

姫路市立美術館
研究紀要
第16号 ■ 2017年

B U L L E T I N
O F
H I M E J I
C I T Y
M U S E U M
O F
A R T

姫路市立美術館
研究紀要
第16号・2017年

B U L L E T I N
O F
H I M E J I
C I T Y
M U S E U M
O F
A R T

目 次

田村宗立《加代の像》を巡って

山田 真規子

..... 1~14

ジョルジュ=アンリ・ルオー《町外れ》(1909年 O.P.381)の
修復事業報告

安部 すみれ

..... 15~31

田村宗立<加代の像>を巡って

山田真規子

はじめに

姫路市立美術館では、平成29（2017）年10月23日から11月5日まで、「リアルなゆくえ 高橋由一、岸田劉生、そして現代につながるもの」展を開催した。平塚市美術館、足利市立美術館、碧南市藤井達吉現代美術館そして当館を含め、4館を巡回した本展は、高橋由一に始まる明治から現代までの、主に油彩による写実表現の展開をたどるものであった。本展の出品作の選定は、巡回館の学芸員が開催の数年前より協議を重ねてきた成果であるが、関西において唯一の巡回館である当館としては、近代以降に西洋からもたらされた油彩技法の受容とこれを習得した画家たちの活躍が、決して東京だけに限定されたものではなく、京都を中心とした西日本においても行われていたことを提示できる内容としたいとの思いがあった。こうして行われた展覧会の準備期間の調査の中で、筆者はまず京都の洋画の先覚者である田村宗立という作家に着目した。そして田村の描いた<加代の像>という作品に巡り合うこととなった（図1）。京都文化博物館で平成11（1999）年に開催された「京都洋画のあけぼの」展に出品されていた同作品を図録¹で確認し、その後、ご所蔵者である（財）倉敷山田コレクションの代表である山田泰子氏に連絡を取り、実作品を見せて頂けることとなった。箱を開梱してその姿を現した<加代の像>は、表面のカビやカンヴァスの破れなどコンディション上の問題や、油彩技法の習得もままならない明治初期という時代特有のやや硬い表現が見られるにもかかわらず、芸妓の加代の姿が暗い背景から浮かび上がるその様に、不気味さの中に人を惹きつけてやまない何かを感じた。代表の山田氏は、本展の趣旨をご理解下さり、出品をご快諾下さっただけでなく、展覧会に先立って同作品を修復して下さいという寛大な措置を提案下さった。こうして、同作品は絵画修復工房 YeY にて修復されて、上述の展覧会の4会場を巡回した。

本論は、上記のような経緯を経て出品された田村宗立の<加代の像>を巡り、第1章で田村宗立という画家について、第2章で<加代の像>という作品について、そして第3章で田村の技法を、この度の修復で明らかになったことを交えて記したものである。

本論に先立って、まずは作品の借用、修復、調査のご配慮を賜った同作品のご所蔵者である（財）倉敷山田コレクションの代表である山田泰子氏と、修復の調査結果や田村の用いていた技法の情報を快くご提供下さった、絵画修復工房 YeY、斎藤裕子氏と今村友紀氏に、感謝の意を表したい。



図1 田村宗立<加代の像>1879年頃
45.7 x 36.5cm 油彩・紙、カンヴァス
（財）倉敷山田コレクション所蔵

¹ 京都文化博物館学芸第一課 長舟洋司／大西基子／野口剛『京都洋画のあけぼの』京都文化博物館、平成10（1998）年。

第1章 田村宗立

<1> 田村の生涯：幼少期から青年期、陰影法と写真

田村宗立の生涯をたどってみたい。参考にするのは、日出新聞の記者で、評論家でもあった黒田天外が明治34（1901）年に、当時の京都で活躍する各界の「名家」を訪れてインタビューした内容を掲載した『名家歴訪録』²である。以下は、同書にて田村自身が語った内容である。田村は弘化3（1846）年、京都府丹波国園部の近在で生まれる。月樵を号としたが、この号は主に日本画に使用している。父は式部と名乗り、公家の中山家に出仕していたため、3歳の時に京都に出る。その後、亀岡に移り、10歳の頃再び京都に出る。早くより画才を示し、3歳の頃には筆をとり、7歳の頃に百人一首の歌と絵を描き、その巧みさに親を驚かせたという。京都では東山の大雅堂清亮の下で南画を学ぶ。その後真言宗の画僧、六角堂能満院の大願和尚の下で、画工には僧が多いという理由から12歳で得度を受け仏画を学んだ。

13歳の時、「不図世間には真物に見ゆる画があると聞き、どうしたら其ような画が出来るかといふと、無論精神を籠てやれば出来る」と、写実表現への興味を抱くようになる。その後写生による研究を重ね、「また物には陰影があるから、それ添て見ますと、どうも画が浮き上がるように見へる。」と、西洋絵画に触れる以前に独自に陰影法を見出しこれを用いるようになったという。その後17歳か18歳頃に「初めて写真を見まして、大層驚きました。之こそかねて思ふておる、真物と見へる画」と、カメラの入手を試みるも当時カメラは大変高額で、一度はこれを断念する。21歳の頃ようやく苦勞してカメラを購入し、様々なものを撮っては写生の参考としたという。

田村が初めて写真を見たのは「蛸薬師の御幸町に居りました眼鏡屋」で、そこの主人にその写真の事を尋ねると、「之は長崎から来て、木屋町の瓢箪路次に養生してゐる品川といふ人が撮影したので、其人は外国人から伝授を受けてやる」とのことで、田村は実際にこの品川を訪れたという。ここで注目したいのが、幕末当時の京都には、既に「写真」および「迫真の写実表現」を受け入れる土壌が形成されていたことである。これを準備したものは円山応挙の「眼鏡絵」で、これはカメラの原理でレンズを通して映し出された像を見る物である。もう一つが銅版画であるが、宗立と銅版画の関係は後述する。

<2> 田村の生涯：油絵を学ぶ

その後の田村について、『名家歴訪録』を再度ひも解いてみよう。少し長いが下記のとおり引用する。

「そうして二十四五の時に、初めて油絵といふものがあることを知りまして、どうかしてやつて見たいと思ひましたが一向分らん。何でも之は西洋の原書を読て、西洋人の談話を聞くようにならねばならんと思ふております矢さきへ、丁度京都中学校といふが出来て、普通英語学を教授するとの御布令がこぞふりましたから、これ幸ひと願書を出して入学を許され、二三年もゐて英語ばかりは少し話せることとなりました。

其頃また栗田の植髮堂の処に、京都栗田病院といふがふいまして、そこで英学も少し出来、且つ画を描ける者が欲しいとのことで、私に行んかとのことでふいましたから、私は病院の方へ参ることとなり、解剖の時には其図を描ておりましたが。其病院にゐた独逸人『ドクトル』ヤンカ、フラン、ランケツクといふか、解剖学を講義する傍ら幾分か油絵をやりましたので、夫について油画を習ひ、また学校の教師で、英国人ウエツトンといふについて油画の描方を聞き、其後横浜へ英国の画工ウヲツクマンといふのが来ましたので、之を訪ふて教へを受ました。

² 黒田天外「田村宗立氏」『名家歴訪録、中編』山田芸艸社、明治34（1901）年12月刊。（『叢書・京都の美術Ⅱ 京都の洋画 資料研究』京都市美術館、昭和55（1980）年3月31日に再録）

それで病院には足懸四年居りましたが、私が三十一の時に、ランゲツクは満期で国に帰りまして、私もまた病院を止め、夫より画を専門にやりまして、弟子も四五人居りましたが。」³

「ウヲツクマン」というのはワーグマンの事と思われる。『名家歴訪録』は、インタビューによる聞き取りを書き起こしているため、外国人の名前が正確に聞き取れなかった可能性がある。ワーグマンとは、イギリスの『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』の特派記者兼挿絵画家として来日していたチャールズ・ワーグマンのことであるが、高橋由一が油彩技法を学んだことでも知られている。ワーグマンと親交があったならば、高橋との面識もあったのではと推測されるが、実際、田村の教え子である伊藤快彦⁴、およびその伊藤が創設に参加した関西美術院に学んだ黒田重太郎は二人の交流の事実を証言している。

伊藤は「田村宗立翁の回想」⁴で、上述した粟田病院での勤務について述べて「之より先、東京に出て高橋由一に就き本格の油繪を習つたので、畫業は目覺しく進展した。」と述懐している。同じく伊藤は、別の回想「京都洋画壇ノ回顧」⁵で、ワーグマンの下に五姓田義松、山本芳翠、高橋由一らが訪問して教えを受けているという噂を聞いた宗立が「矢庭に飛び立つて、明治の初年に横浜に出かけて彼を訪うた。併して彼の作なる富士山などを見せて貰ひ、又描き方も教はつた。此間に高橋にも会ひ、亀井至一、竹次郎の兄弟とも知合いとなり、悠遊一年ばかりで帰洛した。」⁶としている。

黒田は次のように記している。「田村がこの人達（筆者註：ワーグマン、高橋、五姓田芳柳・義松親子のこと）のことを聞いて、其頃、まだ鉄道も通じていない横浜へと志したのは、恐らく明治五年頃でなかったかと思う。止まること一年、その間にワーグマンの教えも受け、高橋や五姓田一派の人々や、亀井至一、同竹次郎兄弟とも交わって啓発さるる所頗る多かつた。」⁷

田村がいつ東京の高橋由一や、横浜のワーグマンから油彩を学んだかは、不明瞭もしくは資料により記述にばらつきがある。田村自身は正確な年を述べていない。伊藤は「明治初年」つまり1868年とする。黒田は「明治五年頃」つまり1872年頃としている。

しかし上に引用した田村の回想では粟田病院の勤務期間は「足懸四年」でドイツ人医師「ランゲツク」が退職したのが自分が「三十一の時」で、「私もまた病院を止め」⁸たとある。ここから推測すると、1846年生まれの宗立が、数えて27歳の時つまり1873（明治5）年に勤務を始め、「ランゲツク」は1877（明治10）年に退職し、あわせて田村も病院を辞めたことになる。「ランゲツク」から学び始めて、その後「ウヲツクマン」つまりワーグマンに教えを受けたとなると、ワーグマンに教えを受けたのは、1873年より後、年齢を満年齢で数えたとしても1874年より後、つまり明治6～7年より後ということになる。病院勤務中に1年間も東京・横浜に滞在するとは考えにくいので、「ランゲツク」退職後の1877（明治10）年か1878（明治11）年頃ではないかと思われる。

<3> 田村の生涯：西洋版画を学ぶ

再び『名家歴訪録』に戻り、今度は田村の西洋版画制作の言及を確認したい。「明治九年か十年頃に、玄々堂といふて、当時八十歳許りの老人が京都にゐまして、これが誰に習ひましたか、用器画法や、遠近法など知ており、また銅版もやりましたので、私も銅版が稽古して見たいと思ひ」、玄々堂に銅版画を学ぶ。田村はさらにこう続けている。「夫でまた民部省で初めて紙幣をこしらへた時、夫

³ 前掲書。

⁴ 伊藤快彦「田村宗立翁の回想」『中央美術』第21号、中央美術會、昭和10（1935）年。

⁵ 大内秀麿「京都洋画壇ノ回顧」『エッチング』No.28～33、昭和10（1935）年2月～7月（『叢書・京都の美術Ⅱ 京都の洋画 資料研究』京都市美術館、昭和55（1980）年3月31日に再録）。

⁶ 前掲書。

⁷ 黒田重太郎『改訂版 京都洋画の黎明期』山崎書店、昭和22（1947）年〔平成18（2006）年改訂〕。

⁸ 註2前掲書。

を請合ふたのは玄々堂の息子で、夫から玄々堂は大層金を儲け、東京へいつて石版の業を初め、高橋由一などもその石版を初めて描たのでした。尤も最初のことで、不細工ではありましたが、東京で初めてやつたのは玄々堂で、明治十年頃、私もそれについて石版を習ひました。」⁹ 上述したように、京都では早くから眼鏡絵と並んで西洋版画も制作されており、明治黎明期の画家たちはこうした江戸時代から準備されてきた写実表現を基に、洋画の技法を究めていくこととなる。もう一つ興味深いのが、田村と高橋が同じ玄々堂より石版画を学んでおり、少ないリソースを多くの者で共有していた状況がうかがえる。明治9～10年つまり1876～77年といえ、上記の田村の略歴によれば、粟田病院勤務中の時期にあたるだろう。

<4> 田村の生涯：京都府画学校

次に、田村の京都府画学校への出仕と、同校退職後の晩年について確認したい。以後は、既に見てきた田村の回想とあわせて、長舟洋司「京都洋画のあけぼの—近代初期洋画の模索—」¹⁰、伊藤の「田村宗立翁の回想」、黒田の『京都洋画の黎明期』を典拠とする。田村が京都府画学校に着任した時期は、資料により異なる。

田村自身の回想を載せた『名家歴訪録』において、田村は「明治十三年から、京都府画学校の教師となり」¹¹と述べている。長舟の「京都洋画のあけぼの」では明治13（1880）年6月19日、伊藤の「田村宗立翁の回想」では、「明治十六年頃と記憶している」とやや曖昧な記憶によっている。黒田の『京都洋画の黎明期』では三等教員の任命が明治14（1881）年11月25日、三等教諭となるのが明治16（1883）年4月としている。辞令の形や役職などが様々なため、着任に関しての正確な記述は難しい。

退職の時期については、田村自身は明治22（1889）年、長舟が明治22年10月30日、伊藤が明治21（1888）年頃、黒田が明治22年10月としている。退職時期は、この京都府画学校の、田村が教鞭を執った西宗つまり洋画科が休校になるのが明治22年の年末で、翌23年には募集がなかったので事実上の廃止となった時期に重なっている。

京都府画学校西宗とはどのような組織だったのだろうか。同校については長舟の資料に詳しいので、そこから引用したい¹²。京都府画学校は、所管や組織を変えて、現在では京都市立芸術大学に至っている。開校した明治13（1880）年より洋画科である西宗が創設され、上述したように西宗は明治23（1890）年に廃止となった。日本初の官立（国立）の美術学校である工部美術学校が開校したのが明治9（1876）年なので、その4年後の開校となる。国立でない公立の美術学校としては日本初ということになる。工部美術学校同様に、実学を教育方針に掲げていたため、印刷技術の発展を目指す石版局が明治14（1881）年に設けられている。卒業生の多くは図画教師として全国に赴任したという。このことに関しては伊藤も「各科生徒を二十人宛と限定したが洋畫部に限つて五十人に増加せねばならなかつた。それと云ふのは其科の卒後生は各府縣の圖畫教師に就職するので、需要に應じ切れぬ盛況を呈した」¹³としている。当時、就職に有利な技術を教えてくれる学科として人気があったということであろう。同校の田村のもとでは、岡山出身の松原三五郎、原撫松や田中九衛が学ぶ。松原は岡山で天彩学舎を開き、鹿子木孟郎、満谷国四郎、中川八郎らを教えた。田中は、

⁹ 註2前掲書。

¹⁰ 註1前掲書。

¹¹ 註2前掲書。

¹² 註1前掲書。

¹³ 註3前掲書。

岡山での寺松国太郎の師であった。洋画の黎明期に、岡山の画家たちの多くが京都に学び、彼らにより岡山の洋画壇が確立されたことは興味深い。他に京都出身の伊藤快彦が学ぶが、伊藤は師田村と明治34(1901)年、櫻井忠剛、山内愚僊、松原三五郎らとともに関西美術会を設立する。翌35(1902)年に田村、伊藤、櫻井の3人は「二十日会」を発足させ、そこには東京美術学校での奉職の後、フランス留学し、帰国した浅井忠が加わり、この会はその後、明治36(1903)年の「聖護院絵画研究所」そして明治39(1906)年の「関西美術院」への創設につながる。田村は、後進の指導をとおり、次世代のために関西における洋画壇の確立の基礎を固めた。

ところで、田村はなぜ画学校を退職したのか。前述したように、明治23(1890)年には洋画を教える西宗は廃止されてしまう。これは明治初期の近代化・西洋化とともにもたらされた洋画技法の導入と、その反動としての国粹主義の台頭による洋画排斥運動に起因する。京都府画学校西宗の廃止に先立つこと明治16(1893)年、東京では工部美術学校が閉鎖される。明治17(1894)年には、美術の普通教育を日本画で行うか洋画で行うかの、所謂「鉛筆画論争」で、洋画が敗退した。田村が手探りで、ほとんど独力で築き上げた洋画技法は、日本初の公立の美術学校での指導にまで漕ぎつけるものの、再び暗礁に乗り上げることを余儀なくされた。その後、後進である伊藤や櫻井らの努力や浅井の上洛で、京都における洋画は再び息を吹き返すが、その頃には田村は既に洋画壇からは身を引く年齢となっていた。伊藤の回想によれば、画学校退職後は洋画の私塾を開くものの振るわず、明治25~26(1892~93)年頃には、糊口をしのぐために田村は再び日本画の制作に戻ったという¹⁴。

<5> 田村の生涯：晩年

黒田によれば、加藤修の「明治の京都美術を語る」¹⁵には、晩年には借家住まいの田村が貧窮して家賃を滞納するために、家主が2階に住む田村を追い出すために1階から煙を出して燻り出そうとしたことなどを伝えているという。同じく加藤が伝える所として、廃仏毀釈の時期に安く手に入れた鎌倉時代の等身大の木彫の不動明王と地藏菩薩を所有していた田村のもとに、このことを聞きつけて、横浜の原三溪がこれらの仏像を所望したという。しかし当初田村は「仏を金に代えるのは嫌だ」と応じなかったが、原は一計を案じ屏風一双の揮毫を依頼し、その代金にこの仏像の代金も含めて支払い、仏像と田村の屏風の双方を入手したという。興味深いのが、黒田によれば、この仏像の売買の最初の仲介をしたのが晩年に田村から教えを受けた寺松国太郎だという。原家の元支配人が京都在住で、その人物にこの話をもちかけたとしている¹⁶。

田村とその教え子である寺松の間には、深い親交があったと思われる。上記の逸話以外に、二人の関係を顕著に示す他の事例として、(財)倉敷山田コレクション所蔵の、田村と寺松の合作を挙げたい(図2)。「月樵坦齋合作祝餅之図」(図3)、「昭和三十年



図2 <月樵坦齋合作祝餅之図>

¹⁴ 註3前掲書 p. 46。

¹⁵ 加藤修「明治の京都美術を語る」『美術工芸』通巻第22号(註4前掲書 pp.56-57に再録)。

¹⁶ 註4前掲書 p. 58。

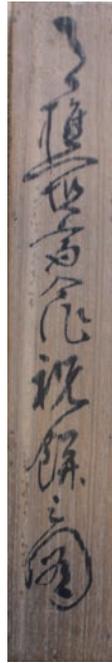


図3 《月樵坦齋合作祝餅之図》箱書 外

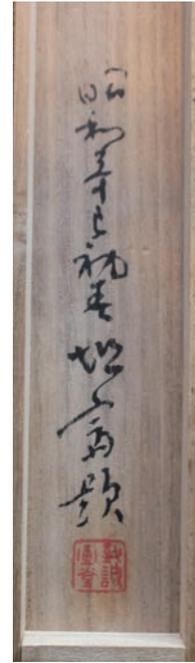


図4 《月樵坦齋合作祝餅之図》箱書 内

初春坦齋題」(図4)と箱書きされているのだが、月樵は田村の号、坦齋は寺松の号である。田村つまり月樵は、画面右、達磨が祝餅を食している図を描いている。画面左には、微笑みを浮かべながらその姿を眺める女性を、坦齋つまり寺松が描いている。上述したとおり、晩年の田村は油彩画の制作では生計が立てられず、日本画制作に戻るのだが、縁起の良い達磨の絵は需要があったのであろう。(財)倉敷山田コレクションにはもう一点、達磨を描いた月樵の軸があり、月樵が達磨を得意としたことがうかがわれる。もう一方の寺松は、妖艶な女性像を得意としており、和服姿の女性をしなやかに描いている。老境に入ってもなお教え子に慕われた田村の人柄が偲ばれる。

最後に、田村の晩年の頃には再び勢力を盛り返した京都の後進の洋画家たちが、決して田村の偉業を忘れたわけではなかった逸話を紹介したい。明治36(1903)年の関西美術院の総会では、浅井忠の発議で、田村の長年の功績を称える表彰を行うことが決議された。浅井は田村に強い尊敬の念を抱いていたという。黒田が直接見聞したこととして、田村の母が亡くなった時、多忙を理由に葬儀には代表者のみが参列する旨の提案が関西美術院の研究生の間で出されると、日頃は温厚な浅井が、「君たちは田村先生を何と心得る」と激怒したという¹⁷。

第2章 《加代の像》

<1> 画面表の書きこみ

田村の《加代の像》は、どのような作品だろうか。

本作品は、現在は(財)倉敷山田コレクションのご所蔵だが、寺松国太郎の旧蔵品である。実際、画面左下には「名妓加代之像 田村宗立筆 坦齋^{かん}」(図5、図6)と「致誠画堂」(図6)の印がある。坦齋は、上述のとおり寺松の日本画の雅号である。印は、前述した《月樵坦齋合作祝餅之図》の箱書の印(図7)と同一のものである。サイズも2cm角で一致することから、画中に描いたのではなく、恐らく印に油絵具を塗布して押印したものである。箱書の印にある「堂」の字の部分が、《加

¹⁷ 註4前掲書 p. 58。

代の像>にはほとんど現れておらず、押印した際に「堂」の字の部分がかすれたと思われる。また印と印以外の文字では、絵具の付着の仕方にも異なっていることから、印の部分は押印しているであろう。つまり、これは寺松による紙中極めということになるが、本作品は技法こそは西洋由来の油彩画ではあるものの、伝統的な日本の絵画の習慣を継承している。



図5 「名妓加代之像 田村宗立筆 坦齋鑒」、印「致誠画堂」



図6 「坦齋鑒」、印「致誠画堂」



図7 <月樵坦齋合作祝餅之図>箱書の印

<2> 画面裏の書きこみ

画面の裏には、「京洛月樵田村宗立筆 明治之舞妓改め京都名妓加代之像」と書き込まれている（図8）。筆跡が表面の寺松のものとは異なっている。この筆跡だが、京都国立近代美術館所蔵の<洋童之図>（図9）の本人自署の「田村宗立」（図10）と比べると、「村」の字のうち、木偏の長い「木」の字、旁のはねの長い「寸」の字、特徴的な「立」の字など、本人のものと断定しても問題はなからう。

さらに注目すべきは、本作品が<明治之舞妓>より改題されている点である。表と裏で、「名妓」と「京都名妓」の違いはあるものの、本作品のモデルを「加代」と明言している。<加代之像>の作品名は、早くより展覧会の出品目録に登場している。明治12（1879）年の東山雙林

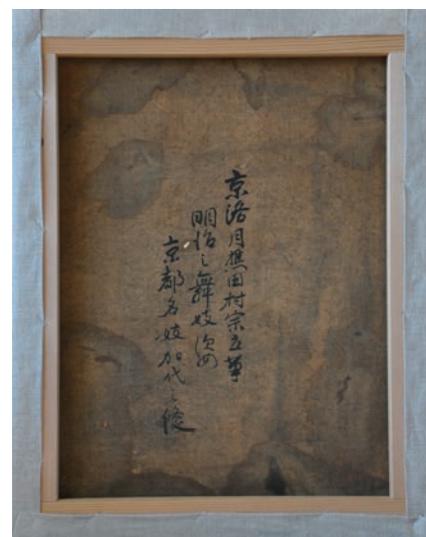


図8 田村宗立<加代の像>の裏面



図9 田村宗立《洋童之図》1890年
98.2 x 49.0cm 絹本着色
京都国立近代美術館所蔵

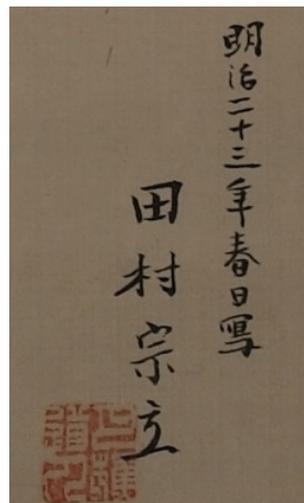


図10 《洋童之図》内の署名の筆跡

文阿弥にて開催された「油絵展観」の出品目録には、《加代ノ像》として記載が確認できる¹⁸。同展には140点近くの洋画が展示され、高橋由一や横山松三郎らも出品していた。どの段階で、《明治之舞妓》から《加代之像》になったのだろうか。恐らく、田村自身は《明治之舞妓》としていたにもかかわらず、当時の京都の人々が《加代之像》と呼んでいた可能性がある。というのも、モデルの芸妓の加代は、当時の京都では多くの人が知る有名人であったからだ。

<3> モデルの江良加代

加代は江良加代といい、文久2（1862）年に、道場主の父と華頂宮家に出仕した経験のある母との間に生まれる¹⁹。その美貌より、京都でも人気の芸妓となる。西園寺公望、木戸孝允、伊藤博文といった、明治期の要職に就いた錚々たる面々が加代を最真にしていたという。加代のその人気の高さより、『鴨東名妓加代倭影』（図11）として10枚入りの写真を取めた、彼女の写真集が出版されたようである（図12）²⁰。明治に先立つ江戸期より、芸妓は当時の女性たちの服飾や化粧などの流行を牽引するファッション・リーダーとしての役割を担っており、その動向が世間の関心を惹いていた。これは現代に置き換えれば芸能人のような、メディアに多く露出する有名人に該当するであろう。ここで田村の《加代の像》に再び目を転じ、加代のまとう豪華な着物や化粧に注目してみたい。本作品が不気味に感じら



図11 『鴨東名妓加代倭影』

¹⁸『叢書・京都の美術Ⅱ 京都の洋画 資料研究』京都市美術館、昭和55（1980）年3月31日、pp. 32-35に再録。

¹⁹「幕末・明治の伝説の芸妓…江良加代と安藤照子の妖艶な美貌」<https://ima.goo.ne.jp/column/article/3964.html> より

²⁰「【貴重画像】 幕末明治の英雄たちをメロメロにした芸妓江良加代」<http://japan.digitaldj-network.com/articles/13269.html>

れる理由の一つの要因に、加代がさしている口紅のどす黒さが挙げられよう。これは江戸の文化文政期に流行した笹紅と思われる。当時の口紅は紅花から作られていたが、純度の高い高級な紅を重ねると玉虫色に光り、これを笹紅といった。このような贅沢な化粧ができるのは裕福な女性だけであり、当時としては人気の芸妓を中心に、とりわけ上方では20世紀初めまで、つまり加代が生きた時代まで、この化粧法は行われていた。艶やかな絹地に広がる華麗な柄の着物に身を包み、ふくよかな唇に塗られたメタリックに輝く笹紅をさした加代の姿とは、庶民には手の届かない、セレブリティのアイコンであっただろう。加代の名声は、日本を代表する三人の芸妓の一人の「西京嘉代」として、<大日本優名鏡>と題した当時の錦絵に登場していることにも表されている（図13）。ここで注目したいのが、「加代」ではなく「嘉代」と記されていることで、同じ女性が「嘉代」としても表記されていることである。上述した、田村が<加代の像>を出品した、明治12（1879）年の東山雙林文阿弥にて開催された「油絵展観」の出品目録には、亀井竹次郎の<舞妓嘉代女像>および岡松米濤の<舞妓嘉代女肖像>の2点を確認できる。画像が掲載されていないので、作者とタイトルしか分からないのだが、恐らく同じ加代を描いたものと思われる。同展では目録より137点の作品の出品が確認できるのだが、その中で同じ一人の芸妓加代の作品が3点も出品されていることは興味深い。それほどまでに当時加代は京都では相当名の知れた女性であったということであろう。

場合によっては、田村はこの「油絵展観」の出品の際にも、<明治之舞妓>と命名していたにもかかわらず、描かれている加代が有名であるがゆえに、目録に<加代ノ像>と記載された可能性すらある。

<4> 高橋由一の<美人（花魁）>

併せて芸者を絵画のモチーフとすることにも注目してみたい。これは、江戸時代からの、当代の有名芸者を美人画として描く習慣の継承であると同時に、高橋由一が東京で油彩により花魁を描いたこととの共通点も見いだせるように思われる（図14）。第1章の田村の経歴で記したように、田村は東京で高橋に会っており、「油絵展観」にも高橋の作品は出品されており、田村に高橋からの影響を見ることも可能であろう。

ところで、ここで高橋の<美人（花魁）>についてのよく知られている逸話を確認したい。高橋の代表作でもある本作品は、吉原の小稲という美人の誉れ高い芸妓がモデルである。しかし高橋が描いた油彩画をみた小稲が、その出来栄に失望したという。現代を生きる我々の感覚からすれ



図12 加代の肖像写真



図13 <大日本優名鏡>

ば、小稲の反応を過敏とを感じるが、浮世絵に描かれた美人画を美しいと感じる当時の人々の美意識からは、顔面の凹凸まで描いた高橋の油彩画には違和感を覚えたであろう。

<5> 写実表現への飽くなき追求

それでは《加代の像》はどうであろうか。加代が本作品を実見したかは不明だが、もし眼にしていたならどのように感じたであろうか。恐らく、小稲と同じ反応を示したと推測する。明治の洋画の黎明期、東京以上に、絵具やキャンバスの入手も、技法の習得も覚束ない状況にあって、本作品の表現の硬さは否めない。ほとんど独学で油彩技法を学んだ田村にとって、上述した田村の言葉、「また物には陰影があるから、それ添えて見ますと、どうも画が浮き上がるように見へる。」から、田村が対象に陰影を施すことに傾注していたことが分かる。本作品の加代の顔には、顔の立体感を出すために、目の下の隈、ほうれい線、首の皺を表す青みのかかった黒い線、つまり陰影を表す線が、容赦なくひかれている。この作品を観た時に感じるある種の不気味さは、この執拗に陰影を追求した結果ではないだろうか。

ところで本作品であるが、先に述べた加代の写真集『鴨東名妓加代倭影』に含まれている加代の肖像写真(図12)と比べると、わずかに顔の角度が異なるものの、着物、髪型、簪が一致していることに気づく。恐らく、田村は実際に加代に会って本作品を描いてはいないだろう。写真に対しても並々ならぬ関心を持ち、苦勞して写真機を入手までした田村は、恐らくこの加代の肖像写真を見ており、この写真を基に本作品を描いたのではなかろうか。それであればなおさら、肖像写真に写っていない隈や皺を加える、田村の写実表現に対する必死のアプローチに、改めて驚かされるのである。

第3章 田村の油彩技法

<1> 田村の用いた画材：伊藤快彦の回想より

本章では、田村の用いた技法について、《加代の像》の修復によって明らかになったことも交えて検証したい。そこで最初に、文献に記されている田村の用いていた画材について確認したい。田村に学んだ伊藤快彦が、前述した「田村宗立翁の回想」で、油彩技法を田村が様々な手段で習得したうえで、更に困難であったのは絵具の入手であったことを、下記の様述懐している。

「描寫の腕は出來た處で最も不自由を感じたことは、京都に於いて油繪具を求め難いことだった。殊に京都に於いて舶來顏料を入手するは絶對不可能と言ってよかつた。宗立は徳川末期の蘭畫家がしたやうに、繪具の手製に従事した。所謂岩物の鑛物繪具を油で練って使つて見た、色は相當に出るが容易なことでは乾かない。こん度は鬢附油を混じて練つて見る、それでも駄目だと云ふので、ペンキ屋で使用する『ズライヤ』と云ふ乾燥剤を入れる、大理石の板と同じ質の棒とを用意して繪具を練る、さて煉製は出來てもチューブが無い、油紙で圓筒を作って油繪具を入れ、それで絞出しができる」と云ふ、苦心を重ねてやつたものである。その手製顏料で畫いた繪が現存してゐるが、



図14 高橋由一《美人(花魁)》明治5(1872)年頃 油彩・キャンバス 東京藝術大学所蔵

立派に色を保っている。」²¹

さて、この伊藤の回想は昭和10（1935）年に書かれたものだが、この伊藤の回想から今日まで更に83年を経て、制作されてから数えれば約140年の年月を経て、修復されたとはいえ、田村の使用した絵具層は色彩を保っているのである。

田村の画材について記した資料としても一つ、同じ伊藤による「京都洋画壇ノ回顧」を引用したい。

「其後独逸人の帰国と同時に病院を辞して、油絵専門に研究を積み、絵具も亜麻仁油で溶かす事を案出して之を用ゐた。其頃東京では日本橋伝馬町の村田に和製の絵具一夏はだらける冬は固くなる位のもの一を売つて居たが、京には皆目無かつたものだ。」²²

いずれの引用からも、西洋の文物がいち早く上陸した横浜を起点とした東京の状況とは異なり、油絵具の普及が及ばない、京都における田村の苦勞がうかがえる。

<2> 田村の用いた画材：乾燥剤

ところで、この回想中に登場する乾燥剤「ヅライヤ」について、筆者はこの文献を読んだ時から、これが一体何なのか気になっていたが、しばらくはその答えが分からずにいた。しかし本論を執筆し始めてこの文章を繰り返し読んでいくうちに、ふとこれが乾燥させるものの意から「ドライヤー（dryer）」ではないかと思うに至った。実際、油性塗料の乾燥に使用する乾燥剤は「ドライヤー」と呼ばれていることから、「ヅライヤ」は「ドライヤー」で間違いはないであろう。興味深いのが、京都における油彩技法の濫觴期に、塗装産業の技術が活用されていたことである。

田村が<加代の像>を描いたのは明治12（1879）年頃である。一方、伊藤の回想する田村の絵具自作の時期がいつ頃のものかは不明であるため、<加代の像>の制作に自作絵具が使われたかどうかも分からない。ちなみにこの<加代の像>の制作年の根拠は、上述した明治12（1879）年の東山雙林文阿弥にて開催された「油絵展観」の出品目録の記載による。そのため、実際の制作年は明治12年より遡る可能性もある。それでも田村がこの時期には、油彩で制作をして出品もしていたということを念頭において、次のことを検証してみたい。

田村が乾燥剤を入手したというペンキ産業の方は、明治12年前後の時期、どのような状況であったろうか。明治期の塗装産業については、『日本近代建築塗装史』²³に詳しい。以下は同書を典拠とする。明治時代、ペンキは貴重な資材であった。というのも当初は開港した横浜を中心に、海外商社が洋式塗料を扱っていたようであるが、高価なものであったという。日本初の洋式塗料、つまりペンキの製造業者である光明社が設立されるのは、明治14（1881）年のことである。これは、創業者の茂木重次郎が、白色原料となる亜鉛華の製造に成功したことを受けてのことである。『日本近代建築塗装史』巻末の（付録1）にある「日鮮満土木建築信用録」における明治時代の塗装人というリストから、京都のペンキの塗装人の最も早い事例を探すと、小山玉之助（京都市瓦町通り丸太町）の名を見出すことが出来るが、創業年は明治20（1887）年である。田村の油彩制作はこれよりも随分と早い。関西圏にまで射程を上げると、明治10（1877）年創業の姫路の磯田重吉（姫路市西紺屋町）、明治16（1883）年創業の神戸の植田惣吉（神戸市仲町）の名を確認できる。安価で入手できる国産塗料の製造が本格化するのには、大正時代を待たねばならなかった。

田村がどこのペンキ業者から乾燥剤を入手したかは現段階では不明だが、いずれにしても時代的

²¹ 註3前掲書、p.45。

²² 註5前掲書。

²³ (社) 日本塗装工業会編著『日本近代建築塗装史』（株）時事通信社、平成11（1999）年。

には決して安い買い物ではなかったはずだ。

また、この度作品の修復を担当された絵画修復工房 YeY の斎藤氏および今村氏より、近代日本における乾燥剤に関しては、造幣際の印刷工程でのインクの乾燥に用いられていたために、意外と早く日本で技術が確立されていたのではというご指摘を頂いた。今一度、第1章の田村の経歴に立ち返りたい。田村の回想によれば「明治九年か十年頃に、玄々堂といふて、当時八十歳許りの老人が京都にゐまして、(中略) また銅版もやりましたので、私も銅版が稽古して見たいと思ひ」、玄々堂に銅版画を学んだという。さらに「夫でまた民部省で初めて紙幣をこしらへた時、夫を請合ふたのは玄々堂の息子で」としている。田村は造幣に連なる人脈を有していたことから、乾燥剤の入手には印刷インクの乾燥剤が関わるのかもしれない。

<3> 田村の用いた画材：油

さて、本章の<1> 田村の用いた画材：伊藤快彦の回想より、では伊藤による回想を二つ引用した。このうち最初の「田村宗立翁の回想」では、伊藤は田村が用いた油を鬢付け油とし、二つ目の「京都洋画壇ノ回顧」では亜麻仁油としている。気になるのは、異なる物質が挙げられており、最初の鬢付け油は乾燥せず、乾燥剤を加えたところである。一方、亜麻仁油はリンシードオイルともいい、今日においても使用される乾性油である。推測するに、当初、適切な油が見つからずに鬢付け油を用いて試行錯誤したが、後に亜麻仁油の存在を知り、これを用いたのかもしれない。伊藤の文章には「絵具も亜麻仁油で溶かす事を案出して」とあるが、田村が案出したのではなく、横浜のワグマンもしくは東京の高橋由一などにその存在を教えられたのかもしれない。

<4> 同時代の高橋由一との比較

そこで、田村が交流した高橋由一の技法についても確認したい。第2章で、筆者は田村が横浜でワグマンに会い、東京で高橋らと交流した時期は、明治10~11 (1877~78) 年頃と推測した。ところで『明治前期油画基礎資料集成』には、高橋が当時を回想した「高橋由一君談話 明治二五年一〇月一六日」を典拠に、高橋が用いていた明治初期の洋画技法が要約されている。それによると、高橋の自作した油絵具とは、「荏ノ油 (白絞) へ銀密陀を混ぜ合わせ、さらに唐辛子を加え、太陽光に一週間晒す。曇天や雨天が続く場合は、土鍋でとろ火にかけ油を製造した。その水飴状の流動物で絵具を練る。油絵具といっても、従前の日本画・唐画の顔料を油で練って使用した。」²⁴という。ここで注目したいのが、高橋と田村の絵具の相違点である。まず、顔料は従前の日本画の鉱物顔料であるところは共通している。異なるのは、油と乾燥剤である。高橋は、油は荏ノ油つまりエゴマ油、田村は亜麻仁油の前は、鬢付け油を用いている。エゴマ油そのものが乾きやすい油である上に、高橋はここに、銀密陀つまり、密陀僧 (一酸化鉛 PbO) を加えている。この技法、つまり荏ノ油に密陀僧を入れたものを顔料と混ぜたものは、古くは《玉虫厨子》、江戸期には司馬江漢が用いた、密陀絵と呼ばれる技法で、高橋はこれに倣っていたといえるであろう。田村は、この日本古来の油画の手法には気づかず、油を乾燥させるために試行錯誤を繰り返したことになる。

ところで、『明治前期油画基礎資料集成』では、明治4 (1871) 年に高橋の書いた「油画開業規則書」からの引用として、次の記述を紹介している。「舶来顔料一箱十二三元より十四五円の物を一二種置くへし 学生江譲るへき顔料は和製にして設くへし 廉価の物 料布 (カンバス) 一卷七八延

²⁴『明治前期油画基礎資料集成 東京藝術大学収蔵作品 研究篇』中央公論美術出版、平成3 (1991) 年、p. 9。

の物五六巻程置へし 料紙舶来または和製おも置く可也価未詳」²⁵。少なくとも明治4（1871）年の時点で東京では舶来の絵具やカンバスが入手可能であったことが分かる。これは、本章の冒頭に記した、伊藤の言う「殊に京都に於いて舶来顔料を入手するは絶対不可能と言ってよかった。」もしくは「其頃東京では日本橋伝馬町の村田に和製の絵具一夏はだらける冬は固くなる位のもの一を売つて居たが、京には皆目無かつた」という田村の状況と比較すると、田村の苦勞が一層際立つ。

<5> 田村の用いた画材：支持体

次に、支持体についてみていこう。絵画修復工房 YeY によるこの度の修復で明らかになったこととして、田村が<加代の像>において、薄い紙を重ねたものの上に油絵具で描き、その紙に裏打ちのようにカンバスが張られていたことが挙げられる。幕末から明治にかけての洋画の黎明期、画家たちがカンバスにではなく、紙に描くことは多くみられる事例である。『明治前期油画基礎資料集成』では、東京芸術大学芸術資料館所蔵の明治初期の近代洋画71点の調査において、19点が紙に描かれていることが明らかにされている。同書には、次のような当時の状況、「洋画材料の不足していた最初期には、特にカンバスは貴重品であったろう。『其時分には画く紙、カンバスなどは無論ない、故に板目紙へ膠を塗って画くのです、斬様な不完全な事でやつて居た』という安藤伸太郎の話」²⁶が記されている。ここで言う板目紙とは、和本の表紙などに使われる、薄い和紙を貼り合わせた厚紙のことで、これは<加代の像>に用いられたものと同様のものといえるだろう。

しかし、奇妙なのは<加代の像>では紙にカンバスが裏打ちされている点である。前述のように、カンバスの代用品として紙を用いるのであれば、裏打ちにカンバスを使用するのは道理に合わない。また、『明治前期油画基礎資料集成』にて紹介される当時の技法、「高橋由一君談話 明治二五年一〇月一六日」を典拠にしたカンバスの使用方法には、「布地を紙で裏地をする」²⁷とある。つまり、カンバスの裏に紙を裏打ちすることが当時一般的であっても、紙の裏にカンバスを裏打ちすることは、稀であるということになる。

この件につき、絵画修復工房 YeY の斎藤氏、今村氏と意見交換をした際、今村氏より同時代で紙の裏にカンバスを張る例を1件提示された。それは、金毘羅宮所蔵の高橋由一作品の中の1点、<燧具>である。この情報は、昭和59（1984）年に修復研究所により行われた高橋由一の油彩画技法の研究のための調査をまとめた報告書『修復研究所報告 Vol. 3』に収められている²⁸。明治11（1878）年制作の同作品では、洋紙に布で裏打ちが施されている。画面裏には「天絵社幹事 明治十一年 競獎画帋」と書かれており、競獎画帋きやうしやうがふとは洋紙に布の裏打ちをしたものの意であるという。いずれにしても、<加代の像>も<燧具>も、ほぼ同じ時期に制作され、裏打ちに関して非常に珍しい例と言えるであろう。

次に、支持体に施される目止めについて確認したい。支持体の紙やカンバスに、油絵具を直接塗ると、紙や布の繊維に油が浸潤し、絵具層の油分が失われて、絵具の艶や耐久性が失われてしまう。そのため、支持体に膠などを塗布して支持体との間に絶縁層を設ける。これは日本画においても滲み防止としてドウサ引きとして行われている技法である。<加代の像>においてはどうか。作品の裏面（図8）を見ると、油染みが見られるのだが、絵画修復工房 YeY によれば、この染みの箇所はいずれも、絵具の欠損部に補彩などが加えられていた箇所と一致するという。つま

²⁵ 前掲書 p. 12。

²⁶ 前掲書 p. 9。

²⁷ 前掲書 p. 9。

²⁸ 青木茂／森田恒之／神庭信之／歌田眞介「金毘羅宮の高橋由一作品調査 高橋由一の油彩画技法の研究」『修復研究所報告 Vol. 3』学校法人 高澤学園、昭和59（1984）年、p. 24。

り、絵具層が欠損したことで、支持体層が露出し、そこに油絵具などで補彩したため、染みが生じたのだろう。つまり、田村も目止め処理をした上で描いたと思われる。

ところで、田村がカンヴァスを入手できる状況なのに、なぜカンヴァスの上ではなく紙の上に描いたのか、絵画修復工房 YeY の斎藤氏より興味深い推論を提示されたのでここで紹介したい。油彩制作の際、絵具を塗布する前に、絵具の発色および重ね塗りを容易にするために、カンヴァスに下塗りを行う。しかし、画材の乏しい状況にあった田村にとって下塗りは困難なプロセスであったことが推測される。そこでこのプロセスを省くために、下塗りをする必要のない白い紙に、ドウサ引きだけ行い、油絵具を塗布したのではないかというのである。もう一つ、筆者の推論として田村が油彩を描く前は、日本画家であったというバックグラウンドを挙げたい。紙は田村にとっては慣れ親しんだ扱いやすい支持体であったと思われる。

あわせて、裏打ちされているカンヴァス地について、調査をした絵画修復工房 YeY によれば、これは麻・平織で、織り糸の打ち込み本数は縦糸12本、横糸9本/cm²の極細目であるという。なぜこのような目の細かいカンヴァスを用いているのか。この件に関して、斎藤氏より、絹本に近いテクチャーが好まれたのではないかと指摘を頂いた。

実際、田村は絹本に油彩で描いた作品を残しており（図9）、この点においても日本画家としての田村のキャリアが油彩制作にも影響を与えているように思われるのである。

最後に、修復により明らかになった田村の技法のユニークな例として、木枠への支持体の固定方法について紹介したい。通常、支持体を木枠に張る際は、釘を用いて固定する。しかし田村の《加代の像》においては、支持体は木枠に糊により接着されて固定されていた。通常の固定方法の知識の無い田村が、独自に考案した方法なのかもしれない。

終わりに

当館で開催された「リアルのゆくえ 高橋由一、岸田劉生、そして現代につながるもの」展への出品を契機に、本論では田村宗立の《加代の像》を中心に行った調査について記した。筆者は保存科学に関しては門外漢であり、知識不足及び見当違いな点があれば、ご容赦願いたい。しかし、この度多くの方のご協力を得て、田村宗立という近代洋画の黎明期の画家の、とりわけ技法面に関して調査を行い、その結果を明らかにできることを、意義深いものであると感じている。というのも、田村という作家に関しては、近年は注目され研究が進んでいるものの、その技法面の検証に関しては等閑視されてきた。ここままで繰り返し強調してきたことだが、東京の画家たちと異なり、京都にいた田村の、油彩技法の習得と画材の入手の困難さは想像を絶する。本論をきっかけに、この分野の調査研究が一層進むことを期待して、筆を置きたい。

(やまだまきこ：姫路市立美術館 学芸課係長)

ジョルジュ＝アンリ・ルオー 《町外れ》(1909年 O.P.381) の修復事業報告

安部 すみれ

はじめに

美術館の主要な機能のひとつである作品の保存管理のなかでも、とりわけ修復は高度な知見と技術を要する作業である。本稿は、2017（平成29）年度の修復活動のなかでその規模と内容において特記すべき事例として当館所蔵作品、ジョルジュ＝アンリ・ルオー作《町外れ》(1909年 O.P.381 國富奎三コレクション)（註1）の修復事業に関する概要を報告するものである。

ジョルジュ＝アンリ・ルオー《町外れ》（図1-a,1-b、以下本作と記す。油彩・デトランプ、カンヴァス/44.0×61.0cm）は本年度、展覧会「表現への情熱 カンディンスキー、ルオーと色の冒険者たち」展（2017年10月17日～12月20日、パナソニック汐留ミュージアム、東京）に貸し出し出品されたが、出品の検討に際して、館内はもとよりルオー作品の著作権継承者であり且つ同展覧会の監修者でもあるジョルジュ・ルオー財団と慎重な協議を重ね、必要な修復を実施する運びとなった。当初、ルオー財団側は、フランスにおいて財団管理下で修復することを希望されたが、本作品の状態が極めて不安定であるため作品保全の観点から日本国内で最善策を検討した。その結果、過去3件のルオー作品修復の実績を有する修復家・伊藤由美氏（東京藝術大学非常勤講師、神奈川県立近代美術館非常勤研究員、愛知県立芸術大学客員教授）を主担当とし、保存修復研究の学府である東京藝術大学保存修復油画研究室において、同大学受託事業「ジョルジュ＝アンリ・ルオー《町外れ》調査研究と修復」（註2）として当館から修復を委託することでルオー財団の賛同を得た。

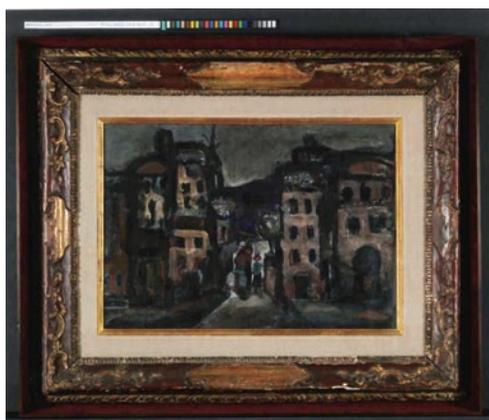


図1-a 表面 修復前



図1-b 裏面 修復前

修復作業自体は2017年7月下旬から同9月下旬に実施され、完了後、作品は展覧会に出品された。会期終了後、同年12月27日に作品は当館に返却され、翌年1月5日より國富奎三コレクション室の常設展示作品として復帰した。

また、紫外線蛍光写真、赤外線写真、X線透過写真、フーリエ変換赤外分光分析等を含む調査及び修復結果の詳細報告『姫路市立美術館蔵 ジョルジュ＝アンリ・ルオー《町外れ》修復報告』が東京藝術大学より当館に納められた。本稿は、当該報告書をもとに本修復事業を総括して報告する「Ⅰ. 修復概要」、修復担当者である伊藤氏による報告書を転載する「Ⅱ. 資料紹介」の2部構成とする。

なお、本稿の報告内容は、本修復事業の美術館側担当者の一人として、筆者が担当した作品コンディション面及び修復作業に関する領域にとどまるものである。

I. 修復概要

1. 修復前の作品コンディション

本作は1994年当館に寄贈されて以来、2017年6月時点まで、修復等の手に加えられたことはなかった。作品の状態としては、画面に所々、絵具層に深く目立った亀裂やひび割れが見られ、全体的にも表面に大小の亀裂、浮き上がり、剥落が多数見られた（図2-a, 2-b）。これは、本作が元々油分の少ない絵具によって厚塗りされていることに起因する。ワニスが塗布された痕跡は見られない。油分が少ない分、表面に光沢はなく、肌理の粗い顔料の粒子も確認できた。画面上部、空を描いた部分には、亀裂の上から絵具を重ねた痕跡も見受けられたことから、絵具層の下層部と表層部とは時期に差があることが推察できる。画面左下にある作者サイン部分も、上から絵具が塗られた後に、下層のサインに重ねて再度記された形跡が確認された（図3）。

木枠は、オリジナルのものではない。カンヴァス地がオリジナルの状態から別の木枠に張り直されており、元の釘穴と現状の釘穴とにずれが生じていた（図4）。張り直された際、全体的に本来の位置よりやや左寄りにずれたため、右辺の絵具層のヘリが木枠のヘリより内側へ寄っていた（図5）。右下角、木枠の角がこすれる部分のカンヴァス地が破れ、木が露出していた（図6）。

裏面には、右へ90度回転させ縦向きにしたカンヴァスの上部に、《道化師の頭部》と題される人物の頭部が描かれている。カンヴァス地裏に黒い下塗りをした後、赤褐色の絵具を乗せている。こすれた跡（もしくは制作時にナイフで削った跡）と見られる筋が複数箇所あるが（図7）、表面に比べ絵具の定着具合は良好であった。画面の天地からちょうど中央辺りの位置に、横一直線に白くカンヴァス地の塗り残しがあり、このことからオリジナル木枠のこの部分には中棧が通っていたことが分かる。人物頭部の図像の下部にも、何を表す形態かは判然としないが、やはり赤褐色で何かを描かれた痕跡が残っている。

額装は、経年の具合から見て、制作当時のオリジナル額と考えられる。木製で、額表にはレリーフ装飾が施されているが、塗装のめくれや欠損が散見され（図8）、表裏ともに虫喰いの痕跡である小さな穴が多数確認された。それら穴からは、木粉が少しずつ出てくる状態で、木材内部での虫生息の可能性は不明であった。作品の画面表はガラスで保護されており、額の外側面が箱状の額でさらに囲われている。

額裏から見ると、額と作品本体の間に木製の入れ子（マット）が嵌められていた。作品本体と入れ子、入れ子と額がそれぞれ金具で留められており、吊り金具は入れ子に取り付けられていた。キャンバス木枠にラベルが2枚（「GALERIE DR.RAEBER BASEL」画廊での過去の出品ラベルと、写真撮影用の整理番号シールか？）貼られていた（図9-a,9-b）。キャンバス裏面はむき出しの状態であった。



図2-a 表面上部の絵具亀裂



図2-b 表面左端の絵具亀裂と剥落



図3 サイン部分



図4 表面左下 カンヴァス側面



図5 表面右下 カンヴァス側面



図6 表面右下角



図7 裏面上部のこすれ跡



図8 額右下 塗装の剥落と欠損

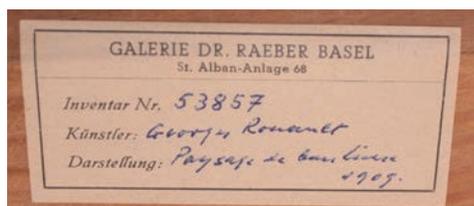


図9-a 木枠に貼られたラベル

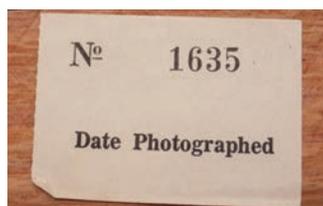


図9-b 木枠に貼られたラベル

2. 修復の方針・内容と結果

まず、絵具層の浮き上がり箇所および剥落部周辺を、薄い膠水をさすことで接着した。一度大きく開いてしまった絵具層の亀裂は、箇所によっては見かけ上そのままの状態に見えるが、実質的には剥落留めの処理によってきちんと留まった状態となっている。すでに剥落してしまった部分に対しては、オリジナル性を鑑みて、基本的に充填・補彩を行わない方針とした。

画面の汚れ具合を調査して、清掃、洗浄を行った。画面は油彩絵具の上に、水性絵具で描かれている。そのため、水や溶剤を用いての洗浄は不可であり、表面の塵・埃を刷毛ではらったり、ケミカルスポンジ、綿棒等を軽く当てて吸着させる乾式クリーニングを行なった。

画布は木枠から取り外し、四辺に新たに帯状の麻布を接着して張りしろを延長した(図10)。これにより、木枠の角がこすれたことで生じた画面右下隅の破損部も穴埋め補強された。画面のたわみを調整するため、仮張りおよび木枠張り込みの際に、絵具層に負担がかからない範囲で変形修正(周囲から張力を加える)を試み、部分的に低温のアイロンを使用した。その結果、たわみは大幅に改善された。加えて、左方向に数ミリ程度ずれていた画面の端が木枠の端と合うように位置を修正した上で、張り込み直しを行なった。

額装については、まず、ガスバリア性の高いフィルムパックへ脱酸素剤と共に封入し、3週間無酸素の状態を維持して殺虫処置を実施した。木粉落下防止と虫喰いで脆弱化した木材の補強のため、穴と欠損箇所にアクリル系接着剤を注入、とりわけ欠損が著しい箇所は木工用パテで充填後、補彩を施した。額レリーフ部分は、塗装の浮き上がりを接着し、こちらも欠損の著しい箇所は、ポローニャ石膏で充填後、補彩を施した。充填・補彩に用いた素材や絵具は全て、水や溶剤等で除去が可能な、可逆性をもったものである(修復後の額は p.27掲載図11-a,11-b)。

オリジナル額と後付けの入れ子部分の固定が不安定なため、金具を適切な位置と形状で付け替えるなどして、固定の改善を図った(図12-a,12-b)。合わせて、額装時の画面周縁部保護のため、入れ子の画面が接する面にフェルト製の緩衝材を接着した。オリジナル額と画面保護のため、紫外線カット低反射アクリル板が最前面に入った外箱額を装着した。裏面にも保護のため、アクリル製裏板を装着した。既存の外箱額前面にアクリル板を装着することは不可能であったため新調し交換す

ることとなった。作品と額の間にはめられていた木製の入れ子も、もとの部材を活かしながら、より作品に負荷がかからず安定性の高い仕様のものに付け替えた。

カンヴァスを張っていた木枠は一度解体し、再組み立てを行なった。この木枠は、カンヴァス裏に中棧が通っていた痕跡が残されていることから判るように、オリジナルのものではない。木枠の内側四隅に打ち込まれている木製くさびは、サイズの合っていないものが無理に使用されていたことで、その先端が木枠側面に突き出てカンヴァス地を傷つける要因となっていたため、余分な先端をカットした。さらに、このくさびが万一落下して欠失したり、木枠と画布の間に挟まって画布を变形させたりすることがないように木枠とくさびとを繋ぐテグスを取り付けた（図13）。修復後の本作全体像は図14-a,14-b,15-a,15-b（p.28、29掲載）の通りである。



図10 補強・継ぎ足したカンヴァス張りしろ

左：図12-a 額裏金具 付け替え前
右：図12-b 同 付け替え後

図13 木枠内側のくさび

3. 修復過程で判明したこと

耐溶剤テストと赤外線を利用した光学検査により、画面には、表面・裏面ともに油彩絵具の上から水性絵具が用いられていることが判明した。水性絵具の層は、大変固着が悪かった。多糖類が検出されたことから水性絵具の溶剤にはアラビアゴムが用いられていることが示唆される。一方で表面の下層、油絵具の層の溶剤には乾性油が用いられている可能性が考えられる。X線による分析では、白色の絵具部分からは鉛と炭酸カルシウム（日本画の胡粉と同じ）を検出した。鉛は油彩の白、炭酸カルシウムは水性絵具の白であると推測される。絵具層表面にぶつぶつと細かな気泡が破れた跡が確認できるのは、水性絵具を筆で混ぜて泡立ったまま画面に乗せていること、および油性の上に水性を乗せたことによって絵具がはじかれていることなどが要因と考えられる。絵具が剥落した上から別の色が乗せられた部分もあり、作者が描いている当初から多少の剥落は生じていた可能性が高い。

また、X線写真を撮影すると、見えている絵具層の下に別の図像が発見された。（p.30掲載図16-a,16-b。写真はX線の強さを変えて撮影しており、図16-bの方がX線が強い。）

伊藤氏はX線写真に補助線を加え、画面の下層にある図像は、白い襟（鉛白が検出）の衣服を着た男性と、頭飾りをつけ目を閉じている女性のように見えると指摘する（p.31掲載図17、赤線による加筆は、伊藤氏によるもの）。また伊藤氏は裏面の下層についても、道化師の閉じた目のまぶた部分あたりに別の見開いた目のようなものが認められ、何度か描き直しと塗り直しを経ているようである、との見解も示す。

現在表層に見ることができる図像が、何らかの別の図像の上に塗り重ねて描かれている点は、ほぼ確定的であると言える。ただし現時点においては画像の検証には至っておらず、推測の域を出ない。X線画像の一部はルオー財団にも報告しており、財団側の分析等も含め今後の研究を待ちたい。

結びにかえて

もう一点、今回の修復作業を機に、裏面に描かれた図像の取り扱いに関して大きな収穫が得られたことに触れたい。当館ではこれまでルオー財団の意向に従い、裏面の図像は非公開の扱いとしてきた経緯がある。しかし今回の修復に関するルオー財団との協議のなかで、ルオーが描いた当時、存在していたはずの中棧を想定して所蔵館である当館がオリジナルの木枠を調査し、適切な中棧の復元に取り組むことによって裏面作品の鑑賞上の破綻を解決できれば、裏面作品を公開展示できる道が開かれたのである。これは当館にとって今後の大きな調査研究課題である。

修復を経たものの、本作品の画面も額縁も依然として極めて繊細で脆弱であり、その取り扱いについては、修復後の経過観察とともに温湿度や空気環境を含め適正な作品管理の推進が重要となることは言うまでもない。本作については、ハード面（物理的コンディション）とソフト面（作品の来歴や位置づけ等）の双方において、引き続き鋭意、調査・研究を要するものと言える。

本修復の契機をもたらした展覧会「表現への情熱 カンディンスキー、ルオーと色の冒険者たち」において、本作品は、ルオーが同時代のヴァシリー・カンディンスキーらドイツ表現主義の影響を受けて、1910年の「第2回ミュンヘン新芸術家協会展」へ出品した3作品のうちの一つである可能性が高いと見なされ、注目を集めた。本修復事業の成果を広く公開することが、美術史上の作家研究、作品研究の進展に資するものとなることを期待したい。

最後に、本修復事業の遂行に関してご尽力を賜わったジョルジュ・ルオー財団、東京藝術大学、國富奎三氏、飯山雅英氏の各位に改めて感謝申し上げます。

(あんべすみれ：姫路市立美術館 学芸員)

註1

ジョルジュ・ルオー《町外れ》の作品タイトルは、当館においては受贈時より、《郊外の風景》(Paysage de banlieue) としてきたが、本件を契機とする当館の谷口依子学芸員による作品調査に基づき、《町外れ》(Faubourg) と改めた。

註2

東京藝術大学受託事業「ジョルジュ＝アンリ・ルオー《町外れ》調査研究と修復」について

- 事業目的及び内容の概要：姫路市立美術館が所蔵するジョルジュ＝アンリ・ルオー《町外れ》について作品の状態及び、制作と技法材料調査を行う。その結果に基づいて修復を実施する。本研究を行うことによって、ルオー作品の基礎資料の蓄積が可能となり、携わる人材の経験向上と知見を深める。同時に所蔵館による作品調査研究の推進を図る。
- 内容：修復前の現状を詳細に調査するとともに、光学的な分析及び組成分析を行いその調査結果に基づいて修復計画を立案、適切な修復処置を行う。
- 期間：契約締結日の翌日～2017（平成29）年12月25日

●受託代表者および担当者

代表者：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油画研究室教授 木島隆康
担当者：伊藤由美（同学非常勤講師）、安田真美子（教育研究助手）

●委託代表者および担当者

代表者：姫路市立美術館 館長 岸野裕人
担当者：不動美里（副館長兼学芸課長 事業統括）、谷口依子（学芸員 作品調査）、
安部すみれ（学芸員 保存修復）

挿図出典

図1,12-a,17 伊藤由美氏作成『姫路市立美術館蔵 ジョルジュ＝アンリ・ルオー《町外れ》修復報告』
より転載

図2～9 筆者撮影

図10,11,12-b,13～16 伊藤由美氏提供

II. 資料紹介

修復報告書

東京芸術大学大学院美術研究科
文化財保存学専攻保存修復油画研究室
事業担当 教授 木島隆康
修復担当 伊藤由美

作者：ジョルジュ＝アンリ・ルオー
画題：町外れ
所蔵番号：無し
制作年：1909
修復後寸法(mm)：437×615
描画材料：油絵具 デトランプ
支持体：麻布
額縁：有り(外額、ガラス付き)

1. 修復前の状態

ワニス層： 画面全体に光沢が見られず、紫外線蛍光下でも、ワニスの塗布は確認できない。

絵具層：

全体的に不透明な色調の画面である。油彩画特有の光沢はなく、部分的に小さな気泡の破れた痕または顔料の塊のような粒が混ざった肌理の粗い箇所が観察される。最上層の絵具は比較的薄い層であり、浮き上がり、剥落、亀裂が散見され、下層との固着が非常に悪いことが分かる。この状態は特に下半分に多く観察される。また、表面に水性の冠水特有の輪じみが何箇所か観察され、表層が非常に油分の少ない、或いは水性の絵具層であることがわかり堅牢性は全くない。張りしろの描画周辺部にはみ出している絵具の観察では、最下層に薄く溶いた油性絵具の層があり、その上にはやや厚い油彩絵具の層があると思われる。画面の所々に、表面の画像とは異なる絵具のマチエールが観察でき、また剥落箇所に見られる下層の絵具の色などから、下層に別の絵が描かれている事が分かる。

空部分には、水平方向と不規則な方向に走る複数の亀裂が見られる。空部分上方に水平方向の大きな変形があり、この変形が亀裂の要因の一つと思われる。空部分の亀裂の観察では、表層の絵具層にも亀裂が見られるものと、下層の亀裂が透けて観察されるものの表層には亀裂が発生していないものがある。このことから、現在の空部分の絵具層は、下層の絵具層に亀裂が生じた後に、その上から描き加えられたと考えられる。

画面左下にサインと年記があるが、ほぼ同様の位置に表層の絵具の下に、当初のサインと年記が透けて見える。

裏面にも縦画面で人物像が描かれている。現在の木枠には中棧がないが、中央の木枠中棧の位置

には描写がなく、中棧があった状態で描かれていることがわかる。従って、現在の木枠がオリジナルではないことが分かる。

地塗層： 張りしろや絵具層周辺には、目視で地塗層は観察されない。

支持体：

麻布。やや細かい織り目の平織り。画面天地方向の糸は緯糸。1平方cm当たりの糸数は経糸21本、緯糸18本。

画面右下の張りしろ部に、旧木枠角に当たる部分に破れと小さな欠損がある。また右辺の張りしろ部上部に、木枠より突き出た楔の先が支持体を貫通した穴がある。空部分に相当する部分に水平方向の変形がある。画面全体にも緩やかな変形とたわみが生じている。

張りしろ部分に現在の釘穴以外に、2種類の旧釘穴が見られる。周辺が錆で褐色に劣化している穴がオリジナルの釘穴であるが、それ以外の穴は小さく劣化もなく比較的近年のものであり、張り直した跡かどうかは確認できない。張り直しの際に、支持体がやや左にずらされて張り込まれており、絵具層右辺の縁が木枠より内側に入っている。

木枠：

オリジナルの木枠ではない。中棧はなく、四隅に計8本の楔がある。楔はかなり打ち込まれた状態であり、四隅の切り組部はかなり開いている。強く打ち込まれた楔の先は、3箇所において木枠から側面に突き出ている。

額：

オリジナルと思われる木彫り塗装仕上げの装飾額の外側に、保護用の箱形額が装着されている。作品の前面にガラスの保護板が装着されているが、反射して作品が鑑賞しにくい。裏板はない。額装飾部の塗装は劣化し、浮き上がりや剥落が散見され、特に下辺部分の損傷が顕著である。現存している塗装部も、地塗層も含めて劣化が進んでおり、全体的に固着は悪く脆弱である。四隅の接ぎ部分の隙間が開いており、特に左上隅の開きが大きい。全体に虫喰いの穴が多く観察され、特に下辺部は損傷が激しい。虫害による粉状の落下物が常にあることから、虫の生息の可能性か、死滅していても、内部の虫喰い部分が広範囲におよび虫喰い残量物が相当量、残っていると思われる。虫害のため木部が脆弱となり、欠損している箇所が散見される。

装飾額の開口部が作品の大きさに対してかなり大きいため、内側に調整の為の入れ子枠（木製枠に布張りのマット）が装着されている。装飾額と入れ子枠の間にかかなりの隙間が空いており、各辺中央一箇所が金具で固定されているのみで固定は不安定である。作品の装着は、天地各辺の中央一箇所のみを一文字の金具を使用して、内側のみをビス留めしており、振動の影響を受けやすい装着状態となっている。

2. 修復方針

- I. 絵具層の浮き上がり接着および支持体の変形修正を行なって、画面の安定を図る。
- II. 剥落部の充填、補彩は基本的には行わず、可能な限りオリジナル画面に後世の処置跡を残さないようにする。
- III. オリジナル額の虫喰い、欠損部分の状態から虫の生息が確認できないため、殺虫処置を行

なう。額の充填補彩は必要箇所だけに留め、欠損箇所や剥落箇所の充填補彩は基本的には行わない。但し、額の塗装部は劣化が進んでいるため、額も被うように低反射アクリルの保護板を前面に装着する。

3. 修復工程

1	写真撮影（修復前）	10	支持体変形修正
2	状態調査・修復計画の立案	11	第二次浮き上がり接着
3	額塗装の浮き上がり接着	12	画面の埃、汚れ除去
4	額の無酸素殺虫処理	13	木枠解体、清掃、調整
5	絵具層の第一次浮き上がり接着	14	支持体の木枠張り込み
6	支持体の木枠からの取り外し	15	額の処置
7	張りしろ補強布の接着	16	額装
8	伸張式仮枠への張込み	17	写真撮影（修復後）
9	裏面清掃、殺菌、異物除去		

修復工程の詳細

1. 写真撮影（処置前）

修復前の作品の状態を記録し、調査を行なうため写真撮影を行なった。写真は可視光による正常光写真、側光線写真の他、紫外線、赤外線反射、X線透過による撮影を行なった。

2. 状態調査（耐溶剤テストを含む）・修復計画の立案

絵具層の水、溶剤に対する反応を試験し、洗浄剤等の修復作業に使用する材料の検討を行なった。作品の状態を詳細に調査し、耐溶剤テストの結果を踏まえ、本作品の修復計画を立案した。

3. 額の塗装浮き上がり接着

浮き上がり部分に膠を注し、浮き上がり片の大きな箇所は、低温のコテで加温しながら押さえた。

4. 額の無酸素殺虫処置

ガスバリア性の高いフィルムパックに額と脱酸素剤を封入密閉し、無酸素状態（酸素濃度0.1%以上）を3週間以上維持し、殺虫処置を行なった。

5. 絵具層の浮き上がり接着

絵具の浮き上がり部分、剥落周辺部に膠を注し、低温で加温しながら浮き上がりを押さえた。表層の絵具が水性であるため、膠の濃度や量が適切でないとシミになりやすいため、慎重に膠を使用した。

6. 支持体の木枠からの取り外し

支持体を仮枠に仮張りし変形修正を行なうため、木枠から取り外した。

7. 張りしろ補強布接着

オリジナルの支持体には、再度木枠に張り直す為に十分な幅の張りしろがないため、麻布でベルト状の張りしろを作成し張りしろ部に接着した。布が重なる部分は布の厚みが画面側に影響しないように、長辺側の織り糸を抜き、更に丸包丁などで繊維を削いで薄くした。右下張りしろ部の欠損は、新規の張りしろの接着により、補填、修正された。

8. 伸張式仮枠への張込み

支持体を四隅が開いて伸張できる仮枠に張込み、たわみや変形を修正した。

9. 支持体裏面の清掃

裏面の描画面を、刷毛を使用して埃を除去した。上層が水性絵具で描かれているため、水分や有機溶剤は使用できなかった。

10. 支持体変形修正

支持体を仮張りした伸張枠の四隅を開き、たわんだ支持体の変形を修正した。更に変形が残っている箇所は、ゆっくりと低温のアイロンをかけた。

11. 第二次浮き上がり接着

支持体の変形が修正され画面の平面性が安定したところで、改めて、浮き上がり接着を行なった。

12. 画面の埃、汚れ除去

柔らかい刷毛と、ケミカルスポンジ、綿棒等で表面の汚れを除去した。

13. 木枠解体、清掃、再組み立て

木枠の楔がかなり深く打ち込まれていて、四隅の留接ぎ部が開いている為、木枠に僅かに歪みが生じていた。

解体して、清掃を行ない、再度、矩形を確認しながら組み立てた。各楔には端に落下防止のテグスを通す穴をあけた。

14. 支持体の木枠張込み

変形修正を終えた支持体を、絵具層に亀裂を入れないように気をつけながら張込んだ。

15. 額の処置

虫喰い穴からの木粉等の落下が止まず、また、裏面の木部は押すと陥没しそうになることから、木部内部が広範囲に於いて虫害による空洞状態になっていることが考えられる。虫の生息状況は不明なため、ガスバリア性の高いフィルムパックに額と脱酸素剤を封入密封し、3週間無酸素状態を維持して殺虫を行なった。木粉落下防止と虫喰いで欠損した箇所の強化のため、穴と欠損箇所にアクリル系接着剤パラロイド B72を注入し、欠損のひどい箇所は木工用パテで充填した。充填箇所には補彩を施した。額全体の損傷がひどいため、全体の傷み具合の様相に馴染む程度に、充填整形、補彩を行なった。

額装時、画面が直接触れる内枠の入れ子部分に、擦れ防止のためフェルトを貼り付けた。

修復前は作品画面を保護する構造のガラス装着であったが、額の劣化状態と保護を鑑み、額全

体も保護できるように、額の前面に低反射アクリル板を装着する構造に変更した。構造変更に伴い、外額部分を新調し交換した。

16. 額装

修復後の作品を額に取付けた。裏板が無かったため、裏面の絵画も見えるように、アクリル板の保護用裏板を装着した。

17. 写真撮影（処置後）

修復処置後の作品の状態を記録するため、可視光による正常光写真を撮影した。

4. 作品に付加した修復材料

商品名／製品名	使用用途	除去方法
HM 膠	絵具層、地塗層の浮き上がり接着	水に溶解
BEVA371	支持体張りしろ接着	加温にて軟化
亜麻布	支持体張りしろ	—
パラロイド B72	額縁の木部強化	キシレン、トルエンにて溶解
水性木工用パテ	額縁の木部欠損箇所充填	機械的に除去
ポローニャ石膏	額塗装部の充填	水で溶解
水彩絵具	額縁補彩	水で溶解
MSA アクリル絵具	額縁補彩	ミネラルスピリットで溶解

5. 修復後の所見

絵具層の浮き上がり接着と支持体変形修正を施した結果、脆弱で不安定であった画面は、鑑賞上も保存の観点からも安定性を増した。また、画面は乾式クリーニングに留めたが、埃、汚れを除去したことで、くすんでいた画面が多少明るくなった。

額は当初より虫害がひどく木部内部の劣化が進んでいるため、殺虫処理および樹脂の含浸、破損部の充填を行なって虫害の進行を留める処置は行なったが、全体的な強度強化には限界があった。作品保存に当たっては、展示および収蔵環境の変化や、移動時の支持体のたわみ、衝撃には極力注意を払う必要がある。

本修復に当たって行なった調査結果としては、まず X 線撮影において下層に全く別の絵画が存在する事が分かった。画面側には少なくとも二人の人物頭部が横画面として並んで描写されている。左に男子頭部、中央に女性頭部であるが、双方とも、ルオーの作品によく描かれている人物像の作風に似ている。右側には、裏面作品の頭部が観察できるが、多少、描き直しがあるものと思われる。反射法を用いた赤外分光分析による絵具の分析では、多糖類の検出も見られ、メディウムの検討から表層の絵具がアラビアゴムなどを使用した水性絵具である事も示唆された。蛍光 X 線分光法による絵具の非破壊分析においては、ルオーの絵具使用の特徴が分かるが、白色絵具の使い分け等も興味深い。

今回の修復には以下の者が作業に関わった。

伊藤由美	(芸大文化財保存修復油画研究室)	: 調査、修復全般
安田真実子	(芸大文化財保存修復油画研究室)	: 修復、撮影、XRF 調査
伊能朝陽	(芸大文化財保存修復油画研究室)	: 額装
木島隆康	(芸大文化財保存修復油画研究室)	: 額縁処理
桐野文良	(芸大文化財保存科学研究室)	: X 線撮影
塚田全彦	(芸大文化財保存科学研究室)	: FTIR 調査
佐々木久	(みなと額縁)	: 外額作製、取り付け



図11-a 額表面 修復後



図11-b 額裏面 修復後

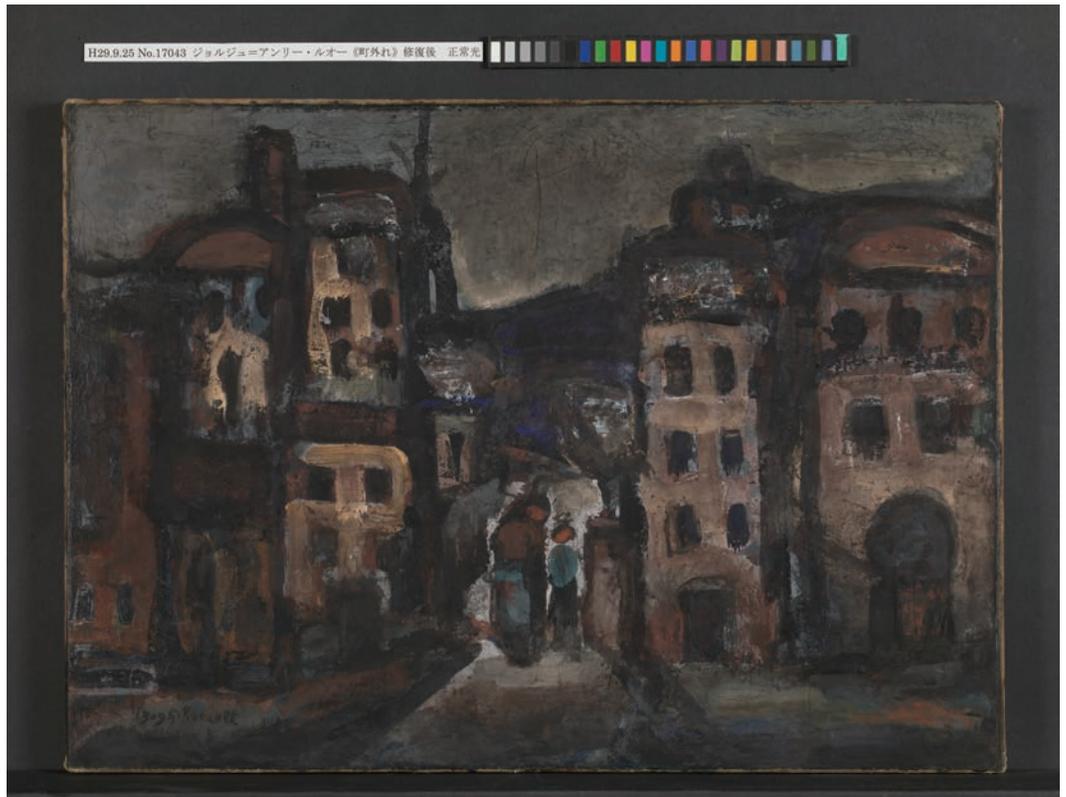


図14-a 作品表面 修復後

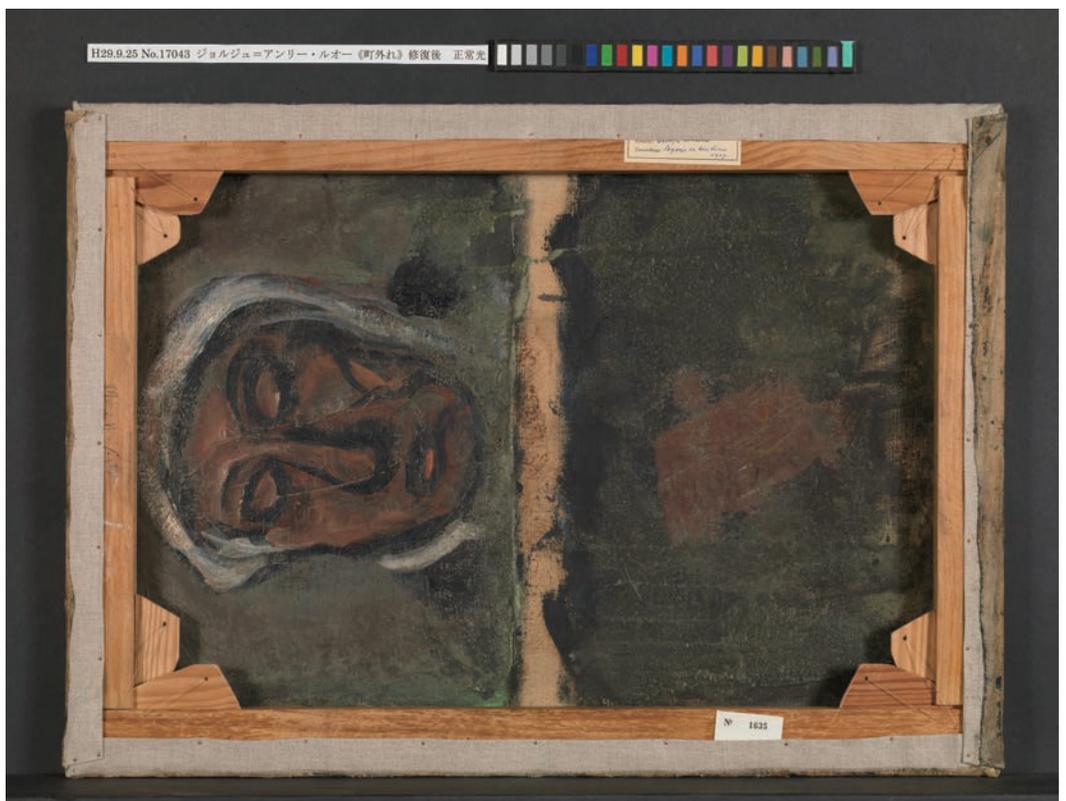


図14-b 作品裏面 修復後

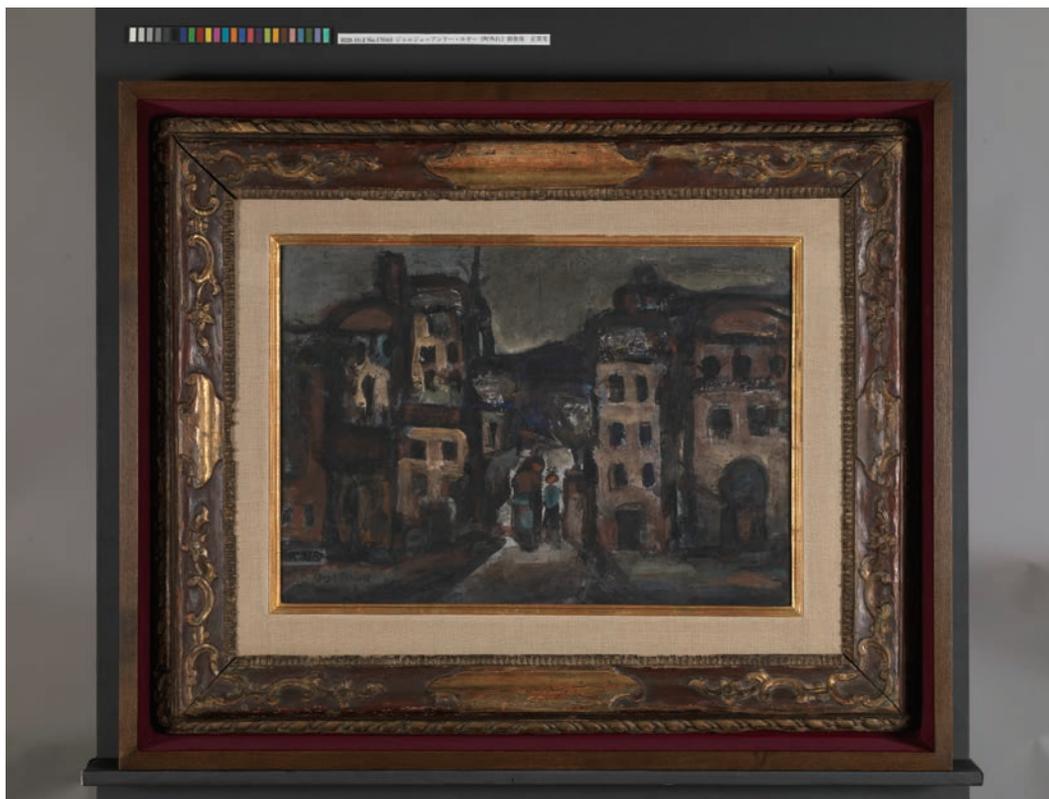


図15-a 額装作品表面 修復後

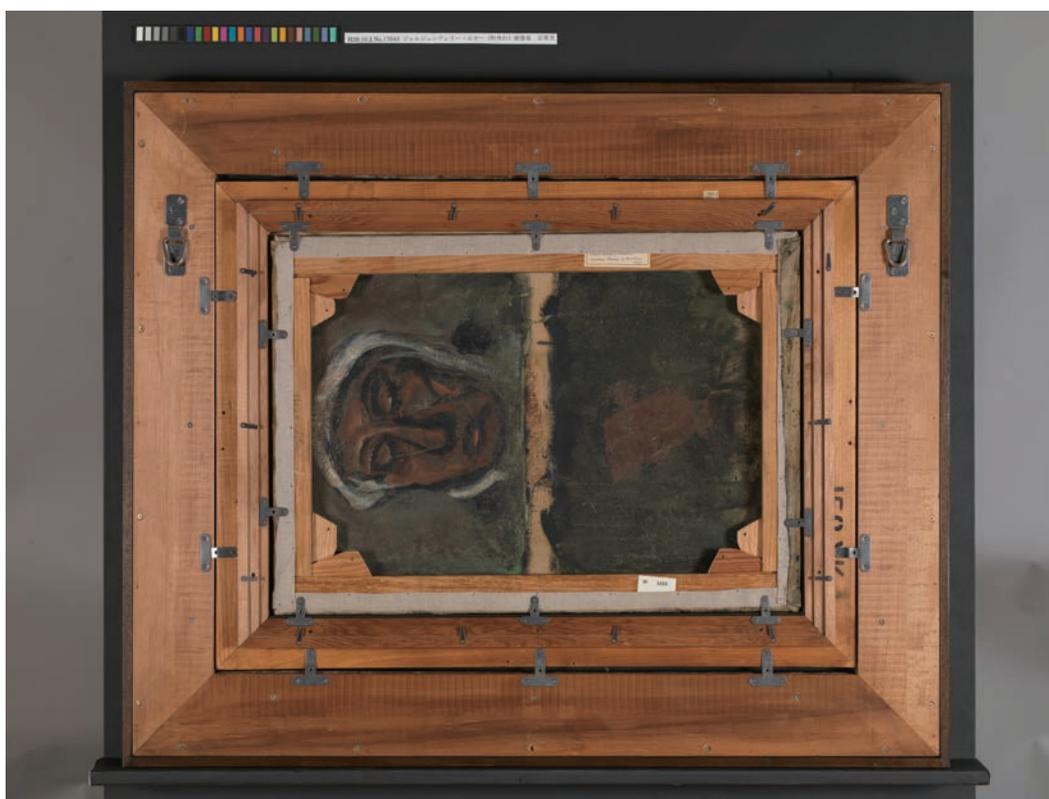


図15-b 額装作品裏面 修復後



図16-a 表面から撮影したX線画像 (X線弱い)



図16-b 表面から撮影したX線画像 (X線強い)

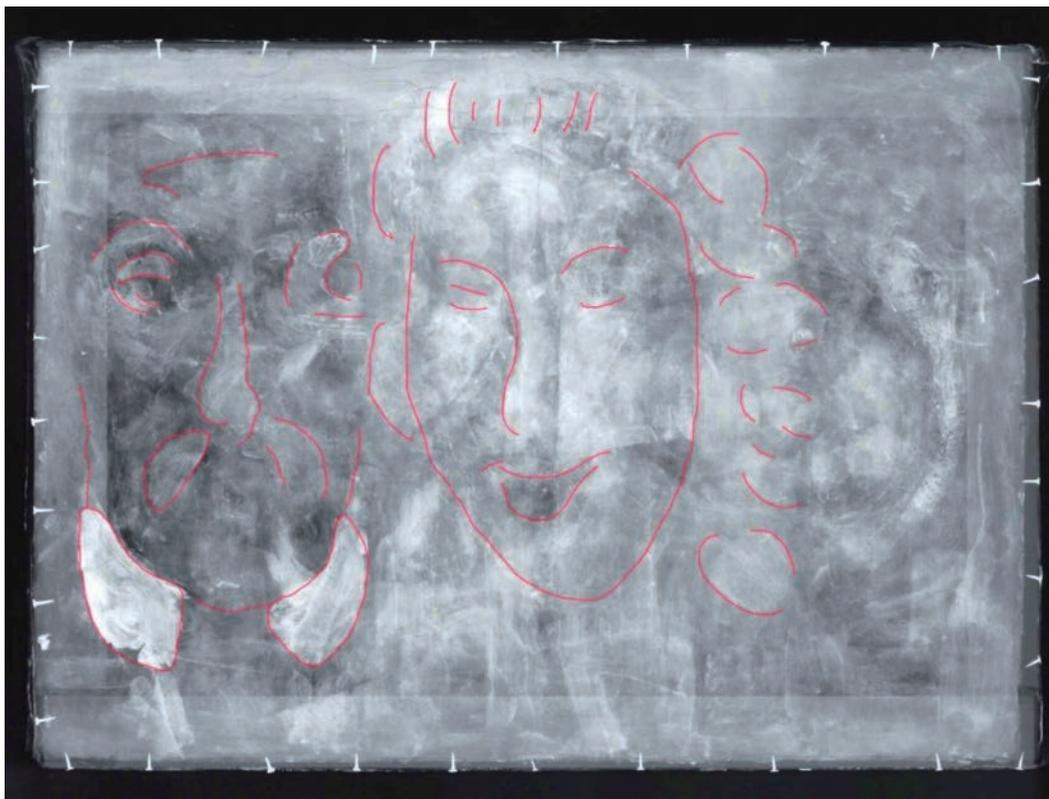


図17 表面下層にあると想定される画像輪郭線

姫路市立美術館 研究紀要 第16号

平成30(2018)年4月発行

発 行 姫路市立美術館
兵庫県姫路市本町68-25
tel.079-222-2288

印 刷 所 小野高速印刷株式会社
姫路市平野町62