

「江戸時代の小袖に関する復元的研究」について

— 関学アート・インスティテュートの研究から (Ⅲ) —

河 上 繁 樹

はじめに

関西学院大学アート・インスティテュートでは文部科学省の私立大学学術研究高度化推進事業（産学連携研究推進事業）として「江戸時代の小袖に関する復元的研究」（二〇〇二年度～二〇〇七年度）と題する研究をおこなってきた。この研究は産学連携として京都で活動する着物職人のグループ「染技連」との共同研究により、江戸時代の小袖を復元的に研究することで、当時の染色技法を解明し、それを受け継ぐ伝統的な技術の保存を図るとともに、復元工程を記録保存することを目的としている。

江戸時代には小袖が上層階級から町人にまで普及した。とりわけ、江戸時代前期（十七世紀）においては特色のある小袖意匠や多様な染色技法が展開した。寛文期（一六六一～一六七三）から元禄期（一六八八～一七〇四）にかけて、新たな染色技法が開発され、変化に富んだ小袖模様が登場し、流行は目まぐるしく移り変わった。当時のトレン

「江戸時代の小袖に関する復元的研究」について

ドは、一六六〇年代に流行した寛文小袖から、元禄前後に一世を風靡した友禅染へと移り変わっていく。寛文期には東福門院の小袖に見られるような、鹿子絞りや刺繍を主とした手間のかかる高級な小袖が好まれた。東福門院の小袖は当時最も高級な小袖として位置づけられるが、町人も贅沢になり、総鹿子などの小袖を着用して奢侈化へ拍車がかかった。これに対して、幕府は天和三年（一六八三）に町方の女性の衣服に「金紗、縫、惣鹿子」を禁じた。この禁令を反映して、翌年に刊行された『当世早流雛形』では、その序文で総鹿子や金糸繡の小袖が廃り、唐染、正平染、しゃむろ染、更紗染などが好まれるようになったと述べられている。その後、貞享四年（一六八七）に刊行された『源氏ひながた』には二十七種の染めの名称が見られ、染物の隆盛がうかがえる。この『源氏ひながた』には「扇のみか小袖にもはやる友禅染」とあり、友禅染の流行り始めた様子がうかがえる。友禅染は貞享五年（一六八八）の『友禅ひながた』の刊行以後ますます流行し、後世に大きな影響を与えた。

「江戸時代の小袖に関する復元的研究」では、寛文小袖から友禅染へと移行する小袖の動向を踏まえながら、その染色技法に注目して、以下の四領の小袖を復元することにした。

- (一) 寛文期の小袖を代表する例として、東福門院が着用した「波に網目模様小袖」
- (二) 天和の禁令以後の染物の流行を示す例として、『当世早流雛形』に掲載された「鳥兜模様小袖」
- (三) 初期の友禅染の例として、『友禅ひながた』に掲載された「貝尽し模様小袖」
- (四) 江戸時代中期の友禅染の例として、現存する友禅染作品のなかから京都国立博物館が所蔵する「賀茂競馬模様小袖」

今回の復元のうち、東福門院の「波に網目模様小袖」については、すでに「江戸時代の小袖に関する復元的研究」中間報告書で報告をおこなった⁽¹⁾。他の三領については、目下、最終的な報告書を作成中であり、二〇〇八年三月に

「江戸時代の小袖に関する復元的研究」について



図1 鳥兜模様小袖（復元品）

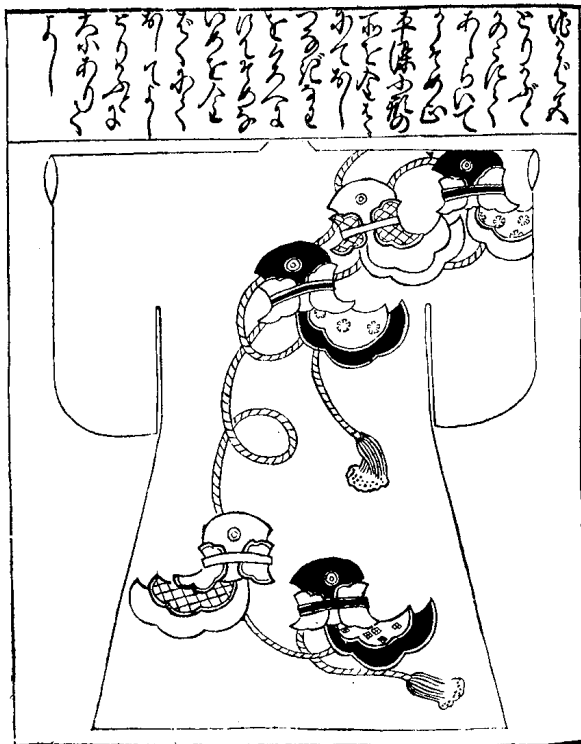


図2 鳥兜模様小袖雛形図

刊行の予定である。復元工程の詳細は報告書に譲るとして、本稿では東福門院の小袖を除いた三領の小袖に関して、歴史的な位置づけと復元の問題点を整理しておきたい。

一、正平染と唐染による「鳥兜模様小袖」

「鳥兜模様小袖」(図1)は、天和四年(一六八四)刊行の『当世早流雛形』所収の一図(図2)をもとに復元した。『当世早流雛形』が刊行された前年の天和三年(一六八三)には「女衣類制禁之品々」⁽²⁾という町触れが出され、町方の女性の衣服に金糸や多彩な色系の刺繍、あるいは全面に鹿子絞りを施す総鹿子が禁じられ、また小袖の表地の

代金が銀二百目を超えないように制限された。町方の衣服が奢侈化していくことに警鐘を鳴らしたのだ。その影響は翌年に出版された『当世早流雛形』にもうかがえる。天和の禁令によって総鹿子や金糸繡が廃り、それに代わってより軽快な染物がポピュラーになり、模様染が好まれるようになった⁽³⁾。

『当世早流雛形』には全五四図の小袖雛形図が収録され、それぞれの図について小袖の地色、模様、技法などが記されている。その模様の技法を見ると、鹿子の割合が多い。前年の天和の禁令では総鹿子が禁じられたが、模様の一部に鹿子を用いるのは問題がなかったようで、鹿子が依然と人気の高かったことがうかがえる。ただし、鹿子については、寛文六（一六六六）年の『紺屋茶染口伝書』に型紙を用いて模様を摺りあらわす型鹿子の染色法が述べられおり⁽⁴⁾、一粒一粒を手で絞る本格的な結鹿子の代用品として安直な型鹿子が普及したので、『当世早流雛形』の場合も型鹿子を用いた可能性が考えられる。そこで今回は型鹿子で復元することにした。型染には一枚の型紙を使って模様を摺りあらわす場合と、何枚かの型紙を合わせて模様を完成させる合羽摺りの方法がある。一枚型のほうが古くから用いられており、天和四年（一六八四）の時点で合羽摺りがおこなわれていたという確証はないが、模様が大柄で大きな型紙を必要としたため、一枚型で摺ることには躊躇した。一枚型で摺るには型紙の鹿子模様（摺り上がった模様からネガ反転した状態）の一粒一粒を糸もしくは馬尾で繋がなければならない。江戸時代には鹿子の一枚型が存在したが、現在、それを作るのは容易ではなく、復元して成功するか不安があったために断念した。そこで江戸時代前期の型鹿子の实例を参考に、四枚の型紙を用いて合羽摺りすることとし、『当世早流雛形』で頻度の高い浅葱鹿子と紅鹿子に染めた。浅葱鹿子については、藍花から採取した藍の粉を水に溶いて摺り込んだ。紅鹿子は『紺屋茶染口伝書』の「あかべにかのこ」の項目に基づいて豆汁で地入れし、蘇芳を明礬で媒染して赤く発色させた。

『当世早流雛形』で鹿子以外の技法として多く用いられているのが正平染と唐染である。ところがこれまで染織史

の研究において正平染や唐染について言及されることはそれほど多くなかった。正平染については、岩原俊が『当世早流雛形』の染色技法を取り上げるなかで貝原益軒の『万宝鄙事記』に正平染の染色法が載っていることを指摘し、「正平染と云ふのは前に革染めのところでお話しました正平革から出た言葉で、型による摺り込みを正平染と呼んでゐたようです。」と述べている⁽⁵⁾。その翌年に発表された今永清二郎の論文では、『万宝鄙事記』を引用したうえで正平染が荏油を溶剤にした顔料摺り込みであることから、「ここに顔料使用の限界が存し、染料系の染法に次第に道を譲る結果となった」と述べ、その後の染料レーキの使用によって友禅染が発展したという指摘をおこなっている⁽⁶⁾。また、長崎巖は友禅染の成立を論じるなかで正平染について触れ、一種の油絵の具を用いた正平染は「綸子や縮緬などの柔らかい生地にした場合は、表面がこわばった感じになることはまぬがれなかつたであろう。」と述べ、これに対して『友禅ひいなかた』ではそうした正平染の欠点を解消した技法として友禅染が宣伝されていると指摘する⁽⁷⁾。

正平染は友禅染が流行するにつれて姿を消した。友禅染が流行し始めるのは貞享（一六八四～一六八七）頃である。貞享五年（一六八八）刊の『友禅ひいなかた』に「絵の具水にいりておちず 何絹なにきぬにかきてやわらかも和也」とあるように、友禅染は水で洗っても色落ちせず、絹の風合いも損なわれないことを謳い文句にした。また、友禅染は筆で絵の具を塗るように色を挿して模様を彩っていく。型染による正平染よりも自由に模様を表現することができた。これに対して正平染は顔料を主とした油絵の具によって模様を型染する染色法であり、それ故の不便さはあっただろう。友禅染が普及したことで正平染は一時の流行で終わってしまった。そのことは文献から判断できる。しかし、正平染の遺品は確認されておらず、その実態は明らかでない。正平染が最も多く登場する『当世早流雛形』を分析すると、正平染は白場に染められたこと、その白場は絞り染で上げられたこと、また金銀の小紋箔や縁箔と併用され、さらに正平

「江戸時代の小袖に関する復元的研究」について

六

染が唐染とともに用いられる場合が多いことがわかる。

正平染については、幸いにも『万宝鄙事記』の正平染に関する記述がかなり具体的であり⁽⁸⁾、これを参考にして復元の道が開けた。ところが、唐染もまた実態がわからない染であった。唐染に関しては『当世早流雛形』が刊行されたときにその具体的な染色法を記した文献はなく、百年後の天明四年（一七八四）に刊行された『紺屋仁三次覚書』に染色法が書き残されているだけである。江戸時代の染色法に関する書物では、それ以前に出版された内容をそのまま引き写すことがよくある。しかし、『紺屋仁三次覚書』の解題に「本書に記載ありて諸版本に見えざる手法は、仁三次秘密の染法と解して謝りなきものといふべし。」とあるように、秘伝の染色法であった⁽⁹⁾。この秘伝がいつから伝えられてきたのかはわからないが、復元にあたってはこれを参照するしかない。

そこで『当世早流雛形』のなかから正平染と唐染が併用された「鳥兜模様小袖」を選んで復元を試みることにした。正平染は『万宝鄙事記』巻四の「正平染の方」の記述に基づいて、乾性油の荏油に密陀僧（二酸化鉛）、滑石（含水珪酸マグネシウムを主成分とする鉱物）、明礬（硫酸アルミニウムとナトリウムやカリウムなどのアルカリ金属。媒染剤）、軽粉（塩化第一水銀）を少量混ぜて、加熱して粘り気のある油をつくり、これに顔料を混ぜて、型紙のうえから刷毛で刷り込んで模様を染めた（図3）。乾性油の荏油は熱すると酸化重合して固まりやすくなる性質があり、これを利用して絵の具を固着させたので、水洗いしても模様は色落ちしない。また、絹がこわばるといふほどでもなかった。この点では『友禅ひいなかた』が謳い文句にした「絵の具水にいりておちず 何絹にかきても和也」は正平染にも言えることである。

唐染は、『紺屋仁三次覚書』に基づいて染色した。楊梅皮に刈安を加えて濃く煎じ、その染料で引き染したところへ、型糊に緑礬（硫酸第一鉄）と白灰（石灰）を混ぜ合わせ、型紙で刷り込む。これを日光にあてて乾燥させてから

水で濯ぐ。このようにすると、予め楊梅皮と刈安で染めてあった茶色地に緑礬と白灰の混ざった型糊が化学反応して黒茶色の模様が染め上がった(図4)。

これまで実態が不明であった正平染と唐染を文献に基づきながら復元したことは、復元的研究ならではの成果である。

二、試行錯誤した初期友禅染の「貝尽し模様小袖」

友禅染は現代に伝わる伝統的な染色技法である。友禅染が貞享(一六八四〜一六八七)頃に始められて、すでに三

「江戸時代の小袖に関する復元的研究」について

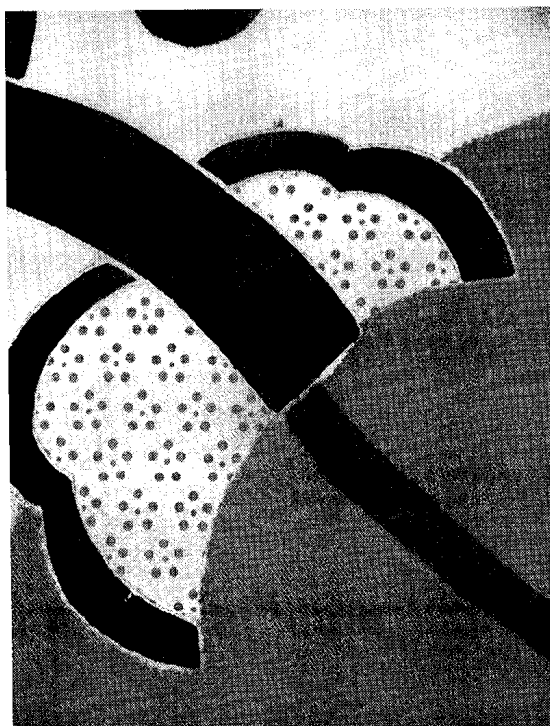


図3 復元中の正平染(梅鉢模様の部分)

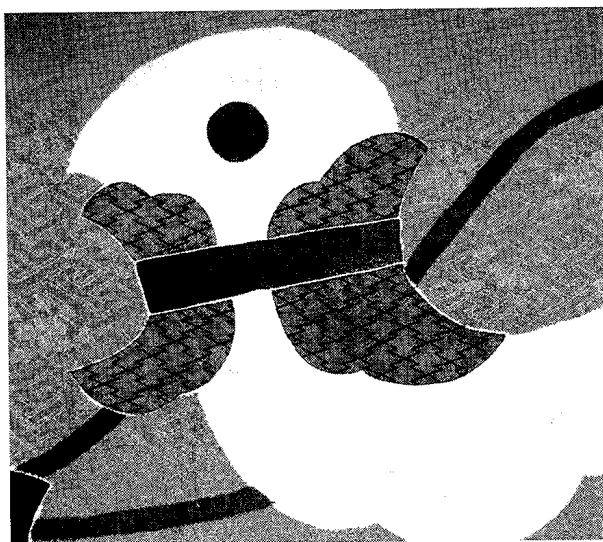


図4 復元中の唐染(松皮菱模様の部分)

百年以上が経過した。この間に友禅染自体が大きく変化している。もともと、友禅染は京都で評判の扇絵師宮崎友禅の扇のデザインを小袖に応用したことに始まる。初期の友禅染は、染色技法というよりも宮崎友禅風のデザインとして人気を博したが、元禄五年（一六九二）刊行の『女重宝記』に「友禅そめの丸づくしへ略々今みればふるめかしく初心なり」⁽⁴⁰⁾とあるように、時の経過とともに友禅風のデザインは流行遅れとなった。しかし、その後も友禅染は独特の染色技法が後世へと受け継がれていく。その一つに繊細な線で輪郭をくくる糸目糊がある。模様の輪郭線に沿って糊を置いて彩色することで、糊が防波堤の役割を果たし、隣り合う色どうしが混ざったり滲んだりせずに色挿しができる。また、糸目糊は単なる防染のためだけでなく、糊を落とすと白く繊細な糸目となってあらわれ、友禅染特有の美しさを生みだした。

江戸時代に始まった友禅染がどのようなものであったのか、技法を中心に文献を検証しながら初期の友禅染の復元を試みた。友禅染についてはすでに先学の研究があり⁽⁴¹⁾、また今回の「江戸時代の小袖に関する復元的研究」でリサーチ・アシスタントを務めた高木香奈子が貞享から元禄期の小袖雛形本を分析し、さらに新出の友禅染資料を呈示して、初期友禅染の解明に取り組んでいる⁽⁴²⁾。とりわけ、今回の復元的研究の途中で京都の個人が所蔵する元禄三年（一六九〇）銘の友禅染打敷の存在⁽⁴³⁾が確認できたことは重要である。その打敷の染色法が『友禅ひいなかた』の凡例にあげられた「友禅流はこのみくくの模様下絵をつけてのりをき、或はく、しにかけて染分る。但く、したるきわになをしをかけずして絵を書也」とあるのに一致し、あるいは打敷の彩色が『源氏ひながた』の「友禅染にして萌葱茶浅葱中色にしていろいろ色絵入てよし」という記述に一致するという高木の指摘は、文献と実物資料によって初期友禅染の特色の一つを明らかにしたものである。つまり、『源氏ひながた』や『友禅ひいなかた』が刊行された貞享年間には、元禄三年（一六九〇）銘の打敷に見られるような糸目糊置きに染料レーキで彩色した友禅染がおこなわれ

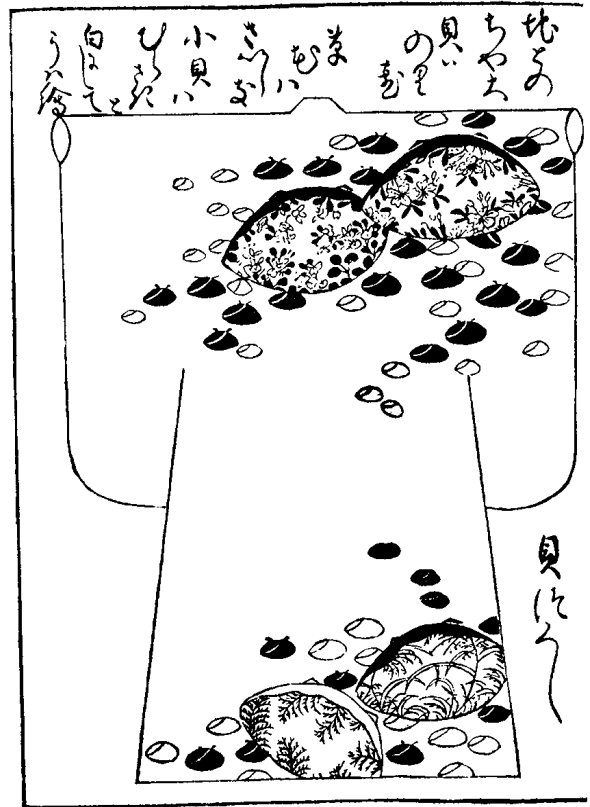


図5 貝尽し模様小袖雛形図

ていたと考えられる。

そこで初期の友禪染の例として『友禪ひいながた』に掲載された「貝尽し模様小袖」(図5)を復元の対象に選んだ。「貝尽し模様小袖」の雛形図には「地とのちや 大貝はのり置 草花ハさいしき 小貝ハむらさきと白にしてうハ絵」と記されている。地色を砥茶に染め、大きな貝は糊伏せをしたうえで、なかに彩色つまり友禪染で草花をあらわす。大貝が糊伏せであれば、地色は引き染にするのが自然である。今回の一連の復元のなかで引き染は初めてであり、それもこの復元のなかで引き染は初めてであれば、小貝の紫や白をわざわざ絞りにすることはできない。小貝も糊を伏せて白くあげ、紫は友禪で色を挿せばよい。白い小貝には「上絵」を入れると断っているので、その上絵は大貝のなかの草花をあらわす「彩色」と区別されていると考えられ、さらに『当世早流雛形』に「墨にて上絵」とあることから、ここでの上絵も墨絵と判断した。ただ、小貝の紫については本来なら友禪の色挿しでいいのかわからないが、今回は敢えて型鹿子にした。型鹿子は、すでに「鳥兜模様小袖」でも復元しているが、その際は四枚の型紙を用いて合羽摺りにした。しかし、当時は糸吊りによる一枚型を使用した可能性のほうが高い。今回は小さな型紙で済むので、型紙作りから始めて、一枚型の型鹿子に挑戦した(図6)。また、白抜きにした小貝については上絵として墨で貝の模様を入れたが、紫の型鹿子の貝とのバランスを考慮して、一部に友禪染による彩色を

「江戸時代の小袖に関する復元的研究」について

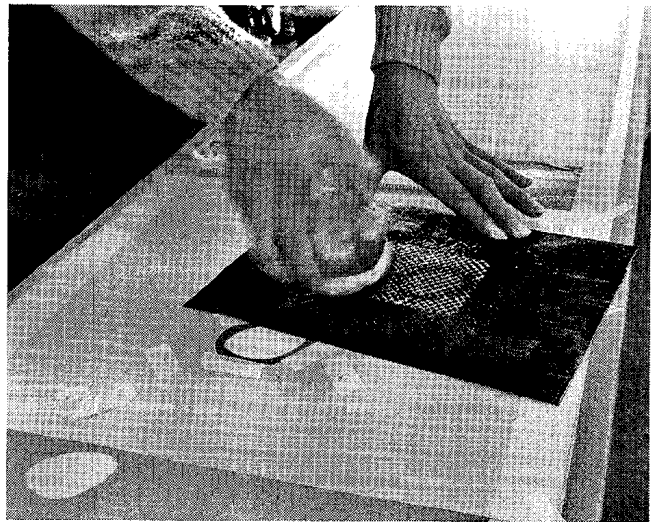


図6 一枚型による型鹿子

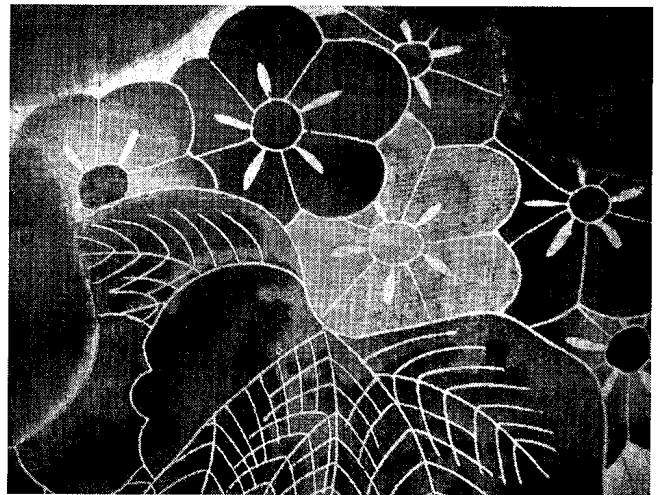


図7 桐に鳳凰友禪染夜着（部分）

がよくでたと思うのであるが、白場に友禪をするという遺品は意外に少なく（初期友禪染の遺品が少ないので当然であるが）、現存する友禪染のイメージから大貝のなかの地を白く残さず、淡い臙脂や黄、浅葱の色を入れた。さらに、ほかしは友禪染の大きな特色であるが、現存する友禪染のうち、初期に位置付けられる「桐に鳳凰友禪染夜着」(図7 個人蔵)では少なからず塗りきり（一色のベタ塗り）が見られ、ほかしの場合には元禄三年銘の打敷と同様に同系色のほかしが主である。異なる系統の色を隣り合わせてほかしをするという例は初期の友禪染ではほとんど見られないが、「貝尽し模様小袖」の復元では一部にそのような配色もおこなった。その結果、仕上がった小袖には初期友禪染の古様さが表現できなかつた。友禪染の既存のイメージが払拭できず、出来上がりは中途半端な結果になった

施した。大貝は糊置きして白く上げたうえで、友禪染で草花を彩色すればよい。『友禪ひいながた』の他の雛形図では、例えば「地ふじねずみ しきし白にとし 草花ハさいしき繪でい入」(巻二―八表)とあり、色紙形を白く抜いて彩色絵をするというように白場に友禪染を施す例が多く見られる。「貝尽し模様小袖」でも同様にしたほうが初期の友禪染の特色

と言わざるをえないが、復元工程での試行錯誤や結果を踏まえて初期友禅染を考え直すよい機会となった。

三、江戸時代中期の熟達した友禅染「賀茂競馬模様小袖」への挑戦

これまでに復元した「波に網目模様小袖」「鳥兜模様小袖」「貝尽し模様小袖」の三領は、いずれも雛形図に基づきながらの復元であった。もちろん十分な文献や資料がそろっているわけではないので、時には想像力を逞しくして復元にあたった。それに対して「賀茂競馬模様小袖」は手本となる作品が存在する。原品は京都国立博物館が所蔵する小袖である(図8 以下、京博小袖と称す)。京博小袖については切畑健の詳細な作品研究⁽¹⁴⁾があるので、それに基づきながら概観しておきたい。

京博小袖は、肩に敷瓦の模様を紅で絞り染めし、腰から裾にかけて楓の木のもとを疾走する二騎の馬を友禅染であらわす。この模様は京都の上賀茂神社で五月五日におこなわれる競馬を取り上げたものである。賀茂競馬は平安時代以来の伝統を受け継ぐ神事で、左方の乗尻(騎手)は赤い装束、右方は黒の装束を身につけ、二騎が境内に設えられた埒内を駆け競う。一の鳥居から二の鳥居に至る参道の西側に埒が設けられ、馬場の途中には「馬出しの桜」(スタート地点)、「見返りの桐」、「勝負の楓」(ゴール)と名付けられた目印の木が植えられている。京博小袖の模様はまさに「勝負の楓」を勢いよく通り過ぎようとするところであろう。葉のひるがえる楓とともに二騎の追いつ追われつする動きが巧みにとらえられている。友禅染の模様は多彩な絵の具に細やかな糸目糊が映え、あしらいの刺繍が彩りを添え、肩に配された敷瓦の紅、裾の矢来の藍染とが相まって華麗な美しさをみせる。その製作時期は享保九年(一七二四)刊行の『当流模様雛形鶴の声』第一五〇番に類似の競馬の模様(図9)があり、京博小袖の多彩な色遣いや

「江戸時代の小袖に関する復元的研究」について



図9 競馬模様小袖雛形図

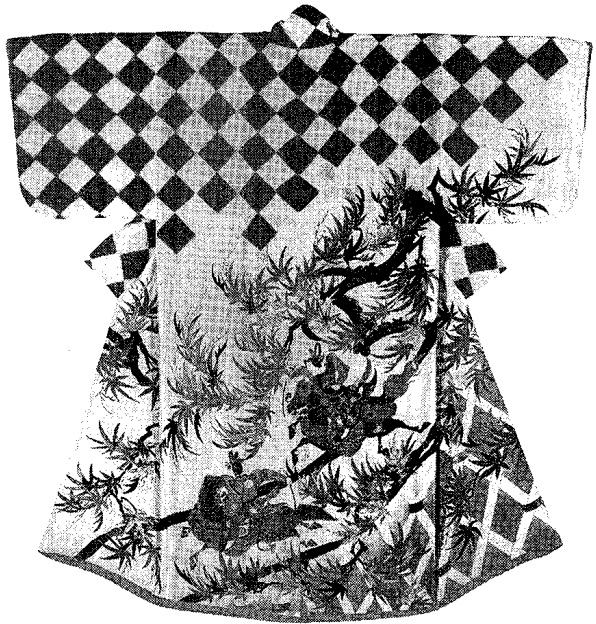


図8 賀茂競馬模様小袖（京博小袖）

「江戸時代の小袖に関する復元的研究」について

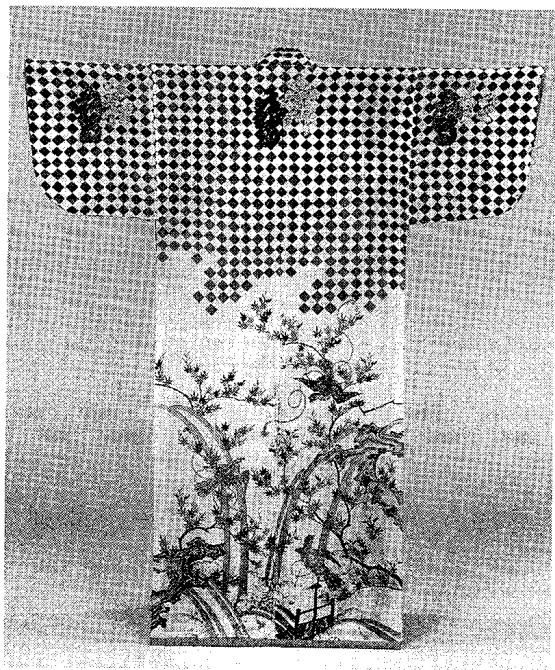


図11 敷瓦に鷹瀧模様小袖

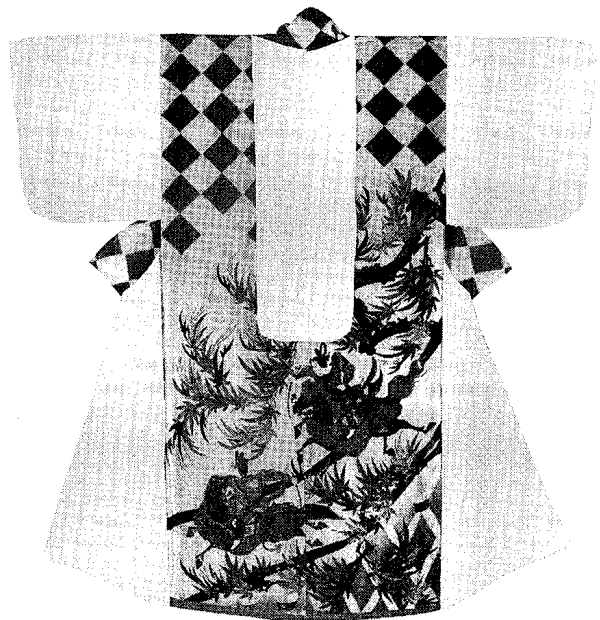


図10 当初のオリジナル部分

乗尻のあたかも享保雛を思わせるような顔貌から、京博小袖も享保期を下らない江戸時代中期の製作と考えられる。

しかし、京博小袖は切畑論文で指摘されるように、近代の補修が少なからず認められ、当初のオリジナルな部分は図10に示すように背の一部を欠く後ろ身頃と襟だけであり、かつ襟は当初の裂を寄せ集めて接ぎ合わせた状態で完全なオリジナルではない。当初の姿がどのようなものであったのか、切畑論文では羽織の可能性が示唆されているが、敷瓦に鷹瀧模様小袖（図11 鐘紡コレクション）のような模様構成の例があるので、京博小袖ももともと小袖であったと考えたい。しかも、振りのある小袖、つまり振袖（振袖は小袖の一種であるので、本稿では振袖を含めて「小袖」の名称をもちいるが、特に振りがあることを強調する場合にだけ「振袖」と呼ぶことにする）であった可能性が高い。なぜなら、五月五日の競馬という主題は、若衆の小袖にこそふさわしいからだ。若衆の小袖に端午の節句をはじめ、季節の行事と関連した模様が好まれたことはすでに指摘されている⁽¹⁵⁾。

以上のことを踏まえて、復元に取いかかった。まずは、両袖や前身頃などの欠失部分の模様をどうするかである。近代の補修では前身頃を左右に広げて背面から見た場合（図8）、罫が後身頃の左裾から左の前身頃へ、あるいは矢来が後身頃の右裾から右の前身頃へと続く絵羽模様になっている。後身頃から前身頃へ模様が連続するのは自然のように見えるが、果たしてそれでいいのだろうか。

小袖はもともと背面から見るようにデザインされている。十七世紀から十八世紀前半の雛形本ではほとんどが小袖の背面を表示している。いっぽう、前面の模様を表示する雛形本は、安永十年（一七八一）刊行の『新雛形曙桜』や安政十二年（一八〇〇）刊行の『新雛形千歳袖』など江戸時代後期に入ってから見られるようになる。江戸時代後期には小袖の模様構成が大きく変化して、島原褌や江戸褌などの褌模様が流行した。島原褌は襟から褌、そして裾まわりへと模様を連続させたデザインで、京都の遊里島原から起こったとされる。いっぽう、江戸褌は島原褌よりも模様

の位置が低く襟先から裾まわりにかけて模様を置く。江戸
 袷が見られるのは宝暦七年（一七五七）刊行の『雛形袖の
 山』からで、雛形図は小袖の背面から描かれているが、襟
 を左右に開いて上前の襟先から後ろの裾、さらに下前へと
 連続する模様構成になっている（図12）。このように模様
 が連続し、全体で一枚の絵のようになる構図は江戸時代後
 期の袷模様が始まり、現代のきものへと受け継がれてき
 た。

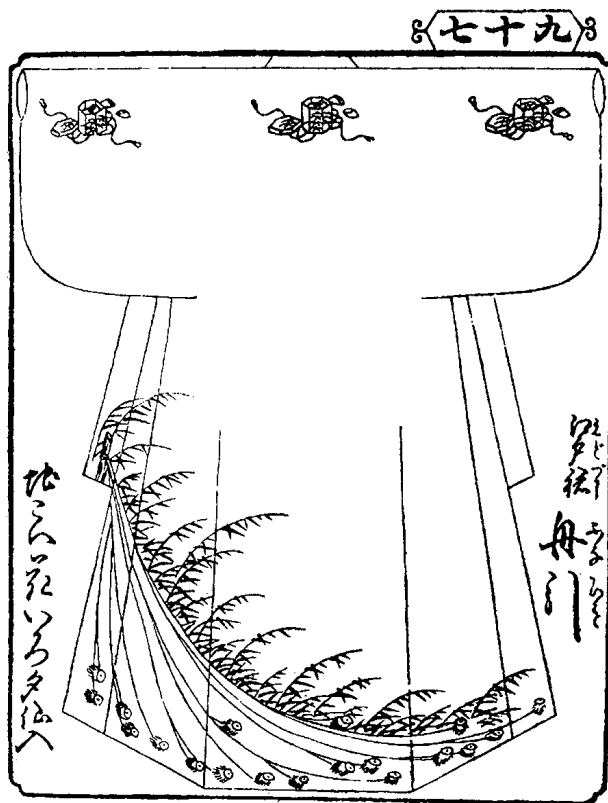


図12 江戸袷（『雛形袖の山』）

「江戸時代の小袖に関する復元的研究」について

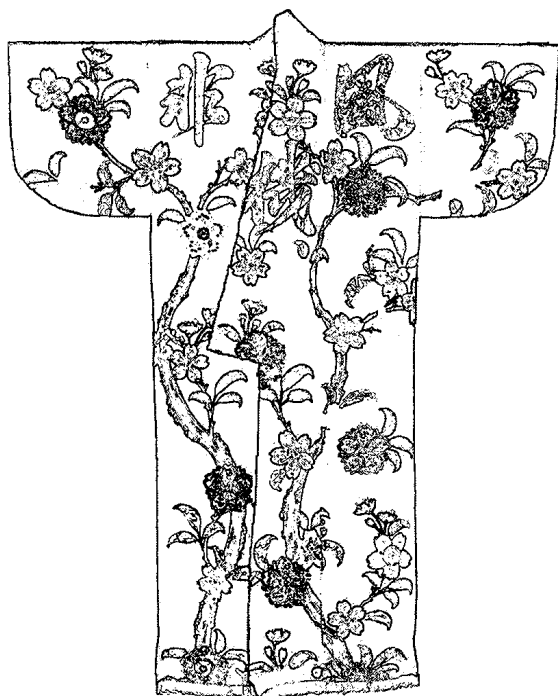


図13b 同（前面 描起し）

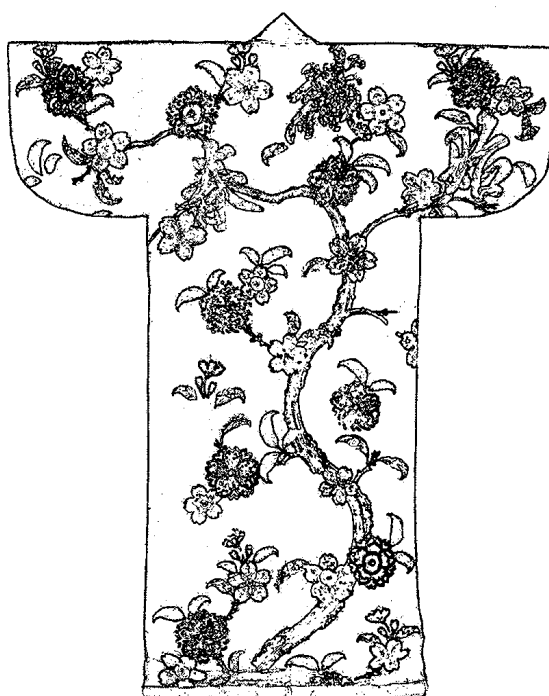


図13a 桜樹模様小袖（背面 描起し）

これに対して、江戸時代前・中期の小袖は背中の模様が前面へ連続せず、背面だけで完結している場合が多く、前面の上前と下前にも同様の模様が配置される。例えば、江戸時代中期の友禅染の「桜樹模様小袖」（鐘紡コレクション）は、背に一本の桜の立木をあらわし、前面の上前と下前にもそれぞれ一本ずつの立木を配置している（図13 a、13 b）。それ故に、現状の京博小袖のように一枚の絵のごとき構図は時代的な整合性に欠けるのである。もし、この構図が正しければ、前面には疾走する馬もなく、小袖を着装したときに正面からの見どころがなくなってしまう。江戸時代中期のデザイン感覚なら上前にも後身頃と同じように馬を走らせたはずである。そこで、前面にも二騎の馬を走らせ、背面の「勝負の楓」を勢いよく通り過ぎようとする場面に対して、「馬出しの桜」をスタートしたところをイメージして背景に桜の模様を配した。もっとも、前面が「馬出しの桜」であった裏付けはない。あくまでも推測である。

袖は振りが付くので長くなる。享保十八年（一七三二）刊行の『本朝世事談綺』によれば「延宝、天和のころまでは、ふり袖一尺五寸を大ふり袖とし、小歌にもだんだふれ〜六尺袖をとうたひし也。今世二尺をみぢかすとす。八尺袖也」⁽⁶⁾とあり、享保頃には振袖の丈が二尺（鯨尺で換算すると約七五・八cm、呉服さしの場合は鯨尺の九寸五分に相当するから約七二cm）余りであった。この寸法が目安になるが、復元の際には小袖を仕立てるために袖丈以外にもあらゆる寸法が必要になるので、現存する振袖のなかから十七世紀末期十八世紀初め頃の振袖の姿を伝える「竹牡丹模様振袖」（個人蔵）の寸法を参照にして、袖丈は六八・七センチにした。そして、袖の模様はオリジナルの後身の模様との続き具合から絵羽にして、左袖は全体を敷瓦の模様、右袖は一部に敷瓦を配してその下に楓を置いた。次に、技法上の問題について述べたい。染色の工程はおよそ以下のとおりである。①地染→②裾の矢来模様の下絵（青花描き）→③糊伏せ→④藍の引き染→⑤肩の敷瓦模様の下絵（青花描き）→⑥輪だし・帽子絞り→⑦紅染（二回）→

「江戸時代の小袖に関する復元的研究」について

⑧ 競馬部分の下絵（青花描き）↓⑨ 糸目糊置き↓⑩ 地入れ↓⑪ 友禅染色挿し↓⑫ 水元↓⑬ 楓の葉の刺繍（あしらい）↓⑭ 仕立て。この工程にしたがって、主に染に関わる問題点を取り上げていこう。

① 地染に関しては、京博小袖を白地と見るむきもある。確かに、白絹が黄変のような色合いを呈しているが、もとは薄い黄色で地染してあったものが褪色したと見られる。地染は黄堊を用いた。黄堊は媒染の必要がなく、後の染めの工程で支障が少なくて済む。④の工程においては、裾の矢来模様の部分に藍の引き染によってほかしを入れた。藍の引き染で問題となったのは、青空を思わせるような済んだ色に発色しないということであった。藍を染めるには、藍建てによる浸染の方法がある。灰汁と熱湯を加えた液に石灰を入れ、藍の葉から作った薬すくもとともに藍甕に入れてかき混ぜ、さらに清酒や麩ふすまを入れて発酵をうながす。藍甕のなかで薬が目覚め、発酵によって染液の表面には泡状の藍花が咲く。天然灰汁発酵建ては手間もかかり、熟練を要するが、藍が美しく染まる。しかし、京博小袖はほかしが入っていることから引き染によるものと判断される。引き染の場合は藍建てで発生する藍花を乾燥させてレーキ化した藍蠟を使用するが、現在では良質の藍蠟が入手できなくなっている。藍花を乾燥させて粉状になった藍の粉を水で溶いて引き染をおこなった（図14）。純度の高い藍の粉を使ったにもかかわらず、引き染後はグレーがかった藍になり、京博小袖のように綺麗な藍に染まらなかった。この問題は⑪友禅染の色挿しでも同じ結果を生むことになり、仕上りの印象がオリジナルの京博小袖とはかけ離れてしまったため、色挿しの藍には仕方なく化学染料を混ぜて色合いを調整した。

ところで、友禅染の色挿し（図15）にはどのような絵の具を用いたのか。江戸時代の文献で友禅染の絵の具について述べた書物は極めて少なく、享保一七年（一七三二）刊行の『万金産業袋』の染帷子の項目に「町風といふはゆふぜんもやうあつさりとして、生臙脂を色よく遣ひ」とあるぐらいであるが、友禅染の絵の具に関しては安永七年（一

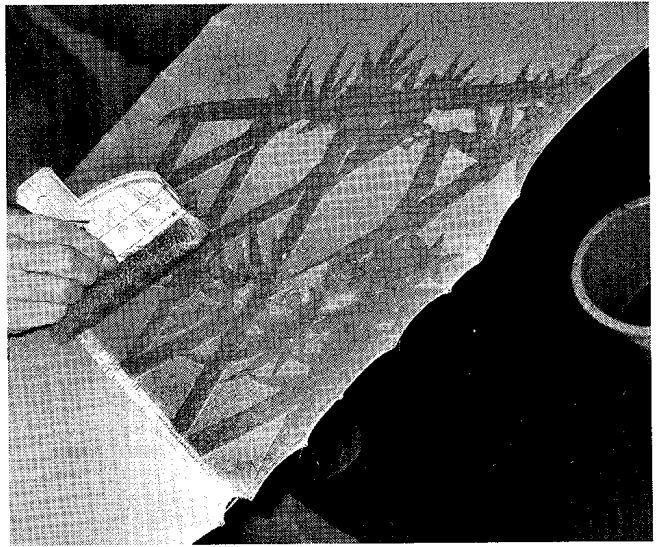


図14 引き染

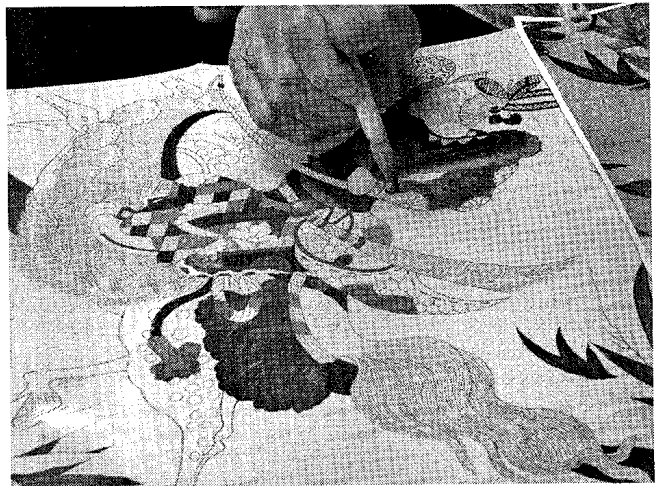


図15 友禅染の色挿し

下った『更紗便覧』では「幾度洗ふとも落ぬ事妙なり」とあり、色止めができるようになった。友禅染はこれよりもずっと早く貞享五年（一六八八）の『友禅ひいなかた』の凡例に「絵の具水にいりておちず 何絹にかきても和也」とあるように、色落ちしないことを謳い文句にしてきた。友禅染の場合は豆汁で地入れすることで色止めした。さて、更紗染に用いられた生臘脂、藍蠟、雌黄は、友禅染の絵の具としても用いられた。生臘脂はラック貝殻虫の赤い色素を精製して木綿綿もめんわたに染み込ませたもので、臘脂綿ともいい、江戸時代には中国から盛んに輸入されていた。しかし、現在は生産されておらず、入手できないために、復元では代わりにコチニールを用いた。雌黄については、柳沢淇園の随筆『独寝』に「雌黄は今絵に用るものは藤黄といふものにて、誠の雌黄にあらぬ也。雌黄は石也」⁽¹⁹⁾とある

「江戸時代の小袖に関する復元的研究」について

七七八)の『更紗便覧』⁽¹⁷⁾が参考になる。同書によれば、更紗染は生臘脂の赤、藍蠟の青、雌黄の黄色の三色が基本になっており、本場インドの更紗とは異なる、わが国独自の染色法がおこなわれていた。『本朝世事談綺』には「唐さらさは洗へども文采あや落ちず。和染わぞめは落る也」⁽¹⁸⁾とあり、和製の更紗は色落ちすると述べられているが、時代の

「江戸時代の小袖に関する復元的研究」について

一八

ように、本来、雌黄は砒素の硫化鉍物から採った鉍物性顔料を指すが、江戸時代には藤黄（草雌黄とかガンボージとも呼ばれるオトギリソウ科の植物）から採れる植物性顔料を雌黄と呼んで絵の具に使用していた。今回の復元も藤黄を用いた。『更紗便覧』によれば、萌葱は雌黄に藍を混ぜ、紫は藍に生臙脂を混ぜると述べられており、生臙脂の赤、藍蠟の青、雌黄の黄色を三原色として、これらを混ぜて他の色をつくったことがわかる。また、藍の色は出にくいため、京都加茂川の水を使うと光彩が出るとも書かれている。江戸時代から藍を綺麗に発色させるのは容易ではなかったようだ。

他にも糸目糊や敷瓦の紅染めのことなど復元に際して報告すべき問題がいくつかあるが、紙数の関係でそれらは報告書で詳述することにした。

おわりに

「江戸時代の小袖に関する復元的研究」の特色は、研究者と職人との共同研究によって実証的な復元をおこなうことにある。復元という具体的な作業は、当然のことながら製糸から仕立てまでの各工程をこなすための知識と技術が要求される。文系の研究者が得意とする机上の空論では作業が進まない。そこに復元的研究の意義があると思うのであるが、いざ江戸時代の染色技術の解明となると、すでに忘れ去られてしまったことの多さに呆然とせざるを得ない。近代を迎え、合理化の名のもとに古臭い面倒な技術は捨てられていった。小袖の模様をコピーするだけなら、現代のテクノロジーを使えば、より簡単におこなえるであろう。しかし、伝統的な技には、ものを作り出す道具や良質の材料が必要である。現代ではその道具や材料そのものが入手できなくなっている。また、職人芸は親方から弟子に

見よう見まねで伝えられてきたため、技を体得し、勘を働かせなければできない仕事である。このような仕事は映像や記録に残すことができて、技そのものを未来に伝えるのは困難である。一度途絶えた技術の復元には限界がある。日進月歩、技術は進歩しているかのように見える。しかし、人の手によって生み出される「美」の問題がからんでくると、必ずしも日進月歩とは言えない。今回の「江戸時代の小袖に関する復元的研究」が江戸時代の美と技を見直す契機となれば幸いである。

- 註(1) 関西学院大学アート・インスティテュート編『江戸時代の小袖に関する復元的研究(中間報告)』二〇〇六年
- (2) 『徳川禁令考』前集第六 三七六五 創文社 一九五九年 一九九頁
- (3) 河上繁樹「江戸時代前期における小袖の模様染について―関学アート・インスティテュートの研究から(Ⅱ)―」(『人文論究』第五六巻第四号 二〇〇七年)
- (4) 『紺屋茶染口伝書』(『染料植物譜』はくおう社 一九七二年復刻 五九四頁)の「くろべにかのこ」「あかべにかのこ」「むらさきかのこ」の項目
- (5) 岩原 俊『友禅覚え書』日本古書通信社 一九七六年 一〇七頁
正平染の謂われについては『本朝世事談綺』(『日本随筆大成』第二期第六回 日本随筆大成刊行会 一九二八年 七一四頁)に「正平染」の項目で説かれている。
- (6) 今永清二郎「近世模様染における技術的・様式史的考察」(『東京国立博物館紀要』第一二号 一九七七年 二五四～二五五頁)
- (7) 長崎 巖「初期「友禅染」に関する一考察―「友禅染」の出現とその背景―」(『東京国立博物館紀要』第二四号 一九八九年 一二二頁)
- (8) 『万宝鄙事記』(『染料植物譜』はくおう社 一九七二年復刻 六三四頁)
- (9) 『紺屋仁三次覚書』(『染料植物譜』はくおう社 一九七二年復刻 七三四頁)
- (10) 『女重宝記』(『近世文学資料類従 参考文献編18』勉誠社 一九八一年 四一頁)

「江戸時代の小袖に関する復元的研究」について

- (11) 近年の代表的な論考としては、前掲注(5)、(6)、(7)、その他に北村哲郎『友禅染』（日本の美術一〇六号 至文堂 一九七五年）、切畑 健『友禅』（ユニコーンカラー双書 駈々堂 一九七六年）、丸山伸彦「友禅染―初期「友禅」の展開を中心に―」（『鐘紡コレクション・小袖Ⅱ』 毎日新聞社 一九八八年）などがある。
- (12) 高木香奈子「貞享・元禄期の友禅染について」『美学論究』第二三三号 二〇〇八年
- (13) この打敷については、二〇〇八年三月発行予定の関西学院大学アート・インスティテュート編『江戸時代の小袖に関する復元的研究（報告書）』において詳しく報告する。
- (14) 切畑 健「白縮緬地石畳に賀茂競馬文様友禅染小袖」『學叢』第六号 一九八四年
- (15) 森 理恵『桃山・江戸時代のファッションリーダー―描かれた流行の変遷―』Ⅲ小袖模様雛形本と絵本に見る流行の変遷』七七〜一〇二頁 二〇〇七年
- (16) 『本朝世事談綺』（『日本随筆大成』第二期第六回 日本随筆大成刊行会 一九二八年 七一五頁） 六尺袖は袖丈二尺五寸の振袖（両袖）に用いる布の長さが六尺になることからの名称。八尺袖も同じ。
- (17) 『更紗便覧』（『染料植物譜』 はくおう社 一九七二年復刻 六六六〜六七〇頁）
- (18) 前掲注(16) 七二三頁
- (19) 『独寝』（『燕石十種』第三卷 中央公論社 一九七九年 七一頁）

（文学部教授）