名古屋市美術館

研究紀要

第18巻

猛獣画廊壁画修復プロジェクト:壁画調査・修復報告 …… 1
井口智子・成田朱美・白河宗利

調査報告:藤田嗣治《家族の肖像》(1932年)について …… 22
森本陽香

赤瀬川原平のスクラップブック―〈模型千円札事件〉関連記事目録 …… 25
勝田琴絵

東海美術協会と中京日本画壇 …… 35
近藤将人

口絵1

太田三郎《東山動物園猛獣画廊壁画 No.1》

修復前（額付き･表面）

修復後（額付き･表面）

修復前（額付き･裏面）

修復後（額付き･裏面）

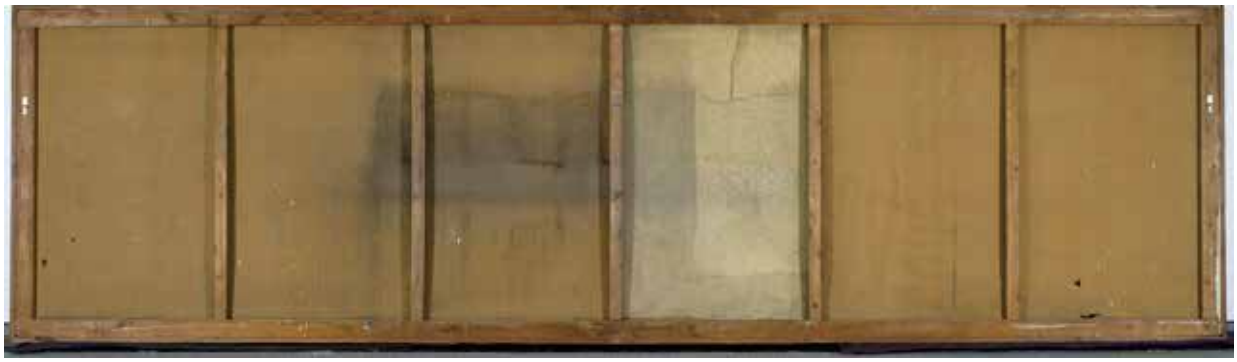
口絵2

水谷清《東山動物園猛獣画廊壁画 No.2》

修復前（額付き･表面）

修復後（額付き･表面）

修復前（額付き･裏面）



修復後（額付き･裏面）

口絵3

宮本三郎《東山動物園猛獣画廊壁画 No.3》

修復前（額付き･表面）

修復後（額付き･表面）

修復前（額付き･裏面）

修復後（額付き･裏面）

口絵4
《破れ繕いから水彩補彩までの工程》

破れ繕い後画面

充填

整形

水彩補彩

口絵5
《アクリル補彩の工程》

下部から補彩を進めた

違和感のため一度補彩した箇所を除去

溶解性のあるアクリル絵具のため容易に補彩の除去が可能

補彩後

象の瞳のハイライト:補彩前

補彩後

象の瞳のハイライト:近接_クリーニング後、補彩前

補彩後

猛獣画廊壁画修復プロジェクト：壁画調査・修復報告

井口智子・成田朱美*・白河宗利*

1948年に東山動物園に展示されるために制作された「猛獣画廊壁画」3枚を、当館の開館35周年事業「猛獣画廊壁画修復プロジェクト」として2022年（令和4年）から2023年（令和5年）度にかけて調査・修復した。本稿はその報告である。

1．プロジェクトについて

第2次世界大戦時に多くの動物を失った東山動物園では、1948年に爬虫類河馬館に設けられた「猛獣画廊」に、3枚の動物の壁画が展示された。その後、壁画3枚は名古屋観光会館に移動され、1997年に名古屋市美術館に収蔵された。美術館収蔵時から汚れや破れ、キャンヴァスのたるみなど傷みが見られ、修復が必要な状態であった。戦争の悲惨さ、美術と社会とのかかわり、また名古屋の歴史を伝える作品といった観点から貴重な文化財と考えられる本壁画は、開館30周年の2018年のコレクションによる特別展にて公開したことをきっかけに、修復のための寄付金を募った。そして開館35周年事業として2022年度よりプロジェクトを開始することになった。

調査・修復は、愛知県立芸術大学文化財保存修復研究所に依頼（受託研究）し、修復の専門家に加え、文化財の修復や保護について学ぶ学生や研究者も参加したチームで行った。調査・修復は専門知識とともに経験が必要であり、教育機関の大学に依頼することで人材育成を図ることも目的とした。

壁画の横幅が5メートルあり移動が困難なため、館内での作業が現実的と判断されるなか、展示室で「公開作業」を行うことにした。日本では美術館にて修復作業を公開することは稀であるが、支援によりプロジェクトが実現したという背景もあり、修復するだけでなく、調査・修復を美術館の展示室にて一般公開することで、修復そして文化財保護への理解を深めることができると考えた。

１年目の調査は、来場者との間に結界を置くことをせずに実施した。来場者からは質問があったり、声がかかったりという環境であった。中には話が長時間に亘る来場者もおり、2年目に行う修復作業の進捗に影響が考えられるため、また来場者の安全も考慮し、修復作業公開時には結界を設置した。作業の進捗については、ホワイトボードを準備し、伝えるようにした。イラストやクイズを加えるなど、来場者の関心を高める工夫もした。夏休みには、ワークショップを1年目は2回、2年目は回数を増やし6回開催。また解説会を実施。さらに修復に使用する道具の展示や、修復処置を再現したものを設置し、さわって体験してもらうコーナーも設け、理解を深める工夫を行った。

修復処置については、チームリーダーの成田が中心となり進め、監修の木島氏にアドバイスを仰ぎ、また作業にも参加していただいた。美術館の判断が必要な場合は、井口と協議、確認した。

3枚の壁画は、動物園に動物が戻ることにより当初の役割を終えた。美術館に収蔵されるまでのことは、《No.1》（太田）は名古屋観光会館に飾られたことは確認できたが、ほかには記録が残っていない。しかし、《No.1》（太田）、《No.2》（水谷）の作品には、補修された箇所があり、明らかに残そうと思った人がいたことを示していた。

このたびは愛知県立芸術大学と美術館が連携し、作品に込められた制作者や関係した方々の思いを引き継ぎ、未来へとつなぐ修復技術者を育成しながら、またその作業の様子を公開し、来場者に実感していただきながら作品を修復するという新たな試みに取り組むことができた。

【作品情報】

太田三郎《東山動物園猛獣画廊壁画　No.1》「北極・南極」（口絵 1）
水谷　清《東山動物園猛獣画廊壁画　No.2》「南方熱帯」（口絵 2）
宮本三郎《東山動物園猛獣画廊壁画　No.3》「アフリカ」（口絵 3）
いずれも1948年、油彩・キャンヴァス、
137.0㎝×500.0㎝

＊愛知県立芸術大学

【猛獣画廊壁画が描かれた経緯】

第２次世界大戦前、1943年発行の『東山動物園要覧』では、東山動物園に291種1,142点の動物が飼育されていたことが記録されている。しかし、戦時中に食料不足や暖房不足、さらに軍の指示で処分され、動物の数は激減し、終戦時には、哺乳類が6種9点、鳥類は12種13点で、哺乳類と鳥類を合わせて18種22点だった。

終戦の翌年、1946年3月17日に動物園は数少ない動物とともに再開したが、動物園に来ても、子どもたちがライオン、ヒョウ、カバといった動物を見ることができない状況であった。このことを憂慮した地元の中京新聞社が、1948年に提唱し、猛獣画が制作されることになった。空いていた爬虫類河馬館のカバ舎に仮設の壁を建て、「猛獣画廊」と名付け、その壁の大きさに合わせて壁画が計画され、「北極・南極」「南方熱帯」「アフリカ」の3作品（それぞれ縦137cm 横500㎝）が描かれることになった。

壁画を描いたのは当代一流の画家3名、1948年10月2日の記事では「光風会の太田三郎氏、春陽会の水谷清氏、第二紀会の宮本三郎氏」と紹介されている。記事には誰がどの絵を描くかは抽選で決まり、キャンヴァスと絵具も新聞社が手配、そして10月半ばには下絵が完成し、11月上旬に完成・お披露目という計画が伝えられている。猛獣画廊の開設式は、1948年11月13日午前10時に行われ、その後壁画が一般公開された。大勢の来場者が壁画を見ている写真が残っている（図1）。

翌年（1949年）11月4日には、開廊一周年記念を伝える記事が掲載されているが、その後、いつ壁画が「猛獣画廊」から撤去されたかは不明である。1952年にはカバの飼育が再開されており、この時までに壁画は撤去されていたと推測される。

1961年に名古屋観光会館が開館した際の記録写真の中に、地下食堂の壁面に「北極・南極」が飾られている写真が残されている（図２）。「北極・南極」と一緒にほかの2枚が移されたかは不明であるが、同館の閉館を前に、1997年に当館に移動された際には3枚一緒に運ばれている。

図1　猛獣画廊壁画を見る人々、1948年
（提供：名古屋市東山動植物園）

図2　名古屋観光会館食堂に展示された「北極・南極」、1961年（名古屋観光会館アーカイブス）

【作家について】

太田三郎は愛知県の出身で、中部日本美術協会の委員長として活躍し、水谷清は岐阜県出身で、中部春陽会の結成に尽力しており、いずれも当時は名古屋におり、新聞記事にその姿が写っている（図３）。宮本三郎は石川県出身で、1947年には第二紀会結成に参加するなど活躍をみせていた。記事によると、当時は東京にいた。

1948年10月2日付「中京新聞」に、壁画制作事業について公表されており、作家3名の言葉が掲載されている。

図３　壁画制作中の太田三郎、水谷清、1948年
（提供：名古屋市東山動植物園）

（旧字体、旧仮名遣いを新字体、新仮名遣いに、また一部読点を書きあらためました。）

太田三郎

「中京新聞のこの企ては地方文化の自主性樹立を志して名古屋へ居を移した私にとってことに意義が深い。今日のこの郷土の荒涼とした生活環境へこれによって何ものかを贈ることが出来れば限りない喜びである。併せてはこれが芸術と科学との醇化、科学が芸術の光被によって大衆の心奥に浸透する効果、といったようなものについての試金石の一つともなれば一層の喜びである。私のタラン〔才能〕が果してそれに副いうるかどうかは頗る心許ないが、最善をつくして折角の企図からヴアリユウ〔価値〕を減じないように努めよう。」〔 〕補足

水谷清

「動物画廊は現代の日本では子供のために是非とも緊急にやらなければならない仕事だと思って引受けた。わが国ではじめての試みだから引受けてさてどうとわれわれにも見通しはつかない。むしろ時代に逆行したパノラマ風な画面をどう現代に生かすか・・・むづかしく考えれば手がでない。私としては美術的な角度を失わないで南方熱帯のふんい気と科学的な猛獣どもの生態を可愛いい子供たちに楽しく伝えることに重点をおいて仕事を進めたいと思う。」

宮本三郎

「私がこんど委嘱されて失われた動物たちの画像を描きあげることは甚だ愉しいことであります。日本の小国民たちが将来世界人として生きてゆく上からもこの動物との接触に深い意義を感じさせられます。私どもの絵が、彼ら動物の自然なままの生態を伝えることに役立ち、その理解への手引きとなればと思います。飼われた動物と野生の動物には大きな相違があり、その復原に全力をつくしたいと思います。」

掲載された言葉からは、戦後の困難な環境下にある人々、とりわけ子どもたちに対する強い思いを感じることができる。戦時中に画家を取り巻く厳しい経験を経ての壁画制作の依頼は、画家にとっても意義あるものと感じていたことが想像できる。

壁画は戦争によって動物が失われなければ描かれなかったため、現在では常に戦争と結びつけられる。一方戦時中の苦しいときを乗り越えてきた当時の人々にとっては、これから生きていく子どもたちのための明るい未来と希望を感じさせてくれる絵であったのとも言えるだろう。

壁画制作の経緯やその後の状況については、名古屋市東山動植物園、（一財）名古屋城振興協会片岡則弘様に資料、画像のご提供をいただきました。御礼申し上げます。

2. 作業実施記録

作業期間：2022年7月～2023年12月初旬
修復完了壁画展示：2023年12月19日～2024年3月10日
作業及び展示場所：常設展示室3
修復者：成田朱美（修復チームリーダー）岩田明子、飯野穂野香、眞﨑文、岩瀬月楓、相馬静乃、松田千楓（以上、愛知県立芸術大学文化財保存修復研究所）、福澤志帆、佐藤凛、川村空（以上、愛知県立芸術大学）
監修者：木島隆康（東京藝術大学名誉教授）
白河宗利（愛知県立芸術大学教授、受託研究責任者）

図4　壁画3枚の展示の様子

2022年7月　壁画3枚を展示。公開にて調査開始（図4）
2022年8月　小・中学生を対象としたワークショップ「絵のお医者さんの仕事」実施（1日、2回開催）
2022年9月　3枚の調査終了。《No.1》（太田）修復開始
2022年11月末展示、公開終了。改修工事のため美術館休館(2022年12月～2023年3月）休館中の展示室にて《No.1》（太田）の修復作業実施
2023年3月　《No.1》（太田）修復終了

2023年4月　美術館再開とともに、《No.2》（水谷）《No.3》（宮本）の公開修復開始（図5）

図5　展示室での修復作業の様子

2023年6月　文化財保存修復学会にて報告（ポスター発表）

2023年8月　小・中学生を対象としてワークショップ「絵のお医者さんの仕事」実施（3日、6回開催）
一般向け解説会（3回実施）（図6）
作業道具及び修復工程を説明する資料展示

図6 展示室で開催した解説会の様子

2023年11月初展覧会終了とともに公開終了

2023年11月　県民の日・学校ホリデーに、「絵のお医者さんの仕事」実施（1日、2回開催）

2023年12月初《No.2》（水谷）《No.3》（宮本）修復終了 (図7)

図7《No.2》（水谷）《No.3》（宮本）の修復作業終了直前の様子

2023年12月19日～2024年3月10日
修復完了報告展にて3枚の壁画を展示

3．調査・修復報告

【3作品の修復前の状態（まとめ）】

木枠：　3作品とも垂直方向に5本の中桟がある手製の木枠であり、同じ製造元と推測される。

支持体：　平織りの画布。《No.1》（太田）と《No.2》（水谷）の画布は共通した品質が見られるが、宮本は織り糸がやや均一で地塗り層の染み出しが少ない。張りしろが狭いところ、地塗り層の塗布の様子は3作品に共通している。《No.1》（太田）と《No.2》（水谷）は、手法は異なり、時期も不明だが、破れや穴に補修が施されていた。

地塗り層：　3作品ともに白。

彩色層：　蛍光X線による測定結果から推測された使用絵具については表1に示した。
画面に使用されている白色とは異なる成分の白色の点やドロップ状の付着物が散見された。
《No.1》（太田）と《No.2》（水谷）は汚れをふき取った跡が見られた。

ワニス層：　なし

作家のサイン：《No.1》（太田）と《No.2》（水谷）は画面右下にサインがある。《No.3》(宮本)にはサインは見られない。

額：　3作品とも作品に直接釘を打ち固定されていた。釘は潰し釘になっており、パテのようなもので埋められ、塗料が塗布されていた。ただし、額の上辺の上面のみ塗料は塗布されていない。また、額の正面には穴があり、一時期、壁と額を直接ボルトのようなもので固定されていた可能性がある。

壁画制作を公表した記事には「キャンバスと絵の具の手配も終わりました」とある。3作品にみられる共通点か

表1　蛍光X線による顔料測定結果から推測される使用顔料一覧

	N0.1（太田三郎）	No.2（水谷清）	No.3（宮本三郎）
測定個所数	66	62	80
白	チタニウムホワイト ジンクホワイト シルバーホワイト	チタニウムホワイト ジンクホワイト シルバーホワイト	チタニウムホワイト ジンクホワイト シルバーホワイト
白い付着物	胡粉	胡粉	胡粉
白いハイライト			チタニウムホワイト
黄	レモンイエロー（亜鉛とクロム酸イオンを主成分） クロムイエロー（クロム酸鉛）	レモンイエロー イエローオーカー	レモンイエロー イエローオーカー
緑	ビリジャン エメラルドグリーン コバルトグリーン（亜鉛とコバルトの酸化物固溶体）	ビリジャン エメラルドグリーン、 緑土？	ビリジャン エメラルドグリーン クロムグリーン
青	コバルトブルー（酸化コバルトと酸化アルミニウムを主成分とする） ウルトラマリン	コバルトブルー ウルトラマリン プルシャンブルー？	ウルトラマリン
赤	カドミウムレッド バーミリオン	オキサイドレッド バーミリオン	オキサイドレッド バーミリオン
赤	カドミウムレッド バーミリオン	オキサイドレッド バーミリオン	オキサイドレッド バーミリオン
黒	ボーンブラック カーボンブラック	マースブラック カーボンブラック	カーボンブラック
茶	シエナ系土性系褐色絵具	シエナ系土性系褐色絵具	シエナ系土性系褐色絵具

ら新聞社がキャンヴァス、絵具を提供した可能性がある。また、額もつくりが共通している。白い付着物がそれぞれに見られる。「猛獣画廊」展示後に、展示場所周辺で何かしら作業が行われ、壁画の画面に飛んでしまったことが考えられる。画面の汚れを拭き取った跡があるなど、美術館での作品の取り扱いとは異なっているが、修繕跡が見られ、手入れをする必要性があるものであることは認識されていたようだ。

【作品調査・修復報告】

太田三郎《No. 1》「北極・南極」（口絵1）

（1）　修復前の状態

＜作品＞

骨格

垂直方向の5本の中桟がある木枠。木枠は手製のようで、わずかに中桟の太さが異なり（min.50,max53㎜）、四つ角は上端留めほぞ、中桟はほぞ組（中央の中桟のみ組手が木枠の外側までくり抜かれている）になっており、ほぞ部分には鋸の引き跡が見られる箇所があった（図8）。

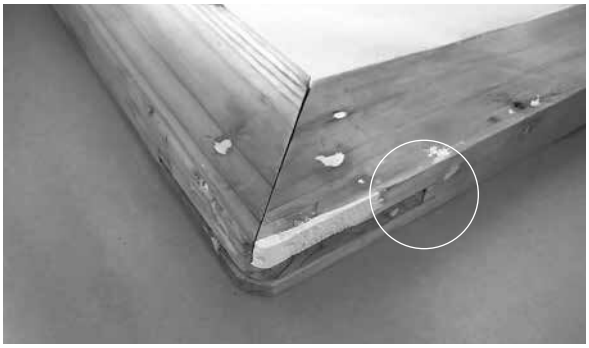


図8　鋸の引き跡（丸で囲まれた部分）

上辺の木枠と中桟には割れが生じていた。

四つ角と、中央の中桟には画面側から釘が打たれ固定されていた。この釘は錆び、木枠の厚みよりも少し長かったため先端が裏面に突出していた。埃の堆積が著しかった。

支持体

画面天地方向に緯糸の平織りのキャンヴァス。織り目

が平均して 1㎝当たり 17 本、19 本のキャンヴァスが用いられる。織り糸は所々太く、糸が出ていたり、抜けていたりしており、中程度の品質であると言える。

キャンヴァスの横幅は画面寸法より2㎝程度張りしろを残すように切られていた。縦幅はキャンヴァスの幅と木枠の寸法があまり変わらず、張りしろの最大幅は 7㎜ほどしかなく、下辺の一部においては張りしろが全くない箇所もあった。

キャンヴァスを木枠に張るために、キャンヴァスタックや長さの異なる 2 種の U 字釘が使用されていた。
冠水したことを示す水が垂れた跡や、水が染みた黒っぽい水染みがキャンヴァスの下部に見られた。木枠には水が垂れた跡は少なくとも2層の重なりが見られ、何度も冠水したことが推察された（図 9)。

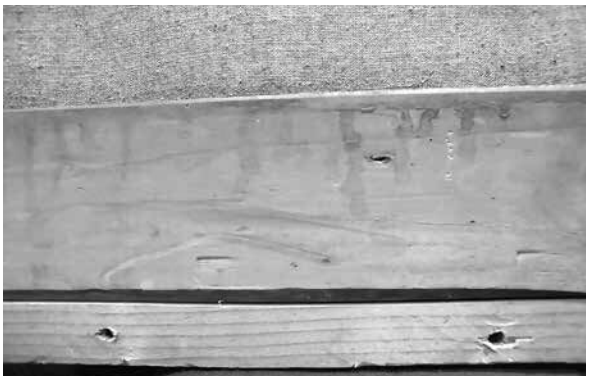


図9　何度かの冠水が推察される

また、中桟の左から 2 本目と 3 本目の間の下部に画面からのキャンヴァスの破れがあり、紙（洋紙）を貼って補修していたが、すでに紙もキャンヴァスの破れに沿って破れてしまっていた（図 10)。破れは裏面右上と左下にも生じていた。また小さな穴が作品を横長に 2 分割した分割線上付近に散在していた。これらの破れや穴のその
周辺は画布の色が褐色になっているものが多かった。

図10　破れの旧処置

裏面全体に埃が堆積し虫糞も見られた。キャンヴァスには白い斑点（恐らく地塗りが染み出たもの）が散在しているのが見られた。
大きな変形やたわみは見られないが、全体的に張りが緩く、絵具層に生じた亀裂の形状が裏面に現れていた。

地塗層

白い塗料が塗られている。釘穴周辺は浮き上がりや剥落も見られるが、おおむね固着は良い。

彩色層

油絵具が用いられ、 5㎜、 1㎝、 2㎝幅の筆跡が見られる。 絵具には筆から抜けた毛が多く見られた。
白色の点やドロップ状の付着物が散見された （画中の白色絵具では使用されていないカルシウムが主に検出され、作家の意図によるものではないことが考えられた）。
画面全体にマチエールに沿った亀裂や波紋状の亀裂が見られた。「木枠当り」が見られ、 その部分は細かな亀裂が生じていた。 中央右寄り、 左下、 右下、 そして左上に破れ、 そして画鋲で刺したような小さな穴が横長に 2 分割した分割線上付近に散在していた。 破れや穴の周辺は剥落や亀裂が見られた。 画面下辺に渡り、 木枠に張られたキャンヴァスタックに引っ張られたような弓状の変形が見られ、亀裂、浮き上がり、剥落を生じていた （図 11）。

図11　下部の浮き上がり等の損傷

なお、上辺にも似たような変形が見られるが、描いたときにすでに変形があったようで、絵具はその形状のまま塗られた痕跡があり、損傷は見られない。

水が垂れたような跡が見られ、さらに、褐色のドロッ

プ状の汚れが見られる。ドロップ状の汚れが絵具を浮き上がらせている箇所もあった。右側に集中していたが、褐色の斑点も散見された。全体的に汚れが見られた。ただし、汚れを拭きとった経歴があるのか、拭き筋の跡や、絵具の亀裂の持ち上がった縁のみ汚れが薄く、窪んだ箇所では汚れが濃くなっている部分があった。額のかかり付近には、所々額の塗料と同色の色が付着していた。

ワニス層

なし

＜額＞

作品に直接釘を打ち固定させていた。釘は頭を潰し（潰し釘）、釘を打った箇所はパテで埋められていた。額にはかかり（しゃくり）部分があったが、別材になっており、窓などの枠である框のようになっていた。これも釘で額に固定していたが、垂直方向に額に打っている箇所と、正面から斜めに額に打っている箇所があった。

なお、斜めに打っている釘は作品に打ち付けられてしまっているものもあった。垂直方向に額に打っている釘には、作品に取り付けた後に釘頭を額と同じ塗料を塗布したようで、作品の画面にも塗料が塗られてしまっていた。

上辺・下辺の額とかかりはそれぞれ継がれ、上辺のかかりは欠損していた。また割れや欠損が見られた。

また、以前展示されていた際に壁と額を直接ボルトのようなもので固定していたのか、正面に穴が開いていた。穴を木で塞いでいた箇所もあった。現在は左右と中央の３箇所にＮ型吊り金具が取り付けられており、ワイヤーで吊る仕様となっている。

（２）　修復方針

作品に用いられている各色の絵具に対し、溶剤テストを行い、使用できる材料を選定した。

前半は平置きできる状況ではなかったため、壁掛けの状態で処置を行うこととした。絵具の浮き上がり箇所や破れには養生したのちに、クリーニングを行うこととした。

後半である美術館の工事期間中の12月からは、作業を行うため額を取り外し、張りが甘く、張り直す必要があったために木枠からキャンヴァスを取り外すこととした。木枠から外したのちは、作品を充分に伸ばした状態にするため仮枠に張り込み、作品の安定化を図るため和紙で仮接着していた浮き上がり箇所に浮き上がり接着を行うこととした。作者の意図としない白い付着物や、額と同じ色の塗料は除去することとした。

作品の安定後は裏面側に返し、埃が堆積し虫糞が見られたため、裏面清掃・殺菌を行うこととした。破れや穴に繕いを施し、さらに張り直すための張りしろ幅が充分なかったため、張りしろを新調することとした。

木枠は既存のものを使用するということであったため、解体し、清掃・殺菌後、補強のために割れがある箇所は接着剤にて補修することとした。木枠に張り直し、鑑賞に支障が出ないように、絵具の欠損箇所に充填し、充填箇所は周囲のマチエールなどに合わせ整形、そして水彩で補彩を行うこととした。光沢の調整をするためにワニスを塗布し、現状を重視しつつ、欠損箇所に補彩、そして汚れの軽減を行うために汚れに補彩を施すこととした。

光沢調整、そして画面保護のためワニスを噴霧することとした。

額も既存のものを使用するということであったため、かかりを外し解体し、塗料を剥がし、穴や窪み、欠損にパテを入れ、また欠損していたかかりは新調し、再度塗装を施すこととした。なお、かかりには、直接額と作品が接しないようにフェルトを貼ることとした。

（３）　修復工程

１．写真撮影 (処置前) (７月)

修復前の作品の状態を記録し、調査を行うために写真撮影を行った。撮影は可視光による正常光撮影と、側光線撮影、不可視光による紫外線蛍光撮影、紫外線反射撮影、赤外線撮影を行った。

２．調査・分析 (８月)

デジタルマイクロスコープでの表面の観察、蛍光Ｘ線による顔料推定を行った。

3．状態調査・修復計画の立案（9月）

作品の状態を詳細に記録し、2．の調査分析結果と、溶剤テストによる絵具、汚れの水・溶剤に対する反応結果をもとに本作品の修復計画を立案した。

4．クリーニング（9月）

絵具の浮き上がり箇所に和紙を膠で貼り養生を行ったのち、クリーニングを行った。クリーニングには竹串に脱脂綿を巻き付けたものを使用し、その綿棒にカルキ除去を行った浄水、もしくはアンモニア0.5%水溶液を含ませたものを使用した。綿棒は擦るように動かさずローリングさせ、力を入れず行った。

5．額の取り外し（12月）

釘が打たれていた箇所がパテで埋められ、潰し釘となっていたため、釘の周囲を削り、引き抜いた。削る際は作品にかかる振動を最小限とするため、ルーターを用いた。

6．キャンヴァス取り外し（12月）

養生をしたまま、キャンヴァスタックやＵ字釘を外し、安全に木枠からキャンヴァスを取り外した。

7．浮き上がり接着（12月）

養生をした和紙に膠を塗布し、シリコンシートで保護をしながら、コテを用いて加温加圧による浮き上がり接着を行った。接着後、和紙と余分な膠を除去し、同時に、額を外した後のかかり部分の汚れのクリーニングを行った。

8．裏面清掃・殺菌（12月）

埃や虫糞を除去するため、埃を刷毛で掃き出し、掃除機で吸引し埃の除去を行った。その後、浄水を浸み込ませたウエスで拭き、汚れが取れなくなったら、エタノール80%水溶液を浸み込ませたウエスで拭いた。

これらの処置でも取れなかった虫糞は異物針を用いて除去を行った。

9．破れ・穴の繕い（12月）

破れは画布の織り目方向に沿うよう、かつ破れに対してできるだけ垂直になるように、先端を削った糸を渡す「ブリッジ」という処置を行った。破れが大きく画布が欠損している箇所に、補布を行った。小さな穴には糸先を削った際に出た繊維の塊を詰めた。これらはすべて膠を用いて接着した。

10．張りしろの新調（12月）

木枠に張り戻すには張りしろが足りなかったため、作品の画布の織り糸数など類似した画布で新調した張りしろを付け足した。

11．変形修正・仮枠（12月、1月）

作品より一回り大きい仮枠に、新調した張りしろで固定し、作品を伸ばし緊張を持たせて張った。

12．木枠清掃・補修（12月、1月）

木枠がゆがまないように打たれていた釘を外し、解体し、木枠を浄水で湿らしたウエスで拭き掃除を行った。さらにエタノール80%水溶液で拭き殺菌を行った。なお、木枠の割れや欠損、また強度が落ちそうな穴にはパテを詰めた。

13．木枠に張り直し（1月）

木枠を組みなおして、再度木枠がゆがまないようにステンレスのネジで留めた。木枠に作品をステンレスのステープルを用いて張り直しを行った。新調した張りしろは、2つ折りにし、裏面の木枠に真鍮小鋲で留めた。

14．充填・整形（1月）

絵具の欠損箇所に、ボローニャ石膏と膠の充填材を詰め充填した。欠損箇所以外にはみ出した充填材を除去し、周囲のマチエールや画布目に合わせて整形を行った。

15．水彩補彩（1月）

後に再修復が必要になった際に除去の可逆性の観点から、また充填箇所にそのままアクリル補彩を施すと、

後に光沢ムラが生じやすくなるため絶縁層とするためにも水彩で補彩を施した。

16．ワニス塗布（1月）

絵画層の光沢を整え、アクリル補彩の色を合わせるためにワニスを塗布した。

17．アクリル補彩（1月、2月）

過度な補彩にはならないように、欠損箇所の充填材箇所に補彩を施した。またクリーニングでは落としきれなかった汚れに対しては、鑑賞に支障の出ない範囲で軽減する補彩を施した。

18．ワニス噴霧（2月）

画面の光沢を整えるため、また、画面の保護のためにワニスを噴霧した。

19．額の調整（2月）

取り外したのち、額とかかりも解体し、塗料を削り剥がし、穴や窪み、欠損にパテを入れた。また欠損していたかかりは新調し、額とかかりを接着剤で固着し、固着した継ぎ目にもパテを詰め、再度塗装を施すこととした（処置前は上辺上面は塗料が塗られていなかったため、状態維持）。なお、かかりには直接額と作品が接しないようにフェルトを貼った。フェルトを貼ったため、処置前は、かかりは額より2㎜程度段差があったが、額とかかりを面一とした。

20．額の取り付け（2月）

当初の取り付け方と同様に、額は作品に直接固定することとした。ただし、釘ではなく、ネジを用いた。ネジの間隔は、左右辺、上下辺共に70㎝程度の間隔でネジを締めていった。ネジは深く埋め込み、作品と壁に養生をしてネジ頭を隠すようにパテを詰め、塗料を塗った。
木枠の右下に修復後のラベルを貼った。

21．写真撮影（修復後）（2月）

通常光で額あり、なし。表と裏を撮影した。

水谷清　《No.2》「南方熱帯」（口絵2）

（1）修復前の状態

＜作品＞

骨格

垂直方向の5本の中桟がある木枠。木枠は手製のようで、わずかに木枠（min.71, max73㎜）や中桟（min.50, max51㎜）の太さが異なる。四つ角は上端留めほぞ、中桟はほぞ組（中央の中桟のみ組手が木枠の外側までくり抜かれている）になっており、ほぞ部分には鋸の引き跡が見られる箇所があった。先行して行ったNo.1の太田作品と同じ作りで、製造元は一緒と考えられた。

組み上げた後の処置も太田作品と同じで、四つ角と、中央の中桟には画面側から釘が打たれ固定されていた。この釘は錆び、木枠の厚みよりも少し長かったため先端が裏面に突出していた。

中桟に足し算の筆算メモが鉛筆で書かれていた（図12）。画面に接する側の、中央下部の右下には「○A」の黒色スタンプが、中央下辺に2つ、中桟下部に2つ、右下には下辺右辺の合わせ目に近い箇所に1つずつ押されていた。このスタンプの側に鉛筆で「2」とそれぞれ書かれていた。

上辺の木枠と中桟には割れが生じていた。水が垂れたような、水染みがあった。作品裏面に用いられた糊が付着していた。

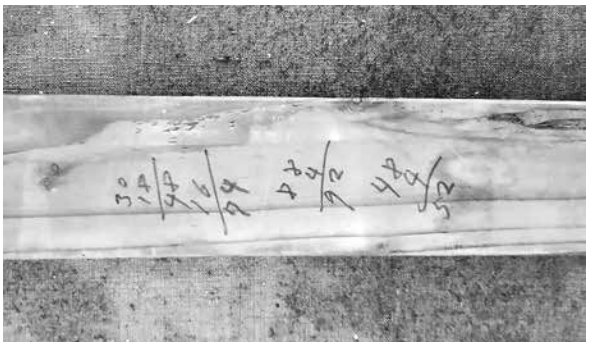


図12　中桟に残された計算式

埃の堆積が著しかった。下辺、額のかかりと作品の間に紙吹雪の破片か人工芝のかけらのような緑の破片が挟まっていた。

支持体

画面天地方向に緯糸の平織りのキャンヴァス。織り目が平均して1㎝当たり17本、17本のキャンヴァスが用いられる。織り糸は所々太く、糸が出ていたり、抜けていたりしており、中程度の品質であると言える。太田作品と画布の特徴が近似している。キャンヴァスの横幅は画面寸法より2㎝程度張りしろを残すように切られていた。

縦幅はキャンヴァスの幅と木枠の寸法があまり変わらず、張りしろの最大幅は7㎜ほどしかなく、下辺の一部においては張りしろが全くない箇所もあった。木枠に張り込んだ後に張りしろを切ったという訳ではなく、画布の幅ギリギリに合わせた木枠を用意し、張り込んでいる。キャンヴァスを木枠に張るためにはキャンヴァスタックが使用されていた。裏面には水が飛んだような跡や、垂れた跡が見られた。中央付近に汚れが四角く集中し、そこから汚れが垂れたような跡が見られた。なお、画布中央付近に大きな破れがあり、破れに寒冷紗を貼って補修をしていた。寒冷紗は破れの大きさに合わせた大きさのものと、変形を防ぐためか、さらに中桟で囲まれた範囲に合わせた大きさの寒冷紗が貼られていた（木枠に張られた状態で処置したようで木枠で隠れた箇所は貼られていない）。中央付近の汚れの上にそのまま貼られていた。なお、貼った際の接着剤がはみ出し固まっている箇所や、接着剤がはね飛んだとみられる形跡が残っていた。上部は剥がれかけている（図13）。接着剤のはみ出しは画面側にも見られ、破れは隙間が空き、図像がずれている箇所もあった。つまり破れが生じてから画布が歪み収縮する程度に経年したのちに処置されたと考えられる。そして寒冷紗を貼った後にさらに破れが生じたとみられる寒冷紗を貫通する破れの痕跡もあった。また、破れは他にも見られ、画鋲で刺したとみられる
ような小さなものから、4㎝角程度の画布が欠損するような破れも生じていた。4㎝角程度の破れは画面から見た右下のサインの周辺に3箇所、左下のカメレオンの舌先やその下に生じており、故意ではなく偶発的に生じた破れと見られた。

裏面全体に埃が堆積し、太田作品と同様に白い斑点（恐らく地塗りが染み出たもの）が散在している他、白い

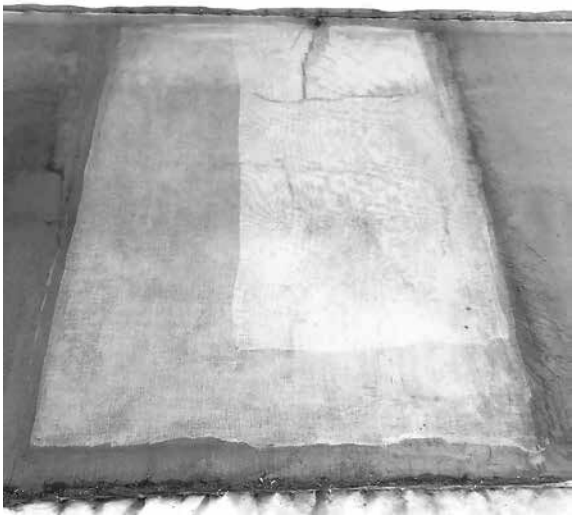


図13　破れに貼られた2重の寒冷紗

塗料が垂れてしずく状に付着していた。大きな変形やたわみは見られないが、全体的に張りが緩かった。木枠と裏面の画布の間に小さな黄色の羽虫の死骸が多数あった。

地塗層

白い塗料が塗られている。上下辺は地塗り塗料が塗り残され、画布が露出している箇所がある。ただし地塗りのない画布上にも描画がされている。釘穴周辺は浮き上がりや剥落も見られるが、おおむね固着は良い。

彩色層

油絵具が用いられる。絵具には筆から抜けた毛が見られた。白色の点やドロップ状の付着物が散見された（画中の白色絵具では使用されていないカルシウムが主に検出され、作家の意図によるものではないことが考えられた）。額のかかり付近には、所々に額の塗料と同色の塗料が付着していた。また額のかかりに額の塗料に絵具片がくっついてしまい剥落していた箇所があった。

5本の中桟があるが、それぞれと、木枠の縁にあたる箇所に、「木枠当り」が見られ、その部分は細かな亀裂が生じていた。中央上部に逆さになったT字型に、その下部にも断続的に破れがあり、さらに左下に2箇所、右下に3箇所、そして画鋲で刺したような小さな穴が散在していた。破れや穴の周辺は剥落や亀裂が見られた。中央上部に逆さになったT字型の破れの間から寒冷紗が

見えていた。この破れと下部の断続的に続く破れには接着剤がはみ出て盛り上がり付着していた。破れの処置のみで、補彩などはされていない。マイクロロスと言われる1mm 以下の小さな剥落が画面全面に散見していた。

トラの描画の臀部あたりに顕著に褐色の垂れた跡があった（UV で著しく蛍光）。この垂れ跡には溜まっている箇所もあり、その溜りが絵具を浮き上がらせ剥落させている箇所もあった。この褐色物質は描画に合わせて塗布された痕跡もあるが、描画を鑑賞しづらくしていた。なお、作者が塗布したものか、後世に塗布されたものかの判断はまだできていない。

全体的に埃などの汚れが見られた。ただし、汚れを拭きとった経歴があるのか、拭き筋の跡があった（図14）。水が垂れたような跡が見られ、カビと見られる褐色斑点もみられた。

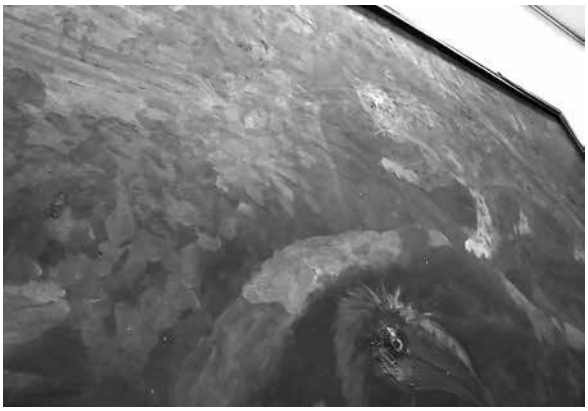


図14　拭き筋

ワニス層

なし

＜額＞

作品に直接釘を打ち固定させていた。釘は頭を潰し(潰し釘)、釘を打った箇所はパテで埋められていた。額にはかかり（しゃくり）部分があったが、別材になっており、窓などの枠である框のようになっていた。これも釘で額に固定していた。垂直方向に額に打っている釘には、作品に取り付けた後に釘頭を額と同じ塗料を塗布したようで、作品の画面に塗料が塗られてしまっていた。なお塗料の塗布は上辺の上面のみ塗られておらず、正面・側面は塗布されていた。これらは全て太田作品に見られた作り、症状であった。

上辺・下辺の額とかかりはそれぞれ継がれ、上辺は当作品のみ凹状に削られ、ステップルが打たれていた。

また、動物園か観光会館か以前展示されていた際には壁と額を直接ボルトのようなもので固定していたのか、正面に穴が開いていた。穴を木で塞いでいた箇所もあった。現在は左右と中央の 3 箇所 N 型吊り金具が取り付けられており、ワイヤーで吊る仕様となっている。

下辺の下面にアトムの絵が印刷されたシールが貼られていた（「C. 証紙　©MUSHI PRODUCTIONS」と読める（下線部は擦れていたため推測）…旧･虫プロのグッズのライセンス証紙であろう）（図 15）。

図15　額下辺のアトムのシール

（2）修復方針

作品に用いられている各色の絵具に対し、溶剤テストを行い、使用できる材料を選定した。

画面がたわみ、破れの処置を行うため、額を外し、木枠から外す必要があった。そのために、先に破れ箇所、絵具の浮き上がり箇所を養生し、画面を保護することとした。その後、木枠を取り外すにあたり、額に隠れていた画面の養生が必要な箇所を再度養生することとした。

木枠から取り外したのちは、水の垂れた跡があったことや、画面に黴が生じていた痕跡があったこと、さらに埃の堆積が著しく、埃に紛れ虫の死骸も多く見られたため、先に裏面を清掃･殺菌を行い、破れを繕うこととした。また木枠に張り直すために張りしろが足りなかったので、張りしろを新調することとした。

額や木枠を再利用するということであったため、取り外した額と木枠は解体・清掃・殺菌し、釘などで穴が開いていたり、割れていたりした箇所を埋めることとした。

仮枠に新調した張りしろを使って張り込み、変形修正を行うこととした。作品が充分に伸び、変形が治まってから画面の安定化を図るため浮き上がり接着を施すこととした。

その後、画面のクリーニングや付着物の除去を行い、木枠に張り変えることとした。木枠に張った後、鑑賞に支障をきたさないよう絵具の欠損箇所に充填整形を施し、補彩を行うこととした。補彩は原則欠損箇所にのみ施し、クリーニングでは取れきれない、作者の意向に則わない汚れや付着物に施すこととし、大きく欠損している箇所は補彩したということが分かるように施すこととした。また光沢を調整し、画面を保護するためにワニスを塗布することとした。

最後に、既存の額を取り付けることとした。

これらの処置は、3 連作品ということもあり、先行して行った太田三郎作品と同様に行い、修復後のクリーニングや補彩の程度が同レベルになるように心掛けた。

（3）修復工程

1．写真撮影 (処置前) (2022 年 7 月)

修復前の作品の状態を記録し、調査を行うために写真撮影を行った。撮影は可視光による正常光撮影と、側光線撮影、不可視光による紫外線蛍光撮影、紫外線反射撮影、赤外線撮影を行った。他にデジタルマイクロスコープでの表面の観察、蛍光 X 線による顔料推定を行った。

2．状態調査・修復計画の立案 (2023 年 4 月)

作品の状態を詳細に記録し、昨年に行った調査の分析結果と、溶剤テストによる絵具、カビ、汚れの水・溶剤に対する反応結果をもとに本作品の修復材料の選定や、修復手順と言った修復計画を立案した。

3．絵具層の養生 (4 月、5 月)

額の取り外しの前に、浮き上がっている絵具層を典具帖紙にて地獄張りし養生した。またメンバーが複数おり入れ替わり作業するため、どこが損傷しているか簡単に確認できるという意味も持つ。

4．額の取り外し (5 月)

額は木枠に直接釘にて打たれ固定されており、釘は深くまで打たれ、その釘が打たれていた箇所はパテで埋められていた。また釘は潰し釘となっていた。そのままでは取り外すことができないため、釘の周囲を削り、引き抜いた。削る際は作品にかかる振動を最小限とするため、ルーターを用いた。こういった音の出る作業、バールなどを使ったため工具の物々しさから観覧者に不安を抱かせてしまうような作業は閉館日に行った。

5．キャンヴァス取り外し (6 月)

養生をしたまま画面を下に向け、キャンヴァスタックを外し安全に木枠からキャンヴァスを取り外した。

6．裏面清掃・殺菌／旧破れの繕い除去 (6 月、7 月)

埃や虫糞を除去するため、埃を刷毛で掃き出し、掃除機で吸引し埃の除去を行った。その後、浄水を浸み込ませたウエスで拭き、汚れが取れなくなったら、エタノール 80％水溶液を浸み込ませたウエスで拭き殺菌を行った。

これらの処置でも取れなかった虫糞は異物針を用いて除去を行った。旧破れの繕いは寒冷紗が水溶性の接着剤で貼られていたため加湿しながら剥がし、残留した接着剤は水拭きにて除去した。

7．破れ・穴の繕い (6 月、7 月)

破れは画布の織り目方向に沿うよう、かつ破れに対してできるだけ垂直になるように、先端を削った糸を渡す「ブリッジ」という処置を行った。破れが大きく画布が欠損している箇所には補布を行った。小さな穴には糸先を削った際に出た繊維の塊を詰めた。これらはすべて膠を用いて接着した。

8．張りしろの新調 (6 月)

木枠に張り戻すには張りしろの幅が狭く、作品の画布の織り糸数など類似した画布で新調した張りしろを付け足した。

9．変形修正・仮枠固定（6月、7月）

作品より一回り大きい仮枠に作品を伸ばし緊張を持たせて張った。徐々に伸ばし変形修正を行った。

10．浮き上がり接着（7月）

浮き上がりがある箇所は養生の和紙をしていたため、そのまま和紙に膠を塗布し、シリコンシートで保護をしながら、コテを用いて加温加圧による浮き上がり接着を行った。

11．クリーニング（7月）

浮き上がり接着の和紙と余分な膠を除去しつつ、クリーニングを行った。クリーニングには竹串に脱脂綿を巻き付けたものを使用し、その綿棒にカルキ除去を行った浄水を含ませたものを使用した。綿棒は擦るように動かさずローリングさせ、力を入れず行った。紫外線で蛍光する垂れた跡は、絵具の剥落を誘発させていたこともあり、エタノールを用いて厚みをなくす程度に軽減させた。また、額の塗料が付着した箇所や、白い塗料が垂れていた箇所があり、クリーニングでは取れない箇所はメスを用いて安全に取れる箇所のみ除去を行った。

12．木枠清掃・補修（6月）

木枠がゆがまないように打たれていた釘を外し、解体し、木枠を浄水で湿らしたウエスで拭き掃除を行った。さらにエタノール80 %水溶液で拭き殺菌を行った。なお、木枠の割れや欠損、また強度が落ちそうな穴にはパテを詰めた。そして再度、組み直し、釘が打たれていた箇所には、木枠の幅より短いステンレスのネジを用いて固定し直した。

13．木枠に張り直し（7月、8月）

木枠に作品をステンレスのステープルを用いて張り直しを行った。新調した張りしろは、2つ折りにし、裏面の木枠に真鍮小鋲で留めた。小鋲の間隔は太田作品と同様とし7cm、処理も同様に短手に角を折り込み、被せも短手側とした。

14．充填・整形（8月）

絵具の欠損箇所に、ボローニャ石膏と膠の充填材を詰め充填した。欠損箇所以外にはみ出した充填材を除去し、周囲のマチエールや画布目に合わせて整形を行った。

15．水彩補彩（8月）

後に再修復が必要になった際に除去の可逆性の観点から、また充填箇所にそのままアクリル補彩を施すと、後に光沢ムラが生じやすくなるため絶縁層とするためにも水彩で補彩を施した。

16．ワニス塗布（9月）

絵画層の光沢を整え、アクリル補彩の色を合わせるためにワニスを塗布した。

17．アクリル補彩（11月）

過度な補彩にはならないように、欠損箇所の充填材箇所に補彩を施した。またクリーニングでは落としきれなかった汚れに対しては、鑑賞に支障の出ない範囲で軽減するにとどめる補彩を施した。

18．ワニス噴霧（11月）

画面の光沢を整えるため、また、画面の保護のためにワニスを噴霧した。

19．額の調整（6月）

額とかかりを解体し、塗料を削り剥がし、穴や窪み・欠損にパテを入れた。額とかかりを接着剤で固着し、固着した継ぎ目にもパテを詰め、再度塗装を施した（上辺上面は塗料が塗られていなかったため状態維持）。なお、かかりには直接額と作品が接しないようにフェルトを貼った。処置前は、かかりは額より2㎜程度段差があったが、フェルトの厚さ分、額とかかりを面一とした。

20．額の取り付け（12月）

当初の取り付け方と同様に、額は作品に直接固定する

こととした。ただし、釘ではなくネジを用いた。ネジの間隔は、左右辺、上下辺共に 70㎝程度の間隔でネジを締めていった。ネジは深く埋め込み、作品と壁に養生をしてネジ頭を隠すようにパテを詰め、塗料を塗った。
木枠の右下に修復後のラベルを貼った。

21．写真撮影（修復後）（12 月）
通常光で額あり、なし。表と裏を撮影した。

宮本三郎《No.3》「アフリカ」（口絵3）
（1）修復前の状態
＜作品＞
骨格
垂直方向の 5 本の中桟がある木枠。木枠は手製のようで、わずかに中桟の太さが異なり（min.51, max54㎜）、中桟同士の間隔も最大 7㎜のばらつきがある。四つ角は上端留めほぞ、中桟はほぞ組（中央の中桟のみ組手が木枠の外側までくり抜かれている）になっており、ほぞ部分には鋸の引き跡が見られる箇所があった。上辺はノミで彫られたような跡があった。先行して修復を行った No.1 の太田作品と同じ作りで、製造元は一緒と考えられた。
木枠を組み上げた後の処置も太田作品と同じで、四つ角と、中央の中桟には画面側から釘が打たれ固定されていた。この釘は錆び、木枠の厚みよりも少し長かったため先端が裏面に突出していた。
画面に接する側に「○ A」の黒色スタンプが、中央下辺には 3 つ、中桟下部に 3 つ、右下には下辺右辺の合わせ目に近い箇所に 1 つずつ押されていた。このスタンプの側に鉛筆で「3」とそれぞれ書かれていた。
上辺・下辺の木枠の端と裏面左端の中桟には割れが生じていた。
水が垂れたような跡、水染みがあった。埃の堆積が著しかった。

支持体
画面天地方向に緯糸の平織りのキャンヴァス。織り目が平均して 1㎝当たり 18 本、18 本のキャンヴァスが用いられる。船岡キャンヴァスのマークで帆に「S」が書かれる時代のスタンプが 2 箇所裏面向かって左に押されている。織り糸は太田作品や水谷作品よりやや均一で、地塗り層の染み出しも少ない。ただし、画布の幅や地塗りの塗布の様子は一致している。また、木枠から取り外した際に判明したが、裏面向かって左辺の張りしろ部分下部に「10meter」というスタンプが押されていた（図 16）。画布の天地方向の両端には画布の耳がある。しかし、左辺下部の画布はインデックスの山のように飛び出している。なお、当作品はこの飛び出しが画面向かって右下にある。水谷作品にはないが、太田作品には同様の飛び出しがあり、太田作品では 180 度回転させた画面向かって左上にある（太田作品には船岡のスタンプや 10meter のスタンプは押されていない）。

図16　「10meter」のスタンプ

キャンヴァスの左右辺は画面寸法より2㎝程度張りしろを残すように切られていた。上下辺はキャンヴァスの幅と木枠の寸法があまり変わらず、張りしろの最大幅は 7 ㎜ほどしかなく、下辺の一部においては張りしろが全くない箇所もあった。木枠に張り込んだ後に張りしろを切ったという訳ではなく、画布の幅ギリギリに合わせた木枠を用意し、張り込んでいるようである。
キャンヴァスを木枠に張るためにはキャンヴァスタックが使用されていた。ただし下辺は、額が付けられたのちにキャンヴァスタックから画布が破れ木枠から外れたようで、画面側、額の内側に釘が打たれていた。裏面には水が飛んだような跡や、垂れた跡が見られた。中央付近に汚れが四角く集中し、そこから汚れが垂れたような跡が見られた。なお、画布中央下側に四角く破れがあり、破れた画布は裏面に垂れ下がっていた。破れた部分の裏面は、周囲と汚れの程度が同じである。
なおこの破れは、名古屋観光会館から名古屋市美術

館に所有が移された際に、引き取りに際して先行して調査に行った写真家の福岡栄氏の話では、3 作品は重ねて広縁の窓際に置かれており、宮本作品に会議用の机の脚が押し当てられ、そのために破れていたのを確認したということであった。展示を終え保管時に破れが生じたものと考えらえる。また、破れはこの四角い破れの下や画面左、右上などにも見られた。他には画鋲で刺したとみられるような小さなものも散在していた。裏面全体に埃が堆積していた。全体的に張りが緩く、大きな変形や細かく波打つようなたわみが見られた。

地塗層

白い塗料が塗られている。上下辺は地塗り塗料が塗り残され、画布が露出している箇所がある。ただし地塗りのない画布上にも描画がされている。
釘穴周辺は浮き上がりや剥落も見られるが、おおむね固着は良い。

彩色層

油絵具が用いられる。絵具には筆から抜けた毛が見られた。白色のドロップ状の付着物が散見された。この白色の付着物は付着したすぐに大雑把に拭われた形跡となっているものもあった（図 17）。額のかかり付近には、所々に額の塗料と同色の塗料が付着していた。その額と作品とが接している箇所もあり、そういった箇所は額の塗料に絵具片がくっついてしまい剥落していた箇所もあった。

図17　白色の付着物

5 本の中桟があるが、中桟があるそれぞれの箇所と、木枠の縁にあたる箇所に、「木枠当り」が見られ、その部分は細かな亀裂が生じていた。画面中央付近の四角い破れは、破れの周辺は絵具の剥落があった。破れの後ろに垂れ下がっていた方は、折れなどにより剥落が生じていたが、かろうじて描画が推測できるほどには絵具層が残っていた。画面左下部にあった破れも破れの周辺は絵具片が剥落していた。加えてマイクロロスと言われる 1mm 以下の小さな剥落が画面全面に散見していた。

中央から右寄りの緑の箇所に浮き上がりが生じていた。

動物の目には不自然な白色のハイライトが入っていた。マントヒヒには先が割れた筆で無頓着に瞳にハイライトを入れたようになっていた（図 18）。雄ライオンのハイライトは丁寧に入れられているが、目に対してハイライトが大きく、アイラインの上に重なるようにハイライトが入れられている（図 19）。ハイライトのみ他の白色では使用されていないチタニウムホワイトが使用されている。ヒヒは、目と頬の間あたりの目ではない箇所に白色物質がある（図 20）。なおこの白色はカルシウムが分析により検出され、付着物の白色塗料と同様の塗料と考えられた。

雌ライオンの瞳は一見するとハイライトを入れられているようであるが欠損していた（図 21）。瞳という位置関係から、いたずらによるものと推測された。

図18　マントヒヒのハイライト

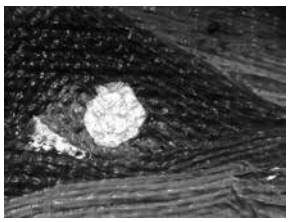


図19　雄ライオンのハイライト

図20　ヒヒのハイライト

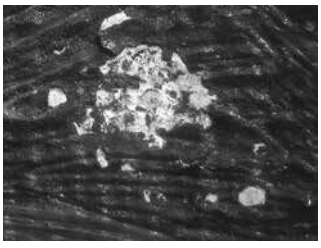


図21　雌ライオンの瞳は絵具の欠損

ワニス層

なし

＜額＞

作品に直接釘を打ち固定させていた。釘は頭を潰し(潰し釘)、釘を打った箇所はパテで埋められていた。

額にはかかり（しゃくり）部分があったが、別材になっており、窓などの枠である框のようになっていた。これも釘で額に固定していた。垂直方向に額に打っている釘には、作品に取り付けた後に釘頭を額と同じ塗料を塗布したようで、作品の画面に塗料が塗られてしまっていた。

なお塗料の塗布は上辺の上面のみ塗られておらず、正面・側面は塗布されていた。これらは全て太田作品に見られた作り、症状と同じであった。

上辺・下辺の額とかかりはそれぞれ継がれていた。

また、以前展示されていた際には壁と額を直接ボルトのようなもので固定していたのか、正面に穴が開いていた。穴を木で塞いでいた箇所もあった。現在は左右と中央の3箇所 N型吊り金具が取り付けられており、ワイヤーで吊る仕様となっている。

（2）修復方針

作品に用いられている各色の絵具に対し、溶剤テストを行い、使用できる材料を選定した。

画面がたわみ、破れの処置を行うため、額を外し、木枠から外す必要があった。そのために、先に破れ箇所、絵具の浮き上がり箇所を養生し、画面を保護することとした。その後、木枠を取り外すにあたり、額に隠れていた画面の養生が必要な箇所を再度養生することとした。

木枠から取り外したのちは、水の垂れた跡があったことや、埃の堆積が著しかったため、先に裏面を清掃・殺菌を行い、破れを繕うこととした。また木枠に張り直すために張りしろが足りなかったので、張りしろを新調することとした。

額や木枠を再利用するということであったため、取り外した額と木枠は解体・清掃・殺菌し、釘などで穴が開いていたり、割れていたりした箇所を埋めることとした。

仮枠に新調した張りしろを使って張り込み、変形修正を行うこととした。作品が充分に伸び、変形が治まってから画面の安定化を図るため浮き上がり接着を施すこととした。

その後、画面のクリーニングや付着物の除去を行い、木枠に張り変えることとした。木枠に張った後、鑑賞に支障をきたさないよう絵具の欠損箇所に充填整形を施し、補彩を行うこととした。補彩は原則欠損箇所にのみ施し、クリーニングでは取れきれない、作者の意向に則わない汚れや付着物に施すこととし、大きく欠損している箇所は補彩したということが分かるように施すこととした。不自然と見受けられた瞳のハイライトはハイライトの入れ方や、絵具の種類を考慮し、今回は補彩にてハイライトを加える前の状態に近づけた。ただし作者以外の者がハイライトを入れたとしても完成後すぐに入れられていたのであれば、作品を鑑賞したことのある人々の記憶ではハイライト入りが正しく、時間の経過を伴う作品の価値としては残した方が重要ではあるとも考えることができるため、そういった資料がでてきた際にすぐ除去できるように可溶性のアクリル絵具を用いることにした。

次に、光沢を調整し、画面を保護するためにワニスを塗布することとした。

最後に、既存の額を取り付けることとした。

これらの処置は、3連作品ということもあり、先行して行った太田三郎作品と同様に行い、修復後のクリーニングや補彩の程度が同レベルになるように心掛けた。

（3）修復工程

1．写真撮影 (処置前) (2022 年 7 月)

修復前の作品の状態を記録し、調査を行うために写真撮影を行った。撮影は可視光による正常光撮影と、側光線撮影、不可視光による紫外線蛍光撮影、紫外線反射撮影、赤外線撮影を行った。他にデジタルマイクロスコープでの表面の観察、蛍光 X 線による顔料推定を行った。

2．状態調査・修復計画の立案 (2023 年 4 月)

作品の状態を詳細に記録し、昨年に行った調査の分析結果と、溶剤テストによる絵具、汚れの水・溶剤に対する反応結果をもとに本作品の修復材料の選定や、修復手順といった修復計画を立案した。

3．絵具層の養生（4 月）

額の取り外しの前に、浮き上がっている絵具層を典具帖紙にて地獄張りし養生した。またメンバーが複数おり入れ替わり作業するため、どこが損傷しているか簡単に確認できるという意味も持つ。

画面に埃が堆積しており、以後の作業にて埃が散ることを防ぐため、刷毛でやさしく画面を掃き埃をあらかじめ除去した。

4．額の取り外し（4 月）

額は木枠に直接釘にて打たれ固定されており、釘は深くまで打たれ、その釘が打たれていた箇所はパテで埋められていた。また釘は潰し釘となっていた。そのままでは取り外すことができないため、釘の周囲を削り、引き抜いた。削る際は作品にかかる振動を最小限とするため、ルーターを用いた。

5．キャンヴァス取り外し（4 月）

養生をしたまま画面を下に向け、キャンヴァスタックを外し安全に木枠からキャンヴァスを取り外した。

6．裏面清掃・殺菌／旧破れの繕い除去（4 月、5 月）

埃や虫糞を除去するため、埃を刷毛で掃き出し、掃除機で吸引し埃の除去を行った。その後、浄水を浸み込ませたウエスで拭き、汚れが取れなくなったら、エタノール 80%水溶液を浸み込ませたウエスで拭き殺菌を行った。

これらの処置でも取れなかった付着物は異物針を用いて除去を行った。

7．破れ・穴の繕い（5 月）

破れは画布の織り目方向に沿うよう、かつ破れに対しできるだけ垂直になるように、先端を削った糸を渡す「ブリッジ」という処置を行った。破れが大きく画布が欠損している箇所には補布を行った。小さな穴には糸先を削った際に出た繊維の塊を詰めた。これらはすべて膠を用いて接着した。

8．張りしろの新調（5 月）

木枠に張り戻すには張りしろの幅が狭く、作品の画布の織り糸数など類似した画布で新調した張りしろを付け足した。

9．変形修正・仮枠固定（5 月、6 月）

作品より一回り大きい仮枠に作品を伸ばし緊張を持たせて張った。徐々に伸ばし変形修正を行った。

10．浮き上がり接着（5 月、6 月）

浮き上がりがある箇所は養生の和紙をしていたため、そのまま和紙に膠を塗布し、シリコンシートで保護をしながら、コテを用いて加温加圧による浮き上がり接着を行った。

11．クリーニング（5 月、6 月）

浮き上がり接着の和紙と余分な膠を除去しつつ、クリーニングを行った。クリーニングには竹串に脱脂綿を巻き付けたものを使用し、その綿棒にカルキ除去を行った浄水を含ませたものを使用した。綿棒は擦るように動かさずローリングさせ、力を入れず行った。また、額の塗料が付着した箇所や、白い塗料が垂れていた箇所があり、クリーニングでは取れない箇所はメスを用いて安全に取れる箇所のみ除去を行った。動物の瞳に入れられたハイライトは、水を用いたクリーニングで除去が可能な様相であったが、同時に周囲の絵具の剥落を引き起こしそうであったため確認に留めた。

12．木枠清掃・補修（6 月）

木枠がゆがまないようにと四つ角などに打たれていた釘を外し、解体し、木枠を浄水で湿らしたウエスで拭き掃除を行った。さらにエタノール 80 %水溶液で拭き殺菌を行った。なお、木枠の割れや欠損、また強度が落ちそうな穴にはパテを詰めた。そして再度、組み直し、釘が打たれていた箇所には、木枠の幅より短いステンレスのネジを用いて固定し直した。

13．木枠に張り直し（6 月）

木枠に作品をステンレスのステープルを用いて張り直し

を行った。新調した張りしろは、2つ折りにし、裏面の木枠に真鍮小鋲で留めた。小鋲の間隔は太田作品と同様とし7cm、処理も同様に短手に角を折り込み、被せも短手側とした。

14．充填・整形（8月）

絵具の欠損箇所に、ボローニャ石膏と膠の充填材を詰め充填した。欠損箇所以外にはみ出した充填材を除去し、周囲のマチエールや画布目に合わせて整形を行った。

15．水彩補彩（8月）

後に再修復が必要になった際に除去の可逆性の観点から、また充填箇所にそのままアクリル補彩を施すと、後に光沢ムラが生じやすくなるため絶縁層とするためにも水彩で補彩を施した。

16．ワニス塗布（9月）

絵画層の光沢を整え、アクリル補彩の色を合わせるためにワニスを塗布した。

17．アクリル補彩（（9月、10月）

過度な補彩にはならないように、欠損箇所の充填材箇所に補彩を施した。またクリーニングでは落としきれなかった汚れに対して、鑑賞に支障の出ない範囲で軽減するため汚れ箇所に補彩を施した。瞳のハイライトは画面に使われた白色絵具と異にしている点、ハイライトの入れ方が不自然であったり、作者の宮本の当作品や他の作品では見られない筆跡であったりする点から、ハイライトを除去せずに、その上に補彩を施すこととした。　除去しなかった理由の1つに、いつからハイライトが入っているか分からないがこの作品を鑑賞してきた人々の認識の歴史を優先するのであれば、ハイライトを残すという選択をすべきであるため、いつでも元に戻せるという点がある。

18．ワニス噴霧（11月）

画面の光沢を整えるため、また、画面の保護のためにワニスを噴霧した。

19．額の調整（5月、6月）

額とかかりを解体し、塗料を削り剥がし、穴や窪み・欠損にパテを入れた。額とかかりを接着剤で固着し、固着した継ぎ目にもパテを詰め、再度塗装を施した（上辺上面は塗料が塗られていなかったため状態維持）。なお、かかりには直接額と作品が接しないようにフェルトを貼った。処置前は、かかりは額より2㎜程度段差があったが、フェルトの厚さ分、額とかかりを面一とした。

20．額の取り付け（12月）

当初の取り付け方と同様に、額は作品に直接固定することとした。ただし、釘ではなくネジを用いた。ネジの間隔は、左右辺、上下辺共に70㎝程度の間隔でネジを締めていった。ネジは深く埋め込み、作品と壁に養生をしてネジ頭を隠すようにパテを詰め、塗料を塗った。
木枠の右下に修復後のラベルを貼った。

21．写真撮影（修復後）（12月）

通常光で額あり、なし。表と裏を撮影した。

表2　作品に付加した修復材料（全作品共通）

材料名	使用用途	除去方法
張りしろ（麻布）	木枠に張るため新調	
BEVA371シート	張りしろ接着	熱可溶性、ヘキサンやアセトンで溶解
麻糸	破れの繕い	
兎膠（1：10wt水溶液）	破れの繕い・浮き上がり接着	水に溶解
ステープル（ステンレス）	木枠への固定	
真鍮釘	張りしろの固定	
ボローニャ石膏・膠	充填材	水にて溶解
水彩絵具	補彩	水にて溶解
ダンマルワニス（10, 15, 20 wt %）	ワニス	ミネラルスピリットに溶解
溶剤型アクリル絵具	補彩	ミネラルスピリットに溶解
やまとのり	修復後ラベルの接着	水にて溶解

【《No.1》（太田）修復画像】

図22　修復前

図23　処置中の養生の様子

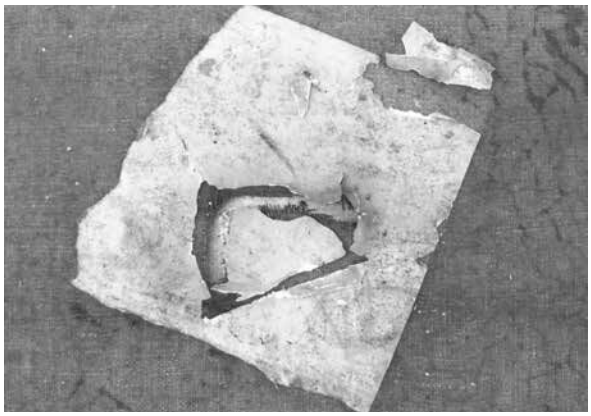


図24　修復前：裏面…洋紙が貼られ、さらに破れていた

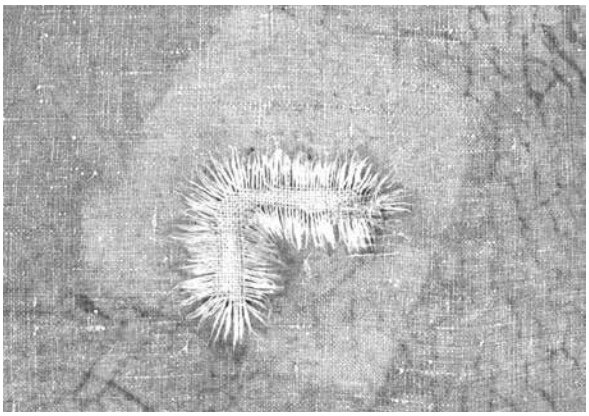


図25　裏面…補布後

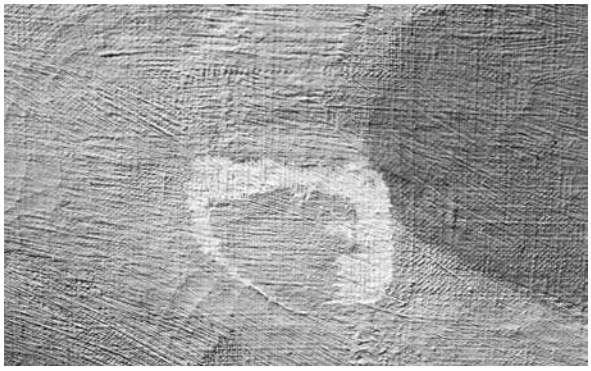


図26　充填・整形後…マチエールや画布目を再現

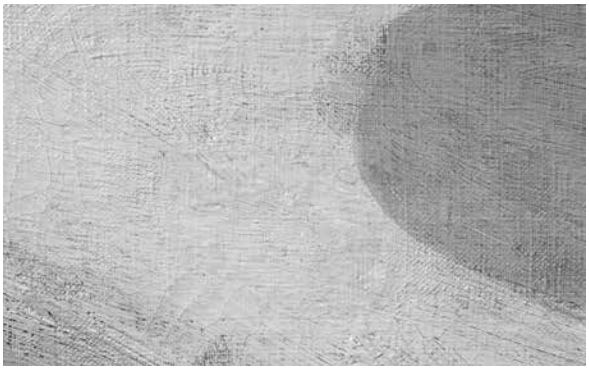


図27　補彩・ワニス噴霧後

【《No.2》（水谷）調査・修復画像】

図28　赤外線画像（部分）

《No.2》（水谷）のカメレオンは赤外線画像による観察により、カメレオンの前足、後足に絵の描き直しを確認できた。

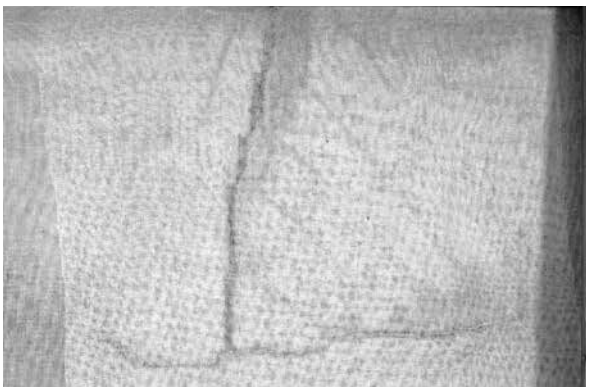


図29　寒冷紗が貼られた状態

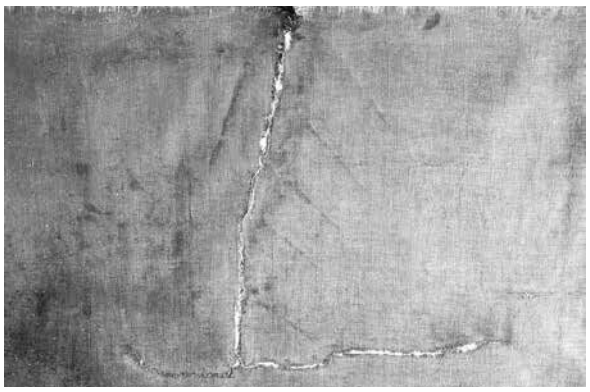


図30　寒冷紗を剥がした状態

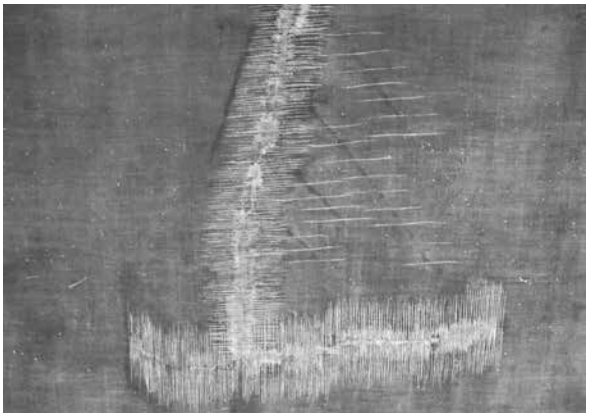


図31　破れの繕い…ずれていた画布目を合わせながら行った

図32　繕いを終えた画面側の状態

図33　充填後

図34　整形後…余分な石膏を除去し、マチエールや画布目を再現

図35　筆跡を再現した整形

図36　アクリル補彩後

【《No.3》(宮本)修復画像】

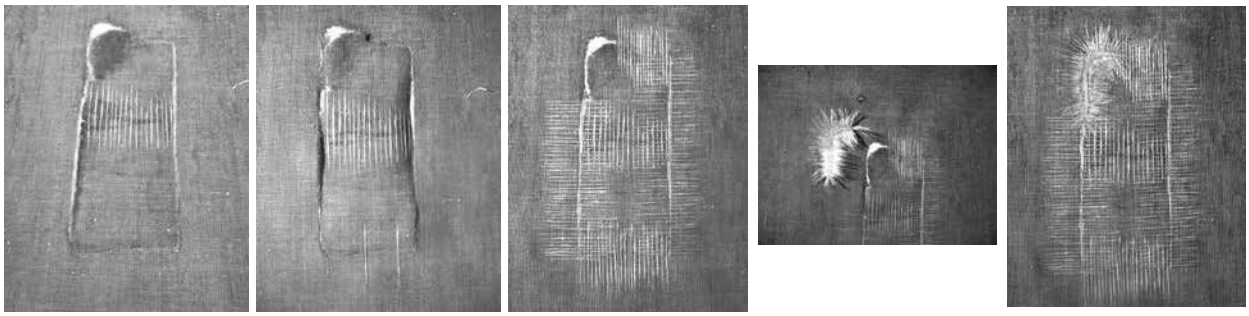


図37−41　破れ繕い手順：(左から) 破れはブリッジという方法で繕い (図37-39)、画布が欠損してる箇所は補布を行った (図40)。完了 (図41)。

図42　作業の様子

図43　作業の様子

図44　作業の様子

図45　作業の様子

図46　作業の様子

図47　作業の様子

調査報告：藤田嗣治《家族の肖像》（1932年）について

森本　陽香

はじめに

藤田嗣治《家族の肖像》（図1）は、1932年、中南米を旅行中に制作された素描による肖像画である。1931年10月末から約2年間にわたる中南米旅行の間、藤田は各地で現地制作し、個展を開催して滞在資金を捻出していた。

この作品は、平成3年に日本の画廊を通じて名古屋市美術館が購入したもので、モデルの容貌からおそらく現地の家族を描いたものと推測されてきたが、モデルや制作された地域について、詳しいことは分かっていなかった。しかしながら今年度、東京藝術大学所蔵の藤田嗣治資料（以下、「藤田資料」と表記）を調査する中で、本作品についての新たな手掛かりを得ることができた。いまだ不詳な点は多いものの、明らかになったことについて、調査報告としてここに記しておきたい。

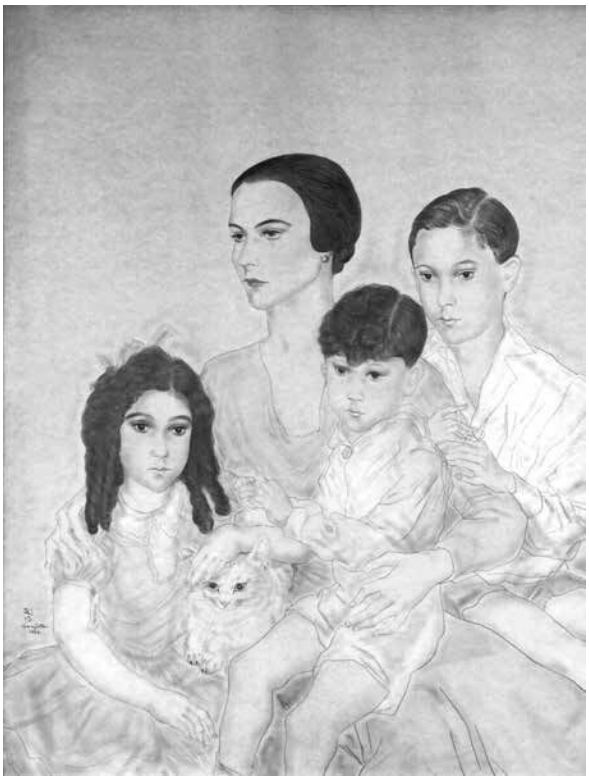


図1 藤田嗣治《家族の肖像》1932年 鉛筆、パステル・紙
名古屋市美術館蔵
© Fondation Foujita / ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2023 X0193

1. モデルについて

まず、本作品に描かれたモデルが明らかになったことが、調査の最も大きな収穫であった。まず、中央の婦人はマリア・アレハンドリナ・パッソ・ローザ（María Alejandrina Passo Rosa）、他3名は彼女の子どもで、右から順に、長男のゴンサロ（註1）、次男エンリケ（註2）、長女スサナ（註3）である。彼らはアルゼンチンの家族で、1932年3月から7月にかけて藤田がアルゼンチンを旅行した際に制作したものと考えられる。

モデルが判明するきっかけとなったのは、藤田資料に含まれていた1冊のスクラップブックだった。スクラップブックには、国内外の新聞や雑誌の記事が記録されており、藤田の筆跡で記事の出典や日付が書き込まれている。その中に、《家族の肖像》の作品図版を貼り付けたページがあり、余白に「ATLÁNTIDA」という藤田のメモ書きがあった（図2）。ATLÁNTIDA（アトランティダ）は、1918年にアルゼンチンで創刊された週刊誌（註4）で、政治から文化芸術、美容やファッションまで幅広いジャンルを取り扱う上流階級向けの雑誌媒体である（図3）。《家族の肖像》は、1933年6月22日発行号の13頁に掲載されていた。図版のほかに解説文等は添えられておらず、「Doña Alejandrina Passo Rosa de Gil y sus hijos Enrique, Susana y Gonzalo」、「Retrato por Foujita」と短く記載されているのみである。当時、アルゼンチンでは、『アトランティダ』のような雑誌に上流階級の人々の肖像画や肖像写真を掲載する習慣があり、《家族の肖像》もそうした肖像画の一つであると考えられる。1933年6月22日号の目次を参照すると、《家族の肖像》が掲載されたページは「ALREDEDOR DEL GRAN MUNDO」すなわち「社交界の周辺」という見出しのカテゴリーに分類されていることも、そのような事実を裏付けている。

中央の婦人、アレハンドリナの夫エンリケ・ジル（註5）は法律家であり、ワシントンのアルゼンチン大使館の一等書記官を務めた経歴もあるらしい。アルゼンチン国内の法律研究所やアメリカの商工会議所などにも関わっており、アメリカとアルゼンチンの関係構築に貢献した人物のようである。また、アレハンドリナの母方の祖父も法律家であり、一家はアルゼンチン国内では上流に属する法律家系の家柄であったと考えられる。この家族が藤田とどのように知り合い、肖像画を注文するにいたったのか、その経緯はまだ明らかではないが、藤田がブエノスアイレスで開催した個展（1932年5月2日～14日［註6］、ガレリア・ミュラー）で知り合った可能性が高いのではないかと推測される。

2. ブエノスアイレス、ガレリア・ミュラーでの個展について

藤田のスクラップブックには、中南米旅行の期間に各地で開催した個展での売買作品リストが添付されていた。それによると、ブエノスアイレスのガレリア・ミュラーで開催した個展では、20点ほどの作品が売約済みとなり、大方、藤田がつけた価格のとおりに売買契約が行われている。

図2 雑誌『アトランティダ』 1933年6月22日号13頁の切り抜き 藤田嗣治資料スクラップブックより 東京藝術大学蔵
© Fondation Foujita / ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2023 X0208

スクラップブックに残っているのは売買リストであり、出品目録ではないため、出品された作品のうち何割ほどが売約されたのかは定かではないが、売約済み作品に限っていえば、おおむね希望通りの販売がかなったということであろうか。世界恐慌による不況のあおりを受け、中南米での個展で大きな収入は得られなかったといわれるが、残された売買作品リストは、個展が盛況だった事実を裏付ける資料といえるだろう。

3. 作品について

《家族の肖像》は、母親と3人の子どもたちを描いたファミリーポートレートである。夫の姿はないが、夫エンリケが藤田に注文し、妻子の姿を描かせたのだろう。母であるアレハンドリナは凛とした表情で美しい横顔を見せており、両腕で長女と次男の肩を抱いている。白いシャツ姿の長男ゴンサロは、母親の左腕をつかむように寄り添っている。幼い次男エンリケは母親の膝に腰掛け、長女スサナは、猫を脇に抱えている。寄り添って座る母子のポーズは家族の絆を表しているように見えるが、4人は互いに別々の方向に視線を向けており、表情から親密さはほとんど感じられない。一方で、4人それぞれの存在感は際立っており、一人ひとりのポートレイトとして見ても見ごたえある描写に仕上げられている。このような構図は、同時期にしばしば描いていた現地の人々をモデルにした素描に近いように思われる。藤田の素描では、人々は民族衣装をまとい、互いに視線を交錯させずに様々なポーズでたたずむ姿で描かれる。こうした素描の一部には、愛用のカメラで撮影した写真を活用していた可能性が指摘されているが（註7）、別々の写真をもとに複数の人物を組み合わせて作った構図と考えれば腑に落ちる。本作品の場合はどうだろうか。

本作品は茶色いボード紙に鉛筆とパステルで描かれている。シンプルな素描ではあるが、細部まで非常に丁寧に描き込まれている。注文制作であることをふまえると、実際のモデルを前にして仕上げた可能性が高いだろう。しかし、ブエノスアイレスに滞在する約2

か月のうちに制作したと考えると（註8）、実際のモデルを前にした機会とは別に、写真を参考に丹念に仕上げた可能性も、微小ながらあるかもしれない。

画面左下のサインによると、制作は1932年である。雑誌『アトランティダ』への掲載は翌年6月で、発行当時、藤田はすでにアルゼンチンを離れ、メキシコに滞在していたから、誰かが作品の掲載を確認して、雑誌を藤田に送ったのかもしれない。

作品が、この家族の元からいつどのような経緯で手放されたのか、詳細は分かっていない。当館は日本国内の画廊を経由して本作品を入手したが、日本にたどり着くまでの来歴も不明である。

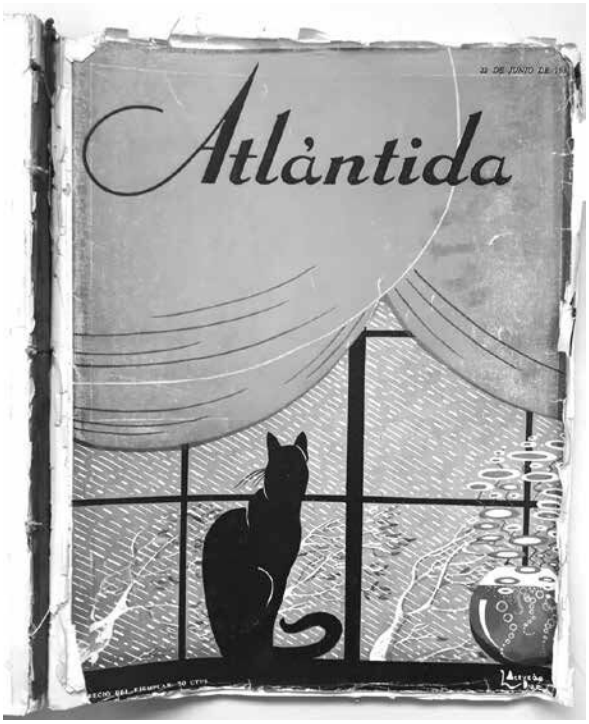


図3 雑誌『アトランティダ』 1933年6月22日号表紙 アルゼンチン国立図書館蔵

おわりに

《家族の肖像》について現時点で分かったことは以上であり、詳細が不明な点が多々あるため、今後も調査を継続する予定である。モデルが明らかになったことは今後の調査にとっても大きな手掛かりとなるだろう。中南米旅行中の藤田の交友関係の解明などにも、いずれ結び付いていくかもしれない。

註

（1）Gonzalo Gil Passo Rosa 生没年不詳。
（2）Enrique A. Gil Passo Rosa 生没年不詳。
（3）Susana Valeria Rosa María Gil Passo Rosa (1926-2010)。スサナはイギリスの作曲家サー・ウィリアム・ターナー・ウォルトン（Sir William Turner Walton, 1902-1983）と結婚し、ウォルトンの死後、財団を設立するなどした功績が知られる。
（4）1950年以降は月刊誌となり、1970年に廃刊している。
（5）Enrique Buenaventura Natalio Gil Ruiz (1890-1960)
（6）藤田資料によると、会期は14日までとされているが、藤田による売買作品リストには19日まで開催したと記されている。
（7）林洋子『藤田嗣治 作品をひらく 旅・手仕事・日本』名古屋大学出版会、2008年、479頁。
（8）東京藝術大学が所蔵する藤田の日記によると、藤田は1932年3月28日にブエノスアイレスに入港し、ロサリオ、コルドバ等を旅した後、7月27日にブエノスアイレスを発ってボリビアに入っていることから、アルゼンチン滞在期間は約4か月間であり、ブエノスアイレスに集中的に滞在した期間は約2か月である。

本作品の調査に際して、兵庫県立美術館学芸員・橋本こずえ氏、アルゼンチン国立図書館（La Biblioteca Nacional Mariano Moreno de la República Argentina）から貴重なご助言を賜りました。末筆ながら、本稿執筆にご協力いただきました方々に厚く御礼申し上げます。

赤瀬川原平のスクラップブック―〈模型千円札事件〉関連記事目録

勝田　琴絵

本目録は、赤瀬川原平（1937-2014）旧蔵のスクラップブックに収められた記事の一覧を提示するものである。いわゆる〈模型千円札事件〉は、多彩なメディアを横断する赤瀬川の活動のなかで、日常と芸術の境界を問い直した重要な一例として知られている。1963年、赤瀬川は千円札の拡大模写《復讐の形態学（殺す前に相手をよく見る）》（当館蔵）を制作し、写真製版で印刷した「複製千円札」を個展の案内状や梱包作品に使用した。しかしこれらの活動が警察の目に留まり、1965年に通貨及証券模造取締法違反の疑いで起訴されることとなる。裁判は多くの新聞・雑誌等で報じられ、また評論家や前衛作家による言説が数多く生み出された。本スクラップブックは、それらの記事を収集したものである。

名古屋市美術館では1995年、赤瀬川の初の本格的な回顧展「赤瀬川原平の冒険―脳内リゾート開発大作戦」を開催した。この展覧会の基礎となったのは、作家の自宅にあった膨大な資料である。2019年度には、これら資料のうち1件273点をご寄贈いただくこととなった（註1）。その内訳は下記の通りである。

1.《千円札印刷作品（模型千円札）》　2点
2.裁判の法廷文書（起訴状や判決文、「意見陳述」「上告趣意書」等）（註2）　66点
3.裁判で提出した証拠品（「紙幣類似品」コレクション、当時の新聞・雑誌等）　78点
4.千円札事件懇談会資料（法廷の記録写真、製作した印刷物、事務局資料等）　115点
5.関連作品資料（《復讐の形態学（殺す前に相手をよく見る）》模写のための型紙、ハイレッド・センターによる制作物等）　12点

今回目録を公開するスクラップブックは上記の4に含まれるもので、全2冊からなる。また付随して、スクラップブックのための切り抜きを収めた封筒が1封ある。

1冊目には、主に1964年1月から1967年9月までの記事が含まれ、後半の数ページには、裁判資金を集めるためにおこなわれた映画会「天井館旗揚げ興業」（おぎくぼ画廊、1966年）関連記事が貼付されている。2冊目には、二審への控訴が棄却される1968年11月までの記事が集められている。付随する封筒（註3）には、スクラップブックに含まれる記事と一部重複する切り抜きに加え、本件より前に世間を騒がせた偽札事件「チ－37号」（1963年）や、関連づけて語られることもあった「黒い雪」裁判（1967年）、そして赤瀬川が再び事情聴取を受けたいわゆる「第二次千円札事件」（1973年）に関する記事が集められている。

各スクラップは、掲載誌名・紙名とページ数がわかるように貼付され、本件とのつながりが直接的ではない記事の場合には、関連箇所が赤線や囲みによって強調されている。実際の収集が本人のみによって行われたかは定かではなく、本件が法廷で議論されたことを踏まえれば、赤瀬川を支援した「千円札事件懇談会」のメンバーが作成を手伝った可能性も考えられる。しかし、スクラップブック内には赤瀬川本人の筆跡による書き込みが随所に見られ、作家が〈模型千円札事件〉が波及する世間の反応に、いかに自覚的であったかを示すものと言ってよいだろう。性質上、本目録は「千円札事件」の関連記事を網羅するものではないが、少なくとも作家本人がメディアでの報道や議論をどこまで把握していたか知る手がかりとなる。

先行研究では、裁判を契機に「複製千円札」が「作品」としての性質を強めるとともに、そこから派生して言説や関連作品が生み出され、それらがいわば総体として〈模型千円札事件〉というひとつの作品となったとの見方がなされている（註4）。この考え方に立脚するならば、本目録は赤瀬川の生み出した「作品」の全体像を知る助けとなるだろう。

（1）2021年度の当館常設展「名品コレクション展Ⅱ」（2021年12月11日～2022年4月10日）ではこの一部を展示した。
（2）その一部は、赤瀬川原平『オブジェを持った無産者』現代思潮社、1970年［復刻：河出書房新社、2015年］等に再録されている。
（3）裁判の弁護を担当した三原橋法律事務所の封筒で、表に「千円札裁判　新聞雑誌切抜」と記入されている。
（4）富井玲子「「日常性の下降」から「芸術性の上昇」へ―赤瀬川原平・他《模型千円札事件》における作品空間の生成と移動」『うごくモノ　「美術品」の価値形成とは何か』東京文化財研究所編、平凡社、2004年、375-390頁。富井玲子「言説としての《模型千円札事件》―原資料による再構成」『美術批評と戦後美術』美術評論家連盟編、ブリュッケ、2007年、169-192頁。
「千円札事件」に関するその他の研究については下記を参照。水沼啓和「千円札裁判の展開」『赤瀬川原平の芸術原論展―1960年代から現在まで』展覧会図録、千葉市美術館／大分市美術館／広島市現代美術館、2014年、128-156頁。河合大介「《模型千円札》理論の形成主体に関する考察―赤瀬川原平著作の分析を中心に」『成城美学美術史』第24号、2018年、1-15頁。渡邉くらら「赤瀬川原平の千円札―「偽札事件の模倣」としての解釈の試み」『京都国立近代美術館研究論集　CROSS SECTIONS』第9号、2019年、18-33頁。

本稿の執筆にあたり、目録の作成を手助けいただいた村尾香織氏、資料についてご教示いただいた山田諭氏に大変お世話になりました。心より御礼申し上げます。

【凡例】

・整理番号は「1-xx」、「2-xx」がそれぞれ1冊目、2冊目のスクラップブックに貼付された記事、「e-xx」が付随する封筒に収められた記事を表す。
・スクラップブックに収められた記事は、貼付された順に配列する（従って発行日順とは限らない）。
・封筒に収められた記事は、収納された順番ではなく、発行日順に配列する。
・封筒に収められた記事には、スクラップブックとの重複がある。本目録では、スクラップブックに含まれない記事のみを一覧し、重複した切り抜きがあるものは整理番号に「＊」を付した。
・整理番号に「＃」を付した記事は、以下の文献目録に採録されていないことを示す。赤塚行雄編「関連文献目録」『機関』14号［赤瀬川原平特集］、1987年、93-96頁。
・タイトルから本件の関連性がわかりづらい記事に関しては、傍線等で強調された箇所も参考に、その一部をかぎ括弧内に引用した。
・［　］内は編者による補記である。

整理番号	筆者	表題	紙名 / 誌名	頁	掲載／発行日	備考
1-1		画家が旧千円札を模造 三業者に作らす　一色刷りで精巧　展覧会で「作品だ」と配る 「チ－37 号」との関連を追及	朝日新聞	11 面	1964 年 1 月 27 日	インクによる貼付跡のみで、現物はなし
1-2		ニセ千円札で“創作” “包装芸術”の素材に　前衛画家千三百枚印刷させる 「チ－37 号」とは無関係	夕刊東京タイムズ	3 面	1964 年 1 月 27 日	
1-3		千円札の包装図案 画家を取調べ・チ－37 号とは無関係	毎日新聞（夕刊）	7 面	1964 年 1 月 27 日	
1-4 *		“芸術品”に千円札を模造 本格的な写真版　“ニセ札”で使用の恐れも 製造した画家を送検	内外タイムス	7 面	1964 年 1 月 27 日	
1-5		画家が旧千円札を模造 包装紙、案内状に使う	東京新聞（夕刊）	7 面	1964 年 1 月 27 日	
1-6 *		“聖徳太子”大いに怒る　千円札の案内状事件 通貨をつかうとは　芸術でもけしからん　画家を書類送検	スポーツタイムス	7 面	1964 年 2 月 16 日	
1-7		素粒子	朝日新聞（夕刊）	1 面	1964 年 1 月 27 日	「[…]ここに旧千円札模造画家。あれは模写する価値などありはせぬ。 つまりニセ画家にすぎん。[…]」
1-8		［画家が千円札模造　チ－37 号とは無関係］	大分合同新聞	［3 面］	［1964 年 1 月 27 日］	「（東京地裁に提出中）」のメモがあり、現物はなし
1-9		魚眼　“ニセ札事件突破口”と画家	日本読書新聞	2 面	1964 年 2 月 3 日	
1-10		千円札模造の画家書類送検 チ－37 号とは無関係	朝日新聞	16 面	1964 年 2 月 18 日	
1-11		ニセ札騒動“千円芸術”の表と裏 物みな混乱する最前衛画家の背景	週刊実話特報	pp. 20-25	1964 年 2 月 22 日	
1-12	赤瀬川原平	“資本主義リアリズム”論	日本読書新聞	6 面	1964 年 2 月 24 日	「寫」の印あり
1-13		反権力思想の模型 ニセ千円札と前衛芸術家 滝口修造氏の意見　表現行為の自由を 諷刺を越える微妙な認識	日本読書新聞	1 面	1966 年 1 月 31 日	
1-14 #		雑誌紹介　機関（10 号）	日本読書新聞	10 面	1966 年 3 月 28 日	
1-15	ヨシダ・ヨシエ	ファクト’66　美術　千円札は絵画の対象にならないか	宝石　2 巻 5 号	p. 241	1966 年 5 月 1 日	
1-16	赤瀬川原平	すばり［ママ］一言　「模型千円札」裁判の停止を	美術手帖	［p. 93］	1966 年 4 月	
1-17 #	赤瀬川原平	［手書き原稿　4 枚］				上記記事に対して「（原文　カットさる）」のメモとともに貼り付け
1-18		美術　スポット・ライト 千円札の模型で起訴された赤瀬川原平氏	婦人公論	［p. 233］	1966 年 4 月	赤瀬川へのインタビュー記事
1-19	石子順造	知覚と統覚と幻覚と－影か柳［ルビ：まこと］か佑介さんか－	眼　第 12 号	pp. 2-3	1966 年 5 月 15 日	「[…]そうでした。〈描く〉という行為をもっとも象徴的に質問形で行為した一例に、近く公判を控えた赤瀬川原平君の「千円札」があります。[…]」

整理番号	筆者	表題	紙名／誌名	頁	掲載／発行日	備考
1-20 *		芸術か犯罪か 「模型千円札」裁判 包装紙などにデザイン　青年画家と印刷業者起訴 評論家ら応援運動	東京新聞（朝刊）	15 面	1966 年 7 月 10 日	
1-21	滝口修造	週刊新潮掲示板	週刊新潮	p. 68	1966 年 7 月 16 日	「私の知っている若い画家 A 君が二、三年前に千円札の模型を陳列したり印刷して案内状に使ったりしたことがありますが、最近、それが紙幣模造の容疑で起訴されました。[…]」
1-22	今亜樹	窓　通貨模造芸術事件	眼　第 13 号	［p. 4］	1966 年 6 月 15 日	「今亜樹」は宮川淳か
1-23 *	赤瀬川原平	窓　豚の眼	眼　第 14 号	［p. 4］	1966 年 7 月 15 日	
1-24		“千円札裁判へ”　事件の経緯とアッピール 千円札事件日録　公判日程	千円札事件懇談会		1966 年 7 月 8 日	
1-25 *		芸術は法で裁かれず 「千円札事件懇談会」が声明文 声明文要旨	日本読書新聞	2 面	1966 年 7 月 18 日	
1-26		「千円札事件」で　滝口、中原氏ら　特別弁護人に	毎日新聞（夕刊）	3 面	1966 年 7 月 19 日	
1-27	東京・工藤晋	読者の声 死した芸術は裁けず 本紙「芸術は法で裁かれず」によせて	日本読書新聞	2 面	1966 年 7 月 25 日	「（公務員・30歳）」とあるが実際には千円札事件懇談会メンバーのひとり、今泉省彦
1-28	高松次郎	読者の声 限りなき「問い」のために 工藤晋「死した芸術は裁けず」にふれて	日本読書新聞	2 面	1966 年 8 月 8 日	
1-29 *		三被告、共謀は否認 初公判ひらく　包装紙の千円札事件	東京新聞（夕刊）	6 面	1966 年 8 月 10 日	
1-30 *		芸術？犯罪？　初公判 模造千円札の個展案内状	毎日新聞（夕刊）	7 面	1966 年 8 月 10 日	
1-31		SNAP　千円札裁判	週刊新潮	［p. 123］	1966 年 8 月 20 日	
1-32	東京・工藤晋	読者の声 「あいまいな海」いまいずこ 再び「千円札事件懇談会」に問う	日本読書新聞	2 面	1966 年 9 月 5 日	
1-33 #		公~~判~~演期日~~召~~招喚待状	千円札事件懇談会		1966 年 6 月 1 日	「寫」の印あり
1-34		“千円札裁判”へ　ブツ・法廷・行為 東京地方裁判所刑事第 701 号法廷	千円札事件懇談会		1966 年 8 月 15 日	「許複寫」の印あり
1-35	大島辰雄	美術メモ　千円札事件第一回公判 ＜東京地方裁判所　1966 年 8 月 10 日＞	三彩	p. 76	1966 年 9 月 1 日	
1-36	池田竜 [ママ] 雄	「千円札裁判」傍聴記 有罪か？無罪か？芸術の表現の自由をかけた 千円札裁判公判はじまる	美術手帖	pp. 74-75	1966 年 10 月	

整理番号	筆者	表題	紙名／誌名	頁	掲載／発行日	備考
1-37	関根弘	白昼の通り魔4 暴行魔・庶民・毛沢東　いずれに自己を托したのか	映画芸術	p. 61	1966 年 9 月	「[…]犯罪者同盟とかなんとかクラブとかをつくって、ニセ千円札をつくり、刑事犯に問われてから、慌てて芸術を楯にとって抗弁しているどこかの絵描きにくらべれば、犯罪を全的に肯定している大島渚の心情は見上げたものだが、芸術そのものが犯罪だと思っていない点では五十歩百歩ということになろう。[…]」
1-38		前代未聞『千円札事件』の珍裁判 前衛ゲイジュツ厳粛なる法廷をホンローす	週刊大衆	pp. 96-97	1966 年 9 月 22 日	
1-39		東風西風　“千円札裁判”と前衛芸術	中央公論	pp. 42-43	1966 年 10 月	
1-40 #		編集メモ　「千円札事件懇談会よりのお知らせ。[…]」	話の特集	[p. 161]	1966 年 10 月 1 日	「[…]貨幣が芸術・美術品として扱われたり、使われたものがあったら事務局まで御一報下さい。[…]」
1-41	川仁弘	ブツと作品と法廷　ファルス“千円札事件裁判”	日本読書新聞	8 面	1966 年 9 月 12 日	
1-42	東京・石子順造	読者の声 権力もまた幻想の構造体 工藤晋「“あいまいな海”いまいずこ」に答える	日本読書新聞	2 面	1966 年 10 月 3 日	
1-43	今亜樹	窓　開幕2分前の対話	眼　第 16 号	[p. 5]	1966 年 9 月 15 日	
1-44	滝口修造	直言曲言　生みの苦しみ	朝日新聞（夕刊）	7 面	1966 年 10 月 6 日	「いま若い芸術家が千円札を模造した事件の裁判でややこしくなっています。[…]」
1-45	石子順造	幻術に関する断章	一宿一飯　発見の会・シアター 25　No.9		[1966 年 9 月]	「丁度一ヶ月程前の八月十日、ぼくは固い椅子に閉口しながら、東京地方裁判所第七〇一号法廷の傍聴人席に坐っていた。[…]」
1-46	鶴岡善久	’66　現代詩・視点	詩学　8 月号	pp. 10-11	1966 年 9 月 30 日	「いわゆる千円札事件の第一回公判が、八月十日東京地方裁判所刑事第七〇一号法廷で開かれた。[…]」
1-47	川仁宏	聖徳太子が三千人	話の特集	pp. 28-29	1966 年 12 月 1 日	
1-48 #	石堂淑朗	批評と論争　1 松本俊夫に与う　めめしき映像論者たち	映画芸術	pp. 55-58	1966 年 11 月	「[…]サドの文学裁判は埴谷雄高をはじめとする文学者達が大勢ハブニングよろしく参加したし、偽千円札事件の赤瀬川裁判だって滝口修造氏から粟津潔氏と巾広い層が法廷に足を運んでいる。[…]」
1-49	種村季弘	批評と論争　3 アルトナ・幻日・女のみづうみ 見る者と見られる者との対話	映画芸術	pp. 61-63	1966 年 11 月	「[…]武智裁判は進行中で予断を許さない。一方では千円札裁判が進行している。[…]」
1-50	池田龍雄	続「模型千円札」裁判傍聴記 画家・赤瀬川原平を被告とする芸術裁判、いよいよ証人喚問へ	美術手帖	pp. 64-65	1966 年 12 月	
1-51		ART NEWS　“千円札裁判”第一回公判ひらかれる	ART21　No.2	[p. 50]	[1966 年 10 月 1 日]	
1-52 #		SCANDAL　あわてふためく警視庁／大阪太郎の無限懐疑	ART21　No.2	[pp. 52-53]	[1966 年 10 月 1 日]	「時代が進めば事件の種類も多くなる。赤瀬川氏が告訴される一寸前から、思想的変質者の問題が、内々に議論されていたらしい特に偽札事件でた赤瀬川氏のだけがまぎらわしかった訳でもないのに、彼はあほりをくった形だ。[…]」「わてのやっかみやろかー、千円札事件について、選挙の演説みたいに、ながいことしゃべってた人がいたはったけど、立役者は赤瀬川原平はんかいなー。[…]」
1-53		東京地裁 701 号法廷で展開されているなんとも奇妙な裁判 ニセ千円札模造はワイセツ罪か	週刊漫画 TIMES	pp. 40-44	1966 年 11 月 5 日	

整理番号	筆者	表題	紙名／誌名	頁	掲載／発行日	備考
1-54		現代芸術の動向（模造千円札をめぐって）	PSC 芸術系ゼミ　广の台第一講義室 ［武蔵野美大芸術祭ゼミ冊子］		1966 年 11 月 3 日	「講師：篠原有司男　高松次郎　東野芳明　赤瀬川原平」
1-55	ヨシダ・ヨシエ	関係ないさ・ほんとかネ	サトウ画廊月報　第 126 号	p. 1	1966 年 11,12 月合併	「現在、東京地裁七〇一号法廷で進行している赤瀬川原平の、いわゆる千円札裁判の傍聴席は、この事件に特別の関心をもつ千円札懇談会会員や、すすんで証人席に立つ人々、それにわずかばかりの傍聴人をのぞいて、おおむねガラ空きである。[…]」
1-56 ＊		全員に懲役を求刑 東京地裁　包装紙に千円札模造	東京新聞（夕刊）	7 面	1966 年 11 月 21 日	
1-57 #		模造千円札の個展案内状　画家に懲役求刑	毎日新聞	11 面	1966 年 11 月 21 日	
1-58 #		懲役を求刑　模造千円札事件	朝日新聞（夕刊）	11 面	1966 年 11 月 21 日	
1-59		赤瀬川氏に六カ月　千円札事件で求刑	日本読書新聞	2 面	1966 年 12 月 5 日	
1-60	池田龍雄	続「模型千円札」裁判傍聴記Ⅲ 検察側は赤瀬川原平に懲役六ヵ月　印刷業者二名に懲役四ヵ月を求刑	美術手帖	pp. 76-77	1967 年 1 月	
1-61	針生一郎	特集 29　現代日本の美術の底流 戦後美術　現代美術の転換点　―過去・現在・未来―	美術ジャーナル　59 号	pp. 20-34	1966 年 11 月 15 日	「[…]赤瀬川原平の千円札の片面を印刷した作品は、現在通貨模造のかどで起訴されて裁判にさらされていますが、作者自身は模造ではなく模型だといっている。[…]赤瀬川作品も紙幣のように国家権力と密着し、当然刑事事件も予想させたモチーフについて、ホンキと遊び、アイロニーと攻撃的な批判のもっと精緻に結びついた戦略を生みだす余地はあるはずです。[…]」［pp. 33-34］
1-62	石子順造	レポート「千円札模型」裁判　―芸術を裁くために―	美術ジャーナル　59 号	［pp. 66-67］	1966 年 11 月 15 日	
1-63	０次元 加藤好弘	あさいますお遺作追悼儀式典のこと（瀬戸市民会館）	全日本現代芸術家協議会刊　第 3 号	p. 32	1967 年 1 月 1 日	「[…]例えばニセ千円札事件にしても赤瀬川本人の意志とはかかわりなく、ソノ作品が他力的偶発的にせよ、すでに社会へのアンガージュマンとしてアクションの提案を出発点に持っていたはずである。[…]」
1-64	山田宗睦	続「模型千円札」裁判傍聴記Ⅳ 検察側の論告要旨にみる芸術行為に対する態度とは？	美術手帖	pp. 72-73	1967 年 2 月	
1-65	ヨシダ・ヨシエ	“犯罪と芸術”寸考	眼　第 20 号	p. 1	1967 年 2 月 15 日	
1-66	石子順造	窓　再論「芸術の無害性を撃つために」 ―中原特別弁護人の不注意と飛躍について―	眼　第 21 号	［p. 6］	1967 年 3 月 15 日	
1-67	瀬木慎一	「反芸術」とは何か	サトウ画廊月報　第 129 号	p. 1	1967 年 4,5 月合併	「模型千円札事件について、時折意見を求められるので、この機会に私見をのべておきたい。[…]」
1-68 ＊		［表現の自由特集］前衛芸術と模造取締法 「千円札裁判」論争	人権新聞	1 面	1967 年 4 月 1 日	
1-69	中原佑介	今月の焦点　法律は観念や幻想を裁きうるか？ 芸術は「情状」という模型　千円札事件論告をめぐって	美術手帖	pp. 14-15	1967 年 4 月	
1-70		無罪を強く主張 千円札模型裁判　最終弁論開かる	日本読書新聞	2 面	1967 年 5 月 29 日	

整理番号	筆者	表題	紙名 / 誌名	頁	掲載／発行日	備考
1-71	石子順造	今月の焦点　大詰にきた「模型千円札」裁判 芸術と法律の宿命の対決。注目のうちに六月二十四日の審判を待つ	美術手帖	pp. 12-13	1967 年 7 月	
1-72 #		ART GALLERY　作品［RA565658R］　赤瀬川原平（1937 ～）	スタッグ stag　第 5 号		1967 年 7 月 5 日	編：スタッグ・オーガニゼーション、発行：映画の友
1-73		われらのモダンアート　資本主義レアリズム	スタッグ stag　第 5 号		1967 年 7 月 5 日	
1-74 #		人間万事ゼニコの世の中	スタッグ stag　第 5 号		1967 年 7 月 5 日	
1-75	瀬木慎一	STAG REVIEW　ART　芸術	スタッグ stag　第 5 号	p. 83	1967 年 7 月 5 日	
1-76 #		画家らに有罪判決 個展案内の模造千円札　東京地裁	朝日新聞（夕刊）	11 面	1967 年 6 月 24 日	
1-77 #		模造千円、芸術でない 東京地裁　画家ら三人に有罪	日本経済新聞（夕刊）	7 面	1967 年 6 月 24 日	
1-78 #		通貨模造で全員有罪 千円札印影の個展案内状事件　東京地裁	サンケイ新聞（夕刊）	9 面	1967 年 6 月 24 日	
1-79		模造千円に有罪判決 東京地裁　案内状の画家ら三人	読売新聞（夕刊）	11 面	1967 年 6 月 24 日	
1-80 *#		赤瀬川らに有罪判決 模造千円札の案内状事件	毎日新聞（夕刊）	11 面	1967 年 6 月 24 日	
1-81 #		画家ら全員有罪判決 包み紙の模造千円札事件	東京新聞（夕刊）	7 面	1967 年 6 月 24 日	
1-82		有罪になった“千円札ゲイジュツ” 赤瀬川被告の“決定的敗北”	週刊新潮	p. 19	1967 年 7 月 8 日	
1-83		今週の社会観察 ―紙幣虚構論と国家の衝突― 千円札模造事件	朝日ジャーナル	p. 108	1967 年 7 月 9 日	
1-84		現代の眼　4「千円札」事件の芸術的意味	現代の眼　8 巻 [8 号]	pp. 49-51	1967 年 8 月	
1-85 *	赤瀬川原平	ポケットにいつも歯ブラシを	眼　第 23 号	p. 1	1967 年 5 月 15 日	
1-86		赤瀬川氏らに有罪判決 〈千円札模型〉裁判 被告側、東京高裁に控訴決める	日本読書新聞	2 面	1967 年 7 月 17 日	
1-87	滝口修造	『表現の自由』と芸術〈上〉 模型と模造との差異　この一点こそ問題だ 千円札裁判に立会って	朝日新聞（夕刊）	7 面	1967 年 8 月 21 日	
1-88	滝口修造	『表現の自由』と芸術〈下〉 永遠に新しい問題 絶対的な特権はない	朝日新聞（夕刊）	7 面	1967 年 8 月 22 日	
1-89 *	石子順三	共同体的幻想を超克せよ 芸術裁判と呼ぶ法廷闘争にふれて 千円札模型は社会の恥部露わす　矛盾する「芸術無実説」	三田新聞	6 面	1967 年 9 月 13 日	

整理番号	筆者	表題	紙名 / 誌名	頁	掲載／発行日	備考
1-90 *	坂崎乙郎	“造形芸術” から転落した作品群 現代イタリア美術展をみて	東京新聞（夕刊）	8 面	1967 年 9 月 19 日	「[…]おそらく一般のそのような芸術への参与のみが「千円札事件」などと称するまぎらわしい行為を退け、芸術は何のために存在し、私たちはそれから何を求めるのかを教えてくれるにちがいないのだから。[…]これも最近の傾向であるが、芸術家をあるときは無名の個人といって大衆に迎合し、あるときは芸術行為は法も裁けないとうそぶく批評家の行き過ぎを、私はひしひしと感じないではいられない。[…]」
1-91	中原佑介	芸術と千円札事件	人類の美術サロン　No.6	pp. 4-5	1967 年 8 月 30 日	
1-92		《芸術と千円札事件》余話	人類の美術サロン　No.6	p. 11	1967 年 8 月 30 日	
1-93 #		天井館旗揚興行［写真ページ］	宝石　2 巻 10 号	［pp. 180-181］	1966 年 10 月 1 日	
1-94 #	藤沢市鵠沼・香川孝男	天井館で見た映画	映画評論	p. 18	1966 年 11 月	「[…]又、番外として「千円札事件」の記録映画？が上映された。これは裁判の時に証拠として申請するそうです。僕は「千円札事件」についてほとんど知らなかったので、よく意味が分からなかったが、容疑者らしい男が男根丸出しの姿で調査を受けている所が写っていた。その所で、誰かが「ここも裁判所で映すのか。」と叫んだのを聴いて我々の生き得る所はこういう所だとはっきり認識出来たのだった。[…]」
1-95 #		「現代美術小品即売展」案内ハガキ［下書き］	千円札事件懇談会		［1966 年 7 月］	
1-96 #		映画会のお知らせ	眼　第 13 号	p. 3	1966 年 6 月 15 日	7月16日17日＜フランス＞、7月23日24日＜チェコ＞、7月30日31日＜フランス＞、8月6日7日＜ポーランド・カナダ＞
1-97 #	地下人間	すこーぷ　なぜシロウトさんの映画がかくものさばってきたのか	日本読書新聞	8 面	1966 年 7 月 25 日	
1-98 #		落丁集　天井館旗揚興行	日本読書新聞	4 面	1966 年 8 月 1 日	
1-99 #		短編映画の集い［広告欄］	荻窪百点 第 10 号	［p. 18］	［1966 年 7 月 1 日］	杉並区のタウン誌
1-100 #	佐藤重臣	私宅劇場（ホーム・シアター）運動を起そう	映画評論	［頁数なし（口絵）］	1966 年 9 月	「[…]偶々、荻窪で発足した「天井館」は毎週、土曜日曜の夜だけではあるが定員二十五名の立派な私宅劇場が発足した。この「天井館」を作りあげたメンバアは「千円札事件」の赤瀬川原平がおり、暗黒舞踏の土方巽がおりフイルム・アンバンの飯村隆彦がおり、といった工合にこの「VAN映画科学研究所」のようなところから、新らしいイメージを作り出して来たことは大変、喜ばしい。[…]」
1-101 #		天井館旗揚興行［チラシ］			［1966 年］	「勧進元　おぎくぼ画廊　VAN映画科学研究所　千円札事件懇談会」
2-1	プラスタ・チハーコバー	東京での出来ごと	眼　第 25 号	［p. 4］	1967 年 9 月 15 日	「（チェコ留学生・美術史専攻）」
2-2		SD NEWS　記録・案内　表現の不自由展	SD　スペースデザイン　第 35 号	［p. 8］	1967 年 10 月 1 日	
2-3	坂崎乙郎	時評　千円札事件をめぐって	SD　スペースデザイン　第 35 号	pp. 96-97	1967 年 10 月 1 日	
2-4 #		特集　国際画壇を目指す新世代 1930 年以降生れの作家たち	みづゑ	p. 5	1967 年 10 月	赤瀬川原平の紹介箇所
2-5	東野芳明	栄光と有罪	みづゑ	pp. 32-33	1967 年 10 月	上記特集内の掲載文

整理番号	筆者	表題	紙名 / 誌名	頁	掲載／発行日	備考
2-6	赤瀬川原平	声　回顧される芸術現場	みづゑ	[pp. 38-39]	1967 年 10 月	鉛筆でタイトルのメモ書きがされ、現物なし
2-7		展覧会から　表現の不自由展	みづゑ	p. 46	1967 年 10 月	
2-8	坂崎乙郎	現代芸術への疑問	SD　スペースデザイン　第 36 号	pp. 17-24	1967 年 11 月 1 日	
2-9	赤瀬川原平 滝口修造	ふたたび千円札事件をめぐって ●歴史の掃き溜めへの道しるべ 検察庁の下請民間検事坂崎乙郎たちへ（赤瀬川原平） ● SD 編集部御中（滝口修造）	SD　スペースデザイン　第 36 号	pp. 100-101	1967 年 11 月 1 日	赤字で校正の書き込みあり
2-10 *	赤瀬川原平	模型を横切る二つの権力 スターリン以後のオブジェ	都立大学新聞	8 面	1967 年 10 月 25 日	
2-11	上野昂志	目安箱　ナンセンスにはナンセンスを！	月刊漫画ガロ	pp. 52-53	1967 年 11 月	「[…]それは、千円札をスキャンダラスに模型化することによって、紙幣の存在自体のスキャンダラスの性格をあらわにした赤瀬川原平の方法とも通い合うように思われるが、[…]」文末に「（67年8月21日）」と記載あり
2-12	赤瀬川原平	検事の頭脳が創造する	月刊 ことばの宇宙	pp. 58-59	1967 年 11 月	
2-13	灰神楽	風庵　現代の批評とは何か	日本読書新聞	5 面	1967 年 11 月 6 日	
2-14	N	顔　田無事件、羽田闘争などの弁護人　杉本昌純氏	日本読書新聞	2 面	1967 年 11 月 27 日	顔写真の掲載あり（写真・中平卓馬）
2-15	宮川淳	無名性にむかう美術　美術 1967 世界にコミットしようとする明確な意思	日本読書新聞	8 面	1967 年 12 月 11 日	
2-16	岡田隆彦	くたばれ小市民的芸術観	SD　スペースデザイン　第 37 号	pp. 18-22	1967 年 12 月 1 日	
2-17	坂崎乙郎	常識ある？芸術家と評論家に 〈千円札事件をめぐって〉の反論に応える ●赤瀬川原平氏に ● SD 編集部御中	SD　スペースデザイン　第 37 号	pp. 100-101	1967 年 12 月 1 日	
2-18		現代の眼　4「芸術裁判」の新段階	現代の眼　9 巻 [1 号]	pp. 58-59	1968 年 1 月	
2-19	石子順造	細胞治療　美術批判の現代と	反頭脳		1968 年 1 月 1 日	『反頭脳』の発行はギャラリー新宿
2-20	池田龍雄	今月の焦点　まだまだ続く模型千円札裁判 千円札紙幣の社会的効用をめぐって芸術と法律の相違をいかに闘うか?	美術手帖	pp. 34-35	1968 年 7 月	
2-21	池田龍雄	今月の焦点　三度目の夏・模型千円札裁判 二審の最終弁論も終わり、判決を待つだけになったが	美術手帖	pp. 38-39	1968 年 9 月	
2-22	上野昂志	目安箱　オブジェの紙幣から法廷のオブジェへ	月刊漫画ガロ		1968 年 10 月	文末に「（68年7月25日）」と記載あり
2-23	石子順造	個的幻想と共同体的幻想 芸術裁判は幻想奪取の力関係 幻想破壊・創出を含む表現の自由は無制限	都立大学新聞	4 面	1968 年 10 月 25 日	

整理番号	筆者	表題	紙名 / 誌名	頁	掲載／発行日	備考
2-24 #		一審判決を支持　画家の千円札模造事件	朝日新聞	13 面	1968 年 11 月 14 日	
2-25		控訴棄却、有罪に　案内状の千円札デザイン	毎日新聞	14 面	1968 年 11 月 14 日	
2-26 #		模造千円札作り　控訴棄却	読売新聞	14 面	1968 年 11 月 14 日	
E-1 #		ニセ札 こんどは DN 券 郡山の銀行で発見　CB 券静岡でまた一枚 本物にそっくり　“ニセ百円玉”の坂田逮捕	朝日新聞	［15 面］	1963 年 3 月 7 日	
E-2 #		ニセ札犯人　都でも一斉聞き込み 交番や刑事全部に　写真を持たせて　“静岡に行った男”を追及	［不明］	［不明］	［1963 年 3 月 8 or 9 日］	
E-3 #		ニセ札、また新種 CD 券　下谷から市川へ流通	読売新聞	11 面	1963 年 5 月 7 日	
E-4 #		ニセ札犯人こんな男 モンタージュ写真できる　二人の証言をもとに	［不明］	［不明］	［不明］	
E-5	赤瀬川原平	「紙幣等証券模造取締法違反容疑」	芸術生活	pp. 108-110	1964 年 4 月	鉛筆で校正の書き込みあり
E-6	Vlasta Čiháková ［ヴラスタ・チハーコヴァー］	Jménem zákona se zatýká nový realismus ［ヌーヴォーレアリスムに対する逮捕状］	výtvarná práce ［アートワーク］	［p. 10］	1967 年 6 月	チェコスロバキア芸術家中央連盟雑誌
E-7		特集 28　レポート　現代日本の美術の底流 戦後美術　表現行為の自由―その行使と権利― その(1)・「千円札事件」・問われるその意図	美術ジャーナル　58 号	pp. 12-17	1966 年 7 月 15 日	
E-8 #		黒い雪判決　武智監督ら無罪 「ワイセツでない」東京地裁 公開映画に初の判断	毎日新聞（夕刊）	6 面	1967 年 7 月 19 日	
E-9 #	三島由紀夫	「黒い雪」裁判　意外意外また意外	毎日新聞（夕刊）	3 面	1967 年 7 月 22 日	
E-10	石子順造	芸術と犯罪　―「千円札模型」上訴のために―	三田文学	pp. 15-25	1967 年 9 月	
E-11	今泉省彦	特集・前衛芸術２　次は何か	三田文学	pp. 38-43	1967 年 11 月	
E-12 #	文／石子順造 写真／羽永光利	特別企画　グラフィック・レポート 前衛芸術という名のエロ事師たち	週刊漫画 TIMES	pp. 67-74	1967 年 11 月 25 日	
E-13 #		ニセ千円札　通貨不安ひき起す 執筆者らの責任追及　川崎署　個展案内状でも前科 『模造取締法』を雑誌に初適用	東京新聞	14 面	1973 年 10 月 28 日	
E-14 #		また使われた“美術千円札” 人騒がせ“楽しい工作” ４件目小金井のスナックで	夕刊フジ	3 面	1973 年 11 月 3 日	
E-15 #	加藤芳郎	ヒマ人くらぶ［漫画］	週刊読売	p. 33	［不明］	

東海美術協会と中京日本画壇

近藤　将人

はじめに

東海美術協会は明治43年（1910）の第10回関西府県連合共進会の付帯事業として開催された「名古屋開府三〇〇年紀念新古美術展覧会」を契機に結成された総合美術団体であり、民間団体としては全国初となるものであった。その成立過程については「東海美術協会の創立」（「郷土美術」第9号、昭和61年〔1986〕）において軽く触れられており、日本画団体の同好社（明治32年〔1899〕に同好画会と改称）が東海美術協会の前身であったことがわかる。

東海美術協会については、これまで実作品・実資料の不足から、その活動実態については不明な点が多かった。しかし、徳川美術館初代館長で美術評論家・教育者の熊沢五六（1896-1987）が生前所有していた資料類（熊沢五六旧蔵資料）が今年度名古屋市美術館に寄贈される運びとなり、その事前調査の過程で東海美術協会に関する資料が多数見つかった（註1、表）。特に、昭和8年（1933）の第23回東海美術協会展の目録掲載の「東海美術協会創立の思出」と題した石河有鄰（1870-1952）の回想文（以下、石河文）は、東海美術協会結成までの経緯が詳細に書かれており、多くの再発見を含む内容であった。

石河有鄰は、新古美術展覧会の監査委員長を務めた織田杏斎に日本画を学び、明治44年（1911）の田部井竹香『古今中京画談』には南北合法の画家として紹介される。名古屋市美術館でも《巌上孔雀図》《青緑蓬莱山仙境図》の2点を所蔵しているほか、名古屋市博物館でも《春秋花鳥図屏風》などの他、600枚近くの模写・下絵類などを所蔵している。新古美術展覧会や東海美術協会の結成期には40代の中堅画家として運営の実働を担っており、昭和8年（1933）時点では60代、中京画壇の長老的立場にあり、結成期当時を知る数少ない人物であった。

本稿では、まず石河文で取り扱われている同好社結成の明治16年（1883）から東海美術協会結成の明治43年（1910）までを、資料内容を踏まえた上で解題的に総覧する。さらに、石河文が書かれた昭和8年（1933）当時の中京日本画壇の状況について確認した上で、東海美術協会の解散時期にも言及することで、戦前の東海美術協会を中心とした中京日本画壇の全体の概要を捉えることを目的とする。なお、石河文については文末に全文を掲載した。

1. 同好社と東海美術協会の結成

まずは、東海美術協会の前身である同好社（同好画会）について見ていきたい。同好社は明治16年（1883）に葦原眉山、木村金秋、奥村石蘭、小田切春江によって設立された日本画団体である。その結成の契機は、前年の明治15年に開催された第1回全国絵画共進会だった。全国絵画共進会は佐野常民を審査委員長に、審査員の過半数を龍池会（明治20年に日本美術協会と改称）が務めた。その目的には明治以降の急速な近代化に伴い衰退しつつあった日本画の振興があり、閉会時に佐野は全国の委員を集めて各地で日本画団体を組織するよう勧誘した。それに賛同した愛知県委員の木村金秋によって設立されたのが同好社である（註2）。

同好社は愛知県博物館内の龍影閣（熱田神宮境内に移設され現存）を拠点とし、毎年展覧会を開催した。明治32年（1899）には中京圏に限らず、東西から日本画を集めた大規模な共進会を開催、審査員として東京から荒木寛畝、望月金鳳、佐竹永湖、関西から内海吉堂、三宅呉暁、原在泉、森琴石を招聘した。東京の審査員招聘は日本美術協会に委託されたことから、3名全員が日本美術協会に関わりの深い画家となっており、この点からも同好社と日本美術協会との継続的な交流が伺われる。

一方で、同好社は京都画壇の画家たちとも積極的な交流を行っていた。前述の通り、同好社自体は日本美

術協会の影響下で結成された団体であったが、中京圏の日本画家は明治以前から京都を主な絵画学習の場としており、明治以降もその傾向は続いていた。同好社の結成メンバーの1人である奥村石蘭も京都で四条派を学んだ画家であり、石河有鄰も師の織田杏斎が張月樵の孫弟子にあたる。同好社としては明治18年（1885）に東西の日本画を集めた絵画共進会を開催しており、その際に幸野楳嶺など京都画壇との交流が生まれた（註3）。また、京都府画学校で教鞭を執った渡邊秋谿が明治31年に同好社の理事に就任したことも、京都画壇との接近を強める大きな要因となった。実際に明治32年の共進会では、関西方面の審査員の招聘について、渡邊が直接現地に出向いて行ったことが石河文からわかる。

同好社は明治32年（1899）に同好画会と改称した。石河文によれば「ゑかきの団体名としてはふさはしくない」ことが理由であり、改組を伴うものではなかったようである。石河文には明治35年（1902）1月15日に東陽館（註4）で撮影された集合写真が挿図として掲載されており、森村宜稲、生駒石渓、宮戸松斎、藤島華僊、服部石仙、渡邊杏堂、渡邊秋谿、山田松渓、石河有鄰、林石華が写っている。彼らが当時の同好画会の主要会員だったのだろう。

明治43年（1910）に第10回関西府県連合共進会が開催されると、同好画会は展覧会を企画し、日本画だけでなく全ジャンルの新古美術を展示するという条件で、同年に落成した愛知県商品陳列館を無償で借りることになった。この展覧会が「名古屋開府三百年紀念新古美術展覧会」であり、石河有鄰と渡邊秋谿が出品委員となり、日本画部門の監査員は石河と渡邊に加え山本梅荘、織田杏斎、奥村石亭（石蘭の子）、小寺雲洞、森村宜稲、洋画部門の監査員は鈴木不知、野崎華年、浅井有鄰が務めた。同好画会には展覧会後に余剰金として3,000円ほどが入ったが、展覧会の規模拡大の都合上これを同好画会で独占することは許される状況ではなかった。

こうして、余剰金を基金として明治43年（1910）の末に総合美術団体である東海美術協会が結成され（註5）、その名称は石河文によれば日本美術協会に倣って付けられた。東海美術協会は結成の翌年から毎年展覧会を開催しただけでなく、古美術の展覧会や講演会なども定期的に行っており（別表参照）、まさに中京美術界の中核を成す組織であったと言えよう。

2. 東海美術協会の展開と昭和期の世代交代

続いて、石河文が書かれた昭和8年（1933）時点での東海美術協会の内情について見ていきたい。本資料末尾の「今日東海美術協会が創立以来二十三年を迎へて新進の人々に依つて更生されたと聞き往年の我々の活動を思ひ起して感慨実に無量である。」という一文からは、昭和８年には、世代交代により東海美術協会の内情が大きく変わっていた様子が伺える。本稿ではこうした世代交代の背景について考えていきたい。

日本画部に注目して見ると、石河文所収の目録の中村重義による後記には、東海美術協会展の審査員として昭和5年（1930）に西山翠嶂と土田麦僊、昭和6年には麦僊と前田青邨、昭和7年には福田平八郎を招聘したとの記述がある。青邨を除き審査員は全て京都画壇からの招聘であり、青邨も日本美術院の所属である。この頃には日本美術協会からの審査員の招聘は行われていなかったようだが、こうした招聘を中村は「改革の第一歩」としている。審査員の顔ぶれからは東海美術協会の京都画壇への更なる接近を感じさせる。その接近には石河が言うところの「新進の人々」の関与があったと考えられる。

当時の東海美術協会の特別会員は石川英鳳、穂積清逸、大竹敬康、織田杏逸、大岩聚星、大矢米年、小川鴻城、狩野梅斎、横山葩生、山田秋衛、松田杏亭、近藤白鳳、小林松僊、朝見香城、青木栖古、浅井正臣、喜多村麦子であるが、半数以上が京都市立絵画専門学校の卒業生もしくは京都での絵画学習経験があり、さらにその内の多くが大正10年（1921）に設立された西山翠嶂の画塾・青甲社にも所属していた。石河文と同年の昭和8年（1933）の第10回青甲社展には石川英鳳《白雪皚々》（名古屋市美術館蔵）が出品されている。

目録（熊沢五六資料）を見ると織田杏逸、大岩聚星、大竹敬康、近藤白鳳、朝見香城、浅井正臣も出品したことがわかる。また、岡崎を拠点とした和田晴雨、名古屋出身で京都を拠点とした佐藤空鳴の名も見える。

佐藤空鳴、織田杏逸、石川英鳳、和田晴雨は京都市立絵画専門学校の同級生であり、在学中の大正7年（1918）に愛土社を結成し、同11年から名古屋で展覧会を開催した。近藤白鳳、浅井正臣、大竹敬康、大岩聚星といった京都市立絵画専門学校の後輩たちも愛土社に参加しており（註6）、こうしたメンバーの一致から考えるのであれば、愛土社の大正10年（1921）以降の主要な絵画学習の場の1つが青甲社であったことは間違いない。これらの画家たちが東海美術協会に合流した時期は不明であるが、石川英鳳が東海美術協会展と御大典奉祝名古屋博覧会の審査員を務めた昭和2～3年（1927～28）前後を、1つの基準時期と考えることができよう。以上の状況を鑑みるのであれば、昭和5年の東海美術協会展の審査員として西山翠嶂が招聘された背景に、青甲社所属の中京画家たちの強い関与があったことはおそらく間違いないだろう。

また、土田麦僊、福田平八郎の両者には喜多村麦子が師事しており、審査員招聘には喜多村の関与が想定される。喜多村は大正15年（1926）に《鷹之図》（名古屋市美術館蔵）で第7回帝展入選、昭和3年（1928）の御大典奉祝名古屋博覧会の美術展では《暮れ行く堀川》（名古屋市美術館蔵）で銀牌を受け（註7）、昭和6～8年の間に東海美術協会の特別会員となったことからわかるように、この時期に中京圏での評価を急速に高めていた。麦僊は昭和2年の喜多村麦子後援会の趣意書にも森村宜稲と共に文章を寄せており、喜多村が参加した中京美術院（後述）の第1回展（大正13年〔1924〕）には賛助出品をしている。福田には土田の紹介により師事したが、福田は青甲社にも出入りしたことが知られ（註8）、青甲社の色濃い中京日本画の審査にも適した人物であっただろう。

こうした「新進の人々」、具体的には京都で絵画学習をした昭和8年（1933）時点で30～40代の若手～中堅日本画家たちは、愛土社、中京美術院などを結成しつつも、同時に東海美術協会に所属して活動していた。これは愛美社、サンサシオン、緑ヶ丘洋画研究所など東海美術協会とは独立して活動した洋画団体の動きとは大きく異なる。このように日本画壇が東海美術協会に集約された理由として、真っ先に想定されるのが、大正4年（1915）から東海美術協会展の審査員を務め、大正10年の青甲社設立にも参加した朝見香城の存在だろう。

大正10年（1921）の帝展では中京出品作の日本画が全落選する事件が起きたが、当時の出品協会理事を務めていた朝見香城は、翌年に喜多村麦子、渡辺幾春、横山葩生と白鳥社を結成、大正13年には愛土社の織田杏逸、近藤白鳳らを加え中京美術院を結成するなど、若手の中京日本画家たちの取りまとめに尽力している。その背景には、東西に取り残されまいとする危機感があったのだろうが、こうした朝見の活動が結果として東海美術協会への若手画家の合流に繋がった可能性は十分想定できよう。しかし、現時点では資料の不足もあり、指摘までに留めておきたい。

昭和8年（1933）時点の東海美術協会日本画部は、石河が「新進の人々に依つて更生」と述べているように、世代交代には大いに成功したと言える。しかし、内情を見ると、結成当初の日本美術協会の支部的性格は喪われ、むしろ京都画壇との強い結びつきを持つ団体へと変質したことがわかる。中核事業である東海美術協会展では、昭和以降になると東西から審査員を招聘するなど、試行錯誤の様子が伺われる。しかし、後述のように間もなく戦時下に突入した時代の趨勢もあり、東西に対して存在感を示すまでに画壇が発展することはなかった。昭和18年（1943）の新文展では我妻碧宇が中京出品者として初の特選となり、中京日本画壇は大いに盛り上がったが、碧宇自身は山形県出身で昭和11年（1936）に東京から名古屋に移住しており、中京圏にルーツを持つ画家とは言い難い点には留意したい。

3. 東海美術協会の解散時期について

以上の内容に関連して、東海美術協会の解散時期に

ついても触れておきたい。各種文献には昭和4年（1929）に東海美術協会が解散したとの記述が見られるが、石河文所収の目録が昭和8年に刊行されていることから明らかなように、東海美術協会は昭和4年以降も活動実態がある。こうした記述は、服部徳次郎『中京書家画人考』（昭和47年）や増補改訂版の『愛知書家画家事典』（昭和57年）の、東海美術協会が昭和4年開始の名古屋市民美術展へと発展的解消をしたという記述に従ったものだと考えられる。しかし、実際には東海美術協会が名古屋市民美術展に改組された事実は確認できず、両展は並行して開催されていた。

名古屋市民美術展については、熊沢五六資料の「第6回名古屋市民美術展覧会目録　附名古屋市展小史」（昭和9年〔1934〕）に詳しいが、第1回名古屋市民美術展（昭和4年〔1929〕11月1日-15日）は専門部、一般部、学生部といった区分が設けられており、帝展、二科展、春陽会展、院展の入選経験者は無鑑査で出品ができた。こうした規定からは、名古屋市民美術展が職業画家というよりむしろアマチュアの市民・学生に門戸を広げることを目的とした公募展であることが推測され、職業画家を中心とした東海美術協会展とはそもそもの位置づけが違ったと考えられる。

以上の点を踏まえた上で、改めて東海美術協会の解散時期について見ていきたい。『日本美術年鑑』では、東海美術協会展は昭和16年（1941）4月の第30回展まで開催が確認できる。ここで、以降の開催記録が見られないことと、戦時下という状況は無関係ではないだろう。そこで、当時の記録を見ると（註9）、名古屋では昭和17年1月18日に複数の文化団体から構成される名古屋市翼賛文化聯盟が結成されたことがわかる。その構成団体の1つとして「愛知日本画文化協会」がある。

名古屋市翼賛文化聯盟は昭和17年（1942）11月に「名古屋綜合芸術展」を開催しているが、出品目録（熊沢五六資料）を見ると、日本画部では横山葩生、大岩聚星、浅井正臣、朝見香城、石川英鳳、喜多村麦子（喜多村光穂名義）らが無鑑査出品をしている。また、昭和19年に喜多村麦子が盲腸で入院した際に、愛知日本画文化協会から贈られた絵巻状の寄書（《喜多村麦子関連参考資料類1 朝見香城病気見舞絵巻》、名古屋市美術館蔵）には、常務理事として石川英鳳、大岩聚生、小川鴻成、狩野梅斎、横山葩生、山田秋衛、我妻碧宇、荒川静淵、朝見香城が名を連ねている。愛知日本画文化協会の会員の多くが東海美術協会の日本画部と共通しており、このことから同協会の日本画部が愛知日本画文化協会へと改組された可能性は極めて高い。したがって、東海美術協会の解散（改組の方が適切か）時期も昭和16～17年頃であり、その背景として戦時下での美術団体の再編があったと考えるのが妥当であろう。

4. まとめ

本稿では、石河有鄰「東海美術協会創立の思出」の内容をベースとして、明治～戦前期にかけての中京日本画壇を東海美術協会に着目しつつ総覧した。前身の同好社（同好画会）を含めるのであれば、東海美術協会は約60年間の長期にわたり存続した団体であり、このように同一の美術団体が地方画壇において長期間存続した事例は寡聞にして知らず、全国的に見ても珍しいだろう。

東海美術協会を中心に活動した日本画家たちは、戦後すぐの昭和21年（1946）に結成された中部日本美術協会にも参加しており、発起人には朝見香城、横山葩生、我妻碧宇らが名を連ねた。こうした日本画家たちは、自身の活躍はもちろん、戦後の中京美術界にも影響を与えており、例えば、朝見の画塾で学んだ桑山忠明は戦後間もなく東京藝術大学日本画科へ進学、我妻が昭和22年（1947）に主宰した新日本画研究会には中村正義、平川敏夫、嶋谷自然らが参加した。岩田信市も旭丘高校在学中に石川英鳳の画塾で学んだ。これらの次世代の画家・芸術家は必ずしも日本画を志向した訳ではなかったが、彼らの絵画学習の初期段階において東海美術協会の日本画家たちが果たした役割や影響については、今後さらなる検討が必要だろう。

註

（1） 熊沢五六が訪れた展覧会目録や交流のあった画家（甲斐庄楠音、三岸好太郎、佐藤空鳴など）の書簡や後援会などの資料411件431点。東海美術協会に関する資料は別表を確認のこと。

（2） この際の佐野常民の勧誘については、田部井竹香『古今中京画壇』（明治44年〔1911〕）をはじめ中京側の文献にしか無く、他自治体で同様の事例があったかについては未確認である。

（3） 平瀬礼太「明治前期：名古屋、愛知の造形について」（愛知県美術館、神奈川県立歴史博物館編『近代日本の視覚開化　明治　呼応し合う西洋と日本のイメージ』、令和5年〔2023〕、風媒社）

（4） 名古屋市中区にかつてあった料理旅館、広大な庭園や396畳の大広間などを備えた複合娯楽施設であった。

（5） 同目録所収の野崎兼俊「初期名古屋洋画壇」には「十二月」との記述がある。

（6） 吉田俊英「愛知近代絵画史研究2　画塾・画会研究〈草稿〉」『名古屋市美術館研究紀要』第9巻、平成12年（2000）

（7） 御大典奉祝名古屋博覧会に際して鶴舞公園内に美術館が建設され（鶴舞公園美術館）、東海美術協会に運営委託された。昭和5年（1930）に名古屋市に寄贈されたが、同17年に陸軍が鶴舞公園内に高射砲陣地を構築するため解体された。

（8） 田中修二「西山翠嶂と画塾・青甲社」『大分大学教育福祉科学部研究紀要 24（1）』平成14年（2002）

（9） 『名古屋市中区史』、昭和19年（1944）、名古屋市中区史刊行会

資料

石河有斸「東海美術協会創立の思出」

（『第二十三回　東海美術協会展覧会出品目録　附故青山熊治追想記』、会期：昭和8年〔1933〕4月29日～5月10日、会場：鶴舞公園美術館）

維新この方顧みられなかつた美術が、明治十二三年頃から漸く勃興して、京都は勿論名古屋にも日本画団体が生れた。これが同好社であり東海美術協会の前身である。

同好社は日本画家のみの団体で博物館構内の龍影閣でその廊下に、毎年三十点乃至四十点を陳列した。その後同好社といふ名称が、ゑかきの団体名としてはふさはしくない、といふとことから同好画会と改めた。

当時織田杏斎翁が会の会計係をしてゐて、年々展覧会に入用な五拾円程の金を、何とかして楽々と捻出することの出来るように、基本金が千円程ほしいと常に云つてゐられた。

てうど明治三十二年、一つ名古屋で東西両京からの絵を集めて日本画の大展覧会を開催しようといふ元気な相談がまとまつて、西尾南華、織田杏斎氏等が鈴木摠兵衛氏に講演を頼まれた。又一方南華氏をはじめ木村金秋氏は伊藤家や関戸家に寄付金を頼みに廻られた結果、両家から百円づゝ出してもらつて全部で一千円近くの金が集つた。

同好画会ではこれを費用として岡本硯農氏の舎弟にて幽谷の門人柏野小陶氏から更に美術協会の下條桂谷氏に審査員の人選を依頼した。そこで東京からは、荒木寛畝、望月金鳳、佐竹永湖の三氏が来られた。

又京都方面へは渡邊秋谿氏が且て京都絵画学校の先生であつた関係から、審査員依頼に出張され内海吉堂、三宅呉暁、原在泉の三氏及大阪から森琴石氏が来名された。作品は勿論東西より集り全部で八百点といふ多数に上り、盛会の評判が高かつた。

当時は監査を行はず審査のみ行つた。そして作品の数が多いといふことを以て会が盛大であるとして人気は集つたものだ。

明治四十三年、名古屋で共進会が開かれることになつた。東京京都などの博覧会には立派に美術館が設備されたのに、名古屋の共進会にはその設備がなかつた。そこで同好会の人々は何とかして共進会開催中に美術展覧会を開催しようと色々と相談した。

丁度商品陳列館が門前町に新築されて、落成もちかづいてゐるので、あすこを借りようといふことに話がまとまつた。そこで私と渡邊秋谿氏とが交渉委員として奔走した。

当時の市長は加藤重三郎氏で私達は市長と口論までした程名古屋の美術会の為に熱を示したものだ。先方も我々の誠意に動されて館の出来上ると同時に借用することを許してくれた。骨折つた甲斐があつた。今でこそ跡もなくこわされてしまつたが陳列館は当時名古屋に於ける新式の建物として今尚残る栄町の栄屋の建物と共に世人の注意を引いてゐた、あの栄屋は当時伊藤呉服店といつて松坂屋の前身である。

同好画会だけの展覧会ではなく全美術品を陳列する美術展にして欲しいといふ当局からの注文を附して陳列館は県から無償で借用した。

併し展覧会の入場料は拾銭づつとるといふので入場者が多くてきつと利益があがるだらうといふ噂が大きく、展覧会の経営を入札によつて請負はせたが、これがとんでもないことになつた。入札は壱萬円以上の札で蜂須賀光次郎といふ人に落ちた。それを再び他の人に権利を売つた為利得転売のかどで刑事問題が起り私達も参考人として法廷に立つた。真夏のことゝてやりきれず腕まくりをして検事から叱られたり、法廷から帰って龍影閣で法廷の話をザックバランにやつてゐると刑事がうかゞつてゐて一番メートルをあけて話をはづませてゐた大澤君は再び呼出されて震へ上つたといふ珍談があつた。が結局無罪といふ判決で未決入りをしてゐた蜂須賀も帰つて一段落をつけた。併しこの展覧会は予想を裏切つて不首尾に終り請負人は約半額の欠損をしたと聞いた。

同好画会には壱萬円の金が入つたがこれも東西両京迄参考品の借用に出掛たり少しはでにやり過ぎた為最後に残つた金は三千円程しかなかつた。これを杏斎翁の多年の念願であつた基本金とすることにした。
併し、これを同好会だけのものとすることは事情が許さないといふ洋画家野崎華年氏や鈴木不知氏の意見を最とし、こゝに日本美術協会に倣出て東海美術協会を創立した。

これが明治四十三年の暮であつた。同四十四年には東海美術協会第一回展覧会が開かれ以来年一回休みなく開かれて来た。

今の宮部主事は当時工芸部の幹部として活躍した人物である。考へてみれば渡邊秋谿氏も森村宜稲氏も亦私も実に古い存在である。洋画部の元老浅井有隣氏は退き鈴木不知既になく野崎氏亦老ひて病むと聞く今日東海美術協会が創立以来二十三年を迎へて新進の人々に依つて更生されたと聞き往年の我々の活動を思ひ起して感慨実に無量である。

表　熊沢五六旧蔵資料のうち東海美術協会主催の展覧会･講演目録

番号	資料名	年月日	会場	概要
1	皇太子殿下御成婚記念美術展覧会出陳目録	大正 13 年 （1924） 5 月 16 ～ 25 日	愛知県商品陳列所	洋画、日本画の 2 枚組。
2	フィンセント・ファン・ ホッホ研究会展観目録	大正 14 年 （1925） 3 月 29 ～ 30 日	愛知県商品陳列所 龍影閣	展示品には当時商品陳列所主事補だった熊沢の私物も含まれていた （熊沢五六「松村静雄さんのこと」『郷土文化』 119 号、名古屋郷土文化研究会、昭和 52 年 〔1977〕）。
3	近代西欧美術史文献展覧会目録	大正 14 年 （1925） 6 月 13 ～ 14 日	愛知県商品陳列所 龍影閣	
4	第 16 回東海美術協会展覧会出品目録	大正 14 年 （1925） 6 月 5 ～ 14 日	愛知県商品陳列所	出品作のうち神内生一郎 《金魚鉢》 については 桑名市博物館蔵。
5	芸術と社会 谷川徹三氏講述	昭和 3 年 （1928） 4 月 20 日	愛知県商品陳列所	法政大学文学部哲学科教授 （当時） の谷川徹三による講演会の文字起こし。 谷川は熊沢の中学・大学の先輩。
6	古代金石拓本展覧会目録	昭和 4 年 （1929） 1 月 18 ～ 27 日	愛知県商品陳列所	
7	東海美術協会会員芳名録	昭和 6 年 （1931） 1 月		会頭：伊藤次郎左衛門 副会頭：岡谷惣助、菅原省三
8	第 21 回東海美術展覧会規則	昭和 6 年 （1931）	鶴舞公園美術館	
9	第 22 回東海美術協会展覧会目録	昭和 7 年 （1932） 4 月 3 ～ 17 日	鶴舞公園美術館	
10	第 23 回東海美術協会展覧会目録 附故青山熊治追想記	昭和 8 年 （1933） 4 月 29 日～ 5 月 10 日	鶴舞公園美術館	石河有鱗 「東海美術協会の思出」 所収
11	第 24 回東海美術協会展覧会目録	昭和 9 年 （1934） 4 月 1 ～ 12 日	鶴舞公園美術館	

Bulletin of Nagoya City Art Museum

Vol.18

名古屋市美術館
Nagoya City Art Museum

名古屋市美術館研究紀要　第18巻
2024（令和6）年3月発行
編集・発行 名古屋市美術館
〒460-0008 名古屋市中区栄 2-17-25
Tel: 052-212-0001
https://art-museum.city.nagoya.jp/
制作　日本印刷株式会社
ISSN 0918-7359
©2024 Nagoya City Art Museum