

# 日本絵画の白と黒

矢島 新

絵画表現において白と黒の二色が大きな役割を果たすことは申すまでもないが、おそらく日本の、あるいはより広く東洋の絵画においての方が、西洋の絵画においてよりも、その比重は大きいに違いない。墨という手軽に黒を表現できる画材が発明されて、その特質を活かした水墨画というジャンルが誕生し、広く行き渡ったからである。白地に墨の濃淡だけで表現された基本的にモノクロームの水墨画は、日本絵画史において着色画に劣らぬ大きな存在である。拙稿では日本絵画に見られる白と黒を概観しながら、その特質について考察を加えてみたい。

## 一、白

日本や東洋の絵画には余白という概念がある。モチーフの周

囲や背景のなにも描かれていないスペースを言うが、日本の絵画表現のほとんどは紙か絹の白地に描かれたもので、余白が白いのとは自明のことであった。

平安時代に制作された絵巻物を、男絵と女絵の二種に分類することがある。男絵は「信貴山縁起絵巻」や「伴大納言絵巻」、女絵は「源氏物語絵巻」が代表するが、ともに様式に関わる概念であって、男絵は伸びやかな墨線を主体とするダイナミックな表現、女絵は繊細な着色による抒情的な表現を特色とする。

線描を主体とする男絵もある程度は彩色されるのが普通であり、「伴大納言絵巻」には各所に鮮やかな彩色が施され、より線描主体の傾向が強い「信貴山縁起絵巻」にも淡彩が施されるが、両作品とも画面全体が絵具で塗り込められるわけではなく、余白がかなりの面積を占めている。さらに彩色を一切使わずに

極細の墨線のみで人物や建物等の形象を描きだす表現も行われており、このペン画のような表現はもちろん黒で描くのだが、余白が大きく広がる故に、白描と呼ばれた。

これらを白という色彩から見ると、線描主体の男絵や白描で目立つのは紙の白である余白であり、さほど広くない画面を色彩で塗り込める女絵では、白は鉛白や胡粉などの顔料を塗った面である。この残した白と描いた白は、区別する必要があるだろう。

まず白で描く例から見ると、絵巻などのやまと絵系の作品では、人物の顔や手などの肉身は多くの場合白系の顔料が塗られ、雪や雲なども白く塗られるのが普通であった。「春日権現験記絵巻」第十九巻の雪山の表現などは、白で雪を描いた例としてまず思い浮かぶ印象的な雪景色である。「うらしま絵巻」（日本民藝館蔵）の玉手箱から立ち上る煙を白い筋で描いた表現なども、記憶に残る白の使用例と言えるよう。

着色する絵画において、白いモチーフである肌や雲、雪、花、鶴などを白い顔料を塗って描くのは当然のことであり、日本や東洋の絵画に限ったことではもちろんないが、白で描いた特筆に値する例として、白絵屏風を挙げよう。原在中筆と伝える「白

絵松鶴図屏風」(図1、京都府総合資料館蔵)はその希少な作例で、少しページジュがかった紙に、白一色で鶴や松、竹、水辺などを描いた六曲一双の屏風である。白絵屏風は出産が行われる場に立てられたもので、清浄さを演出するために、白のみで描かれたのである。出産後には廃棄されるのが通例だったらしく、現存するのはほんの数例である<sup>①</sup>。

日本絵画の白として強調すべきは、描いた白よりも残した白の方だろう。東洋の絵画においては、残した地の白で形象を象ることがあった。キャンバス内を塗り込めるのが基本である西洋絵画にはほとんど見かけぬ手法であろうが、この残した白はさらに描き残した白と、摺り残した白に分けることができる。

まず描き残した白について述べると、基本的に墨のみで描く(部分的に淡彩を施す例も多いが…)水墨画において、後から白を塗ることは少なかった。② 形象の外側を墨でぼかしてモチーフの形を抜く技法を外隈というが、雪山や水流、白梅や白菊、鶴や白鷺のような白いモチーフや、かすかに墨を掃いた空に浮かぶ月などは、この技法で表現されたのである。もちろん山水画上部の余白は、空を表現するものであった。

墨で白梅を描く墨梅は、墨竹や墨蘭と並んで古くから行われ

図1 「白絵松鶴図屏風」部分（京都府総合資料館）



た墨絵のジャンルである。細い線で花卉の輪郭を描いて地の白で白梅を表現するのは、南宋の揚補之に始まる技法という。墨梅は日本にも鎌倉時代には伝わっており、白雲恵暁賛の双幅（栗棘庵蔵）が早い例として知られている。同じ花木でも桜は水墨画に描かれることが少ないが、梅を好んだ中国でほとんど描かれなかったことと、墨のみでは桜花特有のピンクが表現できないことが理由だろう。

白い鳥を白地を残して描く例も豊富であり、南宋の画僧羅窓の「竹鶏図」（文化庁）や、雪村が「花鳥図屏風」（図2、ミネアポリス美術館蔵）に描いた白鷺などが思い浮かぶ。地の白を残した雪の表現もしばしば見かけるところであるが、これについては後述しよう。

水墨画と並んで地の白を残す表現が多用されたジャンルは版画である。黒一色の版画は言うまでもなく、多色刷りの錦絵においても白を摺ることはほとんどなかった。水墨画の場合と同じく、月や光、雪、雲、波頭などは、摺り残した紙の白で表現されたのである。特筆されるのは鈴木春信が真綿を表現した例（座鋪八景「塗桶の暮雪」）で、空摺り（極め出し）の技法で、柔らかく盛り上がる真綿の質感を表現している。歌川広重の雪

景色の表現などについては後述することにしよう。

図2 雪村「花鳥図屏風」部分（ミネアポリス美術館）



## 二、黒

墨絵が大きな割合を占めていた日本の絵画において、黒は極めて大きな役割を担っていた。墨梅と並ぶ文人画のジャンルに墨竹があり、もちろん墨の黒で竹を描いたものだが、墨絵の伝統を知らぬ欧米人が、竹とは黒い植物であると信じていたという笑いを聞いたことがある。様々なモチーフが墨で描かれるのは当たり前すぎて特に論ずる材料もないので、本節では背景を黒地とする表現について考えてみる。

やはり絵は白地に描かれるケースがほとんどであって、背景を黒地とする作例（黒バック）はかなり珍しい存在である。この黒バックの問題については拙文を草したばかりなので、ここではその内容を簡略にまとめるにとどめるが、黒バックは大きく二つに分けることができる。当初からの黒地に描くものと、白地に描いた後に余白を黒く塗り潰すものの二種である。黒地に描くか、背景の白地を黒く潰すかは、同じ黒バックと言っても表現の方向が真逆である。

黒地に描く絵画表現の代表は、漆工芸の主要な技法である蒔



絵であろう。蒔絵は文字通り漆黒の地に金粉を蒔いて絵画的な装飾を行う技法で、我が国で独自に発達したものとされている。黒漆は深く光沢のある黒であるが、それ故に金の輝きが際立つ。黒と金、すなわち闇と輝きの対比は鮮烈でありながらも上品で、高貴な気分満ちている。

黒地に装飾を施す工芸は他に明治期の七宝に例があり、黒地に文様が浮かび上がる表現の点では似ている。しかし七宝の黒地は文様を彩る赤や黄などとともに描くものであつて、まず黒地があるわけではない。工程から見れば、後述する背景を黒く潰す例に相当すると言えよう。

絵画作品はやはり白地に描くのが普通であり、蒔絵のように漆黒の画面に描くのは極めて珍しいが、黒に近い濃紺の地ということであれば、仏教絵画の中にいくつか例を拾うことができる。空海請来本を転写したと伝える高雄曼荼羅（神護寺蔵）がその古い例で、濃紺の紫綾地に金泥と銀泥の線描のみで両界曼荼羅の多くの尊像を描いたものである。傷みが激しいのが惜しまれるが、保存のよい部分には制作当初の流麗な線描の技を見ることができ、平安時代中期に制作された子島曼荼羅（子島寺蔵）も、同種の技法による両界曼荼羅として知られている。

濃紺に金という組み合わせは書においても多用されており、紺紙に金銀泥で書写した經典が数多く制作されている。書と絵の融合と言うべき金字宝塔曼荼羅は、紺地に金で書した経文の文字を連ねて、宝塔を描き出す文字絵である（図3）。経文の一字一字を聖なるものと見る觀念から金字が使われたのだから、その輝きを引き出すために、高雄曼荼羅などと同じく濃紺の地が使われたのである。金字宝塔曼荼羅は平安末から鎌倉にかけての作例がいくつか残されているが、高麗の作例が知られていて、大陸から伝来したものであることが明らかである。

蒔絵や紺地金銀泥描を別とすれば、暗色の背景を持つ絵画の多くは、紙や絹の本来の白地を、後から黒く潰したものである。背景の白地を黒く潰す作例には肉筆の作品と版画作品の二種があるが、特に版画は白と黒の対比で形象を描く技法であるから、白と黒をテーマとする拙論において大きく取り上げるべきジャンルであろう。ここでは両者を取り混ぜながら、時代順に検討してみたい。

まず一点制作の肉筆作品の古い例として、鎌倉時代から室町時代にかけて盛んに描かれた来迎図を挙げたい。もちろんすべての来迎図の背景が暗色であるわけではないが、鎌倉時代から

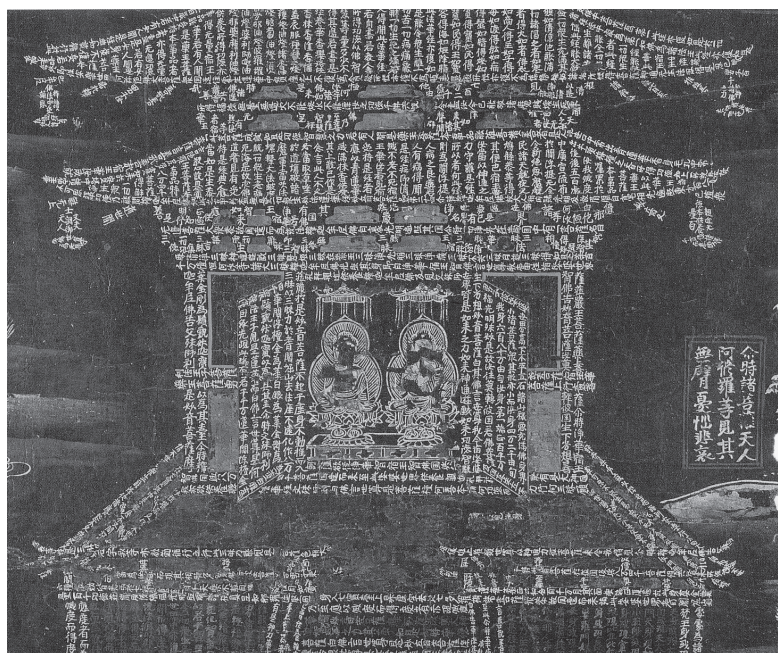


図3 「金字宝塔曼荼羅」部分（妙法寺）

室町時代にかけては、阿弥陀や菩薩の全身を金泥や截金を駆使して金色に描き、白毫や身体から発せられる光条を截金で表現した皆金色と呼ばれるスタイルが主流であり、それらの地は、ほとんどが黒に近い濃紺であった。修法に使われた密教画の背景も燦煙などのために暗色化していることが多いが、皆金色の来迎図の地色は、金の輝きを引き立たせるための意図的なものだろう。

鎌倉時代には版画作品においてもすでに黒い背景が試みられている。天理図書館が蔵する「十牛図」が早い例と言うが、濃紺地に金銀泥で描いた作例と同じく、その源流はやはり中国に求められる。

黒地の版画については中国の作例を検討する必要があるが、言及すべきは石碑の書を写した拓本が普及したことであろう。通常の木版が左右反対の像を描いた版に直接墨をつけて紙を置き、バレン等を用いて裏から摺りあげるのに対し、拓本はもちろん正像である書や画像が印刻された石碑に紙を当て、その上から墨をたたいて写し取るもので、通常の木版画とは大きく異なる技法である。陰刻された書を拓本にとると、白く抜かれた文字の周囲に黒地が大きく広がることになるが、中国ではそう

した黒地の拓本は書の手本として広く普及したので、通常の木版にも稀に見られた黒バックも、さして目新しく感じられなかったと思われる。この拓本の技法（拓摺）が日本で盛んになるのは江戸時代以降のことであった。

日本の版画制作は通常の本版が中心で、中国の木版画に倣った先述の十牛図のような例は見られたものの、やはり画像や文字を陽刻して、白地に黒い線で表すものがほとんどであった。黒地の版画が散見されるようになるのは近世に入る頃からで、文禄三年（一五九四）の奥書がある『仏説地藏菩薩発心因縁十王経』版本や、慶長七年（一六〇二）の『四體千字文』が早い例であるが、両者とも技法は通常の本版である。前者の経文や十王の挿絵は、通常の版本と同様の文字や図柄を陽刻した白地の表現であるが、挿絵の最後に展開する地獄の情景（図4）には、黒い背景が用いられている。その描写は残酷な責め苦を描きながらも素朴な味わいに富むもので、地獄絵に新たな世界を拓くものであった。<sup>5)</sup>『四體千字文』は拓本に似せた書の手本で、黒地に文字を白く抜いている。

黒地の版画が目立つようになるのは十八世紀に入ってからである。拓本と同様の手法で像の左右を反転させずに紙に写し取



図4 『仏説地藏菩薩発心因縁十王経』版本



る版画技法を拓摺（拓版）とも正面摺（正面版）とも言うが、この技法について考察された中野三敏氏は、「何れにせよ本邦正面版の刊行はおおむね元禄、宝永、正徳と云った時期に中国の技法を旨として、長崎を起点に江戸へ伝わり、高玄岱、細井広沢といった唐様書家の尽力する所によって定着して、宝暦頃には町版の一つとして法帖の特製高級品という感覚を持ちながら流布するに至ったといえる。そしてその頃から、この技法を絵画に及ぼした画譜、画卷の刊行も企てられるにいた」<sup>(5)</sup>と述べておられる。

この書における拓摺や、中国の絵手本である『芥子園画伝』などの普及に刺激されて、浮世絵にも黒バックの作例が登場する。羽川珍重（一六七九?～一七五四）の「松の内のんこれ双六」（図5）は享保年間の作と考えられる早い例で、黒地に貝のような形を抜いて、その中に人物等を描いている。延享年間（一七四四～四八）には、奥村政信（一六八六～一七六四）や西村重長（一六九七?～一七五六）らが、ベタな黒地に白く抜いた線描で人物等を描き出した一枚ものの木版画を制作しており、それらは拓本からの連想で石摺と呼ばれた。

肉筆画にもこの頃新たな表現が登場している。我が国の文人



図5 羽川珍重「松の内のんこれ双六」

図6 柳沢淇園「花卉図」(ベルリン東洋美術館蔵)部分



画の先駆けである柳沢淇園(一七〇三〜五八)は、拓摺を江戸に広めた書家として名が挙がる細井広沢を書の師としたように、中国からの情報に敏感な知識人であったが、緑青で竹を描いた「彩竹図」(岡田美術館)や濃彩の「花卉図」(図6、ベルリン東洋美術館)のような、背景を濃紺地とする作品を描いている。「花卉図」はその写实的で緻密な画法が他に類を見ないので、藤の花弁一枚一枚に施された微妙な陰影表現などは、中国経由

でもたらされた西洋画のテクニクを消化吸収したものでらう。その完成度は職業画家ではない淇園の手になるとにわかに信じがたいほどで、筆者がまだ実見していない以上、ここでの考察の対象に加えるべきではないのかもしれない。両作品とも制作年がはっきりしないが、淇園の没年である宝暦八年(一七五八)以前の制作ということになる。

背景を墨で塗り込めた黒バックは、禅僧白隠(一六八五〜一七六八)の禅画に早い例がある。白隠画の革新性については様々な誌面で述べてきたが、万寿寺の大達磨のような代表作において印象的な黒バックを試みていることも、絵画史において強調されるべき事柄である<sup>(8)</sup>。制作年代の明らかな黒バックの早い例としては、大阪市立近代美術館建設準備室所蔵の「維摩像」(図7)と静岡市龍津寺所蔵の「太原崇孚像」(図8)が、七十一歳の宝暦五年(一七五五)の作である。

白隠はほとんどの作画に人々へのメッセージとしての賛を付しているが、背景を黒く塗り潰す場合は、その処理が問題であった。「維摩像」の賛は蠟抜きの技法によると言われ、「太原崇孚像」では大きく塗り残した区画の中に墨書している。「維摩像」の蠟抜きの工程の実際は不明であるが、賛の周囲はやや



墨色が薄く、全体に塗り斑が目立っている。筆や刷毛で墨を塗る場合どうしても塗り斑が生じるが、職業的な絵師であればそ

図7 白隠「維摩像」(大阪市立近代美術館建設準備室蔵)

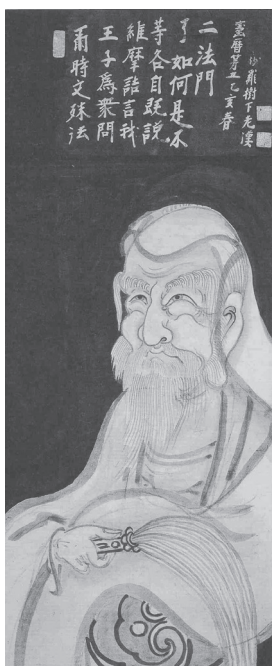
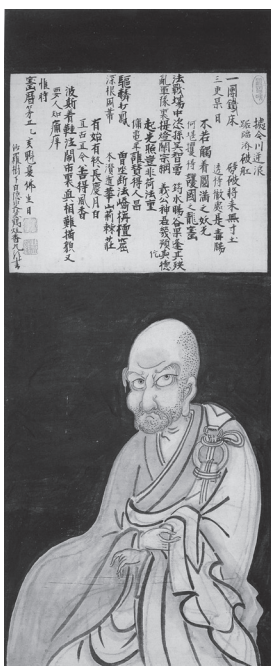


図8 白隠「太原崇字像」(龍津寺蔵)



のようなラフな仕上げを嫌うであろうことが、肉筆画において黒バックがあまり行われなかった理由かもしれない。あくまで素人の立場で絵を描いた白隠は、塗り斑など気にしないおおらかな表現者であった。

白隠の作画の絶頂期である宝暦から明和にかけて、京都の伊藤若冲(一七一六―一八〇〇)は、印象的な黒バックの版画を制作している。若冲は伝統にとらわれることなく自分の表現を追求した自由な絵師で、独自の技法を試みたことでも知られるが、拓摺の技法によって、明和四年(一七六七)の「乗興舟」(図9)や、翌五年の「玄圃瑤華」といった優れた黒バックの版画を制作している<sup>(9)</sup>。淀川兩岸の情景を描いた「乗興舟」には版木が残されており、拓摺であることが確認できて貴重である。空を漆黒に描くのはかつてなかった表現であり、新たな世界が展開されているように感じられる。

若冲の拓摺は、現在知られるところでは宝暦十年(一七六〇)制作の「鬻饅図」(西円寺他)<sup>(10)</sup>が早い例であり、年代的には宝暦五年の作例が確認される白隠が少し先行する。故郷沼津で民衆教化に尽くしていた白隠は、死の前年の明和四年(一七六七)に黒バックの観音像を十点近くも制作しており、おそらく万寿

寺の大達磨も八十三歳のこの年に描いたと考えられるが、若冲が「乗興舟」を描いたのもこの明和四年のことであった。この明和の早い時期は江戸の鈴木春信が多色刷りの錦絵の技法を確立した頃でもあるが、春信もまた黒バックを描いている（後述）。すなわち江戸時代も半ばを過ぎたほぼ同じ時期に、沼津では白隠が肉筆で、京都では若冲が拓摺で、江戸では春信が錦絵でと、それぞれ異なる技法で黒バックを試みていたのである。片田舎で展開されたあまりに個



図9 伊藤若冲「乗興舟」部分

性的な白隠の画業は孤立した存在と考えられがちであるが、やはり絵画史の流れの中で捉えるべき存在であることを、あらためて教えてくれる事実と言えよう。

### 三、夜に降る雪

前節では十八世紀までの作品を中心に黒地の背景について考えたが、蒔絵のような特殊なものや、版画の技法によるものを除いては、黒バックはあまり見かけぬものであったと言ってよいだろう。特に風景画にはほとんど黒バックの例を拾うことができなかったが、風景画における黒バックは夜の表現と考えられるので、それは夜を漆黒で表現する例が少なかったことを意味している。そうしたことを踏まえて、本節ではまず日本の絵画表現の中で夜がどのように描かれてきたのかを振り返ってみたい。

まずやまと絵から夜の表現を拾うとすれば、「源氏物語絵巻」はその宝庫である。「蓬生」の巻の源氏が末摘花を訪ねる場面では露払いの惟光が燭台を持ち、「横笛」の巻の雲居雁が赤子に乳を与える場面には背の高い燭台が置かれ、「鈴虫（二）」の

二千円札にも使われた有名な月見の場面（図10）にはもちろん月が描かれて、それぞれが夜の場面であることを示している。燭台、行灯、松明などの明かりや月は、当時の絵画表現において夜であることを示す標識として機能しており、様々な絵巻に例を拾うことができる。

この「鈴虫（二）」の画面は、あり得ない低い位置に月が描かれること、室内に雲がかかること、屋

図10 源氏物語絵巻「鈴虫（二）」（五島美術館蔵）



根が描かれないこと、斜めの線を主体に構成された極めてデザイン的な画面であることなど、リアリズムとはかけ離れた表現に満ちており、そうした絵空事と言うべき表現こそは、日本で独自の発達を見た重要なオリジナリティであると筆者は考えるが、画面の明るさを落とさずに夜を表現することも、そこに加えて良いだろう。

中国から新たに伝来した水墨画は風景を描く山水画が主流であったが、夜景はやはり空に月を描いて表現することが多かった。応永十二（一四〇五）年に描かれた「柴門新月図」（図11、藤田美術館蔵）はその代表的な一幅で、年代が明らかな最古の詩画軸としても著名である。闇の表現は控えめで、月明かりが人物の周囲を明るく照らしている。

この五年後の応永十七（一四一〇）年に描かれた「芭蕉夜雨図」（図12、東京国立博物館蔵）は、一華建惣という後に南禅寺の住持となる僧の「秋雨芭蕉」という詩の情景を描いた詩画軸で、雨夜なので月は見えない。薄墨を掃いて夜を表現しているのだが、月がないので題名を見なければ夜と気付かないかもしれない。近景には吹墨による小さな墨点が散らばるが、雨の表現であると解釈されている。



図11 「柴門新月図」(藤田美術館蔵)



「柴門新月図」や「芭蕉夜雨図」の闇はかすかで、漆黒とはほど遠いが、月明かりだけの闇夜を忠実に描いたのでは建物や風景の細部が見えにくくなってしまうので、絵画表現としては当然とも言えるだろう。絵空事が横溢するやまと絵に比べ、中国画を範とする水墨画はリアリズムを重視する傾向が強かったのだが、夜をほんのかすかな闇で描くのは、約束事と言うべき

図12 「芭蕉夜雨図」(東京国立博物館蔵)



表現法であった。

\*\*\*

様々な絵師が参加して夜の闇の表現が大きく進展したのは、やはり江戸時代も半ばを過ぎた十八世紀後半のことである。先に黒地の背景を検討した際にも、宝暦から明和にかけての時期が画期であったと述べたが、夜の表現という点でも、この頃新たな表現が登場している。

まず先に検討した中で、風景画である若沖の「乗興舟」(図9)の黒バックは夜の表現と見なせそうだが、この作品は友人と実際に淀川を舟で下った体験に基づくものであるから、夜景ではありえない。夜を表現するための黒バックではなく、拓摺という目新しい技法にチャレンジした故の黒バックであろう。

先ほどは具体的な作品を示さなかったが、江戸の鈴木春信は、夜景を木版画特有のベタな黒バックで描いている。「夜の梅」(図13、メトロポリタン美術館他蔵)や「螢狩り」(東京国立博物館他蔵)といった作品がそれで、雪洞や蛍が描かれていることよりみても、黒バックは闇夜の表現である。ベタな黒バックであるのに、人物などのモチーフは陰影を施さずに鮮やかに表現されるので、どこか不思議な世界が現出している。夜の表現としては極めて斬新なものであった。

明和に続く時期には、葛蛇玉(一七三五〜八〇)や与謝蕪村(一七一六〜一七八四)らの京都の先進的な絵師たちが、闇夜の写実的な表現に挑んでいる。彼らの夜景は春信の錦絵のようなベタな黒バックではなく、筆による微妙なグラデーションで闇の深さを表現しており、それまでの日本の絵画には見られなかった印象的な夜景となっている。雪を描く作品が多いことも

興味深いのが、漆黒の闇に降る白い雪は水墨で描くのにふさわしいモチーフであり、「白と黒」という本稿のテーマからしても、詳しく考察を加えるべき作品群であろう。

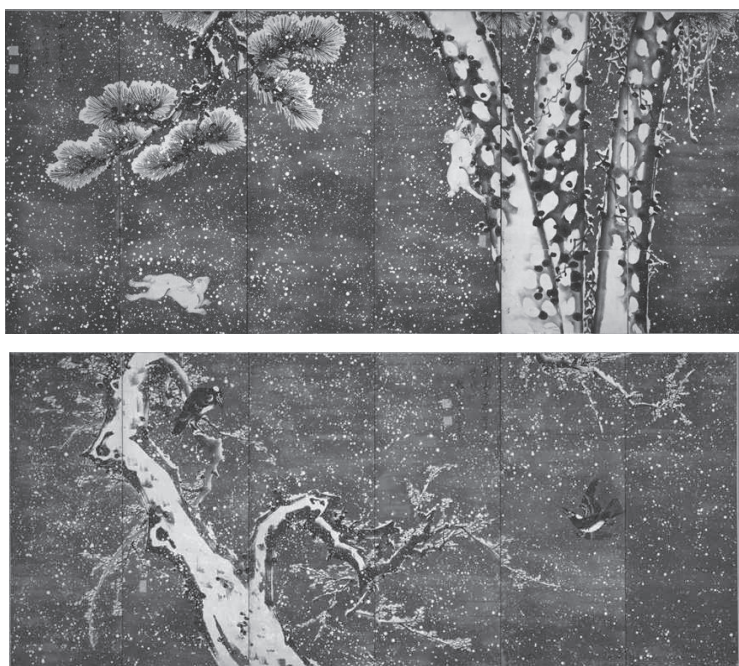
葛蛇玉は遺品の少なさ故にさほど知られていない絵師であるが、安永三年(一七七四)制作の「雪中松に兎・梅に鴉図屏風」(図14、ブライスコレクション)は、夜の情景を描いた傑作である。六曲一双の大画面にかなり濃い墨を掃いて闇夜を表し、

図13 鈴木春信「夜の梅」





図14 葛蛇玉「雪中松に兔・梅に鴉図屏風」(プライスコレクション)



幹や枝葉に積もる雪は紙の白地を残し、降る雪は白い絵具を吹き散らして描いている。墨の微妙なグラデーションが闇の深さを表現しているが、それこそが蛇玉の狙いだったと思われる。この作品について考察された佐藤康宏氏は、その闇の表現に南蘋派の影響を指摘され、「若冲の画歴を模倣したところがある」とも述べておられる<sup>①</sup>。

二〇一三年に『蕪村の絵絹<sup>②</sup>』という好著を上梓された星野鈴氏は、与謝蕪村を「夜の画家」と形容しておられる。夜半亭を名乗った蕪村には、確かに「闇夜漁舟図」(逸翁美術館)や天明元年(一七八一)の款記がある「王子猷訪戴安道図」など、夜や夕暮れ時を描いた佳作が多い。星野氏は「富嶽図」、「蛾眉露頂図」、「夜色楼台図」という蕪村画を代表する三つの作品が、夏秋冬の夜景三部作を構成するのではないかと推測しておられる。

なかでも「夜色楼台図」は、夜を描いたものとして史上に残る傑作であろう。山や屋根に残る雪は地の白を残し、降る雪は胡粉を散らして表現しているが、その地は紙の白そのままではなく、胡粉を下塗りしていると言う。濃さの違う墨をたらし込むことによって生まれた微妙な濃淡が闇の深さを表現している



図15 与謝蕪村「鴉図」(北村美術館蔵)

が、その複雑な黒と、雪のこれまた複雑微妙な白の対比がこの絵の肝である。

「鴉図」(図15、北村美術館)の雪も印象深い。グレーのバツクは曇天の表現と言うべきで真の闇を描くものではないが、蕪村はここでも残した白と描いた白を使い分けて、雪を巧みに描いている。と言っても白い絵具で描くのは黒い鴉に降りかかる雪のみで、枝に積もる雪はもちろんのこと、降る雪までも地の白を残して描いている。微妙に不揃いな形が、ゆっくりと舞い落ちる雪の湿った質感を見事に表現している。蕪村の夜景を描いた秀作は謝寅落款の晩年作に集中しており、蛇玉の「雪中松

に兎・梅に鴉図屏風」が少し先行する。佐藤康宏氏は、蕪村が蛇玉の屏風を目にした可能性にも言及されているが、蛇玉が屏風に降らせた雪は、白で描いたものであった。

雪を残した白で表現するのは、南宋の画家梁楷の「雪景山水図」などを挙げるまでもなく古くより行われた技法であるが、その多くは遠い雪山を塊として描くものであった。蕪村の「鴉図」や蛇玉の「雪中松に兎・梅に鴉図屏風」、あるいは夜景ではないが圓山応挙の「雪松図屏風」などに見るように、十八世紀の雪の表現は近景の雪の質感の表現を狙ったものであり、その高度な達成には目を見張るものがある。

\*\*\*

ここまで背景を黒地とする表現や、それと深くかわる夜や雪の表現が、一八世紀の後半に大きく進展したことを述べてきたが、それらは十九世紀に入って一層の成熟を見せる。拙稿のまとめとして、その様相を概観しておきたい。

まず十九世紀の初頭に、葛飾北斎が読本の挿絵に印象的な黒バックの図を描いている。『椿説弓張月』(文化四年、一八〇七)や『近世怪談霜夜星』(図16、文化五年)の挿図のいくつかなどがそうした例で、版画特有のベタな黒バックに、

シャープな描線で描かれたドラマティックな場面が展開している。<sup>(14)</sup>黄表紙などの十八世紀の草紙類には見かけなかった表現であり、現代の劇画に直結するような新しさがある。春信が試みた黒バックを進化させたものと言えるだろうか。

北斎の黒バックとしては「弘法大師修

法図」(西新井大師総持寺蔵)のような肉筆の大作も忘れ難いが、娘の葛飾応為が描いた「吉原夜景図」(図17、太田記念美術館蔵)も、黒を見事に使いこなした夜景として特筆されるだろう。

この作品には光を描こうとする意図が強く感じられるが、光



図16 北斎『近世怪談霜夜星』

と影の表現は、江戸時代後期の浮世絵の特徴の一つであった。多くの浮世絵師が光と影の表現を意識するようになり、西洋画風の陰影表現も盛んに試みている。歌川国芳の「狩人にたぬき・金魚にひごいっ子」(図18)のように、影そのものを主題とする作品も登場している。シルエットはもちろんベタな黒である。

浮世絵における雪や夜の表現を論じる際に、歌川広重が描いた雪景色や夜景に言及しないわけにはいかない。代表的な作例である「東海道五十三次之内 蒲原 雪之夜」(図19)にはど



図17 葛飾応為「吉原夜景図」(太田記念美術館蔵)





図18 歌川国芳「狩人とたぬき・金魚にひごい子」



図19、20 歌川広重「東海道五十三次之内 蒲原 雪之夜」

こか懐かしい雪景色が広がるが、その雪は紙の白を残したものである。画面最上部に摺られたグラデーシヨンのある黒い帯が夜であることを示すが、「一文字ばかり（天ばかり）」と呼ばれるこの黒いばかりは、工夫された黒バックと見ることが出来る。その空の部分の白と黒を反転させた「地ばかり」と呼ばれる摺

り(図20)も存在しており、こちらの方が数多く残るようだが、天ばかりよりも闇の深さと雪の白さが強調されるだろう。天ばかりのものにも空にはごく薄い墨が摺られ、降る雪がかすかに白く抜かれているが、版画であるからこそ簡単な陰刻で小さな雪片が描けたのである。

保永堂版「東海道五十三次」シリーズを見ると、色が後摺で変更された図もあつて数を示すのは難しいが、さすがに青空を示すべろ藍の天ばかりが多く、朝焼けを描く「原」に見られるような朱を用いたものがこれに次ぐ。黒が用いられるのは、雨を描く「大磯」、「庄野」、「土山」、早朝の情景を描く「三島」(藍を用いた摺りもある)や「関」、夕暮れ時の「御油」や「赤坂」、そして雪降る「蒲原」などである。雪景色であっても、晴天の「亀山」では藍が用いられている。いずれの天ばかりも一文字の言葉通り色の帯は細く、空全体に及ぶものではないが、なかなかリアルティある空の表現である。その天ばかりをやめて地ばかりにした「蒲原」の摺りは、夜景を表現する進化した黒バックとして、特筆される事例と言えるだろう。

以上白と黒に焦点を当てて日本の絵画を振り返ってみたが、

とくに水墨画や版画において、様々な絵師が夜や雪景色に多様な表現を試みていることを確認できた。拙稿はその一部を紹介したに過ぎないが、味わい豊かな作品が生み出されたことを示したと考えている。事例の列挙に終始し、以前の拙稿を繰り返した部分も多いが、ご寛恕いただければ幸いである。

## 註

- (1)『単彩画―ひとつの色の多彩な世界―』展図録(和泉市久保惣記念美術館、二〇一三年)
- (2)水墨画に白を塗る例が皆無であつたわけではない。例えばクリーブランド美術館所蔵の雪村筆「竜虎図屏風」では、龍の髭に白が塗られている。やまと絵の着色技法を取り入れた狩野派の作画においては、水墨主体の作例であつても白は多用されている。墨梅についても、花に白を塗る例は多い。
- (3)拙稿「背景を黒地にする近世絵画」[矢島新編「仏教美術論集第七巻―近世の宗教美術―」(竹林舎、二〇一四年刊行予定) 所収]
- (4)『日本古版画集成 図版編Ⅱ』(筑摩書房、一九八四年)
- (5)拙稿「近世の地獄絵―素朴な表現の作品を中心に―」[矢島新編「仏教美術論集第七巻―近世の宗教美術―」(竹林舎、二〇一四年刊行予定) 所収]
- (6)中野三敏「拓版画の系譜―木拓正面版について」[『版と型の日本美術』展図録(町田市立国際版画美術館、一九九七年) 所収]
- (7)辻惟雄による『在外日本の至宝6 文人画・諸派』(毎日新聞社、一九八〇年)の解説。



- (8) 拙稿「白隠筆朱衣達磨像」(『国華』一三七九号、二〇一〇年)
- (9) 小林忠「伊藤若冲の版画」(『MUSEUM』377号、一九八二年)
- (10) 狩野博幸による『伊藤若冲大全』(京都国立博物館編、小学館、二〇〇二年)の解説
- (11) 佐藤康宏「蛇玉山人のこと」(『国華』一〇八五号、一九八五年)
- (12) 星野鈴「蕪村の夜」(『蕪村の絵絹』(風人社、二〇一三年)所収)
- (13) 註11参照
- (14) 辻惟雄『奇想の江戸挿絵』(集英社新書 二〇〇八年)