

平安時代の「倭絵」

—その成立と展開—

はじめに

小林 学

平安時代の倭絵については、半世紀以上前に、秋山光和氏が、平安時代の唐絵と倭絵の違いは、それが中国の題材を扱ったものか、日本の題材を扱ったものかという点にのみ存し、両者は表現様式や技法の上では殆ど変わらないものであったという見解を発表され⁽¹⁾、以後この見解は、千野香織、佐野みどり、池田忍氏等に踏襲され⁽²⁾、現在でも通説といえる。

しかし、秋山氏は、九世紀末の遣唐使廃止により、我が国はいわば鎖国状態となり、その結果、我が国では所謂国風文化が形成されたという戦前の歴史認識に依拠して、右の新見解を唱えられたのであるが、戦後、平安時代の対外関係史の研究は飛躍的に進展し、現時点では戦前の歴史認識は完全に否定されている。

即ち遣唐使が廃止される九世紀末頃から、中国海商が我が国（主として太宰府）に頻繁に來着するようになり、当時の朝廷も唐物取得という経済的目的から、政府管理下での民間交易は制度として容認した。その結果、政府は先買権を行使して優先的に唐物を取得したのみならず、院宮王臣家や現地の富豪層が先を争って唐物の獲得競争に参加す

る事態が生じた。九世紀中頃から十二世紀末にかけて、太宰府鴻臚館や博多唐坊に來航した唐・呉越・宋海商の回数は一五〇回を超え、その間、我が国には、遣唐使の廃止以前とは比較にならないほどの大量の唐物が流入することになる⁽³⁾。

右の唐物の大量流入により、一〇世紀に入るとわが国では中国文化の影響が拡大・浸透する一方で、日本は中国とは異なるという自意識（本朝意識）も生れ、日本人の価値観に基づく中国文化の組換えが行われ、和の文化が形成されるに至ったと解するのが、現時の日本史や国文学の一般的見解といえる。

今回、平安時代の世俗画の体系化の一環として、まず秋山説を踏襲する有力説として千野香織氏の論攷を採りあげ、そこに見られる問題を指摘した後、現時の対外関係史の研究成果に依拠しつつ、平安時代の倭絵がいつ頃成立し、どのように展開していったかを、当時の史料を再度検討し、解釈を施すことにより、明らかにすることを試みた。

第一章 千野説の検討⁽⁴⁾

千野氏は、唐の衰退と滅亡により、わが国は政治・文化の中心を失うという深刻な事態に陥った結果、「唐でない自己」の文化を創造しようとする動きが始まったと言われる。

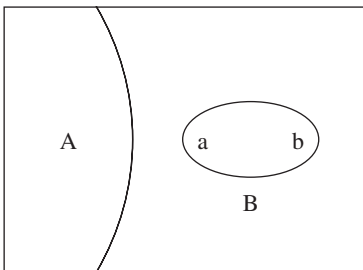
しかし、我が国は、唐から羈縻^{きび}統治や冊封^{さくほう}といった帝国支配を一切受けず、統治権は朝廷に専属していたのであるから、当時の我が国の政治の中心は唐とは言えない。又、中国文化の吸収は、遣唐使廃止以前も、中国から招来された文物によりなされ、唐の滅亡後は、唐物の大量流入により、我が国では中国文化の影響が拡大・浸透していったのであるから、我が国は文化の中心を失ったわけでもない。

千野氏は、従来の遣唐使の廃止という言葉、唐の衰退と滅亡に置き換えられているものの、結論は秋山氏の見解と異ならない。それどころか、唐の滅亡により我が国は政治・文化の中心を失ったという氏の歴史認識は、右に指摘したように鎖国論以上に問題を孕む。

次に、氏は、平安時代以後、日本の男性は海の向こうに本当の「唐」があり、自分は偽物であるという脅迫観念を抱き続けていたとされ、その理由として唐滅亡後も「唐絵」「唐物」の言葉が使われ続けたことをあげられる。

しかし、『小右記』『御堂閔白記』『権記』『日本紀略』『扶桑略記』等には、「呉越商人」「宋人」「宋商」「大宋国人」「大宋国商客」「大宋商客」「大宋国」という用語が見られ、来航した商人が如何なる国に属するのか、といった我が国の外交・国防上、重要な事項については、彼等の所属国名が正確に記されていたことが判る⁽⁵⁾。それ故、王朝貴族たちは、唐の滅亡後も、唐に対して強迫観念を持ち続け、唐と称し続けたというのは、当時の歴史状況と乖離する見解といえる。

更に、千野氏は、前述した歴史認識と王朝貴族の「脅迫観念」を根拠として、「二重の二重構造」論という文化構造を主張される(下図参照)。ここでは、平安時代の文化は、「唐」(図のa)と「和」(図のb)の二重構造を有していたが、この「唐」は、海の向こうに存在していた唐帝国を意味しているわけではなく、あくまでも「和の中の『唐』」であり、「和の中の『和』」と並び立ち、この両方を併せて初めて日本文化が完結する。右の二重構造の外側に、本当の「唐」(図のA)が存在しており、その日本の外の「唐」とは、以後の日本の男たちに、海の向こうには本当の「唐」があり、自分は偽物であるという脅迫観念を抱かし続けた幻影としての「唐」、或いは「偉大なる外国」であった、と言われる。



しかし、先に検討したように王朝貴族達が、右のような「脅迫観念」を持つていたことを裏付ける史料は存在せず、氏の思惑とは裏腹に、彼らは冷静に中国との対外関係を処理していたことが、前の諸史料により裏付けられる。とすれば、氏の図のAの部分は、抑存在しない。それ故、当時の文化構造は、氏の言われるような二重の二重構造ではなかった。

また、Aが存在しなくなった結果、楕円の外側にあるBという文字が位置する領域も、実体のないものとして不要となる。となると、日本文化Ⅱ「和」ⅡB（氏の図で言う楕円）は、和の中の「唐」と和の中の「和」からなることになり、楕円Bの中にaとbがあるという単純な構造となる。

更に、氏は、aとbとの間に境界はないとされる。aに含まれるのが、例えばわが国の絵所で制作された和様化した唐絵というような「和の中の『唐』」といえるものに限定されるのであれば、そのように解しても、それほど不都合は生じないであろう。しかし、氏は「和の中の『唐』」（Ⅱa）という受け入れ場所を用意しておくことにより、日本は新来の、場合によっては圧倒的に高度な外国の美術を、好きなだけ摂取することができる、と言われるので、本来aに含まれるのは、前に挙げた和製唐絵といった類ではなく、輸入唐物ということになる。氏は、どれほど貪欲に外国の美術を摂取しても、「和の中の『和』」があるので、日本のアイデンティティーは少しも傷つかないとも言われる。しかし、aとbは別領域、或いはaとbの間には境界があると捉えるならばそのようにも言えようが、aとbとの間に境界が無く連続しているという氏の立場からは、いくら貪欲に舶載唐物を受容しても、日本のアイデンティティーは少しも傷つかないとは言えないように思われる。

これ迄の検討により、氏の「二重の二重構造」論は、一見複雑で高度な理論のように見えるが、其の実は氏独特の歴史認識に依拠し、又構造論自体も多くの問題点を孕むと言えらる。

加えて千野氏は、右の「二重の二重構造」論にジェンダー論をあてはめ新しい美術史を唱えられる。そこでは、氏

は「男性性」へ「女性性」の意味内容を予め提示され、中国文化や西洋文化は「男性性」に、日本文化の支配的傾向は「女性性」で、「男性性」の傾向を帯びた時期に中国や西洋と同様、日本も他国を侵略していったと言われる。

抑、ジェンダー論は、現実の男性社会の中で、公権力や社会的権力により、多種多様で巧妙な方法でなされる女性集団に対する不利益取扱を、是正するよう社会や公権力に対して要求することにより、実質的な男女平等社会を実現することを目的としている。「男性性」へ「女性性」の意味内容を予め提示し、それに従って物事を区別して行くような学問ではない。ジェンダー論を美術史に転用することは否定しないが、ジェンダー論の精神を生かすような転用でなければ、「ジェンダー論美術」とは言えないであろう。

第二章 倭絵の成立

ジェンダー論を転用して倭絵を論じても、倭絵の体系が明らかになるわけではない。倭絵の体系は、何時頃いかなる表現や技法を備えた絵画として成立し、以後どのような展開を遂げていったかを説明することにより明らかになるが、そのためには、十世紀や十一世紀前半に制作された倭絵の遺品が現存しない以上、倭絵（和絵）という用語、或いは倭絵の範疇に属する概念とされてきた作絵や女絵という用語が、当時の史料では、何時頃から、又如何なる内実を有するものとして用いられているかを読み解いて行くしかない。その際、個別の史料解釈だけでは倭絵の体系の把握が困難である場合は、複数の史料を有機的に解釈するといった手法も導入する必要がある。

右の作業を通じて、平安中期（十世紀後半～十一世紀中頃）における倭絵の体系が、次第に明らかになってくるのである。体系の構築無くして真の倭絵の理解はあり得ない。秋山氏の倭絵体系論が、その後の対外関係史の飛躍的進展により、現時点では修正を余儀なくされている現状を認識するならば、現時の対外関係史の研究成果を踏まえ、当時の

絵画関連史料を再検討し、新たな倭絵の体系を構築することは、美術史にとっても急務である。仮にジェンダー論を倭絵に転用するにしても、それは体系化の作業の後に問題となる事柄である。本稿はこれらのことを踏まえ、「倭絵」という用語の検討に先立って「作絵」と「女絵」という用語の検討を行うが、それは、平安時代の倭絵の成立と展開を、時系列に従って捉えてゆくことが、倭絵の体系の構築に資するからである⁽⁶⁾。

一 作絵

1 成立時期

作絵という用語の最も早い例は、『源氏物語』「須磨」と「若菜上」に見られる。「須磨」では、朧月夜との一件で須磨に退去した源氏が、消閑に描いた絵を、供人が観て、「この頃の上手にすめる千枝・常則などを召して作り繪仕うまつらせばや」と、須磨にある故、千枝や常則を召すこともできないもどかしさを語る箇所⁽⁷⁾に、作絵という語が用いられている。また「若菜上」では、源氏の四十の賀の段で「御屏風四帖にうちの御手書かせ給へる。唐綾のうす綾に下繪のさまなどおろかならんやは。おもしろき春秋の作繪などよりもこの御屏風の墨付の輝くさまは目もおよばず思ひなしさへめでたくなんありける。」と、下絵が描かれているうす綾の唐綾に、冷泉帝が揮毫された宸筆の屏風が、趣のある春秋の作絵よりもいっそうすばらしいとの記述がみられる。

『源氏物語』が「延喜・天曆の聖代」を準拠としていることは、国文学の定説となっている⁽⁸⁾。これに従うと、作絵という用語は、遅くとも十世紀中頃には成立していたことになる。先の『源氏物語』の須磨では、千枝や常則は作絵の技法を身につけていたとある。千枝については、いかなる人物か不明であるが、常則については、『願文集二』に「天曆奉為母后穩子昭宣公基経女 御記云 天曆八年…十二月十九日、己未、此日自書写金字妙法蓮華経一部、無量義経、普賢観経、阿弥陀経、般若心経隔一卷已畢、勤仕其事者、賜祿有差、…右衛門少志飛鳥部常則等各給絹二

疋、此調泥裝潢及奉仕表紙繪之者也」⁽⁸⁾とあり、天曆八年(九五四)、村上天皇が母后穩子を弔うため、裝飾経を制作した際、飛鳥部常則が経巻の紙背の加飾及び表紙絵を描いている。常則は当時右衛門少志を本官とする絵師であったというのであるから、絵所の絵師であったと考えられる。

又、橘成季が建長六年(一二五四)に撰した『古今著聞集』卷十一には、「弘高は、金岡が曾孫、公茂が孫、深江が子なり。公忠公茂兄よりさきは、かきたる繪、生きたる物のごとし。公茂以下、今の體には成りたるとなん。」とあり、絵所(画所)の絵師(画師)の系譜に属する巨勢氏に於いて、十世紀中頃に活躍した巨勢公茂の時に、それ以前の「かきたる繪、生きたる物のごとし」という写実的な表現が、そうではないものに変化したと、王朝貴族達に認識されていたことが判る。絵画様式の同一性が維持されつつ、時代の推移により、個々の絵画表現が変化することは珍しくないことであり、そのようなことは、当時の貴族社会でも別段採りあげられる事柄でもない。とすれば、『古今著聞集』の記述は、巨勢家の絵画が、十世紀中頃の公茂の時に、大きく変化した、換言すれば絵画様式が本質的に変更され、その新たな絵画様式が、十一世紀初めに活躍する名手巨勢弘高に踏襲されていることを述べるものといえる。『古今著聞集』卷十一には、「常則をば大上手、公望をば小上手とぞ世は稱しける。」という記述も見られ、十世紀中頃、公望(公茂)ではなく常則が名手としての評判を得ていたことが知られる。

右の『古今著聞集』の記述は、十世紀中頃に倭絵が成立したことを推定させるが、作絵が倭絵の範疇に属する用語であることを考慮すれば、作絵は十世紀中頃に、飛鳥部常則や巨勢公茂といった絵所の絵師により考案された蓋然性が高いと言えよう⁽⁹⁾。

2 意義

『源氏物語』『須磨』の行からは、「作繪仕うまつらせ」とは、光源氏が墨で描いた下絵に、具体的な手法は詳らかでないがとにかく彩色させること(技法)を意味すると共に、この作絵の行程は、絵所の絵師の行う職人的作業と

看做されていたことが判る。彩色ではその前提として顔料の調達や配合が必要になり、また、彩色作業は汚れを伴うので、当時、貴族が自ら本格的な彩色作業をするということは無かったものと考えられる。更に、光源氏が描いた下絵は、屏風のような大画面形式ではなく、卷子ないし冊子といった小画面形式のものであったと推測される。

次に、『源氏物語』「若菜上」の行では、光源氏四十の賀の室礼の調度として、「おもしろき春秋の作り絵」が配されているより、御宸筆の屏風四帖が配されている方が、遙かにすばらしいと述べられているのであるから、この「おもしろき春秋の作り絵」とは、賀の室礼の調度として用いられていた「春秋の作り絵」屏風を指すことになる。ここでは、作絵の語が彩色技法の意ではなく、作絵と呼ばれる彩色技法を用いて制作された絵画の意で用いられている。作絵を彩色技法の意で用いる場合を、狭義の作絵とすれば、その技法を用いて制作された絵画の意で用いる場合は、広義の作絵と位置づけることが出来よう。

この広義の作絵には、前の「須磨」や「若菜上」より、卷子・冊子等の小画面の絵画のみならず、屏風といった大画面の絵画も含まれていたことが判る。また、当時の作絵では、春と秋を描き分けられていたというのであるから、作絵とは着色画であり、そのように解するほうが、冷泉帝の宸筆の「墨付の輝くさま」を強調する「若菜上」の記述にも適合する。

更に、藤原実資の日記である『小右記』治安三年（一〇二三）八月八日の条に「左兵衛志良親給袖一段、採色者光安給太平作三段、丹調童布一段」、万寿元年（一〇二四）十二月十一日の条に「日者造酒佑有圖書布障子四間、今日給祿、大掛、作繪者疋絹、丹調手作布一端」という記述がある。前者は、絵師良親、光安らに自邸の念誦堂東廊の障子絵を描かせたことに対し、後者は絵師有富らに自邸の布障子に絵を描かせたことに対して、実資がそれぞれ祿を給付した旨の記述である。これにより、十一世紀の第一四半期において、寝殿の障子絵は、主任絵師と彩色或いは作絵を担当する者、丹調者の計三名で制作されていたことが判る。問題は彩色者と作絵者は同義なのか否かである。これ

については、藤原明衡が永承七年（一〇五二）頃に著した『新猿楽記』の絵師の六郎冠者の記述が参考になる。「六郎冠者繪師長者也。墨畫綵色淡作繪丹調、山水野水屋形木額海部立山、屏風障子軟障扇繪等上手也」とあり¹⁰⁾、六郎冠者は「繪師の長者」即ち絵所預であり、且つ「墨畫綵色淡作繪丹調」も上手であったというのである。

従来、「墨畫」とは、主任絵師がまず墨で下絵を描き、彩色された後、更に墨で描き起こして完成させる作業をいうと解されてきたが、「墨畫」の通常の語義は墨で描くという意味であり、『新猿楽記』では絵所の最上位の作業とされているので、そのように解して良いであろう。「丹調」は、語句の意味では、赤色顔料である丹を調合することであるが、『小右記』では子供が担当し、『新猿楽記』でも絵所において最下位の仕事と位置づけられているので、絵画制作の現場で、主任絵師の指示に従って、丹その他の顔料を調合する作業を意味すると考えられる。右の「墨畫」と「丹調」に挟まれている「綵色淡作繪」は、前の『小右記』の記述により、一語ではなく彩色と淡と作絵という三つの用語からなり、また、前の『源氏物語』「須磨」の行により、作絵は具体的な手法は不詳ながら、彩色の一手法であることが判明している。

他方、彩色の下の淡は、当時の通例の意味は、『小右記』永延二年（九八八）二月二十七日の条に「今日直物、又可有除目云、余即罷出、事依淡薄」とあるように、淡い或いはうすいという意味で用いられているが、絵画の領域では、『宣和画譜』【第十七卷】花鳥三・宋・徐熙の項に「今之畫花者、往往以色暈淡而成」¹¹⁾とあり、そこでも色が薄い意で用いられている。それ故、淡は主任絵師の指示に従って薄く彩色することと解される。問題は薄い彩色の中心であるが、まず、作絵より薄く彩色する作業であることは異論はないと思われる。作絵について、一般に、墨畫の描いた下図を残さないように岩絵具を厚塗りすることと解されているが¹²⁾、当時、作絵の「作」とは如何なる意味を有していたのであろうか。

一〇世紀前半に成立したとされている『伊勢物語』二十三段には「まれまれの高安に来て見れば、はじめこそ心

にくもつくりけれ、いまはうちとけて、てづからみがひとりて、笥子のうつは物に盛りけるを見て、心うがりていかずなりけり。」とあり、「つくり」という語が、女性が化粧をするという意で用いられている。絵具を重ねて厚塗りする作絵の工程が当時の女性達が厚化粧する過程に似ていたので、そのような手法で仕上げられた絵画が「作り」絵と仮称され、それが定着したのではないかと考えられる。

作絵が、絵絹の表面から絵具を厚塗りする彩色法であるとすれば、淡の手法はどのようなものと考えべきなのであろうか。当時、絵所では、淡は作絵より上位の作業とされており、従って技術的にも作絵より高度の彩色方法であると見なければならぬ。それを具体的に示す史料は見あたらないが、当時見られる彩色技法から類推すれば、淡とは絵絹の裏に彩色を施した後、その裏彩色を生かすように絵絹の表からは薄く彩色するものであったと解される。のように解したほうが、後に見るように当時の史料の文言とも整合する。

これまでの考察結果を確認すると、作絵とは十世紀中頃、飛鳥部常則や巨勢公茂らの絵所の絵師により考案された我が国独特の濃彩の彩色方法で、広義には作絵の技法を用いて制作された絵画も作絵と称された¹³⁾。

二 女絵

1 成立時期

天延二年（九七二）頃に成立したとされている『蜻蛉日記』には、「助をあけくれよびまとはせばつねにもす。女繪おかしくかきたりけるがありければとりてふところにいれてもてきたり。」とあり、この頃には、女絵という用語が社会で通用していたと考えられる。また『源氏物語』「総角」にも、「なぐさめに御繪どものあまた散りたるを見給へばをかしげなる女繪どもの戀する男のすさびなど書きませ山里のをかしき家居など心、に世の有様かきたるを」と、女絵という用語が見られる。前にも見たように、『源氏物語』が延喜天曆の治を準拠しているとすれば、女絵

という用語も十世紀中頃には成立していたことになる。

2 意義

『蜻蛉日記』では、道綱が女絵を懐に入れて持つて来たところであるので、その女絵は卷子等の小画面の絵画であり、そこには「みれば釣殿とおぼしきかうらにおしか、りて中島の松をまばりたる女あり…またやめずみしたる男のふみかきさして頬杖つきてものをみまはしたるところに」と、物思いに耽る男女の姿が対で描かれているので、男女の恋愛を描く物語絵であったと考えられる。

また『源氏物語』「総角」では、女一宮の居間にたくさん散らばっていた絵の中に、女絵があったというのであるから、女絵は冊子等の小画面形式の絵画であり、その女絵には恋する男の住まいが描かれていたというのであるから、これも男女の恋愛を描く物語絵であろう。

では、我が国の男女の恋愛を描く物語絵が、なぜ女絵と呼ばれるようになったのであろうか。『源氏物語』「螢」に「なが雨例の年よりもいたくして晴る、方なくつれなれば御方々繪物語などのすさびにて明かし暮らし給ふ。明石の御方はさやうのことをもよしありてしなし給ひてひめ君の御方にたてまつり給ふ。」とあり、梅雨の時期に六条の院の女君達が、絵を見ながら女房に物語を読ませたり、他から借りた絵物語を写したり、或いは明石の御方のように自ら絵物語を描いたりして、絵物語に熱中している記述が見られる。

ここから、十世紀中頃の貴族社会では、貴族の子女の間で、盛んに物語絵が描かれたことが窺われる。但し彼女達が手すさびに描いた物語絵が、即女絵を意味しなかったことは、右の場面で紫式部が女絵の語を用いず、絵物語という語を用いていること、また『栄花物語』「ころものたま」では、万寿二年（一〇二五）八月二十九日に逝去した藤原長家北の方（藤原斉信娘）の忌中の記述に「年頃書き集めさせ給ける繪物語など皆焼けにし後去年今年の程にし集めさせ給へるもいみじう多かりし」とあり、画技に優れた北の方が、永年描き集められた絵を、栄花物語の作者は女絵

ではなく絵物語と記していることから窺われる。

しかし、通説は、貴族の子女が手すさびで描いた物語絵が、女絵と呼ばれるようになり、以後それは「源氏物語絵巻」（徳川・五島美術館）に代表されるように作絵の技法を用いた濃彩の絵画として、男絵と並ぶ倭絵の二大様式になると解してきた¹⁴⁾。仮に通説の言うように、女絵は、当初は貴族の子女の手すさびから始まったと解すると、『源氏物語』「須磨」の行からも、彼女らは作絵の技法を用いて物語絵を描いていなかったはずである。とすれば、彼女らの描く女絵と、後に絵所の絵師が作絵の技法を用いて描いた物語絵である女絵とは、主題を共に物語に求めるところの他、絵画表現や技法においてどのような共通性を有するのであろうか。両者の間に絵画表現や技法における共通性が認められなければ、後者は前者の発展形態とは言えないので、通説はこれを明らかにする必要があるが、それを明確に述べたものは管見の限りでは見当たらない。

また女絵は、十一世紀後半には、歌合における女方和歌料紙下絵をも意味するに至る¹⁵⁾。

女絵の概念が、本来の主題の範囲を超えて拡大し得たのは、女絵の概念において重要であったのは、主題ではなく、その絵画表現ないし技法と考えられていたからに他ならない。

では女絵は、どのような絵画表現ないし技法で描かれていたのであろうか。『紫式部日記』の寛弘五年（一〇〇八）十月十六日、一条天皇が道長の土御門第に行幸される当日の土御門第の有様を綴った段では、「うちとけたるをりこそまほならぬかたちもうちまじりて見えわかれけれ、心をつくしてつくるひ化粧じ劣らじとしたてたる、女絵のをかしきにいとよう似て年の程のおとなびいとわかきけちめ髪のスこしおとろへたるけしきまださかりのこちたきがわきまへばかり見たる」と、女房達が精いっぱい着飾り厚化粧しているため、年恰好がふけたのとごく若いとの差、髪の毛がすこし落ちてきたぐあいとまだ元気でたくさんあることの別ぐらいが見通せる様は、心ひかれる女絵に似ていると述べられている。ここから当時の女絵は、作絵の技法を用いて濃彩の優美な彩色が施され、そこに描かれ

る日本の女性も、個体差の乏しい画一的な面貌表現がなされていたことが窺われる。

右の検討により、女絵とは十世紀中頃、絵所において、当時考案された作絵の技法を用いて制作された小画面形式の物語絵に対して付された名称で、それが女絵と命名されたのは、我が国の物語とりわけ男女の恋愛の場面を絵画として描き始めたのが、そもそも貴族の子女であったことによるものと解される。

三 倭絵

藤原行成の日記である『権記』長保元年（九九九）十月三十日の条に「自内参西京、書倭繪四尺屏風色帟形、故常則繪哥者當時左丞相以下讀之」という記述があり、これが倭絵という用語の初出とされている。右の「倭繪四尺屏風」は、当時、既に故人となっていた飛鳥部常則が描いたもので、『権記』の記述と『小右記』長保元年十月二十八日と同三十日の記述を併せ読むと、この屏風は、道長の娘彰子が一条天皇の女御として入内するにあたり、その御料とされたものであり、道長が愛蔵していた作品であったことが判る。

飛鳥部常則は、十世紀中頃に活躍した絵所の名手で、作絵の技法を身につけていたばかりか、作絵は彼を含めて当時の絵所において考案された蓋然性が高いことは前に述べた。『源氏物語』の「絵合」は、倭絵の絵画資料としてよく引用されるが、彼は当時の王朝貴族達を驚かすほどの、斬新で優美な画風の宇津保物語絵を描いたことが述べられている。この物語絵は十世紀中頃には、女絵と呼ばれていたことは前に見たとおりである。その彼が制作した屏風が、十世紀末には我が国の絵画を意味する倭絵と称されていたのであるから、この倭絵屏風と彼が十世紀中頃に制作した作絵屏風は、様式や技法に於てさしたる違いはないと見るのが理に適う。とすれば、作絵と倭絵の関係は、次のようになろう。

十世紀中頃に当時の絵所において考案された濃彩の彩色法は、前の『源氏物語』「須磨」や「絵合」から窺われる

ように、その優美な色彩が当時の王朝貴族達の支持を得、作絵（狭義）と称され、また、作絵の彩色法を用いて制作された絵画も作絵（広義）と称され、十世紀後半には我が国の絵画として貴族社会で公認される。作絵（広義）のうち、作絵（狭義）の技法を用いて我が国の物語を小画面に描く作品は、特に女絵と呼ばれた。

右のように、十世紀後半の貴族社会で、作絵（広義）が我が国の絵画としての地位を築き上げた結果、十世紀末には、この作絵に対して新たに倭絵という称号も与えられ、以後、作絵（広義）は公的場面では倭絵（和絵）と称されることになる。その結果、作絵の一部門であった女絵も、倭絵の一部門となる。

第三章 倭絵の展開

倭絵が、十世紀中頃から平安時代の終わる十二世紀末まで、作絵の技法による濃彩の画風一辺倒でなかったことは、久壽二年（一一五五）十一月の後白河天皇大嘗會における副調度として、四尺五寸の「泥和繪屏風」と「淡和繪屏風」の二種類の屏風が制作されたことを示す『兵範記』久壽二年十二月二日の条より知られる⁷⁰。『兵範記』は後白河院院司を歴任した実務官人である平信範の日記であり、その記事が残っている長承元年（一一三二）から承安元年（一一七二）にかけての政治史・制度史の基本史料とされている。とすれば、十二世紀中頃には倭絵の様式として泥倭絵（和繪）と淡倭絵（和繪）が成立していたと考えられるが、これらの屏風は、後白河天皇の大嘗會という先例による拘束が強い儀式の副調度として制作されたものである。それ故、泥倭絵と淡倭絵に分化したのは、十二世紀中頃より相当遡ると思われるが、では何時頃の事と推定できるであろうか。当時の史料を基に考えてみたい。

藤原忠親の日記である『山槐記』元暦元年（一一八四）八月二二日の条に、後鳥羽天皇の大嘗會における悠紀・主基の大嘗會屏風の制作にあたり、絵所の職務分担として次の記述が見られる。

一通

大嘗會悠紀所

定繪師并雜工事

繪所

墨畫

修理進藤原有宗(少脱丸)

淡

内匠少允中原光永

作繪

中原吉久

張手

豊原永久

一通

大嘗會主基所

定繪師并雜工事

繪所

墨畫

修理少進藤原有宗

淡

藤原行安

作繪

藤原宗弘

右の大嘗会で、悠紀・主基それぞれに新造される屏風には、本文屏風の他に倭絵（和絵）屏風も含まれていたことは、『兵範記』仁安三年（一一六八）二月十日の条に「大嘗會悠紀所 注進、御物目録事：御屏風十帖在青地薄物袋二脚 五尺四帖本文、四尺六帖和繪」という記述により裏付けられる。

では、後鳥羽天皇の大嘗会では、倭絵屏風の制作はどのように分担されたのであろうか。『山槐記』にある淡と作絵につき、秋山氏は「淡と作絵とは、製作過程の前後ではなく、二種類の相異なった彩色法乃至仕上げ法であるが、しかし、これは別段、本文屏風および和絵屏風の区別に対応するものではなく、本文屏風および和絵屏風の両方に、技法としては淡絵のものと作絵のものがあつたと思われる。『兵範記』久寿二年十二月二日の条にのせられた大嘗

会の副調度の中に、「四尺五寸泥淡和絵屏風四帖」とあるのも、和絵屏風四帖の中に泥絵と淡絵の両種類が存したことを示すと解せられよう。¹⁸⁾と述べられる。

氏の見解に従えば、淡と作絵は二種類の相異なつた彩色法乃至仕上げ法なのであるから、泥倭絵屏風は、主任絵師の墨畫と作絵を担当する絵師により、淡倭絵屏風は主任絵師である墨畫と淡を担当する絵師により制作されたと解することになる。「淡と作絵とは、製作過程の前後ではなく、二種類の相異なつた彩色法乃至仕上げ法」とする氏の見解には、史料裏付けが必要になるが、それは前出『新猿楽記』および『小右記』治安三年八月八日と万寿元年十二月十一日の条の記述を挙げることで足りよう。

次に、大嘗会で四尺の倭絵屏風が設けられることは、儀式書では、『西宮記』には見えず、『北山抄』〔大嘗会事〕(一〇一二成立)に「御帳東西、立四尺屏風。乾北良三方、立五尺屏風四帖」とあるのが初見とされている。大嘗会屏風歌は三条天皇の時以前は知られていないことも考慮すれば、倭絵屏風は三条天皇の大嘗会(長和元年「一〇一一二」)の時から立てられることになつた蓋然性が高い。大嘗会で悠紀・主基屏風として四尺倭絵屏風が天皇の御帳の東西に立てられるようになったからこそ、副調度として四尺五寸の泥淡和絵屏風が制作されることになつたものと推測されるが、それが三条天皇の大嘗会の時からであることを示す史料は現時点では見あたらない。

しかし、泥倭絵は墨畫と作絵(者)により、淡倭絵は墨畫と淡(者)により制作されることが、十二世紀中頃の絵所で決まっていたことは、前の『山槐記』や『兵範記』の記述により、又墨畫・淡・作絵という階層的職務分担は、それより一世紀以上前の一〇五二年以前に、既に絵所で決められていたことが、前の『新猿楽記』の記述により裏付けられる。更に、前の『小右記』治安三年八月八日の条では、主任絵師良親と彩色者光安により、万寿元年十二月十一日の条では、主任絵師有富と作絵者により、小野宮邸の障子絵が制作されたことが判るので、『新猿楽記』の「墨畫彩色淡作繪」という絵所の職務分担は、遅くとも治安三年(一〇二三)以前には、定まっていたと言える。とすれ

ば、倭絵が泥倭絵と淡倭絵に分化するのは、十一世紀第一四半期と解することが出来る。

十一世紀の第一四半期に、大嘗会の悠紀・主基屏風として、新たに倭絵屏風が追加され、又倭絵が従来の濃彩一辺倒の様式から、従来の倭絵の様式を継承する泥倭絵と濃彩でない淡倭絵に分かれたと考えると、この時期は倭絵の変革期と解することができよう。前述したように倭絵は十世紀中頃に作絵という名称で発生するが、当時、絵所には飛鳥部常則という稀代の名手が出現し、彼が作絵という技法の確立に大きな役割を果たしたことは間違いない。絵画様式の変革期にはその変革を成し遂げられる名手が現れていることが多いが、十一世紀初頭の絵所には、飛鳥部常則と並ぶ平安時代の名手として巨勢廣高（弘高）がいた。彼について『今昔物語集』卷三二は「今ハ昔一条ノ院ノ御代ニ繪師巨勢ノ廣高ト云フ者有ケリ。古ニモ不耻ズ今モ肩ヲ並ブル者無シ。」と述べており、これにより『今昔物語集』が編纂された十二世紀の中頃になっても、巨勢廣高と肩を並べる絵師は未だに出現していないと言われていることが判る。

廣高の画風については、一条兼良が著した『花鳥余情』卷二に「雅兼卿記云 天永元年十二月廿一日、帥馬房被語事一々難憶記、…金岡壘山十五重、廣高五重也。今案、墨の濃淡をもて遠近の山をあらはす也」⁽⁹⁾とあり、白河院の近臣であった源雅兼が大江匡房から聞いた話として、金岡は山を十五も重ねて描いたが、広貴は五つしか重ねず、墨の濃淡で遠近を表現していたとある。

廣高の作品には、近景を濃く遠景へと次第に淡く刷く空気遠近法が用いられていたようであるが、これは北宋以降の山水画で一般に用いられるようになった技法と言われている⁽²⁰⁾。寛和二年（九八六）から始まった日宋貿易により我が国に大量の唐物が舶載され、十一世紀第一四半期には宋代の山水人物画も我が国にもたらされていた⁽²¹⁾。廣高は舶載された宋代山水画の技法を逸速く身につけ、それを実践したのであろう。その結果、彼の代に倭絵も泥倭絵と宋代山水画の技法も採り入れた淡倭絵に分化したと解される。

おわりに

これまで十世紀中頃に飛鳥部常則らにより作絵という我が国独特の絵画が考案され、その画風が王朝貴族達の支持を得た結果、十世紀末には我が国の絵画を意味する倭絵（和絵）という名称を付与されるに至る。その倭絵は十一世紀初頭には、北宋の山水画の技法を採り入れた巨勢廣高の功績により、泥倭絵と淡倭絵に分化し、以後発展を遂げていったという私見について、当時の諸史料を有機的に解釈し裏付けることに努めた。不十分なところも依然としてあるが、それは今後の課題としておきたい。

註

- (1) 秋山光和『平安時代世俗画の研究』（吉川弘文館・一九六四）
- (2) 千野香織「やまと絵の形成とその意味」『芸術学フォーラム』第五卷（勁草書房・一九九四）、佐野みどり「王朝の美意識と造形」『岩波講座日本通史6』（岩波書店・一九九五）、池田忍「王朝の『物語絵』の成立をめぐる——『女絵』系物語絵の成立と展開」（東京女子大学読史会編『史論』三七号 一九八四）
- (3) 山内晋次『奈良平安期の日本とアジア』（吉川弘文館・二〇〇三）
- (4) 千野香織「日本美術のジェンダー」（『美術史』一三六冊・一九九四）
- (5) 森克己『日宋貿易の研究』（国立書院・一九七五）、前掲註(3)山内書。
- (6) 平安中期以降の史料に現れる「唐絵」という用語の考察は、本稿の目的ではないが、平安時代の世俗画の体系において、唐絵は倭絵とは様式の異なる二大系統の絵画であったと解される。
寛和二年（九八六）より宋王朝公認の形式で開始された日宋貿易により、大量の唐物が我が国にもたらされたことは、十一世紀中頃まで右の民間貿易の我が国の拠点であった大宰府鴻臚館跡から、大量の越州窯青磁片が出土していることにより裏付けられている（亀井明德「日宋貿易関係の展開」『岩波講座・日本通史6』岩波書店・一九九五）。そして、右の舶載唐

物の中に、五代・北宋の山水人物画や仏画が含まれていた蓋然性が高いことは、『御堂関白記』長和元年（一〇一二）九月二一日の条に、入宋僧寂照が宋商人を介し、道長に「天竺観音一幅」を贈った旨の記述があり、同二年九月一四日の条では、寂照が弟子の念救を介して、道長に「天台山図」も贈った旨の記述により裏付けられよう。

平安中期から後期にかけて、宮中においては次第に唐絵の制作が増加するが（註(1)秋山書）、それは王朝貴族達の間で、中国文化を理想として尊ぶ風潮が高まったことのほか、相当数の山水人物画や仏画、更にはその粉本が我が国にもたらされ、それらを基に絵所で唐絵が制作されたことによるものと考えられる。

(7) 篠原昭二『源氏物語の論理』（東京大学出版会・一九九二）

(8) 『宸筆御経御八構等略記』大日本史料

(9) 千野香織氏は、貞観年間（八五九～八七七）には平安時代中後期の清涼殿の平面が成立していたとの前提に立ち、当時の清涼殿では、天皇が日中の仕事を行う昼御座といった晴れの性格をもつ空間と、夜御殿・台盤所といった麩の性格をもつ空間が区別されていたのであるから、それに対応して、晴れの空間では「唐絵」が、麩の空間では「倭絵」が用いられていたとされる（千野香織「やまと絵の形成とその意味」『芸術学フォーラム』第五巻）。

しかし、天皇が日常起居する常御殿が仁寿殿から清涼殿になったのは、宇多天皇（在位八八七～八九七）の時とするのが、現時の日本史の定説である（木村茂光「一〇世紀の転換と王朝国家」『日本史講座』3・東京大学出版会・二〇〇四）。その故、千野氏の見解は現時点では成り立ち難い論と言えよう。

(10) 『新猿楽記』川口久雄訳注（平凡社・一九八三）

(11) 『画史叢書』二（上海人民美術出版社・一九六一）

(12) 藤田経世・秋山光和『信貴山縁起絵巻』（東京大学出版会・一九五七）

(13) 広義の作絵の用例として、『小右記』治安元年（二〇二二）十一月一九日の条の「五尺屏風作絵了」という記述を挙げておく。

(14) 源豊宗『大和絵の研究』（角川書店・一九七六）

(15) 「次立左文臺等於同北間、…其中置和歌葉紙十帖。画叶題目之春絵。但女絵相加之。」（天喜四年（一〇五六）四月三〇日

「皇后宮寛子春秋歌合」『廿卷本歌合卷所収の証本』

(16) 萩谷朴『紫式部日記全註釈（上）』（角川書店・一九七二）

- (17) 「天晴、大嘗會御調度、今日可持參關白殿下、：依仰、副調度別置南對弘庇、：四尺五寸泥淡和繪屏風四帖」増補史料大成
(18) 前掲註(1)秋山書
(19) 阪本龍門文庫
(20) 鈴木敬「日本の山水画―中国画の受容と拒否―」(『MUSEUM』三二三号・一九七七)
(21) 註(6)参照。

*本稿で引用する『源氏物語』『古今著聞集』『伊勢物語』『蜻蛉日記』『今昔物語集』は岩波古典文学体系、『御堂関白記』『小右記』は大日本古記録、『権記』『山槐記』は増補史料大成、『北山抄』は神道大系に拠る。

——大学院文学研究科研究員——