

2004. 03

文化財情報学研究

創刊号

吉備国際大学文化財総合研究センター
Research Center for Cultural property in Kibi International University

「文化財情報学研究」
(吉備国際大学文化財総合研究センター 紀要)
編集委員会

編集委員長

白井 洋輔

編集委員

大原秀之・鈴木英治・下山 進・馬場秀雄
守田 均・安田震一・山内利秋

文部科学省が進める私立大学学術研究高度化推進事業における、平成15年度『学術フロンティア推進事業』に私どもの考えが採択されました。そのことを契機として、吉備文化に軸足を置き、多面的にとらえ、しかも地域と密着した新しいタイプの研究と大きな転回がここに始まりました。文化財総合研究センターの完成を待つのももどかしく、素早く立ち上げられたフロンティア委員会は一体となって「文化財の継承と新技術創出に関する科学解釈学的研究」という共通テーマのもとに始動を開始いたしました。

私どもは文化財にあらゆる手法を使ってノックし、対話を通して先人達の隠れたメッセージを受け取り、地域や現代社会へ向けて成果を広く伝え貢献する方向での調査研究を主眼としております。

それらの内容は、15年10月以来毎月行われている月例研究発表会、講演会、そして16年3月13日に行われた国際シンポジウムというように活動はひた走るが如く続けて参りました。一部ホームページで公開も致しております。

このたび、さらにそのことを強化充実し、将来にわたってより深く、より詳細に、よりまとまったものとして見て頂くために、研究紀要『文化財情報学研究』をここに創刊いたします。

もとより新拠点としての文化財総合研究センター建設が研究と同時進行という状況下で、そしてまた事業の始動から9ヶ月しか経過していない事情のために、成果に値するものが十分な形になっておりません。その未熟さは私どもが一番自覚いたしております。しかしこれを一里塚として、本来の使命へ向かってなお一層の調査研究を深める覚悟でおりますので、どうか広い世界中の各分野における専門家各位の御叱正、御鞭撻をお願いし、以て創刊の言葉と致します。

平成16年3月

吉備国際大学
文化財総合研究センター
センター長 臼井 洋輔

目次

巻頭言 白井 洋輔

第1回研究会

「吉備国際大学学術フロンティア学術フロンティアの目指すもの」白井洋輔	1
「近世書物制作技術の周辺」鈴木英治	9
「画像資料の研究とその可能性」安田震一	17
「文化人類学・文化財・博物館」新田文輝	27
「文化財の非破壊分析から得られる情報を活かす」下山 進	37
「第1回研究会ディスカッション」	43
白井洋輔・大原秀之・下山進・鈴木英治・馬場秀雄・新田文輝 司会 山内利秋	

シンポジウム『文化財修復と情報』

「修復時に蓄積された文化財に関わる情報、修復技術の情報」馬場秀雄	55
「修復記録と情報の公開 - 図書資料を中心として - 」鈴木英治	67
「文化財修復と行政 - 情報はどのように取り扱われるか - 」白井洋輔	77
「修復情報はいかに活用されるべきか」守田 均	91
「パネルディスカッション「文化財修復情報の過去・現在・未来」」	99
白井洋輔・大原秀之・鈴木英治・馬場秀雄・守田均 司会 下山進	

論文

「文化財の修復と非破壊調査」 下山 進	113
---------------------	-----

研究報告

「児島虎次郎招来「ルノワール画集」の修復」鈴木 英治	120
「島根県美都町広兼家紙漉き資料の調査・保存 - 中間報告として - 」立道正明・鈴木英治	123

平成 15 年度の活動記録	127
---------------	-----

執筆者一覧

吉備国際大学学術フロンティアの目指すもの

臼井 洋輔

はじめに

人間は不安と希望に満ちあふれた文化的動物だと思います。これまでも、そしてこれからもとどまることなく文化を創造し継承する人間は、これから先どのような将来へ向かおうとしているのでしょうか。

文化財は文化を構成してきた大きな要素の一つであり、同時に人間の生きてきた証でもあります。その時代を最も正確に映す鏡といわれる文化財の中から、それぞれの時代の無限の情報と情熱を汲み出すのが、文化財修復国際協力学科が考える文化財だと思います。そしてそこでは誰もが、当時の人々の考えや生き方、美意識、驚くべき英知に触れながら対話でき、疑問や驚異の文化を解き明かしつつ、人類の明日への扉を開くという大きな使命と展望が持てるのではないかと思います。

15世紀末から16世紀にかけて展開した「大航海時代」は「未知へのあこがれ」が推進力の最大のエネルギーでした。今日では宇宙から10cmのものまで認識できるほどに、地球上の未知は既知に塗りつぶされ、地理的発見も冒険心も終わり、それが無意識のうちにも社会の閉塞感に繋がっていると思われれます。

ところが文化および文化財の世界は、実は新しい目で見ると時空を超えて無限に空白なのです。若者の心の中に知へのあこがれを呼び覚まし、エンドレスの知的探検に一緒に出かけるような学問を私たちは希求しています。

その延長線上に『学術フロンティア推進事業』が見えました。そこからこの事業への取り組みが始まり、申請を思い立ったわけです。私たちの熱意が通じたのか文科省が進める「私立大学学術研究高度化推進事業」における平成15年度『学術フロンティア推進事業』で、全国21大学が選ばれ、その中に入りました。

文化財では全国でも初めての選択であるだけに各界の反響や期待も大きいし、新拠点として建設される「文化財総合研究センター」から、必ず実質的な素晴らしい成果が次々と生まれることと思います。

文化財総合研究センターは、去る平成15年6月27日に厳かに起工式が行われました。臨床心理と共用で、536㎡、3階建て、事業費1億2千8百万円で新しく建設されつつあり、目下ごらんのような段階となっております。平成16年3月には開所式と同時に「文化財からひもとく未来への道」と題した記念シンポジウムも予定されています。

吉備国際大学がこの研究センターを拠点として、「文化財の継承と新技術創出に関する科学解釈学的研究」を推し進めようとしております。

学術フロンティアとチーム

先の事業を進めるために、吉備国際大学文化財修復国際協力学科に学術フロンティア委員会を設置しました。さらにその中に4つのチームを作って、目下全学園的協力のもとで目標達成に向けて研究をすでにスタートさせています。

4つのチームとは次のようなものです。

1)文化財文化技術史研究チーム

吉備国際大学文化財修復国際協力学科教授	臼井洋輔
吉備国際大学文化財修復国際協力学科教授	矢吹邦彦
吉備国際大学文化財修復国際協力学科教授	新田文輝

2)文化財科学調査研究チーム

吉備国際大学文化財修復国際協力学科教授	下山進
吉備国際大学文化財修復国際協力学科助手	高木秀明

3)文化財保存修復研究チーム

吉備国際大学文化財修復国際協力学科教授	坂本勇
吉備国際大学文化財修復国際協力学科講師	鈴木英治
吉備国際大学文化財総合研究センター研究員	大原秀之
吉備国際大学文化財総合研究センター研究員	馬場秀雄

4)文化財デジタルアーカイブ保存研究チーム

吉備国際大学文化財修復国際協力学科助教授	安田震一
吉備国際大学文化財修復国際協力学科講師	山内利秋

チームに加わるのは、文化財修復国際協力学科はもちろん、国内外の大学、博物館、文化財研究所の研究者たちです。

共同研究機関

共同研究機関

・岡山理科大学「岡山学」研究会

岡山理科大学「岡山学」研究会は、研究テーマを「地域(=岡山)」とし、その地域の自然がどのような特徴を持っているのか、その自然の中で生活している人間はどのように自然を活かした経済活動を行っており、どのような文化を育てているかなど、自然科学、人文社会科学、そしてそれらをつないで整理する情報科学の分野を統合して総合的に研究する複合研究組織です。

平成11年に総合情報学部の教員を中心に設立され、今後吉備国際大学文化財総合研究センターとの共同研究において、岡山地域のさまざまな文化財の総合的研究を

推進していければと思っています。

岡山理科大学総合情報学部教授 亀田 修一
岡山理科大学理学部助教授 富岡 直人
岡山理科大学総合情報学部助教授 北川 文夫

・ 國學院大學フロンティア事業実行委員会

國學院大學は創立以来 120 年の歴史を持ち、その中核となる研究機関である「日本文化研究所」の中に、平成 11 年度より学術フロンティア事業「劣化画像の再生活用と資料化に関する基礎的研究」が開始され、國學院大學学術フロンティア事業実行委員会がこの活動を実施しています。

この研究活動は、過去に記録されたものの、殆ど死蔵されたままになっている貴重な画像資料を再生し、現在と将来にわたって活用することを目的としたプロジェクトなのです。

國學院大學日本文化研究所長 杉山 林継

・ 大原美術館

大原美術館は、倉敷を基盤に幅広く活躍した事業家大原孫三郎が昭和 5 年に設立したわが国で最初の本格的な西洋近代絵画の美術館であることはご承知の通りです。その内包するコレクションは、画家児島虎次郎が中心になって収集したものです。エル・グレコ、ゴッホ、モネ、マティス等世界的にも非常に重要な作品群があります。また中国、エジプト、西洋の近代から現代の美術、日本の近現代の美術、民芸運動に関わった作家達の仕事等も収集しています。

大原美術館主任学芸員 守田 均

・ 岡山県立博物館

岡山県立博物館は昭和 46 年の開館以来、吉備の国の歴史と文化の殿堂として、岡山県の文化財保護保存の中核としての役割を果たしてきました。岡山県立博物館は国宝や重要文化財を国へ事後報告で展示できる、中四国唯一の勸告承認出陳館であり、また指定文化財公開承認施設でもあり、研究や文化財保護を通して地域に貢献し、また文化財保護に関して指導的役割を果たしています。すなわち岡山における文化財の研究機関、あるいは文化財情報センターとして機能しております。

・ 吉備国際大学大学院社会学研究科

吉備国際大学大学院社会学研究科は、修士課程、博士（後期）課程を設置しており、地域研究における比較社会学的研究者として、高度な専門的業務に従事するために必要な研究能力と学識を有する人材育成を目的としています。

・ 故宮博物院（中国）

故宮博物院は明・清両王朝の宮殿建築と宮廷収蔵品を基礎とした総合的な国立博

物館です。同博物館は1961年に中華人民共和国国務院によって指定された全国初の「重点文物保護単位」の一つであり、1987年にはユネスコ世界遺産に認定された施設でもあります。

改革開放政策に基づいて1997年から故宮博物院内部機構の改革が行われております。保管部、陳列部、研究部門を改組し、古器物部、古書画部、宮廷部、展覧宣教部を設け、また資料情報センターを設立し、故宮の情報化管理を推し進めております。

・ライデン国立歴史民族博物館東洋文化財修理センター

ヨーロッパでは主に大英博物館東洋絵画修理室（現在の平山スタジオ）と1992年設立したこのライデンの修理所の2つが日本美術の修理に当たっています。ライデン国立民族学博物館に収蔵されているコック・ブロンホフやフォン・シーボルトらの膨大なコレクションのみならずヨーロッパ各地の美術館や博物館から持ち込まれる東洋美術品の修理を行っています。

ライデン国立歴史民族博物館東洋文化財修理センター所長

Philip Meredith

・デュッセルドルフ市立修復研究所

1977年に設立。デュッセルドルフ市立美術館修復室と他の市立美術館の修復工房を統合して独立したものです。この研究所は古典絵画、現代美術、紙（グラフィック）、陶磁器、ガラス、家具等の修復を手がける総合修復組織です。現在所長のDr. Cornelia Weyer氏のもとで、新たな分野として写真、フィルムの修復も行っています。

デュッセルドルフ市立修復研究所長

Cornelia Weyer

・アントワープ王立美術アカデミー

1748年に設立された由緒ある研究機関です。ビジュアルアート、絵画、彫刻、染色、複合メディア、写真、グラフィック、三次元デザインなど美術に関する幅広い教育研究活動を行っています。1909年に児島虎次郎もここで学びました。

大英博物館も当初、岡山県との間で備前刀を中心にした「大刀剣展」という企画展が実現した際に共同研究の予定をしておりました。そして間に立った岡山県国際交流課が大変努力してくれましたが、あと一步財政的な部分で実現にこぎ着けることが出来ず、誠に残念ながら今回は見送っております。

プロジェクトの方向と可能性

このように吉備国際大学の学術フロンティアは各チーム、各研究機関が統一の

テーマのもとに、文化財だけが持つ情報をあらゆる角度から、持てる手段を全て使って引き出し、現代社会に役立てようというプロジェクトであると位置づけることが出来ると思います。文化財は新しい発想、発明、工夫のための泉なのです。

意外なことかも知れませんが、「古い文化財から新しい技術を」がコンセプトなのです。最先端の技術の多くは過去のモノの中にヒントを持っているのです。それは時代に耐え、エッセンス化されているから意外に問題解決の鍵になるのです。例えばドーバー海峡を潜って掘ったトンネルマシンは日本製ですが、その刃物を作ったのは岡山の久米南町の40人ばかりの小さな「日本スターロイ」というメーカーであります。ところがなんとその刃物は世界のほぼ半数のシェアを持ってもいるのです。刃物は硬ければ良いというものではありません。硬くても欠け落ちない技術は日本古来の刀剣や銀蠟からヒントを得ていると社長が言っておられます。このように文化財の中には秘めたる潜在的パワーがノックされ、出番を待ってあちこちに眠っているのです。まさに文化財を知れば知るほどそこにたくさんの新しい可能性があることを知ることになります。

また今、銅板葺き屋根に一つの異変が起きています。その中に何をみいだせるでしょうか。銅板屋根は経費が安く、長持ちするという理由で檜皮葺の社寺が銅板葺きにすることが一方で流行っており、そしてもう一方で指定文化財の銅板葺きは流行らなくなっているのです。そこに何が隠されているのでしょうか。銅板葺き屋根の向こう側に現代文明そのものが陥っている矛盾と可能性が見えてくるのです。

建物の屋根葺材には檜皮葺、茅葺、瓦葺、柿葺、銅板葺等があります。葺き替えに際してはそれぞれの場所、歴史、事情などでそれなりの選択がなされてきました。時代によって経費のランクも当然入れ替わりますが、現在ではおおよそ1㎡当たりの単価で見ると、檜皮で13万円、茅で4～5万円、瓦はピンからキリまでありますが約3万円ほど、柿が2万5千円、銅板だけは近代的工業製品であることもあって単価は全く上昇しておらず、2万円弱で葺けるのです。過疎と高齢化が進み、神社の維持もままならないところでは、銅板を選択するのはごく自然なことでもあるのです。

ところが100年もつと信じられていたのに、最近の銅板葺屋根は耐久力は40年もないという意外なもろさをしばしば露呈しているのです。酸性雨のせいもあるかも知れないのですがどうもそれだけでもないようなのです。

何故なのでしょう、日光東照宮、静岡の久能山東照宮、東京上野寛永寺境内にある東照宮の銅板葺屋根は350年も経っているのにびくともしていません。

ちなみに岡山県の古いところでは、屋根ではありませんが、弘化2(1845)年に建ったといわれる矢掛本陣石井家表屋の手打ち銅板の雨樋は150年ももっているのですが、閑谷の樋は昭和30年代に取り替えたのにもう穴が開いているのです。屋根では昭和27年に葺いた津山市の徳守神社などは平成9年に葺き直ししなければならなかったほどです。銅の質の問題とともに葺く技術も問題にされなければなりません。

材料の質的問題からまず述べてみると、現在の銅板は少し前のものに比べると純

度 100%という優れたものの電気銅です。ところが酸性雨などがこの上に落ちると、今の銅板は純度が高すぎるために、一ヶ所にミクロの穴が開くと、ツツツと抜けて一気に銅板を腐食させてしまうのです。しかし適当に混ざりものがある銅板は素早く緑青という酸化保護皮膜を形成し、これが分子レベルのバリアとなってまるで生き物のような振る舞いで外敵と戦うように、少し負けたふりをしてそれ以上の錆を阻止するのです。

純粋培養の生物が弱いように、純銅の板は均一で無表情で実に弱いのです。では混ぜものをした銅板を作れば良いということになりますが、屋根屋に言わせれば、現実に屋根材だけのためにそのようなことをする企業はないそうです。日本のハイテク時代の電気銅は全てどこまでも純粋でなくてはならない宿命を負わされた「悲しき銅」なのです。

山銅と呼ばれる昔の銅は自然界の色々な元素が混ざっており、結合が複雑で抵抗力において強いのです。こうして「生きている」銅板屋根は緑青色に美しく輝くが、純銅はなかなかそうはいきません。有害ガスにさらされる工業地帯では銅板屋根は緑化することなく、死んだように殆ど黒化するだけというみずぼらしさを露呈しているのです。

まだ記憶に新しいことではありますが、あたかも山銅対純銅の関係に似たものを、平成 10 年 9 月下旬に奈良を襲った台風 7 号という自然現象が、自然界の不思議さをドラマチックに見せてくれました。それは奈良市東部の 300 ヘクタールの特別天然記念物でまた世界遺産に推薦している「春日山原始林」でのことです。ここは隣接する 175 ヘクタールの人工林に比べて、台風 7 号での倒木が極端に少なかったことが奈良県の調査で分かりました。すなわち、人工林では 30 万本のうち 4 万 3 千本が倒れたのに対して、原生林の方は 60 万本のうち 23 本の倒木が確認されただけだったのです。整然と密植され、見た目にも美しく、上へ上へと競争下で伸びた頭でっかちの人工林の木に比べ、大小しかも色々な木を混じえた原始林は根の張りも違い、嵐などへの適応力に優れ、自然災害に俄然強いことが証明されたようなものです。

銅板屋根の葺き方から見ても現代的ドグマ（独断・教条）があります。銅板を瓦のように屋根に敷く際、列車の連結器のように上下間で銅板を繋いで上から叩く。現代の多くの職人は屋根が見た目に綺麗になるように木槌で繋ぎ部分をしっかりと叩いてぺちゃんこにへしゃいでしまいます。

昔のものは間違いなく手加減をしながら、まさに手間暇掛けやんわりと優しく叩いています。その差は歴然です。強く叩くと隙間が無くなり、空気も入らせず、熱はこもる上に、逆に雨の時は毛細管現象で水が奥に入ってしまうのは野地板を腐らせるのです。さらに鋭角的に叩き折られるために折り曲げた部分に亀裂が生じて錆割れる原因となり、これまたいずれ雨漏りに繋がっていくのです。文化の美しさと強さは温かさと優しさに最も近いことを忘れてはなりません。それを自然や文化は私たちに教えようとしているのです。その知恵をなぜ学ぼうとしないのでしょうか。

あるいはまた、仏像修理の際に分かることではありますが、釘を見れば何時の修理かさえ分かるといわれています。古代、中世の釘の方が近世の釘よりも錆びにくい

のです。それは一体どういうことなのでしょう。それは鍛錬技術の問題なのです。また効率よく純度の高い鉄を生産した江戸時代の方がつまらない釘を作ってしまうことのからくりを忘れてはなりません。

こうした時代とともに良くなれないと言うことは日本だけのことではありません。美しい音色を発する二百数十年前のイタリアのストラディヴァリウスというバイオリンの謎の解明にあらゆる科学技術の粋を集めて迫っても秘密も分からなければ、それを超えるものもいまだに出来ていません。

また、大山祇神社所蔵になる義経奉納「国宝赤糸威胴丸鎧」は昭和の修理を受けています。それでも腹の部分に鎌倉時代のものと思われる傷んだ威糸がほんの僅かに残っています。修理時には最新の染色技術、最高の色合わせを施したにもかかわらず、当初と思われる糸の方は今も鮮明な朱赤であるのに、修理した全体の糸は殆ど色抜けして真っ白状態なのは何故なのでしょう。あるいは最近作成した某博物館の体験兜の威糸はたった数年で色抜けしてしまっています。そこにどのような意味が横たわっているのでしょうか。外面的に同じなら、復元といえるのでしょうか。これからの復元は、正倉院の瑠璃鉢にしても、吉備津神社の垂木にしても、あるいは三内丸山縄文遺跡の藁葺屋根にしてももっと深い考察や分析に基づいたものが必要となってくるでしょう。

平泉中尊寺の螺鈿装飾に使われた象牙が実はインド象ではなく、アフリカ象であったということやシリア地中海沿岸のフェニキア（BC 130年頃貿易で栄えるがギリシャの台頭で衰えやがてローマに併合）の貝紫がどうやって日本へ来たのか等々を聞いたことがあります。これにしても当時の交易に対する概念ががらりと変わるだけでなく、次々と誰かが他の分野で色々なことを究明したり、より完璧な復元をするときの大きなヒントや支援材料になるはずです。

文化財を現代に活かすには

先に幾例かの話をしました。このようなことは枚挙にいとまがありません。こういう具合に文化財には今日に勝る知恵、今日に活かせる無限の可能性が秘められているのです。文化財は知れば知るほど先人の叡智が詰まった「宝の山」なのです。このようなことは現代に活かせるはずでありますし、第一、人間の生き方に対しても大きなインパクトをもっている点でピュアで哲学的でもあります。

全て文化財との対話を通して先人の英知を聞き出せば、泉のごとく溢れ出るので。製作当初の思想や、美意識を知ることになるのです。

また当然のことですが、修理するというのは、秘密のベールを剥がす千載一遇のチャンスでもあります。これまでは、それに携わる職人が知っていただけで、あるいは気づかないで覆い戻してしまって未来永劫また闇の中ということもざらにありました。しかし修理というその場に、色々な研究者が連携して立ち会い、共同で技術の解明を行い、その秘密のベールを剥がしていくのです。

客観的に検証を加えていくとき。現代社会の要求側とインターフェースする。考

えただけでわくわくします。しかも非破壊で徹底的に当初の技法や素材を解明し、またそれを国際的にも検証することが出来、また今日のあらゆる人間の生活の向上のために還元しようということになれば、実に大きな展開が可能となります。そこからより文化財を大切にしなければならない運動にも繋がっていくことは間違いのないと思いますし、フィードバックして修復方法に関しても、最高のものが見つかるはずで、そしてより持続性をもって次の時代へ繋げていくことが出来ます。

また将来は文化財のあらゆる種類の修復技術者をこの研究所と結んで、異業種の情報移動、伝達をスムーズに行えるようにしたいと思います。そこで蓄積されたものは、文化財総合研究センターにふさわしく「文化技術史に関するデータ」と「文化財力」の結合で輝くものとなることでしょう。私たちはそうしたものを目指しています。どうかご支援を賜り、そして期待して欲しいと思います。

よく考えてみますと、生命科学であれ、天文学や宇宙工学であれ、時代の趨勢は共同研究にシフトしていることが分かります。それは垣根を取り払い、機動性を持った大きなプロジェクトによってのみ得られる成果があるからです。

改めて文化財に対して、その中に隠された英知を可能な限り掘り起こし、技術史的なもの、時代の変化と技術の関係、新技術として応用可能なもの、それらアタックの仕方を広げ、改めて、人間の技術とは何か、技術の本当の進化とは果たして何か、何が技術を生ませていく原動力なのかを、修復の立場や過程で取り出す者、非破壊分析で徹底的に真実に迫る者、各資料間で対比させる者、国際的レベルで検討する者と分担と、一つの目標の中で、再統合を試みると、今まで誰も手をつけていない領域に、何かが浮かび上がるはずで、それを期待しています。例えばその目指すところとして一つには、もうすでにある意味では「電子教科書『文化財情報学』」に筋道のようなものは敷かれております。

そして成果を全て公開し、賛同する者は誰でも、何時でも、自由に利用することが可能にしたいと思っています。そのためにデジタルコンテンツチームがあります。

終章

最後に一つ、その国が世界の中で本当に尊敬されるということは、文化においてのみであるということをお忘れしないで欲しいと思います。決して経済的に豊かであるとか、軍事力で他を圧倒しているとか、うつろいやすいものをこざかしく希求するとかではないということだけは知っておかなければなりません。

日本は非常に素晴らしい先人の英知や考えを文化財という中にゆっくりとエッセンスのように結晶させてきた文化国家であったことを忘れてはなりません。日本の文化をひも解くことは日本のためだけではありません。不安と希望の間で揺れ動く人間はもとより、世界が無機質的に殺伐とすればするほど、文化で人間の深みと関わりながら人や社会をバランスを取りながら豊かにすることになるはずで、そのようなトータルでしかもメンタルな学問領域を目指すセンターにしたいと思っています。

画像資料の研究とその可能性

安田 震一

それでは皆さんこんにちは。絵画資料は当然文化財であると考えますが、著名ないわゆる "Grand master"、いわゆる有名な画家はおりません。ほとんど、海軍・陸軍の将校、旅行画家などが記録として、芸術作品・美術品として描いたものではございません。ですからこれはむしろ歴史研究に使用出来る資料ではないか、その位置付けを考えたいと思います。で、もちろんそういった作品がイギリスを中心としまして、私の専門はイギリス東インド会社ですので、イギリス・オランダなどに持ち帰られ、そして中国の現状が非常に知られるようになります。ですから、そういった意味で文化を伝える、社会情勢を伝える作品群だと考えていただければ幸いです。

大体、例えば私がおりました香港大学の方では、イギリスを含めてですけど、こういった歴史画と言われるようになったのは、大体マカートニー使節団が中国に派遣された1790年代からです。そのマカートニー使節団が持ち帰った作品それが非常に大きな転換期になります。まずそれまではイエズス会士が本国に送り返していた作品、それに基づいてヨーロッパの人たちは「あー中国か」中国とはこういうイメージかと位置づけられていました。ところが、マカートニー使節団に画家が随行していました。で、イギリスは早いうちから使節団、学術調査団、そういったものは必ず画家を随行させるという規則がありました。これは王立学会によって定められたものです。1608年からです。

ただし、まあ1600年代、1700年代はなかなかそううまくいきませんでした。そしてやっと1740年代アンソンの世界周航、それから、当然皆さんもご存知のジェームス・クック太平洋学術調査団に確実に画家が随行するようになります。彼らの持ち帰った資料によって、イギリスの方で始めて見知らぬ地、新天地の情報を得られる事がわかったわけです。ですから、私の研究では大体マカートニー使節団の1790年ぐらいから、今までのイエズス会士、いわゆる宗教的絵画、または本国にいい事を伝達するために、中国をよく描く。まあ、ちょっと誇張したような描きかたから、現実的なリアル、かつ詳細な作品が持ち帰られるようになります。ただ、それを美術史や芸術の観点から見ると、「こんなもの絵じゃない」とおっしゃる方はいるかもしれません。大体、その目的というのは中国・東南アジアにこういった使節団が向かったのは、結局貿易、それも中国貿易を拡大する意味があったわけです。

そのために使節団は、清国におもむき、何とか中国の使節団が北京に駐留出来るようにしてほしい、そしてそこが貿易を掌るメインのいわゆる出口にしてほしい。今の大使館と同じです。ところが清国はそれを認めず、まあ後にアヘン戦争へと暗い道を辿るわけです。ですから、この研究班では出来る限り1760年代ぐらいまでさかのぼって、色々な欧米人、または欧米がこういった作品を好む事を知って、中国人画家が描いた作品を検証しながら最終的に共同研究者である山内(利秋)さんの研

究分野、古写真と照らし合わせる。それによって1800年代に描かれていた絵画が、まあそのイメージですけど、はたして正確であったのか、それとも鈴木(英治)さんのおっしゃっていた「外国人むけだよ」「観光客向けだよ」そういう作品でしかないのかという事が、はっきり明解、区分出来ると思います。で、まずそのお土産ではないかというような一例です(図1)。これは香港のパノラマといいまして、1860年代、現在は香港上海銀行というこういった歴史画を非常に多く保存している企業のコレクションの一部です。香港上海銀行、まあ、イギリス系企業はこういった作品は自分達の企業史である。企業の歴史であるという意味から収集しております。

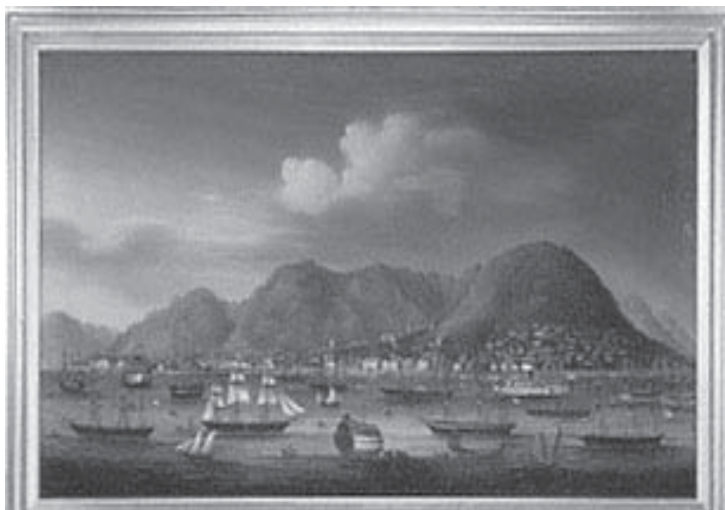


図1
「香港の全景(パノラマ)」
油彩画、中国人画家、1860
年代、香港上海銀行所蔵、
43.2 cm x 76.2 cm

と見にくいのですが、観測所ですけど、そこに旗を下げます。旗によって風速がわかる、それから波がわかる、それによって船が出港すべきなのか、入港すべきかを判断します。その他に黄色い旗、これは東南アジアから郵便物が届いた場合、赤い旗、中国から香港に郵便物が届いた場合とか、いろんな役割を果たしています。それが記録をたどりますと、研究書などを見てもみますと、1860年から1865年間に建っていた事がわかります。その後台風によって倒され、別の位置に移っています。ですから、この作品は、60年から65年、その他に当然こういったセント・ジョン教会、それから各企業、スワイヤー商会とかジャーディン・マセソン商会などの建物を見ることによってだいたいその年代を特定できます。あともう一つの方法は、船です。蒸気船が入ってくれば、1860年代以降、帆船は大型帆船かクリッパー船なのかによって時代がすべて変わります。

クリッパー船はインドで1829年に第1号が建造されました。ですからそれが描かれているなら1829年以降である事はすぐわかると思います。そういった分析方法を我々はっております。その他に英文の書物にない場合は、こういったモノはいわゆる漢文資料、広東省の番禺県のいわゆる地方史を読みます。地方史を見ればどういった建物が何年にできた、砲台がどうなった、という事が一目瞭然です。ですから、それに基づいて我々は年代をある程度特定しております。

ちなみにこれは中国人画家で、一応我々は1860年代と設定しています。油彩画です。では次にどことなくお土産かな？という雰囲気を持ったもの。今日の絵葉書みたいな感じがしますが、そういったものとは違った記録、これが先程説明したマカートニー使節団が中国に派遣された時、その絵師、ウィリアム・アレグザンダーという人が実際にコーチシナ、今のベトナムのダナンで描いたものです。

当時イギリスは、ダナンの測量をしておりません。測量は簡単に出来るものではありませんが、使節団がそこを通過した時に、アレグザンダーはその測量、水深はどれくらいかを測るために、小船などを出しておりますが、その状況を描いた作品です。今は大英図書館が所蔵しておりますが、まず最初に描かれた後使節団が持ち帰り、そして1820年にこの大英図書館の旧インド省コレクションというところに収められました。それまでは、東インド会社が持っていました。大体、見てわかるように紙が足りない。ですから上下に分けて、パノラマ的に描く。必ずそこに位置がわかるようにメモっています。東経とか、北緯何度とか、日にち、そしてなかなか面白いのが、大体イギリスの場合は海軍・海軍省の規定によりまして、見知らぬ地域、見知らぬ港に入港する場合は、1海里から3海里の地点に錨を下ろすわけです。何があるかわからないという意味で。その距離感が出るように画家は後方にある船から前にある船を描き、いわゆる風景を描く。それによって距離感が出ると、だいたい本国で分析している人は「あー、ダナンというのはこんな感じか」と。ただ単に絵で見てきれいだなーという事でなくて、ある程度分析材料をここに描きこむ事が義務付けられていました。ですから先程のどちらかというとお土産用のものこちらではかなり違います。これはウィリアム・アレグザンダーの水彩画で、1794年作品です。ですからこれは鑑賞用の作品と記録用の作品の大きな違いです。色んな分野にこういった作品が現在使われております。残念な事に建築史ではこういった絵を分析する人がいない、それから東西文化交流史、地域史、交通史、外交史などの専門家でもなかなか絵だけを分析するという研究者はいませんので、そういうのは私のような絵を専門にしている者に問い合わせる。そして、こちらの方から出来るだけ情報を提供する。ちなみにこの作品(図2)に関しましては、もちろん現在建物はありません。円明園の正大光明殿、1860年に英仏連合軍によって焼かれています。ですから、実際にはない建物です。これは先程のアレグザンダーが1793年に北京で描きました。

この円明園に結局使節団はずっと泊まっていたので、その中の一つの建物を描いた作品です。2年前にノースカロライナ州立大学の建築、中国史が合同で、円明園のいわゆるCGなんですけど、パノラマを作りたい。それには携わっていなかったんですけど、同じころ香港大学の建築科の方から、依頼があって、「この絵は信頼できるのか？」それについて述べてほしい。私が言ったのが、まず建物その正大光明殿の建物自体は、柱の数、前に四体の光沢、それを見るかぎりでは、間違いのない



だろう。ただ注意しなければならないのは、人々、その辺はちょっとわざと入れたのではないか。その代わりその他もろもろ建物に関しては、信憑性があるんじゃないか。という風に報告させていただきました。

その他に実際に、現在修復が行われているはペナンというところですよ。マレーシアのペナンにサフォークハウスという元総督の邸宅があります。その建物は1805年に建てられたモノでして、もちろん今はボロボロの状態です。そのサフォークハウスをマレーシアの方で復元したいという事で6枚の絵を見せられて、一番信憑性の高いイメージを選んでほしいと、それに基づいてサフォークハウスを復元するから、というふうに2001年の11月に頼まれた事があります。その時に色々文献に照らし合わせて、どれが一番信憑性が高いかをやった事があります。ですから、実際にこうした今では見られない建物を復元するとか、修復する、そういった意味でこういう歴史が非常に大きな役割を果たしています。もう一つ面白いのが、当時に描かれた人物画です。これも同じく、マカートニー使節団が先程のベトナム、今のダナンで描いた作品で記録したものなんですけど、両端をみてくださいと水彩画ですね。その当時の絵です。それを見ますと、個別に描かれている。ところが、マカートニー使節団の正式な報告書は1798年に英国で出版されています。

それが1975年に日本でも坂野正高先生によって翻訳されています。で、こちらが原画というでしょう。ところが、これが1798年の正式な記録で、一緒に出版された図録集内の一枚です。これを見ればわかるように、かなり変化しています。この微妙な変化が、我々の分野では非常におもしろいところなんですけど、どちらかというと自然体とも言えますし、下手な絵とも、いろいろな解釈があると思います。しかし、それを合わせると急にこうなります。これは何を意味しているかというよりは、権力、パワー、を示していると分析されます。あと、小さな事で、これは煙草入れ、キセル、といったものを召し使いが必ず持って歩いていたと当時イギリスに伝わった。これは1828年のペナンというところですよ。ここに見えるのが、ペナンの

コーンウォレス砦というところですが、そこを出港するイギリス東インド会社の帆船ウィリアム・フェアリー号といます(図3)。我々としてみれば、帆船がいつ入港したか・出港したかは記録をたどればすぐにわかる事です。

こちら側にレガッタ、イギリスの伝統的なボートレースですが、レガッタの光景が見られます。そしてこちらが審判団です。これは1828年の油彩画(図4)。そしてそのコピーが、これです。ただし、これは中国人画家によって描かれた作品です。じゃあ中国人の画家はペナンにいたのか、それとも原画が広東に持ち込まれ、複製が描かれたのか。先程のこの作品ウィリアム・ハギンス、実は彼は海洋画家で割と有名でして、ウィリアム4世、ジョージ4世のおかかえの海洋画家でもありました。じゃあ彼の作品が、香港に持ち込まれて、香港の中国人画家が描いたのか、それも同じ年にですよ。1828年に。それだけハギンスの作品が、有名であった。というのと、当時こうしたペナンとかあまり知られていない地域、そういったのが複製されている。



そして、徐々に色々なバリエーションが出来るにつれて、ペナンという地名が、ヨーロッパ人の頭に定着する。聞いた事がある事によって、徐々にヨーロッパ人の頭の中の地図に、ペナン、マラッカ、シンガポール、当然香港、マカオ、広東という地域の存在が非常に強くなって来る。こちらの絵では、レガッタがある、しかし、同じコピーにしてはレガッタがない。美術史的に言えば、ここに書いておいて、こ

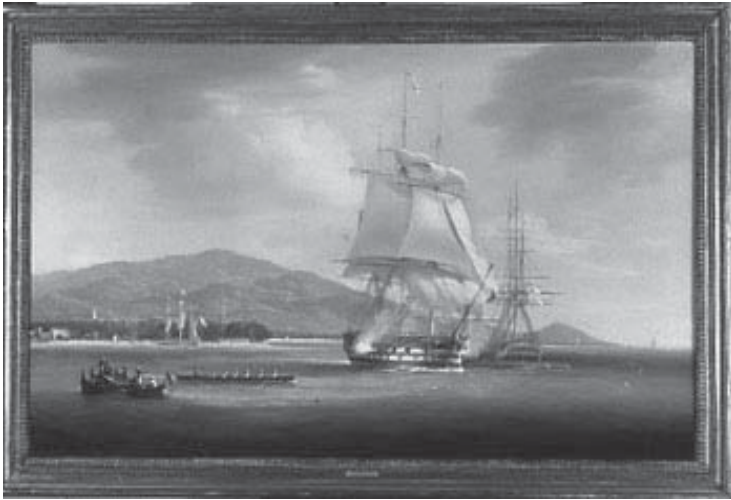


図4「ペナンを出航する
ウィリアム・フェアリー
号」油彩画、ウィリアム・
ハッグINS、1828年、香
港上海銀行所蔵、96.5
cm × 166.4 cm



図5「ペナンを出航するウィリアム・フェアリー号」油彩画、中国人画家、
1828年、ペナン博物館所蔵、43.0 cm × 57.0 cm

図4に見られるレガッタが描かれていないが、審判団の船は描かれて
いる。後方のユニオン・ジャックは鮮明に描いているが、図4で

ちらに大きな船をほぼ中央に、それである程度まんべんなく絵を見る。中国人画家
の方は、これだけは入れるけど、あとは小さいのを入れる事によって全体の balan
スを取っている。そんな風にも考えられます。

しかし、もう一つの考え方は、定かではありませんが、レガッタはイギリスの
象徴です。当然中国のものではございません。マレーシアのものでもございませ
ん。そういったものが描かれているものが、いわゆるコロニアルアート、植民地作品と

もいわれます。ですから、こちらの方では中国画家があえてそれを削除しているのか？それともバランスだけを見れば、やはりレガッタはない方がいいと考えて描かないのか？この研究分野のおもしろいところだと思います。こちらではイギリスのユニオン・ジャックが非常に鮮明に描かれています。それに対して、ハギンズの作品ではたいして見られない。イギリスが強調されていない。中国人の方が強調されている。という一つの例です。

またもう一つ、同じウィリアム・ハギンズの作品で、これが先程のですね、レガッタが入っている。しかし、彼が別の船を描いているこちらでは、だいたい同じ年で、これは版画です。やはり審判が描かれているのに、対してレガッタが描かれていない。船はだいたい同じ、背景も同じ、ですから、要は船を入れ替えているだけで、背景を同じにしているだけです。いわゆる車の機械操業みたいなもので、ある程度絵が出来ていて、それにメインの船、いわゆるスポンサー、東インド会社がこの船の絵を描いておいてくれ、または船長が船を描いてもらって、それを家に持ち帰る。いわゆるお土産ではないですが、そういった感覚で描かれたのか、いくつかの見方はあります。

ただ言える事は、この背景に見られるペナンヒルそして、コーンウォレス砦の辺りは正確に描かれています。このへんは入れ替えだけではないでしょうか。という考え方も出来ます。ではこれが1850年代に福州というところ、福州とはアヘン戦争後に開港した港です。まあ、開港させられた港といった方が適切であるかもしれませんが。これはドービー商会というイギリスの企業の事務所、そして自分達のドックです。この時代、まだ写真はないのですけれども、今後この先は山内さんのところでして、ここの部分とこの辺、一帯がその30年後の写真にこうなっています。と、比較してみる計画です。

ちょうどこの部分とここ、信憑性に関してはそんなに悪くない。この班では山内さんと組みまして、出来るだけこういうふうに絵画のイメージ、それと写真を合体させて、絵の信憑性という事も再確認出来ると思います。ちなみにこの分野では、非常に多くの作品があります。少なくとも、九千から一万ぐらい確認されておりますが、総合的な図録というのがございません。それもこういった絵と照らし合わせて、どれがお土産作品である。または、どれが記録画として歴史研究や建築史、外交史の分野においても使える研究資料であるという事を区分しながら、研究を進めたいと思います。

質疑応答

司会：ありがとうございました。安田先生のお話ですが、絵画というのは、記録画なんだけれども、実は記憶画として作られたところがある。例えば、異質なものが交じったり、削除したりとかそういうものが...、というおもしろい話がありました。その話に関して質問のある方いらっしゃいますか？

大原：安田先生の分析と山内先生の写真の分析にはどう合わせて、どう信憑性を認識するのか？確かにこう輪郭的には信憑性がでてくるのですが、色というのはどうですか？例えば屋根の色とか。もちろん水彩、油彩、とか色が入ってきますけど、最初は白黒？

司会：写真に関しては最初はモノクロですね、ただ着色するものもありますけど。

大原：そういうものは、色の信憑性はまた別？

安田：そうですね、今のところイメージだけのモノの信憑性を考えていましたので、風景画なら、風景だけを考えていました。

臼井：臼井です。例えばですね、実際ある場所を書くように、二つの絵を合成したり、あるいは地図を介して考えたらいいように、例えばマテオ・リッチの新世界図があるけれども、色んな人のモノを集めて書く場合もあるけれども、絵を書く場合にたまたま船をここまで、風景などを合わせていたりしているのか？

安田：非常に多いです。はい、特に蘇州の絵なんかは、何枚かの絵を合体したような部分がよくありますね。ですからその辺も、信憑性に関しては、それ一枚一枚はあると思うんですけど、それが例えば大運河のどこで描いたものであるのか？どこかの最終的なパノラマか何かを描いた時に、入れ込んでいるんですよ。それが非常に面白いところであると考えています。あともう一つは、全然自分が見ていないのに、他の人が何枚かの絵をくれて、それに基づいて、合成画を描いた場合もあります。そういうのは当時の記録を読みながら、これは絶対描いてないかと区分するしかないです。

臼井：よく安藤広重の東海道五十三次を書くのに、最初の頃は道を歩いて描いていたと思っていたのに、ほとんど一回も見えていないのではないかと思えてくる。彼も人のモノを使って書いた。それを現実と比べたら、鳥の足が反対になっていたり、いろんな事がある。あるいは岡山出身の画家でもいます。

安田：おそらく、そういう風にボロボロになるモノもあると思います。

下山：中国の画家の書いた絵と、それからイギリス人の書いた絵というのは、同じ油彩ですか？

安田：同じ油彩です。

下山：見た目には同じ画材を使っているか？

安田：はい。ただ、(下山)先生の分析によって、全然違うものだと言明するかもしれませんがね。けど、これを分析した研究者は大体同じであると言っていました。

下山：同じ基底材に同じように書いている？

安田：はい。

司会：共同研究者として、一言言わせてもらいますと、写真というのも組み合わせることが非常に多いです。写ったものは、たしかに光をフィルムに焼き付けたものですが、実は写真というものも、あっちやこっちから要素を取り入れて、それをイメージに構成するものです。

世界中の少数民族の写真なんてのは19世紀にたくさんあります。ある民族の人たちはこういう姿をしている、こういう洋服を着ているイメージを写真を通じてみるわけですけど、実は違うと言われてきた。例えばその当時ですと印象派なんかの絵画でとられていたポーズを、そのままある地域の先住民にとらせて写真を撮るとか。そういうのって非常に多いんですよね。だから、ある程度の「やらせ」と言いますか、そういうのって写真の中でも多いと思います。

ちょっと私から質問していいのか？と思うんですけど、ちょっとだけ聞きたいんですけど、円明園の正大光明殿の絵の中に人物がたくさんありましたよね、あの人物を置いているのはどうしてですかね？

安田：ああいう風に風景の中に人物とか、あと植物を入れるのは普通なんです。どこだっていうのをわかるように。

司会：明治4年にですね、日本の江戸城の記録写真が撮影されています。ようするに明治になって、日本中のお城というのは幕府の施設であるため不要になるわけですよね。江戸城も徐々に壊されていく運命であったのですが、それを戦争、砦としての機能ではなくて、文化財として考えたという人がすでに日本にいた。蜷川式胤という人なんですけど、彼がですね、写真家である横山松三郎という人と、画家である高橋由一と連れて、記録化するんですよ。その時の江戸城の写真には人物をやたらおいているんですよね。意図的に。誰もいないお城ですからね、人なんかいないんですよ。わざと置いているんです。

一説には人物をスケールとして置いているという。よく江戸城に関して言われておりますが同じ3人トリオでですね、今度は翌年の明治5年に古社寺保存

方ができて、近畿地方、特に奈良とかの古社寺の調査をしています。その時に法隆寺の夢殿の写真撮っています。その時に夢殿の前に人物を置くんですけど、単に人物を置かせるのではなくて、礼拝したポーズをとっている。そうすると単なるスケールという意味だけでなく、人物をそういう形で拝させることによって、写されたモノのイメージを我々見たものに焼き付けているのではないかな。そういう事があるような気がします。

この人物を配置するがどこから来たのか私はわからないところがあったのですが、今安田先生のお話を聞いていると、絵画の中から来ることが多い。初期の写真は絵画とも関係が深くて、写真という言葉自体ももともと今の我々の眼にする写真ではなくて、写実的に書かれたものを写真といていたのですね。昔の円山応挙の絵にもよく写真という言葉がでてくるんですけどね、ですから写真、絵画から写真ときて、同じようなところを得て、今上手く棲み分けしたところがあると思います。我々がねらっているところはそういうところもあります。以上でございます。

(司会：山内 利秋)

近世書物製作技術の周辺

鈴木 英治

はじめに

私達の研究チームは、文化財保存修復チームという事ですが、共通の対象もしくはテーマについては、いくつかのキーワードは出てきましたが、現時点では決定に至ってはおりません。という事で私の個人的な研究課題をお話して、後ほど大原先生・馬場先生にはそれぞれのテーマについて、お話し頂きたいと思います。

私は共同研究プロジェクトのテーマとして「近世印刷書籍の調査修復おける素材と製作技法の研究」を挙げました。修復の過程で書籍を構成する素材や製作技術を考えざるを得ないわけですが、自明とと思っている事を、実際復元するというレベルになると、解らない事が非常に多い点に気が付きます。修復においては、素材の製作あるいは印刷、製本などの技術の把握は非常に大事な事です。それが解っているようで肝心の所が解っていない。技術史などの文献を読んで多くの事を理解しているつもりでいますが、それは一般教養として知っているというようなもので、実際そのものが作れる技術とはかけ離れています。例えて言えば飛行機の飛ぶ原理を知っている事と、飛行機を作れる事の間には大きな隔たりがあるという事です。

書籍の製作に関わる様々な技術の空白は、修復を行うものにとって不安なものでした。それを不問にして仕事を続けて行くという事は、今後の修復技術にとって単にマイナスというだけではなく、その展開を狭めてしまうものと感じていました。

そういうわけで研究プロジェクトが立ち上がった時に、主として近世の書籍製作の周辺技術について、少し深く掘り下げてみたいなと思い、このようなテーマを取り上げました。近世の書籍の歴史 - 江戸時代初期からと考えて頂いていいのですが - というのは、いわゆる勅版と称される限定された世界(階級)の中でのみ流通する出版から始まり、寛永期から庶民向けの楽しみとしての書籍の出版が始まります。ここで意外なのは、勅版は活字印刷で作られていて、現在これらの江戸初期の活字版を古活字版といって稀覯書になっています。日本における活字印刷の始まりは、イエズス会宣教師により1500年代の終わりに持ち込まれた活版印刷技術 - グーテンベルクにより発明されたものですが - です。その技術によって最初に作られた本は - 一般にキリシタン版といわれていますが、島原の加津佐で作られた「サンクトスの御作業のうち抜書」(1591年)というものです。

この技術は禁教、鎖国により国内へ広がらなかったと考えられてきたのですが、実は十数年ほど前から、慶長勅版やそれに続く徳川家康の伏見版・駿河版など、従来朝鮮の活字版の影響で作られたといわれているものが、その技術の源流はキリシタン版であると考えられるようになってきています。何でこのような通説の変化が起こったかという、従来の研究の多くが文献に頼り実際の印刷された版面の綿密な調査や、現存活字の形状の比較調査、あるいは印刷技術の検討等を行わなかった

から、つまり物自体や当時の技術の状態への眼差しが落っこちているからだと思います。今のは一例なのですが、印刷という事だけに限っても江戸期 - 明治初期も含めて物自体や実際の製作技術に注目して見直すと、書き換えねばならない定説が結構あります。

古活字版つながりでもう一つ例を挙げれば、古活版の中でも最も美しいと言われている本に嵯峨本があります。最上の版ですと具引き雲母刷りの非常にきれいな表紙・本文用紙に、完成度の高いひら仮名・漢字混じりの連綿体活字で組版されています。これが京都の嵯峨で開版されたといわれており、それにちなんで嵯峨本と呼ばれるのです。開版事業の中心人物は角倉素庵で、彼が本阿弥光悦に文字の版下、料紙装飾のデザインなどを依頼して作らせた、そのため光悦本とも言われて来ました。ところがこれがどうも光悦がどこまで関わっていたのか疑問がもたれて来ています。少なくとも版下を書いたというのは光悦ではない。じゃあ誰が書いたのかというと、素庵の手になるものだろうとなってきました。

しつこいようですがもう一つ、今読んでいる文字ですね。これは明朝体という文字なんですけれども、この書体は、ヨーロッパ式の活版印刷術を明治初期に日本に導入した本木昌造という人が仮名・漢字活字を作るときに採用したものが現代まで使われています。

彼の作った活字にも、いろいろ伝説がありまして、日本の活字というのは長い間、号数制が使われてきたのですが、これは本木が日本の長さの単位 - 一般に鯨尺と呼ばれている寸法から設定したと言われてきました。これはもう数十年間言われてきたんですけれども、実はそれは全然間違いで、実際にはフルニエポイントというフランスで使われていた活字の大きさ基準ですね、それをそのまま導入しているという事が、最近言われてきました。当時は国際規格などない時代ですから、フランスで3種類、他にもイギリス・ポイント、アメリカン・ポイントと多くの活字規格が存在しました。本木はその中のフルニエ・ポイントを採用しましたが、これには必然的な訳がありまして、素庵は従来彼は活字の母型を膨大な数の漢字と仮名・記号類を短期間 - これは超人的な事業ですが - で製作したと言われてきたのですが、漢字に関しては基本は彼の製作ではなく、当時中国の美華書館というミッション・プレスで使用されていた物をそのまま導入したという事が事実になりました。故にその印刷所で採用されていたフルニエ・ポイントが日本の活字の規格として採用された、というのが実状だったわけです。これを調査した方は実際の印刷物の文字間を測定比較し、また美華書館の印刷物と本木の印刷物中の同一漢字の字形の比較を行い実証しました。

このような誤った定説が長く認定されてきた背景には、光悦や本木への権威付けやその説の提唱者が非常に権威ある書誌学者であったためというような事が考えられますが、一番の原因は「もの」自体に注目するという姿勢の欠如であると思います。しかし、私は物自体をよく調べるだけではまた半端であると考えます。第二ステップはそれを実際に作ってみる、これはシミュレーションでもよいのですが、再現の際のプロセスや道具を綿密のシミュレーションしてみる。そうすると私たちの

知識がいかに一部分でしかないか解ってくる。そこからさらなる調査や研究が始まると思っています。私はそこで得られた知識・情報が修復や次の調査に大きなプラスになると思っています。

過渡期の技術以降における折衷的展開

別な面で、物自体を追求していくと今まであまり見えなかった事が突然現れてくる事があります。例えば非常に古い時代から地中海沿岸、中近東と中国には交易があったという事は解っているのですが、私達の感覚からすると鎖国時代の日本というのは、一般に外国とは隔絶されていたと考えるのですが、実はそんな事なくて、いろんな物それから情報ですね、そういったものが私達の想像以上に沢山入って来ていた。単に物や情報が入って来ただけではなく、それを当時の人が消化し自己の技術として身につけようとした痕跡例が見える事があります。私が体験した面白い例を一つ御紹介します。キリシタン版についてなんですけれども、天理図書館、ここは沢山のキリシタン版を持っていますが、その中に一点、基本的な折丁の構成は日本のいわゆる袋綴じと呼ばれる和本と同じものですが、外見がまったく当時のヨーロッパの製本。それも、リンペラムという修道士が日常的に使用した製本スタイルで出来ている本がありました。それをちょっと持たせてもらって少し詳しく見たら、実は本文の綴じは和本と同様の、いわゆる平綴じで、そこに外国の本の形態を無理やり被せたんですね。日本式の綴じでは不要なのですが、支持体という綴じの際の麻紐の柱をくっつけたり、あるいは花布という背の天地に絹糸で編みつける飾りをつけたりしています。構造的にはほとんど意味をなしていませんが。これは、中身は、印刷はヨーロッパ式、紙は楮や雁皮を原料とした和紙、その紙をまとめる方法は、和製というか和風だけれども、外見はヨーロッパ式という不思議なスタイルを持った書籍でした。で、どうしてそういうもの—実際には完全にヨーロッパ式にしてしまった法が簡単だと思うのですが—が製作されたのか考えてみると、とりあえず折衷的に両方の技術を組み合わせて製作する、というような事が行われたのではないのでしょうか？過渡期にはこのような例が頻繁に現れるような気がします。新しい技術が定着してしまえばすっかり忘れられてしまうのですが、新技術を受け入れる文化的な土壌がないところで、技術のみを先行して取り入れようとすると、本当は完全に丸ごと新技術を受け入れた方が簡単だし効率的ではあっても、それが出来ずあえて折衷的な物づくりが行われるのではないかと想像します。

時代が飛びますが、この過渡期の例として、幕末の洋式製本の事をお話したいと思えます。幕末ヨーロッパの印刷技術が再び日本に導入されます。長崎を皮切りに洋書が国内で活版印刷により出版されます。やがて、江戸の蕃書調所、開成所などでもたくさんの本が刷られるようになります。で、そういったものの中で私が修理を依頼されたものですが - 長崎版でした - それは、外見上は非常によく出来た洋書だったんですけれども、解体して表紙を外すと中の板紙が普通ならヨーロッパの板紙を使っているのですが、和紙、奉書用の紙に墨で書かれた日本語の文書の反古

紙を張り合わせて作ったという板紙が出てきたんですね。で、製本は技術的に高い仕事だと思うのですが、その板紙だけが、日本の国内で作られたもの、これはまあ想像は色々出来るんですけど、たぶん日本の国内で製本されたものだろう。そうすると他の素材ですね、皮であるとか、あるいはマーブル紙、あるいは布、クロスですね、そういったものはどこから手に入れたのか？それと製本した職人が日本人だとすれば、彼はどこでそれだけ高度な製本技術を身につけたのか、っていう点ですね。これがよくわからない不思議な事だなと思いました。

他にもですね、いわゆる蘭書、江戸期にオランダから舶載された書籍ですね。そういうものを見ていくと、もちろん圧倒的なのは、オランダでつくられた洋書というものが多いのですが、中に時折不思議なものがあって、どうみてもヨーロッパでつくられたものではない、紙ですとか、あるいは皮の色や皮の質、あるいはクロス等の趣味や文様が、その当時のヨーロッパの製本スタイルとは明らかに違うというか、異質なものが使われているというものがけっこう出てきます。で、今度そういうものを集めて比較してみると、なんとなく似たような、共通性も見え、それはじゃあどこから手に入れたのか？まあ中国かな、という気がして中国の人に見てもらっても、中国でもあんまりこういったものは無いんじゃないか、と言われました。

当時の人々が実際仕事を行ったときの事を考えると、このような疑問が山積みというのが本当だと思います。私たちはそれを解っているように思っているだけではないかという気がします。

伝統とはいつからの伝統か？

過渡期の話をしましたけど、新しい技術が入ると、多くの場合従来の重なる技術は変換されて消えてしまうという事が起こります。幕末から明治そして現代に至る百数十年について見ると、書籍の製作の周辺技術の中にそういうものが沢山存在するように思います。

失われた技術・伝統について考える前に、一つ確認しておくべきなのは、明治維新というのが現代の日本に圧倒的に大きな影響を与えているわけですが、実はそれ以前の江戸時代が技術において全くの停滞期かということ、そんな事はなく明治維新を受け入れるだけの土壌というものを、ちゃんと作っていたという事です。

私たちは伝統という事をよく言いますが、伝統とはいつからの伝統なのか？それを念頭に置いておかないと大きな思い違いを刷る可能性があります。こういう素材とか、技術とかにたいする注目というのは、今まで書籍の製作や修理の世界ではされてきませんでした。まあ、わかりきっているという風にみんな思っていたわけですが、実際に例えば紙という素材一つを上げて、欠損しているところを同じ様な素材で埋めたいという事で、復元という事に取り組んでみると、これはもうわからない事だらけに突き当たるんですね。紙、糊、布等同様です。よく「糊は伝統的な接着剤の生麩糊を使っております」という話をしますし、今も生麩糊という名称で販売されていますが、実はこれは例えば戦前の生麩糊と今私達が買ってい

る物と全然違うものです。どちらがいいとか悪いとかではなくて、全然違うものだという認識なしに使用して、ましてやそのような認識で「伝統的に作られてきた」古糊(寒糊)についての研究をするというのは、全く伝統から乖離していると思います。

紙についても、現在良心的に和紙を漉いている人達は、江戸期の紙の伝統を伝承しているように思っていますが、江戸期どころか戦前との大きな技術の断絶すら忘れられている時代です。布についてもそうですね。布を織るための素材もそうですね。機とか織りの技術以前に材料の絹をとる蚕そのものが大きく変化している。自分たちが考えるあるいは目指す伝統がいつまでの物なのか？その変遷を把握してものを見ていかないと、大きな思い違いをしてしまう危険があると思います。

おわりに

最後に江戸版本の何でもなし素材を例にしたお話をしたいと思います。ここに表紙紙があるんですけど、これは幕末の版本の表紙です。表は顔料引きして方押しがされている紙ですが、この裏側に厚手の芯紙が入っています。やわらかい厚紙なんですけれども、普通このように黒っぽいあまりきれいでない紙が入っています。もちろん入っていないものもありますけれども。黒いのは漉きかえしですね、一度使った手紙や書き付け、不要になった文書、版本のクズなどをリサイクルしているので、墨の色が残ってこういうような色をしています。遠くからだと見えなくても、髪の毛が結構な量混ざっています。あるいは未叩解(繊維にほぐれていない)布屑がすきこんである事もあります。これも「紙は重さで取り引きする。原料を出来るだけ減らして、他のものを漉き込んで重くしてごまかしているんだ」というような事がよく言われますが、そんなのは見ればすぐにわかりますから、誤魔化すためというように話が主たる目的とは思えません。髪の毛などの添加はある意味必然性があるんです。このくらいの厚みの紙をですね、良い原料できっちり漉いてしまうと、重なり硬くて、こういう柔らかな表紙にはならないですね。

和本の優れている点の一つは、全体が非常にしなやかにできる。硬くつくった洋書は壊れるとどうしようもないんですけど、和本というのは柔らかいから壊れにくい。素材も構造もそういうふうを選んだ。そうすると柔らかさを出すためにはわざと異物を入れてやるという事が必要なんですね。製紙科学的な観点から見ても、紙を柔らかくするためには、異物を入れるという事は理にかなっていません。そんな視点から見ると、この髪の毛もまたこれは違って見えるのではないのでしょうか。で、そういうこの間まで常識だった「ものづくり」の記述がですね、実は新しい技術に転換してしまっていて忘れられる。するとそれを見た学者はどうせ江戸の浅草で漉き返し紙を作っている職人など・・・と、思い込みから問屋を誤魔化すずるい手法というように話が生まれる。

私たちのおじいさんや曾おじいさんの時代には日本中どこでもあったもの、多くの人が知っていたものが短期間の間に失われて、その伝承というのがまったくのこ

されていないという物がたくさんあります。そんなものは新しい時代には役にたかないものとして、誰も語らず伝承もされず30年経つと完全に情報として失われてしまう。打ち紙などもその代表例でしょう。打ち紙は近年盛んに言われるようになりましたが、10数年前には紙を打ったり磨いたりするという加工がすっかり忘れられており、打ち紙を見るとみんな雁皮になっていました。それも遡ってみれば、そんな遠くない時代まで紙を打ったり磨いたり加工して、書写適性をよくして使うというような事をしていましたが、そんな事をやる職人がいなくなり30年も経つと、誰もそういう事を頭に描かなくなってしまった。

このような事は書籍の製作の周辺技術のみの事ではないのですが、素材と製造技法の研究を通して、変遷の正確な情報と製造技術の伝承を試みようというのが、本プロジェクトの大きな目的です。修復というのは部分的なものではあっても、一種の制作 - それも出来るだけ制作の時代に遡った技術による - という側面があります。それを通しての研究と技術実証によって、その断絶・欠失を埋める事が出来るのではと考えます。またその成果により安全かつ適性な修復が可能になると期待します。

質疑応答

司会：ありがとうございました。鈴木先生の今のご発表に対してご質問ある方いらっしゃいますか。

安田：イギリス東インド会社の画家は、特殊な紙をアジアに持ってきていたとよく言われるのですが、湿度に強い紙を持ってきた、どういう細工がされているんですか。

鈴木：それは何年代ぐらいですか。

安田：1820年代。スワットマン社。

鈴木：それはですね、スワットマンだけではないと思いますが、イギリスでは印刷用あるいは水彩画用に原料としてちょっと特殊なものを入れた紙というのをつくっているんですね。

今も水彩画用紙なんかには使っているところもあります。エスパルトって言う原料です。地中海沿岸に生えている草ですけれども、それだけで紙を作るわけじゃないんですけど、例えばコットンや、リネンの原料にエスパルトを適切に配合してやると湿度に対する反応が鈍い紙が出来る。

つまり、エスパルトというのは湿度にその繊維は湿度に対してわりと反応しにくいものなんだと思います。湿度環境が大きく変わっても、寸法が変わらないとか、波打ちが少ないとか、そういったものだと思います。もう一つは、繊維が細かいんで、表面の緻密さが上がる。それを一緒に漉いてやると印刷適性が向上します。たぶんそんな紙の事だと思いますが。

下山：すみません。今のエスパルトですけど、顕微鏡でよく楮・三楮が解析できますが、そのエスパルトはまったく違う構造をしていますか。

鈴木：かなり形状が違います。ですから、分析した事ある人ならすぐわかりますね。

大原：それは何年代から何年代ぐらいなんですか。

鈴木：すみません手元だと資料がありません。ただ、1800年代の前半・半ば以降ぐらいから、全盛はたぶん20世紀前半ぐらいじゃないですかね。最近はほとんど原料として使われないと思います。

馬場：今先程の中で紙が楮とおっしゃいましたよね。材料です。それは何か加工はしてありますでしょうか。キリシタン版ですが。

鈴木：キリシタン版に使用された紙は大きく分けて三種類あります。一つはヨーロッパの紙、これは宣教師が持ってきたものです。洋紙が使われたキリシタン版はですね、ほぼ両面印刷され折丁仕立てになっています。つまりヨーロッパの書籍と同様の印刷がされ、おそらく洋式製本がなされる前提で作られたものだと思います。もう一つは楮を原料とした日本の紙、和紙ですね。これは日本の一般的な本と同様に片面印刷され袋とじて製本されているものと、非常に厚い楮紙を使用して両面印刷されているものがあります。三つ目は雁皮紙でこれも和紙です。雁皮紙はルイス・フロスも最高の書写用の紙といっています。

雁皮紙は大体厚手のもので両面印刷されています。これら三種類の紙はその特性や厚みによって使い分けられていて、ここでは省きますが書籍の内容に従ってその最終形態まで設計して企画されたと考えられます。三種類の紙のほとんどは、特別な加工がされている様子はありません。しかし見かけとは別に添料等で印刷適性を向上させている事はあるかもしれません。また楮の場合にはドウサを引いていると思います。キリシタン版については、ちょっと面白い発見がありまして、一昨年東京の印刷博物館で開催されたバチカン資料の展覧会に、当時の宣教師がバチカンに献呈したキリシタン版が里帰りしました。

ギャドペカドルだったと思いますが、日本にも一点同じものが天理にあり、何回か見た事があります。楮の片面印刷のものです。ところがその展覧会に出ていたものは全く楮じゃない。オープニングセレモニーの後の内覧会だったので、周りに学生さんを連れだしたりした国文系の先生だと思いますけれども、雁皮だとさかんに言ってました。しかし見た瞬間に雁皮でもないと思いました。ただなにかよく解らない。へんだなーというふうに思って、印刷博物館の方をお願いして、バチカンとイタリア政府の文化財担当者に撤収時に見せてもらえないかと話をしてもらったところ、了解をもらえて何人かで調査にいったのですが、透過光で見た瞬間みんな中国と一斉に解りました。おそらく宣紙だと思います。

これまでキリシタン版の用紙はヨーロッパの紙と和紙といわれていたのですが、中国の紙が使用されている。これまでは国内の紙かヨーロッパの紙と言われていたんですけど、中国の紙を使ったものもある。刷りわけているわけですね。

中国紙は印刷効果が非常にすばらしいです。国内の紙に刷ったものよりも、美しくあれはおそらく献呈用にすでに印刷の実績がある中国の紙をわざわざ取りよせて、その一部だけを作るために印刷したのではないかという推測が出来ます。素材という点から見ると、わかりきっているように思われる本の世界も、なかなか面白いものが出てくる可能性がまだまだありそうです。

文化人類学・文化財・博物館

新田 文輝

はじめに

私は人類学が専門でして、特に文化人類学の観点からですね、この文化財総合研究センターまたは文化財修復国際協力学科との関わりについてお話しします。

アメリカの視点から見たら文化財、それから人類学博物館がどのような関係にあるかと言う事を皆さんにここで提示します。それでこの文化財総合研究センターもそうですけれども、文化財学科と言うのはここでは社会学部にあります。アメリカではですね、実は人類学科にあるべき科目学科なんですね、そういったところをちょっとこう考えてですね、視点を変えてみなさんと一緒に考えてみようかと思えます。それから文化財とその展示の場所である博物館との関係とかを考えて、今建設中の文化財総合研究センター、他にも設備ありますけれども、それがどのように我々と関わりあっているのか、また我々がどう言うふうにしてそう言うものを利用していくべきかと言う事も一緒に考えてみたいと思います。

人類学とは

それですね、簡単に人類学とは何かと言う事なんですけれども、私は文化人類学と社会人類学をこの学部で教えてるんですけども、やはりアメリカと日本は違いまして、特にここで人間とは何かを考える、その際の人間生活、文化といえますけど、その多様性、そういった事を通してですね、人間を総合的に考える、それが人類学です。

と言う事で、4つの分野がありますけれども、特にみなさん驚かれるのは、考古学が人類学に入っている事なのですね、これはアメリカではこう言う分類の仕方をして、私も文化人類学専門なんですけども、大学院にいる時は考古学も基礎的な科目ですけども、とらされました。「なぜ考古学なんだ」と言う事でみなさん疑問に思って今聞いている人も多いと思うんですけどね、これから説明したらあーなるほどとわかってもらえると思います。

生物人類学

ではどう言うサブ分野の領域があるか、と言う事でちょっと簡単にみてみたいんですけども。人類学ではですね、まず人間と言うものを当然生き物、生物としてみようというのが、1つの視点ですね。総合的なうちの1つの視点が人間を生物としてみる。と言う事で、例えば人間の遺伝、病気、もちろん進化ですね、類人猿から直立猿人になって、現在のホモ・サピエンスそういった300万年の長い、経過をた

どって現在この我々がいるんですけども、それをみていこうと言うのが生物人類学です。それから、人間を理解するために、人間に近い、例えばチンパンジーと人間のDNAを見ると99%近くがほとんど同じである。ほんの0.何%の違いで、チンパンジーと我々が区別されていると言う大変興味深い事実があるんですけど、そういった事もですね、類人猿などと比較して人間をみると、人間とは何か分かる。それから例えばですね、私のハワイ大学時代の同僚で、生物人類学者がいたんですけど、彼はいろんなハワイにいる違った民族をですね、アルコールの消費速度なんかを研究してまして、我々はすぐ東洋人はですね、アルコール飲んですぐ、こうよっばらったり、顔が赤くなりますけども、白人はあれがないんですね。人類学では人種的な違いとは言わないんですけど、重要な概念ですね。

民族的にアルコールを分解する酵素の量がわかっています、そういう研究をするのも生物人類学。この写真は、ペニー・パターソンと言う大変有名なカップルなんですけども、“American Sign Language”と言う手話を利用して、お互いにコミュニケーション。これはドエガなんですけど、チンパンジーも同じような事をやっています。人間に近いのに、音声を通じてはコミュニケーションをとれない、だから手話で人間と関わっていると言う事で、その事についてですね、人間と類人猿の違い、そういう事を研究しています。

考古学

それから次が考古学なんですけども、考古学はですね、通常考えると先史ですね、歴史の前の事がよく問題になるんですけども、考古学は遺跡や遺物を研究するものだと言うふうに思われているんですけども、まあそこもあるんですけども、人類学はですね目的はそういったモノを研究するのではなくて、モノの背後にある人間、文化財をつくった人間、人間の交流、営み、生活、つまり文化を研究するのが考古学の最終目的なのです。。

そういったものを研究するのが考古学なんです、それでデータを、人骨なんかも出たケースありますけども遺跡、その他いろんな生活文化で製造されたあらゆるもの、そういったものがデータとなる。だからここで言う文化財は、単なる伝統文化的な大切なもの、そういったものではなくて、例えば食器とか食べ物の残り、焼かれてこう炭化したものが残ってですね、年代なんかがわかるんですけども、そういった焼けたコゲとかですね、それから日本では貝塚なんかありますが、そういうところには生活物資が残っていますね。

それは全部考古学ではデータ、ここで言う文化財、英語なら、“Cultural materials”、“Cultural articles”、カルチャーとは文化という言葉ですけども、そういう事もですね、こういったものを通じて、その当時の人々の生活の様子、文化を再現する。これが考古学です。

言語人類学

それで、人間は、音声による言語と言うものが人間にはあるけども、人間にもっとも近い類人猿にはない、と言う事で、言語と言うのは人間の独特なものなんです。

言語と言うのは、民族、文化、色んなものと密接に関係があって、そういったものを通じて、言語と民族、言語と社会、人間関係、そういった事を通じて人間を見ていこうと言うのが、言語人類学、という分野で、例えば日本では敬語、敬語は言葉とその背後にある言葉を使う人間のですね、例えば年齢の違いとか、地位の上下差、そういった事の結果ですね、相互作用と言うか、結果ある特定の言葉使いが必要とされるわけですね。自分の家族に話しかけているのか、それとも学生が教師に話しかけているのか、そういう社会状況によって言葉使いが違ってきます。そういった事を研究するのが言語人類学です。

もちろん他にもいろんな分野があるんですけども、言語の多様性、世界中の言語は2,000、3,000あると言われてはいますが、はっきり特定出来ていないのですけども、これはやはり標準語と例えば方言がですね、どこまでが標準語と方言の違いなのか、またはまったく二つの別の言語なのか特定しづらい例はたくさんあるんですね。

日本語で、例えば、標準語と沖縄語はあれはどう言う関係にあるのか、いい例だと思うんですけども、まあそういうふうにしてですね、人間を言葉を通じて研究していこうと言うのが言語人類学です。

文化人類学

最後に私の専門分野である文化人類学、これは簡単に言うと文化を営む人間集団の多様性、それを比較して人間とは何かと言う事、それを研究する分野です。

で、文化人類学というのはですね、もう1つ社会人類学と言うのがあって、学者によっては区別する、またはしない人もいます。

しない人は社会文化人類学、英語では "Social cultural anthropology" といいますが、厳密に言うと文化人類学はアメリカで発達した学問です。

特にアメリカにいる現在ネイティブアメリカンズと呼ばれる、インディアンと呼ばれた人達、そういう人たちがいますけども、あの人達を調査して、異文化研究が始まった、もちろんここでの重要な概念が文化です、ここで文化財との関連性を考えてみたいと思うんですけども、文化と言うのはなかなかくせものでね、いろんな意味があります。この文化人類学と言うのは言語人類学とも関連していて、二つを区別するのもまた難しいんですね。一応分類上4つの、サブ分野がここでは文化人類学、言語人類学、考古学、それから生物人類学と言うふうになっています。

文化の定義

それでは文化とは何かと言う事ですが、この文化と言うのは、文化人類学、それから異文化コミュニケーション、最近マスコミでもですね、異文化コミュニケーションという言葉が出てきて、それから、大衆文化でも文化の多様性と言う事がでてきて、それは我々が言う文化の多様性の意味と違うんですね、同じような言葉がちょっと違った意味で使われていて、誤解をまねく場合もあるんですけども、ここで人類学ではどう言う定義があるのかと言う事で、まず知っていただきたいのはこの文化と言うのは日常生活、日常一般に言う、例えば新聞の「文化欄」、「文化住宅」とか、いろんな文化がありますけども、それから「文化人」(教養のある人)、作家、クラシック音楽家、ああ言う人達は文化人といえますね。そういう文化とはこれは違います。

生活様式の体系

専門用語で言う文化とはどう言う事なのかと言うと、沢山の定義があって、これは文化人類学者の数ほど定義がある、と言われるぐらいです。だから、本当にこの定義自体も難しいです。ただ大体の傾向をみると、まず一般的に一番わかりやすいのは、生活様式の体系、大変意味が広いですね。一般的な意味での文化人とか、文化住宅、と言う意味よりももっと広い。人間生活一般に関するものはなんでも文化なんですね。

だからこの意味で文化財というと重要文化財、絵画、そういったものだけじゃなくて、さっき言ったように、普段日常生活で使っているもの、杖、食器、何でも文化財になります。人類学的に言えば。

いわゆる、総合的な考え方なのですが、学者によってはもう少し観念的、頭の中にある知識としての、文化を強調する学者もいて、この場合は人間の能力、人間が持っている思考能力、認知能力、認知様式、その他いろんな精神的なもの、これを文化としてとらえる学者もいます。

認識モデル

これは一度に比べると、同じ人類学なのになんかなり違うわけなんですね。

もう少し、具体的、観念的になるのですが、認識、解釈をするためのモデル、つまり日本人がある人の行為を見た場合、それをどのようにして解釈して、反応するか、それは文化によって違うと言う事ですね。

例えばある人が路上で倒れている、その上にまたがって、胸を圧迫している、まあ産業国、近代国家の人はその行為をみると、例えば医学的知識のある人がみると、例えば熱帯雨林のジャングル中に住んでいる、ヤノマニ族とって、一般のこういった我々とは隔離された人達、(近代的な)医学の知識がまったく違うような人達を見た時の解釈の仕方がまったく違う、我々ならそう心臓マッサージをしていると言うふうに解釈しますね。

でもそう言う医学的な知識のない人は、その下にあおむけに倒れている人を殺そうとしていると思うかもしれませんが。一方は助けようとしているけども、もう一方の方は殺そうとしていると解釈されてしまいます。

まったく解釈の仕方が違う、これは文化的な知識、"Cultural knowledge" といいますけれども、違うわけなんですね、そう言う意味で認識、解釈のためのモデルが文化なのです。3つか4つに文化の定義は分けられています。

ここで、大体文化と言うのが、人類学ではどう言う風に使われているかが、わかったと思います。簡単にですね、歴史的に有名な3、4人の定義をみると、これは有名な学者の、人類学を学んだら必ずこういった定義を覚えさせられるんですけど、簡単に紹介しますと、これは総合的な文化の定義ですね。これはタイラーと言うイギリスの人類学者が言ったもので、文化の最初の定義だと言われています。

つまり、文化又は文明とは知識、信仰、芸術、道徳、習慣、法律、その他人が社会の成員として、獲得したあらゆる能力の複合総体である。

これは19世紀の半ば過ぎに、定義された、古典的な定義です。この定義は総合的なものですね。

この定義から見ると、文化財とはあらゆるものが文化財になってしまう、と言うふうになります。現代の学者によって、文化人類学者によってはあまりにも広すぎる、応用価値がない、と言う批判が出ています。これに対して、今度は1950年代なんですけども、クロバーとクラックホーと言うアメリカの人類学者が、それまで出版されていた本に掲載されている文化の定義をいろいろ見まして、それでどういった文化の定義があるかと言う事で、比較調査した結果彼らなりの文化の定義をしました。

その2人の定義によると、文化と言うのは後天的・歴史的に形成された、外面的及び内面的な生活様式の体系であり、集団の全成員又は特定のメンバーにより共有されるものである。つまり、文化と言うのは、遺伝で伝達されるものではない、後天的に身につけたもので、言語と同じです。

しかも共有している。言語と同じように共有しているから、我々は意思の疎通が出来る。言葉がなくても解釈が出来る。言葉の背後にある意味を察する事が出来る。と言う事で、そういった集団で日常生活がスムーズにいけるような、大変重要なものですね。この2人の学者が、あの当時1950年代のはじめ頃に研究したのですが、その当時、もう250ぐらいの文化の違った定義があったと言われています。50年前位前に250、今はいくつと言うと、もう数えきれないと思います。

これがですね、文化の定義を総合的に調査して、その上で彼らは自分達の文化の定義をしたんですね。他の人類学者は、そう言う他の文化の定義を調べた上で定義したわけでもないの、まあそう言う意味でこの定義と言うのは特殊な文化の定義なんです。

この次、先程の認識・解釈をするためのモデルだとありますけども、3つ目の定義をこれから見たいと思います。まずグッドイナフと言う人はですね、文化と言うのはその成員が認知し、関連付け、解釈するためのもろもろのモデルと考えました。

さっきのと近いものですね。つまり何かを見て、何かを聞いて、それを認知する。認知しただけでなくて、その背後にある意味を解釈する、我々はそのための文化的な知識を持っているのですね。大変狭い意味での文化、これがグッドイナフの言う文化です。

象徴モデル

次が1番わかりにくいのですが、象徴人類学者のギアツと言う人の定義です。彼は人間と言うのは自ら作り出した網の目のように支えられた動物。文化とはそのような網の目である。網の目と言うのが問題なんですけれども、要するに例えば言葉とか、シンボルには言葉も含まれ、もちろん言葉自体がシンボルなんですね。それ以外に、色んなシンボルがある、そういったもので人間の特に精神活動はなりたっているんで、これも先のグッドイナフの文化の定義に近いんですけども、そういった目に見えないもの、精神的なものだと言う事なのですね。

人間がつくったものなのですが、目に見えない、まあ言葉は聞こえますけども、言葉の持つシンボリックな意味、そうして我々は意思の疎通とか、感情の表現、その他、いろんな事言っています。そういった抽象的なちょっとわかりづらい定義です。

人類学と文化財

例えば考古学なんかではね、もちろん文化財 "Cultural materials" という概念が重要なので、そういった関係でもみていきたいんですが、生物人類学と考古学はかなり接近しています。と言うのは例えば今でもアフリカで、新しい発見があって人類史がどんどん書き換えられています。

それは考古学上たいへん重要な化石ですね、足とか、人体の骨の一部とか、そういったものがデータとなって、それを元にして、例えば1つの骨、顎骨の一部を利用して、それからそれを持っていた人体全体を復元すると言う事が可能なんですね、ほんの一部から、そう言う事から化石・遺骨なんかをデータとして、資料として利用して、そこから人間の背後にある人間の生活、文化を推察するのが考古学です。

こういった大変初期ですね、人骨の一部から復元された、全体的な顔の構造を見れば、現在のホモサピエンスとはかなり違うとわかるんですけどね、例えば眼窩上隆起と呼ばれる目の上の部分がですね、このあたりが出っ張っている。

それでは人類学的な資料としての文化財と言う事でみていきたいですけども、先程言ったように総合的な文化と言う定義で見ると、あらゆるものがすべて文化財となると言う事で、我々が使うもの、それから臼井先生が「生活の証」と言う言葉を使いましたね、あれがここに近い表現、つまり人間が作ったものはすべて文化財、と言う考えですね。

そういった意味でですね、"Cultural materials" マテリアルは物財と言う意味ですね。"artifacts" はアートだけではなくて、人間がある材料に手の加えて加工して作ったもの、そういった意味合いの文化財、こう言う用語があるんですけども、こういった視点から人類学では人間がつくったものだけではないんですけども、特に文化財と言うものを、例えば考古学なんかでは、資料データとして、大変重要です。考古学ではこう言う文化財と言うものは大変重要なデータになるんですけども、しかし文化人類学でも、文化人類学と言うのは文化財よりも人間の行動、考えかた、習慣等が主なテーマで、例えば結婚の形態、一婦一夫制だけでなく一妻多夫制も実

はあるんですね、少ないですが、そういった生活習慣、社会構造をモノを中心に
見るのが文化人類学なんで、その中でも、文化財と言うのは重要なんですね。

例えばある部族のヘッドギア、頭にかぶるもの、これはですねやはり文化の多
様性と言うもので、我々が帽子だとか言うような頭にかぶるものと、ここでみるこ
れは儀礼的なものに使うようなヘッドギアだと思いますが、こう言うものを見る
といわゆる文化の多様性がわかってくるわけですね。

そう言う意味でもあまりこういった文化財を取り扱わない文化人類学とも、文化
財は無視できない重要な資料であると言う事です。で、こういった我々がよく知っ
ている鏃とか、石器ですね、こういったものと言うのは先程ちょっと言いましたけ
ども、実は人類学に考えたらモノの研究ではなくて、ものの背後にある人間、製作
者、彼等の文化、それから、例えば交易なんかも関係してくるわけなんですね。

例えばオブシディアン(黒耀石)と言う火山性の石からつくるのですが、こう言
う石器が火山のないような場所から発見される場合がありますね。縄文人と言うの
は、船に乗ってですね、遠洋航海をしていたと言う説があるんですね。これはみな
さん中学校、高校で歴史やってる時にイメージしてた縄文人とかなり違うと思うん
ですけどね。最近はどうなんでしょう？最近の歴史のテキストの内容は知らないん
ですけどね。

こう言う説があると言う事、これはやはり考古学を通じてですね、その背後にあ
る縄文人の行動と言うものがわかってくるわけですね。そう言う意味でモノの研究
ではない、言う事なんでね、遺物の研究では決してありません。

人の研究

人類学ですから、究極的に我々が興味をもっているのは人間なんです。人間の行
動、それで人類学でもですね、モノと言うものはでてくるんですけども、人類学で
はさっきもシンボルと言うのが出てきましたけども、例えば「デジュリドゥ」と言
うオーストラリアのアボリジニーの人達が楽器として使うものがあるって、これもそ
の機能がわかっていない時には、いろいろと解釈したわけなんですね。はたしてど
う言う意味があるのか、機能、又はシンボリックな意味、よくジョークとして考古
学者が言うのですが、考古学的な発見で新しい何かが見つかってですね、これを一
体大昔の人が何に使ったのかわからない時があります。大体わからない時は、何か
の儀礼として使ったんだ、と言うふうな事はいいですね。これは一種のジョークな
んですけども、いずれにしてもそういった機能とか、象徴的な意味、それが文化人
類学では文化、文化財を考える上で、重要になってきます。

アメリカの大学と博物館

それで、アメリカの総合大学なのですけども、日本では少ないのですが、大き
な大学に行くと大体人類学部と言うのがあるのですね。社会学部とは別に。で、大
学によっては社会学部と人類学部が一緒になっているところもあります。そこには
ですね、伝統的な大きな大学では博物館があるんです、キャンパスの中にですよ。

今写真見せますけど、これはですねワシントンシティーユニバーシティ。カリフォルニアの上の方にある大学で、これはキャンパスの中にある博物館です。この下のところにですね、これはエムイーだから、ミシガン、下の方は別の大学ですが、これも博物館の看板なんですね。人類学博物館と書いてあります。

"Museum Anthropology"、こうふうにしてですね、ちゃんと博物館を設置して、それでいろんな教育的な事をやっている。これが、ワシントン州立大学の博物館です。ここには、その教員、人類学者がフィールドワークによって集めた文化財を展示して、学生がその研究をするだけではなくて、地域の住民も見られるような展示もしてます。その対象が学生だけでは限らないのです。こう言う事をアメリカの人類学部ではやっております。

もう一つ文化財の収集とか、展示を目的にした修復とか保存ももちろんします。例えば博物館がある所ではですね、例えばアーキオロジールーム、ここで言う実習室と言うですかね、ラボラトリーといいますけど、そういった作業室を設置している大学もあります。ここではですね、これはトーテムポールなんですけど、その修復をしている写真です。これはバッファロ大学の写真です。

そう言う事でアメリカにはたくさんの少数民族、ネイティブアメリカンと言う人達がいまですけども、大学がある近辺にそう言う少数民族が暮らしている場合は、その人達の伝統的な生活、文化財を展示して、文化の多様性をアピールする。そういった事も重要な博物館の使命です。

簡単ですが、人類学がいかにして文化財、博物館と関連付けている事が理解していただけたと思うんです。これから文化財をたくさん処理していく、そういったものを残しておく、保存する、実物をどの程度ここでキープ出来るかわかりませんが、やはり博物館までとはいかなくても、展示室ぐらいは私はほしいと思います。それから倉敷にある加計美術館ですが、あそこもタイアップして、アメリカのこういった現状を参考にして、少し違った視点できないかな、と言う事で今日話させてもらいました。以上です。

質疑応答

司会：ありがとうございました。ご質問のある方いらっしゃいますか。

下山：下山ですが、今新田先生のご提案と言うのは、我々が今目指している地域のいわゆる、大原美術館、あるいは他の美術館、博物館、そう言うところが、展示しているものを修復し、保存に協力していこうと言う立場ですから、いわゆる人類学的な教育をするための研究施設にまではいたっていない、と、ご理解ください。

新田：ただ、私の希望はそこまで発展してほしい事なんですよ。そこでとまらないで。

下山：人類学の話の中で、アメリカと言う前提がついているんですが、ヨーロッパはどうなんですか。

新田：ヨーロッパもちょっと違うんですけども、社会人類学と言うのはイギリスで発展しまして、アメリカは例えば文化人類学の文化と言う概念が発達したのは、アメリカは多文化、つまり少数民族ネイティブアメリカンの人達がいたからですね、そう事から発展があったと思うんですけども、イギリスの場合はアフリカにたくさんの植民地を持っていた、そういったところにおいてイギリスの学者がそういったアフリカのいろんな社会の生活習慣の違い、社会構造の違いから社会人類学となっていく。今度はドイツです、どっちかと言うと民族学的なそういった傾向があって、エスノロジーと言いますが、同じこの欧米でもいろんなタイプの人類学系の学問があって、それぞれ違います。私はアメリカで人類学をやりましたので、主にアメリカ的人類学です。

司会：はい、もう一方だけ。大原先生お願いします。

大原：専門にやっているのが現在は近代・現代美術の修復で、まったく新しい事をやっております、なんで過去に考古学をやってしまったか、あるいは自分の先生が私がドイツの将来行こうと決めていた時に、日本人が海外出た時に、向こうの人から聞かれた日本の言葉だったから、日本の事をおろそかにしてるといったら、その足で日本に帰ってくるようになるぞ、だったら古いものを見てくれ、おまえなんか頭で考えてもわからないから足で見ろ、と言われまして。徹底的に。

例えば装飾古墳ならば、装飾古墳、どう言う立地条件にああ言うものが形成されたかを、足で見れば、何となくわかったと、そういう事で考古学に興味を持ち、またそれから文化人類学とってだんだん離れていって、また最終的には美術に。

司会：ありがとうございました。ではこれで新田先生の発表を終わります。ありがとうございました。

新田：ありがとうございました。

文化財の非破壊分析から得られる情報を活かす

下山 進

下山でございます。私からは文化財の科学調査についてお話させていただきます。

私は、貴重な歴史情報が刻み込まれている文化財を壊したくないという強い思いから、非破壊で文化財に使用されている素材を科学的に調査する研究を続けてきました。文化財の素材がわかれば、今日出席されている皆さんが修復作業を実施する上で、あるいは文化財情報学の分野に貴重な情報を提供できると考えたからです。

今日は、非破壊分析によって得られる情報について、スライドを使いながら今までの実績を二三ご紹介したいと思っています。

先程安田先生が「歴史画の素材を分析する事によって、時代が特定できないか」とおっしゃった問題ですが、非破壊分析によって得られた情報から、江戸時代におけるヨーロッパと日本の物流について紐解く事が出来た事例を、先ず紹介したいと思います。

スライドに福井新聞に掲載された写真と記事（2000年2月26日付“江戸期絵馬に舶来顔料～江戸時代の絵馬の顔料分析～”）を示しました。この記事に書かれていますように、福井県に残されており江戸時代（天和2年/1682年奉納）の絵馬に微弱な放射線を照射して蛍光X線非破壊分析を行ったのです。分析は絵馬が収蔵されている現地で行いました。

この絵馬は「羅生門図」と呼ばれています。大きな（1344×1023mm）絵馬で、平安中期の武将（渡辺綱）が羅生門（平安京の朱雀大路南方正面にあった大門）に住む鬼を退治する場面が描かれています。この兜の鉢の青い部分の顔料が問題となりました。青といえば日本画によく使われた「群青」と思われていたのです。しかし、「群青」ではありませんでした。

これが、この青の部分から測定された蛍光X線スペクトルです。ご覧のように、カルシウム、鉄、コバルト、ニッケル、ヒ素の存在が確認されたのです。群青の主成分は、塩基性炭酸銅ですから、銅という元素が確認されなければならないのですが、銅は全く存在していません。すなわち、この青の顔料は「群青」では無いということです。

それでは、この顔料は何なのでしょう。それは、石灰（酸化カルシウム）を原料とする溶けたガラスにカルシウム、鉄、コバルト、ニッケル、ヒ素を含むコバルト鉱石を加えて青いガラスを造り、それを粉にした顔料であることが判ったのです。

これはルーベンスが17世紀初頭に描いた「ソドムを去るロトとその家族（リンググ美術館蔵）」ですが、実はこの油絵に使われている青の顔料と同じ顔料でした。当時のヨーロッパでは、この青色の人工顔料を“スマルト”とよび油絵の絵具として使用していたのです。

この事実は何を意味するのでしょうか。17世紀の初頭にヨーロッパで油絵に使

用された顔料が1682年に日本で制作され奉納された絵馬にも使用されていたのです。意外にも、この絵馬が奉納された日本の鎖国時代にヨーロッパの顔料が日本に入り込んでいたのです。鎖国の時代と言いますと海外のモノが日本に入ってこないと思われがちですが、決してそうではないのです。また、一方では、今は福井県と呼ばれている当時の日本海に面した越前の物流を紐解くことができるかもしれないのです。

もう一つ最近の研究成果をご報告しましょう。それは浮世絵版画に使用された色材のことです。浮世絵版画には、ある時代から非常に透明感のある青の着色料が使われはじめます。それまで使用されてきた植物染料の“露草”や“藍”では表現することのできない鮮明な薄青色から深みが有って澄明な濃紺色まで“新鮮な感覚の青”が表現できる着色料が登場するのです。この着色料の登場によって葛飾北斎や歌川広重の新たな風景画ジャンルが確立するわけですが、その青の着色料はプルシャンブルーとよばれるものでした。

この着色料は、1704年にドイツの化学者であるディース・バッハが初めて合成した人造の顔料ですが日本ではヘロリン、ベロ藍、ベレンス、ベルリン青、あるいは紺青といったように、いろいろな名前でもよばれていました。

余談になりますが、日本の絵具や着色料の呼び方には少し注意する必要があります。さきほどプルシャンブルーは紺青ともよばれたと言いましたが、紺青の名称は、本来は岩群青（塩基性炭酸銅）の濃色品を指していました。しかし、プルシャンブルーがこの和製絵具の岩群青と同じ色味をもっていたので紺青とよばれていたようです。このように、日本の場合は、同じ名前だから同じ成分と考えます判断を誤ることがあります。

さて、プルシャンブルーですが、この製法には二つの異なる方法があります。すなわち、製法がことなるために異なる成分のプルシャンブルーがあると言う事です。その一つは、ディースバッハが合成したのと同じ“カリ塩”とよばれているもので、ヘキサシアノ鉄（ Fe ）酸鉄（ Fe ）カリウムを主成分とするものです。そして、もう一つは近代になって製造され始めたプルシャンブルーです。これは、“ソーダ青”とよばれているヘキサシアノ鉄（ Fe ）酸鉄（ Fe ）アンモニウムです。両者は、カリウム塩とアンモニウム塩の違いがありますが、いずれも“鉄”を主成分元素とするものです。

このブルーシャンブルーが浮世絵版画に使用され始めた時期については、古文書に記載されている内容から、文政12年（1829年）から使用が始まるとされていました。また、いろいろな浮世絵版画を目視で観察して、それよりも古い浮世絵版画にも使われていると言った説がいろいろと報告されています。しかし、科学的な調査によってプルシャンブルーの使用開始時期を特定した人はいませんでした。

例えば、これは文政4年、すなわち1821年に製作された五渡亭国貞の「江戸八景“木母寺暮雪”」ですが、この青の着色料は目視観察の結果、ブルーシャンブルーであると言われていました。この浮世絵を見ますと、立ち姿の婦人が着ている着物の青や川面の青が非常に鮮やかで綺麗な青色をしているためにプルシャンブ

ルーと判定されたわけです。しかし、光ファイバーを用いる三次元蛍光スペクトル非破壊分析法によって、この青を科学的に分析してみますとプルシャンブルーではありませんでした。この青は、藍染に使う、植物染料の藍が摺られていたのです。このように、どうも目視ではきちんとした評価・判定が出来ない事がだんだんと判ってきた訳です。

そこで、私達は、浮世絵版画にプルシャンブルーが導入された時期を科学的に明らかにしようと思ったわけです。浮世絵版画にプルシャンブルーが導入された過程を科学的に解析するには、かなりの数の浮世絵を分析していかなければなりません。そこで、実物の浮世絵版画に使用されている青色の着色料が何であるか、簡単に非破壊分析できる方法を探す事になりました。基本的な事でしたが、先ず青色の着色料として浮世絵版画に使用された“露草”と“藍”そして“プルシャンブルー”の色彩特性を測色計で見る、すなわちそれぞれの分光反射スペクトルを測定してみたのです。

ここに示したスペクトルは、“露草”“藍”そして“プルシャンブルー”からそれぞれ得られた分光反射スペクトルです。プルシャンブルーの反射スペクトルは、人間が青の色覚を生じる400～500 nmに反射光が確認出来るだけで550 nm以降の反射がありません。単に青という色が生じる光を反射しているだけです。これに対して、次の藍はどうでしょう。驚いたことに、人間の目では同じ青に見える色ですが、このスペクトルには650 nm以上の光、すなわち人間が赤と感じる領域の光がものすごく反射をしています。青色に見えているにもかかわらず藍の色は、このような特性をもっているのです。それでは、次の露草はどうでしょうか。これは、面白い事に二つの吸収帯がスペクトルに現れています。600 nmと650 nmの二つの個所で光を吸収していることが判ります。これらの分光反射スペクトルが示しているように、それぞれの着色料は、固有の分光反射スペクトルを持っていることが判ったのです。すなわち、実物の浮世絵版画に摺られた青の着色料から分光反射スペクトルを測定して比較すれば、それがプルシャンブルーか、あるいは露草か、それともインジコなのか非破壊的に判定できることになります。私たちは、この分光反射スペクトルの特徴から年代ごとに、およそ150枚以上の浮世絵版画に摺られている青の着色料を分析していったのです。

その結果、ここに示した歌川国芳の「五郎時宗・市川団十郎(河原崎座正月)」から、プルシャンブルーの導入時期が特定出来ました。これは役者絵とよばれているものですが、歌舞伎の世界では演目(演題)・役者・座(舞台)が記録され残されていますので、その役者絵に摺られている演目や役者名などの情報を歌舞伎の演目記録と照合することによって年代を特定することができます。この役者絵では、市川団十郎(役者)が五郎時宗(演目)を河原崎座(舞台)で正月に公演(興行)したときの浮世絵である事がわかります。この事から、この浮世絵は天保2年(1831年)1月興行の役者絵である事が判り、当然その興行の前の年に摺られているはずですから、その前年度、すなわち天保元年(1830年)後半に制作されたものであって、そこで初めてプルシャンブルーが使われたのです。この事から、浮世絵

版画にプルシャンブルーが導入されたのは1830年天保元年の後半であると突き止めることができました。

このように、浮世絵版画という資料の色材について科学的な分析調査をすることによって、色材の変遷や時代が特定できることとなります。

最後に、文化財総合研究センターは、何を成果として求めて行くのか？ この点についてお話したいと思います。文化財非破壊分析法を用いて、文化財に使用された昔のモノ（素材）の機能性を明らかにして、それを現代に生かした一つの事例です。

ここに示したのは、紅花の花弁から得られる赤色色素（カルタミン）の三次元蛍光スペクトルとその等高線図です。三次元蛍光スペクトル非破壊分析では、この等高線を指紋情報としてとらえ、犯罪捜査と同じように指紋照合して犯人を特定するように、未知の染料を科学的に同定する訳ですが、実は、このデータから紅花の赤色色素が持っている機能性を読み取ることができるのです。この等高線データが示しているように、紅花の赤色色素は、390 nmという人間が紫に見える光、あるいは550 nmの緑に見える光を吸収して、600 nmの赤という光（蛍光）を放出しているのです。

さて、スライドに示しましたが、浮世絵を太陽光の下で見ますと、浮世絵に摺られた色材がきちんとした色相で見えますけども、蛍光灯の下で見るとどうしても青白くみえてしまいます。これは何故かと言えば蛍光灯の光の中には、赤を感じさせる光がないからですね。また、女性の顔（肌）も外光ではきちんと綺麗に見えますが、室内では青白く見えてしまう。日本のオフィスの照明は75%が蛍光灯です。この蛍光灯の光が女性の肌を“くすみ”て見せてしまうのです。そして、化粧品メーカーでは女性肌の“くすみ”の原因を解消することが課題となっていました。

さて、もう一度、紅花の赤色色素から得られる等高線データを見てください。このデータは何を意味しているのでしょうか。この赤色色素は、紫の光や緑の光を吸収して600 nmという赤の色味を感じる光を放出する機能性があるという見方をしたら面白いのではないのでしょうか。

そして、蛍光灯というのはなぜ青白く見えるか考えてみてください。蛍光灯の発光スペクトルを示しましたが、蛍光灯の光には青緑の光しかないからですね。それでは、蛍光灯の下に紅花の赤色色素が存在したらどうなるのでしょうか。いわゆる女性の肌を青白くみせてしまう、言い換えれば“くすみ”の原因となる青と緑の光は、この紅花の色素に吸収されてしまうのではないかと、そして赤味の光に変えてくれるのではないかと、その結果として“くすみ”の問題を解消できるのではないかと考えたのです。そこで、実際に紅花の赤色色素で処理したセウルスパウダーをファンデーションに配合し、その化粧肌の色彩特性を測定してみました。

これが紅花の赤色色素を配合したファンデーションで化粧した肌の分光反射スペクトル（全ラジアンスファクター）です。紅花の赤を配合しなかったファンデーションの化粧肌に比べて、紅花を配合した女性の肌は赤味を失わないという事がわかったんです。そして、このファンデーションは、資生堂から発売されました。

このように、文化財の非破壊分析方法によって日本古来の色素が持っていた新たな機能性が発見でき、その機能性を現代に活かす事ができたわけですが、三次元蛍光スペクトルという分析手法の原理を理解していなければ、また蛍光灯の光が女性の肌を“くすんで”見せてしまう原因を解析できなければ、このような商品化はできなかつた事です。

文化財総合研究センターにおける学術フロンティア事業の目的は、文化財から現代に活かすことができる技術が見えてこないか、それを追求することです。それが私たちの期待する所でございます。

以上で私の話は終らせて頂きます。

質疑応答

司会：ありがとうございました。下山先生は、セッションというのがものすごくお得意な方ですが、ご質問のある方いらっしゃいますか。

白井：これからのファンデーションについてですが、外に出たらどうなるのですか。

下山：現代は、屋外でも室内でも、赤ちゃんのような自然で若々しい化粧肌が求められています。これでお答えになりますでしょうか。

白井：コバルトの顔料は、もう17世紀の半ばには絵付け顔料として入ってきますよね。

下山：その点ですが、実は絵付けに使用された顔料は、呉須土というものでした。この呉須土は、古い時代から青色の絵付けに使用されました。この呉須土に含まれているコバルト元素が青色に発色させたわけです。しかし、呉須土には、コバルト元素の他にマンガンが含まれています。一方、スマルトに使われたコバルト鉱石には、このマンガンが含まれていないのです。スマルトというコバルト顔料と絵付けに使用された顔料の呉須土は、異なるものと理解しています。

大原：下山先生、三次元蛍光スペクトルの調査で、実は藍であったと説明いただいたのですが、それを調査してそのデータで、これは藍だと判定できる、測定時間はどれくらいですか。

下山：約20分です。ただし、浮世絵に使用されたプルシャンブルーの導入時期を特定するような場合には、大変多くの浮世絵を測定しなければなりませんのでお話ししたような分光反射スペクトルによる非破壊分析法を開発して露草、藍、プルシャンブルーを一発で測定し判定したと言うわけです。

臼井：浮世絵の絵具のレパートリー、昔のバラエティーと、それと当時の日本画のバラエティーというのは一緒ですか、全然別ですか。

下山：浮世絵版画に使用された絵具は、染料が主体であり、日本画に使用された絵具は、岩絵具と言われるように顔料が主体です。浮世絵の絵具と日本画の絵具では異なるものがあります。

臼井：なぜ日本画の絵具を浮世絵には使わないのですか。

下山：実際にやってみるとわかるのですが、顔料というのは粒子が大きく、和糊と混ぜて和紙に摺りますと、後でボロボロと剥離してしまいます。また、透明感のある摺り色が出てこないのです。和紙に染まりつく染料が、あるいは粒子の非常に細かいプルシャンブルーのような顔料のみが使用できたのだと思います。

臼井：日本画の絵具を転用するよりも織物の絵具を使うほうが多いという事ですか。

下山：そうです、浮世絵版画の着色は、染物と同じように、和紙を染め付けると考えたほうがよいと思います。

司会：そろそろ時間なのでこれにて下山先生の発表を終わりにさせていただきます。ありがとうございました。続きましてディスカッションに移ります。

ディスカッション

司会：それでは、これまでの発表を受けて、ディスカッションを行いたいと思います。

今の先生方の発表で、いくつかのキーワードが出て参りました。ここで話題にした事は各発表の中での共通項です。一つは臼井先生の御発表の中で、「からみの文化」という言葉が出てきました。異質なものが混ざり合ったのが日本文化の特徴であるという事で、屋根の銅葺き等色々な事例を挙げていただきました。

次に、安田先生の御発表の中にあつた、例えばスケッチの中に意図的に違うものを介在して入れ込んだりしていく。そして、異質な素材を混入させて、それを一つのイメージとして構成させてしまうという事。また、鈴木先生の御発表であつたもので、例えば、綴りは日本式で、外見や印刷はヨーロッパ式、紙は楮という、外国と日本の技術をうまく組み合わせていた「折衷」というようなテーマがありました。異質なものを上手く組み合わせていくという事です。

もう一つ、新田先生の御発表の中でフィールドワークで収集した文化財をうまく取り入れていくという文化人類学の考え方の根本でもある文化の多様性をいかに認識していくかという発表。

そして最後の下山先生の御発表であつた、異質なものを上手く組み合わせてアレンジし、ジョイントして、今で言うリミックス(再構成)していくという方法がありました。もう御気づきかと思われませんが、先生方の御発表には非常に共通する点があります。要するに、本来存在している対象に、違うものがある時期に混入してきて次の世代のものを生み出していくというような事です。生物学用語でキメラという言葉がありますが、本来系統的に異なっているにも関わらず、ある特定の文化の中では絶対に出現してこなかったものがなぜか突如登場する。そういったものがいろんな時期・社会・国でも現れてくるのではないかという事が面白かつたと思います。

その観点から考えた場合に、臼井先生に御発言していただけるといいのですが、臼井先生のおっしゃっていた「からみの文化」は、日本文化の特徴として強調されておられましたが、では日本ではなく、外国において同じような「からみの文化」は発生するものなのでしょうか。あるいは逆に「からみの文化」というものが発生しやすい時期とはどのような時なのでしょうか。

臼井：発生しやすい時期か地域という事で言わせてもらいます。発生しやすい時期ですが、社会が矛盾を抱えていつている時だと思ひます。そういう時に色々な回答を出そうとするからでしょう。「正」、「反」、「合」みたいな事を繰り返しながらそれなりに次の時代に対応していく訳です。

地域という問題についていえば、日本の文化というのは温暖かつ吹き溜まりのような国ですから、全部捨てきれない。ごちゃごちゃにしながら結構まともな状態にきているというのが国柄としてあるのではないのでしょうか。

例えば極端な話、シナイ半島の砂漠では木も草も何もない、そういう中では人間というものは妥協なき厳しさの中で生活しています。そういう状況ではからみもへちまもない事になります。そんな悠長な事では生きていかれません。それは自然環境に左

右されるものだと思います。日本の場合、例えば木の樹種を考えてみても、(高梁市の)臥牛山のような小さな地域であっても、あの山中に240種類ぐらいの樹種があります。この240種類というのは、全ヨーロッパよりも多いのです。こういう複雑な中でモノを考えると、この時期に山に行けばどのようなキノコがあるとか、この時期にはどのような実が生るとか、大まかに覚えていても、樹種の全て240種類を誰も覚えてはいません。そういうファジーな文化のつかみ方を日本人はしているのではないのでしょうか、それが日本文化の特徴でしょう。それに対してそういう単純な環境の下ではそのような風にはいかないでしょう。

でも、長所・短所がある訳で、日本の場合全部覚えられないけど感覚ではつかめるのです。ところが、ヨーロッパあたりのような少ないところではもう子供の頃から木の種類位全部覚えてしまう。そうして覚えたものというのは、少ないから逆に、ものを分類したり、整理したりするには非常に都合がよいのです。最初から科学的なわけですね。そういう東西の違いがあって、日本ではそういう「からみの文化」がはなから生まれやすいという事です。

司会：ありがとうございました。同じ質問です、今日ですね発表者ではなかったのですが、大原秀之先生と馬場秀雄先生に、同じ質問です。「からみの文化」、異質なものが生まれやすい文化、そしてその存在は何を意味するのかという事についてですね、例えば馬場先生がなさっている分野において、そういうものはどうなんでしょうか。モノが転換していく時というのは、素材の何かに変化が現れてくる事はあるのでしょうか。

馬場：モノが変わっていく時、という事はちょっとよくわかりませんが、日本の持っている中で例えば僕が一番感じているのは、日本の文化の中には、欧米のように「分けていく文化」ではない、日本は「寄せていく文化」、数寄といって数を寄せるような、文化だと思います。

ですからそれは例えば、源氏物語の絵巻物1つ見ても、絵の具は例えば白をとってみてもいろんな白を使っていますよね。我々が今、白と感ずるのは、胡粉、貝殻からとった貝殻胡粉だけを使っているかと思うとそうでもなくて、室町時代までは、白土はくどといって白い土からとった色ですとかありますし、オシロイの粉を使っておりますし、鉛白もありますし、いろいろ同じ色を塗るにしてもすごく複雑にして、寄せていくというようなところはある意味日本的なところかなと感じています。

司会：ありがとうございました。日本的なモノという言葉がでてきましたが、本当に日本的なんでしょうか？大原先生。

大原：私は修復という実践的立場からみて、ヨーロッパという面積はあまり広くないのですが、そこでも国が沢山あって、さまざまな考え方があると実感しています。例えばドイツの修復に使う裏打ちの接着剤、それがイタリアでは別のものを使い、オランダではこれを使う、ポーランドではこれを使うという風に。

それで、自分の国の人間はいつ頃の、例えばフランスだったらフランスのやり方が

一番なんだと、どの国の人間も言っていました。私は見ていてその国にはそうせざるを得ない、例えば気候の問題、湿度が高くてこれを使うとカビが生えてしまうとか、そういう問題があるのではないかと。全部をまとめて正確に比較はした事がないが、ニュアンスとしてそういうものを受けております。

司会:環境に対してどうやって適応してきたかという事になるかもしれませんが、例えば、書籍というものを考えた場合に、鈴木先生の話にあったように、やはり色々なものが混合して出来てきたと。先程の、紙の中に紙を混ぜるといのはある程度機能性を持たせるためにアレンジしたのだとおっしゃっていたと思います。では、そのような何か上手く機能させるために異質なものを入れてくるという事例。特に図書というものは現れやすいのかもしれませんが、実際そういった異質なものを混ぜるとい事は、本当に機能として優れたものなののでしょうか？

鈴木先生、紙や書籍でそういう事例がもしあれば。

鈴木:紙の例ですと、大きさとかはそんなに差異のないものが使われていたのですが、幕末になって活版ものが入ってくると逆に活版印刷というのはそれまで日本がやっていた印刷方法とはかなり違う訳です。そうすると、やはり今までの紙に刷ってもいい効果が出ない。そのために、色々どんな紙がいいかを多分探したと思うんです。

で、幕府が作っていた開成所という、今の東京大学の前身ですが、そこでは沢山の本を刷っておりまして、かなりいろんなタイプの紙、私達が見ると普通の和紙、素材は三桧とか楮なんです。単に三桧や楮を使って刷ったをいうだけではなくて、いろんなものを加えていってるんですね。それはある意味では紙の改質という事で、面をぬうものを入れたりとか、その印刷に匹敵するような紙に改良していくという事があります。その時にやはりモノを加えていくというような、これは日本だけではないと思います。

司会:ありがとうございました。ものが色んなものを加える事によって最も効果を発揮するというのは素材の側面もありますが、人間の情報というのは7割は視覚から得られています。異質なものを混ぜ合わせて視覚的な効果でアレンジを上手く狙ったものというのはやはり画像資料、絵画であるとか写真であると思いますが、その視覚的な効果を狙ったときに、なぜある対象に関して別の異なった対象をもってきたのか？

要するに、ある対象に関しては安田先生の先程の話であると、背景というのが既に生産されていて、クライアントに応じて別なものを作る、船を持ってくるという話がありました。商業画ではない記録画において意図的にわざと配置するというのが、なぜそれをやらなければならなかったのでしょうか？

安田:それは、報告用として描かれた作品はやはりリミットがありまして、一番簡単な例は、その地区に無い植物、そういったものを絵画のどこかにイメージとして入れておく。で、実際に報告された時には、報告書を読めばこれは違う地域のモノであるという事がわかる。そうする事によって当時は枚数を非常に制限するという事ができた。以前から言ってますが、紙もそんなに持って行けなかったという事で、さっきみたい

に上と下に分けてパノラマを描くように、全然違う地方の植物、同じマレーシアでもペナンには無いものを、わざとペナンの風景画に入れたりして、実際にはそこではないが他のところにこんなものが生えてますよ、という情報を提供するという、簡単に一枚で済ませてしまおうという傾向があります。

司会：なるほど。要するに、あるシンボリックなイメージをそれで表象して、本来は無いんだけれども実はあるものをもってくると。ある意味で日本なら日本というイメージをガツーンとそこにまとめて出してしまおうという事ですね。そのシンボリックなイメージを異質なものの中間にアレンジして作り出すと。そしてそれによって新たな文化的なフレームを作っていくとか、それをコラボレーションしたりとか、現代アートでもよくありますけども。

私自身、エスニックアートなんていわれている民族芸術の盛んな、ノースウエストコースト、カナダ北西海岸へ行った事があるのですが、そこでは非常にこうした事例が盛んにあったと思います。

文化人類学において「象徴」というのは極めて重要なテーマだと思うのですが、異質な文化を合わせる時において、ある特定のシンボルを異質の文化にあてて、異質なもののなだから本来同じものなんだよとしてみるという事がよくありますよね、新田先生？

新田：ありますね。シンクルティズムとかいう用語があるのですが、例えば宗教なんかでも異質の宗教、部分的なものを取り入れて、それで、その土着の独特の宗教に発展する。例えば、隠れキリシタン、あるいはマリア像なんかも、日本独特のもので、ですから、宗教でも韓国は例えば、同じ儒教圏でも日本では1%にも満たないキリスト教徒の数ですけども、韓国はなんと20~30%以上。でもあそこのキリスト教は韓国独特のものだと言われています。

韓国のキリスト教はおかしくないのですが、あれもやはり異質のものが、韓国と欧米のキリスト教があいまって韓国のシャーマニズムがはいって、それで独特のものが出来たと言われています。シンボリックなものも含めて異文化が混ざりあったものだといわれています。文化人類学では色んなパターンがあって、異文化が接触して、それで新しいものを作るという事はしょっちゅうあるんです。ただ、そのものが伝わって、そのものが変化なく受け入れられるのではなく、日本なんかでもそうですね、漢字も中国から伝わってきてそこから日本独自のカタカナ、ひらがなが作られた。

そういう事で、受け入れ側の文化がただ受け入れたものをそのまま使うのではなく、その土地や文化に合ったものに変えていく、文化的な創造といいますが、それは色々な面で、政治的な物を含めて、文化財といえるようなものも、色々なものがあると思います。

司会：ありがとうございました。先程の新田先生の御発表の中で一つ。新田先生が文化財として使われている言葉の中に、"material culture"という言葉がありましたが、これは日本では「物質文化」と訳される事が多いと思います。で、新田先生がお使いのように、「文化の総体」としてイメージしたものを「文化財」と呼ぶのは、日本では

大正時代の社会学とか哲学の本の中で使われた「文化財」という言葉に近いのではないかと思います。

ところが、日本で一般的に文化財というイメージが定着したのは昭和25年の文化財保護法なんです。その文化財保護法ができるプロセスというのを、国会の小委員会の議事録とかからうかがってみると、今で言う文書とか図書とか、情報みたいな事を全部含んでいるんです。ある意味で新田先生がおっしゃった意味全部含めて文化財と言っています。現在法律の中には文化財保護法とは別に、著作権法というのがありますが、要するに、著作権関連の法律が同時に作られて、どうも文化財というものとそうじゃない知的財産、図書とかが分けられていったというニュアンスがあると、読んでいて思いました。

ところで、今、シンボルについての新田先生の話の中で、宗教とか信仰において、シンボリックなイメージが特に出現してくるというのがありました。日本において仏教画というのは非常に多いもので、仏教画というのはまさにシンボリックなものを一番表しているものだと思いますが、そのシンボルも時代によってさまざまな表現がなされていたようです。絵画を上手く表現するためには素材というものと顔料というものがうまく合って一つの表現形態が出来ると思うのですが、では果たして、絵画の支持体という素材は、実は表現形態に合わせて改良されていったりとかいう可能性はないのでしょうか？馬場先生。

馬場：それはあると思います。絵絹一つ見ても平安の絹、仏画にあらわれている当時の曼荼羅一つを見ても、あれはすごく細かい絵絹に描いております。ところが、鎌倉に入ってくると、我々は粗絹と言っているのですが、かなり粗い絹に描いてある。それが南北朝・室町に来ると、粗いのですけれども、絹自身が細くなってそれが江戸に入ってくるとまた細かい絹に変わってくるという事があります - これは私の経験上の事なのですが - 。それは時代の変わり目と言いますか、その時代の要求と言いますか、私が感じているのは、例えば平安の大和絵風なおとなしい絵画の技法から、今度(鎌倉時代)は、禅宗なんかの影響を受けて、仏画でも禅宗や真言宗なんかに使うような力強い仏画が出てきますとですね、絵絹もある程度力強いものが必要になってくる、そのための粗い絹ですね。それに絵の具層を裏からも表からもたくさん盛り付けていくような技法にかわる。そんなふうに技法も変わるし、絵絹の素材も変わる。どちらが先とは言えませんが、そういう時代によっても変わってきている。それでも意外とその時に生まれてきた絵画技法というのは、ずっと形を変えながらも伝統的に行われているというのが非常に今興味を持っています。

司会：ありがとうございました。素材が先であるのか、表現が先であるのかというのは確かに難しい問題であります。日本の文化財に限らず世界中にある文化財、文化遺産というものも共通した問題を持っていると思います。

では、表現というものと素材、そしてそれを作っていく技術というものは、情報として今残されているものの多くというのは、そのできあがった素材であったり、ないしは、できた表現ですよね。その中でも唯一、本来3つ必要なはずですが、唯一なかなか解明出来にくいのは技術という問題だと思います。そういった技術というのを、

我々は明らかにしなければならないのかもしれないですね。要するにそれによって何か得られるものがあると思います。その技術を明らかにする事、それは今後、どういう目的を持って行われていく必要性があるのでしょうか？

臼井先生お願いします。

臼井：「素材」・「技術」・「もの」。私は「もの」が一番変わる要素というのは時代だろうと思います。時代の勢いがものを変えてしまうのではないかと思います。ただ、さっき言われた様に技術そのものというのは消えてなくなってわからないものですね。だからものから間接的に知ったり、それでも分からなければもう一度ものを復元する必要があります。

鈴木先生も言われた様に、もう一回作ってみれば一番わかるという部分があります。ほとんど日本らしい文化の根底を支えている特殊な技術というのは口伝とか一子相伝とかいう形をとっているために、ものすごくわかりにくいというか、隠されている部分が多いですね。そこにはメリットとデメリットがあります。心配なのは途中で途絶える事です。日本の文化というのは極端な位、その昔入っているのに途中で消えて空白となり、もう一度外国から入ってくるというようなものがいっぱいあるわけですね。それくらい技術というのは危ういわけです。でも「もの」は残っている事も少なくないのです。

その技術というのは結局、再現してみたりしなければ本当は分からない。その為には、分析が第一に必要です。それを支えるのはやはりマクロ的に時代とはそういうものだとか、あるいは時代の勢いとはそういうものだとかまでつかむ必要があります。例えば紙だけでももちろん分かりますが、それだけでなく木彫であるとか工芸であるとか金工であるとか、そういう技術を総合的に使った共通の物を選んでいけば、時代はものに果たす影響はより分かりやすいと思います。

新田：技術って言うものを取りかえすというか戻すというか、我々の情報としてもう一度取り戻すという事が非常に重要である事だと思う。技術って言うのをもう一回体得、体で取り戻すためには一体どういう風な事をやって実践していけばいいのでしょうか？これは是非大原先生にお願いしたいです。

大原：これは非常に難しい話ですね。どう答えていいのか簡単には分からないのですけれども……。

新田：例えば大原先生が今まで実践されていった中で、あるテクニックっていうのはどういう風にして大原先生ご自身の中に一つの情報として取り込んでいったのでしょうか？要するに、大原先生があるものを修復していくプロセスにおいて、そうすると古典技法が分かってくるではないですか？古典技法っていうのはどうしていつの間にか自分の中に取り込まれていったのでしょうか？

大原：自分の中に？

新田:要するに、先生自身が古典技法を自分のものとして普通に使えるようになっていくという、そういう事は何かあったのでしょうか？そういう発端的。それを体得したきっかけみたいなものは？

大原:身体的な技術の問題を、今、言葉で置き換えようというのは難しく、即座には答えようがないですね。ごめんなさい。

新田:そういったような言葉にしにくい技術っていうのは、体得していくっていう事は実は最も得意なのが文化人類学だと思う。民族誌の記述であるとかそういうのは人類学やってきた事なんです。その事をちょっと先生にその事についてお願いしたいです。

大原:僕は人類学的な視点からとは限らないんですけど、今のやり取りを聞いていて思い浮かんだのが、つい最近の英字新聞です。ベネチアのゴンドラ。あれを作る技術者が数年前は2~3人しかいなくて、今はほとんどいない。つまり若い人が徒弟制度の下で古い伝統的な物作りに興味がないという。それでそこで、新聞記事によると、助っ人が現れる。それはなんとアメリカの伝統的な木製のボート作りをした事がある大学卒業生。

で、徒弟制度の人たちは大学なんて出てない、だからなかなか受け入れられないという記事があった。それで私が思ったのは、そういう伝統文化っていうのは徒弟制度を通じて唯一製造技術を身につける場合が多い。そうするとそういうやり方と現在の例えば大学で我々が学生に教えようとしている大学教育を通じての知識の修復過程は違う。

日本は例えばよく技術を学ぶ場合は、先生が教えるのではなく先生から学べ、盗めと勘で。そういう伝統的な教授法と大学なんかで使う講義を通じて実習を通じてやる教育法、ものすごくギャップがあると思う。そこが問題で、どんどん古い伝統芸術が捨てられていって、新しい教育方法が変わってそういう事で古い製造技術がどんどん失われていく、または忘れられていくのではないかと感じました。

司会:ありがとうございました。本当の事をいいますと、文化財修復をやっている大学が日本には幾つかありますけれども、大学教育の中の文化財修復と伝統的な修復との教育プロセスが合わないという事がこれらの大学で問題になってきている。今日は若干テーマが違うのでその話はいたしませんけど。

さて、下山先生に話を振ろうかと思えます。そういう風にして獲得していった技術の情報をどのように生かしていく事ができるのか？特に下山先生は具体的に実践なさっている方であって、この実践していく過程において出てくるような障害、例えば商業的な事でもあるし社会的な環境や大学という独自の制度という事もしれませんが、それ以外に下山先生が文化財の技術を情報化した時に、それをもう一回使う際に感じられている障害であるとか、あるいはこうやっていくとスムーズな事があり得るのかという事はないですか？

下山:全体的に言わないといけないのですが、私は教員の経験が全くありません。要する

に平成13年に吉備国際大学に来て、文化財の非破壊分析を教えてくれということでも来た訳ですが、それ以前は企業にいた訳です。私の Wife と小さな会社を経営しながら天然色素の研究をやっていた訳です。たまたま、化粧品メーカーと共同研究を進めて行くときに、いわゆる色素の機能性を三次元蛍光スペクトルによって発見した訳です。文化財に使用されている色材を非破壊的に分析する手法を開発する目的もありましたが、逆にその裏には、天然色素が持っている機能性を見出すことも同時に目的としていた訳です。

先ほどお話しした文化財の非破壊分析から紅花を配合した化粧品の開発ができたのは、違った切り口で情報を見る事ができたからではないかと思います。要するに、教育という場で文化財を研究すると同時に外で実践されている産業界の立場で昔のもの(文化財)というのはどのように位置付けられるのか、常に思考していかないと現代に活かすことができる技術は見つからないのではないかと。また、もう一つあるように思います。それは「ツキ」があるかどうかです。「ツキ」も運の内ですから、運の強い人でないと、言い換えれば「ツキ」を呼び込むことができる努力をしないと困りますね。(一同笑)

司会：ここでちょっと会場から御話を伺いたいと思います。今日の発表とか、ないしは今の議論を追っていった時に、こういう事はおもしろい、また、こういう時はどう考えるべきか、という事を我々に対して思った方いませんか？

小林：学生の小林絵美と申します。今日はたいへん貴重な話をありがとうございました。文化財がつくられた技術を研究して、そうして得られて、エッセンス化された情報というものを解釈したり、新商品をつくりだす事に応用されるといった活動をされるそうですけれども、具体的に4つのチームのアプローチによる研究調査の公開・活用、特に活用というのは研究者に限らず一般の人、地域とかへの活用を今どのように考えておられるかを具体的、もしくは抽象的でも誰かお答えいただければと思います。

司会：どなたかいらっしゃいますか？安田先生。

安田：私の分野というのは世界中でも研究者があまりいないんですよ。7・8人しかいないです。皆、それぞればらばらにやっています、年に1回どこかで集まって4人集まればそれでも国際会議は成立するんじゃないかな(笑)。寂しい分野な訳です。

実際7・8人といっても研究しているのは4名、1人が私、1人がピーボディー・エセックス博物館、これはアメリカのマサチューセッツ州のセーラムにあります。中国貿易、セーラムという街は「魔女狩り」で非常に有名なんですけど、実際は始めて中国と貿易をした港なんです。ですから、そこにチャイナトレード、いわゆる中国貿易博物館というのがございます。

中国、日本に関しては、アメリカ合衆国の中ではピーボディーがトップです。後1人がロンドンで研究されていて、残りの1人はニューヨークにあります。後は、専門的な研究者というか、他の分野からたまたま香港にいたとか、マカオにいたとかで借り出される訳ですね。「お前長くアジアにいたんだから、これもちょっと手伝っ

てくれ。そういった人達がメインな訳です。やってもやっても仕事はさばききれない、そしてどこにどのような資料があるかわからない。

大体大きな博物館、美術館にいても、歴史画それも1760年代から1880年代の中国のウェル、マカオ、広東、香港、それから東南アジアでいうとペナン、シンガポール、マラッカ、ジャワ、色んな所の風景画や人物画があります。ただし、そういうものは美術的なセンスからいうと、大したものではないだろう。著名な画家もいないし、どうせイギリス東インド会社のお抱えの画家だったり、陸海軍の工兵、いわゆるエンジニア、そういう人達が描いた作品ですから、あまり注目されない、そして収蔵機関である美術館・図書館・博物館も歴史画だけのカタログを出版してくれないです。

ですから、この研究チームではできるだけそういった作品、それも汎アジア、大体東南アジア・中国・日本等の歴史画、それも代表的な作品を集めて、山内先生の方の写真と合わせて、この絵は信憑性がある、この絵はちょっと想像で描かれていた、とか区分しながらそれも歴史的に見たり外交史的に、いわゆる戦争の場面とか、人々の生活の風景、それから一般的にいうポートレートですね。東インド会社の役員とか中国の官僚、それから風景画、そういったものに区分しながら図録みないなものを作成すれば、少なくとも歴史研究・地域研究・外交史・建築史・異文化理解・東西文化交流史、または他の分野で使える資料として何かできないかなという事を考えています。

司会：はい、ありがとうございます。もう1つ、文化財の技術、情報化された文化財の技術といったものは、色々な所に使われる側面があると思います。ある意味で、技術という体で覚えていた事をプログラミングするのに近いのかもしれませんが。それをもう一度、人に、地域社会に還元するときに、その技術のもっていた素晴らしさとか、面白さ、あるいはそれが役に立つという事をもう1回、そのプログラムを再現してみる。

あるいはそれがわかるのかもしれないし、新たな知識の普及につながる可能性というものがあるんだと思います。それはまさに教育等の分野で、役立てる事だと私は考えますけど、鈴木先生、そういった技術的な体得というのは、実際に教育の方とか、あるいはそれを市民社会に役立てる事っていうのは、特に文化財の修復というプロセス得る事で、出来るのでしょうか？

鈴木：私も3年前にここに来て、来る前はまったく教育と関係のないところで仕事をしてきて、たまに講習会で和本の綴じ方向かをやった事はありますが、系統的に技術を教えるという事は意識した事はなかったですね。1つは、これは修復の話だけじゃなくて、いわゆる手仕事、手による技術の伝承というのは、実は先ほど新田先生がおっしゃいましたけれども、習うのではなくて盗め、ですね。決して、盗めというつもりで昔の職人の親方は、弟子に伝承していたんじゃないと思います。と言うより、言葉にできない部分というのがあって、それはいつも付き添いながら獲得していくものなんですけど、ですから「盗み」という言い方は半分あってます。

つまり、教えてくれるのではなく、やっている事を見て、それをただ見ているのではなくて、それをいつも自分で分析しなければならない。例えばマキを彫るのに、親方がいろんなものを使っていて、どういう所にどういう刃物を使うのか、自分で気がつく訳ですね。気がついたら、なぜこの部分にこの刃物を使っている事を、解析して、

解析するような事は職人さんは思ってなかったんですけど、ただ単にここはこれで削るんだという風にやってた職人は、おそらく大成しなかった。必ず自分の頭の中で、理由づけとか、理屈とか分析とかをやっていてそれでそれが出来るようになってはじめて一人前というか、仕事ができるとか、技術が獲得できた。後は精進というような話で。

文化財修復も同じで、言葉で教えるというのは色んなパターンの1つか2つですね。特にこの1年間という中で、勉強すれば、そうするとその時にそれぞれの意味というもの、裏にある意味ですね。例えばこう修理する時にはこの紙を使いなさい。この紙を使いなさいと言われて、ここは美濃紙ですよ、裏打ちを美濃紙でして下さい。と言われて、美濃紙を裏打ちに使うんだな。それじゃ技術というのは獲得できないですね。なぜ美濃紙なのか、そうすると美濃紙が持っている特性を理解して、こういう理由だからこうなんだ、そうすると美濃紙をそこに使わなければいけないという事ではなくて、そういった一連の同じような紙があれば別に他の紙を使ってもよい。あるいは美濃紙と同じ特性をもった、もっと違う紙があればそれを使ったほうがいい、という場合もあるんですね。そうするとその中で教わった技術、自分の先生、親方がやっている技術を超えて新しい技術もある。

ですから、私はこの通り授業するんですけども、逆に本来はそういう技術の裏にある意味ですね、なぜそこはそういうものを使わなければならないか、そういう素材を使わなければならないかという事が必ず理由がある訳ですが、その理由を読みとる事をやっていかないと、なかなか短時間でですね、これを20年かけるというなら、盗めばいいんですけども、何年間、3年間という限られた中でやろうと思えば、その後ろにあるものを読みとらなければならない。逆に教える方はそれを読み取らせるような事をやっていかないと、1つのパターンを習って、それで修理できますという事はまずありえない。

ですから、1つを教えて10を知ってもらうような為には、その後ろにある意味、工程が持っている意味というのが、獲得してもらうような工程というのが、それは具体的にどうやる、どういうという事は非常に難しいのですけども、そこを考えていかないと、手仕事の伝承というのは非常に難しい。

新田：今の説明についても私も手短に。私も同感で、先ほどちょっと私も言ったし、山内先生もおっしゃいましたが、要するに伝統的なこういう製造技術というのは、徒弟制度で、何年もかけて、今鈴木先生がおっしゃったように、こうじっくり観察して、師匠が「こうせい、ああせい」とかでなくて、自分から学んでいくというプロセスで学んだものなんだけど、今の大学教育というのは、ギャップがあるといいますけどね、文化財の技術の教えかたというのは。

だから、そこところがね、もしかしたらこの学科にも大きな問題になってくかもしれないから、さっきも山内先生がおっしゃったように、大きな問題ですけども、今日のテーマではないのであまりお話しせんけども、なんか1つこの文化財学科の1つですね、今後のあり方に関する問題点があるんじゃないかと思いました。

司会:ありがとうございました。それでは本日の研究会はこれで終わりにしたいと思います。が、今後このプロジェクトは5年間続けられていきます。その中でいろんな事があると思います、いろんな新しい研究があると思います。是非皆さんもそういったものを見て、知って、そして表に出していくという事を目指して頂ければと思いました。

長い時間皆様お集まりいただきまして、誠にありがとうございました。改めてお礼を申し上げたいと思います。どうもありがとうございます。(一同拍手)

パネラー：白井洋輔・大原秀之・下山進・鈴木英治・馬場秀雄・新田文輝・安田震一
司 会：山内利秋

これらは平成15年10月4日(土)に、吉備国際大学11号館2Fデジタルアーカイブ室で開催された、吉備国際大学文化財総合研究センター第1回研究会の発表、ディスカッションである。

修復時に蓄積された文化財にかかわる情報、修復技術の情報

馬場 秀雄

ただいまご紹介頂きました、馬場と申します。本日は、『修復時に蓄積された文化財にかかわる情報、修復技術の情報』について、東洋美術および東洋絵画の修復をしています現場からの報告をさせていただきます。修復技術の情報は、各々の修復工房において苦心して、研究、開発されたもので、それゆえに、今までは、公開されるという事は少なく、それぞれの修復工房に独自に伝えられて、蓄積されてきました。しかし、近年、国の国宝や重要文化財を保存修復されている工房、国宝修理装こう師連盟とありますが、そこが国から選定保存技術保持団体として認定され、その団体が開く研修会において文化財にかかわる情報や修復技術の方法について発表が行われるようになりました。また、それぞれの工房から修復報告書は、修復した場合には、修復報告書を付けるのですが、それが印刷物になって出されるようになりましたので、これからは少しずつではありますが、情報が公開されるような状況であります。今回、私は、礼拝仏画が修復されていく過程を通して、修復技術の情報、文化財の情報やあり方についてお話をさせて頂きたいと思っております。

1. 修復の必要性

『修復時に蓄積された文化財にかかわる情報、修復技術の情報』の題で話させていただきます。なぜ、修復が必要なのか、平安時代あるいは奈良時代から今日まで伝わっている絵画は、繰り返し繰り返し、大体50年から100年ごとに修復がなされているから今日、我々が目にする事が出来るのです。修復が行われていないものはほとんど朽ちてしまっています。いわゆる東洋の絵画というのは、損傷を非常に受けやすいものですから、繰り返し修復をしてやらないと次の時代に残す事が出来ません。

その損傷の原因として、まず、東洋絵画の使用材料の特徴があります。絹や布などの脆弱な基底材に天然顔料を膠に溶いて用います。膠というのは動物や魚の皮や骨から取り出した、ゼラチン質の事です。膠が多すぎるとひび割れが生じ、逆に少ないと剥落をしやすいという非常に日本画というのは技術を必要とする絵画表現なのであります。その次に、気候があります。日本では四季がはっきりしており、梅雨時の高温多湿な状況、また逆にこれから冬のように、低温低湿の状況と一年の中で温度と湿度の差が激しく東洋絵画にとっては過酷な状況におかれているわけです。保存状態が悪いと、しみやカビによる虫害の原因となります。不適切な修復として見栄えをよくする為に、線や色を書き加え、そのためにその作品そのものの芸術性、オリジナル性を失う事もあります。

このようなデリケートさゆえ、修復というものは、定期的に行いませんと文化財

は守り伝える事は難しく、絶対に不可欠な作業であります。先人が残した貴重な文化財を次代、次々に伝えていくためにその時代の最善の方法で修復する事が、肝要であると考えております。

2. 修復技術の変遷

近代以前の修復技術の基本は、見栄えがよくなる方法が主流でありました。絵の具の剥落したところには、絵の具を塗り、線が消えたところには線を入れ、見栄えを重視する修復でありました。現代の修復技術は文化財の保護という観点からオリジナルを大切にし、見栄えを良くするための線や色は加えません。もちろん本紙は切りません。今ある状況、状態をいかに長く保てるか、また、いつでも元の状態に戻せるか、可逆性ともうしますが、可逆性という事を基本の考え方にたって修復が行われています。

3. 修理の実際

(1) 沿革

それでは、『真言八高祖像』をご紹介しながら、その中から得られる修復技術の情報について少しお話をしたいと思います。これは、徳島県吉野町にあります。聖幢寺に伝わる室町時代に描かれた礼拝仏画です。そこには真言宗をインド、中国、日本へと伝えた八人の祖師がかかれています。真言宗寺院においては、灌頂の儀式などの重要な法会においてその八高祖図をかけて、はるかインドの釈尊より真言密教の法を受け継いだ高祖達を礼拝いたします。しかし、聖幢寺の八高祖図は、保存状態が悪く、裏打ち紙の糊離れ、絵絹の折れや浮き上がり、欠損、絵の具層の剥離や剥落、汚損など著しい損傷がみられます。しかし、残された画像の色彩は、美しく、また、画面の裏側からは、裏彩色が施された跡がうかがえます。

これは、その真言八高祖図が納まっていたところの本堂です(写真1)。これは、旧本堂です。聖幢寺、ここは地蔵菩薩を本尊としており、真言宗御室派に属し、本山の京都仁和寺よりも古い歴史を持つ徳島県でも有数の古刹であり、その昔、阿波の国の守護であった三好家の庇護により末寺を53ヶ寺もつ四国別格本山でありましたが、天正年間に長曾我部の兵火にかかり、壮大な七堂伽藍も灰と化し現在はこのよ



写真1 聖幢寺旧本堂

うな鉄筋コンクリートの本堂が建っているのみになりました。この鉄筋コンクリートの本堂は、雨漏りがひどく、真言八高祖図も地蔵菩薩像の本尊もその被害に遭い、まさに朽ちんとしていました。このたび、本堂を木造建築に立て替えるにあたり、伝来の真言八高祖図、これは、明治44年の『社寺古刹優品調査報告』に記載されています。徳島県文化財審議委員であられた故田中先生の薦めに従い修復する事になり、広く浄財を募る事になりました。しかし、ご時世ですのでなかなか浄財は集まりませんでした。それでも関係者の厚い努力によって、その努力がやがて芽を結び、地域の人々たちも協力をしていただける事になり、ようやく本堂再建が可能となりました。



写真2 箱書『藏雲自画賛』

(2)作業工程

いよいよ、その真言八高祖図を取り出してその箱を開けますと、箱裏には『藏雲自画賛』と墨書されていました(写真2)。そして、同じく寛文5年(1665年)京都にて修復されたと記載されています。なお、お寺の方では、嘉永3年にも修復に出したと伝わっております。ちょうどこれは、本尊地蔵菩薩の修理の時期と同じくしています。

これは修復前の状態の写真です。古いところから並べまして、龍猛、龍智これは、インド密教の祖とされています。金剛智、不空、善無畏、一行、恵果、この5祖を中国では真言五祖と言っているわけです。



1. 表



2. 裏 写真3 修復前の状況

最後は、弘法、これは皆さんがご存知の弘法大師です(写真3-1)。

これは、その裏面です(写真3-2)。非常に雨漏りがあったり、湿気のために、裏の上巻きがもう朽ちて剥がれかけていたり、(濃い色に変色した部分を示して)この

部分は、絵の具の焼けが後ろに廻っていると考えられます。

これは上部の表面です(写真4)。雨漏りや経年劣化により、朽ちている状態です。

同じく、損傷の部分ですが、絵絹の部分の切れや折れによる剥離です(写真5)。もうこういう状態で、朽ち果てる一歩手前、ずたずたに切れている様な大変痛々しい状況です。別に絵絹が浮き上がってしまって、裏打ちから剥がれてしまっている状態、絵の具の作用によって焼けてしまって、欠損した部分等があります。このように絵の具や絵絹の剥離や損傷の部分が見られます。



写真4 上部表面の状況

修理をする前にわれわれは調査を致します。今この画像は調査しているところです(写真6)。修復作品の調査は、必要に応じて、機器を使用してマイクログラフによる拡大や赤外線、X線撮影など、調査を行い、記録を致します。このように現状を調査記録いたします。



写真5 損傷部分

さらに、吉備国際大学の下山先生に非破壊分析を行って頂きました結果、絵絹が大きく欠損している衣や台座部分から銅が検出されました。銅が検出されたという事はこの部分は炭酸銅が含まれている緑青や群青の絵の具が使われていた可能性が非常に高いという事です。また、顔部分から、鉄弁柄の赤、水銀朱の赤、カルシウム胡粉の白が検出されました。唇からは、水銀朱の赤が検出されました。

いよいよ解体に入るわけですが、まず、長い間の埃とか汚れがついていますが、日本の絵は非常にデリケートですので、水をかけたりして洗浄するわけには行きません。吸い取り紙に湿りを与えましてそれに汚れを吸い取らせていきます。これを何度も何度も繰り返す事によって画面についている汚れがきれいになっていくわけです。



写真6 マイクロスコープによる調査



写真7 剥落止め

これは剥落止めをやっているところです(写真7)。うすい膠溶液にて絵の具に含まれている膠の低下した接着力を補って、絵の具の剥落を抑えております。最近、安全に剥落止めを行うために、サクシオンテーブル、これは吸引をする装置です。ちょうどこの様に吸引する装置を用います。こちらは蒸気ペンと申します。これで湿りを蒸気で与える事によって膠をゆるませてそこにうすい膠が入りやすいように工夫して膠を少しずつ加えています。こういう機器を使うのは多くは、西洋絵画の修復機器の応用です。

次に紙を染めます。裏打ちに使う紙を染めています。絹本(本紙料絹)は、織っているためにむこうが透けてみえます。そのために肌裏といって最初に裏打ちをする紙の色は、絵画の印象に非常に影響を与えます。よって肌裏紙の色調を決めるといふ事は慎重に行なわなければなりません。



写真8 表打ち

さらにこの作品に少しずつ湿りを与えて整理した後に、表から裏打ちを行います(写真8)。剥落止めを十分に施された本紙画面に表から特殊なペーパーをあてまし

て表から裏打ちを行います。こうする事で最小限の水の使用にて安全に裏打ちが除去する事ができます。表をかためていますので裏打ちを除去するときも慎重に時間をかける事ができますし、裏打ちを取り去った後に、急いで裏打ちをする必要が無いのです。



1 裏面



2 表面

写真9 裏彩色

かつてはそれができない、表打ちという工程ができない時は、一気に裏打ちまでやってしまわなければならないので時間の制約もあったり、危険が非常に多かったのですが、この方法は表を固定してしまいますから、ゆっくり裏打ちを除去する事ができます。そしてまた、そのときに、裏彩色などの調査が十分に行える、これも開発された、修復技術の一つです。

こうやって裏打ちを除去したのを見ますと、裏から絵の具を塗っている事が分かります(写真9)。これは、絹の織目を利用して隙間から、出てくる色の効果を考えているわけです。この弘法大師像においては、裏からおそらく黄土だと思うんですが、顔料を塗って、表からは胡粉、ちょうど白い色がかなりもう剥落して落ちておりますが、胡粉を塗って調節していると思われます。裏彩色を施す事によって、表面からの絵の具は薄く塗る事で、より発色を良好にし、より鮮明で重厚感を表す効果が出ます。また、この表装という点、これは軸物ですので巻いて収納しますが、裏に厚く、表は薄く絵の具層を塗る事は、保存上も折れにくいという良い点があります。裏彩色は、修復が行われるこのとき、裏打ち紙、いわゆる肌裏という最初の裏打ち紙が除去された時に見る事のできる絵画の技法です。このあと、裏打ちをしてしまうとその状況がどうだったかは次の修理まで見る事が出来ません。修復技術者だけが今まで見てきたのです。表打ちを施す事により、調査に時間をとる事ができます。

次は「裏打ち」です。裏打ちは色んな方法がありますが、今回の修復においては、肌裏紙を旧肌裏紙よりも明るく染めた紙を打つ事により画面の色や線が鮮明になり

ました。今回の修復に当たり、後補は除去する方針ではありましたが、オリジナル部分にもかなり補筆がみられます。それがオリジナルの絵具とともに旧裏打ち紙に付着しています。このまま除去しますと本紙の調子がまったく変わってしまいます。旧肌裏紙をごく薄くして絵具層を残しました。この紙の繊維を、ほぐし取りしまして、もう本当に薄く、絵の具層一枚のところまでほぐしてとりまして、その後、新しい肌裏打ちを行いました。ただ今回は絹が肌裏から浮き上がっているため、まず、これを元位置に戻してそれからほぐし取りを行いました。

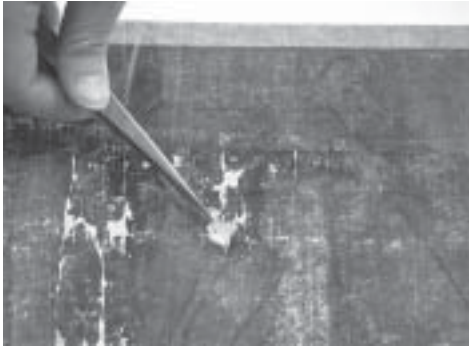


写真10 補絹

これは、「補絹」をしているところです(写真10)。本紙の絹は長い経年劣化を受けるために人工的に劣化させた絹を欠損した箇所に補います。これはこういうふう
に虫損のあとのところに切って絹をピンセットで入れている状態です。昔はこういう
ようにきれいに切って入れる事ができないものですからある程度大きく切って裏
から貼り付けてしまう(こややく張りといひます)をしますと、ある部分が二重に
なります。二重になると今度は表のオリジナルが擦れてとれてしまうという事があ
りました。それからあとは、本紙を四角く切ってしまつて絹絵のようにあわせて、
その中へ似たような絹を埋める事によって、見栄えを良くするという事も行いまし
た。現在はこういう風にして、そこに人工劣化させた絹を虫損の跡の通りくり抜き
まして入れます。現在、表補絹と裏補絹という二つの処理の仕方があります。現在
の劣化絹は電子線をあてまして、人工的に劣化をさせております。最近は、より自
然に近い、紫外線劣化の劣化絹の研究が進んでおります。これも近い将来紫外線劣
化の絹が使われる日が来ると思っております。



写真11 増裏打ち

これは、「増裏打ち」と言いまして本紙と表装裂地との厚みのバランスをとるために未晒紙という和紙で裏打ちを施します(写真 11)。

これは、「折れ伏せ」といいます。掛軸は巻いている間に横折れが生じたりします。その横折れが生じた部分に楮紙を細くたちまして、裏から補強のために貼り付けております。ちょうど、かすがいを入れている状態です(写真 12)。



写真 12 折れ伏せ

次に「つけたて」と言いまして、肌裏打ちや増裏打ちによって厚みや硬さのバランスを整えた本紙や表装裂地をつなぎ合わせて掛け軸装の形に整えてます。

続いて「中裏打ち」。全体補強のために未晒紙にて裏打ちを施します。そのときに使います未晒紙という紙ですが、この紙は、主に奈良県で漉いている紙ですがこの紙の中には、胡粉が漉きこまれております。炭酸カルシウムといえます。この胡粉が漉きこまれてる事によって、掛軸というのは床に掛けますから、そのすけ止めの役目をするという事と、あと、その胡粉の入っている土の粉が調湿の役目もするという事です。それと炭酸カルシウムが、漉き込まれているという事は、酸性の劣化も防ぐと言う事になります。これも、科学的に見ればそういう事なのですが、伝統技法の世界では、誰がそういう事を考えたのかではなく、ずっと先人がそういう事に気がついて行ってきた事であります。

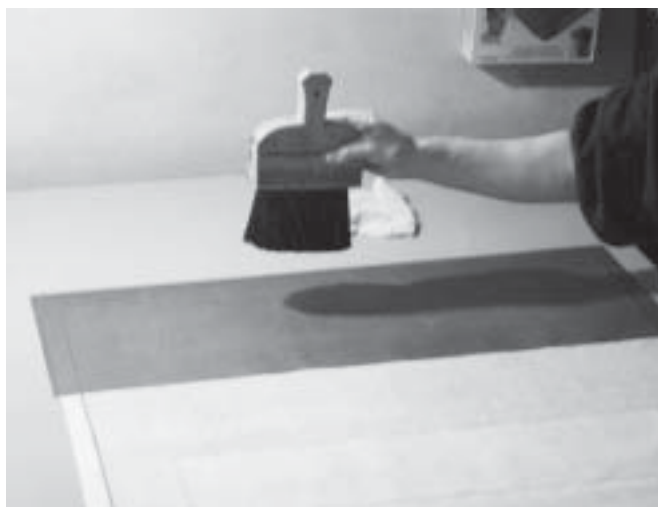


写真 13 総裏打ち

次は、「総裏打ち」と言う作業です(写真13)。同じく、奈良県の吉野町で漉いています宇陀紙を用い、それにはこの地方で取れる白土が漉き込まれています。これは石灰岩の粉です。これを用いて最後の裏打ちを施します。つけたて部分の補強と裏面の総仕上がりになります。このときに、このときも増裏もそうなのですが、この今見えているような刷毛のお化けのようなもので糊をつけた面をたたくわけです。何故たたかかと言いますと表装と言うのは特に軸装と言うのは巻く事をしますのでそのためにはできるだけ柔らかくあがったほうがいいわけで、糊が濃いと硬く仕上がります。硬くなるとまた、損傷の原因となります。そうかといってただ糊を薄くしたものをくっただけではくっつきません。それで、これは打ち刷毛と申しますが、こういう刷毛でガンガンたたくわけです。和紙の繊維もほぐして和紙と和紙とが絡み合うようにする効果があります。



写真14 仮張り

これは仮張り(写真14)。それを起こしている状態ですけれどもこの仮張りという周りに茶色の和紙が見えますが、これは杉材を下地材としまして、そこに和紙を何回も貼りまして最後に表の面に柿渋を塗ります。これは、炎天下で柿渋を塗るのですが、そうすると柿渋のタンニンの層が固まって膜を作ります。その事によって程よい吸湿と、吸ったものを吐いたりしてくれます。他の色々なものでやってみるのですが、やっぱり、渋紙を用いた仮張りが一番よさそうです。この仮張りというものに貼り込み乾燥させます。これからできるだけ長期間貼り込みをして乾燥させます。こうする事で本紙と表装裂地部分との伸縮の調整を図ります。これは、貼ったすぐは雨の日になると弛んできます。晴れるとパンとします。この事を繰り返していく事でだんだんその差が少なくなっていきます。ある程度自然に任せてその伸びたり、縮んだりの差がなくなってきたときに一度、仮張りから離します。そして裏面をガラスの数珠でこすり滑らかにします。この滑らかにするため、裏にイボタという蠟を塗り、それでこするんです。それはなぜするかと言うと軸装というのは巻いたり、広げたりしますので、そのときに後ろがガサガサしていると毛羽立ってしまいますのでそれを防ぐために裏にイボタ蠟を塗って、それを数珠でこすりつけていくわけです。そうやって今度は表に貼ってまた乾燥させます。この事を「表返し」とわれわれは呼んでいます。

このときにも補彩の最後の調整なども丁度表を向いているのでやる事もあります。これは、十分に乾燥させた後の作品を風帯、軸棒、八双、紐などをつけて掛軸装に仕上げているところでもあります

4. 表装形態、本来の形

ここで、修復前と修復後の写真を比較して頂きたいと思います。このたびの修復においては表装の形態を変えました。表装の周りの形が違うと思います。向こうの修復前は、三段大和表装と呼ばれる表装でした。上下の裂地、真中の裂地、一文字と称する裂地、これで三段に分けた表装の仕方です。これは主に日本の絵画に用いる手法です。それを今度「真言八高祖図」にふさわしい仏画表装の形に改めました。そして、この表装裂地を新しくするにあたり、中廻し、丁度緑色に見える部分です、その部分の裂地を古い裂地の残欠を元にしまして、復元を試みました。これは、真言仏画ですから法輪紋を復元して使用しました。総縁といって茶色のところにつけた裂地は高野山の高野裂という名物裂を使い、これを矢車にて染めて使っております。



1 修復前



2 修復後

写真 15 修復前後の様子(弘法)

これが、修復前(写真 15-1)、こちらが修復後(写真 15-2)。表装するという事を考えて見ますと表装するという事は、本紙、この場合は、真言八高祖図ですが、この画像に、着物を着せる、衣服を着せる事と私たちは考えております。そのためには本紙に付随して、それを保護し、なおかつ、似つかわしくなければなりません。このところが、日本、東洋美術の特色であると思います。それぞれ絵画に対して、まわりに表装をつけていく事全部を含めて鑑賞するという事が非常に大事だと思えますし、われわれ、修復する側もその事には非常に、気を使っております。なお、表装が飾られる場所とか目的によって、表装というものを替えなければいけないと考えております。その事は大変、日本の侘びさびとかの文化、たとえば、茶事に使う掛幅である場合は、やはり、それにふさわしい表装の形式だとか取り合わせとか、「好み」なんか非常に重要だと考えております。



写真 16 本堂に掛けられた
真言八高祖図

千年を越える伝統を持つ寺院を何とか再興したいという人たちの心が通じて、その心の集大成として新しい新本堂も建立されました。

そして、11月に本堂落慶の法要が行われました。そして、真言八高祖像図もこのように掛けられています。本来、仏画は礼拝対象として描かれたものです。そのためには、肖像画や仏教絵画という鑑賞をする以前に、礼拝画としての認識が必要と考えております。ですからこの絵画、礼拝仏画を掛ける場所ですね。そういう事も非常に重要な事だと思っております。このごろは、仏画は、美術館で見る事が多いのですが本来は、お寺の内陣などで鑑賞する事が大切で、これはあくまで礼拝仏画として鑑賞するものなのです。

これは、本堂内陣に掛けられたものです(図16)。

そして、せっかく修復ができた作品でも、その後の保管が悪ければまた、傷んでしまうわけです。そのためには、保管環境をよくするために、今回お寺に保管庫を設置していただくようお願いして、空調の整った保管庫をお寺の中の庫裏に作る事ができました。

5. まとめ

文化財修復の使命として、私たちは、文化財修復というものは、一つの医療行為に置き換え事ができると思っています。病気と言うのは人それぞれによって違うわけですから、画一的な治療はできないと思います。ですから修復する作品は、個々の作品について破損状態、破損要因は千差万別であります。その立場に立って修理の事を考えていかねばなりません。そのため、修復方法の、マニュアル化は決してできないと考えております。修復には、それぞれの修復方針の決定が不可欠であると考えています。

しかし、それぞれによって違うと言ってもやはり守らなければいけないルールと言うものがあります。それは、現状維持の遵守です。作品のオリジナル性を変えない。これは大変大事な事として、ここに色を足したり、線を入れたり、絶対にしない。オリジナルからは欠かさないし、加えないという事は遵守しなければならない。

また、もう一つの大事な柱といたしまして、可逆性。修復の技法はどんどん進歩します。そのためには、絶えず元の状態に戻せると言う可逆性が絶対に必要だと思えます。そのためには、糊やその他接着剤も可逆性のあるものを使う事が絶対必要だと私たちは考えております。このごろは、ずいぶん、合成化学糊が使用されていますが、長時間経過の可逆性のデータもわかりませんので私たちはまだ、ちょっとそれを進める事はためらっております。

いわゆる修復技術と言うものはこれから、どういうふうに蓄積していったらいいかという事を考えますと、保存修復の現場の、われわれ修復技術者も美術史的な考えを持たなければいけないと思えますし、それから、科学的な知識も必要だと思えます。もう一つ大事な事はこれらのデータをきちんと保存して記録していく事が大事と考えます。これからの修復をするために各分野の先生方と共通の認識が保たれるようにしていきたいと思えます。同じ言葉を知っていても現場を知っていただかないとその意志が伝わらない、また現場も同じように科学や美術史を理解していないと本当には伝わらないのです。本当に修復の現場には、科学の先生方や美術史の先生方もどんどん入ってきていただいて、その修復をしている途中でどんどん意見を頂戴しながら、そのときわれわれも、多少、知識がないとその事についていけないのでわれわれも勉強が非常に大切だと思えます。そしてお互いにそうやって得られた修復技術や情報は、やはり、記録するとともにこれは絶対に公開していったりより良い方法にすすめていく、そして、皆が考える一番良い方法で、作品が保存修復されるという事です。一番主役は、修復される作品だと言う事を皆が考えいかなければならないと思えます。現在知りうる修復情報、修復技術を駆使して最善、最良の方法で修復を行う。次の時代の修復のために情報を蓄積する。蓄積するだけではダメでこれは記録してそれを公開してより良い方法を皆で考えていくと言う事が一番大事な事と考えております。

どうもありがとうございました。

修復記録と情報の公開

- 図書資料を中心として -

鈴木 英治

はじめに

私の専門は修復という仕事の中でも、一般に資料保存と呼ばれている分野です。この言葉が使われるのは主として図書館界です。図書館の収蔵資料の保存という事で、日本図書館協会などが中心になって、大体20年くらい前、酸性紙問題が非常に大きく取り上げられた時に、保存の意識が高まり資料保存委員会という組織が生まれ、そこが主導する形で資料保存研究会というような月例会が開かれたりというなかで、書籍や文書の現代的な保存・修復というものが考えられるようになってきました。

そういう世界で長く仕事をしてきましたので、どうも使い慣れてきた言葉が資料保存という言葉であるせいか、文化財という言葉に若干違和感があります。今日の私のタイトルも『資料保存における情報』というようなタイトルでお話をさせていただきます。

後で少し詳しくお話し出来ると思いますが、私たち使う資料という言葉は非常に広い概念でして、その中には文化財と呼ぶべきものも含まれれば価値の未定な、言い方は悪いのですがゴミではないかと思うようなものがあります。また保存すべき対象は、一般にはそこに記載されているテキストの内容と思われていますが、資料を構成する物質、構造、付加物や後ほど少し詳しく説明しますが、顕在化されていない情報等のすべてを指しており、私たちの仕事はそれらをひっくるめて保存・修復を行う事にあります。

資料とは

私たちの考える資料とは過去に作成された、あるいは現在作成されている記録、これは文字により作成されたものとは限りません。むしろ人類の営みの痕跡すべてと変えても良いかもしれません。もちろん実際の対象となるものは、文字情報による資料 - 記録資料ともいいますが、これは、図書館とか文書館が主に扱う資料ですね、それが圧倒的多数ですが。これまでは文字で情報が記録された資料、書籍、パンフレット、文書などが主体だったわけで、図書館、文書館の人たちも基本的に資料といったときには文字情報による記録 - 支持体としてはほとんどが紙を思量している - を連想してきました。しかし、最近では、ビデオ資料、CD-ROMであるとかDVDといったものも入ってきて、紙に書かれたものだけが資料ではないと考えられるようになってきています。

物自体が持つ記録 - 情報といい変える方がよいのですが - 通常は、意図して記録されたもの、たとえば人によって書かれたものを指すわけですが、必ずしも資料に包含される情報は意図されたものだけではない、むしろそういった情報のほうが多いくらいであるということです。またそのような情報のなかにも非常に重要なものが存在するんだと認識されるようになっていきます。つまり資料には、顕在化している情報と我々には隠されているものがあります。例えば、紙に文字がかかれたり印刷されたりしていれば、これは誰でも、文字が読める人間ならその内容を把握することができます。けれども例えばCD-ROMやDVD、フロッピーディスクに情報が保存されているとして、その中に確かにあるわけですが、その事が見ただけでは解らないし、それを読み出すための道具が無ければ全く利用出来ない。ある意味では、その条件が無ければ顕在化されない記録なわけです。これはデジタルデータのような現代の特殊なものだけではなく、もっと一般資料、例えば書籍というものの自体が含んでいる情報ですね、その中に顕在化されていない情報 - われわれにはまだ知る事が出来ないもの - が沢山含まれています。しかし現在読み出せなくても、将来的には読み出せる可能性があるわけです。ここ数十年の間の科学技術の発達が目覚ましいものがあります。それによって、かつてはあまり意味が無かった、例えば下山先生が行われている色材の分析というのは、これはそういった科学技術が発達してきてはじめて可能になったものです。そのような技術など想像もできない時代の人間にとっては、見える色味が問題であり修理材料には拘らなかつたかもしれませぬ。そこで新しいものに変えてしまえば過去の材料に関する情報は失われてしまいます。それが今日分析により肉眼で得る以上の事がわかってくると、修理する以前の材料が残っていれば数多くの情報が得られたのに、という事になります。これは今現在にも通じることです。現時点では読み出す事ができない情報というものを、資料は無限に資料というものは含んでいる。

繰り返しますと「では資料というのは何か？」資料とは人間がその製作の意識の有無を問わず残した情報です。今言ったように、必ずしもその資料を作った人間が意図しないものも多量に含んでいる。ちょっと大げさにいえば、そのような無限の情報の総体を資料と呼んでいるわけです。ですから私たちは保存において、なにより現物がまず大切であると考えてきたわけです。

資料 記録史料 歴史史料 歴史遺産 文化財 そして情報資料

その例えば、資料という言葉の使われ方ですが、私たちは『資料』という言葉は日常的に使っていますが、文書館の人たちというのは、『資格』の『資』ではなくて『歴史』の『史』を使って、『史料』あるいは『記録史料』という言葉を使います。そういう色々な使われ方をすることがあります。それから、同じものを例えば『歴史遺産』と呼んだりある場合に『文化財』と呼んだりします。こういう使い分けがあるわけですが、例えば、一番の左の『資料』という資料保存の『資料』ですが、これと、右の方の名称との間には確実に違う点があります。もちろん同じものを指

す場合もしばしばありますが、概念としては「資料」には価値付けの感覚がほとんどないということです。それに対して、史料という使い方、歴史史料、あるいは歴史遺産、文化財という呼び方をした時には、少なからず価値判断がその中には含まれています。ちょっと理解しにくいかもしれませんが資料保存には「貴重だから保存する、修理するのではない」という意識があります。「その資料が必要不可欠なもの - 今もそして将来にわたっても」だから修復を行い、保存の努力をするという事です。これと対になるように、資料保存の概念の中には「廃棄」というものが設定されます。どんな貴重で高価なものでも、例えばその機関にとって不必要であれば処分するという選択です。もちろん文字通り廃棄 = 捨てる訳ではありませんが、コレクションから除く = 処分する事があるわけです。逆に意図的に、世間一般では価値が無いと思われるようなもの、そういったものを大きなコストをかけて修復して保存したりします。積極的な保存、あるいは保存の意識化ということを行っているわけです。

先ほど申し上げましたが、資料保存とはいったい何を保存するのかということ、現物に重点をおいて保存を考えるといいましたが、もう少し拡大してみると明快になるのではないかと考えています。

私は数年前から、図書館情報大学 - 昨年筑波大学に統合されましたが - で非常勤講師をしており「情報資料保存法」という科目を担当しております。当初は情報資料という言葉に非常に違和感を持っておりました。情報資料というとデジタルデータのような、現代社会を飛び回っている情報を連想し、事実アンケートを採りますと学生の大半はパソコンのデータであるとか、ネット上に行き来しているメールなど、それから大規模なデータベースであるとかそういった話を思い浮かべる。しかし実際の講義は二千年以上前から蓄積されてきた紙を主体とした資料の保存・修復の話です。学生もはじめは違和感を感じているようですが、まあ実際講義が進むとオールド・メディアの話に興味を持って聞いてくれます。私の方もタイトルをもう少し書物や古文書を連想するものに変えてくれるとやりやすいと思っていたのですが、回を重ねてきて、資料保存が何を残すことを目指しているのかという事ははっきりしてくると、むしろこの「情報資料」保存という考え方が、非常に便利かなという気がしてきました。先ほど資料保存の第一義は現物を残すという事ですが、これはもっと詳しくいえば無数の情報の総体としての「もの」を残すという事です。そういったものを情報資料として、ひっくるめて考えられないだろうかと思うようになりました。資料の概念を少し拡大して、私たちが残そうとしているのは情報資料であって、その中の情報をいかに残すかという事を考えながら、保存処置をしたり修復をしたり、あるいは様々な代替物を作ったりという事をしているのだという事がいえると思います。

資料保存の中の近代的発想

ここで少し資料保存の中の近代的な部分をいくつか紹介したいと思います。まず、

何のために保存するかという事ですが、資料保存という考え方の優れた一つだと思うのですが「利用を前提とした保存」という事が掲げられています。利用できない資料は、存在しないのと同じという事です。これは、当時の美術館、博物館あるいは美術工芸品の修理をしている人たちと話していて、使えば痛むから公開しないのが保存の一番の方法なんだという事をおっしゃる人が多かったのですが、実はそれではもっていないのと同じ事になりますね。利用と保存は図書館や文書館の存在理由の根幹的な両輪である - これは資料保存の運動の中の一つの成果だと思います。多くの博物館など、かつては、これは当事者の方は否定されるでしょうけれども、保管して保存しておく事が第一義の仕事で、見に来る人間がいてもいなくてもまあいい、出来ればこない方がものが傷まなくていいと考えているのでは？という時代がありました。最近では日本を代表するような博物館であっても、来館者数が自分達の評価の一つになる。そうする広報や様々なサービスを行いお客さんに来てもらう努力をし、魅力ある企画展 - 見せ方もいろいろと工夫してエンターテイメントの要素を取り入れたり、の開催に力を入れてきています。いわば利用者への積極的公開ということが、美術館、博物館の建前ではない使命一つになってきているのだと思います。

いわゆる文化財 - 昔でいえば書画・骨董など - は図書資料とは性質の違うものなんですけれども、ある点で見れば利用と保存というものを存続の意味の両輪として考えていかなければならないという事です。ただしこの利用の保証は、将来にわたって考えねばならないものです。そこに図書館、文書館などの大きな役割があるわけです。つまり、保存・修復の処置がどうしても必要となってくる。しかし手を入れれば必ず失われるものもある。極端に言えば「修復しないことが最善の保存処置」というような言い方がされます。実際、資料保存の最初にすべき事は環境の整備、つまり資料を損傷する要素を洗い出して、それを排除するという事です。まさに最近よく言われている preventive conservation (予防的保存) ですね。この環境というのは温・湿度のような空間環境だけではなく、館全体のシステムに内在する問題すべてを指します。実際ものが損傷する最も大きなきっかけは、人による取り扱いの課程で起こります。それも調査して改善していく事により資料の損傷を出来る限り小さくしていこうという考えです。またその考え方が発展して phased conservation program (段階的保存計画) というものが導入されます。これは大量のコレクションを対象として保存処置、マス・コンサベーションのシステムの一つですが、コレクション総体をまず調査し資料の状態を把握する。それをもとに保存計画を建てます。保存計画は資料のあるべき状態を継続させるのに必要な最上限の処置を選択していきます。当然何もする必要がないというものもあれば、徹底した修復が必要というものも出てきますが、このプログラムの主体をなすのは保存容器への収納です。極端な言い方なのですが、表紙はとれているが本文はバラバラになっていない資料であれば、表紙がとれたままで使えばいいじゃないか。例えば10年に一度しか閲覧者が来ない資料、しかも閲覧者は古典籍を扱いたない人間ならば、それを何十万もかけて修復する必要はない。その代わりに、資料を表紙と本

体がバラバラにならないように保存用の箱に利用の注意書きをセットに入れて、閲覧者に箱ごと渡して、ちゃんと元に戻して返してもらうことをすれば、これで、本はそんなに傷まないだろう。もちろんこれは、大量に毎日閲覧に来るような資料の場合にはこれは通用しないですけれども、非常に利用頻度が低い、しかも見に来る人間が、いわば専門家、古書籍を扱う事になれている人間であれば、それでいいじゃないか。修理というものはマイナスになる事もあり、また非常なコストがかかるものであるという二つの点から見て大きなメリットのある発想です。今日の資料保存は、価値の未確定な大量の資料 - 主として 18 ~ 19 世紀の印刷資料 - を対象としなければならぬという宿命から、独特な発想が生まれたのだと思います。

見えない(顕在化させていない)情報とは

資料が内包する情報を残すのが資料保存の役割だとお話ししましたが、図書館や文書館の場合では情報といえばまずテキスト情報です。またそれを構成する素材 - 例えば紙、それを刷った印刷機材、インクなど - や構造、装飾(これらは時代・地域によってヴァリエーションがあります)など、もの自体が持つ情報、それから来歴の課程でそこに付加されてきた情報などが考えられます。漱石の初版本は貴重で高価なものですが、まあそこそこの数が存在しているでしょう。しかし漱石が書き込みをしたものや、後世の著名作家の手沢本に書き込みなどが存在すればその本の価値は、単ある初版本とは区別しなければなりません。例えば資料中の書き込みをどう処理するかはこのような価値判断をとまなうわけですが、非常に難しい問題です。この provenance(出所・由来)というものも、中世写本や初期印刷本(15世紀中に印刷された書籍)では重要な情報として扱われています。

また時代とともにものが持つ情報の価値が変化する事もあります。それが作成されたときには、さして価値があるものでは無かったが、時代を経て状況が変化すると貴重になるというような例です。江戸中期以降、狩野派の絵師たちにより様々な古典画の模写や模本づくりが行われました。自らの技術の向上のため、あるいは伝統的な構図や画題の把握のためと理由はいろいろあるかもしれませんが、狩野晴川院養信などは生涯に 150 本近くの絵巻を模写しています。現存するそれらの模写の中には、幕末以降の幾度も天災、戦災等で原本が失われたものが数多くあります。今日では、養信の模写は原本の姿を想像する重要な資料となっています。複製 - 代替物 - などが、原本の消失により制作意図を越えてそのものが持つ情報の価値が増すという例の一つです。

それから、構成される物質や構造、付加された装飾が持つ情報。ヨーロッパの中世の写本、ロマネスク以前のものの多くが、18世紀頃に近世の製本技術で作直されており、昔の形を残しているものはごく僅かです。とくにカロリング朝写本の多く、8、9世紀の写本は存在そのものが希な上、昔の姿を残しているものはほとんどありません。それは近世のヨーロッパの製本文化とは、構造も素材もかなり異なる本の文化の存在のもとに成立していました。そのような写本文化を研究する上で、

素材が残っていれば、構造が残っていれば、現存する資料と資料との関係、写本と写本との関係を追求する有効な手段になります。これは従来コデコロジー（中世写本学）といわれる、テキストの流れを遡りその関係を追求する学問として発展してきたのですが、そこに近代科学の分析技術の利用が可能になると、かつてはあまり意味を持たなかった古びた素材が重要な情報源となりうるわけです。ヨーロッパ中世の表紙には木の板が心材として使われていました。昔は単なる汚れた板切れでしかなかったものが、木材の調査の技術が発達してきていますから、そこからいろいろな情報を得る事が出来るようになった。その写本が何時、何処で製本されたかという事を推定する情報の一部がわかるような時代になってきている。18世紀に、もし新しいモロッコ革と金箔押しで金ぴかに製本せず、昔のままだったら、あるいは昔の材料を取っておいてあったら、随分と今の研究は進んだであろうと多くの人が考えています。これは日本の様々な資料でも同じですね。修理すれば失われる情報が必ずそこにあるという事です。

もう一つは、伝世によって生じる情報です。最近私が体験した例を一つお話ししたいと思います。静岡県立図書館に葵文庫というコレクションがあるのですが、これは旧幕府所蔵の洋書を一括して収めている文庫です。日本の古典書籍は、内閣文庫の紅葉山文庫に入っているのですが、洋書については静岡へ引き取りそれがそのまま藩校から静岡の初期の頃の学校に引き継がれて今は県立図書館にあります。その中に、J. コバーンとモルチェという人が18世紀なかばに出版した世界地図帖があるのですが、これはなかなかの貴重書なのですが、単に稀覯で高価という事だけではなく、本木良永という長崎でオランダ通詞をつとめ、蘭書の翻訳に活躍した人ですが、彼がこの地図帳を「オランダ全世界地図書」とし1790年に翻訳出版しているのですけれども、葵文庫のこの本がまさに彼が翻訳に使ったもので、紺紙に銀泥で地名を書いた付箋が沢山貼られています。同一の本は世界中に複数存在するわけですが、この付箋が、来歴の中で付加された情報として資料の価値が倍増しているわけです。

今の例はまだ目に見える、まあ誰でも重要なものであろうと気がつく情報ですが、もう一つ、この本の中ではちょっと見えにくい情報の例があります。じつは昨年この本を見る機会を得たのは、現在、江戸の舶載蘭書の悉皆調査をされている京都大学の松田清先生からお話があって、非常に傷んでいる資料なので閲覧に立ち会ってもらいたいということからでした。この本は2巻本でし、1巻目の方は割と状態が良く2巻目の方が大きな損傷を受けていました。一般に複数巻の書物は、今も昔も大体1巻目が傷む、1巻目の表紙側が一番壊れやすいというのが常識なんですけど、これは2巻目が特に傷んでいる。私がそんなことを印象としていったら、松田先生はすかさず「2巻目には日本地図がはいっているから」ですと答えました。それが、幕府の蕃書調所だか開成所だかに所蔵されていたときに、当時の人々が事あるごとにその地図をひっくり返して見たために傷んだのだらうと、日本地図のところを開いて見せてくれました。確かにその部分が特に汚れているのと、綴じの損傷も激しいのが確認できました。「これをきれいに修理してしまうと、こうした事実が解らなく

なってしまいますね」と半分冗談で言ったのですけれども、情報の保存という点から考えれば重要な事といえます。しかしこれをどのように保存するかというのはなかなか難しい。壊れたままおいておけばよいかといえば、閲覧できないわけですから資料としての価値が無くなります。

先ほど、馬場先生のお話にもありましたように、この資料保存、あるいは保存・修理に携わる者の理念としての原則は、第一に原形、あるいは現状を尊重しなければいけない。第二に処置は可逆的、あるいは非破壊的な処置でなくてはならない。第三に記録化というものがあります。記録化の内容には二種類あります。現状の記録化と処理の記録化です。後者の修理の記録というものは、どういう素材を使って何処をどう直したか、それがわかっているとまた、何十年、何百年後に再修理が必要となったとき、どのような修理技術でどんな素材が使用されたのかがわかっていると、次に修理する人間にとっては、安全に効率的に処置を行う事が出来ます。

もう一つの原状の記録は修復前の資料の状態の記録の作成です。これは修理によって失われるおそれのある情報を、記録により残さなければならないということです。葵文庫の世界地図についていえば、この本については二巻目の傷みが激しいということがわかる情報を残さなければいけないという事です。

しかしこの原状の記録については大きな問題があります。というのは対象となる情報が、文字で書かれているような一見して誰にでも読みとれるものではないという事です。つまり顕在化されていない記録は、記録製作者の意図、能力を超えて情報を残す事はできないという事です。どの様な画像情報であれ、代替物は現物の持つ情報のごく一部しか残す事は出来ない。またそれを撮影したり、テキストにより記録した人間の意図が介在している。そのこといつも意識しておかなければならない。これもまた資料保存における現物・原状尊重主義の要因になっています。理想をいえばこの原状の記録化に関しては、出来るだけ多くの人間が参加する事が必要である、多くの人間の視点から光を当てる事により、顕在化していない情報に関してより多くの予測をしながらドキュメンテーションを行うことが必要です。とはいえ記録の作成、特に映像記録の作成は、自体が残らない現象の保存、これは例えば無形文化財の記録、演芸、工芸の制作技術の記録などがありますが - このような映像を主体とした記録は、制作者害としない情報 - 顕在化していない情報が偶発的に残される可能性が大きい、そのような点から記録自体もまた文化財の一部と化す事も今日では珍しくありません。

修復情報をどの様に利用するか

修復はものの調査においては非常にいいチャンスであるとお話ししましたが、多くの場合職人はそれを見ても、修理して元に戻してしまえば誰ももう見る事ができない。その課程で現れた様々な情報を、文字情報、映像、サンプリングなどにより残す事が出来れば、非常の役立つ可能性があるわけです。書物の見返しの下にあるもの、背貼りの使われている羊皮紙の断片 - 16世紀の書籍を修理しているとゴシック

時代の写本の断片などが使われているという例は、私自身経験しています。そのような記録の製作が重要だと思いながら実際の仕事の中では恒常的に行う事は出来ない。修理課程や素材の使用技術に関しては行っても、現物についての記録は私個人の興味でしか行えない。先ほどいった制作者の意図・能力を超えることは出来ない記録ですね。何故それが出来ないかという、そういうものの評価が原状の日本には無い。

ですから所蔵者側に記録作成の必要性への理解がない、コスト化出来ないというわけです。私が個人的に作成した記録を納品時に渡しても、それが整理・保存され利用される可能性はほとんどない。現在、目録や書誌情報については、利用するための基本資料として利用されています。これは、確立した世界で、一般の方々はこちらの情報を使って、これらの資料にアクセスし、研究・調査したりしています。しかし、それ以外の修理情報や、修理に伴う物自体から得られた情報は、現時点では製作されても死蔵に等しいとって良いと思います。

今後の課題として、まず修復記録のある程度の統一化 - 現状は各修復工房でバラバラですが -、最低の記録項目や記述用語の統一などを行い、ドキュメントの一般化の必要があると思います。最終的には、それが公開されるというのが理想であると思います。修復の記録は依頼者と工房との関係、依頼者の事情等がほとんど公開される事は現状で無いとって良いでしょう。しかし保存・修復処置によって製成された記録は、現状では決まったフォーマットで作られて無くとも、基本的なスペックというのはほぼ同じです。書式が違っていても他の工房のものをみるとどういう修理をやっているか、あるいはどういうものを使っているかという事は大体わかります。

むしろ、たとえ公開されたとしてもそれが、一般的の人間 - 修復の専門家ではない人 - にとって、情報としてどの程度役にたつかというと、これはかなり疑問です。例えばイギリスの大英図書館など大量の古典資料を持っているところで使用されている修理記録書は、文章主体ではなく一種の表のようなものです。オックスフォードのボードリアン図書館のものもそういった形です。なれた人間が見れば非常に分かりやすい。見れば必要な項目が拾い出せるという合理的なものです。ヨーロッパではこのような公的機関の所蔵品の修復記録は必要があれば原則として見る事が出来ます。しかし、一般公開してもそこから得られる情報にどのくらい意味のあることかという、私はかなり疑問を持っています。少なくとも修復記録に盛り込まれている情報は一般の人、あるいは研究者にとって必ずしも興味のあるものではないと思います。

おそらく研究者が知りたい情報は修理の課程で顕在化してくる情報だと思います。それを修復者に期待するのは現在のシステムでは非常に難しい。そのコストを予測することが出来ないからです。しかしそれを所蔵者、修復依頼者が系統的に情報化する努力をしてそのデータの公開がされれば、文化財 - あえて文化財といいますが - の利用 - ただ鑑賞するだけでは終わらない興味を持っている人には、無限の情報を開いてくれる「もの」として相対することが可能になるのではないかと思います。

最後に

最後にちょっと付け足しを、現在、修理をする時に紙の分析を行う事が多くなっています。紙の分析というのは製紙技術、古代の製紙技術を調査する重要なチャンスになっています。確かに、例えば、茶毘紙と呼ばれる紙、これは、香木が混ぜられているとか人骨が漉き込まれているとか言われていた紙で、上代写経として有名な大聖武の中に使われている紙ですね。これが、復元を通じてマユミという木を使ったということがわかった。これは修復の機会を通して得られた大きな成果ですが、江戸の文書、近世文書などにわざわざ紙の分析の情報を付ける必要があるのか。あるいはそういった情報調べて何か意味があるのかどうか。私はかなり疑問におもっています。

分析にはコストがかかるわけですから、むだな事にコストをかけて詳細な報告書を作ればよいという考え方にはある意味納得できない。利用の可能性とその情報の価値の検討をしっかりとおこなって、必要な最低限の情報はどんなものか、フォーマットが統一できなくても、最低限の項目を設定できれば、ある意味では、積み重なっていく事でいろいろな貴重なデータになる可能性があるとおもいます。

文化財修復と行政

- 情報はどのように取り扱われるのか -

臼井 洋輔

はじめに

日本の文化はそれが建築であるにせよ、絵画、仏像彫刻、刀剣、甲冑、あるいは庭園に至るまで、ほとんどのものが最初から修復を前提として作られているといっても過言ではありません。

それゆえに、それらが修復の時期を迎えた時、適切かつ理にかなった洗練された処置が施されて、また次の代へ送り届けられてきました。

しかし今日効率主義や新しく生まれた代替物に基づく修理も少なからず行われています。もちろん一方では、社会がイージーになればなるほど、また混沌とすればするほど、驚くほどの先人達の本物の製作技術や修復技術はわれわれに、ますます強烈なインパクトをもって見せつけております。

そうした時、今の文化は狼狽するほどの粗末なものになっていることに気づき始めると、素晴らしい技術等を使って修理するだけで修理は完了するものではないのではないかと思えてきます。すなわち修理職人が修理して元通りに封印するだけが「修復」ではないのではないかと思うようになってきたのです。

修復に立ち会う修理技術者、研究者、行政担当者はその情報を共通の財産にすべきではないか考えるようになってきたわけです。

修復に際して得た情報を主に行政はこれまでどうしてきたのか、今後その行方をどうすべきかを含めて考えてみたいのです。

1. 文化財情報

(1) 文化財とは何か

文化財情報とは何かを考えるためには、まず文化財とは何かを押さえておく必要があります。それは、歴史の過程で作り上げてきた文化を代弁するエッセンスのようなものであると思います。

(2) 文化財情報とは何か

文化財がエッセンス性で捉えられるならば、文化財情報は「情報の固まり」であるといえます。過ぎ去っていることも、もはやほとんど知らないことを教えてくれるから情報であり、価値があるのです。それが文化財情報といえるでしょう。その時未知の正体をわれわれの前に現すわけです。それでは次に、文化財修理情報とは

何かを考えてみましょう。

(3)文化財修理情報とは何か

「物質は崩壊するという宿命」から逃れられません。それは自然の摂理です。そこが修理情報のスタートかもしれません。ともあれ文化財修理情報というのは、修理に際してのみチラッと顔をのぞかせる妖精のようなものです。何が秘められているか分からないミステリアスな情報が大きなウエートを占めているのが普通です。その情報を人はこれまでどうしてきたのでしょうか。発見の喜びを分かち合場合もあるでしょう。古典的技法としては「研究報告」に記載している場合もあるでしょう。色々なケースはまた後ほど説明します。

(4)文化財情報の展開

(イ)宝物から得られる情報はやっぱり宝物

文化財は宝であり、情報の宝物である。情報はしかも共有出来るところが、「一つのモノ」とは大きく違います。

(ロ)修復による発見と今日的意味

発見してからそれをどうするかという場合、全く新しいモノや文化を、目に見えるところでの創造へ向かわなければなりません。

伝統的修復を通して、また先端技術を駆使して文化財を見ると、より詳しく素材や仕組、先人の思いが分かるはずですが、それだけでなく全く忘れられている製作技法、歴史を解明するための鍵が次々と開けられるのを待っているのです。またその過程の中に意外にも新しい素材を生んだり、新しい発想を得るヒントが溢れていると思います。

例えば、まだ縦挽鋸の無かった室町時代初期に建築された、吉川八幡宮の解体修理を見てみましょう。

この神社は平成七年から約2億円を投じて解体復元修理を始めた。めったあることではないが、私たちの世代は建造以来約600年を経て、ここに初めて全面解体のチャンスに遭遇することになったわけです。案の定、色々な事実が現れました。これまで県下最古の寺社建造物は応永32(1425)年に35年の歳月をかけて完成した吉備津神社(国宝 昭和27年3月29日指定)とされていましたが、応永15(1408)年5月12日と墨書のある「蓑束(みのずか)蓑束」がここで発見され、記録が塗り替えられることになったのです。また縦曳き用の大弦鋸の普及する直前の形態として、鑿による打ち込み縦割技法(絵巻物には残っている)の痕跡を残した全国で初めての実物証拠としての柱も見つかりました。

実は世界で日本だけが建造物を全面解体して修理復元するというシステムを持っています。本当の意味は我々が「託する」という行為の素晴らしさを、一つにはこういう形で実践している民族であることが分かるでしょう。

託することには、命はもちろん、精神、集団結束、仕事、夢や希望があり、それ

を託するという行為の中で最も大切なことであるのに、今これが次第に省みられなくなり粗末にされようとしているのは何故でしょうか。それは何でも自分でやれると思っているためか、金銭だけに換算して、人に負けないがむしゃらさと裏腹に他を寄せ付けない側面がそうさせたのか、何れにせよ世代をこえて責任を持って託することを世相として止めてしまっているわけです。大河のように悠々と生き、その後は後の人に託するという生き方が失われているのです。みんなが次の代への責任を放棄しています。それは自分こそは、あるいは現代人が一番進んでいて、最高であるとの勘違いがあるからでしょう。先人の素晴らしさを知らないからかも知れません。

一棟の社寺を建てるには、家の普通の柱を断面正四等分にしたような、垂木(たるき)と呼ばれる屋根地を受ける細長い角材が何百本も必要とされます。庇(ひさし)庇にのぞいた垂木は木造建築の美しさの大きな要素でもあります。現在では製材所の丸鋸で秒単位の早さで作ることが出来ます。しかし室町時代の大弦鋸、江戸時代の雁胴鋸(がんだうのこ)雁胴鋸の出現までは材木を縦に挽き割ることは不可能であったはずで、では奈良時代以来日本の巨大寺院建築において垂木を必要とする場合、どの様にして作られていたのでしょうか。それを解くわが国唯一の物的証拠が、賀陽町の吉川八幡宮を解体修理した際発見されたたった1本の材木なのです。それは垂木を作りかけのままにして根太(床板を支える横柱)に転用した室町初期の柱がありました。

それを見ると、垂木断面積の四倍よりやや太めの丸太を用意し、手斧で四面を削って角柱をまず作る。それから表面縦中央を2等分するようにノミで一列に刃(歯)形を付けていくのです。裏からも同様の打ち込みをします。それが完了すると、端から順にクサビを入れて柱を半分に割っていくのです。ノミ目が切手のミシン穴の役目を果たし、1本の柱が2本になり、その2分割した2本の柱を同じように真ん中に再びノミ目を入れて割っていけばよいのです。最後に手斧で表面を仕上げれば4本の垂木が作れることとなります。室町の初期までは実にこのような手間暇を掛けて何百本、大きな建築では何千本という垂木や柱を作っていたのです。

多くの箱形お菓子パッケージの封切りする方法はこの室町時代初期からあるノミ目技法から来ています。

(八) 文化財を通じた先人との交信

モノは二ワトリが卵を産むようなものとは違い、思想、それぞれの文化、美意識、加工技術の集積と、時代の変転とその組み合わせの中からピン・キリ状態で生まれてきます。それが故に、モノを見ればそれに関わった多くのことがらが語りかけてくるし、先人の生活と文化を垣間見ることが出来、理解することが出来ます。私たちはまたモノに託して次の時代へメッセージをリレー形式で送ることもまた出来るのです。だからモノは決して使用し終わっても完全には死んでいないのです。

先人の文化とそれを大切にしてきた証と集積として確立してきた一つの文化とし

ての修復技術を忘れてはならないのです。それはいずれも先人が生んだ大切な精神で、日本人とは何かの特徴、心がそこにとりわけよく見えるからです。すなわちそこには、われわれ日本人が自分自身を発見する鍵がそこにあるのです。

(二) 文化財は文化がある限り生き続けています

だから生物が命を伝えるように、私たちは文化財から得られるエッセンスをさらに次代へ送り届ける義務があります。

激動の時代の中で、現代人はあれこれ迷っています。文化財が宝の山と分かっているにしても、現状のままでは日本文化は至るところで対話を失い、対話する時間までも失い、次へ伝えられないまま、結果的に捨てられています。現代の最先端の科学の進歩によって、今まで出来なかったほどさらに忠実に当時のモノやそれに付随した諸々の技術を再現出来るならば、複眼で、見えないところを見れば、見えたものを正確に伝えることが出来るなら詳細にもっと伝えやすく、学びやすく、対話しやすいエッセンスをあぶり出せます。それが今の時代に緊急に必要性を増しているものであります。

北は北海道から南の沖縄まで日本全国環境が違えば、歴史も文化も違います。例えば「民俗芸能」なども特にそうです。民俗芸能とはその土地で安全に生きていくためには、こういう共通のアイデンティティーが、つながりが必要だということを経験の中で作り上げられてきたものです。だからそういったものは画一化されたり、中央の価値基準で決めつけられては意味がありません。

国民みんなが自分たちの住んでいるところの文化財を見直せば、もっともっと正確に当時を再現することが出来ます。

文化財修復にしても、完璧に安全に修復することでなければ意味がありません。そうすることこそ、先人への敬意であり、そうすることによってのみ、今後如何なる時代の人へも立派な教科書となりうると思います。

(ホ) 発見から目に見えるところで創造へ

情報は新しい創作活動へも活かされるはずですが、新しい技術へも活かされるのです。一人で持っていたら、活かされるかも知れないが活かされないかも知れません。

例えば古いものだから、過去のものだから素晴らしいとか、逆に役立たないとか、好きな人がやっていること、というようなものではなく意外にも古いものが最先端に突然繋がっている例は幾らでもあります。

イギリスとフランスの間にドーバー海峡というのがありますが、そこに海底トンネルが開通しましたことは記憶に新しいと思います。その時のトンネルマシンが日本製です。世界のマシンの過半数は日本製です。そのトンネルマシンの刃物とダイスは岡山の日本スターロイ社製が半数を占めています。世界中が硬い刃物を目指している中で、硬くても欠けない柔軟構造を持った「折れず曲がらず切れて美しい」日本刀の技術を用いて作ったものです。この最先端の技術も文化財から発見し、見える形で創造していったものです。

ただそうしたものが、単独の発想から生まれるにせよ、色々な情報がオープンに集積されていくなれば、色々な立場でもっと色々なことが考えられるかも知れません。つい先だって偵察する衛星を2基積んだ日本のH2Aロケット6号機が29日午後1時33分種子島宇宙センターから打ち上げられましたが、ロケットブースターが燃焼終了後も分離せず失敗しましたね。衛星2基の開発製造費1千億円がふいになりました。打ち上げ費用だけでも100億円。中国は有人衛星を帰還させるほどの技術力を持っているのに、わが国はブースターさえ分離出来ないこんなレベルで右往左往しているのです。何をやっているのだと非難をバツと浴びておりましたが、そのような中で、その施設長さんがこんなことをぼつりとおっしゃっていました。「あそこはもう急ぎすぎて、とにかく理工系の生徒ばかり集めた。それが失敗の一つの原因かも知れない」。もっと多面的に考える人がいたらどうだったろうかというようなことを話していたわけですが、これと同じでオープンに多角的にしておけば、色々な人が色々なケースを「三人寄れば文殊の知恵」的に考えてくれる事態が発生するのではないのでしょうか。

そのまた裏返しになりますが、例えば情報を取り込んでエンクロージャー化してしまう例は日本の古い悪しき習慣としてたくさんあります。例えば考古学の世界で、発掘した人が、報告書が出るまでは他の人には文句も言わせない、展示もさせないという風潮です。でも報告書がそのままずるずる遅れている例はやたらとある。もちろん三内丸山縄文遺跡のように最初からオープンで、全国の人に意見や研究を求める例もあります。

ある意味ではこの特定の人が密かに持っているという日本独特のものはメリットとデメリットがあります。

そういう風に隠すということは、ある意味では誰も知らないことを自分は知っているという感じで、それ故に大切に自分の最も信頼している人に託して次代へ渡す。一子相伝などですね。ところがそのようなやり方をしていると、何かの拍子にうまく伝達せずパツと切れたらもう全く蘇りません。復元不可能のものもあるでしょう。

例えばスイカが日本に渡ってきたのは何時かと言えば、歴史の上では室町時代となっています。考古学をやっている人ならみんなご存じだと思いますけれども、倉敷の上東遺跡の井戸跡からスイカの種が出てきております。これはどうしてなのでしょう。あるいはお茶だって鎌倉時代に岡山の栄西が持って帰ったと言われていますが、それも厳密には間違いで、奈良時代に日本に入っています。このように途中でプツンと切れるものがいっぱいあるのです。それも日本の文化的特徴であるかも知れません。だからこの問題というのは今日新しく起きた問題ではなく、過去から今日まで非常に大きな問題として存在しております。どこまで公開するのか、踏み込んでいけない領域とは何か。あるいは公開したらどの様に有利になるのか、メリットは何処にあるのかということ認識してもらわないと、やはり公開する人とかそれに携わってきた人が、なかなか立ち上がらないのではないかと思います。まさに私たちの心に掛かっています。

今、高梁市が二千百万円をかけて国宝赤韋威鎧を復元しておりますけれど、つい先だってもこんなことを聞きました。日本甲冑武具研究保存会というのがありまして、その会員である甲冑師が色々な甲冑を解体したり、復元したりしたときは色々なことが分かるので、これを何とか共有しようではないかということをご提案したら、総論賛成なのに各論ではそっぽを向いてしまうと言うのです。現段階では一概にはそれを攻められないのです。

それはやはり生きていくためにはなかなか出たがらないという伝統が一方にあるということです。ヨーロッパの場合は、こういったことは主として教会を中心にして技術や、人の考え方が伝えられていくためにプツンすることが少ないのでしょう。やはり日本の文化や風土の違いが反映されているということを考えていった場合に、本論である「行政の出る幕」というのは何処かということをやはり考えなくてはなりません。行政の出来ることと出来ないことがあります、特に県レベル以下の行政単位になってきますと、本当に文化財を修理するといっても専門の技術者を置いているわけではありません。だから大抵の場合その都度そのような誰かに保存管理計画策定を頼むわけです。本当に文化財を愛するならそのような状態は解消しなければならないことです。県レベルでも奈良県などは国にも勝るとも劣らない別個の制度や専門家を持っています。

情報化されている時代だから、良いところはこうしてやったらと、もっとオープンに討議する必要があります。そのような討議をしているのと、したことがないのとでは、その先に行くか行かないかとい時に、踏み切れるか踏み切れないかということになるのではないかと思います。

2. 文化財情報の扱われ方

文化財情報の扱われ方を考えるために修理の種類や側面について、考えてみましょう。

(1) 修理痕を残さない修理と学術的修理

すなわち、他の人にも役立つものとしての修理があります。

(2) 健康回復的修理と死なない修理

すなわち健康回復的修理とは当初の通りに使える修理で、死なない修理とは使用痕のある香合などの金工品修理はその記憶をとどめておく必要のある修理。赤韋威鎧の修理のやり方は決して元通りに復元してはならないはず。また倉敷市の榎築遺跡の地中の亀石はバラバラで出土しましたが、そのままでは分からないからまとまりとして接着修理する例もそれに当たるとでしょう。

(3) 修理という禍根

修理という禍根もあります。八幡大塚古墳の挂甲の防錆処理のために絹繊維が殆ど分からなくなりました。あるいは黒カビが発生した高松塚古墳の保存計画の結果

は修理の難しさを物語っています。

3. 環境の変化

(1) 文化財を取り巻く社会的環境の変化

文化財は国民全体のものはずです。ならば修理というチャンスはみんなのものとして考えなくてはならないはず。また修理には報告書が必要になってきます。国は修理に際しては必ずどの様な手順で修理したかの報告書を義務づけますが、県指定の場合必ずしもそうではありませんでした。国と県では温度差があります。

例えば報告書を作っていたために助かったという例は幾らでもあります。鯉ヶ窪は以前の詳細な報告書があったおかげで、今日一目瞭然に何がどう変わってきたかが分かるのです。鯉ヶ窪は鯉がいる池と思っているらしく、大量の錦鯉を放しているため水中窒素が増えて本来の高山湿性植物が芦に侵略されたのです。池の形が鯉に似ているからそう名付けたに過ぎません。とにかく現在葦の繁茂に手を焼いているのです。昔の報告書で比較が見事に出来るのです。そこから原因究明と問題解決の鍵が見えてきます。これは行政だから出来るのです。もし庭園師に丸投げで頼んでいたら出来るでしょうか。

あるいは牛窓に本蓮寺があります。その報告書を見ますと、びっくりすることが書いています。400年瓦の葺き替えしていないというではありませんか。そんな建物は日本にないということで、全国の学者、建築家などが集まって開けてみたのですが、すると見たこともない技法がいっぱい詰まっていた。

例えば瓦の下に置く壁土は空気の流れを考えて僅かしか置いていません。だから野地板が蒸れなかったのです。当時の建築では普及していた技法かも知れません。そのうちそれをみんな忘れてしまったのです。気づいたことは書いておかなければならないことはこの例でも分かります。

もう一つ備中国分寺の例をあげます。これは日本で一番新しい五重塔ですが、修理中に台風で倒壊しました。日本の五重塔の中では一番新しいのですから、一番しっかりしていると思う人も多いと思います。それなのにどうして倒壊したのでしょうか。五重塔には心礎という芯柱を据える礎石があります。昔から自然石の凹凸に合わせて柱を手間暇掛けて削って据えたり、あるいは礎石にだぼや、穴を開けてはめ込んだりしてきました。ところが備中国分寺の心礎は石工が腕を自慢するつもりで磨いたのかつるつるに加工した石でした。一番楽で、見た目が一番きれいにさせる方法を取ったために滑って倒壊したのです。やはり立ち会った誰かが記録しておかなければなりません。

(2) 文化財を取り巻く自然環境の変化

地球環境の急激な悪化は至る所でどんどん進んでいます。ヒマラヤの氷河が年々後退して縮んでいるとか、各地で酸性雨が激しいとか。もっと身近に今年の11月

の東京の天気では、晴れが5日間しかない異常ぶりといわれております。あるいは11月の気温は60パーセントの測候所で測候所始まって以来の最高気温を記録しているといえます。文化財でいえば大理石やブロンズ彫刻にしても、多大の視覚的变化が急スピードにすすんでいます。それはあらゆる面でデメリットを見せています。しかし反面メリットもあるのです。それは意識が喚起されるという面です。何でも悪い悪いで考えるのではなく、文化財にしても例えば展示するということは壊れるということで、それは活用という面と両方があるのです。学芸員や文化財担当者というのはどっちみち、矛盾の中でせめぎ合いのように仕事をしているのです。ですから悩めば悩むほど本当は最善の方法がハッと生まれてくるのではないかと思います。

(イ) 茅葺き屋根の耐用年数が酸性雨という環境悪化などで10年になってしまっています。

(ロ) 2億年生きてきたカブトガニ、オオサンショウウオがここ30～40年で絶滅の危機に直面しています。これも大きな環境問題です。これも自然環境の変化ですが、本当は下水排出基準をクリアしているから問題ないではなく、海水の計測器では感知出来ないような超微量成分を厳密に計ってみれば原因は分かるはずですが、そういうことは行政やスタッフでは超えられない部分がきっとあるのだと思います。絶滅した後から考えても仕方がないのです。

(ハ) 箱根の森彫刻美術館、倉敷大原美術館のブロンズの涙の例

(ニ) 銅板葺屋根

銅板葺屋根に関しても古くからあります。日光東照宮、鹿児島島の磯公園、矢掛の石井本陣などびくともしていませんが、30年前に修理した閑谷学校の雨樋などはもうぼろぼろに痛んでいます。最近の電気銅と呼ばれるいわゆる純銅は酸性雨にはめっぽう弱いのです。不純物の多い昔の山銅は酸化被膜を作って錆でもって錆びるのを防いでいるのです。1000分の1のような需要の文化財修理のためだけに不純な銅は作れませんとバツサリいわれるらしいのです。その時に、もしもって食い下がり文化財の大切さをその工場の社長にでもいいですから、一生懸命に頼んで、「そんならやってみようか」と言わせるほど説得することも大切かと思えます。

4. 修理でどの様なことが発見されるのか

(その具体例における可能性と問題点)

(1) 新しいものの発見(壁土技法は隠れてしまう)

今日の民家の壁は1ヶ月で家を造ってしまう時代ですから、昔の技法を目にすることはありません。昔は60パーセント分の土は前の古い壁土を再利用していたの

です。しかもニッパチといって、2月と8月の両月をクリアして初めて収縮しない、つまりすきま風の入らない壁が出来たのです。しかも塗る時に万全の上にも万全を重ねるのです。絶対に隙間風が入らない工夫をしているのです。そのような例は倉敷の大橋家に見ることが出来ます。

それはコマイの竹を柱間に納める際に、割箸のような細いドウブチ一面だけに布を抱き込む形で柱に向けて釘を打ってその割箸ほどのドウブチをビシッと固定します。その上から布を泳がせた状態で壁土を塗ってしまいます。さらにコマイに雁皮の細縄をくり付けて八の字髭型に下方に広げて垂らしていきます。その上から壁土を何度も塗っていくわけですから、壁土が絶対にずれ落ちないのです。八の字髭になっているから重力がかかっても落ちない理屈です。修理する方は知っている技法であろうと、知らない技法であろうとまた同じように製作して納めるかも知れません。しかし立ち会った人が、これは何だろうと注意深く観察し、そしてこれは一般の人に見せた方がよいのではないかと判断すれば、修復の時その部分を窓開けにして、技法が見えるようにすると効果はどうでしょう。大橋家の場合壁土は仕上げまでに6回も7回も塗っているわけです。これだけ塗って1年をかけて色を変えながら仕上げるわけですから、絶対に縮みません。壁の色を変えて少しずつ面をずらせて回数を層で見せることを私は提案しました。現実的に部分的にそういうサンプル展示的な復元になっています。

このようなことも行政担当者が現場に足繁く通って、新鮮な事実を発見し、また聞いて即それを残したり、あるいはみんなに知らせるというスタイルをとらなければ税金を額面以上に有効に使ったということにはなりません。行政マンも机の上だけで仕事をやっていたらそのようなことは絶対に見ないと思います。やはり真剣に農業をやる人がいう言葉に「たくさんの収穫を上げようと思えば、足跡の数だけが相場なのだ」というのがありますが、それと全く同じです。やはり文化財が本当に大切と思う行政マンだったら、一生懸命に足を運んでそうしたものをどんどん公開していくことです。

(2) 最先端の分析と伝統修復技法のドッキングから

先人は元通りに修復するために、信じられないような努力と時間を投入してきました。絹本の軸物仏画を修理する場合でも、歳月で硬くなりにくい古糊というものの工夫をしたり、経年のために歪んだ絹の横糸を一本ずつ筋を直したり、「補絹」と言って、穴の開いたところへ同じ時代の同じ織り方の絹布を同じ形に切って埋めたりしてきたわけです。最近では新しい絹糸を放射線を当てて人工劣化させて同じ時代にさせたりすることも最先端の安全な技術を用いて行ったりしています。効率化は次の時代に必ず批判を受けることは希ではない。便利さは姿勢を墮落させるのは確かであります。素材や道具を作る人が、需要や効率だけで代用品を生産したり、生産を中止したりするのはとても危険で取り返しがつかないことになるのです。

(3) 勘と科学のせめぎ合い

しかし元の顔料や染料を同定する場合も、これまで勘に頼ることも少なくありませんでしたが、これが非接触非破壊で分析出来るならばより忠実に修理が出来るのです。そればかりか製作当時の技術水準や技法、製作背景、国際交易の実態とこれまで知ることが出来なかったことや領域に光が当たり、美術史や経済史、民俗学や民俗学、まったく新しい産業にもたくさんのデータを提供することが可能となってくるのです。ここでもまた古いものから新しい展開が可能となってくるわけです。しかし楽観は禁物です。作る人でなければ分からないことがいっぱいあるということをおぼえては、分析も、修理も又出来ません。つまりそこに本当の当時の技術を理解する必要があります。

5 . 文化財修理の盲点

(1) 行政が陥りやすい盲点とは

それから文化財修理の盲点ということで話をさせていただきますが、これも「文化財と行政」の中でとても大切なことです。行政には悪しき習慣として「がの仕事」というのがあります。「がの仕事ですりゃあ何も問題は起こらない」というものです。行政は当然忙しい部署は忙しく山のように仕事を抱えています。文化財の部門もそうだと思います。だから「こんなにたくさんの仕事をかかえているのだから、こなすためには『がの仕事』をするしかない」というものですが、これはとんでもないことで、未来永劫厳然と残るものにそんなことが出来るでしょうか。例を挙げればきりが無いのですが、『がの仕事』は絶対にしてはいけないことです。記録というのは、その場に臨んだ者の責任でありますし、審判を受けるつもりでやらなくてはなりません。でも『がの仕事』があっちやこっちに国まで含めてあります。それは今の日本の税制に問題があるから起こるということもあります。「年度切り」で仕事をするためです。それ急げ、やれ急げ、もたもたしていたら材料代も高騰してしまうぞ、こうして追われてやった仕事がモノをだめにしていくのです。これらは行政が陥りやすいことなのです。

例えば、斜面に建てられている家の屋根の垂木にしても、本来は断面は四角ではないのです。断面のタテ面は平行して垂直なのです。横面は斜面と平行なのです。ところが『がの仕事』をしているところでは、断面はふつうの垂木で四角なのです。それが全体の建築の中で混ざっていたらどうでしょうか。美しいというより、もう醜なるものです。それが平気で行われています。『がの仕事』というのは文化財修理の盲点の象徴だろうと思います。

(2) 博物館が陥りやすい盲点とは

博物館というのは超一級の文化財を日頃取り扱ったり、見たり、直したり、そして発注する側になります。意外なことですが、何も知らない行政の方が報告書を作ったり、一般の人に取り出した情報を公開するのに、博物館の学芸員は専門家だと思っているので、修理に際しては、「ああしましょう、ここはこうしましょう、あ

あそうですね」という感じで業者と話し合っ、報告書はどちら側からも作る義務を感じないこともある。学芸員も修理人も修理で発見された色々なことを知っているかも知れないが、報告書がないためにそこから広く一般には伝わりにくいのです。学芸員が専門家であることが影響しているのか、つまりはエンクロージャされているわけです。素晴らしい文化財の修理が実施されても、情報が発見されたとしても、共通の財産として公開されるように蓄積されないために、みすみすそのまま世の中に登場しないままになっているのが博物館かも知れません。素晴らしい文化財から得られる情報というのは常に宝物であることを忘れないで欲しい。

(3) 情報は共有すべきもの

博物館の場合でも情報は共有し、公開する必要がありますが、この点からも今まではどう扱われてきたのか、からこれからはどう扱うべきかが考えられなければなりません。居直ることは恥としなければなりません。ガラス張りの修理にしておけば、絶対にそういうことはありません。

6 . 文化財情報は行政としてどのように取り扱われるべきか

文化財は百人百態のようにあらゆる文化財はほとんど接し方が、また修理方法は違うのです。地域や時代や文化が違うからです。それを一筋縄の技術では立ち向かえませんし、漆の木も知らないで漆を修理するなど問題外です。それが身の程をわきまえるということです。それは他人への優しさともなります。

修理に高度な技術があったとしても、縁の下の力持ちがあったりしても、その仕事をしっかり理解する人がいなくなればやがて、その修理する人は「こんなことも分かってくれないのか。こんなに時間や労力やお金を掛けて行ったのに分かってくれないな」と思ったら、文化というものはどんどん低下していきます。芸術家の場合はパトロンがその役を果たしたことと思います。見る人が分からなくなってしまうえば、作る人ははりを失ってしまうものなのです。人が見られて美しくなるように、文化は理解されて輝きを増すのです。

そのように美意識は自分で高めることが求められるのです。行政はこの美意識などに安易に口出ししてはいけないのです。そうすると、美意識や良さの価値基準を人に頼るのです。例えば人間国宝だから素晴らしい、重要文化財だから素晴らしいという安直な考えは中央思考に陥らせることになる可能性があります。地方には地方の文化があるということを見落とすことになるのです。ですから、そういう陰で支えてくれる人の労苦に対して出来るだけスポットを当てて報いるようなことを行政とか、色々な人は取っていかねばなりません。

もともと文化財というのは、住民のためにあるものです。みんなのものであるという意識が必要です。住民のためにあるものですから住民がその場で元気に生きたり、あるいは自分というものすなわちアイデンティティーをしっかりと持って生きたりするために文化財は不可欠で影響が大きいものであるということを末端に至るま

で忘れないことです。

文化財とかアイデンティティーは根幹に関わるものなので、行政がリードすべきものではない部分が多いことも理解すべきです。

例えば「全国芸能大会」というのが国の音頭で行われておりますが、出演芸能に順位をつけて表彰するけれど、その場に臨んだ人は会場芸術の陥りやすいことですが、良い賞を目指すために次はより大きな音のする太鼓を準備するとかするとどうなるでしょうか。じっさいにそのようなことが横行すると、その地域で育ったものを改変して捨ててしまいかねません。目指すものが違います。それはおかしいとか、やはり文化財というのはそこで生んだ人が一番大切にしなければならないものです。比較で潰してはいけません。

そのために、文化財修理に携わって一番思ったことは、「重要文化財は国のものだから国が修理すればよい」という甘えの意識の蔓延です。文化財は自分たちのものだとすれば、修理も早い段階で、例えば瓦一枚の経費で済むものを他人事にして何年も放っておけば大事になって、何億円という無駄な税金を投入することになってしまうということです。例えば市町村でも補助金行政を避けてまっとうにやっているところもたくさんあります。どっぷり浸かってやっているところほど、日本の農業が補助金農政で破綻してしまったように、今そこが財政破綻しているということとの関連性もなくはありません。

残念なことですが、これが現状でありまして、そのことを改善するだけでも日本の文化行政は素晴らしく良くなると思います。全部がそうだとは言いませんが、やはりこれからは自分たちの文化財という意識を忘れてはなりません。また文化財というのは、またそこから得られた情報というのは自分たちのものだけのものではないということ、そのような気持ちを持って公開することがとても大切ではないかと思えます。そう考えると、行政というのは良い立場にあるのです。素晴らしい修理をする人、その道の専門家と一般県民市民を繋ぐインタープリターのような仕事をしているわけです。行政は利益追求団体ではないのです。うまく機能すればスムーズにいき、勝手なことをやれば何をやったのか分からなくなってしまいます。

おわりに～「どのように取り扱われたか」から「どのように取り扱われるべきか」へ～

文化財という宝物から得られる情報はやっぱり宝物なのです。文化財は宝であり、情報が詰まった宝物であると言い切れるでしょう。情報はしかも共有出来るところが、一つのモノとは大きく違うと思えます。

これまで文化財修理情報は、一部の修復人の「待歓本能」に支えられながら細々と伝えてきました。そのためでしょうか、あまりフットライト（脚光）を浴びることもありませんでした。パトロンの仕組みが崩れている今日、この危機はかなり重大局面に立ち至っていると思われれます。もし仮に修復過程で「新発見」があったとしても、修復人にその権益が還元されることがなく、発表者だけが「良いとこ取り」をするようなことがあれば、必ず修復者は諸手をあげて賛成はしないでしょう。

例え高度な技術があったとしても、縁の下の力持ち、その仕事を理解する人が無くては、やがて何時か技術も作品も力を失い途絶えてしまうのだということを忘れてはなりません。また片隅で大変な使命感をもって仕事をしている人へのフットライトの気持ちを忘れてはいけません。そして文化でもって住民のアイデンティティーにするということを忘れないことが今後は不可欠のように思われます。

行政は住民のためにあることを忘れてはなりません。それこそが行政側の不変の義務なのです。住民サイドにたてるか否かです。誰のために仕事をしているのかということを常に忘れないことです。組織のためにしていたら、必ずおかしくなっても途中で降りられないまま突き進んでしまう宿命を持っていることを知らなければなりません。ガラス張りの修理にすれば急激に改善されるはずです。

修理に関しては、修理というものが何故必要で、高度な技術と手間のいることを住民が理解出来なかったり、金額の点で敬遠するようになれば、修理する人は期待されているという自尊心を失い、結果として技術を悪化させることは間違いありません。そこでも行政（補助金）は説明責任を果たすという義務部分があるはずです。

以上のように情報を宝物として大切にした上で、適切かつ公平にそれを流し、また全体で共有し続けることがますます重要となるはずです。これからの行政はそう取り組まなければならないのです。

修復情報はいかに活用されるべきか

守田 均

ただ今ご紹介に預かりました守田でございます。今回、題名は「修復情報はいかに活用されるべきか」という事なのですが、最初に馬場先生が言われたように、修復に関する情報は、美術館は非常に蓄積が少ないのです。そういうものはそれぞれの修復者、工房、そういう所が蓄積した、ある意味で職人的秘伝みたいな所があって、これらは公開されたり、それを美術館側が吸収したりする事が非常に少なかった、という事です。

ですから、この題名というのはむしろ「修復情報はいかに活用されるべきか」という事を検討できるようになればいいなという内容であると考えてください。そういった情報を入手する事自体が少なかった。というのは、美術館の側にも責任があります。美術館の学芸員というのは、どちらかという、これは鈴木先生もおっしゃいましたけれども、要するに文化財の利用という事、これに重点を置いていった。

つまり、博物館というのは文化財保護という事を1つの重要な使命にしておりますけれども、美術館の方はむしろ今生きて活動しているという、そういう方向に非常に重点を置いてきた。一口で言えばイベント屋的性格が強かったところが一面にあります。とにかくそのために、文化財というものをどんどん活用していこうじゃないか、こういう展覧会にはこれを出品しよう、こういう展示をしよう、あれを貸し出そう、あれを借りてこよう、そういうふうな事をやってきました。どんどん作品を移動させていきます。

さて、こういう状況をいわゆる文化財保護、保存、修復、とかそういう観点から見たらどうなるか。日本の美術館にはいわゆる保存、修復という専門の学芸員が次第に増えてきており、そういう立場にある人間というのはやっぱりそれに待ったをかけます。「おい待て、その作品ちょっとやばいぞ、あんまり動かすな」と。それに対して展覧会に力を入れる学芸員の方は「ちょっと少々の事は目をつぶってくれ」と考える。そういう点では両者の間になんとなく対立点があって、大体展覧会に熱心な大半の学芸員にとって、保存修復学芸員というのは、仕事の足を引っ張る邪魔ものと見られる事もある。もちろん、学芸員ですから「イベント屋」的性格の一方では、保存・管理者的性格も、誰もが必ず持っているわけです。日々学芸員の活動にとって、文化財の保存修復というものは必要だと、痛感しているのだけれども、例えばもしどうしても修復するところがあるのならば、そういうものは修復専門の修復家に丸投げしてしまう、先程臼井先生がおっしゃったように、報告書などの蓄積もない、という状態がずっと続いてきました。

とは言え、私どもの美術館は昭和5年、1930年に出来てからすでに73年経ちますので、とにかく作品の数も多ければ、その作品が受けた痛みも様々で、「修復暦」も結構あります。で、まず、大原美術館における主な修復例を3点挙げたいと思います。現実にはかなりの作品が修復を受けているのですが、その中から、記録上では

一番最初に行われたであろう本格的修復と、割合最近行われた野外彫刻の修復という重要な課題を生みそうな例を挙げてみたいと思います。

その2つ、始まりと終わりだけではあれなので、中間でこれも興味深い前田寛治『二人の労働者』という作品の修復の事について、スライドを交えながらお話したいと思います。特に『二人の労働者』というのは鈴木先生が言われた、つまり修復によって失われるもの、つまりここで隠されていた文字の復活という事を行いました。これはつまり、その文字を上から塗りつぶしていたプロセスというものを、取り去ってしまったという事です。こういうふうな事は、どこまで許されるのか、「復旧」という事で許される名目、名目で許される範囲はどういう事であるのか、という点が1つの課題になります。

また、大原美術館には、修復といった事がお手上げ状態の作品群があります。それが二番目にあるこの古美術作品、特に日本で古美術作品というのは、だいたいまあ日本の古美術作品なのですが、うちの場合、特に古代エジプトのものというのが多数所蔵されていて、それが必ずしもいい状態にないものも同時に、実はこれへの対策がお手上げなんですよね。それは、エジプト美術修復の専門家というのは日本では一人もいない。ということなんです。そういうふうな事も一つの例として挙げたいと思います。

そういった事で、最初にうちの美術館における最初の本格的な修復として、1963年の9月に行われたフランスの修復家のジャック・マレシャルさんの修復の事について、まずお話したいと思います。このジャック・マレシャルさんが - この教え子に例えば黒江光彦さんをはじめとして、いわば日本のかつての、そして今も活躍中の、すぐれた修復家を養成した人物としても知られておりますけれども - うちの美術館に来られて、こういった作品を修復したいきさつというのは、まず実は国立西洋美術館に展示されている松方コレクションの修復に来られて、松方コレクションの修復をするのであれば、それと双璧をなす大原コレクションも調べにいったら修復しようという話で、私どもの館に来られて修復を行った。これは、いってみれば私どもの美術館における美術作品の本格的な修復の始まりととってもいい、ひょっとしたら日本におけるヨーロッパ関係の美術に関する、いわば本格的かつ近代的な修復作業の草分け的な事象だったのではないかと思います。

ただそこら辺の資料的な検討を行っておりませんのでこの事はこれからの課題でもあります。ただその期間が結局9月7日から18日までの、ほとんど10日あまりの日にちで私たちの美術館にある美術作品をできるだけたくさん見て修復をしたいという事でしたから、応急処置にほとんど終止していったようです。

結局、対象になったのがボナールの『欄干の猫』等10点、しかしその中でデュフレヌの『モロッコの市場』という作品は、裏打ちまでやって、かなり本格的な修復を行いました。デュフレヌの『モロッコの市場』は今も展示されております。展示替えもあるように、どのように修復されたかという事をお知りになりたければ是非ごらんになってください。

これがですね、ジャック・マレシャルさん、この場所というのがひょっとしたら

大原家の米蔵の中じゃないかと思うのですね。ああいう格子戸もありますから。それはともかくとして、このマレシャルさんが両手をこのように載せているものなんですけど、これが実はデュフレヌの『モロッコの市場』の裏面です。

で、これをどういうふうに裏打ちをしていくかという事を今検討中なわけですね。最初は部分的に修復していけば、とにかく時間が、日数が10日しかありませんでしたから、かなり応急処置みたいな形で続けていったのですけれど、これに関しては絵の具の剥離とか、そういった事が恐らくかなり深い部分まで進行して、しかも非常に広い面に渡って行って、このキャンパスに亀裂のようなものが走っていますけど、いわゆるこういうふうなものも言ってみれば表面のダメージの大きさを表しているんじゃないかと思えます。

次お願いします。おそらく裏打ちが終わって表面の処理に移った地点じゃないでしょうか。マレシャルさんの後ろにある壺は浜田庄司の壺です。

次お願いします。これは最終的な仕上げで、おそらくニス塗っているところだと思います。これは実はここにも書いてありますけれども、その修復における理論・理想・現実の差というように書きましたけれども、実はこれ表面をニスで仕上げる、ニスの塗り方というような事は実は絵画作品のいってみればスタイル、様式、時代をおって変わっていくその絵画のスタイルそのものにちゃんと合っているかどうかという事が色々な問題になってくるのです。

これは本来フランスとかベルギーによってそれぞれやり方が微妙に違うかもしれませんが、伝統的な油絵の修復方法は、いわゆる伝統的な油絵、つまりしっかりと白で下地を塗って、その上に薄くといった油絵を何層も塗り重ねていくという、要するにオールドファッションというか、つまり本当に古典的な絵画を対象とした修復方法があるのですね。結局それが原理的に言えば、馬場先生がおっしゃった日本画のその裏打ちの方法と原理的にはほぼ同じであります。油絵の場合は先ほど申し上げた、下塗りからどんどん塗り重ねていく、つまりキャンパスと絵の具と非常に大きな層をなしている。ちょうど臼井先生が言われた壁土のようにそういう層をなしているの、結局それだけ裏打ちの方法というのかなり重労働になってくるし、複雑なものになってくると思えます。

具体的なやり方は、ワックスと樹脂を混合した接着剤、今回本職の修復家の大原先生の前でうる覚えの知識を披露するのは非常に心苦しいのですが、そういうふうなもので裏面からずっと塗布して、それを熱したアイロンによってずっと伸ばしていく事によって、その樹脂を滲みわたらせて、結局そのキャンパス、それから地塗りの部分、表面の絵の具までかっちり固定させていくというのが1つの原理です。ところが、実はこういうやり方というのは、印象主義以後の近代のヨーロッパ絵画、後にはそれを継承した日本の洋画もそういう事になるのですけども、では結局、しっかりしたそういう地塗り層を作らずに、最初から絵の具をじかにキャンパスになすりつける事によって、その表現を出していく、そういう方法が生まれてくるのです。

そういう事になると、実はこの特殊なワックスを主体とした接着剤によるこうし

た裏打ちの方法というのは、キャンバス自体の色を変えてしまうわけですね。で、そういう修復を受けた作品の裏を見ると、真っ黒けです。要するに接着剤が染み渡っている証拠なんですけども、それが結局地塗り層がないようなところに浸透してくる。結局絵の具の表面を、色そのものを変えてしまう危険性があるわけです。プラス表面のワックスですね。このワックスはニスですね、バニッシュですね。これっていうのは大体伝統的な絵画では非常に艶があります、光沢があります。ところが、印象派以後の作家達っていうのは、非常に光沢がない、どっちかというマットな絵肌というふうなものを尊重するようになってきたわけです。

私どもの美術館のコレクションの質を受け継いだ洋画家の児島虎次郎という人も、実はベルギーで印象派の影響を受けて、伝統的な描き方から新しい描き方へ変わっていったわけですが、そうした作品の修復も、かつては光沢のあるニスの仕上げによって処置しているわけです。という事は結局時代の変遷によるそういう絵の表面の変化というものと、結局専門の修復家の技術というものとの間にある種の差ができてしまっている。ところが実はこの時、イギリスの現代作家のベン・ニコルソンという人の抽象画もこの人は一応修復しているわけです、その仕上げのニスを塗る時に、記録は残っているのですが、これは本当に例外的に、これは最初の本格的な修復ですから残っているのですが、この中にベン・ニコルソンのバニッシュというのは非常に乾いたバニッシュを使う。つまり、非常に艶のないような処置をした、こういうふうな事はモダン・アートに使われている。だから、ある意味では抽象絵画に類するものに関してはそういうバニッシュを使うんだというふうな認識をある程度は持っていたという事です。

つまり馬場先生の言われていた見栄えをよくするための修復から、いわゆる近代的な修復へ、そういう近代的な修復っていうものを確立しつつある段階にきているわけで、だから根本的に言えば、この人達の考え方もいかなれば現状復旧の意識、つまりそこに新しく加えるものは必ずもとに戻す事ができる、色付け作業をするのでも油絵でもけっして油絵の具で色さしをせず、いわゆる水性絵の具で使って色さしをして、そういうふうなものがまた復旧できるような処置をするわけなんですけど、しかしこの絵の具の艶という事に関して言うと本来スーチンとか、あるいはデュフレヌの影響を受けた20世紀前半の流れにある作品は、こういった形の本当はマットな画面を保っていたはずなんですけど、私どもの美術館に来られてスーチンの作品をご覧になられるとわかるのですが、ピカピカです。非常に艶やかなニスが塗られております。

こういうふうな事は私どもの美術館だけではなく、よその美術館の作品なんかを見た場合でも、例えばゴッホなんかの作品の表面は非常にピカピカである例とがあります、さらにこういうふうに裏打ちをする時に非常に熱したアイロンによって接着剤を広げていく時に非常に強いプレス、力がかかるわけですね。そういうふうなのが災いして、例えばゴッホだとか、印象派の画家だとかのいわゆるタッチというものは非常に凹凸があって、その凹凸によっていわば描いている、生き生きしたプロセスというものが、高級複製画みたいな、ベタツとした板みたいな状態になっ

ているような絵画の作品も見た事があります。そういう点でいわゆる印象派以後の絵画そのものの表現の仕方の変化と、こういう伝統的な修復技術のそれに対する対応の仕方というふうなもの間に一つのずれみたいなものが生じていたんじゃないのかなと感じます。

これはやっぱり、仕上げの修復、色さしなんかをやっているところだと思います。次お願いいたします。さて、これが「二人の労働者」、1976年にマレシャルさんのお弟子さんである黒江光彦氏によって、非常にかなり状態が悪かったというので裏打ちを含む修復をやったわけですけど、その時に問題になったのが画面の上ですね。

次ですが、何か「しみ」みたいになっておりますが、実はこれはある字が書いてあってそれを後になっておそらく作家の手で塗りつぶしたものです。この中にはある種のメッセージが含まれているんじゃないかというんで、これは美術館側の了解を得て洗い流しました。

次お願いします。わかりますかね、これローマ字で書かれてあるんですね。「労働階級は自覚す、生存を不合理なる社会に強いられつつある事を」、先ほどの臼井先生のお言葉とちょっと響きあう所があると思いますけれども、つまり実はこの前田寛治という人はパリに居た時に、日本人のマルクス主義の思想家の福本和夫という人と非常に親しく付き合っています。自分自身もそういう社会主義の思想に共鳴していたわけです。1925年に前田寛治は帰国します。その時この絵も一緒に持って帰ったのだと思います。

ところが、1925年は日本で治安維持法というのが施行された年でもあるわけです。つまり、思想的な取り締まりが非常に厳しくなった。だから、前田寛治自身の記録を見たことがないのではっきりとはわかりませんが、つまりこういうふうな文章書いちゃった、これはやばい、という事で急いでこれを全部塗りこめてしまったのではないかな。だから、それをあえてもう一度復活させた。

つまりこれはこの『二人の労働者』を描くための本来の意図のいわば表れとしての文字が、しかも赤い目立つ文字で書かれてある。だから復旧させた事は評価されるべき事だろうとは思いますが、先ほど鈴木先生が言われたように、それを隠してしまったというのも言ってみれば一つの情報であり、一つの歴史的な痕跡でもあるわけなんですよ。だから、それがなくなってしまったという事は、要するに結局修復する事によって失われたものである。非常に似たような例として、私どもの美術館の代表的な作品として、エル・グレコの『受胎告知』があります。あのエル・グレコの『受胎告知』に聖母マリアの頭上に全部で12個の星が輪になっているんですね。ところがこれはエル・グレコの時代に書かれたものではない。これはおそらく一世代後、おそらくエステバン・ムリーリヨとかそういった人たちの時代になって描かれ出して、要するに聖母が神の子イエス・キリストを生んだわけですから、つまり聖母は人間でありながら原罪を免れている。そういう1つの象徴として頭の上に星を書いたと聞いております。だからこれは一世代後に別の画家によって、頭上に描かれたものである。だから、本来のエル・グレコの作品としてもしこれを徹底させるのであれば、頭の上の星は消してしまわなければならない。だけど、この

時は修復家の人達とかと話したらいいんですけど、しかし、これも星を描いたという事も言ってみれば、それは歴史的な事実であり、その情報なんだから、これはそのまま残しておこうじゃないか、という事で今でも頭の上に星のある状態で展示されています。だからどこらへんまで復旧させるかという事は大変難しい問題だと思います。

次お願いします。さてゴーギャンの『かぐわしき大地』、これも私どもの代表的な作品であるんですけども、これは今から十数年前に、今、実はこれパリのグラン・パレ美術館に、そのゴーギャンのタヒチ島の作品の展覧会という事で、貸し出しておりますが、実はその十数年前にもグラン・パレを含むアメリカとフランスと3つの館を回るゴーギャンの展覧会に出品された事があります。ワシントンのナショナル・ギャラリー、それからシカゴのアート・インスティテュートと、それからグラン・パレ、この主催者側達から実はこの作品に関して調べてほしいと依頼が来たのです。ゴーギャンは実は『かぐわしき大地』に関するかなり色んな習作、バリエーションを描いています。私どもの美術館には木版の作品もあります。これはそういったバリエーションの1つで、実はこれをご覧になったらわかると思いますが、反対側を向いています。こういう例がある。だとするとひょっとしたら私どもの館にあるゴーギャンの『かぐわしき大地』の作品というの、描き直した可能性がある。ちょっとX線で調べてほしい、この時に修復家の先生にお願いして、X線で調査しました。

次お願いします。まずこれが今の状態です、向かって左側を向いています。

次お願いします。X線写真です。つまり、下にはちゃんと反対側を向いている状態で描かれていて、今の状態はその上から塗り直されたのだ、という事が判明いたしました。実際今の顔の部分を見ても、絵の具の層それ自体が周囲と異なった表情を持っていて、ちょっと亀裂なんかが入ったりしている部分があります。結局これは塗り直したってような事が表面の状況から分かるわけですけども、こういうふうな事もエピソードとしてございます。

次お願いします。これがごく最近に実施されました野外彫刻の保存処置の一連の映像です。これは処置前、見るとわかると思いますが、非常に白い筋が入っています。これ緑青の一種です、緑青というのは銅で出来るサビ一般なのですが、本来緑青というのは、非常に綺麗な緑色をしていて、これは今でも室内に展示されているブロンズ作品ではそういう事ができます。非常に艶のある鮮やかな緑の緑青ができて、そういうものは実は非常に堅牢でしっかりしていて、彫刻それ自体を守っている。本来も野外彫刻もそうだったわけです。ところがまさに臼井先生のお話ではありませんが、近代の大気汚染、そして酸性雨、そういったものによってまったく別の種類の錆ができてきました。この錆ってというのが大変不安定な錆、どんどん中に入って、さらに悪性の錆が生まれていって、こういうふうに流れていった跡というのは侵食されていくわけです。

結局最終的には穴が開いてしまうとか、そういう事にまで到る、ある意味では大変恐ろしい状況です。これなんかも、結局修復家の人に見ていただいたところは、

0.1 mmから0.5 mmぐらいの侵食部分などがありました。次お願いします。私どもの方は、関東に工房を構えている、ブロンズ・スタジオという所をお願いしました。このブロンズ・スタジオの中心的存在になっているのが黒川弘毅さんです。この人は作家でもあるわけです。大体この彫刻の修復を行っていた人達というのは、多くが自分自身も作っている、あるいは彫刻の鑄造などに携わっていると、そういうふうな人達が、いわば一方ではこういう彫刻の修復も行うという事が一つの主体なわけです。実は彫刻修復の仕方というのも、これ馬場先生がおっしゃったように見栄えから要するに現状維持、いったような事に変わりつつあって、黒川さん達がやったのは、まさに現状維持という事をできるだけ重視する。「修復」ではなく「保存処置」である、と黒川さんは言われております。

で、最初はこういう陰イオン系の洗剤、一種の中性洗剤できれいに洗ってとにかく埃とかを落とします。

今度は、悪い錆をできるだけ落としていきます。落とすやり方というのは、噴射してやります。噴射しているものは何かというと胡桃の殻です。非常に細かい粉に砕きます。それを圧搾空気でもって、グーッと吹き付けていきます。もちろん、そうした胡桃の粉を外に散らないように、周りはこういうビニールで覆います。もう一つ、こういう風に覆うと、下へ胡桃の粉が、だんだん溜まっていきます。それをまた再利用します。そういうやり方によって他のブロンズの面を傷めずにこういう不安定な錆だけを除去するわけです。

これは一つのテストです。どの程度までやればいいのか、一応こういう風にマスキングテープで周りを保護して、局部だけを胡桃の殻を吹き付けてそういうものを除去していく。周りと比べるとどれだけ違ってきたかという一目瞭然だと思います。

そして一応、この程度でOKということが分かれば、そのやり方で全部不純物を除去していくという工程を行います。

さて、その後行うのが、これ以上、大気汚染や酸性雨から彫刻を守る、保存する作業です。一応、ここでは樹脂を塗布します。但し、その樹脂を塗布するというやり方は、最近良く行われるようになりましたけれども、現状維持という観点から言えば、この樹脂も、決して頑丈な樹脂ではなくて、できるだけ、やさしい、いざとなったら取り去ることのできる樹脂を使います。『インクラック』という樹脂ですけれども、まず、1回塗布します。

これは、非常につやのある樹脂なのでこういった状態です。ちょっと異様ですね。

次を。これは、まだ、部分的ですけれども、つや消しの樹脂をその上に二重に塗布していくわけです。

さて、前と比べるとさらに落ち着いてきました。さらに、この上から、今度は、ワックス、蜜蝋を主体としたワックスを塗っていくわけです。つまり、こういう樹脂とワックスの二重構造にすることで、言ってみれば、外気や日光にさらされることによって、ワックスがだんだんなくなってくると今度は、新しいワックスをさらに塗っていく。そういうことによって、内側の樹脂をできるだけ長期間持たせていく、二重、三重の構造にしてかつ、より丹念に塗り替えていくというやりかた。そ

ういう、やさしいやり方をとることによって、原則としては、現状維持というやり方で修復処置を行ったわけです。この足元なんかを御覧になっていただければ分かると思いますが、筋による汚れなどが完全に除去されているわけではございませんでして、とにかく、危険な状態は免れるまでやりましたけれども、完全に元の状態に復旧するまではやらない。そういうことがその人たちの一つの立場であるわけです。

これは、来年より、吉備国際大学で洋画の修復を担当される大原秀之先生の私どもの館の収蔵するアマン＝ジャンの大作のクリーニングをやっている場面です。アマン＝ジャンのこの作品は私どもの作品であるのですが、倉敷国際ホテルの正面玄関にずーっと展示しておりました。あそこは禁煙ではないので、あの前でぷかぷかタバコを吸っていたようで相当ヤニがべったりとくっついていましたので、それを、大原先生が非常に丹念にアンモニア水を使って、先生、アンモニアでしたかね？（[大原]そうです。うすいアンモニアです。）うすく解いたアンモニアを使って、非常に何日間もかかって丹念に丹念に、ふき取っていただいて、うすよごれてヤニ色だった作品が、本来の明るさを取り戻していくと言うところです。

この話まで来るとややこしくなってくるので、できるだけ簡単にお話します。これは、私どもの方に児島虎次郎が集めたエジプト作品というのは相当数あります。一番、大変なのはこういった石造作品です。こういった作品は、中に相当の塩分を含んでいます。その塩分が、エジプトは乾燥しているのいいのですが、湿度の高い日本に来た時に、その湿度の変化によって塩分が水分をどんどん取り込んでいって結晶が育っていった。それに伴って、本来できていた亀裂や新しいキズができたりしてそこからどんどん石が劣化していき、最後には脱落してしまうということが起きるわけです。これは、石灰石でできています。他にも私どもで所蔵している作品に、花崗岩であるとか砂岩でできている作品があって、それぞれ、結構、危ない状態になっているものもあるし、大丈夫な作品もあつたりします。

先ほどの部分を拡大しようと思いましたが、これ以上拡大できませんでした。

これで終わりです。

結局、申し上げたいのは、吉備国際大学文化修復国際協力学科ができて、これだけいろいろな先生がおられて、工房や研究室ができたと言うことは、大原美術館にとっても大変ありがたい事です。今までは、個別の工房であるとか修復家の人たちとその時その時に応じて契約を取り交わしたりして、修復をしていたりしたわけですが、ここで、大規模な研究機関と連携をとることによってもっと私どもの持っている作品の修復とか保存とかに関することが、もっとスムーズにかつ、合理的に行われていくことが予感されます。こういうことに関してもっと、いろいろ申し上げたかったのですが、時間が押し迫っておりますので、大変、尻切れトンボになってしまいましたが、大変申し訳ありません。『文化財はいかに活用されるべきか？』ということの卵みたいな、種みたいなものが少しでも発見できたらよかったですかなと言うところで話を終わらせていただきます。

パネルディスカッション テーマ「文化財修復情報の過去・現在・未来」

司会：ただいまご紹介頂きました。下山でございます。ご講演頂きました先生方ありがとうございます。改めてご紹介したいと思います。まず最初に「修復時に蓄積された文化財に関わる情報、修復技術の情報」と題してご講演いただいた馬場秀雄先生でございます。

馬場：馬場です。

司会：馬場先生の方からは絹本に描かれた著色真言八祖図の修復の場面が詳しく報告され、問題提起として“修復技術を広く公開していく必要がある。それは、より良い修復技術を築き上げていくために是非とも必要なことである”との内容でした。

次に、書籍・文書資料を中心とした資料保存と情報についてご講演頂いた鈴木英治先生。鈴木先生の方からは、大きな問題提起がありました。“得られる情報の利用の可能性と価値の検討が必要”だというご指摘がありました。

そして、3番目、臼井洋輔先生にお話を頂きました。「文化財修復と行政 - 文化財はどのように取り扱われるか -」、行政との関連でお話がありました。そして、臼井先生は、文化財の修理から得られる情報は“どのように取り扱れたか！”を考えるのではなく、“これからはどのように取り扱うべきか！”考えるべきであるとの問題提起もありました。その他に、修復に携わった技術者、研究者、行政担当者は、その情報を共通の財産とすべきである。そして、その情報を公開していく“センター的な機能を持った組織もこれから必要になってくる”というお話がありました。

4番目には大原美術館の守田均先生から「修復情報はいかに活用されるべきか」というお話がございまして、現実の問題として美術館には修復情報が非常に少ないという問題提起です。その現状についてお話があったわけです。

そして、この4名のパネラーに加えまして、西洋絵画の修復を实践されております、大原秀之先生をご紹介したいと思います。

大原：大原です。

司会：それでは、早速、パネルディスカッションに入りたいと思います。テーマは「文化財修復情報の過去・現在・未来」でございます。まず、ご講演の壇上には登られませんでした大原先生からお話をうかがいたいと思います。大原先生は、油絵といった近代絵画を中心に修復を行っています。守田先生の話にもあったように、油絵の修復はテカテカにニス塗っていいのか？そんな問題も含めな

がら、大原先生からスライドを交えながら現状の修復情報の取扱について少しお話を伺いたいと思います。

大原：よろしくお願ひ致します。今4名の先生方の講演を聞かせて頂きまして、大変ありがとうございました。私の専門分野は、西洋美術の修復、いわゆる油彩画あるいは油絵、現代美術のも含まれていますので、一概に油絵というのは、本当の所は間違いで、アクリル等も私の修復の範疇でございます。それで、最初にお話くださった馬場先生の東洋美術修復の所でも、分野は、馬場先生と私では少し違うのですが西洋美術修復、油絵修復の傾向と致しまして、私、長年、ドイツのデュッセルドルフの美術館で勤務いたしておりました。

その時、1970年代の当時のドイツの修復技術というのは、とにかく、完璧に、先ほど臼井先生がお話くださったように、完璧に修復するという国民的な言うか傾向がありまして、ヨーロッパの他国、フランス、イタリア、オランダ等ありまして、修復のニュアンスが若干違っております。

ドイツの場合は非常に完璧にという方向でかなり進められていました。完璧というのは、ちょっと間違えられちゃうのですけれども、決してやりすぎという意味ではありません。但し、その70年代はそうだったというのは、それがこの10年ぐらいのヨーロッパ、アメリカ含めて西洋美術の修復の技術が進んできて、それが日本にも取り入れられてくる感じになってきます。

ヨーロッパでの修復というものがドイツも含めて、やり過ぎない修復、すなわち、極端に修復を抑える修復という方向に変わって来ております。それは非常にいい事だと思ひます。先ほど、守田先生のお話の写真の中のマレシャル先生が、ワックス、蜜蝋で修復なさったのがうんぬんという事ではないです。1960年のマレシャル先生が修復なさったあの技術は1960年代にとっては当時の最高の技術でした。私がドイツで学んだ事は、当時は最高だったと思ひます。ただ、それが、今、当時のまま修復したら現在最高かどうか分かりません。それはなぜかという、修復材料が年々非常に新しいもの・良いものに開発されております。ですから、例えば、昔、医師免許をとったお医者さんが50年前の技術で今手術したら、困るかな、問題がいろいろ出てくると思ひます。でも、その50年前は最高だった。この考え方に似ています。そういう事を唱えて、考えていきたいと思ひます。今回、4名の先生がどういふお話をなさるのか分かっておりませんでしたので、写真を用意したのですが、あくまでもこれは修復スタジオで現在取り掛かっている2点の作品について撮ってきました。

それで、問題提起、これは、技術的云々ではなくて、問題提起を行いたいと思ひます。これはデュッフィーの油彩画です(写真1)。これはその裏側です(写真2)。典型的なフランスかどこかで修復されたためにその水張り、修復した後に水張りをしてしまったという20 - 30年前に非常に流行した修復家が修復した後に水張りのテープをぐるり貼っちゃうという百害あって一利なしというあまりいい方法ではありませんという例です。それでこの作品は裏打ちされてい



写真1 デュッフィーの油彩画

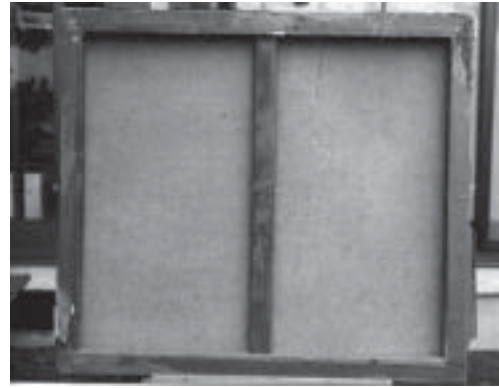


写真2 裏側



写真3 裏打ちの状態1

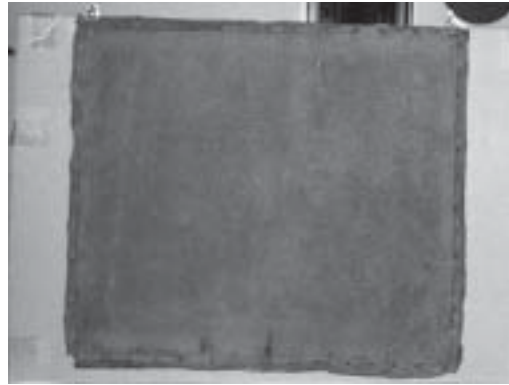


写真4 裏打ちの状況2

まして、そしてそれが非常にボロボロな状態で裏打ちされていました(写真3)。そしてこれは蜜蝋でなくて膠で貼り付けられてものです。それでこれはもう裏打ちされたものは必要ないので取り払ってしまおうという事でとっているところです。これが取り払った後の写真です(写真4)。なぜこういう写真を出したかということ、裏打ちをされている作品が結構美術館等で多いんです。それで一時期非常に裏打ちが世界的に流行になってなんでもかんでも裏打ちしました。裏打ちというのは、作品の裏からキャンバスを接着剤で接着したわけですが、



写真5 傷の拡大写真



写真6 松本 俊介の作品

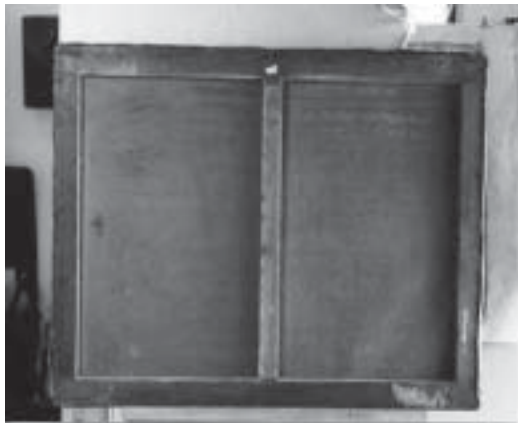


写真7 松本 俊介の図の裏側

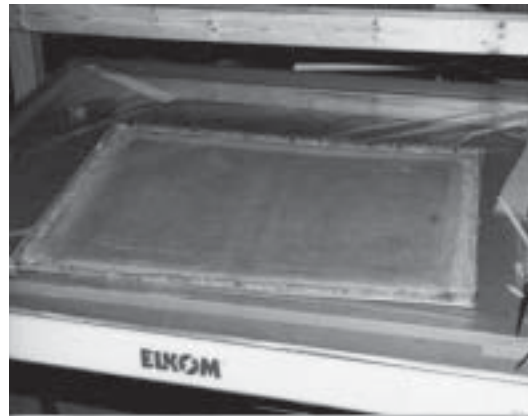


写真8 木枠をはずした状態

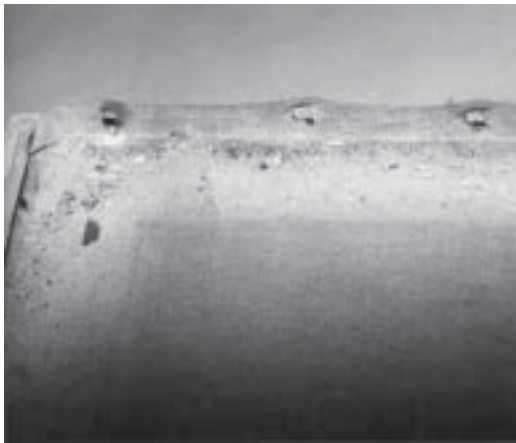


写真9 木枠を外した状態2



写真10 使用されていた釘



写真11 フランスの税関のスタンプ1



写真12 フランスの税関のスタンプ2

たまにはオリジナルの絵の裏サインなどが入っているにもかかわらず裏打ちされるといふ事もあります。でもこの作品にはそういう事はなく上のほうにただ傷があるというだけでした(写真5)。はい、これがその拡大図です。

これは、今、同時進行で行っている、松本俊介の作品です(写真6)。これは裏(写真7)。これは修復する時に非常にベロベロ状態です。これをプレスして

平坦にします。そのために木枠を作品から取り除きます。木枠をとった後です(写真8・9)。どういう釘が使われているかというこれも非常にさびているので捨ててしまえというそれっきりですが、この絵は50・60年前の作品ですからそれほど古いと言う事はないんですが、それが300・400年前の作品であれば、その釘自身も非常に情報を伝達する資料になるので決してこれは邪険に扱ってはいけません(写真9・10)。これは薄くてちょっとわからないのですけれども、裏に丸いスタンプが押してありますが、これはフランスの税関がフランス国外に出す時に押したスタンプです(写真11)。これは今は使っていないので、これがあるのは大体、1900何年ぐらいかなという事が分かります。それによって、真贋本来、本物かねこれはという時に、確かにこれは何年ごろにフランスから外に出た、それまではフランスにあったという証拠になります。これもそうですね(写真12・13)。これは絵の裏に、木枠のところに押されていたギャラリーのスタンプです。どどこギャラリーがうちの店で扱いましたよというラベルです。これ自身は作品ではありません。



写真 13

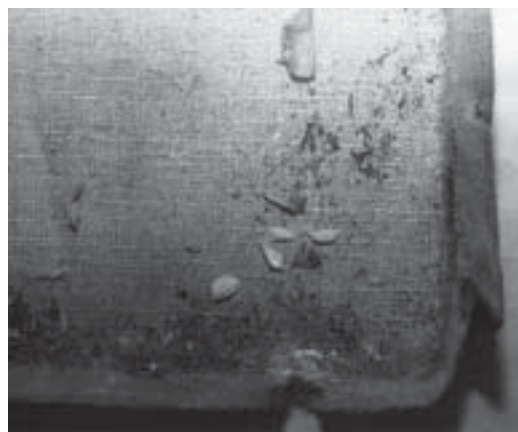


写真 14



写真 15

写真 13 フランスの税関のスタンプ3

写真 14 木枠に入り込んだゴミ等

写真 15 神奈川県警鎌倉署

先ほどの鈴木先生の資料の世界ですので、我々油彩画を修復するには、こういうものも保存するという事を考えていかなければなりません。鈴木先生と来年度から一緒に仕事をする事になっていきますので非常に文化財総合研究センターは有効になると思います。

これは先ほど、木枠をとった後に、ゴミが入ってしまうものです(写真14)。もし、裏板がついていれば裏からゴミは入ってこないものですが、昔のものは

裏板はついておりません。これを拡大した写真です。こんな感じになっています。これはどうするかというと掃除をして捨ててしまうんですが、本当は、臼井先生がおっしゃったように、文化財は宝の山、このゴミが私にとっては非常に宝に思えてくるんです。但し、なんていうんですか。自分でプライベートでやっていますとここまで研究できないんです。これはなぜ面白いかというとこれは絵にとってどうって事ないですが、絵の変遷というか絵が本当に何処にあったか、糊殻みたいなものが出てきて、これは何なんだろう、その事によってこういう分析ができるのではないか。これはおそろくだれもいままでやってこなかったのでこれこそ将来、分析しても何にも出ないかも知れませんが、でもおもしろい事だと思います。

最後に、この写真をお見せいたします(写真15)。これは、私の工房のある鎌倉の警察写真ですが、ここには科学捜査部門はないのですが岡山県警とかだったらあるんじゃないんですか。そういうところで科学的な指紋とかやりますよね。そういうところとタイアップして埃とか泥とかこれは髪の毛とかこういうのがひょっとしてできたら面白いだろうなあという予告なのですが、何かつながりができたらと思います。絵を取り巻く環境、もちろん絵の中の顔料の分析はもちろんでありますけれども、こんなゴミ一つとってもいろんな情報の根源がいくらでもあるという事をちょっとそれだけでだけさせて頂きたいと思いません。終わります。

司会：ただいま大原先生の方から絵画の修復には時代的な変遷があり、絵画一枚の油絵を取ってみても裏にあるゴミ、はがれた顔料、そういった非常に貴重な情報が隠されている、宝の山のようなものが文化財だ、というお話でした。それでは、大原先生もディスカッションに参加して頂いて、一つ皆様に問題提起したいと思います。今までの総括になるかも知れませんが、日本における修復情報の取扱というのは、例えば、海外と比べてどうなのでしょう、この点について一つご意見をいただければと思うのですが、ドイツで15年間修復の勉強をされた大原先生はその点はどう思われますか？

大原：現在、梱包業者にはヤマト運輸、日通他にも沢山ありますけれども、かなり技術がわかってきて、それで、非常に優秀です。ところが、私ドイツから帰国した1990年ぐらいですがそれから10年間でものすごく進歩しています。

当時はまだまだ全然わかってなくて、例えば、九州の展覧会場から東京の展覧会場に美術梱包の業者に頼んで絵を運送した場合に、現在はもう、空調のしっかりした、ゆれない、エアサスペンション付きのトラックに全部作品を入れて運びますけれども、ひょっとした事で目を離して東京でお願いしますと言って待っていると、真冬の2月に幌がついたトラックで持って、着いてしまったから仕方なかったんですが、バックが黒い油彩がだったんですが、それがもう曇ってしまっていた。いきなり寒い零度近いところから20度の美術館の中に

入れたわけですから。「何やってんだ」と言ったら。「こんなのしょっちゅうですよ」というのが現状でした。今は口うるさくいつているもんで、全くそんな事はありません。

司会：いわゆる文化財の取扱をどうするのか、どのように扱わなければならないのか、実際にそれを運送する会社で教育がなされていないという一つの事例をお話して頂きましたが、工房のお弟子さんが海外で働いておられる馬場先生はどのように思われますか、日本における修復情報の取扱と海外における文化財から得られる情報の取扱はどのように違うのか、この点についてお話しください。

馬場：私が一番感じるのは、例えば、海外と日本の一番違う点は、海外の美術館、例えばワシントンにあるフリーアという美術館に私のところにいた人間が現在勤務しているのですが、この美術館では、我々修復をする人間は保存科学部というところに勤務致します。美術館の中には学芸部、保存科学部そしてこの中に修復室がございまして、それらが、例えば一つの作品を修理するという時には、修復をする人間からもこういった風にやっていくという修理方針が出され、それをこんどは科学部側から、科学分析を行い、材料や、修理方針について保存科学に沿っているかの検討が行われます。そして、当然、美術的、美術史的な観点から、学芸員が検討いたします。一つの場所でその三者の検討、話し合いがきちり行われた後に、実際、修理が進められていきます。非常に理想的であると思います。けれども残念ながら日本の場合は、修復家が館に勤めているというのはほとんどないと思います。

ほとんどは、業者というかたちで、美術館からの依頼を受けながらやっているというのが現状です。例えば、科学的に調べたいとか途中で色々な事が出てきてもすぐ対応ができない。このごろは京都の修理所とか奈良の博物館の中に修復所ができましたので随分、私から見れば変わってきたとは思いますがけれども、ほかではまだまだです。やはり、この三者の立場からの十分な話し合いの出来るシステムができたらいいなと私は思っています。

司会：ありがとうございました。たとえばフリーアはどうでしょうか。修復の過程でいろんな情報が取り込まれていく、それが記録されていくという事になる訳ですが、その得られた情報というのは、一般に公開しているのでしょうか。

馬場：当然、国立の美術館ですからかならず研究者に対して公表されるという、公開の義務という原則の基に立っています。そしてその色々な報告は当然美術館から記録として出ているわけです。

司会：ありがとうございました。日本の場合、美術館や博物館には、馬場先生のお話にも出ましたように、保存科学部、修復部といった組織が無いのが当たり前

の世界です。このことは守田先生のお話にもありました。そういう中で、例えば、修復の過程で得られた情報というのが、どうかたちでフィードバックされてくるのか、この点は守田先生どうでしょうか。つまり、修復を外部にだします、その結果、作品はきちんと戻ってきますが、修復の過程でどういった情報が得られたか記録や報告が、どの程度されているのでしょうか？

守田：最近では、写真、映像など詳細な報告書が送られてきます。以前は、報告書等ないのが当然で、「きれいになって良かったね」という状況がほとんどでした。最初のマレシャルさんの調査に関しては大雑把ではありますがけれどもある程度記録は残っており、こういう事は非常に稀有だったと思います。

司会：ありがとうございました。最近では修復の過程で得られた情報は、だいぶフィードバックされてくる時代になってきたようですが、そのフィードバックされた情報は、どうかたちで利用可能なのか、鈴木先生の講演の中で一つの問題提起があったわけですが、鈴木先生にお伺いします。それを利用する価値とコストという問題を含めて、海外の場合、日本の場合、例えば紙史料といった場面を踏まえて、どのような状況にあるといえますか。

鈴木：紙については、虫食いの穴の欠損の修理などで本紙と同じような質の紙で、しかも時代を経た古い紙を使うとのが最良といわれていましたが、現代ではそのようなものを使わない。まず、使えないといった理由もありますが。修理の対象と紙質をあわせるだけでなく時代もあわせるのが良いといわれて、あまり価値がないと思われる古文書や書籍の空白部などを使用していたのですが、現在はそのようなものも安直に破壊するものではない - いつそれが価値を見いだされとも限らないということですね。そのような反省から基本的には新しい紙、といってもある程度寝かした紙を使いのが一般的です。

それからさらに発展して、同じような紙質の紙を漉いてしまおうということが行われてきています。しかし現在ではその技法が失われていると紙もあり、その技術をもう一度復活させて漉いて貰う訳ですが、そのために文献調査、現物の調査、紙質分析等が行われ、それをもとに紙漉きさんが再現するわけです。その過程で、新しい知見、われわれが伝承として聞いていたことが実は間違いであるというようなことが発見されています。文化財修復という機会が無ければ、そのような現在需要のない紙を復元する事などまず無いでしょう。

そのような技術の古い技術の復元や、伝統的技術の維持という事に、修復の世界は大きく寄与している事は確かです。但し、修復記録そのものは、最近、繊維の分析方法などは研究報告書として、われわれが手に入れる事も可能になってきていますが、すべての情報が入手出来るわけではありません。もっと幅広く情報公開されて、紙漉きの現場で論議されるようになるとより面白い話になるのでは、と思います。

司会：ありがとうございました。紙の復元を通じて昔の製紙技術が見えてくる。逆にいえば、そういう製紙技術が現在に活かさないかということまで展開していけるような予感も致します

白井先生にお伺いいたします。行政として、そういう文化財を通して得られる情報を広く公開し、その利用をはかる施策というものがまだまだ足りないという事ですが、そういう行政としての活動をどこかスタートしているところがありますか。

白井：あります。例えば、今、松山城の修理をしていますけれども、こういう修理した後というのは公開して、どこを修理したか明記するわけですが。五の櫓、六の櫓等を修理した時は、こういう建材をこういうところにこういう技法でしたという資料館を同時に創っています。国の事業であれば、そこまでいけるわけですが、そういういい例があれば展開されていくわけです。行政という立場は、直す人、依頼する人との間に立っているわけですから。それをうまく、間に立つという事は決して悪い事ではなく、アメリカの社会の中ではこういうすごい技術を持った人あるいはアイデア持っている人、研究業績をあげている人と、一般庶民の間をつなぐ人、インタープリンターを高く評価します。日本はまだ高く評価される立場にないので、行政は、税金でやっているのだからしなくては行けないという発想がある。行政こそがそういう立場にあり、あるいは学芸員もそうだろうとおもいます。そういう良い例はいくらでもあるし、悪い例もある。せっかくやるチャンスや得た情報は、本当に県民、国民みんなのものですからこれを次の時代に生かさないとするのは絶対ないと思います。

司会：ありがとうございます。白井先生のお話を聞いていると、大変期待がもてるお話もあるわけですね。以前、白井先生から、昔の刀剣の技術がトンネルを掘る機械の刃物の技術につながったことをお聞きしたことがあります。そういうものに文化財から得られる情報を広げていく事が大事な事に思うのですが。

さて、先ほど守田先生のお話にありましたように、例えば修復を依頼する、そこから修復記録が戻ってくる、最近はデジタル画像化したものまで入って詳しくなっている。そこで、守田先生にお伺いしたいのですが、ミュージアムショップとして、そのような情報をどのように活用すべきであるとお考えでしょうか。

守田：いかに活用されるべきかを検討できればいいな(笑)。

司会：重ねて難しい質問をして申し訳ございません。ただ、私が思うには、美術館に行って楽しい時間を過ごしたいと思うときに、修復で得られたデジタル画像が並んでいる。例えば、この絵にはこのような文字が隠されていた、その画像情報を一緒に見ることができれば大変楽しい。そういう展示に変わっていくような気がするのですが、どうでしょうか。

守田：それはそれで一つの方向であると思います。修復によって分かってくる事は実に色々な事があるので、絵画そのものの構造、下塗りがあるとか無いとかそれによる状態等についても一つの面白い情報です。児島虎次郎は、東京美術学校の学生時代とベルギーでの印象派の影響を受けた時の絵画の構造は大分違って、美術学校の学生時代の作品というのは、非常に古典的なしっかりした白い下地をつくった上にうす塗りで塗り重ねている。ベルギー時代は、まさに印象派やり方で、キャンバスにじかに厚塗りして、使う絵の具の主体もかなり変わってくるという事などがあります。そういう風な絵がもっている表現的な見え方とうまい具合に結び付けて掲示できる事から興味深い事がわかってくるかも知れない。

司会：ありがとうございました。臼井先生は、岡山県立博物館の副館長をされていたのですが、現場で情報を生かすとしたら、どうかたちがあるでしょうか、その点をお話いただければと思います。

臼井：博物館学芸員というのは展示したり、調査したり、研究したりするわけですが、新たに分かった情報とかいうのは、講座を通じて公開するとか色々あるんですけどもその中で一つ思うのは、いわゆる歴史系の博物館というのは、科学系のところには非常に弱く、反対の館は反対の事があるのですが、そういう事がネックになって丸投げしてしまう。これでできたなぁという感じが往々にしてあるという事です。これをちょっと直すだけでもものすごく豊かになれるわけですが、特に、博物館情報というのはテクニックだけの問題ではなくて、やはり、人間が生きていく上でものすごく参考になる、ヒントになるというかそういうものがいっぱい出てくる。それをいかに伝えるかという事を、これからは目指さなければならぬと思います。その事も討論したり、情報を集積する事で、加速度的に利用が出来るのではないかと考えております。

司会：ありがとうございました。今日は、文化財というものの中に沢山の情報が隠されている、文化財は宝物である。そして、文化財から得られた情報は、過去どのように取り扱われ、現在はどうかであるか。さらに、未来はどうかあるべきか、といったディスカッションでした。

会場の方でどなたか問題提起、ご質問があればお願いしたいのですが。パネラーの先生のどなたにでも結構です。あるいは全体でも結構です。

富岡：鈴木先生にお尋ねしたい事があります。岡山理科大学の教員で、考古学が専門の富岡直人です。今お話を頂いた文化財の分野と同様に、考古学の世界も情報が非常に増えてきております。特に自然科学的分析が増えて沢山の属性データが分かるようになってきています。しかし、一方で日本全体の景気が低迷し

てきている事や、公共事業が減少し、発掘件数が減るなかで、報告書製作費用が抑えられてきています。分析すれども、出版費がつかず公表出来ないというケースさえあります。私もこれまで、70-80件の報告書の自然科学的分析を部分的に担当して参りましたが、出版できた場合でもページ数の限定でデータの全てを出せないというケースもあります。このような問題を解消すべく最近の考古学の報告書ではPDFファイル等にしてホームページ上で無料公開するという流れもあります。特に、保存処理中のゴミの事とかも発表にありましたが、修復の際に出てくる多数の情報を報告書という形だけではなくて提示できるような方法があれば事例をあげて教えていただきたいと思います。

鈴木：修理の報告に関しての情報というのは、基本的にはほとんど公開されていないのに等しいです。例えば、学生の皆さんがどこかの修復工房の資料を手に入れようとするとかかなり難しい。学生とは限らず一般の方でもそうですが。というのはどこかの工房で報告書を年次的に作っているとしても、それは、基本的には関係者、関係機関に配布して残ったものを例えば、教育に利用の目的というような理由でもらう事は可能ですけれども、基本的には販売などされていないのが現状です。やっと報告書というものを外に出してもいいかな、出さなければいけないかなというのが現状だとも思います。馬場先生の方がお詳しいと思います。

司会：馬場先生どうでしょうか。

馬場：鈴木先生がおっしゃったとおりです。確かに、販売されている修理報告もあるのですが、それぞれの工房の関係のところに配布される程度です。われわれが、手に入れる事は難しいというのが現状です。これからは、公開して広くお互いに刺激しながらいく事が必要である。一番大事な事は、修復する作品のためにはどういう事をしたら一番いいかという事をその原点に立ち返ってきちんとやっていけば、公開もみんなが理解できる時代が来ると私は思っています。

司会：ありがとうございます。修復記録とその公開という問題は、非常に大きなテーマなのですが、大原先生が海外で修復をされた場合、他の修復機関から、あるいはその作品に関する過去の情報・修復記録などは、どのように入手されたのでしょうか。

大原：私が所属していたのは公立の修復研究所でしたので、まず、私達の修復研究所で修復されたものは、すべて、修復の記録をとり写真をつけて、すべて保管されております。ただ、プライベートの作品には個人所有のものやギャラリー所有のものに関しては、どこを修復したかを出されては困る事もあり、全作品に関しては出来ないのが現状です。

司会：良い事例がでました。公開できないものもある。公開できるものもある。その作品によって、利害関係によって違うという事でしょう。他にご質問はございませんか。

森：高梁市教育委員会の森宏之です。シンポジウムでは勉強させて頂きました。臼井先生のお話では行政はどうあるべきかで問題提起頂きました。私の専門は考古学ですが、主に、不動産文化財、石垣、城、建物、遺跡の修理などを行っています。この関係で修理報告書の件で、今話題になっています、絵画、工芸品、書籍の修理に関して報告書が出てないのが現状です。我々が、一番、情報を得ているのは建築史学会などの学会誌からが多く、今後、大学の研究紀要や学会誌などで情報を蓄積されていったらよいと思います。研究センター的な活動でそのすべてを網羅するような活動をされる事を期待します。余談ですが、大原先生の額の裏のゴミの分析ですが、城郭研究会のメンバーの中に大阪府警の科捜研のメンバーがおり、彼の専門は筆跡鑑定なのですが、山城に上り測量などをやっています。

司会：時間も迫ってきたところですが、今日のテーマ「文化財修復情報の過去・現在・未来」については、これからもディスカッションを続けていかなければならないと思います。最後に、先生方から、一言ずつ、文化財情報の未来について“こうあるべきだ”と思われることをお話し頂きたいと思います。馬場先生から順にお願いします。

馬場：やはり、我々は修復の現場の人間として、修復の過程で上がってくる情報、疑問を出来るだけ発信していく事につとめていく。お互いに自分のところから出た情報は公開する、相手も情報を公開するというキャッチボールが行われないと次に進めないわけで、情報がなかなか公開されない理由の一つに、採るばかりで自分のところからは出さない。せっかく公開された情報の一箇所だけを取り上げて批判を行っていく、できればそういう事をやめて、それぞれが前向きな姿勢でやっていく事が必要だとおもいます。

司会：ありがとうございます。鈴木先生お願いします。

鈴木：修理だけでなく書籍について知りたい事が沢山ありまして、素材と構造についてはあまり研究されている例が少なく、こういう事をやっている人たちと修理をする、修理をする時には必ず解体するという事が伴う事が多いので、研究のためにはまたとないチャンスです。研究者達とうまくデータを交換できるような機会を作るとい方向ができれば、本の世界の研究が進むのではないかと思います。

司会：ありがとうございます。臼井先生お願いします。

臼井：情報というものがあって大事な情報があってもなかなか公開されてないと皆さん印象的もとったかもしれませんが、実は、税金でやっているような文化財の修理はそのものが存在する市町村の文化財担当者に聞けばどういう風に修理したとか、どのようであったか、調査報告書はここにありますがといった手立てがあります。

情報というとネットを流れているのが情報だと勘違いしている人もいますが、足しげく探せば、必ずどこかにあるわけで、自分で見つけたときの感動や、自分で修理した時の情報や他人の情報でも探り当てたときでも今に生かしたいというびっくりするような情報もある。情報も多様性があり、のびており、集め方もその人なりにあるわけです。ゴミの話題について、平泉の中尊寺の修理の時にゴミを拾って帰った人がいて、マッチ棒の頭ぐらいの大きさのゴミから、アフリカ象の象牙を見つけました。当時は、貿易は広範囲に広がっていた事がわかった例があります。

司会：ありがとうございます。守田先生お願いします。

守田：情報の相互公開によるネットワークが重要であると思います。大原先生のお話にもありましたように、70年代のものが通用するのではなく、新しいものがどんどん生まれてきてそれが個別にそれぞれ異なったやり方をとりつつそういう修復法や情報が形作られてきたと思います。例えば、上野の国立西洋美術館のロダンの修復、真っ黒です。さびによって変色する前の状態に外見はもどしました。ブロンズスタジオの人たちはこの修復方法に不満を持っています。つまり、国立西洋美術館方式の修復方法ももっと公開し、お互いに情報交換をする事によりお互いを高めていく事ができると思います。言葉とか情報とかイメージというものは人間の共有財産で平等に与えられているから人間は文化を発展させてきたんだと思います。美術館あるいは博物館はまさにそういうものです。美術品、博物学、文化財はすべての人に開かれているそういう観点のもとに発展してきたわけですから、情報もまたそういう風に、すべての人間に開かれるべきだと思います。

司会：ありがとうございます。大変良いお話を頂きました。最後に大原先生お願いします。

大原：私は修復の先生ではないのですが、先生から与えたものが自分のものである。外に与えない限り自分は、向上しないという事を言われておりました。こういう機会を得られまして、自分の持っているものを大学ではもちろん。必要とする人にはオープンとする。いろいろな人の修復方法の批判というものはお互いにそれはどうしても出てくるものなんですが、向上のための批判は大いに結構、人を陥れるための足の引っ張り合いは今後絶対やらないでいい方向プラスの方

向のみでディスカッションなりいろんな方法でやっていきたいと思います。

司会：ありがとうございます。皆さん大変ありがとうございました。このシンポジウムは吉備国際大学の文化財総合研究センターが今年の4月に文部科学省から採択されました学術フロンティア推進事業の一貫として行っております。この研究教育事業は5年間継続されます。そして、このチラシにありますように、この文化財総合研究センターが来年の3月に完成します。この施設の中には収蔵庫、東洋美術の修復研究室、西洋絵画の修復研究室、文化財科学調査研究室が完成し、既存の建物でございますが大学の9号館には、紙・文書修復研究室、デジタルアーカイブ研究室が整備されます。さらに、学問領域の広がりとして、文化財情報学といった今までにない学際領域の活動も展開していきます。

今日は、色々な先生方からお話がありましたが、いわゆる利害関係が存在しますと、なかなかその情報が公開されない場合が多いわけです。しかし、この学術フロンティア推進事業は、公開を前提とした研究プロジェクトです。この文化財総合研究センターの収蔵庫に、皆様方から、あるいは地域の文化財をお預かりして、それを実際に修復し、得られた情報を文化財情報学として確立していく、その経過を一つ一つ公開していくことが、このプロジェクトの使命です。まだ、スタートしたばかりですが皆様のご協力をお願いしたいと思います。最後に、文化財総合研究センターのセンター長であり学術フロンティア委員会委員長である臼井先生からお言葉を頂いて閉会と致します。

臼井：私共の研究センターでは、10月、11月、の研究会そしてこの12月のシンポジウムを開催致しまして、大変忙しい中を集まっていたいただき大変ありがとうございました。何か新しい扉が開きその向こうから新しい風が吹いてきているよう気がします。シンポジウムでも最後のディスカッションでも面白い話、これから目指していくものは何なのか、やはり、情報公開という事は避けては通れない。特に、このセンターは情報公開する。色々な情報を、例えば、一つの文化財を直すといっても色々な人が集まって色々な観点からものをみるという事。これは、馬場先生がおっしゃっておられましたが、みんながそのときその場で同時にいろんな見方をするという事は画期的な事で、やはりこれを推し進めていけば、中四国のみならず西日本のセンターとしてここが拠点になるのではないかと。どういう拠点かということ、文化財を修理するには簡単に手軽にできる方法を相談できるようなセンターにしたいと思っております。今後ともよろしくご指導ください。本日はどうもありがとうございました。

司会：これでシンポジウムを終了させて頂きたいと思います。皆様どうも長時間ありがとうございました。

これらは平成15年12月6日(土)に、加計学園学術交流センターで開催された、学術フロンティアシンポジウム『文化財修復と情報』の発表、ディスカッションである。

文化財の修復と非破壊調査

下山 進

はじめに

文化財には制作された当時の美意識や宗教観、ものの見方、考え方といった先人達の心の世界が込められている。いいかえれば文化的な生活環境を創造してきた先人達の知恵や巧みな技が込められている。文化財を守り後世に伝えていくことは“文化”を伝えていくことになる。しかし文化財は放っておけば朽ち果ててしまう。文化財に託された“文化”そのものが消え去ってしまう。文化財を修復すること、それは朽ち果てていく文化財を救い“文化”を後世に伝えていくと同時に先人達の知恵や技を学ぶことにつながる。

文化財の修復では、文化財が担っている歴史的な背景を変えてしまうような、あるいは文化財そのものを壊してしまうような行為は許されない。経験に裏打ちされた修復技術が必要であり、また当時の文化あるいは文化財の歴史的な知識も必要である。さらには文化財の構造や材質を科学的に調査することも必要になる。よく言われることであるが文化財の修復作業は歴史的研究者と科学技術者と修復技術者が三位一体となって進めて行かなければならない。まさに文系と理系の両者の知識と技術が融合しなければ文化財を生きた姿で後世に伝えて行くことはできない。

修復の第一歩は文化財に使用されている素材を知ることから始まる。素材を知り、その性質を知ることによって適切な修復方法が選択できる。この素材情報は歴史的研究者にとっても貴重な情報となる。素材情報が文化財の歴史的な背景を解き明かす糸口となるからである。

文化財に使用されている素材を客観的に明らかにするには科学的な分析調査が必要となる。しかし調査の対象となる文化財に物理的・化学的な処理を加える破壊的な分析方法は採用できない。非破壊調査によって文化財に使用された素材を明らかにしなければならない。“壊さず”“傷つけず”“汚さず”“直接接触らず”調査を進めることだ。最近では文化財を“動かさず”保存されている現場で調査を行うことも望まれている。それでは文化財を非破壊的に調査するにはどのようにすればよいのか？ 分光学では「光」と物質の相互作用によって生じる光の強度やエネルギーの変化を調べる。「光」を照射したときに物質がどのように応答するか解析するのである。文化財の非破壊調査においても「光」を利用する。ここでいう「光」とは、放射線、紫外線、可視光線そして赤外線などの電磁波である。それぞれ波長が異なりエネルギーレベルが異なる。これらの電磁波を調査目的によって使い分ければ物質を必要以上に変化させ破壊することはない。放射線を照射して物質が示す応答を解析することによって素材を構成している元素の情報が得られる。また紫外線や可視光線あるいは赤外線を照射して物質が示す応答を解析すれば素材を構成している分子の情報が得られる。放射線を利用する分析法は無機物を主体とする素材、紫外線・

可視光線・赤外線などを利用する分析法は有機物を主体とする素材が調査の対象となる。

我々は放射線を利用する分析法として「低レベル放射性同位体を線源として用いる蛍光X線非破壊分析法」^{1), 2)}、紫外線から可視光線を利用する分析法として「三次元蛍光スペクトル非破壊分析法」^{3), 4)}などの研究を行ってきた。これまで両者の分析法による文化財の非破壊調査によって数々の素材情報を提供した^{5)~10)}。今回は非破壊調査によって得られた素材情報から弥生時代の文化を見直す切っ掛けとなった事例を紹介する。

文化財非破壊調査 “ 弥生時代の日本に古代フェニキアの貝紫 ”

1987年暮れ九州佐賀県・吉野ヶ里遺跡(図1)から高貴な身分の人のものと思われる弥生時代中期(紀元前1世紀)中ごろの甕棺が見つかった。甕棺は大きな二つの甕を口と口を合わせてつなぎ粘土で密封した棺である。この甕棺の中には手足を折り曲げた人骨があり右前腕にゴホウラ貝の腕輪八個が飾られていた。その腕輪の一つにわずかに赤紫色を残す布片が付着していた(カラー図版1-1)。弥生時代の染織文化を解き明かす貴重な布片が出土したのである。この布片を染色した染料は何か？

当時さまざまな見解が出されたが非破壊調査の機会が待たれていた。1991年1月この“ 弥生の布片 ” が我々の研究室に持ち込まれた。調査は「三次元蛍光スペクトル非破壊分析法」によって進められたのである。

「三次元蛍光スペクトル非破壊分析法」では先ず波長の異なる紫外線から可視光領域の光を試料に順次照射してその都度試料から放出する蛍光スペクトルを「照射した光の波長(励起波長)」「試料から放出した蛍光の波長(蛍光波長)」「放出した蛍光の強さ(相対蛍光強度)」の三つの直交軸からなる空間座標の中に三次元で表し(図2)、この三次元蛍光スペクトルに現れた山並みを地形図(地図)と同じように等高線図(図3)に描きなおしたものが測定データとなる。この等高線図の中には試料固有の蛍光特性が等高線のパターンとなって現れる。染織物の場合には染着している染料分子固有の蛍光特性が等高線のパターンとして描かれ“ 指紋 ” のように捕らえることができる。この非破壊調査では対象となる文化財をそのままの姿で静置



図1 吉野ヶ里遺跡

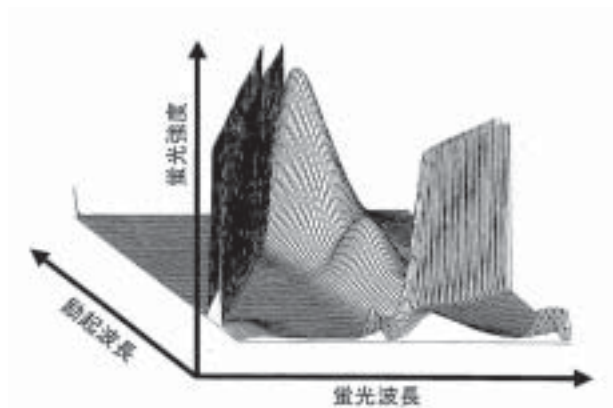


図2 三次元蛍光スペクトル

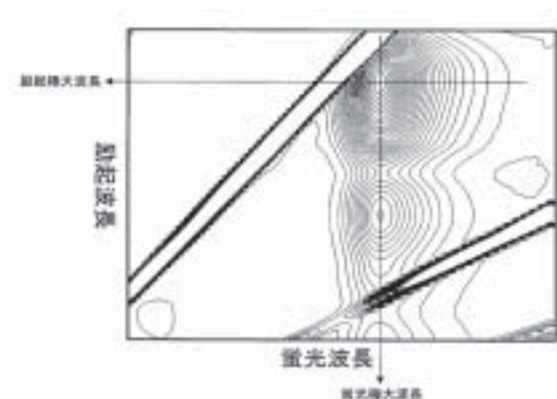


図3 三次元蛍光スペクトルの等高線図

して分析したい部位表面の小面積部分に波長の異なる光を順次照射するだけでよい。“弥生の布片”が付着したゴホウラ貝の場合もそのままの姿で（出土した姿のまま）三次元蛍光スペクトルを測定し等高線による指紋情報を得た。

犯罪捜査では人の“指紋”によって犯人を特定する。この分析法の場合も“弥生の布片”から得られた等高線のパターンを犯罪現場に残された指紋と考えればよい。現場で採取した指紋と容疑者の指紋を照合して一致すれば犯人と特定できる。容疑者の指紋を集めるように各種の染料で染色した染織物を用意して同様に三次元蛍光スペクトルを測定し等高線図を描く、そして“弥生の布片”から得られた等高線のパターンと各種の染料から得られた等高線のパターンをそれぞれ照合する。一致する等高線のパターンを持った染料が“弥生の布片”に染着している染料であると特定できる。

“弥生の布片”(カラー図版1-1)から得られた指紋(図4)は古代ヨーロッパの染料“貝紫”が劣化したときに現す指紋(図5)と一致した。およそ二千年前の弥生時代の布片であれば染着している染料は当然劣化(経年変化)している。我々は貝紫をはじめ各種の染料で染めた染織物にそれぞれカーボンアーク燈を照射して強制的に劣化させ、その劣化染織物から得られた三次元蛍光スペクトルの等高線と比較したのである。その結果“弥生の布片”は貝紫に染めて強制劣化させた絹染織物から得られた等高線のパターンと一致したのである。吉野ヶ里遺跡から出土した“弥生の布片”に染着していた染料は“貝紫”であって弥生時代から現代にいたる間に経年変化(劣化)したものであった¹¹⁾。

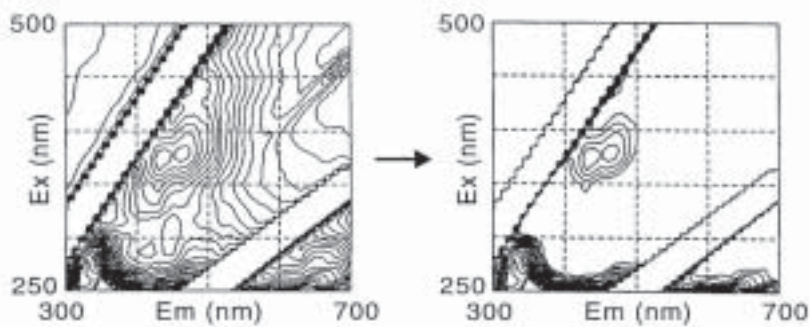


図4 “弥生の布片” から得られた等高線図

貝紫 (shell purple) はアクキガイ科 (Muricidae) の巻貝から得られる染料で発祥の地は紀元前 1600 年頃の地中海東海岸フェニキア地方 (現在のレバノン南部イスラエルと接した湾岸戦争地域) といわれている。この貝の採取と染色による産業で巨大な富を築いた古代都市 “Tyre” の名から “チリアンパープル Tyrian purple” とよばれることもある。

この貝の内臓には鰓下線 (パープル線) があり黄みを帯びた乳白色の分泌液が蓄えられている。この分泌液に貝紫の染料となる出発物質 (前駆体) tyridoxyl sulfate が存在している。この前駆体は空気と太陽の光に晒されると数工程の化学反応を引き起こして最終的に赤紫色に発色する。この発色物質が染料 “貝紫 6,6'-dibromoindigotin” である^{1,2)}。地中海には貝紫の前駆体を蓄えたツロツブリ *Murex trunculus* やシリアツブリ *Murex brandis* などの貝が生息している。しかし地中海に生息している貝だけではない。メキシコ沿岸にはヒメサラレイシ *Purpura patula* L. が日本沿岸にはアカニシ *Rapana thomasi* が生息している。いずれもアクキガイ科の巻貝で貝紫の染料を得ることができる。我々が比較サンプルとして分析に使用した貝紫の染織物は知多半島内海沿岸 (伊勢湾) で採取したアカニシ (カラー図版 1-2) を用いたものである。

貝紫の発祥の地であるフェニキア地方の “フェニケ” はギリシャ語で “紫の衣” を指し貝紫で染めた衣は 「帝王紫 (royal purple)」 と呼ばれペルシャの王やローマ皇帝のみが着用できる最高位の色とされた。その貝紫が高貴な身分の人のものと思われる弥生時代の甕棺から発見されたのだ。日本の歴史を見ると紫の色は推古 11 年

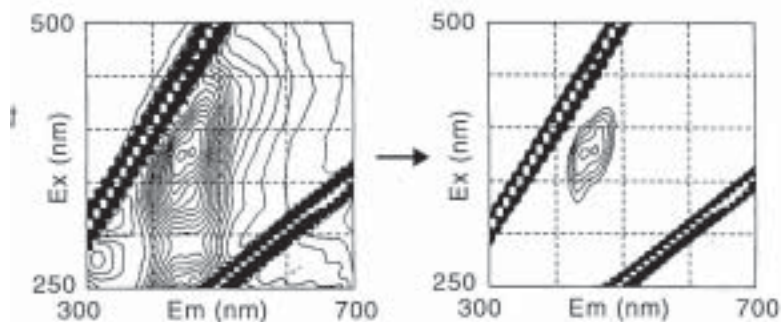


図6 強制劣化させた貝紫絹染織物から得られた等高線図

(603年)に聖徳太子が制定した冠位十二階制のなかで最高位(天皇の位)の色と定められている。古代の日本においても紫は最高位を象徴する高貴な色とされたのだ。なぜ紫は古代ローマと同じように日本でも高貴な色とされたのか。人間の心の中に描かれる色彩の象徴性が民族を問わず共通したものだとなれば非常に興味深い。この貝紫の発見を受けて“弥生の布片”が復元された。アカニシを用いて実際に絹布を染めたもので鮮やかな紫が蘇ったと報告されている。弥生時代は無彩色な文化のイメージが強いが意外と色彩豊かな生活が営まれていたのではないだろうか。

この“弥生の布片”が発見された当初、当時の染色研究者たちは日本古来の植物に由来する「紫根(しこん)染め」と鑑定した。“日本の伝統的な紫の染めは植物染料によるもの”とする通説があったからである。しかし貝紫の発見によって従来の通説は覆されることになった。

文化財は長い歴史の中で人の営みと共に生れたもので当時の風土・風俗といった社会的な背景が反映している。弥生時代の吉野ケ里遺跡から出土した一つの布片を非破壊調査することによって人類の原始的な色彩象徴性まで思考が広がり従来の通説を見直すことになるような素材情報が得られるのである。

おわりに

長い歴史の中で先人達が創作し今日まで守り伝えられてきた“もの”全てが文化財である。本学科は古文書・歴史資料といった紙の文化財を修復する技術とデジタルアーカイブとして保存する技術そして文化財の非破壊調査が学べる今までにない学科として平成13年4月に発足した。今年度から文部科学省に採択された五ヵ年間の学術フロンティア推進事業「文化財の継承と新技術創出に関する科学解釈学的研究」がスタートした。文化財に込められた先人達の知恵や技術を学び現代に通用する新技術を創出しようとする研究である。また来年度から紙文化財に加えて新たに東洋の美術工芸品や西洋絵画などの修復教育がスタートする。人間の営みと共に創作された文化財を広くとらえた教育環境を今後も整えて行きたい。

文化財の修復は病歴調査・診断・治療・手術といった医療行為に例えられる。文化財の歴史的な調査、文化財の非破壊調査、文化財の修復処置といった行為がそのまま当てはまる。違うのは治療する相手が人間ではないことだ。文化財は“痛い”とはいつてくれない。修復を学ぶということは先ず文化財の気持ちになって文化財の痛み(傷み)を理解してやることだ。先人達が残した“もの”を大切に、相手の痛みがわかる人間としての教育が先ず必要に思う。いってみれば文化財の保存修復に必要な教育の根底にあるのは現代の若者が忘れかけている“優しさ”といった心の教育であるように思う。

また文化財を通して先人達が我々に語りかけてくる心の世界は、我々の未来を示す羅針盤ではないだろうか。文化財には文化的な世界を創造して行くために必要な先人達の知恵や技術が込められている。文化財の保存修復を学ぶこと、それは豊かな文化を創造していくために必要な思想を学ぶことではないだろうか。

参考文献

- 1) 下山進, 野田裕子: 低レベル放射性同位体を線源として用いた簡易携帯型蛍光X線分析装置及び日本古来の絵馬に使用された無機着色料の非破壊分析への応用, *分析化学*, 49, pp.1015-1021 (2000).
- 2) 下山進, 野田裕子, 朽津信明: 低レベル放射性同位体 ^{55}Fe を線源として用いる簡易携帯型蛍光X線分析装置, *分析化学*, 51, pp.1045-1047 (2002).
- 3) 下山進, 野田裕子: 三次元蛍光スペクトルによる古代染織遺物に使用された染料の非破壊的同定法, *分析化学*, 41, pp.243-250 (1992).
- 4) 下山進, 野田裕子: 三次元蛍光スペクトルによる古代染織遺物に使用された染料の非破壊的同定法の再検討, *分析化学*, 43, pp.475-480 (1994).
- 5) S. Shimoyama, Y. Noda: Non-Destructive Determination of Plant Dyestuffs used for Ancient Madder Dyeing, Employing a Three-Dimensional Fluorescence Spectrum Technique, *Dyes in History and Archeology*, 13, pp.14-16 (1995).
- 6) S. Shimoyama, Y. Noda, Shinya Katsuhara: Non-Destructive Analysis of Ukiyo-e Prints; Determination of Plant Dyestuffs used for Traditional Japanese Woodblock Prints, Employing a Three-Dimensional Fluorescence Spectrum Technique and Quartz Fibre Optics, *Dyes in History and Archeology*, 15, pp.27-42 (1997).
- 7) S. Shimoyama, Y. Noda, Shinya: Non-Destructive Analysis of Dyes in a Chinese Brocade: Determination of Plant Dyes in a 16th/17th-Century Textile by a Three-Dimensional Fluorescence Spectrum Technique with Fibre Optics, *Dyes in History and Archeology*, 15, pp.70-84 (1997).
- 8) 下山進, 野田裕子, 勝原伸也: 光ファイバーを用いる三次元蛍光スペクトルによる日本古来の浮世絵版画に使用された着色料の非破壊同定, *分析化学*, 47, pp.93-100 (1998). [社団法人日本分析化学会・1998年度「分析化学」論文賞受賞論文]
- 9) Y. Noda, S. Shimoyama: Non-Destructive Analysis of Ukiyo-e, Traditional Japanese Woodblock Prints, Using a Portable X-ray Fluorescence Spectrometer, *Dyes in History and Archeology*, 18, pp.73-86 (2002).
- 10) Yasuko Noda, Susumu Shimoyama, Masahiro Kasamatsu: The Reproduction of a Traditional Votive figure based on the Non-Destructive Analysis of Colorants, *Dyes in History and Archeology*, 18, pp.67-73 (2003).
- 11) S. Shimoyama, Y. Noda: Non-destructive Determination of Natural Dyestuffs used for Ancient Coloured Cloths using a Three-Dimensional Fluorescence Spectrum Technique, *Dyes in History and Archeology*, 12, pp.45-56 (1993).
- 12) J. T. Baker: Tyrian purple; an ancient dye, a modern problem, *Endeavour*, 32, pp.11-17 (1974).

	縦 (c m)	横 (c m)
箱	73	56.6
マット	71.6	55.8
No 1	17.6	22.95
No2	50.4	34.1
No3	32	23
No4	29.7	43.5
No5	35.2	22.6
No6	28	21.9
No7	54.1	45.1
No8	55.8	34.25
No9	50	32.5
No10	51	33.5
No11	33.6	23.6
No12	39.2	27.5
No13	49.7	31.3
No14	61.3	45.6
No15	測定不能 (虫損のため)	24.1
No16	44.8	31.6
No17	29.8	38
No18	37.5	32.1
No19	30.3	47.3
No20	測定不能 (虫損のため)	17

*No.1 ~ 20 が作品が印刷されている用紙の寸法である。

* 作品の番号は仮につけているものである。

2004年1月29日調査

表 ルノワール画集の寸法

児島虎次郎招来「ルノワール画集」の修復

鈴木 英治

資料の来歴について

本画集は2002年に児島虎次郎の子孫である児島塊太郎氏（倉敷芸術科学大学）により、吉備国際大学文化財総合研究センターへ、文化財の調査・修復・保存に関する教育・研究を目的としたプロジェクトのために寄託されたものである。塊太郎氏によると、同家の蔵に長く放置されていたもので、児島虎次郎がヨーロッパより持ち帰ったものと伝えられてきたが、日本への招来の時期などは不明である。

本画集の版元、刊年は現在のところ不明であるが、フランスでは19世紀から20世紀にかけて、象徴主義文学者の監修による印象派などの画家の画集が制作された。本画集もそのような作品の一つではないかと考えられる。東京の神田神保町で美術書を専門に扱ってきた松村書店の松村氏に問い合わせたところ、過去に2回ほど扱った記憶があるとの事。しかし画集に関する具体的な資料や記録は保管されていないので詳細は不明である。同氏の記憶によれば奥付に相当するシートが添付されていたとの事である。

構成

画集は20点の作品の複製から構成されている。原画はペン、コンテなどによるデッサンが中心であるが、水彩画やパステルによる作品も含まれている。20点の複製画以外に同寸法の紙一枚が添付されており - 元々は冒頭におかれたものと推測される - ” R G ” のイニシャルが印刷されている。” R G ” が版元を表すのか、監修者を表すのかは不明である。

個々の作品の大きさはまちまちであるが、それらはすべて同一寸法のマットに収められておりケースに収められている。ケースは板紙を芯にして布とレンガ色の紙によって表装された四方帙形式のもので、” RENOIR ” の印刷と、おそらく版元のシンボルと思われる鳥（白鳥）に乗った女性の図像（ギリシャ神話のゼウスとレダか？）がエンボスされている。箱、作品およびマット等の寸法を表に挙げた。

この画集の目指したものは、おそらくマットの寸法に合う額を用意し入れかえることにより、作品を順次鑑賞することが出来る、高級なインテリアを兼ねたものではなかったかと思われる。

制作技術について

本画集の複製にはフォトグラビール（photogravure：英語、フランス語でエリオグラビール、heliogravure）と言われる技法が使用されている。この印刷技法は凹

版印刷の一種であり1824年にフランスのニエプス（Joseph N. Niepce、1765-1832）により発明された。この技術は写真技術の最初期の成功例であると同時に、写真製版の最初の実用化でもあった。フォト・グラビールはある意味では銅版画技法のアクアチントが発展したものであり、感光剤兼腐食のコントロール材としてとしてアスファルトが使用された。19世紀から20世紀にかけて絵画の複製や版画製作に使用された他、独特の表現力から作品の制作にも利用された。世紀末に活躍したベルギー象徴派の画家フェリシアン・ロップス（Felicien Rops、1833-1898）はこの技法で原画を製版、印刷したものにさらにソフトグランド・エッチング等の技法を組み合わせたたり、場合によっては鉛筆やパステルで加筆し作品の制作を行った。

この技法の特徴は、当時発明された写真技術による製版技術であり、これにより初めて連続階調の印刷が可能となったことにある。後にフォト・グラビールはスクリーン製版によるグラビア印刷へと発展し、現代の写真製版によるプロセス印刷へとつながってゆくが、それ自体はやや遅れて発明されたコロタイプ（1850年代）や写真凸版（1860年代）の台頭により印刷技術の表舞台からは消えてゆく。現在は一種の版画技法としてごく少数の作家により制作されているにすぎない。

損傷状態

損傷の主因は本紙への虫害である。シバンムシによると思われる損傷はかなり大きく、作品の主要部分に達しているものも多い。またマットの一部は湿気（あるいは虫の分泌物か？）によるのでは無いかと思われる劣化部分（フケ：紙繊維が粉状になる）があり、その処理をどうするか？場合によってはマット全体を取り替えことも考慮して良いのではないだろうか。

今後の修復・保存計画進行予定
画集のアイデンティファイの調査
版元、刊年、企画・編集者

素材の分析

- 1) 紙の分析
- 2) インクの分析

保存・修復方針の決定

- 1) 修復技法、修復素材の決定（欠損の補填方法、マットの扱いなど）
- 2) 欠損部のイメージの処理法の決定
- 3) 今後の保存形態の決定

島根県美都町広兼家紙漉き資料の調査・保存 中間報告として

立道 正明・鈴木 英治

大久保広兼家について

島根県美都町一帯は江戸中期から明治まで、いわゆる石州半紙の主要な産出地の一つであった。この地方の紙漉きの始祖といわれているのが、大久保広兼家の初代廣兼又兵衛である。(注)1 又兵衛は慶安元年(1648年)に山口県玖珂郡宇佐村から都茂へ移り住み、製紙業をこの地一帯に広めたといわれている。

その当時までこの地方では、紙漉き者は無く、又兵衛は製紙業に長じていたので、よく美紙を漉きあげては浜田城下へ持ち出して売っているうちに、おのずと御家中御納戸にも買い上げられていった。それから他国からも楮苗を買い求め根付けしたところ、幸いにも土地に相応し次第に繁殖して、製紙も大量にできるようになり、それ以降、楮栽培並びに製紙業が村内に広がったのである。そして、大久保広兼家は承応元年(1651年)には浜田藩の御用紙漉きとなり、さらに承応4年に御免地並びに灰山等が与えられている。(注)2 このように大久保広兼家はこの地の紙漉きの中心として、以後200年間浜田藩の御用紙漉きをつとめた。請紙の種類は幾十数種類にも及び、宝暦五年(1755年)と安永四年(1775年)には江戸表御献納用紙として、大行燈紙、御好杉原半切、大延小杉紙、小菊紙、手習紙、桐油紙、延封紙等の誂えがあったので、漉き上げて納めていた。幕末以降も明治初期まで製紙を業としたが、廃藩置県により御用紙としての任がなくなり、併せて新しい洋紙が出回ることになり、紙漉き業は衰退の一途をたどった。そして、現在では美都町周辺には紙漉き業は残っていない。

(注1) 初代廣兼又兵衛以後、歴代の当主夫婦他の墓は「かみの宿」の裏にある。

(注2) これらの伝承には異説や混乱があり不確定な部分もある。

明治以降の和紙製造技術の革新

日本は明治維新後、急速に欧米の文化や技術が入ってきた。また、日本政府は欧米諸国に追いつくために、積極的に文化や技術を取り入れる政策を行なっていった。その一つとして、洋紙の技術輸入、生産がある。洋紙は安価で生産性が高かったので、和紙はその影響を多大に受け、明治30年代をピークに需要が激減していった。そのため多くの紙漉き工房が廃業し、紙漉きを継続した工房も経営形態、製紙技術の革新等を余儀なくされた。洋紙に対抗するために、農閑期の副業を脱却し専門化することにより生産の効率化をはかった。また土佐の吉井源太の活動に代表される

改良運動 - 紙漉き道具（漉箕、漉槽などの道具の寸法拡大など）や煮熟薬剤の変化（草木灰から苛性ソーダの使用）の普及により、和紙製造技術の改革が行なわれ、全国の和紙製造業者の多くが新しい技術を取り入れたため、従来の伝統が失われることになった。しかし、大久保家はその改良運動の影響を受ける前後に廃業しているため江戸期の紙漉きの経営形態や技術の面影をつたえる重要な資料が残されている。

広兼家紙漉き資料の概観

前述のように「かみの宿」の二階と倉及び納屋の一部が展示場となっており、広兼家 13 代に及ぶ資料が展示されている。資料は大まかに 1) 紙漉き道具、2) 紙漉き関係文書、3) 調度・生活・民具関係の三つに分類できる。紙漉き関係の道具と文書（明治以前）は主として母屋二階と納屋の二階に展示されている。これらの紙漉き関連文書と道具は明治以前の形態や、この地における製紙業の実体の記録として貴重である。

調査と保存への取り組み

他の場所の現存する多くの紙漉き関係資料が、昭和 30 年代に廃業した業者からの収集品であるのに対して、現存広兼家の資料は明治初期で廃業し、その時点の形が残された希な例である。それらの資料が当時の場所に現存し展示されているのは貴重なことといえる。

問題点としては、資料の展示・保存環境は残念ながら良好なものとはいえず、今後の保存に対して不安が予想される。明治後期に建てられた民家の二階を改造した展示施設は外界の温・湿度の変化に大きく影響を受けていると思われる。虫・菌害の危険も非常に大きいと考えられる。実際、室内につり下げられていた紙製の幟には虫害（シミと思われる）の痕跡が認められた。また明治以降の文書に関しては未整理で、箆笥の中に入れられた状態で保管されており、早急の調査と保存処置が必要と思われる。

ここに残されている紙漉き資料は、明治期以前の紙漉きの状況を知る上で重要なものである。残された資料の全貌の調査と、その保存環境の整備をはかる必要がある。

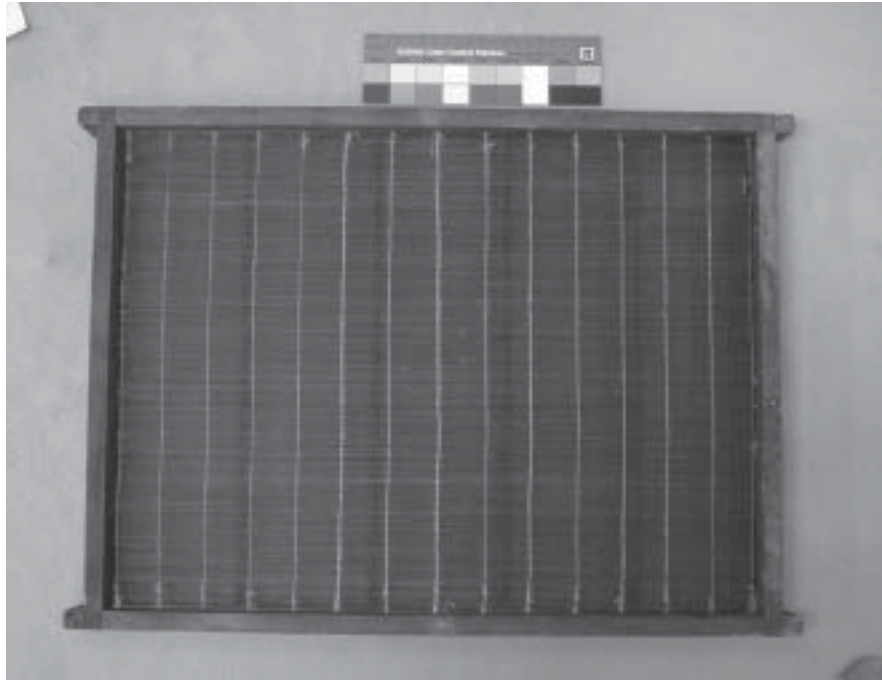
今後の具体的な取り組みとしては、保存環境調査の実行、資料の整理・調査と同時に保存箱への収納、応急的な修理などを行い資料保全の実行と、調査結果を基に広兼家資料の貴重性の広報性をとおして地域における保存の取り組みの喚起を行うことなどを計画している。2003 年度には環境調査の一環としてデータロガーの設置を行い、年間の温・湿度の測定を行っている。

大久保広兼家所在地

島根県美濃郡美都町大字都茂 3045



写真図版 1 : 御用紙定法記 (上)
紙漉関係文書の一部 (下)



写真図版 2 : 伝統的な簾と漉桁 (上)
大久保広兼家母屋 (下)

平成 15 年度事業の経過

1：文部科学省「学術フロンティア推進事業」への採択と研究活動の開始について

吉備国際大学文化財総合研究センターは、平成 15 年度文部科学省私立大学学術研究高度化推進事業「学術フロンティア推進事業」に採択され、平成 15 年度～平成 19 年度の 5 年計画で「文化財の継承と新技術創出に関する科学解釈学的研究」というテーマの研究活動を開始した。文化芸術の振興の目的は、豊かな人間性を養い、人間の感性を育て、創造力をはぐくむことにあるが、また同時に " 人類の真の発展への貢献 "、そして文化 - いいかえれば文化財 - そのものから新たな需要や高い付加価値を生み出し多くの産業の発展に寄与せしめ " 質の高い経済活動を実現 " していくことでもある。

文化財は、先人のユニークな発想と哲学によって生み出されたものであり、先人の知恵が凝集している。そして、今日においては、文化財の新たな活用面として文化財に凝集された先人の技術的発想を抽出し、それを現代社会に還元する新領域の研究が重要となる。例えば、折れず、曲がらず切れて美しい日本刀の技術を使って、トンネル掘削マシンを改良した結果、今や日本のトンネル掘削マシンは世界の半分のシェアを保持している。ドーバー海峡のトンネルもこの日本のトンネル掘削マシンで切削されている。刃物の特殊技術は、世界において日本の独壇場になっているのだ。

このように、文化財に秘められた古代の技法は、もはや過ぎ去って取るに足りない技術というものではなく、現代にも十分活かせる技術的ヒントが眠っているのである。我々は、単なる文化財保護ではなく、文化財に対して科学的なスタンスで接近し、さらに抽出されたデータに現代社会において有用となるべく解釈を加え、" 現代に通用する新技術を創出すること " を目的とするのがこの研究の特色であり、目的である。

この研究では、文化財を修復する過程で獲得される古典技法、すなわち扱っている文化財の製作された当時に援用された技術を、単に修復作業そのもので終わらせるだけではなく、その技術を情報化する事で現代に「活かす」という視点を主眼に置いている。特に文化の接触・時代の変革期に登場した新技術の展開に際して登場し、現在は文化財としてしか残されていない技術的な情報に我々は注目している。

例えば大原美術館所蔵の児島虎次郎関連作品、ルノアール絵画石版画集をはじめとする西洋絵画、岡山県産の刀剣・陶磁器、19 世紀における記録画や記録写真、和本と洋本の折衷的な性格を持つ図書といったものを本研究ではとりあげる計画である。

これらの中には、技術移転が試行錯誤され、開発された当時ではその機能を十分に果たせず、時代の状況によって発展させる事なく失われてしまった優れた情報を

数多く内包している可能性が高い。過去の資産である文化財から先人の技術的発想を取り出し、製造業や都市計画といった分野での新技術創生につなげる事ができれば、現代社会に対して大きな貢献となり、過去のさまざまな資産を現代に活かす上でも、一つのモデルを構築する事にもなる。

この研究プロジェクトでは、文化財を中核に捉え、

- ・「技術文化史的な研究」
- ・「科学的な（特に非破壊分析化学による）調査研究」
- ・「文化財の構造や製作技法の研究につながる保存修復研究」
- ・「文化財を画像資料として記録し、新しい観点からの解釈と活用するための方法を研究するデジタルアーカイブ研究」

の4領域を一体にして推進している。

その過程で文化財から先人の技術的発想を取り出し、それを新技術創出につなげて現代社会に還元する。そのために、研究プロジェクトは「文化財技術文化史研究チーム」「文化財科学調査研究チーム」「文化財保存修復研究チーム」及び「文化財デジタルアーカイブ研究チーム」の4チームによって編成され、相互に連携して文化財を後世に伝承・保存修復・していくとともに、文化財を科学解釈学的に研究する。

2：平成15年度の事業概要

上記の経過を踏まえ、文化財総合研究センターでは、平成15年度に以下の活動を実施している。

- 6/27 文化財総合研究センター竣工式
- 6/27 学術フロンティア推進事業準備会議開催(至 高梁市旧仲田邸)
- 10/4 研究プロジェクト策定に伴う準備会議開催(吉備国際大学11号館デジタルアーカイブ室)
- 10初 平成15年度私立大学等研究整備費等補助金の交付内定通知
- 10/12～21 学術提携に伴うヨーロッパ研究機関訪問(オランダ・ドイツ・ベルギー)
- 10月 インターネットHPの立ち上げ
<http://www1.kiui.ac.jp/bunkazai/index.html>
- H16年 3/12・13 文化財総合研究センター・臨床心理研究所オープニング記念企画
 - 12日 開所式 至吉備国際大学
 гент・ロイヤル・アカデミー(ベルギー)との学術提携調印式
 - 13日 シンポジウム(下記参照)

研究会・シンポジウムの開催

・文化財総合研究センター第1回研究会

日時：平成15年10月4日(土)13:00～17:00

場所：吉備国際大学11号館2Fデジタルアーカイブ室

発表：

- 1)「吉備国際大学学術フロンティアの目指すもの」臼井洋輔氏
- 2)「画像資料の研究とその可能性」安田震一氏
- 3)「近世書物製作技術の周辺」鈴木英治氏
- 4)「文化人類学・文化財・博物館」新田文輝氏
- 5)「文化財の非破壊分析から得られる情報を活かす」下山 進氏

ディスカッション

上記参加者及び馬場秀雄氏・大原秀之氏

司会：山内利秋氏

・文化財総合研究センター第2回研究会

日時：平成15年11月8日(土)13:00～16:15

場所：吉備国際大学11号館2Fデジタルアーカイブ室

発表：

- 1)「文化財記録関連画像資料の現状と課題 - 保存と活用へむけて - 」山内利秋氏
- 2)「文化資源活用を目指したエルダーホステル事業」大社 充氏

司会：鈴木英治氏

・学術フロンティアシンポジウム『文化財修復と情報』

日時：2003年12月6日(土)13:00～17:00

場所：国際学術交流センター(倉敷市)

趣旨：

文化財を修復するプロセスにおいて、実際に作業を行う中ではさまざまな情報が蓄積されてきた。それは、現在では忘れ去られた古典技法であったり、当時から現代まで共通するものであったりと、バラエティーに富んださまざまな情報であると考えられる。

文化財修復家は自らのスキルとして、そうした情報を蓄積し、実際の修復作業の中に適用してきた。だがそうした情報は、修復家自身の手で開拓された技術でもある事から、どうしてもクローズなシステムの中で完結しがちであった。

しかしながら今後はこのような技術に関わる情報も、公開していかなければならない状況になりつつある。

情報はこれまでどのように扱われ、今後どうされていくべきか。修復の実際の現場や行政上の問題、学術的研究との関連から考えていく。

発表：

1)「修復時に蓄積された文化財に関わる情報、修復技術の情報」

馬場秀雄氏(表阿弥・吉備国際大学文化財総合研究センター客員研究員)

日本の文化財修復の現場において、伝統的技術の情報はどのように蓄積され、扱われてきたか？

2)「修復記録と情報の公開 - 図書資料を中心として - 」

鈴木英治氏(吉備国際大学文化財総合研究センター研究員)

ある意味情報公開の議論の場の最前線たる図書資料において、書誌情報と資料そのものに関わる情報(物理的・物象の情報)の扱われ方にはどのような格差があり、問題点と今後の可能性を挙げる。

3)「文化財修復と行政 - 情報はどのように取り扱われるか - 」

臼井洋輔氏(吉備国際大学文化財総合研究センター所長)

クライアントでもある行政・ミュージアムにおいて必要とされる文化財に関わる管理情報とは何か？また、これからは何が求められるのか？

4)「修復情報はいかに活用されるべきか」

守田 均氏(大原美術館主任学芸員)

ミュージアムでは、文化財に関わる情報をより具体的に活用していくというスタンスがますます強くなってきている。普及教育活動やグッズの開発という側面にこの観点が現れているが、今後は、より広く技術開発にも還元できる情報の発信の場としてどうあるべきか？

パネルディスカッション：上記参加者

パネルディスカッション司会、下山 進氏

総合司会：山内利秋氏

・文化財総合研究センター第3回研究会

日時：平成16年1月23日(土)13:00～15:00

場所：吉備国際大学11号館2F デジタルアーカイブ室

発表：「文化財と環境問題」高木秀明氏

司会：安田震一氏

・文化財総合研究センター第4回研究会

日時：平成16年2月21日、13:00～17:00

場所：吉備国際大学11号館2階 デジタルアーカイブ室

1) 「データベースを中心とした文化財の情報化に関わる技術的展開」

内田智尚氏(インフォコム株式会社)

2) 「文化財のフィールドで機能する画像ファイルの新しい技術」

岡本 明氏(株式会社 寿限無)

3) 「3次元写真計測によるオルソ画像の文化財への応用と問題点

山本 実氏(倉敷紡績株式会社)

ディスカッション : 上記参加者

司会 : 山内利秋氏

・学術フロンティアシンポジウム 『文化財からひもとく未来への道』

日時 : 平成16年3月13日(土) 13:00 ~ 17:30

場所 : 高梁市文化交流館 中ホール

主催 : 吉備国際大学文化財総合研究センター

共催 : 高梁市教育委員会

後援 : 文化庁、岡山県教育委員会、文化財保存修復学会、全日本博物館学会、
全国大学博物館学講座協議会

趣旨 : 人類誕生以来蓄積されてきた文化財には、未来にまでわたってその強烈な光を放ち、人々の進むべき道を示す力がある。それは「知」を具現化した技術であったり、大きな感動を与える「美」であったりする。さらには歴史的思想や伝統的価値観を残すという行為自体が、人間が社会生活を豊かに営んでいくために必要不可欠なものである事なのは疑いない。

近代化以降、過去の文化が急激に解体される運命にあった一方で、文化や文化財保護という概念は近代化のプロセスに沿い、あるいは逆に反比例するかのごとく制度を整え、現在にいたっている。こうした制度や、広く「文化財を守る」という考え方の中で保存、修復あるいは記録化されていった資料は膨大な数に上る。これらは、近現代における世界のさまざまな動向の中で、さまざまな場面において役割を担ってきた。

今日、多様な価値観が認められるようになった一方で、価値観そのものが衝突しあっている状況が存在するのも確かである。時間軸や空間軸に彩られた文化の多様性を表現してきた文化財こそが、この状態から一歩先を目指したパラダイムを生み出していく上で極めて重要なヒントを持っていると考えられる。

このように文化財が持っている可能性を引き出し、人類の発展に寄与するために、今我々に問われている事とは何か？

今回のシンポジウムでは、新しい文化をつむぎ出す糸口として、文化財をどう考えていくかをテーマとする。

講演 :

1) 「文化財 - 文化の多様性をつむぎだすもの - 」

Philip Meredith氏 (ライデン国立民族学博物館

東洋文化財修理センター所長)

2) 「地域の文化活動と文化財」

大原謙一郎氏 (大原美術館 理事長)

3)「残された文化財を活用していくには」

三輪嘉六氏（九州国立博物館（仮称）準備室長）

パネルディスカッション

パネラー：Philip Meredith・大原 謙一郎・三輪 嘉六・長船勝巳（高梁市教育
委員会教育長）・臼井洋輔（吉備国際大学文化財総合研究センター所長）
の各氏

コーディネーター：下山 進氏（吉備国際大学文化財総合研究センター 研究員）

総合司会：守田 均氏（大原美術館 主任学芸員）

（文責：山内利秋）

執筆者一覧(50音順)

- 臼井洋輔 (吉備国際大学文化財総合研究センター長・吉備国際大学社会学部 教授)
大原秀之 (吉備国際大学文化財総合研究センター客員研究員・絵画修復家)
下山 進 (吉備国際大学文化財総合研究センター研究員・吉備国際大学社会学部 教授)
鈴木英治 (吉備国際大学文化財総合研究センター研究員・吉備国際大学社会学部 講師)
立道正明 (吉備国際大学社会学部文化財修復国際協力学科 学生)
新田文輝 (吉備国際大学文化財総合研究センター研究員・吉備国際大学社会学部 教授)
馬場秀雄 (吉備国際大学文化財総合研究センター客員研究員・表阿弥 代表)
守田 均 (財団法人大原美術館 主任学芸員)
安田震一 (吉備国際大学文化財総合研究センター研究員・吉備国際大学社会学部 助教授)

文化財情報学研究 創刊号

(吉備国際大学文化財総合研究センター 紀要)

発行日 平成16年3月12日

編集・発行 吉備国際大学文化財総合研究センター

〒716-8508 岡山県高梁市伊賀町8

Tel:0866-22-9030 Fax:0866-22-9031

E-mail:frontier@kiui.ac.jp

印刷 株式会社 廣濟堂