

在外日本美術品、特に絵画に関する保存修復室の現地調査報告

荒木 恵 信

はじめに

平成十八年（二〇〇六）スペインにてグループ展を開催した¹。これに出品するため絹本着彩画を二点制作し、現代にも生きる日本文化のひとつとしての意味も込めてそれぞれ掛軸に仕立てることを検討した。検討の中で最も危惧していたことは展示会場や輸送用梱包内の作品を取り巻く保存環境であった。随分と迷っていたのだが結局二幅の掛軸は仕立てあがってスペインへ渡り、会期を終了してまた日本へ戻ってきた。覚悟はしていたが少々表具裂がはずれている箇所があった。日本美術品と日本国外（以後、国外）の気候との調整の難しさは文献資料や学会報告などで伺い知ってはいたが、想像以上に過酷であることを実感させられた。残念ながら私は会場へ赴くことはできず仕舞いで、実際の環境を確かめられなかったものの、国外での作品展示や輸送に関して考察するよい機会となった。これと同時に、在外日本美術品の保存についてもこれまで以上に考えを巡らすこととなった。

日本とは風土の異なる国々に設置されている博物館や美術館にも多くの日本絵画が所蔵されており、それらはそれらに存在する美術的価値や歴史的価値など様々な文化価値を損なわれることなく、展示、鑑賞されている。そこには日本国内（以後、国内）とは異なる「保存」のあり方

があるのではないだろうか。

本調査では私がこれまで一度も機会に恵まれてこなかった国外にある日本絵画の保存修復室（以下、修復室）を実際に現地で見学することを目的とした。国内からの視点ばかりに偏ってしまった自らに国外からの視点を付加させることで文化財保存についての新たな考察が展開されることを期待したのである。

見学の許可をいただいたのは当初より予定していた三つの修復室で、訪れた行程²の順にポストン美術館アジア絵画修復室、フリーア美術館アーサー・M・サックラー美術館保存科学部絵画修理室、メトロポリタン美術館の東洋絵画修復室である。

以下、修復室を考察する上で必要と思われる事項、「在外日本美術品の誕生」、「在外日本絵画（後述）の材料と制作工程」、「表装と修復」について簡単に記した後、現地調査について報告したい。

在外日本美術品の誕生

日本の土壌で日本人が創造した様々な種類の美術品の中には、文化の異なる国の人々に受け入れられて国外で所蔵されるものがある。それらは包括して在外日本美術品と総称される。その中には仏画や大和絵、狩

野派、淋派、肉筆浮世絵、浮世絵版画など多くの絵画も含まれている（以下、在外日本絵画）。これら在外日本絵画のほとんどは、日本が外交を展開する江戸時代後期から徐々に国外へ持ち出され³、特に、明治時代にはボストン美術館やフリーア美術館が所蔵するような系統的でままりのあるコレクションが成立するほど膨大な点数にのぼる。これには江戸幕府から明治政府への政権交代に伴う政府による日本人への意識改革と世界の動向が大きく影響している。

当時国内では明治維新により日本旧来の学問や思想、風俗、習慣などを否定して西洋文化を賞賛し、積極的に受け入れることをよしとする気運が高まっていた。さらに、慶応四年（一八六八）神仏分離令布告による廃仏毀釈がこれに拍車をかけ、日本人自らが自我のよりどころである歴史的遺産を手放すことに賛同する事態を助長した。その混乱の様子は、興福寺五重塔が明治初年の入札により金二十五円で落札され、金具をとるためだけに焼却されそうになったことが生々しく伝えている。現在では国宝や重要文化財に指定されるような仏像や仏画、経巻があるものは焼却され、別のものは雨ざらしの中に放置され、また別のものは二束三文の値で売りに出されたのである⁴。また、明治四年（一八七一）の廃藩置県など近代国家の早期樹立を目指す政策は新旧権力の交代を促進させ、旧権力者を困窮に陥らせ、所蔵する美術品を手放さざるを得ない状況へとさせた。藩主の屋敷に代々伝わる家宝も次々と売りに出され、市場は様々な日本美術品で溢れていたのである。

一方、西欧では十九世紀半ばから明治四十三年（一九一〇）頃まで日本美術ブーム「ジャポニズム」が沸騰して日本絵画の需要が高まっていた。これに対して明治政府は現地で人気の高い浮世絵版画をはじめ様々な日本美術品を積極的にそして大量に輸出する。そこには新たに作られた商品以外の輸出品、つまり国内の市場に出回る日本絵画も当然存在していた。

他方、欧米では明治政府に招聘されたお雇い外国人たちが、この頃の

日本人の概念にはない「art」としての価値基準から日本美術品を認め、これを蒐集し始める。研究熱心で政府から高額な収入を得る彼らは日本美術についてのより深い理解力と高い鑑識眼を希求、修得し、研究者としての能力を猛烈に発揮して古美術商や生活のために家宝を手放さざるを得ない所蔵者などから次々と購入し、自らのコレクションを充実させた。そうして蒐集品と共に帰国した彼らは日本美術の普及活動に努めて新たなコレクターを開発するのである。モース⁵やビゲロー⁶、フェノロサ⁷などはその最たる人達であろう。この三名の蒐集品の多くはボストン美術館に収蔵されたのだが、一九七〇年の日本絵画の点数だけをみても絵画五千点、浮世絵版画六万点を数える⁸。

明治政府は「輸出」は奨励するが「流出」は禁止するとして明治三十年（一八九七）古社寺保存法を定め、国宝に指定された美術品の国外移動をくい止める措置を講じた。しかしながら、国宝以外の重要な日本美術品を流出から守る「重要美術品等ノ保存ニ関スル法律」が昭和八年（一九三五）に制定されるまでの三十八年間でどれほどの点数の日本絵画が国外に渡ったか計り知れない。さらには、第二次世界大戦無条件降伏の混乱期にも多くの日本絵画が日本を離れていったのではないだろうか。興味深いことに「重要美術品等ノ保存ニ関スル法律」は昭和二十五年（一九五〇）「文化財保護法」成立により廃止されたが、重要美術品の指定は今なお効力を有し、その国外輸出、移出は禁止されている。多くの日本美術品が国外に渡ってしまい寂しいことだと思うのは短絡的で意味を持たない。現在もこれらの作品を鑑賞できるのはそこに大切に保存されているからであり、そして何より日本文化を守り、世界に広めてくれてもいるのである。

在外日本絵画の材料と制作工程

「在外日本絵画の誕生」からその作品の多くは明治時代以前に制作されたことがわかる。このことから保存修復に重要な材料の特徴を見いだ

せる。

日本絵画には千数百年以上の長い歴史がある。この間に中国や韓国を経由して日本に伝えられた美術的文化を吸収し、それらを様々な形で日本独自の「モノ」へと発展させてきた。このことは美的表現のみならず表現するために用いられる道具や材料についても同様であろう。人間は使用するものを風土に適合させ、自らにとって便利で扱いやすくより簡潔にしようと試行錯誤を繰り返すものである。しかし、日本絵画の基本的な材料には画家の利便性を追求するような変化は見受けられない。樹木の繊維を細かく叩解して流し漉きした和紙や平織の生絹からなる絵絹、檜や杉を加工した壁扉、これら基底材の表面には神々しい光沢と流麗な質感が漂い、そこには既に崇高な空間が存在するかのようである。また、松や菜種油を燃やした煤を膠で練り固めた墨、天然に産出される鉱石や土を細かく砕いて水篩した顔料、動植物から得られる染料など自然界から生み出される色素は人間にはつくり得ない色調を呈し、特に、サラサラとした粒子を伴う岩絵具には圧倒的な存在感がありこれ自体が作品といっても過言ではない。現在にも受け継がれているこれら材料には素朴とも言える普遍性があり、そこに備わる多くの魅力は日本人の感性からは何ものにも代え難く、仏画や縁起図など想像を具現化するにも、四季絵や風俗画など自分たちを取り巻く風土を表現するにも最適な効果を生み出した。その作品は各々の生活の中にとっくりとけ込み、時代と共にさらに馴染んでいったのではないだろうか。この魅力は今なお我々を魅了し続けている。

一方、自然界から直接得られる材料は最も素朴であるがゆえにこれらを扱う画家には大変高度な技術が要求され試練が課せられる。しかしながら、私には扱いの難しさから容易には思うような表現ができないこの手厳しい試練さえも魅力のひとつに感じられるのである。

この様な材料を用いての制作工程は、絵所や各派の工房、絵仏師や絵師、画家個人による差異や工房での分業化に伴う差異なども考えられる

が、大筋は以下の通りであろう。

まず、主題を決める（発注者の要望の場合もある）。次に手本となる粉本や写生などを基に本画よりも小さな画面の「小下図」を作り、構図や図像の形、配置、配色、雰囲気をも十分に検討する。その後、本画と同じ寸法の「大下図」を作成して細部の微調整を入念に繰り返す。「大下図」が決定したらこれを透き写しや念紙で基底材に写しとる。

大下図を写すまでに基底材を用意しておかなければならない。どの種類の基底材を用いるにしてもたいは滲み止めの加工を施す必要がある。最も用いられている加工法はドーサ引きである。ドーサ引きとは明礬水に膠水（動物の皮などを煮詰めて抽出したコラーゲンや動物性蛋白質からなる膠を水で溶かした接着剤）を加えたドーサ液を画面に塗布することで、滲み止めのほかに膠の凝固作用や防汚作用などの効果も得られる。しかし、明礬は酸性であることから濃度の高すぎるドーサ液は基底材の劣化を早めるものと考えられる。このほかの滲み止めの方法としては和紙では打ち紙、絹では砧打ち、木材では漆の塗布があげられる。大下図の転写は、滲み止めした基底材にそのまま写す場合や、地塗りや箔を押した後に写す場合など様々である。顔料や箔自体には接着力がないため膠水が必要とする。この濃度が低いと接着力が弱く、画面に絵具を定着できない。濃度が高すぎると膠層が絵具層を覆い発色を妨げて色調を鈍らせたり、乾燥時の収縮により絵具を剥落させたり、時には画面を引き裂いてしまうこともある。紙本は画面の表面にのみ描くのが主流だが、絹本は裏彩色や裏箔と称される特徴的な技法があり、画面の裏面に彩色や箔を押して絹越しに表面に表れる効果を利用して表現する。

明治時代以前に制作された日本絵画にはこのような材料の特徴がある。現代はパルプを主原料としながらも「和紙」と称した紙や様々な種類の人造絵具、化学合成の接着剤が氾濫しており、これらを乱用して製作されたものも見受けられる。その様なものには今後どのような経年変化が現れ、どのような修復が求められるのであろうか。そもそも自己の

作品の物質的変化を予測できない作り手は技量がないのと同じといえる。

表装と修復

日本絵画は本紙だけの「まくり」の状態では脆弱であり鑑賞するにも保存するにも適さない。そこで軸装や屏風、和額装などに仕立てられることで強度を加えられ用途に供する。仕立てられた本紙は表装とともに温湿度の変化で伸縮し、画面に定着している膠もその変化に呼応するよう作用して絵具の剥落や画面の崩壊を防いでいる。これは日本の風土に適した「モノ」のありようであり、制作のありようでもある。このことは古くから継承されてきている日本絵画自体が証明している。

前述の〈日本の風土に適した「モノ」のありよう〉には「修復」も含まれる。表装は脆弱な基底材に強度を付加しているのだが、基本は糊で和紙を何重にも貼り合わせた構造であり、いつまでも現状を維持できるわけではない。本紙を保護しながら表装自体も劣化が進むのである。しかし、糊には可逆性があり、水分を与えることで裏打ち紙である和紙をすべて除去でき、本紙をまくりの状態にして新たな表装に仕立て直せるのである。これにより、この時点の本紙に最適な強度が付加されて再び作品は受け継がれていくのである。

表装の修復もそうであるが、本紙の修復についても豊かな知識と柔軟な発想力そしてなにより豊富な経験が不可欠である。作品はそれぞれ異なった表装がされておりこれに伴う技法もひとつひとつ異なる。基底材の加工や地塗りの技法、膠水の濃度や絵具の溶き方、彩色では発色を考慮した重色や混色の方法などどれも一樣ではない。また、同一の画家の作品であったとしても画家は作品に求める表現内容によって技法を変化させるため、技法の上では全く異なった作品といえる。さらに、本紙には経年変化や保存環境によって様々な要因が加えられる。例えば、基底材や膠の物質としての強度の低下、絵具の変退色、虫・黴害、取り扱いによる人為的な負荷による剥落や劣化、損傷などがあり、これらの加わ

りかたもひとつとして同じものがない。

修復は様々な要因が複雑に組み合わさった本紙を読み解き、倫理にも沿った改善を求められる大変責任の重い保存方法なのである。修復工程の具体例として絹本着彩画、掛軸の場合を以下に記述する。

- (1) 修復方針の検討・修復物件の現状を詳細に確認して所蔵者、修復担当者、関係監督者などで修復の方針や計画を検討決定する。次工程の結果も踏まえることでより安全な修復を実行できる。
- (2) 修復前の記録・調査・修復前の状況を調査、記録する。写真撮影では、本紙の折れの状態を明瞭に撮影できる測光写真撮影も行う。欠損地図や損傷地図を作成する。
- (3) 解体・本紙から表装を切りはなす。旧表装の中には表具裂や軸首など検討によって再利用される材料もある。
- (4) 本紙の剥落止め（一回目）：次工程のクリーニングで本紙に湿りを与えるため、これにより剥落の恐れがある箇所を低濃度の膠水などで接着する。
- (5) クリーニング・本紙に付着している汚れや不要物を本紙に湿りを与え、吸い取り紙を利用するなどして取り除く。
- (6) 本紙の剥落止め（二回目）：使用する膠の種類や濃度に配慮して絵具に必要な接着力を補強する。
- (7) 表打ち・旧肌裏打ち紙除去に際して、本紙表面や裏彩色を保護するために本紙表面に養生紙を布海苔で貼る。
- (8) 旧肌裏打ち紙除去・肌裏打ち紙に湿りを与え、少しずつ剥がしとる。この時、裏彩色まで取り去ることがないように配慮し、必要に応じて記録、撮影をする。損傷の程度によっては肌裏打ち紙を剥がさないこともある。
- (9) 肌裏打ち・本紙裏面に直に貼り合わせる肌裏打ち紙は、本紙表面の色調に多大な影響を及ぼすため修復方針に則って慎重に選択する。
- (10) 表打ちの除去・布海苔を除去しながら表打ちを剥がしとる。

- (11) 補絹…本紙欠損箇所はその形と同じ形に切り出した人工劣化絹、をしつかりと貼り込む。本紙と同種で強度も同様の絹を用いる。
- (12) 補彩(一回目)…補絹を施した箇所に作品の地色と同じ色調の色をさす。この時点では濃くなりすぎない様にする。また、制作当初を止める箇所への加筆は厳に慎む。
- (13) 表具裂の調整と肌裏打ち…表具裂をはじめ旧表装材料の再利用を検討し、新調するものに関しては本紙に合わせて調和のとれた取り合わせを検討する。表具裂にも肌裏打ちを行う。
- (14) 増し裏打ち…本紙と表具裂双方の厚みや柔軟性の調整のため、それぞれに適した裏打ち紙を用いて行う。
- (15) 折れ伏せ…折れの再発や悪化を防止するため、本紙裏面に折れに沿って細く切った和紙を貼って補強する。
- (16) 切り継ぎ…本紙と表具裂を寸法に合わせて断ち、各々を糊で継いで掛軸の形態にする。この後、中裏打ちを行う場合もある。
- (17) 総裏打ち…掛軸全体の裏面を平滑にして、開閉時に本紙にかかる負担を軽減させるための裏打ち。上巻絹や軸助けも貼り込む。この後、仮張りにかけて十分乾燥させる。
- (18) 返し張り…仮張りから外し、裏摺りを行い、再度仮張りにかける。
- (19) 補彩(二回目)…作品と補彩箇所のバランスを確認しながら行い完成させる。
- (20) 仕立て…軸棒、八双、風袋、軸首、紐などを取り付け仕上げ。
- (21) 収納…太巻きや収納箱などを必要に応じて用意する。
- (22) 完成後の記録…修理後の写真撮影、報告書などを作成する。

以上の様に非常に多くの工程を経て文化財は慎重に修復され、永く継承されていくのであり、必要とされる知識や技術は誰にでも簡単に身に付くものではないことが理解できよう。

各修復室について

前置きが長くなってしまったが、以下、見学した修復室の様子を記したい。まずどの修復室にも共通していることは、日本で経験を積んだ修復師がいることと、日本の修復室の雰囲気と大きな差異がないことがあげられる。修復室に案内いただき中へ入るとそこには日常的な日本が広がり、帰国したような錯覚を感じたくらいだ。しかしながら、当然そこは米国であり、その様な空間を創り出す必要性があるものと考えられる。

ボストン美術館アジア絵画修復室

一八七六年創立のボストン美術館に日本美術品が充実するのは、一八九〇年新設の日本部初代部長にフェノロサが就任した頃からである。収蔵品には「法華堂根本曼陀羅」¹⁰や「平治物語絵巻(三条殿焼討の巻)」¹¹、「浜松図」¹²をはじめとする貴重な作品を含む、フェノロサ「サウエルドコレクション」やビゲローコレクション、モースコレクションなどがある。また、「吉備大臣入唐絵詞」¹³の所蔵も関心の高いところである。

修復室が設立されたのは、岡倉天心が同美術館学芸員就任中の二十世紀初期である。当初は日本美術品が中心であったが、現在はアジア一帯の掛軸や卷子、屏風、版画、冊子など様々な物件を扱う。美術館にはこのほか西洋絵画やデッサン、染織品や家具など様々な美術品に応じた修復室と、科学分析ができる設備がある。

修復に関わるスタッフは約七十名でそのうち約三十名は修復師、その他は大学出身のアーティストやインターンシップなどである。アジア絵画修復室では各国の作品に応じるため約六名の人員配置をすすめているが、現段階では三名で対応しているという。修復の物件が決まるのは、美術館が九ヶ月ごとに展示替えを行うのでこれに応じる場合や、緊急を要するものはその都度、また、大々的な修復プロジェクトによって行う場合もある。全ての修復は寄付金など外部資金でまかなわれているため、

資金調達ができないと停滞する恐れがある。

作品の貸借に関する事項は全て修復室のスタッフで行うことになっており日本への出張も多く、情報交換や修復の材料や道具の調達ができる利点はあるが、これによっても修復の仕事を一時停滞せざるを得ない場合があるという。材料や道具の調達に関しては日本や中国から取り寄せるものもあれば、表具裂のように日本の修復師と協力して購入するものもある。予算がある時には和紙などできるだけ多く購入して棚にねかせておき、状態の良いものを使えるようにしている。一方、現地で調達できるものや現地でも行える加工はそれを活かしたいと考えており、人工劣化絹に関しては現地で加工できる可能性が高いという。

美術館のホームページでは作品ファイルや陳列に関する歴史のほか、修理報告も閲覧できる。詳細な情報まで掲載されるよう配慮され、より開かれた美術館、修復室を目指している。

修復室内について

片開きの厚い扉を開くと幅約一メートル、長さ約六メートルの廊下が続く。片側の壁面全てに造り付けの棚がはめ込まれており、表具裂や和紙のストック、見本帳が棚いっぱい整理されている。廊下を抜けると修復作業場が広がる(図①)。突き当たりの室内全体を見渡せる一面には修復師が事務処理や打ち合わせを行う席を設けてあり、書籍やパーソナルコンピュータなどが整理されて置かれている。実際に物件を扱う場所の中央には畳を約十四枚敷き、そこに寸法四尺×八尺の装横台が二台置かれている。それぞれの台上には修復中の物件がのせてあった。畳敷きの奥の床には立ったまま使用できる大きな机があり、この卓上では版画の修復を行っている最中であった。照明は天井の固定照明のほか、手元をより明るく照らしたり測光にしたりもできる吊した形状のライトも設置されている。仮張りも天井から吊せるように工夫され空間を上手く利用している。修復に使用する水は当然のことながら用途によって水

道水と浄水器を通した水とに区別されている。水場の上方には刷毛を掛ける箇所がある(図②)。刷毛の柄には丸い穴が開いており、多くの場合はそこに通した紐で輪をつくりフックに掛けるのだが、ここではフック自体が刷毛の柄の穴に合わせてあるので紐が要らない。実際に紐がある刷毛を使うと持ち手の邪魔になることがあるためこれはなかなかよい方法である。

温湿度などの環境について尋ねると、建造物の構造上展示室と繋がっているために観覧者数で湿度の変化が少々生じるほか、海に近いことも影響があると考えられるとのことだった。修復室が広すぎると空調の制御が難しくなるが、ここは程よい広さであることから問題視されるような大きな影響はないものと思われる。この空間の中に修復に必要な多種多様な道具が配置よく整理整頓して納められており、ごちゃまじりとした居心地のよい雰囲気である。



図① 室内様子



図② 水場と刷毛干場

フリーア美術館アーサー・M・サックラー美術館 保存科学部絵画修理室

フリーア美術館は日本美術を愛好したチャールズ・L・フリーア¹⁴が高い審美眼で蒐集した膨大なコレクションを所蔵する。創設はフリー

アが国立博物館などの運営機構である「スミソニアン・インスティテューション」に自らのコレクションを委託し、基金を設立した一九〇六年で、正式な公開は建造物や内部施設が完成した一九二三年からである。創設当初の所蔵点数は「宝楼閣曼荼羅図¹⁵」や「松島図屏風¹⁶」などの名品を含む約九千点、その後も二千点以上が追加されている。フリーアの意思によりコレクションの貸借は堅く禁じられているためここでしか鑑賞できない。

一九五一年に設置された修理室では「古代の作家達の手法と材料の研究を進めて¹⁷」おり、「この仕事は、アジアの技術師に関する我々の知識を増大し、当美術館に委託された美術品をよりよく保存し保護することを可能にするという、二つの目的¹⁸」がある。

修復師には二名の日本人雇用枠が決められており、日本絵画の修復に際して最初の段階から携わる。そのため修復には日本人の感覚が強く反映され、とりわけ表具裂の取り合わせにはこのことが現れやすい。修復師たちは年に一回以上、研鑽を積むための出張が許可され、学会などに積極的に参加できる体制が整えられている。

日本人には馴染みの深い材料でも国外では認識の違いから敬遠されるものがある。桐材もその一つで、軸装の開閉時に本紙に与える負担を軽減する太巻きや保存用の収納箱には国内では桐材を用いるが、米国では敬遠されている¹⁹。そこで日本人修復師により太巻きにはプラスチックの板を筒状にして弾力の強弱を加減したもの(図③)、収納箱には中性紙を利用して温湿度を管理する工夫が凝らされ、日本人と米国人双方が理解し合えると同時に、軸装の取り扱いに慣れていない学芸員にも完全に展示替えができる機能を備える配慮もされていた。

修理室内について

美術館内の一画にある扉が出入り口である。守衛から来訪者用のバッチを受け取り、様々な修復室や科学分析機器が並ぶ研究室の間の廊下を

奥へ進むと東洋絵画修理室がある。大きな窓から自然光が射込む明るく広々とした修理室は、一部屋を作業内容によっておおよそ四つに分できる。一つは出入り口付近の場所で事務机が数台並べられ、それぞれにパーソナルコンピュータが備えてある(図④)。事務机の後ろには大きな本棚があり、大型図版や日本で開催された展覧会の図録、資料ファイルなどが収まっている。二つ目はこの本棚の裏側の壁で仕切られた倉庫で、中には表具裂や和紙のストックなどのほか古糊も保管されている。古糊はこの修理室で寒の時期に新糊をつくってねかしてあるそうだが、日本と気候の変化が異なるためかよい古糊にするのはなかなか難しいという。実際に物件に触る修復作業が行われるのは次からの場所である。三つ目は床に直接作業台が二台置かれており立ったまま作業ができる(図⑤)。この台の天板は赤色と黒色で、これは和紙の湿り具合を視覚に分かりやすくするためである。四つ目は小上がりになっており畳が約十四枚敷かれ、装潢台が二台置かれている(図⑥)。案内していただいたときはここにライトテーブルを設置して肌裏打ちを除去している最中だった。この奥の壁には大小様々な仮張りが立て掛けてあり、中には完成間近の物件が張り込まれているものもあった。

温湿度の管理は建造物に既設の空調で行われ、この空気の吹き出し口には塵や埃などを除去するフィルターが独自に取り付けてある。修理室の一画にある水場も整理され、刷毛や補彩道具などが整然と並べられている。修復に用いる水に関しては全て水道水を純水に浄化して使用している。この修理室の隣には中国絵画の修理室があり、互いの表具形式や修復の差異などについて修復師同士が考察する機会をもつことができる。また、科学分析の専門スタッフや機器も充実しており、様々な視点から物件の考察が可能である(図⑦)。和紙や料紙などに関するワークショップも実施され、前述の目的に合ったすばらしい環境である。



図⑦ 大学院生が絵具の分析調査をしていた



図⑤ 作業台が2台あり、その奥が水場



図③ プラスチックの太巻きが使用され、軸棒の周りに空間が確認できる



図⑥ 向かって奥に量が敷かれており、靴を脱いで上がる



図④ 入り口付近の様子

メトロポリタン美術館 東洋絵画修復室

一八七〇年創立のメトロポリタン美術館はニューヨーク市との共同運営である。所蔵品の多くが寄贈によるもので、日本美術品は十九世紀末から所蔵され始めている。初期の所蔵品には浮世絵版画も含まれていたが、多くは陶器類であり、その後、徐々に浮世絵版画の点数は増えたものの日本美術のコレクションとしては分野や時代に偏りが残った。しかし、一九七五年、ハリー・G・C・パッカー氏の寄贈によりその偏りは解消され、「観音経絵巻」²⁰、「八橋図」²¹、「十一面観音補陀落浄土図」²²などを含む充実したコレクションが成立する。

修復室の設置時期は今回訪れた中では最も新しい。スタッフ数は普段三名だが、プロジェクトによる修復の場合は他に希望者を募る。修復物は主に紙や絹を使用した作品で、その多くは中国美術品が占め、この他に日本やインド、ベトナムなどの作品がある。文書は所蔵されていないため「すきばめ」²³はないという。常時約二十件の物件を平行して修復している。学芸員は六ヶ月に一度展示計画を提出するが、修復に一年以上かかる作品や状態が悪いものは基本的には展示をしないこととなっている。また、科学的な調査は研究者によって行われ、必要な場合は協力できる。修復内容などは内部資料として取りまとめられて保管されている。必要な材料や道具は日本で仕入れてストックされており、そのなかでも表具裂は重要で、今日では多く生産されなくなったため本当にいいもの入手するのは難しく、適した表具裂が無かったために修復に何年もかかった物件もあった。

修復室内について

複雑に入り組んだ展示室を通り抜け美術館の管理運営などが行われるバックルームに入り、その一カ所にある大きな扉から修復室に案内された。中に入るとそこで靴を脱ぎ、横長に広い板の間上がる(図⑧)。この行為からなのか、天窓から自然光を取り入れ、木材をふんだんに用

いた造りからなのか大変落ち着きのある安らいだ雰囲気を感じた。板の間の一面には六人ほどが席に着ける木製のテーブルが置かれており会議や休憩などができそうである。板の間の広い壁面全体には棚が造り付けてあり表具裂や和紙などの材料や道具が収納されている。この棚に向かって左手には小さな部屋が二つあり、棚に向かい合うようにある部屋は床に水を流せる造りになっており染織にも使用できる。もう一つの部屋ではパーソナルコンピューターを使用した作業や事務が執り行われており、資料ファイル、書籍、書類などが置かれている。この部屋には小さな窓がある。この開閉可能な窓の向こう側はなんと板の間の隣にある作業部屋であり、この窓によって事務部屋と作業部屋とが簡単に情報交換ができる仕組みになっている(図⑨)。作業部屋の出入り口は棚に向かって右側にあり、部屋の広さは約四十畳もある。出入り口の正面はすべて窓になっており、自然光がブラインドと障子風の衝立で調整され、修復に必要な照度を得ることのほか、本紙の折れなどを確認しやすい側光としても有効である。この部屋は中程で二つに区切られており、出入り口に近い箇所は畳が敷かれ装演台が二台と中国絵画の修理に使用される装演台が一台置かれている(図⑩)。奥は前述の窓で事務部屋と繋がっているところで、床に敷物が敷かれてここにも装演台が一台置かれている(図⑪)。こちらの壁には大小様々な仮張りやシナベニヤ板が立て掛けてある。畳を敷いてないのは仮張りやシナベニヤ板を移動させる時にその角などが畳の目に引っかかる危険を防ぐためであろう。壁には「敷居」と「かもい」が取り付けられており板戸のように仮張りやシナベニヤ板を取り付けられるように工夫されていた。

この修復室は案内いただいた修復師 大場武光氏のデザインによるもので完成して七年目になる。実際に修理に携わってきたからこそ考案できる様々な工夫が随所にみられる修復室である。



図⑧ 入り口付近様子。
大場氏が棚をあげている



図⑨ 窓の向こうには事務処理をする
スタッフがいる



図⑩ 赤い天板の装演台では
中国絵画の修復中であった



図⑪ 絵巻物の補彩作業中であった

おわりに

文化財と修復師の関係は、患者と医師の関係にしばしば例えられる。文化財が展示活用されている状態は、人間に置き換えると仕事中的の状態、収蔵庫などで保管されている状態は休憩中である。文化財も人間もいつまでも状態よく健康でいられるとよいのだが、時には怪我をしたり具合が悪くなったりする。そうなると医師に診てもらわなくてはならない。患者を診る医師のように、修復師も文化財の様子を詳細に観察して、その原因を探り、悪化しないよう処置し、状態が深刻だと解体修理という

手術も施さなくてはならない。この例えでいうと修復室は文化財にとつての病院であり病室である。特に在外日本絵画は祖国を離れ、慣れない土地で一生涯懸命働いているのであるから病院である修復室はより安心できる場所がよいだろう。つまり在外日本絵画に最も適した環境と道具、材料が整っていること、そして言葉を話さない在外日本絵画を理解してあげられる心強い修復師がいることがなによりも重要である。その修復師にとっても修復室はよりよい仕事をするために機能的で使いやすく、緊張感の中にも安らぎのある空間でなくてはいけない。各修復室に日本をつくりだす必要性があるのはこのためであろう。

米国では日本美術の価値は積極的に受け入れられ、巨額な人件費や設備などを投じて財産である日本絵画を確実に守り継承している。その在外日本絵画は日本文化を国外の多くの人々に伝えている。この「文化」を我々はどのように受け止めるべきであろうか。発展した既成品だけを鵜呑みにして根底を既に忘れてしまい、再度、国外から積極的に教えてもらわなければいけないのだろうか。

註

- 1 『金沢美術工芸大学紀要第五十二号』「平成十八年度共同研究報告 十五」
「SHAIHENS」―海外でのグループ展の試み」 参照
- 2 平成十九年（二〇〇七）九月十一日 ポストン美術館アジア絵画修復室見学、
十三日 フリーア美術館アーサー・M・サックラー美術館保存科学部絵画修理室
見学、十八日 メトロポリタン美術館の東洋絵画修復室（正式名称は今回確認で
きなかった）見学
- 3 十七世紀頃から日本はヨーロッパへ漆器や磁器などを大量に輸出している。需要
が高かったのは現代という工芸の分野の品であったため、輸出品のなかに日本絵
画がなかったとはいえないが、その数は少数であろう。
- 4 辻善之助著『日本文化史』春秋社
- 5 エドワード・S・モース（一八三八―一九二五）米国の動物学者
- 6 ウィリアム・S・ビゲロー（一八五〇―一九二六）米国の医学者
- 7 アーネスト・F・フェノロサ（一八五三―一九〇三）米国の哲学者、美術研究家
『日本美術の海外移動（2）アメリカへの移動―明治期・フェノロサを中心に―』
山口静一著『在外日本の至宝 別冊 解説資料編』毎日新聞社 参照
- 8 人工劣化絹・電子線や紫外線などを照射して人工的に強度を低下させた絵絹。補
修絹に使用する。
- 9 作者未詳 奈良時代末―平安時代初期（八世紀―九世紀）麻布着彩
- 10 作者未詳 鎌倉時代（十三世紀後期）紙本着彩 絵巻
- 11 尾形光琳 江戸時代（十八世紀初期）紙本金地着彩 六曲一双屏風
- 12 作者未詳 平安時代（十二世紀末）紙本着彩 絵巻
- 13 チャールズ・L・フリーア（一八五六―一九一九）米国の実業家
- 14 作者未詳 藤原時代（十二世紀）絹本着色金彩 掛幅
- 15 野々村宗達 江戸時代 紙本金地着色 六曲一双屏風
- 16 『序』フリーア美術館長ジョン・A・ボープ、フリーア美術館中国美術部長ト
マス・ロートン著 フリーア美術館編集『講談社版 世界的美術館 第三十四回
配本 フリーア美術館I』十三ページ 株式会社講談社 一九七一年 参照
- 17 17と同様
- 18 桐材からは何らかのガスが発生すると認識されているようで、文化財保存には用
いられないとの説明を受けた。しかしその有害性に関しては不明。
- 19 詞書に関しては菅原光重と推定され、絵に関しては作者未詳 正嘉元年
（一二五七）紙本着色 絵巻
- 20 尾形光琳 江戸時代 絹本金地着色 六曲一双屏風
- 21 作者未詳 鎌倉時代（十三世紀）絹本着色金彩 掛幅
- 22 漉填または漉嵌とも書く。古文書や典籍の料紙の修復方法の一つ。料紙の欠損箇
所に和紙を繊維状に戻したものを充填する。
- 23

参考文献

- 東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研究室編集『図解日本画の伝統と継承―素材・模写・修復―』株式会社東京美術 二〇〇二年
- 東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研究室編集『図解日本画用語事典』株式会社東京美術 二〇〇七年
- 平山郁夫編集委員代表『在外日本美術の修復―絵画―』中央公論社一九九五年
- 東京藝術大学 岡倉天心展実行委員会『岡倉天心―芸術教育の歩み―』東京藝術大学 二〇〇七年
- 日本テレビ放送網株式会社『日本テレビ開局三十周年記念特別番組ポストン美術館物語―日本美術に捧げた愛と魂の記録―』日本アイ・ピー・エム株式会社 昭和五十八年限定配布
- 『在外 日本に至宝』別冊 解説資料編 毎日新聞社
- 鈴木敬『東洋部の絵画』『ぎやらりい メトロポリタン美術館美術全集第十一巻《東洋》付録』福武書店 一九八七年
- ジャン・フォンテーヌ編集『講談社版 世界の美術館 第二十回配本 ポストン美術館 東洋』株式会社講談社 一九六八年
- フリーア美術館編集『講談社版 世界の美術館 第三十四回配本 フリーア美術館Ⅰ』株式会社講談社 一九七一年
- フリーア美術館編集『講談社版 世界の美術館 第三十五回配本 フリーア美術館Ⅱ』株式会社講談社 一九七一年
- 文化庁『文化財保護法五十年史』株式会社ぎょうせい 平成十三年

謝辞

修復室見学のご許可およびご案内いただきましたポストン美術館アジア修復室ジャッキー・エルガー氏、フィリップ・メレディス氏、ジョーン・ライト氏、上田ターニャ氏、フリーア美術館アーサー・M・サックラー美術館保存科学部東洋絵画修理室アンドリュー・ヘア氏、上田二郎

氏、樋口恒氏、メトロポリタン美術館大場武光氏、各修復室との連絡に關しまして多大なご尽力を賜りましたメトロポリタン美術館渡辺雅子氏、本学教授太田昌子先生に深く感謝いたします。

最後になりましたが、行程を共にしていただきました、現在は修復師として修業に励む前田優羽さん、在学中の高岡暁さんにもこの場を借りてお礼申し上げます。

本研究は平成十九年度（二〇〇七）金沢美術工芸大学教員奨励研究によつて行つた成果報告である

（あらかき・けいしん 共通造形センター／

材料修復、文化財保存）

（二〇〇八年一〇月三十一日受理）