

1. はじめに

弊社の修復スタジオでは幕末、明治期に生まれた作家の研究を折に触れておこなっている。今回は女子美術大学の理事長、大村智氏の収集する作品の中から寺崎武男の作品を三十数点にわたり修復をおこなう機会を得た。

寺崎武男は1907(明治40)年東京美術学校卒業後ヴェニスとベルリンを拠点にフレスコやテンペラ・エッチング・水彩画・油絵などさまざまな絵画技術を学び我が国に持ち帰り、洋画の発展に貢献した画家だ。如何に保存性に優れた材料を絵画に選択するかという研究の側面をもって創作の活動をおこなった作家でもある。1930年には日本人初のヴェニス・ビエンナーレ国際展に入賞し、国内では日本創作版画協会を創立するなど国内外で活躍した。また、1949年、焼失した法隆寺の金堂壁画のために国宝の輪堂一面に壁画を画いたことも知られ、明治神宮の聖徳記念絵画館にはいまでも「軍人勅諭下賜ノ壁画」が収蔵されている。

今回修復した数十点にわたる作品はフレスコ1点を含む、他はテンペラ技法で描かれた作品である。寺崎武男のご長男の執筆した書物には、「テンペラとは油絵と水彩画の中間にあり、油絵や水彩が生まれる以前からの画法～」と寺崎武男の言葉が記されている。水性と油性の混合の媒材である西洋の伝統的なテンペラ技法を駆使し、数十点にわたる作品の支持体には、さまざまな自家製の支持体を使用している。油画とは異なり色材の媒材が半水性であることから、ある程度吸収性のある画地が必要だ。

油画の場合、乾性油等を使用する事から展色剤の多くを下地に多く吸収される事は絵具の固着には適さない。いわゆるエマルジョンであり水性の色材にも適した基底材という選択肢は、身の回りにある自家製の素材への選択の幅を広げ、板やキャンパスのみならず、さまざまな支持体を利用し吸収性のある画地や基底材を拵えることを容易にしたと考えられる。

本論では寺崎武男がテンペラ画に用いた支持体に着目し 1.麻布/キャンパス 2.洋紙厚紙 3.和紙 4.ベニア合板 5.紙製板に紙貼り 6.圧縮合板 7.木枠に紙を張る 8.絹を和紙で裏打ちしたもの 9.厚手の

テーブルクロスなど9種類にも及ぶ支持体を分類し考察した。またその中で絹を和紙に裏打ちした作品に対する支持体の補強のための修復報告も併せて発表する。

2. テンペラ技法と

寺崎武男の作品に観られる支持体

テンペラ技法とは、一般に不透明な水性絵具で描かれた作品をさして呼ばれる事があるが、上記の寺崎武男の言葉にもあるように、油彩と水彩の間であると定義づけられる。両方の特質を持つその展色剤は、水性の膠や油性、即ち乾性油などの媒材を混合し両者が混在した状態にある、いわゆるエマルジョン状態の媒材だ。天然のエマルジョンには卵や牛乳があるが、水性の媒材を含み水彩画にもやや近い事から、エマルジョンの媒材には支持体として、その水分をある程度、吸収することが出来る素材が画地として適合すると考えられる。またキャンバスや板のみならず、半水性であることから紙、和紙など、薄く軽い素材も適用が可能であり、様々な物が選択できる利点がある。

寺崎武男はそれを利用し、身の回りの様々な物をテンペラ絵画用の支持体、基底材として試用したと考えられる。それらの材料に加え、パステルで加筆したりもして表現に幅を加えていった。

3. 寺崎武男が使用した

テンペラ画用の9つの支持体

支持体、基底材として用いた物は、特殊な物ではなく、手に入り易い身の回りにある材料だ。数多く描くために、手軽で確実に基底材となるものを選んでいく。カーテンやシーツと見紛うような素材の布までも作品の支持体として採用している。以下に今回の34点の作品調査によって明らかになった9種類の支持体を分類する。

1. キャンバス: 麻布に白色の予備的な地塗りを施したものを木枠に張込んで描いた。
2. 洋紙厚紙: 厚めの洋紙を用い、直接描画した。
3. 和紙: 和紙に描き軸仕立てにした。
4. ベニア合板: いわゆるベニア板、積層合板に直接描画した。

5. 紙製板に紙貼り：厚紙に紙を貼付け描画した。
6. 圧縮合板：人工圧縮板に描いた。
7. 木枠に紙を張る：厚紙をキャンバス用の木枠に張込んで描いた。
8. 絹を和紙で裏打ち：絹に和紙で裏打して描き、木製のパネルに張込んだ。
9. シーツやカーテンに見られるような織り模様のある厚手の布に描いた。

などが挙げられる。これらは一般に、描く前に施されるジェッソなどの予備的な白色地塗りなどを適用していないものも多くあり、和紙、絹、厚紙など、多彩な素材のもつ色調をそのまま活かして、直接に描画されていることが少なくない。

4. 作品の状態と修復事例

調査の結果、対象作品の状態は汚れ、塵埃の付着、擦れ傷、また支持体の劣化や損傷などが挙げられるが、中でも著しく支持体が傷んでいた作品に絹に和紙を裏打して障子のような木製パネルに袋張りした作品であった。この作品は支持体の和紙の酸化が著しく、欠損や穴あきなどもあることからパネルから外して裏打をおこなった。水性の接着剤では、テンペラの絵具層やパステルを溶解する可能性もあるので、ホットメルトの Beva 接着剤を用い、薄めの麻布で裏打しパネルに貼り直した。そして欠損した箇所に合わせて布を貼り原画の高さに合わせ充てん、補彩をおこなった。

5. まとめ

寺崎武男は絵画制作のなかで、材料や技法を選択する理由のなかに、如何に「保存性に優れているか」というところに重きを置いている。残された文献などには、その考え方が反映されている。東西の壁画研究に時間を費やし、長年にわたって存在する既存の壁画の保存性を鑑み、「壁画が永遠に保存せられるや否やということも、壁画自身が記念という観念の為に発達したものであるから、その永遠の性質を充分備えている事は言をまたない。まずごく近き例をあげれば、法隆寺の壁画である」と壁画の保存状態の優位を記している。

また、寺崎の父、遜（とおる）は山縣有朋内務大臣の参議をしていたこともあり、山縣伊三郎公爵より『軍人勅諭下賜ノ壁画』の制作を委託された。この作品は現在も聖徳記念絵画館に納められている。1926（大正 15）年に描かれたこの作品のための材料、技法に関する本人の記述が残されている。「如何

にして変色を避けるか」また寺崎は、油絵の材質について「油絵は僅かの年代にも黒く油焼けがして、全体の色調が暗くなり、又、キャンバスを焼き、その布地を作る糸は非常に弱くなり修理に困難になる」と述べている。特に近代に使用されだしたチューブ入りの絵具に、古典技法に使用された色材との違いや危惧も書き残している。さまざまな記述は、古典技法や伝統壁画の保存の優れた点に言及する。当時すでに工業生産されていた色材などは積極的に採用せず、自分の目で確かめ、保存性を第一に考えた自家製の素材を選択している。

寺崎は、明治神宮奉賛会の委託となった3年間を含め十数年、「如何に名画を萬代に伝えることが出来るか」を研究主題にしていることから、欧州では保存修復の観点で作品を観察している様子も伺える。明治神宮の絵画館に収蔵される作品に関し、「自分の作品は他の作品と同じように手入れをしないように加筆やワニスを塗布しないように」と念願したという。我が国において、テンペラ技法が半水性であった事や和紙を使用していることも含め、油画のための材料を、自分の作品に適用する事で材質が暗色化することを正しく理解されないと危惧したのである。

寺崎武男は壁画以外ではテンペラを多用した。今回の調査でも、テンペラに使用された9つの支持体の素材は概ね自家製である。またテンペラ技法である以上、使用した絵具も顔料と展色剤を自ら混ぜて制作したと考えられる。テンペラの油性、水性の両者の特性を理解することで、作品の多くは、和紙、絹、木製材料をはじめとする吸収性のある材料に予備的な地塗り無しに直接描画して表現しているものも少なくない。その技法によって身の回りにあるさまざまな素材を活かし、基底材として選ぶことが可能になったと考えられる。

寺崎武男は、欧州で身に付けた絵画技法を巧みに応用し、独自の表現を試みた極めて特異な作家であったことがわかる。

最後に今回の研究では、さまざまな文献や資料、また貴重なお話も快く提供して頂きました寺崎武男のご子息、寺崎裕則氏と、作品の多くを提供して頂き、研究の機会をいただきました女子美術大学名誉理事長 大村智氏に感謝申し上げます。

（韮崎大村美術館所蔵作品に関する調査）

○ 作品の状態に関し

館山市の布良崎神社に所蔵されている寺崎武男画伯の作品、このフレスコ画風に描かれたテンペラ画は明治期に欧州で身につけた技術で描かれた貴重な作品であり、地元の神話を描いた貴重な作品である。

テンペラ作品2点のうち、軸に描かれた作品『素戔鳴尊』に関しては多少の破れなどがあるが、大きな問題もない作品であると判断している。

額に入ったテンペラ画（210×125cm）に関しましては、経年による汚れ、塵埃などが画面に付着し、また作品の支持体、麻布の歪みも見られる。支持体は麻布に和紙で裏打ちされ、障子のような構造体に張り込まれている。この障子のような裏打ちや使用した和紙の接着力が弱り剥がれてきている。さらに絵具層（描画層）に関しては剥落やスレなども見られる。いくつかの症状が見られるこの作品であるが、適切な修復処置によって改善し保存することができると判断している。

○ 修復計画に関する考察

当該作品に関し、まずは支持体の故障、麻布の歪みが挙げられる。次に描画された絵具の剥落なども見受けられる。

近現代の修復ではオリジナルを尊重し、最小限の処置に止めることが世界的な近現代の修復の倫理観であり、そのような考え方が求められている。必要以上の画面への補彩や加筆を避け、今回の修復では、変形し、壊れた支持体の修正と補強に主眼を置き、汚れた画面を洗浄し、剥落の著しい箇所を接着、剥落した画面への補彩処置は最小限にとどめるといことで、必要以上の修理費用も抑えながら作品の保存につながる処置を行うことが可能だと考えている。

汚れを除去することで清潔を保ち、画面に適切な平面性を戻し、必要な箇所だけに補彩をおこなうことで、作品自体は十分その芸術性を取り戻すことができると判断している。額縁に関しては、留め切れ（角部分の外れ）を修正し、剥落やスレ傷などを修理し、補彩などおこなう。



△「素戔鳴命（スサノミコト）」
◁「安房渡航の図」1940年

＜房総開拓神話＞

『古語拾遺』という書物には、天富命（あめのとみのみこと）が布を織るための植物を栽培に適した土地を求めて、四国・阿波国から忌部（いんべ）一族を率いて海路を東に向かい、房総半島南端の布良（めら）に上陸したと記されている。ここは穀物や麻がよく育ったので、麻を意味する古語を名づけ、房総半島を「総（ふさ）の国」と呼んだ。特に南部は阿波忌部氏の故郷にちなんで「安房（あわ）」と名づけられ、天富命は先祖の天太玉命（あめのふとたまのみこと）を祀って安房神社を創建したという。

寺崎武男は好んで神話作品を描き、安房神社や下立松原神社など多く奉納している。なかでも、紀元2600年に布良の上陸シーンを描いた大きな絵馬は、鳥居型に額装された貴重な作品であるが、布良崎神社はとくに潮風が強いため経年劣化が激しいのが残念である。