

氏名	林 樹里
ヨミガナ	ハヤシ ジュリ
学位の種類	博士（文化財）
学位記番号	博美第584号
学位授与年月日	平成30年3月26日
学位論文等題目	〈論文〉 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— 〈作品〉 尾形光琳筆「四季草花図巻」（個人蔵）の模写 〈演奏〉

論文等審査委員

（主査）	東京藝術大学	教授	（美術学部）	宮廻 正明
（論文第1副査）	東京藝術大学	客員教授	（）	有賀 祥隆
（作品第1副査）	東京藝術大学	准教授	（美術学部）	荒井 経
（副査）	東京藝術大学	教授	（美術学部）	木島 康隆
（副査）	東京藝術大学	非常勤講師	（）	國司 華子
（副査）			（）	
（副査）			（）	
（副査）			（）	
（副査）			（）	
（副査）			（）	

（論文内容の要旨）

たらしこみは江戸時代を通し琳派を中心に用いられた日本独自の技法とされる。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や絵の具を加える技法と定義づけられている。一方「たらしこみ」とは近代に生まれた語で、江戸時代にはこれを指す記述もない。本研究は、尾形光琳筆「四季草花図巻」（個人蔵）の模写を中心とした実技的考察を踏まえ、現在「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。

第1章では、たらしこみに言及する資料の概観から、従来の定義と用語の成立経緯を確認した。近代以降に琳派の概念が成立するのと相俟って、その作品に特徴的な滲みに注目が集まった。さらに大正期の美術界で個性や表現を重視する傾向が強まるのを背景に、〈たらしこむ〉という行為による表現として捉えられるようになり、「たらしこみ」の語が生まれた。以降、あらゆる滲みが一括りに認識されるようになったと考えられた。

第2章では、たらしこみの代表的作例に尾形光琳筆「四季草花図巻」（個人蔵）を挙げ、まず先行研究を概観した。本作で光琳はたらしこみを独自の芸術にまで高めたと評されている。それはしばしば宗達やその工房作に比べたらしこみが控えめである点に見出され、写生的感覚とも関連付けて論考されてきた。ただしそれを実現した創意工夫は明らかでなく、検証の必要があると言えた。

次に、光琳が本作を描いた時代背景を確認した。幼い頃より嗜んだ芸能の分野では当時、形式化の一方でその破壊と変容に美が見いだされていた。また、文人文化の隆盛により自由で捉われのないものを希求する風潮があった。

第3章では、様々な条件や素材を用いてたらしこみを実践的に考察した。すると、〈たらしこむ〉行為を行わずとも、ドーサ液を引いた紙にたっぷりとした水墨で描くと、その溜まりから自然と表れる滲みが多分にあるとわかった。素材の種類や条件を変えるとその特徴は変化するものの、それぞれに魅力的な滲みが生まれる。滲みは決して一定の条件や手順に限定できるものではないと言えた。

また、紙本作品を多く残した宗達・光琳に対し、抱一以降は絹本作品が主になる。絹本の場合くたらしこむ>ことではじめて滲みが生まれ、その様相も紙本よりなだらかで、コントロールしやすいこともわかった。

第4章では、前章までを踏まえて尾形光琳筆「四季草花図巻」（個人蔵）の模写を行った。寸法および熟覧調査の知見も踏まえ、本紙には中国の宣紙を選択し繰り返し描いた。これにより、くたらしこみの代表的作品とされる本作でさえ、くたらしこむ>という行為ではなく、自然と生まれた滲みを活かしたものであったことが明らかとなった。光琳は素材同士の兼ね合いを判断して熟達した筆致で描き、しかしその最後をみずからの意図から離して、おのずから生まれる滲みを取り入れていた。

最後に結論として、従来「くたらしこみ」として一括りにされてきたものには、おのずから表れる滲みを取り入れたものが多分にあることを示した。そこには従来考えられていたよりも一層大らかな感覚があったと言える。ただし、全てを自然に任せるのではなく、無作為を作為するという点にこそ特質があり、さらに最終的な出来・不出来の選択には作者の感性が問われることとなる。宗達や光琳が積極的に取り入れたこうした滲みの芸術は、一定の手順で明確な完成に向けて描く従来の絵画とは一線を画した、革新性を持っていたと言える。

また、滲みは紙の上で起こるという点にも特徴がある。未加工紙および半加工紙の場合、水墨は筆をおいた箇所から紙の繊維をつたい内側へ、外側へと拡がる。対して「四季草花図巻」のようなドーサ引紙の場合、水墨は紙上に滞留してその描いた枠内で流動し溜まりを作る。「四季草花図巻」は明代文人画からの画題的影響が指摘されるが、両者にはこの水墨の動く方向性に差があると言える。ドーサ引きにより水と墨は紙上でより自由になるのであり、そこには水を表現媒体として捉える感覚が一層強いことが窺える。「しみ」が奥への方向性を示す言葉であるのに対し、「にじみ」は表面・手前への方向性を示すが、本作に見るのはまさに滲み（にじみ）と言えよう。

「四季草花図巻」に見られる滲みの特徴はもうひとつ型の中での変容にある。度重なる模写で筆致や水分量は習得できても、滲みがどこにどのように表れるかをコントロールすることは出来ない。本作で光琳が見出したのは、たとえ全く同じ型で描いても、型の中で変容する滲みの一回性だった。

私淑という直接的指導のない系譜の技法継承には未だ研究の余地がある。滲みは時代や場所を異にした絵師が再解釈を繰り返すことで継承された。最後に、本研究を起点に琳派の他の作品、また近代以降の作品との実技的な比較を通じた研究を今後の課題とし、本論を締めくくった。

（論文審査結果の要旨）

本論文は、尾形光琳筆「四季草花図巻」（個人蔵）にみられる「くたらしこみ」の技法について、大正時代から昭和初期に成立したとみられる「くたらしこみ」観と宝永2年（1705）「四季草花図巻」の制作当初の認識には相違があり、「四季草花図巻」の「くたらしこみ」実は「滲み」が本来どのように生み出されたものか、模写を通して追体験することによって検証し、制作当初の意図を解明したもので、今後の研究に新たな視点と方法を提示した論文として高く評価される。

本論文の構成は、5章立てで、前に序論、最後に結論を掲げ、序論・結論および各章ともにそれぞれ3節から6節の小立てを設け詳述する。すなわち、

第1章・近代以降の「くたらしこみ」観、第2章・尾形光琳筆「四季草花図巻」（個人蔵）、第3章・滲みの実技的検証、第4章・尾形光琳筆「四季草花図巻」（個人蔵）の模写、第5章・滲みとその時代、結論・滲みの芸術

以上、各章において詳述されているように「くたらしこみ」の技法については、従来は「墨を塗って乾かないうちに水をたらす」という行為として認識されてきたが、本論では模写を通して「ドーサ引きによって徹底した滲み止めを施した紙に筆にたっぷりとした水墨で描くことで自然に表出する滲みである」ことが実証されている。さらに、制作工程については、まくりのままではなく初めから張り込んで描かれていることや水墨、金泥、彩色といった複雑な手順が踏まれていることが想定され、また、彩色表現についても水墨表現同様に水分のコントロールを基調とする感覚が伺える。そして「四季草花図巻」

には光琳の修練に裏付けられた技術の先に作者の意図から離れた偶然にまかせるという作画態度があり、光琳はおのずからなる滲みを絵画の中に取り入れていたことを論じ、最後に滲みの本質すなわち偶然性を取り入れる“無作為の作為”が生み出される時代的、文化的背景について考察する。

本論文は、「たらしこみ」の技法について模写による実技の面においても評価されるが、美術史学の分野においても再考を迫られる好論文として評価される。

(作品審査結果の要旨)

「たらしこみ」とは何か。日本美術史の中で重要な位置にある琳派を特徴づける技法とされてきたが、その実態は検証されてこなかった。林樹里氏は、尾形光琳の代表作である「四季草花図巻」(個人蔵・千葉市美術館寄託)を研究対象に、自ら筆を執った模写による追体験で検証し、これまでの「たらしこみ」観が実態に則したものでなかったことを指摘した。

林樹里氏が検証のために選んだ模写の手法は臨模と呼ばれるものである。原本の形や色を正確に写し取る現状模写に対して、臨模は原本の筆意や筆法を読み取って再現する手法で、主に書道や水墨画における技術の習得に用いられてきた。近年の日本画教育や保存修復日本画の教育研究は現状模写が中心であり、博士号を取得した研究的な復元模写も現状模写の延長上にあった。そうした教育研究の環境下において、林樹里氏が研究上の必要から臨模という手法を選択し、2年以上の独習を積んで全長5mを越える「四季草花図巻」を描き上げたことは高く評価できる。また、技法の習得を経た上で行った検証には一定以上の説得力が認められる。

林樹里氏の検証結果で最も重要な指摘は、画面上に作った水溜りに第二筆を加えずとも「たらしこみ」と言われてきた効果が現れるというものである。これまでは、画面上に作った水溜りに、第二筆で水や墨、顔料などを加えることが「たらしこみ」という技法であり、俵屋宗達から尾形光琳を経て、酒井抱一や琳派の絵師たちに共通する技法として一括りにされてきた。しかし林樹里氏は、支持体の紙に充分なじみ止めが施されていれば、水分を多く含んだ一筆によって少なくとも光琳の「四季草花図巻」が描けるということを実証したのである。このことは、今後の日本画や日本美術史にも無視することのできない成果になるものと思われる。

さらに、興味深い検証結果は、上述のような技法と効果が紙に限定されるという指摘である。紙に並んで日本絵画の重要な支持体となってきた絵絹では、水分の多い一筆では乾燥後に十分な斑や滲みの効果を得ることができないため、これまで広く認識されてように第二筆を加える必要があるというのである。つまり、紙を多く用いた光琳と絵絹を多く用いた抱一の画では、同じような効果が現れていたとしても技法が異なるという指摘である。

林樹里氏の琳派絵画に対する実技的な検証は、本研究において大変有益な結果をもたらしたばかりでなく、今後の琳派研究に資する方法論を提示したものである。そのような成果と可能性を博士の学位に相当するものとして評価する。

(総合審査結果の要旨)

「たらしこみ」という名称は、江戸時代の琳派によって始められた日本独自の技法として考えられているが、実はその名称自体は近代に生まれた語であり、当時からその様に呼ばれた技法があったわけではない事に着目し、研究を進めていった。

実際には、水をたっぷり含んだ墨の中に絵具を、また絵具の中に水を垂らし込むという工程の一部を名称に用いたもので、その描き方はごく単純なもので、偶然に頼るところが多い。それまでの絵画は仏画や水墨画に見られるように、しっかりとした技法や技術の中に宗教が介在し、伝承されてきた。ところが江戸に入ると、独自に発酵する文化へと変容を遂げていくようになる。それまでの文化は、中国や朝鮮からの模倣によるところが大きな比重を占めていた。江戸に入ると日本独自の技法や様式が確立されると同時に、いわゆるとらわれからの解放がおこる。技法や様式の束縛から解放された江戸の文化は、

何でもありの願望の文化に変容していく。その代表的な例が、琳派である。今までは如何に忠実に模倣していくかという点に重点が置かれているのに対し、二つと同じものができない絵画へと芸術の価値を変容させていく。

その実例が、宗達の作品を光琳が同じ形で写していく。しかしながら、同じ形でありながら、出来上がった作品は独自の作品に仕上がっていく。そこには技術を超越した偶然性の力に着目した光琳の芸術性がある。今まで多くの研究者がたらしこみという技法に挑戦してきたが、明確な結論を出せなかった理由は、たらしこみを技法として捉えたところにある。

今回の博士論文を書く上で沢山の実証を試みた。使われている和紙を変え、墨を変え、下に引いてある金泥を変え、ありとあらゆる可能性に挑戦し続けた。その結果、逆に全く同じものを模写する事がたらしこみにおいては不可能である事に気付いた。同じものを二枚と作り出せないのが欠点でもあり、またそれが大いなる魅力でもある点に気づかされた。そこで、無作為の中の作為の美ということを実感した。たらしこみは偶然がもたらす現象を活用するものであり、人為的に制作できない部分が芸術の中にはあり、それが美の原点である事をたらしこみという行為を使い実証して見せた。今まで誰もが正面から挑戦し、結論を導き出せなかったたらしこみという技法の価値を、証明してみせた今回の研究成果は、高く評価できるものである。