

[わたしと美術館]

奈良時代の白描画について

神戸大学文学部助教授 百橋明穂

白描画とは一般には彩色の伴わない墨線（もしくは色線）のみによるいわゆる線描画のことです。彩色を施した画、つまり彩色画に対する用語ですが、白描画という時、彩色を施した本格的な絵画への準備段階、すなわち下図・下絵といったニュアンスを含む場合や未完成の絵画、ないしデッサンや落書までも示すことがあります。東洋絵画の大きな技法的特色の一つに線による表現がありますが、彩色のない白描画がそれ自体で独立した形態として、その線による表現力を主張するのは中国においてはかなり古くから認められます。しかし何と云っても中国でも日本でも中世に水墨画の成立が、彩色のない絵画の完成であることはすでに広く知られています。

古代の中国においては、白描画は「白画」とよばれています。たとえば張彦遠の『歴代名画記』では、「雜白画」（晋張墨）、「史記列女図白画」（衛協）などと記されています。画題としては人物図、風景図などがあり、未完成の作品ではなく、彩色のないまままで完成されています。

中国もやがて唐時代になると西域からインド・ペルシャに源を発する彩色による、例えば「凹凸花」と呼ばれる、見事な陰影法や隈取りなどの技法が伝わり、豊かな色彩本位の表現力を高める時代となります。しかし盛唐の頃、呉道玄によって「唐画の変」とされる大きな変革が起り、再び線描主体の表現を尊ぶ傾向が生まれます。『歴代名画記』によるとこの時の呉道玄の改革が単に線描主義への復帰ではなく、表出的で躍動的な描線による極めて革新的なものであったと伝えています。

呉道玄は、寺観の壁画に数多くの白画を描いたと伝えられていますが、その白画は、全く彩色を必要とせず、むしろ彩色を加えることによって、線描の力強い表出的な表現力を損ねるものであったのです。肥瘦を露わにし、激しい筆致による生き生きとした躍動的な線こそがその生命力であり、ここから水墨画の筆墨技法が発生するとさえ考えられています。よって前代までの「白画」はおそらく細密で緊直な筆線により、描いた線描本位の画であったのに対し、呉道玄の場合は、荒々しい激しく個性的な筆致、描線ですなわち表出的なものであったと考えられ、同じ線描主体の画であっても大きな相違があったと考えられます。

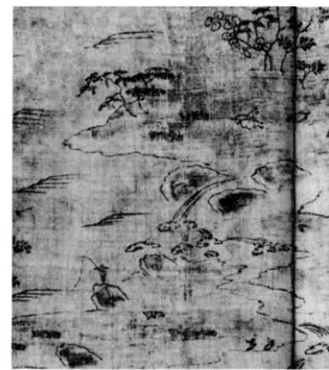
さて、以上のような大陸絵画の動向をうけて日本の絵画技法の発達の上で、線描本位の絵画、白描画は如何であったかを見てみよう。古代の文献上「白画」を意味する用例として唯一のものは『東大寺造物帳』（天平勝宝八年）の屏風百景の中に見える「素画夜遊屏風一具両畳十二扇」であり、「素画」が「白画」に当るものと解されます。当時の文献では彩色のある絵に対しては「彩色」あるいは「丹絵」、金銀泥による絵に対しては「金銀絵」として区別してありますが、特に記入がない事も多く、その場合は彩色画と考えてよいでしょう。これに対し白描画が独立して存在することは先の「素画夜遊屏風」以外極めてまれであったものと考えられます。例えば『法隆寺資財帳』（天平十九年）には「緑色画屏風貳牒」とあり、又『西大寺資財帳』（宝亀十一年）では「薬師佛像二軀彩色」とあり、さらに「厨子二基（中略）以金銀絵（中略）一基以雜丹絵」とあり、又「阿弥陀悔過料



銅鏡背下絵図 正倉院

資財帳」（神護景雲元年）には「厨子二基（中略）以金銀絵（中略）一基以雜丹絵」とあり、同じ「阿弥陀悔過料資財帳」の中で、阿弥陀浄土變一鋪を収めた宝殿の天蓋と思われる記事、すなわち「蓋（中略）並以金銀墨画飛菩薩鳥雲花等形」であります。金銀と共に墨でもって描いたと注記され、墨という黒一色の単色でもって描くことも行われたことが知られます。

一方正倉院文書「画師行功録注進文」などによって、彩色を設けず本格的な作画の場合の仕事分組の中で線描きがどのように扱われているかみてみよう。このような造東大寺司や画工司における造寺造仏の場合、彩色が最も重視され、下書の線描を担当するのは「界画」もしくは「木画」とされるものの、単に定められた下図を所定の場所へ転写する程度の仕事と思われ、又仕上げの描起し線を加える画師を「墨画師」としているが、特に重視されたとは見えません。正倉院には明らかに下図として描いた白描画が伝わっています。天平宝字六年孝謙上天皇の命によって鑄造された鏡のためのデザイン下図（写真）があり、これは当時造東大寺で活躍していた上村主の楯万呂が描いたと推定されるものです。鏡背のデザインとして四神を配したのですが巧みな描線ですが、あくまで下図として特に個性のともみえません。作画機関の中



麻布山水図(部分) 正倉院

で特に線描に巧みな画師や線描本位の仕事を尊重する傾向は認められないのです。いわば奈良時代においては白描画それ自体が完成された独立した絵画としての地位を与えられることは極めてまれであったように考えられるのです。

他方墨絵で描いた絵が全くないわけではありません。彩色がなくてもよいこれ程簡単な絵は、単に本格的な彩色画への前段階としてではなくとも存在しうるのです。延暦十三年の『弘福寺文書目録』に寺領の絵図と思われるものを数多く掲げていますが、例えば「大和高市郡田白図一卷延暦六年班田司同郡寺廻田白図二枚二枚延暦六年班田司同郡寺廻田白図二枚二枚延暦六年班田司同郡寺廻田白図二枚二枚」などとあって「白図」として散見されるものです。又『西大寺資財帳』には「田蘭山野図」の中に「一條高市郡加隆庄白布二條宇陀郡桃鳴庄白布二」など「白布・白紙」として散見されます。これらはおそらく白い布や紙に簡単な墨線で描いた絵地図で今日云う白地図であったらうと思われます。好例としては「東大寺山塚四至図」（正倉院）や東大寺開田図が現存します。現実の日本の風景や地形を線描本位の白描画として描写した絵画として重要と考えられます。しかしそこには細密な描線も呉道玄を想わせる激しい筆線もなく、現実の境内や地形をなんとか一枚の白布中に収め図示しようとする工夫であります。やや粗放で穏やかな墨線



麻布菩薩図 正倉院



大大論 正倉院

と樹木などを描き加える時の単純な筆線は高度に熟達し個性をもったものとは見えません。現実の自然景を描いた絵ではないが、さらに穏やかに様式化した山水図として麻布山水図（正倉院・写真）があります。単純な形に文様化した小波や芦手絵を思わせる水鳥など、墨線そのものが表現力を放棄し、消え入らんとさえる感じがあって穏やかさを一段と増し和様化したものと云えるようです。

しかし奈良時代においても線描のすばらしさを示してくれる作品があります。正倉院の「麻布菩薩図」(写真)がそれで、墨痕鮮やかで、肥瘦の変化の激しい、筆勢の鋭い描線によって、雲中の菩薩を一気に描き上げた図で、その表出的な描線、それによって表現された菩薩の肉身の量感や躍動的な動きや表情など、呉道玄による「唐画の変」をも想起させる作品です。この「麻布菩薩図」が同じ正倉院にあった「素画夜遊屏風」の「素画」に該当するか否か定かではありませんが、線描のみによって彩色画に伍すだけの表現力をすでに奈良時代の画家が身につけていたことを示してくれます。だがこの絵が彩色画のための下図・デッサンと思われるふしもあり、又独立した墨絵として扱われていたとも思われません。しかしこの麻布菩薩図に見られるすぐれて表出的なデッサンは、むしろ他に「大大論」

(写真)や数多くの当時の落書の中に見出すことができます。画師達が本来表に出ない陰れた場所に気を許して戯れに描いた落書は実に表現力豊かな線描となっています。逆に云えば表向きそのような表出的で個人的な絵を描くことが許されなかった当時の画師達の不満の表われなのでしょう。又奈良時代においては「素画夜遊屏風」などあるいは大陸絵画に直結する、いわゆる「白画」の作品であったとしても、当時はやはり彩色画が本来であり、線描本位の白描画が独立した地位を与えられることはなく、さらに云えば当時の造東大寺司や画工司の画師達には「唐画の変」による線描の変革は知ることがなかったのではないかと考えられます。あくまで画師達の表向きの仕事は彩色による「唐画」の製作であり、むしろ日本の「墨絵」は「東大寺山堺四至図」や「麻布山水図」、さらに各種の落書などの独自のプリミティブな筆墨の工夫から、やがて平安時代の「やまと絵」への動きと共に生れてくるのではと考えられます。

百橋 明穂氏(どのはし あきお)
昭和23年5月24日、富山県高岡市に生る。東京大学大学院(修士)修了。奈良国立文化財研究所、奈良国立博物館文部技官を経て現職。仏教絵画史専攻。著書『飛鳥・奈良絵画』(日本の美術204号)。

季刊 美のたより No.69

昭和59年 11月 16日

発行 大和文華館