

氏名（本籍）	サク 作	マ 間	ミチコ 美智子（神奈川県）
学位の種類	博	士	（文化財）
学位記番号	博	美	第 133 号
学位授与年月日	平成 16 年 3 月 25 日		
学位論文等題目	論文 明治期東京美術学校油画作品にみるふたつの白 - 黒田清輝とフランス -		
論文等審査委員			
（主査）	東京芸術大学	助教授	（美術学部） 木 島 隆 康
（論文第 1 副査）	”	教 授	（ ” ） 新 関 公 子
（副査）	”	”	（ ” ） 北 田 正 弘
（ ” ）	”	”	（ ” ） 佐 藤 一 郎
（ ” ）	”	助教授	（ ” ） 佐 藤 道 信
（ ” ）	”	”	（ ” ） 桐 野 文 良
（ ” ）	”	名誉教授	（ ” ） 歌 田 眞 介
（ ” ）	”	教 授	（ ” ） 三 浦 定 俊

（論文内容の要旨）

東京文化財研究所による黒田清輝作『湖畔』の光学調査の結果、鉛白、亜鉛華という二種類の白色絵具の使用が推察された。さらにその後東京芸術大学で行われた光学調査において、黒田の弟子達の作品にも二種類の白の使用が認められた。

技法よりも「心持ち」を重視したとされる新派の画家達が、傍目にはわかりづらい白の使い分けを行っている。黒田が油絵修業のすべてを行ったフランスにその源流があると考えるのは自然であろう。

そこで、第一章では、まず、ふたつの白をとりまく 19 世紀フランスの状況が考察され、鉛白の毒性に対処するために、粉碎作業を軽減できるフランス式の鉛白が開発されたこと、だが、製造過程の改良のみでは使用者側の鉛毒を撲滅するにはいたらず、亜鉛華の導入が本格化したこと、亜鉛華の開発・導入については、いわば、フランスの「独走状態」であったことが示される。このようなフランスの状況と比べると、たとえば黒田登場以前の日本洋画に影響力のあったイギリスは、亜鉛華の導入に明らかに消極的であった。

第一章ではさらに、鉛白にはセリューズ、ブラン・ド・プロム、フレークホワイト、クレムス白、ブラン・ダルジャン（シルバーホワイト）と、いくつかの種類があることを確認したうえで、当時これらの鉛白がどのように識別されていたのかということが文献的に考察される。その結果、アカデミックな描画法において、ブラン・ダルジャンと他の鉛白との間に使い分けがなされていたことが明らかにされる。ブラン・ダルジャンの微粒で均質、純粋な白さを持つが隠蔽力が弱いとされるその性質は、そのまま亜鉛華の性質でもあるから、このような鉛白同士の使い分けの中

で、ブラン・ダルジャンが占めていた位置に、垂鉛筆が（鉛白と異なり変色しないこともあって）置き換わったと推測されるのである。

第二章ではこうしたフランスの状況と黒田を結ぶものを文献的に探っていく。まず、ヴィベールの『絵画の科学』と黒田の盟友久米桂一郎のつながりが取りあげられる。久米が選者に連なっている『洋画手引草』にはヴィベールの垂鉛筆の用法「盛り上げを要せざる陽処にはこれを用いて大いに利あり」が記載されている。このことは、久米および黒田がフランス・アカデミズムにおける、このような垂鉛筆の用法を認識していたことを示すものである。『洋画手引草』が森鷗外の所蔵するドイツ語文献を編述原本にするなか、従来、絵具の部分の原本が鷗外研究者の間でも明確でなかった。本稿では、それがヴィベール『絵画の科学』であると推測する。ヴィベールはアカデミズムの画家であり、独語文献にはないフランス・アカデミズムの技法を久米が挿入していることは注目に値する。

また、文献調査により黒田、久米の師であるラファエル・コランが、アカデミーの画家のなかでも垂鉛筆の使用に最も前向きな画家の一人であったことが明らかにされる。

第三章では、第一章、第二章で確認した鉛白、垂鉛筆の使い分けを実際の作品の観察、分析から明らかにしていく。今回の分析においては、画面を分析したものと、地塗りだけを分析した、ふたつの蛍光X線分析図を重ね合わせることにより、絵具層に存在する白をより明確に観察する試みを行なっている。

このような分析によって、まず、コランが文献にある以上に垂鉛筆を使っていることが判明した。特に間接的な光のもとでの人物の仕上げ（顔が直接光に照らされないように逆光に人物を配置している）、人物と背景の間に存在する空間や光を表し、薄くかける白には主として垂鉛筆を用いていた。同様の光の取り方や白の使い分けは黒田、久米にも見られるが、それはコランから学んだものであろう。

黒田の『婦人像（厨房）』ではさらにきめ細かく、直接光に照らされた空間には鉛白を、間接光の部分には垂鉛筆を用いて二種類の光を二種類の白で描き分けていた。このような光に対する繊細な感覚は黒田の弟子達にも伝わっており、たとえば赤松麟作は『夜汽車』で車内の石油灯と車外の夜明けの光を二種類の白で描き分けている。また、弟子達の光の取り方、背景に薄く垂鉛筆をかけることなども共通であり、このように、黒田、久米を介してコランの技法が東京美術学校に伝わっていることが作品観察のうえから確認される。

紫派の特徴をなす、明るく粉っぽい画風の創出に垂鉛筆が一役買っていたのである。こうした画風は黒田らがフランスに留学しなければ、そして、アカデミズムのなかでも外光を重視し、その表現に垂鉛筆を積極的に用いたコランと出会わなければ生まれなかったと思われる。また、こうした白の使い分けは光学調査をして初めて分かるデリケートな技法であり、黒田らがかかり具体的な絵具使いを美術学校で指導していたことが推察される。

このように、本稿では、明治期の東京美術学校の油画教育の一端を明らかにできたと考える。