



宮崎大学所蔵美術品とその保存状態(2) :  
塩月桃甫の作品を中心に

メタデータ	言語: jpn 出版者: 宮崎大学教育文化学部 公開日: 2008-03-24 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 幸本, 陽子, 石川, 千佳子, Yukimoto, Yoko メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10458/1408">http://hdl.handle.net/10458/1408</a>

## 宮崎大学所蔵美術品とその保存状態 (二)

—— 塩月桃甫の作品を中心に ——

幸本陽子\*・石川千佳子

### Important Works of Miyazaki University Art Collection and These Conditions(2)

—— Works by Shiotuki Toho and Other Artists in Miyazaki ——

YUKIMOTO Yoko\*・ISHIKAWA Chikako

#### I. はじめに

本稿は、宮崎大学教育文化学部紀要芸術・保健体育・家政・技術第9号に掲載された(一)の続編として、本学所蔵の美術品のなかから重要な作例を選び、それらの美術史的な位置付けを試みるとともに、現時点での保存状態について報告するものである。

今回は、塩月桃甫による作品1点について詳細に論じるほか、その他の郷土に縁のある作家の作品についても、コレクションの概略を示すと同時にそれらの一例を紹介してみたい。

#### II. 本学所蔵美術品について

##### 1. 塩月桃甫の作品をめぐる

###### (1) 塩月桃甫について

塩月桃甫は、宮崎県出身の美術家の中でも、ひととき異彩を放つ優れた画家の一人である。だが、現存する彼の作品は、晩年の8年間に制作されたものにはほぼ限られている。塩月の創作の最盛期がそれ以前、教師として台湾で過ごした25年間であったことは間違いなく、当時の作品が敗戦後の混乱の中で失われてしまったのは、塩月を知ろうとする上で大きな損失と言わざるを得ない。その喪失もまた、戦前の帝国主義に自らの軌道を同調させることで、植民地・台湾画壇での指導的地位を手にしたという経緯を考えると、時代に翻弄された一画家の命運を象徴しているかのようと思われる。

塩月桃甫(本名・善吉)は、1886(明治19)年宮崎県児湯郡三財村下加勢(現西都市三財)に永野銀太郎とトラノの三男として生まれた。高等小学校卒業後15歳で代用教員となり、2年後に宮崎県師範学校に進学して1906(明治39)年に卒業。小学校教諭をしていた1908(明治41)年、23歳の時に都農町の塩月伝次郎の次女トキと結婚して婿養子となる。翌1909(明治42)年、

---

\*元宮崎県立美術館学芸非常勤

東京美術学校図画師範科に入学。当時、美校の西洋画科には外光派を代表する黒田清輝や藤島武二らが指導者として名を連ねており、塩月の油彩画『清姫号』（1910・明治43）の色調や自然な写実描写にその影響がうかがえる。ちょうどこのころヨーロッパの新しい美術運動である後期印象派やフォーヴィスムが次々と日本に紹介されていた。卒業までの3年間、塩月は日本画、洋画のアカデミックな基礎を学ぶと同時に、雑誌等を通じて最新の美術動向にも触れたに違いない。

1912（明治45）年の美校卒業後、大阪の浪華小学校に赴任し4年間を過ごす。大阪時代の特筆すべき出来事は、画家・伊原宇三郎との出会いだろう。伊原は中学生だったが、小学校の図画教師を中心とする研究会に出入りしていて、そこへ塩月が加わった。飄逸な人柄と絵の上手さから塩月はすぐに周囲の人気を集めたと伊原は回想し、「吸収慾の旺盛な若い私など、かなり影響を受けるところがあったと思う。私は頻りに塩月さんのお宅へお邪魔をし、又、一しよに写生にも出かけた…」<sup>1)</sup>と塩月への敬慕を語っている。塩月と伊原の親交は台湾時代まで長く続く。

1915（大正4）年、松山の愛媛県師範学校に赴任。この地でも塩月は洒脱な人柄と、画家、教師としての力量において一目置かれる存在となった。先の伊原の文章の続きにこうある。「美校の2年生の時に松山へ訪ねて行った。画業の方も一層熱気を帯びて進展していられたが、私が驚いたのはその日常生活で、（中略）その作品は愛好者の間で奪い合いであり、自宅へはモデル？の舞妓さんが3人も5人も遊びに来ていた。学校が師範という固い学校なのに、校長は塩月さんを持つことを誇りにしていた」。<sup>2)</sup> 学校での塩月はといえば「表現の自由と個性を尊重せられる先生の指導を受けて、生徒は始めて絵を見ることの歓びと絵を描くことの楽しみを知った」<sup>3)</sup>と、優れた教師像を記憶されている。

松山に移った翌年の1916（大正5）年、第10回文展に出品した油彩画『山越しの風』が初入選する。これは画家・塩月が渡台前に残した唯一と呼べる実績である。「塩月桃甫論—ある地方画家の運命—」で中村義一はこの作品に触れ、「石鎚山を背景に風にはげしくなびく木々を近景に描いたこの絵は、地方画家の文展入選作として世間の注目を集めたようだ。『日展史4』掲載の写真で見ると、筆触は大きく粗くて、描写は写実的であるよりも鷹揚にフォーヴィックである。題名は、折口信夫が万葉風につけたと言われ、戦争前は愛媛県庁内に飾られていたものが、戦後行方不明になったままだという」<sup>4)</sup>と、周囲の反応なども交えて紹介している。文展入選で衆目を集めた塩月は、松山での5年間に2度の個展を開催、絵画グループ「ルノール会」を結成するなど旺盛な活動を展開する。この時期の作品で身近に見られるものには、宮崎県立美術館蔵の油彩画『宇和島の海』（1921・大正10）がある。瀬戸内の静かな海を写生風に描いた風景画だが、細部にはまるでこだわらずに、西日に包まれた対象全体を大きな筆づかいでまとめており、まさに「鷹揚でフォーヴィック」という印象である。また、塩月はこのころ大量の水墨画を「桃甫」「木兆」の号を用いて描いており、町中の料理屋でその絵が床の間にかかっていたほどだと言う。文人との親交も多く、高浜虚子の随筆集『伊予の海』（1918・大正7）の表紙絵や挿し絵なども手がけている。

1921（大正10）年35歳の時、台北第一中学校の美術教師の職を得て台湾に渡る。渡台の理由には、植民地政策の一環として政府が発給する移住者への奨励金や日本人官吏に対する高遇などの経済的側面と、2人の子どもの十分な教育をつけさせたいという家庭的事情があったと言われる。翌年には台北高等学校が開校し、台北一中と兼務。長く充実した台湾時代が始まった。

松山でそうだったように、台湾での塩月も着任してすぐに生徒の信望を得た。「学生が創作の中に生活体験と自己の個性を表現するように励ました」。<sup>5)</sup> 台北高校に当時在籍した許武勇は「手で描くな、頭で描け」が塩月の口癖だったと回想し、「美術課で創造精神を育て、将来各人が各分野でその創造精神を発揮すべきだ」という理念に基づいた、哲学的な授業内容だったと語っている。<sup>6)</sup> 学校の外でも、京町画塾という画学生や愛好者が自主的に作った画塾で、油彩画やデッサンを無料で指導した。

塩月以前に台湾に渡った美術教師に、台湾師範学校で教えた石川欽一郎がいる。静岡県出身の水彩画家でイギリスへの留学経験もある石川は、陸軍の通訳として1907（明治40）年に台湾に派遣され、同時に国語と美術の教師を兼任した。中央画壇でも活躍した人物で、在台時にも文展、光風会、日本水彩画会などに出品を続けていた。のちに組織される台湾美術展覧会（以下、台展）で、第1回展から西洋画が東洋画の3倍近い応募数を集めたのは、この石川の功績が大きと言われる。塩月と比較すると、石川は15歳年長であり、画壇での実績もはるかに上で、温和な自然主義の田園風景を得意とする作風も、塩月のそれとは対極にあった。また、石川が勤めていた師範学校は現地で教職に就こうとする台湾人学生が多く、塩月の勤務した2校には上級学校への進学を目指す日本人学生が多かった。さまざまな点で対照的なこの2人を中心に台湾の西洋画壇は形成されていく。

「昭和初年の頃、台湾には新聞で〈画伯〉と呼ばれる4人の日本人画家がいた」。<sup>7)</sup> 石川、塩月、日本画家の木下静涯と郷原古統である。彼らはそれぞれ学校や塾で絵を教えながら、黒壺会と称して毎年一緒に新作発表展を開くという間柄だった。当時台湾では、東京へ留学していた美術学生を中心に七星画壇などの絵画グループが活動を始め、帝展や二科展に入選する台湾人画家も出始めていた。また、中国古来の画法を守る民間の画家も作品発表の機会を求めていた。こうした気運の高まりを背景に、黒壺会の4人が発案して台湾教育委員会主催の台展が設立され、1927（昭和2）年10月に第1回展が台北市樺山小学校で開催された。台展は第10回展の後、1年の中断をはさんで総督府主催の府展に改組され1943（昭和18）年まで続く。

台展の出品規定には珍しい一項がある。「中等以上の学校教員は審査出品を免ぜられる権利をもつ」というものだ。<sup>8)</sup> 黒壺会の画家のうち3人がこれにあてはまり、塩月もこの特権に乗じて毎年1～3点を出品した。では、その頃の作品はどのようなものだったのか。

台湾に渡った当初から塩月は高山の奥地を訪ね、蕃人と呼ばれた高砂族の人々や風景をスケッチした。そのような作品の一つ、1921（大正10）年の素描『タロコ蕃の娘』には、大きな髪飾りや首飾りをつけ赤い布をまとった女性が流れるような線とパステルの彩色で描かれている。高潔なその横顔は、塩月が彼らの中に感じた侵しがたい美をそのまま表現しているように思われる。油彩の『山地の花』（1930・昭和5）では筆触は粗く盛り上がってフォーヴィスムの特徴を表わし、オレンジ色と暗い青がコントラストを生む中、少女が耳にさした白い花が強い印象を放っている。

台展出品作の中で特に注目されるのは、1932（昭和7）年第6回展の『母』であろう。2年前の1930（昭和5）年に起きた抗日事件「霧社事件」を題材に、日本軍の武力鎮圧に逃げ惑う母子を描いた作品である。台北一中の教え子である大賀潔は「青味を帯びた灰白色のモノクロームに近い画面の中を怖れと悲しみが重い雲のように渦巻き」<sup>9)</sup> とその印象を語り、許武勇は「当時こういう主題の画を敢えて描く勇気のある画家は塩月先生一人だけだった」<sup>10)</sup> と賞賛している。この作品で塩月は、高砂族に寄せる畏敬の念と、日本の皇民化政策によって彼ら固有

の文化が失われることへ悲しみ、憤りを表明したかったのではないだろうか。

1937（昭和12）年の日中戦争勃発を境に、美術界にも戦時色が影を落とし始める。台展が府展に変わったのもその一つの現われだった。塩月はといえば1939（昭和14）年4月に宮崎に一時帰郷して県内をスケッチ、翌年「奉祝紀元二千六百年、日向聖蹟絵画展覧会」を台北市教育会館で開いた。また、1939年と1941（昭和16）年の聖戦美術展に作品を送ってもいる。これらの行動は帝国主義への安易な追従とも見えるが、戦争画を描いた多くの画家がそうであったように、塩月にも内面の葛藤や隠された動機があったかもしれない。第1回府展に出品された『爆撃行』（1938・昭和13）を見た大賀潔のように「小さくトンボのように描かれた」爆撃機に、かえって塩月の反軍精神を感じ取ったという人もいる。<sup>11)</sup>

終戦の翌年、1946（昭和21）年に塩月は台湾を離れ宮崎に戻った。引き揚げの荷物はわずかな身の回り品だけだったという。膨大な数があったであろう作品は台湾に残され、そのほとんどの行方がわからなくなった。帰郷から1954（昭和29）年に亡くなるまでの8年間、塩月は画材の不足に悩まされながら食欲に描いた。花、野菜、果物、魚などの静物、風景、人物など、身近にあるものを何でも描いた感がある。しかし、それらの作品は鮮烈で濃密な独特の詩情を醸し出して、絵画への意欲、執着のようなものが率直に胸に響く。「それはあたかも、余りにも空しく失われた二十五年の過去を、その新たな戦後の〈出発〉によってあがなおうとするかのように、切なくもまたはげしい、内奥からの凝縮された輝きと精気をもつ」。<sup>12)</sup> 中村のこの言葉のように、画面の向こう側には深い喪失感と画家として再び生きることへの強い意志があったに違いない。最後の作となった20号の油彩画『裸婦』（1953・昭和28）は、細部をそぎおとした女性の身体を鮮やかな赤、黄、緑が彩り、黒の輪郭線によって形態と色彩のコントラストが強調された塩月フォーヴィスムの結晶のような作品である。

## (2) 本学所蔵作品について

『くだもの』1953（昭和28）年 油彩・キャンパス 53.1×45.8cm（資料1）

塩月が没する前年に描かれた静物画で、作品裏に黒の絵具で「1953」の年記と「塩月桃甫」の署名がある。宮崎県立美術館が2001（平成13）年に開催した「情熱・愛・詩情—塩月桃甫展」に出品されており、その際の作品名は『南瓜』となっている。作品名の相異の原因は明らかでないが、主たるモチーフはカボチャであり、そちらの名称の方が内容に合致しているかもしれない。

晩年の8年間、塩月の作風には大きな変化は見られない。例えば『くだもの』を、1946（昭和21）年の『イチジク』や1948（昭和23）年の『静物』と比較しても、色彩、形態、筆触のどの点にも共通の特徴が見られる。鮮烈な色彩、単純化された形態、粗く力強いタッチ。それだけ作風が確立されていたと言えよう。しかしパターン化して自己模倣的な繰り返しのようになっていたわけではない。同じようなモチーフ、同じような技法であるにもかかわらず、それぞれに新鮮な驚きがある。この時期の特に小さいサイズの作品には、魚や花や熟れたくだものを即興的に描いたものが多数ある。それらは油彩によるスケッチとも呼べるもので、次の一瞬にはしばんでしまう生命の緊張をつかもうとする画家のまなざしに貫かれている。そうした鋭い自然観照から生まれた作品は、見るほどに凄みを増してくる。

『くだもの』はこの時期としては比較的大きな10号のキャンパスに、構図の緊密さを重視して描かれている。ごつごつしたカボチャがこちらに転げて来そうな不安定な印象だが、かえっ

てそれが画面に動きを与えている。黄、赤、青、緑の鮮やかな色彩を黒が引き締め、左手前の白い布とボウルが清新さを加える。こうした複数のモチーフを組み合わせる構成した作品には他に、同年の『眼鏡のある静物』や1948（昭和23）年の『柿と栗のある静物』などがある。

この作品の現在の保存状態で心配な点は、①画面全体に天地方向の細い亀裂、②四辺の額ずれによる剥落、③画面全体を覆っているほこり、の3つである。緊急に修復を要するほどではないが、キャンバスのたわみもあるので、亀裂の進行を食い止める処置と同時に適正な張りに直すとよいだろう。移動の際には十分な養生を施し、衝撃を受けない様に注意を払いたい。

## 2. その他の郷土に縁のある作家の作品について

### (1) 作品の内訳と所蔵の意義

本学の所蔵作品は、何らかのかたちで郷土との縁の深いものばかりである。購入もしくは寄贈の記録が残されており、現時点までに実物の状態を確認することができた作品（表1）について作者の内訳をみると、瑛九、児島虎次郎、塩井桃甫といった郷土出身もしくは郷土と縁が深く、かつ日本近代美術史上史料性が高いと考えられている作家以外では、本学の卒業生及び教員がそれらの大部分を占める。一方ジャンル別に整理してみると、彫刻は4点と少数で、絵画がほとんどである。さらに絵画において数の多い風景画では、桜島を描いた一点を除き、全て宮崎の風景をテーマとしている。

瑛九、児島、桃甫以外のこうした本学所蔵作品には、二つの重要な意義が認められる。

第一に、地域の美術史をたどるうえで、欠くことのできない貴重な実物資料だということである。たとえば前号で詳細に述べた瑛九の『農場風景』<sup>39</sup>は、作品の造形的な水準からみても、作者の全作品を美術史的に検証する際にも重要なものだが、主要作品の多くは、宮崎県立美術館はもとより、東京都現代美術館や埼玉県立近代美術館をはじめとする各地の美術館に収蔵されている。それに対して、その他の郷土に縁のある作家の作品では、公的な場としては宮崎県立美術館や都城市立美術館などの県内美術館と本学に少数保存されているか、あるいは本学のみの所蔵という場合もある。

さらに本学の卒業生の作品についていえば、様式が確立され自己模倣的な反復に入る以前の、初期作品が残されているという点でも注目される。美術館が収集対象とする、いわゆるミュージアム・ピースは、一般的に作者の典型的な様式を示す大作である。そうした作品と比較すると未熟であるかもしれないが、後に結実する様式の萌芽がみられたり、他の作家との影響関係や試行錯誤の跡がはからずも露呈されていたりと、初期作品ならではの興味深い発見が期待できる。そしてなによりも卒業制作のような初期の大作は、様式が確立された後の作品とは質のちがう、いわば時分の花ともいふべき新鮮な輝きを帯びていることが多い。加藤充男による『M氏の周辺』<sup>40</sup>や橋本俊雄による『木』<sup>41</sup>などは、それらの好例といえるだろう。

また地域の美術史を考える場合には、本学が制作者の養成機関として果たしてきた役割を無視するわけにはいかない。現在でもそうした側面を残しているが、近隣に芸術大学を持たない地域においては、教育系学部のなかに置かれた芸術教員養成系コース等が、事実上表現者を育成する役割も担ってきた。

それが望ましいかどうかという論議はひとまず措くとして、現在でもわが国においては制作者のほとんどが学校教育もしくは生涯学習活動に携わる一方、中・高等学校の美術教師には制作に関わる能力と展覧会等での作品発表が期待されてきた。いわゆる美術の先生イコール絵の

先生という考え方である。結果的に、教員を中心とする芸術教員養成系コース等の卒業生は、その地域における安定した制作者の層を形成することになった。とすれば、その他の郷土に縁のある作家のコレクションは、地域の美術史のみならず、それを含む地域文化全体を見渡す際に欠くことのできない文化財だといえる。

第二に、日常生活との関わりの深い美術品だということである。内容については数多い風景画に特徴的だが、先にも述べたように、それらのほとんどは宮崎県内の実景にもとづいている。つまり作品を観る者もふだん目にする風景が描き出されている。もちろん年代の古い作品になれば、現在とはちがう風景が画中に残されていることになり、その場合は身近な地域の視覚的証言ともなる。

さらに作者は郷土に縁の深い人々であるから、学校や美術教室などを通してその人柄に触れる機会も多く、作品に親しみを抱きやすい。いわば顔のみえる作家によって造られた作品なのである。

また、これらのうち倉庫に保存されている以外の作品は、図書館や会議室など本学内の日常的な場所に掛けられ、あるいは置かれている。つまり、それらは地域の美術史にかかわる史料であると同時に、生活空間を美的に高める機能をもつ実用的な美術品でもある。今後も本学内外で所蔵美術品を活用していくことを望むならば、適切な温度と湿度の管理が可能な収蔵場所の確保と、日光や冷暖房との関係を配慮した展示は切実な課題といえるが、ここで問題にしているような身近な作品の場合は、日常的に人々の目に触れる場所に飾られる意味も大きい。特に本学の卒業生の作品について言えば、大学移転に伴い場所や校舎は変化したけれども、かつてそれらが制作されたのと同じ大学内にあり続ける教育的な意義を考慮すべきだろう。

このように、その他の郷土に縁がある作家の作品は、内容と人と場所を介した地域との密接なつながりによって、日常生活と美術との接点となり、美術への関心を育てる一番身近な手がかりともなっているのである。

## (2) 保存状態の典型例から

### 『赤松』作者及び制作年不詳油彩・キャンバス 30号(資料2)

その他の郷土に縁のある作家の作品のなかから、平成12(2000)年の保存修復のための調査対象とした『赤松』<sup>6)</sup>を一例としてとりあげ、主にその保存状態について述べてみることにする。

この作品は現在でも事務局の1階玄関ホールの壁面に掛けられているが、一見したとき全体に黴が目立ったため、保存修復のための調査対象に加えたものである。画面中央左寄りの下部にサインがあるが、作者や制作年代などを特定することはできなかった。

内容は明らかに県内のえびの高原を題材とした風景画であるが、その写実的な再現というわけではない。原色に近い色調の赤や緑、黄が強い対比をなす画面は、むしろ表現主義の絵画を連想させる。前景を占める赤松の単純化された形と配列は画面内にリズムをつくりだしているが、絵具の塗り方は平板で、遠い松林の背後にシルエットだけが浮かぶ山と前景の赤松、その根元で規則的に波うつスキラシキ群れから成る構図も単純である。しかしそうした単純さが、かえって色彩と赤松の配列を強調する効果を生み出しているともいえる。

気がかりな保存状態であるが、先に指摘したように黴が目立つほか、赤松の幹の部分と緑の葉の部分を中心にはっきりとしたひび割れが多数認められる。さほど厚塗りではない作品でありながらこれほどのひび割れが起きた原因として、調査を依頼した修復研究所の伊藤由美はべ

トロール系オイルの多用によるものではないかと推測していた。調査報告を引用すれば「絵具に十分な乾性油が用いられずに描かれているため、全体的に絵具の固着は悪い」<sup>17)</sup> ということになる。

前号でも触れたとおり、日本に導入された明治後期以降の油彩は、その表現内容の受容が先行し、ヨーロッパにおいてルネッサンス以来蓄積されてきた堅牢な塗膜をつくる技術の研究が軽視されたという事情を抱えている。特に好んで受容された印象派以降の近代絵画は、技法史からみると、ヨーロッパにおいても伝統的な油彩技法を良くいえば大胆に変革、悪くいえば崩壊させるものであったから、伝統的油彩技法は二重に根つき難かったといえるだろう。<sup>18)</sup> そこにヨーロッパと比較して一般に高温湿潤な気候の問題が加わり、油彩による近代絵画の保存管理をめぐっては、現在さまざまな問題が指摘されている。これらのことは、本学の収蔵作品に全てそのまま当てはまる問題である。特にこの『赤松』をはじめ、アマチュア的な色彩の濃いものについてはそうした傾向がきわめて顕著であり、当然のことながら現在の保存状態も悪化の一途をたどっている。

### Ⅲ. おわりに

これをもって、本学が所蔵する作品のなかでも美術史的な価値が高く、しかも損傷の状態が深刻で早急に修復と保存状態の改善が望まれる瑛九、児島虎次郎、塩月桃甫の7作品については、美術史上の位置づけと現在の状態に関する考察を終えたことになる。大学ギャラリーや展覧会等を構想するならば、間違いなくその核となるこうした文化財については、保存の手立てを真剣に考えるべき時期にあることを、重ねて指摘しておきたい。

また、先にも述べたようにその他の郷土に縁のある作家の作品も、地域の美術史、ひいては地域文化を検証するうえでの重要な史料であることにはかわりはない。現時点までに全作品を調査することはできなかったが、確認しえた主要作品については表に示してみた。これらのうち、たとえば長い間図書館のロビーを飾ってきた大作などは、クリーニングを行うだけでも見違えるほど状態が良くなるだろう。

これら本学の貴重な所蔵作品が、死蔵ではなく、未永く良好な状態で活用継承されていくことを切に願うものである。

なお本稿については、塩月桃甫に関する部分を幸本が、その他の部分を石川が担当した。

### 註

- 1) 伊原宇三郎「塩月さんの憶い出」『塩月桃甫展』図録 宮崎県総合博物館 1973年
- 2) 伊原 前掲書
- 3) 上田雄二「塩月桃甫一人と芸術」『塩月桃甫展』図録 宮崎県立美術館 2001年 8頁
- 4) 中村義一「塩月桃甫論」『宮崎県地方史研究紀要第10輯』宮崎県立図書館 1983年 112頁
- 5) 顔娟英「台湾画壇の個性派画家—塩月桃甫」『塩月桃甫展』図録 宮崎県立美術館 2001年 32頁
- 6) 許武勇「我が師塩月桃甫先生」同上 32頁
- 7) 中村義一「石川欽一郎と塩月桃甫」『京都教育大学紀要 No.76』1990年 185頁
- 8) 中村 前掲書 186頁
- 9) 上田 前掲書 15頁

- 10) 許 前掲書 25頁
- 11) 上田 前掲書 16頁
- 12) 中村 前掲「塩月桃甫論」123頁
- 13) 石川千佳子・幸本陽子「宮崎大学所蔵美術品とその保存状態(一)—瑛九および児島虎次郎の作品をめぐって—」宮崎大学教育文化学部紀要芸術・保健体育・家政・技術第9号2003年9月36-37頁
- 14) 宮崎大学広報第36号 平成14(2002)年3月裏表紙の図版および解説(石川千佳子担当)参照
- 15) 同広報第26号 平成10(1998)年12月 同上箇所参照
- 16) 同広報第34号 平成13(2001)年3月 同上箇所参照
- 17) 伊藤由美・田中智恵子作成「宮崎大学所蔵作品調査所見」平成13(2001)年
- 18) 歌田眞介「油画の保存と修復」『油画を読む明治期名品の保存と修復』展図録 東京藝術大学藝術資料館 1995年

### 参考文献

- ・中村義一「台展、鮮展と帝展」『京都教育大学紀要第75号A』1989年

(表1)

### 宮崎大学所蔵・主要美術作品

	作者名	題名	素材技法	大きさ	ジャンル他
1	瑛 九	農場風景	油彩・キャンバス	30号	絵画
2	〃	甲斐善平	〃	12号	〃
3	〃	安中知事	〃	〃	〃
4	〃	少女	〃	8号	〃
5	児島 虎次郎	室内風景	〃	50号	〃
6	〃	婦人像	〃	50号	〃
7	塩月 桃甫	くだもの(南瓜)	〃	10号	〃
8	出水 勝利	韓国岳	油彩・キャンバス	50号	絵画
9	〃	〃	〃	15号	〃
10	井上 正明	化粧	油彩・キャンバス	100号	〃
11	岩尾 信夫	黒いブーツの人	水彩	50号	〃
12	加藤 充男	M氏の周辺	油彩・キャンバス	100号	〃
13	久保田 益男	限界を超えるもの	〃	100号	〃
14	小泊 昌平	海岸の人	〃	—	〃
15	近藤 武雄	風景	〃	15号	〃
16	塩月 英子	静物	〃	10号	〃
17	〃	人物	〃	6号	〃
18	志田 熊吉	男女像	コンクリート	—	彫刻
19	清水 聖策	風景	油彩・キャンバス	12号	絵画

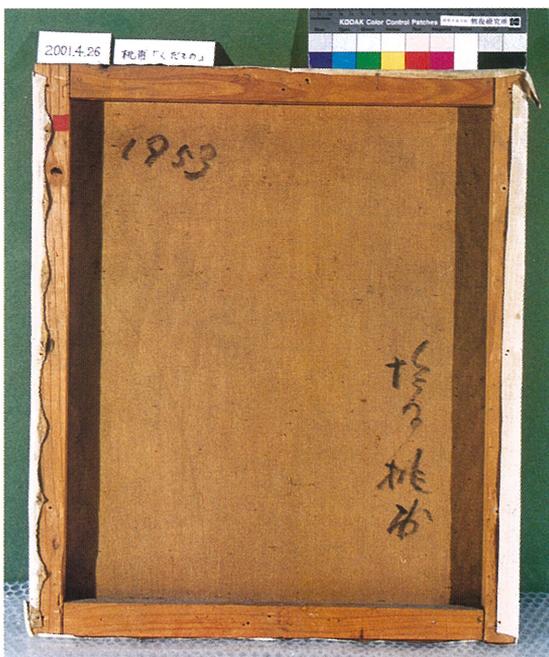
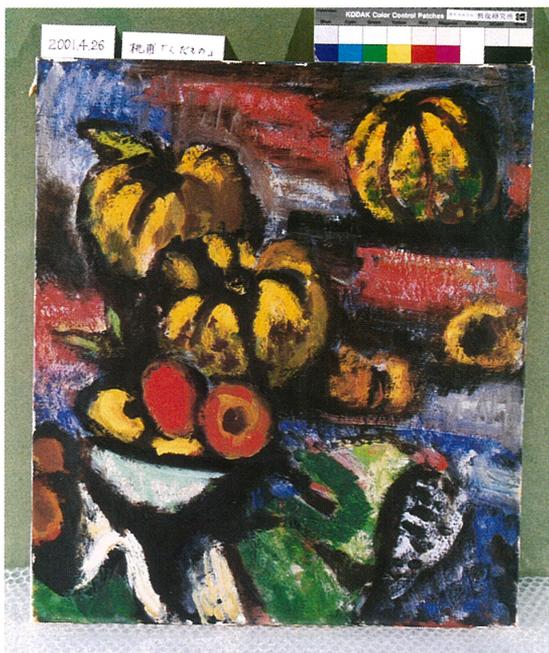
20	白石 俊雄	薨	油彩・キャンバス	100号	〃
21	菅 紘一郎	はにわ	〃	—	〃
22	太佐 豊春	静物	〃	8号	〃
23	築山 節生	大淀川辺	〃	10号	〃
24	辻 弘	二つのものが一つになるとき	木・金属	—	彫刻
25	〃	合体木彫	〃	—	〃
26	辻野 精一	ダム	油彩・キャンバス	100号	絵画
27	土持 和雄	落葉	〃	10号 (変形)	〃
28	〃	飛べぬ鳥	〃	10号 (変形)	〃
29	橋本 俊雄	木	〃	150号	〃
30	平原 孝明	坦 (人物像)	石膏	—	彫刻
31	藤田 岳人	風景	油彩・キャンバス	10号	絵画
32	藤田 颯男	霧島山	〃	15号	〃
33	山岡 久起	男たち	〃	100号	〃
34	吉井 淳二	ひなげし	〃	8号	〃
35	吉田 敏	日南海岸	水彩	—	〃
36	作者不詳	赤松	油彩・キャンバス	30号	〃
37	〃	人物群像	〃	120号	〃
38	〃	霧島山	〃	10号	〃

※ その他の郷土に縁のある作家については50音順に表記した

※ 「—」は現時点で未確認の事項

(資料 1 - 1)

塩月 桃甫『くだもの (南瓜)』



(資料 1-2)

(9) ワニス層 (有・無)

- ・艶 (有・無)
- ・黄化 (有・無)
- ・黴 (有・無)

・  
・  
・

(10) 絵具層 全体に剥離がみられる

- ・浮き上がり
- 剥落
- 亀裂 天竺方向に亀裂あり
- ・チョーキング
- ・破れ
- ・ちりめん
- ・しみ
- ・黴
- ・付着物
- ・虫糞
- ・旧補彩

・  
・  
・

(11) 支持体

- ・既製・手製・古
- ・老化度 (大・中・小)
- ・たわみ (有・無)
- ・破損 (有・無)
- ・耳の状態 (良・不良)
- ・黴
- ・しみ (水性・油性)

・  
・  
・

(12) 支持体の付属物

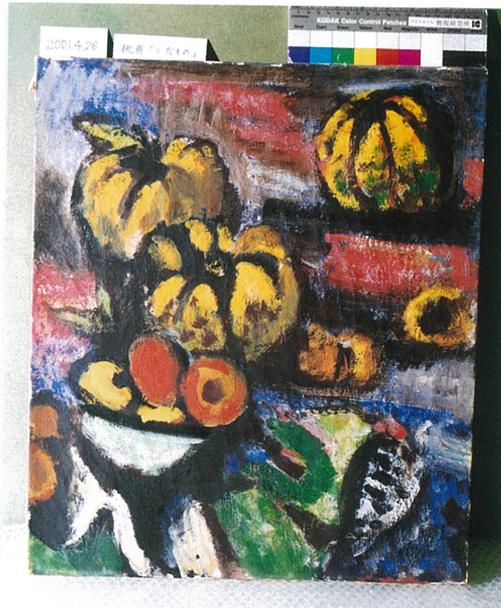
- ・材料 (枠・パネル・他)
- ・構造
- ・くさび 箇
- ・くさび穴 箇

・  
・  
・  
・

(13) 旧修復 (有・無)

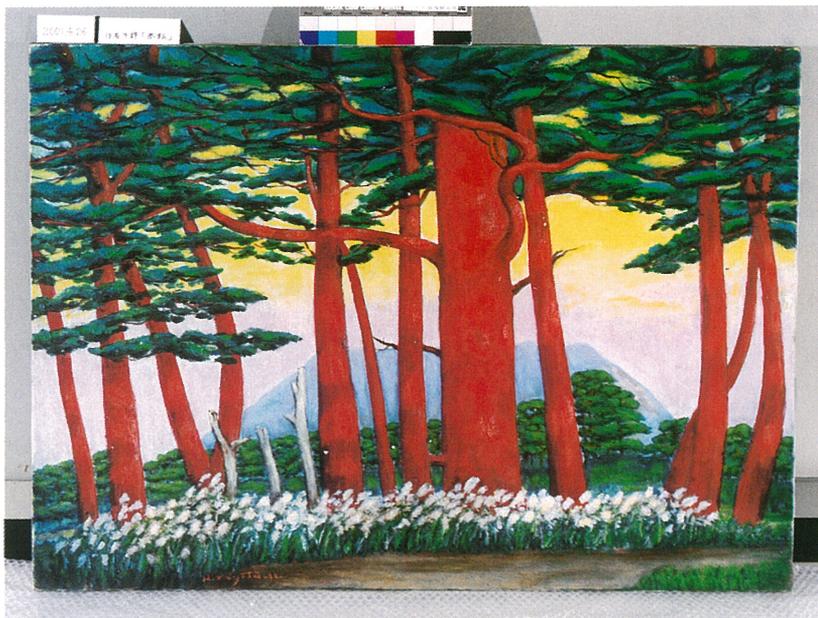
- ・補彩 (有・無)
- ・裏打 (有・無)
- ・あて布 (有・無)

・  
・



(資料 2 - 1)

作者不詳『赤松』



## (資料 2-2)

(9) ワニス層 (有・無)

- ・艶 (有・無)
- ・黄化 (有・無)
- ・黴 (有・無)

・  
・  
・

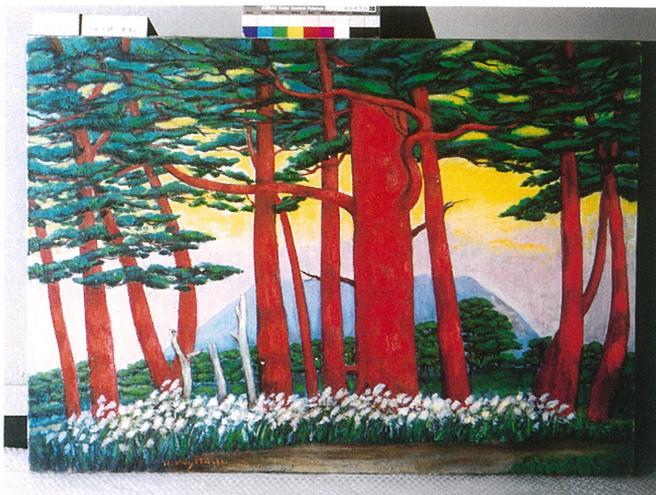
(10) 絵具層

● 浮き上がり 赤色 緑色等に  
赤色の浮き上がり  
多量あり。

- 剥落
- ・亀裂
- ・チョーキング
- ・破れ
- ・ちりめん
- ・しみ
- 黴 カビやキノコが多量  
見られる。

- ・付着物
- ・虫糞
- ・旧補彩

・  
・  
・



(11) 支持体

- 既製・手製・古
- ・老化度 (大・中・小)
- ・たわみ (有・無)
- ・破損 (有・無)
- ・耳の状態 (良・不良)
- ・黴
- ・しみ (水性・油性)

・  
・  
・

(12) 支持体の付属物

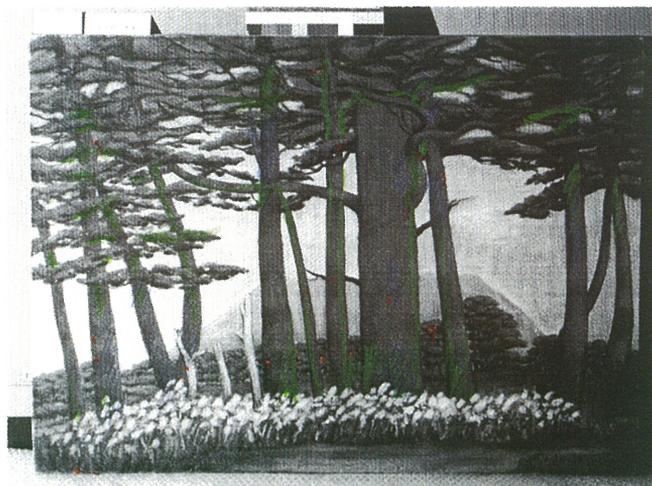
- ・材料 (枠・パネル・他)
- ・構造
- ・くさび 箇
- ・くさび穴 箇

・  
・  
・  
・

(13) 旧修復 (有・無)

- ・補彩 (有・無)
- ・裏打 (有・無)
- ・あて布 (有・無)

・  
・



※以上の (資料) は修復研究所の調査所見による