

# 日本近代の漆工芸における色漆の変容

國本学史

基礎教育課程非常勤講師

Change of Color Lacquer in Modern Japanese Lacquer (Urushi-Art)

KUNIMOTO Norifumi

*Division of Liberal Arts and Science*

(Received October 31, 2014 ; Accepted December 18, 2014)

## 1. はじめに

現代の日本の漆工芸における色材は、多くの色相を備えている。漆工芸作品に求められる造形意識の変化とも関連して、近代以降、デザインやカラーバリエーションが増加し、多数の色漆が登場した。こうした変化は漆工芸の領域にとどまらず、絵画等の領域においても、近代期以降に輸入材料等の合成染料・顔料を用いた新しい色材の登場と共に、新しい色相が求められ、表現し得ようになっていったこととも関連している。日本近代期、美術・工芸の制作の場においてなされた新しい色材の登場と転換は、色材の多様化に伴う混色の発展を促し、さらなる色材の使用と色相の登場にも繋がった。これまでにない新しい材料の変容は、漆工芸制作の場における、色の転換にも繋がっている。

近代以前においても、漆工芸には色漆が存在し、その材料として、絵画・彫刻・建築に用いられた天然の顔料の一部の材が用いられていた。しかし、天然の顔料は混色し難いことに加え、材によっては色漆として用いるに適さないものがあることを考慮する必要がある。つまり、材料の性質によっては制約があるために、制作者あるいは注文主の希望する色漆を、任意に作り出すことはできなかったのである。

色漆における色料の使用については、参考となる歴史上著名な文献資料の存在が少なく、明確な技術書・指南書として技術者が共通理解のために参照する記録は、多数残されていない。他の工芸技術の伝承と同じく、漆工芸における色漆の技術が、口伝の技術伝承によって伝えられてきた部分もあるため、「ある特定の色味を出すためには、どのような色材を、どれ程の分量用いるべきなのか」について、不明瞭である。

当該の状況を鑑みるに、文献資料上の記録の少なさを補う必要を考え、漆工芸家の故村井養作氏に技術的指導

を受けた嶋野友美氏の協力のもと、漆と色材の混合実験を実際に行った<sup>1)</sup>。それにより、漆と様々な色材との混合を実際に試みることで、色材と漆との混合適正を検証した。

上述したように、一般的に刊行・公開された文献において、漆工芸制作における色漆混色についての色材同士の混合比率について、具体的な基準を指南するような記録を参照することは困難である。むしろ色漆は、漆器の用途や、制作者・工人の意図や目的、表現の志向に応じて、その都度漆と色材を適宜混合して作成され、施されるものであると言える。色味の出し方自体、漆工芸家の技量の見せ所の一つでもあり、職業技術上の独自性でもある。このため材料の分量案分等は、近代以前のみならず、現代においても詳らかに指示され難い。そのため本研究において、実験的に漆と色材との混合を行い、色相や色材の混合による変化について、具体的に確認を試みた。その結果、現在までに様々にある色材の中で、最も色漆に適する色材であると判断できる色材は、現今の漆工芸の制作現場で用いられている色材に他ならないことが確認された。

以下に当該の実験に伴う考察を整理し、近代期に漆工芸にもたらされた色漆の変化の様相が、どのようなものであったのかについて整理する。

## 2. 漆工芸における色

漆工芸に用いられる色は、松田権六によれば、「黒・赤・黄・緑・藍・肉色（黄と朱の混合）・緑と赤を入れて作る中間色など、昔はせいぜい7色ぐらい」であり、これ以外の色は漆に入れても消されて発色しなかった、と指摘されている<sup>2)</sup>。色漆の色味を作るため、「漆のために消されない丈夫な顔料」が必要である、と松田権六が言うのは恐らく、漆の茶褐色の色味に負けない色味を持ち、加えて漆と混合しても実用に堪える色相を保ち呈す

ることができる色材が必要であったことを指しているであろう。

黒い色の漆については、我々がよく目にする漆工芸品の色として馴染みが深い。同書によれば、黒漆は、アジア南方産の元々黒色を呈している漆原液を用いるか、鉄漿あるいは松煙・油煙を国産の漆木の原液に入れて作られる。赤い色を呈する漆は、漆液に朱やベンガラを混合したものである。朱は硫化水銀の化合物か、天然の辰砂、つまり硫化水銀の鉱石を細かく砕いて作る顔料であり、いずれも絵画・彫刻・建築を制作する際用いられる色材として、古くから選択されてきた色材料の一つである。ベンガラは、土中に含まれる酸化鉄（酸化第二鉄）を主成分とする顔料で、朱と同様、赤色の色材として用いられる。黄は石黄からも作られるが、石黄には毒性があることから、絵画等で良く用いられる黄土の使用も考えられるが、後述する実験の結果では、黄土と漆の混合は、実用的な色漆として上手く作れなかった。

紀元前およそ7000-5000年頃には、既に赤色の漆が見られ、福井県鳥浜貝塚出土の「赤色漆塗櫛」が赤漆の最初期の作例として挙げられる。当該の櫛に用いられた色材は、ベンガラであると考えられる。赤色の漆を作るために必要な色材の一つである朱については、縄文期頃には天然の辰砂鉱石によるものの他、硫化水銀から精製された中国大陸産と思われる水銀朱が流入しており<sup>3)</sup>、漆と混合する赤の色材として、古くから朱・ベンガラが存在していたことは、上記の考古遺物等から明らかである。ただ、その他の色相の漆に関しては、それほど作例が多くない。

5-6世紀頃の古墳時代頃になると、日本においては、「赤・白・青・緑・黄」色の顔料が登場し、装飾古墳等において絵画・装飾を施すための色材として用いられるようになるが<sup>4)</sup>、漆工芸の遺物には、上記の顔料を用いた多彩な色漆を見ることはできない。

現代の我々は、いわゆる伝統工芸品と呼称される漆工芸品を多く見たり手にしたりするが、そこに見られる色は、上述の7色程度にとどまらず、深い色味から明るい色味、淡い色味まで、多くの色相・色調が施されている。しかし、こうした多様な色漆が登場するのは、近代以降になってよりであり、近代以前には、多数の色味は漆工芸において一般的に広く見受けられなかった。明治時代に入り、柴田是真の漆絵にはようやく様々な色味が見られるようになるが、それでも、黒・赤・黄・緑程度の色相にとどまっている<sup>5)</sup>。

近現代の漆の色材については、昭和41（1966）年に沢口悟一が色漆の材料をその著書において列挙している。白色は、塩化蒼鉛・リトボン・リソドール・硫酸バリウ

ム・酸化チタニウム・塩化第一水銀。赤色は、水銀朱・弁柄。青緑色として、紺青・青漆粉（青漆・青光）・クローム緑・フタロシアニン。黄色は、石黄・黄色鉛・硫化カドミウム・雌黄。黒色は、油煙<sup>6)</sup>。いくつかの材料を除き、これらの材料の多くは、合成染料によるものがほとんどであり、近代以降に色漆の材料が大きく増えたことが分かる。

日本の歴史上、色漆以外にも用いられる色材として、様々なものが登場している。絵画・彫刻・建築において用いられる色材として、黒は墨、白は鉛白や白土や胡粉、青は群青（紺青）、緑は緑青、といった天然顔料、あるいは加工・生成された顔料を色材として彩色がなされてきた。そして、絵の具として使用される色材以外に、色の開発と使用という点では染料の発展も著しく、布や糸の染色に用いられた天然の染料による色材が多く存在する。ただし、染料の多くは絵画等で絵の具として用いるには最適ではなく、容易に染色し難い媒体に対しては染色力も弱いため、染色用の染料は絵の具として容易に転用できる材料ではない。そのため、顔料を中心とする色材が、絵画・彫刻・建築の彩色においては主要な色材であり、近代以前の色漆にも、主に顔料が用いられたと考えられる。

日本では、8世紀前後に中国大陸やその周辺の諸国家から伝来した顔料等の色材料がほぼ出揃い、文献にも明らかに絵の具として記載されるようになる。例えば、正倉院文書に記された彩色材料を参照すると、建物室内の天井板彩色の際に用いられた様々な色材の名称が列挙されている<sup>7)</sup>。このうち、金青・白青・空青が青系統色、朱沙（辰砂）・丹が赤系統色、緑青・白緑が緑系統色の色相を示すものであり、いずれも顔料による色材である。

これらの色材は、色漆に用いられる材料である朱やベンガラと似た天然産出の鉱物や、あるいはそれらの鉱物等を加工して作る顔料であり、近代になって合成染料・顔料が発展するまでは、日本の歴史上、絵の具として主たるものであった。

絵の具としても用いられる顔料を色材として漆と混合した色漆の内、赤色の色漆が比較的多く見られることに比べ、青や緑色系統の顔料を用いた色漆は、多数残存しない。多彩な色材がありながらも、色漆の材料としては用いられなかった理由として、漆との混合に適さない顔料があったことが推察される。

### 3. 色材と漆の混合

松田権六の指摘するように、漆絵に用いられる色材には、漆に色味が消されないように発色する色が必要とされ、その数は多くなかった<sup>8)</sup>。

現代の精製技術によって生産された顔料に比べれば、近代以前に生産されていた顔料の色相は、彩度や明度に欠ける所もあるが、それでも、「漆に消されない色味」そのものは、青や緑の顔料でも作り出せる。

淡い色や明るい色をした色材を漆と混合しても、色漆として表現可能であることは、現今の色漆の多彩さから明らかであり、「漆に消されない色味・色相」であることだけが、色漆の材として不可欠な条件ではない。先に述べたように、現代まで残る絵画・彫刻・建築に多数の色材が使用されていることを考えれば、近代以前にも様々な色味の色漆が存在しても良いはずであるが、実際には近代以前の色漆の色数は少ない。天然顔料の色材の多くに、漆との混合自体が適していない性質を持つものがあり、そのため近代以前に多彩な色漆を作ることが困難であったとも考えられるのである。

当該の問題を考察するにあたって参考となるような、漆と色材の混合についての具体的な記述が残る文献資料が少ないことは、既に述べた通りである。そこで、文献的な参照資料が不足する分、実際に漆工芸の技術を有した技術者の指示・協力のもとで色材と漆との混合実験を行うことにより、漆と混合した際に色材それぞれがどのような状態を呈するかを観察した。どのような色材が色漆に適する、あるいは適さないのかということは、技術者の間ではある意味自明として文字的な記録に残りにくい、実際に色材と漆の混合を行って検証することで、混合の適不適を直接確認することができたことは意義深い。

本研究における漆と色材の混合実験に際して協力を依頼したのは、根津美術館非常勤研究員の嶋野友美氏である。氏は、漆工史の研究者であり、また故村井養作氏の弟子として、村井漆工房において漆工芸を自ら制作される技術者でもある。村井漆工房を主催する村井氏は、東京美術学校で本格的に漆工芸を学んだ経験を有し、松田権六の下で修行を積み、近代的な漆工芸技術に関する熟練の技術者であった。特に、村井氏は色漆を得意とされており、作品中にも色漆を多数見ることができる。

漆工芸等工芸品制作の場において、技能的な伝承がはかられる一方で、色漆の材について具体的な適不適を記して技術者に共通認識を与えるような文献資料類は、公には残されていない。色漆の混合具合による色味の表現自体、製作者や工房それぞれの門外秘的独自性があるために、広く技術が伝わりにくい。そのため、技術者の協力がありながらも、手探り的に実験を行う必要があった。

実験においては、今日一般的な漆と色材の混合比率である、「漆：色材」の混合比率「2：1」の割合で、色材と漆の分量を「2g：1g」として混合した。

本実験において、まず、歴史上古くより存在し、絵の具としても用いられた顔料と漆との混合を試した。次に、近代以降に登場した新岩絵具、水干絵具、及び一部の天然染料と漆との混合を試した。最後に、今日色漆を作る際に用いられる、レーキ顔料と漆を混合した。結果としては、色材それぞれの材料の性質により、混合の様子や呈する色味に大きな差が生じた。

漆と混合した色材は、いずれも黒漆下地塗りの板上に施した。色漆部分の塗層は、下地層の色味の影響を受けない。下地に色材を塗って、その上に漆を施す「溜塗り」を意図して色漆が施された場合でなければ、色漆部分の色は下地の影響で変化しない<sup>9)</sup>。色漆は黒地の漆地に施されることが多いこともあり、黒地の板にそれぞれの色材で作られた色漆を施して観察した。混合・作成した色漆は塗り後の乾燥を待ち、上下半分の内、下半分部分を研いで色味を比較した。

まず、顔料と漆との混合について述べる。顔料の内、天然顔料は基本的に鉱物を原料とする。絵の具として顔料を用いる際は、細粒化された顔料に膠と水を加えて練り、なるべく不純物を排しつつ、絹や紙にのせて行く。顔料は耐候性の高い色材として、洋の東西を問わず歴史上古くから用いられている一方、近代以前には粒子のサイズを工業的な方法で均一に生産できないために混色が難しく、日本では、絵画・彫刻・建築装飾において広く用いられながらも、顔料によって表現される色彩に、淡く、明るいものは少ない。

前節において言及した鳥浜貝塚出土の櫛に用いられた色材は、酸化鉄のベンガラであると考えられ、漆工芸における最古の顔料色材の一つであると言える。ベンガラや朱を用いた赤色の顔料による色漆は古くから見られる。

今回の実験においては、緑青（上野得應軒の松葉緑青9番、以下、顔料の号数は番号が大きい程粒子が細かい状態である）・群青（上野得應軒の群青9番）・朱（上野得應軒の辰砂9番）・岩代赭（上野得應軒の岩代赭9番）・丹（合成された顔料であるが朱と同じく古くからあるため便宜上こちらに分類）・黄土・ベンガラ（上野得應軒特上）、と漆との混合を試みた（図1）。

まず、緑青と漆を混合したものは、混合開始直後から上手く混ざり合わず、漆が色材に吸われて行く状態になりやすい。それから乾燥用の風呂に入れて乾くまで、通常の色漆であれば数日で状態が安定するところ、緑青は一週間程かかり、固着して安定した様子を呈さない。一端表面は固まりかけても、内部に流動を感じ、漆が安定して固着した様子は見られなかった（図2）。

群青も緑青と同様の混ざり方をしたが、特にこちらは色相が暗めであるためか、漆との混合における練り合わ



せの最中に、色味が消えて黒く見えるような様子が見られた。テレピン油によるヘラの洗浄時には、元の粒子がそのまま分離された状態を呈している（図3）。板に混合後の色漆を塗った後、乾燥までの待機の際は緑青と同様に、固着が遅い状態が続いた。群青と漆が混合しているように見える部分について、物体表面の様子を500倍あまりに拡大可能なディノライトを用いて拡大したところ、図に見られるように（図4）、群青の固形粒子がつぶれずに漆と混在している様子が見られた。この状態を鑑みるに、色材が漆を吸い込む、あるいは漆に色材が溶け込む状態にはならず、色材がそのまま残っている状態が確認された。

朱は漆と混合したものを朱漆、と古くから呼称している。今回使用した朱は硫化水銀を加工した朱ではなく、天然の辰砂鉱石による朱であり、漆と混合した所、非常に色味が暗い赤系統の色になった。ただし、漆との混合による色変化は顕著ではない（図5）。

岩代赭は、ベンガラと同等の鉱物性の顔料である。実験に用いた色材は、色漆用に加工がなされていないこともあるため非常に粒子が粗く、混合しても、粒子が粒状に浮いているような状況を示して、色材と漆が相互に溶け込んで行く状態にはならなかった。ただし、色相は赤色をはっきりと感じられた（図6）。

丹は天然の鉱石による顔料ではなく、四酸化三塩の化合物である。丹は漆との混合を始めてから直ぐに黒褐色状に変化し、1-2 cm 程の小片の固まりとなってそれぞれが固着した。小片は非常に粘性の高い状態から、時間を置かず強固に固着したために、実用的に使用できない状態を呈した（図7）。テレピン油での洗浄を行っても、強固に固着した小片が剥がれにくい状態であった。

黄土は漆との混合によって黒変し、凹凸感と粒状感が残り、岩代赭と同様な状態を呈した。色味は余り感じられない（図8）。

ベンガラは、本実験に用いた色材の粒子が細かく精製されていたためか、なめらかに漆と混合され、仕上がり色味は明瞭な赤色となった（図9）。赤漆として実用的な色味である。ベンガラは、パイプのような中空円筒状態を呈することがあるため、漆が色材に良く混合して行く可能性が考えられる<sup>10)</sup>。

以上、天然顔料と漆との混合のサンプル例としては、上記のような状況を呈した。

次に、新岩絵具と漆との混合を行った。新岩絵具は、ガラス成分と金属酸化物を焼成して作る人工の顔料である。日本では1950年代頃より一般的に販売がなされた絵の具として知られているが、早くは上野得應軒の昭和14（1939）年のカタログに、「新岩絵具」として記載があ

る<sup>11)</sup>。新岩絵具は、新岩緑青（上野得應軒の9番を使用）・新岩群青（上野得應軒の4番および9番を使用）・新岩辰砂・新岩臘脂・新岩黄土・新岩紺青・新岩黒紺青、を用いて漆との混合を行った。

新岩絵具を漆と混合すると、色素が漆を吸うような感触が感じられる一方で、同時に色材と漆との分離が感じられたと、技術者の嶋野氏から指摘があった。

新岩群青の4番は特に分離がひどく、絵の具の粒子が荒い（番号が小さい絵の具は粒子が大きく、粒子の細かいものに比べ、色相は暗い方へ傾く）ためか、分離状態を大きく呈していたと考えられる（図10）。色相としては、新岩絵具各色いずれも、彩度の感じられない暗い色に落ち着き、色漆の乾燥後に研いだ状態では、色材が持つ色味をほとんど感じられない状態であった（図11）。色漆の材として、新岩絵具は適さないと言える。

水干絵具は、天然の泥・土類、あるいは胡粉や白土等を基底材として、合成染料で染めた絵の具である。漆が細かい粒子になじみやすいのか、漆と混合した感触としては粘度が高く、ベンガラと同程度の混合状態を示していた。混合した絵の具は、水干緑青・水干群青・水干藍・水干古代紫・水干群青+黄土である。このうち、水干藍・水干古代紫は、天然染料の藍・紫を用いたものではない。水干群青と水干黄土は、混色されて緑色を呈する。

水干絵具については、上述したように漆と混合した状態の粘度が高く感じられ、色素の下に漆が入り込むような感触を伴っていることが嶋野氏より指摘された。色漆が乾いた後の色相としては新岩絵具と同様、彩度も明度も非常に暗く、漆と色材を混合した際に両材は混ざる様子を示すが、混合後に呈する色相を見るに、実用性の観点から色漆には適さない色材であると言える（図12）。

また、天然の染料と漆との混合も試した。染料は、基本的には染色に使われる色材であるが、藍などの染料が、顔料の上から色味を増す目的で絵の具として用いられることがある。また、胡粉に染料を加えて、「具絵具」として用いる手法があり、近世以降には良く見られるようになる。染料は工夫次第では、顔料のようにも使用できる色材であると言える。今回の実験では、藍（日本産の藍を入手できなかったため、上野得應軒にて販売されていたインド藍を使用）・コチニールを漆との混合に用いている。

染料の着色は基本的に、顔料と膠を用いた絵の具とは異なり、絵画の絵の具用途として色材をそのまま用いるには適さない。たとえば、図に示したように（図13）、紫紺（紫草、紫色を呈する）・刈安（黄色を呈する）・蘇芳（媒染剤等に応じて明るめのマゼンタ色から暗めの赤紫色を呈する）を熱湯で煮出して白木の板に塗った所、

色はほとんど木材に着色しなかった。多量の染料を用いて糸や布や木材を繰り返し染料水溶液に浸して染色する染織工芸的手法によらず、染料自体を物体表面色に施してから、上層に透き漆を掛ける方法では、色味を出すのは難しいことが確認できた。

さらに、染料自体と漆を混合しても、元々色相が暗い藍だけでなく、比較的明るく鮮やかな色相を呈するコチニールであっても、新岩絵具・水干絵具と同様の暗い色相に落ち着き、研いだ後も明るさは出ずに、実用に適した色相を示さなかった（図14）。

色材としての染料同士はある程度混色も可能であるので、天然の染料が色漆の材として適した性質を有していれば、歴史上古くから様々な色の色漆が多彩に発展していったであろう。だが、明るい多彩な色相の色漆は、近代になるまで登場せず、しかも、合成染料等を混合したものであって、天然の染料による色味ではない。

木地を蘇芳で染め、その上から透き漆をかける「赤漆」のような技法もあるが<sup>12)</sup>、透き漆といえども漆材は褐色の色味を持つため、染料と漆を混合しないで施した色の上に色漆を塗るだけでも、色味は暗くなる。あるいは、漆層の下層の色を明るく・鮮やかに見せるため、下層に発色の良い染料を塗り、上層に施した漆の層を研ぎ進めることで漆塗りの層を薄くすることも理論上は可能であるが、強固な漆のコーティングの実用性が減じられるため、通常の漆工芸製作においては、基本的に行われないことが嶋野氏によって指摘された。こうした点を考慮すると、天然の染料も色漆の材として最適なものではなかったことが考察される。

#### 4. 多彩な色漆の登場

最後にレーキ顔料と漆との混合を試した。レーキ顔料は多くが化学的に合成された染料を固めた顔料状の色材である。近代以降、原料となる合成染料は染色に用いられ、絵の具の材料としても用いられている。油彩画・水彩画の絵の具だけでなく、染色材料や日本画の絵の具の材料としても使用され、さらには漆工芸における色材としても広く用いられた色材である。

今回使用したレーキ顔料は、黒色顔料・紺色・藍（天然藍ではなく合成染料によるもの）・空色・弁柄・白・淡口朱・赤口朱・黄色顔料・草色・紫色顔料である。

上記のレーキ顔料は、実験協力者の嶋野氏が、普段漆工房において用いる色材より選んだ材で、色漆の材料としてよく用いられる材である。これまで挙げてきた色材とは異なり、レーキ顔料は漆と色材を混合した際に、混合物の黒変や固着等は生じなかった。

また、漆と混合された状態の色相は、彩度を十分に保

ち、色漆としての実用に堪える色を呈した（図15）。

漆に用いられたレーキ顔料については、沢口悟一『日本漆工の研究』にまとめられており、色漆についての数少ない文献的な手がかりの一つとして参考になる。先述の松田権六も言及している通り<sup>13)</sup>、沢口によれば、明治36（1903）年に三山喜三郎博士により、カーミンレーキ、ミロリ青、カドミウム黄、クローム緑、クローム黄、が、「新規なる彩漆の顔料」として示され、明治41（1908）年には、三山博士は彩漆用レーキ顔料の製造法を整理して、今日における彩漆発達の基礎を築いた。

上記、色漆として赤・青・黄・緑の色相が明確に示されるようになったことに加え、大正3（1914）年の勝木寿一や昭和4（1929）年の秋山長治による、白漆の製造法が提示され、これまで表現され得なかった白色の漆が登場することになった。

こうした近代以降の色材の開発を経て、レーキ顔料は現在では、漆と混合することで容易に色漆を作り出せる状態のものが市販されるようになり、漆工芸の技術者が、独自に色を混色して作成することも可能になっている。

沢口によると、当時レーキ顔料として用いられた色材は、塩基性色素として、「パテントオーラミン」（黄、以下括弧内は同著作の表記による）、「チオフラビン」（黄）、「フクシン」（赤）、「ローダミン」（赤）、「ダイアミン・スカイブルー」（青）、「パテント・ナイト・ブルー」（青）、「ダイヤモンド・グリーン G クリスタル」（緑）、「パールメチル」（緑）、「メチルバイオレット」（紺青と紫）、「マゼンタ」（赤紫）、があげられている。

また酸性色素として、「インディアン・イエロー」（黄）、「フロキシシン」（桃）、「ダイアミン・スカイブルー」（青、塩基性色素と同名）、「アシッドグリーン」（緑）、「サイアノルグリーン」（緑）、「アシッドバイオレット」（紫）、があげられている<sup>14)</sup>。

前節で示した実験結果の通り、天然顔料の岩絵具・新岩絵具・水干絵具・天然染料の多くの色材と漆との混合では、レーキ顔料との混合のような色相の多様さは実現できず、漆との混合自体も上手くできないことを鑑みれば、レーキ顔料と漆との混合による多彩な色漆作成の成功は、漆工芸における色漆表現の様相を一変させたことをうかがわせる。

#### 5. おわりに

以上のように、色材と漆との混合実験の結果と、文献上に残された漆と色材についての情報を整理した。合成染料の隆盛と、レーキ顔料の増加が生じた、明治終わり頃以降から昭和にかけての時期に、日本の色漆の色相表現が顕著に増加したと考えられる。

鮮やかで明るい色相をもった色漆の作成を可能にした、日本近代期における化学・合成染料の色材・レーキ顔料等の発展と増加は、今回考察の対象とした漆工芸の色漆のみならず、日本における色材自体の変容とも関連している。

この変化は、明治末頃より大正時代を経て、日本の絵画・彫刻等に用いられた絵の具の大きな転換とも関わる現象であると言える。特に明治時代より輸入材として入ってきた合成染料・顔料は、絵の具の材料として盛んに用いられるようになる。合成染料等による絵の具は、いわゆる伝統的な岩絵具とは異なり、鮮やかで明るく淡い、新しい色相を呈する材があり、混色もできる材として好まれ、洋画のみならず日本画においても多く用いられるようになる。漆工芸の領域においても、旧来の顔料や染料に比べて、合成染料によるレーキ顔料が色漆に適した色材であったことは、前節において示した通りである。

材料自体の発色の良さと、合成染料・顔料同士の混色可能性と合成色の増加は、美術・工芸における色彩表現を大きく変化させた。さらに色彩論の日本へ流入と展開に伴う、光や色や混色についての知識の増加、西欧の美術・技法の伝来、新しい材料流入に応じた色名・色材自体の量的な増加、といった状況下において、日本の近代以降、日本国内の「色」そのものが増加し、大きく変容して行く<sup>15)</sup>。そうした色の変化の過程に、色漆の変化の過程が含まれているのである。

こうした変化の中、絵画・彫刻の制作の場のみならず、近代以前からの伝統的技法を用いて制作される染色等の工芸領域においても、色材は天然材料から合成染料・顔料へと置き換えられるようになって行く。天然の色材よりも安定し、安価で、混色が容易であり、鮮やかで明るい色相を呈することのできる材料を色材として用いることは、日本の美術・工芸製作の場における利便的な変化の過程を示すものであり、かつ、色彩表現の様相を大きく変容させた現象であった。

特に日本近代以前における色漆は、今回の実験によっても示されたように、色材の性質に伴う制限のため、明るい・鮮やかな色を表現することが困難であり、多彩な色漆の展開は生じていなかった。しかし、上述した近代以降の日本の色材増加と色彩の多様化により、色漆の技術表現の可能性が大きく広げられ、さらに多彩な色漆が求められることに繋がったと考えられる。

今後の課題としては、現在幅広い色相表現がなされる現今の漆工芸において、技術者それぞれが持つ独自の工夫についても調査が必要であると考え。特にレーキ顔料と他色材との併用可能性や、今後開発されて行く新しい色材と、漆との混合可能性等についての視点も必要で

ある。常に改良を心がける技術者が、新しい材や技法を工夫して取り入れ、手を加えて材を用いるという技術の現場の手法と変化を見て行くことにより、歴史的な技術の変容が、どのように生じたかという問題についての参考としたい。

## 註

- 1) 故村井養作氏は、東京美術学校工芸科漆工部において、松田権六や六角紫水らに教えを受け、その後日立製作所にて活躍された。東京芸術大学でも講師として化学塗装について教鞭を執られたこともある。村井氏については、第八回村井漆教室作品展（会期：平成24（2012）年10月6日-10月12日 於：葵サロン）における年表を参考とした。なお、村井氏は、色漆に優れた漆工芸家として著名でおられたこともあり、直接お話を伺う予定であったが、2012年2月にご逝去され、貴重なご意見を伺う機会を得られなかったことが大変残念である。間接的ではあるが、漆工芸における色材についての本論を構築するにあたり賜った学恩を、黄泉の村井養作先生に謝するものである。
- 2) 松田権六『うるしの話』、岩波書店、2011、pp. 55-58。松田権六の言う、「昔」というのが、具体的にいつ頃の時代を指すか明示されないが、彼の活躍した時代を考えれば、言及されているのは近代以前と考えられる。また「緑と赤を混ぜて作る中間の色」がどんな材を用いたものか判然としない。混色の困難な顔料の性質からして、顔料同士で混色した材料を指すとは考え難い。
- 3) 市毛勲、『増補朱の考古学』雄山閣、1975、pp 31-73。
- 4) 古墳時代期の色材については、永島正春「装飾古墳の色彩と素材」『国立歴史民俗博物館研究報告』80、1999. 03、を参照した。古墳時代当時用いられていた色材として、赤系統色は水銀朱やベンガラ、青系統色は成分が明確ではない材、黒系統色はマンガン鉱物や木炭類、黄系統色は黄土、緑系統色は緑土、白系統色は白土や花崗岩系粘土、等が用いられていた。
- 5) 郷家忠臣『柴田是真名品集 幕末・開花期の漆工・絵画』学習研究社、1981、pp 189-190。  
根津美術館編「ZESHIN—柴田是真の漆工・漆絵・絵画—」、2012. 11、pp 72-96。  
柴田是真の漆絵については、近年開催された「ZESHIN—柴田是真の漆工・漆絵・絵画—」展および、同名の展図録に多くまとめられている。例えば、「漆絵画帖」第29図、虹が赤・黄・緑・茶（紫か）の色相をもって描かれる部分があるが、色味には漆特有の褐色を呈する様子が見られ、またそれ以上の色相についても、他作品には見られない。
- 6) 沢口悟一『日本漆工の研究』美術出版社、1966、pp 163-166。当該箇所における各材料の名称・文字表記は同書に依る。
- 7) 『大日本古文書』4、東京帝国大学、1901、p. 459。  
雑物請用帳「正倉院文書」「天平寶字四（760）年」の記事に、

金青九斤	朱沙六斤四兩
同黄二斤六兩	烟紫三百六十五枚
白青四斤十兩一分	胡粉十五斤八兩
緑青百五斤	
白緑十五斤十三兩三分	丹廿一斤
青黛三斤六	蘇芳十二斤
空青□斤	紫土四兩

……〈後略〉

として、絵の具として用いられたと考えられる色材の記述が



残る。

- 8) 前掲書注2 (松田権六) 参照。
- 9) 基本的に、下地まで透ける程度に色漆部分を磨くということは、表面を覆ってコーティングして守っている漆層の堅牢度が大幅に低下することを意味するので、漆塗りの性質を考えれば現実的な技法ではない。ただし、漆から透けて下地の色味を見せるような、「溜塗り」の技法で表現された場合は、塗られた漆層の下にある色が経年変化に伴って見えてくことになる。しかし、通常の漆塗りにおいては基本的に、下地の色味は上に塗られた色漆に影響しない。周辺色相の対比効果による色相の見目の変化については、色漆自体の色が変化するものではないので、別の問題としてここでは扱わない。
- 10) 見城敏子、浅井俊雄「(研究ノート) 古代赤色顔料について」『考古学雑誌』73-3、1988. 02。
- 11) 上野得應軒には、戦前からの古いカタログが数冊残存しており、昭和14年のカタログには、新岩絵具の記載が見られる。

残存する昭和42 (1967) 年のカタログでは、新岩絵具の種類はかなり増加する。一般的には、戦後に製造・販売が増加したと考えられている。

- 12) 四柳嘉章『漆 I』法政大学出版局、2006、p. 27。
- 13) 前掲書注2 (松田権六)、p. 59。
- 14) 前掲書注6 (沢口悟一)、pp. 352-354。
- 15) 國本学史「日本における色材・色名の変容と色彩学の展開」『鹿島美術財団年報』30別冊、2013. 11、pp. 82-93。

本研究は、科学研究費助成事業における、平成23年度特別研究員奨励費「日本古代の彩色材料の歴史の変遷と呼称の変遷について (課題番号21・9877)」の助成を受けた成果の一部である。また、漆と色材の混合実験において、根津美術館非常勤研究員である嶋野友美氏及び、東京藝術大学大学院 (当時) の原唯氏より、献身的な多大の助力を得たことを、深謝申し上げる。

#### <参考図版>

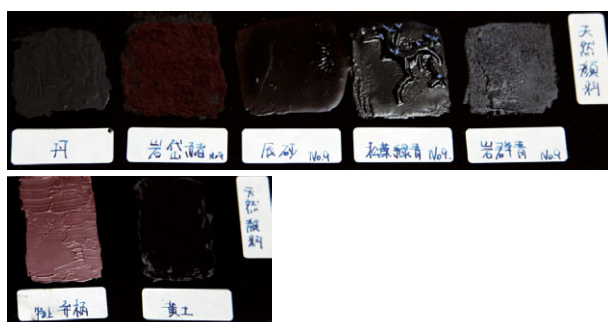


図1 顔料と漆を混合したもの。



図2 漆と松葉緑青との混合。

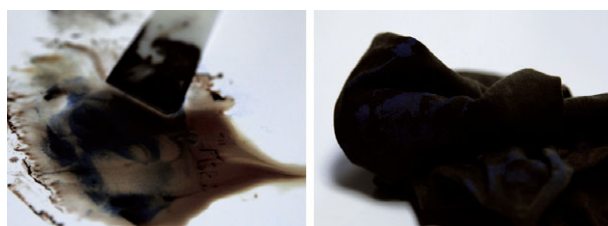


図3 左図はテレピン油で漆の付着したヘラを洗浄したところ、右図は、群青を布で拭ったもの。群青の粒子が元の状態のまま布に付着した。

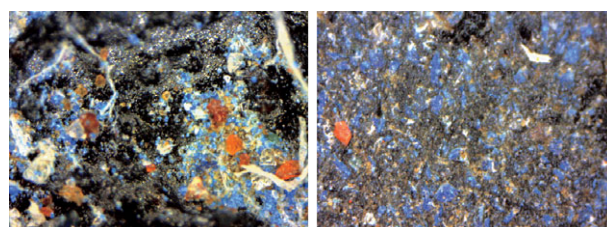


図4 ディノライトで拡大した漆と群青。「色材が漆を吸い込む」、あるいは「漆に色材が溶け込んでいる」状態になっていないことが見られる。

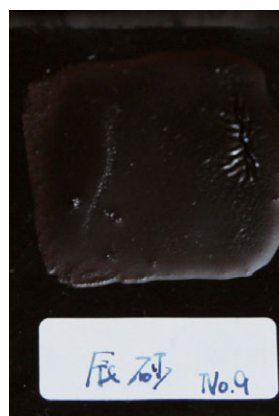


図5 辰砂。

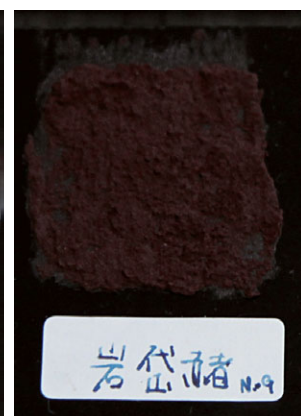


図6 岩代赭。



図7 漆と混合した際に、小片同士で固着した丹。

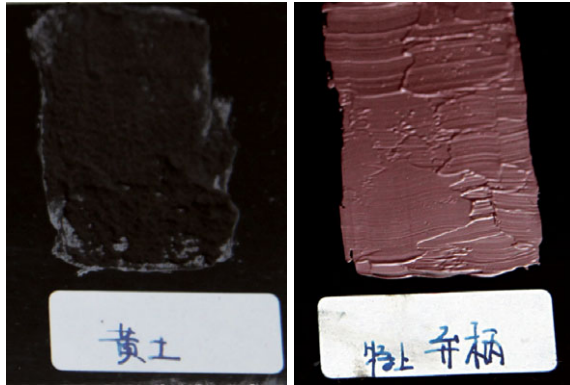


図8 黄土。

図9 ベンガラ(特上弁柄)。



図10 新岩絵具の群青と漆を混合後、ヘラをテレピン油で洗浄したところ。岩群青の粒子が見られる。



図11 新岩絵具と漆を混合して板に塗布し、乾燥後に下半分を研いだもの。研ぎの有り無しに関わらず、いずれも色相は暗く、色味が見られない。



図12 水干絵具と漆を混合して板に塗布し、乾燥後に下半分を研いだもの。色相が暗く、色味が見られない。



図13 白木に煮出した染料を塗布した様子。



図14 インド藍とコチニール。色相・色味は暗い。



図15 レーキ顔料と漆の混合、及び手板への塗りと研ぎを行ったもの。他の色材と混合した色漆に比べ、色相が明確に見分けられる。