

は、産業奨励と文明開化という文脈でとらえられ、言説と並んでこの事蹟を国民に知らせる重要なメディアとなっていたことがわかる。

「皇后の養蚕」という行為は、国家が必要とする女性の営みに次々と読み替えられていった。そのメッセージは常に女性国民に向けられており、段階的に、女工、母、看護婦、教師などを媒介とし、手仕事、育児、看護、教育などの領域が国民としての女性にとってきわめて重要であることを示すものであった。

つまり、「皇后の養蚕」は、ジェンダー象徴体系にもとづき、すべての女性を必要に応じて統御していくためのモデルとして、きわめて具体的な方法論つまり、無償もしくは低廉な労働力を家族または国家のために提供すること、蚕を育てることを通じて育児・教育・看護という女性役割を学習すること、そして質素、儉約、従順、忍耐を学ばせる人格陶冶という機能、すなわち近代日本の国民として期待される女性を創り出していく表象システムであったといえよう。

Yamasaki
Kindai
Nihon no
'shugoei' to
judan
(2005)

第3章

近代日本における手芸

1 はじめに

第1章では、下田歌子について論じながら、彼女が構想した女性の統御システムについて考察し、女性の「実学」すなわち手仕事を中心とした諸技能が女性を統御するために必要不可欠であると認識した近代日本の女子教育のありようを検証してきた。ここでは、「手芸」「技艺」というものが、女性が十全に女性役割を遂行するために学ばべきものであるとされ、女性を国民として統御するために用いられてきたことを示した。

さらに、第2章においては、近代の「手芸」の中でも最も重要とされてきた養蚕について、特に皇后の養蚕に関する言説を中心に論じた。女性と養蚕・製糸・紡績など糸に関わる諸労働は深く結び付けられてきた歴史がある。それらは、養蚕や製糸・紡績業における女性の労働力の重要性ゆえに語られてきたばかりではなく、隠喩的に女性と糸との関係を作り出すことによって、糸に関わる労働を女性の領域とみなし、さらに出産・育児などを決定的な女性の役割として導き出す論理も含み込んでいた。さらに、皇后が養蚕することにより、糸と女性の

関係は強化され、上から下へとイデオロギーを伝播させるシステムを構築・利用することが可能となり、女性役割を固定化していく役割を果たしていった。

以上の二つの大きなテーマは、近代日本における女性役割形成に「手芸」という概念が大きな意味を持っていることを示している。これまで論じてきた章では、皇后を頂点とするピラミッド型の階層構造を利用した女性の統御システムの存在を意識的に構想してきた一つの事例として下田を取り上げ、下田が女性統御の具体的方策として「手芸」を扱っていることを示した。さらに、このピラミッド型の統御システムを巧妙に利用した「皇后の養蚕」という言説を検証することによって、このシステムの中核にあるものが、女性の領域の確定と囲い込み、つまり国民として女性が行なうべきこと——それは母となり妻となること——であることを示してきた。

この二つの事例を結びつけるものが「手芸」であり、これは日本近代における女性役割を最も端的に映し出した概念であると考えられる。本章では、「手芸」が近代の日本においてどのように位置付けられ、そしてどのように社会的に機能してきたのかという点について論じ、「手芸」の持つ意味について検証していく。

本章では、序論で定義した「手芸」概念について、改めて詳細に論じる。まず最初に、「手芸」とは何をさすのかという点について考察する。その際、明治以降の概念定義さえも、現在我々が認識している「手芸」とは異なるものが多く、明治期を通じてその概念が安定して用いられていないことが明らかにされる。しかしながら、「手芸」を「手芸」と定義するために必要な要素はいくつかあり、それが何であるかということ明らかにしつつ、論を進めたい。

さらに、近代日本における「手芸」の範囲、そして女性と「手芸」を結びつける諸言説の分析を通じて、「手芸」行為が女性を「女らしさ」へと導き固定化していくシステムを明らかにしていく。

2 近代日本における「手芸」概念

1 「手芸」に関する一般的定義

現在、一般的な「手芸」定義は次のようなものである。たとえば、小学館の『大日本百科事典』の「手芸」の定義によれば、次のようになる。

主として手先の技術によって家庭内の実用品・装飾品・玩具などをつくることをいう。古くはお細工物と称し、一般の細工物と区別し、明治中期頃から技芸とも呼んだ。最近は芸術味を含ませて手工芸ということもある。英語のハンドイクラフト handicraft にあたるが、また、ハンドワーク handwork とか、マニユアルアーツ manual arts と訳すものもある¹⁾。

また、次のように定義する事典もある。

手わざ、手先の技術およびそれによる製作活動をさし、主として糸・布を用いて、日常の生活を美しく豊かにするための実用品を作る手仕事の総称²⁾。

いずれも、ごく一般的な「手芸」の定義であり、この「手芸」とは、handicraft, handwork, manual art, youthful artなどと訳されることが多い。これらの例から考えるならば、現在の「手芸」とは第一に手先の技術そのものをさし、第二に衣服や室内装飾・家庭内の実用品、また玩具などを家庭で制作する行為をいい、第三にそうして制

作された物をさしている。

また、日本では手工芸・技芸と同義に用いられたとあるように、「手芸」「工芸」「技芸」「手工芸」などの明確な定義は認識されてこなかった。たとえば、handicraftなどの日本語の訳語が、工芸・手工芸・手芸など多様かつ曖昧な訳を与えられてきたことと軌を一にする。前記の「handicraft, handwork, manual art, youthful art」など、必ずしも「手芸」そのものを言い当てた言葉ではない。「手芸」を英訳するとhandicraftとなるが、handicraftの定訳は「手芸」だけではないことから、日本語の「手芸」「工芸」その他諸概念がきわめて曖昧な概念として使用されてきたことがわかる。

2 「手芸」の領域

では、具体的に「手芸」とは何をさしているのか。桜井映乙子は、「教育上で手芸という場合には、新村出編の『広辞苑』が規定しているように、主に手先の修練による家庭工芸で、刺繍・編物・摘細工・紹刺・綴錦・染織・袋物細工・リボンアート・人形細工・押絵・組糸などの指導である」としている。現在、手芸という場合、おおよそ以上の領域を含んでおり、その特色は、第一に主として糸・布を用いた手仕事であること、第二に被服制作などを含まないことから、日用の必需品の制作は手芸とは呼ばないということである。被服制作などについては、裁縫と呼ばれ、教科としても技能としても独立して扱われている。糸と布を用いるという点では「裁縫」と「手芸」は似通ったものであるが、この「裁縫」と「手芸」の違いについて、飯塚信雄は次のように述べている。

裁縫と手芸はどちらがうかという点と、これらの言葉を英語に置きかえてみれば容易に理解できる。裁縫、つまり、針仕事はニードルワーク (needlework) であり、手芸はアート・ニードルワーク (art needlework) と呼ばれる。つまり、針仕事が純粹に機能性だけを求めるのに対して、手芸は機能性と共に装飾性を求める⁴⁾。

このように飯塚は「手芸」と「裁縫」とを英語の訳語から区別するのだが、「手芸」には針を用いた制作のみが含まれているわけではなく（特に現在では粘土細工やステンシルなども含まれることから）、装飾的な針仕事 (art needlework) として一括して分類できると明言することはできない。ただ、ある一時期の定義としてこれが有効だったことは指摘できよう。氏の指摘からも明らかのように、手芸は裁縫とは異なり、装飾的な要素が強く現れており、反対に、実用的な機能からやや速いということはできる。

以上のように、今日的意味での「手芸」は、辞書的かつ一般的な定義からは、「手工芸」「工芸」などの明確な区別ができない。しかし実際には、「手芸」と「手工芸」「工芸」は異なる領域を言い表す言葉として使い分けられている。たとえば、美術史学の領域では、「工芸」は美術の一つとして取り上げるが、「手芸」は美術であるとはとらえられていない。一方で、家政学の領域では「手芸」を取り上げるが、「工芸」は含まれていない。「手工芸」という語が、「手芸」と「工芸」の中間的な位置にあるものならば、その両極に位置する「手芸」「工芸」それぞれは、何によって分けられ、どのように位置づけられるのか。

その一つの事例として、飯塚は西洋の「手芸」を取り上げ、「工芸」と「手芸」の違いを次のように説明している。

同じ手仕事でありながら、手芸が工芸とどちらがうかという点と、それは西洋の場合殊に、手芸には、家庭婦人の手すさび、つまり、それを生活の糧にするのではない単なるホビーか、または、よい家庭婦人になるための教養、という考え方がまつわりついているためではないだろうか⁵⁾。

また、次のように「工芸」「手工芸」「手芸」の関係について述べている。

より大がかりな設備のもとで手作りされるものを工芸と呼び、手芸と合わせて手工芸（ハンディクラフト handcraft）と称する。

飯塚の指摘の中には、現在の使われている「手芸」の特徴が端的にいい表されている。つまり「手芸」とは「家庭婦人」に担われた「ホビー」趣味的領域であること、さらに女性に必要とされる「教養」であるということである。現在「手芸」という際、おそらくこれに近い意味あいで見られているといつてよい。ここで「手芸」の特徴の一端を見ることができる。

以下、現在の「手芸」についてまとめらるれば、まず、第一に、「手芸」とは、家庭という場と密接に結びついたものである。家庭内で制作をすること、家庭内で使用するモノを作ることこそが「手芸」の第一の要素である。飯塚が「家庭婦人」と端的に述べているように、その多くの担い手がそもそも女性であることが想定されている。さらに第二として、「生活の糧にするのではない単なるホビー」であり、「家庭婦人の手すさび」という要素が強く、作られた制作品には商品としての価値は認められないこと。では、流通する商品でなければ誰がどこで使用するのかといえ、それはまさに家庭において、家族が使用することに限定されているのである。第三に、「手芸」とは女性に必要とされる教養であるということ。モノを作り出す技術が「教養」であるといふことは何を意味するのか。つまり、「手芸」をするための知識と技術とは、商品を生み出す労働でもなく、賃金を得るための労働でもない、社会的な連関を断ち切ったところに存在する女性自身の付加価値となり、評価の軸上にのせられた女性の価値付けの基準ともなり得ているのである。

現在の「手芸」を定義していく中で、「手芸」にまつわるいくつかの論点が見出せるだろう。なぜ「手芸」の担い手が、ほぼ女性であることを前提に論じられるのか、なぜモノを作る行為でありながら、そのモノ自体に価値における「手芸」に眼を向け、以下論究していく。

3 近代以前の「手芸」

「手芸」という概念は、前述したように他の領域との境界線を曖昧にしたものである。現代の辞書レベルでの定義では、「手芸」という概念が近代以前からあるものとし、次のように「手芸」の「歴史」を説明する。

「手芸」の原型となるのは、「紐状のものを編む、ほころびを繕む、模様をつけるなど生活の必要と美へのあこがれに迫られて発生した技術」⁷であるとされ、それが年月とともに工夫・改良され、世界各地で、「それぞれの民族的特色を豊かに表わして伝承されている」とされる。つまり、基本的に「手芸」とは日用品であることと「美的」であることを兼ね備えていると解釈され、逆説的ではあるがそうした定義をクリアしている古代史料の類が「手芸」品であるとみなされている。たとえば、きわめて広義の解釈ではあるが、「古代の土器・石器・木製品・牙角貝製品・木皮繊維製品の類も手芸品である」⁸ともいわれる。こうした制作は次第に分化し、発達し、「もっぱら手指技術によるものと、器具機械を多分に使って製作するものとに分かれ、さらに創作によって芸術味を發揮した工芸と、伝統にもとづき修練によってつくる手芸とになった」⁹とされる。「手指技術」と「器具機械」への分離は、手仕事と工業との分離とも考えられ、さらに「手芸」と「工芸」は、もとは同じ手工技術から発すると考えられている。

具体的には、「奈良時代聖徳太子の没後、妃の橘大郎女が太子往生の天寿国の様を縫い取りした曼陀羅（天寿国繡帳）は最古最大の手芸遺品」¹⁰であるとされたり、また、「平安時代の宮廷の官女たちが手芸にいそしみ、綴錦・紹刺・紗刺・剪綵・袋物・摘み細工などが喜ばれ」¹¹たとするもの、さらに、「江戸時代には、下級武士や町人の妻女が手すさびと生計の一助として手芸にいそしんだ」¹²とするなど、「手芸」を歴史化する際、橘大郎女・宮廷の官

女たち・下級武士や町人の妻女など、あらかじめ作り手が女性とみなされ、さらに「手すさびと生計の一助」として行なってきたことなどから、これらにはきわめて近代的な言説が影響を与え、「手芸」的なものを歴史の中から取り出している様子が読み取れる。

「手芸」作品は、日用品であること、布と糸で制作されていることなどから、保存・保管の対象とすることが困難であったという経緯があり、実際に残されているものは限られている。天寿国繡帳を「手芸」作品と呼ぶか否かも、「手芸」の一つである刺繍の技法が使われていることと、その作り手が女性であると記されてきたためであろうが、一方で繡帳が日用品を作ることを目的とした「手芸」とは異なっていることも事実であろう。近代の「手芸」に最も近い形で存在していたのが江戸期の「お細工物」の類で、押絵や摘み細工、袋物制作などをさしており、これらはそのまま明治以降の「手芸」の中に取り込まれるものである。

歴史の中に残された作品を「手芸」として位置づけていく過程については、近代に成立する「手芸」の概念枠組みが深く影響を与えている。つまり技法的特徴や作り手のジェンダー、さらには使用目的などを鑑みて、近代的「手芸」の枠組みに適ったものを歴史上の「手芸」作品として位置づけているのだと考えられる。

4 近代日本における「手芸」

本章冒頭で述べたように、現在の手芸と明治期の手芸ではその範囲は異なる。明治期の「手芸」には、何が取り入れられていたのか、以下確認していく。

明治維新後、西欧文化の輸入にともない毛糸の編物・レース編み・造花・ビーズ細工・手織物・臙纈染・押絵・製帽・皮細工・木の実細工の類などを含めて、「手芸」という概念が形成されていった。しかし、西欧からの輸入文化にふれられる階層の人々は数的には限られた人たちであり、一般には「手芸」は学校教育の中で学ぶものとして確立していく。

西洋的な「手芸」が流入する以前、また、以下に論じる学校教育の中での「手芸」の制度化以前、「手芸」はどのようにとらえられていたのであろうか。明治初頭、「手芸」という言葉が用いられた例として、明治三（一八七〇）年に中村正直によって翻訳出版された『西国立志編』があげられる。サミュエル・スマイルズによって著されたこの啓蒙書の中で、次のような文章がある。

ソノ眼目ノ高キ、手芸ノ絶タルコト、山水画工ノ第一流ト、世ニ称許セラルルニ至レリ¹⁴

スマイルズは、本書第六編において西洋の芸術家についてふれており、前記の文章はクロード・ロランについての記述の中にある。「古勞徳（クロード）ハ森羅万象ヲ以テ師トナシ」としてロランの風景画の写実性を賞賛し、その技術の高さを記しているのが前記の部分である。

ここで「手芸」といっているのは、handicraftとしての「手芸」ではなく、テクニク、技能、技術力をさしている。つまり「手」の「芸」であり、ある特定の制作領域をさす言葉として用いられてはいない。中村正直の翻訳が、当時の社会的な文脈から「手芸」の語の適当な用い方であるならば、「手芸」とは明治三年の段階では、手仕事に関わる技能や技術力を現していたととらえることができる。

一八七二（明治五）年、学制が発布され「邑に不学の戸なく、家に不学の人がらしめん」ことをめざし、男女の別なく、女子も八年制の尋常小学を「必ス卒業スベキモノ」と定められた¹⁵が、この学制が意図した学校体系は、近代的な学問・技術・道徳を大幅に取り込んだきわめて広範なものである一方で、女子に対してのみ家庭生活に関わる教科外の科目を設定している。女児小学において、「女児小学ハ尋常小学教科ノ外ニ女子ノ手芸ヲ教フ」（第二十六章）として、女子のみに家庭生活に関する科目を課している¹⁶。この場合の「手芸」は、広く女性の手仕事をさし、裁縫・機織り・洗濯・料理などを包括する広義の名称であった¹⁷とされ、近世から続く「婦工」の概念を踏襲したものと考えられる¹⁸。つまり、手仕事に関わる技能をさす言葉を、女児小学のみに設置することによって、

「手芸」という概念そのものがジェンダーによって規定されたのだと言える。中村正直の用いた「手芸」には、ジェンダーによる規定がなかったが、この語に、内容的に「婦工」の枠組みを取り込み、その担い手を女子に限定することによって、「手芸」は女子のみの行なうべきものと定義された。

より本格的に「手芸」が取り入れられたのが女子上等小学においてであり、その手芸科では、次のようなカリキュラムが組まれていた(表1)¹⁹⁾。

| | | | | |
|-----|-------------|---------|----------|----------|
| 第六級 | 木綿反物丈ヶ中心得ノ事 | 運針ノ事 | 男襦袢 | 小裁襦袢 |
| 第五級 | 一身単衣 | 袷 | 一身綿入 | 三身綿入 |
| 第四級 | 木綿半纏 | 木綿唐機木裁物 | 木綿唐機小裁羽織 | 木綿唐機本裁羽織 |
| 第三級 | 夜具 | 袖類半天 | 袖類女物 | 男帯 |
| 第二級 | 木綿唐機男物重物 | 袖類絹裏小裁袷 | 女帯 | 袖絹裏男物重 |
| 第一級 | 袖類絹裏袷 | 縮緬長襦袢 | 小裁模様物 | 京織八丈男物重 |
| | | | 袖類本裁羽織 | 袴 |

表1 女子上等小学校手芸科の内容

前記の一覧を見ると、女子上等小学における「手芸」とは、基本的に「裁縫」をさしていることがわかる。「手芸」を専門的に学ぶ場として、実業系の女学校があげられるが、これらの学校のうち、「手芸」の内容が明確にされているものを、いくつかあげておきたい。

まず、第一章でもふれている女子工芸学校であるが、ここでは、術科において手芸科目が取り入れられている。術科は家事、裁縫、編物、刺繍、造花、插花、挿花、図画、押絵、速記、看病法、割烹、写真術で構成されている。²⁰⁾ 東洋女芸学校は、その設立の趣旨で次のように記している。

女学の目的は品性の陶冶、婦徳の養成にあること言ふを俟たず、然れども豊富なる独立自営心の修練亦た忽

にすべからず、されば美術技芸の如き大に之を奨励し、その趣味を養ひその用に充て、自立の道を授くるは、女子に於ける教育の最も必要なることと信ず、我らここに鑑る所あり、此目的を達し併せて婦徳品性の涵養を期せむ為め不肖自ら計らず、敢て本校を設立す、而して私かに期する所は、資実堅忍の風なり、温良貞淑の気なり、独立進取の心なり、以て当代女子教育の模範たらんとす云々²¹⁾。

美術技芸の習得をもって、女子の自立の道を開くとともに、「婦徳品性の涵養を期」という「手芸」に対する一般的な解釈を踏襲したものであるといえよう。この学校のカリキュラムは次のようになっていた。

正科 (技芸) 裁縫、刺繍、造花、絵画図案、応用染織
 (その他) 倫理、家政、英語、国語、習字、数学、応用理科、音楽
 別科 家政専攻、教員養成、洋服専攻、和洋服速成、礼法割烹、音楽

このことから、基本的に裁縫、刺繍、造花、図案、染色をもって「技芸」つまり「手芸」として行なうことがわかる。

また、私立東京英和女学校では、その設置の目的を以下のように記す。

本校ハ東京英和女学校ト称テ明治二十一年秋青山ニ於テ米国美以教会ノ女子外国伝道会社ノ創立ニテ其目的タル築地海岸女学校ノ卒業生及ビ日本淑女ニ高等普通学科ヲ授ケ殊ニ基督教ノ真理ヲ知ラシムルニアリ。本校設置ノ目的ハ英語・和漢学・数学・地理・歴史・天文・博物・生理・物理・化学・倫理・心理・経済・政治・教育・画法・音楽等ノ諸学科ヲ教授スルニアリ。聖書・唱歌・図画・英和書法・裁縫・女紅・割烹・

ここであげられた学科のうち、裁縫、女紅、割烹等が技芸的科目と考えられるが、この「女紅」は裁縫・刺繡・編物・袋物など手技全般を呼称したものとされている。

さらに、東京英和女学校には一八九五(明治二八)年に手芸部が設置されている。

「其目的とする処は第一は将来或る職業により自活の道を立てざるべからざる女子を教育するにありて、第二は高等教育を感ぜざるも普通の教育を受け傍ら家庭に必要な手芸の一般を学び一家庭中実用の婦人たらんと欲する女子に有益なる手芸を授くるにあり」²²とされ、前記の「女紅」の範囲が教授されたものと考えられる。

また、一八九九(明治三二)年には、青山女子手芸学校が設立され、「本校ハ女子ニ適切ナル技芸ヲ授ケ自営ノ道ヲ得セシメ併テ基督教ノ綱領ニ基キ其品性ヲ陶冶シ道義ヲ啓発シ以テ謙讓・方正ナル婦徳ヲ培養スルヲ以テ目的トス」²³として、その範囲を「女子ニ適切ナル技芸」としている。

以上のように見ていくと、女子教育の中で「手芸」は次のように位置づけられている。

第一に、学齢が低い場合、裁縫一般が主流となり、基礎的な針仕事履修対象となる。第二に、女学校レベルでは、専門性の高い手芸教育がなされ、手芸そのものが中心となる女学校も設置される。その「手芸」の範囲は、裁縫、刺繡、造花、図案、染色、編物が基本となり、女子に適切なものという前提を保障する範囲に止められるべきものだったと考えられる。

5 手芸の枠組み

近代日本における「手芸」とは、何をさしたのか、ここでは、その枠組みをより明らかにしていくために、「手芸」の同義語、もしくはそれに近い意味あいが使われる、いくつかの語について考えておきたい。

一八七二(明治五)年の学制による規定は、「手芸」がジェンダー化される一つの契機となつてきているのだが、こうした制度化が、規定の設置によって一気に進むわけではない。明治二〇年代までは、「手芸」が女性の手仕事をさすものとして一般的に認識されていなかった可能性もある。一つの問題がどの程度一般的なものであるか、どの程度共有されているのかという点を見極めるのは困難であるが、一つの指標として、明治期の辞典・辞書を数冊検討した²⁴。その結果としては、明治二〇年代を通じて、「手芸」という言葉が一つも登場しないということがわかった。他の言葉、たとえば「工芸」や「技芸」は、一八八八(明治二二)年の『いろは辞典』に始まり、必ず定義されているにも拘わらず、「手芸」の語は項目としても設定されていない。

「手芸」という語は登場しないが、本書では重要な位置にある「技芸」は定義されている。『いろは辞典』においては、「技芸」は「わざ、てわざ、げい」と記され accomplishments, arts, skill である²⁵とされている。「工芸」については、「工作の芸」とあり、works of arts とされている。この二つの概念の違いは、「技芸」が広く技能そのものをさしているのに対して、「工芸」は限定された「工作」の技能・作品をさしている点である。この定義は、他の辞書でも同様で、『日本大辞書』でも、「技芸」は「ワザト芸ト」とされ、一方「工芸」は「工作ニ係ル芸」とされている。さらに『日本大辞林』でも、「技芸」は「わざ、てわざ、げい、げいのう」とされ、「工芸」は「ものをこしらふるなどのげい」であるとされる。

『言海』では、「技芸」は取り上げられないが、「工芸」を「工作ニ係ル芸」とする一方、「工業」を「工作ニ係ル事業」とし、「工芸」と「工業」はその扱う領域が同じでありながらも、その規模の大きさによって分けられていることがわかる。

第一章で論じたように、「手芸」が「技芸」の枠組みの一部を占めることから、「技芸」の「わざ、てわざ、げい」の中でも、「手芸」は特に「てわざ」の意味を強く帯びたものだと思定することはできる。また、工業的な側面からは切り離されていることによって「工芸」と区別されるとも考えられる。

佐藤道信は、「技芸」は制作を示すことばである」として、「美術」という言葉が誕生する以前に、「工芸」と「芸術」とをつなぎ、技術的にも概念的にも双方のニュアンスを含む語として用いられていた可能性を指摘している。氏は、「技芸」の語は、もともと古くからあった言葉であり、近代では一八九〇（明治二三）年に、皇室による伝統美術の保護奨励を目的に宮内省下に作られた、「帝室技芸員」制度の名称として使われたことを例に取り、その目的にふさわしく伝統用語の中から採択したものと説明している⁷⁷。

この「技芸」の「技」とは、もともと手ワザ、タクミのことをさし、手偏がついているのもそのためであると。また、「技芸」でも手ワザ、技術の意味はほぼ同じであるが、「芸」がついている分、洗練されたレベルのものをさす。したがって、前代の「工芸」の中で、のちに「美術」へと移行した部分にあえて言葉を当てるとすれば、「技芸」の語が最もふさわしく、それは、後の絵画・彫刻・美術工芸のジャンルのすべてを含むものであり、それが明治になって、新概念で括られた時には「美術」、既存用語で括られた時には「技芸」になったとする。つまり、もともとの母体としては、実質的に同じものだったと言える。それを違う語で表示したのは、「美術」は未来の創出、「技芸」は歴史の保護という、志向性の違いを明示するためだったとしている⁷⁸。

「美術」という視座を含むと、おそらくは佐藤が述べる「技芸」の意が用いられてきたのであろう、しかし、いくつかの手芸論における「技芸」の記述を見てみると、必ずしも氏の定義する意味だけではないものを含んでいることがわかる。

たとえば、「女子が技芸を修めるのは（中略）裁縫は云ふ迄もなく、（中略）刺繡を半襟に應用して見たり、造花や摘細工で室内を裝飾」するためとしている。つまり、この「技芸」とは裁縫、刺繡、造花、摘細工等の裝飾的手芸をさしている。また、「絵画は婦人の技芸として、或程度まではよいが、それ以上は不適當である」とするよ

分からは、技芸として絵画、工芸、音楽まで含めて考えていることがわかる。明治期を通じて、「手芸」とほぼ同義語として扱われた語に「女紅」「女功」という語がある。「女紅」「女功」というのは、古く「史記」の「貨殖篇」や「漢書」の「景帝紀」に出てくる言葉であるが、もともと、「女の手わざ」、女子の仕事一般をさす意味で用いられてきた。要するに、女性が手がけた裁縫・機織・刺繡・編物・細工・挿花・押絵などを包括する、広義の名称であったといえる。前述した女紅場の「女紅」も、そこから名づけられていることから「女の手わざ」を学ぶ場であることがわかる。「手芸」と「女紅」「女功」は、その扱っている範囲・領域がきわめて近く、使用され方も似通っているため、ほぼ同義に用いられていたといえよう。

しかし、ほぼ同義に用いられていたとはいえず、「手芸」という場合と、「女紅」「女功」という場合ではおそらく本質的な定義が異なっていると思われる。「手芸」は、前述したように、そもそも女性の手仕事一般、さらに家庭領域まで含む広義の名称であったため、そこには作り手（行為者）のジェンダーが強く反映している。前提として「女性が行なうこと」もしくは「女性がなすべきこと」というジェンダーにもとづいた規範意識が含まれている。しかしながら、「手芸」概念が社会の中に浸透し、教育制度の確立、活字文化の定着などを経て、ある一定の領域をさす言葉として定着したことから、ジェンダー規範は暗黙の了解事項となっていく。つまりジェンダー化された言葉が、ジェンダー規範を内包し、さらに制度化され、概念が定着していく。そのジェンダー規範は日常レベルで機能しながらも、完全に定着してしまつた規範は、あえてその説明の必要性がなくなっていく。つまり、「手芸」が制度化される過程において、執拗にジェンダー化しようとする言説が繰り返されるが、制度が確立した段階ではもはや説明のいらぬ技法・領域の用語として用いられるようになる。「手芸」は、担い手が女性であることが確立することによってその領域への男性の参入も理論上可能になっていく。

それに対して「女紅」「女功」の場合、作り手（行為者）のジェンダーが明確に示されている。この場合、どの

ようにしても女性が行為者でなければならず、言語上、ジェンダー規範の乗り越えが不可能である。この不可能性は、近代の日本において女性を国民として取り込む際にきわめて有用なものとみなされてきた。つまり、女性の側からの越境の不可能性は、同時に男性の側からの不可侵性でもあり、女性が国家において、また家庭において為すべき役割を、固定化し保守することで、国家・家庭において意味のある存在であることが示されるためである。

「手芸」と「女紅」「女功」とは、ほぼ同義語であるが、しかし語の使用者が意図するものがジェンダーにもとづく規範性との程度の距離を想定しているのかという点で、使い分けることも可能である。実際に、明治末には、次第に意図的に使い分けられるようになっていく。

近代の手芸論においては、「手芸」は「技芸」ときわめて近い概念であり、「手芸」は「技芸」の一要素と考えられていた。明確に、「手芸」と「技芸」を分けてとらえている文献は見られないが、ほぼ同義に用いているものは多く見られる。

特に、第1章で述べた、下田歌子著『女子の技芸』と『女子手芸要訣』における「手芸」と「技芸」の範囲の比較から考えるならば、「技芸」はより広い範囲を指す技能の総称だといえるであろう。

さらに「工芸」と「手芸」の違いも重要である。

飯塚信雄は、「今日、手芸はマイナー・アーツ (minor arts)、つまり、小芸術、二流芸術と呼ばれ、芸術の中ではひととき軽い存在であるにすぎない、とされている。美術史の本の中でも、絵画・彫刻・建築があくまで主流であり、生活に密着してその用となる工芸は、一段と低い存在として僅かなページがさかれているにすぎず、まして、手芸などは相手にもされない」²⁷として、芸術のヒエラルキーにおいて、絵画・彫刻・建築に比して工芸が低く位置づけられ、さらにその下に手芸があると指摘する。

しかしながら、この指摘にあるヒエラルキーの認識は、「手芸」と「工芸」の概念の曖昧さが引き起こしたものではないかと考える。

佐藤によれば、日本の場合「工芸」とは、「美術」成立以前の絵画・彫刻も含む最もマキシマムな包括概念たりうるもの²⁸であり、画工・彫工・陶工・漆工・金工・木工・石工・織工などをさすものである。つまり、そもそも「工芸」には、絵画・彫刻からいわゆる工芸までを含んだ意味が含まれており、「美術」の制度化に伴ない現在の「工芸」に編成されていったものであるとする。

近代になり、同じ「芸術」の中に位置づけられた後の「絵画・彫刻」と「工芸」は、官の枠組みによって類別されていったとされる²⁹。文部省によって「芸術」として、宮内省によって「伝統美術」として、さらに農商務省によって「産業品」として位置づけられる「工芸」があるわけだが、これと「手芸」とを比較してみると、「手芸」的な制作品もまた、宮内省によって織物や刺繍などが「伝統美術」として位置づけられ、農商務省によって造花や絹製品などが輸出品・産業品として位置づけられている。つまり、「工芸」と「手芸」が決定的に異なるのは、文部省による定義となる。

絵画彫刻Ⅱ芸術——文部省

工芸Ⅱ芸術——文部省、 伝統美術——宮内省、 産業品——農商務省

手芸Ⅱ手芸——文部省、 伝統美術——宮内省、 産業品——農商務省

教育の領域では、「手芸」と「工芸」とは明確に分けられる。「工芸」が美術の領域であるのに対して、「手芸」は家政の領域であり、「手芸」は専ら女性だけが学ぶものとされ、作り手のジェンダーに規定された概念ということになる。「手芸」がジェンダーによって規定された概念である一方、「工芸」は必ずしも作り手のジェンダーによつて規定されていない。つまり、モノの作り手が女性であった場合、その制作品は、「手芸」とも「工芸」とも位置づけることが可能であるということができる。

実際に、織物や刺繍、染色などの分野は、「工芸」と位置づけられてきた。しかし、織物、刺繍、染色等の制作品をそれでもなお「手芸」品として扱う指標があるように思われる。それが、「工芸」に対して低く価値付けられ、

ヒエラルキーの下位に置かれた「手芸」ではないだろうか。

なぜ、前述の飯塚のような価値の体系（「工芸」より「手芸」は低く位置づけられる）が存在するのか。確かに、「手芸」テキストは、繰り返し「誰にでもできる」「簡易な」手芸であることを強調する。簡易さと容易さは「手芸」の特徴であると言える。しかしそれだけではない。

「手芸」と「工芸」は、その想定された担い手の幅が大きく異なっているのである。文部省が管轄する「芸術」としての「工芸」とは、いわば、プロフェッショナルな工芸家もしくはそれをめざす人の作品をさしているのに対し、「手芸」の担い手は素人の女性であることが大前提である。すなわち、「誰にでもできる」ということは、「誰もがやらなければならない」ためにやむなく生じる言説であり、それゆえに簡易さと容易さが求められているのである。

「手芸」と「工芸」は、その概念形成の段階で、ジェンダーというファクターによって分けられている。作り手のジェンダーは、その作品が制作される場や制作過程、さらに使用される場、目的など多岐にわたった差異を生み出している。ゆえに、「手芸」は単純に「工芸」の下位に置かれるものとは言えず、こうした差異を生み出す諸状況に関する詳細な分析なしには、理解し得ないであろう。

3 「手芸」テキストにおけるディスクリール

前節では、現在の手芸の領域などから手芸が内包するジェンダー的要素を導き出し、他領域との違いを明らかにしてきた。その中で、手芸を特徴付けるものとして、「女性の手仕事の総称」として用いられてきたことが明らかになり、「手芸」が根本的にジェンダーに起因する概念であったことがわかった。

現在、流通している「手芸」とは、刺繍やパッチワーク、編物等々、かなり広範囲の手仕事を取り込まれてい

るが、本稿の課題である明治期の「手芸」には、現在とは異なる「手芸」が取り込まれていた。実態として、何が「手芸」と呼ばれ、いかなる「手芸」が行なわれていたのか、明治期の手芸テキストを中心に考察していこう。

1 明治期の手芸テキスト

〈明治期の手芸テキスト概要〉

明治期には大変多くの手芸テキストが出版されている。女学校の手芸の教科書として編纂されたものや、一般の家庭の女性達に向けて出版されたものなど、またかなり詳細な記述のある実用性の高いものから、理念を中心に記したもので、さまざまである。今回の調査で、明治期に単著として出版されている手芸テキストは、二八〇冊以上の膨大な数が確認できた。一八六七年から一九二二年（一九二二年については、大正期に入ってからカウントしている）までの各年に出版された冊数の推移を表2に示した。

この表から、手芸テキストは一八七〇年代末から徐々に増加し続け、明治四〇年代にピークに達していることがわかる。最大数を示した一九〇八年には、年間で二六冊もの手芸テキストが出版されている。

ここで、手芸テキストとして扱っている著作は、「手芸」「技芸」などのように総合的に女性の手仕事を扱っているものもあるが、「裁縫」「編物」など個別の項目で出版されたものが多い。これは、手芸は手先の技能であるため、それぞれの分野で専門的技術を有するものがあり、各分野はそれぞれに独立した学習体系を持っていたことを示している。

表2 明治年間の手芸テキスト出版の推移

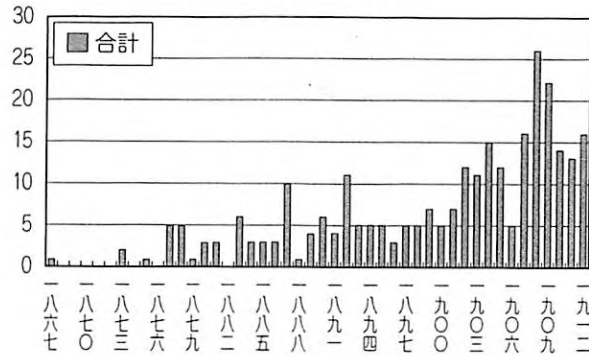


表3

| 領域 | 手芸 | 技芸 | 染色 | 養蚕 | 刺繡 | 押絵 | 編物 | 造花 | 機織 | 裁縫 |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|-----|
| 合計 | 6 | 5 | 1 | 1 | 9 | 1 | 25 | 32 | 26 | 175 |

さらに、明治年間に出版されたこれらのテキストを領域別に数量化すると、表3のようになる。全体の六割以上を「裁縫」のテキストが占めており、次に「造花」「機織」「編物」の順になっていることがわかる。「手芸」「技芸」の領域は、これら個別の領域のうちのいくつかをまとめて扱っており、総合的な手芸テキストとなっているものである。この数値はあくまで出版されたもののうち存在を確認できたものに限られていることと、出版数が必ずしもその領域の重要性や需要と一致するとは限らないことなどから、あくまで傾向しか提示できないが、少なくとも女性の手仕事のうち、「裁縫」が需要の高さと学ぶ必然性がきわめて高い傾向にあるといえるであろう。

また、裁縫以外では「造花」「機織」「編物」の三領域が突出している。これらの領域の特徴として、生活の糧となる可能性があることがあげられる。家庭内における趣味としてではなく、収入を得るための手段、特に内職として一般的なものである。単行本として出版される場合、購入する側がそのテキストに何を求めるのかが大きな問題となる。後述する女性向けの雑誌では、その「手芸」に関する簡単な知識とテクニックが短く紹介される傾向が強い。しかし、単行本の場合、その「手芸」を体系的に学ぶことが意図されており、そのため、より専門性も高いという特徴がある。そうした専門性は、家庭内において、家族のために「手芸」をする女性に必要とされるのではなく、技能者として必要なテクニックを「職人」という枠の中で経験的に学ぶことがないが、しかし家庭内において家計を助ける目的で手仕事に従事する内職者に必要とされたのだと考えられる。

また、「裁縫」と「単科」テキスト（ここでは、「機織」「造花」「編物」「押絵」「刺繡」「養蚕」「染色」を合計したもの）と、「総合」テキストの、明治年間の推移を表4に示した。

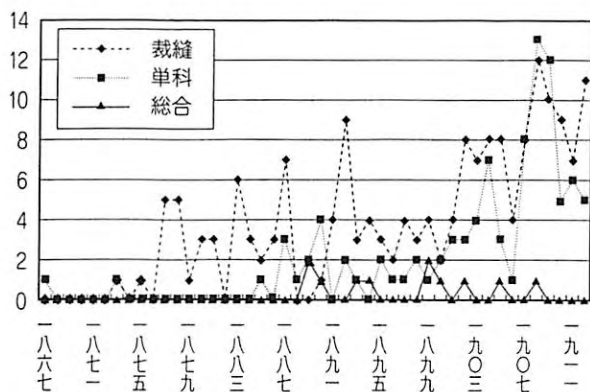
このグラフからわかることとして、第一に、「裁縫」は一八七〇年代半ばから徐々に増加し始めていくのに対して、「単科」テキスト及び「総合」テキストは、一八八〇年代半ば以降になってから増加していくことがわかる。これは、「裁縫」が明治初期から女性の手仕事の必須領域であったのに対して、いわゆる「手芸」というものが「裁縫」に比して実用性が低く、装飾的要素を強く持っていたため、重要度が低いと見なされていたことと関係していると思われる。

第二に、一九〇〇年代以降、「単科」テキストが著しい増加をみるが、このことは、いわゆる「手芸」が女性の手仕事として一定の認知を得たことを示している。つまり、女性の手仕事に単に生活の必要からのみ奨励されるのではなくなっていくたことがわかる。

以上のように、明治の手芸テキストは、その多くが「裁縫」を扱ったものであり、数量分布からもわかるように、明治の早い時期からその重要性は確認できる。そして、明治期を通じて、一定量のテキストが常に出版され続けていた。それに対して、いわゆる「手芸」テキストは一八八〇年代半ば以降に登場し、明治末に向けて急速な増加をみることになる。これらのことから、女性のあらゆる手仕事を総称する「手芸」という概念から、近代的な「手芸」概念への変化と確立が、この時期に行なわれ、一定の社会的認知を得たと考えてよいだろう。

本書では、これらすべてを論ずることはできないが、典型的なテキストを取り上げながら、これらのテキストが扱っている手芸の領域について考察しよう。

表4 種類別手芸テキストの比較



● 『裁縫と手芸』

まず、標溪道人編『裁縫と手芸』³³であるが、本書は「家庭全書」の第五篇に組み込まれた一冊である。巻頭には、四枚の女性像が掲載されており、それぞれ手芸と裁縫をする女性のイメージが描かれている。

最初の図28は、母親と娘が室内に座しており、母親は裁縫をしており、幼い娘はその隣で人形を作っているか、着せ替えをしている様子が描かれる。背景には鶴の描かれた屏風が置かれている裕福な家庭が想定されている。母の「裁縫」と娘の「手芸」もしくは「遊戯」がテーマとなっており、図の周囲を牡丹、菊、菫、梅などの花々が彩っている。

学校教育が普及し、裁縫や手芸が教育の場で教授されるようになってからも、基本的にこうしたテキストが主張するのは、手芸や裁縫という女性が担うべき手仕事は母親から娘へと家庭内で教えられるべきものであり、それが困難な社会になってきたが故に、学校で学ばせるようになったとする。そうであるならば、この図に示された母娘の空間は、ある種の理想的な手芸空間だと言ってよいだろう。

少女が人形を手に行っていることは、一見なにげない光景であるかのように描かれているが、娘に人形を与える行為は、母親から娘、将来母になることという価値観を伝える重要な意味を持つものである。人形を通して、「小さなお母さん」は、裁縫の基本を学び、社会が女性に求めるものを学ぶ。さらにそうした針仕事の訓練を遊びの中で行い、それを通じて身に付けられる社会性は、この図の母と娘のように、母の世代から次世代へと家庭の中で受け継がれることが、理想として描かれているのである³⁴。

図29は、前の女性達より少し年長の女性が火鉢の傍で毛糸編物をしている様子が描かれている。室内奥にある豪華な屏風と火鉢にえがかれた菊の絵などの贅沢な設えから、豊かな階層の女性であることが知らされる、他二枚のイメージも手芸をする女性像である。

これらの図には、その属する階層に関わりなく、各々の女性たちが手芸・裁縫に勤しむことが美しく描き出され、女性にとっての美德であることが示されている。

四枚の女性像の次には、刺繍図案が五枚掲載されている。第一図は「日ノ出ニ鶴」(図30)、第二図は「菜ノ花ニ蝶」、第三図は「鏡ニ桜花」、第四図は「手毬ニ猫」(図31)、第五図は「牡丹」である。

女性イメージと五枚の刺繍図案とは、前者が手芸・裁縫をする女性の理念的な側面を補足し、後者がこのテキストの実用性を表しているとも言えよう。



図28 標溪道人編『裁縫と手芸』挿図、1899年。



図29 標溪道人編『裁縫と手芸』挿図、1899年。

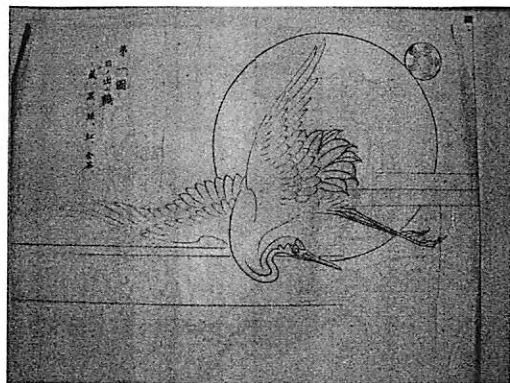


図30 標溪道人編「裁縫と手芸」図案「日ノ出二鶴」
1899年。



図31 標溪道人編「裁縫と手芸」図案「手毬二猫」
1899年。

「裁縫と手芸」の内容は、大きく「裁縫」の部分と「手芸」の部分、「附録」の部分の三部に分かれている。目次に従って見ていくと、次のようになる。

| 裁縫 | 総論 |
|---|----|
| 裁縫の要具(裁縫要具に就ての心得方、裁縫要具の使用方、縫針の名称) 裁縫及び衣服の沿革 裁方(襦袢、着物、袴、雑類) 範附方 | |

| 手芸 | 附録 |
|--------------------------------------|---|
| 運針法 衣類 縫方 衣服のたたみ方 袴のたたみ方 | 編物総論(錘針編、編物の種類、鈎針編方、ひぢつき編方、ランプの台しき編方、守袋の編方 洗濯 早染方 押絵 造花 縫取 小笠原包方 小笠原結方 紋切 |
| | 貼紙細工、厚紙細工、紙革の製法、洗紙を製する最良法、人造麝香製法、水白粉の製法、各種香水及び香油製造法、頭髮香油製法 |

この目次立てから判断して、本書の編者標溪道人は「裁縫」と「手芸」を次のように区別していたことがわかる。両者の特徴をあげておく。

▼「裁縫」

- ①基本的に和裁に限定。
- ②裁縫に必要な技能として、用具の知識、沿革、裁ち方、へら付け、運針、衣類の知識、縫い方、たたみ方が

必要である。

▼「手芸」

①「手芸」の範囲を、編物、洗濯、染色、押絵、造花、縫取り、包み方、結び方、紋切とする。

②この中に制作ではないものとして、洗濯と包み方、結び方が入る。

さらに、附録では、当時新しい技術として話題になっていったもの、化粧品などを取り上げており、全体を通して、女性に必要な諸知識、諸技能がまとめられているものといえよう。

●「婦女手芸法」

次に須永金三郎による『婦女手芸法』³⁵の場合を見ると、以下のような目次立てになっている。

| | |
|---------|------------------------|
| 裁縫 | 裁縫初歩、和服裁縫、洋服裁縫 |
| 編物 | 錘針編、鈎針編、レース |
| 料理 | 日本料理献立及包丁式、西洋料理 |
| 養蚕紡績及染色 | 養蚕、紡績、機織、染物 |
| 雑芸 | 造花、押絵、ハンケチ縁縫、縫取、剪箔、紋形 |
| 遊芸 | 茶之湯、香道、投扇興、貝合、花骨牌、西洋骨牌 |
| 女礼式 | 日本礼式、西洋礼式 |

須永は「手芸」を大きく七つの領域に分けている。裁縫、編物、料理、養蚕紡績染色、雑芸、遊芸、女礼式である。「裁縫と手芸」と比較すると、①手芸の中に「裁縫」が取り込まれている。②「裁縫」の中には洋裁も含まれる。③編物としてレース編みが入っている。④料理、養蚕紡績染色、遊芸、女礼式を「手芸」として扱っている。

る。⑤樺溪道人が「手芸」としたものが「雑芸」として扱われている。以上、五点が指摘できる。

●「新撰女子の手芸」

さらに、一九〇二（明治三五）年、鍋木かね子編の『新撰女子の手芸』³⁶は、以下のように目次立てをしている。

| | | | | |
|-----|----|------|-----|----|
| 総論 | 造花 | 袋及巾着 | 涎かけ | 雑部 |
| 結び物 | 押絵 | 刺繍 | 肱突 | 編物 |

鍋木は、手芸の範囲を次のような意図で編纂したことを記している。「女子の手芸は、其の種類中々に多かるべし」³⁷として項目を立てたが、「以上揚ぐる項目の外、裁縫、養蚕、紡績、機織等のごときいづれも手芸ならざるはなし、故に之をも網羅すべかりしが、是等は、各専門のものありて、世に公になり居れる」³⁸として、手芸として扱うべきものとしながらも、専門性の高いものは省いていることを記している。鍋木は、冒頭の総論の中で、次のように述べる。

抑も手芸は、女子が技芸としての花なり、故に女子にしてこの手芸に巧ならざらんには、恰も樹木に枝葉の繁茂せるありて、花なきがごとく、樹木としての本分を尽くさぬものこそ謂ふべけれ、女子にして其の本分を尽さざらんか、形容こそ人なれ、などかこれを人と云ふべき、いかになさげなきことならずや³⁹。

鍋木による「手芸」と「技芸」の関係は、実に明快である。「技芸」とは女子のなすべき技能を総称しており、樹木に例えられる。それに対して「手芸」は装飾的な花であり、樹木は花を咲かしてこそその本分を尽くすので

以上見てきた、いくつかの手芸テキストを総括すると、明治期の「手芸」の範囲を次のようにとらえることができる。編物、押絵、造花、刺繍、染色、包み結び、紋切、裁縫、養蚕、紡績、機織は、複数のテキストで「手芸」として扱われており、そこに当時の一定範囲での理解があったことがわかる。

2 「手芸」の目的

それでは、前述した「手芸」と認識されていた手仕事は、どのような目的で女性に学ばせようとしていたのだろうか。これらのテキストには、各「手芸」の具体的な解説の前に、簡単ではあるが、その「手芸」の意義を述べている。なぜ、女性が「手芸」を学ばなければならないのか、またなぜ女性だけが学ぶことを奨励されたのか、この部分から読み取ることができる。「手芸」は、その種類によって技法だけでなく、由来や、材料の違いなどによって、意味を持っており、ここでは、いくつかの事例を見ていくことによって、諸手芸をつらぬく「手芸」の目的を明らかにしていく。

▼「編物」

日本には伝統的に糸を編むという編物は存在しておらず、漁業用の網や、夏場に用いる網襦袢のような特殊な編物しかなかったとされる。そのため、明治期に編物と称されるものは、基本的に明治初期に西欧から流入してきた毛糸編物とレース編みをさしている。

明治期には、すでに西洋の鈎針と棒針が入ってきており、毛糸を編むことは比較的広く行なわれていたが、レース編はあまり取り上げられることはなく、おそらくは高い階層の女性によって行なわれるのみであったことが想像できる。

編物（主に毛糸編物をさすが）は、日本で従来使われていた被服材料と異なり、保温性・伸縮性に富むという利点があり、また技能的には複雑なテクニクを必要とせず、少ないテクニクで応用範囲の広いことから、日本流入後、かなり早く一般化していった。

「女子手芸の一にして裁縫に次いで心得置く可き有益の職業なり」⁴⁰とされるように、すでに明治中期には一般化した手芸であった。「編物は（中略）、畢竟編方の難かしきにあざれば、手わざの能く慣る事に意を用ゐるべきなり」⁴¹とあるように、技巧的な難易度は高くないため、練習すればそれなりの制作が可能であり、「熟練するに従ひ（中略）自在に編み得るやうになる」⁴²と考えられており、その簡便さと習熟の簡易さから表5の手芸テキストでは、すべてに取り入れられている。

また、「毛糸編物のごときは、上下おしなべて之れを知らざるものなき程の有様とはなりにき、而して此の技は、婦女子の好んで行ふところのものなれば、其の習熟するに従つて速なれば、七八歳の女子といへども能くこれを編みて遺憾なきに至りしぞめでたき」⁴³とあるように、低年齢からの習得が可能であり、習熟度に応じて作業が早くなるとされる。

日本人は、手指が器用であるとして、「斯うやうの術は、彌々益々巧妙を極むるに至れる」⁴⁴、また、特に西欧から流入した後に日本で開発されたとする花簪、枝花等を編む技術は、「益々、我れら同胞姉妹が美術的の意匠と、巧妙なる技術とを、証拠立つることが出来るのである」⁴⁵と高く評価され、編物の技術に「手芸」として大いに期待するものがあるとしている。

▼「押絵」

押絵は、小さな布帛を使って、羽子板や小箱の装飾をする技術である。さまざまな布帛を立体的に構成し、モチーフを作り上げていく。その歴史は、「將軍の大輿、及び、諸侯の奥向に行はれしもの」⁴⁶とされ、あまり古いものではなく、（中略）かんざしや楊枝さしなどをつくったもので、商品としては羽子板などが流通するのみであ

つたとされる。しかし、近来、押絵を学ぶ際、植物学を学び、絵画を習って、なるべくリアルなものを作る心がけ、配色に注意するなど、リアルさの追及が押絵の技術の発達につながり、それによって、「往時の物に比して、大いに面目を改め」、「これも女子が美術的技艺進歩の一端であらう」と述べる⁴⁷。つまり、押絵はレリーフなどに見られるように、平面の構成をいかに立体的に見せ、リアルな作品を作れるかが、その技能的価値につながるものといえる。

また、「布帛を以て、種々の形を作るものにして、其の巧妙なるものに至りては、誠に優にして美なるものなり、是れ亦美術に属したる手工にして、婦女子の業には至極適當なる」⁴⁸ものであるとされる。つまり、女性が行なうとされる手仕事の中でも、きわめて優美かつ美的なものであると考えられ、「美術に属したる」という文脈からは、技巧的な難易度ではなく、生活との密接度が低いことが強調されていると思われる。こうした、美的なもの、優美なものを女性と結びつける言説は、そもそも女性の存在を「美的」であるという考えにもとづき、視覚表象の対象として、見られるべき存在である女性という位置づけと関連している。美的な存在であるがゆえに、美的なものを創造することが好ましい、この言説によって手芸は常に女性的なものともみなされ、手芸のみならず、「美術」もまた「美的」であるがゆえに「女性的」な領域であるとも考えられてきた⁴⁹。

女性が「美的」であるがゆえに「美的」な手仕事に向いている、「緻密な性質」であるがゆえに「緻密」な作業に適している、という適性論によって女性と手芸は結び付けられているのである。

さらに、「之に習熟すれば生計の補助たる可き資を得るに難からず押絵は多く羽子板、守入、小函等に貼附して裝飾とするものにして現に之を内職となし居る女子少からず」⁵⁰とされるように、明治以前から羽子板などが商品として流通していたことから、押絵は市場で一定の価値を持っていた。しかしながら、「生計の補助」そして「内職」というように、職人としての価値を認められるものではなく、廉価な労働力にすぎないと考えられてきたことがわかる。つまり、前述したように、技能的には簡易なものであるため高度な技術は必要とされず、「手芸」と

して誰もが行なうことが可能である反面、誰もが行なえる程度の簡易な技術であるために、市場価値としては低廉な労働力にしかなり得ない。しかし、この構造はまさに主婦の労働として適切なものと考えられた。「手芸」として制作することはすなわち「節約」を意味し、「内職」として製作するならば「内助」を意味する、「節約」と「内助」は女性の美德としてきわめて重要であるが、どちらも主たる家計維持者の地位を脅かすことは「徳」を損なうことにさえなかりかねないのである。そして、「今は我が国の美術の一技として、盛んに海外に輸出するもありとす、則ちこの技艺を紹介し教導するは、その益少からざる」⁵¹として、この技術（技艺）が、その美的な価値ゆえに海外に輸出され、国家に対する内助として位置づけることによって、女性が「手芸」を行なうことによって国家における女性の地位が確保されることにもつながっていく。

このように「押絵」は、その美術的価値と手軽さからも、「少女が徒然の慰めがてら、暇あらん折々には、一亘り学ばせ置きて、然るべきもの」⁵²と考えられ、年少時より技能を蓄積し、習得させることが奨められ、女性はその成長の過程において、常に暇をもてあまし遊惰に生活することを「手芸」によって抑制することが望ましいとされてきた。

押絵は、近世において流行したものととして、パトリシア・フィスターもその著作において取り上げており、裁縫を日常の業務とする女性たちが、一つの気分転換として、こうした手芸を行なってきたとしている⁵³。

▼「造花」

造花は「つくりばな」とも呼ばれ、紙や布を用いて花を造り、室内の装飾のために飾られた。鏝を使って、布に髷をつけ、花卉や葉を作り、針金を通して成形していく。数種類の花をまとめて大きな花瓶に飾ったり、重なるの小さな花を自然なカタチでいけたり、また桜や桃などの枝モノも一般的な造花の種類としてあった。

この細工は「近年の流行物にして、亦女子手芸の一に属し、高尚にして而も優美に、且つ利益ある職業」⁵⁴、「女

子手芸の一に属し高尚にして而も利益ある職業として学ぶ可きの価値あるもの」⁵⁵と繰り返されるように、「婦女子として学ぶ可き価値あるもの」⁵⁶とされてきた。女子の手芸の中でも「高尚」かつ「優美」とされ、その一方で「利益」に結びつくことが「造花」の特徴であった。内職としても一般的であった。

造花は「全く装飾の一点にありて女子の頭飾に用ふる花簪乃至床の花籠等に用ひ」⁵⁷ることにより、「これを室内に飾り置くときは、炎威の赫々としてなほ単衣すらいと重きを覚ゆる頃、梅花の咲き匂へるを賞すべく、寒氣肌を劈く冬の夕べ、菖蒲の嫋々としたる、ゆかりの色のやさめらで、端午の節にあるがごとき感想を起さしむるものは、夫れ造花の巧妙なるものにあらずして何ぞや」⁵⁸とあるように、その技術の高さは日常の装飾的意味において、きわめて重要且つ効果のあるものであると考えられている。

そもそも「造花の技は、先づ、仏前にささぐる料に物せしを始めにて」⁵⁹、近年では、その技術も高まりつつあるが、なお「進歩改良を加へなば、造化のぬしが、眼にも、孰れを真、孰れを偽と、見分き難きまでにぞ、成りもて行きぬべきなる」⁶⁰境地を目指し、さらなる精進が必要とされている。

造花は仏花として古くからあったものであり、万葉集などにも造花を詠んだ歌があるとされ、古から人類が美的観念を持つ以上、かならず作り手としての神にのみ一任せず、其自然の美を模倣してみようという考えが起るのが当然であると考えられた。この自然の美を模倣するという点では、花を「描く」行為との類似性が見られる。

一八世紀末の西欧では、花の絵は通常、女性画家のジャンルとされるようになっていた。花の絵は、女性の画家が描くものであり、密接にジェンダーと結び付けられたジャンルとして知られている。

ロジカ・パーカーによれば、「小さな、根気のいる、愛らしい花の絵、画家に求められるのはただ努力と手先の器用さだけといった花の絵の特徴は、多数の描き手の性別に関わっている」と述べる。女性がこれまでも好んでたずさわってきた種類の芸術、つまり、花の絵は、女性が描くのに適した主題であり、それは女性自身が持つ

「優雅さ」と「みずみずしさ」ゆえであり、この女性的特質とされるものと競いうるのは、「優雅」で「みずみずしい」「美しさ」を備えた花の絵だけであるとされた。つまり、フェミニニティに関する社会の定義が、女性の特質を示す評価軸となり、アーティストとアーティストが扱う主題とが同一視されたのだとされる⁶¹。

もともと花の絵は、一六世紀から一七世紀初頭にかけてヨーロッパいたるところで静物画の一ジャンルとして始まり、一七世紀オランダにおいては主要なジャンルともなり、一八世紀に至るまで多くの画家にとつて魅力的なジャンルであり続けた。草創期から少数ながら女性は花の絵を描いていた。花は豊かな意味を含む隠喩として用いられた。虚栄や、人間の誕生、開花、死から腐敗へという生のサイクルのアレゴリーとして表現され、徳と人間の死すべき運命の象徴であった。

しかしながら、花の絵が女性の領域であるとされていく背景には、女性を自然と同一視する傾向が強固にあり、そのことによってあなたも必然的なつながりがあるかのように扱われたことがある。ロジカ・パーカーは述べる。

花の絵と、それを描く女はただ互いを映し合う鏡とされた。女らしさという思想の普及とともに、花の絵はただ女であることの延長線上にあるものとなり、それを描くアーティストはただ女としてみずからの自然をまっとうしているだけとされた⁶²。

「造花」において強調される「高尚」かつ「優美」な特質は、花の絵を描くことにおける「優雅」さと「みずみずしさ」にきわめて似通っている。また、模倣という行為に注目するならば、方法的な違いはあっても花を表象するという同質的な行為であると考えられる。さらに言うならば、室内で描かれ室内に飾られた花の絵と、同じく室内で制作され室内の装飾を目的に作られる造花とは、制作の場と目的の一致を見ることができると見なす。何よりも、両者の最大の共通項は、緻密な作業と手先の器用さを有するとされる女性を、美的な存在と見なすこ

とによって、同じく美的な「花」に同じ質の特徴を見出すことから、女性に特有の、また女性に適したジャンルであるとする点にあるといえよう。

▼「刺繍・縫取」

今回調査の対象とした手芸テキストにおいては、刺繍はほぼ日本刺繍に限定されており、伝統的な図柄の説明と技法が説明されている。しかし、明治期初頭にはミッション系女学校の教師などから、西洋刺繍の技術が流入している。特に、日本刺繍に比べて簡易であった「フランス刺繍」と呼ばれる技術は、家庭の主婦向けに一般化しつつあり、認識も高まりつつあったと言えよう。

刺繍は、縫取ともいい、手芸の中でも「美術」に属するものであると説明される。たとえば、「刺繍とは、(中略)美術に属して優雅なる技芸なり」⁸³、また「刺繍は、女子の手工中、殊に美術に属して、優雅なる技芸なり」⁸⁴というように、女性が為す手仕事の中でも、優美なものと考えられ、美術的要素が強いことから、「刺繍を学ばんとする者は、宜しく、先づ、図画の方法を学ぶべし」⁸⁵とするテキストさえ見られる。

しかし、手芸テキストにおいては、美術品と説明されるような高度な技術を要する刺繍は決して扱わない。手芸テキストが扱うのは、「簡易なる縫取」⁸⁶や、「簡易なるもの即ち風呂敷の記号又は車夫馬丁の法被の記号等の如き」⁸⁷もの中心であり、「少しく習熟すれば誰にも容易くなし得るもの」⁸⁸である。手芸全般を扱うテキストであるため、技法としては簡易なものに限られている特徴が見られるが、それでも、女性にとって刺繍が適切な手芸であることは次のように強調される。

刺繍が伝統的に有してきた優雅さや、刺繍に必要とされてきた高度な技術は、「刺繍」を「美術」として語るうえで重要な要素となる。しかし、明治期の手芸テキストは誰もができる簡易な技術で、誰もが優雅な生活スタイルを手に入れられることに力を注いだ。それは、家庭の主婦が、得手不得手に関わらず、多少の技術の蓄積、

つまり訓練さえつめば、だれもが「優雅さ」を手に入れられるものでなければならぬためである。この訓練には、「綿密」な性質が必要とされ、それは女性が持っている天性の特性でもあるとされてきた。

「刺繍は、資性綿密なる女子が、美術的工藝として学ぶには、甚適當のものであらうと思はる、」⁸⁹。つまり、刺繍には緻密な作業が必要であり、こうした作業に女性が天性持っているであろうところの「綿密」な性質が適しているとする。

緻密さや綿密さによって、大人しく刺繍台に向い、手に針を持ち、美しい図案を写し取り、細かな細工をほどこし、そして家庭内の装飾品を作り出すことは、身体的・精神的な従順を必要とし、刺繍をするという行為そのものが、女性の美徳を必要とし、また刺繍をする過程そのものが女性の徳の獲得に有益な時間であるのだとされていたのである。

ロジカ・パーカーは「刺繍の歴史を知ること、女性の歴史を知ることである」⁹⁰として、「刺繍芸術は、女性らしい理想に向けて女性を教育する方法であり、それが達成されたことを試す方法である」⁹¹と刺繍の政治性を論じる。まさに、西欧においても、同様の機能を刺繍が持っていたのだといえる。しかしながら、刺繍は女性らしさを強要する手段として存在しつつも、一方で「女性らしさの強制に抵抗する武器ともなりうる」⁹²として、現代のフェミニスト・アーティストによる刺繍が伝統的な手仕事しか与えられてこなかった女性のみが表現し得る作品となつて現われていることに触れていて興味深い。

▼「養蚕・紡績」

養蚕は、説明するまでもなく蚕を育て、繭を取ることをいい、「養蚕の業は、また、女子の大切な務めとして、早くから奨励されたもの」⁹³であり、「養蚕紡績及染色の技は古来女子特専の手芸として一般に伝習し来り」⁹⁴とされるように、伝統を有する女性の務めとして奨励され、伝習されてきた手芸である。現在では養蚕を手芸のひと

つとして見なすことはほとんどない。しかしながら、明治期の手芸テキストにおいて「養蚕」は手芸のひとつとして位置づけられる場合があり、前章で論じたように、近代の養蚕が持ちえた多様な意味の中でも、「手芸」と解釈は決して特殊なものではなかった。

明治中期以降の手芸テキストにおいても、「養蚕」は女性の重要な務めとして扱われている。しかし、同時代の都市の女性たちにとっては、たとえ「手芸」であると説明されても、すでに養蚕は日常的な労働ではなく、知識さえも十分にはなかったようであり、「都会の地に生育せる女子は只に其概略をも知らざるのみか甚しきは蚕は如何なる虫なりや繭の形は如何等の質問に対しても応ふる能はざるもの多しと聞く」⁷⁵と、批判されている。

養蚕を奨励する言説は、第2章において述べているが、基本的に皇后・皇太后による養蚕を例にあげ、それを見習うよう奨める形式が多い。また、養蚕業が国家にとって重要な産業であることを示す場合もある。手芸テキストもその形式に則り、后妃が自ら「こがひの業」を営み、今に至るまで全国で行なわれてきたという言葉を採用し、「畏れ多くも」、現在明治の御世でも、皇太后・皇后が御苑に蚕室を作らせ、採葉少女（はとりめ）を集め、蚕事に従事させていると述べる。歴史上の皇后の養蚕を引用することによって、連続と続く女性の手仕事の歴史を想起させ、この労働を女性が行なうことが当然であるかのごとくみなされる。そして、同時代の皇后や皇太后が養蚕を引用することによって、「養蚕」という手仕事に権威を与え、女性の手仕事としての価値を高めていく。たとえ、現実には行なわれることがなくとも、養蚕の重要性を学ぶことと、あらゆる手芸において「養蚕」こそがその基本となり、そして根本であることが示されているのである。

また、国家経済については述べないが、しかし、「婦女をして、之れに従事せしめば、また大いに其経済を助け」⁷⁶るものだとして、家計を助ける程度の利益があることを記している。さらに、「蚕児を養ふは、恰かも、人の子を養ふが如し。其育つる人の、寒ければ暖め、暑ければ涼うし、食を足し、居を安くし、至誠以て、是を保護せんと勉むるに於ては、其児の発生、必ず、佳良なるや疑ふ可らず。是れ、蚕事に関る者の、最も深く心を注いで、熟思すべき事なり」⁷⁷として、養蚕が子どもを育てるかのような気配りを必要とし、そうした性質を獲得するために養蚕が有効であることも示されている。

以上のような理念上の効用は述べつつも、実際に都市の女性たちが養蚕を行なうことをどの程度可能なことと理解していたのかはわからない。しかしながら、

都会に住するところの女子、(中略)良家の婦人も、亦、其珍卉名花を培ふ、庭園の、幾分を割きて、桑林となし、かたへは、長き日の徒然を慰めがてら、運動の一つとして、蚕事を経営さるる⁷⁸

良家の婦女も亦、後園には、桑樹を植ゑしめて置いて、一つには、蚕桑の味ひも嘗めて、之を専業とする人の困苦をも思ひやる⁷⁹

など、都市の中上流の家庭の女性に対して、庭園を造り、花を育てるように、桑林を造り、趣味として養蚕をすることを奨めるのである。

「紡績は、裁縫に亞ぎて、婦人が、必ず務むべき手工の一つとして、本邦、古来より甚だ奨励したる業」⁸⁰であるとされ、その重要性が示されている。裁縫は女性の手仕事の中で、常に生活に密着した必須の手仕事であったため、最も重視されていた。被服産業の発達は、紡績業などと比べて大規模工業化の達成が遅く、特に和服の場合には、あくまで手仕事に支えられていたため、一般に家庭に為すべきものと考えられていた。被服産業に比して、紡績業は極めて大規模機械化が早い分野であった。そのため、家庭においてすべての女性が必須の手仕事として行なうという状況は、すでに明治中期には解消されていた。

「紡績のわざは、むかしは、大切な婦工の一つとして、数へられたものであつたが、近来、(中略)余り必要で

無いかのやうに、世人にも思はる、であらうが、(中略)決して、個人の学ばるべきことで無い」⁸¹とあるように、すでに日常の手仕事として紡績を家庭ですることは少なくなっていることが記されている。

こうした背景には女子の就学率の上昇や、社会全体の分業体制が形成され、紡績業も専門性が要求されていることなどから、女性ですらこの技術に関する知識を持たなくなっていたことに対する憂慮がある。もはや、家庭で必要に迫られて行なう手仕事ではないため、紡績を奨める理由は次のようなものになっている。たとえば、

「徒然をも慰みがてら、我が手して、紡みもし、績ぎもしたる糸すぢもて、至親至愛なる、親、夫、子どもらが衣、織もし、縫ひも出でたらんには、そも、いかばかりか、楽しかるべく、着る人、将た、いかに嬉しくもぞ覚えぬ」⁸²として、家族に対する愛情の表現として糸を紡ぎ、また、

「是等の事を心得て居れば、おのづから、屑糸の一筋、糸の一片も、冗にしなくなるものである」⁸³として、糸を實際に紡ぐことがなくとも、これらに対する知識を得ることによって、裁縫などに用いる糸を大切に作る気持ちが育まれるであろうと述べる。さらに、

「下婢などを使うて見ても、(中略)機織、紡績、養蚕等のわざは、一通り心得て置かしたないと、望むのであるが、分けても、紡績の如き手工は、(中略)希くは、徒然なる長き日のすさびにも、試みしめて置きたい」⁸⁴として、家庭で下婢を使っている階層の女性たちが、こうした知識を得ておくことが必要であることが望まれているのである。

▼「染色」

染色、染工は、「ひとり、機織る帛布や、絲などの為にのみ、必要であるのでは無」⁸⁵く、「刺繡、造花、押絵、編物等、すべて、美術的手工を学ぶ者は、是非心得て置かねばならぬ。」⁸⁶として、染色の技術が他の手芸領域の基礎となり、基本の段階であるとされる。

「染物は、我が国では、太古から、既に開けて居た」⁸⁷とされ、「染工も、機織、紡績の業とおなじやうに、専女子のしわざとして居たやうであるが、漸々、この業の進むに従つて、却つて、重に、男がするやうになつたかと思はる、」⁸⁸とあるように、家庭において染色を行なうことは、すでに明治期には日常の工程ではなく、専門の染色業者へ依頼することが多かつたようである。そうした工房の技術者の多くは男性によって占められ、「職人」として技能が伝承されていくようになった。こうした職人の手仕事は、通常「工芸」とみなされ、もはや「手芸」とは呼ばれない。

染色の例からもわかるように、手芸が「手芸」であるためには、その作り手が女性であること、また制作の場が家庭であることが重要な要素であるのだと言えよう。

▼「裁縫」

「裁縫とは何ぞや、衣服を裁ち衣服を縫ふの謂ひなり」⁸⁹というように、裁縫はあくまで衣服の制作をさす。テキスタイルによって洋裁と和裁を分ける場合もある。また、「針仕事」とも称する。「針仕事」という場合には、衣服の制作だけでなく、袋物の制作や、小物制作など、その幅はより広く、針と糸を用いたあらゆる制作がそこに含まれると考えてよい。

「針仕事は女子の必らず学び置く可き大切の手芸」⁹⁰、「裁縫は、従来、女子が手工中、最大切なものとして、第一に学ばしめたものである」⁹¹、また「裁縫は女子が、専ら務むべき業の重なるものとして、早くより、いそしみ修めしめしなり」⁹²などがあるように、裁縫は、女性が為すべきとされる手仕事の中で養蚕と並んで最も重視されている。そのため、裁縫の技術に拙い女性は「其家政を理むる時に当たつて、経済上、管理上、少なからざる損失あるのみならず。其夫を助け、父母舅姑に事ふる女徳の上に於るも、亦甚だ不完全なるべきを思ひ、年少の頃よりして能くよく務め習ふべき」⁹³であるとされる。

女性の行なうべき基本の手仕事であるため、これら手芸を怠り遊芸にはする女性たちは淑女としての資格を問われ、「万一の不幸によりて零落するやうのことあらばかかる心がけ悪しきものは他人の合力を受けて見苦しき生活をなすかさなくば道傍に仆れ臥して恥を世間に晒す身となる」⁸⁴など、厳しく誡められる。

▼「結び物」

「結び物」とは、贈答の際などに用いる紐の結び方や水引の掛け方などを指し、紙や風呂敷などで美しく包む「包み物」と合わせて、「包み結び物」と呼ぶ場合もあるが、通常は、普通礼式などの学習の際に、礼式として教えられるとされる。紐や水引を結ぶパターンや、紙・風呂敷の色目の合わせ方、またそれらを用いるべき場との組合せなど、美的な要素が強いことから、礼式ではなく「手芸」としてあえて扱う場合がある。

結び物は、早くより、女子が手芸の一つとして、習はしたる事なりと覚ゆ⁸⁵

とされるが、「結び物」が女性にとつて不可欠な手芸であるというのは、階層的にはかなり上層の家庭を想定していることは明らかで、こうした手芸テキストの中では相当のページ数を割いて図解している。

「普通の進物品に水引を結ぶは、誰人にも行ふところのものなり、されど、麗しく体裁よく結ぶ人は多からざるべし、此の結び方のうるはしきと否らざるとによりて、其の進物品の体裁を或ひは善く、或ひは悪くならしむるものなれば、是等は婦女子の業として平生に心掛けられたきものなり」⁸⁶として、手芸テキストが扱う部分が、「普通の進物品」ではなく、より「麗しく」「体裁よく」進物品を贈るための心がけの一つであることがわかる。

「これを網羅せんは、難き業なる」⁸⁷として、これら礼式のパターンを網羅することは必要とされていないが、こうした礼式を知っておくことが女性の一つの徳を示すことにもなり、しかしながらその知識も、「ただ覚へ置きて、人に対して物識顔に誇るの材料となり了らんのみ」⁸⁸として、知識をひけらかすような行為は、たしなめられている。

る。

3 明治期の手芸テキストの位置づけ

明治期の手芸テキストは、その他数多く出版された女子教育のテキストや女訓書などと同じ流れの中に位置づけることができる。

手芸テキストの特徴として、第一に、女性のための生活全般を網羅するシリーズ化されたテキスト集の中の一冊として、たとえば「女子自修文庫」というシリーズの一冊として『女子の技芸』が書かれ、また「家庭文庫」というシリーズの一冊として『女子手芸要訣』が書かれるなど、女性の生活をひとつながりの枠の中でとらえ、その中のひとつの側面として「手芸」を位置づけている点があげられる。女性が為すべき事は、生活時間の中で、家庭という空間の中に点在しているのだが、それらの諸芸を「女性」という枠組みで括り、関連付けていくことによって、当時の理想的な女性のあり方が示される。そのすべてが書かれているのがシリーズ化されたテキスト群である。「女性」でカテゴリー化された時間と空間のテキストであるゆえに、そこに取り込まれた「手芸」は、基本的に女性を読み手とし、作り手としており、そこには「善き女性」となるために必要とされる諸領域が書かれているのである。

第二に、「手芸」として取り上げられている諸芸は、大きく二つに分けられる。ひとつは、明治初頭から主として西欧から流入した西洋手芸であり、もうひとつは、日本に明治以前からあった手芸である。前者は、編物や造花などであり、後者は養蚕や、紡績などである。前者の語りは、生活の中の便利さ、華麗さ、美しさや装飾性が中心で、利益のある技能であることが強調される。それに対して、後者の語りは、そもそも高度な技能について語ることはなく、もはや日常生活の中から消えていく手仕事に対する杞憂から、せめてそれらに関する知識だけでも得る必要があることを説く。必要性のない手仕事を今なおやるべきであるとする、その吸引力として、手

芸を為すことにより徳が獲得されていくことが示され、近代的な主婦層に対して手芸に関する知識を紹介していく。つまり、前者は現在形で技能の習得が必要とされ、後者は知識のみ習得することが求められているのである。このことは、手芸や技芸を教える女子教育機関で前者は学科として取り込まれるが、後者は学科として設置されることなく、もはや技能として不必要であることが社会背景からみても明白であり、その認識が共有されているためであるといえよう。

第三として、すべての手芸テキストが「簡易さ」を強調していることがあげられる。これは「手芸」の総合的なテキストを選んでいるためにやむなくそうなっているとも言える。しかし、こうした手芸テキストを見て学ぶという立場の女性たちが、それ以前に実業系の女学校や町の手芸塾などの専門的な場で学んでいない人たちがいることが、想定されているためであろう。より専門性の高い手芸のテキストはある。それらは、すでに基本を学校などで学び、その後自宅にて制作を続ける人たちのものであり、今回見たような手芸の総合的なテキストは、初歩段階にある女性たちに手芸の導入の機会を与えるもので、そのためにも「簡易さ」は必要であり、重要であるとされる。

4 「手芸」の奨励システム

1 学校教育における奨励

「手芸」が基本的にジェンダーに起因する概念定義であり、その大きな目的として「徳」の獲得がめざされてきたことを論じてきたが、このように「手芸」を実技のテクニクであるとともに徳育の手段であるという認識は、当然の事ながら、学校教育においても取り上げられてきた。

前述したように、「手芸」は女性の徳を高めるために必要とされ、その技能の獲得は幼少期から始められた。就

学前の幼女の時期には、家庭内において母親や年長の女性が針仕事をする姿を見ることで女性役割を認識している。その傍らで遊び、遊びの中で糸と布と針の使い方を学んでいた。しかし、家庭内において体系的に「手芸」を学ぶことは困難であった。そのため明治以前から裁縫を教える私塾は存在しており、明治に入ってから裁縫・手芸は私立の女塾において学ぶ場合が多かった。

こうした学校教育の場において、「手芸」はいくつかの段階を踏んで奨励され続けてきた。まず、学校教育に「手芸」が取り込まれ機能するに至る過程を考えてみたい。

a 儒教的な女訓における「手芸」

『女大学』は一九の短文から構成され、七去、三従に代表される、いわゆる「儒教的な女訓」の精髓がもろこまられてあり、女訓を代表するかのような印象をうける。加えて、福沢諭吉が「女大学評論」を著して女大学を徹底的に批判して話題をまいたほか、加藤弘之の『明治女大学』⁹⁸、井上哲次郎の『女大学の研究』⁹⁹など、「女大学」を名のつた著作は十指に余り、現在では、その結果として、女大学が儒教女訓の代名詞のように理解されている¹⁰⁰。しかし、いうまでもなく、女大学は女訓の代表作ではなく、同じ貝原益軒に関連した女訓という意味では『和俗童子訓』中の「教女子法」のほうが、内容的に高い水準を示している¹⁰¹。「教女子法」にせよ、『女大学』にせよ、これは儒教倫理の要約書にすぎず、その源泉は『女四書』¹⁰²にさかのぼりうるものであると深谷昌志は指摘する¹⁰³。

女子は家にありては則ち父天也、嫁しては則ち夫天也、天は陽にして万の物を生じ、地は陰にして天の生ずる万の物を育て養ひて夫に従ふものなれば、天地の道理の如く、女たる人、我親の家に在る時は親を尊み、嫁して後は夫を尊む事、是れ皆女の孝行の道也¹⁰⁴

すなわち、男性と女性は天地の関係にあり、女性は男性の庇護があつて初めて生命を存続しうる。したがって、女性は常に男性——夫——に対する感謝の念を忘れることなく、外面的に服従するのみならず、両性間の天—地関係を積極的に肯定し、自己の矮小化、自我の無、天につくす心がけが説かれている。したがって、儒教的女性像とは、「男子との間に絶対的な相違を仮定し、その差を支配—被支配の関係に置きかえ、女子は男子に従属する。しかも、支配され庇護されていることを積極的にありがたいと考えられるよう修養を重ねていく女性像」¹⁰⁶であるとされる。

このように、儒教の体系は、すべての存在を天地の関係に位置づけ、各人がその分に応じて行動するのを期待しており、女性の場合、その活動範囲は家庭内に限られ、女性としての行動様式が要請される。

一口に儒学といっても、官学ともいふべき朱子学を中心に、古学派、陽明学派などの台頭、儒学に対する批判勢力としての国学の発生など、江戸末期の思想は多様に発展し、儒学の日本化の傾向も顕著であったが、女訓の場合、唐の時代に作られた『女孝経』・『女論語』が江戸末期まで生きつづけていたとされている。これについて深谷氏は、貝原益軒・中江藤樹・会沢安・吉田松陰らが、朱子学に対する態度で各々立場を異にしてきたにも拘わらず、女訓について同一の内容を吐露したことについて、この時期の理想的女性像が画一化されていたことを指摘している。氏の言葉を借りるならば、「士族社会は父系父権制で、家督相続などすべての権限は長子を中心とした男子に集中し、柔順でありさえすれば、女性は体制存続に無縁の存在であった。このため、女性のイデオロギ—の対象外に置かれ、女訓の内容が発展しなかった」¹⁰⁷のである。

この儒教的女性像とは、自らに対する「庇護」と「支配」への感謝を要求されているが、支配への感謝という特異な境地をめざしているため、その態度を育成するための修養の必要性が生じてくる。その教育的目標には四徳と呼ばれる「婦徳」¹⁰⁸ Ⅱ女らしい徳義、立居拳動、「婦言」¹⁰⁹ Ⅱしとやかで無口な女らしいことばづかい、「婦容」¹¹⁰ Ⅱ清潔で質素な身だしなみ、「婦工」¹¹¹ Ⅱ家政上の技術¹¹²の形成があげられる。

この最後の「婦工」こそが、まさに「手芸」であり、儒教的な女訓において必要とされる技能であるといえる。

こうした「婦工」「手芸」は、後述する学制においては、正式には取り上げられなかったが、それは必ずしも「旧弊」を廃する主旨ではなかった¹⁰⁸。しかし、学制の女子教育に対する批判は儒教的な女訓を根拠として出されたものが多く、明治期に入ってもなお、儒教的な女訓は必要なものとされ続けた¹¹⁰。

儒教的な女訓を基盤とする学校として、いくつかの女学塾があげられる。その典型的な事例として、一八七五（明治八）年創立の跡見女塾をあげれば、ここは国語、漢文、和歌、算術、習字、絵画、裁縫、琴曲、点茶、插花、を教科とし、四、五歳から一八、九歳までの上流の女子を二〇〇名前後收容——半数は寄宿生——していた¹¹³。また、これと同じ類型のものとしては、やや時期が遅れるが、下田歌子の女塾があり、これは、結婚のため宮廷を下がった歌子の才能をおしんだ伊藤博文、山県有朋などの勧めで開いた女塾であった。塾は、一八八二（明治一五）年、一〇歳以上の女子を收容する桃天女塾に発展していった。ここでは、週二二時間（総時間の六七％）を修身、和漢習字にあて、修身科の教材として『女四書』『本朝烈女伝』『劉向烈女伝』を使用し、理数科教育は軽視されていた¹¹²。全体として、女徳の涵養を前面に押し出した儒教女塾の色彩が強かったとされる。

これらの儒教的な女塾は、旧上層士族以上を対象としており、家政の実技・技能は軽視されてはいるものの、実用的な家政ではなく、立居振舞や儒教理念に即した女性の在り様、そして非実用的ではあるが女性のたしなみとされた諸芸が重視された。

b 小学校教育における「手芸」の位置づけ

一八七二（明治五）年、学制が發布され、「邑に不学の戸なく、家に不学の人ながらしめん」ことをめざして、男女の別なく、女子も八年制の尋常小学を「必卒業スベキモノ」と定められた¹¹⁴。その「着手順序」によれば、「人間ノ道男女ノ差アルコトナシ男子已ニ有学女子学フ事ナカル不可」。特に女子は母親となり、「其子才不才其母

ノ賢不賢ニヨル」から、「一般ノ女子ト均シク教育ヲ被ラシム」¹¹⁴する必要があると指摘している。つまり、人間として男女の差はないのであるから、女子にも教育が必要であり、特に、女子は母となり、子どもの将来に影響するところが大きいから、なお教育を受けねばならないとされている。

深谷によれば、学制における男女の平等は、その際参照された海外の教育事情が大きく反映されている。諸外国の教育事情を参照する限り、性によって在学年数を変えたり、教材を異にするなどの発想は生じにくく、学制の理念から、結果的には学制中に男女共通教育が組み入れられたのであり、女子教育に対する深い洞察と高い理想とからなされたものではないとされる¹¹⁵。

学制において、男女の差なく共通の科目を設定するという前提がありながらも、女児小学においては、「女児小学ハ尋常小学教科ノ外ニ女子ノ手芸ヲ教フ」(第二十六章)として、女子のみに家庭生活に関する科目を課していることを示している¹¹⁶。この場合の「手芸」は、広く女性の手仕事をさし、裁縫・機織・洗濯・料理などを包括する広義の名称であった¹¹⁷とされ、近世から続く「婦工」の概念を踏襲したものと考えられる。

しかしながら、女子教育の不振を目の前にして、各県では女子に個別の教科を与えていく必要性が説かれ¹¹⁸、「裁縫」「手芸」を独自に取り入れる傾向にあった。

そして、一八七九(明治一二)年の「教育令」では、小学校の教科目は読書・習字・算術・地理・歴史・修身の初歩となり、「土地の状況」によって畷画・唱歌・体操・物理・生物・博物などの大意を加えることとし、特に女子のために「裁縫科」を設けることを規定した。ここにはじめて一つの教科としての裁縫科が誕生したとされる¹¹⁹。

以上のように、学制期、男女の区別なく教育を与えていくという理念が提示されたにも拘わらず、その意図するところは本質的な男女平等の精神にもとづくものではなかったため、教育の現場では、文部省側と教育を受ける側との大きな意識の差が生じていた。そのため、女子の就学率はきわめて低く、それを克服するための策として、「手芸」「裁縫」の教科導入が図られた。

このことは、社会において求められた女性像の中に、近世から続く儒教的女性像が根深く存在したことと、実生活における技能レベルの必要性があったことが原因と考えられ、「手芸」「裁縫」教科を設置することにより、女子の就学を広げていくことが可能となったことを示しており、女子就学という問題において、「手芸」と「裁縫」は大きな動機付けとなったのだといえよう。

c 女子中等教育機関

明治初頭では、女子の中等教育について法的な規制がなかったこともあり、上からの指示による女学校づくりをする必要はなかったため、これら明治以前から発達した裁縫塾を積極的に公教育の中に取り入れる試みがなされた地域もあった¹²⁰。たとえば、京都府では、京都女学校をはじめ、一八七三(明治六)年二月には柳地女紅場が、同年三月には初音女紅場が設置されるなど、相次いで女紅場が設置されていき、一八七五(明治八)年当時、市内で一九の女紅場が設置されていたとされる¹²¹。こうした女紅場は、小学校の手芸的技術の成果を守るためにも、また、さらなる職業的な能力を身につけるために必要とされ¹²²、その多くは関西地方に設置された¹²³。

女子中等教育は、地域の要求に応える形で編成され、大きな規制がない中で、近世から続く女子の教育システムを、近代化した形式で維持し続けた。一方で、ミッション系の女学校の設立や、中産階級以上の女子が通う女学校の設置などにより、女子に高い教育を受けさせる機会も増え、そうした風潮に対して、一八七九(明治一二)年の学事諮問会では、「己に得る所如何を顧みずして軽躁浮薄に陥り、傲然自ら許し、尊長を軽にするなど婦徳を損傷すること実に少なからざるなり。……女子は教育の母と謂ふべきものなれば」、男子の活発剛毅にかえて温和貞順の婦徳育成を目ざさねばならないと決定している¹²⁴。さらに、一八八二(明治一五)年には、「女子の為には一家の経理、子女の養育を始とし、凡て女子の業務に適する知能を与へ、優良の婦徳を養成して其室家を協和し、風俗を改良するの基を開かん」ことに努める必要があるとしている。しかし、現在の教育は男子の教則に準拠し

て、ますます実用に遠ざかり、固有の美德を破壊するに至っている。女子には女子に適した教育が必要だ¹²⁵とされた¹²⁶。

女性が高い教育を受けることにより、「軽躁浮薄」に陥り、「婦徳を損傷することから、その教育のあり方に疑問が投げかけられたのである。「女子は教育の母と謂ふべきもの」ため、その状況が許されないならば、つまりここに「母」たるもののあり方が示されているといえよう。「母」とは、「婦徳」を得て、決して「軽躁浮薄」に陥ることなく、子を産み、教育をするものと明示されたのである。さらに、子どもの養育に加えて、「一家の経理」をし、「其室家を協和し、風俗を改良する」ことが「妻」の役割として強調される。高度な教育は男子のためのものであり、それを女子が対等に学ぶこと、それは「固有の美德」を破壊することにもなりかねず、そのためにも女子に対して男子とは異なる教育を与えていく必要性が述べられていくのである。

一八八二（明治一五）年三月には、普通学務局は、各府県あてに女子中等教育についての通牒を發し、「英語、代数、三角法、経済、本邦法令等ヲ省キ、修身、和漢文、習字、図画等ノ教課ヲ増シ又別ニ裁縫、家事経済、女礼、音楽等ヲ加へ、専ラ中人以上ノ女子ニ順良適実ノ教育ヲ授クルヲ主眼トシ」¹²⁷と指示している。その前年定められた「小学校教則綱領」では、中等小学以上で、裁縫、家事経済が必修となり、習字、読書などに女子用教材が加えられている。結局、初等教育では共通教育の内に家政的な教材を大中にもりこむ、中等教育では性差を全面的に認めて婦徳の育成に努め政策が実施されることになった¹²⁸。

さらに、一八八二（明治一五）年七月には、東京女子師範付属高女が、教則を改訂している。これによると五年間の在学年限の内、算術、地理、歴史、博物、物理の一般教科は下の三年までで、上の二学年になると、家政、裁縫、礼節で総時間の五割をこえている。そして、「身を修むるの道を教へ、女子の守るべき分を与へしめ」るを修身科の目標に掲げ、『女学孝経』『女論語』『内訓』『女誠』などの儒教女訓書を教科書としている¹²⁹。また、「家政は家事を理むるの法を知らしむるものにして、女子には殊に緊要なる科」とされ、「裁縫は女子に緊要なる者なれば、各等級通じて之を課す」¹³⁰とされる。深谷は、このことについて、「女訓と家事のための学校であり、先にふれた儒教的女性像を反映させた教育課程編成」¹³¹であるとして、儒教道徳を明確に取り込むことにより、女子教育のあり方が変容し、男女共学の思想から「女訓」「家事」がメインになっていく過程を表している。

d ミッション・スクールにおける「手芸」教育

明治期の「手芸」には、日本古来からの手業に加えて、洋裁や編物、西洋刺繍など西欧の手芸技術が流入したのだが、それに大きく貢献していたのがミッション・スクールにおける「手芸」教育であった。

『青山女学院史』には、当時のミッション・スクールにおいて外国人女性教師が日本の女子学生に対して手芸の必要性を考えた経緯が掲載されており、そのまなざしを、フローラ・ハリスの言葉からやや長いが以下に記す。

日本で、道を歩いていると、何処からでも三味線や琴の妙音が聞こえてくる。芸術に対してもそうであるが、音楽についても愛好心の強い国民性であると感じていたところ、実は、これは一般子女に教えこみ習わせている遊芸であって、日本婦人が自活する道は、この三味線や唄や踊のほかにはないことがわかった。これらのうちのある女達は芸者と呼ばれ、男に媚を売るものであった。その他に買春で暮らす女郎・地獄といわれる人々があつて、普通の日本の婦人達が自活できるのは、今のところそうする以外に道は無いようだ。特に函館から長崎まで殆どの開港場にいるこれらの婦人達を見るのは耐え難いことであり、いかにも恥しく情無いことである。私共は何としてでも女達がこのあわれな状態から抜け出せるよう、力を貸さなければならぬ。そのためには、婦人達に手先の工芸・手芸を教え、その手仕事で自活の道を開かせることである。私共が北印度・ボンベイ・ハワイでしてきたように、婦人達の為にホームを建設し、手芸を教え職業に就かせなければならぬと思う。そのためには職業学校を是非開く必要があり、一日も早いその実現を切望する¹³²。

ここに見られるまなざしは、非西欧諸国における女性の状況を憐れむものであり、日本だけでなく彼女たち女性教師たちが布教のために立ち寄った国々でも同様の「救済」を行なってきたことが示されている。そして実際に、ミッション・スクールを基盤とする手芸・工芸の学校は設立された。

一八九〇（明治二三）年三月には、築地海岸女学校の教師であるエラ・ブラックストック（Ella Blackstock）により、同校内に手芸教室が開かれた。ここでは、西洋編物、飾り縫い、図画の手ほどきがされた¹³²。

また、一八九一（明治二四）年四月には東京英和女学校職業部が設置され、和洋裁縫、西洋飾り縫い、日本刺繍、製図、英語、聖書、その他高等小学校程度の普通科目が教授されている¹³⁴。

一八九五（明治二八）年の「青山評論」では、この東京英和女学校について次のように記している。

其目的とする処は第一は将来或る職業により自活の道を立てざるべからざる女子を教育するにありて、第二は高等教育を感ぜざるも普通の教育を受け傍ら家庭に必要な手芸の一般を学び一家庭中実用の婦人たらんと欲する女子に有益なる手芸を授くるにあり¹³⁵

東京英和女学校専門部は履修年限を三年とし、刺繡科、裁縫科、象牙彫刻科、活花・女礼式・茶道専門科を設け、普通部も年限を三年とし、女子手芸の一般及び読書、算術、習字等を教えたとしている¹³⁶。

さらに、一八九九（明治三二）年、青山女子手芸学校が設立される。青山女子手芸学校は普通部を三年とし、専門部を五年とする。専門部には裁縫科、刺繡科、彫刻科が設置されていた¹³⁷。

「私立青山女子手芸学校設置願」によればその目的は「本校ハ女子ニ適切ナル技芸ヲ授ケ自営ノ道ヲ得セシメ併テ基督教ノ綱領ニ基キ其品性ヲ陶冶シ道義ヲ啓発シテ謙讓・方正ナル婦徳ヲ培養スルヲ以テ目的トス」¹³⁸として

いる。

他の女学校の例と違わず、ミッション系の手芸学校においても、婦徳の育成はその中心課題ではあるが、前述したフローラ・ハリスの言葉からもわかるように、基本的に女性に対しての職業教育として、またそれは自営自活の道を得させるためであることが強調されているのが特徴といえよう¹³⁹。

○ 女子職業学校における「手芸」

本書で扱う「手芸」なるものを、教育の中心に据えているのが女子職業学校である。明治一〇年代の半ばには、同じ小学校卒業生を收容する中等教育機関ながら、こうした女子のための職業学校が創建されるようになった。ここでは、「職業学校」と名付けられているものの、女子をいわゆる職業人に向かつてではなく、女学校と同じく中流以上の家庭の婦人に養成することを目的としながら、普通学科ではなく一つの学問・技術を中心に教育活動を展開しようとした学校である。この種の教育機関には、「裁縫」や「手芸」を中核においたものが少なくない¹⁴⁰。たとえば、共立女子職業学校などがこの例となる。

こうした女子中等学校においては、裁縫上等の部で、袋物、服紗、繡箔、押絵、西洋編物、剪綵など、手芸に関する教材が、洋の東西にわたって用意されているのが注目される。社会の一にぎりの上層階級に属する子女に限られていたとはいっても、ともかく、手芸が大幅に取り込まれるようになったことは確かである¹⁴¹。しかしながら、女子中等学校が主として社会の上流階級の子女のみを收容したために、ここでの手芸教育は、趣味的・教養的性格が付与されることとなったと桜井映乙子は指摘する¹⁴²。氏は、女学校は教育の方針・内容・方法などにおいてそれぞれに大きな相違が見られるが、社会の中層以上の、いわゆる良家の子女を対象としていた点では共通しており、それ故、手芸教育も和風にせよ洋風にせよ、実社会の労働や生活からは一歩へだたった教養ないしは趣味的な性格をおびたものだった¹⁴³とする。

いわゆる「手芸」の持つ趣味的・教養的性格が、単にこの女子中等学校における階級構成によってのみ特徴付けられたとは言いい切れない。しかしながら、こうした学校の生徒の階級構成と「手芸」に与えられた社会的な役割とが一致したからこそ、主要な学科として成立したのだといえよう。

では、「手芸」はいかなる目的で導入されたのであろうか。「手芸」が教科として明確に分けられたのは、一八九五（明治二八）年高等女学校令の制定の際である。これにともない、裁縫が正科目に、手芸が随意科目に編入された。さらに一九〇一（明治三四）年高等女学校令施行規則では、手芸の範囲を編物・組紐・袋物・刺繍・造花などとしており、手芸を以下のように定義する。

手芸ハ女子ニ適切ナル手芸ヲ習ハシメ指手ノ動作ヲ巧緻ナラシメ兼テ勤勉ヲ好ムノ習慣ヲ養フヲ以テ要旨トス¹⁴

つまり、ここでの「手芸」の目的は二つある。一つは「指手ノ動作ヲ巧緻ナラシメ」ること、もう一つは「勤勉ヲ好ムノ習慣ヲ養フ」ことである。「手芸」は一つの技能であるから、前者は容易に理解できるが、後者は一見、「手芸」と関わりが薄いようにも感じられる。しかしながら、私は後者こそが、近代日本における「手芸」の本質であると考える。

女子中等教育機関における「手芸」には、以上のように大きく二つの流れがある。一つは女紅場を主とする職業教育機関における「手芸」であり、もう一方は中産階級以上の子女が通う「実業学校」「職業学校」と称する教育機関の「手芸」である。この二種の流れは次のように総括できる。第一に、この両者の間には、教育の享受者であるところの女性たちの社会階級の格差があり、カリキュラムや教育内容にはその階級構造が反映されていること。しかしながら、第二点としてきわめて重要なことは、これらの階級構造を超越したところに、女性に適正

な手仕事として、また女性に不可欠な労働としての「手芸」が共有されているということである。つまり、「手芸」をめぐる状況によって、女性は階級に従い分断されつつ、しかし分断されながらもなお「手芸」という共通の手仕事をさせられているのだと説明できよう。

2 女性雑誌による「手芸」奨励のディスコース

明治期の女性向けの雑誌の隆盛は、主として明治二〇年代から始まる。最初、女学生向けの雑誌が主流であったが、次第に家庭の主婦や働く女性を対象としたメディアも登場し、多種多様な女性雑誌文化が形成されていった¹⁵。女性雑誌は一般的に女訓や女子教育論などの論説が主軸であり、そのほかに特集記事や雑記などが添えられる構成になっており、「手芸論」や手芸を奨励する論は、女性雑誌の中になりに多く見ることが出来る。学校での「手芸」教育に対する批判や、議論、また女性一般に対して手芸の必要性を説く文章、さらに「手芸」のテキストの代わりになるような導入や解説の役割を果たす記事など、その種類は豊富であるといつてよいだろう。

このような女性雑誌の手芸記事は、「手芸」の必要性を知ったうえで手芸テキストを購入する読者とは異なり、必ずしも「手芸」に興味を持っていない読者に対して、「手芸」が女性にとって不可欠であり、その意義・目的等を説いていくものが多く、まさに「手芸」奨励の広告塔の役割を果たす。そのため、こうした女性雑誌には、手芸塾や裁縫塾、手芸関連の商品を扱う商店の広告なども見られ、「手芸」という行為をめぐる社会の動きも感じることができるともいえる。

では、雑誌記事はどのように、より多くの女性たちを「手芸」に導いていったのであろうか。

〈「手芸」の重要性〉

まず、「手芸」「裁縫」等の手仕事は、女性にとって重要なものであるとされる。

衣食の為に手工を作すは、言う迄もなし。手工を作して衣食の為に稼ぐの必要な富裕の家庭に於ても、手工の事は、努め怠る可からず。手工の中にて最も大切なものは、養蚕、裁縫、機織。割烹の如きは、言うにも及ばず¹⁴⁵。

この「手工」とは、読者が女性に限定されていることと、列挙された養蚕、裁縫、機織、割烹などが基本的に女性労働とされていることから、いわゆる「手芸」を表わしたものと云ってよい。また、「これ（裁縫のあらまし―引用者）を知り得しらずは、不自由極むのみならず、女子の道にも欠くぞかし、思ひ務よ乙女たち、学び励めよ、乙女たち」¹⁴⁷と、裁縫に関する知識が女性にとって必要不可欠であるとするとする。

こうした言説は、読者層が限定されていることから、ある一定の社会的背景が考慮されているという特徴がある。次の言説で見ると、読者層は都市の女性が中心であり、彼女たちの日常に対しての批判的なまなざしが読み込める。

耕さずして食ひ織らずして着るとは都人士の事か、別けて大都会の婦女子に至りては為すべきの余暇ありながら為すべからざる逸楽に悠々光陰を費し終生郎子の厄介となりて終り果つるもの多し之を田家の婦女子が少時より妙齢の頃に至るまで養蚕、紡績、染織、裁縫等の諸芸を熟練し、居りては自家の家政を扶け嫁しては郎家の経済を助くるに比し実に霄壤の差を見る¹⁴⁸。

諸芸に熟練した田家の女性と都市の女性を比較し、そこに大きな差異を見出そうとする。都市の女性に対する批判は、日常の家事労働が分業され、金銭によって代替できることから、自分の手で物を作り出さない女性を傲慢と考え、謙遜の意識を訴えるものである¹⁴⁹。さらに、そうした謙虚さを持たない都市の上層の女性たちに対して痛烈な批判をする。

裁縫の技機織の術固より女子の本務にして亦以て家政の補助をせざる所以なり然れども今日の女子少しく普通の学を修め口に英語を弄し手に編物或はレースの技術を知らは得々然揚呼々として自ら其位を高め貴女を氣取り身には不似合なる洋服を着し喜んで夜会踏舞の席に至り醜態殆んど笑ふに堪へざるものあり其既に夫に嫁するに及びては知らず学びたる學術果して何をか利するや家政整理の実務に暗く児童教育の本色を知らず唯日夕婢僕を叱咤して僅に余暇編物を弄するに止るのみ裁縫の技機織の術の如きは此を賤視して下劣の職業となし一も二も他人の手を籍りて自ら進んで取る所なく恰も芸娼妓が其の情人に見受けせられ新たに妾宅にかこわれ安楽を貪るものと何径庭あらんや¹⁵⁰。

そして、これらの手仕事は、あらゆる階層の女性にとって必要であるとされるのである¹⁵¹。

〈最も重要な「手芸」——「養蚕」〉

女性向け雑誌で取り上げる「手芸」の種類は少なくない。「工芸」「手芸」「技芸」といったタイトルで記事になっている場合が多いが、その内容は、裁縫、養蚕、紡績、刺繍、染織、造花、図案などが取り入れられている。具体的に手芸のテクニクについて説明する詳細なものもある一方、理念的なものも見られる。

種々の「手芸」が揚げられる中で、特に重要とされているのは「裁縫」と「養蚕」である。「裁縫」は「手芸」と区別して論じられる場合もあり、枠組みとして独立したものと考えることもできるが、「養蚕」は明らかに各種「手芸」の中に位置づけられるものであり、中でも特別に重要なものとされている。特に前述した一八九四（明治

二七)年四月より始まった『家庭雑誌』の「手芸案内 養蚕術」という全九回の連載は、第一回で養蚕の必要性を論ずるところから、二回目以降、詳細な養蚕の技術に関する紹介が続いていく、本格的な養蚕テキストとなっている。その第一回の中で次のように書かれている。

「養蚕術は婦人手藝中の第一位に居るものなれば、東京の如き繁花熱鬧の市街と雖も、山の手辺の一家数畝の庭園を有する家の主婦又は娘女子は手づから桑を植え自づから蚕を養ひ、手づから糸を製するの業を市井の婦女等が「カルタ」を弄し、閑話を為し、昼寝を貪るに比すれば是非善悪の別、豈に天地雲泥の差のみならん」¹⁵²として、仮に都市に居住する女性であつても、家の庭に桑を植え、蚕を養い、自宅で製糸することが奨められる。

養蚕が「手芸」として重要なのは、「己が心の自由に任せず、自から其規則を踏まざる可からず。眠ればとて、中夜燭をとりて蚕児に桑の葉を与ふることを遣る可からず、(中略)忍耐の功をも積まざる可からず、胡麻化しをも為す可からず」¹⁵³という理由によるためであり、生き物を飼育するという特性上、やむなく忍耐を強いられ、気配りが必要とされることから、女性としての徳を育成することが可能であるためである。第2章で述べたように、養蚕は、育児の模倣させるための学習手段として位置づけることができる。つまり、ここで養蚕が重要とされることもまた、養蚕をすることで学ぶべき徳が、母として必要とされる徳だからであることがわかる。

それでは、なぜ「手芸」が重要であるのか。

〈精神性の獲得〉

本書で、繰り返し述べているように、手芸は女性の精神性と深く関わるものとして理解されている。下田歌子が「女子が美育は、先づ心の美より養ふべし。決して、形の美より養ふ可からず」¹⁵⁴と述べるように、美的な行為として「手芸」は心の美を養うものとされる。「裁縫」や「手芸」をすることで、徳の涵養につながり、家政に必要とされる精神素養が得られるとされている。

子女教養上殊に諸徳を涵養するに恰なる間接の学科は裁縫術にあり、(中略)裁縫は固より一科の技術に相違なし、然れども其技術中に存する精神をば適当に發揮し、(中略)何となれば裁縫術なるものは、頗る忍耐を要し、綿密を要し、節約を要し、清潔を要するの業務にして、衣服を裁縫するの際もし此等の諸徳の一たりとも欠ぐるとある時は、到底完全なる仕立物をなすこと能はざればなり、故に裁縫術には必ず家政上に必要なる此等の諸徳を履行実践せしめざるべからず¹⁵⁵。

ここで「裁縫」について述べられているのは、その技術が単なる一つの技術であるだけでなく、女性が家政を行なううえでのあらゆる側面に必要不可欠な素養を身に付ける為に、「裁縫」が必要だからである。「忍耐」「綿密」「節約」「清潔」という素養がなければ「裁縫」ができず、逆にこれらの素養を裁縫をすることによって習得し、家政に生かしていくことが可能であるとしている。

「裁縫」についての語りが「忍耐」「綿密」「節約」「清潔」等の素養の習得である一方、美術的要素の強い手芸行為については、次のような言説がある。梶田錠次郎は、美術的素養を高めるために必要とされる「図案」の着目し、女性が「図案」を学ぶことで美的素養と精神性が育成されることを示す¹⁵⁶。

図案を学びて養成されたる知力及び高尚優美なる理想となり、品性を陶冶し、理想よりして意志を誠実ならしめ、併せて審美的趣味を有たしむ。因つて総ての上に案出の力を得れば、學術技芸と相俟つて、其応用は実に広いものである¹⁵⁷。

工芸家である梶田ですら、その工芸技能の意義以上に、女性の場合はその修養から得られる精神性を重視する

のであるから、女子教育家の場合はさらに精神性が強調された「美育」の語りとなっている。

下田は、手芸教育が技巧的かつ技能に偏向することに婦徳を損なう危険性を訴え、そうした「形の美育」ではなく「心の美育」を重視することを求める。

形の美育のみに走り、心の美育を疎かにするが故に、其技芸学問を修め得たる女子の、ややもすれば、浮華輕佻の徒となりて、遂に桃无の美德を称せらるるものなく却りて、漢広の詩意に背くの悲境に陥ることを、希くば、世の女子が美育に留意せらるる人、余が蕪言を捨てられずば幸ひ、甚しからん¹⁸⁹。

ここで注意しておきたいのは、「形の美育」と「心の美育」という、技能と精神性がまったく異なるものとして存在しているのではないという点である。たとえば、『女鑑』の「発刊の趣旨」において述べられているように、女子教育の一つの理想でもあった。

女鑑は、貞操節義なる日本女子の特性を啓発し、以て世の良妻賢母たるものを養成するを主旨とす。而して之に副ふるに、学芸、技巧の端緒を以てし、以て幹枝の両全を期せんとす。誠にこれ邦家進運の本源、功遠くして事大なり¹⁸⁹。

「貞操節義なる日本女子の特性」（精神性）を根幹とし、「学芸、技巧」（技能）を枝葉として添える、つまり技能も精神性も単独で育成するものではなく、技能を学ぶことによりその根幹であるところの精神性を高めていくことを示している。

技能の習得が精神修養につながることを、最も端的に著しているのが次の言説であろう。

手工は、人をして規則立つ者とならしむ。手工は、人をして着実ならしむ。手工は、人をして正しくならしむ。手工は、人をして邪なる念を去らしむ。手工は、人をして其同胞に向て同感の情を深からしむ¹⁹⁰。

つまり「手工」とは、人を「規則立」たせ、「着実」にし、「正しく」させるものであり、「邪念を去」らせ、同胞に「同感の情」を持たせるといふ、まさに人の精神のコントロールのために必要とされているのだといえよう。

〈母の役割〉

養蚕に母としての役割が意味づけられているのと同様に、より広範囲な手芸もまた母役割としての重要性が強調される。明治四二年一二月の『婦人之友』には、一般の女性からの投書として次のような記事が掲載されており、「手芸」をすることが母として不可欠なことであると示されている。

今年改めて裁縫の稽古、編物袋物細工などを、暫くの間続けて稽古いたして見ましたが、少しの時間の巧みに利用の出来ること、また一家の経済のためにも、実に利益であるといふことをさとりました。袋もの細工ものなどは、少しの布と、あひ間あい間の時を用ひて、いろいろ拵へて置きますと、一寸した贈物に添えるのに大層重宝いたしますし、女の子などはよく布をほしがるものですが、唯やりましたはとかくに物を無駄にすることを教へるやうな訳になりますけれど、小さき人形などを買っておき、それに合はせて着物をたつてやり、自身に縫はせるとか、糸糸を欲しがるときには、一寸巾着の編み方でも教へてやるといふやうにいたし、且つ仕掛けたことは必ず中途でやめることのないやうに注意してやりますと、まづ少しの布でも利用して、物をむだにしないこと、また自分のこしらへたものは、どうしても大切に保存しますゆゑ、すべて

の物を丁寧に取り扱う習慣と、手を器用にするといふやうな種々の利益があると思ひ、主婦たり母たる方々に手芸は実に必要なものとだとしりました¹⁰¹。

この投稿者によれば、「手芸」は家事労働の断片的な時間に出来ること、わずかな材料で制作が可能であること、贈答品に添えることができるなど、主婦にとって利点の多い手仕事であり、子どもを教育するうえでの効用があるとされる。たとえば、物を大切にすることや、物事をやり遂げる精神、手先を器用にするなどを、母の手芸を見て子どもが学び取っていくことを大きな利点ととらえている。

〈家庭の幸福〉

また、「手芸」をすることによって、家庭が幸福になるというメッセージも繰り返される。

家内のうちに、時ならぬ浪風を起こすは、家内の人、無事に苦めばなり。其子女の動もすれば、不取締に赴くは、仕事なければなり。或は種々の悪風、家庭に流行し、或は不愉快の空気満ち、或は其心の平和を破り、或は其肉躰の健康を傷ふもの、其原因多しと雖、遊惰なるより来らざるもの少し。遊惰は時の盗人と云へり、時の盗人のみならず、実に家庭間幸福の盗人也。之を除るには、是非勉強の家風を作らざる可からず。勉強の中にて最も著しきは、手工なり¹⁰²。

この文章にあるように、女性が遊惰に陥ることは、家庭の悪風を作り出すため、「勉強の家風」を作るために最も有効なのが手工(手芸)であると述べている。さらに、「一言にて云えば、手工は、人をして其心にも其身躰にも、健全を得、家庭をして平和幸福の天地とならしむ」¹⁰³のものであるとし、家庭の幸福という大きな目標を手芸

行為の前に掲げるのである。このように、家庭の主婦の態度が、「家の雰囲気を作り出すのに重要である」という認識に立ち、よりよい家庭環境を作るために、女性は時間を浪費せず、勤勉に手芸をすることが必要とされる。特に、高学歴の家庭の子女、また上流の子女に対して、次のように述べる。

殊に文明流の学問を為したる青年の子女、及び縉紳豪富の婦人等の如きは、手工に心を用ゆるは、良に大切と云ふべし。吾人は此等の家庭には、切めて一個の機械機械を備へ、其広き庭園には、切めて幾株の桑を植へ、成るべく其細君子女をして躬から此等の労に服せしめんことを希望す。是れ独り生活の為のみならず、実に家庭の幸福を増加し、其品位を揚るに於て、浅からぬ利益ありと信ず¹⁰⁴。

ここでみるように、「手芸」は単に生活のためだけでなく、品位を上げ、家庭を幸福へと導く、そして少なくとも「利益」があると論じられる。

〈経済的利益〉

この最後に述べられている「利益」は、控えめながらもしばしば取り上げられる手芸の効用である。

「女子の職業としては、第一に裁縫、次に造花、刺繍、意匠圖案といふ所で、これに依つて一家を立てるといふことは困難であるが、辛うじて一身を立てることは出来る」¹⁰⁵とあるように、「手芸」は基本的に家庭内で制作・消費されるものではあるが、確実に手先のテクニクを要するものである。それは物を作り出す技能ではあるが、生活の手段として使うことはあらかじめ考慮されてはいない。しかし、「手芸」の担い手が収入を持たない家庭の主婦であり、さらに「母」であること、もしくは「母」となることが前提としてあるため、万一の場合わずかりでも収入の用意があるという周到さが、善き主婦の証でもあったのだといえよう。

さらに次のような経済効果をあげている。

女子が技芸を修めるのは何も独立するが為の用意計りではない、常に家庭の上で一家の主婦となつておれば、家族一切の裁縫は云ふ迄もなく、一寸したものが刺繍を半襟に應用して見たり、造花や摘細工で室内を裝飾して夫の目を悦ばせたり、小児服を作つたり、改良服を試みたりして主婦としての腕前を遺憾なく現はすことが出来る、自分に技芸の心得がないばかりに高い値を費すのみならず、近來のやうなすべてに裝飾に心をゆるゆる世の中では、第一その道を知らねば交際場裏に立つても、肩身が狭い道理です¹⁶⁶。

手芸は独立のためだけの技能ではなく、家庭内の物を手作りし、家族を癒し、それが節約にもつながることから、主婦の家庭への経済的貢献として奨励された。

〈慰めとしての手芸〉

家庭内にあることが理想とされる主婦にとつて、「手芸」はその心を癒すものであるという論も見られる。たとえば、「絵画の如き（略）独り家庭諧和の具たるべきのみならず、自ら其心身を慰むべきものなる」¹⁶⁷とあるように、女性自らの心身を慰める機能を持つ。

元來本邦の女子が、其の手芸として研究し来りしものは、主として裁縫の科に属し、其の傍、少しづつ刺繡、或は押絵等を学ぶもありしが、是等は女子全体の上より云へば、極めて少数にて、殊に是等を学ぶの輩は、稍資材ある家の女子に限られたるが如くにして、申さば一の慰み稽古の如くなり¹⁶⁸。

生活の必需品を制作する「裁縫」とは異なり、「手芸」とくに裝飾的な側面を持つ「手芸」は、中上流階級の女性たちに限定された手仕事として認知されており、彼女たちにとつて無駄な時間を弄せず、主婦として勤勉な生活を送ることと同時に、裝飾的な小物を制作する行為によつて、自らの心を慰めているのだと考えられている。このように「手芸」は女性に必要なものであるというだけでなく、女性に適した手仕事であることとらえられている。

最も女性に適した職業 女子の職業としては、手芸は最も適したものであらうと考へます。女性は天性優しく生まれついて居るから、それに相応した優美な花を拵えたり、鳥を繡したり編んだりする事は、綿密な性質と相待つて最も女子に適当な仕事であらうと思ひます。女性は一つ事にいつ迄も飽かぬ性質を持つて居て、例へば日に三度の食事の賄の如き男子には兎ても永く続けて出来ないことを平気でやる、然しまだ今日の我國の状態では女子は、不生産的であつて、金儲する事は恥辱の様に考へてゐるが、中流以上の婦人方は比較的暇があらうと思ひます¹⁶⁹。

女性の国家における非生産性、また単純労働に適した性質、綿密な性質、そして就労していないことから暇な時間を有していることを理由としてあげ、女性にとつて「手芸」が適した職業であると位置づける。

以上のように、女性向け雑誌における「手芸」奨励の言説では、次の点からその効用が説明されていることがわかる。まず、第一に「手芸」をすることによつて、女性としての徳つまり「婦徳」の育成が可能であるということ。第二に、「手芸」が母としての役割として重要であること。第三に、女性が「手芸」をすることは、家庭に幸福をもたらし、健全な家風を作り出すこと。第四に、家庭内で手作りすることにより節約につながり、また万一の場合それが家計を支える技能となるという、経済的利益。第五として、「手芸」をする行為が、女性自身にと

つてその心身を慰める機能を持つこと。

この五つの「手芸」の効用は、女性雑誌が限定された中上流階層の女性読者に対して、「手芸」をすることを奨める上での根拠として示されるものであり、女性の読者たちが手仕事を始めるための動機付けとなる可能性を持つものだといってよいだろう。

3 展示される「手芸」——博覧会・展示会・品評会

「手芸」を奨励していくシステムとして、博覧会や展示会、品評会など展覧の場もまた重要な役割を果たしていた。「手芸」とは、そもそもきわめて家庭的なものであり、家庭内で制作されるという性質上、展示の場はごく小規模なものであった。またその工芸的価値を重んじた場合には、国家規模の展示の場が与えられることもあったが、「手芸」の展示の場は基本的に作り手と観覧者の両方が女性であることを前提として構成されてきた。多くの場合、その展示品の評価を下す立場の人間も女性であり、「手芸」の技術を通して女性が階層化される「場」であったといえる。記録に残らないものもおそらくは多かつたと思うが、手芸の品評会について、記録にあるものだけでもふれておきたい。また、それらの最大の評価軸が何であるのか、それを考察していこう。

〈女学校における内覧会〉

「手芸」品の展示の場で、最も小規模で、かつ専門性の高く、アマチュアに限定されているものが女学校内での内覧会であった。たとえば共立女子職業学校は、主として手芸・裁縫を専門的に学ぶ学校であり、学年に応じた難度の手芸技術を学ぶシステムができていた。生徒の授業作品の中から優秀なものを選び出し、学校内に展示場を設置し内覧するシステムである。観覧者は、基本的に生徒の保護者などであるが、次に見る記事にあるように、しばしば皇族を招待し、展覧させるといったイベントが催されたことがわかる¹⁷⁾。

共立女子職業学校を行啓した皇后は、生徒の作品を手に取り校長らから説明を聞いたとされる。そして、記事には「三年生神たき子、内藤かち子、那須しん子の画きたる東焼の皿八枚、小関くま子、田口よし子、小沢のぶ子、鈴木つる子、篠崎よし子、堀口ふく子、吉野けむ子、石川みゑ子の造花五個（花籠二個、鉢植三個）薔薇の花簪三十本を御買上げになりたり¹⁸⁾とある。

こうした女学校内での展示会では、各々の生徒が自分の制作品の中から良い物を選び、さらにすべての生徒作品の中から優秀な作品を選び出し、学校の威信をかけて展示された。皇后は展示作品の中から特に優秀な作品を「買い上げ」ることにより、その作品を高く評価したものとされ、金額的には小額でも「買い上げ」の荣誉はその学生の最高の誇りとして残る仕組みになっている。さらに、この記事のように、「買い上げ」られた制作者は、雑誌の記事に名前を掲載され、その荣誉はより高まった。このように、皇室・皇族（ここでは皇后）による権威付けは、「手芸」奨励策の通例であった。

一九〇五（明治三八）年四月一日から三日まで学校内で開催された東京裁縫女学校（もと渡邊裁縫女学校）の成績品展覧会では、同じく学年別に運針など初歩の技術から複雑な衣類・生活用品までを幅広く展示したとされる。

第一陳列場 普通一年生

運針、帯、袴、妻形雛形の衣類、刺繍等

第二陳列場

妻形、羽織、袴、単衣物、袴、綿入、雛形夜具、布団、蚊帳、菊型の肘付、鯛、蛤などの縫い物、改良服、等

第三陳列場

古代服、中世から徳川幕府に至るまでの衣服の雛形、等
朝鮮服、支那服等も展示

記者は、「実に立派で、その進歩の速いのに驚かざるを得ませんでした。概して申しますれば、同校の製品は割合に目立ちて佳良に、二年三年の修業を積んだ上級生の成績品は其の進歩のさまも著るしく良好なることは申すまでもありませんでした¹⁹⁾との感想を付している。

東京裁縫女学校のように大きな特集記事として扱われる場合、学校の宣伝にもなりえた重要なメディアであったと考えられる。実際の作品を見ることができずとも、その学校で「何が作れるのか」がわかれば、その裁縫の技能のレベルは自ずと知ることができ、同校の生徒たちの水準をはかることができる。

京都でも、同様の展覧会が開催されている。京都淑女学校では、次のような催しがあり、記事になっている。

京都淑女学校内の同会大会は去る三日天長節の式後に挙行せり（中略）三日四日の両日は同校生徒の制作作品展覧会を開き出品は習字、図画、作文、詠歌、押絵、編物、造花、挿花等千五百余点を陳列し（中略）来賓中大森京都府知事夫人は生徒の成績優良なるを賞し同校へ金一封、校長へ菓子一折を贈られたりといふ¹⁷³

以上のように、女学校や女子の職業学校では、学園祭のようなイベントの中で、生徒の作品を展示し、展覧に供している。こうした展覧会は、第一に高度な技能を身に付けられる学校であることを宣伝する場であり、第二にそうした生徒達とその作品を紹介する場でもある。第三に、質の高い人材を育成することで学校の社会的な貢献が示されている場でもある。

〈女子工芸奨励会の結成〉

さらに、学校という場を離れても、「手芸」は展示され奨励され続けた。

一八九四（明治二七）年、女性の工芸制作を奨励すべきとして、「女子工芸奨励会」が設立されている。同会は小野信夫を中心に日本の女子の工芸を奨励する事を目的として設立され、その趣意書には次のように書かれている¹⁷⁴。

「女子に工芸を授けて各々の家計を助け又その独立を保ち延て国家に益するの急務」であるとし、女子の工芸制作の目的を、「家」と「国家」に帰するものと位置づける。しかし、続けて、現在の状況は見るに耐えないもので、

工芸教育が「上流」に偏向し「下流」には及んでいないことを指摘し、「女子工芸の奨励の最も必要なるは実一般多数の女子にあり」としている。ここでいう「工芸」とは、まさに「手芸」であり、女性の手仕事の中でも特に上流に偏向している分野、つまり生活の必需品とはいえないような装飾的な手仕事をさしている。

こうした手芸・工芸品の展示・奨励会では、皇后・皇族女性・華族女性を招き権威と正当性を強調する場合も多々ある。たとえば、大日本婦人会では、コロンブス大博覧会への出品を企画・準備期間中の二月半ばに芝離宮内にて作品を陳列するイベントを開催している。その際、皇后が二〇日芝離宮を訪れ、作品を見たとされる。記事には、「こたびの行幸もまた、婦人の工芸を奨励給はむの大御心に坐しますこと、申すも更なる御事なるべし。世の女等、その大御心を体し奉りて、勤めいそむことをな、うち忘れそよ¹⁷⁵」とあり、女性の工芸・手芸領域の振興に対して、皇族のバックアップがあったことがわかる。皇后が女性を中心とするグループの主催する工芸品の展示を見ることによって、皇后自身が「手芸」をせずとも、女性による工芸・「手芸」を奨励していることが明確に示されている。そして、皇后のバックアップがあることで、「手芸」は権威付けられた女性の行ないとなり、理想的な女性の規範となっていくのである。

〈婦人手芸品博覧会〉

こうした皇室を背景に置いた「手芸」奨励のシステムの詳しい組織を示した事例が、「婦人手芸品博覧会の出品奨励¹⁷⁶」の記事である。

京都の婦人手芸品博覧会事務所では、「婦人の手芸を奨励すべき趣旨を談話¹⁷⁷」し、多方面に博覧会への出品奨励に賛同を求めていくこととなった。その対象となったのが、「同市内各組合組長」や、「頭取ならば五二会各種部長」であり、博覧会幹事はこのうち数名と談話し、約束を取り付ける。彼等地域の有力者を招待することで、博覧会事業は経済的にも政治的にも承認されたことを意味する。



図32 共立女子職業学校、ローマ博出品作品の制作。「共立女子学園百年史」。

励策が機能し始めた様子が次のように書かれている。

京都博覧協会の催にて、来る四月十一日より、御園内博覧協会内に開設する全国婦人手芸共進会にては、既に其製品募集に着手し、先づ全国各高等女学校、其他女子教育をなしつつある各学校家塾に宛てて、出品を奨励せんこととし、是等各学校生徒の出品を基礎とし、尚ほ其他、一般婦女子の工芸品、若くは自家職業製品等をも陳列せん筈なり。右に就き、京都府高等女学校にては、来る四月八日、同窓会即ち鴨汀会を催し、同校の卒業生及び生徒の手芸品を集めて出品せん見込なるよし也。

〈万国博覧会への出品〉

国内における展示だけでなく、女性の「手芸」は、明治末から大正期にかけて、海外の博覧会にも積極的に出品されるようになっていった。たとえば、共立女子職業学校では、幾度か海外の博覧会に出品し、評価を得て

いる。

共立女子職業学校は、一九〇四（明治三七）年一月 米國セントルイス万国博覧会に各科制作品および教授要旨一覧表を出品し、最優秀大賞牌を受ける。また、一九一〇（明治四三）年五月、日英大博覧会に各科の制作品および一覧表などを出品、名誉大賞を受け、また造花出品に対しては、特に英國園芸協会より銀製大杯を受けている。さらに、一九二四（大正一三）年末から一九二五（大正一四）年にかけて、ローマ法王庁ヴァチカン宮殿において開かれた万国布教博覧会に、裁縫科から大和人形（男女に衣装をつけたもの）、また造花科から大花籠、刺繍科からけし額面を出品し、銀牌有効賞を獲得している（図32）。同年一月には、仏国パリ現代装飾品および工芸品万国博覧会に出品、金杯賞を受ける。

一九二九（昭和四）年四月には、ベルギー国独立百年記念万国博覧会に出品し大賞を受けている。

また、私立女子美術学校も一九一四（大正三）年三月に開催された大正博覧会に生徒の作品を出品し（図33）、その際皇后に作品を献上している（図34）。また、同年一月にはパナマ・パシフィック国際博覧会にの作品を出品してい



図33 「大正博覧会出品作品」女子美術学校卒業アルバム、1915年、女子美術大学同窓会蔵。

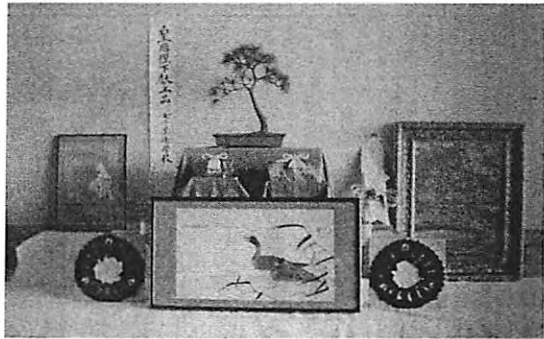


図34 「大正博覧会ノ際 皇后陛下に献上したる成品」女子美術大学同窓会蔵。

図 38 「裁縫科出品製作の作業」女子美術大学同窓会蔵。



図 39 「造花科出品製作の作業」女子美術大学同窓会蔵。

あくまで手仕事であり、伝統を有するものであり、そして高度な技術の結集であることが示されている。そして、シカゴ万博において設置された「女性館」のように、「女性」という枠組みによって各国の手芸作品が結び付けられ、同列に展示され、女性的な表象によって取り囲まれた空間を作り上げるという現象に収斂される¹⁸⁾。

「女性館」として枠取りされ、各国の女性の作品を並べることによって、自国の「女性」の生産性を示し、同時に他国の「女性」の生産性を消費していく。「女性館」に並べられることにより、手芸品はすでに単なるモノではなくなり、「女性」というファクターを通してのみ価値を持ち得る女性性の表象となっていく。

少なくとも日本の場合、これまで論じてきたように、女性の手仕事につきまとう「婦徳」の観念によって、出品作品が製作者の高い徳を反映していることは明らかであり、海外の博覧会に出品されることが国家により了承された、「婦徳」を備えた作品であったと考えられる。

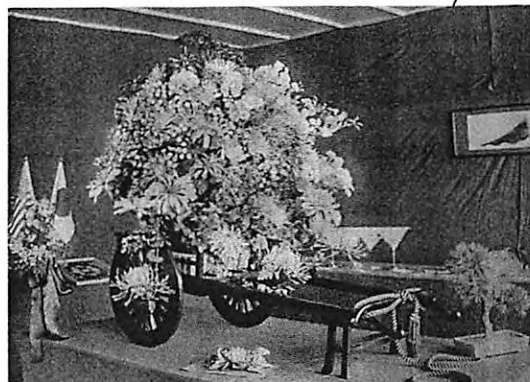


図 36 「パナマ・パシフィック国際博覧会造花科出品作品」女子美術大学同窓会蔵。



図 35 「パナマ・パシフィック国際博覧会裁縫科出品作品」女子美術大学同窓会蔵。



図 37 「パナマ・パシフィック国際博覧会編物科出品作品」女子美術大学同窓会蔵。

しかしながら、博覧会という場において、「手芸」作品は近代的産業形態から生み出されたものとして展示されたのではない。それが

う役割を担い、近代日本は自らそれを演出してきた¹⁹⁾。近代的産業の確立に伴う大規模大量生産は、膨大なモノの展示という形によって、国力を他国に示す格好の材料となっていた。

る。図 35 は裁縫科の出品作品、図 36 は造花科出品作品、図 37 は編物科出品作品である。女子美術学校の一九一五年の卒業アルバムには、当時の出品作品を制作している光景も残されている¹⁷⁾ (図 38 裁縫科、図 39 造花科、それぞれパナマ・パシフィック国際博覧会へ出品する作品の制作風景)。

以上のように、女子専門教育機関は、専門的な作品を海外の博覧会等に出品し続け、一定の評価を受けていた。

吉見俊哉氏によれば、近代の博覧会は、大衆の娯楽的な見世物であると同時に、帝国主義のプロパガンダ装置という役割を担い、近代日本は自らそれを演出してきた¹⁸⁾。近代的産業の確立に伴う大規模大量生産は、膨大なモノの展示という形によって、国力を他国に示す格好の材料となっていた。

4 近代日本の手芸奨励システムとジェンダー

以上、見てきたように、近代日本において「手芸」を奨励するシステムは大きく三つに分けられる。第一に学校教育を基盤とするもの。第二に、女性向け雑誌メディアによるもの。第三に手芸の評価システムも含む博覧会や展示会などの発表の場の設置とそれに関する報道によるものである。

第一の奨励策は、学校という場において「手芸」の実地訓練を行ない、技能の向上をめざすものであり、女性集団に対して画一的に手芸を教えていくものである。また、第二の奨励策は、限定された読者集団ではあるが、「手芸」を為すべきとされた一定の階層に対して手芸の意義を説き、その効用を教え諭していく機能を持つ。そして第三の奨励策は、国家と地域有力者をその背景にしなから、規模の大きい展示の場を作り出していくものであった。ここでは、手芸作品は評価のシステムにのせられ価値付けられることにより、観覧者に対してより高度なテクニクを示すとともに出品者の制作を讃える場が設定されている。

しかし、こうした高い評価は必ずしも専門職業としての確立や、職人として女性が自立できる可能性を示すものではない。高い専門性や職業意識は、そもそも女性に求められてはいなかった。それは、これまで見てきた手芸奨励の言説から考えるならば明らかであろう。手芸はあくまで家庭の中で家族のために行なうものである。展示の場に引き出された高度な作品は、商品として出品されているのではない。手芸作品は、制作者の女性がその作品を作るために費やした時間と労力、そして蓄積された技能の高さが評価の対象となるのである。

「手芸」は幼少期から学校教育の中で体系的に学ぶものとされ、家庭内においても雑誌メディアによって情報もたらされ、より積極的に関わろうとすれば展示の場が用意されていた。女性の社会集団がいかなる場においても、育成と啓蒙、そして評価という形で関わり、すべての女性が「手芸」へと導かれたのだといえよう。

明治期の「手芸」は、主に女子教育の中で、また家庭の主婦を対象として奨励され、あらゆる女性が手芸をすることが推進されていった。「手芸」は、「工芸」とは別の体系に置かれ、美術のヒエラルキーの外に位置づけられた。それが、ひとえにジェンダーに起因することは、これまで述べてきた通りである。

明治期の「手芸」奨励策の担い手は、女子教育関係者であった。教育機関での奨励はもちろん、雑誌メディアにおいてもその書き手は、主に女子教育者たちであり、そして、展示の場のセッティングや作品の選考も女子教育関係者によって行なわれていた。つまり、「手芸」奨励のイデオログとなったのは、女子教育に関わる教育者たちであり、「手芸」とは女性の教育において重要なものであったことがわかる。

そのため、明治期の手芸教育を通じて、またメディアのディスクリブルを通じて、「手芸」は常に作り出されたモノ以上に、その制作過程が重視され、モノとしての価値以上に、作り手の精神陶冶の効果が重視されてきた。しかしながら、「手芸」とは、あくまでモノを作り出す行為である。その点において、工芸領域と切り離すことのできない手仕事であり、創造的行為であることは紛れもない事実である。

実際に、明治末から大正期にかけて、「手芸」と「工芸」の関係性に一定の変化が見られ、「手芸」は「工芸」の下に位置づけられ、簡易な手工芸であるとする認識が生み出される。

〈藤井達吉の「手芸」との関わり〉

日本の工芸が近代社会に受け入れられ、西欧など世界に通用するためには、新しい素材、技術を採り入れるとともに、デザインの改良が緊急で重要なものだということは、すでに明治の初めから各方面から言及されていた。そのために、一八七三（明治六）年のウイーン万博への大規模な参加をはじめ、一九〇〇（明治三三）年のパリ万博は、ジャポニズムとアール・ヌーヴォーの最盛期にあたり、工芸への世界の視線が注目され、日本からも工芸品が出品され、また黒田清輝や浅井忠ら¹³がパリへ赴いている¹⁴。また、ロンドン留学中の夏目漱石も、同時にパリを訪れ、ラファエル前派やアール・ヌーヴォーの資料を持ち帰ったとされている¹⁵。

万国博覧会文化によって共有された世界規模の工芸デザインの隆盛は、日本においても近代国家への脱皮を図るための新たなデザインの開発や、産業との未分離性の克服という形で、大正期の工芸デザインへと引き継がれていくものであった。

多くの工芸家が新しいデザインを生み出していったが、ここでは藤井達吉という一人の工芸家に注目したい。

藤井達吉は、愛知県に生まれ、名古屋の服部七宝店などで働いた後に、一九〇五（明治三八）年、東京に出て美術家として立つていこうと決意する。その契機となったのが、一九〇四（明治三七）年のアメリカ、セントルイス万博に出かけ、多くの新しい思想、様式を実際に見たことであると思われる。藤井は、美術学校に進むことを希望したが、父親の反対で断念し、上京後、経済的に困難な中、バーナード・リーチを尋ねたり、工芸家以外の人々と交遊を広げ、工芸を学んだとされる。明治末頃には、日本画、彫刻、工芸などを網羅した総合美術団体・日本美術協会や画家、彫刻家、図案家と工芸家が協力して工芸の発展を図ろうとする研究団体・吾楽の会員になっており、すでに作家として認められていたことがうかがわれる。また明治末ころから洋画家、彫刻家らとも積極的に交流を行い、一九二二（大正元）年にフェウザン会の創立会員となった。

また、高村光太郎の始めた画廊の展覧会にはずっと出品を続け、一九二〇（大正九）年以降は何度か個展も開いている。また一九一九（大正八）年に結成された装飾美術家協会にも参加して精力的に活動したとされる¹⁸⁵。

藤井の活動の中で、特に注目したいのは、家庭の主婦を対象とした手芸などの講習会、出版活動、展示会などへの積極的なかわりであり、たとえば、雑誌『主婦之友』に手芸製作法を連載したほか、「家庭手芸品展覧会」を開催し、審査に当たるなど普及に努めていた点である。

〈ウィリアム・モリス工房におけるジェンダー〉

藤井の「手芸」への強い関わりに限らず、工芸家による「手芸」領域へのアプローチは少なからずあった。し

かしながら、デザインを提供する工芸家と実際に手芸を行なう女性という役割の分業は固定化され、その役割は対等なものではなく創造的な仕事は男性工芸家、創造性を必要としない単純な手仕事は女性労働者が行なうという明確なヒエラルキーにもとづくものであった。

その、典型的なあり方を、一九世紀の工芸デザインをリードしていたイギリスのデザイナーであるウィリアム・モリスの工房に見ることができる。モリスに関しては、膨大な著作があり、ここでは詳述を避けるが、一九世紀の欧米において、テキスタイルは収集家の収集物であると同時に、近代デザインの源流となる素材として、きわめて重要視され、英国のテキスタイル生産において最も重要な人物として位置づけることができる¹⁸⁶。

ウィリアム・モリスは一八三四年にヴィクトリア朝イギリスの裕福な家庭に生まれ、オックスフォードのエクセター学寮での勉強を終えた後、本来宗教界に入る予定であったが、一八五六年、建築家ジョージ・エドモンド・ストリートのオックスフォードにおける事務所に入り、同年、ストリートの事務所がロンドンに移転したのを機に建築家の夢を棄て、工芸家の道を歩み始める。

モリスは、テキスタイル・デザイナーとして刺繍技術の習得に熱心であり、そのために多くの努力を払ったとされ、最初の刺繍作品は一八五七年制作の小鳥と果樹のデザインの繰り返しのものであり、その上部にはモリスのモットーであった「もしも私に出来るなら」という文字が表された。この作品はモリスが独力で制作したことが知られている唯一の刺繍である¹⁸⁷。それ以降、モリスの作品は、彼自身がデザインをし、その図案をモリスの周囲にいた女性たちが刺繍をすることで完成され、モリスの作品として販売された。

たとえば、最も手近にいて、この仕事をさせられた「レッド・ライオン・メアリ」という娘は、おとなしい性質の女性で、モリスの命を受けてこの仕事をするようになったとされる。しばしば彼女は、自分の刺繍枠を工房に持参するように言われ、モリスの指示に従って刺繍をした¹⁸⁸。つまり、モリスのあらゆる指示に従い、工房ではなく彼女の家庭において制作され、工房に持参するという「内職」であり、家庭内労働として刺繍が行なわれて

いたことがわかる。

また、モリスは、彼の有名な「赤い家」の室内装飾に取り掛かる際に、妻ジェーンとその妹のエリザベス・バーデンに、ウール刺繍の技法を伝授し、この家のための二点の刺繍作品の制作を計画した¹⁸⁹。モリスの妻ジェーンは、「絶妙なお針子」¹⁹⁰と呼ばれ、高い技術を有していたことで知られている。モリスの仲間であったエドワード・バーンジョーンズもまた、一八六三年に、刺繍の制作を、妻のジョージアーナと親戚の女性たちやラスキンの友人であったベル嬢が経営するチェシャイアのウイニントン・ホールにある女学校の生徒たちに頼むつもりであったとされる¹⁹¹。

当時のイギリスの手工芸運動を先導した男性デザイナーたちは、自らは図案を考案し、実際の制作は身内の女性たちが担当するという明確な役割分担を行っていた。リンダ・バリーはその著書において、「モリスの友人たちは、モリス夫妻の住んでいた「赤い家」にしばしば宿泊した。そうして女性たちは刺繍をし、男性の場合は絵をかいたりローン・ボーリングに興じたりした」¹⁹²として、同時代の男性知識人たちが作り上げた共同体において、その妻や娘という女性たちが共同体の末端に位置づけられ、男性の創造活動に手仕事を供する形で貢献してきたことを指摘する。

モリス商会のために刺繍をした女性たちの数は、一八六〇年代の「赤い家」の仕事に関わった友人や親戚たちのこじんまりしたグループといったものから、一八七〇年代半ばまでには、かなりの数にふくらんでいた。モリスの妻だけでなく、娘のメイとジェニーもまた、幼い頃から刺繍を始めており、七・八歳になったばかりの頃から、タペストリーの仕事を手伝っていたことで知られている¹⁹³。

こうしたモリスの制作過程における女性労働力の位置づけは、モリスの作品の評価に決定的なダメージを与えるものではない。しかし、留意しておきたいのは、モリスが多くの講演や文章で示した手工芸の機械生産に対する優位性は、一人の職人による統一された生産と労働を意味し、小野二郎氏が指摘するように、産業革命によつ

て分断された人間の労働こそが、モリスの主張するところの本質であると思われる¹⁹⁴。一人の職人がデザイナーであり、あり工芸家であることが求められていると理解できよう。

そうであるならば、モリスの理論と実践には大きな矛盾があり、その矛盾はデザイナーと職人の分離であり、そこにはデザインという「自由と創造」の場と手仕事という機械生産以上に「単調と反復」の強調された場の乖離であると言えよう¹⁹⁵。そして、刺繍に関していうならば、「自由と創造」は男性に、そして「単調と反復」は女性に分離され、その女性たちの単純労働は歴史的には無名のものとなり、彼女たちの労働の成果は男性の作品として歴史に名を残すことになっていく。

〈藤井の手芸奨励とメディア〉

さて藤井に話を戻そう。

藤井達吉は、当時の多くの工芸が陥っていた現実生活とは遊離した「何を表現しようといふのではない。タガネを打つことそれ自身が芸術だと思つて居る人がありはしないか」¹⁹⁶という技術抹消主義、つまり単に技術の高さを誇るような、技術のための技術を駆使する工芸を否定したとされる¹⁹⁷。さらに、「作品は作り手の自由な考えを反映するものでなければならぬ。いわゆる図案は他の人に任せ、技術的な制作のみ行うような工芸家ではなく、自分の考え、感覚を表現する工芸を主張した」¹⁹⁸とされ、図案を軽視する工芸技能者と、技能にのみ価値を見出すことに批判をしている。

前述したように、藤井の活動において「手芸」と大きく関わる点は、婦人雑誌上における手芸記事の連載を中心とする手芸奨励であるが、それらの記事の中で藤井は、読者である家庭の女性たちに適するさまざまな手芸を紹介していった。それらの連載を単行本の手芸テキストとして出版した『家庭手芸品の製作法』には、藤井の手芸奨励の意図が次のように説明されている。

私は、私の説く家庭の小芸術などは、実行さへすれば誰にもでき得るものだといふ深い確信を得ました。その当時、それに対してある感想を書いてみたいと思ひましたが、ついそのままになりました。ともあれ、お互いに興味と熱心さへあれば、それは必ずできるものだと思つてをります。それでこの出版も、要するに、皆様のうちなる芸術をひき出す一つの手引草ともなり得れば、この上ない喜びだと思ひます。それから、各自の与へられた天分によつて、それぞれ発達されてゆくことと信じます¹⁹⁹。

つまり、藤井は家庭内における手芸を、興味と熱心ささえあれば誰にでも出来るものにとらえている。さらに、次のように連載記事の中でも記している。

芸術といへば一種独特のもので、芸術家は非常に高い理想にのみ生き、芸術品は普通の人間には企て及ばぬものかのやうに考へてゐる人があります。固より立派な芸術は天才の創造であります。が、芸術そのものもともと人間の実生活即ち家庭生活から、縁も由縁もない天と地ほども懸け離れてゐるものではありません。もし人がほんとうに自然を愛し雲の形にも木の葉の恰好にも、或は動物の姿勢に對しても、真に打開いた懐しい心をもつて見るならば、そこに自然と自分との間に云ふべからざる情趣が流れて来る。これが即ち芸術の芽生で、この心をもつて周囲を見てゆけば、だんだんと自分の生活の中に芸術を取り入れることが出来ると思ひます²⁰⁰。

家庭の中に芸術的要素を取り込むこと、それを藤井は読者である女性に求めている。しかしながら、藤井が女性に求めた芸術とは、あくまで素人の出来る範囲のものであり、「すべて家庭芸術つまり素人の細工は、技巧を弄

せぬところに面白味がある」²⁰¹とし、「技巧といふものは或る程度までは必要ですが技巧そのものが芸術の真隨ではないのでありますから、殊に家庭芸術などはその心持をもつて、技巧に囚はれないやうにした方がよいと思ひます」²⁰²と、高度な技術の否定と、その素人的な技巧の拙さこそが家庭芸術の真髓であると奨励する。

藤井の主張は一貫して技巧的難易度の不問と、簡易さ、簡便さに尽くされている。藤井は、「私の唱道する家庭芸術は即ちそれで、(中略)極めて自由にあらく繕つてよいのですから、無論少しも刺繍の心得がなくても誰にでも容易に出来るのであります」²⁰³というように、「その無造作なうちに現はれる雅致と趣味は、徒らに技巧をこらした高価な工芸品よりも、すぐれて高い芸術味をもつ」²⁰⁴とされ、こうした家庭内の簡易な手芸制作が「私真の人間の幸福な生活は、各自の家庭の美的生活に始まるものであると信じてゐる」²⁰⁵と述べる。

藤井達吉は、一人の制作者が一貫して作品制作に携わる必要性を説くことと、また、家庭内において主婦が簡易な手芸を行なうことによつて家庭生活を幸福へと導くことを唱導した。しかしながら、藤井もまた自らの理念

藤井の『主婦之友』誌への長期にわたる連載は、近代の雑誌メディアの普及によつて可能になったきわめて近代的な事象であるにとらえられる。これまで取り上げた多くの手芸テキストと同様、読者の性別が特定され、さらに一定の階層の読者が想定される雑誌メディアは、一人の著者の意図が膨大な読者に共有される一人対多数、かつ一方通行であることが前提の媒体である。藤井が描いた図案や、藤井の制作した作品が雑誌に掲載されることによつて、藤井の図案や技法、さらにはイメージが普及し、家庭において女性たちはそれらを手本として手芸制作を行なうことになる。

工芸家が集まるグループではなく、不特定の女性たちに指導的な立場から発信されるメッセージは、藤井が批評した図案(モリスの「自由と創造」と手仕事(「単調と反復」)がメディアを通じて分断するものである。藤井が述べるように、家庭の女性たちが「簡易に」「簡単に」家庭において手芸制作をするならば、藤井の

創造性によって示された図案を、家庭内を装飾するために、また家事の合間の暇な時間を消費するために、手仕事という単調な反復労働に従事するに過ぎないはずである。

以上のような、図案と手仕事の階層性と分離は、大局的にはデザイナーと職人という図式で表出するが、そこにはきわめてジェンダー的な因子が含まれている。特に、工芸家によって「工芸」の末端に位置づけられた「手芸」は、女性労働という歴史を持ち女性が高い技能を有することから、女性を技能者の立場に専従させるとともに、男性工芸家がデザインを提供し、「自由と創造」を占有することが構造化されていくのである。

この問題は、より広範な分析が必要であり、本書では簡単にふれることしかできないが、たとえば、東京美術学校が図案科を有するのに対して、私立女子美術学校では刺繍科をはじめとする「手芸」学科が設置され、両者の存在が美術を志す学生をジェンダーによって分断するだけでなく、学ぶべき学科の編制もまたジェンダーによって作り出されていることも、きわめて重要な問題であると考えられる。今後の課題として問題を提起するのみにとどめるが、これらの事象は、女性の手芸を、あくまで創造的活動とみなさず、女性を手仕事の領域にとどめておくことが、家長長制社会において重要であり続けたことの傍証ともなり得るものと考えてよいだろう。

5 明治期における手芸とジェンダー

「手芸」とは、すべての女性が普遍的に担うべきものとみなされた手仕事、制作、作品を指す。手芸行為は、基本的に家庭内で行なわれ、家庭内で使用され、消耗されていくモノを創る行為である。

すべての女性が担うことを前提としているため、「手芸」は基本的にアマチュアの手仕事であり、家庭や家族のために制作をするものである。しかし、日本近代の手芸品は、海外への輸出品として需要があり、また内職などによって手芸的な労働も行なわれていたため、商品価値がないわけではなかった。にもかかわらずアマチュアの手仕事であるとするのは、「手芸」をするということの最も理想的な状態こそが、アマチュアで、家庭内にすべて

還元されることに大きな意味があったためである。

「手芸」の主たる担い手である女性の階層は、女性向け雑誌の分析、また女学校教育の分析などからも明らかのように中・上流階級の女性たちであり、基本的に就労の必要のない環境に置かれた女性たちである。女性が労働をすることを卑しいものと考ええる一方で、遊惰な生活をすることに對しても批判的で、この階層の女性たちは、とにかく「何か」をしていなければならなかったわけである。「手芸」とはまさにそれに適した「仕事」であった。ポロックとパーカーは、こうした手芸と女性の関係を見事にいいあて、次のように述べている。

女性の生まれながらの謙譲と、男性が女性に示すやさしさのおかげで、女性は公的な仕事を免除され、果物や花を写生することでひまつぶしをしているが、そんな弱い女性にとって、刺繍はなんと喜ばしい趣味であろう。……立派な女性を刺繍という道楽に没頭させておくのがよろしいもうひとつの理由は、噂話にふけつたり、ティー・パーティーの常連だつたり、といったあらゆる無駄で無意味な生活から女性を遠ざけておけるからだ²⁶⁶。

ポロックとパーカーが述べているのは、西欧における手工芸についてであるが、この構造は基本的に日本と変わらないことがよくわかる。ポロックとパーカーは、さらに、こうした刺繍とは「女が家庭と家族への愛のために刺繍をして過ごすことは、たゆまぬ努力と無私の献身、そしてみごとにまでの質実さといった家庭道徳の象徴であらう²⁶⁷」、その制作品が、決して商品として流通するのではなく、家族の為のみ用いられると述べる。そして、経済的に何の見返りもない手仕事に妻に従事させ続けることこそが、社会的に地位を得て、高い経済力を有した階層の男性にとって、自らの力を誇示する格好のアクションであった。

本章を通じて、明治期の「手芸」について次の点を確認することができる。

第一に、「手芸」は広く女性による手仕事・手業を総称する語であり、女子教育制度の整備とともに現れる近代的な「手芸」も、女性がなすことを前提として確立された。それは、「女紅」「女功」と同義に用いられ、またより広い範囲をさす「技芸」とほぼ同義でありながらも、その中で手指を使う技術を特にさす傾向にある。そして、「工芸」と「手芸」とは、上位・下位を示す概念ではなく、基本的に担い手のジェンダーによって峻別され、ジェンダーの構造によってヒエラルキーが作り出されたと考えられる。

第二に、膨大な手芸テキストの出版は、「手芸」を広く普及させ、「手芸」を通して女性役割を学ばせることに寄与した。こうしたテキストは、「手芸」を単なるテクニクとしてではなく、それぞれの手芸（編物、刺繍など）の歴史、目的、意味そして効果を設定し、それを伝えるという役割を果たしてきた。

幼少時からできる簡易な手芸から、高度な技術を必要とする手芸まで、女性がその年齢や階層に適した「手芸」を常に行ない続けることが奨励された。「手芸」は、簡易で、装飾性に満ちた技能であり、万一の場合には生活の糧を稼ぎ出す技能とされた。このように、「手芸」と「婦徳」の結びつきは、美的・装飾的かつ無償の家庭的行為として、そして危機的状況における内助として、個々の女性の生活と人生を貫き、すべての女性が逃れられない行為であるとされる。

第三に、手芸テキストのみならず、女性の実社会においても「手芸」を奨励された。学校教育、女性向け雑誌メディア、博覧会や展示会などの場合は、女性の年齢、階層、地域を網羅して、あらゆる状況の女性が「手芸」に向かうことを奨励していく。学校教育は、幼少時からの体系的な手芸教育を可能にした。また雑誌メディアは、最新の言説と流行を広範な地域に届けるとともに、自ら「手芸」に向かう意志がなくとも、他の記事との抱き合わせにより必然的に手芸の情報が女性に限定して届けられることを可能にした。さらに、博覧会や展示会は、「優れた」作品を展示し、評価し、権威付けていくものであった。女性同士が連れ立って手芸の品評会に足を運ぶことによって、作品の価値付けは見るものに内面化されていく。

つまり、近代における「手芸」とは、女性が「手芸」する行為自体に意義を見出すものであり、女性のあるべき姿を創り出すための「女徳」の獲得を最終的な目的とし、女性の精神の陶冶、教育、矯正という機能を持つものである。作品の価値は作り手の「女性らしさ」に還元され、すべての女性が「手芸」をすることを奨励されていく。そのことは、すべての女性が「女性らしさ」を奨励されたことと同義であることはいってよいだろう。

姫の靈魂が変化して蚕となったということである。

筑波町にある蚕影神社の縁起書により、これらのことは伝えられている。

- 162 伊藤前掲書、二頁。
- 163 『養蚕秘録』、前掲書、九六頁。
- 164 同前、九七頁。
- 165 同前、九八頁。
- 166 布目順郎「倭人の絹——弥生時代の織物文化——」小学館、一九九五年、二四一頁。
- 167 荒木、前掲書、一三頁。荒木氏によれば、輸出品目総額のうちで生糸が占める比重は、一八六八（明治元）年四四%、一八七七（明治十）年四一%、一八九七（明治三〇）年三四%、一九〇七（明治四〇）年二七%となっており、開港以前から生糸が重要な輸出品であったこと、また、明治初期ほど高い比重を示している。
- 168 蚕は一回脱皮すると二齢、二回脱皮すると三齢、三回で四齢、そして四回目（大起）で五齢の蚕と呼ぶ。
- 169 号は豊原国周。
- 170 宮中の養蚕所も、実際にこのように洋装の女性たちを使って行っていたという記録はない。
- 171 図32については、宮中養蚕図であると特定できない。しかしながら、本書では、この図の持つ諸要素と時代性から宮中養蚕図として、またはそれに類するものとして扱うこととする。
- 172 若桑、前掲書、二三〇頁。
- 173 近世の農書絵については、異なる文脈でとらえる必要があるだろう。農書そのものが、そもそも教科書的な知識の伝達を目的として成立しており、そのことから挿図としての女性イメージが描かれた。しかしながら、『養蚕秘録』がフランスに渡り、日本の風物を描いた図像史料として流通したことを考えるならば、農書もまた、その目的如何に関わらず、流通の過程において都市的なまなざしの中に置かれていたことも指摘しておく。
- 174 若桑、前掲書、二二七頁。
- 175 同前、二三〇頁。

- 176 明治文化研究会編『明治文化全集』第二四卷文明開化篇、日本評論社、一九六七年、一三三三頁。
- 177 荒木、前掲書、一四頁。
- 178 細井和喜蔵『女工哀史』岩波書店一九五四年七月、二〇頁。
- 179 同前。
- 180 同前、三九八―三九九頁。
- 181 同前、三九九頁。
- 182 天照大御神から養蚕を始めたとする言説も見られる。また天照大御神は養蚕の神として、祀られている。

■第3章

- 1 『大日本百科事典』小学館、一九六九年、二四五頁「手芸」の項目より。
- 2 『グランド現代百科事典』学習研究社、一九七二年、五一八頁、「手芸」の項目より。
- 3 桜井映乙子「近代学校成立期における手芸教育」「和洋女子大学紀要」第三輯、一九六七年二月五一頁。
- 4 飯塚信雄『手芸の文化史』文化出版局、一九八七年、七頁。
- 5 同前。
- 6 同前。
- 7 『グランド現代百科事典』前掲書。
- 8 同前。
- 9 『大日本百科事典』前掲書、二四五頁。
- 10 同前。
- 11 同前。
- 12 同前。
- 13 同前。

- 14 サミュエル・スマイルズ『西国立志編』中村正直訳、須原屋茂兵衛、明治三年、第六編⑦。
- 15 『尋常小学ヲ分テ上下二等トス此二等ハ男女共必ス卒業スヘキモノトス』学制第二十七章。
- 16 桜井、前掲論文、五三頁。
- 17 『グランド現代百科事典』前掲書、五一―八頁。
- 18 女児小学に関しては、高野俊氏による詳細な研究がある。高野氏は、女児小学における手芸を「女紅」と同義として捉えている。高野俊『明治初期女児小学の研究——近代日本における女子教育の源流——』大月書店、二〇〇二年。
- 19 桜井、前掲論文、五三頁。
- 20 三好信浩『日本の女性と産業教育——近代産業社会における女性の役割』東信堂、二〇〇〇年、一一―二頁。
- 21 青山学院編『青山学院九十年史』一九六五年。
- 22 同前。
- 23 同前。
- 24 検討した辞典・辞書類は、次のものである。
- 『いろは辞典』（一八八八年）高橋五郎著、漢英対照になっている
- 『日本辞書言海』（一八八九―九一年）大槻文彦著
- 『日本大辞書』（一八九二―九三年）山田美妙著
- 『日本大辞林』（一八八四年）物集高見纂
- 『帝国大辞典』（一八九六年）藤井乙男、草野清民編
- 『日本新辞林』（一八九八年）林麴臣、棚橋一郎編
- いずれも、『明治期国語辞書大系』飛田良文他編、大空社、一九九七年―一九九九年において復刻されたものを用いている。
- 25 佐藤、前掲書、三九頁。
- 26 同前、五五頁。

- 27 同前、五五―五六頁。
- 28 同前、五六―五七頁。
- 29 飯塚、前掲書、九頁。
- 30 佐藤、前掲書、五五頁。
- 31 佐藤道信『明治国家と近代美術——美の政治学——』吉川弘文館、一九九九年、三七頁。
- 32 明治年間に出版された手芸テキストについては、国会図書館所蔵のものに限定して取り上げた。まだ他にも存在する可能性がある。
- 33 櫻溪道人編『裁縫と手芸』家庭全書第五篇、一八九九年。
- 34 バット・フェレロ、エレイン・ヘッジス、ジュリー・シルバー『ハーツ アンド ハンズ——アメリカ社会における女性とキルトの影響』小林恵、悦子・シガベナー訳、日本ヴォーグ社、一九九〇年、一九頁。
- 35 須永金三郎『婦女手芸法』博文館、一八九三年。
- 36 籙木かね子編『新撰女子の手芸』一九〇二年、魚住書店。
- 37 同前、一頁。
- 38 同前。
- 39 同前、一一―二頁。
- 40 須永、前掲書、三四頁。
- 41 櫻溪道人、前掲書、一六六頁。
- 42 同前、一六六頁。
- 43 籙木前掲書。
- 44 下田歌子『女子手芸要訣』博文館、一八九九年、一四〇頁。
- 45 下田歌子『女子の技芸』富山房、一九〇五年、一一三―一二四頁。
- 46 下田、前掲書、一八九九年、一二七―一二八頁。

- 47 下田、前掲書、一九〇五年、一三七頁。
- 48 鎗木、前掲書、三四頁。
- 49 山崎明子「明治国家における女性役割と「手芸」」「女性の技芸と労働をめぐる性差構造——特に「紡ぐ女・織る女」のイメージとその意味について——」千葉大学社会科学文化科学研究プロジェクト報告第一集、一一一五頁。
- 50 須永、前掲書、一四〇—一四二頁。
- 51 櫻溪道人、前掲書、一一二頁。
- 52 下田、前掲書、一八九九年、二二七—二二八頁。
- 53 パトリシア・フィスター「近世の女性画家たち——美術とジェンダー——」思文閣出版、一九九四年、一一八頁。
- 54 櫻溪道人、前掲書、二六頁。
- 55 須永、前掲書、一三七頁。
- 56 櫻溪道人、前掲書、二六頁。
- 57 須永、前掲書、一三七頁。
- 58 鎗木、前掲書、一九頁。
- 59 下田、前掲書、一八九九年、一八〇—一八二頁。
- 60 同前。
- 61 ロジカ・パーカー、グリゼルダ・ポロック「女・アート・イデオロギー——フェミニストが読みなおす芸術表現の歴史」萩原弘子訳、新水社、一九九二年、九〇頁。
- 62 同前、九四頁。
- 63 鎗木、前掲書、七五頁。
- 64 下田、前掲書、一八九九年、一〇七—一〇八頁。
- 65 同前。
- 66 同前。

- 67 須永、前掲書、一四五—一四六頁。
- 68 同前。
- 69 下田、前掲書、一九〇五年、一〇七頁。
- 70 Rosika Parker, *THE SUBVERSIVE STITCH, Embroidery and the Making of the Feminine*, 1984, London.
- 71 同前。
- 72 同前。
- 73 下田、前掲書、一九〇五年、五五頁。
- 74 須永、前掲書、一一六頁。
- 75 同前。
- 76 下田、前掲書、一八九九年、四—五頁。
- 77 同前、五一—六頁。
- 78 同前、四—五頁。
- 79 下田、前掲書、一九〇五年、五五頁。
- 80 下田、前掲書、一八九九年、二七—三一頁。
- 81 下田、前掲書、一九〇五年、一四—一五頁。
- 82 下田、前掲書、一八九九年、二七—三一頁。
- 83 下田、前掲書、一九〇五年、一四—一五頁。
- 84 同前。
- 85 同前、七四頁。
- 86 同前、七四頁。
- 87 同前、七五—七六頁。
- 88 同前、七五—七六頁。

- 89 櫻溪道人、前掲書、一頁。
- 90 須永、前掲書、一一二頁。
- 91 下田、前掲書、一九〇五年、二五二―二七頁。
- 92 下田、前掲書、一八九九年、六一―六二頁。
- 93 同前。
- 94 須永、前掲書、一一二頁。
- 95 下田、前掲書、一八九九年、一九二―一九三頁。
- 96 楠木、前掲書、一四頁。
- 97 同前、五頁。
- 98 同前、一四頁。
- 99 加藤弘之、中島徳藏『明治女大学』一、四、大日本図書、一九〇五年。
- 100 井上哲次郎『女大学の研究』東亜協会、一九一〇年。
- 101 同様の見解は、青山なを『福沢論吉と女大学』『東京女子大論集』一九五六年。
- 102 石川謙校訂『養生訓和俗童子訓』岩波文庫。
- 103 『女四書』とは、『四書』になぞらえて、『女訓四書』すなわち、『女論語』『女誠』『内訓』『女孝経』(または『女範』)を総称するもので、わが国にも、江戸初期以来、多くの和訳本が流布している。
- 104 深谷昌志『良妻賢母主義の教育』黎明書房、一九九八年、二〇頁。
- 105 『女四書』の和訳本のうち、ここでは、嘉悦孝子『女四書詳解』尚文館、一九一一年によった。二五二―二六頁。
- 106 深谷、前掲書、二〇―二二頁。
- 107 同前、二二―二四頁。
- 108 嘉悦孝子『女四書詳解』尚文館、一九一一年、七七―七八頁。

- 109 長崎県では、「女児ノ儀ハ普通小学校ノ傍裁縫ヲ教ヘ或ハ別ニ女学校ヲ設ケ適宜ノ科業ヲ定メ」てきたけれども、「女児ノ小学課程ヲ卒ルヤ既已ニ嫁期ニ近ク故ニ以テ中途退学シテ自家ノ政務ニ従事スル者往々不少」、「旧事ノ慣習」と無視しえないものがあるから、上等小学で、「女子適応ノ教科施行致候ハハ自然日用ノ効験ヲ顕ハシ随テ中途退学ノ弊モ相脱シ可申」、『文部省日誌』(一八七八年、三号、長崎県同、一頁)というところで、明治十一年より男女共通教則を廃止し、「女児小学教則」を公布した。この場合特に重視されたのが婦徳の涵養で、「口授ノ科ハ女子ヲシテ婦道ヲ弁知セシムルノ良法ナリ」、「立居振舞言語応対ハ女子ノ尤モ嗜ムヘキモノタリ」、『文部省日誌』(一八七八年、三号、長崎県同、一四―一五頁)となり、一〇時から一二時までの毎日二時間——授業時間の三分の二を裁縫にふりあてた。また、新潟でも、「貞実温順ノ坤徳ヲ養成スル」ために、週五時間を手芸にあて、口授の樹幹を利用して「育児法種痘ノコト家事経済及ビ節婦貞女ノ行状」を教授するよう指示している。『文部省年報』(一八七八年、一五号、三三)。
- 110 「今日女子ヲシテ教育ヲ受ケシムル者ヲ見ルニ読書ハ平仮名文ヲ読ミ又綴ルニ止リ算術ハ八等ニ止リ其修ム所普通科中ノ最浅薄ナル者ニシテ其他ハ肯ヲ望サルナリ、故ニ七八歳ニテ初テ入学シ十歳ニ至レハ出テ紡績裁縫ニ従フ」(岩手)『文部省年報』一八八〇年、二六二頁。
- 「裁縫、紡績ノ如キハ女子タルモノ欠ク可カラス忽ニスヘカラサル緊務」(福島)『文部省年報』一八七七年、三五五頁。
- 「女紅ノ事ハ女子ノ教育ニ於テ一日モ欠クヘカラサル者」(高知)『文部省年報』一八七七年、二四九頁。
- と、女子教育にとって、裁縫、手芸のもつ意味を高く評価している。
- 111 神崎清『現代婦人伝』一九四〇年、中央公論、八三頁。
- 112 裁縫は週四時間、算術三、歴史四、理科、地理などない。「私立女学校開業上申」下田学校の項『東京の女子教育』一九六一年、八〇―八七頁。
- 113 「尋常小学ヲ分テ上下二等トス此二等ハ男女共必ス卒業スヘキモノトス」学制第二章。
- 114 『明治以降教育制度発達史』一九三七年、第一卷、三四二―三四四頁。
- 115 深谷、前掲書、四六頁。
- 116 桜井、前掲論文、五三頁。

- 117 「グランド現代百科事典」前掲書五一八頁。
- 118 「文部省年報」には、各県から報告された「将来教育進歩ニ付須要ノ件」が記載されており、各県の重点政策の方向をうかがうことができる。女子教育に関する事項を列挙すれば、
- 埼玉、「女児小学ヲ設立シ、教科書ノ外ニ裁縫ノ一課ヲ置キ女紅ヲ尊重セシムル事」「文部省年報」一八七五年、一五〇頁。
- 京都、「学校中ニ女紅課ヲ設ケ女子ヲシテ長ク学ニ就カシムルノ計ヲ為ササルヘカラス」「文部省年報」一八七五年、二八九頁。
- 奈良、「上等小学ハ勿論、下等小学ト雖モ男子ノ体操時間ヲ以テ女紅ヲ教フル事」「文部省年報」一八七五年、三〇〇頁。
- 福島、「女子ハ必裁縫ナキ事アタハス」「文部省年報」一八七五年、四七六頁。
- 119 桜井、前掲論文、五九頁。
- 120 深谷、前掲書、七四頁。
- 121 「文部省年報」一八七五年、五〇頁。
- 122 一八七三(明治六)年三月設立の初音女紅場規則では、「方今文化の盛なる人々食力益世の務めを知り百工競ひ進み物産争ひ興る婦女子と雖も空手坐食す可き時に非ず」「上京第二九区女紅場規則」「女子のとも」一八九九年三月二日号、八六―八七頁。同年二月設立の柳地女紅場では、縫物屋(裁縫塾)は「間々深窓の少女を観劇に誘ひ或は俳優の容貌の研美を論じて長日の徒々を慰むる者あり」、これでは「小学校に入り玉と磨きし少女も所謂縫物屋に墮落し瓦となり砕けん」「女紅場規則上京三〇区」「女子のとも」一八九九年三月二日号、八六頁。
- 123 深谷、前掲書、七五頁。京都以外では、堺では、一八七四年娼妓に読み書きと芸ことを授けるのを目的として女紅場が作られ(「文部省年報」一八七五年、六三頁)、その後、不就学児童、さらに、小学課程を修了した年長者へと対象が拡大され、一八七六年には管内に九二校の女紅場が設立された(「文部省年報」一八七六年、五三頁)。また、女紅場の名称は使用しなかったが、大阪には手芸学校が作られ、小学修了者に裁縫の技術(「文部省日誌」一八七九年三号、六一九頁)を伝達した。そして、明治九年には、公私合わせて一一五校、一八七七年には一三六校の手芸学校ができ、生徒数もそれ

ぞれ二〇六三人、二七四四人——大阪の女子就学者数の一五%にあたる——を数えている。

- 124 「学事諮問会書類」常見育男「家庭科教育史」光生館、一九五九年、一一二頁所収。
- 125 同前、一一二頁所収。
- 126 深谷、前掲書、八〇頁。
- 127 「普通学務局ヨリ各府県ニ通牒」「文部省日誌」一八八二年、一一号、一頁。
- 128 深谷、前掲書、八一頁。
- 129 「創立五〇年」東京女高師付属高女、一九三二年、二七頁。
- 130 同前、三三頁。
- 131 深谷、前掲書、八一頁。
- 132 青山さゆり会編「青山女学院史」一九七三年、一二七頁、Flora B. Harrisによる記述。
- 133 同前、二二八頁。
- 134 同前、二二九頁。
- 135 同前、一三二頁。
- 136 同前、一三二頁。
- 137 同前、一三七頁。
- 138 同前、一三五頁。
- 139 こうしたミッション系の女学校とは別に、跡見女学校等では欧化主義の時代に西欧の手芸を教授したことが知られている。しかしながら、基本的には、「欧化」＝「英語＋洋裁＋一般教養」の同義語であるかのようなカリキュラム構成であった。「今般左の処へ裁縫塾を仮設し、従来の弊習を一洗するを目的とし敬愛を主とし、専ら和洋の裁縫編物押絵英語の初歩を教授す。其課業に依り外国婦人をも聘し及び学士に依頼して加勢要旨を講義す。有志貴婦人令嬢陸統来習あらんことを企望す」「五十年史」跡見女学校、一九二五年、五四―五五頁。

さらに、英語教育と英国風家政を特色にした女範学校辻新次が英国より女教師を招いて作った学校(「女学雑誌」一八

八七年八月二七日、六〇の二、西洋裁縫から西洋割烹までの礼美女学欧州より女教師ふたりを招く（府中の裁縫教場所『女学雑誌』一八八六年九月二五日、広告欄）のように、生徒を集める手段として、「欧化」をうたう私塾も少なくない。

140 桜井、前掲論文、六一頁。

141 同前、六〇頁。

142 同前、六三頁。

143 同前、五六頁。

144 『グランド現代百科事典』前掲書、五一八頁。

145 今回、調査の対象としているのは、『日本之女学』『女鑑』『家庭雑誌』『ムラサキ』『婦人界』『女学雑誌』『女学新誌』である。

146 「家庭に於ける手工」『家庭雑誌』第二号、一八九二年一〇月一五日、三九―四〇頁。

147 大橋柳湖生「裁縫の唱歌」『家庭雑誌』第七五号、一八九六年四月一〇日、三三―三二頁、投稿。

148 「手芸案内 養蚕術」『家庭雑誌』第二七号、一八九四年四月二日、三二―四頁。

149 「家庭に於ける手工」、前掲論文、三九―四〇頁。「文明の世になれば、分業盛に行はれ、織物には、呉服屋あり、裁縫には、仕立屋あり、割烹には、料理屋あり、富さへあれば、何事も手を動かさずして出で来る便利の世の中なれば、或は、如何にして己が身に纏ふ綾羅の出で来るかを知らず、中には、桑の葉も見ず、蚕も知らず、縦し之を知るも、纒かに絵本にて知り得たるが如き者もあるべし。然れども若し、自らは等の事を作し、如何に一の繭を造り、繭より糸を造り、糸より織物となり、織物より衣服となる迄に、人の手数を掛けたるかを思へば、何となく佗に向て同感の情を深くし、己が倣り高ぶる心も、自から和らぎ、謙遜にして愛憐ふかく、而かも勉強にして怠らざる人となるを得べし。」

150 服部徹「女子社会の殖産事業」。

151 恕哉「家政と裁縫」『家庭雑誌』第七五号、一八九六年四月一〇日、三四頁。「一家の主婦たるものが、家政を整理する上に於て欠く可からざるの業務は直接裁縫にあり、其貴賤貧富の如何に拘らず、婦人処世の一要務として、よし自ら手を下して為さざるも、必ず普通裁縫の心得はなかるべからず。」

152 「手芸案内 養蚕術」前掲論文、三二―四頁。

153 「家庭に於ける手工」前掲論文、三九―四〇頁。

154 下田歌子「女子の美育」『女鑑』一五年二二号、一九〇五年二月一日、一三頁。

155 恕哉、前掲論文、三四―三五頁。

156 梶田錠次郎「婦人と図案」『婦人界』第一卷第一号、一九〇五年七月一日、二〇六―二〇九頁。「近來美育と云ひ、美術教育と云ひ、女子の間にも既に行われて居る事であらうが、（中略）絵画及び工芸音楽等を学ばれつつあるも、それらは一種の技芸として必要なので、美の思想を養成するの手段には遠いやうに思はれる。直接に美の趣味を解得し好尚的知識の発達を計るには、即ち図案なるものを学ぶべきであらうと思ふ。」

157 梶田、前掲論文、二〇六―二〇九頁。

158 下田、前掲論文、一四―一五頁。

159 「発刊の趣旨」『女鑑』第一号、一八九二年八月八日、一―八頁。

160 「家庭に於ける手工」前掲論文、三九―四〇頁。

161 たみ「主婦と手芸」『婦人之友』二卷二二号、一九〇九年二月一〇日、五三―五六頁、一般女性からの投稿記事より。

162 「家庭に於ける手工」前掲論文、三九―四〇頁。

163 同前。

164 同前。

165 同前。

166 同前。

167 同前。

168 青木文造「女子の手芸に就き」『女鑑』一三年一八号、一九〇三年九月一五日、四二―四三頁。

169 磯野吉雄「女子と手芸」『ムラサキ』第一卷二二号。

170 共立女子職業学校へは、一八八八年三月に、明治天皇が生徒制作品天覧しており、その翌年の一八八九年の皇后の行啓

の状況が記された記事だと思われる。

- 171 『日本之女学』第二〇号、一八八九年四月二〇日、七二―七四頁。
- 172 『東京裁縫女学校成績品展覧会』『女鑑』一五年五号、一九〇五年五月一日、九九―一〇〇頁。
- 173 『淑女協会』『女鑑』一三年二二号、一九〇三年一月一日、一〇三―一〇四頁。
- 174 『女子工芸奨励会』『女鑑』第五七号、一八九四年二月二〇日、八六頁。
- 175 『皇后陛下の御徳』『女鑑』第三四号、一八九三年三月五日、六七頁。
- 176 『婦人手芸品博覧会の出品奨励』『女鑑』第一四八号、一八九八年一月五日、八〇―八一頁。
- 177 『婦人手芸共進会』『女鑑』第一五二号、一八九八年三月五日、六七頁。
- 178 『共立女子大学一〇〇年史』。
- 179 私立女子美術学校の卒業アルバムについては、女子美術大学同窓会が所蔵する大変貴重な図版類を見せていただいた。ここに深くお礼申し上げる。
- 180 吉見俊哉『博覧会の政治学——まなざしの近代』中央公論社、一九九二年。
- 181 シカゴ万博の女性館については、二〇〇二年美術史学会例会において女性館全体に関する分析がなされ、また二〇〇三年イメーჯ&ジェンダー研究会においては、日本からの出品作品に関して味岡京子氏による詳細な研究発表があった。氏によれば、出品者である女性たちの作品の多くが手芸的要素を持つ作品であったとされる。
- 182 浅井忠は、一九〇二(明治三五)年に帰国し、京都高等工芸学校で図案を教え始める。この時期から、京都のデザイン界において、アール・ヌーヴォーが確実に伝えられ、一九〇三(明治三六)年の大阪第五回内国勸業博覧会を機に、モダン・スタイルへの転回に重要な役割を果たしたとされる。海野弘『明治のモダン・デザイン』山辺知行監修『明治の文様染織』光琳社出版、一九七九年、二二―八頁。
- 183 海野前掲論文、二二―六頁。黒田は、パリ万博の土産として、カタログや絵葉書、本などを持ち帰り、当時黒田家に寄宿していた杉浦非水や中沢弘光らは、それらの刺激を受けたとされる。
- 184 海野、前掲論文、二二―六頁。漱石との出会いによって橋口五葉もまた、アール・ヌーヴォーのデザインをしたとされている。
- 185 同会は藤井のほか、岡田三郎助ら工芸に深い理解を持った画家、高村豊周、西村敏彦ら新進の工芸作家、広川松五郎、今和次郎、斎藤佳三ら図案家、工芸評論で活躍していた渡辺素舟など多彩な顔触れの同人である。その目的とするところは「従来の工芸美術家は、特に技巧的には秀でていたが、思想的には甚だ貧弱で、到底も現代の工芸美術を創るに足るとは考えられなかった」(岡田三郎助「作品で饒舌せたい」『装飾美術家協会第一回展目録』所載、一九一九年一〇月)状態であったのを、しっかりと現代を把握して、実用性と芸術性を合わせ持つ、真の工芸作家を目指そうというものだった。同会はわずか二年間で終わってしまうが、藤井ら同人たちの非常な熱意によって、自由で新鮮な作品が提示され、大きな反響をよぶとともに、この後に多大な影響を与えた。
- 186 リンダ・バリー『ウィリアム・モリスのテキスタイル』多田稔、藤田治彦訳、岩崎美術社、一九八八年、三四頁。
- 187 同前、三九―四〇頁。
- 188 同前、四〇頁。
- 189 同前、四一頁。
- 190 同前、四二頁。
- 191 同前。現存する彼の下絵を見れば、どの人物をどの女性が受持つことになっていたのかということがはっきりわかる。この計画は、刺繍が全く始められないうちに放棄された。しかし、その図柄は棄てられないで、ずっと後になってステンド・グラスのために用いられた。
- 192 同前。
- 193 同前、五一―五二頁。
- 194 小野二郎『ウィリアム・モリス研究』小野二郎著作集一、晶文社、一九八六年、一一九頁。
- 195 同前、一二―一頁。
- 196 藤井達吉『美術工芸の手ほどき』博文館、一九三〇年。
- 197 白石和己『新しい工芸を求めて——大正時代の藤井達吉』『藤井達吉展——近代工芸の先駆者』カタログ、東京国立近代

美術館、一九九六年、一一頁。

198 同前。

199 藤井達吉「家庭手芸品の製作法」主婦之友社、一九三三年、序文より。

200 藤井達吉「趣味と実用を兼ねた素人彫刻」『主婦之友』一九二二年一月、一七八頁。

201 藤井達吉「素人に出来る風雅な蒔絵式彫刻」『主婦之友』一九二二年二月、一二三頁。

202 同前。

203 藤井達吉「自分の趣味に生きる高雅な帯の刺繍」『主婦之友』一九二二年五月、一二四頁。

204 藤井達吉「芋版更紗を応用した夏の窓掛」『主婦之友』一九二二年七月、一五八頁。

205 藤井達吉「素人にも出来る家庭図案」『主婦之友』一九二二年六月、一八五頁。

206 ポロック／パーカー、前掲書、一〇〇頁。

207 同前。

■結論

1 菊池城司「近代日本の教育機会と社会階層」東京大学出版、二〇〇三年。

2 上野千鶴子「家長制と資本制」岩波書店、一九九〇年。

3 アネット・B・ワイナー／ジェーン・シュナイダー編集「布と人間」佐野敏行訳、ドメス出版、一九九五年。

4 牟田和恵「戦略としての女——明治・大正の「女の言説」を巡って」『思想』一九九二年二月。

小山静子「良妻賢母という規範」勁草書房、一九九一年。

図版一覧

- 1 尾竹国観「宮中養蚕図」下田歌子著「女子の技芸」富山房、一九〇五年
- 2 「明治四年宮中御養蚕御蚕室平面図」「日本蚕糸業史」大日本蚕糸会、一九三五年、千葉県立図書館蔵
- 3 「中華蚕始りの事」『養蚕秘録』日本農書全集三五、農山漁村文化協会、一九八一年
- 4 「養蚕秘録」表紙絵、同前
- 5 「日本養蚕始之事」『養蚕秘録』同前
- 6 荒井寛方「富岡製糸場行啓」一九二七年、明治神宮聖徳記念絵画館蔵
- 7 翠軒竹葉「宮中養蚕之図」一八八六年、東京農工大学工学部附属織維博物館蔵
- 8 「明治四年奉仕者」『日本蚕糸業史』前掲
- 9 歌川国輝「大日本蚕神像兼略伝」一八六五年、東京農工大学工学部附属織維博物館蔵
- 10 「衣笠明神」一八七四年、同前
- 11 「馬鳴菩薩」『養蚕秘録』前掲
- 12 「金色姫誕生」『養蚕秘録』同前
- 13 「稚産霊日神」「蚕桑弁」野村義雄著、喜多村豊景、一八七五年、王潤堂、山崎與三兵衛
- 14 「蚕神を祭る図」「蚕桑弁」同前
- 15 「蚕神祭の事」『養蚕秘録』前掲

著者紹介

山崎明子 (やまさき・あきこ)

1967年、京都府に生まれる。千葉大学社会文化科学研究科博士課程修了。博士(文学)。千葉大学非常勤講師、港区立男女平等参画センター非常勤専門員。専攻は、日本近代美術史、ジェンダー論。共著に『「青鞥」を読む』(学芸書林、1998年)、論文に「下田歌子の社会構想と手芸」(『女性学』12号、2005年)、「The National Encouragement of Handicrafts in the Meiji Period」(*Womanly Expertise: Women's Skills and the Modernization of Japan*、科研費報告書、千葉大学、2005年)、「〈天狗煙草〉ポスターにみる女性の裸体表象」(『たばこをめぐる女性の表象』(財)たばこ総合研究センター・お茶の水女子大学ジェンダー研究センター、1997年)など。

近代日本の「手芸」とジェンダー

2005年10月15日 第1刷発行©

著者 山崎明子
発行者 伊藤晶宣
発行所 (株)世織書房
組版 (有)銀河
印刷 (株)マナダ印刷
製本所 協栄製本(株)

〒224-0042 神奈川県横浜市西区戸部町7丁目240番地 文教堂ビル
電話045(317)3176 振替00250-2-18694

落丁本・乱丁本はお取替いたします Printed in Japan
ISBN4-902163-22-5