

Ⅱ 日光東照宮陽明門唐油蒔絵の制作についての考察

中右恵理子 NAKAU, Eriko / 文化財保存修復研究センター客員研究員

はじめに

日光東照宮で平成の大修理が行われる中、平成25年（2013）から平成29年（2017）にかけて陽明門の修理が行われた。この修理に際し、東西壁面の牡丹立木浮彫の羽目板が取り外され、その下に描かれた壁画が公開された。昭和の修理の際には、東側の羽目板を外した下に「梅に錦花鳥」の絵が確認され、東京国立文化財研究所により調査が行われたが、西側の羽目板は外されず、X線調査により「大和松に巢籠鶴」の絵が確認されたのみであった。

日光東照宮に残る文献や昭和の修理の際に行われた調査によって、東側の壁画は「唐油蒔絵」という油彩画の技法で描かれていることが確認されていた。平成の修理に際し、西側の壁画についても詳しい調査が実施され、乾性油の使用が報告された¹。これらの壁画には損傷が著しかったため、彩色層の剥落止め修理を行うこととなり、平成26年（2014）から平成28年（2016）にかけて、東京国立文化財研究所の監督のもと、筆者を含めた油彩画修理技術者が東西壁面に描かれた「唐油蒔絵」の修理に携わる機会を得た。なお陽明門の修理が完了した現在、東西壁面には再び牡丹立木の羽目板が嵌め込まれ、「唐油蒔絵」を直接目にすることはできない。

この「唐油蒔絵」については、乾性油と顔料による油彩画であることが確認されているものの、江戸時代中期に描かれた大画面の油彩画という珍しい事例であり、その制作背景や制作技法について詳しいことは判明していない。筆者はこれまで

日本で描かれた明治以降の油彩画の修復に多く携わってきた経験から、それよりも遥か以前に描かれた「唐油蒔絵」の技法に興味を抱いた。本稿では、漆工芸分野で古くから日本国内に受け継がれてきた「密陀絵」の技法、南蛮文化や蘭学を通して日本に流入した西洋絵画の技法との関連を視野に「唐油蒔絵」の制作背景や制作技法についていくつかの可能性を考察したい。

1. 唐油蒔絵の修理

1-1. 唐油蒔絵の制作時期

日光東照宮の創建は元和3年（1617）とされるが、陽明門の建立はそれから約20年後の寛永13年（1636）とされる²。江戸期には東照宮は定期的な維持修理が繰り返し行われ、十数回の大規模修理が行われた。唐油蒔絵が描かれた東西壁面は、造営当初からの装飾ではなく、当初は膠彩色であり、文様も変七宝繁文様の縁取りの枠内に牡丹唐草が描かれていたと推測されている³。彩色層の分析結果などから、当初は黒漆の下地の上に膠彩色が行われていたが、その後、弁柄箔下漆の上に唐油彩色の技法で描き改められたことがわかった。さらに寛政10年（1798）に現在見られる金箔地に牡丹立木の彩色浮彫板が上から嵌め込まれた。

油彩技法による絵画の制作についても数回の修理を重ねた変遷が見られる。油彩による技法が見られるのは元禄期からと考えられている。宝暦期に「梅に錦花鳥」、「大和松に巢籠鶴」の唐油蒔絵に描き改められ⁴、さらに明和期に同じ構図で描き直しが行われたと推測されている⁵。

¹ 北野信彦・犬塚将英・吉田直人・桐原瑛奈・本多貴之・浅尾和年・佐藤則武「日光東照宮陽明門側面大羽目絵画の彩色に関する調査」『文化財保存修復学会第36回大会研究発表要旨集』2014年6月 pp.242～243

北野信彦・犬塚将英・本多貴之・中右恵理子・武田恵理・何 思縁・佐藤則武・浅尾和年「日光東照宮陽明門西壁面の唐油蒔絵の調査と修理」『文化財保存修復学会第37回大会研究発表要旨集』2015年6月 pp.54～55

² 『国宝 東照宮 本殿、石の間及び拝殿、他1棟 保存修理事業』（宗）東照宮 2018年2月

³ 浅尾和年・佐藤則武「日光社寺文化財建造物における塗装彩色の修理 国宝 東照宮陽明門の平成修理—東西側壁羽目板の旧唐油蒔絵を主に—」『文化財建造物における塗装彩色 材料の調査・修理・活用』東京文化財研究所 2015年3月 pp.37-45

⁴ 日光東照宮の諸事を記した『御番所日記』の寛政8年（1796）6月27日の項に「…前々より桐油蒔絵ニ有之候得共、絵は牡丹唐草之由、依之宝暦度書直し…」の記載がある。

⁵ 注3に同じ。

1-2. 絵画の構造

1-2-1. 東側壁面「梅に錦花鳥」

陽明門の東側壁面に位置する絵画の主題は「梅に錦花鳥」である。向かって左には満開の紅梅の古木、その立派な幹の中央に雌雄2羽の錦花鳥が紅白で描かれている。右側にも梅の枝が伸びているが、中央より下側は画面が削り取られており詳細は不明である（図1）。画面は、左右の面でそれぞれ上段、中段、下段に分かれており、寸法は左右幅がそれぞれ1730mm、天地幅は左右ともそれぞれ上段が410mm、中段が1235mm、下段が520mmであった。背景には赤色の弁柄漆地が露出し、梅や錦花鳥の描画部分は彩色の下層に金箔が貼られていたが、塗面の大きな幹の内側などには金箔が施されていない部分があった。

梅の花は、花びらの形に沿って筆跡が見え、花弁や雄蕊の形が立体的に表現されていた（図3）。金箔の下に予め漆を盛り上げて輪郭線を立体的に表現している箇所（図3）と花びらの輪郭を絵具で盛り上げている箇所（図4）、雄蕊を黄色で描いている箇所（図3）と白色で描いている箇所（図4）があった。梅の花は場所により描き方にかなり違いが見られた。錦花鳥の羽には羽毛の流れに沿って盛り上げ技法が用いられ、雄の白い羽の形は一枚一枚黒色の線で文様が描かれていた（図5）。一方雌の紅い羽は白色の線で形を描き起こしていた（図6）。錦花鳥の顔の赤色部分には点状の凹凸が盛り上げて表現されていた（図7）。



図1. 東側壁面全体図（修理前）



図2. 西側壁面全体図（修理前）

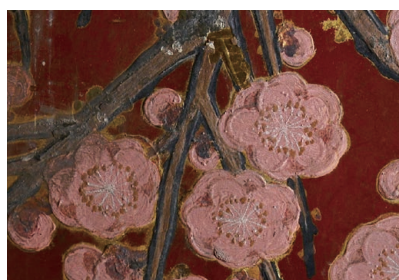


図3. 梅の花部分（修理前）



図4. 梅の花部分（修理前）

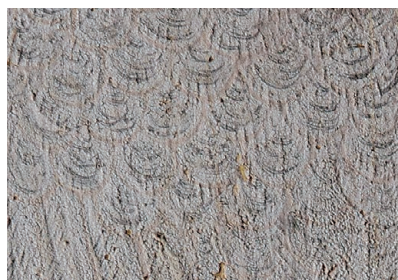


図5. 白い羽部分（修理前）



図6. 紅い羽部分（修理前）

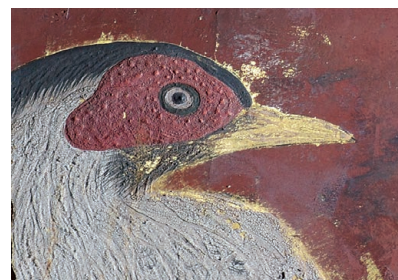


図7. 雄の顔部分（修理後）

1-2-2. 西側壁面「大和松に巣籠鶴」

陽明門の西側壁面に位置する絵画の主題は「大和松に巣籠鶴」である。向かって右面に大きな幹を中心とした松の木、その中央に3羽の雛と親鳥が描かれ、左面には松の木から飛び立つ鶴の姿が描かれている（図2）。壁面の構成や寸法は東面と同様である。

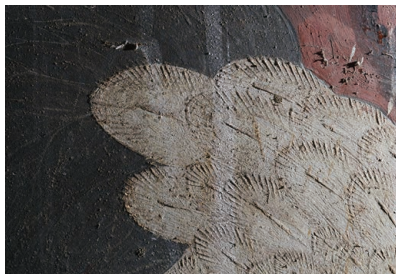


図8. 鶴の羽部分（修理前）



図9. 鶴の頭部分（修理前）



図10. 松葉部分（修理前）



図11. 苔部分（修理前）

1-3. 損傷状態

東側壁面は全体として西側壁面と比較すると絵具層の固着は良好であった。しかしながら、梅の幹や枝に、絵具層の剥落と浮き上がりが最も多く生じていた（図12）。梅の花には、剥落箇所の下層の絵具層が見える箇所（図13）や、乾燥性の亀裂が生じている箇所（図12）、全面に細かな亀裂が生じている箇所など、様々な状態が観察された。幹の一部にも乾燥性の亀裂と浮き上がりが生じていた。錦花鳥の羽には雌雄とも細かな亀裂と浮き上がり、細かな剥落が生じていた（図14）。

西側壁面の損傷状態として最も顕著であったのは、松葉部分の絵具層の剥落と浮き上がりであった。剥落箇所の周囲は絵具層が外側に巻き上がるような形で大きく変形し浮き上がっていた（図10）。

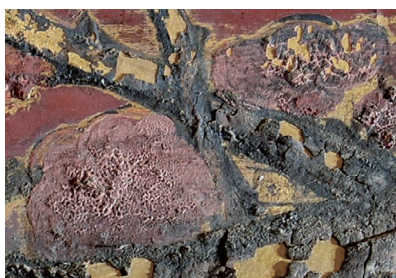


図12. 乾燥性の亀裂（修理前）



図13. 剥落箇所（修理前）

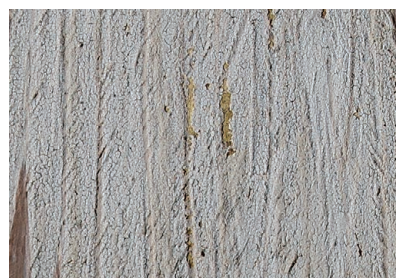


図14. 羽の亀裂（修理前）

鶴の羽の白色部分には羽の形が文様のように凹凸で描かれており（図8）、赤色の頭の部分にも丸い凸状の盛り上げが見られた（図9）。また松の葉は針状の葉を盛り上げて表した凹凸が付けられていた（図10）。苔は幹の彩色の上に描かれ、黄緑色の上に褐色の中央部や白色の点が塗り重ねられていた（図11）。

また松葉は描かれた当初よりもかなり暗く変色し黒色に近い農緑色を呈していた。松葉以外にも幹や苔を描いた部分に剥落、浮き上がりが見られた。褐色の幹部分には絵具層が粉状化したチョーキングの状態が見られた（図11）。苔には縮緬状のしわが生じている箇所が多く見られた（図11）。一方、鶴を描いた部分には最も損傷が少なかった。鉛白を使用した白色部分には全体に細かな亀裂が生じていたが剥落はほとんど生じていなかった（図8、9）。黒色部分についても浮き上がりは多少見られたものの剥落はほとんど生じていなかった。

東西の壁面とも油性の絵具に特徴的な縮緬じわや乾燥性の亀裂などが観察されたことは、本作が油絵具によって描かれたこと、油と顔料の混合比や乾燥速度に問題があったことなどを示している。

1-4. 修理作業

壁画の修理作業は絵具層の剥落止めを中心として必要最低限の処置を行った。

絵具層の浮き上がり箇所は、絵具が外側に巻き上がるような変形を伴っている部分が多く、変形を修正しながら接着強化を図る必要があった。そのため、膠水を塗布した後、温風をあてながら絵具層を軟化させ、電気ゴテを用いてさらに加温・加圧する方法で行った。絵具層保護のため、接着作業を行う箇所は膠水を塗布する際に薄手のポリ

エステル不織布を貼り付けながら作業を行った（図15、16）。

接着に使用した膠が十分乾燥した後に、養生のために貼り付けていたポリエステル不織布と絵具層の表面に付着した膠を除去する作業を行った。ポリエステル不織布と膠の除去は、プリザベーションペンシルを用いて加湿すると同時に温風をあて、絵具層表面の膠を溶かしながら行った。表面の膠はさらに精製水で湿らせた綿棒を用いて出来る限り除去した（図17）。



図15. 養生の上から膠水を塗布



図16. 緩衝材の上から電気ゴテをあてる



図17. 加湿・加温して養生紙を除去

2. 唐油蒔絵の制作背景

2-1. 「唐油蒔絵」の記録について

日光東照宮に残る記録によれば、油彩技法で「梅に錦花鳥」、「大和松に巢籠鶴」の主題が描かれたのは宝暦の修理期である。『御番所日記』の寛政8年（1796）の6月27日の項に「…陽明御門東西御羽目宝暦二年二桐油蒔絵ニ相成候由、此下絵ハ其砌狩野祐清書之由…」との記載がある。また、同じ日に「…前々より桐油蒔絵ニ有之候得共、絵は牡丹唐草之由、依之宝暦度書直し、相談之上にて昨今之絵ニ相成候趣…」の記載がある。この記録によればもともと油彩技法により「牡丹唐草」が描かれていた場所に、現在東西の壁面に残る「梅に錦花鳥」、「大和松に巢籠鶴」の絵が、宝暦2年（1752）、狩野祐清（1717-1763）の下絵をもとに描かれたということになる。しかしこの『御番所日記』では「桐油蒔絵」という言葉が使われており、「とうゆまきえ」という音は同じでも「唐油」ではなく「桐油」と書かれている。しかし、「唐油蒔絵」と書かれた別の記録が日光東照宮には残されている。それが宝暦3年（1753）の『日光御宮并御脇堂社結構書』である。この結構書の中の「陽明御門」の項に東西壁画についての以下のよ

うな記載がある。

- 一 御羽目漆箔唐油蒔絵廻り四分一漆箔
東之方 岩笹梅之立木錦花鳥三羽
西之方 大和松岩笹 巢籠鶴

上記のように、この結構書の中では「唐油蒔絵」と書かれている。現在この壁画について「唐油蒔絵」との名称が主に使われているのは、この結構書の記載によるところが大きい。『御番所日記』は社務所の事務方が書いた記録であるのに対し、『日光御宮并御脇堂社結構書』は修理報告書にあたる文書で、工事の仕様が詳しく記載されている。そのため結構書に書かれた「唐油蒔絵」に信頼性が高いと考えられている。

日光東照宮では現在も膠彩色の他に「桐油彩色」と呼ばれる油彩による技法が、透塀の内法長押と腰長押、神楽所、輪蔵、神輿舎、上社務所の内法長押などの限られた場所に用いられている。現在透塀には亀甲文様が描かれているが、近年行われた塗膜の分析調査によれば、油彩技法による彩色層は正徳期修理（正徳3年：1713）に遡る可能性が指摘されている⁶。

⁶ 北野信彦・本多孝之・佐藤武則・浅尾和年「日光東照宮唐門および透塀の塗装彩色材料に関する調査」『保存科学』第54号 東京文化財研究所 2015 pp.37-57

宝暦3年(1753)の『日光御宮并御脇堂社結構書』には、陽明門の他に「御玉垣」(現在の透塀)、「神輿舎」、「護摩堂」、「神楽所」、「輪蔵」の項に「唐油蒔絵」の記載が見られる。これらは現在も桐油彩色が用いられている箇所と一致している。神楽所には「一 同貫ト敷居之間御羽目地漆箔唐油蒔絵花籠 芙蓉菊紅白萩薄桔梗狩野祐清下繪」とあり、陽明門の壁画と同じく狩野祐清が下絵を描き唐油蒔絵で仕上げられた箇所があった。また「唐油蒔絵」ではないが「唐油」という記載も見られる。「唐銅御鳥居」の項に「一 御柱上之方御紋貳つ宛漆箔中紺青唐油入」、「一 御貫繫万字地紋彫御紋四つ漆箔中紺青唐油入」と書かれている。

この他日光東照宮に残されている文書には、以下のように油に関係する記載がある⁷。

- ・寛永19年(1642)9月、『日光山東照宮造営帳』の御仮殿に関する仕様の記載の中に「とうゆぬり」の記載がある。
- ・同じく寛永19年、『日光山東照宮造営帳』の支払い金額などを記載した中に「一 惣御宮中ノ御彩色ノウへ唐油引ノ分 御入札定」の記載がある。
- ・同じく寛永19年、『日光山東照宮造営帳』に「酢」「酒」「白しほり油⁸」を柱の色付けに用いた記載がある。

現在日光東照宮では油彩技法を指す言葉として「桐油彩色」という言葉が使用されている。しかしながら、日光東照宮に伝わる文書にも「唐油蒔絵」、「桐油蒔絵」、「唐油」、「とうゆぬり」などの言葉が見られ、「唐油」と「桐油」が混在している。「とうゆ」がどのような油を指すものかは後述の制作技法の項で考察を加えたい。ここでは寛永19年の『日光山東照宮造営帳』および宝暦3年の『日光御宮并御脇堂社結構書』などの技術的な立場から記録された文書に見られる「唐油」という言葉に沿って考察を進めたい。

2-2. 唐油蒔絵の制作者

前述したように、「唐油蒔絵」という記載は、宝

暦3年(1753)の『日光御宮并御脇堂社結構書』の陽明門の項に見られ、現在桐油彩色が行われている箇所にも同じ呼称が用いられていた。しかし、前述したように、それよりも早い寛永19年(1642)の『日光山東照宮造営帳』の中に「唐油」という言葉が使用されている。『日光山東照宮造営帳』の記載からは、彩色の上に唐油を塗ったことが推測されるだけでどのような場所に用いられたかも不明である。また唐油蒔絵とは異なり、油と顔料を混ぜて彩色したのではなく、彩色の上から油を塗ったという意味合いである。しかし同じ「唐油」という字が用いられていることから「唐油蒔絵」に用いられた油と同じものを指す可能性が高い。このことから「唐油蒔絵」の制作時期は宝暦期と推測されるが、そこで用いられた技法に関連した材料はすでに寛永の造営期に使用されていた可能性が考えられる。

この陽明門の東西壁面に描かれた大画面の油彩画は、他に類例が見られず、非常に珍しい作例であるが、漆と油彩の技法が混在した絵画的な作例として、重要文化財「羯鼓催花紅葉賀図密陀絵屏風」(静嘉堂文庫美術館所蔵)がある。「羯鼓催花紅葉賀図密陀絵屏風」は二曲一双の屏風で、密陀絵、漆絵、平蒔絵、金貝、螺鈿、梨子地などの多彩な技法を駆使して表現されている⁹。本作は人物の顔などの白色部分や衣の赤色部分、緑色の葉の部分などから鉛が検出されたことから、密陀僧(一酸化鉛)を加えた油を用いる密陀絵の技法で描かれたと推測されている。漆では白色を表現できないことから白色に鉛白を用いる油彩の方法は古くから漆の技法と併用されてきた。本作では表現したい質感や色に応じて密陀絵と漆絵が使い分けられている。制作技法の特徴から本作の制作時期は16世紀後半から17世紀初頭の可能性が高いと考えられている。この制作年代は日光東照宮造営期にも重なる。また、本作に描かれた「羯鼓催花図」のような画題は徳川家が16世紀末から17世紀前半に望んだ画題とされ、本作に描かれた面貌の表現には狩野光信(1565-1608)周辺画家の特徴

⁷ 佐藤則武「日光社寺建造物群の塗装修理—修理技術の立場から—」『建築文化財における塗装材料の調査と修理』東京文化財研究所 2012 pp.49-75

⁸ 「白しほり油」がどの種類の油を指すのかは不明であるが、似た言葉に「白絞油」があり、これは現在菜種油を精製したものや大豆油、綿実油などを精製したものに用いられている。江戸時代には元和年間(1615~1624年)に綿実油の精製法が発見され、以降綿実油を「白油」と呼んだようである(『東京油問屋史』)。

⁹ 松本達弥・室瀬和美・鷲野宮一平・小池富雄・河野元昭「保存修理完成記念シンポジウム 重要文化財「羯鼓催花紅葉賀図密陀絵屏風」(静嘉堂文庫美術館所蔵)をめぐる新知見—文化財修理・漆工史研究・絵画研究の立場から—」『漆工史』第41号 漆工史学会 2019年3月 pp.61-70

が見られるという。このような徳川家と狩野派絵師との関係も陽明門の「唐油蒔絵」と共通する。

本作は技法の多様性から、絵師による下絵、塗師・蒔絵師による漆地製作と下絵の転写、金貝などの貼付け、密陀絵職人による密陀絵の工程、絵師による仕上げの墨線の描き入れなど分業制によって制作されたと推測されている。絵師や塗師・蒔絵師は実在していたが密陀絵を専門とするような職業分野が実在していたかは疑問である。なお江戸時代に制作されたもので大画面の絵画に油彩技法が使用された事例は現在のところ、本作と陽明門の「唐油蒔絵」のみであり、奈良時代以降、密陀絵の事例そのものが国内に非常に乏しく、近世以降に作例が見られるようになるものの、多くは盆や椀などの小品の加飾として行われている。

では陽明門の「唐油蒔絵」はどのような人物が関わって制作されたのであろうか。宝暦期の記録に明らかなのは下絵が狩野祐清によって手掛けられたことのみである。他の記録によれば『御番所日記』の延享2年（1745）10月17日の項に「陽明御門桐油繪野村四郎右衛門繕…」の記載がある。野村四郎右衛門は塗師・蒔絵師に属する人物である。この記載によれば、陽明門の「桐油繪」の修理には塗師・蒔絵師があたっていた。しかし、延享2年は宝暦2年以前のため、「梅に錦花鳥」「大和松に巢籠鶴」の壁画ではなく「牡丹唐草」の図様が描かれていた時期である。この時期には油彩箇所修理に関する記載が多く見られる。同年10月27日の項に「諸々御彩色唐油蒔絵御繕前日之通」、同年11月5日の項に「御端籠桐油蒔繪繕…」、同年11月9日の項に「野村四郎右衛門桐油彩色有之御拝殿金柱箔置直し有之」の記載がある。ここで改めて気付くのは「桐油繪」、「唐油蒔繪」、「桐油蒔繪」、「桐油彩色」と、日記を記した人物により油彩技法を記すのに異なる名称が用いられていることである。宝暦2年以降の記録では、陽明門の唐油蒔絵の修理に携わった人物に関する記載は見られないが、『御番所日記』の寛政9年（1797）7月12日の項に「御本社御後外羽目御有形漆彩色之处、此度桐油蒔繪相成候、尤御絵者有形狩野柳慶同洞琳同宗秀三人ニ而 御手入…」の記載がある。この一文からは「桐油蒔繪」の制作に狩野派の絵師が携わったように受け取れる。

2.3. 唐油蒔絵と狩野派絵師

寛永19年（1642）の『日光山東照宮造営帳』に「唐油」という記載があることから、「唐油蒔絵」に用いられた技法が東照宮の造営期に遡る可能性のあることは先に述べた。そこで東照宮の造営に関わった狩野派絵師に遡って、下絵を描いたとされる狩野祐清までの流れをたどってみたい。

寛永19年（1642）の『日光山東照宮造営帳』の支払いの記録に以下の7名の狩野派絵師の名前が記されている。

狩野采女（探幽守信）
同 休伯（長信）
同 主馬（尚信）
同 弥右衛門尉（興甫）
同 理右衛門尉（興也）
同 内蔵丞（友我）

狩野右京（時信） ※かっこ内は筆者記す。

狩野探幽（1602-1674）は狩野孝信（1571-1618）の長男で、織田信長や豊臣秀吉に仕えた狩野永徳（1543-1690）の孫にあたり、江戸狩野の基礎を築いたとされる。狩野長信（1577-1654）は永徳の末弟で、狩野宗家の後継に尽力した。狩野派絵師として最も早く徳川家の御用絵師となった。狩野尚信（1607-1650）は孝信の次男で探幽の弟である。狩野興甫（?-1671）は永徳の長男光信（1565-1608）の弟子であった狩野興以（?-1636）の長男で、紀州徳川家の御用絵師を務めた。興以は、光信の甥である探幽、尚信、安信の三兄弟の後見役として彼らを教育したとされる。狩野興也（?-1673）は興以の次男で興甫の弟である。水戸徳川家の御用絵師を務めた。狩野友我は長信に学び、後に山本友我と改名した。狩野時信（1642-1678）は探幽の末弟安信（1613-1685）の長男で、安信を祖とする徳川幕府の奥絵師であり、狩野宗家でもある中橋狩野家の2代目である。東照宮の造営に関わったこれら狩野派絵師の周辺について系図をまとめた（図18）。

これら狩野派絵師の中で狩野興甫について武田恵理氏¹⁰から興味深い指摘があった。日本におけるキリスト教の布教から禁教時代の修道士やキリシタンの動向を記した『江戸キリシタン山屋敷』（高木一雄著）の中に、狩野興甫がキリシタンであったとの記述があるとのことであった。以下、

¹⁰ 武田恵理氏は日光東照宮陽明門唐油蒔絵の修理作業に筆者と共に従事した。南蛮美術や幕末洋風画の技法研究に長年携わっている。

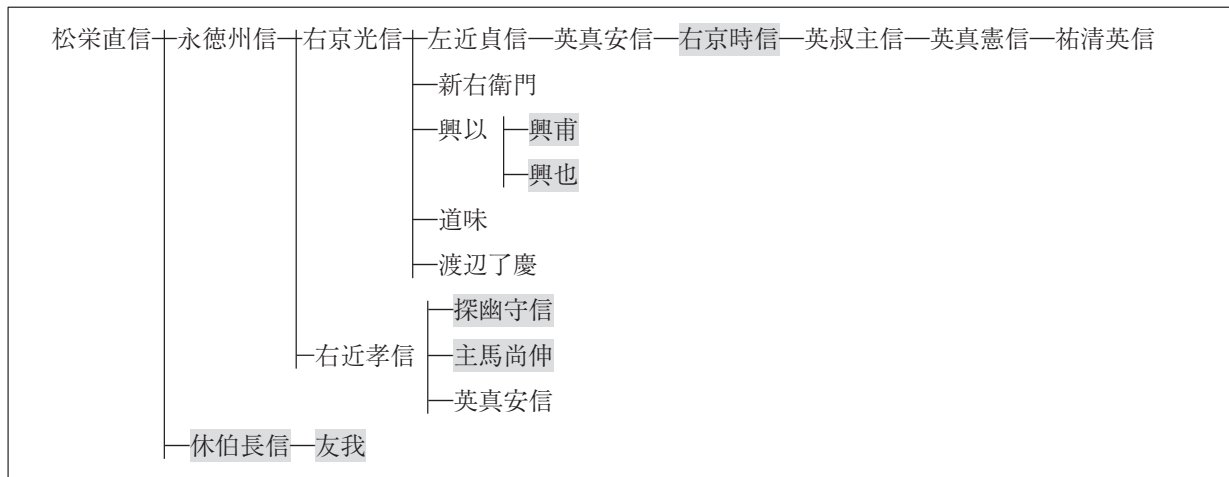


図18. 狩野派系図

『江戸キリシタン山屋敷』からの抜粋である。

「初めに狩野彌右衛門興甫についてであるが彼は武蔵野国で生まれた。そして成長してから山城国に移っている。のち寛永四年（一六二七）から万治三年（一六六〇）まで兄狩野興意の跡を継いで和歌山藩絵師となり一〇〇五支給され三三年間仕えていた。その間、寛永十一年（一六三四）から寛永十三年（一六三六）まで日光東照宮の絵師も務めていた。…」

息子の狩野彌右衛門興益もキリシタンであり、父とともに三年間小日向の山屋敷に収容されていたという。さらにその後、神山道子氏によりキリシタンであった狩野興甫を取り巻く狩野派絵師についての研究成果が報告された¹¹。神山氏によれば狩野興甫がキリシタンとして捕らえられた件は『南紀徳川史』、『徳川実記』に記載が見られるとのことである。興甫は父興以の兄弟弟子の一人である狩野道味（生没年不詳）の娘を娶っており、道味は義理の父にあたる。リスボンの国立古美術館には道味の作とされる南蛮屏風が所蔵されている。その道味に関して『日本フランシスコ会史年表』に狩野道味ペドロがフランシスコ会の財務担当者であったとの記載があり、やはりキリシタンであったことが報告されている。また、もう一人の興以の兄弟弟子である渡辺了慶（?-1645）に

ついても、了慶の息子の了之は興以の娘を娶りやはり姻戚関係であった。その了慶は晩年の寛永期に平戸藩の松浦家に抱えられた。平戸藩は南蛮貿易を積極的に行い、オランダ、イギリス商館を開設するなど西洋文化との関わりが深い。また了之以降は狩野姓を名乗り、孫の了海は出府して中橋狩野家の安信の門人となった。5代目はやはり出府して永叔の門人となった¹²。このように平戸藩のお抱え絵師となった了慶の家系と江戸の中橋狩野家には関わりがあった。そして陽明門の「唐油蒔絵」の下絵を描いたとされる狩野祐清英信（1717-1763）は狩野宗家である中橋狩野家の11代目である。

「唐油」という言葉を軸に東照宮の造営期から「唐油蒔絵」の制作時期までの狩野派をたどると、光信の門人にキリシタン絵師が見られ、その姻戚の家系に平戸藩に抱えられ、祐清につながる中橋狩野家の門人がいたことは興味深い。また光信といえは密陀絵の技法で描かれたとされる「羯鼓催花紅葉賀図密陀絵屏風」と関連付けられる絵師である。これら狩野派の背景にはキリスト教の布教や海外貿易を通して西洋文化の影響がうかがわれる。次に「唐油蒔絵」に西洋文化の影響があった可能姓について考察したい。

2-4. 唐油蒔絵と西洋文化との関係

天文18年（1549）、フランシスコ・ザビエル（1506頃-1552）が鹿児島に上陸し、その後平戸を拠点

¹¹ 神山道子 「キリシタン時代の絵師～狩野派とキリシタン～」『全国かくれキリシタン研究会 第30回記念 京都大会 研究資料集』 全国かくれキリシタン研究会京都大会実行委員会 2019年 pp.25-55

¹² 武田恒夫 『狩野派絵画史』 吉川弘文館 1995年 pp.268-269

に布教活動を行った。ザビエルらによりイエズス会の布教活動が広がる中で、日本人信徒の教育機関としてセミナリオが建設された。天正11年(1583)にはイタリア人宣教師で画家であったジョバンニ・ニコラオ(1560-1626)が来日し、天正18年(1590)頃から長崎のセミナリオで西洋絵画の技法を教えた。日本人が描いたと考えられるマリア像やキリスト像などの聖画は、このような施設で制作されたものと考えられる。当時絵画は布教のための重要な手段であった。

文禄2年(1593)にはフランシスコ会の宣教師が来日し布教を開始した。狩野道味や興甫らはフランシスコ会に属していた。しかし、フランシスコ会ではイエズス会のような組織的な聖画の制作は行われなかったようである¹³。東照宮の造営期に「唐油」という言葉が見られるものの、油彩画が制作されなかったのは、興甫らに具体的な技法習得の機会がなかったためとも考えられる。神山氏は興甫らがイエズス会の日本人画家に接触し、西洋絵画の技法についての知識を得た可能性を示唆している。

彩色の上に油を塗る技法は、西洋ではワニスと呼ばれるものに相当する。現在でも油絵にはワニスを塗布するが、揮発性油に溶解した天然や合成の樹脂を使用するのが一般的である。しかし古くは油性ワニスと呼ばれる乾性油と樹脂を混ぜたワニスが用いられていた。固形の樹脂を油とともに熱して溶かす方法が知られていたためである。一方、油を彩色の上から塗布する技法は中国でも古くから行われていた。油と顔料を混ぜる油彩で描かれた技法は「油画」、彩色の上に油を塗布する技法は「油色」と呼ばれる¹⁴。正倉院宝物には油を塗布した「油色」が多いとされる。「唐」という字は中国など外国から入ってきた事物に当てられることが多い。「唐油」が中国由来の油を指す可能性も考えられる。

「唐油蒔絵」には、「唐油」という言葉に象徴される外国からもたらされた油の使用のほかに、大画面という特徴がある。日本の漆工芸の分野においては、前述の「羯鼓催花紅葉賀図密陀絵屏風」を除き、大画面の絵画的作品は見られない。西洋

絵画においては16世紀以降、亜麻布に描かれた大画面の絵画が普及した。慶長10年(1605)、イエズス会によって建てられた教会の内部にも大きな油絵が飾られていたという。このような大画面の油絵を「唐油蒔絵」の制作に携わった者たちは見る機会があったのであろうか。オランダ商館長ヘンドリック・デュルフェンの日誌によれば、享保7年(1722)江戸参府の際に将軍吉宗から油絵注文の依頼があった¹⁵。同年10月14日のオランダ商館日誌には、注文の内容について、亜麻布に油絵具で描かれた5点の絵画としている。大きさは全て約270cm×120cmで、3点は縦長、2点は横長、動植物や狩猟、戦闘場面などが主題とされた。享保11年(1726)5点の油絵を舶載した船が長崎に入港し、その後油絵は海路で江戸に送られた。この5点の油絵のその後の記録は残っていない。しかし、享保14年(1729)、『百花鳥図』が京都で出版され(挿図は狩野探幽が手掛けている)、その巻五にオランダ絵画の縮図が財峨という絵師により描かれている。財峨は羅漢寺(本所五ツ目:現在の江東区大島)の壁に2点のオランダ絵画を見たと記している。これら2点のオランダ絵画が将軍の注文による5点のうちの2点である可能性は高い。2点のオランダ絵画は享保12~3年(1727~28)頃、羅漢寺の竣工を祝って納められたと考えられる。安永6年(1777)、宋紫石(1715-1786)は羅漢寺の油絵を模写した可能性があり、司馬江漢(1747-1818)も寛政3年(1791)に羅漢寺の油絵を見て描いたと考えられる作品を制作している。寛政8年(1796)には石川大浪(1765頃-1817頃)が弟孟高と共同でこのうちの1点を模写(紙本着色)している。松浦静山著『甲子夜話』によれば、文政9年(1826)には絵画は剥落などかなり損傷が激しくなっていた様子がわかる。

「唐油蒔絵」の制作と日本における西洋文化の影響を比較するため、東照宮が創建された元和3年(1617)頃から唐油蒔絵が描かれた宝暦2年(1752)頃までの出来事を表にまとめた(表1)。

¹³ 注11に同じ。

¹⁴ 上村六郎・亀田孜・木村康一・北村大通・山崎一雄「正倉院密陀繪調査報告」『書陵部紀要』第4号 宮内庁書陵部 1954年

¹⁵ 磯崎康彦『江戸時代の蘭画と蘭書—近世日蘭比較美術史—』ゆまに書房 2004年

狩野派および日光東照宮陽明門関連	西洋文化の影響
天正7年（1579）永徳ら、安土城障壁画制作。 天正13年（1585）永徳、大阪城障壁画制作。 天正18年（1590）永徳、内裏障壁画制作。永徳没。 文禄元年（1592）光信、肥前名護屋城障壁画制作。 慶長5年（1600）関ヶ原の戦い。道味、フランシスコ会の財務を担当。 慶長9年（1604）京都地区の信徒が署名した請願書に道味、興甫と思われる署名。 慶長13年（1608）光信没。 元和3年（1617）探幽、幕府御用絵師となる。 日光東照宮創建。 寛永3年（1626）探幽ら二条城障壁画制作。 寛永4年（1627）興甫、紀州和歌山藩に召し抱えられる。 寛永11年（1634）探幽、名古屋城障壁画制作。 日光東照宮の大造替工事開始。 寛永13年（1636）探幽、陽明門「雲龍図」制作。 日光東照宮大造替工事完成。 寛永19年（1642）『日光山東照宮造営帳』に「唐油引き」「とうゆぬり」「白しほり油」の記載がある。 寛永20年（1643）興甫、キリシタンの咎により逮捕。 この後3年間小日向のキリシタン山屋敷に収容。 この頃、了慶が平戸藩に召し抱えられる？ 万治2年（1659）探幽、興甫ら、江戸城障壁画制作。 寛文10年（1670）興甫没。 延宝2年（1674）探幽没。 元禄3年（1690）日光東照宮修理工事。陽明門に「牡丹唐草」の「桐油蒔絵」が描かれる。 正徳3年（1712）日光東照宮修理工事。透塀に油彩技法で彩色が行われる。 延享2年（1745）『御番所日記』に「陽明御門桐油繪野村四郎右衛門繕」 宝暦3年（1753）日光東照宮修理工事。狩野祐清下絵「梅に錦花鳥」「大和松に巢籠鶴」の「唐油蒔絵」が描かれる。	天文18年（1549）フランシスコ・ザビエル来日。 天文19年（1550）平戸にポルトガル船来航。 天正4年（1576）京都にイエズス会の教会を建立。 天正11年（1583）ジョバンニ・ニコラオ来日。 天正18年（1590）ジョバンニ・ニコラオが肥前のセミナリオで絵画を教える。 文禄2年（1593）フランシスコ会神父が肥前名護屋城で秀吉に謁見。フランシスコ会の布教始まる。 慶長14年（1609）平戸にオランダ商館を設立。 慶長19年（1614）幕府禁教令発布。 寛永5年（1628）幕府、平戸オランダ商館を閉鎖。 寛永9年（1632）日蘭貿易再開。 寛永14年（1637）島原・天草一揆。 寛永16年（1639）ポルトガル船の来航を禁じる。 寛永18年（1641）オランダ商館が平戸から出島へ移る。 万治2年（1659）商館長、ドドネウスの『草木誌』献上。 寛文3年（1663）商館長、ヨンストンの『動物図説』献上。 享保5年（1720）禁書令を緩和。 享保7年（1722）将軍吉宗から油絵注文の依頼。 享保11年（1726）5点の油絵が将軍に献上される。 享保12年（1727）頃、油絵が羅漢寺に下賜される。 宝暦2年（1752）平賀源内、長崎に遊学。

明和元年（1764）日光東照宮修理工事。「唐油蒔絵」の彩色修理。 寛政9年（1797）『御番所日記』に「御本社御後外羽目御有形漆彩色之处、此度桐油蒔繪相成候、尤御絵者有形狩野柳慶同洞琳同宗秀三人ニ而 御手入」 寛政10年（1798）日光東照宮修理工事。「唐油蒔絵」を「牡丹立木浮彫」に変更。	宝暦8年（1758）楠本雪溪、長崎で宋紫岩に師事、以後宋紫石と名乗る。 宝暦9年（1759）司馬江漢、狩野派に入門。 宝暦13年（1763）源内、『物類品隲』を著す。 明和2年（1765）鈴木春信、錦絵を創始。江漢、春信門下となる。歌川豊春、浮絵を制作。 明和7年（1770）源内、長崎に再遊学。前野良沢、長崎に遊学。 明和8年（1771）江漢、宋紫石門下となる。 安永3年（1774）杉田玄白、前野良沢ら『解体新書』を刊行。 天明3年（1783）江漢、腐食銅版画を制作。 天明8年（1788）江漢、長崎に遊学。
--	---

表1. 「唐油蒔絵」の制作と西洋文化の流入

年代を追って出来事を見て行くと、まず、狩野光信が肥前名護屋城で障壁画を制作していた時期とジョバンニ・ニコラオが肥前のセミナリオで絵画を教えていた時期が近いことに気付く。光信は同時代の長谷川派との交流をはかるなど、他派の芸術性を積極的に取り入れる理念を持っていたとの見方がある¹⁶。この時期光信が西洋の絵画技法に触れた機会があったのではないだろうか。陽明門の建立時期にはキリスト教の取り締まりはかなり厳しくなっていた。しかし平戸や出島を通じての海外貿易は継続しており、幕府が取り締まりに本腰を入れるきっかけとなった島原・天草一揆は寛永14年（1637）である。興甫が逮捕されたのも造替工事後であることから、「唐油」は興甫らが持ち込んだ西洋由来の油であるかもしれない。最初に油彩技法が用いられたと考えられる元禄期には目立った出来事は見られないが、当時は出島を通じての海外貿易は順調に行われていた時期で、西洋あるいは中国からの新たな知識や材料が流入していた。先に述べたように「唐油蒔絵」が制作された時期には日本には西洋で描かれた大型の油絵が存在していた。これは將軍の注文であったこ

とから、狩野派絵師らが実際に間近で見た可能性が非常に高い。また同時期は平賀源内などが長崎に遊学しており、以降蘭学が盛んとなっていく。銅版画や油絵の研究・制作を行った司馬江漢（1747-1818）も宝暦期から画業を開始している。

3. 唐油蒔絵の制作技法

3-1. 制作材料についての考察

漆工芸分野では「密陀絵」と呼ばれる技法が油彩技法として知られている。古くは奈良時代に伝わった技法とされるが「密陀絵」の呼称は明治以降とされる¹⁷。密陀僧は一酸化鉛であり油の乾燥を促進させる作用がある。万治3年（1660）の『武陵雜筆』には「桐油の方。一沸の油に密陀僧を粉にして入れ、色は何なりとも所レ好を加ふべし。」「密陀僧塗のこと。エの油一升到、密陀僧の細末を三匁七分入れ、火を文武の間にして、二十四時間の内に一升の油を七合に煎じ、…」とある¹⁸。桐油や荏油に密陀僧を加えて煮るという処方である。これに類するような「密陀絵」の処方江戸時代に比較的多く残されている。以下にいくつか例を挙げる。

¹⁶ 黒田泰三 「狩野光信への“酷評”再確認」『出光美術館研究紀要』第18号 出光美術館2013年

¹⁷ 注14に同じ。

¹⁸ 荒川浩和編集 『日本の美術 第163号 漆と漆絵』 至文堂 1979年

①北村家¹⁹

密陀僧 二匁（金銀二種あり、金密陀の方良し）、
荏油 一合、蘆眼石（爐甘石） 一匁、
檳葉 一二枚、唐辛 七個、生姜 一匁
右のものをよく煮合せて、吉野紙にて濾して
用いる。

②大田南畝『半日閑話』²⁰

紙桐油の油の仕立方

一、エの油三合 一、密陀僧六分 一、明礬
壹分五厘 右煮詰候上 一、樟腦六分加える
密陀油製法
エの油五合 上光明丹五分 石灰五分

③司馬江漢の乾性油製法²¹

一、生エンショウ三匁 一、ナマリ三匁 一、
密陀僧二匁五分 一、タウガラシ三十本
一、樟腦二匁 一、白蠟二匁五分 一、トウ
シン三匁 一、エノ油三合
煮沸ノ後濾過シテ之ヲ使用ス

④高森観好『西洋画談』²²

…荏油 2 合を土鍋に入れ、トウガラシ 2、30
粒切りて入れ、煮る。トウガラシ黒くなりた
るときすてる。トウガラシはかわきはやくす
る。この後唐の土 5 分、密陀僧 1 匁、活石 3
匁、薫緑 5 匁、鉛粉 2 匁、シキミの葉 10 匁、
長吉丹 5 匁をまぜる…

⑤佐竹曙山『画法綱領』²³

絵油ノ法

荏油 九十六匁 金密陀 八匁 金
琥珀 見合油コキハ多ク入、油ウスキハ少シ入。
右煉方、土鍋ニ入、文火ニテ煮、静ニ沸シ、
能攪セ、久シクヲキ、黒ミ出サルヨウニスヘシ。
尤鍋中ニ火サルヨウニ心得ヘシ。但シ金琥珀
ヲ入、沸シ、毎度攪セ、泡ヲ去リ、又火ヨリ
ヲロシ、手引カケンニナルコロ、金密陀ヲ入、
能攪セ、泡ヲ去リ、再ヒ鍋ヲ火ニカケ、泡ヲ

トリツクシ、其ノチ布ニテ漉シ、渣ヲ去リ用
ユ。煎シカケン、指ニ付、チヤンノ如クネハ
リ有ヲ度トス。尤静ニセンチ、黒ミ出サルヨ
ウニスヘシ。

①北村家の処方、奈良の漆工芸家で、正倉院
漆工品調査に参加した北村大通氏が「正倉院密陀
絵調査報告」に北村家伝来として記載している処
方である。このような処方、漆工芸の分野に多く
伝わっているが、口伝とすることが多く文書に記
された例は少ない。日光東照宮においても文書と
しては江戸時代の処方は残されていない。一方、
②から⑤の処方はいずれも江戸時代中～後期に名
を知られる文人、蘭学者、画家が記したものであ
る。大田南畝（1749-1823）は幕府の役人であり
ながら、文化人として活躍した人物で浮世絵研究
家でもあった。石川大浪ら西洋画を研究した画家
たちとも親交があった。司馬江漢は江戸時代に西
洋画を研究し、実際に油絵を描いた洋画の先駆者
である。寛政11年（1799）、『西洋画談』を著した。
高森観好（1750-1830）は水戸藩士の家に生まれ
た蘭学者で、八分儀、温度計、天文時計、エレキ
テルなどを製作した。『漆髹秘録』を著している
ことから漆技法に詳しくあったと考えられる²⁴。佐
竹曙山（1748-1785）は、秋田藩主でありながら
平賀源内を秋田に招くなどして西洋画を研究し、
自らも絵を描いた。『画法綱領』や『画図理解』
などの西洋画論を著した。

この中で司馬江漢と佐竹曙山は西洋画の技法を
研究した人物であり、前述の処方、西洋画の油絵
の処方として書かれている。高森観好の『西洋画
談』は同題の江漢の写本で、江漢が同書では詳しく
記していない処方を付記している。①の北村家
に伝わる漆工芸分野の処方と③の江漢、④の観好
の処方には唐辛子、檳葉などが共通して見られる。
西洋画の処方というよりは漆の技法としての「密
陀絵」処方に近い。そして、これらの処方に用い
られる油はほとんどが荏油である。

それでは西洋ではどのような油が使われたかと

¹⁹ 注14に同じ。

²⁰ 注18に同じ。

²¹ 注18に同じ。この江漢の処方が何から引用されたものかは不明。

²² 小野忠重 「江戸時代の油性画材の資料について」『東京芸術大学美術学部紀要』第4号 東京芸術大学美術学部
1968年

²³ 平福百穂 『日本洋画の曙光』 岩波書店 2011年

²⁴ 石上敏 「森島中良と草創期銅版画」『大阪商業大学 商業史博物館紀要』創刊号 2001年 pp.35-48

いえば亜麻仁油や罌粟油、胡桃油などである。その中でも最も多く使用されてきたのは亜麻仁油である。11世紀の修道士テオフィルスが書いた『さまざまな技能について』には亜麻仁油についての記述がある²⁵。扉を赤く塗るために、亜麻仁油を鉛丹または朱と混ぜて塗るとし、陽にあてて乾かしては塗り重ねることを繰り返した後、最後にニスと呼ばれる膠を上塗りすると述べている。(膠と訳されているが「粘着性のある物質には何にであれ使われる用語」との註がある。ニスはワニスと同義語である。) 次にニスの作り方が述べられている。その製法は、亜麻仁油にフォルニスと呼ばれる樹脂を加えて煮るというものである。このニスは上塗りに用いるもので、本稿の24で触れた油性ワニスに相当する。15世紀に書かれた『ボローニャ手稿』にはワニスの製法について、やはり樹脂と亜麻仁油を煮る方法が述べられている²⁶。

上記は油性ワニスの製法であるが、グザヴィエ・ド・ラングレは著書の中で、亜麻仁油の乾燥を高めるために金属酸化物を入れて加熱処理する方法に触れ、「11世紀ないし12世紀以降、昔の画家もこれらの酸化物の使用を知っていた。」としている²⁷。具体例としてスペインの画家パロミーノ(1653-1726)の処方を記載している。「亜麻仁油1リットルに対して1オンスの一酸化鉛をとり、それに少量のガラス粉と、皮をとりつぶしたニンニク片を一かけら加える。この全部を、半分だけ水を入れた鍋に入れて火にかける。絶えずゆり動かし、ニンニク片がこんがりとするまで加熱する。のち火を止めてしばらく置く。」というもので、細かな材料の違いはあるが密陀絵の油の処方と共通している。「唐油」という言葉を外国由来の油と捉えるならば西洋で用いられていた亜麻仁油の可能性もある。彩色の上に油を塗るという手法は油性ワニスに当てはまる。亜麻仁油は当時日本では作られていないので、使用されたとすれば輸入品である。よって、今後、江戸時代に海外貿易によって輸入された品目について検証する必要がある。

一方、「唐油」という言葉のほかに頻繁に用いられた「桐油」という言葉は何を意味するのであろうか。

荏油は荏胡麻の種子を原料とし、亜麻仁油は亜麻の種子を原料とする。「桐油」は油桐の種子から摂れる油である。これら3種類はどれも乾性油と呼ばれる乾燥性の高い油で塗料などの用途に用いられる。

日光東照宮では現在「桐油彩色」という言葉を用いているが、油の調整法は「荏油、桐油に一酸化鉛と鷹のツメ等を入れゲル化しないように炊き上げた油」とのことである²⁸。前述したように荏油は漆技法の分野で処方に多く用いられている。明の時代に書かれた中国の漆技法書である『髹飾録』には「油飾」という技法があり「即ち桐油調色也」と説明されている²⁹。また材料の中に「罌子桐油」という言葉があり、荒川浩和氏はこれを日本における呼称として「桐油」としている³⁰。このように中国では乾性油を顔料と混ぜて絵具にする際には桐油が使われていたようである。

では「唐油」は中国由来の油を表しているのであろうか。山口隆治氏によれば、油桐には日本に古くから生立する日本油桐と中国に生立する支那油桐、広東油桐などがあった³¹。日本油桐は明国から禅僧が日本に持ち帰ったものといわれ、古文書には「罌子桐」などの名称が見られるという。しかし、平成12年(2000)に発掘された石川県加賀市の遺跡からは13世紀の漆器などとともに油桐実が出土しており、日本油桐は日本固有のものであった可能性が高いとしている。江戸時代には若狭国をはじめ、越前、出雲、石見、但馬、丹波、加賀、上総、安房、伊豆、駿河、遠江、紀伊国などで生産されたが、生産地には偏りがあり、菜種油、荏油などに比べて生産量も僅かであったとのことである。用途は灯油、害虫駆除油、雨合羽、唐傘、桐油障子紙、油団などであった。元禄10年(1697)に農学者の宮崎安貞が著した『農業全書』には「又雨衣(かつハ)にぬりて、無類なり。桐油がつハと云ハ、今糸のあぶらにて作れども、

²⁵ テオフィルス 森洋訳編 『さまざまな技能について』 中央公論出版 1996年

²⁶ チェンニーノ・チェンニーニ 辻茂編訳 石原靖夫・望月一央訳 『絵画術の書』 岩波書店 1991年

²⁷ グザヴィエ・ド・ラングレ 黒江光彦訳 『新版 油彩画の技術—増補・アクリル画とビニル画』 美術出版社 1974年

²⁸ 注7に同じ。

²⁹ 荒川浩和 「兼葭堂本『髹飾録』書下し(二)」『漆工史』第38号 漆工史学会 2015年

³⁰ 荒川浩和 「兼葭堂本『髹飾録』解題」『漆工史』第36号 漆工史学会 2013年

³¹ 山口隆治 『油桐の歴史』 桂書房 2017年

もと此あぶらにて仕立る物なるゆへ、器物を塗り、又ハ松脂とねり合せてハ、漆にかへ^{もち}用いて器物をぬり、船をぬる。唐人の船にちやんをかくると云ハ此物なるべし。」の記述がある。これによれば、元禄10年頃には雨合羽には荏油が塗られていたが、もとは桐油が使われていた。また、松脂と練り合わせて漆の代用に器や船などに塗られていた。

以上のように、荏油は漆工分野で広く使われてきた油であり、漆工関係の文献に多く記載されている。亜麻仁油は「唐油」を西洋由来とすれば使用された可能性のある油である。桐油は、東照宮や中国の文献に「桐油」の名が見られ、日本でも荏油以前に同じ用途に使用されていたらしい。

「唐油蒔絵」に使用された油は、荏油、亜麻仁油、桐油のいずれかと考えるが明らかなことはわからない。そこでこれら3種類の油を使用して油絵具を作成し、それぞれの油の特徴を比較するとともに、「唐油蒔絵」に見られる描画が可能かどうか塗布実験を行うこととした。

3-2. 塗布実験

3-2-1. 作成条件

塗布実験に使用する油は荏油、桐油、亜麻仁油の3種類とした。江戸時代や明治時代に記された漆技法や西洋絵画技法には、材料の異なる様々な処方が存在するが、これらの処方に共通する材料である乾性油と密陀僧のみを使用することとし、密陀絵と西洋絵画の処方に共通して見られる、油を煮る手法で作成することとした。乾性油と密陀僧の分量比については、これも多くの処方異なるため基準があいまいである。中でも中里壽克、竹永幸代氏による「密陀絵の研究（Ⅰ）」³²に参考資料として多くの処方が載っており、これらの処方を参考に平均的な分量比を独自に決めることとした。実験に使用した材料は以下の通りである。

（1）油および顔料

- ・荏油（国産・塗装用油／株式会社山中油店）
- ・亜麻仁油（塗装用油／株式会社山中油店）
- ・桐油（塗装用油／株式会社山中油店）
- ・密陀僧（ナカガワ胡粉絵具株式会社）
- ・鉛白（ナカガワ胡粉絵具株式会社）
- ・岩辰砂〔白〕（天然岩絵具／ナカガワ胡粉絵具株式会社）

- ・松葉緑青〔白〕（天然岩絵具／ナカガワ胡粉絵具株式会社）

（2）下地

- ・檜板（膠を塗布して目止めしたもの）
- ・手板（金箔押し）
- ・手板（箔下漆）

手板は日光社寺文化財保存会の佐藤則武氏に制作をお願いした。「唐油蒔絵」には金箔の上に彩色がある箇所と弁柄漆地の上に彩色がある箇所が見られるため2種類の手板を制作していただいた。制作材料および工程は以下の通りである。板は檜材を使用し、漆は日本産漆を使用した。下地は切粉下地、錆下地、中塗り、上塗りの工程で仕上げ、緑礬弁柄箔下を塗り、蠟瀬漆（蠟色漆＋生漆）で金箔を押した。金箔は3号色を3枚掛けで仕上げた。

（3）油と密陀僧の混合比

乾性油と密陀僧を用いた古い処方に見られる混合比は、油一升（約1800ml）に対し、密陀僧三匁（約11.25g）～50匁（約187.5g）までのばらつきが見られた。本実験では、荏油、亜麻仁油、桐油とも油100mlに対し密陀僧を4.16g（油一升：密陀僧20匁に相当）の割合とした。

（4）加熱方法

乾性油と密陀僧の混合物の加熱には電気コンロ（100v 600w）を使用した。加熱時は外側300wに設定し、デジタル温度計で油の温度を5～10分おきに確認しながら加熱を調整した。180度に達したら190度を超えないように都度スイッチを切り、油の温度が100度を下回らない程度で再び加熱を行った。これを繰り返し、密陀僧の粉が完全に油に溶けて全体が均一になるまで3～7時間加熱した。その後は完全に冷えるまで静置し、目の細かい布で漉して塗布実験に使用した。

3-2-2. 作成サンプル

本実験では①から⑤のサンプルを作成した。密陀僧を加えて加熱した油は「密陀油」、非加熱の油は「生油」、密陀油と顔料を練り合わせた絵具は「密陀絵具」と呼称することとする。密陀油と顔料の混合比は以下の通りである。

荏油：鉛白＝1.5g：4g、亜麻仁油：鉛白＝1.5g：4g、

³² 中里壽克・竹永幸代 「密陀絵の研究（Ⅰ）」『保存科学』第34号 東京文化財研究所 1995年 pp.13-21

桐油：鉛白=1.5g：3g，荏油：緑青=1.5g：4.5g，亜麻仁油：緑青=1.5g：4.5g，桐油：緑青=1.5g：3g

顔料の量にばらつきがあるのは、筆で塗布可能な粘度の絵具に調整した結果である。サンプル作成に用いた筆は、油の塗布には水彩用の平筆、密陀絵具の描画には、平塗り箇所には彩色筆、盛り上げ箇所には細めの面相筆を用いた。

①生の油と密陀油の比較

膠で目止めした檜板に、亜麻仁油、荏油、桐油を非加熱、密陀油の2種類塗布し、色味や乾燥性を比較した。

②漆下地への鉛白の平塗り

箔下漆の手板に、桐油、荏油、亜麻仁油で作成した鉛白の密陀絵具、亜麻仁油の生油で練った鉛白を平塗りし、漆地への絵具の塗りやすさ、色味の違いや乾燥性を比較した。絵具の塗布は板を立てた状態で行い、その後の乾燥も立てた状態で行った。

③金箔下地への鉛白の平塗り、および鶴の羽部分の描画

箔押しした手板に、桐油、荏油、亜麻仁油で作成した鉛白の密陀絵具を平塗りし、漆地との比較を行った。

箔押しした手板に、「唐油蒔絵」に描かれた鶴の羽部分を模して、鉛白の密陀絵具で描画を行い、桐油、荏油、亜麻仁油を比較した。描画は板を立てた状態で行い、その後立てた状態で乾燥させた。

④梅の花部分の描画

箔押しした手板に、「唐油蒔絵」に描かれた梅の花の部分を模して、鉛白に少量の辰砂を加えた

密陀絵具で描画を行い、桐油、荏油、亜麻仁油を比較した。描画は板を立てた状態で行い、その後立てた状態で乾燥させた。

⑤松の葉部分の描画

箔押しした手板に、「唐油蒔絵」に描かれた松の葉の部分を模して、緑青の密陀絵具で描画を行い、桐油、荏油、亜麻仁油を比較した。原画で白っぽく見えた盛り上げ箇所には少量の鉛白を混ぜた。描画は板を立てた状態で行い、その後立てた状態で乾燥させた。

3-2-3. 実験結果

亜麻仁油は3種類の中では色が明るくサラッとしている。荏油は亜麻仁油よりも少し色が濃くわずかにとろみがある。桐油はかなり色が濃くとろっとしている（図19）。先述の条件で亜麻仁油に密陀僧を入れて約7時間加熱した。加熱するにつれて色が濃くなり黒っぽく変化した。併せて粘度も増しどろっとした状態になった。冷えた状態（10時間後）では表面にごく薄い膜が形成されていた（図20）。荏油も同様に密陀僧を入れて約6時間加熱した。やはり加熱するにつれて色が濃くなり、黒っぽいどろっとした粘度の高い油になった。さらに冷えた状態（10時間後）ではやはり表面に膜がはっていた（図21）。これらに対し桐油は他の油とは様子が異なった。加熱し始めて1時間半後、180度を越えたためコンロのスイッチを切って100度くらいまで温度を下げるとすでに表面に膜が生じていた。その後も加熱を続けたが130度程度でも表面に厚い膜が出来始めたため3時間で加熱を中止した。加熱時間が短いためか他の油よりも色は明るい、粘度が非常に高くドロドロした状態になった（図22）。



図19. 左から亜麻仁油、荏油、桐油



図20. 亜麻仁油 加熱前→加熱後



図21. 荏油 加熱前→加熱後



図22. 桐油 加熱前→加熱後



図23. 密陀油 左から亜麻仁油、荏油、桐油

上記の密陀油で塗布実験を行った結果は以下の通りである。

①生の油と密陀油の比較

加熱していない油は、亜麻仁油と荏油はサラッとしているが、桐油はとろみがあり、塗布後の光沢は最も強かった。3種類とも1週間経過しても未乾燥であったが10日後には乾燥していた。またそれぞれの乾燥の速さの違いは確認できなかった。乾燥後の亜麻仁油と荏油は、板に吸収されて光沢感が無くなっていた。それに対し桐油は部分的に光沢にむらが生じていた。

密陀油は3種類とも塗布した翌日には塗膜表面が乾燥していた。亜麻仁油と荏油は表面がややペタつく感じがしたが桐油は硬く乾燥していた。3種類とも塗布した翌日から色味が明るく変化し乾燥につれてさらに明るくなった。桐油は塗布直後最も光沢が強かったが、乾燥するにつれ光沢が無くなり白っぽく見えるようになった。

②鉛白の平塗り

3種類の密陀油、亜麻仁油の生油とも、鉛白で練った絵具は漆表面に密着し、塗り難さは感じられなかった。生油で練った絵具よりも密陀油で練った絵具に粘りが強いいため、漆面に食いつきが良いのは密陀絵具であると感じた。桐油で練った絵具は粘りが強すぎて塗り広げにくかった。翌日には生油で練った絵具以外は全て乾燥していた。

生油で練った鉛白と比べると、塗った直後は密陀油で練った絵具はどれもやや褐色を呈していた。亜麻仁油が最も色が濃く、次いで荏油、桐油の順であった。乾燥するにつれて色が明るくなり、2週間後では最も色が濃いのは荏油、次いで亜麻仁油、桐油の順に変化した。

筆跡が最もはっきり残ったのは生油で練った絵具、次いで密陀油の亜麻仁油、荏油、桐油の順で、桐油は独特のぬめっとした質感になった。乾燥後の光沢は生油よりも密陀油の絵具の方が強く、より光沢の強い順から桐油、荏油、亜麻仁油の順であった。



図24. 塗布直後（上段：生油、下段：密陀油）
左から亜麻仁油、荏油、桐油

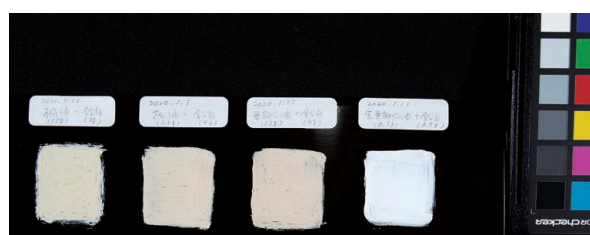


図26. 塗布直後（右から生油、亜麻仁油、荏油、桐油）

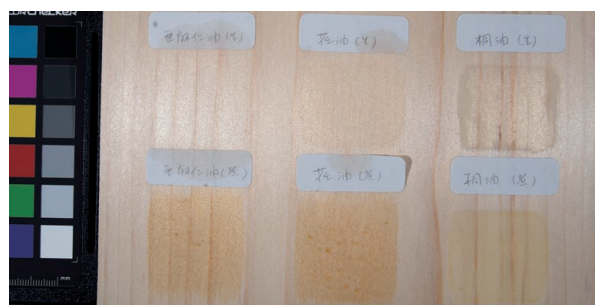


図25. 1週間後（上段：生油、下段：密陀油）
左から亜麻仁油、荏油、桐油



図27. 2週間後（右から生油、亜麻仁油、荏油、桐油）

③金箔下地への鉛白の平塗り、および鶴の羽部分の描画

作成した密陀絵具は3種類とも粘りがあり、金箔下地に塗布する際も塗り難さは感じられなかった。3種類とも翌日には乾燥していた。平塗りした場合の漆下地と金箔下地では大きな違いはなかった。

羽は全体を平塗りし、羽の形を盛り上げて描いた。細かな描画は粘りの強い桐油では行い難かったが、細い筆を使用することで描画は可能であった。一方荏油と亜麻仁油は描画しやすかった。盛り上げ部分に関しては、細い筆に絵具をたっぷり含ませることで3種類とも可能であった。粘りの強い桐油が最も容易に盛り上げが出来た。荏油、亜麻仁油も2、3回絵具を塗り重ねると盛り上げを高くすることが可能であった。

乾燥するにつれて、桐油で作成した盛り上げ箇所にはひだ状にしわが生じてきた。これは油絵具の乾燥時に塗膜の表面に生じる縮緬じわと呼ばれる現象である。桐油では油そのものが乾燥する際に表面に生じていた(図22)。2週間後の観察では、桐油は盛り上げの一部(高い盛り上げ箇所)に大きなしわが生じていたが、低い箇所にはしわが生じていなかった。荏油には盛り上げた箇所全体に細かなしわが生じていた。亜麻仁油では最も高く盛り上げた箇所には僅かにしわが発生したが、全体にしわの発生は少なく、盛り上げ箇所には気泡のような小さな穴が多く発生していた。筆跡が最もはっきり残っているのは亜麻仁油で、桐油はぬるっとした質感となった。



図28. 塗布直後(左は平塗り: 左から桐油、荏油、亜麻仁油、右は鶴の羽根部分: 左から桐油、荏油、亜麻仁油)



図29. 2週間後(左は平塗り: 左から桐油、荏油、亜麻仁油、右は鶴の羽根部分: 左から桐油、荏油、亜麻仁油)



図30. 塗布直後、同上、側光線



図31. 2週間後、同上、側光線

④梅の花部分の描画

花びら全体を平塗りで描き、花の縁を盛り上げて描いた。描画時の感覚は羽と同じである。乾燥による変化も羽とほぼ同様である。色味は鉛白のみの絵具同様、乾燥につれて明るく変化した。

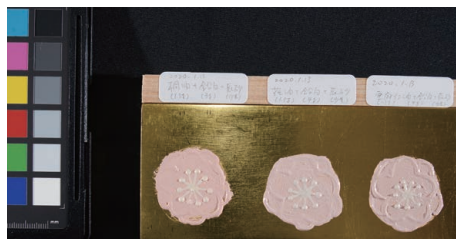


図32. 塗布直後(左から桐油、荏油、亜麻仁油)



図33. 2週間後(左から桐油、荏油、亜麻仁油)



図34. 塗布直後、同上、側光線



図35. 2週間後、同上、側光線

⑤松の葉部分の描画

荏油と亜麻仁油は、同じ油の量に対して鉛白よりも顔料を多く練ることが可能であった。（桐油は鉛白と同量比。）また鉛白と練った絵具に比べ緑青で練った絵具はねっとりした感じが強くなった。加えて荏油と亜麻仁油では鉛白よりも塗り広げにくくなった。とくに3種類の中では亜麻仁油が最も粘りが少なかった。緑青は鉛白の絵具よりも粘りが強くなったため、筆跡は鉛白に比べてはっきりとは残らなかった。

3種類とも翌日には塗膜表面が乾燥していた。鉛白と最も異なったのは、乾燥後、桐油は油の艶が引けまったく光沢感がなくなったことである。桐油を用いた場合、鉛白を少量混ぜた盛り上げ部分には、羽や花びら同様に大きなひだ状のしわが形成されていた。加えて平塗り部分も小さなしわが生じている箇所があった。荏油では、盛り上げ部分に形成されたしわは羽根や花びらよりも少なく、平塗り箇所の絵具の溜まりに縮緬じわが生じている箇所があった。亜麻仁油の場合は、やはり盛り上げ箇所に多少の気泡が見られたが平塗り箇所には何も生じていなかった。また乾燥後の色は、黄色みが抜けてより青みが増した。



図36. 塗布直後（左から桐油、荏油、亜麻仁油）



図37. 1週間後（左から桐油、荏油、亜麻仁油）



図38. 塗布直後、同上、側光線



図39. 1週間後、同上、側光線

3-2-4. 考察

「唐油蒔絵」に使用された可能性のある荏油、桐油、亜麻仁油の3種類について、比較を行った結果、今回の処方で作成した密陀油ではどの油でも金箔下地、漆下地に垂直面での描画が可能であったが、桐油は生の状態でもとろみがあり、加熱後は非常に粘りが強くなった。生の油をそのまま用いても顔料との混合比を調整することで、絵具を塗りつけることは可能であるが、密陀油が1日で乾燥するのに対し、生の油は1週間から10日を要する。よって作業効率の面からはやはり乾燥の速い密陀油を用いたのではないかと考える。

桐油は非常に粘りが強く、今回の実験で作成した処方では、西洋で用いられているような腰の強い豚毛の筆であれば描きやすいが、日本画で用いる彩色筆では腰が弱く描きにくかった。また今回、塗面の状態の比較から桐油は乾燥が最も早いと考えられた。これに対し桐油の盛り上げ箇所には大きなしわが生じたが、このような大きなしわは実物にはほとんど見られない（図46、47）。しかし、盛り上げの低い箇所にはしわは生じなかったため、しわの形成は盛り上げの程度によると考えた。盛り上げそのものは行いやすく、とろみのある絵具の質感によって、梅の花びらなどに対し実物に近い質感が得られた（図40、41）。

荏油は3種類の中では伸びが良く描きやすい感触があった。しかし乾燥後の状態では、鉛白で練った絵具に細かな縮緬じわが多く生じた（図42）。実物では鉛白を使用したと考えられる鶴のうち、一羽には表面に細かな凹凸があり、乾燥性の亀裂が生じた可能性が考えられる（図44）。ただ一部には縮緬じわも認められた。また、梅の花びらには、やはり一部の表面に凹凸状の亀裂が見られ、乾燥性の亀裂もしくは縮緬じわから亀裂へと変化した可能性が考えられるが、経年劣化した状態であるため判断が難しい（図43）。一方、緑青と練った絵具には縮緬じわは生じなかった（図48）。このことから練り合わせる顔料によって油と顔料の

比率が異なり、乾燥の仕方も異なるため、塗面の状態も変化すると考える。

亜麻仁油は3種類の中では粘りが少なく、絵具にした際に筆跡が最も残りやすかった(図45)。実物の鶴の羽は筆跡がよく見えており、羽の部分に限定した場合、亜麻仁油において最も描きやすさを得られた。乾燥に伴い鉛白に生じた縮緬じわは、亜麻仁油においては最も発生が少なかった。しわの形成は少なかったが、盛り上げ部分に気泡の発生が多く見られた。盛り上げ部分に生じた気泡は実物には見られない。この気泡の形成については今後原因を検証したい。

今回、作成した3種類の絵具ではどれもある程度の描画は可能であり、実物の「唐油蒔絵」と比較すると、それぞれに似た箇所や異なる箇所が観

察できた。結果としては、桐油、荏油、亜麻仁油のどれもその使用の可能性が考えられた。桐油は粘りが強い描きにくかったが、とろみのある絵具の質感などは近似性が感じられた。一方縮緬じわの形成などは荏油に近いと観察された。顔料の違いに注目すると、鉛白と緑青では、鉛白の絵具に縮緬じわが生じやすく、筆跡がはっきり残る傾向があった。逆に緑青は、縮緬じわが生じにくかった。これは鉛白に比べて絵具にとろみがあるため筆跡がはっきり残りにくいことが要因と考える(図44、46)。顔料による違いは実物の絵具層に見える状態にも共通していた。使用された絵具の特徴を見極め、今後も絵具の処方を変えてより多くのサンプル実験を行うことが必要と考えられる。

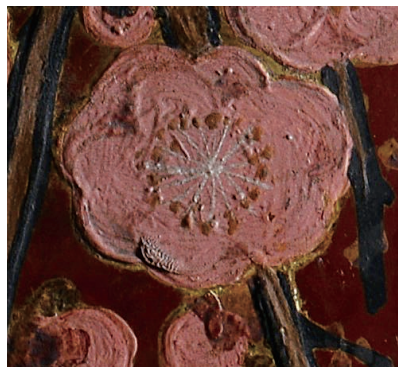


図40. 梅の花のとろみのある筆致。



図41. 桐油による描画。



図42. 荏油による描画。

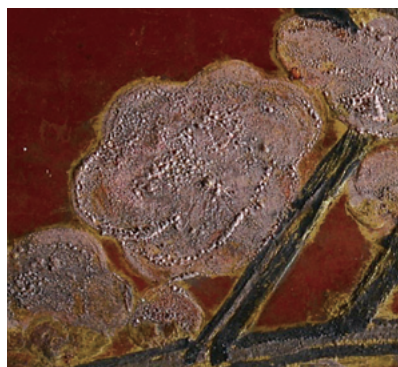


図43. 梅の花の凹凸のある細かな亀裂。

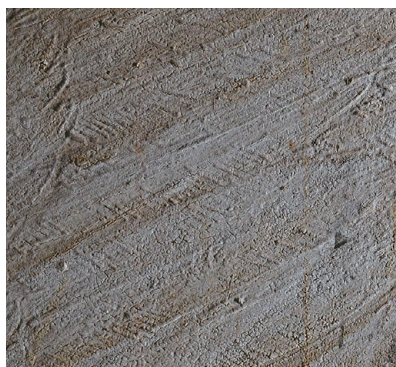


図44. 鶴の羽の筆致、細かな亀裂。



図45. 亜麻仁油による描画。

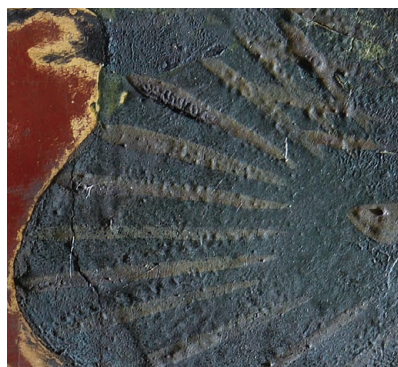


図46. 松葉の塗面。
盛り上げ箇所に縮緬じわが見える。



図47. 桐油による描画。



図48. 荏油による描画。

おわりに

本稿では、日光東照宮で江戸時代中期に制作された「唐油蒔絵」の制作背景および制作技法について、文献資料の調査や絵具の塗布実験を通して考察を試みた。

制作背景としては、「唐油」の文字が見られる陽明門の建立当初まで遡ると、時代は、ポルトガル人の来日を契機としたキリスト教の布教や海外貿易の新たな波が日本に押し寄せていた時期に当たり、キリスト教の布教活動に伴って、西洋絵画が日本に持ち込まれ、日本国内において西洋絵画技法を教える学校も存在していた。加えて彩色事業に関わった狩野派絵師の中にはキリスト教と関わりを持つ者もいた。

その後の「唐油蒔絵」制作時の背景としては、キリスト教の禁教政策が実施され、海外貿易は長崎の出島に限られるようになったが、貿易は継続されていた。将軍吉宗は海外の物産に関心が高く、オランダ語の書物を通じて海外の技術を学ぶ蘭学が盛んとなった。大型の油絵も輸入され、徳川幕府の御用絵師であった狩野派の絵師たちは、そのような油絵を見る機会があったと考える。このような時代背景から「唐油蒔絵」の制作には西洋文化の影響があったのではないかと推測する。

製作技法については、「唐油蒔絵」に用いられた油の種類が不明であることから、油の種類についての考察を行った。文献調査からは、江戸時代以降の漆工関係の文献に多く見られる処方から「荏油」、西洋文化の流入という時代背景や「唐油」という言葉を西洋由来と想定した場合の「亜麻仁油」、中国の漆技法書や日光東照宮の文書、現在の東照宮でも呼称に使用され、荏油以前に多く用いられた可能性のある「桐油」の3種類が可能性のある油と推察された。

これらの3種類の油について、文献をもとに密陀油を作成し、「唐油蒔絵」に見られる描画の特徴を参考として塗布実験を行った。実験の結果、どの種類の油も使用を否定する結果は出ず、使用された可能性はありと判断した。また、鉛白と緑青の描画時の違いや、縮緬じわなどの形成の違いは、「唐油蒔絵」の塗面に表れた特徴と一致した。油の調整や絵具の調整方法は様々な可能性があり、今後多くの実験を積み重ねて検証していく必要が感じられた。

今回、江戸中期に制作された「唐油蒔絵」を研究することにより、南蛮文化の流入後から幕末の

洋風画研究の時期まで途絶えていたと考えられた、日本における西洋画の影響につながりを見出すことが出来た。今後とも研究を深め、日本で描かれた油彩画技法について、時代を追って変遷を明らかにしていきたい。

本研究を進めるにあたり、日光社寺文化財保存会の浅尾和年様、佐藤則武様、文化財保存修復スタジオの武田恵理様、全国かくれキリシタン研究会の神山道子様には、多くの御協力を賜りました。謹んで感謝申し上げます。

参考文献

- 1) 『大日光』第84号 日光東照宮 2014年6月
- 2) 北野信彦・犬塚将英・吉田直人・桐原瑛奈・本多貴之・浅尾和年・佐藤則武「日光東照宮陽明門側面大羽目絵画の彩色に関する調査」『文化財保存修復学会第36回大会研究発表要旨集』2014年6月 pp.242～243
- 3) 北野信彦・犬塚将英・本多貴之・中右恵理子・武田恵理・何思縁・佐藤則武・浅尾和年「日光東照宮陽明門西壁面の唐油蒔絵の調査と修理」『文化財保存修復学会第37回大会研究発表要旨集』2015年6月 pp.54～55
- 4) 『国宝 東照宮 本殿、石の間及び拝殿、他1棟 保存修理事業』（宗）東照宮 2018年2月
- 5) 『日光叢書 御番所日記』第8巻 日光東照宮社務所 1931年～1939年
- 6) 『日光叢書 社家御番所日記』第13巻 日光東照宮社務所 1973年
- 7) 北野信彦・本多孝之・佐藤武則・浅尾和年「日光東照宮唐門および透塀の塗装彩色材料に関する調査」『保存科学』第54号 東京文化財研究所 2015年
- 8) 佐藤則武「日光社寺建造物群の塗装修理—修理技術の立場から—」『建築文化財における塗装材料の調査と修理』東京文化財研究所 2012年 pp.49-75
- 9) 『東京油問屋史 油商のルーツを訪ねる』東京油問屋市場 幸書房 2000年3月
- 10) 松本達弥・室瀬和美・鷲野宮一平・小池富雄・河野元昭「保存修理完成記念シンポジウム 重要文化財「羯鼓催花紅葉賀図密陀絵屏風」（静嘉堂文庫美術館所蔵）をめぐる新知見—文化財修理・漆工史研究・絵画研究の立場から—」『漆

- 工史』第41号 漆工史学会 2019年 3月
pp.61-70
- 11) 『別冊太陽 日本のこころ 131号 狩野派決定版』 平凡社 2004年10月
 - 12) 高木一雄 『江戸キリシタン山屋敷』 聖母の騎士社 2002年12月
 - 13) 神山道子 「キリシタン時代の絵師～狩野派とキリシタン～」『全国かくれキリシタン研究会 第30回記念 京都大会 研究資料集』 全国かくれキリシタン研究会京都大会実行委員会 2019年 pp.25-55
 - 14) 『日光市史』史料編 中巻 日光市 1986年
 - 15) 武田恒夫 『狩野派絵画史』 吉川弘文館 1995年
 - 16) 『平戸松浦家の名宝と禁教政策—投影された大航海時代とその果てに—』 西南学院大学博物館 2013年
 - 17) 荒川浩和 「兼葭堂本『髻飾録』解題」『漆工史』第36号 漆工史学会 2013年
 - 18) 荒川浩和 「兼葭堂本『髻飾録』書下し(一)」『漆工史』第37号 漆工史学会 2014年
 - 19) 荒川浩和 「兼葭堂本『髻飾録』書下し(二)」『漆工史』第38号 漆工史学会 2015年
 - 20) 荒川浩和編集 『日本の美術 第163号 漆と漆絵』 至文堂 1979年
 - 21) 磯崎康彦 『江戸時代の蘭画と蘭書—近世日蘭比較美術史—』 ゆまに書房 2004年
 - 22) 『日蘭交流400周年記念 秘蔵カピタンの江戸コレクション—オランダ人の日本趣味—』 東京江戸東京博物館 2000年
 - 23) 上村六郎・亀田孜・木村康一・北村大通・山崎一雄 「正倉院密陀繪調査報告」『書陵部紀要』第4号 宮内庁書陵部 1954年
 - 24) 黒田泰三 「狩野光信への“酷評”再確認」『出光美術館研究紀要』第18号 出光美術館 2013年
 - 25) 小野忠重 「江戸時代の油性画材の資料について」『東京芸術大学美術学部紀要』第4号 東京芸術大学美術学部 1968年
 - 26) 平福百穂 『日本洋画の曙光』 岩波書店 2011年
 - 27) 西村貞 「漆髻秘録(公刊)」『美術研究』55号 1936年 pp.31-48
 - 28) 石上敏 「森島中良と草創期銅版画」『大阪商業大学 商業史博物館紀要』創刊号 大阪商業大学 商業史博物館 2001年 pp.35-48
 - 29) 中里壽克・竹永幸代 「密陀絵の研究(Ⅰ)」『保存科学』第34号 東京文化財研究所 1995年 pp.13-21
 - 30) テオフィルス 森洋訳編 『さまざまの技能について』 中央公論出版 1996年
 - 31) チェンニーノ・チェンニーニ 辻茂編訳 石原靖夫・望月一央訳 『絵画術の書』 岩波書店 1991年
 - 32) グザヴィエ・ド・ラングレ 黒江光彦訳 『新版 油彩画の技術—増補・アクリル画とビニル画』 美術出版社 1974年
 - 33) 山口隆治 『油桐の歴史』 桂書房 2017年