



| | |
|--------------|---|
| Title | 浮世絵のぼかし技法について : 複製技術における諧調表現の考察 |
| Author(s) | 中野, 仁人 |
| Citation | デザイン理論. 1994, 33, p. 1-14 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://doi.org/10.18910/52947 |
| rights | |
| Note | |

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

浮世絵のぼかし技法について ～複製技術における諧調表現の考察～

中野 仁人

京都工芸繊維大学

キーワード

Cross hatch, Ungen, Gradation, Landscape, Stereotype,
クロス・ハッチ, 暈網, ぼかし, 風景, 型,

1994. 4. 21受理

序

1. 西欧初期印刷における線の表現
2. ぼかし技法の成立
3. 浮世絵の中のぼかし(1)
4. 浮世絵の中のぼかし(2)
5. 型の形成

序

物体には輪郭線は存在せず、あるのは色と色、面と面、光と陰の境界線である。そして境界線と境界線の間に移調である。物体を二次元に置き換えるとき、一般にその境界線を追いながら、それに現実味を持たせるための諧調が加えられていく。諧調によって物体にまつわる距離感、立体感、陰影が説明されていく。つまり諧調表現こそが二次元において写実性を実現する大きな手段となる。

量産を前提とした平面イメージの複製技術において、この諧調表現が平滑かつ自然に実現されるようになったのは、そう古いことではない。1830年代にタルポットやダゲールが写真術を考案し、やがてその写真を原画としてそのまま複製する方法が実験されるようになる。1860年頃には、英国の木版師ポルトンが原画を版木に直接焼き付ける彫版法を実験し、1882年にはマイゼンバッハが網版法で特許を得、1896年にはレビー兄弟が網目スクリーンの製作に成功する¹⁾。今日の一般的な写真製版は、この網点分解によって、濃淡・諧調のある原稿を微細な点の集合に置き換えられる。

しかし、この網点分解以前に諧調表現を複製技術の中で実現し、大衆を受け手としての情報の媒体の役割を果たした例は数少ない。

日本の浮世絵木版における“ぼかし”技法は、その中であって、諧調をさまざまな色彩の色

面で再現し得た、しかも出版という量産体制に対応した、早い例である。絵師の意向、彫師、摺師の技量のもとに成り立つ技術のひとつである。

本稿では、複製技術における諧調表現の流れに触れながら、浮世絵木版における“ぼかし”について、その表現の時代の変遷を検討し、さらに“ぼかし”の、浮世絵という情報媒体の中で占める視覚効果の役割について考察するものである。

1. 西欧初期印刷における線の表現

浮世絵について考える前に、まず東西の複製技術の発展段階における諧調表現について見てみることにする。

ヨーロッパにおける印刷技術は、15世紀から16世紀にかけてウッドカット（木凸版）、エングレーヴィング（彫刻凹版）、エッチング（腐食凹版）という順で発展を遂げる。

1465年に刊行されたとみられる木版挿絵による『死の技術（Ars Moriendi）』（図1）では、輪郭以外の非常に多くの線が、陰影を表わすために用いられている。人物の衣装や肉体の陰影、建物の光と陰による立体感の形成がなされている。この段階での諧調の表現は平行線の長さと粗密によって成立している。

これより早く1440年頃の銅版のエングレーヴィングで、“トランプのマイスター”や“E. S. のマイスター”と呼ばれる作家達の作品には、素描における陰影の表現をそのまま反映しているものがある。短い無数の線の集合の漸次的な変化によって、まだ揺籃期にあるリアリズムの追及がなされている。以後、木凸版も銅凹版にならって、線による素描の再現をその最終目標とする時代が続く。

15世紀後期マルティン・シヨンガウアーがビュランによるエングレーヴィングで、クロスハッチング（交差線）を用いて滑らかな諧調表現を実現し、さらに1500年前後にはエッチング技法が加わり、より繊細な表現が追及されるようになる²⁾。エッチングは、彫版師でない純粋な画家にも製版が可能な技法である。印刷のための原画ではなく、原画を印刷に置き換えるという傾向がさらに顕著になる。つまり、製版を考慮した原画制作ではなく、製版は原画に忠実にひきずられる形で進められるのである。

本の挿絵として活用されていた木凸版は、銅凹版の表現に追従する形でリアリズムへの接近を図る。1491年、ミヒャエル・ヴォルゲムートは『ニュルンベルク年代記（Buch der Chroniken）』の木版挿絵の中で交差線と平行線によって最暗部から中間調に至る柔らかな変化を目指している。そしてアルブレヒト・デューラーは、木凸版におけるクロスハッチング技法の最終段階に到達する。『黙示録（Die Apokalypse）』（図2）や『大受難（Die Große Passion）』で、銅版画に非常に接近した線で、しかも力強く諧調の表現を行っている。人物

の衣服や馬の筋肉の陰影、背景と近景の遠近の対比等に、細線を過剰なまでに繰り返し用いている。

凹版における交差線は線刻を重ねるだけであるが、凸版は当然交差線を彫り起こさなければならない。つまり交差した線の内側、小さな菱形を削り取る作業が必要である。卓越した技術と膨大な作業時間を鑑みても、木凸版で生み出された作品の存在価値は、表現の類似した銅凹版に対して、より以上の大きな意味を持つものではない。1500年代の中頃までに木版は、版木へのインキ盛りの技法や製紙の技術が変わらない限り、それ以上細かい仕事ができない限度に達したとされている³⁾。デューラーによって頂点に達したと共に、終焉に向かった木凸版の技術は、以後西欧の印刷技法の表舞台から姿を消し⁴⁾、その中心の座を銅凹版に譲ることになる。

そして西欧における諧調の表現は、面による構成には至らずに、しばらくは線による追及がなされることになる。

単色印刷が主流であった中であって、特異な多色刷り技法としてキアロスкуро (chiaroscuro) がある (図3)。16世紀初頭にドイツとイタリアで行われた木凸版の2～3色刷りである。ハンス・ブルクマイヤーが1508年頃に3枚の版を使った色刷りを完成したと言われている⁵⁾。輪郭を中心に陽刻された主版 (ラインブロック) に対し、中間色調で刷る色版 (トーンブロック) は陰刻され、面的な摺刷効果が目的とされている。この場合の色彩は、モチーフの現実の色彩の再現ではなく、あくまでも光の劇的な表現のために用いられるニュートラル系統に限られている。しかしトーンブロック内の諧調はやはり、線の粗密によって表現され、銅凹版の線的表現を大幅に逸脱するものではない。そしてキアロスкуроもまた、線的表現の限界から終焉を迎えることとなる。

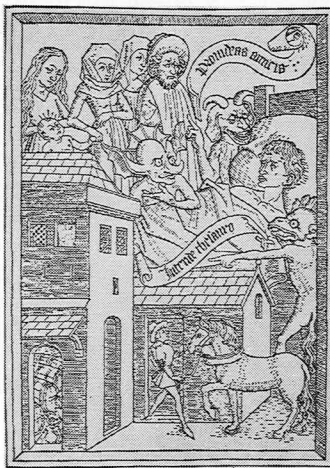


図1 「死の技術 (Ars Moriendi)」より



図2 「黙示録 (Die Apokalypse)」より



図3 ハンス・バルドゥング「魔女」

2. ぼかし技法の成立

西欧の線的表現に対し、東洋の印刷技法における諧調の表現はその初期の段階から面的追及がなされている。そしてその面的追及は、染織に見られる滲みによる技法の流れと、諧調を装飾方法のひとつとして捉えるという姿勢が下地となっている。

東大寺正倉院に収められた染織品のいくつかには、明らかに色彩の諧調表現がなされている。染については、例えば、『暈縹夾纈羅』（図4）では文様の輪郭線は存在せず、細長い色の層が、滲みによって虹のようにぼかされているし、『紺地花樹双鳥文夾纈縹』（図5）では、葉の文様の部分が、一つの輪郭線の内部で、黄色と緑によってぼかされている。徐々に移り変わる色彩は、染料の裂上での毛細管現象をコントロールすることにより生み出される。900年代初期の『延喜式』では、暈縹の染工という職が、独立して記載されている⁶⁾。暈縹、すなわち諧調を作り出すことがひとつの大きな技法であると認識されていたことが分かる。滲みのコントロールはやがて紙上でもなされるようになり、水墨画として中国、日本で広く発展することになる。

一方、同じく正倉院裂の『縹地大唐花文錦』（図6）のような織では、織糸の色彩を段階的に変えていくことにより、諧調を作り出している。『目交花葉文暈縹錦』（図7）においても、全体が緑から赤に変化していく色彩の帯の連続で諧調を表わし、それ自体がひとつの文様となっている。このような暈縹と呼ばれる諧調表現は、中国、日本の古代の建造物の色彩にも見ることができ、段階的な色彩変化による装飾方法として定着している。『梁史』には、6世紀初頭、武帝が呉の画人に寺の装飾を暈縹彩色で描かせ、遠望すると、凹凸の立体感のあるものに見えたことが出ている⁷⁾。

中国で最初の木版多色刷り技法である套印法が行われ始めたのは、明の後期になってからである。すでにこの時代、中国の版画の中心は、最初の目的をもって機能していた仏教版画から、小説や戯曲の挿絵と実用図書に移っていた⁸⁾。そしてその中の表現には、多分に水墨画を複製しようという意図のもとに制作されたものが含まれていた。

万曆33年（1605）に程大猷が出した『程氏墨苑』はその多くが4～5色で刷られている。それは“一套”と呼ばれる技法で、一枚の版木にそれぞれの絵の具を筆で塗分け、1回で摺刷するのである。この“一套”に対し、数枚の色版を用い、分版・分色で多色刷りを行ったのが、胡正言の『十竹齋書画譜』（1627）である。彼が行った套印法は、“餛板”と呼ばれ、いくつかの部分的な版木を彫り、それぞれに色分けして摺刷する方法である。それらの版木は部分的に分かれているので、多いものは30～40ほど必要であった⁹⁾。

この最初の分版による多色刷り木版で、すでに諧調表現がなされている。例えば木蓮の図の花弁はガクに近いほど濃く、外に向かうほど淡いぼかしであり、重なり合う岩の図（図8）はその陰影と奥行きがぼかしで表現されている。ここで、版上における絵の具の滲みが利用され

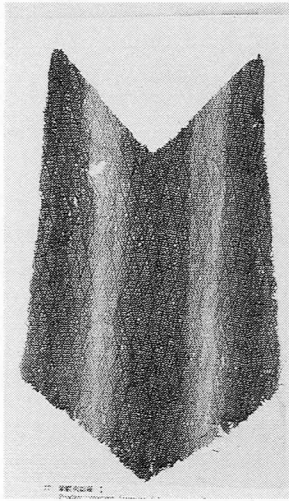


図4 「暈縹夾縹羅」

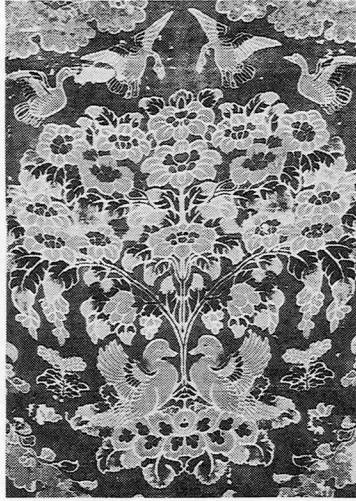


図5 「紺地花樹双鳥文夾縹純」



図6 「縹地大唐花文錦」



図7 「目交花葉文暈縹錦」

ている。いわゆるたらしこみや没骨画法を複製する試みである。

清の康熙18年(1679)に刊行された『芥子園画伝』もまた餠板による多色刷りが行われている。何度か再版されていることもあり、日本に伝わり、多大な影響を与えたものと考えられている¹⁰⁾。

浮世絵木版における多色刷りが考案された時期については諸説ある。蜀山人は『一話一言』の中で、延享元年(1744)に版元江見屋上村吉右衛門によって見当が始められたと述べ、曲亭馬琴の『燕石雜誌』の中には、明和2年(1765)頃、板木師金六が唐の彩色摺に習って、見当を工夫したとある¹¹⁾。一般には江見屋が見当を発見し、鈴木春信が金六の協力を得て、錦絵を完成させたと言われている。版木上のかぎ見当と引き付け見当を用いることにより、ズレのない多色刷りが容易となった。これにより、製版は色面を分割したかたちで進められることになる。

石井研堂の分類によると、ほかし技法は拭きほかし、一文字ほかし、板ほかし、当てなしほかし、はっかけの5種であるが¹²⁾、大きくは摺刷の段階でつくられる拭きほかしと、製版の段階でつくられる板ほかしとに分けられ、それ以外は拭きほかしの一種と考えることができる。拭きほかしは、版木の平らな凸部上で絵の具と水を、糊を展色剤として刷毛ではき広げ、滑らかな諧調を作り上げたうえで紙に転写する方法である。版木上の滲みによって、広い色面にわたる柔らかな諧調表現が可能である。一方、板ほかしは、ほかすべき部分の凸部を輪郭より広

く彫り残し、その面の角を斜めに削ることによって得られる斜面の、絵の具のかすれを利用した方法である。そのため板ぼかしは、ぼかしの足が短く部分的にしか使うことが出来ない。そして拭きぼかしが凸面上で自由であるのに対して、板ぼかしは常に凸面の輪郭に囚われている。こうしたことから、一般的に浮世絵のぼかしといった場合、拭きぼかしを指していることが多い。

拭きぼかしは、広い面にわたる鮮やかな諧調表現によって、浮世絵における視覚効果の役割を大きくしていくのである。

3. 浮世絵の中のぼかし(1)

ここでは、ぼかしが用いられている浮世絵木版の比較的前期に属する作品を取り上げ、その画面上でのぼかしの効果について考察する。

浮世絵木版の中のぼかしによる諧調表現のもっとも早い例は、鳥山石燕の『石燕画譜(鳥山彦彦)』〔安永3年(1744)〕であるとされている¹³⁾。彼は狩野派に師事した絵師で浮世絵としては絵本挿絵を残すのみであるが、人物をめぐる地面と水面の描写にぼかし技法を用いて、空間の奥行きを表現している。錦絵が考案される以前の手彩色による技法、丹絵や紅絵の中に見られる水墨画的な効果を版に置き換えたような表現である。

一枚摺において顕著にぼかし技法が使用されるのは鳥居清長以後である。彼は天明年間(1781~1788)頃に、それまで美人画の中心をなしていた鈴木春信や、役者絵を専門としていた鳥居派の影響を脱却し、独自の画風を確立する。2枚あるいは3枚を横につなげて1つの場面を作り上げる、二枚続き、三枚続きという新形式を生み出す。例えば、『美南見十二候・夜の送り』(図9)は二枚続きで、左の1枚に4人の、右に3人の立姿が描かれている。構図としてはそれぞれ1枚ずつで完結したものになっているが、2枚を並べると左の図中の3人と右の図中の2人が向き合うことになり、全体としての関連性が浮かび上がってくる。そしてその関連性を明確にするものとして、背景に広い面に渡って、ぼかしが使われている。画面の下から5分の4までは、深い闇が墨1色で摺り潰され、上の5分の1が墨のぼかしになっている。このことにより、夜の場面は空気の存在を暗示し、空間の奥行きを感じさせるものになっている。

ここで注意しなければならないのは、この図が夜の情景を表現しているながら図中のモチーフがそれぞれどれだけ夜の中の現実の状態を示しているかという点である。人物などに用いられている色彩には夜の闇に浮かび上がる陰影はつけられず、昼間のそれらの色彩(そのものの固有色)と同じ状態に描かれている。つまり夜の闇を示す広い面のぼかし表現は、夜の空気を諧調という面で、ある程度写実的に表わしているようにもとれるが、全体としてはこの図が夜で

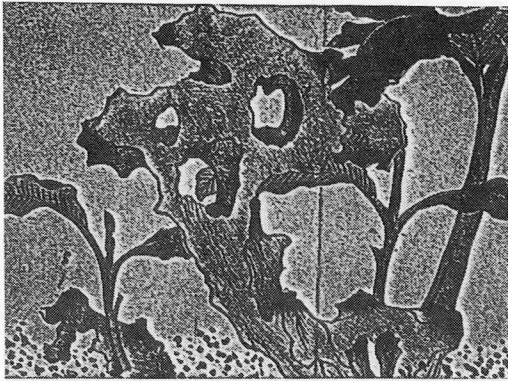


図8 胡正言「十竹齋書畫譜」より

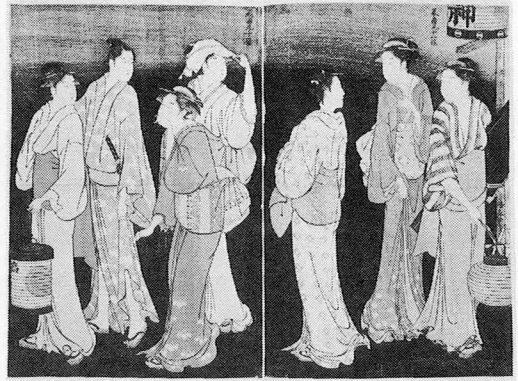


図9 鳥居清長「美南見十二候・夜の送り」



図10 鳥居清長「美南見十二候・品川沖の汐干」



図11 喜多川歌麿「四季遊花之色香」

あることを定義する記号としての側面を含んでいることが認められるのである。

清長には、室内の人物像の背景として窓外を俯瞰的に描く構図が多いが、『美南見十二候・品川沖の汐干』(図10)もその一つである。ここでは窓外の遠景に極端に小さな人物を配し、室内の人物との対比によって遠近感を強調している。さらに室内の人物の衣装を、朱やその補色である緑、そして墨といった激しい色彩でフラットに摺っているのに対し、窓外は、真直ぐな水平線上に非常に淡い藍で足の短いぼかしを施している。明らかに遠くにあるもの程霞んで見えるという事実を意識した、空気遠近法の利用を試みた表現である。

美人大首絵を中心に取り上げられる喜多川歌麿も、構図上で清長の影響を受けたと見られる人物群像においては、その背景が風景である場合にはぼかしを用いている。(歌麿の人物画の多くは、風景を持たない無背景である。)『四季遊花之色香』(図11)では、背景の川の水面と空を感じさせる無色の面とが、足の長い緩やかなぼかしで溶け合っている。この場合のぼかしは、霧あるいは霞の表現であるともとれるが、背景があることと無背景との中間的意味合い、

背景を抽象的に見せる目的で使用されたものとも考えられる。人物の関係及び状況を明確にするためには背景が必要である。しかし人物に主題の重点を置くとき、過剰な背景はかえって邪魔なものとなる。骨線¹⁴⁾で輪郭が表現される浮世絵の場合、特に輪郭を持たないぼかしの表現の意味が大きくなる。ぼかしの背景は輪郭を持つモチーフを十分に引き立たせることができる。輪郭の持つ明確さとぼかしのあいまいさとの対比が、画面の奥行きと視覚的なリズムを導き出すのである。

このように、清長、歌麿といった時代の人物画においてぼかしは、背景における写実性の追及とともに効果的な画面の処理法として定着し始めるのである。

歌麿には一方で、純粋に写実性を追及した花鳥画絵本のシリーズがある。例えば狂歌絵本『潮干のつと』や『百千鳥』の中で、貝殻や鳥の羽の表現に拭きぼかしと板ぼかしがあわせて用いられている。自然の中の諧調を出来るだけ正確に再現しようとした試みである。この場合の諧調は、モチーフの表面の色彩の変化を表現しているのみならず、モチーフの立体感、丸みをも表現しているのである。基本に観察と写生がある。このさまざまな貝、さまざまな鳥を写実的に表現するという狙いの裏には、当時の本草学、博物学の流行が考えられる。ぼかしは絵本という量産を前提とした出版物の中で、モチーフに写実性を与える印刷技法として十分に価値を見出されていたのである。

ぼかし技法はさまざまな表現の目的をもって、その摺刷技術の発展に伴いますます多用されるようになるのである。

4. 浮世絵の中のぼかし(2)

清長や歌麿が活躍した天明、寛政期(1780~1800年頃)より30年を経た天保年間(1830年代)には、風景画が隆盛を極めるようになる。それまでは人物画の背景にすぎなかった風景が、主題の中心となって独立したのである。そして人物画の背景の中で用いられていたぼかしもまた大きな役割を果たすようになる。ここでは、浮世絵のいわゆる後期に属する作品、おもに風景画に焦点を絞って見ていくことにする。

葛飾北斎は、一般に西洋からの影響を受けたといわれている浮世絵の制作や、西洋の銅版画の表現を木版画に置き換えようとしたシリーズの制作の後、やがて、透視図法に束縛されない独自の視点を展開していく。例えば、北斎は一つの題材について、それをめぐる天候や季節の変化を通じて追及し、輪郭線とともに色面の効果を大きく重視した表現を行っているが、その中で遠近法の影響を、普通に手前の方が大きく、遠くなるほど徐々に小さくなるという形で具体化せずに、視点と対象との距離感¹⁵⁾の表現として開花させている。

そしてぼかしによる諧調表現は、写実的あるいは抽象的に多くの場面で使われる。

『富嶽三十六景・凱風快晴』(図12)では富士の山肌の表情を鮮やか且つ明快な広い面の拭きぼかして表現している。この場合の諧調の変化は、山の立体感や陰影の表現ではなく、純粋に色彩の変化を追い、山肌に接近する視点が伺える。『富嶽三十六景・諸人登山』(図13)では、岩場のごつごつした状態をマッサで捉え、岩と岩との境界線を起点として広がるぼかしによって、奥行きを明らかにしている。そして画面上部を水平に横切る、ペロ藍¹⁶⁾の足の短いぼかし(一文字ぼかし)は、その実際の空より異常に濃い藍色によって、それが青空であることを象徴的に表わしている。

また、『百人一首うはかゑるとき・藤原義孝』(図14)では、たなびく霞や立ちこめる煙によって幾何学的に構築された画面において、水平方向の広い面のぼかしは、大きな位置を占めている。輪郭線によって斜めに横切る屋根瓦に対して、中央からの藍の広いぼかしは、そこが水面であることを示す以上に、画面の奥行きを導き出している。手前の霞の中の弱いぼかしは、こちら側の現実と画のテーマである百人一首の中の世界との距離感を表わしているようでもあり、画面上方の鮮やかな一文字ぼかしは、斜めの屋根、斜めの煙をそこでしっかりと受け止め、画面全体を引き締めている。北斎はぼかしに、彼が描く輪郭線以上の働きを持たせているのである。

北斎と並ぶ風景画家、歌川広重によって、一層描線が整理され、色彩の重要性が増す。輪郭線を失った色面のみ表現が多く見られ、その中にぼかしが多用される。この表現は、彼が影響を受けたとされる京都画壇四条派の没骨画法に相通じるものである。彼の場合、陰影によって光を表わすのではなく、色彩によって光の存在を表現している。『名所江戸百景』等では、大胆な構図と色彩で、軽快な画面構成がなされている。

『名所江戸百景・日本橋江戸ばし』(図15)は、彼の独特の遠近感を具体化した近大遠小の表現の一つであるが、橋の欄干には、その柱の丸み、立体感を表わすぼかしが使われている。この輪郭線で区切られたモチーフ内のぼかしに対し、遠景のぼかしは輪郭をもたず、あくまで

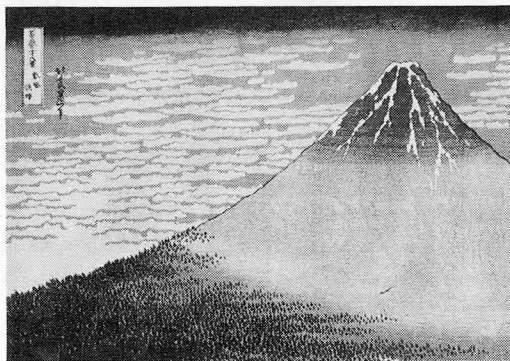


図12 葛飾北斎「富嶽三十六景・凱風快晴」

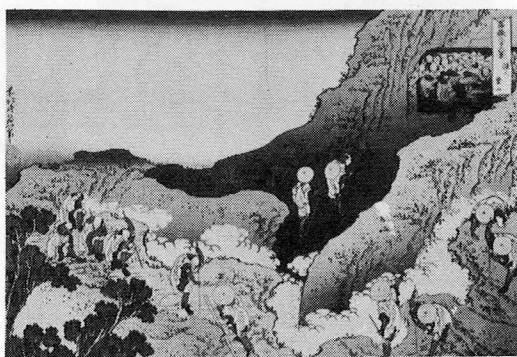


図13 葛飾北斎「富嶽三十六景・諸人登山」

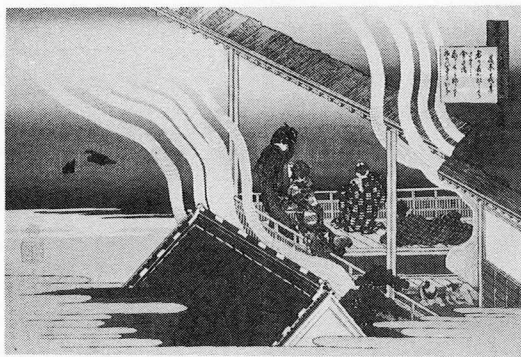


図14 葛飾北斎「百人一首うはかるとき・藤原義孝」

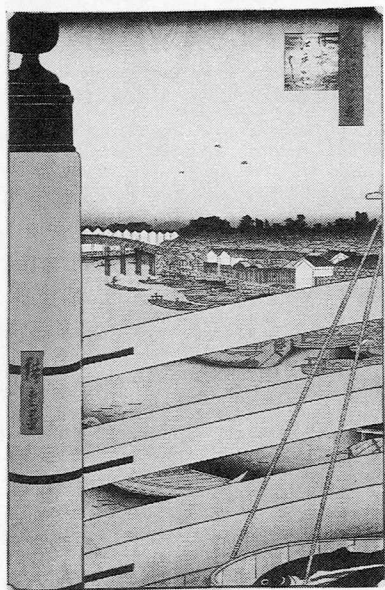


図15 歌川広重「名所江戸百景・日本橋江戸ばし」

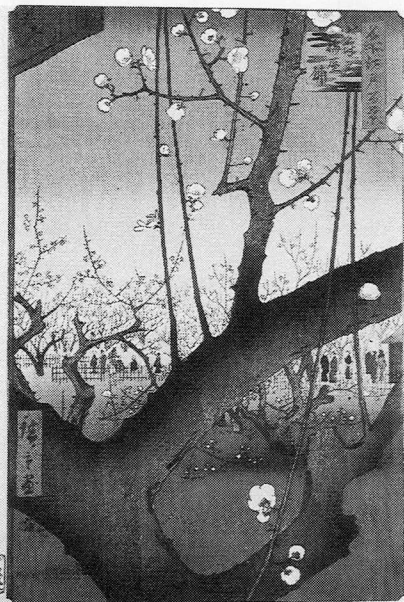


図16 歌川広重「名所江戸百景・亀戸梅屋舗」



図17 歌川広重「京都名所之内・八瀬之里」

も自由である。水面の船の影の当て無しぼかし、地平にある朱の一文字ぼかし、画面上方の濃い藍の一文字ぼかしは、十分に遠景であることを感じさせる。そしてぼかしによって表われる画面の柔らかさは、情緒的なイメージへとつながる。『名所江戸百景・亀戸梅屋舗』(図16)についても同じ手法が用いられている。手前の極端に大きな梅の木の立体感を表現するために輪郭内にぼかしを用い、背景に広い面に渡って朱と緑のぼかしが用いられている。しかし鮮やか過ぎる空の朱は、もはや夕焼けの赤さを通り超しており、地面の緑も芝生の色とかけ離れている。つまりこのぼかしは自然の色の活写ではなく、赤は夕焼けの空であり、緑は春の芝生であるという、しるし的な側面を大きくしている。そして朱と緑という補色と白との対比により、3分割された画面は明快なリズムを生み出している。

『京都名所之内・八瀬之里』(図17)は、輪郭線が極端に少なく、画面のほとんどがぼかしで構成されている。人物と木がかろうじて抽象になることを押しとどめている。このように全体が輪郭の無いぼかしで構成されている場合、奥行きや遠近感はあまり感じられず、むしろ色彩の織り成す調和が画の中心をなす。画面上部の朱の一文字ぼかしは、夕暮れ時であることを示す記号であり、しかしそれ以上に色彩構成上、無くてはならない重要な要素となっている。

こうして広重の風景画の中で繰り返し使われるぼかしは、遠近感を表現する働きから、純粋に色を色として昇華させる働きを強め、より抽象性と装飾性を含むようになる。

5. 型の形成

北斎によって風景画に持ち込まれた遠近法は、広重の風景画において情緒を具現化する表現として固定し、より明確にひとつの型を形成した。櫻井進は、広重の『名所江戸百景』を取り上げ、遠近法は革新的な感性を構築するのではなく、固定的なイメージとしての「江戸情緒」の感性を再生産しはじめるとする¹⁷⁾。

広重は、景色に対して人間の目の高さではない視点によって、情緒的なものを客観的に捉える見方を、例えば『名所江戸百景』シリーズの中で固定し、大衆に向けて投げかけている。それは、北斎が対象に肉薄するあまりその対象に同化していくかのように感じられるのに対し、江戸という町の情緒を表現しながら、その中に生きる人間の視座ではなく、あくまでも冷めた観光案内の名所絵として繰り広げられる。画面手前に大きく配置されるモチーフは常に即物的な写実性をもって描写され、背景はそれを傍観する形で対峙させられる。そして背景にはきまって、上空あるいは地平の一文字ぼかしが入られる。

ところで、視点の固定にともなう表現の形式化(型)は、純粋に絵師の描写の画一化に依拠するものではなく、出版という媒体の生産段階、つまりは複製技術の中で規定されてきたものであるといえる。空の上方に一文字ぼかしをベロ藍で入れるということは、絵師が空を表現す

る際の型であり、彫師が製版する際の型であり、摺師が摺刷する際の型でもある。そしてそれは受け手である大衆に繰り返し送られる情報伝達により、大衆が浮世絵の中に空を見る際の、視覚の固定（型）にも必然的につながっていく。小町谷朝生は、「江戸時代そのものが型の時代だったと言える」としている¹⁸⁾。広重の風景画は大衆の感性によって導かれたものであると同時に、表現の定型によって大衆の感性を、ある一定の方向に導いているものであるとも言える。

北斎や広重の描く（校正刷に指定する¹⁹⁾）空の一文字ぼかしは、現実の空をいわゆる写真のような写実性をもって再現することをはじめから目指してはいない。浮世絵としての定型に符合した空の表現を提示することのほうが、大衆にとってはよりリアルに空を感じることができるのではないか。浮世絵の空の一文字ぼかしは空という概念の抽象的表現であり、型として成立するリアルさの表現なのである。

あるいは、このようにも考えられる。古来より日本の絵画には、陰影・影の描写はない。それは現実のモノを見たときの陰影を二次元に置き換える際にあえて省略したというよりも、日本人の視覚にとって陰影は、むしろ認知できる枠の外にあったのかもしれない。つまり、写実的に表現する際に不可欠と思われる陰影の存在は、西洋の見方の流布する以前の日本においては、奇異な色彩として捉えられていたかもしれない。そして現在抽象的に思われる、浮世絵の中で一文字ぼかして表された空や海の表現は、実は少しも抽象的ではない表現の型であったのではないかと推察できる。

さて、浮世絵風景画の中で型として定着したぼかしは、歌川国貞（三代豊国）、歌川国芳らのいわゆる後期の浮世絵人物画において、さらに装飾性の強い色彩表現のひとつとして用いられるようになる。もちろん、着物の柄や室内の調度類（屏風等）の中の図案としてぼかしは多用されているが、背景の広い面に渡っても用いられている。それは清長が窓外の遠くの地平線の色彩の諧調を表現することによって遠近感を出そうと工夫したのとは異なり、手前の人物と背景との明確な境界、モノの表現と空間の表現との差を強調する意図として用いられている。ここでぼかしの中の色彩は現実の色彩に何ら束縛される必要はない。

例えば国芳の『山海愛度図会』（図18）シリーズの人物像ではその背景の広い面に渡るぼかしは、何の情景も表わしてはいない。下方から緑の、上方から朱の水平のぼかしが施されたり、紫と茶のぼかしが施されている。さらに、三代豊国の『今様三十二相・かわいらし相』（図19）では、鮮やかな緑、朱、藍の3色のぼかしが斜めに大胆に使われている。もはやぼかしは空間の表現ではなく、装飾的色彩表現として機能している。しかしながら、明確な輪郭を持つモチーフとあいまいな背景との強烈な対比により、画面内の奥行きは十分に引き出されている。ぼかしは、具体的なモチーフを用いず、また透視図法も用いずに、色面によって遠近感を表現

している。

そして画面上で大きな面積を占めるぼかしによって、全体の情緒性はより高まる。紙の色に溶け込んで消えていく鮮やかな色の帯のあやふやな実在性は、日本人の持つ曖昧さや婉曲性を象徴しており、明確な始まりの部分もなく終わりの部分もないために、深遠性や連続性を表象している。

鮮やかなぼかしは、絵師の表現意図に則したものでありながら、摺師の摺刷技術の高さを顕示する場でもあった。そしてまた、浮世絵を手にする大衆にとっては、その場面の状況を推量する記号であり、情緒を感じ取る色彩の表現形式であり、そして技術の高さが導き出す贅沢品の印でもあった。

このように浮世絵の中で、頻繁に用いられるぼかしは、やがて浮世絵自体を象徴する表現の型として定着する。そして、面による鮮やかな諧調表現は、日本的なイメージを具現化する視覚要素の一つとして、その後の視覚形成においてその位置を占めることになるのである。

註

- 1) 日本印刷学会、『印刷辞典』、大蔵省印刷局、1979、p. 10.
- 2) ウィリアム・アイヴィンス、『ヴィジュアルコミュニケーションの歴史』、晶文社、1984、p. 36.



図18 歌川国芳「山海愛度図会・うかがいたい」



図19 三代歌川豊国「今様三十二相・かわいらし相」

- 3) アイヴィンス, 前掲書, p. 62.
- 4) 「1600年代にすでに, ごく少数のもったいぶった高雅な書物を例外とすれば, 木版の挿絵は書物の紙面から追い出されてしまった。」アイヴィンス, 前掲書, p. 64.
- 5) 坂本満, 『版画散歩』, 筑摩書房, 1985, p. 44.
- 6) 前田雨城, 『日本古代の色彩と染』, 河出書房新社, 1977, p. 167.
- 7) 長崎盛輝, 『色の日本史』, 淡交社, 1974, p. 61.
- 8) 樋口弘, 『中国版画集成解説』, 味燈書屋, 1967, p. 12.
- 9) 樋口, 前掲書, p. 12.
- 10) 藤懸静也, 『浮世絵版画史』, 浮世絵研究会, 1917, p. 36.
- 11) 藤懸, 前掲書, p. 31.
- 12) 石井研堂, 『錦絵の彫と摺』, 芸艸堂, 1929, p. 94.
- 13) 島屋政一, 『印刷文明史三』, 五月書房, 1980, p. 1932.
- 14) 絵師が版下として描いた線で, 最初に彫版・摺刷される墨線。
これをもとに色の指定が行われる。
- 15) 中村英樹, 『北斎万華鏡』, 美術出版社, 1990, p. 46.
- 16) 「ペロ藍とは, オランダ語のペロリンの略語で, (中略) 北斎の「富嶽三十六景」で未知の効果を発揮して, 広く用いられるようになったというのが定説である。」
瀬木慎一, 『近世美の架橋』, 美術公論社, 1983, p. 115.
- 17) 櫻井進, 『江戸の無意識』, 講談社, 1991, p. 197.
- 18) 小町谷朝生, 『視覚の文化』, 勁草書房, 1990, p. 156.
- 19) 絵師は, 版下の状態でぼかしを描き込むのではなく, 骨線が刷られた校正刷の上に, どこからどこまで何色でどういう風にぼかしを入れるのかを摺師に対して指定するのである。