

「やまと絵白描画」の特質と展開

村 重 寧

はじめに

絵画は一般的にみて、人が眼にする物象を形と色で表わし、画面に反映させる造形手段といえる。しかし絵画の世界には必ずしも色彩を伴わない、しかも輪郭線主体の単色絵画も存在し、この方は形の表現に主眼がおかれ、云ってみればまず初めに試みられるプリミティヴな絵画形式といえよう。もちろん東洋には、墨の複雑な活用を駆使して対象の形体ばかりでなく、物の質やときに作者の内面までも表現し得る水墨画の如き高度なモノクロームの芸術のあることはいまでもない。しかしここではあえてもう一方の、墨の描線を主軸とする単色絵画に関心を注ぎ考察を試みたい。

中国・日本における「白画」、「白描画」と呼ばれるものがまさにそれで、著色画とはまた違った簡潔、明晰、あるいは清楚な趣きを特色としている。輪郭線などに墨の黒色を用いているのに、何ゆえ「黒画」「黒描画」と呼ばないのか。それは使う色ではなく、輪郭線

内外の、本来色を塗るべき部分を地の白色で抽象的に表わしているからであろう。が、一方で「墨画」「墨絵」の語も存在し、この方は輪郭線などに用いる墨の働きを重視した用語である。こちらは実際に使用した色（墨）に意味が置かれ、他方は逆に彩色を省いてその色を暗示的に伝える手法を重視した語といえる。

さて一口に白画、白描画といっても、形状、性格は多様であつて、それを単に単色絵画のもとに一括して扱うわけにはいかない。ことに本稿で取り上げる「やまと絵白描画」と呼ばれるものは、わが国で成立した絵画形式で、きわめて独創的な世界をもつ。それは平安時代に興起した濃彩の「つくろ作絵」とは対極的な絵画形式で、鎌倉時代（十三世紀後期）以後の遺品がかなり伝わっている。ここではその成立背景、発展状況などを考察し、何故このような形式が生まれ、享受されたかを検討していきたい。

これまで白画、白描画に関する研究はかなり行なわれてきた。しかしそれらを概観すると、中国絵画史サイドからの論考が多く、とくに中国が生んだ高度かつ代表的な絵画芸術ともいふべき水墨画の

成立過程、あるいはその特質を論じる際にこれを引き合いに出し、比較の対象とされるケースが殆どであった。すなわち水墨画の成立に至る墨画表現の一発展段階として捉えられ、水墨画理解に格好の有効手段としてその存在が注視され、言及されてきたのである。

矢代幸雄氏は、その著「水墨画」⁽¹⁾の中で、「東洋絵画の技術は、まず基礎的輪郭部の墨描きと、その上加えた墨による濃淡明暗の調子、及び絵具による彩色、とに分離し、墨描きがそのまま発達してはじめは単純なる線描本位の墨画―白画をなし、それが次第に水墨の調子を含む水墨画という形式に進化した。…白画、白描画はたゞ一種独特な美と表現力とを持つとはいえず、それは墨画発達途上の一段階にすぎない。」と述べている。まさに水墨画至上主義の精神が支配的といえよう。

確かに白画、白描画は、絵の具による色彩を捨て、墨による濃淡明暗の調子をも備えぬ「単純なる線描本位の墨画」である。しかし水墨画の成立、発展の歴史に殆ど無関係で、自己完結を果したわが国のやまと絵白描画はまた別の側面から検討する必要がある。本稿ではあえて矢代氏のいう「一種独特な美と表現力」に着目しつつ、「やまと絵白描画」の特質について考えてみたい。

(一) 白画、白描画

米澤嘉圃氏の論考「白描画から水墨画への展開―中国の場合」⁽²⁾

によれば、「白画」という言葉は唐時代撰述の画史、画伝に見え、それ以前には殆ど見当たらないので、唐代に始まるものと思われ、また「白描画」の語は元代以降に用いられたとみられる、とされている。本稿では中国の場合、主に唐時代の事項を扱うので便宜的に中国画は「白画」、日本の場合は通常よく使われ、親しまれている「白描画」の語を用いることにする。

さて米澤氏は先の論考で「墨線で括った単色画が白画だとすれば、それは二つに類別できる」とされる。一つは粉本、下絵、素描の類いずれも彩色仕上げを果たさない未完成絵画である。他は彩色による仕上げを必要としない、というよりむしろそれを意識的に拒否した絵。それ自身完結した絵画、というわけである。本稿でとり上げる「やまと絵白描画」は、いうまでもなく後者の完結された白描画にあたる。ただ一般的に考えた場合、白画、白描画は色を脱している、これに後から加彩する余地が多分に残されている。中国における白画の歴史を論じるに欠かせぬ事例として、盛唐の呉道子の作画が再三とり上げられるが、白画と彩色の関係を考える上でも注目すべき問題を含んでいる。張彦遠の「歴代名画記」⁽³⁾「兩京外州の寺觀の畫壁を記す」の項、呉道子の弟子「翟琰」⁽⁴⁾の条には、

呉生（呉道子）は画く毎に落筆すれば便ち去り、多く（翟）琰と張蔵とをして布色せしむ。

とあり、彩色に長けた弟子たちに布色（賦色）を任せたとを知る。この場合、呉道子の白画は鈴木敬氏の説く如く、「必ずしも自己完結

的なものではなく、下描きの如きものであったことを推測させる⁽³⁾もので、しかも下図と彩色の分業が図られていたことを示唆する。

がその一方で、『名画記』の先の項中には

院内の西壁には呉(道子)、金剛(経)変を画く、工人色を成して損ず。(長安・浄土寺の条) とか

仏殿内の東・西壁には、呉神(道子)、鬼を画く。西壁は工人布色して損ず。…殿の東・西・北壁には並びに呉の画あり。其の東壁に菩薩あり、眼を転じて人を視る。法師文激、何もなく、工人をして布色せしめて損ぜり。(菩提寺の条)

などの記事が見られ、白画として完成後、彩色を加え、恐らく原作者の意に反して画趣を損つてしまったことと思われる。とくに後者の例は、呉道子の制作時より一世紀近い後の晩唐の一僧が時の工人に命じて彩色させたものであり、(呉道子みずから制作を中断した未完成画でない限り) 初めから白画として作られたものであったことがわかる。

右に挙げた呉道子白画の二例、すなわち下描きとしての白画と完成画としての白画が、はたして実質的にどのように違っていたのか、あるいは殆ど同様のものではあったのかは作品が伝存しない今日では明らかにし難い。しかしいづれにせよ、輪郭線を主体とする白画のもつ性格として、それが彩色を受け容れやすい場であったことは容易に想像できる。完成された単色画、彩色を待つ未完成画。白画が抱える両義的性格をみるようである。

「やまと絵白描画」の特質と展開

これに類する例を、日本の白描画の遺品にも指摘することができる。京都・御影堂新善光寺に伝来した「一遍聖絵」十二卷(現前田育徳会ほか)は、歎喜光寺伝来の法眼円伊筆の絵巻(正安元年―一二九九)を室町時代(十五世紀末―十六世紀初)に模作したものであるが、前半の六巻には彩色が施され、残りの後半六巻は彩色が省かれている。この件に関しては初めは著色画の予定であったが、何らかの事情で途中で後半巻は彩色が中断されたとみられる一方、白描絵巻として作られたものが、その後ある時期に前半のみに彩色が加えられたとする解釈ができ、にわかには断定し難い。二説が可能であること自体、白描画がどちらにもなり得るという特性を実証しているようであるが、事実、現在の絵巻も彩色巻の絵に違和感はなく、他方、後半の巻々も墨画として十分鑑賞に堪え得るものといえる。

【図一】

しかしこうした整った図様と抑揚、筆勢を極力セーブし、客観的輪郭線を主体とする日本の白描画に対し、呉道子の白画は「描線は肥瘦があり、速度が速くしかもものの量感まで表現できるもの⁽⁵⁾」であった。また米澤氏は「筆線が自由であろうとすればするほど、言い換えると輪郭線以上の表現機能をもとうとすればするほど、彩色との関係が重荷となってくる。そこで彩色を意識的に拒否することによって、本格的な白画が成立する」と説く。また彩色画には見られない「その草々として意を経ざる処」(元・夏文彦『図絵玉鑑』)が白画を生み出し、支持した契機に他ならない、とも述べる。そし

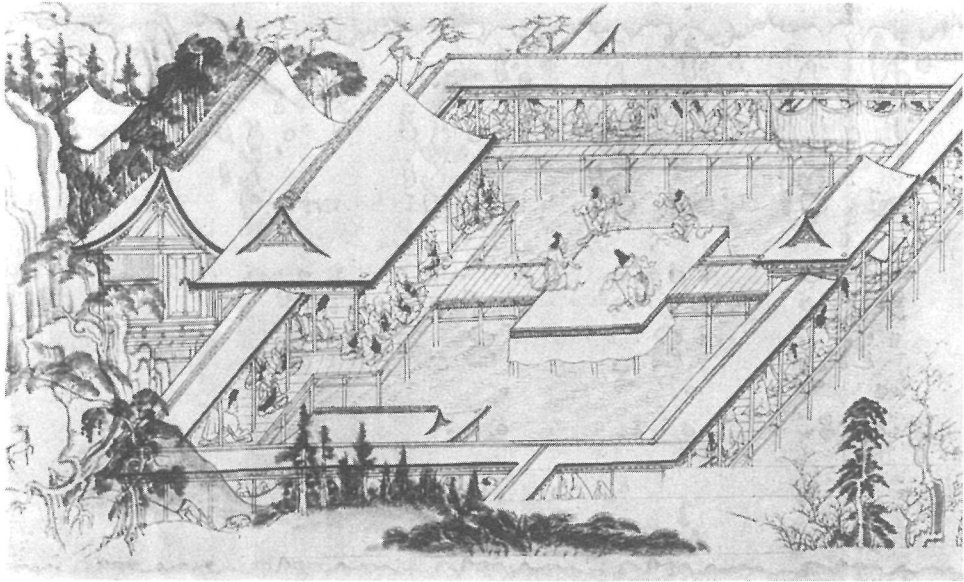


図1 一遍聖絵（御影堂新善光寺本）

てその白画成立の前提には書の存在があり、「書画兼善」「書画一致」の思想が白画成立に有力な支柱となった、と論じている。⁽⁶⁾ 鈴木氏も「呉道玄（子）がはじめ書を学び、飲酒ののち一気呵成に仕上げた白画は狂草の祖張旭と同じような制作態度、制作過程をもち、その点、白画は書道と無関係でない。」と述べている。⁽⁷⁾ こうした書の世界にも通じる、形似よりむしろ気韻を重んじる墨技は中国における白画の原点ともいえ、のちに水墨画の成立に繋がっていく。そしてこの個性的で表意的な筆線は、およそ平安以後の日本の白描画の没個性的で無機的な造形感覚とは本質的に性格を異にするものであることはいうまでもない。

さて日本の白描画、とりわけ和様の傾向が強い「やまと絵白描画」について論じる前に、唐風需要期―著しい唐朝文化の影響下にあった奈良時代の白描画について触れておかねばならない。まず正倉院に伝存する「墨絵仏像」（麻布菩薩像）は、麻布の上に力強い筆で雲上に坐し天衣を翻して降下する菩薩の雄渾な姿を描いた一作である。線描には濃淡、肥瘦、強弱、さらに滲みをもまじえ、粗い麻地に対抗するかのよう墨汁をたっぷり含ませ、渾身の力をこめて一気呵成に運んだ筆が豪放な画風を導き出している。作画に関わった画者の問題はともかく、呉道子らの唐代白画を彷彿させる作例といえる。同じく正倉院の「鳥毛立女図」は、六曲一隻屏風の各扇に一人ずつの唐婦人を描いたもので、肉身や衣の袖裏に彩色が施され、他の部分にはもとは鳥の羽が貼られていたという。現在はすっかり剥落

して墨の線が露わとなり、あたかも白描状態を呈する。それを見ると人物や衣文は淡くゆったりした細線で象り、一方樹石には濃い墨線を小刻みに用いるが、全体に下描きの白描の様相を見せている。麻布菩薩像の如き墨線そのものが筆勢、抑揚、氣韻に富んだ完結された白描画と、本屏風絵の彩色前の下絵的な墨画。ここでも二種の白描形式に出会うことができる。

なお『東大寺献物帳』目録中には、「素画夜遊屏風一具兩堂十二扇」の記事が見え、唐画系の白描画の可能性が注目されるが、「素画」については別の解釈もあり、ここでは指摘するに止めておく。⁸⁾

いずれにしても、こうした奈良時代の唐風色の強い白描画が、以後、平安時代に成立したわが国の絵画にどのように受け継がれたのか。少なくとも麻布菩薩像の墨画表現は、和様絵画―やまと絵屏風や絵巻等には継承されていない。墨線そのものの生動感、存在感を強く訴えた完成画としての白描表現という意味では、例えば鳥獣戯画巻の抑揚―筆勢、濃淡、肥瘦、滲み、かすれなどを有する筆技がこれに近いといえるかも知れない。しかし平安前期に成立した「やまと絵白描画」の源流、成立要因としては、殆ど関連を見出すことはできないのである。

(二) 「やまと絵白描画」の成立背景

それでは平安時代に興起したこの和様の白描画はいかなる背景、

要因のもとに成立したのか。「やまと絵白描画」の語でまず想起されるのは、物語文学等を題材とした絵巻や冊子本の絵の類であろう。墨の描線が主体であるが、鳥獣戯画巻のような自由、闊達な抑揚に富んだ筆線ではなく、ましてや唐風の色濃い麻布菩薩像の力強く、線そのものが個性、存在感を主張するようなものとはまったく異質といえる。むしろそうした生きた線の生命力を否定し、抑制しつつ、無機的で静謐な墨技に独自の美を求めたものである。

この種の白描画がいつごろから現われたのか。わが国固有の題材を描いた墨絵(白描画)の古い文献例としてよく挙げられるものに、平安初期に建てられた内裏清涼殿の「宇治網代」の障子絵がある。しかしこれは大画面の障子絵であり、しかも名所絵的ないわゆる景物画と推定され、絵巻などの物語絵に見られる精緻な白描画とは異質のものではなかったかと思われる。さらに家永三郎氏の指摘によれば、この網代図は当初からのものではなく、弘仁年中(八一〇―二二)に作られた荒海障子の裏面に後から追筆したのではないかと、との疑念もあり、古例から外しておくのが穏当であろう。因みに承久年間(一一一九―一二)に成る『禁秘抄』には網代図の記載があるので、それ以前に描かれていたことは確認できる。

そこで寛弘五年(一〇〇八)九月十一日前後の、一条天皇の皇子(敦成親王、のちの後一条天皇)生誕に関する『紫式部日記』の記事は注目される。そこには一条天皇の中宮彰子に女房として仕えている紫式部自らの手で、誕生前後の様子が詳細に綴られているからだ。

お産が近づくと慣例に従い、産室の室礼は白一色となり、すなわち御帳台や屏風、厨子、調度品にいたるまで白色のものに替え、また産婦（中宮）やお付きの女房たちも白装束となる。これは出産に伴う危険（産婦や新生児の衰弱や死）を避けるため物の怪を調伏し、また穢れを清めるためでもあり、吉時を下して室礼を白尽くしにする慣わしに則したものである。出産当日のお湯殿の儀の件りには

よろづの物のくもりなく白き御前に、…よき墨絵に、髪どもを生おほしたるやうに見ゆ。

とあり、白づくめの背景に艶やかな黒髪が映える様子は、まるで墨絵の画面の趣きだと述懐する。まさに白描物語絵の世界といえ、平安時代のこの種の作例はのこらないが、例えば鎌倉時代の「隆房卿艶詞絵巻」【図2】や「枕草子絵巻」【図3】中の女房たちが集う室内場面が髣髴される。この「墨絵」の広義は本来、墨で描いた絵一般を指すと思われるが、上の文の内容、表現から、ここでは「やまと絵白描画」ないし「白描物語絵」に比定したものと解して大過あるまい。澤村専太郎氏は早くからこの「紫式部日記」の文例に着目し、「(1)の『墨絵』こそ、後世の水墨画とは異なる、当面の問題たる白描画に外ならない。」と説いている¹⁰⁾。すなわち少くともこの日記が書かれた十一世紀初頭には、のちに見るような「やまと絵白描画」が成立、鑑賞されていたと考えられる。

ところでこの出産時の模様は『栄華物語』「はつはな」の巻にも期せずして同様の記事が載る。

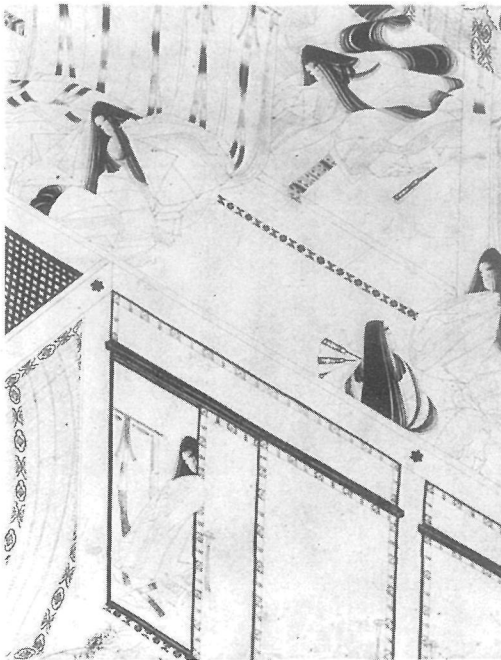


図3 枕草子絵巻

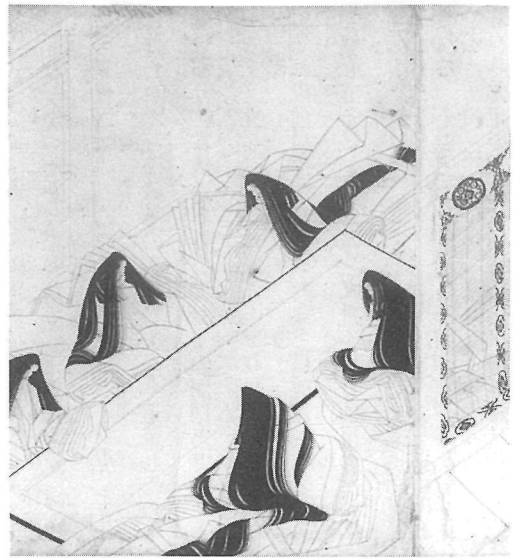


図2 隆房卿艶詞絵巻

よろづの物に白き覆どもしたり。…女房皆白き装束どもなり。
…白装束どものさまざまなるは、ただ墨絵の心地していとなまめかし。
…

やはり白尽くしの室内の模様が墨絵のような趣きで「いとなまめかし」(優美だ)と歎ずる。先の『紫式部日記』の記述と殆ど同じ内容、表現であるが、どちらの筆者も白一色の室礼、装束に漆黒の髪、という情景に強い印象を受け止めている。そしてその白黒の世界の情景を語るに、二書とも墨絵の画面に喩えているということは、白描物語絵がすでに当時の画壇に定着、享受されていたことを示唆するものと考えてよい。さらにそうした情景が白描画の画面を連想させた、ということは逆に白描画の成立背景には実際にこのような白と黒のモノトーンの現実空間、そしてその観察体験が大きく働いていたのではないか、という推測に駆られる。

もちろん平安時代の宮廷・貴族邸内における華麗な色彩に囲まれた生活空間は、源氏物語絵巻や鎌倉期の紫式部日記絵巻、駒競行幸絵巻など濃彩の作画から容易に想像できる。晴れの行事や藝の日常生活空間を華やかな色彩で満たすことに、彼らがいかに意を傾けたかが分かる。室内の建具や調度品、衣装、さらに「襲の色目(重色目)」や「打出し」のごとき演出までも試みて、飾ることに趣向をこらす。とくに襲ねの色目については「平安時代の色彩は色目と称され、中期以降、驚異的に色数は増加した。…襲の色目もその頃、飛躍的に発達した重桂かさねのつぎという着装法によって生まれた」と

いう。⁽¹²⁾『栄華物語』「若ばえ」の巻によると、皇太后妍子(藤原道長娘)の大饗では、女房たちの装束が三色のもの各五枚、計十五枚もの桂を重ねる贅を尽くし、さすがに道長の立腹を買ったという。この他にも『栄華物語』には彼女たちの服飾に凝らされた華美な趣向の例はかなり指摘でき、色彩に対する過剰なまでの意識がうかがえる。こうした、さらびやかな生活環境の中から、生まれるべくして作絵は生まれ、発展したと思われる。それは平安貴族たちが殆ど見慣れた寝殿造り内の現実空間を作絵(物語絵)の画面に再現したものともしつてよい。

その一方で、彼らは誕生の場面で先のような白尽くしの世界をつくり出し、体験する。そしてまた人の死に臨んでは、黒と鈍色(薄墨色)の世界にも接するのである。服喪の間は御簾の縁や帽額に鈍色を、調度一切も黒または鈍色として服喪中の室礼となる。家人は喪服を着て家に籠るが、その色も黒または鈍色である。平安時代から死者との親・疎の関係により黒を上、鈍色を下に濃から淡へと区別する風潮がおこった。⁽¹³⁾

人の誕生と死、その厳粛な二つの大事の場を平安貴族たちは白と黒の対比する単色で設え、演出した。その日常とは異なる臨時の空間―モノクロームの世界は、彼らの視覚に訴え、強烈な印象を与え、たに違いない。それらは多彩色の華美とはまた違った別趣の色調美であった。『紫式部日記』の皇子誕生後七日の女房たちの舟遊びの場面では、「さまざまな色の衣装よりも、みな白一色の装束のほうが姿

や髪がはつきりと見える」と、単純明晰な色合いを贅じている。また同じ作者の『源氏物語』「葵」帖では、葵の上を亡くした源氏の喪服姿を「華やかなる御装ひよりも、なまめかしさまさりたまへり」と記して、むしろ薄墨色の服装の優美さを称えている。余談だが、このあと「御法」の段で紫の上の死に接した光源氏は、葵上の葬送の時より一段と濃い鈍色の服装で弔意を示したという。なお古代に遡ると、『万葉集』に大伴家持の安積皇子への挽歌の一節に「白たへに舍人よそひて」とあり、白が喪服として用いられたことを記す。白もまた一方で喪の標しにもなり得たのである。

平安時代における多彩に飾り立てる華美なる生活空間と、色を拒否して厳肅、清楚なる雰囲気を貴ぶ場とは、そのまま作絵と白描画の世界には繋がらないまでも、それらの二傾向の絵画様式を生み出す精神的、感覺的基盤として注目してよいのではなからうか。そしてこの作絵と白描画は色の問題を除外すれば、造形的にはむしろきわめて密接な関係にある。ともに肥瘦の乏しい精緻な輪郭描線と抑揚のない均質な墨面、それに平面的な色面（白描の場合は余白）をもつて、よく整理された画面を構成する。建築の屋台や建具、調度、また人物などの形体や全体の構図法も基本的には変りない。つまり端的にいえば、作絵から色を排除したものが白描画だとみればよい。どちらかが先に成立し、他方がこれを応用して生み出されたのであろうが、一般的なケースとしては、まず単色の線描画が先行し、それに色を付け加えていって彩色画に発展するというのが通例である

う。

が、やまと絵（物語絵）の場合はむしろ逆ではなかったか。やまと絵白描画の描線は、中国の白画のような即興的で筆意に任せた筆線ではなく、線の主張を極力控え、むしろ色面の縁どりとして色に從属的な存在をなす。また顔貌を描く端正な墨線は、精緻で、周到な作絵の技法を前提としてはじめて可能であったとみたい。このような精妙で、完成度の高い単色画がいきなり先行して生まれたとは考え難いのである。

一方、単一的で平板な墨面の使用も、やまと絵白描画の重要な構成要素となっている。墨という色料のもつ特性―濃淡、滲み、暈しなど多様な表現に適應できる可能性は、むしろ水墨画のごとき自由な造形表現にこそ相応しく、やまと絵白描画のような均質な線、面には本来あまり適正でなく、むしろ馴染み難いはずである。にも拘わらずこのようなフラットで無機的な面的表現（黒髪や調度品など）に適用されたのは、恐らく色としての黒（東洋画に不可欠な黒色顔料）として、他の顔料とともに、作絵の画面に面的で均一な使い方と推され、それがそのまま白描画の黒色の部分に移行されたと考えられる。「やまと絵白描画」は、中国伝統の白画や奈良時代にわが国で行われた白描画―描線そのものに生命をもつ墨画―の流れの延長線上に置くより、むしろ濃彩の作絵から分離、独立して生まれたものと考えるべきであろう。

(三) 「作絵」と「やまと絵白描画」

平安時代前半に成立した対極的にして相関性の強い二種の絵画であるが、本題である白描画の本質をもう少し精確に理解するため、まず作絵の構造、それに関連して墨畫すみがきというものについて検討しておく必要がある。作絵とは源氏物語絵巻のような濃彩で作られた絵であることはよく承知されている。平安時代末期の中山忠親の日記『山槐記』には大嘗会屏風の制作に関する記事が載り、絵師の職務分担に「墨畫、淡、作絵」の名称が見える。淡はそのまま解釈すれば、作絵に対し淡彩色うすいろないし補助的、副次的な着色かと思われるが、また別に「淡」は「たむ」と読み、金銀泥や箔をもって彩ることとの解釈もなされている⁽¹⁴⁾。作絵は濃彩ないし仕上げの彩色（及びその職名）とみて大過あるまい。墨畫は墨技を扱う仕事であることはいままでもないが、その仕事内容を具体的に述べた資料は見出せない。秋山光和氏はこれが主任絵師の担当であることから、墨による下図の決定、そして彩色後に顔料の上から再び輪郭線の描き起しや人物の目鼻を入れる重要な役であったと推定されている⁽¹⁵⁾。従って墨畫きは作画の始めと終り―大まかな下描きと、微細で精緻な仕上げの描き起し、という相異なる二種の画技が要求されたことになる。こうして出来上ったのが絵画形式としての「作絵」である。

云ってみれば作絵はこれら三種の画業に与る絵師が役割分担し、

「やまと絵白描画」の特質と展開

それらの画技を結集して作られるものであった。それは大よそ下図の彩色、描き起し、という制作過程を経て完成される。それでは中間の彩色の作業を省けば、そのまま白描画になるかといえば、決してそうではない。作絵の下図は彩色を置く目安であって、その上に顔料が厚塗りされ、その下にすべてが隠れることを前提とする。したがってかなり大まかな図取りで、しかも修正、引き重ねも可能である。源氏物語絵巻や紫式部日記絵巻などの画面には、顔料の剥落箇所から仕上げの描き起しとは異質の、かなり太めの墨線を引き重ねた痕も認められ、図の決定に至るまでの入念なデッサンの作業がうかがえる。【図4】

これに対し白描画は彩色による塗り隠しがないため、下描きもごく淡い線で当たりをつけ、仕上げの墨画の邪魔にならぬよう、控え



図4 紫式部日記絵巻

めな線描で象りされる。しかも下図と仕上げの墨線があまり大きくずれるのは好ましくない。白描画の場合、あるいは一人の絵師が最初の段階から慎重な筆で、図取りと仕上げを遂行した可能性が考えられる。出来上がった図について云えば、色を除いた墨の部分（線や面）は作絵のそれと同じであるが、そこに至る下描きは異質といえる。つまり白描画の図は完成された作絵の描き起しの墨線や墨面を抽出したものに相当すると考えればよいが、制作にとり組む意図は勿論、第一段階での作業も根本的に違うことは理解しておかねばならない。因みに後述する「白描絵料紙理趣経・金光明経」（目無し経）の下絵は、本来は作絵の物語絵巻の彩色前の墨書きであったと思われるものだが、白描の当たりの線と比較すればかなり強めの墨線で、それに沿って白描の精緻な仕上げの線を重ねることは考えられない。

さて作絵の生命は何といつても濃厚な彩色にある。画面の全体を顔料で厚く塗りこめ、美しい色彩で余白なしに図を充填する。屋台を構成する建材にも色を付し、室内の調度、建具や人物の衣裳にもさまざまな文様の装飾を施す。人物の顔には白または肌色を塗り、微細な墨の線で目鼻を入れる。口は朱色のごく小さな点をもって表わし、いわゆる引目鉤鼻の男女の顔面をつくる。こうした中でもとくに彩り華やかなのは、畳や御簾の鮮やかな緑、屏風や障子の彩色画、几帳の意匠、さらに女性たちの色とりどりの衣裳の模様などで、それは当時の邸内の実状がある程度忠実に画面に再現したものであ

るうが、一方では画面自体をやや誇張して、より色彩豊かに飾ろうという絵画的意図も多分にかがえる。それだけ作絵には絵画としての色彩効果、装飾傾向といったものが求められたものと思われる。

ところで平安時代には山水画のような大観描写には大画面の障子や屏風が用いられる一方、物語絵は主に卷子、冊子といった紙絵と呼ばれる紙本の小画面が専ら活用された。「源氏物語」「絵合」帖には、「紙絵は限りありて、山水すゐまづのゆたかなる心ばへをえ見せ尽くさぬものなれば、……（紙絵は画面が短いので山水などは趣きが表現し尽せない）と述べている。それだけに紙絵はむしろ物語、日記文学の絵画化に適用され、手にとつて細やかで濃密な描写や彩色表現を愉しむ、という鑑賞形式に愛用された。こうした紙絵（とりわけ濃彩の作絵）の発展を促したのは、当時の貴族たちの繊細で豊かな色彩感覚ではなかったか。家永氏は『枕草子』中の文例などを挙げつつ、「平安貴族社会の男女の色彩に対する感覚は実に繊細なる発展を遂げ、……衣服や所持品の色調に鋭敏な配慮を尽くした。かくの如き繊細、鋭敏な感覚は平安朝の貴族のみが味得し得たもの」として、「纏網彩色の色調に快を求めて意気揚々としていた奈良朝時代人との比較にならぬ相違」を論じている。¹⁶⁾

さて、このような紙絵の世界で展開された作絵と白描画の違いは、もちろん単なるカラーとモノクローム写真の相違関係とはまったく異なる。作絵の画面を白描画に置き換えるには、まず各図様を象る輪郭線をはじめ、女性の髪、男性の被り物（冠、烏帽子）、男女の目鼻、

漆などの調度品、高麗縁の畳の文様など、実際に黒いもの、いい換えれば作絵においても墨で表わされている部分に関しては、そのまま墨彩色を残す。が作絵で彩色が施されている部分には色彩を置かず、白い地のままに放置する。つまり作絵の墨の部分は墨、それ以外の色の部分は無色に変換されるということになる。

しかしこれはあくまで原則であって、例えば、のちの枕草子絵巻などでは、几帳の文様や畳の縹縹縁【図5】などの色模様が濃・中・淡に塗り分けた墨で著わされる。本来、作絵では彩色、白描では無地で示されるはずの部分が、ここでは墨色で表現される。この

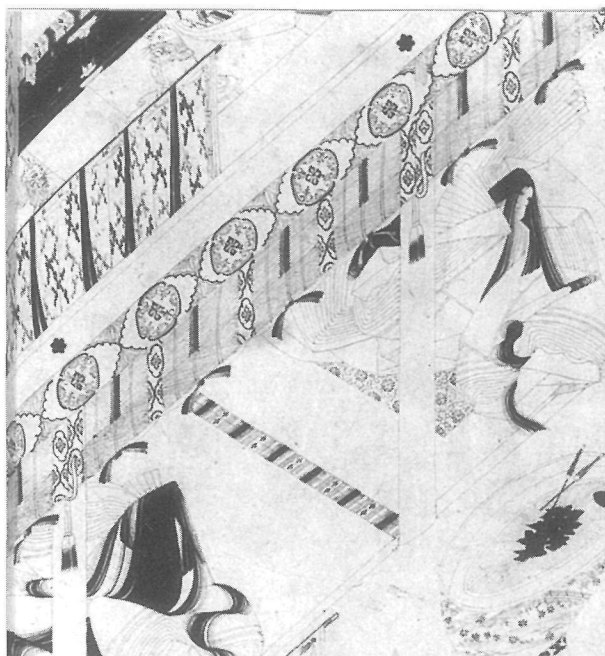


図5 枕草子絵巻

斑模様のような明度を刻んだモノクロームの図様が、却ってそれだけの意匠の多彩で華麗な色を連想させ、逆説的に装飾効果を導き出しているから不思議である。単色絵画の表現力の可能性は、実際の物象や作絵の画面の観察体験を介して、対象物本来の色を想起させ、認識させ得るわけだ。そしてその実物の色が豊かであればあるほど、その大きな落差の中に色彩のイメージーションが強く喚起され、それが単色画の刺激的、魅力的な特性ともなっているのである。

(四) 白描絵巻の展開

平安時代に成立し、宮廷貴族の間で愛好されつつ発展を遂げた「やまと絵白描画」であるが、残念ながら今日ではその平安期の遺品に接することはできない。そうした中で、十一世紀末から十二世紀初めごろとみられる上野家の「法華経冊子下絵」には、一部の濃彩色が残る反面、淡彩の部分の下から草木や岩、流水などに細い墨線を引き連ねた図様が随所に見られ、白描的な趣きをうかがうことができる。また先に述べた鎌倉初期、建久三年(一一九二)に書写された「理趣経・金光明経(目無し経)」の下絵に使われた白描の図は、かつて制作の途中で彩色が中断された墨描きで、白描画の一例としてしばしばとり上げられる。しかしこれらの画面から当時の本格的な白描画の実態を具体的に認識することはできない。

完成されたやまと絵白描画(白描物語絵)の遺品に出会うのは鎌

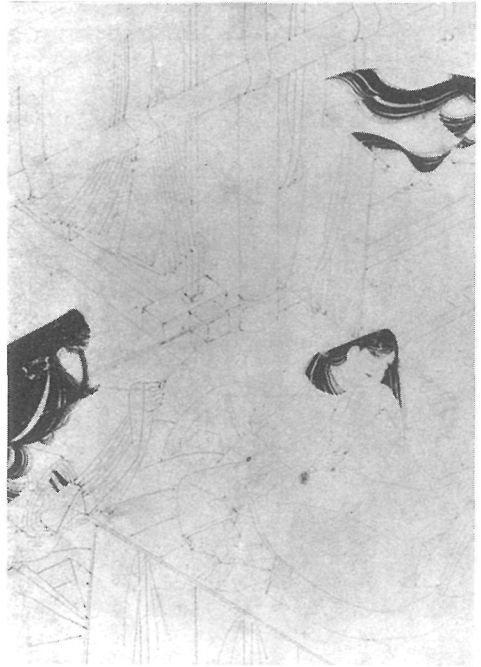


図6 源氏物語・浮舟帖冊子絵

倉後期、十三世紀後半まで待たねばならない。現存作品のうち最も早い時期と思われるものに「源氏物語・浮舟帖冊子絵」と「隆房卿艶詞つやこしほ絵巻」があり、これよりやや遅れて（十四世紀）「枕草子絵巻とよのあかり」、「豊明草紙絵巻」などがこのころ。この後者一作に先行、ないし同時期かと思われる「伊勢物語下絵梵字経」も伝存するが、前出諸作とは少々異なる非専門絵師的画風が指摘される。

さて「源氏物語・浮舟帖冊子絵」（以下「浮舟帖冊子」と）と「隆房卿艶詞絵巻」（以下「隆房卿絵巻」）の内容、描写などに関しては、秋山光和氏の詳しい調査と研究をまとめた論考がある¹⁷ので、参照されたい。ここでは両作の画面を検討し、また他の後続二作とも比較しつつ、とくに隆房卿艶詞絵巻について、白描画としての特性を考



図7 源氏物語・浮舟帖冊子絵

察したい。

浮舟帖冊子は現在、徳川美術館と大和文華館に分蔵され、絵は六図（七頁分）がこのころ。冊子本であるため画面の横幅が狭く、限られた紙面の中で図が完結される。そのため画面中に描かれる対象の扱いも控えめで、画面が煩瑣に陥るのを避けている。視点を近くとつ

て人物を主体に大きめに描き、建具や調度などの描写はきわめて少い。御簾や几帳の文様も施さず、無地のままとしている。【図6】こうした白地の豊かな画面がむしろ女性の黒髪や男性の被り物の濃墨を際立たせ、まさに「よき墨絵に髪どもを生ほしたるやうに見ゆ」（『紫式部日記』）の記述が再現されている。とくに白地に女性の黒髪が揺蕩う様は美しく、妖艶をきわめる。【図7】筆線以外は淡墨をあまり使わないのもこの絵の特徴で、わずかに遠山の樹林などに見られる程度である。岩の皴も詳細に見ると、淡墨を刷いたのではなく、細い線を幾筋にも重ねて幅のある帯状としているのが分かる。霞や近景の樹木も輪郭線のみで形成し、淡墨で陰影を加えない。地の白から濃墨の黒までの中間色（淡い灰色）をできるだけ用いず、あくまで白、黒両極の強いコントラストで、明確な画面を志しているのがわかる。

これに対して隆房卿絵巻は詞書にあたる長歌をすべて巻頭に置き、絵は途中一箇所の図様の不連続（第九、一〇紙の間）⁽¹⁸⁾は見られるものの、全長約四・七メートル（十八紙）の長い画面が連続する。こうした右から左へと連なる長画面を、屋台を構成する二種（右上りと左上り）の斜線を縦横に走らせ、交叉させながら展開していく。

【図8】

ところで、日本の伝統絵画の場合、建物を表わす構図法には二通りの手法がある。一つは間口を水平線、奥行きを斜線で表わす法（斜投影図法）、他は斜め横から望む視点で、間口、奥行きを右、左

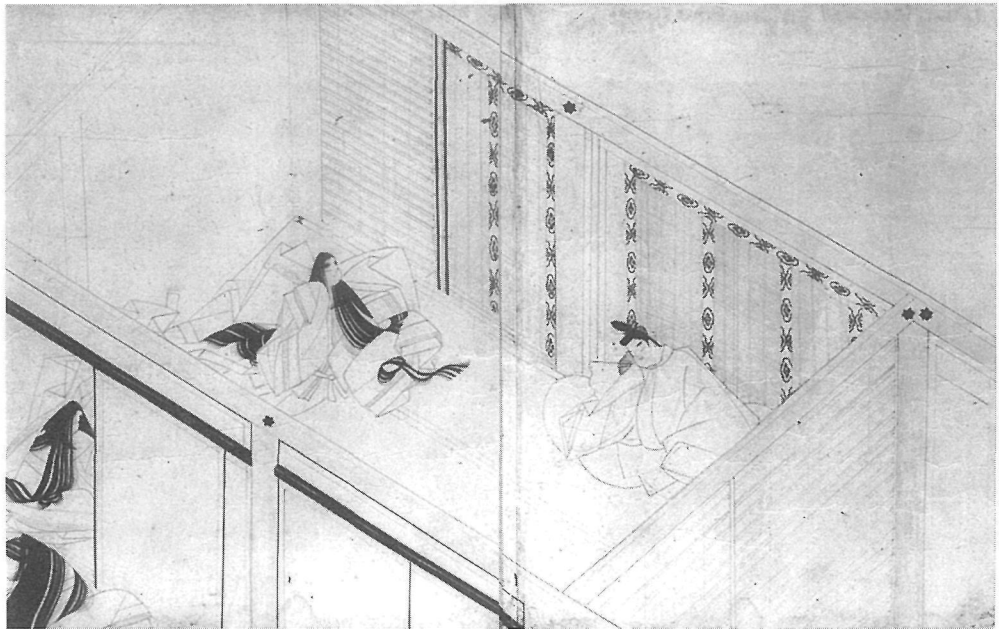


図8 隆房卿艶詞絵巻

上りの二種の斜線で表わす法（等軸側投影図法）とである。仮にここで前者の水平線を用いた安定感のある図法を「水平構図」、後者の斜めからの図法を「斜め構図」と呼んでおく。一般的にみて、前者の水平構図は長く連続する図を右から左へと観者の視線を抵抗なく誘導し、説話絵巻のような長く連続する画面に馴染むのでこれに多用される。一方、後者の斜め構図は、短い画面に折れ線のように二線が交わる屈曲する図の構成が動的で変化に富み、短い段落式の物語絵に好まれている。（浮舟帖冊子も専らこの斜め構図を用いる）⁽¹⁹⁾

隆房卿絵巻は長歌に典拠し、歌絵的な題材であるが、内容、性格的には物語絵の系統に類する。にも拘わらず、先述の通りひと続きの画面が非常に長い。その場合、説話絵巻のように水平構図を適用するのが合理的と思えるが、あえて斜め構図に徹している点が興味深い。それは物語絵に好んで用いられた構図形式の伝統を重視したことが大きな理由と思えるが、吹抜屋台の長押や縁の斜線同士がジグザグに交叉してできるV字、W字形の図様の連続が、ある種の快いリズム感を画面に持ち込み、長丁場を飽くことなく鑑賞させるといふ構図的配慮が働いたことも考えられる。いずれにしても、物語絵巻にして長画面、長画面にして斜め構図、という反常套的な発想の組み合わせが却って刺激的で、のちの中世物語絵巻にも同様の形式の追随作例が見出せる。この絵巻には以上のように斜線のみで、水平な直線が一切使われていないが、長い画面を視覚的に連繋するため、横に柵引く霞を多用し、視線の水平移動を助けてスムーズな

展開を図っている。【図9】

次にこの絵巻の画面に見られる傾向として、浮舟帖冊子に比べて

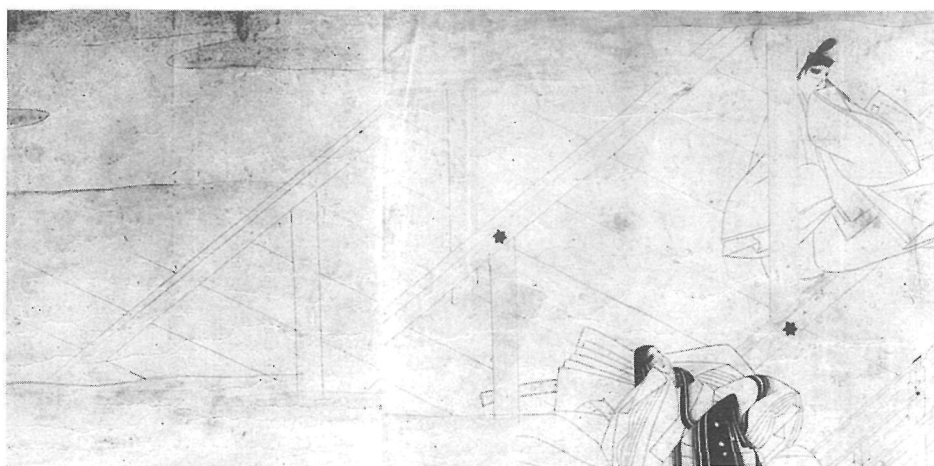


図9 隆房卿艶詞絵巻

濃墨の使われる対象の種類が多く、多様化している点が挙げられる。女性の髪、男性の冠は言うに及ばず、格子戸、御簾の縁の模様、釘隠しなどに使われる真つ黒な艶のある濃墨は、白地と細い淡墨線主体の画面に強力なトーンとアクセントを生み出しているといえる。

もう一つこの絵巻で指摘したいのは、淡墨の多用である。浮舟帖冊子では少い濃墨の面と細く淡い線で殆どが構成されているが、隆房卿絵巻では随所に中間的な淡墨が加えられる。霞や樹幹の輪郭線内にこれをうつつすらと入れて立体感を表出し、あるいは長押の側面や柱に施して陰影の表現に努めているのがわかる。ことに桜や松、梅など季節を彩る樹々の花や葉をきめ細やかに描出し、幹には淡墨を施してコントラストを柔らげる情趣豊かな樹木表現を、浮舟帖冊子の、宇治の隠れ家の場面の背後に枝を張る二樹のそっけない描写に比べると違いが明らかである。

隆房卿絵巻の画面を通して感じられる白描表現特有の魅力の一つは（この絵巻に限ったことではないが）流暢な線、とくに並行線のもつリズム感である。女性の襲ねの装束の幾重にも重なった袖口や裾の重複線、また女性の背に幾筋にも分かれ並行して垂下する黒髪の流れの軌跡などがそれである。これらはもともと作絵の伝統図様の中にも見られ、それを継承したものであるが、白地に黒一色の白描図法によって墨の働きの抽出され、より明確化されて顕著な効果があらわれたものといえる。作絵で示された襲ねの色目や髪筋の並行曲線も美しいが、周囲の多彩な色に紛れ、同形線の重複によるリ

ズム感を伴った造形的効果が引き出されてこないのである。

因みに、源氏物語絵巻（早蕨の段）の画面【図10】と、これを白描風に描き起こした図【図11】²⁰を比較してみる。（カラー図版が使えないのが残念であるが、）室内の几帳や畳、女性の衣裳などの濃彩の中に埋没していた黒髪や襲ねの袖口、裾の線などが、描き起しの図による白描化によって、にわか浮き上がり、美しいシルエットを現出しているのが分かる。

ところで平安当時、女性の長く艶のある黒髪は美形の象徴であり、文学の上でも好ましい女性の姿を表現するとき、決まってその背丈を超える髪の長さ、豊かさが称えられた。髪の美しさは女性の命でもあったわけである。もちろん美しさを感じるのは、長さや黒さだけでなく、彼女たちが坐したときに背や畳に蛇行する、流水のような曲線の美しさである。こうした黒髪の麗しさがより強調できるのは白黒の世界であり、白描画の狙いの一つはまさにそこにあっただともいえよう。

人物の顔貌表現は浮舟帖冊子、隆房卿絵巻ともに、きわめて繊細、精緻な描写が見られる。源氏物語絵巻など平安時代の物語絵で培われた緻密な筆技の再現を思わせるが、これら二作の顕微鏡的な極細線を用いて眉毛を描出し、引目や鼻の線にもかすかに墨を添えて調子をとる手法は、まさに王朝絵画のそれを継いだ伝統的所産といえる。唇は浮舟帖冊子では墨の小点で表わすが、隆房卿絵巻ではオレンジ色（臙脂か）を僅かに点じる。白描画に色を用いるのは規範に

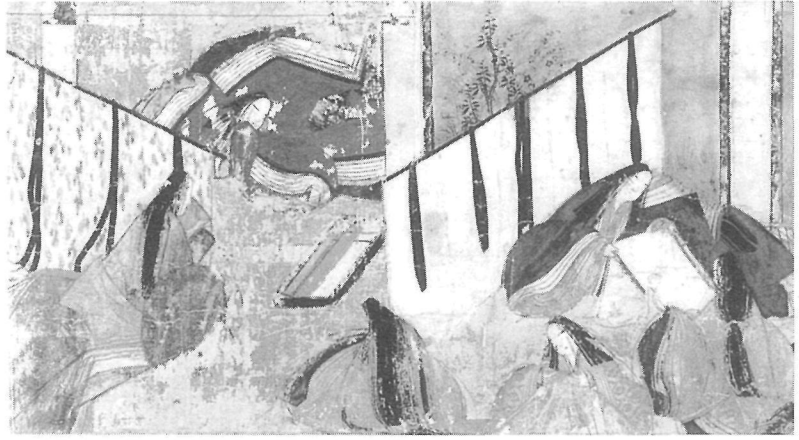


図10 源氏物語絵巻（早蕨）

反するが、これは作絵の引目鉤鼻の伝統形式に倣ったもので、本絵巻の強い古典志向をうかがわせる一例とみたい。（なお、巻末近くの北野社に詣ずる被衣の女性の中には唇に墨を点じた者も二人ほど認められることを追記しておく。）

これら隆房卿絵巻に見られる特徴は、以後の作品にどのように継

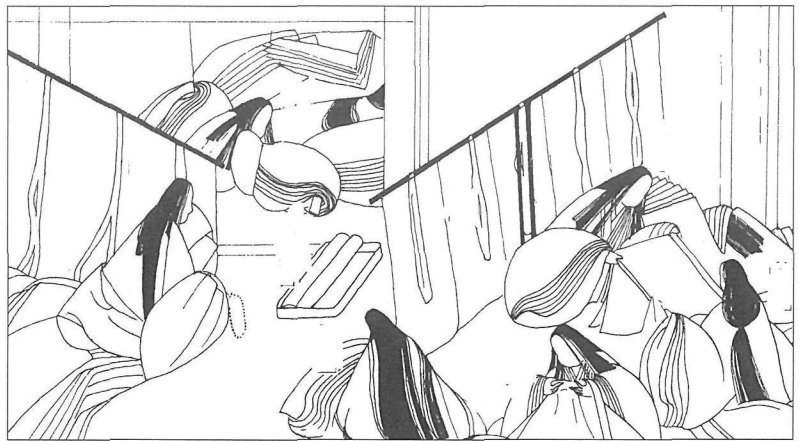


図11 同上・描き起こし図

承されたか。枕草子絵巻では、室内の建具や調度の数が増し、描写もいつそう入念になり、御簾や几帳の縁、畳の纏縄、高麗の縁にいたるまで濃墨で模様を施す。さらに屏風や扇には絵を描き加えるなど、まことに賑やかな画面に発展する。全体に墨色も濃くなり、また引目鉤鼻の唇の朱もより目立つように点じられる。こうした傾向

は、豊明草紙絵巻になるとさらに顕著で、墨調は一段ときつく、筆線も硬さを増す。そればかりか、画面に賦色される朱の使用はますます増加し(室内の花や果実、屋外の猿の顔面など)、白描画としての画趣を損なう点も否定できない。浮舟帖冊子や隆房卿絵巻が留めていた、柔かい筆墨が生み出す繊細で清楚な趣きは、次第に失われ、ていくのを感じずにいられない。

こうしてみると、隆房卿絵巻の置かれる位置がおのずと明らかとなってくる。白描画が担う墨一色の単色絵画の独自性―墨と余白の描き分けによる明晰な事物の把握―を一方で目指しながら、古典的な物語絵の世界に対する憧憬の念をも捨て切れず、新たな画技を試行しつつ辛うじてその古典性に踏み止まろうとする態度が見てとれる。精緻を尽くした筆描、淡墨を巧みに活用した陰影表現、作絵の引目鉤鼻の名残りともいえる唇の朱点の使用、などがそれを物語る。隆房卿絵巻が意図したものは、王朝時代の作絵から引き継がれた艶麗な絵画世界の白描化―白描による再現―であった。それは後統の諸作が追随した、より明確な図様、強い墨調、黒と赤の混淆、などといった恐らく十四世紀とみられる白描作品群とはおよそ画趣を異にするものといえるのである。

白描画は作絵と対立概念をもつ絵画である。すべての対象を白地と墨(黒)という両極に色分けして表わし、明晰な画面に作絵とは異質の対極の美を志向した。しかし先に述べた通り色彩の有無を度

外視すれば、作絵とやまと絵白描画は構図や図様の点できわめて相关性が強い。そしてまた源氏物語絵巻に見るように、平安時代の作絵が色面主体に画面を構成しながらも、微妙な色彩の陰影や極細線の活用で豊かなニュアンスを導き出したのと同様、当時の白描絵巻も単色表現の中に精妙な画趣の表出を求めたに違いない。色を省いたのは手間の問題では無論ない。むしろ作絵の色の部分を余白とし、鑑賞者の想像力、色に対する感覚、嗜好に委ねるといふ、平安貴族たちの高度な趣向をその背景に考えてみる必要がある。そうした王朝のすぐれた白描絵の存在を、例えば鎌倉期の浮舟帖冊子や隆房卿絵巻を通して推察できるのである。

注

- (1) 矢代幸雄『水墨画』(岩波新書) 岩波書店。
- (2) 米沢嘉圃「白描画から水墨画への展開」『水墨美術大系』第一巻 講談社。
- (3) 鈴木敬「中国絵画史」上「II、中国絵画の史的考察 唐時代」吉川弘文館。
- (4) 真保亨「白描絵巻」(日本の美術5) 至文堂。
- (5) 注3の論文。
- (6) 注2の論文。
- (7) 注3の論文。
- (8) 素面については、澤村卓太郎氏が「素面は白描画の義で、『歴代名画記』の白画と殆ど同一義と解すべし。」(『日本絵画史の研究』「本邦に於ける白描畫に就いて」星野書店)とするのをはじめ、ほぼ白描画の意に解釈されている。一方、米澤嘉圃氏は素面は白画、白描画の同義語ではなく、胡粉をほどこして描いた画をさすようである、と述べている。(注2の論文)。

に、作品調査の面で多大なご協力を賜った。記して謝意を表したい。

- (9) 家永三郎『上代倭絵全史』第二章「倭絵の発生」 墨水書房。
- (10) 注8の沢村氏の論文。
- (11) 『栄華物語』の記述には「髪」の語はないが、白装束だけでは「墨絵の心地」にはなり難いので、当然黒髪が存在が想定される。
- (12) 鳥居本幸代『平安朝装束を彩る重色目』『國文學』第五〇巻（平成十七年四月号）。
- (13) 『平安時代の儀礼と歳事』（至文堂） ほか。
- (14) 小松茂美『平安時代倭絵の探求』第五章「法華経冊子の画風」 講談社。
- (15) 秋山光和『平安時代世俗画の研究』第一編、第三章「平安時代における『すみがき』の意義」 吉川弘文館。
- (16) 家永三郎『上代倭絵全史』第十章「世俗画発達の歴史的背景」 墨水書房。
- (17) 秋山光和『隆房脚艶詞絵』をめぐって』『美術研究』二二五号。
同「白描絵入源氏物語、浮舟・蜻蛉の巻について」『美術研究』二二七号。
上記二編はいずれも注15の著書に同内容の論文が収載。
- (18) 第九、一〇紙の図は一見繋がっているようであるが、詳細を見ると接続が不自然。
第九紙（五三・二センチ）、第一〇紙（五三・〇センチ）の紙幅はこの絵巻の標準サイズであるから、その間が欠損であれば一紙ないしそれ以上が失われたことになる。あるいは接続箇所の図様を制作途中で部分的に変更した可能性も残る。
- (19) 平安時代の絵巻では、源氏物語絵巻には穏やかな雰囲気を貴んだのか、斜め構図は全体の約三分の一に過ぎないが、寢覚物語絵巻や葉月物語絵巻、さらに鎌倉初期の紫式部日記絵巻などには、殆ど斜め構図が使われている。
- (20) 図14は、『徳川美術館蔵品抄』『源氏物語絵巻』（徳川美術館発行）掲載の挿図による。ただし、本図では名称の文字等を消去した。

なお、本稿を成すにあたり、国立歴史民俗博物館研究部の大久保純一助教授