

東京文化財研究所における染織技術の記録

東京文化財研究所 無形文化遺産部 菊池 理予

はじめに

これまでのご講演は、形のある「有形」の染織品がテーマでした。私がこれからお話をするのは、形のない「無形」の染織技術についてです。現在、染織品を作り出す技は、我が国だけでなく世界で文化財、文化遺産として考えられています。

染織品は、美術館、博物館の収蔵庫の中で保管もできますし、修復、修理という議論もできます。しかし、形のない染織技術は、それができません。収蔵庫に入れて、保管することはできません。有形の染織品は、国宝保存法（1929年制定）や重要美術品等ノ保存ニ関スル法律（1933年制定）等の制度でも保護されてきました。一方、無形の染織技術に関しては、昭和25（1950）年に制定された文化財保護法ではじめて明文化されます。文化財保護法に定義される文化財には、様々なカテゴリーがあり、有形文化財に染織品が含まれ、染織技術は、無形文化財の範疇に含まれています。

では、形を持たない染織技術の保護というのは、誰によってどのように行われているのでしょうか。例えば、基調講演をしてくださった輿石様の文化庁、地方の公共団体などの行政機関、その他、ポラ伝統文化振興財団などでも、様々な事業や顕彰制度を通じて染織技術が保護されています。

無形文化財は技術（わざ）そのものです。国や地方自治体が行う保護の最も有名な方法は、「技術」を指定して、技術者（個人や団体）を認定する制度です。

例えば、木版摺更紗という技術を指定して、鈴木滋人先生という技術者を認定する。佐賀錦という技術を指定して、古賀フミ先生という技術者を認定するというものです。繰り返しますが、無形文化財は技術そのものです。そのため、技術者が亡くなった際には解除されます。個人だけでなく、久留米絣という技術を指定して、重要無形文化財久留米絣技術保持者会という技術者の団体を認定するということがあります。有形文化財の場合、文化財指定を受けたものが解除されることは少ないと思います。無形

文化財は、作られた染織品ではなく、作る技そのものが文化財です。そのため、認定者が亡くなった際は解除となります。

一方、異なる保護の手法としては、記録をとることが盛んに行われています。文化庁（文化財保護委員会含む）による記録には、文書記録、工程見本の作成、工芸技術記録映画などがあります。同じような保護が地方公共団体でも行われていますし、ポラ伝統文化振興財団による映像記録もあります。また、美術館・博物館の展覧会において映像記録や図録にまとめられることもありますし、技術者の団体が主体となり、自ら記録をとることもあります。

文化庁の工芸技術記録は昭和20年代から行われており、それらは東京国立博物館等に保管されています。昭和27年の江戸小紋の記録については、調査結果を東京文化財研究所のホームページで公開しておりますので興味がありましたら御覧ください¹⁾。

また、前述のとおり文化庁では昭和46（1971）年より工芸技術記録映画を制作しています。作品を作る過程を撮影して、それを記録する。同時にその作られた作品を文化庁が買い取る、作る工程の記録と成果物を包括的に保存する試みといえます。このように、形のない無形文化財を保護、保存するためには、技を文書や映像で記録に残す手法が取り入れられ、多くの記録が残されてきました。

1. 東京文化財研究所における染織技術の記録

染織技術を体現するには「材料」と「道具」は欠くことができません。どのような「材料」を、どのような「道具」を使い、いかに加工していくのが重要です。

1-1. 染織技術と道具

我が国に伝承する技術に目を向けた時、同じ効果を求めたものでも、異なる道具を使うことがあります。

例えば、麻の種類であるカラムシ（苧麻）から織



図1 福島県昭和村の苧引き (東京文化財研究所撮影)



図2 宮古島の苧引き ミミ貝 (東京文化財研究所撮影)



図3 ミミ貝を用いた苧引きの様子(東京文化財研究所撮影)

維を取り出す工程の道具に注目してみます。越後上布・小千谷縮の原材料のカラムシを栽培している福島県の昭和村では「苧引き板」と「苧引き金」を使っています(図1)²⁾。一方、宮古上布では、「ミミ貝」

という貝殻が使われています(図2、図3)。もちろん、道具が異なりますので、技も異なります。しかし、この違いを出来上がった小千谷縮や宮古上布からは理解することは困難です。糸に加工する、染める、織る過程で細かな糸の差違は目立たなくなります。

例えば、型染めに使われる「窠」を例に考えてみます。この道具、どのように使われたのでしょうか。「窠」だけが残された時、後からでも材質や形状を記録することは可能です。しかし、「窠」そのものからは、技術者の手にどのように持たれ、どんな動きにより糊(のり)が置かれたのかという情報を抽出することはできません。しかし、このような「無形」の情報があってはじめて道具としての意義が見いだせます。だからこそ、道具に関わる無形の情報記録したいと考えています。

平成26・27年の2カ年、埼玉県の熊谷市と熊谷染に関する共同調査を行いました。本事業ではそれぞれの工場の道具の使い方、入手、メンテナンスなどの情報を記録し、映像付きの報告書としてまとめました(図4)³⁾。調査のタイミングは、熊谷地域の工場が、廃業や後継者がいないといった局面でした。そこで、使われてきた道具の使い方、メンテナンスというような「無形」の情報を記録することとなりました。このような情報は、実際の技術者から調査を行う必要があるため廃業してからでは記録が取りにくくなります。この事業を通じて、技術と道具の関わりをきちんと考えていかななくてはならないと強く感じました。

また、熊谷地域に伝承する「江戸小紋」という技法についても道具を通じて学ぶことができました。私がこれまでに「江戸小紋」として考えてきた技法は、生地に染料を混ぜた糊を型紙で置いていき、蒸して模様を定着させる染色技法です。

しかし、熊谷地域の技術には、私の想像していた型紙を使って窠で糊を置く技術(図5)だけでなく、スクリーンを使う技術(図6)もありました。旧来型(図5)の型紙と窠の場合には、型紙のホシという目印を基に模様を繋いで行きます。一方、スクリーンを使う場合(図6)には、あらかじめスクリーン枠(型紙が嵌め込まれている)に合わせて金具が固定されており、1型ずつ飛ばして、スクリーン窠で糊を置いていきます。「生地に型紙を使って糊を置



写真③-7 出刃篋



写真③-8 駒篋



写真③-9 出刃篋を研ぐ



写真③-10 生ゴムを付けた駒篋



写真③-11 竹篋

図4 大久保染工（熊谷市）の道具（東京文化財研究所撮影）



図5 型紙による型付の作業（東京文化財研究所撮影）

く」という生地に対する加工は同じなのですが、使う道具によってその技術は全く異なるものになり、費やされる時間も変わります。旧来型の技術は国の重要無形文化財の「江戸小紋」としても指定されていますが、スクリーンを用いる江戸小紋の技術はその範囲には含まれていません。

では、技術が異なる江戸小紋、出来上がりの作品から、技術の違いをどれぐらい判断することができるのでしょうか。両者は似せて作られ、区別が付きにくいといえます。材料や技法が同じであっても、使われる道具、そして技術が異なることがあります。成果物からは読み取ることの難しい各地域などで生まれた技は、無形の文化財といえます。だから



図6 スクリーンによる型付の作業(東京文化財研究所撮影)

こそ、東京文化財研究所における染織技術の記録では、道具の使い方、メンテナンスなどに注目して記録を行っています。このような調査によって得られた無形の情報を、道具とともに保存する事が重要です。今後は、道具に注目して技術とのつながりを整理しながら、無形文化財の記録を考える必要があると思います。

1-2. 染織技術と材料

道具と同様に研究所で注目しているのが、染織技術の材料です。こちらは平成28年度より滋賀県の草津市との共同事業で、青花紙（あおばながみ）の製作技術に関する記録作成事業を行っています。



図7 アオバナ（東京文化財研究所撮影）



図8 和紙にアオバナのシルを染み込ませ乾かす様子（東京文化財研究所撮影）



図9 友禅染で使用する際に水に青花紙を浸したところ（東京文化財研究所撮影）

青花紙というのは友禅染の下絵や浮世絵の染料に使われた材料で、アオバナ（図7）の花びらから採れる染液を使って作ります（図8）。水に落ちるといった性質を持ち、友禅染等の下絵として使われてきました（図9）。

現在、青花紙の生産農家は3軒です。友禅染に注目すれば、近代以降、下絵の工程では青花紙だけでなく合成アオバナという材料も使われてきます。友

禅染に使われる他の材料との組み合わせにより、友禅染の工程が変わり、技術も変わってきます。現在、青花紙制作の記録と並行して、青花紙の利用に関する調査も進めています。

2. 今後に向けて

昭和27年に発行された「染織美術」という雑誌には、「無形文化財と染織技術」という座談会が掲載されています。ここでは、現在でも抱えている課題が見られます。例えば、技術家を保存するだけでなく、主要資材とか副資材など、その技術の関わる多くのものを保存しなければならないという意見や、確保・保存したい技術は本来どんなものであるのか、どんな材料が必要であるのかをマネジメントする必要性も訴えています。文化財保護という視点が、染織技術に注がれてから、約70年余り、先人たちは多くの制度を作って、保護の体制を整えてきました。そのバトンを受け継いで、現在を生きる我々は何を課題として取り組むべきなのでしょう。

私は、現在に伝承されている材料や道具を作る技術は、10年後には残っていないものが多いと思っています。それは私が調査にうかがった工房は、後継者がいなくて、ご高齢の方が多からず。だからこそ、いま、東京文化財研究所で行うべき事業の一つが、後継者のいない技術を「記録を残す」ことだと考えています。

東京文化財研究所で推進する染織技術の記録は、技術（わざ）と道具・材料の関わりに注目をしながら、その技術（わざ）のアイデンティティーを探りたいと考えています。日本染織史の中で、現在に受け継がれた技がどのような1コマとなっていくのか。どのような流れを汲んで受け継がれ、展開を遂げたのか。そのような変遷を整理しながら、記録を撮ることが大切だと考えます。

そして、もう一つ、染織品の修理に配慮した情報の集積という視点も持っています。現在、作られている作品が、100年後、200年後には文化財、文化遺産として平成20年代にはこういうものが作られていたのだと語られる時代がくるでしょう。そのときに、制作に関わる様々な記録があれば、修理するときに、とても有用な情報になると思います。先ほど、中山俊介センター長よりお話がありましたが、近代の染織品を修理しようとした時に、すでにどの

ように制作したのか分からない作品があります。そのような点からも、現在の染織技術を記録することは大切だと思っています。

おわりに

今後、どのような技術を受け継いでいくのか、それは現在を生きている我々が決めています。現在、近世からの技術も、近代に発明された技術も、どんどん廃業しています。関心を持たれた技術が受け継がれて、関心を持たれなかった技術は廃れてきます。だからこそ、東京文化財研究所では多くの方に関心を持ってもらえるような活動も行いながら、染織技術の記録を進めていきたいと考えています。ありがとうございました。

注

- 1) 「工芸技術記録に関する研究—『江戸小紋技術記録』を通じて—」 無形文化遺産部プロジェクト報告書『無形文化財の伝承に関する資料集』平成 24 (2011) 年 3 月 <http://www.tobunken.go.jp/ich/wp-content/uploads/95ea599326418004ed9479f90a72660e.pdf> 参照
- 2) 昭和村では苧引きの工程を「からむし引き」と称しています。
- 3) 『無形文化遺産（伝統技術）の伝承に関する研究報告書』東京文化財研究所 平成 27 (2015) 年 9 月刊行
座談会「無形文化財と染織技法」『染織美術』昭和 27 年の中には以下のような発言が掲載されている。

村岡「たゞ技術家だけを保存しても、本当の意味の保存にはならないと思う。だから一つの技術を保存しようとするれば、技術家は勿論、その主要資材と同時に副資材とそういうものが含まれてくる。一つの環境、背景を考慮に入れた保存をしなければ保存する意味はなくなる。」(27 頁)

西川「そういう意味で民芸協会がとり上げてやつてくれる場合に、従来の本当のものを知っていて、それを蚕からはじめ、或ひは製品についてもアドバンスするという、一つの大きな組織がなければ只認可保存しても駄目だ(中略)総合した一つのマネジメントが無ければ、保護にならぬということが、はつきり云えますね。」(29 - 30 頁)

村岡「(前略) まあ広い意味での文化財の大きな範囲を占めるものは、(中略)近代産業の形態はこれは無視することのできない要素なのですが(中略)手工芸の世界に残っている日本的なものを保護しようとする場合、機械生産と手工芸の問題は別として、こういう点が非常に大きな問題として、採り上げられなければならない。(下略)」(31 頁)