。総合芸術カタログ (*Officieller Kunst-Catalog*) には、日本刀、武器・装甲・防具類、鞍、槍、衣服、古い刀装具、絵屏風、寺の遺跡、青銅器、石灯籠、銅製灯籠、銅の龍や獅子といった、芸術や古典芸術のカテゴリーに展示された日本の品々が掲載されている。現代視覚芸術 (*Modern Visual Arts*) のカテゴリーに、日本は紙と絹に描いた絵のほか紙と絹の絵屏風を出展した。日本の宗教芸術を特集したセクションもある^{三九}。これは、日本の品々を、国別のパビリオンではなく、具体的な芸術セクションに掲載した最初のカタログである。つまり、日本の品々が「美術」として受け入れられたことを意味していると解することができる^{四〇}。

フィラデルフィア万博

ウィーン万博の終了後、日本へ返送された品々はほとんどすべて海に消えてしまった。運搬船のニール号 (*Niil*) は伊豆半島沖合を進むなか、積み荷が海に沈んでしまったのだが、多くは引き上げられ、特に漆器は海水に耐え無傷であった。引き上げられた品の一つである本立ては、その後、日本の品の耐久性を示すべく、一八七六年のフィラデルフィア万国博覧会 (*Philadelphia Centennial Exhibition*) に出品された^{四〇}。

一八七六年フィラデルフィア万博に、日本は金物細工、漆器、陶磁器、七宝焼、織物等、七一二点の品々を出展した。そこには絵画と写真も含まれていた^{四一}。しかし、そこでは、日本の芸術は「芸術」としては評価されず、ウィーンにて「芸術」として評価されるまで、まだ三年を要した。「ほとんどの展示物が適切かつ原則的な場所に展示される一方で、日本の絵画と工芸は、美術博物館としての役割を果たしていた記念館 (*Memorial Hall*) ではなく、製造品を展

示するメインホールに展示されたのである」^{四二}。日本セクション公式カタログ (Official Catalogue of the Japanese Section) には、彫刻 (金物細工、木工彫刻)、水彩画、絵付け磁器、版画、写真、象眼細工などすべてが掲載されていた^{四三}。日本セクション公式カタログは七つのカテゴリーに分けられている。すなわち、冶金術、製造品、教育教養関連品、芸術、産業機械、農業、そして園芸である。芸術の分類の中には、金物細工、木工彫刻、象牙金細工、水彩画、線画凸版、芸術的鋳物、写真がある。四十五の個人あるいは企業が磁器を出品し、二十四の個人あるいは企業が漆塗りの家具・室内装飾品を出展した。

一八七七年に出版されたフィラデルフィア万博についての報告書『フィラデルフィア万博の逸品 (Gems of the Centennial Exhibition)』の中には日本の品八十二点が含まれている。著者であるジョージ・タイタスは、日本の芸術に対する国際的認識レベルについて次のように綴っている。

教育ある人々においてさえも日本への平均的理解では半分野蛮な国というものであり、認識レベルは、そうした現代世代の知識の範囲の中に単純に限られてしまっている。(中略) 日本と中国、そして芸術とのその関連性は、主として民族的好奇心を収集に利用すべしという提案をしてきたとおり、日中芸術に恐ろしく奇怪なイメージをもたらししてしまったのである。日本と中国、特に前者には芸術における字派があり、それ自体特筆すべきことであるという事実を、ヨーロッパやアメリカが認識したのはごく最近のことである。(中略) 日本の芸術様式は、奇怪あるいは異様ではあるが、驚くような活力と生命力により特徴づけられているということに気付かされるであろう。

これは、純粹な工芸における日本民族のなした偉業の一つの神秘である^{四四}。

日本の品々の画像に、小物、お香を覆う籠、そして水差しのある漆塗りの飾り棚に囲まれ、真ん中に置かれた12世紀の大きな青銅器の花瓶を確認することができる。日本の品々の二つ目の絵図^{四五}は、衣装箆筒、花瓶、青銅の茶碗を描いている。この背の低い青銅の花瓶は驚くことにサンタクロースの伝説を描いている。日本の芸術は中国の芸術とすくなく混同してしまうが、タイタスは一貫して日本芸術の卓越性という自身の持つ評価を貫いている。日本の品々の美し

さに魅了されたタイタスであったが、彼の著作から、彼が日本の品々を「美術」とは考えず、彼が言うごとくむしろ「工芸」と考えていたことは明らかである。

フィラデルフィア万博の間、日本政府は日本の品々の購入を可能とするバザール専用の建物も設置した^{四六}。明らかに、高価な陶磁器はあまり売れなかったが、安価な品は早々に売れた。バザールと並行して、そこにあった日本の住居は、日本人委員長の私邸であったため一般に公開展示されていなかった^{四七}。その私邸の画像に添えて、『万博の歴史解説 (Illustrated History of the Exhibition)』は展示品の画像数点も掲載した^{四八}。

一八七八パリ万博には、完全に美術の展覧会用に使用されたトロカデロ宮殿 (Trocadero Palace)、すなわちパレスオブファインアーツ (Palace for Fine Arts) があった。これはジャポニスム・ブームの頂点の時期と重なっていた。

「フランス政府は、博覧会に日本の芸術の骨董品を出展してほしいと日本政府に依頼を行った」^{四九}。日本政府は惜しみなく応じた。博覧会の品々が日本に戻ってくると、トロカデロ宮殿で展示された三百九十点の骨董品は東京国立博物館で展示された。「その展示品の一群には、数百の陶磁器や様々な青銅の骨董品、漆器、日本刀があった」^{五〇}。多様な骨董品の中には、過去の博覧会と類似の仏教芸術、スケッチ、青銅器、日本刀、織物、金物細工、そして陶磁器があった。トロカデロ宮殿は西洋諸国の骨董芸術だけに決して制限をしていたわけではなく、実際、フランスの芸術におけるたゆまなき卓越性を示すべく、西洋の現代絵画や現代彫刻を展示していた。

第一カテゴリーである芸術作品用に総務委員会 (General Commission) が発行した公式カタログ (Catalogue Official) には、日本の芸術作品が数点掲載されていた^{五一}。すべての展示品が展示者の名前と出品物の説明と一しよに掲載されている。そこに掲載されているのは、油絵、漆器、絵画の骨董品、磁器、陶器、図柄入りアルバム帳、七宝焼、青銅器、彫刻の骨董品、象牙の像、青銅の花瓶、金箔の金属製茶箱、木工彫刻、そして金と銅の蒔絵屏風である。ここに挙げた品々には、漆器や磁器といった、フィラデルフィア万博においてアメリカ人にとって美術品 (Fine Arts) として受けられることはなかったであろう多くのものが含まれていた。

しかし、日本の担当者の視点から見れば、安っぽく、滑稽で、かつ偶然的ジャポニスムを強調するで、フランス、イギリス、そしてアメリカの観覧者を日本の大衆文化に魅了させることには成功したものの、逆に、自分たち日本の芸術作品を西洋において芸術として評価してもらおうという狙いは損なわれてしまった^{五二}。

一八九三年シカゴ万博

次なる博覧会は、一八九三年のコロンブスによるアメリカ大陸発見を記念して、一八九三年、シカゴで開催された。日本政府は、一八七三ウィーン万博に始まる過去二十年間の博覧会に注いできた尽力の中でも、この時が頂点であったと感じている。トロカデロ宮殿に対応して、シカゴ万博の美術宮殿は当時、最大の美術館であった。ここに描かれた建物は世界会議ビル (World's Congress Building) として建設され、博覧会后、建物はシカゴ美術館となった^{五三}。

一八九三シカゴ万国博覧会 (Chicago World's Columbian Exposition) は、本稿において歴史的転機となるものである。というのも、日本が、非西洋国家の中で唯一、美術館への出品を初めて実現させた博覧会となったからである。日本の芸術を、タイタスのカタログに掲載されていた「工芸」として見る傾向は十七年たった当時でもまだ健在であったようであるが、アメリカ政府の担当者が日本の芸術と美術の区別に対する無知にまったく気づいていなかったということとありうる。また、シカゴ万博での展示を損なったのは、単純に展示品が多すぎたということと^{五四}、限られた割り当てスペースにそれら展示品を並べたことで日本に詳しくない観覧者がきよとんとしてしまったということである^{五五}。コナントは博覧会の「混乱ぶり」を次のように述べている。美術学派の弟子たちの作品が、文部省セクシヨンの金物細工、陶磁器、機織り、染物の見本といっしょに展示されていた。「屏風、巻物、アルバム帳、版画、そして印刷本が、楽器の説明やら、鉱業の初期の頃の展示やら、伝統的交通形態の展示やら、漁船や希少な水生生物の展示やらに活用されていた。実に、展覧会のどこの区分でも、日本の美術と芸術とは混同して展示されていた」^{五六}。

シカゴ万博では、日本政府は茶屋や神社は設置しなかった。この時、日本政府は、再建された今日の名古屋城の特徴を持った近代建築を表した鳳凰殿という建築物を建設した。第二次世界大戦後初期の批評家クレイ・ランカスターは、

「あの建物は、ファイラデルフィア万博の時の建物より意義深くかつ洗練されたものであり、日本の建築史千年以上のものを表していると思なしていた。『ニセ物の大理石の正面の後ろにある面白くない展示ホール』とは一線を画していた。ランカスターは、自分が批判した美術展示ホールと同様、鳳凰殿がニセ物であったことには気づいていなかった」^{五七}。コナントが述べているように、鳳凰殿は日本様式だけを基にした建物ではなかった。この鳳凰殿は、イギリス人建築家「コンドルの弟子であった久留正道が設計を行った。これは、西洋建築を学んだ建築家による日本で最初の伝統建築物であった。フランク・ロイド・ライトが鳳凰殿から影響を受けたことは広く知られている。博覧会の閉会五十年後、残念なことに鳳凰殿は焼失してしまった。

コナントによれば、美術展覧会はシカゴ万博でもっとも成功を収めた企画となった。博覧会に先立ち、何を展示すべきかをめぐって議論があった。

一八九三年、明治美術会 (Meiji Art Society) はシカゴで開催される万国博覧会への参加を計画した。しかし、政府は、日本の油絵はまだ初級段階にあるとし、計画には反対する旨、助言したのである。いずれにしても、美術会は憤慨してその申請を取り下げた^{五八}。

もっとも最近の一八七八年パリ万博を含め過去の博覧会において、日本政府は、日本の国宝が売りつくされてしまわないかと心配になるほどの骨董品を出品してきた。そこで日本政府は、一八九三年シカゴ万博に向け、骨董品からひらめきを得た作品を要請した。「古きものから直接刺激を受けた新しき日本の品を創り出すという発想がシカゴ万博において模索されたのである」^{五九}。

このことは、「絵画のような」陶磁器や漆器などを含め、芸術に対する、我々が知っていた日本人の考え方とは、対照をなしている。「十九世紀の後半半世紀の間、あらゆる万国博覧会において第一義的かつ支配的な芸術と言えは絵画(油絵)であった」^{六〇}。そうだとすると、日本を除く世界がとりわけ絵画に価値を置いていたときに、日本政府の担当者が出品を除外させる口実として自国の油絵をして「初級段階」と評したというのは、いかなることなのだろうか。「芸術的価値に対する日本の最初の試みが、故意か仕方なしにかはともあれ、西洋の師や仲間たちと直接競いあ

つてきた自国の芸術家を排除しなければならなかったというのは皮肉である」^{六二}。また、コナントが示唆してくれているように当時、女流芸術家が西洋で高く評価されていたときに、日本で排除されたのは女性の芸術家であった。

コナントが提示するように、美術展覧会に関する岡倉天心の言葉は影響力のあるものであった。岡倉は、日本の洋画は次のような理由から出品されるべきではないと述べている。第一に、外国人はこれまで日本画を理解することができず、それらを美術として認識できなかったという理由からである。第二に、外国人は日本の花鳥風月を好み、彼らが容易に理解できる分野は風景なのだから、そうした題材を展示すべきだという理由からである。第三に、「洋画には額が伴うということの重要性を考えると、日本画は非常に優雅に取り付けられなければならないものだという理由からである」^{六三}。岡倉は最後に一点、重要なことを言っている。「フランス人やイギリス人と異なり、アメリカ人はまだ芸術の価値をしっかりと確立していない故、シカゴ万博は日本にとって日本の芸術の本当の意味をアメリカ人に伝える貴重な機会である」^{六三}。明らかに岡倉は、日本の芸術「工芸」の美について述べたタイトスの言葉のことは認識してはいなかった。

日本事務局の担当責任者であった手島精一とアメリカ事務局の芸術の責任者であったヘルズリー・クーリー・アイヴスとの間での協議により、日本の芸術品を美術パビリオン（世界会議ビル）にて独自に展示することが認められたのである。

アイヴスは、日本の展示品が、出品および芸術セクションの基準を満たしているかぎり、どの品はどのカテゴリーがふさわしいのかということについては日本政府が判断すべき、と決めた。アイヴズは、最大限可能な限り、日本の展示はその日本ならではの特徴を失うべきではないと感じていたし、日本の展示品が過度に西洋風のやり方で強調されすぎないことを願っていた^{六四}。

おそらく、アメリカの感受性の強さに対する岡倉の言葉のみならず、日本の担当者による洋画の排除というものに影響を与えたのは、過度に西洋的すぎることなく日本の芸術の表現はそれ自身の正しき方法でという、アイヴスのこの姿勢であったのだろう。

中村伝三郎によれば、日本政府は彫刻を含む工芸品製造コストの半分を支払った。シカゴ万博に出品された日本の彫刻は芸術的受容の典型を表していた。出展品の中で最も知られているものには、高村光雲作の「老猿」^{六五}などがある。^{六六}こうした芸術作品は、西洋の伝統的材料である大理石や石で作られるのではなく、木で作られる。上野が、これらは明治期の最も洗練された彫刻の代表であると評したとおり、実際、それら作品は当時およびのちの評価と合致するよう美術パビリオンに展示されたのである。シカゴ万博は転機を象徴していた。日本の美術が認められるようになること、さらに博覧会は際立って変化した。すなわち、日本がとうとう自国の油絵を出品し始めたのである。

日本において、アメリカにおいて、そして博覧会を開催するすべての国において、「芸術」の定義はそれぞれ微妙に異なってきた。審美眼は、対国で見れば個人差があり、国で共有されていても国から国で変化するものである。ほとんど日本はありのままの姿で他国に受け入れられ、自分たちの芸術を他国がどんなに芸術らしくないと考えたとしても、日本はそれを受け入れたと言えよう。しかし、日本で制作された西洋芸術は十九世紀が終わっても混乱状態のままであった。日本の担当者が西洋芸術の出版を拒否したという事実と、外国人はそうした芸術作品が日本にもあるということをもっとく知らないという事実。この二つの事実が相まって、認知されることを遠ざけてきた日本の芸術の周囲に壁をつくってしまうのである。

これは、多くのヨーロッパ人が、美術の観念で邪魔なものを取り除いた文化的作品というものは、「単に」鑑賞してもらうために制作された現代芸術の見苦しい自意識を回避しうるのだ、ということを考え始めたからであった^{六七}。

それゆえ、フランスやアメリカの美術パビリオンでの展示というステータスを達成した骨董品が、万国博覧会へ出品される意図もなく制作された芸術に対するヨーロッパ人やアメリカ人の欲求を満たしたのである。しかし、一八七三年

ヴェルターシュテルング万博以後、日本政府は外国の万博担当者の指定要件に合致するよう厳密に制作された品々を要請したとすると、こうした期待を満たすことは不可能であった。

シカゴ万博の遺産

一八九三年シカゴ万国博覧会は、アメリカにおける日本の芸術および書籍の収集において非常に重要な時期に開催された。万博を支援した人々は、その後、シカゴ美術館と同館による日本の芸術および書籍の収集の支援を続けた。例えば、木材、不動産、銀行とエルジン時計社 (Elgin Watch Company) で財を成したマーティン・A・ライアソンは万国博覧会に寛大な寄付をした^{六八}。シカゴ美術館の日本書籍のコレクションは主に、ルイーゼ・ノートン・ブラウンのコレクションと、ライアソン自身のコレクションとに基づいている。

ライアソンが一九三二年に他界したとき、彼はシカゴ美術館の名誉館長で、西洋と東洋の両セクションの収集に貢献してきていた。彼は、二十世紀初頭に幾度となく展示されてきた十四世紀の聖母子の絵画をはじめ、寄付をした多数のヨーロッパ絵画で有名である。他にも多くの博覧会において、三枚の土佐派の『源氏物語 (Tale of Genji)』画帖をはじめ、彼のコレクションの品々が特集された^{六九}。ライアソンのコレクションの原点についてはあまり知られていないが、ブラウンからの品々にはすべて彼女の蔵書印がついている (画像3参照)。ブラウンとライアソンはともに野村正治郎の顧客であった。

野村正治郎は一八九六年、イリノイ州のグリーンヴィル高校 (Greenville High School) に留学した^{七〇}。この時、野村がシカゴ美術館の日本の芸術作品と万博終了後まだ無傷で残されていた鳳凰殿を見ていた可能性はありうる。ライアソンは一九二一年、京都に野村を訪ねており、彼の妻は正治郎の来賓名簿にメッセージを書き込んでさえいる^{七一}。野村は当初、シカゴ市美術館やライアソンのような著名な人々と親密にしていたが、彼は本を共同執筆したヘレン・ミニッチがニューヨーク・メトロポリタン美術館 (New York Metropolitan Museum of Art) にいたため、メトロポリタン美術館やボストン美術館 (Boston Museum of Fine Art) のほかにより関わって行くようになった。野村のもう一人の顧客は

ルイーズ・ノートン・ブラウンであり、彼女は自身の全コレクションをライアソンに売り、さらに彼は一九二六年にそれをシカゴ美術館に寄付したのである。その後、コレクションはシカゴ大学のケンジ・トダ (Kenji Toda) により目録化され、1931年にカタログとして出版された^{七二}。

ブラウンのコレクションには七〇〇冊以上の日本と中国の書籍が含まれていた。ケンジ・トダはそれらを調査しながら、五つのカテゴリーに分けていった。初期の出版物の第一カテゴリーにはおよそ一〇〇冊の本が含まれていた。第二カテゴリーは十七世紀、十八世紀の狩野派による大衆向けの芸術本である。第三カテゴリーは浮世絵画家による画帖で構成されている。第四カテゴリーには丸山・四条派、その他の本が含まれていた。最後のカテゴリーには画帖が含まれていた^{七三}。ヘレン・グンスラウスの本によれば、ブラウンコレクションの中で最も価値あるものの一つは寛文元年

(一六六一年) 版の『おさな源氏 (Osana Genji)』である^{七四}。

ライアソンのコレクションは、古典文学、大衆文学、歴史物、伝記物、その他、多種多様なおよそ九十冊の書籍からなっていた。彼のコレクションのうち最も価値あるものの一つが慶長十三年(一六〇八年)版『伊勢物語 (Tales of Ise)』の本であり、トダによれば、シカゴ美術館コレクションには同物語の三種類の版があった^{七五}。フレデリック・グーキンによって確保されたシカゴ美術館のその他のコレクション品は、もともとはアーネスト・フェノロサが所有していたものであるが、それがフランシス・レイスロップの手に渡り、さらにハミルトン・イースター・フィルドのもとに移り、そしてようやくシカゴ美術館によって購入されたというわけである。^{七六}

本稿では、次章以降で、トダによる二つのカテゴリーを取り上げたい。第二章では、光悦の『三十六歌仙 (Koetsu's printed Thirty-Six immortal poets)』に関する本について議論する。トダの分類によれば、三十六歌仙に関する本はいくつかのグループに分類されているが、本研究はそのグループに着目するよりも、三十六歌仙のテーマに軸足を置き考察してみたい。第三章および第四章では、第五グループに分類された小袖雛形本を取り上げる。

一 P. F. Kornicki, "Public Display and Changing Values: Early Meiji Exhibitions and Their Precursors," *Monumenta Nipponica* 49, no.2 (1994): 一六九。

二 *Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*. (London: Spicer brothers, 1851) 一三〇～一三七。

三 注一 *Official Catalogue* 前掲書二一四～二一六。

四 注二 *Official Catalogue* 前掲書二一四～二一六。

五 <http://collections.vam.ac.uk/item/O133864/part-of-the-chine-court-watercolour-absolon-john/>

六 これは Kornicki による誤りで、実際にはダブリン万博は一八五三年、パリ万博は一八五五年の開催である。

七 *Official Catalogue of the Great Industrial Exhibition, in connection with the Royal Dublin Society* Dublin: Ireland, 1853) 一一八。

八 *Illustrated London News*, 一八五三年六月四日、四五〇。

九 Stephen Wildman, "London 1862," in *Encyclopedia of Interior Design*, ed. Joanna Banham (London: Fitzroy Dearborn, 1997) 七四四～七四五。

一〇 Chelsea Foxwell, "Japan as Museum? Encapsulating Change and Loss in Late-Nineteenth-Century Japan." *Getty Research Journal*, 1 (2009): 39-52. <http://www.jstor.org/stable/23005365> 40 参照。

一一 『オールロッキの江戸―初代英国公使が見た幕末日本』(中央公論新社、二〇〇三年) 参照。佐野真由子によると、万博について知らせるオールロッキからの手紙に対して幕府は、どのようなものを展示品として送ったらよいか提案してほしいと公使に依頼の返信をしているということである。

一二 *Illustrated London News* 一八六二年九月二十日、三一九。

一三 *International Exhibition 1862: Official Catalogue of the Fine Art Department*. (London: England, 1862)。

一四 *Alcock, Catalogue of works of industry and art sent from Japan*. (London: W. Clowes and Sons, 1862) 一。

一五 注一四 Alcock 氏前掲書、九。

一六 Sir Rutherford Alcock, *Art and art industries in Japan*. (Bristol: Ganesha Publishing; Tokyo: Edition Synapse, 1999) 一三十七

～一三八。

- 一七 Meron Medzini, *French Policy in Japan in the Late Tokugawa Period* (Cambridge: East Asian Research Center, Harvard University; distributed by Harvard University Press, 1971) 一四五。
- 一八 Le Monde Illustré 一八六七年九月二十八日、一九六〇一九八。
- 一九 Cody, Susan ed. *Japan goes to the world's fairs : Japanese art at the great exhibitions in Europe and the United States 1867-1904*, (Tokyo: NHK Promotions, 2005) 十八。
- 二〇 注一九 Cody 氏前掲書一十。
- 二一 Sims, *French policy towards the Bakufu and Meiji Japan 1854-95* (Richmond, Surrey: Japan Library, 1998) 二八二。
- 二二 Catalogue général: exposition Universelle de 1867 à Paris. Oeuvres d'art : Groupe I, Classes 1 à 5, Volume 1 一一五。
- 二三 注二二 Sims 氏前掲書一一九。
- 二四 Gabriel P Weisberg, . "Aspects of Japonisme." *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 62, no. 4 (1975): 120-30. <http://www.jstor.org/stable/25152585>.
- 二五 Maeda Taiji, = Meiji Crafts in *Japanese Arts and Crafts in the Meiji Era* (Tokyo : Pan-Pacific, 1958) 一一〇〜一一一。
- 二六 Nakagawa Sensaku, = Meiji Crafts in *Japanese Arts and Crafts in the Meiji Era* (Tokyo : Pan-Pacific, 1958) 一四一。
- 二七 注一 Kornicki 氏前掲論文一七一。
- 二八 注一 Kornicki 氏前掲論文一七五。
- 二九 注一 Kornicki 氏前掲論文一七八。
- 三〇 注一 Kornicki 氏前掲論文一八四。
- 三一 注一 Kornicki 氏前掲論文一八四。
- 三二 注一 Kornicki 氏前掲論文一八六。
- 三三 注一 Kornicki 氏前掲論文一八八。
- 三四 注一 Kornicki 氏前掲論文一九二。
- 三五 注一九 Cody 氏前掲書 一一一。
- 三六 Ueno Naoteru = Part One The Cultural Background of Meiji Art, with an Outline of Painting in *Japanese Arts and Crafts in the Meiji Era* (Tokyo : Pan-Pacific, 1958) 七。

- 三七注 一九 Cody 氏前掲書二六。
- 三八注 二五 Maeda 氏前掲論文一一二。
- 三九 *Officieller Kunst-Catalog Universal Exhibition 1873, Wien*。グループ二三、二四、二五。
- 四〇注 一九 Cody 氏前掲書二八。
- 四一注 一九 Cody 氏前掲書三〇。
- 四二注 一九 Cody 氏前掲書三〇。
- 四三 *Official Catalogue of the Japanese Section and Descriptive Notes on the Industry and Agriculture of Japan. 1876 Philadelphia.*
- 四四 *Gems of the Centennial exhibition: consisting of illustrated descriptions of objects of an artistic character, in the exhibits of the United States, Great Britain, France, Spain, Italy, Germany, Belgium, Norway, Sweden, Denmark, Hungary, Russia, Japan, China, Egypt, Turkey, India, etc., at the Philadelphia International Exhibition of 1876.* 七八〜八〇。
- 四五 Titus, *Gems of the Centennial Exhibition* 七九、八二。
- 四六 <http://www.ndl.go.jp/exposition/data/R/129r.html>。
- 四七 *The Illustrated History of the Exhibition. Philadelphia 1876* 六一五。
- 四八 *The Illustrated History of the Exhibition* 七七六。
- 四九注 一九 Cody 氏前掲書四二。
- 五〇注 一九 Cody 氏前掲書四二。
- 五一 *Catalogue Officiel* published by the General Commission for the Category 1, Works of Art 1878, 二四五〜二四六。
- 五二注 一〇 Foxwell 氏前掲論文四五。
- 五三 Shepp's World's Fair Photographed : Being a Collection of Original Copyrighted Photographs (Chicago: Globe Bible Pub. Co, 1893), 二九九。
- 五四 Ellen P. Conant, "Japan - Abroad- at the Chicago Exposition, 1893," in *Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*. ed. Ellen P Conant (Honolulu: University of Hawaii Press, 2006) 一六〇。
- 五五 注五四 Conant 氏前掲書一六一。

- 五六 注五四 Conant 氏前掲書二六一。
- 五七 注五四 Conant 氏前掲書二六五。
- 五八 注三六 Ueno 氏前掲論文三四。
- 五九 注一〇 Foxwell 氏前掲論文四五。
- 六〇 注五四 Conant 氏前掲書二六六。
- 六一 注五四 Conant 氏前掲書二六八～二六九。
- 六二 注五四 Conant 氏前掲書二六九。
- 六三 注五四 Conant 氏前掲書二六九。
- 六四 注五四 Conant 氏前掲書二六九。
- 六五 <http://www.emuseum.jp/detail/100422/000/000>。
- 六六 Nakamura Denzaburō, *Meiji Sculpture in Japanese Arts and Crafts in the Meiji Era* (Tokyo: Pan-Pacific, 1958), 九五～九六。
- 六七 注一〇 Foxwell 氏前掲論文四九。
- 六八 Chaim M. Rosenberg, *America at the fair: Chicago's 1893 Worlds Columbian Exposition*. (Charleston, SC: Arcadia Pub., 2008) 五九。
- 六九 H.G. 注 Three Japanese Paintings of the Tosa School. *Bulletin of the Art Institute of Chicago* (1907-1951), 20, no. 9 (Dec., 1926) 一一九～一二二。
- 七〇 Margot Paul, "A Creative Connoisseur: Nomura Shōjirō." in *Kosode 16th-19th Century Textiles from the Nomura Collection, publ. in conjunction with an exhibition shown at Japan House Gallery in the Spring of 1984*, by Amanda Mayer Stinchecum, (New York: Kodansha International, 1984) 一一一。
- 七一 Cheryl Boettcher, *The Kimono Imagined*. Vol. 180. (Chicago: Art Institute of Chicago, 1987) 八。注六五 Paul 氏前掲論文一五。
- 七二 Kenji Toda, *Descriptive Catalogue of Japanese and Chinese Illustrated Books in the Ryerson Library of the Art Institute of Chicago*. Chicago: Institute, 1931.

^{七三} Kenji Toda. ♪ The Collection of Japanese and Chinese Books. ♪ *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)* 21, No. 9 (Dec., 1927) 一〇〇〜一一一. ♪ Kenji Toda. ♪ The Collection of Japanese and Chinese Books. ♪ *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)* 22, No. 1 (Jan., 1928) 八〜九。

^{七四} 注六九 H.G.氏前掲論文。

^{七五} Kenji Toda. ♪ Seventeenth Century Japanese Book Illustrations. ♪ *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)*, 22, No. 9 (Dec., 1928), 一一〇〜一一一。

^{七六} 注七三 Toda 氏前掲論文。



画像 1 一八六二年 幕府の代表団

The Japanese Ambassadors at the International Exhibition, from the *Illustrated London News* May 24, 1862, 18.



画像 2 クリスタル・パレスの日本物品

The Japan Court in the International Exhibition, from the *Illustrated London News* Sep 20, 1862, 320.



画像 3 Louise Norton Brown 蔵書印
シカゴ美術館蔵 『絵本時世粧』

第二章 シカゴ美術館蔵三十六歌仙版本について

シカゴ美術館蔵三十六歌仙版本について

近年、アメリカ合衆国東海岸の美術館では、日本美術品と和古書が注目されている。パークコレクション、ボストン美術館、メトロポリタン美術館、ニューヨーク図書館のスペンサーコレクション、スミソニアン博物館のアーサー・M・サックラー・ギャラリー、これら全ての場所に優れたコレクションが集まっている。しかし、東海岸だけに限定すれば、アメリカ合衆国における和古書のコレクションの歴史について総合的な分析がなされていない。

本発表では、シカゴ美術館蔵三十六歌仙を描く版本を紹介しながら、江戸時代の版本の歴史を検討する。シカゴ美術館には三十六歌仙を描く版本は七種類存在する。まず、17世紀の嵯峨本三十六歌仙は二種類あるが、嵯峨本と同様に光悦筆とみられる『歌仙大和抄』も二種類存在する。北村季吟の『六六私抄』、喜多武清画の『三十六歌仙集』、十八世紀後半の勝川春章が描いた錦絵『三十六歌仙』はそれぞれ一種類ある。

三十六歌仙は藤原公任が選んだ平安時代の有名歌人で、『万葉集』の柿本人麿、『伊勢物語』の在原業平、女流歌人の小野小町、『古今和歌集』の編纂者である紀貫之などが入っている。歌人は左方と右方に分けられ、柿本人麿から平兼盛は左方、貫之から中務は右方とされる。

三十六歌仙は愛好され、同様の秀歌選が作られてきたが、他の歌仙として、俊成『三十六人歌合』、女房三十六歌仙、後水尾天皇が勅撰した集外三十六歌仙などが見られる。江戸時代には三十六歌仙の絵が流行し、画帖や版本にその絵が描かれている。版本には各歌人が描かれ、絵の横または上に和歌が記載されている。本稿では、シカゴ美術館蔵版本のそれぞれの書誌データを示し、他所に現存する版本との比較研究を試みる。また、三十六歌仙に対するシカゴ美術館の記載の過誤を修正し、最後に、シカゴ美術館のテキストにおける小野小町の肖像と和歌を中心として、歌人の描写と和歌選択について考察する。嵯峨本と『歌仙大和抄』の小町歌は三十六歌仙の和歌ではなく、『古今和歌集』のみ見られる和歌が記載されている。その選択の意義について考察していきたい。

一、嵯峨本歴史

まず、嵯峨本三十六歌仙を取り上げる。美しい本の上に、嵯峨本という版本の種類は最初の仏教と関係ない絵入り版本である。嵯峨本刊行以前にも絵入り版本は見られるが、全て仏教に関係する。本阿弥光悦の筆蹟に基づいている嵯峨本は『小倉百人一首』、『古今和歌集』、『源氏物語』、『伊勢物語』の他、十種作成された。アメリカでも嵯峨本は多く見られるが、英語で発表されている研究は少ない。また一方で、アメリカにある嵯峨本に関して、まだ日本の研究では分析されていないものが存在する。

嵯峨本の研究は、一九一六年に出版された和田維四郎氏の「嵯峨本考」を端緒としている。その中で、和田氏は三十六歌仙を二種に分けた¹⁾。

歌仙肖像入本一冊整版

第一種光悦筆模写大本一冊

製本縦 33.63 横 24.54

本文縦 29.09 横 21.82

第二種光悦筆模写中本一冊

製本縦 28.48 横 21.51

本文縦 26.06 横 18.48

和田氏の分析によると、光悦筆と認められる三十六歌仙の嵯峨本は二種ある。第一種と第二種は、同一の稿本により光悦筆を模しているが、第二種の輪郭は第一種より小さく、絵と字の間の距離は少ない。

和田氏の後に嵯峨本の研究について発表した川瀬一馬氏は、『嵯峨本図考』（一九三二年）と『増補版古活字版之研究』（一九六七年）で、嵯峨本三十六歌仙を二種と三分類に分けた²⁾。

第一種（縦 29.39 横 22.73）

イ種具引きの色返り料紙（天理図書館蔵、旧安田文庫蔵）

ロ種単に具引きのみ（御茶ノ水大学図書館成篁堂文庫蔵）

ハ種素紙に摺刷（東洋文庫蔵）

第二種復刻したもの（安田文庫と東洋文庫とに各一本）

第一種の本は全て同じ版であるため、サイズは同一である。第二種はオリジナルの版を使わず、新しい版を用いているためサイズが様々である。川瀬氏の研究が発表された当時は、アメリカの嵯峨本がまだ日本に知られていなかったため、この研究には含まれていない。

鈴木淳氏が編集した『江戸の歌仙絵―絵本にみる王朝美の姿と創意』では、川瀬氏の分類をもとに変更と追加がなされている^{三〇}。

初版：

米国スミソニアン協会フリーア美術館・サックラー美術館図書館本（縦32.9 横24.9 匡郭縦28.6 横22.5）

東洋文庫本その一（縦33.6 横24.4 匡郭縦28.4 横22.2）

再校：

ニューヨーク公共図書館本（縦33.3 横24.7 匡郭縦29.5 横22.6）

お茶の水図書館成篁堂文庫本（縦33.1 横24.9 匡郭縦29.4 横22.3）

天理図書館本（旧安田文庫本）（縦33.5 横25.1 匡郭縦29.5 横22.5）

ハーバード・アート・ミュージアム本（縦34.5 横24.1 匡郭縦29.9 横23.5）

フリーア美術館本（プルヴェラー本）（縦31.5 横23.9 匡郭縦29.2 横22.5）

復刻板（一）

ボストン美術館本（サイズは記載されていない^四）

東京都立中央図書館本（サイズは記載されていない）

東洋文庫本その二（縦 33.7 横 24.9 匡郭縦 28.1 横 22.2）

東京芸術大学図書館本（欠丁あり）（サイズは記載されていない）

復刻板（一）

国立国会図書館本（縦 29.1 横 22.8 匡郭縦 28.9 横 22.8）

早稲田大学図書館本（サイズは記載されていない）

東洋文庫本その三（縦 28.0 横 21.3 匡郭縦 26.0 横 18.5）

二、シカゴ美術館蔵嵯峨本三十六歌仙

鈴木淳氏の分類によるとシカゴ美術館蔵の青色表紙本（後述「青色表紙嵯峨本」、縦 35 横 24.9、匡郭縦 29.4 横 23）と茶色布目表紙本（後述「茶色表紙嵯峨本」、縦 31.3 横 24.8、匡郭縦 28 横 22）が追加できる。青色表紙嵯峨本は、濃紺色の表紙中央に「三十六歌仙書画」という手書きの題簽がある。

三十六歌仙嵯峨本青色表紙本一巻一冊

改装の可能性あり。濃青色表紙（縦 35 横 24.9）。表紙中央、「三十六歌仙書画」と手書き題簽がある。

単辺（匡郭縦 29.4 横 23）。丁付がない。極札「書本阿弥光悦、号大虚菴。画狩野元信、称古法眼。嘉永四年辛亥春 贖之七十公翁藤田長年」と絵入墨印はある。

原料となっている薄い料紙は厚い料紙に貼り付けられている。シカゴ青色表紙本はハーバード大学美術館のものと規模の面で近い。また、ハーバード大学美術館本と同様に、青色表紙嵯峨本には序文がなく、一丁目面に柿本人麻呂から

始まる。公任『三十六人撰』と俊成『三十六人歌合』のように左右交代形式ではなく、シカゴ青色表紙本は左右に分けられ、柿本人麻呂から平兼盛までと紀貫之から中務までの順番がある。嵯峨本の初版と再版の特徴として、嵯峨本に用いられている和歌は全て俊成『三十六人歌合』に登場する。俊成と公任の『三十六人撰』どちらにも現れるものもあるが、全体的に嵯峨本の和歌選択は俊成の『三十六人歌合』に基づいている。鈴木氏によれば、嵯峨本の和歌選択は国文学研究資料館蔵の『神前歌仙散形』によるというが、確認はできなかった。

シカゴ青色表紙本の裏表紙にある極札によると、一八五一年となっている。内容は次の通り。

書本阿弥光悦

号大虚菴

画狩野元信

称古法眼絵入墨印

嘉永四年辛亥春贖之七十公翁藤田長年

本阿弥光悦の生涯は一五八〇一六三七年にわたり、狩野元信は一四七六〇一五五九にわたる。従来、嵯峨本の絵は土佐光重（一四九六〇没年不詳）の作品とされてきたが、狩野元信と同時代に生きていた土佐光重の過誤であろうか。青色表紙嵯峨本の極札は誤りとして考えてよいだろう。

青色表紙嵯峨本に関してトダ氏が書いた書誌によると、シカゴ美術館の青色表紙嵯峨本は米国スミソニアン協会フリアー美術館・サックラー美術館図書館本と同じものと判断されること。その和訳は次のようになる。

和田維四郎氏の『嵯峨本考』では、嵯峨本三十六歌仙の二種について述べられている。一つはこのシカゴ本に相当するが、もう一種はシカゴ本より小さい本で、版木の規模が小さく、また多少の違いが見られる。和田氏によ

ると、嵯峨本の絵は光信の男子土佐光重の作品である。フリーア美術館蔵には完全な初版本がある。フリーア美術館本は縦三十三横二十五である。版木の規模はシカゴ本と同様。少し色あせた黄色と茶色のページが、真っ白のページとともにある。ページ番号はなく、歌人の名前と和歌以外の文字はない。文字は光悦筆と考えられている。嵯峨本伊勢物語に比べ、この本の絵柄はもつと緻密である⁵。

シカゴ美術館の書誌データによれば、シカゴ青色表紙嵯峨本はフリーア美術館の初版本と同じ種類である。現在、シカゴ本の薄い紙には具引きがあるかどうかは不明だが、書誌データによると、最初に色具引きがあった可能性はある。

鈴木淳氏が編集した『江戸の歌仙絵―絵本にみる王朝美の姿と創意』で、フリーア美術館本が完全に模写されたため、シカゴ本との類似性は詳しく検討できる。鈴木氏は、初版のフリーア美術館本と再版のハーバード大学本を区別するために、諸点を挙げている。一点目として、フリーア本には是則の直衣の襟元から左右に襟飾りがある。

画像4に、ボストン美術館本、シカゴ美術館本、ハーバード大学美術館本とフリーア美術館本のものがある。フリーア美術館本の襟飾りは他の三種と異なり、シカゴ青色表紙本はハーバード大学本と同様に描かれている。

二点目は、フリーア美術館本における元真の歌詞「垣根」が「まきね」となっていることである(画像5)。そのミセケチが再版のハーバード大学本から「かきね」に修正された。シカゴの青色表紙嵯峨本はハーバード大学本と同様に、「かきね」とあり、是則の襟飾りは右側しか描かれていない。そのため、シカゴ美術館の書誌データは間違いで、シカゴ美術館の青色表紙嵯峨本はフリーア美術館本と同一のものではなく、ハーバード大学美術館本と同様に考えてよい。嵯峨本三十六歌仙では男性の服装はかなりシンプルであるが、女性の服装はつまびらかに描かれている。例えば、伊勢の桂の模様を比較すると、ハーバード大学本との類似性が確認できる。青色表紙本とハーバード大学本では、右袖の真ん中にある桜の花びらは同様に崩れているが、ボストン美術館本における桜の花びらは崩れていない(画像6)。また、「三輪の山」歌詞を確認すると、シカゴの青色表紙本とハーバード大学本には「輪」という字の右の部分の中央に丸がついているが、ボストン美術館本ではこの丸がない(画像7)。

現存するものに関して、シカゴ青色表紙本の薄い料紙は厚い料紙に貼り付けられており、水アカがある。にもかかわらず、ハーバード大学美術館本より綺麗に保存されている。ハーバード大学本には、紙の破れがみられ墨が正しく印刷されていないところもある。例えば、中務の顔はシカゴ青色表紙本では目が綺麗に写っていた。

シカゴ青色表紙本は嵯峨本三十六歌仙の貴重な例だけではなく、ハーバード大学本と同時代の再版の一つとして考えてよいと思う。鈴木氏が述べた嵯峨本の十四種中五種は米国にあるため、米国のコレクターからは絵入り本として嵯峨本は愛好され、特に三十六歌仙が好まれたということがわかる。

シカゴ美術館にはもう一種の嵯峨本が所蔵されている。

「三十六歌仙嵯峨本茶色表紙本一巻一冊

改装の可能性あり。茶色布表紙（縦 313 横 248）。原題簽は欠失。表紙左肩、金箔の題簽「三十六歌仙書画」と手書きがある。

単辺（匡郭竪 28 横 22）。丁付がない。奥書があり、「LNB」絵入墨印はある。

表紙は茶色布がかけられ、左肩に、「三十六歌仙」と手書きで金箔の題簽がある。茶色表紙嵯峨本は、青色表紙嵯峨本と違い、復刻版であることがわかる。茶色表紙嵯峨本は他の嵯峨本と異なり、左右に分けられておらず、俊成の『三十六人歌合』と公任の『三十六人撰』と同様に、左右交代形式である。一方で、茶色表紙の順番が崩されている。また、九枚欠けているが、そのうち七枚（人麻呂、躬恒、重之、信明、元真、仲文、中務）は手書きで復元されている。しかし、その手書きの和歌は本来の嵯峨本の和歌ではない。その七つの和歌の異同は次の通り。

歌人	青色表紙本	茶色表紙
人麻呂	龍田川紅葉はなかる神なひの御室の山に時雨ふるらし(俊成二)	ほの／＼とあかしのうらの朝霧に島かくれゆくふねをしそおもふ(公任6)
躬恒	住よしの松を秋風吹からに声うちそふる沖つしら波(俊成8)	いつくとも春の光はわかなくにまたみよしのゝやまはゆきふる(俊成7)
重之	夏かりの玉えのあしを踏したきむれある鳥のたつ空そなき(俊成64)	かせにいたみ岩うつなみのおのれのみくだけでもものをおもふころかな(公任93・俊成65)
信明	ほの／＼と有明の月の月影に紅葉ふきおろす山おろしの風(俊成71)	こひしきはおなし心にあらすともこ夜の月をきみゝさらめや(公任99)
元真	さきにけり我山里の卯花はかきねにきえぬ雪と見るまで(俊成88)	咲にけりわか山里のうの花はかきねにきえぬゆきと見るまで(俊成88)
仲文	思ひしる人に見せはや夜もすからわかとこなつにおきめたる露(俊成96・公任124)	有明の月の光をまつほとにわかよのいたく更にける哉(公任122・俊成94)
中務	秋風の吹につけても問ぬかなおきの葉ならば音はしてまし(俊成106)	秋風の吹につけてもとはぬかな萩のはならば音はしてまし(俊成106)

青色表紙嵯峨本と初版のフリーア美術館本、ハーバード大学美術館本などにおける和歌は全て俊成の『三十六人歌合』に基づいている。茶色嵯峨本の中務と元真の和歌だけは青色表紙嵯峨本と一致するが、手書きの和歌には公任『三十六人撰』の和歌が見られる。茶色表紙本における人麻呂と信明の和歌は公任『三十六人撰』にのみ現れる歌である。

なぜ、以上の復元された和歌は本来の嵯峨本と一致しないのだろうか。想像される理由は三つある。まず、復元した人物は確かに俊成と公任の三十六歌仙の和歌を知っていたが、嵯峨本の和歌選択についての理解がなかった。または、本来の嵯峨本が俊成の和歌に基づいていることを知らず、公任の和歌を付け加えた。あるいは、自分の好みの和歌を付け加えたので以上の七首が選択された。これらの可能性が考えられる。

茶色表紙と青色表紙の比較として、小野小町の肖像を取り上げる（画像8）。小野小町の肖像における袖口に単は五枚見えるが、袂の上に黒いバンドがある。青色表紙本では、そのバンドの上部は真つ直ぐであるが、茶色表紙嵯峨本では、そのバンドは単と同様に曲がる。青色表紙本はハーバード大学本と同様である。茶色表紙本はハーバード大学本、ボストン美術館本どちらも類似しないため、鈴木氏が指摘した「復刻版」と考えて良いと思う。但し、鈴木氏が指摘した「復刻版」と一致しないので、別の新しい復刻版と思われる。

次に、嵯峨本と関連し、光悦の筆蹟を真似ている『歌仙大和抄』を取り上げる。

三、歌仙大和抄

本阿弥光悦流の模刻とされる『歌仙大和抄』の版本はシカゴ美術館に二種ある。シカゴ美術館蔵のデータベースによると、両本は菱川師宣の『三十六歌仙』であるが、それは誤りである。日本古典籍総合目録データベースによると、『菱川三十六歌撰』は一つのみで、それは大英博物館にある。大英博物館蔵の菱川師宣の『三十六歌仙』は美術館のオンラインデータベースに入っているもので、比較できる（画像9と10）。しかし大英博物館の『菱川三十六歌撰』とシ

カゴ美術館蔵『Hishikawa Moronobu Sanjurokkasen』を比較すれば、全く別の本である。実は、シカゴ美術館蔵の本は光悦筆の『歌仙大和抄』である。

シカゴ美術館蔵版本の書誌データは以下の通り。カギ括弧内はシカゴ美術館蔵の名札である。

歌仙大和抄一冊本：

シカゴ美術館蔵『Hishikawa Moronobu Sanjurokkasen』二卷一冊

原装か。茶色桜花文様表紙（縦27.6横18.9）。原題簽は欠失。表紙中央、題簽の剥落跡の横に「哥仙大和抄」との手書きがある。

単辺（縦22.2横15.6）。丁付が各丁表の右側に記されている。刊記は「元禄甲戌孟春吉旦・武江呉服町二丁目書肆・伊勢屋孫三郎梓」とあり、その右に「渡邊遁山屋士」と手書きがある。印記はない。

歌仙大和抄二冊本：

シカゴ美術館蔵『Hishikawa Moronobu Sanjurokkasen』二卷一冊

改装か。青色表紙（縦24.6横17.7）。原題簽は欠失。題簽の剥落跡はない。

単辺（一冊目縦22横15.6、二冊目縦22.2横15.6）。丁付が各丁表の右側に記されている。刊記は「元禄九丙子歳卯月吉祥日・江戸橋中通川瀬石町山口屋・須藤権兵衛開版」とある。

山口恭子氏の研究によると、『歌仙大和抄』の初版は元禄七年（二六九四）に刊行され、現存する初版は加賀文庫本しかないと述べている。但し、国文学研究資料館のデータベースでは、国文学研究資料館にも元禄七年の初版があるとされる。現存する『歌仙大和抄』は山口氏のリスト、国文学研究資料館データベース、『古典総合目録』による。

元禄七年（一六九四）

都立中央図書館加賀文庫蔵（加賀文庫7095）存下巻（加賀文庫目録に『和歌三十六歌仙』として登録されている

国文学研究資料館（ナ2572）

元禄九年（一六九六）

東京国立博物館蔵（ナ2014）

国立国会図書館蔵（214・116）

国文学研究資料館（ナ2-527、ナ2-573）

四天王寺大学図書館恩頼文庫蔵（恩834）存下巻

刊年不明

弘前市立弘前図書館蔵（W911-1-47）存上巻

果園文庫

『古典総合目録』により、『歌仙大和抄』は次の通り。

歌仙大和抄。二冊。①類和歌。②著本阿弥光悦。③成元禄九刊。④国会・東博・果園

『古典総合目録』には、山口氏の研究と国文学研究資料館のデータベースの他、果園文庫を加えるが、その版本の書誌データは取得できなかった。

シカゴ美術館蔵『歌仙大和抄』は二種ある。一種目は茶色桜模様表紙一冊で元禄七年に刊行されたもので、もう一種は青色表紙二冊で元禄九年に刊行されたものだ。茶色桜模様表紙本が実際に元禄七年のものであれば、世界で三つのうちの一つということになる。

各歌仙について、肖像、和歌、略伝の他、歌の解説と和歌のさまを描く絵画がある。右方の、歌仙は開いて右側に肖像と和歌があり、左方は開いて左側に肖像と和歌が記載されている。『歌仙大和抄』は光悦筆と言われているが、和歌選択は嵯峨本と一致しないので、嵯峨本の模刻とは言えない。『歌仙大和抄』における和歌は、公任『三十六人撰』と俊成『三十六人歌合』の両方から取られている。

二冊『歌仙大和抄』の肖像と絵画には手彩色が施されている。歌仙の肖像は嵯峨本と同様に、左方は左向きで右方は右に向いている。顔の描写は嵯峨本より少し可愛く、和歌を描く絵画の描写は嵯峨本『伊勢物語』に類似する。

四、北村季吟の六六私抄

『歌仙大和抄』の初版が刊行された元禄七年に、他の三十六歌仙についての本が出版された。それは北村季吟の『六六私抄』、別名『歌仙拾穂抄』である。シカゴ美術館蔵のデータベースによると、筆者と出版社は不明である。記録に「画家と出版元は記載されていない」という注があるが、最後の頁にある朱墨の下に刊行年が記載されている。また、序の一行目に『六六私抄』と記されているので（画像11）、このシカゴ本は、元禄七年に刊行された北村季吟の『六六私抄』と考えられる。

書誌データは下記の通り。

六六私抄三冊

シカゴ美術館蔵、三巻三冊

原装か。青色表紙（縦22.5 横15.5）。表紙中央に、題簽『三十六人歌仙』がある。

単辺（一冊目縦17.9 横12、二冊目縦17.9 横12.2、三冊目縦17.9 横12）。丁付が記されていない。刊記「元禄七甲戌正月板刊」がある。印記はなし。

現存する『六六私抄』は、国文学研究資料館データベースと国立国会図書館データベースによる。

写本

伊勢神宮文庫 (三/912)

宮内庁図書 (鷹・477)

元禄七年 (1694)

国文学研究資料館 (サ 2-128-1~3)

立教大学旧江戸川乱歩邸 (911.15/K168)

祐徳稻荷神社中川文庫 (6/2-2/249)

正徳四年 (一七一四)

国立国会図書館

刊年不明

国文学研究資料館 (サ 2-129)

内藤くすり博物館 (45319-911)

『国書総目録』により、『六六私抄』は次の通り。

六六私抄。三卷三冊。①歌仙六々私抄。②和歌・注釈。③北村季吟。④元禄七刊。⑤宮書(二冊)・神宮(一

冊)。⑥京大(二冊)・大阪府・祐徳・江戸川乱歩

『国書総目録』に記載されている大阪本は、国文学研究資料館のデータベースと国立国会図書館のデータベースにも載っていない。その大阪本の確認はできておらず、出版年は不明である。

『六六私抄』に、各歌人について一枚目は歌仙の肖像と和歌、二枚目は和歌のさまを描く絵画、三枚目～四枚目は歌仙の略伝と和歌の解説文が記載されている。歌仙の和歌は嵯峨本と一致する。新藤協三氏によると、季吟は「竜山」自筆本の三十六首に注釈を施しているが、追加十五首は異なる七。

『歌仙大和抄』と北村季吟の『六六私抄』が出版された元禄七年以降、勝川春章の錦絵『三十六歌仙』が出版された。次に、その勝川春章本について触れる。

五、勝川春章錦三十六歌仙

江戸時代後期の勝川春章による三十六歌仙を紹介する。勝川春章（一七二六生～一七九二没）は浮世絵画家で、米国の美術館では春章の版画がよく見られる。シカゴ美術館だけで600枚以上が所在されている。

書誌データは下記の通り。

勝川春章三十六歌仙一冊

シカゴ美術館蔵、一巻一冊

原装か。白山水多色墨絵（縦25.8横19.3）。題簽「三十六人歌仙」がある。

匡郭線無し。丁付が記されていない。刊記情報は過誤。印記はない。

シカゴ本では、「錦三十六歌仙」と誤りの奥付が記載されている。錦三十六歌仙は女房三十六歌仙の版本であり、藤原公任が編纂した三十六歌仙ではない。最後のページに錦三十六歌仙の奥書があり、その反対にある裏表紙の表に春章の本の広告が見られる。広告は次の通りである。

錦摺

図画狭山先生書卅六歌僊全一冊

勝川春章画先年發行

錦三十六歌仙の誤りのある奥書によると「寛政第十戊午年書成、同第十三辛酉春王發行」となっている。錦三十六歌仙が寛政十年（一七九八）に書かれ、寛政十三年（一八〇一）に発行された場合、このシカゴ本は十三年以降に発行されたことになる。

管見の限り、現存する春章の三十六歌仙は十一種ある。現存する本は国文学研究資料館データベースと各美術館データベースによる。

天明九年刊行

東洋文庫本

三康図書館本

天理図書館

島根大学図書館本

斎宮博物館本

米国スミソニアン協会フリーア美術館本（プルヴェラー本）

東京都立中央図書館加賀文庫本

ボストン美術館本その一（請求番号 1803 スポルディングコレクションにより、1921年に施された）

ボストン美術館本その二（請求番号 1804）

寛政十年

大英博物館本その一

刊年不明

大英博物館本その二

『古典総合目録』によると、勝川春章三十六歌仙は次の通り。

三十六歌仙。一冊。①歌仙雲井花。②和歌・絵画。③勝川春章画。④天明九刊。⑤天明九版―島根大桑原（一冊）。

以上の十一種にシカゴ春章本（縦25.8横19.3、匡郭線無）が追加できる。初版と考えられているボストン美術館スポルディング本（請求記号1803）とその二（請求記号1804）の奥書によれば、春章の三十六歌仙は「天明九年巳酉孟春」（一七八九）に発行された。ボストン美術館の春章本の発行年は春章の没年の三年前である。島根大学図書館本にもボストン美術館両本と同じ奥書がある。そして、シカゴ本は一七八九年より十二年以上後であるために、シカゴ本は春章の愛好された版本の再版と考えられる。

ボストン美術館本その二（請求番号1804）は初版の一つとして考えてよいと思う。島根図書館本はボストン本その二と同様に発行された。表紙裏に金銀の切箔があり、料紙は鳥の子色である。最初の五枚は序文で、六枚目の表に「三十六歌仙撰者大納言公任卿之像」という肖像がある。その裏に勝川春章筆の序文がある。七枚目の表に柿本人麻呂の肖像があり、裏に柿本人麻呂の和歌が記載されている。八枚目表は紀貫之の肖像で、裏は貫之の和歌がある。その後、

左右一人ずつが表に見られ、それぞれの和歌が裏に記載されている。そのため、見開きは右側に前の歌人の和歌があり、左側に次の歌人の絵がある。

ボストン美術館スポルディング本（請求番号1803）は、島根本とボストン本その二と異なる。まず、表紙の裏から序文が始まる。四枚目表に藤原公任の絵があり、その裏に勝川春章の序文がある。五枚目の表に金銀の切箔があり、その裏に柿本人麻呂の歌が載っている。そのため、見開きで右側に歌人の和歌があり、その左側に歌人の絵がある。

ボストン美術館本の二種と島根大学図書館本とフリーア本の冊子本形と異なり、シカゴ本は帖装本の形である。表紙には色とりどりの山水画があり、裏表紙に和歌の短冊に用いられる雲紙のような多色雲模様を描かれている。最初の五枚に序文はない。表紙の左に、一枚目には「三十六歌仙撰者大納言公任卿之像」という肖像がある。一枚目の裏も勝川春章の序文ではなく、柿本人麻呂の和歌が記されている。そのため、見開きの右側に歌人の和歌があり、左側に歌人の絵が載っている。

スポルディング本と島根図書館本は公任撰の形であり、人麻呂の次に右方の貫之がある。その一方で、ボストン本その二とシカゴ本の歌人は「左右」に分けられ、歌合形式を用いている。

春章本は前述した嵯峨本の前の時代のような姿勢と服装と異なる。春章の三十六歌仙の歌人絵は嵯峨本と同様に業兼本に基づいているが、春章の絵は江戸時代の浮世絵で見られる姿勢に類似する描き方がうかがえる。また、版本の技術の進化とともに絵の表現もさらにつまびらかに描かれるようになっていく。男性の一部は前の時代のような束帯と狩衣を着用している。数人、例えば家持や猿丸大夫、敦忠、公忠は立ち姿で描かれている。女性五人の中で、小野小町は立ち姿で描かれ、春章の有名な美人図に類似する。

シカゴ春章本は、ボストン本（スポルディング本・その二）と島根図書館本両方と異なり、穏やかな色ではなく、鮮やかな色が見える。また、初版本は一つおきに和歌の下に雲の下絵が見えるが、シカゴ本では全ての和歌の下絵が見える。シカゴ本の下絵の上部は左側の歌人の絵に続いて、歌人の肖像と下絵はどちらも同様の色が用いられてい

る。例えば、ボストン本その二（画像12）では、在原業平の右側に下絵がなく、歌人の狩衣は薄い茶色である。一方で、シカゴ本では（画像13）、業平の肖像で袍が紅紫と濃い緑の格子柄、袴が紅紫の丸菱柄である。

スポルディング本では、斎宮女御の頁（画像14）の右側に薄紅の下絵があり、几帳は同じ薄い紅色である。シカゴ本（画像15）では、同絵の几帳の上部は紅紫、下部は紅、同様に下絵の上部は紫で下部は赤紅である。斎宮女御の服装はスポルディング本とシカゴ本に類似し、二画像とも唐衣は薄い紅に濃い紅花、桂は白に黄色と紅花、緑唐草、単は緑花菱柄がある。唯一の違いはスポルディング本の単裏は白で、シカゴ本の単の裏は紫であることだ。

シカゴ春章本は確かに、奥書に描かれている年より後に発行された再校の可能性もあるが、版木は同一であり、改めた鮮やかな色は元々のイメージに新しさを与える。シカゴ美術館の青色表紙嵯峨本と春章本は二つとも異なる版本の伝統であるが、三十六歌仙の絵としてつながりがうかがえる。また、他の嵯峨本と春章本の公任の左方、右方は一つおきの順番ではなく、シカゴ美術館蔵の青色表紙嵯峨本と春章本は左右に分かれる形式である。

六、喜多武清の三十六歌仙歌集

最後に、江戸後期の三十六歌仙解釈書を紹介したい。喜多武清（一七七六生〜一八五七没）は花鳥画、人物画などで有名だが、ボストン美術館蔵に二十画以上ある。彼は一八一〇年に、三十六歌仙の絵画と解釈書を出版した。

シカゴ美術館蔵、一巻一冊

原装か。青菱文様表紙（縦29.7横20.3）。原題簽左肩双边、『三十六歌仙歌集喜多武清書全』。

単辺（縦24.7横15.9）。丁付が記されていない。刊記がない。

現存する本は国文学研究資料館データベースによる。

国文学研究資料館

八戸市立図書館

玉川大学教育情報図書館

早稲田大学會津八一記念博物館

龍谷大学図書館

秋月郷土図書館

パークレ―東亜細亜図書館

齋宮博物館本

『古典総合目録』により

歌仙絵抄。一冊。⑦絵画。⑧山本清溪（藤原正臣）著喜多武清画。⑨文化七刊。⑩文化七版―玉川大（二冊）、

その他―秋月郷土館（一冊）。

喜多武清の歌仙絵として知られているが、歌仙の略伝は藤原正臣により書かれた。『歌仙大和抄』と北村季吟の『六私抄』より解説は短いが、内容は類似する。

七、小野小町の描写について

茶表紙嵯峨本と青色表紙嵯峨本の小野小町の和歌と肖像は一致する（画像16）。嵯峨本に収められている小町の「わびぬれば」という歌は公任の『三十六人撰』、俊成の『三十六人歌合』にも収められていない。「わびぬれば」という和歌は『古今和歌集』の九三八（巻十八・雑歌下）として収められた。

わびぬれば身をうき草の根をたえてさそふ水あらばいなむとぞ思ふ

『歌仙大和抄』における小野小町の和歌は嵯峨本と同様に、「わびぬれば」という歌である。この「わびぬれば」という和歌は公任『三十六人撰』、俊成『三十六人歌合』、『八代集秀逸』、『時代不同歌合』、『百人秀歌』、『百人一首』にも収められていない。

なぜ、三十六歌仙の和歌ではない歌が光悦嵯峨本と『歌仙大和抄』に入っているのだろうか。嵯峨本には解説がないため、和歌の選択については説明されていない。鈴木氏の研究によると、光悦嵯峨本は「神前歌仙散形」によるが、小野小町の和歌は確認できなかった。小野小町の和歌選択は、『歌仙大和抄』の歌仙の略伝と解説からうかがえるのだろうか。

シカゴ美術館蔵『歌仙大和抄』（竪27.6横18.9）（画像17）

1 此哥古今集こきんしゅうにいれり詞

2 書に文屋康秀かみやのやすひでか参川ましかわの

3 ぞうに成て、あがた見には

4 いでたゝじやといひ

5 やれりけるかへりことに

6 よめるとあり、哥の

7 心身を卑下したる也。

8 うき草を我身に

9 たとへねをたへたるは

10 侘たる心也。根なし草

11 なれは水のさそふに

12 まかすへし也。いなんとぞ

13 思ふはいづくへも人に

14 まかせ行べき也

15 身を卑下の詞也。

16 書かへ哥、色みえてうつろふ物は世の中の

17 人の心の花にそありける

小町小野は氏なり。出羽国の郡司、小野良真かむすめ也。良真、當澄は父の名、兩説あり

わびぬれは身をうき草のねをたえてさそふ水あらはいなむとそおもふ

『歌仙大和抄』の解説では和歌選択について触れていない。但し、『歌仙大和抄』の解説の最後に「色みえてうつろふものは世の中の人の心のはなにぞありける」（公任64・俊成35）という和歌が記載されている。つまり、和歌の解説では、『三十六人撰』・『三十六人歌合』に収められている和歌だと暗示されている。この引用は小町の和歌を意識していることを暗示しているのだろうか。

『歌仙大和抄』に入っている理由は光悦嵯峨本を真似ているからだろうか。光悦嵯峨本と『歌仙大和抄』の和歌選択について取り上げる（表一）。一致する和歌は傍線、他の和歌は一致しない。

北村季吟の『六六私抄』における小野小町の和歌は、公任『三十六人撰』と俊成『三十六人歌合』に現れる「色見えて」という和歌である。『六六私抄』の解説は次の通り。（肖像画像18、解説画像19）

- 1 小野小町仁明文徳の御時の人也。或出羽国郡司か
- 2 同時にて歌よみかはせしこと、古今集、大和物語、後撰集等に見えたり猶。大和物語の抄には
- 3 色見えてうつろふものは世の中の人の心のはなにそありける
- 4 古今集に入、家集に云。人の心かはりたるにと云々。色みえてのの字すむとにこると両説也。にこるを可用之よ
- 5 のつねのうつろふは色うつろひかたにはうすくなりて
- 6 あらにはみゆるに人の心の花のうつろふはいつともなくてかいうつろひかはる事をよめりすむとき
- 7 にはやう／＼人の心のうつりかはるさまの色にも見え
- 8 て、つれなくなりゆくさまなり。物はといふてにはを

1 2 にこるによく聞ゆる。

光悦嵯峨本と『歌仙大和抄』とは異なり、小野小町の和歌は「色見えてうつろふものは世の中のひとのこゝろのはなにそありける」である。北村季吟の解説によれば、「色見えて」の「て」は「で」としても読め、季吟の解釈は「色見えて」（色見えない）の方がふさわしい。

そのために、最後の三十六歌仙の版本、喜多武清の三十六歌仙は同様に、「色見えて」という和歌を選択する。（画像 20）

小野小町

文徳清和御時人

- 1 古今恋五、題しらすの歌なり
- 2 初句のてもし濁てよむへし
- 3 こは色もみえなくにうつろふ
- 4 ものは人の心の花也薄情
- 5 □をうらむさまれりお
- 6 もふこと有てよみけるにや

いろみえてうつろふものは世なかの人のこゝろのはなにそありける

光悦嵯峨本と『歌仙大和抄』の和歌について疑問は残る。北村季吟の『六六私抄』と喜多武清の三十六歌仙に、「色みえて」という和歌が収められている。鈴木氏によれば、光悦嵯峨本は業兼本によるが、他の版本と写本ではそれぞれの肖像と和歌がどのように関連するのだろうか。小野小町の肖像と和歌選択は次の通り^八。

わびぬれば	思ひつつ	花の色	色見えて	歌
嵯峨本、歌仙大和抄、二首本*	後鳥羽院本、藤房本、光廣本、錦摺三十六歌仙	業兼本、二首本*、錦百人一首	佐竹本、木筆本、六六私抄、勝川春章三十六歌仙、喜多武清	本

立ち姿左向き	前姿左向き	立ち姿右向き	前姿右向き	後ろ姿左向き	姿勢
錦百人一首	女房三十六歌仙、錦摺女三十六歌仙	光廣本、勝川春章三十六歌仙	六私抄 業兼本、後鳥羽院、藤房本、為家本、嵯峨本、歌仙大和抄、六	佐竹本、木筆本、喜多武清	本

この画像から、江戸時代の版本に見られる肖像は確かに、業兼本で見られる姿勢と類似している。但し、喜多武清の姿勢は佐竹本に類似する。また、勝川春章の小町は唯一の例である。和歌の選択について、江戸版本は業兼本ではなく、主に佐竹本に類似する。「わびぬれば」という和歌は嵯峨本と『歌仙大和抄』の他、二首本のみに見られる。嵯峨本の「わびぬれば」という和歌選択は嵯峨本の特徴として考えてよいだろう。『歌仙大和抄』は光悦筆と言われているが、和歌選択は嵯峨本と一致しないので、嵯峨本の模刻とは言えない。『歌仙大和抄』和歌は、公任『三十六人撰』と俊成『三十六人歌合』の両方から取られている。

小野小町の和歌の選択について、各版本は小町の一つの面を描く。例えば、「花の色」と「色見えて」という和歌は小町の無常意識を表す。また、「思ひつつ」という和歌は、待っている女の様子を暗示する。以上の三首と異なり、「わびぬれば」という歌は小町と文屋康秀との恋愛関係を描く。この和歌では恋人を待っている様子ではなく、誘われている姿が描写されている。小野小町以外の和歌は一致しないが、三十六歌仙ではない小町の歌が選択されている嵯峨本と『歌仙大和抄』に統一性が感じられる。

終わりに

まず、シカゴ美術館蔵三十六歌仙版本を紹介した。そのうち、青色表紙嵯峨本の再版は貴重な発見である。これからハーバード大学美術館本との比較研究をするべきだが、シカゴ本はハーバード大学美術本に劣らぬほど状態に恵まれ、重要性が認められる。茶色表紙本の保存状態はあまりよくないが、所有者の加筆は興味深い。本来の嵯峨本は、シカゴ青色表紙本とハーバード大学本に準じ、和歌選択は俊成の『三十六歌仙』に基づいている。茶色表紙本における中務と元真の和歌だけは本来の嵯峨本のものとして一致する。その他の手書きの和歌は、公任の『三十六歌仙』から取られた。

そして、シカゴ美術館の書誌の誤りを訂正した。シカゴ美術館の青色表紙嵯峨本は初版ではなく、再版と認めてよい。また、『歌仙大和抄』は確認できた。菱川師宣三十六歌仙ではなく、確かに『歌仙大和抄』である。また、未確認だった『六六私抄』も確認できた。

以上に論じた五種の版本は全て他の機関に所蔵されているが、国文学研究資料館以外では、シカゴ美術館のような幅広いコレクションはみられない。以上の五種の版本以外にも、シカゴ美術館蔵の和古書は一七〇〇冊以上ある。これまでに触れた本以外にも、さらに分析する必要性はあると思う。

最後に、小野小町の和歌選択について、嵯峨本と『歌仙大和抄』の唯一性について検討した。「わびぬれば」という和歌は小野小町の無常意識ではなく、愛されている様子を描く。この和歌選択は以前の三十六歌仙絵では見られない和歌であるため、光悦が好んだ和歌ではなかっただろう。

一 和田維四郎『嵯峨本考』クレス出版、1995年、18〜20頁。

二 川瀬一馬『増補版古活字版之研究』日本古書籍商協会、1967年、472〜475頁。

三 人間文化研究機構国文学研究資料館編『江戸の歌仙絵本にみる王朝美の姿と創意』人間文化研究機構国文学研究資料館、2009年、113頁。

四 ポストン美術館ウェブサイトにより、サイズは縦30.7横23.8。匡郭きやうかくのサイズはウェブサイトに記載されていない。

五 Art Institute of Chicago, and Kenji Toda. 1931. *Descriptive catalogue of Japanese and Chinese illustrated books in the Ryerson Library of the Art Institute of Chicago*. Chicago: [Printed at the Lakeside Press, R.R. Donnelley & Sons Co.], 1931.

六 山口恭子「歌仙大和抄と本阿弥光悦流手本の刊行」『法政大学文学部紀要』68巻、2014年3月。
七 新藤協三『三十六歌仙叢考』新典社、2004年。

八肖像と和歌の分析は森暢編『三十六歌仙絵』（角川書店、一九六七年）と人間文化研究機構国文学研究資料館編『江戸の歌仙絵絵本にみる王朝美の姿と創意』（人間文化研究機構国文学研究資料館、二〇〇九年）による。但し、二
首本の複写はなく、解説で引用されている。



画像4 嵯峨本 是則

右から：フリーア美術館蔵、ハーバード・アート・ミュージアム美術館、シカゴ美術館、ボストン美術館



画像5 嵯峨本 元真

右から：フリーア美術館蔵、ハーバード・アート・ミュージアム美術館、シカゴ美術館、ボストン美術館



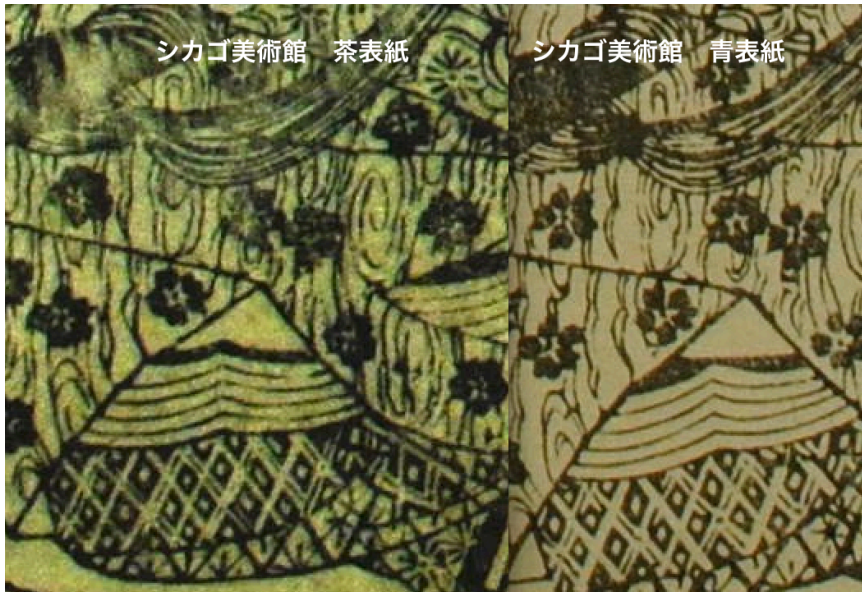
画像6 嵯峨本 伊勢 袖細部

右から：フリーア美術館蔵、ハーバード・アート・ミュージアム美術館、シカゴ美術館、ボストン美術館



画像7 嵯峨本 伊勢 「三輪の山」

右から：フリーア美術館蔵、ハーバード・アート・ミュージアム美術館、シカゴ美術館、ボストン美術館



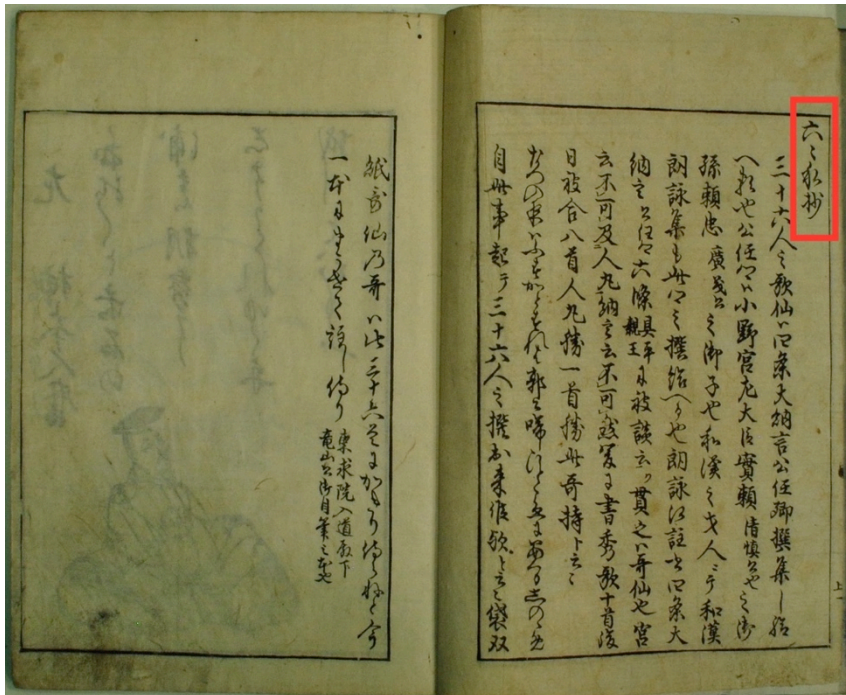
画像8 嗟峨本 シカゴ美術館青色表紙と茶色表紙の比較 小野小町 袖細部
 右：青色表紙、左：茶色表紙。



画像9 菱川師宣『三十六歌仙』人麻呂、大英博物館
 画像は大英博物館オンラインコレクションによる。



画像 10 『歌仙大和抄』 人麻呂 シカゴ美術館蔵



画像 11 『六々私抄』 シカゴ美術館蔵



画像 12 勝川春章『三十六歌仙』山邊赤人歌 在原業平肖像
ボストン美術館蔵その二四。



画像 13 勝川春章『三十六歌仙』在原業平肖像と歌 シカゴ美術
館蔵



画像 14 勝川春章『三十六歌仙』斎宮女御肖像と歌
ボストン美術館蔵スポルディング本Ⅴ。



画像 15 勝川春章『三十六歌仙』斎宮女御肖像と歌 シカゴ美術
館蔵



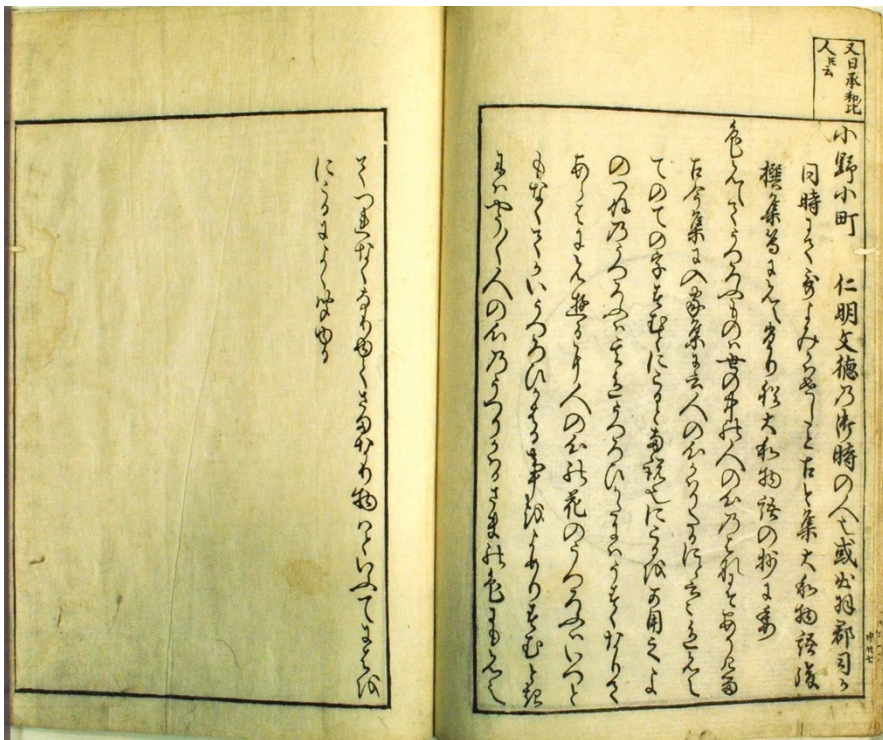
画像 16 嗟哦本 小野小町 シカゴ美術館蔵



画像 17 『歌仙大和抄』 小野小町 シカゴ美術館蔵



画像 18 『六々私抄』 小野小町肖像 シカゴ美術館蔵



画像 19 『六々私抄』 小野小町解説 シカゴ美術館蔵



画像 20 喜多武清『三十六歌仙歌集 全』 小野小町 シカゴ美術館蔵

－ (右) Freer Gallery of Art | Arthur M. Sackler Gallery Library, Smithsonian Libraries: Special Collection 754.7 .S23. フリーア美術館の画像は人間文化研究機構国文学研究資料館編『江戸の歌仙絵絵本にみる王朝美の姿と創意』人間文化研究機構国文学研究資料館、2009年による。

(右から二番目) Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Bequest of the Hofer Collection of the Arts of Asia.
<https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/187413?position=0>

(右から三番目) シカゴ美術館画蔵、撮影者：Cristina Hatsue Holanda Hirano。

(左) Photograph © Museum of Fine Arts, Boston. Boston Museum of Fine Art <http://www.mfa.org/collections/object/sanjurokkasen-thirty-six-immortal-poets-523935>

ニシカゴ美術館画蔵、撮影者：Cristina Hatsue Holanda Hirano。

三 http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=1239862001&objectid=779525

四 <http://www.mfa.org/collections/object/sanju-rokkasen-the-thirty-six-poets-486193>

^五 <http://www.mfa.org/collections/object/sanjûrokkasen-the-thirty-six-poets-486192>

第三章 江戸雛形本に現れる『百人一首』の女流歌人

日本の衣裳に見られる文学をモチーフとするものは平安時代からある。女性の衣裳について述べる箇所が『紫式部日記』や『栄華物語』などで見られる。その時代の衣裳は現存しないが、蒔絵や他の芸術品で見られるように、平安時代に女性の衣裳で文学をモチーフにしていたものがあつたことは確実である。それ以降、いつまで文学をモチーフとした女性の衣裳があつたかかどうかは不明であるが、桃山時代後期には文学をモチーフとした女性の衣裳が登場する。

江戸時代の小袖模様には古典的なイメージのものが少なくない。同時代に、「自分の状況や心構え、あるいは衣服を着用する機会に適切に合わせるため、文学から描かれたモチーフで衣服を飾ることは自分の洗練と教養の指標であつた」という。桃山時代から江戸初期までのファッションの変化につながる様々な要因があつた。丸山氏は寛永期（一六二一—一六四四）頃から「染色の容易な木綿の普及や染・織技術の改良、あるいは交通・流通網の整備等々、服飾をとりまく環境の変化に応じて急速に経済力を身につけた町人たちが新しい流行の主役として浮上してきたのである」と述べている。丸山氏によると、もう一つの理由は江戸初期に出版というメディアの発達があつたことである。以上の条件は江戸初期のファッションに影響を与え、小袖雛形本を發達させた。小袖雛形本のプロトタイプとして、丸山氏は『女かかみ』（慶安五年・一六五二）を取り上げている。この本は婦女子に向けた啓蒙書のようなものであつた。その中に、「誰が袖」のような絵が入り、小袖模様を紹介する役割を果たした。切畑健氏によれば、板行された雛形本の前に、呉服商雁金屋の衣裳図案帳があつた^三。

江戸初期にあつた版本の發達とともに、古典文学の出版が進化した。十七世紀から、『源氏物語』の押絵入り本、古活字版、注釈、概要などが出版され、『伊勢物語』や謡曲も出版された。小袖模様雛形本の出版元は、同時に仮名草子と往来物を出版した。また、著者は全てのジャンルを制作したので、絵入本が小袖雛形本に影響を与えることは当然である。例として、慶長十三年から出版された『伊勢物語』の東下りの絵は、小袖雛形本に現れる〈八つ橋〉のモチーフに影響を与えた。絵入本で東下りを描く図は〈橋〉を描かなくなると、同時代に小袖の模様には杜若しか見られなくなる^四。

第一章で述べた嵯峨本『三十六歌仙』の編集者本阿弥光悦と小袖の製作者に関わりがあるとされている。ウイリアム・ワトソン氏によれば、本阿弥光悦と交流した俵屋宗達が蓮池氏という織屋に属していたことが推定されている。ワトソン氏は「扇子、絵巻、画帖のデザイナー、漆器のデザイナー、金属労働者は、原則として染色や織物にアイデアを提供している同僚に対して大きな障壁や差異があると信じる理由はない」と述べる^五。小袖模様に見れる文字について、馬場彩果氏は『新撰御ひいながた』の文字の筆順は正しいと述べる。「筆順に関して言えば、当書以外の雛形本や現存の実物小袖を見ても、筆順通りに刺繍等の加飾が行われている。着用者だけでなく小袖製作者の、書の技術を含めた教育レベル」があったのではないか^六。

十七世紀後半には奢侈禁止令が次々出された。しかし、ドナルド・エシヴリー氏によると、禁止されたものが繰り返し当時の文学に現れているということは奢侈禁止令の効力が弱いことがうかがえる。例えば、天和三年（一六八三）に、金紗・縫・惣鹿子の販売は禁じられたが^七、この技術は全て四年後に出版された『源氏ひいながた』に登場する。貞享五年（一六八八）に出版された『日本永代蔵』では女性の墮落的な状況が記述されている。

古代にかはつて人の風俗次第奢りになつて、諸事その分際よりは花麗を好み、ことに妻子の衣服、また上もなき事ども、身の程しらず、冥加おそろしき。高家・貴人の御衣さへ、京織羽二重の外はなかりき。ことさら黒き物に定まつての五所紋、大名より末々の万人に、この似合はざると云ふ事なし。近年、ござかしき都人の仕出し、男女の衣類品々の美をつくし、雛形に色をうつし、浮世小紋の模様、御所の百色染、解捨の洗鹿子、物好き格別世界にいたりぜんさく、女の身持、娘の縁組より内証うすくなりて、家業の障りとなる人数しらず。淫事^{いんじ}の平生きよらを見するは渡世のためなり。万民の美婦は、春の花見、秋の紅葉見、婚礼振舞の外は、目立つ衣装を着重ねずともすむ事なり^八。

井原西鶴によれば、華麗な衣装は社会悪の一つである。女性は自分の身分に関係なく豪華な衣装を着たがる。同様に、色を写した雛形本は女性を墮落させる。西鶴の『日本永代蔵』が出版された一年前に、『源氏ひいながた』という雛形本が出版された。

『源氏ひいながた』^九は一六八七年に出版されたが、序文は「加藤氏吉定」による。但し、この雛形本の絵図も加藤氏吉定が書いたものであるかどうかは不明である。出版元は「文台屋治郎兵衛」であり、この版元からは他の女性教訓書も出版されている。『源氏ひいながた』は全三巻、上巻二九丁、中巻二八丁、下巻三十丁である。模様の総数は三三九枚である。丁裏に模様があり、丁表に女性を紹介する文章とその女性の絵姿が記載されている。女性登場人物の間に、関係のない模様が四つある。女性登場人物を描くものが二七枚ある。そのうち十一人は『源氏物語』の登場人物である。他の一六人は『伊勢物語』『太平記』『平家物語』に現れ、中でも式子内親王、染とのきさき、そとおり姫、いつみ式部、小式部の内侍、京極の御息所、小野小町、江口の遊女、紫しきぶの九人は歴史上の人物である。『源氏ひいながた』には、『百人一首』歌人として式子内親王、和泉式部、小式部内侍、小野小町と紫式部が載っている。歴史上の一四人は奈良時代から鎌倉時代までわたる。歴史的な女性を強調しているテキストとして、紫式部と和泉式部と同時代に生き、同様に有名である清少納言が入っていないことは注目すべきである。

江戸時代に出版された本の中で、『源氏ひいながた』だけが歴史上の女性と虚構（物語など）の女性を両方取り上げている。例えば、同時代の『名女情比』（一六八一年）は歴史上の女性の話について語っている。また、『源氏ひいながた』の他に全ての『百人一首』を描く小袖雛形本があるが、その素材は全て歴史上の人物である。同時代に『源氏物語』の概要書と注釈書が多い。但し、『源氏ひいながた』は『源氏物語』の概要書とは異なり、各巻についてではなく、女性ごとに紹介する。女性の歴史を語る本とも異なり、『源氏物語』の概要書とも異なるので、『源氏ひいながた』はユニークである。

このように、『源氏ひいながた』の特徴としては、古典文学に現れる女性登場人物と歴史上の女性を描くことが挙げられるが、百以上もある雛形本の中で特に古典文学を表現しているものが他に二つある。一つは『百人一首』の各和歌

を模様にして描く『小倉山百首雛形』である。管見の限り、現存するものは、上巻が武雄市鍋島家文書に、下巻がシカゴ美術館に残るのみである。もう一つは『色紙御雛形』^{二〇}。『小倉山百首雛形』^{二一}と同様、全ての『百人一首』を描いている。『源氏ひいながた』に現れる歴史上の女性には『百人一首』の雛形本にも現れ、これにより模様の表現を比較できるため、本稿ではこの三つのテキストの相関性について考察する。同時に江戸時代の雛形本と他の版本に現れる古典的なテーマの捉え方についても論じ、『源氏ひいながた』に見られる『百人一首』の歌人を中心に、江戸時代における『百人一首』の受容について検討する。

雛形本の書誌データ

『源氏ひいながた』

小袖模様雛形集成(1) 解説・解題

上中下三冊 二二×一六・三

貞享四年(一六八七) 正月刊 加藤氏吉定画 文台屋治郎兵衛他版 柱刻「源上(中・下)〇(丁付) 上中巻各二九丁下三〇丁四周単辺柱まで一八・一×一三・三である^{二二}。小袖模様雛形本集成に復刻された本は国会図書館所蔵本。

上巻から中巻にかけて、桐つぼ、は、木々、うつ蟬、夕がほ、若むらさき、おぼろ月よ、藤つぼ、あかし、玉かづら、女三、とうき舟という『源氏物語』から取り上げられている女主人公は模様の素材となっている。中巻と下巻には、以上に挙げた『源氏物語』の女主人公たちの他、式子内親王、恬子内親王、染とのきさき、二条の後、そとおり姫、いづみ式部、小式部の内侍、かすがの里の女、京極の御息所、井筒屋の女、勾当内侍、小宰相のつぼね、中納言のつぼね、小のの小町、江口の遊女、紫しきぶが見られ、模様の素材になっている。『源氏物語』の登場人物だけではなく、『万葉集』『伊勢物語』『平家物語』『太平記』の登場人物と歴史上の女性が現れる。

『小倉山百首雛形』

小袖模様雛形本集成(一) 解説・解題

「貞享五年(一六八八)五月刊 柏葉軒画 ゑさうしや喜左衛門他版 柱刻なし。上巻二六丁 下巻二五丁 三周短辺柱側なし二二×十七。(略)書名が示すように『百人一首』を題材にした雛形本で、百首の歌が一首ごとに模様化され、百図を収めて刊行されている」^{二三}。小袖模様雛形本集成に復刻されていない。集成の解説によれば、「この書は度々再版されており、この貞享版と同じ出版社が、序文および奥付の年記部分を削り取って後刷りしたものや、刊記を明らかにしない刊行も見られる」^{二四}とある。再版等が多く見られると書いてあるが、その本の所蔵は述べられていない。

この「ゑさうしや喜左衛門」から他に出版された本は例えば、『和歌手習』と『更科之記』がある^{二五}。シカゴ美術館本のは下巻のみである。

『色紙御雛形』

小袖模様雛形集成(一) 解説・解題

上中下三冊 二九・五×二一・九

「元禄二年(一六八九)二月刊 武平次画 本屋清兵衛版 柱刻なし。上巻二六丁 下巻二五丁 匡郭なし」^{二六}。小袖模様雛形本集成で復刻された本は三井文庫所蔵本である。

『百人一首』それぞれ、小袖の模様の素材としている小袖模様雛形本である。『源氏ひいながた』と『小倉山百首』の振袖の形と異なり、『色紙御雛形』は小袖の幾何学的図形(四角)のように見える。花の様子は特に写実的に描かれている。ジョシユア・モストウ氏の『百人一首』絵についての論に数図が解説されている^{二七}。

源氏ひながたと謡曲の関係

小袖雛形本は一八〇〇年までに百冊以上が出版された。その雛形本において古典文学を暗示する模様は多々ある。前述した雁金屋の図案帳における模様に文字は見られるが、「文字とその下地あるいは周縁の文様とはそれほど密接な関係にあるとは考えられない」と述べられている。最初に板行された小袖雛形本は、寛文六年（一六六六）に出版された『御ひいなかた』である。『御ひいなかた』には文学を暗示する模様は多く、『源氏物語』を描く模様は四つある^{一八}。その模様は一つの『源氏物語』の場面が描かれているのではなく、王朝文学の典型的なイメージが描かれている。

江戸時代に代表される大衆文化は歌舞伎と考えられるが、能と謡曲は小袖雛形本によく登場する。謡曲と小袖雛形本との関わりは最初の雛形本、『御ひいながた』から始まり、その中の九つの模様は謡曲を素材としている^{一九}。リチャード氏の研究により、メトロポリタン美術館蔵の一つの小袖が、三つの謡曲を暗示するものになっている。これは、謡曲を好んだ人のために作られたのだろう^{二〇}。

遠藤貴子氏と綿拔豊昭氏の研究では、一六六六年から一八〇〇年まで、一〇〇以上の意匠が謡曲を素材として指摘されている^{二一}。江戸時代の雛形本においては四四〇以上の意匠が謡曲を暗示すると指摘している。統計的に、一番よく見られるモチーフは『伊勢物語』の東下りを描く〈八つ橋〉と〈杜若〉である。調査した模様の中では、一〇〇以上が杜若、橋、川、または沢が描かれている。その次は謡曲『菊慈童』（九六模様）と『竹生島』（三七模様）である。『源氏ひながた』においても、『杜若』という謡曲が三模様に現れる。その外『石橋』『熊野』『井筒』『木賊紅葉狩』といった謡曲の模様も見られる。この研究から、謡曲と小袖模様との密接な関係が読み取れる。

井原西鶴の『日本永代蔵』で商業資本主義について語る「二代に破る扇の風」という話には、謡曲の普遍性がうかがえる。

人の家にありたき梅・桜・松・楓、それよりは金銀米銭ぞかし。庭山にまさりて庭蔵の詠め、四季折々の買置、これぞ喜見城の楽しみと思ひ極めて、今の都に住みながら、四条の橋を東へわたらず、大宮通より丹波口の西へゆかず、諸山の出家をよせず、諸浪人に近付かず、すこしの風氣・虫腹には自葉を用ひて、昼は家職を大事にとめ、夜は内を出ずして、若い時ならひ置きし小謡を、それも両隣をはばかりて、地声にして我ひとりの慰みになしける。灯をうけて本見るにはあらず、覺えた通り世の費ひとつもせざりき^三。

西鶴の貯金方法の中に、想像しやすいものもある。例えば、夜に本を読まないことと、売春場所に行かないことである。山の寺に行かないことは現代人には理解しにくいだが、確かに寺院に行けば、お守りや儀札を買うことになる。同様に、謡曲を見に行かなければ、自分で歌うことはできると思うが、西鶴によれば、近所迷惑になる。それで彼は小さな声で歌えばよいと言う。つまり、一六八〇年代では一般人は謡曲を覚え、謡曲が大衆文化の一つになっていたと考えてよい。

前述したように、『源氏ひいながた』には謡曲の場面を暗示する模様はあるが、今まで検討されていない謡曲を思わせる模様はある。それは和泉式部と小野小町を描く模様である。次に、和泉式部の文章の再検討と模様の解釈を試みる。

一、和泉式部

和泉式部は平安中期の女流歌人で大江雅致の娘。和泉守橘道貞と結婚、小式部内侍を産んだ。道貞と別居後、為尊親王と敦道親王の寵愛を受け、紫式部と同様に一条天皇の中宮彰子に仕えた。一〇二五年に小式部内侍が他界し、娘の死を嘆く歌を残す。『中古三十六歌仙』『女房三十六歌仙』『小倉百人一首』に選ばれている。

『源氏ひいながた』の目録では「一、はすはに見へぬ蓮の糸よりほそ染、絹はさら也かわち木綿にさへ和泉式部もやう」と紹介されている。この紹介は二つの部分に分けられる。一つ目は「はすは」と「蓮の糸」、二つ目は「絹」と「河内の木綿」である。まず一つ目について、「はすは」は蓮葉っぱの意味でもあり、『日本国語大辞典』によると

「はすは」は「(形動)特に女性の態度・動作が下品で軽弾みなこと。浮気なこと。また、そのさま」とある。つまり、「はすはに見へぬ」和泉式部は下品ではないということだ。「蓮の糸」にはいくつかの意味がある。『デジタル大辞泉』によると、「はすの糸」は「俗に、極楽往生の縁を結ぶ」という意味がある。『日本国語大辞典』により、「はすの糸」は「連歌・俳諧の付合(つけあい)で、二句間が表面は切れて内側では続くという理想的な関係を、蓮の茎を折っても内側には繊維が細々とつながっているのにとえたもの」であるという。「蓮の糸」という俳句(和歌)の理想的な詠歌は和泉式部の優れた和歌を想起させる。「蓮の糸より」は「糸縊り」にかける。また、『日本国語大辞典』では、「ほそ染」は「細い紺色の筋模様を幾筋も染め出した染め物」とある。和泉式部の模様が藍染でないことから、「ほそ染」は「細い」の掛詞であることがわかる。つまり、「はすはに見へぬ蓮の糸よりほそ染」は「下品に見えない蓮の糸よりほそい」の意である。

二つ目の「絹」と「河内木綿」は和泉式部の情けを暗示する。河内木綿については、『日本鹿子』(一六九一版)に記述が見られる。また、『日本大百科全書』によると、普通の木綿より「糸は太く地質が厚かったことから、のれんや幟、はつぴ、浴衣地、ふとん地、足袋表、酒袋などに重宝された」という。さらに『日本国語大辞典』には、「(地が厚く丈夫ではあるが、長さが短いものであったため、じょう(丈・情)がない、の洒落として用いられて)人情味がない人、情緒のない人をたとえていう。『日本国語大辞典』には「河内木綿で、じょうがない」との解釈が見られる。但しここでは、和泉式部は人情味がない「河内木綿」でなく、サラサラな絹と暗示されている。

和泉式部の模様と文章は、中巻本文二十二丁裏から二十三丁表に載っている(画像21)。二十三丁表に歌人の肖像がある。文章の下方では歌人が脇息にかけ、右側にある茅葺の家と垣根、梅を見ているが、その反対に模様が描かれている。本文には次のように書かれている。

地…白ぬい入、梅に歌の丸のもやう、いつみ式ぶの模様

頭注…文字丸かのこ入、所々きんし入、梅のぼくいつれもぬいにして。花つぼみ同断、べかのこ、あさぎかのこにしてよし。

地色は白で、梅の木と文字丸が入った模様である。文字丸は鹿の子絞りで、梅の朴と蕾は刺繍、紅鹿の子または浅葱鹿の子でもよしとする。「あらさらむこの世の外の思ひにいま」という文字丸は、『百人一首』にも入っている和泉式部の名歌の初句から三句目までである。

この模様の文字丸は他の雛形本でもよく見られる^{三〇}。例えば、『諸国御ひいながた』の江戸の模様には文字丸がいくつも見られ、野村正治郎が作った「誰が袖」屏風の一つにも文字丸の模様が用いられている。

詞書（解釈本文）…

上東門院に宮づかへ給ひ、大江の雅致のむすめ、いづみのかみ道貞が妻となれるより、いづみ式部と申せしとかや、きよらなるさまは、東北院の梅の精、くぜ菩薩のかほばせ、歌はたけながく、なさは袖ひろし、こゝちれいならぬころ、よみてつかはせし、此歌のあて人ぞ、うらやましくおぼゆれ。

あらさらむ此世のほかのをもひてに今ひとたびの逢ふよしもがな^{三四}

和泉式部の詞書には、人物紹介として父親の名前と彼女の名称の由来、詠歌の事情が語られている。江戸時代まで、和泉式部の和歌「あらさらむ」については二つの解釈があった^{三五}。一つ目は、和泉式部が臨終の際に、友達にこの歌を贈ったというもの、もう一つは恋人と逢うことができず、嘆いている時に詠まれたというものである。文章に現れる「歌はたけながく」は目録の「河内木綿」と関係がある。すなわち、河内木綿に「丈・情」はないが、和泉式部には「丈・情け」に溢れている、ということである。

『源氏ひいながた』の絵に描かれる梅を眺めている和泉式部と文章の「東北院の梅」の由来は、謡曲『東北』にある。『東北』で、ワキの僧は京都に上ると、東北院の美しい梅を見る。この梅は「和泉式部」という名を持つと言われている。一人の女性が現れ、その梅は正しく「軒端梅」というべきだと言う。やがて、その女性は和泉式部だったことに気づく。実は、和泉式部の「あらさらむ」歌と謡曲『東北』との関連はないが、『源氏ひいながた』の絵と文章により、

模様に見れる梅の意味は明確になる。和泉式部は東北院に住み、『源氏ひいながた』の絵によると、梅を見ながらこの歌を詠んだものと解釈できる。

和泉式部の「あらざらむ」という和歌は『小倉山百首雛形』にも見られ(画像22)、折った手紙(結び紙)、雲に雁、水にススキと「今一度の」という文字の模様がある。また、手紙のモチーフとしてこの和歌が恋人あるいは友達に贈られたことが描かれている。ただ、雲に雁から想起されるイメージのため、恋人の解釈の方が強いであろうか^{二六}。手紙のモチーフは『小倉山百首雛形』の小式部内侍の模様にも現れており、小袖模様の上で和泉式部と小式部内侍の母娘関係が表現されている。

他に和泉式部に関連するものとして、『色紙御雛形』に描かれている梅、和歌の短冊と色紙が貼ってある壁、格子と反物の模様がある(画像23)。注意すべきことは、『源氏ひいながた』と同様に梅が見える点である。『源氏ひいながた』にも述べられているように、和泉式部と梅の関連性は東北院に住んでいた和泉式部の詠歌にも基づいているのだから。

現実に作られた小袖として、「梅と格子」の模様が用いられているものが二つある。一つ目は、『源氏ひいながた』の模様と同様に地が白で、格子が左側、梅の幹が右側に描かれたもの^{二七}、もう一つは「蛇籠桜樹模様小袖」である^{二八}。この小袖には格子の代わりに蛇籠、梅の代わりに桜が見えるが、模様の全体的な表現が『源氏ひいながた』の模様と似通っている。

『小倉山百首雛形』以外に、和泉式部の関連模様として梅が類似するが、『源氏ひいながた』の文章により和泉式部の模様と能『東北』の内容は明示的に結びつけられている。

二、小野小町

小野小町は平安初期の女流歌人であるが、父母、経歴などに諸説があり、確かなことは不明である。目録では「うす色にざつと一風呂ゆかた染、花の色めくおどり小町のもやう」と紹介されている。「うす色」について『日本大百科全書』には、平安時代に「紫色の薄い色に限って『薄色』と呼んだ」という説がある。つまり、この「うす色」は模様として提案された紫色を暗示する。

「一風呂」は一回風呂に入ることだが、『日本国語大辞典』によると、一六八一年版『西鶴大矢数』の「床に臥肩で息して北枕地体拙者は一風呂かよい」という箇所では「一回情交を行うこと」という意味で使われている。恋心のある小野小町に対して、「情交」の意味が暗示されているのである。『花の色めく』は「花の色」と「色めく」の掛詞である。「花の色」は小野小町の『百人一首』に現れる名歌「花の色はうつりにけりないたづらに我が身世にふるながめせしまに」に関連する。「色めく」は「なまめかしく見える」という意味である。さらに「踊り小町」は謡曲『鸚鵡小町』にある小町が在原業平の舞を踊る場面を彷彿とさせる。

小野小町の模様と文章は下巻本文十九丁裏から二十丁表に載っている（画像24）。十九丁裏には小野小町を捉える模様が現られ、二十丁表には立ち姿の小野小町が牛車を眺めている。本文には次のように書かれている。

地・むらさき桜に短冊のもやう、小野小町模様

頭注…たんざくいづれもべにかのこさくらの花とくろく／＼入ぬいきんし

足立氏らは、この短冊は謡曲『関寺小町』で、作り物に短冊を付ける場面に由来することを述べている^{二九}。しかし、『源氏ひいながた』の小野小町の文章は『関寺小町』ではなく、謡曲『鸚鵡小町』の「短冊」を暗示している。

詞書（解釈本文）…小野小町

恋すてふおもひは、いとゞふかくさの露のなみだは、しやう／＼の夜の雨にもうつろはぬ花のそめ袖ふられて、もどるもよの、かずつもるうらみのこひ風があたら桜をちらしそめ地はむらさきのゆかりのすへ、身はあふさかのあふむがへしを此たんざくに書つけて

雲のうへはありしむかしにかはらねとみし玉たれのうちそゆかしき

「深草少将」は、每晚小町の許に通うが、百晩目の大雨の中で亡くなったという、百夜通い伝説に登場する人物である。左頁の絵に描かれる牛車は百夜通い伝説を暗示する。「逢坂」は『鸚鵡小町』の背景となる場所であり、模様の「短冊」は謡曲『鸚鵡小町』に現れる天皇からの手紙を比喻する。天皇の御詠に対し小町は鸚鵡返しの返歌をするが、「雲の上はありし昔に変わねど見し玉簾の内やゆかしき」を「玉簾の内ぞゆかしき」に変更した、というものである。以上に述べたように、小野小町の模様引用・暗示されている場面は全て『鸚鵡小町』によるものであることから、「短冊」も『関寺小町』の短冊ではなく、『鸚鵡小町』を暗示していることがわかる。

さて、この和歌は『十訓抄』にも登場する。すなわち、平治の乱後、藤原成範が内裏に参上した際に女房から和歌を贈られ、その返しとして「や」は「ぞ」に変更して簾に差し入れ急ぎ立った、というものである。しかし、先にも述べたように、『源氏ひいながた』の引用は全て謡曲『鸚鵡小町』によることから、やはり『十訓抄』ではなく『鸚鵡小町』からの影響と見るべきであろう。

目録で暗示される「花の色」という『百人一首』の和歌は『小倉山百首雛形』（画像25）にも描かれており、『源氏ひいながた』と同様桜が見える。『百人一首』の「花」は桜として解釈されている。字の「花」と「色」は『百人一首』の初句からのものである。「すだれ」は古典的な印象を与えるが、「雲の上はありし昔に変わねど見し玉簾の内やゆかしき」という歌の比喻であろう。このように、小野小町を比喻する桜と『鸚鵡小町』に現れる短冊が描かれていることから、『源氏ひいながた』の中で、小野小町の模様は最も文字通りに解釈されたものだと感じられる。

ジョシユア・モストウに、『色紙御雛形』（画像26）の小町模様について「繩は桜を縛るように見える。また、その繩は流れている水の堰堤になる。流れている水は『流れている時間』を暗示する」という指摘がある^{三〇}。また、模様にある文字は「詠」である。『友禅ひいながた』（一六八八年版）にも類似する模様が見える。

小野小町と桜との関連は「花の色」の解釈から言われるようになったが、小野小町の肖像にもよく見られる。業兼本『三十六歌仙』には、小町の桂に花の模様が描かれているが、桜であるかどうかは確かではない。その一方で、藤房本『三十六歌仙』にある小町の肖像の模様は確かに桜である。さらに、江戸時代の歌仙絵と『百人一首』図に大きな影響を与えた嵯峨本には、小町の桂に確かに桜が描かれている。同様に、嵯峨本に基づいたものと考えられている『光悦歌仙』（別名・歌仙大和抄）には、小町の裳に水に流れる桜が見える。興味深いことに、『小倉山百首雛形』『色紙御雛形』『光悦歌仙』は同じように桜と流れる水を描いている。

『百人一首』と『源氏ひいながた』との関係

三、式子内親王

式子内親王は後白河天皇の皇女で、一一五九年に賀茂齋院となる。出家後、藤原俊成に和歌を学んだが、藤原定家の『百人一首』に入っている。一二〇一年に薨去。『源氏ひいながた』において式子内親王の模様と文章は中巻本文七丁裏から八丁表に載っており、式子内親王が書見台の前に座り、和歌を詠む途中の姿が描かれている。

目録で式子内親王の模様は「一、共うらもよし紅うらもなをよし岡染、玉のをく方めせ式子もやう」と記され、小袖の裏は表と同様の色でも、赤紅でもよいとある。「吉岡染」は「黒茶色に小紋を染め出したもの。憲法染」とある。「岡染」には二つの意味がある。一つ目は「藍以外の染料で染めること」。二つ目は「生地を染色につけずに、刷毛を用いて染めること」で、「引き染め」とも呼ばれている。式子内親王の模様には白黒の斜め線があり、それは「藍染」でも「引き染め」でもない。「岡染」は式子内親王の模様と関係がなく、「をく」の頭韻にかける。「玉のを」は式子内親王の和歌にかけた表現である。「をく方（おくがた）」は「奥方」を暗示する。

本文には次のように書かれている。

地…黒、左まきに香玉にほひのたまのもやう。式子内しんわうのもやう。

頭注…にほひの玉、あさぎかのこ、べにかのこにして、なわめぬい、花がたぬい、金糸。

地は白黒の斜線で、匂い玉が左巻きに描かれている（画像27）。匂い玉は浅葱色鹿の子、または赤紅鹿の子でもよく、匂い玉に描かれる花も金糸の刺繍で良いとされる。同様に縄も刺繍である。『源氏ひいながた』に登場する紫式部と若紫の模様には女性の名前、または和歌の文字が描かれているが、式子内親王の模様には文字はない。なぜならば、当代の人々にとって文字での説明がなくても式子内親王が想起されるような模様であったからだろう。

『源氏ひいながた』以前の1667年に出版された『御ひいながた』にも式子内親王の模様と類似する模様がある。『御ひいながた』では「地うこんこうしつのもやう」と記されるのみで、式子内親王の和歌とは関係ないだろう。しかし、全ての『百人一首』を取り上げる『色紙御雛形』では、式子内親王の模様に匂い玉が現れ、梅と「緒」の文字が描かれている（画像28）。梅はその香りが匂い玉と関連するために描かれ、匂い玉と式子内親王との関係は藤原定家の日記『明月記』で語られる場面を暗示するのだろうか。『明月記』には式子内親王との関連箇所は少ないが、その一つに、治承五年（一一八一）正月三日に「薫物馨香芬馥たり」という場面がある。藤原定家は三条前斎院（式子内親王）に参り、薫物の香りが良く香ばしかったという記述がある。「玉の緒」という和歌は藤原定家と式子内親王との関係を暗示すると考えられ、このことから藤原定家と式子内親王との関係を暗示する和歌を模様にするので、『明月記』に描かれている場面を思わせることがわかる。本稿で示してきた通り、匂い玉は式子内親王と関連する。つまり、『色紙御雛形』が文字で直接表現するのは異なり、『源氏ひいながた』は文字を使わずに、式子内親王と匂い玉との関係を暗示している。

詞書（解釈本文）

やまと歌は、こひをたねとしよみ給へと、定家卿の御しなんしたてまつらせ給ふも、わが身のうへにほのめかし、あさぎかのこのあさからぬ、おもひの色をべにかのこ、いわねどしるき御めづかい、袖のにほひのたまのをよ、たえななばたへぬ御かたらひも、歌を中たちとして、

玉の緒よ絶えなば絶えねならへば忍ぶることのよほりもぞする

傍線部分は『古今和歌集』仮名序からの引用だが、仮名序の「やまと歌は、人の心を種として」の「人の心」の代わりに『源氏ひいながた』では「恋」としている。実際に、定家は式子内親王より十歳年下であるが、文章では定家は和歌の師として描かれている。この二人の師弟関係は他の江戸時代の女性教養書にも見られるものであり、例えば『名女情比』（一六八一年）では、定家は式子内親王の師としてだけでなく、恋人ともされている。『名女情比』の文に二人の関係は「実にあさからぬ恋」とあり、『源氏ひいながた』に現れる「浅葱かのこのあさからぬ」という部分と類似する。

式子内親王の「玉の緒」和歌はもう一つの雛形本にも描かれている。『小倉山百首雛形』（画像29）には琴、琴柱、簾の絵と、「玉」と「緒」という文字がある。この模様は『明月記』に現れる式子内親王の箇所を暗示するものと思われる。『明月記』には治承五年（一一八二）九月二十七日に「有御弹琴事云々」という記述があり^{三二}、藤原俊成はいつものように引率して、式子内親王の許に参上し、琴の演奏をした。この場面から式子内親王と琴との関係が始まったと考えられるからである。もちろん、「玉の緒」の糸を暗示することもあり得る。式子内親王と琴との関係はよく知られており、『百人一首』の式子内親王の絵には琴がよく登場する。例として菱川師宣画『百人一首像讚抄』^{三三}（一六七八年）と小型『百人一首像讚抄』^{三四}（一七四六年）が挙げられる。琴と琴柱は江戸時代の小袖模様によく現れる。例えば、浮世絵には次の例がある。北尾重政の「東西南北美人西方美人（松之丞・三喜蔵）」^{三五}や一楽斎栄水の「兵庫屋内月岡」^{三六}にも琴柱が見られる。『小倉山百首雛形』の模様には文字が見えるが、この模様は文字なしには、式子内親王との関係は喚起できないのであろうか。

四、小式部内侍

小式部内侍は有名な女流歌人和泉式部と橘道貞との娘であり、母和泉式部や紫式部と同様に一条天皇の中宮彰子に仕えた。一〇二五年に藤原公成を産んで死去したため、母親である和泉式部は嘆き悲しんだ。

目録では小式部内侍の模様は「一、初むかしならで今もすたらぬは茶屋染山みちのそめ入はすそとこしきぶの模様」と紹介されている。『日本国語大辞典』によると、「初昔」は「上等の煎茶、抹茶の銘の一つ。陰暦三月二日に新芽を摘んで精製した茶」とあり、さらに、「(引用者注―初音に)対して、その後の茶を後昔(あとむかし)といい、この二種の茶は幕府の御用となり、一般には売られなかった」とされている。俳諧の『小町踊』(一六六五年)の春上には「去年はきのふ大ふくの茶や初むかし」という箇所がある。『日本国語大辞典』には、「茶屋染」は「白地に濃淡の藍などで、花鳥・山水などを染め出したもの」とある。小式部内侍の模様が茶屋染ではないことから、この茶屋染は茶の銘である「初昔」と関連することがわかる。「山みち」は小式部内侍の名歌「大江山」を暗示する。「すそ」は山裾の意味であろう。

小式部内侍の模様と文章は中巻本文二十五丁裏から二十六丁表に載っている(画像30)。二十六丁表の画では、小式部内侍が藤原定頼の袖を引きながら「大江山」を詠んでいる。二十五丁裏では天橋立、菊、青海波の模様が見える。本文には次のように書かれている。

地…べに、天の橋だてのもやう、小式ぶの模様

頭注…はしあさぎかのこ、せいがいをちかのこ。菊、あさぎかのこ、ぬいきんし入て。

小式部内侍の模様では、地が紅、天橋立と菊は浅葱鹿の子である。菊には縫金糸の刺繍を入れ、青海波は「をち鹿の子」でもよいとあるが、「をち」の意味は不明である。足立氏らの解釈によれば、「をち」は「植物「あぶらな(油菜)」の古名か、「『をちば(落ち葉)』の『ば』の脱落か」とのこと^{三七}。小式部内侍の模様は、『御ひいながた』に一つ、『諸国御雛形』に二つ類似するものが見られる。

恋はすべて、人の心をはつ霜の、おきまどはせる花の袖、そめて地べにのあからさまにも、とみによみなすうぐ
ひすの、歌のやさしさ母うへのいづみ式部にも、おさ／＼おとるまじくやおぼへぬ、されば中納言定頼も、これ
をいぶかしくうたがひて、たはぶれ給へば、式部、引とめて、

大江山いく野の道の遠ければまだふみも見ず天の橋立

「人の心をはつ霜の、おきまどはせる花の袖」は『百人一首』第二十九首の凡河内躬恒による和歌の引用である。小式部内侍と躬恒との関連はないはずだが、『源氏ひいながた』にはこのように複数の作者の和歌が混じって引用されているものがいくつか見られる。

二十六丁表の絵は他の『百人一首』の絵画と類似するが、その例として、『百人一首像讚抄』、一七六七―八八年版の鈴木春信の『百人一首絵』^{三八}、一八八六年版の小林清親の「小式部内侍絵」^{三九}、一八六二年版の豊国と柳亭種彦による『古今名婦伝』の小式部内侍絵^{四〇}がある。

小式部内侍の「大江山」の和歌を表現する模様は『小倉山百首雛形』（画像31）と『色紙御雛形』（画像32）にも登場する。『小倉山百首雛形』には大江山と雲、「生野の」という文字、天橋立、流れている水と手紙が見られる。結び紙によって、和泉式部と小式部内侍の模様の関連性が示される。「大江山」を描く模様の中でこの模様は最も明確である。『色紙御雛形』の模様の意味は不明だが、他の模様と異なりこの模様と和歌の意味の関連性は低いだろう。

終わりに

『源氏ひいながた』に登場する模様は、他の雛形本に現れる模様、または現実の小袖と類似するが、特に式子内親王の模様と小式部内侍の模様は『御ひいながた』の模様と似ている。同様に、和泉式部の模様の文字丸は近世によく見ら

れるものである。『源氏ひいながた』の模様の中で、小野小町は最も独特で、小町の短冊は他の模様でも現実の小袖でも見られない。模様の関連性はあっても、『源氏ひいながた』の文章によって、模様の意義は明確になる。

小野小町と和泉式部の文章と模様の内容は、能に対して関連性があることがわかる。小野小町の短冊は実際に、『関寺小町』ではなく、謡曲『鸚鵡小町』を暗示する。同様に、和泉式部の文章と模様は能『東北』に関連する。この二つの模様は他の雛形本には現れない。遠藤氏と綿抜氏の研究により、百以上の謡曲は十七世紀から十九世紀の間の雛形本で見られるが、『鸚鵡小町』と『東北』は見られない。他の『源氏ひいながた』は有名な謡曲を描くが、小野小町と和泉式部の模様はあまり描かれていない謡曲を素材としている。

一 Naomi Noble Richard, "No Motifs in the Decoration of a Mid-Edo Period Kosode," *Metropolitan Museum Journal*, 25 (1990) 一七五〜一八二。

二 丸山伸彦『江戸モードの誕生：文様の流行とスター絵師』角川学芸出版、二〇〇八年、一一六。

三 切畑健「文芸を着る―和歌・物語・謡曲」『視覚芸術の比較文化』思文閣出版、二〇〇四年、三二。

四 遠藤貴子、綿抜豊昭「小袖雛形本に見る謡曲意匠―「かきつばた」模様を中心に―」『図書館情報メディア研究』一一巻二号、二〇一四年三月、一〜二二。

五 Watson, William, "Textile Decoration in the Edo Period and Its Further Implication," *Modern Asian Studies* 18, no. 4 (1984): 657-66. <http://www.jstor.org/stable/312342>, 六六一〜六六三。

六 馬場彩果「小袖雛形本『新撰御ひいながた』における文字文様」『植草学園大学紀要』第四巻、二〇一二年三月、五九〜六九。

七 Donald H. Shively, "Sumptuary Regulation and Status in Early Tokugawa Japan," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 25 (1964) 一三三〜一六四。

八 谷脇理史『編新日本古典文学全集68井原西鶴集』『日本永代蔵』小学館、一九九六、四〇頁。

九 『源氏ひいながた』の画像は山辺知行監修・解説、上野佐江子編集・解題『小袖模様雛形集成（1）』文彩社、学習研究社、一九七四年による。

一〇『色紙御雛形』の画像は山辺知行監修・解説、上野佐江子編集・解題『小袖模様雛形集成（1）』 文彩社、学習研究社、一九七四年による。

一一『小倉山百首雛形』の画像はシカゴ美術館画蔵、撮影者：Cristina Hatsue Holanda Hirano。

一二上野佐江子『小袖模様雛形集成（1）解説・解題』 文彩社、学習研究社、一九七四年による。

一三注一〇上野氏前掲書。

一四注一〇上野氏前掲書。

一五両方は早稲田大学の古典籍総合データベースによる。

一六注一〇上野氏前掲書。

一七 Joshua S. Mostow, *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. (Honolulu: U of Hawaii Press, 1996)。

一八河上繁樹「小袖を飾った源氏物語―江戸時代における源氏模様の受容」『世界の中の『源氏物語』：その普遍性と現代性』臨川書店、二〇一〇。

性』

一九小寺三枝「小袖文様の発想法―寓意性について―」『お茶の水女子大学紀要』一七号、一九六四年三月、九一―一二四。

二〇注一 Richard 氏前掲論文。

二一注四遠藤貴子、綿拔豊昭氏前掲論文。

二二谷脇理史『編新日本古典文学全集68 井原西鶴集』『日本永代蔵』小学館、一九九六、二七頁。

二三 Sharon Sadako Takeda, "Clothed in Words: Calligraphic Designs on Kosode," *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-period*

Japan (Los Angeles, CA: Los Angeles County Museum of Art, 1992) 一五五―一七九。

二四『百人一首』にこの歌の結句は「あふりとまがな」である。

二五注一七 Mostow 氏前掲書三〇七頁。

二六「雁の使ひ」は蘇武の伝説により、手紙を雁の足に結びつけて放ったということである。

二七 Carolyn Gluckman and Sharon Sadako Takeda, *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-period Japan* (Los Angeles, CA: Los Angeles County Museum of Art, 1992) 一四〇。

二八 <http://bunka.ni.ac.jp/heritages/detail/111854>

二九 足立一勝等「国立国会図書館蔵『源氏ひなかつ』注釈(影印・翻刻・語釈)『同志社国文学』七三号、二〇一〇年十二月、九六頁。

三〇 注十七 Mostow 氏前掲書一六九頁。

三一 明月記研究会編『明月記研究：記録と文学』五卷、一四頁。

三二 注三一 明月記研究会編前掲論文、四〇頁。

三三 菱川師宣画、細川幽齋著、中院通勝補訂『百人一首像讀抄』延寶六年(一六七八)跡見学園女子大学図書館蔵。

三四 細川幽齋著、皇都書林『百人一首像讀抄』延享三年(一七四六)九月刊、跡見学園女子大学図書館蔵と武庫川女子大学蔵。

三五 <http://www.mfa.org/collections/object/beauties-of-the-west-sakai-chô-mikizô-of-the-tachibanaya-and-matsumojô-of-the-tennojia-from-the-series-beauties-of-the-east-west-north-and-south-tôzainanboku-no-bijin-233547>。

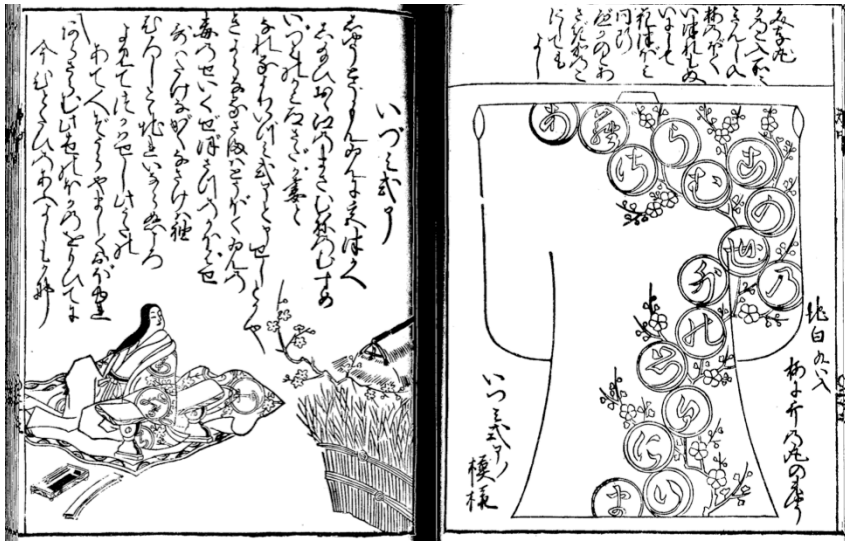
三六 <http://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0008357>。

三七 注二九 足立氏前掲論文七九頁。

三八 <http://www.mfa.org/collections/object/poem-by-koshikibu-no-naishi-from-an-untitled-series-of-one-hundred-poems-by-one-hundred-poets-hyakunin-issu-212257>。

三九 <http://digitalmuseum.rekibun.or.jp/app/collection/detail?id=0196200366&ss=01&w=%8F%AC%8E%AE%95%94%93%E0%8E%98>。

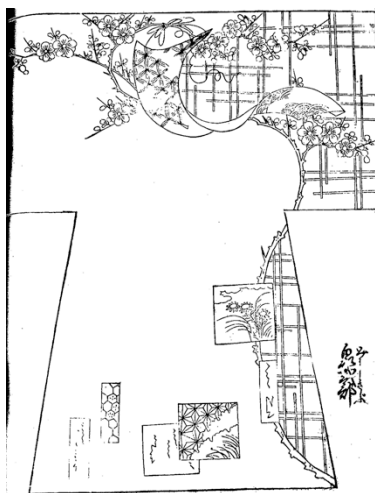
四〇 <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1304192>。



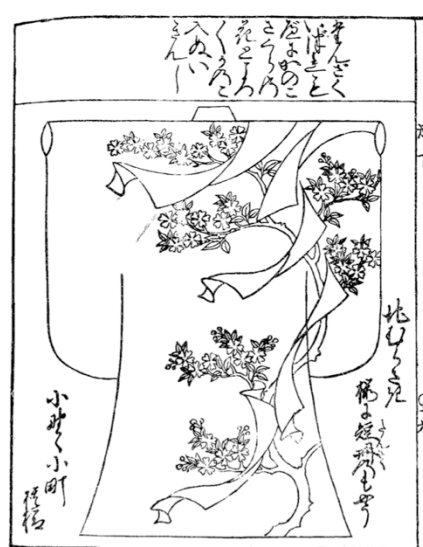
画像 21 『源氏ひいながた』 和泉式部



画像 22 『小倉山百首雛形』 和泉式部 シカゴ美術館蔵



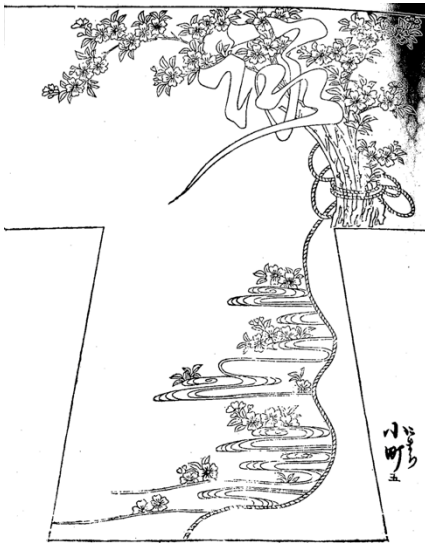
画像 23 『色紙御雛形』 和泉式部



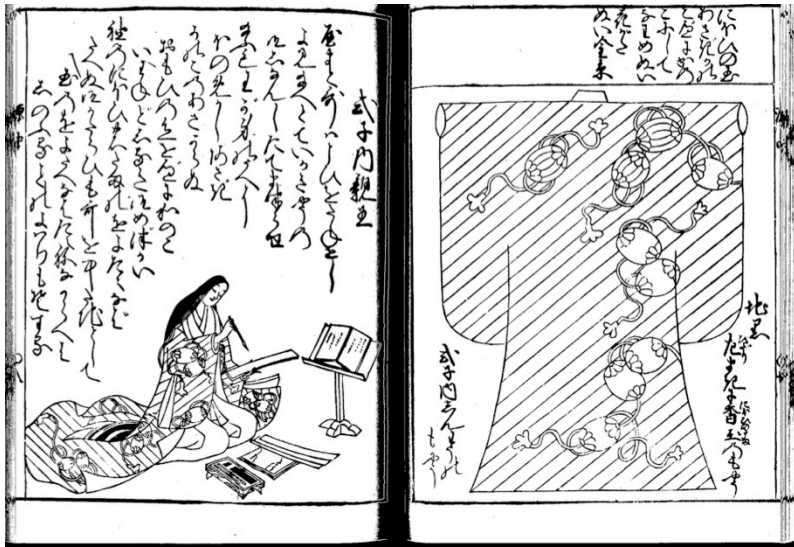
画像 24 『源氏ひいながた』 小野小町



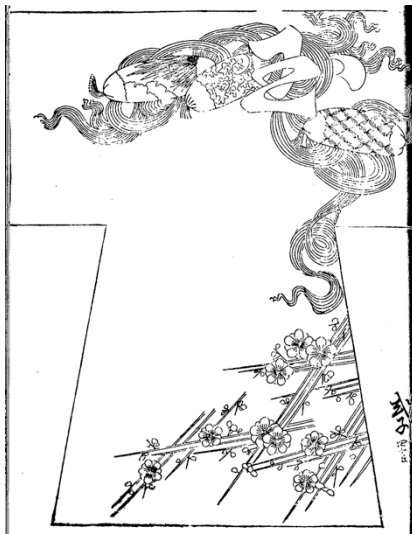
画像 25 『小倉山百首雛形』 小野小町 シカゴ美術館蔵



画像 26 『色紙御雛形』 小野小町



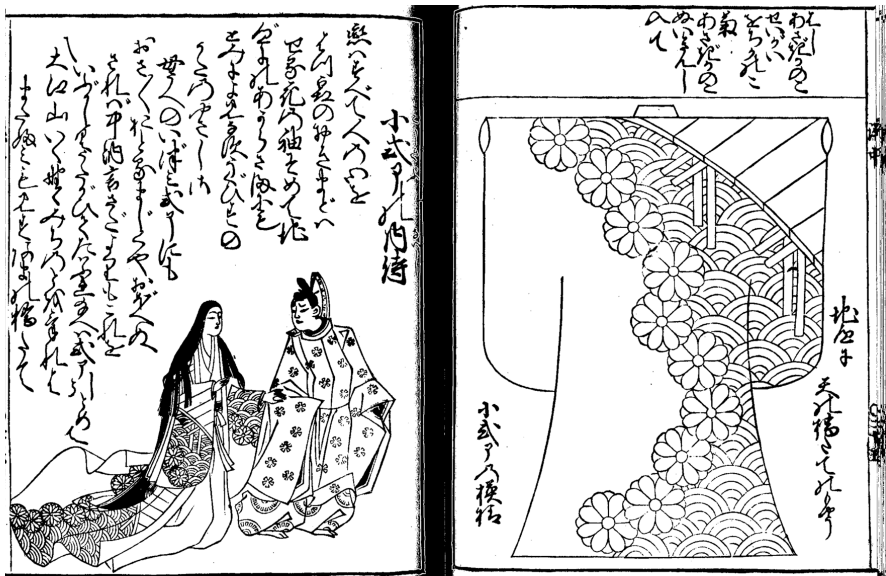
画像 27 『源氏ひいながた』 式子内親王



画像 28 『色紙御雛形』 式子内親王



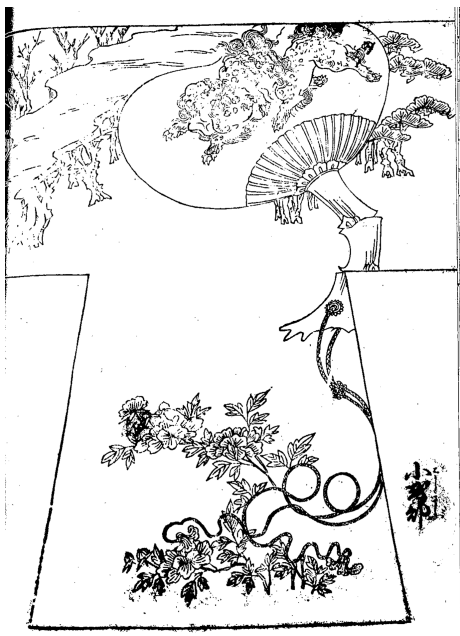
画像 29 『小倉山百首雛形』 式子内親王 シカゴ美術館蔵



画像 30 『源氏ひながた』 小式部内侍



画像 31 『小倉山百首雑形』 小式部内侍 シカゴ美術館蔵



画像 32 『色紙御雑形』 小式部内侍

第四章

『源氏ひいなかた』における中古文学の享受

— 明石の君と若むらさきを中心に —

はじめに

江戸時代に登場する「小袖模様雛形本」には四つの形式がある。一つ目は小袖の輪郭が印刷され、模様が手書きで描かれているものだが、それらの本には外題がなく、一般に呉服屋で使われていたと思われる。二つ目は、小袖の柄は印刷されているが注釈の記載がないもの。例えば、先に述べた『御ひいなかた』が挙げられる。三つ目は、小袖の柄とその柄を具体的に指示する文章が印刷されているものである。この例として、『新板当風御ひいなかた』（一六八四年）がある。最後のパターンは、『色紙御雛形』^一や『小倉山百首雛形』^二などのように、古典文学を表現する小袖模様が印刷され、それにちなんだ和歌が記載されるものである。寛文六年（一六六六）に出版された『御ひいなかた』から十九世紀までに、百冊以上の小袖雛形本が出版された。河上繁樹氏の研究によると、『源氏物語』の巻名と意図が雛形本によく現れるという^三。

貞享四年（一六八七）に出版された小袖文様の雛形本『源氏ひいなかた』^四はこの四つ目のパターンに該当するが、ゆかりのある和歌だけではなく、そのインスピレーションの元になった女性たちについての説明が付加されている。説明文の頁の上部に各女性の肖像が記載されている。『小袖模様雛形集成』解説・解題によれば、各頁で取り上げられた人物は一図ずつ絵姿が描かれ、絵姿の人物が着る衣裳も雛形と同じ図柄である。女性登場人物の姿勢により、小袖の絵柄に多少変化が見られるが、同じパターンと考えられている^五。『源氏ひいながた』^六は全三巻、上巻二九丁、中巻一八丁、下巻三十丁である。模様の総数は一三九枚で、女性登場人物を描くものが二七枚ある。『源氏ひいなかた』の書名に示されている通り、雛形本の三分の一は『源氏物語』の女性登場人物が担っている。その十一人は『源氏物語』に現れる人物である。上巻から中巻にかけて、桐つぼ、はゝ木々、うつ蟬、夕がほ、若むらさき、おぼる月よ、藤つぼ、あかし、玉かづら、女三、とうき舟という『源氏物語』から取り上げている女主人公は、模様の素材となっている。

江戸時代に『源氏物語』の注釈や概要をするものは多くあるが、注釈書と概要書は各巻について説明をする。前述したように、『源氏ひいながた』はユニークなテキストとなっている。歴史に登場するかフィクションであるかを問わず女性を取り上げるだけではなく、江戸時代に出版された『源氏物語』の版本、注釈、概要書などの中でも女性を中心とするテキストである。『源氏ひいながた』は単なる小袖模様本にとどまらず、江戸時代における古典文学を享受するものの一つとして考えてよい。本稿では、『源氏ひいながた』の文章と小袖の柄との関連性について考察する。『源氏ひいながた』の「あかしの上」と「若むらさき」の頁について翻刻と再考察を行う。同時に、解釈がなされていない『源氏ひいながた』の目次も検討する。『源氏ひいながた』におけるこの両者の頁において『源氏物語』から引用された文章と、小袖模様の意匠とはどのような関係があるのだろうか。

先行研究の紹介

『源氏ひいながた』の文章の翻刻と解釈書^七は近年出版されたが、今まで『源氏ひいながた』の研究の傾向は模様自体の解釈のみであった。切畑健氏は「若紫」の模様を解釈した^八。沢尾絵氏は『源氏ひいながた』の「あかしの上」と「若むらさき」の模様を検討したが、拙論では、その論をもとに「あかしの上」の模様を改めて解釈する。また、「若むらさき」の模様については、沢尾氏の論に加え、他の模様との関連性も示したい。

羽生清は『源氏ひいながた』に現れる夕顔の模様を検討したが、『源氏ひいながた』の「主人公をもどく芸能に近い追体験が読者を魅了するのである」と述べる。例えば、夕顔の不幸な「はかない命の印象と相俟って、短い登場にもかかわらず、読み手の心に強く残る」と指摘する。雛形本である『源氏ひいながた』は読者を物語の世界に誘い込む^九。アマンダ・メイヤー・スチンチェクム氏は野村正治郎コレクションにある小袖二つについて述べ、どちらも『源氏物語』に現れる「末の松山」という和歌を暗示するとしている。スチンチェクム氏によると、裏切りと不倫というテーマに密接に関連するイメージを示す小袖に対して、着用者と観察者との間でやり取りされるアイロニーな感覚が示唆されると

のこと^二。悲劇的でロマンチックな生き方を追体験する着用者がいて、また、雛形本の読者の中にも、アイロニーな感覚を持ちながら着用する者もいたかもしれない。

一方で、不幸な女三の宮の模様を検討した河上繁樹氏は、「恋」をキーワードとして『源氏物語』を読み取ることができる^一と述べる。また、他の小袖雛形本にも女三の宮に見える模様と似通ったものが現れることに注目し、その模様に基づいて作られた現存する小袖を紹介することにより、女三の宮の模様の普遍性を明らかにしている。しかし、女三の宮の模様（簾と紐）以外は、『源氏ひいなかた』の模様がそれほど単純に表現されることはなく、関係するイメージを直接描くような模様は見られない^二。はかない命の夕顔、不幸な女三の宮と異なり、若むらさきを描く模様はどのような感情を引き起こすか。また、明石の君はどのような解釈ができるか。以降、模様を記述する際は、「あかしの上」と「若むらさき」と表記する。『源氏物語』の登場人物は「明石の君」と「紫の上」と記す。

「あかしの上」の文様

『源氏ひいなかた』の目録においては、「一、ふり袖は式尺五寸がよし長染色めいたはくわつと吹たうらのあかし模様」があかしの上の模様にあたり、本文二四丁裏から二五丁表に載っている（画像33）。見開きの右側に「須磨の浦もやう」という意匠があり、左側（の二五丁表）には「あかしの上」という女性を紹介する文章がある。「須磨の浦」というパターンは、「あかしの上」という人物を表現するものとして記載されている。『源氏ひいなかた』に登場する模様の右側には、「〇〇のもやう」というように小袖のパターンを指定する書き込みがあり、模様の左側に女性登場人物の名前が記載されている。女登場人物を表現する模様以外の注は左側にはない。肖像では、「あかしの上」は松の隣に座り、琴を弾く。この描写は徳川美術館蔵『秀忠詞書 源氏物語画帖』松風場面（桃山時代）に類似する。『秀忠詞書 源氏画帖』では明石の君は室内に座り、琴を引く^三。簀子縁の隣に松が描かれている。『源氏ひいなかた』の肖

像では、あかしの上は前を向いているため、小袖の背面にある「須磨浦」という文字の「浦」は正面を向く彼女の左肩に、「磨」は右肩に見られる。あかしの上の裾に、その桜と忍草の模様が少し見える。

模様の左右注には、「地白茶屋染須磨の浦のもやうあかしの模様」とある。『デジタル大辞泉』によると、茶屋染について「麻地に藍を主色とし、糊置きの方法を用いて、花鳥・山水などを表す模様染め。寛永（一六二四〜一六四四）ごろに始められたといわれ、武家女性が夏の帷子に用いた」という説明がある。つまり、茶屋染は現代でも見られる友禅染の前駆である^{三〇}。

模様の頭書には、

文字、二字ほどかのこにして、一字など染入。水ほその中色、いわ中色あさぎにして、さくらの花、こひかき茶などして、しのぶもへぎにして。

とある。模様の頭書によると、「須磨浦」の文字の一つ、二つは鹿の子絞りで、残りの文字は「染入」だが、全体的に染められたとしてよいでしょう。岩から漏れている水の「中色」は明るい水色を指す。岩の「あさぎ」（浅葱）は蓼藍で染めた薄いネギ色である。桜の花の濃い「柿茶」はくすんだ柿色。「しのぶ」という「忍草」は萌黄にする、という。『日本国語大辞典』で萌黄の項を見ると、「萌え出る葱の目のような緑色」とある。萌黄と柿の色は「歌舞伎の定式幕」を想像してみればどのようなものかわかる。

『源氏ひいなかた』の「あかしの上」の模様について、沢尾絵氏は、明石君の模様に表れる「しのび」という表現と模様に描かれる「しのび」の絵の解釈をしようとしている。沢尾氏は「雛形図を見ると、忍つまり忍草の絵図は描かれていないところに疑問が残る」と述べる。この『源氏ひいなかた』の「忍」の意味を解するために、須磨巻に現れる「忍」について言及する。

源氏にあてて書いた花散里の文には

「荒れまざる軒のしのぶをながめつつしげくも露のかかる袖かな」

という謳が詠まれていることなども考え合わせると、『源氏物語』須磨の段の中で「忍」が一つのキーワードとなっていることがわかる^{一四}。

沢尾氏が述べるように、須磨巻において「忍」はキーワードとして考えてよい。しかし、須磨巻における「忍」は、実際に明石の君の物語における登場とその人柄には関係しない。

〈忍〉を花散里との関係から解釈すると、明石の君の登場は軽視されることになる。のみならず、模様にある「須磨浦」という文字の意味が誤解される。実は、「須磨浦」の文字は『源氏物語』の巻名ではなく、『源氏物語』の「明石巻」で語られている光源氏と明石の君との出会いの場所を暗示する。この点に関しては後で改めて考察する。

一、「あかしの上」の紹介文

上巻二五丁表には「あかしの上」を紹介する文がある。その文の翻刻と解釈本文を取り上げたい。

うきおもひすまのうらみも入道のむすめのなさけにうちわすれていわる水の水もらさじとしのぶくさのしのびてかよふみねの松風にことのねもいとらしい御よそほひうきねのたびの夜をあかしの上のしほらしいしほやき衣のもやうきてみ給はゞうつくしかるべし

詞書（解釈本文）・・

憂き思ひ須磨の恨みも入道の娘の情けにうち忘れて岩もる水の水漏らさじと忍ぶ草の忍びて通ふ峰の松風に琴の音もいとらしい^{一五}御装ほひ、うき寝の旅の夜を明石の上のしほらしい塩焼き衣の模様着て見給はば、美しかるべし。

『源氏ひいなかた』には、光源氏が流された事実を忘れるために、明石の君との関係を結ぶ、と書かれている。そして、世間に伝わらないように、さらにいえば紫の上に知られないように、二人の関係を忍んで、峰の松風に琴の音を聞きながら通っているという。この小袖の模様は浮き寝の旅が示唆され、また塩焼き衣を着る明石の君が暗示されるので、

実によくこの小袖の着用者に似合うだろうと確信するという。下線の部分は『源氏物語』からの引用である。次にこの引用と、あかしの上の模様ならびにその人柄との関係について検討する。

二、「漏らさじ」と「忍ぶ草の忍びて通ふ」

あかしの上の紹介文では、「岩もる水」とそれに対する〈水もらさじ〉というキーワードが挙げられている^{一六}。あかしの上の模様においても、水が岩から漏れている。この水は光源氏の溢れる気持ちであると捉える。水のように岩から漏れてくる光源氏の気持ちに対して、〈水もらさじ〉という光源氏と明石の君の態度が見える。つまり、誰にもわからないように、二人は自分たちの関係についての噂を漏らさないようにしている。明石の君と契りを結ぶ際、光源氏は彼女との関係を漏らさないように忍んで通うのであり、〈水もらさじ〉と〈忍びつつ〉というキーワードも明石の巻において数回見られる。その一例は、八月十三夜に明石の入道から誘われた光源氏が明石の君の許に通う場面である。後朝の手紙を描く様子は次の通りである。

御文いと忍びてぞ今日はある。あいなき御心の鬼なりや。ここにも、かかることいかで漏らさじとつつみて、御使ことごとしうもてなさぬを、胸いたく思へり。かくて後は、忍びつつ時々おはす。(明石巻②258頁)

光源氏からの手紙は紫の上にならないように伝えられた。「ここにも」と言われている明石の君側も、二人の関係を漏らさないようにと思いついて、使者に対して丁寧な扱いをしてない。光源氏は最初の三日は通わないが、それ以降「忍びつつ」通うようになる。また、明石の君と光源氏の関係の始まる場面だけでなく、大堰に移る際にも「忍びつつ」というキーワードが見られ、明石の君と光源氏の忍んだ関係が続いていく。

『源氏ひいなかた』において、光源氏の「忍びつつ」という行動は「忍びて通ふ」と説明される。「忍びて通ふ」そのさまは、「忍草」という植物としてあかしの上の模様に見れる。『源氏ひいなかた』における「忍草」は花散里とは

関係なく、光源氏と明石の君の関係を象徴する植物として使われているため、あかしの上の模様に見える忍草の役割は軽視できない。

三、通ふ峰の松風に琴の音

いうまでもなく、明石の君といえは、連想される楽器が「箏の御琴」である。明石巻に描かれる八月十二・十三日夜の、光源氏との最初の出会いの場面は、二人の關係が琴の演奏とともに始まっている。光源氏が京に帰る際にも、彼は「形見」として「京より持ておはしたりし箏の御琴取りに遣はして」（明石巻②266頁）と明石の君に琴を預ける。大堰で再会する場面でも琴が描かれ、光源氏からもらった琴は大堰まで運ばれる。そして光源氏に会えず明石の君が一人で琴を弾いていた際に、明石の尼君から声をかけられる場面がある。

人離れたる方にうちとけてすこし弾くに、松風はしたなく響きあひたり。尼君もの悲しげにて寄り臥したまへるに、起きあがりて、

（明石尼君） 身をかへてひとりかへれる山里に聞きしに似たる松風ぞ吹く

（明石の君） ふる里に見し世の友を恋ひわびてさへづることを誰かわくらん

（松風巻②408頁）

この時の明石君と明石の尼君の歌に現れる「松風」と「琴」という表現は、三十六歌仙の齋宮女御の歌を暗示する。

琴の音に峯の松風かよふらしいづれの緒よりしらべそめけむ（拾遺和歌集451）

この齋宮女御の歌により、後世にまで続く「松風」と「琴」との関連性が生み出された。『源氏ひいなかた』の文に登場する「忍びて通ふ峰の松風に琴の音」は、紫の上に知られないように光源氏が忍んで通うという、松風巻の描写を示唆する。

明石の君に関する箇所では箏の琴の存在が頻繁に語られるために、明石の君と箏の琴との関係性は深いことがよく知られている。『源氏ひいなかた』の明石の君に関する文で、彼女の性格を表わすために琴について述べるのは当然のことだろう。また、絵に関して「あかしの上」は〈松〉と〈琴〉の横に描かれている。あかしの上の模様は琴と松は描かれないものの、『源氏ひいなかた』の文からは明石の君という登場人物の性格を説明しようとする意図がうかがえ、彼女の性格を紹介するために文が書かれているといえる。

四、塩焼き衣

「塩焼き」と須磨という場所の関係性については『万葉集』時代の歌から見られ、「塩焼き衣」は須磨の浦と明石という場所のイメージを呼び起こすものとして捉えられている。『源氏物語』で光源氏が須磨に行く際にも、「塩焼き」というキーワードは頻繁に現れる。光源氏の須磨下向の場面で、「塩焼き」と須磨の浦という場所には関連がある。同様に、明石の浦から離れ、明石の君と別れる時にもその「塩焼き」と須磨による連想の影響がある。

(源氏) このたびは立ちわかるとも藻塩やく煙は同じかたになびかむ

(明石君) かきつめて海女のたく藻の思ひにもいまはかひなきうらみだにせじ

(明石卷②二六五頁)

明石の君と光源氏の贈答において、明石の君は「藻焼く」「海女」として捉えられる。「塩焼き」と煙は、あかしの上の模様には現れないが、「塩焼き」というキーワードと明石の君と光源氏との別れは、『源氏ひいなかた』のあかしの上の模様に見られる「須磨の浦」という文字により暗示されている^{一七}。

五、あかしの上の模様の意義

明石の君と光源氏との出会いを想起させる「水もらさじ」の場面で、光源氏が忍んで通うことを象徴する〈忍草〉は、あかしの上の模様直接描かれる。そして光源氏と明石の君との関係はその忍草によって示唆されている。一方で、その〈忍草〉の上に描かれている桜はどういう意味を持つのか。桜はあかしの上を紹介する文にも現れないし、そもそも「冬の御方」と呼ばれる明石の君と桜には関連性はない。ここで考えたいのが、明石の君と光源氏との出会いを語る場面である。光源氏は紫の上に、明石の君との関係を「もらさじ」と考えており、光源氏の頭にはいつも紫の上が浮かんでいたことがわかる。模様にある桜の花が忍草の上に置かれているように、『源氏物語』でも紫の上の存在によって明石の君の影が薄くなっている。彼らの三角関係がこの模様になまく描き出されている。

『源氏ひいなかた』の文は、明石の君の登場に関する三つのエピソードを暗示する。一つ目は、「琴」「岩もる水の水漏らさじ」「忍」から想起される光源氏と明石の君との出会いである。二つ目は、光源氏と明石の君の別れの場面に現れる「塩焼き」だが、『源氏ひいなかた』においても、明石の君との別れが暗示される。最後は、「松風」と「琴」によって思い起こされる、大堰滞在時の明石の君の寂しさと光源氏との再会の場面である。『源氏ひいなかた』の文章は、明石の君という登場人物の雰囲気をうまく捉えることができている。さらに、あかしの上の模様からは、明石の君の性格と関連登場人物との結びつきまでもが読み取れる。

『源氏ひいなかた』のあかしの上の模様は、光源氏と紫の上、明石の君の三角関係を描くが、それは着用者にどのように解釈されたのだろうか。着用者は、それで自分自身が側室であるということを示そうとする意図はなかったと思う。あかしの上の模様は、密通を暗示する女三の宮の模様と異なる。また、羽生氏が述べたように、追体験ができる夕顔の模様とも異なるので、明石の君のような側室の立場になることを想像することはなかっただろう。さらに、スチンチエカム氏が述べたように、アイロニーとして解釈されたと考えることも可能だが、あかしの上の模様に関しては違うだろう。着用者はあかしの上の模様を見ても、直接明石の君の立場までは想像せず、『源氏物語』の読者でその知識があると思われることを意識していたのではないか。

若むらさきの文様

『源氏ひいなかた』の目録によると、若むらさきの模様は「一、天神も見事などの御託宣すがはら染。朱をばいくわの若むらさきもやう」と紹介されている。まず「天神」はその「菅原染め」にかける、とある。『日本国語大辞典』によると、「菅原染め」は菱形に松竹梅を染めた模様であるという。若むらさきの模様に松竹梅の模様はないため、「菅原染め」は模様との関係ではなく、菅原道真の「飛梅伝説」を暗示するもので、次の言葉の掛詞として考えてよい。「朱をばいくわ」^{一八}は「朱の梅花」つまり「紅梅」の意味であり、目録の意味は「北野天神と呼ばれている菅原道真に好まれた紅梅の若むらさきの模様」となるだろう。実際に、目録では模様の紹介よりも、「若むらさき」の言葉遊びが全面に押し出されている。

若むらさきの模様は一五丁裏から一六丁表に記載されている（画像34）。まず、その意匠について説明する。若むらさきの模様では、右肩と右裾にカキツバタと雪輪の模様が組み合わされている。また、右肩から背中にかけて「若紫」という字が書かれている。他の『源氏ひいなかた』と同様小袖の右側に、小袖の模様を指定する「○○のもやう」とあり、その模様の左側には女性登場人物の名前が記載されている。例えば「若紫もやう」という模様は、「若むらさきのもやう」という女性人物を表現するものとして記載されている。「若紫」という表記はその模様の名称で、「若むらさき」は『源氏物語』の登場人物の名前である。

左側の頁の文章の下部に、若むらさきの小袖を羽織った紫の上が、飛んでいるスズメを眺める様子が描かれているが、これは源氏絵に典型的な姿勢である^{一九}。若むらさきの場合、肖像で彼女は背中を向けているため、小袖の背面にある「若紫」という文字は絵姿の女性の髪の下に書かれている。読み手が混乱しないように、絵姿の女性の右袖に「若紫」という文字が付け加えられた。

模様の左右には、「地けんぼう若紫のもやう。若むらさきのもやう」という注がある。模様の頭書には「文字くちばかのこ。雪同前。かきつばたの花うこん入て」という指示がある。地色の「けんぼう」は憲房色、赤みがかった黄みの暗い黒茶色である。「くちば」という鹿の子に染められた文字は朽葉色、くすんだ赤みがかった黄色である。カキツバタを染める「うこん」とは、鬱金という草の根で染めた赤みのある鮮やかな黄色である。

「若むらさき」の文様とカキツバタの意匠について、沢尾氏は、「杜若という花自体は初夏に花をつける植物で、春をこよなく愛した紫の上の季節とはやや異なる。つまり、「若むらさき」の文様の選び方は『源氏物語』の中の描写から取り出したというよりもむしろ、紫の上の紫、「若むらさき」の紫色と杜若の花の紫色を連想し題材としたと考えることができる」と論じている。

しかし、「若むらさき」の模様の頭書を見ると、杜若はウコン、雪輪と文字は濃い柿色という指示がある。現存する江戸時代の小袖において、杜若の色は紅、紫、青、黄なども見られる。沢尾氏が指摘したように、杜若の典型的な色が紫というのは事実であるが、江戸時代における杜若の多様性は軽視できない。

カキツバタのモチーフは、尾形光琳の屏風を始めとして、小袖、蒔絵物などの美術品と生活用品にも見られることが知られている。さらに、遠藤氏と綿抜氏による、寛文から寛政までの小袖雛形本の調査から、「謡曲意匠は八十種類に及び、統計的にみると『かきつばた』がもつとも多い」ことが明らかにされている。こうしたことから、江戸初期からカキツバタのモチーフはかなり流行していたことがわかる^{二〇}。『源氏ひいなかた』においては、その謡曲に関するもの以外にもカキツバタが見られ、計五つのカキツバタの模様がある。上巻には、I 若むらさきの模様、II 八橋の模様があり、中巻においてIII「沢辺」の模様、IV「かきつばたの模様」、下巻にはV紫式部の模様がある。IとVは、『源氏物語』の若むらさきと『源氏物語』の筆者である紫式部の模様である。では、杜若とこの二人の人物は、紫色によって結びつけられているのであるうか。この問題について考察するため、「若むらさき」の文章と「紫式部」の文章を比較しながら、カキツバタの意味を検討する。まず、若むらさきの文章を取り上げる。

六、「若むらさき」の紹介文

一六丁表には「若むらさき」を紹介する文がある。その文の翻刻と解釈本文を取り上げたい。

わか草のねよげにみゆるむらさきのうへこす人なきみめかたちをげんし十七の御とし心のやみにかいまみ給ひ草のゆかりをおぼしやらせてひめ君十の御としより雲がくれのあか月までもてかしづかせ給ふは又なきいもせの御ちぎりくちせぬくちばのめでたきもやうゑにかきつばたのそめ小袖をゆきのはだへにめし給ふ人はつもるよはひも若むらさきのわかやかにやみ奉りなん

手につみていつしかもみむ紫のねにかよひけるのへのわか草

詞書（解釈本文） ..

若草の根よげにみゆる紫の上、越す人なきみめかたちを、源氏十七の御年、心の闇に垣間見給ひ、草のゆかりをおぼしやらせて、姫君十の御年より雲がくれの暁まで、もてかしづかせ給ふは、又なき妹背の御契りくちせぬ朽葉のめでたき模様、絵にカキツバタの染め小袖を雪のはだへに召し給ふ人はつもる齡も若紫の若やかにやみ奉りなん。

手につみていつしかもみむ紫のねに通ひける野辺の若草

『源氏ひいなかた』の文章によると、光源氏が十七歳で瘡を患った時に「若草」のような幼い紫の上を垣間見、「草のゆかり」が思い出されたという。姫君は十歳から「雲がくれの暁」に至るまで、光源氏の世話になった。この「雲隠れ」という言葉は、後ほど取り上げる紫式部の模様と関連性がある。『源氏ひいなかた』の文では、紫の上の終焉は「雲隠れの暁」として描かれる。実際『源氏物語』では、紫の上の終焉は日明けの時にあった。『源氏物語』では次のように語られている。

さきざきもかくて生き出でたまふをりにならひたまひて、御物の怪と疑ひたまひて夜一夜さまさまのことをし尽くさせたまへど、かひもなく、明けはつるほどに消えはてたまひぬ。

『源氏物語』で語られている「明けはつるほど」は、『源氏小鏡』と『十帖源氏』でも語られていない。そのため、『源氏ひいなかた』を書いた人物は、源氏概要書以外の資料を参考した可能性がある。

「くちせぬ」の契りは朽葉という色にかかる言葉遊びであろう。雪が積もるように、多くの人はこの絵にあるカキツバタの意匠を使っている。本模様はある程度、年齢を重ねた人にもふさわしく落ち着いた黒い色だが、「若むらさき」の模様が持つ若さのイメージによって、着用者の若さをも引き立てる。次に、傍線部の引用箇所について論じる。

七、わか草のねよげにみゆると草のゆかり

「わか草のねよげにみゆる」という引用は、紫の上を初めて垣間見る光源氏の様子を語る場面を暗示する。光源氏は紫の上の祖母と大人の女房の会話を聞いており、その二人の間にはつぎのような贈答があった。

(尼君) 生ひ立たむありかも知らぬ若草をおくらす露ぞ消えんそらなき

(大人の女房) 初草の生ひゆく末も知らぬ間にいかでか露の消えんとすらむ

(若紫卷①208頁三)

この贈答は、『伊勢物語』の四九段の本歌取りによるものである。

むかし、男、妹のいとをかしげなりけるを見をりて、

(男) うら若みねよげに見ゆるわか草をひとのむすばむことをしぞ思ふ

と聞えけり。返し、

(妹) 初草のなごめづらしき言の葉ぞうらなくものを思ひけるかな

(新編全集156頁三)

以上の『伊勢物語』四九段は、『源氏物語』における「紫のゆかり」のモチーフになっていると考えられている。『源氏ひいなかた』の文末にある「手につみていつしかもみむ紫のねに通ひける野辺の若草」という歌は、若紫巻における光源氏の歌である。垣間見の際に、光源氏は紫の上と藤壺が似通っていると考えたが、巻末における光源氏と祖母尼君との贈答は、垣間見の場面で見られた祖母尼君と女房との贈答を暗示する。

あかしの上の文と異なり、若むらさきの文では『源氏物語』の言葉と歌を直接引用する。また、あかしの上の場合、その文に用いられる語は、全体的に明石の君に関連する場面を暗示し、あかしの上の文からは明石での出会いと別れ、大堰における再会の場面までが想起されるのに対し、若むらさきの文は、紫の上の初登場と彼女が持つ藤壺との「紫のゆかり」だけを紹介する。さらに、あかしの上の文には意匠についての言及はないが、若むらさきの文には朽葉という色に対して「ちぎりくちせぬ」という言葉遊びと雪についての言及がある。この三点が両者の違いである。若むらさきの模様を描かれている雪についての解釈はなされていないが、文の流れから雪の意義は想像できる。

他の模様と異なり、着用者は、若むらさきの模様は単に愛されていた正室を暗示するものとして解釈したのであろう。スチンチェクム氏が解釈した〈すゑの松山〉模様と異なり、若むらさきの模様はアイロニカルな解釈はできない。一方で、夕顔模様が追体験を引き起こすのと同様に、若むらさきの模様もロマンチックな印象を与え、最も愛された正室のイメージとして理解されたい。また、文章から、着用者の「雪のはだ」が模様にある雪輪によって暗示されている。

八、カキツバタの模様について

若むらさきと紫式部の模様における杜若とこの二人の人物との関連性を「紫」色によって解釈してもよいだろうか。「紫式部」の模様を紹介しながら検討したい。『源氏ひいなかた』の下巻の目録において、「一、小袖の数いくつ染め

てもあかね染、源氏づくしのむらさき式部の模様」が紫式部の模様にあたり、本文二四丁裏から二五丁表に載っているものである（画像35）。「雲かくれのもやう」というパターンは、「紫式部」という女性を表現するものとして記載されている。紫式部の場合、彼女は前を向いているため、小袖の背面にある「めぐりあひて」という歌の「めぐり」という文字が、彼女の右袖に見られる。下巻の二六丁表には「紫しきぶ」を紹介する文がある。その文の翻刻と解釈本文を取り上げたい。

むさし野々花のゆかりの紫式部えんにやさしきみめかたち石山寺の秋の月ひかるげんじの物がたり心をすまやあかしの巻をまづかきつばたの筆をそめ長きつたへと世にのこす歌のかず／＼おゝき中にはやうよりわらはともだちに侍りける人の年ごろへて行あひたるがほのかにて十月十日比月にきほひてかへり侍りければと書てめぐりあひてみしやそれ共わかぬまに雲かくれにし夜半の月哉

解釈本文は左記の通りである。

武蔵野の花のゆかりの紫式部、艶にやさしきみめかたち。石山寺の秋の月、光源氏の物語心を、須磨や明石の巻をまず、杜若の筆をそめ長き伝へと、世に残す歌数々多きなかに、はやうより童友だちに侍りける人の年ごろ経て行きあひたるが、ほのかにて、十月十日のころ、月にきほひて帰り侍りければ書てめぐりあひて見しやそれともわかぬ間に雲隠れにし夜半の月かな

『源氏ひいなかた』の若むらさきを紹介する文にも見られる「雲隠れ」は、紫式部の「めぐりあひて」という和歌を暗示する。若むらさきと同様に、紫式部の模様にもカキツバタが明確に描かれている。さらに、それらの文章に「カキ

ツバタ」という表記が見られる。この二人の登場人物と杜若とのつながりは「紫色」に基づいていると考えてよいだろう。

紫式部の模様には右袖から裾まで杜若と雲があり、右肩から左肩にかけて「あひめぐりてみしやそれ共分ぬ」という文字がある。この文字は文章の末に記載されている「めぐりあひて」という和歌を暗示する。紫式部の「めぐりあひて」という歌は『百人一首』にもあるが、この『百人一首』から採られた意匠は他の小袖模様雛形でも見られる。例として、『百人一首』の和歌を絵画化している小袖模様雛形本の『色紙御雛形』（紫式部模様、「夜半」と『小倉山百首雛形』（紫式部模様、夜半月）がある。

『色紙御雛形』（画像36）と『小倉山百首雛形』（画像37）も同和歌を絵画化しているが、三つの作品の模様の類似性は低い。『源氏ひいなかた』の紫式部の模様は同じ「めぐりあひて」という歌を題材とするが、「めぐりあひて」という和歌を表現する『色紙御雛形』と『小倉山百首雛形』の小袖模様では、カキツバタは見られない。このことから、カキツバタのイメージは「めぐりあひて」の和歌ではなく、若むらさきと紫式部に関係することが指摘できる。つまり、この二人の登場人物と杜若とのつながりは「紫色」に基づいているのである。

『源氏ひいなかた』の和歌について

『源氏ひいなかた』の二七文の最後に和歌がよく現れる。但し、『源氏物語』の登場人物を描く文章の半分には歌がない。歌の有無は次のリストに示す。

1. 桐壺 ×
2. 帚木（空蟬の詠歌、光源氏に返し）
3. 空蟬（光源氏の詠歌、空蟬へ贈る）

4. 夕顔（光源氏の詠歌、夕顔に返し）
5. 若紫（光源氏の詠歌、独詠）
6. 朧月夜 ×
7. 藤壺 ×
8. 明石 ×
9. 玉鬘 ×
10. 女三宮（光源氏の詠歌、女三の宮へ贈る）
11. 浮舟（匂宮の詠歌）

記した通り、桐壺、朧月夜、藤壺、明石、玉鬘の文に和歌はない。また、和歌のある文章で、女性本人が詠んだ和歌は帚木（空蟬が詠んだ）の文章しかない。それ以外に、光源氏と匂宮が詠んだ和歌が載っている。次に、『源氏ひいなかた』に現れる和歌の解釈を試みる。

帚木模様…かすならぬふせやにおふるなのうさにあるにもあらずきゆるはゝ木

帚木の和歌は、唯一女性自身が詠んだ和歌である。帚木の文章と空蟬の文章はそれぞれの和歌を紹介する。「光源氏の光に、うばはれ奉りけるにや、その頃の歌、」というように文と和歌を関係づける。空蟬の文にも同様の紹介が見られる。

空蟬模様…うつせみの身をかへてけり木の下になを人からのなつかしきかな

「とびたつばかりのひかる君も、此たんざくに、一しゆの歌」というように和歌の状況を説明する。同様に、夕顔の和歌は「よからぬ女も、みまがふべきにや、げんじ」という説明があり、その後次の歌を詠む。

夕顔模様…よりにこそそれかともみめたそかれにほのくみつる花の夕かほ

光源氏は「若むらさきのわかやかにや、み奉りなん、」次の歌を詠む。若むらさきの場合、若紫巻で最も有名な和歌は光源氏の歌である。紫上自身が作った和歌は若紫巻に現れない。紫上の最初の和歌は葵巻に描かれている。

若紫模様…手につみていつしかもみむ紫のねにかよひけるのへのわか草

女三の宮の文章では、光源氏の和歌は薫の五十日の祝いで詠まれたものである。文章の中の「けふりくらべ」という部分は、柏木に贈った女三の宮の詠歌を暗示する。

女三宮模様…たか世にかたねをまきしと人とはいかにいねの松はこたへん

最後の浮舟の部分の和歌は他の文と異なり、詠んだ人物を紹介しない。「いたづら事と、なにたちばなの小つまのさき、かのこまじりのそめ色もよしや」ということは和歌を紹介せず、模様について暗示している。

浮舟模様…年ふともかはらしものか橘のこしまのさきにちきるこころ

桐壺の文に和歌がない理由として二つの可能性がある。一つは、小袖雛形本の最初は常にめでたいイメージであり、亀と鶴が現れることが多い。しかし、桐壺更衣の存在は悲哀的なものであり、桐壺更衣の和歌も悲しさを感じさせるため、雛形本の最初の文として相応しくない。もう一つの可能性は、光源氏の和歌が載っている傾向があり、光源氏が桐壺更衣に対して詠んだ歌はない。

浮舟を除き、全ての和歌は詠んだ人物を明確に名付ける。光源氏の和歌で終わる文は光源氏の視線を優先する。和歌がない文、例えばあかしの上の文章については様々な解釈が可能である。光源氏の経験よりも、女性の視線が優先されているのであろうか。

終わりに

まず、あかしの上の模様において、光源氏と紫の上、明石の君との三角関係が表現されていると言える。また、読者が紹介文を読まずに、この三角関係を読み解く可能性は否定できないが、文章における「忍」の重要性を理解すると、その模様の解釈が確実となる。さらに、一見すると岩漏る水と明石の君は関連がないように思われるが、文章を理解すると、光源氏の溢れる気持ちから漏れ出てくるイメージで表されていることがわかるようになる。

次に、若むらさきの模様について、杜若の使用は『源氏物語』に基づくものではなく、その色に基づいていると言えらる。カキツバタに関しては、清少納言『枕草子』の「めでたきもの」において「紫の花のなかには、杜若ぞすこしにくき」^{二三}という記述がある。平安時代においては、有名な『伊勢物語』の九段以外に杜若はあまり登場しないが、江戸初期以降は杜若が特に流行している。遠藤氏と綿抜氏の研究によると、江戸時代の雛形本の中では、杜若が一〇〇模様以上描かれている^{二四}。小袖雛形で見られる杜若は、杜若ブームの最中に、呉服雁金屋に生まれた尾形光琳の杜若にも影響を与えた可能性がある。

以上、二つの模様について述べてきた。『源氏ひいなかた』においては登場人物を絵画化する際、直接的に描くのではなく、それとなくほのかし間接的に描こうとする意図があったとはいえ、このような捉え方は『源氏ひいなかた』独自のものであると指摘できる。この問題について、もつと全体的に研究するべきである。

『源氏ひいなかた』というテキストは、小袖を売るためだけに出版されたものとは考えにくい。『源氏物語』について基礎知識を持った素人の女性向けに書かれたものと推測される。また、『源氏ひいなかた』における文字は美しく、筆順も正しいため、「着用者だけでなく小袖製作者の、書の技術を含めた教養レベル」を有していたと考えられる^{二五}。印刷された小袖雛形本は呉服屋のためだけではなく、もつと幅広く読まれるために作られたのであろう。以上から、『源氏ひいなかた』は、江戸時代の女性が古典文学を享受するためのものとして出版されたと考えられる。模様の意図と文章の関連性を示すものとしてだけではなく、江戸時代における女子教育に関連するテキストとしても位置付ける必要がある。

一 『色紙御雛形』の画像は山辺知行監修・解説、上野佐江子編集・解題『小袖模様雛形集成(1)』(文彩社、学習研究社、一九七四)による。

二 『小倉山百首雛形』の画像はシカゴ美術館画蔵、撮影者：Cristina Hartsue Holanda Hirano。

三 河上繁樹「小袖を飾った源氏物語―江戸時代における源氏模様の受容」『世界の中の『源氏物語』…その普遍性と現代性』臨川書店、二〇一〇年。

四 『源氏ひいながた』の画像は山辺知行監修・解説、上野佐江子編集・解題『小袖模様雛形集成(1)』(文彩社、学習研究社、一九七四)による。

五 上野佐江子『小袖模様雛形集成(1)』解説・解題』文彩社、学習研究社、一九七四。

六 『源氏ひいながた』は序で「源氏ひいながた」とあり、奥書で「源氏ひいながた」と記しされている。本稿は「源氏ひいながた」という表記を使う。

七 足立一勝等「国立国会図書館蔵『源氏ひなな』注釈・影印・翻刻・語釈」『同志社国文学』七三号、二〇一〇年十二月。

八 切畑健「文芸を着る―和歌・物語・謡曲」『視覚芸術の比較文化』思文閣出版、二〇〇四年。

九 羽生清「衣のデザインにみる見立て意識―図から地への移りゆき」『日本研究』十一巻、一九九四年九月、一二五―一二三三。

一〇 Amanda Mayer Stinchecum, "Images of Fidelity and Infidelity in Kosode Design," in *Currents in Japanese Culture: Translations and Transformations*, ed. Amy Wladeck Heinrich (New York: Columbia UP, 1997) 三四八。

一一 注三河上氏前掲論文。

一二 徳川美術館編集『絵画でつづる源氏物語―描き継がれた源氏絵の系譜』(徳川美術館、二〇〇五年、八八―八九)。

一三 元禄一年(一六八八)に出版された『友禅ひなな』という模様雛形本によつてこの友禅染は有名になったと言える。

一四 沢尾絵「小袖の文様」、鈴木健一編『源氏物語の変奏曲…江戸の調べ』三弥井書店二〇〇三年。

一五 『日本国語大辞典』によれば、「いとらしい」は「かわいらしい。心ひかれる」という意味で、現代でも使われる接尾語「らしい」は十七世紀半ばから見られる。

一六『源氏物語』に現れる「水もらさじ」は『伊勢物語』の二八段に描かれる破局の話から取られている。「むかし、色好みなりける女、いでいにければ、「などとてかくあぶ」こかたみなりにけむ水もらさじとむすびしものを」(片桐 洋一『新編日本古典文学全集12伊勢物語』一四二頁)。

一七阿部秋生『新編日本古典文学全集21源氏物語』小学館、一九九四年、明石巻、二六四～二六五頁。

一八空蟬の項における梅花の模様は「はいくわ」と記されている。

一九この代表的な描写は、京都の土佐光源氏画帖や石山寺屏風、浄土寺屏風、パークコレクションの土佐光起画帖、ハーバード大学美術館の土佐光信画帖、インディアナ美術館屏風、三の丸尚蔵館の狩野永徳屏風にも見られる。

二〇遠藤貴子、綿坂豊昭「小袖雛形本に見る謡曲意匠―「かきつばた」模様を中心に―」『図書館情報メディア研究』一一巻二号、二〇一四年三月。

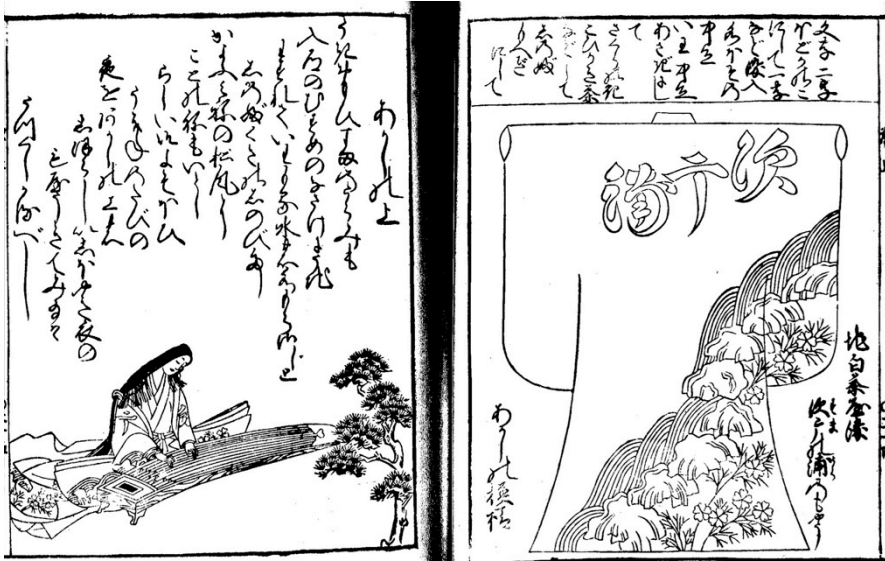
二一阿部秋生『新編日本古典文学全集20源氏物語』小学館一九九四、二〇八。

二二片桐 洋一『新編日本古典文学全集12伊勢物語』小学館、一九九四年、一四二。

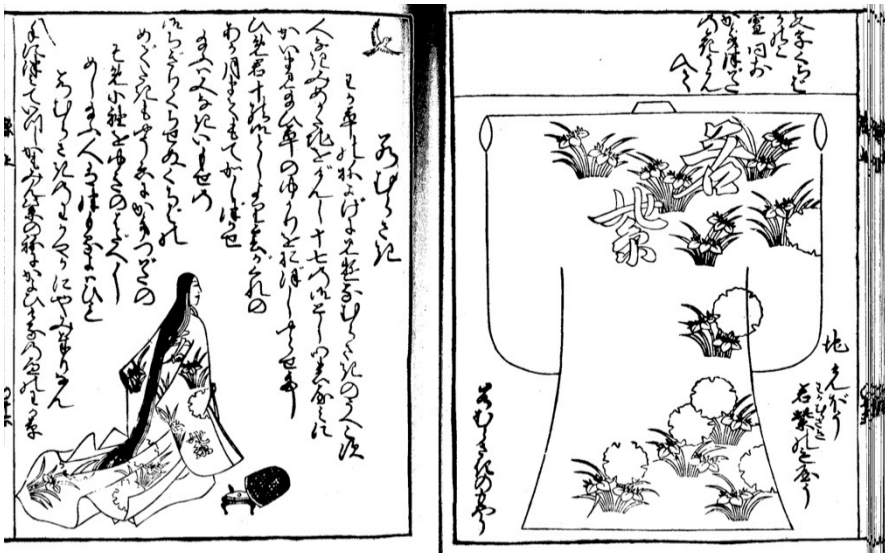
二三松尾 聡『新編日本古典文学全集18枕草子』小学館一九九七年、一六八。

二四注一九遠藤氏前掲論文。

二五馬場彩果「小袖雛形本『新撰御ひいなかた』における文字文様」『植草学園大学紀要』第四巻、二〇一二年三月、五九～六九。



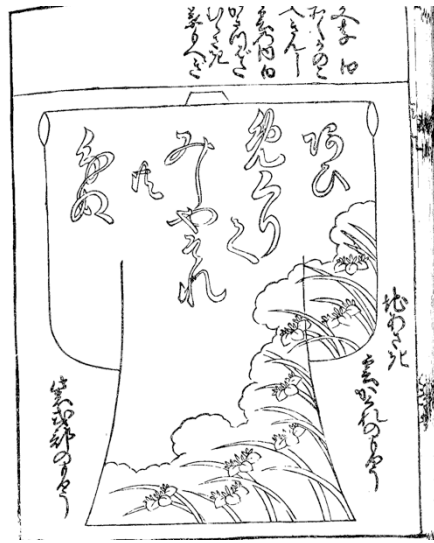
画像 33 『源氏ひいなかた』あかしの上



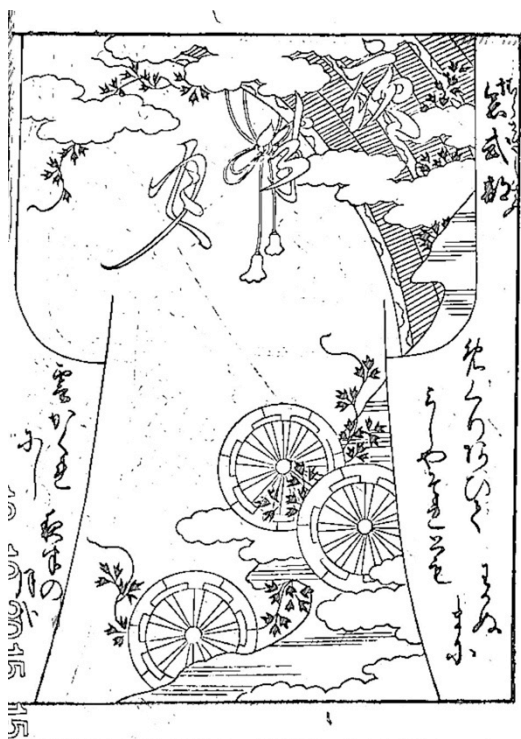
画像 34 『源氏ひいなかた』若むらさき



画像 35 『源氏ひいなかた』紫式部



画像 36 『色紙御雛形』 紫式部模様 「夜半」



画像 37 『小倉山百首雛形』 紫式部 「夜半月」 シカゴ美術館

終章

以上四章にわたり、江戸時代の版本について論じてきた。以下、研究の成果をまとめ、さらに検討可能な課題について述べる。

第一章では、最初の万国博覧会から一八九三年のシカゴ万博に至るまでの、日本の美術品の見方について述べた。当初、日本の幕府は素材の選択に直接影響を与えることはなかったが、シカゴ万博の際に、日本の明治政府は指定要件に合致するよう厳密に制作された品々を求めた。本研究では、シカゴ美術館の起源について検討をしながら、シカゴだけでなく、他のコレクションと万国博覧会とのつながりを明らかにした。

第二章では、本阿弥光悦が編集した『三十六歌仙』をはじめ、江戸時代における三十六歌仙の享受について述べた。シカゴ美術館蔵に合計五種類、七冊の本がある。青色表紙嵯峨本は再版と確認できたが、状態に恵まれ、重要性が認められる。一方で、茶色表紙嵯峨本の保存状況は良くないが、加筆の和歌の選択は興味深い。中務と元真の和歌を除いて、茶色表紙本で加筆された和歌は青色表紙本と異なり、公任の『三十六歌仙』から取られた。そして、シカゴ美術館の書誌の誤りを訂正した。『歌仙大和抄』は確認できた。菱川師宣『三十六歌仙』ではなく、確かに『歌仙大和抄』である。また、新たに『六六私抄』も確認できた。以上の五種の版本は他の機関蔵に見られるが、国文学資料館以外では、シカゴ美術館のような幅広いコレクションは見られない。シカゴ美術館のコレクションにはさらに重要な版本と写本が含まれるため、さらなる検討を待つ。

第三章では、江戸時代の小袖雛形本に登場する『百人一首』の女性の描き方について論じた。シカゴ美術館蔵の『小倉山百首雛形』は他の機関に所蔵されているといわれているが、管見の限り、上巻は武雄市鍋島家文書、下巻はシカゴ美術館にある。また、『源氏ひいながた』『小倉山百首雛形』『色紙御雛形』の共通点を検討した。例えば、式子内親王の場合、『小倉山百首雛形』と『源氏ひいながた』は両方〈玉の緒〉を表現するが、『源氏ひいながた』の模様には文字がないため、『源氏ひいながた』の文章は不可欠な存在だということがわかった。また、江戸時代の小袖雛形本には謡曲を暗示する模様は多いものの、『源氏ひいながた』の模様はユニークで、他の雛形本に見ない謡曲を暗示する。例えば、『源氏ひいながた』の小野小町の模様と文章は謡曲『鸚鵡小町』に基づいている。また、和泉式部の文章と模

様は謡曲『東来』に基づいている。他の雛形本で見られる謡曲を暗示する四〇〇以上の模様は、八〇の謡曲から取られているが、『鸚鵡小町』と『東北』は他の雛形本模様では見られない。

第四章では、『源氏ひいながた』の再検討を行った。あかしの上の模様の新しい解釈として、模様は明石の君、光源氏、紫の上の三角関係を描いていることを指摘した。模様に現れる岩もる水は、光源氏の溢れて出る気持ち、忍草は明石の君、花桜は紫の上を暗示する。花桜が忍草と水の上に浮かぶさまは、『源氏物語』で描かれている紫の上の存在を暗示する。それで、若むらさきの模様の解釈を裏付けるために、紫式部の模様と比較した。着用者や小袖の制作者だけでなく、雛形本の筆者自身も書の技術を含め相応の教養レベルがあったことが考えられるが、『源氏ひいながた』の場合、その教養レベルはさらに高いものだっただろう。例えば、若むらさきの文章に、『源氏物語』のより詳細な部分についての暗示がある。第三章で述べたように、『源氏ひいながた』において他の雛形本と異なる謡曲が示唆されていることは、『源氏ひいながた』の作者と読者の教養レベルの高さを示すだけでなく、『源氏ひいながた』の獨創性をも示す。

以上の研究では、文学の世界から書誌学、美術史にわたるまで言及した。この研究はシカゴ美術館蔵の本を素材としている。本論文では以上のテーマについて論じたが、研究すべき点はまだ残されている。特にシカゴ美術館蔵の小袖雛形本に関しては、これからの課題として検討していきたい。

初出一覧

第一章万国博覧会における日本美術から—シカゴ美術館の起源—

書き下ろし

第二章シカゴ美術館蔵三十六歌仙版本について

私訳

第三章江戸雛形本に現れる『百人一首』の女流歌人

書き下ろし

第四章『源氏ひいなかた』における中古文学の享受—明石の君と若むらさきを中心に—

『古代文学研究（第二次）』二十五巻、二〇一六年一〇月。

第五章 Introducing Japan. s Art to the World

書き下ろし

第六章 The Prints of the Thirty-Six Immortal Poets in the Art Institute of Chicago

Japanese Studies Around the World. 二〇巻二〇一七年三月。

第七章 The Influence of Noh Plays on Kosode Patterns in the Genji Hinagata

紀要「アート・リサーチ」第18号（査読中）

第八章 Aspirational Elegance Character Interpretation in the “ Genji Hinagata.”

『Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies』二〇一七年一二月。

Academic Year 2017 Nagoya University Graduate School of Letters
Degree (PhD) Doctoral Thesis

**The Origins of the Art Institute of Chicago
and Its Premodern Japanese Book
Collection**

Graduate School of Letters, Humanities, Japanese Literature
Doctoral Course

KUHN Michelle Louise

2017 November

Introduction	143
Research Overview.....	145
Chapter 5: Introducing Japan’s Art to the World ..	148
The First Exposition: The Crystal Palace	148
Official Participation in World Expositions	155
National Exhibitions within Japan	158
Vienna World’s Fair: First Official Appearance as Unified Country.....	159
Chicago: A Turning Point	163
The Legacy of the Chicago Exposition.....	166
Chapter 6: The Prints of the Thirty-Six Immortal Poets in the Art Institute of Chicago	171
1. Saga-bon: The First Illustrated Print Books.....	172
2. Art Institute of Chicago’s Saga-bon.....	174
3. The Art Institute of Chicago Shunshō Print: A Brilliant Reproduction.....	177
Chapter 7: The Influence of Noh Plays on Kosode Patterns in the <i>Genji Hinagata</i>	184
Chapter 8: Aspirational Elegance Character Interpretation in the “Genji Hinagata”	204
Women in the Genji Hinagata	205
Waka-Murasaki	206
Murasaki Shikibu	212
Princess Shokushi.....	214
Conclusion.....	217
Conclusion	224
Works Cited 文献一覧	226

Figure 1 The Japanese Ambassadors at the International Exhibition, from the Illustrated London News May 24, 1862, 18.....	170
Figure 2 The Japan Court in the International Exhibition, from the Illustrated London News Sep 20, 1862, 320	170
Figure 3 Saga-bon Thirty-Six Immortal Poets, Nakatsukasa (Freer)	181
Figure 4 Saga-bon Thirty-Six Immortal Poets, Nakatsukasa (Chicago)	181
Figure 5 Saga-bon Reproduction, Iwase Bunko.....	182
Figure 6 Katsukawa Shunshō's Thirty-Six Immortal Poets, Saigū no Nyōgo (Chicago).....	182
Figure 7 Katsukawa Shunshō's Thirty-Six Immortal Poets, Saigū no Nyōgo (Boston).....	183
Figure 8 <i>Genji Hinagata</i> Izumi Shikibu	201
Figure 9 <i>Ogurayama Hyakushu Hinagata</i> Izumi Shikibu Art Institute of Chicago Collection	201
Figure 10 <i>Shikishi Ohinagata</i> Izumi Shikibu.....	202
Figure 11 <i>Genji Hinagata</i> Ono no Komachi.....	202
Figure 12 <i>Ogurayama Hyakushu Hinagata</i> Ono no Komachi Art Institute of Chicago.....	203
Figure 13 <i>Shikishi Ohinagata</i> Ono no Komachi	203
Figure 14 <i>Genji Hinagata</i> Waka-Murasaki.....	220
Figure 15 <i>Genji Hinagata</i> Murasaki Shikibu.....	220
Figure 16 <i>Shikishi Ohinagata</i> Murasaki Shikibu	221
Figure 17 <i>Ogurayama Hyakushu Hinagata</i> Murasaki Shikibu.....	221
Figure 18 <i>Genji Hinagata</i> Princess Shokushi	222
Figure 19 <i>Shikishi Ohinagata</i> Princess Shokushi.....	222
Figure 20 <i>Ogurayama Hyakushu Hinagata</i> Princess Shokushi	223

Introduction

The Art Institute of Chicago houses an impressive collection of Early-Modern Japanese print books, yet there is no searchable database for these books and the books have not yet been digitized. Though the National Institute of Japanese literature (NIJL) hosts the Union Catalogue of Early Japanese Books (a searchable database of mostly Japanese collections), and the Union Catalogue of Early Japanese Books in Europe (an incomplete searchable database of European collections only), the Art Institute of Chicago collection is not included in either of these databases.

For many years, Japanese works of art in collections on the East coast of America have drawn considerable attention¹. The *Burke Collection* (previously in Washington DC, currently in Minnesota)² houses a collection of paintings and sculpture that includes many examples of Buddhist artwork as well as Japanese paintings, albums, and screens by the Tosa School. The Japanese collection of the *Boston Museum of Fine Arts*,³ which was begun in a large part with the collection of Ernest Fenellosa, the first Art History professor at Tokyo Imperial University during the Meiji period (1868-1912), was recently exhibited in Tokyo and Nagoya showing off a compendium of Japanese art including medieval Buddhist art, works by the Kano school, and Edo period (1600-1868) screens and hanging scrolls as well as swords and kosode. The *New York Metropolitan Museum of Art*⁴ contains many excellent examples of Buddhist painting as well as Kamakura (1185-1333) and Nanboku-chō (1336-1392) picture scrolls, screens, portraits of poets, as well as works by the Kano and Tosa schools. The *Spencer Collection* in the New York Public Library⁵ is renowned for its picture scrolls and illustrated books. The *Sackler and Freer Gallery* in the Smithsonian in Washington DC⁶ is likewise well known for Edo period art and illustrated books. However, the focus of these surveys of art objects, including hanging scrolls 掛軸, illustrated scrolls 絵巻物, and picture albums 画帖, in East Coast institutions has left out both printed books and Midwest and West coast collections.

However, the Art Institute of Chicago was not included in the “*Surveys of Japanese Art Objects in Foreign Collections*” (海外所在日本美術品調査) performed by the Association of Scientific Research on Historic and Artistic Works of Japan and both the art and book collections in the Art Institute are relatively unknown. There has been some research performed on the art objects in the Institute. In 1973,

Donald Jenkins introduced Ukiyo-e masterpieces from the collection stating, “It is likely that the Art Institute of Chicago has the largest collection of Ukiyo-e in the United States. Even more than the famous collections of Japanese artwork in the Boston Museum of Fine Arts, in this field the Art Institute of Chicago takes precedence.”⁷ This may have been due to the fact that the Art Institute of Chicago purchased much of Ernest Fenellosa’s vast collection of Ukiyo-e in 1908.

In 2002, Tokuda Kazuo introduced the “Sumiyoshi Monogatari Picture Scroll” in the Art Institute of Chicago collection. Tokuda asserts that this small size picture scroll was produced either in the late Muromachi period (1336-1573) or in the early 16th century⁸. The Institute’s scroll is very similar to the fragment in what was the Togawa Hamao collection. In 2007, a study of the recently discovered “Hyakki Yagyō” scroll was published.⁹ The Institute’s scroll was accepted as the work of Kawanabe Kyōsai. In this research, a full explanation of the work was given along with comparison to Kyōsai’s other works. In the same year, another scroll the “Jōruri monogatari” scroll was introduced. It is likely that the Art Institute’s scroll is the work of the atelier of Iwasa Matabei. Fukaya Dai asserts that the Institute’s scroll was produced under the influence of the “Jōruri” twelve volume scroll (Important Cultural Treasure) in the MOA Museum in Atami, Japan. Most recently, in 2010, a detailed explanation and research of the Tosa Mitsuoki folding screen decorated with maples, cherries, and poem papers was printed. According to Tamamushi Satoko, this screen is without a doubt a legacy of Emperor Go-mizuno’s consort Tōfukumon-in.

The Art Institute of Chicago is like the above East Coast collections in that it houses an impressive array of Japanese art objects. Yet aside from its collection of art, the Art Institute of Chicago houses a remarkable library of early modern print books.

Research on Early-Modern Japanese books begins in 1916 with Wada Tsunashirō’s book on Saga-bon print editions of classical texts, followed shortly by a similar study by Kawase Kazuma and in English, Louise Norton Brown’s encyclopedic book on the history of block printing in Japan. Most recently in 2001, Peter Kornicki published a comprehensive history of books in Japan. Along with the online databases of early-modern Japanese books housed by the NIJL (referenced above), Kornicki has also published several catalogues of early Japanese books in European collections. In all of these publications, the history of Japanese books is treated thoroughly, but as there are still new discoveries to be made in the field, there is room to revisit this research.

Through generous funding from the JSPS Grants-in-Aid Research Start-up Grant, I was able to visit the Art Institute of Chicago, the San Francisco Asian Art Museum, and the Los Angeles County Museum of Art; all famous within America for their collections of Japanese art, though perhaps less well known in Japan.

In the 1920's, the Ryerson library in the Art Institute of Chicago was already known for its large-scale Japanese book collection that numbered more than one hundred volumes, many of which were related to kimono design.¹⁰ In the 1920's there was an article describing the books in the collection.¹¹ In 1931 a descriptive catalogue of the collection was printed numbering just under 1,000 titles.¹² Kenji Toda's catalogue was divided into five groups. The first group included 110 books dating from 770 to 1713 with both print and handwritten manuscripts. The second group contained 557 titles related to Ukiyo-e artists. The third group consists of 85 titles related to the Kano school and Sesshū school. The fourth group included 220 items related to the Maruyama, Shijō, Kishi, and Tani Bunchō schools. The final group included 62 books related to kosode patterns and flower arranging. At that time, the collection consisted of 1,040 titles. At the present, the number is closer to 1,760 titles. From the 1930's till the 1980's there seems to be no further research on the collection.

In the 1980's two studies by Betty Siffert and Cheryl Boettcher of the 17th to 20th century kosode pattern books¹³ brought a small fraction of this collection to light. One of the texts mentioned by Siffert is the second volume of the *Ogurayama Hyakushu Hinagata*, of which I've only located two copies in the world.¹⁴

Research Overview

The first four chapters of this dissertation are presented in Japanese. The fifth through eighth chapters are presented in English. The contents of the chapters overlap, but in the second through fourth chapters the Japanese expands on the work presented in the English papers. In the fifth chapter, I trace the origins of Japanese art in the western world through the context of World Expositions as well as Japanese National Expositions. From this background, I consider one of the collections, to be specific the Art Institute of Chicago, which houses a library of over one thousand Early-Modern Japanese print books. In the first section of the chapter, I discuss the presentation of Japanese items at the very first world exposition, the Crystal Palace of 1851. From there I continue on to the first time the Japanese government organized a Japanese pavilion at France in 1867, first entrance by the Meiji government at Vienna in 1873 and finally the pinnacle of Japanese participation, the World's Columbian

Exposition in Chicago in 1893. This Exposition had a great impact on the people of Chicago and some of the financial backers of the Exposition then went on to become prominent collectors of Japanese art. Finally, I will discuss the origins of the Art Institute of Chicago collection.

In the sixth chapter, I will discuss the Art Institute prints relating to the Thirty-Six Immortal Poets. In the first section, I consider the history of the Saga-bon version of the Thirty-Six Immortal Poets. In the second section, I will discuss the Saga-bon in the Art Institute collection and whether it truly is a first edition. In the third section I will discuss the similarities and differences between the Art Institute Shunshō version of the Thirty-Six Immortal Poets and other extant versions.

In the seventh chapter, I will introduce female poets from the *Hyakunin Isshu* as depicted in Edo period kosode pattern books. In the first section, I will discuss how Izumi Shikibu and Ono no Komachi who appear in the 17th century *Genji Hinagata* are related to Noh plays. Though it is said that there are various extant versions of the *Ogurayama Hyakushu Hinagata*, I have only found one first volume in the Takeo city Nabeshima library and the second volume is in the Art Institute of Chicago.

In the final chapter, I discuss two of the patterns in the *Genji Hinagata*, one devoted to “Waka Murasaki” and the other to “Akashi no Ue.” Previous research has considered these patterns, but I offer new interpretation based on the passages of text in the *Genji Hinagata*. First, I will offer a new interpretation of the pattern for “Akashi no Ue.” Then, I will confirm that the “Waka Murasaki” pattern is related through the use of a purple flower, kakitsubata. Finally, I will consider the textual origins of the Murasaki Shikibu and Princess Shokushi passages.

1 Miyeko Murase, *Nihon Shōheiga Meihinsen Zaihei Korekushon* (Tokyo: Iwanami Shoten, 1992).

2 Association of Scientific Research on Historic and Artistic Works of Japan *Surveys of Japanese Art Objects in Foreign Collections: Painting and sculpture of the Mary and Jackson Burke collection and the Mary and Jackson Burke Foundation New York*. (Tokyo: Kobunkazai Kagaku Kenkyūkai, 1992). Murase, Miyeko. 2000. *Bridge of Dreams: The Mary Griggs Burke Collection of Japanese Art*. The Metropolitan Museum of Art, New York

3 Morse, Anne Nishimura. *Japanese masterpieces from the Museum of Fine Arts, Boston*. Tokyo: NHK : NHK Puromoshon, 2012.

4 Association of Scientific Research on Historic and Artistic Works of Japan, *Painting and sculpture of the Metropolitan Museum of Art, New York* (Tokyo: Kobunkazai Kagaku Kenkyūkai, 1991).

5 Park "Illustrated Books of the Late Edo Japan: The Mitchell Collection in the New York Public Library's Spencer Collection." *Journal of East Asian Libraries*. Vol 1989 No 87.

6 Kokubunken Shiryokan *Kasen'e of the Edo period (1600-1868): the transformation and originality of the courtly beauty in ehon (illustrated books)*. (Tokyo: National Institute of Japanese Literature, 2009).

7 ドナルド・ジェンキンズ「バッキンガム・コレクションの歴史 (シカゴ美術館の浮世絵)」『古美術』四一巻一九七三年六月、六〇～六三頁。岩佐真「初期浮世絵版画について (シカゴ美術館の浮世絵)」『古美術』四一巻一九七三年六月、六四～七二頁。

8 徳田和夫「シカゴ美術館蔵『住吉物語絵巻』一〈表紙解説〉に付して」『伝承文学研究』五二巻二〇〇二年四月。

9 ジーン・コーヘン、奥泉圭子、大柳久栄「新出 河鍋暁斎筆『百鬼夜行之図』絵巻--シカゴ美術館所蔵」『暁斎』九十六巻、二〇〇七年十二月。

10 F. W. G. "Japanese Books in the Ryerson Library." *Bulletin of the Art Institute of Chicago* (1907-1951) 14, no. 3 (1920): 38-42.
doi:10.2307/4115144

11 H.G. "A Gift of Japanese Books." *Bulletin of the Art Institute of Chicago* (1907-1951) 21, no. 4 (Apr 1927): 52-53.

12 Art Institute of Chicago, and Kenji Toda. 1931. *Descriptive catalogue of Japanese and Chinese illustrated books in the Ryerson Library of the Art Institute of Chicago*. Chicago: [Printed at the Lakeside Press, R.R. Donnelley & Sons Co.]. 1931.

13 See Boettcher, Cheryl. *The Kimono Imagined*. University of Illinois Graduate School of Information Science Occasional Papers. 1987, Siffert, Betty Y. 1992. "'Hinagata Bon': The Art Institute of Chicago Collection of Kimono Pattern Books." *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 18, No. 1.

14 Images of this kimono pattern book were published in Mostow, 1996 and will be presented in Chapters 7 and 8.

Chapter 5: Introducing Japan's Art to the World

Japan's involvement in 19th century International Expositions illustrates the debate between "fine art" and "decorative art" and demonstrates the origin of American interest in illustrated Japanese books. This debate on art ranged between the hosting countries and Japan, but also within Japan itself. In this discussion, I will address the debates between fine and applied arts in the contexts of international expositions before and after the national exhibitions in Japan. I will then trace the origins of a single American collection, the Art Institute of Chicago, which houses more than 1,000 titles of early modern Japanese books.

The definition of "fine arts" has been accepted as including painting, sculpture, drawing, watercolor, graphics, architecture, music, poetry, and dance. In contrast, the concept of "decorative arts" began in the post-renaissance era with a distinction that these artifacts were created for functional uses as well as for their beauty. Decorative arts are commonly thought to include ceramics, glassware, basketry, jewelry, metalwork, furniture, and textiles. Even in this distinction, the placement of architecture is suspect; for isn't the primary goal of architecture utilitarian? This functional specification runs into more trouble when applied to non-Western art. The international expositions demonstrate how Japanese art objects were classified during the 19th century.

The First Exposition: The Crystal Palace

Japan did not officially enter the international expositions until 1867. Before 1867 there had been numerous smaller "national" fairs in Japan, in France, and other Western countries¹. These national fairs were popular in France as a way to encourage their mechanical rivalry with England. England also had mechanical trade fairs. The first international World Fair was the Great Exhibition in 1851 at the Crystal Palace in London. The Exhibition hall was divided into courts, including categories of goods, like machines and cloth, as well as areas devoted to a specific geographical region including India, France, and others. There was no Japan Court, but a few Japanese items were displayed in the Chinese Court. These items were all owned individually by merchants who dealt in China and acquired

these articles there. There had been no official response from the government of China as well, so even the Chinese Court consisted of private individual's collections. In the list of items in the *Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* which was published for the London Exhibition, we can find several Japanese objects under two categories, "Furniture" and "China" with a subheading of "Japan." In the Crystal Palace itself, "Furniture" was located in the middle left of the ground floor. The Chinese Court was placed next to the Crystal Fountain and the statue of Queen Victoria at the very center of the ground floor.

Listed under "Furniture, Upholstery, Paper Hangings, Papier Maché, and Japanned Goods are the following entries."² "Japanned goods" are pieces of furniture that have been finished with a type of varnish that imitates Asian lacquer.

Exhibitor	Item
Davies, G. C.	Japanned papier maché box.
Eloure, W. W.	Imitations of japan work.
Scroxtton, J. H.	Show goods, used by tea dealers and grocers, for decorating shops. Vases in tin, ornamented and japanned, &c.
Thomas, R.	Decorations for halls and dining rooms, in japan, &c.

It is possible that the items listed in the "Furniture" section are distinct from items in the China Court as they were not actually items from Japan, but English items imitating Japanese styles. The following items were listed under "China." Among various Chinese items; the last entry was under the subheading of "Japan."³

Exhibitor	Item
H. M. Consul Shanghae, Contributed through the Board of Trade	Japanese copper
Captain Shea	A small saucer; specimen of Japanese lacquered ware. A cup and saucer, specimen of Japanese lacquered ware. Two japanned chairs of Chinese upholstery and lacquered ware.
Hewett and Co.	Japanese ware: Writing desk. Box. Work-table and box. Cabinet. All inlaid with mother

	of pearl.
Copland, Charles, Matt. A. M.	Japanese writing desk.
Rawson, Christopher	A japan cabinet. Japan ware.
Rawson, T. S., Esq.	A Japanese inlaid mother-of-pearl cabinet
Rawson, C., Esq.	A Japanese red lacquered ware sweetmeat box, on wheels. Two Japanese red lacquered ware ornaments.
Subheading: Japan	Red copper from Japan, Vegetable wax, Specimens of varnish, and a product styled coarse silk in the list furnished, but supposed to be the fibre of a species of cactus.

In this case the use of “japanned” appears to apply to items of Japanese origin finished in lacquer. The catalogue produced at the time of the exhibition has no pictures so the arrangement and visual representation is unclear. From the watercolor painting of the China court by John Absolon,⁴ the China court had many items all stacked together without any identifying cards. Nor do we have any information on the eventual disposition of these articles. Some may have been purchased by the Victoria and Albert Museum (formerly the South Kensington Museum) or by independent collectors.

Even without pictures or detailed descriptions of the Japanese items, it is clear that all are luxury items. There are no daily objects, no slippers or clothes, such as were displayed in the Chinese Court. Though the Chinese Court included trees, plants, and items of industry there are only a few items listed in the subheading of “Japan” that indicate the natural resources of the country. Almost all of the objects presented could be considered “objets d’art.” In other words, one of the West’s first introductions to Japan was thus confined to objects of precious materials, high skill, and high price.

A further attempt to include Japan in the international exhibitions was attempted by the British minister to Japan, Sir Rutherford Alcock; however, he met with no success. Alcock was forced to enter his own collection in both the Dublin exhibition in 1853 and the London exhibition in 1862.⁵ In the 1853 Dublin *Official Catalogue of the Great Industrial Exhibition*, there were Japanese arrows that had been sent to the Exhibition by Her Majesty Queen Victoria and the Crown Prince Albert. Among the miscellaneous

articles, there was a bottle of japan writing ink owned by T. Conolly. There are several items from Japan in the Holland pavilion including a map of Japan created in Japan as well as four swords. These items were prohibited to sell outside the country and the catalogue notes that this fact adds to the value of the items.⁶ The Holland pavilion contained many other items including quite a few musical instruments.

From the *Illustrated London News* article on “The Japan Collection”:

The King of Holland has liberally sent a fine collection of Japanese produce; among them a very beautiful cabinet is conspicuous. It is carved, inlaid, and painted in the richest style of Oriental Taste. There is also a very good collection of native dresses and armour, and some articles of household furniture. Some stands to hold umbrellas, the staffs or insignias of office, and lanthorns⁷ made of the dried membrane of some animal, and painted grotesquely, are curious and characteristic. There are also a large and interesting collection of models of native manufacture, including one of a pagoda or temple, and another of a Japanese first-class war-vessel. A complete case of native types, made of wood, takes back our mind to former ages, when printing, with all its attendant blessings, was unknown among us, and when it is probable the art existed among the Japanese in the same state exactly as it exists at present. Whilst with us all the wonderful powers of the steam-engine can scarcely multiply our printed works fast enough, the native printer of Japan, holding the wooden types in his hand, stamps each letter slowly and carefully, by the same tedious process his ancestors used many centuries ago.

Among the other principal articles in this collection is a case of money, for the most part of a square, oblong shape: the smaller coins, particularly the gold ones, are neatly stamped, and much better done than a contemplation of some of their other productions would have led us to expect. The other articles include a pair of scales and weights; screens, fans, trays, painted hangings for walls, specimens of china, tom-toms, monsters, idols: and, in short, a most valuable assortment of the principle articles illustrative of the habits and social life of this singular people.⁸

The *Illustrated London News* article gives far more detail than the *Official Catalogue* and gives us an idea of the contemporary reaction to the exhibit. It seems as if the decorative arts were not the eye-catching items in the 1853 exhibit, rather it was items that had never before been seen outside Japan, due to the prohibition on their sale outside Japan. The reaction seems to have been very positive, if slightly patronizing, when describing the Japanese printing techniques. Even though during the 1850's Japanese prints were having an immense impact on the fine arts of the Western World. According to Gabriel Weisburg, the term "Japonisme" was first coined in 1872 to refer to the European craze for Japanese art from 1854 to 1910.⁹ For instance, it is believed that Ukiyo-e prints had a direct influence on Edgar Degas' nude paintings.

After the Dublin Exhibition, London again hosted a World Exhibition in 1862. According to the *Encyclopedia of Interior Design*, the Japanese exhibit at the 1862 London Exhibition received a highly favorable reaction:

Much attention [at the 1862 London Exhibition] was focused on the small Japanese Court. Although some artefacts (mostly historical) had been shown at the Dublin Exhibition of 1853, this was the first significant public display of Japanese decorative art in the West. Assembled by the diligent British Consul, Rutherford Alcock, the collection consisted chiefly of lacquer, paper, ceramics, and bronzes: its modest position within the vast building was greatly enhanced by the highly-publicised presence of a delegation from Japan, in traditional dress complete with swords. The timelessness of Japanese craftsmanship was a revelation: Burges declared it "the real mediaeval court of the Exhibition", while William Michael Rossetti pronounced that "about the very best fine art practiced at the present day in any corner of the globe is the decorative art of the Japanese". The contents of the Japanese Court were auctioned after the Exhibition closed, the bulk being bought by Farmer and Rogers, who opened an Oriental Warehouse in Regent Street, soon employing as manager the young Arthur Lasenby Liberty.¹⁰

The delegates from the Bakufu's government who happened to be in London at the same time as the Exhibition as well as the exhibit itself were portrayed in the *Illustrated London News* (see figures 1 and 2). Contrary to the favorable English reception of the

Japan Court, the Japanese Shogunal delegation led by Takashima Yūkei noted that the items from Japan were poorly made and the arrangement of items was unsatisfactory.¹¹

The items exhibited in the London 1862 Exhibition were very similar to the 1851 Exposition in that there are many lacquered objects, but there are quite a few entries of industrial items including arms and armor, medicinal supplies, and raw materials including oil and timber. The country of Japan may not have directly influenced the selection of the materials¹², but the 1862 pavilion represented the current state of the country as well as the past history of Japan.

It is notable that with each World Exposition, the Japan court received a special section in the newspapers including the *Illustrated London News*. Even multiple pictures of the Japanese pavilions were included where other countries had none. The *Illustrated London News* sums up the article on the 1862 Japanese exhibit as follows:

“On the whole, we cannot examine this curious and interesting collection without bringing away the most favourable ideas of Japanese skill and industry as applied to useful and ornamental manufacture.”¹³

The following is a list of items displayed in the Japanese area from the International Exhibition 1862 Official Catalogue:¹⁴

Exhibitor	Item
Alcock, R., Esq.	Included: 191 specimens of lacquered ware, “Hakoni” carved woodwork, China and porcelain, bronzes, buttons, arms and armor, bows and arrows, minerals including lead and copper, gold, silver, and copper coins, Japanese paper silks, a Japanese encyclopedia, toys, tea, tooth blackening powder, etc.
Hay, Lord J.	Gold lacquered luncheon-box
MacDonald, J. Esq.	matchlock
Vyse, Capt. F.H.	Screens and vases, ivory netsuke, lacquer cups and saucers.
Myburgh, Dr. F. G.	Japanese medicine and surgical instruments
Crawford, Mrs.	Japanese table
Copland, C.	Cabinet
Neave, Mr.	Lacquered boxes

Remi Schmidt & Co.	Raw silks and cocoons, inlaid cabinet work and lacquer ware. Books, etc.
Barton, Dr. A.	Lacquer and bronzes, swords &c.
Baring, Messrs.	Two polished spheres of rock crystal
Hay, Commodore Lord John, C. B.	Collection of raw silk, weapons, oil, timber, mineral ink &c.
Barnard, J. L.	Samples of medicinal oil

Rutherford Alcock prepared his own *Catalogue of works of industry and art, sent from Japan* to introduce his collection more fully. Alcock's objects were placed in nine categories: Lacquer, Basketry, Ceramics, Metal, Paper, Textiles, Art, Educational Works, and Miscellaneous. The section devoted entirely to Art, which consisted of "Works of art, carvings in ivory, wood, paintings, illustrated works, lithochrome prints, &c" is particularly notable.¹⁵ In the preface to the catalogue, Alcock claims that the items included are in many cases on par with objects produced in the West, and in a few cases more excellent. We may assume that he expected this statement to apply to the Art section as well.

Contrary to the 238 entries in the Lacquer Section and the other larger sections, Alcock's Art category contained less than 20 entries. However, the entry of ivory carvings contained 25 examples and the books exceed 30 volumes. First, two examples of wood carving and 25 examples of ivory carving are included. Though sculpture holds a subsidiary position to painting in the Victorian period, sculpture would still be viewed as a "fine art" by Alcock's contemporaries. There are "specimens of figures by a native artist".¹⁶ There are also examples of "lithochrome painting" which could be paintings produced from engravings or woodblocks or the blocks themselves. In any case, this is the first attempt to raise the Japanese artistic objects to the status of art objects. However, as we will see, it is not until later expositions that Japan's art is once again granted the title of "fine art."

Alcock states his opinion on the distinction between "fine art" and "decorative art" as it applies to Japan.

In thus limiting the scope and range of artistic work in Japan, I have been careful to guard against any hasty inference that "decorative art" should be regarded as something inferior or ignoble. On the contrary...no other description of Art can be so widely spread, or can exert so beneficial an effect on all

classes of mankind; it is the only Art which can be linked with every waking hour of our lives, and which can meet us at every turn.¹⁷

Official Participation in World Expositions

At the Exposition Universelle held in Paris in 1867 Japan was finally represented officially by the Bakufu as well as the domain administration of Satsuma and the domain of Saga. Medzini Meron describes the wrangling between the two Japanese exhibition officials,

The commission agreed [to allow Satsuma a separate pavilion at the Paris Exposition 1867], being more interested in universal representation than in internal Japanese differences. Trouble followed when another representative of the same daimyo [Satsuma], Iwashita Masahira, arrived in France and met the bakufu's chargé d'affaires, Mukuyama, who contested the right of Satsuma to have such a pavilion. Mukuyama argued that he represented the only Japanese government recognized by the foreign powers and that the Exposition Commission ought to deal with him alone; he threatened that the bakufu would cancel its participation. On April 21, 1867, the two emissaries met at the home of the Exposition Commissioner, Baron Jules de Lesseps, and after a protracted discussion signed an agreement which established the bakufu and Satsuma as two independent states belonging to a "Japanese Confederation." Each ruler's flag was to fly over his own exhibit with the words "government of the shōgun" on one pavilion, and "government of the shōgun of Satsuma" on the other.¹⁸

The confusion that Meron recounts regarding the status of the various Japanese representatives is evident in the newspaper accounts of the day. In *Le Monde Illustré*, the government of Satsuma is labeled as "Taicoun" (大君). An article in *Le Monde Illustré* details the participation of the Satsuma domain.

Le gouvernement du Taicoun de Satzouma a pris une part fort active à l'Exposition universelle. Répondant au programme retrace par la commission française, il expédia du Japon même le materiel pour deux maisons, ce sont celles qu'on remarque au Champ-de-Mars; pour donner à l'Europe un idée complete de ce que peut être une habitation

japonaise il envoya aussi plusieurs petits modèles de maisons diverses, modèles exécutés avec le plus grand soin.¹⁹

(The government of the Taicoun of Satzouma took a very active part in the Exposition Universelle. Responding to the program drawn up by the French commission, the government sent from Japan the material for two houses, these are those which are to be seen in the Champ de Mars; to give Europe a complete idea of what a Japanese dwelling might be, the government also sent several small models of various houses, models executed with the utmost care.)

The article in *Le Monde Illustré* was accompanied by an engraving of three women in the house described in the passage. However, there is no explanation given in *Le Monde Illustré* as to how the parties from the Shogun, Satsuma, and Saga are related. *Le Monde Illustré* also published a picture of the front of the Japanese pavilion on the 12th of October 1867. The front of the pavilion is decorated with paper lanterns and two golden shachi (鯨).

The French organizers issued detailed instructions on what should be sent for display, including stipulations that ceramics, lacquerware, and metalwork be as large as possible, and that vases be displayed as pairs... The Satsuma clan sent products from its territories and the Ryūkyū Islands, while the Saga clan's shipment focused on ceramics, primarily those for daily use.²⁰

These exhibits were intended to find out Western reception of Japanese items in regards to exports. "Lacquers and large vases exhibited by Boku Seikan of the Satsuma kilns were said to have received prizes. Other Japanese exhibits won dozens of additional awards."²¹

According to Richard Sims,

What was actually exhibited [at the Paris Exposition] is not exactly clear, but one commentator described the Bakufu section as 'literally a revelation' and stated that Japan had 'conquered the world of artists and collectors', a claim which may have been hyperbolic but received some justification from the fact that Japan won four of the 64 top prizes.²²

The reason there is little clarity on the Japanese exhibits is that though there is a General Catalogue of the exposition, there is no individual catalogue of the Japanese exhibits. In the table of contents

of the General Catalogue, both the Empire of Japan and the “Principality of Liou-Kiou” (琉球) are listed.²³ The Principality of Liou-Kiou was the name that the Satsuma delegation used for itself to distance themselves from the Shogunal Government. In the General Catalogue, there are a variety of Japanese items submitted by individuals listed. In the first category of “Works of Art,” there is a “Vues de Jeddo, au Japon,” from the work “Expédition au Japon et à la Chine” by D’Eulenburg. There were also photographs of monuments from China and Japan, multiple entries in the porcelain category, as well as various textiles. Clearly, even at this early stage, some items from Japan were being considered as works of art.

Sims quotes Philippe Burty regarding that after 1868 porcelain and bronze objects bore signs of influence from Japanese objects presented at the 1867 Exposition. “...[Burty] noted that Japanese inventiveness of approach and unusual design had made Japanese cloisonné enamels more artistic than the Chinese and had attracted the attention of leading French artists in the field.”²⁴ Gabriel P. Weisberg has shown the direct relationship between several Western ceramics and the Japanese woodblock prints they are based on.²⁵

Immediately after the Paris Exposition Universelle, the Bakufu was overthrown by the Meiji government and moving forward the new government intended to actively participate in the World Exhibitions and their first opportunity was the Weltasstellung in Vienna held in 1873. According to Maeda Taiji,

[Viscount Sano Tsunetami]...stressed five long-range aims in this activity: the introduction of Japanese products abroad and the recognition of Japan thereby; the opportunity to inspect and study foreign techniques and industrial science, with a view to improving Japan’s own products; the utilization of this opportunity to effect the establishment of a museum and of native exhibitions, for the purpose of advancing Japanese science and arts; the employment of such a museum for the improvement of Japanese products, with particular reference to export; and the investigation of foreign prices and ascertainment of just what Japanese products would be most suitable for export purposes.²⁶

These five aims refer not only to participating in the foreign exhibitions, but also to forming exhibitions in Japan with an aim of preparing for foreign exhibitions. This is the genesis of the dialogue within Japan as to what “fine art” is and what “decorative art” is.

National Exhibitions within Japan

The criticism and awards garnered at the 1867 exposition in Paris incited the Meiji government to sponsor yearly exhibitions in many towns throughout Japan, ostensibly to prepare for the Vienna exhibition in 1873. “As early as the Paris Exposition of 1867 Japanese entrepreneurs had noted the possibilities of improving Japanese ceramics for export and by the use of European techniques and materials...”²⁷ The National Industrial Exhibitions were more than an opportunity to prepare; they were an opportunity to apply what had been learned at previous exhibitions.

Kornicki traces the origins of the national exhibitions within Japan to several sources; among them are exhibitions of art and calligraphy called *shogakai* or *shoga-tengankai* (referring to exhibition of new and old works respectively).²⁸ Kornicki also points to possible origins in *Igaicho* (revealings) and *Degaicho* (tours) of temple objects around their local areas and the nation²⁹. These tours were an opportunity for the people all around Japan to view their own religious (national) treasures. The *Shogakai* are perhaps closer in theme to a “fine art” exhibition. Kornicki outlines the aims of the spectators and temples in the *Igaicho* and *Degaicho*; spectators were rewarded for their devotion, they felt that they were penetrating a secrecy (the objects presented were usually not viewable), and they were given an opportunity for entertainment. Temples used these as a chance to support sectarian propaganda and raise income.³⁰ It is possible that aesthetic pleasure may have been a reason for holding or attending an *Igaicho* or *Degaicho*. In many instances, people may have seen ancient roof-tiles, scrolls of the dharma, paintings of mandala, and sculptures of the divinities.

In regards to the National Expositions in Japan between 1871 and 1903: “The first recorded exhibitions in the Meiji period took place in 1871 in Tokyo, Kyoto, and Nagoya... but the only exhibitions that have attracted any attention up to the present are the five *Nakoku Kangyo Hakurankai*, or National Industrial Exhibitions, of 1877, 1881, 1890, 1895, 1903.”³¹ The Wakayama prefectural authorities sent out the following announcement in regards to the planning of their own exhibition in 1872:

In connection with the Austrian Exhibition, instructions have already been received from the government requiring this prefecture to search out some strange and unusual things; this information has consequently been circulated

throughout the prefecture. In order to search out said items, it has been decided to hold a small exhibition in the prefecture in the near future and to allow even ordinary people to see it.³²

According to Kornicki, the officials gave out a list of possible entries that included animal, vegetable, and mineral products, craft products, and antiques. Apparently, the exhibition visitation was hesitant at first, but the “ordinary people” flocked to it in such numbers that a great success was had, so much so that “some officials from the Exhibition Office in Tokyo... [said] that [the Wakayama Exhibition] was by no means inferior to the exhibition being mounted in Tokyo.”³³

Unfortunately, there are similar problems in discussing this exhibition as there are in discussing the Crystal Palace of 1851. The Wakayama catalogue offers only titles, not descriptions, as the Crystal Palace catalogue does, and none of the objects can be identified with surviving artifacts. The objects listed in the catalogue seem to combine Igaicho/Degaicho type objects with the type offered at the Crystal Palace. Relics of Hideyoshi, including a statue, scriptures said to be in his hand, *makie* boxes, even a pictorial art piece “War painting on screen by Kaihō Yūsetsu.”³⁴ Kornicki states that there is no order to the catalogued items, and as the pictures taken are only of individual objects, one cannot extrapolate a possible “Art” area or if it were simply organized by exhibitor similar to the Crystal Palace of 1851. The Nagoya exhibition of 1871 follows this same pattern of listing all exhibits by owner.

Kornicki states that later exhibitions (after the 1873 Weltasstellung) were forced “to adopt a more sophisticated means of classification; this they derived in the main from the categories into which Japanese had been fitted at Vienna in 1873 and in Philadelphia in 1876.”³⁵ Kornicki states that machinery, agriculture, horticulture, and art were separated. This was the first sign that the classification of “art” had begun in Japan.

Vienna World’s Fair: First Official Appearance as Unified

Country

Where the Bakufu had been perhaps ill prepared and upstaged at the Paris Exposition of 1867, the government prepared extensively for the 1873 Vienna World’s Fair. They requested exhibits from across Japan, asking for each region’s specialty (Nishijin textiles

from Kyoto, Arita ware, etc.) and capped it all with one of the two Golden Dolphin finials from the Nagoya castle. “The office also requested two framed paintings from painters living throughout the country; the works were to be created in a realistic style rather than in the traditional Chinese-influenced literati painting mode.”³⁶

According to Ueno Naoteru, in the period between 1867 and 1877, “Painting in the Japanese style was, thus, hardly recognized, while painting in the Chinese, Nanga Style was seldom more than a hobby for Sinologists.”³⁷ Thus we can assume that the “realistic style” requested by the officials refers to Western style painting.

Out of the 70,000 exhibitions at the Vienna World’s Fair, “26,002 were awarded prizes, including 217 that went to Japan, chiefly for textiles, metalwork, fine crafts, and lacquerware.”³⁸ Another interesting note on the Vienna World’s Fair is that in keeping with the Paris 1867 instructions, objects were large and typically arranged in pairs.

Produced, as they [the exhibits] were, for a yet unknown foreign audience, Japan’s exhibits did not necessarily represent the peak of Japanese achievement in the arts; yet they received a hearty welcome abroad. In particular, the numerous medals and certificates awarded for the Japanese crafts made a great impression on Japanese officials and artisans alike.³⁹

According to W.P. Blake’s report on the Vienna Universal Exhibition, over 90,000 kilos of objects were transported to Vienna. The *Officieller Kunst-Catalog* lists the Japanese items shown in the Category Objects of Art and Classical Arts: swords, arms and armor, saddles, lances, clothing, antique fastenings, screens with paintings, temple relics, bronze vessels, stone lanterns, copper lanterns and copper dragons and lions. Among the category of Modern Visual Arts Japan exhibited paintings on paper and silk as well as painted screens of paper and silk. There is also a section devoted to Japanese religious art.⁴⁰ This is the first catalogue where Japanese items are included in the specifically art sections rather than in individual geographically based pavilions, which we can interpret to mean the items were accepted as “fine art.”

After the Vienna World’s Fair concluded, the items being returned to Japan were nearly all lost at sea. The transport ship, the *Nil* ran aground off the Izu peninsula, and though the cargo was sunk, much of it was recovered and the lacquer in particular had weathered the sinking intact. One of the items recovered, a bookstand, was then

sent on to the Philadelphia Centennial Exhibition in 1876 to show the durability of Japanese products.⁴¹

At the Philadelphia Centennial International Exhibition in 1876, the Japanese submitted 7,112 objects in metalwork, lacquerware, ceramics, cloisonné enamels, and textiles; paintings and photographs were also included.⁴² However, the Japanese arts were not classified as “art,” as they had been three years earlier in Vienna. “While most submissions were displayed in the appropriate topical venue, Japanese paintings and decorative arts were not shown in the Memorial Hall, which served as the art museum, but in the main hall, dedicated to manufactured products”⁴³ According to the *Official Catalogue of the Japanese Section*, sculpture (metalwork, carvings), watercolors, painted porcelain, engravings, photographs, inlaid work were all displayed.⁴⁴ The *Official Catalogue of the Japanese Section* is divided into seven categories: metallurgical techniques, manufactured products, goods relating to education and knowledge, arts, machinery, agriculture, and horticulture. Among the art classification, metalwork, carving in wood, ivory and metal, watercolors, line engravings, artistic castings, and photographs. 45 individuals or companies submitted porcelain, and 24 submitted furniture done in lacquer.

Eighty-two items from Japan are included in the “Gems of the Centennial Exhibition,” a report on the exhibits published in 1877. The author, George Titus, makes the following claims about the status of the international recognition of Japanese Art.

It is easily within the knowledge of the present generation when the average conception of Japan, even among educated people, was that of a half-barbarous nation... The association of Art with Japan and China involved such monstrous and grotesque images as served principally to suggest use in a collection of ethnic curiosities... The recognition of the fact that Japan and China, particularly the former, possess schools of Art distinct and noteworthy in themselves, is quite recent in Europe and America... It may be noticed that the forms in Japanese art, however grotesque or unnatural, are marked by amazing vigor and vitality. This is one secret of the attainments of this people in purely decorative art.⁴⁵

In the image of the objects, one can see a large 12th century bronze vase in the middle surrounded by lacquer cabinets with small items, a basket cover for incense, and an ewer. The second illustration of the Japanese items depicts a wardrobe a vase and bronze vessel. This low bronze vase startlingly depicts the legend of

Santa Claus. Titus is consistent in his estimation of Japanese art being superior, though easily confused with Chinese art. From his work, it is clear that though Titus is impressed with the beauty of the Japanese items, he does not consider them “fine art” but rather, as he says, “decorative art.”

During the Centennial Expo, the Japanese also created a building for the bazaar in which people were admitted to buy Japanese articles. Apparently, the high-priced ceramics did not sell well, but the inexpensive items sold quickly. Alongside the bazaar, the Japanese dwelling shown here was not open to the public as it was the private residence of the Japanese commissioner. Along with the image of the private dwelling, the *Illustrated History of the Exhibition* also included several images of the items on display.

After the Philadelphia Exposition, the Paris Exposition of 1878 also included a Palace for Fine Arts; the Trocadero Palace was completely dedicated to the exhibition of fine arts. This was during the peak of the Japonisme craze that lasted from 1854 to 1910. “The French government asked the Japanese government to provide a display of antique Japanese art for the exposition.”⁴⁶ The Japanese government responded lavishly; following the items’ return to Japan, 390 antiques that had been shown at the Trocadero were displayed by the Tokyo National Museum. “The group included several hundred ceramics and various antique bronzes, lacquers, and swords.”⁴⁷ The variety of antiques included Buddhist art, sketches, bronzes, swords, textiles, metalwork, and ceramics, similar to all previous exhibitions. The Trocadero palace was by no means restricted to ancient art from the Western world, for it included modern Western paintings and sculpture to proclaim France’s continued preeminence on art.

In the *Catalogue Officiel* published by the General Commission for the Category 1, Works of Art, several artworks from Japan are listed.⁴⁸ All entries are listed with the exhibitor’s name and a description of the objects. Included are oil paintings, lacquers, ancient paintings, porcelains, faience, albums of artwork, cloisonné, bronzes, ancient sculptures, ivory figures, bronze vases, metal tea boxes covered in gold, wooden sculpture, and a screen covered in gold and bronze. The objects mentioned included many items including lacquers and porcelains that would not have been included in the American Fine Arts designation in Philadelphia.

From the Japanese officials' point of view, however, the emphasis of Japonisme on the lowly, comic, and incidental kept French, British, and American audiences spellbound by Japanese

popular culture, undercutting attempts to have their work accepted as fine art in the West.⁴⁹

Chicago: A Turning Point

The next world exhibition took place in 1893 in Chicago commemorating Columbus' discovery of the Americas in 1493. Japan's government felt this was a culmination of Japan's efforts in the Exhibitions starting twenty years prior with the 1873 exhibition in Vienna. In a response to the French Trocadero Palace of 1878, the Palace of Fine Arts at the Chicago Exposition was the largest art museum of its time. The building pictured here was built as the World's Congress Building, which the Art Institute of Chicago took over after the fair was complete.

The 1893 Chicago World's Columbian Exposition is a historic turning point in this discussion for it was at this fair that Japan first entered, alone among non-Western nations, the Fine Arts hall. It is possible that the US government officials were keenly unaware of the lack of distinction in Japan, though it seems likely that the tendency of viewing Japanese art as "decorative art" that is displayed in Titus' catalogue was still in place seventeen years later. Also damaging to the showing at the Chicago Exposition was that there were simply too many objects and that installing them in the limited allotted space left the uninformed visitors bewildered.⁵⁰ Conant describes the "confusion" of the exhibits; the Fine Arts Schools' students' works were shown along with samples of metalwork, pottery, weaving, and dying in the Ministry of Education area. "Screens, scrolls, albums, prints, and printed books were used to illustrate musical instruments, . . . to show early methods of mining . . . , traditional forms of transportation . . . , and fishing vessels and rare aquatic species . . . Indeed, arts and crafts were to be found in virtually all the Japanese exhibits."⁵¹

For the Chicago exhibition, the Japanese would no longer construct teashops or shrines. This time the Japanese government constructed a pavilion, the Hō-ō-den, representing early-modern architecture similar to what we can find in the reconstructed Nagoya Palace today. The post-World War II critic Clay Lancaster, "regards the building as more significant and elegant than those at Philadelphia and as representing more than a thousand years of Japanese architectural development . . . which set it apart from the 'prosaic exhibition halls behind sham marble fronts.' Lancaster failed to discern that the Hō-ō-Den was as sham as the beaux-arts exhibition buildings he decried."⁵² As Conant mentions, the Hō-ō-Den was not a

building based solely on Japanese principles. Hō-ō-Den was designed by Masamichi Kuru, a pupil of J. Conder, an English architect. This was one of the first Japanese traditional structures designed by an architect who studied Western architecture. It is well known that Frank Lloyd Wright was influenced by the Hō-ō-Den. More than fifty years after the fair closed, the Hō-ō-Den was unfortunately destroyed by fire.

According to Conant, the Fine Arts exhibit was the most successful Japanese endeavor in Chicago. There was some discussion prior to the exhibition as to what art should be sent to the exhibition.

In 1893 the Meiji Art Society made plans for taking part in the Columbian Exposition to be held in Chicago; but official advice opposed the plan on the grounds that Japanese oil painting was still in its infancy... The Society, at any rate, angrily withdrew its application⁵³

At the previous exhibitions, including the most recent Paris exhibition in 1878, the Japanese government had sent antiques, to the point that there were worries that Japan's national treasures might be sold out of the country. For the Chicago Exhibition in 1893, the Japanese government requested new items inspired by antiques. "The idea of making new Japanese objects that were directly inspired by older ones was explored at the Chicago World's fair."⁵⁴

This contrasts what we have learned of Japanese views on art, which included "painting-like" ceramics, lacquer ware, and so forth. "During the latter half of the nineteenth century the premier and predominant art at all international expositions was painting."⁵⁵ So how is it that when the rest of the world valued painting above all else, Japanese officials used Japanese oil painting's "infancy" as an excuse to exclude it? "It is ironic that Japan's first bid for artistic parity should have excluded, by intent or default, those artists who could have competed directly with their Western teachers and colleagues."⁵⁶ Also excluded were female artists, though as Conant reminds us, female artists were well appreciated in the West by this time.

Okakura Tenshin's comments, presented by Conant, on the art exhibition are telling. Okakura states that Japanese Western-Style painting should not be included for the following reasons. First, foreigners had been unable to grasp Japanese painting, which they could not distinguish as a fine art. Second, foreigners liked Japanese landscapes, flowers and birds, and readily understandable genre scenes, so those topics should be exhibited. Third, "given the importance that foreigners attach to their picture frames, Japanese

paintings should be very tastefully mounted.”⁵⁷ Okakura had one final, important point, “the Chicago Exposition offered Japan a valuable opportunity to convey to Americans the true meaning of Japanese art because, unlike the French and English, Americans do not yet have firmly established art values.”⁵⁸ Clearly Okakura had not been aware of Titus’ pronouncements on the beauty of Japanese “decorative arts.”

A dialogue between Tejima Seiichi, managing director of the Japanese office, and Halsey Cooley Ives, the American Art director, allowed Japanese art to be presented uniquely in the Fine Art’s pavilion.

Ives decided that the Japanese government should determine the appropriate categories for Japan’s entries as long as they met the exposition and art division’s standards. Ives felt that, to the greatest degree possible the Japanese displays should not lose their distinctive Japanese character, and he hoped that the Japanese entries would not overly emphasize Western approaches⁵⁹

Perhaps it was this, Ives’ attitude towards the correct way for Japanese art to present itself, as not too Western, that influenced not only Okakura’s comments on America’s impressionability and the officials’ exclusion of Western oil painting by Japanese artists.

According to Nakamura Denzaburō, the Japanese government paid half of the cost of production crafts including sculpture. Japan’s sculpture represented at the Chicago World’s Fair represents the epitome of artistic acceptance. Among the most noted works presented was “The Old Monkey” by Takamura Kōun.⁶⁰ These works of art are not in traditional Western materials of marble or stone, but in wood. Ueno Naoteru remarks that these are some of the finest sculptures of the Meiji period, and they were indeed presented in the Fine Arts pavilion in accordance with contemporary and later esteem. Chicago represented a turning point. Now with Japan accepted as having Fine Art, further exhibitions were markedly different; Japan finally began to exhibit her oil painting.

In Japan, in America, and in all of the nations that held exhibitions, each definition of “art” changed slightly. Tastes, personal to the officials and nationally shared, varied from country to country. It seems that for the most part Japan was taken by other nations for what she was, and also accepted her art however un-art-like they might think it was. Yet, Western arts done by Japanese remain in a confusing state at the close of the 19th century. The fact that Japanese officials declined to send them, and that foreigners were completely

ignorant that these objects even existed, these actions together form a wall around Japanese art that kept it from being acknowledged.

This was because many Europeans had begun to reason that cultural products unencumbered by notions of fine art could avoid the unseemly self-consciousness of a modern art that was made "merely" to be beheld.⁶¹

Therefore, the antiques that attained the status of being displayed in the Fine Arts pavilions of France and America fulfilled the European and American desire for art that had been made without intention of being exhibited at a World Exposition. Yet this expectation was impossible to attain given that after the 1873 Weltausstellung, the Japanese government requested items specifically designed to match the requirements of foreign Exhibition officials.

The Legacy of the Chicago Exposition

The 1893 Chicago World's Columbian Exposition took place during a pivotal moment in Japanese art and book collecting in America. The people who supported the Exposition would then go on to support the Art Institute of Chicago and its collection of Japanese art and books. For example, Martin A. Ryerson, "who made his fortune in lumber, real estate, banking, and the Elgin Watch Company, contributed generously" to the World Exposition.⁶² The Art Institute of Chicago's collection of Japanese books is mainly based on the collection of Louise Norton Brown and Martin Ryerson.

When Martin Ryerson passed away in 1932, he was Honorary President of the Art Institute of Chicago and had contributed to both the Western and Eastern sections of the collection. He is famous for the large number of European paintings he donated, including a 14th century painting of the Madonna and child that was exhibited many times during the early 20th century. Many other exhibitions featured items from his collection, including three paintings of the Tosa School of chapters from the *Tale of Genji*.⁶³ Not much is known about the origin of Ryerson's collection, but the items from Louise Norton Brown all bear her symbol. Both Louise Norton Brown and Martin Ryerson were patrons of Nomura Shōjirō.

Nomura Shōjirō studied at Greenville High School in Illinois in 1896.⁶⁴ It is possible that at this time he may have seen Japanese art at the Art Institute of Chicago and the Hō-ō-Den that had been left intact after the close of the Exposition. Martin Ryerson visited Nomura in Kyoto in 1921 and his wife even wrote a note in Shōjirō's

guestbook.⁶⁵ Though Nomura initially had close contact with Chicago and prominent citizens like the Ryersons, Nomura became more involved with the New York Metropolitan Museum of Art and Boston Museum of Fine Art because Helen Benton Minnich, with whom he coauthored a book, was at the Metropolitan Museum of Art. In addition, another of Nomura's patrons was Louise Norton Brown who sold her entire collection to Martin Ryerson, who then donated it to the Art Institute of Chicago in 1926. The book collection was then catalogued by Kenji Toda of the University of Chicago and published in a catalogue in 1931.⁶⁶

The collection of Louise Norton Brown included more than seven hundred Japanese and Chinese books. Kenji Toda, while studying, then grouped them into five categories. The first category of early publications includes about one hundred books that represent early printing techniques from the 8th century to the 18th century. The second category is popular art books by the Kano school of the 17th and 18th centuries. The third category consists of books illustrated by Ukiyoe artists. The fourth category contains works by Maruyama-Shijō and other schools. The final category includes albums by Tosa school.⁶⁷ According to the work of Helen Gunslaus, one of the most important items that was in the Louise Norton Brown collection was a 1661 (寛文元年) edition of the *Osana Genji* (おさな源氏) from Toda's group one.⁶⁸

The original collection of Martin Ryerson consisted of about ninety books on a variety of topics including classical and popular literature, history, biography, and more. One of the prime examples of his collection is a publication of the *Tales of Ise* printed in 1608. According to Toda, there were three versions of this text in the Art Institute of Chicago collection.⁶⁹ Another portion of the Art Institute of Chicago book collection, secured by Frederick Gookin, was originally owned by Ernest Fenellosa, but passed to Francis Lathrop, and finally to Hamilton Easter Field before being purchased by the Art Institute of Chicago.⁷⁰

The next chapters of this dissertation will deal with several of Toda's categories. The second chapter will deal with books related to Kōetsu's printed *Thirty-Six Immortal Poets*. Toda categorizes these books according to date of printing and school of artists, this research will transcend these boundaries to consider the common topic of the books, the *Thirty Six Immortal Poets*. The third and fourth chapters will deal with *kosode* pattern books, which are categorized by Toda as group five.

-
- 1 (Kornicki 1994), 169.
 - 2 (*Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations 1851*) p. 130-137.
 - 3 (*Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations 1851*) 214-216.
 - 4 <http://collections.vam.ac.uk/item/O133864/part-of-the-chine-court-watercolour-absolon-john/>.
 - 5 This is Kornicki's error: the Dublin exposition actually occurred in 1853 and the Paris exposition was in 1855.
 - 6 (*Official Catalogue of the Great Industrial Exhibition, in connection with the Royal Dublin Society 1853*), 118.
 - 7 The archaic British word for lantern.
 - 8 *Illustrated London News*, June 04, 1853, 450.
 - 9 (Weisberg 1975) 120.
 - 10 (Wildman 1997), 744-745.
 - 11 See (Foxwell 2009), 40.
 - 12 See (佐野真由子 2015), according to 佐野真由子, the bakufu government responded to Alcock's letter informing them of the Exposition and asked him to suggest items that would be appropriate to send.
 - 13 *Illustrated London News* Sept. 20, 1862, 319.
 - 14 (*International Exhibition 1862: Official Catalogue of the Fine Art Department 1862*).
 - 15 (R. S. Alcock 1862), 1.
 - 16 (R. S. Alcock 1862), 9.
 - 17 (R. S. Alcock 1999), 237-238.
 - 18 (Medzini 1971), 145.
 - 19 *Le Monde Illustré* 28 September, 1867, 196-198.
 - 20 (Cody 2005), 18.
 - 21 (Cody 2005), 20.
 - 22 (Sims 1998), 282.
 - 23 (*Universal Exhibition 1867*), 115.
 - 24 (Sims 1998), 291.
 - 25 (Weisberg 1975).
 - 26 (Maeda 1958), 110-111.
 - 27 (Nakagawa 1958), 141.
 - 28 (Kornicki 1994), 172.
 - 29 (Kornicki 1994), 175.
 - 30 (Kornicki 1994), 178.
 - 31 (Kornicki 1994), 184.
 - 32 (Kornicki 1994), 184.
 - 33 (Kornicki 1994), 186.
 - 34 (Kornicki 1994), 188.
 - 35 (Kornicki 1994), 192.
 - 36 (Cody 2005), 22.
 - 37 (Ueno 1958), 7.
 - 38 (Cody 2005), 26.
 - 39 (Maeda 1958), 112.

-
- 40 (*Officieller Kunst-Catalog Universal Exhibition 1873*), Group 23, 24, and 25.
- 41 (Cody 2005), 28.
- 42 (Cody 2005), 30.
- 43 (Cody 2005), 30.
- 44 (*Official Catalogue of the Japanese Section and Descriptive Notes on the Industry and Agriculture of Japan, 1876 1876*).
- 45 (Titus 1877), 78-80.
- 46 (Cody 2005), 42.
- 47 (Cody 2005), 42.
- 48 (*Catalogue Officiel published by the General Commission for the Category 1, Works of Art 1878*), 245-246.
- 49 (Foxwell 2009), 45.
- 50 (Conant 2006), 206-261.
- 51 (Conant 2006), 261.
- 52 (Conant 2006), 265.
- 53 (Ueno 1958), 34.
- 54 (Foxwell 2009), 45.
- 55 (Conant 2006), 266.
- 56 (Conant 2006), 268-269.
- 57 (Conant 2006), 269.
- 58 (Conant 2006), 269.
- 59 (Conant 2006), 269.
- 60 (Denzaburō 1958), 95-96.
- <http://www.emuseum.jp/detail/100422/000/000>
- 61 (Foxwell 2009), 49.
- 62 (Rosenberg 2008).
- 63 (H.G. 1926) Vol. 20, No. 9 (Dec., 1926), 119-121.
- 64 (Paul 1984), 13.
- 65 (Boettcher 1987), 8 and (Paul 1984), 15.
- 66 (Toda 1931).
- 67 (Toda, The Collection of Japanese and Chinese Books. *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)* 1928, 8-9.
- 68 (H.G., A Gift of Japanese Books 1927), 52-53.
- 69 (Toda, Seventeenth Century Japanese Book Illustrations 1928), 120-121.
- 70 (Toda, The Collection of Japanese and Chinese Books 1928), 8-9.



Figure 1 The Japanese Ambassadors at the International Exhibition, from the Illustrated London News May 24, 1862, 18



Figure 2 The Japan Court in the International Exhibition, from the Illustrated London News Sep 20, 1862, 320

Chapter 6: The Prints of the Thirty-Six Immortal Poets in the Art Institute of Chicago

For years, collections of Japanese art and books on the East coast of America have drawn considerable attention. The Burke Collection, the Boston Museum of Fine Arts, the New York Metropolitan Museum of Art, the Spencer Collection in the New York Public Library, and the Sackler and Freer Gallery in the National Museums of Asian Art at the Smithsonian Institution in Washington D.C. all contain exceptional works of Japanese art and print books. However, the tale of Japanese art and book collecting in America is incomplete if we do not consider the collections of other regions.

Through generous funding from the JSPS Grants-in-Aid Research Start-up Grant, I was able to visit the Art Institute of Chicago, the San Francisco Asian Art Museum, and the Los Angeles County Museum of Art; all famous within America for their collections of Japanese art, though perhaps less well known in Japan.

This paper will introduce two print books of the Thirty-Six Immortal Poets 三十六歌仙 in the Art Institute of Chicago collection, a black and white Saga-bon print from the early 17th century and a color Shunshō print from the late 18th century.

The Thirty-Six Immortal Poets are a grouping of thirty-six famous poets designated by the late Heian period (794–1185) politician and poet, Fujiwara no Kintō (966–1041). The Thirty-Six Immortal Poets include Kakinomoto no Hitomaro from the *Man'yōshū*, Ariwara no Narihira, famous for *The Tales of Ise*, Ono no Komachi, the famous poetess, and Ki no Tsurayuki, the compiler of the first Imperial collection of Japanese waka poems *Kokin wakashū*. The thirty-six poets are divided into two teams of eighteen poets, the left and the right. Poets from Hitomaro to Taira no Kanemori were on the left team and poets from Tsurayuki to Nakatsukasa were on the right team.

This kind of grouping was so popular that several variants were created, including the Thirty-Six Female Immortal Poets, a group of all female poets, as well as a “Later” Thirty-Six Immortal Poets that brought together poets of the centuries after Kintō had passed away. Pictorial depictions of these groups of poets became popular in the Edo period (1600–1868) taking many forms, including

paintings pasted to albums or standing screens and print books. In the two books this paper will introduce, each of the thirty-six poets is illustrated with a single poem of theirs next to or above them.

1. Saga-bon: The First Illustrated Print Books

The first text I will discuss is a Saga-bon version of the Kintō Thirty-Six Immortal Poets. More than simply beautiful print books, the Saga-bon are the earliest printed non-Buddhist illustrations of Japanese literature.¹ Although many extant copies of these Saga-bon print books are held in American institutions, English language research on the Saga-bon print tradition is still limited. In discussing the Saga-bon print books in the Spencer Collection of the New York Public Library, Uhnsook Park describes the Saga-bon thus;

Sagabon is the best known and most influential genre of movable type books in the early Edo period. The name Saga 嵯峨, is applied to a collection of at least thirteen titles of Japanese classical literature in various editions, printed by Hon'ami Kōetsu 本阿弥光悦 and Suminokura Sōan [sic] 角倉素庵 at Saga, near Kyoto, a village where Sōan [sic] lived and worked. These works were produced in the years 1608 to about 1624. They were noted for lavish attention given to the quality of their paper, binding, calligraphy, and overall appearance. Consequently, the Sagabon are works of great beauty.²

The Saga-bon print collection created by Kōetsu includes editions of the Ogura Hyakunin Isshu (One-hundred Poets, One Poem Each), the Kokin Wakashū, The *Tale of Genji*, and The *Tales of Ise*, as well as the Thirty-Six Immortal Poets, among other works. Kōetsu designed the first printings himself, but they were so popular that dozens of copies and forgeries were created. As Uhnsook notes, the name of these printed books, Saga-bon, comes from the fact that the workshop of Suminokura Soan was located in a suburb of Kyoto named Saga.

The Saga-bon genre was first defined in Japanese scholarship in Wada Tsunashirō's book, titled Sagabon-kō (Research on the Saga-bon), published in 1916. Wada identified two copies, a "large copy" and a "medium copy" of the Saga-bon Thirty-Six Immortal Poets, but did not give the current locations of these extant books.

Wada specifies the size of these copies as below.

Large copy:

Page = L33.94×W24.54

Image boundary line= L29.09 ×W21.82.

Medium copy:

Page = L28.48×W21.51 Image boundary line =
L26.06×W18.48.³

In both *Saga-bon zu kō* (Research on the Saga-bon Images) and *Kokatsujiban no kenkyū* (Research on Old Moveable Type Books), Kawase Kazuma classifies the copies of the Saga-bon Thirty-Six Immortal Poets into two types and three sub classes.⁴

Type 1

- A) Books that have multi-color gubiki: Tenri University Library Scroll (previously held by Yasuda Bunko)
- B) Books that have single-color gubiki: Ochanomizu Seikidō Bunko (which has been colored with pigment and gold paint)
- C) Books that have plain paper with no gubiki: Tōyō Bunko

Type 2

- A) Reproductions: (a) Yasuda Bunko (status unknown)
(b) Tōyō Bunko

The books in Type 1 are all from the same wooden print blocks, so the size of their pages is roughly the same. The books in type 2A are newly created imitations of the original print blocks of the type 1A, B, C books, so they are larger or smaller than the books in type 1. At the time of Kawase's research, the only texts he was aware of were those in Japanese institutions. Many extant copies of the books in overseas collections had not yet been identified. His list has been added to and edited by later scholars based on new findings.

In *Kasen'e of the Edo Period (1600–1868)*, Suzuki Jun compiled an exhaustive list of the extant Saga-bon versions of the Thirty-Six Immortal Poets, which has significantly modified Kawase's original classification. The "large copy" described by Wada appears to be that of Suzuki's "first printing", and the "medium copy" might be those Suzuki designated as "reproductions type 2."⁶ Sizes were not included in Suzuki's article.

First Printing:

- 1) Sackler & Freer Gallery (H32.9 × W24.9)
- 2) Tōyō Bunko (copy 1) (H32.6 × W24.4)

Second Printing:

- 3) New York Public Library (H33.3 × W24.7)
- 4) Ochanomizu Seikidō Bunko (H33.03 × W25.0, border dimensions: H29.69 × W22.57)

- 5) Tenri University Library (H33.5 × W50.2, border dimensions: H29.5 × W22.5) (previously held by Yasuda Bunko)
 - 6) Harvard University Museum (H34.5 × W24.1)
 - 7) Sackler & Freer Gallery, Pulverer Collection (H31.5 × W23.9)
- Reproductions Type 1:
- 8) Boston Museum of Fine Arts (H30.7 × W23.8)
 - 9) Tokyo Metropolitan Library
 - 10) Tōyō Bunko (copy 2)
 - 11) Tokyo University of the Arts Library (missing some pages)
- Reproductions Type 2:
- 12) National Diet Library (border dimensions: H29.1 × W22.8)
 - 13) Waseda University Library
 - 14) Tōyō Bunko (copy 3)

2. Art Institute of Chicago's Saga-bon

To Suzuki Jun's list, I would add the Art Institute of Chicago's Saga-bon book. The Chicago Saga-bon has a dark blue cover with a hand painted label “三十六歌仙書画” (Sanjūrokkasen shoga, Paintings and Writings of the Thirty-Six Immortal Poets). The prints themselves are on fragile, thin paper that has been pasted to thick white paper. The Chicago text is H35.5 × W25, border dimensions: H29 × W22.6, and is very close to the dimensions of the New York Public Library and the Harvard University Museum books. The Chicago Saga-bon has no preface and begins on the first page with the poet Kakinomoto no Hitomaro, continues through the first eighteen poets for the left team followed by all eighteen poets from the right and concludes with the poetess Nakatsukasa. The original Kintō order of the poets alternated poets from the left and right teams, and some reproductions (like the National Diet Library book) of the Saga-bon were rearranged to follow the Kintō order.

The cover of the Chicago book is not likely the original and the binding has been re- placed. The title slip “Sanjūrokkasen Shoga” is almost certainly an addition from 1851 when a post script slip was attached to the inside of the back cover. The slip, originally in Japanese, reads;

Text by Honami Kōetsu, Posthumously known as Kōan.
 Images by Kanō Motonobu, known as Kohōgen. Offered in
 Spring, Kaei 4 (1851), year of the metal boar. 70-year-old
 Fujita Nagatoshi.

As Kōetsu lived 1558–1637 and Motonobu lived 1476–1559 it is unlikely that Motonobu was the artist for this particular book;

moreover, it contradicts the accepted belief that Tosa Mitsushige (1496–?) was the artist for the Saga-bon Thirty-Six Immortal Poets.

According to Kenji Toda, the book in question is a slightly damaged copy of the text in the Freer Gallery.

Professor Koreshirō [sic] Wada in his book *Sagabon-Kō*, mentions two publications of this work on Sanjūrok-kasen. One corresponds to this book in our collection, and the other, according to his description is a book of smaller size with the plates reduced and altered in parts. We learn from Professor Wada that the illustrations have been considered to be by Tosa Mitsushige, the son of Mitsunobu. The Freer Gallery has in its library a perfect copy of this book, probably in its original condition; it measures 33×25 cm. The size of the blocks is the same as in our copy. Slightly tinted papers of yellowish and brownish shades are used interleaved with white papers. The sheets are not numbered, and there is no other inscription, excepting the names of the poets and their poems. The writings are judged to be copies made after Kwōetsu's own calligraphy. Compared to illustrations of the Ise Monogatari, the illustrations of this book show much more elaborate work in engraving.⁷

If the Toda is correct, then this item should be correctly classified as either a first printing or a second printing. As the paper is currently in very bad condition, it is hard to tell if there was originally colored gubiki or white gubiki on the pages. Given the slight color variation, it may be possible that at one time there was colored gubiki on the pages, or at the very least white gubiki that has been rubbed away on certain pages.

Kasen'e of Edo Period, edited by Suzuki Jun, reproduces the entirety of the Saga-bon printed book of the Thirty-Six Immortal Poets held in the Arthur M. Sackler and Freer Gallery of Art in the National Museums of Asian Art at the Smithsonian Institution in Washington D.C. This enabled me to compare each picture in the Chicago Saga-bon (figure 4) to the Freer book (figure 3). Upon close inspection of the calligraphy and images, it is clear that the Chicago Saga-bon did not come from the same printing block as the Freer gallery book. I also compared the Freer and Chicago books with a reproduction (from an imitation block) housed in the Iwase Bunko Library of Nishio City, in Aichi prefecture (figure 5). Close inspection of other versions, including the Boston and Harvard versions lead me to conclude that the Art Institute of Chicago version is actually related to the Harvard version.

Though many of the men portrayed in the Saga-bon Thirty-Six Immortal Poets wear simple garments, several of the men sport intricate patterns and the women's kimono all feature minute floral designs. In the poetess Nakatsukasa's image, it is clear from the details of her kimono pattern that the Freer and Chicago images came from nearly the same block. Upon close inspection, the Iwase Bunko book proves to be a less detailed reproduction and not a reprint using the same block.

For example, in the design for Nakatsukasa's kimono in the Freer and Chicago books, there is a linking hexagonal design with a thick exterior line, a thin interior line, and four dots in the center. In the Iwase reproduction, the hexagons have two lines of roughly identical thickness, the hexagonal shape is distorted in areas and instead of dots, there are lines or, in some cases, scrawls within. Not only the size of the blocks, but also the matching details down to the tiniest of lines implies that the Chicago book is from the same original block as the Freer book, confirming the suggestion made by the Art Institute of Chicago notes. Suzuki Jun notes there are four items though which the Freer and Harvard versions can be differentiated. One is the collar of Korenori, the Freer version has two collars, whereas Harvard, Chicago, and Boston have only one. Another point is that the Motozane poem was incorrectly written as "makine" instead of "kakine." It appears that either the Harvard version was corrected, and the Chicago version matches.

In terms of present condition, the very fragile pages of the Chicago book have been re-mounted on sturdier pages. The Chicago book does have water mark discoloration, a few places where the block did not print fully, some ink stains, and a few places where the paper has been worn away, but it seems to be in better condition than several of the other books in Suzuki's list. Using the online images for the Harvard book, the Harvard book seems to have been printed after the Chicago book as the images are fairly fuzzy due to the block having worn away or the block not being pressed against the paper correctly.⁸

The Art Institute of Chicago Saga-bon is an extremely rare copy of the Thirty-Six Immortal Poets Saga-bon printed book and is likely one of the first copies of the second printing. Further study must be undertaken to compare this copy with the first editions as well as the second editions in both Japanese and American collections.

The fact that five of the 14 copies listed by Suzuki are held in American collections proves that collectors from all over the United

States were eager to own one of the Saga-bon books, and moreover one of the Thirty-Six Immortal Poets. The Art Institute of Chicago Saga-bon Thirty-Six Immortal Poets must be added to the list of extant copies, and its existence is indicative of the quality of the books in the Art Institute of Chicago's collection.

3. The Art Institute of Chicago Shunshō Print: A Brilliant

Reproduction

Second, I would like to introduce a late Edo period edition of Shunshō's Thirty-Six Immortal Poets. Katsukawa Shunshō (1726–1792) was a leading ukiyo-e painter in the mid Edo period, and collections from across the United States are filled with his prints. The Art Institute of Chicago alone holds nearly 600 of his prints. To my knowledge there are eleven copies of Shunshō's Thirty-Six Immortal Poets, of which five are in American and British collections.⁹

Extant copies (in alphabetical order):

- 1) Boston Museum of Fine Arts copy 1 (from the Spaulding collection, donated in 1921)
- 2) Boston Museum of Fine Arts copy 2
- 3) British Museum copy 1
- 4) British Museum copy 2 (from Arthur Morrison, acquired 1906)
- 5) Freer Gallery Pulverer Collection
- 6) Saigū Historical Museum
- 7) Sankō Library
- 8) Shimane University Library
- 9) Tenri University Library
- 10) Tokyo Metropolitan Library Kaga Library
- 11) Tōyō Bunko

In the Art Institute of Chicago book, an incorrect colophon was pasted to the back of the book, naming it as the *Nishiki Sanjūrokkasen*. However, the *Nishiki Sanjūrokkasen* was actually a depiction of the variant Female Thirty-Six Immortal Poets, not the original Kintō selection of male and female poets. On the last page of the Chicago book, an advertisement for the Shunshō print edition is seen next to the bibliographic information for the *Nishiki Sanjūrokkasen*. The advertisement, originally in Japanese, reads; “Color print illustrated text. Text by Sayama-Sensei, Thirty-Six

Immortal Poets. One volume. Images by Katsukawa Shunshō. Printed in the previous year.”

The colophon for the *Nishiki Sanjūrokkasen* claims that the manuscript or print books were completed in Kansei 10, the year of the earth horse (1798) and published in Kansei 13, the year of the metal rooster (1801). Which would suggest that the Shunshō print was published in 1800. According to the colophon of the Boston Museum of Fine Arts book, the Shunshō print book was originally produced in 1789. Given that the Boston version of the text was likely printed in 1789 and Shunshō died in 1792, it is possible that the Chicago text was a posthumous commemorative reprint edition featuring Shunshō’s artwork.

The Boston Museum of Fine Art book (Accession number 2006.1804) may be taken as a representative of the original printing. The inside of the front cover of the Boston book is eggshell paper with gold and (imitation) silver flake followed by a nine-page introduction in flowing kana script (*sōsho*). On the 9th page (left side) Fujiwara Kintō is depicted at his writing desk formulating the Thirty-Six Immortal Poets, this is followed by one more page of introduction by the artist Shunshō. Finally, on the 10th page (left side) the first poet, Hitomarō, is depicted in black and sepia. His poem is depicted on the reverse of his page with a light sepia toned watermark beneath the printed poem. The rest of the book follows this pattern with the poet on the left and her (or his) poem on the reverse side of that page.

In contrast to the Saga-bon, which imitated classical costume and postures, the Shunshō depictions of the poets are in a more contemporary style. The fine and delicate lines indicate great improvement in printing techniques since the Saga-bon texts were produced. Some of the men are in traditional court costume or hunting attire, but several are portrayed standing, which is unseen in the Saga-bon version. Likewise, the women are portrayed in an *ukiyo-e* fashion. For instance, Ono no Komachi is standing like women in the *bijin* prints that Shunshō was so famous for.

The Chicago Shunshō book takes the original printing typified in the Boston book and revolutionizes both its format and color scheme. The Chicago book is a folded print (like an accordion) rather than bound pages like the Boston book. The cover of the Chicago text is a multi-color depiction of a flowing stream lined with pines and plum trees. The inside of the front cover is a multi-color watermark and the introductory pages have been removed or were never included. The first page is the depiction of Fujiwara Kintō, however

the reverse of his page is not the introduction by the artist Shunshō, but the poem by the first poet Hitomaro, so that the poet Hitomaro remains on the left, but Hitomaro's poem is visible on the right side. In the Chicago book, when you open to a page you see both the poet's image as well as his or her poem on the facing page, rather than the reverse as in the Boston book. As mentioned previously, the original Kintō order of the poets alternated poets from the left and right teams. The Boston copy of the Shunshō print follows the original Kintō alternating left and right pattern, but the Chicago Shunshō book, like the Chicago Saga-bon, has all the eighteen poets of the left team first followed by the eighteen poets from the right team.

Where the Boston text has mainly plain paper underneath the poems, each poem in the Chicago book is printed with varying multi-color watermarks. The watermark continues onto the upper edge of the left side of the page above the image of the poet. Even the colors in which the poets are printed have been injected with more vibrancy. In the Boston book, Ariwara no Narihira is slightly demure in a beige hunting cloak and patterned pants, in the Chicago book his hunting jacket has become a brocade of green and brown while his pants have been printed in maroon and gold.

The second edition in the Boston Museum of Fine Arts (Accession number 2006.1803) is similar to the Chicago book in that some pages have watermarks. For example, on Saigū Nyōgo's page, the Boston book (figure 7) has a watermark of four layers of pink clouds under the poem, which echoes the gradation of pink to white and pink again on the curtains. The curtains in the Chicago book (figure 6) have been printed in purple at the top fading to white then to rose echoed by the watermark on the facing page, purple at top and salmon and rose at the bottom. Saigū Nyōgo's clothes are nearly identical in both books, she wears an over garment of light pink patterned with darker pink flowers, the layered garment underneath features roundels of flowers done in yellow and orange. The only difference is the undersides of the sleeves in the Chicago book are purple where the Boston book are white.

The Chicago Shunshō book may be a later reprint, perhaps even later than the colophon would suggest, but the blocks clearly match and the rich colors bring new energy to the designs.

The two printed books, the Saga-bon and the Shunshō book exemplify strikingly different traditions of Japanese Edo period print culture, but they are linked as reproductions of the Thirty-Six Immortal Poets. Moreover, the very order of the poets in the Chicago

books is an uncanny coincidence. Both books follow the variant tradition of having the left team followed by the right, unlike the original Kintō order that alternates. In other editions of the Saga-bon as well as the Shunshō print in the Boston Museum of Fine Arts and others, the Kintō order is followed.

The Saga-bon itself is an exceptionally valuable find as it is one of less than ten copies of the original printing using the original blocks. Though the corresponding texts in the Spencer Collection in the New York Public Library, and the Sackler and Freer Gallery are more well known, the Chicago text is no less significant.

There are hundreds of other Edo period printed books in the Art Institute of Chicago collection. From my limited study of just a few of the books in this enormous collection, it is clear that the collection contains many more unexpected and exciting treasures which deserve to be included in the wider awareness of Edo period print culture.

1 David Chibbet, *The History of Japanese Printing and Book Illustration* (Tokyo: Kodansha, 1977), 114.

2 Uhnsook Park, “Illustrated Books of the Late Edo Japan: The Mitchell Collection in the New York Public Library's Spencer Collection,” *Journal of East Asian Libraries* 1989 (87): 12–24.

3 Wada Tsunashirō, *Saga-bon kō: Edo monogatari, Nishikie no kaiin kōshō, hoka* (Tokyo: Kuresu shuppan, 1995).

4 Kawase Kazuma, *Saga-bon zu kō*, 1932; Kawase Kazuma, *Kokatsujiban no kenkyū*, revised edition (Tokyo: Nihon koshosekishō kyōkai, 1967).

5 Gubiki is a paste as a base color beneath the printed ink.

6 Suzuki Jun, “Kōetsu Sanjūrokkasen kō,” in *Kasen 'e of the Edo Period (1600–186): The Transformation and Originality of the Courtly Beauty in Ehon (illustrated books)*, ed. Kokubungaku Kenkyū Shiryōkan, 104–123. (Tachikawa: Ningen Bunka Kenkyū Kikō Kokubungaku Kenkyū Shiryōkan, 2009), p. 113.

7 Kenji Toda, *Descriptive Catalogue of Japanese and Chinese Illustrated Books in the Ryerson Library of the Art Institute of Chicago*. (Connecticut: Martino Publishing, 2004), 18.

8 See the Hitomaro image:

<http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/187362?position=12>

9 All texts were found using the institutions' collection websites.



Figure 3 Saga-bon Thirty-Six Immortal Poets, Nakatsukasa (Freer)
 Freer Gallery of Art | Arthur M. Sackler Gallery Library,
 Smithsonian Libraries: Special Collection 754.7 .S23.



Figure 4 Saga-bon Thirty-Six Immortal Poets, Nakatsukasa (Chicago)

Art Institute of Chicago. Photograph by Cristina Hirano.



Figure 5 Saga-bon Reproduction, Iwase Bunko.



Figure 6 Katsukawa Shunshō's Thirty-Six Immortal Poets, Saigū no Nyōgo (Chicago).

Art Institute of Chicago, photograph by Cristina Hirano.



Figure 7 Katsukawa Shunshō's Thirty-Six Immortal Poets, Saigū no Nyōgo (Boston).

Photograph © Museum of Fine Arts, Boston.

Chapter 7: The Influence of Noh Plays on Kosode Patterns in the *Genji Hinagata*

The use of allusions to literature in Japanese clothing began as early as the Heian period (794-1185).¹ In the literature of that period there are multiple descriptions of women wearing clothes decorated to allude to classical Japanese and Chinese poetry. Though none of these garments exist today, it is clear that women's clothing of the day was used similar to other art forms, lacquer and painting for example, to depict classical themes. After the Heian period, there is a gap in the history of allusive designs in Japanese clothing. Yet, in the Edo period (1600-1868) this allusive strategy appears again. Naomi Noble Richard states that "it was an indication of refinement and cultivation to ornament one's clothing with motifs drawn from this body of literature that alluded aptly to one's situation or frame of mind or to the occasion on which the garment was to be worn."²

There were a variety of factors leading to the change in fashion starting in the early Edo period (1600-1868), specifically in the Kanei period (1624-1644): Dyeing methods, the availability of cotton, a rapid advancement in weaving techniques, transport, as well as the sudden economic power of the merchant class. Another factor was the improvement in printing technology.³ All of these factors lead to the development of printed *hinagatabon* pattern books bought, read, and enjoyed by all strata of women. The garments depicted in the pattern books were called *kosode* in the Edo period; a T-shaped garment that would one day evolve into the modern-day kimono.

The origins of the genre of kosode pattern books begins, according to Nobuhiko Maruyama, with two prototypes. The first is a hand drawn book of patterns created by the Kariganeya kosode dyeing family in 1661, the *Kariganeya zuan-chō*. The second is a printed woman's education book titled *Onna kagami* (1652) that had several kosode printed in it.⁴ Ken Kirihata traces the origins of literary allusions in kosode to the *Kariganeya zuan-chō*. Among the patterns included are several with characters written on the kosode. Kirihata believes that it is unlikely that the characters had a deep connection to the pictures in the patterns, but it is evident that there is an attempt to give further meaning to the pattern.⁵ Printed in 1666, the first extant printed kosode pattern book, *Ohinagata*, contains even more patterns alluding to classical poetry and tales. In the *Ohinagata*,

there are four patterns labeled “Genji,” referring to the *Tale of Genji*, but they are not depictions of a specific scene, rather they are generic figures in a classical setting.⁶

Along with classical poetry and tales, Noh plays seem to have been an especially popular theme for Edo period kosode. Noh itself has a close relationship with classical literature as many Noh plays are based on episodes from Heian period sources. Though kabuki is often thought of as the representative dramatic art in the Edo period, Noh was a vital part of popular culture. There is a passage in Ihara Saikaku’s *The Eternal Storehouse of Japan* (1688) that demonstrates the fact that Noh chanting was a common pastime. Saikaku warns that chanting loudly will bother your neighbors, but reciting songs learned in one’s youth quietly is admirable because it does not cost any money.⁷

The connection between Noh plays and kosode patterns begins at the start of hinagatabon printing. Mie Kodera identifies at least fifteen different patterns meant to represent Noh plays in *Ohinagata*.⁸ Naomi Noble Richard introduces a unique kosode in the Metropolitan Museum of Art collection that is inspired not by a single Noh play, like the patterns in *Ohinagata*, etc., but by three or four different Noh plays. As Richard points out, this kosode must have been created for a Noh aficionado.⁹

Research by Takako Endō and Toyoaki Watanuki has found more than 440 designs based on Noh plays from nearly every kosode pattern book in the period between 1666 and 1800.¹⁰ Among these patterns the most popular motif was that of the “Azuma kudari” (travels to the East) from the *Tales of Ise* which is depicted in the Noh play “Kakitsubata.” There are more than one hundred patterns with the motifs of bridges, *kakitsubata* rabbit eared iris, rivers, and/or marshes. The second most popular motif was “Kikujidō” with ninety-six patterns and “Chikubushima” with thirty-seven patterns. In the *Genji hinagata* itself there are three patterns that depict the “Azuma kudari” as well as patterns that represent the Noh plays “Shakkyō,” “Yuya,” “Izutsu,” and “Tokusa momiji-gari.”

As previously mentioned, the book printing technology that suddenly improved in the early 1600s created a boom of printed classical literature available at all price ranges. In the 17th century, starting with movable-type editions, many versions of the *Tale of Genji* were printed. Along with movable-type editions with and without pictures, there were texts with commentaries and digest versions. All of these three types were published during the first half of the 17th century.¹¹ Along with printed editions of the *Tale of Genji*,

there were editions of the *Tales of Ise*, collections of Noh plays and more.

Publishers who printed kosode hinagatabon also published fiction (*kana-zōshi*) and books intended to educate women. Moreover, authors often wrote in all three genres. Therefore, it is unsurprising that the editions of print versions of classical literature would then have influence on kosode patterns. The *Tales of Ise*, for example, was published as soon as the first decade of the 17th century and many more times over the Edo period. Endō and Watanuki demonstrate that the print images of one of the most famous passages from the *Tales of Ise* actually influenced kosode patterns. During the 1760s, pictures of the “Azuma kudari” episode, where the main character composes a poem on kakitsubata rabbit ear iris while standing next to the yatsunashi bridge,¹² do not depict the bridge itself. During that same period, kosode patterns also do not include the bridge.¹³

During the height of kosode pattern books popularity, there were some detractors as well. First, there was Ihara Saikaku, who in his *Eternal Storehouse of Japan* wrote that hinagatabon were a symptom of the immoral ostentation of women’s dress. Moreover, there were sumptuary laws enacted every few years that attempted to reign in the clothing expenditure of people from the Emperor’s wife all the way down to the servants of merchants.¹⁴ In 1683 alone, there were seven laws enacted that restricted the use of materials including thin silk crepe, embroidery, and kanoko shibori (dapple tie-dye).¹⁵ As we will see, each of these techniques is suggested in a pattern book published just four years after the law was passed.

This pattern book published in 1687 was titled *Genji hinagata*.¹⁶ In the preface the book is referred to as *Genji hiinakata* and in the post-script it is referred to as *Genji hiinagata*, for simplicity this paper uses the title *Genji hinagata*. This pattern book takes the name of the famous *Tale of Genji* as it contains patterns meant to portray women characters from the *Tale of Genji*. The *Genji hinagata* was published in three volumes, the first has 29 pages, the second 28, and the third has 30 pages. This kosode pattern book has 139 designs, among which 27 are inspired by characters from classical Japanese literature, including the *Tale of Genji*, and historical women. The left-hand page contains a picture of the woman and the right-hand page consists of the pattern inspired by the woman and instructions for constructing the kosode. Each woman is depicted wearing the kosode she has inspired. Above the picture of the woman, the left-hand page contains a passage introducing the woman. Each woman is separated by four non-related patterns.

A person going by the name of Katōshi Yoshisada (加藤氏吉定) wrote the preface of the *Genji hinagata*, though it is not clear if this was the author of solely the preface or also the passages or the artist of the patterns. The publisher is listed as Bundaiya Jirobee (文台屋治郎兵衛)¹⁷ and this name does appear on some other books related to women's education. We do not know exactly who bought these kosode pattern books, but they were likely to be women who had enough literacy and cultural literacy to both read the book and understand the allusions in the kosode patterns. For the *Genji hinagata* that bar must have been slightly higher as it was not simply the visual patterns the reader must interpret, but the written passages. Ayaka Baba suggests that the characters written on the patterns imply a level of literacy not only among the women wearing the kosode, but also among the tradespeople who created the kosode.¹⁸ Possible readers would include women of the wealthy merchant class, but also the daimyo class and women of the Shogun's household who were also very well educated.

There are eleven female characters from the *Tale of Genji* in the *Genji hinagata*, including Genji's mother, the Kiritsubo Intimate, as well as his best beloved wife, Waka-Murasaki. Along with these women from the *Genji*, there are four women from the *Tales of Ise*. The rest of the women come from the *Taiheiki* and the *Tales of the Heike* and historical sources. Among these women, five are also notable for being poets chosen in the *Hyakunin isshu (One Hundred Poets One Poem Each Collection)*: Princess Shokushi, Izumi Shikibu, Koshikibu no Naishi, Ono no Komachi and Murasaki Shikibu.

The *Genji hinagata* is the only book from the Edo period that combines both historical and fictional women. For example there are several contemporaneous compendia of historical women, including *Famous Women Compared in Love (名女情比, 1681)*, which have short passages introducing famous women. There are also many *Genji* digests printed during the same period as the *Genji hinagata*, including the *Genji kokagami* printed various times throughout the 17th century, the most popular version in 1657, which describe the *Tale of Genji* in synopsis form. The *Genji hinagata* is different from *Genji* digests as well because they are focused on explaining the plot and the *Genji hinagata* is focused on introducing characters. The passages that describe characters from the *Tale of Genji* reference passages throughout the tale relevant to the character. Therefore, the *Genji hinagata* occupies a unique space as a type of *Genji* digest, a compendium of famous women, and a kosode pattern book.

Habu Kiyo, in researching the Yūgao pattern in the *Genji hinagata*, affirms that the charm of the *Genji hinagata* is that it lets readers live vicariously through the characters. The reality of the garment's images invites the reader to step into the tale's world. The very act of wrapping oneself in the kosode is an act of imitating another person or thing. The key point of the Yūgao pattern, for instance, is that though she is in the *Tale of Genji* for only a short while, her fate pulls at the reader's heartstrings.¹⁹ This makes for a compelling pattern. Amanda Stinchecum describes two extant kosode in the Nomura collection that are decorated with similar motifs, referencing a group of poems in the *Tale of Genji* that infer that the recipient has been unfaithful. For a woman to wear a beautiful kosode "illustrating an image so closely connected with the theme of betrayal and infidelity suggests a delicious sense of irony communicated between the wearer and observer."²⁰ Some women may have worn these patterns for the sense of living a tragically romantic life; others may have worn kosode designed with classical allusions with a sense of irony.

Contrasting Habu's assertion that it is the inauspicious nature of Yūgao that drives interest in her as a kosode pattern topic, Kawakami Shigeki claims that people probably did not read much into the pattern for the Third Princess. Though the Third Princess is touched by scandal through the adultery that leads to the birth of Genji's supposed son, and though this topic flouts the social mores of the day, Kawakami claims that readers likely simply saw her motif as representing the *Tale of Genji* itself or the key word "love."²¹ On the other hand, like Habu, I believe that it is the taste of the illicit that stirs interest in these characters and leads them to be immortalized in kosode patterns.

In previous research, I have considered the interpretation of the characters Waka-Murasaki and Akashi from the *Tale of Genji*, which are depicted in the *Genji hinagata*.²² Differing from previous research, I considered the passages as well as the patterns themselves. Following both Sawao Kai²³ and Kirihata's suggestions²⁴, I believe that the image of kakitsubata rabbit eared iris was connected to the character Waka-Murasaki through the purple of the kakitsubata flowers and the purple dye made from the *murasaki* roots. In the Akashi pattern, I suggest a new interpretation; that the pattern is a complex rebus of the triangular relationship between Genji, Waka-Murasaki and Akashi. Genji's feelings for Akashi are symbolized as water bursting forth from rocks, Akashi is the shinobu-fern, and Waka-Murasaki is the sakura cherry blossom that floats above the

fern. In the *Tale of Genji* as well, Waka-Murasaki always floats in Genji's mind even as he is with Akashi. In a separate paper, I considered the patterns inspired by two of the historical women, Princess Shokushi and Murasaki Shikibu.²⁵ Murasaki Shikibu is linked to the character from whence she gets her name, Waka-Murasaki, through the shared use of purple kakitsubata flowers. In considering the Princess Shokushi pattern, I demonstrated that the *Genji hinagata* utilizes patterns seen in other pattern books, but imbues them with new meaning. However, this new meaning is opaque without reading the passage in the *Genji hinagata* to explain the pattern.

This paper will continue that work while focusing on two other historical women, Izumi Shikibu and Ono no Komachi. Though other historical women like Murasaki Shikibu are introduced in the *Genji hinagata* based on classical texts and poetry collections, these two famous women are linked in the *Genji hinagata* through the use of Noh plays as source material for the passages of text introducing these women.

Izumi Shikibu

Izumi Shikibu was a mid-Heian poetess and the daughter of Ōe no Masamune. She married the Governor of Izumi, Tachibana no Michisada and bore the future poetess Koshikibu no Naishi. After separating from Michisada, she was linked romantically to both Prince Tametaka and Prince Atsumichi. Later she worked for Fujiwara no Shōshi, Emperor Ichijō's second Empress, along with Murasaki Shikibu. In 1025 her daughter, Koshikibu no Naishi, died in childbirth and Izumi grieved dearly. She is included in not only the *Hyakunin isshu*, but also the Late Classical Thirty-Six Poetic Immortals and the Women Thirty-Six Poetic Immortals.

In the *Genji hinagata*, she is introduced in the table of contents as "Finer than thin-dyed lotus cloth that could never be unrefined, not to mention silk, nor so coarse as dreary Kawachi cotton, Izumi Shikibu pattern."²⁶ The puns in this introduction revolve around two sets of words, the lotus cloth, and the Kawachi cotton. In the first half of the table of contents entry, the sounds of the words for lotus and thin-dyed (hasu and hoso) are linked. Hasu-ha means lotus leaves, but can also refer to a coarse woman or her actions. Hasu no ito (lotus thread), can refer to the ties to rebirth in the Buddhist paradise, but it can also mean the technical skill to make two verses of a haiku unrelated on the surface, but related in the

interior, similar to the way the interior of the lotus stem has linked fibers. On the one hand, Izumi Shikibu is known for her poetic technique, but clearly, Izumi Shikibu would never be counted as coarse, a pun on the cloth made of lotus threads, which is very coarse.

The second half revolves around the pun on Kawachi momen (cotton), which, like lotus threads, is very coarse and used for things like tabi-socks and noren hangings. Kawachi is also the name of the province just west of Izumi, where Izumi Shikibu gets her name. As Kawachi cotton was a fabric that was thicker, but shorter than others, it came to mean “take ga nai,” it does not have length/feeling. Clearly Izumi Shikibu overflows with feeling, so she is not at all like Kawachi cotton, she is like smooth silk (*kinu wa sara nari*). There is another play on words with the phrase “sara nari,” this includes the onomatopoeia for the sound of silk as well as “sara nari” (modern Japanese sara-ni), which means furthermore.

Izumi Shikibu’s pages are the back of page 22 and the front of page 23 of the second volume (see figure 1). On the front of page 23 is the poet’s image. Below the passage, the poetess leans on an armrest while looking to the right at a thatched roof and plum tree. The kosode design is depicted on the opposite page. The passage is as follows:

Worked for Jōtōmon-in, daughter of Ōe Masamune, because she was married to the governor of Izumi, Michisada, she is called Izumi Shikibu. Her visage as beautiful as the spirit of the plum in the Tōboku-in,²⁷ or the face of Kuze Bosatsu. Her poems are flowing. Her passions as wide as her sleeves. Her feelings peerless. When she composed this poem, the recipient, how enviable he is.

*Soon to be gone, if only I could, I would take a wonderful memory of one more moment with you.*²⁸

In the passage above I have translated “uta wa take nagaku” (歌は丈長く) as “flowing.” This phrase, “take nagaku,” could refer to both the length of the sleeves of the kosode depicted as well as the unparalleled quality of and depth of feeling in her poems. The passage notes that she is as beautiful as the plum in the Tōboku-in, which accounts for the plum blossoms included in the pattern.

The plum tree in the picture, the plum in the pattern and the reference to Tōboku-in in the passage all originate in the Noh play, *Tōboku*.²⁹ In this play, the Waki, a monk, arrives in the capital from the East and visits Tōboku-in where he sees a beautiful plum tree. He is told that this plum is named Izumi Shikibu. A woman then appears and says that actually the plum should be called “nokiba no ume”

(plum under the eaves). At the end, the monk realizes that the woman is Izumi Shikibu's spirit who has become a bodhisattva of music and poetry. In the *Genji hinagata* passage Izumi Shikibu is likened to Kuze Bosatsu (Bodhisattva Kannon), but in the play, she is acknowledged as a bodhisattva in her own right. Through the passage, the meaning of the inclusion of plum in the pattern and picture of Izumi Shikibu is clear. Izumi Shikibu lived in the Tōboku-in and it is even possible that the *Genji hinagata* implies that her famous poem, depicted in characters on the pattern, was composed while gazing at that plum tree.

The pattern features plum branches intertwined with Japanese characters; the plum blossoms and letters take up part of the upper left sleeve, all of the right sleeve, and the right-hand part of the back down to the hemline. The arrangement of the design on the kosode follows trends that were set into place from the first kosode pattern book, *Ohinagata*. The characters on the kosode read:

あらさらむこの世の外の思ひにいま

*Soon to be gone, to the next world [I would take] this
memory, now...*

These characters are the same as the poem at the end of the Izumi Shikibu passage. Though originally in the *Go-shūiwakashū* poetry collection, this poem is also Izumi's entry in the *Hyakunin isshu*. The characters on the kosode make this pattern clearly recognizable as representing the Izumi Shikibu poem. The pattern is depicted on the right-hand page with notes on each side and above. On the right side of the pattern, the base color and the title of the poem are written, on the left side is the name of the woman who inspired the pattern. Above the pattern are headnotes that describe the way the pattern has been envisioned:

Base color: white, embroidered. Poem in roundels on plum pattern. Izumi Shikibu Pattern

Head notes: Characters should be done in dappled³⁰ roundels.

Gold embroidery should be scattered in places. All of the plum branches should be embroidered, the buds same.

Dappled crimson, dappled pale leek-green would also be fine.

The use of roundels to express poetry is a common motif.

There are multiple examples from *Shokoku ohinagata*, published in 1686, one year prior to the *Genji hinagata*. There are several other examples of roundels with poem words on extant kosode in the Tagasode collection of kosode attached to folding screens created by Nomura Shōjirō.³¹

According to the headnote given for this poem in the *Go-shūiwakashū* poetry collection, this poem was composed when the poet was near death. From the fourth line of the poem, “meet again,” it is clear that the recipient and the poet have met before. Given the last line of the *Genji hinagata* passage, “the recipient, how enviable he is,” it is clear that the *Genji hinagata* author interprets this relationship as a romantic relationship.

After the *Genji hinagata* was printed, the popularity of hinagatabon inspired by classical literature continued with two books devoted to depicting all one hundred poems of the *Hyakunin isshu*, the *Ogurayama hyakushu hinagata* published in 1688, one year after the *Genji hinagata*, and the *Shikishi ohinagata* (1689). As the “Soon to be gone” poem by Izumi Shikibu quoted in the *Genji hinagata* is also a *Hyakunin isshu* poem, there are two other patterns that depict Izumi Shikibu’s poem and give various interpretations of the woman herself. The *Ogurayama hyakushu hinagata* pattern (see figure 2)³² consists of geese and clouds in the upper half of the pattern and reeds, folded letters, and water in the bottom half. The characters read “ima ichido no” (今一度の), the fourth line of the poem. It is clear that the folded letters are referring to the interpretation that this poem was sent as a letter. The geese, famously used as messengers in the legend of Su Wu, are also linked to the concept of letters.

In the *Shikishi* pattern (see figure 3)³³ we see a lattice, plum blossoms, cloth tied to the branch, and picture and poem cards pasted to the wall. In a coincidence, it is this pattern that has a length of cloth as referred to in the *Genji hinagata* passage (take nagaku). The usage of plum blossoms perhaps relates to the legend that she lived in the Tōboku-in as depicted in the *Genji hinagata*. As there are no characters in the pattern, the use of the wall and plum blossoms and length of fabric were expected to be enough to signal the intended meaning.

There are no extant kosode that are based on the *Genji hinagata* or *Ogurayama hyakushu* patterns, but there are a few extant kosode that have an arrangement of flowers and a lattice similar to the *Shikishi* pattern. One has a white background as is suggested in the *Genji hinagata*, but the lattice is on the left side of the branch rather than the right side.³⁴ The flowers seem to be a mix of chrysanthemums and bush clover. Another kosode has the lattice on the right side and a double-blossomed sakura tree.³⁵ The petals are in the sakura shape rather than the plum shape.

It is clear that though the *Genji hinagata* pattern depicts the *Hyakunin isshu* poem, the passage and the plum in the pattern derive

from the content of the Noh play *Tōboku*. Adachi et al. have argued that the plum in the passage is simply a reference to the historical building,³⁶ but did not make the connection to the Noh play as I argue. Next, I will consider the links between the *Genji hinagata* pattern for Ono no Komachi and the Noh play *Ōmu komachi* (*Komachi Parrot-Answer Poem*).

Ono no Komachi

Ono no Komachi was an early Heian period poet who may have been the daughter of Ono no Yoshizane, but there are various theories about who her parents were and the dates of her life. She was selected by Ki no Tsurayuki as one of the six poetic geniuses discussed in the Kana preface to the *Kokin Wakashū*. In the *Genji hinagata* table of contents entry, Komachi is introduced as:

Pale colors that fly like a yukata used for just one bath, this is the flower's color flirtatious dancing Komachi pattern.³⁷

The term “pale colors” was only used to refer to light purple, which the Komachi pattern is intended to be. The phrase “just one bath” appears in the 1681 *Saikaku ōyakazu*, a collection of haikai poems. In this text, “just one bath” means to be intimate just one time. Clearly this is an allusion to Komachi's renown as a lover. The second half of the table of contents (*hana no iro*) relates to one of Komachi's most famous poems included in the *Hyakunin isshu*:

*The flowers' color has faded, just as I have
Passing through this world while vacantly watching the
rain.*³⁸

The final part of the table of contents entry references the *Komachi Parrot-Answer Poem* Noh play. During the second act of the play, Komachi performs a dance the way that Ariwara no Narihira danced.

Ono no Komachi's pages are the back of page 19 and the front of page 20 in the third volume (see figure 4). On the front of page 20 is the poet's image. Below the passage, the poetess stands looking back over her shoulder at an ox-cart carriage decorated with momiji autumn leaves. The kosode design is depicted on the opposite page.

This pattern features a sakura tree blossoming with tanzaku pieces of paper in bright crimson on a purple background. The headnotes and the base color describe the way the pattern has been envisioned.

Base color: Purple. Sakura and Tanzaku pattern. Ono no Komachi Pattern.

Headnotes: Tanzaku (long strips of paper), all should be done in dappled crimson. Here and there the flowers should be done using dappled technique and gold embroidered threads.

The tanzaku pieces of paper in the pattern are an allusion to the *Komachi Parrot-Answer Poem* Noh play. In the play, a member of the court visits Komachi and reads aloud from a piece of paper a poem sent by the Emperor.

Unlike the Izumi Shikibu pattern, there are no verbal cues as to the pattern's meaning. I have previously shown how the *Genji hinagata* takes common patterns and reinterprets them to allude to the women of the *Genji hinagata*. In the Princess Shokushi pattern, the image is nearly identical to an unrelated pattern in *Ohinagata*; it is the passage that illuminates the meaning behind the pattern. The Komachi passage, unlike other passages, does not attempt to give a historical background for this character and launches directly into legends and poetic allusions based on Komachi's life. My translation of the passage:

Thinking "I'm in love," the tears of dew in the very deep grass, the flower dyed sleeves do not gleam in the stylish Lesser Captain's rainy night. The wind of numberless grievances on the hundredth night shake the dearly loved sakura. The scattered base is purple, is linked through the noble bond of flowers to the end [tips of the tree]. Her body at Meeting-Point Barrier, responds as a parrot does with a poem written on a strip of paper [tanzaku].

In the ninefold clouds in the long past days, even though unchanging, the life within the jeweled strands truly was worth knowing.

The Fukakusa (deep grass) Shōshō (Lesser Captain) is the name of the man who supposedly attempted to visit Komachi 100 nights in a row to gain her love, but died in the rain on the 100th night. The dearly loved sakura blown by winds of resentment is Komachi herself. The tanzaku mentioned in the passage and depicted in the pattern are both related to the *Komachi Parrot-Answer Poem* Noh play, which was alluded to in the table of contents entry. The Meeting-point Barrier mentioned in the passage is the location of the *Komachi Parrot-Answer Poem* play. Adachi et al. claim that the reference to Meeting-point Barrier is a reference to a Noh play of that name.³⁹ Yet this is unlikely given that the location of the *Komachi Parrot-Answer Poem* play is Meeting-point Barrier and all the other

references in the Komachi passage and the table of contents entry are related to the *Komachi Parrot-Answer Poem* play.

The passage also clearly indicates the reason for the tanzaku in the pattern. In the play, the Emperor asks Komachi to respond to his poem written on a tanzaku and she responds by changing only one syllable in the poem, changing it from “wasn’t life within the jeweled strands worth knowing?” to “the life within the jeweled strands truly was worth knowing.”

The use of sakura in the pattern is related to the meaning of “the color of the flowers has faded indeed” poem, included in the *Hyakunin isshu*, which is alluded to in the table of contents. The association between Ono no Komachi and sakura trees originated with the interpretation of the “the flowers’ color has faded” poem, and influenced pictorializations of Komachi herself. For instance, beginning with the *Narikane-bon* Thirty-Six Immortal Poets (late 12th early 13th century),⁴⁰ Komachi is depicted with flowers, though not yet distinctively sakura, on her uchiki.⁴¹ In the *Fujifusa* Thirty-Six Immortal Poets (Late 13th to early 14th century),⁴² the pattern of her uchiki is clearly sakura. The first block-printed illustrated version of the Thirty-Six Immortal Poets called *Saga-bon* (Keicho period, 1596-1615), which influenced all further printed versions, has sakura clearly depicted on her outer uchiki. In the *Kasen yamato shō* (also known as the *Kōetsu kasen*, 1694), which is supposedly based on the *Saga-bon*, the artist has depicted sakura floating in a current on her train. Most woodblock print versions of Komachi after the 17th century follow these trends and include sakura on their patterns.

Komachi and her sakura inspired poem are represented in both of the *Hyakunin isshu* kosode pattern books. The first pattern is the *Ogurayama hyakushu hinagata* (see figure 5); similar to the *Genji hinagata* pattern, the *Ogurayama hyakushu* pattern features sakura. Also in the pattern are *sudare*, reed blinds, which commonly signal a classical setting, as well as the characters for hana (花) and iro (色), two characters from the first line of “the color of the flowers has faded indeed” poem. The lines on the right side of the skirt could be interpreted as the current of a stream. In the *Ogurayama hyakushu hinagata*, there are no textual passages to identify or explain the images. Without the characters in the pattern, this sakura and blinds pattern could be mistaken. The characters are necessary to signal the intended meaning of the kosode.

The second pattern related to Ono no Komachi's poem is in the *Shikishi ohinagata* (see figure 6). Joshua Mostow's explanation of the pattern:

The *Shikishi Moyō* kimono design includes a rope that binds the cherry trees as if to hold them back and forms a dam across a stream (seen in many versions and perhaps meant to suggest *nagareru*, "to flow," and the passage of time), as if to block the drifting blossoms. The character for *yomu*, or "to compose a poem" is inscribed above.⁴³

This pattern is very similar to the pattern in the *Ogurayama hyakushu hinagata*, the sole difference is in the character on the pattern. Yet the character "yomu" (詠) does not appear in Komachi's poem. The character for "compose a poem" is intended to lead the viewer to consider famous poets linked to sakura and flowing water. The viewer would then realize the pattern symbolizes Komachi. The *Ogurayama hyakushu hinagata* and the *Shikishi ohinagata* pattern both have linked water (*nagareru*) to sakura. From this it is clear that the use of sakura in pictorializations of Komachi and her poem were influential in the creation of the *Genji hinagata* and other patterns. Moreover, it is possible that the link between sakura and floating water as we see in the *Ogurayama hyakushu hinagata* and the *Shikishi ohinagata* may have influenced the image of Komachi in the *Kasen yamato shō*, which was printed less than ten years later.

Conclusion

Two of the patterns in the *Genji hinagata* have been linked to extant kosode that may have been inspired by the *Genji hinagata* designs. The Third Princess pattern in the *Genji hinagata* consists of sudare, books, and plants; in the extant kosode, the pattern is made up of sudare and plants.⁴⁴ The Yūgao pattern has also been linked to an extant kosode that depicts letter boxes and vines as seen in the *Genji hinagata* pattern.⁴⁵ The *Genji hinagata* Izumi Shikibu pattern is similar to extant kosode that depict character roundels, but the content of the poem has not yet been found in an extant kosode. There is an extant kosode in the Joshibi University of Art and Design collection that is purple and has tanzaku on it, like the *Genji hinagata* Komachi pattern.⁴⁶ However, it is unlikely to have been influenced by the *Genji hinagata* pattern. The tanzaku and *shikishi* (square paper for illustrations or calligraphy) on the Joshibi collection kosode are organized in a strict vertical arrangement, whereas the *Genji hinagata*

pattern is flowing and circular. Though there are clear links between the Komachi related patterns, the use of tanzaku in the *Genji hinagata* pattern to represent Komachi is novel.

Both the Komachi and Izumi Shikibu patterns are linked to Noh plays, the *Komachi Parrot-Answer Poem* play and *Tōboku*. According to Endō and Watanuki's data, these two Noh plays have not inspired any other patterns in hinagatabon from the 1660s through to the 1800s. Though the passages for the other historical women in the *Genji hinagata* are based on sources like headnotes in poetry collections and appearances in historical sources, only Izumi and Komachi draw on material from Noh plays. These patterns demonstrate the diversity of sources used to create the *Genji hinagata* passages. These two passages show that Noh plays not only inspired kosode patterns, but also could be accepted as legitimate sources of biographical information, regardless of their historical accuracy.

¹ KIRIHATA Ken, "Bungei o kiru: waka/monogatari/yōkyoku," in *Shikaku geijutsu no hikaku bunka* ed. TAKEDA Tsunao and TSUJI Shigebumi, and MATSUMURA Masaie (Kyoto: Shibunkaku, 2004), 22.

² Naomi Noble Richard, "Noh Motifs in the Decoration of a Mid-Edo Period Kosode" *Metropolitan Museum Journal*, 25 (1990): 176.

³ MARUYAMA Nobuhiko, *Edo mōdo no tanjō monyō no ryūkō to sutā eshi*. (Tōkyō: Kadokawa Gakugei Shuppan, 2008), 116.

⁴ MARUYAMA Nobuhiko, *Edo mōdo no tanjō monyō no ryūkō to sutā eshi*. (Tōkyō: Kadokawa Gakugei Shuppan, 2008), 122.

⁵ KIRIHATA Ken, "Bungei o kiru: waka/monogatari/yōkyoku," in *Shikaku geijutsu no hikaku bunka* ed. TAKEDA Tsunao, TSUJI Shigebumi, and MATSUMURA Masaie (Kyoto: Shibunkaku, 2004), 31-32.

⁶ KAWAKAMI Shigeki, "Kosode o kazatta Genji monogatari: Edo jidai ni okeru Genji moyō no kyōju," in *Sekai no naka no Genji monogatari sono fuhensei to gendaisei*, ed. Kyoto Daigaku Daigakuin Bungaku Kenkyūka (Kyoto: Rinsen Shoten, 2010), 221-223.

⁷ IHARA Saikaku. *Ihara saikaku shū*, vol 68 of *Shinpen nihon koten bungaku zenshu* (Tokyo: Shōgakukan, 1996), 28.

⁸ KODERA Mie, "Kosode monyō no hassōhō: gūisei nitsuite" (A Method of Expression in 'Kosode' Patterns: An Essay on Allegory), *Ochanomizu University Studies in Arts and Culture* 17 (1964): 91-124.

⁹ Naomi Noble Richard, "Noh Motifs in the Decoration of a Mid-Edo Period Kosode" *Metropolitan Museum Journal*, 25 (1990): 175-183.

¹⁰ ENDŌ Takako and WATANUKI Toyoaki, "A Study on the *Kosode* Design Inspired by Noh Lyrics, Found in a Book of Patterns from the Edo Period: Focus on *Kakitsubata* (Iris) Motif," *Toshokan jōhō media kenkyū* 11, no. 2 (2013): 1-22.

¹¹ Printed editions of the *Tale of Genji* explained in Peter F. Kornicki, “Marketing the Tale of Genji in Seventeenth-Century Japan,” in *Literary Cultures and the Material Book*, ed. Simon Eliot, Andrew Nash, and Ian Wilson (London: British Library, 2007), 65–75.

¹² The yatsubashi bridge referred to here is a bridge of eight planks arranged in a zig-zag pattern that crossed eight rivers in what is present day Aichi prefecture.

¹³ ENDŌ Takako and WATANUKI Toyoaki, “A Study on the *Kosode* Design Inspired by Noh Lyrics, Found in a Book of Patterns from the Edo Period: Focus on *Kakitsubata* (Iris) Motif,” *Toshokan jōhō media kenkyū* 11, no. 2 (2013): 1-22.

¹⁴ Donald Shively mentions a 1663 order that capped the prices of robes. For example, the Dowager Empress and imperial princesses were given a budget of 500 *me* of silver per robe.

¹⁵ Donald H. Shively “Sumptuary Regulation and Status in Early Tokugawa Japan,” *Harvard Journal of Asiatic Studies* 25 (1964): 123-64. doi:10.2307/2718340.

¹⁶ KATŌ Yoshisada, *Genji hinakata*. 1687, Print. Reproduced in: YAMANOBE Tomoyuki et al. *Kosode moyō hinagatabon shūsei* (Tokyo: Bunsaisha, 1974).

¹⁷ Romanization of the publisher’s name follows the Romanization published in the Waseda University Library Koten-seki sōgō mokuroku database.

¹⁸ BABA Ayaka, “Kosode hinagatabon ‘shinsen ohiinakata’ ni okeru moji monyō,” *Uekusa gakuen daigaku kenkyū kiyō* 4 (2012): 67.

¹⁹ HABU Kiyo, “Koromo no dezain ni miru mitate ishiki: zu kara chi eno utsuri yuki,” *Nihon kenkyū* 11 (1994): 126-127.

²⁰ Amanda Mayer Stinchecum, “Images of Fidelity and Infidelity in Kosode Design,” in *Currents in Japanese Culture: Translations and Transformations*, ed. Amy Vladeck Heinrich (New York: Columbia University Press, 1997), 348.

²¹ KAWAKAMI Shigeki, “Kosode o kazatta Genji monogatari: Edo jidai ni okeru Genji moyō no juyō,” in *Sekai no naka no Genji monogatari sono fuhensei to gendaisei*, ed. Kyoto Daigaku Daigakuin Bungaku Kenkyūka (Kyoto: Rinsen Shoten, 2010), 233. Also see KAWAKAMI Shigeki “Kosode hinagatabon ni miru Genji moyō no tenkai,” *Jinbun ronkyū* 59.1 (2009): 1-17, for more analysis of the Third Princess’s pattern.

²² Michelle Kuhn, “‘Genji hiinakata’ ni okeru chūko bungaku no kyōju: Akashi no Kimi to Waka Murasaki o chūshin ni” *The Society for Classical Japanese Literature Research, the Second* 25 (2016): 55-67.

²³ SAWAO Kai, “Kosode no monyō,” in *Genji monogatari no hensōkyoku Edo no shirabe*, ed. SUZUKI Ken’ichi (Tokyo: Miyaishoten CO.,LTD., 2003), 199-205.

²⁴ KIRIHATA Ken, “Bungei o kiru: waka/monogatari/yōkyoku,” in *Shikaku geijutsu no hikaku bunka* ed. TAKEDA Tsunao, TSUJI Shigebumi, and MATSUMURA Masaie 松村昌家 (Kyoto: Shibunkaku, 2004), 33.

²⁵ Michelle Kuhn, “Aspirational Elegance: Character Interpretation in the ‘Genji Hinagata,’” *Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies* 18 (forthcoming).

²⁶一、はずはに見へぬ蓮の糸よりほそ染、絹はさら也かわち木綿にさへ和泉式部もやう。

²⁷ According to legend, Izumi Shikibu lived in the Tōboku-in section of the Imperial palace, which had a plum tree.

²⁸ あらざらむ此世のほかのをもひでに今ひとたびのあふよしもがな As written in the *Genji hinagata* passage.

²⁹ See translation in *The Noh Drama: Ten Plays from the Japanese*. (Rutland, Vm.: Tokyo: C.E. Tuttle, 1955), 75-90.

³⁰ “Kanoko” was a type of tie-dye bind resist dyeing that creates dappled spots; the term “kanoko” literally means “baby deer.”

³¹ See Amanda Mayer Stinchecum, Naomi Noble Richard, and Margot Paul, *Kosode, 16th-19th century textiles from the Nomura Collection* (New York: Japan Society, 1984).

³² HAKUYŌ Ken (Gyōhō), *Ogurayama hyakushu hinagata*. 1688, Print. Images courtesy of Cristina Hatsue Holanda Hirano.

³³ BUHEIJI, *Shikishi ohinagata*. 1689, Print. Reproduced in: YAMANOBE Tomoyuki et al. *Kosode moyō hinagatabon shūsei* (Tokyo: Bunsaisha, 1974).

³⁴ See Dale Carolyn Gluckman and Sharon Sadako Takeda, *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-period Japan* (Los Angeles, CA: Los Angeles County Museum of Art, 1992), 141.

³⁵ See Dale Carolyn Gluckman and Sharon Sadako Takeda, *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-period Japan* (Los Angeles, CA: Los Angeles County Museum of Art, 1992), 264.

³⁶ ADACHI Kazumasa et al. “Kokuritsu Kokkai Toshokan-zō ‘Genji hinakata’ chūshaku (ei’in/honkoku/goshaku),” *Doshisha kokubungaku* 73 (2010): 88-89.

³⁷一、うす色にざつと一風呂ゆかた染花の色めくおどり小町のもやう。

³⁸ 花の色は移りにけりないたづらにわが身世にふるながめせしまに。

³⁹ ADACHI Kazumasa et al. “Kokuritsu Kokkai Toshokan-zō ‘Genji hinakata’ chūshaku (ei’in/honkoku/goshaku),” *Doshisha kokubungaku* 73 (2010): 96.

⁴⁰ Calligraphy attributed to Taira no Narikane (active 1183-1209) and the painting is attributed to Fujiwara no Nobuzane (1176-1266).

⁴¹ The name for the overgarment worn in the 12th-13th centuries.

⁴² The calligraphy is attributed to Madenokōji Fujifusa (1295-1380?).

⁴³ Joshua S. Mostow, *Pictures of the Heart: The Hyakunin issu in Word and Image*. (Honolulu: University of Hawaii Press, 1996), 169.

⁴⁴ KAWAKAMI Shigeki, “Kosode o kazatta Genji monogatari: Edo jidai ni okeru Genji moyō no kyōju,” in *Sekai no naka no Genji monogatari sono fuhensei to gendaisei*, ed. Kyoto Daigaku Daigakuin Bungaku Kenkyūka (Kyoto: Rinsen Shoten, 2010), 224.

⁴⁵ HABU Kiyō, “Koromo no dezain ni miru mitate ishiki: zu kara chi eno utsuri yuki,” *Nihon kenkyū* 11 (1994): 127.

⁴⁶ http://www.joshihi.net/collection_list/textile/kosode/kosode-j/014.html

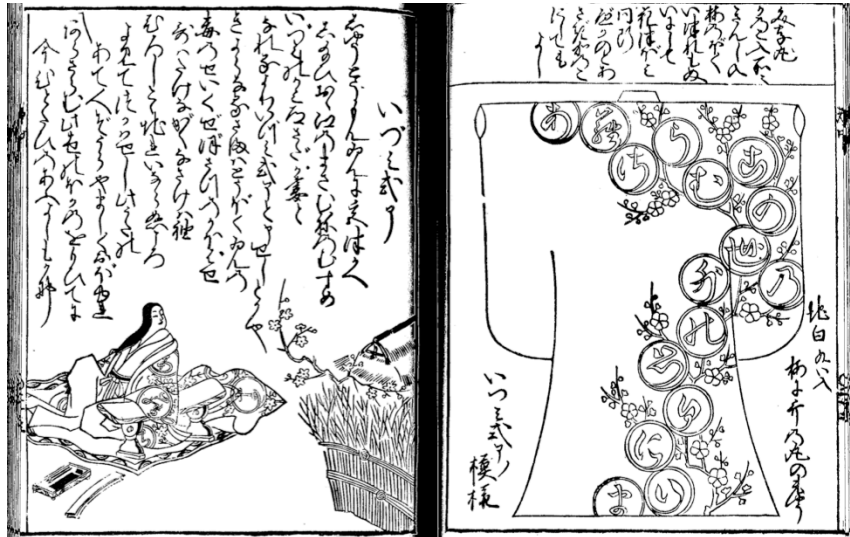


Figure 8 *Genji Hinagata Izumi Shikibu*



Figure 9 *Ogurayama Hyakushu Hinagata Izumi Shikibu Art Institute of Chicago Collection*

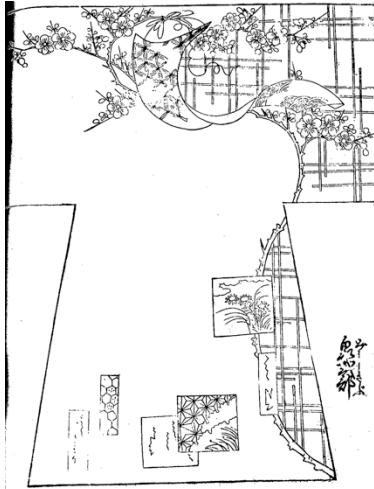


Figure 10 *Shikishi Ohinagata* Izumi Shikibu



Figure 11 *Genji Hinagata* Ono no Komachi



Figure 12 *Ogurayama Hyakushu Hinagata Ono no Komachi* Art Institute of Chicago

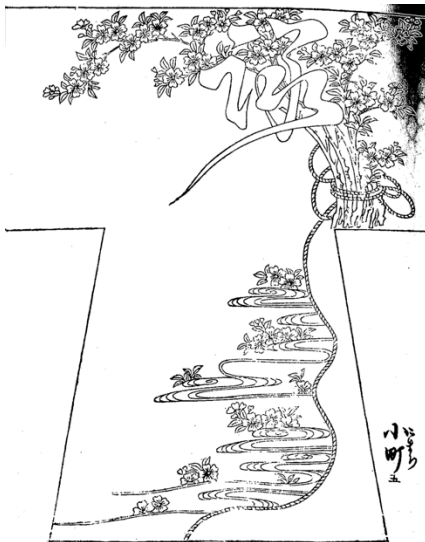


Figure 13 *Shikishi Ohinagata Ono no Komachi*

Chapter 8: Aspirational Elegance Character Interpretation in the “Genji Hinagata”

Between the years 1666 and 1800 over one hundred different kosode pattern books, called hinagatabon, were printed and countless hundreds were hand drawn. There are four types of hinagatabon that appeared in the mid Edo period. The first and most common type has both the kosode shape (comparable in shape to the modern kimono) and designs printed with a simple title for the design. The first hinagatabon printed, *Ohinagata* (1667), is an example of this first type. The second type are simple printed outlines of a kosode shape with hand drawn designs. It is likely that these were created in kosode design shops and were unique and not intended for mass consumption. In the third type, along with the printed design, there are detailed instructions for the dying or embroidery and suggested colors for the kosode. The hinagatabon of the first three types contain a wide variety of patterns. In the first hinagatabon, *Ohinagata*, there are patterns of books with the characters “Komachi,” stag’s horns and autumn leaves representing a poem from a classical poetry collection, a praying mantis in a cart, and even grapes and bamboo.

Though the first three types of hinagatabon contain collections of unrelated patterns with no overall theme, the fourth type of hinagatabon is different as it presents a unified concept. Published in 1687, the *Genji Hinagata* (源氏ひいなかた) inaugurated this fourth type. The *Genji Hinagata* features twenty-seven patterns inspired by women from classical literature and history. For each woman depicted in the *Genji Hinagata* there is a kosode design on the right, and on the left facing page there is an illustration of the woman wearing the kosode and a passage introducing the woman and alluding to the pattern. The fact that there are passages of text not related to the color or construction of the kosode patterns sets the *Genji Hinagata* apart from all other hinagatabon. The *Genji Hinagata* occupies a space spanning the genres of Edo period (1600-1868) commentaries and summaries of the *Tale of Genji* and kosode pattern books.

Classical Japanese literature was a popular theme for kosode decoration in the Edo period. As mentioned previously, in the first hinagatabon, the *Ohinagata*, there is a pattern that depicts books and the characters for Komachi, the name of the famous poetess, Ono no Komachi. There is another pattern in the *Ohinagata* that depicts a poem from the *Hyakunin Isshu* (One Hundred Poets One Poem Each Collection). Kawakami Shigeki identified four patterns based on the *Tale of Genji* in the first printing of *Ohinagata* as well as two separate patterns in the second printing. These patterns were not direct depictions of a scene from the *Tale of Genji*, but pictures of people wearing classical clothes in a classical setting.¹ Kawakami notes that in the *Genji Hinagata* itself, aside from the patterns representing the female characters, many of the other patterns depict poems or episodes from other classical Japanese literature.

Research by Endo and Watanuki found more than 80 designs based on Noh plays in the kosode pattern books from 1666 to 1800 as well as a *Tale of Genji* pattern in nearly every hinagatabon over that 150-year span.² From the very beginning of hinagatabon through the entire period they were produced, classical literature and especially the *Tale of Genji* were depicted in hinagatabon. After the *Genji Hinagata* was printed, the popularity of hinagatabon inspired by classical literature continued with two books devoted to depicting all one hundred poems of the *Hyakunin Isshu*, the *Ogurayama Hyakushu Hinagata* (1688) and the *Shikishi Ohinagata* (1689).

Previous Japanese language research has considered the *Genji Hinagata* as a pictorial representation of the *Tale of Genji*, but has never considered it as a commentary or explanatory text. This paper will discuss the meaning of the patterns, the origins of the allusions in the passages and the narrative techniques in the passages. This paper will present one fictional woman from the *Tale of Genji*, Waka-Murasaki, and two historical women, Murasaki Shikibu, and Princess Shokushi, the first and last historical women presented in the *Genji Hinagata*.

Women in the Genji Hinagata

Out of the 139 designs in the three volumes of the *Genji Hinagata*, twenty-seven are designs based on women from classical literature and history. The *Genji Hinagata* is named after the *Tale of Genji*, but its name is partially misleading. Only eleven of the twenty-seven women depicted in the *Genji Hinagata* are characters from the

Tale of Genji. The *Tale of Genji* characters featured in the first two volumes of the *Genji Hinagata* include Kiritsubo no Kōi, Utsusemi (labeled “Hahakigi” after the chapter she appears in), Nokiba no Ogi (labeled “Utsusemi” after the chapter), Yūgao, Waka Murasaki, Oborozukiyo Naishi no Tsuke, Fujitsubo no Kōi, Akashi no Ue, Tamakazura no Naishi, Onna San no Miya, and Ukifune. The first five women represent the first five chapters of the *Tale of Genji*, while the others are prominent characters from the rest of the tale.

Of the remaining sixteen women, four women are from the *Tales of Ise*, and the other twelve are from the *Tales of the Heikei*, the *Taiheiki*, and historical women. From the *Tales of Ise* the following characters appear: Tenshi Naishin’nō (a historical woman who was accepted as the inspiration for the Ise Priestess during the Edo period), Nijō no Kisaki (also a historical figure which appears in the *Tales of Ise*), Kasuga no Sato no Onna, and Izutsuya no Onna. The remaining women are legendary or historical figures; Shokushi Naishin’nō, Somedono no Kisaki, Soto’ori Hime, Izumi Shikibu, Koshikibu no Naishi, Kyōgoku Miyasudokoro, Kōtō no Naishi, Kozaishō no Tsubone, Chūnagon no Tsubone, Ono no Komachi, Eguchi no Yūjo, and finally Murasaki Shikibu, who is the last entry.

The fourteen historical women span the ages from the Nara period to the Muromachi period. Though several characters from the *Tales of Ise* are presented, no other characters from Heian period (794-1185) courtly tales appear. There are no characters from the *Tale of the Bamboo Cutter* (i.e. Kaguya Hime), the *Tale of Utsuho*, the *Tale of Ochikubo*, the *Tale of Sagoromo*, or any Kamakura (1185-1333) or Muromachi (1337-1573) period courtly tales. Given the text’s emphasis on historical women, it is notable that Sei Shōnagon, contemporaneous to and as famous as Izumi Shikibu and Murasaki Shikibu, is nowhere to be found.

A similar Edo period text that offers short introductions of famous historical women, *Famous Women Compared in Love* (名女情比), published six years prior to the *Genji Hinagata* in 1681, features many of the same characters. In the *Famous Women*, we find the Nijō no Kisaki, Somedono no Kisaki, Tenshi Naishin’nō, Murasaki Shikibu, Shokushi Naishin’nō, Izumi Shikibu, Kozaishō no Tsubone, Chūnagon no Tsubone, and Kōtō no Naishi. Again, it is significant that Sei Shōnagon is absent from *Famous Women* as well.

Waka-Murasaki

In the table of contents, the Waka-Murasaki pattern is introduced as “Magnificent even for the divine Sugawara dye known as ‘Tenjin,’ Waka Murasaki of the red plum blossoms.”³ This introduction is a string of puns. The first word, “Tenjin” refers to Kitano Tenjin, the posthumous name of Sugawara Michizane. “Migoto” refers to his magnificent miracles and “O Takusen” refers to his divine oracles. “Sugawara dye” is a pattern that includes diamond patterns of pines, bamboo, and plum blossoms. The Waka-Murasaki pattern in the *Genji Hinagata* clearly has none of these motifs, so “Sugawara dye” is included for its phonetic connection to Sugawara Michizane. “Ake wo Baika” refers to red plum blossoms, which, according to legend, were the topic of Michizane’s first poem. “Ake wo baika” could also be a pun on the phrase “how about [a] red [kosode]?” Plum blossoms are of course also linked to spring which is the sobriquet given to Lady Murasaki, Lady of Spring. Therefore, the full meaning of the introduction revolves around the themes of spring, plum blossoms, and Sugawara Michizane, which in itself is a reference back to plum blossoms and hence spring.

On the left-hand page (see figure 14),⁴ the girl called “Waka-Murasaki” is shown as an adult woman in the same pose as the moment when Hikaru Genji first saw her. At the age of ten she is abducted by Hikaru Genji and without a marriage sanctioned by her father, she is unknown and unacknowledged for years.⁵ Her former ladies in waiting refuse to tell her father who abducted her⁶ and for many years people do not realize the identity of Genji’s stolen bride.⁷ Though she is known to the world as Genji’s best beloved wife, Waka-Murasaki only ever occupies a pseudo-official status as his foremost wife. Waka-Murasaki goes on to figure through much of the rest of the tale, but the passage in the *Genji Hinagata* focuses solely on her first appearance.

The depiction of an adult Waka-Murasaki trapped in the pose when Hikaru Genji first saw her is emblematic of her ageless childlike personality.⁸ Waka-Murasaki stands gazing toward the sky looking for her lost sparrow that had been set free from the cage by her right foot. This depiction mimics the iconic depictions of the Waka-Murasaki chapter as seen in the Burke Collection Tosa Mitsuoki album, among others.⁹ This depiction transcends schools of painters and is one of the most famous pictorializations of the *Tale of Genji*.

The page facing Waka-Murasaki’s character introduction features a kosode pattern (see figure 14) with snow roundels, kakitsubata rabbit eared iris, and the characters Waka-Murasaki

(若紫). The patterns in the *Genji Hinagata* have writing on the left, right, and above the pattern. To the right of the pattern, you will find the base color and the name of the pattern, to the left, the name of the female character to which the pattern belongs and above, the instructions for constructing the kosode. The pattern titles, base color and instructions for the Waka-Murasaki kosode:

Base color kenbō.¹⁰ Waka-Murasaki pattern. Waka-Murasaki pattern.

The name for the pattern and the name for the character are the same. The base color is a dark, reddish brown color. The instructions for color and construction of the kosode:

Letters should be done in orange-brown¹¹ shibori. The snow roundels should be the same. The kakitsubata flowers should be turmeric colored.¹²

The kosode is striking in its dark brown, nearly black, background. Though black does not seem to have been a popular color, there is some evidence that black kosode were produced.¹³

The passage on the left hand page states:

The Murasaki Lady¹⁴ who *looked like young, fresh grass so good for making a bed with*, when Genji was seventeen years old on her peerless visage he spied, when he was suffering from malaria, and caused him to think of the *noble bond between flowers*, from the time the princess was ten years old, *to the dawn of her passing*, she was entirely in his care. An auspicious tawny pattern, *unwithered like the bond*¹⁵ to the unparalleled wife, many will adorn themselves with a kosode dyed with pictures of rabbit eared iris that highlights their snow like skin. Waka-Murasaki also offers up the freshness of youth. “*How glad I would be to pick and soon to make mine that little wild plant sprung up from the very root shared by the murasaki.*”¹⁶

The character Waka-Murasaki is presented as an “unparalleled wife,” but it is also her youth that is fetishized by the *Genji Hinagata*. The Waka-Murasaki pattern is suggested as suitable for “mature” women to wear. A mature woman wearing this “tawny” pattern would not look out of place given the dark, somber colors, but

the allusion to the ever youthful Waka-Murasaki would give the mature wearer a hint of freshness and youth as well as signaling her status as a beloved wife. Though the picture of Waka-Murasaki wearing the pattern is her quintessential ten-year-old pose, the colors of the kosode pattern and the comment in the text show that Waka-Murasaki's youth can be co-opted by older women and wives who wish to imply that they too are as beloved as Waka-Murasaki.

The italicized portions in the *Genji Hinagata* passage are quotes from the *Tale of Genji*. The first, “who looked like young, fresh grass so good for making a bed with” alludes to the moment in the *Tale of Genji* when Genji first spies on Waka-Murasaki. Genji eavesdrops as her grandmother and a lady-in-waiting exchange poems worrying about Waka-Murasaki's future.

When no one can say where it is the little plant (若草) will grow up at last, the dewdrop soon to leave her does not see how she can go.

The nun said. With tears and a cry of sympathy, a woman replied

Alas, does the dew really mean to melt away before she can know where her tender little plant (初草) will at last grow to be tall?¹⁷

The poem from the *Tale of Genji* quoted by the *Genji Hinagata* is itself an allusion to a poem in the *Tales of Ise*.

Once a man, stirred by the beauty of his younger sister, composed this poem:

How regrettable it is that someone else will tie up the young grass (若草) so fresh and good for sleeping.

She replied,

Why do you speak of me in words novel as the first grasses of spring (初草)? Have I not always loved you quite without reserve?¹⁸

This scene from the *Tales of Ise* is widely believed to have been the poetic inspiration for the “murasaki yukari,” the “noble bond between flowers,” which is also noted in the *Genji Hinagata* passage. The poem at the end of the *Genji Hinagata* passage, “How glad I would be to pick and soon to make mine that little wild plant sprung up from the very root shared by the murasaki,” is a direct quote of

the poem that Genji composes in the Waka-murasaki chapter after he visits the nun to ask for Murasaki's hand in marriage. Upon hearing that her grandmother may die soon, he imagines what it would be like to have the little murasaki plant, related by a noble bond to his beloved Fujitsubo. The "dawn of her passing" refers to the depiction of Waka-Murasaki's death at dawn in the Minori chapter of the *Tale of Genji*, "she died with the coming of day."¹⁹ Interestingly, none of the versions of the *Genji kokagami* nor the *Jūjō Genji*, which were contemporary digests of the *Tale of Genji*, make note of the dawn when describing Murasaki's death. The "dawn of her passing" is also related to the Murasaki Shikibu pattern and passage, which I will discuss in the next section.

During the Edo period, there was a growing fascination with the "kakitsubata" rabbit ear iris plant in all artistic fields. In the *Genji Hinagata* alone there are five depictions of rabbit ear iris patterns, the Waka-Murasaki pattern, one with the Chinese characters "Yatsunashi" (Eight Bridges), one with the Chinese characters "Sawabe-Sawabe" (Marsh-Marsh), one without any other plants or characters, and finally the Murasaki Shikibu pattern.

Rabbit ear irises appear in numerous kosode patterns, both in extant kosode and in hinagatabon patterns. One of the most famous Edo period kosode is a depiction of iris, yatsunashi bridges, and butterflies on a purple background.²⁰ Irises also appear on lacquers, screens, and countless other art objects from the Edo period, including the renowned Ogata Kōrin screens in the New York Metropolitan Museum. Kōrin himself was actually born in a kosode dyers family and likely saw designs of iris similar to the Waka-Murasaki and Murasaki Shikibu patterns during his formative years. In Ogata's screens the purple flowers, green leaves on a gold background create a dazzling spectacle of contrasting colors. The orange snow-roundels and yellow iris flowers on the reddish-brown, nearly black, background of the Waka-Murasaki pattern are a kind of reverse image of Ogata's screens. In the black and white of the printed page, this pattern is not particularly striking or original, but when the suggested colors are considered, the pattern becomes revolutionary and unique.

The confounding problem with the rabbit ear iris on Waka-Murasaki's pattern is that it doesn't seem to fit with either the character of Waka-Murasaki or the *Tale of Genji* at all. As mentioned previously, the character of Waka-Murasaki is linked to spring after moving to the Rokujō palace and most pictorial depictions of the character utilize spring motifs. In contrast, the rabbit ear iris is

indelibly linked with early summer, never with spring. Moreover, the rabbit ear iris does not appear a single time in any of the fifty-four chapters of the *Tale of Genji*. Aside from *The Tales of Ise*, the kakitsubata is not seen in Heian literature except in the *Pillow Book*: “Splendid Things: The water iris [kakitsubata] is rather less fine than other violet-colored flowers.”²¹ Regardless of its unpopularity in the Heian period, the kakitsubata gained a sudden recognition in the Edo period, as exemplified by the Ogata Kōrin iris screens.

There can be no doubt that the pairing of Waka-Murasaki and kakitsubata iris was intentional on the part of the *Genji Hinagata*’s artist, given the Chinese characters for her name on the upper portion of the pattern, the two labels declaring this is a “Waka-Murasaki” pattern, and the headnote that clarifies that these flowers are “kakitsubata” rabbit ear iris. The connection between the kakitsubata iris and Waka-Murasaki has defied multiple scholars.

Sawao Kai argues that it is not the kakitsubata iris itself that is a reference to Waka-Murasaki, but the color of the plant. Sawao states that since the rabbit ear iris are commonly depicted as purple, and since the plant that gave Waka-Murasaki her name is also purple, the rabbit ear iris is a complex rebus linked by color.²² In Kirihata Ken’s study of classical Japanese literary allusions in Japanese clothing from the Heian period through the Edo period, Kirihata considers the meaning of the Waka-Murasaki pattern and comes to the same conclusion as Sawao, the purple of the iris and the purple of the murasaki is the link between the character and the design.²³

I suggest that the iris is also an allusion to a strong husband-wife bond, as the kakitsubata poem is a poem of longing by Ariwara no Narihira for his wife.

Someone glanced at the clumps of irises that were blooming luxuriantly in the swamp. “Compose a poem on the subject, ‘A Traveler’s Sentiments,’ beginning each line with a syllable from the word ‘iris’ [kakitsubata],” he said.

The man recited,
I have a beloved wife,
Familiar as the skirt
Of a well-worn robe,
And so this distant journeying
Fills my heart with grief.²⁴

Though there is no direct quotation of the kakitsubata poem in the *Tale of Genji*, nor in the *Genji Hinagata* passage, this poem from

the *Tales of Ise* was quite famous in the Edo period and might have reinforced the romantic connotations of the kakitsubata plant design in the unrelated context of the Waka-Murasaki pattern.

Murasaki Shikibu

The last woman presented in the *Genji Hinagata*, Murasaki Shikibu is shown on the left hand page (see figure 15) writing the first two chapters of the *Tale of Genji* at Ishiyama Temple. Murasaki Shikibu, the author of the *Tale of Genji* was lady-in-waiting to Emperor Ichijō's Consort Shōshi. Along with the *Tale of Genji*, Murasaki Shikibu's diary has been passed down and is an invaluable source of historical information about the Heian period.

In the table of contents, the Murasaki Shikibu pattern is introduced as "Numerous kosode dyed with madder, Murasaki Shikibu who put her all into Genji."²⁵ The "numerous kosode" is an allusion to the passage, which states that she left "numerous poems" for later ages. Madder (akane) creates red dye, but as the pattern is intended to be blue and white, "akane" is not a reference to the pattern, but a pun on the verb "does not get tired of" (akazu), as no one could tire of the *Tale of Genji*. The phrase "Genji zukushi" refers to an exhaustive line up of Genji pictures, here the verb "put her all into" (tsukusu) is the opposite of the verb to tire (akazu).

The Murasaki Shikibu pattern (see figure 15) features white clouds on a blue sky superimposed with kakitsubata rabbit eared iris and the characters "あひめぐりてみしやそれ共別ぬ" which are characters from the first half of the poem quoted in the passage. The pattern titles, base color and instructions for the Murasaki Shikibu kosode:

"Base color: pale leek-green.²⁶ Kumo-gakure Pattern.
Murasaki Shikibu Pattern."

The instructions for color and construction of the kosode:

Characters: white, with dapple here and there and gold embroidery. Interior of the clouds, white. Kakitsubata rabbit eared iris, purple; leaves, green.

The suggested colors for the pattern create a striking contrast between the gold characters on the blue sky and the green and purple iris superimposed on the field of white clouds. To my knowledge there is no extant realized version of this pattern, but the concept of characters superimposed over the back and sleeves of a kosode is commonly found in 17th century kosode.²⁷

The *Genji Hinagata* passage alludes to a famous story from the *Shinkokin Wakashū*.²⁸ The passage in the *Genji Hinagata* states:

Murasaki Shikibu of the *flower bond of Musashi field*, fresh and lovely. On an autumn night at Ishiyama Temple, She began to write Hikaru Genji's tale, starting with Suma and Akashi, though it would be said she was dyed simply with the kakitsubata²⁹ brush, among the *many countless poems* she left for the world: A childhood friend from when she was young had come to visit after years apart, shining, on the night of the *tenth day of the tenth month*, racing to catch the moon, she hurried home.

“In the moment as I was wondering whether I had seen it, was it the *midnight moon obscured by clouds?*”

The story in the *Shinkokin Wakashū* is set as the tenth day of the seventh month, but by the Edo period, the story had changed to the tenth month as shown here in the *Genji Hinagata* passage. The “many countless poems” is a reiteration of the phrase in the table of contents “numerous kosode.” In the poem above, I translated the phrase “kumo gakure” as “obscured by clouds;” this is the same phrase that appeared in the Waka-Murasaki passage, which I translated as “until the morning of her death.” The reference to the “flower bond” is the link between Murasaki Shikibu's name and the epithet of her famous character, Waka-Murasaki, which is also demonstrated by the fact that both the Waka-Murasaki and Murasaki Shikibu patterns have kakitsubata in the patterns. Like the *Tale of Genji*, neither Murasaki Shikibu's body of poetry nor her diary mention the kakitsubata iris. The Murasaki Shikibu pattern features two elements, Murasaki Shikibu's poem, as depicted in the clouds and characters embroidered on the back and shoulders, and the iris. Similar to the Waka-Murasaki pattern, the characters label the pattern and illuminate why the unrelated iris is meant to represent Murasaki Shikibu.

The poem by Murasaki Shikibu illustrated in the *Genji Hinagata* is one of the *Hyakunin Isshu* sequence and the poem is depicted in two other kosode pattern books, the *Shikishi Ohinagata*

(1689) and the *Ogurayama Hyakushu Hinagata* (1688). The *Shikishi Ohinagata* (see figure 16)³⁰ pattern features a crescent moon embellished with clouds, as well as chrysanthemums and a pine tree. The chrysanthemum is likely a symbol for the tenth month when the poem was supposedly composed. Mostow notes that most pictorial depictions of the poem (not in kosode patterns, but in illustrated books) include a full moon, “the only exception to this is the *Shikishi Moyō* kimono design..., which depicts a crescent moon embroidered with clouds and the characters for “midnight” (*yoha*) superimposed over it.”³¹ According to the phases of the moon, the tenth night of the lunar month should have a nearly full moon, as the full moon would fall on the 14th or 15th night of the month. The only similarity to the *Genji Hinagata* pattern in the *Ogurayama Hyakushu* design (see figure 17),³² is the inclusion of characters (夜半月) from the poem and the clouds on the bottom of the skirt.

The fact that both the Murasaki Shikibu and Waka-Murasaki patterns feature kakitsubata iris strengthens Sawao and Kirihata’s arguments that the iris represents the purple flower murasaki. The *Genji Hinagata* is unique in this allusive strategy. The other depictions of the Murasaki Shikibu poem do not feature any word play like in the *Genji Hinagata*; they are simply representations of the poetic elements or classical Heian objects.

Princess Shokushi

Born the third daughter of Emperor Goshirakawa, Princess Shokushi (birth date unknown) became the Kamo Priestess in 1159 and passed away in 1201. She retired from the Kamo shrine in 1169 due to illness and shortly thereafter became a nun. She studied poetry with Fujiwara Shunzei and is included in Fujiwara Teika’s *Hyakunin Isshu* collection.³³ In the *Genji Hinagata*, Princess Shokushi is depicted seated at a lectern busy writing poems. In the table of contents the Princess Shokushi pattern is introduced as “Okazome,³⁴ which could be paired with same colored lining or crimson lining, Princess Shokushi, put on the jeweled string [kosode].”³⁵ “Okazome” is followed by the similar sounding phrase “tama no woku.” “Kata mese” seems to be a suggestion that Princess Shokushi is wearing the “jeweled string [kosode]” on her shoulders.

The Princess Shokushi pattern (see figure 18) has diagonal stripes from the upper right sleeve to the bottom left skirt hem and scent sachets are illustrated in a loosely clockwise fashion from just

left of the center back to the middle of the bottom of the skirt. Though both the Murasaki Shikibu and Waka-Murasaki patterns have characters in the kosode pattern, twelve of the 27 patterns, including Princess Shokushi, do not have characters in the patterns. These patterns without characters must be recognizable as related to the woman without characters as clues. The pattern titles, base color and instructions for the Princess Shokushi kosode:

“Base color: Black. Counter clockwise sachet pattern.
Princess Shokushi Pattern.”

The instructions for color and construction of the kosode:

Scent Sachet: dappled pale leek-green and/or dappled crimson. The knots in the strings should be embroidered. The flower shapes should be embroidered with gold wrapped thread.

Prior to the scent sachet pattern in the *Genji Hinagata*, the first kosode pattern book, *Ohinagata* (1667), has one pattern of scent sachets on a turmeric colored background labeled simply “scent sachets, [pattern appropriate for] a widow.” In the *Shikishi Ohinagata*, which illustrates all the poems of the *Hyakunin Isshu*, the pattern for Princess Shokushi’s poem (see figure 19), also has scent sachets and string along with plum branches, known for their scent, and the character “玉.” The connection of scent sachets to Princess Shokushi likely comes from a famous notation in Fujiwara Teika’s diary, which mentions that on New Year’s Day 1181, he presented himself to Princess Shokushi and there was beautifully scented incense.³⁶ The *Genji Hinagata* passage introducing Princess Shokushi on the facing page makes note of her relationship to Fujiwara Teika and suggests a possible link between Fujiwara Teika’s note on scent in Princess Shokushi’s rooms and the use of scent sachets in the *Genji Hinagata* and *Shikishi Ohinagata* patterns.

Though Yamato poems spring forth from the seeds of love, it is also said by Teika: “When speaking of oneself, do not be shallow as leek-green, paint your thoughts in dappled crimson.” Looking upon unspoken proof, those strings on the sachets of scented sleeves, if they are to break, then the tale of their breaking, this must be the heart of the poem:

O Jeweled thread of life! if you are to break, then break now! For, if I live on, my ability to hide my love will most surely weaken!³⁷

The first underlined portion is a quote of the first line of the Kana Preface of the *Kokin Wakashū*, McCullough translates it as “Japanese poetry has the human heart as seed;”³⁸ Rodd translates it as “The seeds of Japanese poetry lie in the human heart.”³⁹ The *Genji Hinagata* quotation exchanges the phrase “of the human heart” for “love.”

Though in reality, Teika was approximately ten years younger than Princess Shokushi and she actually studied poetry with Teika’s father, Shunzei, a book of stories about famous classical women published in 1681, *Famous Women Compared in Love* (名女情比), depicts Teika as Princess Shokushi’s poetry tutor and lover. The *Genji Hinagata* passage seems to follow this impression and depicts Teika in the position of lecturing about poetry, Teika admonishes the aspiring poet to deep thoughts. The passage in *Famous Women* describes their love as a truly un-shallow love (実にあさからぬ恋), which is similar to the phrasing in the *Genji Hinagata* where Teika admonishes the world and his pupil to not be shallow as leek-green; leek-green “asagi” is similar in sound to “asaki” shallow.

A third kosode depiction of Princess Shokushi’s poem in the *Ogura Hyakushu* (see figure 20) bears similar connections to Fujiwara Teika’s diary notations about his relationship with Shokushi. In the *Ogura Hyakushu* pattern, there are a koto, koto-ji (bridges), strings, and curtains as well as the characters “玉” and “緒.” It is likely that this koto is a reference to the notation from Teika’s diary of a meeting between Shokushi and her teacher Shunzei where she played the koto on the seventh day of the ninth month in 1181.⁴⁰ Princess Shokushi’s connection to the koto is also portrayed in other pictorial depictions of the *Hyakunin Isshu*, which have the Princess Shokushi seated before a garden playing the koto.⁴¹ Likewise, the theme of koto bridges used in Edo period kosode can be confirmed through several ukiyo-e prints from the Edo period.⁴² Though Princess Shokushi’s connection to the koto is common in other *Hyakunin Isshu* depictions and well known due to Teika’s diary, both the *Genji Hinagata* and the *Shikishi Ohinagata* connect the jeweled strings poem not to the strings of the koto, but to the strings on scent sachets. The *Genji Hinagata* expects readers to be able to connect the image of scent sachets to Princess Shokushi without characters due to the “scented sleeves” mentioned in the passage.

Conclusion

First, as Kawakami and Sawao argued, the *Genji Hinagata* uses the color purple to connect both the character Waka-Murasaki to the unexpected kakitsubata iris and this is echoed in the depiction of Murasaki Shikibu with the same kakitsubata iris. The visual aspect of the Waka-Murasaki pattern is similar to many other kosode which allude to the ninth *Tales of Ise* chapter Yatsunashi bridges, but given the passage's mention of the "noble bond" of fuji/murasaki purple, we know that these iris patterns are explicitly linked to Waka-Murasaki/Murasaki Shikibu. Without the label of Waka-Murasaki or the poem words on the Murasaki Shikibu kosode, the link from the iris pattern to the women is opaque.

Second, the Waka-Murasaki passage has a strong basis in the text of the Tale of Genji. Though it cannot be proved that the quotations came directly from the *Tale of Genji*, it is not yet possible to say definitively if there was another Edo period text that inspired the *Genji Hinagata* passages. The reference to the dawn of her passing, which is not present in other Edo period *Genji* digests, suggests a closer link to the original text than previously assumed. The Princess Shokushi passage does bear similarities in theme and phrasing to the *Famous Women Compared in Love*, but the Murasaki Shikibu entry in *Famous Women* is completely unrelated. It is likely that rather than sharing a bond to the *Famous Women* text; the *Genji Hinagata* created its own group of notable women and described them seemingly independent of other Edo period sources.

Third, the Murasaki Shikibu and Princess Shokushi patterns show an inventive use of classical sources. The Princess Shokushi poem was accepted throughout the Edo period as a love poem linked to her supposed affair with Teika, but in the *Genji Hinagata*, the strings of the poem become strings attached to scent sachets instead of koto strings. Finally, the function of the passage in Waka-Murasaki's case is to sell the pattern, whereas in the Murasaki Shikibu and Princess Shokushi passages, the passage explains the meaning of the pattern without direct reference to the mercantile intent of the pattern book.

A complete study of the rest of the *Genji Hinagata* passages is necessary to gauge the accuracy of classical allusions in the *Genji Hinagata* text. Moreover, the *Genji Hinagata* passages on *Genji* characters should be compared more widely to other Edo period exegetical texts of the *Tale of Genji*. Likewise, the passages on historical figures also deserve more study and comparison to Edo

period *Hyakunin Isshu* editions and collections of tales about these women.

1 Shigeki Kawakami, "Kosode Hinagatabon ni Miru Genjimo-yō no Tenkai," *Jinbun Ronkū* 59.1 (2009): 1-17.

2 Takako Endō and Toyoaki Watanuki, "A Study on the Kosode Design Inspired by Noh Lyrics, Found in a Book of Patterns from the Edo Period: Focus on Kakitsubata (Iris) Motif," *Toshokan Jōhō Media Kenkyū* 11.2 (2013): 1-22.

3 天神も見事などの御託宣すがはら染、朱をばいくわの若むらさきもやう

4 Figures 14, 15, and 18 are from Yoshisada Katō, *Genji hinagata*. 1687, Print. 山辺知行監修・解説、上野佐江子編集・解題『小袖模様雛形集成（1）』（一九七四、文彩社、学習研究社）

5 Waka-Murasaki is abducted when she is about 10 and Hikaru Genji finally tells her father that he has taken her for wife in the Aoi chapter, when Murasaki is about 16 or 17.

6 For the Tale of Genji translations, I have used Royall Tyler's. See Murasaki Shikibu, *The Tale of Genji*, Trans. Royall Tyler (New York: Penguin, 2003) 108.

7 Shikibu 144.

8 Waka Murasaki is often described as "like a girl," (see Shikibu 610) and childish even as she grows up.

9 See Kyoto National Museum Tosa Mitsuyoshi album, the Ishiyamadera Temple screen, the Jodō-ji Temple screen, Harvard Tosa Mitsunobu album, Indiana University Art Museum Genji screen, and the San no Maru Shozōkan Kano Eitoku screen.

10 けんぼう (憲房色) very dark brown with hints of red.

11 くちば (朽葉色) a dull brown/orange.

12 うこん (鬱金) a bright yellow with a hint of red made from the roots of the turmeric plant.

13 See Dale Carolyn Gluckman and Sharon Sadako Takeda, *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-period Japan* (Los Angeles, CA: Los Angeles County Museum of Art, 1992) 91, 146, 242, 248, etc.

14 Waka-Murasaki is introduced as Murasaki no Ue, the name she is called in later chapters, rather than Waka-Murasaki as the pattern is labeled.

15 Unwithered bond (くちせぬ) is a pun on the name of the color, orange-brown (くちば).

16 Translation of poem Shikibu 100.

17 Shikibu 87.

18 Helen Craig McCullough, *Tales Of Ise: Lyrical Episodes From Tenth-Century Japan* (Stanford, CA: Stanford U Press, 1968) 103.

19 Shikibu 760

20 See Gluckman 118.

21 Sei Shōnagon, *The Pillow Book*, Trans. Meredith McKinney (London: Penguin, 2006) 87.

22 Kai Sawao, "Kosode no Monyō," *Genji Monogatari no Hensōkyoku: Edo no Shirabe* (Tokyo: Miyaishoten CO.,LTD., 2003) 199-205.

-
- 23 Ken Kirihata, "Bungei wo Kiru-Waka/Monogatari/Yōkyoku," *Shikaku Geijutsu no Hikaku Bunka* (Kyoto: Shibunkaku, 2004) 22-58.
- 24 McCullough 75.
- 25 小袖の数いくつそめてもあかね染、源氏づくしのむらさき式部の模様
- 26 あさぎ (浅葱) Pale blue-green dyed with indigo. "Asagi" translates as literally "pale leek" color; it is similar to the color of green onions.
- 27 See Sharon Sadako Takeda, "Clothed in Words: Calligraphic Designs on Kosode," *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-period Japan* (Los Angeles, CA: Los Angeles County Museum of Art, 1992) 155-179.
- 28 See Nihon Koten Bungaku Zenshū vol. 43 Shinkokin Wakashū. 434-435.
- 29 Kakitsubata is a pun on the iris as well as the verb to write.
- 30 Figures 16 and 19 are from Buheiji, Shikishi ohinagata. 1689, Print. 山辺知行監修・解説、上野佐江子編集・解題『小袖模様雛形集成 (1)』(一九七四、文彩社、学習研究社)
- 31 Joshua S. Mostow, *Pictures of the Heart: the Hyakunin Isshu in Word and Image* (Honolulu: U of Hawaii Press, 1996) 311.
- 32 Figures 17 and 20 are from Ken Hakuyō (Gyōhō), *Ogurayama hyakushu hinagata*. 1688, Print. Art Institute of Chicago. Images by Cristina Hirano.
- 33 Biographical details from the Masaaki Ueda, ed. *Nihon Jinmei Daijiten* (Tokyo: Kōdansha 2001) accessed via JapanKnowledge.com.
- 34 Okazome is either dying it anything other than blue or brush dying.
- 35 共うらもよし紅うらもなをよし岡染、玉のをく方めせ式もやう。
- 36 See *Meigetsuki Kenkyū: Kiroku to Bungaku* vol. 5, 14 "薰物馨香芬馥たり."
- 37 Translation of poem Mostow 403.
- 38 Helen Craig McCullough. *Tales of Ise: Lyrical Episodes from Tenth-Century Japan* (Stanford, CA: Stanford U Press, 1968) 3.
- 39 Laurel Rasplica Rodd, Mary Catherine Henkenius, and Tsurayuki Ki. *Kokinshū: a Collection of Poems Ancient and Modern* (Princeton, NJ: Princeton U Press, 1984) 35.
- 40 See *Meigetsuki Kenkyū: Kiroku to Bungaku* vol. 5, 40 "有御弾箏事云々."
- 41 See Mostow 404.
- 42 See the Boston Museum of Fine Arts: Kitao Shigemasa, "East, West, South, North Beauties: West Beauty," <http://www.mfa.org/collections/object/beauties-of-the-west-sakai-chō-mikizō-of-the-tachibanaya-and-matsunojō-of-the-tennōjiya-from-the-series-beauties-of-the-east-west-north-and-south-tōzainanboku-no-bijin-233547> and Tokyo National Museum: Ichirakutei Eisui, "Tsukioka from Hyogoya," <http://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0008357>

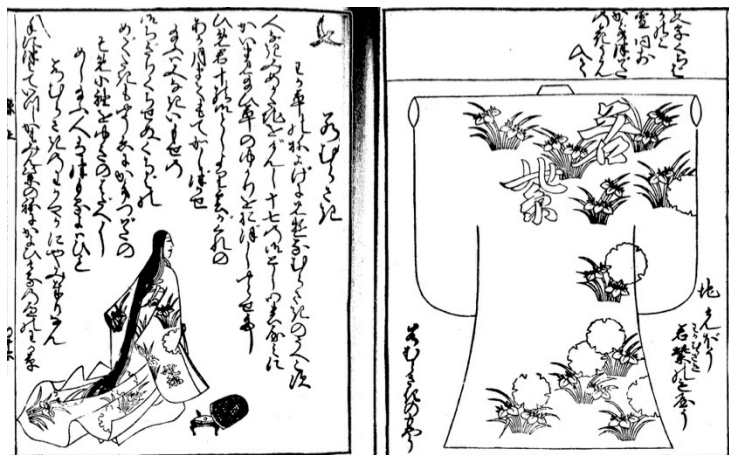


Figure 14 Genji Hinagata Waka-Murasaki

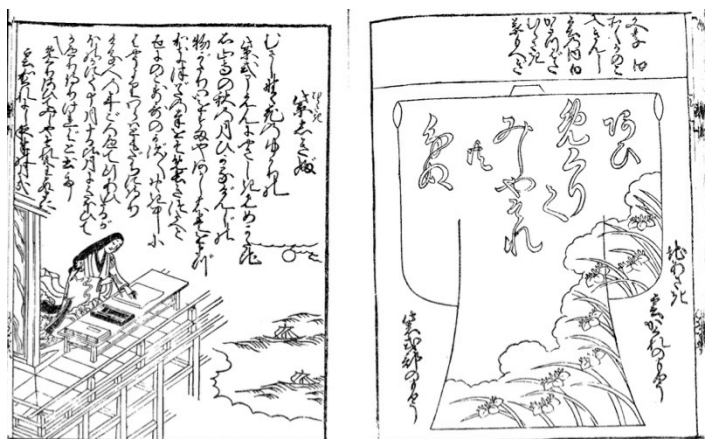


Figure 15 Genji Hinagata Murasaki Shikibu



Figure 16 *Shikishi Ohinagata* Murasaki Shikibu

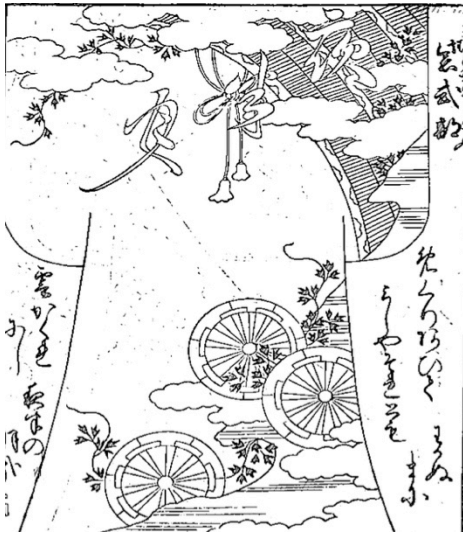


Figure 17 *Ogurayama Hyakushu Hinagata* Murasaki Shikibu



Figure 18 *Genji Hinagata* Princess Shokushi

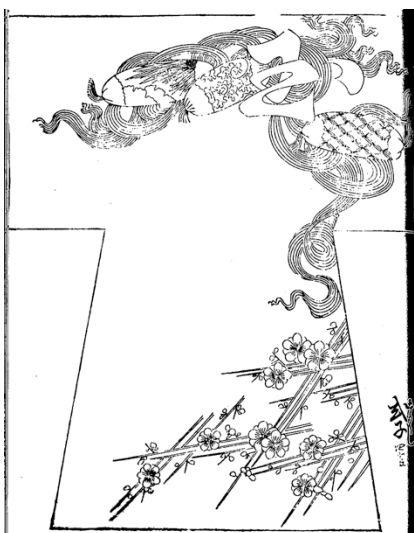


Figure 19 *Shikishi Ohinagata* Princess Shokushi



Figure 20 *Ogurayama Hyakushu Hinagata* Princess Shokushi

Conclusion

Through the previous four chapters I have considered Early-Modern Japanese Print books. Here I will offer some conclusions and suggest further possible research.

In the fifth chapter, I discussed the view of Japanese art from the first exposition to the 1893 World's Columbian Exposition in Chicago. Though the Bakufu government did not directly influence the selection of items to be displayed at early world expositions, by the time of the Chicago Exposition the Meiji government was requesting materials made specifically for the expositions. In researching the origins of the Art Institute of Chicago, this research also touched on the relations of the expositions to other art museums' collections.

In the sixth chapter, starting with Hon'ami Kōetsu's Saga-bon *Thirty-Six Immortal Poets*, I discussed the reception of the Thirty-Six Immortal Poets collection in the Edo period. It is safe to say that the blue cover Saga-bon is linked not to the Freer edition, but to the Harvard edition. Finally, it is clear that though the Shunshō Thirty-Six Immortal Poets is a posthumous printing, the book was so popular that it merited such a colorful and lavish replica.

In the seventh chapter, I discussed the relationship between two Noh plays and the patterns meant to represent Izumi Shikibu and Ono no Komachi in the *Genji Hinagata*. Though Noh plays are often used as inspiration for kosode patterns and there are several common Noh plays used as inspiration within the *Genji Hinagata* itself, the passages and patterns that depict Ono no Komachi and Izumi Shikibu are related to Noh plays not seen in other pattern books.

In the final chapter, I discussed new interpretations for two patterns from the *Genji Hinagata*. In the "Akashi no Ue" pattern, the water can be interpreted as Genji's overflowing emotions, the shinobu fern as Akashi herself, and the cherry blossom petals that float above the other elements in the pattern represent Murasaki who is always floating in Genji's mind even as he is stealthily visiting other women. Finally, the purple kakitsubata flower can be definitively linked to Waka Murasaki, as Murasaki Shikibu is also depicted with kakitsubata iris. All of the elements of these patterns prove that the wearers, the kosode workmen, as well as the writers of the kosode pattern books had a high level of literacy. Moreover, given the small details in Murasaki's passage that relate directly to

the *Tale of Genji*, it is likely that the author of the *Genji Hinagata* had sources other than simple summaries like the *Genji Kokagami*.

In the previous chapters, I have discussed areas from literature as well as art history and this dissertation was meant to illuminate aspects of the Art Institute of Chicago collection. However, there are still many books that await further study; especially the Art Institute of Chicago kosode pattern books merit further review.

Works Cited 文献一覽

- Alcock, Rutherford Sir. *Catalogue of Works of Industry and Art, Sent from Japan*. London: W. Clowes and Sons, 1862.
- Alcock, Rutherford, Sir. *Art and Art Industries in Japan*. Bristol: Ganesha Publishing, 1999.
- Art Institute of Chicago, and Kenji Toda. 1931. Chicago: [Printed at the Lakeside Press, R.R. Donnelley & Sons Co.]. 1931.
- Aymar-Bression, Pierre. *Histoire générale de l'Exposition universelle de 1867: les puissances étrangères*. Paris: Impr. J. Claye, 1868.
- Boettcher, Cheryl. *The Kimono Imagined*. Vol. 180. Chicago: Art Institute of Chicago, 1987.
- Catalogue Officiel* published by the General Commission for the Category 1, Works of Art. Paris, 1878.
- Chibbet, David. *The History of Japanese Printing and Book Illustration* (Tokyo: Kodansha, 1977),
- Cody, Susan, ed. *Japan goes to the World's Fairs: Japanese Art at the Great Expositions in Europe and the United States, 1867-1904*. Los Angeles: LACMA, Tokyo National Museum, NHK, and NHK Promotions Company, 2005.
- Conant, Ellen P. *Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*. Honolulu: University of Hawaii Press., 2006.
- Foxwell, Chelsea. "Japan as Museum? Encapsulating Change and Loss in Late-Nineteenth-Century Japan." *Getty Research Journal* 1 (2009): 39-52.
- F. W. G. "Japanese Books in the Ryerson Library." *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)* 14, no. 3 (1920): 38-42. doi:10.2307/4115144
- Gluckman, Dale Carolyn, and Sharon Sadako Takeda. *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-Period Japan*. Los Angeles, CA: Los Angeles County Museum of Art, 1992.
- H.G. "A Gift of Japanese Books." *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)* 21, no. 4 (Apr 1927): 52-53.
- H.G. "Three Japanese Paintings of the Tosa School." *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)*, 20, no. 9 (1926): 119-121.
- International Exhibition 1862: Official Catalogue of the Fine Art Department*. London: Printed for Her Majesty's Commissioners by Truscott, Son & and Simmons, 1862.
- Japanese Classics Translation Committee. *The Noh drama: ten plays from the Japanese*. Rutland, VT: Tuttle, 1985.
- Kornicki, Peter F. "Marketing the Tale of Genji in Seventeenth-Century Japan." In *Literary Cultures and the Material Book*, ed. Simon Eliot, Andrew Nash, and Ian Wilson 65-75. London: British Library, 2007.
- Kornicki, P.F. "Public Display and Changing Values: Early Meiji Exhibitions and Their Precursors." *Monumenta Nipponica* 49, no. 2 (1994): 167-196.
- Kuhn, Michelle. "Aspirational Elegance: Character Interpretation in the 'Genji Hinagata,'" *Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies* 18 (forthcoming).

- Maeda, Taiji. Meiji Crafts. Vol. 8, in Japanese Arts and Crafts in the Meiji Era, by Naoteru Ueno, translated by Richard Lane, 107-138. Tokyo: Pan-Pacific Press, 1958.
- McCullough, Helen Craig. *Tales of Ise: Lyrical Episodes from Tenth-Century Japan*. Stanford, CA: Stanford U Press, 1968. Print.
- McCullough, Helen Craig, and Tsurayuki Ki. *Kokin wakashū: the first imperial anthology of Japanese poetry: with Tosa nikki and Shinsen waka*. Stanford, CA: Stanford U Press, 1985.
- Medzini, Meron. French Policy in Japan in the Late Tokugawa Period. Cambridge: East Asian Research Center, Harvard University: Harvard University Press, 1971.
- Morse, Anne Nishimura. *Japanese masterpieces from the Museum of Fine Arts, Boston*. Tokyo: NHK : NHK Puromoshon, 2012.
- Mostow, Joshua S. Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image. Honolulu: U of Hawaii Press, 1996.
- Murase, Miyeko. 2000. *Bridge of Dreams: The Mary Griggs Burke Collection of Japanese Art*. The Metropolitan Museum of Art, New York
- Nakagawa, Sensaku. Meiji Crafts Section Two. Vol. 8, in Japanese Arts and Crafts in the Meiji Era, by Naoteru Ueno, 139-162. Tokyo: Pan-Pacific Press, 1958.
- Nakamura, Denzaburō. Meiji Sculpture in Japanese Arts and Crafts in the Meiji Era (Tokyo : Pan-Pacific , 1958).
- Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations. London: Spicer Brothers, 1851.
- Official Catalogue of the Great Industrial Exhibition, in connection with the Royal Dublin Society. Dublin: Printed and published for the Committee, by John Falconer, 1853.
- Official Catalogue of the Japanese Section and Descriptive Notes on the Industry and Agriculture of Japan, 1876. Philadelphia: Japanese Commission, 1876.
- Officieller Kunst-Catalog Universal Exhibition. Vienna: Verlag d. General-Direction, 1873.
- Park, Uhnsook. "Illustrated Books of the Late Edo Japan: The Mitchell Collection in the New York Public Library's Spencer Collection." *Journal of East Asian Libraries*. Vol 1989 No 87.
- Paul, Margot. "A Creative Connoisseur: Nomura Shōjirō." In Kosode 16th-19th Century Textiles from the Nomura Collection; publ. in conjunction with an exhibition shown at Japan House Gallery in the spring of 1984, by Amanda Mayer Stinchecum, 10-12. New York: Kodansha International, 1984.
- Richard, Naomi Noble. "No Motifs in the Decoration of a Mid-Edo Period Kosode" *Metropolitan Museum Journal*, 25 (1990), pp. 175-183.
- Rodd, Laurel Rasplica, Mary Catherine Henkenius, and Tsurayuki Ki. *Kokinshū: a Collection of Poems Ancient and Modern*. Princeton, NJ: Princeton U Press, 1984. Print.
- Rosenberg, Chaim M. America at the Fair: Chicago's 1893 Worlds Columbian Exposition. Charleston: Arcadia Pub, 2008.
- Shepp's World's Fair Photographed : Being a Collection of Original Copyrighted Photographs (Chicago: Globe Bible Pub. Co, 1893).
- Shikibu, Murasaki. *The Tale of Genji*. Trans. Royall Tyler. New York: Penguin, 2003. Print.

- Shively, Donald H. "Sumptuary Regulation and Status in Early Tokugawa Japan." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 25 (1964) ; 123-64.
- Shōnagon, Sei. *The Pillow Book*. Trans. Meredith McKinney. London: Penguin, 2006. Print.
- Siffert, Betty Y, "'Hinagata Bon': The Art Institute of Chicago Collection of Kimono Pattern Books." *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 18, No. 1, 1992.
- Sims, Richard. *French Policy Towards the Bakufu and Meiji Japan 1854-95*. Richmond: Japan Library, 1998.
- Stinchecum, Amanda Mayer. "Images of Fidelity and Infidelity in Kosode Design." In *Currents in Japanese Culture: Translations and Transformations*, edited by Amy Vladeck Heinrich, 337-351. New York: Columbia UP, 1997.
- Stinchecum, Amanda Mayer, Naomi Noble Richard, and Margot Paul. *Kosode, 16th-19th century textiles from the Nomura Collection*. New York: Japan Society, 1984.
- Takeda, Sharon Sadako. "Clothed in Words: Calligraphic Designs on Kosode." *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-period Japan*. Los Angeles, CA: Los Angeles County Museum of Art, 1992. 155-79.
- The Illustrated Catalogue of the Universal exhibition*, published with the Art journal. London, New York: Virtue and Co, 1868.
- Titus, George. *Gems of the Centennial exhibition: consisting of illustrated descriptions of objects of an artistic character, in the exhibits of the United States, Great Britain, France, Spain, Italy, Germany, Belgium, Norway, Sweden, Denmark, Hungary, Russia, Japan, China, Egypt, Turkey, India, etc., etc., at the Philadelphia International Exhibition of 1876*. New York: D. Appleton & Company, 1877.
- Toda, Kenji. *Descriptive Catalogue of Japanese and Chinese Illustrated Books in the Ryerson Library of the Art Institute of Chicago*. Chicago: Art Institute of Chicago, 1931.
- Toda, Kenji. "Seventeenth Century Japanese Book Illustrations." *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)* 22, no. 9 (Dec 1928): 120-121.
- Toda, Kenji. "The Collection of Japanese and Chinese Books." *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)* 22, no. 1 (Jan 1928): 8-9.
- Toda, Kenji. "The Collection of Japanese and Chinese Books." *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)*. *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)* 22, no. 1 (Jan 1928): 8-9.
- Ueno, Naoteru. Part One The Cultural Background of Meiji Art, with an Outline of Painting. Vol. 8, in *Japanese Arts and Crafts in the Meiji Era*, by Naoteru Ueno, translated by Richard Lane, 1-78. Tokyo: Pan-Pacific Press, 1958.
- Watson, William. "Textile Decoration in the Edo Period and Its Further Implication." *Modern Asian Studies* 18, no. 4 (1984): 657-66.
<http://www.jstor.org/stable/312342>.
- Weisberg, Gabriel P. "Aspects of Japonisme." *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 62, no. 4 (1975): 120-130.
- Wildman, Stephen. "London 1862." In *Encyclopedia of Interior Design*, edited by Joanna Banham, 744-745. London: Fitzroy Dearborn, 1997.
- Yanagi, Sōetsu. *Folk Crafts in Japan*. Tokyo: Kokusai Bunka Shinkokai, 1958.

- 足立一勝等「国立国会図書館蔵『源氏ひなかた』注釈(影印・翻刻・語釈)『同志社国文学』七三号、2010年12月。
- 阿部秋生『新編日本古典文学全集21源氏物語』小学館、1994年。
- 井原西鶴『井原西鶴集』新編日本古典文学全集、68巻、小学館、1996年。
- 岩佐真「初期浮世絵版画について(シカゴ美術館の浮世絵)『古美術』41巻1973年6月。
- 上田正昭[ほか]監修『日本人名辞典』ネットアドバンス、2003年。
- 上野佐江子『小袖模様雛形集成(1)解説・解題』文彩社、学習研究社、1974年。
- 遠藤貴子、綿抜豊昭「小袖雛形本に見る謡曲意匠—「かきつばた」模様を中心に—」『図書館情報メディア研究』11巻2号、2014年3月。
- 片桐洋一『新編日本古典文学全集12伊勢物語』小学館、1994年。
- 加藤氏吉定『源氏ひなかた』山辺知行編『小袖模様雛形本集成』文彩社、1974年。
- 河上繁樹「小袖雛形本にみる源氏模様の展開」『人文論究』59巻1号、2009年。
- 河上繁樹「小袖を飾った源氏物語—江戸時代における源氏模様の受容」『世界の中の『源氏物語』: その普遍性と現代性』臨川書店、2010年。
- 川瀬一馬『増補版古活字版之研究』日本古書籍商協会、1967年
- 切畑健「文芸を着る—和歌・物語・謡曲」『視覚芸術の比較文化』思文閣出版、2004年。
- キューン・ミッシェル『源氏ひなかた』における中古文学の享受—明石の君と若むらさきを中心に—『古代文学研究(第二次)』25巻、2016年10月。
- 小寺三枝「小袖文様の発想法—寓意性について—」『お茶の水女子大学紀要』17号、1964年3月。
- 古文化財科学研究会『海外所在日本美術品調査報告2ニューヨーク パーク・コレクション パーク・フアウンデーション絵画・彫像』1992年。
- 古文化財科学研究会『海外所在日本美術品調査報告1メトロポリタン美鬱感絵画・彫像』1991年。
- 佐野真由子『オールコックの江戸—初代英国公使が見た幕末日本』中央公論新社、2003年。
- 沢尾絵「小袖の文様」、鈴木健一編『源氏物語の変奏曲:江戸の調べ』三弥井書店2003年。
- 新藤協三『三十六歌仙叢考』新典社、2004年。
- ジーン・コーヘン、奥泉圭子、大柳久栄「新出 河鍋暁斎筆『百鬼夜行之図』絵巻—シカゴ美術館所蔵」『暁斎』九十六巻、2007年12月。
- 谷脇理史『編新日本古典文学全集68井原西鶴集』日本永代蔵』小学館、1996。
- 玉虫敏子「視覚化された文学と造形の出会う場所—東福門院御遺物、土佐光起筆『桜楓に短冊図屏風』(シカゴ美術館)の意義」『武蔵野美術大学研究紀要』40巻、2010年3月。
- 東京国立博物館 [ほか] 編集、庵原理絵子、まい子・ベア翻訳『ボストン美術館日本美術の至宝』2012年。
- 徳田和夫「シカゴ美術館蔵『住吉物語絵巻』—(表紙解説)に付して」『伝承文学研究』52巻2002年4月。
- 徳川美術館編集『絵画でつづる源氏物語—描き継がれた源氏絵の系譜』(徳川美術館、2005年。

- ドナルド・ジェンキンス「バッキンガム・コレクションの歴史(シカゴ美術館の浮世絵)」
『古美術』41 卷 1973 年 6 月。
- 人間文化研究機構国文学研究資料館編『江戸の歌仙絵絵本にみる王朝美の姿
と創意』人間文化研究機構国文学研究資料館、2009 年。
- 馬場彩果「小袖雛形本『新撰御ひいなかた』における文字文様」『植草学園大学
紀要』第四卷、2012 年 3 月。
- 羽生清「衣のデザインにみる見立て意識—図から地への移りゆき」『日本研究』11
卷、1994 年 9 月。
- 柏葉軒(暁峰)『小倉山百首雛形』1688 年。撮影：Cristina Hatsue Holanda
Hirano.
- 深谷大「『浄瑠璃物語絵巻』の詞書—シカゴ美術館所蔵本をめぐって」『演劇博物
館グローバル COE 紀要 演劇映像学二〇〇七 第三集』2008 年 3 月。
- 武平次『色紙御雛形』山辺知行『小袖模様雛形本集成』文彩社、1974 年。
- 丸山伸彦『江戸モードの誕生：文様の流行とスター絵師』角川学芸出版、2008
年。
- 峯村文人校注『新編日本古典文学全集 新古今和歌集』43 卷、1995 年。
- 村瀬実恵子『日本障屏画名品選 在米コレクション』岩波書店、1992 年。
- 明月記研究会編『明月記研究：記録と文学』5 卷、2000。
- 森暢編『三十六歌仙絵』角川書店、1967。
- 山口恭子「歌仙大和抄と本阿弥光悦流手本の刊行」『法政大学文学部紀要』68
卷、2014 年 3 月。
- 和田維四郎『嗟峨本考』クレス出版、1995 年。