

# 「たらしこみ」と「にじみ」の実証的研究

－ 基底材との関係－

林 樹里 (東京藝術大学大学院)

## 1. 「たらしこみ」と「にじみ」

### (1) 研究概要

本研究は、琳派の作品で「たらしこみ」と呼ばれてきたものについて、模写を中心とする実技的検証から、制作当初の実態と変遷を明らかにするものである。筆者はこれまでに、尾形光琳筆「四季草花図巻」(紙本水墨淡彩、個人蔵)の模写を中心とする検証から、「たらしこみ」という近代以降の認識と制作当初の実態には一部相違があり、「たらしこむ」という表現行為すら一切伴わない「にじみ」が多分にあったことを明らかにした。

ただし、現在「たらしこみ」と呼称される範囲を材料的に分類すると、紙本水墨作品以外にも多岐にわたる。そこで、本研究では、特に酒井抱一(1761-1829)らを境に紙本から絹本へ移行することに着目し、基底材による比較と岩絵具の使用有無による比較を中心に検証を進め、酒井抱一筆「四季花鳥図巻」(絹本彩色、東京国立博物館蔵)の模写を中心とする制作の追体験を通して考察を行った。これにより、「にじみ」および「たらしこみ」の違いと制作当初の実態、その変遷について考察した。

### (2) 「たらしこみ」

まず、これまでの研究から明らかになった前提を記したい。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して知られてきた。従来は慣習的に〈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〉と認識され、琳派研究には欠かせない語だ。

ただし、「たらしこみ」という語は制作当初である江戸時代の技法書等にはそれを示す記述も残されておらず、調査の結果から大正から昭和初期にかけて成立していたことが判明した<sup>1</sup>。江戸時

1 「たらしこみ」という語の美術史上の初出は昭和7(1932)年とされるが、改めて調査を行うと昭和3(1928)年に結城素明(1875-1957)が記した一節に、絵の具に墨を加えることを「タラシこみ」と紹介する記述が見いだせた。本書は、日本美術学院が大正初期より行っていた通信教育の教本で、この事業に携わった講師陣には当時の美術界を牽引した画家が多く名を連ねていた。これより以前に決定的な記述は見つけられなかったが、「たらしこみ」の語は近代日本画の形成とその言語化の流れのなかで実制作者側から生まれたと考えられた。

田中喜作「宗達筆源氏物語図屏風に就て」『美術研究』10,「帝国美術院附属美術研究所」,1932年

谷信一「宗雪筆秋草図屏風に就て」『國華』505,國華社,1932年

「たらしこみ」の用語の成立については本田光子氏の論を基盤とした。

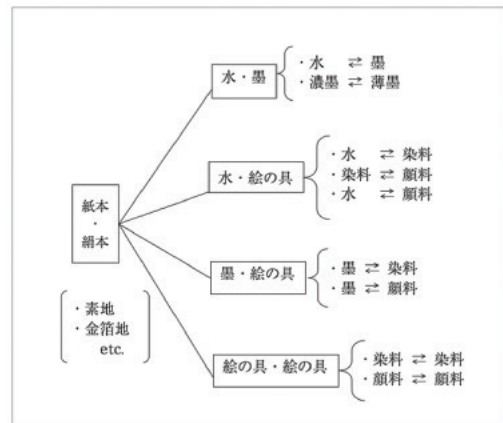
本田光子「俵屋宗達研究 屏風作品を中心に」東京藝術大学大学院博士論文,2012年

結城素明「畫法總説」『新美術講座 日本画科 第2巻』(発行年不明)

「畫法總説」自体に明確な発行年が記されていないが、以下の論著を参照し昭和3年と推定された。

及川益夫「日本美術学院と堀江田口鏡次郎」『大正のカルチャービジネス— 絵画通信教育と広告イラスト—』株式会社皓星社,2008年

代においては宗達や光琳を語る際に「没骨」というキーワードが目立つのに対し<sup>2</sup>、近代以降次第にむらや斑点のような部分に表現としての注目が集まり、「新法」、「一種の化合法」と言った言葉が登場する。ただし、これらはいくまでも墨に絵の具を混じり合わせることを指し、あくまで彩色がある場合と水墨とは分けて論じられていた。そして、大正期に入り、美術界で作家の個性や造形意図を重視する傾向が高まるのと相まって、「たらしこみ」という語が「〈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た。当初こそ、用いられる材料によって区別して捉えられていたが、現在では水墨のみの場合も彩色がある場合にも全て一括りにして「たらしこみ」と認識されている。しかし、実際には何に何をたらしこむかという組み合わせを含めると、考える限りでも膨大なパターンがある [図1]。そして、このこと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。



[図1] 「たらしこみ」と認識されているものの材料に基づく分類

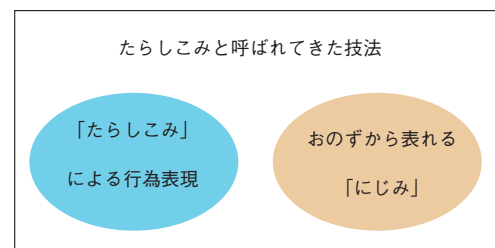
### (3) 「にじみ」

筆者は、これまでに尾形光琳筆「四季草花図巻」(個人蔵)の模写制作を通じた検証から以下を明らかにした。それは、「たらしこみ」と称されてきたものの中には、ドーサ<sup>3</sup>を引いた紙にたっぷりした水墨で描くだけで、〈たらしこむ〉行為を伴わずとも自然に現れる「にじみ」<sup>4</sup>が多分に存在することだった [図2,3]。ここには無作為の作為ともいえるべき、従来考えられてきた以上に自由でおおらかな性質があった。そして、この結果は近代以降の解釈と制作当初の実態に相違があるという重大な事実を提示していた。



[図2] 自然ににじみが現れる様子(紙本)

ただし、留意したいのは抱一以降の作品にはにじみだけが現れる作品はほぼないということだった。同時に、抱一以降の作品は絹本のものが大多数であることも看過できない点だった。しかし、抱一以降の「たらしこみ」に関する論著を概観すると、「たらしこみ」を継承したという認識が前提となっているため、宗達や光琳と



[図3] 「たらしこみ」と「にじみ」

2 「没骨」とは、輪郭を用いずに描くこと。現在では琳派を語る際、たらしこみこそ最大の特徴の一つとして挙げられるが、江戸時代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。  
 3 ドーサ(礬水)…明礬と膠の水溶液。これを紙や絹に塗布することで水分が染み込むのを防ぐ効果がある。現在でも日本画において一般的に使われる手法である。  
 4 「滲み」と書いて「にじみ」、とも「しみ」とも読むが、紙の内側でなく表面で起こる現象であることから、それを表す「にじみ」と称することとした。

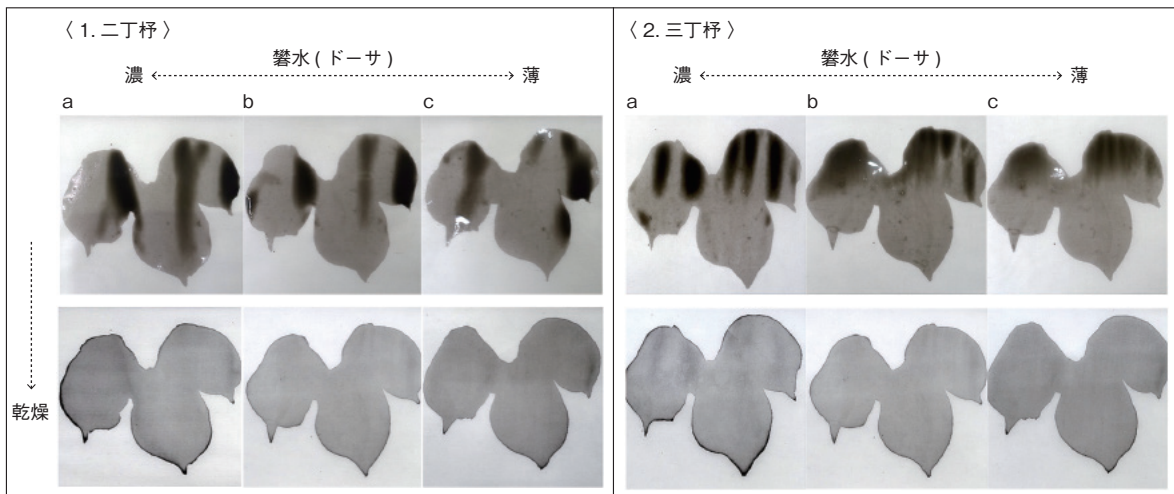
の実技的な比較考察はなされていない。基底材の違いとにじみおよびたらしこみの実態や変遷については、考察の余地があった。

## 2. 絹本を用いた検証

本研究では、これまでの紙の場合と同様に、条件の異なるサンプルを作成し比較した。またいずれの場合も絹本にはドーサ引きを施した。結果から記すと、絹の場合にはにじみが自然に現れることはほぼないと言えた。

### (1) 絹の種類・ドーサ濃度

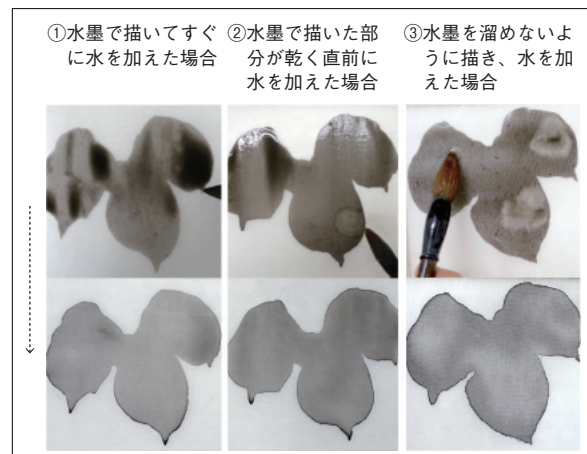
まず、ドーサの濃度と絹目の種類による違いを調査した〔図4〕。それぞれのサンプルで水墨をたっぷり含ませた筆で描き自然に乾燥させた。ドーサの濃度が濃いほど乾いた後に濃淡のグラデーションのようなものが現れ、また輪郭部分にも細かい線が溜まって現れた。ただし、どの場合にも紙本で見られたようなギザギザとした顕著な痕跡、すなわち「にじみ」が現れることはなかった。



〔図4〕 絹の種類とドーサ濃度の比較  
ドーサ濃度: a. 水 500ml 膠 10g 明礬 10.0g b. 水 1000ml 膠 10g 明礬 5.0g c. 水 1500ml 膠 10g 明礬 2.5g

### (2) 水分量・水を加えるタイミング

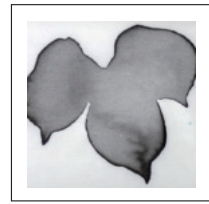
また、水墨で描きそれが乾かないうちに水を加えた場合のサンプルも作成した〔図5〕。すぐに水を加えた場合と、乾く直前に水を加えた場合を比較したが、いずれもにじみは現れなかった。そして、描く際に水墨を溜めないように調節して描画し、そのあとに水を加えると、加えた位置になだらかなグラデーションが生まれた。ただし、紙本の場合に現れるギザギザとした痕跡とは異なっていた。



〔図5〕 水分量と水を加えるタイミングの比較

### (3) 墨と膠

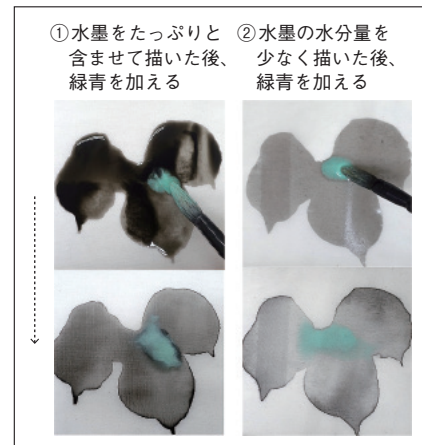
次に、墨の膠分に着目した。紙本の場合には膠分の多く含まれた墨を用いた方が、にじみが出やすいという結果が出ていた。一方、絹本の場合も筆者が調べうる限りで膠分の異なる墨で試したが、いずれにもにじみが現れることはなかった。擦った墨に膠を直接少量足して描くと、わずかににじみのようなものが現れたが、これも紙本ほどに明確な様相ではなく、また輪郭のきわにたまる墨が顕著に濃く現れた〔図6〕。



〔図6〕  
水墨に膠を混ぜて描き、何もせず乾かした場合

### (4) 絵の具を加える

最後に、水墨に絵の具を加える場合を試験した〔図7〕。たっぷりとした水墨で描くよりも水分量を少なく描いた後の方が、緑青がなだらかにグラデーションを作って広がった。また、これを紙本の場合と比べると絹本の場合の方が絵の具を加えてからの広がりを予想しやすく、紙本よりも思い通りにコントロールできると言えた。逆に紙本で「たらしこみ」を行なった場合には予測のつかない「にじみ」も現れた。「にじみ」と「たらしこみ」はこのように同時に見られる場合があるとされた。



〔図7〕水墨で描いたあと絵の具を加えた場合

以上の結果から、まず絹本においては紙本で見られたような明確なにじみが自然に現れることはないとわかった。一方、絹本では紙本よりも顕著に、描画した部分のきわに線状の溜まりが現れる特徴があると言えた。さらに、水分量を少なくして描いた後に水や絵の具を加える、すなわち「たらしこみ」を行うことで、グラデーションを意図する通りにコントロールできることがわかった。

## 3. 基底材の違いによる意識の相違

前項までの結果をもとに、「四季花鳥図巻」(上巻)の模写を行なった。本作は、酒井抱一(1761-1829年)が文政元(1818)年に上下巻合わせて60種に及ぶ花鳥を描いた作品だ。本作には、植物の葉や幹において墨に緑青を加えたものが随所に見られるが、これには〈たらしこむ〉行為が必須であり、まさに「たらしこみ」と言えた。

本研究で判明したのは、「にじみ」および「たらしこみ」と基底材との関係だった。「にじみ」は、ドーサ引きした紙に水分量をたっぷり用いて水と墨を紙の上に自由にするだけで、最後におのずから現れた。一方、絹本の場合は「にじみ」が自然に現れることはなく、逆に水墨で描いてそれが乾かぬうちに緑青を加える、すなわち「たらしこみ」を行なった場合に、描き手の意図する通りにコントロールすることが容易であることがわかった。

水墨に絵の具を加える「たらしこみ」は、宗達や光琳の紙本作品の一部にも見られるが、抱一以



降の作品に圧倒的に多く見られる。宗達や光琳には、水を媒体と捉える意識があり、予測のつかない様相で現れる「にじみ」を好んで用いていた。一方、抱一の場合には、絹の上で水分量をコントロールして薄く均一に描く、つまり筆で描画をするという意識が強く、さらにそこへ絵の具を加えることで意図した位置に「たらしこみ」を表現しようとしていた。

宗達や光琳が紙本を多く用いたのに対し、抱一以降は絹本が主流となることには、社会的立場の違いや、国内における絹の品質が向上したことも由来するとも考えられる。しかし、抱一には、宗達や光琳に比べて自然に任せる意識より自らイメージする完成像を目指して描く意識が強かったと言える。両者には、水を媒体と捉らえる感覚、また作者の意思と自然の作用との比重に決定的な差があった。

抱一は琳派観の礎を作った人物とされるが、「たらしこみ」も自己をその系譜に位置付ける要素の一つに捉えていたとも考えられる。そして、さらに時を経て近代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。私淑の系譜における技法の継承は、人から人ではなく作品を介してなされると言える。「にじみ」や「たらしこみ」は各絵師が当時の時代精神や社会的立場を背景に再解釈を繰り返しながら継承されたのだ。



[図8] 酒井抱一筆「四季花鳥図巻(上巻)」の模写