

吉備国際大学
学術フロンティアシンポジウム
「文化財科学解釈学的研究と展望」

李朝屏風 様式と構造

馬場 秀雄

皆さんこんにちは。吉備国際大学文化財総合研究センターで東洋美術修復を担当しています馬場です。よろしくお願いいたします。本日は「李朝屏風様式と構造」と題してお話をさせていただきます。最近使われる事の少なくなりました屏風は奈良時代に中国から韓国を経由して日本に伝わりました。当時の屏風の蝶番は革や紐および金具でつくられておりました。これらは一方だけにしか折りたたむことができませんでした。

現在のように前後自在に折りたたむことができる屏風は、紙の蝶番が考案されてからのことです。この紙蝶番屏風は14世紀末までに日本で考案された説と南北朝時代に朝鮮から伝わったとされる説があります。ちなみに室町時代には中国や韓国に交易品として輸出されている記録があります。

近年、製作当初の形態を保つ李朝屏風が発見され、その修復を行ったところ構造上に大きな違いがあることが分かりました。

特に紙蝶番の違いが顕著にあらわれました。たかが蝶番、されど蝶番であります。これからスライドで李朝屏風様式と日本屏風様式を比較しながら見ていただきます。



図1 修復前 刺繍花鳥図十曲

修復前の刺繍花鳥図十曲の李朝様式屏風です。韓国刺繍の伝統を受け継ぎ、おそらく宮中において女性の部屋や若夫婦の部屋に飾られたと思われる、美しい気品高い刺繍屏風であります。

一扇縁取り押絵屏風の様式をとっています。日本の屏風も古くは一扇縁取り押絵屏風で作られています。源氏物語絵巻（柏木二）などに描かれています。

岩に咲く花に、二匹の蝶と二羽の鳥を仲睦まじく刺繍にてえがいて、夫婦円満の意味を表しているそうです。

修復前の李朝屏風の裏面です。一扇と十扇には藍染めの朝鮮麻が張られ、二扇から九扇は韓紙（ハンジ）が張られています。



図 2 修復後 刺繍花鳥図十曲

修復を終えた刺繍花鳥図十曲李朝屏風です。

裏面です。一扇と十扇は朝鮮麻（ちょそんあさ）を藍染めして張り、二扇から九扇は海草を漉きこんだコケ紙を用いて張りこみました。コケ紙は時おり李朝屏風に使用されています。

次に日本の屏風を見ていただきます。これは縁取りの押絵屏風です。

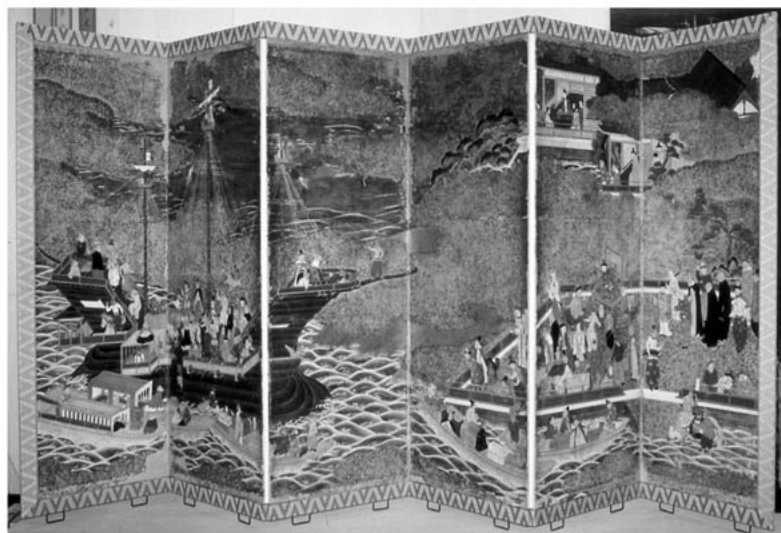


図 3 日本の屏風

同じく日本の屏風です。一扇から六扇まで連続した大画面になっています。これらは紙蝶番が考案されて初めて可能になりました。

裏面です。

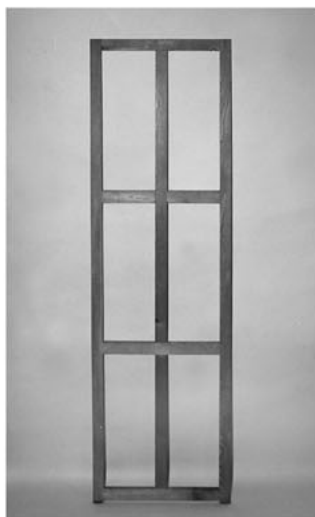


図 4 骨下地

解体した骨下地をもとに組み直した状態です。両端の骨下地が伸びて足になります。縦一本・横二本・キの字型の木組みです。

骨下地・「ほぞ部分」の状態です。

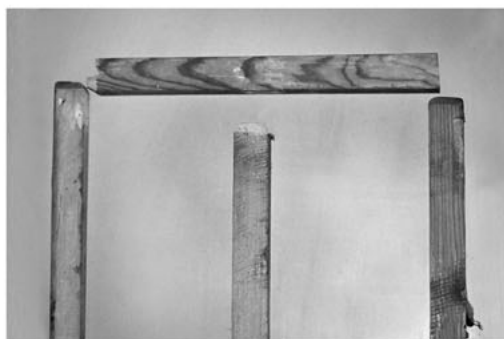


図 5 骨下地

同じく骨下地です。松材が使われています。柁目や木目に関係なく木取りがなされています。狂いやすい松材を長期間乾燥させて用いていると考えられます。このあたりに韓国と日本の文化の違いを感じます。

木組みの状態です。

狂いやすい松材を使用して新たな下地を調達することは不可能な事です。この骨下地に使用されている松材も李朝屏風の特徴と考え、解体した元の下地を修理して再使用することにしました。

一度目の下張りを施しました（骨縛り）。用いた下張り紙は現在の韓国で古式に漉いた楮紙で日本の楮紙と簾の目と糸目はまったく逆です。韓国紙は縦長方向に糸目が入り、二層漉でできています。

二度目の下張り（胴張り）です。これで韓国式屏風の下張りは終了します。このため、日本で用いた場合湿度の関係で骨下地の松材からあくが上がる事が多くあります。



図 6 日本屏風 骨下地

日本屏風の骨下地です。下地材は杉材が多く使用されます。
一度目の下張りです。楮紙を用います。
二度目の下張りです。泥土を漉きこんだガンピ紙です。



図 7 蓑掛け

三回目の下張りです。蓑傘のように見えるので蓑掛けといえます。
四回目の下張り。楮紙にて蓑を押さえます。
紙蝶番を施した後、作品（本紙）を張りこむ前の下仕事です。下浮張りといえます。
二回目の浮張りです。
浮張りをおさえます。浮べと言います。このように日本の屏風は多くの下仕事が行なわれています。
これらは高温多湿の日本の気象状況にあわせて変化してきたものと思われます。



図 8 麻布

李朝屏風に戻ります。麻布の蝶番ぐるみの退色したところと縁にかくされていた部分です。麻布の鮮やかな藍色が見られます。

同じく、麻布の裏と表です。

同じです。

裏張りの韓紙（ハンジ）の裏と表です。

解体作業で現れた、李朝屏風の紙蝶番部分です。日本屏風の紙蝶番とまったく違っていました。



図 9 紙蝶番 部分

いろいろ調べた結果このような紙蝶番の付け方にいたりしました。

つぎに、この紙蝶番を麻布で表と裏から包み込みました。オゼ張りと言います。李朝式では紙と布を併用した蝶番が用いられます。

今回の修復では作品（本紙）を湿度から保護するために紙を浮かせて張る浮張りを施しました。

さらに、浮張りを楮紙でべました。

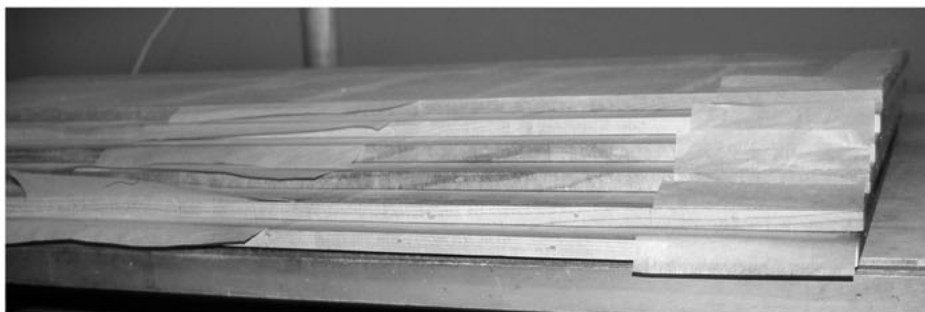


図 10 羽根付け

日本屏風の紙蝶番です。羽根付けと言います。

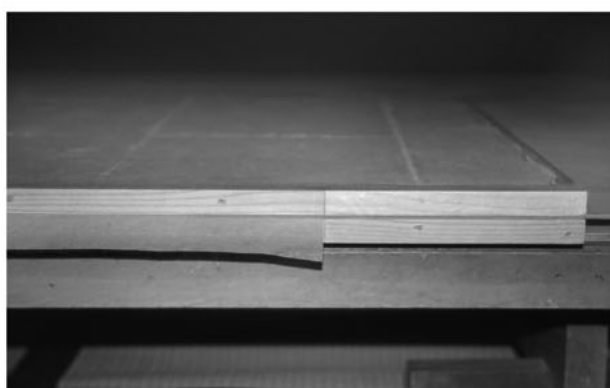


図 11 羽根付け

同じく羽根付けです。このとき紙蝶番のあいだに合い差という、ゆとりの厚紙を入れます。

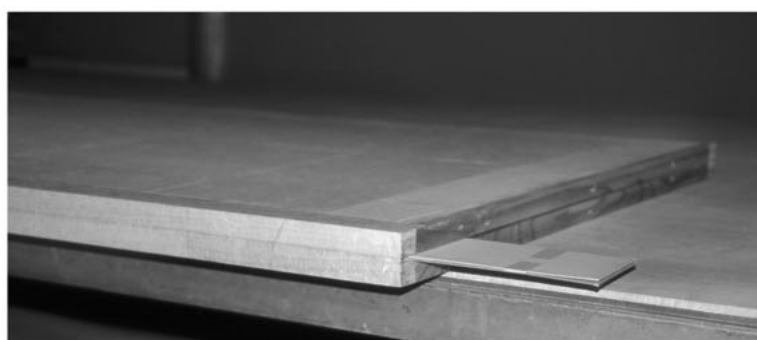


図 12

つながった紙蝶番を強靱な楮紙で裏表から包み込みます。このときも合い差をいれて蝶番と上張り作品のゆとりの調節をいたします。これを入れないと屏風がとじなくなります。

李朝式では紙蝶番がジャバラになっているため合い差を入れる必要がありません。

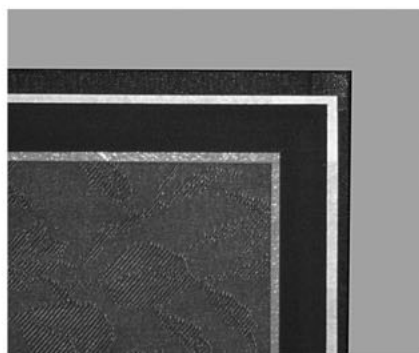


図 13 李朝屏風 装飾部分

李朝屏風の装飾部分です。

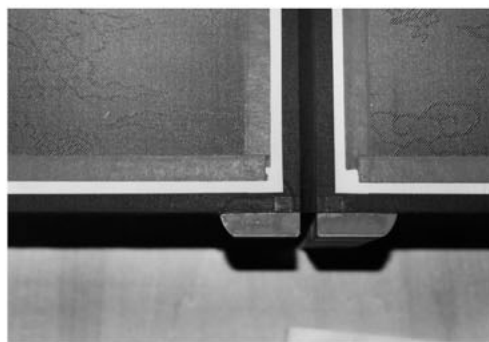


図 14 足部分

足の部分です。



図 15 装飾子筋部分

装飾子筋部分の作業中です。

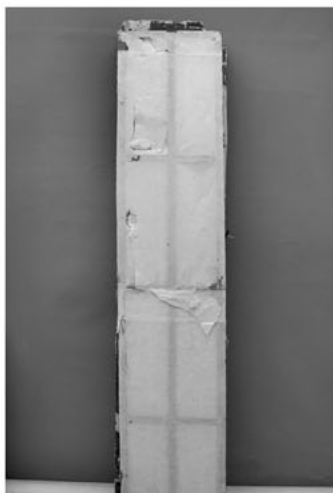


図 16 古巢

現在韓国でも、李朝様式の紙蝶番屏風は現存しているものが少なく、ほとんどが日本様式の紙蝶番に仕立直されていますが、韓国への調査において、修復の際に再使用されなかった多くの修復前の骨下地を調べる機会に恵まれ、李朝式屏風の紙蝶番は我々が考えていた構造と一致することが判明しました。

同じく古巢の裏面です。

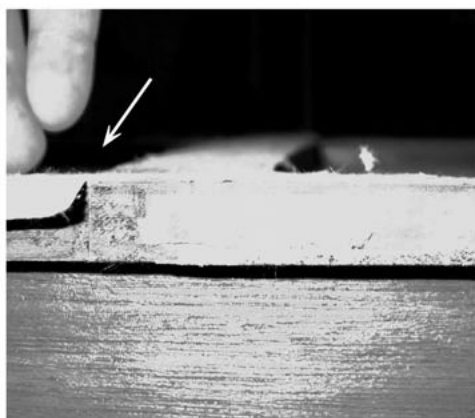


図 17 古巢 紙蝶番部分

古巢の紙蝶番部分です。

裏面です。

両端の扇に木のふちと金具が打たれているものもあります。

同じく木のふちが打たれています。

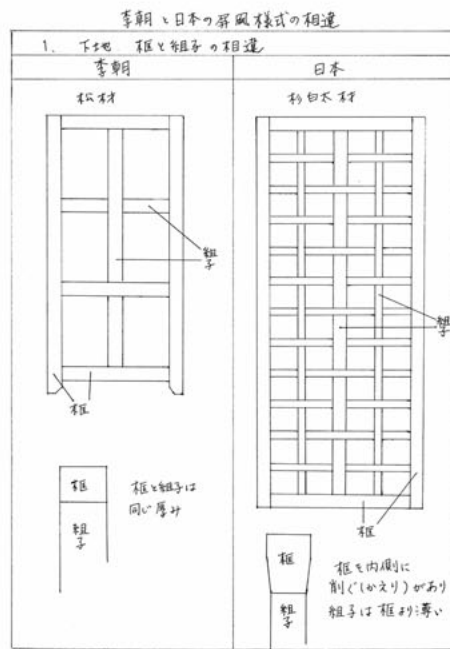


図 18

韓国と日本の屏風様式の相違をイラストで表しました。

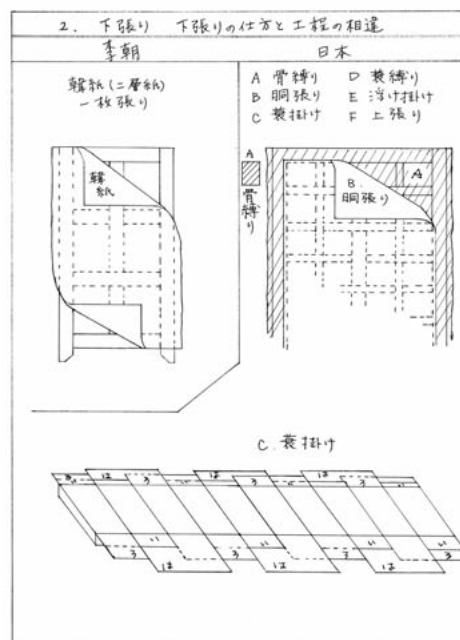


図 19

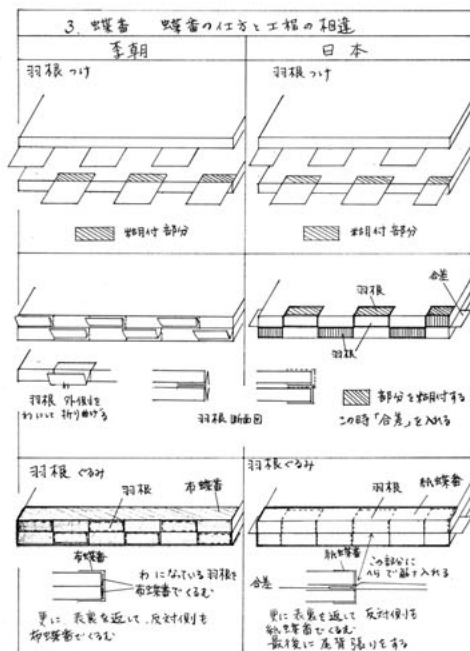


図 20

今後は美術史的考察および科学的な視点を持って中国の穀紙、韓国の韓紙、日本の和紙等の古代製紙技術の違いや、韓国刺繍と日本刺繍の比較、絵・書・刺繍などのかかれた作品の主題や季節によつての屏風の使われ方などの違いについて美術史の専門家、非破壊分析の専門家、製紙技術と分析試験の専門家と共に深い研究を進めていきたいと考えております。

以上で報告を終わります。ご静聴ありがとうございます。

本発表は、文部科学省学術フロンティア推進事業（平成 15 年度～平成 19 年度）による私学助成を得て、平成 18 年 9 月 2 日 キャンパスイノベーションセンター東京地区国際会議場にて行われた。

額縁から見る児島虎次郎

大原 秀之

「額縁から見る児島虎次郎」という題で今日はお話させていただくんですが、これはあくまでも私のような一修復技術者が修復中に会った疑問というものをちょっとお話をさせていただいて、それで本日お越し願いました方々からですね、色々ヒントを後ほどいただけたらと非常にずうずうしいことを考えております。今月のメニューというのをいただいたんですが、ちょっとこれあまりにも最初に書いた時と時間的なことがありまして一部割愛させていただきます。

またお手元の児島虎次郎の年譜をご参考にしていただけたらと思います。

今日は大原美術館の大原理事長、大原謙一郎先生を目の前にして非常に話しにくいんですけども、「児島虎次郎」を私は本当はあまり東京で語りたくないんです。それはどうも東京で虎次郎というとすぐ車寅次郎を皆さん連想されるようで、ちょっと今日の虎次郎はですね、「フーテンの寅」じゃなくて「絵描きの虎さん」の方でちょっと間違えないようにしていただきたいと思います。

まず児島虎次郎についてまず額縁のお話をする前に一応ちょっとお話をさせていただきたいと思います。まず児島虎次郎は明治 14 年 1881 年ですね、岡山県川上郡下原村、これちょっと印刷ミスで「原村」と書いてありますが、「下原村」、これは現在我々の大学のある岡山県高梁市成羽町です、そこに生まれております。その場所で児島虎次郎の父親は旅館を営んでおりました。

それで児島は小さい時から絵がうまかったんでしょうね。ところが家業を手伝っておりましたが、本当は本人は絵描きになりたかった。ところがいろいろ同郷の先輩の絵描きさんたちの影響も受けて絵を描いておりました、画家を志望してたんですが、しかしおばあちゃんですね、おばあちゃんが本人が絵描きになることには大反対してたもんで、なかなかうんと言ひ出さなかったんですけども、やっとおばあちゃんの許しを得て 1901 年に明治 34 年に東京に出ます。

それで上京をしまして白馬会という研究所に通い、また非常に研究熱心、勉強熱心だったんですね。夜は暁星中学校に通ってフランス語を勉強していたそうです。ところがその翌年の夏ですね、児島虎次郎は再び岡山県に戻りまして、倉敷に、初めて大原家を訪ねるわけです。そこで大原幸四郎孫三郎親子に初めて出逢い、それでそのことがきっかけとなって以後大原家の奨学生となってですね、生涯大原家の援助を受けることになります。

1924 年、昭和 4 年に 47 才で亡くなりますが、それまでずっと大原家から援助を受けております。そしてですね、その大原孫三郎に出会ったすぐ直後の 9 月には東京美術学校、現在の東京芸術大学に入学するわけです。歴史的な背景としましては当時の東京美術学校の教授として黒田清輝、久米桂一郎、岩村透、また助教授には若き藤島武二がいたようです。そして彼は非常に優秀とみえて、わずか 2 年間で 4 年間の勉強を終えまして、つまり 2 年飛び級しちゃったんですね。

よほど優秀だったんですね。

そしてですね、絵描き活動に東京で入るわけですが、1907 年、彼が 26 才の時に東京府主催

の勸業博覧会というのがございますが、その美術展に「里の水車」という絵と「なさけの庭」と2点を出品いたします。そしてそのうちの「なさけの庭」がなんと1等賞をとってしまいます。

1等賞を取って、さらにこれは宮内庁がお買い上げになりました。このことを非常に大原孫三郎が喜びまして児島虎次郎に「よっし、なかなか優秀だ」ということで以後5年間ヨーロッパの留学を約束いたします。

これが大原孫三郎と児島虎次郎の写真ですけれども、この写真はおそらくもうちょっとたつてからの写真だと思えます。

それでいよいよ1908年ヨーロッパ留学の許可を得た後、彼は神戸港を出まして、フランスのマルセイユ経由でパリに入ります。第一回目の留学ですね。フランスといってもパリに入っただけで、パリはあまりに大きな町なので、彼はそういうのはあまり好きでないという理由からグレ村というところに移ってしまうのですが、さらに翌年、彼はベルギーのアントワープ、ベルギーではガンと言っていますけれども、アントワープ美術アカデミーに、芸術大学ですね、入学します。

それはどういう経緯で入ったかという、当時ですね、彼が美術学校時代の友人で太田喜二郎という人物がいて、彼の影響もさることながら、このアントワープ美術アカデミーの校長のジャン・デルヴァンという先生の非常に強い推薦があったと聞いています。また太田とともに翌年には虎次郎に非常に影響を与えたエミール・クラウスというベルギーの画家さんを訪ねております。

ところがエミール・クラウスの下にはもう一人女流の画家、ジェニー・モンティエリニという人物がおりましてその時におそらく出会っているはずなんです。後ほどジェニー・モンティエリニについては詳しく申し上げますけれども、その後ここでも児島は非常に優秀だったと見えてアントワープ美術アカデミーを主席で卒業して、第一回目の留学を終えております。

またこれを契機にですね、児島虎次郎はこの1回の留学だけでなく、合計3回のヨーロッパ留学をし、また他にも3回中国旅行をしたりしております。そしてその留学の時に大原コレクションの元となる絵を買っております。例えばこれはその時卒業した直後にですね、パリのアマン・ジャンという作家さんのアトリエに直接訪ねて、描いたばかりの絵を譲ってもらったみたいですね。それが現在大原美術館のコレクションとなっております。

またちょっと話が急に飛んでしまうんですけど、「没後70年児島虎次郎展」という展覧会。これが1999年10月から翌2000年の12月まで1年以上に亘ってですね、彼の生まれ故郷成羽町を皮切りに最後は大原美術館で締めるという形で全国9箇所の美術館で展覧会をやっております。

これがその第1回目の最初の展覧会をやった成羽町美術館の写真ですけれども、これは建築家、安藤忠雄の初めての美術館建築の美術館で非常に美しい美術館です。もし岡山に行かれて大原美術館を訪ねられた時にはちょっと成羽町美術館にも足を伸ばしていただいたら非常に感激されると思います。

それでその時の「没後70年虎次郎展」はもちろん児島虎次郎の作品ばかり展示されていたのですが、油彩画が84点、その他に彼の多彩な児島を彷彿させるように日本画であるとか、陶器、自分で作った陶器も展示されておりました。この展覧会においてですね、私は保存修復を担当させていただいておりましたので、その時には実際に作品の修復もさせていただきました。

た。それでですね、その時に実は油彩画作品だけでなくその額縁の修復も行ったわけなんですけども、この時に初めて私が「おやっ」と思ったのです。以後ずっと児島虎次郎と額縁を追っかけるきっかけになったのが、この展覧会でございました。

それでこれはこの「没後 70 年児島虎次郎展」とは別なんですけれども、この 2 点の作品。ともに 1920 年の作品です。大きさは両方ともかなり大きいんですけれども、微妙に大きさは違います。しかし、よく見てみますと、形はほとんど一緒なわけです。それでこのサイドの写真ですね。このサイドの写真を見ていただくとよく分かると思うんですけれども、ふたつを見くらべると微妙に形が違うんですけれども。また装飾部も若干違うんですけれども、色はワインレッドと黒です。そして他にも見るからに手作りで手彫りで作った額というものがございませぬ。

額縁以外のものですが、これは倉敷の町の中にある橋でございませぬ。大原美術館と大原家の渡している橋、今橋という橋でございませぬが、これは 1926 年児島虎次郎が設計デザインして作った橋でございませぬ。それとまたこの橋以外にもですね、児島虎次郎がデザインした柵。これは上はガラス張りになっています。ガラスも非常に昔のままで、ちょっと歪んだガラスを使っています。今でも残っております。それとこれはデザインを担当したんですね。そしてこちらは児島虎次郎のテーブルセットというんでしょうかね。テーブルとテーブルクロスがかかっているんでテーブルの上はよく見えないんですけれども、椅子の方は虎次郎が自分で彫刻刀を使って刻んで作ったそうです。

そしてですね、また額にもどるんですけれども、この絵は 1908 年「暖炉の前」という作品。

これは大原美術館が持っている作品なんですけれども、この額を見て頂くと分かるとは言いませんが、この額は近くから見ても絶対によく分からないんです。実際に何故この写真を出したかといいますと、この児島虎次郎の額にいくつか紙で作った額、張子の額が存在してるんです。

それが先程お見せした「没後 70 年児島虎次郎展」の時に発見いたしまして、そしたらですね、実際に大原美術館の 1908 年、これが児島虎次郎の絵の中で一番古い絵に使っている額に、張子の額を使っていました。

そしてこれも同じく大原美術館の「読書」という作品ですがこれは 1912 年の作品です。これも先程お見せした「憩いと厨房」と非常に似ているんですけれども、実はこの額も張子で出来ておりました。

そして「デッキ・パッセンジャー」、この 1921 年の作品。これも同じく張子で出来ておりました。「早春」、これは 1926 年。これは今お見せした 2 つよりもちょっと小さい額なんですけれども、全く同じような模様をしております。3 つ並べてみました。ということは、ひょっとして型は同じものを使って児島虎次郎はそれを作ったのではないのかなという推測がなされませぬ。

そこにある「少女の像」、「蘇州の廟」、これは非常に小さな作品です。27 cm×22 cm の作品です。この「蘇州の廟」は 63 cm×50 cm です。そんなに大きな作品ではない。しかしこれもやはり、張子で出来ておりましたが、「蘇州の廟」、これは絵に注目していただくとよく分かるんですけれども、絵の一番下の部分ですね。ちょっと楕円形で丸く示してありますが、絵の下部にちょうど 1 cm ほど絵が描き足してあるんです。それは描き足したっていうよりも絵をはめたら絵の方が額よりも小さかったのでその隙間を埋めるために何か木を渡してそこに絵を描いたので

しょう。これがその絵の入っていた額なんですけども、これも張子で出来ておりました。

それでは何故絵を付け足したかと言うと、おそらく児島虎次郎はヨーロッパからベルギーかフランス、ちょっと分からないんですけども、おそらくベルギーだと思うんです、ベルギーから額を買って帰ってきて、この額に自分の絵をはめた。だけどもちょっと額が大きかったんで、付け足したというわけです。そして額をよく見ますとですね、ちょっと破損しておりました。更によく見ますと新聞記事かあるいは雑誌の記事のようなものが見られました。そこにはフランス語で何か書かれておりました。

またこれはX線写真ですけども、X線写真ではこの張子額が非常に無数の釘で打たれております。おそらく強力な接着剤がなかったんじゃないかなと思いますけども。非常にたくさんの釘を使って固定しております。これは先程の文字の所を赤外線写真で透写しますとなんやかんやらとフランス語で書いてあって、その新聞記事がいつの新聞記事なのか、ということが分かるとこの額縁の製作年代というのが非常にはっきりしてくるんですが、残念ながら、今のところまだ分かっておりません。

これはもう一つの額縁。同じ様なものなのでちょっと流します。

そしてまた同じように大原美術館所蔵の「花」という2つの同じ花の絵が、同じ様な大きさで存在するんですけども、これもこの2つ並べておりますけれども、2つとも張子で出来た額に入っております。これはヨーロッパ製で、1つは祭壇洋式っていうんですかね、その額を使っております。

さて、このように大原美術館を調査させていただくと、なんと児島虎次郎の作品の中に合計で23点の張子の額を確認いたしました。そのうち4点がヨーロッパ製、おそらくベルギー製だと思うんですけども、ヨーロッパ製であるということが今のところ確認されております。

それでその4つのヨーロッパ製の額というのが皆小さかったもので、ヨーロッパでは小さいものしか作ってないんだな、大きいのは日本で作ったものだな、と思っていたところでしたが、昨年アントワープ美術館名品展というのが日本で巡回されてまして、高松の市立美術館に来た時に「どうもおかしい」というんで、誠に申し訳なかったんですけども、展覧会が終わった後、学芸員の方に頼んでちょっと触らせてもらいました。そしたらなんと、そのジェニー・モンティーニの作品がですね、張子の額で出来ておりました。ところがヨーロッパ製の額は皆小さいものだ、張子は小さいものだと思っていたんですが、これは179 cm×224 cmもあるむちゃくちゃでかい作品に張子の額があったんです。それでヨーロッパにもこういう張子（紙製）の額はあるんだということが分かりました。

そうするとですね、今度はジェニー・モンティーニって一体どんな人なのか。ところがジェニー・モンティーニの作品は、現在この時にアントワープ美術館から日本に来た作品、わずか1点しかそのアントワープ美術館にはコレクションがないらしいのです。それでジェニー・モンティーニはいろんな展覧会に作品を出したという記録はあるんですけども作品が残ってない。そしてまた、記録としてはジェニー・モンティーニというのは、女流画家でありながら非常に貧困であったらしいのです。残念ながらこの絵の制作年が分かっています。しかしこれだけの大きなものに額をつけるのに、普通の額ではやはり超貧困女流画家には値段が高かったのかなと。そういう発想も出てくるわけです。そうするとひょっとしたら作家自身が自分で作ったのかな。

あるいは誰かの知恵で作らしたか、作ってもらったのかな、ということが考えられます。

それからもう一つの作品は吉田苞（しげる）の作品です。吉田苞は日本における児島虎次郎の一番仲のよかった画家仲間です。「夏の朝」という作品ですがこれがつい最近でございますけれども、大原美術館の学芸員である柳沢秀行氏によって確認してもらいましたが、なんと日本で張子の額を使っている画家が児島虎次郎以外にいたということです。吉田苞と児島虎次郎とは非常に仲が良かったので児島虎次郎の影響を受けたのかなと、そういうことも考えられるわけなのですが、児島虎次郎の死後、倉敷・酒津にある虎次郎のアトリエを吉田苞が使用していたことから、虎次郎の使っていた張子額を吉田苞が拝借したとも考えられます。

とういうことで、今後いろんな課題が出てくるわけです。残念ながらまだ研究、結果は出ていないんです。ところが先程のジェニー・モンティニーの周辺という、エミール・クラウスという彼女の師匠ですね、児島虎次郎の先生でもあったんですが、その周辺画家を追っていったらひょっとしたら何かてがかりがつかめるんじゃないか。そうすれば何故児島が日本に紙製張子額を持ち帰ったのかということも分かってくるような気もいたします。

さらにですね、大原美術館の作品が映りましたが、吉田苞の作品に最近になって張子の額が見つかった以上、また日本国内でも児島虎次郎の周辺の画家を大原美術館を中心にですね、深く掘り下げていかなくちゃならないんじゃないかなと私は考えております。

また、余談ではございますけれども、張子額の修復ということに関しましては、我々の大学の大学院の研究科、力武三奈が現在修士論文として「張子額の修復」ということにテーマを絞って研究しております。現在東京の額縁屋さんが力武三奈の研究に非常に感銘を受けて、それだったら当時児島が作らせた、張子額と同じ物を自分が作ってやるという所まで話が来ておまして、そうしたらこの秋から冬にかけて、それが実現するのではないかと私は非常に彼女の研究結果を期待しております。

児島虎次郎は先程申しましたように大原コレクションに非常に功績があった画家であったことは非常に有名なんですけれども、児島虎次郎自身の作品、画家としての作品という点ではあまり知られておりません。「児島虎次郎展」があったのですが、まだまだ知られていないと思うんです。竹橋の国立近代美術館で今、「モダンパラダイス」という展覧会を行っているんですけれども、この展覧会に大原美術館の作品を「東西名画の共演」と題して展示しております。そこに児島虎次郎の「ペゴニアの畑」という作品が展示されておりますので、是非ご覧になっていただけたらと付け加えて私のお話を終わらせていただきます。どうもありがとうございます。

児島虎次郎年譜

<p>1881年（明治14年） 岡山県川上郡下原村（現在の高梁市成羽町）に生誕。</p> <p>1901（明治34）年—20歳 上京</p> <p>1902（明治35）年—21歳 東京美術学校西洋画科選科に入学。 この年の夏、大原孫三郎と会う。 大原家の奨学生となり、生涯その援助を受ける。</p> <p>1903（明治6）年—23歳 成績優秀につき飛び級で卒業する</p> <p>1907（明治37）年—26歳 3月 東京府主催勸業博覧会美術展に《なさけの庭》 《里の水車》を出展。 《なさけの庭》は一等賞を受け、宮内省に買い上げられる。この快挙を喜んだ大原孫三郎は児島に五年間のヨーロッパ留学を許した。</p> <p>1908（明治41）年—27歳 第一回目の渡欧 ヨーロッパへ留学。フランスの郊外グレに住む。</p> <p>1909（明治42）年—28歳 グレからパリへ移り、一ヵ月後ベルギーのアントワープへ移る。 アントワープ美術アカデミーに入学。</p> <p>1911（明治44）年—30歳 サロン・ド・ラ・ソシエテ・ナショナル・ボザールに 《和服を着たベルギーの少女》を初出品し、入選する。 4月 ドイツ、オーストリアに旅行。</p> <p>1912（明治45、大正元）年—31歳 1月 ロンドンに旅行。 4月 アントワープ美術アカデミーを主席で卒業。 イタリアに旅行。フィレンツェ、ローマを巡り5月にパリへ戻る。 パリ滞在中にアマン＝ジャンを訪問。彼の作品 アントワープで開催された博覧会美術部に《大きな帽子をかぶる女》を出品し、金賞を受賞。 11月 帰国</p>	<p>アントワープ美術アカデミーに入学するきっかけとなった太田喜二郎の紹介でエミール・クラウス師（1849—1924）と出会う。 この時、クラウスに師事したジェニー・モンティエニと出会う（?）。</p> <p>1912年 アマン＝ジャン《髪》を購入。大原コレ</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>1913 (大正 2) 年 - 32 歳 第二回光風会展覧会に滞欧作《夏の午後》《窓際》が特別陳列された。</p> <p>4 月 石井十次の長女、友と結婚。倉敷酒津の大原家の別荘「無為村荘」を新居としここで制作に励む。サロン・ド・ラ・ソシエテ・ ナショナル・デ・ボザールの準会員に推される。</p> <p>1914 (大正 3) 年 - 33 歳 1 月 長男誕生。</p> <p>1915 (大正 4) 年 - 34 歳 10 月 酒津にアトリエが完成する。</p> <p>1918 (大正 7) 年 - 37 歳 第一回目の中国・朝鮮半島旅行 3 月の下旬に中国・朝鮮半島旅行に出発し、7 月に帰国する。上海・南京・北京などで多くの古陶磁類を収集した。</p> <p>1919 (大正 8) 年 - 38 歳 第二回目の渡欧 4 月 1 日～3 日 東京美術学校で初の個展「児島虎次郎習作展覧会」を開催する。油彩 6 4 点、スケッチ 3 0 点、屏風二雙。 4 月 1 4 日～1 6 日 大阪中央公会堂で同様の個展を開催する。 5 月 6 日 神戸を出帆、6 月 ロンドンに到着。7 月 パリに入る。 1 2 月 1 5 日 スペイン旅行。</p> <p>1920 (大正 9) 年 - 39 歳 大原コレクション収集の始まり 1 月 2 5 日 スペイン旅行を終えてパリに戻る。この年サロン・ド・ラ・ソシエテ・ナショナル・デ・ボザールに出品した 4 点のうち《秋》がフランス政府に買い上げられ、リュクサンブール美術館の所蔵となる。また日本人としては初めて同サロンの正会員となった。 7 月 3 日 須田国太郎とベルギーオランダに旅行。 ベルギーでは、ジャン・デルヴァン、エミール・ク</p>	<p>クション最初の作品となる。</p> <p>1914 年 岳父石井十次、宮崎の茶臼原にて死去、享年 4 8 歳。 1914 年～1918 年 第一次世界大戦</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

ラウスを訪ねる。

アントワープ美術アカデミー留学中に制作した《大きな帽子をかぶる女》がアントワープ美術館に展示される。

オランダではライデンの国立古代博物館エジプトの収集品を見る。この旅行中。パリに滞在中の吉田苞より「大原から絵を買ってよし、金送るとの電報がきた。」と連絡があり、急いでパリに帰る。

1921 (大正 10) 年 - 40 歳 第二回目の中国旅行

1 月 マルセーユ出帆。2 月 神戸に入港。

3 月 27 日～30 日 第 1 回「現代フランス名画家作品展覧会」を倉敷にて開催、47 点を展観した。

9 月 「児島虎次郎氏作画展覧会」を開催。

10 月 第二回中国旅行

1922 (大正 11) 年 - 41 歳 第三回目の渡欧

1 月 2 日～8 日 第 2 回「現代フランス名画家作品展覧会」を開催。第 2 回展も予想外の反響を呼び、これを受けて大原孫三郎はさらにコレクションを充実させるため、児島に再度収集させるための渡欧を命じた。

5 月 神戸出帆、フランスに向かう。途中エジプトのカイロに立ち寄り、エジプト古美術品を購入、6 月マルセーユに到着。

7 月 ベルギーに旅行。

8 月 ドイツ・スウェーデンへ旅行。パリへの帰途ベルギーのアントワープ立ち寄り。10 月パリに帰る。

12 月 スイスのベルンに行く。

1923 (大正 12) 年 - 42 歳

3 月 マルセーユを出帆、途中エジプトに寄り古美術品を多数買い求めた。

5 月 帰国

8 月 5 日～18 日 新収集作品 49 点作家 56 点による 第三回「泰西名画家作品展覧会」を開催。同時に、出品点数 61 点を公開した「エジプト・ペルシア及びトルコ古陶磁展覧会」も開催。

1924 (大正 13) 年 - 43 歳 第三回目の中国旅行

3 月 第三回中国旅行に出発。上海、蘇州、南京を巡り、5 月に帰国。

1925 (大正 14) 年 - 44 歳

1920 年

パリでは大原コレクションのための収集を始める。モネやマチスなど連日画家を訪問し、この機に 20 数点を購入した。

1922 年

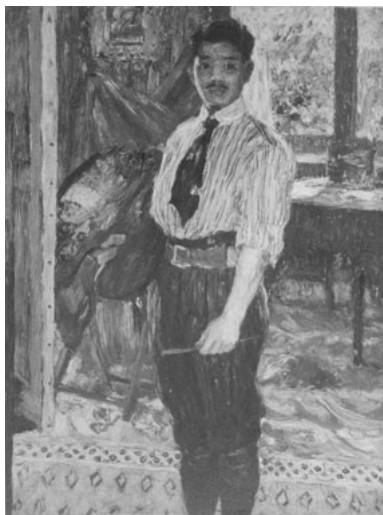
8 月 ベルネーム・ジユム画廊とエル・グレコ《受胎告知》購入の仮契約を結ぶ。ホドラーの《木を伐る人》など数点を購入。

10 月 パリ滞在中に、ロダン《カレー市民》《性礼者ヨハネ》、ゴーギャン《かぐわしき大地》、シャヴァンヌ、ベルナル、ワロキエ、コッテ、フランドラン、ラ・トゥシュ、カリエールなどを購入。

また当時、エジプト・ペルシア古陶磁器の収集家フーケの 2,000 点にも及

<p>3月 倉敷酒津の大原家別邸内に新宅を建てることとなり、着工する。</p> <p>サロン・ド・ラ・ソシエテ・ナショナル・デ・ボザールに《金魚の池》100号を出品する。</p> <p>8月 明治神宮外苑聖徳記念絵画館壁画制作のため、宮中御座所を拝観のため上京。</p> <p>1926 (大正 15、昭和元) - 45 歳</p> <p>2月 新宅が完成、「無為村」と名付ける。</p> <p>5月 児島設計の大原美術館の今橋が完成。欄干の龍は、原型を甥で彫刻家の児島矩一に作らせている。</p> <p>11月 第4回目の中国旅行に出発する。上海、蘇州を巡り古美術品を収集して12月に帰国。</p> <p>1927 (昭和 2) 年 - 46 歳</p> <p>1月 壁画制作のための部屋が完成。</p> <p>4月15日～30日 恩賜京都博物館「大原コレクション泰西名画展」を開催。</p> <p>1928 (昭和 3) 年 - 47 歳</p> <p>9月11日 壁画制作による極度の疲労のため倒れる。</p> <p>1929 (昭和 4) 年 - 47 歳</p> <p>3月8日 心臓麻痺のため死去。</p>	<p>ぶ膨大なコレクションの中から約400点の陶片をパリで購入。</p> <p>12月 スイスのベルンでセガントイーニ《アルプスの真昼》を購入。</p> <p>1923 年</p> <p>パリにてミレー、モロー、ルドン、ギヨマンなどを購入。またその間ベルギーでも、クラウス、デルヴァン、フレデリックの作品を購入した。</p> <p>吉田苞「夏の朝」の制作年</p> <p>1924 年</p> <p>2月 壁画《奈良》完成。大阪上本町の大原家別荘の壁面に取り付ける。</p> <p>1929 年</p> <p>4月 児島の死によって明治神宮外苑聖徳記念絵画館の壁画は、親友の吉田苞(シゲル)に引き継がれる。</p> <p>1930 年 (昭和 5 年)</p> <p>4月 大原美術館に着工、10月竣工。大原コレクションと児島虎次郎の遺作を陳列。</p> <p>11月5日 大原美術館式挙行。</p> <p>25日 一般公開する。</p> <p>1934 年 (昭和 9 年)</p> <p>2月 吉田苞によって制作が続けられていた「対露宣戦布告御前会議」の壁画完成。</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

本発表は、文部科学省学術フロンティア推進事業（平成15年度～平成19年度）による私学助成を得て、平成18年9月2日 キャンパスイノベーションセンター東京地区国際会議場にて行われた。



児島虎次郎の自画像 石井友愛社所蔵



勸業博覧会美術展において一等賞となった
「なさけの庭」1906年 宮内庁所蔵



大原孫三郎と児島虎次郎



アマン=ジャン 「髪」 1912年頃
大原美術館所蔵



「没後 70 年・児島虎次郎」展のポスター
(成羽町美術館)



成羽町美術館 全景



「中国風景－虎丘劍池」1918 年
大原美術館所蔵



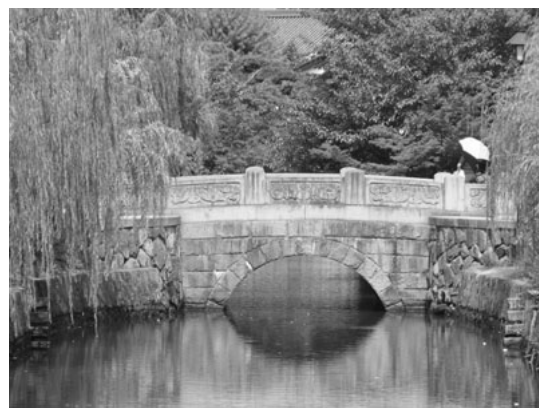
「花文の鉢」大原美術館所蔵



「憩」 1920年 168.0cm×130.0cm
大原美術館所蔵



「厨房」 1920年 160.0cm×112.0cm
大原美術館所蔵



児島虎次郎がデザインした倉敷の「今橋」



児島虎次郎がデザインした棚
成羽町美術館所蔵



児島虎次郎自作の家具
成羽町美術館所蔵



「デッキ・パッセンジャー」 1921年 162.0cm×113.0cm

大原美術館所蔵





児島虎次郎「少女の像」1920年
27.0cm×22.0cm
大原美術館所蔵



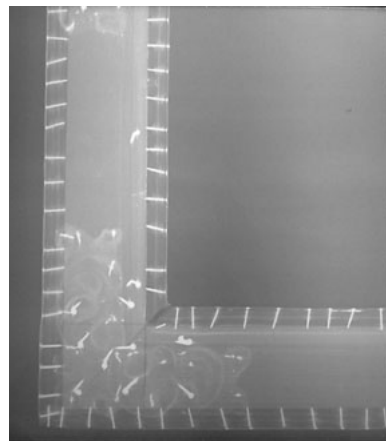
児島虎次郎「蘇州の廟」1924年
63.5cm×50.5cm
大原美術館所蔵



「蘇州の廟」 継ぎ木に加筆された部分



「蘇州の廟」の額縁の裏面に見られるフランス文字



「蘇州の廟」の X 線写真



「蘇州の廟」の赤外線写真



「少女の像」のX線写真



「花」1920年 47.0cm×38.5cm

大原美術館所蔵



「花」1920年 44.5cm×37.5cm

大原美術館所蔵



ジェニー・モンティニイ 「庭師」
179.0cm×224.0cm ゲント美術館所蔵



吉田苞 「夏の朝」 1923年
130.0cm×162.5cm 大原美術館所蔵

浮世絵版画に見られる青

下山 進

1. はじめに

ご覧いただいているのは葛飾北斎“富嶽三十六景シリーズ”の「神奈川沖浪裏」(図1)です。そして、同時に皆さんがお聴きになっているのはドビュッシーの交響詩「海」です。ご覧のとおり、この浮世絵には荒れ狂う海の中で逆巻く怒涛と戦いながら大波が砕ける前に突っ切ろうと懸命に漕ぐ八艇櫓、それをダイナミックに天空高く荒れ狂う大波が妖怪の触手のように爪を立てて襲いかかる。この大胆でエネルギッシュな荒れ狂う大波の動き、それとは対象的に静かな富士の姿が遠く波間に浮かんでいます。そして、交響詩「海」は、この雄大な波のうねりを奏でています。

この「神奈川沖浪裏」とドビュッシーの「海」との関連を含めて、本日のお話を始めさせて頂きたいと思います。

それでは、話の手順をご紹介します。まず、浮世絵版画に使用された青色着色料についてご紹介します。

次に、浮世絵版画の青の着色料としては、時代の変遷と共に露草、藍、そしてプルシャンブルーが順次登場すること。

そして、それらの着色料を非破壊的に、すなわち貴重な版画に傷をつけることなく科学的に分析するには、どのようにすればよいのか、その分析法をご紹介します。また、これらの青色着色料の特性についても触れながら、浮世絵版画の世界で青の着色料「藍」が「プルシャンブルー」へ移行した時期と風景版画が登場する時期について、これまでの研究成果を発表し、さらに浮世絵版画の世界に登場した風景版画がヨーロッパの芸術家たちに与えた影響についてご紹介します。

そして最後に、これまでの研究成果を踏まえて、ヨーロッパで1704年に発見されたプルシャンブルーは、浮世絵版画の世界に初めて登場したのか、それまでは使用されていなかったのか考察してみたいと思います。

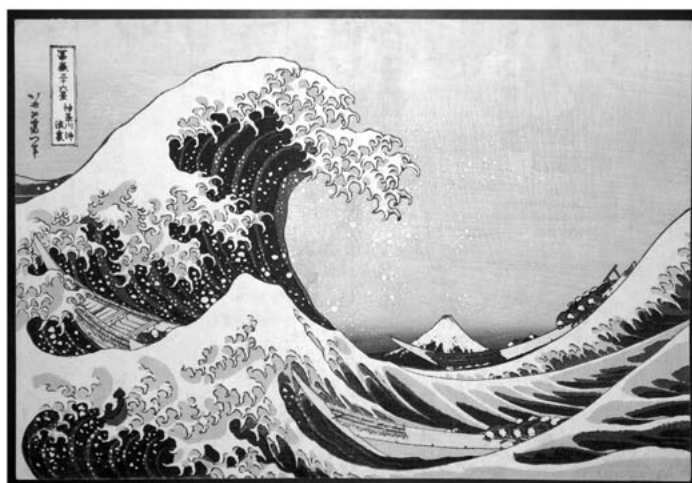


図1 葛飾北斎 富嶽三十六景シリーズ「神奈川沖浪裏」
(天保1～4年/1830～1833年)

2. 浮世絵版画に使用された青色着色料

先ず、浮世絵版画に使用された青色着色料は、露草、藍、そしてプルシャンブルーの三種類であることが、これまでの研究によって判っています。最初に露草が使われ、次に藍が登場し、そしてプルシャンブルーに変わっていきます。何故そのような変遷が起きたのか。それは、この三つの青色着色料の物理化学的な性質が関係しています。露草はアオバナとも言われている植物“ツユクサ”の花弁の中に含まれている青い染料です。そして、藍はこれも植物“アイ”から得られる染料のインジゴ、いわゆるジーンズの青です。いずれも植物から得られる染料ですが、これに対してプルシャンブルーは人造の顔料です。この三つの青が浮世絵版画に登場してくるのです。

最初の露草は、マロニルアオバニンとよばれている分子とフラボコンメリンとよばれている分子が、いずれも六分子ずつ一つのマグネシウム金属に結合した非常に大きな分子構造を持つ“超分子”と言われているもので全体の分子構造をコンメリニンとよんでいます。また、藍は、ご存じのようにジーンズを青く染め付けているインジゴとよばれる分子構造をもったものです。いずれも有機体の“植物”から得られるもので有機物ということになります。これらに対して、プルシャンブルーは、人造のフェロシアン化鉄とよばれている無機顔料です。前者の露草と藍は有機物であり、後者のプルシャンブルーは無機物ということになります。

3. 「露草」「藍」「プルシャンブルー」の非破壊分析法

3-1) 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

それでは、この露草と藍そしてプルシャンブルーをそれぞれ科学的に分析するには、それも浮世絵版画から直接、かつ貴重な浮世絵に傷をつけることなく非破壊的に分析するにはどのようにすればよいのでしょうか。

先ずご紹介するのは、我々が最初に開発した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です(図2)。この分析法は浮世絵に摺られている着色部分に波長の異なる紫外線から可視光の光を直接照射する方法です。通常は、紫外線領域の250 nm (ナノメートル)から600 nmの可視光の光まで5 nm ずつ波長を変えながら順次照射して、その都度、着色部分から放

出される「蛍光」を測定していきます。同一箇所から放出される「蛍光」を 250 nm から 600 nm まで 5 nm ずつ波長を変えながら照射した波長毎に 71 回測定することになります。そして、71 回の測定データの一つにまとめて三次元で現します。すると、浮世絵に摺られている着色料の「蛍光特性」が固有の山の形となって現れてきます。次に、この山の姿を等高線に書き直してやるのです。すると、その着色料固有の蛍光特性が指紋情報となって得られるのです。わたくしたちは、これを“染料の指紋”と呼んでいます。指紋ですから、同じ指紋を持つ着色料は同一の着色料と判定することができるのです。

それでは、露草と藍の指紋を見てみましょう（図3）。上の指紋が露草、下の指紋が藍です。露草と藍は、分子構造が違いますから当然“染料の指紋”も異なることになります。この指紋によって、どちらが露草で、どちらが藍なのか識別できるということになります。しかし、残念ながらプルシャンブルーのような無機顔料は、紫外線から可視光の光を当てても蛍光が放出しません。したがって、この分析方法は使えないことになります。

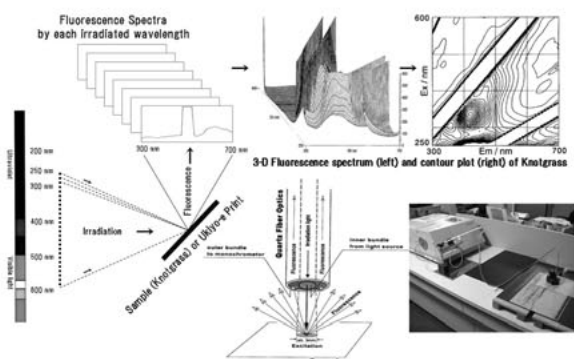


図2 光ファイバーを用いる三次元蛍光スペクトル非破壊分析法

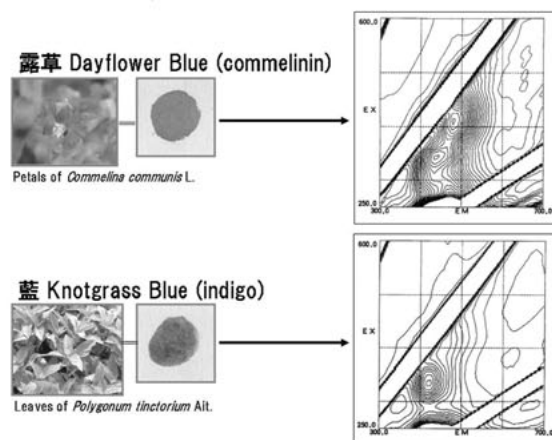


図3 露草（上）と藍（下）の三次元蛍光スペクトル等高線図（染料の指紋）

3-2) 微弱な放射線源を用いる蛍光 X 線非破壊分析法

それでは無機顔料はどのように分析するのか、無機顔料を非破壊的に分析するために開発したのが非常に低レベルな放射性同位体（ラジオアイソトープ：RI）から放出される微弱な放射線を無機顔料に照射する方法です。人間にとっても文化財にとってもダメージを与えることのない安全なレベルの微弱な放射線を照射するのです。そうすると、その無機顔料を構成している元素が分かるのです。こんなコンパクトな装置を考えました（図4）。キャリアバックに入れてどこにでも持ち歩けるものです。放射線照射用の線源としてアメリカシウム241とよばれている放射性同位体を用いました。この放射線強度は50マイクロキュリー（1.85MBq）、非常に微弱な放射線が放出されます。このアメリカシウムは、昔は室内の煙感知管にも使われていました。人体に対しても優しいということです。

この線源から 13.95 キロエネルギーボルト（keV）と 17.74 keV のエックス線や 59.94 keV の微弱なガンマ線が出ています。この微弱な放射線を着色部分に当ててやるのです。つまり、この線源を5ミリ（mm）ほどの距離まで浮世絵の表面に近づけてやるのです。すると、線源から放出された放射線が浮世絵表面に摺られている着色部分に照射されることになります。そのとき、無機顔料が持っている元素が確認できるのです。例えば、同じ青でも浮世絵の世界に

は登場しませんが“群青”というのがありますね、この青の主成分は塩基性炭酸銅ですから銅という金属が含まれています。もし、この線源を青色の“群青”に近づけてやると、銅の存在を示すエネルギーが発生するのです。一方、同じ青でもプルシャンプルーは鉄という元素が含まれていますので鉄の存在を示すエネルギーが発生してくるのです(図5)。青く着色された部分から鉄の存在が確認できれば、それはプルシャンプルーだということになるわけです。



図4 低レベル放射性同位体 (RI) を用いる蛍光 X線非破壊分析装置

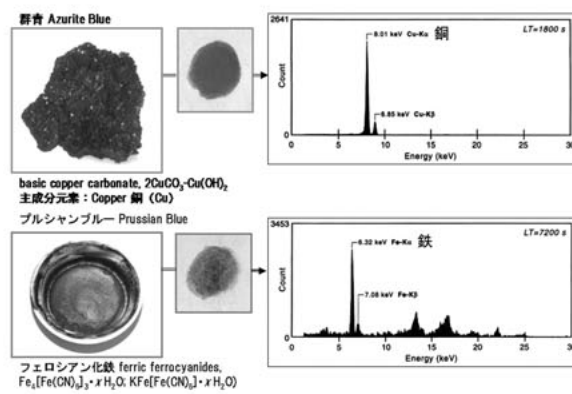


図5：群青(上)とプルシャンプルー(下)の蛍光 X線スペクトル

3-3) 光ファイバーを用いる可視-近赤外反射スペクトル非破壊分析法

それではもっと簡便な非破壊分析法はないか、有機物も無機物も浮世絵の世界に登場する露草や藍などの染料とプルシャンプルーのような顔料の両方を一つの分析装置で識別できないか、目で見ただけでは同じ青色に見えてしまい判別できない露草と藍とプルシャンプルーを簡単に識別できる装置を考えたのです。それが可視光線から近赤外線の色を当てる非破壊分析法です。この装置もコンパクトなものです(図6)、光源としてタングステンハロゲンランプを使って、光ファイバーの先端から直径1ミリ(mm)ぐらいのスポットライトにして着色部分に当てる方法です。そうすると、ご覧のように(図7)、露草の青は非常に特徴のある可視から近赤外線領域の反射曲線を示すことがわかります。特徴的なことは600nmと650nm近辺の光が吸収されていることです。それでは、藍はどうでしょうか、この青は近赤外線領域の曲線が急激に高くなっていることがわかります。つまり、藍の青は近赤外線から赤外線の光を強く反射する特性を持っているのです。それでは、プルシャンプルーの青はどうでしょうか、この青は露草や藍とは全く違うパターンを示します。すなわち、直径1mmほどのスポットライトを当てて、その反射光を測定するだけで、そこに露草があるのか、藍があるのか、あるいはプルシャンプルーが摺られているのか判るのです。



図6 可視-近赤外反射スペクトル非破壊分析装置

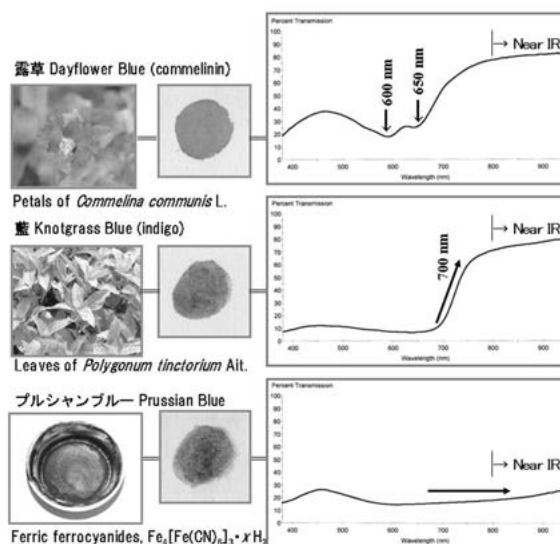


図7 露草(上)・藍(中)・プルシャンプルー(下)の可視-近赤外反射スペクトル

4. 青色着色料「露草」「藍」「プルシャンプルー」の特性

4-1) 露草の特性

さて、今までお話してきた露草や藍、そしてプルシャンプルーのそれぞれの特性をみてみましょう。露草は和紙に浸透しやすく、染まりやすく、深みのある青です。ところが、残念ながら退色しやすい、水に流れてしまうという大きな欠点があります。

例えば、これは歌川国貞の摺物“多賀大領”（図8）ですが、この浮世絵版画に描かれた川面の部分は灰色です。しかし、摺りあがった当初の色は露草の深みのある青でした。それが、今は灰色に退色しているのです。また、この葛飾北斎の「馬尽」、これも摺物のシリーズで、その中の「駒止石」（図9）です。これに描かれた富士の姿を見てください。青の着色料が滲んで広がっていることが判ります。この部分に摺られた青色の着色料は露草なのです。露草が水に触れて流れ滲んでしまった様子が見分かります。

このように、露草には非常に大きな欠点があったのです。せっかく深みのある青に摺りあげても、時間の経過と共に灰色に退色してしまい、また水に触れれば滲んでしまうのです。また、浮世絵版画では、露草の青とベニバナの紅（赤）を混ぜて紫色に摺るのですが、青色の露草だけが退色することもあって、古い浮世絵版画にはどうしても暖色系の着色料だけが残ってしまうことが多いのです。

4-2) 藍の特性

そして、露草に次いで登場するのが藍です。藍は露草と比べると本当に強い。藍色に染める染料として使われ、露草のように退色しません。しかし、残念ながら、摺りにくいのです。それと色彩がどうしても暗く透明感がないのです。くすんだ青になってしまうのです。



図8 歌川国貞「多賀大領」摺物
(文政2年/1819年頃)



図9 葛飾北斎“馬尽”摺物シリーズ「馬止石」
(文政5年/1822年頃)

4-3) プルシャンプルーの特性

そこで登場してくるのがプルシャンプルーです。非常に着色力が強くて摺りやすい。それから退色しない。鮮やかで鮮明な淡い青から濃い青まで摺り出すことができる。色彩表現が非常に豊かなのです。一度摺り込んでしまえば、後は分散して和紙に食い込み水に触れても滲みません。墨と同じように、墨で書いた和紙を水に浸けても墨は浮き出てきませんね、和紙に書かれた墨は水の中に浸けてもしっかりと残っています。プルシャンプルーも同じです。プルシャンプルーは水の中に浸けても和紙から浮き出てこないのです。さらに、このプルシャンプルーの登場で浮世絵版画に本格的な風景画ジャンルが始めて登場するのです。それは何故か、それはプルシャンプルーが登場したことによって遠近法としての“ぼかし摺”が可能になったからです。

ここに示した浮世絵(図10)は、富嶽三十六景シリーズの一つで「上総ノ海路」という版画です。空の濃い青が上から下へと薄くなりながら海の奥へ広がり、手前の濃い青い海が奥へと薄く広がっています。これによって手前から奥へと遠くへ広がる奥行きのある風景観が表現されています。この摺り方が“ぼかし摺”なんです。上から下に濃い青から徐々に薄い青へと変化させる摺り方、これを“拭き下げぼかし”といいます。また、下から上へ濃い青から徐々に薄い青へと変化させて摺るのが“拭き上げぼかし”です。この“ぼかし”が出来るプルシャンプルーが登場したことによって、言い換えれば空気の広がりを表現出来る“ぼかし摺”が可能になったことから、浮世絵版画の世界に本格的な風景画ジャンルが誕生し確立していくのです。

5. 葛飾北斎“富嶽三十六景シリーズ”36 図の青

それでは次に皆さんも良くご存知の富嶽三十六景シリーズについてお話ししましょう。これは葛飾北斎によるもので、表富士とも呼ばれている36 図の浮世絵風景版画です。この富嶽三十六景シリーズ36 図によって浮世絵版画の世界に本格的な風景画が登場するのですが、すべてに青の“ぼかし摺”が施されています。この青の“ぼかし摺”によって遠近感を表現している

のです。プルシャンブルーが無かったら、この富嶽三十六景シリーズは誕生しなかった、そして富嶽三十六景シリーズが誕生しなければ、ヨーロッパにジャポニズム旋風は巻き起こらなかったと言えるのではないのでしょうか。

さて、この富嶽三十六景シリーズをよくよく見て下さい。皆さんが浮世絵を見ると、必ずといってよいほど、多くの浮世絵版画は輪郭線が墨で黒く摺られています。しかし、富嶽三十六景シリーズは違うのです。36 図すべて、輪郭線が青に摺られています。これまでの定説では、富嶽三十六景シリーズに使われた青は、輪郭線の青も、また面積の広い空や海の青も、すべてプルシャンブルーで摺られていると言われていました。

しかし、分析してみて意外なことがわかったのです。空の青、海の青、確かにプルシャンブルーです。しかし、絵師の名前、絵の題名そして構図の輪郭線は藍の青だったのです。富嶽三十六景シリーズ 36 図を全て分析しました。その結果、輪郭線は全て植物から採れるあのジーンズの青、藍の青が使われていたのです。この結果は、これまでの定説をくつがえすことになりました。

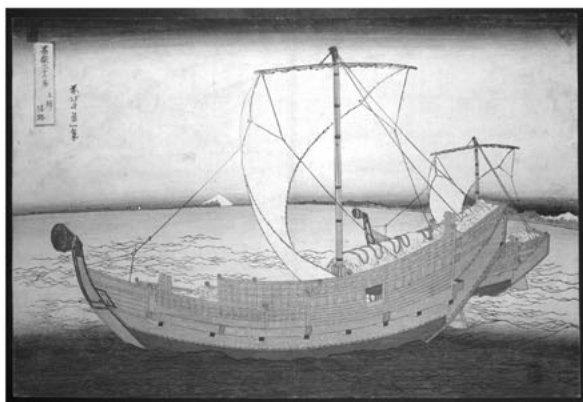


図 10 葛飾北斎 富嶽三十六景シリーズ「上総ノ海路」(天保1~4年/1830~1833年)



図 11 歌川国芳「五郎時宗/市川團十郎」(天保2年1月/1831年1月興行)

6. 「藍」から「プルシャンブルー」へ移行した時期

それでは藍からプルシャンブルーへ移行した時期はいつなのか、プルシャンブルーが浮世絵版画の世界に登場する時期はいつなのか疑問が沸いてきました。制作年代が判定できる浮世絵版画というのは歌舞伎役者を描いた“役者絵”でございます。歌舞伎の世界では、どの役者が、どの座で何を演じたか、古くから記録が残されえます。また、役者絵は興行前の大衆に知らせる広告宣伝のために製作して発売されます。浮世絵版画にすられた歌舞伎役者の名前と演目から、その役者絵が摺られた時期が判ることになります。

そこで、浮世絵版画の中で江戸で出版された“役者絵”だけを年代ごとに300点以上分析してみました。その結果、ここに示した役者絵(図11)からプルシャンブルーが登場することがわかったのです。この役者絵は天保二年一月に河原崎座の興行「河津撃曾我本説」で市川團十

郎が演じた五郎時宗を描いたもので、この興行を知らせるために、その前年にあたる天保元年後半に摺られたものなのです。このことから、天保元年の後半、すなわち 1830 年の後期から青の着色料が藍からプルシャンブルーに移行していくことが判ったのです。

7. 浮世絵版画がヨーロッパの芸術家たちに与えた影響

それでは、浮世絵版画がヨーロッパの芸術家たちに広く与えた影響について、その証拠を何点かお見せしましょう。

先程の「神奈川沖浪裏」(図1)、これが一番いろんな芸術家に影響を与えています。まずゴッホです。ヴィンセント・ファン・ゴッホは油絵で「星月夜」(1889年)を描きましたが、神奈川沖浪裏の“波のうねり”とゴッホが描いた“風のうねり”を見比べてください。ゴッホはこの浮世絵から影響を受けたことがよくわかります。

さらにブロンズです。これはカミーユ・クローデルの作品「波」です。「神奈川沖浪裏」に描かれている“今にも砕け落ちてきそうな大波”その構図がそのままブロンズ作品として表現されています。

次にこれは、最初に聴いていただいたドビュッシーの交響詩「海」の楽譜のカバーです。ご覧のように初演の楽譜の表紙を飾ったのは葛飾北斎の「神奈川沖浪裏」で、そのままコピーされて使われています。全く同じですね。ドビュッシーは、作曲中に「常に海に心からの情熱をたもち続けてきた」と友人への手紙に書き残しているように、この「神奈川沖浪裏」を見てインスピレーションを受け、ドビュッシーの最高傑作として最も親しまれている交響詩「海」が作曲されたのです。

このように、ヨーロッパの芸術家たちは、浮世絵版画に、特に葛飾北斎が切り開いた浮世絵風景版画に非常に影響を受けたのです。

8. プルシャンブルーは浮世絵版画の世界で始めて登場したのか！

豊かな絵画表現が可能なプルシャンブルーは、ジャポニズムとよばれた社会現象を引き起こした浮世絵版画に始めて登場したのでしょうか。

実はそうではないのです。18世紀の後半(1748~85年)に描かれた佐竹曙山の秋田蘭画「老松図」の松を描く絵具としてプルシャンブルーが使われていることが、私どもの調査で確認されています。浮世絵版画の世界にプルシャンブルーが登場したのが、先程お話したように、天保一年、1830年ですから、それ以前にすでに使われているのです。

さらに最近の調査でわかったことですが、国宝に指定された紅型衣装です(図12)。琉球国の王家“尚家”に伝承されてきた衣裳ですが、この紅型文様の青の染めにもプルシャンブルーが使われています。これも18世紀の後半に製作されたものです。実はプルシャンブルーは、浮世絵版画の世界に登場する前から、いろいろな所に登場していたのです。



図 12 国宝「黄綾地鳳凰蝙蝠宝尽青海波頭紅型袷」

しかし、プルシャンブルーの性質を本当に活かすことができたのは、浮世絵版画の世界だったのです。版画の着色料として摺りやすく、退色しない。鮮やかで鮮明な淡い青から濃い青まで摺り出すことができる。そして、最もその特性を活かすことができたのが、平面で陰影のない浮世絵版画に遠近感を与える“ぼかし摺”だったのです。他の色材が持っていない特性がプルシャンブルーにあることを浮世絵版画の世界が始めて発見したのです。言い換ればプルシャンブルーの隠れた特性を活かしたのが、実は浮世絵版画の世界だったのです。たぶん北斎は、「北斎漫画」を見てもわかるように、絵画技法の研究者でもありました。肉質の浮世絵も描きましたし、プルシャンブルーも自ら触り、その性質（物理化学的な性質）をよく知った上で、浮世絵版画の中で富嶽三十六景という新しい風景画に取り込んだのです。“ぼかし摺”で摺ることを摺師に指示し、空や海の遠近感を表現する、すなわち空気遠近法を試み、浮世絵版画の世界に風景画ジャンルを切り開いたに違いありません。

本日は、「浮世絵版画に見られる青」というタイトルでお話をさせていただきました。ご清聴ありがとうございました。

本発表は、文部科学省学術フロンティア推進事業（平成 15 年度～平成 19 年度）による私学助成を得て、平成 18 年 9 月 2 日 キャンパスイノベーションセンター東京地区国際会議場にて行われた。

パネルディスカッション 「文化財の過去から未来へ」

【司会】 それでは時間がまいりましたのでパネルディスカッション、「文化財の過去から未来へ」を始めさせていただきます。コーディネーターを務めますのは吉備国際大学教授 白井 洋輔です。それでは白井教授よろしく申し上げます。

【白井洋輔】 失礼致します。これからシンポジウムに移らせていただきます。本日は、吉備国際大学の開催致しましたシンポジウム「文化財の科学解釈学的研究と展望」という表題に対して大変関心を頂き、ご多忙中のところこんなにも大勢、しかもまだ二階にもいらっしゃるという程ご臨席いただきまして心より厚く御礼申し上げます。

実は平成15年に遡ることですが、文部科学省の学術フロンティア推進事業といいまして、新しい学問の可能性を探ることに、国が積極的に関与しようということになり、それに我々の文化財が我が国で初めて採択されました。

この新しい発想こそが文化財科学解釈学的研究でありまして、この時代状況、背景というものがあるのではないかと考えております。昨今世の中大変激動しており、そしてこの行く先がほとんど見えない程混乱している状態は皆様方毎日新聞を見ても分かるとおりでございますけれども、こういう背景があったからこそ、突破口を探したいとか、あるいはもう一度我々がこれまでを振り返ってみて間違いのない新しい展開を見付けるためには、まずシンキングバック (thinking back) してみようというわけです。

それは絶対に嘘をつかない、あるいは先人の生きてきた証の結晶である文化財、あるいはまた時代というものを最も正確に映し出す鏡としての文化財をもう一度現在とリンクさせて見直してみようという考えに基づいています。これには新しく、そして生きた学問を目指す必要が、やはり社会の手順として低流にあったのではないかと考えております。

すなわちこれは新しい時代を切り開こうという試みが、大げさに言えばもう誰からとはなくこういう社会全体として求められていたのではないかと考えております。

我々は本当に小さな地方の組織ではありますけれども、小回りが出来ることを武器にそのようなことに対応しようと日々挑戦しております。東洋美術、西洋美術、文書・典籍等の修復、また非破壊分析、文化財情報学、デジタルアーカイブ、これらの6部門で頑張っております。

例えば本日の発表にありましたように、修復過程では今まではそれに携わrogく一部の専門家だけが新事実を発見しても、もうその場で元通りに収めてしまう。そういうふうなことが普通でございました。そのままではいけない。そうしておくのではなくて、デジタルアーカイブ化し、社会で共有し、あるいは社会にいつでも役に立つような情報にして社会の発展に寄与するという考えで、しかも地域との関連において研究体制を整えてまいっております。

本日はそのうち、先程の3名の先生方に一部を発表して頂きました。これを本日のテーマであります「科学解釈学的研究の展望」として、大原美術館の大原謙一郎理事長をゲストパネラーとしてお招き致しました。

社会と時代、あるいは社会と地域における我々の研究の位置づけをさらに分かり易く皆さんに提示いただければ、研究拠点としては本当にまだまだ小さいけれどもさらに大きな励みになる展望に繋がるのではないかと考えております。

これからの運びと致しましては、先ず最初に大原謙一郎大原美術館理事長のプロフィールを簡単に述べさせていただきます。そのあと大原理事長にシンポジウムにゲストパネラーとして加わって頂き、さらなる我々の研究の筋道、あるいは色々な問題、課題、役割、あるいは社会や地域とのリンクに関して研究発表の講評を頂き、これからの展望に繋がりたいと思っております。また本日まで来場頂きました方々からも質問とかご意見というものを頂くという形で進めさせて頂こうと思っておりますので、どうか最後までご協力方宜しくお願い致します。

では、まずゲストパネラーの大原謙一郎理事長のプロフィールを紹介させていただきます。大原謙一郎様は昭和 15 年、神戸市にお生まれになり、倉敷、京都で成長されました。そして昭和 38 年に東京大学経済学部をご卒業なされました。それから昭和 43 年、エール大学大学院経済学部博士課程を修了されております。そして昭和 43 年、倉敷レーヨン、現在のクラレでございますが、ここに入社され副社長として財務、商務、業務、経営管理、研究開発などを担当なされました。

平成 2 年には、中国銀行に移り、平成 10 年まで同銀行の副頭取をなさっておりました。現在は財団法人大原美術館理事長として財団法人の運営にあたるかわら、倉敷芸術科学大学客員教授として非営利企業経営論を講義されております。他に、倉敷中央病院理事長、あるいは倉敷商工会議所会長、岡山県教育委員、岡山県文化連盟会長、等々の重責を兼ねておられます。

趣味は音楽、美術品を眺めること、日本と日本文化に関することなどです。

そして著書と致しましては「倉敷からはこう見える」、サブタイトルとして「世界と文化と地方について」という著書を山陽新聞から出版されております。現在倉敷にご在住でお歳は 65 才、言ってもよかったですのでしょうか、でございます。ではこれから大原先生に講評をよろしくお願ひしたいと思ひます。ではよろしくお願ひ致します。

【大原謙一郎】 ご紹介頂きました大原です。よろしくお願ひします。講評なんて私にはとても出来ないのですが、実は高梁学園のあります高梁の街は高梁川という、非常に美しい川の中流にあります。これ、なかなか大変な町で、どう大変なのかと言うとあまりたくさんは今言えませんけれど、私は以前からとても注目している町なのです。

その高梁川の下流、河口近くにあるのが倉敷です。そういうこともあって高梁と倉敷はとても昔から仲良くしておりますし、高梁学園さんとも私たちの、倉敷にある大原美術館とも同じように仲良くさせていただいています。ある日、加計美也子理事長さんが「うちの学校に下山先生が来てくれるようになったよ」と、おっしゃって私もびっくりしました。

2 年経って、今度は大原秀之先生が美術館に来られまして、「僕高梁学園に来たんだよ」とおっしゃるのです。実は大原秀之先生の苗字は私と同じで兄弟みたいに自分たちも言っていますし、皆さん方の中にもそう思っている方もいるかもしれませんが、実は大原美術館で美術品の修復をずっとお願いしていたのが大原先生だったのです。そういう方がなんと私たちの近くに着任していただいたことと、そしてすべての設備と体制の形がきちんと揃って来たというのが今の大学教育と文化財総合研究センターの形ではないかと本当に嬉しく思っております。

そういう状況をふまえて今日の発表とセンターの活動についてコメント致しますが、講評には2つやり方がありまして、1つはアカデミックにここはどうだ、ここはどうだっていう風にやっていく方法があります。とても私にはそんな能力はありませんので、それよりむしろ少し離れて俯瞰して見たらどうなのかと考えました。というのは、文化とか文化財とかとの関わり方、「関わり」というというのが大事なキーワードだと思うのですが、その「関わり」方の在り方の一つが「文化財科学解釈学的研究」という解釈学的アプローチ、そういうものだと思います。人々と文化財との関わり方というのが今、かなり幅が広くなり、それだけに面白くなっているということではないかと思います。

かつては、文化財は保存すればよい、壊さなければよい、言い換えればそこにあればよい。そういう形で文化財というのを考えて来ました。そこから文化財の未来を考えた時、たぶんそれだけではいけないだろうと、私は思いました。文化財という形で文化の剥製を作って「ああ、剥製が出来ました。良い剥製ですね」と言っているのではダメで、私達の生活、あるいは社会の作り方とか世界の在り方とかに、文化とか文化財がいろいろな形で関わり、それが世の中に大事なものになっていくのが良いのだと思います。そして大学あるいは先生方の仕事は文化とか文化財がそういう形で働いていくために、最も基礎となる手伝いをする。

そう考えていけば文化財の科学的アプローチという位置づけもはっきりと浮かび上がってくるのではないかという感じがしています。

今日のお話を聞いて見てしみじみ思ったことがあります。科学というのはファクトファインディングですから、ファクトはこうだよということをいろんな意味で一生懸命意味づけて下さる。ところがそれは単にファクトにとどまらず、そのファクトからスタートしてどんなに面白いストーリーが展開していくか、そのイマジネーションが発展していく所の先にどんなストーリーが展開していくかということが、今日のお話の中からもまざまざと浮かんできました。

例えば屏風を考えてみても、屏風の下張りのやり方、これを一つとってみても、北東アジアと日本とのいわば文化の類似とか違いとかに固執するだけの次元ではなくて、北東アジアの文化と日本の文化とがどういうふうに関わり合い、どういうところでは反発しあい、そしてどういよう融合していくのかという、その先の段階について、下張りの歴史一つ、やり方一つの中からもいろいろとヒントが浮かび上がってくるような気がしています。

額縁のことにについては非常に驚きました。大原美術館の立ち上げに尽力した児島虎次郎は日頃から、私にとって最も親しい存在ですが、彼の作品の額縁についてのお話から、私は今まで聞いたことなかった、ジェニーモンティニさんという方がふわっと浮かび上がって来て、吉田苞（よしだしげる）が、総理大臣じゃない「よしだしげる」ですが、浮かび上がって来て、そういった人達の交流とか心の繋がりというのがあの額縁の中から浮かび上がって来るわけです。額縁からもさまざまな事実が見つかるということがわかるわけです。

それからプルシャンブルーの研究発表ではびっくりしました。「プルシャンブルーがあるからあのぼかしが出来る。」このことはサイエンスでしょう。たぶんファクトファインディングの姿でしょうけれども、ぼかしが出来たからジャポニズムが出来たという所までイマジネーションが膨らんで行くというのは素晴らしいと思います。

こういった形でサイエンスとサイエンスを通じて文化財が社会とも歴史とも世界ともいろいろ関わり合いを持っていくことが出来ることを、今日のセミナーは証明してくれたような気が

致しまして、本当に嬉しく思います。以上が講評でございます。

次に今私がやっていることと、高梁学園さんの活動との繋ぎ目のような所を少しプレゼンテーションしてみたいと思います。

「なまこ壁とエル・グレコ」と言いました。「エル・グレコ」の作品はこれです。「なまこ壁」はこれです。「なまこ壁」というのは倉敷という町の歴史と私達の生活です。エル・グレコというのは文化そのもの、まさに美術ですね。エル・グレコの詳しいことは今日は言いませんが、ギリシア人です。次行きましょう。

ギリシア人ですが、スペインのトレドという町で活躍をしました。本名はドメニコス・テオトコプーロス。「グレコ」というのは「ギリシア」を指します。当時のスペインというのはまさにイスラムとそれからカトリックの文化のぶつかり合っている真っ最中だったのです。

その真っ只中で活躍していた異邦人に私達は非常に強い共感を持った。これが大原美術館にあるただ一つの「オールドマスター」と言っていていいでしょうね。はい、次に行きます。

この作品に感動したのが児島（虎次郎）だった。これが児島虎次郎の描いた「ベルギーの少女」。和服を着ています。後ろの棚には日本から送らせたお人形とか陶器とかがあります。

そして児島というのは、ベルギーでこういうことを一生懸命勉強しながら日本人の感性をしっかり持ち続けた画家だった。そういう形で日本と世界との交流、浮世絵があたかもその一つの象徴であったように、洋の東西の一つの交流を演出した人だったと思いますけれども。

児島の《里の水車》という作品です。旧成羽町は現在は高梁市です。ですから児島は現在の高梁市の出身であることは先程お話にありましたが旧成羽町にある水車小屋の風景です。

こういう光景を描いていた児島が、ヨーロッパに行ったらこうなります。「ベゴニアの畑」。

さっき大原秀之先生からもありましたが、現在、竹橋の東京国立近代美術館でやっておます、モダン・パラダイス展に出ています。

洋の東西を結んだ児島の存在を一つのきっかけにして、世界文化とかミュージアムの在り方ということを考えていきたいと思います。

ミュージアムの仕事とは一体何なんだろうか。これは今日のお話とも非常に繋がってくるのですが、ミュージアムの仕事の第一はクリエイションとか生活のクオリティを一生懸命高めるようにすること。これは当然のことです。21世紀は文化の世紀なんて言いますが、それは青春文化ですよ。だけど、たぶんそれだけではないだろうと思います。今日の話の中からもいろいろと出てくるのですが、クリエイションとか生活のクオリティを高めると同時に、異文化の融和もミュージアムの大切な役割です。この異文化の融和が出来なければ世界がどんな悲惨なことになるかってことを私たちもうすでによく知っていますよね。アフガンがどうなるか、あるいは9.11がどうなんだ、あるいは今のイラクがどうなんだ。これを何とか文化というもので解決できないか、一生懸命頑張って進めていきたい。だけど、そんな理想の世界はなかなか出来ない。ですから少なくとも日本という国の文化だけでも一生懸命頑張ってやりたい。その中に先程の屏風の話とか、あるいはプルシャンブルーの話とか、まさにこういう問題に繋がっている所を今日聞かせていただいた研究が、射程におさめているなと感じました。そういう観点から世界と歴史と文化の関わり合いを考えていく、いろんなヒントが今日のお話の中にあっただと思いますし、私は、まさに私たちミュージアムに関わる者と同じ意識を共有することだと感じました。

アートが社会と深く関わっていく事例ですが、これは眞板雅文という長野に在住する世界的な作家の作品です。これを見た町の人々がものすごく面白がって「ああ、これって七夕さんだね」と言って始まったのが、「花七夕祭り」というお祭りです。こうやってアーティストと町衆がただ一緒になってこういうふう楽しくアートで遊ぼうというシーンを演出してあげることに、これもミュージアムの仕事ですし、おそらくはミュージアムだけではなくてももちろん大学の仕事でもあると思います。

子ども達もアートと楽しく遊ぶのですね。これはチルドレンズ・アート・ミュージアムという企画で、大学レベルのことを子ども達にやらせたら、そりゃ面白いですよ。上の方が何かと言うと彫刻、隠れてしまっていますが、下には速水史朗という四国の作家が作った石の彫刻があります。この日だけは子ども達に彫刻に触ってもいいよ。持ってもいいよ。だけど良く見ると、誰も靴を履いていないでしょう。そういう心得は守って下さい。靴はおろか眼鏡かけている子もいないと思います。眼鏡も外してもらいます。とがったものは皆外して彫刻に絶対に傷つけないという配慮をしてもらって心ゆくまで遊んでもらうという仕事をしています。そういう形で関わりを作っていくこと。だけど、こういうことをやる上で、この時は大原先生にはご相談しなかったのですが、科学的に見てどこまでやっているのだということはきちんとチェックしなければいけませんから、ブロンズ像に手で触ったら後はどのように処置したらいいのかとか。そういうことはきっちり科学的に押さえるという点でこちらのお話が急に生きてくるわけです。むしろ、やっていかなければいけない。

このように、コミュニケーションをお互い持ちましょうということと、遊びましょうということと、それから科学解釈的アプローチというものは、こういう所でもたぶん一致してくるのです。そういう形で高梁学園さんと大原美術館とがいろいろ一緒に楽しくやらせていただくというのは本当に嬉しいことだと思います。そういう形で私たちは活動を進めていた。

高校生たちのアートビエンナーレです。これは高梁学園さんの兄弟あるいは姉妹大学である倉敷芸術科学大学と一緒にやっています。このような形で関わりを求めて行くということと、その関わりを求めていくことをしっかり後ろから支えるファクト ファインディング、つまり科学的な分析がと、この2つを融合することが大切なのです。はい次行って下さい。

これはアーティストインディスタンスをやってくれている事例です。

大学も、ミュージアムも、学者さんもキュレーターもあるいは私達のような美術館の経営者も、あるいは文化にと言い換えてもいいかもしれませんが、クリエイションと生活のクオリティを高めるために十分に働くと同時に、異文化との融和、日本文化との調和を保つためにこうした活動を果していくことが、非常に何かプラスになっていくだろうと思います。

【白井洋輔】 大原理事長先生どうもありがとうございました。ただ今講評を頂きましたけれども、最後にキーワードというのは「関わり」だろうと、こういうふうになっておりましたけれども、我々学問とそして今日の解釈学的という最初からいきなりものすごく難しいなと思われたかも分かりませんが、それを理事長さんはインタープリターして、非常にちょっと間を置いて物を見たら非常によく分かりやすいんじゃないのかな。離れて見ると。文化との関わり合いを今広く深くやっているととても面白くなっていく。こういうふうなお話がありまして、我々がこれからは先程私も申しましたけれども、とにかく世の中がどちらへ行くか分から

ない。地球の上で起こっていることは誰でもリアルタイムで知っているのにこの国がどこに行っているのか誰も分からない。こういう変な状況にさしかかっているわけですがけれども、こういう中で本当は文化という手法を使うと、もっと面白くてもっと関わって、この国がどこに行っているか、あるいは隣の国がどういう文化を持っているのか、そういうことを考えるとですね、生活がクリエイティブ、しかもその生活はクオリティが高まっていくと。しかも今日本が風格を失っておりますが、日本の風格を取り戻せるかもしれない。日本はもともとこんな国ではなかったと思います。いろいろな意味で世界から相当評価されていたはずで。そして異文化を尊重するといいますか、多様性というものを尊重する。この3つをですね、我々が心がけていくと。おのずから精神的に豊かになるし、日本もよくなるし、あるいは皆さんがアートというものを理解することになる。

それが実は難しい表題がついていますがけれども、実は解いていけばそういうことなのだと。関われば関わるほど色々な事がそこから上がってくるのだということをおっしゃったように私は感じましたけれども、ここでこれからディスカッション、質問、色々なことに移らせて頂きますが、今日発表された先生方、何かもう少し付け加えたいということがございましたら。どうぞ。

【馬場秀雄】 先程もふれましたが、李朝屏風に使われている材料に松が使用されることが多いのは手に入りやすいからです。韓国において、松というのは、焼き物を焼く時に使います。

家具もそうです。松はものすごく多用しているわけです。そして例えば家具を作る時に、原木の乾燥期間が短ければ、引き出しなどを作った時に木がねじれて開かなくなってしまうんです。ですから本当に長い期間を自然に寝かす（乾燥させる）。日本人はせっかちですからなるべく早く完成させるために、工夫して成果を出そうとします。手っ取り早くしてやろうとかっていう発想がないところが韓国（朝鮮）って面白い国だになってというのが、私の感じているところなんです。それでちょっと先程の話で皆さんにいきなり韓国の文化と日本文化の違いを感じますと言ったのはそういうことなんです。

【臼井洋輔】 ありがとうございます。どちらにしても韓国の屏風がいいとか日本の屏風がいいとかいう問題ではなくて、やはりその風土とかそういうものの中から生まれたものだろうという、その点をこれからやはり考えていかないといけないと思われま。

【大原秀之】 先程額縁の発表をさせていただいたのですがけれども、ほとんどと言っていいほど美術展のカタログに載っている写真は中の絵の写真だけで、周りの額縁の写真は全くないのです。ところが我々が、美術展に行くと、当然、絵と一緒に額縁も目に入るわけです。

いつの間にか真ん中の絵だけを見て帰ってしまうのですがけれども、どうか周りの額縁も見て帰られると何かもっと別の意味で面白さが出てくるんじゃないかなと私は思っております。

そのことを付け加えさせていただきます。

【臼井洋輔】 ありがとうございます。では下山先生。

【下山 進】 浮世絵版画にかかわる用語、例えば“ぼかし”ですとか、“初摺”、それから“摺り物”といった専門用語については、その解説を今日の要旨集に書いてございますので、それもお覧頂ければと思います。それと付け加えるとすれば、文化財の分析調査によって、ものすごく良い作品を直に見ること、まじかに触れることができることに感動しています。

【臼井洋輔】 それではこれからディスカッションに移らせて頂こうと思いますので、誰その先生に聞きたいというのでも結構ですので、手を挙げて、お名前をおっしゃって下さったらマイクをそちらにお渡ししますのでよろしくお願ひします。ではどなたからでもどうぞ。

遠慮なさらずにですね、今日は最高のスタッフが来ておりますので、何でもお答え出来ると思いますので、これから芸術に関わろうとか、文化財に関わろうとか、あるいは生活のクオリティを高めようとか、皆さん日々思っておられると思うんですけども、そうふうな思いがポロッとこう出てくるはずでございますので何でも聞いて下さい。

【質問者 1】 荒木と申します。今日のご講演ありがとうございました。

ちょうど私は、装こうの仕事をしているのですが、実は大原先生と同じで最近の美術展のカタログでは、表具が全部外されているんですね。日本の文化財で、表装の文化というものを考えてみると不思議になるくらいですね、立派な表装が取り外されているんです。

その事がわたしにとって不満だったのですけれども、それで、もっと難しく疑問に思っている事が、浮世絵です。浮世絵は、日本の文化なんですけど、壁に貼り付けているんですが、あれはいったいどうやって表装したら一番日本の文化として表現できるのかなということを少し考えていまして、浮世絵の表装というのはどうしたらいいかとか、額はどうしたらいいだろうかということを考えてるんですね。

ちょうどお3人の方揃っておられますし、文化的なところからしますと臼井先生がご存じでいらっしゃいますし、浮世絵の表装というのはどういう風にしていったらいいのか、額をどうしたらいいのかということをご意見いただけましたらと思います。よろしくお願ひ致します。

【臼井洋輔】 はい分かりました。先程馬場先生が額や表装がない絵のことを着物を着ていない状態のようなものであろうとおっしゃったと思いますが、また、世の中広うございましてスペインではまったく額を使わない、絵の中に額を描いてしまう、こんな絵描きもおりますが、まあ浮世絵の額装ということで馬場先生にお願ひ致しますがよろしいでしょうか。

【馬場秀雄】 ええとですね、浮世絵に使われている絵具はご存知のように、どちらかいいますと、鉱物系のものじゃないですよ。染料系ですかね。やっぱり光に弱く退色しやすいですからね。ですからそれとまあ水に流れるというか、水には浮世絵版画がとめにくいとかいろんな要素ですね。表装することが果たしていいかどうかということ、もともと生れた初めから言いますと、まあここでは美術館とかいろんな専門の学者さんがいらっしゃるので私が言うことはないんですけど。どうでしょうか、鑑賞する文化と言いますか、そういったことに少し考えなくてはいけないのではないのでしょうか。

浮世絵版画のように大量に作ったもの、昔ですと畳紙に入れて保存や鑑賞していたような気がします。

そして我々が教わってきた事は、水を通すな、裏打ちをするな、というようなことを聞いてきていますので、そういうところから考えると、表装というのは私はするのがいいのか悪いのか、まあ痛んでどうにもならないものは、まあ裏打ちをやらないといけない場合もあるでしょうけど、ちょっとその辺の所は何とも、自分の中には答えを持っておりません。

【下山 進】 私の方から付け加えてお答えしてよろしいですか？

【臼井洋輔】 はいどうぞ。

【下山 進】 今のお話に付け加えて、科学的な分析をしてきますと、浮世絵版画の色材にはどのような物が使われているか判ります。鉱物系の物として人造顔料のプルシャンブルー、これは非常にかっちりと同紙にくい込むのですが、その他に染料系の紅花の花弁の中に入っているベニバナ“カルサミン”という赤い染料、あるいはウコンといったように、ほとんどが染料です。緑色を表現をしようとするときは、単一の顔料や染料では表現出来ませんので黄色と青の色材を使います。黄色は石黄という鉱物、この主成分は硫化ヒ素ですから毒性があります。

この石黄の黄色と、植物染料の藍、インディゴのブルーを混ぜて緑に発色させています。このように科学分析を通して見て行くといろいろな着色料を使っていることが分かります。

このようなことから、一つ言えることは、先程馬場先生がおっしゃったように、水を近づけたくない、どうしても裏打ちをするときには水を使わなければならない。たとえば、露草が使われていると、とたんに露草の青は水に溶けて流れていくでしょう。ですから表装するというのはどうなのか、難しい問題です。

私が持っている浮世絵もそうですが、昔から畳紙(たとう)(和紙)に挟んで保管をしていました。浮世絵版画を贅沢に鑑賞するには、例えば江戸時代のように畳敷きの室で、ロウソクを立てて、その光の中で浮世絵を取り出し、ロウソクの火にかざして、表から観たり裏から観たりして、浮き出てくる色を見ながら「ほー、いい絵だなあー」と鑑賞するような、非常に贅沢な鑑賞の仕方です。多分、昔の人もそうしていたんだと思います。ですから、浮世絵作品を果たして額に納めていいのか疑問を持ちました。

【臼井洋輔】 一つの質問からですね、非常に面白い展開になったと思います。実は先だって、リトグラフをどうやって直したらいいかという相談がありまして、馬場先生を紹介してあげたのですけれども、その時やはり水を近づけると困るかも分からない、でもこうした方がいいんじゃないという指導をなさって、それで本人はその指導のもとに他の先生にやっていただいて巧く出来たといえます。

ヨーロッパの絵画も、日本的なもの、浮世絵的なものもあるし、日本の絵画でも色々なものもあつたりということで、これからはそれこそうちの大学ではありませんけれども、東西のものが横に兼ね具わってればいろんなことで検討が出来て、また、そのものとは別に実験をすることによって、あるいは浮世絵でも膠を混ぜれば止まるとか、そういうこともこれから分か

るかも分からないし……。

あるいは先程、ロウソクというもので見るということが出てきましたので、僕も一つついでに付け加えておきますとですね。日本の文化の中には漆黒というものがあります。漆黒の色はロウソクの光で見たら驚く程きれいなのです。だからそういう感性も今の蛍光灯の社会で忘れていくわけですね。

これもちょっと振り返って thinking back してみれば、日本の捨ててはいけない文化というのはそこかしこにあると思います。

では、続けてどなたか。どのようなことであれ結構でございますので、こういう展開になっていくかと思えます。

遠慮なくどうぞ。今ここで皆の前で話をするのが恥かしいな、と思われる方は懇親会もごさいますので、どうぞそこでいろいろ聞いて下さるのも結構ですけども、せっかくですから、自分の思いはどうだろうというのを、ちょっと勇気出して話して意見を聞かれたらこれを皆さん方と共有出来るはずです。文化というものの真髄は、例えば昔は表装する人だけが知ったとして、もうそこで閉じてしまったら永久に分からないのです。すごい発見をしたとしても、もうそこからどうにも活かされない。今の時代はやはり共有するということが大切です。例えば、その過程を写真に撮ってそれをデジタル化して欲しい人には即座に配信出来る。これがやはり現代の社会が今までになかった社会の良さだと思います。

勿論そこには文化の社会的もろさもありませんけれども、それはやはり日本の文化の深さというものと共有しながら、相補いながら展開して行けばきっと素晴らしいものになっていくと思えます。

私は、文化と言うものをこう見ていくと、素晴らしい文化が花咲くというのは、たいていの場合はその矛盾から派生していると思えます。どうしたらいいか分からないと矛盾が極に達した後は、ぱっと花が咲くわけです。だから分からないとか、疑問だとか、難しいとか言うことこそが、すべての学問の元になっていたと思えます。日本が今困っている、困っている、危機、危機と言っていますけれども、危機というのは良く考えてみますと、全ての始まりなのです。フランスのシラク大統領は、日本には「危機」という素晴らしい言葉があると言っています。なのに、毎日毎日、危機、危機、困った、困ったと日本の新聞に書いてあるけれどあれはおかしいというわけです。危機というのは本当は crisis の C と、chance の C というダブルユーシー C なのです。本当は危機こそチャンスであります。そういう風に考えてみると、今必死になっている日本も 10 年後には、きっと素晴らしいものが生まれていると思えます。それは、後に解決するためには、本当に困ることが前提だと思われまます。

どうぞ遠慮なくいろんなことを聞いてみて下さい。

あの、大原理事長に対してでも結構でございます。もうさっきから素晴らしい話をいっぱい聞かせていただきましたけれども、まだまだいっぱい智恵の袋、引き出しを持っていますから、何でも聞いていただくと、また違う話がきっと出てくると思えます。どうぞ宜しくご協力の程お願い致します。

はい、どうぞ。

【質問者 2】 半田と申しますけれども、大原秀之先生、紙張子の額、まあモデリングですね、

それは先生としても今回が初めてと言いますか、この児島虎次郎の額で初めて御覧になったのですか、それとも、どこかで以前から御存知であったのでしょうか。

【大原秀之】 張子の額はですね、先程申し上げましたように 1999 年から 2000 年にかけて、「没後 70 年児島虎次郎展」、その時に作品を調査いたしました。その時に生まれて初めて、張子の額を発見しました。それでびっくりいたしました。ですからそれ以前に私は長いことドイツ居りましたけれども、一作品も見えておりません。

【質問者 2】 モデリングの部分は、さっき新聞紙になっていましたね。紙を利用するのかそれともあれは石膏だけの型で、貼り付けたりするどちらなのですか？

【大原秀之】 あの、私が今回見たすべての作品は、芯の部分については、裏から見ると芯は全部木で出来ております。そして、モデルリングの部分、要するにあの隅のモデルリングの部分は、全部張子、紙で出来ております。すべてです。

【質問者 2】 その上に、紙を貼ってモデリングをしているのですか。その上に石膏などは塗っていないのですか？

【大原秀之】 塗っておりません。全部紙と膠で固めております。

【質問者 2】 膠で固めて、あと箔をしている。

【大原秀之】 そうでございます。

【質問者 2】 そうですか、ありがとうございます。

【臼井洋輔】 はい、どうもありがとうございます。先生方もありがとうございました。ま、張子の虎のような感じなんだろうが、これもやはり文化の違いで、日本の家屋ではあまり重い物は壁に引っかからないとか、あるいは、重厚な欧米の家ではそのような心配がないとかいう違いもあるかも分かりませんね。そうしたことも今後いろいろと研究されたら面白いことが分かるかもしれませんね。

他にどうぞご遠慮なく。はいどうぞ。

【質問者 3】 先程のプルシャンブルーの発表で、1830 年の後半に一般化したと下山先生がおっしゃられました。プルシャンブルーというのは日本で作られたのですか、それとも海外から持って来られたものですか。海外から持ってこられたものならば、例えば、同じようなものが、馬場先生が発表された李朝屏風とか、あるいは海外の作品にももっとあると思うのです。1830 年に多くなったということにおおきな理由があるのですか？

【下山 進】 浮世絵版画の時代判定は非常に難しい面がございます。それが出来るのが役者絵とよばれている浮世絵のジャンルです。役者絵の場合は、歌舞伎の演目台帳が昔からの残っていて、誰がいつこの座でどういう演題を演じたか出ている、記録されているのです。

浮世絵版画に摺られた役者の名前や演目に当てはめて製作年代を拾っていく訳です。このような役者絵の青色着色料を分析して行った結果、天保元年 1830 年の翌年から数多くの役者絵の中にプルシャンブルーがどんどん登場し始めるのです。

しかし、それ以前から使われていなかったのかと言うとそうじゃない。今日お話ししたかったことは、そこにあった訳ですね。19 世紀、役者絵の浮世絵版画というものに使われ始めますが、それ以前の 18 世紀の秋田蘭画にも、また沖縄という文化が違うかも知れませんが、「紅型」という衣裳の中でも使われていました。ただ、浮世絵の世界でプルシャンブルーの特性を本当に生かした、“活かせた”という言い方が正確かもしれませんが、富嶽三十六景によって浮世絵の世界に風景画ジャンルが確立する引き金となったのです。

もう一つは、じゃあ“どこから”来たプルシャンブルーなの？ どっから手に入ったのだろうかということですが、当然 18 世紀の初頭には多分日本に入ってきているでしょう。当時は、鎖国の時代といっても、ヨーロッパの材料は入っています。長崎には出島がありました。

それから、海外と交易をする船の船頭さんが、ポケットマネー的にある程度許された持ち帰り品があります。その中で多分高く売れるのが絵具だったかもしれません。絵具は当時貴重品ですから。そんなことで鎖国だから海外の物が何も入っていないということはないのです。

1704 年にディースバッハというドイツ人がこのプルシャンブルーを合成し発見したわけですが、その 18 世紀初頭に合成されたものが、18 世紀の半ばには既に秋田蘭画の中で使われていますから、結構早く海外のものが日本に入っているんですね。それがドイツ製の物かどうかという問題ですが、プルシャンブルーというのは、ドイツ人のディースバッハが発明した後、フランス人がその製法を改良します。またプルシャンブルーが今度は中国に渡って、中国でも作られたという記録もあります。ただし、日本では造られなかった。そんなことから、海外の品が入って使われた可能性が充分強いということだと思えます。

以上でよろしいですか？

【臼井洋輔】 ありがとうございます。

青に関しても先程 1830 年ということが話に出ましたけれども、文政、天保というのは、実は面白い記録が岡山にはありまして、ちょうど岡山の船頭 19 人乗った船が江戸に行く途中に遭難して、フィリピンに標着します。そしてそれから転送されて、中国の上海のすぐそば、昔で言えば乍甫というんですけど、そこで何を目撃したかということ、薩摩がですね、ものすごく密貿易をやってることを目撃したわけですね。

その乍甫という都市は、当時中国最大の国際交易都市です。実はそこで流通していた通貨の 80% は日本の「寛永通宝」だったのです。だからいかに沖縄を利用して、あるいは単独で直接信じられない程の密貿易を行っていたかが分かります。

そういうこと考えると沖縄にどうして青色顔料が早くから入っていたかという問題も見えてくると思います。それから、合成したブルーの中でやはり焼物用に呉須（染付）というものが入るのですけれども、これはやはりドイツから入って来ます。もろ手をあげて皆それを使うわ

けですね。で、当時はきれいだ、きれいだと云っていたわけです。ところが浮世絵では何故かあのように、ずっと現代まで、あの青が素晴らしいと言っているけれども、焼物に関しては現代の人はあんな青は下品そのものだ、古い呉須でないとだめだ、という風な評価です。だから美意識というものはずいぶんその世界で違うものだなあと思っています。浮世絵だから、こうももてはやされているわけです。

またそのことも多様化と同じでありまして、こうだからこういう風にしか見ていないといわないところが日本人の素晴らしさかもしれません。

岡山に吹屋ベンガラというのがございますけれども。この赤に関する美意識が、どれくらい日本人の中で変わっていくかは、一つエピソードがございます。

あのドレスデンの美術館館長が「日本のあの江戸時代の赤でないとダメだ、今の赤ではダメ」と、伊万里の、先代の人間国宝今泉今右衛門さんのところへ言って来た。で、直接私が聞いた話なのですが今右衛門さんは「どういうことですか、きれいなもんですが」、と、非常に正直ですからそう言ったところ、「昔の赤はこのような深みがあって穏やかで美しい。今のベンガラの赤はそうじゃない」。今右衛門さんはすぐ吹屋に飛んで来て、昔の赤が欲しいと云いましたが、昔の赤はもうなかったのです。あれは昭和49年生産停止してもうありません。

工業生産すなわち効率主義にせきたてられてしまって、安く簡単に、浅い、パアッと映るそういう赤を作って吹屋ベンガラと入れ替わったのです。これは日本人が効率主義の中で美意識までも奪われていったという一つの話ですけれども。

我々はややもすると今が一番とか、あるいは一番効率よく作った物が一番というものの考え方をしますけれども決してそうではないのです。文化財を見るとむしろ逆の場合がいっぱいあるのです。だから文化財から情報を得るということは、その時代が温存してある多様な思考をストレートに引き出せるということでもあります。

だから多様こそ大切にグローバルスタンダードに勝るべきものでなければなりません。多様こそ本当はすべてを許すというか、すべてを活かすというか、これは岡山の文化の中にも非常に輝いてきたものであるという話をしてみましょう。

例えば、刀剣を例にとってみても、刀剣の原料というのは砂鉄ですけども、砂鉄の原料も、岡山の砂鉄は赤目鉄といってさびて不純物が一杯含まれているのです。ところが五ヶ伝の中でも、例えば相州伝（鎌倉）とか、あるいは関伝（岐阜）ですね。あるいは山城伝という京都の刀、奈良の大和伝それらは全部純粋できれいな鉄なのです。ところがきれいな鉄で作った刀がいいのか、不純物が一杯、きたないもうぼろ鉄で作った刀がいいのか。結果は一目瞭然、備前刀が日本の国宝重要文化財の半分を占めていることを見れば分かります。

例えば山陰側と山陽側で鉄はフィフティーフィフティーに生産されました。でも真砂鉄の山陰で素晴らしい刀があるかという伯耆安綱くらいしかない。ほとんどが備前刀なのです。何故ぼろい鉄がいいのかといえば、結局こういうことなのです。

最後焼き入れする段階で、備前以外の刀は焼入温度が全部830度。ところが備前というのは780度で、50度低いのです。低いというのは何かと云ったら、それが持っている素材、性質を最後まで殺さないということなのです。で、殺さないという事は、逆にどういうところに生かされているのかと云えば、刀というのはものすごく矛盾しているものを越えて生まれているのです。先程の話じゃないですけども、こんな矛盾した話はないぐらい矛盾している訳です。

折れず、曲がらず、切れて、美しいなどということはもう全く矛盾ですよ。切れるために硬くする、硬くすると折れるわけですよ。それをどうやって解決したかということ、例えば備前刀の素晴らしさというのは折り重ね鍛えとって、重ねては伸ばす、重ねては伸ばすということは何回も行うわけですね。ところがこれは、真砂鉄というきれいな鉄で作ると10回でポロポロになるのです。

ところが備前の刀工が作った備前伝は15回やっても平気です。15回折っては重ねていくとどういうことになったか、15回折重ねていくと32,700枚の鉄の層が厚さ0.5センチの中に入っている訳ですね。例えばコピー用紙4万枚を高く重ねたら4メートルになりますからね。それを0.5センチの刀の厚さの中に入れる訳です。ところが10回重ね鍛えするといったら何枚になるのでしょうか。3000枚ですから、10分の1です。これでは違いがあるはずですよ。無いわけが無いですね。こういう風に見えないところへ手間暇掛けて、昔の人というのは素晴らしいものを作っていた訳です。

こういうことも考えてみると、意外にすべて存在するものに不必要なものはなく、そのものは皆素晴らしいです。理由があって存在している訳です。それを殺さないという文化というのはこれからの世界に求められる。それこそ多様化の文化だろうと思います。

僕が勝手にしゃべってはいけませんが、まだ他に質問があったら、こういう風にどんどん展開していくと思いますので、どうぞ遠慮なく。時間も後少しですが、ございます。

【質問者4】 私は文化の失政というのをつくづく感じているのですが、岡山になぜ、このように文化のレベルの高い人たちが存在し、昔から現在に至っているのがミステリー、ミステリアスで、一方、だんだん腹が立ってきているのですけども、文化財ということであると文化庁の、高松塚の事で腹が立ってきて、頭が混乱してきているのですけれども、岡山はどうして、岡山はどうして文化のレベルが高いのですか？

【臼井洋輔】 どなたかこれについて、どうぞ。

【大原謙一郎】 あのですね、岡山が文化のレベルが高いのかということ、実は日本中ものすごく全部高い。という風にいつも感じてるんですけども。

例えば、大原美術館の中で大切にしている作家の一人が棟方志功ですね。棟方志功というのはご承知のように津軽、津軽の雪深い中から生まれてきたすごいエネルギーがある。棟方だけではなく例えば宮沢賢治、盛岡ですけども、あるいは太宰はどうなんだと。あの人たちは、例えば黒潮踊る南国からは多分出ない人たちでしょう。寒く雪深い北国の解釈の中から棟方が生まれ、あるいは太宰が生まれ、あるいは宮沢賢治が生まれて来た。だとすれば、それはそれなりのすごい文化を育てる所であります。

それから今、ここは、東京ですけども、あの今東京にあるいろんな美術館を育てた人達というのは、例えば、西洋美術館を育てた松方幸次郎さんは、出身は神戸です。あれは実は、神戸のコレクション。では神戸はどうなんだろうということ、これまでそれはそれとしていろんな文化、特に阪神間で文化の花を咲かせてる所です。それからブリヂストン美術館は、石橋さんですけどもこの方は久留米ですね。久留米は、坂本繁二郎に青木繁を生み、それからホリ

エモンに、孫さんに、松田聖子を生んだ、まあすごいところですし、そういう意味では文化度はかなり高い。

その中でですね例えば近代洋画の絵描きということ言えば、薩摩ってすごいですね。さきほどの黒田清輝をはじめとして。それから今の久留米はすごいんですけども。黒田清輝を輩出した薩摩の人達というのはもし間違ったらごめんなさい。割合、その後日本の主流派になった人が多いんじゃないですか。

一方、岡山も、たくさんの洋画家を輩出したけど、あんまり主流派にならない人達が多かったような気がするんですけども。というのも、岡山の中でも倉敷というのは天領です。天領という所は、歴史の流れの中では、古い時代から地方自治みたいなことを自分でやっていた町衆の街だった。ということがあると思います。じゃあ、高梁はお城はあるんですけども、高梁には、例えばその小堀遠州がありましたけれども、あれはもう備中総代官だったんですね。やはり文化をしっかりと受け入れられる土俵があったことだろうと思いますし。また、こうした状況の背後には例えばその倉敷でいえば、地方自治のどこどこ立の地所があったとか。

岡山で言えば、岡山のあのお殿様は、教育熱心だった。それで岡山に閑谷学校という学校がありますけれども、これは藩校なんですけれども、この藩校は武士を育てるのじゃなくて、庶民の子弟を育てる学校だと。そういうところがまさにその順正学園だとか、高梁学園みたいにずーっとその伝統が繋がってるとは思うんですけども、そういう風なバックグラウンドはここにいわばあったんだと思います。

実はこのバックグラウンドは岡山だけではなくて金沢にもあったし、あるいは諏訪にもあったし、津軽にもあったし、日本中あらゆるところにあっただろうと思いますので、そういうものをもう一回掘り起こしていくことが、先程申し上げました地域の多様性が日本を再生すると、いうことになるんじゃないでしょうか。

【臼井洋輔】 ありがとうございます。それでよろしいでしょうかね。

それから話一つ付け加えさせていただきますと、実は先だってですね、文化財を修復する瓦師さんが我が家へ来られまして話をされた中になかなか面白い事おっしゃっていました。それはどういうことかといえば、現在、瓦というのは例えば主産地である三河にしても、淡路島にしても、ブレンドして日本中へ売るのだそうです。

それはどういうことなのかというと、「そこそこ」の瓦しか日本中にないということなのだそうです。だからその土地にあった、寒い所は寒い所用の、暑い所は暑い所用の、といった、その土地に最適の瓦を作る人はもういないんだそうです。これが日本の現状だという訳です。

だからこういう風に、まったく真剣な対応をしないまま、いつの間にか日本人は何にもどこにも合わない、「そこそこ」のものしか出来ない国になりつつあるのです。これは品格の無い、風格の無い日本へと墮落しているような気がします。

瓦屋さんからんだ話ですけど、瓦そのものをとってもいろんな問題があるんです。800年前の東大寺瓦というものは95%岡山で作られているのです。800年経ってもびくともしない。ところが現在、国がこうしなさい、あしなさいと作る瓦でも40年から50年しか持たないのです。作るハナから表面にヒビが入っていくのです。オートメーションで一方から自動的に窯に入れ、自動的に出していきます。昔のように焼いた時間だけ冷ますということはないのです。

そんなスローなことは許されないのです。

こういう問題も、やはり我々は何時までもこのようなことを続けていると、いつの間にか自分の国の文化というものが消えてなくなってしまうやすいと思います。そういう国にならぬように我々は色々な所で努力したいと思います。

他にどうぞございますか。

そろそろ時間も迫っておりますので、ではもし続きがございましたら次の懇親会でどうぞ遠慮なくどなたにでも気軽にお話をしていただけましたら、我々も、先生も心をこめて返答したいと思います。どうも今日は本当にありがとうございました。

(拍手)

【司会】 どうもありがとうございました。以上を持ちまして本日のすべてのプログラムを終了させていただきます。ありがとうございました。閉会にあたりまして、文化財総合研究センター長の下山よりご挨拶させていただきます。

【下山 進】 大原謙一郎理事長ありがとうございました。それから、会場の皆さまご質問をいただき大変ありがとうございました。お忙しい中、ご出席いただき大変感謝しております。

どうぞ、岡山におこし下さい。お待ちしております。きょうは大変ありがとうございました。

ゲストパネラー：大原謙一郎

パネラー：大原秀之、下山 進、馬場秀雄

コーディネーター：白井洋輔

司会：鈴木英治

本ディスカッションは、文部科学省学術フロンティア推進事業（平成 15 年度～平成 19 年度）による私学助成を得て、平成 18 年 9 月 2 日 キャンパスイノベーションセンター東京地区国際会議場にて行われた。

