

## 1. 研究概要

本研究は、琳派の作品の「たらしこみ」と呼ばれてきた技法について、模写を中心とする実技的検知から制作当初の実態を明らかにするものだ。

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ることを見出した。すなわち、先に塗った墨に水や絵の具を“たらしこむ”という表現行為すら一切伴わない「にじみ」（と称することとした）が多分にあったことがわかった。

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。本研究では特に酒井抱一（1761-1829）以降紙本よりも絹本が多用されることに着目し、基底材の違いによる比較と岩絵具の使用有無による比較を中心に考察を展開することとした。そこで、酒井抱一筆「四季花鳥図巻」（絹本着彩、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、「にじみ」および「たらしこみ」の制作当初の実態とその変遷を検証した。

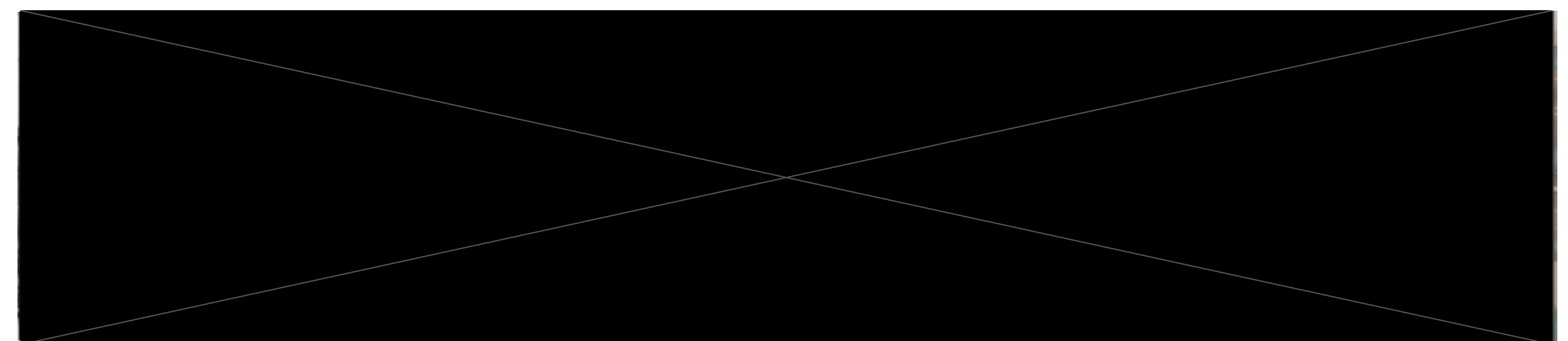
## 2. 研究背景

### 「たらしこみ」語句の成立

「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となっている。

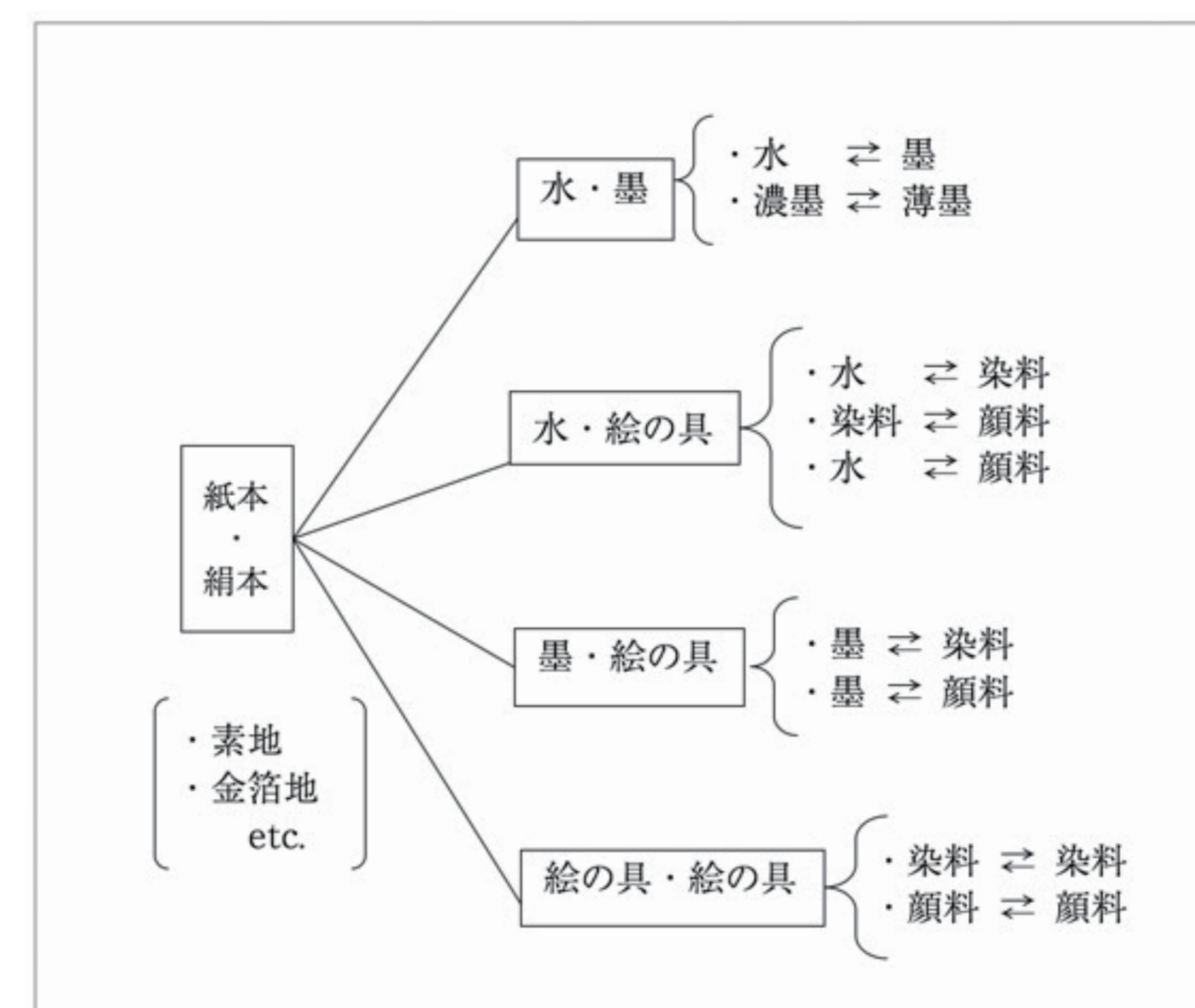
ただし、調査の結果「たらしこみ」という語は江戸時代の技法書等にはそれを暗示する記述さえ残されておらず、大正から昭和初期にかけて成立していたことが判明した。すなわち、「琳派」という言葉と同様に当人の絵師たちは「たらしこみ」という語を認識していなかった。

そして、「たらしこみ」という語は、近代以降の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。何に何をたらしこむか考慮しただけでも膨大なパターンがあるにも関わらず、現在ではこれら全てが「たらしこみ」と一括りにされている。このことは、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。



▲「たらしこみ」とされる例

左から 俵屋宗達下絵・烏丸光広書「牛図」（頂妙寺）、尾形光琳筆「模楓図屏風」（東京藝術大学大学美術館）  
尾形光琳筆「四季草花図巻」（個人蔵）、酒井抱一「四季花鳥図巻」（東京国立博物館） 全て部分



▲「たらしこみ」と認識されるものの材料に基づく分類

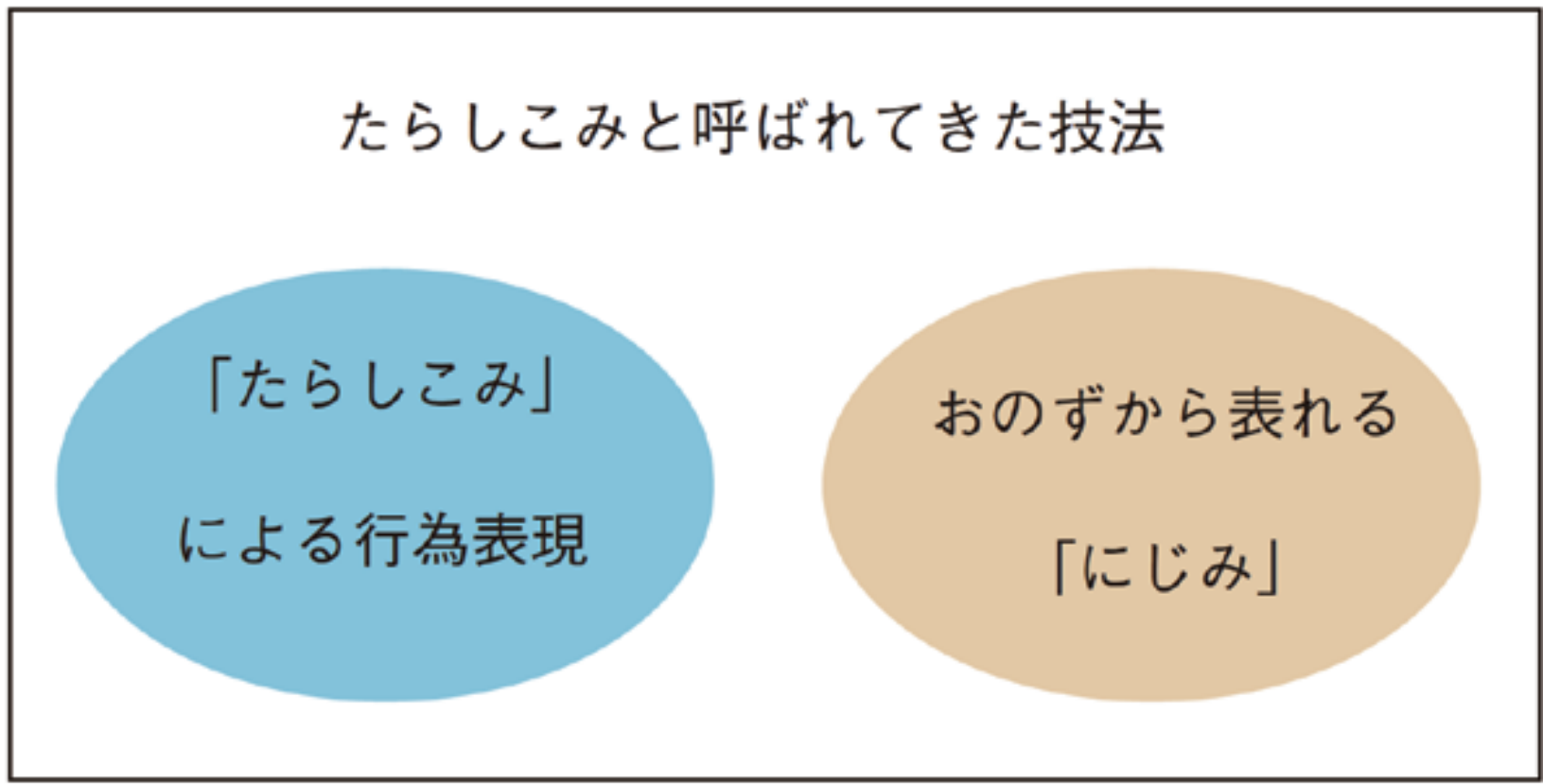


# 紙本水墨作品の検証 ー尾形光琳筆「四季草花図巻」(個人蔵)の模写ー

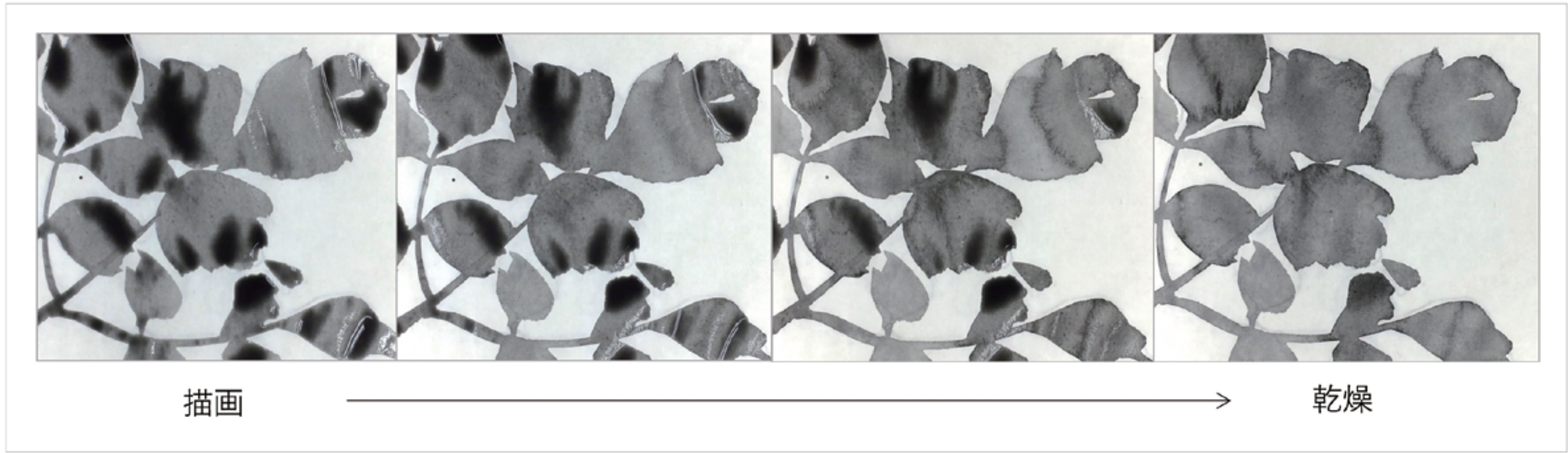
まず、紙本水墨淡彩の作品である尾形光琳筆「四季草花図巻」(個人蔵)の模写およびサンプル制作を通して明らかとなったのは以下の通りだ。

すなわち、「たらしこみ」と称されてきたもののなかには、<sup>どうさ</sup> 礬水 \* を引いた紙にたっぷりした水墨で描くだけで、その次に〈たらしこむ〉行為を伴わずとも自然に現れる“にじみ”が多分に存在することだった。ここには無作為の作為ともいうべき、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。

\* 礬水 (どうさ)  
…膠と明礬の水溶液。基底材に塗布することで水分が染み込むのを防ぐ。現在の日本画でも一般的な方法。

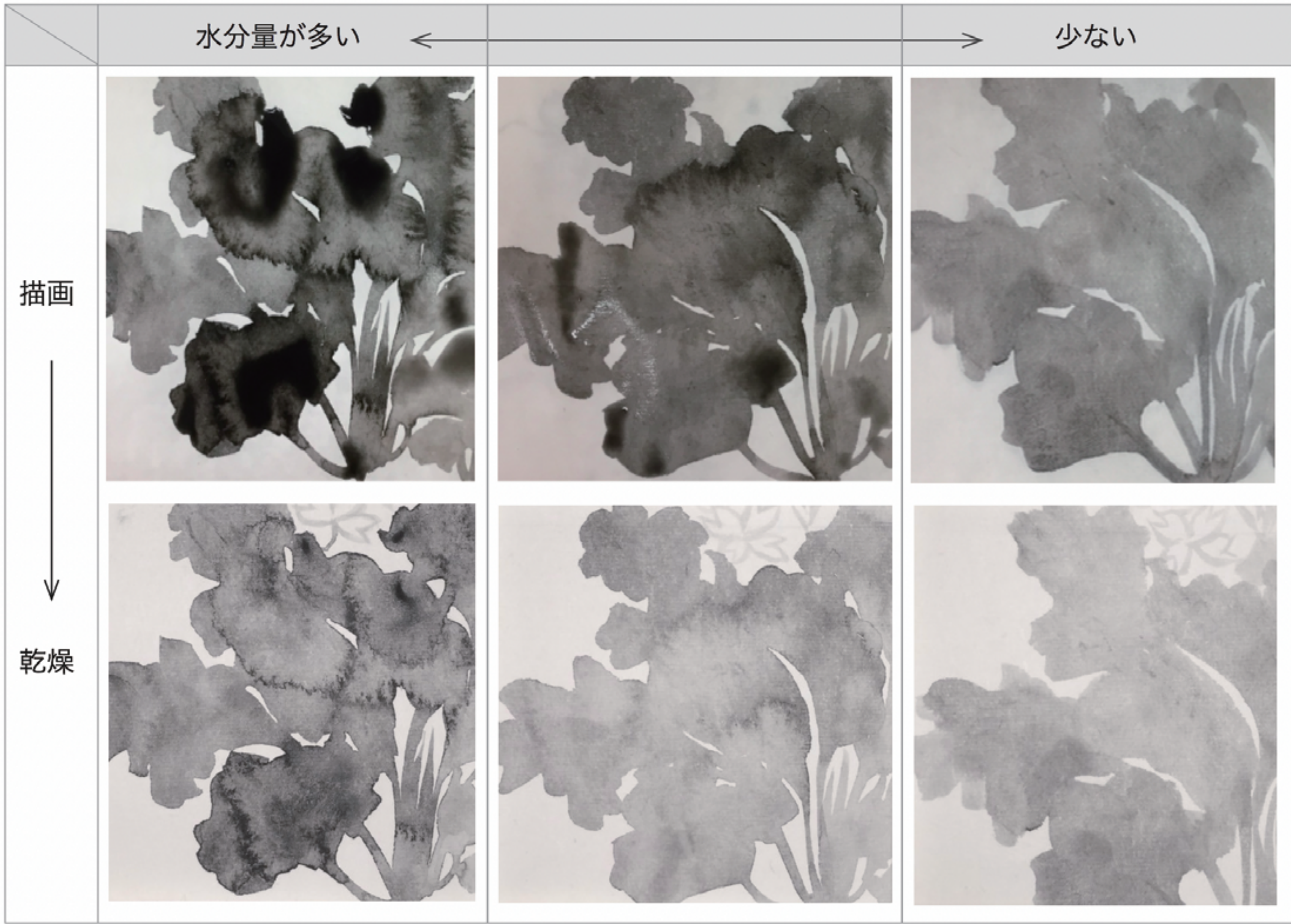


▲「たらしこみ」と「にじみ」



▲「にじみ」が自然と現れる様子(紙本)

ただし、留意したいのは抱一以降の作品には「にじみ」だけが見られる作品は見当たらず、「たらしこみ」が頻繁に用いられる傾向にあることだ。また、抱一以降の作品には絹本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、宗達や光琳との実技的な比較考察はこれまでなされていない。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。



▲ 水墨の量による比較



▲ 尾形光琳筆「四季草花図巻」(個人蔵) 模写



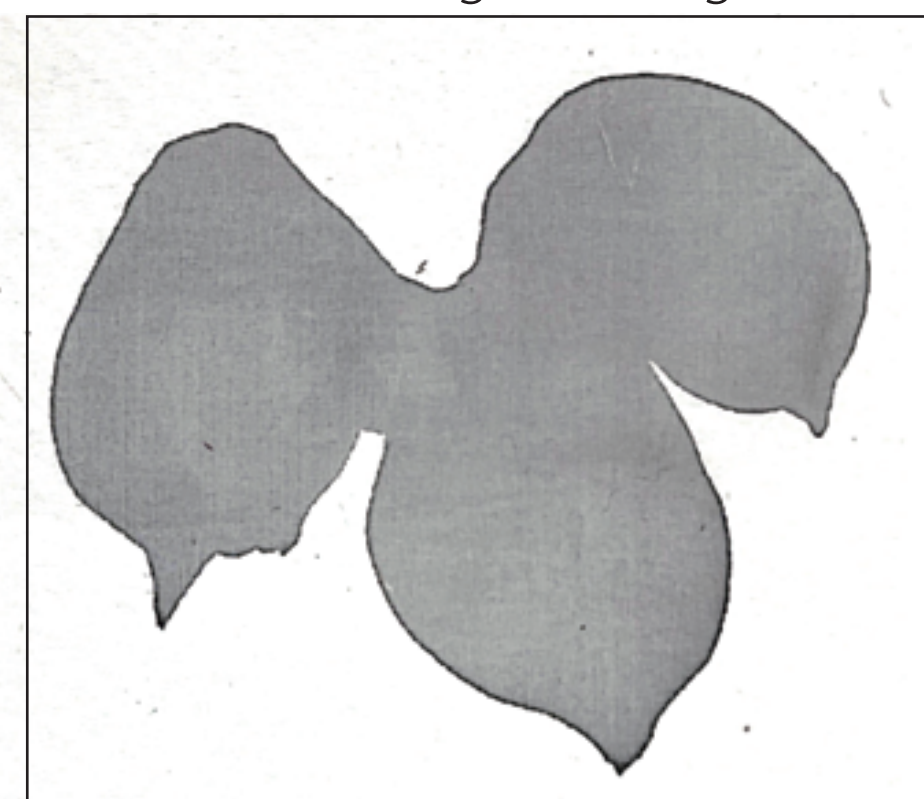
### 3. 絹本と「にじみ」・「たらしこみ」に関する考察

#### ① 磐水の濃度・絹の種類

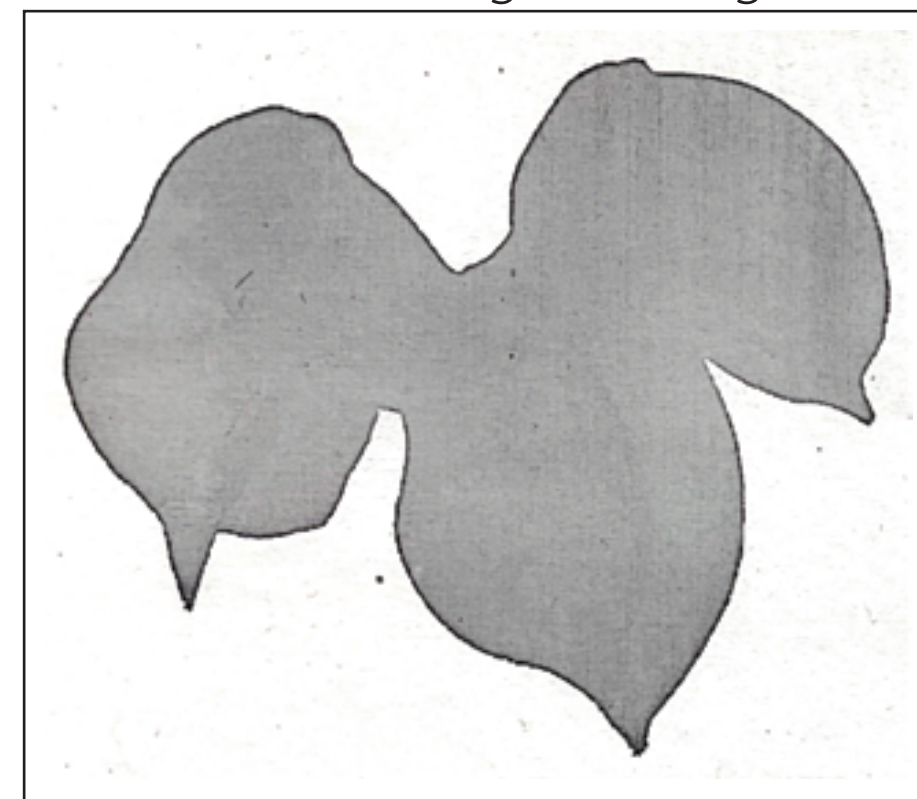
磐水の濃度の異なるサンプルで、水墨をたっぷりと含ませた筆で描き自然に乾燥させた。その結果、高濃度の磐水を絹に塗布した場合にのみ、絹本でも「にじみ」が現れるとわかった。また、塗布の回数を増やすことでも「にじみ」が現れやすくなった。これは、紙本の場合に紙の染み込みを抑えられる最低限の濃度で「にじみ」が発生したのとは異なる。

また、二丁樋・三丁樋など一般的に絵絹として用いられる絹の中では差はなかったが、機械織より手織りの絹に「にじみ」が現れやすいと言えた。

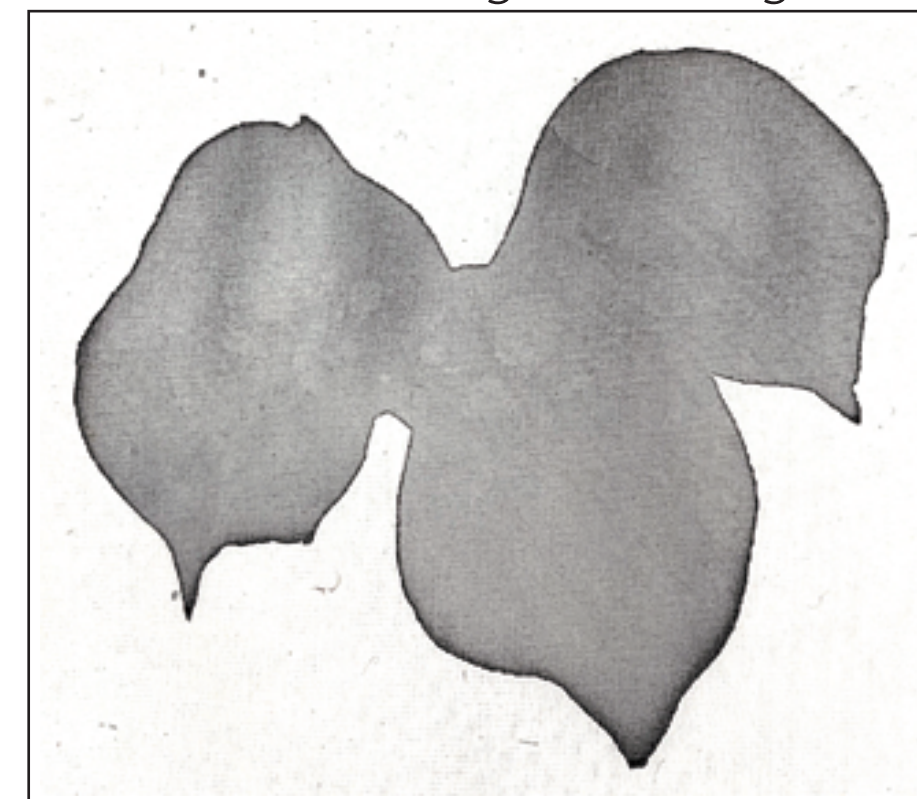
a. 水 1000ml 膠 6g 明礬 1.5g



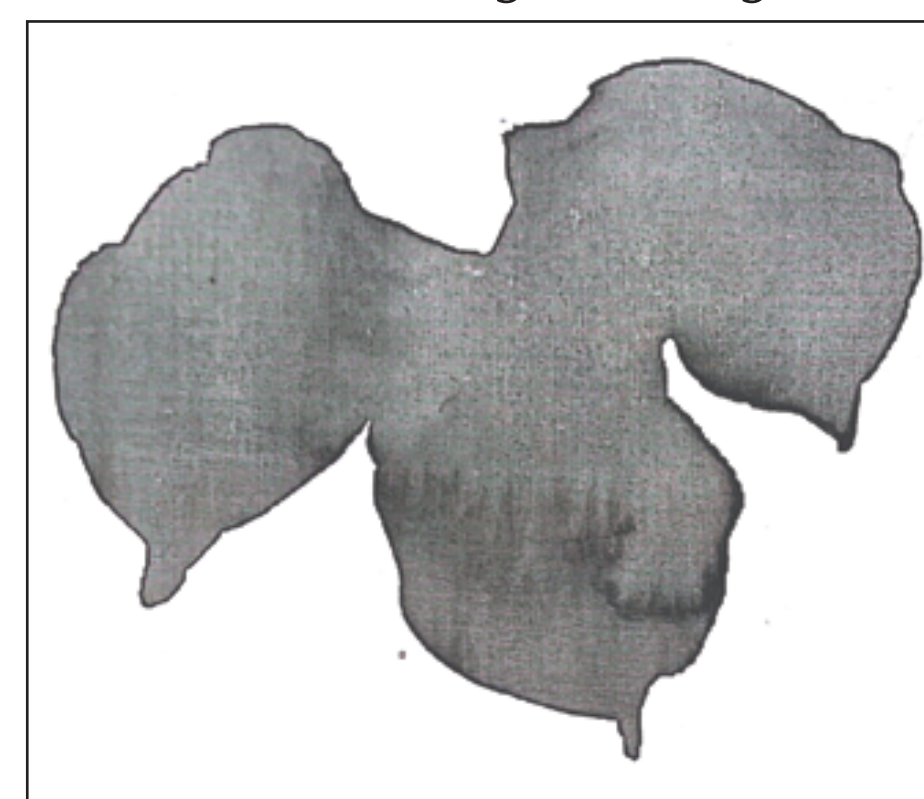
b. 水 1000ml 膠 10g 明礬 5.0g



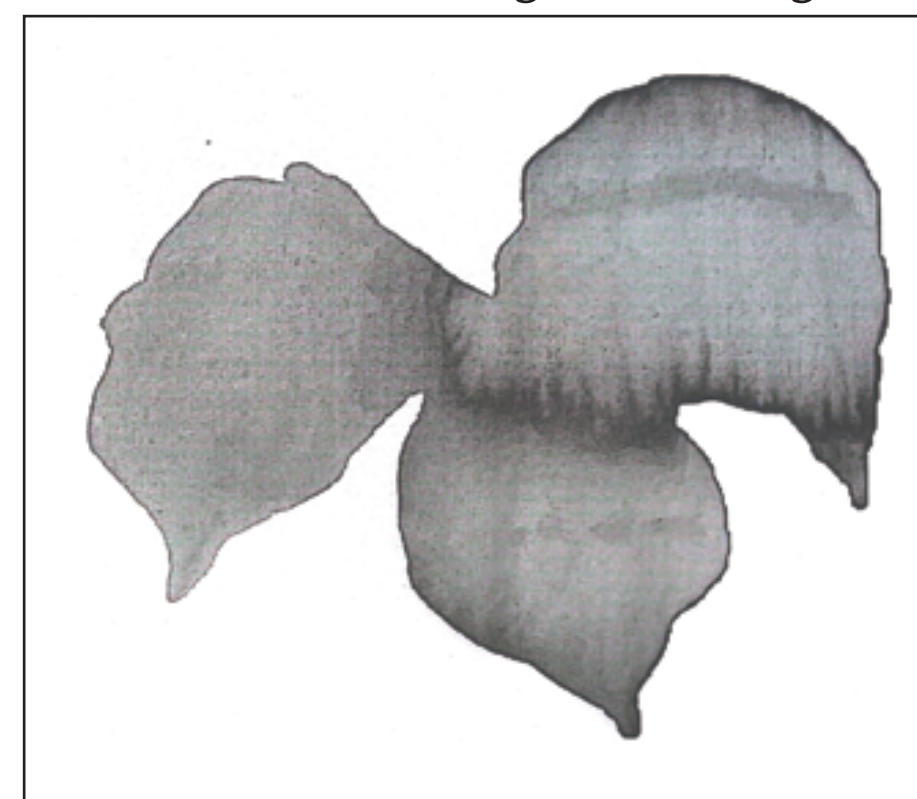
c. 水 1000ml 膠 20g 明礬 20.0g



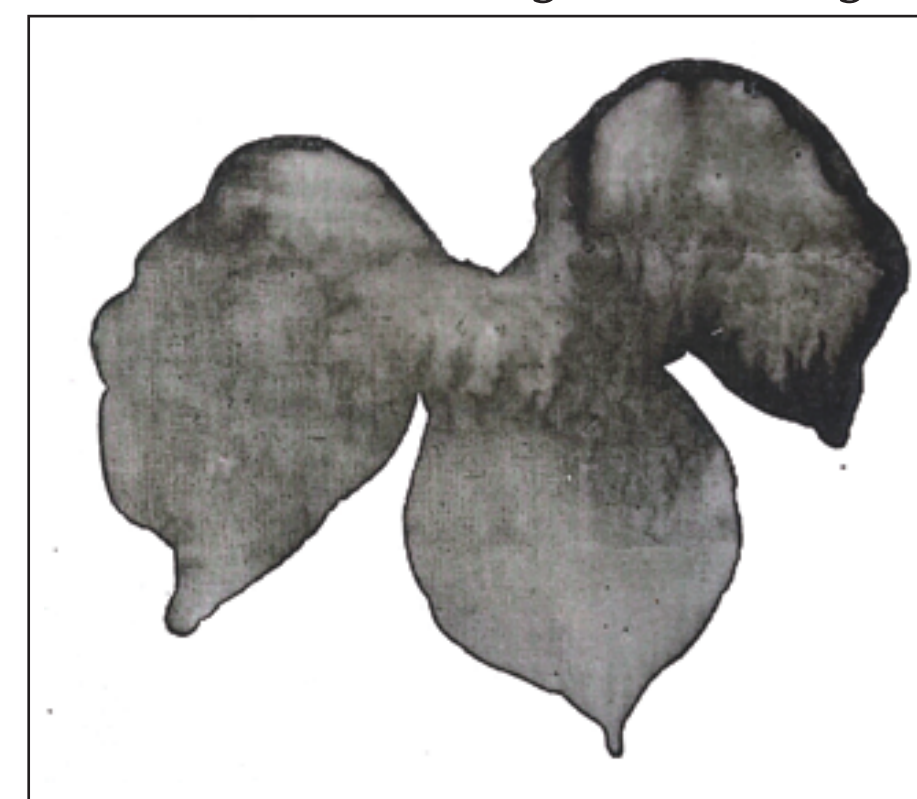
d. 水 1000ml 膠 60g 明礬 2.0g



e. 水 1000ml 膠 300g 明礬 10.0g

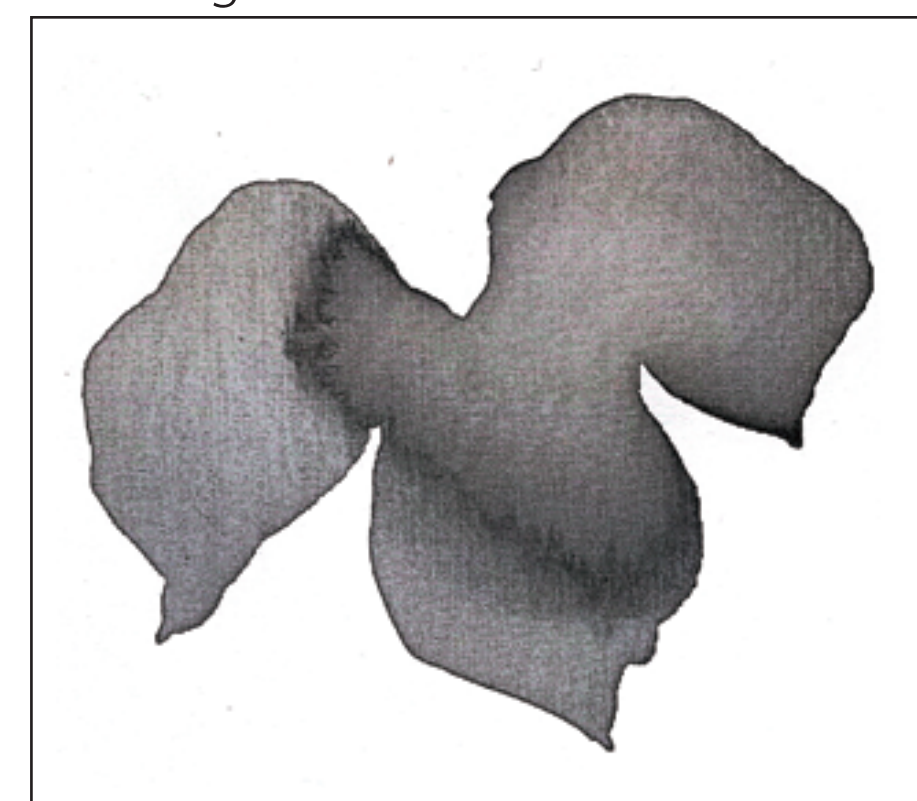
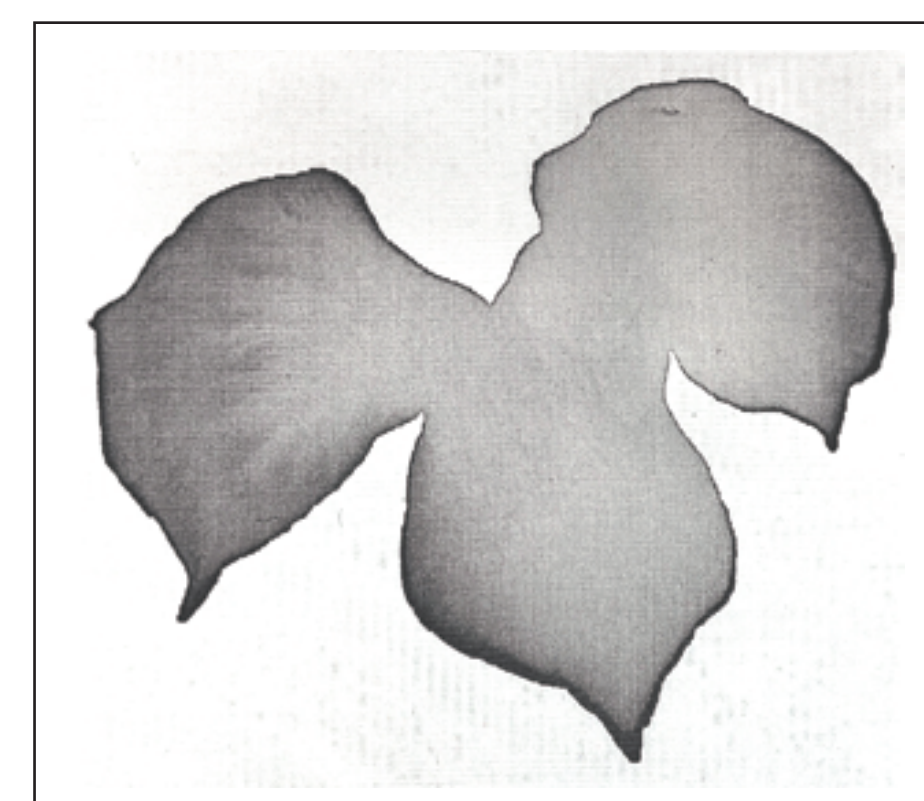


f. 水 1000ml 膠 300g 明礬 100.0g



▲ 磐水濃度の比較（a→fへ濃度が高くなるにつれて「にじみ」の様相も強くなる）

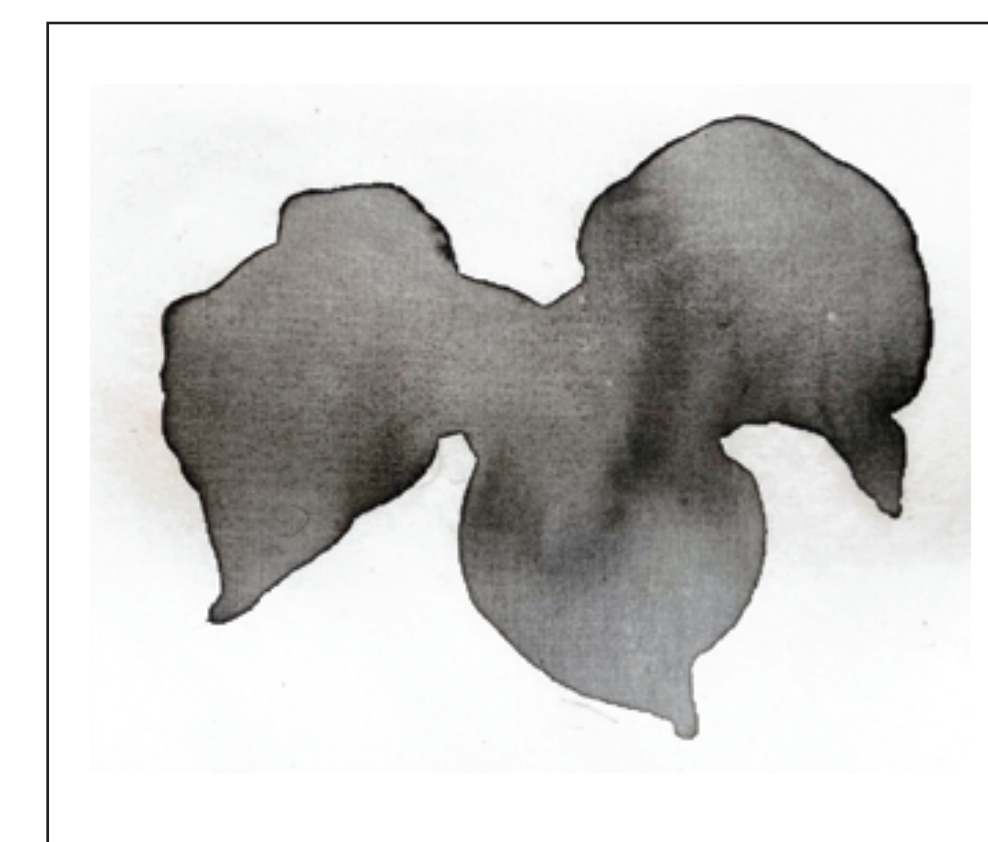
機械織り絹（磐水：d. 水 1000ml 膠 60g 明礬 2.0g、左は表裏一回ずつ、右は表二回裏一回）



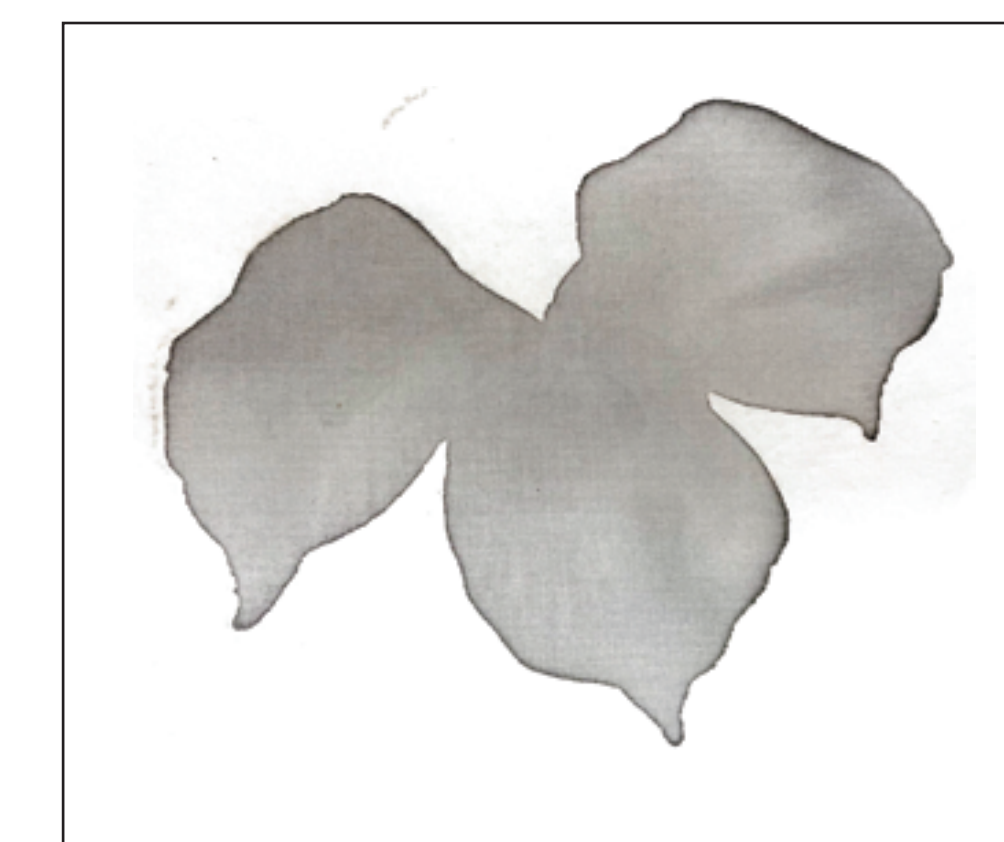
▲ 絹本の種類および磐水の塗布回数

#### ② 水墨の量の比較

高濃度の磐水を塗布した絹の場合でも、描画時に水墨を溜めながら置くように描くのではなく、水溜りを作らず筆に勢いを持たせて引くように描く場合には「にじみ」は発生しなかった。これは紙本の場合と等しい結果であるが、抱一の描画は後者に近い特徴をもつと言えた。



高濃度の磐水を塗布した絹に  
たっぷりとした水墨で描いた場合

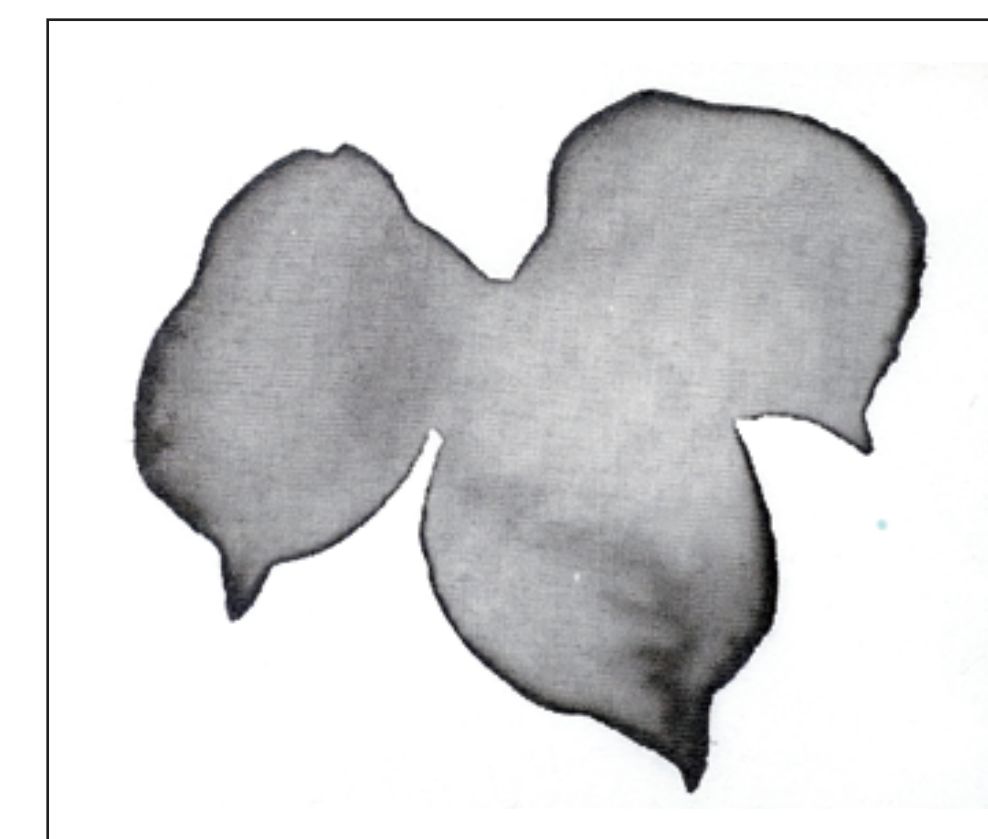


高濃度の磐水を塗布した絹に  
水分量を調整し均一に描いた場合

▲ 水墨の量による比較（磐水：水 500ml 膠 10g 明礬 10.0g 2 回）

#### ③ 墨と膠

紙本の場合には、膠分の多く含んだ墨を用いた方が、「にじみ」が出やすいという結果が出ていた。染み込みを抑える最低限の磐水の濃度を塗布した絹に、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。ただし、擦った墨に膠を直接少量足して描くと、「にじみ」のようなものが現れた。また、輪郭のキワにたまる墨が顕著に濃く現れた。

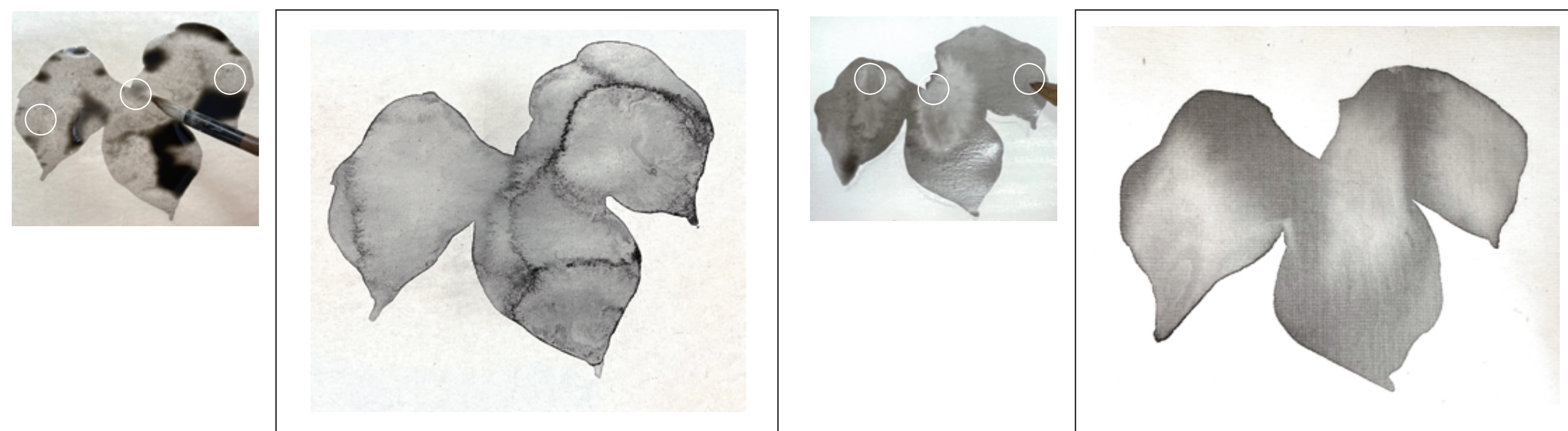


▲ 水墨に膠を足して何もせず乾かした場合



#### ④ 水を加える

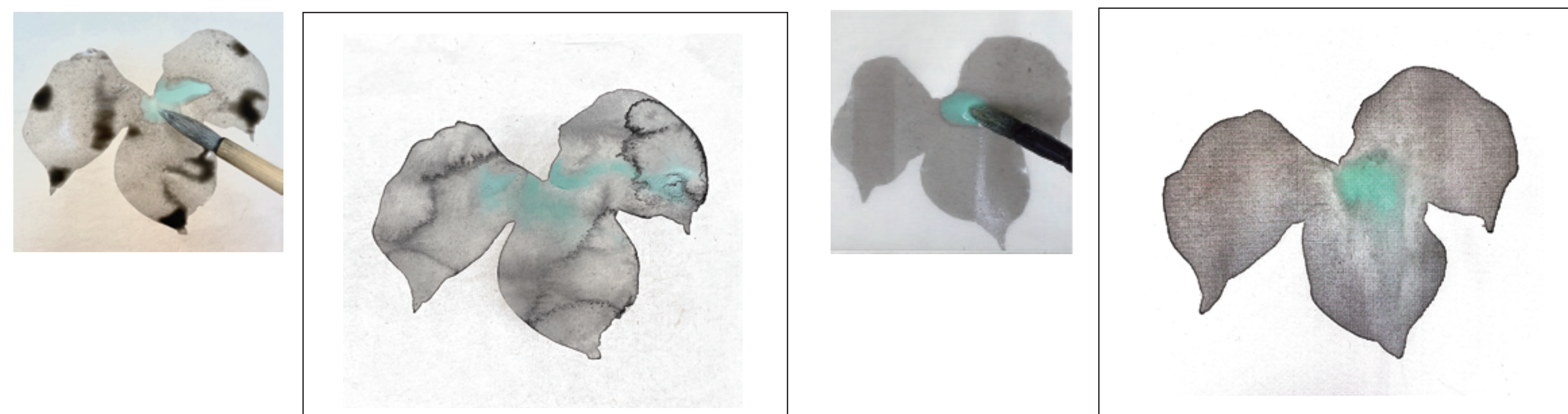
また、紙本では水墨で描いたあとそれが乾かないうちに水を加えた場合も、加えずに自然に現れる「にじみ」との様子に違いはほぼなく、「にじみ」が現れる箇所を調整することは出来なかった。しかし、絹本では特に水墨で水分量を調節しあまり水溜りを作らないように描いた状態で次に水を加えた場合、その箇所に順ずるようにグラデーションが現れた。



▲ 一筆目に描いた水墨に水を加えた場合の比較（左：紙本 右：絹本）

#### ⑤ 絵の具を加える

水墨で描いた後に緑青をたらしこむ場合も試験した。その結果、紙本ではたらしこんだ箇所意外の箇所にも「にじみ」が多数現れた。一方、紙本に比べて絹本では意図して絵の具をたらしした箇所に絵の具が留まりやすく、その箇所に順ずるように緑青と水分が広がって礬水の濃度によっては緑青の周りにわずかに「にじみ」のような濃淡が生まれた。

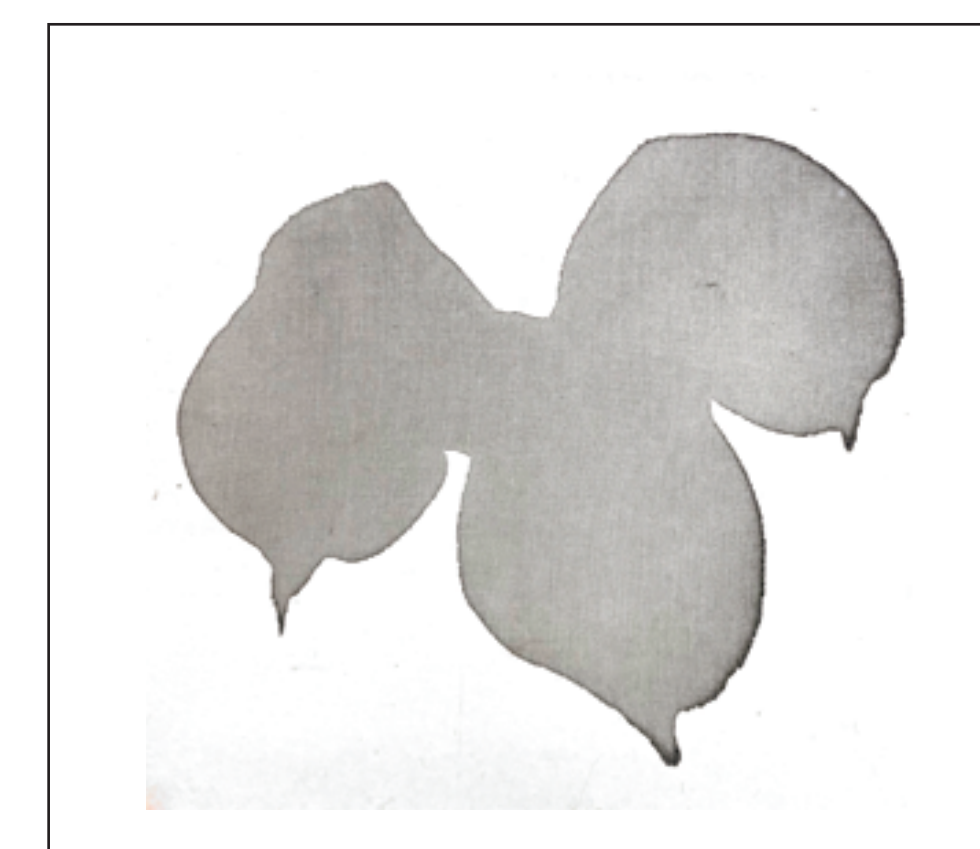


▲ 一筆目に描いた水墨に緑青を加えた場合の比較（左：紙本 右：絹本）

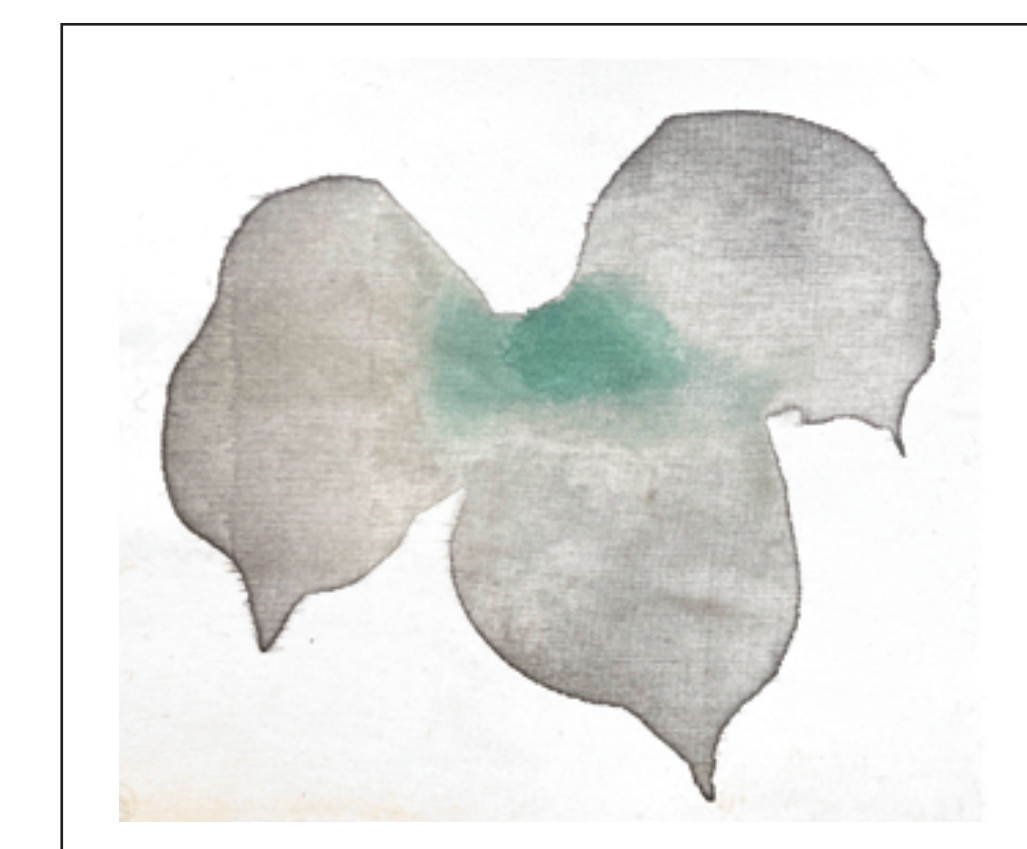
#### ⑥ 裏打ちの有無

抱一筆「四季花鳥図巻」（上巻）は、全4枚の絹が継がれた作品だ。通常絹本作品を描く際には絹を木製の絹枠に張り込んで描き、その後和紙で裏打ちを行って表装する。ただし、本作には継ぎ目にかかるようにモチーフが描かれている箇所が多く、従来の工程に疑問が残る。

そこで、和紙で裏打ちをした絹本に描写したところ、礬水の濃度によっては原本に近い様相が現れることが判明した。このため、絹本をあらかじめ卷子状に表具したものに描いた可能性も捨てきれないと推測した。



▲ 絹枠に張り込んだ状態で描いた場合



▲ 薄美濃紙で裏打ちを行った紙に水墨で描いた後、緑青を加えた場合

以上までの結果から、まず絹本においても「にじみ」が現れる場合があるとわかったが、それは礬水の濃度や水墨の量など紙本よりも限定的な条件が必須とわかった。そして、紙本と絹本いずれでも「にじみ」が現れるには膠分の働きが大きく関係すると言えた。ただし、抱一の作品では顕著な「にじみ」は確認できないため、礬水の濃度に関わらず水墨の量を意識して水溜りを作らないように描いていると考えられた。

また、絹本では紙本よりも描画した部分のきわに線状の溜まりが現れやすいことがわかったが、これは、抱一や鈴木其一（1795-1858）らの作品について先学で指摘されてきた特徴と一致した。さらに、水墨で描いた後に水や絵の具を加える、すなわち「たらしこみ」を行う場合に、絹本では紙本よりもグラデーションを意図する通りにコントロールしやすいことがわかった。



## 4. 水を媒体とする意識・みずからとおのずから

—尾形光琳筆「四季草花図巻」（個人蔵）および酒井抱一筆「四季花鳥図巻」（上巻・東京国立博物館蔵）の模写から得た知見—

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、抱一が文政1（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」であると言えた。

本研究で判明したのは、「にじみ」および「たらしこみ」と基底材の関係、そして光琳と抱一の媒体としての水に対する意識の相違だった。筆者はこれまで絹本の場合には「にじみ」が現れないと考えていたが、今回の研究で絹本にも「にじみ」が自然に現れる条件が限定的だがあるとわかった。しかし、抱一の作品にはそれが見あたらないことから、抱一はこの条件をあえて取り入れることはしていなかったと言えた。そして、抱一の作品には水墨で描き乾かないうちに緑青を加える、つまり「たらしこみ」が多く見られたが、絹本では紙本に比べ描き手の意図通りに「たらしこみ」をコントロールしやすいと指摘できた。

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。ただし、光琳が紙上に水墨をたっぷり置くように描くことで予測のつかない様相で現れる「にじみ」を好んだのに対し、抱一は

絹上で水分量を抑制しつつ水墨を引くように描画する意識が強く、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ことは確かだ。光琳には水を媒体と捉え自然にまかせる意識があり、抱一には自らイメージする完成像を目指して描こうとする意識が光琳よりも強くあった。それは、基底材の特徴の差からおのずとそうなったとも言えるが、両者には、媒体としての水に対する意識、そしてみずからの意図とおのずからの作用のバランスに違いがあった。

光琳の活躍から百年、様々な学問の発展や諸外国からの文化流入もあり、江戸文化が最盛期を迎えた化政期を生きた抱一。瀟洒で洗練されたその作風はその後「江戸琳派」とも呼ばれた。抱一は光琳の百回忌に遺墨展を開催、『緒方流略印譜』を刊行するなど、琳派観の礎を作った人物とされるが、「たらしこみ」もまた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。さらに、その後を継ぐ其一の作品には、西洋からの博物図譜に特徴的なグラデーションを「たらしこみ」によって模すような意識が見られる。

そして、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。そのため、「にじみ」や「たらしこみ」は各絵師が当時の時代精神や自身の社会的立場などを背景に様々な再解釈を繰り返しながら継承されてきたのだ。



酒井抱一筆「四季花鳥図巻」（個人蔵）模写

