

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—

東京藝術大学大学院美術研究科 文化財保存学専攻保存修復研究領域（日本画）

学籍番号 1315938

林 樹里

目次

序論	5
第1節 研究背景	6
(1) 近代に生まれた「たらしこみ」	6
(2) 私淑と継承	6
(3) 尾形光琳筆「四季草花図巻」(個人蔵)	7
第2節 研究概要	8
(1) 目的	8
(2) 意義	8
(3) 方法	9
第3節 要旨	10
第1章 近代以降の「たらしこみ」観	13
第1節 「たらしこみ」観の成立	14
(1) 「たらしこみ」の定義	14
(2) 語の成立と解釈の変遷	16
(3) 近代以降の解釈	20
(4) 技法の起源	21
第2節 「たらしこみ」の分類	22
(1) 材料による分類	22
(2) 効果による分類	23
第3節 小括	24
第2章 尾形光琳筆「四季草花図巻」(個人蔵)	25
第1節 作品概要	26
(1) 伝来	27
(2) 道崇印と江戸滞在期	27
(3) 制作地	30
(4) 画題	31
(5) 形体と寸法	34
(6) 「四季草花図巻」と「たらしこみ」	36
第2節 光琳の生きた時代	37
(1) 「かぶき」と「浮世」	37
(2) 寛永期と元禄期の芸能	38
(3) 「上嶋源丞宛書簡」	41
第3節 原本熟覧調査	42
(1) 本紙	43
(2) 金泥とモチーフの関係	43
(3) 水墨部分	44
(4) 彩色部分	45
第4節 小括	47

第1節 手順	50
(1) 墨で描いた直後に水を加える場合	51
(2) 墨が乾く直前に水を加える場合	52
(3) 墨を塗った後水を加えない場合	54
第2節 水分量	56
(1) 筆に含む水分量を少なくして描いた場合	56
(2) 筆に含む水分をやや多くして描いた場合	56
(3) 筆にたっぷりと水分を含ませて描いた場合	57
第3節 基底材の加工	61
(1) 生紙	61
(2) 半加工紙	62
(3) ドーサ（礪水）	66
(4) ドーサ濃度による違い	69
第4節 紙の種類	70
(1) 楢紙	71
(2) 雁皮紙	73
(3) 三桠紙	75
(4) 竹紙	76
(5) 宣紙	78
(6) 絹本	81
第5節 地	84
(1) 具引き（胡粉）	84
(2) 金箔、金砂子、金泥	86
第6節 墨と水	88
(1) 墨	88
(2) 軟水と硬水	91
第7節 小括	92
第4章 尾形光琳筆「四季草花図巻」（個人蔵）の模写	93
第1節 制作工程の推定	94
(1) まくりと張り込み	94
(2) 描画順序	97
(3) 型	101
第2節 臨摸	104
(1) 渗みの実証	104
(2) 素材同士の兼ね合い	107
(3) 彩色	108
第4節 装こう	113
(1) 増裏打ち・総裏打ち	113
(2) 繼ぎ・断ち切り	114
(3) 表紙裂・見返し、軸棒、紐つけ	115
第5節 小括	116

第1節 滲みの芸術	118
(1) 偶然性をとりいれる—無作為の作為—	119
(2) 型の中の変容	120
(3) 紙の上で滲む	121
第2節 今後の展望	122
参考文献	123
図版出典	128
模写作品 画像資料：尾形光琳筆「四季草花図巻」（個人蔵）の模写	129
謝辞	130

付記

先行研究では「たらし込み」、「垂らし込み」など表記が統一されないため、本論では「たらしこみ」と記す。異なる濃度や色の水墨や絵の具を一方から方に〈たらしこむ〉場合の動作は、「加える」とする。なお、本研究における考察は「四季草花図巻」を中心としたものである。

序論

第1節 研究背景

(1) 近代に生まれた「たらしこみ」

たらしこみは、俵屋宗達（16世紀後半-17世紀前半）が創始し、尾形光琳（1658-1716年）、酒井抱一（1761-1828年）ら琳派と呼ばれる絵師たちが継承した日本特有の絵画技法とされている。琳派を特定する指標のように認識され、今や琳派研究に欠かせないキーワードとなっている。しかし、忘れてはならないのは「たらしこみ」が近代以降に成立した言葉ということだ。琳派の絵師達が活躍した江戸時代の技法書やその他の文書には、「たらしこみ」の語どころか、それを連想させる記述さえ見いだすことができない。「たらしこみ」という語は、作品の制作者である琳派の絵師たちが没した後、長い時を経て近代に生まれた。このことは、「琳派」が近代以降に形成された経緯に類する。つまり、宗達や光琳が自らを「琳派」とは思っていなかったように、自らが描いたものを「たらしこみ」とは思っていなかったということだ。

「琳派」観の形成に関する諸問題は近年多く論著され、「たらしこみ」の言葉および技法の成立経緯も先学でその解明が試みられている。しかし、最終的には近代以降の解釈に追従せざるをえず、琳派作品に特徴的なあらゆるもののが妄信的に一括りにされている。

(2) 私淑と継承

たらしこみに関する言及は、その多くが宗達研究の中でなされてきた。一方で、たらしこみとされるものは宗達の没後も受け継がれている。宗達活躍から約100年後に登場する光琳、そして江戸時代後期には、抱一や中村芳中（?-1819）が自らの絵に取り入れていく。琳派は、時代や場所、立場も異なる絵師たちの“私淑”による系譜とされる。つまり、直接教えを受けずともひそかに師と慕い学ぶということだ。そして、たらしこみと呼ばれるものは、こうした特異な継承形態のなかで生き続けた。

江戸時代を通して画壇に君臨し続けた狩野派は、粉本主義を掲げ師から弟子へ脈々と画法を受け継いだ。一方、私淑という経脈において技法や表現を継承することは、過去の作品等から得られる視覚的情報を頼りに継承するものと想像される。そこには、時代や環境の違いを背景とした絵師各々の解釈がおのずと介入すると考えられる。こうした私淑における技法の継承と展開の問題は興味深いものだ。その一端を知るためにも、まずは宗達を継承した光琳に焦点を当てたい。

(3) 尾形光琳筆「四季草花図巻」(個人蔵)

たらしこみの代表的な作品の一つとされるものに、尾形光琳筆「四季草花図巻」(個人蔵)がある。現在は保存上の都合から4面の額装であるが、もとは全長5メートルを超える巻子で、全23種におよぶ四季の草花が淡墨・淡彩で描かれている。瑞々しく軽やかな植物が画面に小気味よく配され、一目で鑑者を魅了する。昭和に行われた改裝修理の際、軸芯から墨書銘が発見されて以降は、正確な制作年代が推定できる光琳の数少ない基準作としても重視されてきた。

また、先学では本作で光琳がたらしこみを自己の芸術的境地にまで高めたとされ、たらしこみが適所に計算して施されているとも論じられる。しかし、その実現にいかなる創意工夫があつたかは議論の及ばないところで、実制作者の立場から考えても疑問が残る点であった。

本研究は、以上に挙げた疑念を契機としており、実際に描くという追体験を通した研究こそがこれらを晴らす糸口となると考えた。

第2節 研究概要

(1) 目的

本研究は、近代以降の「たらしこみ」観と制作当初の認識には一部相違があると想定し、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ことを目的とする [図0-1]。

(2) 意義

本研究は、従来「たらしこみ」として包括されてきたものが、実際には〈たらしこむ〉という行為によって生まれるものばかりではないということを明示するものだ。制作当初と後世の解釈に一部相違があったことが明らかとなり、関連する研究に対しても転換点となりうると考える。

たらしこみの実技を踏まえた研究はこれまでになく、先学では近代以降の解釈に追従せざるをえず、琳派作品に特徴的なあらゆるものが妄信的に一括りにされてきた。本研究で多様な試料の比較検証と模写を通じた追体験を通して考察することはまったく新しい試みであり、「たらしこみ」として一括りにされてきたものを一度解体し、近代以降の概念にとらわれることなく、その多様性と当時の実態を視覚化して提示するものだ。これは模写という実技的方法を用いてはじめて可能になると言える。また、今後絵師や作品間の差を考察する上でも資料的価値を持つと考える。

本研究で軸となる「四季草花図巻」は光琳が江戸・京都を行き來した画風展開期に制作され、光琳の金字塔とも謳われる「紅白梅図屏風」（国宝・MOA美術館蔵）とともに津軽家に伝來した重要な作品だ。先行研究では、光琳がたらしこみを自己の芸術へと展開した作品とする共通の評価がある。一方、論の中心は本作の画題や制作地にあり、たらしこみに関する具体的な考察は少なく、その実技的工夫や特徴がいかなるところにあるかは語られていない。

また、従来たらしこみの起源については特に宗達研究のなかで議論されることが大半であった。対して、本研究で光琳の作品を軸とすることは、今後琳派という私淑の経脈における技法継承について考慮するための、第一歩となると考える。

琳派研究では近年、宗達・光琳・抱一という縦軸に縛られた研究のあり方に警鐘が鳴らされ、個々の作品や絵師の同時代性を踏まえた研究の必要性が指摘されている。たらしこみという技法についても、今まさにその先入観を除き改めて検討する期を迎えていると言える。

以上のように、本研究は実技的見地を踏まえてたらしこみの実態を明らかにすることで、従来にない新たな視点と方法を提示するものであり、今後の研究に対し有意義なものであると考える。

(3) 方法

1. 先行研究の調査

たらしこみに関する文献を調査し、近代以降の「たらしこみ」観を整理する。また、尾形光琳筆「四季草花図巻」(個人蔵)に関する先行研究を概観し、本作におけるたらしこみに対する評価を確認する。

2. 「たらしこみ」の分類

現在「たらしこみ」という呼称が包括する対象を調査し、実技的視点から分類する。

3. 尾形光琳筆「四季草花図巻」(個人蔵)の熟覧調査

原本の熟覧調査を行い、用いられた材料やたらしこみと呼ばれるものの特徴を考察する。

4. 試料制作による比較考察

「四季草花図巻」を中心に、様々な素材や条件を用いて試料を作成し比較する。

5. 尾形光琳筆「四季草花図巻」(個人蔵)の模写制作

「四季草花図巻」の模写を行い、制作工程の推定と描画の追体験を通して考察する。

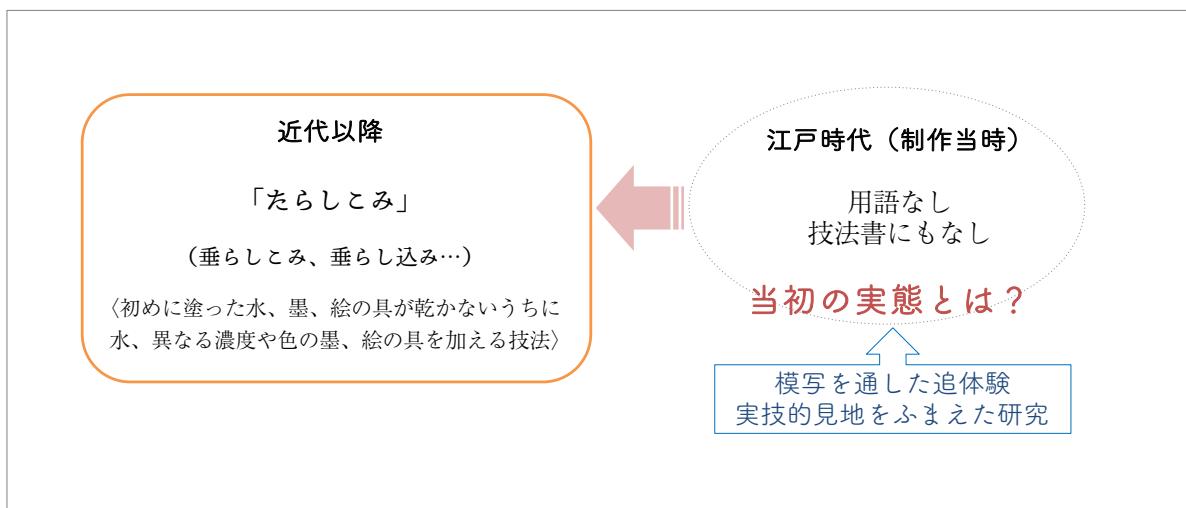


図 0-1 本研究の趣旨

第3節 要旨

たらしこみは、江戸時代を通して琳派を中心に継承された日本独自の技法とされ、現在では琳派研究に欠かせない概念となっている。一方、「たらしこみ」の語が生まれたのは近代以降であり、江戸時代にはこれを示す記述もない。本研究は、尾形光琳筆「四季草花図巻」（個人蔵）の模写を中心とする実技的見地を踏まえ、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だ。

第1章では、たらしこみに言及する資料の調査から、用語の成立経緯と従来の定義を確認した。「たらしこみ」はその語が成立して以来、一般的に“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”と定義づけられてきた。当時の技法書を含む調査からその語は大正期頃成立し、“〈たらしこむ〉という行為による表現”という意味を多分に含んで成立していたことがわかった。その背景には当時の美術界で個性や表現を重視する傾向の高まりがあったこととの関係が指摘できた。また、「たらしこみ」と一括りにされてきたものを材料の観点から分類し、それが非常に多岐に及ぶことを示した。

第2章では、たらしこみの代表例の一つとされる「四季草花図巻」の先行研究を概観した。「四季草花図巻」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されている。ただし、その実技的工夫や特徴は具体的には語られていない。また、光琳の活躍した時代についても概観した。光琳が本作を描いた元禄期は芸能をはじめ様々な分野で形式化が起こるが、同時にその「型」のゆらめきや破壊に美を見出す文化が生まれていた。さらに文人文化の隆盛が自由で捉われのないものを希求する風潮をもたらしていた。

第3章では、多様な素材と条件の試料を制作し検証した。手順、水分量、基底材の加工、紙・墨・水の種類などの違いによる比較を行った。その結果、従来定義の〈先に塗った墨が乾かないうちに水を加える〉という行為をせずとも、礪水引き紙（明礪入り膠水溶液を塗布した紙）にたっぷりと水墨を含んで描くと、自然と現れる滲みがあることがわかった。

第4章では、前章を踏まえ尾形光琳筆「四季草花図巻」（個人蔵）の模写（原本の画像資料を隣におき模写する臨摸）を通した考察を行った。その結果、たらしこみの代表的作品とされた本作でさえ、〈たらしこむ〉という行為は伴っていなか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図りながら精巧な筆致で作品を描き、その最後をみずから意図から離して、おのずと滲みが現れるのに任せていた。

最後に結論として、滲みの特質と今後の展望を述べた。本研究で明らかとなったのは、これまで「たらしこみ」と一括りにされてきたものには、〈たらしこむ〉という行為で生まれたものばかりではなく、自然にまかせておのずから現れる“滲み”が多分にあるということだった。この無作為の作為とも言えるものを積極的に絵画に取り入れたことは、一定の手順で明確な完成像を描く従来の絵画に対し革新的なものだったと考えられる。

また、こうした滲みは紙の上で起こる点に特徴があった。「四季草花図巻」は明代文人画からの画題的な影響が指摘されているが、両者を実技的に比較すると水墨の滲む方向性に差がある。明代文人画に用いられたと考えられる生紙や半生紙（半加工紙）では、水と墨は筆をおいた箇所から紙の纖維をつたい内側へ、外側へと拡がろうとする。それに対して礪水引き紙の場合、水と墨は紙の上で不均一に滞留してより自由に動く。「滲み」とは「しみ」とも読むが、「四季草花図巻」に見られるのは紙の奥ではなく表面、手前でおこるという点でまさに「にじみ」と言える。本作には水を表現媒体と捉える感覺がうかがえ、それは彩色についても同様に言えた。

さらに、滲みの特質はもう一つ“型の中での変容”にあった。本研究では、膨大な数の臨模を通して、筆運びや強弱の体得は実感できた。しかし、いかに同じ条件や形で描いても、原本と全く同じ滲みを生み出すことは不可能であった。「四季草花図巻」で光琳が見出したのは、同じ型のなかで描くたびに変容する滲みの芸術だった。

こうした滲みの芸術が、血脉の系譜である狩野派などでなく、宗達や光琳らに受け継がれたという点は興味深い。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。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。

時を経て大正期の作家たちが宗達や光琳に傾倒する中で「たらしこみ」として見出したのもまたその再解釈の一幕だった。最後に、本研究を起点に琳派の他の絵師や作品との比較、および「たらしこみ」観成立以降の作品との比較からその変遷を究明することを今後の課題とした。

本研究の結論は、近代以降の解釈に埋もれてきた重要な事実を示していた。本研究が今後の関連研究に新たな視点を与えるものとなることを期待する。

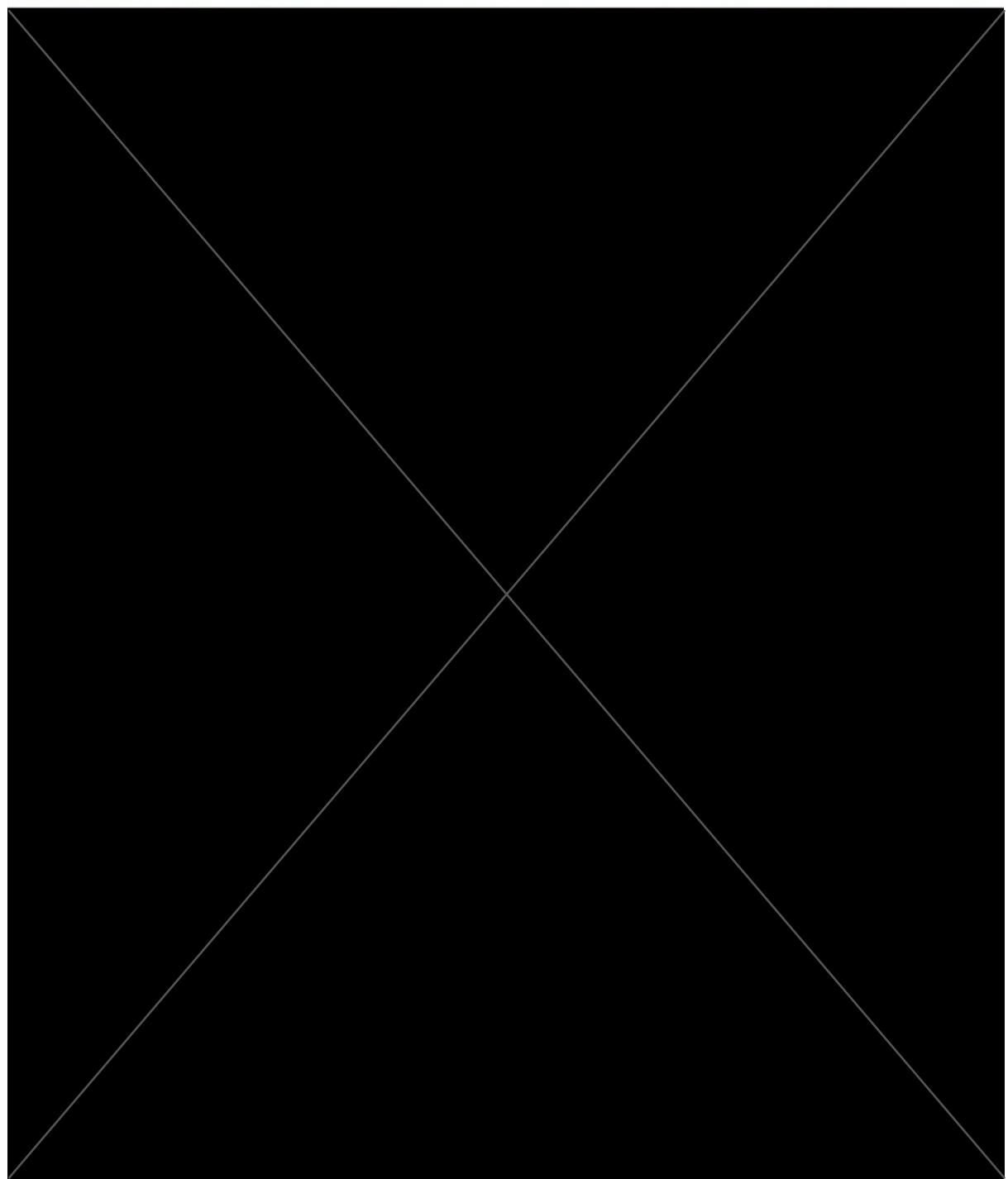


図 0-2 尾形光琳筆「四季草花図巻」(個人蔵) 原本

一面寸法：横 130.5cm(4 尺 3 寸) 縦 36.0cm(1 尺 2 寸)

第1章 近代以降の「たらしこみ」観

第1節 「たらしこみ」観の成立

(1) 「たらしこみ」の定義

先学により、「たらしこみ」という語が近代以降に成立したという事実が明らかにされている¹。では、言葉の成立以降「たらしこみ」はどのように定義されてきたのか。まずは、たらしこみについて言及した主要文献を中心にその記述を概観した〔表1-1〕。研究者ごとに詳細の違いはあるものの、一般的に“塗った絵の具や墨が乾かないうちに異なる絵の具や墨、水を加えて、滲みを生み出す技法”といった説明がなされていることがわかった。そしてこれは「たらしこみ」の語が成立して以来変わらない認識であった。たらしこみは文字通り“垂らし”で、注ぎ“こむ”という行為を示していると考えられ、〈たらしこむ〉という行為を伴う技法を指す言葉であることがわかった。そして、琳派の作品に見られる特有のむらや斑点のようなものは全てこの行為から生み出されたものと捉えられ、これを前提に議論がなされてきたことが判明した。

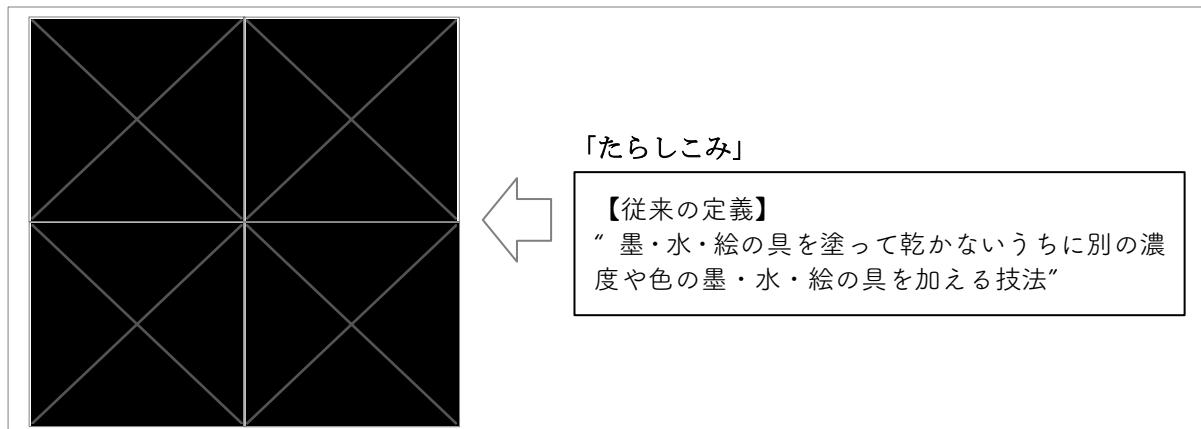


図1-1 近代から現代における「たらしこみ」の定義

左上：俵屋宗達下絵・烏丸光広書「牛図」(頂妙寺)

右上：尾形光琳「楓楓図屏風」(東京芸術大学大学美術館)

左下：尾形光琳筆「四季草花図巻」(個人蔵)

右下：酒井抱一「四季花鳥図巻」(東京国立博物館) 全て部分

¹ 「たらしこみ」の用語と技法の成立については本田光子氏が宗達研究の中でまとめ、近代以降に慣用的に成立した経緯を明らかにしている。

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

表 1-1 主な論著における「たらしこみ」の定義に関する言及

発行年	著者・書名	「たらしこみ」に関する言及
詳細不明 (大正期か)	結城素明『新美術講座 日本画科 第2巻』「畫法總説」	「今塗った色が生乾きの中(うち)に川の斑點を作るべく薄墨を軽く落とし、更にエビ茶の點を描き加へます。…略…この方法を普通「タラシコミ」と稱してゐます。」
昭和 47 年 (1972)	中村溪男「琳派の技法について」 『MUSEUM(261)特集・琳派 3』 東京国立博物館 編集	「はじめ濃墨で描いて墨で塗抹された部分がまだ半乾きの時、そこに水を少量注ぐと、水の表面張力で、半乾きの墨を押し、また濃墨と水と混じり合って、異様な <u>斑点</u> を形成する。それが乾ききったとき「たらし込み」の効果があらわれる。また塗抹された半乾きの墨の外側をわずかに水を含んだ筆で縁取れば、その縁取った巾の所に墨のにじみが押し出してくれるものである。つまりいずれにしても水の表面張力を利用しての墨技である。」
昭和 47 年 (1972)	源豊宗「宗達の様式」 『MUSEUM(259)特集・琳派 1』 東京国立博物館 編集	「宗達藝術の柔軟性の要素として、さらに彼の最も大きな技法上の特色であるたらし込みをあげねばならない。たとえば、彼の水墨画の最もすぐれた作品である蓮池水禽図の蓮の葉において、先ず淡墨で葉の全面を塗り、その淡墨の濡れている間に濃墨をその要所に落す。落ちた濃墨は濡れた淡墨の表面を、表面張力的に周囲へ広がり、そこに濃淡のアクセントが生じる。それがたらし込みである。」
昭和 60 年 (1985)	「新潮 世界美術辞典」,新潮社	「たらしこみ 日本画の技法。…略…はじめに塗った墨または絵の具(金銀泥)がまだ乾かないうちに、より多く水を含んだ墨または、同色または別の絵の具をその上に施すと、両者が自然に混じりあい <u>滲み</u> を生ずる。水墨画の潰墨法に似るが、これは水墨画でも彩色画でも行う。」
平成 5 年 (1993)	中部義隆「たらし込みの変遷」 『琳派美術館 1』,集英社	「たらし込み」とは、顔料が乾く以前に濃度の異なる同種の顔料や別の顔料を加え、両方が混じり合うにじみの効果を絵画表現に活かす技法である。」
平成 16 年 (2004)	村重寧「宗達とその様式」 『日本の美術(461)』,至文舎	「たらし込み」は墨を塗ってまだ乾かないうちに濃度の違う墨を加え、にじみや溜りによって生じる <u>むらむら</u> を意図的に作り出す技法である。
平成 22 年 (2010)	古田亮「俵屋宗達 琳派の祖の真実」,平凡社新書	「濃い墨で描いておいて、それが乾かない状態で水をたらす、あるいはその逆に薄い墨で描いておいて濃い墨をたらす。すると、乾く間に水と墨とが反発しあって複雑な表情を見せる。」

(2) 語の成立と解釈の変遷

では、「たらしこみ」という用語が成立する以前はどうであったか。既述の通り、琳派の絵師たちが活躍した江戸時代の技法書やその他の書物を紐解いても、「たらしこみ」という言葉は見当たらない〔表1-2〕。それどころか、たらしこみを連想させる言及すらない。「たらしこみ」の用語と技法の成立については、宗達を中心に論じた本田氏の考察を基盤に確認したが、本田氏によると宗達関連の文献における「たらしこみ」という語の初出は昭和7年（1932）だ²。ただし、その際特に明確な定義はされておらず、すでに宗達特有の技法を示す言葉として慣用的に用いられていたことがわかっている。これ以前の著述で「たらしこみ」の語が用いられた例はなく、「墨汁ニ石青ヲ混ジ或イハ乳金ヲ和シ」³（墨に群青や金泥を混じり合わせる）といった説明にとどまる。

筆者自身も、改めて「たらしこみ」の語成立以前の主要文献を調査した。その結果判明したのは、宗達および光琳画の特徴の捉え方に変遷があるということだった。それは、次のような流れだ。江戸時代、宗達や光琳を語る際にその特徴を最もよく表すキーワードとして記されるのは「没骨」だった。しかし、近代に入ると次第にむらや斑点のようなその特徴的な表現に注目が集まり、その傾向は大正期を境に顕著に現れ、ついに「たらしこみ」という語が成立するに至る。

具体的な確認のためにまず挙げたいのは、宗達・光琳に関する江戸時代の記述で特に有名な以下の2文だ⁴。

宗達ガ画ハ影法師ヲウツシ得タルモノナリ (近衛予楽院「槐記」, 1729 (享保14) 年)

光琳絵 京尾形光琳は呉服所也。一流を書出し、衣類器物などに近年此風を書。此流はしゃうじにうつるかけを見て、書きいだせしものなり。 (菊岡沾涼「本朝世事談綺」, 1733 (享保18) 年)

これらはいずれも光琳の没後に記されたものだが、現在でいう「たらしこみ」について特記されるわけではないことがわかる。「影法師」や「かけ」とは、輪郭線を用いず対象を描く没骨の描法に関して述べたものと考えられる。さらに、宗達・光琳について記した桑山玉洲の著述⁵にも、宗達について「其没骨の法を爲す者愈簡妙なり」と没骨がその画の特徴として明確に示されている。現在では琳派を語る際は、たらしこみこそ最大の特徴の一つとして挙げられるが、当時はそれよりもまず没骨様にこそ宗達や光琳の特徴が見出されていた。

² 田中喜作「宗達筆源氏物語図屏風に就て」『美術研究』10, 東京文化財研究所, 1932年
谷信一「宗雪筆秋草図屏風に就て」『國華』505, 國華社, 1932年

³ 田島志一編『光琳派画集』九鬼隆一「序」, 審美書院, 1903 (明治36) 年

⁴ 近衛予楽院「槐記」, 1729 (享保14) 年 : 近衛家熙 (号予楽院) の言葉を侍医・山科道庵が記録。
菊岡沾涼「本朝世事談綺」, 1733 (享保18) 年 : 「槐記」の記述を受けて記されたものと考えられるが、竹林の影を写して絵を描くという表現は、古く中国後漢の「言説」にある。絵画の始原の話に、月明かりのもとで床に写った竹林の影をなぞったことが記される。

⁵ 桑山玉洲「絵事鄙事」, 1799 (寛政11) 年

しかし、明治時代に入ると新たな傾向が見えてくる。近代日本において初めて琳派を大々的に取り上げた審美書院の「光琳派画集」⁶ には、以下のように記されている。

且ツソレ没骨法ヲ以テ圓轉タル形相ヲ描キ、墨汁ニ石青ヲ混ジ或イハ乳金ヲ和シ、暈染ノ妙ヲ極メ、濃淡ノ巧ヲ儘スハ、宗達ニ依テ創期セラレ、光琳ニ依テ大成セラレタル新法ニシテ、筆痕ノ宛轉タル、墨色の淋漓タル、意匠ノ新奇ニシテ迺安ナル、其派專壇ノ長所ニシテ他ノ企テ及バザル所ナリ。

田島志一編『光琳派画集』審美書院 1903（明治 36）年

まずは従来通り、“没骨法の曲線的な（あるいは自由自在な）形”を前提の特徴として記す。しかし、続けて“墨に群青や金泥を”「和し」つまり“混じり合わせて濃淡を表現する”のは、宗達が創始して光琳が大成した“新法”であるとしている。この文章から明らかなのは、明治期に入って初めて現在「たらしこみ」と呼ばれるものに焦点が当てられ、これが宗達や光琳に特徴的な技法であると捉えられたということだ。加えて確認したいのは、この段階における“新法”とは〈墨に絵の具を混じり合わせること〉を指していることだ。第2節で述べるが、現在「たらしこみ」とされるものには広範な材料の組み合わせがあるが、ここではより限定的だと言える。

一方、例えば本研究で取り上げる尾形光琳筆「四季草花図巻」は現在ではたらしこみの代表的作品とされるが、昭和 37 年の『國華』では「墨柔らかにして墨潤ひ」と記されるに留まる⁷。つまり、明治期には現在の「たらしこみ」に特別着目しようとする傾向が生まれる一方で、いまだその定義や認識は曖昧だったと言える。

大正期に入るとこの状況に更なる展開が見いだせる。1913（大正 2）年に開催された「俵屋宗達記念会」は、江戸後期より忘却されていた宗達が再び脚光を浴びる契機となり、当時の画家たちに多大な影響を与えたセンセーショナルな出来事だった。これに伴って刊行された画集には、「たらしこみ」の語こそないがその明確な変化が見てとれる⁸。

彩墨二色を応用するに非凡の妙技を有し、彩色には一種の化合法を案出して、雄麗優美なる無比の光彩を發揮せしめ、水墨には殊に金泥を注入して一種の風趣を湛え、且つ其發墨の濃淡自在にして巧妙なること

日本美術協会編「宗達画集」審美書院, 1913（大正 2）年

ここでは明らかに、ある“表現”への注目が促されている。「一種の化合法」というように言語化の努力が窺え、「化合」や「注入」はその後「たらしこみ」の語が生まれる経緯を容易に連想させる。

ただし、ここではあくまで「彩色」と「水墨」の場合に分けて論じられている。これは「たらしこみ」の語成立以前には、現在のようになにもかもを一括りにする認識は薄かったことを示唆している。

⁶ 田島志一編『光琳派画集』審美書院, 1903（明治 36）年

⁷ 「尾形光琳筆草花図」『國華』172 号 1904（明治 37）年

⁸ 日本美術協会編「宗達画集」審美書院, 1913（大正 2）年

さて、本田氏も指摘するように「たらしこみ」の語は美術史的資料にはその原初が見出せず、このため研究者側よりむしろ実制作者や鑑賞者の側から慣用的に用いられはじめたと考えられる。そこで、当時の技法書を中心に調査を進めた結果、発行年は不明だが大正初期から昭和初期に発行されたと考えられる結城素明（1875–1957）の技法書⁹に、「この方法を普通「タラシコミ」と稱してみます。」という記述を見いだすことができた。これ以前にも決定的な語の成立を示す資料は見出せられなかつたが、「たらしこみ」という語の成立はこの前後であることが明らかとなつた。

このように、宗達・光琳画の特徴は江戸時代には没骨と捉えられていたが、明治以降次第にいわゆる「たらしこみ」に注目が集まつた。さらに大正期に入ると宗達が創造し光琳が大成した、琳派を特徴付ける“表現”、“新法”であると解釈され、大正4年に光琳二百年忌展の開催で琳派への注目がさらに高まるのと相俟つて、語の成立へと向かつた。そして「たらしこみ」という語に結実して以降は、没骨法よりも第一に琳派を代表する技法、表現として語られ、現在に至る。

ここで想起されるのは、江戸から近代にかけての光琳観、および琳派観の変遷に関する論著だ¹⁰。明治以降、近代化の時代において西欧の美術、芸術論が日本にも当てはめられるなか、“表現”や“造形”といった言葉が邦訳された。光琳は西欧のジャポニスム隆盛のなかで評価され、逆輸入的に国内でも大家としての地位を確立した。さらに、その原点としての宗達の再発見、および抱一を含めた三者揃い踏みでの「風神雷神図屏風」の展示を経て、「琳派」が形成されていった。そして、大正期には作家の“表現”や“個性”に重きが置かれる傾向が高まり、素材や技法に対する注目が高まつた¹¹。

「たらしこみ」という言葉はまさに、“〈たらしこむ〉”という行為による表現”という解釈を反映し生れた言葉であった。「たらしこみ」の語の成立が近代の「琳派」観成立と類似する経緯を持つだろうということはすでに本田氏も指摘するところだが、「たらしこみ」は日本美術の特質を代表する伝統的な「琳派」というイメージの一端を担うものとして普及していったと考えられる。

また、はじめこそ墨に絵の具を加える表現として注目され、水墨と彩色の場合が区別されていたものの、「たらしこみ」の語ができる以降は次第に材料に区別なく「琳派」の作品にみる特徴的な表現全てに適応される便宜的な言葉として一人歩きするようになったといえる。

⁹ 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

¹⁰ 琳派概念の形成の経緯については主に玉蟲敏子氏の著書を参考した。

玉蟲敏子「生き続ける光琳」、吉川弘文館、2004年

玉蟲敏子「《光琳観の変遷》1815–1915」『美術研究』371、1999年

¹¹ 近代および大正期の日本美術の動向については以下を参考にした。

多木浩二、藤枝晃雄（監修）「日本近現代美術誌事典」、東京書籍 2007年

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 造形」、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

表 1-2 「たらしこみ」の用語成立までの記述

1729年 (享保 14年)	近衛予楽院『槐記』	「宗達ガ画ハ影法師ヲウツシ得タルモノナリ」
1733年 (享保 18年)	菊岡沾涼『本朝世事談綺』	「光琳絵 京尾形光琳は呉服所也。一流を書出し、衣類器物などに近年此風を書。此流はしやうじにうつるかげを見て、書きいだせしものなり。」
1799年 (寛政 11年)	桑山玉洲「絵事鄙事」	「宗達が花草は色を設る事重しと云えども古意あり、又其没骨の法を爲す者愈簡妙なり、是みな眞に就て其法を伺ひ、氣韻を持て畫を爲す者なり。光琳が人物草花は威く古拙を以て旨とし、…」
1903年 (明治 36年)	田島志一編『光琳派画集』審美書院	九鬼隆一「序」 「且ツソレ没骨法ヲ以テ圓轉タル形相ヲ描キ、墨汁ニ石青ヲ混ジ或イハ乳金ヲ和シ、暈染ノ妙ヲ極メ、濃淡ノ巧ヲ儘スハ、宗達ニ依テ創期セラレ、光琳ニ依テ大成セラレタル新法ニシテ、筆痕ノ宛轉タル、墨色の淋漓タル、意匠ノ新奇ニシテ迺若ナル、其派専擅ノ長所ニシテ他ノ企テ及バザル所ナリ。」
1904年 (明治 37年)	「尾形光琳筆草花図」『国華』172号	「圖様單純なるも、墨柔らかにして墨潤ひ」
1913年 (大正 2年)	日本美術協会編「宗達画集」, 審美書院	緒言「彩墨二色を応用するに非凡の妙技を有し、彩色には一種の化合法を案出して、雄麗優美なる無比の光彩を發揮せしめ、水墨には殊に金泥を注入して一種の風趣を湛え、且つ其發墨の濃淡自在にして巧妙なること」
詳細不明 (大正期か)	結城素明 「畫法總説」『新美術講座 日本画科 第2巻』	「今塗った色が生乾きの中（うち）に川の斑點を作るべく薄墨を軽く落とし、更にエビ茶の點を描き加へます。…略…この方法を普通 「タラシコミ」 と稱してゐます。」

(3) 近代以降の解釈

近代以降、たらしこみは装飾的効果、写実的効果、その両方をもつものとして論じられてきた。

まず、昭和初期には装飾的効果をもつ技法として論じられる。昭和18年、矢代幸雄氏はたらしこみを日本特有の「装飾的墨法」とした。中国の吹き墨を引き合いに出し、中国絵画の根本方針である写実性に吹き墨が役立たせられた一方、日本では墨を色彩のように捉えるなか、たらしこみがより装飾的効果を図るために用いられたとした¹²。ただし、昭和44年にはその論を転換させ、江戸時代における近代的な自然描写の意識の中で、装飾と写実両方の効果をもつ技法として生まれたと述べている¹³。さらに、日本美術において元来純粋な抽象的図案または装飾は稀であり、たらしこみも、犬の毛や蓮の葉の産毛、水気、梅樹といった自然描写を示唆していると付加した。

一方、中部義隆氏は琳派におけるたらしこみの変遷を概観し、絵師ごとにその表現効果は異なるとした。宗達は初め対象の質感や量感といった写実表現にたらしこみを用い、次第に装飾的効果に用い、その後の光琳は同じ写実でも対象自体の湿潤な質感や現実の滲みそのものを表すのに用いたとする。光琳以降は光琳風の草花を描こうとする意識が先行し装飾性が強まると言ふ。抱一は、写生的描写のなかにたらしこみの情趣を求め、芳中は装飾性の強調に特化したとする¹⁴。

また村重寧氏は、たらしこみが琳派を論じ特徴付ける有効な手段材料だとする。立体感や重量感、質感といった写実表現の手法であることを前提としつつ、その有機的な造形に着目している¹⁵。たらしこみの「写実性」に対して金碧画面の「装飾性」を挙げ、琳派におけるこの二つの特徴は同時に論じられることが少ないと指摘する。相反する二つの表現形式が遊離することなく共存する上で、たらしこみは装飾においても有効に機能していると結論づけている。

このように、たらしこみは総じて装飾性と写実性の両方をもつ技法として解釈されてきたことが確認できた。「装飾」や「写実」という言葉は明治20年代より日本美術を語る上で適用され¹⁶、以降「装飾」は西欧に匹敵する日本美術の特質となり、光琳および琳派はその代表格となった。大正期には「装飾」一辺倒の克服から自然主義など多様な概念が絡められ、昭和前半には国粹主義を支えるという変遷をもつ。たらしこみは言葉の成立に端を発し、その解釈の変遷にも近代以降の日本美術形成との関わりが見え、「装飾」や「写実」などの概念に翻弄された様子が窺えた。

¹² 矢代幸雄「日本美術の特質」、岩波書店、1943年

吹き墨とは、墨汁に浸した筆を画面に向かって吹き付ける手法。

また、中国と日本における墨に対する認識の相違については、戸田氏が論じている。中国がリアリズムを目指し、墨をグラデーション表現に適す画材として空間および光の表現に用いたのに対し、日本では墨を色として捉え装飾的要素として取り込んだとする。

戸田禎祐「日本美術の見方—中国との比較によるー」、角川書店、1997年

¹³ 矢代氏は、当時近代意識として台頭してきた自然描写に対して「たらしこみ」を役立たせたところに、日本美術に特有な装飾法と写実との密接な関係がみえると述べる。

矢代幸雄「水墨画」、岩波新書、1969年

¹⁴ 中部義隆「たらしこみの変遷」『琳派美術館1』、集英社、1993年

¹⁵ 村重寧「琳派とは何か」『琳派 Rimpa 国際シンポジウム報告書』、東京近代美術館編、ブリュッケ、2005

¹⁶ 佐藤道信「明治国家と近代美術—美の政治学」、吉川弘文館、1999年

(4) 技法の起源

「たらしこみ」の技法的な起源がどこにあるかという問題は、これまで宗達研究のなかで諸説唱えられてきた〔表1-3〕。木版金銀泥刷絵や肉筆金銀泥絵の“むら”から着想を得て水墨に応用したとする説¹⁷、水墨画の習得から生み出されたとする説などが主である¹⁸。総じて後者の論が多く、得に近年では牧谿や明代の文人画の影響を指摘するものもある¹⁹。こうした論の中心は、金銀泥絵と水墨の表現効果の類似性や、両者の影響のどちらが先行するかという問題にある。そして、画題の共通性や視覚的な印象の類似を根拠に展開されている。

ただし、木版金銀泥刷絵・金銀泥絵・水墨という、異なる素材や制作方法を用いたものを同じ視点から比較することには、やや困難さが生じざるを得ない。また、論の中心は宗達の水墨作品にあるが、絵の具を用いたたらしこみに関するものとの区別はない。これは既述のとおり、「たらしこみ」の語が素材の区別なく広範囲を一括りにしてきたことが招いた結果と言える。

筆者が重視したいのは、どの手法や表現がどれに先行したかといった問題よりも、その全てに宗達の潜在的な美感が共通して反映されているということだ。そして、材料が異なれば当然描画する意識にも差が生まれるはずであるから、「たらしこみ」で一括りにされていたものはいよいよ実技的見地から解体した上でそれぞれを美術史的な考察と照らし合わせることが必要となる。

¹⁷ 山根有三氏は木版の型が紙面から離れるときに画面にできる金銀泥の“むら”に興味を抱いた宗達がこの効果を筆で金銀泥絵に再現、さらに水墨画に応用して「たらしこみ」技法を創始したとする。

山根有三「絵屋について」『美術史』48, 美術史学会, 1963年

¹⁸ その他、絵巻や扇面画の着色画からの説もある。

源氏は、宗達のたらしこみは牧谿から直接学んだものではないとする。

源豊宗「宗達の芸術」『人文論究』4-6, 関西学院大学文学舎, 1954年

一方、矢代氏は「たらしこみ」が牧谿以来の水墨法に基盤を持ち、さらに直接には織物の染色法の影響があると述べる。

矢代幸雄「水墨画」, 岩波新書, 1969年

¹⁹ 辻氏は、米沢嘉圃氏の説を引き合いにだしつつ、「たらしこみ」と徐渭の「花卉雜画卷」との類似性を述べている。

辻惟雄「かざり」の美術-辻惟雄論集 第1巻-, 青柳正規ほか編, 岩波新書, 2013年

表 1-3 「たらしこみ」の技法としての起源に関する主な言説

木版金銀泥刷絵 → 金銀泥絵 → 水墨画	
山根有三 「絵屋について」 『美術史』48 (1963) 美術史学会	木版の型が紙面から離れるときに画面にできる金銀泥の“むら” →この効果を筆を用いて金銀泥絵で再現→「たらしこみ」技法の創始という順に「たらしこみ」が生み出されたとする。
水墨画の習得からたらしこみが生まれたとする説	
辻惟雄 「かざり」の美術-辻惟雄論集 第1巻- (2013) 青柳正規ほか編 岩波新書	たらしこみは牧谿様の花鳥画や花卉雜画、明代の徐渭の花卉雜画に由来するとする。 牧谿の、筆よりも墨に重きをおく作風を宗達が高いレベルで習得しながら、大和絵画家としての感覚に基づき別の価値に置き換えたたらしこみを生み出したとする。
金泥絵と木版金銀泥絵で生じるむらとは異質であると指摘する。	
田中英二 「慶長期造形史の研究-宗達を中心に-」『鹿島美術財団年報別冊14』(1997)	宗達は、水墨画で生み出したたらしこみ技法を同時期に金銀泥絵に応用したと考察する。
牧谿作品の濃淡による表現を「墨汁滲み」といい、たらしこみが牧谿作品の濃淡似寄る表現にヒントを得た技法と考察する。	
相見香雨 「宗達の仙佛画と仙佛寄踪」『大和文華』8(1952)	
戸田禎祐 「色と光-水墨画発生のメカニズムに関する一提言-」 『MUSEUM』439 (1987)	中国美術史家の立場から、牧谿の特質を中国で伝統的な筆墨法から逸脱し、濃淡により光を表現することを得たとし、牧谿の光の表現を宗達がたらしこみにより安定化させたと分析する。
本田光子 「俵屋宗達研究:屏風作品を中心に」(2012) 東京芸術大学大学院, 博士論文	金銀泥絵、水墨画の双方に明代雜画卷の影響が見え、そのどちらが先行するかは断言できないとし、また金銀泥絵及び金銀泥刷絵の間に表現の相関性はあっても、水墨に見る「たらしこみ」には直結しないとする。

第2節 「たらしこみ」の分類

それでは、「たらしこみ」という言葉が具体的にどのようなものを包括しているのか整理するため、実技的観点から分類した。

(1) 材料による分類

まず、用いられる材料に基づいて分類した [図 1-4]。

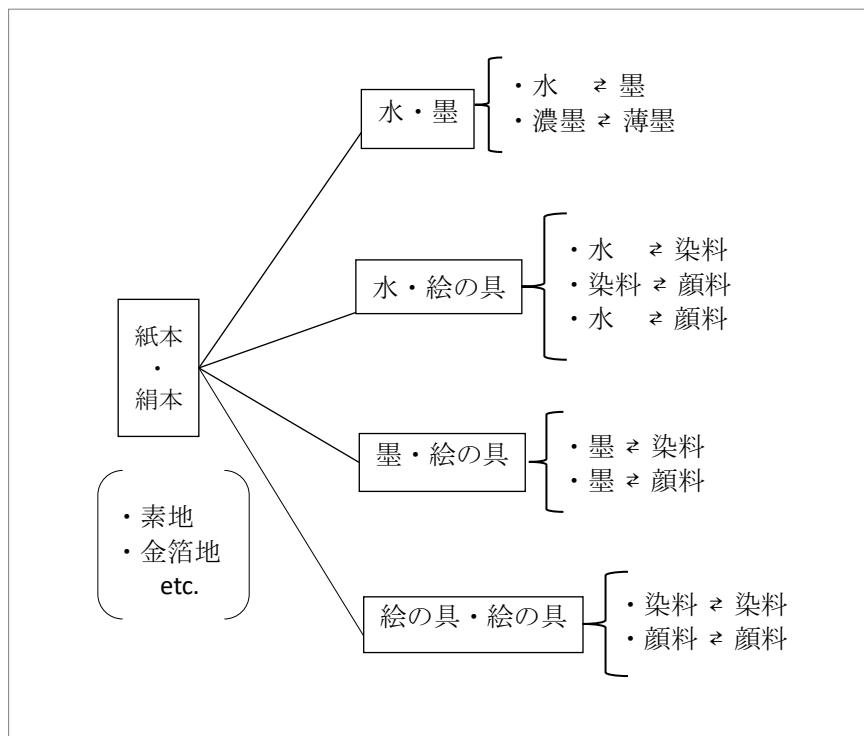


図 1-4 材料に基づく「たらしこみ」の分類

「たらしこみ」の定義にもとづき、何に何を〈たらしこむ〉かという組み合わせを含めると、膨大なパターンがあることがわかる。さらに、基底材の種類やそれに金箔や胡粉などを施すかといった場合を考えれば一層である。このように、現在「たらしこみ」という呼称が広範を一括りに示していることは明確だ。

(2) 効果による分類

さらに先行研究における認識にもとづき、効果の違いから以下の3つに大別できると考えられた [図1-5]。

- ① 階調状 …グラデーションのようなもの
- ② 刻み目状 …ギザギザとした斑のようなもの
- ③ 細い線状 …キワに溜まった線のようなもの

先行研究では①、②に関しては分け隔てなく「たらしこみ」と称され、③については例外的に補足説明を加えて述べられるものもあった。ただし、やはり「たらしこみ」という行為によるものとして全て同列に語られていることがわかった。

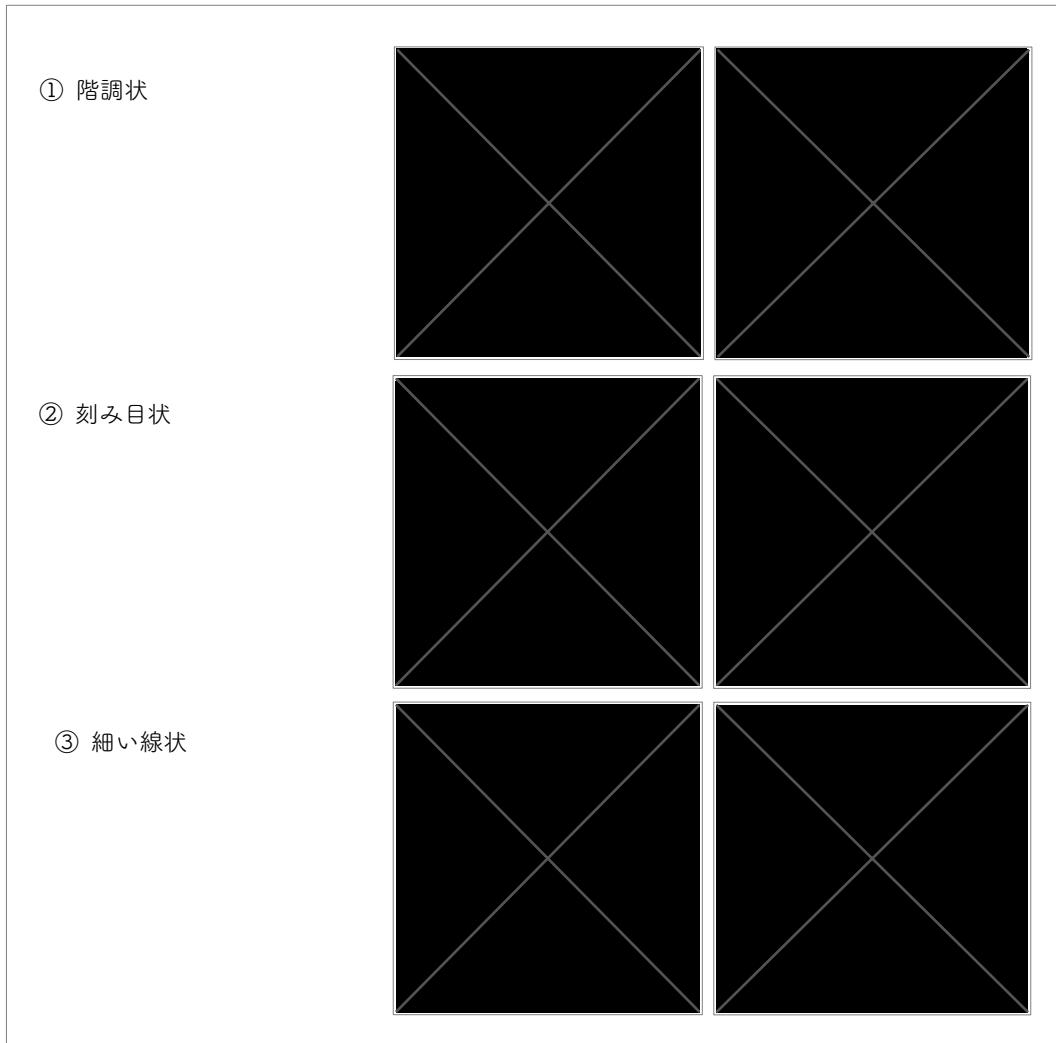


図 1-5 効果による「たらしこみ」の分類

第3節 小括

第1章では、「たらしこみ」の言葉の成立と定義、解釈の変遷を美術史的見地から辿り、さらにその呼称が指すものの分類を行った。

明治から大正にかけて西欧の近代文明に接触し、「日本の」とは何たるかを定義しようと模索するなか、私淑で継承された“伝統的な”「琳派」の宗達や光琳が脚光を浴び、その作品を特徴づけるものとして、今でいう「たらしこみ」に注目が集まつた。

さらに大正期の美術界において、作家の“個性”や“表現”が重んじられ、技法材料への関心が高まるなか、“〈たらしこむ〉”という行為による表現”という意味合いを多分に含んで、「たらしこみ」という言葉が成立したと考えられた。

以来、「たらしこみ」は琳派作品において広範に適用され、その全てが〈たらしこむ〉行為から生まれたという解釈が根付いていった。また、たらしこみが近代以降写実性や装飾性といった観念から語られてきた背景にも、当時の日本美術を取り巻く状況が関与していたと考えられた。

第2章 尾形光琳筆「四季草花図巻」(個人蔵)

第1節 作品概要

尾形光琳筆「四季草花図巻」（個人蔵）は、たらしこみを代表する作品の一つとされている。本作は現在4面の額装だが、もとは全長5メートルを超える巻子で²⁰、全23種類の四季の植物が淡墨、淡彩で描かれている。冒頭を富貴の花である牡丹が堂々と飾り、続いて桜草や蕨がそっと春を告げる。第2面にはまず立葵が凜と佇み、群青の鮮やかな燕子花、紫陽花、そして第3面には笹百合、芥子の花々が嬉々と踊るように連なって視線を誘導する。最後の面には菊と芙蓉の華々しさが画面を最高潮へと導き、最後を可憐な水仙が静かに飾って余情を残しつつ、堂々たる「法橋光琳」の落款と「道崇」の主文円印が締めくくっている。淡墨の繊細さが植物に軽やかでみずみずしい生命感を与え、淡くふっくらとした彩色は上品な華やぎをもたらす。作品全体は金泥のかすみで優美にまとめられ、植物の羅列に止まらないような雰囲気を湛えている。

(1) 伝来

本作は「紅白梅図屏風」（国宝、MOA美術館）とともに津軽家に伝わった。ただし、これを裏付ける最も古い資料は、明治16年の津軽家蔵帳にある「四季巻物 中 光琳筆 一軸」という記述で、制作当初から津軽家に蔵されていたかを示す資料はない。明治以降全国的な宝物調査が進むに従い大名や寺院の秘蔵庫が開かれていったが、本作もこの時期に公然となったと考えられる。明治33（1900）年には第5回パリ万国博覧会、翌年には東京帝室博物館で帰朝展覧会にも出品された。その後、明治36年発行の「光琳派画集 二」に紹介されてからは、光琳の代表作として不動の地位を得た。昭和22、23年ごろまで津軽家に伝来し、戦後は河合正朝氏の伯父・中村勝五郎氏に帰属した²¹。昭和32（1957年）に保存と鑑賞上の都合から現在の額装形式に改裝されたが、その際に軸木から「宝永二乙酉六月二日 中村清六」²²という墨書が発見され、以来詳細な制作時期がわかる光琳の基準作としても重要性を増した。

²⁰ 各面は紙継部分で解体されており、再連結できる構造で保存されている。

²¹ 河合氏は勝五郎氏が本作を入手した際の逸話を以下で明らかにしている。

『芸術新潮 670号 一大特集 光琳の七不思議』、新潮社、2005年

²² 宝永2年、すなわち1705年の作と考えられる。

(2) 道崇印と江戸滞在期

本作が制作された宝永年間は、光琳が経済的に困窮し、顧客拡大の新天地として江戸へ度々下向した時期とされる。先行研究では、光琳が江戸での新たな生活や鑑賞体験を通して、画風転換を迎えた頃とされている²³。本作〔図2-2〕に用いられた「道崇」印は、「燕子花図屏風」〔図2-1〕など初期の作品にみる「伊亮」印と、光琳の集大成である「紅白梅図屏風」〔図2-3〕をはじめとし、「楓楓図屏風」や「風神雷神図屏風」など晩年の作にみる「方祝」印との間に用いられたものだ²⁴。

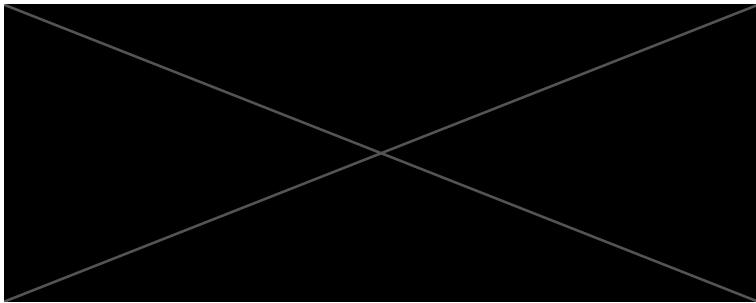


図2-1 「燕子花図屏風」右隻（紙本金地着色六曲一双 根津美術館）「伊亮」印

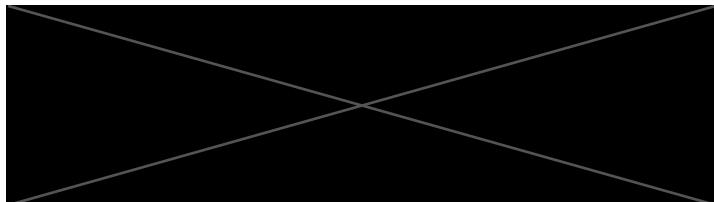


図2-2 「四季草花図巻」(部分)「道崇」印

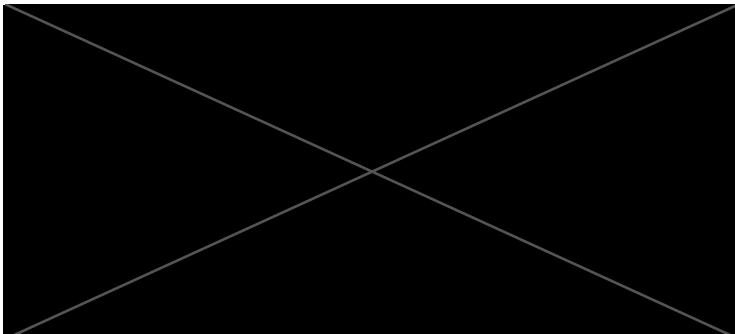


図2-3 「紅白梅図屏風」（紙本金地着色二曲一双MOA美術館）「方祝」印

²³ 江戸時代後期の京都における公家没落の影響と、自身の浪費癖が相まってこの時期光琳の生活は困窮していた。中村内蔵助の紹介で江戸へ出向き、以後京都と江戸を往復する。山根氏はこの時期を「紅白梅図屏風」などを描いた晩年の画風大成期につながる重要な転換期として位置付けている。3度の往来の時期は山根氏の論を参考に、以下の通りである。

- ①宝永1(1704)年11月～宝永2年3月
- ②宝永2(1705)年5、6月～宝永4年4月
- ③宝永4(1706)年5月～宝永6年3月

山根有三「光琳の画風展開について」『光琳派絵画集』光琳派一、日本経済新聞社、1979年

²⁴ 江戸行きを目前にした宝永1年7月に「道崇」の帰字考を得た記録が残っており、新天地に向けての意気込みを表す画号だったと考えられる。帰字考とは江戸時代中期に隆盛した姓名判断の一種。「韻鏡」という隋唐時代の漢字の音を一覧にした図を用いて占うもので、光琳は学者の中根元圭(1662-1733)に数度にわたり依頼している。

「道崇」印を有する光琳の作品は20点近くあるが、その中でも印文が複数種類ある。本作と同じ「道崇朱文円印」[図2-4]が用いられた作品には他に3点、「躊躇図」[図2-5]「波濤図屏風」[図2-6]「白梅図屏風」[図2-7]がある²⁵。

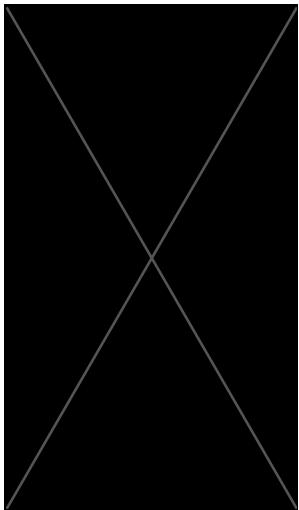


図2-4 「四季草花図」
道崇朱文円印

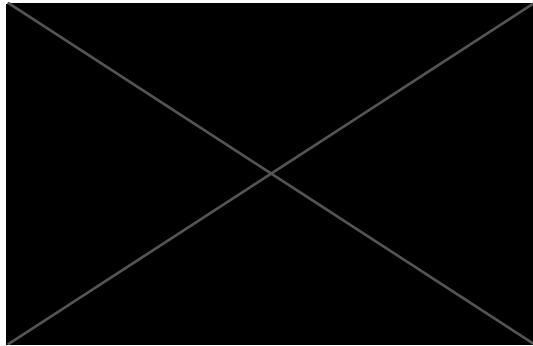


図2-5 「躊躇図」（絹本着色 畠山美術館）

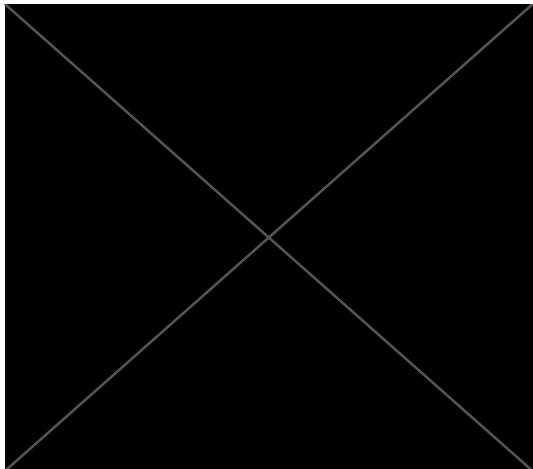


図2-6 「波濤図」（金地着色 二曲一双メトロポリタン美術館）

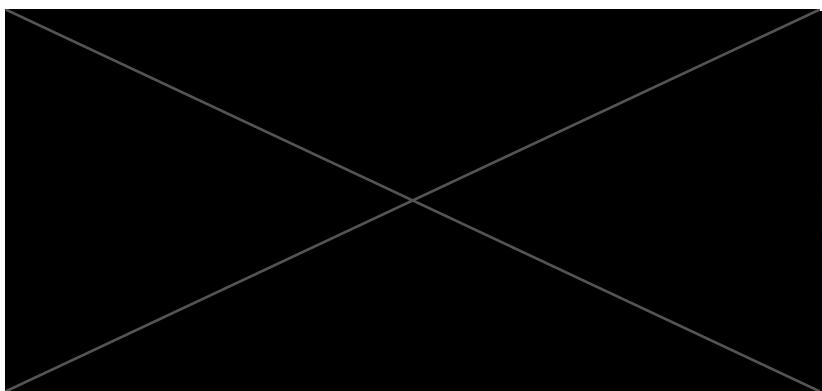


図2-7 「白梅図屏風」（紙本淡彩 六曲一双 フリーア美術館）

²⁵ この道崇朱文円印は、光琳関係資料として現存する。また江村氏は、道崇印の代表的作品である「四季草花図巻」、「躊躇図」、「波濤図」に加え、これまで取り上げられる事の少なかったフリーア美術館蔵「白梅図屏風」を紹介している。そして本作が後の「紅白梅図屏風」へと通じ、光琳江戸滞在期における画風転換の一過程を示すものとして位置づけている。

江村知子「尾形光琳の江戸在住と画風転換—フリーア美術館所蔵「白梅図屏風」を中心に—」,『美術研究 421』, 東京文化財研究所文化財情報資料部, 2017年

光琳の江戸滞在期の活動については、近年仲町啓子氏を中心に新たな見解も述べられている²⁶。光琳の江戸行きについては経済的困窮による島流しのような負のイメージで語られることが多いが、実際には光琳は積極的な制作意欲をもって江戸へ赴いたというのだ。仲町氏は、光琳は法橋就任直後、意欲に満ちたなかで新興政治都市の江戸へと出向いたのであり²⁷、光琳作品の旧蔵先が武家に圧倒的に多い²⁸のは江戸行きの賜物であるとしている。光琳が新天地の江戸で武家階級の需要層を多く獲得したことは、宗達作品が上層町衆に需要が高かったことと対比して考えられるだろう。こうした需要層の変化を、光琳の江戸における画風展開の背景の一つに挙げる見解もある。仲町氏は、江戸滞在中の光琳が従来考えられてきたよりも積極的に江戸狩野派へ接近していた可能性を説く。「四季草花図巻」をその一例とし、墨画淡彩や金泥の霞に探幽筆「富士山図」にみる表現との類似性を指摘する²⁹。光琳と狩野派の関係についてはその他にも複数論著がある。

一方、宗達画は当時江戸では需要がなかったとされている。しかし、光琳が武家たちの趣味に傾倒すべく江戸狩野派を摂取しつつも、あくまで着想の手がかりを宗達に求めたのは事実だろう。光琳が「たらしこみ」とされる技法を用いた作品をこの時期に制作はじめた理由には、自らの京絵師としてのアイデンティティーとブランド力を掲げるためであったという見方もある³⁰。

²⁶ 仲町啓子「光琳の江戸下向の成果と意味」『此君：根津美術館紀要』, 2013年

²⁷ 宗達の時代に財力を持った注文主たちは光琳の時代には第三世代へ突入し、社会構造の変化に伴って京都は衰退、かつての富裕層は江戸へと移った。本阿弥光悦の子孫は鷹ヶ峰を返上し江戸へ移住、光琳の生家である雁金屋も閉業し、尾形家の家長である藤三郎も江戸へ出て旗本の家来となった。

²⁸ 例としては、津軽家旧蔵の「紅白梅図」および「四季草花図巻」他、蜂須賀家旧蔵の「楓楓図屏風」（東京芸術大学大学院）、一橋徳川家旧蔵の「風神雷神図屏風」（東京国立博物館）などがある。

玉蟲敏子「都市のなかの絵 酒井抱一の絵事とその遺響」ブリュッケ, 2004年

²⁹ 前掲 24

³⁰ 河合氏は「四季草花図巻」の制作意図について、江戸進出を控えて京の上層町衆の美意識を反映しようとした光琳の自負心があり、狩野派から脱却して宗達に傾倒し優雅な都ぶりを表現することにあったかと論じている。

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

(3) 制作地

本作は光琳が江戸下向を繰り返した時期に制作されたことから、制作地については江戸か京都かで議論が分かれるところだ。現在のところ、京都で制作したとする説が有力で、津軽家初お目見えの際の献上品として注文を受けたか³¹、あるいは作画の見本帳としての役割をもったかという推測がある³²。ただし、実のところ当時の光琳と津軽家の関係を示唆する資料はない。光琳は江戸で津軽家と酒井家と関係を築いたとされているが³³、津軽家と光琳のつながりを裏付ける資料は現在までに明治16年の津軽家蔵帳の記載が唯一上限であり、江戸時代の記録はないのだ³⁴。本作が江戸時代から津軽家に所蔵されていたとするのは、あくまで推測の域を越えない見解だ。

一方筆者は、光琳没後の作品需要について概観するなかで、没後約100年に当たる文化12(1815)年に京都で開かれた書画会の目録に「五月 卷物 四季艸花 光琳」とあることに着目した³⁵。“卷物”というのは時として掛け軸も含むが、目録に掛け軸と思われる出品作が複数あるなか、敢えて“卷物”と付記されているのはこの作品のみで、他の出品作にはその文言がない。このため、“卷物”とは巻子の形体を指す可能性が高い。また、光琳の「四季草花図巻」と言えば、他に絹本濃彩の作品がある³⁶。ただし、この書画会で集められた作品は光琳の他、文人画家として名を馳せた池大雅や与謝蕪村の作が圧倒的多数を占めており、また光琳の他の出品作も画題から察するに水墨作品と推測できる。さらに、京坂の文人サロンの中心的人物であった頼山陽が目録の序文を書していることからも、本展の趣向についてはおおよその想像がつく。光琳は没後18世紀に入ると、文人画論のなかで言及される例が散見されるが³⁷、本展が行われた当時にもそうした評価は引き継がれていたと考えられる。仮に1800年代に「四季草花図巻」が京都にあったとなると、光琳在命時に津軽家に所蔵されていなかった可能性も拭いきれない。あるいは本作と同様の作品が複数存在していた可能性もある。いずれにせよ、江戸滞在中の光琳と津軽家との関係および「四季草花図巻」の伝来については、今後も検討の余地があると言える。

³¹ 山根有三「続・光琳の内蔵助」『光琳研究1』, 1994年

³² 河合正朝, 前掲28

³³ 河野氏は光琳の書簡に記された屋敷訪問の様子や「四季草花図巻」の画題から光琳と津軽家の関係について論じている。

河野元昭「光琳と津軽家」『国華』142, 2000年

³⁴ 玉蟲敏子氏は江戸時代当時の津軽家文書を調査したが、他の絵師の名前は記録されていても、光琳の名はなかつたことを明らかにしている。

³⁵ 展観の目録である「平安南可亭展観品目」には頼山陽が記した序文から浦井南臺（生没年不明）が主催し毎月和漢の書画を展示したことがわかり、光琳作品が以下の全4件挙げられている。

「5月 卷物 四季艸花、9月 秋色図、11月 大黒天、12月 短冊かけ 梅の画」

古田亮「日本の美術展覧会」『MUSEUM 545』, 東京国立博物館, 1996年

³⁶ 尾形光琳筆「四季草花図屏風」(六曲一双 絹本著色 静嘉堂文庫)は、現在屏風だがもとは巻子の作品である。『光琳百図後編』(文政9／1826年)には「金押切絹地巻物」と所載され、制作年代は光琳在世時期を下ると考えられている。

玉蟲敏子「尾形光琳筆 四季草花図屏風」作品解説『琳派-1-』, 紫紅社, 1989年

³⁷ 光琳画の需要史および光琳像の変遷については以下を参照した。

玉蟲敏子, 前掲9

安田篤生「江戸時代における光琳像の変遷について」(上, 中, 下)『愛知教育大学研究報告66』, 2017年

(4) 画題

本作には全 23 種類の四季折々の草花が描かれており、それは以下の通りである [図 2-8]。

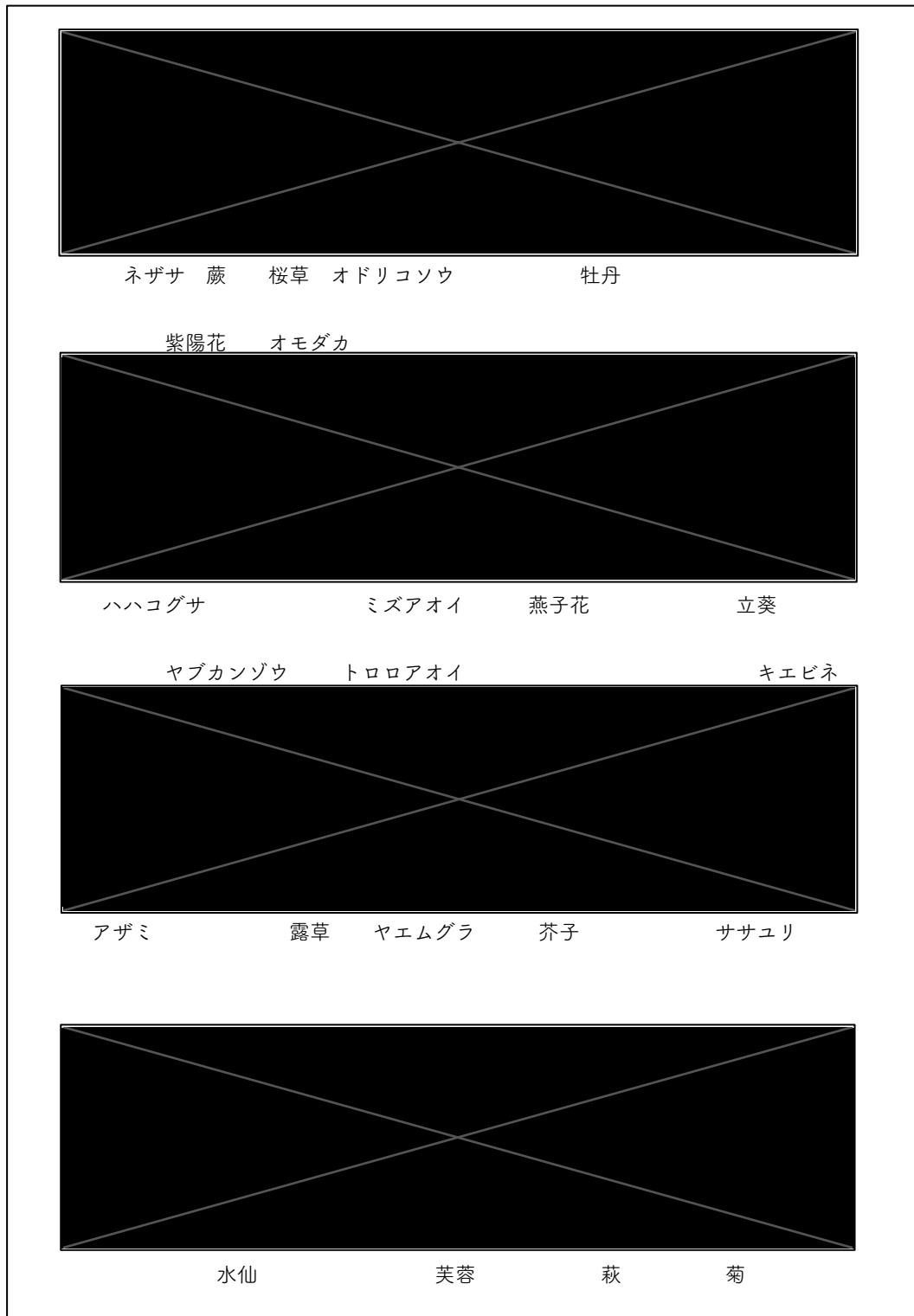


図 2-8 「四季草花図巻」に描かれた草花の種類

本作の画題については、特に冒頭に描かれる牡丹について様々な論考が繰り広げられ、献上先である津軽家の杏葉牡丹紋を意味するといった説などがあった³⁸。しかし、近年玉蟲敏子氏により中国明代文人画の花卉図卷の影響が指摘され、本作に対する新たな視点が提示された³⁹。牡丹を冒頭に四季の草花を続ける構成は陳淳（1483-1544）らの画卷 [図 2-9] に見いだせ、秋に菊、冬に水仙など描かれた草花にも共通点が挙げられている⁴⁰。こうした種類の草花を描くのは、光琳より以前の宗雪（生没年不明、法橋就任 1642 年）や相説（17 世紀後半～18 世紀初頭）の作品にも見受けられる [図 2-10]。そこには中国花卉図卷に習いつつ、日本で馴染みの植物や外来の植物も描かれており、背景には江戸時代を通じた本草学および博物学の隆盛も窺える。

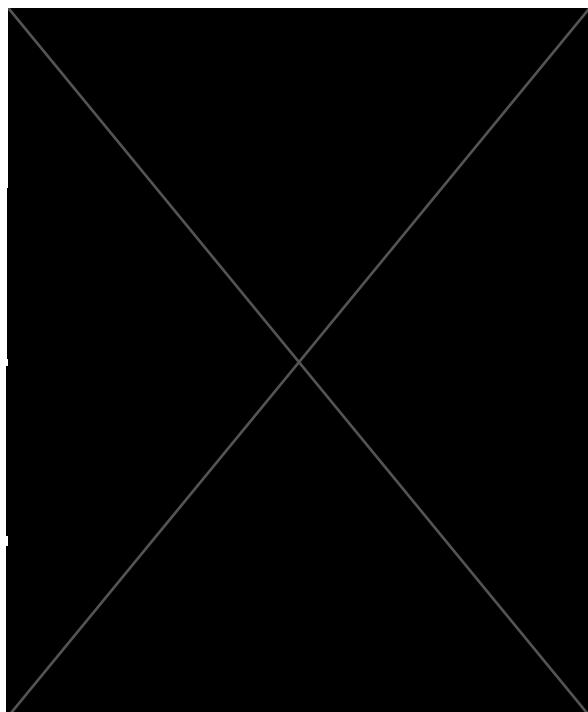


図 2-9 陳淳「四季花卉図巻」（紙本水墨 34.3×527.4 上海博物館）

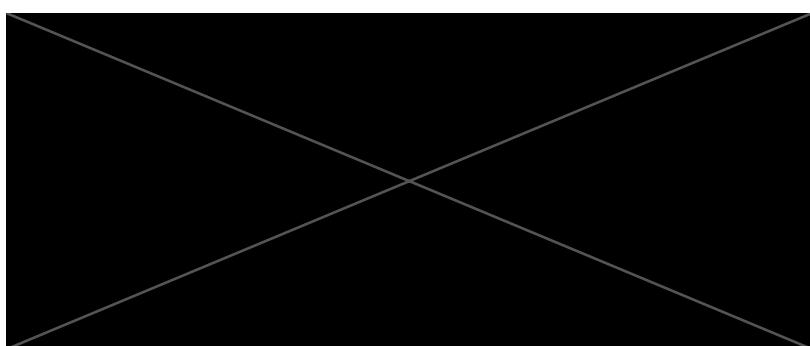


図 2-10 伊年印「四季草花図屏風」（金地彩色 六曲一双 根津美術館）

³⁸ 河野元昭「光琳と津軽家」『国華』142, 2000 年

³⁹ 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

⁴⁰ 『芥子園画伝』では牡丹を衆花に君臨する花王としている。

また、本作についてはしばしば相説の影響も指摘される⁴¹。ただし、実際に光琳と相説の直接的な接点を示す資料は見出されていない。一方、光琳と関係が深かった二条家⁴²に前田家から直姫が嫁ぎ、この際に北陸文化の移入があった可能性が指摘されている⁴³。宗雪、相説は加賀藩との繋がりが強く、宗雪が前田家の御用絵師となって以来彼らの作品は北陸地方で一世を風靡した。特に金地に草花を描いた作品は、「嫁入り道具に「たわらやの草花図屏風」と謳われるほど好まれていた。光琳が「四季草花図巻」の制作を行った時期は二条家に出入りしていた時期とも重なるため⁴⁴、直姫の嫁入り道具に相説らの作品があり、光琳がこれを実際に見た可能性もあると考えられる。

ただし、「四季草花図巻」のような巻子形式や中国紙を使用した草花図の作品は相説らではなく、本作には源流である中国明代文人画への直接的な憧憬が確かに表れていると考えられる。光琳は宗達派からの影響をうけつつ、18世紀に大成する文人文化の精神をその黎明期に敏感に摂取していたといえる。

⁴¹ 西本周子「宗雪と相説 宗達派草花図の系譜(一)」『東京家政学院大学紀要 人文・社会科学系』41号, 2001年
河合氏は宗達よりもむしろ伊年印の作品から技法、構成、草花の姿形を習得したと述べる。特に相説が時間的にも光琳に近く、最も手本としやすかったとする。

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』, 日本経済新聞社, 1979年

⁴² 光琳は画業を始めた頃より二条家との親交が深く、江戸より帰京後も居候を再開している。

⁴³ 岡田梓「喜多川相説筆「秋草図屏風」に関する一試論」『日本女子大学大学院人間研究科紀要』20, 2014年

⁴⁴ 直姫は1698年に結納、1712年に婚礼の儀を迎えている。

(5) 形体と寸法

宗達を継いだ宗雪や相説が草花を描いたのは⁴⁵、主に掛け軸および屏風であり、巻子の形態は見受けられない。先行研究では本作の巻子形式に関して、宗達の和歌巻への憧憬のほか、明代の雑画巻からの影響が論じられてきた⁴⁶。ここではこうした議論に加えて、純粹に本作を鑑賞する場面を想像したい。巻子は、床または低い机に置いて肩幅ほどに開き、それを巻き取りながら鑑賞するものである。掛け軸や屏風と比べ作品と鑑賞者の関係が密接であり、筆使いや細部の表現を近距離で鑑賞することができる。本作は光琳作品のなかでも最初期にいわゆる「たらしこみ」を取り入れた作品とされる。光琳はこれを手元で熟視できる形で紹介したかったのかもしれない。

さて、前述した通り本作はもと巻子であったが、現在は昭和に行われた修理で改変され4面の額装になっている。一面の大きさは縦36cm×横130.5cmで、縦の長さは平均的な巻子の寸法に近い[図2-11]。一方、注目すべきは各面のうちには紙継がなく、一枚で紙取りされている点だ。当時の和紙寸法を考慮すると、この長さを一面でとるということは不可能なのである⁴⁷。

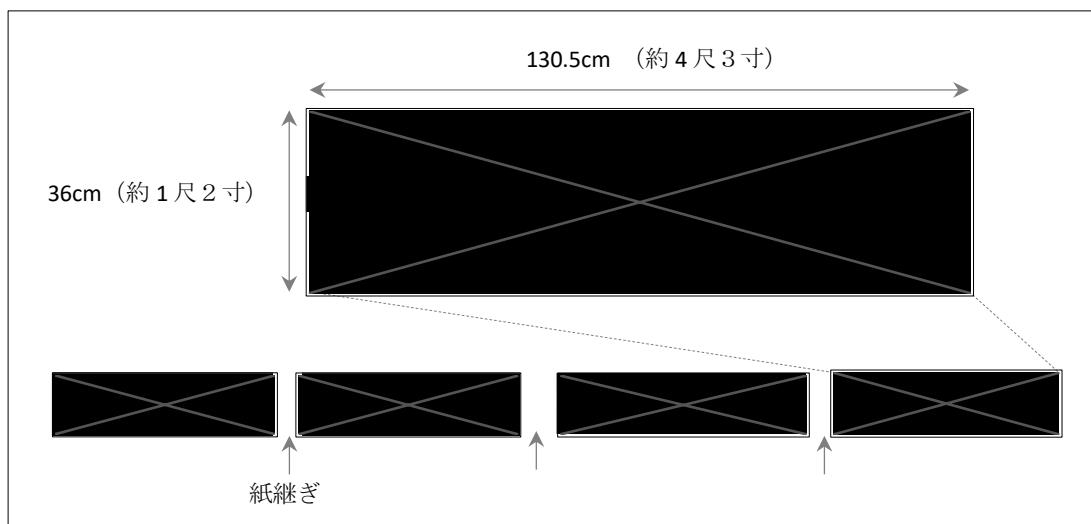


図2-11 「四季草花図巻」の寸法

⁴⁵ 現存する宗達作品に花卉図はほぼ皆無である。

⁴⁶ 水尾比呂志「尾形光琳と草花絵—草花図巻を中心にして—」『國華889号』,國華社,1966年

河合正朝氏もまた、構図の点から光悦・宗達「金銀泥下絵和歌巻」への憧憬を示しているとする。

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』,日本経済新聞社,1979年

⁴⁷ 久米康生「和紙文化辞典」,雄松堂出版,1995年

木村青竹(生没年不詳)が江戸中期の享保年間(1716-36年)に編集した和紙の型録である「紙譜」を1777年(安永6年)に出版した「新撰紙鑑」より、江戸時代における和紙の寸法は平均的に1尺2寸×1尺5寸ほどで、横幅が最も長くても3尺3寸4分しかない。

ここで想起されるのは、光琳が同時期に描いた「白梅図屏風」も紙寸法より輸入紙が用いられた可能性が指摘されていることだ⁴⁸。本作も、寸法から考えて中国の輸入紙が用いられた可能性が高く、この時期に光琳が輸入紙を好んで用いていたことが推察できる。

そこで、江戸時代の取引国および輸入品に関する調査資料のなかから輸入紙に焦点を当てるところ⁴⁹、1650年頃より徐々に中国から輸入量が増え、1655年頃にはそれが本格化し、主に福建省から毎年膨大な量の紙が輸入されていたことがわかった。また、元禄期には、輸入品を取り扱う「唐物屋」という商店が隆盛をみせ、長崎から仕入れた紙や墨、筆が店頭に並んだ⁵⁰。光琳と同時期に活躍した井原西鶴（1642-1693）の「好色一代男」をはじめとする作品にも、唐物に熱狂する町人や唐物屋の様子が克明に描かれている。

元禄時代には、鎖国とはいえ様々な輸入品が長崎からもたらされ、京阪を中心に唐物への憧憬が根強く浸透していた。「四季草花図巻」における輸入紙の使用は、前述した画題の問題に加えて、その根底にある当時の唐物趣味隆盛の反映を確かに示している。

⁴⁸ 江村氏 前掲 23

⁴⁹ 以下の資料より、紙の輸入記録を抽出して考察した。

永積洋子編「唐船輸出入品数量一覧:1637~1833年:復元唐船貨物改帳・帰帆荷物買渡帳」,創文社, 1987年

⁵⁰ 「人倫訓蒙図彙」(元禄3(1690)年刊行)には、「唐物屋の様子を描いた図とともに「器物、香具、革、紙、薬、墨、筆等万長崎着岸の物をかいとりてこれをあきなふ所々にあり」と記されている。

河添房江「唐物の文化史」岩波書店, 2014年

(6) 「四季草花図巻」と「たらしこみ」

「四季草花図巻」が初めて美術史上で紹介されたのは、明治37年の「国華」172号であり、既述の通り「たらしこみ」の文字はない。ここで本作は、単純な図様ながらその水墨は柔らかで湿润かつ自由であり、彩色は淡彩ながら幽艶であると評されている。また、植物が咲き枯れる様を実際に見て描かれたようだとも記されている⁵¹。

昭和に入ると、未公開の矢代幸雄氏の日記⁵²に本作に関する記述があり、そこに筆墨や色彩の優れた作品であると記されている。

その後、水尾比呂志氏は、本作は「燕子花図屏風」を経て形式美の中にも写実の重要性を見出した光琳が、さらにそれを深めたものであるとしている⁵³。そして本作のたらしこみは、図巻という形式とあわせて、宗達への私淑をあらわしているが、光琳はこれを完全に独自のものとしているとする。さらにたらしこみが装飾的画面に生命感を与えるという機能をもつことを理解して、宗達の圧倒的な氾濫に比べ適所に計算して施すことで構図の単調さを補っていると指摘する。

河合正朝氏⁵⁴もまた、本作を光琳草花図の代表格と位置づけ、情趣表現とそれを支える画家の内面性の充実を見出している。たらしこみに関しては、彫塗りとともに宗達の技法上の特質に対して真に理解を示し、光琳固有の芸術的境地にまで高めたとしている。

また、こうした論著を踏まえた上で江村知子氏は、本作にみるたらしこみが、宗達派の技巧に流れたものに対し自由自在であるとする。「偶然の滲みを対象物の表現として有効に利用するばかりか、草花の機微を伝え、絵画空間にリズムをもたらし」(p363)、これが宗達画にみる「たらしこみ」が質感や空気感を表出しているのとは異質であるとしている⁵⁵。

このように、本作には当初より光琳の優れた水墨淡彩画としての評価が貫かれ、特に昭和以降は光琳の宗達学習の深化をへて光琳がたらしこみを独自の芸術とした作品とされてきた。具体的には宗達、特に宗達派の作と比べて控えめ、または自由自在であるとされ、植物に対する写生的理解と関連づける見解もあった。そして、本作のたらしこみには対象の質感を表す効果と画面の調和を生む効果があると解釈されてきたことが確認できた。

⁵¹ 「尾形光琳筆草花図」『国華 172号』、國華社、1904年

⁵² 以下の論著の中で江村氏が明らかにしている。

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』竹林舎、2008年

⁵³ 水尾比呂志「尾形光琳と草花絵—草花図巻を中心にして-」『国華 889号』、國華社、1966年

⁵⁴ 河合正朝 前掲

⁵⁵ 江村氏 前掲 43

第2節 光琳の生きた時代

光琳は時を越えて宗達を私淑するなかで「たらしこみ」と呼ばれるものを継承した。それは、直接的な指導も技法書もない中で視覚的情報から、自らの解釈を介して継承することであった。ここでは、宗達の場合と比較しつつ、光琳が「四季草花図巻」を描いた時代の文化を概観する。

(1) 「かぶき」と「浮世」

光琳と宗達の生きた立場や環境には、相違点と共通点があった。宗達は「俵屋」を営み工房を率いる町絵師だった。中村氏は、宗達にとって「たらしこみ」は近代的表現で言う一種のパントムだったと指摘する⁵⁶。一方の光琳は、富裕な家庭で教養の一つに絵を始め晩年までそれを自身の家業と捉えてはいなかったとされる⁵⁷。双方ともものちに法橋となるが、その活動支柱には相違があったと言える。

宗達の生きた寛永期には、長い戦国の世が終わって新たに幕藩体制が成立し、文化の融合とその反発が新たな文化を生んだ⁵⁸。様々な文化が幕府に保護され、サロンを通じ階層を超えた文化的交流が起こった。本阿弥光悦（1558-1637）や宗達も幕府の庇護を受けつつここに名を連ねた。こうした中、新秩序と平和の訪れに反発する残留的な下剋上のエネルギーが「かぶきもの」の社会風潮を生んだ。没落武家のみならず町人にも、常識を逸脱した異風異体を好む人々が登場した。

一方、光琳の生きた元禄時代には幕藩体制の安定と経済発展から文化の著しい展開が促された。「浮世」の言葉が象徴するように、人々は時に人生を謳歌し、光琳はまさに浮世草紙の主人公を体現したような人物だった。雁金屋の裕福な家庭環境に生まれた光琳は多趣味な父親のもと幼少より様々な遊芸を嗜んだ。雁金屋没落後も経済的困窮に反し旺盛に振舞ったとされるが、これは当時の町人には珍しくなかった⁵⁹。一方、京都を中心に中国文化へ憧憬を示す文人文化が芽生える中に光琳もおり⁶⁰、その流れをいち早く受容していった。

⁵⁶ 中村氏は「たらしこみ」が他の画派で見られない理由を、武家階級の諸派からは市井の商家仲間に流行した下品なものと目され、たとえ魅力ある画法でも取り上げなかつた可能性を示す。

中村溪男「琳派の技法について」『MUSEUM 琳派3（特集）』261、東京国立博物館、1972年

⁵⁷ 死の3年前、正徳3年（1713年）の遺言書には、「相究タル家業モ之レ無ク」とあり、息子の寿市郎を他家へ養子に出すにあたり、確固たる「家業」もないためと記されている。

⁵⁸ 熊倉功夫「寛永文化」、吉川弘文館、1988年

⁵⁹ 町人社会の発展が目覚しかった元禄時代、遊芸の嗜好は富裕の象徴で、子供に遊芸などを習わせる町人も少なくなかった。町人の家訓書「町人考見録」（享保13／1728年・三井高房）には、遊芸にふけり身を滅ぼす町人の例が挙げられ批判される。光琳さながら、新屋伊兵衛という町人が一人息子に幼少より能を習わしたことなども記される。元禄時代の町人社会と遊芸については以下を参照した。

守屋毅「元禄文化-遊芸・悪所・芝居-」講談社、2011

また、井原西鶴の「日本永代蔵」（1688年）に描かれる元禄の町人が、商売の栄枯盛衰に翻弄されながらも遊芸に勤しむ姿は、しばしば光琳の生き様と引き合いに出される。

江村知子「根生いの分限、絵描きへの道—尾形光琳を取り巻く環境と作品制作について—」『美術研究392』東京文化財研究所美術部、2007年

⁶⁰ 1654年の隱元上人来日を契機に、中国から絵画や画論、文房四宝の輸入が盛んとなつた。

(2) 寛永期と元禄期の芸能

次に、宗達と光琳それぞれの芸術に共通して影響を与えたとしばしば語られる、能と茶に焦点を当てたい。

能

河合氏は宗達と能の関係を示した論著の中で、「光琳が宗達に私淑するようになった最大の原因是、能と共に鳴る美意識の共通性にあった⁶¹」と述べている。能は2代秀忠（1579-1632）の時代に式楽として保護され、17世紀後半には多くの謡本が出版、裕福な商人の稽古事としても発展した。光琳は幼少期より能を習い、「四季草花図巻」を描いた宝永年間にも江戸で能を堪能した記録が残っている⁶²。

光琳の能への嗜好が画業に与えた影響は、初期の光琳研究から指摘されてきた⁶³。宗達の作品にも能謡曲への傾倒が見出されるが⁶⁴、能からの直接的着想が顕著な作品は光琳に圧倒的に多く⁶⁵、能を上層階級からの啓蒙の中で摂取した宗達と、幼少から自らも舞った光琳とではいささか身近さや理解に差があったかもしれない。光琳が能から得たのは構図や画題の問題に止まらず、その精神性にもあつただろう。世阿弥の伝書はすべて秘伝であったが、ともに能を嗜み光琳を後援した二条家は、世阿弥の後援者でもあった。宗達・光琳両者の基底には、ともに世阿弥の精神に通ずる感性があったと考えられるが、光琳はより身体的かつ意識的にこれを理解していたのかもしれない。河合氏も宗達における能の影響がより無意識的であったことを示唆している。

世阿弥（1363?-1443?）が「風姿花伝」をはじめとする能楽論に共通して記したのは、芸を習得した上でその型を破り執着を断ち切ること、そして無心になることだった。正統な技を習得した人である「上手」が、時にその定型的な技を故意に打ち破り進んで非定型な「下手」の技にも慣れ親しむ、これこそが名人芸であるとした。さらに晩年には、ひと方に執着しない飄々たる「無心」こそ名人であるとした。

⁶¹ 河野元昭「宗達と能」『美術史論叢』19、東京大学大学院文学部美術史研究室、2003年（引用pp18）

⁶² 光琳が能に熱心であったことを示す資料が多い。「二条家内々御番所日次記」には正徳4（1714）年に光琳が能を舞った記録がある。また、小西家資料に「装束付百二十番」や「花伝抄」の筆写が残されている。この「花伝抄」については世阿弥の「風姿花伝」の写しとする説もあるが、河野氏は本書が秘伝書で容易に目にできるものではなかったことから、光琳独自の手控えであると推定している。他にも渋谷七郎右衛門から「諸能仕様覚語之習」を伝授され、父宗謙からは「能道具一式」を遺産として受け取っていることが知られる。また、江戸での能鑑賞については「上嶋源丞宛書簡」（大和文華館蔵）に記されている。

⁶³ 光琳と能の関係については以下の論を中心参照した。

河野元昭「光琳と能」『東京大学文学部美術史研究室紀要 美術史論叢10』東京大学文学部美術史研究室、1994年

福井利吉郎「光琳考」『福井利吉郎美術史論集（下）』中央公論美術出版、1998年

⁶⁴ 河野元昭「宗達と能」『美術史論叢』19、東京大学大学院文学部美術史研究室、2003年

⁶⁵ 謡曲と関係する画題の作品としては「燕子花図屏風」や「白楽天図屏風」、「紅白梅図屏風」などが挙げられる。「燕子花図屏風」において燕子花を5群に分かれる画面構成は能の謡曲における「序破急」（さらに破を3段に分けて5段構成）の構成と共通すると指摘される。また、同時代の作家、井原西鶴の作品にも謡曲との構成の共通点が見出されている。前掲86 河野

茶

千利休（1522–1591）の教えもまた、執着のない無心に重きをおくものだった⁶⁶。茶の世界では桃山から江戸への激動の転換期に利休死後の混乱期を迎えた。宗達と関わりの深かった光悦は古田織部に茶を師事した。織部は「かぶき」と関連して論じられることも多く、「銘 破袋」に代表する不整形な作品や釉薬が自然に生み出す濃淡を残した作風が知られる。宗達と織部が直接会った記録はないが、両者には自然と戯れて破格をおかしむ精神が見出せる。

一方の光琳は、能と同様富裕を体現する楽しみの一つとして、また有力者との付き合いのため茶を嗜んだ。京都表千家5代随流斎宗（1660–1701）に習ったとされ、「四季草花図巻」を描いた宝永期に江戸で滞在した豪商の冬木家も同じく随流斎に師事していた⁶⁷。光琳の生きた元禄期の茶の文化は遊芸としての需要を高め、家元制度の確立を背景に形式化が起こった。町人の芸事、大名の教養となった茶は、精神性よりも「型」の追求が先行するようになる⁶⁸。しかし、同時にこの動向を批判する流れも生まれ、その中で花開いたのが「型」のゆらめきや破壊に美を見出す感性だった。熊倉氏は、元禄期における言わば理想の利休像が記された「南方録」⁶⁹に、「型の厳密性とゆらめき」を見出している。本書には茶の湯の「型」が記される一方、これを少しつづることに価値を見出す傾向がある⁷⁰。「型」は破ることを前提に成立し、それがゆらめくことに真髓が示されている。光琳も独特な茶事の演出や茶室の構想を行っていたことが知られる⁷¹。熊倉功夫氏は、茶の湯に限らず「ゆらめきや崩壊を前提とする日本的な型の文化は、中世を通じて徐々に展開し」「その進行に一挙に拍車をかけたのは近世における遊芸化の現象である」と結論付ける⁷²。

⁶⁶ 世阿弥の能楽論および利休の思想については以下を参照した。

西田正好「日本の美：その本質と展開」創元社, 1970年

成川武夫「世阿弥 花の哲学」玉川大学出版部, 1980年

筒井佐和子「世阿弥伝書における「無心」：『花鏡』『拾玉得花』を中心として」『美学』39, 美学会, 1989

こうした萌芽は18世紀末「守破離」という言葉の登場に結実すると言える。型を守り、破り、そして離れるという精神は、まさに光琳が「上嶋源丞宛書簡」（大和文華館蔵）に記していることに通ずる。「守破離」を唱えたのは川上不白（1716–1807）で江戸に表千家流の茶道を伝えた人物である。

⁶⁷ 茶の湯は千利休没後の混乱期を経て17世紀前半には三千家の流派が生じて家元制度が確立、家業として金銭を得て教授する形が成立した。随流斎の師弟関係は「古今茶人系譜」（天保3年/1832）に記され、その他「中川丹波守宛書状」に朝茶への招待、「釜屋いなば宛書状」に茶道具の注文が記される。また画人伝である「新鮮和漢書画一覧」にも「…描金ヲヨクス、兼テ茶ヲ好ミ…」とある。

山根有三『光琳の自筆書状と解説』「光琳研究1」, 中央公論美術出版, 1995年

⁶⁸ 当時の茶の湯の動向については、以下を参考にした。

「講座 日本茶の湯全史 近世」茶の湯文化学会（編）, 思文閣出版, 2014年

熊倉功夫「熊倉功夫著作集 第一巻 茶の湯—心とかたち」, 思文閣出版, 2016年

⁶⁹ 利休の聞き書きをまとめた秘伝書を江戸時代立花実山が発見し写したものとして伝わったが、熊倉氏は内容や時代性に多く矛盾があることなどから、現在では実山が書いた創作と位置付けている。実際には利休没後100年の元禄3年（1690年）に記されたとされる。

⁷⁰ 本書ではカネワリ（曲尺割）という、茶道具の数を偶数、奇数で整理すること、また畳の幅を一定に分割して道具配置の基準を記す。このカネ（曲）に合わせて茶道具を置くのは基本であるが、心もち外して置くのが奥義であると記され、カネワリのゆらめき、型通りでない美が重視されている。

⁷¹ 茶庭には席内の花との相殺を避けて花物を植えないという習慣があるが、光琳は路地に短籬をしつらえ四季の花を飾らせ、席内には一輪珍貴なもののみを飾ったという逸話が残る。また、時に応じて茶席内の空間も庭園の眺望も得られる「光琳窓」を考案したとされる。

⁷² 日本文化と型の関係については他に以下を参照した。

源了円「型と日本文化」, 創文社, 1992年

源了円「型」, 創文社, 1989年

また、元禄期には中国から請來した文人文化が隆盛した⁷³。遊芸批判が湧き上がる茶の湯に対し、煎茶文化が生まれるのもこの頃で、形式に捉われず茶を飲みながら清談を交わす煎茶趣味が京都を中心に広まった。文人画も煎茶も本格的に隆盛するのは18世紀以降だが、その萌芽は17世紀中頃にあり、「型」にとらわれない自由な精神を希求する一大ムーヴメントの渦中に光琳もいた。光琳の弟乾山は文人的資質を大いにもち、作品の着想にも文人趣味が色濃く⁷⁴、乾山焼の茶器には小型化の傾向が見て取れることから煎茶との関連が否定できないという⁷⁵。

以上のように限定された分野の比較ではあるが、宗達と光琳を取り巻いていた文化的状況には、いずれも自由な精神への希求という根本的な共通点があったが、光琳の時代には一旦形式化されたものや型を再び崩すということに価値を見出す傾向が一層強く見出された。

⁷³ 文人、文人画の系譜等については主に以下を参照した。

佐々木丞平、佐々木正子「文人画の鑑賞基礎知識」至文堂、1998年

渡辺明義「水墨画の鑑賞基礎知識」至文堂、1997年

中村幸彦「近世文人意識の成立」『中村幸彦著述集 11 漢 学者記事』中央公論社、1982年

武田光一「日本の南画-世界美術双書 8-」、東信堂、2000年

⁷⁴ 河野元昭「乾山文人画試論」『國華』1419、2014年

⁷⁵ 「近世における京焼と茶碗の動向 — 鳴滝乾山窯跡出土の碗類を中心にして—」

また、煎茶は茶の湯の遊芸化に対する批判を反映して隆盛したとされるが、一方で煎茶の啓蒙は茶の湯の受容者を対象としたものであったことが伺える。茶の湯と煎茶は江戸時代の文化を語る上でしばしば指摘される「雅」と「俗」に当てはめうる関係性にあったとも論じられる。

安永拓世「江戸時代中後期における煎茶趣味の展開と煎茶道の成立」『商経学叢』59、近畿大学商経学会、2012年
光琳や乾山は幼少より教養として茶の湯を学んだが、一方で時代の趣向や需要を敏感に察知し煎茶を始めとした文人趣味にも精通していたと考えられる。

(3) 「上嶋源丞宛書簡」

光琳の芸術観を知る上で見過ごせないのは、光琳自筆の手紙である「上嶋源丞宛書簡」（大和文華館蔵）⁷⁶だ。これは「四季草花図巻」を描いた頃とされる宝永年間（1704–1711）に江戸から京の知人に宛てたもので、ここには光琳の絵画に対する見解が記されている。江戸での大名仕えの様子に続き、以下のように綴られる。

同じ図五七返書候えば、覚え申す物に候。とかく書きさえいたし候えば、絵自然と上達申し候。とかく常の消を相認め候心に、絵も書候はねば、絵良くは無之候。焼筆などもあまりとくとあてぬがよく候。有増（あらまし）の貌、手、足のしるしばかりして、其余は中にてぐわさぐわさと御書ならいならるべく候。とかくねぶり付たるよう書申候は、絵にてなく候。とかく我が物に成よう御心得、何とぞ何とぞ上手に御成ならるべく候。
「上嶋源丞宛書簡」（大和文華館蔵）

まず光琳は同じ図を繰り返し模写することで絵は上達すると説く。その上で、絵は日常の手紙を書くように、下書きは目安程度にとどめ「ぐわさぐわさ」と大胆に描くのがいいとする。また「ねぶり付く」というのはしつこく執着するといった意味と推測され、筆を何度も入れたり下書きに執着して描かれたりしたもの、それはもはや絵ではないと強調している。

この書簡からわかるのは、光琳は積極的な絵画学習で技量を自己のものにしたうえで、執着を捨てたおおらかさで絵を創造することを理想としていたということだ。型を体で覚えるまで修練した上で最後に執着から離れることを重視していた。

「四季草花図巻」は光琳が「たらしこみ」と呼ばれるものを取り入れた最初期の作品であるが、それを描いた3年後に本状が記されたことは大変興味深い。

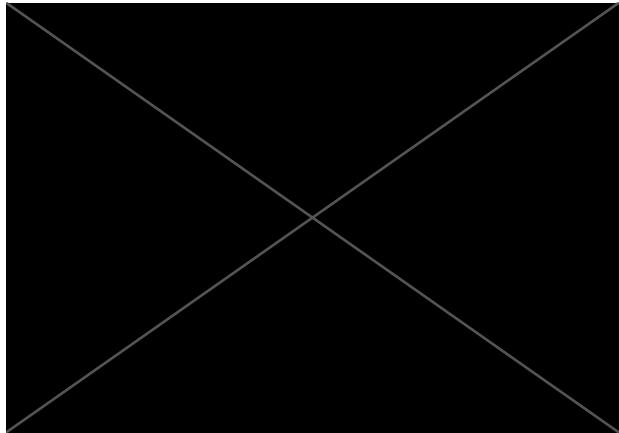
⁷⁶ 本状が記されたのは「四季草花図巻」の制作から3年後の宝永5（1708）年。宛先人の上嶋源丞は京都で光琳から教養として絵を習っていた人物とされる。

第3節 原本熟覧調査

本研究を進めるうえでは、「四季草花図巻」の熟覧調査を行う貴重な機会を得た。本節ではその調査から得た知見を記す。

調査日：2017年6月14日

調査場所：千葉市立美術館



作品は全4面の額装だが、すべて繋げて鑑賞が可能な状態に仕立てられている。また、昭和の改装の際に旧表具を入れるために作られたと考えられる箱に安田鞆彦（1884-1978）の箱書きがあり、鞆彦ら当時の画家たちが琳派に親しみを寄せた背景の一端に本作の鑑賞体験があったことが示唆されていた。

(1) 本紙

本紙には一面全体のうちに継ぎ目が一つもなく、紙の表面には簾の目が見え、その凹凸に金泥が入り込んでいる様子が確認できた。このように簾の目がはっきりと目視できるのは宣紙に類似する特徴であるため、前述の通り国内産の和紙ではなく中国からの輸入紙を用いた可能性が高いと考えられた。表面にはやや毛羽立ちがあり、粉末状のものがすき込まれたような、あるいは表面が磨耗して纖維が浮き出たような印象を受けた。また、紙全体が淡い赤褐色に経年変化しており、これも宣紙の特徴と一致すると言える[図2-12]。

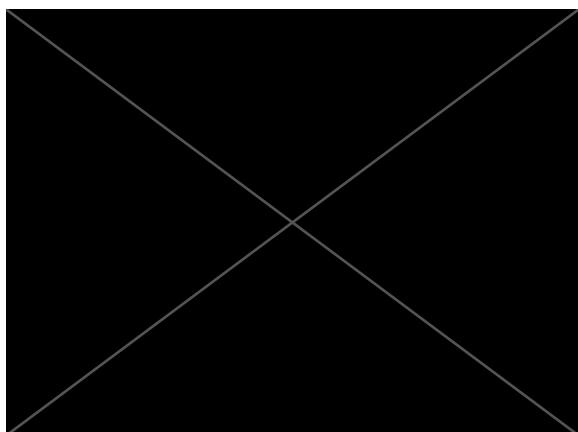
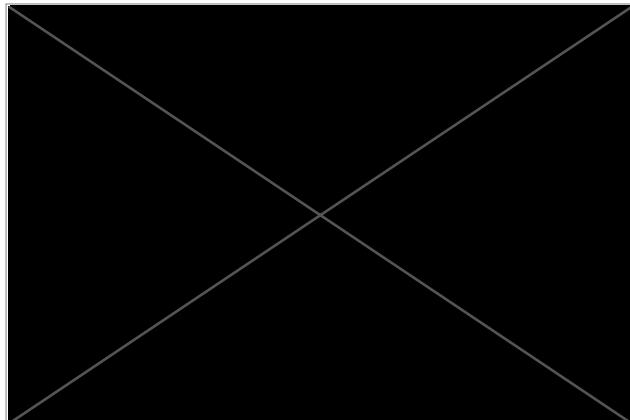


図2-12

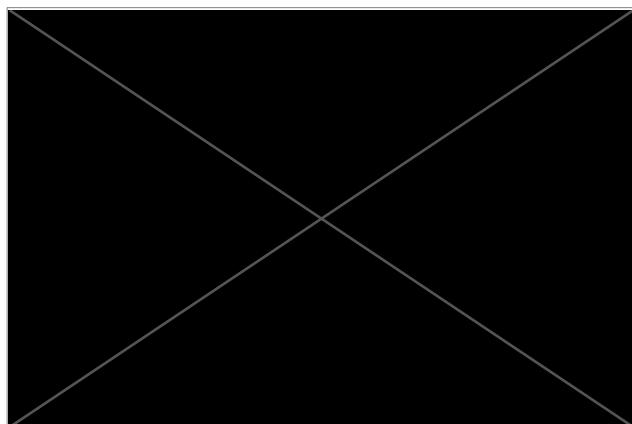
(2) 金泥とモチーフの関係

金泥の様子を観察したところ、次の3つに大別できた[図2-13]。

a. 墨で描いた後それを避けて金泥が塗られた部分 …筆のたまりが見られる



b. モチーフより下に金泥がある部分 …とくに細かい植物の下に金泥が感じられる



c. 最後に上から塗ったように見える部分

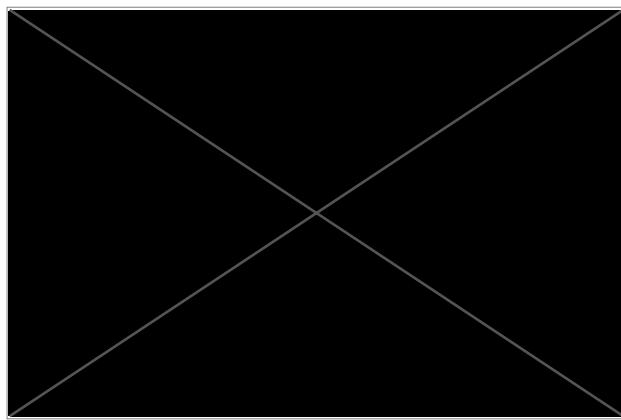


図2-13

以上の違いは制作工程を推測するのに役立つと考えられられた。すなわち、中心となる草花を墨線で描いた後、金泥を塗布し、彩色しながら小さい草花を付け足したと推定できた。

(3) 水墨部分

水墨の部分は写真で確認していた印象よりも、きわがはつきりしているように感じられた。墨の粒子も、紙の纖維に馴染むというよりは、紙面に乗っているような印象だった。また「たらしこみ」とされるものは、劇的に強弱が強いというわけではなく、抑制された印象があった。以上の点は、紙を板状のものに張り込んでから描いた場合の印象と類似性が見いだせると考えられた[図2-14]。

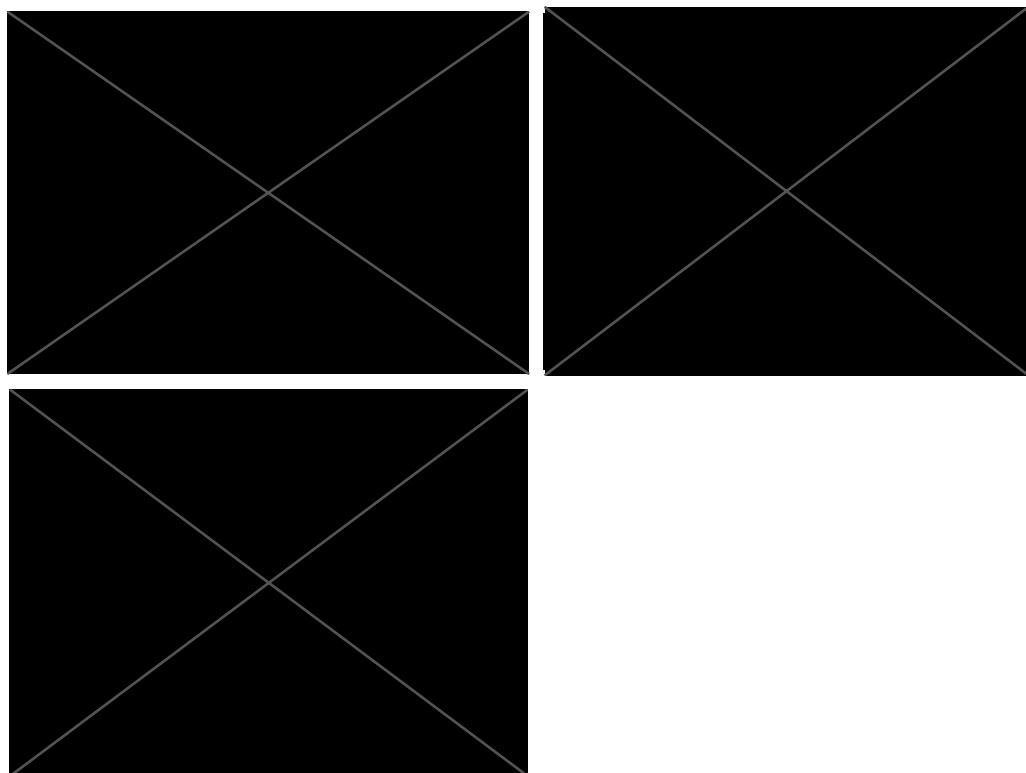


図 2-14

また、描写の細かい部分にも重ねて描いた様子はほぼなく、迷いなく一気に書き上げた様子が窺えた[図2-15]。

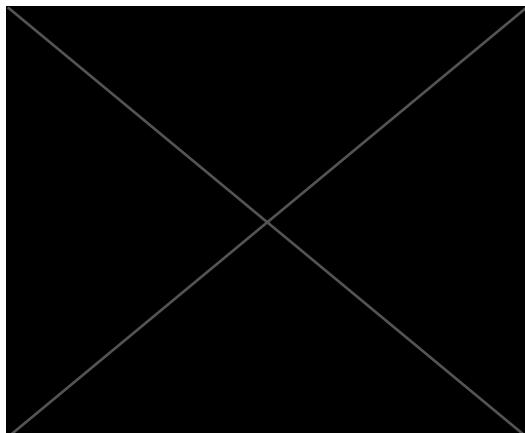


図 2-15

(4) 彩色部分

彩色はふっくらとした印象で、胡粉は階調の幅が広く水墨表現との親和性が感じられた[図2-16]。

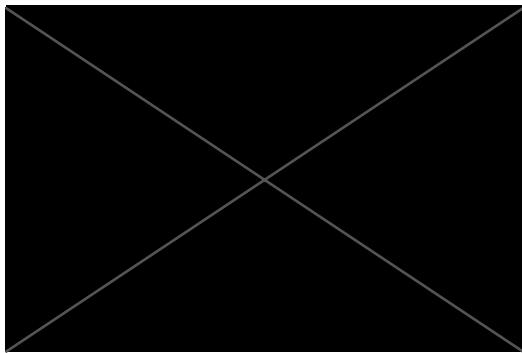


図2-16

また、葉の一部には墨で描いた上から藍を重ねたような部分も見出せた[図2-17]。

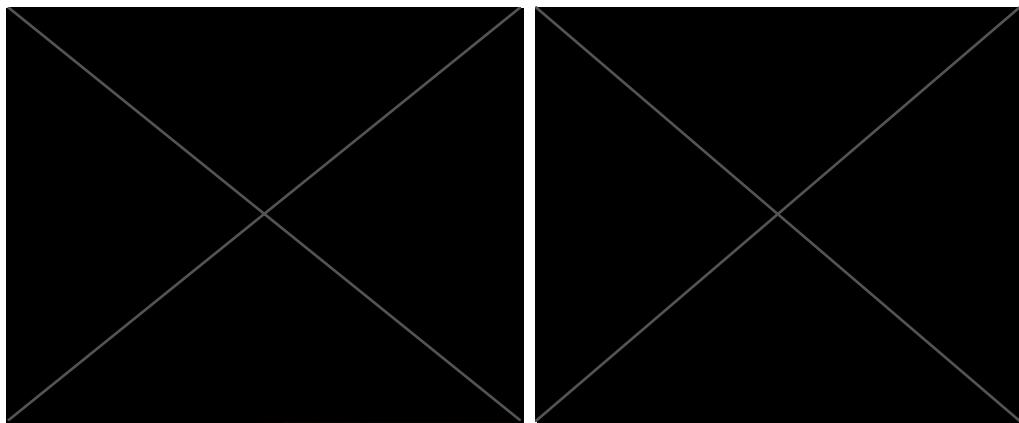


図 2-17

燕子花の花びら部分は群青が非常に鮮やかで、粒子の隙間から臙脂の色が見え、重色か混色の可能性が考えられた。他に第3面の笹百合や黄蜀葵、藪萱草に黄色の絵の具と胡粉の併用が見えた。そして、これら的一部は先学においてたらしこみで描かれたものとして挙げられる[図2-18]。

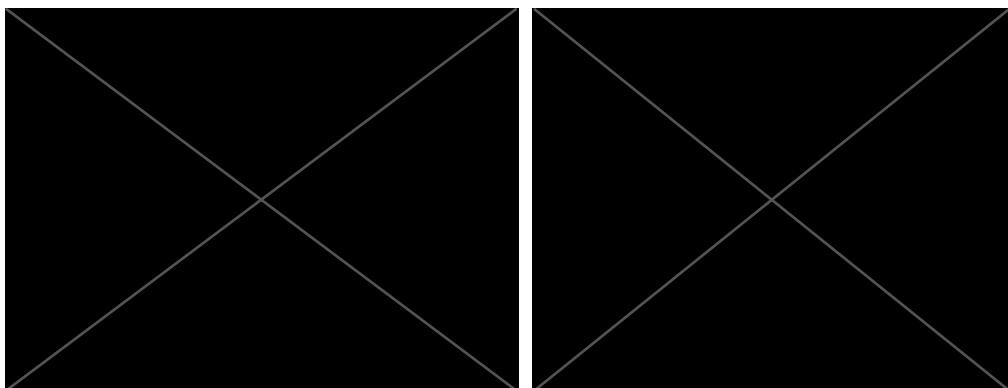


図2-18

この他にも本作の彩色表現には重色や混色のような部分が多数見られた[図2-19]。

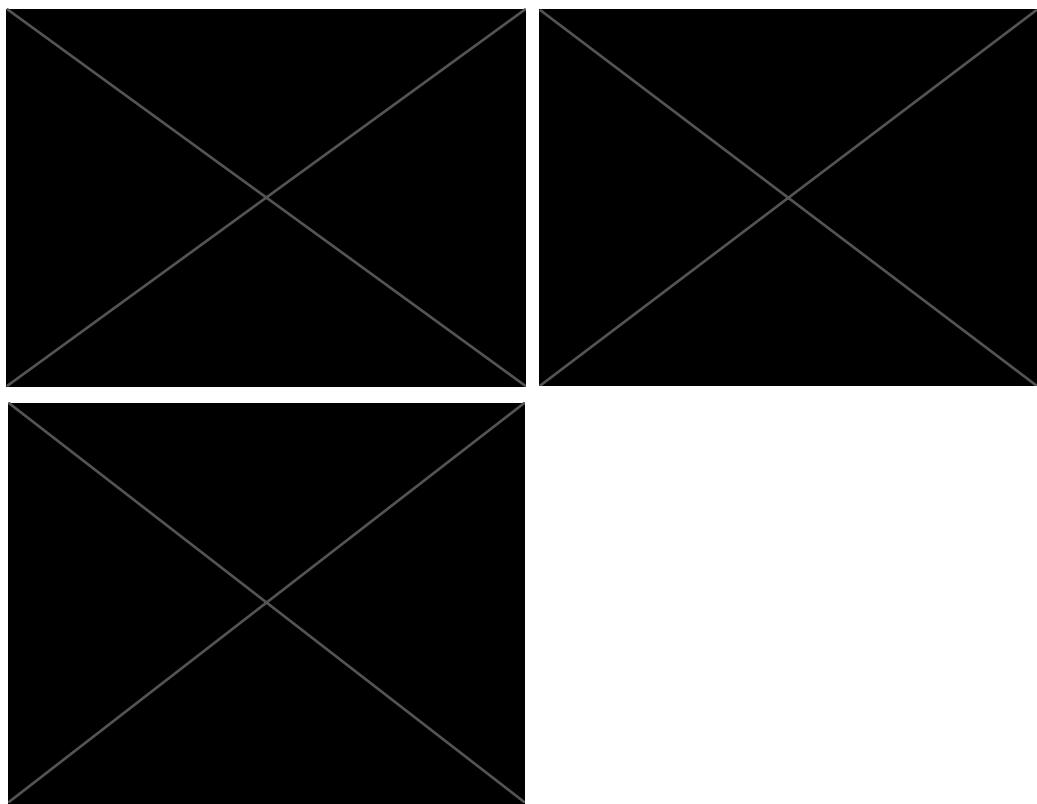


図2-19

第4節 小括

本章では、尾形光琳筆「四季草花図巻」について先行研究の外観と考察、および熟覧調査の内容を記した。本作は文献に初めて紹介された時より一貫して、光琳の画業でその芸術的真価を深めた重要な作品として位置づけられてきた。そして、宗達学習を経てたらしこみを自己のものへと高めたとする評価もこれまで幾度と述べられてきたことがわかった。

制作地と伝来に関しては本作が江戸時代津軽家に伝来するまでは京都で鑑賞されていた可能性や類似する作品が複数ある可能性を指摘した。そして画題の問題に加えて、中国紙の使用を鑑みると、本作には中国文人文化の影響が少なからず反映されていることが考えられた。

そして、宗達と光琳が「たらしこみ」というものを創始し継承した時代の文化背景を見ると、そこには興味深い共通性と相違性が見出せた。新たな時代の幕開けに新興層として台頭し、工房を営んだ宗達と、裕福な家庭で幼い頃より芸を嗜み、晩年まで余業のように絵を描いた光琳。それぞれの生きた時代には、世阿弥や利休が築いた中世の文化を基盤とした精神が共通してあったが、それを解釈する背景には違いがあった。

第3章 試料による比較検証

第1節 手順

本章と次章では、「四季草花図巻」を中心に「たらしこみ」とされるものの実技的検証を試みる。従来の「たらしこみ」の定義に従えば、「四季草花図巻」では〈墨を塗って乾かないうちに水を加える〉という手順が用いられる説明される〔図3-1〕。当然、この場合の墨とは水と墨が混在する状態を指す。まずはこの手順に従い、墨に水を加えるタイミングの違いで乾燥後にどのような差が生まれるか比較することから始めた。

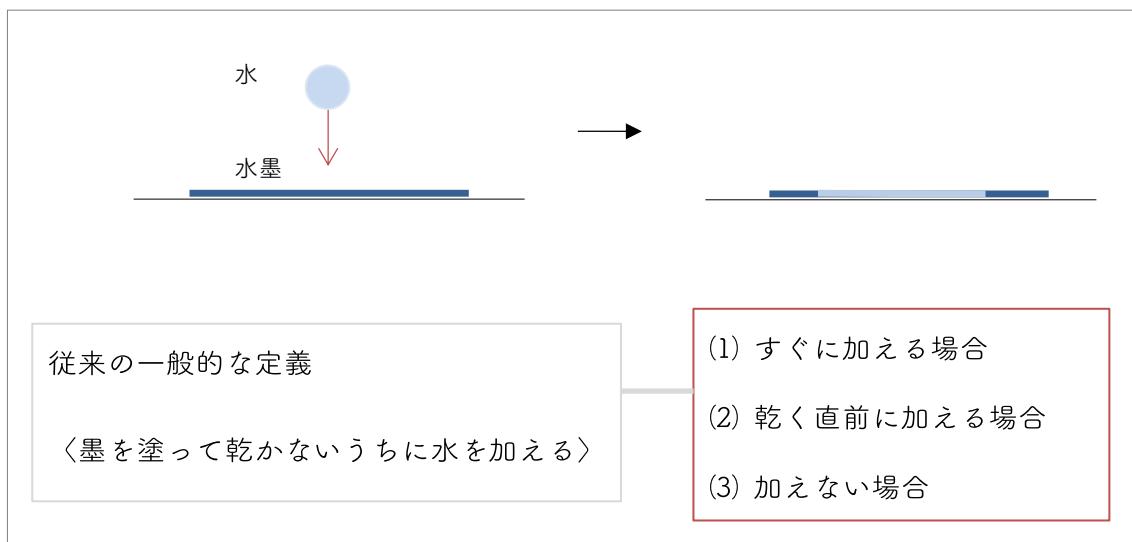
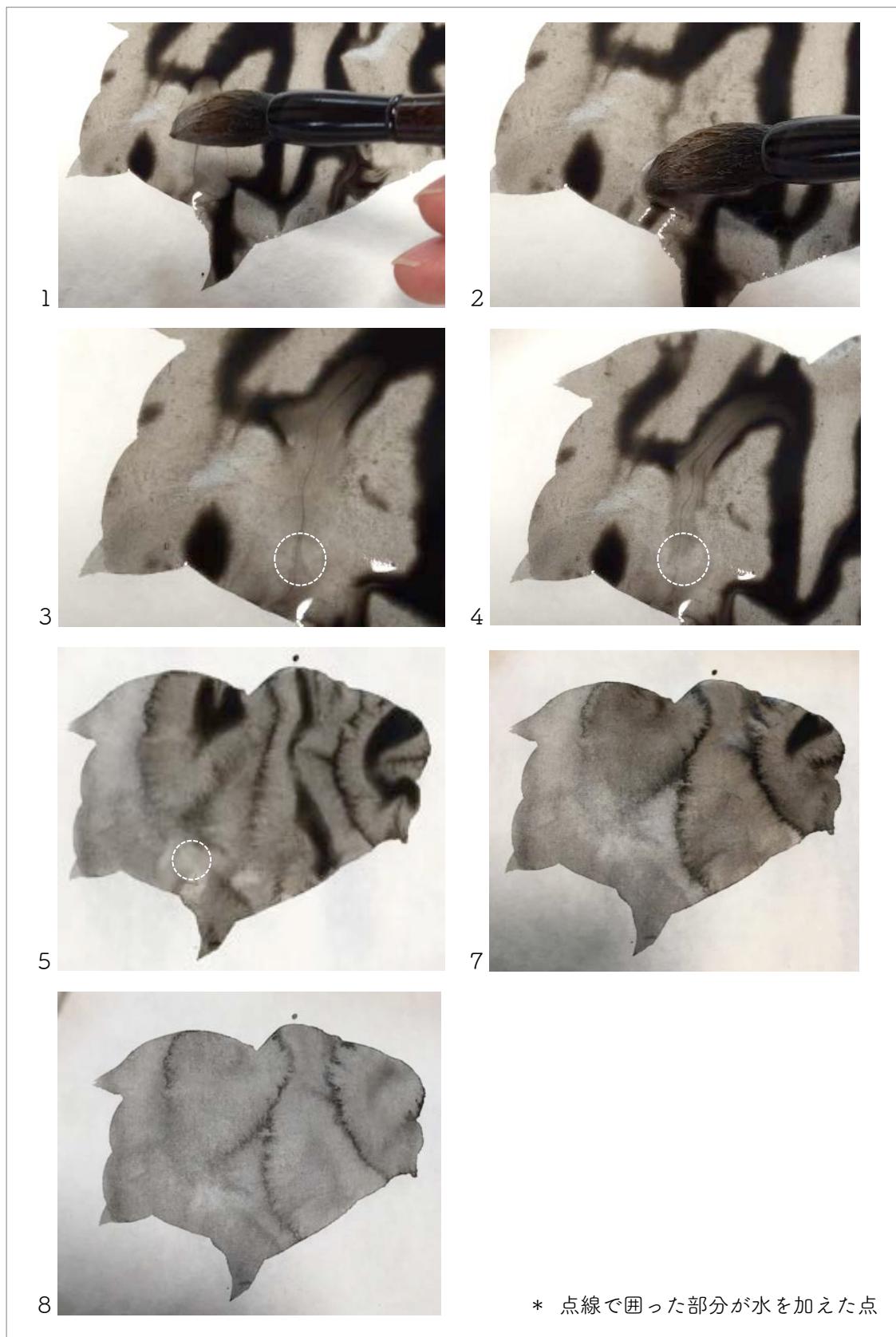


図3-1 墨に水を加えるタイミングの検証

(1) 墨で描いた直後に水を加える場合



塗ってすぐに水を加えると、紙が波打つのに沿って墨が溜まっている方へ流れるだけで、乾燥後の様子を予測して制御することは不可能であった。

(2) 墨が乾く直前に水を加える場合

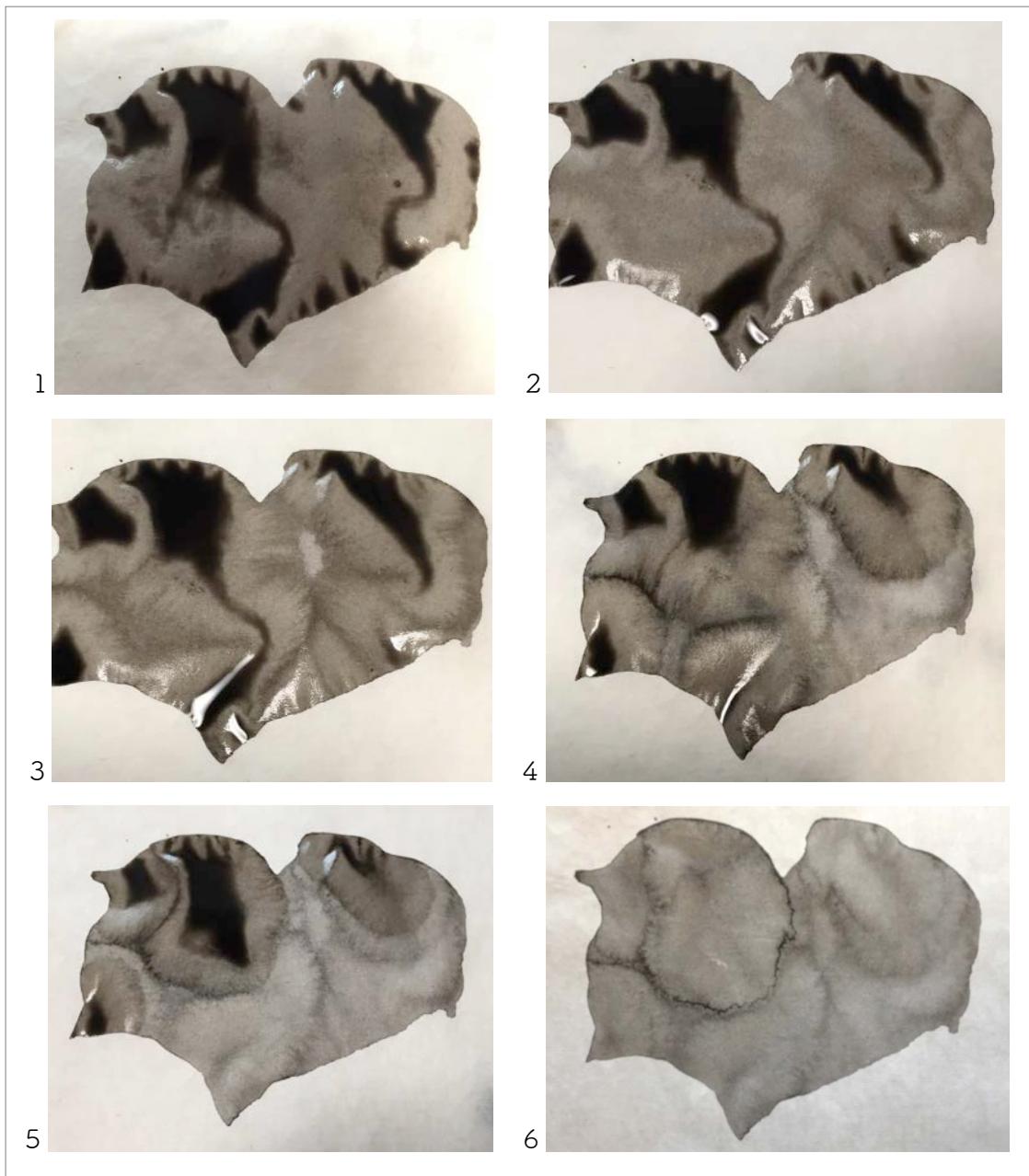


次に、墨で描いた部分が乾く直前に表面が磨りガラスのような状態になった段階で加えた。この場合、水を加える際には紙の波打ちがある程度収まり、墨を塗った直後に加えた場合に比べ、加えた部分から水が広がっていく様が捉えられた。ただし、完全に乾いた後の表情までを予測することはできない。また、水を加えていない箇所からも刻み目状に“滲み”が現れる場合が多分にあった。乾燥後の様子は(1)の場合に比べてやや平板な印象を受けた[図3-2]。



図 3-2 墨が乾く直前に水を垂らした場合
を試した他の例の結果

(3) 墨で描いた後、水を加えない場合



最後に、〈墨を塗って水を加える〉という従来の定義に従わず、ただたっぷりとした墨で描いたあとそのまま放置した。しかし、この場合にも(1)(2)のように水をえた場合と同様に滲みが現れた。乾いた後の様子も水をえた場合と劇的に異なるわけでなく、むしろ区別がつかない。これを何度も同じように試したが、全てに滲みが現れた。

以上より、〈墨を塗って乾かないうちに水を加える〉というタイミングを変えても乾いた後に明らかな変化が現れるとは言えず、また位置や表情を正確に制御することもできない。それどころか、従来の定義通りの工程を踏まずとも、ドーサを引いた紙の上にたっぷりとした水墨で描画するだけで、滲みが自然に現れるということがわかった [図 3-3]。

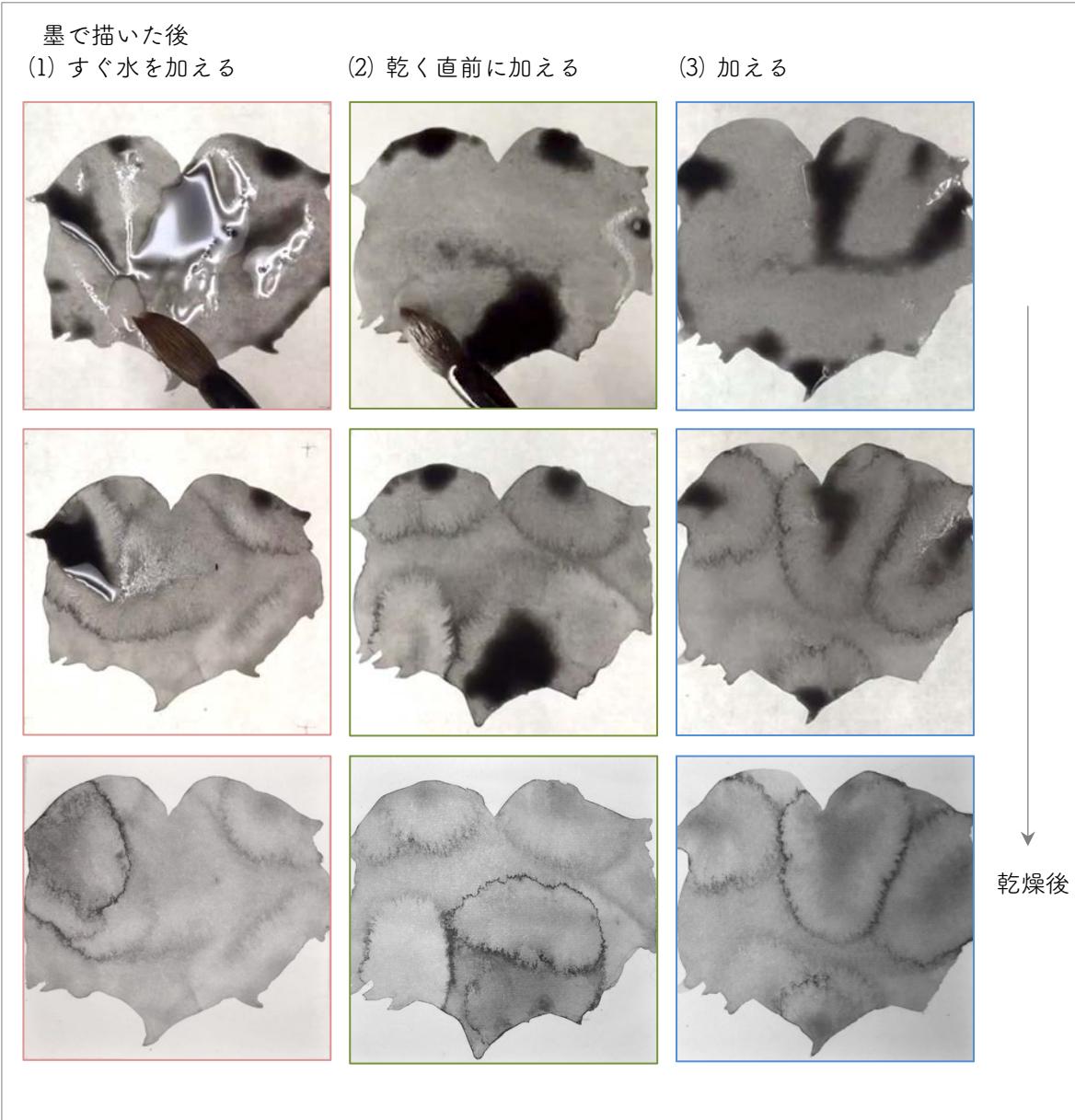
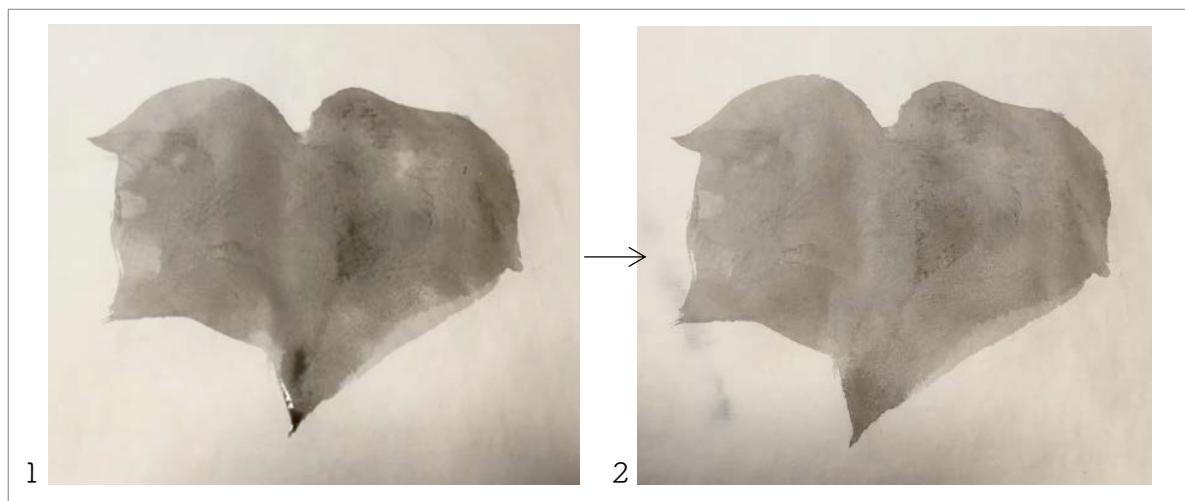


図3-3 墨に水を加えるタイミングの違いによる比較検証

第2節 水分量

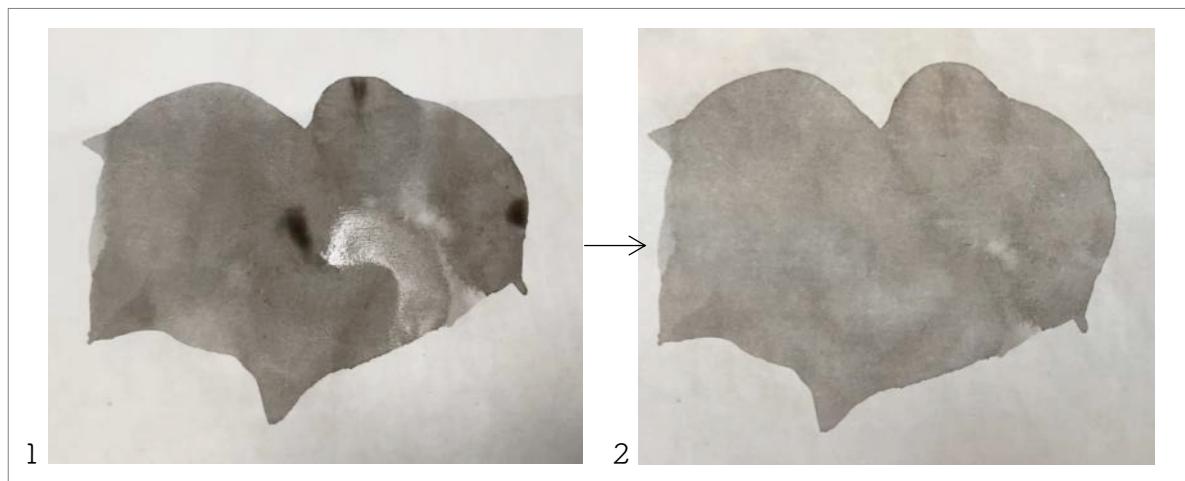
前節の結果を受け、仮に従来定義されてきた工程を行わない場合、筆に含まれる水墨の量や筆運びの速度によって結果にどのような変化が生まれるかを考察した。

(1) 筆に含む水分量を少なくして描いた場合



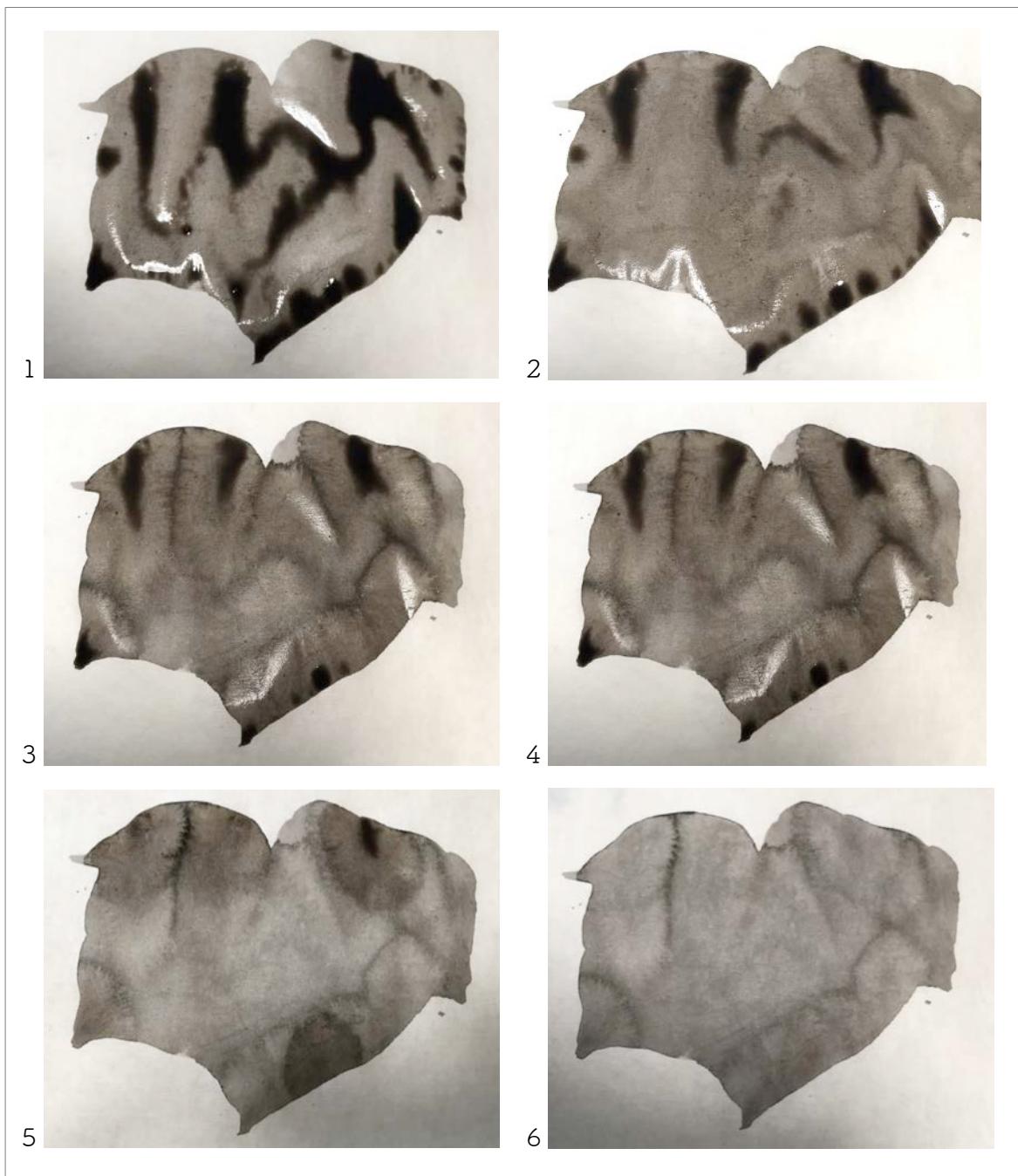
筆に含ませる水墨の量を少なくした場合、滲みは生まれない。

(2) 筆に含む水分をやや多くして描いた場合



今度は(1)よりもやや筆に含ませる水墨の量を増やして描いた。乾くと、わずかだが朦朧とした濃淡が生まれ、(1)に比べて墨の色にも深みがでた。

(3) 筆にたっぷりと水分を含ませて描いた場合



水墨をたっぷり筆に含ませ、じっくり水墨を置くように描くと、所々に墨のたまりが生まれて滲みが現れた。また、水墨の量が多いほど滲みの濃淡が強くなるように感じた。

以上より、筆にたっぷりと水墨を含み描くことで〈たらしこむ〉行為をせずとも自然に滲みが現れることが明示された[図3-4, 5]。

これは、筆の速さや角度、筆を運ぶ時の感覚にも関係するといえた。例えば、即興的な速さを持って描かれる場合、紙面に降りる水墨の量は少なくなる。また、側筆でこする様に筆を動かすと、紙面に降りる水墨は一層減る。これにより、乾燥後の滲みの様子に差が生まれる[図3-6]。

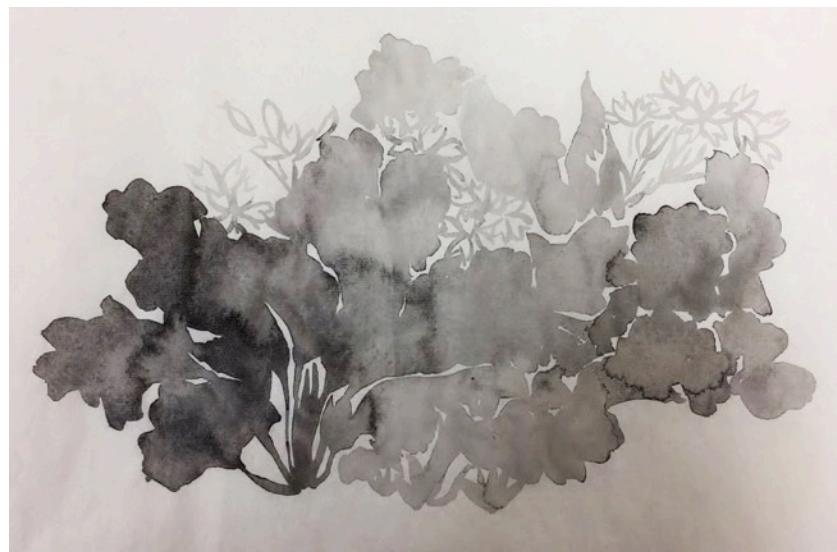


図3-4 筆に含む水分が少ない場合（上）と筆にたっぷりと水分を含ませた場合（下）の比較



図3-5 水分量の検証

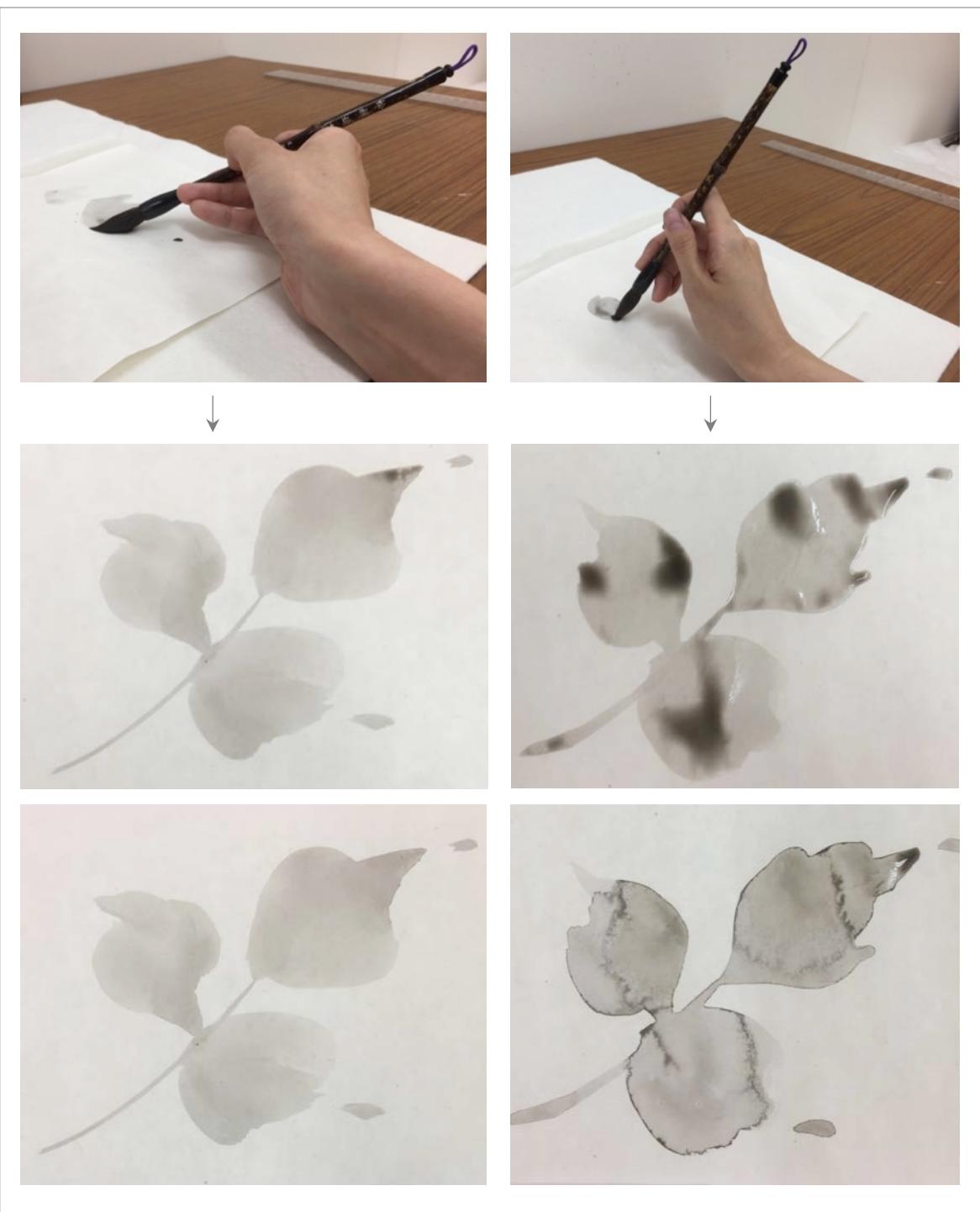


図 3-6 筆を寝かせ素早く描いた場合（左）と筆を立ててじっくり描いた場合（右）

第3節 基底材の加工

紙は繊維同士に隙間があり、未加工では毛細管現象により水がしみこむ性質を持つ。このしみこみを排除する加工方法は古来より様々で、その違いによる比較を行った。

(1) 生紙

まず、漉いたままの未加工紙に描いた場合。繊維の種類や漉く際に加えられるネリで水分の浸透具合は異なるが、総じて「四季草花図巻」に見られるような滲みが現れることはない〔図3-7〕。

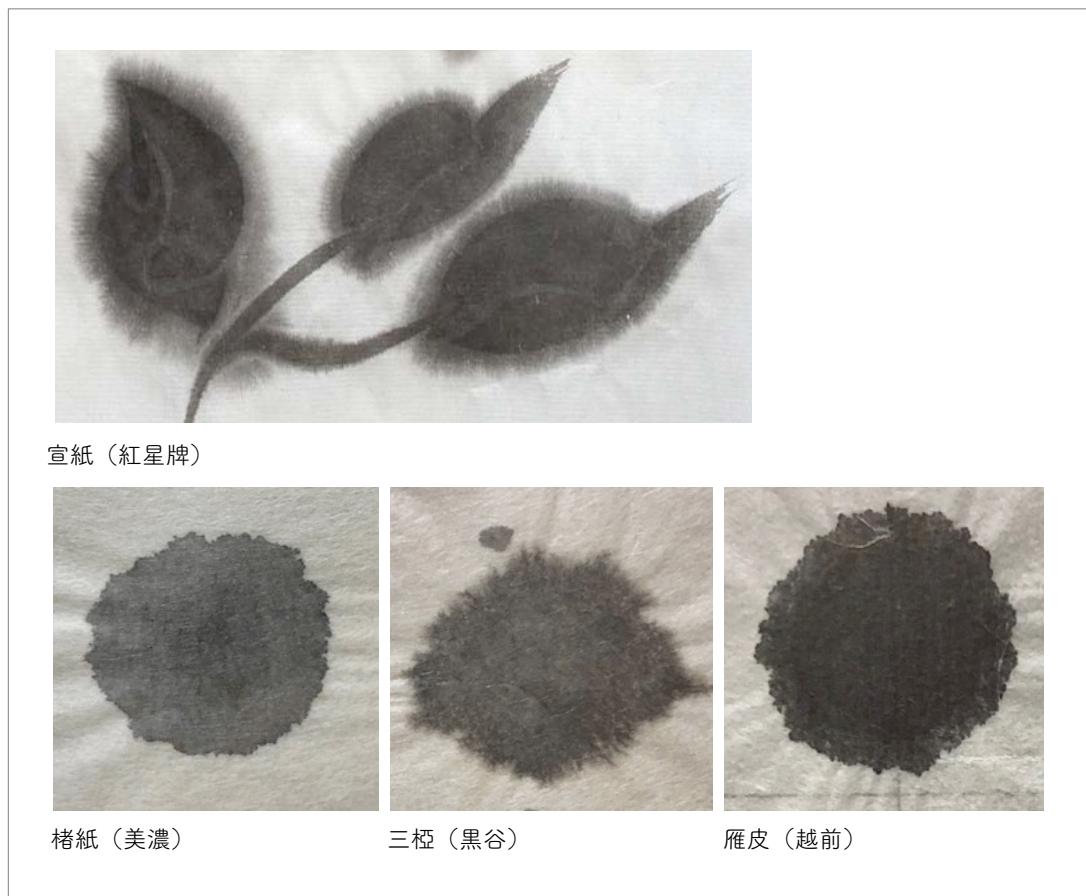


図3-7 生紙に描いた場合

(2) 半加工紙

現在の日本画でも一般的に用いられるドーサの方法は、紙のしみこみを徹底的に防ぐもので、日本へは紙の製法とともに伝わったとも推測されるが、詳しくは明らかでない⁷⁷。中国では4、5世紀頃より米粉などの植物澱粉を糊状にしたものと紙料液に加える方法を用いたが、その後唐代以降にドーサ（礪水）が用いられるようになったとされる⁷⁸。日本では中世の絵画には打紙を用いた例が多く見られ、ドーサを用いた例は近世以降に増えると認識されている。以下は、完全ではないがある程度しみこみを防ぐことで紙の描画などに適応させた、様々な半加工紙で考察を行った。

打紙

打紙は、紙に水気を与えてから木槌などで打つことで紙のしみこみを抑える方法で、製紙技術とともに中国より伝わり日本では中世の絵画などに例が見られる⁷⁹ [図3-8]。ここでは楮紙の打紙を用いて考察を行なった。文字を書く場合や、筆に含む水分量が少ない場合、筆の動きが速く紙上に筆が止まる時間が少ない場合には、紙のしみこみに一定の効果がある。一方、筆が一箇所でとどまる場合や、たっぷりした水墨で描く場合には水分がしみこみ広がる[図3-9]。いずれにせよ、「四季草花図巻」にみられるような滲みは現れない [図3-10]。



図3-8 うち紙をする法
享保11(1726)年刊
梅村判兵衛「万宝智慧袋」

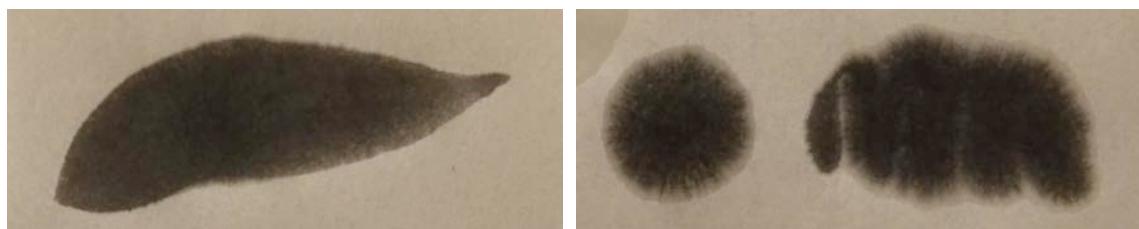


図3-9 素早く描いた場合（左）・じっくりと筆を置いて描く場合（右）

⁷⁷ 『本朝画法大伝』(1690)において初めて現在のドーサ液の意味として用いられていることがわかる。その後も 1717(享保 2)年に『書言字考節用集』において、「礪沙 タウサ 画工所レ用」とある。ただし、それ以前には平安時代中期の『新猿楽記』に「陶砂」が中国から輸入されたことが記されるが、この場合鉱物としての明礪を指しており、その他に滲み止めとして使用されていたことがわかる記録はない。

⁷⁸ 久米康生「和紙作りの歴史と技法」, 岩田書院, 2008年

ドーサ（礪水）とは、膠水に明礪を加えた水溶液で、これを紙に塗布してサイジングする。

⁷⁹ 増田勝彦, 大川昭典「製紙に関する古代技術の研究(II) -打紙に関する研究-」『保存科学』22, 1983年



越前楮（打紙）



那須楮（打紙）



楮紙、產地不明（打紙）



高野紙（打紙）



土佐岩原紙（打紙）

図 3-10 打ち紙

膠水／明礬水のみ

次に、膠水あるいは明礬水のみを塗布した場合を比較した[図3-11]。楮紙の一部、雁皮紙の一部に明礬水あるいは膠水のみでも滲みが現れる場合があることがわかった。ただし、その滲みはドーサ引きしたときに比べ滑らかさに欠け、紙の纖維に墨の粒子が詰まるような荒い印象になる。また、その他の紙では一定のサイジング効果は得られるものの、完全に紙への水の侵入がふさがれるわけではなく、「四季草花図巻」に見られるような滲みは現れなかった。「四季草花図巻」に使用されたと推定した宣紙などは特にしみこみが強く、滲みが現れるには膠水、明礬どちらも含むドーサの塗布が必要であると言える。

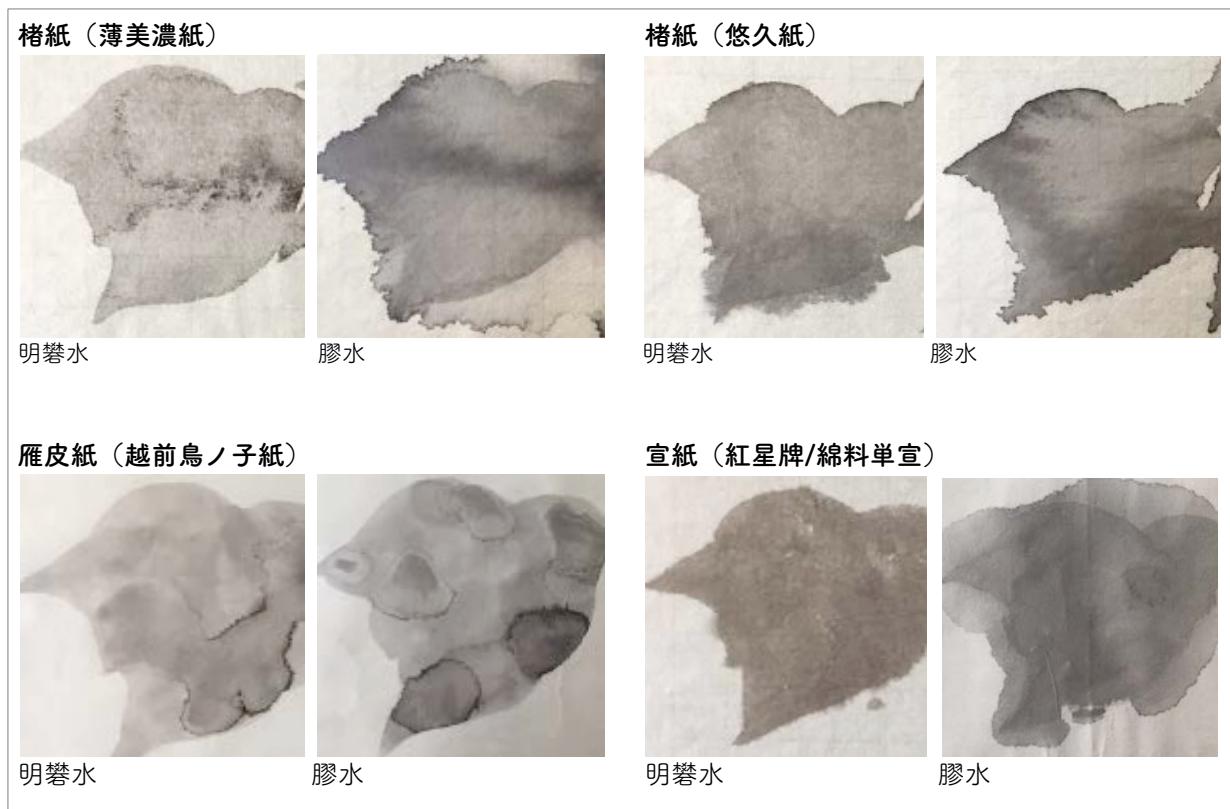


図3-11 明礬水/膠水

豆腐宣

豆腐宣も正確にいつ頃から用いられていたかは明らかではないが、^{とうしょう}豆漿、すなわち豆乳を染み込ませた宣紙のことである。これも半加工紙の一種である [図 3-12]。

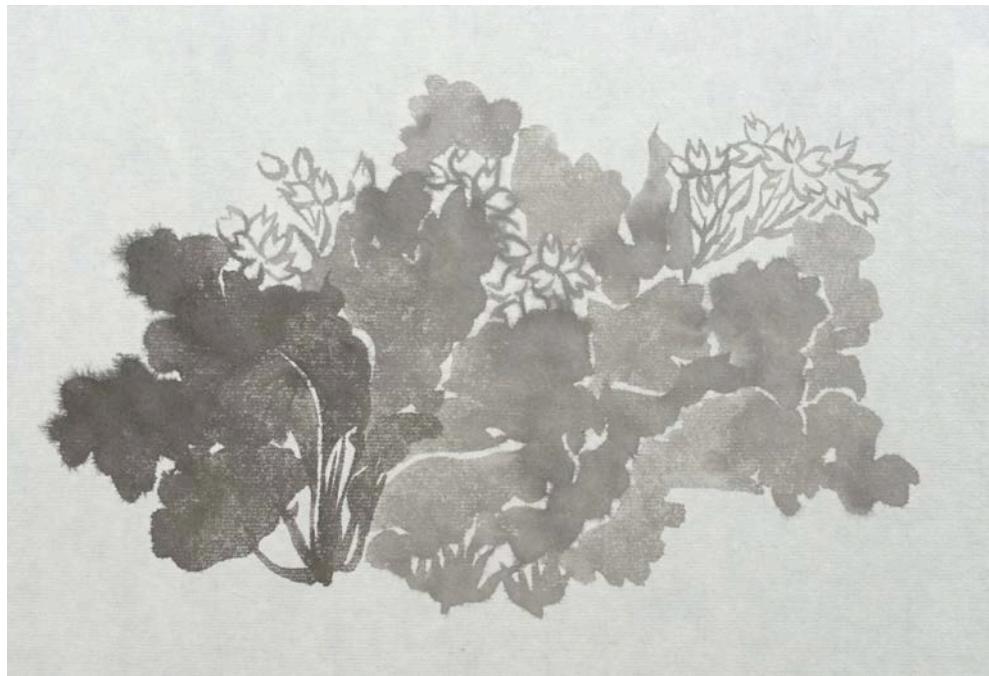


図 3-12 豆腐宣

このように、半加工紙は生紙にくらべ紙への水墨のしみこみ、広がりが抑制されて筆致が現れる。しかし、「四季草花図巻」に見られるような滲みは現れない。

(3) ドーサ（礪水）

ドーサ（礪水）は膠水に明礪を加えた水溶液である。紙に塗布することで紙面を膠分でコーティングし、水分の侵入口が塞がり、サイジングの効果を得ることができる⁸⁰ [図 3-13]。半加工紙はあくまでしみこみを抑制するだけであったが、ドーサを引いた場合には完全にしみこみを防ぐことができる。

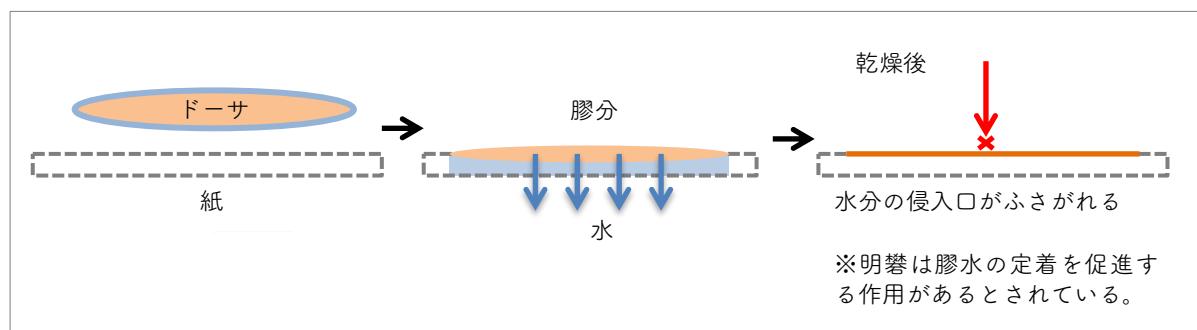


図 3-13 ドーサによる滲み止めの仕組み

生紙とドーサ引紙の違い

ここで改めて生紙（半生紙）とドーサ引紙両者の違いを考察したい。「四季草花図巻」は、明大文人画からの画題的影響について指摘され、玉蟲氏は「四季草花図巻」と陳淳筆の花卉画卷類[図 3-14]との画題の類似性を指摘している。一方で、両者を制作上の観点から比較すると、基底材の加工法に相違があると言える。陳淳の作品は筆致の様相から半生紙を用いている可能性が高いと考えられる。

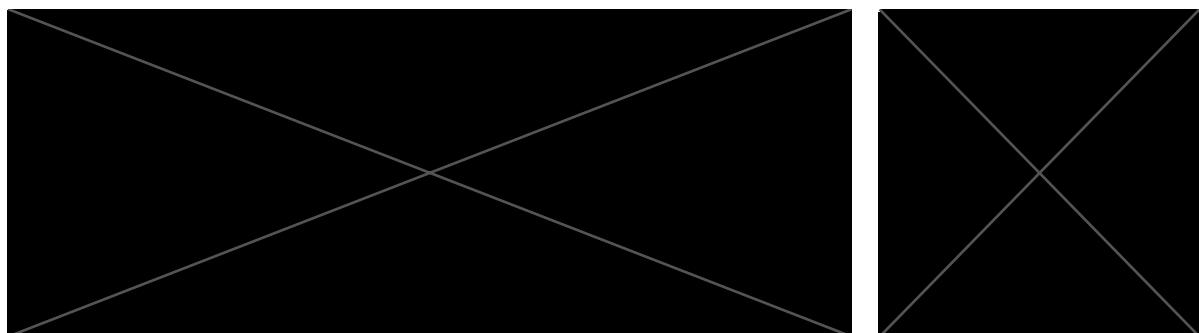


図3-14 陳淳「写生卷」（国立故宮博物館蔵、紙本、1538年）部分

⁸⁰ 為近磨巨登「書道用紙とにじみ」，木耳社，2011 年

一概には言えないが、ドーサの源流である中国の水墨画では、時代を下るに従い、ドーサの使用を避ける傾向が見られると言われている⁸¹。その理由としては、ドーサの使用で墨の発色が悪くなり、濃淡の変化が出にくく墨跡も鈍くなると考えられたことなどがあった。「芥子園画伝」にはドーサによる加工紙はサイジングの効果が強すぎるため、“士大夫が興趣に任せて描いた畫から趣がやや遠ざかる”といった趣旨が書かれ、代わりの加工法が紹介されている。サイカチの煮出し汁や豆乳などを塗布する方法により、作者の意図に応じて半加工の状態にしたとされる⁸²。

さて、生紙(半生紙)とドーサ引紙を比較すると、水墨の動く方向に差があると言える[図3-15]。生紙や半生紙などわずかにでも紙へ浸透する余地がある場合には、水墨は描き手が筆を置いた部分から紙の纖維をつたって内側へ、外側へと広がる。一方、ドーサ引紙のように浸透を全く許さない場合は、水墨は筆を置いた紙上に滞留し、その中を自然に流動する。たっぷりと描けば尚のこと水と墨は紙の上で自由に泳ぎゆらめく。

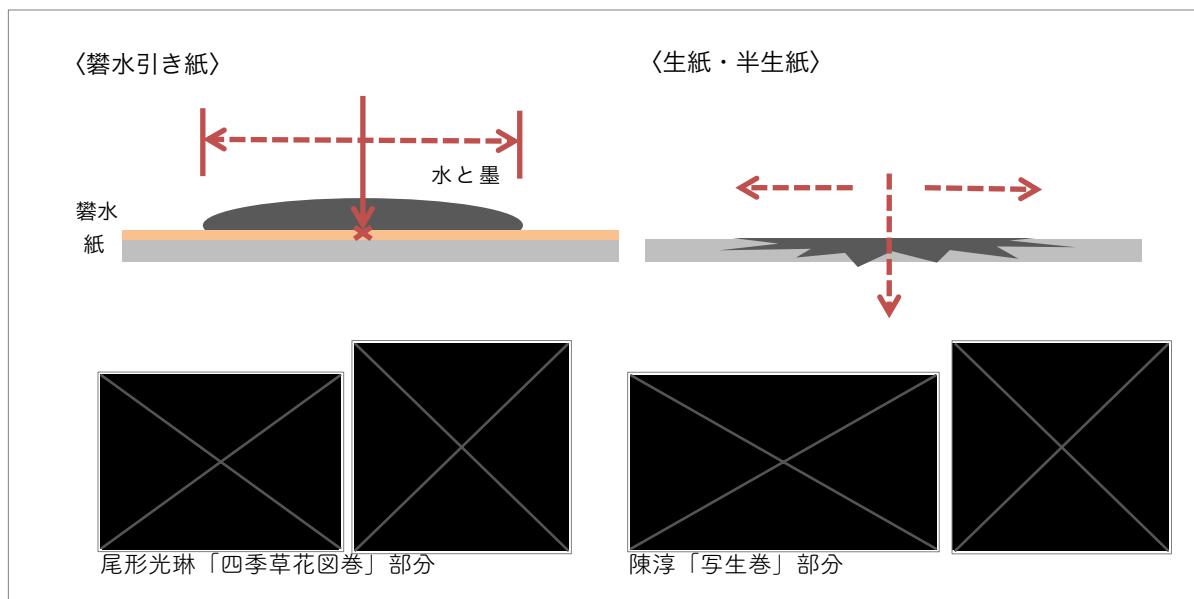


図 3-15 ドーサ引紙と生紙・半生紙における水墨の拡散の違い

また、筆を動かす速度にも違いがあると考えられる。陳淳の作品では筆の動きに速度を感じられ、即興性が強く現れている。光琳の場合は陳淳に比べ筆の速度が抑えられ、筆で紙に水と墨を置くような感覚がある。筆が紙面に留まる時間が長いことで、たっぷりとした水墨が紙の上におりていく。同じ没骨で、両者とも湿潤な描写ではあるが、描画時の水の作用には以上のような差があると言える。

⁸¹ 渡邊明義「水墨画の鑑賞基礎知識」, 至文堂, 1997 年
宍倉佐敏「必携 古典籍・古文書料紙辞典」, 八木書店, 2011 年
久米康生「和紙の源流」, 岩波書店, 2004 年

⁸² 王概ほか著, 小杉放庵註解, 公田連太郎訳文「芥子園画伝: 全訳」, アトリエ出版社, 1972-1974 年

宣紙とドーサ

さて、第2章で述べた通り「四季草花図巻」は中国の輸入紙に描かれていると考えられる。江戸時代の技法書「画伝幼学絵具彩色独稽古」⁸³には国内産の紙よりも前に、「唐紙」「白紙」「竹紙」「画牋紙」など中国からの輸入紙の名が記されている。さらに、このいずれの紙に対しても「うらうち」の注釈が付けられており、竹紙や宣紙を裏打ちしたものにドーサを引く手順が記されている。本書の刊行は光琳の活躍した時代よりも後だが、裏打を施した中国紙にドーサを引き、それを屏風や襖に張ることは江戸時代に一般的な手法であった可能性が高いと考えられた。

唐紙 うらうち

○屏風ニふすまを張に。 うら打唐紙どうさの、 しめりにて張ことを禁す かならず礪水きかすとふさ能々かわかして後ハ張べし

○裏打唐紙とふさなしに張ことなり跡にてどふさ引時ハ画のためにハ大にわろし

白紙 うらうち

都て裏打のものハ裏より引へし跡にて面をなそるへし 矿水へ元繪の違を霞量の分る為に引くものニ或ハ彩丹繪の俱をたもつを専らとし。 又墨龍等にハどふさ裏打紙にて能く染みこみしよふに引かされハ暈重るに損あり画の要用なす也。

鹿田桓斎「画伝幼学絵具彩色独稽古」, 1834 (天保5) 年

裏打ちを施すことで元来水分に対して脆弱な宣紙が補強される。また、宣紙は吸水率が高くドーサが効きにくいが、裏打紙の補助により膠分が定着しやすくなる効果もあるように考えられた。「四季草花図巻」の制作工程の推定については第4章で改めて記したい。

⁸³ 鹿田桓斎「画伝幼学絵具彩色独稽古」, 1834 (天保5年)
本書の内容については以下を参照した。

染谷香理「画伝幼学絵具彩色独稽古（天保5年）」『美術研究』414, 国立文化財機構東京文化研究所, 2015年
小川幸治「新装版 狩野派絵師から現代画家までに学ぶ 日本画 画材と技法の秘伝集」, 日貿出版社, 2008年

(4) ドーサ濃度による違い

次に、ドーサの濃度で滲みがどのように変化するかを考察した。試料制作から、しみこみを抑える効果が現れるドーサの濃度は、紙の纖維の種類や密度、厚みによって異なるといえた。纖維密度が大きい場合や厚い紙の場合、ドーサの効果が得られる濃度は高めになる。一方、雁皮紙など纖維の密度の細かい紙は低い濃度でも効果が得られる⁸⁴。種類の異なる複数の紙にドーサ濃度を変えて塗布したところ⁸⁵、いずれの場合もドーサの濃度が高くなるほど滲みの濃淡の対比が強くなり、滲みが現れる箇所も増える傾向があると判明した[図3-16]。

濃いドーサの場合、膠分が増えることで紙が硬化し、描く際に紙が暴れやすくなり、水墨が溜まる箇所が増えて滲みが現れやすくなる。また、紙の保水性が低くなり、水墨の薄い箇所は乾きが早く、溜まりができた箇所との乾きの差が大きくなり、濃淡の対比が強くなる。

さらに、ドーサを引いた紙を数ヶ月置いた後同じ墨で試すと、滲みが現れない場合があるとわかった。このため、紙に塗布した膠分が描画時に融解することも滲みの出現に影響していると考えられた。

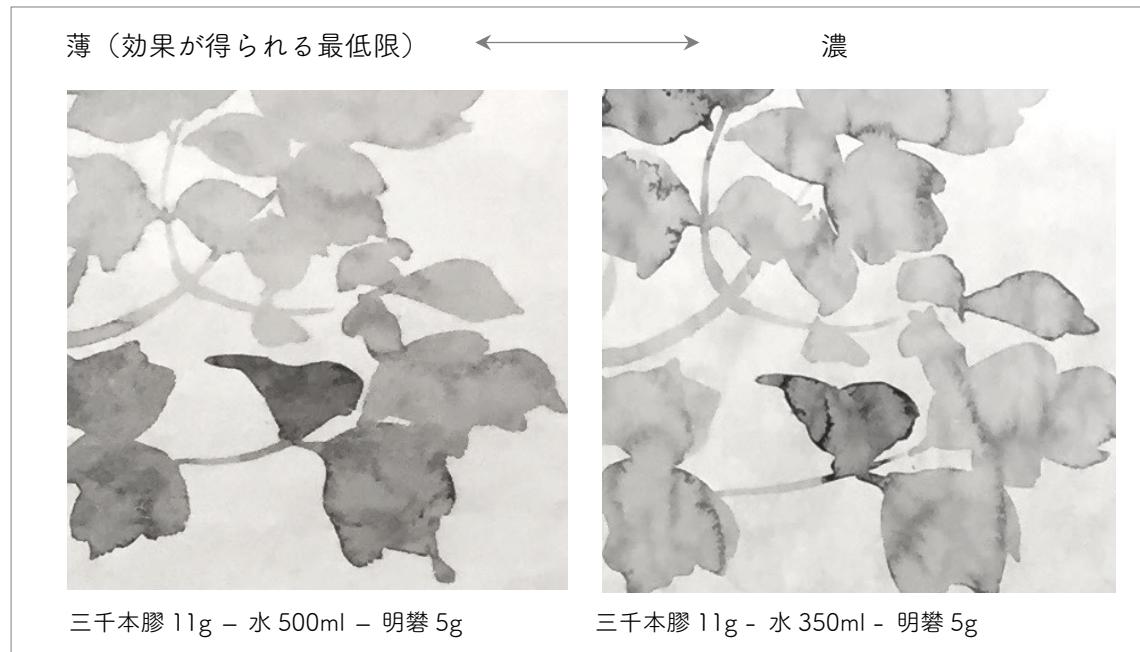


図 3-16 ドーサの濃度による比較（いずれも宣紙）

⁸⁴ 紙それぞれの水分のしみこみ方には、漉く際のネリの作用もあるとされている。

為近磨巨登「墨と硯と紙の話」木耳社, 2003年

⁸⁵ 次節でも挙げる、種類の異なる紙に、それぞれ膠 0.5%、1%、5%の濃度で明礬 0.1~1g を加えた礬水を塗布して水墨を描いた際の違いを観察した。

第4節 紙の種類

次に、紙の種類による比較を行った。日本の製紙は江戸時代前期までには現在知られる大抵の紙が作られ、輸送業の発展から、大都市である江戸や大坂には各地で生産された紙が集まつた。また、前述の通り江戸時代は中国からの輸入紙も書画用紙として珍重されていた。光琳ともなれば多種多様な画材に触れる機会があつたと考えられる。

ここでは「四季草花図巻」が描かれた当初に入手し得た種類を中心に紙を収集し、それぞれに水墨で描画して滲みの差を観察した。なお、ドーサは各種類の紙に対し完全にしみこみを抑える効果が得られる最低限の濃度を塗布した。また、これまでの結果を踏まえ、従来の〈墨を塗ったあとに水を加える〉という工程は踏まず、たっぷりとした水墨で描いたあと何もせずに置いた。

結果から述べると、この実験で全ての種類の紙に滲みが現れたが、その様相には違いがあった。紙の種類は大きく以下の通りで、そのなかでも産地や製法の異なるものを数種試行した⁸⁶。

(1) 楢紙

(2) 雁皮紙

(3) 三桠紙

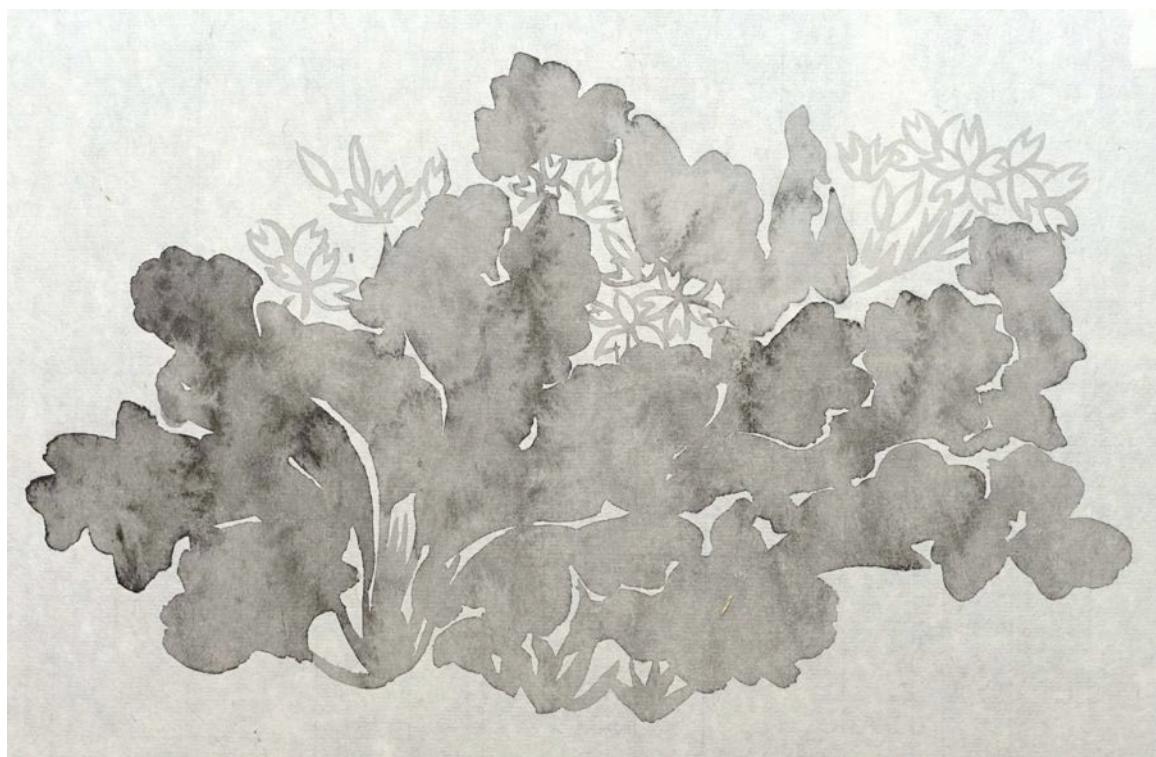
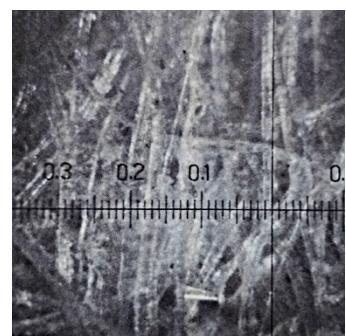
(4) 竹紙

(5) 宣紙

⁸⁶ それぞれの繊維写真は宍倉佐敏氏の著書「必携 古典籍・古文書料紙辞典」(八木書店, 2011年)より抜粋した。

(1) 楢紙

楮は纖維が長く、また薄い濃度のドーサでもサイジングの効果が得られるため、水墨で描いた際に紙が暴れにくい。全体にゆっくりと乾き、滲みの強弱も緩やかになることがわかった。また、産地が異なっても楮紙であればこの特徴は共通した。



黒谷楮紙



杉原紙



悠久紙



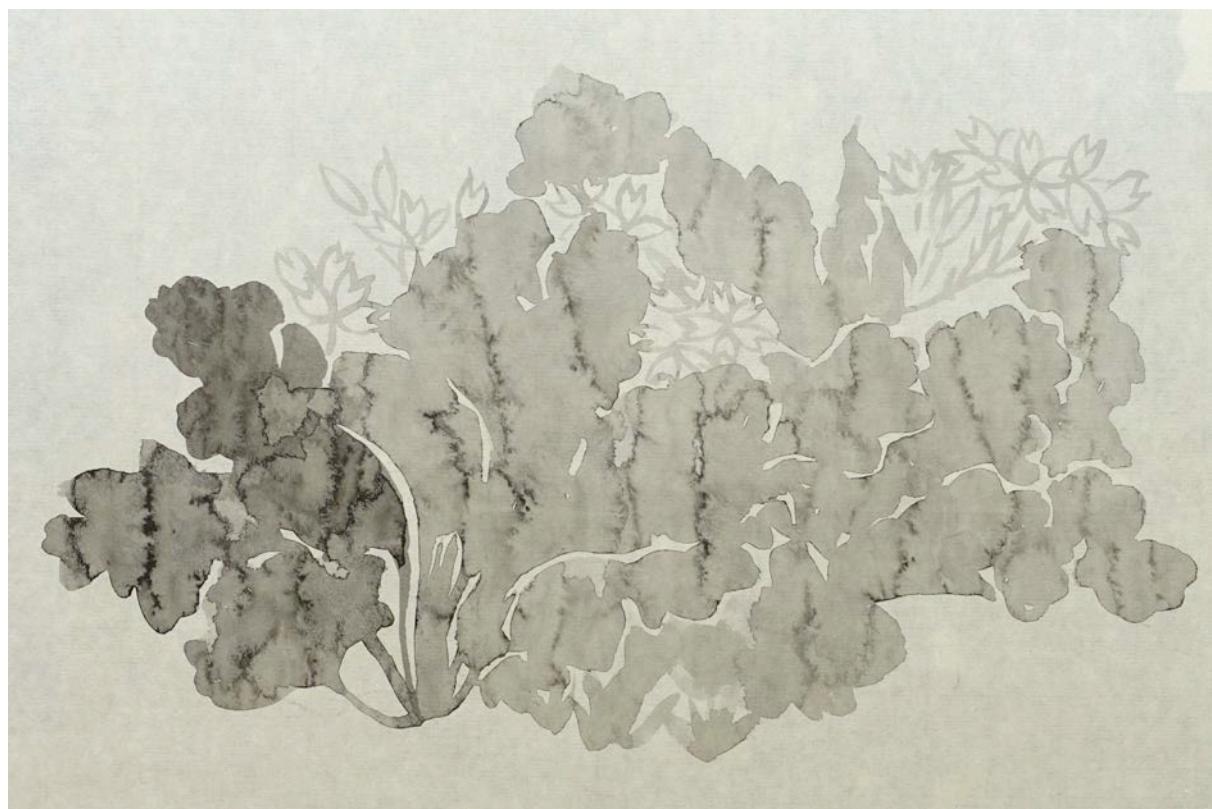
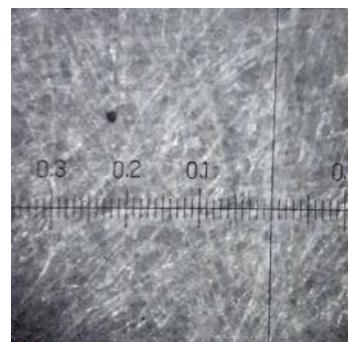
本美濃紙



鶴堂ちり入り紙

(2) 雁皮紙

雁皮紙は、紙面に水分を塗布した際暴れやすく乾きも早い。楮紙に比べ、濃淡の強い滲みがより多く現れた。特に越前鳥の子紙など吸水性が殊に低い紙は墨を塗ってから乾くまでの時間が短く、描くと同時に次々に滲みが発生するものもある。大正期の結城素明の技法書には、「たらしこみ」には鳥の子紙が適すると記されている。ただし「四季草花図」にみる滲みとは印象が異なった。



越前純雁皮



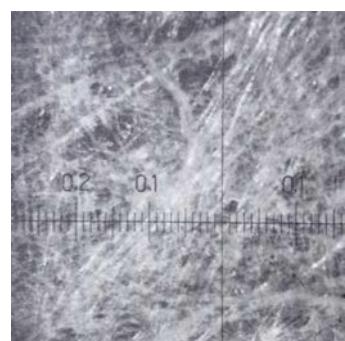
近江雁皮紙



石州雁皮紙

(3) 三極紙

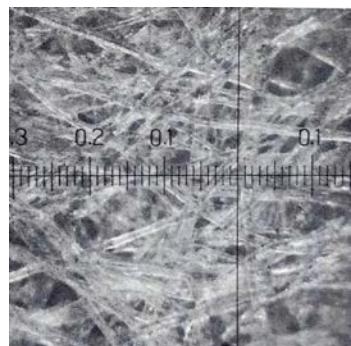
三極を原料とした紙は登場が遅く、確実に使用が認められるのは17世紀以降とされる。雁皮紙に類して水を含むと暴れやすいが、滲みの様相は雁皮紙に比べて柔らかで、ただし楮紙に比べると濃淡の対比が強い印象になる。

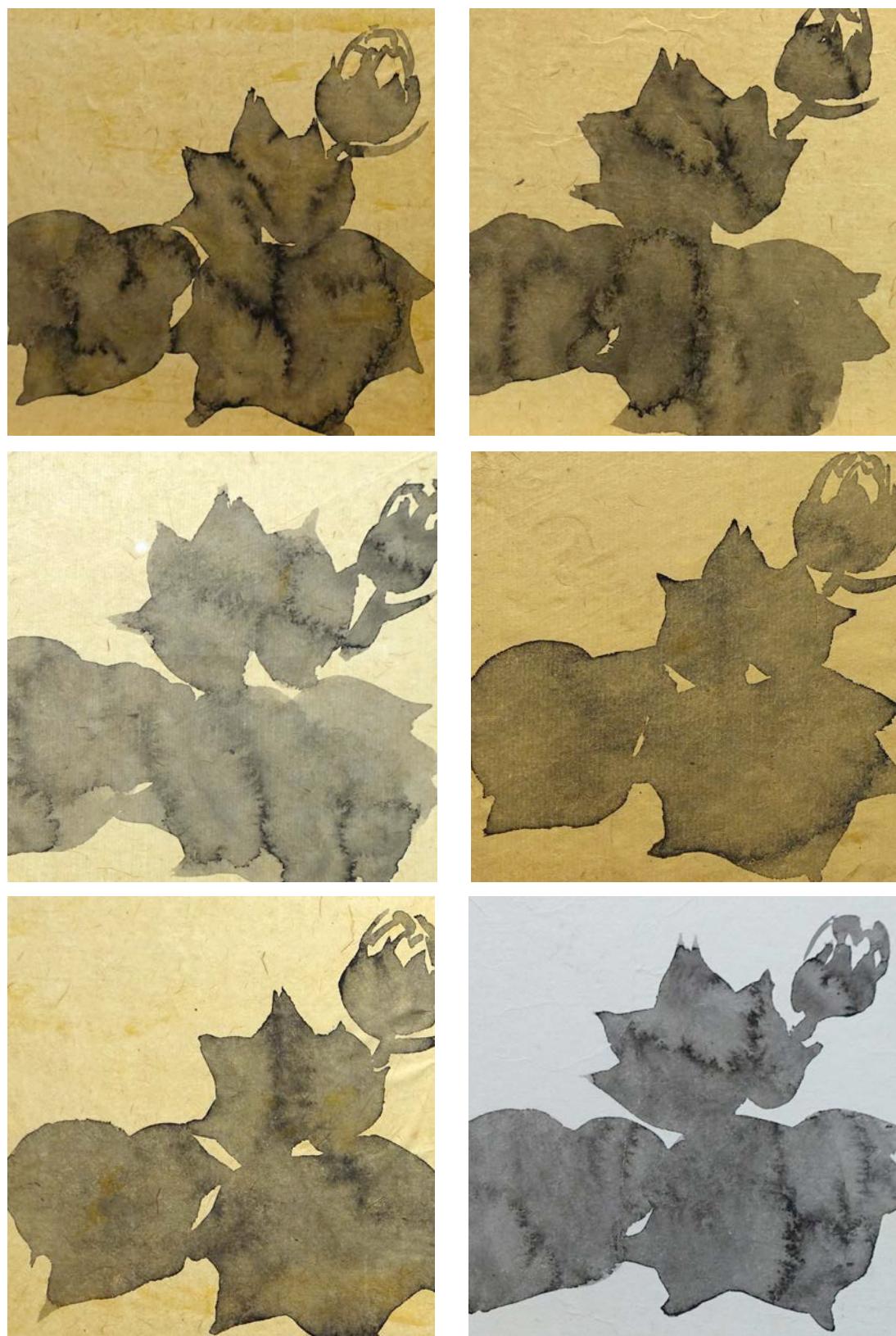


石州三極紙

(4) 竹紙

江戸時代に中国からもたらされた紙の種類は判然とせず、多種多様だったと考えられるが、ここでは大きく竹紙と宣紙に分けてそれぞれドーサを引いたものに試した。竹紙は唐代始めより福建省を中心に漉かれ書画用に広く用いられ、日本にも古くからもたらされていったとされる。雁皮紙ほどではないが濃淡の強い滲みが比較的多く現れやすいことがわかった。ただし竹紙は産地や製法によって質が異なり、一概に特徴を括れないと言えた。



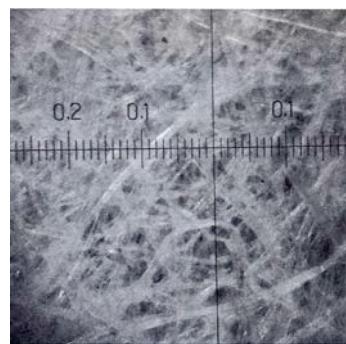


全て異なる種類の竹紙（産地等不詳）⁸⁷

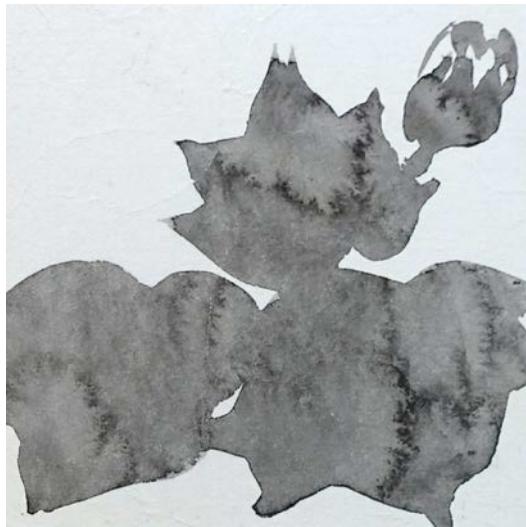
⁸⁷ 竹紙、宣紙の試料の一部は半田昌規先生、半田幾子先生よりご協力いただいた。

(5) 宣紙

宣紙という言葉の定義も曖昧だが、一般的には中国安徽省産で漉かれた紙を指し、青檀皮と稻藁を主原料とする。基本的に白く柔らかい質感であるのが特徴的だが、青檀と稻藁の配合率や漉き方によって紙質も様々で、江戸時代に輸入されていた宣紙も多様だったと考えられる。ただし、概して雁皮紙よりも滲みの濃淡は弱く柔らかい印象になり、楮紙よりは滲みが出やすい。



綿料单宣



淨皮单宣



青檀100%の紙

宣紙⁸⁸の中でも綿料单宣と淨皮单宣では青檀の含有率が異なり、後者の方が青檀の纖維を多く含み稲藁の纖維が少なく吸水性が低い。両者に生紙のまま描くと、広がり具合や色、見た目の硬質さなど、墨の受け方に違いがあることがわかる[図3-17]。ドーサを引いた場合にもわずかに墨と紙の調和の印象が異なる。

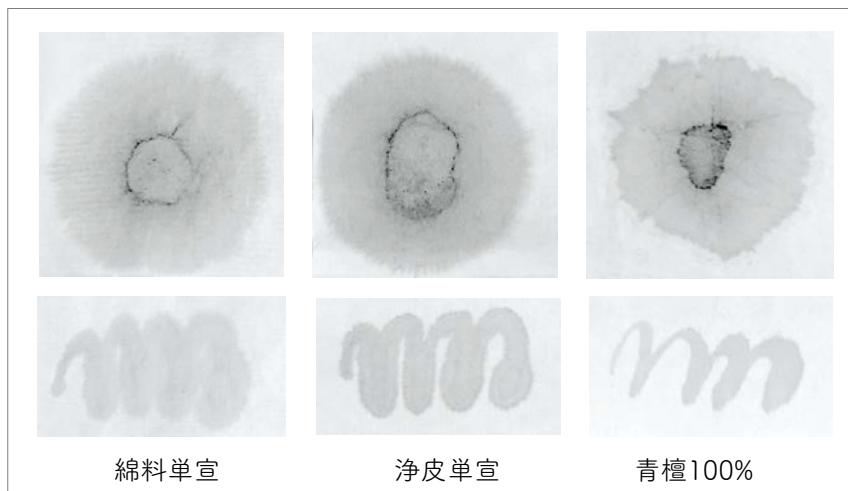


図3-17 宣紙の種類 生紙の違い

⁸⁸ 「宣紙」と「画仙紙」という名称は混同されて用いられる場合が多いが、元来「宣紙」は書画用紙のうち安徽省で漉かれた紙を指す中国の呼び名であった。「画仙紙」は中国から輸入された書画用の大型紙の日本における総称とされ、「宣紙」がこの語源の一つと考えられている。ただし、江戸時代の技法書である「画伝幼学絵具彩色独稽古」には大型の紙を指す「唐紙」の他に「画牋紙」、「竹紙」と項目が分けられており、「画仙紙」という言葉自体の指す意味は現在に至るまでに変容があったと考えられる。なお、現在では「本画仙紙」というと広義で安徽省産の宣紙、狭義でその中でも「紅星牌」という商標を指す。また、青檀はニレ科の落葉樹であり、樹皮が用いられる。稲藁は砂地で生育したものが用いられる。

以上より、ドーサを引いてたっぷりとした水墨で描けば、全種類の紙に滲みが自然に現れることがわかった。一方で、紙の種類に応じてその滲みの様相は異なることも明らかとなった。同種であっても産地や厚みで多少の差はあるが、繊維の長短などにも関係して滲みの強さや発生量が変化すると言えた。紙によってサイジング効果を得るための最低限必要なドーサ濃度が異なることも影響していると考えられた。ただし、滲みの様相は墨やドーサ濃度、紙の種類といった単一要素ではなく、これらの総合的な兼ね合いによって変化するといえた。



楮紙



雁皮紙



三椏紙



竹紙



宣紙

(6) 絹本

さて、従来琳派の作品でたらしこみが見られるとされている作品には、紙本以外に絹本がある。そして、琳派の作品を概観すると、19世紀ごろから絹本作品が主流になっていることがわかる。宗達および宗達工房、そして光琳の作品でたらしこみが見られる作品はほぼ全てが紙本である。しかし抱一以降のいわゆる江戸琳派と呼ばれる絵師たちの場合には絹本が中心となっている。光琳の作品でたらしこみが用いられたと付言されるものの一部にも、わずかに絹本の作品があり、また抱一の初期作品にも紙本のものがあるが、おおよそ1750年頃を境に紙本中心から絹本中心へと変化していることがわかった[図3-18]。

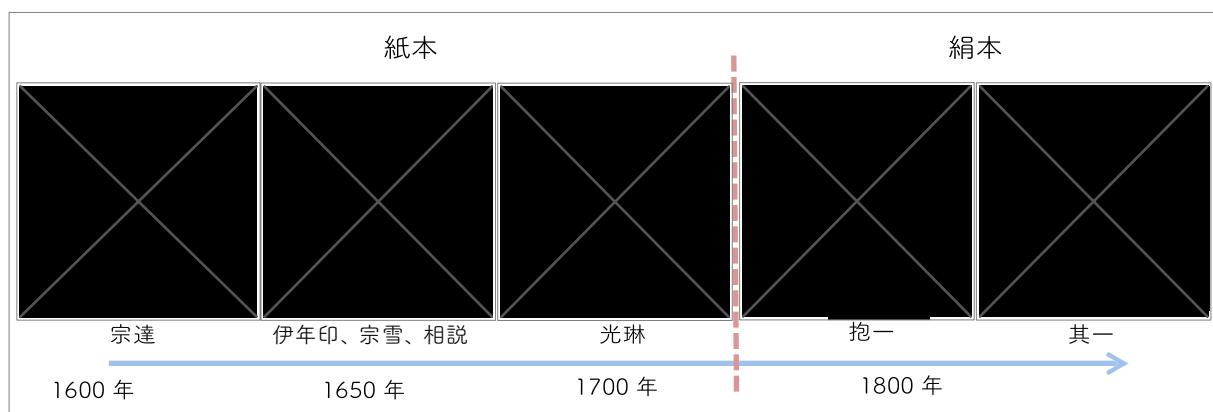


図3-18 基底材の変遷

この変化には様々な要因が考えられるが、例えば光琳と抱一の社会的立場の違いもその一つだろう。また、この時期に国内における絹の品質が向上したことも関係するかもしれない。日本における絹の生産は、弥生時代には既にその製法が伝わったが、長らく中国製の絹に品質が及ばず輸入に頼っていた。しかし、江戸時代の鎖国に伴い国内絹の品質改良が進められると、江戸時代中頃の18世紀には中国絹にも代わる良質な絹が生産されるようになったとされている⁸⁹。絵画の基底材としてもこうした良質な国内産絹が多く普及したと考えられる⁹⁰。

ここで、紙の場合と同様ドーサをひいた絹にたっぷりした水墨で描きそのまま経過を観察した。その結果、絹の場合キワに細い線ができるることはあっても、描いた内側に「四季草花図巻」のような刻み目状の滲みが生まれることはないことがわかった[図3-19]。紙の場合この手順を踏まずとも滲みが生まれたが、絹の場合は放置すると均一になってしまうのだ。

⁸⁹ 布目順郎「絹の東伝-衣料の源流と変遷-」, 小学館, 1999年

⁹⁰ 酒井抱一の弟子である鈴木其一が竹生島（滋賀県）の絹を購入した記録も書状に残されている。竹谷長二郎、北野克 編「江戸琳派画人鈴木其一書状」, 日本書誌学大系, 1984年

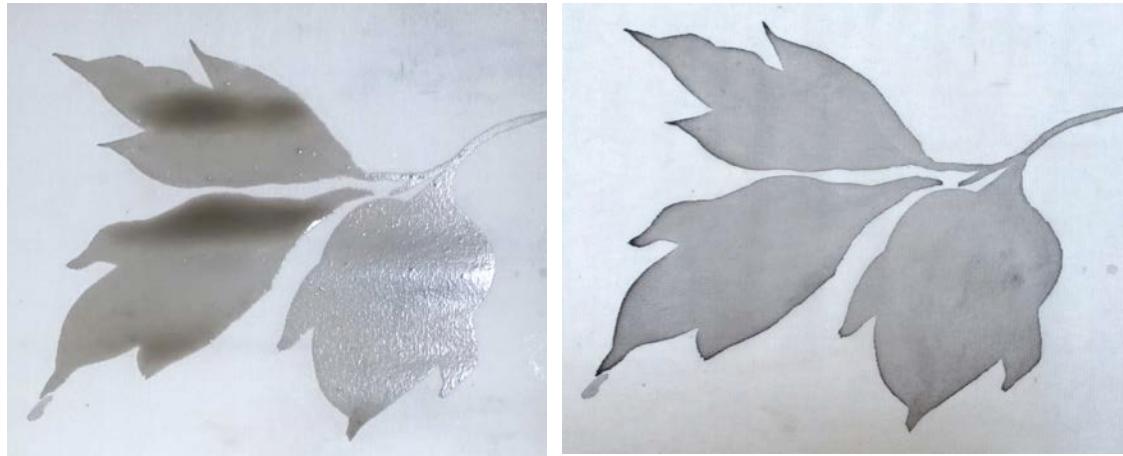


図3-19 ドーサ引きの絹本にたっぷりとした水墨で描いた場合（右：乾燥後）

一方、絹の場合は墨が乾かないうちに絵の具を加えると、そこからなだらかに絵の具が広がる[図3-20]。紙で同様のことを行う場合に比べると、絹の方が柔軟な階調が生まれる。また紙に比べて乾燥後の様子を予想、制御しやすく、〈たらしこむ〉という行為を反映させやすいといえた。絹は絹枠に張り込んで描画を行うため、基底材自体の動きに自由度が少ない。このため、水墨が溜まりを作らず均一になる。「四季草花図巻」のような刻み目状の滲みは、紙とドーサを用いて初めて生まれると考えられた⁹¹。

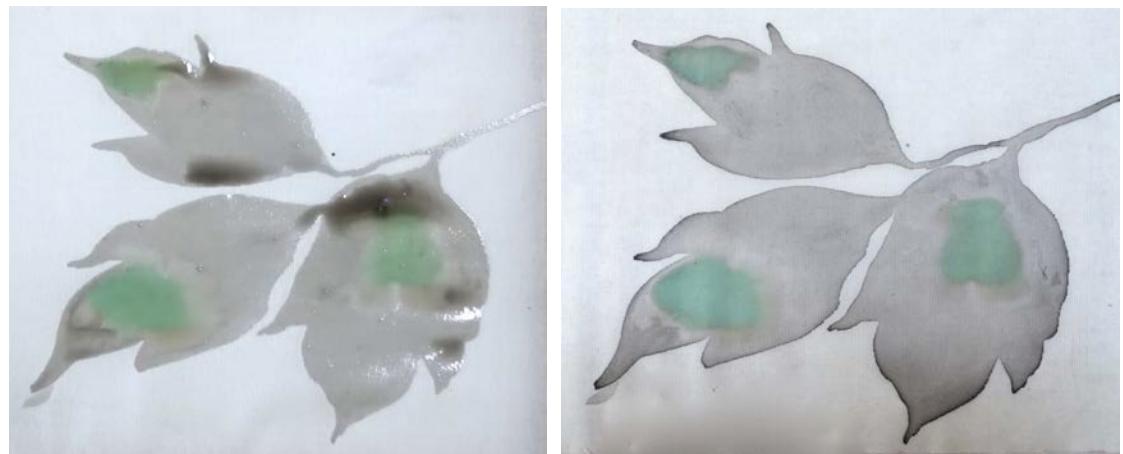


図3-20 墨で描いた後、緑青を加えた場合（右：乾燥後）

⁹¹ 矢代氏は洋の東西を問わず水溶性の絵の具を用いた芸術には少なからず滲みに対する感覚が見出せ、西洋の場合はテンペラ画にそれが見出せると述べる。

八代幸雄「日本美術の特質」、岩波書店、1943年

テンペラ画の場合でこれを示すのはマーブリングという技法と考えられた。筆者は、東京藝術大学大学院美術研究科 保存油画研究室 木嶋隆康教授にご指導を賜り、テンペラにおけるマーブリング技法を実際に試行した。ただし、テンペラの場合も基底材が水分を含んで波打つことはないため、絹本の場合に見られるような階調的な滲みを描くことはできても、刻み目状の滲みは生まれないことが判明した。

抱一およびそれ以降の絵師達の作品には、植物の葉や幹などに墨に絵の具、特に緑青を加えたと考えられるものが随所に見られる。この場合〈たらしこむ〉という行為は必要不可欠であり、この意味で現在「たらしこみ」と呼ばれるものと変わりないと考えられた。抱一は、光琳顕彰事業を通していわゆる「琳派」観の魁を生み出した人物として知られる。自らを宗達や光琳の系譜に位置付けるための指標的な役割をたらしこみに見出していた可能性も考えられる。

さらに抱一のあとの其一は、晩年になるにつれてたらしこみを植物の立体感に活かそうとする傾向が見て取れるようになる。抱一が葉の数カ所に模様を作るよう緑青を加えていたのに対し、其一の場合はより広範囲に緑青のなだらかなグラデーションを作る。其一のこうした特徴には江戸時代後期の西洋植物図譜などの流入も影響していると考えられる⁹²。こうした例は、時代ごと、絵師ごとに、滲みやたらしこみの受容と認識が変化してきたことを物語っている。

⁹² この問題については筆者の学位論文にて指摘した。ただし、「たらしこみ」の絹本における表現効果については実技的な観点からさらなる研究を行なう必要があると言える。

林樹里「鈴木其一の花鳥画-博物図譜の影響とたらしこみの特徴-」, 東京藝術大学芸術学科 学位論文, 2012 年

第5節 地

従来、たらしこみが見られるとされた作品には、紙の素地に描かれたものの他に、金箔地に描かれたもの、また一説に胡粉を引いた紙に描かれたものがある。以下は、紙に何らかの地を施したものに墨で描いた場合の考察を行った。

(1) 具引き（胡粉）

宗達の作品には、楮紙の纖維の荒さを隠すため表面に薄く具引き（胡粉の塗布）がなされないと推測される説がある⁹³。紙の種類にかかわらず胡粉をひいた上に水墨で描いた場合、素地に描く時に比べ滲みが一様に出やすくなることがわかった。例えば楮紙はドーサを引いただけの場合と比べ、滲みの濃淡が強く出現する箇所も増えた。ただし、「四季草花図巻」にみるような纖細で抑制された滲みとは印象が異なった[図3-21]。

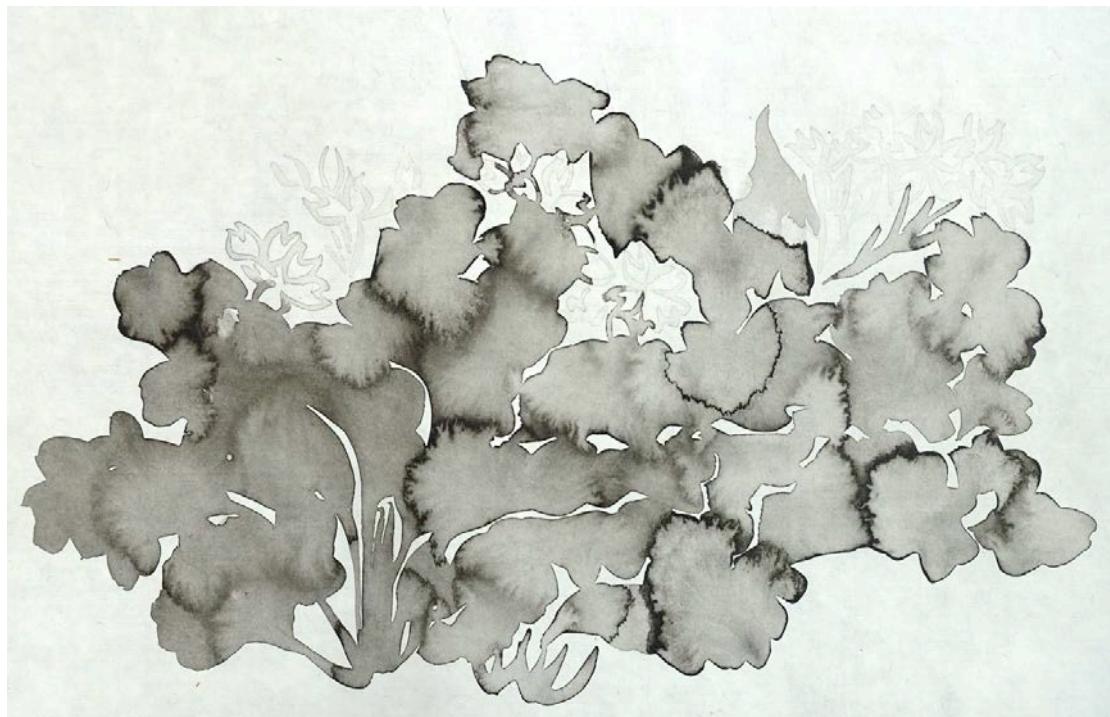


図3-21 縹料単宣紙（具引き）

⁹³ 林進「宗達絵画の解釈学—「風神雷神図屏風」の雷神はなぜ白いのか（日本文化私の最新講義）一」, 敬文舎, 2016年
林氏は宗達筆「蓮池水禽図」においてその特徴が見られると主張する。また宗達以前に具引きを行った例として
雪村周繼の「呂洞賓図」を挙げている。



楮紙（本美濃紙）



三柱紙（黒谷三柱紙）



雁皮紙（越前鳥の子紙）

(2) 金箔、金砂子、金泥

宗達の後を継いだ宗雪や相説、およびその工房作（伊年印）には金箔地に草花図を描いた屏風作品が多く残されている。伊年印の作品では、金箔地に淡墨や染料の淡彩で描いたものが多い。金箔紙の場合も、たっぷりとした水墨で描くことで滲みが現れたが、その濃淡の強弱は雁皮紙などの場合より一層強い様相となった。また、砂子の場合、金泥の場合もそれぞれ比較した[図3-22]。

「四季草花図巻」にも見られる金泥の場合、素地に描いた場合の印象とほぼ差がなく、落ち着いた滲みが現れた。

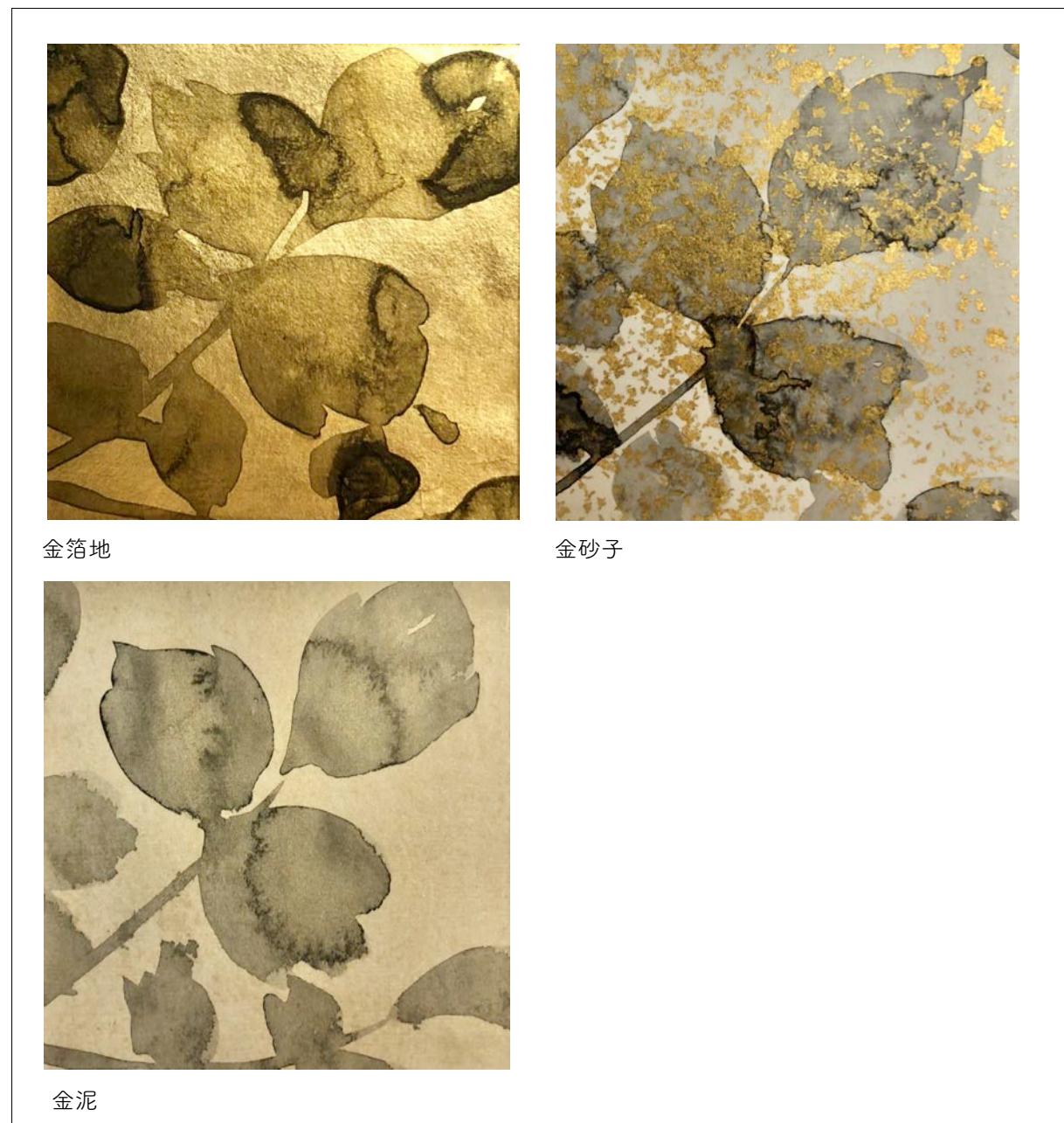


図3-22 金箔、金砂子、金泥を地に施したものとの比較

また、筆者は過去に光琳筆「楓楓図屏風」（東京藝術大学大学美術館蔵）の模写を行っている[図3-23]。本作では、金箔地に顔料と顔料、または顔料と淡墨による、たらしこみが見受けられた。ただし、前者の場合には〈たらしこむ〉という行為が介在するが、後者はそうとは限らず、岩絵の具と墨あるいは染料の混色によって自然と滲みが現れている可能性が考えられた。このような、たらしこみやたっぷりとした筆使いは、金地においても平板になることのないふくらとした彩色を可能にしていた。

しかし、金箔地のみならず素地以外におけるたらしこみおよび滲みについては、わずかな試料だけでは断定できない部分が多く、今後一層の研究が必要と考えられた。



図3-23 尾形光琳筆「楓楓図屏風」（東京藝術大学大学美術館蔵）の模写 およびその一部

第6節 墨と水

(1) 墨

次に、墨の種類と滲みの関係を考察した。成分や製法の異なる15種類の墨を集め、比較の際には小さじ一杯分の水に対して一分間同じ速さで墨を擦ったものを用いた。また、いずれもドーサ引きの宣紙にたっぷりとした水墨で描き、他に特段の工程は行わない方法で描いた。

結果は、松煙墨と油煙墨など煤の種類による違いよりも墨に含まれる膠分によって現れる滲みに差が生まれた。膠分が多いと滲みが生まれやすく、膠分がほぼ抜けて枯れてしまった墨は滲みが生まれにくい。ただし、膠分の多い場合には墨色も生っぽく、劇的とも言える滲みの表情になる。また、新墨でも墨に含まれる水分含有量が高い場合は、ドーサを引いた紙においても滲みが生まれにくいこともわかった。

さらに、滲みが現れる墨でも、ドーサ引きをして暫く月日が経過した紙に描くと、滲みが現れにくい場合があることがわかった。これは紙に塗布した膠分が経年により完全に紙に固着するからであると考えられ、滲みが現れるためには、墨に含まれる膠分だけでなく紙に含まれる膠分の量や融解性が関係していると考えられた。

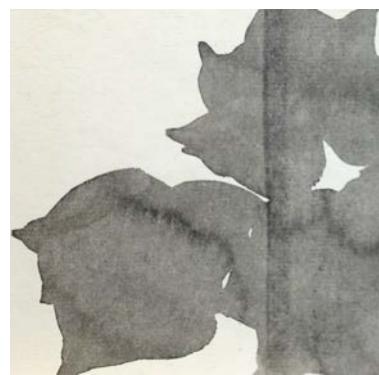
ただし、滲みの様相は複数の条件の兼ね合いから変化し、墨が同じでも紙やドーサ濃度が変われば滲みの様相も変わる。墨による違いだけを抽出することは困難であり、一概に結果をまとめることはできないといえた。

「四季草花図巻」のような柔軟な滲みの場合は、ある程度経年によって水分量が抑えられ膠分の分解も進んだもので、完全に枯れることなく伸びのよい状態の古墨で描かれたのではないかと推測した。また、紙同様に特に元禄期には墨も中国から多種輸入され、これを珍重した記録が残っていることから、本作にも中国の墨が用いられた可能性は十分に考えられた。

一ツ亀（油煙）



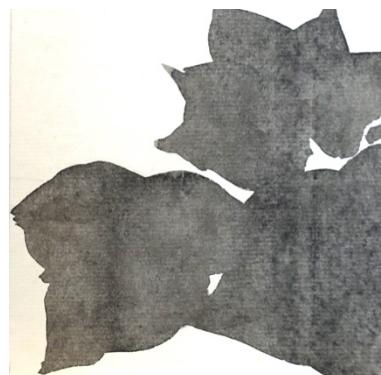
氣叶金蘭（油煙）



紅花星（油煙）



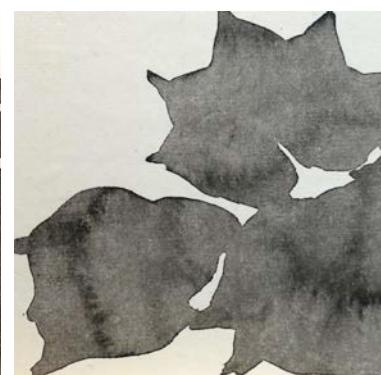
べにはな（油煙・紅入）



瑞龍（油煙）



鐵斎翁書画寶墨（油煙101）



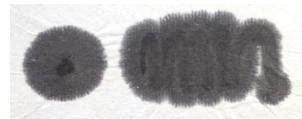
天保九如（油煙103）



高級菜種油煙墨（油煙）



超級青墨鐵斎翁書画寶墨（油煙）



良才（胡麻油煙）



金さくら（油煙）



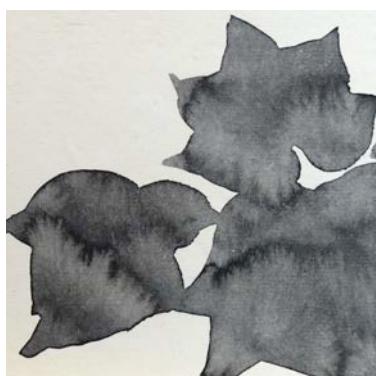
李廷珪寶墨（桐油煙）



顯微無問（油煙）



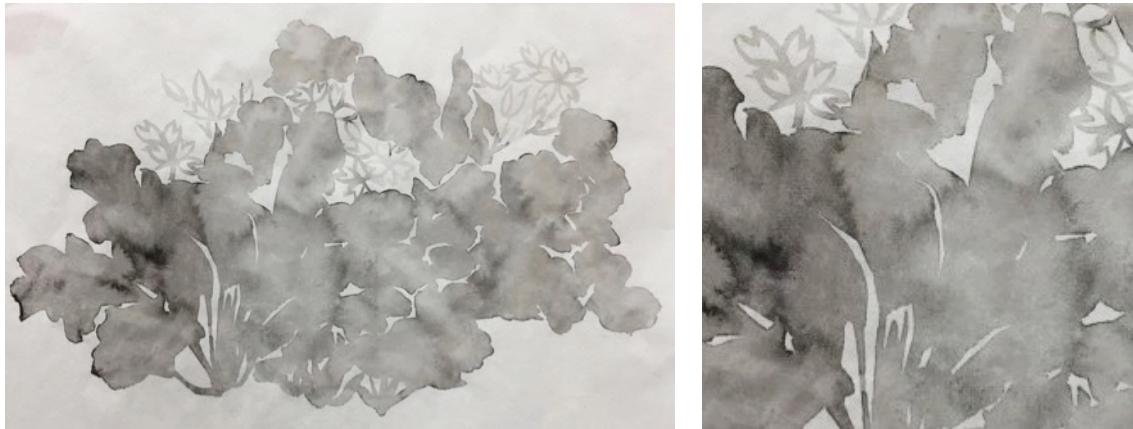
蘭奢待（松煙墨）



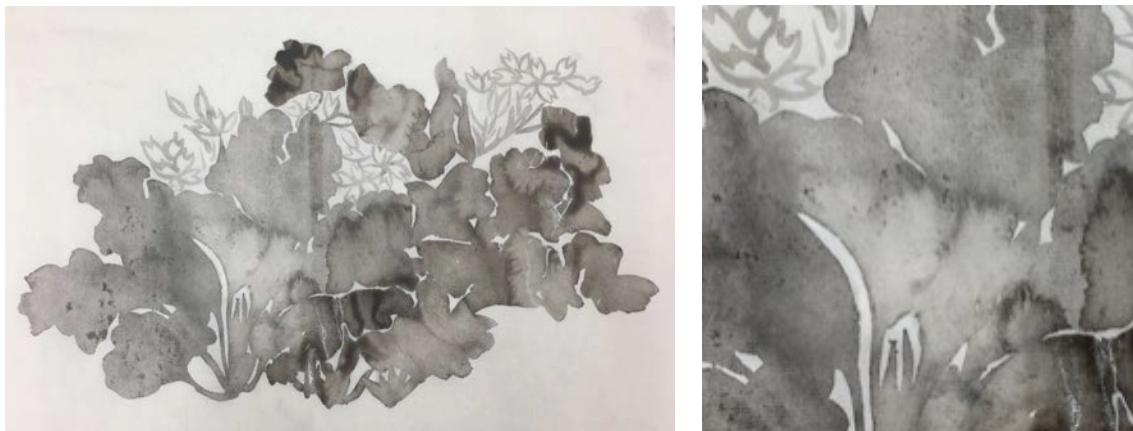
(2) 軟水と硬水

日本は世界的に見ても珍しく軟水が豊富な国で、一方で例えば中国では概して硬度が高い。ここでは、水の硬度による滲みの変化を考察した⁹⁴。ドーサ引きの宣紙に、硬度の異なる2種類の水を用いた。なお、一般に硬水は300mg/l 以上、軟水は100mg/l 以下を指す。

① 30mg/l (軟水)



② 304mg/l (硬水)



軟水と硬水で比較した場合、軟水に比べ硬水の方が滲みの濃淡が強く感じられる部分もあったが、硬水では滲みが生まれないと言うことはなく、どちらかといえば両者に特筆するほどの差はなかった。宗達の作品や「四季草花図巻」にみられるような滲みはむしろ中国において生まれた可能性も十分にあったといえた。

⁹⁴ 「硬度」は水 1000ml 中に溶けているカルシウムとマグネシウムの量を表わした数値であり、120mg/l 以下を「軟水」、120mg/l 以上を「硬水」という。

今回は市販のもので硬度の明らかな水を用いた。商品名等は以下の通りである。

- ・軟水100mg/l 以下 …①「南アルプスの天然水」30mg/l
- ・硬水300mg/l 以上 …②「エビアン」304mg/l

第7節 小括

本章では様々な材料や条件で「たらしこみ」とよばれるものを実技的に考察した。その結果、「たらしこみ」と呼ばれてきたものは、決して〈墨に水を加える〉という従来の定義ように一定の手順で生まれたものばかりではないことが明らかとなった。「四季草花図巻」のような水墨作品でたらしこみとされてきたものには、ドーサ引きで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ことによって自然に現れる“滲み”が多分にあった可能性がわかった。

また、その滲みはある条件が整えば必ず一定の様相にな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たとしても予測し制御することはできないものである。逆に、紙や墨・水などの条件が違ったとしても、それぞれに造形的魅力が生まれるものであった。そして、宗達や光琳に特有の滲みの表現が特に日本で展開を見せたことの要因は、材料による特別な差にあつたわけではないことも明らかとなった。

第4章 尾形光琳筆「四季草花図巻」（個人蔵）の模写

第1節 制作工程の推定

前章までの検証を踏まえ、次に尾形光琳筆「四季草花図巻」の模写を試みた。その際、原本の画像を傍に置き、モチーフの大枠の位置や形を透かせつつ、臨模の形式で行った。また、現状で墨や絵の具が剥落したり、擦れて薄れたりしている部分は制作当初を推定して描き、最後に巻子装に仕立てて当初の形式に復元した。

(1) まくりと張り込み

まず初めに、本作の制作工程を推定した。紙本の場合、“まくり”すなわち紙を毛氈などの上にそのままおいて描くのか、あるいは“張り込み”すなわち仮張りなど板状のものに張り込んで描くのかという問題がある。特に水墨画では、毛氈などの上にまくりで描く場合が多く見られる。

今回は熟覧調査の結果と照らし合わせ、紙の風合いが原本に近い淨皮单宣を用い、宣紙にまくりで描いた場合と仮張りに張り込んで描いた場合を比較した[図4-1]。その結果、滲みは双方に自然に現れることがわかった。一方、その違いは紙に対する墨の馴染み具合やキワの表情に見出すことができた。張り込んでから描いた場合には、エッジが出やすく、墨の粒子が紙上にのっているような印象がある。それに比べてまくりの場合は、紙と墨の融和性が感じられた。また、両者では滲みの発生する割合も異なる。まくりの場合、紙が自由に波打って滲みが発生しやすく、一方張り込んだ場合は波打ちが抑制されて滲みの発生率も低くなる。熟覧調査では、「四季草花図」は張り込んでから描いた場合の特徴と類似性が感じられた。

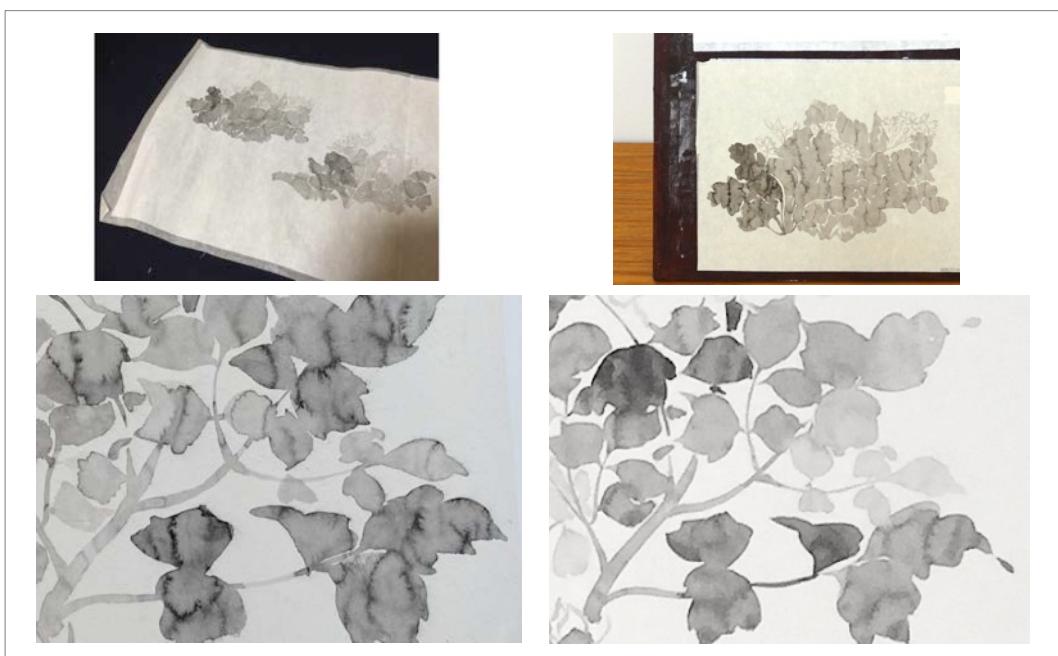


図4-1 まくりの状態描いた場合（左）と張り込んでから描いた場合（右）

また、本作を張り込んで描いた可能性は彩色部分からも窺えた。本作の彩色部分は色数としては控え目だが、墨の表現同様に微妙な階調と湿潤でふっくらした印象が特徴的だ。これを再現するため、まずは色の濃い部分から塗布して徐々に筆でぼかす方法を試みた。しかし、これでは平坦な印象になり、原本に見る優しくふっくらとした彩色表現は実現できなかった。

一方、絵の具の上澄みを塗布しつつ粒子を注ぎ込むようにすると、ふっくらとした原本に近い印象になることがわかった。これは仮張りに張り込んで彩色することで、波打ちが軽減され、なだらかな階調が表現できた[図4-2]。

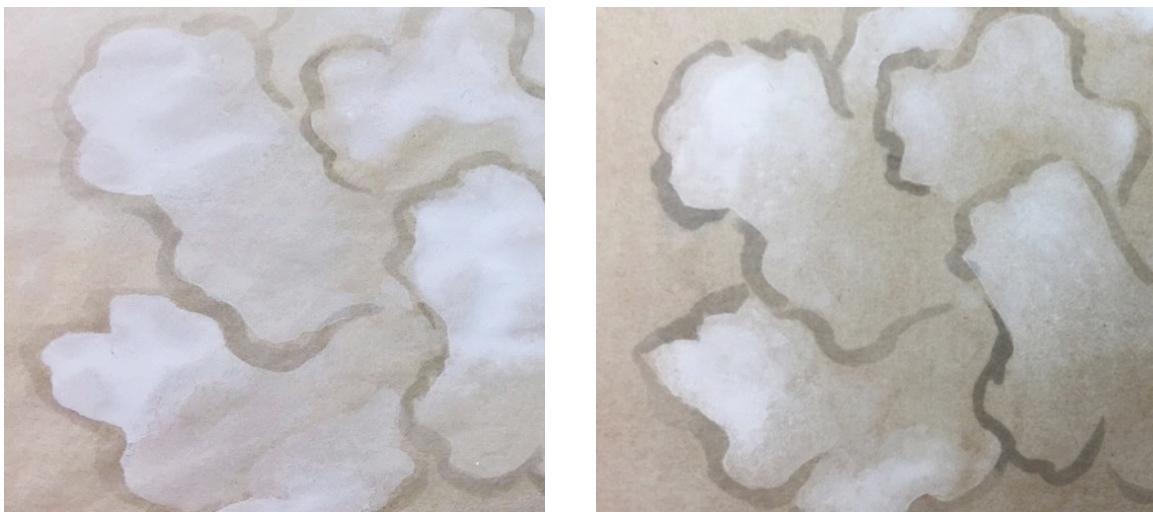


図4-2 まくりの状態で彩色した場合（左）と張り込んでから彩色した場合（右）

以上から、本作ははじめから張り込んだ状態で描かれた可能性が高いと考えられた。既述の通り、江戸時代の技法書からは中国紙に裏打ちを行い、ドーサを引いてから張り込むという手順が一般的であったことがわかる。模写の作業工程としては〈裏打ち→ドーサ引き→仮張り→水墨、彩色〉[図4-3]の順で進めることにした。

なお、裏打ち紙には薄美濃紙を使用し、ドーサの濃度は前述の技法書に従って塗布した（水一升-三千本膠26.25g-焼き明礬13.125g/「彩色独稽古」より）。和紙に比べて宣紙は総じてドーサを効かせるのが容易でなく、本作のドーサ塗布に際しては、何度も試験を行った。その結果、ドーサを表面に全部で3回、薄い膜を重ねるようなイメージで塗布することで、ドーサの効果が得られることがわかった⁹⁵。

⁹⁵ 和紙の場合は、紙にドーサ液をしみ込ませるようにたっぷりかつゆっくりと引く方法が一般的であるが、今回は宣紙の表面に均一に素早く塗布し、1回目から3回目まで、繊維方向に対して向き交互に変えつつ、薄い層を重ねるようなイメージで塗布することで、ドーサの効果が得られた。



裏打ち



ドーサ引き



張り込み



描画

図4-3 模写制作の様子

(2) 描画順序

熟観調査からは、本作の描かれた順序を示唆する特徴も見出された。まず、金泥が描画部分の下に見られる部分と、描画部分を避けるように塗られた部分とに分けられることがわかった。また、隣接するモチーフ同士が前後に重なる部分も複数見出せ[図 4-4]、上に重ねて描かれた草花はどれも緑青など絵の具の使用が見られた。

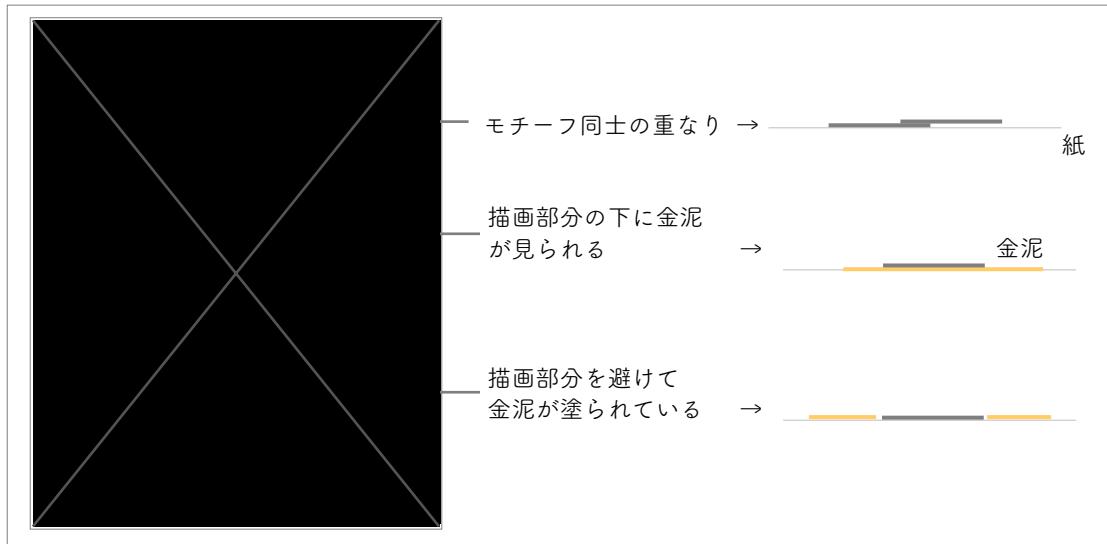


図 4-4 金泥とモチーフの関係

以上より、水墨→金泥→彩色の順で描いた可能性が推測できた。右図[図 4-5]の実線と点線で囲んだモチーフは全てに絵の具の使用が確認できる。これらの草花は、水墨で主な草花を描いた後、彩色段階で画面のバランスを考慮しつつ描き加えたと考えられた。

また、点線で囲った草花は他のモチーフとの重なりがなく、金泥が下に確認できた。また、没骨ではなく輪郭線を用いて描かれている。配置などからも、彩色の段階で描かれた可能性が考えられた。

こうした考察から描画順を推測し、模写を行った[図 4-6, 7, 8]。



図 4-5 彩色時に描いたと思われる箇所



図 4-6 水墨による主な草花の描画



図 4-7 金泥の塗布



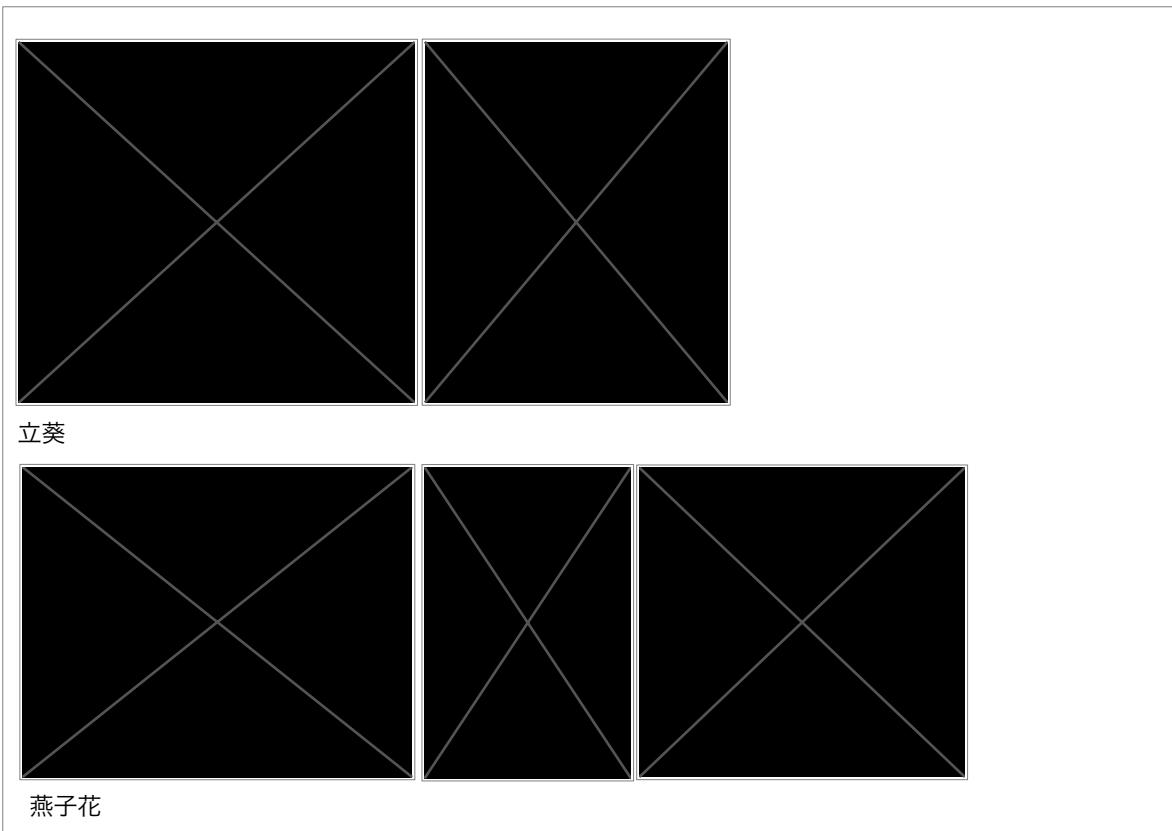
図4-8 彩色

(3) 型

本作の巧みな筆致には、各々のモチーフを十分に描き慣れている様子が窺えた。第2章で述べたように、先学ではしばしば本作における草花の写実性が指摘される。確かに、当時の本草学隆盛を鑑みてもそうした側面はあると思われる。

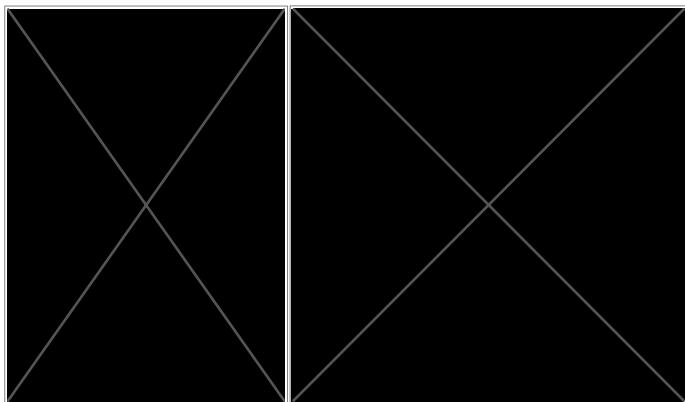
一方で、光琳を語る上で度々議題にあがるのが「型」の問題だ。生家が呉服商であることから、光琳の芸術観の根底には型紙や模様に対する意識があるとする論著は多く、有名な例では「燕子花図屏風」に同型の反復に対する指摘がある⁹⁶。今回、「四季草花図巻」の模写を通して感じたのもまた「型」であった。ただし、ここでの「型」とは画面上に同じ形を繰り返し用いるという意味ではない。本作のような一見して簡潔な水墨作品を描く際に、最も困難であるのは、平たく言えば一発勝負で失敗が許されないということだ。迷いなく軽やかな筆致で描くためには、それを宙で描けるようになるまでの修練が必要だと言える。特に菊のような葉の多い複雑なモチーフは一瞬でも迷いがあっては、墨の重なりが生じてしまう。しかし、本作には全てのモチーフにおいて筆致の重なりや迷いは見受けられない。

さて、光琳は江戸時代でも比較的同時代資料が多い絵師だが、その主たるが小西家伝来資料⁹⁷だ。これを紐解くと、雁金屋の図案集や画稿に混じり本作に通ずる草花の描写が散見される。

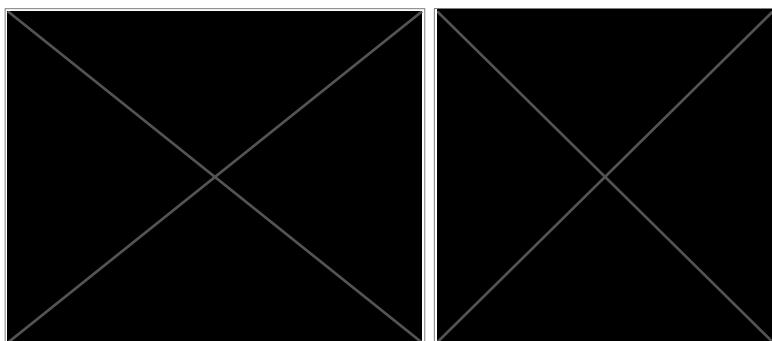


⁹⁶ 小杉一雄「燕子花図屏風にみられる型の使用」『三彩』130号、1960年

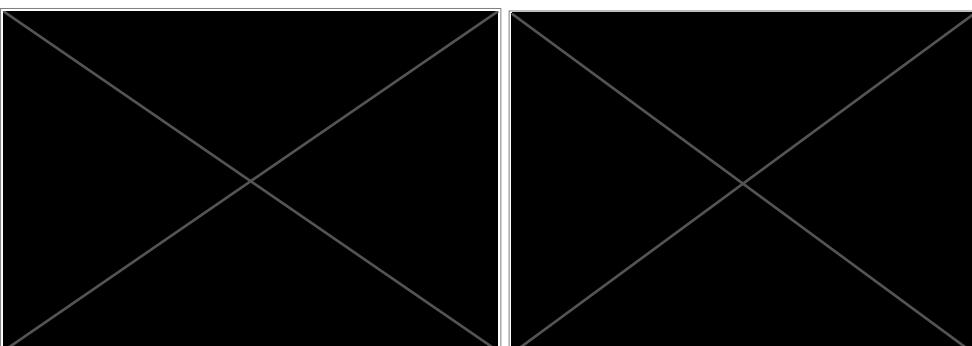
⁹⁷ 京都国立博物館蔵、尾形光琳の長男、寿一郎の養子先であった小西家に伝わる資料。雁金屋の関係文書、図案集ほか、写生帖、画稿、遺印が含まれている。



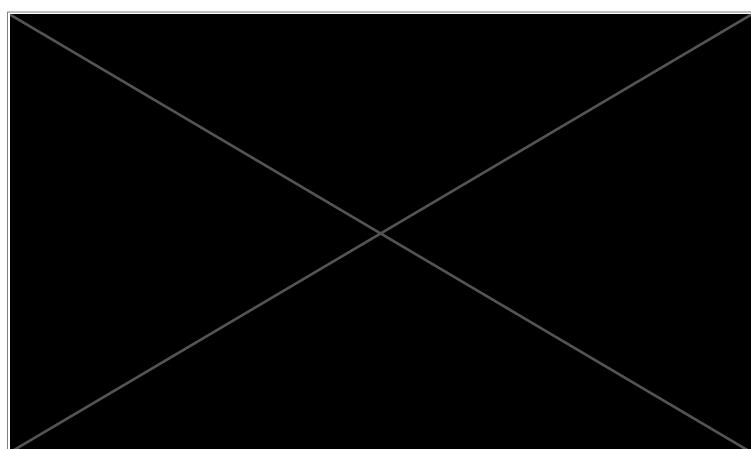
紫陽花



薊



菊



草花蒔繪箱下絵

図4-9 いずれも尾形光琳小西家伝来資料より、一部「四季草花図巻」と比較

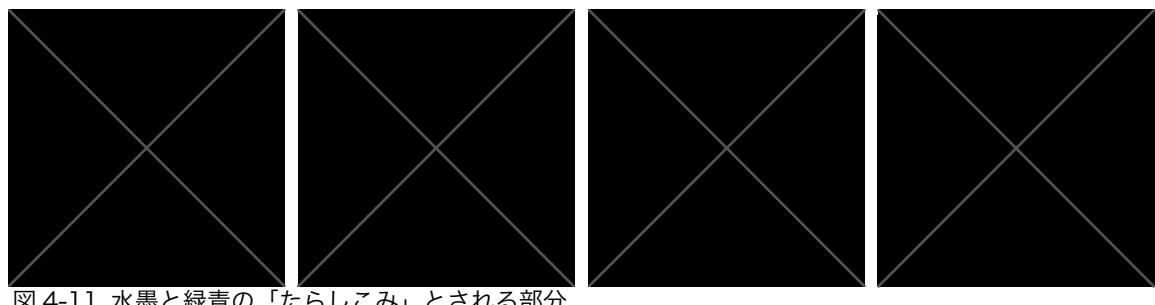
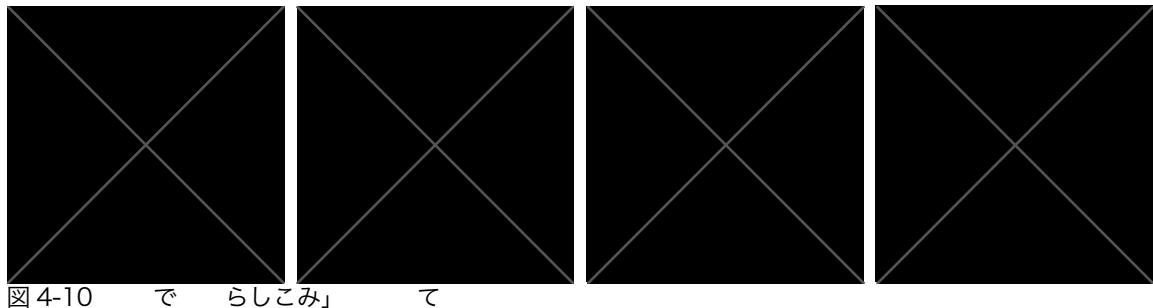
また、蒔絵箱の下絵にも本作に類する草花が描かれていることがわかる[図4-9]。これらは、それぞれの姿形が完全に一致するわけではなく、型紙で描いたわけでもない。こうした作品群から見えてくる、光琳画における「型」とは制作のための物理的な型紙の使用というよりも、レパートリーの習得だったと考えられる。「型」を腕に覚えこませ、そのヴァリエーションを用いる、つまり変形させたり組み合わせたりすることで、作品を描いていたと想像する。

今回の模写に際しても、個々の草花の練習を何度も重ね、感覚を得るうちに迷いなく描けるようになる段階を体感できた。このことは、第2章で挙げた「上嶋源丞宛書簡」（大和文華館蔵）に記された内容にも通ずるといえる。最終的に執着から離れるためには、その前提として体に型を覚えこませるまで修練して得た技量が必要だった。

第2節 臨摸

(1) 滲みの実証

先行研究では、本作にみられる刻み目状のものは「たらしこみ」と認識されてきた[図4-10]。また、所々小さい草花に見て取れる緑青は水墨に緑青をたらしこんだものとして特記される部分もあった[図4-11]。



前章では、従来「たらしこみ」と称されたものには〈墨を塗って乾かないうちに水をたらす〉という行為をせずとも、おのずと現れる“滲み”が含まれていることがわかった。この結果に基づき、「四季草花図巻」の模写に際しても、ドーサ引きした宣紙にたっぷりとした水墨で本作を描いた。その結果、原本に類似する様相が実現できた。一方、本作の滲みの箇所すべてに〈たらしこむ〉行為を介してみたところ、特に牡丹や菊など描写が複雑な場合、細かい葉を描くごとに水を〈たらしこむ〉ために、描画の意識が遮断されることがわかった。また、乾いた順に描画に重なりが生じ、全てを繋げて描くことができなくなってしまった[図4-12]。しかし、だからと言って全て描いてから〈たらしこむ〉のでは描いた順に水墨が乾いてしまうため、間に合わなくなる。重なりを目立たなくするためにその境界線をぼかしながら描いていたとも考えにくいといえた。

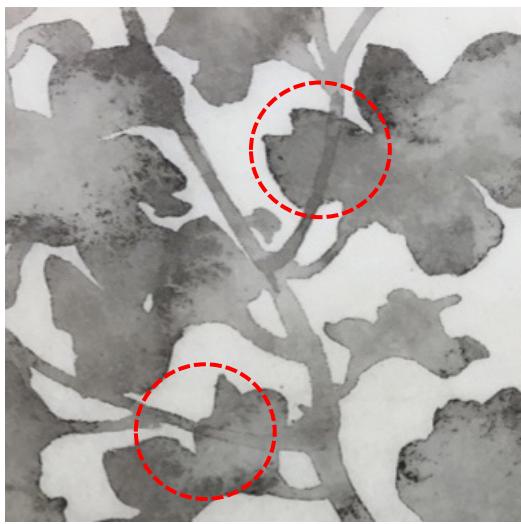


図4-12 〈たらしこむ〉ことを意識しているうちに、重なりができてしまった例

また、こうした滲みが生まれる過程には筆運びや描く順番も無関係ではないと考えられた。例えば、先に描かれた葉に後から別の葉が交われば、異なる水墨が混ざり合い滲みが生まれる[図4-13]。



図4-13 筆運びと滲みの関係

本作には墨の濃淡を描き分ける意識があるが、滲みの位置に規則性はない。意図的に〈たらしこむ〉という行為をしていた、またはそれが可能であったとすれば、わずかでも規則性が見出せてもよいはずだ。本作ではやはり、水墨で描いた後に自然に滲みが現れるのを待ち、それを画面に活かしたと考える[図4-14]。ここで再び「上嶋源丞宛書簡」を引き合いに出すと、“絵を描く際はおおらかに、執着せずに描くのが良い”とした光琳の言葉にも通ずる感覺がここに見出せる。



図 4-14 自然に滲みが現れるまでの過程

(2) 素材同士の兼ね合い

さて、ここで留意したいのは光琳がなにも、すべてを偶然にまかせていたかといえばそうでないということだ。先行研究で特筆されていたのは、本作における抑制された「たらしこみ」、すなわち“滲み”だった。前章で明らかなように、自然に現れる滲みの様相は素材や条件によって異なる。光琳がコントロールしていたのは、滲みを表す箇所ではなく、紙や水墨といった素材同士のバランスだった。

光琳が本作を中国紙に描いていた目的には、和紙では補えない画面寸法の実現のほか、中国趣味への憧憬が示されていると考えられるが、例えば同じ大型の紙類である雁皮紙などを選択しなかったのは、宣紙が柔軟な滲みを生み出すことを知っていたからかもしれない。

墨は、経年で膠分が落ち着いたおそらく唐墨を用いたことで、新しい墨に比べ抑制された上品な滲みが実現された。また、本作には細い線や鋭利な穂先の様子が随所にあることから、筆は、ある程度弾力があり先の効く、含みの良いものであったと考えられた [図4-15]。

また、第2章で実証した通り水分量のちがいでも滲みの様相は変化する。光琳は、水を表現媒体のように捉えて重きをおき、これをその場その場で細やかにコントロールしていたといえる。この際に必要な感覚は、紙の種類や制作環境の湿度などに応じて異なってくるだろう。

光琳は、画材同士の特性を瞬時に読み取り、総合的な判断を行いながら筆を運んでいたと考えられた。本作の繊細な滲みには、その根底に光琳の素材同士の兼ね合いを図る技量があったのだ。



図4-15 模写に用いた筆

(3) 彩色

本作の彩色は決して豪華絢爛という訳でなく、水墨表現を邪魔しない瀟洒な雰囲気に徹底されている。次に、本作における彩色表現について考察する。本作における彩色の特徴として明らかとなったのは、水墨表現同様に水を表現媒体と捉える意識だった。

金泥

まず、本作全体を通して背景に施される金泥だが、熟覧調査からも明らかなように大まかなモチーフを描いた後に、まずこれを避けるように金泥が塗られていた。この金泥の霞が作品に統一感をもたらしているわけだが、単純とは言い難い草花の描画部分を避けながら金泥を塗るのは、非常に手間を要する作業であった。金泥は7回以上焼き付けを行って純度を高め、狭い部分には先の効く金泥筆で、広い部分には刷毛を用いた。また、ぼかしには唐刷毛も用いた[図4-16]。



図4-16

胡粉

本作では、花弁などに胡粉が多用されている。胡粉をやや水分量を多めにして溶き、少しあいて沈殿させる。その上澄みに、沈殿した濃い胡粉を泳がせるように置くと、淡い階調をもつ柔軟な彩色が可能となった[図4-17]。



図4-17 胡粉の沈殿と上澄み（左）、彩色の様子（右）

胡粉と臘脂

薄ピンク色の花々は胡粉に臘脂を混色して用いたと考えられた。臘脂色は綿臘脂から抽出した。両者を混色したものを胡粉による彩色と同様の要領で、上澄みと沈殿を使い分けて描いた。これにより、淡い中にも平面的でない複雑味を帯びた彩色が可能となった。[図4-18]



図4-18 綿臘脂から抽出した臘脂（左）と胡粉と混色して塗った部分（右）

群青と臘脂

燕子花は、光琳と聞いて想起する最も有名なモチーフとも言えるが、本作にも非常に鮮やかな群青で描かれている。注目すべきなのは、群青の下に臘脂が見えていることだ〔図4-19〕。江戸時代に記された土佐派の技法書「本朝画法大伝」（1690/元禄3年）には、紫色の作成法が数種挙げられている。そのうち「うるみいろ（褐色）⁹⁸」は、臘脂を塗って乾いた上から群青を薄く重ねる方法だ。染料の臘脂は経年で退色したと思われる箇所もあるが、熟覧調査では濃淡を作りながら所々に臘脂を塗り、その後群青が彩色されていると見受けられた。これによって、粒子の隙間から臘脂が透けて見え花弁の印象が単調にならずに彩色されていた。琳派の伊年印の作品にも竜胆やその他紫の花々にしばしば群青と臘脂の重色および混色と見られる表現が散見される。



図4-19 臘脂と群青の重色

⁹⁸ うるみ色とは元来赤黒い色を指す言葉で、例えば狩野派の「丹青指南」には臘脂と藍の混色を「ウルミ」としている。その他「本朝画法大伝」には、合わせ紫（臘脂+藍）、藤色（臘脂+藍+胡粉）、紫（臘脂+胡粉）などが紫色の調合方法として記されている。

墨と緑青

本作には、小さい草花に墨と緑青を用いた部分が見られた。抱一をはじめとする江戸琳派の場合、水墨が乾かぬうちに緑青を加える、〈たらしこむ〉ことで描いたと考えられる例が多く見られる。まずは、墨が乾かぬうちに緑青を加えるという手順で描いた[図4-20]。その結果、これによって原本に近い表現は確かに実現できた。しかし一方、これまでの考察も踏まえて同じ皿に墨と緑青を混色し、筆に同時に含ませた状態で描いた[図4-21]。結果は、この場合にも前者と同じような様相が生まれることがわかった。特に細かい草花の場合はその面積に緑青を後から加えたと考えるより、墨と緑青の混色で描いたと考える方が自然に感じられた[図4-22]。別皿に用意した絵の具同士を時に混ぜながら彩色するという制作状況が想像された。



図4-20 墨に緑青をたらしこんだ場合



図4-21 墨と緑青を混色して描いた場合



図4-22 墨と緑青を混色して描いた場合の様子

緑青

小さい花々には、没骨で描かれたものと輪郭線を用いて（鉤勒で）描かれたものがあった。後者は輪郭の内側を緑色で彩色されているが、熟覧調査ではそのなかにわずかに粒子が見出された。ここでもまた、緑青を溶いた絵皿のなかで上澄みをと沈殿した粒子を使い、濃淡をつけるように彩色したのではないかと想像できた。これにより単調に塗っただけでは出せない複雑味が生まれ、またふっくらとした発色が実現できると考えられた。



以上より、本作の彩色表現には共通して染料や上澄みと顔料を混色、および重色する方法が見出せた。たっぷりとした水分に粒子を泳がせることで、平板でない複雑味を出し、ふっくらとした発色の良い彩色を可能としていた。ここには、水墨表現でも窺えた水に対する感覚が共通しており、本作には一貫して、水を表現媒体として捉える意識があると考えられた。

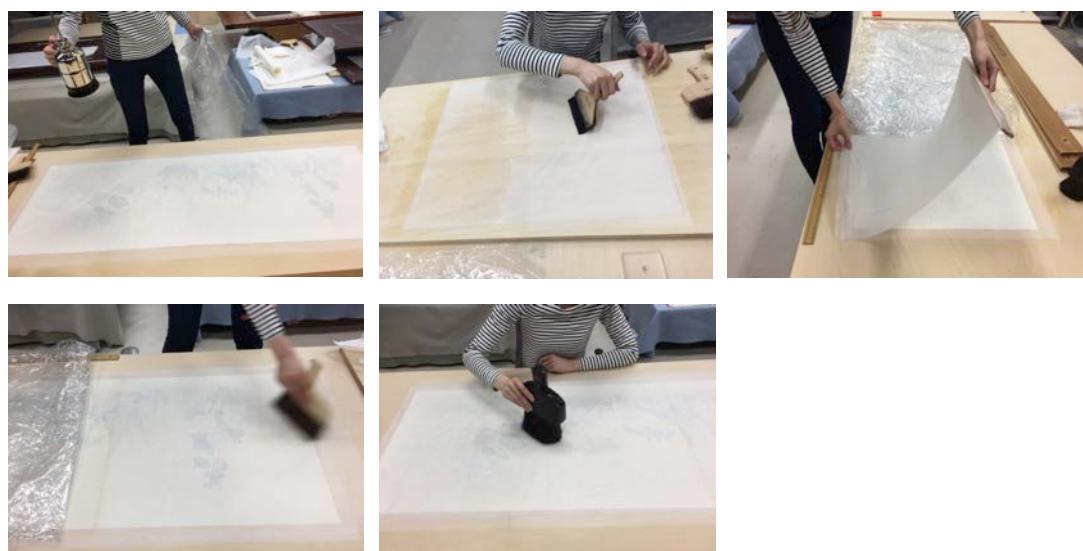
第4節 装こう

既述の通り、原本は昭和の修理で現在4面に離され、それぞれ額装にされている。本研究では模写作品を巻子装に仕立てることで、当初の表具形態で鑑賞できる状態に復元した。前述の通り、まず肌裏打ちを行ってから描画し、作品完成後、増裏打から仕上げまでを行った。



(1) 増裏打ち・総裏打ち

増裏打ちには、大判美栖紙（薄口）を用いた。本紙を噴霧器で軽く湿らせ、古糊をつけた美栖紙で裏打ちした。撫刷毛でつけたあと、打刷毛をした。裏打ち後は仮張りに貼り込んだ。



総裏打ちには、楮入り雁皮紙（2.5匁）を用いた。増裏打ち同様に、古糊を用いて裏打ちを行い、打刷毛で打った。裏打ち後は仮貼りに伏せ貼りで貼り込んだ。その後、返し貼りをした。

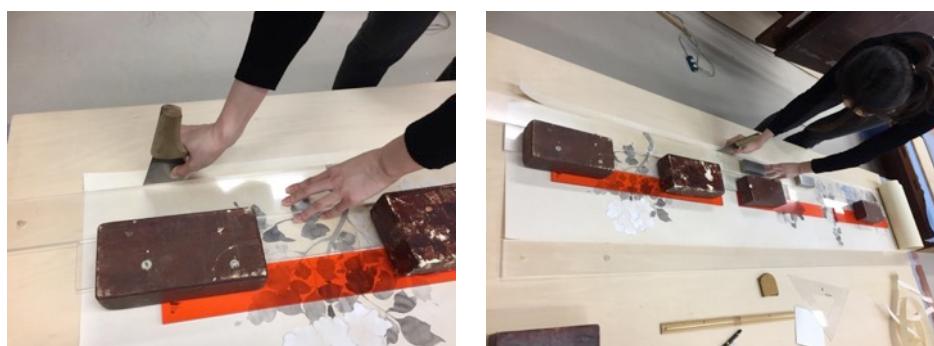


(2) 継ぎ・断ち切り

本紙を継ぐ前に、仮貼りからはがし、最終の作品寸法よりやや大きめに仮断ちした。本紙の重なりを1分2厘5毛とし、まず第1紙と第2紙、第3紙と第4紙を継いで、重しを置き1日圧着させた。次にこの二つを継ぎ、続いて第4紙と奥づけを継いで1日圧着させた。奥付けには本紙との調和を考慮し、金泥の霞を施した。



全てを継ぎ終わった後、最終寸法に断ち切った。



(3) 表紙裂・見返し、軸棒、紐つけ

表紙裂は文様の透け止めのため宣紙で裏打ちをし、見返しは名塩産の泥入り間合紙に、砂子・切箔・野毛を施した。この二つを合わせて仮貼りしたあと、耳すきをして八双をつけた。その後、本紙に継いで1日圧着させた。



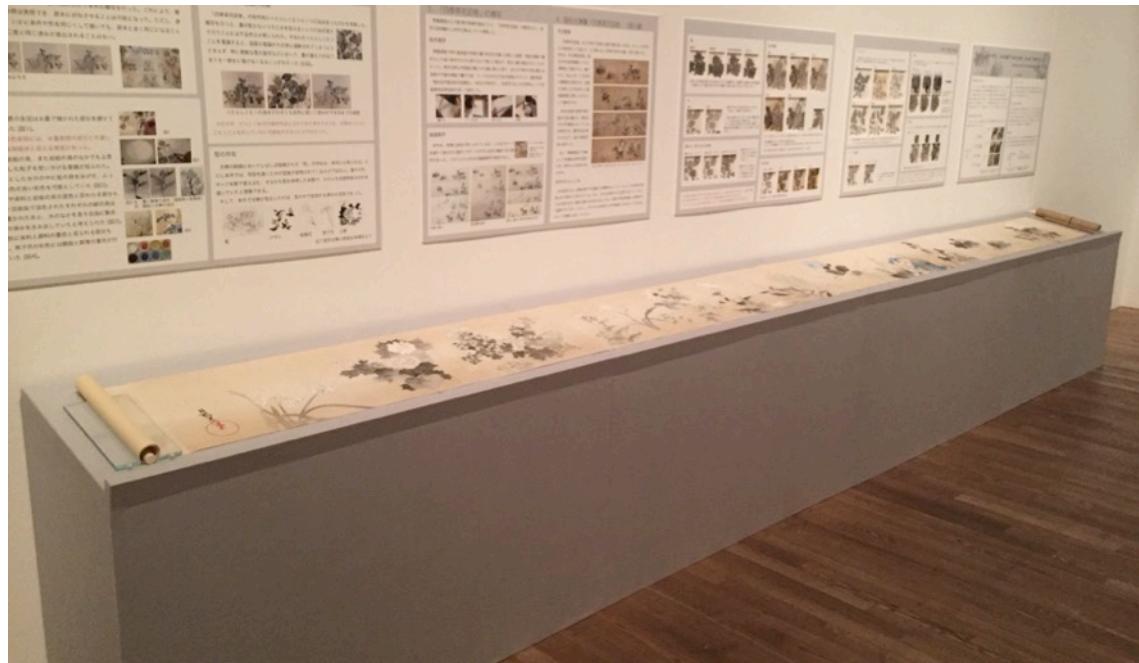
軸首は原本に近い形態のものを用意し、軸木に取り付けたものを用いた。最後に、八双部分に紐をつけ、完成とした。



第5節 小括

「四季草花図巻」の模写による制作の追体験を通して、本作で「たらしこみ」とされてきたものは、ドーサ引き紙にたっぷりとした水墨で描くことで自然に現れる滲みであったことが確定的となった。これまで「たらしこみ」を代表する作品として知られていた「四季草花図巻」でさえ、描いた先に自然と現れる滲みを取り入れたものだった。これは、近代以降「たらしこみ」という言葉とともに一括りされてきたものが、一概に〈たらしこむ〉行為で表現されたものばかりではないことを示していた。

そして、その前提には光琳の型の習得、素材への精通、その兼ね合いをはかる熟練の判断力があった。また、本作には貫して水を表現媒体として捉える意識が介在していた。光琳は修練に裏付けられた技術の先にみずからの意図から離し、おのずから滲みが現れるのにまかせていたのだった。



全て広げて展示した様子（平成29年度「博士審査発表展」東京藝術大学大学美術館）

結論 滲みの芸術

第1節 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」として〈たらしこむ〉行為による表現と一緒にされてきたものが、一概にそうではないという事実だった。そうではなくて、「たらしこみ」がある一方で、おのずから現れる“滲み”が存在するということだった[図5-1]。

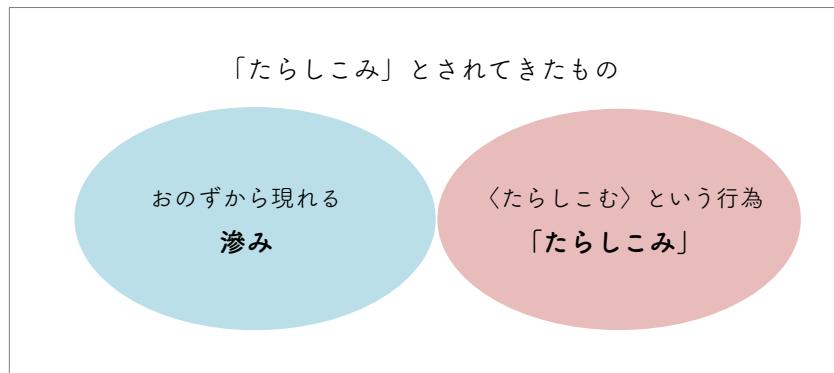


図5-1

「四季草花図巻」にみる“滲み”は描いた作者みずからの行為と、おのずから生まれるその偶然性とが一体となった芸術であった。「たらしこみ」は偶然性というキーワードとともに語られることも多いが、本来の“滲み”はそれよりさらにおおらかで、自由なものだった。本章では、この“滲み”がもつ特徴について記すとともに、最後に今後の展望を述べたい。

(1) 偶然性をとりいれる—無作為の作為—

日本文化に関する研究では、「おのづから」というキーワードがしばしば語られる。この世の万象は〈おのづから〉〈なる〉とする自然の考え方を、日本の文学や芸能に見出す論著は数多い⁹⁹。日本語で「自ら」は「みずから」と「おのづから」の両方で読むように、文化的特徴として自他が表裏一体であるともされる。日本文化に通底する美意識について論じた荒川哲雄氏は、特に中世以降の文化について「〈する〉努力の果てに自然に〈なる〉もの」を表そうとしたと特徴付けている¹⁰⁰。

制作上の偶発的^{にじ}な滲みや染みはそれ以前の絵画では避けられるものだった。少なくとも当時宗達や光琳の絵を初めて目の当たりにした人々は、その珍しさに驚いたと想像する。それまでの絵画では、一つの完成イメージに向かい手順化された方法で絵を描くことがいわば常識だったからだ。画面上におのづと生まれる滲みの偶然性を積極的に取り入れたことは、従来の絵画とは一線を画す革新性があったと考えられる。

ただし、何もかもを無意識にかつ偶然に任せ、勝手気ままに描いたというわけではなかった。そこには前提として確かな修練に裏打ちされた筆致や素材同士の兼ね合いを図る技量があった。そして、描いた最後に“つくる”・“する”といったことを積極的にやめ、自らの作為や意図から離すことで、おのづから生まれる、出でくる滲みを取り入れていた。また、生まれた滲みは一回性のもので、二度と再現することができないものだった。

こうした事実は、江戸時代の技法書や記述に「たらしこみ」に関する記述が皆無であった事実を説明し得ると考える。大正期に生まれた「たらしこみ」の語は本来一概に定義できるはずのないあらゆる表現をその言葉のもとに一括りにし、全てが〈たらしこむ〉行為をもつて表されたように解釈させた。しかし、制作当初には現在の概念よりもさらに曖昧模糊として、捉われのない自由さをもって滲みが取り入れられていたといえる。

⁹⁹ 九鬼周造は日本文化の性格について「殊更らしいことを嫌っておのづからなところを尊ぶ」と述べ、また西田幾太郎は「己を空うして物を見る、自分が物の中に没する、無心とか自然法爾とか云ふことが、我々日本人の強い憧憬の境地であると思ふ」とした

九鬼周造「日本の性格」『九鬼周造全集』第3巻、岩波書店 1981年

¹⁰⁰ 荒川哲雄「「生きたるもの」の思想—日本の美論とその思想—」、ペリカン社、1985年

(2) 型の中の変容

「四季草花図巻」と“型”的関係は既に述べたが、本作で光琳が見出したのは、同じ型を描いても二度と同じ滲みは生まれないという、型の中での変容だった。「四季草花図巻」にみる滲みは、あくまでも括られた形の中で生まれるが、それは光琳がその時その場所で描くことで生まれた唯一無二のものである。

本研究では、「四季草花図巻」の模写を幾度となく繰り返し描いた[図5-2]。これにより、筆致や濃淡、あるいは水分量を調整する技術を習得することは可能となった。ただし、滲みがどこにどのように現れるかは、全く予想のつかないものであり、いくら訓練しても制御できないものであった[図5-3]。ここに、滲みの本質があると言えた。

そして、このように自然にまかせて現れる滲みにも“出来・不出来”がある。滲みの最終段階には作り手が再び登場してこれを選択するのであり、そこに作者の感性が問われるのだ。



図 5-2 度重なる模写による検証



図 5-3 全て異なる滲みの様相になる

(3) 紙の上で“滲む”

「^{にじ}滲み」という言葉は、たらしこみを語る際にこれまでも用いられてきた。たらしこみは多くの場合に“滲みの効果を活かす技法”と説明され、矢代氏も東洋の特に日本に“滲みの感覚”が顕著で、その例にたらしこみを挙げる¹⁰¹。

さて、ここで改めて「にじみ」という語を確認したい。「にじみ」は「にじむ」の名詞形で「しみる」と同源だ。「滲む」と書いて「にじむ」とも「しみる」とも読む。ただし、辞書を紐解けば「しみる」は液体などがそのものを通り内部に及ぶ意、一方「にじむ」は液体がその部分から周囲へ広がる、または内部から表面に出てくる意だ¹⁰²。剣持武彦氏は「にじむ」も「しみる」も水の機能を表す言葉とするが¹⁰³、両者はその動きと方向性に差がある[図5-4]。

水墨画は「水量墨章」、すなわち「水で量して墨を^{あきら}かにする」もので、水と墨の両方が重要な要素をもつ。生紙（半生紙）で水墨は紙の繊維をつたい内側、外側へ拡がり、その動きは筆致と紙の性質に従う割合が高い。一方、ドーサ引紙で水墨は紙上を泳いで滲むのであり、その動きはより自由になる。「四季草花図巻」に見るのは、「しみ」ではなく、まさに「にじみ」と言える。

「しみじみ」という言葉が示すとおり、日本人には古来より「しみる」感性があった¹⁰⁴。「しみ」が奥への現象であるなら¹⁰⁵、「にじみ」は手前でおこる。江戸時代を迎え新たな階層の人々が文化を作る時、紙の表面、手前でおこる「にじみ」をとりいれる芸術が花開いたのは興味深い¹⁰⁶。

¹⁰¹ 矢代幸雄「水墨画」, 1969年

¹⁰² 「しみる」の用例には「食材に味がしみる」、「心にしみる」など。一方「にじむ」は「額に汗がにじむ」、「顔に喜びがにじむ」など。

¹⁰³ 剣持武彦「「にじみ」の日本文化 一行動様式と人間関係にひそむ「曖昧さ」の美学一」, PHP研究所, 1984年

¹⁰⁴ 鎌倉時代の「徒然草」にも「しみじみ」とある。板坂氏は「しみじみ」が皮膚感覚から発達した日本特有の副詞とし、「しみる・しみこむ・しみつく・にじむ・なじむ・しんみり」も同種とする。

板坂元「日本人の倫理構造」講談社現代新書, 1971年

¹⁰⁵ 染色家の福本繁樹氏は染色における「染め」と「しみ」の深い関わりを述べる。染色作品は「出で来る」もので〈染めて〉〈染まる〉ものとする。また、福本氏は「染め」の文化は「奥」の文化とも密接に関係するとする。福本繁樹「染み染み染みる日本の心 —「染め」の文化」淡交社, 1998年

¹⁰⁶ 元来「手前」とは眼前の意で、室町頃より自分側のことを指したとされる。宗達が生きた江戸初期、「日葡辞典」(1603年刊行)には一人称謙譲語の用法が記される。さらに、光琳が生きた元禄期、「浅井三代記」(1688年-1690年刊行)には一人称と二人称の両方の用法が記されている。

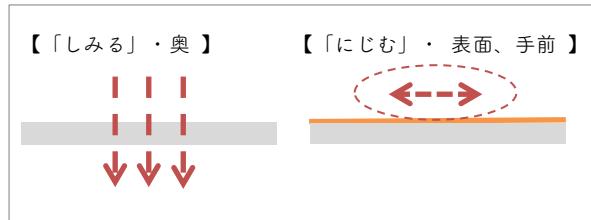


図5-4「しみる」と「にじむ」

第2節 今後の展望

本研究では、琳派における“滲みの継承”という興味深い問題も見えてきた。手順や効果が一定ではない“滲み”が、私淑の経脈で継承されたのはおよそ偶然ではないかも知れない。血脉の系譜で江戸時代を席巻した狩野派に、滲みがほぼ用いられなかつたことは注目に値する。私淑における技法の継承には、各々の解釈が介入すると想像される。滲みはその時々で再発見を繰り返し、時代精神に呼応するものとして新たな価値を持って継承されたと考えられる。

宗達は、工房制作の中で滲みに活路を見出した。それは量産型の制作現場でも一回性を有する作品を可能とした。宗達の真筆は希少でしばしば工房作と混同されるが、工房作とされる例には確かに滲みの“濫用”とも捉え得る特徴がある。それは、素材の兼ね合いを図る技量や、“出来”を選択する感性において、宗達作と工房作に差があったからであろう。

光琳の場合、全画業を通して「四季草花図巻」ほどに滲みを魅せようとする作品はない。宗達を受容した最初期に描かれた「四季草花図巻」には、滲みに対する光琳の新鮮な解釈が体現されていたといえる。光琳はその巻子を手に、滲みをまじまじと見て欲しかったにちがいない。

抱一は、光琳顕彰に努めるなかでたらしこみを多用した。抱一作品の多くには〈たらしこむ〉という行為が不可欠だ。絹本は〈たらしこむ〉意識を反映させやすいものだった。抱一は琳派観の礎を作ったが、たらしこみも自己をその系譜に位置付ける要素と捉えていたのかもしれない。

さらに時を経て、大正期の作家たちは琳派に特徴的な“表現行為”を「たらしこみ」という言葉で表した。それもまた、連綿と続く再解釈と継承の一幕だったといえる。

「たらしこみ」の語が成立して間もなく1世紀が過ぎようとする今、本研究における滲みの芸術の提起が、新たな再解釈の一助となれば幸いである。一方、琳派の他の絵師・作品、および前田青邨、結城素明といった「たらしこみ」の語成立以降の作家たちの作品についても、今後実証的な検証を通じた研究を進める余地がある。これらを今後の課題として、本稿を締めくくりたい。

参考文献

<琳派>				
山根有三	宗達と光琳	月間文化財 30	1966	
村重寧	琳派の装飾画	日本美術全集 18	1990	講談社
村重寧	近世装飾画の主役－宗達光琳派－	日本絵画館 7 江戸 1	1970	講談社
村重寧	琳派の花木・草花図の展開	花鳥画の世界 5 江戸初期の花鳥	1981	学習研究社
河野元昭	琳派と写意	絢爛の装飾美（日本美を語る 9）	1989	ぎょうせい
村重寧	琳派の四季花鳥図－時代性と対の意識－	琳派 第1巻 花鳥 I	1989	紫紅社
玉蟲敏子	宗達・光琳の代表作と趣向の美学	日本美術全集 18	1990	講談社
河合正朝	宗達・光琳派の水墨画	琳派 第4巻 人物	1991	紫紅社
中部義隆	たらしこみの変遷	琳派美術館 1	1993	集英社
村重寧	琳派とは何か	琳派 Rimpa 国際シンポジウム報告書	2005	ブリュッケ
辻惟雄	「かざり」の美術－辻惟雄論集 第1巻－	青柳正規ほか編	2013	岩波新書
<俵屋宗達・宗達派>				
岸光景	宗達の花鳥画	美術之日本 5-7	1913	審美書院
福井理吉郎	明治以前における宗達光琳画の鑑賞	芸文 7-2	1916	京都文学会
徳川義恭	宗達の水墨画		1948	座右宝刊行会
山根有三	伊年印草花図模絵について	国華 701	1950	国華社
源豊宗	宗達の芸術	宗達の芸術 4-6	1954	関西学院大学文学舎
源豊宗	宗達の墨絵	三彩 142 (源豊宗著作集日本美術史論究 6)	1961	三彩社
山根有三	絵屋について	美術史 48	1963	美術史
水尾比呂志	尾形光琳と草花繪-草花図巻を中心にして-	国華 889	1966	国華社
辻惟雄	喜多川相説筆 四季草花図	古美術 19	1967	三彩社
村重寧	喜多川相説と草花図-東京国立博物館「四季 草花図屏風」を中心に-	MUSEUM259	1972	ミュージアム出版
源豊宗	宗達の様式	MUSEUM259 (源豊宗著作集日本美術史 論究 6)	1972	ミュージアム出版
中村溪男	琳派の技法について	MUSEUM261	1972	ミュージアム出版
水尾比呂志	芥子・草花図屏風	国華 984	1975	国華社
	宗雪・相説とその作品について	宗雪・相説展-宗達と光琳をつなぐ人々- 展覧会図録	1975	
辻惟雄	宗達派の草花図概論-水墨画・金銀泥絵な どの問題も含めて-	琳派絵画全集 宗達派二	1978	日本経済新聞社
村重寧	宗達派における金銀泥絵と草花絵の展開	琳派絵画全集 宗達派二	1978	日本経済新聞社
武田恒夫	宗達派にみる金地構成-とくに草花図屏風 をめぐって-	琳派絵画全集 宗達派二	1978	日本経済新聞社
西本周子	「伊年」印草花図屏風の展開-描かれた草 花をめぐって-	琳派絵画全集 宗達派二	1978	日本経済新聞社

島崎承	金沢地方における宗達派と宗雪・相説について	琳派絵画全集 宗達派二	1978	日本経済新聞社
小川裕充	中国花鳥画の時空-花鳥画から花卉雜画卷へ	中国の花鳥画と日本（花鳥画の世界 10）	1983	学習研究社
仲町啓子	俵屋宗達の金碧画の特質について	昭和 58・59 年科学研究費補助金研究成果報告書	1985	群馬県立女子大学
奥平俊六	金地と白黒-近世絵画の背地表現-	近世日本の絵画	1986	京都国立博物館
	宗雪と相説 宗達派草花図の系譜(一)	東京家政学院大学紀要 人文・社会学系 41	2001	
河野元昭	宗達と能	美術史論叢 19	2003	東京大学大学院文学部美術史研究室
村重寧	宗達とその様式	日本の美術 10	2004	至文社
古田亮	俵屋宗達 琳派の祖の真実		2010	平凡社新書
本田光子	俵屋宗達研究：屏風作品を中心に	東京芸術大学,博士論文	2012	
玉蟲敏子	俵屋宗達 金銀の〈かざり〉の系譜		2012	東京大学出版会
岡田梓	喜多川相説筆「秋草図屏風」に関する一試論	日本女子大学大学院人間研究科紀要 20	2014	
<尾形光琳・乾山・「四季草花図巻」>				
	尾形光琳筆四季草花図巻	国華 172	1904	国華社
柳亮・谷信一・川北倫明	光琳の位置-桃山から江戸への流れ-	三彩 108	1958	三彩社
芳賀幸四郎	光琳の芸術と元禄時代	光琳	1959	日本経済新聞社
源豊宗	光琳の芸術	日本史研究 40(源豊宗著作集日本美術史論究 6)	1959	日本史研究会
小杉一雄	燕子花図屏風にみられる型の使用	三彩 130	1960	
山根有三	元禄時代の美術 -尾形光琳について-	歴史教育 12-10	1964	日本書院
水尾比呂志	尾形光琳と草花絵-草花図巻を中心にして-	國華 889 号	1966	
中村溪男	琳派の技法について	MUSEUM261	1972	ミュージアム出版
河野元昭	光琳水墨画の展開と源泉	光悦・宗達・光琳（水墨美術大全 10）	1977	講談社
山根有三	光琳の画風展開について	琳派絵画全集 光琳派一	1979	日本経済新聞社
河野元昭	光琳二大傑作の源泉と特質	琳派絵画全集 光琳派一	1979	日本経済新聞社
河合正朝	光琳筆「四季草花図巻」について	琳派絵画全集 光琳派一	1979	日本経済新聞社
西本周子	光琳草花図の美学	花鳥画の世界 5 潤洒な装飾美-江戸初期の花鳥	1981	学習研究社
玉蟲敏子	尾形光琳筆 四季草花図屏風	琳派-1-	1989	紫紅社
安田篤生	尾形光琳と狩野派-狩野派学習と水墨表現に現れたその影響-	研究室紀要 11	1990	京都大学文学部美学美術史学研究室
山根有三	続・光琳の内蔵助	光琳研究 1	1994	
河野元昭	光琳と能	東京大学文学部美術史研究室紀要 美術史論叢 10	1994	東京大学文学部美術史研究室
山根有三	光琳の自筆書状と解説	光琳研究 1	1995	中央公論美術出版,
玉蟲敏子	《光琳観の変遷》1815-1915	美術研究 371	1999	

河野元昭	光琳と津軽家	国華 142	2000	
安田篤生	江戸時代における光琳像の変遷について 上・中・下	愛知教育大学研究報告 50	2001	愛知教育大学
玉蟲敏子	生き続ける光琳		2004	吉川弘文館
	『芸術新潮 670 号 大特集光琳の七不思議』		2005	新潮社
江村知子	尾形光琳の絵画学習と画風形成について	武藏野美術大学研究紀要 (36),	2005	武藏野美術大学
江村知子	根生いの分限、絵描きへの道-尾形光琳を取り巻く環境と作品制作について-	美術研究 392	2007	東京文化財研究所美術部
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	2008	竹林舎
仲町啓子	光琳の江戸下向の成果と意味	此君：根津美術館紀要	2013	
河野元昭	乾山文人画試論	国華 1419	2014	
玉蟲敏子	四季草花図巻	光琳 ART 光琳と現代美術	2015	MOA 美術館
林進	宗達絵画の解釈学 -「風神雷神図屏風」の雷神は なぜ白いのか（日本文化私の最新講義）-		2016	敬文社
安田篤生	江戸時代における光琳像の変遷について (上,中,下)	愛知教育大学研究報告 66	2017	
江村知子	尾形光琳の江戸在住と画風転換-フリーア美術館所蔵「白梅図屏風」を中心に-	美術研究 421	2017	東京文化財研究所文化財情報資料部
<中村芳中・酒井抱一・鈴木其一>				
竹内尚次	芳中の「光琳画譜」	MUSEUM107	1960	ミュージアム出版
辻惟雄	中村芳中について	琳派絵画全集 光琳派二	1979	日本経済新聞社
竹谷長二郎,北野克	江戸琳派画人鈴木其一書状		1984	日本書誌学大系
仲町啓子	酒井抱一における光琳画の継承と展開	鹿島美術財団年報 8	1990	鹿島美術財団
玉蟲敏子	都市の中の絵 酒井抱一の絵事とその遺響		2004	ブリュッケ
福井麻純	中村芳中と琳派一芳中を琳派に琳派に位置付けることの意味一	美術フォーラム 21 第 29 号	2014	一般社団法人 美術フォーラム 21
<日本美術・日本文化>				
矢代幸雄	日本美術の再検討		1994	ペリカン社
矢代幸雄	水墨画		1969	岩波新書
矢代幸雄	日本美術の特質		1965	岩波書店
西田正好	日本の美：その本質と展開		1970	創元社
熊倉功夫	寛永文化		1988	吉川弘文館
成田武夫	世阿弥 花の哲学		1980	玉川大学出版社
筒井佐和子	世阿弥伝書における「無心」：『花鏡』『拾玉得花』を中心として	美学 39	1989	美学会
源了円	型		1989	創文社
源了円	型と日本文化		1992	創文社
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	1994	大月書店
戸田禎祐	日本美術の見方-中国との比較による-		1997	角川書店

佐藤道信	明治国家と近代美術-美の政治学		1999	吉川弘文館
多木浩二, 藤枝晃雄 (監修)	日本近現代美術誌事典		2007	東京書籍
守谷毅	元禄文化-遊芸・悪所・芝居-		2011	講談社
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 造形		2014	東京美術
	講座 日本茶の湯全史 近世	茶の湯文化学会	2014	思文閣出版
熊倉功夫	熊倉功夫著作集第一巻 茶の湯-心とかたち		2016	思文閣出版
<その他>				
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	
板坂元	日本人の倫理構造		1971	講談社現代新書
古田亮	日本の美術展覧会	MUSEUM545	1996	東京国立博物館
福本繁樹	染み染み染みる日本の心-「染め」の文化		1998	淡交社
佐々木丞平,佐々木 正子	文人画の鑑賞基礎知識		1998	至文社
渡辺明義	水墨画の鑑賞基礎知識		1997	至文社
九鬼周造	日本的性格	九鬼周造全集 第3巻	1981	岩波書店
中村幸彦	近世文人意識の成立	中村幸彦著述集 11 漢 学者記事	1982	中央公論社
剣持武彦	「にじみ」の日本文化 -行動様式と人間関 係にひそむ「曖昧さ」の美学-		1984	PHP研究所
荒川哲雄	「生きたるもの」の思想-日本の美論とそ の思想-		1985	ペリカン社
永積洋子編	唐船輸出入品数量一覧:1637～1833年:復元 唐船貨物改帳・帰帆荷物買渡帳		1987	永積洋子編
長谷川昌弘	中国画論における禅の影響	印度學佛教學研究第42巻2号	1994	
武田光一	日本の南画-世界美術双書8-		2000	東信堂
武田光一	日本の南画		2000	車信堂
宮崎法子	徐渭の作画の背景-日本伝来の浙江地方の墨 戲との関連を中心に-	泉屋博古館紀要24	2008	
小川幸治	新装版 狩野派絵師から現代画家までに学 ぶ	日本画 画材と技法の秘伝集	2008	日賀出版社
安永拓世	江戸時代中後期における煎茶趣味の展開と 煎茶道の成立	商経学叢59	2012	近畿大学商経学会
島尾新	写しの力		2014	思文社
河添房江	唐物の文化史		2014	岩波書店
染谷香理	画伝幼学絵具彩色独稽古(天保5年)	美術研究414	2015	国立文化財機構東京 文化研究所
<材料>				
増田勝彦,大川昭典	製紙に関する古代技術の研究(II)-打紙に 関する研究-』	保存科学22	1983	
布目順郎	絹の東伝-衣料の源流と変遷-		1999	小学館

為近麿巨登	墨と硯と紙の話		2003	木耳社
湯山賢一	日本における紙文化の変遷	第2回東アジア紙文化保存修理シンポジウム	2008	国立文化財機構九州 国立博物館
久米康生	和紙作りの歴史と技法		2008	岩田書院
日野楠雄	墨色の変化ー紙と墨と水とー宣紙～楮紙へ、にじみの世界	和紙文化研究 17	2009	和紙文化研究編集委員会
宍倉佐敏	必携 古典籍・古文書料紙辞典		2011	八木書店
並木誠二	日本美術における紙と絵画	紙ー昨日・今日・明日ー	2013	思文閣出版
宍倉佐敏	必携 古典籍・古文書料紙事典		2014	八木書店
久米康夫	和紙の源流		2004	岩波書店
久米康夫	和紙文化事典		1995	わがみ堂

図版出典

図 0-2、図 2-3.4.8.11	千葉市美術館		
図 4-6.11.12			
図 2-12.13.14.15.16.17.18.19	熟覧調査：筆者撮影		
図 1-1,5	琳派（1）花鳥 1 村重寧 小林忠 監修	1989	紫紅社
図 2-3	尾形光琳生誕 250 周年記念 大琳派展—継承と変遷— 図録	2008	東京国立博物館
図 2-5.6	琳派誕生 400 年記念 琳派 京（みやこ）を彩る 図録	2015	京都国立博物館
図 2-7	フリーア美術館「open F S」 (http://www.asia.si.edu/collections/edan/default.cfm)		
図 2-9	上海博物館 (http://www.shanghaimuseum.net/museum/frontend/)	2012	根津美術館
図 2-1	KORIN 展-国宝「燕子花図」とメトロポリタン美術館所蔵「八橋図」- 図録	2011	出光美術館
図 2-10	琳派芸術-光悦・宗達から江戸琳派 図録	2004	至文堂
図 4-9	日本の美術 462 光琳芸術の基層 小西家旧蔵資料を中心に		



尾形光琳筆「四季草花図巻」(個人蔵)の模写

謝辞

本研究にあたりご指導を賜りました、東京藝術大学大学院美術研究科文化財保存学保存修復日本画研究室 宮廻正明教授、荒井経准教授、有賀祥隆客員教授、國司華子先生、大竹卓民先生、同大学院保存修復油画研究室 木島隆康教授、東京国立博物館 鈴木晴彦先生、半田九清堂 半田昌規先生に深く御礼申し上げます。

そして、貴重な熟覧調査の機会をいただきました、千葉市美術館館長 河合正朝先生、千葉市美術館上席学芸員 松尾知子様に厚く御礼申し上げます。

また、折に触れ貴重なご助言とご指導を賜りました、東京藝術大学芸術学科 佐藤道信教授、武蔵野美術大学 玉蟲敏子教授に心より御礼申し上げます。

なお、本研究は芳泉文化財団様より助成を賜り遂行致しました。ここに重ねて謝意を表します。

最後に、研究室の皆様、家族、友人をはじめご協力いただいた多くの方々に感謝致します。