

# たらしこみの研究

— 尾形光琳筆「四季草花図巻」(個人蔵)の模写を通して —

林 樹里 (東京藝術大学大学院)

## 1. 研究概要

たらしこみは、江戸時代を通して琳派と呼ばれる絵師を中心に用いられた日本独自の技法とされている。現在では、〈先に塗った水墨や絵の具が乾かないうちに、異なる濃度や色の水墨、絵の具を加える技法〉と概して定義づけられており、琳派研究において欠かせない用語となっている。一方、「たらしこみ」は近代に成立した言葉であり<sup>1</sup>、江戸時代の技法書等にはそれを示す記述さえ残されていない。

本研究は、尾形光琳筆「四季草花図巻」(個人蔵)の模写を中心とする実技的見地を踏まえ、「たらしこみ」と呼ばれる技法の制作当初の実態を明らかにするものである。

## 2. 近代に創られた「たらしこみ」

技法書<sup>2</sup>を含む関係資料を調査すると、「たらしこみ」の語は大正期ごろより登場し、“〈たらしこむ〉という行為による表現”といった意味を多分に含み成立していたことが明らかとなった。その背景には、当時の美術界で作家の個性や造形意図を重視する傾向の高まりがあったことが指摘できた<sup>3</sup>。一方で、言葉の成立以来、琳派の作品に特徴的なあらゆるものがその言葉のもとに妄信的に一括りにされ、これが各作品の特質や技法の本質を見えにくくする状況を招いてきたのだった。

現在「たらしこみ」と呼ばれるものを材料的な観点から分類すると実に多様である。また、資料調査からは、語の成立直前には水墨の場合と絵の具を用いた場合を区別して捉えていた様相も見受けられた。「たらしこみ」に関する実技的見地を踏まえた研究はこれまでになく、美術史的見地だけでは近代以降の解釈に追従せざるをえず不明瞭な点が多かった。琳派研究においては近年、近代における琳派観形成の経緯が明らかにされ、宗達や光琳が自らを「琳派」とは認識していなかったという事実が繰り返し指摘されてきた。「たらしこみ」という語の成立背景にも「琳派」の場合との類似性があり、宗達や光琳、抱一ら制作者本人は自ら描いたものを「たらしこみ」として認識してはいなかったのである。このことは看過できない問題であり、改めて考察が必要と考えた。

1 本田光子「俵屋宗達研究 屏風作品を中心に」東京芸術大学大学院博士論文 2012年

2 結城素明「畫法總説」『新美術講座 日本画科』第2巻 大正～昭和初め

3 北澤憲昭 森仁史 佐藤道信 編「美術の日本近現代史—制度・言説・造型」東京美術 2014年  
草薙奈津子 編「大正昭和の日本画 東京を中心に」『日本の近代美術6』大月書店 1994年

### 3. 尾形光琳筆「四季草花図巻」(個人蔵)

たらしこみの代表的作例の一つ、尾形光琳筆「四季草花図巻」は、もと全長5mを超える卷子で、全23種の四季の植物が淡墨淡彩で描かれている。本作は昭和の修理以来、4面の額装に改変され保存されている。「紅白梅図屏風」(国宝 MOA 美術館)とともに津軽家に蔵され、明治33(1900)年には第5回パリ万国博覧会にも出品された。修理の際に軸木から墨書が発見されてからは、制作時期のわかる基準作としても重要性を増した。

本作は、光琳が宗達画への理解を示しつつ、たらしこみを独自の芸術にまで高めた作品と評されてきた。そしてしばしば、宗達や伊年印の作に比べてたらしこみが控えめかつ適所に施されると指摘され、植物に対する写生的感覚とも関連付けられてきた<sup>4</sup>。しかし、それを実現した創意工夫については語られないところであった。

### 4. 実技的検証

本研究ではまず、「四季草花図巻」を基準に様々な条件や素材による試料を作成した。具体的には、手順・水分量・基底材の加工(礬水引き<sup>ドーサ</sup><sup>5</sup>の有無や濃度)・紙・墨・水の種類などの違いによる比較を行った。その結果明らかとなったのは、礬水を引いて徹底的にしみこみを防いだ紙に、たっぷりとした水墨で描くと、〈墨に水を加える〉という手順を伴わずとも、つまり〈たらしこむ〉ことをせずとも、自然に滲みが現れるということだった[図1、2、3]。

また、その滲みは条件が揃えば必ず同じように現れるという確定的なものではなく、たとえ全く同じ条件を満たしても描くたびに結果が変容するものである。反対に、紙や墨、水などの条件が違っていても、そのすべてに各々の造形的魅力が生まれるといえた[図4]。

### 5. 尾形光琳筆「四季草花図巻」の模写

検証結果を踏まえつつ、「四季草花図巻」の模写を繰り返し行った[図5]。臨模によって制作を追体験することで、光琳が本作を描いた際に〈たらしこむ〉という行為は伴っていなかったということが確定的となった。光琳は、修練された筆致と素材同士の兼ね合いを図る技量をもって作品を描いたが、その最後をみずからの意図から離して、おのずから滲みが現れるのにまかせていた。そして、作品の出来・不出来を選択する際には再び作者自身が登場すると考えられた。本作において総じて介在していたのは、水を表現メディアとして捉える意識であり、彩色についても同様のことがいえた。なお、模写作品は卷子に仕立てることで制作当初の形態に復元した[図8]。

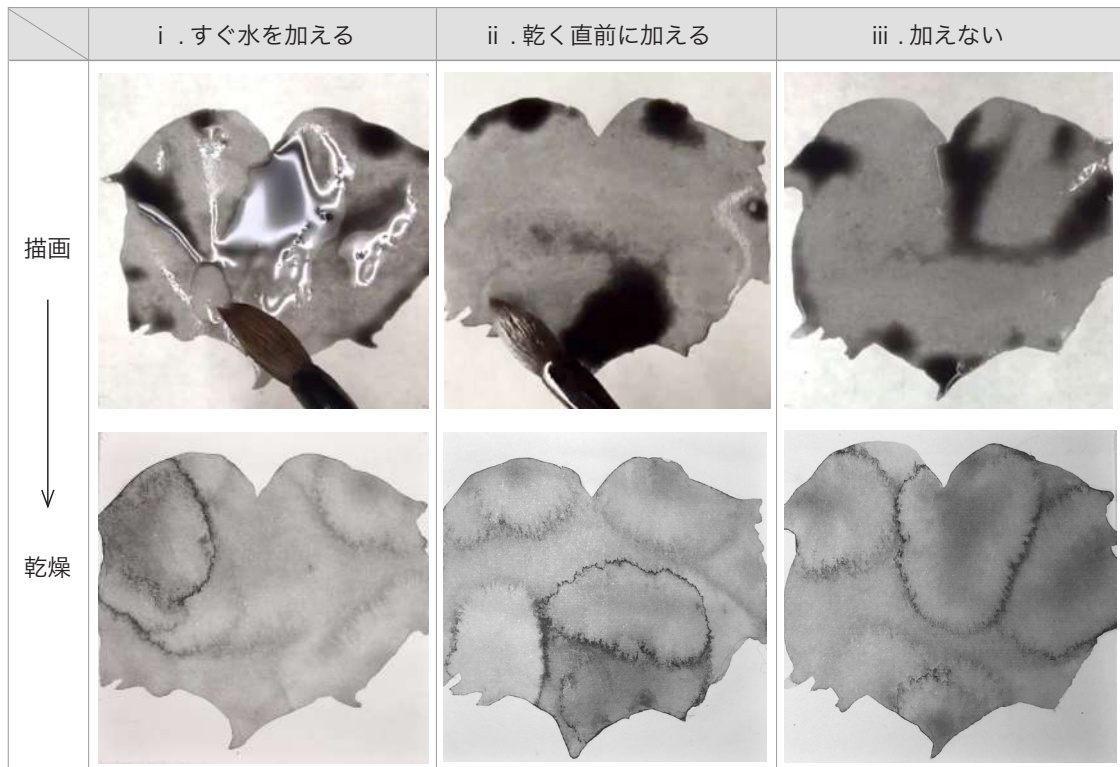
4 水尾比呂志「尾形光琳と草花絵—草花図巻を中心に—」『國華 889号』國華社 1966年

河合正朝「光琳筆「四季草花図巻」について」『琳派絵画全集 光琳派1』(山根有三編)日本経済新聞社 1979年

江村知子「尾形光琳筆「四季草花図巻」について」『日本美術史の社 村重寧先生・星山晋也先生古稀記念論文集』竹村舎 2008年

玉蟲敏子「四季草花図巻」『光琳 ART 光琳と現代美術』MOA美術館 2015年

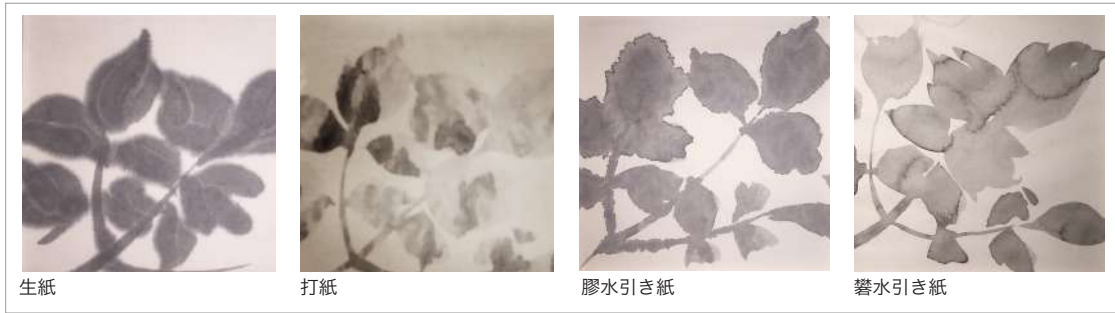
5 膠と明礬の混合水溶液を紙に塗布し、水分のしみ込みを防止する方法。現在の日本画でも一般的に用いられる。



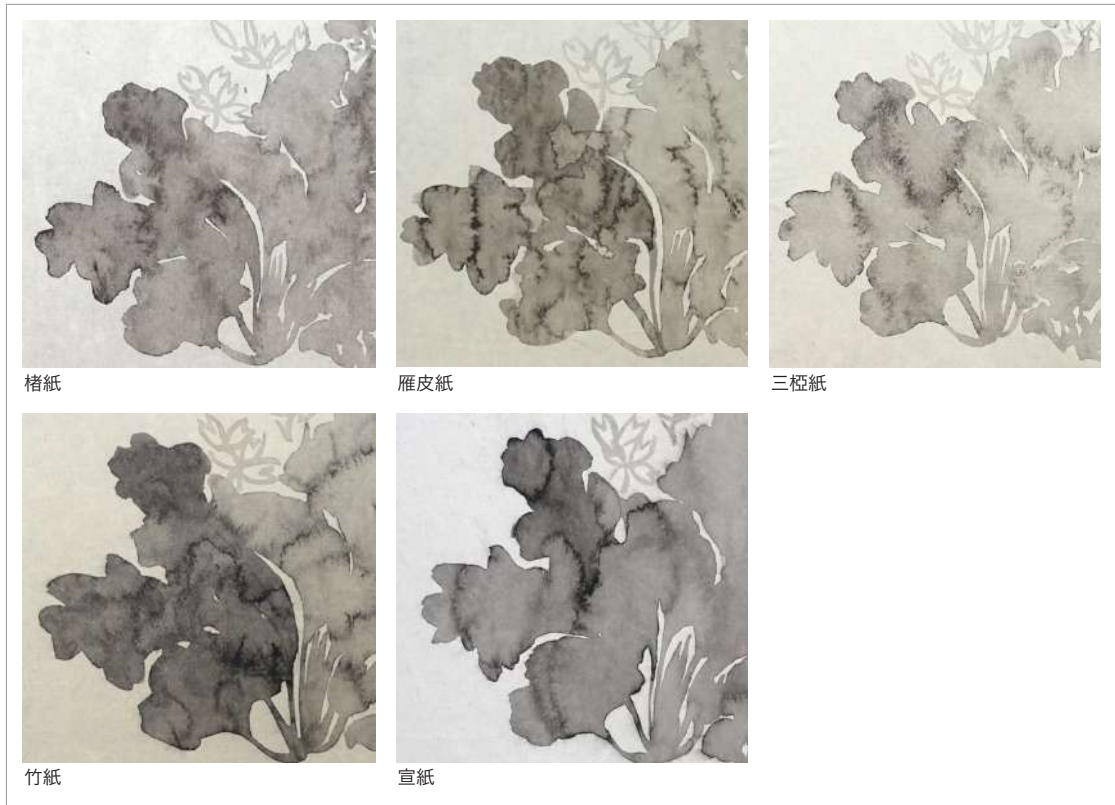
[図1] 手順の比較 (墨で描いた後水を加えるタイミング)



[図2] 水分量による違い



[図3] 加工による違い (一例)



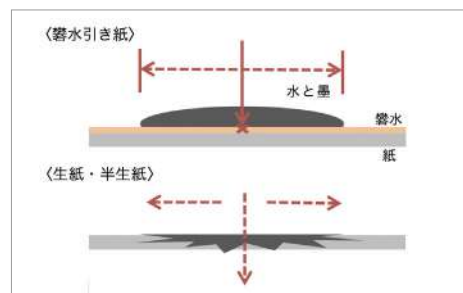
[図4] 紙の種類 (一例、すべて礬水引き紙)



[図5] 臨摸の繰り返し



[図6] 滲みと「たらしこみ」



[図7] 礬水引き紙と生紙・半生紙

## 6.“滲み”の芸術

本研究で明らかとなったのは、これまで「たらしこみ」と呼ばれ一括りにされてきたもののなかには、自然にまかせておのずから現れる“滲み”が多分にあったということだった [図6]。それは無作為の作為ともいえ、従来考えられていたよりも一層自由な感覚に基づいていた。

こうした滲みは紙の上でおこるという点に特徴があった。先学で、「四季草花図巻」は画題に明代文人画の画卷からの影響が指摘されている。一方で両者を実技的観点から比べると、水墨の滲む方向性に差があるといえる [図7]。明代文人画などに用いられたと考えられる生紙や半加工紙では、水墨は描き手が筆をおいた箇所から紙の繊維をつたい内側へ、外側へと拡がろうとする。対して礬水引き紙では、描いた範囲の紙の上で水墨が滞留して逃げ場を失い、その枠の中を自然に流動する。そして、乾くと描き手の意図を離れた滲みが生まれる。礬水を引くことで水と墨の動きは紙上でより自由になるといえる。全く同じかたちに描いても滲みがどの位置にどのように現れるかを予測することはできないのであり、「四季草花図巻」で光琳が見出したのは型の中で変容する滲みだった。偶然現れる滲みを積極的に取り入れるというこの芸術は、一定の手順で明確な完成像を描いていた従来の絵画に対し、当時としては革新的だったと考えられる。

本研究の結果は、近代以降の解釈と制作当初の実態には一部相違があったという重大な事実を提示していた。また、滲みが血脈の系譜である狩野派などではなく、宗達や光琳らに受け継がれたという点も興味深い。私淑の経脈では師からの直接的な教授はなく、その継承過程には各々の解釈が介在するといえる。滲みは、時代ごと絵師ごとに異なる解釈で見出され、常に新鮮味をもって継承されたと考えられる。最後に、本研究を起点に、こうした琳派における他の絵師や作品との比較、また「たらしこみ」観成立以降との比較を通じた研究を今後の課題としたい。



【図8】 卷子装に仕立てて広げた様子



[図7] 尾形光琳筆「四季草花図巻」(個人蔵)の模写