

近世小袖服飾に見る伝統的素材・技法に関する研究

— 染織文化財保存修復の視点より —

田中淑江

1. はじめに

近世において日本の伝統的服飾文化の中心をなす小袖は、その特徴を示す様式が発展し完成へと近づき、現代の着物へと継承された。

現在、博物館、美術館に所蔵される近世の小袖の多くは、絹素材が用いられ脆弱な存在である。そのため、これらの作品を次世代に継承するためには保存修復の検討及び実施が必要とされる。筆者は20数年来、染織品保存修復に携わってきた経緯から、修復現場での素材及び生地、修復技法の選択の検討の現場に立ち会ってきた。染織品の修復において修復材料、技法の検討は重要な過程である。

本研究では染織文化財である小袖の保存、修復に必要な修復素材、技法がどのような変遷を経て現在に至っているのかを踏まえた上で、今後どのようにあるべきかについて考察することを試みる。

2. 近世小袖の様式について

2-1 小袖の概要

小袖とは大袖形式の衣服に対して小袖形式の衣服のことを指す。大袖形式の衣服とは袖口を縫わない形状の衣服の事である。例えば、平安時代の公家装束に見る女性の十二単や男性の袍などの袖の形状がそれである。また小袖形式の衣服とは袖口を小さく縫い残した形状のものを指し、平安時代末期以降公家の装束の下着として用いられていた。その下着として用いられていた小袖が、その後装束の簡便化などの変化により、室町時代後期には表着として用いられるようになる。一方この小袖は中世においては、庶民の間ですでに表着として用いられていた背景がある。更に桃山・江戸時代では小袖は生地・加飾技法、意匠において多様化した。その特徴や技法は現代の着物へと継承された。

2-2 小袖の素材（生地）と加飾技法

研究対象である近世の小袖は、服飾の主要な位置を占めるようになる。この小袖の様式は用いられた素材、加飾技法、模様配置など作品を様々な視点から捉え特徴を示すものであるが、ここでは、特に素材と加飾技法に着目する。素材については絹素材が多用されており、その素材を用いて織りだされる生地の種類について述べる。

近世以前の服飾において生地は織物である綾¹⁾や唐織²⁾が主流であり、織文様により同じ文様の繰り返し表現されていた。近世桃山時代において服飾の中心となった小袖に使用される生地は、練緯が主流である。練緯とは緯糸に練糸、経糸に生糸を用いた張りのある平織の織物である。この生地に「縫箔」「辻が花」といった染織技法が用いられるようになる。織物のような単一の文様の繰り返しではなく、模様を表現したい場所に大きさ、形を自由に表現できることが特徴である。「縫箔」は刺繍に金や銀の箔を、型紙を用いて糊を置きその上に貼り付けるといった、豪華な表現技法である。また「辻が花」では絞りに染めにより、模様の輪郭を縫い絞り、様々な形を表現した。さらに描絵、色挿し、摺箔も併用された。

続いて江戸時代初期、「慶長小袖」³⁾が流行るが、用いられた生地は綸子や紗綾で光沢があり、しなやかなさを兼ね備える生地である。両者とも中国からの輸入織物であったが、この時期日本でも織り始められた織物である⁴⁾。綸子は地紋織物の一種で地組織は縹子織、文様は裏縹子である。紗綾は綾織で文様を織り出した飛紗綾と文様のない滑紗綾がある。この生地に縫い締め絞りの技法により、地の色を染め分け、摺箔で地文を施し、前時代より模様表現が小さくなった刺繍と、鹿子絞りで模様を表現する。

江戸時代前期後半には「寛文小袖」⁵⁾が流行るが、用いられた生地は綸子や縹子、帷子⁶⁾では麻が用いられた。染織及び加飾技法は主に縫い締め絞り、鹿の子絞り、刺繍が用いられ、金糸による華やかな刺繍もみられるようになった。さらに部分的に描絵や摺箔などが併用された。

江戸中期以降は前時代に豪華な小袖が流行したことにより、天和3年(1683)の禁令で女の衣類に「金紗、縫、惣鹿子」が禁じられ、染織技法に新たな変化が見られるようになる。本格的な結び鹿の子に代わって、型紙を用いて鹿の子を表現する摺り匹田や染め技法が用いられるようになる。中でも現在の着物にも継承され、多用されている「友禅染」は貞享期(1683-88)に流行り始めた。友禅染は糊防染であり多彩な色挿しにより細かい模様まで表現できる染色技法である。これ以降、小袖加飾技法の主流をなすようになる⁷⁾。この友禅染めには刺繍や摺匹田を併用する場合もみられる。また用いられる生地は「縮緬」が多い。「縮緬」は経糸に撚りのない糸、緯糸に強い撚りをおかけた生糸を織り込み、生地にした後精練することにより糸が収縮し生地全体に細かいシボが現れる。このシボの乱反射が染めに影響を与え、模様表現に有効であるので友禅染めとの相性が良いとされている。「縮緬」は友禅の生地として、また小袖の生地として改良され種類を増やし、現代においても使用される生地の1つである。

以上のように近世における小袖は時代と共に、使用される生地や染織技法及び加飾技法が変化したことがわかる。

3. 近世小袖の修復の素材と技法について

3-1 染織文化財の修復の概要

修復とは歴史的価値があり人々が大切にしてきた文化財を次世代に継承するために存在する仕事である。その概念は以下の通りである⁸⁾。

- ① 現状維持（損傷がこれ以上ひどくならないようにする）
- ② 必要以上に手を加えない（復元的修復はよほどの根拠がない限り行わないのが原則。基本的に制作当初の姿をどのように正しく伝えるかが問われる）
- ③ 可逆性を持たせる（今後新しい技術が出てきたときに、それに対応できるよう、再び修復可能な状態で修復する。基本的に染織品の修復では合成樹脂などは使用せず、針と糸、和紙と糊を用いる）

これらの概念に則り修復の作業に取り組む。

実際の小袖の修復では損傷の状態により全解体と部分解体の2種類に分けることが出来る。前者は損傷が大きい場合の修復の方法である。仕立ての全ての縫い目を解き、小袖を構成する各部分に分けて修復を行う。後者は損傷が小さい場合に用いる方法である。仕立てられた縫い目も、その作品に携わる歴史的貴重な情報である。したがってできるだけ縫い目を残すことは、その作品の制作当初の価値を継承することになる。

修復材料の修復布は、作品に似よりの、作品を補強するようなものを選ばなくてはならない。科学的表現ではないが、作品にテンションをかけるような布ではなく、作品に添い、作品を補助するような布を必要とする。この布を染織する場合、化学染料を用いることが多い。色はできるだけ作品に近づける。

修復方針は作品を所蔵される博物館、美術館の学芸員と相談し決定する。保存のための修復、または展示のための修復、両方の場合で修復方針は変わってくる。場合によって、前述の染色に関しても学芸員の方針で、染料は植物染料になる場合もある。様々な取り決めを行い修復を行う。

最後にこのような修復を行う場は民間の修理工房では、京都の松鶴堂や染技連文化財修理所、東京ではK染織修復研究所、大学機関では女子美術大学や本学が挙げられる。これ以外に、装幀関係（表具関係）の工房が染織品の修復を手掛けられ、さらに海外に留学し染織品の修復技術を専門に学ばれてこられた方々が活躍している。

3-2 修復素材について

3-2-1 修復素材の修復布について

筆者が携わってきた修復作品を表1に示した。修復請負者が共立女子大学と記載されているが、これは家政学部被服学科旧被服研究室名誉教授河村まち子先生が代表であり、その時筆者は助手として研究室に所属し、先生から修復の指導を受け、作業に携わった作品である。K染織修復研究所とは名誉教授河村まち子先生が退職された後、先生を中心に2002年に設立した修理工房である。ここには先生から指導を受けた研究室の助手が集まり、旧被服研究室の歴代の先生方が携われてこられた文化財の修復、復元研究を継承し修復に従事している。東京国立博物館をはじめ、国立能楽堂、根津美術館、大倉集古館、泉屋博古館、林原美術館などから能装束の修復を依頼されることが多かったが、小袖に関しても修復を行ったので、その時の情報を用いて考察を行う。

まず、修復素材の選択であるが、絹には絹、麻には麻というように同素材を選ぶ。作品が綸子で

表 1 小袖の修復情報一覧表

| 番号 | 作品名 | 表生地 | 染織技法 | 時代 | 所蔵先 | 修復裂 | 技法 | 修復年 | 備考 | 修復請負者 |
|----|--------------------|-----|--------|------|---------|-----------------------|-------------|-------|----------------------------------|-----------|
| 1 | 白縮子地流水楼閣風景模様小袖 | 縮子 | 友禪 | 江戸時代 | 東京国立博物館 | 表：縮子 | 並縫 | 1994年 | 全解体 | 共立女子大学 |
| 2 | 黒縮子地草木鶴亀幾何学模様小袖 | 縮子 | 刺繍・金摺箔 | 江戸時代 | 東京国立博物館 | 表：縮子 | 並縫 | 1999年 | 全解体 | 共立女子大学 |
| 3 | 納戸縮子地牡丹菊扇面網目藤丸模様小袖 | 縮子 | 刺繍 | 江戸時代 | 東京国立博物館 | 表：縮 | 穴織 | 2001年 | 全解体 | 共立女子大学 |
| 4 | 紅縮緬地藤棚模様間着 | 縮緬 | 刺繍 | 江戸時代 | 東京国立博物館 | × | × | 2005年 | 寄託品 部分解体 刺繍のほつれの留めつけ | K 染織修復研究所 |
| 5 | 白麻地花菱に桜牡丹折枝模様帷子 | 麻 | 刺繍 | 江戸時代 | 東京国立博物館 | 表：麻 | 穴織 | 2005年 | 寄託品 部分解体 | K 染織修復研究所 |
| 6 | 白縮子地松竹梅宝尽打掛 | 縮子 | 刺繍 | 江戸時代 | 東京国立博物館 | 表：縮 | 穴織 | 2005年 | 寄託品 部分解体 | K 染織修復研究所 |
| 7 | 紫浅葱染分縮子地鶯草花模様小袖 | 縮子 | 友禪 | 江戸時代 | 東京国立博物館 | 表：羽二重 | カウンティングステッチ | 2005年 | 寄託品 部分解体 | K 染織修復研究所 |
| 8 | 白縮子地流水梅樹文字模様小袖 | 縮子 | 友禪 | 江戸時代 | 東京国立博物館 | 表：縮 | カウンティングステッチ | 2005年 | 寄託品 部分解体 | K 染織修復研究所 |
| 9 | 白地石畳に将棋駒模様小袖 | 縮子 | 絞り・刺繍 | 江戸時代 | 根津美術館蔵 | 表：羽二重 表：縮子 裏：平絹 | カウンティングステッチ | 2006年 | 平絹は絹織製作研究所に特注 布幅約 40 cm 全解体復元的修復 | K 染織修復研究所 |
| 10 | 紅縮緬地草花立涌花の丸模様振袖 | 縮緬 | 刺繍 | 江戸時代 | 東京国立博物館 | 裏：紅絹 | × | 2007年 | 裏地のみ修復 刺繍留め付け 引き解き状態を仕立てる | K 染織修復研究所 |
| 11 | 鼠縮緬地御所解模様振袖 | 縮緬 | 友禪・刺繍 | 江戸時代 | 泉屋博古館 | 裏：紅絹 | × | 2008年 | 仕立ての糸のほつれ縫い直し | K 染織修復研究所 |
| 12 | 黒縮子地遠州模様小袖 | 縮子 | 絞り・刺繍 | 江戸時代 | 東京国立博物館 | 表：羽二重 | カウンティングステッチ | 2009年 | 損傷箇所を修理 引き解き状態を仕立てる | K 染織修復研究所 |

あると修復布も縮子、または縮子と同じ縮子織組織の無紋の縮を用いている。縮子は縮子織の裏組織で地文が織り出されているが、同じ地文の縮子を特別誂で注文をすることはなかった。縮子の地紋を構成する紗綾形のものを用いることが多かった。作品が縮子でも損傷が小さい場合は無地の羽二重を用いることもあった。この修復の布は化学染料で作品に似よりの色に染める。小袖の様相が欠損している場合でも、修復の布に模様を施すことはしない。

3-2-2 修復布の注文と織元について

また、作品によっては修復の布を特別注文することもある。それは裏地の損傷が著しいため新し裏地を新調する場合や、作品の布幅が幅広の時などである。作品が桃山時代や江戸時代初期に制作された小袖や能装束は身幅が広い。従って作品を構成する反物幅は広いので、幅広の修復布が必要となる⁹⁾。表1-9「白地石畳に将棋模様小袖」は寛文小袖であり時代が17世紀中ごろに遡る。また表2修復参考資料の1「浅葱地五枚笹柳桜模様縫箔」は17世紀前半に位置する能装束である。同じく表2-3「紅白段花筏模様唐織」は18世紀頃の能装束である。そのためこれらの作品を修復する際は特別注文であった。このような修復の布を特別注文で織ることのできる場所は限られている。技術だけでなく、織幅に対応した機を設置している織元に頼まなくてはならない。今まで修復布をお願いしたのは、永井織物株式会社（京都府）、野村シルク博物館（愛媛県）、絹織製作研究所（長野県）である。

表2 能装束の修復参考資料

| 番号 | 作品名 | 表生地 | 染織技法 | 時代 | 所蔵先 | 修復裂 | 技法 | 修復年 | 備考 | 修復請負者 |
|----|--------------|-----|---------|------|---------|---------------|-----------|-------|---------------------------------------|-----------|
| 1 | 浅葱地五枚笹柳桜模様縫箔 | 練緯 | 刺繍・金・銀箔 | 江戸時代 | 東京国立博物館 | 表：練緯 裏：練緯 | 並縫 | 1996年 | 練緯は永井織物に特注 布幅は43cm 全解体 復元的修復 | 共立女子大学 |
| 2 | 藍地唐獅子模様厚板 | 厚板 | 厚板 | 江戸時代 | 東京国立博物館 | 表：羽二重 裏：平絹 | カウチングステッチ | 2001年 | 全解体 裏地新調 真綿を引き延ばして入れる | 共立女子大学 |
| 3 | 紅白段花役模様唐織 | 唐織 | 唐織 | 江戸時代 | 国立能楽堂 | 表：羽二重 裏：平絹 | カウチングステッチ | 2008年 | 平絹は野村シルク博物館に特注 布幅は43.5cm 全解体 復元的修復 | K 染織修復研究所 |

3-2-3 絹織物製作研究所での聞き取り調査

2015年2月に絹織製作研究所を訪ね、製作者に修復布の製作についての考えなどを伺う機会を得ることが出来た。以下内容を記す。

- ・ここで製作される文化財の修復布は、作品の時代性すなわち生地の特性を考慮しそれぞれの目的に合わせて蚕の飼育、蚕の食料である桑にもこだわりを持ち製作に取り組んでいる。現代の絹は江戸時代の絹に比べると重いといわれる。それは当時の蚕と現在の蚕が異なり、必然的に作り出される絹糸に違いが生じ、絹糸1本が太くなっているとのことである。そのため、作品の制作年代に添う修復布を製作する為には蚕の飼育、彼らの餌までも考慮しなくては最適な修復布は製作することはできない。
- ・文化財は手技で製作された絹糸及び絹布により出来上がったものであるが、その条件とは異なる機械技により製作された絹糸や絹布を修復の材料として用いることは、文化財の作品に添うのか。手技の文化財には手技の材料を用いることがよいのではないか。今まではそれぞれ単独の布としての物性を調べることは行われてきたが、手技の文化財と手技の修復材料、手技の文化財と機械の修復材料とのそれぞれ2枚を添わせたときの影響について調べていないので、それを検討するための計測機を作らなくてはならない。また、その評価方法を検討しなくてはならない。
- ・現在上記を評価する方法は確立していないが、現代の着物に用いられる材料で生じる現象が参考になるのではないか。例えば着物の表地が手織り、裏地が機械のものと、表地、裏地とも手織りでは、前者は畳んだときに裏地と表地にずれが生じ、袋になる（表地と裏地の釣り合いが悪く、片方がたるむこと）現象が生じる。同条件で製作された材料の方がそれぞれの材料が添い、ずれが生じない。ここに同条件であることの必要性が見えてくる。
- ・染織文化財に対する修復の方針は様々である。そのため、修復布に対して求められることも異なってくる。例えば修復布は固定した、安定した、動かない布地が修復する作品にとって一番良いとなるとこれは機械技による密で狂いのない布が求められる。一方で針と糸で修復することで、作品に物理的破壊が生じるが、それを出来るだけ少なくすることを材料に求める場合は、修復布は作品の支持体となり作品と修復布が寄り添うことが条件となる。したがって、軽くて張り

があるものが求められる。作品と修復布が寄り添うことで針目を減らし、物理的破壊を少なくすることが出来るのではないか。そうなる手技による修復布を添わせることがより有効ではないか。この点については評価方法を確立しなくてはならない。

- ・本来の手技の歴史も失われてきている現在、手技による布の製作はどこまで遡ることができるのか。またどこまで遡る必要があるのか。その価値観や必要性について考えなくてはならない。
- ・修復の材料の条件には汎用性も必要であり、手技にこだわり値段が高くなると購入されない。しかし、手技で作られた材料に対しての価値観や必要性が求められれば、あらかじめ材料にかかる経費を見積ることができる。今まで修復材料に与えられる経費が少ない。

以上の内容は、今まで多数の染織品の修復材料の提供を行われてきた経験値からの貴重なお話であった。従来染織文化財にとって最適な修復を考える時、依頼主（博物館・美術館・個人所蔵者など）と修復技術者との話し合いだけで進めることが多かった。しかし、今後修復する作品によっては、修復材料製作者を加えた修復方針の話し合い、修復方針の共有が、よりよい染織品修復及び材料製作にとって重要であると考えられる。

3-3 修復技術について

次に技法であるが、作品の損傷個所に施す縫いの技術は時代と共に変化した。2000年以前の旧被服研究室での修復では損傷個所を作品の裏側から修復の布を当て、表から並縫いにより縫い押えを行っていた（図1-a）。基本的に作品の損傷状態により修復技法は使い分けるが2001年以降は、カウチングステッチ（図1-b）が主流となる。これは筆者が1999年3月から2000年6月までボストン美術館の染織品修復研究所にてインターンとして修復の研修を受け、日本の能装束の修復に携わる機会が与えられた。その際に指導を受けた修復技法がカウチングステッチであった。欧米での染織品の修復の修復技法は確立されており、修復ステッチの技法書が出版されている¹⁰⁾。著しい緯切れにはカウチングステッチを用いることが主流であった。帰国後すぐに携わった作品が表2-2「藍地唐獅子模様厚板」であるが、この作品からカウチングステッチを用いるようになった。以後、筆者が携わる染織品の修復技法はカウチングステッチが主流である¹¹⁾。更に裂け目や緯切れではなく穴などの大きな面積で損傷している箇所は穴継の技法（図1-c）で修復を行う。これら3種類の修復技法を臨機応変に、作品の損傷状態により使い分けている。



図 1-a
並縫い

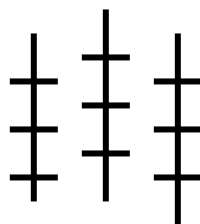


図 1-b
カウチングステッチ

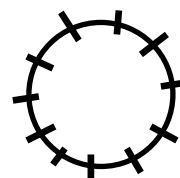


図 1-c
穴継

図 1 修復のステッチ

3-4 現在の修復の傾向

3-4-1 小袖の仕立替と復元修復

染織品文化財の小袖は長い歴史の中で、その構造の特徴が縫い目を解くと全てのパーツが長方形であることから仕立替えが容易であり、小袖から異なる形状の染織品に仕立替えが行われることがある。例えば、小袖から仏具である打敷への仕立替えが挙げられる。打敷とは亡くなられた方を供養するために、生前に愛用していた小袖をお寺に奉納すると、小袖を縫い解いて四角い形状に仕立て直し、寺院の装厳具として用いられる。更に他の仕立替には小袖の形状を維持するが異なる衣服へと仕立替が行われ、また損傷しているパーツとそうでないパーツを入れ替えるといった仕立替が行われることがある。例としては筆者が携わった「白綸子地石畳に将棋駒模様小袖」(根津美術館所蔵)は(図2)、オリジナルの小袖がある時期、小袖の全てのパーツを用いて、夜着へと仕立替えられていた(図3)。夜着とは現在の布団の役割をする寝具である。形状は小袖に類似するが、全体に寸法が大きく仕立てられ表地と裏地の間に厚く綿を入れた作品である。他には、「浅葱地五枚笹柳桜模様縫箔」(東京国立博物館所蔵)(図4)は能装束であるが損傷が著しく、途中で上前身頃と下前身頃の腰から下が入れ替えられ、更に袖も内袖と外袖が入れ替えられていた(図5)。これら2領は修復を機に、前者は夜着からオリジナルの小袖へ復元修復を行った¹²⁾。後者は、入れ替えられたパーツをオリジナルの位置に戻す復元修復を行った¹³⁾。これら2点は復元修復するにあたり、全てのパーツが欠けることなくそろっている状態であったので、所蔵先の博物館、美術館と相談しこのような修復方法とした。

これ以外の復元修復の例としては桃山時代の絞りと描絵による辻が花染めの「亀甲檜垣に藤文様小袖」(京都国立博物館蔵)(図6)が挙げられる。この小袖はある時期、打敷に仕立替が行われ、打敷の状態でも博物館が購入されたそうである(図7)¹⁴⁾。そして、修復を機に小袖に復元的修復をされた作品である(修復期間平成10年度から平成11年度)。この復元の場合、筆者が行った復元修復とは異なる点がある。それは打敷からオリジナルの小袖に復元修復する際、小袖は完全なパーツがそろっておらず、左右の衿と衿が欠損していた。その部分は現存する身頃と袖から文様や構図を推測し、辻が花染めで文様を染め、新たな衿と衿を復元し、小袖の欠損部分を補いオリジナルの小袖に復元的修復をした作品である。

また近年類似の復元的修復が行われている。江戸時代の小袖として重要文化財に指定された作品「紋縮緬熨斗目文友禅染振袖」(友禅史会、修復期間平成17年度・18年度)である(図8)¹⁵⁾。こちらは修復前は作品の裾部分の一部が欠損しており(図9)、修復方針としては、オリジナルと同じ紋縮緬地を製織し、友禅で模様を補うことなく、模様の輪郭のみ描き、それぞれの地色に染め、オリジナルと同じように、模様の周りに金糸の刺繍を加えるといった復元的修復が行われた。更に復元的修復の例として17世紀から18世紀制作「白綸子地桐樹模様小袖」(東京国立博物館蔵、修復期間平成22年10月から23年3月)を挙げる事が出来る¹⁶⁾。こちらの修復前の状態は衿裂が無く、左右前後身頃の脇部分の欠損、左右衿の一部が欠損していたようだ。欠損部分の補填のため、表裂と類似の綸子を製織し、それをを用いて左右前後身頃脇部分、衿の背面部分は検討の上、型によ



図2 修復前 白地石畳に将棋駒模様夜着 根津美術館所蔵

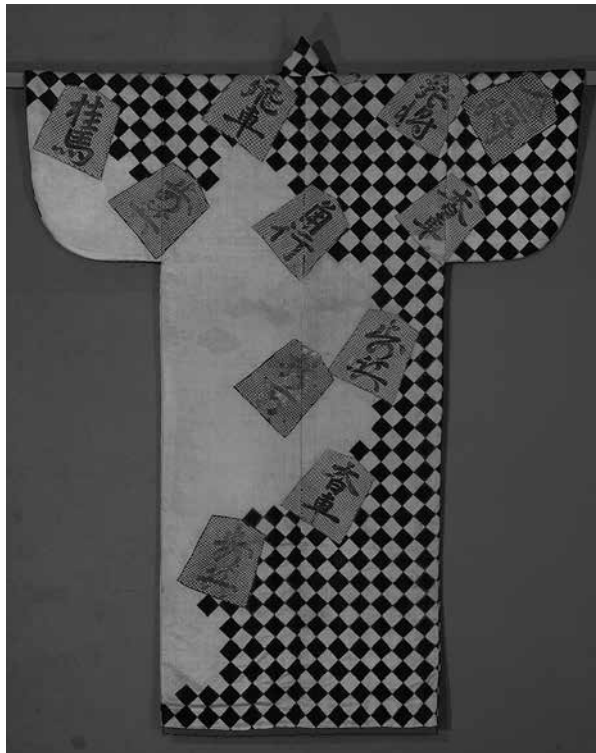


図3 修復後 白地石畳に将棋駒模様小袖 17世紀（江戸時代前期後半） 根津美術館所蔵



図4 修復後 浅葱地5枚笹柳桜模様縫箔 17世紀（江戸時代初期）
東京国立博物館所蔵 Image: TNM Image Archives

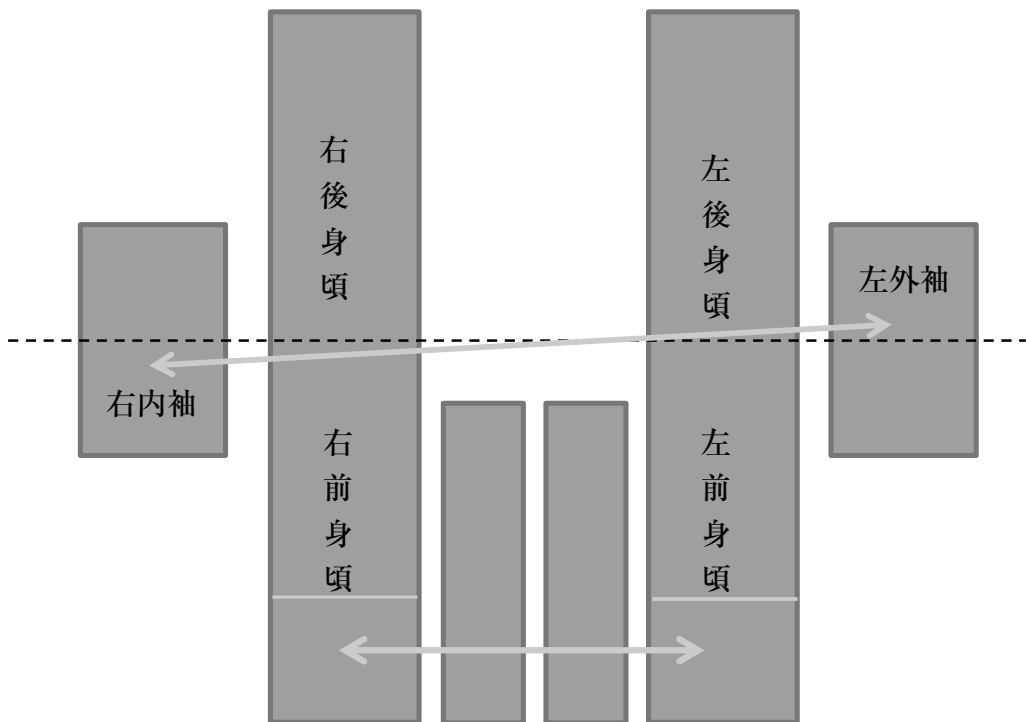


図5 能装束入れ替え構成図

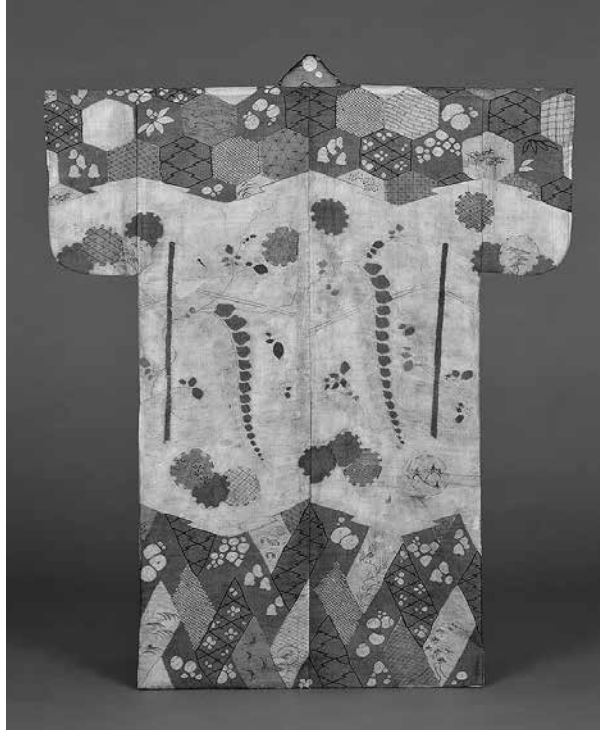


図6 修復後 亀甲檜垣に藤文様小袖 17世紀(桃山時代) 京都国立博物館

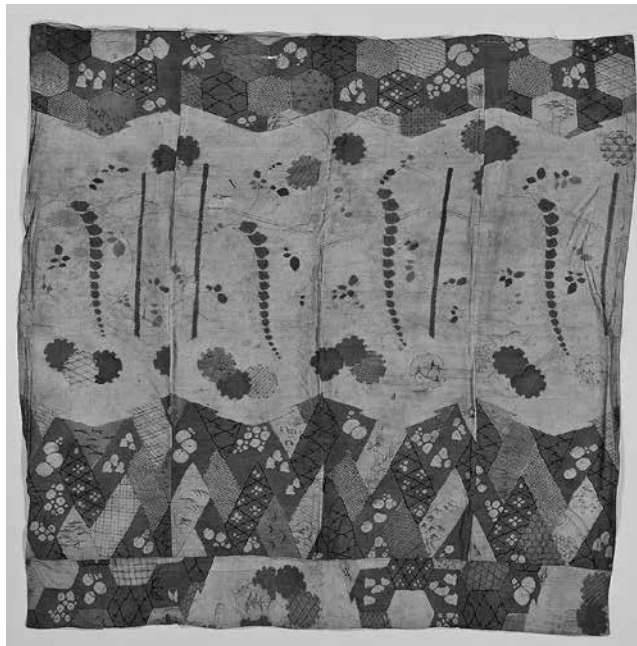


図7 修復前 亀甲檜垣に藤文様打敷 17世紀(桃山時代) 京都国立博物館



図8 修復後 紋縮緬熨斗目文友禪染振袖 18世紀（江戸時代後期） 友禪史会



図9 修復前 紋縮緬熨斗目文友禪染振袖 18世紀（江戸時代後期） 友禪史会

る樹脂顔料の刷り込みで模様を平面的に表し復元的修復を行った例である。

3-4-2 現状維持と復元修復のありかたについて

修復の概念には「現状維持」が挙げられる。しかし、前述のように作品の現状維持の修復よりも、修復を機にオリジナルの形状に復元修復する場合¹⁷⁾、欠損箇所が染織技術により復元され、オリジナルの形状へと復元的修復がされる場合の2つの復元修復が存在する。後者の復元的修復については、京都国立博物館の打敷の場合は「博物館の資料として寺院の打敷として伝来したことよりも、桃山時代の小袖であったことに、より重要な価値が見だされるため小袖に復元した」と記述されている¹⁸⁾。同じく京都国立博物館の友禅振袖の復元的修復については「鑑賞の際に全体の印象を損なわず、かつ丁寧に見れば修理箇所が明確にわかる」と記述が見られた¹⁹⁾。また、『染織品の修復』の著者であり元京都国立博物館学芸員河上氏は小袖の復元的修復について「ことに小袖に関していえば、すべてを一律に現状維持の修理にとどめる必要はなく、状況に応じて復元的な修理がされてもよいであろう。」と述べられている²⁰⁾。所蔵先の博物館に求められる美術品のありかたにより大きく方針は異なってくると考えられる。展示の時の作品の見栄えや、オリジナル作品の歴史的希少性を重視すれば、復元的修復の方針がとられることは理解できる。

しかし欠損部分に染織技術を用いて模様を表現する復元的修復は、オリジナル作品に忠実で根拠が明確でも、オリジナル部分と新しい復元部分の調和を取ることとはとても難しい問題であると考えられる。今後このような方針が修復に求められるのであれば、作品の欠損部分を復元的修復により行う場合は専門を生かしてできる工房が担うことになるであろう。例えば染技連であれば京都の職人の方々の協力を得ることが出来る。またそのような技術の無い工房はできる工房と連携し、復元的修復に取り組むなどあらたな試みが今後必要となるのかもしれない。

他の復元や修復の方法としてコンピュータ・グラフィックスによる作品の復元、オリジナル模様欠損部分を周りの模様構成から推測し、新たに復元作品を制作する²¹⁾、オリジナル箇所欠損部分は類似の地色に染色するが模様を書き加えず修復するなどについても今後検討していく必要があるのではないか。

4. おわりに

筆者が修復現場に携わって20数年であるが、その間に修復方針、修復材料、修復技法に変化が生じたことが明らかとなった。修復方針と修復材料では、筆者が修復を始めたころは、修復したことが分かってよいから表地が地紋組織であっても無紋の材料や似よりのものを用いる傾向であり、復元修復においても染織技法を駆使して模様を復元することは考えられなかった。しかし近年では作品が備えているオリジナル性や希少性の尊重のため、修復に対する方針がより精巧な方向へ向かったと考えられる。

日本では修復に携わる工房や教育現場が僅かであり、専門性をお互いに研鑽する場ほとんどない。今後染織修復技術や情報を交換する研究会や、国の修復方針などをいつでも情報共有できる環

境が整っていくことを臨む。そうすることで、長い歴史を経て現代まで大切に継承されてきた染織文化財を最善の修復により、次世代へと繋いでいくことが出来ると考える。

注

- 1) 平織・縞子織などと共に組織を分類総称する呼び名で、織面に経糸、又は緯糸によって綾目畝が斜めに連なって現わされる紗紋組織をもつ絹のこと。板倉寿郎、野村喜八他「原色染織辞典」淡交社、1977
- 2) 1)に同じ 中国から渡来した綾織物・紋織物の総称。経に生糸を用い、これに地緯糸三枚綾組織に織り込み、この間に各種の色の絵緯糸を刺繍のように浮かして花鳥・菱花などの文様をあらわす。
- 3) 慶長の末年から元和・寛永期（1615-44）にかけて流行った小袖
- 4) 綾子は天和・貞享（1681-88）に、紗綾は天正年間（1573-92）に日本で織り出したといわれている。
- 5) 寛文期（1661-72）前後に流行した小袖である。動的な構図と多様で個性的なモチーフ、奇抜で印象的模様表現で知られる。長崎巖「日本の美術 小袖からきものへ」至文堂、第435号、2002。
- 6) 1)に同じ。帷子とは裏無の単衣の総称。江戸時代末より絹、または木綿の裏無を単といい、帷子は麻布の単を指すようになる。
- 7) 5)に同じ。同書 p.54 によると「技法の完成度は完全に他にぬきんでていたため、18世紀以降の染織技法の一つの主流をなすに至った」とあり、江戸中期以降の小袖の模様表現として現代に続き技法である。
- 8) 編者平尾良光、戸津圭之介「文化財を探る科学の目⑤ 仏像・漆工芸品・染織品を探る」株式会社国土社、2000。
- 9) 現代の着物は後身幅 30 cm 前後、前幅 24 cm 前後であり、反物幅は 38 cm 前後である。近世初期の小袖は後身頃と前身頃の身幅が 38 cm 前後であり、反物幅が 40 から 42 cm 前後である。能装束においても身幅は前後とも時代が古いものは 38 cm 前後で同寸であり、時代が下ると前幅は狭くなる。しかし 30 cm 前後と現代の着物に比べると幅広の身幅である。反物幅は 40 から 42 cm 前後である。これらのデータは実物資料の調査によるものである。
- 10) Martha Winslow Grimm: "THE DIRECTORY OF HAND STITCHES USED IN TEXTILE CONSERVATION Researched by the Study Group on Threads And Stitching Techniques" A Publication of the Textile Conservation Group, Inc. New York, New York, 1993
- 11) 他の染織品保存修復従事者もカウチングステッチを主流に使用している。どのような経緯でこのステッチを用いられているか調査したことはないが、考えられることは、日本刺繍に「駒繡（こまぬい）」という技法がある。これはカウチングステッチと同様の技法であるので、日本刺繍の技術が主流で始められた修復所ではこれを応用して用いることは容易なことであると考え。「KIMONO 小袖にみる華・デザインの世界」女子美術大学美術館、2006、p.131。
- 12) この作品の修復報告及び、修復から得られた知見をまとめたものを以下に示す。田中淑江「白地石畳に将棋駒模様小袖の考察——修復過程で得た知見をもとに——」独立法人東京国立博物館「MUSEUM」No.630、2011年。
- 13) この作品の修復報告及び復元過程についてまとめたものを以下に示す。河村まち子・吉中淑江（田中）「浅葱地五枚笹柳桜模様縫箔の復元について」共立女子大学家政学部紀要、1998。
- 14) 河上繁樹「染織品の修理」日本の美術、至文堂、2004、p.68。
- 15) 「紋縮緬地熨斗文友禅地振袖 修理報告」京都国立博物館、『学叢』、第31号、2009。
- 16) 「平成22年度 東京国立博物館文化財修理報告Ⅻ」東京国立博物館、2012、pp.85-87。
- 17) この場合の復元修復という単語は後者の復元的修復と分けて定義している。復元修復とは、小袖を形成するすべてのパーツがそろっている、または一部が欠けていても模様表現は復元せず、地色を類似に染めてオリジナルの形状に修復することを意味した。
- 18) 14)に同じ p.71。
- 19) 15)に同じ p.160。

- 20) 14)に同じ p. 72。
- 21) 1999年に京都国立博物館で行われた展覧会図録にはコンピューター・グラフィックや実物復元をされた小袖が掲載されている。「特別展覧会 花洛のモード——きものの時代——」京都国立博物館, 1999。また共立女子大学にても作品修復の後, 作品の復元を行ってきた内容を 13) に掲載している。さらに以下にも作品の復元工程の記述有。栗原弘, 河村まち子他「紅地観世水桐模様摺箔」共立女子大学家政学部紀要, 第 27 号, 1980。