

佐賀県立博物館報 №.27

佐賀市城内1丁目15番23号 TEL 0952(4)3947



「母と子」 油彩、画布 112.0 × 85.0 1881年

百武兼行は田舎主鍋島直大の随員として欧米巡遊（1872～1882）中、油彩画の研究に力を注いだ。この作品は今回の補修によって年記が明らかとなり、色彩もきわめ

て明るいものであることが判明した。ロンドン時代の彼の代表作のひとつである。（佐賀県立有田工業高校蔵、油絵修理報告参照）

目次

・「母と子」	1
・百武兼行の画歴とその問題点について	2～5
・油絵修理報告	6～25
・行事予定	26

百武兼行の画歴とその問題点について

三 輪 英 夫

百武兼行の油彩画家としての画歴は、今のところ第一回目の渡欧から没年までの十三年間、つまり明治五年（同四年末渡欧）から明治十七年までと考えられる。

勿論、彼がそれ以前に油彩を手にした可能性はきわめて高いが、遺作、文献とも直接的な資料を欠いている。さらに油彩以前の養素としての画才ということになれば当然彼の幼年時代を予想しないわけにはいかない。

ここではそれらのことにつれず、彼の洋画歴が具体的なものとなっている十三年間に限って、今回彼の遺作五点の補修によって明らかになったこと、並びに昨秋当館で開催した「百武・久米・岡田三人展」以後発見された若干の資料を加え、彼の画歴を部分的に修正し、また今後の問題点をも併せて記したい。

なお、今回大きな収穫を得ることができた百武作品他の補修の実際、及びその結果明らかとなった事実については、歌田、森田両氏の優れた報告に詳しい。

さて、百武の洋画歴は、三人展団録が示すように、およそ三つの時期に分けて捉えることができる。即ちリチャードソンについたといわれるロンドン時代（明治五年春—同十一年春）、ボナについたパリ時代とその延長（明治十一年春—同十三年）、さらにマッカリについたローマ時代から没年まで（明治十三年秋—同十七年末）の三時期である。

最初のロンドン時代を明治五年春からとしたのは、彼がロンドン到着早々油彩画を始める幸運に恵まれていたと想定したことである。知られるように、彼が旧藩主鍋島直大の歐米巡遊の随員として、政府派遣使節岩倉具視一行と共に横浜をアメリカ号で発ったのは明治四年十一月十二日のことである。「鍋島直大公略伝」には、岩倉一行とはワシントンまで同行、その後一行と別れてロンドンに向ったと記してある。また、久米邦武編「特命全権大使米歐回覧実記」には、使節團一行の旅程が詳細に記録されているが、それによると、一行は明治四年十二月六日サンフランシスコ着、ワシントンには翌五年一月二十一日に到着し、以後六月二十一日まで主に同地に滞在している。

鍋島、百武が、いつ岩倉一行と別れたかは不明だが、彼らもまた欧米巡遊が目的であったわけであり、ワシントン到着早々この地をあとにしたとは考えられない。つまり、かなりの時間をワシントンで費やしたと考える彼方がロンドンに到着したのは、早くて明治五年春先頃のことであったと考えられるわけである。（当時大西洋航路は約10間位を要した。）

また、このロンドン時代の下限である明治十一年という設定は、この年の正月過ぎまで、殆どロンドンを中

心に活動していたことによる。この間、明治七年三月には、郷里の佐賀の乱の報せを受けて一時帰国（当時米国経由での帰国は約50日間要しているので4月中旬頃帰京したと思われる）したが、秋にはすぐ再渡英（月日不明）しており、またこの間にパリを始め、スイス、イタリア、オーストリア、ドイツの諸都市を歴訪しているものの、いずれもごく短期間のことすぎない。（直大公略伝）

一方、遺作から見ても、この第一期の作品は、画布に遺された年記のみならず、画風からも一つのグループとして捉えうる時期だといえる。

この期の作品の特徴の第一は、風景画が殆どであるということである。またそれらの風景は、いずれも初心者の生硬さを伝えており、実際に写生した作品というより、オリジナルなものをコピーしたという印象を強く与える。

ただここで問題なのは、ロンドン時代の上限である明治五年頃の年記のある作品が、スノードン地方を描いたと思われる作品（明五）一点のみであり、その他に年記のあるものは明治八年の油彩二点、水彩一点、十一年の油彩二点であり、年記のないもので、ロンドンのウィンザーアンドニュートン社製の画布を用いた風景数点についても、作品の完成度からして明治八年以降を思わせるものが殆どである。

百武が油彩画を始めた時期は、從来、明治七年頃だとされている。つまり、この年一時帰国後、再渡英した鍋島直大は傭夫を同伴するが、彼女は余暇に刺繡の稽古をすることになり、そのためには、その下絵としての絵画の研究をしなければならないということになりチャーチルソンに師事し、百武はその際のお相手役として油彩を始めたというわけである。

また百武はロイヤルアカデミーに「日本服を着た婦人像」や「田子の浦」の絵を出品して好評を得たと伝えられるが、後者の田子の浦の絵は現存しており、その年記が明治八年である。これらのことから考えると、百武が正式にリチャードソンなるロイヤル・アカデミー会員の画家に師事した時期は再渡英の時以降、すなわち明治八年以降であったと推定される。少なくともこの明治八年頃になって、やっと百武が油彩制作は一定の時間的余裕を持ち得た、もしくは一定の指導を受け得たとは考えられる。

とすれば明治五年から七年までのロンドン時代は、一定の師につかず油彩画を模索していた時期と見るべきであろうか。

第一期の下限の作品には『古城跡図』とその下絵。それに今回の補修で明らかとなった「母と子」があげられ

る。「母と子」は後述するが、「古城跡図」はこの期の風景の中では最も形を整えたもので、彼の画技が明治十一年頃にはかなりな進展を見せていたことを思わせる。ただここでも構図には多分に写しの要素があるのは否めない。

一方、この期の作品で問題となるのは「ワイト島のポンチャーチ」と百武が記している油彩の小品である。この作品は後述する「ブルガリアの女」「マンドリンを持つ少女」と同様、彼が帰国中であるはずの明治十二年の年記がある。しかも、伸びのあるマチュール、彩色の明るさ、スナップ風な構図の平明さなど、ロンドン時代の一連の風景画群に加えるには、多少異なる画風を示している。しかし画布には他のロンドン時代の作品と同様ニュートン社製のブランドがある。

ここで、鍋島直大が明治十一年六月帰國の途についた際、いわばその付人であった百武も帰国を共にした（『直大公略伝』には、百武が共に帰国したという記載ではない）と考えるに無理はないように思える。とすればこの小品の明治十二年という年記は、彼が帰国後若干手を加え、完成の時点で描き入れたものと考える他はない。

それにもしても画風もしくは油彩画に対する態度の飛躍的な進展はによるものだらうか。

百武の帰国の時期は後述するとして、ワイト島がイギリス有数の別荘地であること、またこの地が印象派との深いかかわりを持っていることなどを考えると、この絵の周辺にあるものを探ることはきわめて興味深い。

さて、このワイト島の小品にかかる次のパリ時代とその延長は、期間的な推定が難しい。

百武は明治五年ロンドン到着以後、十一年六月までの間に、少なくとも四回（明六、七、十、十一）パリの地を踏んでいる。（『直大公略伝』）その内レオン・ボナに師事する時間的余裕のある時期は、明治十年の一時期と同十一年の春以降のどちらかである。

一方、作品から類推すると、今回の補修での年記が明らかになつた「母と子」が明治十一年作であり、しかも翌年の年記の入っている「マンドリンを持つ少女」「ブルガリアの女」と比較した場合、後に歌田氏の正確な指摘があるように、著しい画技の違いを見せている。さらに「母と子」の画布はニュートン社製であり、時期的に「母と子」と「マンドリンを持つ少女」の中間に位置する（歌田氏後記）「老婦人像」の画布がパリ製であることからも「母と子」が百武のロンドン時代の最下限を示す作品であることが明らかとなる。

そこから、百武がパリでボナに師事した時期を明治十一年春以降と推定することができるわけである。

ところで、ロンドン時代の百武は殆ど風景画を描いたと前述したが、「母と子」、それに同年の作と思われる「耕作」（この二点のみ〈百：ケ〉と署名している）

には風景の中の人物という形で、人物画に対する興味を示している。ボナに師事したパリ時代には純粹に人物を肖像画風に扱っており、その意味では「母と子」「耕作」は、歌田氏の指摘通り百武のロンドン時代の「絶決算」的意味合いを持つ作品であると同時に、端的には風景から人物へと彼の油彩画に対する興味の移り変わりを示す過渡的な作品として捉えることもできよう。

さてパリ時代の上限を明治十一年春頃として、先にワイト島の小品でも触れたように、彼のパリ滞在が何時までであったのかという問題が出てくる。明らかにボナ門下として制作したと思われる「マンドリンを持つ少女」「ブルガリアの女」の二点が、いずれもワイト島の小品同様、百武が帰国中であるはずの明治十二年の年記が入っているからである。この二点もまた、帰国後加筆したのちに署名したと考えるには、幾つかの疑問点が残る。

何より、明治十一年秋の時点では既に百武が帰国している場合、〈パリにて……1879〉という矛盾した署名を取るかどうか。さらに〈故百武兼行伝一小林鐘吉明治41年「光風」〉には、〈夫人が十年頃帰朝の時には、百武氏丈一人残って仏国巴里へ行ってボナーの弟子になつた。……それが丁度十一、二年頃で……〉とある。夫人が十年頃帰朝したという記述は不正確（十一年七月二十日横浜着）だが、この伝記が明治七年の再渡英の際百武同様付人として同行した田中永昌（彼の帰国年不明）なる人物の記憶によっていることからすると、百武が十一年7月以降もパリにいたというは信憑性が高い。また、百武は帰国後、鍋島直大から洋行中の功績により年金を給付する旨の賞状を得ているが、その日付が明治十二年十二月である。これも明治十一年七月に帰国したにしては、いささか時間的間隔が空きすぎているように思われる。

以上のことから、今のところ百武は明治十一年春先から十二年の秋頃までの一年有余、ボナの下にあったと考えてよさそうである。かくして百武は、一定期間ボナや同門の先輩（百武が帰国時に持ち帰った油彩の中に「わが友百武へ、C. E. MOSS」と署名のある足だけを描いた油彩の習作がある）からの指導を受けることによって、ロンドン時代の「絶決算」たる「母と子」的な稚拙さを離れて、まさに飛躍的に「老婦人像」や「少女習作」から「マンドリンを持つ少女」「ブルガリアの女」へと画技を展開したと言えよう。

また前述したワイト島の風景画が、ロンドン時代の風景画とは基本的に異なるマチュールを見せていていること、明治十二年の年記を明らかにしていることなどから、この風景画もボナの門下となつたパリ時代の作品として捉えることができる。

一方、ロンドン時代からパリ時代へ移り変る時点での飛躍は、歌田氏の指摘通り、きわめて短期間のうちに行われているだけに、その進展ぶりを素直に首肯できない

側面も見せている。ただ、明治十三年に神戸で描いた「朗姫像」が「マンドリンを持つ少女」のわずか一年後の作品でありながら、むしろ肖像画として後者以上の出来栄えを示していることからすると、必ずしも「母と子」から「マンドリンを持つ少女」への飛躍を唐突なものと考えなくてよいようと思われる。

ともあれ、バリ時代とその延長は「老婦人像」から「朗姫像」への展開であり、ボナ門下として、人物画、とりわけ肖像を描くことに力を注いだ百武が、遂には日本の地で日本人をモデルとして、「朗姫像」を描き得るようになったということであり、その意味は大きい。おそらくこの「朗姫像」は、明治十三年という日の浅い明治洋画史の上で、最初の本格的な油彩の肖像画とさえいえる。

さてついでローマ時代の百武は、それ以前の渡歟が旧藩主とその随員という立場だったに対し、鍋島直大が駐伊特命全権公使となり、自らは公使館付外番書記官という公的な立場に立たされたという違いがある。彼の公務の一端は、父兼貞の書簡、晩さん会や夜会の招待状メニューの他、「伏島近畿伊多利国行日記」などによって窺うことができるが、新式野砲の買付けから夜会の準備に至るまで、当然ながら多忙を極めている。

そのような公務の中での画家としての百武兼行は、既に横浜出港（明治十三年七月）の時点で、その旗色を鮮明にしているといえる。というのは、知られるようにローマへ向う鍋島公使一行の中には随員として松岡寿が随行、また五姓田義松も同船しナボリから別れてパリへ向っているからである。当時国内では充分名のあるあつこの若き二人の画家（五姓田25歳、松岡18歳）と百武（38歳）との関係は、百武が明治初期洋画界の孤独な先覚者であるという從来の評価にとどまらず、むしろ若い人達に対して積極的な役割を果たそうと考えていたことを予想させる。

ただ、松岡の若干の回顧の他には、彼らと百武の具体的な交渉を明らかにする資料が残念ながら見当らないが、五姓田と松岡が百武と共に渡欧したという事実から、明治十二年に帰國した百武あるいはその作品にこの二人を含む当時の画家達が直接的にしろ間接的にしろ触発されていたと考えてよいように思われる。とくに五姓田がパリに赴いてボナに師事したことに関しては、既にパリに居た山本芳翠（明治十一年渡仏）との関わりもさることながら、この山本をも含めて百武の仲介なりを考えた方が自然だし、そこから百武と五姓田、山本並びにその周辺の脈絡を辿ることは、今後の問題として極めて興味深い。

一方、松岡寿のローマ時代の回顧と当時の遺作の幾つかは、この時代の百武像をかなり明らかにしてくれる。

松岡寿の伝記（「松岡寿先生」）によると、彼は〈公使や百武書記官の好意に依り、修学の余暇に公使館の玄

閑室などをして補助を受け〉、〈美術学校名脇教授チューサーレ・マッカリ氏に師事して絵画の研鑽を積み、尚夜はアカデミヤ・ジジと言う自由研究所に通っていた。

一方、〈故百武兼行伝〉には、百武はローマ到着後、先ずボナの紹介によるチューロンという画家についたが後チューロンの紹介で當時イタリアで名声のあったアカデミスト、マッカリに師事、週一度位の割で公使館へ来てもらい直接指導を受けたとある。

これらのことからすると、百武は公使の計らいで週一回位マッカリを公使館に招いて直接指導を受けて（明治十三年末頃から）、松岡もそこに同席する恩恵を得てたこと、さらに松岡は加えて夜間の美術研究所へ通っていたということになる。ただ、松岡は〈アカデミヤ・ジジ〉では、〈裸体と着衣のモデルを一週間交代に据えて夜の明りで研究〉したと言い、その研究時の習作と思われるものと百武の「少女」や「臥裸婦」などが符合することからすると、あるいは百武も余暇の折り夜間研究所へ同行していたとも考えられる。

ともあれ、明治十四年から翌年にかけて、百武は彼の画歴の中での頂点を示す大作七点（「臥裸婦」「ビエトロ・ミカ団」2点「鍋島直大公夫妻像」2点一人人像は現存せず「格闘図」1点、画題所在不明の大作1点）を制作している。

「臥裸婦」は、百武がローマから直接郷里のある後援者に送ったものである。戦後まで秘蔵されたこの裸婦像は、ボナ時代の正面を向いたいわば平明な肖像画とは異なり、大胆に横たわる裸婦を捉えており、背景のカーテンの処理をも加えて、「ビエトロ・ミカ団」同様、ローマ時代の百武が、画面の中に動的な表現をもたらすところまで、その意欲の枠を拡げていたことを示している。この大作は、百武の画歴の中での記念的な人物画であだけなく、遙くとも明治十四年には完成されていたのであり、日本人が描いた最も早い時期の裸婦像としての意味も大きい。

また、彼の遺作中最大の「ビエトロ・ミカ団」は、百武が遺した覚書きによると、この主人公の劇的な運命（スペイン王位継承戦争中の1706年8月、トリノ城塞が仮軍に包囲された時、炭鉱夫軍団の兵士であったミカは、自ら地雷を爆発させて仮軍の侵入をはばみ殉死した）に感動し、ミカに似ていると思われるモデルに当時の服装をさせ、地雷を仕掛ける抗道の壁際はコロセウムを模して〈官廻〉のごとにおよそ六ヶ月を経た後、やっと師マッカリの許しを得て絵筆を置いたという。ミカの上半身だけを描いた松岡の油彩の画布裏に、〈明治十四年十一月ローマニ於テ モデル「ルチャーナ」ニ「ヒエトロミカ」ノ服装ヲセシメテ写生ス〉とあることからすると、百武はこの大作二点（地雷に点火する前後二点と伝えられるが後の作品は不明）に、明治十四年末から翌十五年七月の帰国までの期間の殆どを費やしたと考えられる。

「ピエトロ・ミカ団」はまた、画面の大きさ、制作期間の長さとともに、歴史的・人物をテーマにすることによって、彼がはじめて画面に物説性を描き込んだ作品であり、その意味でも彼の画歴の上で画期的な仕事であった。

このようにローマ時代の百武は、パリ時代までの、いわば油彩画の一研究生として、オリジナルなものを写すといった作業から、自分の画面を創るという意欲へと飛躍しており、そこから明治十四、五年頃を彼の画歴におけるもっとも主体的な昂揚期と考えることができる。

しかし、明治十五年七月に帰国した百武は、ローマ時代の意欲を持続させることなく、早々に脚を悪い、志なきばに罹患、十七年十二月42歳で他界してしまった。

帰国後の彼は、経済学の才を生かすべく農商務省の権大書記官として商工局に勤務したが、実際に執務にあたったのは明治十七年初頭頃までであった。

失意の百武は、帰国後二年余りの間、福岡療養中の遺作とされる「天山風景」の他、どれ程の油彩に手かけたのかわからない。ただ、開病中のある種の諦感を感じさせる端正な水墨画は幾つか残されている。

かくして洋画家百武の画歴は、いまだ明治五年以前、同十一、二年の帰国の時期と渡伊までの間、十五年帰国後の部分が不明のままである。さらに、彼が直接当時の画壇と何らかの交渉を持ちうる時期の明治十二、三年に具体的にどのようなかかわり方をしていったのかという、彼の再評価を左右する極めて重要な問題が前記松岡、五姓田とのかかわり以外は霧中にある。

彼の大作の大半は鍋島家に蔵されるか、そこを経て他所に所蔵されており、しかも永田町一番地の鍋島家が、一鍋島直大は、當時西欧文化のよき理解者の一人であり、いわば第1級の文化人といえる—しばしば良き意味でのサロンの役割を果たしたことと思えば、必然的に画家百武の作品が直接的間接的にしろ志ある人々の目に触れていたと考えるに無理はないようと思われる。その具体的な表われが、渡伊の際の松岡、五姓田の同行を見てよいのではなかろうか。当時すでに名のある二人の画家を、百武の周辺に配しうるわれわれは、百武を取り巻く人々の層をさらに厚く予想できよう。

当時、百武が持ち帰った油彩画は、ロンドン時代の風景にせよ、それ以後の人物にせよ、それらが西洋画のコピー的要素を強く内包していればいる程、逆にその整然とした構図、正統な油彩の処理、明るい色彩などは、ある種の衝撃をもって迎えられたはずである。

しかし、百武没後、その遺作は殆ど人々の目に触れるることはなかった。数少ない例外は、明治二十二年十月に開催された第一回明治美術会に、侯爵鍋島直大の蔵品として「少女携琵琶団」（「マンドリンを持つ少女」のことと思われる）が、翌年の第二回展には油彩「人物」が参考出品されたこと、明治四十一年の《光風》に掲載

された《故百武兼行伝》に遺作数点が紹介されていること、またおそらく久米、黒田の尽力で「ブルガリアの女」「イタリア風俗」の二点が東京美術学校の蔵品となって、その後の百武作品の基準となったこと位であろう。

百武はいわば限られた土壤の上で、近代洋画史における最も早いアマチュア画家としての孤独な評価に耐えてきたのである。

今日、百武の再評価は、彼を取り巻いた人々とその脈の扯がりの中で洗い直されねばならないし、それは極言すれば、故郷を一つにする百武から久米、岡田への系譜、つまりは日本におけるアカデミズム生成の源泉としての百武像を明らかにすることに他ならないだろう。

油絵修理報告

歌田真介

森田恵之

本館蔵品、寄託作品及び佐賀県立有田工高蔵の百武兼行
久米桂一郎 小代為重 岡田三郎助 高木背水等の作品
は美術史上高く評価されているものである。中でも百武
兼行は国沢新九郎と共に最も早くヨーロッパに於て油絵
の勉強した画家のひとりとして、その存在を一層高く認
めるという意味で再評価されねばならない人であろう。

これらの作品は制作後数十年から百年近く年月を経て
夫々何らかの修理をする時期に達している。二、三の
作品は旧修理の不適当な部分もあって早急に修理する必
要があった。

県立博物館の依頼により昭和49年度分として9点修理
した。その内訳と施工処置は別表の通りである。

これらの修理の中で百武作品二点「マンドリンを持つ
少女」「母と子」について新発見があった。ひとつは旧
補彩の除去によりサインと年記が、一方は変更したワニ
スの除去によりやはりサインと年記が出現し制作年がは
っきりしたことである。詳細は各論を参照されたい。

I. 施工処置について

各作品について別表のような処置をしたが以下その施
工処置について述べる。

○調査

作品の現状を状態調査表に従って詳細に記録し、次に
写真撮影した。写真的内訳は次の通りである。

1. カラーボジ	5 × 7 インチ
2. 白黒写真	6 × 6
3. 赤外写真	同上
4. 紫外写真	6 × 6 および 35% 5. X線写真
	4 切 フィルム密着

白黒写真是作品の状態により横光線写真や部分写真を多
数撮影した。X線写真は一部の作品のみに実施した。作品
によっては顔料の分析、クロスセクション作製等により
調査した。

また作品毎に主要色について耐溶剤性のテストをした。
こうした調査により作品の老化度、旧修理の有無その他の
作品の状態を把握して修理計画をたてたり、作業中の参考
資料とした。その他の各作家の画歴や時代背景等も調
査して修理時の参考とした。

○剥落防止

絵具層の浮上がり部分は予め接着しておいた接着剤は膠
液、ボリビニールアルコール溶液油脂、その他混合物
等を作品によって選別使用した。

裏打をする作品については画面保護のためワニスを塗布し
その上に薄葉紙の表打を施した。

○裏打

百武作品4点、小代、久米、高木作品各1点の合計7
点は新しい麻布の上に接着し画面の補強を行なった。裏
打用の麻布は予め糊粉を完全に除き、絹糸を直交する
ように仮枠に強く伸張しておいた。接着剤は一部を除いて
通称オランダ法に従い、密ローラーを主体としてダンマル
樹脂その他を加え固形度、粘着度、弾性を調整したもの
を接着剤とし、これを加熱圧して接合した。この方法によ
り一部の浮上がりで松貝層は同時に画面に定着された。

○洗浄

裏打した作品は表打除去後、ミネラルスピリットでワ
ニスを除去し滲出した一部の接着剤と汚れを入念に除去
した。裏打をしない作品もほぼ同様に処置した。それでも
おちない汚れに対しても耐溶剤テストから適当な有機
溶剤を単独又は混合して使用した。

旧補彩は一部を除いて略は完全に取除いた。

○充填塑形

絵具層の欠損部分に炭酸カルシウム及び膠液又は炭酸カ
ルシウム及びワックスを充填剤として使用し、周辺部の絵
肌に合せて塑形並びに整形した。

○補彩

塑形剤充填部分には補彩した。使用絵具は水彩色具及
び溶剤形アクリル絵具である。

○殺菌

バラホルムアルデヒドの燃蒸及び一部アルコールによる
殺菌を行なった。

○変形修正

画面の変形は裏面よりや、加湿し軽く圧力を加えて伸
張させた。一部絵具層の変形部分は油脂等を含浸させ加
温又は加温せずに表面より吸着せしめ多少の矯正を行な
った。

○ワニス

修理完了後画面保護のためワニスを塗布した。ワニス
は合成樹脂を有機溶剤に溶解し、コンプレッサーを使用
して塗布した。

○今回の修理部分の除去について

将来再修理等で修理部分の除去の必要が生じた場合、
容易に除去できる材料を使用してある。ワニス、補彩用
アクリル絵具、ワックスを用いた塑形剤 オランダ法の
接着剤はテレピン又はペトロールに可溶である。膠によ
る塑形剤、補彩下塗用の水彩色具 一部裏打用に使用した
水性接着剤は加温により除去できる。オランダ法によ

る裏打を割すには約65°Cに加熱すれば可能である。

2、各作品の修理について

以下各作品の修理について処置前の所見、施行処置について述べるが施行処置については前述の説明があるので簡単に記述し、処置前の所見について調査事項も含めて少し詳しく述べることとする。

百武兼行作品について

- I 「マンドリンを持つ少女」
- II 「母と子」
- III 「風景」
- IV 「老婦人」
- V 「江戸向島の桜」

明治4年米国経由でロンドンに渡った百武は前後三回の滞欧時代に英仏伊の画家について油絵を学んだ。彼の作品や留学時代の五姓田義松、松岡寿等のデッサンや油絵から考えるとかなりアカデミックな勉強であったらしい。印象派以前のヨーロッパの画家が共通に持っていた技法の基礎を各々真面目に勉強している。外光派輸入以後この部分が欠落したことが日本の油絵にとってマイナスであったという指摘は多くの人によってなされている。

今当時の油絵技法について彰技堂から明治23年に刊行された本多錦吉郎の「画学類纂」及び「絵」1974年6月号及び8月号に芳賀咲二、青木茂氏による紹介された本多錦吉郎訳の技法書の筆記稿本「油絵写景指揮」に基いて考えてみるとその特色は以下のようである。(なお青木茂氏発見の筆記稿本二冊通読させていただいたことを記し感謝の意を表したい)

- 1 潤色法(グレージング)
- 2 糜因法(インペスチング)
- 3 滲溶法(スカンブリング)
- 4 運筆(ハンドリング)

以上の四種が油絵技法の主たるものでこれについて簡単に説明すると、グレージング(g l a z i n g)は油絵具の透明感を發揮させ陶器の釉薬のような効果を持つもので主に陰影部に施されるが、調子を整えるために全体にかけられたりもする。当時グレージングに主に用いられた色は透明色で、中でも褐色であるイタリアンアンク、ブラウンピング、ピチュームのようなものが美明で鮮麗な色として称揚されていた。

インペスチング(i m p a s t i n g)は盛上げ塗りのことであるが、明るい部分に施すのを常識とした。このインペスチングはベネチア派以来の油絵技法の特色である。

スカンブリング(s c u m b l i n g)は潤色法と反対に通常白色の多量を混じた不透明色を薄く画面に布いてばかりの効果をねらったり、潤色法と相補いあって

互いの効果を高めるのに用いる。

ハンドリング(h a n d l i n g)は画工の腕力即ち実力は運筆によって頼むと考えられていたものである。「老婦人」のX線写真その他で明らかのようにハンドリングはかなり厳密に考えられていた。但し「マンドリンを持つ少女」の白衣の部分はハンドリングに従って描かれている上からペインティングナイフでハンドリングを無視して厚塗が施されている。

こうした技法に則って油絵を描く場合の溶油は次のような組合せを基本とした。

ワニス	1
乾性油又はスタンド油	1
テレビン	1

粘度の加減はテレビン油の増減で行なう。風景を描く場合を例にとると空より描きはじめ地平線に至り次第に近景へと進み手前まで来たら一度グレージングを施して全体の調子を整えて再び遠方より近景へと描き出すものである。このような当時の技法書の方法と百武の作品と比較すると殆ど例外なく技法書と一致したやり方である。恐らく溶油も上記のようなものを用いたであろう。その結果同年近い年月を経ながらばらしい絵具の固着力を示し、各種溶剤に対する耐性がまるで漆芸ではないかと思われるような強靭なものとなりまた日本人が描いた絵本來の姿を示した作例のひとつになっているのである。次に森田恒之氏の報告から百武の油彩技術について考えてみたい(森田恒之記)

百武兼行の油彩技術——特に「母と子」をめぐって

「母と子」の修理を行なうに当って、画面の全体を覆っている黄色い被膜は何物かが大変に問題となつた。著しいむらを伴っていることや、3650 Åの紫外線下で特有の螢光を発することから、恐らく天然樹脂系のニスであることは予想されなし、この点は溶剤に対する反応テストでも同様に考えられた。しかし、このニス層が当初のものか、後世のものか、言いかえれば作者百武の意によるものか否かは極めて重要なことであった。もし諾とすれば、多少の見苦しさはあってもニスは残すべきであり否なら流し落す必要がある。さらに、このニスは過去の一時期に流行があった着色ニスか、それとも単なる樹脂ニスかも考える必要がある。こんなことから端を発し、絵具層の断面を作成して描画技法の検査を行なうことになった。

試料採取出来る個所は、既に欠損がある所か、額縁の下に入る所に限られるので總ての色について考えることは不可能であるが、百武の技法についていくつかの事実が確認できた。

第1に問題のニスであるが、写真A-1の上部(1、2、3)に見るよう3層構成である。このうち1、2は同一物であり、しかも2は凹部に厚い。透過による視判定と、アルコールに溶解する点から、セラックの薄層と

思われる。特に着色はない。3は絵具層の表層にある極薄膜である。均質に、丁寧に作られたもので、乾性油系成分のものと推定される。このサンプルは空に当る部分から採取したものである。今日、ヤケで見えるニスは1・2層のものである。色味には老化に伴う変化があったとしても、この層は塗布時において既にわずかにセラックの淡色があつたはずである。従ってもしこれが作者の作業であるなら、現在見るような絵柄と関係ないむら塗り（局所的な厚みを含む）が、ニス層を通して見える絵具の色の影響変化を承知でやつたと考えられる。しかも、この下は白色の多い明るい層である。第3層に乾性油を含む薄膜が確認されたことから、これが多分制作時のニスと考えたい。この層に老化が現れたころ上部2層のニスは引かれたものであろう。大正末から昭和ひと桁時代にかけて邦語の油彩画の技法書が多く出始めたころ、ニスという言葉だけに引かれて、家具用のセラックニスを稀視して塗った例は私も既にいくつか接している。後補と判定してニスを全部除いた結果は、歌田氏の報告通り、大変きれいな青空と風景が現れた。

枚数が限られているので、その他の点は概要に留めておく。

プレバレーション：他の作品を含めて、いわゆるシリーズを使用している。写真1の第5層がや、淡暗く見えるのがそれに当る。鉛白と含カルシウム化合物（物質未確認、白亜、石こう、消石灰のいずれかであろう）の混合物を油性メデュームで練ったものを使用。これら体質顔料を加えた下地用の白は18世紀から19世紀前半の西欧では常用品であり、特にシリーズとして、色の白と区別があったが、我国のものには区別例をまだ見ていない。この用例は百武が当時の正統派油彩画法を学んでいた証拠になろう。

絵具層：空（明節） ほとんどが鉛白である。極めて微量のコバルトブルーらしい粒子が散見される。（平均厚0・1mm）

絵：（木立） 図A-1 参照

シリーズの上にさらに鉛白層を薄く作りその上に緑の色がある。シリーズと鉛白の間に下描きと思われる炭素粒片がある。緑はかなり粗粒で透過性のある顔料が含まれている。オキサイドクロムグリーンとマラカイトの混合物ではあるまい。後者の確認のためには精度の高い定性分析をしてみたい。これが確認できるとマラカイト使用の下限を定める資料にもなる。

白：（母の服） シリーズの上に薄く鉛白の層（平均0.04-0.08mm）がある。

シリーズと鉛白層の間を除いて、各色層の間が明確であることが百武描法の特色である。これは油彩本来の描法からすれば当然すぎるのだが、日本の近代、特に黒田清輝以後のものでは色別の層がなく各色の混った1層で

形成されたものが圧倒的である。その点でこの明治初年の画家たちの、絵画技術はより西洋の伝統に近いことが証明できる。シリーズと鉛白間もまた、下層（シリーズ）が生乾きのとき鉛白をおいたものであって、やたらと混ぜたものではない。なお付言すれば、体質を含む下地の表層に鉛白層を置いて下地の仕上げとする技法は、ランドル派が15世紀後半に案出し、以来、表現上の主導権がイタリア諸派に移ったのちも、いつも伝統的な技法を守ろうとする画家たちの間で伝えられて来た方法である（森田恒之記）

I 「マンドリンを持つ少女」

○旧修理とサインの発見

この作品は1924年に岡田三郎助氏によって修理が施されていた。裏打、絵具層欠損部分の補彩等である。裏面（図1-3）左下に1924段をかえてR段をかえて S. OKADAとサインがあり、右下に1875百武氏画と縦に書かれている。Rはrestaurat i o n=修復の略であろう。裏書にある制作年の1875であるが岡田氏による旧補彩を除去した結果画面左下にサインその他が出てきたのである（図1-5）サインは

Y.□ a K t a □ e

□□□□'s 1879

となっている。

ちなみに同じ1879年の作である東京藝術大学蔵の「ブルガリアの女」とそのサイン（図1-7、1-8）を比較すると、同じモデルでありコスチュームである。サイン書き方、大きさ、色も大体同じである。「ブルガリアの女」のサインから類推すると年紀の左の部分はParisであろう。

これによって制作年が判明したのであるが1879年は明治12年で百武は帰国中である。二回目の滞欧と第三回目のローマ滞在との間にあたる。帰国後加筆して完成した時にサインを記入したが主に描いたのはパリ滞在中で技術的にみても帰国直前頃ではないだろうか。

この点については「母と子」と比較して考える一層明瞭になる。「母と子」も今回の修理で黄変したワニスの下からサインと年紀が出現し明治11年の制作とはっきりしたのであるが、明治11年は7月20日横浜着でパリから帰国していることや技術的にみてもうすこ以前の英國滞在中に主に制作したと考えるのが妥当であろう。「母と子」の子供の手の描き方と年紀上では一年後に描かれたとされる「ブルガリアの女」「マンドリンを持つ少女」の手の描き方の間にはアマチュアとプロくらいの差があるし一年間でこれだけ上達することは不可能ではあるまい。これに間違して「老婦人」のところでもう一度触れてみたい。

「マンドリンを持つ少女」の白衣の描法はハンドリングを無視したようなナイフによる厚塗であることは先に述べたが、それがかえって良い効果となってこれ以前の

彼のどの絵よりも魅力あるものにしている。この制作にあたり彼が天才を発揮したかあるいは彼よりずっと経験豊かな指導者が手を入れたかどちらかであろう。

○旧修理の裏打

油彩画用の市販の画布を裏打用に使用し接着剤は油絵具の白を使っている。裏打用布の画布全画面に絵具を塗布しその上へ作品を圧着したものと思われる。

X線写真(図1-4)でわかるように接着剤層がかなり不均一な斑状になっており、周辺部は接着していない部分のあることもわかる。

○旧修理の補彩

下及び左側に細長く絵具の剥落している部分があつて(図1-4) 絵具層の剥落部分及び色合せを容易にするためその周辺部も含めて油絵具で補彩してあつた。(現在の補彩の方法は再修理時の作業を容易にするため原則として油絵具を使用しない)

○処置前の所見

ワニスは老化して黄変していた。画面中央部より左半分は上部より下部まで冠水のためと思われる跡があり其部分の絵具が浮上がり剥落を起している(図1-1, 1-2) その数は50ヵ所に及ぶ。絵具層は脱脂状態に近く浮上がり部分はかなり脆くなっていた。黒は下辺に多く発生していた。旧裏打は何の問題はあつたが現在のところかなり堅牢であるしその他諸事情から今回はそのままにすることにした。

○施行処置

絵具層の浮上がり部分には油脂その他を含浸させて剥落防止処置をし、次に旧補彩を除去した。旧補彩は欠損部以外の原作の上にも残されていて除去の結果マンドリンの下部の背景の部分その他単に黒ずんでいたのが、褐色と暗緑色の組合せでハンドリングのわかる美しいマチュールになつた。

旧補彩除去の結果前述のサイン出現となるのだが、一部欠損しているサインの処置について修理工中を視察に来室された館長大庭氏に見ていただいた。そして館へ帰られてから数日後欠損部分はそのままにして修理するという博物館の方針が伝えられその指示に従つた。

サインが一部欠損のまま修理することになったので、それに合せてサイン周辺の欠損部の補彩をし、鑑賞の障害にならぬ範囲で塑形剤光沢、補彩位置がわかるような修理方法をとることにした。ワニスを塗布して完了した。(図1-6)

II 「母と子」

○旧修理とサインの発見(付ワニスの効用)

画面左方中央部より下方に縦に破損があり裏面より和

紙による「あて紙」があったが、画面側には補彩等の修理はなかった(図2-1、2-3)

ワニス除去した結果右下に褐色で書かれたサインが出現した(図2-8)「免以治十一 百 はけ」と読める。先に手の描方をあげて技術的な面から明治11年より以前であろうと書いたが図2-7の顔の部分の形のとり方、陰影等の調子のつけ方などからみても「マンドリンを持つ少女」の顔の表現と比較すると随分幼い感じがする。「老婦人」の項で再び触れるが「母と子」はパリでボンナに師事する以前の作品で恐らく瀬英時代の総決算のような位置にある作品のように私には思える。

明治13年の渡伊の時、同じ船で向った五姓田義松はそこで百武と同じボンナに師事するのであるが義松の瀬英初期のインペスチングやハンドリングによるマチュールが百武の瀬英時代の諸作とかなり類似性があるように思われる。こんなことからも「母と子」は明治11年の年齢にも係わらずもうすこ以前の制作になるように思えるのである。

ワニスの効用についてこの作品は好例を残してくれたので少し述べてみたい。この作品は乱暴なワニス塗布から思いがけぬテスト結果を出した。黄変したワニスを除去したら下から鮮麗な色彩があらわれたのであるが、ワニスが斑に塗布されていて塗られてない部分があつたのである。空の周辺部等にかすれたように見える部分がそれである。(図2-6) その最も大きい箇所は幼兒の頭の上にある。(図2-7)

これらワニスの塗られていない部分は光線の影響等でこのように退色していたのである。この部分は洗浄しても周囲の色と同じにならないので周辺部に合せて補彩する以外方法はなかった。ワニスの塗布されていた部分は光線その他の影響からかなり良く護られていたのである。

私はこの事からいくつかの教訓を得ることが出来る。即ちワニスは塗り残しのないよう且つ平滑に塗布すること。ワニスをかけると耐光性、耐候性を増大させることができる等である。

○処置前の所見

前述のように乱暴なる方法でワニスが塗布されていた。(図2-1、2-2) 黄変もしていた。この表面被膜が作者によるものかどうか、もし作者が塗布したのならばワニスとして塗布したかグレーリングとして塗布したか問題になる。

この点については森田恒之氏のテストからワニスであることが判明したので除去することにした。

画面下部の画布と木枠の間に細筆の竹軸その他の異物があった。(図2-2)

絵具の固着は最良であって、画布はニュートン社製品であった。(図2-3、2-4) 画布は老化しているの

で裏打をして補強することにした。

X線写真(図2-5)でわかるようにこの作品も極めて折目正しい技法によって描かれ後の作品と比較するとかなり違いを感じる。

破損部分の他小剥落部分が17ヵ所あった。

○ 施行処置

裏打をしてからワニスを除去した。その結果空は青く朝の光の中の母子像となり調子も良くなかった。この事について修理前とあまり印象が違ひすぎる所以着色したワニスを塗布した方が良いのではないかという意見もあったが博物館と協議の結果、原作が黃金色調でなければそのままで良いということでワニスは透明なものを塗布した。

ワニスがかけられてなかった為、変退色した部分は補影した。ワニス除去の結果サインが出現したのは前述の通りである。

破損部分及び小剥落部分に塑形し補影した、ワニスを塗布して完了した。(表紙)

III 「風景」

○ 旧修理について

中央部と左端中央部に破損部分が3ヵ所あり、裏面より市販の画布を水溶性接着剤で貼りつけて補強してあった。(図3-1、3-2、3-3、3-4)

旧補影は油絵具でされており、画面全体に散在している図3-5、3-6の黒っぽく点状の部分がその位置である。

○ 处置前の所見

上記のように旧修理があり、下辺中央部左に剥落部分がある。(図3-4) 小剥落部分23ヵ所、旧補影17ヵ所、画布は折れ、棒擦れ、凹凸があった。(図3-2) ワニスはやや黄変、絵具の固着は最良であった。

裏画あり、於伊太利にての作 山水図

無署名なるも百武兼行氏の作に相違なし 昭和四十年夏山口亮一蔵(図3-3) 蔵が康のように書いてある。

○ 施行処置

旧修理のあて布を除去し凹凸等の変形を修正してから裏打をした。旧補影を除去し剥落部分は塑形剤を充填整形してから補影しワニスを塗布して完了した。(図3-7)

IV 「老婦人」

○ 旧修理並びに制作年について

図4-4でわかるように、多数の小剥落部分に油絵具で補影されていた。黒い点が補影であり、その中の小さな白い点が剥落部分である。この旧修理は除去すべきであったが搬入後1ヵ月未満のうちに某美術館への貸出しが約束されていたため時間的に除去が不可能であった。

このため旧補影の上から周辺部に合せて補影するという結果になった。

制作年については嗣子兼景氏の裏書がある。

亡父兼行明治十五年伊国日本

公使館在職中揮毫シタル物ニ

チ世ニ夙ニ定評アル由仍テ此

レヲ菩提寺淨土寺ニ寄進ス

昭和五年孟蘭盆會

嗣子 百武兼景

となっている。その他裏面には画布発売店の印がありDUBUSという業者の画材店である。(図4-3) この裏書とフランス製の画布との関係と前後の作品の技法の共通性と技術の巧拙について検討の余地があるよう思われる。今、技法的な面からみると、横光線写真(図4-2)紫外線写真(図4-4)透過光による写真(図4-5) X線写真(図4-6) (図4-5は画面側から光をあてて裏面側から撮影しネガを逆にして焼付けたものである)の4枚を比較してみるとこの作品の技法的な特色がよくわかる。どの写真からもわかるが極めて規則的なハンドリングに従っていること。最初に決定した形からはみ出すことなく几帳面に描かれていること。明るい部分はインペスチング法に従い暗い部分は薄塗りで描くなど規範通りであること。「マンドリンを持つ少女」「ブルガリアの女」のハンドリングに比較して生硬であることなどから「マンドリンを持つ少女」より以前の作品と考える方が妥当ではあるまい。

百武も五姓田義松もパリではポンナについて勉強しているので二人のある時期の作品は技法的に共通性をもっているように思われる

芸術大学蔵の五姓田義松の滝吹作のうち西洋婦人像などにみられるマチュールとも或る共通性をもっていて私にはこの「老婦人」は「母と子」より以後、「マンドリンを持つ少女」よりも以前のものでパリでレオ・ポンナに習いはじめた頃のものではないかと考えるのが妥当のように思えるが如何であろうか。

なおこの作品は日本製、日本寸法の木枠に張られていた(作品の大きさは52.7×45.7cmであった)が作品の元の状態はこれよりや、大きさ55×46cmのフランス寸法であった。修理後原作の大きさの木枠を作りそれに張り込んだ。額様の大きさは変更出来ないので入子を加工して納めたので額様に入ると以前と同じにしか見えないがいずれ額様も新調する方が良いと思う。

修理前と修理後の写真を比較していただきたい。頭部の上の空間が修理後の方がや、広いのに気付くと思う。画面は上部が約2cm大きくなったのである。この方が構図の上からしっかりと老婦人が画面に納まっていると思う。

○ 处置前の所見

左辺に縫に黒が発生していた。黒は青黒の一種であつ

た。胸の辺に小剥落が多数あり、帯のあたりには擦傷などがある。画布は小さな凹凸や張りが多かった。(図4-1、4-2)裏面には裏書きと画材店の印があった。日本寸法の木枠に張ってあるが作品はフランス寸法で描かれていること前述の通りである。

絵具の固着は最良であった。

○施行処置

胸部の浮上がり部分の接着をしてから裏打をした。裏書き読めるよう裏打用麻布は漂白した極薄なものを用いた。洗浄、塑形、補彩、ワニス塗布して完了した。(図4-7)

背景の旧補彩は黒色油絵具であったが洗浄してワニスを塗布すると背景は本来暗褐色であり全く色が違っていた。前述のように旧補彩除去の余裕がなかったので一部を除いてその上から補彩した。

V 「向島の桜」

○処理前の所見

厚さ1mmの表裏にドーサをした紙に描かれていた。画面は大きく波打っており、(図5-1、5-2)他の作品に比較して絵具は薄塗りであった。

裏面に江戸向島の桜

佐賀百武兼行先生作

明治初年洋画家

とある。(図5-3)

○施行処置

変形修正のため板にはさんで初め500gの重さでプレスし最終時には5kgの加重で1ヶ月以上かけて修正した。この結果はやや平滑になったところで裏打をした。裏打は麻布の厚手のものを用い水性の接着剤で行なった。洗浄後小剥落部分にワックスを主成分とした塑形剤を充填し補彩した。(図5-4)他の作品に比較して絵具やグランド層の固着は良くなかった。

小代為重

V 「房州海岸にて」

○処理前の所見

左側に冠水による汚染があり、(図6-1、6-4)絵具層はやや白化して固着はあまり良くなかった。図6-2、6-4でわかるように中央部に傷跡が貼ってありそのため大きさに布が凸部をなしていた。このように画布裏面に糊付するとその影響が画面へ出るものなのである。赤外写真(図6-3)でわかるように下描の線は潤達で百武の作品等と比較すると嚴格さはないが外光派の優美さを示す作例である。

作品は4号の大きさであるが当初はもっと大きく描かれていて張代の部分まで描かれていた。この張代の部分まで画面にする方が良いのではないかと博物館側から意

見が出されたが、サインの位置から考えると作者が4号に仕立てたと考えるのが妥当であり、大きくするとサインが中央に寄り過ぎるのでこれはもとのまま仕上げることにした。

○施行処理

備品札を除去し裏打して洗浄した。小剥落部分に整形補彩、ワニス塗布して完了。(図6-5)

久米桂一郎

V 「りんご拾い」

○旧修理並びに処理前の所見

以前に木枠からはずして保存されていた時があつたらしく其当時の折目等の部分に絵具の剥落が起り修理している。(図7-1、7-3、7-4)右上隅、立っている人物、リンゴ樹の幹付近等である。塑形、補修は油絵具であった。

中央やや下に破損部分があり裏面にあて布があり接着剤はワックスである。(図7-5)

画布はかなり老化して、弛みがありそれを伸張させる力に耐えないので裏打をすることにした。(図7-2)

絵具の固着はやや良であった。

○施行処置

裏あて布を除去し裏打、洗浄、旧補彩を除去し補彩した。旧塑形剤の固着が極めて強固であったので一部を除いてそのまま今回も利用した。ワニス塗布して完了。(図7-6)

岡田三郎助

V 「花野」

○旧修理並びに処置前の所見

以前に修理されていて顔から首肩にかけて明らかに修理部分のようにみえながら何処までが原作でどこまでが補彩かX線、赤外線、紫外線撮影によつても確定できなかつた。(図8-1、8-3)図8-6をみると頬から目の周辺にかけて原作と異なるマッケルを示しているがその部分のX線写真(図8-4)をみると殆ど修理位置が出てこない。X線写真では鼻や頬の前面は厚塗りであり側面は薄塗で美しい調子となつてゐる。同様な部分が下方の乳房及び肩の一部にあった修理箇所が不鮮明で位置を確定できなかつた。

X線写真(図8-4)で明らかなように左腕の位置は当初は今と違つてやや上方にあつた。この変更は描きはじめの薄塗の段階でしたらしく上に描かれた草によって視覚では殆どわからぬものである。

画布は多くの折目、棒擦れがあるのである(図8-2)が上質の画布で強度は充分で、裏書もあることから裏打はしないことにした。(図8-5)

衣の白い斑点（図8-1）は微かと思われたが樹脂状の物質であった。ワニスはかなり厚くやくもりを示していた。絵具の固着は良好であった。

○施行処置

画面をのばし、ワニスを除去した。旧修理部分が確定できなかったことにより次善策として旧修理部分と思われるところで明らかに色調がおかしい頬首肩の一部にかけて補彩した。ワニスを塗布して完了。（図8-7）旧ワニスの除去は非常に困難であった。

高木背水

図風景

○处置前の所見

横光線写真（図9-2）で明らかなように数ヶ所の凹凸と中央や左上に剥落があった。絵具の固着は良好であった。（図9-1）下部の画布と木棒の間に異物のための突起ができている。裏面は塵埃付着がほげしかった。題名らしい「残」の一文字の破損した紙が貼付してあった。（図9-3）

○施行処理

剥落部付近の浮上がりを接着の後、変形を修正して裏打をし、洗浄、塑形剤充填、補彩、ワニス塗布で完了。（図9-4）（歌田真介記）

付記

調査にあたって下記の諸氏の御協力を仰いだ。

大園 弘 博物館長 一般調査

三輪英夫 博物館学芸員 一般調査

千野高保 カラー写真撮影

本間正男 X線撮影

森田恒之 分析 修理計画立案室

なお前後三回にわたり来室されて意見を述べられ、また資料を拝見させていただいた青木茂氏、福田徳樹氏、修理の参考の為百武作品を拝見させていただいた東京藝術大学藝術資料館に誌上をかりて謝意を表したい。

類縁修理、特寸木棒作製、複作製作は渡辺高一氏に依頼し、その他の修理作業は創形美術学校修復研究室で実施し期間は5ヶ月要した。

作業は研究室の下記4名があたった（カラーX線以外の写真は研究室で撮影した）

歌田真介 三ツ山三郎

落合 修 碓 正子

修理作品内訳及び施行処置一覧表

	作 者 名	題 名	大きさ タテ×ヨコ cm	調査	剥落 防止	裏打	洗浄	充填 塑形	補彩	殺菌	変形 修正	旧修 理除去	ワニス 塗 布	類縁 修理
1	百 武 兼 行	マンドリンを持つ少女	113.5 × 82.5	⊗	○		○	○	○	○		○	○	
2	〃	母と子	112 × 85	⊗		○	○	○	○	○	○	○	○	
3	〃	風 景	40.8 × 70.6	⊗		○	○	○	○	○		○	○	
4	〃	老 婦 人	55 × 46	⊗	○	○	○	○	○	○			○	
5	〃	江戸向島の桜	37 × 55.3	○	○	○	○	○	○	○	○		○	
6	小 代 為 重	房州海岸にて	33.2 × 24	○		○	○	○	○	○	○		○	
7	久 采 桂 一 郎	りんご拾い	80.5 × 73	○		○	○	○	○	○		○	○	
8	岡 田 三 郎 助	花 野	60.5 × 90.7	⊗			○		○	○		○	○	
9	高 木 背 水	凡 景	80.5 × 73	○	○	○	○	○	○	○			○	

⊗印=調査欄のこのマークは
X線撮影したものと表わす



1-1 「マンドリンを持つ少女」修理前



1-2 (横光線)



1-6 修理後