

## 大鎧の威色目 一色相にみる日本人の美意識—

The Odoshi Color of O-yoroi —Japanese aesthetic conception in hue—

博士後期課程造形表現専攻

佐藤佳代

Kayo Sato

本研究は九州産業大学大学院芸術研究科博士芸術学位論文として平成十八年（2006）三月に提出したものである。本論は五章より構成されており、目次は以下の通りである。

## 〈本文編〉

- |                         |                    |
|-------------------------|--------------------|
| 序                       | 一、「威」とは            |
| 一、日本甲冑大鎧の研究と本論の課題       | 二、威の手法             |
| 二、研究方法                  | 第二節威の素材            |
| 三、註記                    | 一、韋威               |
| 第一章大鎧の沿革                | 二、糸威               |
| 第一節大鎧発祥以前               | 三、綾威               |
| 一 縄文・弥生時代から平安時代前期までの甲冑— | 第三節威の染料と染色技法       |
| 一、縄文・弥生時代の甲冑            | 一、『染色の口伝』          |
| 二、古墳時代の甲冑               | 二、建染染料             |
| 三、飛鳥・奈良時代の甲冑            | 三、酸性染料             |
| 四、平安時代前期の甲冑             | 四、媒染染料             |
| 第二節大鎧の変遷                | 五、直接染料             |
| 一、「兵」の抬頭                | 第四節威色目の種類          |
| 二、大鎧の発祥                 | 一、色名・素材に由来する威色目    |
| 三、武士と国風文化               | 二、植物・鳥の名に由来する威色目   |
| 四、戦法の変化と大鎧              | 三、公家装束に由来する威色目     |
| 五、大鎧衰退以降の日本甲冑           | 四、配色による威色目         |
| 第三節大鎧の構成要素              | 第三章大鎧の威色目の傾向       |
| 一、大鎧の定義                 | 第一節現存作品にみられる大鎧の威色目 |
| 二、兜                     | 一、「現存作品」について       |
| 三、胴                     | 二、大鎧発祥期            |
| 四、脇楯                    | 一 平安時代中期から後期の大鎧—   |
| 五、大袖                    | 三、大鎧波及期            |
| 六、栴檀板                   | 一 平安時代後期から末期の大鎧—   |
| 七、鳩尾板                   | 四、大鎧実用的最盛期         |
| 八、大鎧の着用次第               | 一 鎌倉時代前期から中期の大鎧—   |
| 第二章大鎧の威                 | 五、大鎧工芸的最盛期         |
| 第一節威の定義                 | 一 鎌倉時代後期から末期の大鎧—   |
|                         | 六、大鎧過渡期—南北朝時代の大鎧—  |
|                         | 七、大鎧衰退期—室町時代の大鎧—   |

- 八、「現存作品」にみられる威色目の考察
- 第二節 絵画資料にみられる大鎧の威色目
  - 一、「絵巻物」について
  - 二、大鎧の威色目についての描写部分
  - 三、「絵巻物」にみられる威色目の考察
- 第三節 文献上にみられる大鎧の威色目
  - 一、「軍記物語」について
  - 二、大鎧の威色目についての描写部分
  - 三、「軍記物語」記述にみられる威色目の考察
- 第四章 威色目の色相と文化
  - 第一節 貴族文化と色
    - 一、平安時代の貴族文化
    - 二、「冠位制」の変遷
    - 三、『延喜式』と交染
    - 四、貴族文化と襲色目
    - 五、色相と貴族文化
  - 第二節 武士文化と色
    - 一、威色目と直垂の色相対比
    - 二、色相と貴族文化
- 第五章 威色目にみる日本人の美意識
  - 第一節 大鎧の威色目と日本人の美意識
    - 一、ハレとケの概念と大鎧の威色目
    - 二、威色目と日本人の美意識
  - 第二節 大鎧の威色目と現代工芸
    - 一、威色目の再現と現代工芸
    - 二、大鎧の威色目と論者作品
- 結

#### 参考文献集

#### 〈資料・図版・作品編〉

資料編

図版編

作品編

資料・図版・作品目録

今回は紙数の制限により、本論の概要を以下に述べるにとどめた。

#### 序

日本の甲冑は、他国に例を見ない独自で特異な発展を遂げてきた。なかでも平安時代中期頃に発

祥した大鎧は、日本甲冑の始祖であると同時に日本甲冑を代表する鎧でもある。大鎧は騎射戦に適した実用性を持ちながら、美術的にも優美で装飾性に富んだ外観を有している。それは金工・革・漆・染織等、多様な素材と高い水準の工芸技術がふんだんに用いられていることからいえ、今日でも総合工芸品としての美術的価値は高く評価されている。

このような大鎧の優美さを端的に表している部分は、外観の大部分を取り巻いている「威毛」である。鎧の名称も「〇〇威大鎧」「××威腹巻」等、威の色目がそのまま鎧の名称となっており、鎧に対する威の重要性が表れているといえる。これまでの日本甲冑の研究では、現存作品において構造分析的な研究（時代区分・形状・素材等）、主に実証的な側面からの研究が主流をなしてきた。しかし論者は実証的な研究は根底として勿論のこと、「モノを作る側」の観点から大鎧を検証する。つまり本研究は、美術工芸的な側面より大鎧の威色目に着目し、武士の武装の美意識の形成過程をあきらかにし、そこにみえる日本人の美意識を導き出すものである。そして、この日本人の美意識を、論者が制作する現代工芸としての染織工芸作品に継承展開する試みに挑む。

#### 第一章 大鎧の沿革

##### 一、大鎧発祥以前

##### —先史時代から平安時代前期—

先史時代の甲冑はおそらく樹皮などの植物性有機質、獣革・魚皮などの動物性有機質を主たる材料としていたと推定される。古墳時代以降、「短甲」<sup>たんこう</sup>「挂甲」<sup>けいこう</sup>とよばれる二系統の金属製の甲冑が製作されるようになった。「挂甲」はさらに「胴丸式挂甲」<sup>どうまるしきけいこう</sup>と「襦襜式挂甲」<sup>じゅちんしきけいこう</sup>の二種類に分類され、大鎧はこの襦襜式挂甲の形式を原型にしたものであると考えられている。飛鳥・奈良時代から平安時代前期までの甲冑の形式は、前時代より多少改良はされているものの短甲・挂甲という二系統からなる構造は変わっていない。また『続日本紀』巻第二十孝謙天皇（718-770/在位749-758）天平宝字元

年（757）六月の条には武官を除き武器を持つことを禁じる記載がある（註1）。つまり中国や朝鮮大陸などの甲冑と類似する形式の甲冑を、律令体制のもとで徹底した管理を行っていたことが窺える。武具の私製私蔵は禁じられており、いわばこの時代までの甲冑は公的な武具であったといえる。

## 二、大鎧発祥期 一平安時代中期から後期一

十世紀に入り「兵」といわれる武門武士が勃興した。また「兵」は、「合戦をもって業とする者」ともよばれるように（註2）、保有する軍事力を在地勢力の国衙や天皇・貴族の抗争の手段として積極的に活用することにより、自らの活路を見出していった。そして彼らは、より国家的・社会的に認証された「武士」という名称でよばれることが多くなった（註3）。私兵を大量に抱えるには官給の甲冑では間に合わず、自衛するためにも私的な防具・武器が必要であった。従って武具は武士によって私製私蔵され、より実戦的な武具として新しい様式の甲冑が発祥することとなったのである。その進化の過程ともいえる甲冑が「綴牛皮」とよばれるもので、『太神宮雑事記』の治暦二年（1066）十二月十六日の条に「着綴牛皮・兵仗等之者主従四人打合、…件騎兵等不論是非、衛士射危罷過也、」（註4）とある。この呼称は貴族の間での呼び方で、武士の間では「鎧」やときに「大鎧」とも呼ばれていた（註5）。綴牛皮の形状は小札鎧で、騎射戦用に発達した甲冑であったことが推察されるのである（註6）。

そして永承六年から康平五年（1051-62）にかけて起こった前九年の役や、永保三年から応徳四年（1083-87）にかけての後三年の役などの抗争鎮圧、多発した所領の争奪戦等を重ねるに従い、構造的・造形的により改良が加えられ、外観を整えながら大鎧といわれる甲冑形式が成立した。現存する最古の大鎧は愛媛県大山祇神社所蔵の国宝「逆沢瀉威大鎧残欠」で、『伴大納言絵巻』に同様の形式の大鎧が描かれており、平安時代中期の製作であると推定されている。

## 三、大鎧波及期 一平安時代後期から末期一

大鎧という新しい甲冑形式の機能的構造や工芸

的装飾は、保元・平治の乱（1156-1159）や治承・寿永の内乱（1180-85）、いわゆる源平両氏の合戦で全国にまたがって戦いが繰り広げられたことにより、地方にまで広く伝播することとなった。従って平安時代後期から末期にかけ、大鎧は全国的に波及していったのである。

## 四、大鎧実用的最盛期

### 一鎌倉時代前期から中期一

鎌倉時代に入り、武士の地位が向上し大鎧の需用も多くなり、よりいっそう武士の美意識が武具にも色濃く反映されるようになる。威毛の組糸や韋の色目は染色技術の発展も伴ってより精巧となり、絵韋の文様も貴族的であった有職文様から武士的な趣向が強いものへ変貌してきた。文永十一年（1274）と弘安四年（1281）の中国・元軍による日本襲来が起こるまで、騎射戦を主とした戦法は変わらず、武士は戦場で主に大鎧を纏っていた。現存している作品にも韋威など堅牢性が高い大鎧が多くみられ、この時代大鎧は最も機能的に発達し実用的な最盛期を迎えたといえる。

## 五、大鎧工芸的最盛期

### 一鎌倉時代後期から末期一

さらに鎌倉時代後期から末期になると、高い彫金技術で袖や草摺に豪華な金物を配した鎧も出現するようになった。工芸的技術や装飾的水準が非常に高い大鎧が戦勝祈願のため春日大社などの寺社に奉納された。この時期は、大鎧の工芸的最盛期といってよいであろう。しかしながら文永・弘安の役をきっかけに戦法が騎射戦から斬撃戦へと移行していったことにより、大鎧は機能や形状がだんだん変化することとなる。

## 六、大鎧過渡期 一南北朝時代一

南北朝時代に入ると、山城などの「城郭」を攻める攻城戦へと戦法が変化していき、太刀や長刀などの斬撃戦や、防塁からの投下戦などと、戦況は激化し熾烈を極めていった。それまでの一騎打ちによる騎射戦は、もはや廃れてしまったのである。それゆえ大将などといった上級武士であっても、太刀や打物を用いた接近戦になることが多くなったため、大鎧はより軽量化を図り、新

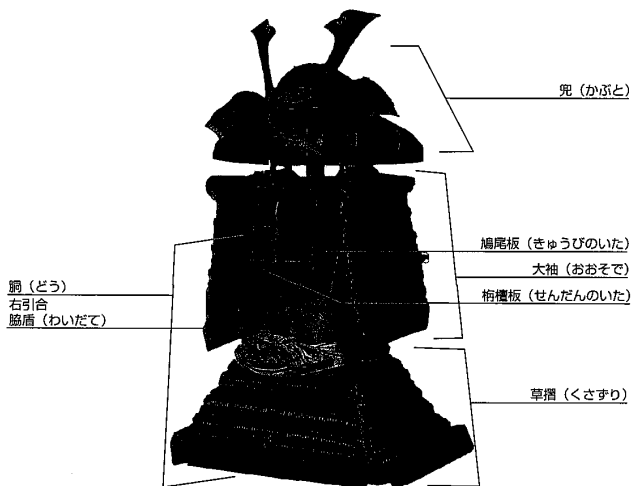
たな武器に対する防護力の強化が必要であった。従って大鎧の形状が戦法の変化によって大幅に改良されていった。

### 七、大鎧衰退期 一室町時代一

室町時代に入ると、集団での徒立戦が本流となった。この時代には大鎧は戦闘用というよりも儀礼や祭礼の際の着料となることが多くなり、もはや当時の戦闘形式に対応しきれなくなっていた(註7)。室町時代末期には大鎧はいよいよ衰退し、それに比例するように元来徒立の武士が着用していた胴丸や腹巻が格上げされ、戦場では胴丸に兜・袖・小具足を添えたものを上級武士も着用するようになっていったのである。

このように時代による戦法の変化によって、戦闘時の防具として大鎧は用いられなくなってしまった。しかしながら日本の甲冑史上での大鎧は、その構成要素が後の甲冑の模範となるだけでなく、甲冑の制作技術や工芸美術の礎として日本を代表する鎧となった。さらに武士は、ハレの装束として、また代々受け継ぐ家宝物として、寺社への奉納物として大鎧を用いた。実戦で使用しなくなった以後も、大鎧は武士の精神性の一端を担うものとなったのである。

図版1 大鎧の構成要素(黒韋肩紅威大鎧)



### 八、大鎧の構成要素

大鎧は兜・胴・大袖の三部分(三つ物)を同作して皆具とし、一領とする。構成要素としては兜・胴・脇楯・大袖・袴襦板・鳩尾板の七つの部

分から成り立っている(図版1)。袴襦板と鳩尾板は左右同じ部分を防護する具足であるにもかかわらず、外観上も機能性も左右同様、対称ではない。これら二つの板が外観上非対称であっても、大鎧の構成上は調和をみせており、「非対称の美」という日本固有の美意識の片鱗が垣間見られる部分であるといえよう。

大鎧は着用次第に沿って着用するが時代や流派によって多少差異がみられる。論者は実際に大鎧着体験を実行し、それを通じて着用することによる内的な心の変化を追体験した。

## 第二章 大鎧の威

### 一、威の定義

甲冑の名称にも含まれている「威」は、大鎧の構成要素の中でも重要な要素である。威という名称は、小札の穴から穴へ韋や組糸でできた紐状の緒を通すことから、「緒通し」としてその作業工程に由来する語からきているといわれている(註8)。「威」という文字があてられるようになったのは平安時代末期頃からである。『吾妻鏡』をはじめ『保元物語』、『平治物語』等の軍記物語などには「威」や「威毛」、「毛」の語が使われている(註9)。これは計らずも大鎧が発祥した時期と重なっている。また漢字の成り立ちからいえば、「威」という字は大きな斧で女をおどすまから成り立っており(註10)、「威嚇する」という意味が含まれているのである。そして札に糸状の威毛を通していく、ということから、この威という漢字に糸編が付加されて「緘」という文字が作成された。これは日本独自の漢字、つまり国字である。大鎧の威という構成要素が、日本固有のものとして発展していくと同様に、その名称である「緘」という文字も日本固有の文字として作字され、広く使われるようになったことは興味深い。また今日においては、このどちらの文字も用いられている。甲冑の表面を覆う威毛が、敵に対し視覚的威嚇効果をもたらす重要な要素であるならば、「威」という語はじつに相応しいといえよう。

## 二、威の素材

威毛は構成される素材から以下の通り三種類に分類できる。

- ①韋威：鹿の皮を脳漿で鞣し、染色した韋緒
- ②糸威：絹糸・麻糸・木綿糸を組んだ組糸
- ③綾威：綾・錦・練貫・麻布などの布を切り、畳んで糸でくけたもの

一般に糸威・綾威は高級とされ、上級武士の甲冑に多くみられる。韋威は非常に丈夫で堅牢度も高く実戦的であった。「紺糸威」「赤韋威」など、これらの材料名と色名が接合して威の名称、威色目となっているものが多く見受けられる。

## 三、威の染料

威毛の染め色の美しさは、大鎧の優美さの一端を担っている。染料はすべて薬草として用いられてきた草木を原料とした、植物染料である。『延喜式』巻第十四縫殿寮「雑染用度」によると、奈良時代より布や糸を染めるために用いられてきた染料の種類は藍・茜・蘇芳・紅花・紫根・椽・櫨・黄蘗・支子・刈安など数種である。媒染剤の種類も少なく、草木の灰や藁灰、酢などが挙げられる(註11)。染料の数こそ少ないが、重ね染や交染などの技法(註12)によって、多くの豊かな色相を染め出すことができるのである。そして総ての染色は染液の中に布や糸を浸して染めた「浸し染」である。また大鎧の威毛として染色された絹糸や鹿韋、布等は平安時代後期から今日までの長い年月にも耐え、鮮やかな色味を発している堅牢な色目も少なくない。

## 四、染色方法

大鎧の威毛に多く用いられた代表的な植物染料は、染色技法により以下の通り四つに分類される。

### ①建染染料…藍のみ

平安時代前期までの藍染は、開花前の藍の葉を刈り水に沈殿させて色素を出し、灰汁・酒などを入れ夏の気候を利用して醗酵させて染色したといわれている(註13)。これは醗酵建<sup>ほろこぎ建て</sup>といい、六月から八月までの短い期間しか染めることができなかった。しかし平安時代中期頃になると、麩<sup>ぶすま</sup>や石灰<sup>いしばい</sup>を用いた日本建<sup>にほん建て</sup>といわれる技法によって一年

中藍染が可能となった。

### ②酸性染料…紅花のみ

紅花は水溶性の黄色色素と水溶性ではない赤色色素が含まれている。従って水にさらして黄色色素を十分に抜いた後、灰汁のようなアルカリ性の液に浸して赤色色素を抽出する。この染液に酸(酢)を加え中和させながら発色を促し染め付ける染色技法である(註14)。

### ③媒染染料…ほとんどの植物染料

染料を液中に抽出して繊維を染め、媒染剤を用いて染色する。なかでも茜と紫根は特殊な染色方法で染められる。その他の染料は刈安などの茎・葉を染料とするもの、椽・櫨などの樹皮・心材を染料とするものに分けられ、それぞれがほぼ同様の手順によって染色することができる。

### ④直接染料…支子・黄蘗など

媒染を要せずとも染まり付く染料である。他の染料と交染する場合にも色素が抽出しにくく、堅牢度が増す。

## 五、威色目の分類

大鎧に用いられた威色目を中心に、『尚古鎧色目一覽』(註15)や『甲組類鑑』(註16)を参考に、名称の由来によって以下の通り四つに分類し検証した。

- ①色名・素材に由来する威色目：黒威・緋威・萌黄威など、単色で構成されている
- ②植物・鳥の名に由来する威色目：小桜威・櫻鳥威など、主に韋威にみられる
- ③公家装束に由来する威色目：匂威・裾濃威など、平安時代の貴族文化において流行した襲色目や主に貴族の装束に用いられていた色相に影響を受けている
- ④配色による威色目：敷目威・色々威など、色の並びに名称がつけられているもの

## 第三章 大鎧の威色目の傾向

実際に大鎧に用いられた威色目の傾向を「現存作品」、絵画資料である「絵巻物」、文献資料である「軍記物語」記述という三分野の資料より検証比較した。

### 一、現存作品

現存作品については、「大鎧発祥期」から、「実用的最盛期」である鎌倉時代までのものを中心とし、衰退期の室町時代までの作品五十四点を対象とし、検証した。また威毛の色目が判明している大鎧、または威毛が現存していなくても文献等により色目が推察できる大鎧のみを取り扱った(註17)。

### 二、絵画資料：絵巻物

十二世紀半ばからの保元・平治の乱、そしていわゆる源平合戦に至るといふ武士台頭の時代の様相が「軍記物語」といわれる物語に描かれた。それを主題として合戦の様子を描いたものが「合戦絵巻」とよばれる絵巻物である(註18)。以下の時代区分により絵巻物三作品を選択し、検証した。

- ・「大鎧発祥期」…『伴大納言絵巻』(上巻・下巻)
- ・「大鎧波及期」…『平治物語絵巻』(『三条殿夜討巻』・『信西巻』・『六波羅行幸巻』)
- ・「大鎧実用的最盛期」…『蒙古襲来絵巻』(上巻・下巻)

威毛の色彩を判断する際、顔料が剥落している箇所などがあるため、原本のほか詳細な写真で判断した結果の色彩を記している。『蒙古襲来絵巻』については、模本の色彩も参考にしている。

これらの絵巻中、大鎧は延べ441領登場した。また特に『蒙古襲来絵巻』では、モンゴル軍の挂甲様の甲冑にも着目し、日本の甲冑との差異を考察した。

### 三、文献資料：軍記物語

鎌倉時代、多くの争乱や合戦の経緯を主題に描いた「軍記物」もしくは「軍記物語」と呼ばれる、新しい文学が出現してきた。ここでは保元・平治の乱から承久の乱までの平安時代後期から鎌倉時代前期にかけて起こった争乱を主題とした物語に着目する。選択した軍記物語は『保元物語』、『平治物語』、『平家物語』、『源平盛衰記』、『承久記』の五作品である。

物語中には「〇〇其日の装束は…」とその人物が着用している武具を細かく描写していく例が多い。直垂→鎧→兜…と、着用する順番に紹介され、色や材質等を詳しく描いていく。その順番はだいたい次の様になる。

- ①鎧直垂(狩衣)の色・生地の種類・装飾
- ②大鎧の威・威色目
- ③兜の種類・着用状況
- ④太刀の材質・種類
- ⑤矢の種類
- ⑥弓の種類
- ⑦馬の毛色・名前
- ⑧鞍の装飾

たとえば『平家物語』巻第九「木曾最期」の条をみると、「木曾左馬頭、其日の装束には、①赤地の錦の直垂に、②唐綾おどしの鎧着て、③鍬形うったる甲の緒をしめ、④いかものづくりのおほ太刀はき、⑤石うちの矢の、其日のいくさに射て少々残ったるをかしらだかに負ひなし、⑥しげどうの弓持って、⑦聞ゆる木曾の鬼葦毛といふ馬の、きはめてふとうたくましひに、⑧黄覆輪の鞍置いてぞのったりける。」(註19)というように紹介されている。この例のように①から⑧までを全て描かずとも、描写される順番は概ね着用順であることは変わらない。これは今回取り上げた総ての物語でみることが出来る描写である。なお、『承久記』に関しては大鎧描写ではないが腹巻を着用する場面で同様の記述がみられる(註20)。

### 四、威色目の傾向

以上、選択した三分野の資料について検証した。これらの統計資料は、学位論文の資料編に掲載している。その結果、威色目と直垂の色相関係や門閥・身分による威色目の傾向には、門閥や位による差異というものがみられた(註21)。特に「大鎧波及期」において、源氏・平氏の両氏における威色目の傾向が明らかに異なっており、逆に言えば両氏の傾向をみると武家の美意識の形成過程が推察できるとも言えるのである。

関西圏を中心に主に京都で公家と共に政治に係わっていた平氏の着用している威色目には、匂い威や裾濃威といった威色目が多い。これは公家文化の色相の影響を多大に受けた、公家文化を継承した美意識であるといえる。対して、単色の色目のなかで緋・赤などの赤色の威毛、黒の威毛は源氏方の武士に比較的多い色目である。さらに平安

時代末期より紫を用いているのも源氏で、公家との係わりが低かったために禁色であった紫色も自由に取り入れることができたと考えられる。源氏は、威毛の色目に単色の色目を用いて力強さを求めたが、それこそがその後の「大鎧発展期」にあらわれる武家的文化の兆しともいえる。このような平氏・源氏という門閥の違いによる威色目の傾向は、その両氏の培われた風土や文化による差異として表れている。いわば平氏は、京都風の公家的文化を継承し、対する源氏は関東圏を地盤とし、公家文化から独自の文化へと展開している。これが新しい武家的文化ともいえるのだ。

次に、時代による傾向を述べる。「大鎧発祥期」は、情緒的な王朝貴族的美意識をふんだんに取り入れたとみえるような色彩の沢瀉威が特徴的である。「大鎧波及期」には、雅さよりも威厳と直接的な力を象徴するような単色の威色目が多くみられるようになった。なかでも緋威が最も多くみられた。「大鎧実用的最盛期」には、これまでみられなかった紫色の威色目が登場した。貴族階級制度のなかでも地位の高い色である紫を大鎧に用いているのである。しかし禁色である濃紫の紫色ではなく、葡萄色といわれる赤味のある紫色を用いているところに、まだ十分な権力を握りきれていない発展途上の武家社会の遠慮が窺える。しかし鎌倉時代後期に入ると、もはや武士の時代となったことを象徴するかのように、紫色も濃紫が用いられるようになった。「大鎧工芸的最盛期」では、大鎧という実用品を過分なく装飾することによって、武具を工芸品・美術品にまで昇華させた時代である。そして「大鎧過渡期」の南北朝時代に入ると、大鎧の使用頻度がだんだん低くなり、それに比例するように実戦的な大鎧の現存作品は少なくなり、過度に装飾を施した大鎧が多く見られるようになった。またそれらのほとんどが緋系威である。茜で濃い緋色に染め、鎧に赤色の持つ秘力を込めた。「大鎧波及期」の平安時代後期とは異なった権威の象徴、この場合は神力を授かりたい祈願達成のための力、同時に寺社への権力行使も含まれているのである。このように装飾的な大鎧を多数寺社へ

奉納したことによって、南北朝時代の多くの大鎧が今日まで残っている。言い換えれば、下剋上の戦乱の世で、権力の象徴である大鎧を寺社へ奉納し、神仏の加護を授かりたいと祈願せざるを得ないほど熾烈な戦況であったのである。また、小札の枚数が増えたことから前時代の沢瀉威、裾濃威、匂威が衰退し、かわって妻取威や腰取威が登場し、流行ともいえるように多くの大鎧を彩った。なかでも白糸妻取威（綾も含む）は現存作品が最も多い。白糸が地色になりおおよそ白・紫・萌黄・赤・黄の五色で端から威されている。王朝貴族の装束の、袖口や衿元の襲色目のような繊細な威色目である。「大鎧衰退期」の室町時代には、戦況の激化と共に胴丸や腹巻が主流になっていき、大鎧は威儀化・儀礼化されていった。妻取威は引き続き多くの鎧に用いられた。しかし権力の象徴であった緋系威のかわりに、赤色系染料に茜でなく紅花染が多く用いられるようになった。茜染はたいへん手間がかかり、濃い緋色を出すには日数もかかる。かわって室町時代の作品で多く見られるようになった浅葱や紅の色目は、藍玉や紅花餅の開発で染料が量産できるようになり、前時代よりも手間が少なく染色できるようになったことが一因であると考えられる。

大鎧が衰退していった後も、威色目は胴丸や腹巻に受け継がれ、多彩な色に染められた威毛は日本甲冑の特徴的な構成要素として大きくその一端を担っているのである。

## 第四章 威色目の色相と文化

### 一、ハレとケ

日本人には、ハレ・ケの概念が存在している。ハレとケの概念には諸説あるが、ここではハレを非日常、ケを日常として捉え述べていく（註22）。武士の美意識の中に、日本人の意識に内在するハレとケの概念がどうかかわっているかを検討し、日本人の美意識の代表例として威色目にも用いられた小桜文様を中心に考察した。これまでみてきたように、大鎧の発祥期である平安時代中期から最盛期を迎えた鎌倉時代前期までは、大鎧の威色

目には鮮やかな色相が多用され、植物文様の威色目も存在していた。

貴族社会では、禮服などのハレの装束には袍色が定められていたため、自由な色相を纏うことはできなかった。従って狩衣や重袿などのケの装束に自由な色彩を用いた。さらに男女共に装束の色目は鮮やかで明るい色が多く用いられていた。武士はこのような貴族文化から色相においても影響を受けながら、武士独自の色相感覚として進化させていったのである。また武士はケの装束・ハレの装束として直垂と鎧直垂を分化したことにより、ケの装束である直垂は公服として形状が整えられていき、武士の平常の服であると同時に最上の礼服ともなった（註23）。そしてハレの装束である鎧直垂には明るく鮮烈な色相と錦や綾、緞子などの華やかな布地を用い、大鎧と共に身分を表す目印となったのである。大鎧の威色目が鮮烈な色相であるのは、こうしたハレの色相が用いられているからである。武士は大鎧衰退後も甲冑に陣羽織を羽織ったり、兜の立物を豪華にして自己主張を強調したりとハレの装束には特別な意味合いを込め続けた。また魅せる・飾るという装飾性もハレの装束が持つ要素のひとつである。

日本人の美意識に、こうしたハレ・ケの概念が大きくかかわっていることはいうまでもない。

## 二、貴族文化と色

平安時代の貴族文化の中で、色に関して特筆すべき発展が二点みられた。一点目は交染の技法の開発・発展である。これにより多くの日本独自の色が作り出された。国を象徴する天皇の袍衣の色「黄櫨染」も、交染の技法を用いて染められた。二点目は貴族文化の中で色の対比に新たな美を発見し、実用化した点である。人々は色の対比に優美さ・繊細さ・柔和さを感じ、四季折々の風物を色に重ね合わせた。装束にみられる襲色目はそれを端的に表しているといえるだろう。貴族は公的な袍色を用いる一方で、私的な装束には華やかな色相を用い、日本独自の色彩が染め上げられた。交染等の技法の発展と染料の増加によって色数は激増して細分化し、中間色が増え、新たに創られた

色には名称がつけられた。前田千寸氏によるとこれらの色名は次のように概ね七種類に分類することができる（註24）。

- ①色彩の基本名称…赤・白・黒など
- ②基準色に形容語を重ねた中間色の名称…黄緑・赤紫・黄支子など
- ③基準色に深い、浅いなどの程度を表す形容語を重ねた濃淡色の名称…深緋・浅紫など
- ④染料の名そのままの名称…蘇芳・藍など
- ⑤染色技法を表した名称…移し色・皆練など
- ⑥紅の淡色（註25）…今様色・禁色など
- ⑦植物の花や葉の色から移しとった名称…女郎花・紫苑など

平安時代中期以降には、装束の色目には布を染料に浸して染めた色の「染色」、先染の異なる色の経糸と緯糸で織った「織色」（註26）、表・裏の布を重ねて表す「重色」があった。時代が下るにつれ、袷の衣を幾重にも重ねて着用して表される重色目を「襲色目」と呼ぶようになった。女房装束の襲色目は、重色をさらに応用したもので、色彩美の中心を担った。またこれらの襲色目は概ね次の五種類にわけられる。

- ①匂い（二通り）…濃色と淡色を対比させる、同色の濃淡を重ねて暈し表す。
- ②薄様（二通り）…上から淡色から濃色に重ねる、透ける白を上重ね、下の濃色を淡く見せる
- ③裾濃…上を薄く、下に行くにつれ濃く同系色を重ねる
- ④村濃…同色の所々に濃色や淡色を混ぜる
- ⑤於女里…袖口や裾の裏地を表に折り返して縁のように見せる

これらの襲色目の色彩対比は後に武家社会でも取り入れられ、①匂い、②裾濃、④村濃は「黄櫨匂威大鎧」「紫裾濃威大鎧」など甲冑の威色目としても用いられた。

このように大鎧が発祥した平安時代中期から後期の貴族文化と色の持つ意味は、二つに分化できる。一つは位色としての公の色で、歴史的に位と色とが密接に結ばれたことである。禁色の制により、色の使用を制限されることによって、天皇の



色や高位の袍衣色は羨望の対象となったのである。もう一方は襲色目に代表される日本の風土が培った色である。貴族達は自然の色彩を模し、色の対比や配色の美を追求した。そして襲色目として実用化したのである。

### 三、武家文化と色

平安時代末期、武士が時代の中心を担うようになった。「大鎧発祥期」より貴族文化の影響が多く交じり合っていたが、これ以降、遂に武士の趣向が色濃く出てくるようになったのである。そして特筆すべきは威色目と直垂の色相對比である。これは次のような三種類の形式に分類することができる。

- ①類似色相：威毛の色と類似する色相の直垂
- ②近似色相：威毛の色と同色または近似色の直垂
- ③対比色相：威毛の色と補色関係または補色に近い対比をする色相の直垂

これら三種類のうち、①類似色相は貴族文化の襲色目の影響を受けているもので、貴族が大鎧を着用する際に多用した形式である。裾濃威、匂威といった暈しの威色目に合わせている例が多く、威色目そのものの類似色相と、威色目と直垂との類似色相の両方に貴族文化の影響を感じることができる。しかしながら、威毛と直垂の間には漆黒の小札がある。この艶のある黒い色は、どのような色相が合わせられてもきつちりと境目を作り出す効果があり、色と色とをはっきりさせ、おのずと対比的な色相を創り出すのである。

②近似色相については、威毛と直垂だけにとどまらず武器や馬の毛色にも近似色相を用い、全体的な色の塊としての存在感と威圧感を見る者に与えている。代表的な例としては『平治物語』の平清盛が「真黒にこそ装束たれ」(註27)と謳われ、黒漆塗りの小札と威毛、武器、馬の全てが黒系(濃紺も含む)である。しかし実はここにも対比色相が用いられている。それは真っ黒で統一されたなかにも、据文金物や鍬形などの金属部分は金色に輝いているのである。これを対比の効果以外に何といおうか。

この時期の新たな傾向は③対比色相で、色相環

の間逆にある色同士を合わせる形式である。たとえば『源平盛衰記』の源兼綱は緋威大鎧と萌黄の直垂という赤と緑の対比、源行家は黒糸威大鎧に赤地錦の直垂というような濃紺と赤の色相の対比である。また『平治物語絵巻』でも、随所に対比色相の威毛と直垂がみられる。平安時代末期以降は圧倒的にこの③の形式が多くなっていく。さらに威毛と直垂だけでなく、小札や緒所などの色相とのはっきりとした対比にも注意を向けなければならない。鎌倉時代に入り『蒙古襲来絵巻』をみると、より対比色相の合わせ方をしている武士が多くみられるようになる。この絵巻中、類似色相が延べ26領に対し対比色相は延べ51領である。類似色相の約二倍の武士が対比色相であるのだ。たとえば主人公である竹崎季長をみても、上巻では小桜萌黄返威大鎧と黒字に赤・緑・白の亀甲柄の直垂を合わせ、下巻では緋威大鎧と褐の直垂を合わせて着用している。

武士の装束における色相の傾向は、これら三つの形式に大別されるのだが、どの形式においても基本的に対比的色相が内包されているということ、さらに威色目の色相と直垂の色相とによってより大きな対比色相が創り出されているということが判明した。すなわち、貴族の趣向が襲色目に多い類似色相であるならば、武士の趣向は対比色相を用いることであるといってもよいであろう。

「大鎧発祥期」である平安時代中期から後期では、貴族文化が威色目にも多くの割合で流入していたが、「大鎧波及期」、「大鎧実用的最盛期」にかけて、武士独自の趣向が反映され、威色目だけでなく直垂との合わせ方にも武士の趣向がみられるようになったのである。

また、これまで検証してきた大鎧の威色目は、緋威・赤威・紅威などの赤系の色彩が群を抜いて多くみられ、次いで萌黄・小桜黄返などの緑系の威色目が多いことが判明した。さらに当時黒色の染料がなかったにもかかわらず、黒威が「大鎧発祥期」から「波及期」、「実用的最盛期」までの総ての時代において認められた。また直垂には青系の紺・縹・浅葱、特に「褐」の直垂が最も多く、

次いで萌黄の緑系、緋・赤などの赤系が多くみられる。このように統計においても威色目と直垂が対比色相であることが検証できる。そして威色目と直垂との色相は対比色相が最も多いのである。

#### 四、武士の武装の美意識

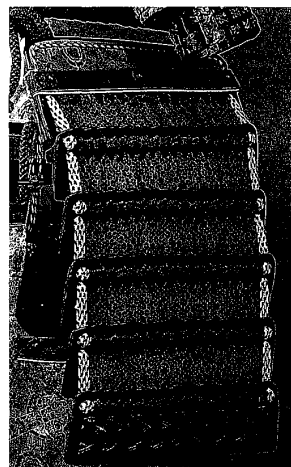
武士は、ハレの装束・命がけの装束として大鎧を、そして表面を覆う「威色目」を纏った。従って、単なる防具としてだけでなくそこにある種の靈力を降臨させ、勝利に導きたいと欲することは想像に難しくない。武士はそのような願いを込めて寺社を新たに建立したり、甲冑武具を奉納したりと、厚い信仰を寄せ、神や仏といったある種の呪術的な力をも味方に付けようとしていた。たとえば愛媛県大山祇神社には、武将たちが戦勝祈願と戦勝のお礼に奉納した鎧、兜、刀剣などの武具類が数万点に上っている。

また武士は、吉凶もその信仰のなかに求めた。たとえば『軍用記』第一「鎧直垂仕立やうの事」に「裁縫の事は吉日（曆にある吉日また亥日なり）吉時（子の時より巳の時まで陽分の時）吉方（聞神又玉女の方）に向ひ柳の尺にてさし裁つべし刀を前へ引くべからず刀をさきへ裁つなり」（註28）ともあるように、新しく直垂を縫製する場合にでも、その日取りや時間にまで気を遣っていた。さらに『軍用記』第三「相生相剋の鎧」には、「相生は我が為に吉なり相剋は我が為に凶なり人の五性によりて吉凶あり」（註29）とあり、鎧の威色目と着用者の相性に吉凶があることを述べている。

威色目は武士の生死とも密接にかかわっていた。敗北は死を意味し、首を取られ、鎧も剥ぎ取られてしまう。従って武士は、大鎧の堅牢な黒漆塗りの札を基調とした、組糸や韋といった威毛による物理的な防御力に加え、威色目や直垂の色相に託した呪術的防御力、そして黒色の札と「おどす」という意味も内包する威色目や、直垂の色相対比などによる、敵味方双方に向けての心理的威圧力、さらに自らに向けての心理的闘争力。これら総ての力を纏って、命を懸け戦ったといえるのである。

また、当時の日本人にとって武士が威色目に用いた強い色相が象徴するものは、新たに台頭して

きた武士の武装の美意識そのものではなかったではないだろうか。しかしそれは全く異質なものである、そこには日本人の美意識を根底とした色相感覚が受け継がれ、内包されたものであった。つまり公家から武家へ政権が移り、それまで踏襲してきた日本固有の色相感覚を次の文化へと継承発展させたのが武士であり、それこそが大鎧の威色目に現れているのである。武士は、平安時代前期までの貴族文化が創ったともいえる色相を、平安時代中期以降革新的に変更した。そして、新たな色相表現として武装に表わしたといえる。しかしその根底には、染織技法も含め公家文化から継承した「日本の色」、そして日本人の美意識が源流となっていることもまた、確かなのである。



図版2 国宝「小桜威大鎧」大袖部分

### 第五章 威色目にみる日本人の美意識

#### 一、威色目と日本人の美意識

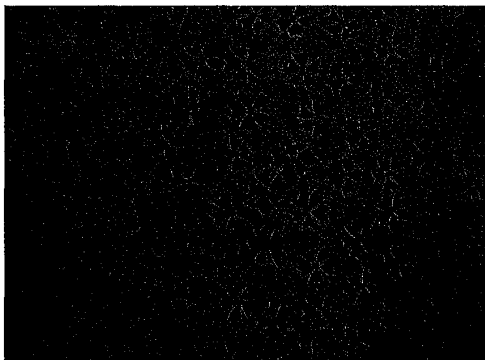
日本人の美意識が象徴される威色目に、植物・鳥の名に由来する名称の威色目が挙げられる。これは甲冑を単なる武具としてではなく武士の「ハレの装束」として考えると、一見すると強い戦いへの気負いに反するような桜やシダなどの草花文様や鳥の羽の文様が威色目に用いられた意義が理解できるのである。たとえば平安時代の現存作品で国宝「小桜威大鎧」（図版2）をみると、威色目は桜の花びらが文様化された小桜威である。小桜威はこれ以外にも『平治物語絵巻』の甲冑描写や『平家物語』『源平盛衰記』の記述などにもたびた

び登場している。桜は元々自然に生えていた日本原産の木である。そしてこの日本固有の桜は、日本の風土で育まれたものである。その花びらの淡い色彩や柔らかな香り、そして散り行く姿に日本人は美意識を感じた。しかし同時に、毎年芽を出し華やかな花を咲かせ、いさぎよく散り、青々と葉を茂らせる桜に、強い生命力をも感じたのではないだろうか。この強い生命力、毎年繰り返すという永遠の不変性、そしてその姿の優美さと潔さ。これらが桜には備具しており、この力を文様とし、威色目として纏ったものが小桜威大鎧である。この文様に込めた意義は、日本人の美意識と威が持つ力を十分に視覚化したものであり、ハレの装束としてたいへんふさわしいといえる。

## 二、威色目の再現実験

ここで、当時革新的であったといえる威色目の色相表現を現代に再現する試みに挑む。この再現実験は大鎧の威色目に日本人の美意識を見出し、作品に継承展開させるための実験である。染料や技法は『延喜式』を参考に再現する。今回はこれまで述べてきた植物を主題とした特徴的な威色目である「小桜威」「小桜黄返威」に用いられている小桜韋の再現を試みた。『延喜式』巻第十五内蔵寮には、一次加工である鹿皮造りと二次加工である染韋、熏韋の工程に必要な人員が記されている(註30)。これを参考に、韋威独自の技法である熏処理も工程に含めた。材料は鹿の洗韋を用い、染料は藍・黄蘗を用い、渋紙による型染めで制作した。

鹿韋に熏処理を行うことで、熏処理前よりも機能が向上し、なおかつ色相が深化することを体感



図版3 再現した小桜韋

することができた。より堅牢になることで、大鎧の威毛という実用的な側面に適応し、色相や風合いがよくなることで、美術工芸的な側面が向上する。染色や韋の工芸技術もまた武家文化へと継承された。いずれも平安時代後期に多く用いられた威色目ではあるが、そこには韋威という実用的で堅牢な鎧の威に、桜の文様を染め付けるという革新的な美意識や、実用性と美術性、工芸性を兼ね備えるという確かな武士の意思が感じられる。

## 三、威色目と現代工芸

次にこのような日本人の美意識を根底とした威色目を、現代工芸として染織工芸作品に継承展開する試みに挑んだ。様々な表現方法を試みるべく、四期四種類にわたって計九点制作した。これらの作品は、博士芸術学位作品として提出したものである。

### 第一期 立体的色相表現の試み(2001)

平安時代中期から鎌倉時代までの大鎧の威色目に多く用いられた赤・緑の色相を用いて、それぞれ立体作品で表現した。色相を限定する事によって、色相自身の持つ力、つまり武士が欲していたと考えられる色の持つ秘力を作品に投影することを目標とし、色と形態との融合を探求した。

作品1「<sup>きょうこん</sup>求魂」

作品2「みどりご」

### 第二期 染織・金属表現の試み(2002)

大鎧は総合工芸ともいえるように様々な工芸技術の集成である。論者は染織工芸作品を主に制作しているが、染織以外の工芸、特に大鎧の据金物や鍬形等の金属表現を画面上に取り入れようと考えた。軟らかな染織部分と硬い金属部分を同じ画面に構成することにより、素材感の差異や重量感の差異による対比、また色相による対比の構成で作品の存在感を探求していく。

作品3「<sup>こいかぜ</sup>恋風ノユメ」

作品4「<sup>まがたま</sup>勾玉ノユメ」

### 第三期 平面的色相表現の試み(2002-4)

染織工芸が得意とする平面的な構成で、色相の対比を中心とした表現を試みた。直垂と威色目にみられた、類似・対比の色相を画面上で表現する

ことを目標とした。濃紺や黒の色相を画面に用いる事で威色目と黒漆塗の小札の色相对比を再現し、色相と色相の対比、そして画面の中での融合を探索した。

作品5 「春待ち心」

作品6 「陽～ひかり～」

作品7 「春陽々」(図版4)



図版4 「春陽々」

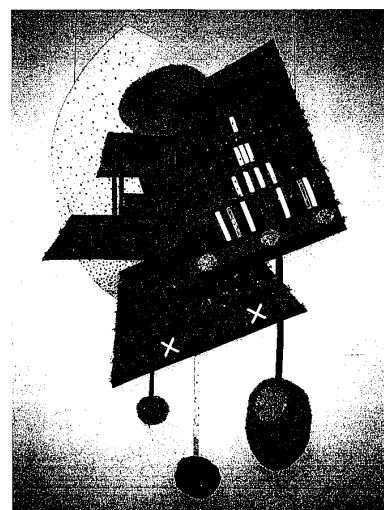
#### 第四期 平面的威色目表現の試み (2004-5)

作品の主題自体に大鎧の威色目と漆黒の小札の表現を用い、これらを直接的に構成・対比させ、より強い色相对比を試みた。パーツを別々に織り、最後に組み合わせるといったパーツ織技法で、平面的ではあるが重なりのある画面を構成している。黒には多種類の黒系を用い、同色でありながらも異なる色相をあらわして、漆黒であるが様々な色相を呈する小札を表現し、そこに対比する威毛の存在感を探索した。また、直線だけでなく曲線もパーツとして織り上げる、多用な形状に対応する独自の織技法を編み出す事に成功した。この技法を用いて、大鎧と威色目の関係性を再現する試みを探索した。

作品8 「MU-SHA '04」

作品9 「MU-SHA '05」(図版5)

以上、四期にわたり実験的に作品を制作してきた。大鎧の威色目、ひいては平安時代後期以降の武士の中に内在する日本人の美意識が、現代工芸にどのように継承展開させていくことがよりよい



図版5 「MU-SHA '05」

作品を生むのかを考えながら、それぞれの試みを具現化してきた。今後の課題としては、第三期の平面的色相表現の試みと第四期の平面的威色目表現の試みを融合した作品を実験作品として制作していきたいと考えている。これはどのような作品であるかといえば、第三期の画面は四角形という単調な画面であったので、そこに第四期でのパーツ織の技法を用いながら、第三期の色彩表現をより探索していくという試みである。全般的に染色部分に用いている技法は「綴織」で、この技法は古代エジプト時代に既に存在していた最古ともいえる織物の技法である。もちろん平安時代の日本にも伝わっており、様々な布地を織る際に応用されていた。論者はこの「古」い技法を基礎とした「新」しいパーツ織技法を用いることで、温故知新的に現代の日本人の美意識における「革新」を目指したい。これは『論語』為政篇の「子曰、温故而知新、可以為師矣」(註31)を典拠とし、古いことを調べじっくりと味わって継承し、新しい知恵を汲み取るという意を作品に展開していきたいと考えているのである。このような、「継承し、展開する」という考え方を制作の柱としたい。従って染料も『延喜式』記載の植物染料だけを用いるのではなく、現代の化学染料も併用して染色する。たとえば植物染料で染色したものに、化学染料で交染するというように「古」と「新」の融合を計りたい。様々な技法や部分において画面上で「継

承し、展開する」ことで、さらに充実した現代工芸における大鎧の威色目表現の構築をみせることができるであろうと考える。そして、これまで多くの人々が用いてきた技法、つまり誰にでも出来る技法で、誰とも異なる表現、特に色相表現についてを目指していきたいと考えている。

また平安時代中期から後期の人々が新たな武家文化に感じていた、当時としては「革新」的な美意識のもとでの色相表現をさらに現代の「革新」を加え表現していくことである。これがこれまでの、またこれからの大きな課題である。そして作品を通してこうした日本人の美意識を、日本文化を知る人に感じてもらいたいのはもちろんであるが、日本をいまだよく知らない人々の中にも、この美意識の片鱗を感じ取り、日本を十分に理解してもらえると幸いである。

## 結

平安時代中期に発祥した大鎧には、「威色目」というほぼ甲冑全体の色相を決定付けるような構成要素があり、それは日本独自の美意識を示す要素でもあった。大鎧の威色目には多様な色相が用いられているが、その色相を選んだ武士の色相感覚、それはどのような美意識を基にして培われてきた感覚であったのだろうか。この問いに対する答えを、本論では検証し詳述してきた。

大鎧の威色目にみられる武家の武装の美意識、そしてそこから導き出される日本人の美意識について考察をしてきた。また、大鎧の威色目と、そこに内在する日本人の美意識を大きな主題として継承し、なおかつ現代工芸作品として展開していくための表現方法をひとつひとつ探求していった。そして、今後の制作における具体的な課題は、先に述べたように様々な技法や部分で継承し展開していくことで、「古」と「新」が融合した温故知新による「革新」的な日本人の美意識で、現代工芸作品をこれからも構築していくことである。

この研究で、美術工芸的側面から大鎧の威色目に内在している武家の武装の美意識、威色目の意義、そして日本人の美意識を導き出し、威色目の

表現を現代工芸に展開していく今後の可能性と課題を示唆できたことは「モノを作る」制作者として、大きな収穫であったと感得している。

## 註釈

註1 『続日本紀』（黒板勝美・国史大系編修会編『続日本紀』新訂増補 国史大系2、昭和41年、吉川弘文館、233頁）に「除<sub>レ</sub>武官<sub>一</sub>以外。不<sub>レ</sub>得<sub>レ</sub>京裏持<sub>レ</sub>兵。前已禁断。」とある。

註2 『今昔物語集』巻第二十五第一話（新日本古典文学大系36『今昔物語集』4、平成6年、岩波書店、488頁）に「東国ニ平将門ト云フ兵アリケリ。・・・弓箭ヲ以テ身ノ粧トシテ、多クノ猛キ兵ヲ集メテ伴トシテ、合戦ヲ以テ業トス。」とある。

註3 『貴族政治と武士』（日本歴史大系普及版3、平成7年、山川出版社、151頁）による。

註4 近藤好和『中世的武具の成立と武士』（平成12年、吉川弘文館、45頁）より抜粋。

註5 鈴木敬三「綴牛皮という名称と構造」（『日本歴史第二六四号』昭和45年、日本歴史学会）による。

註6 関幸彦「武装」（『中世を考える いくさ』平成5年、吉川弘文館、11頁）による。

註7 山岸素夫・宮崎眞澄『日本甲冑の基礎知識』（平成2年、雄山閣出版、64頁）による。

註8 鈴木敬三『有職故実図典—服装と故実—』（平成9年、吉川弘文館、170頁）に「威は、札間の「緒通し」の意であり、それに「威」の字を宛てた」とある。

註9 『保元物語』上（栃木孝惟・日下力・益田宗・久保田淳校注『保元物語 平治物語 承久記』新日本古典文学大系、平成4年、岩波書店、30頁）に「白綿ノ狩衣ニ糸火威ノ鎧ヲゾ召シタリケル」とあるほか、多数の記述が認められる。本論第三章参照。

註10 『漢語林』（昭和63年、大修館書店、256頁）に解意として「女+戊。戊は、大きなおのの象形。おので女をおどすさまから、おどすの

- 意味を表す。」とある。
- 註11 『延喜式』巻第十四縫殿寮（黒板勝美・国史大系編修社編『延暦交替式・貞観交替式・延喜交替式・弘仁式・延喜式』第26巻、昭和40年、吉川弘文館、401頁）による。
- 註12 「重ね染」とは同色の染料を何度も染色することによって、より濃く深い色合いに染める技法である。「交染」については本論第四章で詳しく述べているが、二種類以上の染料を用いて第三色の色相に染める技術のことをいう。
- 註13 吉岡幸雄『日本の色を染める』（平成14年、岩波書店、63頁）による。
- 註14 前田千寸『日本色彩文化史〔復刻版〕』（昭和59年、岩波書店、455頁）による。
- 註15 『尚古鑑色目一覽』は本間源百里によって江戸時代に書かれた文献である。現在は故実叢書より上下二巻で出版されている。
- 註16 『甲組類鑑』は春田永年によって江戸時代に書かれた文献である。現在は鈴木敬三編『甲組類鑑』改訂増補 故実叢書33巻、として出版されている。
- 註17 たとえば栃木県唐沢山神社所蔵の重文「大鎧残欠」など威色が判明できない焼損品や、兜鉢のみの現存作品は割愛している。
- 註18 田中一松「合戦絵の展望」（松下隆章編『平治物語絵巻 蒙古襲来絵詞』新修日本絵巻物全集第10巻、昭和50年、角川書店、解説3頁）による。
- 註19 『平家物語』（梶原正昭・山下宏明校注『平家物語』下 新古典文学大系45、平成5年、岩波書店、131頁）より抜粋。
- 註20 『承久記』上巻（栃木孝惟・日下力・益田宗・久保田淳校注『保元物語 平治物語 承久記』新日本古典文学大系43、317頁）に「小連銭ノ小袖二、地白帷、黄ナル大口、萌黄糸威ノ腹巻、錦革ノ小手ヲ差テ…」といった描写がみられる。
- 註21 詳しい数値については、本論資料編を参照。
- 註22 ハレとケについて『日本民俗大辞典』下（平成12年、吉川弘文館）に「柳田国男によって設定された生活のリズムを把握する二項概念。ハレとは祭礼や年中行事、冠婚葬祭など特別な時間と空間。ケとは日常的なふだんの労働と休息の時間と空間を意味する。このハレとケの循環のリズムの中に日本の生活文化が分析できるとしたものの。」と述べられている。
- 註23 北村哲郎『日本服飾史』（平成2年、衣生活研究会、87頁）による。
- 註24 前田千寸『日本色彩文化史〔復刻版〕』（235頁）による。
- 註25 「禁色の制」において、特に紅染の濃色に関しては厳しい規制がなされ、「色ゆるされたる人」であつても着用することはできなかった。それでも紅色を着用したい貴族達は、淡い紅色を用いたのである。
- 註26 たとえば経糸を青、緯糸を黄で織ると、緑の織色となる。角度によって青と黄の比率が変わって見え、複雑な色相となる。
- 註27 『平治物語』中巻「六波羅合戦の事」（栃木孝惟・日下力・益田宗・久保田淳校注『保元物語 平治物語 承久記』新日本古典文学大系43、202頁）より抜粋。
- 註28 伊勢貞丈『軍用記』第一「鎧直垂仕立やうの事」（故実叢書編集部編『本朝軍器考・同集古図説・軍用記他』改訂増補 故実叢書21巻、平成5年、明治図書、210頁）より抜粋。
- 註29 伊勢貞丈『軍用記』第三「相生相剋の鎧」（故実叢書編集部編『本朝軍器考・同集古図説・軍用記他』改訂増補 故実叢書21巻、259頁）より抜粋。
- 註30 『延喜式』巻第十五内蔵寮に（黒板勝美・国史大系編修社編『延暦交替式・貞観交替式・延喜交替式・弘仁式・延喜式』第26巻、426頁）「鹿皮一張。長四尺五寸。廣三尺。除毛レ毛曝涼一人。除レ膚完浸レ釋一人。削暴和レ腦槎乾一人半。染レ皂革一張。長廣同上。焼柔熏烟一人。染造二人。」とある。
- 註31 『論語』為政篇（木村英一訳代表『論語・孟子・荀子・礼記』中国古典文学大系第3巻、昭和50年、平凡社、10頁）より抜粋。

**図版出展**

図版1 巖島神社編『巖島甲冑』（名称は論者が加えた）

図版3 京都国立博物館編『日本の甲冑』

図版2、4、5 論者撮影

**作品目録**

作品1 「求魂」60×40×200cm 絹・羊毛・綿・化学繊維・ステンレス針金他（第17回現代工芸美術九州会展 入選 平成13年）

作品2 「みどりご」60×80×200cm 絹・羊毛・綿・化学繊維・ステンレス針金他（第57回福岡県美術展覧会工芸部門 入選 平成13年）

作品3 「恋風ノユメ」60×170cm 絹・羊毛・綿・化学繊維・銅・アルミ・真鍮他（第18回現代工芸美術九州会展 入選 平成14年）

作品4 「勾玉ノユメ」100×160cm 絹・羊毛・綿・銅・アルミ・真鍮他（平成14年）

作品5 「春待ち心」150×180cm 絹・羊毛・綿・化学繊維他（第41回日本現代工芸美術展 入選 平成14年）

作品6 「陽～ひかり～」58×90cm 染韋・絹・羊毛・綿・化学繊維他（第19回現代工芸美術九州会展 入選 平成15年）

作品7 「春陽々」100×200cm 絹・羊毛・綿・化学繊維他（第43回日本現代工芸美術展 入選 平成16年）

作品8 「MU - SHA'04」85×90cm 絹・羊毛・綿・化学繊維他（第20回現代工芸美術九州会展 入選 平成16年）

作品9 「MU - SHA'05」150×230cm 絹・羊毛・綿・化学繊維他（第10回福岡市美術連盟展 出展 平成17年）

参考文献および参考論文は学位論文〈本文編〉に記載。

**The Odoshi Color of O-yoroi**

—Japanese aesthetic conception in hue—

by Kayo Sato

O-yoroi, said to be the original of Japanese armor, was merely practical for cavalry battle using bow and arrow but was a sophisticated art form made of a variety of materials as well as with quality craft skills of gold, textile-dyeing, leather, lacquer, etc. Its artistic value as an integrated craftwork is still highly appreciated today. This article focuses on the color of Odoshi of O-yoroi to examine its representation in detail, and eventually to draw a conclusion from the hue that warriors preferred about how their aesthetic feeling has been formed. This study was carried out through the examination of three different fields of materials; 'extant works,' 'picture scrolls,' and descriptions in 'war chronicles,' especially from mid-Heian Period in the 10th century, the advent era of O-yoroi, to mid-Kamakura Period in the 12th-13th centuries when it was used most in actual warfare. Conventional study on Japanese armor mainly dealt with analyzing the structure of extant pieces and verifying its materials. However, based on those kinds of demonstrative researches, this study looks further into armor especially from the aspect of artwork. It was eventually to challenge the adoption of the Japanese aesthetics that derived from warriors' sense of beauty for their armors, into textile-dyeing works I produce as a modern craftwork. This article consists of five chapters as follows.

**Chapter 1 History of O-yoroi**

First of all, I searched into the history of Japanese armor before O-yoroi appeared to

see the color hue used by the Japanese race from ancient times. Next, the development of O-yoroi was examined from its start to declination according to the classified periods I set in order to investigate the relation between samurai warriors and O-yoroi. Then, the study proceeded to the detailed examination of component parts of O-yoroi, and I actually put it on to experience for myself how warriors felt by wearing it.

### **Chapter 2 Odoshi of O-yoroi**

Odoshi is one of the most important parts in O-yoroi. It has a psychological process to menace the opponents. I began on investigation into the definition of Odoshi from the historical side. Then, I verified the materials, technique, and dyeing of Odoshige. The dyeing method, especially, was examined based on the description from “Engishiki.” I also divided the colors of Odoshi by name and demonstrated them with some examples.

### **Chapter 3 Trend of Odoshi Color**

This chapter compares the color of Odoshi from three fields of materials to focus on its trend. In ‘extant works’ each armor were studied following the classified period I set. ‘Picture scrolls’ I used were three volumes such as “Bandainagon-emaki,” “Hejimonogatari-emaki,” and “Moukoshurai-emaki” . And I referred to the literature of “Hougenmonogatari,” “Hejimonogatari,” “Heikemonogatari,” “Genpeiseisuiki,” and “Joukyuki” that are all ‘war chronicles.’ I extracted descriptions of the color of Odoshi or O-yoroi from those materials to closely examine the color correlation between the Odoshi and Hitatare (warrior’s outfit), distinctions among noble lineages and positions, and the trends of each period. This research arrived at the conclusion that

aristocratic culture had an effect on the color of Odoshi from the time when O-yoroi was born to its spread, but as the warriors took more power, stronger hue became popular, and the balance of color between the Odoshi and Hitatare became more contrasting.

### **Chapter 4 Hue of the Odoshi Color and Culture**

How the aesthetics of samurai warriors in armor has been formed was investigated. I began with tracing the history of robe colors then examined Kasanerome (combination patterns of colors) to study the hue and aesthetics of aristocratic culture. I also probed into the origin of four hues used a lot for the color of Odoshi. Then, through the intimate study on similarities and differences between cultures of aristocrat and samurai warrior, I reached the conclusion that the value of beauty they shared in common is the Japanese aesthetic conception that yielded our distinctive chromatic sensation. It can be said that the hue established by the aristocracy by the early Heian Period was innovated by warriors after mid-Heian Period and that they developed new representation in their armors.

### **Chapter 5 Japanese Aesthetics seen in the color of Odoshi**

In this chapter, I examined how the concept of ‘Hare and Ke (festive life and everyday life)’ inherent in the Japanese conscious mind is related to the warriors’ aesthetic conception in wearing O-yoroi. I also performed an experiment with reproducing Kozakura-gawa and Kozakurakigaeshi-gawa that were popular in the late Heian Period to experience myself the color hue of those days. Then I challenged to adopt the color of Odoshi derived from the Japanese aesthetics into my textile-dyeing productions as a modern craftwork. I produced nine works in total of four versions



during four terms.

In summary, this research focused on the Odoshi color of O-yoroi demonstrates the aesthetic-formation process of warriors in armor through the materials of three fields, draws the Japanese aesthetic conception from it, and challenges to take over and develop the patterns of the Odoshi color into the modern craftwork.