



Title	戦後京都における染色芸術の展開
Author(s)	福本, 繁樹
Citation	デザイン理論. 2020, 76, p. 131-138
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/76930
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

戦後京都における染色芸術の展開

福本 繁樹

はじめに

戦後の工芸展において、オブジェやタブロー、インスタレーションなど、およそそれまでの工芸とはちがった芸術作品が勃興した。それらが「工芸」とみなされるのは、「用」を旨とする工芸作品から展開したもので、工芸の素材と技法を用いるからであろう。しかし、「用」を旨とする作品とは異質で、それらといっしょに「工芸」ととらえると、双方の意義の理解に混乱を招くだろう。

工芸の制作には、はじめから素材と技法を決めてかかるという姿勢がある。まずイメージや発想があって、作品化に適した素材や技法を自由に選択する方法とは、対照的な姿勢である。はじめから素材と技法を決めてかかることは、制約や不自由を受け入れるマイナス要因だと、とらえられることがあるが、それをプラスの要因だと考える工芸家も多い。問題としたいのは、器物などの機能性に基づく工芸ではなく、素材や技法のプロセスにおいて、イメージが生まれるという「工芸的造形」¹の意義である。

そもそも工芸には、工芸家が駆使する素材・技法に、作家としての基本的な姿勢や本音が示されているものだ。技法の熟練や開発が新しい表現を可能にし、発想や思想を決定づけることもある。さまざまな素材と技法が開発された工芸には、多彩な表現が開花し、工芸家はしばしば作品内容よりも素材の魅力や技術的な工夫について多くを語る。

染織のジャンルには特殊な事情がある。用途性や機能性に関わることなく、平面タブローやソフトスカルプチャーといった創作が直截的に成り立ってしまう。また、染織には、絵画・版画・印刷・構成など、あらゆるジャンルの造形も可能である。そのような染織の性質が、純粹美術へのコミットを容易にするのだろう、戦後の染織造形の動静に諸刃の剣のように機能した。一面では、「用」を否定する主張とともに、京都の染色家がめざましい活躍をみせ、また、ローザンヌ・ビエンナーレなどを舞台に1970年代から展開したテキスタイルアートの分野で、京都の染織家の華々しい活躍がみられた。その反面では、染色やテキスタイルアートのアイデンティティの危機をまねき、染織の立場をあやうくする要因ともなった。

戦後京都の染色芸術の展開には、作家たちが採用する技法に顕著な時好（トレンド）が認められる。1950年代ころから日展の工芸美術部門を中心にさかんとなった蠟染めと、同時に展開した型紙防染、1960年代に活動したグループ無限大などの型紙捺染、1980年代になっ

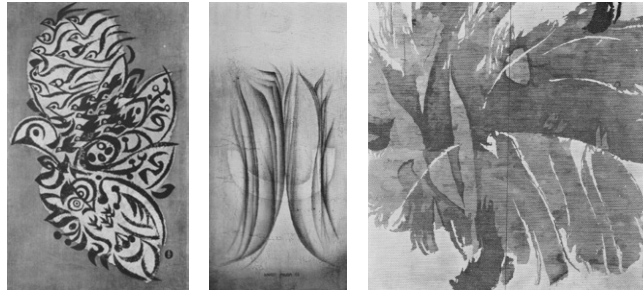
てから国際的に盛んになった絞り染めと、染み・滲み・むらなどを追求する各種染法などが顕著である。現代染色の思潮を読み取るには、もちろん作品の表現内容が重要だが、小論では作家が選択する素材・技法のメカニズムや性質から見える、制作の意義や志向性に着目しつつ、戦後京都における染色芸術の展開を概観してみたい。

1. 蠟染め

戦後京都の染色芸術で、まず爆発的に隆盛したのが蠟染めだ。近年急速に衰微の一途をたどる蠟染めだが、蠟染めは近代のインドネシア、19世紀末からのオランダ、そして8世紀と20世紀の日本で爆発的に流行した。1890年から数十年間アール・ヌーヴォー・バティックが隆盛し、当時のオランダでは著名なインダストリアルアーチストの多くが手描きのバティックをてがけていた。それに約20年遅れて、大正初めころ当時の西洋事情にあかるい鶴巻鶴一（1873-1942）によって日本で蠟染めが復活した。その後、蠟染めは帝展美術工芸部とともに展開し、戦後のおしゃれ着の和装にも流行した。日本で発達した蠟染めは、rōzomeとして1990年代から世界でbatikと区別されるようになった²。

戦後から1960年代までの染織造形では蠟染めが圧倒的だった。蠟染めは絵画のような運筆を生かした表現が可能で、一貫・オリジナル制作に取りくみやすい。一貫制作であれば技法やプロセスに勝手が許され、独自の技術開発も可能となる。小型の電器窯が開発されて陶芸家が激増し、手機が普及してテキスタイルアートが興隆し、1980年代から絞り染めが世界的に流行するなど、一貫制作の可能性がアート隆盛の要因となり、友禅、型染め、絞りのように分業システムが確立していたジャンルでも、一貫制作を試みる個人作家が増えた。

蠟染めは1950年代に熱気をおび、1962年の第1回日本現代工芸美術展に絶頂期の勢いをみせた。日展工芸美術部門の充実を示すこの展覧会の旗揚げには、「現代の新しい解釈を要求する」「国際交流への選拔手でなければならない」と謳い、27名の審査員に、京都の染織界から山鹿清華（1885-1981）、小合友之助（1898-1966）、岸田竹史（1906-97）、佐野猛夫（1913-95）があたり、三浦景生（1916-2015）と来野月乙（1924-2005）が受賞している。第1回展カタログ表紙に三浦景生の作品、数年後に開催された海外巡回展のポスターに第4回展で文部大臣賞を受賞した来野月乙の作品が採用されるなど、当時の日展工芸は若手精鋭を起用し、世界に発信しようとする気概があった。蠟染めの小合・岸田・佐野・三浦・来野らが気を吐き、京都の蠟染めが日本の工芸界を席捲する勢いだった³。とくに来野が果敢にとりくむ抽象表現主義的な作風は、あたらしい展開を先導した。また、モダンアート展を拠点に蠟染めの抽象表現を展開した本野東一（1916-96）も特筆できる。小合・佐野・三浦・来野は、1950年に開校した京都市立美術大学初期の染織教育の中心的存在となった。



左より、佐野猛夫《緑季》第14回京展、三浦景生《青い風景》第1回日本現代工芸美術展 現代工芸会員賞、来野月乙《争鳥》第1回日本現代工芸美術展 現代工芸賞。ともに1962年作で染み・滲み・むらが躍動する。

開校した京都市立美術大学に充実した指導陣がそろったが、次世代の蠟染めには勢いがなかった。1960年代はアメリカの鮮烈な現代美術が展開し、国際美術展がさかんになり、欧米にテキスタイルアートが勃興し、国際化、多様化、ボーダレス化がすすむなか、蠟染めは、世界のアートシーンに存在感を示すことがほとんどなかった。

2. 型染め

型染めには、伝統的な凸版、孔版、凹版、近代産業界で開発された各種プリントなどがあるが、芸術表現をめざす型染めの当初は、型紙と防染糊による型紙防染に特化され、戦後京都の現代染色には、型染めと蠟染めが平行に展開した。それはひとえに型絵染めの稲垣稔次郎（1902-1963）と蠟染めの小合友之助の指導力の故だろう。

稲垣の型染めは、芹沢銈介（1895-1984）や民藝と同様の伝統様式を示す。一版の型紙を基調として、型紙彫刻に必要とされる「吊り」を巧みに模様のなかにくみ込ませ、版のくり返し効果を生かしている。そのような様式を継承する作家に、中堂憲一（1921-1991）、伊砂利彦（1924-2010）、田島征彦（1940-）、長尾紀壽（1940-）らが考えられる。しかしそれらとは異質な系統を示す型染め作家が現れた。西嶋武司（1929-2003）、渋谷和子（1932-）、加藤正二郎（1943-2002）、兼先恵子など、大型の複数版を駆使した、より自由で多彩な絵画的表現を志向するもので、版のくり返しも少ない。前者の、一版の単色表現を基調とした、くり返しのある文様の表現と、後者の、複数版を駆使する繰り返しの少ない多色の絵画的表現が対比できる。後者の様式は、京都でも日展や京都市立美術大学に特徴的で、また小合の影響を示す蠟染めの山出守二（1916-2010）、中井貞次（1932-）、井隼慶人（1941-）らの表現様式と類似する。型染めと蠟染めという、異なる技法の作品に類似した表現様式が認められるのは、京都の特殊現象だ。

京都市立美術大学で染織の指導をはじめた小合の強い影響力は、蠟染めばかりでなく型染め表現にも及んだ。小合の蠟染めには、形態やプロセスに周到なそぎおとしの工夫があり、そのまま複数版の型染めに流用しやすい。蠟染めによる小合の表現様式が、型染め表現の範例

ともなって、京都の型染めにもうひとつの様式が誕生したと考えられる。

型紙による表現に、作家が「吊り」とどのように向き合うかによって、作家の志向性をさぐることができる。型紙を不用意に彫り進めると、ぬけ落ちたり反りかえったりする部分ができるので、要所に型紙を彫り残して文様を連結させ、強度と安定性のある型紙とする必要がある。この連結部分を「吊り」と呼ぶ。型紙の彫りぬきと、彫り残し部分のバランスを配慮することによって、吊りが一枚型に巧みに配される。吊りを必要とする制約から、型染め独特の文様化と密度のある調子が生みだされる。一方で、この制約を克服する方法も考えられてきた。

「吊り」をとり去る工夫に「糸かけ」「糸入れ」「紗貼り」「追かけ」などの手法がある。糸や紗を貼りつけて型紙を安定させる工夫がスクリーンプリントへと発展した。「追かけ」とは複数の型を用いて、一枚型ではできないデザインを可能とする方法である。吊りは型紙の宿命で不自由な制約のようにも思え、吊りをとり去る工夫によって、自由なデザインが可能となったが、「型紙スタイル」独特の魅力⁴を失うことにもなった。一枚型の魅力を追求する姿勢と、紗貼りや複数版によって吊りの制約を克服する姿勢のちがいは、工芸における制約を享受するか、それを不自由なものとして克服するかの基本的なちがいを示唆する。「型染めは一版がいちばん」という伊砂の言葉が前者の志向性をよく示している。

3. 型紙捺染

1960年代を中心に「反官展」「反公募団体展」を標榜する染色集団無限大が約10年間活動した。そのメンバーの志村光広（1933-）と麻田脩二（1938-）、メンバーではなかったが同世代の中野光雄（1935-）らは、型紙捺染による作品を展開した。比較的大画面に、明るく明快な色彩と形態を連続させ、筆触や色むら、具象性などを排除する傾向は、当時もてはやされていたオプティカルアートやハードエッジと共通した特徴をみせ、その作風が染色界では斬新で、しばしば「前衛」と評価された。

型紙捺染の方法は、明治10年代に創案された。海外から化学染料が導入されると、廣瀬治助（1822-90）や堀川新三郎（1851-1914）により、化学染料を活用した写し糊による型友禅が開発され、デザインどおりに布に色料を直接印刷する型紙捺染が可能となり、プリント捺染技術の先駆けとなり、何百枚もの型紙をもちいて、細密豪華、複雑多彩な文様も現出できるようになった。産業界では、写し友禅、摺り友禅、ローラープリント、転写捺染、インクジェットプリントなど、型染め技法が飛躍的な発展をとげてきた。

しかし芸術界では対照的に、簡素な手工芸が大勢だった。型染めによる芸術表現には、鎌倉時代には確立されていたという型紙防染と、明治時代に開発された型紙捺染の2種が中心となる。型紙防染と型紙捺染は、それぞれ孔版（ステンシル）を用い、防染糊を置くか、色糊を摺るかのちがいで区別するが、ともに「型染め」と同類扱いで統一されることも多い。

型紙防染は、伝統工芸や、国内の美術公募団体、大学教育など、限られた分野に温存されてきたが、日本の型紙捺染はヨーロッパに伝わり、イギリスでシルクスクリーン・ステンシルに変革され、それがアメリカの版画界ではセリグラフと呼ばれ、1962年にアンディ・ウォーホル（1928-87）らのシルクスクリーンの人気が高まり、1960～70年代に現代版画の国際展で隆盛するようになった⁵「型紙捺染」「写し友禅」「セリグラフ」「スクリーンプリント」などは同種のステンシル技法である。そのうえ、ステンシル技法に顔料をつかえば、絵画で使用するマスキング画法と同様となる。

型紙防染は手仕事・伝承・地域性を、型紙捺染は産業・開発・国際性を特徴とした展開をみせたのは、両者にまったく異なった性質と造形志向があるからだ。両者のちがいのポイントは、「染みる」という染料の属性を生かすか、殺すかにある。染料の属性を殺すのは簡単で、染料に糊料をまぜれば滲むことなく、鮮明なプリントができる。グループ無限大の最年長メンバーの森俊三はグループの作品を「ダイグラフ」と呼ぼうと主張していたし、1980年代になってから麻田は率先してアメリカの「サーフェスデザイン」の語を「染色」の訳語として日本にとりいれようと主張した⁶。それらの用語は、染色独特の表現効果を生かすことよりもグラフィックへの志向性を示している。

版画界やプリント・デザイン界と共振するように展開した型紙捺染は、一時期活況を呈したものの、結果的には美術界、国際舞台へと発信する威力にとぼしかった。また、それを染色界でもてはやすことが、染色のアイデンティティを見失う方向に誘引する一助ともなった。ここで問いたいのは、型紙捺染の威力や斬新さを十分知り得ていた稲垣が、なぜ型紙防染だったのかである。今になっては故人の証言を得ることができないが、稲垣の選択が時代錯誤ではなく、現代染色、ひいては工芸的造形の意義や可能性を示唆しているようだ。

京都の現代染色におけるアイデンティティの危機は、国際的に展開したテキスタイルアートの場合と、まさにパラレルに推移している。ここに詳述する紙幅はないが、スイスのローザンヌに創設された国際タピスリー・ビエンナーレは、現代の染織造形興隆の主要舞台となったが、さまざまな矛盾を露呈して、「新しいタピスリーではなく現代美術の舞台になってしまった」と指摘され⁷、1995年の16回展を最後に終焉した。16回展のコミッショナーをつとめたクリスチャン・ベルナルは、「タピスリー（技法）からテキスタイル（素材）の考え方への転換は、ビエンナーレのみならず、装飾美術のこの分野の前衛にアイデンティティの危機をもたらした」（筆者訳）とカタログに記している⁸。

4. 染み・滲み・むら

次世代の染色には、型紙捺染とは対照的に、染み、滲み、むら、流れ、滴り、防染の蠟や糊の半透し効果など、さまざまな染料の表情が染色作品に躍動するようになった。染料の性状や防染効果に、染色のアイデンティティを追求しようとする志向が強くなったのだろう。絞

り、藍染め、蠟の半透し（半防染）、デカルコマニーやフロッタージュなどを駆使して、染料独自の表現を追求しようとする作家に、新道弘之（1941-）、福本潮子（1945-）、八幡はるみ（1956-）、舘正明（1972-）、加賀城健（1974-）、羽毛田優子（1977-）らがあげられる。

絞り染めは、和田良子ら3名の著者による『SHIBORI』⁹が1983年に出版されたことが契機となり、世界に流行して「shibori」が国際語となった。新道弘之は、絞り染めのように、絞る・括る・挟む・畳む・皺にするなど、布に立体的な形状を与えた状態で斑紋を染める技法に焦点をあて、ピンと張った平面的な布にたいする模様染めと区別するため、絞り染めの訳語「shaped resist dyeing」を参考に「シェイプドダイ」の語を提唱し、八幡はるみを中心に京都造形芸術大学のメンバーらが「シェイプドダイ」を喧伝すべく活動をつづけてきた。

2012年11月、京都の染・清流館で展覧会とギャラリートーク“「染め」という現象”が、八幡ら「シェイプドダイ」を実行する数名によって開催された。当日のパネリストたちの論文集『「染め」という現象』（「染め」という現象ワーキングチーム、2012）も事前に刊行され、作品と論文とトークで「染め」の本質にせまろうとする企画だった。

論考や議論が低調な京都の現代染織界にあっては、貴重で有意義な企画で、トークショーは熱気をおびたが、質疑応答に混乱もみられた。「絵画と染めのちがいは何なのか」「染みや滲みの現象は、絵画においてもさまざまな試みがあり、染色だけのものではない」などの疑問や反論にたいして、パネリストが明快な回答を示せなかったからである¹⁰。

絵画と染めのちがいを明快に説明できないことが、京都の染めを世界になかなか発信できない理由ともなっているだろう。「染め」は絵画であるとも、絵画ではないとも言える。このことは英訳語をてがかりにすればわかりやすい。つまり dyeing（染め、染料の仕事）は、picture（絵画、図柄）になるが、painting（絵画、顔料の仕事）ではない。また「染め」の特性やアイデンティティは、染料やその現象とする「染み・滲み・むら」だけではとらえることができない。「染め」の本質とは何なのかという疑問に明快な回答は至難である。抽象的、論理的な定義を求めるよりも、何のために染めをやるのか、染色の何が作家を駆り立てるのかという、作家の実感のなかに「工芸」や「染め」の意義を追求すべきではないか。

「染み・滲み・むら」は、たとえばジャクソン・ポロック（1912-56）の「ドリッピング（したたらせ技法）」や「ポーリング（流しこみ技法）」、ヘレン・フランケンサラー（1928-2011）やモーリス・ルイス（1912-62）の「ステイニング（滲み込み画法）」などにもある。元永定正（1922-2011）は1950年代に樹脂絵具による「流し」をやっていた。また、琳派を特徴づける「たらしこみ」や、若冲の「筋目描き」など、各種の滲みも無視できない。

ポロックはシュルレアリスムの「無意識」と「オートマティスム（automatisme、自動記述法）」の概念への関心から、アクションペインティングの技法を着想したという。プロセスのなかで無意識が素材や技法と関わるうちに、作家の発想やイメージが見いだされることに着目すると、制作のプロセスに関わる作家の意識のあり方が問題となる。ここで認識しなけ

ればならないのは、「染み・滲み・むら」の現象をいかそうとする制作行為は、オートマティスムと無縁ではないということだ¹¹。

染色に限らず工芸や版画（プリント）には、合理的で確実な加工のため、技法や加工のプロセスが設定される。とくに複数生産や分業化、専門化のためには、技法やプロセスを固定統一する必要がある。たとえば型染めでは、型紙は渋紙を刀で彫ったもので、生地に型紙を置き、駒べらで糊を分厚く均等に置かねばならず、友禅では、糸目糊は一定の太さで、挿し色を囲む輪郭でなければならないといった具合にプログラミングされている。そこでは芸術的な表現は、図案やデザイン、すなわち設計や完成予定図で創案されるが、それ以後の制作工程では自由勝手に許されず、所定の作業が要求される。このように確立された伝統工芸の方式を、固定プログラム方式（fixed program system）と呼ぶことができるだろう。型染めや友禅に滲みやむらが排除されるのはそのためである。コンピュータ用語としても用いられるこの語は、伝統工芸技法が確立した方式をもよく表している。江戸時代に友禅染めを完成したという宮崎友禅齋は、デザイナー以上に卓越したプログラマーであったと考えたい。

伝統工芸の固定プログラム方式に従えば、計画性ある熟練の工芸制作が保証される。しかし芸術表現に、その固定プログラム方式が窮屈だと考え、それを破ろうとする試みが生まれる。そこでは固定プログラム方式が不都合な曖昧性の故に排除してきたものが、逆にみなおされる。排除してきたものとは、職人のエモーション、即興性、無意識、夢想、偶発性、染み・滲み・むら、などで、それらを総称するものとしてオートマティスムが考えられる。新しい染色芸術にとりくむ工芸作家は、「固定プログラム方式」と「オートマティスム」という、矛盾しがちな双方に、いかに向き合い、いかに折り合いをつけるかで揺れ動いてきた。

おわりに

戦後京都における染色芸術の展開をながめると、さまざまな疑問がわいてくる。蠟染めと型染め、型紙防染と型紙捺染、型紙捺染と「シェイプトダイ」などのパラレルな展開をどのように解釈すればいいのか、「染み・滲み・むら」が、どのような事情で追求され、また逆に排除されてきたか、1950年代の蠟染め、1970年代のテキスタイルアートの活況とその後の低迷をどのように読み解くのか、などなどである。小論では、そのような疑問を読み解くキーワードとして「固定プログラム方式」と「オートマティスム」を対置させてとりあげた。

工芸技法に確立された固定プログラム方式では、プロセスで曖昧性をもちこむものが排除されるが、これらはアートの世界で重要視されるものである。アートの世界では作品批評に「工芸的」と非難をこめて指摘されることがある。この指摘には「技巧的で内容がない」「装飾的で表面的だ」などといった含意があるようだ。工芸家にとって看過できない表現だが、それは固定プログラム方式のために、アートにとって大切なもの、すなわち職人のエモーション、即興性、無意識、夢想、偶発性、染み・滲み・むら、などが邪魔者扱いされていること

が目につくばあいになされるのではないだろうか。

もちろんアートをめざす工芸家は、「固定プログラム方式」と「オートマティスム」の双方が重要なのは先刻承知である。二つの要素は、あらゆる工芸にさまざまなレベルで混在する。図案の考案や、配色、構成の段階でオートマティスムの要素がはたらくだろうし、独自の芸術表現を実現するためのプログラミングも試みられる。肝要なのは、その重要度やレベルのちがいを的確に見定めることではないだろうか。

註

- 1 「素材・技術・プロセス」を通した自己表現のための造形は、限定した素材を造形思考の出発点としているので、素材選定に自由な立場をとる純粹美術のあり方とは本質的に異なり、また「用と美」をその宗としないので、従来の工芸のあり方とも異なる。このような純粹美術・応用美術・クラフトからなる西洋近代の美術・工芸概念におさまりきれない造形を、金子賢治氏は「新しい造形の論理」として「工芸的造形」（氏の造語で、craftical formation, craftesque formation）と呼んでいる。
- 2 Betsy Sterling Benjamin, *The World of Rōzome*（ろう染めの世界）(Kodansha International, 1996) 刊行に際して佐野猛夫の意見を仰ぎ「ろう染め rōzome」の語を採用した。この出版により rōzome が世界語として普及した。
- 3 戦後から 1962 年までの京都現代染色の隆盛については拙稿「三浦景生、造化奇妙の模様世界」『三浦景生の染め、白寿の軌跡』（染織と生活社、2016）12-36. に詳しい。小論は、その続編でもある。
- 4 「型紙スタイル」については、2012 年に開催された「KATAGAMI Style」展の図録『Katagami style』馬淵・高木・長崎・池田監修（日本経済新聞社、2012）を参照。
- 5 「サーフェスデザイン」に関しては、拙著『染めの文化』（淡交社、1996）などで論述した。またサーフェスデザイン協会のその後について、福本繁樹「世界に発信する京の染め」『美術京都』44 号、16-32. に記した。
- 6 京都近代染織技術発達史編集委員会『京都近代染織技術発達史』（京都市染織試験場、1990）など参照。
- 7 次を参照“Who killed the Lausanne Biennial?,” *Friends of Fiber Art International, News Letter*, Special Issue (July 1996).
- 8 次を参照“An Interview with Christian Bernard, Commissioner of the Exhibition, by Philippe Jeanloz,” in *16th Lausanne International Biennial: Criss-Crossings* (CITAM, 1995), 55. ローザンヌ・ビエンナーレについては、福本繁樹編『現代染織の動向——ローザンヌ・ビエンナーレの検証から』（工芸教育研究会、2006）に詳しい。
- 9 Yoshiko Wada, Mary Kellogg and Jane Barton, *Shibori: The Inventive Art of Japanese Shaped Resist Dyeing* (Kodansha International, 1983).
- 10 染・清流館の HP にトークショーの録音が公開されている。「第 5 回将来を期待される新鋭染色作家展」<http://somesairyu.net/>
- 11 オートマティスムの重要性を再認識した筆者の私的な体験については、パネル発表要旨「作品集装綴布象嵌作品《百華千態万象》シリーズ 49 点インスタレーション——オートマティスム再考——シュルレアリスム染言」『デザイン理論』75 号、76-77. を参照いただきたい。