

水上嘉代子
Kayoko MIZUKAMI

喜多院所蔵 職人尽絵屏風「型置師」に描かれた
染物・型付技法に関する一考察



喜多院所蔵 職人尽絵屏風「型置師」

本稿は、喜多院（埼玉県川越市）所蔵の職人尽絵屏風の「型置師」（以下喜多院本）に描かれた染物や型付工程を考察することにより、この作品は絵画制作当時の小袖意匠の流行も描いた風俗画的な性格を持ちつつも、職人への関心が高まり型染工程に重要な型付作業の描写に止まらず、部分彩色法や浸染・引き染の工程までも詳細に描いた、近世初期の染色技法を知ることができる貴重な絵画資料であることを明らかにするものである。

日本の型染は、染織工芸の中でも歴史は古くその種類も多様である。紙の型による型染では、型地紙に模様を彫って型紙とし、極小の美を追求する江戸小紋や藍と白の色調が清々しい長板中形、南国ならではの多彩な意匠の紅型や、作家の独自な創作による型絵染などがある。型紙による染めをここまで多様に発展させた日本の型染こそ、世界的にみても特筆すべき存在である。

型染の一種である小紋染の最古の作例として、伝上杉謙信所用「黄色小花模様小紋帷子」（上杉神社所蔵）があげられる。模様は、渋味がかかった黄色地に小花模様が白上げで表されている。この帷子は今日の型染とほぼ同様の染法を示しており、室町時代末期には型染の高度な技術が完成していたことを伝えてくれるものである。また、当時の型染の旺盛さを物語る絵画資料に、職人尽絵がある。この作品は、近世初期には多く描かれ、現在でも複数が現存している。中でも本稿で取り上げた喜多院本は、狩野吉信筆と唯一絵師が判明している優品である。喜多院本は、中世末期から風俗描写への関心が高まり、作業にいそむ各職人の姿や、工房の様子さらには作業工程や職人の生活にまで目がそそがれており、職人尽絵一連の作品の中でも精緻な描写において突出している。

本稿では、喜多院本の「型置師」を取り上げ、そこに描かれている染物と現存する染織資料・絵画資料を比較することにより、室町時代末期から江戸時代（寛永期頃）の小袖意匠の特長が描かれていることを確認した。また喜多院本の型置師で注目される点は、現在の型付作業と比較すると長板に対して型置師の立つ位置が反対側になっていることである。この件に関しては、「…たとえ絵空事とはいえ不合理であって、吉信自らの写生を基にしたものではなく、祖型となる図が描き継がれてきたものではないか…」（注）と推測されている。筆者は、喜多院本に描かれた型置師は、竹

ベラを使用して型付をしていることに注目した。現在では、竹ベラを使用して型付をする職人は一人もおらず、竹ベラに関する資料・文献もほとんどない。そのため、日本工芸会正会員で江戸小紋を専門に制作を続ける藍田正雄氏・藍田愛郎氏と小宮康正氏に御協力いただき、型付時の長板の立ち位置とヘラの関係について聞き取り調査を行った。現在型付に、藍田両氏は駒ベラを小宮氏は出刃ベラを使用しており、それぞれのヘラと竹ベラについて比較をしていただいた。その結果、図柄によっては竹ベラであれば喜多院本の型置師の立ち位置であっても、型付をすることも可能であることがわかった。

（注：杉原信彦著「日本の型染について」東京国立近代美術館、昭和55年『伝統と現代－日本の型染－』展図録）

1. はじめに

染織は、“そめおり”や“せんしょく”と読む。意味は染めものと織りもの、あるいは染めることと織ることである。染織という言葉は、テキスタイル (textile [英・仏]) の訳語として、おそらく明治以降に造成されたものであるという。テキスタイルを日本語で「織物」とせず「染織」としたのは、日本では古くから織物にとどまらず、無地染め以外の模様染や刺繍・摺箔などによる加飾技法の技術が多様に発達していて、染物を織物のなかに一括にまとめてしまうには、その比重があまりに大きかったからであろう。したがって染織の言葉には、錦や唐織などの紋織物、友禅染・型染や絞り染などの染物のすべて、刺繍・摺箔・組紐・佐賀錦・レース・フェルト (不織布) など、さらに染織品の用途からの分類では、紙子や紙布も含まれているので、守備範囲は広いものである。

染織は絵画とは違う。つきつめると色を塗り重ねるのが絵画、染織は捺染もあるが防染により模様を表す技法が大半である。すなわち、絞り染・型染・板締など、無地以外の染色技法は、染める技術ではなく、いかに美しく染めないかという技術である。そのため人々は、針と糸で布帛を縫い絞って防染する絞り染や、模様を彫った板に布帛を挟んで圧力をかけて防染して染める板締め技法など、さまざまに染めない工夫がなされてきた。

なかでも日本の型染の歴史は古くその種類も多様で、主に模様表現には紙の型と防染糊が使われている。型紙は単なる1枚の和紙ではなく、楮繊維による手漉き和紙2～4枚を経横経などと繊維方向を考慮して、柿渋をワラ刷毛で塗布しながら貼り合わせて型地紙を製作する。型紙による型染には、極小の美を追求する江戸小紋や藍と白の色調が清々しい長板中形、南国ならでの多彩な意匠の紅型や、作家の独自の創作による型絵染、鍋島更紗の伝統技法を復元し木版と型紙を併用した木版摺更紗などがある。型染というと友禅染や刺繍のような一品制作に対して、型を使うことにより量産に適した染物というイメージがあるが、日本の型染はそれだけではない。型による制約をプラスに変え、模様の省略やデフォルメが行われ、優れたデザインの図柄や、繊細で精巧な技による極小の美が追求され、今なおその技術は継承されている。型紙による染めをここまで多様に発展さ

せた日本の型染こそ、世界的にみても特筆すべき存在である。

型染の一種である小紋染の最古の作例として、伝上杉謙信所用「黄色小花模様小紋帷子」(上杉神社所蔵)があげられる。この帷子の模様は、渋味がかかった黄色地に小花模様が白上げで表され、今日の型染とほぼ同様の染法を示しており、室町時代末期には型染の高度な技術が完成していたことを伝えてくれるものである。また、当時の型染の旺盛さを物語る絵画資料に、職人尽絵がある。この作品は、近世初期には多く描かれ、現在でも複数が現存している。中でも喜多院所蔵の「職人尽絵屏風」は、狩野吉信筆と唯一絵師が判明している優品である。この喜多院所本の中には、型染の重要な染色工程である型付をする職人を描いた「型置師」がある。本稿では、この型置師に描かれている染物や型付工程について考察を試みるものである。

2. 喜多院所蔵「職人尽絵屏風」について

2-1. 喜多院の概要

埼玉県川越市にある天台宗の星野山喜多院は、平安時代の初め、天長7年(830)に淳和天皇の勅願によって慈覚大師円仁が創建した名刹で、当初は無量寿寺と号した。その後幾多の盛衰を経て、慶長4年(1599)天海僧正が第二十七世住職として入寺し、寺号を喜多院と改めた。天海僧正は徳川家の尊崇が厚かったため喜多院は、徳川将軍家との縁が特に深くなった。寛永15年(1638)の川越の大火では、山門と経蔵以外喜多院の殆どの堂宇が焼失したため、三代将軍家光の命により江戸城紅葉山御殿の一部である客殿・書院・庫裏を移築した。現在では、寛永15年(1638)建立の客殿「徳川家光誕生の間」をはじめ、書院「春日局化粧の間」などの建築は重要文化財に指定され、寺宝にも貴重な美術工芸品を多く有している。また広大な境内には、池や掘を廻らせた景勝地や五百羅漢の石像も有名で、埼玉県内では文化財の宝庫であり屈指の観光スポットである。

2-2. 職人尽絵について

職人尽絵とは、桃山時代から江戸時代初期にかけて、手工業を中心に各職人の働く姿や生活風景を描いた風俗画のことである。職人を描いた絵画

は、平安時代には大阪市の四天王寺伝来「扇面法華経冊子」や奈良県の朝護孫子寺伝来「信貴山縁起絵巻」など、物語を表現するさまざまな画面の中で生き生きと仕事にいそむ庶民の姿としてすでに散見できる。鎌倉時代から室町時代には、「東北院職人歌合絵巻」や「三十二番職人歌合」・「七十一番職人歌合」も作られ、描かれる職人の数は増加していく。しかし描写は無背景で職種を知らせる最低限の道具立てで、一職種を一人座像または立像とした典型的な構図の人物画が描かれている。そして近世初期には風俗画の旺盛にもない、中世的な描写から脱却し、人物への視点も接近して、職人を主題とした店頭のみならず町屋や工房の様子さらには作業工程など、背景に町の繁栄や活気をとまぬ職人の生活実態が詳細に描きこまれるようになる。そこには、商工業の発達、職業の分業が進むなどを背景に、職人の仕事や技術に対する自負と責任といった職業意識としての職人氣質が確立し、職人の働く姿にも活気を感じられ、絵師にとって職人を描くことは、時代の流行に即した画題であったと考えられる。

2-3. 喜多院所蔵の職人尽絵屏風について

元来、喜多院所蔵の「職人尽絵屏風」（以後、喜多院本という）が喜多院の什宝として、いつ頃から伝えられているのかなどの由緒は明らかではない。しかし、近世初期には「職人尽絵屏風」が多く描かれ流行していたようで、職人尽絵は複数の作品が各地に現存している。しかしその中でも喜多院本のみが唯一、筆者が狩野吉信（1552-1640）筆であると判明しており、絵画史において制作年代が慶長末から元和初年（1615年を前後する時期）と考えられている¹。

喜多院本は、現在、六曲一雙の屏風仕立になっており、大きさ57.5×43.6（cm）の一画面に一職種の仕事にいそむ職人が描かれており、屏風の各扇に2図ずつ計24図の職人絵が貼付されている。そして、各図下の左右いずれかの隅に「吉信」の朱文壺印の捺印がある。なお、もとは現在の構図と異なり、「各図の上部に歌賛のための余白を伴っていた押絵貼屏風六曲二雙の絵の部分だけが切りとられ、一雙屏風に改装された姿」を示しているとする見方もある²。

図は全部で24図（25職種）である。その職種は右隻の右上より、仏師・傘師・矢師・鎧師・筆師・経師・糸師・革師・扇師・檜物師・研師・桶師・

暈師、左隻の右上より、弓師・刀師・数珠師・番匠・行膝師・蒔絵師・縫取師・纈纈師・型置師・鍛冶師・機織師・藁細工師である。これらの職種をどのような観点から取り上げたのかは明らかではないが、染織業関係の職種を見ると、糸師・縫取師・纈纈師・型置師・機織師の5種が描かれている。これはこの絵画の制作時期を反映して、当時の小袖模様の加飾技法として盛んに制作されていた技法と一致しているところは興味深い。やはり都での小袖の需要と供給量は共に高く、染織業の技術的な洗練の度が高められていったことが想像される。

各図は吹抜屋台以来の伝統である俯瞰的な構図で、視点を高くとり、柱を長くして工房を広くとらえようとする工夫が感じられる。その中にこじんまりではあるが、程良い大ききで人物が描写されている。屋根上部や庭先などに金泥や金砂子の雲形で空間を作り、屋根・壁・垣根などは淡彩で、人物や道具類に繊細かつ濃厚な彩色が行われている。また人物には慎重な細い墨線の輪郭線が描かれており、線描は生き生きとして停滞や迷いも見られない。石田尚豊氏は、喜多院本と制作年代が隔たらないと推定される田辺本とを比較して、喜多院本には多くの写し忘れがあるという。それは、「これを単に写し忘れとしてよいか疑問を感ずる。…画面の夾雑物をできるだけ併して明快ならしめ、中央の職人に対する印象を集中増大しようとする意図がこめられているため、吉信が意図的に除去したように思えてならない。」³という。まさに絵師は、屏風の鑑賞者が自然に職人たちに視点が集中するよう計算して描いている。工房の間取りや柱の位置の構図は、随所に臨場感のある表現で描かれ、不合理な設定やご大層に描き加えられたこともなく、本来の意味合いを重視した描写である。それは、当時の工房の風景をありのままの写実で描いていることを示し、かつ人々は躍動感をもって描かれている。

また、黒田泰三氏は喜多院本と舊田邊家本との比較について、以下のように述べている。「喜多院本は、まるで芝居の舞臺に大掛かりな装置で各職人の職場を作り、その中で彼らが自らの職業の仕組みを観客に向かつてわかりやすく紹介するような構圖で描かれる。従来の中世の職人歌合繪の形式と比べると、職人の生活空間が強く意識されているのがわかる。そして、彼らの働く生の姿が、まるで生活空間の断面のように映し出される。こ

のように職人をその職場である店頭風景の中に、働く姿で描く喜多院本の美術史的な位置付けは、石田氏が指摘するように、店頭や屋根をも含めて描いていく洛中洛外圖屏風の一齣を連想させる。ただし繪師の關心は京都の景觀中に見えるだけの職人の姿ではなく、工房での職人の生態をつぶさに観察しようとするところにある。それもただ労働の姿だけではなく、職人が何を原料とし、それをどのような工程で生産していくかという生産の技術工程に異常とも思える高い關心を示しているのだ。要するに職人の描寫には職業そのものの仕組みに寄せる現実的な共感が強く、それが喜多院本を他の同種の職人畫繪作例と畫する、職場をめぐる豊かな臨場感となって畫面にあらわれているのであろう。」⁴としている。

このような喜多院本における職人の工房での生態や生産工程に主観を置いた描き方について、高橋隆博氏⁵は「蒔繪師圖」を例に上げ、金粉づくり・

粉蒔き・地蒔き・炭研ぎなど、中央の粉づくりを基点にして蒔繪の技術工程を順次示した展開図であるとし、「職人盡繪とは、職人の生態を風俗的にとらえた繪画ではなく、当時の工芸や産業についての詳細な技術記録であること。そしてそれは教育的・説明的役割を機能すること。」としている。また、蒔繪制作において、それぞれの作業は同じ室内で同時に行われるわけではなく、時間的・空間的へだたりがあるが、作業工程を一画面で説明しようとする工夫として二次元表現がなされていることも指摘している。

以上のことから「職人盡繪」のなかでも喜多院本は、単に鑑賞画として職人の労働姿を美しく描いているものではなく、もの作りに対する高い関心に裏打ちされた繪師の鋭い觀察力により描かれた、当時の手工業の生産工程の貴重な技術記録であると考えられる。前述のように染織業関係の5職種が描かれており、繪画史の立場はもとより染織史の方面から見ても、貴重な資料であることが知られる。この観点をふまえて、「型置師」について考察を試みる。

3. 描かれた染色工程と染物について

3-1. 型置師 (圖1)

これは、単なる型置師の仕事場の風景のみではなく、型染の工程全般にわたって描かれている。職人たちはそれぞれの作業を淡々と行っており、働く喜びが伝わってくるようである。型置師とは、長板に貼られた生地に型紙を使って模様のための防染糊を置く染師のことで、型染の出来上りを左右する最も重要な染色工程を行う専門の職人のことである。型染というと、奈良時代の正倉院宝物に模様を陽刻した木版に絵具をつけ、麻地に摺り付けて模様を表わした「搦布屏風袋」(天平勝宝五年〔753〕三月二十九日東大寺仁王会に用いたもの)などが現存するが、中世は蛮繪など木版が中心であった。近世初期になると、紙に柿渋を塗布した型紙が用いられるようになり、彫り師もさまざまに模様を工夫し、防染糊も完成して、模様染の新しい技法としての型染が登場する。当時、名実ともに支配階級となった武家服飾⁶に型染が採用され、矢師・鎧師・刀師などと共に型置師は、花形的存在の職種であったと想像される。

画面は、こけら葺きの軒下と前庭が仕事場にな



圖1 喜多院所藏 職人盡繪屏風「型置師」



図2 小宮家の板場



図3 小花模様小紋胴服

っており、屋根には竹を一定間隔に立てて並べ反物を掛けて干す見事な虎落がある。画題の型置師にふさわしく、板場を中央に配しそこで働く型置師を象徴的に描いている。なお比較のために、現在江戸小紋を制作している小宮家の板場写真(図2)⁷を掲載する。喜多院本の板場で行われている長板に生地を貼り型付け作業を行う基本的な作業工程が、現在の板場でも受け継がれており、板場には先人たちの知恵と工夫が集積されている。

そして、子供を含め三人の男性と三人の女性が働いている。まず、左奥の烏帽子をかぶった男性はむしろの上で刷毛を使い、染色のための媒染剤を塗布しているのか、または色挿しをしている。男性の後には、色挿し中と同模様の生地が干してあり、制作中の反物はすでに裁ってあるので、絵羽付け⁸模様のものと思われる。その横の棚には、これから染めるのであろう反物が保管されている(制作当時の色彩が劣化損傷した可能性が高い)。男性の仕事台の前にはタライがあり、型置師が使う防染糊が入っている。その隣に立っている同じく烏帽子をかぶった男性は、主役の型置師である。板先に向かって右側に立ち、型紙を使い竹ベラで防染糊を置いている。型紙を見る目は凛々しく真剣に作業に取り組む型置師の姿より、板場の緊張感が伝わってくるようである。横の壁には、人型風の紙が三枚と短冊が二枚と長方形の紙が貼られている。喜多院本ではすでに色彩が欠落し、何を描いているのかは不明である。しかしサントリー本⁹には、小袖の背面図やかな文字らしいものが描かれている。これを参考に推測すると、喜多院

本にもこれから染める仕事の段取りまたは、染物の仕様書あるいは設計図が描かれているのではないかと想像される¹⁰。

次は長板の下に目を移すと、型紙がまるでタオルのように紐に二つ折りに掛けられている。現在では型紙を使用する前に、1～2日間ぐらい水に浸して水分を吸収させて、紙をしなやかにし型紙を平らにするという。型紙は、常に平でなければならぬという¹¹。型紙の原料である紙については、室町時代頃に成立したとされる中世後期最大の職人歌合の「七十一番歌合」の中に「かみすき」として描かれており、当時は溜漉きによる紙製作が完成していたことが知られる。また当時の型紙の特長を示した型染の資料として、「小花模様小紋胴服」(図3)¹²桃山時代(日光東照宮宝物館蔵)があげられる。この胴服は、徳川家康所用として東照宮に伝えられていたもので、生地はおそらく外来品であるという。胴服の背面は、背縫いはあるが袖付がない。すなわち生地は広幅のため、袖と後身頃をつけた形で裁ち、背と両脇を縫っているだけの簡単な仕立てである。背面には、生地に置いた防染糊の厚みの違いから出る型の送りの寸法(型紙の経方向の幅寸法)の線がほぼ均等に緯縞のように見ることができる。これはいわゆる染めむらといえよう。また、両後身頃の中央あたりに一本ずつ経線がある。これは、型紙に彫られた小花模様の密度が高いため模様としての白場が多く防染糊が多く置かれ、その結果として目の錯覚も手伝い他の部分より白上がりに見えてしまう。これは、型紙の彫りむらが原因である。この型紙

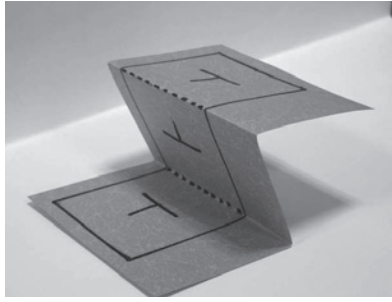


図4 型紙を折り重ねて彫刻したと考えられる（上）

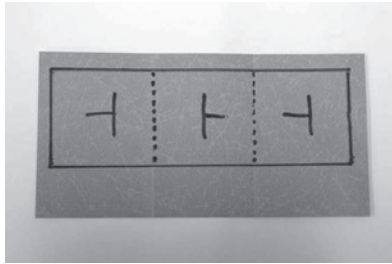


図5 トの字のように模様のくり返しが見られる（下）

の彫りむらについては、この胴服は当時の織物幅より広幅が使われているため、型紙も広い幅のものを作らなければならない。そこで彫り師は、型紙を三つ折りくらいにして彫刻したため（図4）、折っていた部分の模様を後から補充したので密度が高くなったことと、図5のように小花模様のくり返しが考えられる。つまり、現在の型紙と比較すると当時の型紙の紙質は強度であったことが想像される。そのため、折って重ねて彫刻したり、型紙を乾燥させる際には紐に二つ折りに干すことが可能であったと思われる。

板場の横には、軒を連ねてかめ場となっている。かめ場とは、藍染のための染液を入れた藍かめを設置している場所をいう。ここには、土中に首まで埋められた状態の藍かめが三個描かれている。この藍かめも藍菌の成長のため、かめの中の染料の温度管理がなされていたことが知られる。現在のかめ場では、4個1組に藍かめが設置されることが多く¹³、当時から4個設置する方法がとられていたようで、この画面では柱に隠れ3個のみが描かれているのではないだろうか。なお、「七十一番歌合」にも「紺搔」が描かれており、藍染は女性の仕事であったようである。喜多院本も藍かめの前に、桂包みに前掛け姿の女性が藍染をしている。かめの口に台をあてがい、染液に浸けた布を空気にふれさせ、酸化を促し藍色に発色させているのであろう。

かめ場の前庭に目を移すと、張場である。笠をかぶり足駄をはいた女性が、染め上がった小紋染の生地の手と尻に張木（一寸程の角材で、生地

経方向に引っ張り宙吊り状態にする道具）と伸子（竹製の細い棒のこと。棒の両端に針のつけ、弓のように竹を曲げ生地を織幅を一定に保つ道具）で張って干している。その後にいる少女は、長い杭につかまり生地を紐で引っ張り女性を助け、生地を張り具合を調整している。これにより小紋柄の生地に、地染めである引き染が行われたことを描いている。下に置かれたタライには、小紋染の終わった生地が入っている。近くには伸子が置かれている。真中の少年はサンマタを使い、染め上がった反物を屋根の上の虎落に干している。そして屋根には、色鮮やかに染められた反物が、美しく風になびいている。

以上のように型置師の画中には、型付を行う板場を中心にかめ場・張場での作業風景が詳細に描かれている。これは型染工程の型付・染め・色挿し（地直し）、引き染あるいは呉入れ（生地を伸子で張って行う作業を含める）と干すという、いずれも型染の主要な工程で熟練を要する作業をわかりやすく描いている。そして、職人の働く活気ある姿だけではなく、板場のどこに何を置くのか、道具をどのように使うのかなどの職人たちの生活習慣まで詳細に描き込まれている。まさに画面より、現場の空気感や職人の息づかいまでもが伝わってくるような迫力を感じる。

また画中には、小紋屋と中形屋が一緒に存在していたことも物語っている。現在では小紋屋と中形屋は別で、小宮康助氏の回想録¹⁴により推測すると、明治30年代頃には合成染料の導入など専門性が強まり、江戸小紋と長板中形では別の場所での別の職人が行うようになったと考えられる。昭和25年に制定された重要無形文化財保持者（人間国宝）の制度においても、江戸小紋と長板中形は別々に認定されている。

この項の最後に、烏帽子の着用について注目したい。喜多院本では、烏帽子を着用した職種は型置師に限らず、仏師・矢師・鍔師・檜物師・研師・弓師・刀師・番匠師・鍛冶師・機織師の11種も描かれている。そしてその職人は、それぞれの職種別の作業工程において、主要部分を担当する親方（主人）やそれに準ずる人々である。

烏帽子とは「髻（もとどり）をあげて髪をととのえた成人男子の不可欠のかぶりもので、参内や儀礼の際に位階相応の冠を用いる以外は、貴賤の別なく、広く日常の料とされ、烏帽子をかぶらぬままの露頂（ろちょう）を他人に見せることを恥

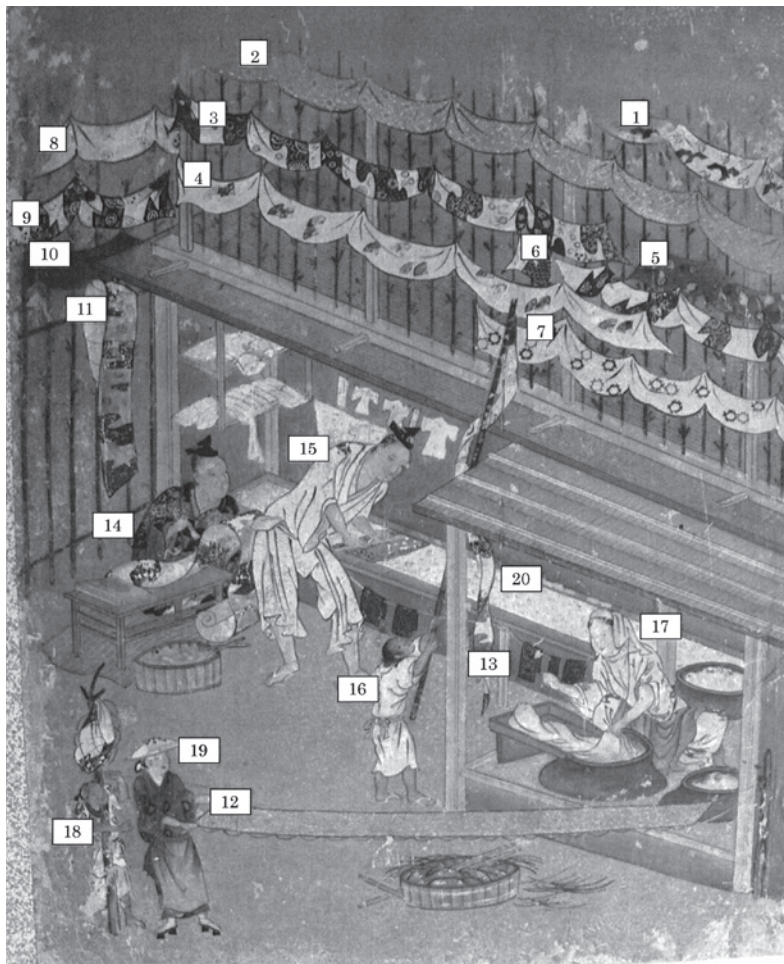


図6 染物と衣装の番号

辱とした」¹⁵とある。また小田雄三氏は、中世の人々にとって烏帽子は、法的な権利と義務を具備した人間であることを示すための社会的身分の標識として機能していたと指摘している¹⁶。

そして時代は下がり、烏帽子を着用しなくなった理由として「15世紀以来、烏帽子が硬化して各種の複雑な構造による区別を生じ、日常の実用困難となるにつれ、成人の男子の間に、月代（さかやき）と称して前額部を剃りあげる風潮が蔓延し、烏帽子は特殊の儀礼用となって、露頂の風が一般化した。」¹⁷とある。しかし、露頂の原因は諸説あるようだが、近世初期の風俗画である洛中洛外図を見ると当時の風俗として庶民階級は無帽が一般的であったと考えられる。喜多院本と制作年代が比較的近い作品の無帽の例として室町～安土桃山時代に制作された、狩野秀頼筆「高雄観楓図」には紅葉の名所で古来より名高い洛北・高雄で、紅葉狩を楽しむ人々の姿が描かれているが、男性は無帽である¹⁸。これにより、喜多院本が描かれた当時の風俗から推測すると、職人が烏帽子を着用して作業をすることは特殊であったと思われる。

中世の伝統的職人歌合わせの風俗描写を踏襲して描かれているだけなのであろうか。職人尽絵の職人が烏帽子を被っていることについては、小田雄三氏は、「職人尽絵における職人の烏帽子は、晴の場、晴の時間における彼らの姿を示しており、そのことはまた彼らの作業場、作業時間、ひいては彼ら自身および生産物の神聖性を物語るのである。と同時にまた烏帽子が身分制社会の礼の象徴であり、礼の維持が支配階級にとって一つの必要不可欠な義務であったから、烏帽子は公家や武家において最後まで墨守されていったのである。」¹⁹としている。

喜多院本の職人尽絵と中世以来の職人絵に描かれた職種を比較すると、喜多院本には芸能や宗教者のような非生産者が描かれておらず、すべてが何らかの有形物を生産する手工業に従事する職人が描かれていることが特長として上げられる。また、喜多院本に描かれた手工業の職種について見ると、ほとんどが中世より生産が行われ伝統技術を受け継ぐ職種であることが注目される。喜多院本の型置師では、型染の技法・作業工程の詳細な描写、材料・道具、そして工房内の様子といった環境描写の根本を濃厚に描きながらもあえて、職人が烏帽子の着用姿で描いているところに、この職人たちは中世より行われてきた職種であり、かつまたこれらはどれも修業・修練を積むことにより技を磨き生産されるものばかりである。その有形物は工芸であり美をも生み出す、生産する人々である。筆者は、烏帽子を着用した職人を描くことにより、これら職人に対する尊敬の念の一端を物語っているのではないかと考える。

3-2. 染物

型置師に描かれた染物と人物の衣装の20点に順に番号を付け（図6）、地色・模様・技法・時代について表1のようにまとめた。資料は絵画のため、判定上正確を期しがたく、やむを得ず推定に止まる。模様の名称は、一般に呼称されている染織模様によったが、なかなか適当な名称を探せず、私観的に付けた名称もある。染色技法については、型置師が描かれているので型染が中心ではあるが、近世初期の現存染織資料・絵画資料を参考に推定した。この点については、見解が独断的な面が多くあるので、先賢の御指導を願いたいと思う。

喜多院本は型置師にかぎらず、縫取師・機織師・扇師などの職人たちは、男性も女性も作業中であ

表1 染物と人物の衣装デザイン

	地 色	模 様	技 法	分 類	推定年代
1	白	琴柱に草花	型による捺染	散らし系	江戸前期
2	茶	霰に松葉・井桁散らし	防染糊の型染	小紋系	室町末～江戸前期
3	雲形染分(白藍)	源氏車・流水・花卉	絞・描繪	染分系	室町末～桃山期
4	白	扇面	型による捺染	散らし系	江戸前期
5	萌葱地	花丸	絞・描繪(防染糊の型染・色挿し)	散らし系	室町末～桃山期
6	松皮菱染分(白藍)	籠目・花卉・雲形・流水	絞・描繪	染分系	室町末～桃山期
7	白	鞠扶(まりばさみ)	型による捺染	散らし系	江戸前期
8	白	三つ巴	型による捺染	散らし系	江戸前期
9	松皮菱染分(白藍)	源氏車・流水	絞・描繪	染分系	室町末～桃山期
10	萌葱地	無文	染	無地	室町末～江戸前期
11	雲形染分(黒紅)	丸文・幾何学の小柄	絞・摺箔、描繪	染分系	江戸初期
12	茶	霰に菱形散らし	防染糊の型染	小紋系	室町末～江戸前期
13	雲形染分(白藍)	源氏車・流水	絞・描繪	染分系	室町末～桃山期
14	雲形染分(黒茶)	源氏車・幾何学の小柄	絞・摺箔、描繪	染分系	江戸初期
15	藍	芝垣	防染糊の型染	中形系	室町末～江戸前期
16	白	無文		無地	室町末～江戸前期
17	雲形染分(白藍紅)	雲・花卉	絞・描繪・鹿の子	染分系	室町末～桃山期
18	白	井桁	型による捺染	散らし系	江戸前期
19	萌葱	花丸	絞・描繪(防染糊の型染・色挿し)	散らし系	室町末～桃山期
20	白(型付)	轡(くつわ)	防染糊の型染	中形系	室町末～江戸前期

表1-1 模様の種類と推定年代

	模様の種類	推定年代
①	染分系……3.6.9.13.17 散らし系……5.19	室町末～桃山期 室町末～桃山期
②	染分系……11.14	江戸初期
③	散らし系②……1.4.7.8.18	江戸前期
④	型染 小紋系…2.12 中形系……15.20 無地……10.16	室町末～江戸前期 室町末～江戸前期 室町末～江戸前期

るにもかかわらず華やかな衣装を着用し、比較的若くて美男美女が多く描かれている感がある。これは画中の色彩効果を高め、活気ある作業風景を描く絵師の意図がうかがわれる。各染物と衣装のデザインについては表1に、色彩や模様の特長より表1-1のように染分系2種、散らし系2種、型染2種と無地の計7種類を4系統に分類し、制作年代を型染(小紋・中形系)は室町末～江戸前期と、小袖意匠は室町末から桃山期と江戸初期、江戸前

期の作と推定した。この推定年代にそって、模様の特長について現存資料と比較しながら考察してみたい。

①室町末～桃山期の染分系と散らし系模様について

染分系は、染分模様の定形ともいえるゆるやかな曲線によってたなびく雲形(3.13.17)や松の樹皮の割れに似ている角張った幾何学的な形の松皮

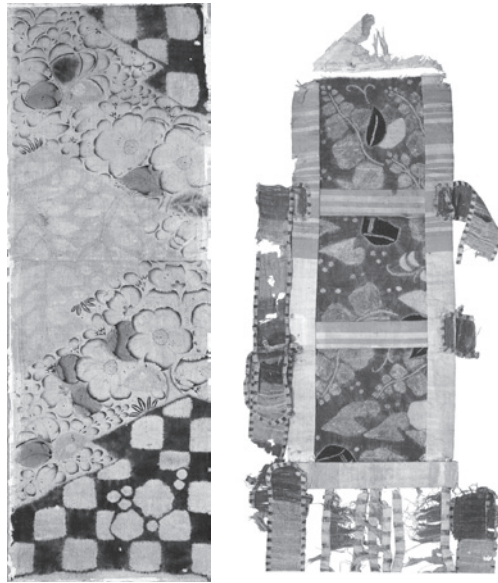


図7 石畳に花模様小袖裂 図8 藤波桶模様小袖裂

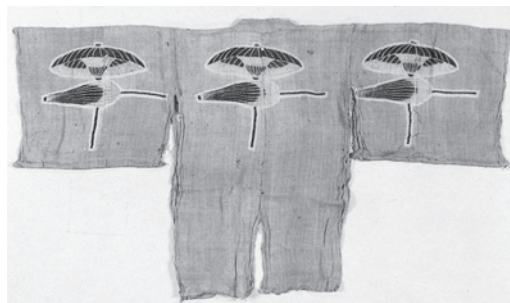


図9 薄茶地唐傘模様素襖



図10 紺地草花色紙散らし模様直垂

菱(6.9)が描かれている。そして、源氏車・流水・花卉・籠目文などがこの区切られた境界線を越えることなくほど良く配され、比較的自由に組み合わせられ意匠化されている。また散らし系は、5と19共に萌葱地に大きい花の丸文とそれにそうように大葉を自由に散らしている。

桃山期の小袖模様の特長は、詩歌や物語といった文学的内容を示すものはほとんど見られず、美しい花卉・草花や動物のモチーフを絞り染や刺繍により表現し自由に配置している。自由な雰囲気

がただようこれらの模様は、一定の区画内を充填するように配され決して区画から出ることはない。喜多院本の桃山期と推定される染分系と散らし系の模様についても、モチーフや模様の配置の仕方に桃山期の小袖模様と類似点が見られる。

加飾技法については、染分系の構成で同じ様式をふむ現存資料として、「石畳に花模様小袖裂」(図7)²⁰(遠山記念館蔵)があげられる。これを参考に喜多院本の桃山期の染分系の技法を推測すると、これはいわゆる辻が花染で絞り染により大きく雲形あるいは松皮菱形に染分け、それぞれの区画内に絞り染や描絵により模様が表現されていると考えられる。

散らし系の構成で同じ様式をふむ現存資料として染分系と同類かつ地色が萌葱色の、「藤波桶模様小袖裂」(文化庁蔵)(図8)²¹の辻が花染の技法も想像されるが、1つの典型的な単位模様を散らす表現として「薄茶地唐傘模様素襖」(東京国立博物館蔵)(図9)²²や「紺地草花色紙散らし模様直垂」(関市 春日神社蔵)(図10)²³があげられる。これを参考に喜多院本の桃山期の散らし系の技法を推測すると、丸文の型紙を使い生地に防染糊を置き白く染め抜いてから、その中に花模様の色挿しを加え、その後模様部分にふせ糊により防染を行い、地を引き染あるいは浸染により染めた後、糊を落として模様を表わしたものと想像される。

②江戸初期の染分系模様について

これは(11.14)、桃山期の染分系のように均整のとれた区画構成に比べ、いささか不規則で区画自体の存在感が弱まり桃山期のような力強さと伸びやかさが失われている。また、前代の模様は色彩が明るくてモチーフが具体的でわかりやすい印象を与えたのに対して、11.14は地色に紅系の色も使われているが濃く暗い印象を与え、丸文や幾何学の小柄な模様が小さく描かれ不規則な区画内に溶け込んで見える。全体の印象が桃山期の染分系と基本的に異なるものと思ったので、江戸初期の染分系とした。

この構成で同じ様式をふむ現存資料として、「染分縷子地蔦花模様絞小袖」「染分縷子地斜取り菊牡丹模様絞縫箔小袖」(国立歴史民俗博物館蔵、野村コレクション「小袖屏風」と「松皮取り染分地小花雲変り菱繋ぎ模様小袖」(女子美術大学美術館蔵)(図11)などが上げられる。これは、いわゆる慶長模様の様式に含まれるものである。



図11 松皮取り染分地小花雲変り菱繋ぎ模様小袖

慶長模様の特長は、地を黒茶・紅・白の絞り染により染め分け、曲線や直線が複雑に交差した区画となり桃山期の区画と比較すると抽象的な区画となっている。また、この区画内に刺繍・絞り染・摺箔により模様は、幾何学や具象的なモチーフが小さく繊細に表現されている。おそらく、小袖屏風のような刺繍と摺箔を中心とする作品の他に、「松皮取り染分地小花雲変り菱繋ぎ模様小袖」のような絞り染を中心とする作品も同時期に存在していたとされ²⁴、喜多院本に描かれた11.14は、この系統の意匠の特長と類似すると考えられる。

③江戸前期の散らし系模様について

1.4.7.8.18は、やや絵具の欠落があり定かではないものもあるが、白地にそれぞれ大小の琴柱、扇面・鞠挟・三つ巴文・井桁の模様が軽快に散らされている。色も紅・藍・萌黄など多彩である。それぞれの意匠は、前近世的な区画形式は姿を消し、地との対比によって具象的なモチーフが模様として表現されている。

この構成で同じ様式をふむ現存資料（絵画資料）として、相応寺屏風²⁵に描かれた衣装に類似点を見ることができる。なかでも鞠挟模様は、男性衣装（武士・若衆）のみに5例確認されている。鞠挟とは、蹴鞠の鞠がころがらないように挟んで置く道具のことで、これを上から見た形を図案化した模様である。相応寺屏風では、一見星形をした特徴ある模様は比較的大柄で小袖全体に散らし

て描かれている。これを参考に喜多院本の鞠挟模様と比較すると、寛文模様のように大柄で整然とした流れや動きは感じられないが充分その可能性を含んだ模様と考える。むしろ鞠挟という珍しいモチーフが選択され模様になっている点からも、寛永期の小袖模様の1の特徴として推測することができる²⁶。また、相応寺屏風に描かれた小袖模様には、扇面5例・琴柱1例も見られ、喜多院本も同様に模様の大きさに変化を付けたり、散らし方に強弱の気が配られており興味深い。なお、喜多院本の江戸前期の散らし系模様の染法は、相応寺屏風と同様に絞り染や型染が考えられる。

④型染の模様について（小紋・中形）

型染の模様では、いずれも茶地に白上がりで霰に松葉と井桁散らし（2）、霰に菱形散らし（12）の繊細な模様が描かれている。これらは、小紋染の特長を如実に描いている。小紋染の最古の作例として前述の、伝上杉謙信所用「黄色小花模様小紋帷子」（上杉神社所蔵）があげられる。この模様は、渋味がかかった黄色に小花模様が白上げで表されている。これは突彫により彫刻された小花模様の型紙を使い、麻地に片面のみに防染糊を置いて黄色の染料を引き染している。また当時の小紋染の旺盛さを物語る絵画資料に、「武田信玄像」（高野山成慶院所蔵）がある。長谷川等伯の筆になるもので、像主は堂々とした体躯で、茶地に霰に銀杏の葉散らし模様の素襖姿は、乱世を戦い抜いた武将の気骨が見事に描出されている。この他にも、片倉小十郎が豊臣秀吉から拝領したと伝えられる「小紋染胴服」（仙台市博物館蔵）、伝徳川家康所用「藍地宝尽文様小袖」（紀州東照宮蔵）同じく伝徳川家康所用「小花模様小紋胴服」（日光東照宮宝物館蔵）など、当時の型染用の防染糊は、糯米や糠などの材料の配合や調整により、微妙な糊の状態と染め上がりの美しさを充分考慮していたことが知られる。これらより喜多院本の小紋系の型染も謙信の帷子と同様に染められたものと想像される。

一方中形は、15（図12）型置師の小袖と袴には、絵具の欠落があり定かではないが、肩にかすかに紺色が残っているので全体に芝垣模様を均一に散らした中形の型染を想像する。20では生地に糊置き状態ではあるが、轡模様を散らしていることがわかる。

現存する中形として最古の浴衣に、伝徳川家康



図12 型置師の芝垣模様の小袖と袴



図13 薄水色地蟹模様浴衣
©徳川美術館イメージアーカイブ/DNPartcom

所用「薄水色地蟹模様浴衣」（徳川美術館蔵）（図13）がある。生地は苧麻の上布で、染法は蟹模様の型紙により布の両面に糊を置き、藍に浸染して模様を白上げにした浴衣である。家康所用の浴衣は33領も残っており、『駿府御分物御道具帳』にも掲載されているという²⁷。そのほとんどが、紺地に白上りの模様で中には模様が絵羽になっているものもあり、当時の糊置き技術の高さを示している。15.20も家康の浴衣の染法のように染められたものと想像される。

以上、型置師に描かれた染物と人物の衣装の20点より、染色技法・意匠についてまとめてみる。染色技法の発達の面からみると、近世に至るまで

の小袖染色法として浸染が支流である。これは、小袖模様の表現技法として絞り染を基にしているため、辻が花染においても模様の多色化、緻密さや具象化については、浸染では限界がある。そこで開発されたものが、糊防染により部分的に彩色する方法である。この方法は、生地に顔料または染料のレーキ化したものを筆により挿していくものである。あるいは生地に筆などにより媒染剤を塗布することにより、染料を定着させる方法もある。また、顔料・レーキ染料を生地に定着させる溶剤として、今日でも使用されている呉汁がある。呉汁は、染料の定着に止まらず防染糊を安定させるため、引き染には欠かせないものである。このように、防染糊の使用、媒染剤あるいは顔料やレーキ染料の部分的彩色、これに伴う呉汁の使用と引き染の開発は、すでに16世紀中頃より行われ、近世染色技法の発達にとっては重要な技術であったことが考えられる。この観点から喜多院本の型置師をみると、型付作業の描写に止まらず、部分彩色法や浸染・引き染の工程までも描き込まれている。これは、近世における染色技術発達の記録図の要素が強く感じられる。

また、描かれた染物・衣装の意匠は、桃山期の辻が花染風の古様なものから、いわゆる慶長模様のような染分系を感じさせるものと、江戸前期と考えられるデザインが洗練されるに至るものまで、混然とした形で描かれている。それは、前近世的な区画形式から解き放たれ模様素材の主題がはっきりして、地の空間と模様とが対等の位置に立って小袖意匠が成り立っていく、意匠の変遷を示している。これは、喜多院本が描かれた同じ時期に新古両様の染めが行われていたことが想像され、桃山期から江戸前期への小袖意匠の過渡の様相がうかがえる貴重な資料と考えられる。また、これは小袖形態の完成に伴い、前代のくり返し模様の織物に代わって次の絵画的な染め模様への時代到来の活気を感じられるものでもある。あるいは、画中に染色意匠の新古両様が併存するのは、喜多院本の絵師である狩野吉信の活躍期が比較的長かったことも示すものではないかと考える。

3-3. 型付とヘラについての聞き取り調査

喜多院本の型置師で注目される点は、現在の型付作業と比較すると長板に対して型置師の立つ位置が反対側に描かれていることである。喜多院本の型置師は、板先に向かって右側に立っている。



図14 立がきベラと駒ベラ

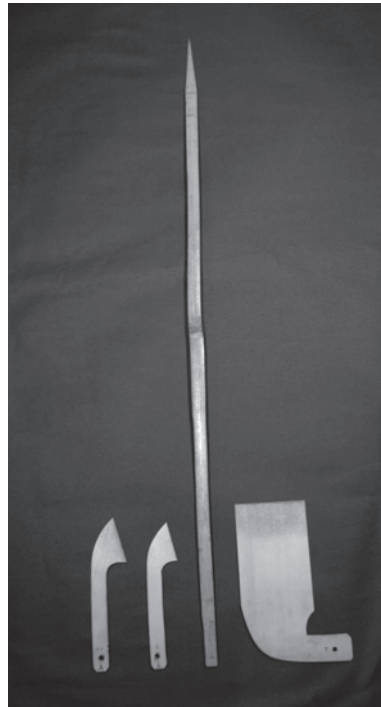


図15 出刃ベラと竹ベラ、立がきベラ



図16 竹ベラの先

それは、肩幅くらいの幅に足を広げながら長板側の足を前に出し、重心をのせやや前かがみの姿勢で安定を図っている。右手に竹ベラを持ち左手を添えて、生地に一型ずつ防染糊を置きながら後退していく。長板に貼られた生地には、響を散らした中形模様が糊置きされている。型置師のこの姿勢であれば、両手も自由に使えて無駄な動きがない。型置師の厳しい視線が糊置きされた生地にそそがれ、当時から型付には高度な技術が必要であることを物語っているようである。この件に関しては、「…たとえ絵空事とはいえ不合理であって、吉信自らの写生を基にしたものではなく、祖型となる図が描き継がれてきたものではないか…」²⁸と推測されている。

筆者は、喜多院本に描かれた型置師は、竹ベラを使用して型付をしていることに注目した。現在では、竹ベラを使用して型付をする職人は一人もおらず、竹ベラに関する資料・文献もほとんどない。そのため、日本工芸会正会員で江戸小紋を専門に制作を続ける藍田正雄氏・藍田愛郎氏と小宮康正氏に御協力いただき、型付時の長板の立ち位置とヘラの関係について聞き取り調査を行った。現在型付に、藍田各氏は駒ベラを小宮氏は出刃ベラを使用しており、それぞれのヘラと竹ベラについて比較をしていただいた。以下、その結果を記す。

図14は立がきベラと駒ベラの写真、図15は出刃

ベラと竹ベラ（小宮家で復元したもの）・立がきベラの写真である。「横っばき（出刃ベラ）」と「立がきベラ」については、化学染料への移行による「しごぎ」技術の導入により、明治40年頃に浅野茂十郎が考案したとされている²⁹。現在は駒ベラと出刃ベラは檜製が主流で、生地に型紙を置き模様のための防染糊を均等に伸ばす時に使用する。なお、駒ベラは関西方面で、出刃ベラは関東方面で多く使われていることが多いという。ヘラは、それぞれの職人専用のものを使用する。また、生地に置かれた糊の厚みの感覚がシャープに指に伝わるように、さらに型紙の柄の大小や防染糊の粘度などによって、ヘラの刃先(型紙にあたる部分)は紙やすりで平らもしくは角度をつけるように研いで調整しておくという。例えば出刃ベラは、檜材の丸太から経方向にみかんのように目を揃えて割り、刃先の下(持った時の手前)が厚く、先(持った時の上方向)が薄くなっている。この微妙な刃先の厚さにより、防染糊が生地の上に均等に伸びるのである。

小紋や中形の柄行の型付で駒や出刃ベラを長板に貼られた生地に対して横方向に動かす場合は、長板への立ち位置は、板先に向かって左側に立つ。足は肩幅くらい広げながら左足をやや前に出し重心をのせ、前かがみの姿勢で安定をとる(図17)。左足に重心がかかっているため、右手と左足は力学的応用で野次郎兵のように均等がとれ、右腕の

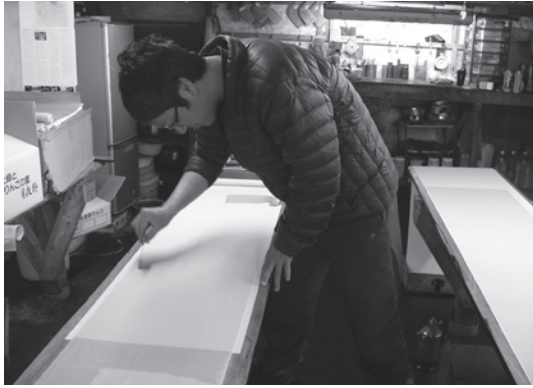


図17 駒ベラの型付作業姿



図18 出刃ベラの型付作業姿



図19 立がきベラの型付作業姿

横方向の可動域が広がり安定する。図18のように出刃ベラは、右手の親指と人差し指で軽くつまむようにし、残りの指は柄を抱えるように握っている。そのため、型紙の上でヘラはすべるように動き、刃先が手の中で自由に動いているように見える。出刃ベラを横方向に動かす時には、型紙の縁尻に糊を置き、往きのヘラで糊を置き帰りのヘラで糊を掻き取ることで均等な厚みで置かれていくのである。

縞系の柄の型付で立がきベラを長板に貼られた生地に対して経方向に動かす場合は、同じく長板の左側に立ち、足は長板に対して平行に肩幅分くらい広げかつ左足をやや前に出す。重心は左足に置き、歩行する時のように右手を前に出すことにより、経方向の可動域を確保する（図19）。立がきベラは柄をつかむように持ち、糊を型口付近に置き糊を掻く時はヘラを前へ倒し、糊を伸ばす時はヘラを後へ倒す。この時のヘラの角度は前後45度くらいを保ちつつ、肩から腕とヘラが一体になっているように同じ力加減で型付する。このように、ヘラを横と経の方向に動かすには、重心の置き方や体制が違い、かつ糊の置き方に差があることがわかった。

図20～22の小宮康助氏が竹ベラを使用して型付を行っている写真と、竹ベラ資料（図24、註30）より検討を加える。竹ベラは丈が長く、竹の弾力を出すために、竹の先を薄く尖らせている（図16）。竹ベラの丈が長いのは、型付の操作の調子をとるため、後方に重量がかかるようになっている。これが振り子のような役目をはたし、竹ベラを右手人差し指を立ててにぎることにより、この微

妙な調子が糊に伝わり生地の上に均一な厚さで糊が置かれていく。まず図20、22の写真は、脇を締め身体と腕が近くにあり、かつ手首と竹ベラがほぼ一直線をなしているの、竹ベラを長板に貼られた生地に対して横方向に動かしていることがわかる。図20、22では、生地の上に置かれた型紙の左右の縁や縁尻に防染糊がたまって置かれている。これは、竹ベラの先端は他のヘラに比べ面積が狭いので、型紙の縁に糊を置き、これを掻き取るように糊を均一に置いていくことを示している。この糊の扱い方は、立がきベラに近い方法である。

竹ベラを生地に対して経方向に動かす記録は、残念ながら見つけることができなかった。現在では柄行きによって、駒・出刃ベラは横方向と立がきベラは経方向として専用に使われているので、竹ベラも柄行きや糊の粘度などによって横・経方向に動かすことがあったと想像される。しかし竹ベラの場合は、柄が長いので横方向へは動かしやすいが、経方向への動きに対応できるのか、長板の立ち位置に疑問が残る。現在と同様に型置師が長板の左側に立った場合、竹ベラを経方向に動かそうとすると、柄が長くヘラ先が尖っているのでヘラをある程度寝かせて使用する必要がある。ヘラを寝かせるには、型置師の手首の可動域が十分に確保できず肘を極端に曲げることになり、肩から腕への遠心力が妨げられることが想像される。喜多院本の型置師のように板先に向かって右側に立ち、左足に重心を置き右手の経方向の可動域を確保するのであれば、肩と肘や手首そして人差し指を立てた手と竹ベラが一体となって、肩を起点とした遠心力を自然な形で利用できると考えられ



図20 竹ベラの型付作業姿(小宮康正氏提供)



図21・22 竹ベラの型付作業姿(筆者の複写による)



る。竹ベラの重量を利用して振り子の様な動きを妨げることがなく、竹ベらを微妙に操作することにより、防染糊を均一に型付することができると思像される。

この推量を基に、藍田正雄氏に喜多院本の染師のように長板の右側に立って竹ベらを試していただいた(図23)。藍田氏は「柄ひろい」(飛び柄)という、小紋や中形系で単位模様が間隔をやや空けて散らした柄行であれば、長板の右側に立って竹ベらを使用することも可能であろうと感想を述べられた。また小宮氏は、右側に立たなければ生地に先に置いた糊をつぶしてしまうことが考えられると御指導いただいた。

以上より、型置師が板先に向かって右側に立って型付するには、竹ベらの動きによって振り子のような動きを妨げない、生地に対して経方向に竹ベらを動かすものであれば可能であると想像される。駒・出刃ベらを参考にすれば、縞系あるいは小紋と中形で飛び柄のようなへらを経方向に動かすものであれば、可能であることが想像される。しかし、近世初期の小袖において経縞の柄行の模様の現存例はない。前述の蟹模様浴衣(図13)のような飛び柄系であれば糊置きは可能であると想像される。

4. おわりに

以上より、喜多院所蔵の職人尽絵屏風の「型置師」に描かれた染物や型付工程を考察することにより、この作品は絵画制作当時の小袖意匠の流行も描いた風俗画的な性格を持ちつつも、職人への関心が高まり型染工程に重要な型付作業の描写に止まらず、部分彩色法や浸染・引き染の工程までも詳細に描いた、近世初期の染色技法を知ることができる貴重な絵画資料であることがわかった。



図23 竹ベらの型付作業姿

したがって、当時の染織の現存資料と合わせて考察すると、友禅染出現以前より早く近世初期にはその技法の基となる防染糊を自由に使いこなし、部分彩色や引き染がすでに行われていたことを示すものである。

また長板での型付作業において、図柄によっては竹ベらであれば喜多院本の型置師の立ち位置であっても、型付することも可能であると想像される。今回の聞き取り調査では、それぞれの職人さんはへらの違いだけではなく、型付けでのコツや工夫が違い、それぞれの意見の相違もあり、手仕事の微妙で繊細な所が多くあり、筆者では文章化に至れない所もあった。実に貴重なお話を伺うことができ、感謝している。これにより、へらと型紙の送り寸法の変化など、今後の研究課題があることがわかった。

今日の伝統工芸を支えている型染(型染には、木版による鍋島更紗などもあるが、ここでは型紙を使用して模様を表現するものを指している。)には、近世初期には端を発する江戸小紋や長板中形などの小紋染系と型絵染・紅型などの2種類がある。それは江戸小紋・長板中形のように極小の美や緻密な模様を染め上げるものと、型絵染系は作家による個性的な創作活動をめざすという違いにある。両者は日本の型染の伝統を受け継ぎ、明

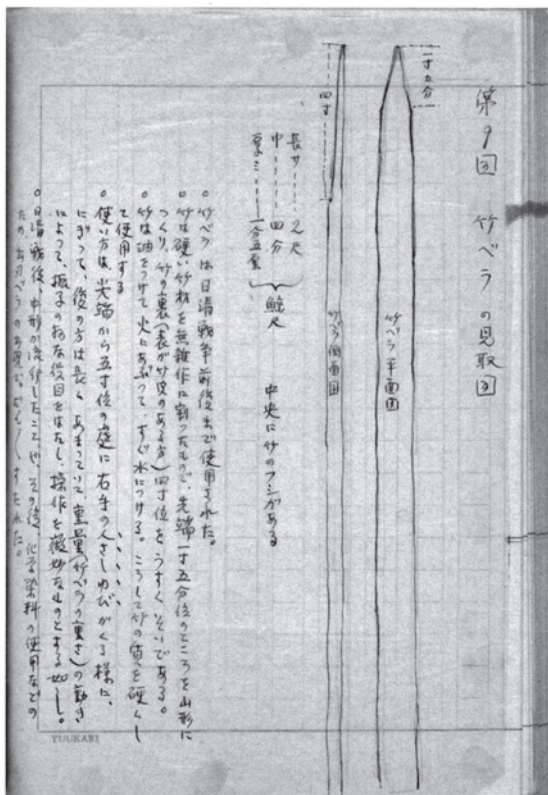


図24 竹ベラの資料（筆者の複写による）

治期になって合成染料の導入に伴い、それぞれの型染の特徴を活かし表現の幅を広げてきたものである。

また現代の型染を広く見わたすと、機械化され短時間に量産が可能な多彩なプリントやスクリーン捺染も行われている。これは機械化を武器に、大量かつ多彩・多様な展開を見せ、前者の伝統を受け継いだ型染と見わけがつかないこともある。前者は手仕事としての技術が必要で、小紋・中形系の型染は、型を彫る・糊置き・染めのそれぞれの技術が一体となって染めの美しさが生み出され、また型絵染系は作家の独自の創作活動によりさまざまなデザインの追求がなされている。小紋・中形系や型絵染系は、今や手描友禅染や刺繍などと同様に品格高い作品が多く制作されている。後者のプリントやスクリーン捺染のような機械的な型染とは一線を異にするものである。両者それぞれが次世代に、電車のレールのようにそれぞれの特長を活かしながら、末長く受け継がれてほしいと思う次第である。

註

1 辻惟雄「川越喜多院蔵職人尽絵と狩野吉信—美術史的観点からの考察—」『喜多院職人尽絵屏風』東出版、昭和54年、p.18。

- 2 註1-p.14「喜多院本の画面上部の切れ具合が必ずしも整合的でなく、番匠や仏師の図のように樹木が上端で切れている点などがそのような可能性を考えさせる。
- 3 石田尚豊「職人歌合絵巻から職人尽絵屏風へ」『近世風俗図譜 第12巻 職人』小学館、昭和58年、p.86-87。
- 4 黒田泰三「職人尽絵屏風について」『國華』第1256号、平成12年、p.12。
- 5 高橋隆博「工芸史からみた職人尽絵」『日本美術工芸534号』、昭和58年、p.15-23。
「職人尽絵は、いかなる階層の者が描かせたかは今後の課題として、本来当時の技術記録の内容を持っていること。そして一種の帝鑑図のような、教育的役割をはたしたこと。それが次第に機能する意味を失い、職人尽絵といっても単に職人風俗だけが受け継がれ、技法の展開・材料・道具、そして、工房内の様子といった本源的な環境描写を希薄にしていく、といえるだろう。…人人の興味が観劇や遊里の享樂の世界に傾倒していく時代の風潮と無関係ではない。寛永・寛文美人画を生み出す新しい流れのなかで、職人尽絵はその性格を次第に失っていくのである。」として、職人尽絵の機能、さらには近世風俗画のなかでの位置づけを示している。
- 6 「武家服飾に染物の占める割合が大幅に増加し、…また、織物から染物への変化の中で、型染は、前代から室町時代にかけて武家男子が衣服に多く用いた綾織の小柄な織模様で代わるものとして生まれてきた可能性もある。」
長崎巖「日本の型染と型紙染の歴史」『KATAGAMI Style』図録、三菱一号館美術館編集、2012年、p.253。
- 7 小宮家の板場（型紙を使い生地に防染糊を置く型付や、型付後の生地に染色用の色糊を置くシゴキの作業が行われる。窓の位置（長板[型付板]に光があたり、型付がしやすいように板場は、南向きに建てられている）・馬の高さ（長板を置く台のこと。馬の高さは窓側が低く、板場の奥へ行く程高くなっている。この高低さにより、窓からの光を利用して型付時に、型紙に彫られた星を合せやすくする。）・土間（防染糊の乾燥を防ぐために、床を土間にして湿度の調節をしている。）など、この凛とした空間で、緊張感のある作業が行われ、江戸小紋が制作され小宮家の技が受け継がれる。
- 8 模様染の際、着物の背縫いなどの縫い目を越えて模様を付ける時には、予め仮仕立てをして模様の位置や合口を決めておくこと。
- 9 「職人尽図」サントリー美術館蔵 江戸時代（17世紀）重要美術品。
- 10 当時の小紋染の現存作品は、武家男性の衣料が多い。小袖や帷子には五ツ紋付が多く、生地はどこに紋を染めるのかなど、染めの段階より見積りが必要である。
福島雅子「近世初期の武家服飾における小紋染について—紀州東照宮蔵「紺地宝尽小紋小袖」を中心に—」『服飾美学 第56号』平成25年、p.1-18。
- 11 小宮康正氏談。
- 12 旗本の近藤用尹が大坂夏の陣（1615年）のおり、徳川家康から拝領したものを後に日光東照宮に寄進したと伝えられる。幅の広い型紙を使用して型付が行われていたということは、これに合う幅の広い長板が準備されていたことを示し、この胴服は将軍にふさわしい高級品である。
山辺知行『日本の染織 第2巻 武家／舶載裂』昭和55年、中央公論社、p.260。
- 13 『江戸川区文化財調査報告書 第5集 長板中形 ゆかた染・松原染織工場の仕事』、江戸川区教育委員会、1990年3月、p.69-70。
- 14 小宮康助「江戸小紋と共に」『日本の工芸 第18号』、昭和32年5月、芸艸堂、p.39。
- 15 『国史大辞典』の「烏帽子」の項目、p.363。
- 16 小田雄三「烏帽子小考—職人風俗の一断面—」註3のp.134-141。
- 17 註15。
- 18 「この画中服飾の特色が、天文末弘治頃よりは新しく、天正中葉よりは古いと考えられ…」切畑健「画中染織資料再考—高雄観楓図と花下遊楽図—」『日本屏風絵集成 第14巻 風俗画

- 遊楽・誰カ袖』講談社、昭和52年、p.130-133。
- 19 註16のp.141。
- 20 加飾技法は、絞り染により松皮菱を互の目に配し、その間を桜や藤などの花々で満たす。花は絞り染と描絵によっており、細線やぼかしの線の一本一本が生きている。
- 21 加飾技法は、註20と同様に辻が花染で、絞り染により藤・波や桶模様を表わし、桶や葉の一部に色挿しと藤と波に金と銀の摺箔が加えられている。なおこの裂は肩裾小袖の形式をとっていたものを、幡に仕立たたものである。付属の紙片により享禄三年（1530）の墨書があり、辻が花染として最古の作例として注目される。散らし系の5と19共に、この藤波桶模様小袖裂の萌葱の地色が類似している。
- 22 染法は、まず模様の輪郭にそって防染糊を置き、全体に薄茶に地染めの引き染をして模様部分を白上げとする（表生地面のみ染まっている）。その後、輪郭の中に傘の模様を筒糊を置いて、藍や墨を着彩したものである。その後糊を落としている。この染料は、レーキ染料による色挿しと考えられる。（生地は繊維上にレーキ染料が付着する形で定着している。）
- 23 染法は、色紙部分は型を用いて防染糊を置き、その模様は藍や黄・こげ茶などの色挿し加えられている。これは染料と媒染剤を塗布することにより、染められたと考えられる。一部墨の顔料彩色もある。地染めやその他の紺色は、模様部分に糊をふせる防染後に、薄い紺から濃い紺色まで藍の浸染回数を変えることにより染められている。（生地の繊維内に染料が浸透している。）
- 24 河上繁樹・長崎巖『鐘紡コレクション1 小袖1』朝日新聞社、昭和62年、p.168。
- 25 相応寺屏風に描かれた衣裳模様について、女性衣裳33種類、男性衣裳42種類に大別し、江戸時代寛永期の小袖意匠の特長を明らかにしている。寛永期の雛形本文献である。橋本澄子『相応寺屏風 江戸の宴 江戸初期の衣裳模様』、芸艸堂、1989年。
- 26 註25、p.20
- 27 『家康の遺産—駿府御分物—』図録、徳川美術館、平成4年、p.257-258。
- 28 杉原信彦『日本の型染について』『伝統と現代—日本の型染—』展図録東京国立近代美術館、昭和55年。
- 29 菊地理子『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 無形文化財の伝承に関する資料集』東京文化財研究所無形文化遺産部、2011年、p.63。

なお、浅野茂十郎氏は、小宮康助氏（江戸小紋の重要有形文化財保持者「人間国宝」）の師匠であったという。小宮康正氏談。竹ペラから出刃や駒ペラへの転換期には、竹ペラ以外のヘラを使いこなす技術が確立していなかったことから、細かい柄に竹ペラを粗い柄（大柄）には出刃や駒ペラを使用していたことが考えられるという。

- 30 『江戸小紋技術記録』は、昭和27（1952）年に小宮康助氏の業績や江戸小紋制作技術記録を中心に記したもので、東京国立博物館に所蔵されている。表紙には「江戸小紋記録／野口眞造・本吉春三郎」の2名の名が記されている。この文書記録は、400字詰め原稿用紙で65枚にわたり、写真や図も添付されている。この内に、竹ペラの資料や小宮康助氏の竹ペラを使用した型付姿写真が2枚掲載されている。

第9図 竹ペラの見取り図（見取り図内の解説文）

竹ペラ平面図

竹ペラ側面図

長サ…2尺	} 鯨尺 中央に竹のフシがある
巾…四分	
厚ミ…一分五厘	

- 竹ヘラは日清戦争前後まで使用された。
- 竹は硬い竹材を無雑作に割ったもので、先端一寸五分位のところを山形につくり、竹の裏（表が竹皮のある方）四寸位をうすくそいである。
- 竹は油をつけて火にあぶって、水をつける。こうして竹の

質を硬くして使用する。

- 使い方は、先端から五寸位の處に右手の人さしゆびがくる様に、にぎって、後の方は長くあまっています、重量（竹ペラの重さ）の動きによって振子の様な役目をはたし、操作を微妙なものとする如し。
- 日清戦争後、中形が流行したことや、その後、化学染料の使用などのため、出刃ペラの出現で、だんだんすたれた。

参考文献

- 小笠原小枝『染と織の鑑賞基礎知識』至文堂、1998年。
- 京都国立博物館編『染の型紙』京都国立博物館、1968年。
- 『週刊朝日百科 人間国宝 四十二』長板中形 松原定吉／清水幸太郎、正藍染 千葉あやの、2007年3月。
- 『週刊朝日百科 人間国宝 41』江戸小紋 小宮康助／小宮康孝、伊勢型紙 南部芳松／六谷梅軒／中島秀吉・中村勇二郎／児玉博／城ノ口みゑ、伊勢型紙技術保存会、2007年3月。
- 『ゆかた よみがえる』東京国立近代美術館工芸館、1989年。
- 山辺知行『日本の美術 染 第7号』至文堂、昭和41年。
- 北村哲郎『日本の美術3 No.106 友禅染』至文堂、昭和50年。
- 大滝幹夫『日本の美術12 No.343 染の型紙』至文堂、1994年。
- 神谷栄子『日本染織芸術叢書 型染』昭和50年、芸艸堂。
- 北村哲郎「近世初期の染色技術—部分的彩色法の出現—」『MUSEUM』No.237、p.11-15。
- 『開館記念特別展 職人絵 姿絵にみる匠の世界』川崎市立博物館、平成2年3月。
- 『小江戸川越江戸絵画 職人尽絵と三十六歌仙絵』川崎市立美術館 2012年11月。
- 菊地貞夫「川越喜多院 職人尽絵」『MUSEUM』No.342、p.27-34。
- 武田恒夫『日本の美術12 No.20 '67 近世初期風俗画』至文堂、1967年。
- 石田尚豊『日本の美術5 No.132 職人尽絵』至文堂、昭和52年。
- 高橋隆博「職人尽絵について—原本・摸本をめぐる二、三の問題—」『奈良県立美術館紀要』一、昭和60年（1985）3月、p.11-24。
- 広川二郎「服飾と中世社会—武士と烏帽子—」『絵巻に中世を読む』吉川弘文館、平成7年12月、p.71-100。

謝辞：本稿をまとめるにあたり、小宮康正氏、藍田正雄氏、藍田愛郎氏に御指導・御協力を賜りました。御礼申し上げます。また、資料の閲覧については、喜多院の塩入秀和氏、東京国立博物館の小山弓弦葉氏に、写真の掲載許可については、喜多院、小宮康正氏、藍田正雄氏、藍田愛郎氏、春日神社、日光東照宮宝物館、女子美術大学美術館、徳川美術館、文化庁、東京国立博物館、京都国立博物館の関係各位に、記して心より御礼申し上げます。