

# 平安時代の「すみがき」について

秋 山 光 和

平安時代の文獻に散見する「すみがき」(墨書、墨畫)という言葉

は、複雑な内容を持ち、美術史的にも意味する所がふかい。殊にまた源氏物語「帚木」の一節にあらわれたその用例については、これまでの註解では不十分と思われる点があるので、國文學方面への一寄與ともなり得たらばと、ここに私見を纏めておくこととした(ちなみに本稿の要旨はすでに昭和三十年一月、美術研究所の定例研究會において報告したもので、未定稿のまま篋底に残していたが、今回発表にあたって二の資料を附加した)。

## 一

源氏物語の發端に近く、五月雨の夜、内裏の物忌みに籠った光源氏のもとに集った頭中將、左馬頭など若い人達が女性論をたたかわす條は、「雨夜の品定め」の名でよく知られている。そこで左馬頭が、女は眞實のある者こそ一番という持論を諸藝に比較して述べる際、作者紫式部が自身の繪畫觀をもらしたかと思われる、まことに

平安時代の「すみがき」について

興味ある一節が見出される。

又<sup>(繪所)</sup>ゑところ(墨書)に上手おほかれと、すみかきにえらはれて、つきつきに、さらにおとりまさるけちめふとしもみえわかれす<sup>註1</sup>……………

この後につづく、空想的な異國の怪獸奇魚よりも、身近な自然や人間生活を情感をこめて描き出すことこそ、本當に難しく、名人凡手の差がはつきり顯れるものだという説は、遠く韓非子や漢書をふまえる点があるにせよ、まさに所謂やまと繪の形成を可能ならしめた時代の美意識を鮮やかに傳えている。しかしいま問題としたいのはこの冒頭の一句における「すみがき」の意味である。

これに對しては、これまで大體二通りの解釋が見うけられる。すなわち、(一) 繪畫製作の過程において、彩色を施す以前の下繪、デッサンと解するものと、(二) 墨繪、つまり彩色を豫想せず、墨のみによる繪として出來上つたものと見る場合とである。

古註のうち、まず纏つた註解をつけるのは四辻善成の「河海抄」

(貞治年間一三六二—六七成立、嘉慶一三八七—八八頃迄加筆)であらう。

〔河海抄〕卷二

すみかきにえらはれて

(まつ力)註<sup>2</sup>

下繪を松墨にてかくは上手のわき也、朽木書とも云也、色とりはそれよりもつきの事也、一説墨繪の事也、色とり繪はとかくまきはしても有ぬべし、墨繪は上手ならではかきえぬ物也

とあつて、下繪説を第一にだし、一説として墨繪説を示している。さらに同書卷六「須磨」のうちに

つくりゑつかうまつらせばやと心もとなかり

作繪 新猿樂記

つくり繪とはすみかきのうへを彩するを云也

源氏のかかれたる繪を彼輩に色とらせはやと也、綵色は畫師の口傳ある也云々

とあるところを見れば、著者としては墨がきを下繪と解していることが分る。<sup>註3</sup>

「花鳥餘情」(一條兼良、文明四年一四七二)

には別段の註釋は見えない。<sup>註4</sup>

青表紙系の「弄花抄」(牡丹花宵柏—三條西實隆、永正七年一五一〇頃)

では帚木の「すみかき」には下繪説をとりながら、須磨の「つくりゑ」を獨立の彩色畫として「河海抄」に異説をとなえる。これを承けた「細流抄」(三條西公條、大永八年一五二八成立、天文三年一五三四再稿)ではさらに「すみかき」を墨繪、「つくりゑ」を彩色畫と割

切つてゐる。

〔弄花抄〕

帚木

墨がきは下繪の事なり、うへのさいしくことは繪のぐにてまきはし侍れば中々やすし、下繪の大事なるをいへり、大かた唐繪も墨繪に筆勢はこもる物なるべし

須磨

源氏の墨がき繪師に色どらせばやといふ説不可然、只色取たる繪なども、かかせばやといふなるべし

〔細流抄〕

帚木

又繪所にじやうず ○是より繪を云う 若宮はまきるる事あるなり、墨繪いたりて大事なり

須磨

つくりゑ ○今源の書給は皆墨繪なれば今別に彼繪師ともに色とりの繪をかかせて見せたてまつらはやと也、河海説如何と云々 源氏の墨書の繪師に色とらせはやと云説不可然 只色とりたる繪なとをかかせはやと云なりへし

こうした諸説を纏めた上で自説を示した本居宣長の「玉の小櫛」をもつて、舊來の解釋は代表されてゐるとみてよい。

〔玉の小櫛〕 卷五 帚木

すみかき 彩色をすることに對へて、たゞ繪をかくことをいへる名目也、古へは、繪をかきて、彩色をばちに他人にせさすること有し故に、二つに分て墨書<sup>スミガキ</sup>つくり繪といへり、つくりゑとは、彩色するをいふ也、墨繪彩色繪といふことにはあらず、須磨ノ卷に、このごろの上手にすめる、千枝

つねのりなどをめして、つくりあつかうまつらせばやとあるも、河海に、つくり多とは、墨書のうへを彩色するをいふ、源氏のかかれたる繪を、彼輩に色どらせばやと也、とある説よろし、弄花細流の説はひがごと也、この傍注にも彩色はまぎるゝ事有、墨繪大事也、とあるはかなはず、其意にしては、此段の意、くだくしくなる也

明治以後の源氏研究もこの語に關しては、舊註の範圍を出でなかつた。現代における代表的な通釋書のうちでは、池田龜鑑氏が第一の「墨繪」説と思われ、日本古典全書（朝日新聞社）版源氏物語には「墨がき」に註して「彩色しない繪、つくり繪に對する」とされる。

これに對して、吉澤義則氏の對校源氏物語新釋では「彩色畫の下繪書き」と註解しておられ、島津久基氏の新釋も同様、さらに近刊の山岸徳平氏の日本古典文學大系（岩波書店）版源氏物語にも「墨書きに選ばれて描く下繪を……」とあつて、下繪と解する説の方がより多く見られるようである。

註1 源氏物語本文の引用は池田龜鑑博士「源氏物語大成（校異篇）」の底本とする大島氏藏青表紙本をそのまま用い、わざと漢字をあてなかつた。ただ文意を通じやすくするため句讀點だけは池田博士校註の日本古典全書本によつて附加した。なおこの引用の箇所については、別本系の國冬本に「……上手おほかり、すみかさえらはれつき……」とある程度で、諸本とも重要な異文はない。

註2 この「河海抄」は國文註釋全書本によつたが、松墨という箇所は永享十二年（一四四〇）正徹撰の「一滴集」（國會圖書館上野分館藏、文明十一年寫本）に引くところでは「シタエヲマツ墨ニテ書ハ上手スル也」とあり、「岷江入楚」に引く本文でも「まづ、墨にてかくは……」となつてゐる。松墨すなわち松烟墨と考えられないでもないが、ここでは「先づ墨」として制作の順序を言うことみた方がよい。

なお、この正徹の「一滴集」では「帚木」の「すみがき」の註にかように「河海抄」

平安時代の「すみがき」について

を引くほか、「須磨」の巻における「つくりゑ」の語に對して、左の註解をなしていることが注意される。「つくりゑ 託広法眼畏智説云 何ニテモカカムト思物スカタヲカタノコトクカキテ其上ヲ色モノエノクスリ付テ其上ヲ墨ニテ書コレヲウハ色トモツクリエトモ云ナリ」

註3 同じ四辻善成が至徳三年（一三八六）から嘉慶二年（一三八八）にかけて行なつた源氏講義を平井相助が筆録した「源氏物語千鳥抄」では帚木の「すみがき」には註が無いが須磨の巻に「一つくりゑとは下繪也、朽木書也」と記している。これはやはり善成が「すみがき」を下繪と説いたのを、次の制作過程である「つくりゑ」と混同し、誤解したのであらう。

註4 同じ頃、文明十七年（一四八五）に宗祇の著した「雨夜談抄」（帚木別注）にも又繪どころに上手おほかれと墨がきにえらばれて

『すみがきとは。とりわき墨書は大事なれば云る也』

とあるのみで、格別の語釋はない。しかしやはり制作過程における墨がきの重要性を言つてゐると思われる。

## 二

ところが虚心にこの一節を讀んだ場合、墨繪、下繪いずれと解するにせよ、これが繪畫作品の一種であるとなると文の續きはどうもびつたりしない。従つて「すみがきにえらばれてつぎつぎにさらにおとりまさるけぢめ」の「つぎつぎ」の次には「描くに」（墨繪あるいは下繪を）もしくは「見るに」（その描かれた繪を）という言葉が省略されたものと説明されているのが普通である。しかし繪所の上手達の中から更に選ばれて當るべきことが、何故に下繪あるいは單色畫であるのかは充分に説明されない。これは單に言葉を一般的な繪畫用語として解釋しようとするところから起つた誤りであつて、平安

時代の用語例について更に具體的な語義を尋ねてゆく必要がある。

この一節に對する解釋の手掛りは、「ふところに上手おほかれ」という、その繪所の職制自體の中に潜んでいるように思われる。すなわち平安宮廷における繪所について、具體的に記述する最古の文獻である源高明の「西宮記」<sup>註5</sup>をみると、卷八(増訂故實叢書所收前田家本による。史籍集覽所收本では卷十七、臨時五)、「所々事」の條下に

畫所 在式乾門内東殿御書所南、有別當五位藏人預墨畫及分内豎(有)熟食、本内匠寮雜工也

と記されている。すなわちこの別當、預、墨畫、内豎、熟食の五階級が繪所内における職名にあたる譯である。尤も史籍集覽本などにはこの箇所に「有別當預墨畫」と訓點しているが別當は畫技を伴わぬ事務官であり、預は職名であるから、かかる読み方は成り立ち得ず、従つて「墨畫」も當然これらに續く職名でなければならぬ。更にこの點を明瞭ならしめるものは同じく「西宮記」卷十五にある次の一條である。

畫所預并墨畫作物所預等事

(中略)

以名簿從御所下給、藏人奉 宣仰下、但墨書事、彼是有競望、先給試之後  
定補

また同じく卷十三、「諸宣旨」の條にも

畫所、作物所預事 藏人奉勅仰本所有競望者先試之  
と同様な内容をのせている。

すなわちこれらの記事によつて「墨畫」が一つの職名であること

しかも畫家として名譽ある主要なポストであつたから、志望者が多い場合は、コンクールをして後これを選び任命したことが明らかに記されている。これこそまさに「上手おほかれとすみかきにえられて」の意味を具體的に説明するものといひ得よう。かように解釋されるとすれば、源氏物語の他の一條、すなわち「繪合」の卷に、帥宮が光源氏のすぐれた畫技を稱讃して

ゑは猶ふてのついでにすさひさせ給あたことこそおもひ給へしか、いとかうまさなきまで、いにしへのすみかきの上すともあとをくらうなしつへかめるは、かへりてけしからぬわさなりと……

とあるその「すみかきの上す」も、墨繪あるいは下繪の名人と解釋するよりは「繪所の墨畫の地位にある名人」と解釋した方が一層自然のよう<sup>註6</sup>に思われる。

源氏物語に二回現われる「すみかき」の語がいずれも繪所における一職名としてよく解釋されることは以上の通りである。しかしまたこれが平安時代における「すみかき」の語義のすべてでないことは勿論であつて、むしろかような職名が成立する前提としては、技法用語としての「すみかき」があり、當時の繪畫製作過程におけるその重要性にこそ、繪畫史的に見て興味ある問題が潜むと考えられる。

註5 「西宮記」の著作年代は明確でないが、作者源高明は天元五年(九八二)十二月十六日、六十九歳で崩じているから、その内容はほぼ村上天皇頃における宮廷の故實を記載するものとみてよからう。これは、源氏物語が天曆(九四七—九五七)の畫人飛鳥部常則や巨勢公望を現代人として記述しており、音楽その他の點でも村上天皇朝



を舞臺にしたと考えられている（山田孝雄氏「源氏物語の音楽」）ことも、まさに一致している。

註6 この箇所を、特に光源氏がこの繪合に提出して稱讃を博した須磨の日記繪に關するものとし、「須磨」の巻の「この頃の上手にすめる、千枝常則など召して、作り繪仕うまつらせばや」の言葉にひきかけて、文字通りの墨繪と解そうとする人もある。しかし「繪合」のこの一節は源氏の畫技全體をほめていたのであり、さらに「須磨」の巻で上引の箇所先立つ「めづらしきさまなる唐の綾などに、さまざまの繪どもを書きすさび給へる、屏風のおもてどもなど、いとめでたく見所あり」の一節は、やはり全體を一つづきに、屏風繪と解する方が自然であると思われる（この本文解釋については中村義雄氏の示教を煩わした。記して謝意を表する）。

### 三

次にこの「すみがき」（墨書、墨畫）の用語例を更にひろく平安時代の文獻に求め、その語義を考えると同時に、當時の繪畫製作過程を實際の遺品の上から推定し、兩者の關係を考察することとしたい。

先に述べた繪所の職制としての「すみがき」は、もちろんその名稱の裏付けとして、「すみがき」という技術が繪師のメティエとして最も重んぜられていたことを豫期させる。

繪所における實際の繪畫製作過程において、「すみがき」という技術、あるいは手法は、この名を冠せられる主任繪師にもつぱらゆだねられていたはずである。この事實を明瞭に示しているものは、平安末期、後鳥羽天皇の大嘗會にあたつて各種の技術者たちの職務分擔を記録した「山槐記」元暦元年（一一八四）八月廿二日の記事である。この日記の著者中山忠親はこの時の大嘗會の行事をつとめてい

たため、われわれに貴重な記録を残してくれたわけであるが、そこで悠紀、主基兩方の「繪師ならびに雑工を定むる事」として繪師たちの名とその分擔を示している。

於行事所勘日時、定所々預并繪師雜工、今日不覽之（中略）

悠紀方文書

大嘗會悠紀所

定繪師并雜工事

繪所

墨畫

修理進藤原有宗

淡

内匠少允中原光永

作繪

中原吉久

張手

豐原永久

（中略）

主基方文書

大嘗會主基所

定繪師並雜工事

繪所

墨畫

修理少進藤原有宗

淡

藤原行安

作繪

藤原宗弘

これはいうまでもなく主として悠紀、主基の大嘗會屏風の製作に關するものであり、墨畫、淡、作繪はそれぞれ繪師たちの技術分擔の内容を示すものと思われる。<sup>註7</sup>ここで容易に氣づかれるのは、「すみがき」は悠紀、主基ともに修理少進藤原有宗が擔當しており、その官名から考えても彼がこの屏風製作の主任繪師の立場にあつたら

しいことである。そして他の四人の畫家たちは悠紀、主基それぞれに分れて二種類の彩色を擔當する補助的な立場にあつたと思われる。

ここで主任畫家有宗が擔當した「すみがき」という技術の内容が問題となる。それは製作の基本をなすという點から、まず墨線によつて全體のコンポジション、圖取りをきめる下描き、あるいは所謂、小下繪の類までも含むことは當然であり、更に個々の事物に正しい形と表現を與える骨描き、また濃彩畫の場合これをぬりかくした顔

前田家藏

挿圖1 新猿樂記(弘安三年書寫本)

料の上からもう一度ひきなおされる描起し線までを意味していると考えられる。この最初の圖取りあるいは下描きとしての「すみがき」を主任畫家がまず仕上げ、恐らくは更に上位の監督者(大嘗會行事)に見てもらうという段階を示す文獻が、次にかかげる「兵範記」仁安三年(一一六八)九月廿九日の記事である。<sup>註8</sup>これはさきの記録にやや先だつ高倉天皇大嘗會について平信範がこまかに準備の進行を記録した一節である。

早旦行水解除參行事所、諸國召物多辨濟、大夫史同參着、御調度塗調、螺鈿地少々居貝、又蒔繪物宗茂畫繪様、四尺御屏風同墨畫

ここに言う四尺御屏風とは、この時の大嘗會威儀御物として儀式終了後に記録されている「御屏風十帖……五尺四帖本文四尺六帖和繪」

(兵範記同年十二月十日條)のうちの和繪(やまと繪)屏風にあたるものがあり、また「同墨畫」とある「同」はすぐ上に蒔繪物の繪様を畫いたと記される宗茂をさすことは明らかである。宗茂はこの頃の繪所における最も有力な畫家で當時能登權守の官名を有しており、この高倉天皇大營會に際してはすでに八月廿七日に本文屏風製作のための本文が彼に下されており、また九月十二日には悠紀方繪所において彼が屏風を畫き始めたことが記録されている。即ちこの場合の主任畫家である宗茂が「すみがき」を擔當し、名前は記されないが他の補助的な畫家たちによつて彩色が加えられたことを推定させるのである。

六郎冠者繪師長者也墨書絳色淡作繪丹調山水野水屋形木額海府立石屏風障子軟障扇繪等之上手也手早筆寔寔與天一之業也若金岡弘高再生來歟云々

「新猿樂記」の傳本關係については、金澤大學の川口久雄助教授がかねて調査を進めておられ、種々新資料の御教示に與つた。中でも加賀前田家所藏の古寫本三種のうち、A本（挿圖1）は仁治四年（一

二四三)の書寫本を金澤稱名寺で弘安三年(一八〇〇)に寫したという。由緒正しいもので、訓點などに流布本とは異なる特色を示している。前掲の一節は即ちこの前田家A本によるものであつて、特に流布本ではただ「墨畫、彩色、淡作繪」となつてゐる部分が「墨書<sup>キ</sup> 綵色<sup>サイシキ</sup> 淡作繪<sup>タンサクエ</sup>」と訓讀を示されていることは重要である。<sup>註9</sup>

平安中期の作畫過程においてこれらの技術分化が行われ、それが畫家の身分的な差別にまで及んでいたことについては、「すみがき」という言葉こそあらわれないが小野宮實資の「小右記」に二箇所珍しく具體的な資料が載せられている。<sup>註10</sup> その第一は治安三年（一〇二三）八月の條（内閣文庫本）で

八日己亥……左兵衛志良親給油一段、採色者光安給太平作三段、丹調童布

一段

さらに翌、萬壽元年冬、十二月の條（前田家本）に次の記事を見出す。

十二日丙寅、(細字傍記)「日者造酒佑有(富)圖畫布障子四間、今日給祿大樹、作繪者正

絹、丹調手作布一端」銀鍛治左兵衛尉安高給祿：

廿五日乙卯 ……以有富令畫東對井東廊布障子：

廿九日癸未 ……東對井東廊(欠)了給、有富絹二疋作繪者手作(欠)：

調一端

すなわち造酒佑有富という繪師が實資邸の障子繪を製作するにあつて、やはり彩色の爲の助手と、顔料調製の爲の助手を伴つており、それぞれ分に應じた祿をうけていることが知られる。しかも治安三年、良親關係の記事における「採色者光安」にあたるものが、ここでは「作繪者」と記されていることは、前引した「山槐記」元暦大嘗會の記事とも想ひ合せて、誠に興味ふかい。

註7 ここにあらわれる「淡」という繪畫技法については、片野達郎氏が文獻を渉獵して考察を加へられた「淡繪考」泥(デイ)と淡(タム)について——「文化」二一ノ四、昭和三十三年)がある。同氏はここで「淡」をダム、ダミと訓じ、「金銀泥薄を以て畫き」あるいは「金銀泥薄を加えて彩る」とこと定義しておられる。しかし同氏が集められた用語例から果して「淡」の内容をかように限定できるかどうかについては、私はやや疑問に思っている。

註8 大嘗會屏風、ことにこの高倉天皇仁安三年度のそれについては「美術研究」一一八號(昭和十六年十月)所載の拙稿を参照されたい。

註9 なお、川口助教教授は、前田家所藏の他の二種の古鈔本(B・C)についてもこの一節を示教された。即ち、康永三年(一三四四)に高雄山西谷地藏院で書寫され、後永正十二年(一五一五)禪阿が校合移點した本といわれるB本では、ここが、

墨繪・綵色・淡作繪  
となつてゐる。

また同じく鎌倉期の古鈔と考えられるが三本のうちでは最も新しく、群書類従本の祖本になつたと思はれる無跋の古鈔本(C本)では

墨畫・綵色・淡作繪

と記されており、この部分の「すみがき」は後には「すみえ」と讀まれるようになってゐることを示している。

註10 「小右記」内閣文庫本は史料大成本により、前田家本は史料編纂所原版寫眞(美術研究所藏焼付)による。なお前田家本小右記、長和元年(一〇一二)八月十七日、十九日および九月廿七日の條に屏風畫製作のことが記されている能近も、この良親と同一畫人と思われる。

また前田家本小右記の損傷による欠字部分は、東山御文庫本によつて補うる場合があるとのことで、史料編纂所の桃裕行氏を煩わして同所々藏のマイクロフィルムをお調べいただいた。しかし萬壽元年十二月廿九日條の欠損は東山御文庫本においても現状とおなじ由であつた。

#### 四

以上十一・二世紀の文獻を通して、この頃の繪畫製作過程において「すみがき」が最も主要な技術と考えられ、主任的な位置にある畫家がこれを擔當したこと、それから更にそうした地位にある畫家が「すみがき」とよばれ、その稱呼が宮廷繪所の職制にまで定着したことが察せられる。この場合「すみがき」という技術の内容としては、彩色を加える以前の「下繪」と、仕上げにおける「描起し」とが考えられる。<sup>註11</sup>しかしこれは二者選一的なものではなく、製作主任の立場としては當然兩者を包括すべき性質のものであることは、當時の繪畫遺品に示された技法を觀察すれば容易に納得されよう。そしてまたこのような製作の分擔は大陸における繪畫製作の本格的な傳統にさかのぼるものであり、唐畫の様式や技法とともに八・九世紀のわが國に傳えられたものと考えられる。その一斑を見る資料と

してかの「歴代名畫記」のうち「兩京、外州の寺觀の畫壁を記す」の一章をあげ得る。即ちそこにしばしば記される「某の畫、某の成色」という表現は著名な畫人の繪に他のものが彩色を加えたことを示し、しかも多くの場合「工人色を成して損ず」とあつて彩色畫家の技術的にも、身分的にも一格劣つたものであることを物語つてゐる。製作過程における技術の分化は既にわが奈良時代においてもあらわれており、天平寶字三年三月（七五九）における東大寺大佛殿の廂板および天井板の花文彩色に關する記録にもうかがわれる。<sup>註12</sup>しかしこの場合は主として多量生産における能率化のための分擔と見られ、同一畫家がある場合には下圖を、ある場合には彩色を受けもつてゐるなど、「すみがき」と彩色との技術的な差別が畫家の身分的な差別にまではなつていなかったと考えられる。これがやがて平安時代に入つて、奈良時代的な工人の位置から、専門畫家という技術によつて身を立てる下級官吏として身分的にも次第に獨立性を持ち、ひとつのアトリエの主宰者として分擔製作の中心的位置に立つてくると、「すみがき」という技術もこれに結びつき、あるいはこのような位置を裏付ける技術として、前章に述べたような重要性を増してくるわけである。そして更にこの事のうらには奈良時代から平安時代にかけてのわが國の職業畫家（宮廷を中心とする世俗畫家）の間における技術的な進歩、殊に線描による表現力の増大があることを見のがすわけにはゆかない。かような繪畫技術の推移を具體的にたどらせる繪畫遺品は特に九・十世紀において多くを見出し得ないが、

平安時代の「すみがき」について

なお現存するわずかの作例についても、その並々ならぬ進歩の状況を推定しうるのである。

わが國に大陸系の繪畫技術が傳わつてから、さして間をおかぬ七世紀において相當自由な線描による表現力が養われていたことは、先年法隆寺金堂、中央天蓋の裏板上から我々の發見した動物などの落書によつても察せられる。更に同じく法隆寺金堂西天蓋に描かれた天人の墨描きや、金堂天井板から發見された落書などには、彩色裝飾にあたつた畫工たちの筆すさびにすぎぬと言いながら、相當流暢に墨線を使いこなしていることがうかがわれる。そしてかような線描力の基礎があつたればこそ、法隆寺金堂壁畫や、つづいては橘夫人厨子屏繪などのすぐれた製作が可能となつたわけである。このような技法は八世紀において、官の畫工司を中心とする畫師、畫工の修練によつて一層高められたと考えられる。現在正倉院に傳わる各種の工藝品に施された文様や繪様、たとえば密陀繪盆内面の裝飾畫や黒柿蘇枋染箱の金銀泥繪などには特にすぐれた線描が見出されるし、更に純粹の繪畫的遺品としてかの麻布菩薩像のみごとな墨線の働きをあげ得ることは言うまでもない。このような技術は一方で唐招提寺梵天帝釋兩像の臺座裏に描き遺されたさまざまな落書の輕妙な筆使いにも充分看取することが出来る。

この八世紀の繪畫様式が中國唐時代のそれを忠實に、またかなり高い程度に受け傳えていることは當然であり、その基礎をなす線描の發達も、また唐時代のそれを反映しているわけである。しかし一

方、畫家の手と眼に最も直接に結びつく線描であるだけに、おのずから個人的な、あるいは日本人としての筆癖がそこにあらわれてくることも自然であろう。

このような大陸系繪畫技術の蓄積と、更に新らしい技術のとり入れは、九世紀においても繼續したものと考えられる。その技法や様式の実際のあり方をうかがうべき資料、ことに繪畫遺品はほとんど残っていない。ただわずかに、九世紀末か十世紀初の製作と考えられる東寺所藏唐櫃の四面に描かれた唐風人物の特色ある表情に、奈良時代よりもさらに一段と進み、自由になつた人物表現の力を感じとることができる（挿圖2）。かような線描主義の傳統は、はじめに述べたように、宮廷繪所の繪師を中心とする職業畫家たちによつて守られ、また修練されていったことと思われる。それも唐櫃繪の場合には、一見おどけたような人物の表現も、結局はいまだ一つの筆癖として、一つの型としてあらわれているにすぎない。これに對

して十一世紀における墨描きの人物畫の珍らしい遺品として、鳳凰堂屏（一〇五三）の押縁下から修理中に發見された落書の人物畫において<sup>註14</sup>

挿圖3 鳳凰堂上品中生屏押縁下落書

挿圖2 唐櫃 弄丸圖（赤外線寫眞） 京都 教王護國寺藏

は、簡略な筆で人物の動きを捕える適確なデッサンと、ひとりひとりの表情を書きわけた表現力の發達が見られる(挿圖3)。これを前の奈良時代における各種の遺例と比較すれば、線の抑揚が一層よく使いこなされ、一層豊かな情感が盛り込まれていることがわかる。これによつて、最初に掲げた文獻に示されたような、平安時代における職業的畫人の最も基礎的な技術として重んぜられていた「すみがき」の片鱗を、うかがい知ることが出来ることは誠に貴重である。さらにまた、一層本格的な彩色畫においても、その下圖あるいは描起しとして線描がきわめて重要な働きをなしており、文獻に示される「すみがき」の意味を裏付けている。たとえば現存する平安時代のただひとつの屏風繪である東寺山水屏風(文化財保護委員會保管)に

平安時代の「すみがき」について

挿圖4 東寺山水屏風(部分) 文化財保護委員會保管

挿圖5 源氏物語繪卷 すずむし第一段 (下繪と註記の文字「やりみつ」)

において、その彩色の下には充分成熟した線描があり、人物の顔などではそれがそのまま最終的なデッサンとしても生きている。この種



の線が、かなりたつぷりした抑揚を持ったものであるのに對して、建築物や人物の着衣における描起しの線は、もつと細く鋭いもので、畫面をまとめあげ、ひきしめるのに役立つ（挿圖4）。

このような二種類の線描は、大畫面の山水屏風とは系統を異にする紙繪の源氏物語繪卷などにおいて、一層はつきりとあらわれている。その作畫過程については、曾て細かい分析を發表したことがある。<sup>註15</sup>すなわち最初地紙の上に何段かに引き重ねられた柔かい線描による下圖が、構圖を次第に決定してゆき、その上に厚塗りの彩色が

加えられる。そして最後に、濃い墨の描起し線で畫面は引き締められ、繪畫的生命力を與えられるわけである（挿圖5）。その二種類の線描は線としての性質はきわめて異っているが、繪畫の構成にとつては相共に決定的な重要性を持つており、おそらくはその畫面製作を擔當した主任畫家の手になったものと考えられる。これに對して彩色が必要に應じては助手的な畫家に委ねられたことは、源氏物語繪卷の若干の場面（柏木二、鈴蟲一、夕霧）に見られる、下繪上に註記された文字の存在によつても了解される。

かように「すみぎき」が平安時代職業畫家の基本的技術として重んぜられ、またそれを裏付ける若干の遺品があるとしても、その表現力にはいまだ大きな限界があつたことも止むを得ない。この問題については別論するはずであるが、いかに自由な線描による個性的な人物表現が、技術的に可能であつたにしても、平安時代とくに十一世紀における世俗的繪畫自身の性質として、あまりはげしい

表現は習慣的に避けられねばならなかつた。これは前記の東寺山水屏風をはじめ、鳳凰堂屏繪などによつても知られるところである。

即ちやがて押縁にかくされ永久に人目にふれなくなる落書においてはあれほど自由な表現がなされたにもかかわらず、屏繪自體のうちに畫かれた人物は、たとえ筆のあたりなどはかなり抑揚を持つていても、全體の表情や姿態はあまり變化や動きのないものに終つていく。ここに平安時代における「すみぎき」のひとつの限界があるわけであり、この歴史的な限界を打ち破つて十二世紀後半に出現したものが信貴山緣起繪卷に他ならない。ここでは「すみぎき」がすでに畫面自身の實質的な支配者として充分に動いている。しかしまたこのような飛躍は、奈良時代以來約四百年にわたつて蓄積された「すみぎき」の傳統をまつてのみ、初めて可能だつたわけである。この内在的な表現力が、どのような條件のもとで外に開いて發揮されたかを追求することこそ、日本繪畫史上における十二世紀の最も重要な問題と考えられる。平安時代の「すみぎき」に關する考察も、またこのような問題解決への一寄與たらんとするものに他ならない。

註11 「建禮門院右京大夫集」（佐々木信綱氏校註、日本古典全書本）に

（反歌）  
……はうぐえりいだして、料紙にすかせて、經かき、又さながらうたせて、文字の見ゆるがまばゆければ……（圖書寮本）  
……がまばたゆれば、裏にもものおしくして、手づから地藏六體すみぎきにかきまゐらせなど、さまざま心ざしばかりとぶらふも……

とあるのを見ると、後世の源氏物語註釋にみられた様な、墨のみによる單色畫の意味に「すみぎき」の語が用いられたことも平安時代に無かつた譯ではない。しかし、こうした單色畫をあらわすには、むしろ「すみゑ」（墨繪）の語の方が適切だつたのではあるまいか。管見に入つた用語例において、

〔清輔朝臣集〕 群書類従本

朝望旅客

あさ霞ひなのなかに立にけり墨繪にみゆるをちの旅人

〔六百番歌合〕 峯岸氏校訂岩波文庫本

寄繪戀

十四番 左勝 有永朝臣 右 隆信朝臣  
(殊更に) 續國歌大觀本  
今更に誰に心を移すらむ我と墨繪はかき絶にけり

跡もなく色に成行く言の葉や墨繪をとむる木立なるらむ  
など、いずれもこの種の畫態をさすものと思われる。

註12 正倉院文書 續々修 二十六帙六 裏書

「大佛殿廂繪畫師作物功錢帳」(大日本古文書 四 天平寶字三年)

大佛殿廂繪畫師等每人充日作物給功錢帳 天平寶字三年三月始給

合須理板捌伯拾陸枚 各長三尺五寸 板別彩色花捌伯拾陸根 各高三尺一寸 廣一尺

畫師參拾陸人 九人畫工司人 一人式部位子 十六人里人

應給功錢伍貫肆伯陸文

〔四貫〕  
□□十文彩色功料 以五文充花一根

八百十六文堺功料 一文別充花一根

〔四百〕  
□□八文木畫功料 以一文充花二根

一百二文塗白土功料 以一文充板八枚

畫師

上牛養 堺花二百八十六根 錢二百六十八文 花別充一文

河内石嶋 彩色花五十六根 錢二百八十文 以五文充花一根

牛鹿足嶋 堺花三百卅二根 錢三百卅二文 花別充一文

大原祖父万呂 彩色花廿八根 錢一百卅文 以五文充花一根 (冊)

(中略)

右九人、畫工司人、

雀部淨人 堺花六十根

錢六十文 花別充一文

右一人、式部位子、

平安時代の「すみがき」について

山廣万呂 彩色花冊八根 錢二百冊文 以五文充花一根 堺花十一根 錢十一文 花別一文  
塗白土板一百八十四枚 錢廿三文 以一文充板八枚

丹波船人 (勝) 彩色卅一根 錢一百五十五文 以五文充花一根

〔勝〕 若万呂 彩色花廿六根 錢一百卅文 以五文充花一根

〔勝〕 繼人 彩色花廿九根 錢一百卅五文 以五文充花一根

〔委〕 文大宅 彩色花卅六根 錢一百八十文 以五文充花一根 堺花卅根 錢卅文 花別一文 充花一根 (根力)

右十人、司人、  
別乙万呂 彩色花十三根 錢六十五文 以五文充花一根 堺花一百十五根 錢一百十五文 花別充一文

息長川守 (河) 彩色花冊三根 錢二百十五文 以五文充花一根

〔辛〕 内廣川 彩色花五十五根 錢二百七十五文 以五文充花一根

〔坂〕 國廣山 彩色花卅二根 錢一百六十文 以五文充花一根

〔坂〕 田國益 彩色花卅三根 錢一百六十五文 以五文充花一根

次田建万呂 彩色花廿五根 錢一百廿五文 以五文充花一根 木畫花八十根 錢卅文 以一文充花二根

(中略)

右十六人、里人、 「已上卅六人功給既了 三月廿日領下」

判官川内恵師

この場合、功錢の額は、彩色、堺、木畫、塗白土という仕事の別によつて一定しており、畫工司の畫家も里人畫家もその額に差はない。また同一の畫家が各種の仕事を行つてゐる場合もあつて、仕事の種類や報酬が(少くともこうした裝飾的な製作では)、畫家の技術や身分に關係しないことがわかる。

註13 拙稿「教王護國寺所藏唐櫃とその繪畫」(美術研究一七九號) 昭和二十九年 参照

註14 大森健二氏「平等院鳳凰堂屏繪の落書」(佛教藝術二六號) 昭和三十年 参照

註15 拙稿「源氏物語繪卷に關する新知見」(美術研究一七四號) 昭和二十九年および「源氏物語繪卷の構成と技法」(三彩八三號) 昭和三十三年 参照