

長谷川利行作《カフェ・パウリスタ》の調査報告

——来歴、「価格」、主題、修復、成分分析、X線透過写真について

保坂健二郎

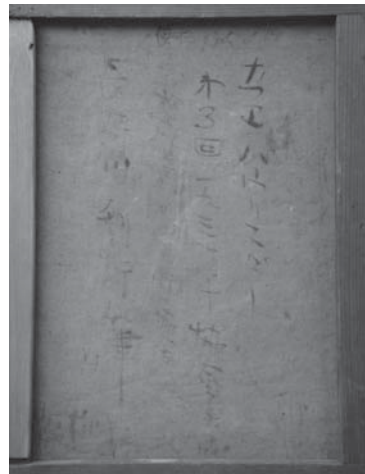
0. はじめに

東京国立近代美術館は2009年度に長谷川利行作(1891-1940)の《カフェ・パウリスタ》(1928年)を購入した(口絵カラー図版)。当館はこれまで利行の作品として、《岸田国土像》(1930年)、《鉄工場の裏》(1931年)、《新宿風景》(1937年頃)の3点を所蔵してきたが¹⁾、本作の取蔵により、当館の長谷川利行コレクションには欠けていた1920年代の作品が加わったことになる。

本稿では以下において、①来歴、②裏面に書かれた「価格」、③カフェ・パウリスタという主題、④修復内容、⑤成分分析およびX線透過写真について報告することとしたい。なお①④⑤についてはすでに別のところで報告したことがあるもの²⁾、紙幅の都合上抄録となったため、本稿を完全版としたい。また④については齋藤敦氏による修復報告書に、⑤については宮田順一氏による報告書に全面的に依拠している。このような形で発表することをご快諾いただいたことに、この場を借りて御礼申しあげたい。また①の部分について度重なるインタビューに応じていただいた、旧蔵者の福井龍太郎氏にも感謝の意を表したい。もちろん、本稿の文責は保坂にある。

なお本稿は調査報告に過ぎない。調査を経て浮かびあがってきた問題、特に「長谷川利行と普遍経済学」という、利行が敬愛したファン・ゴッホとの「比較」を考える上でも魅力的な——パタイユには「プロメテウスとしてのファン・ゴッホ」というエッセイがあり、そこには「普遍経済学」へとやがて至るであろう思想的萌芽が確認できる——問題については、稿を改めて論じることとしたいと思う。(以下、文中敬称略)

図1 作品裏面 写真提供: 齋藤敦



1. 来歴

本作は、東京都台東区谷中に住む福井龍太郎の旧蔵作品である。大きさは縦53.0×横72.8cm、P20とほぼ同寸である。描かれたのは1928年。この頃が長谷川利行の画業の中でピークのひとつに位置することは衆目の一致するところだろう。³⁾

作品裏面には出品歴や署名があり(図1)、そこから本作は「第3回一九三〇年協会展」に出されたと推定できる。実際

「第3回一九三〇年協会展」の出品目録(復刻版)からは、《瓦斯會社》《地下鐵道》《洋酒場》《新宿ピーヤールール》とともに、《カフェパウリスタ》と題した作品が含まれていたことがわかる。⁴⁾

さて、本作の来歴は、長谷川利行、福井家、当館となる。以下に、福井家が本作を所蔵することとなった経緯を書き記しておこう。

利行と福井家の接点については、『美術新論』1931年5月号の「消息」欄が教えてくれる。そこには利行が「東京下谷区谷中初音町二ノ五へ移転」(旧字は適宜変更)したとあるのだが、この住所で、福井の父親(以下Tと略記)は下宿屋を営んでいた。上野や本郷に近いという場所柄もあって、この下宿には、戦前は画家や文士など芸術家を目指す者や学生が少なくなく、戦中から戦後にかけては、日本画家の樋笠数慶もいたという。

作品が福井家に伝わった経緯について、現在の福井家の当主である福井龍太郎は次のように語る。

昭和24年頃のことです。20歳くらいだった私に向かって、秋田から来て間借していた人(筆者注:以下Aと略記)が、「お前のところに長谷川利行という画家の絵があるはずだ」と言ったんです。私は全然知らなかったのですが、父親が「あるよ」といい、物置にしていた部屋から引き出してきました。そのとき父親が「この絵を描いた画家が家賃のかわりに置いていった」と言っていたように記憶しています。⁵⁾

福井の記憶によればこのとき出てきた絵は三点である。そのうち小さめの二点は面あわせで保管されていたため状態もよかったようだ。一枚は静物画、一枚は洋服をまとった女性の絵だったという。

またこのとき、「これはお金になるのか?」と聞いたTに対して、Aが、「なるかもしれないけれども、利行の絵はたくさんあるからあまり良い値では売れないんじゃないか」と言いながらも、実際に静物画の方を売って800円を持って帰ってきたという話である(筆者注:当時の物価は、コーヒー一杯20円、銭湯が一回6円程度)。Tは謝礼としてAに女性の方の絵を譲ったらしい。

このエピソードから、《カフェ・パウリスタ》はそのとき状態が悪かったことが推測できる。おそらくそれを最大の理由として(第二の理由はその大きさであろう)Aは売りに持っていかなかった。

その後ふたたび本作は、物置にしまわれたり、ピアノの上に乗せられてたりした。しかし福井家の近くに住む知人(利行の友人であった画家熊谷登久平のご子息)の助言もあったりして、人気テレビ番組「開運! なんでも鑑定団」(2009年2月24日放映)に出品され、結果、評価額1800万円の長谷川利行の作品と認められたのである。⁶⁾

2. 裏面に書かれた「価格」について

2-1 家賃代わりに渡された作品

先の福井の記憶を裏付けするような記述が、吉田和正や矢野文夫の評伝の中にあるので、以下に引用しておこう。

吉田の評伝にはこうある。

聞いてみると下宿を追い立てられているのだと言った。部屋代を滞らせていることは想像できたが、さらに聞いてみると、利行は部屋代のカタに百号の絵を差し出し、それで部屋代を相殺し、お釣りを出せと要求しているのだった。／利行はキャンパスの裏に「定価千円」と書き入れ、家主に渡したと言った。／「それで、家賃はいくら滞っているの」／「せいぜい百円ちよっとだ」⁷⁾

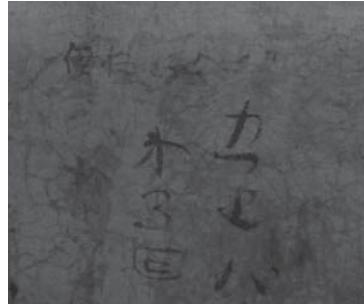


図2 作品裏面、上部に横書で「価格」と読める
写真提供：齋藤敦

実際、本作の裏面には「価格」なる文字が読める(図2)。続く金額については判読できないが、吉田の評伝が正しく事実を伝えており、かつまたそれが言及している作品が本作だとするならば、そこに書かれている数字は「千円」ということになる。

しかし本作の寸法は先述したようにほぼP20であるから、吉田の評伝に書かれた100号(Pサイズの場合、162×112cm)とは大きく異なる。とはいえ100号というサイズは、保管するにしても飾るにしても個人の住居には似つかわしくないし、利行の作品においてもむしろ例外に入るから、吉田の記憶違いや利行の誇張によりサイズが変わった可能性は捨てきれない。

また矢野文雄の評伝には次のようにある。

その日暮里の家に二三年いて家賃をてんで払わず追い立てを食い、その抵当に置いた二百号かの油絵の問題で裁判沙汰になった。彼は一号十円としても二百号で二千元である。家賃は何百円だから差し引き千何百円かのお釣りを貰いたいと主張して裁判官を煙に巻いたという話であった。／三河島から谷中初音町の汚い下宿屋の二階に移り、そこは長く続かず浅草今戸の田中陽氏のアトリエに同居、やがて龍泉寺宿泊所時代を経て、汨橋の紅葉館という木賃宿に落ちついた。⁸⁾

これも本作とはサイズの相違がある(200号と巨大なもの目をひく)。また話としては、谷中初音町にあった福井家に移る前の、日暮里、三河島、どちらとも呼ぶうるエリアの下宿の家賃をめぐる話である。したがって本作とは関係がないと考えるべきかもしれないが、ここでは、利行が家賃代わりに絵を引き渡していた可能性の例証として挙げておくことにする。

以上ふたつの評伝を突き合わせ、それぞれの真偽を仮定しつつ考えてゆくと様々な推測が導きだせるのであるが、本稿ではこれ以上の議論には立ち入らない。それよりも、家賃とは別の「価格」である可能性について報告しておきたい。

2-2 一九三〇年協会展における価格設定

一九三〇年協会展の目録を見る限り、第2回展と第3回展は価格がつけられていた。以下、利行の部

分を抜粋しておく。

第2回

《公園地域》	30円	
《陸橋みち》	25円	21.8×45.0cm
《郊外》	20円	

第3回

《瓦斯會社》	600円	71.6×99.1cm
《カフェ・パウリスタ》	250円	53.0×72.8cm
《地下鐵道》	200円	60.6×72.7cm
《洋酒場》	100円	
《新宿ビーヤールホール》	35円	

川端伊織という画家が第3回展で《六月の静物》に1,000円、《娘の像》に700円をつけていることから、価格設定は出品作家各々に委ねられていたと察せられる。そうだとすると、利行の価格設定を見て興味深いのは、第2回展と第3回展を比べると号あたりの単価がはねあがっていること、そして第3回展の設定が(川端の事例を除けば)きわめて「高い」ことである。

第3回展における、同会の創設会員の最高価格は、小島善太郎の《房州風景》が500円、里見勝蔵の《静物》が700円、前田寛治の《横臥裸婦》が1,000円であり、いかに利行の設定が法外だったかわかる。換言すれば、第3回展における利行の価格設定は確信犯的であり、利行にとって、自作の価格設定は、自らの思想なり態度なりの表明であった可能性が高い。彼が、よく知られるように、放蕩的生活を送っていたことを考えれば、普遍経済学(パタイユ)の観点から利行の思想を論じる道が見えてくるが、ここではあくまでも長谷川利行の《カフェ・パウリスタ》をめぐる調査結果の報告にとどめておくこととした。

3. 主題であるカフェ・パウリスタについて

画題は、裏面にもあるタイトルから、老舗喫茶店カフェ・パウリスタの店内だと考えられる。カフェ・パウリスタは、「移民の父」とも呼ばれる水野龍によって創業された。1911年6月25日に箕面店が第一号店として、そのおよそ半年後の同年12月12日には銀座店がオープンした。⁹⁾「パウリスタ」とは「サンパウロっ子」の意であり、その後も道頓堀、人形町、浅草、神田(駿河台下)と次々と開店した(順不同)。

2000年に神奈川県立近代美術館他を巡回した「長谷川利行」展は、カフェ・パウリスタを銀座と結びつけている。同展のカタログに取められた「長谷川利行が生きた東京」は、「1. 日暮里・田端」「2. 浅草・上野」「3. 銀座」「4. 墨田川、荒川放水路、千住」「5. 新宿・池袋」「6. 再び浅草、三河島、そして板橋の養育院」と概ね時系列に沿う形で、利行と都市との関係を浮かび上がらせているが、このうち「3. 銀座」の章でカフェ・パウリスタが次のように出てくる。

利行もこの街の姿を多く描いているが、特に《カフェ・パウリスタ》(cat.no.20)が名高い。このカフェは明治44(1911)年に出来た老舗で、岸田劉生や永井荷風が通った店として有名である。¹⁰⁾

「名高い」の主語が、「描かれた作品としてのカフェ・パウリスタ」なのか「喫茶店としてのカフェ・パウリスタ」なのか、この文では今ひとつ判然としないが、とまれここで言及されている作品は、当館蔵のそれ(1928年)ではなくて、1930年作とされているもう一つの《カフェ・パウリスタ》である。

1928年作にしても1930年作にしても、画面を見る限りでは、それが銀座店であることを示す手がかりはどこにもない。そもそも矢野が長谷川利行の評伝で、利行とカフェ・パウリスタを訪れた時のことを描くとき、その舞台は銀座ではなかった。

初対面の利行はすでに三十近い年齢で、陰気で口数も少なく、東海道五十三次を、テント旅行でスケッチして歩いた、などと話した。一緒に駿河台下の「カフェ・パウリスタ」でコーヒーを飲んだのであるが、利行は一隅に十五号くらいのキャンバスを画架に立てかけ一瀉千里の勢いでカフェの内部を描いた。それは嵐のような筆勢であった。その時は三原色だけでなく、ガランス(あかね色)やエメラルドやブラックもふんだんに使用していたように思う。これは未完成に終わったのか、塗り潰したのか、その後見ない。¹¹⁾

はじめて彼に逢ったのはすでに二十年ほど前、私が早稲田の予科生だった頃である。友人の千葉文二(青花と号し歌人、すでに亡し)に紹介された。その時三人で、神田の駿河台下にあったカフェ・パウリスタにコーヒーを飲みに行ったのであるが、彼は五十号くらいのキャンバスを持ちこみ一隅に画架を立てかけて、猛烈なスピードで三原色だけの強烈な絵を描いた。¹²⁾

この回想が向かっている時期は、「すでに二十年ほど前、私が早稲田の予科生徒だった頃」「利行はすでに三十近い年齢」というくだりから、1921年頃のことと推測される。したがって1928年の本作に相当するエピソードであるとは到底言えないから、これらの発言をもって、本作が駿河台下の店内を描いたとすることは難しいだろう。それと同様に、銀座の店内だとみなすことも難しい。言えるのはただ、利行がカフェを訪れて描いたという事実だけである。

したがって本作で注目すべきなのは、描かれているカフェ・パウリスタが何店であったかという副次的なことよりも、利行がカフェをどのように描いたかという事実になる。

そのとき注目されるのが、女給以外に人物が描かれていない点だ。これは、カフェ・パウリスタが人気店だったことを考えると、実に奇妙な事態である。たとえば谷崎精二は、神田のカフェ・パウリスタを「満席によって椅子がないことも度々あった」¹³⁾と描写している。また酒井真人は、「神田のパウリスタは、私の住居に近かった丈けあって、私は一番繁々と通ったが、何しろ華やかなパウリスタ時代だったので、正午ときなど、立って待っていなければ入れないくらいの繁昌を見せていた」と書いている。¹⁴⁾

したがって、カフェ・パウリスタという主題において、このように客の姿の見えない絵が描かれたので

あれば、そこになんらかの「意味」なり「意義」なりを見いだすべきだろう。それは、「利行の作品における静けさとはなにか?」という問題に置き換えられるが、その議論は別の機会に譲ることとして、ここでは、熊谷登久平が利行と知り合った頃のこと(東俊郎編の年譜によれば1927年頃)を、カフェの思い出とともに次のように語っているのを紹介するのに留めておく。

十六、七年も前の上野、銀座、浅草のカフェの女給は白いエプロンをかけて、束髪であった。そしてどこの店にもバンドがあった。最後の蛍の光の一曲が終わるのは十二時ころで飲みすぎしの連中はテーブルの上にねそべって、翌日の太陽がガラス窓から漏れるまで眠りつづけていた。／長谷川利行を知ったのはその頃である。¹⁵⁾

なおカフェ・パウリスタは、女性ではなく少年が給仕することで有名であったから、本作に女給が描かれていることを訝しく思う向きもあるかもしれない。¹⁶⁾

しかし、カフェ・パウリスタに女給が全くいなかったというわけではなかった。酒井真人は1929年に刊行された『カフェ通』において、「浅草のパウリスタが、いつの間にかウェイトレスを置いて、俄にカフェらしく盛り返して来たのも、鳥渡近頃の面白い現象である」¹⁷⁾と述べており、当時の競争の激しいカフェ業界において女給の存在はやはり不可欠であったことがわかる。本作は、その酒井の記述より一年ほど前になるし、何店を描いたかは不明ではあるけれども、美術(史)の立場からすれば、そうした実証性を云々するよりも、先述した「静けさ」の問題を考えることの方がずっと重要であるのは言うまでもない。

4. 修復内容について

修復家の齋藤敦による、修復前の所見を以下に紹介する。

- ・作品は木枠に張られ、釘で固定されている。
- ・キャンバスは平織の麻布で、白色の薄い地塗層が施されている。
- ・地塗層は絵具層に覆われ、画面ではほとんど露出していない。
- ・下層には以前、別の作品が描かれていたと推定できる。その上に白色の絵具が全面に塗布され、下層の描画が消されている。下辺の折り込み部分に絵具層があることから、現在は、以前描かれていた作品の寸法から小さい画面になっていると推測できる。
- ・絵具層は厚みをもった筆跡で描かれており、下層の描画の絵具層の筆跡と共に、画面全体が凹凸のある絵具層になっている。
- ・絵具層は粘りがあり、糸を引くなめらかさもある状態で塗布されている。
- ・画面裏面ともに汚損の付着が著しく、結果、画面全体が暗色化している(図3)。

図3 修復前の全図 写真提供: 齋藤敦



- ・ニス層の下に汚れがある
- ・ニスは塗布されているようであるが、絵具層の亀裂から浸透しキャンバス裏面に染み出していることから、経年後に塗布されたものと思われる(図4)。
- ・厚塗りの絵具層には乾燥性の亀裂が深く生じている。また、縦方向の亀裂が多くみられる(図5)。
- ・絵具層の剥落も生じているが、剥落部には経年による汚損の付着が見られることから、かなり以前に生じたものと思われる。
- ・下層の白色の絵具層には粉状にもろくなり剥落している部分が点在して見られる(図6)。
- ・暗色部には火膨れのような凸状の小さな膨らみが生じている部分が見られる。熱によるものか、内部からの溶剤のガスによるものかは判別できない(図7)。
- ・画面中央下部には、画面側からの突き傷により、破れが生じている(図8)。
- ・縁にまで描いてある(図9)。

図4 作品裏面、ニスが染み出している 写真提供：齋藤敦



図5 作品右下のテーブル部分、縦方向の亀裂が見える 写真提供：齋藤敦

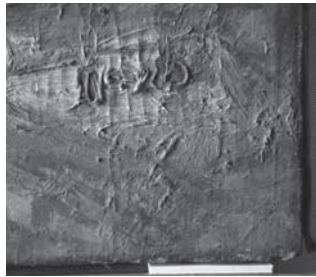


図6 白色の絵具層が粉状にもろくなり剥落している(顕微鏡画像) 写真提供：齋藤敦

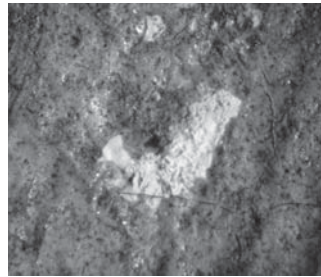


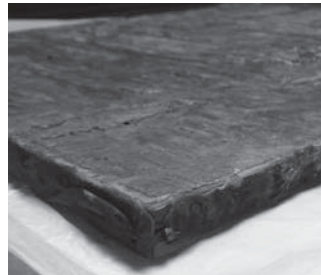
図7 暗色部における火膨れのような凸状の膨らみ 写真提供：齋藤敦



図8 作品裏面、中央下部の画面側からの突き傷による破れ 写真提供：齋藤敦



図9 作品の下縁、なにかが描かれているのがわかる 筆者撮影



ニス塗布されているが絵具層の亀裂からキャンバス裏面側に染み出していること、そして、ニス層の下に汚れがあることなどから判断すると、そのニスは、完成後しばらく経ってから塗布されたと推測される。また、縁にまで描いてある(が、汚れと損傷がひどく、イメージは確定できない)ことは、何らかの事情でキャンバスが張り直された可能性を示唆する。

そこから次のようなストーリーが考えられる。鍵となるのは、本作が制作された1928年から、利行が福井家を去ることとなった1931年頃までにある時間的な間隔である。

あくまでも予想であるが、利行は、制作後は作品をぞんざいに巻いて保管しており、それを家賃代わりで福井家に渡す際に、新しく少し小さな枠に張りなおして、その上でニスを塗ったのではないだろうか。

縦方向の亀裂が多いことが、作品が巻かれていた可能性を示唆する。また経年による汚損の付着が見られるように剥落が古いこと、木枠が簡素なことなどがこの予想を補強する。しかし残念ながら今となっては確認する術はない。

今回の収蔵に際して施された修復は以下のような内容である。なお修復は、作品を購入した後、すなわち所有権が移った後に行った。

- ・画面を精製水で洗浄(図10)。
- ・画面をエタノール50%水溶液で洗浄。
- ・木枠と作品を分離(図11)。
- ・練りゴムを使用して裏面の汚れを除去。
- ・エタノール50%水溶液で、裏面周縁部を洗浄。
- ・作品周縁部のキャンバスが折り込まれた部分を、裏面側から僅かに加湿した後、アイロンで加熱して伸展させる。
- ・作品全体より大きい寸法の木枠を準備。湿らせたクラフト紙を裏面周縁部に張り合わせ(膠テープを使用)、クラフト紙部分を木枠に固定しつつ乾燥させることで、支持体を安定させる(ストレッチ)(図12-14)。

図10 綿棒に精製水をつけて洗浄 写真提供:齋藤敦



図11 木枠と作品を分離した状態 写真提供:齋藤敦

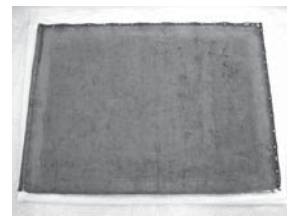


図12 ストレッチ作業 写真提供:齋藤敦

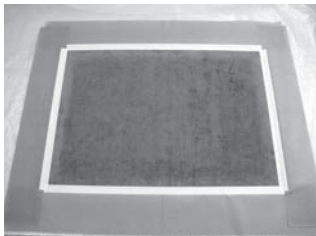


図13 ストレッチ作業 写真提供:齋藤敦

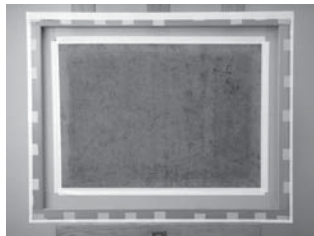


図14 ストレッチ作業 写真提供:齋藤敦



- ・ストレッチした状態のまま、画面をエタノール石油系溶剤で、裏面をエタノールで洗浄。
- ・作品を木枠に固定した状態のまま、キャンバスの強化と地塗層、及び絵具層の接着強化のために、膠水(ウサギ膠:牛膠=5:1)とヒドロキシプロピルメチルセルロースの混合液を、裏面側から刷毛で塗布し浸透させる(図15)。
- ・「クラフト紙に湿り気を与え、それを乾燥させることで引っ張る」という作業を繰り返す。キャンバスを徐々に伸ばすストレッチにより、変形修正を行う(図16)。
- ・画面下部に生じていた破れ部分を、アクリルエマルジョン接着剤で接着しながら麻糸で繕う。
- ・木枠を画面寸法より40mm大きい寸法で新調して、平織の薄手のポリエステル布を木枠に張り込み、ステンレス製タッカーを使用して固定する(ルースライニング)(図17)。
- ・帯状にしたキャンバス用の麻布を用意し、画面の寸法に合わせて四辺分を裁断、それらを、接着剤(BEVA371シートタイプ)とアイロンを用いてキャンバスに加熱圧着で接着し、周縁部を補強する(図18)。
- ・ルースライニングを施した木枠に作品を張り込んで、ステンレス製タッカーを使用して固定する(図19)。
- ・絵具層の欠損部分をスウェーデン製石膏充填剤で充填し、周縁の絵具層より低い状態で整形する(図20)。
- ・充填部分を水溶性絵具(グワッシュ)で補彩色を施し、色調を整える。
- ・画面の保護層としてマスティックニスを吹き付ける。

図15 膠水とヒドロキシプロピルメチルセルロースの混合液を、裏面側から刷毛で塗布
写真提供: 齋藤敦

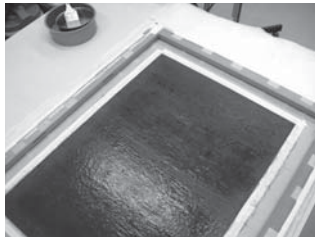


図16 ストレッチの繰り返しによるキャンバスの変形修正 写真提供: 齋藤敦



図17 ルースライニング 写真提供: 齋藤敦



図18 帯状にしたキャンバス用の麻布による周縁部の補強 写真提供: 齋藤敦

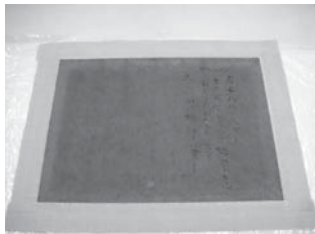
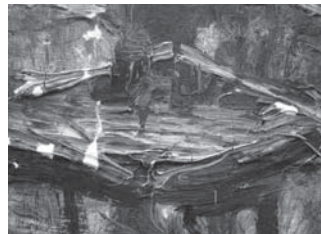


図19 作品の張り込みと固定 写真提供: 齋藤敦



図20 充填剤による充填と整形 写真提供: 齋藤敦



以上の修復作業と並行して、額を製作した。額の色は、画面全体の基調となっている白と赤が鮮やかに見えるように、黒と金を選び、また金の部分には「ヨゴシ」を施した。製作は株式会社テラが担当した。

5. 成分分析およびX線透過写真について

今回のようにフルコースで修復を行う場合、試料片の採取が比較的容易となるため、美術作品に対して科学的な調査と分析を施すチャンスともなる。そこで今回は、絵具の同定とX線透過写真の撮影を修復研究所21に依頼した。

以下に、同所研究員である宮田順一による報告書に全面的に基づきながら、結果を報告する。

なお今回の試料片は、剥落片が二種類(試料片-1、-2)、剥落箇所の近辺より、厚塗りの観察用に一種類(試料片-3)、比較的薄く塗布された部位の観察用に一種類(試料片-4)、さらに地塗層観察用にキャンバス側面より一種類の合計五つである。剥落片も含めて作品画面上の部位は確定している。これら資料片の成分分析の調査結果については、別表を参考されたい(表1)。

表1 資料片を成分分析した調査結果 データ提供: 宮田順一(修復研究所21)

色(試料片 No.)	EPMAによる 検出元素	MDGによる 検出化合物*	推定顔料と備考(絵具層を含む)
赤、橙(1~4)	Hg,S Cd,S,Se Al,P Si,Al,K,Fe	HgS[6-256]	パーミリオン カドミウムレッド レーキ顔料(リンとアルミニウムの化合物が体質) 酸化鉄系顔料(褐色も同様、主に試料片Dで検出)
黄(1~3) (1)	Cd,S Zn,Cr,K	—	カドミウムイエロー ジンクイエロー(混入した微量成分)
緑(1)	Cu,As Cr	C ₂ H ₃ As ₃ Cu ₂ O ₈ [31-448]	エメラルドグリーン ビリジアン
青(1~3)	Co,Al	—	コバルトブルー
白(1~4)	Pb,Zn,Ti Ba,S	2PbCO ₃ ·Pb(OH) ₂ [13-131] ZnO[36-1451] TiO ₂ [21-1276]	鉛白 亜鉛華(ジンクホワイト) チタン白(アナターゼ型) 硫酸バリウムはチタン白が含む微量成分
黒(1~4)	Ca,P	—	アイボリーブラック
地塗層	Ba,Ti Zn Si,Al,Mg	TiO ₂ [21-1276] BaSO ₄ [24-1035] ZnO[36-1451] Mg ₃ Si ₄ O ₁₀ (OH) ₂ [13-558] [29-1493] Mg ₅ Al(Si,Al) ₄ O ₁₀ (OH) ₈ [46-1322]	2層または3層塗り 硫酸バリウムとチタン白(アナターゼ型)は主に上層に分布 亜鉛華は主に中間に分布 タルクなどのケイ酸塩は全体に分布する

* [] 内の No. は照合した ICDD - JCPDS カードの No.

また調査方法としては、複数の試料片のクロスセクション(断面図)を作成し、主に絵具層の状態を光学顕微鏡で観察した。その後、X線マイクロアナライザー(EPMA)でも観察し、元素を確認する一方、微小部X線回折装置(MDG)により化合物を確認した。¹⁸⁾

5-1 地塗層

タルク(滑石)などのケイ酸塩化合物、亜鉛華(ジンクホワイト)、チタン白(アナターゼ型)、硫酸バリウムなど多くの成分が含まれている。亜鉛華は中間の層に、チタン白と硫酸バリウムは上層に多いことから、地塗は二回また三回にわたって塗布されたとも推定できる。

今回ケイ酸塩化合物は、タルクのほかに、Clinochlore(緑泥岩と訳されている)や Lizardite などが確認されている。一般に地塗層顔料として、ケイ酸塩化合物が多量に使用される例は珍しいが、この作品では特に劣化など問題は無く、上部の厚い絵具層を受け止める地塗層を形成している。

5-2 絵具層

白色としては、鉛白、亜鉛華(ジンクホワイト)、チタン白(アナターゼ型)が主に使用されている。全体に使用されている白は、鉛白とジンクホワイト。特にジンクホワイトは、厚い絵具層としても塗布されている。

赤橙色はバーミリオン、カドミウムレッド、レーキ顔料及び酸化鉄系顔料(褐色を含む)以上四種類が確認できた。他の色に比べれば、多くの種類が使用されていると言える。

作品全体に赤色の多い印象を受けるが、地塗層に近い絵具層にも以上の顔料は確認できる。当初の作品、あるいは下層描きの絵具層も、赤色を多用していたと推定している。

なお利行作品におけるカドミウムレッドについて、画家寺田政明による次のような発言が残っている。

ルフランの方が文房堂より安かったぐらいだったから、ほとんどルフランを使っていた。そのカドミウム・レッドを利行は使っていたんだネ。(中略)この当時は利行は僕の絵具を使っていたんだネ。¹⁹⁾

さて、黄色はカドミウムイエローが使用されている。またある試料片の橙色部分からジンクイエローを形成する元素(クロム亜鉛、カリウム)が点在する形で検出されたが、光学顕微鏡では黄色の粒を確認できなかった。したがって、偶然に混入した可能性を考えるべきだろう。

緑色はエメラルドグリーンとビリジャンが使用されている。特に前者は試料片-1の表面に厚く層を成していた。青色はコバルトブルーのみ。黒色はアイボリーブラックが使用されている。

試料片-2で、ジンクホワイトの上に、鉛白その他の絵具層が薄く塗布されていた(図21)。白の上に白が重ねられている理由としては、以下の三つの可能性が考えられる。①偶然に他の部分の筆触が重なった。②厚塗りの筆にジンクホワイト以外の絵具、ここでは鉛白などが付着して、偶然に塗布層を形成したかのようになった。③厚塗りの筆触だけで仕上げずに、最表面の細部に凝った。ほかの試料片では、ジンクホワイトを主とする中間層の「中」に、鉛白やコバルトブルーからなる薄い層が分布していた。これにより、ジンクホワイトだけを使用した一筆による厚い絵具層ではなく、複数回にわたって塗布した可能性も考えられる。

試料片-3は、中間付近に鉛白やコバルトブルーの薄い層が分布しているので、ジンクホワイトのみを使用した一筆による厚い絵具層であるとは断定できない(図22)。さらに上層には赤色レーキにカドミウムレッドが混ぜられて、比較的厚塗りの絵具層がある。大雑把な筆触で仕上げた可能性と、細部に凝って仕上げた可能性の両方を指摘できる。

図21 試料片-2のクロスセクション 写真提供:宮田順一(修復研究所21)

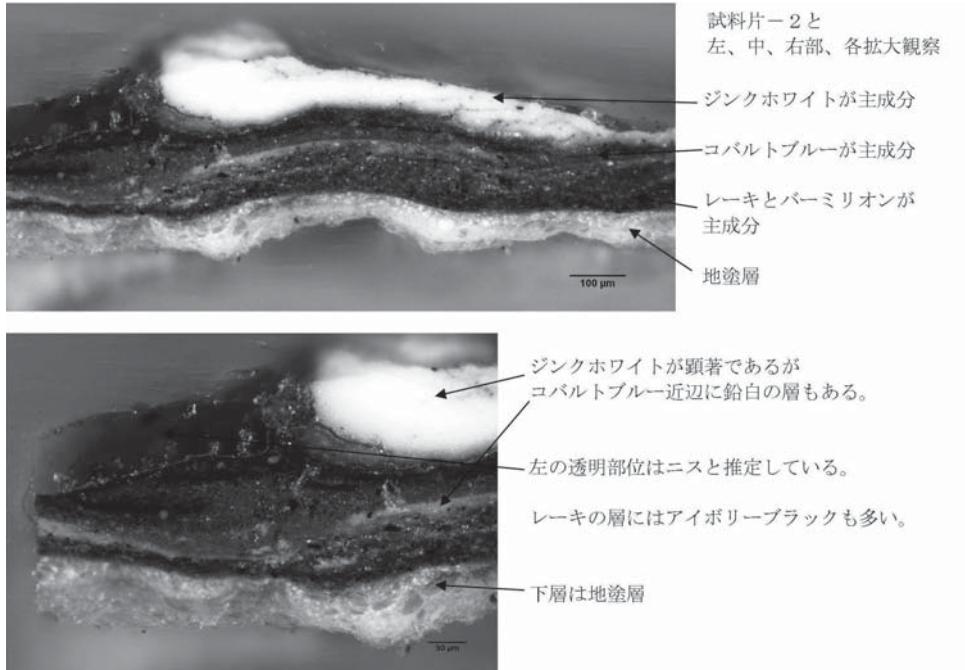
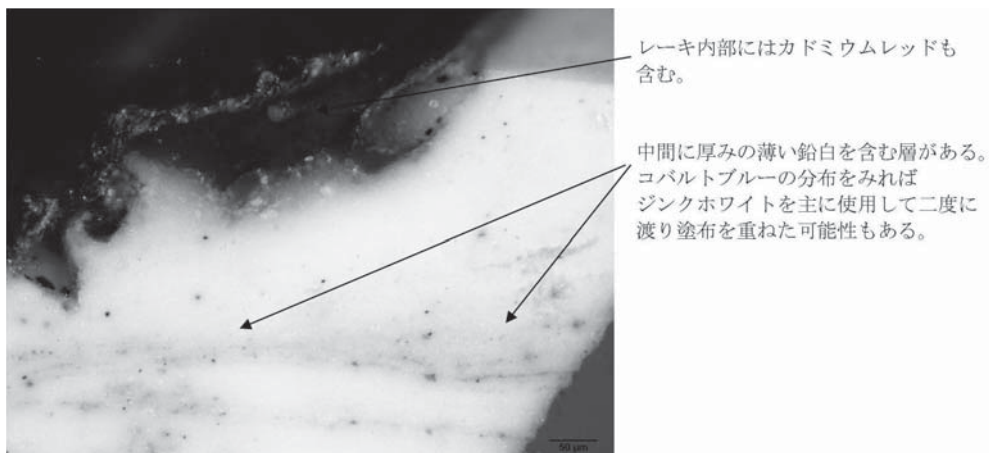


図22 試料片-3のクロスセクション 写真提供:宮田順一(修復研究所21)



5-3 X線透過写真の観察

絵画のX線透過写真では、白黒画像の形成理由は主に二つある。

ひとつは、作品に使用された顔料を構成する化合物に差がある場合である。

白色顔料を例とすれば、鉛白は鉛を主成分として、原子番号の高い元素を持つ。白亜はカルシウムを主成分として、原子番号の低い元素を持つ。X線透過写真では鉛白のような原子番号の高い元素からなる顔料は、X線遮蔽効果(吸収効果)が強く働いて、全体に白く現れる。逆に白亜のような顔料は暗く(つまり透明に)現れる。両者が適当に使用されていれば、画像が良好に観察できることになる。

もうひとつは作品に塗布された絵具層等に厚みの差がある場合である。

厚い部分はX線遮蔽効果が強く働いて画像上に白く現れる。逆に薄い部分は暗く現れる。白亜のように原子番号が低い顔料が作品の主成分となっている場合であっても、塗布層に厚みの差があれば、コントラストは低いが十分に観察可能な像を形成する。これは主に筆触の跡などを観察する場合に有効である。

以上のほかに、キャンバスの布など、支持体部分の裏面や内部に塵などが存在すればこれらも画像形成に寄与して白い点が現れる。またキャンバスタックなど、金属も白い画像として現われる。

《カフェ・パウルスタ》はどうだろうか(図23)。

その地塗層の成分はジンクホワイトなどであり、比較的X線の遮蔽効果は少ない(つまり暗く=透明に写る)。遮蔽効果が最も大きい(つまり白く写る)のは絵具層の鉛白で、それにバーミオンやカドミウム系顔料が続く。またこれらの顔料に比べればX線遮蔽効果は少ないけれども、亜鉛華(白色)が厚塗り部分に多く使用されているため、画像形成に寄与している。

全体に作品表面の画像と比べて、大きな差異のある画像、すなわち「下に隠されたもうひとつの絵」があるとは、少なくとも視覚的には明言しづらい。しかし、たとえば画面上部には、表面の画像とは異なる、中心部へと向かう斜めの筆触を確認できる。それはまた、実際、絵具層の表面に起伏を与えているのではないか。利行のタッチやマチエールを考える際には、このように、下の層にも一枚の絵(あるいは絵以前のなにか)があることを想定しなければ十全にはならないということにもなるだろう。

図23 X線透過写真 写真提供:宮田順一(修復研究所21)



註

- 1) また寄託作品として、《ガイコツと瓶のある静物(頭蓋骨のある静物)》(1928年)、《タンク街道》(1930年)、《前田夕暮像》(1930年)、《お化け煙突》(1935-36年)、《ノアノアの女》(1937年)がある(2011年2月末日現在)
- 2) 保坂健二朗「[作品研究]長谷川利行《カフェ・パウリスタ》収蔵の経緯と修復・分析の報告」『現代の眼(東京国立近代美術館ニュース)』584号(2010年1011月号)、12-14頁。
- 3) たとえば、矢野文夫「長谷川利行」美術出版社、1974年、64頁など。
- 4) 出品目録については以下を参照した。東京文化財研究所「大正期美術展覧会出品目録」中央公論美術出版、2002年、525頁。なお東俊郎編の長谷川利行年譜などでは、第3回一九三〇年協会展に利行は《瓦斯会社》《地下鐵道》《詩人Y氏像》を出品したとされてきた。この認識はおそらく、矢野の評伝における次のような記述に基づくと予想される。「利行は、第三回展に十数点搬入したうち、里見勝蔵の推薦で三点出品した。『瓦斯会社』(四十号)、『地下鐵道』(二十号)、『詩人Y氏像』(六号)の三点。これも、日本フォーヴィズムの代表的作品だ」(矢野文夫、同上、63頁)
- 5) 筆者による聞き取り(2009年9月18日)。戸籍謄本によればTは1926年に谷中初音町の福井家に入籍しているから、1931年に滞在した利行には出会えたわけである。
- 6) この番組に合わせて、「利行の会」による鑑定書も発行された。
- 7) 吉田和正「アウトローと呼ばれた画家——評伝 長谷川利行」、小学館、2000年、91頁。
- 8) 矢野文夫「長谷川利行」藝術社、1954年、103頁。
- 9) 長谷川泰三「日本で最初の喫茶店「ブラジル移民の父」がはじめた——カフェ・パウリスタ物語」文園社、2008年、43-47頁。
- 10) 『歿後60年 長谷川利行展』(展覧会カタログ:神奈川県立近代美術館他)、2000年、172頁。
- 11) 矢野文夫「長谷川利行」美術出版社、1974年、53-54頁。
- 12) 矢野文夫、前掲書(註8)、100頁。
- 13) 谷崎精二「神保町辺」『大東京繁昌記 山手篇』平凡社、1999年、127頁。
- 14) 酒井真人「カフェ通」『コレクション・モダン都市文化 第12巻 カフェ』(和田博文編)ゆまに書房、2005年、379頁(初版は酒井真人「カフェ通」四六書院、1930年)。
- 15) 熊谷登久平、「長谷川利行と私」矢野文夫、前掲書(註8)、121頁。
- 16) カフェ・パウリスタは女性ではなく少年を給仕として雇っていたことで少なくとも開店当初は有名であった。同店の研究者である長谷川泰三はその方針を経営の観点から評価しているが、大庭柯公の次ような指摘も当時はあった。「西洋産物の「カフェー」も亦、此頃では著しい日本化である。殆ど憲法的に、イナ寧ろ国際的に、カフェーの給仕人は男と定まっているのを、何時の間にやら女給仕を常則とすることにした東京のカフェーは、時代語の一つに「女給」という言葉をさえ造り出した。折角に国際常規通り給仕男を使っているカフェー・パウリスタは、男には相違ないか無鉄砲盛りの男の子に、鉄砲に縁のあるカーキ服をきせて、——此頃は白服のようだが——軍隊式の給仕振りには、如何に河童流の南蛮のお客と雖も、恐れ入らざるもの蓋し稀であろう。」(大庭柯公「ペンの踊」大阪屋号書店、1921年、3頁)
しかしそうした正論はさておき、酒井真人のように多くの客は、少年給仕を楽しんでいたようである。「夜の散歩の途中で、私はやっとゆっくりそこでコーヒーを飲むことを一人楽しんでしたが、ちょうど女給と話をするようにして、私はボーイと冗談を交わしたりなどしていたものだ」と述べている。(酒井真人、前掲書(註14)、379頁)
- 17) 酒井真人、同上、374頁。
- 18) 実験条件は以下の通り。EPMAは次の二機種を使用。日本電子株式会社製JSM-5400(二次電子像と組成像観察用)及びJSM-6360にOxford社製エネルギー分散型スペクトルメータINCA x-sightを装着した装置。加速電圧は15kVである。MDGは次の二機種を使用。理学電氣(株)社製RINT2100にPSPC-MDG2000を装着した装置及びRINTrapid(湾曲IP X線回折装置)。線種:CuK α 、管電圧:40kV、管電流:30mA、コリメータ:100 μ m ϕ 、計数時間は約2000秒及び3000秒。MDGによる測定は、試料片の表面や裏面にX線を照射して行なった。
- 19) 寺田政明「寺田政明画集」東京:寺田農、1995年、258頁。

Research Report on Hasekawa Toshiyuki's *Café Paulista*: Regarding Its Provenance and History, "Price," Subject, Restoration, Componential Analysis and X-ray Photographs

Hosaka Kenjiro

The subject of this paper is Hasekawa Toshiyuki's *Café Paulista* (1928), which the National Museum of Modern Art, Tokyo, purchased in FY 2009, and is a report on the results of an examination of (1) its provenance and history, (2) the word "price" written on the back of the painting, (3) the subject, *Café Paulista*, (4) the details of the restoration on it, and (5) the componential analysis and X-ray photography performed on it. It should be noted that the information about (4) and (5) is based on the report by Saito Atsushi, the restorer and Miyata Jun'ichi, a researcher for Art Restoration Studio 21, respectively.

(1) From the signature on the back of this painting, it can be supposed that this was a work submitted for exhibition in the 3rd Exhibition of The 1930's Group (1928). Its history is that it passed from its painter, Toshiyuki, on to the Fukui family and then to this museum. In 1931, Toshiyuki moved into the boarding house run by the Fukui family. Not long thereafter, he parted with this painting as payment in kind for rent.

(2) The word "price" can be read on the back of this painting, but the numerals that follow it cannot be deciphered. Although a critical biography of Toshiyuki mentions that he had written "1,000 yen" on the back of a painting he gave away in place of rent, it cannot be ascertained whether this refers to this painting. In addition, the catalog of the 3rd Exhibition of The 1930's Group sets the price of this painting at 250 yen. In either case, the price is high in view of the market price at the time.

(3) *Café Paulista* is famous for its café in Ginza, but back then the one in Kanda was also popular. Toshiyuki's biography mentions him drawing in the Kanda café. Although the location of the café depicted in this painting cannot be established, it would also be true to say that its "subject" is a café without customers.

(4) One thing that the restoration process revealed was that this painting had been resized for some reason.

(5) As a result of the componential analysis, it was found that, for example, the base coat of paint included many elements. Judging from the composition of layers, it is also possible that the base coat was applied several times. In addition, based on the X-ray photographs and the state of the surface, it is surmised that there had been some sort of painting underneath this current one.