

## 『綾錦』の制作工程に関する一試論：模写図が木版画になるまで

中尾優衣

### はじめに

本稿でとりあげる染織資料集成『綾錦』（西陣織物館・編、芸艸堂・発行）は、京都の西陣織物館が日本各地から借用・陳列した染織品の記録である。建築家の本野精吾が設計し1914年に竣工した旧・西陣織物館（現・京都市考古資料館）は京都市上京区に位置し、大正天皇の御大典にあわせて整備された施設の一つである。西陣織の陳列および展示即売を行うことを目的として1915年9月に開館した同館では、翌10月から1926年3月までの約10年間にわたって計30回の染織品の陳列会と3回の臨時陳列会が行われた。『綾錦』はその陳列品の一部の図版を収めたもので、1916年から1925年にかけて全10巻が発行された（表1）。

『綾錦』刊行の経緯は『西陣織物館記』<sup>1)</sup>に詳しい。それによると「古近代名物及参考品の陳列は第1回以来好評であって、斯の如き門外不出の秘宝を、再び公開して、一般の観覧に供する事は、恐らくは至難である」という理由から、陳列品を記録することが求められた。「特に貴重な物は、現品を実物の通りに模写して保存したい」という西陣の染織関係者の考えから企画されたのが『綾錦』である。まだオフセットカラー印刷すら普及していないなかで多色図版を収録するには、関係者が手分けして模写のできる人を探して依頼する必要があり、陳列替のたびに「予め織物館に集会、模写品の選択に立ち会いして、協議分担した」という。

『綾錦』第1巻の例言には、「西陣織物館に展陳する織、染、刺繍等に属する参考品は年々数回陳列換を為し其の都度優秀巧雅なるものを選択して模写印刷し若くは写真版として出版することゝせり」とあり、京都で1891年に創業し美術出版の版元として名高い芸艸堂が印刷を担当した<sup>2)</sup>。『綾錦』には、精密な単色写真版印刷が併用されているものの、その主眼は図案家たちが原寸大で模写した陳列品を、多色木版によって忠実に再現した色鮮やかな図版にある。人の手によって模写された染織品を、さらに木版によるイメージへと変換する、『綾錦』はいうなれば二重の複製物である。

そのように考えると、『綾錦』は単なる染織品の記録ではなく、近代の京都という土地に蓄積された文化的特質や人的ネットワークが結集された、染織・図案・木版のハイブリッドを端的に示す存在である。そうした視点から『綾錦』を研究する第一歩として、図案家による模写（以下、本稿では『綾錦』に記載されている木版の原画として描かれた模写図を「模写原画」とする）から多色木版画が作られるまでの工程を追ってみたい。

## 1. 『綾錦』の概要とその成立背景

『綾錦』全10巻には、各巻ごとに50図の染織品が掲載される。そのうち、第3巻は50図すべてが多色木版、残りの9巻分では50図のうち30図が多色木版、残り20図が単色写真版による。『西陣織物館記』によれば各巻200部が発行され、そのうち100部余りの頒布を西陣織物館が担当し、そのほかを芸艸堂が頒布した。西陣織物館の頒布先は「主として西陣織物業者、次で模写画師、仲買商、大呉服店、図書館、学校」であった。

陳列された染織品の所蔵者は、大徳寺や妙法院など京都の有名な寺社仏閣、川島甚兵衛、飯田新七、三越呉服店など美術織物の関係者、野村正次郎、山中与七らの古美術商から、風俗史家の江馬務、茶人としても知られる実業家の根津嘉一郎にいたるまで幅広い。西陣織物館での陳列会は、労を惜しまず各所から名品を集めた一大プロジェクトであったことがわかる。だからこそ、西陣の関係者たちはこの貴重な機会を何としても記録に残すべく、山鹿清華(1885-1981)や小合友之助(1898-1966)など当時の京都の美術工芸界の粋を結集したすぐれた模写担当者と、芸艸堂の差配によって名工の彫師と摺師が生み出す精緻な木版画の技術を求めたのである。



図1 『綾錦』第1巻表紙、芸艸堂所蔵

また、毎巻ごとに『綾錦』に掲載された染織品の図柄をもとに、模写を担当した図案家によってオリジナルの表紙が考案された。例えば第1巻では川島甚兵衛所蔵の<sup>エジプト</sup>埃及裂から山鹿清華がデザインし、『綾錦』のためだけに製織された豪華な織物の装幀まで作られたのである(図1)。売価も1冊25円という当時としてはかなりの高額で、この出版が西陣織物館の威信をかけた事業であったことがうかがえる。さらに『綾錦』と同様の趣旨で、1927年には『八重かすみ』も発行されている。しかし、その需要者は大部分が西陣を中心とする染織業に関わる人々に限られ、今や『綾錦』は知る人ぞ知る稀観書となっている。1973年に発行された500部限定の復刻版『綾錦』や西陣織物館での展示をのぞけば、これまで『綾錦』の美術史的意義が再検証される機会は少なかったといえる<sup>3)</sup>。

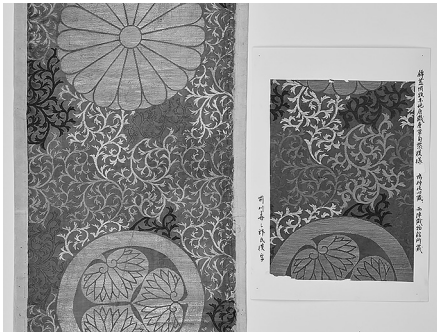


図2 左：《錦蓋帽額赤地唐織唐草、菊、葵模様》、右：前川喜三郎《錦蓋帽額赤地唐織唐草、菊、葵模様》模写原画、いずれも一般財団法人西陣織物館所蔵

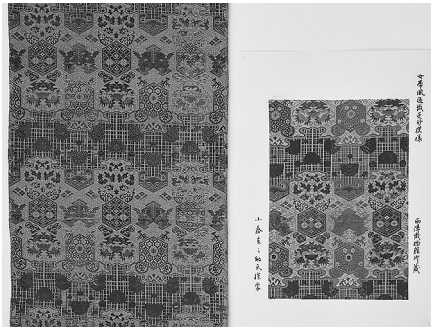


図3 左：《女帯風通織更紗模様》、右：小合友之助《女帯風通織更紗模様》模写原画、いずれも一般財団法人西陣織物館所蔵

## 2. 西陣織物館所蔵の関連資料

一般財団法人西陣織物館には、『綾錦』の模写原画および『綾錦』所収の以下の陳列参考品3点が所蔵されている。なお、本稿での各図版の巻号は『綾錦』の目次頁に記載された番号表記に従った。

- ・《唐織芙蓉模様袷袷》(第5巻25、前川喜三郎模写)
- ・《錦蓋帽額赤地唐織唐草、菊、葵模様》(第10巻3、前川喜三郎模写) (図2)
- ・《女帯風通織更紗模様》(第10巻28、小合友之助模写) (図3)

図2、3の左側の織物は状態も良く色鮮やかなままで残っているが、緻密で重厚な織と右側の模写原画を比べてみると、原寸大の模写がいかに現物に忠実であるか一目瞭然である。模写原画は第6巻と第9巻以外の8巻分が現存し、各巻ごとに専用の塗箱に収められる。いずれも和紙に墨と顔料を用いて細密に描かれ、まるで本物の裂地が貼り付けられていると見まがうほどの高い再現度である。

模写原画はいずれも約42.0×29.7cmのボール紙に貼り付けられ、その余白部分に織物の名称、所蔵者、模写担当者の名前が記される。ボール紙は比較的新しく、四隅に画鋏で留めたようなごく小さな穴がある。また『綾錦』の図版に描かれている布の端のほつれの表現が、模写原画では紙が四角に裁ち落とされているために確認できない。模写原画の紙は薄手で、図柄の描かれていない地色が全体に黄変しているものが多いことから、西陣織物館での展示に際して図版部分だけを切り取ってボール紙に貼り直し、現在の体裁に変更されたと思われる。塗箱と比較してもサイズが一回り小さいことから、当初の形状に変更が加えられている可能性が高い。

興味深いのは模写の担当者によって個性豊かな表現が見いだせたことである。絵の具の塗り重ねによって厚みを表現しようとするもの、ごく薄塗りで布の質感をとらえようとするもの、図柄を忠実に再現することを優先しているもの、立体的な糸の重なりや金糸の駒縫いなど繊維の質感表現に力を注いでいるものなど、さまざまであった。

他所から借りた作品を模写できる期間は限られており、これだけの数と高いクオリティ

の模写を行うには相当な労力を要したことは想像に難くない。今回の調査では、320点の模写原画すべてを、しかも現存する染織品と比較する形で拝見でき、改めて実物と遜色ない模写の出来栄えに驚かされた。模写の担当者はいずれも当時染織図案家として活動しており、生き生きとした筆意は陳列品に対する彼ら自身の関心を強く感じさせるものであった。

### 3. 芸艸堂所蔵の関連資料

『綾錦』の発行元である芸艸堂には、校正摺りと思われる資料が残っている。木版が摺られた段階でその仕上がりを確認するためのもので、こと細かに修正の指示が書き込まれている。色そのものや濃度の方向性を修正する指示書きに加え、版木を彫り直す指示が入っているものもある。筆者が確認できたのは以下の25点の校正摺りだが、そのほとんどに「山鹿」の朱文円印が確認できる(押印のある校正摺りには末尾に「\*」を付した)。

- ・《横筋織繡 東大寺八幡宮轉害所用田楽法師着用水干袖左外鳳凰文》(『綾錦』第3巻1、三越呉服店所蔵、三大寺泰岳模写)\*
- ・《布 東大寺八幡宮所用 文字墨書》(『綾錦』第3巻10、三越呉服店所蔵、三大寺泰岳模写)

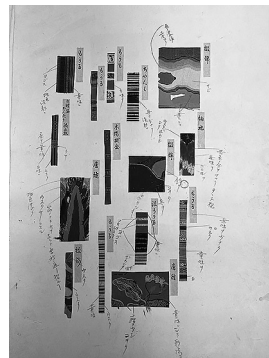


図4 《名物裂九点》校正摺り、芸艸堂所蔵

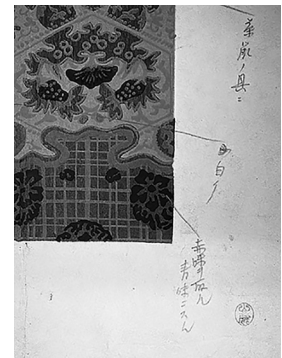


図5 《女帯風通織更紗模様》校正摺り(部分)、芸艸堂所蔵

- ・《名物裂九点》(『綾錦』第3巻19、三越呉服店所蔵、三大寺泰岳模写)
- ・《名物裂九点》(『綾錦』第3巻20、三越呉服店所蔵、三大寺泰岳模写) (図4)
- ・《名物裂三十点》(『綾錦』第3巻29、市田文次郎所蔵、前川喜三郎模写)
- ・《烏麻布七点》(『綾錦』第3巻45、村越庄右衛門所蔵、奥田芳三郎模写)
- ・《烏麻布七点》(『綾錦』第3巻50、村越庄右衛門所蔵、奥田芳三郎模写)
- ・《錦蓋帽額赤地唐織唐草、菊、葵模様》(『綾錦』第10巻3、西陣織物館所蔵、前川喜三郎模写、図2の校正摺り)\*
- ・《清水裂梅二猿、鳥模様》(『綾錦』第10巻4、山鹿清華所蔵、森野卯一郎模写)\*
- ・《裂金銀モール段織》(『綾錦』第10巻8、前田侯爵家所蔵、前川喜三郎模写)\*
- ・《裂刺繡》(『綾錦』第10巻9、前田侯爵家所蔵、小合友之助模写)\*
- ・《九條袈裟金欄紺地桐模様》(『綾錦』第10巻11、蟠桃院所蔵、前川喜三郎模写)\*
- ・《衲衣黄緞》(『綾錦』第10巻13、大覚寺所蔵、新家浩月模写)\*

- ・《陣羽織金華山刺繍(岡山池田候旧蔵)》(『綾錦』第10巻18、福田浅次郎所蔵、松尾為次郎模写)\*
- ・《戸帳金欄花色地牡丹模様》(『綾錦』第10巻21、東海庵所蔵、前川喜三郎模写)\*
- ・《戸帳剣先白茶地蜀江錦》(『綾錦』第10巻22、東海庵所蔵、前川喜三郎模写)\*
- ・《太刀袋唐錦菊二蝶模様》(『綾錦』第10巻24、大覚寺所蔵、小合友之助模写)\*
- ・《五條袈裟紺地金欄裏白桐鳳凰崩シ》(『綾錦』第10巻25、大報恩寺所蔵、小合友之助模写)\*
- ・《横被赤地唐錦鳳凰樂器模様》(『綾錦』第10巻27、後藤博山所蔵、小合友之助模写)\*
- ・《女帯風通織更紗模様》(『綾錦』第10巻28、西陣織物館所蔵、小合友之助模写)\* (図5(図3の校正摺り))
- ・《時代裂》(『綾錦』第10巻29、清水半兵衛所蔵、小合友之助模写)\*
- ・《時代裂》(『綾錦』第10巻31、井上大丸呉服店所蔵、前川喜三郎模写)\*
- ・《時代裂》(『綾錦』第10巻32、井上大丸呉服店所蔵、前川喜三郎模写)\*
- ・《時代裂》(『綾錦』第10巻34、井上大丸呉服店所蔵、前川喜三郎模写)\*
- ・《時代裂》(『綾錦』第10巻36、岡部安五郎所蔵、小合友之助模写)\*

「山鹿」の印が『綾錦』の模写に参加した山鹿清華を指していることはほぼ間違いない。校正摺りのなかには前節で取り上げた西陣織物館所蔵の2点もあり、「地色黄味少ナク錆ヲ」、「茶鼠ノ具ニ」、「赤味ヲ取ル 青味ニスル」「筋を立たス」など、色だけでなく摺り方に関する指示も確認できる(図5)。現存する校正摺りは『綾錦』第3巻と第10巻のごく一部であるが、いずれも模写の担当者は山鹿とは別の人物である。現段階では推測の域を出ないが、校正の筆跡は共通しており、最終的に山鹿が全体の仕上がりについて何らかの承認を行う立場であった可能性をうかがわせる。

山鹿が模写原画を担当したのは、『綾錦』第1、2、4、7巻と比較的早い時期のものが多く、この校正摺りが含まれる第3、10巻は模写を担当していない。他の図案家よりも年長の山鹿は、実際の模写に関わっていない巻でも統括のような役割を担っていたと推測できるが、この点は今後の課題としたい。いずれにしても、校正摺りは具体的な制作工程を知るうえで貴重な資料であり、模写原画とのさらなる比較が必要である。

#### 4. 福本繁樹氏所蔵の関連資料

『綾錦』の調査は筆者が染色家の福本繁樹氏から、小合友之助の模写図の存在をご教示いただいたことに始まる。福本氏は小合による200枚以上にも及ぶ模写図を入手し、そのうち3点が『綾錦』第8巻の模写原画であることを突き止め、模写図を含む『綾錦』の総合的調査を勧めてくださった<sup>4)</sup>。

小合は京都市立美術工芸学校を卒業し、日本画家の都路華香のもとで日本画を学んだ後、京都の龍村織物で古代裂の研究に従事したことから染織品に関心を持ち、自ら技法を習得して染織作品も手がけるようになった。昭和になると帝展などに染色作品を発表して受賞を重ね、京都を代表する染色家としてよく知られる。福本氏所蔵の資料の一部には、明治期から大正期にかけて、すなわち小合が本格的に染色家の道に進む以前の日付が書き込まれており、図案家時代の小合の活動を考える上できわめて重要なものである。



図6 『綾錦』第7巻1《刺繍唐花、動物模様袈裟》(興聖寺所蔵、小合友之助模写)、芸艸堂所蔵



図7 小合友之助《刺繍唐花、動物模様袈裟》模写原画、一般財団法人西陣織物館所蔵

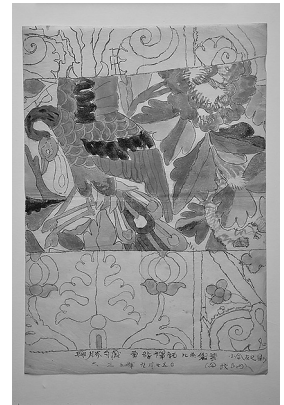


図8 小合友之助《刺繍唐花、動物模様袈裟》模写原画、福本繁樹氏所蔵

今回の調査では福本氏所蔵資料を改めて調査し、『綾錦』のための模写がさらに複数含まれていることが判明した。一つは、第7巻1および2の《刺繍唐花、動物模様袈裟》(興聖寺所蔵)である(図6、7)。小合が描いた模写図には「大正五年九月廿五日」と「四枚乃内」の書き込みがあることから、これが1916年10月から行われた第5回陳列会「古代織物刺繍等」の陳列品の模写の下書きであることは疑いない(図8)。また『綾錦』には《刺繍唐花、動物模様袈裟》の部分図が計3点掲載されているが、「四枚乃内」という書き込みからは実際には4枚の模写を行い、そのなかから掲載図版が選定されたことも推測できる。

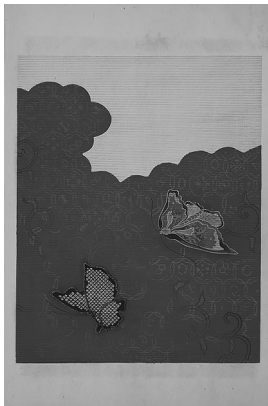


図9 『綾錦』第5巻17《紹地蝶、唐草刺繍入模様振袖》(清水半兵衛所蔵、堀口南亭模写)、芸艸堂所蔵



図10 小合友之助《紹地蝶、唐草刺繍入模様振袖》模写原画1、福本繁樹氏所蔵



図11 小合友之助《紹地蝶、唐草刺繍入模様振袖》模写原画2、福本繁樹氏所蔵

さらに興味深いことに、実際の『綾錦』に収載された図版が別の担当者による場合でも、小合がまったく同じものを描いている例があることが明らかになった。例えば、『綾錦』第5巻17には《紹地蝶、唐草刺繍入模様振袖》(清水半兵衛所蔵、堀口南亭模写)が収められているが(図9)、福本氏の資料には《紹地蝶、唐草刺繍入模様振袖》と全く同じ図柄が描かれたものを見いだせる(図10)。しかも小合の模写には「大正五年八月十三日」の日付に加えて「三枚ノ内」の文字や「西陣織物館之印」の印も見いだせ、「三枚」の文字通り、同じ振袖の

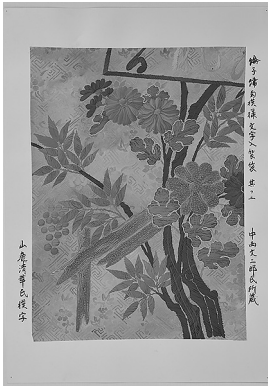


図12 山鹿清華《綸子繡菊模様、文字入袈裟》模写原画、一般財団法人西陣織物館所蔵



図13 『綾錦』第7巻25《綸子繡菊模様、文字入袈裟》(中西文三郎所蔵、山鹿清華模写)、芸艸堂所蔵

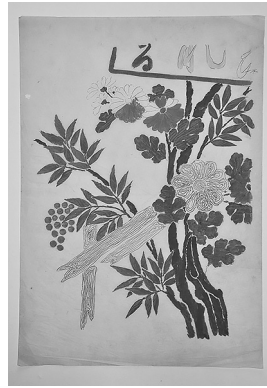


図14 小合友之助《綸子繡菊模様、文字入袈裟》模写原画、福本繁樹氏所蔵



図15 第7巻19《刺繍扇、梅花模様裂》(福岡玉櫻所蔵、前川喜三郎模写)、芸艸堂所蔵

別の部分を模写したと思われる模写も存在する(図11)。この日付は第4回陳列会の会期中に合致し、小合が模写したものと考えてよいだろう。もう一つ同様の例が第7巻23の《綸子匹田、繡菊花模様裂》(飯田新七所蔵、前川喜三郎模写)の模写原画と、それに該当する小合の模写である。小合の模写の方には特に書き込みはないが、第7巻の模写に小合が参加していることと図柄が酷似していることから『綾錦』のための模写であることは疑いない。

そして第7巻25の《其二(綸子繡菊模様、文字入袈裟)》(中西文三郎所蔵、山鹿清華模写)では、山鹿清華による模写原画(図12)と『綾錦』掲載図版(図13)の葉の部分に色味の相違があるのに対し、福本氏資料に含まれる小合の模写の方が『綾錦』と色合いがより近いことが確認できた(図14)。西陣織物館に所蔵されている原画は最終的に発注者に納品された決定版とみなせるが、それよりも小合版の模写が『綾錦』に近いということは、第7巻では小合が統括に関わっていた可能性が指摘できる。39頁の一覧の通り、担当した模写の枚数が多いほど模写事業に深く関わったことは容易に想像されるが、芸艸堂と福本氏の資料を考え合わせると、中心的な役割を担うメンバーが組織的に事業を推進しており、各巻ごとに統括者を変更するなど、若い世代に取りまとめの役割を引き継いでいく体制がとられていたこともうかがえる。

## 5. 『綾錦』の復刻

『綾錦』の図版には、きわめて高度な木版の技が駆使されている。精緻な木版がカラー図版としてしばしば用いられた時代とはいえ、『綾錦』の完成度は群を抜いており、その制作過程を検証することも重要である。そこで、『綾錦』の版元である芸艸堂と現役の京版面の摺師の協力を得て、復刻を行った。

復刻には数多くの模写原画を担当した前川喜三郎の図版のうち、とりわけ織物の再現性が高く、木版の技法から見ても複雑と思われる第7巻19の《刺繍扇、梅花模様裂》(福岡玉僊所蔵、前川喜三郎模写)を選定した(図15)。通常、木版を摺る際には使用する色数ごとにそれぞれの色板を版として準備する必要がある。『綾錦』では豪華絢爛な染織品の鮮やかな色彩や細かい繊維の一本一本まで表現するために、一つの図柄に対して10枚を超える版木を用いだけでなく、理想の色調になるまで同じ版木で何度も摺り重ねて色の濃さを調整する。実際の摺り度数は版木(板)の数よりも大幅に増えるという大変な手間のかかる仕事である。また、保管に場所をとる版木の数をできるだけ少なくするために、摺りの面積が小さいものは一つの版木に複数の色を表現する図柄を組み合わせることもあるため、さらに摺り度数が多くなることもある。

京版画の一つの特徴に、「浮かし」と呼ばれる摺り技法がある。色面の美しい対比が身上である江戸木版画が色を紙に摺りこむのに対し、京版画ではあまり強い圧をかけずに顔料を紙の上に静かにのせるように写し取り、画面に微妙な盛り上げを作るのが「浮かし」である。京都では扇の装飾などに木版が用いられてきた伝統があり、『綾錦』でも織物の質感表現に、この「浮かし」が効果的に用いられるのである。まさに、装飾的な京版画の特質が染織品の立体感の再現に最適だったといえる。

復刻にあたって、芸艸堂の版木蔵で保管されている膨大な量の版木の中から該当する『綾錦』の版木を探していただいた。幸いにも第7巻19の図版については、全工程に必要な版木が一枚の欠けもなく見つかった。この図版に必要な版の数は14版、発見された版木の汚れのみを軽く落とし、『綾錦』と模写原画、さらに版木に付着していた当時の顔料の色も参考にしつつ、使用する色や工程は今回摺りを担当していただいた佐藤木版画工房の平井恭子氏と師匠の佐藤景三氏に現行品から選定していただいた。ここでは、工程の概要から<sup>ドワッ</sup>礮水引き(図16)と「浮かし」の工程(図17)の様子のみを紹介する。

今回の復刻作業で特に注目されるのは、摺り工程の最後に墨を薄くのせるためだけの版木が存在することが明らかとなり、その版木が直前に摺る金色を落ち着かせるために使用されたと推測されることである。また、今回選んだ図版の版木には、模写原画とは異なる当初の色が付着しているものがあつた。すなわち『綾錦』の摺りに原画とは異なる色が使用されたことを示しており、このことは前節で指摘した第7巻25の《其二(綸子繡菊模様、文字入袷袋)》の模写原画との色の相違を裏付けるものである。摺りの回数や顔料の選定に摺師の経験や知識が不可欠なのはもちろんのこと、こうした木版の技が蓄積されていたからこそ、図案家と彫師、摺師が分業しつつも互いの技を発揮することで、『綾錦』の優れた表現が生み出されたことが改めて確認できた有意義な復刻であつた(図18)。





図16 ドウサ引き



図17 毛タンポで版木に絵具を付ける

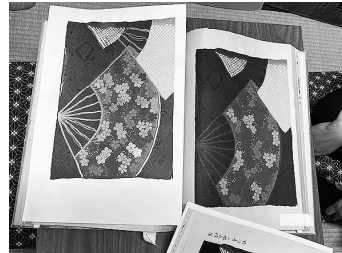


図18 『綾錦』(右)と復刻(左)の比較

## おわりに

『綾錦』が当時の京都で蓄積されてきた美術工芸(染織、図案、木版)の高い水準が結びつくことによって初めて可能となった、きわめて重要な成果物であることが改めて確認できた。また、今回の調査で複数の資料を比較検証したことで、これまで『西陣織物館記』の記述以外にほとんど参考資料のなかった『綾錦』の具体的な制作過程を知る手がかりが得られたことは大きな成果であった。今後は陳列された染織品を含め、さらに『綾錦』の包括的な調査を進めていきたい。

### [付記]

『綾錦』に関する調査は公益財団法人ポーラ美術振興財団より受けた令和2年度研究助成「『綾錦』に関する総合的研究」によるものであり、本稿は下記の成果報告の一部を大幅に加筆修正したものである。

- ・中尾優衣『令和2年度ポーラ美術振興財団調査研究助成「『綾錦』に関する総合的研究」調査報告書』2022年6月

本稿をなすにあたり、『綾錦』の調査のきっかけを与えてくださった福本繁樹氏、版木探しから復刻の進行管理まで全面的にご協力いただいた芸艸堂の早光照子氏、井上孝一氏、復刻作業を快くお引き受けくださった佐藤木版画工房の佐藤景三氏、平井恭子氏、作品調査にあたりご協力をいただいた一般財団法人西陣織物館の辻本泰弘氏、中川知子氏、公益財団ポーラ美術振興財団にこの場を借りて御礼申し上げます。

### 註

- 1) 前田達三編著『西陣織物館記』西陣織物館、1960年
- 2) 染織産業が盛んであった京都では、当時膨大な図案集が色摺多色木版で発行された。とりわけ芸艸堂は京都の美術出版の隆盛を支えてきた版元の一つである。『綾錦』は、木版の彫りを文壽萬次郎が、摺りを山崎安太郎、山中伊造、樽井亀次郎が担当している。芸艸堂の歴史については以下に詳しい。  
岩切信一郎『明治期の美術出版・印刷から見た図案集—芸艸堂の出版を中心に』、樋田豊次郎、横溝廣子編『明治・大正図案集の研究—近代にいかされた江戸のデザイン』株式会社国書刊行会、2004年、159-169頁
- 3) 西陣織物館編『綾錦(復刻版)』三一書房、1973年。「西陣呼称555年記念展Ⅱ所蔵の逸品—『綾錦』を中心に—」(一般財団法人西陣織物館主催、2022年9月6日～12月20日、西陣織物館西陣織史料室)など、これまで折に触れて『綾錦』の展示は行われているが、門外不出のため現在は西陣織物館以外の場所で『綾錦』の原画を目にできる機会はない。
- 4) 福本繁樹『「京都・図案・綾錦」から読み解く戦後京都の現代染色』『デザイン理論』vol. 73、2019年、78-79頁

## 『綾錦』各巻の内容一覧

## 【凡例】

『綾錦』の内容構成と模写担当者および関連する西陣織物館での陳列会に関する情報を一覧にまとめた。本調査中に入手した西陣織物館の「施設の概要」パンフレットおよび『西陣織物館記』の記載も参照し、明らかな誤記は改めた。

巻号	各巻の内容〔 〕内は関連すると思われる西陣織物館での陳列会情報)	『綾錦』発行年月日	陳列会の会期
1巻	内外古代織染物刺繍類[第1回：内外古代織、染物、刺繍類]	1916年9月15日	1915年10月～12月
	模写担当(50音順) 名前の後の数字は担当した模写の点数) 狩野秀峰③、岸本景春③、三大寺泰岳⑥、鈴木瑞雄③、高木溪翠③、高田鶴洲③、新家浩月③、山鹿清華③、山田江秀③		
2巻	時代服装類[第2回：時代服装類]	1916年12月5日	1916年1月～3月
	模写担当(50音順) 狩野秀峰②、岸本景春①、三大寺泰岳⑥、鈴木瑞雄②、高木溪翠①、高島紋洋③、高田鶴洲②、壺井茂一②、新家浩月②、堀口富太郎④、山鹿清華③、山田江秀②		
3巻	室町時代舞楽装束、名物裂間道	1917年7月15日	
	模写担当(50音順) 奥田芳三郎⑦、小合友之助⑬、三大寺泰岳⑥、田畑香晴②、堀口南亭②、前川喜三郎⑩		
4巻	支那印度地方染織物刺繍類[第3回：印度支那地方織物、刺繍類]	1918年3月15日	1916年4月～6月
	模写担当(50音順) 奥田瑞寛①、狩野秀峰①、河村芳山④、岸本景春②、三大寺泰岳②、高木溪翠③、高田鶴洲②、新家浩月③、堀口南亭⑥、山鹿清華②、山田江秀④		
5巻	夏に因める織染物刺繍類[第4回：夏に因みたる織、染物、刺繍類]	1918年10月15日	1916年7月～9月
	模写担当(50音順) 小合友之助⑩、狩野秀峰②、岸本景春①、鈴木瑞雄③、高木溪翠②、高田鶴洲①、堀口南亭⑤、前川喜三郎⑥		
6巻	古代能衣裳類	1919年5月15日	
	模写担当(50音順) 小合友之助⑬、高木溪翠①、高田鶴洲①、前川喜三郎④、牧佳城①		
7巻	古代刺繍類[第5回：新古織、染物、刺繍類] ※福本繫樹氏所蔵資料の記載から推定	1920年11月15日	1916年10月～12月?
	模写担当(50音順) 小合友之助⑧、狩野秀峰②、岸本景春②、鈴木瑞雄①、堀口南亭①、前川喜三郎①①、山鹿清華④、山田江秀①		
8巻	古代更紗類[第13回：更紗及更紗模様に関する刺繍の類]	1921年10月15日	1919年3月～6月
	模写担当(50音順) 小合友之助⑬、前川喜三郎⑤、森野卯一郎⑧、安武格次④		
9巻	古代支那印度地方織物刺繍類[第18回：第2回支那、印度地方染織物刺繍の類]	1924年3月15日	1920年11月～1921年2月
	模写担当(50音順) 小合友之助③、三大寺泰岳②、前川喜三郎⑥、松尾爲次郎⑦、森野卯一郎①①、安武格次①		
10巻	古代織物打敷袷袋の類	1925年11月5日	
	模写担当(50音順) 小合友之助⑨、新家浩月①、前川喜三郎⑤、松尾爲次郎①、森野卯一郎④		

# On the Production Process for *Ayanishiki*: From Facsimile Drawings to Woodblock Prints

Nakao Yui

*Ayanishiki* (“Beautiful Textiles”) is a catalog of exhibitions of textile products held at the Nishijin Textile Center in Kyoto. It opened in 1915, when color printing had not become widespread in Japan. To provide color plates of those beautiful textiles for *Ayanishiki*, the Nishijin Textile Center commissioned textile designers in Kyoto who had the sophisticated skills to record the works accurately in facsimile drawings. Those drawings were then reproduced using sophisticated color woodblock printing techniques that had been handed down in Kyoto. The result was *Ayanishiki*, a catalog of extremely great artistic value, with ten volumes published from 1916 to 1925, in limited editions of 200 copies each. At the time, Kyoto’s textile industry was flourishing, and collections of designs were being issued in vast numbers. Unsodo, which printed *Ayanishiki*, was regarded as the finest publishing company in Kyoto, and its execution of *Ayanishiki* was unsurpassed among the many design collections produced in that period. It was the pinnacle of art printing at that time. Since, however, its market was limited to the textile industry, *Ayanishiki* is now almost entirely forgotten.

In this essay, I compare and examine the proof prints and issues of *Ayanishiki* in the Unsodo collection and the textiles and drawings in the Nishijin Textile Center collection with the facsimile drawings by Ogo Tomonosuke in the collection of Fukumoto Shigeki, a textile artist. I point out the possibility that, in the actual production process for *Ayanishiki*, which had been almost entirely obscure, Yamaga Seika and Ogo Tomonosuke played central roles in the overall creation of the drawings of textiles for it. I also, searching for woodblocks used when *Ayanishiki* was published, tried reprinting them, working with a currently active print craftsman and a publisher. The decorative style of applying pigment three dimensionally, a distinctive technique that has been handed down in Kyoto printmaking, was, it became clear, an extremely important element in expressing the consistency and texture of textiles, as in *Ayanishiki*. This essay discovers the value of *Ayanishiki* not merely as a record of textiles but as a hybrid entity that brings together the best of weaving and dyeing, sketching, and printmaking techniques. It observes that it was precisely because it originated in modern Kyoto, with its sophisticated cultural heritage, that this remarkable publication could be created.