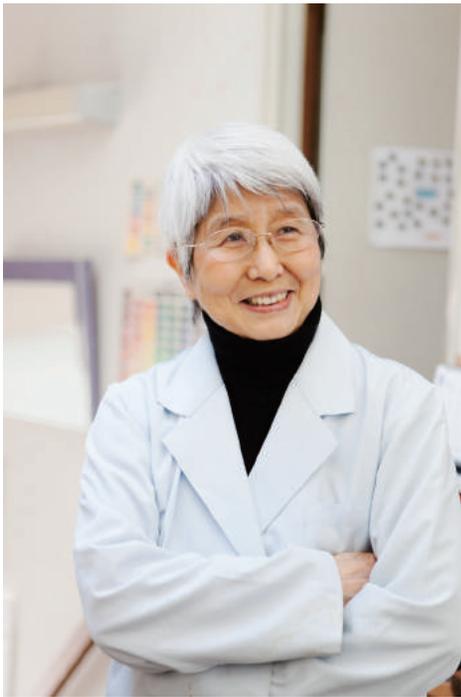


修復家と作品の関わり —山領まり氏に聞く—

本インタビューは、二〇二二年、当館の開館六〇周年を記念して公開された特設ウェブサイト内の「インサイド・ストーリー」(美術館を内側で支える人たちへのインタビュー・シリーズ)に掲載されたものの再録である。再録にあたっては、紙面構成の観点から若干の加筆・変更を加えている。



山領まり氏
撮影：吉次史成

る数々の油彩、素描、版画作品の修復に携わられてきた方である。ご自身が修復家を目指したきっかけや、「戦争記録画」の修復作業に関わった一九七〇年前後の様子など、修復の今までとこれからについてお話しいただいた。

修復家になったきっかけ

— 山領さんが修復の仕事にたずさわられたのはいつ頃からですか？

一九六〇年頃からだと思います。私は東京藝術大学(以下、藝大)の出身で、専攻科(現在の大学院)では伊藤廉先生の教室に所属していました。卒業後に子どもが生まれて、子育てや家庭のことをしながら絵を描いていましたが、このまま家で制作しつづけられるだろうかと思っていた時に、油画技法、材料研究室が副手を募集していたのです。副手と言っても交通費しか出なかったのですが、美術から離れたくないと思って研究室に加わりました。そのなかで修復に関心を持つようになりました。

研究室は、助教授の寺田春式先生が開設されてまだ日も浅かったのですが、安井賞を受賞した助手の田口安男さんのもとに、若いメンバーが、それぞれの関心を抱きながら集まり始めていました。

副手は油画科出身の歌田眞介さんや私等でしたが、さらに芸術学科出身の研究生として小谷野匡子さん、森田恒之さんが加わりました。日々の仕事は、油画の材料・技法の研究で、修復の分野はまだ手探りの段階でした。

— その頃の修復というと、どのような

仕事があったのでしょうか？

ヨーロッパの美術館や研究機関を視察して来られた寺田先生の講義を受けながら実際に作品の修復も経験し始めていました。しかし、それらの中で忘れることのない大きな経験は、一九六四年に研究室が関与することになった神奈川県立近代美術館の「高橋由一展」です。展示作品の保存状態などに関して寺田先生に協力の依頼があり、私も直接由一の作品に触れる機会がありました。この時から私は修復に強い関心を持つようになり「ああ、修復という仕事が必要とされるのだ」ということを実感しました。

— 「高橋由一展」ですから、貴重な作品が多くあったと思います。修復には、藝大の方々が多く参加していたのですか？

寺田先生の監修のもと、先ほど名前をあげたスタッフたちがお手伝いするというかたちでした。研究室に在籍されていた、その後、六九年に「すいどーばた美術学院」で「材料研究室」「註」を開設された歌田さんも一緒に参加しました。

面白かったのは、二人とも同じ経験をしていても関心の方向が分かれていったこと

です。歌田さんは由一作品の堅牢な絵肌、その構成に魅せられていて、私は修復によって作品自体の輝きが増す、美観を取り戻していくことに興味がかかっていきました。実際に展覧会に出る作品に自分が関わっているんだということを実感したのがこの時ですね。

——歌田さんは高橋由一の技法の研究でも知られています。山領さんとは同世代なんですね。

藝大の同級生で、寺田先生の研究室でまた一緒になりました。

——山領さんが由一作品の修復に関わったのが六四年頃ということですが、七〇年に戦争記録画(以下「戦争画」)の修復に参加されるまでに、どんな仕事をなさっていたんでしょう。

日光東照宮の宝物館にあった和田英作の壁画や、現在国宝に指定されている《支倉常長像》の修復、国立西洋美術館所蔵のピエール＝アルベール・マルケの《坐る裸婦》の修復などに携わりました。七〇年まで藝大の研究室に所属していましたが、その前に、寺田先生が修復を専門にした研究所の構想を持ち、同級だった榊克文さんを主事とした組織に私は出向していました。

——当時としては画期的な会社ですね。

草土舎、画翠(現在の「レモン画翠」)、ホルベイン工業など、当時藝大の画材店に関わっていた会社から出資を募って「絵画科学研究所」が設立されたのです。お茶の水に事務所と仕事を借りて、「作品点検などいたします」という今読んでも有意義な趣意書をつくったりもしたので、まだまだ時期尚早だったのでしょうね。あまり反応がなくて。結局二年で解散しました。

——反応が少なかったのはなぜですか？

やはり修復という仕事が認知されていなかったからでしょう。パリで学ばれた山下新太郎(山下登の実父、画家。日本における油絵の修復・保存の先駆け)先生から技術を習得された山下登さんが修復をされていましたが、広く体系化されるまでではなかった。

それから、当時の美術界全体の認識として、油絵は丈夫だから手を入れなくても問題ないし、むしろ修復は「作品に手を加えてしまう」というイメージが強かったことも理由の一つです。実際、本来は描かれていないところにまで手を加えてしまう例もあったようですから、洋画の世界では修復そのものに警戒心を持っていたと思います。「絵画科学研究所」の解散の後藝大には戻

らず、大学から離れようと思いましたが。私はそれまで版画制作をしていた自宅アトリエで、独立して修復の仕事をはじめました。仕事の依頼はあまりありませんでした。

修復家を鍛えた戦争記録画

——その頃、ちょうど戦争画修復「図」の時期が重なったんですね。戦後、アメリカGHQに接収された二五三三の戦争画が、無期限貸与というかたちで七〇年に東京国立近代美術館(以下、東近美)に収蔵されます。

作品は戻ってきたけれど、本当にポロポロの状態で、修復は不可欠でした。だから美術館としては、修復できる人を探さ必要があったわけです。そこで、私も声をかけていただきました。

それに加えて七〇年前後は、海外で修復を学んでいた人たちがいつせいに日本に戻ってきた時期でもあります。ニューヨーク大学で勉強した小谷野匡子さん、ベルギーに留学された黒江光彦さん……黒江さんは六九年に『よみがえる名画のために修復見習いの記』(美術出版社刊)と

いう本を出されて、夢中で読みました。森田恒之さんもベルギー王立文化財研究所で修復界の歴史的人物、ポール・コルマン先生に教わりました。

第二次世界大戦以降、世界的に美術品の修復・保存が求められて、海外の美術館でも科学研究などが多く設立されたのです。国際文化財保存修復学会(International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works)が設立されたのも五〇年ですから。

——すると東近美での戦争画修復と、日本の修復・保存技術が一気に進んだタイ



図1 北蓮藏《提督の最後》1943年頃 東京国立近代美術館(無期限貸与)

ミングは一致しているということですか？

全員が関わったわけではないと思います
が、戦争画修復が大きなポイントになった
のは確かです。「岡村多聞堂」の岡村孝三
郎さん、京都の杉浦勉さん、小谷野さん、
吉村絵美留さんも加わっていましたね。一
斉にスタートしたという感じでしょう。

七七年に一連の記録が『戦争記録画修復
報告』註としてまとめられていますから
、修復終了までかなり長い時間がかかっ
ています。

——油絵の修復技術が日本国内では確
立されていない頃ですから、ご苦労も多
かったのではないですか？

今なら文献を読んだり、相談する相手
がたくさんいますけど、当時は自分で解決
するしかありませんでした。

藤田嗣治の《ソロモン海域に於ける米兵
の末路》はとても悩んだ作品です。二メー
トル以上もある大きな画面は、複数のキャ
ンパスをつないだものです。つぎ目が目立
たないように裏打ち(和紙や布などを裏面に
貼って補強すること)するには工夫が要りま
した。今は裏打ちをしなければ補強できな
いとは思いますが、当時は修復や補強す
るためには裏打ちが必要という考え方だっ
たのです。

ですからワックスと樹脂を混ぜて一生懸
命裏打ちをしました。絵は丈夫になります
し、戦争画の風合いには合っていたかもし
れないですが……当時を振り返ると、反省
点がありますね。

——ダメージの大きい戦争画も相当数
あったということですから、判断の難し
い部分が多かったのではないですか？

現在でしたら学芸・科学分析・修復家に
よるプロジェクトを組織するでしょう。ワッ
クス裏打ちの利点は、弱った布と地塗層と
絵具層を裏面から温めてワックス樹脂混合
材を浸透させることで、全体を強化するこ
とができることです。余分なワックスを除
去して、画面に滲み出たワックス樹脂混合
材を洗い上げるのですけど、その作業に手
を抜くと、画面の上にワックスが溜まって
絵具を侵していくなどの弊害もあります。
今から見ると、ワックスを使わない方が良
かったかな、と思う作品もあります。

——海外から伝えられた技術は利用さ
れなかったのですか？ ある程度、体系
化されていたと思うのですが。

私自身は藝大で学んだことに加えて、海
外で技術を習得した友人たちから多くの
ことを学びました。しかしどこで誰が何を

学んだかによっていくらか違いがありまし
たね。

修復にもお国柄が表れるもので、イタ
リアは小麦粉、ライ麦粉、^膠樹脂を使っ
たバスタ裏打ちの方法。北ヨーロッパでは
ワックスの裏打ちが盛んでした。イギリス
流というと、クレイになりすぎるといっ
判がありました。

そういった変遷を経て、現在の国際
的な基準は、保存のための補強などの
必要な処置はしても、なるべくオリジナ
ルの風合いを変えないという考え方だ
す。修復を指す用語にも変遷があつて、
最初は「レストレーション(Restoration)」、
と呼ばれていたのが「コンサベーション
(Conservation)」になり、次は予防的
な処置だけで留めようとする「プリヴェ
ンティブ コンサベーション(Preventive
Conservation)」と言われ、現在では、そ
の区別を全部取っ払ってしまつて「ケア
(Care)」だけにしたほうが良いのでは……
といった意見もあります。

——戦争画修復は、当時どこで行ってい
たのですか？

修復場所は複数です。まだ空室のあつた
京橋のフィルムセンター。それから先ほどお
話した歌田眞介さん達の「高澤学園修復
研究所」。そして竹橋にできたばかりの新

しい東近美ですね。私は竹橋を使わせてい
ただいていました。

現在、収蔵庫になつている辺りに作業ス
ペースとして使える大きな空間があつて、
寝かせた五〇〇号サイズ(長辺がおよそ三
メートル)の絵の上に板を渡して、乗っか
つて仕事をしていました。あれだけ大きな作
品を何点も手がけるといふのはそれまでな
かつたことですから、本当に勉強になりま
したね。

それは修復に関わつた他の方にとつても
同じだったと思います。戦争画を修復した
経験が、それぞれの工房の設立を促したの
だと思えます。

時代の証人としての亀裂

——東京国立近代美術館との関わり
で、戦争記録画以外に記憶に残ってい
る作品はありますか？

私にとって特別印象深いのは、父の若い
頃からの友人として存じ上げていた歴史
家の羽仁五郎氏(一九〇一—一九八三)から
修復を依頼された津田青楓の《犠牲者》で
す。私が一人で仕事を始めようとしていた
時の最初の依頼でしたし、晩年の羽仁氏の
希望通りに、現在は東京国立近代美術館
に収蔵されています(作品は、羽仁五郎の死

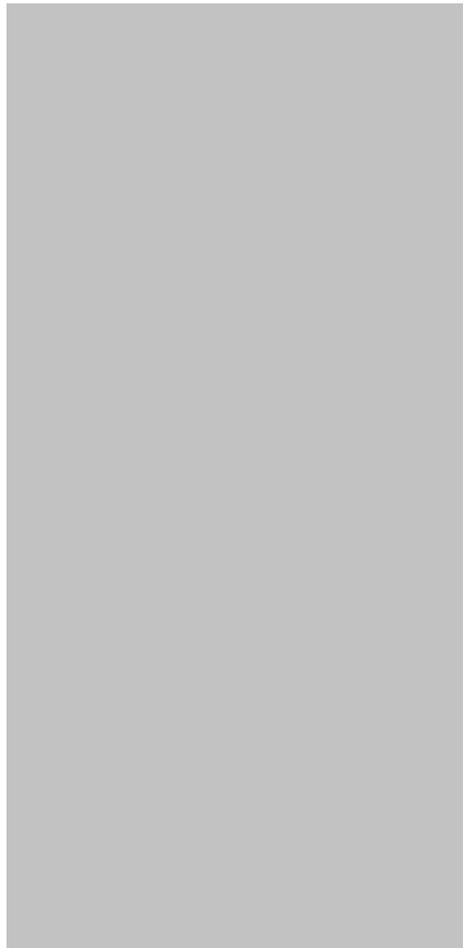


図2 津田青楓《犠牲者》1933年
東京国立近代美術館蔵
© Rieko Takahashi 2016 /JAI1600144

後、一九八六年に東京国立近代美術館収蔵となった。津田青楓は経済学者の河上肇（一八七九—一九四六）との交友があり、当時の特高警察に目をつけられていました。ですから、この作品を描いている時も、特高が来るっていうと、キャンバスを巻いては箱に入れて、別の絵を描いているふりをす

る、というのを何遍も繰り返しながら描き上げたと聞いたことがあります。モデルが画家のオノサト・トシノブさんだということは知られていますよね。

—— 何度も巻いていたからでしょうか、画面の横方向に、かなり亀裂の跡がありますね。

ええ、ですから特に絵具の厚いところに亀裂があって、隠しきれないんです。だけ

ど、亀裂もまた、時代の証人だと私は思うんです（奇しくも、《犠牲者》が描かれた一九三三年に、羽仁五郎は治安維持法容疑で検束されている）。

お預かりした時は釘止めの簡素な木枠に張られていて、キャンバスが何度も巻かれた状態だったので処置に苦労したことをおぼえています。それと、背景部分がけつきよく描ききれなくて、キャンバスの地のまま残っていたんですよね。先ほど言ったように、当時は「ワックス裏打ち」が基本として私の頭にあつたので、裏打ちをしたんですが、結果としていかに沈んだ白になった気もします。

いま振り返ると、背景部分の処置はもつと軽くて良かったのではないかと思えます。それと、止めても、止めても剥落が進むものだから、かなり補彩も入っている。必ずしも良い修復とは言えないかも

しれないんですけど、私にとつては印象深い作品です。そうとう大きな絵で、補彩は手伝わってもらいましたが、基本的には一人で修復しました。当時は、修復という仕事が一般的じゃないから、修復って言ったって誰も分からないし、友達の間では、私が誰かに「復讐」しようとしてる、とかいう話になったりして。修復と復讐、前後が入れ替わっちゃうとおそろしいことになって（笑）、「どうしたのって」言われて……。それぐらい、あまり知られてなかったんですよ、修復という仕事は。

紙作品の修復の特徴とは？

—— 山領さんは現在、紙作品の修復を主に手がけてらっしゃいますが、それはいつ頃からですか？

一九七五年にアメリカに行ったのがきっかけです。日本で表具「註3」の修復の勉強をしていたアメリカ人女性と知り合い、それが縁になって、ワシントンD.C.の美術館で三か月間の研修を受ける機会を得ました。その時に、彼女の工房で表具の修復を手がけているところを見て、「私は日本人

なんだから、帰ったら表具を勉強しよう」と思いました。それで帰国後に「遠藤得水軒」の遠藤新吉先生に表具の基本を教えてくださいいただきました。私が専門的に表具を扱うことは今もないのですが、裏打ちの仕事とか繕いとか、表具師の方のテクニクは洋紙の修復にも応用しています。もうひとつ、鉛筆デッサンの修理過程を彼女のアトリエで見たことも刺激になりました。

私は修復工房としての特徴を持たなければいけないと思ったのです。当時、版画・素描の劣化損傷は修復の対象とはされていませんでしたから。そういうこともあって、紙の作品を手がけるようになりました。七〇年代の終わりには、ドイツのミュンヘンでも紙の作品の研修を受けました。

—— 紙作品は非常にデリケートで、汚れも目立ちます。その分野の専門家がいらっしゃらなかったというのは意外です。

表具の伝統があるので、日本画については高度な技術が確立されているのですけどね。でも意外なことに、浮世絵の修復も手つかずだったんですよ。浮世絵は複数摺られるものですから、作品の状態が悪ければ、より良い状態の同じ版画を買ってコレクションの質を高めるのが通常です。また、修復の仕事を受けたとしても、非常に安いという現実的な

理由もあります。

—— 当時は浮世絵全体の地位が低かったのでしょうか。

逆に海外は浮世絵に関する関心が高く、シンポジウムにも登場するテーマですから、日本から何も発信できていないのが、やっぱり残念で。

ただ、日本に浮世絵の修復技術がまったくなかったわけでもないのです。顕微鏡で見てもどこを直したのかわからないような名人がいる。でも、そうすると新しいものをあえて古く見せるなど、修復の範囲を超えてしまうケースも少なくなかった。浮世絵の大コレクターだった建築家のフランク・ロイド・ライトが過剰な修復に激怒したというエピソードもあります。

そういった閉じた技術をもう少しオープンにしたいと思ったのです。アメリカではケイコ・水嶋・キーズさんがおしみなく技術を公開し、イギリスのテートギャラリーで紙部門の修復家だった友人アンドレ・バーデガさんからも浮世絵修復の仕事への刺激を受けたりしましたね。

—— 油絵と比べて紙の修復は難しいのでしょうか？

一概には言えませんが、難しい部分は描

画材料の性質から水分を使うことへの制約が多いことです。また紙を構成しているセルロース（繊維素）つて、目に見えないレベルで活発に動いているように感じられることがあります。平らに伸展させた時のちよつとした力の入れ具合の差が、乾いたあと微妙にゆがみを作ったり。

—— 生き物みたいですね。

例えば日本画の土田麦穂の素描で朱色が水に溶けます。水での処理をすると描画部分が滲んでしまう。するとフォクシング（褐色斑点）が出ていても、思いついた処置ができません。それを慎重に処置して納品した後、数年で前の位置から微妙に移動してフォクシングが出現し、再修復をさせていただいたこともあるのです。本当に紙は少しの妥協も許されません。

—— 気が抜けないですね。

油彩画もそうですが、一点一点が異なります。マニュアル的な仕事は絶対にできません。

技術を後世に伝えたい

—— 私たちは作品を見ると「キレイだ

な」と思うのですが、実はその裏にいろいろなドラマがあるのですね。しかも作品が存在する限り、そのドラマはずっと続いていく。

東近美の所蔵品ギャラリーで過去に修復した作品を見る時は本当にドキドキしますよ（笑）。遠くから眺めて、近づいて確認して、ようやく安心します。

作家の方から「山領さんに修復をお願いしますが、作家の立場からすると他の人間が自分の作品に触れるなんて、心配だと思

いますよ。ある意味で、作品に向き合うというのは作家に向き合うということでもあります。ですから、その視線をたじろがずに受け止められるだけの仕事をしなくてはなりません。

—— 修復・保存の今後について、山領さんはどのような課題があるとお考えでしょうか？

以前、ヨーロッパの美術館を訪ねた際にヒエロニムス・ボッシュの作品の修復を手がけていた方がこんなことを私に言ってい



土田麦穂の素描、修復前(上)と修復後(下)。



山嶺絵画修復工房(2012年時) 撮影:吉次史成

ました。「今、自分が用いている修復方法は、自分自身としてはベストと思っっているが、後の世代が更によい方法を見出すかも知れない」と。それを聞いて、ああ、ヨーロッパでは組織のなかで修復技術やその記録が引き継がれていくんだな、と思いました。

ですが、日本の現状は美術館に修復家が常勤することが難しいですし、修復家の職人的な気質もあって、なかなか連携を取

りにくい状況だと思えます。それを変えていきたいという気持ちがあります。個人の工房であつても記録を残すことで、広く技術を共有して継承できるように仕組みを考えていきたい。

今年(二〇二二年)の十月に文化財保存修復学会で、初めて油絵をテーマに取り上げて、シンポジウムが開かれます。日本で油絵と言うと、黒田清輝以降が常識ですが、初期洋画の司馬江漢まで遡って考えようという話もしています。日本

の西洋画の修復全般にようやく目が向けられた、という感じですが、小さな積み重ねを大切にして、修復・保存の必要性を訴えていきたいですね。

「取材:文・島貫泰介、協力:山領絵画修復工房」

註

- 1 一九七九年に「創形美術学校修復研究所」に改称。現在は「有限会社修復研究所21」。
- 2 『戦争記録画修復報告』東京国立近代美術館、一九七七年。
- 3 紙・絹に描かれた作品を、保存、観賞用に裏打ちし、軸・画卷・画帖・屏風・襖などの形状に仕立てること。

後記 当館にはこれまで、保存修復を専門とするスタッフが常駐していたことはない。現在も、日本画、洋画、彫刻、版画、素描といった媒体・素材に応じ、外部の修復家の方々に作業をお願いし、作品の保存に努めている。

一九五二年の開館以来、当館の作品修復に関わられてきたそうだった修復家の方々のなかで、山領まり氏は、美術館での保存修復の礎を築いてこられた方の一人である。ここに掲載されたインタビューには、日本における修復「家」の黎明期といっても良い、一九六〇年代から七〇年代という時代の息吹を感じられるエピソードがいくつも盛り込まれていて、その仕事がいかに「手探り」の連続であったことが窺い知られる。

インタビュー末尾で、山領氏が「記録を残し、技術が共有され、引き継がれていく」ことの重要性に触れている。山領氏の語る戦争記録画や、津田青楓《犠牲者》をめぐるエピソードは、修復が「技術」の問題であると同時に、その営為が変動し、移りゆく時代の証言ともなることを明らかにしている。その意味で、本インタビューはささやかではあれ、修復技術のみならず、日本の近代史の貴重な「記録」ともなるのではないだろうか。

なお、山領氏のインタビューに関心を持たれた方には、ぜひ以下の二つのバツ

クナンバーをご覧ください。くことをお勧めしたい。

まず、「かえってきた戦争絵画について／絵画の保存と修理」と題された本誌第一八八号(一九七〇年七月号)。ここでは山領氏のインタビューでも触れられていた戦争記録画の返還に関する記事とともに、七〇年当時の保存修復に関わる状況が、修復における理論面(心構え)について(岩崎友吉「油絵の保存処置作業について」)、油彩画の修復技術について(黒江光彦「油彩画の修復の実際」、日本画の修復技術について(浜田隆「日本画の補修」と、バランス良く述べられている。特に岩崎氏の論考は、『修復の理論』小佐野重利監訳(二〇〇五年、三元社)によって近年国内でもしばしば引き合いに出されるイタリアの修復家チェザーレ・ブランデイ(一九〇六一―一九八八)の論と共通する意識が見出されるなど、現在もなお有効と思われる論点を提示していて興味深い。

また第五九一号(二〇一一年十二月―二〇一二年一月号)では、「修復・表現」と題した特集で、当館のコレクションを対象として、作家の「技術」だけではなく、作家の「表現意図」まで照らし出すような、修復家の眼が明らかにする「発見」が紹介されている。

(美術課主任研究員 三輪健仁)