

# 大分県立美術館 研究紀要 第6号

Bulletin of Oita Prefectural Art Museum No.6



1.  
前田寛治  
《少女立像 (習作)》  
制作年不明  
画布にペンと油彩  
11.2 × 7.0cm  
個人蔵



2.  
生野祥雲齋  
《六稜竹花生》  
昭和前期  
竹、籐  
29.0 × 20.8 × 23.8cm  
大分県立美術館



3.  
福田平八郎  
《雲》  
1950 (昭和 25) 年  
絹本彩色 第 6 回日展  
118.7 × 85.0cm  
大分県立美術館



## 目次

前田寛治《少女立像(習作)》―糸園和三郎の恩師の作品―	梶原麻奈未	7
作品紹介 生野祥雲齋《六稜竹花生》	柴崎香那	11
福田平八郎《雲》修復報告	宗像晋作	14



# 前田寛治《少女立像（習作）》―糸園和三郎の恩師の作品―

梶原 麻奈未

## 一 はじめに

二〇二一年に大分県立美術館で開催した〈生誕百十年記念 糸園和三郎展〉魂の祈り、沈黙のメッセージは、八十点近くの油彩画やリトグラフ、素描を展示した回顧展である。本展の特徴は、初公開となる素描と作家資料を多数紹介したことである。作家資料は、大別して二つに分けられる。一つは、糸園和三郎（一九一―二〇〇一年）本人が生前に使用していた絵筆やパレット代わりに使っていた缶の蓋などの画材である。自分の作品について語ることが少ない作家の制作現場をかきまみることのできる資料といえる。もう一つは、糸園自らが自宅やアトリエに飾っていた作品である。会場面積等の都合により一部の紹介に留まったが、いずれも作家本人がどのような作品を気に入り、日常的に目にしていたのか理解できる資料である。

このうち、本稿で取り上げるのが、糸園が師事した前田寛治（一八九六―一九三〇年）の《少女立像（習作）》（図1）という初公開の作品である。題名が示すとおり、主要なモチーフはたまたむ少女であり、明度の高い色彩で彩られている。

《少女立像》の重要性は、前田の作品が新たに発見されたことにある。また、本作品は、独自のレアリスムを追求した前田と、シウルレアリスムの作家として活躍した糸園の接点について考察する切り口にもなる。

## 二 《少女立像》

本作品は、十一・二×七・〇cm程度の小さな作品であり、題名等の情報は、作品裏面に集まっている（図2）。印字された文字（該当部分に傍線）に加えて、糸園以外の筆跡で次のように書かれている。

エスキース

画題 少女立像

二五円

作者 前田寛治

作品 番

新宿・天城画廊

この作品はペン画の上に油彩点描を施せるもの。大作の下絵としてのエスキースなれど作品を描かずこの作者没す。（作者の愛弟子糸園氏□□）

最後の文章から、前田が、後に油彩画を制作する予定だったが、それを成すことなく亡くなったことが読み取れる。制作年は記されていないが、前田が一九二九年に入院し、翌一九三〇年<sup>（註1）</sup>に没したことを考えると、一九二八年前後であることが推定される。

前田は、初期から晩年に至るまで子供をモチーフとした作品を数多く



描いており、《少女立像》もそのうちの一つである。

技法的には共通する要素を持つ油彩画をいくつか挙げるができる。本作品のように、顔や体を明度の高い色彩で描き、それよりも濃く太い線で途切れがちに縁取る描き方は、一九二八年の作品《赤い帽子の少女》(図3)や《棟梁の家族》(図4)に共通する。これは、例えば、《立てる子供》(一九二二年)(図5)のような一九二〇年代前半の作品には見られないものである。このことと、一九二九年に前田が入院したことから、本作品は、一九二八年前後に制作されたものと思われる。

糸園がいつ頃、どのような経緯でこの習作を購入したのかに関する記録は残っていない。糸園が本作品を自分のアトリエに飾っていたことのみ、一九七八年の『アサヒギャラリー』<sup>(註2)</sup>と一九八三年の画集に掲載された写真からうかがうことができる。写真が画集の発行年と同じ年に撮影されたとすれば、糸園が七十代になってからも亡き師の作品を飾っていたことになる。

### 三 前田の指導

糸園が前田の作品に出会ったのは、十代の頃にさかのぼる。骨髄炎の手術の結果、中学校に進学することを断念した糸園は、父親の勧めで上京し、川端画学校に通った。まもなく、一九三〇年協会展に出品されていた前田の作品に感激し、前田の主催する写真研究所に通うようになる。一九二九年九月から前田が没する一九三〇年四月までの一年に満たない期間だが、糸園にとって思い出深い経験だったようだ。糸園が前田から直接指導を受けたのは五回程度であったという。会える機会も少なかったが、前田がいる時には、全員が緊張し、崇拜する師の一言一言が印象深かったと回想している。

中でも、糸園がしばしば思いだして語ったのが、見たとおりに描くよう

に、という教えだった。糸園が、「前寛張り」と呼ばれる描き方で青いリングを赤茶色に仕上げたところ、前田がそのリングを明るい緑で塗ってしまった。当時の糸園には納得しがたい指導だったが、見たとおりに描くように、という教えだったと後に考えるようになった。<sup>(註4)</sup>その後、糸園は、物を見ないで頭の中で描きたい絵のイメージが固まってから制作するというスタイルを確立するが、<sup>(註5)</sup>前田の教えを忘れることはなかった。後年、裸婦の素描を描くにあたり、モデルと対峙した糸園は、次のように語っている。

裸婦をはじめて描いたのは十七歳の時だったので、五十数年の昔のことになる。その後は物を見ないで物を描く絵描きの一人になったので裸婦はほとんど描かなくなったし、素描もしなくなつた。(中略)さて、モデルと対峙すると、嘗つて過した研究所時代が昨日のように甦ってくる。私は何んの意図もなく目に見えたままを写しとることに専念した。<sup>(註6)</sup>

これはそのまま、前田と糸園の制作スタイルの基本的な違いを表している。糸園が自分の方向性を自覚したのは、一九三二年に独立美術展に出品するようになってからのことであり、シュルレアリスムとの出会いをとおして自分自身の描きたいものがはっきりしてきたと晩年に述べている。<sup>(註7)</sup>

### 四 おわりに

今回初公開された前田の《少女立像》は、前田が入院した時期と描き方の特徴から、一九二八年頃に制作されたと思われる。この作品を含めて現実の事物を描く前田のスタイルは、後の糸園のスタイルとは明らかに異なる。

るが、師の教えは、晩年まで糸園の心に強く残っていた。そして、アトリエには、糸園を見守るかのようには、『少女立像』が飾られていたのである。

註1 前田寛治著、前田棟一郎編『病中日記』病中日記刊行会、八坂書房、一九九九年、二一〇頁。

『病中日記』は、前田が一九二九年六月に入院してから、翌一九三〇年四月に生涯をおえるまでの日記の影印を載せ、翻刻した本である。《少女立像》については述べられていない。

註2 糸園がアトリエに《少女立像》を飾っていた写真があること、またその出典について、中津市歴史博物館の吉川和彦副館長からご教示いただいた。『アサヒギヤラリ』サンポウジャーナル、第三十五号、一九七八年五月、四頁。

註3 『糸園和二郎画集』求龍堂、一九八三年、六頁（一九八三年八月竹見良二撮影）。糸園の肖像写真の背景に《少女立像》と思われる作品が映っている。

註4 前田の指導内容については、一九九五年の図録に掲載されたインタビューで詳しく述べられている。「糸園和二郎が語る『糸園和二郎とその時代』」「糸園和二郎とその時代展」大分県立芸術会館、一九九五年、五―六頁。特にリングの色の出来事と、「見えたとおりに描く」という前田の教えについては、幾度も回想している。例として、『赤旗』と『月刊美術』を参照。

山口泰二「学問文化 静けさを貫く批判精神」『赤旗』一九九七年、第九面。

「糸園和二郎展 七十年ぶりに現われた前田写真実研究所時代の静物画」『月刊美術』一九九九年五月号、一九二頁。

註5 『VIEW INTERVIEW 糸園和二郎さん 洋画家―孤高の歴史―』『ビューすぎなみ』杉並区広報課、一九九七年二月二十日、九頁。

註6 糸園和二郎「久方振りの『ガラス絵』と裸婦素描」『會』第二百一十一号、一九八一年九月、四―五頁。

註7 「新春対談―紫と光が醸す糸園芸術」『大分合同新聞』一九九六年一月四日、第四面。



図1 前田寛治《少女立像（習作）》  
制作年不明  
画布にペンと油彩  
11.2 × 7.0cm  
個人蔵



図3 前田寛治《赤い帽子の少女》1928年  
画布に油彩  
117.0 × 90.9cm  
三重県立美術館蔵



図2 前田寛治《少女立像(習作)》裏面(一部)  
個人蔵



図5 前田寛治《立てる子供》1922年  
画布に油彩  
117.0 × 80.5cm  
鳥取県立博物館蔵  
『前田寛治の芸術：詩情と造形』25頁。



図4 前田寛治《棟梁の家族》1928年  
画布に油彩  
131.0 × 162.5cm  
鳥取県立博物館蔵  
『前田寛治の芸術：詩情と造形』愛知県美術館・編、  
愛知県美術館・中日新聞社、1999年、33頁。

# 作品介绍 生野祥雲齋《六稜竹花生》

柴崎 香那

はじめに

生野祥雲齋（一九〇四—一九七四）は別府市出身の竹工芸作家であり、竹工芸分野で初めて重要無形文化財「竹芸」の保持者（人間国宝）として認められた人物である。一九二三年（大正十二年）に佐藤竹邑齋（一九〇一—

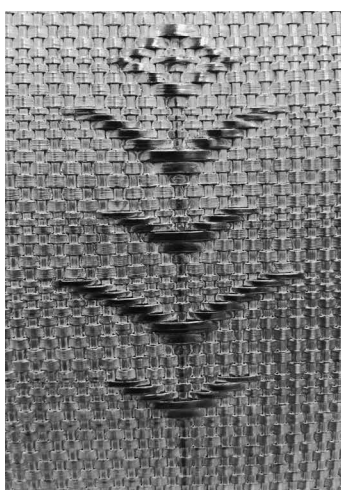
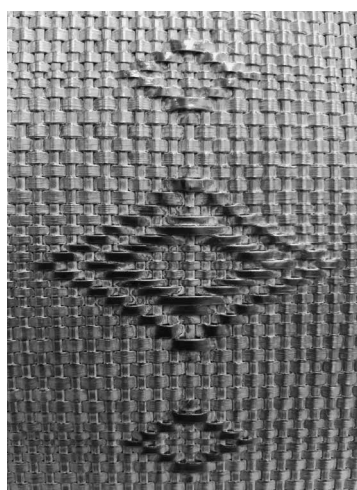


図一 彫銘

一九二九）に師事し二年後には独立、皇室への献上品等を制作しつつ、一九四〇年（昭和十五年）には紀元二千六百年奉祝美術展覧会で初めて入選する。その後も新文展、日展に度々入選、一九五九年（昭和三十四年）には日展会員となる。一九六七年（昭和四十二年）に重要無形文化財保持者に認定され、一九六九年（昭和四十四年）には紫綬褒章を受章した。作風は初期の緻密な編組を用いた作品から、彫刻的で空間を意識した作品、そして竹自体の美しさを表すような作品へと変化した。

## 作品概要

大分県立美術館ではこの生野祥雲齋の作品をコレクションの中核を成すものの一つとしており、作品七十五点、資料二点を収蔵している。今回は令和三年度の新収蔵品となった生野祥雲齋作《六稜竹花生》（口絵2）について紹介したい。



図二、三 面の中央部の菱文、菱花文

本作品は底面が六角形の壺型をしており、煤竹と籐で編まれた高さ二十九〇cm、幅二十三・八cm、奥行二十・八cmの作品である。底面に「祥雲齋泰山造之」の彫銘を持つ（図一）。緻密な四ツ目編で大部分を編み上げており、それぞれの面の中心には横方向のひごに一部色の異なるひごを重ね、その編み目をずらすことで菱文や菱花文（図二、三）を、面の四隅には同様の色の異



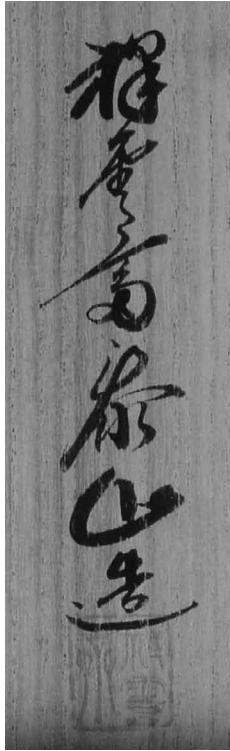
図四 面の四隅の菱形の装飾

なるひごで縦方向・横方向それぞれ  
の編み目を飛ばすことで菱形の装飾(図四)を施している。また六角形の角の部分、壺型の肩の部分には割った竹が骨格のように渡してあり、それらは籐飾りで留められている。また内側は、網代編で落として沿うように円筒状に

編み上げられている。本作品には漆塗りの竹筒の落として、蓋表に「六稜竹花生」の作品名が、蓋裏に「祥雲齋泰山造「祥雲齋」(朱文方印)」の落款印章が記された桐の共箱が付属している(図五、六)。



図五 蓋表銘  
「六稜竹花生」

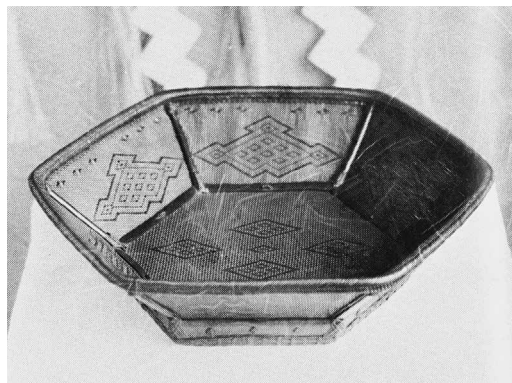


図六 蓋裏落款印章  
「祥雲齋泰山造  
「祥雲齋」  
(朱文方印)」

本作品は二〇二二年(平成二十四年)に大分県立芸術会館で開催された「竹工芸の継承・革新―早川尚古齋・田邊竹雲齋・飯塚琅玕齋・生野祥雲

齋を中心に―」にて初めて公開され、この度当館が収蔵するに至った。

本作品は祥雲齋の初期の作品と考えられる。祥雲齋は独立した後、



図七 《六稜菱花紋盛籃》

一九三〇年代頃までの制作活動の初期には唐物風の作品を手がけている。竹工芸作品における「唐物」とは、中国からの舶来品であった竹籃で、一般的には緻密に編まれており、美しい対称性や均一性を特徴とする作品を指す。ただ唐物風の作品ではあるが、既に「祥雲齋泰山」の号を用いていることから、少なくとも臼杵市の見星寺にて「祥雲齋」号を授かった一九三二年(昭和七年)以降の作品である。



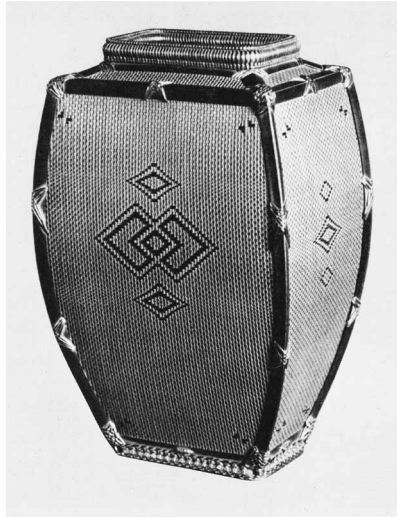
図八 《重菱紋炬屏》

祥雲齋はこのような緻密な四ツ目編の地に色の異なるひごで菱形の装飾を施した作品をいくつか制作している。本作品以外はいずれも所在不明であるが、画像は祥雲齋の没年である一九七四年(昭和四十九年)刊



図十 《木瓜形菱花紋透盛籃》

まったく口に肩の張った壺型で、胴部に緩やかなふくらみを持たせており、籃の角にあたる部分には骨格のように幅広の竹が渡してある。また《重菱紋四方華籃》の幅の狭い面の菱形文様は三つの菱形が縦に並んでおり、中心の菱形のみ二重になっていく。これは本作品の二種類の面のうち一種と完全に一致する。《重菱紋四方華籃》の大きさは高



図九 《重菱紋四方華籃》

なかでも一際特徴が類似した作品としては《重菱紋四方華籃》が挙げられる。本作品は六角、《重菱紋四方華籃》は四角ではあるが、どちらも籐飾りのすば

である。

ななかでも一際特徴が類似した作品としては

《重菱紋四方華籃》が

挙げられる。本作品は六

角、《重菱紋四方華籃》

は四角ではあるが、ど

ちらも籐飾りのすば

である。

ななかでも一際特徴が

類似した作品としては

《重菱紋四方華籃》が

挙げられる。本作品は六

角、《重菱紋四方華籃》

は四角ではあるが、ど

ちらも籐飾りのすば

である。

ななかでも一際特徴が

類似した作品としては

《重菱紋四方華籃》が

挙げられる。本作品は六

角、《重菱紋四方華籃》

さのみが伝わるが三〇cmとあり、ほぼ同じ大きさである。

以上に紹介した作品に見られる、細い竹ひごで緻密に編んだ地の編組に菱形の文様を加えるという特徴は、一九四〇年代の初期の文展入選作品である《八稜櫛目編盛籃》や《木瓜形菱花紋透盛籃》(図十)にも見られるが、それ以前の作品ほど作品の大部分を占めているわけではなく、櫛目編との組み合わせの中で一つの装飾となつてに過ぎない。

このような作品の比較から、本作品の制作年代はおおよそ一九三五、六年頃と推測される。

#### 註

(1) …このように異なる色のひごを表出させる方法としては、色の異なるひごを重ねるか、該当部分のみ色を染めるといったことが仮定されるが、別府市竹細工伝統産業会館の宮坂美穂氏をはじめ複数の竹工芸作家に聞き取りを行ったところ、後者の技法は聞いたことがないという事だった。本作品のひごは非常に細かいものであるため、確実にひごを重ねたような断面等は確認できないが、以上のことから前者の技法を用いた可能性が高いとし、今回はこのような説明としている。

(2) …大分県立芸術会館『生野祥雲齋展』、一九八五年、

(3) …生野祥雲齋『生野祥雲齋竹藝作品集』講談社、一九七四年、

#### 図版典拠

図一、図五、図六…友永尚子氏提供

図二、図三、図四…筆者撮影

図七…大分県立芸術会館『生野祥雲齋展』、一九八五年、

図八、図九…生野祥雲齋『生野祥雲齋竹藝作品集』講談社、一九七四年、



# 福田平八郎《雲》修復報告

宗像 晋作

1、はじめに―修復の経緯

2、修復前の状態

3、修復概要

(1) 額装解体

(2) 絵具調査とクリーニング

(3) 作品裏打ち、泛張り、パネル張り

(4) 補彩―青について

(5) 額装

4、《雲》について―表現と成立背景

5、おわりに

1、はじめに―修復の経緯

大分県立美術館では、収蔵品の修復を継続的におこなっている。修復は、保存上や展示上、問題がある作品や資料をより適切な状態にして後世に伝える、という収蔵品をもつ美術館・博物館等における最も基本的な活動の一つである。

本稿においては、令和二年度に公益財団法人出光美術館助成事業部（旧出光文化福祉財団）の修復助成を受け、令和三年度末に修復が完了した福田平八郎の《雲》（昭和三五年Ⅱ一九五〇年、第六回日展出品、寸法一一八・七×八五・〇cm、口絵3）の修復概要を報告することを主目的とする。



口絵3 福田平八郎《雲》  
1950（昭和25）年 絹本彩色  
第6回日展  
118.7 × 85.0cm  
大分県立美術館

また、福田平八郎《雲》は、大分県立美術館の前身にあたる大分県立芸術会館が、平成二六年度に遺族から寄贈を受けた作品であるが、寄贈の時点で、既に画面や額装は酷く傷んだ状態であったことから、今まで一度も展示公開することができなかった作品である。令和四年度には、修復後初公開を予定しているが、日展出品以来、実に七二年ぶりの展示公開ということになる。長期の未公開ゆえに、知られざる作品となってしまう《雲》であるが、あらためてその造形的特徴や成立背景を踏まえ、福田平八郎の絵画表現の新たな一面として紹介したい。

## 2、修復前の状態

《雲》の修復過程を報告する上で、まずは修復前の状態にどのような問題があったのかを見ておきたい(図1)。本作品の構図は、白の絵具によって描かれた雲の部分と、青の絵具によって描かれた空の部分に大別できる。



図1 福田平八郎《雲》修復前の全図

一目で容易に視認できるほどに、絹本の画面全体には無数のシミが細かい点となって発生していた。特に雲が描かれた部分は、白の絵具上に褐色の色素によるシミの発生が顕著にわかる状態であった(図2)。こうした褐色のシミは、カビによる劣化症状の一つと考えられ、フォクシングと呼ばれる<sup>(註1)</sup>。

また、青の絵具で空が描かれた部分には、粒状に隆起した黄色味があった斑点が、画面右上部や左上部を中心に確認できた。これも明らかに絵画表現とは無関係と考えられ、ある種のカビの発生状況と判断された(図3)。こうしたシミとカビに侵された画面は、画家が意図した本来の色面とは著

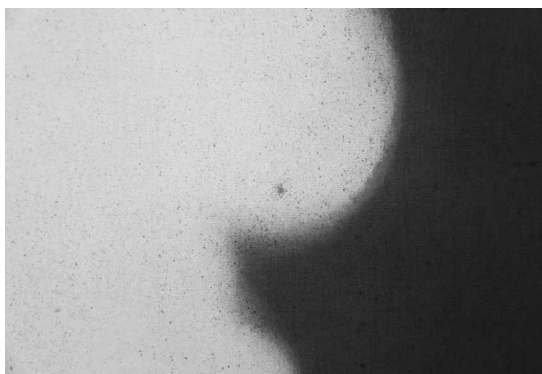


図2 《雲》白雲の右上部拡大(シミの状況)

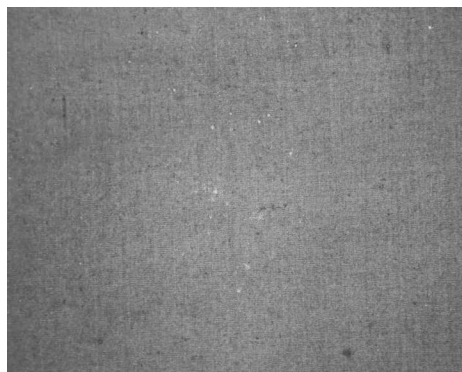


図3 《雲》青空の右上部拡大(カビ跡)

しく異なるものと言わざるを得ない状態であった。

額装については、シルバーに塗られた木製の外縁に、アイボリー調の裂地を張ったマットである。外縁は緩んで取れそうな状態であり、マットの



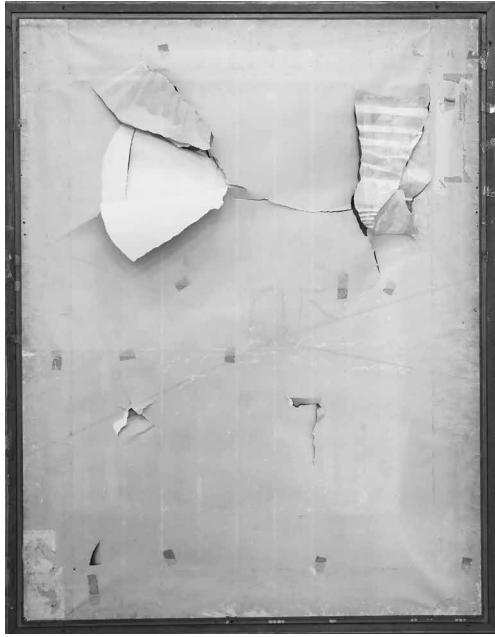


図5 《雲》修復前の裏面



図4 《雲》額装左上部 外縁とマット裂地

裂地は画面と同様に褐色の色素のフォクシングが発生していた(図4)。また、本作品の裏面には、二重に紙が張られていたが、裏面全体に大小の破れが確認でき、特に上部の左右には一際大きな破れがあった。この破れ目からはある程度内部の状態を見ることができ、《雲》が描かれている絹本の裏側が視認できたが、この絹本が絹枠に張り付けられた状態で、裏打ちはされていないことが確認できた(図5、6)。

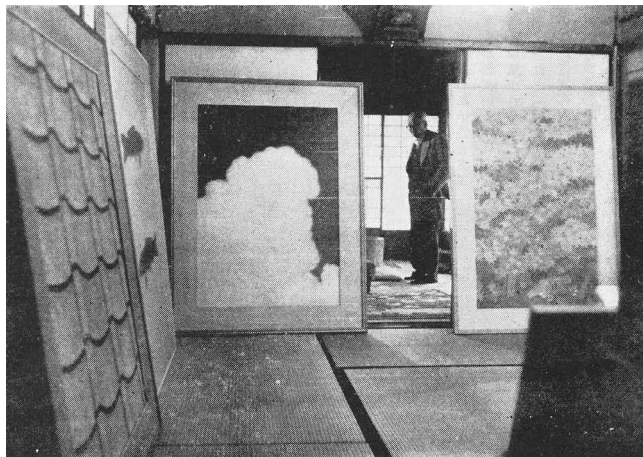


図7 福田の自宅に並べられた《雲》  
『芸術新潮』(昭和33年12月号115頁)

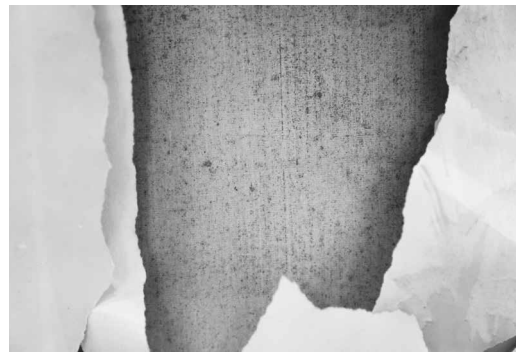


図6 《雲》裏面の破れ目から見える絹本(裏打ちなし)

『芸術新潮』(昭和三十三年十二月号)に、矢内原伊作が福田平八郎を取材した記事が載るが、福田が自宅の客間に日展の出品作を並べた写真が掲載されている。《紅葉》(昭和二六年、第七回日展)、《鯉》(昭和二九年、第十回日展)、《雨》(昭和二八年、第九回日展)などの代表作が並べられており、中央に《雲》が置かれている(図7)。ここに写った《雲》は、出品から約八年を経過していることになるが、額装を含めた全体の様子が確認できる貴重な写真である。額装は寄贈時(修復前)と同じに見え、《雲》が第六回日展出品後、おそらく当初の額装のままに福田の自宅に保管され、現在に至った可能性が高いことを付言しておきたい。

### 3、修復概要

《雲》は平成二六年度に大分県立芸術会館が寄贈を受け入れる際に、燻蒸処理さ

表1 修復スケジュール

年月	作業名	内容	番号
令和3年4月	作品調査	作品の写真撮影及び状態調査	1
	額装解体	外縁、マットを絹枠から取り外す 絹枠の裏に張られている紙を取り外す	2
	裏面からの作品調査	作品裏面の写真撮影及び状態調査	3
令和3年5月	ドライクリーニング	作品の表面、裏面に付着したカビ、埃、汚れを落とす	4
	絹本を絹枠より取り外す	絹本周囲に張られた固定のための紙を取り外し、作品（絹本）を絹枠から取り外す。	5
令和3年6月	絵具の調査	絵具の定着力や耐水性の調査。結果、膠水溶液による剥落止めは必要ないと判断。	6
	クリーニング	部分的なカビ、汚れに対して浄化水を使用した部分的なクリーニング。その後、作品全体の汚れを除去するため浄化水を使用した全体的なクリーニングを行う。結果、視覚的に目立っていたカビや汚れは概ね除去。	7
令和3年7月	作品裏打ち	楮紙による裏打ち。乾燥後、酸化抑制のため胡粉入り楮紙による裏打ちを行う。裏打ちには陽光堂自家製の小麦粉澱粉糊を使用。	8
令和3年8月	額装新調	作者、制作年代、作品の内容、季節、色調、雰囲気等を考慮して、額装をデザインして発注。	9
令和3年11月~12月	額調整	新調した額の調整を行う。	10
	パネル下張り	新調したパネルに鳥の子紙にて下張りを行う。	11
	額装仕立て	作者、制作年代、作品の内容、季節、色調、雰囲気、額縁との相性などを考慮して、マット・小縁の裂地取合せを行う。その後、裂地を必要な寸法に裁断、水引き、裏打ちを行う。裂地が乾燥後、マット・小縁に裂地を張り仕立てる。	12
令和4年1月	泛張り	パネルに美濃紙にて2重に泛張りを行う	13
	表張り	パネルの所定の位置に作品を張る。	14
令和4年2月	補彩	必要に応じて剥落箇所等に補彩を行う。	15
令和4年3月	仕上げ	額装に合わせアクリル板を裁断、縁にアクリル板・マット・パネルを取付け仕上げる。	16



図8 絹枠に張られた状態の作品

れ収蔵庫にて保管された。この燻蒸によって《雲》のシミやカビは一旦殺菌されている。その後、平成二七年度に新設開館した大分県立美術館に移管され、同館の収蔵庫内に約六年間保管された。大分県立美術館ではミュージアムPMを取り入れて、モニタリングによって適切な環境を維持するように努めており、定期的なガス燻蒸はしていないが、この間《雲》は適切な収蔵庫環境に保管され、状態がさらに悪化するようなことはなかった。

令和三年三月十八日、《雲》は大分県から京都府まで美術品専用車両にて輸送され、修復を請け負う株式会社陽光堂へ搬入された。以後は、上の表のようなスケジュールと作業内容によって修復が進められた(表1)。

#### (1) 額装解体

本格的な画面の修復に入る前に、まずは額装を解体(表1番号2の作業)するが、額装表側の外縁とマット、そして裏側の紙を取り外すと、絵絹が張られた絹枠(木枠)のみの状態となる(図8、9)。絵絹の端の周囲を上



図9 絵絹の端の周囲に幅4.5センチほどの紙が重ねて貼られている。

から補強して押さえるように、幅四・五センチほどの紙を重ねて貼られていた。

通常、絹枠に張った絵絹に、膠水と明礬の混合液を塗る礬水引きどうさびをすることによって、絹が収縮し絵絹に張りが出て絵画制作の事前準備が整う。その後、絵が完成すると、絹枠から外して裏打ちをし、額装される

ことが多いが、《雲》は前述したように、修復前の段階で裏紙の破れ目から、絹枠に張られた状態のまま、裏打ちがされていないことが判明していた。額装解体によってその状況は、より明らかとなった。

出品直前まで制作を続ける画家のエピソードなどが知られ、福田にもそのような逸話があるが、（非き）時間的な余裕がないために、裏打ちをせずに出品することもあったのかと想像される。詳しい事情は不明ながら、《雲》は裏打ちがされず、簡易的な額装で出品され、その後も改装されることなく保管されていたと考えられる。

保存上の観点から言えば、絹本作品において裏打ちがされていない状態というのは非常に不安定な状態といえる。絹枠に張られた絹本単体にテンションがかかった状態であり、作品を移動する際には、振動が生じるため画面への影響が大きい。また、強い衝撃等によって絹本が一気に裂ける可能性もある。さらには、温湿度の変化による絹本の伸縮の影響も受けやすい等、保存上のマイナス面が大きい。今回の修復においては、絹枠を取り

除き、裏打ちによって、より安定した画面を保てる状態にすることも、重要な改装のポイントであることが認識された。

## (2) 絵具調査とクリーニング

額装解体後、作品画面の表面、裏面に付着したカビ、埃等の汚れを落とす作業が行われた。この段階では水は使わず、柔らかい山羊の毛でつくられた刷毛や筆を使い、ドライクリーニングのみで表面的な汚れが慎重に取り除かれた(表1番号4)。

その後、絹枠から作品(絹本)が取り外され(図10、11)、絵具の定着力



図10 絹枠から取り外した《雲》表面

や耐水性の調査が行われた(表1番号5、6)。この調査では、作品の絹本の周囲にはみ出して塗られた絵具部分を利用して、そこに少量の浄化水を置いた後、その水を吸水紙に染み込ませて、どの程度の絵具が付着するかを見るものである。調査結果としては、付着することなく、本作品の膠



図 11 絹枠から取り外した《雲》裏面

の接着力が弱っていないことがわかり、膠水溶液による剥落止めは必要ないと判断された。この絵具の定着力については、絵具を調合する際の膠や水の量の加減等によって大きく変わってくるという。福田平八郎作品の修復を複数点行っている陽光堂によれば、福田作品の絵具の定着力はどれもしっかりとっており、これは福田の絵具の調合技術の高さを示しているという。

絵具の調査後、シミ、カビの本格的なクリーニング作業が行われた(表1番号7)。今度は浄化水を用いて、まずは部分的にシミとカビの除去がおこなわれた。シミやカビの上に浄化水を置いて汚れを浮かせ、吸水紙に吸着していく繊細な作業である。部分的な除去をおこなった後に、今度は作品と同程度の面積に吸水紙を敷いた上に、作品を置いて、全面的に浄化水を浸透させ、汚れを吸水紙に吸着させる作業がおこなわれた。これによって、カビやシミによる目立った汚れは概ね除去することができた(図12、13、14、15)。

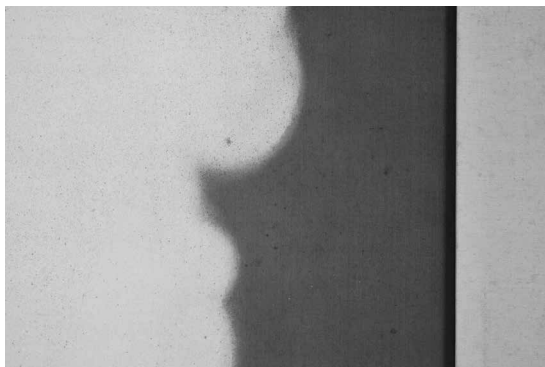


図 14 白雲右中部 修復前の状態(多数のシミがある)

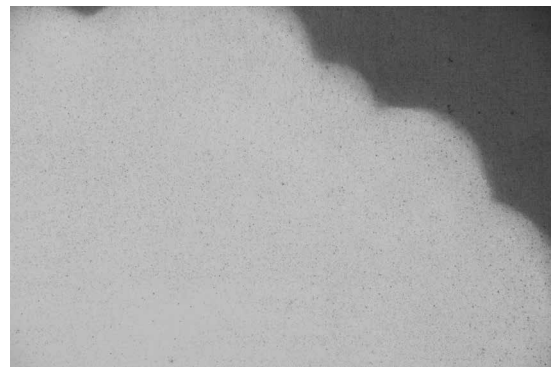


図 12 白雲上部 修復前の状態(多数のシミがある)



図 15 白雲右中部 修復後の状態(シミが取り除かれている)



図 13 白雲上部 修復後の状態(シミが取り除かれている)

### (3) 作品裏打ち、<sup>うけほ</sup>泛張り、パネル張り

《雲》は前述したとおり、作品が絹枠に張られた状態で額装されており、裏打ちがされていない状態であった。まずは作品が描かれた絹本を補強するために、楮紙による<sup>註4</sup>1回目の裏打ち(肌裏打ち)を行った。この乾燥後に、今度は胡粉を混入した楮紙による2回目の裏打ちを行った。胡粉は貝殻を成分とする白色顔料として使用されるが、弱アルカリ性であるため、絵絹や紙の酸化を抑制する働きがあるために和紙に添加して用いられる。裏打ちには陽光堂自家製の小麦粉澱粉糊が使用された(表1番号8)。

次に、裏打ちを行った作品(絹本)を張りつけるためのパネル(木製の板)が準備された。まずパネルに鳥の子紙<sup>註5</sup>にて下張りがされた。さらにこのパネルに、美濃紙<sup>註6</sup>による二重の泛張りを行った(表1番号11、13)。泛張りとは、半紙判ほどの薄い楮紙に四辺だけに糊を付け、一定幅を重ねながら、ずらして張っていく作業である。大きな一枚紙で張り付けると、温湿度変化による表張りの伸縮も大きくなり、作品表面に影響が出る可能性があり、



図16 裏打ち後、パネルに表貼りされた《雲》

小さなサイズの和紙で泛張りすることによって、表張りの伸縮を最小限にする効果がある。この泛張りを二重に施したパネルの上に、裏打ちを行った作品が、小麦粉澱粉糊で表張りされた(図16、表1番号14)。

### (4) 補彩―青について

《雲》の絹本表面は、一目で視認できるような目立った絵具の剥落はないが、カビやシミのダメージが大きかった箇所などに、数ミリ程度の剥落があり、必要に応じて補彩が行われた(表1番号15)。補彩に用いる絵具は、<sup>註7</sup>フノリで調合された絵具が使用された。フノリは、水に対する高い溶解性があり、後世に再修復が行われる可能性を考慮して、水で容易に除去することができると逆性のある絵具の定着剤として使用されている。

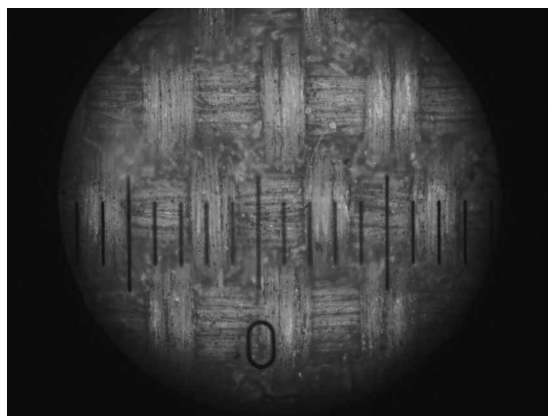


図17 青空部分の拡大 スケール：100 $\mu$ m

今回の《雲》修復のための状態調査において、本作品の色彩表現の大きな特徴の一つである鮮やかな青色について拡大観察したところ、この青色の絵具が、かなり微細な粉末状の粒子であることがわかった。青空が描かれた箇所の絹本拡大写真(図17)を見ると、スケールの一目盛が一〇〇 $\mu$ m(0.1mm)であるため、絹の太さは凡そ二〇〇 $\mu$ m(0.2mm)ほどで、絵具は一目盛の一〇〇 $\mu$ m(0.1mm)よりもさらに微細な粉末であることが確認できる。

同様の青系の絵具でいえば、例えば群青が使用された福田平八郎

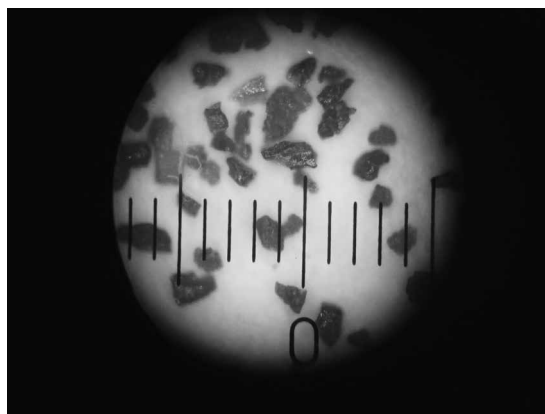


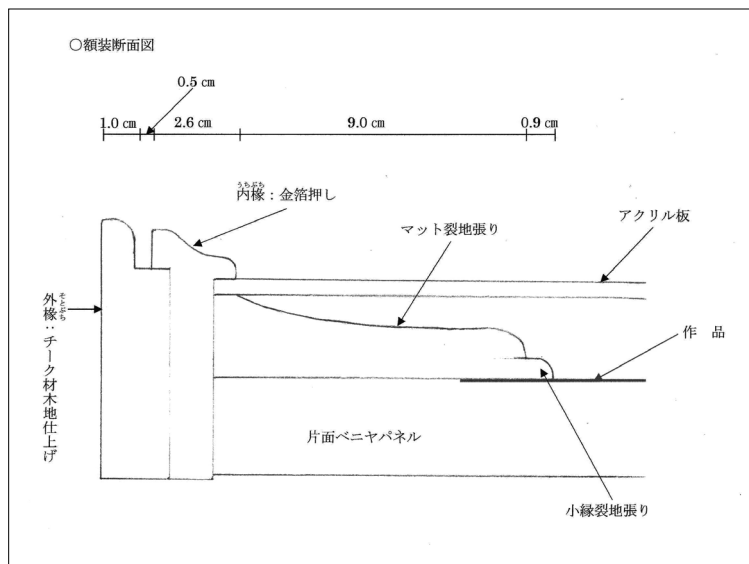
図18 群青8番の拡大 スケール：100 $\mu$ m

で凡そ二〇〇 $\mu$ m (0.2mm)で、平均的には一〇〇 $\mu$ m (0.1mm)ほどであることがわかる。

こうした標準的な群青の粒子と比べると、《雲》の青色の絵具の粒子がかなり微細であることがわかる。群青の粒子を、微細な粉末状にした白群青<sup>びやくぐん</sup>という顔料があるが、仮に白群青を使用した場合には、粒子が細かいために、もっと青の色味が水色のように薄くなると考えられる。従って《雲》の深みのある鮮やかな青色は、天然顔料ではなく、化学合成顔料が使用された可能性が高いといえる。科学的な解析が必要だが、おそらく深く鮮やかな青みをもつプルシアンブルーに代表される人工の化学合成顔料などが想定される<sup>(註8)</sup>。今回の修復では、再修復が可能なフノリを定着剤として色調を合わせた顔料を補彩している。

## (5) 額装

修復作業も最終工程となる。《雲》のオリジナルと考えられる額装は、シルバーに塗られた木製外縁にアイボリー調のマットで、作品の色調や雰囲気<sup>うらみ</sup>を損なわないシンプルな額装だった。今回新調する額装も、青と白のみというシンプルな色調と雰囲気をもつ作品内容に合うようにデザインが考案された(額装断面図)。外縁はチーク材の木地仕上げで、内縁は木製の金箔押し。マットと小縁には、薄藍地斑経銀欄縵子の裂地が張られ、うつつらと青さを感じる裂地が涼しげな印象を与える。大分県立美術館では、展示室のウォールケース外でも展示することを想定して、前面にアクリルカバー(TRU VUE社製オプティアムミュージアム4.5mm厚)が取り付けられた(表1番号12、16)。以上で修復の全工程が完了した。



額装断面図



#### 4、《雲》について―表現と成立背景

深みのある鮮やかな青い空と、わき上がるような白い雲が描かれている。空の青は濃淡や筆触を抑えた均一な青で塗られることで無限の深みを感じさせる。白い雲は輪郭の周囲がやや薄く塗られ、丸みや奥行きを表している。わかりやすい青空の濃淡や雲の陰影が無いこと、つまり福田がそれらの常套表現を削ぎ落としたところに《雲》の新しさがあるのではないだろうか。この福田の大胆な試みは、消えてしまいそうな薄雲でなく、夏に見上げる入道雲のような、存在感をもった純白の雲を表象する明快な造形に結実している(図19)。



図19 福田平八郎《雲》  
1950(昭和25)年 絹本彩色  
第6回日展  
118.7 × 85.0cm  
大分県立美術館

福田は自作に対してコメントや回想を残していることが多いが、《雲》に対する福田の言説は、管見の限り見当たらない。《雲》の関連資料をあげるとすれば、まずは制作に関連するスケッチ(図20、21、22)である。このスケッチの中には写生をおこなった年記をもつスケッチがあり、「昭和廿五年九月十七日写」や「昭和廿五年九月二十七日写」とあるため、時



図21 福田平八郎 スケッチ 雲  
1950(昭和25)年9月17日

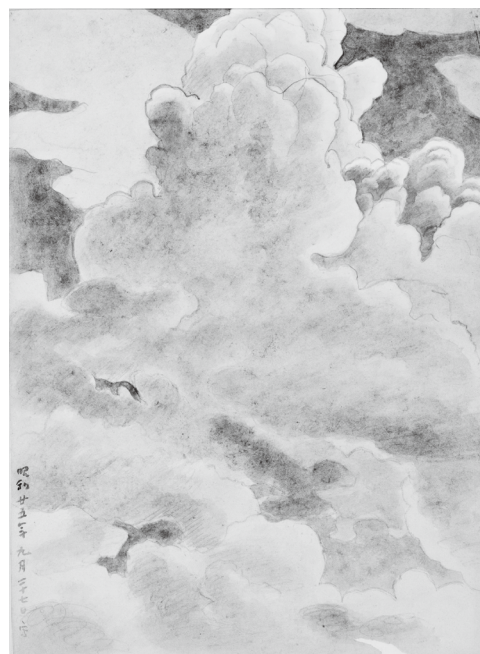


図20 福田平八郎 スケッチ 雲  
1950(昭和25)年9月27日



図22 福田平八郎 スケッチ 雲

期的にも同年十月に第六回日展に出品された《雲》の制作段階におけるスケッチと考えられる。福田が日頃から写生を重視し、制作の根幹と考えていたことは福田自身が語っていることだが、<sup>(註9)</sup>《雲》の制作においても、写生を踏まえて構想や制作を進めていったものと考えられる。さまざまな形の雲の様子がスケッチされているが、中には入道雲のような雲が写されており、こうした雲の写生からヒントを得て、本画の《雲》の造形が生まれてきたと考えられる。

また、《雲》の色彩表現に関して留意しておきたいのは、青の絵具についてである。修復概要で先述したとおり、プルシアンブルーなどの化学合成顔料の可能性を指摘した。天然顔料ではなく染料のように微細な化学合成顔料の素材が、このしつとりと均一な深い青空の色彩表現に重要な役割を果たしている可能性があるが、絵具の特定には科学的解析が必要なため、本稿ではあくまでも可能性を示唆するにとどめておきたい。



図23 中村岳陵《豊幡雲》1936(昭和11)年 第1回改組帝展 東京国立近代美術館

さて、「雲」という主題選定についても言及しておきたい。なぜ福田が《雲》を主題に選んだのかは明確ではないが、漣、雪、雨、氷、水といった誰もが知る身近な自然を見つめ、それらを常に斬新な視点で表現してきた福田にとって、空に浮かぶ不定の雲もまた、興味深いテーマであったと想像される。

雲を描いた絵画作品は洋の東西を問わず非常に多くあるが、それらは風景の点景として描かれることが多く、雲そのものをテーマとした絵画は意外にも少ない。そうした中、雲を描いた日本画として思い起こされるのは、中村岳陵の《豊幡雲》<sup>(註10)</sup>(昭和十一年、第一回改組帝展、東京国立近代美術館(図23)である。万葉集に収められた天智天皇の御歌「わたつみの豊幡雲に入日さし今夜の月夜清明こそ」の歌意を描き表したもので、夕焼けに棚引く茜雲が描かれた屏風作品である。中村岳陵は、昭和五年に結成された研究団体である六潮会(昭和十五年まで活動)に福田と共に参加している親しい同志でもあった。福田が雲そのものを単体でテーマとする上では、中村岳陵の前例作も当然ながら想起されたであろう。しかしながら福田の《雲》は、文学的な世界から、風景画的な世界からも離れている。青と白、空と雲という、色と形



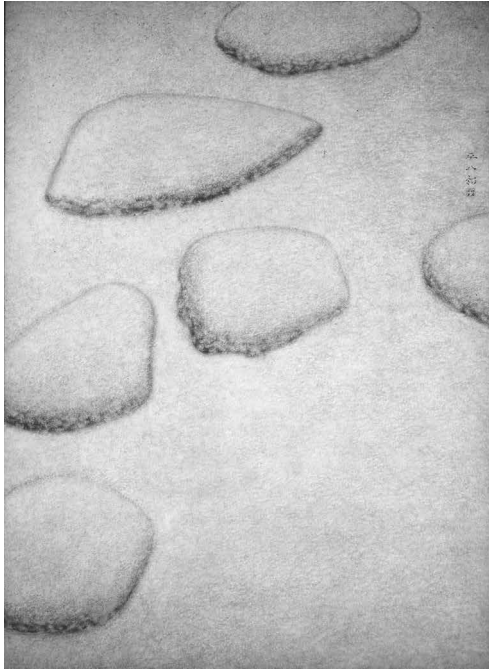


図25 福田平八郎《新雪》  
1948(昭和23)年  
第4回日展 大分県立美術館

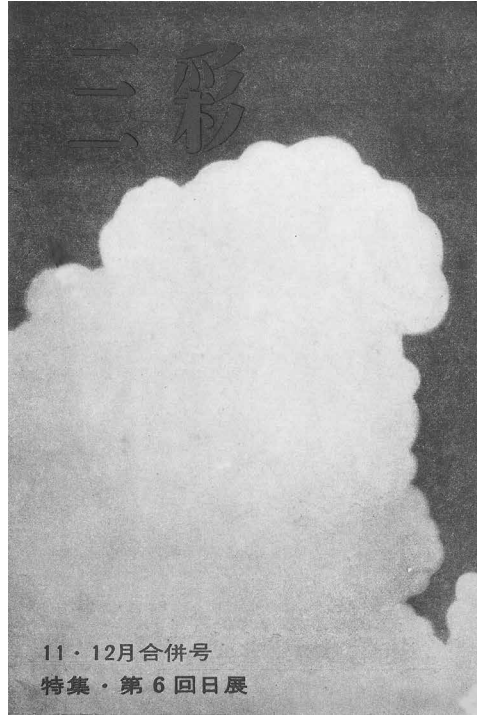


図24 『三彩』48号の表紙  
(昭和25年11・12月合併号)

が成す造形の問題に向かい、前例に依らない雲の姿を生み出すことを試みたといえるだろう。

こうした《雲》に対する当時の反響はどうだったのだろうか。《雲》の発

表当時、野間清六の第六回日展の作品評には次のように言及されている。「…今年の力作として見るべきものを拾うと、深水の間香、岳陵の気球揚る、一草の池の秋、平八郎の雲、神泉の鯉がある。…平八郎の雲は、紫がかった空の色も深さがあって美しく、湧き立つ雲にも豊かさがあり雑沓する会場でこれを見ると、胸のすく爽快さを覚える。平八郎は時々凝った作に熱中し見る者を面喰わせるが、これはその持ち味もうまく生かされ、彼の作としては少し甘いところもあるが、一応人を肯かせる。…」<sup>(註10)</sup>

福田の《雲》が力作として挙げられ、概ね好評を得た様子がうかがわれる。尚、この野間の日展評が掲載された『三彩』の表紙には《雲》が掲載されている(図24)。

また日本画家の佐々木邦彦は、当時《雲》に対して様々な好評・不評等の意見があったことを『関西美術』に記しているが、次のように《雲》を賞賛する。「…福田平八郎氏の自然観照から割り出された、藝術感覚の鋭さ。普遍的なものと普遍的なものから昇華した見事なイメージ。まだどこかに燃焼しきれないほのぼのとしたものが、画面の中にゆらゆらと立上がっているながらそれが画面均衡の上に、あざやかに作用していて、たくみに視覚藝術と詩情との交流を物語る。それはまたある意味での超自然的なものまで滲みでているのである。青空の部分と白雲の湧きたつ部分とが、なんの停滞もなく処理されていて、それは物理的な均衡美まで感じさせるのである。「雲」には多くの疑問をもつとか、いつている人人に対して、では日展のたぐさんの作品の中で問題作を挙げるとすればと訊ねて見ると、やっぱり「雲」を挙げないわけにはゆかないだろう。…」<sup>(註11)</sup>

佐々木は、賞賛する意味において福田の《雲》を「問題作」と捉えている。福田は、昭和期に入って、特に《漣》(昭和七年)の発表以降、明快な色と形による斬新な造形表現を追究し続けていた。《漣》は発表当時、「浴衣地

の様な画面」と批評されるなど、賛否両論を巻き起こした問題作だったことが知られるが、<sup>(註1)</sup>以後も果敢に新境地に挑んだ作品を発表している。《雲》発表の前年、昭和二四年には、第四回日展出品の《新雪》(昭和二三年)など一連の制作活動が評価されて第一回毎日美術賞を受賞している。繊細な写実性が加味された《新雪》とは趣が異なるものの、福田の飽くなき創作は大胆で明快な造形による《雲》を新たに生み出し、それは画壇の注目を集める「問題作」として当時の人々を様々に驚かせたことがうかがえる。当時の批評からは、画家としての成功を収めながらも安住せず、常に新しい創作に取り組んだ福田の進取性や革新性が見えてくるが、《雲》はそうした福田の多彩な画業を形成する重要な一点といえる。

## 5、おわりに

本稿においては、令和二年度に公益財団法人出光美術館助成事業部(旧出光文化福祉財団)の修復助成を受け、令和三年度末に修復が完了した福田平八郎の《雲》(昭和二五年 一 一九五〇年、第六回日展出品)の修復概要を報告した。令和四年度には、修復後初公開を予定しているが、日展出品以来、実に七二年ぶりの展示公開ということになる。再び多くの人々の目に触れ、作品の魅力や意味が様々に問われることが期待される。

また、長期の未公開ゆえに、知られざる作品となつてしまった《雲》であったが、本稿において、あらためてその造形的特徴や成立背景に触れ、今一度《雲》に光をあてることを試みた。戦後、昭和二〇〜三〇年代は、代表作《新雪》(昭和二三年、第四回日展、図25)、《雨》(昭和二八年、第九回日展)、《水》(昭和三三年、第一回新日展、図26)等が生み出された福田の画業充実期にあたり、こうした福田の後半期の画業の軌跡において、《雲》(昭和二五年、第六回日展)という作品の存在を改めて問い直すことによって、福田芸術

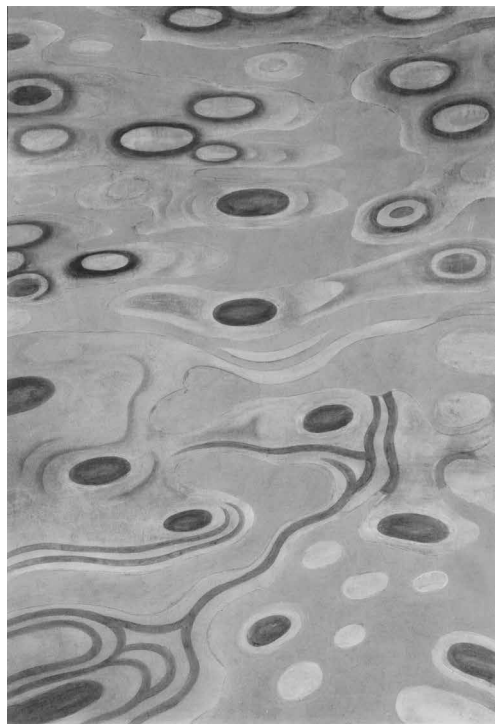


図26 福田平八郎《水》  
1958(昭和33)年  
第1回新日展 大分県立美術館

のより豊かな解釈が開かれる可能性が期待されるとともに、戦後日本画壇の動向や他の作家との関連など、幅広い問題について新しい論点が生まれる可能性も考えられる。今回の拙論では、これらの点について論を尽くしたとは言い難く、今後の研究課題としたいが、本報告によって《雲》が福田の画業において再び注目される足がかりとなれば幸いである。

## 【註】

註1 フォクシング(Foxing)とは、一般的に紙等に生じるきつね色をした変色、褐色斑点のことを指す。発生には様々な要因が考えられており、現在も研究が続けられているが、主な要因はカビの原因菌が代謝生成する有機酸による紙等の変質と考えられている。

註2 矢内原伊作「現代を擔う人12 福田平八郎」(『芸術新潮』昭和三十三年十二月号)

註3 福田平八郎の《筍》(昭和二三年、第三回日展)や《新雪》(昭和二三年、第四回日展)

の制作が締め切り直前まで行われていたことがわかる小野竹喬の回想がある。小野竹喬「特集 福田平八郎遺作展 福田さんの思い出」〔現代の眼〕二四三、昭和五十年二月)。また横川毅一郎「審査員達のメモワール―落選の頃を語る―」〔三彩〕四八号、昭和二十五年十一月合併号)には、東京上野に滞在中で日展審査員だった福田の《雲》が、日展の審査が終了した日に、未完成の状態京都から届いたことが記されており、《雲》の制作が展示直前まで続けられていた様子をうかがわせる。

註4 コウゾの韌皮(樹木の外皮のすぐ内側にある柔らかな部分)の繊維を原料として漉いた和紙。

註5 鳥の子紙とは雁皮を主原料とする和紙の一種。微かに黄味を帯びた色合い、滑らかで光沢のある紙肌、虫害に強く耐久性に富むという特色がある。「鳥の子」という名は、紙の色が卵殻の色に似ていることに由来する。雁皮はジンチョウゲ科の落葉低木で樹皮の繊維が紙の原料となる。

註6 美濃紙とは楮を原料とする強靱で良質な和紙の一種で、美濃国(岐阜県)で産する紙の総称。美濃は奈良時代から和紙の産地で、現在も美濃市蔵地区を中心に盛んに生産されている。なかでも本来の純粋な手漉きによるものは本美濃紙と称される。

註7 フノリとは、フノリ科フノリ属の海藻の総称。布海苔、布糊とも書く。古くから食用や糊料に用いられてきた。板状に加工され、煮溶かして染織品の糊付けなどに用いられる。また文化財修復における接着剤、増粘剤等としても使用される。

註8 林野雅人氏(大阪中之島美術館)にご教示いただいた大阪の美術雑誌『関西美術』第十一号(昭和二十六年三月十五日発行)に、日本画家の佐々木邦彦の「未完の問題その他(福田藝術について)」という評論が掲載されており、その評論中に《雲》の青空の部分が「ドイツ染料」で描かれたものという聞き伝えの情報があつたことが記されている。《雲》の青に西洋由来の色材が使用されていることの傍証の一つになるが、絵具の成分については、最終的には科学的な解析が必要である。

註9 福田平八郎「私の写生帖1」『三彩』三十四(昭和二十四(一九四九)年九月)、同「私

の写生―花鳥―」『三彩』四十二(昭和二五(一九五〇)年五月)、同「写生帖拝見―私のスケッチについて―」『美術手帖』一二二号(昭和三二(一九五七年)二月)、同「画道散歩」『大毎美術』第十八巻第六号(昭和三四(一九三九)年五月)等

註10 野間清六「日展の日本画評」『三彩』四八号(昭和二十五年十一月合併号)。尚、この『三彩』四八号には第六回日展が特集され、表紙には福田平八郎《雲》が掲載されている。

註11 佐々木邦彦「未完の問題その他(福田藝術について)」『関西美術』第十一号(昭和二十六年三月十五日発行)

註12 田中一松「帝展の日本画寸感」『美之國』第八巻十一号、一九三二(昭和七)年十一月

#### 【図版典拠】

図23 「近代日本画の巨匠中村岳陵」(日本経済新聞社、一九八七年)

【付記】 福田平八郎《雲》の修復は、公益財団法人出光美術館助成事業部(旧出光文化福祉財団)の令和二年度修復助成を受けて実施された。また本稿の修復概要を執筆するにあたり、福田平八郎《雲》の修復をおこなった株式会社陽光堂より貴重なデータをご提供いただき、また修復内容について懇切にご教示・ご指導をいただいた。ここに記して感謝の意を表したい。

# Kanji MAETA “Standing Girl (Study) ”

## – The work of ITOZONO's Master –

Manami Kajiwara

Kanji Maeta's "Standing Girl (Study) " was unveiled for the first time at his student Itozono's retrospective exhibition. The change in painting technique shows that the work was produced around 1928.

Including this study, he always depicted real things. It is clearly different from Itozono's style. Still his teachings remained in Itozono's mind until his later years. At his atelier, the study was displayed as if watching over.

## Collection Introduction

### Shounsai Shono “Flower basket with six Ridges”

Kana Shibasaki

Shounsai Shono (1904 — 1974) is the bamboo artist who is honored as a holder of an Important Intangible Cultural Asset first in the field of bamboo crafts. In this report, I introduce one of his work which was joined Oita Prefectural Art Museum collection in 2022. “Flower basket with six Ridges” is considered to be an early work of Shounsai. After his independence, Shounsai produced karamono-style works until the beginning of his career in the 1930s. “Karamono” in bamboo craft works is bamboo baskets that were imported from China. They are generally finely woven and are characterized by beautiful symmetry and uniformity. The pseudonym of “Shounsai-taizan 祥雲齋泰山” is used for the signature of this work. Therefore, this work was produced after 1932 when Shounsai was given the pseudonym “Shounsai 祥雲齋” at Kensho-ji 見星寺 Temple in Usuki City. Shounsai has produced several works like this one, which are finely woven and decorated with diamond-shaped design with deferent color thin strip of bamboo. Other than this work, the whereabouts are unknown, but photographs of those works can be seen in past exhibition catalogs and books. Among similar works in the catalog, there are works whose year of production is known. Through the comparative analysis of the style with such works, it is presumed that “Flower basket with six Ridges” was produced around 1935-36.

# Heihachiro Fukuda “Clouds” Restoration Report

Shinsaku Munakata

Oita Prefectural Art Museum is continuously restoring the collection. Restoring damaged works and materials and passing them on to future generations is one of the most basic activities in the museum.

The main purpose of this paper is to report the outline of the restoration of Heihachiro Fukuda's “Clouds” (1950), which was completed in March 2022. This restoration was supported by Idemitsu Museum of Arts Grant Division (formerly the Idemitsu Cultural Welfare Foundation) in 2020.

“Clouds” is donated by the bereaved family in 2015. At the time of donation, the screen and frame were already severely damaged, so it could never be exhibited. The first exhibition after the restoration of “Clouds” is scheduled for 2022, and it will be the first exhibition in 72 years since the 6<sup>th</sup> Nitten Exhibition.

“Clouds” has become an unknown work because it has not been released for a long time, but this paper analyzes the modeling and background of “Clouds” and introduces it as a new aspect of Heihachiro Fukuda's painting expression.



## 大分県立美術館 研究紀要 第6号

編集・発行：公益財団法人 大分県芸術文化スポーツ振興財団・大分県立美術館

発行日：令和4（2022）年3月31日

印刷：いづみ印刷株式会社

© Oita Prefectural Art Museum, 2022 Printed in Japan



**OPAM** 大分県立美術館  
Oita Prefectural Art Museum