

文化財保存修復研究

—文化財制作技術の解明と修復技術の創出—

馬場秀雄・大原秀之・鈴木英治

最初に私たち文化財保存修復研究チームが行ってきた、プロジェクトの研究内容をご紹介します。その後、各分野を取り上げて紹介させていただきます。はじめに一つお断りをいたします。私が馬場、大原両教授の研究も紹介いたしますが、専門外のことであり、あるいは錯誤やおかしなことを言うことがあるかもしれません。それはこの後の総合討議のなかで両教授から訂正いただき、また御質問もそこをお願いいたします。それでは始めさせていただきます。

まずそれぞれのテーマですが、はじめに馬場教授の「絵画の保存修復過程において得られた情報と歴史的考察研究（東洋美術）」、つぎに「絵画の保存修復過程で得られた情報（西洋美術）」、大原教授のテーマです。最後に私の「近世印刷書籍の修復調査」、修復を通して得られるさまざまな情報について調べようという試みです。では、実際にそれぞれの研究で行われてきたことを具体的に紹介します。

まず、馬場教授の研究は「岸駒（がんく）筆『蚕食婦人図』の保存修復とその歴史的考察」、それから、「吉田初三郎鳥瞰図修復についての一考察」、昨年発表された「李朝屏風の様式と構造」。大原教授のテーマは、昨年発表されて後ほど私がお話いたします「張子額の修復および研究」と、現代絵画の修復を通じて「剥落原因の研究」という複数の研究をフロンティアのプロジェクトで行ってきました。

それでは東洋絵画の「岸駒の作品の修復」についてのお話をさせていただきます。絵画作品を保存修復する際には、修復が行われる作品をよく観察し、その作品に秘められた「芸術性」や「表現性」をきちんと後世に残していかなければ、修復を行う意味がないと考えている。そのためには作品を深く理解することが重要である。理解することは作品の歴史的背景を知るとともに科学的な調査や記録を行い、作者の心に少しでも近づく努力を払わなければならない。その努力を経て、初めて作品に手を加えることができると考えている。

この「蚕食婦人図」は江戸後期の画家岸駒の作です。岸駒は金沢に生まれ、幼いころ紺屋（染め物屋）に奉公に出され、貧困のなか独学で絵を学び、絵師を志して安永8年に京都に出ます。天明4年に、有栖川宮御学門所の障壁画を描いたことが縁で有栖川宮家に仕え、当時、応挙、呉春、若冲とならぶ、特に虎の絵を得意とし「岸駒の虎」としてその名声は天下にとどろくと、当時の売れっ子の画家だったということです。

この作品は、安永9年に描かれた紙本著色の掛軸です。経年による劣化と、巻いて保存する

という軸装の形態上、本紙の硬さと、軸棒の太さのバランスが取れておらず、横折れが生じ、そのために今回馬場教授が修復されました。問題の部分は修復前の写真のこのあたりです。

作品の調査を進めていく中で、落款は「庚子晩秋日倣黄筌筆法蘭齋岸矩写」と記されている事から、安永九年子の歳の晩秋に北宋蜀の画家黄筌の筆法に習って描かれたことがわかる。岸矩が筆法を倣った中国画人としては丹丘生（樹上双猿図—安永九年、琵琶行図—安永十年、墨梅図—天明二年）黄筌（蚕食婦人図—安永九年、芭蕉鶏図—安永十年）李思訓（柳下睡士図—天明元年）呂紀（兎福寿草図—天明二年）などがある。しかし本紙全体から受ける印象として、本紙右下部分に不自然さを感じた。その部分をよく観察すると岩の絵の下に落款の様なものが見られた。肉眼では観察が難しいため、赤外線およびエックス線の撮影を行った。その結果、「華陽」という文字と印の存在が確認され、落款が絵の下に隠れていることが判明した。「華陽」の号は天明五年（1785）に有栖川宮より賜ったもので、実際に絵が書かれたのは天明五年以降に描かれた可能性が出てきた（『岸駒略年譜』）。岸駒を名乗ってから描かれた「蚕食婦人図」が何ゆえに京都入洛初期の岸矩時代の作としなければならなかったか。円熟期の作品をあえて初期の作とする「号」の書き換えを行った不思議な事実が今回の科学機器を用いた調査から浮かび上がってきた。

これらの事から、独学で絵を学んだ田舎出の無名絵師「岸矩」が江戸後期の京都画壇において名を成すために、当時流行していた写生画や中国画を積極的に取り入れたりしながら独特の個性を発揮して自己の画風を形成し、京都上洛三年後の天明二年には『平安人物志』に登録されたり、さらには天明四年には有栖川宮家御学問所の障壁画を描いたことにより有栖川宮家に仕えるなど画壇において実力が認められていたことが推測される。しかし今日では、過去のこうした高名と比べれば、その人柄や濫作が災いしたか作品の評価は甚だ低いと言わざるを得ない。

このように修復を通して、例えばこのように光学的な調査をすることによって、新たな疑問、あるいは疑問の解決というようなことが生まれてくるのだという例としてご紹介しました。

この報告が安永四年より天明四年までの岸矩時代の研究の一助となり「岸駒」の画業の再評価に役立つならば幸いである。

次に大原教授の研究から、「児島虎次郎作品の修復を通して」を御紹介いたします。これは昨年大原教授が発表された張子額についての継続研究の成果です。児島虎次郎は、明治14年、岡山県の今の成羽町に生まれています。明治35年、21歳で東京美術学校（現東京芸大）に入学し、この年に倉敷の大原家を訪ねて、大原孝四郎、孫三郎親子と会って、その後ずっと大原家の援助を受けて、絵画の勉強と同時に大原美術館の基礎となる資料の収集を行いました。

児島虎次郎は、夭折ほどでは無いにしても、制作期間が長かったわけではないので、実際の作品を最も所蔵している大原美術館で159点、岡山の成羽町美術館に75点、それから宮崎の石井記念友愛社に20点と、まとめて収蔵されているところはその3館なのです。その中で、現在までに見つかっている張子額は、計31点ということが判っています。張子額は、多分ご説明の必要はないと思うのですが、額の装飾部分を普通は木に彫刻をして、その上に下地を塗

り金箔を置いたりして装飾しているわけですが、「張子額」の場合には、平らな額の上の装飾部分が、型に紙を立体的に貼り合わせて作ってあります。ですから、中が空洞の状態になっています。このような額は、大原教授の見解によるとほかでは見たことがなく、日本での例は虎次郎、もしくは虎次郎関係者の周辺でしか見たことがないということです。この『暖炉の前』のこの部分が張子です。それからポスターに載っている『朝の光』これも張子の額です。そして『読書』という作品の額の装飾部分が張子ということです。

この写真は、先ほどご紹介したように、かなり大量の作品を収蔵している大原美術館、成羽町美術館、それから石井記念友愛社です。これらは、地元と大原家との付き合い、それから虎次郎が非常に尊敬していた石井十次に関わることを中心に収蔵されています。この作品は虎次郎ではなくて、吉田苞という虎次郎の友人だった画家の作品です。使用されている額の装飾が張子で作られていて、国内における虎次郎作品以外の張子額の例として珍しいものです。ただし、虎次郎と交流があった人物ということなので、この額と虎次郎との関係も大変深いと考えられます。

その他では、児島が一時期留学していたベルギーにあるアントワープ美術館所蔵のジェニー・モンティニイの大きな油彩画にも張子額が使用されていますが、これが海外で確認されている唯一の張子額です。それはかなりの大作です。額の大きさが179cm×224cm、その作品の装飾部分が張子で作られているということです。これが今のところ海外で確認されている唯一の張子額ということです。ただし、海外で張子額はこれしかないということではなく、大原美術館に所蔵されている小さな児島虎次郎の作品4点、これらも張子額は調べてみると明らかにヨーロッパ製（フランス製かベルギー製かは不明）であると判明しました。この3点とこの作品（『少女の像』他）です。ということは、ベルギーに留学していた時代に虎次郎が張子額を知って、日本に何点かを持ち帰りそれを参考に日本で張子額を作ったのではないかという推測が可能です。

いずれにせよ、児島の好奇心旺盛さがこだわりをもたらしたと思われます、例えば大原美術館の前にある「今橋」や、自身が使用していた椅子などの家具等、すべて児島によってデザインを手掛けられています。これらを総合して考えますと、張子額も彼特有のこだわりであったらと考えられます。額縁は作品と比べかなり粗末に扱われていたと思います。そのため、破損を生じたものは破棄された可能性もあります。また太平洋戦争による東京の空襲で磯谷商店の資料も全て焼けてしまっているため、張子額に関する資料は少ないにしても、今後地道に国内の張子額を探し歩き、またベルギーを中心にしたヨーロッパでもジェニー・モンティニイ以外の額を見つけ、少しでも多くの情報を発見できたらと思います、今後も更なる研究を続けていきたいと思っています。

最後に、今日から倉敷の加計美術館で12月24日まで、先ほどご紹介したような作品とそれを使用されている張子額の展示が行われています。数少ない張子額をご覧になりたい方、興味を持たれた方は是非倉敷まで足を伸ばして御覧いただきたいと思います。会場には、張子額の製造方法を再現して製作したサンプルなども展示してありますので、御覧いただき張子額の謎に御興味を持っていただけたらと思います。

さて最後に、私のテーマである「近世印刷書籍の修復調査」についてお話しいたします。私の専門は、本や文書の修理をすることです。本の修復というのはどういうことなのか？実はそれを考えるためには「本とは何か？」ということから考えなければいけないのではないかと考えています。それはどういうことかということ、それが誕生した意味、「本とは何なのか？」ということです。これは今日、書物学というような、完成された学として成立しているわけではないのですが、そのような領域の問題で、いろいろ分野の人たちのアプローチにより研究が盛んになってきています。本がなくなるという時代になって、俄然興味を持つ人が増えてきています。

もう一つは、本が作られたそれぞれの時代です。例えば帰属する文化、そういうところで生み出された本の役割というのは何なのか。それから、これは今でも私たちには、例えば学術的あるいは便利な情報を得るために本を読むと、本当にずっとそうだったのかということと必ずしもそうでもない。形あるものとしての書物の調査・研究と、その書物の帰属する文化との関連というようなことも考えなければいけないのではないのかと考えています。

これはごく一般的な江戸の版本—特別稀少というものではないのですが—これをある大学図書館が修理したものを研究者が見て、図書館担当者にクレームをつけた例です。この本には虫食いがあり、そんなに激しい虫食いではないのですが、それを図書館は問題にして修理に出した。修理は本紙や表紙の裏打ちが中心で、仕上がりは丁寧できれいなものでした。では何がいけなかったかということ、研究者が一番に問題にされたのは裏打ちによる本紙の硬直です。このように読むために本を開こうとすると本紙が堅くなりすぎて立ってしまいます。江戸に限らず日本の本は、ほとんどが平に置いたときにきれいに本紙が開いていくものなのです。決して重しなどを使って読むなどということは必要ないのです。例外もありますけれども、基本的には非常にしなやかになるのです。ところが、こういう状態になってしまったのです。「これはとても自分が扱っている江戸の版本ではない」とクレームをつけられたのです。表面の状態は、これが修理したものです。裏打ちをしたものです。これは十何巻本なので、まだ予算の都合で修理していないものがあって、これが全く手をつけてないものの本紙です。この画像では分かりにくいかもしれませんが、修理したものには「表情が全然ない」ということなのです。この本はそんなに上等の本ではないのでかなり雑な紙を使っています。薄いところ厚いところ、それから繊維の塊やごみが入っていたり、紙の表情—表面の凹凸や厚みのムラ—がある。それから凸版で印刷しているわけですから、紙に文字が食い込んで出来たあと—そのようなテクスチャー—というものが、修理した本の中にはほとんど無いということです。まるで現代の洋紙にオフセット印刷した複製本のようにないかということと言われたわけです。

本の構造は素材と密接に結びついています。構造や形式はそれを生み出した文化と切り離せません。いわば古い本が持っている情報とは、中に印刷されている内容だけではなく、手に持って開いたときにそういったものを感じるものも重要な要素である、それを感じさせないような本というのは、その時代に作られた本とは言い難いと。

この本の例で付け加えると、修理のあとに角布—角を保護するために貼り付けた布をもの—が付け加えられています。オリジナルには有りませんでした。江戸の大衆的な本ではしばしば

省略してしまうのですが、修理した人が気を利かせたというか、和本はこういうふうな形であるべきだということで付け加えたのだと思うのですが、それは一つの見識ともいえるのですが、修理の対象としている本の持つ意味を考慮せず条件反射の無かった物を付加することがよいことなのか？この本の事例はそのようなことを問いかけていると思います。

修理、修復ということを考えているときに、それがつくられた文化との関係と、そのもの自体、物質としての本—形あるものとしての本、装丁形態や素材、構造、製作技術など含みますけれども、それらの関連性をもって理解しないと、修理後のその本のあるべき姿—どのように修理していいのかということとは決められない。本のそのような調査、研究はこれまであまり行われてきていません。書誌学の分野では、本の仏質的側面についての調査・研究の例はありますが、本の歴史に即し、その関連性を有機的のとらえた例はありません。それは、本の修理をする者にとって、適正な処置をするために非常に重要なものです。

前置きが長くなりましたが、「近世印刷書籍の修復調査」で私が目指したのは、ここの本のもつ特徴を固有性という概念でとらえ調査を行うということでした。

この固有性をさらに「物理的固有性」と「文化的固有性」の二つに分類し、本研究では前者の「物理的固有性」について、江戸後期の一般的な書物について調査しました。「物理的固有性」とはそれぞれの本の素材とか装丁形態とか構造、それから印刷・製本に使用されたさまざまな技術、道具などです。「文化的固有性」とは、その本が作られた各時代や地域の文化との関連性です。時代や地域、その本を読む対処となった人間たちが帰属する階級、そういった差によって本は異なってきます。例えば同じ孔子の論語であっても、誰が使うかということによって形態も材料も意味も変わってくるのです。この二つについて十分な情報が揃うと、書物の修理は整合性の高いものになるのではないのでしょうか。

それからもう一つ、これは私がやっているような資料保存という世界では非常に重要な要素といわれるのですが、ニーズという言葉を使って表現するのですけれども、「保存のニーズ」という言い方をします。その「保存のニーズ」というのはどういう意味かということ、実は破れてしまったところを修理する、ただの修復ではなくて、それが破れていたら困るから修理するのです。極端な言い方をすれば、表紙が取れてしまっているから表紙を付けるのではなくて、表紙が取れているのが困るから付けるのです。表紙が取れていても困らなければ、修理する必要はない。かなり過激な言い方なのですが、そこには修理したあとにどういふふうにご利用するかという前提があるのです。例えば非常に利用頻度の少ないものであれば、箱に入れて、表紙が取れたまま利用してもらおうということも考えられるのです。そこにあるのは「歴史的固有性」です。つまり作られたときの貴重さとかそういうものを越えて、今我々の目の前に置かれているときに、それに対して私たちはどういう意味を与えているかなのです。その本の何に価値を見いだしているか。それは当然前提によって、あるいは現代の人間の考える価値というものに左右されてくるのです。これを考慮しなければいけないということです。その3点をうまくバランスを取って考えていくことによって、本のあるべき姿—というものが分かってくるのではないかということです。

今回の、江戸後期の版本100点の修理の機会があり、「物理的固有性」について綴じの構造、綴じの各部の寸法、素材、紙、表紙、装飾、内容（教養書か娯楽の読み物か、学問書かといっ

た分類) などについて調べました。例をあげると、本文紙をまとめるために下綴じということをおこないますが、一般に下綴じは対になる四カ所の穴を開け二本の紙縷で結んで綴じます。下綴じは江戸の版本の構造上の固有性の一つと考えられますが、実際には穴だけあって下綴じのないというものもたくさんあります。これは修理をしている人間はしばしば気付いているのですが、修理の過程で省かれたのではないかと、などといわれていたのですが、今回の対象はうぶな—初めて修理のために表紙が外された—ものが大半だったので、最初から入っていないのが結論できました。ではなぜ穴を開けているのか? 和書の製本の経験があるものには穴だけ開ける必要性が推測できます。下綴じの穴と表紙の上から絹糸で綴じる上綴じでは穴を開ける道具が異なっています。つまり下綴じの穴だけ開けるのは、作業工程で本を扱いやすくするための工夫だったと考えられます。それから紙について調べると、実に多様な紙が使われています。例えば非常に地合いが悪く所々繊維が無く穴が開いてしまっている紙や、漉いている時に気がついて穴の部分に手近にあった紙を当てて塞いだ紙などが頻繁に使用されているものもあります。また原料も紙くずを回収して使用した漉返紙、新しい楮の原料を丁寧に調整して漉いた真っ白な上質の紙、米粉をいれた紙など、その本の需要層を考えて使い分けられています。江戸後期になると雑な紙を使用した本が多くなってきます。安く製作するため紙のコストを下げる、あえてこういう紙であるということを知りながら印刷して出版する。それを消費者も気にせず購入するのです。これは表紙の板紙ですけれども、ここに見えるのは髪の毛です。これも昔からよく言われてきたのですが、なぜ髪の毛がすき込まれているか? 紙は目方で取引するので、紙屋は原料の重くて只の髪の毛を入れてごまかしているという話なのですが、実際には、表紙の紙に求められる機能性のために混入されていると考えられます。

江戸の版本をよく見てゆくと、例えば長繊維の楮原料を長いまま使う、薄い紙に片面刷りをする、下綴じに紙縷を使い上綴じに絹糸を使う。それから表紙の芯紙に髪の毛やぼろ布を混入した漉き返し紙を使う等々。これらのことは、実は非常にバランスが取れて、計画されたように耐用性と利用性、利用性と保存性を確保するために生み出された技術と考えられます。それを「固有性」という面から調査してゆくと、このような技術には必然性があるのだということが明確になってきます。例えばなぜ紙縷を使うのか? なぜ下綴じの穴と上綴じの穴は違うキリを使って開けるのか? それぞれ意味があるのです。紙縷の中は中空ですから綴じた後、木づちで叩くと潰れて出っ張りが少なくなります。だいたい昔、本の修理をしている人から、下綴じは本式には麻の少し太い糸を使うという話を聞いたことがあるのですが、これは紙縷でなくてはいけないと思います。綴じて結んだあとに軽くつぶしてやれば出っ張りがなくなる。出っ張りがなくなることによって、本文紙や表紙が隣同士触れて穴が開いたり傷が付いたりすることがないのです。紙縷は下綴じの穴—繊維を切って開けた穴—に通しても、時と共に紙縷自体の縷りが戻り膨らんで外れにくくなります。紙縷は1回だけ結んでいますから切って短くしてしまうので、表紙が取れてむき出しの状態になると簡単に外れてしまいます。しかし、結びがほどけても時間がたって紙縷が戻り太くると穴との摩擦ですぐに本がバラバラにならないのです。表紙が取れて綴じが外れたとしても、そう簡単にはバラバラにならないのです。上綴じは絹糸を使用し、穴も普通の目打ちで開けています。断面の丸い目打ちは紙繊維を切らないので、やがてこの穴も時間がたつにつれて元に戻ろうとして穴は小さくなります。初めに製本がやりやすいように、少し大きめの穴を開けておいても、やがて糸はしっかりと食い締められるよう

になります。絹糸は紙に比べるとずっと劣化が早いのでやがて切れてしまいますが、糸が切れてもすぐにはバラバラにならないし表紙も簡単には外れない。このように、江戸の本は素材と構造のマッチングが非常によく機能的に作られています。

今回、さまざまな数量的調査、寸法であるとか綴じの状態とかということ調べて、その結果から一漠然となのですが判ったことは、江戸の版本の制作には綿密と言っていいくらいの設計コンセプトが隠されている。どういう素材を使って、どうやって作ったら理想に近い形になるのか。江戸の書物にあっては、提供すべき対象、つまり階層のニーズに従って、材料や物理的な形態が調整されていた。その本をどのくらいのコストで提供するか、そのためにどのような材料、製作技術を使用するか、どういう商品として考えていたのかということがかなりちゃんと行われていたということです。

ともすると私たちは現代の本の持つ意味や形、製作技術というものを基準にして、当時の本を見てしまうわけですが、それだけで古い時代の本を考えてしまうと、最初に紹介したような修理が行われてしまうわけです。弱くなっているものは裏打ちをして補強する。確かに裏打ちということは重要な技術ですが、何でもかんでもそれでいいのか。また、裏打ちをするにしても、紙の風合いを残すそれなりの方法というものがあいて、そのような知識と意識をもって修理を行わないと、江戸の文化で生まれた書物の本来固有性が失われてしまう可能性があると思います。今回その調査の出発点として、時代は江戸後期という限定されたものは百点に足らずですが調査を行いました。今後はこの研究を、対象領域を広げて江戸中・前期、本が一般的でなかった時代、中世から近世初期にかけての書物の「固有性」の調査を行ってゆきたいと考えています。