

# 三重県立美術館研究論集

The Bulletin of the Mie Prefectural Art Museum

## 第5号

聖人の顔—对抗宗教改革期のスペインにおける聖人の相貌表現に関する一考察 ..... 坂本 龍太 3

収蔵資料紹介 画家・山鹿正純とその作品について ..... 原 舞子 15

2021-22年度における施設の設備改修工事に関する報告 ..... 橋本 三奈 33

# 三重県立美術館研究論集

The Bulletin of the Mie Prefectural Art Museum

第 5 号

## 目 次

聖人の顔—対抗宗教改革期のスペインにおける聖人の相貌表現に関する一考察 ..... 坂本 龍太 3

収蔵資料紹介 画家・山鹿正純とその作品について ..... 原 舞子 15

2021-22年度における施設の設備改修工事に関する報告 ..... 橋本 三奈 33

## 聖人の顔

# —対抗宗教改革期のスペインにおける聖人の相貌表現に関する一考察

坂 本 龍 太

### はじめに

トレント公会議においてピウス4世が聖人の重要性を説いて以降、聖人崇敬は過熱し、そのイメージが数多く制作されることとなった<sup>1</sup>。教令では「司教たちは、すべての聖画像から信者に聖人たちがキリストから与えられた恩恵とたまものを思い出させるだけでなく、神の聖人たちを通じて、奇跡と健全な模範とが与えられるように教えなければならない<sup>2</sup>」と規定され、聖人たちは信徒にとって救済への仲介者であり、見習うべき規範として示されたのである。絵画や彫刻による視覚的イメージは文字を読めない多くの信徒たちを教化する有用な道具であり、そのため、教義上の誤りや信徒を危険な過ちに導くような誤謬が入り込む余地は慎重に排除され、聖像には正確さやデコールムが求められた<sup>3</sup>。

実際に、1599年にアロンソ・バスケスがセビリア近郊の町、マルチェナにあるイエズス会のコレヒオと結んだ祭壇画制作の契約書の内容には絵画制作における厳格な規定が記されている。バスケスが依頼された絵画は4点で、その主題は、「荒野の洗礼者ヨハネ」、「洗礼者ヨハネの斬首」、「幼子イエスを抱く聖ヨセフ」、「聖ヨセフの夢」であった。契約書ではこれらの描き方を指示した後、次のように付言している。

…これらの絵画に登場するすべての人物には、物語の真実を表さなければならない。それぞれの聖性に応じた態度や見た目を持つ

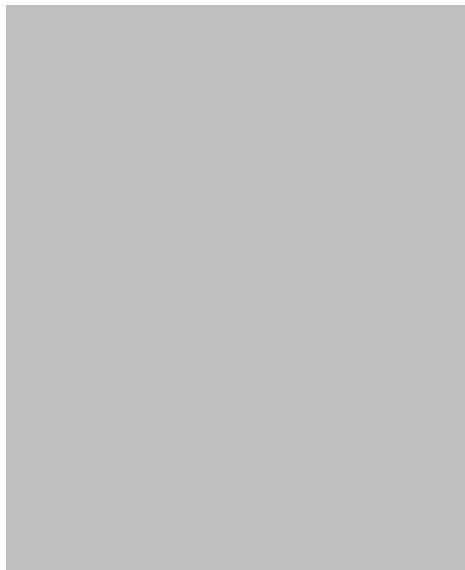
た人物で表することで、信仰を掲げ立てるよう描かなければならぬ。また、先述の条件、特徴を伴って彼らが描かれた絵画であることを規定、及び作法とする。<sup>4</sup>

三重県立美術館が所蔵する《アレクサンドリアの聖カタリナ》（図1）もこうした状況下で生み出された聖女像の一点である。17世紀スペインを代表する画家のひとり、バルトロメ・エステバン・ムリーリョの手による作品で、強い明暗の対比表現や、聖女のやや生硬なポーズから1650年ごろに制作されたムリーリョの初期作



(図1) バルトロメ・エステバン・ムリーリョ 《アレクサンドリアの聖カタリナ》 油彩・キャンバス、1645-50年頃、三重県立美術館

品として位置付けられる<sup>5</sup>。ムリーリョはまた、半身像でもアレクサンドリアの聖カタリナを描いている（図2）。こちらの作品も、明暗表現や細部のリアリズムから同時期に手がけられた作品とみなされている<sup>6</sup>。注目すべきは両作の聖カタリナの相貌である。三重県立美術館作品の聖カタリナが柔軟で甘美な相貌で描かれている一方、半身像作品では面長で鼻筋が通り、切れ長の目をしており、実在の人物の肖像であるかのように個性化されている。したがって、ム



（図2）バルトロメ・エステバン・ムリーリョ《アレクサンドリアの聖カタリナ》油彩・キャンバス、1650年頃、2022年にアンダルシア州政府が購入



（図3）フランシスコ・デ・スルバラン《食堂の聖ウーゴ》油彩・キャンバス、1655年頃、セビーリャ県立美術館

リーリョは同時期に全く異なる相貌の聖カタリナ像を描いたことになる。

こうした聖人の相貌表現の不一致は、時に聖人伝を主題とした絵画連作の中でさえも生じる。ムリーリョの前世代の画家であるフランシスコ・デ・スルバランが手がけた《食堂の聖ウーゴ》（図3）と《聖ブルーノと教皇ウルバヌス2世》（図4）は、その興味深い作例で、両作とも聖ブルーノの生涯の一場面を表わしているにもかかわらず、主役の聖ブルーノの相貌が一致していない。

聖画像に正確さが求められた対抗宗教改革期におけるスペインにおいて、こうした聖人の相貌表現にみられる不一致はなぜ生じたのか。本稿では対抗宗教改革期のスペインにおける聖人の多様な相貌表現について探っていきたい。

## 1、真の肖像（Vera Effigie）

聖人の肖像を描く上で一つの基準として考えられたのが、聖人の身体的な特徴を伴った「真の肖像（Vera Effigie）」という概念である。トレント公会議以降は多くの修道会の創始者や殉教者が新しい聖人の候補者として推挙され、列福や列聖のプロセスにおいては、当該候補者の生涯や死、そして美德が精査された<sup>7</sup>。その



（図4）フランシスコ・デ・スルバラン《聖ブルーノと教皇ウルバヌス2世》油彩・キャンバス、1655年頃、セビーリャ県立美術館

聖性に関しては支援者のみの評判に限定されず、広く認知されていることが重要であり<sup>8</sup>、そのためイメージは候補者の聖性を世間に広めるための重要な情報伝達手段であった。その際、身体的な真実性を追求して、生み出されたのが聖人の真実の姿として権威を持った「真の肖像」である<sup>9</sup>。

聖人の相貌の身体的特徴を知る貴重なイメージソースとして重視されたのがデスマスクであった。有名な例では、イエズス会の創設者イグナティウス・デ・ロヨラの例が挙げられる。ロヨラの場合、生前に肖像画を残さなかったため、死後に制作されたデスマスクがその「真の肖像」と見なされた<sup>10</sup>。このデスマスクをもとに、版画や絵画、木彫によってイグナティウス・デ・ロヨラの「真の肖像」のイメージは広まっていった<sup>11</sup>。

デスマスクに加え、死の床で描かれた肖像画「死の肖像画」もまた聖人の「真の肖像」を伝えるものとして重視された。実際に、徳の優れた聖職者が死を迎える際には死後すぐにその姿を記録できるよう、あらかじめ画家にこれを依頼することもあった<sup>12</sup>。「死の肖像画」では、リマの画家アンヘルーノ・デ・メドーロによって描かれた死の床のロサ・デ・リマの肖像がよく知られている。両目が半開きになったその相貌は生々しく、聖女が死後間もないことを伝えている<sup>13</sup>。

一方、デスマスクや生前、あるいは死後の肖像画といった信用に足る身体的特徴を伝える直接的なイメージソースが存在しない古い時代の聖人たちの相貌は、伝承をもとに定型が作られていくこととなる。ディエゴ・ベラスケスの岳父であり、画家にして理論家で、異端審問所の聖画検査官も務めたフランシスコ・パチェーコは自著の『絵画芸術』中で聖人の相貌の描き方について次のように述べている。

デスマスクから取ったものであれ、生存しているときに制作されたものであれ、あるいはまた別の方法であれ、いずれかの聖人の真の肖像がある場合、また言い伝えやその聖人を直に知る人の情報によって容貌の特徴が知られている場合には、創意よりもまず言われていることすべてを信用すべきであるということを述べておく。そのようなわけで、崇敬の対象となっている当代の聖人たちの多くの肖像に倣うことは、大いに安堵を与えてくれるものである。<sup>14</sup>

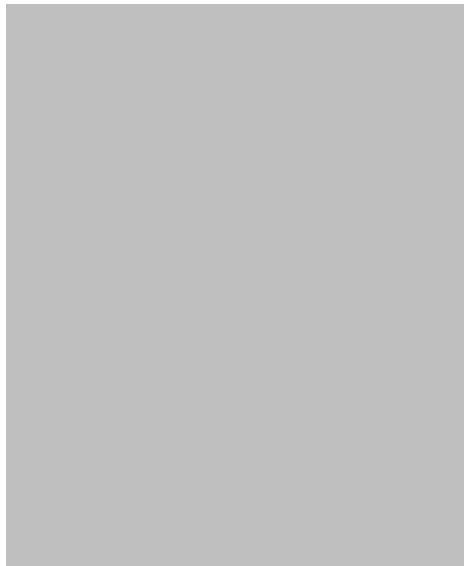
3書によって構成される『絵画芸術』では、第3書の11–16章にキリスト教図像の主題別の描き方を記した、「図像についての補足」（通称「図像編」）が掲載されているが、例えばその中の12–13世紀の聖人、聖ドミニクスの相貌に関してパチェーコは伝記に依拠している。

さて、聖ドミニクスの実際の容貌については伝記で述べられている。身の丈は中背、しかし端正な顔立ちで、面長で鷺鼻、額髭と頭髪はやや赤みをおび、顔はとても色白である。白髪は、額髭より頭髪に少し見られる程度でほとんどなく、剃冠部の周囲の頭髪は豊かで、禿げた部分はみられない。<sup>15</sup>

実際に文書史料の調査によって生み出された聖人像の作例では、この時代に崇敬の盛り上がりを見せたフェルナンド3世の肖像がある。フェルナンド3世の列聖に際しては、セビーリャの教会参事であったファン・デ・ロアイサによって文書史料の収集がなされ、この後に同地の画家、ムリーリョにフェルナンド3世の肖像の制作が依頼された<sup>16</sup>。肖像自体は、1630年にすでにローマでクロード・オードランによる版画が

制作されていたが<sup>17</sup>、ムリーリョはその要素を引き継ぐとともに、より大衆が親しみやすいイメージを作り上げている（図5）。ムリーリョは他にもフェルナンド・デ・コントレラス、フランシスカ・ドロテアなど聖人候補に挙がった人物のイメージを大衆に親しみやすいイメージとして昇華させており、この分野で大きな功績を残した<sup>18</sup>。

また、文献はもとよりその存在自体が伝説的な初期キリスト教時代の殉教聖女に関しては、アトリビュートとともに、しばしば美の理想を反映した相貌表現が適用され、プロトタイプが形成された<sup>19</sup>。冒頭で挙げたムリーリョの《アレクサンドリアの聖カタリナ》（三重県立美術館）はこれに当てはまる。丸い顔に、大きい目、ふっくらとした頬をしたその風貌は、おそらく現実的なモデルから出発したイメージであるが<sup>20</sup>、いくぶん理想化され、整った甘美な相貌に仕上げられている。この相貌表現は同時期に制作された聖母（図6）やマグダラのマリアにも適用されており<sup>21</sup>、ムリーリョが聖なる顔の一つのプロトタイプとして用いていたことが看



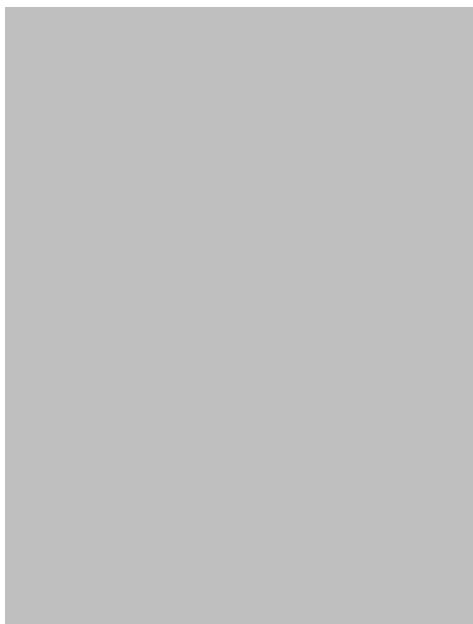
（図5）バルトロメ・エステバン・ムリーリョ《フェルナンド3世》油彩・キャンバス、1672年頃、セビリア大聖堂

取される。

この一方で、半身像の《アレクサンドリアの聖カタリナ》は、現実の女性が聖女の衣装をまとった扮装肖像画のようであり、こうした表現は、「レトラート・ア・ロ・ディビーノ（retrato a lo divino）」として呼ばれる、現実の人物を聖人や聖女のように描く肖像表現を想起させる。

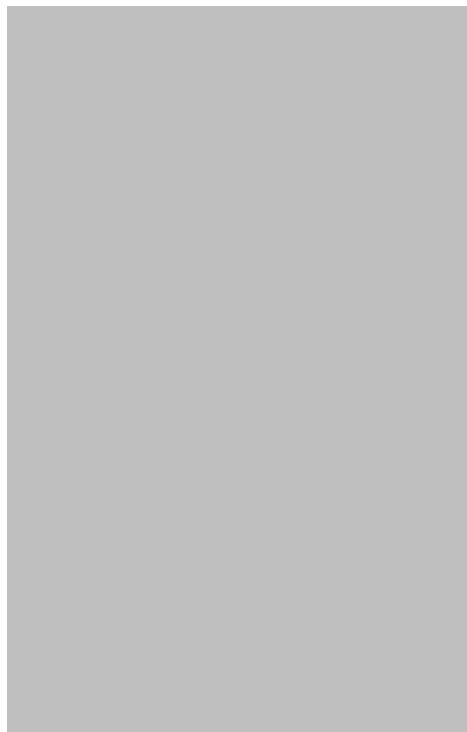
## 2、「レトラート・ア・ロ・ディビーノ（retrato a lo divino）」と聖人像への肖像画的表現

「レトラート（ス）・ア・ロ・ディビーノ（retrato(s) a lo divino）」はエミリオ・オロスコ・ディアスが、スペイン美術にみられる実在の人物を聖人のように表わした作品、とりわけフランシスコ・デ・スルバランの聖女像について考察する際に用いた言葉である<sup>22</sup>。確実にスルバランの手によるものとされる作品はそれほど多く残されてはいないものの、残されている契約書などから新大陸向けの作品も含め多く



（図6）バルトロメ・エステバン・ムリーリョ《ロザリオの聖母》油彩・キャンバス、1650年頃、ゴヤ美術館、カストル（ルーヴル美術館に寄託）

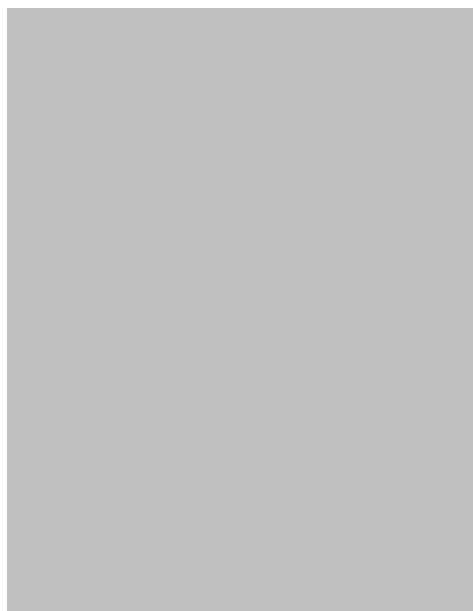
の聖女像を手がけていたことが判明している<sup>23</sup>。今日残されているものの中で質の高い作品をいくつか挙げるのなら、ルーヴル美術館の《聖アポロニア》やその対作品の《聖ルチア》（シャルトル美術館）、プラド美術館の《ポルトガルの聖イサベル》、ティッセン＝ボルネミッサ美術館（マドリード）の《聖カシルダ》、ロンドン・ナショナル・ギャラリーの《アンティオキアの聖マルガリータ》（図7）などがある。とはいっても像主が不明であり、肖像画として明確に判別することは難しい。「レトラート・ア・ロ・ディビーノ」はむしろ宮廷の慣習という文脈に明確に現れる。例えば、フェリペ3世の王妃マルガリータ・デ・オーストリア（マルガレーテ・フォン・エスターイヒ）に依頼されて宮廷画家パントーハ・デ・ラ・クルスが制作した《聖母の誕生》（プラド美術館）、《降誕》（プラド美術館）、《受胎告知》（ヴィー



(図7) フランシスコ・デ・スルバラン 《アンティオキアの聖マルガリータ》 1630-34年頃、ロンドン・ナショナル・ギャラリー

ン美術史美術館）がその顕著な作例である。これらの作品には、マルガリータ自身に加え、母であるマリア・アンナ・フォン・バイエルンや兄弟のフェルディナントやレオポルトといった一族の姿が場面に居合わせた登場人物の一人として描きこまれている<sup>24</sup>。特に娘のアナ・デ・オーストリア（アンヌ・ドートリッシュ）が大天使ガブリエルとして描かれた《受胎告知》（図8）では、聖母の姿をしたマルガリータがクローズ・アップされ、まさに王妃の肖像画然としている。《聖母の誕生》と《降誕》でも同様に王妃が聖母として描かれており<sup>25</sup>、こうした表現の意図としては、スペイン王妃として王家の将来を支える母親性との関連が指摘されている<sup>26</sup>。そこには像主を聖化する、プロパガンダ的な側面が読み取れよう。

他方、スルバランやムリーリョによって手がけられた「レトラート・ア・ロ・ディビーノ」とみられる聖人像は、その像主が不明であるため、個性化された相貌で描かれていたとしても、完全に世俗の文脈のみでとらえることには慎重



(図8) フアン・パントーハ・デ・ラ・クルス 《受胎告知》油彩・キャンバス、1604年頃、ウィーン美術史美術館

にならなければならない。実際、これらの中には聖堂や修道院の構内に設置されていたものもあり、宗教的な機能も想定する必要があるだろう。また、ビンセント＝キャシーが指摘するように、世俗の人物が聖なる人物として描かれる一方で、聖なる人物を表す方法として肖像画の手法が用いられることもあった<sup>27</sup>。事実、聖人の相貌に肖像画的表現を求める主張が存在し、パチェーコもまた、ルドヴィコ・ドルチェを引用して『絵画芸術』に次のように記載している。

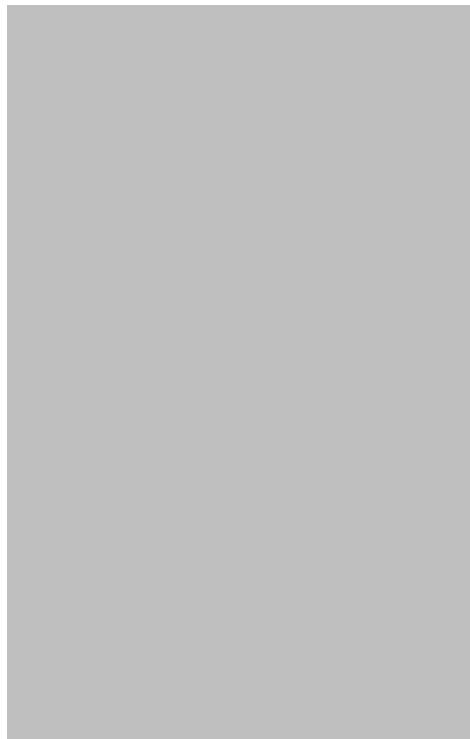
構想から始めよう。多くの事柄があるが、その中でも秩序と適切さが肝要である。というのも、画家が例えれば、説教をするキリスト、あるいは聖パウロを描いたなら、裸体であったり、兵士や水兵の姿で描かれたりすることは適切でないのである。また、それぞれにふさわしい慣習をよく考えることが必要となる。まず、キリストは優美でやさしく、温和であるが、厳格な外見で表さなければならない。同じく聖パウロには偉大な使徒たるべき顔つきを、見る者がこの祝福を与えし者にして選ばれし器の実際の肖像画を見ていると思うように表わさなければならない。<sup>28</sup>

つまり、絵画に描かれる聖人の相貌には当人の肖像画を前にしているような本物らしさが必要とされており、この観点から、肖像画的要素が聖画像に介入し得た。こうして個性化された生きたイメージとして提示されることに加えて、スルバランやムリーリョの聖女像は明暗の対比によりニュートラルな背景から浮かびあがるように描かれ、観者に対してその実存を説得力をもって訴えている。さらに観者に向けられたまなざしはダイレクトな交感を促し、深い瞑想へと導く。ナバレーテはこうした表現に、14世紀

末にネーデルラントで発生した、観想や神秘的合一といった内面的な実践を重視する「新しい敬虔（devotio moderna）」の遺産を見出した<sup>29</sup>。実際にこれらの作品が設置されていたのは、聖堂の主祭壇ではなく、信徒が祈祷に没頭するためのより制限された空間、小礼拝堂や個人礼拝堂であったことが指摘される<sup>30</sup>。先のムリーリョの半身像の《アレクサンドリアの聖カタリナ》も聖カタリナ聖堂（セビーリャ）の秘跡の礼拝堂にあったことが伝えられている<sup>31</sup>。

### 3、物語画における聖なる人物の相貌表現

同様のことは物語画でも行われている。例えば、ベラスケスの《東方三博士の礼拝》（図9）では、聖母に自らの妻であるアナ・パチェーコ、イエスに実子フランシスカの相貌が、跪く若い王に自らの相貌、そして年老いた王に師の



（図9）ディエゴ・ベラスケス 《東方三博士の礼拝》  
油彩・キャンバス、1619年、プラド美術館、マドリード

パチェーコの相貌が用いられているとされる<sup>32</sup>。前景の、観者に近い場所に人物を集合させる構図や劇的な明暗対比も相まって、本作ではあたかも目の前で聖書の一場面が展開しているような錯覚を観者に覚えさせる表現がなされている。

もともとこの作品はイエズス会付属のサン・ルイス修練院のために制作された作品と考えられている<sup>33</sup>。修道誓願前の修練士たちの設置場所であることを考慮すれば、イエズス会創設者であるイグナティウス・デ・ロヨラの『靈操』で説かれる靈的実践と深くかかわることは容易に想像できる<sup>34</sup>。すなわち、聖なる場面を眼前で繰り広げられていることのように想像し、「現場に身を置く<sup>35</sup>」のである。そのうえで、現実の人物をもとに迫真的リアリズムによって描出したベラスケスの《東方三博士の礼拝》は、修練士たちの靈的実践の手助けとなったことであろう。

他に物語画の作例では、スルバランによる聖ブルーノの生涯を主題とした三部作にも現実の人物が描き込まれているが、こちらではさらに興味深い事象が生じている。

#### 4、聖人の相貌の不一致

1655年、フランシスコ・デ・スルバランはセビーリャのカルトゥジア会サンタ・マリア・デ・ラス・クエバス修道院（以下ラス・クエバスのカルトゥジア会）の聖具室装飾のために《食堂の聖ウゴ》、《ラス・クエバスの聖母》、《聖ブルーノと教皇ウルバヌス2世》の三点の作品を手がけた<sup>36</sup>。これらの内、《食堂の聖ウゴ》と《聖ブルーノと教皇ウルバヌス2世》はカルトゥジア会創設者、聖ブルーノの生涯を主題としている。ただし、主役の聖ブルーノの相貌は両作で一致していない。《食堂の聖ウゴ》の作中、食卓の中央に座し、こちらに目を向けている聖ブルーノは《聖ブルーノと教皇ウルバ

ヌス2世》で教皇と対面している聖ブルーノと比べて柔軟な顔立ちをしている。頬がたるみ、深いしわが刻まれたその相貌はやや老齢のように見える。聖人伝連作の場合、物語画という性質上、時系列により登場人物の相貌に変化をつけられることは一般的になされることはあるが、《食堂の聖ブルーノ》の方が物語上、先に来る場面であり、相貌の差異をナラティブな要素と捉えることは難しい。《食堂の聖ウゴ》に描かれた聖ブルーノが《聖ブルーノと教皇ウルバヌス2世》の聖ブルーノと比べて不自然にも年老いて描かれたのは、現実の人物の相貌を取り入れたためであることが考えられる。

注目すべきは《食堂の聖ウゴ》に描かれた机の上の水差しである。水差しにはラス・クエバスのカルトゥジア会の紋章が施されている。14世紀に創設された同修道院の紋章は11–12世紀を生きた聖ブルーノの物語から明確に逸脱したモティーフである。紋章の描き込みの理由としては、本作がラス・クエバスのカルトゥジア会のコミュニティーの集団肖像的な意味合いがあったことが推察される。このことはラス・クエバスのカルトゥジア会の年代記から読み取れる。

聖具室の主要な三絵画のために、高名なスルバランを呼び寄せたが、彼はそれらにおいてデッサンの果敢さ、筆致や色遣いに優美さを込めた。それらの修道士の姿はブラス・ドミンゲス神父、その院長代理マルティン・インファンテ、そして往時の助修士、もしくは神父たちの実際の肖像となっている。<sup>37</sup>

修道院長のブラス・ドミンゲスが聖ブルーノとすれば、その隣のいずれかの修道士がマルティン・インファンテであろうか。ジョナサン・ブ

ラウンは、描き込まれた紋章はラス・クエバスの共同体が聖ブルーノの精神的相続者であることを強調するモティーフであると指摘したが<sup>38</sup>、それは本作に適用された肖像画としての表現にも当てはまるであろう。観者に向けられた聖ブルーノの目線は、単独の聖人像にしばしば見られた観者とのダイレクトな交感を促す表現とも共通する。聖人伝への肖像の挿入は、日常の修道生活の聖化を試みるものであり、観者となる修道士たちに日々の修道生活への自省を促したことであろう。他方、聖具室にはまた、教区司祭や高位聖職者などの外部の聖職者、延いては王侯貴族などの世俗の重要人物も入室することがあっため<sup>39</sup>、内部に向けてのみならず外部に向けたプロパガンダ的な側面も持っていたことも推察される。このため、聖ブルーノの生涯を主題としたもう一つの作品、《聖ブルーノと教皇ウルバヌス2世》に描かれた聖ブルーノの相貌との不一致が生じたと考えられる。

最後にもう一つ、聖人の相貌の不一致に関する興味深い事例として、スルバランが画業初期に手がけた聖ドミニクスの生涯連作を取り上げたい。こちらは1626年にセビーリャのドミニコ会、サン・パブロ・エル・レアル修道院から依頼された連作で、もとは聖ドミニクスの生涯を

主題とした14点の絵画作品で構成されていたが<sup>40</sup>、現在は《ソリアーノの修道士への聖母の出現》（以下《ソリアーノの聖母》）（図10）と《オルレアンの福者レギナルドゥスの奇跡的治癒》（以下《オルレアンの福者レギナルドゥス》）（図11）の2点のみが現在のマグダラのマリア教区教会に残されている<sup>41</sup>。これらはいずれも聖ドミニクスが直接的に関わるエピソードではないものの、両作にはともに聖ドミニクスの姿が描かれている。《ソリアーノの聖母》には、15世紀、カラブリアのソリアーノという土地のドミニコ会士がドミニクスの人物像を知りたいと強く願ったとき、聖母が聖女たちを伴って出現し、聖ドミニクスの肖像を示したという聖ドミニクスの「真の肖像」にまつわる伝説が描かれる<sup>42</sup>。作中にはドミニコ会士の前に現れた聖母が聖ドミニクスの「真の肖像」を指し示す場面が描かれている。一方の《オルレアンの福者レギナルドゥス》で描かれているのは、ドミニコ会への入会を決意したばかりのレギナルドゥスが病の床に臥せていた時、聖母が現れて、奇跡的に快復したという伝説で、こちらはヤコブス・デ・ウォラギネの『黄金伝説』にも綴られている<sup>43</sup>。スルバラン作品では出現した聖母がレギナルドゥスの頭に手をかざして病を癒す



(図10) フランシスコ・デ・スルバラン 《ソリアーノの修道士への聖母の出現》油彩・キャンバス、1626-1627年、マグダラのマリア教区教会、セビーリャ



(図11) フランシスコ・デ・スルバラン 《オルレアンの福者レギナルドゥスの奇跡的治癒》油彩・キャンバス、1626-1627年、マグダラのマリア教区教会、セビーリャ

様子が描かれる。レギナルドゥスの相貌は丹念に描きこまれており、その写実的な表現から、修道院の修道士をモデルにしたことがうかがえる。その後方、画面右奥で恭しく目の前の光景に手を合わせているのが聖ドミニクスで、こちらも相貌の個性化が見られる。事実、先の《ソリアーノの聖母》と見比べれば、作中で聖母によって示されたドミニクスの「真の肖像」と一致していないことが看取されよう。すなわち連作中で自家撞着に陥っているのである。個性化されたドミニクスの相貌は、チェリーが指摘するようにレギナルドゥスと同様に修道院のメンバーであることは大いに考え得る<sup>44</sup>。「真の肖像」との不一致は一見誤った表現にも見られるが、依頼主である修道院長にとって問題ではなかったようだ。スルバランが同連作を手がけるにあたり結んだ契約書には、「もし、それらの内のいくつかが修道院長の満足のいくものでなければ、一点か二点、あるいはそれ以上、絵画は返却され、受け取らねばならず、再び描き直さなければならない<sup>45</sup>」と記されており、本作が残存していることはつまり、修道院長の意に適った表現であったと解釈されよう。本作が修道院の回廊に飾られており、ドミニコ会士たちが日常的に目にしていたことを考慮すれば、聖ドミニクスの相貌を現実の人物に由来する相貌に変更したことは、ある種現実と物語の境界を曖昧にする表現であり、修道士たちの日々の修道生活の聖化を期待したことが考えられる。これはスルバランによる迫真的リアリズム表現あってこそものであろう。オディール・デレンダが指摘するように、作品を依頼したドミニコ会の識者たちはスルバランのこうした表現力を熟知していたのである<sup>46</sup>。

## 終わりに

トレント公会議以降、新旧様々な聖人が主題

に選ばれ、生み出されてきた。聖人像の制作においては、正確さやデコールへの厳しい監視や規定がなされるとともに、「真の肖像」という概念の下、聖人の真実の肖像の追及がなされた。しかしこの一方で、聖人の装いで現実の人物が描かれる「レトラート・ア・ロ・ディビーノ」という肖像表現や、逆に聖人を肖像画的な表現で描くといった、「真の肖像」とは相反するような聖人像表現が受け入れられていたことは上で見てきたとおりである。ただし、スルバランの描いたような着飾った聖女像に対する批判が全くなかったわけではなく、聖職者たちの中には聖女が当世風の衣装に身を包んでいることに苦言を呈する者もいた<sup>47</sup>。また、肖像の書き込みに対して修正の指示が出された例も存在する<sup>48</sup>。聖人像のある種の破格的な表現は、信仰と教義的、理論的正確さの間で一定の緊張感をはらんだものであったのであろう。ここにさらには、聖画像の設置される場と機能などの要素も加わる。こうした関係の中で生じた、聖人の相貌表現に見られる多様性に対抗宗教改革期のスペインにおける聖画像受容の複雑さの一端がみられるのである。

(さかもと りゅうた・三重県立美術館学芸員)

## 図版出典

(図2、5、6) Enrique Valdrieso, *Murillo: Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, 2010.

(図3、4、7、10、11) Odile Delenda, *Catálogo razonado y crítico*, Madrid, 2009.

(図8) *Santas de Zurbarán: Devoción y Persuasión*, Sevilla, Espacio Santa Clara, 2013.

(図9)『プラド美術館展 ベラスケスと絵画の栄光』、国立西洋美術館、2018年

<sup>1</sup> 3部構成の法令によって聖人像の正当性が確認された。(Alfonso Rodríguez G. de Ceballos,

“Image and Counter-Reformation in Spain and Spanish America,” *Sacred Spain: Art and Belief in the Spanish World*, Indianapolis Museum of Art, 2009, p. 20.)

<sup>2</sup> デンツィンガー・シェーンメッツァー編 A・ジーマン監修(浜寛五郎訳)『カトリック教会文書資料集—信教および信仰と道徳に関する定義書』エンデルレ書店、1982年、315-316頁。

<sup>3</sup> Virgilio Pinto Crespo, “La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación (1571-1665),” *Hispania Sacra*, vol. 31, no. 61, 1978, p. 3.

<sup>4</sup> José Hernández Díaz, *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, II, Sevilla, 1928, pp. 155-156.

<sup>5</sup> *El joven Murillo*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2009, pp. 346-349, no. 34.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 350-357, no. 35.

<sup>7</sup> 1634年に発布されたウルバヌス8世の使徒憲章によって列聖に至る手続きが定められた。Anne Jacobson Schutte, *Aspiring Saints: Pretense of Holiness, Inquisition, and Gender in the Republic of Venice, 1618-1750*, Baltimore and London, pp. 77-78.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>9</sup> しばしば、聖別の手続きの代理人が候補者の「真の肖像」の制作の発起人となった。(Fernando Quiles García, *Santidad barroca: Roma, Sevilla y América hispana*, Sevilla, 2018, p. 61.)

<sup>10</sup> ペドロ・デ・リバデネイラによってその経緯が語られる。

「…兄弟たちの慰めのため、生前に肖像を描かれるることを大いに望まれながらも、彼〔イグナ

ティウス・デ・ロヨラ〕が気を悪くするため、誰一人としてそれを言い出せなかった。彼のものとされる肖像はそのデスマスクからとられたものである。管見において、その中で最も適切で本来的なものは、1585年にカトリック王フェリペ2世の肖像画家、アロンソ・サンチェス〔・コエーリョ〕がマドリードで描出したものである。」(〔〕内は稿者による。Pedro de Ribadeneira, *Vida de San Ignacio de Loyola fundador de la religión de la Compañía de Jesús*, Madrid, 1586, p. 328v.)

<sup>11</sup> パチエーコによれば、リバデネイラが蟻で取ったデスマスクから石膏像が作られ、その後、ペドロ・ペレによって版画の肖像が作られたという。(フランシスコ・パチエーコ『絵画芸術』(スペイン・ラテンアメリカ美術史研究会編・訳)、スペイン・ラテンアメリカ美術史研究会、2019年、278頁。)

<sup>12</sup> Fernando Quiles García, “La invención de la forma y la concreción del gesto. La hagiografía creada para la Sevilla barroca”, *La imagen religiosa en la monarquía hispánica: Usos y espacios*, Madrid, 2008, p. 144 (pp. 135-149).

<sup>13</sup> Fernando Quiles García, *op.cit.*, pp. 69-70.

<sup>14</sup> フランシスコ・パチエーコ、前掲書、279頁。

<sup>15</sup> 同書、261頁。

<sup>16</sup> Fernando Quiles García, *art.cit.*, p. 139.

<sup>17</sup> Fernando Quiles García, *op.cit.*, pp. 114-115.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>19</sup> Peter Cherry, “¿Retratos a lo divino?: Reflexiones sobre las santas de Zurbarán,” *Santas de Zurbarán: Devoción y Persuasión*, Sevilla, Espacio Santa Clara, 2013, p. 47 (pp. 37-52).

<sup>20</sup>『よみがえる須磨コレクション：スペイン美

術の500年』、長崎県美術館、2005年、122-123頁、no. 47。

<sup>21</sup> *El joven Murillo*, *op.cit.*, p. 348.

<sup>22</sup> Emilio Orozco Díaz, *Temas del barroco de poesía y pintura*, Granada, 1989, pp. 29-36. (Emilio Orozco Díaz, "Para la interpretación de un tema de la pintura de Zurbarán," *Arte español*, 4º trimestre, 1942, pp. 3-5.を加筆し、再録。)

直訳すれば「神の肖像」となり、ボナベントゥーラ・バセゴダが指摘するように、父なる神やイエスに扮した肖像画は描かれないと、字義的には正しくないが、「神の（a lo divino）」という修飾語は、典礼や聖なる物語への関連を示す表現として当時の詩や小説、コメディア（中庭で上演される演劇）などで繰り返し用いられた言葉であり、オロスコの命名は広く受け入れられている。（Bonaventura Bassegoda i Hugas “Retratos y otros anacronismos en la pintura religiosa española del siglo XVII,” *Pintores de lo real*, 2008, pp. 109-110 (pp. 93-117).）

<sup>23</sup> 1647年に交わされたリマ、エンカルナシオン女子修道院との契約書から、10点の聖母の生涯の絵画と24点の聖女の絵画が依頼されたことが判明している。（María Luisa Caturla, *Francisco de Zurbarán*, Traducción, adaptación y aparato crítico de Odile Delenda, Paris, 1994, documento 143.）

<sup>24</sup> *El arte en la España del Quijote*, Ciudad Real, Antiguo Convento de La Merced, 2005, p. 154.

<sup>25</sup> この二点は王妃の個人礼拝堂のために制作された作品であることが判明している。（Paula Plastic, “Magna Margarita: Margarita de Austria (1584-1611), relaciones de sucesos y la regionalidad moderna (Tesis doctoral),”

University of California, 2021, p. 81.)

<sup>26</sup> Peter Cherry, *art.cit.*, pp. 45-46.

<sup>27</sup> Cécile Vincent-Cassy, “Francisco de Zurbarán y el retrato sacro: Las santas vírgenes y mártires del maestro y su taller,” *Tiempos modernos*, vol. 8, no. 33, 2016, p. 240 (pp. 236-254).

<sup>28</sup> Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* (Bonaventura Bassegoda i Hugas ed.), Madrid, 2009 (3rd ed.), p. 294.

<sup>29</sup> Benito Navarrete Prieto, *art.cit.*, p. 17.

<sup>30</sup> ビンセント＝キャシーはスルバランの《アンティオキアの聖マルガリータ》（ロンドン・ナショナル・ギャラリー）《聖カシルダ》（ティッセン＝ボルネミッサ美術館）について小礼拝堂か、あるいは当時の貴族の女性が身に着けていた服装と一致することから女性のための祈禱所などの信仰空間に設置されていたと推測している。（Cécile Vincent-Cassy, “El retrato a lo divino: Intención y realces de una forma híbrida,” *E-Spania*, no. 35, 2020. 電子ジャーナル：<https://journals.openedition.org/e-spania/33921> (2023年7月15日最終閲覧。))

<sup>31</sup> *El joven Murillo*, *op.cit.*, p. 352.

<sup>32</sup> *Velázquez y Sevilla*, Sevilla, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, 1999, p. 194, no. 90.

<sup>33</sup> 最も古い記録は1764年に記されたものであるが、当初は修練士たちの礼拝堂の近くに設置されていた可能性が指摘されている。1609年に建設されたこの礼拝堂は修練士たちの靈的実践の場として活用されていたもので、1695年に取り壊された。（Velázquez, London, National Gallery, 2006-2007, p. 136, no. 11.）

<sup>34</sup>『プラド美術館展 ベラスケスと絵画の栄光』、国立西洋美術館、2018年、224頁、no. 51。

<sup>35</sup> イグナティウス・デ・ロヨラ（門脇佳吉

訳)『靈操』岩波書店、1995年、135頁。

<sup>36</sup> 制作年代に関しては長く議論が持たれたが、現在は18世紀に執筆された修道院の年代記が伝える1655年という制作年がおおむね受け入れられている。Odile Delenda, “Vida y obra de Francisco de Zurbarán (1598-1664),” *Zurbarán: Una nueva mirada*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2015, p. 27 (pp. 15-29).

<sup>37</sup> Baltasar Cuartero y Huerta, *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, de Sevilla, y de su filial de Cazalla de la Sierra*, Madrid, 1954, t. II, p. 17.

<sup>38</sup> ジョナサン・ブラウン（神吉敬三訳）『スルバラン』美術出版社、1976年、60頁。

<sup>39</sup> 拙論「17世紀スペインの修道院における聖具室装飾—スルバランの絵画連作をてがかりに—」『WASEDA RILAS JOURNAL』4、2017年、17-27頁。

<sup>40</sup> María Luisa Caturla, *op.cit.*, documento 48.

<sup>41</sup> 17世紀末に修道院は改修され、現在のマグダラのマリア教区教会となった。

<sup>42</sup> *Zurbarán: Una nueva mirada*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2015, p. 60.

<sup>43</sup> ヤコブス・デ・ウォラギネ『黄金伝説』3巻、人文書院、1997年（第5版）、108-109頁。

<sup>44</sup> Peter Cherry, *art.cit.*, p. 42.

<sup>45</sup> 前掲註40を参照。

<sup>46</sup> Odile Delenda, “El mecenazgo y la propaganda de los dominicos en la obra de Zurbarán,” *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, 2006, p. 510 (pp. 507-522.).

<sup>47</sup> セビーリャ大司教のフェルナンド・ニニョ・デ・ゲバラが当世風の衣装をまとった聖女像への注意喚起を行っている。（Benito Navarrete

Prieto, *art.cit.*, p. 18.)

なお、セビーリャの聖女像の慣習と統制の実情に関しては以下に詳しい。岡田裕成「対抗宗教改革期セビーリャの聖女像と教会の美術統制」『鳴門教育大学紀要（芸術編）』第9巻、1994年、13-31頁。

<sup>48</sup> Bonaventura Bassegoda i Hugas, *art.cit.*, pp. 114-115.

## 収蔵資料紹介

### 画家・山鹿正純とその作品について

原 舞子

#### はじめに

今からおよそ100年前の1924年、フランスの詩人アンドレ・ブルトン（1896–1966）は『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』<sup>1</sup>を発表し、ここに20世紀の芸術に最も大きな影響を及ぼすことになる芸術運動が本格的に始まった。未曾有の破壊と混乱をもたらした第一次世界大戦を経験したヨーロッパにおいて誕生したシュルレアリスムは、第二次世界大戦へと傾倒していく不安定な時代の中で全世界へと広がりを見せ、その勢いは日本にも波及した。

ブルトンの「シュルレアリスム宣言」が提唱された翌年にあたる1925年には、日本でも詩誌や文芸雑誌においてシュルレアリスム詩が紹介されはじめ、フランスと同様にまず詩の分野においてシュルレアリスムが国内でも流行を見せるようになる。1928年頃からは美術雑誌でもシュルレアリスムの美術について取り上げられる機会が徐々に増え、また1929年9月の第16回二科展では古賀春江、東郷青児らが新傾向の絵画を発表し、日本で最初の超現実主義絵画と評された。翌年には、ブルトンの『シュルレアリスムと絵画』（1928年）が瀧口修造により翻訳刊行されている<sup>2</sup>。

また、1931年1月の独立美術協会の第1回展に、当時はまだパリ在住であった福沢一郎が37点の作品を出品し話題を集めた。福沢は、同年6月の帰国以降も同会での発表を続けるとともに新聞や雑誌に多数の文章を寄稿して、中心的存在としてシュルレアリスム絵画運動を展開さ

せていった。さらに、1932年12月には「巴里東京新興美術展」が開かれ、フランスのシュルレアリスム絵画の実作品が初めて日本に紹介され、日本の若手画家たちの間でのシュルレアリスムへの関心はますます高まっていた。

1930年代後半には福沢や瀧口の働きによりシュルレアリスムの表面的な造形だけでなく思想的な側面も国内の若い画家たちの間に浸透し、シュルレアリスム絵画運動は全盛期を迎える。しかし、まもなく戦時体制に突入し、厳重な思想統制によって日本のシュルレアリスムは急激に減速していった。さらに、運動の担い手であった若い画家たちは戦地へ送られ命を落とす者も多く、多数の作品は空襲により焼失し、彼らの存在と作品は長く歴史の暗闇の中に忘却されることとなつたのである。

こうした空白の期間を経て、1970年代から80年代にかけて作品発掘の展覧会が開催され始める。特筆すべきは、1990年に名古屋市美術館で開催された「日本のシュルレアリスム 1925～1945」<sup>3</sup>であり、詩、絵画、写真を網羅し、膨大な出品点数と希少な文献や作品図版を多数再録した資料性の高いカタログという両面において同展は今なお参照される重要な展覧会である。名古屋市美術館での展覧会以降は、各地の美術館において地元作家を回顧する中で調査研究が進められ、日本におけるシュルレアリスムの受容と展開をめぐる研究は格段に進展してきた。

今回取り上げる山鹿正純もまた、先に挙げた名古屋市美術館での「日本のシュルレアリスム

「1925～1945」展に油彩画が1点展示され、1930年代後半に国内で展開したシュルレアリスム絵画運動の中にその名を刻む一人として紹介された。しかし、後述の通り、山鹿は戦前・戦中期の日本のシュルレアリスムの高まりの最中にあたる1938年に24歳で早逝したために、上記の展覧会以外ではほとんど知られることもなく、また作品や資料の現存確認も長らくできないままでいた。当館では2018年頃から山鹿の調査を開始し、山鹿家に伝えられてきた作品および資料の実見調査を行う機会を得、その結果、2022年度に作品を収蔵するに至った。本論では、この度収蔵した資料紹介をかねて、山鹿正純という画家について論じることとする。

### 山鹿正純について

山鹿正純は1914年3月17日、父・栄、母・ときの長男として三重県阿山郡上野町（現・三重県伊賀市上野町）に生まれた。1928年に三重県立上野中学校（現・三重県立上野高等学校）に入学したとみられる。当時の上野中学校では水彩画家として知られる中田恭一（1895－1960）が図画教師を務めていたため、山鹿は中田から絵画の教えを受けたと考えてほぼ間違いないと思われる。中田は上野中学校に赴任中、伊賀出身で洋画家の奥瀬英三（1891－1975）が郷里で立ち上げた蒼丘社<sup>とうきゅうしゃ</sup>という洋画家団体に参加し、市内の公会堂などを会場に展覧会を催して作品を発表していた。蒼丘社で研鑽を積んだ中田や濱邊萬吉（1902－1998）、松浦莫章（1910－1998）らは文展、帝展に出品し揃って入選を果たすなど、昭和初期の伊賀は「洋画のまち」と呼ばれるほどに多くの洋画家を輩出した地であった。中学時代の山鹿が直接、蒼丘社の活動に関わったかどうかは記録がなく確認できないが、教師である中田や、中学校の先輩にあたる濱邊のような一世代上の洋画家たちに憧れを抱き、

彼らの活躍を間近に見ることを通して美術に興味を持ち、画家の道を志すことになったであろうことは想像に難くない。1933年3月に上野中学校を卒業した山鹿は上京し、4月に帝国美術学校（現・武蔵野美術大学）西洋画科へ入学する。同窓には、のちに美術グループをともに結成する矢崎博信（1914－1944）や小山田二郎（1914－1991）がいた。

1929年に東京・吉祥寺に開校した各種学校・帝国美術学校は、「上野の美術学校と匹敵するような美術学校」<sup>4</sup>を民間に設立することを目的として創立された。1920年代末、東京美術学校西洋画科の競争率は十倍を超えており、予備校としての画塾や画学校も増えていた。東京では、官立の東京高等工芸学校、私立の日本大学専門部芸術学科（専門学校）や女子美術専門学校、また日本美術学校、文化学院美術学部、太平洋美術学校（いずれも各種学校）などの美術教育機関があったが、既存の学校だけでは学生を収容しきれないほどに美術家志望の青年の数は増加していたという<sup>5</sup>。こうした中で開校した帝国美術学校には、日本全国から、そして朝鮮半島や台湾、中国からも学生が集まり、山鹿らが入学する1933年には創立4年目にして在籍者数394名を数えていた。

山鹿の帝国美術学校進学の経緯については、本人および周囲の証言が残されていないためにあくまで推測にすぎないが、いくつかの理由が考察できよう。東京美術学校入学の倍率が非常に高かったこと、東京においては美術教育機関の裾野が広がっており選択肢が多く存在していたことは先に述べた通りである。加えて、山鹿が中学校時代に関わりを持ったであろう伊賀の画家人脈の中でも、例えば中田恭一は本郷洋画研究所と通信制の日本美術学院で学び、濱邊萬吉は東京美術学校を受験するも身体検査で不合格となつたために美術の専門教育機関では学ん

ではいなかった。身近な存在である彼らの歩みもまた山鹿の進路に影響を及ぼしたのではないだろうか。昭和初期には、東京美術学校からヨーロッパ留学、官展での成功という明治期以来のエリートコースも依然として存在する一方、必ずしもそれだけが美術を志す若者にとっての進路ではなかった。芸術家志望の青年を地方各地から幅広く受け入れる大きな受け皿が都市部に出来上がり、美術の作り手の大衆化が一気に進んでいた時代なのである。

さて、帝国美術学校は開校間もない頃より専門学校への昇格をめざして財団法人化が求められていたが、財政問題や校舎移転拡張をめぐって校長の北畠吉と学校当局、学生の間で不満や対立が高まり、1935年5月には学生300余名が「同盟休校」を実施するに至る。混乱の中、吉祥寺の校舎が封鎖されると、学生たちは西荻窪の映画館を拠点にデッサン会を開いていたという。約半年後、学校は帝国美術学校と多摩帝国美術学校に分裂し、一部の教師と学生は多摩帝国美術学校に移るが、山鹿ら大半の西洋画科の学生は教師の清水多嘉示らとともに帝国美術学校にとどまった。一連の騒動の最中、学生同士には連携が深まり、共同体意識と絵画制作への欲求が高まるにつれ、彼ら学生同士を中心とした小さなグループが次々と結成されるようになる。それらのグループによる展覧会では、シュルレアリスムなど海外から盛んに紹介されていた前衛美術に影響を受けた作品が発表されていた。東京美術学校にも学生らによるグループは存在していたが、帝国美術学校の方がグループの数、展覧会の数ともに上回っていたという<sup>6</sup>。帝国美術学校では、結成あるいは第1回展の開催された順に、「JAN」、「アニマ」、「表現」、「動向」、「ジュンヌ・オム」、「絵画」のグループがあり、当時の前衛芸術運動に大きな役割を果たした。最初に結成された「JAN」は比較

的穩健な傾向のグループで、シュルレアリスム的志向を持った作家も含まれていたが、全体としては作品に共通する方向性は特になく、各自の勉強の成果発表の場として機能していたとみられている。

JANの次に結成されたのが「アニマ」であり、有海千尋、小山田二郎、金子親、小島義也、矢崎博信、横山千勝と山鹿正純の7名が集まつた。アニマ（L'ANIMA）とは、「生命」の意味であり、アニマの理論的な背景ともなった行動主義を提唱したフランス文学者の小松清が命名した。画学生たちの同人グループ中、帝国美術学校系統としては、最初にシュルレアリスムを標榜したグループとして知られる。アニマは学生たちが同盟休校に入る直前の1935年3月に結成され、4月12日から14日にかけて第1回展（アニマ第1回洋画展）を銀座紀伊國屋画廊で開催している。約2か月後の6月21日から23日まで、同じく銀座紀伊國屋画廊にてアニマ第2回洋画展を開催、メンバーの横山の郷里である福井において開催した地方展（アニマ美術協会洋画展覧会、8月12日-20日、福井・登美屋喫茶店）をはさみ、銀座紀伊國屋画廊にて第3回展（9月18日-20日）と第4回展（12月20日-21日）をほぼ3か月おきに連続して開催した。

山鹿はアニマ第1回展に《戦闘》、《南方の突堤》、《追想》（図1）の3点を出品している<sup>7</sup>。藤田鶴夫は山鹿の作品について、「色調の美しさを根據として好きリ、シズムが展廻されて居る」と批評している<sup>8</sup>。井上長三郎もまた、作品の色彩の美しさを評価する寸評を書き残している<sup>9</sup>。《追想》では、横向きの人物らしき太い線描によるかたちの上に複数の結んだリボンが散りばめられていることが図版から確認できる。なお、後述するデッサン（図14）にも形状や描かれた方は異なるがリボンが描かれていることや、山鹿の作品と前後して、浅原清隆や

岡本太郎がリボンというモチーフを象徴的に描き表している点も興味深い<sup>10</sup>。シュルレアリスムに接近していった画家、あるいは抽象絵画を志向した画家におけるリボンというモチーフについては別稿に譲ることとしたい<sup>11</sup>。

第3回展に出品された《スヴニール》（図2）では、小箱のような四角いモチーフとマチ針のような棒状のものが描かれている。いずれも作品は現存せず、雑誌に掲載されたモノクロ図版でしかその図像を知ることができないために、実際の作品とは差異があろうが、当館が収蔵した《作品》（図3）、《作品》（図4）は幾何学的な形態とハサミや釘などを思わせるモチーフが組み合わされ、明るい色彩で描き出されている点がアニマ出品作と共に活動する部分を持って

おり、当館の2点はアニマでの活動期に制作された作品と見なしても良いと思われる。アニマの時期の山鹿に対する批評は決して多くはないが、先に挙げた藤田鶴夫の他、シュルレアリスム絵画運動の中心的存在であった福沢一郎は、「技巧は秀抜である」<sup>12</sup>、「重厚豊麗なテクニックで美しい」<sup>13</sup>と評するなど、技術面においてある程度の評価を示している。もっとも、アニマのメンバーに対し、福沢は「技巧的洗練の意味から云へば、未だ多くの不満を持つにも拘らず、敢て私がアニマを取り上げる所以は、彼等の積極性従つてその未来性に興味を持つからに他ならない」<sup>14</sup>と述べているので、全面的に技巧を評価しているわけではないことは書き添えておく。アニマで共に活動した矢崎博信と比較



図1 山鹿正純《追想》 1935年、所在不明  
\*『みづゑ』364号（1935年6月）より転載。



図2 山鹿正純《スヴニール》 1935年、所在不明  
\*『アトリエ』12巻11号（1935年11月）より転載。

すると、山鹿の作品の大半は失われており、出品作を実見できないために個々の作品についての考察が難しく、故に山鹿の画業の位置づけは困難を極める。

アニマは結成翌年の3月15日から17日にかけて第5回展（銀座紀伊國屋画廊）を開催して以降は活動を縮小したとみられ、山鹿は矢崎博信とともに9月にグループ「動向」へと活動の拠点を移した。動向の創立メンバーは浅原清隆、井上愛也、今井康雄、富岡宏資、矢崎博信、山鹿正純の6名で、1936年9月21日から23日に動向第1回東京報告絵画展を銀座・伊東屋にて開催している。第2回展を1937年4月に、第3回展を同年11月にそれぞれ開催しているが、メンバーの退会や新規参入、海外渡航による不在な

ど、同人たちの分散が見られ、主要会員の卒業年度である1938年を迎えて解散したと考えられている<sup>15</sup>。山鹿は第1回展には3点出品しているが、第2回展には名前がなく不参加とみられる。第3回展の出品目録および『動向』第3号には山鹿は渡欧中であると記されているが、『作品』1点を出品していることが確認できる。

山鹿は機関誌『動向』第1号に「報告絵画提倡に就いて」（資料1）という論文を発表し、ルポルタージュ文学を意識しながらシュルレアリスム的な知覚によって現実と超現実との交流を具体的に表現し、現実批判と問題解決をしていくと説いた。当時、「報告絵画」は「超現実主義の一つの発展形態」として高く評価された。動向のメンバーたちがこうした表現へと進んだ



図3 山鹿正純《作品》 1936年頃、油彩・板、  
18.0×14.0cm、三重県立美術館蔵



図4 山鹿正純《作品》 制作年不詳、油彩・キャンバス、46.0×38.0cm、三重県立美術館蔵

背景として、フランス文学者の小松清による「行動主義」の考え方があると指摘されている<sup>16</sup>。行動主義とは、ファシズムに反対したフランスのアンドレ・ジッドらの活動を紹介しながら小松が1934年に提唱したものである。この時期は日本プロレタリア美術家同盟が解散したことや、帝展改組により画壇が混乱するなど、若い画家たちの間には抑圧と不安が広がり、困難な状況下、社会に対していかなる表現を試みるべきかが課題となっていた。こうした中、小松の思想は彼らにひとつの指針を示し、行動主義からヒントを得ようとする動きがあったことがうかがえる。しかし、小松の主張は理念としては共感されたが、小松は具体的な絵画論を説いた訳ではない。行動主義が絵画表現としてどのように実現可能であるのか、その実践は画家たちの手に委ねられた。

第1回展に山鹿は《ある風景》（図5）と題した作品を出品する。後景に国会議事堂を配し、その手前にフェンス、軍帽と軍服をまとった兵士のような複数の人物の姿があるが、これは同



図5 山鹿正純《ある風景》 1936年、所在不明  
\*『動向』No.1 (1936年9月) より転載。

年2月に起きた二・二六事件を扱った作品であると考えられる。この作品も現存せず、出品目録に掲載された図版でしか内容が確認できないために全体像がはっきりとしないが、画面右には中央の人物とは異なるサイズの二人の人物の上半身が大きく描かれているように見える。また、画面左には梯子に登る鬼のような人影が、フェンスの向こう側には人を象ったものであろうか、何か巨大な塊が描かれている。現実の風景の中に夢や空想のような非現実のものが重なり合い、時代の不穏な空気を暗示するこの作品は、色彩の美しさや抒情性が評価されたアーティスト時代の作品とはまた異なる存在感を放っている。

アーティストから活動を共にしてきた矢崎は、シュルレアリズムの「夢」や「無意識」は決して現実逃避ではなく、抑圧された社会の中で人間が抱く閉塞感やそれを破ろうとする願望のあらわれであると考え、日常の都市の光景の上に無意識中の欲望を重ね合わせた二重写しのイメージを絵画として制作した。動向のマニフェストに、「現実からの逃避を全的に拒否する報告絵画の中に自らを見出した」<sup>17</sup>と述べられたように、彼らはシュルレアリズムの手法を取り入れながら、日本の社会の現実をルポルタージュ（報告）し、「一つの現象批判の為めによりき資料と成」<sup>18</sup>すことに心血を注いだのである。しかし、このような現実社会を批判するような彼らの制作態度は反体制的であると認識され、動向の思想性は活動当初から当局に目をつけられていた。第1回展で、矢崎の《二つの銅像》と井上愛也の《東京の象徴市政会館》の2点が撤回処分を受けていたという記録も残されている<sup>19</sup>。

先に、動向は主要会員の卒業年度に解散したと考えられると述べたが、山鹿がいつまで帝国美術学校に在籍していたのか、現時点では不明瞭である。また、遺族への聞き取り調査によれば、山鹿の家族が所有する鈴鹿郡下庄村（現・

亀山市下庄町）にあった田畠を整理して、山鹿の渡航費用に充てたということである。渡欧時期の詳細は明らかでないが、1937年4月の動向第2回展には不参加、同年11月の動向第3回展の出品目録および『動向』第3号によれば、このとき山鹿は渡欧中であると記されているため、遅くとも同年秋にはフランスへ渡っていたのではないかと推測される。当館が収蔵した作品中、水彩による風景画、ノートルダムを描いた油彩画などは1937年あるいは1938年の年記の入ったものがいくつか含まれていることから、この渡欧中に描かれたものであると考えられる。

油彩画の《ノートルダム》（図6）はパリのノートルダム大聖堂を正面からとらえ、落ち着いた色彩で書き出し、小品でありながら重厚さ

を持った作品である。一方、水彩画3点はいずれも明るい色彩で描かれており、みずみずしさと、画家の高揚した気分を感じさせる。《風景（セーヌ川）》（図7）は、セーヌ川に架かるポン・ヌフを左岸から見た構図で、シテ島の西端ヴェール・ギャラン広場と河岸に停泊する船あるいは船着き場が描かれている。場所は現時点では特定できていないが、パリの街角を描いたと思しき作品《風景（街）》（図8）や、草木が茂る邸宅と二人の人物を描いた《風景（ピンクの屋根）》（図9）も、《風景（セーヌ川）》と同様に鮮やかなピンク、緑、水色といった色彩が映える。モチーフを的確にとらえつつ、個々には簡略化も加えながら勢いのある筆致で書き出している点には、油彩画とはまた



図6 山鹿正純《ノートルダム》 1938年、油彩・キャンバス、27.5×21.7cm、三重県立美術館蔵



図7 山鹿正純《風景(セーヌ川)》 1937年、水彩・紙、50.5×65.0cm、三重県立美術館蔵

異なる趣があり、山鹿の技量を示している。

スケッチブックに綴じられたデッサン類は、ペン画による風景や人物スケッチ（図10-12）、リボンや帽子といったモチーフあるいはより抽象的な形態に色彩をほどこし描いた構想図のようなもの（図13-16）、ダリなどの影響を感じ



図8 山鹿正純《風景(街)》 1938年、水彩・紙、  
50.0×65.0cm、三重県立美術館蔵



図9 山鹿正純《風景(ピンクの屋根)》 1938年  
頃、水彩・紙、50.5×63.0cm、三重県立美術館蔵

させるシュルレアリズム風のペン画（図17、18）の3種に大別できる。ペン画による風景および人物スケッチは、エッフェル塔や建物などのモチーフからフランス滞在時に描かれたものだとほぼ断定できよう。色彩をほどこした構想図のようなスケッチ群は、すでにアーモン時代に取り



図10 山鹿正純《座る3人の人物》 1938年、  
ペン・紙、24.0×28.4cm、三重県立美術館蔵



図11 山鹿正純《エッフェル塔と女性》 1938年頃、  
ペン・紙、28.4×24.0cm、三重県立美術館蔵



図12 山鹿正純《街かど》 1938年頃、ペン・紙、  
24.0×28.4cm、三重県立美術館蔵



図14 山鹿正純《靴とリボン》 制作年不詳、水彩・  
紙、28.9×24.0cm、三重県立美術館蔵



図13 山鹿正純《抽象(黒とピンク)》 制作年不  
詳、水彩・紙、28.9×24.0cm、三重県立美術館蔵

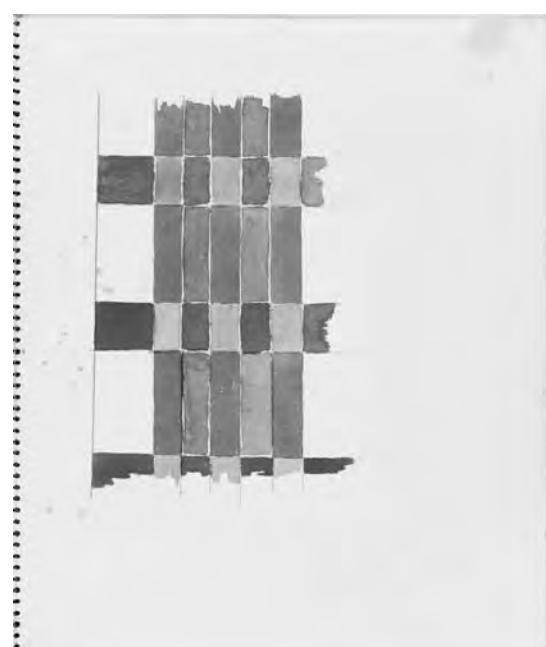


図15 山鹿正純《色面》 制作年不詳、水彩・紙、  
28.9×24.0cm、三重県立美術館蔵

組んでいた絵画と共に通するフォルムが多くみられる事から、これらは渡欧前に描かれたものである可能性も検討した方がよいだろう。ただし、山鹿のアーティスト作品は現存せず、当館が収蔵する《帽子》（図3）および《作品》（図4）自体には年記はないために、図13-16との関連性と各作品の制作時期を特定することは現時点では難しいと言わざるを得ない。

残りのシュルレアリズム風のペン画2点についてもそれぞれ年記がないために渡欧前のものか、渡欧中のものかは判断が難しい。図17には銃をかまえる複数の人物、飛行機、パラシュートもしくは爆撃の後の煙が立ち込める様が、

図18には戦車と何かが爆発した跡のようなものが描かれている点が戦争を想起させる。大きな目玉のある横顔や人物の手を思わせるものが空に描かれていることや、建造物と人物の顔のダブル・イメージは、明らかにダリからの影響がうかがわれる。この2点のデッサンは、帝国美術学校の同窓生たちをはじめとするこの時期の若手画家たちの「ダリ風絵画」の一端であり、瀧口修造が言うところの「エピデミック」<sup>20</sup>（伝染性の）なダリの影響の一例であるといえよう。また、これらの作品が1937年以降に制作されたものであるとするならば、日中戦争に対する意識や社会批評的性格を強く持った報告絵



図16 山鹿正純《帽子》 制作年不詳、水彩・紙、28.9×24.0cm、三重県立美術館蔵



図17 山鹿正純《兵士と空》 制作年不詳、ペン・紙、23.5×31.5cm、三重県立美術館蔵



図18 山鹿正純《建物と顔》 制作年不詳、ペン・紙、23.5×31.5cm、三重県立美術館蔵

画のひとつとして捉えることもできるだろう。

さて、山鹿のフランス滞在中の足取りを示す資料として、日本の友人に宛てたハガキが1通確認されている（図19）。これは帝国美術学校で一学年下の永井東三郎に宛てられたもので、1938年3月21日のパリ発消印が押されている。近況報告と、後輩の浅原清隆、森堯之らを気遣う言葉が綴られている。末文にアルファベットで書かれた部分は文字が小さく、また上に消印が押されているために判読が難しいが、「Cité Falguiére」、「France Masazumi Yamaga」と読めるように思われる。シテ・ファルギエールはモンパルナスに位置し、この区画にあったアトリエ長屋はモディリアーニ、ステイン、藤田嗣治などエコール・ド・パリの画家や、川

口軌外や里見勝蔵ら日本人画家たちが滞在し制作した場所として知られている。山鹿がシテ・ファルギエールのアトリエに滞在していたのか、この一画の別の場所を居としたのかなど、詳しいことはわからない。名だたる画家たちを輩出したアトリエとして当時の日本人画学生たちにとってある種の聖地のようにとらえられていたのかもしれないし、単に画学生が滞在しやすい環境だったために滞在先として選んだのかもしれない。日本は中国大陸において日中戦争を開戦し、ヨーロッパでは第二次世界大戦勃発が翌年に迫る「非常時」に、日本人の画学生がフランスでどのような生活を送っていたのかという点も興味は尽きず、滞欧中の山鹿については今後も調査を継続したい。



図19 永井東三郎宛て山鹿正純ハガキ 1938年3月21日パリ発消印、板橋区立美術館蔵（画像提供：板橋区立美術館）



ところで、山鹿がパリに滞在していた1938年1月、ボザール画廊においてアンドレ・ブルトン、ポール・エリュアールの企画による第3回「シュルレアリスム国際展」が開かれている。同展には、特別協力者としてダリが参加し、また、画家の岡本太郎が《痛ましき腕》を出品し、ブルトンらシュルレアリストらとの親交を深めていた。日本でシュルレアリスムを知り、学生同士のグループでシュルレアリスム的表現を実践していた山鹿は、この展覧会を「目撃」することはなかったのだろうか。もちろん、早くからフランスで生活し、アピストラクション・クレアシオン協会の展覧会への出品などを通して現地で抽象芸術運動に参加していた岡本と、一留学生として短期間滞在していたにすぎない山鹿とでは大差があることは事実である。しかし、山鹿の滞欧中の作品を見ると、油彩や水彩で描き出したものは伝統的な具象絵画の域にとどまっている。現代とは異なり当時の日本では海外の前衛美術の実作品が紹介される機会は極端に少なく、同時代的な芸術潮流を追おうとするならば専ら雑誌や画集などの印刷物に頼っていた時代である。山鹿も帝国美術学校時代には書物や直接に海外を知る人物との交流を通して、同時代の海外の前衛美術運動に触れていたはずで、それ故に自らの目で見ることを目的として渡欧を決めたのではなかろうか。しかし、現地で描き残された作品と渡欧以前に取り組んでいた前衛的傾向の作品との間には、かなりの隔たりがあることは否めない。これが日本の社会体制の変化に伴いこれまでの制作態度を改めて方向転換を模索していたことによるものなのか、現地で同時代の前衛芸術運動を反映した作品も試行していたのか、いま我々が確認できる作品がわずかしか残されていないために、もはや知ることができないことが悔やまれる。

その後、山鹿は帰国の途上に体調を崩し、神

戸へ帰港後、大阪・天王寺の大阪鉄道病院に入院するが、1938年11月にわずか24歳で亡くなった。

### おわりに

山鹿がこの世を去った翌年の1939年5月、独立美術協会で活動していた福沢一郎と、シュルレアリスムを志向する若手の前衛画家たちが美術文化協会を結成する。彼らは機関誌の発刊や、公募展の開催を通して活発な前衛美術の活動を展開させたが、当初より左翼的な団体として監視を受け、1941年4月には会を主宰する福沢一郎と、批評家の瀧口修造の二人が検挙されて約7か月間の拘留を受ける事件が起きた。彼らが共産主義との関わりを持っていたわけではないにも関わらず、シュルレアリスムの中心的な人物という理由により突然検挙、拘留されたことは、彼らを慕っていた多くの若い美術家たちに大きな衝撃と不安を与えた。この事件ののち、美術文化協会では時局に迎合した戦争画の作品が増え、翼賛体制に沿った活動を積極的に行うようになっていく。前衛美術運動は根絶やしにされ、美術家たちは組織の一元化と統制のもとに活動せざるを得なくなる。かつて山鹿とともにグループを結成した青年画家たちもまた、召集され戦地で命を落とす者、他の職業に就き美術からは離れた者など、それぞれが戦争により翻弄される運命にあった。彼らが戦争により芸術家としての若き日々を奪われたことを、現代を生きる私たちは強く心に留めておかねばならないだろう。

ここまで述べてきたように、山鹿の画業は1930年代後半の数年間と期間が限られており、それゆえ生前に発表された作品も決して多くはない。しかし、日本が戦時体制に突入し、厳重な思想統制によって日本のシュルレアリスムが急激に減速していくまでのごく短期間に、若い

芸術家を中心に花開いたこの運動の一翼を担った存在であることは確かであり、当館が所蔵する作品群はその画業を示す貴重なものである。山鹿については、三重県ゆかりの作家として今後も検証を重ねていきたいと考えている。

(はら まいこ・三重県立美術館学芸員)

本稿執筆にあたっては、山鹿幾子氏、浅井節子氏、弘中智子氏に多大なるご協力をいただきました。記して感謝申し上げます。

<sup>1</sup> André Breton, *Manifeste du surréalisme*, suivi de Poisson soluble, Paris, éd. du Sagittaire, 1924

<sup>2</sup> アンドレ・ブルトン『超現実主義と絵画』瀧口修造訳、厚生閣書店、1930年

<sup>3</sup>「日本のシュールレアリズム 1925～1945」、会場：名古屋市美術館、1990年10月10日－11月25日開催

<sup>4</sup> 北吟吉「五. 帝国美術学校其他」『祖国』1931年1月号、177－180頁

<sup>5</sup> 小沢節子『アヴァンギャルドの戦争体験』青木書店、1994年、26頁

<sup>6</sup> 弘中智子「矢崎博信の帝国美術学校時代—「アニマ」「動向」出品作を中心に」『生誕100年 矢崎博信展 幻想の彼方へ』茅野市美術館、2014年、11頁

<sup>7</sup>「[資料] アニマ第1回展出品目録」『茅野市美術館研究紀要2000』茅野市美術館、2001年3月、23頁

<sup>8</sup> 藤田鶴夫「アニマ第一回展を観て」『美之國』11巻6号、1935年6月、108頁

<sup>9</sup>「山鹿氏の「南方の突堤」小嶋氏の「分析の映像」金子氏の「遠嶋」等の作品に於ても観者は題材の面白さよりは、むしろ色彩の美しさと構成に魅せられるであらう。」（井上長三郎「ア

ニマ第一回展寸評」『みづゑ』364号、1935年6月、460頁）

<sup>10</sup> 図14に見られる女性の靴とリボンの組み合わせは、グループ「動向」で共に活動する浅原清隆による《多感な地上》（1939年、東京国立近代美術館蔵）を想起させる。また、パリ時代の岡本太郎は《痛ましき腕》をはじめ、繰り返しリボンをモチーフとして絵の中に登場させている。岡本のリボンのモチーフについては、パリ滞在時にアプストラクション・クレアシオン協会員で親しく交流したクルト・セリグマン（1900－1962）からの影響について検証した展覧会（「クルト・セリグマンと岡本太郎」川崎市岡本太郎美術館、2020年）が開催されている。

<sup>11</sup> 速水豊は三岸好太郎とシュルレアリズムについて論じた文章の中で、三岸の《リボン》（1934年、北海道立三岸好太郎美術館蔵）とベルギーの雑誌『ヴァリエテ』のシュルレアリズム特集号に掲載されたエミール・サヴィトイリー《出会い》（1928年）におけるリボンのモチーフの形態や扱い方の共通点について触れ、紹介している。以上、速水豊『シュルレアリズム絵画と日本 イメージの受容と創造』、日本放送出版協会、2009年、255－256頁

<sup>12</sup> 福沢一郎「「アニマ」展」『みづゑ』369号、1935年11月、392頁

<sup>13</sup> 福沢一郎「アニマ第四回展」『みづゑ』372号、1936年2月、174頁

<sup>14</sup> 前掲「アニマ第四回展」、174頁

<sup>15</sup> 『日本のシュールレアリズム 1925～1945』名古屋市美術館、1990年、108頁

<sup>16</sup> 大谷省吾「シュルレアリズムと行動主義—小松清、福沢一郎、矢崎博信を中心に」『近代画説』第15号、明治美術学会、2006年、42－47頁

<sup>17</sup> 「マニフェスト」『動向』No.1、1936年9月、2頁

<sup>18</sup> 山鹿正純「報告絵画提唱に就いて」『動向』

No. 1、1936年9月、4頁

<sup>19</sup> 無署名「報告絵画展」『日刊美術通信』1936

年9月24日、1面（大谷省吾『激動期のアヴァンギャルド』、国書刊行会、2016年、131頁註より引用）

<sup>20</sup> 瀧口修造「「絵画」第一回展」『アトリエ』

16巻2号、1939年2月、91頁

## 資料1 山鹿正純「報告繪畫提唱に就いて」

山鹿正純が『動向』No.1（1936年9月）に執筆した論文「報告繪畫提唱に就いて」は、当時の山鹿の思想を知る上で重要な著作であることから、ここに再録を行う。

原則として、仮名遣い、旧漢字は原文のままとした。

### 報告繪畫提唱に就いて

山鹿 正純

日本に於ける社會主義的陣營は、すでに潰滅に瀕し、今日の智識階級全般は、不安、懷疑、絶望、におかされ幻滅の悲哀を感じ傷愴してゐる。

一時智的な繪畫として提唱されたる繪畫、超現實主義繪畫も、今や低俗化し、單なる世紀末的な、都會主義に墮し、戦亂の後の様な混亂を呈してゐる。アカデミックな繪畫の跳梁は勿論の事であるが、いづれにしてもこれ等は、殆ど、指導的役割をもたないし、文化發展の為にも役立つものではない、これが現状だ。かゝる現状に遭遇した作家の殆ど全部までが、繪畫に於ける様式上、形式上の秩序を確立しようと、いづれもが要望してゐるのである、かゝる意味からしても一つの秩序的な繪畫様式亦は形式を、發見する必要がある。今日の現状、いづれにしても報告繪畫の必然性は充分あるのであるが、それは單なる小兒病的なプチブル精神でもないし、氣取でもない筈だ、現社會状勢、新興繪畫動向の必須なのだ。これ等の事柄は、單なる時代の潮流でなく、アカデミックな繪畫、末梢的な都會主義繪畫に對しての挑戦、亦は挑戦なす武器としても報告繪畫は必要なのだ。

即ち、前衛畫壇強化ともなり、また同時に、人間性、生活形態の革變ともなる。全て合理化されたる機構、映畫機構、映畫の興行化、その他、これと同様に報告繪畫の興行化、實用化、繪畫の商品化、そして商品價値、價値を決定したからとて何の不思議もあるまい、これは民衆迎合ではない、新聞の商業化と同類のものではなからうか、共に文化的使命には變はりはない筈である。現在の畫家の地位は、それに比して不遇と云はうか、それとも無氣力なのか、いまだに因襲を破壊することが出来ず、生活苦に悩んでゐる。これが現状なのだ。

かゝる現状では、勿論、生活の擁護、新時代精神をも保持し得ない、これ等の新時代精神、生活擁護の為めには、建築、美術工藝、文學、音樂等、他の分野にも、共同戰線を張る意味に於いて、提携綜合し合はねばならぬ、これによつて完全に、前述の役目を果す事が出来るのである。

報告繪畫は、一つの思想行動に役立つ事は勿論であるが、亦、一つの現象批判の為めによき資料となり得るのである。今後各個人の嚴正な客觀的な基準の下に、現實を、適確に把握する事に於いて、その成果を見るのである、我々はたゞこの實踐を遂行するまでである、亦遂行する事を約するであらう。

勿論の事、この繪畫も、會場を立前とする藝術として發展するだらうし、會場は絶對的に必然なものとならう、もしこの必然性がない繪畫が出現するとせば、實用的な、裝飾的な面に於いてのみ、強調されたる繪畫だけが存在するのである。即ち實社會で交換なされてゐる物質としてのみ、その價値が存在する、これらの二つの道以外に純粹な繪畫製作者の行くべき道はあるまい。

これは、單なる實用價值だけでなく、一つの宣傳機關として、例へばポスター等の様に社會進展の為めに資するからである。

この普遍的價值を持つ理由の下に、この繪畫は、日々、大衆の日常生活に浸透し、大衆の智的向上に役立つものである、即ち、大衆の指導精神、有機機能への適合なのだ。

これ等の事は、何等の觀念の遊戯でもなく、階級認識を向上せしめるに役立つ。

これ等の繪畫は、單なるダダ的感情に支配されて出發なされたものでなく、近代的感覺を把握するためである、このことは單なるロマンチズムでもヒロイズムでもない、破壊、それは現在のアカデミーに對する鬪争なのだ。

より多くの文化的使命を遂行することは、新時代建設には、少くとも必要である。

建設の為めにはある戰術的理由が伴はねばならぬ、戰術的考慮は、鬪争廻避ではなく、現實の社會を取り戻す事で、最後の勝利を成算する不撓の戰ひだ。

實用繪畫、報告繪畫の文化的指導精神は個人の文化建設に役立つ。生活様式、實際茲、建設的として、文化一般に亘る、文學、繪畫、音樂、宗教、等に於ける表現の實際的な價值を含むもので、實際には、日常意識の行動の瞬間に於いて表明されてゐる。

かなり有機的機能に適するが故に、幾多の開拓すべき餘地、數多くの生活の形態を持つ、共に新しい感覺の準化と、生活力の具象、實證で成果をみる。

これ等の實用繪畫、報告繪畫は、一切の矛盾の克服、一切の干渉拒否する實力を共に潜在せしめてゐる、この力強さに於いて、報告繪畫、ならびに實用繪畫を提唱するものである。

『動向』No.1 3 - 5 頁、1936年9月所載

## 資料2 山鹿正純 年譜

- ・年齢は、1月1日時点のものを記載した。
- ・当年譜は、『日本のシュールレアリスム 1925～1945』図録（名古屋市美術館、1990年）、『生誕100年 矢崎博信展 幻想の彼方へ』図録（茅野市美術館、2014年）、大谷省吾『激動期のアヴァンギャルド シュールレアリスムと日本の絵画一九二八—一九五三』（国書刊行会、2016年）を参照し編集した。また、遺族より資料提供を受けた。
- ・各展覧会の出品作品および関連記事は、上記の資料を参照した他、展覧会目録その他の文献に記載されたものを出来る限り記した。一部、掲載頁が不明なものも含む。

西暦	和暦	年齢	事項
1914	大正3		3月17日、三重県阿山郡上野町（現・三重県伊賀市上野町）に、父・栄、母・とくの長男として生まれる。
1928	昭和3	14歳	この年4月、三重県立上野中学校（現・三重県立上野高等学校）に入学か。
1933	昭和8	19歳	3月、上野中学校を卒業。 4月、帝国美術学校（現・武蔵野美術大学）西洋画科に入学。
1935	昭和10	21歳	<p>3月、有海千尋、小山田二郎、金子親、小島義也、矢崎博信、横山千勝と山鹿正純の7名により、前衛美術グループ「アニマ」結成。</p> <p>4月12日～14日、アニマ第1回洋画展に《戦闘》、《南方の突堤》、《追想》を出品（銀座紀伊國屋画廊）。</p> <p><b>【関連記事】</b></p> <p>小松清「アニマ洋画展のために」『国民新聞』1935年4月14日      小松清「アニマ第一回展」『中外商業新報』1935年4月16日      無署名「アニマ洋画展」『レツエンゾ』5巻5号 1935年5月、p.63      「美術界消息」『アトリエ』12巻5号 1935年5月、p.65      「雑報 四月の展覧会」『美術』10巻5号 1935年5月、p.58      藤田鶴夫「アニマ第一回展を観て」『美之國』11巻6号 1935年6月、pp.108-109      「四月の展覧会」『美之國』11巻6号 1935年6月、p.119      井上長三郎「アニマ第一回展寸評」『みづゑ』364号 1935年6月、pp.460-461      *『追想』図版掲載『みづゑ』364号 1935年6月      小松清「アニマ第一回展」『美術』10巻7号 1935年7月、p.94</p> <p>6月21日～23日、アニマ第2回洋画展を開催（銀座紀伊國屋画廊）。</p> <p><b>【関連記事】</b></p> <p>「六月の展覧会」『美術』10巻7号 1935年7月、p.89      瀧口修造「街の美術展」『セルパン』54号 1935年8月、p.85</p> <p>8月12日～20日、アニマ地方展を開催（福井・登美屋喫茶店（登美屋茶屋室））。</p> <p><b>【関連記事】</b></p> <p>*集合写真『美術』10巻10号 1935年10月（福井市トミヤ、八月十五日～廿五日と記載。）      「八月の展覧会」『美術』10巻10号 1935年10月（十五日～廿五日、福井市トミヤ喫茶店、會員横山千勝、山鹿正純、矢崎博信の諸氏と記載。）</p>
1935	昭和10	21歳	<p>9月18日～20日、アニマ第3回洋画展に《スヴニール》を出品（銀座紀伊國屋画廊）。</p> <p><b>【関連記事】</b></p> <p>柳亮「アニマ第三回展評」『国民新聞』1935年9月22日      尾川多計「アニマ（第三回）」『アトリエ』12巻11号 1935年11月、p.34      *『スヴニール』図版掲載『アトリエ』12巻11号 1935年11月      *『スヴニール』図版掲載『美術』10巻11号 1935年11月      「雑報 九月の展覧会」『美術』10巻11号 1935年11月、p.73      瀧口修造「若き美術」『セルパン』57号 1935年11月、pp.52-53      福沢一郎「アニマ展」『みづゑ』369号 1935年11月、pp.392-393      四宮潤一「L'ANIMA第三回展」『阿々土』9号 1935年12月、p.77</p>

西暦	和暦	年齢	事項
1935	昭和10	21歳	<p>12月20日－21日、アニマ第4回洋画展を開催（銀座紀伊國屋画廊）。</p> <p>【関連記事】</p> <p>福沢一郎「アニマ展」『中外商業新報』1935年12月21日      小松清「アニマ展を推す理由」『国民新聞』1935年12月24日      H・O生「アニマ第四回展に就て」『レツエンゾ』6巻1号 1936年1月      福沢一郎「アニマ第四回展」『みづゑ』372号 1936年1月、p.174      佐波甫「第四回アニマ展」『美術』11巻2号 1936年2月、pp.64-65      「十二月の展覧会」『美術11巻2号』1936年2月、p.49</p>
1936	昭和11	22歳	<p>3月15日－17日、アニマ第5回展に《機構》を出品（銀座紀伊國屋画廊）。</p> <p>【関連記事】</p> <p>「雑報 三月の展覧会」『美術』11巻4号 1936年4月、p.84      尾川多計「展覧会月評アニマ(第五回)展」『アトリエ』13巻5号 1936年5月、p.26      佐波甫「アニマ第五回展」『美術』11巻5号 1936年5月、p.58</p> <p>9月、浅原清隆、井上愛也、今井康雄、富岡宏資、矢崎博信、山鹿正純の6名で「動向」結成。</p> <p>9月21日－23日、動向第1回東京報告絵画展に《ある風景》、《敗戦図》、《築地風景》を出品（銀座伊東屋）。『動向』No.1に論文「報告絵画提唱に就いて」を掲載（pp.3-5）。</p> <p>【関連記事】</p> <p>無署名「報告絵画展」『日刊美術通信』1936年9月24日      長谷川宏「東京報告絵画展」『N.A.A』1号 1936年10月      「美術界消息 展覧会 九月(補遺)」『アトリエ』13巻11号 1936年11月、p.70      *集合写真 『アトリエ』13巻11号 1936年11月、p.72      尾川多計「展覧会月評 報告絵画(第一回)展」『アトリエ』13巻11号 1936年11月、p.38      *集合写真 『みづゑ』381号 1936年11月、p.443      無署名「東京報告展」『阿々土』15号 1936年12月</p>
1937	昭和12	23歳	<p>4月24日－26日、動向第2回東京報告展が開催される（銀座紀伊國屋画廊）。</p> <p>機関誌に山鹿の名はない。</p> <p>【関連記事】</p> <p>福沢一郎「動向展」『アトリエ』14巻6号 1937年6月、pp.101-102      宮本三郎「動向展」『国民美術』1巻3号 1937年6月      江川和彦「動向展(第二回)」『美術』12巻6号 1937年6月、p.45      瀧口修造「動向展について」『みづゑ』389号(号数誤記、実際には388号) 1937年6月、p.40(p.610)      無署名「動向第二回報告絵画展」『阿々土』20号 1937年7月、pp.106-107</p> <p>11月18日－21日、動向第3回展が開催される（銀座日本サロン）。山鹿は渡欧中とあるが、《作品》1点を出品していることが、機関誌および出品目録から確認できる。</p> <p>【関連記事】</p> <p>無署名「各洋画展」『阿々土』21号 1938年1月、p.95</p> <p>山鹿は遅くともこの年の秋までに渡欧したと考えられるが、渡欧時期は不明である。</p>
1938	昭和13	24歳	<p>3月、パリから永井東三郎に宛ててハガキを送る（3月21日パリ消印）。この時期、山鹿はモンパルナスのシテ・ファルギエール(Cité Falguière)に滞在していたか。</p> <p>渡欧先のフランスからの帰国の途、結核が悪化し体調を崩す。帰国後、入院するが、11月26日、大阪鉄道病院（大阪市旭区鳴野町686番地）にて亡くなる。</p>

## 2021-22年度における施設の設備改修事業に関する報告

橋 本 三 奈

### 1. はじめに－美術館の施設面における40年間のあゆみ

三重県立美術館は1982年9月に開館し、2022年に40周年を迎えたが、当初建築された建物は1982年5月の竣工から41年が経過している。当館はこれまでに、2002年10月から約1年間の休館を伴う大規模工事を行い、収蔵庫の狭隘化の解消および施設の充実を図るべく、柳原義達記念館棟（以下「記念館棟」）およびバックヤード側の収蔵庫棟の増改築事業<sup>1)</sup>を行った。その後も、外壁改修工事（2005-2006年）、エントランスホール天井の耐震補強工事（2008年）、屋上防水工事（2020年）及び建物や設備の中一小規模の改修を逐次実施してきたが、県財政が年々厳しい状況になる中で、建物の不具合箇所や、耐用年数や更新推奨年数を迎えた、または迎えようとする設備の改修がままならない状況にある。

一方、2019年4月に発生したパリのノートルダム大聖堂の火災を受けて、文化庁が国内の国宝・重要文化財の防災設備等の緊急状況調査を実施し、その調査結果により「国宝・重要文化財（美術工芸品）を保管する博物館等の防火対策ガイドライン」が策定された。また同庁より、各地方公共団体に対して同ガイドラインを踏まえた実地調査等により、整備等が必要となる防火設備等の把握を進めるよう依頼があり、対象設備の整備にあたっては国庫補助金（以下「防災施設整備事業」）が充てられることとなった（「世界遺産・国宝等における防火対策5か年計

画」における国庫補助事業<sup>2)</sup>）。

当館の防災設備等（防火、防・排煙及び防犯設備）については、開館時に設置および増改築時に（一部）更新した機器が多く、設置からの経過年数を鑑みれば早期に更新・改修することが望ましい状況であった。このため、2020年に整備対象設備の洗い出しと県庁内関係機関との調整を経て、2021年度から2022年度にかけて防災施設整備事業を実施することになった。なお、今回の防災施設整備事業の実施にあたっては2022年12月12日から2023年3月23日まで休館し、併せて県への予算要求が認められたエレベーター2基の改修工事も実施した。

施設の設備機器は更新推奨時期が異なるものの、予算要求を行う時期や将来の展示スケジュールを見据え、改修計画の全体像を把握することが重要なポイントであるといえる。今回は、その一例として設備の更新を行った三重県立美術館の改修事業および、改修工事に伴う作品の保存管理について報告する。

### 2. 2021-22年度の改修事業概要

ここでは、2021年8月から2023年3月までに行ってきた改修工事の概要を紹介する。

今回の改修工事は、前述のとおり、文化庁の防災施設整備事業による事業助成を受けて行った（ただし、2-7. エレベーター改修工事は除く）。本事業は、文化庁が世界遺産又は国宝（建造物）や国宝・重要文化財（美術工芸品）を保管する博物館等、さらに世界遺産となって

いる史跡等に所在する建造物について、総合的かつ計画的な防火対策を重点的に進めるため、[世界遺産・国宝等における防火対策5か年計画]を策定した。そのことを受け、当館で防火対策ガイドラインに基づく点検の結果必要とされた防災設備の整備を検討したことが端緒となっている。

当該事業は、国宝・重要文化財を保管する博物館等の防災施設の整備を対象としているため、当館所蔵の重要文化財<sup>3</sup>（図1）を保管・展示するエリアおよび関連するエリアの防災設備の改修工事を行った。なお、今回改修工事を行った設備機器等は、定期点検等で不具合が指摘されていたものだけでなく、更新推奨年限が超過または迫っていたもの、メーカーによる部品供給の停止や、今後メンテナンスが困難となるもの、または設置以降の法令改正により既存不適格となっていた設備について改修および更新等を行ったものである。

## 2-1. 防犯カメラシステム更新工事（2021年度に実施）

改修前の防犯カメラシステムは、2010年に設置された設備であったが、各所設置のカメラ（24台）をアナログ方式からデジタル方式に更新し、警備室内に設置のモニター（6台）を液晶化・高解像度化、レコーダーを大容量化する

ことで、鮮明な画像とデータ保存容量を確保した。なお、現在のカメラ撮影性能においては、既設の同軸ケーブルはそのままあっても、画質に大差は無く、データの保存についてもデジタルレコーダーへの接続が可能であることが確認されたため、工期や経費を圧縮する観点から機器間を接続する配線は同軸ケーブルのまま更新を行なった。また、後述のとおり、更新するカメラの直下に作品が存する展示室内においては、作品の移動、保管および復旧にかかる委託業務<sup>4</sup>（以下「作品移動業務」）を別途実施し、作業時期の調整を行なった。

## 2-2. 非常用放送設備改修工事（2021年度に実施）

火災時に来館者へ情報を伝達し、速やかに避難誘導するための非常放送設備の親機である非常放送アンプ等の更新を行なった。この機器は非常時にアンプ操作をすることで館内に設置されたスピーカーや周辺機器に接続し、来館者等に非常時であることを知らせることができるシステムである。2003年の増改築改修時に更新したが、更新推奨時期が15年程度となっており、故障により発災時に館内放送ができなくなる事態を防ぐため、既設の配線を活かしたままアンプ部分の更新を行なった。



図1：曾我蕭白《竹林七賢図》（旧永島家襖絵）1769年頃 紙本墨画 三重県立美術館蔵 ※重要文化財

## 2-3. 防火シャッター改修工事（2021年度に実施）

館内には全18基の電動シャッターが設置されているが、展示室内等の避難経路上にある防火シャッター16基のうち11基については、建築基準法施行令（平成17年12月改正施行）で定められた危害防止・障害物検知装置が設置されておらず既存不適格の状態であった。今回はこれら既存のシャッター底部に座板を設置し、感知器、連動中継器および予防保全として中継器のバッテリー交換を行なった。

## 2-4. 漏電継電器改修工事（2021年度に実施）

漏電火災警報器は、電気設備の配線の損傷等による漏電が発生した場合に、音響装置を鳴動させて報知する防災設備である。更新推奨時期は5-15年程度とされているが、漏電時に検知せず未発報の場合は火災の原因を見逃す危険があることから、2003年の増改築時に記念館棟電



図2：収蔵庫内ガス消火設備操作盤改修

気室の電力盤および電灯盤に設置された漏電保護リレーと零相変流器各2台を更新した。

## 2-5. ガス消火設備改修工事（2022年度に実施）

館内の展示室および収蔵庫等については、火災時の消火による作品への影響を最小限に抑えるために、館内各所にハロゲン化物消火設備（ハロン1301）および不活性ガス消火設備（窒素）が設置されている。常設・企画展示室、県民ギャラリー、収蔵庫等に設置されているハロゲン化物消火設備は開館時より、記念館棟設置の不活性ガス消火設備は増改築時から運用されているものであるが、その制御盤、表示灯およびスピーカー等については交換推奨期間が17-20年とされており、既に超過または間もなく期限を迎える状態となっていた。これらに対応するため、圧力スイッチ盤、制御盤、表示灯、スピーカー、感知器等を更新した（図2、3）。なお、更新にあたっては2-1と同様、スペー



図3：非常用放送設備改修

カーおよび感知器下部の作品移動業務を実施した。

## 2-6. 防排煙システム改修工事（2021年度に設計業務委託、2022年度に工事を実施）

当館の防排煙設備は開館時に設置されたもので、平時はコンプレッサーにより圧縮空気を送り続けた状態で各設備が保持され、発災時（操作時）に空気をリリースすることによってトップライト、排煙窓、防煙垂れ壁、防火扉および天井排煙口が作動する空気式であった。これらの設備は、すでにメーカーによる保守部品が製造中止となっており今後のメンテナンスが困難な状況であったため、現在一般的である電気により作動する方式に更新した。電気式に変更したことで、エントランスホールの各所に既存の柱と同色の操作盤が増設され、視覚的にも大きな変更がみられた（図4）。また、併せて自動火災報知設備を更新し、従来P型であった受信機をR型に、別々であった防排煙制御盤を一体化したことにより、より細かな発災場所の把握が可能となった。

これらの更新設備の中で、トップライトは館

内に4か所（計12台）設置され、一番高いエントランスホール上部のものについては天井高が約9m、かつ屋上側からでは施工ができなかったことから、エントランスホールのほぼ全面に大掛かりな足場を組む必要があった（図5）。来館者だけでなく県民ギャラリーやミュージアムショップ利用者の立ち入りも困難となつたため、改修計画と改修工事の内容を踏まえて約3か月の休館期間を設けて工事を施工した。レストランは工事に影響のない場所であったことから開館時と同様に営業を継続した。

2021年度に実施した設計業務と併せ、入札・発注、施工管理および完成検査、支払等は県土整備部営繕課に依頼したため、当館では他の工事との工程調整、予算・執行管理、館内調整等を行なった。なお、2-1、2-5と同様、工事の施行に合わせてエントランスや2階ロビー等の作品などに対して作品移動業務を実施した。

## 2-7. エレベーター改修工事（2022年度に実施）※防災施設整備事業の助成対象外

当館のバックヤードに設置された荷物用エレベーター（2号機）（図6）および、エントラ



図4：エントランスホールに新設した防排煙システムの操作盤



図5：エントランスホールの足場設置

ンスに設置された乗客用エレベーター（3号機）の改修を行った。

開館時に設置された2機のエレベーターは、交換部品の供給停止によるメーカーの保守終了時期（2023年12月末予定）が迫っていたことから、保守メンテナンスが受けられなくなる状況を回避するため更新が必要な状況であった。今回の改修において、荷物用エレベーターでは、かご室、乗場扉、乗場三方枠、レール等は既存流用し、巻上機、制御盤、操作盤および着床装置等の更新を行い、乗客用エレベーターでは、乗場三方枠、乗場戸、乗場敷居等は既存流用し、駆動方式を油圧式からロープ式に変更、機械室レスエレベーターに更新した。また、設置以降に建築基準法施行令の改正により盛り込まれていた、戸開走行保護装置の設置、釣合いおもりの脱落防止、地震時管制運転装置の設置等に対応し、併せて現行の安全基準に則した設備に更

新した。

現場施工期間は約2か月半であったが、荷物用については約3週間、乗客用については約2か月間エレベーターが停止したため、特に荷物用の停止にあたっては、後述のとおり作品や資機材の垂直移動に調整を必要とするケースが散見された。また、メーカーの見解で両機の制御盤内の低圧コンデンサの絶縁油には、低濃度PCB<sup>5</sup>含有の可能性が否定できないとのことであったが、対象機器が小さく、入札を実施しても調査分析会社の応札が期待できなかったため、含有調査は行わず「みなし低濃度PCB含有物」として別途処分を行なう必要があった。

### 3. 改修工事に伴う作品保全のための作品保存管理

#### 3-1. 三重県立美術館のコレクション

三重県立美術館では、作品収集を美術館の最も基本的で重要な活動の一つとして、美術館開館に先駆け、収集品を選定するために資料選定委員会が設置され収集活動を始めた。当館の収集方針<sup>6</sup>は、(1) 江戸時代以降の作品で三重県出身ないし三重にゆかりの深い作家の作品、(2) 明治時代以降の近代洋画の流れをたどることのできる作品、また日本の近代美術に深い影響を与えた外国の作品、(3) 作家の創作活動の背景を知ることのできる素描、下絵、水彩画等、また三重県とスペイン・バレンシア州との友好提携が結ばれたことを契機に、1992年からは新たに加えられた(4) スペイン美術の4つからなる。当館のコレクションは、開館当時は361点だった収蔵品は、現在では寄贈と購入を含めて約6000点を数えるに至っている。

今回の改修工事は、防災施設整備事業であることから、国宝・重要文化財を保管する博物館等の防火対策を対象としている。当館所蔵品の曾我蕭白筆《旧永島家襖絵》（全44面）は、



図6：エレベーター改修（2号機）

1998年に重要文化財に登録された。今回の防災施設整備事業は、本作品を保管・展示するエリアの防火対策が老朽化もしくは不具合等の懸念が確認されたものについて重点的に整備を支援されるものであることから、作品を保管する収蔵庫内および展示する可能性のある展示室、避難経路等に設置された防災設備の改修、更新を行った。

### 3-2. 施設の設備改修工事における所蔵作品の扱い

2021年度より行われた当館の改修工事では、工事の内容と期間を基に、改修機器の周辺に展示・保管された作品の保存管理方法を検討した<sup>7</sup>。2-4漏電継電器改修工事においては、改修工事により記念館棟の空調を1時間程度停止して作業する必要があったため、借用作品の保管および展示されない期間かつ、外気が安定した時期の工期を予め設定して行った。なお、2-1防犯カメラシステム更新、2-2非常用放送設備改修、および2-3防火シャッター改修では、収蔵庫および展示室内での作業時間が1機あたり数十分以内で更新可能であったことから、休館日を利用して改修工事を行った。

休館日に工事を行う場合、作品は展示室に展示了状態で改修・更新を行うため、1日で作品移動から作品の復旧作業が必要であった。

改修工事に伴う作品移動を考慮した展示プランを予め検討し、移動しやすい重量および寸法の作品を選定、展示した。作業時間が短時間であることから、美術資料輸送専門業者に作業日在館を依頼し、機器の改修工事前後に、ブロンズ彫刻、素描等の作品移動委託を実施した。また、シャッター改修においては予め工事内容を把握したうえで、防火シャッター付近に展示した作品に梱包用のビニールシート等で一時的に作品の養生を行い、作業日の工事完了後に作

品の復旧および養生撤去の作業を行った。

ガス消火設備、防排煙システム、エレベーターの改修工事は休館が必要であることは事前に把握されていたものの、前述のとおり、実際の工期は業者が決定した後も工程調整を行うまで定まらず、企画展の開催内容を調整しなければならなかった。工事休館までは、コレクションによる企画展示として「西洋美術へのまなざし—開館40周年を記念して」[会期：2022年11月19日(土)–12月11日(日)]の展覧会を約3週間開催し調整をはかった。

工事休館に入るにあたり、工事業者との事前打ち合わせで日程調整等を行う機会が設けられた。今回の改修工事は、特殊な文化施設の改修であり、収蔵庫や展示室での作業を予定していたため、工事関係者に作品保全のための資料を作成し、収蔵庫での注意点について事前に理解を促した。

ガス消火設備改修では、収蔵庫および一時保管庫において機器の交換・更新を行った。作業箇所ごとの作業時間が短時間であることから、美術資料輸送専門業者4名が在館し、工事に先駆けて事前に作品移動および作品養生の作業を行った。今回の改修工事では、天井もしくは壁面に設置された機器の更新を行う作業が多く、作業内容を事前に把握した上で移動計画を立てていたが、作品養生のみを予定していた箇所で工事作業の変更があり、作品保全を考慮して作品移動が急遽必要となるケースも発生した。

防排煙システムの改修に伴い、エントランスホールに足場を組んで改修する必要があったため休館して作業を行なった。エントランスホールには3点の作品（①江口週《ふたたび翔べるかー柱上の鳥》<sup>8</sup>（制作年：1988年、素材：木（クスノキ）、寸法：高さ444.0cm、幅52.0cm、奥行60.5cm）②オシップ・ザッキン《ヴィーナスの誕生》<sup>9</sup>（制作年：1930年、素材：ブロン

ズ、寸法：高さ112.0cm（台座:高さ100.0cm）③多田美波《曙》<sup>10</sup>（制作年：1982年、素材：テラコッタ、ステンレススティール、寸法：縦5300.0cm、幅1800.0cm）を常設展示している（図7、8）。エントランスホール全体に足場を組むため、作品保存の観点から作品を移動するか養生するか検討した。作品の安全および工事後の復旧作業を考慮し、①は作品養生、②は展示室内の安全な場所へ移動、③は定期的に学芸員で目視点検することとした。①は1本のクスノキから制作された作品で、作品の素材から冬季の過乾燥による影響を懸念し、全体を塩化ビ

ニル素材でラッピングすることを検討したが、ラッピング内が高温多湿になり作品が損傷する恐れがあったため、作品の周囲を強化段ボール素材（以下、「板段ボール」）で囲い、上部からは板段ボールで作成したかぶせ箱で蓋をして全体を覆う養生を施した（図9）。本作は、収蔵時よりエントランスホールに設置されており、厳密な温湿度管理がなされてきたわけではないが、今回の工事期間中では板段ボールで覆うことで作品と板段ボール内の温湿度にどのような変化があるか確認するために板段ボール内にデータロガ（計測機器:T&D製TR-72W）を取付け



図7：エントランスホールの展示風景①



図8：エントランスホールの展示風景②



図9：江口週《ふたたび翔べるか一柱上の鳥》作品養生

た。また工事期間中も温湿度を確認できるように養生の一部に穴を空けて開閉可能な仕様とし、板段ボールの内側に温湿度計を設置した（図10）。工事の期間はエントランスホールの空調を消した状態で、作品の養生内に設置した温湿度計で2022年12月12日－2023年3月16日の間（作品養生した期間）に計測した。温湿度計の計測記録によると、温度・湿度ともに変動がみられた（参考資料1）。木材の特徴として、「水分の含有量により膨張・収縮する」<sup>11</sup>ことがあり、また湿度上昇による木造彫刻作品への虫菌害への影響も懸念される<sup>12</sup>。工事終了後の目視点検では工事前の作品状態と比較して作品に変化はみられなかったが、温湿度変化による影響が後々あらわれる可能性があることから、今後も継続して定期的に作品の状態調査を行う必要がある。



図10：江口週《ふたたび翔べるか一柱上の鳥》に設置した温湿度記録計

②は黒御影石で製作された台座にブロンズ像が固定された一体構造で、非常に重量があるが、作品保全のために安全な場所へ移動することにした。台座下部にハンドリフト等を差し込むスペースがないため、作品の養生をした上で門型クレーンを使用し、吊り上げて作品を移動しなければならなかった（図11）。台座の構造上の問題で石材部分が脆いため、移動前の作品養生と吊り上げ作業は学芸員立ち合いのもとで美術資料輸送専門業者が慎重に作業を行った。③開館時よりエントランスホールに設置されている本作品は、作品表面の全体をビニール等で覆って養生することを検討したが、足場の周りに養生シートを設置する予定であったため作業中に接触する危険はないと判断し特に養生を行わなかった。



図11：オシップ・ザッキン《ヴィーナスの誕生》作品養生および作品移動

2-7 エレベーター改修においては、乗客用エレベーター（3号機）の駆動方式の変更により、作動油の回収・抜き取り作業を行う必要があり

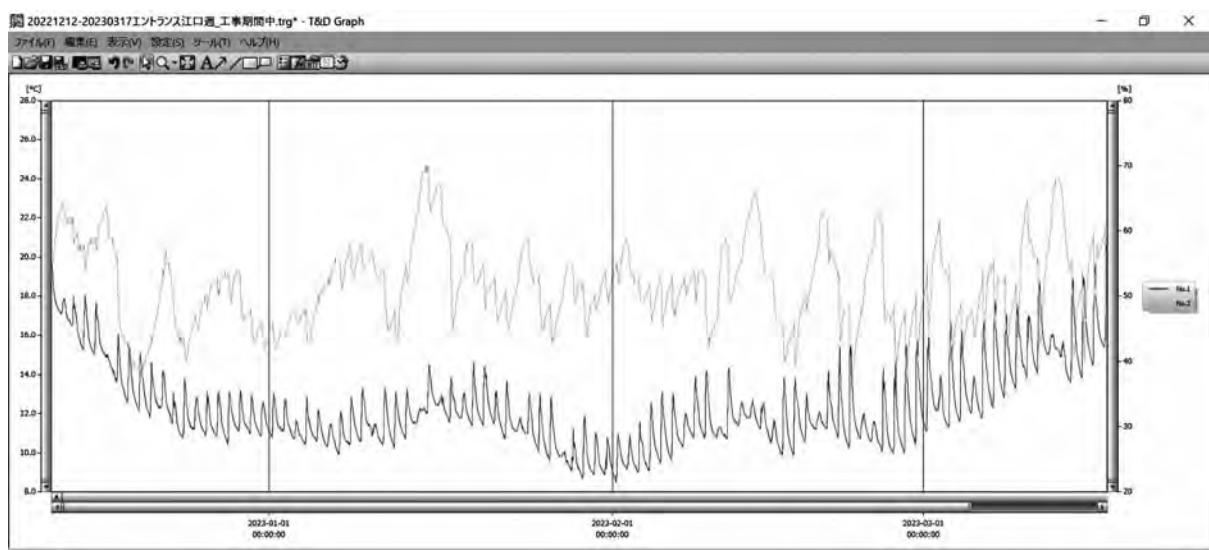


図12：作動油抜き取り作業時のビニール養生－正面玄関より

あった。そのため、エレベーター機械室内から正面玄関を通り、館外へホースを伸ばして油を回収する計画が進められた。作動油が通るホー



図13：作動油抜き取り作業時のビニール養生－エレベーターより



参考資料 1：データロガの記録（Ch.No.1-温度、Ch.No.2-湿度を示す）

スの下には養生シートを敷き（図12、13）、玄関の開閉口から出たホース部分以外もビニールで目張りし、外気が館内に入らないよう要望した。半日ほどで油抜き作業は完了し、外気の影響をほぼ受けずに終えることができた。

今回の工事休館中には、作品貸出の業務は継続して行ってきたが、エレベーター改修によりエレベーターを使用できない期間や、工事の作業内容によってトラックヤードの搬入口から作品を搬入・搬出できない期間があった。他館に貸出しを予定していた作品は、エレベーターが停止する前に1階展示室の温湿度管理した固定ケース内に移動し、貸出業務に支障が出ないよう調整した。工事の進み具合によって工程が変更になることもあり、調整していくてもスムーズに遂行できない場面があったことは反省点である。

#### 4. 防火対策ガイドラインの活用および文化財救出訓練

当館では文化庁が推奨している「国宝・重要文化財（美術工芸品）を保管する博物館等の防火対策ガイドライン」<sup>13</sup>を活用し、防火管理体制、日常管理体制における火災予防、防火設備の不十分な点を把握した。当館における日常管理の火災予防策として、収蔵庫は、漏電による火災を防ぐために入室しない時間帯は必要ないコンセントを抜くなど心がけている。またコンセント周辺に埃が溜まっているかを定期的に巡回し点検して、火災を防ぐ対策を実施している。小さな点検を積み重ねていくことで大事故を未然に防けるよう努めている。

当館の危機管理マニュアルを基にして消防訓練は定期的に行い、来館者避難誘導マニュアルは策定・改訂されているが、所蔵品等の文化財救出におけるマニュアルがこれまで策定されていなかった。このことから、文化財救出訓練を行った2021年度に文化財救出マニュアルを策定し、危機管理マニュアルに追記し改訂した。なお、文化財救出訓練は、翌年度も継続して実施し、同様にマニュアルを改訂した。

2021年度は、当館の2階常設展示室に曾我蕭白筆《旧永島家襖絵》を展示した実績を基に、襖絵44面のうち4面を展示中に救出する想定をして訓練を行った。救出計画を立てるうえで、まずは出火場所を仮定し、より安全な場所へ作品を搬出する経路を検討した。襖絵の代替品として、スチレンボードを準備した（図14）。今回が初めての訓練であったこともあり、事前に役割を割り当て、全職員15名中10名の職員で訓練を行なった。救出経路は、バックヤードの給湯室から出火したと仮定し、2階展示室に展示された重要文化財を、記念館棟展示室に搬出すると設定した（参考資料2）。重要文化財の作品素材によっては館外に搬出することが可能な作品もあるが、本襖絵は非常に繊細な素材であるため、火元から遠く、館内の安全な場所への搬出を検討した。反省点は、火元に近い階段を避難経路としたこと、実際の火災時に閉まる防火シャッターや防火扉を確認しながら行ったため時間がかかったことなどが挙げられた。

2022年度は、前年度の反省点を踏まえ、救出



図14：2021年度文化財救出訓練の様子

時間を優先し、前回と同様に役割を事前に割り当てて取組んだ。また、代替品として大きさも重量も所蔵品に近似した館内の控室で使用中の襖4面（図15）を用いて訓練を実施した。開館時間中に地下1階の給湯室付近から出火したと仮定し、消防訓練と文化財救出訓練を一連の流れで行なった。消防訓練で来館者および職員の避難を終えて人命の安全が確保された後に、美術館内の総責任者である館長より、「更なる延焼が危惧されるため、展示中の襖絵4面を搬出する」との指示によって文化財救出訓練を開始した。救出経路は、県民ギャラリーで展示中の作品を記念館棟展示室に搬出すると設定した（参考資料3）。救出訓練にかかった時間は、救出場所から搬出先までの距離に差があるため過去2年の訓練を比較することはできないが、2021年度は17分かかっていたところ、2022年度では約3分で救出した。訓練後の振り返りでは、文化財救出を指示する所属長が不在の場合の対応や、出勤者が少ない場合に事務職員や館内スタッフが文化財救出を行うことも想定しておくべきではないか、また、その場合は誰もが救出することができるよう講習会を実施するべきか、など様々な課題が挙げられた。今年度以降は防災施設整備事業における文化財救出訓練を

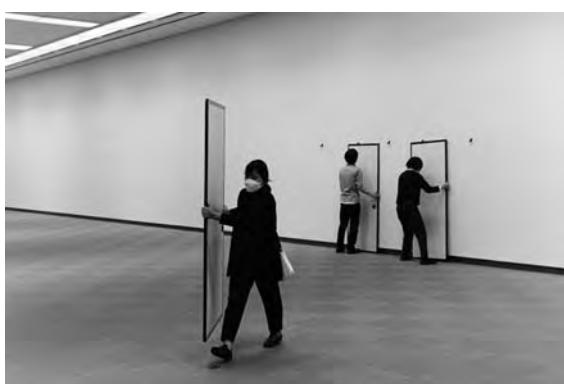


図15：2022年度文化財救出訓練の様子

行う必要はないが、油彩画や彫刻など様々な所蔵品を想定した文化財救出訓練を継続して実施していく予定である。

## 5. 休館中の事業展開

改修工事に伴う休館により、企画展をはじめとする展示事業を休止していたが、先にも述べた、「コレクションの貸出業務」は休館中の所蔵品活用のひとつであり、継続して貸出業務を行えたことは大きな成果であった。この他の事業展開<sup>14</sup>として、「視覚障害者とつくる美術鑑賞ワークショップ」、三重県立四日市高等学校との連携事業である「学校美術館」、コレクションオーディオガイド作成などを行った。また休館中にTwitter（現在のX）で数週間ごとにテーマを設定し、所蔵作品を紹介した。休館前には、休館中にやりたいこと、休館中にしかできない業務など、様々な意見があがったが、いざ工事が始まると、工事の立会い等を含む日々の業務に追われ、結果的に必要性の高いものから絞り込まざるをえない状況となった。

## 6. おわりに

本稿は、2021年度から2022年度にかけて行った改修工事および工事に伴う作品の保存管理について記したものである。施設の設備機器の更新推奨期間を迎えるたびに小規模であっても改修工事を行う必要がある。改修工事の内容によっては休館を検討する必要があるため、関係者との協議により設備機器等の状態を把握した上で将来企画展の計画を立てなければならない。今回の施設の設備更新においては、建物修繕を所管する県土整備部宮繕課、美術館および指定管理者、各工事業者との打ち合わせで円滑に工事作業が進むよう工程が組まれた。結果的に、工事の期間内に予定通り作業が進められたが、工事業者が図面上で把握していた配線や設置機器

の場所とは異なることが多々あり、予定していなかった作品移動が発生した。また、収蔵庫内において工事終了後の最終点検時に天井点検口に入る作業があったため、急遽、学芸普及課で点検口下部周辺に保管された作品を移動することもあった。今後は最終点検の予定も視野に入れて作品の原状復帰を検討していく必要があるだろう。

冒頭での紹介のとおり、当館は開館40周年を迎えたが、今後も貴重な作品を保管・維持し、後世に伝えるとともに、引き続き来館者を安全・安心な環境で迎え入れる施設管理を心がけていかなければならない。当館では今後も、受変電設備、空調設備、トイレ・給排水設備、建物外壁等、更新推奨期間の到来や経年劣化に起因する改修を順次実施していかなければならない。施設・設備改修の計画、実施にあたっては館としての施設改修方針の検討と継続性、関連する国庫補助や起債メニューを取り入れること、館内・県庁内でのきめ細かな工事・休館についての調整などが肝要と思われ、公立館としてはこれらを計画的かつ効率的に実施し、作品鑑賞の機会を提供し続けることが責務であると考える。今後改修工事を予定している美術館、博物館でのリニューアル事業において、今回の報告が作品保全を検討する上で参考となれば幸いである。

(はしもと みな・三重県立美術館学芸員)

---

以下の脚注に掲載したインターネットソースの最終アクセス日はすべて2023年8月20日である。

<sup>1</sup> 三重県立美術館 「三重県立美術館増改築事業について」  
<https://www.bunka.pref.mie.lg.jp/art-museum/53555036631.htm>

<sup>2</sup> 文化庁「世界遺産・国宝等における防火対策5か年計画等について（概要）」

[https://www.bunka.go.jp/koho\\_hodo\\_oshirase/hodohappyo/pdf/91957201\\_02.pdf](https://www.bunka.go.jp/koho_hodo_oshirase/hodohappyo/pdf/91957201_02.pdf)

<sup>3</sup> 当館所蔵の重要文化財、曾我蕭白筆、旧永島家襖絵44面のうち8面《竹林七賢図》1764年頃 紙本墨画

<sup>4</sup> 美術資料輸送専門業者に業務委託し、作業内容によって各日4-8名で作業を依頼した。

<sup>5</sup> PCBとはPoly Chlorinated Biphenyl（ポリ塩化ビフェニル）の略称で、人工的に作られた主に油状の化学物質のこと。

<sup>6</sup> 三重県立美術館「コレクションの特色、収集方針」  
<https://www.bunka.pref.mie.lg.jp/art-museum/56447039347.htm>

<sup>7</sup> 工事期間中の収蔵資料の移動については、以下の報告を参照した。  
甲斐由香里「平成27年度熊本博物館リニューアルに伴う資料引越の記録」『熊本博物館館報No.28』、熊本博物館、2016年、pp.133-138、渡抜由季「平成28年度福岡市美術館大規模改修工事に先立つ美術資料の輸送」『福岡市美術館研究紀要』6号、福岡市美術館、2018年、pp.11-18

<sup>8</sup> 三重県立美術館編集、『三重県立美術館コレクション選』、公益財団法人三重県立美術館協力会、2022年、p.93

<sup>9</sup> 同書 p.123

<sup>10</sup> 同書 p.86

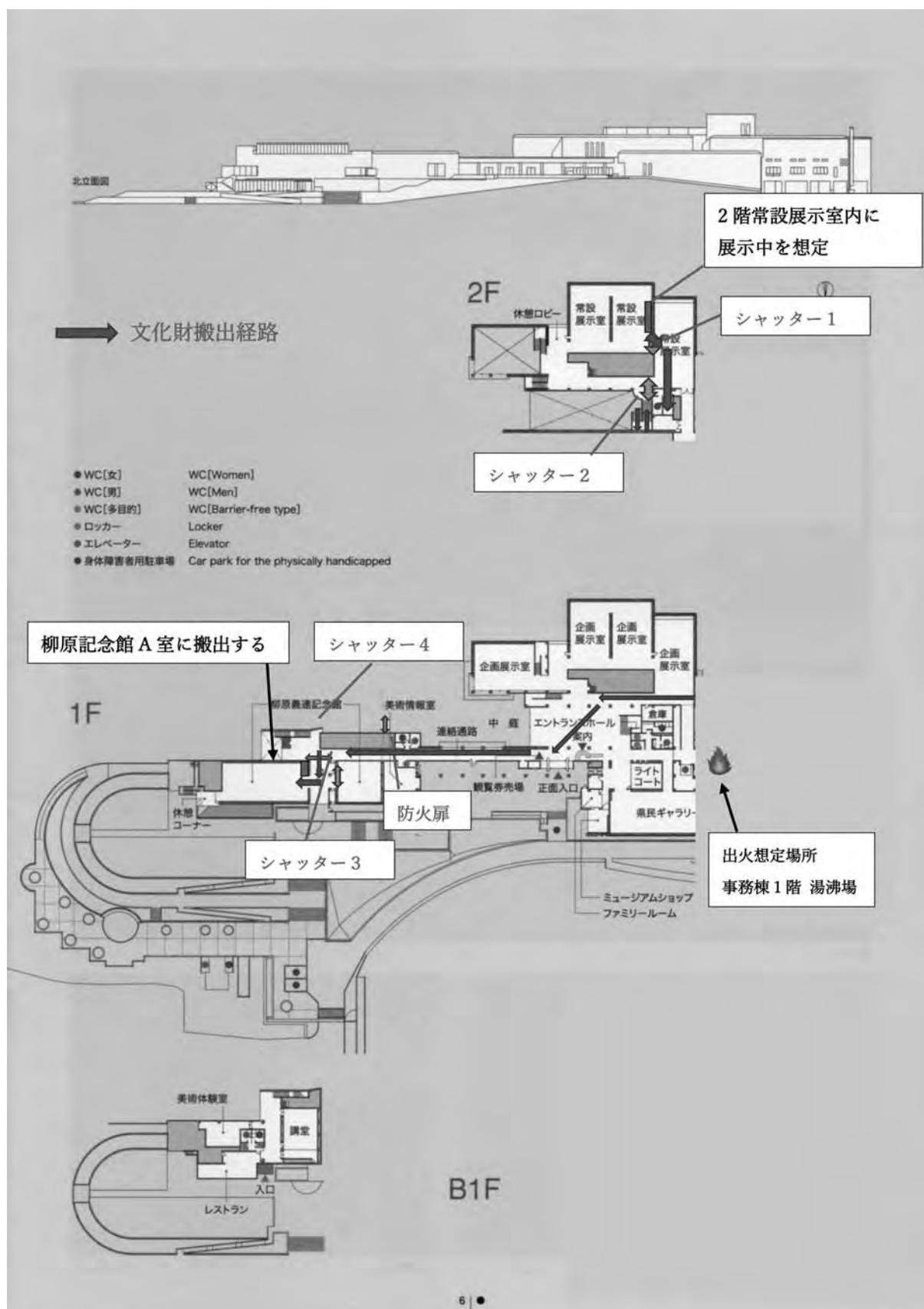
<sup>11</sup> 神庭信幸「素材別の留意事項」『資料取扱いガイドブック－文化財、美術品等梱包・輸送の手引き－改訂版』、公益財団法人日本博物館協会、2019年、pp.31-35

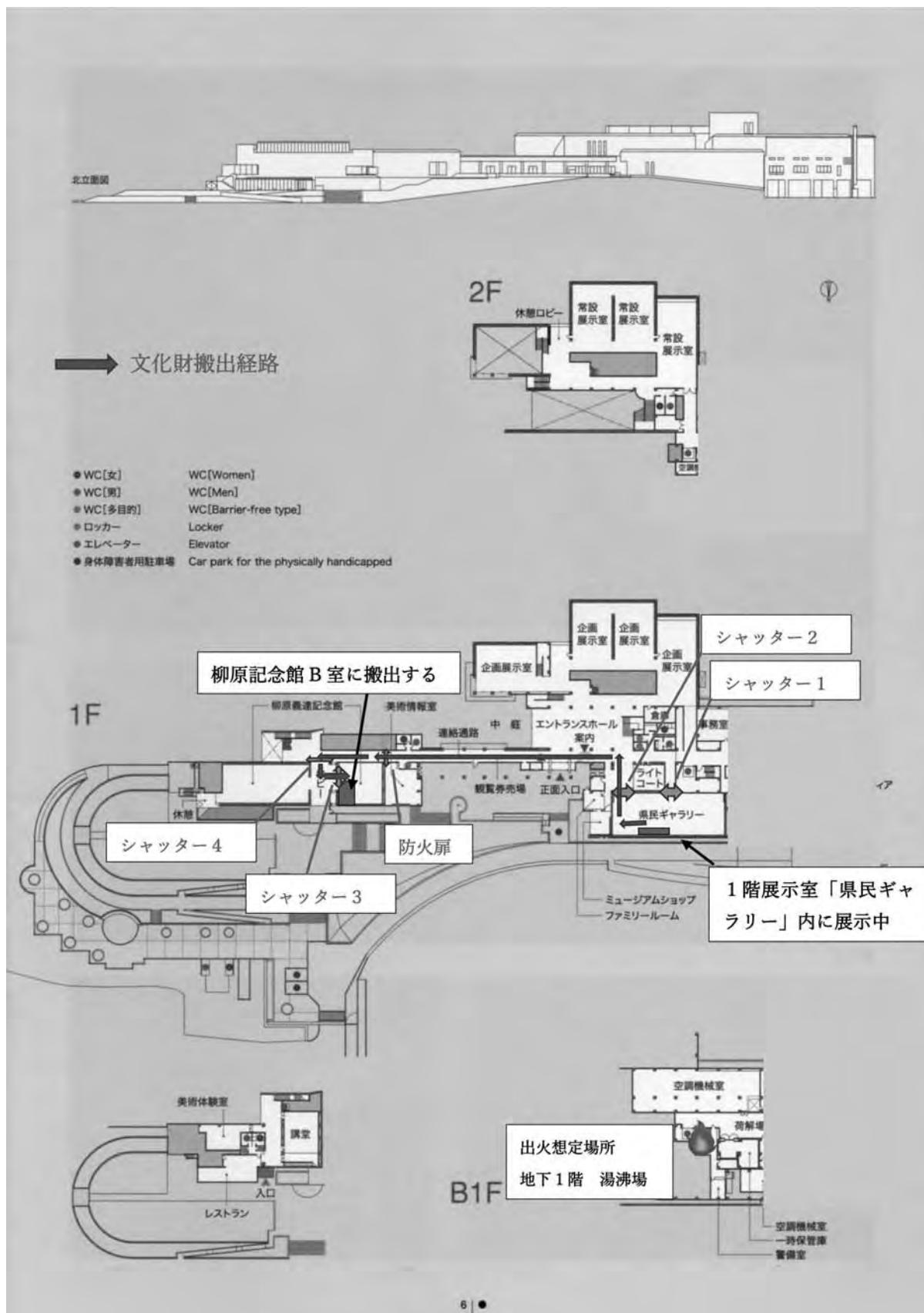
<sup>12</sup> 川上裕司「美術館・博物館」『室内環境における微生物対策』、pp.135-144、2016年

<sup>13</sup> 文化庁「国宝・重要文化財（美術工芸品）を保管する博物館等の防火対策ガイドライン」  
[https://www.bunka.go.jp/koho\\_hodo\\_oshirase/hodohappyo/pdf/91957201\\_02.pdf](https://www.bunka.go.jp/koho_hodo_oshirase/hodohappyo/pdf/91957201_02.pdf)

irase/hodohappyo/\_icsFiles/afieldfile/20  
19/09/02/a1420851\_03.pdf

<sup>14</sup> 三重県立美術館「2022年度 美術館のアクセシビリティ向上推進事業 報告リーフレット オンライン版」  
<https://www.bunka.pref.mie.lg.jp/art-museum/000271527.htm>





参考資料3：2022年度文化財救出経路

---

編集後記

---

三重県立美術館研究論集は、学芸員の研究活動の成果を発表する場として1983年に創刊しました。以降、1987年に2号、1991年に3号、2005年に第4号を発行しています。本号は約20年ぶりとなる発行です。

今号以降、研究論文に限らず幅広いジャンルの文章を取り扱うことを方針として定めました。毎年1回の発行をめざしています。

---

三重県立美術館研究論集 第5号

2023年9月29日

編集・発行 三重県立美術館  
〒514-0007  
三重県津市大谷町11  
電話 059-227-2100  
FAX 059-223-0570  
印 刷 共立印刷株式会社

無断転載を禁じます。

ISSN0916-4200

---

