



© Foundation Fougita / ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2023 E5043

(口絵2) 藤田嗣治《五人の裸婦》(2022年修復後)1923年 油彩, キャンバス 169.0×200.0cm 東京国立近代美術館蔵
(撮影: 大谷一郎)1923年のサロン・ドートンヌ出品時の作品名は《裸婦》

藤田嗣治《五人の裸婦》《自画像》の科学調査と修復から —— 1920年代の藤田の絵肌の検証を中心に

修復研究所21（渡邊郁夫、有村麻里、宮田順一）
林洋子（美術史家、文化庁芸術文化調査官）
都築千重子（東京国立近代美術館）

令和3年から4年度にかけて、東京国立近代美術館は、藤田嗣治の《五人の裸婦》と(1923年)《自画像》(1929年)の科学調査と修復を、有限会社修復研究所21に依頼して実施、併せて株式会社テラによる《五人の裸婦》と《自画像》の額新調や額改修も行った。

もともと《五人の裸婦》が、過去に大々的に第三者の手により修復がなされているのではないかと、一部の修復家や研究者の見解を伝え聞いていたものの、それを裏付けるような具体的な記録や資料が当館に残されていなかった。重い画面を支えるのに厳しくなっていた額の新調に合わせ、過去の修復のありようを明らかにし、記録に残すための一連の調査を行えないかと考えたのがこのプロジェクトの直接のきっかけである。修復研究所21の宮田順一氏¹⁾からの《自画像》も調査できないかのご提案と2018年9月に急逝された修復家齋藤敦氏(1963-2018)が遺した「《自画像》は、第三者の手がほとんど入っていない数少ない貴重な作品だから、できるだけこの状態を守るように」という言葉を重ね合わせながら、《自画像》の分析と簡易修復(ドライクリーニング)も加えることにした。こうして藤田の技法や表現についての新しい知見への期待も抱きつつ、2点の科学調査と修復の計画を練り始めた。藤田の1920年代の作品は、近年明らかになったタルク(滑石粉)の併用など、ふつうの油彩画とは異なる画材や技法の特性を示している。それゆえ、本プロジェクトは藤田の修復経験が豊富で、かつ2000年のバリ日本館での大規模な藤田の修復調査事業にも参加した修復研究所21の渡邊郁夫氏と宮田順一氏、そして若手の有村麻里氏を加えた三氏、またこの調査事業のコーディネーターかつ藤田研究の第一人者の林洋子氏とともに、三者で情報を共有しつつ、共同研究として進めることにした。本稿はこの共同研究の成果として位置づけるものである。(都築)

1. 《五人の裸婦》の来歴と過去の修復 —— 今回のプロジェクトの経緯

(1) 《五人の裸婦》の来歴調査

当館は藤田嗣治《五人の裸婦》(口絵2)を1967年10月5日付

で、1,400万円で日本橋画廊の児島徹郎氏から購入している。作品の状態や出入庫記録を記載する現行の作品カードは、1969年の竹橋移転にあたって作成されたもので、京橋時代の同様の記録は発見できていない。1967年度の年報にも、購入により収蔵品に加わった以上の記載はなく、来歴や修復歴についての詳細な情報も記載がなかった。なお、この作品は美術館に収蔵後に修復されたことはなく、他館の展覧会への貸出や所蔵作品展での展示機会が多い作品のひとつである。過去の大がかりな補修の実像を明らかにするためには当然のことながら、何が原因でどういう状態で修復にいたったのかなど、当館収蔵前の作品のありようを解き明かしていく必要があった。そこで林氏と作品の来歴調査を開始した。

そんな矢先、晩年の1991年にフランク・E. シャーマン(Frank Edward Sherman, 1917-1991)をインタビューした英語のテープの文字起こしと翻訳作業に、北海道立近代美術館在職中に携わった佐藤由美加氏と佐藤幸宏氏から、《五人の裸婦》の言及箇所が含まれているとご教示いただいた²⁾。シャーマンは敗戦直後にGHQの印刷・出版担当官として来日、藤田をはじめ、多くの日本人芸術家と交流し、作品を収集するとともに、多くの自身が撮影した写真を遺したことも知られている人物である。スイス、バーゼルの美術商、エルンスト・バイエラー(Ernst Beyeler, 1921-2010)からシャーマンが《五人の裸婦》を購入、スイス経由で日本に持ち込んだが、輸送が大変だったこと、大きすぎたので神奈川県立近代美術館の朝日晃氏(1928-2016)の自宅に保管してもらったが、大きくて持て余し、売却を勧められたと述べていることもわかった。このことは、神奈川県立近代美術館に当時勤務されていた酒井忠康氏から林氏がうかがった証言、「1965年前後に、田園調布にあった朝日さんの自宅で、鎌足の学芸に作品を見せられた。シャーマンから預かっていると聞いた」とも一致する³⁾。さらに筆者がスイスのバイエラー財団に、旧木枠に貼られていたラベル番号を伝えて、シャーマンへの作品売却前後の動きについて問い合わせたところ、「1963年6月21日にスイスの個人から購入し、その日のうちにシャ-

マンに売却された」という回答があった⁴⁾。

なお《五人の裸婦》は、1965年に日本橋画廊の「サルバドル・ダリ、レオナルド藤田版画展」(2月10日-20日)⁵⁾、続いて国立近代美術館の「近代日本の裸体画」展(5月14日-6月13日)に出品されている。同展の調書の所蔵者欄には、国立近代美術館と押印され、その下に手書きで「に寄託してあるもの」と追記がなされ、寄託手続きについても書面で確認が取れた⁶⁾。翌1966年に神奈川県立近代美術館で開催の「近代日本洋画の150年展——15周年記念——」(6月1日-7月17日)に出品された⁷⁾後に、1967年10月5日付で当館が購入した。こうしておおよその美術館に収蔵されるまでの足取りがつかめてきたところで、古い文書を保管しているキャビネットから、1967(昭和42)年度の購入選考委員会の議事録と、購入の契約書類の綴りを発掘することができた。購入選考委員会は1967年7月13日に実施、購入契約が完了したのが10月。そこにはシャーマン直筆の売買同意書(日本橋画廊の児島徹郎の署名、捺印もあり)も綴られており(図1)、これまでの証言などから推察した来歴の決定的な証拠となった⁸⁾。

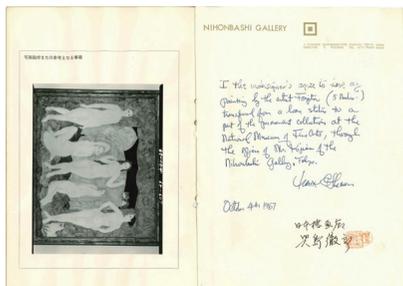


図1 1967年10月5日付《五人の裸婦》購入契約書類に添付されたシャーマン直筆の売渡同意書

(2) 国立近代美術館収蔵前の修復

1965年12月号の『藝術新潮』に、竹内健が執筆した「[真贋(24)]黒田清輝の補修をめぐる怪談⁹⁾」という記事があり、そこに、《五人の裸婦》を修復中の竹内自身の姿が掲載されている(図2)。竹内健(1897-1970)は、本名を健三(健造)といい、青森生まれ、東京美術学校卒業の洋画家だと判明したが、画家としての情報は少なく、作品も北海道立近代美術館所蔵の《フライフトクール》(1936年)と《少女と山羊》(1938年)くらいしか知られておらず、いずれも上手いとは言いがたい素朴な味わいの絵である¹⁰⁾。一方で竹内はその2年前の1963年1月号の『藝術新潮』にも作品の補修についての記事を執筆するなど、当時油絵の補修をかなり手がけていたことをうかがわせる¹¹⁾。まだ専門家としての修復家もほとんどいないなかで、

洋画家竹内健は作品の補修を依頼され、次第に没頭していったのであろうか。

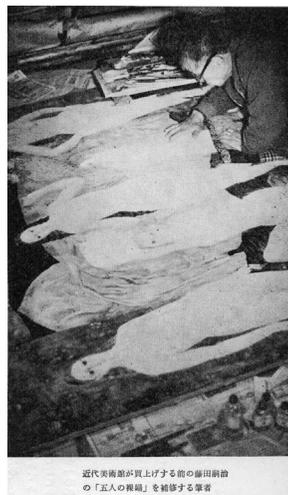


図2 《五人の裸婦》を修復中の竹内健。竹内健[真贋(24)]黒田清輝の補修をめぐる怪談、『藝術新潮』1965年12月、p.98に掲載

こうして60年代に思いを馳せつつ探索してみると、当館学芸室にある藤田の作家ファイルの当館元職員土屋悦郎氏(1923-2006)旧蔵品と書かれた封筒から、「藤田嗣治資料」と書かれた国立近代美術館の茶封筒が出てきた。土屋氏は藤田をはじめ、多くの画家の年譜や参考文献をまとめるなど、アーキビストの草分け的な存在であった。封筒に入っていたのは、「裸婦」補修者として、竹内健の名前や連絡先が書かれたメモ、木枠情報を書きとったメモ(図3)、ラベル、木枠が映った写真(図4)等である。木枠の後ろには、竹内が描いた《フライフトクール》も見える。シャーマンが作品を購入したのが1963年6月21日、日本に運び込まれたのは1963年後半から1964年



図3 《五人の裸婦》の旧木枠情報と竹内の記事掲載の『藝術新潮』についてのメモ

初め頃であろうか。オリジナルの木枠(図5)は、当館の収蔵庫の片隅に残されていたのを確認した。日本橋画廊での二人展、当館に寄託、「近代日本の裸体画」展という、1965年2月以降の一連の流れの前には修復は完了していたはずである。となると、竹内が作品を修復した時期は1963年後半～64年頃というのが妥当なところであろう。



図4 《五人の裸婦》の旧木枠の写真。後ろに見える絵は、竹内健(フライフトクール)(1936年、北海道立近代美術館蔵)



図5 当館に残されていた旧木枠の一部

それにしても、修復中の《五人の裸婦》が掲載されたのが1965年12月号、ということは記事が書かれたのは10月以前。国立近代美術館が作品を購入する2年も前ということになる。しかもご丁寧に、『近代美術館が買上げる前の「五人の裸

婦」を補修する筆者』とキャプションが添えられており、とんだフライングである。残された茶封筒の資料の断片からも、1964-65年頃に土屋氏(もしくはほかの当館職員)が竹内のアトリエを訪問しているのは明らかであり、1969年の京橋から現在の北の丸公園(竹橋)への移転、収蔵及び展示スペースの拡張もにらみつつ¹²⁾、水面下でかなり早くから収蔵も視野に入れた修復がなされたことが推察される。

それにしても、なぜこのような大々的な修復が必要になったのだろうか。当館元職員で2006年の「生誕120年 藤田嗣治展 パリを魅了した異邦人」担当者でもある尾崎正明氏によれば、「神奈川近美にいた朝日さんから、日本に輸入した時にフォークリフトがクレーンにささり、画面を含め相当の被害を受けたという話を朝日さん本人から直接聞いています」との情報をいただいた¹³⁾。今日ではほとんど信じがたい事故ではあるが、これが直接の原因でと考えると合点がいく。後述される修復研究所21の調査、修復報告によると、裂傷に加えて地塗層を浸食するほどの液状のたれの存在も明らかになった¹⁴⁾。

2021年2月10日、当館にて修復研究所21による、修復のための事前調査が行われた。キャンバスは格子状の木製の裏板に板張りされており(図6)、キャンバスと裏板の分離は、画面を傷める危険性から難しいと判断し、表からのみのアプローチで行う方針が決まった。また数種類の溶剤でテストを試みたが、容易に補彩部分の除去が難しく、慎重に判断しながら無理のない範囲で後世の手が入ったところを除去しつつ、オリジナルの表現に近い状態を目指さざるをえないということも見えてきた。格子状の裏板にベタ張りする方法は、1960年代の日本でかなり採用されていた方法で、画面はしっかりと固定され、振動を抑えて、画面への負担は軽減されるが、一方でオリジナルのキャンバスの状態を裏から確認できないうえに、キャンバスと裏板の分離が困難で、再修復の方法が限定されるという問題を残している。フォークリフトが刺さったことによる裂傷は、確かに大怪我ではあるものの、その部位の面積はさほど大きくもなく、液状の垂れの浸食部分も同様であった。しかし、この絵には過去の光学調査などからも、大々的に第三者(竹内)の手による補彩が施されているのがわかっており、特に裸婦は右端の女性などごく一部を除いて、オリジナルの絵肌は大胆なほど広く補彩で覆われていた。

これとは対照的に、《自画像》(図7)は、1981年4月15日付で中村緑野氏(藤田義兄、元陸軍軍医総監、1868-1949)遺贈として、素描とともに収蔵された作品で、親族の手元で長年大事に保管されていたために、第三者による修復を免れて今日まで伝わってきている。藤田自身は1920年代の「乳白色の下地」

の秘密を明確には語らなかったものの、通常の油彩画と異なる藤田の技法のキーポイントとしてタルクの使用があることなど、近年その技法は徐々に明らかになってきていた¹⁵⁾。藤田オリジナルの表現をそのまま残す貴重な1920年代の《自画像》の調査は、この藤田の技法のさらなる解明とともに、《五人の裸婦》の修復の参考材料としても期待された。



図6 《五人の裸婦》の裏面



© Foundation Foujita / ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2023 E5043

図7 藤田嗣治《自画像》(修復後)油彩・キャンバス
61.0×50.2cm 中村緑野氏遺贈 東京国立近代美術館蔵 (撮影：大谷一郎)

そもそも筆者は、なぜ《五人の裸婦》は、つるつるとした光沢を放ち、黄色味を帯びて重くぼってりした裸婦なのだろうという違和感を抱いていた。少し後に描かれた《自画像》には艶感や黄色っぱさはない。前者が釉薬を塗って光沢を帯びた陶器のようなのに対し、後者は繊細で素焼きのような素のままの滑らかな表面をしており、そのテクスチャーの差異は、気になっていた点であった。浮世絵の肌の表現などに思いを

巡らせ、「始めて肌と云ふ尤も美しきマチエールを表現して見んと決意して」、藤田は画材や技法に工夫を重ね、「皮膚の実現肌その物の質をかいたのは全く私を以て最初とし、私の裸體畫が他の人の裸體畫と全く別扱された事は世間の大注目を引いた」¹⁶⁾と自負するまでに裸婦の皮膚の実感の表現に腐心した藤田である。そのマチエールの性質が変わってしまったとしたら大問題なことなのだ。損傷の補修を依頼された竹内が、藤田の特異な画材の使用などについて、十分な吟味がないまま、普通の油彩画と同じような介入を行ったために、広範囲にオリジナルの下地や絵具を失うことになったのではないか。一言でいえば過剰な洗浄の可能性。そのような疑念を抱きつつ、今回の調査と修復が実施された。オリジナルと後世の介入の痕跡の見極め、オリジナルに近づける作業。困難極めるプロジェクトではあったが、多くの情報と問題点を明らかにし、当初の目論見をはるかに超える多様な収穫をもたらしたと思う。

以下、修復研究所21には調査と修復についての報告と解析を、また林洋子氏には、藤田全般についての学術的研究も踏まえたうえで、1920年代のマチエールや《五人の裸婦》の来歴の意味するところについて、ご執筆いただく。(都築)

2. 調査修復記録から——修復研究所21

(1) 藤田嗣治《五人の裸婦》

美術館で展示された《五人の裸婦》の前に立つとき、この作品に違和感を持つ人は少なかったのではないかと。だが、この作品には、こうして見過ごされてしまうほど、微細かつ大胆な処置が施されているのだ。じっと眺めると、その違和感は画面の中央部、主に人体の肌色からわき上がってくる。じつは、人体表現において、藤田ではない人の手による補彩と思われる処置が、広範囲になされているのだ。近代美術館や保存修復の関係者による研究では、人体以外の部分にも多くの補彩が施されていることが分かっている。しかし、その範囲や量については、さらなる調査が必須の課題であった。

問題となる補彩の量はどれぐらいの範囲に及ぶのであろうか。この疑問には、画面に紫外線を当てて撮影した画像が明確に答えを示してくれた。観る者が認識していた裸婦5人には、わずかな範囲にしかオリジナルの肌色が残されていない。さらに、背景のシャツ、美しい模様の布にも補彩が見つかった。また、黒く細い線で描かれた輪郭線にも、ところどころ修復で描き加えられた線が見られた。このように、《五人の裸婦》には多くの補彩が施されている。では、いったいこの作品には、過去、いかなる損傷を受けたことをきっか

けに、これほど大胆な修復が加えられたのであろうか。今回の調査・修復の目的は、過去の修復の内容とその範囲を調査し、オリジナルの部分と修復された部分を判別すること、過去の修復で使用された材料、特に補彩絵具が除去可能かについて調査し、可能であるならば、それを除去し、補彩に隠されているオリジナル絵具層の状況を確認すること、そして、画面の洗浄や補彩など、新たに必要な修復を行うことによって、作品をできる限り良い状態に整えることである。今回は、科学調査と目視による調査、洗浄試験を行いその方法を探っていた。この調査で得られたいくつかの情報は、実際の修復作業でも参考になった。また、広範囲におよぶ過去の補彩に隠されてきた部分の状況が分かるにつれて、実際には、新たな修復をつうじて、状態を大きく改善することが困難であるという厳しい現状も、明らかになった。

a. 修復の準備段階と予備調査

今回の調査では、新規の修復作業の指針を明確にするために、目視による観察、科学調査、洗浄試験、及び、紫外線蛍光やX線などの画像を用い、オリジナルの構造や損傷状態、旧修復の状態を把握することに努めた。

b. 地塗り層

この作品を一つの構造体として見ると、下から、パネル、支持体(布)、地塗り層(一層)、絵具層、ワニス層という順番で重なり合った重層構造となっている。支持体としては細かい目の布が使用されており、その上に、石膏と鉛白を混合した、温かみを感じさせる油性の白い地塗りが施されている。この地塗りは布目を覆い隠すほどの厚塗りで、硬く、表面が滑らかな仕上げとなっている。X線画像で見ると、地塗りをした際のヘラの塗布跡が全面にみられるが、これは多くの藤田作品における、手製の地塗りに共通したものである。支持体は、本来の木枠から外され、しっかりしたパネルに接着されており、側面に釘で止められている。部分的に地塗りの欠けが生じているが、支持体とパネルとの接着は良好である。

地塗層は平滑に仕上げられているが、それは、まず、描き出す画面を滑らかな仕上がりにするために必要な処置であった。そればかりではなく、平滑な下地は、薄塗りの絵具層を通して入った光を効率よく反射するため、画面に明るさをもたらす効果がある。この作品の絵具層は非常に薄く、地塗り層が100~150マイクロメートルであるのに対し、絵具層は5~10マイクロメートルである。具体的な事例を挙げると、肌色には鉛白が使われているが、非常に薄塗りでそのため、X

線による調査では、地塗り層の鉛白の厚みの影響が大きく人物の痕跡すら確認することができないほどであった。

c. 絵具層

科学調査では、タルクを混ぜて透明性を高めた絵具を使っていることが判明し、これによって絵具層の光を通す効果がより大きくなっていることもわかった。この、絵具の透明性は、藤田の表現でよく見られる、重ね塗りによるグレース効果(視覚混合)をより効果的に引き出している。作品へのタルクの使用に関しては、2000年のパリ日本館の藤田嗣治《歐人日本へ渡来の図》修復プロジェクトで行われた科学調査によって初めて明らかになった。この作品へのタルクの使用方法は、タルクと乾性油、少量の鉛白を混ぜた半透明な塗料を作り、それを画面に均一に塗布するというものであった。《五人の裸婦》では、絵具層の質感が《欧人日本へ渡来の図》と異なっていたため、油絵具自体にもタルクを混ぜて描いたのではないかという仮説のもとで試料分析を行ったところ、実際にその予測通りの結果が出た。このように《五人の裸婦》では、油絵具それぞれの色にタルクを混ぜて描画するなど、《欧人日本へ渡来の図》とは、使用方法に根本的な違いがみられる。さらにタルクは、地塗り層の表面(地塗り層と描画層の間で黒い輪郭線が描かれているところ)にも確認された。藤田本人の手紙にも、黒く細い線描が消えてしまった際の修理方法として、そこにタルクをふりまき、その上に墨線で補うようにという指示が記されているという¹⁷⁾。このことから、描画の最初の工程である輪郭線の描写においても、タルクが使われた可能性が推測できる。

この調査結果は、《欧人日本へ渡来の図》の絵具層に対する調査結果を見直す機会となっている。

■肌色

次に絵具層について、個々の色彩に応じて説明を進めていきたい。

実際の描画では、最初の段階で、平滑な地塗りの上に細い描線による輪郭線が描かれ、立体感を表現する陰影表現が灰色の薄塗りで描写されている。明部は白い地塗りをそのまま残し絵具は塗られていない。この陰影表現について、大きなヒントを与えてくれるのは、「没後50年 藤田嗣治展」のカタログに掲載されている一枚のスナップ写真である¹⁸⁾。未完成段階の当作品を背景に撮影されたこの写真に見られるのは、まさしく《五人の裸婦》の灰色の陰影表現のプロセスである。この画像では、地塗りの上に比較的暗い灰色を使用して明暗を付けているのが見て取れる。

この明暗表現の上に、油絵具の薄塗りによる彩色が施され、作品は完成に至っている。特徴的なことは、肌色が、実際には鉛白と黒の混色によって生み出された明るい灰色であったことである。視覚的にはもっと温かみのある肌色に見えていたが、それは、ワニスの黄化と広範囲にわたって施された補彩の色調が、人物の肌の色に反映した結果であった。肌色はクロスセクションでも判別が難しい半透明な薄塗りであるが、見た目には厚みを感じさせるような質感を持っている。それでいてマチエールや筆致はほとんど見られない。このような、ほかの画家の作品にはけっして見られない特徴的な物質感を作り出す要素としては、やはり絵具に混入されたタルクの存在が大きかったと考えられる。

■青色、黄色

布の彩色に使用されている色材は、透明な油絵具であり、下層に塗られた灰色の陰影表現を透過して、独特の深い色調を示している。とりわけ顕微鏡による調査では、粒子が確認できる顔料と確認しにくい顔料が混在しているという、非常に興味深い結果が得られた。これは、主として、染料を原材料とするレーキ顔料の、混在の多少によってもたらされた特徴であると考えられる。とりわけ、試料分析によると、青と黄色にこうした現象が著しい。青は、一般に粒子が見えにくいとされる染料系の色材(青色レーキ顔料)と、粒子の確認が容易な微量のコバルトブルーの混色であり、また、黄色も染料を含む透明感のある黄色レーキ顔料と、粒子の確認が容易なストロンチウムイエローの混色であった。さらに、最上層には、どちらにも、主としてタルクと鉛白を混合した半透明な油絵具による、目視では見つけることが困難な塗布層があった。このように、青色や黄色についても、タルクの透明性をプラスして色彩的なメリハリを構成するという効果を高めていたと思われる。このような効果は紫にも見られ、上記の青系のレーキ顔料と赤系のレーキ顔料を混色した透明感の高い紫色に酸化鉄系の顔料で調整した油絵具を用いている。

d. 絵具層に施された旧補彩

人体部への補彩の量は非常に多く、色はオリジナルの色調と比較すると黄みを帯び厚塗りで、質感も異なっている。前述のような、藤田の画面の持つ絵具の透明性を生かして作り出した、特徴ある画肌がまったく感じられない状況に陥っていたのである(図8)。さらに、輪郭線や陰影表現も曖昧であった(図9)。人体の次に補彩が多いのは、シーツの描画部であった。これらは肉眼でも確認することが容易であるが、紫外線蛍光写真(図10)によると、じつに広範囲の補彩が明らかにな

る。通常の修復では、補彩の範囲は、損傷の量とある程度、釣り合いがとれているものであるが、この作品の場合、補彩があまりに大胆になされているため、損傷と修復の度合いが果たして釣りあっているのか、疑問に感じざるをえなかった。

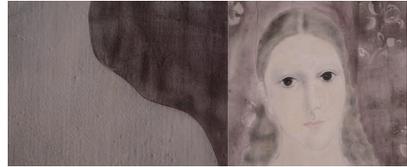


図8 修復前 部分



図9 旧補彩、線のズレ、消えかかっている線



図10 紫外線蛍光写真(裸婦の身体のうち、白く写った部分にオリジナルの絵肌が残る)



図11 液状の垂れ跡、旧補彩

他方、画面背景部には何かが垂れたような跡が多く確認され、その部分には明らかに絵具層の損傷が生じていた(図11)。これらの箇所に関しては、損傷に応じた比較的繊細なスタンスでの補彩が試みられている。その手法には、人体部や

シーツ部分の大胆な処置との明確な相違が認められ、修復家として大いに興味をそそられた。しかし、この補彩部分にも、経年で新たな剥落が生じていた。

e. ワニス層

画面には、ワニスの厚い層があり強い光沢を発している。成分分析調査ではワニスは二層あり、上層のワニスは補彩の上に見られたため、修復後に塗布されたものだと思われる。下層のワニスには粉末状態の珪砂が混入されており、層は特に厚く、表面に多くの小さな凹凸が生じ、目視でもちりめん皺のように見える(図12)。粉末状態の珪砂が混ぜられたのは、光沢を調整するためと考えられるが、厚く塗布した理由は不明である。また、この下層のワニス層がいつ塗布されたのかについては、剥落部の上に乗っていることから、修復前に塗られたものと考えられる。ワニス層には塗りむらがあり、黄変もしているため、厚く塗られた部分や人体のように明るい彩色部には、黄変したワニスの塗布むらがより目立っている。ワニス層の表面には汚れやほこりが付着し、色彩を曇らせて見せているが、これらを除去し、ワニスのむらを軽減することによって、色彩に冴えが生じると思われる。ワニスに関しては、作品成立時に塗布されていたかどうかは不明である。



図12 旧ワニス

f. 藤田独自の色材としてのタルク

タルクは白い粉末状を呈しているが、乾性油と混ぜると半透明な油性塗料となり、単独で、またはほかの油絵具と混ぜて使うことが可能になる。また、その半透明な性質から、実際に描画に使用した画面では、研究者や修復家ですら、その存在に気付くことなく、現在に至っている作品例も多々見受けられる。タルクは、塗布面が乾くと、光沢が著しく減じ、半光沢あるいは無光沢の趣を呈するようになる。これは、表面に当たった光が乱反射して生まれる現象と思われるが、そのためか、画面には均質な艶消しの表情が生まれる。藤田の作品の中には、ワニスで塗布されているものが多い。本作品もその一点であるが、タルクを使用した絵具層の発色は、その

上に施すワニス層の有無によって左右される。この作品は本来、どうであったのであろうか。藤田は、タルクの性質を作品の表現要素として最大限に使っている。また、作品を制作する際にタルクを様々な形で工程のなかに組み入れることで、通常ではできない描画方法を実現したのであった。しかし、タルクが混入された絵具には、堅牢性において多少の問題があることも確かである。これは、修復の際にとりわけ注意を必要とする点である。とくに洗浄作業では、その透明感ゆえにタルクを誤って除去する危険性があり、さらに除去してしまった場合でもそれに気付きにくいという難点があると思われる。

g. 実際の修復過程

今回の新たな修復プロジェクトでは、実際の作業に着手する際に、同時進行で綿密な調査を行い、その結果と連携を保持しながら修復プロセスを進めていくという手法を取った。

ここでは、科学調査と目視による調査、耐溶剤試験など、主に補彩の除去や洗浄を視野に入れたリサーチを実施した。特に科学調査では、オリジナル絵具と補彩絵具の成分的違いを明らかにし、補彩を除去する際の指標とした。

補彩とオリジナル絵具層を判別する際に必要なことは、成分分析やクロスセクションによる客観的なデータに加え、知りえたオリジナル絵具層の構造を根拠とした発色や質感などの特徴を把握しておくことである。今回は、耐溶剤試験によって、オリジナル絵具層と補彩に対して、同内容の分析を行った。その結果、補彩に使用されている絵具が、オリジナルと比較して同様の堅牢性を保持し、きわめて溶解しにくいことが分かった。さらに、その後の洗浄テストの結果によって、補彩のうちでも、除去が非常に困難なものと除去できる可能性があるものの2種類があることが分かった。だが、これらはいずれも油絵具による堅牢な補彩であり、他方、同様の分析を通じて、オリジナルの絵具層が比較的脆弱であることが解明されたため、補彩部分を除去することの難しさを改めて確認することになった。

h. 補彩の部分についての考察

X線画像によれば、中央の立位の人物の左側、片膝の人物の頭上あたりに、大きな損傷があったことが分かる(図13)。しかし、その損傷は、パネル裏面側からは認められないことから、パネルに貼られる前の破損であろうと推測される。画像を拡大すると、損傷が支持体の破れであり、敗れた部分とその周辺に地塗りの細かい欠損が多く映っているのが確認できる。これは物理的な衝撃でできた損傷であることは確か

で、おそらく輸入時のフォークリフトによる事故の際に生じたものであると考えられる。該当部分は、厚塗りで広範囲の補彩によって隠されているため、現在は画面側からも視認することができない。過去の修復処置として、支持体が木枠から取り外され、新たに木パネルに接着していることから、この損傷部もパネルに堅固に接着されたものと思われる。



図13 X線に画像を合わせた図 ○部分がフォークリフト事故による損傷跡、□部分が垂れ跡

絵具層の初見で、「画面背景部に何かが垂れたような跡が多くあり、その部分に損傷が生じている」と述べたが、X線画像では、人体部にも多くの垂れたような跡があることが確認できた。この人体部の垂れ跡は、目視で認められた背景部より広範囲におよび、中には深くえぐれて見えるような部分もあるが、補彩で隠されていたため、これまでまったく確認できていなかった。この、筋状の垂れ跡は、X線画像を分析すると、地塗り層がある程度の厚みで除去されたような状態であり、深刻な損傷であると考えられる。そのほかに、背景のものと比較すると規模が大きく、形状からX線画像で明確に確認できないような薄い層でも、同様の損傷が存在したものと推測できる。このことから推定できるのは、何か液体状のものが画面中央を中心に多くかかってしまい、それは鉛白の油性地塗りを溶かすような、強い溶解力のあるものだった可能性である。X線画像で確認できる部分以外の箇所でも、液体は薄く広がって付着し、藤田の薄塗りの絵具層は多くの被害を受けたと想像できる。さらに、過去の修復処置のプロセスで、とりわけ洗浄作業において、オリジナル部分を二次的損傷の危機にさらしてしまったことは、想像に難くない。紫外線蛍光写真で確認できるように、中央の人物とその左の人物に補彩が多いのは、そうした理由によるものなのかもしれない。

i. 洗浄

補彩の下のオリジナル絵具層の損傷状態を知るためには、

補彩を除去し、目視によって絵具層を確認する必要があった。この目的のために、今回の修復では、洗浄試験をしながら同時に補彩を除去していった。当初予測していた通り、補彩絵具は溶解しにくく、除去が困難であった。主たる理由は、油絵具を使用していたことである。部分的には除去できたが、多くを除去することができなかった。オリジナルの絵具層にタルクが混ぜられており、堅牢性に問題を感じていたため、場合によっては絵具層も同時に除去されてしまう危険性も考え、今回は、無理をせず慎重に洗浄を行った(図14)。肌の部分を洗浄試験したとき、ある時点でまだらな影が補彩の絵具層を通して透けて見えた。その部分をねらって、ピンポイントで強い洗浄試験をおこなったところ、灰色の絵具層が出てきた。色や質感がオリジナルの肌色に似ていたため、まだらな影は残した絵具層だと判断し洗浄を中止した。広範囲な洗浄試験においても、同様なまだら模様が見えてきたため、オリジナルの絵具層は、断片的に残っているにすぎず、広範囲かつ堅固な補彩によって覆い隠されているという結論に達した。



図14 洗浄(旧補彩除去)途中 人物左



図15 旧補彩除去中に現れたオリジナルの線

同様の洗浄試験は、支持体の破れ部への補彩についても行った。髪の毛のウェーブや、陰影をつけた足の一部、背景の布など、洗浄に成功した各所においては、オリジナルの絵具層を損傷の無い状態で表出させることができた。いずれにしても、過去の修復においては、広い範囲におよぶ大胆な補彩が、

損傷部以外にも施されていたことが確認できた(図15)。

j. 補彩部への補彩

洗浄によって、新たに出てきたまだら模様がオリジナル絵具であるとしても、それを表出させることができないかぎり、その上にまた補彩を行わなければならない。その補彩作業に先立って、画面全体に付着した経年の汚れと、旧ワニスの黄化が著しい部分の洗浄を行った。このワニスの黄化は人物部分で目立っていたため、この洗浄処置で、人物のオリジナルの部分がとくにすっきり見えるようになった。このようにして洗浄されたオリジナルの色や状態を見ながら、旧補彩の上に溶剤型アクリル絵の具による補彩を行い、オリジナルの色や形が尊重されるような画面を目指した。

この作品への補彩は困難を極めた。その難しさは、絵の構造に大きく関係している。絵具の透明性を生かして重ねたこの作品の色彩は、光によって複雑な発色を見せている。これに対して補彩に使う絵具は別物なので、オリジナルと同じような構造を再現するのは難しい。また、広範囲に補彩されている箇所では、もともとどのような形が描かれていたのか判別できないというケースも数多く存在した。そのため、旧補彩の写真および、前述の展覧会カタログに掲載された、制作途中のモノクロ・スナップ写真を参考に、少々な修正を加えつつ補彩をおこなうことになった。旧補彩は黄色っぽい重い色で、オリジナルの色や風合いとは大きく異なっていたが、今回、薄塗の筆致を重ねて明るい補彩を施した。最後にダンマルワニスによる画面の光沢を調整して修復を終了した。

調査と修復を終えて

藤田嗣治による《五人の裸婦》は、フォークリフトの事故のほか、溶解力の強い液体による損傷があったと思われる。古い修復作業では、その損なわれた画面を何とか再現しようと、破損部を含めた作品全体に堅牢な補彩を施したのであろう。当時の修復家の作品に対する想いはいまでも十分に伝わってくるが、しかし、作業に際して、技材に関する分析・調査を疎かにしたために、多くの部分で、オリジナルの絵具層まで除去するといった、あるいは、除去が難しい補彩が行われるなど、いわば二次的損傷をもたらしてしまったものと推測される。

今回の修復プロジェクトにおいては、調査・分析と実際の修復作業とを同時に実施し、科学的分析結果に基づいて洗浄、補彩をきわめて慎重に進めることで、作品の過去の損傷の性質と程度、古い修復の問題点など、さまざまな事実や課題が新たに明らかになった。油画的修復と科学分析を相互に関連

させつつ、同時に行う手法は欧米ではすでにスタンダードなアプローチ方法として定着しているが、今回の修復作業を手掛けて、改めてこのようなコラボレーション・ワークの重要性を強く実感させられることになった。(渡邊、有村、宮田)

(2) 藤田嗣治《自画像》

この作品の最大の特徴は、藤田嗣治の数多い作品のなかで、制作後、一度もワニスが塗布されていない点である。一般に、油絵作品の特徴とされるようなワニスによる光沢は、当作品の画面には一切見出すことはできない。そればかりではない。どの色の描画面をみても、光沢が無い均質な彩色であり、画面全体として独特な統一感をなしている。ここでの特徴的な画面の均質性は、いったいどのようにして生まれたのだろうか。

今回修復を行った自画像は、いままで一度も大きな修復をされたことがないといわれている。もしそれが事実であるならば、本作は藤田の作品が持つ本来の姿をとどめた貴重な一枚ということになり、したがって藤田の20年代の表現や技法を探っていくための、基準点として位置付けられても良いであろう。今回の修復作業では実際に過去に修復が行われていないのかどうか、その痕跡を探しながら現時点での状態調査を行い、画面の均質性など、この作品に強い特徴として表れているオリジナル表現について探求していった。

a. 修復の準備段階と予備調査

新規の修復作業の指針を明確にするために、目視による観察、科学分析、耐溶剤試験に加えて、紫外線蛍光やX線などの画像を用い、オリジナルの構造や損傷状態、旧修復の有無について調査した。

b. 地塗り層

この作品は、薄い布に描かれた油彩画であり、木枠に張られている。その構造は、支持体(布)、地塗り層(一層)、絵具層という順番で重なり合った重層構造となっている。この点は、《五人の裸婦》とは対照的であり、後年の修復による手が加わっていない、オリジナルの状態を示していると思われる。支持体は細かい目の布が使用され、その上に、炭酸カルシウムと鉛白を混合した、油性の白い地塗層が施されている。布と地塗層の間には絶縁層は認められない。この地塗りは布目を覆い隠す程度の厚みがあり、表面が滑らかな仕上げとなっている。X線画像では、この作品にも、多くの藤田作品の手製地塗層と共通の、ヘラによる塗布跡を見ることができる(図16)。《五人の裸婦》の地塗層では、石膏と鉛白を混合した塗

料が用いられていたため、両者の間には成分的に大きな違いが認められる。だが、両者とも乾性油で練った絵具という点では共通しており、出来上りの地塗層層の使用感について、大きな差異は生じなかったはずである。ただし色調としては、炭酸カルシウムに乾性油が染み込んだ場合と、石膏に染み込んだ場合とでは違いが生じるため、その違いがそれぞれの地塗層層の色調にも反映していると思われる。

《五人の裸婦》の調査報告書では、地塗層層の平滑な仕上げが、その上に塗られる薄塗りの絵具層層を通して入った光を効率よく反射し、明るい画面を作るという効果を生み出したと述べたが、この《自画像》でも同様の効果が明らかに認められる。さらに、この作品の絵具層層もまた、5~10マイクロメートルと非常に薄く、それに対して、地塗層層はおよそ100マイクロメートルである。厚塗りの地塗層層は、特に布に施されている場合、経年の劣化とともに亀裂や剥落が生じやすくなる。この作品も、このような経過をたどりつつあることが、画面に生じた亀裂をつうじて明らかになった。

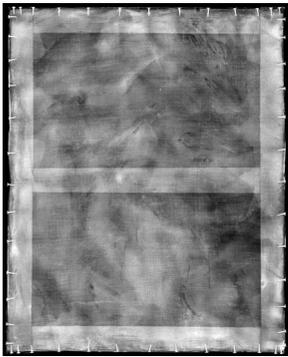


図16 X線画像に見る、藤田によるヘラを使用した地塗りの塗布跡

c. 絵具層

この作品の画面は、経年による汚れが薄く付着した状態にある。背景部に女性の頭部を描いた絵があるが、その部分に硬いものでひっかいたような傷跡が見られる(図17)。周縁部には、縁緑との接触により生じた擦傷があり、その部分は地塗層層が露出している。また、画面全体に亀裂が点在しているが、とくに自画像の顔や胸、左腕、マッチ箱の上部、そして裏側に木枠の中棧が位置している部分に、こうした亀裂が集中している。亀裂の中には、画面に何か堅いものが当たったことで発生したらしい同心円状のものもある(図18)。これらの亀裂は、地塗層層から生じて薄塗りの絵具層層にまで及んでいる。これは、地塗層層に亀裂が入ると、ダイレクトに絵具層層にまで達してしまうことを示す貴重な事例である。しかし、

こうした亀裂の状態は、通常光では目立たず、目視で見すごされやすいため、今後、亀裂が進行したり、新たな剥離が生じないかを、注意深く観察していく必要がある。



図17 修復前 ひっかき跡



図18 修復前 測光(左)円形の亀裂

画面の下辺右には、硬いものが当たって生じたと思われる、小規模な支持体の破れと剥落が認められるが、これらの部分に修復は加えられていない。今回の調査では、これらの箇所だけではなく、作品全体において亀裂や傷、剥落に対する修復処置は、いっさい見出されなかった。紫外線蛍光画像での観察でも、ワニスや補彩などの過去の修復の痕跡は認められなかった。オリジナル支持体の張り具合も、比較的良好であった。綿密な調査を通じても、本作品においては、過去の修復の形跡は全く認めることができなかった。この点で、《自画像》は、藤田作品の中でも、制作当時の姿をそのままと定める貴重な作品例として結論付けられるであろう。万一、過去に修復が加えられたとしても、簡単な処置にとどまったはずであり、その作業が作品の構造を大きく変えることは無かったと推測される。

d. タルクとワニス

科学調査では、《自画像》においても、《五人の裸婦》と同様に、タルクを油絵具と混ぜて透明性を高めたものを用いてい

ることが判明した。タルクの使用量としては、ごく少量しか検出されなかった《五人の裸婦》よりはるかに多量の使用が認められ、そのため、本作では、藤田のタルクを使った技法について、より正確に判定することが可能となった。また、画面にワニスが塗布されていないことで、タルクを混ぜた絵具が作り出す発色や質感がより正確に見て取ることができた。すなわち、本作の画面は、全面が均質な艶消し状態でありながら、わずかに透明感を感じさせるもので、これは、画面に当たった光が、乱反射することによって生み出された艶消し効果であり、それによって、当初持っていた強い透明性がやわらげられた結果であると推測できる。藤田作品においては、実際に画家が作品完成後にワニスを塗布したのか否かが、しばしば議論の対象となってきた。しかし、タルクを使用する場合、ワニスがタルクの作り出す独特な質感を、著しく損なうため、おそらく画家は、ワニスを用いなかったであろうと思われる。《五人の裸婦》では、過去の修復の際に塗布されたワニス層が認められた。このワニス層が絵具層に新たな光沢と透明感をプラスしたという側面はあったが、他方、本来のオリジナル作品においてその風合いがどのようなものであったかについては、大いに疑問が残った。それに対して、《自画像》では、最終仕上げ層ともいえる、タルクに鉛白が加えられた半透明な薄い塗布層をはっきりと認めることができた。この塗布層は、黒い輪郭線や、金箔が貼られて表現された額縁枠にも載っているため、藤田自身が比較的広範囲に施して、画面の艶や質感の統一をはかったものと考えられる。このタルクを混色した絵具や仕上げの塗布層は、艶消しや独自の質感など、藤田作品に不可欠の様々な効果を発揮しているにもかかわらず、やはり鑑賞において具体的に気づかれることは少ないものである。

e. 彩色

彩色方法としては、《五人の裸婦》のケースと同様に、最初の段階で、平滑な地塗りの上に細い描線による輪郭線が描かれ、明部は白い地塗りをそのまま残し、立体感を表現する陰影の部分を灰色の薄塗りで描くという方法がとられている。この明暗表現の上に重ねて、それが透けるように油絵具の薄塗りによる彩色がなされた。これらの彩色方法が基本の技法として画面全体に施されている。

■赤色

赤色の彩色を例に、重層構造および使用した絵具を見ていきたい。試料分析によれば、本作の組成は、地塗層、絵具層、それに仕上げの層という3層構造である。絵具層はカドミウ

ムレッド、鉛白、炭酸カルシウム、酸化鉄系顔料、アイポリーブラック、タルクの混色によってなされている。仕上げの層には、タルク、鉛白、炭酸カルシウムが検出され、通常の油絵具には決して見られない、タルクと炭酸カルシウム混合の、藤田オリジナル油絵具が使われたことが明らかになった。《五人の裸婦》のケースと同様、このオリジナル絵具は、白系半透明で薄く塗られた場合、その存在を、目視で認めることは極めて困難であった。《五人の裸婦》との相違点は、絵具層の光沢と質感であるが、これについては、前述のように、ワニスとの関係によって説明できる。《自画像》ではとりわけ、絵具層と仕上げの層に含まれるタルクや炭酸カルシウムにより、筆致の目立たない独特の質感や、艶消し効果が表現できたのではないと思われる。

■背景の金の額縁

この作品には、背景に配された絵を飾る金色の額縁の彩色において、金箔が使用されている。目視では黄色に見えるこの額の彩色は、次のような構造で成立している。

まず、地塗り層の上にタルクと乾性油を混ぜて作った絵具が塗られ、次に膠の層があり、その上に金箔の層、最上層には仕上げの層ともいえるタルクと鉛白を混合した層がある。ここでとりわけ興味深いことは、タルク+乾性油の絵具層と膠の層の間に認められるタルクのもう一つ別の機能である。ここでの膠は、金箔を接着する目的で用いられているが、膠は水性であるため油性である地塗り層が撥水効果を生じていた場合、接着そのものが不可能となる。しかし、地塗り層との間にタルクを混ぜた塗布層を挟むことで、水性の接着材である膠の使用が例外的に可能になるのである。なお、塗布層の絵具には、他の色が混ぜられ有色である可能性が認められるが、それがどのような色なのか、検出することはできなかった。金箔の上に塗布されている、タルクと鉛白を混合した仕上げの層は、金の反射を抑える役割も果たしている。

f. 実際の修復過程

《自画像》は、調査の結果、古い修復のあとが認められなかったため、現在の状態がオリジナルに近いと結論し、そのオリジナルの状態を尊重し、極力、変更することのない処置を行うことにした。作品は、背景の女性の頭部に見られる傷が多少目立っているが、ここには手を加えず、さらに、亀裂に関しては、これらがまだ、鑑賞を妨げる段階には至っていないため、あえて、修復を行わなかった。今回の修復処置としては、画面に影響が少ない乾式洗浄をおこなった(図19)。これにより、画面に薄く付着していた経年の汚れの多くを、オリジナ

ルの発色や風合いを損なうことなく除去することができた。なお、修復作業においてもオリジナルの制作工程にならって、ワニスの塗布を控えることにした(図20)。



図19 ドライクリーニング作業中



図20 2021年の修復(乾式洗浄)前(左)と後(右)

g. 《五人の裸婦》と《自画像》の修復と調査を終えて

《自画像》は、旧修復の手が、ほとんど加わっていない作品であり、20年代藤田作品のオリジナルの状態にきわめて近い貴重な作品例といえる。今回の調査で得た興味深い結果としては、前述のように、タルクや炭酸カルシウムの使い方に関する、いくつかのバリエーションを挙げることができるだろう。とりわけ、科学調査におけるタルクの使用法に関する調査結果は、今後の藤田作品の材料や技法研究において、出発点となるような、重要な要素を含むものであった。本作と《五人の裸婦》とを一緒に調査出来たことも、藤田作品の技法を探るうえで非常に意義深かったと考えている。特に、《五人の裸婦》は、旧修復を通じてワニス塗布され、現在に至っているが、本来はどうであったのだろうか。ワニスを塗布されない画面は、質感や発色を大いに異にしたに違いない。だが、本来の状態が正確にわからない以上、こうした推測もあくまで想像の域を出ない。今回の2件の修復作業を通じて明らかになったことは、絵画を制作する際に使用する材料や技法が、表現と切り離せないものであるという事実であった。また、修復方法を最終的に決定する立場として、作品所有者が演じる重要な役割についても、思いをいたさずにはいられなかった。藤田独自の工夫による画材は、堅牢性などについて、弱

い側面もあるため、修復の際には、所有者、修復家、化学分析の専門家等が、情報を共有して取り組む必要があると実感した。(渡邊、有村、宮田)

3. 成分調査報告

《五人の裸婦》《自画像》の2作品の修復に伴い、試料片の調査を行い、それぞれの材料を調べた。(宮田)

■調査方法(2作品共通)

試料片のクロスセクションを作成して光学顕微鏡で観察した後、X線マイクロアナライザー(EPMA)にて観察し、元素を確認する一方、微小部X線回折装置(MDG)により、試料片を測定して化合物を確認する方法によった。

■実験条件

EPMAは二機種を使用した。

日本電子(株)製 JSM-5400(二次電子像と組成像観察用)及び JSM-6360にOxford社製エネルギー分散型スペクトルメータ INCA x-sightを装着した装置 加速電圧:15kV

MDGは二機種を使用した。

理学電気(株)製 RINT2100にPSPC-MDG2000を装着した装置、及びRINTrapid(湾曲IP X線回折装置)

線種:CuK α 管電圧:40kV 管電流:30mA コリメータ:100 μ m ϕ 計数時間:約2000秒及び3000秒

MDGによる測定は、試料片の表面及び裏面にX線を照射して行なった。

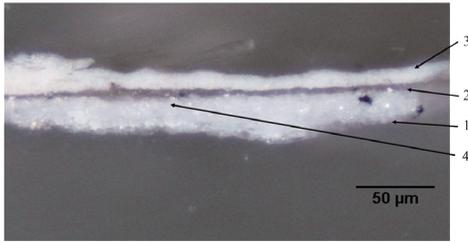
染色法により膠層の存在の有無を確認した。使用した染色液は酸性フクシンの1%水溶液である。

A. 《五人の裸婦》

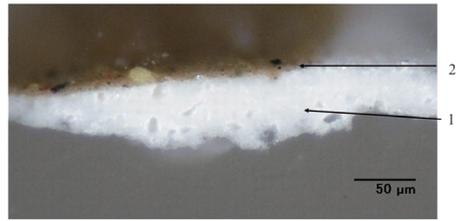
(1) 試料

この作品で注目された点は、過去の修復で、主題の裸婦をはじめ、広範囲に補彩がなされた部位である。この補彩が除去できて、本来の絵具層が現れるかどうか、補彩が除去可能かどうか、今回の修復過程の課題となった。つまり補彩部分と本来の絵具層部分、いわゆるオリジナルの状態との比較が必要となった。

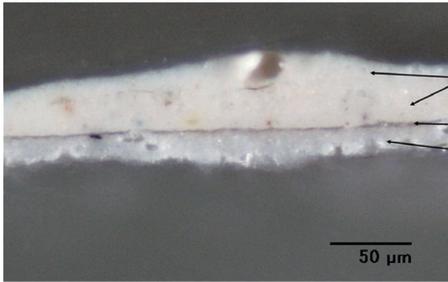
紫外線蛍光写真を元に補彩のある場所、ない場所を特定して試料片を得た。まず補彩のある試料片として、左より2人目の人物で膝を屈折して床についたふくらはぎ中部(A1とする)、及びかかと付近(A2とする)、中央人物右腿中部(A3とする)、以上3箇所である。同じく人物の補彩のない試料片として、左より2人目の人物で膝を屈折して床についた左足小指



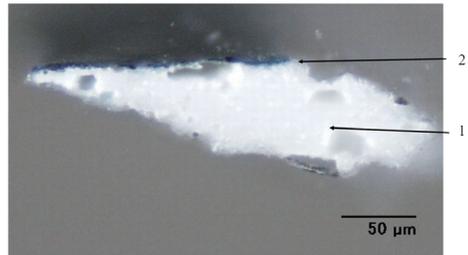
試料片A2 1は地塗層 2は珪砂を含む透明なワニス層
3は補彩の層 4の付近で僅かに絵具層が残る



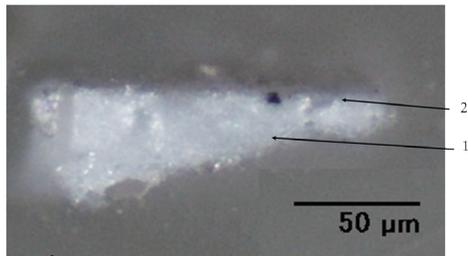
試料片C 1は地塗層 2は絵具層でレーキ顔料
ストロンチウムイエローを含む
絵具層の上に珪砂を含む透明なワニス層がある



試料片A3 1は地塗層 2は珪砂を含む透明なワニス層
3は補彩の層で2層の厚い塗布



試料片D 1は地塗層 2は絵具層でレーキ顔料が主成分
コバルトブルーを僅かに含む
絵具層の上に珪砂を含む透明なワニス層がある



試料片B1 1は地塗層 2は絵具層で厚みは薄い
アイボリーブラックが一粒ある
絵具層の上に珪砂を含む透明なワニス層がある

図21 《五人の裸婦》光学顕微鏡による試料片断面の観察

付近左(B1とする)、中央人物右足中指付近(B2とする)、左より4人目の人物右足ふくらはぎ中央部(B3とする)、以上3箇所である。さらに絵具層本来の状況を調べるべく、右辺下部黄色布剥落部付近、右下方青色布の剥落部付近、下辺左部床の黒色と褐色部が合わさった剥落部付近、左辺上部暗い赤褐色布の剥落付近、以上4箇所をCからFとして得た(図21は代表例を選び示した)。

(2) 調査結果

結果を表にまとめた(表1、表2)。以下に構成する層別に述べる。

a. 地塗層

鉛白と石膏を主成分とする1層塗り、支持体の布に膠を塗布した絶縁層はない。ケイ酸塩化合物を少量成分として含む。このほかにはカルシウムとマグネシウムを主成分とする微量成分を含有する。これはドロマイトの鉱物名が化合物の名称として推定できる。いずれの少量及び微量成分も石膏などに元々混入していたものと思う。メデュームは油性と推定している。

b. 絵具層

人物の白色を基本とする絵具層では鉛白が主成分である

表1 《五人の裸婦》オリジナル部分、絵具層と地塗層の試料片調査結果

色(試料片種類)	EPMA による検出元素	MDG による検出化合物*	推定成分と備考
赤褐(B, C, E, F)	Al, Si, , K, Fe	—	酸化鉄系顔料 レーキ顔料
黄(C)	Sr, Cr Al	—	ストロンチウムイエロー レーキ顔料
青(D)	Al, Co	—	コバルトブルー(微量成分) レーキ顔料
黒(A～F)	Ca, P, Mg F以上の原子番号を持つ元素は 未検出	—	アイボリーブラック カーボンブラック
白(A～F)	Pb Ca Si, Mg	2PbCO ₃ ·Pb(OH) ₂ [13-131] PbCO ₃ [47-1734]	鉛白 炭酸カルシウムは微量成分 タルクは少量から微量成分
地塗層(A～F)	Pb Ca, S Mg, Al, Si, K	2PbCO ₃ ·Pb(OH) ₂ [13-131] PbCO ₃ [47-1734] CaSO ₄ ·2H ₂ O[33-311] [21-816]	鉛白と石膏が主成分 微量成分としてケイ酸塩化合物と 炭酸カルシウム及びドロマイトを含む

*[]内のNo. は照合したJCPDS - ICDD カードのNo.

表2 《五人の裸婦》補彩、試料片調査結果

試料片種類	EPMA による検出元素	MDG による検出化合物*	推定顔料と備考
補彩、白	Ti Zn Pb Ca	TiO ₂ [21-1272] ZnO[36-1451] 2PbCO ₃ ·Pb(OH) ₂ [13-131]	チタン白(アナターゼ型) 亜鉛華と鉛白も少量含む 炭酸カルシウムは微量成分
補彩、黄	Fe, Si, Al	—	酸化鉄系顔料(褐色も同様) レーキ顔料
補彩の下、ニス層	Si	—	珪砂を含むニス

*[]内のNo. は照合したICDD - JCPDS カードのNo.

が、厚みが薄く塗布されていて、地塗層との区別は光学顕微鏡で観察しても難しい。僅かに一粒の黒色顔料と、同様に一粒の酸化鉄系赤褐色顔料を確認できたが、明白に白色を塗布した層としての観察は困難である。最表層や地塗層との接触付近にタルクを検出確認できたが、使用量は少ない。

ほかの色調でも絵具層は厚みが薄く、特に床の黒褐色など試料片が画面の端に相当するためか、かなり薄く塗布されている。赤、黄、青の色調に注目すると、いずれもレーキ顔料が使用されている。油彩画で赤色レーキは良く知られているが、黄、青のレーキ顔料は、比較的珍しい。特に青色ではコバルトブルーは微量成分でレーキ顔料が主たる青として使用されている。いずれの色調でも最上層には鉛白、タルク、レーキ顔料を混ぜた仕上げの層とも言うような厚みの薄い塗布がある。淡い色調の調整も行ったと推定している。

全体にタルクの使用は少ないが、同じ地塗層、鉛白と石膏を主成分とする他の作品では《舞踏会の前》がある。この作品は既に東京藝術大学にて修復と調査が行われ、発表会もなされたが、当時、筆者は木島隆康教授より、試料片の提供を受

けて一通りの検査を行った。この作品ではタルクの使用は顕著で、藤田が好んで使用した材料として、再確認できたが今回の《五人の裸婦》では上述したように、総じて使用量は少なく、むしろ厚みの薄い絵具層とレーキ顔料の多用、さらに仕上げのような最上層(少量のタルクを含む)が特徴でもあった。藤田の試行錯誤が確認できる作品、とも解釈できると思う。

c. 補彩とその下のワニス層

補彩は厚くなされて、2層に渡る塗布も確認できる。主成分はチタン白、ほかにジンクホワイトと鉛白も含み、レーキ顔料や酸化鉄系顔料が混ぜられている。

補彩の下には透明なニス層がある。このニス層はケイ素を含む。石英あるいは珪砂など細かい透明な粉末を混ぜたニス層である。MDG で石英などケイ素の化合物を検出確認までは至らず、推定顔料名として珪砂を挙げるに留まっている。

本来の絵具層の上にも厚みの薄い塗布があるため、作者による塗布も考慮したが、この可能性は少ないと思う。肉眼で

見た場合、全体に艶消しのような画面、絵肌、マチエールを藤田は好んだ面がある。すべてがそうとも限らないが、鉛白と石膏の地塗層は全体に吸収性、あるいは吸油性の高い地塗りとして推定している。油脂分の顕著な光沢を抑える効果を期待したとも思える地塗り、いわゆるアブソルパンのキャンバスでワニス塗るとは思えない。

さらに試料片の部位は微妙であるが厚い補彩のあるA3付近には、X線写真で観察すれば溶剤が垂れて本来の絵具層や地塗層が溶かされた跡の確認できる付近である。加えて、ほかの補彩下の試料片A1、A2でも、部分的に本来の絵具層が洗浄などにより、確認できない上に珪砂を含むニスがある。修復当初、破損もあったので板に張り込んだ作品をある程度洗浄、その後、珪砂を含むワニスを塗布した、これが順当だと思う。

過去の修復過程を再考すれば以下ようになる。作品中心部分で破れを生じたため、厚い板に貼り付けて全体を平滑にならして画面を洗浄、ワニス、珪砂などを含むワニスを全体に塗布した。その後、主に人物部位でさらに厚く補彩がなされて、もう一度ワニス塗布された。このワニスは最初のワニスと異なり、特に珪砂など含むものではなく、一般的なワニスとなっている。(宮田)

B. 《自画像》

(1) 試料

この作品で注目された点は、制作当初の画面、絵肌、マチエールを残した例で、全体にタルクが効果的に使用されたとも思われる例、これが肉眼で良く観察できる点である。この確認をすべく画面から試料片を得ることは困難であったが、作品側面(いわゆるキャンバス耳部分)に剥落や亀裂を生じた部位があるため、これらの付近から試料片を得て、材料検査を行った。

作品下辺、右部より左部にかけてA、B、C、Dの4箇所、左辺上部よりE、上辺左部よりF、右辺下部角付近よりG、合計7箇所から試料片を得た。色調はAが赤、B、C、D、E、Gが淡い褐色から灰色、Fのみが淡い金色を呈する(図22は代表例を選び示した)。

(2) 調査結果

結果を表にまとめた。(表3)以下に構成する層別に述べる。

a. 地塗層

鉛白と炭酸カルシウムを主成分とする1層塗りで、少量成分としてケイ酸塩化合物を含む。EPMAの画像で鉛とカルシ

ウムの比較的均一な分布箇所を選び、測定して主成分の割合を算出してみた。鉛白をすべて $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ の化学式としてみれば、重量比で鉛白3に対して炭酸カルシウムは1の割合であった。メデュームは油性と推定している。

b. 絵具層

赤色はカドミウムレッド、赤褐色は酸化鉄系顔料、黒はアイボリーブラックとカーボンブラック、白は鉛白と炭酸カルシウム、さらにタルクと色調としては少ない。金は金箔で膠水により貼付され、少量の銀と銅を含む。割合の概算はモル比で $\text{Au}:\text{Ag}:\text{Cu}=86:9:5$ であった。

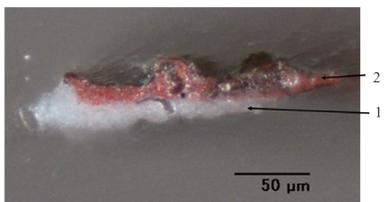
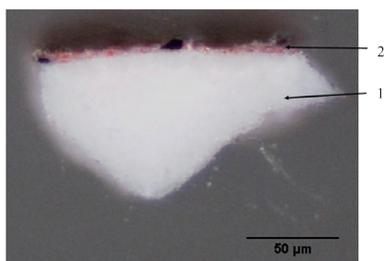
タルクは藤田が好んで使用した材料の一つである。バリ日本館所蔵作品修復時の調査で、実際の使用例を初めて確認できた。当時は白色の絵具層の上にグレースのようにタルクが塗布された点に注目したが、その後あらためて結果を確認すれば、タルクの他に鉛白や炭酸カルシウムも混ぜられて、タルクのみ使用はない。絵具層内の使用は詳しく観察しなかった。これらを考慮して今回の試料片を測定した。

赤色は上述したようにカドミウムレッド、試料片Aで検出されたが、鉛白と炭酸カルシウム、タルク、アイボリーブラックと混ぜて塗布されていた。同じ箇所の試料片でも比較のカドミウムレッドのみが多く、鉛白と炭酸カルシウムおよびタルクが最上層に塗布された例も確認できた。さらに地塗層の最上層、絵具層との接触面付近にもタルクの分布があって使い方は様々である。試料片Cでアイボリーブラックを主成分とする黒色層にもタルクの混入を確認、また試料片Eで地塗層の上に半透明の層が塗布されて、これもタルクを含む。

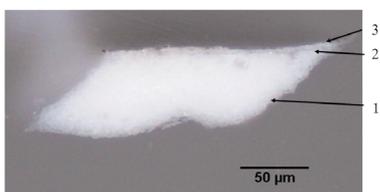
金箔の上には金箔の輝きを、ある程度抑えるかのように鉛白と炭酸カルシウム、およびタルクを含む層を塗布、試料片Gではカーボンブラックの層の上にタルク、鉛白と炭酸カルシウム、酸化鉄系顔料を混ぜて塗布する、などタルクに注目すると多くの使用例がある。

タルクは単体で乾性油と混ぜると透明性が高く、無色に近いとも言われている。鉛白や炭酸カルシウムとも混ぜて、半透明として塗布すればグレースは効果的との指摘がある。

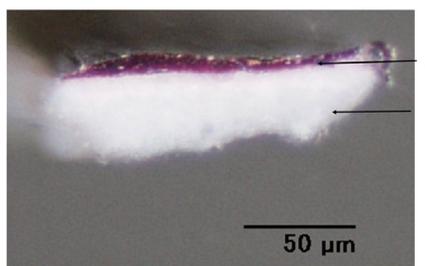
炭酸カルシウムにも似た性質があるが、タルクの方が白色透明の程度が高く、細かい粉末で他の色調の絵具と混ぜた時も、あまり濁らないのかもしれない。さらに乾性油の油脂分を吸収して、作品全体を肉眼で観察した時、艶消しの効果も期待できる。一方でこの作品では、絵具層試料片の表面は、光学顕微鏡で観察すれば、光の当たる角度によって光沢もあり、厚みの薄い絵具層でも、いわば強い塗布層、絵具層を形成している。



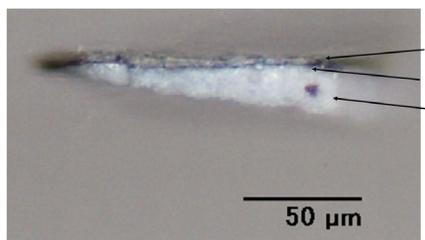
試料片A 二つの観察
1は地塗層 2は絵具層でカドミウムレッド
タルクと鉛白の混合
下に示した試料片では絵具層上層にタルク
鉛白を含む仕上げの層がある



試料片E 1は地塗層
2は半透明の厚みは薄い絵具層で
タルクと鉛白の混合 油脂分も多い
3は絵具層で表面は淡い灰色
タルクと鉛白の混合が主成分



試料片F 1は地塗層
2は膠の層、染色試験後の観察
この上に金箔がある
金箔上に薄くタルクと鉛白の塗布がある



試料片G 1は地塗層
2は絵具層 厚みの薄いカーボンブラック
3も絵具層 鉛白、タルク、酸化鉄系顔料
などの混合

地塗層内に混入した酸化鉄系顔料が観察できる

図22 《自画像》光学顕微鏡による試料片断面の観察

表3 自画像、絵具層と地塗層の試料片調査結果

色(試料片種類)	EPMA による検出元素	MDG による検出化合物*	推定成分と備考
赤(A)	Cd, S Al, Si, K, Fe	—	カドミウムレッド 酸化鉄系顔料
褐(A～G)	Al, Si, K, Fe	—	酸化鉄系顔料
黒(A～E, G)	Ca, P, Mg F以上の原子番号を 持つ元素は未検出	—	アイボリーブラック カーボンブラック
白(A～G)	Pb Ca Si, Mg	2PbCO ₃ ·Pb(OH) ₂ [13-131] PbCO ₃ [47-1734] Mg ₃ Si ₄ O ₁₀ (OH) ₂ [13-558] [19-770], [29-1493]	鉛白 炭酸カルシウムは少量成分 タルクは少量成分
金(F)	Au, Ag, Cu	—	金箔、少量の銀と銅を含む
地塗層(A～G)	Pb Ca, S Mg, Al, Si, K	2PbCO ₃ ·Pb(OH) ₂ [13-131] PbCO ₃ [47-1734] CaCO ₃ [5-586]	鉛白と炭酸カルシウムが主成分 微量成分としてケイ酸塩化合物を含む

*[]内のNo. は照合したJCPDS - ICDD カート*のNo.

なお炭酸カルシウムは白亜、胡粉、石灰末など同じ構造で、絵具としての名称も多い。

EPMAの二次電子像で観察して、特徴ある形態を確認すれば、白亜が胡粉かなど特定できるが、この作品でも名称を特定するに至らず、このため炭酸カルシウムと記した。

全体に艶消しのような画面、多岐に渡るタルクの使用、一部には膠水で貼付された金箔を使用、凹凸のあるマッチ着火部分など、藤田のマチエールに凝った面をみる作品だと思う。(宮田)

4. X線調査報告

今回撮影した作品は、いずれも作品画像に照合する陰影は現れず、地塗層塗布時の厚みの差、ヘラで塗った痕跡を反映した画像が観察できる。

A. 《五人の裸婦》

《五人の裸婦》は過去の修復で板に貼られている。この板の格子状に組まれた裏面補強枠は密度も高く、遮蔽効果が比較的大きいため、全体に目立つ画像になっている。その中でも地塗層のヘラ塗りによる厚みの差を反映して、全体に右上部から左下方への塗布跡が観察できる。さらに損傷部位は最も暗く現れて、特に中部左方の破れの跡は顕著である。この他にも小さな剥落部分も存在する。さらに中部付近では下方にかけて、縦にやや暗い線状を呈する部位が数カ所、比較的顕著に観察できる。地塗層作成時の塗りムラとは異なる。

成因は不明であるが、地塗層まで及ぶ剥落のような損傷を受けたものと思う。厚くなされた補彩とは無関係で、もし補彩が画像形成に寄与すると、人物部分の厚い補彩部分は全体に明るく顕著な画像を形成する。これが観察できないため、チタン白を主成分とする補彩はコントラストに寄与していない。鉛白と石膏を主成分とする地塗層塗布の厚みの差が、コントラストの成因となっている。

B. 《自画像》

《自画像》は過去、特に処置は無く、制作当初の状態をほぼ維持してきた作品である。上述したように作品画像に照合する陰影は現れず、鉛白と炭酸カルシウムを主成分とする地塗層塗布の厚みの差が、コントラスト成因となっている。(宮田)

5. 一連の修復とアーカイブ調査の結果に寄せて

驚くべき調査結果である。戦後、1949年3月に藤田が日本を去ってから、永別してから、そして1968年1月にスイスで没

して以降、母国で彼の不在を補うべく、長らく公開されてきたのが《五人の裸婦》(東京国立近代美術館蔵)と《舞踏会の前》(大原美術館蔵)であったことは間違いない。ともに1920年代のバリで制作され、現地のサロンに出品された大作である。1920年代バリ時代——彼の全盛期を代表する「乳白色の裸婦」。藤田の絵画と言えば「乳白色の下地」が連想されがちだが、実のところ、この表現自体が日本語で定着したのは意外に遅く、1940年代以降のことである。1920年代のバリで暮らし、藤田とも親しかった美術評論家・柳亮が、この表現の生みの親といってもいい。彼の定義をひくと、「日本の伝統的な絵画の用材である紙や絹の優雅な地肌の効果を油絵の用材を使って、油絵という概念の中で再現しようとしたもの」¹⁹⁾とある。西洋起源の画材を使いながらも、なぜか不思議な日本的な雰囲気を出した表現——白い下地に細く、黒い輪郭線で裸婦や静物が優美に描き出された。

《五人の裸婦》(169.0×200.0cm)は、1923年秋のサロン・ドートンヌに出品された(第16回、1923年11月1日～12月16日)。出品目録に、タイトル「Nus」、出品番号676番、販売価格25000フランとある、その後の行方は長らくつかめず、いつ日本に来たのかも不詳で、東近美の収蔵年1967年がわかるだけであった。今回の東近美内外のアーカイブ調査によって、この作品が1963年ごろにヨーロッパ、スイスからフランク・シャーマンによって買い戻されたことが判明したことは大きい²⁰⁾。戦中期を欧州で耐え抜いていたのである。さらに、元職員の上屋氏のアーカイブから発見された二点の資料に注目したい。一点は竹内健のアトリエ内での、この作品の木枠の写真(図4)。間違いなく藤田の文字で、Nusと記載されている。Nu(裸婦)の複数形が発表時のタイトルで、後年、区別のために裸婦の数を加えて呼ばれるようになっていく。1943年の藤田画集での収録時にすでに「五人の裸婦」と記載されている。二点目はもともとその木枠に添付され、取り外して残されたサントール画廊(ブリュッセル)のラベル(図23)。このラベルから、本作が1924年10月25日～11月5日に同画廊で開催された藤田個展に出品されたと推測できる。1920年代半ばの藤田のベルギーでの人脈とコレクション形成についてはすでに調査報告済みで²¹⁾、その成果との照合により、この作品が一時期、ベルギーのコレクターにあった可能性も考えうる。

他方、大原の《舞踏会の前》(168.5×199.5cm)(図24)は、1925年のサロン・デ・テュルリーに「Avant le bal(舞踏会の前)」と題して出品された。番号は570、売価は公表されず。《五人の裸婦》が大きな金額でコレクターに売却されたであろうのとは対照的に、この作品はその後も藤田の手元に置かれ、自宅の客間で数々の来客をもてなすことになる。20年代後半



図23 ブリュッセル、サントール画廊出品票(1924年個展か)

の写真や来客の証言が残っている。そして1929年秋の一時帰国の際に同道され、三越百貨店の個展で展示される(《自画像》もこの帰国時に持ち帰られ、同年の第10回帝展に出品された)。その後の行方は現時点では確認できていないが、おそらく日本にとどまり、戦後、1957年になって大原に收藏された。まさに対照的な二点である²²⁾。

この二点が同じ展覧会に並んだ機会は実のところ、多くない。生前の藤田自身も見たことはなく、1988年の東京都庭園美術館での回顧展が初めてで、2018年の没後50年の回顧展(東京都美術館、京都国立近代美術館)までそろったことはなかった。途中、2003年に大原美術館で二点が並んだことがある。二点が隣同士に並んだ状況を強く記憶しているが、制作年2年の隔たりのほぼ同サイズの大作ながら(現状の額によって違ったサイズに見えるが)、際立って対照的であった。一方は白くやわらか、他方は表面コーティングされたような堅牢さ、安定性である。それは物理的に《五人の裸婦》の画面が貼り込まれたパネル(図6)のなせる業で、重さ40キロぐらいはあるようだ。なぜ、そこまで違うのか。それは作家の手を離れてから、後年の修復によって、第三者の手によって行われたことに起因すると、今回はっきりした。

すこし時間がさかのぼるが、2014年にフランスのBNPパリバ財団から東京藝術大学保存修復油画研究室の木島隆康教



© Foundation Foujita / ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2023 E5043

図24 藤田嗣治《舞踏会の前》1925年 油彩・キャンバス 168.5×199.5cm 大原美術館蔵

授(当時)にご提案をいただき、「BNP Parisbas pour l'Art」(BNPパリバ・フォー・アート)の枠組みで藤田作品への修復が実現することになった際、当方もコーディネーターとして参加した。候補として検討したのは20年代の裸婦の代表作《五人の裸婦》と《舞踏会の前》の二点。結果的に二年近くに及ぶかもしれない修復期間を確保できたのは《舞踏会の前》だった。大原美の代表作として年来、館外への貸出を最低限にして来場者を迎えてきたことが、高階秀爾館長による英断により「修復のための長期休暇」につながった。国立館の藤田は数年先まで貸出予定が入っており²³⁾、館側も同作は物理的に安定していて、特段、修復の必要はないとの見解だったため、あきらめざるを得なかった。

修復の責任者・木島隆康氏は修復完了時に以下のコメントを寄せている²⁴⁾。

「《舞踏会の前》は、画面全体が艶消しの上品な絵肌と肌色を中心によくコントロールされた微妙な色調、そして面相筆でひかれた髪の毛ほどの細くてやわらかな黒い輪郭線、人肌のようになめらかで透明感のある裸婦の肌色というように、藤田作品の魅力をすべて備えている。今回の修復では、これら藤田の繊細な諸要素をわずかでも損じないように、細心の注意をはらって処置を行ったことは言うまでもない」

「修復を終え、作品鑑賞を妨げていた汚れや黄化したワニス、さらに不適切な旧修復跡を取り除いた本作は、制作当初を思わせる乳白色を基調とした明るい画面を取り戻したのである」

この修復実現は、2018年に控えていた藤田没後50年展に向けての準備の一環であった。藤田没後50周年展には修復がかなった新生《舞踏会の前》と、「かつて」の修復後の状態のままの《五人の裸婦》が並んだため、いっそう「ふぞろい」な印象を深めた。それが今回、所蔵者である東近美の英断により、修復家の手にゆだねられたのである。関与者は1990年代後半からすでに20年を超える藤田技法研究を続けてきた。2000年のパリ日本館絵画修復事業の段階では、1929年作の大作を「美しくおいさせる」ことがテーマであったが、そこから長い年月と修復経験や研究実績の積み重ねを経て、関係者が職場から退職を迎える時期に、集大成の意識がおのずから発生したことも大きい。以下に、藤田の修復をめぐる動きを時系列的に整理しておきたい。

1998年2月 パリ日本館作品《歐人日本へ渡来の図》《馬の図》(1929年)、予備調査

- 2000年7月17日～10月27日 パリ日本館修復事業(日仏共同プロジェクト)
- 2000年9月 パリ郊外にメゾン・アトリエ・フジタ(Maison atelier Foujita、藤田記念館)開館。
- 2006年 東京国立近代美術館ほかで、没後最大級の回顧展
- 2006年6月 国際シンポジウム「1920年代・パリ・藤田嗣治」
京都国立近代美術館、京都造形芸術大学
- 2008年5月 林洋子『藤田嗣治 作品をひらく 旅・手仕事・日本』名古屋大学出版会
- 2008年12月6日 国際シンポジウム「藤田嗣治の絵画技法に迫る：修復現場からシンポジウムへ」
- 2010年2月 木島隆康・林洋子編『藤田嗣治の絵画技法に迫る：修復現場からの報告』東京藝術大学出版会
- 2014年 大原美術館の《舞踏会の前》修復(BNPパリバ財団の支援による、東京藝術大学・木島隆康研究室)
- 2018-2019年 「没後50年 藤田嗣治展」(東京都美術館、京都国立近代美術館、パリ日本文化会館)《五人の裸婦》と《舞踏会の前》がそろって展示。

2000年のパリ日本館所蔵作品修復事業関連については、2010年刊行の『藤田嗣治の絵画技法に迫る：修復現場からの報告』に掲載した、拙稿「はじめに——シンポジウム開催に到るまでのかくも長き道のり」を参照されたい。同事業には国内の3つの修復工房の修復家と、フランス側から複数の修復家・研究者が参加した。2022年の修復を担うことになる渡邊郁夫氏、宮田順一氏は創形美術学校修復研究所(現・修復研究所21)から、後述する木島隆康氏も当時は同研究所から加わり、絵画保存研究所から小谷野匡子氏、大川美香氏、福田誠氏、山領絵画修復工房からいまは亡き山領まり氏(1934-2020)と齋藤敦氏が参加した(図25)。

2000年当時よりも積極的な修復、「復元」を試みること。その背景には修復テクノロジーの進化だけでなく、藤田関連のアーカイブ整備があった。日記や手紙の公開、都築テキストで言及されているシャーマンの聞き書きなどである。そしてそれらに基づき、さらに現存する関係者の聞き取りで補うことで、この作品が被ってきた「災難」がついに明らかとなったのである。修復完成が近づいた段階で修復研究所21にうかがって、作品を見た第一印象は「舞台上に五人の裸婦が立っている」、「活人画のようだ」というものであった。これまでは紙人形のように平面的だった黄色味を帯びた裸婦たちが、血色を帯びて肉体を取り戻していた。これが本来の、1920年代の藤田の裸婦だったとの確信をもった。

長年、藤田研究者としての不明を詫びるべきだろう。藤田



図25 2000年パリ日本館での藤田修復事業でのいまは亡き修復家の山領まり氏(左)と齋藤敦氏(右)

の基準作中の基準作とされてきたものが、実はたいへんな「フランケンシュタイン状態」だったのである。美術史研究者、修復家がそれぞれ持っていた違和感は、最終的には所蔵者の英断がなければ、解消・公表に向かわなかった。この作品は贋作ではない。間違いなく藤田の真筆であるが、そこに取り返しのつきがたい傷が二重についていたのである。そしてそれは当時の、最大限の誠意をもって、一見わからないように手当てがされた。後世のわたしたちは、それを「乳白色の裸婦」というのに、どうしてこんなに黄色いんだろう」という素朴な疑問を抱えながらも、半世紀以上眺めてきたことになる。

戦前、海外に渡航経験を持った画家たちは基本的に、一定以上のサイズの作品は木枠から外してカンヴァスを巻いた状態で持ち帰っていた。1929年に招来された《舞踏会の前》にも縦に巻いた際のダメージが残る。今日、ここまでのサイズの作品は額装のまま、クレート等の「箱」に入れて国内外を輸送する。欧州圏にあって戦災を免れて生き残った《五人の裸婦》は、1960年代の、まだ国際的な美術品輸送環境が未整備な段階で母国に運ばれ、被害を受けたようである²⁵⁾。

あらためて藤田を思う。1967年にこの作品が東近美に収蔵された段階で、藤田は日本には不在ながら、いまだフランスで存命していた。その前のシャーマンによる欧州での購入→空輸→日本国内での事故→修復段階でも生きていたが、藤田の日記をたどる限り、パリの藤田にこの作品の状況が相談された形跡はない²⁶⁾。作家は1949年3月に日本を離れ、68年1月に在外のまま亡くなる。自ら代表作と見なしていた作品がかくも手の入った状態で、母国の国立館に収蔵されたことを、知らされなかったことはむしろ幸いだったのかもしれない。「戦争記録画」がアメリカから「無期限貸与」として日本に戻

り、同じく東京国立近代美術館に所蔵されるのは1970年。それを冥途の藤田が知る由はなかった。

その後、東近美には藤田の親族からの作品寄贈が続いた。本稿でも紹介された《自画像》(1929年)——義兄・中村緑野氏の遺贈をはじめ、田原修氏(《少女》1956年)、そして君代夫人から(《ラ・フォンテーヌ頌》、《動物宴》ほか)。この美術館の藤田作品は、藤田ゆかりものがそろっているといっていだろう。自信作や家族に向けて描いた、残した、市場性を度外視した愛らしい小品たち。それらに囲まれた《五人の裸婦》は、今回の修復で義兄が遺贈した《自画像》との比較検討も功を奏し、1920年代の姿に近づいた。もちろん、可逆性ある修復が行われているため、次の修復の機会が来れば、またさらに進化しうるに違いない。

「覆水盆に返らず」である。けれども、《五人の裸婦》が生き残ることで、後世を生きる私たちは美術館や美術品輸送の黎明期に起こった悲劇を刻印した記念碑であることを忘れない糧としうる。美術品は、制作者のライフスパンを越えて、はるか後世まで生き残りうる。ただ、それは自動的に延命するのではなく、さまざまなリスクを乗り越えてきた結果である。東京国立近代美術館の開館は1952年で、活動歴が70年を越えた。今回のアーカイブ系の発掘は、館活動の継続・積み重ねのなせる業とあらためて先人の「リレー」に感謝をささげたい。初期の収集作品はますます時代的には遠ざかっていく。そうしたなかで、藤田についてアーカイブと修復、館内職員、館外の専門家の協働により大きな成果があがったことは、今後のほかの作家、作品研究のモデル・ケースとなることが大いに期待される。

ところで、いまだ、藤田の作品は一点も、国の重要文化財に指定されていない。1920年代の油彩画でも岸田劉生等の指定があることを考えると、「海外で制作された作品」は対象外かと想像してみても、原田直次郎の《靴屋の親爺》(1886年、東京藝術大学蔵)は滞独中の作品でも指定済みで、そうでもなさそうだ。文化財保護法が制定から70年を超えて、文化財の領域に入る時期を「制作から50年」と区切る規定も無化されている。すでに1960年代以前の作品が指定対象となっていたなか、1920年代以降の滞欧作や30年代の抽象、シュルレアリスム系の作品、戦中の制作をどう考えるかを切実に受けとめつつ、戦後50年代60年代へと指定対象が移っていくことを願うばかりである。藤田の指定対象の優先順位については、本稿の議論がおのずから明らかにしたはずである。

最後に、今一度、藤田研究に立ち戻ると、東近美に限らず、2000年以降、修復と技法分析の実績が蓄積されつつある。パリ日本館の二点(1929年)、エソンス県が所蔵する1928年の二

点(パリ日本館作品の前段階)²⁷⁾、《舞踏会の前》(1925年)、そして東近美の《五人の裸婦》(1923年)と《自画像》(1929年)。つぎの段階で必要なのは、これらの各論の総合的な分析である。20年代を通じて、一定ではなく、着実な進化がある。近年の修復を通じて、技法や素材分析が進んだことと連動して、過去のワニス塗布や修復によって失われてきた、藤田の目指した「絵肌」を再考する好機をわれわれは迎えたのである。(林)

おわりに

本プロジェクトは、過去の修復の実態を明らかにしただけでなく、日本を離れ、世界でオンリーワンの画家となるべく、藤田がいかに意識的に画材や技法の工夫を重ねていたかについても実証的に再確認する機会となった。しかし同時に、本来堅牢な絵肌をもつ油絵にはない脆弱性を帯びた藤田作品の特異性が、オリジナルの下地や絵具を後世の修復により、失わせるきっかけにもなったことをも証明することになったともいえよう。

今回の科学調査と修復が終わった後に、国立西洋美術館の陳岡めぐみ氏から、令和2(2020)年度に国立西洋美術館に藤田のご親族より寄贈を受けた参考資料に、1923年のサロン・ドートンヌに展示された際に撮影された《五人の裸婦》の複製写真(図26)があるとうかがった。古いモノクロ写真であるため、もし調査前にこの存在を知っていたとしても、今回の修復作業内容に大きな変化はなかったであろう。しかしこの複製写真が出てきたことで、竹内補修後の画像との比較が可能になり、遠目に全体を見る限りでは、竹内の補修が当初の《五人の裸婦》のイメージがらっと変わるほど過剰で不適切な処置だったわけでもないことが確認できた。いやむしろ竹内自身は、ひょっとしたら、作品収蔵前にもかかわらず、美術雑誌に補修中の写真まで載せたように、この補修を成し遂げ、国立の美術館に買上げられることに、誇りにすら感じていたかもしれない。実際のところ、竹内修復後の《五人の裸婦》はこうして当館に収蔵されたことで、20年代のパリの華麗さをまとった藤田絶頂期の大作として、多くの人の心にイメージが刻み込まれてきたのだ。藤田の人と作品をこよなく愛したチャーマンが《五人の裸婦》を購入して日本に輸入し、事故での損傷を竹内が補修したことで今ここに作品があるわけで、戦後もまもなく日本を離れた藤田のことを思いながら、チャーマンがその代表作を日本の美術館に残したことの意味の重みを、あらためてかみしめるべきなのかもしれない。しかしそうであったとしても、日本の画壇と距離を置き、日本画でもなくいわゆる日本の油絵でもなく、世界のフジタを目指して

独自の表現を確立しようと苦闘した藤田を思う時、藤田がこだわった本来の絵肌が広範囲に失われ、黄変、ムラ、光沢感や線描の途切れ等の、補修によってもたらされた質の変化は看過できない問題なのである。



図26 藤田嗣治《五人の裸婦》複製写真、1923年撮影（撮影：PHOTO-ART J.Roseman）、ゼラチン・シルバー・プリント 22.6×26.4cm、国立西洋美術館蔵 早川家寄贈（撮影：上野則宏）

当館で保存修復を専門的に学んだ修復家が収蔵品の修復に関わるようになったのは、1970年から数年がかりの戦争記録画の修復からと、市川政憲氏からうかがった。また山領氏によれば、1970年前後は、海外で修復を学んだ人たちが最新の情報と経験を携えて相次いで帰国した時期だったという²⁸⁾。そういう意味では、《五人の裸婦》の旧補修は、保存修復においても美術館の様々なシステムにおいても、まだ手探り状態の1960年代半ばのことであり、その時点で処置の仕方の問題点があったという認識は補修者も美術館も考えてはいなかったであろうし、時代の限界という側面もあった。

最近では経年による変化も手伝って、戦後の補修済の作品でも再修復をせざるを得ないケースが出てくるようになった。逆説的だが、こうして2000年のバリ日本館での修復経験や学術的研究を踏まえることができ、数十年にわたる保存修復の技術の向上や知見の積み重ね、科学調査の精度や種類の充実がある今だからこそ、今回のような調査と復元に近い修復作業もできたともいえるのである。また様々な資料や情報が各所に保存され、少なくともはなつたが当時を知る関係者の証言を得ることができたことの意義も大きかった。断片として点にしていた情報が、相互につながって意味を帯び、つながりが見えてきたおかげで、過去の補修の原因探索と連動して、作品の来歴や手探り時代の修復や美術館の状況の一端とも向き合うこともできた。科学的な調査と分析が修復と密接に連携を取りながら行えた修復研究所21、多岐にわたる藤田についての研究的な知見を有する林氏との共同で取り組めたからこ

そ再確認できた、1920年代の藤田の絵肌のもつ意味。修復と科学と美術史的アプローチが、相互に連携し合いながら取り組むことの重要性をあらためて感じる場ともなった。

なお、2023年3月17日から5月14日まで、当館ギャラリー4で開催される「修復の秘密」展の一角で、藤田嗣治を特集する。返還後間もない戦争画修復事業で、山領氏が修復した《ソロモン海域に於ける米兵の末路》を皮切りに、新装の《五人の裸婦》も初お披露目、また修復を終えた素描と油彩の《自画像》も展示し²⁹⁾、国立西洋美術館所蔵の《五人の裸婦》の複製写真も出品される。今回の修復は、補彩が著しかった裸婦を中心に行ったために、周囲の布などまでは及んでいない。しかし《五人の裸婦》の重く黄色っぽく光沢の強い絵肌は薄れ、裸婦のモデリングも回復し、藤田が描こうとした当初の表現に近いかたちで戻ってきた。一堂に並べた作品は、20年代の藤田の技法や表現を考えるまたとない機会となるだろう。（都築）

謝辞

本プロジェクトをまとめるにあたり、兒嶋俊郎（兒嶋画廊）、齋藤敦（修復家）、酒井忠康（世田谷美術館）、佐藤幸宏（札幌芸術の森美術館）、佐藤由美加（北海道立旭川美術館）、陳岡めぐみ（国立西洋美術館）、土師広（土師絵画工房）、水沢勉（神奈川県立近代美術館）、並びに市川政憲、尾崎正明（茨城県近代美術館）、藤井久榮ほか当館の元職員（浅野徹、石割悠子、生島達久、田中淳、古田亮）の諸氏、並びに神奈川県立近代美術館、国立西洋美術館、東京藝術大学、北海道立近代美術館、バイエラー財団には、資料、情報のご提供など多大なるご協力をいただきました。深く感謝の意を表します。

註

- 1) 宮田氏には当館での回顧展でもご寄稿いただいた（宮田順一「藤田嗣治の地塗り―遺された画布とボードー」『生誕120年藤田嗣治展 バリを魅了した異邦人』東京国立近代美術館、京都国立近代美術館、広島県立美術館、2006年3月、pp.153-157）。
- 2) 2022年4月22日佐藤幸宏氏、4月24日佐藤由美加氏からのメールによる。
- 3) 2022年4月の林氏による酒井忠康氏聞き取り調査より。なお、朝日氏は「以後数年間、わが家の一室は《五人の裸婦》の収蔵庫と化した」と記述しているが、実際の作品の動きからは、日本に輸送後すぐから修復前までか、修復後日本橋画廊での二人展までのせいぜい長く1年程度の預かりではなかったかと思われる（朝日晃「SHERMANが見たもう一つの戦後の洋画史 周辺とコレクション」『フランク・シャーマンと戦後の日本人画家・文化人たち』目黒区美術館、1994年4月、p.9）
- 4) 旧木枠に貼られていたラベルは、ほかメモなどとともに、後述する土屋悦郎氏旧蔵品の入った封筒に入っていた。バイエラー財団の資料、来歴担当、サイモン・クラumer博士（Dr. Simon Cra-

- meri)から2022年10月25日の筆者あてのメール回答より(Galerie Beyeler bought it from a Swiss private collection on June 21, 1963, and resold it to Frank E. Sherman on the same day.)。
- 5) 尾崎正明氏の作品調査カードでの来歴欄に展覧会名の記載があるほか、児島徹郎氏の甥で日本橋画廊にて修行を積み、1981年に児嶋画廊を立ち上げた児嶋俊郎氏の「日本橋画廊の壁に五人の裸婦がかかっていたことを覚えています。」(児島氏から筆者あての2022年7月22日のメール)という記憶とも合致する。
 - 6) 当館に保管されていた、1965年6月8日施行の「美術作品購入委員会速記録」に、《五人の裸婦》の寄託受け入れについて記述あり。
 - 7) 神奈川県立近代美術館特別利用申請書(林氏申請)の承認を受けて、同館から開示された資料、記録を確認。1966年5月9日付のポール・ギャラリーのポール・渡部氏から国立近代美術館長小林行雄宛ての寄託品の出品同意書、手書きで所蔵者名としてシャーマンと書かれた、陳列予定作品目録などを含む。日系アメリカ人のポール・渡部氏は、日本橋画廊のニューヨーク支店を担っていたスタッフで、1965年に独立して麻布台にポール・ギャラリーを設立。
 - 8) 売渡同意書のシャーマン直筆内容：「東京国立近代美術館「この度、私の所蔵する画家藤田の5人の裸婦が、東京の日本橋画廊の児島氏の仲介により、寄託から国立美術館の永久所蔵品に変わることにご同意します。フランク・シャーマン 1967年10月4日」(In the undersigned agree to have my painting by the artist Foujita (5 Nudes) transferred from a loan status to a part of the permanent collection at the National Museum of Fine Arts, through the offers of Mr. Kojima of the Nihonbashi Gallery, Tokyo./ Frank Sherman/October 4th 1967)
 - 9) 竹内健「真像(24) 黒田清輝の補修をめぐる怪談」『藝術新潮』1965年12月、pp.94-100
 - 10) 北海道立美術館等所蔵作品データベース参照。《ファイルフトクール》<https://artmuseum.pref.hokkaido.lg.jp/database/collection/14908>；《少女と山羊》<https://artmuseum.pref.hokkaido.lg.jp/database/collection/14909>
 - 11) 竹内健「補修余話」『藝術新潮』1963年1月、pp.124-127。なお、竹内は1961年度に修復技術非常勤講師として東京藝術大学に招かれている(『東京藝術大学百年史 美術学部篇』ぎょうせい、2003年11月30日発行、p.675)。
 - 12) 国立近代美術館は1952年に京橋の旧日活本社ビルを改装し、12月1日に開館。1962年に建物が決壊であるという理由で移転を検討していたところ、石橋正二郎氏から国立近代美術館用に建物を建設後、寄贈したいとお申し出があり、1969年5月7日千代田区北の丸公園に新築完成した東京国立近代美術館の竣工寄贈式が行われた。
 - 13) 尾崎氏からの筆者あての5月29日のメールによる。
 - 14) 作品輸入時は作品は梱包されており、液状の垂れか複数画面にかかるとは考えにくい。また輸入間もない作品を見た朝日氏からも、フォークリフト事故の話しか出ておらず、竹内のアトリエで液状の垂れかかった可能性含めて否定できず、詳細な原因は不明のままである
 - 15) 木島隆康・林洋子編『藤田嗣治の絵画技法に迫る：修復現場からの報告』東京藝術大学出版会、2010年2月26日発行、林洋子(監修・著)、内呂博之(著)『もっと知りたい藤田嗣治 生涯と作品。』(アート・ビギナーズ・コレクション)東京美術、2013年8月25日、pp.24-25
 - 16) 藤田嗣治「晝の難業」『腕一本』(普及版)東邦美術協会、1936年12月22日発行、pp.115-116
 - 17) 林洋子「藤田嗣治 作品をひらく 旅・手仕事・日本」名古屋大学出版会、2008年5月20日発行、pp.146-149参照
 - 18) 『没後50年 藤田嗣治展』東京都美術館、京都国立近代美術館(朝日新聞社、NHK,NHK プロモーション発行)、2018年7月、p.26
 - 19) 柳亮「藤田芸術の展開とその軌跡」『藤田嗣治追悼展』朝日新聞社、1968年9月、p.15
 - 20) このことについては、すでに朝日見氏が1994年に発表したテキストの中で公表していることを今回あらためて確認した。朝日見、前掲注3テキスト、目黒区美術館、1994年、p.9
 - 21) 林洋子「ベルギーでの名声——パリの新進作家か、日本の画家か」前掲書、2008年、pp.195-214
 - 22) 本論文で関係する三点の戦前の文献での複製歴をまとめる。1925年(頃)Foujita, Paris, G. Crès et Cie:《五人の裸婦》(1923年)写真版(白黒)1929年『藤田嗣治画集』東京朝日新聞社：《自画像》(1929年)三色版(カラー)、《舞踏会の前》(1925年)写真版(白黒)1943年『藤田嗣治画集』造形芸術社：《舞踏会の前》(1925年)写真版(白黒)、《五人の裸婦》(1928年【誤記】)写真版(白黒)なお、1943年の画集では鮮明な画質の《舞踏会の前》に比して、《五人の裸婦》は明らかに写真からの接写で細部がピンボケである。前者が国内にあつて直接写真撮影が可能であった一方、後者が歌州にあつた証左と思われる。
 - 23) この作品の館外への貸出頻度が高いへん高いことが、同館が公開する作品データベースでも確認できる。<https://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=4660>
 - 24) 林洋子編『BNP Paribas for Art meets FOUJITA』公益財団法人大原美術館、2015年11月30日発行
 - 25) 朝日見氏の回想によれば、本作は軍用機等を介してジュネーブから東京に運ばれた(朝日見、前掲注3テキスト、目黒区美術館、1994年、p.9)。
 - 26) 『藤田嗣治 日々の記録 東京藝術大学所蔵藤田資料による』東京藝術大学大学美術館、2022年3月31日発行
 - 27) アン・ル・ディベルデル「もう一つのルネサンスの物語—藤田嗣治の大作群の復活」『没後40年 レオナルド・フジタ展』北海道立近代美術館ほか、2008年7月、北海道新聞社発行、pp.84-89
 - 28) 「修復家と作品の関わり—山領まり氏に聞く」(In focus コレクションと修復)『現代の眼』619(2016年8-9月号)東京国立近代美術館、p.3。なお、東京藝術大学で油彩技法や材料、修復技術の研究が本格的に始まったのは寺田春式(1911-1979)が研究室を設置した1950年代後半のことである(歌田真介「発刊にあたって」『創形美術学校修復研究所報告』vol.1(1982年9月5日発行、高澤学園)p.2および前掲書(『東京藝術大学百年史 美術学部篇』pp.674-675参照)。
 - 29) 素描の《自画像》(1929年)の修復は、ON Paper Conservation(米倉乙世、西原紀恵)、《五人の裸婦》と素描の《自画像》の新規額製作、油彩の《自画像》の額改修(低反射アクリルによる画面保護)は、株式会社テラ(設計、木工加工：星肖江、佐藤尚史；マット加工：小濱圭子、何思縁)が行った。