

平塚市美術館 紀要

第 1 号

2024

「平塚市美術館紀要」創刊にあたって

平塚市美術館は、1991（平成3）年に開館いたしました。開館以後今日までさまざまな企画展を開催するとともに、1万3千点を超える所蔵品を活用した展覧会、無料でご覧いただける若手作家の立体作品を中心としたロビー展、学校との連携やワークショップ、講演会といった教育普及事業が学芸員たちによって実施されています。これらのプログラムは、日々の調査研究に基づき、より質の高い内容を目指して研鑽を重ねながら開催してきたことは言うまでもありません。

このたび創刊する「平塚市美術館紀要」は、こうした事業の実施準備のために行った調査研究の成果のみならず、展覧会開催や教育普及活動を通して得た新たな知見や情報を学芸員が考察し、実施事業に関する付加的な成果として広く公開することを目指しています。また、現段階では展覧会開催までに至らないとしても、収蔵作家や地域ゆかりの作家・作品に関連する調査・研究や収蔵作品の保存管理に関わることも重要なテーマのひとつとなるでしょう。

「平塚市美術館紀要」は、美術館活動における3つの柱—展覧会開催、教育普及事業、作品の収集管理を支えるもうひとつの柱である調査・研究活動を公に資するために刊行するものです。まずはウェブサイトのみでの公開となりますが、当館における調査・研究の成果を少しでも多くの方にご閲覧いただくことで、美術館活動へのご理解を深めていただくとともに、美術館および美術史研究にささやかながらも一石を投じることができればと願っています。そして、事業にかかわる学芸員の資質向上のためにも、各掲載論文へのご批評あるいはご教授を賜ることができたら、これに勝る喜びはありません。

開館以来30年余りを経てからの刊行とはなりますが、未来を見据えた新たな一歩として「平塚市美術館紀要」を創刊し、今後の重要な活動のひとつとして継続していくためにも、関係各位の皆様のご理解、ご協力を賜りますようお願い申し上げます。

平塚市美術館 特別館長
加藤弘子

目次

「平塚市美術館紀要」創刊にあたって／加藤弘子（平塚市美術館特別館長）	1
具象から抽象へー平野杏子試論／勝山滋（平塚市美術館館長代理）	3
藤田嗣治の初期作品ー《おことさん》を中心に／安部沙耶香（平塚市美術館学芸員）	11
藤田嗣治《おことさん》の蛍光 X 線分析による顔料調査報告 ／藤澤明（帝京大学文化財研究所准教授）・安部沙耶香（平塚市美術館学芸員）	28
藤田嗣治《おことさん》試料片調査結果／宮田順一（修復研究所 21）	31

はじめに

平塚の洋画家の第一人者で、現在活躍中の平野杏子（挿図 No.1）が、平塚に居を構えて 70 年余りが経つ。このたび 2024 年春の企画展で「平野杏子展－生きるために描きつづけて」と題し、当館では 17 年ぶりとなる大規模な個展を行った。

この開催にあたっては、女性の活躍であるとか長寿社会で生き活きと生きるということに対して恰好の実例であるからと説明してきたが、実のところ前回の「平野杏子展」（2007-2008 年）で紹介でき得なかった作家の本質に対しての積み残し感があった。

作品を売ることはしないという作家にとっても、作品は人生であって、秘して守っておきたい核心部分があったと拝察され、展覧会準備の過程で拝見できた《善財童子五十三詣》や《三陵溪(拓本)による習作》などはその核心であり、作家理解のために欠くことのできない作品であった。

多彩に見える画業、孤塁を保つ生き様は、誤解も生むし、再度平野杏子という人となりを含めて検証し、また顕彰していくべきであろう。

ある画家の言葉に「梯子の頂上に登る勇氣は貴い、更にそこから降りて来て、再び登り返す勇氣を持つ者は更に貴い」¹というが、平野杏子はその長い画業のなかで、あたかも梯子の頂きから降りては登り返すように多彩な振り幅をもって作風を変化させてきたように見える。その振り幅は見るものを当惑させ、作品を見る目を曇らせてしまうかもしれない。とかくこうした画風の変化は好まれず、むしろ同じモチーフばかり描くことが美德であるとされるようなきらいがある。売れる画題の作品を描いてほしいというギャラリストや愛好者層の存在も、そこにはあろう。

しかし、平野杏子はそうした束縛の埒外にあって、多彩な作風を展開させてきた。一方で多彩な作風のなかに、共通して一貫した本質があることも指摘できるのではなかろうか。

平野杏子芸術については、寡聞にしていまだ画業の変遷を分類して論じる作家論が存在しない。変遷というよりも振り幅が激しすぎるため、研究し得る平塚市美術館をはじめとした所蔵館などがその中身を追い切れてこなかった現状であろう。そこで本稿は、その試論として初期具象時代から抽象への変遷について作家としての来し方から論じ、今後の平野杏



挿図 No.1 平野杏子 1993 年頃

撮影：九鬼康裕

¹ 「速水御舟語録」『美術評論』（4 巻 3 号、1935 年 4 月）

子論への礎とするものである。

1. 平野杏子の来し方 初期具象時代

平野杏子（旧姓井田京子）²は1930年、大山信仰の地・伊勢原市に、八人兄弟の次女として生まれた。大山は標高1252メートルと、さして高いわけではないが、毎年遭難事故があり、突然雷鳴を伴う雨が降るため雨降山と称され、神仏混淆によって密教化した聖地である。遺跡や出土品も多いことから平野杏子の感性に大きな影響を与え、実家に出入りする文化人とも交流して学ぶところが多かった。

油彩は幼少期に叔父の上海土産で油絵具をもらい描いていたが、厚木高等女学校（以下厚木高女）在学時代には近隣に住む新聞記者・小平鉄男（大庭鉄太郎、1910-1979）の自宅で見た長谷川利行、村山槐多、寺田政明の作品³に感銘をうけ、本格的な油彩を志すこととなった。こうした画家の名前を見れば、奔放に個人表現を発露した作品に共感を寄せたことがわかって興味深い、さらに幼少期から詩や文学についても関わりが深く、厚木高女での恩師は童謡作家・詩人の中村雨紅（1897-1972）であったといい、戦後中村の助言と父の希望により、美術学校ではなく共立女子専門学校被服科に進学することになったという。

一方、当時の画家たちにはさまざまな形で戦争が影を落とし、数年の差であっても戦中派、戦後派と分けられるなどその人生にまで影響を及ぼした。平野杏子は戦中派、戦後派のいずれとも異なり、そのはざまの世代といえる。相模海軍工廠（寒川町）に動員された際、空襲するB29と迎撃する日本軍機を見たのが14歳であったという。その後の敗戦によって、社会のすべての価値観がくつがえったが、平野杏子にとって、国家が芸術界に介入していた戦前・戦中の状況には憤りを感じ、戦後の民主主義は自由で束縛がないという点で画家にとっては、すんなり受け入れられたように見える。

1948年入学の共立女子専門学校では大久保作次郎、長屋勇に師事し「画家として自分の核が形成された」⁴時期となるという。この言葉はおおいに首肯できることで、油彩を志したきっかけとなった利行や槐多の感情の発露の前に、穏健ななかでも混色を禁じるなど基

² 平野杏子は旧姓井田で、1970年に雅号を杏子と替えるまでは本名の京子で発表していたが、本稿では平野杏子と統一することとする

³ 『平野杏子作品集』（平野杏子作品集刊行実行委員会、2003年）によれば、小平鉄男宅では、村山槐多の裸婦ガラス絵、長谷川利行のアマリリス、若いころの寺田政明の人物画が居間に掛けられていたという。槐多がガラス絵を制作したのか、また真筆か複製かは判然としない。

⁴ 齋藤里紗「独立独歩のあゆみ－画家・平野杏子インタビュー記録[前編－1930～1980]」『横浜美術館 研究紀要』第17号、2016年）

本を踏まえた正統な絵画技法について、官設の東京美術学校・官展系の長屋らから学ぶことは画家としての土台形成のために有意義であった。

さらに重要なのは、共立女子専門学校で嘉門安雄に西洋美術史を、北川桃雄に日本美術史を学んだことであり、あわせて同校での講演会や映画上映会にも参加するなど幅広く知識を吸収したことも益するところ大であって後年の画業にも影響を及ぼした。

同校在学中、平野の画業と人生に大きな影響を与えたのは、1950年の母・トシの早い死であった。平野杏子にとって、夫に仕え、家事や育児に心身をすり減らして42歳でこの世を去った母は日常性に埋没してしまう生き方を強いられた因襲の犠牲者であり、こうした生き方に決別し、画家として立つ決意を新たにすることとなる。

母の死は平野杏子の自立志向を強くしたほか、人生のはかなさと無常感を目覚めさせ、仏教思想に関心を抱く端緒となった。加えて後述のように1954年の結婚によって師・長屋勇と疎遠になると1960年には抽象表現へと移行していく。生死の境で病いに臥せるなか抽象画のイメージが夢に出たものと平野は書くが、この1950年代後半とはようやく欧米の戦後の画家たちによる、いわゆるアンフォルメル絵画が紹介されてきた時期であり、こうした息吹には敏感であったことであろう。自らの発露として自立と自由を求めている平野にとって、こうした新思潮は切実な問題であったといえる。

2. 平野杏子芸術の本質 《静物・さんま》からわかること

平野杏子の画業を振り返ると、とくにその前半については10年以内のスパンで変化を遂げてきている。具体的には50年代の穏健的具象表現の時代、60年代半ばの抽象表現の時代、70年代にかけての仏教思想を容れた幻想絵画の時代といった具合である。

それぞれに長屋勇や星崎孝之助といった作家の作品に影響を受け、穏健な具象から迫力ある濃密な幻想絵画と険しい頂きを極め、韓国慶州や南山での磨崖仏、石仏との邂逅によって画業の畢生の集大成を迎える。その後、円熟期として各地の取材をもとに絵画や立体、発掘された出土品や卵形の造形によるバリエーションへと展開していくこととなる。

初期の50年代の具象作品のなかで紹介したいのが《静物・さんま》(挿図No.2)である。



こうした慎ましやかな卓上の静物表現画が女性作家らしさだと簡単に評価して済ませてしまいがちであるが、本作はその愚を払拭するほどの意義深い作品である。

本作の念頭にあるのは佐藤春夫「秋刀魚の歌」⁵である。これは当時まだ谷崎潤一郎の妻であった千代との悲恋が詠われた佐藤春夫の優れた詩の一つである。

挿図 No.2 《静物・さんま》1950 年

⁵ 「秋刀魚の歌（我が一九二二年より）」『ちくま日本文学全集』13巻（筑摩書房、1991年）

あはれ
秋風よ
情あらば伝えてよ
一男ありて
今日の
夕餉に ひとり
さんまを食ひて
思ひにふける と。

上記のように始まる詩は、その後「青き蜜柑の酸をしたたらせて」さんまを食べる平和な描写から一転して、捨てられんとする人妻、そむかれたる男のあいだで女兒は父ならぬ筆者・佐藤春夫にさんまの腸をねだるという異常な家族の状況を赤裸々に表現している。

もちろん画家としては、いまだ敗戦後の混乱の収まらないなか、食卓に並んださんまに対する喜びの感情が第一にあったにせよ、ただ美しいだけでなく煩悶する佐藤の詩に対して、平野杏子自らも同年母を若くして失い、頼るべき父に画家志望を反対され反発しながら自立を決意する心情を託したものであったと推測される。さらに描かれた秋刀魚の数が佐藤春夫と千代、その娘を暗示する3尾ではなく、平野杏子の両親、姉、別の皿に次女の杏子を暗示する4尾が描かれているということも考えれば本作《静物・さんま》に秘められているのが描いた本人・平野杏子の心情であることがわかるのではなかろうか。

このように、平野杏子の文学に対する造詣の深さは、かなり早い時期から培われたもので、前掲の新聞記者・小平鉄男が小説家でもあったことから空襲下の防空壕で文芸の話をきいたといい、厚木高女時代には疎開してきた文学者たちと交流し、戦後共立では太宰治の講演をきき、後年には長谷川龍生と親しく接し、自らも詩を書いて出版している。平野杏子芸術の特筆すべき点の一つに、美術にとどまらず幅広くさまざまな文化を渉猟して制作に活かしていることが挙げられるのではなかろうか。

3. 平野杏子芸術の本質 抽象と幻想

こうした時期を経て、画家は1960年代に具象から抽象へと大きく画風を変える。

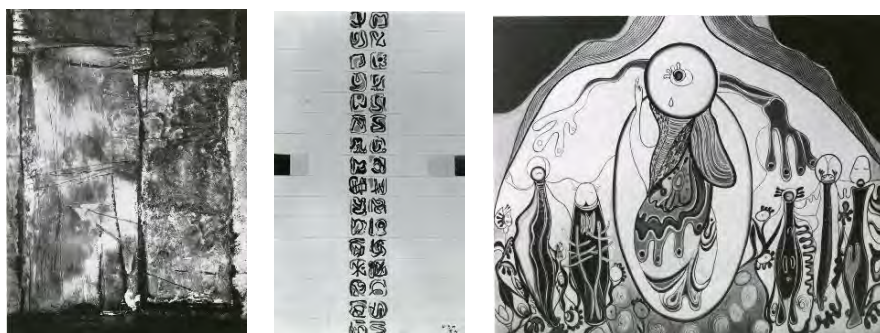
結婚、出産と環境が変化し、育児と画業との両立や制作上の悩みから病いに見舞われ、病床中、夢でみた抽象画に触発されたものという。

当時の美術界では、年々アンフォルメルをはじめとした抽象絵画が紹介されはじめていた時期であった。平野杏子が結婚を境に疎遠となるまでは、師の長屋勇の研究所では抽象絵画が描かれておらず、抽象への興味がこの時期に湧いてきたという。こうした潮流が個人の表現の発露であると考えれば、平野杏子が画業を目指した経緯からしても自由奔放に抽象表現の冒険に歩をすすめたものと思われる。

それにしても 50 年代の具象と 60 年代の抽象への急展開は、にわかに信じがたい変化ではある。平野杏子の画業の出発点は、共立女子専門学校という私立の一般大学である。つまり東京美術学校系のアカデミズムからは対極にあった。しかしながらその初期の師承関係を振り返れば、長屋勇や大久保作次郎、さらに共立以前に厚木高女では同じく東京美術学校系の大貫松三や島村亮から学んでもいる。アカデミズムと反アカデミズムは本来、相いれないもので制作に際しての描き方がまったく異なる。乱暴な言い方をすれば、前者は構図を決め、ハイライトを決め、影を施して描くが、後者の場合戦後派の一部の画家たちのロジックでいえば画面の端から描きすすめ、反対まで描いて完成するのだという描き方である。こうした極めて希少な変化に成功したのはなぜだろうか。この答え合わせはひとまず置くとして、抽象に転向した時期の作風はどのようなものであっただろうか。

1961 年に病いから快復し、堰を切るように描いた当時の作品の多くは、残念ながら多くが出縄のアトリエを襲った 1963 年の台風被害によって逸してしまったという。現在一部の作品を白黒写真で確認するのみであるが、その作品はいくつかの系統に分類することができる。試みに記せば、下記の 3 つとなろう。

A.レリーフ状の堅牢な面を基底材として表面を焼いたり、紐やテープをからませた作品 (1960 年のグループ展 (旺彩会)、1962 年の新世紀美術協会展に出品 挿図 No.3)



左から挿図 No.3 《作品 2》 1962 年、No.4 《作品 64-2》 1964 年、No.5 《輪廻の章》 1965 年

B.白のモノクロームを基調とし、格子状に分割された平面に青や赤の文字のような形態が描かれた作品(1964 年の新世紀美術協会展に出品 画像 No.4)

C.不定形の線のフォルムにより、シュルレアリスムの影響と原始的なものに対する志向を表した作品(個展、輪廻の章(銀芳堂画廊)以降 画像 No.5)

これらは息せき切って新たな思潮を容れようとするがゆえの不完全燃焼さはあるが、作品には制作の喜びが満ちあふれている。アカデミズムから抽象へと表現手法を根本から変えるような変化であるが、長屋勇に師事する以前、厚木高女時代に利行や槐多に惹かれたことからわかるように、個人表現の発露を重視し共感する意識が平野杏子の根底にあったのではなかろうか。

C.に分類される《輪廻の章》シリーズでは後年にも連なる卵形の形態が初めて登場する。この形態にしても、幼年期に父が多く鳥を飼い、自らも鶏を飼育してきたといい、古くから身近であったという。

つまり、作家自身は抽象に転向したさいにそれまでのデッサンを破棄したり、母の死ののちに家出をするなど、新たな方向へと進むさいには退路を断つように過去をいったん清算しているのだが、利行や槐多しかり、幼少期の卵の記憶しかり、どこか深いところで過去から間欠泉のように連なっているのである。



挿図 No.6 《菩提樹の下のある日》

1970 年

こうした抽象作品ののちに、平野杏子は母の死以降考えを巡らせてきた生と死への思いや輪廻思想に加え、自他の別のない華嚴経（大方広仏華嚴経）の教えに邂逅したことにより、密度の濃い幻想的な画風へと展開することとなる。こうした幻想絵画は 1969 年に平野杏子も深くかかわって結成された総合美術展「潮」⁶などにおいて発表された。

画像として《菩提樹の下のある日》（1970 年、挿図 No.6）を掲載したが、本作の構図は《輪廻の章》（挿図 No.5）を下敷きにしながら彫り込むような濃密なマチエールで

密度のある作品へと昇華している。こうした変化は、当時師事していた星崎孝之助の教えや、平塚・出縄で感じた霊的な夜の気配の具現化が成された証左であろう。

また平野杏子と交流の深かった評論家・植村鷹千代が 1965 年の《触手のある暦》について「線にしてもフォルムにしても、表現の密度がもっと平均して強まる必要がある」と評したことに對しての返答であり、帰結であった。

描かれた内容をつぶさに観察すると、華嚴経の教え—人間を含め宇宙に存在するすべてのものは互に関わり合い融合している—を表すように鳥や花が群れを成して幻想的な画面が完成している。青や紺を基調として細密に描かれた一連の作風は、夜の闇を感じさせ、どこの風景か判然としない空想と現実が入り混じるような世界観が描かれる。こうした世界観の表出は 1962 年頃から表れ、1965 年に師事した星崎孝之助から受けた幻想的な表現が加わることで密度を増していった。

加えてこうした世界観をもつに至るまでには、平野杏子がこの前年にインドを旅行し、その後渡欧していくなかで、一神教的思想をもつ西洋に對峙し、われわれの風土に深くしみ込んだ多神教的文化を意識していく過程をたどるが、一方で仏教をテーマとするに至るきっかけとして平野杏子は共立時代の北川桃雄との出会いをあげる。北川桃雄は『古塔巡歴』

⁶ 同人として女性作家 9 名（野田好子、平野杏子、三岸節子、片岡球子、郷倉和子、莊司福、雨宮敬子、大久保婦久子、原田麻那）によって結成され、1983 年まで銀座三越において毎年開催した。

『敦煌紀行』など多くの著書で知られ、実際の授業で焼失前の法隆寺金堂壁画などを実見して薫陶を受けると同時に、戦後は在家仏教運動にかかわり1952年に在家仏教協会を設立し、のち評議員、理事となった人物である。

現在でもその著書を読むと制作のアイデアが浮かぶことがあるというから、仏教的な作品を制作する素地はかなり早く内在していたといえる。

本稿のはじめに、平野杏子作品の振り幅の激しさについて触れたが、このように見てくると、なにもものかを描こうとする際に、あたかもかなり早い時期に見聞きし、学んだことを収めた頭のなかの引き出しから画因を取り出して制作にあたっているように思われる。

その多様な引き出しのなかには、「個人表現の発露」があり、「仏教思想」があり、本稿では触れられず他稿にゆずるが「版画」や「立体」、父から聞いた中国の風景や、伊勢原の遺跡や出土品が収まっており、気が熟すと制作され世に表れるため、観る側からするとどこか唐突に見えるが、制作者平野杏子のなかでは一貫している。

そしてその引き出しの傾向については、いくつか指摘できる。ひとつはその出身地・伊勢原が大山信仰の聖地であったことにも起因するが、日本の風土に息づく太古の深淵である。また時事を反映させた作品についても、直接的に時事を扱ったり社会批判を目的とした作品制作の方向には進まず、日本の風土やそこに生きる人々の歴史を掘り下げてきた。

また、華嚴経の探究から得られた極めて東洋的な多義性の表出があり、仏教思想をテーマとした集大成である『善財童子五十三詣』に至っては、過去の作例に学びながら自らの解釈を交えて新たな現代作品へと昇華させている。

こうした制作手法は、近代の歴史画における手法に通じるものがある。つまり、歴史考証を踏まえたうえで美的な感性をバランスよく両立させていく手法であり、こうした手法を経ることによって画家平野杏子の現代人としての世界観が表出していくのであろう。

この特異な世界観の醸成には、長く住む平塚という場所柄も大いに関係しており、市内出縄、松風町の平野杏子のアトリエでは大久保作次郎が、さらに上京し市内に住んだ工藤甲人が制作活動の拠点の一つにしていたと同時に、多くの知識人が集い、さながら文化サークルのように平塚の文化伸張に大きな役割を担いながら美術関係者の梁山泊として地域文化にも多大な貢献を果たしてきた。このような様相は、平塚版のボン・タヴァン派ともいえるべき事象といえ、具体的には平塚市美術館の初代館長を務めた原田実、近隣に住んだ東京国立博物館の研究員・藤田経世、美術史家の竹田道太郎など、作家の制作上の交友関係を超える結びつきがあり、長谷川龍生ら詩人、文学者やジャーナリストなど文化人との広範な交流も地下水脈のように平塚の文化振興の厚みを増している。

いわゆる湘南地方のなかでも、とりわけ平塚という土地柄はどこか特異であるのは、湘南随一の商・工業都市という意味合いともちがひ、ほどよい首都圏の距離感のなかで、東京や京都画壇のまばゆいスポットライトから離れた空白地帯に、こうした無礙な文化が息づいているからであり、その只中に平野杏子が居り、作品のなかに投影されていった。

振り返れば、地方の時代と称され、地方自治体による公立館ブームがあって、それぞれの地方の埋もれた作家が日の目を浴びてきたが、どこかまだ美術史の流れのなかで盛名の定まった作家を追認するにとどまってきたのではなかろうか。バブル景気が去り、公立館ブームの喧騒が収まった今、根本的に各地の風土のなかで特徴ある制作活動をしてきた画家たちが掘り起こされ、そこに地域性や独自性が見いだされていく時期が到来しているのではなかろうか。われわれの美術史が編まれるのはこれからなのである。

はじめに

1991 年に開館した平塚市美術館は「湘南の美術・光」をメインテーマとし、湘南地域にゆかりのある作家や作品について調査収集をしている。2018 年、明治時代到大磯町に存在した旅館（角半と山本楼）の経営者の親戚関係にあたる方より、藤田嗣治（1886-1968、以下、藤田とする）の作とされる《おことさん》（図 1）を受託した¹。本作は、藤田が角半もしくは山本楼に訪れた際に宿代として置いていった油彩画であるとして所有者に受け継がれてきた。



(c) Fondation Foujita / ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2023 B0680

図 1 《おことさん》

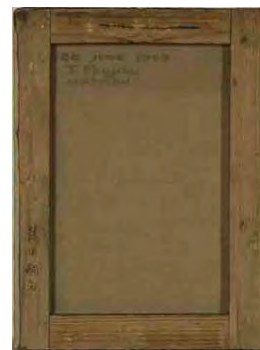


図 2 《おことさん》裏面

藤田は、エコール・ド・パリを代表する画家として、乳白色の下地に極細の線描でモチーフを捉える独自の画風で知られている。本作は、その画風とは全く異なる外光派風に描かれており、年記から東京美術学校（以下、美校とする、現・東京藝術大学）在学中（1905-1910）の制作である可能性が高い。同時期の作例はごくわずかで、特に人物を描いた油彩画は《自画像》、《婦人像》、《父の像》（いずれも東京藝術大学蔵）のみである。本作は 1993 年、当館開催の企画展「湘南の文学と美術」²に出品されたが、その後公開されることなく今日に至る。このことが《おことさん》が研究俎上に上らなかった理由であろう。

本作の受託後、藤田の初期作品に詳しい研究者である木島隆康氏、林洋子氏、作間美智子氏、靱井基充氏らに熟覧調査を依頼した。その結果、藤田の美校時代の作品である蓋然性が高いとの見解が得られたため、作品の公開に向けて本格的な調査と修復を開始した。

藤田の渡仏前の実績や作品に関する研究は、美校時代の作品の発見や資料類の公開により 2000 年代以降急速に進んだ³。従来、黒田清輝（1866-1924、以下、黒田とする）による

¹ 本作は当館の元学芸員・森田英之氏により当館の開館以前に調査されている。当時の所有者（現所有者の祖父）や角半関係者への聞き取りを中心とした調査である。当館への寄託の申し出は、森田氏の仲介によるものである。

² 「湘南の文学と美術展」（平塚市美術館、1993 年 9 月 18 日～10 月 17 日）は、描かれた湘南を基本テーマとし、明治以降の画家や文学者たちの湘南を描いた絵画作品約 80 点と、原稿・日記・書簡・図書などの文学資料約 370 点を紹介した展覧会。《おことさん》については、図版未掲載だが出品目録に文字情報の記載がある。

³ 藤田の初期作品の研究については以下に詳しい。

・『藤田嗣治の絵画技法に迫る：修復現場からの報告』木島隆康・林洋子編、東京藝術大学出版会、2010 年、125-134 頁

美校での教育に否定的であったとされる藤田であるが、近年の研究によると、在学中の作品は外光派風の表現技法を習得し制作しており、黒田のアカデミズム教育を吸収していたことが明らかになっている⁴。

本稿では、《おことさん》とその他の初期作品との比較を通して、藤田の美校時代の技法上の特徴を明らかにしていく。あわせて、藤田と大磯（湘南地域）とのつながりについて検討していく。

1. 藤田嗣治の初期作品

1-1. 誕生～美校～渡仏までの略歴

1886 年、東京府牛込区（現・新宿区）に陸軍軍医・藤田嗣章（1854-1941、以下、嗣章とする）と政の次男として生まれた藤田は、幼少期から画家を目指していた。13 歳の頃、一緒に住む嗣章に画家になりたいと願う手紙を書き、それを読んだ嗣章は何も言わずに画材調達の資金を援助してくれたという⁵。藤田の中学卒業後、嗣章は森鷗外のところに進路相談に行っている。その際、森鷗外からの「日本画壇には種々の事情があるので美術学校だけは一通り出てから洋行した方が得策」⁶との助言により、藤田は美校進学を決めた。そして入学準備のため「本多錦吉郎先生の彰技堂」に通い、「木炭紙に木炭でギリシアやローマの彫刻を、右から左に斜に、一本一本丁寧に古い木版や銅版のような描き方のデッサン」を学んだ⁷。外光派以前に主流であった明治美術会系の画塾で藤田はデッサンの手ほどきを受けていた。

こうして藤田は 1905 年 4 月に美校予備科に入学し、9 月には西洋画科に進学した。入学当時のことを藤田は「洋画の先生はラファエル・コランの一番弟子の印象派の先生だった。私の画はクラシック過ぎると批評された。」⁸と回想している。この「ラファエル・コランの一番弟子」というのは、学科主任の黒田のことであり、入学当初からあまり良い印象を持っていなかったことが伺える。学年担当は和田英作で、同級生には岡本一平、近藤浩（浩一路）、池部鈞、田辺至、田中良、中井金三、長谷川昇、加藤静児らがいた。

この西洋画科では、フランスで洋画を学んできた黒田の方針にもとづき、つぎのような授業が行われていた。毎週の授業数として、1 年次に実習 31、解剖学 2、西洋絵画史 2、外国語 2、毛筆画（4）、体操 2、2 年次に実習 29、解剖学 2、西洋絵画史 2、西洋考古学 2、外国

・『師・黒田清輝 妻・鴫田とみ 藤田嗣治 東京美術学校から渡仏へ』公益財団法人平野政吉美術財団編、2019 年

⁴ 山梨絵美子「藤田嗣治と黒田清輝をつなぐもの」『師・黒田清輝 妻・鴫田とみ 藤田嗣治 東京美術学校から渡仏へ』公益財団法人平野政吉美術財団編、2019 年、6-11 頁

⁵ 藤田嗣治『腕一本・巴里の横顔 藤田嗣治エッセイ選』近藤史人編、講談社、2005 年、10 頁

⁶ 前掲書 5、12 頁

⁷ 前掲書 5、236 頁

⁸ 前掲書 5、236 頁

語 2、毛筆画 (4)、体操 2、3 年次は実習 29、遠近法 2、西洋彫刻史 2、風俗史 2、外国語 2、毛筆画 (4)、体操 2、4 年次は実習 33、美学 2、外国語 2、用器画法 (3)、毛筆画 (4)、教育学及び教授法 (3)、体操 2、各年とも計 39 時間で、卒業期は卒業制作のみであった⁹。実習内容は、「第一年で木炭による石膏像写生、第二年で木炭による人物（裸体）写生、第三年で油画、第四年で卒業製作」¹⁰で、特に 3、4 年次には油絵による風景画制作も課題となっていた¹¹。「初歩的段階から実物・実地の写生を生徒に課す習学法は、それまで我が国で行われてきた画手本臨写から入る方法と一線を劃すものであった」¹²というように、黒田の教育は、手本の模写ではなく、実物や実地の写生に重きを置いていた。このことは、池部鈞の「何しろ此頃は黒田清輝先生からデッサン一点張りの教授で、学生中は油絵なんか描いて展覧会へ出品するな、卒業すればいやが応でも出品しなければならぬと、言はれて居る時なので、デッサンに対しては、厳しい判断力と意見を廿二三の青年が持つて居た。」¹³という回想からも明らかである。また、ここで注目したいのは、在学中から展覧会に出品することに対し、黒田が否定的であったことである。

ところが、藤田は、在学中の 1907 年、第 11 回白馬会展に《風景》《漁家》《春色》《夏の浜辺》に出品し入選している。また、同年に開設された日本初の官設展である文部省美術展覧会（文展）の第 1 回展では、同級生が 5 人も入選している。そのときの様子を下級生の小糸源太郎はつぎのように回想している¹⁴。

洋画の上級生にひどく派手な一組があつて、この旅行にどこで集めたか穴だらけな山高帽子の揃いを冠つて、その破れた穴から長い髪の毛をつまみだして—これが後のコスモス會即ち藤田嗣治、田邊至、長谷川昇、池部鈞等々錚々たる顔振れを生み出したクラスだけにこの第一回の発表にも相當の入選者を出したらしく一層元氣づいて騒ぎ廻つてゐた。（小糸源太郎「憶ひだすまゝに」『日本美術』第 2 巻第 4 号、1943 年）

在学中に藤田は文展へ出品していないが、同士でもありライバルでもある同級生が入選したことは文展を意識せざるを得ない状況であつたに違いない。

そして、卒業をあと 1 年と控えた 1909 年 4 月、藤田は嗣章に同行し鷗外を訪問してい

⁹ 『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第二巻』東京芸術大学百年史刊行委員会編、1992 年、286 頁

¹⁰ 『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第一巻』東京芸術大学百年史刊行委員会編、1987 年、326-329 頁

¹¹ 前掲書 9、296 頁

¹² 前掲書 10、326 頁

¹³ 池部鈞「美校西洋画教室で」『高村光太郎と智恵子』草野心平編、筑摩書房、1959 年、65 頁

¹⁴ 前掲書 9、403-404 頁

る¹⁵。また、この夏、藤田は「卒業試験の大作を成すために房州の海岸に行っ」¹⁶ており、その時に最初の妻となる鴛田とみに出会っている。

1910年3月、藤田は卒業制作として《自画像》、《女》、《網すき》を出品した。卒業制作について藤田は、「どうも先生には始終叱られたりして成績が非常に悪かった、三十人位居りましたが卒業の時は丁度十六番目位で卒業したと思つて居ります、卒業の間際に黒田さんが私の卒業製作の絵を皆の前へ出して悪い例として説明されました」¹⁷と回想している。このエピソードが有名になり、長年、藤田は黒田に対して良い印象を持っておらず、その教育に対しても否定的であったとされてきた。

卒業後は、フランス留学を目指しながら、担当教官であった和田英作の助手として、岡本一平や近藤浩らと帝国劇場の壁画や背景制作に携わった。そのほかにも白馬会や光風会、同級生らと結成したコスモス会の展覧会に出品しているが、文展には続けて3度落選している¹⁸。

そして卒業から3年経った1913年6月、嗣章の援助により、藤田は念願のフランスに留学した。

1-2. 《おことさん》の調査報告

1-2-1. 《おことさん》、平塚市美術館寄託（図1～2）

本作（図1）は、髻を結った和服姿の女性の半身像が外光派風に描写されている。背景には、溪斎英泉《美人東海道 平塚之駅 八》の部分図が描き込まれている。本作は、修復の形跡や加筆等は見られないため、藤田のオリジナルの表現や技法材料を知ることができる貴重な作品といえる。本作をひとつの構造体としてみると、上から①ワニス層、②絵具層、③地塗層、④支持体（キャンバスと木枠）の順番での重層構造である。つぎに実見調査による所見を①～④の構造別に述べ、⑤署名・年記と⑥額縁についても考察する。

①ワニス層：なし

②絵具層：全体的に薄塗りである。剥落はほとんどなく、絵具の固着はよい。目立たないが、全体に格子状の亀裂が見られる。他の作品の絵具と思われる破片の付着がいくつか確認できる。画面の薄塗り部分に画布の織りの先端が擦れて地塗りの白色が見えている部分がある。顔の部分は地塗りが透けた薄塗り部分と不透明色で肌の色、陰影を表現している。

③地塗層：白色。キャンバスや絵具層との固着はよい。既製地塗りの可能性が高い。

④支持体：画面寸法は、天地45.7 cm、左右33.5 cmで、およそP8号サイズに相当。天地

¹⁵ 林洋子「第12講 藤田嗣治一早すぎた「越境」者の光と影」『昭和史講義【戦前文化人篇】』筒井清忠編、ちくま新書、2019年、204頁

¹⁶ 前掲書5、91頁

¹⁷ 藤田嗣治『巴里の横顔』實業之日本社、1929年、238頁

¹⁸ 前掲註17

方向の織り糸は経糸、一平方cm当たりの織り糸数は、経糸 18 本、緯糸 14 本。

⑤署名・年紀：画面左下に濃紺の油絵具で「-1909-T.Fujita」、裏面の木枠左下に縦書きで「藤田嗣治」、裏面キャンバス左上には「20 JUNE 1909/T.Foujita/OKOTOSAN」、裏面木枠上部分には不鮮明であるが「LE 15 Ju ■■ 1906 OK ■■ ■■」（■■部分は判読不能）とある。キャンバス裏面に書き込まれた年記が 1909 とあるのに対し、木枠部分に 1906 とあるのは、1906 年に使用した木枠を再利用した可能性が高い。以上から、制作年を 1909 年 6 月 20 日と推定した。

⑥額縁：寸法は天地 63.0 cm、左右 50.8 cm、厚み 65mm。裏面に額縁専門店「古径」のラベルが貼付されている。ラベルには 1990 年始動の旭川工場の表記があることから、「湘南の文学と美術」（1993 年）の出品にあたり額装されたのだろう。

1-2-2. 赤外線写真（図 3）

赤外線は、可視光線より長い波長を持ち、透過率も大きいことから絵具層の下の素描線などを観察するのに適している。特に赤外線をよく吸収する炭素を含む木炭や鉛筆で下素描がある場合は、赤外線写真にみられる下素描線は明瞭である。

本作の赤外線写真（図 3）では人物の輪郭線が確認できるのに対し、背景浮世絵部分では確認できない。このため、背景の浮世絵は、初めから計画的に描き込んだのではなく、人物を描いたのちもしくは同時に描き加えられた可能性が高い。



図 3 赤外線写真
撮影：修復研究所 21

1-2-3. 紫外線蛍光写真（図 4）

紫外線は可視光線より短い波長を持ち、エネルギーが大きく、物体にわずかでも当たると反射することから作品表面の観察をするのに適している。蛍光の強弱や色味は物体によって異なるため、表層のワニスの状態や加筆、補彩を見分けることができる。特に、レーキ系の絵具を使用している場合は蛍光反応を示す。

本作は肉眼でワニスを確認することはできず、紫外線蛍光写真（図 4）でもワニスの形跡や加筆、補彩はない。また、頬や唇、耳たぶの赤み部分は、蛍光反応を示しているため、レーキ系の赤色絵具の使用の可能性が高い。一方、背景の浮世絵の赤色部分は全く蛍光反応がないことから、この部分にはレーキ系の絵具が使用されていない。描く対象の質感や色味から、同じような色味でも使用する絵具を使い分けていることが明らかである。



図 4 紫外線蛍光写真
撮影：修復研究所 21

1-2-4. X線透過写真(図5)

X線は紫外線よりもさらに波長が短くエネルギーが非常に大きいため、物質に対して強い透過力を持つ。X線透過写真では、X線が透過しにくい部分は白く、透過しやすい部分は黒く映る。X線の透過量は物質によって異なり、原子量の大きいほど透過しにくくなる。Pb(鉛)を含む鉛白(シルバーホワイト)の使用部分は白く映る。

本作は全体的に絵具が薄塗りのためX線透過写真(図5)のコントラストがあまり出ていない。わずかではあるが、眉間や鼻の頭、左肩のハイライト、顎下の反射光部分などが白く映っているのは、鉛白を使用して明るさを表現していることを示している。なお、周囲が全体的に白く映っているのは木枠部分である。キャンバスを木枠に固定するための釘も確認でき、非常に規則正しく打たれている。

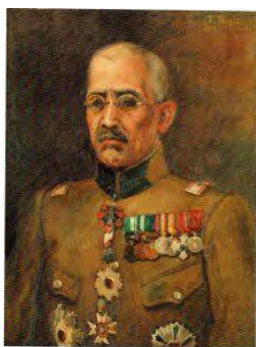
また、背景の浮世絵部分と人物部分の重なりは見られない。このことから、背景を描いてから前景を描くという手順ではなく、人物を描いたのちもしくは同時に浮世絵部分を描いたことを読み取ることができる。



図5 X線透過写真
撮影：修復研究所 21

1-3. 美校時代の作品概要

1-3-1. 《父の像》、東京藝術大学蔵(図6~9)



(c) Fondation Foujita / ADAGP,
Paris & JASPAR, Tokyo, 2023 B0680
図6 藤田嗣治《父の像》



図7 赤外線写真

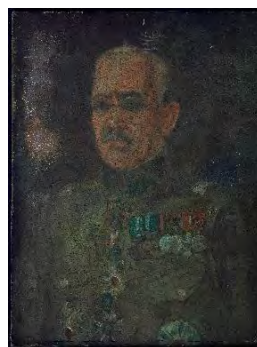


図8 紫外線蛍光写真



図9 X線透過写真

《父の像》は、2015年に発見された作品で、軍服姿の嗣章が描かれている。嗣章は、陸軍軍医として、台湾や朝鮮など外地の衛生行政に尽力し、後に陸軍軍医総監になった人物である。画面右上の書き込みから1909年4月制作とされる。画面寸法は、天地61.0 cm、左右45.6 cmで、およそP12号サイズに相当。2016年に東京藝術大学保存修復油画研究室にて、光学調査及び修復処置がなされている¹⁹。

¹⁹ 筆者は、2023年11月30日、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に

ところで、藤田は、嗣章に同行し森鷗外を訪問している。この訪問をした 1909年 4 月は、朝鮮赴任中の嗣章が陸軍軍医部長会に出席するために帰国したときである。海外赴任が多く減多に会うことのできない嗣章であったが、息子のために尽力する熱心な父親であった。そんな父に感謝の意を込めてであろうか、軍服姿で数々の勲章をつけ威厳に満ちた嗣章の姿を描いたのが《父の像》である。

嗣章の表情は硬く、動きのない画面ではあるが、胸につけられた数々の勲章はとても細密に描写されている。本作は全体的にキャンバスの目が確認できるほど絵具層が薄いのが、人物の顔や背景と比較すると、勲章部分の絵具はやや厚みである。X線透過写真（図 10）でも勲章部分の濃淡は他に比べ明瞭であるため、父の権威を象徴する数々の勲章は力を入れて描き込まれていることが明らかだ。

1-3-2. 《婦人像》東京藝術大学蔵（図 10～13）



(c) Fondation Foujita / ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2023 B0680
図 10 藤田嗣治《婦人像》

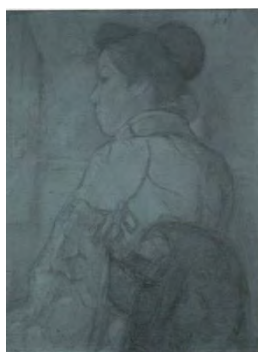


図 11 赤外線写真

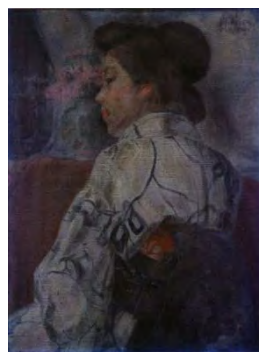


図 12 紫外線蛍光写真



図 13 X線透過写真

《婦人像》は、2008 年に発見された作品で、青と白の涼やかな和服姿の女性が明るい色調と柔らかな筆致で描かれている。腰掛けて横を向く女性を背面から捉え、背景には花瓶や花などが描写されている。画面右上の書き込みから 1909 年 5 月の制作とされる。画面寸法は、天地 60.5 cm、左右 45.6 cm で、おおよそ P12 号サイズに相当。2008 年に東京藝術大学保存修復油画研究室にて、光学調査及び修復処置がなされている²⁰。

モデルの女性は、《婦人像》の旧蔵者によると藤田の初恋の人であると伝えられている²¹。藤田の最初の妻・鴫田とみ説があるが、制作年月がとみと出会う前であることから、このモデルはとみではない可能性が高い。この《婦人像》は、白馬会展や卒業制作などの展覧会出品作やそれに関係する作品である可能性が指摘されている²²。

て、光学調査と修復処置の報告書を閲覧した。

²⁰ 鈴鴨富士子「藤田嗣治《婦人像》調査及び修復報告」『藤田嗣治の絵画技法に迫る：修復現場からの報告』木島隆康・林洋子編、東京藝術大学出版会、2010 年、125-134 頁

²¹ 前掲書 20、132 頁

²² 前掲書 20、128 頁

《父の像》と《婦人像》を比較すると、前者が緊張感の漂う画面であるのに対し、後者からは温かで柔和な眼差しが感じられる。これは対象への意識の違いからくるものであろう。また、前者は無背景であるが、後者の背景には花瓶や花などが丁寧に描き込まれている。特に赤外線写真（図 12）では、人物部分では着物の文様にまで明瞭な下素描線があるのに対し、背景部分の下素描線はほとんど確認できない。つまり、背景の花瓶や花などは、即興で描いた可能性が高く、藤田の描写力の高さが伺える。

1-3-3. 《自画像》東京藝術大学蔵（図 14～17）



(c) Fondation Fougita / ADAGP,
Paris & JASPAR, Tokyo, 2023 B0680
図 14 藤田嗣治《自画像》



図 15 赤外線写真



図 16 紫外線蛍光写真



図 17 X線透過写真

《自画像》は、見るものに対し鋭い視線を送る 23 歳の時の姿が描かれている。藤田の母校である美校に収蔵されており、《婦人像》と《父の像》が発見されるまで、藤田の美校時代を代表する作品として扱われてきた。サイン及び年記はないが、卒業制作の作品であるため、1910 年の制作とされる。なお、美校の卒業制作展が 1910 年 3 月 29～30 日であるため、3 月までの制作であろう。1896 年に西洋画科が新設された翌々年から卒業制作の自画像の買い上げの制度が始まった。1900 年からは卒業生全員の自画像の収蔵を始め、一時的に中断があるものの、その制度は現在まで続いている²³。

画面寸法は、天地 61.0 cm、左右 45.7 cm で、おおよそ P12 号サイズに相当。1968 年に修復処置、2011 年に東京藝術大学保存修復油画研究室にて光学調査がなされている²⁴。

光学調査により《自画像》の下には別の絵が描かれていることが明らかになっている。X 線透過写真（図 18）の天地を逆にすると、向かって右を向く上半身裸の男性像が確認でき

²³ 『東京藝術大学創立 100 周年記念展』東京藝術大学ほか編、朝日新聞東京本社企画第 1 部、1987 年

²⁴ 『東京藝術大学美術学部紀要』第 51 号、東京藝術大学美術学部、2013 年、7-10 頁

る²⁵。この図像に類似した作品は、美校の授業の課題として制作されたもので、「学生制作品」という分類で東京藝術大学に収蔵されている²⁶。美校西洋画科では、黒田の方針として、モデルを使った人物（裸体）デッサンに重きを置き、3年次のカリキュラムとして、男性や女性の半身像を油絵で描く課題があった²⁷。そのため、藤田の《自画像》の下絵も授業中に描かれた可能性が高い。

しかし、卒業制作という、いわば学生生活の集大成となる作品を新品のキャンバスではなく、あえて、キャンバスを再利用して描いた疑問が残る。例えば、岡本一平《自画像》（図18）の下にも別の絵があることがX線透過写真（図19）から明らかで、これも授業の中で描いたものとされている²⁸。岡本は「新しい画布を買う面倒も惜しんでいつも塗り潰しの鉄板のように重い画布を遣っている」、「紫派が退治られて日本の洋画が日本人の真の心から出る芸術の色の墨に復帰するを見る迄は決して新しい画布は買わぬ」²⁹というように、キャンバスを再利用した理由を明確に述べている。学生が練習用のキャンバスを再利用することは一般的だが、卒業制作である美校の自画像では、キャンバスを再利用している例は少ない³⁰。仮に藤田の《自画像》の下絵が授業中に描かれた



図18 岡本一平《自画像》
東京藝術大学蔵

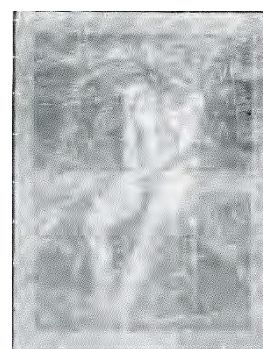


図19 岡本一平《自画像》
X線透過写真

²⁵ 前掲書 24、7-10 頁

²⁶ 東京藝術大学大学美術館収蔵品データベース

(https://jmapps.ne.jp/geidai/list.html?is_pub_mode=1&museum_sub_domain=geidai&kwd_and_or=and&f2=%E5%AD%A6%E7%94%9F%E5%88%B6%E4%BD%9C%E5%93%81%28%E7%BE%8E%E8%A1%93%29&f1=&title=&f7=&f5=&f14=&sort_field=&hlvl=1&bunrui=0&uni_museum=&keywords=%E7%94%B7%E5%8D%8A%E8%BA%AB&kwd_and_or=and&search_type=keyword&sort_type=asc&page=1&list_type=LLA&btn_list_type=yes&list_count=10&title_query=no&keywords=%E7%94%B7%E5%8D%8A%E8%BA%AB&kwd_and_or=and&f2=%E5%AD%A6%E7%94%9F%E5%88%B6%E4%BD%9C%E5%93%81%28%E7%BE%8E%E8%A1%93%29&f1=&title=&f7=&f5=&f14=&sort_field=&list_count=10)

²⁷ 『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第二巻』東京芸術大学百年史刊行委員会編、1992 年、326-329 頁

²⁸ 前掲書 24、3-6 頁

²⁹ 岡本一平『へば胡瓜』、大日本雄弁会、1921 年、96 頁

³⁰ 佐藤一郎『東京美術学校西洋画科卒業制作自画像の技法・材料に関する総合的研究』（科学研究費補助金(基盤研究(B))研究成果報告書、2004-2007 年)及び「東京美術学校西洋画科卒業制作品・自画像の技法材料、保存修復に関する基礎的研究Ⅶ～Ⅻ」『東京藝術大学美術学部紀要』（第 48～53 号）では、1898～1912 年の卒業生制作の自画像（計 88 点）の光学調査の報告が掲載されている。藤田作品同様、キャンバスが再利用された自画像は 6 点確認できた。1898～1912 年の卒業生制作の自画像は、全 196 点所蔵されているが、調査されたものは一部であるため、実際にキャンバスを再利用している割合はもっと少ないであろう。

ものだとすると、黒田の教えを忠実に守って描いた絵を塗りつぶし、逆さまにしてから自画像を描くことで、美校の教育からの決別の意を表しているとも思えてくる。そのように考えると、その表現も挑発的なものにみえてくる。卒業制作を集大成と考えるか、画家としての出発点と考えるか、おそらく後者の意味合いが強いのではないだろうか。

1-4. 初期作品の比較

ここでは《父の像》、《婦人像》、《おことさん》、《自画像》の4点について比較検討していく。これらは1909年4月から1910年3月までの1年以内に制作されたものであり、制作順に並べて比較することにより、藤田の初期作品の特徴や制作に対する姿勢などが浮かび上がってくる。つぎに藤田の初期作品の技法上の特徴を3点挙げる。

1つ目は、非常に薄塗りで描かれていることである。これは、この4点だけでなく、初期から晩年にかけて一貫している特徴でもあるが、目視によっても明らかである。《自画像》は、一見すると絵具層が厚いように思えるが、これは下に別の絵があるためで、描かれている作品自体は薄塗りである。いずれも少ない手数で対象を的確に捉えて表現しており、色彩も濁ることなく彩度が高いため、藤田の技量の高さが伺える。また、《婦人像》と《おことさん》の顔料分析結果を比較すると、白色は鉛白、赤色はバーミリオン、黄色はジンクイエロー、緑色はビリジャン、青色はコバルトブルーとウルトラマリンのような絵具を使用していることが共通していた。全ての使用絵具が明らかになっているわけではないが、少ない色数を巧みに混色して制作していることが明らかとなった。

2つ目は、レーキ系の赤色絵具の使用方法である。紫外線蛍光写真(図5,9,13,17)をみると、4点とも頬、耳たぶ、唇などに蛍光反応があり、レーキ系の赤色絵具の使用が明らかである。これは、頬紅や口紅をさす要領で、透明なレーキ系の赤色絵具を重ねて、肌の赤みを表現しているためで、このような表現手法は、東京藝術大学所蔵の藤田以外の自画像にも多くみられる。黒田による指導かは不明だが、美校で一般的な手法であった可能性が高い³¹。

3つ目は、黒色の表現手法である。《婦人像》、《おことさん》、《自画像》の髪部分(自画像は服も)は、一見すると黒色絵具を使用しているように見える。実際は赤色、緑色、青色などを混色、あるいは塗り重ねて黒色を表現している。これは蛍光X線やクロスセクションによる顔料分析でも、様々な顔料成分が検出されており、混色あるいは塗り重ねによって黒色を表現していることが明らかである。この表現手法は、黒田の《湖畔》(1897年、東京国立博物館蔵)や《婦人像(厨房)》(1892年、東京藝術大学蔵)にもみられ、当時の黒田とその周辺の白馬会系画家たちにも共通している³²。ところで、黒田は黒色絵具の使用方法を美校でどのように教えていたのだろうか。池部鈞はつぎのように回想をしている。

³¹ 前掲書30の調査結果でも、多くの自画像の顔などの赤み部分にレーキ系絵具の使用が確認できる。

³² 井口智子「黒田清輝「湖畔」調査報告」『保存科学』第38号、1999年

(略) ただパレットにブラックの絵具を出して置くと、「こんな色は使っちゃいかん。地球が太陽の光線に照らされて居る以上、黒と云うものはない。黒に近い色なら七色を混ぜれば出来る。黒を使ふから明るい絵が描けないのだ」と、印象派のイデオロギーをはっきりと僕等に強ひたものだ。そうしていや應なしに黒は捨てさせられた。そう云へば、黒い色も見様によっては紫色にも濃灰色にも見える。そこで七色を、チューヴから出して一生懸命に練合せた馬鹿正直者が有ったが、黒どころか汚い糞色が出来上がってしまった。

(池部鈞「上野の森」『丹青』第2巻第1号、一水會編、1939年、18-21頁)

また、同級生・岡本一平もつぎのように回想している。

(略) 学校へ入学(はい)って始めて油絵の具が遣へるやうになつた時にパレットの絵具を並べた終ひへもつて行つて特々と代赭色と黒(アイヴオリブラック)とを盛つて描いてた。

するとそこへメートル入つて来て、俺れのパレットを取上げ点検したが嫌な顔をしたよ。そしてかふいふ性の判らぬ穢い色は遣はん方がよいとて掃毛の先で黒丈けを除ねて仕舞つた。(中略)そして大概黒に見える處を有平糖の彩色のやうな甘つたるくてけけけしい紫で塗る事を彼は教へた。(略)

(岡本一平『へぼ胡瓜』大日本雄弁会、1921年、95-96頁)

池部鈞と岡本一平の回想から、黒田が黒色絵具(アイボリーブラック)を避け、紫色を使うように指導していたといえる。ただし、紫色というのは中間色であるため、具体的な絵具の使用方法というよりは、外光派表現の概念を教えていたといえる。池部鈞のいうように、七色を混色して汚い色ができてしまった学生もいるようだが、藤田は、黒田の教えを守り、混色により見事に黒色(黒田の言う紫色)を表現している。

以上より、美校時代の作品は技法材料の観点からみても、黒色絵具の使用を避けた外光派風に描かれており、黒田のアカデミズム教育を吸収していたとされる先行研究を裏付けることができる。さらに、外光派風の絵画技法を身につけていくと同時に独自の画風を切り拓いていこうと模索している姿も浮かび上がり、画家としての出発点となる《自画像》へと結実していく様子が見えてくる。

2. 藤田嗣治と大磯

《おことさん》は、来歴や背景に描かれた浮世絵から、藤田と大磯(湘南地域)のつながりを示唆している。ここでは、美校時代の藤田の活動に注目しながら、これまで研究対象となっていなかった藤田と大磯(湘南地域)のつながりについて検討していく。

2-1. 《おことさん》受託の経緯と描かれたモチーフ

明治時代の大磯町について概観する。平塚市の西側に隣接した大磯町は、江戸時代、東海道の8番目の宿場町として栄えていた。ところが、明治維新後、宿場としての機能を失い、更には2度の大火事で町の中心部を焼失したことから経済的に疲弊していた。

1885年、初代陸軍軍医総監・松本順(1832-1907)により、療養の施設として海水浴場が開設されると、1887年には、総理大臣・伊藤博文(1841-1909)の進言により鉄道が開通した。海水浴目的で人が集まり、再び町は活気づいた。さらに、1897年に伊藤博文が自邸・滄浪閣(資料-①)を構えると、多くの政治家、軍人、実業家などが来訪し、大磯の地は明治政界の奥座敷とも呼ばれるまでになった。別荘地として全国的に有名となり、1908年には、日本新聞社実施の「全国避暑地百選」で第1位に選ばれるほど人気のまちとなった。

《おことさん》は、藤田が大磯町の旅館(角半か山本楼)を訪れた際に宿代として置いていったと伝えられ、旅館経営者の親戚が所有している。

ここで、2018年の《おことさん》受託の経緯を述べる。当館の開館準備中の1987年、学芸員・森田英之氏が、地域作家の二見利節(1911-1976)³³の調査のため、二見の友人であった杉岡辰男氏と重田哲三氏(いずれも大磯町在住)とともに平野政吉氏を訪問したことが発端である。その際、角半経営者の息子であった杉岡氏から、親戚(現所有者の祖父T氏)のもとに、学生時代の藤田が宿代として置いていったと伝わる油彩画が残されていることを聞いたという。その後、2018年、森田氏の仲介を経て、T氏の孫にあたる現所有者から当館に寄託の申し出があった。

藤田が訪れたと伝わる角半や山本楼とは、当時どのような旅館だったのだろうか。角半(資料-②)と山本楼(資料-③)は、江戸時代から続いた大磯宿の旅籠が明治時代に入り海水浴客向けの旅館へと変化したものである。明治維新後に多くの旅籠は他業に転職したが、両旅館は旅館業を続け、海水浴場の開設で海水浴客が訪れるようになると再び繁盛したという³⁴。また、両旅館は、招仙閣(資料-④)、松林館(資料-⑤)、禱龍館(資料-⑥)といった超高級旅館に次ぐ旅館として営業されていた³⁵。特に山本楼は、1885年頃、松本順が海水浴場開設のための集団広聴の会場となり³⁶、1898年頃には陸軍の転地療養所としても利用

³³ 二見利節(ふたみ・としとき)は、横浜出身で二宮にアトリエを構えた洋画家。1939年、春陽会の出品作《三人の女》を平野政吉氏が買い上げたことがきっかけで援助を受けるようになり、1941年には平野氏邸に滞在している。《三人の女》は、現在では当館蔵である。

³⁴ 『大磯町文化財調査報告書 37集 大磯のすまい(1)』大磯町教育委員会編、1992年、33頁

³⁵ 以下の観光案内に、招仙閣、松林館、禱龍館、角半、山本楼といった明治時代の大磯町の旅館が掲載されている。

・西庫太編『旅のつれづれ』第1号、精美社、1904年、14頁

・三宅悌吉『夏の湘南』湘南社、1907年、6-7頁

・大浜六郎『山水名勝避暑案内』弘学館書店、1911年、275頁

³⁶ 『大磯の蘭疇—松本順と海水浴場』大磯町郷土資料館編、2007年、9頁

されていた³⁷。

《おことさん》のモデルの女性については、つぎのように伝来する。

①角半や山本楼の仲居説 ②角半や山本楼の経営者の親戚説 ③日本基督教団大磯教会隣の旅館の娘説

この3説について調査した結果、①両旅館の従業員に関する資料は現存しない。②角半、山本楼の家系図(杉岡氏作成の非公開資料)に該当する人物は見当たらない。③1909年頃、日本基督教団大磯教会の隣は大黒屋酒店³⁸であった。その土地の居住者、原恒之氏は1994年と1996年に、当家の資料一式を大磯町郷土資料館に寄贈している。資料の受入台帳には、「原家は大磯町大磯に居を構える一家である。屋号は大黒屋か。明治39年に原長蔵の養女コトの婿養子として南秦野村の高橋忠三を迎える。…(中略)原忠三とコトの間には、長男…(中略)三男恒之…(中略)と5人の子どもがいる。」³⁹とあり、大黒屋酒店(資料-⑦)には「原コト」という人物がいたことが明らかになった。

つぎにモデルの背景に描かれた浮世絵について考察する。この浮世絵は、溪斎英泉(1791-1848)が晩年の天保後期から手掛けた「美人東海道」シリーズの平塚宿(図20)である。このように人物の背景に画中画を配置する手法は、描かれた人物の人物像を示すために浮世絵でよくみられる。また、藤田の作品にもしばしば画中画が登場し、その画中画は自作や浮世絵、銅版画など多岐にわたっている。例えば、サロン・ドートンヌに出品した《横綱栃木山の像》(1926年、グルノーブル美術館蔵)は、画面中央に横綱栃木山、右上には相撲絵が描かれている。中央に人物、その背景右上に浮世絵が配置されているのは、《おことさん》と同構図である。初期作品である《おことさん》にすでにこの手法が見られることは興味深く、現在確認できる藤田最初期の画中画を描いた作品といえる。



図20 溪斎英泉
《美人東海道 平塚之駅 八》
1835年、平塚市博物館蔵

2-2. 美校西洋画科と大磯

美校教授陣と大磯のつながりについて、藤田が在籍していた美校西洋画科は、1896年5

³⁷ 『東京陸軍予備病院衛生業務報告 後』東京陸軍予備病院、1898年

³⁸ 朝倉誠軒『大磯案内』三宅書店、1922年、広14頁には、大黒屋酒店の広告が掲載されている。このほかにも、山本楼、角半についての記載もある。

³⁹ 大磯町郷土資料館蔵「原恒之家旧蔵資料」(受入番号1994-0903、1996-0204)の台帳記録

月に新設されたもので、フランスで洋画を学んできた黒田が教官として就任している。同年6月には黒田と久米桂一郎が中心となり洋風美術団体・白馬会を結成した。黒田は、同会第1回展の準備を進めながらしばしば大磯や箱根に滞在している。『黒田清輝日記』には、8月12日から28日まで松林館（資料-⑤）に滞在中の黒田のもとに、久米桂一郎や和田英作、岡田三郎助などが代わる代わる訪れ、写生のかたわら浜で散策や海水浴を楽しんだと書かれている⁴⁰。この時に訪れた画家仲間は、白馬会メンバー、つまり、のちの美校教授陣であることから、大磯は美校に関わりの深い土地であったといえる。

同年10月に開催された白馬会第1回展は、明るい光に満ちた感覚的な表現の作品が多く、明治美術会系の暗い作風しか目にしていなかった当時の画家たちに多大なる影響を与えた。この展覧会では、黒田の《昔語り》の木炭画稿や油彩下絵がとりわけ注目を集めたとされているが、嶋立庵（資料-⑧）で描かれた《大磯嶋立庵》（1896年、鹿児島市立美術館）のような荒々しいタッチによる実験的な作品も出品されている。この展覧会は「ひとりの作家でも様々な傾向の作品を自由に描いていいのだ」⁴¹という主張の発表の場でもあった。そのほか、黒田や和田、岡田は大磯で制作した風景画を多数出品しており⁴²、戸外での制作を推奨する白馬会の画家たちの写生地が大磯であったことが周知されるきっかけとなったのだろう。また、黒田は1906年の夏にも大磯の禰龍館（資料-⑥）に写生のため滞在している⁴³。

つぎに美校生と大磯のつながりについて、美校西洋画科での授業内容に注目すると、3、4年生で油絵による風景画制作が課題となっていた⁴⁴。黒田の方針は、実地での写生に重きを置いていたことから、風景画も現地で制作していた可能性が高い。1909年の夏頃、藤田は卒業制作のため房総半島の海岸に写生旅行している⁴⁵。同年、近藤浩は、卒業制作のために東海道の取材旅行しており、「その旅行に美術学校の同級生がみんな大挙して一緒に歩いた」⁴⁶という。このように美校生は制作のため各地を旅行している。

東京からのアクセスが良く風光明媚な大磯は、外光派の得意とする戸外スケッチをするのに最適な場所であったため、美校の修学旅行や取材旅行で大磯に訪れた記録は残されていないが、学生たちも訪れている可能性は十分に考えられる。

⁴⁰ 『黒田清輝日記 第二巻』中央公論美術出版、1967年、452-458頁

⁴¹ 島田康寛「旧派から新派へ」『結成100年記念 白馬会—明治洋画の新風』石橋財団ブリヂストン美術館編、1996年、127頁

⁴² 前掲書41、植野健造編「白馬会 全13回の記録」159-162頁

⁴³ 和田英作編『黒田清輝作品全集』審美書院、1925年、

「黒田清輝年譜」の明治39年の項に「夏相州大磯禰龍館に寫生の爲滞在す」とある。禰龍館という旅館は存在しないため、禰龍館のことであろう。

⁴⁴ 前掲書9、296頁

⁴⁵ 笹木繁男『藤田嗣治 その実像と時代（上巻）』現代美術資料センター、2019年、94頁

⁴⁶ 近藤徹「「光の水墨画 近藤浩一路の全貌」展関連 講演会「父、近藤浩一路」」『山梨県立美術館 研究紀要』第21号、山梨県立美術館、2007年、33頁

2-3. 父・嗣章と大磯

陸軍軍医であった嗣章は、台湾赴任中の 1895 年、初代台湾総督・樺山資紀と台湾北投で温泉療養施設の開設に尽力している⁴⁷。翌年、嗣章は、伊藤博文らの台湾視察に同行し、説明役を務めている⁴⁸。伊藤博文が韓国統監に就任すると、1906 年、嗣章は韓国駐劄軍軍医部長に任命された⁴⁹。また、1907 年の皇太子（のちの大正天皇）初訪朝にあたり、当地で蔓延していた疫病対策で功績をあげたことにより、伊藤博文から信頼を得ていた⁵⁰。この功績を認められた嗣章は、1913 年に陸軍軍医総監に就任する。

嗣章は、「私が橋本子爵に接したのは明治十七年夏頃から、二十一年の秋頃の三・四年間」⁵¹であると、陸軍軍医総監・橋本常綱と交流があったことを述べている。また、陸軍だけでなく、海軍軍医総監・高木兼寛からも信頼を得ていたことが、陸軍軍医総監・石黒忠恵の「海軍の軍医長会議の際はいつも予[石黒忠恵]と藤田君とが招かれるようになった」⁵²という回想から明らかである。

伊藤博文だけでなく、樺山資紀（資料-⑨）、高木兼寛（資料-⑩）、橋本常綱らも大磯に別荘を構えていた。このように、嗣章は、大磯に居を構えていた政治家や軍人と交流があった。

2-4. 自筆資料にみる大磯

藤田は日記や書簡などの自筆資料を多数残している。そこにみられる大磯の記述から、藤田と大磯の関係について考察する。

1 つ目は、藤田が 13 歳の夏、興津に住む親戚のもとに訪れた時の日記である。

（略）七時二十五分発ノ汽車ニノル暫クスルト否ヤ汽車ハ一声ノ汽笛ト共ニ動キ始メタリ時トシテハ面白キ景ヲ見テ遂ニ平塚ニ達シタリ暫クスト又発シテ大磯ニ達ス此ノ地ニハ海水浴アル故ニ下車スル人多カリキ又汽車ヲ始メテ松田等ヲ経テ山北ニ達ス之ヨリハ名高キ箱根山ニカカルナリ（略）

（藤田嗣治「明治卅二年/興津避暑日記」1899 年、東京藝術大学蔵）

東海道線で興津に向かう際に見えた様子をとらえたものであり、大磯は海水浴に訪れる客が多いと感想を述べている。当時的大磯が海水浴客でにぎわっていることをうかがえるが大磯には立ち寄っていない。

⁴⁷ 曾山毅「日本植民地期における北投温泉の形成—日本温泉文化の移植と植民地統治—」『立教大学観光学部紀要』第 2 号、2000 年

⁴⁸ 『陸軍軍医中将藤田嗣章』陸軍軍医団、1943 年、54-55 頁

⁴⁹ 前掲書 47、143 頁

⁵⁰ 前掲書 47、147-149 頁

⁵¹ 『橋本綱常先生』（日本赤十字社病院編、1936 年）387 頁

⁵² 前掲書 47、168 頁

2 つ目は、パリ留学時に、日本に残してきた最初の妻のとも宛てに送られた書簡である。

(略) 近処丁度二町許り行くと皆貴族の別荘夏来る処の大きな～丁度朝鮮の官舎(家の)
様なかまへのが沢山～あり丁度大磯の様な処、すべて貴族的の空気の場合、…(略)
(藤田嗣治「鴫田とみ宛て書簡」1914 年 4 月 19 日、公益財団法人 平野政吉美術財団蔵)

ここでは、藤田がパリ郊外のモンフェルメイユに訪れた際、街並みや雰囲気が大磯のようであると述べている。180 通近くのとみ宛て書簡の中には大久保、千葉といった藤田にとってなじみ土地の名が散見されるため、大磯という地名が登場していることは、藤田が大磯に来訪したことがある可能性を示すものである。

3. おわりに

本調査で《おことさん》が、技法材料の観点からも外光派風に描かれていることが明らかになり、藤田の美校時代の作例のひとつとして位置づけることができた。また、同時期の作品と比較することにより、美校時代の藤田が外光派風の絵画技法を身につけていくと同時に独自の画風を切り拓いていこうと模索している姿も浮かび上がってきた。

藤田が大磯に来訪した目的や作品を残していった理由は明らかにならなかったが今後の新出資料や作品の発見を期待しつつ調査を継続していく。

謝辞

本稿の執筆にあたり、《おことさん》の調査及び修復を快諾してくださいましたご所蔵家様に厚く御礼申し上げます。なお、調査及び修復にあたっては、タカシマヤ文化基金の助成金を活用させていただきました。また、様々なご助言をくださいました木島隆康氏、林洋子氏、作間美智子氏、靱井基充氏、藤田嗣隆氏、宮田順一氏、渡邊郁夫氏、森田英之氏、佐藤幸宏氏、佐々木香苗氏、平林彰氏、鈴鴨富士子氏、富田三紗子氏並びに東京藝術大学保存修復油画研究室に資料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。

⑩ 高木兼寛別荘

海軍軍医総監・高木兼寛(1849-1920)の別荘。

④ 招仙閣

明治期に存在した旅館。

伊藤博文が好んで利用し、多くの著名人が訪れた。

① 滄浪閣

内閣総理大臣、初代韓国統監・伊藤博文(1841-1909)の邸宅。1896年に別邸として建設され、翌年に伊藤が大磯に本籍を移したことで本邸となった。当時、多くの政財界人や軍人が「大磯詣」をし、大磯の地が政界の奥座敷と呼ばれるきっかけとなった。



出典：『100年前の横浜・神奈川―絵葉書でみる風景』横浜開港資料館編、1999年

⑤ 松林館

明治期に存在した旅館。1896年、黒田清輝が長期逗留し、第1回白馬会展に出品された《波打ち際の岩》(当館蔵)や《大磯鳴立庵》(鹿児島市立美術館蔵)などの数々の作品を制作した。

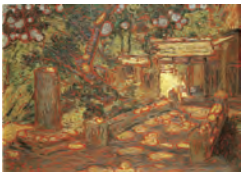


出典：『芸天』第26号、芸天社
1999年4月



⑧ 鳴立庵

江戸時代から続く俳諧道場。



黒田清輝《大磯鳴立庵》
鹿児島市立美術館蔵、1896年

② 角半

明治期に存在した旅館。杉岡半右衛門(1873頃-1917)経営。江戸時代から続く旅館が明治時代に入り旅館へと変化したもの。1909年に藤田嗣治が訪れたと伝えられている旅館のひとつ。



出典：『100年前の横浜・神奈川―絵葉書でみる風景』横浜開港資料館編、1999年

③ 山本楼

明治期に存在した旅館。書物により山秀楼、山本屋旅館とも記載されている。山本秀三(生年不明-1920)経営。江戸時代から続く旅館が明治時代に入り旅館へと変化したもの。1909年に藤田嗣治が訪れたと伝えられている旅館のひとつ。



出典：『なつかしの風景Ⅱ家と町並み』大磯町郷土資料館編
1992年



出典：三宅佛吉編
『夏の湘南』湘南社
1907年

⑦ 大黒屋酒店

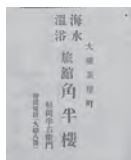
明治期に存在した酒屋。原長蔵(生没年不詳)経営。《おことさん》のモデルの実家だと伝わる。



出典：朝倉誠軒『大磯案内』
三宅書店、1922年

⑨ 二松庵

海軍大臣、初代台湾総督・樺山資紀(1837-1922)の別荘。1890年頃に建設された。



出典：三宅佛吉編
『夏の湘南』湘南社
1907年

藤田嗣治《おことさん》の蛍光 X 線分析による顔料調査報告

藤澤明（帝京大学文化財研究所准教授）

安部沙耶香（平塚市美術館学芸員）

はじめに

蛍光エックス線分析とは、X線を資料に照射し、資料中の元素から発生する蛍光X線から、含まれる元素を同定する方法である。X線を直接絵画表面に当てて非破壊および非接触で行うことができるため、文化財の科学調査において有効な分析手段のひとつとされている。一方で、鉛や銅などの重元素は検出可能であるが、炭素や水素などの軽元素は測定できない。また、結晶構造までは分からないため化合物の同定はできず、顔料種は色などの情報と合わせて推定することになる。

本調査は藤田嗣治により描かれた作品である《おことさん》に使用された顔料種を明らかにすることを目的とする。

1. 調査方法

分析には可搬型蛍光X線分析装置(Innov-X Systems DELTA PREMIUMDP-4000)を使用し、非破壊で行った。この装置はタンタル管球の電圧を自動で40kVと10kVに切り替えて測定することにより塩素、硫黄、カルシウムなどの軽元素の分析も可能である。分析モードは2 Beam Mining Plusを使用し、分析時間は90秒、X線の照射範囲は約10mmである。

2. 分析結果と考察

2-1. 地塗り層

地塗り層は白色であり、Pb（鉛）とCa（カルシウム）が検出された。よって鉛を含む鉛白（シルバーホワイト）と炭酸カルシウムを含むことが推定される。また、全ての測定個所からPb（鉛）が検出されているのは、地塗り層の鉛白からの影響といえる。彩色層が厚い場合は地塗り層の成分まで検出されないため、本作の彩色層が比較的薄いことを示している。

2-2. 背景部

本調査は修復前に実施したため画面が汚れており、背景部の本来の色調は確認できなかった。現状では複雑な色調を持ち、Pb（鉛）以外にCr（クロム）が検出された。Cr（クロム）由来の絵具として、クロムイエローもしくはビリジアンの使用が考えられるが、被覆力が強く彩度の高いクロムイエローを使用していた場合は、画面がもっと黄みがかかるはずなので、その色調から考えると緑色系のビリジアン使用の可能性が高い。

2-3. 彩色層

赤色を含む彩色層からは、Hg（水銀）が多く検出され、バーミリオンの使用が考えられる。ただし、赤みがかった肌色を呈する頬部からは Hg（水銀）が検出されず、該当部分に紫外線を照射すると蛍光反応を示すことからレーキ系の絵具の使用が考えられる。赤色以外の彩色層からも僅かに Hg（水銀）が検出されるが、これは筆やパレット上でのコンタミネーションの可能性が考えられる。また、緑色彩色層から Cr が検出されることからビリジアンの使用、青色彩色層から Co が検出されることからコバルトブルーの使用が想定される。

資料：《おことさん》 蛍光 X 線による分析箇所



表：《おことさん》に使用された絵具の検出元素および推定顔料

	測定箇所（色）	検出元素（スペクトルから作成）					主な推定顔料名
		Pb	Ca	Cr	Hg	Co	
①	キャンバス側面（地塗りの白色）	+++	+++				鉛白、炭酸カルシウム
②	背景	+++	+	+	+		鉛白
③	髪部（黒色）	+++	+	+++	+	+	鉛白、ビリジアン
④	髪部（赤みがかった黒色）	+++	+	+++	+		鉛白、ビリジアン
⑤	額部（肌色）	+++	+	+	+		鉛白
⑥	浮世絵青色座布団（青色）	+++	+	++	+	+	鉛白、ビリジアン、コバルトブルー
⑦	浮世絵黄色椅子脚部（黄色）	+++	+	+	+	+	鉛白
⑧	浮世絵手部（白色）	+++	+	++	+		鉛白
⑨	浮世絵赤色着物（赤色）	+++	+	++	+++	+	鉛白、パーミリオン
⑩	頬部（赤みがかった肌色）	+++	+	+	+		鉛白
⑪	頸部（影部分の肌色）	+++	+	+	+	+	鉛白
⑫	唇部（赤色）	+++	+	+	++		鉛白、パーミリオン
⑬	左肩部（灰色）	+++	+	+	+		鉛白
⑭	中央前襟（灰色）	+++	+	++	+	+	鉛白
⑮	帯上着物部（影部分の灰色）	+++	+	+++	+		鉛白、ビリジアン
⑯	帯部（灰色）	+++	+	+	+		鉛白
⑰	右上腕部（赤みがかった灰色）	+++	+	++	++		鉛白、パーミリオン
⑱	サイン部（赤みがかった灰色上に紺色線）	+++	+	++	++	+++	鉛白、パーミリオン、コバルトブルー
⑲	浮世絵緑部（緑色）	+++	+	+++	+	+	鉛白、ビリジアン
⑳	浮世絵青色着物部（青色）	+++	+	++	+	+	鉛白
㉑	浮世絵青色着物部（青色）	+++	+	++	+	+	鉛白、コバルトブルー
㉒	櫛部（茶色）	+++	+	++	+	+	鉛白
㉓	浮世絵赤色部（赤色）	+++	+	+	+++	+	鉛白、パーミリオン

はじめに

作品の修復に伴い、試料片を得て材料検査を行った。以下に結果を報告する。

作品は経年による表面の汚れ、右下部に剥落はあるが、比較的良好な状態であった。側面（いわゆるキャンバス耳部分）に画面側の絵具が、はみ出したように残っている部分も多く、地塗層試料片も含めて、側面から試料片を得て、主に絵具層顔料の検査を行った。

1. 調査方法

調査方法は、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（E PMA）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。

実験条件を以下に記す。

E PMA は 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)社製 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、試料片の表面に X 線を照射して行なった。染色試験には酸性フクシンの 1 % 水溶液を使用した。

2. 調査結果と考察

結果を（表：藤田嗣治『おことさん』試料片調査結果）にまとめた。構成別に結果を述べる。試料片採取箇所は（資料：試料片採取箇所）に示した通りである。

2-1. 地塗層

鉛白と白亜を主成分顔料とする 2 層塗り、上層は鉛白が多く、下層は白亜が多く混ぜられて塗布されている。このほかにバライトを少量成分として含有し、黒色顔料、酸化鉄系赤褐色顔料及び透明なケイ酸塩化合物も少量から微量成分として含有する。黒色顔料はカーボンブラックであった。

ワグマンや高橋由一など、19 世紀後半、明治期の油彩画作品で観察例の多い地塗層である。筆者はこの型式の地塗層を Newton 型の地塗りと言っている。画材メーカーの Winsor & Newton 社の印が支持体画布裏面に押された例がいくつかあることによる。

微量成分の酸化鉄系顔料、ケイ酸塩化合物、黒色顔料はかなり細かく、確認の難しいこともあるが、必ず存在している。黒色顔料はアイボリーブラックの検出例も多く、今回のカーボンブラックと共に使用された例もある。なお表では酸化鉄系顔料は除いてケイ酸塩化合物でまとめた。鉄のみが主成分で検出されることはなく、ケイ素、アルミニウムが主成分であることが理由でもある。

2-2. 絵具層

作品の色調は全体に灰色を基調とした中に顔面部など明るい部位があって、絵具の数も少ないように見受けられるが、確認できた顔料は多種にわたる。

赤、及び褐色はバーミリオンと酸化鉄系顔料、及びレーキ顔料である。レーキ顔料には主成分のアルミニウムの他に硫黄も含む。体質顔料として硫酸アルミニウムも使用されたことに起因すると推定している。赤色レーキ顔料で過去にも検出例のある成分である。

黄色顔料はジンクイエロー、白色顔料で鉛白と共に混ぜられた状態で、クロムを検出すると、クロムイエローの使用を想起するが、黄色の強い部分に絞って測定すると、亜鉛が検出された。さらに黄色が淡く、よく観察できない試料片でも、スポットモード（EPMA 二次電子像の画像上、任意の箇所電子を絞って照射する機能）で測定するとクロムと亜鉛の同一検出箇所は多い。ジンクイエローの使用を確認できる。

緑はビリジャン、青はウルトラマリンとコバルトブルー、絵具層全体でこれらの色調が白色に多く混ぜられて使用されている。試料片は側面から得たものであるため、画面より埃など汚れもあって、灰色の印象が強くなる。試料片断面の光学顕微鏡観察では、上記顔料が多く混ぜられて明るい印象も与える。一般的に多種類の絵具を混ぜると色調は鈍くなるため、この効果で、着物や背景の灰色をつくり出したかとも思う。今回の試料片では黒色顔料の特定が難しかったが、試料片Bで2箇所を測定して、カーボンブラックの使用を推定した。白色顔料の主成分は鉛白であったが、他に硫酸バリウムも少量成分であった。硫酸バリウムは絵具層の上層付近、あるいは内部に散在している。硫酸バリウムは体質顔料の一つとしても知られるが、カドミウムイエロー、レッドなどにも混入、あるいはカドミウムイエローリトポンなど製造時から含むものもある。バリウムイエローの使用も考慮したが、確定には至らず、硫酸バリウムのみの検出確認にとどまった。なお地塗層の含むバライトは成分上硫酸バリウムと同様であるが、こちらは鉱物のバライトを細かく粉砕して使用されている。粉末顔料の硫酸バリウムとは異なる。

3. まとめ

試料片の調査結果は東京藝術大学大学美術館所蔵《婦人像》の絵具層調査結果と共通する点が多い。カドミウム系顔料を除けば同一で、カーボンブラックの特定も難しい部分まで共通している。多くの色調を混ぜる描画も似て、一定の傾向を示しているようにも思う。

附

硫酸バリウムは今回の調査では少量から微量成分で、検出は不均一であった。一般的な硫酸バリウムの使用はレーキ顔料の体質、地塗層の主成分または混合成分、そしてチューブ入り鉛白にも混合される場合もある。当初は、不均一な検出のため、主成分の鉛白に入っている硫酸バリウムの可能性を考慮した。しかしながら藤田嗣治はカドミウム系の絵具を使うことが多い。実際に東京藝術大学大学美術館に寄贈された学生時代の作品『婦人像』でもカドミウムイエロー及びレッドが確認されている。硫酸バリウムはこれらカドミウム系顔料も含むことがある。カドミウムリトボンとして区別された顔料名もある。このカドミウムリトボンは別として、硫酸バリウムの不均一な検出は、カドミウム系顔料も存在するためではないか、この疑問点から絵具層の再測定を行った。赤色、黄色の絵具層で光学顕微鏡観察を行い、顔料一粒を確認し、測定できることが理想であるが、これはできなかった。こうした場合、硫酸バリウムが比較的顕著に確認できる絵具層で長時間測定を行う方法がある。微量成分の検出、特定方法のひとつでもある。通常のライブタイム、積算時間を多く設定して、長時間とする。この間、注意点は測定箇所が移動しないことである。EPMAの二次電子像で画像の安定を確認後、測定を始める。鉛が主成分元素のため、カドミウムをスペクトル図でも明白に分離確認できることも必要となる。

測定結果はカドミウム系顔料も微量成分として含む、であった。それも意図して混ぜた様子はなく、偶然の混入、筆に付いていたか、パレットに残っていたものが入ったものと思う。その理由は上記のように、一粒の色調として光学顕微鏡で観察できない点による。検出確認が比較的容易であった試料片はE(もう一つの試料片として示した図)及び、Bの絵具層のみの試料片であった。附のまとめとしては、カドミウム系顔料も微量成分として存在するとなる。

表：藤田嗣治『おことさん』試料片調査結果

色	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	Hg,S Mg,Al,Si,K,Fe Al,S	—	バーミリオン 酸化鉄系顔料（褐色も同様） レーキ顔料
黄	Cr,Zn	—	ジnkイエロー
緑	Cr	—	ビリジアン
青	Na,Al,Si,S,K Al,Co	—	ウルトラマリン コバルトブルー
黒	F 以上の原子 番号を持つ元 素は未検出	—	カーボンブラック （試料片 B で確認）
白	Pb Ba,S	$2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ [13-131] PbCO_3 [47-1734]	鉛白 硫酸バリウムは少量成分**
地塗層	Pb,Ca, Si,Al,Fe Ba,S	CaCO_3 [5-586] $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ [13-131] PbCO_3 [47-1734]	鉛白と白亜が主成分 （白亜の含む微化石を確認） バライトとケイ酸塩化合物は 少量 から微量成分、カーボンブラ ックも同様

* [] 内の No. は照合した JCPDS-ICDD カードの No.

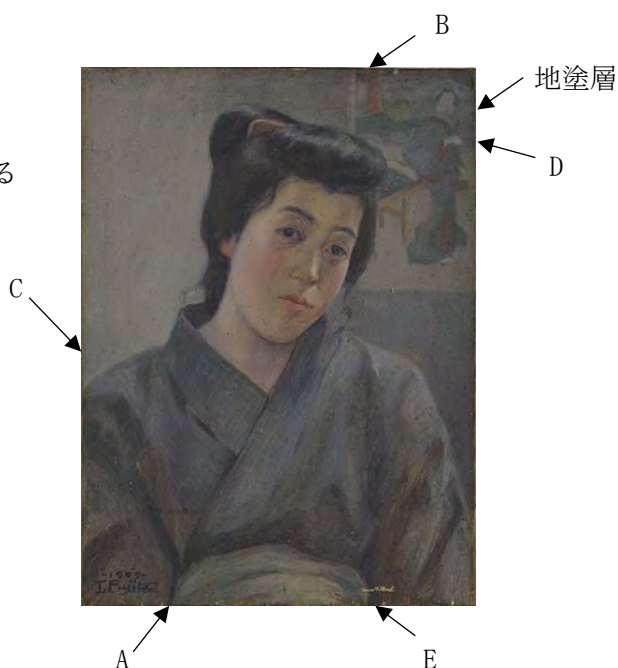
** このほかにカドミウムも微量成分として検出されている

硫酸バリウムの検出された絵具層内に微量成分としてカドミウムイエロー及びカドミウムレッドが混入した可能性がある

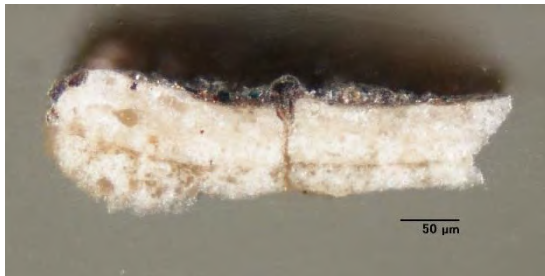
資料：試料片採取箇所

いずれも作品側面に相当する

- A：緑色
- B：赤色
- C：灰色
- D：灰色
- E：褐色

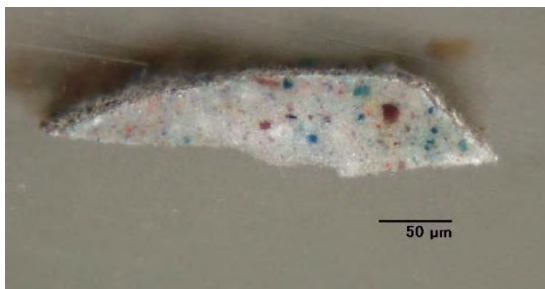


資料：試料片断面の光学顕微鏡による観察



試料片 A

- ・ 絵具層にビリジャン、硫酸バリウムも含む
- ・ 地塗層は 2 層塗り
- ・ ケイ酸化合物も確認できる



試料片 A (もうひとつの試料片で絵具層のみ)

- ・ 緑はビリジャン
- ・ 青はコバルトブルーとウルトラマリン
- ・ 黄はジンクイエロー
- ・ ほかに赤色レーキや酸化鉄系褐色顔料も含む



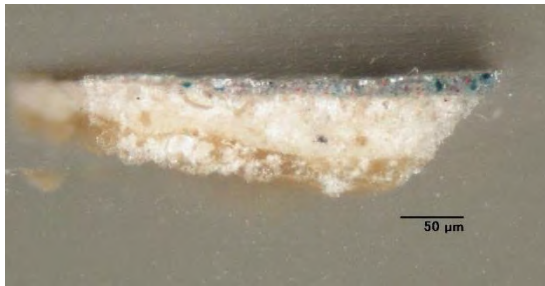
試料片 B

- ・ 赤はバーミリオン、レーキ顔料も含む
- ・ 黒はカーボンブラック
- ・ 地塗層は同様に 2 層塗り



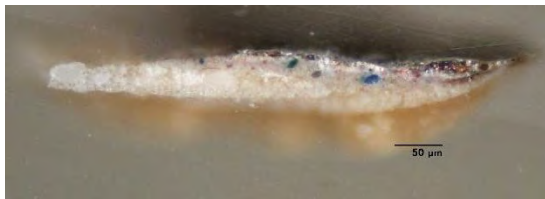
試料片 C

- ・ 全体に鉛白の使用は多い
- ・ 赤色レーキやウルトラマリン、酸化鉄系顔料なども含む
- ・ 硫酸バリウムも点在する
- ・ 地塗層は同様に 2 層塗り



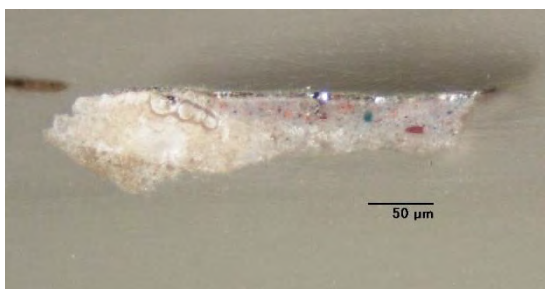
試料片 D

- ・絵具層ではビリジャン、ウルトラマリン、バーミリオン、レーキ顔料などを含む



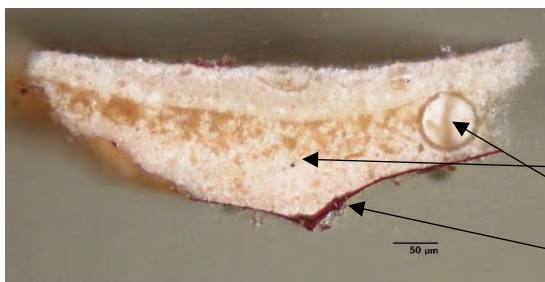
試料片 E (主に絵具層の試料片)

- ・酸化鉄系褐色顔料
- ・コバルトブルー
- ・ウルトラマリン
- ・ビリジャンなどのほかレーキ顔料、硫酸バリウムも含む



試料片 E (もう一つの試料片)

- ・混色で顕著には確認できないが、赤色レーキが多い。他にバーミリオン、硫酸バリウム、ジンクイエローも含む
- ・左方は地塗層上層
- ・地塗層下層も観察できる



地塗層 (染色試験後の観察)

- ・2層塗り、鉛白と白亜が主成分、他にバライト、ケイ酸化合物
- ・カーボンブラックも含む
- ・白亜が含む微化石の断面が観察できる
- ・膠水を塗布した絶縁層に呈色が観察できる

平塚市美術館紀要
第 1 号

2024 年 8 月 1 日発行

編集・発行

平塚市美術館

254-0073 平塚市西八幡 1-3-3

電話 0463-35-2111

©HIRATSUKA MUSEUM OF ART,2024

本書の全部または一部を無断にて転載・複製することを禁じます。