

田村光義の絵画技法

— 愛知県立芸術大学芸術資料館所蔵《ペガサス》の自然科学的調査 —

Painting Technique of TAMURA Mitsuyoshi :

Technical Analysis using scientific methods on < Pegasus > in collection
of University Art Museum, Aichi University of the Arts

白河宗利・成田朱美・磯谷明子

SHIRAKAWA Noriyori, NARITA Akemi, ISOGAI Akiko

Main purpose of our work is to reveal the technical methods and materials of TAMURA Mitsuyoshi (1948-2008) from the perspective of preservation and restoration using scientific methods, and results from survey and research for TAMURA's < Pegasus > owned by University Arts Museum, Aichi University of the Arts.

This article will clarify the state of the work, the materials used, and the technique based on non-destructive investigations such as high-definition photography, multispectral imaging photography, portable X-ray Fluorescence Analysis, and digital microscope observation. In the future, we intend to archive the condition of the objects and findings obtained by the technical investigations, and we hope to make it a foothold for restoration research.

【研究の要旨】

本研究の目的は、本学芸術資料館所蔵作品である田村光義《ペガサス》に自然科学的手法を応用した調査研究を行い、技法材料と保存修復の観点から解明することにある。

本稿では、高精細撮影、特殊撮影、携帯型蛍光 X 装置、デジタルマイクロスコープ観察による非破壊調査を基に作品の状態や使用された材料を読み解くとともにその技法を明らかにしていく。また、本研究で得た知見を本学保存修復研究所のアーカイブにすることで今後の修復研究へ繋げていく所存である。

【本研究の背景と明らかにされる内容】

田村光義（1948-2008年）は、宮城県仙台市に生まれた。

1967年（18歳）で仙台高等学校の3年生の3学期に美術を志した。卒業後には、地元仙台市内の美術教室で美術大学受験の準備を始め、一浪の年には東京に出て美術予備校に通った。

1969年（20歳）に愛知県立芸術大学 油画専攻に入学し、本格的に絵画を学んだ。大学院は鬼頭鍋三郎教室に進み、大学院修了の翌年1976年（28歳）には、ドイツ（当時の西ドイツ）に留学、翌年からミュンヘン美術大学のマック・ツィンマーマン（Mac Zimmermann）教授のもとで学んだ。

田村光義が画家として頭角を現していった過程には、その当時の美術の動向が影響しているだろう。若き日の田村が何に触発され、何に傾倒したかは、制作した作品に色濃く現れている。

1970年代に芸術大学の学生時代を過ごした世代には「シュール」という言葉自体が普遍的に用いられ、マルセル・ブリヨンの『抽象芸術』、『幻想芸術』などがバイブルのように読まれていたようであり、これが田村の根底にあったのだろう。1972年には、オーストリア政府の文化政策の一環として『ウィーン幻想派』展（東京、神戸、名古屋）が開催され、画家を志していた田村がその影響を受け、自らが目指す絵画を見出したはずであった。

この頃の作品《夢想》、《不安定な空間》での構図や古典技法を基にした表現方法をみても『ウィーン幻想派』のイメージ、ルドルフ・ハウズナー、エルンスト・フックスの影響が見てとれる。

大学院時代の恩師 鬼頭鍋三郎が田村を語る言葉に「ドイツとかオランダ等の古典に没頭していた」¹とあり、1973年（25歳）の個展出品作品《奇異な楽園》等には、透明層を多用するフランドル絵画技法を用いて、その画面からはヒエロニムス・ボスが感じられる。

本研究で調査した《ペガサス》（1978年）は、ドイツ留学から帰国する前年、30歳の時に描かれた作品で、台座の上に羽の生えた耳の無い馬像が描かれている。

田村自身が「ドイツの骨董屋で見つけた」（上記同書）と述べているモチーフとなった木馬は、その後、少しずつ形を変え繰り返し登場することになった。この時期の田村は、レオナルドに言及する言葉を残しており、それまでの北歐的な画面に、レオナルド的な要素が加味されていた。

帰国後は、精細なデッサン力に裏打ちされた画面構成と古典技法を用いた確かな技量の作品を制作し、京都市立芸術大学で教鞭をとり後進の指導にも力を注いだ。

本研究グループは、《ペガサス》の自然科学的調査の前に目視観察とハンディ型紫外線装置での観察をおこなった。目視観察では主に描画面、側面、画面裏等の作品状態チェックをおこない、描画面に外的要因で出来たと思われる僅かな凸凹が発見された。ハンディ型紫外線装置では本作の蛍光反応について観察し、描画面に反応箇所があることが確認された。その上で本研究では、高精細デジタルカメラ撮影、デジタルマイクロスコープによる観察、側光線撮影、赤外線写真撮影、紫外線蛍光写真撮影、携帯型蛍光X線装置の分析による自然科学的手法を用いて、田村光義《ペガサス》の絵画技法を明らかにするものである。

¹ 潮江宏三「田村光義の芸術」岡田修二編『Mitsuyoshi Tamura selected Works 田村光義作品集』田村淳子 2009年、p8

<調査方法>

■通常光撮影

画面に均一な光を当て、高精細デジタルカメラで全図および部分の撮影を行う。裏面の撮影も行い、支持体の素材や状態を撮影する。撮影時に裏面に描かれた絵を発見することや、画布に描かれた作品では、裏面の絵具の染み出しなどから描画材を推察することができる。カメラは MamiyaRZ67、デジタルパックは MamiyaZD Back、光源は TOKISTAR e-Light m300 を使用。

■側光線撮影

画面のほぼ真横から一方向の光線を当てて撮影する。側光線を当てると、表面のわずかな凸凹が強調され、絵具層の亀裂や浮き上がり、支持体の変形と言った作品の損傷状態が明らかになる。画家の残した筆触や盛り上げなども詳細に観察できる。さらに、画面とは無関係な筆跡が観察された場合、下層に描かれた別の絵を発見することや、部分的な描き直しを推定することができる。

■紫外線蛍光撮影

紫外線は、通常人間の目に見える光（可視光線）よりも短い波長である。紫外線が物質に当たると、人間の目で知覚できる蛍光を発する。このような性質を利用して、表層のワニス層の状態を観察したり、暗く見える後世の加筆部分を見分けたりする。ブラックライト（365nm）と Kodak 2E フィルターを使用した。

■赤外線撮影

赤外線は、通常人間の目に見える光（可視光線）よりも長い波長であり、物質の内部に達することができる。このため、赤外線写真では、油絵具の層を透過して下層にある下素描の線などを観察することが出来る。ただし、絵具層が厚塗りの場合や、赤外線をよく吸収する炭素を含む黒色以外の色で下素描が行われている場合は判別が難しいことがある。今回の撮影に際しては、赤外線撮影用フィルター（FUJI FILTER IR76）を使用した。

■デジタルマイクロスコープによる観察

デジタルマイクロスコープとは、CCD カメラに高倍率レンズを取り付け、PC に接続して調査範囲の拡大画像を観察する機器である。調査現場で複数人が同時に観察しながら討議できるなど、利便性は高い。調査範囲の長さ・面積などの計測も可能である。光源を変えることで側光線観察や、紫外線蛍光観察もできる。光学顕微鏡と違い、ハンディ操作や鏡筒部分を三脚などに設置して様々な角度からや、任意の箇所の観察が可能となる。さらに、ロータリーヘッドを装着すると 360 度回転するミラーを介して動画による立体形状の観察ができる。使用機器は Hirox KH-1300H。

■携帯型蛍光 X 線装置による分析

物質に X 線を照射すると、物質に含まれる元素に応じて特定の波長をもつ二次 X 線が発生する。この二次 X 線が蛍光 X 線であり、この X 線を分析することで物質に含まれる元素の定性や定量を行う。携帯型蛍光 X 線装置は、調査現場に持ち込み大型の文化財でも任意の箇所を分析することができる。試料室と一体型の X 線装置に比べて空気中の物質の影響を受けるが、試料との間隔をできるかぎり近づけて照射し、ソフトによるデータ処理によって影響を最小限に留めることが可能となる。このような方法は、非破壊で試料を分析できるため、文化財の調査に広く利用されている。本調査では Niton XL3t-950S を使用した。



図1. 田村光義作 《ペガサス》(1978 / 80年) 445 × 504mm

【作品概要】

本作の現状形態は額装であり、額の枠は茶褐色の塗料を視野に入る面に塗布した木製で、作品表面に保護用のアクリル板などはない。寸法縦 445mm、横 504mm の比較的小ぶりな作品で、2009年に作者遺族より本学芸術資料館に寄贈され、現在にいたる。

《ペガサス》という題名が指すとおり、一頭の有翼馬身が中央に描かれる(図1)。茶褐色の胴体および四肢は通常我々が目にする競走馬のそれに見相違なく思われるが、しかし頭部から胸部にかけての身体描写では種々の異様さを呈している。すなわち、耳を持たずその耳根が黒く塗り込まれ、虚ろな人の眼差しを彷彿とさせる目は窪んでおり、この眼窩から鼻梁にかけての不自然な凹凸の骨格を思わせる描写は、馬頭本来のあるべき骨肉とは似て非なるものである。胸から肩にかけての上腕筋はデフォルメして強調され、その端から現れる翼の生え際は、あえて生物学的な雰囲気消し去るよう人工的な構造を呈する。後背に広げられる翼は鳥類のそれらしく、ペガサスの胴体とほぼ同寸の大きさに広げて羽ばたかせ、一枚一枚の羽枝が白い筆線で細かく緻密に表現されている。

ペガサスは上面が白いレンガ積みの建造物の天板中央に、右前足と左後足で立つ。この建造物を含め、画面下方には3つの建造物が確認できるがいずれも用途不明であり、特に向かって右下のもの

のに至っては構造自体も不明な部分が残される。また正面のレンガ建造物に2つ、向かって右隣の建造物にも6つの窓や出入口のようなものが確認でき、屋根と思しき部分にも開放部分があることが認められる。しかし、塗りつぶされている所やそうでないものなど種々に表され、作者がこれらに何の意味を込めていたか、現時点では明らかにできない。これら建造物の背後にあたる部分には地面と思われる茶褐色の面が広がり、その延長上に白、黄、赤、灰色、黒の色で点描を重ねた植物の花に見えるものが左右に広げて描かれる。さらにその奥に黒や茶、灰色で塗り重ねられた水平線が見えるが、実際に水面を意識して描かれたかどうかは不明。水平線の上からは白色絵具が画面上方に向かうに従って緑系の絵具に代わり、その境界はグラデーションでぼかされている。画面上方はかなり暗い緑色で一面塗り整えられている。

画面向かって右下隅にごく小さな赤字で「M.Tamura (改行) 1978/80」と署名があり、作者のミュンヘン留学時代の作品であることが裏付けられる。

収蔵品目録では、混合技法とされている。彩色層は支持体にごく薄く重ねてあり、表面の絵具層の露骨な凹凸はほとんど感じられない。画面の歪み、変形などは無く、一見損傷部分もほぼ無いように見えるが、浅い引っかき線、小さな突傷、細かい付着物等は目視で確認できる。また制作当初に用いられた額装には元々は金箔の装飾が施されていたのか、本作の画面の端に点々と極小の金箔片が付着して残っている。

作品を実見した者に格別に意識させるのが、画面中央から下部にかけて散見される、あえて描いた模様ではなさそうな木目のような模様である。特に画面下方の建造物あたりから茶色い地面にかけての部分や、ペガサスの四肢、臀部、鬣部の辺りに顕著に認められる。これらの模様は光沢のある部分、すなわち透層²のかかった部分に多く確認でき、この事は透層が部分的に施されていることをも意味する。

裏面（図2）および側面からは本作の支持体がパーティクルボードの合板（厚み9mm）であることが分かる。

裏面向かって左上、右下方、そのほかにも点々と灰色の付着物が確認でき、表側からは色味まで確認できなかった有色下地の痕跡が認められる。また、手の皮脂および油分等の汚れと思われる黒ずみや、部分的な鉛筆線が認められる。

中央下に撮影記録のための大きなラベル、右上隅には本学芸術資料館所蔵としての物品管理票のラベルがあり、これらは本学に所蔵されたのちに貼付されたものであろう。

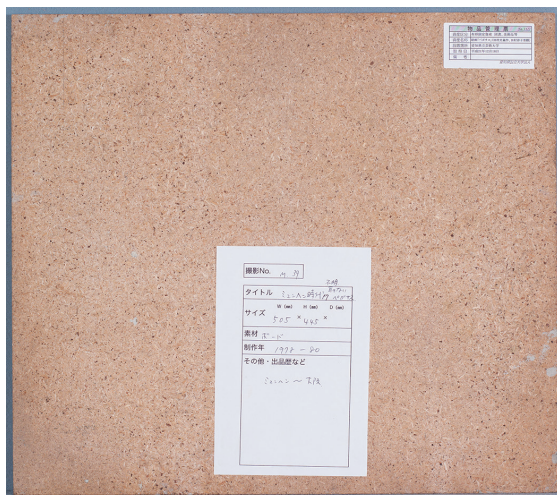


図2. 作品裏面

² 被覆力のある絵具層上の透明な絵具層を透層という。透層の結果、下の絵具層は深みが出たり暗くなったり、色調が変化したりする。（佐藤一郎『絵画技術入門—テンペラ絵具と油絵具による混合技法（新技法シリーズ）』1988年、p45）

■特殊光画像からの考察

■側光線写真(図3)からは、細い筆を用いた跡が確認でき、全体的に薄塗りであることが分かる。背景には刷毛目が確認でき、5 mm 幅の刷毛の跡が残されている。上げた前足の左側に引っ掻き傷のような凹みがあるが、窪みにも彩色があり、彩色する前に既に生じていた地塗りの傷とうかがえた。また、右側にも地塗り層の凹凸と考えられる、右上から左下へ、右下から左上へと向かう刷毛目のような跡があり、地塗りの塗布の仕方が推察できる箇所となっている。木目のような模様は、通常光による目視の方が判別しやすい。意図的に筆で作中に描き込まれた模様ではないと見受けられた。

■紫外線蛍光写真(図4)では、背景や翼、台座などに用いられた白色箇所が黄色く蛍光している。また、左上に点状に青白く蛍光する箇所がある。これは通常光で光沢のある点があった箇所と呼応する。また、ペガサスの翼の縁に青白い蛍光反応が見られる。

■赤外線蛍光写真(図5)では、下層描き線が克明に現われている。馬の額と、腰から尻にかけて描き直しの跡が認められる。また、台座の幅も広げられた痕跡があり、右下の切り下げ縁石のような構造物も拡大するように描き直されている。台座側面の2つのアーチは、左側は黒く、右側はレンガが描かれ、異なる表現をしているのが明確になった。馬の描画において、土性系の絵具を用いたハッチングも顕わになっている。

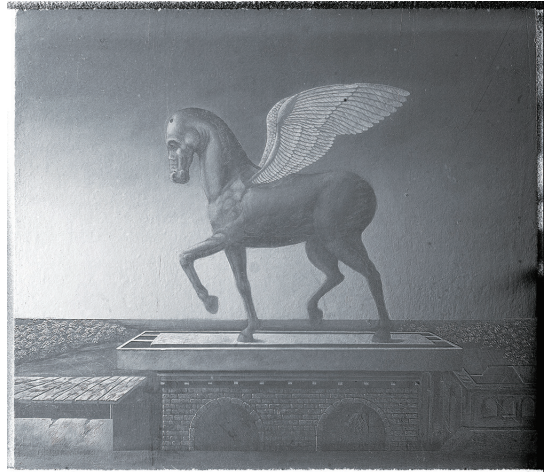


図3. 側光線写真(加工画像)



図4. 紫外線蛍光写真



図5. 赤外線写真(IR76)

■デジタルマイクロスコープによる観察

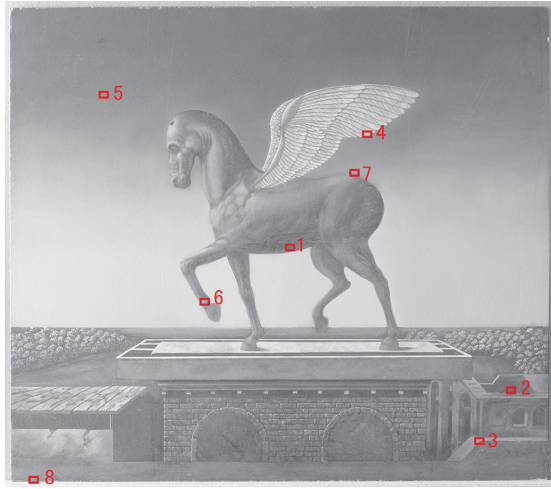


図6. デジタルマイクロスコープ観察箇所

観察箇所	
1	木目調の模様
2	木目としては不自然な模様
3	透層
4	羽の紫外線蛍光反応部分（紫外線観察）
5	徴
6	ペガサス前足部分（描き順の考察）
7	ペガサス臀部（描き直し部分）
8	側面の撮影

表1 デジタルマイクロスコープ観察箇所の内容

【所見】

観察箇所は図6および表1のとおりである。

画面中央から下部にかけて見られる木目調の模様については、支持体に木目のある素材を用いた可能性が考えられたが、マイクロスコープによる観察で、木目としては不自然で完全な年輪になっていないことから、木目素材の可能性を否定するに至った。模様付着の要因として、作画後、表面上をビニルシート的なもので覆ったため、乾ききっていないか、「もどり」が生じたためか、表面（特に透層）にシートが貼りつき、皺が生じたと推測した（図7、8）。

透層は目視でもある程度その有無を確認できるが、上層に塗布された透層に縮れや浮きが確認できる部分があり、透層の塗布面の境界線が分かりやすく現れていた（図9）。

羽は幅0.2～0.3mm程度の細い線描で白くハッチングによって表現されている。羽と背景の境で紫外線蛍光反応を示す箇所は（図10）、白色絵具の下層に何か蛍光する絵具があり、それがわずかに露出しているのか、徴が生じているのか原因特定には至らなかった。同様に紫外線蛍光反応のあった背景部分の点々については、菌糸状の様相が認められたことから、部分的には徴と考えられた（図11）。

ペガサスの前足部分を拡大すると、描き順が見えやすい（図12）。すなわち地塗り層の上に赤色系の下塗りを施し、その上に黒、焦茶、赤茶、黄、白の順で塗り重ねている。臀部の描き直し部分については、既に臀部の描画が終わった後に、背景色の白色を上塗りして、輪郭を訂正した形跡が窺えた（図13）。

本作の周囲四辺は制作当時のままで改変等は見られない。その側面を見ることで構造がある程度判明する。本作は支持体がパーティクルボードで、その上に灰色の地塗り層を薄く施し、さらにその上に赤色系の下塗りを塗って、その上に絵具を乗せている。灰色の地塗り層は、側面からの観察における計測の結果0.09mmであり、極めて薄くボード上に伸ばされていた（図14）。絵具もまた同様に、極薄塗で下塗りの上に重ねられていた。



図7. 観察箇所1 - 木目調の模様

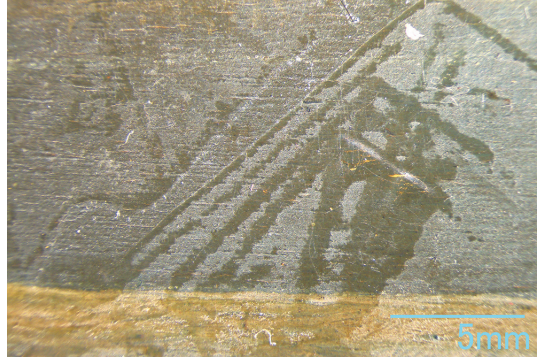


図8. 観察箇所2 - 木目としては不自然な模様

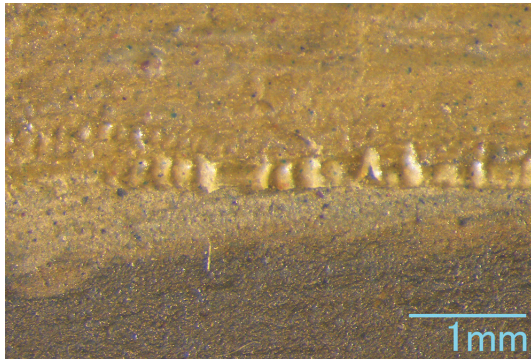


図9. 観察箇所3 - 透層

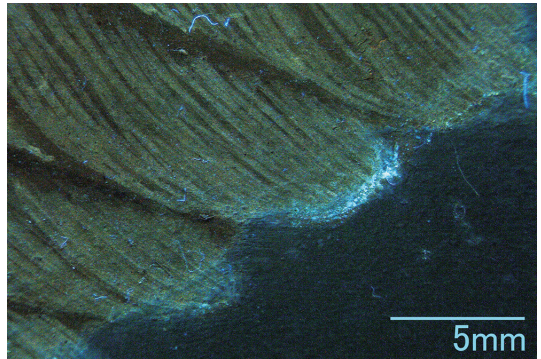


図10. 観察箇所4 - 羽の紫外線蛍光反応部分

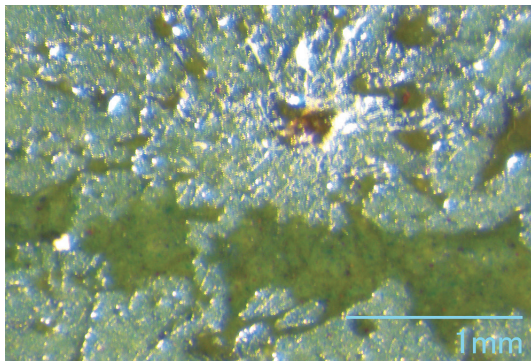


図11. 観察箇所5 - 微

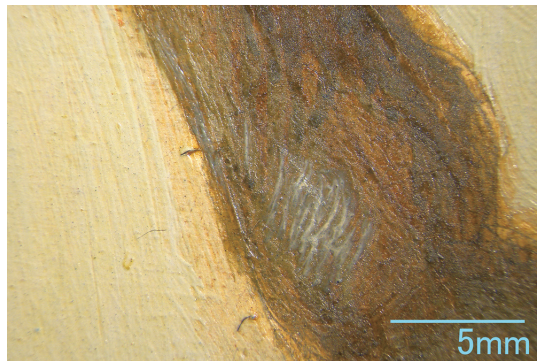


図12. 観察箇所6 - ペガサス前足部分

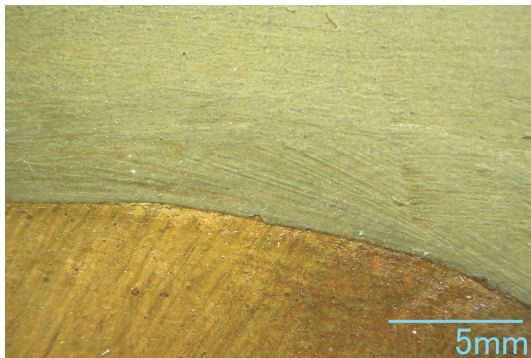


図13. 観察箇所7 - ペガサス翼部

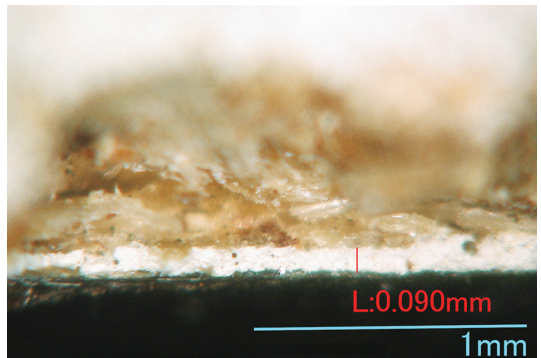


図14. 観察箇所8 - 側面の撮影

■携帯型蛍光X線装置による分析

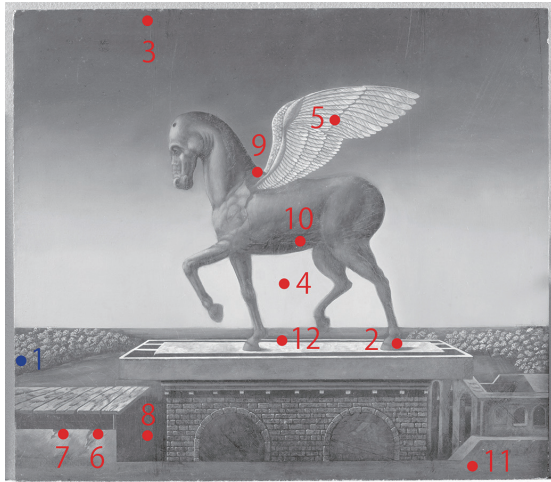


図 15. 蛍光 X 線測定箇所

測定箇所	検出元素	主な推定顔料名
(1) 地塗り: 灰色 (表面)	Ti, Ca	チタニウムホワイト、白亜
(2) 下塗り: 赤褐色	Fe	土性系赤色顔料
(3) 背景: 緑	Cr, Zn	ビリジアン、ジンクホワイト
(4) 背景: 白	Zn, Cr	ジンクホワイト、ビリジアン
(5) 翼: 白	Ti, Zn	チタニウムホワイト、ジンクホワイト
(6) ハッチング: 黄味白	Zn, Ti, Ba	ジンクホワイト、チタニウムホワイト
(7) ハッチング: 白	Zn, Ba	ジンクホワイト
(8) 影: 黒	Ba, Zn	カーボンブラック
(9) 馬: 褐色	Fe, Cr	イエローオーカー、ビリジアン
(10) 馬: 緑褐色	Fe, Cr	イエローオーカー、ビリジアン
(11) 地面: 赤褐色	Fe	土性系赤色顔料
(12) 線: 黒	Fe, Zn	カーボンブラック

表 2 蛍光 X 線測定箇所と検出元素、推定顔料

【所見】

調査箇所ごとの所見を記す(図 15、表 2)。

(1) 地塗り: 裏面に灰色の塗料が付着している箇所。デジタルマイクロスコープの側面の観察からこの灰色の塗料は本作の地塗りと考えられた。裏面の灰色塗料を測定すると、チタニウムとカルシウムが検出された。田村光義と同郷であり、先にドイツに留学していた佐藤一郎氏(東京藝術大学名誉教授/東北生活文化大学学長)より、「留学当時、多くの学生は灰色のペンキを地塗りに使用していた」との証言を得た。このことから地塗りはチタニウムホワイトが主成分のペンキであると推察した。株式会社アサヒペンにおいては、灰色のペンキはチタニウムベースで他に白亜などを入れて調合しているということであり、測定結果と符合した。

(2) 下塗り: 赤褐色が下塗りとして画面全体に塗布されていると考えられた。馬の左後ろ脚の踵部分で赤褐色が露出していた箇所を測定した。顔料由来と考えられる検出元素は主に鉄であった。色味からもライトレッドなどの土性系赤色顔料と推定した。

(3) 背景: 背景は上部が緑で下部に行くにつれ白くなるグラデーションである。上部

の緑の部分測定した。クロムと亜鉛を検出し、緑はビリジアンと推測した。デジタルマイクロスコープの観察では白色が混色されている様子が確認されており、ジンクホワイトと見受けられた。

(4) 背景: グラデーションの白色部分。検出元素は背景(3)と同じ。ただし亜鉛が多く検出し、クロムは少なかった。ジンクホワイトに少量のビリジアンが混色されていると考えられる。

(5) 翼: 翼部分からチタニウムと亜鉛を検出。羽はデジタルマイクロスコープで確認すると、白色の他に、黄色っぽい白が存在する。どちらかがチタニウムホワイトで、一方がジンクホワイトと推定した。

(6) ハッチング:(5)では狭い範囲での測定だったため、2種の白色のそれぞれの同定が困難であったが、建物の壁に白色と黄色っぽい白でそれぞれハッチングが塗り分けられていた箇所があり、黄色っぽい白から検出された元素は、亜鉛とチタニウム、バリウムであった。

(7) ハッチング：(6) に対し、白色のハッチング箇所であるが、亜鉛の検出が多かった。チタニウムは絵具として存在する程度には検出されておらず、ジンクホワイトが白色の絵具のようである。対して(6)は(7)よりチタニウムの量が多く黄色っぽい白はチタニウムホワイトと考えられた。隠ぺい力はチタニウムホワイトの方が強いが、隠ぺい力の差で色味が異なって見えるというよりは、ジンクホワイトに青味があるためと推測した。

(8) 影：建物の影部分になっている箇所。検出元素は、地塗りや下塗りを示すものばかりで、黒色を由来とする元素は検出しなかった。これは、恐らく本調査で用いた Niton の蛍光 X 線機器では性能上検出されない、カーボンが主成分のためと考えられた。つまり、ピーチブラックやランプブラックなどのカーボンブラックを示す。なお、地面部分や建造物等の描画部(6、7)からはいずれもバリウムが検出された。デジタルマイクロスコープからは特定できるものはなかったが、グレーズが行われており、何らかのグレーズのための染料の体質顔料にバリウムが用いられている絵具であったと推測した。

(9) 馬：翼の付け根の部分。検出元素は鉄とクロム。肉眼では茶褐色に見えるがデジタルマイクロスコープの観察では赤褐色の下塗りを活かし、緑と黄褐色の粒子が混色され薄く塗布されている様子が観察された。鉄は下塗りの赤褐色とイエローオーカー由来と考えられ、クロムはビリジアンと考えられた。

(10) 馬：馬の腹部分。緑がかかった褐色。検出元素は鉄とクロム。(9) 同様、デジタルマイクロスコープの観察では赤褐色の下塗りを活かし、緑と黄褐色の粒子が混色され薄く塗布されている様子が観察された。鉄は下塗りの赤褐色とイエローオーカー由来と考えられ、クロムはビリジアンと推定した。

(11) 地面：右下の赤褐色の地面部分。下塗りではなく、塗り重ねられている絵具。鉄を検出。下塗りに用いられた絵具と同じものか言及できないが、土性系赤色絵具であると言える。

(12) 線：台座の黒い線の部分。検出元素は、地塗りや下塗りを示すものだけで、黒色の由来と考えられる元素は検出しなかった。(8) 同様、カーボンが主成分のピーチブラックやランプブラックなどのカーボンブラックと考えられた。

【総合的所見】

地塗り層の刷毛目の残り方を観察した結果、本作の地塗りは作者本人が施したものと考えられる。その地塗りは灰色の有色下地となっていて、さらにその上に赤褐色の下塗りをしている。この灰色はマンセルカラーシステムに則り 11 段階の諧調に明度を別けた場合(理想的な白を 10、理想的な黒を 0 とする)、9 辺りの明るい色であり、灰色としての色の効果を狙っていたわけではなく、慣例的に灰色の地塗り塗料を利用しただけなのかもしれない。ヴェネツィア派の赤褐色の有色下地では鉛白の酸化により全体的に暗変してしまうことが多い。しかし本作はチタニウムホワイトを主成分としたペンキの灰色を使っていると考えられ、暗変も起きておらず、赤褐色の効果が充分に発揮された作品となっている。この赤褐色の下塗りは土性系赤色絵具であることが測定された。

技法については、「混合技法」と本学の芸術資料館収蔵目録では登録されており、確かに、テンペ

ラ絵具により描かれた白色浮出（明部の描写）と透層の効果を生かした作品である。特に馬や羽の部分は、ごく細い筆でのハッチング描写があり、その上に油絵具の透層が施されている。さらに明部を表現するために白色のハッチングが重ねられている様子も確認できた。暗部は赤褐色の下塗りを活かして（意図的に下層の色を透過させる）、透層を重ねる表現がなされている。なお、背景と馬との境界線は、ヴェネツィア派の描き方でよく見られるように、塗り残され有色下地が露出している部分が観察できた。

ハッチングに用いられた白色絵具は主にジンクホワイトを使用しており、補助的にチタニウムホワイトが用いられている様子が見られた。また、描写に使用された絵具の色数は多くはなく、カーボンブラック、ビリジアン、イエローオーカー、土性系赤色絵具であり、他に使われていたとしてもシェンナ系だけだと考えられる。

この少ない色数の中で、馬は透層の効果を十分に活かした重ね塗りによって表現されている。対して背景は、グラデーションになるよう混色し、不透明な絵具を塗っている。透明色の重ね塗りと、不透明な絵具を混色するという異なる手法を用いることで、背景と馬との対比が起こり、馬の存在を引き立てている。さらに構造物も描き方を変え、白色浮出をハッチングで行うものの、白以外はハッチングを用いず筆で塗っている。台座表面のブロックに至っては、側光線による観察で凹凸が出るほどではないが、僅かな絵具の盛り上がりによってブロックの質感を見事に表現し、さらにこれらの上に透層を施して色調を整えている。

描画手順は変わらないが、馬はハッチングのみで描いているのに対し、構造物の描写はそれのみにせず、筆の扱いを変えることで両者の区別を付け、調和しながらもそれぞれの質感表現を意識的に描き別けている様子を感じとれた。

修復的観点から述べると、作品自体の支持体や絵具層の状態は良いものの、画面表層に光沢ムラを著しく生じさせているビニルシートで覆ったような跡があり（前述：デジタルマイクロスコープ図7、8で観察）、このシートの跡は表面の埃も巻き込んでしまっている。現在は表面も乾いているが埃が目立ち、なお光沢ムラのため鑑賞しがたくなっている。展示の機会があった際に備えて、光沢差を軽減する修復措置が必要であろう。

参考文献

- 佐藤一郎『絵画技術入門（新技法シリーズ）』（美術出版社 1988年）
クロード・ロラン著、黒江光彦 監修、黒江信子、大原秀之 共訳『絵画学入門』（美術出版社 1992年）
岡田修二編『Mitsuyoshi Tamura selected Works 田村光義作品集』（発行：田村淳子 2009年）
花澤洋太「東京学芸大学紀要 着色紙における素描表現の多様性についての考察」（東京学芸大学学術情報委員会 2016年）