

公開シンポジウム
作品をまもり、伝える美術館
—ある仏画(木村定三コレクション)の修復をめぐって

日 時 平成18年11月4日(土)

会 場 愛知芸術文化センター アートスペースA

主 催 愛知県美術館、愛知県美術館友の会

後 援 美術史学会、文化財保存修復学会、愛知県博物館協会

このシンポジウムの記録は、愛知県美術館のホームページにおいて、公開されています。
<http://www-art.aac.pref.aichi.jp/index.html>

1. 開会挨拶

基調報告「^{きむらていぞう}木村定三コレクションの寄贈から今日まで」

村田 眞宏（愛知県美術館 美術課課長）

愛知県美術館、美術課 課長、村田眞宏でございます。本日はこのシンポジウムにご参加くださり、ありがとうございます。

オープニングでセンセーショナルに、いくつかの新聞記事をご紹介させて頂きました。そうした記事があったことを思い出された方も多かろうと思います。ところで私も愛知県美術館は、とりわけ昨年度、多くの皆様より、ある同じ質問を受けました。それは、あのような記事が発表されてから時久しいのに、なぜまだ一部分の公開しかできないのか、なぜ全貌の展覧会が来年度の末でなければ開催できないのか、というご質問であります。実は本日のこのシンポジウムは、それにお答えする主旨も持っております。

このシンポジウムは愛染明王像という未公開の仏画の修復にスポットをあてて、開催されたものですが、はじめに私の方から、なぜこの未公開の作品が当館の所蔵になっているのかということと、プライベートコレクションがパブリックコレクションつまり公的な財産となる時、美術館が担わなければならない役割と責任はどのようなことなのかについて、30分ほど時間を頂戴し、お話をさせて頂きたいと思います。それが先ほどの問いに対する答えでもありますし、また今回の話題である修復について、美術館が持つ機能のどの部分に位置するのかの、ご説明になると思っております。

まず、シンポジウムのサブタイトルに含まれております、木村定三コレクションについてご説明いたします。

木村定三（きむらていぞう）氏とは、名古屋市に在住されていた美術関係者の間では知られたコレクターです。ひとつには江戸時代の与謝蕪村や浦上玉堂といった、重要文化財を含む文人画のコレクターとして有名でした。また一方では、近代の熊谷守一、小川芋銭、須田剋太といった作家のコレクターでもありました。しかし作品の貸出に対して非常に厳しい姿勢で臨

んでおられたことなどから、そのほかの作品についてはほとんど知る人はいなかったと思われます。その意味で全貌は秘められたコレクションであったということが出来ます。

愛知県美術館は、木村定三氏から、また定三氏が亡くなられた後奥様の美保子氏から、総数3,284件の作品をご寄贈いただきました。定三氏ご本人と美保子氏からご寄贈頂いた両方を合わせて、美術館では木村定三コレクションと呼んでいます。

受け入れの経緯は単純なものではなく、足掛け4年にわたっています。

まず一部の作品についてご寄託などを経たのちに平成13年度、14年度にわたり、定三氏からのご寄贈を受けました。冒頭にご紹介いたしました「ボンと15億円分」という記事は、平成15年1月21日付けのもので、これは定三氏からご寄贈頂いたものに対する記事です。その3月にこれらを特別公開する展覧会を予定してまして、1月20日にその記者発表を行ったため、新聞各社が記事にしてくださったのです。

そして、実は、あの記事が出た当日、私共にとっては記者発表をしました翌日に、定三氏はお亡くなりになりました。3月のコレクションの特別公開展を心待ちにしておられた定三氏にご覧いただくことができなかったことは、私共にとってこの上なく残念なことでした。定三氏には、コレクションのすべてを愛知県美術館に遺贈する意志がおりだったとご遺族から聞いております。寄贈の途中で定三氏が亡くなられましたが、コレクションを分散させたくないというご遺族一同のご意志により、残る膨大な作品群もすべて当館にご寄贈いただけることになりました。続く平成15年度には、定三氏のコレクションの残りの部分、2,920件にもなりますが、こちらをまとめてご寄贈いただき、翌年には前年度にもれた部分も追加され、これで膨大なコレクションをすべてご寄贈いただいたわけです。

図1 木村家での作品受け渡しの様子



図2 当館搬入時の様子



これは、木村家で行われた作品受け渡しの作業風景です（図1）。このように、1点1点の写真を撮り、仮の番号をつけ、わかっている名称をひかえ、リストを作りながら、搬出がされていきます。受け渡しの際は、定三氏自らが1点ずつ手に取って確認され、また定三氏の亡き後は、ご遺族一同が受け渡しの事前準備から実際の作業まで、皆様でご協力いただきました。

これは、木村家から搬出して美術館に搬入した作品をまとめた時の様子です（図2）。日によって、物量の差はありますが、搬出入の回数は40回以上に及びました。

そして、搬出の時のリストと照らし合わせながら、とりあえず仮の番号に従って収蔵庫に仮収納していきます。木村さんは収集された作品を非常に大切に取り扱い扱っておられ、ほとんどの物に必要な収納箱を誂えておられました。このように、一つ一つが桐箱に納められ、桐箱は風呂敷に包まれています（図3）。通常はご寄贈を受ける前に、その対象となる個々の作品の基礎調査は終了しています。それどころか基礎調査の結果を受けて、美術史的な判断を行い、寄贈をお受けす

図3 風呂敷に包まれた桐製の収納箱



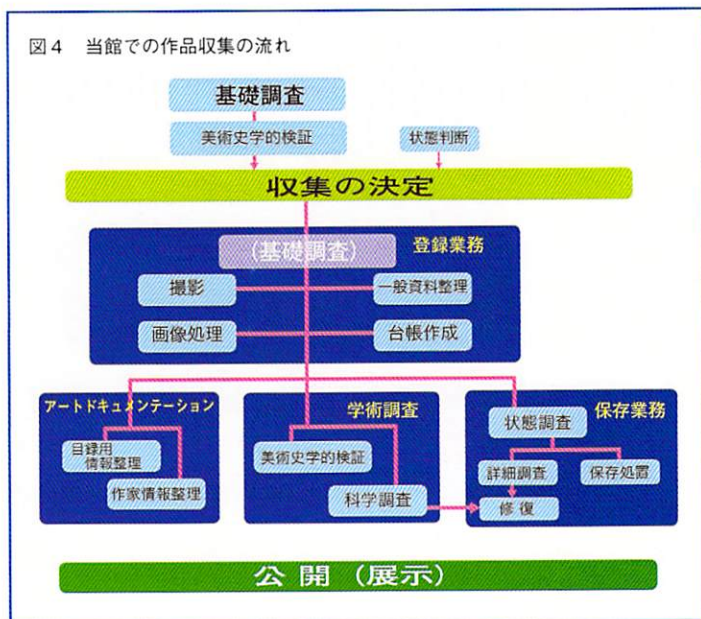
るか否かについての判断がされます。作品の保存状態への判断も、この判断の前にされるのが通常です。しかし、木村氏のコレクションの場合は非常に特別な例となります。と申しますのは、木村氏が途中でお亡くなりになったということもございましたし、またその木村氏のご遺志にコレクションを散逸させたくないということがございましたので、美術館としましては木村定三コレクションというまとまりに対し、ある判断を行わざるを得なかったわけです。

そのため、個々の作品への基礎調査など、本来、収集以前にされているべきことが、収集以後の作業になったということは、ご理解頂けるものと思います。

先ほど写真を見て頂きながらお話をしてきた作業は、基本的にはレジストレーションと言われる、いわば登録業務です。基礎調査というのは、人間で言えば住民票原本の作成のような物です。ですから、これができれば展覧会ができるというものではありません。むしろ、美術館の学芸員の本来的な仕事は、ここから始まると言っても過言ではありません。しかしながら、学芸員が、学芸員として本分を発揮できるようになる以前の作業がまだ終了していません。県の物品登録のレベルはいざしらず、本来の美術館としての正式なレジストレーション業務は、未だ終了していない現状なのです。もちろん、すでに熊谷守一展、江戸絵画展などを開催しているわけですので、ここまで終了している作品群もあります。しかし、すべての作品についてを申しますと、今年度中にこの部分が終了できることを、美術館美術課は総力をあげて、目指しているという段階です。

先ほどの基礎調査をふまえた上で、美術的な面、科学的な面からの学術調査を行い、さらに現在において

図4 当館での作品収集の流れ



作品がどういう価値を持つのかを的確に位置づけることで、初めて展覧会活動に結びつくのです。現在の愛知県美術館の考え方は、古い時代の作品であっても、その作品は、現在のものとしてそこにあり、現代の私たちにとっても十分に意味を持ち、働きかけてくるものと考えております。定三氏が古代から現代までのものを、隔てなく収集し、同じお茶席に使っていたことは象徴的です。木村コレクションの受け入れは、こうした視点の現在性という観点について、美術館として視野に入れはじめのきっかけとなりました。

とはいえ、個々の作品に対し、美術史あるいは史学的検証をなおざりにして、それらのことを行う訳にはいきません。

愛知県美術館の学芸員は、それぞれに得意とする専門分野を持っておりますが、基本的に20世紀美術を専門分野とする者がほとんどです。たとえば伝世考古品など、木村定三コレクションの個別の作品となると、内部の専門家だけでカバーすることはできません。従って、そうした作品について美術史学的研究をする際には、大学の先生、他の美術館・博物館の学芸員など、外部の専門家にご協力頂き、ご意見をいただくこととなります。今までに62人の専門家にご協力をいただきました。

ですが、それでもなお、わからないことというものもあります。美術史や考古学の専門家による調査で判断できかねる部分について、科学調査という手段が持

ち込まれる場合について、一つだけ例を紹介します。

例えば、本日取り上げた愛染明王と同時期に、修理をすることに決まった「阿弥陀三尊来迎図」という作品があります。

様式的には南北朝から室町時代あたりのものと推察されますが、今回の愛染明王と同様に、時代については、まだはっきりと確定できない部分があります。他に類似の構図の物が多いのに、はっきりと言えないのは、この作品の現在見えている図像が、すべてオリジナルとは言い切れない部分があるからです。そのため、この作品については、修理の前に、東京文化財研究所の協力を得て、X線撮影と蛍光X線分析という科学調査を行いました。蛍光X線分析とは、

どんな割合で存在するのかを分析する方法です。切り取ったり、サンプリングをして、そういう調査することは比較的簡単ですが、相手は作品ですから、基本的には対象を壊してはいけません。私どもはそういう調査を非破壊調査と呼んでおりますが、文化財を対象とした非破壊調査ができる装置があり、それらの調査ができる機関は、我が国でも、極わずかな研究所や大学に限定されます。

科学調査は、ただ分析すれば、すぐ答えが出るような錯覚を持たれがちですが、そのような劇的な回答が得られる場合は、むしろ少ないのが現実です。科学調査の結果と美術史上の検証と、その両方を組み合わせるからでないと、回答らしい回答にはなりません。それでもなお、仮説のままで終わることもあります。この作品についても、科学調査の結果とその結果の考察については、また別の機会にお話する機会を持ちたいと思いますが、まだまだ検証と調査が続いている作品とだけ、今ここでは、申し上げておきます。

さて、もう一つ、あまり知られていない、ですが美術館の裏方として重要な部分を紹介します。

プライベート（個人）コレクションとパブリック（公共）コレクションの違いについて、いくつかのことが挙げられると思いますが、その中の一つの要素であるアートキュメンテーションということについて、今日は特にご紹介を申し上げたいと思います。パブリックコレクション、つまりみんなの共有財産・公的財産

となった時、その「共有」については、どのような手段があるのでしょうか。すぐに思い浮かべられるのは、展覧会等での展示だろうと思いますが、今日では、この共有を巡っては、別の要素が、ますます重要になっています。インターネットが世界中をつなぎ、研究者といった特定の人たちではなくても、調べたい事、知りたい事があれば、誰でも、様々な検索を経て、情報を得る事が可能な時代が近づきつつあります。つまり公的な財産になる作品は、世界中、どんな人でも、情報を得られるように管理する側が情報を開示する…そういった情報での共有に対する要望が、社会に生じて来ているのです。ところが、そうした要望に応えるには大変な作業が必要です。

例えば図書館を思い浮かべて下さい。何万冊という本が、ただ無造作に並んでいたのでは、図書館の機能は果たせません。まずは、書架に本を分類し、ある規則のもとに並べられることが第一段階です。さらに、

図5 木村定三コレクションのフォルダー類とその中身(一例)



調べたいことや、読みたい本について、作家や時代、あるいは内容的なキーワードで、検索ができるようにすることが必要になります。美術作品も同様で、題名はもちろん、その他の情報から、いろいろな検索にひっ

かかるように、情報を整理し、分類する必要があります。

アートドキュメンテーションというのは、アートという対象を、文字を使って、内容を抽象化し、ある意味で科学化していく作業です。そうしなければ、さまざまな目的に応じた検索ができません。

さて、これらは学芸員室の奥、木村定三コレクションの書類が整理されている棚です。一つ一つの作品に、最低一つは、この黄色いフォルダーが作られています。現在終わっている調査の結果だけでも、このような状態です(図5)。

例えば、先ほどの科学調査のところで出てきた、阿弥陀三尊来迎図のフォルダーを見てみましょう。一番後ろの黄色いカードが、所蔵作品カードで、人間で言うところの、住民票原本で、その前にあるのは、この作品の状態調査書と科学調査の結果と修復家による詳細調査の結果です。状態調査とは、これまた人間で言いますと、病院が管理しているカルテのようなものです。でも、どうしてこんなに詳細調査の記録がたくさんあるのでしょうか。ここからは、いよいよ作品をまもり伝える美術館の裏方をご紹介します。

美術館に入ってくる作品すべてが、すぐに修復されるわけではありません。修復家に依頼をするのは、極わずかな作品に限定をされますが、修復とはいえない、館内で行われる保存処置はそういうわけにはいきません。入ってくるものは、なんらかの処置の必要なものが非常に多いのです。例えば、一見、問題の無いように見える素描や版画の額も、開けてみると、内部がこのようなになっていることが多くあります。左は、作品を支えるマットへの装着に粘着テープを使用したものに当ててあった紙です(図6)。右は、裏蓋にあててあった紙の様子です。これらは、薄くても紙が一枚入っていたので、まだ良かった方で、作品の裏面がこのようなになっているものもあります。

このように、材料を吟味せずに、表からの見栄えだけで額装をすると、見えないところで変化が進行します。一般に流通している絵画は、ほとんどの場合、そうした問題のある額装になっています。そういった額装は、このように、作品保護の観点から、裏マットを足し(図7)、作品の装着をやりなおします。表から見た状態は、寄贈された時とまったく変わらないものですが、裏側や、内部はかなり改造する必要があるわ

けで、これらの作業が今もお続けられています。こういった作業は修復とは言いませんが、美術品を守っていくには非常に重要な作業であると同時に、とても手間のかかる作業です。

図6 左) 粘着テープの跡、右) ペニヤ板と接していた紙の様子

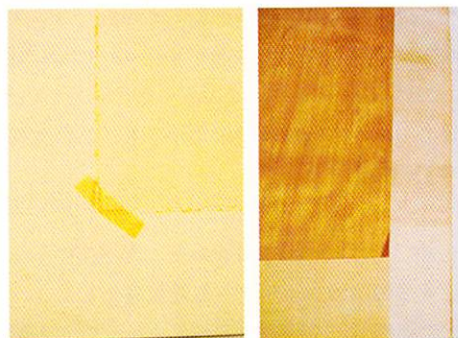


図7 作品をマット装した様子

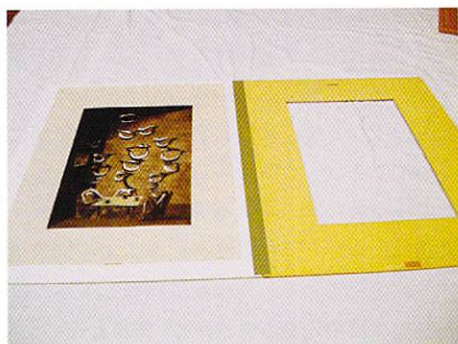


図8 風呂敷に取り付けられた名札



この作業の延長には、当館の場合、この場をお借りして、ご紹介をしたい方々がおられます。木村定三コレクションの工芸品のほとんどが、このような形態になっていることは、先ほどお話しのとおりです。これらの風呂敷には、実はすべてこのように木村氏が手書きをされた墨書きの名札が縫い付けられています(図8)。中には、破れてしまったり、破れそうになって

いて、繕いや補強が必要なものもあります。あるいは、過去にカビが生えた経歴があり、洗浄が必要な物もあります。ですが、先ほどの縫い付けられた名札そのものも貴重な資料で、そう簡単に扱える物ではありません。そのため、洗浄するには、それらの名札を一度はずしてから洗浄し、また復元する必要があります。現在、当館では、これらの地道な作業を、友の会サポート活動部会の方々が熱心に続けて下さっています。ひとつずつ、元の縫い合わせの状況に記録に取り、その上で、名札や、合わせの解体を行い、洗える物は洗い、また元のように縫い合わせる、そのような手作業をしてくださっております。また、同時に弱ったところに、布を当てたり、繕ったりを、一つ一つ、必要な作業をしてくださっているのです。この部会の活動の内容は、他にも豊富で、美術館活動の保存に関する業務の、今では重要な一角を担ってくださっているということをごで紹介し、感謝申し上げます。

このように、地道な手のかかる作業がされ、作品が保存されています。修復というのは、ものがもうこれ以上放っておけないという状態に陥ってから行われる、いわば最終の手段であり、美術館がまず行わなければならないことは、そのような状態に陥らないように、現状を維持すること、このための努力が、まず重要視されているわけです。

ですが、作品が「もの」である以上、劣化は免れません。自然の法則に対し、美術品と言えど免罪符を持っているわけではないのです。従って、遅かれ早かれ、作品は修復されなければ存続できないという時点を迎えるわけですが、次に美術館の中で、作品が修復に出されるまでの経緯についてお話ししましょう。

木村定三コレクションの古画を例にとりますと、平成15、16年に、本日、講師でお越し頂いている泉先生を初め、おもに中世の絵画を専門としておられる複数の専門家に、個々の作品に対し、美術史上の検証をして頂いています。その結果を受けて、作品を選択し、かつ書跡のいくつかを追加し、計12点について修復を検討する作品としてリストアップ致しました。そして、それらを3つの工房に依頼し、詳細調査をお願いし、各々の工房に依頼した場合の、修復計画書を出して頂きました。先ほどのフォルダーに入っていた資料のうち、手前の方にあった書類の束が、これらの状態調査報告書と、各工房によって提案された修理計画書です。工房が複数になる理由は、日本画に限らず、修復にも

様々な技術と考え方が存在するからです。複数の方の意見を伺って、その上で、修復の依頼先は美術館が責任を持って決めようというのが、当館の基本的な考えです。

今年度の予算枠が確定した4月、保存担当からこれらの調査結果が学芸員に報告されました。画像を見ながら、12点すべてについての報告です。例え、12点すべてに修復が必要だとしても、今年度の予算ですべてを依頼できるわけではありません。では、その優先順序は、どのように決まて行くのでしょうか。12点の中には、巻くだけで、ぼろぼろとくずれていきそうになるもの、掛けると絵具が落ちそうなものも、ありました。そのように作品自体の状態は、もちろん一番大事な要素なのですが、現実の美術館の運営では、やはりその他の要素も必要になってきます。それは、作品の美術館にとっての重要性です。美術館に入っているものは、すべて同様に保存がされなければならない、それは基本原則ですが、修復費の予算執行という事では、やはり優先順序に、この点加わってくるという事です。これは学術調査の結果を受けて、学芸員全員で判断されます。作品自体や、その附属品など、すべてをもう一度検証し討議されます。

このとき、修復家による詳細調査で発見されたこと、保存担当が行った光学的な科学調査の結果等の側面も合わせた検証となります。

館内の設備で行える調査は、斜光、透過光、紫外線、赤外線、などのいろいろな光の下で行う観察や、顕微鏡での調査等です。何回かの学会会議で検証をした上で、今年度予算では、4点の作品を優先して、修復する事に決まりました。そして、その作品に出された修復計画書、この場合は、3つの工房に見て頂いているわけですから、3通りの修復計画書を比較検討し、各々の作品ごとに依頼先を決定して行きます。今回は、4つの作品は、3つの工房に分けて依頼する事になりました。

さて、工房の選択や修復の方針を決定するにあたり、前提となる事項をもう少しご説明申し上げます。先ほど、アートドキュメンテーションのところで、パブリックコレクションと共有についてお話ししました。そこを、もう少し掘り下げます。パブリックコレクションの共有とは、一体、何を誰と共有する事を目的とするのでしょうか。現在、愛知県美術館は、このように考えております。「何を」については、作品自体と作品に関す

る情報すべてを同等に考えています。そして「誰と」については、現在の社会に生きる私たちのみならず、将来の、あるいは未来の社会、人、すべてを含む人々との共有をめざすべきだと考えています。その考え方に立って、パブリックコレクション、すなわち公的財産を管理する美術館が、行わなければならない役割についてを整理しますと、まず現在の私たち、みなさんとの共有については、もちろん作品の公開であり、日頃、皆様をご覧になっている作品公開の場、展覧会等がこの役割に該当します。

情報の公開…これは、先ほどお話ししました通りです。ただし、現状で公開されるものは、多かれ少なかれ選択されたものになります。

そして、未来の人々との共有のために作品の保存があり、記録の保存があると思っています。

つまり美術館における保存とは、未来の人々との共有のための一手段であるということ、そして、その中における修復と言う作業は、過去から現在への受け渡し以上に、現在から未来への受け渡しのための作業として考えなければならないということです。美術館における修復が、ただ見てくれ良く、今日の価値観で美しければいいという目的で行われてはならない理由は、こここのところにあります。従って修復方針も、まずこのような考え方を理解して下さる修復家を探す必要がありますし、またこの考え方を方針決定の根底に置いて協議される必要があります。

今回、お願いをした工房は、すべて我が国の重要文化財に指定された絵画の修復経験を有した工房です。我が国では文化財保護法により、重要文化財等の指定物件の修理ができる技術者は、文化庁によって認定を受けた技術者ということが定められています。

そのような技術者のみなさんは、技術的にももちろん一流のものをお持ちの方たちですが、それ以外にも、このような文化遺産に対する修復の理念について、きちんと理解された方々なのです。しかし、そのような方達にお願いするにせよ、ただお任せすれば良いという問題でもありません。修復と言う作業は、一方から言えば、作品が持っている情報のある部分を消去してしまう可能性を含んだ作業です。保存を専門とされる皆さんの中では有名な命題があると聞いております。それは中世のロシアで描かれたイコン、キリストや聖母の肖像画ですが、これが近世の日本に入ってきて、踏み絵として利用されていたとします。今日、このイ

コンを所有する博物館は、修復を行おうという場合、どのような修復方針を持つべきでしょうか。制作された当時を目指して修復すべきでしょうか。それともキリシタン弾劾の歴史資料、踏み絵として修復すべきでしょうか。これはそれを所蔵している館の収集方針にも深く関わる重要な問題をも含んでいます。そして例えば、アイコンとしての修復がされた場合、踏み絵としての歴史的な情報は、どのように記録され、どのように保管されるべきでしょうか？

こういった問題は、技術側というよりも、むしろ美術館における機能、組織、運営に関係する問題なのです。美術館が作品を修復に出すという決定を行う事自体にも責任がありますし、その後も同様のことが続きます。修復に出された後も、汚れていた画面を洗浄する事によって、それまでわからなかったことが、新たに判明したり、解体してからわかることも実際多くあります。

すでに今年度修理に出された作品に関しても、途中で伺って相談しなければならなかったことが出てきましたし、これから最終の修理計画を考えるにあたり、慎重に考えるべき問題が生じております。

ただ、あらかじめ申し上げておきたい事は、今回わざわざ外部より専門の先生をお呼びして、協議を行うわけですが、この愛染明王像の場合は、先ほどのアイコンのように特別な珍しい問題を含んだものということではありません。むしろ日常的に、学芸員が直面しがちなレベルの問題を含んでいると言って良いと思います。とは言え、これから先、100年200年の作品のあり方を決定する、これら重要な問題について、各専門家のご意見を拝聴し、もう一度基本に戻って協議することについては、非常にその意味と意義を有益だと感じています。しかも、それを今日お越しのみなさんと、これもまた「共有」ができるということは、美術館の新しい活動の可能性を示唆できることにもつながるのかもしれません。どうかみなさん、各先生方のご講演からごゆっくりとお聞き下さい。

では、公開シンポジウム「作品をまもり、伝える美術館。ある仏画の修復をめぐる」を始めます。

趣旨説明

司会：では続きまして、この後のシンポジウムのご説明をさせていただきます。

シンポジウムは2部構成になっております。第1部は、講師の先生3名によるご講演です。このシンポジウムでは、木村定三コレクションの《愛染明王像》について、修復の方針を議論する場面を見ていただき、美術館の活動について知っていただくことを目的としています。修復方針について考える上では、様々な専門分野の知識が必要になりますが、今回はそうした専門分野からのお話を、それぞれ美術史学、日本画技法、修理技術を研究していらっしゃる3名の先生にお願い致します。《愛染明王像》の修復に当たって必要な様々な知識の部分を、3つの講演を通じて確認していただきます。

そのあと休憩をはさみまして、第2部として、講演の内容を受けて、修復の方針について討論をしていきます。それぞれの講演内容について、いろいろご質問もありかと思えます。今回は、時間の制約がありますので、ご質問は質問用紙で受け付けさせていただきます。お手元に1枚、「質問用紙」と書かれた紙をお配りしています。ご質問をなさる方は、講演をお聞きになりながら、この紙に質問事項をお書き下さい。その際、講師の方のお名前を忘れずにお書き下さい。一つ一つの講演のあとに、その講演についての質問用紙を回収致しますので、質問用紙を出される方はご着席のまま手を挙げてお知らせ下さい。シンポジウムスタッフがお席まで受け取りに参ります。また、用紙を出された方には、引き換えで次の用紙をお渡しします。いただいたご質問については、公開討論の中で、できる限りお答えしていきます。ただし、どうしても時間の制約がありますので、必ずしも今日、すべてのご質問にお答えできないかもしれないことをご了承下さい。今日お答えできない分につきましても、後日、愛知県美術館のホームページにシンポジウムの報告を掲載致しますので、その中でお答えする予定であります。

講演1 「《愛染明王像》とその歴史的 position 付け」

泉 武夫（東北大学教授）

講師紹介

司会：お一人目の講師の先生は泉武夫先生です。本日は美術史の専門家の観点からお話頂きます。泉先生に関しまして、簡単に紹介させて頂きますと、先生は、大阪市立美術館にお勤めの後、20年以上もの間、京都国立博物館にお勤めになられました。そして、この春から、東北大学の教授になられました。先生は、平安時代を初めとしまして、幅広い時代の仏画を研究しておられます。京都国立博物館時代は、多くの重要な展覧会をご担当になりました。また専門書から一般向けのご本まで、仏画についての多くの著作を著しておられます。本日は、さまざまな愛染明王像の作例と、そうした作例と照らした上での、当館の作品の美術史上の position 付けにつきまして、お話をさせて頂きます。それでは、画面の準備が整いましたら、先生、ご講演をお願い致します。

泉武夫先生

只今、ご紹介に与かりました、東北大学の泉と申します。私は、この愛染明王像の美術史的な方面からのコメントをお話させて頂きます。愛染明王といいますのは、密教の画像ですが、この尊像はですね、日本では、尊像の根拠たる經典、さらにはその、図像と申しますが、尊像の形は平安時代の初めくらいに既に到来しております。しかしながら、実際に日本でその信仰が高まるというか、流行し始めるのは平安時代後半でございまして、11世紀からと思われれます。この尊像は、明王のうちの一つなのですが、実は、密教の尊像には儀礼の目的に応じて、4区分ないし5区分の、修法の種類というのがあります。愛染明王の場合は、本質と申しますか、もとになる基本の目的というのが、敬愛法と申します。これは、親和性を高めるという意味合いなのです。それは愛情を密にするとか、それから、何かと何かをくっつけるとかいったことを意味するんですが、しかしながら、愛染明王の大もとのところはそうだけれども、いろんな用途に対応できるということになっているんです。いろんな用途というのは、ど

ういう仕掛けかといいますと、実は愛染明王の典拠になった經典に、愛染明王は腕が何本あって、どの腕にどういう物を持つというような規定があるんですね。基本的には腕は6本あることになっていて、その腕の持ち物を一つ一つ指定してあるんですが、一つの腕だけ指定がないのです。それは左の第三手といいまして、左腕の3番目の手ですね、これが何を持つとは書いていないのです。「彼を持つ」としか書いていないのです。指定がない。その「彼を持つ」の「彼」を何にするかというのは、具体的な儀礼の場で、お坊さんが決めればいいのです。あるいは、それを依頼した人とお坊さんとか相談して決めればいいという大きな特色があります。

その左第三手に何を持つかということで、ここに少し種類が出されているのですが、例えば、この画像（図1 愛染明王諸図像の内〔画像は未掲載〕）の場合は、左第三手には火焰宝珠というのを持っています。その他に日輪、つまり太陽を持つとか、さらに禍々しいものとしては、人の首を持つというようなものもあるのです。その古代から中世にかけての、テキストを説明した宗教の説明書を読むと、その左手第3番目に持っているものによって、尊像の目的が違います。日輪を持っている場合は、息災と申しまして、災いをストップする。それから火焰宝珠を持っている場合は、増益、利益を増す。人の頭を持っている場合、ないしは蓮華の場合もあるのですが、その場合は、先程申しました敬愛、愛情を密にする。それから甲冑、つまり鎧兜を持つこともありまして、その場合は延命、命を永らえるというような説明がなされています。ただし、これはお坊さんによって、いろいろ説が分かりますので、この流派では息災なのだけれども、こちらでは別だという、そういうことが、しばしばあります。その他の残りの5つの持ち物は、だいたい決まっております、左右の第1番目の腕は、金剛杵と金剛鈴と申しまして、悟りを表すような持ち物です。左右の第2番目の腕は弓と矢、これはヨーロッパで有名なキューピッドと同じですね。特定のものを狙って矢を放つという、儀礼の

対象を限定するという役割を致します。右側の第三手は、たいてい蓮華茎といいまして、蓮華の茎を持っています。蓮華というのは悟りの象徴でもあるのですが、愛染明王の場合は、右の第3番目の蓮華の茎を持ちながら、左第3番目の持ち物を打つという、不思議な振る舞いをするという説明されています。私は、密教のお坊さんではないので、どうしてそうなのかということについてはわかりませんが、一応、経典あるいは宗教書では、そう説明されているということです。

私の美術史の方面では、画像の特色、時代によって変化する形の特色というのがあります。愛染明王の画像については、平安時代に遡るのは、ごく僅かなのですが、ここに出しているのは細見美術館所蔵の愛染明王像（図2 愛染明王像 細見美術館〔画像は細見美術館 ホームページ http://www.emuseum.or.jp/collection/museum_list/museum_list.html〕）です。これは恐らく12世紀初期くらいのもので、現存最古の画像です。全体に大変穏やかで優美、しかも調和のとれた装飾というのが特色です。腕は6本あります。頭には獅子冠（ししかん）と申しまして、獅子の形をした冠をかぶる。明王なので、口をカットと開けて、怒りの表情を表すということなんですが、平安時代の明王像、特に平安後期はですね、怒りといってもあんまり怖くない。むしろ優しいお怒りの表情が特徴です。髪の毛の筋も一本一本、これは戔金（きりかね）と申しまして、あとで修理の竹上さんの方からもその手の話があると思いますが、金箔を線状に細く切って、上にのせるという手法です。そういう手の込んだことをやっております。口は両側から牙を上にもわけています。この場合、獅子の冠は銀で描かれています。左の第三手には、こういうものがのっています。これは揉箔（もみはく）といいまして、金箔を揉んだ物を、日輪の格好に表すというものです。日輪の場合は、息災といいまして、災害をストップするという機能、役割が期待されているということになります。

愛染明王は大きな円の中に蓮華の台座があって、そこに安置されているのですが、それを、さらに下の方は、宝瓶（ほうびょう）が支える。そしてさらに、その宝瓶から様々なものが流出するという図像になります。本当は、宝瓶は蓮華の台座を支えないといけませんが、平安の場合は、なぜか、蓮華と宝瓶が離れてしまっています。

こちら（図3 愛染明王像 仁和寺〔画像は総本山

仁和寺ホームページ <http://web.kyoto-inet.or.jp/org/ninnaji/meihou.htm>〕）は平安時代の彫刻の例です。京都の仁和寺にある愛染明王像で、これも12世紀の作例です。持ち物がどの程度当初のものであるかは、はっきり致しません。だいたい持ち物というのは遺りませんので、後から付け加えるのですが、左第三手は、何があったのかはわかりません。なしになっています。先ほどの画像の表現と同じく、怒りの表現ですが怖くない。優しいというのが平安の特色です。

実は日本における愛染明王の流行には、重要な逸話が存在しました。11世紀後半に後三条天皇という天皇が即位します。白河天皇の一つ前の天皇なのですが、後三条天皇の前までは、いわゆる藤原時代、摂関時代と申しまして、藤原氏が思うがままに世の中を動かした時代です。さまざまな天皇のお后やおばあさんやおばさんが藤原氏から出ているために、藤原氏に牛耳られたわけですが、その藤原氏の血縁を初めて断絶して天皇が自ら統治できる体制を整えたのが、この後三条天皇でありまして、それを継いだ白河天皇が院政を始めるということで、その平安時代のドン詰まりは院政時代と呼ばれるわけですね。藤原氏は一応は力はあるんですが、その天皇系の勢力には勝てない。この藤原氏の権力時代から天皇家の権力時代に転換する時の天皇が後三条なんですが、その後三条が即位する時の、モニュメント的なことが、この愛染明王像だといわれているわけです。それは後三条天皇が皇太子時代に、私は天皇にもなれないし、この世の中、どうやって過ごすべきであるだろうかと、涙をはらはらと流して悩んだ。その時に皇太子の護持僧であった、成尊（じょうそん）という真言のお坊さんが、「わかりました。では、私が何とかしてみよう」ということで、始めたのが、この愛染明王の儀礼なのです。この愛染明王に向かって、何かを祈った。そうしたところが、始めてから何週間かたったら、その時天皇だった、後三条天皇の兄弟だった後冷泉天皇が、ぽっくり亡くなってしまった。それが、はたしてこの愛染明王像のせいとなると、ことは重大ですから、この逸話は真言宗では深く秘密にされます。ただ後三条天皇の即位に関して、この愛染明王法が行われたということだけは伝わるんですが、わからない。ぽやかされている。ところが、その当時、密教には真言宗と天台宗と、二つあったのですが、天台密教側の伝説では、こと細かに書かれているんですね。後三条天皇の即位には、この愛染

明王像が功を奏したのだというふうに書かれているんですね。はっきりしたことはわかりませんが、それは呪詛であった可能性があります。歴史書には書いてありませんが、もちろん、それを事実として認証するには、大ごとですから深く検証しなければなりません。しかし可能性として、そういうことがある。その時の愛染明王の本尊というのは、彫刻で表されたものなのですが、天皇家で秘伝として受け継がれています。それは後三条天皇から、次の白河天皇にその彫像が渡されて、白河天皇は、自分の御願寺である法勝寺（ほっしょうじ）という所にそれを安置します。その法勝寺の愛染明王像というのが、一つのプレミアになりました、図像で伝わりあるいは画像で伝わるということがおこなわれるわけです。これが（図4 愛染明王図像

仁和寺本〔画像は未掲載〕）、その図像です。これは仁和寺に伝わる図像で、正面から描いたものですが、ここのところに台座を上から眺めた文様構成といえますか、形が描いてあります。上から見るとこうですよというふうになっておりまして、この座っている宝瓶が大変特殊な形をしていると。問題の左第三手は、ここに鳥が描いてあります。そしてこれが鳥だけかといいますと、火焰のところが省略してありますが、たぶん日輪があって、その中に鳥を収めたと。いわゆる三つ足のカラスが太陽を象徴して用いられますが、これは日輪を描きかかったという可能性はあります。このプレミア付きの愛染明王の画像は、密かに絵画にも表されておりまして、これは（図5 愛染明王像 根津美術館〔画像は未掲載〕）、根津美術館の、鎌倉時代前半から半ばくらいと思われそうですが、まさに法勝寺の愛染明王なんですね。この台座のところは、斜めから俯瞰したように描かれています。

これはお顔の辺りですが、先程の細見美術館本のものが平安時代後期と申しましたが、こちらはより下がって、鎌倉前半から半ばくらい。次第に怒りの表情がそれらしくなってくるのですが、それでもまだまだ大人しいです。頭には獅子冠をかぶり。左手に持っているのは、足が三本ある鳥、カラスですね、太陽の象徴、日輪ということになっています。

これは下半身の着衣のところですが、こういう金泥を使って卍つなぎを表しています。これは蓮華台座の下です。本来は宝瓶型が描かれないといけないのですが、こういう特殊な鼓型をしています。

これは台座の下の辺りで、これを框座（かまちざ）と

いうのですが、その框座の文様が鋭い三角形をしておりまして、この蓮弁のところにも、こういう三鈷杵の文様があるなど、鋭い形を入れこんでいるというので、調伏風の目的、何かを無理やり圧迫する、力でもって制覇するという、そういう目的の尊像ではなかったかという可能性があります。

愛染明王の形の中では、持ち物がいろいろと変化すると、最初にお話をしましたが、その他に、同じ愛染明王でありながら特殊な図像というのもあります。これは（図6 両頭愛染曼荼羅図 金剛峯寺〔画像は未掲載〕）、高野山の金剛峯寺にある両頭（りょうず）愛染明王といまして、これは赤い体とここに黒い頭があるのがわかると思いますが、二つの明王が合体したものです。これは愛染明王と不動明王です。不動明王というのは、調伏が専門の尊像なのですが、不動明王と合体しやすい、そういう性格上の類似性があったということが、こういうところからもわかると思います。この作品自体は、鎌倉時代も後半でして、怒りの表情もだいぶ様になってきます。

彫刻の場合の愛染明王はどうなるかといいますと、先般、仁和寺の平安の像を出しましたが、鎌倉になるとこういう姿になります（図7 愛染明王像 康円作 神護寺〔画像は未掲載〕）。姿というか、表情ですね。この表情、これは1274年の神護寺のお像なのですが、怒りの表情がとにかくリアルになってくるというのが、大きな変化です。左第三手には何も持ちません。あるいは何か持った形跡があるのかもしれませんが。実は左第三手の持ち物によって、目的が変わるといいましたが、画像や彫像の中には、左第三手をこぼして表すだけで、具体的に何も持ち物を描かない、表さないというものがかなりあります。それは、その当時の宗教の解説書を読むと、儀礼を行う行者さんが、心の中で、その持ち物を瞑想して考える、考えればいいと。すると、だから今度は、その画像はオールマイティーになるわけです、どんな期待にも応えられる。つまり儀礼をやる行者と依頼者が、そこに思い浮かべて行うということになります。彫刻の場合は、本来の持ち物の有無というのが、わかりにくいんですが、だんだん具体的には表さなくなってきたということがあります。

こちらが（図8 愛染明王像 愛知県美術館〔木村定三コレクション〕）、愛知県美術館の画像です。この画像は、今まで見てきた流れの中の感じでいきますと、

やはり鎌倉時代、怒りの表情が大変締まってくるというものになります。

持ち物は赤外線で見えた写真で確認しても、描いていないです。オールマイティーですね。技法については竹上さんからの報告に譲らせて頂きます。顔の怒りにかなり迫真力があります。これが鎌倉時代後半以降の特色です。この宝瓶の技法は裏箔と申しまして、絹の裏から金箔を捺しています。

こちら（図9 愛染明王像 根津美術館〔図5とは別本、画像は根津美術館ホームページ <http://www.nezu-muse.or.jp/syuuzou/kaiga/10003.html>〕）は比較例として、根津美術館のもう一つの愛染明王画像です。これは賛文が上のところにありまして、南北朝時代の人が書いたという風に伝えられています。この画像自体は鎌倉から南北朝時代にかかると思われます。かなり表現が強烈になってくるのです。

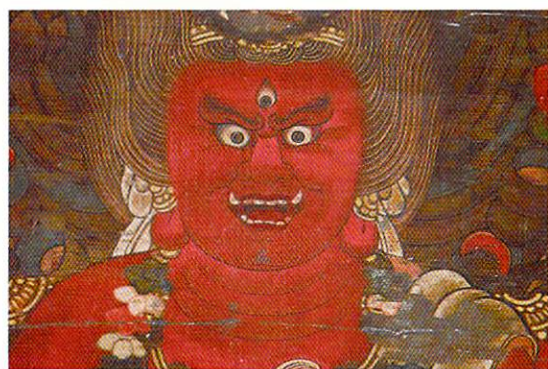
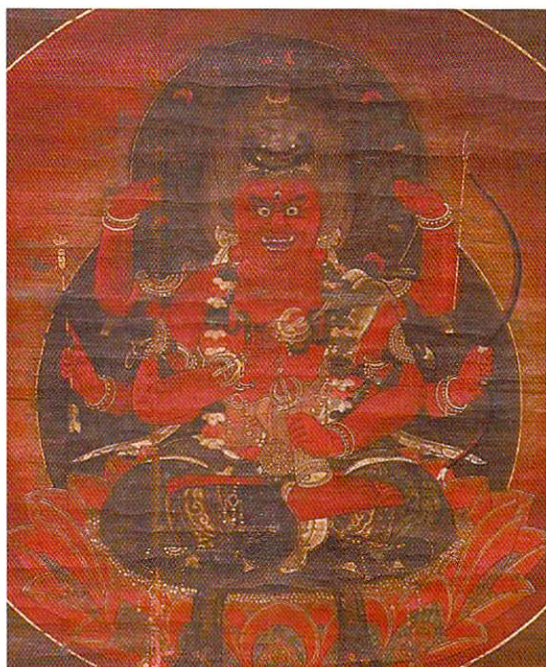
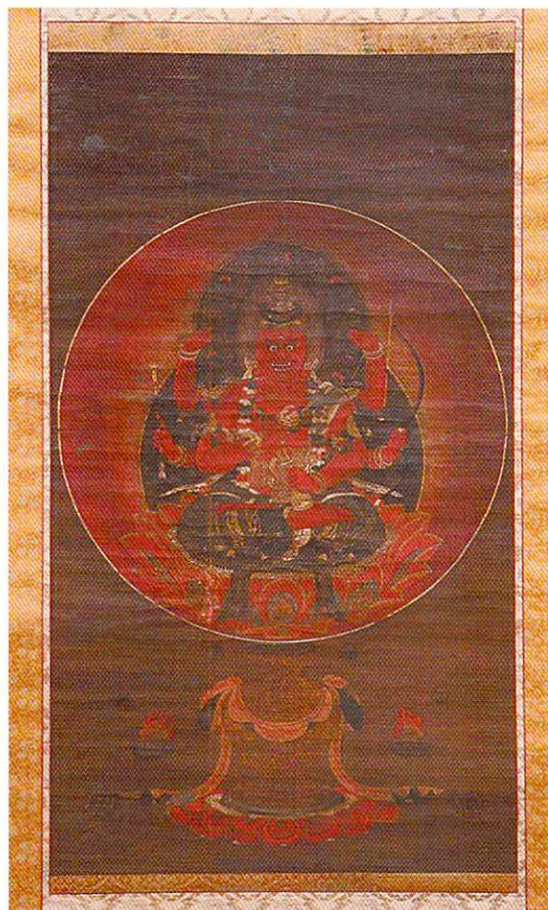
こういう流れの中では、愛知県美術館の愛染明王像は、ちょうど中間的な存在になるのではないかと思います。尊像だけを三つ比べるとこういうことになります（図10 根津美術館、愛知県美術館〔木村定三コレクション〕、根津美術館〔別本〕の愛染明王像〔画像は未掲載〕）。

美術史的な見地からの詳しい説明は、若干中途半端

になってしまいましたが、時代的には鎌倉時代後半まで遡れるものではないかと、現在のところ、考えております。それから、あとでいろいろ表具の話などが出てくると思いますが、愛染明王の画像で、表装の点で面白い材料というのは、例えば誰かに向かって儀礼を行う場合、極端な場合、呪詛があります。ただし、いつも呪詛であったとは限らないのですが、誰かを呪詛する場合、画像については、この裏に名前を貼りこんだということが行われています。彫刻の場合は、獅子冠の獅子の口の中に小さく名前を書いたものを、くるくるとまわって突っ込むということをやったという言い伝えがあります。この愛知県美術館本の場合は、現在の表装はもう既に何回か表装を繰り返した後ですので、たとえ当初そういうものがあっても、もちろん今は失われています。蛇足ながら付け加えさせて頂き、私からのレポートを終わらせて頂きます。

司会：泉先生、ありがとうございました。日本人として大変に身近にあるようで、なかなか深い理解をする機会の少ない仏画について、今回のお話は非常に勉強になりました。また新しい視点で、これからいろいろな仏画を見ていければと思います。ありがとうございました。

図8 愛染明王像
愛知県美術館(木村定三コレクション)



講演2 「《愛染明王像》の時代の絵画技法と材料」

岩永てるみ（愛知県立芸術大学講師）

講師紹介

司会：続きまして日本画技法について、岩永てるみ先生にお願いしたいと思います。岩永先生は、現在愛知県立芸術大学の美術学部日本画専攻で講師をされておいでです。県立芸大では、法隆寺金堂壁画模写の展示館でもみられるように模写や修復について非常に盛んで、日本画技法についての実践経験がおりになります。また、ひとりの日本画家として、そして絵師としてのお立場からも、今回のお話を伺えればと思います。それでは、岩永先生宜しくお願いいたします。

岩永てるみ先生

こんにちは。愛知県立芸術大学、美術学部日本画専攻にて講師をしております岩永てるみと申します。本日は愛染明王像の時代の絵画技法と材料について、解説をさせていただきます。

ただ今、愛染明王像の時代の絵画技法と材料と申しましたが、時代時代での流行や表現の変化はありますが、実は当時と現在の日本画の技法・材料は、おおよそは同じです。愛染明王に使用されている絵画技法、材料を中心としました、基本的な日本画技法について解説したいと思います。

日本画の代表的な顔料の群青（ぐんじょう）です（図1参照）。日本画の材料屋さんではこのよう

図1 上から群青、緑青、辰砂



な瓶に入った状態で売られています。必要な分量だけ、量り売りしてくれます。真ん中は緑青（ろくしょう）で、下は辰砂（しんしゃ）です。日本画の顔料は様々ですが、

図2 主な顔料



日本画に使用されている伝統的な絵具類です。これは主な顔料、緑、青、赤、白などの色味ですが、これらは愛染明王にも使用されている顔料です（図2）。緑は緑青、青は群青、赤は辰砂、白は鉛白です。これは墨です。線描や黒色に使用されます（図3）。その他、

図3 墨（黒）



先程のお話にもありましたが、金箔や銀箔といった金属材料も顔料と同じく使用されています。これは金

泥です（図4）。金泥は金箔を細かく粉状にしたものですが、こちらも絵具と同じように使います。これは膠で、三千本膠と言われています（図5）。今まで

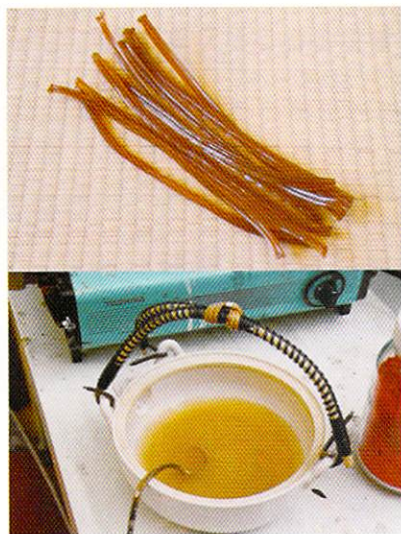
図4 金泥



にご紹介したように日本画の顔料は、油絵のチューブのように、接着剤を含んでいません。ですので、画面に接着する接着剤として膠を使います。膠は動物の骨

や皮から煮出したゼラチンで、古くから接着剤として使用されてきました。これは乾いた状態で売られているのですが、これを水でふやかして、溶かして、絵具と良く混ぜ合わせて使用します。下が溶かした膠です。絵皿に絵具を入れ、少量ずつ溶かした膠をまぜ合わせて使用します。

図5 上から三千本膠、溶かした膠



これは金泥を溶いている様子ですが、顔料を溶く時と同じように金泥も膠水を加えて指でよく混ぜ合わせて溶いていきます(図6)。こういった風に少量ずつの膠を混ぜ合わせます。金泥の溶き方は普通の顔料と違うのですが、基本的には膠と混ぜて使うということで、ご説明しました。

図6 絵具を膠で溶く(金泥)



図7 上から藍銅鉍、孔雀石、辰砂



では、このような顔料は何からできているかということをご紹介いたします。こちらは群青の原料の藍銅鉍(らんどうこう)という、よくみると、こういう青い色が見えると思いますが、これを細かくして精製した物が群青です(図7)。この鉍石のきれいな部分を粉碎して精製した物がこちらの絵具です。このような鮮やかな群青(ぐんじょう)になります。次は緑青の原料の孔雀石という鉍石です。中段は原料の鉍石と絵具になった緑青(ろくしょう)です。きれいな緑色です。日本画の絵具の特徴として、緑色が挙げられます。油絵とか水彩とかですとチューブに入った緑色がありますが、それらがなくとも青と黄色を混ぜると緑色になることはご存知だと思います。しかし、日本画の場合は混ぜることなく緑色の絵具が存在しますので、すごく鮮やかに発色します。下段は辰砂(しんしゃ)と言われる赤色の絵具の原石です。これは辰砂ですが、朱と書いてありますね。朱は古くから人工的に作られていましたが、もともとこのような赤い鉍石を粉にして作られた

図8 本朱

ものです。古い時代の朱は、この辰砂を使っています。辰州というところで採



られた上質な朱という意味で、辰砂と呼ばれています。大変美しい赤い色をしています。これは本朱（図8）、これが先程の辰砂です。愛染明王像には、この朱と辰砂の両方が使われているようです。少し黄味を帯びていて、色味が異なっています。次は、白色顔料についてご説明いたします。こちらは日本画の代表的な白色

図9 胡粉原料（いたば牡蠣）



顔料の胡粉（ごふん）の材料、イタボ牡蠣です（図9）。貝殻胡粉とよくいわれていますが、現在の胡

粉はこの牡蠣を風化させ、粉にして精製して使用します。風化させて粉碎し、ていねいに不純物を取り除き、精製しますとこのように白いきれいな絵具ができます。次に白色顔料として白土、これは字のとおり白い土です（図10）。

図10 白土原料（斑鳩産）

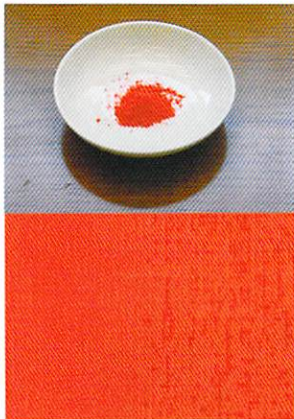


よく黄土色といいますが、黄土色は黄色い土のことです。これは白い土ですので、白土といえます。これは奈良の法隆寺近くから採れたものです。古い時代の白色顔料には白土が使われており、例えば法隆寺の金堂壁画には白土が使用されています。これも精製するときれいな白い絵具になります。次は鉛白（えんぱく）という白色顔料です。字を見て判るように、鉛から作られています。鉛白というと、みなさんにはあまり馴染みがないかもしれませんが、実は鎌倉から室町時代ぐらいまでは、胡粉と言われていたものは、先程ご紹介した貝から作るものではなく、この鉛から作られたものを胡粉と読んでいました。「胡」という言葉は中国より西、西域より伝わったということで、「胡の粉」、胡粉と言っていたのです。ですが日本では途中から、先程お話しした様に、貝殻より白色顔料が作られるようになりました。原材料が替わっても白い絵具とい

うことで、名前はそのまま胡粉と呼ばれていました。ですから室町以前の仏画に使われている胡粉というのは、貝殻胡粉ではなく鉛白の使用が確認されています。愛染明王にも白色顔料が使われていると思いますが、その絵具がどのようなものであったかということは、後ほど竹上先生の方からご説明があるかと思

います。これが白色顔料を三種並べた物ですが（図11）、原料はこういう風に粒子の感じが違います。ここではあまり色味がよくわかりませんが、サンプルを今お持

図12 鉛丹

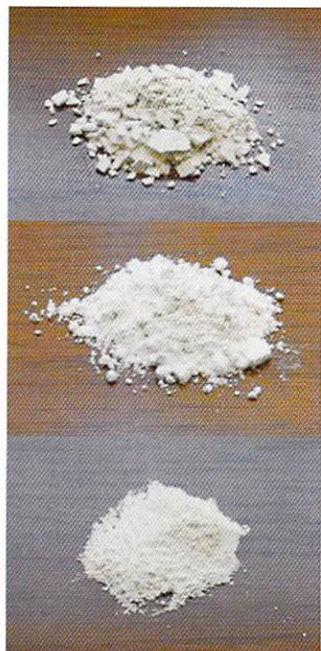


ちしておりますので、後から本物を真近く見て頂ければと思います。次は丹（たん）、鉛丹（えんたん）とも呼ばれます（図12）。これは朱より黄みがかかった赤色顔料です。鉛丹と呼ばれるように先程お話しした鉛白と同様、鉛から作られています。日本画の主要な

顔料を紹介してきました。このように伝統的な顔料は色数が少なく、しかも天然の鉱物で作られておりますので、比重も異なり、色数を増やすということが難しいのです。しかしこの愛染明王像は、少ない色数で描かれたとは思えないような複雑で深い表現がされています。

次に少ない色数を増やすための工夫を材料の面から、紹介します。これは緑青の原料の孔雀石と、それを精製して作った絵具なのですが、群青や緑青は、細

図11 上から胡粉、白土、鉛白



かく砕いて粒子にする時に、その粒子の細かさによって絵具の色調が異なります(図13)。細かくすればするほど、白っぽくなります。粒子の大きさを番号で分類いたしますが、番号が大きくなればなるほど、粒子の細かい絵具になります。だいたい日本画では5番から13番ぐらいあり、一番細かいものは白(びやく)と言います。これが緑青の一番細かい白、だから白緑(びやくろく)といいます。13番11番9番と、これが5番になりますともっと濃い緑になります。こちら(左

図13 左から白緑、緑青13番、11番、9番



方向)が細かくなって行く方で、右に行くに従い、色は濃くなっています。粗くなれば粗くなるほど、色は深くなります。さらに粒子の違いとは別に、絵具の濃淡を増やすために日本画の場合には、顔料を焼くことで色の変化を出すことができます。文字通り焼くのですが、鉄製の鍋で顔料を焼くことで、絵具が黒変していきます。このように、本当にフライパンを使っています(図14)。これは大量に焼く場合なのでフライパ

図14 絵具を焼く(緑青)



ンを使っていますが、少量ですと鉄製のお玉などに入れて火にかけていただければ、このようにどんどん黒くなっていきます。これが焼く前のものですが、これを焼きますとこのように色が濃くなります。まだ途中段階ですが、さらに焼きますと、黒に近いまで変わっていきます。これが元の色で、右にいくほど濃くなっています。こちらへんはほとんど黒に近いのですが、焼くことによって色に変化を出すことができます。これもすべての絵具でできるわけではないのですが、他には群青ですとか、金茶とか、あと土系の黄土なども、焼くことがます。ただ、

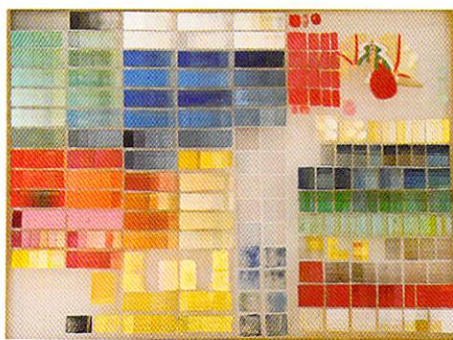
辰砂や朱というのは、毒性のものが出てきますので、朱だけは焼かないようにして頂きたいと思います。粒子の大きさの違う顔料を使ったり、絵具を焼くことで色数を増やすことはできますが、さらに複雑な彩色を目指して、色数を増やせないかと思うのが画家であると思います。今までご紹介した顔料のほかにも、染料系の絵具を使ったりして、色数の変化をつけることができます。上段は藍なのですが、反物とかの染色にも使用される藍の染料を、絵具用に改良したものです(図15)。中段は綿臙脂(わたえんじ)です。

図15 上から藍、綿臙脂、ラックカイガラシ分泌物



よく臙脂色といいますが、この臙脂の染料を染み込ませた綿なので、綿臙脂といいます。この染料の原料は、ラックカイガラシという虫でして、その分泌物が赤く、その赤を綿に染み込ませたものです。染料だけでは流通させにくいということで、こういった綿に含ませて流通し、またその綿から染料を取り出して絵具として使ったりもしていたようです。下段は原料になる分泌物です。これは模写のために作った絵絹の色見本です(図16)。この彩色はすべて、伝統的な日本

図16 伝統的日本絵画による彩色



画材料のみで描かれています。少ない色数の絵具をこのように工夫することで、変化のある彩色が可能になります。

次に日本画はどのようなものに描かれているのかということ、基底材についてお話を致します。現在の日本画は和紙に描かれることが多いですが、以前は絹に描かれることが多く、仏画にいたっては絹に描かれることが、正式とされています。しかし、暮らしや大作主義、厚塗りといった技法の変化によって、日本画も西洋画と同じように、以前の軸装から額装されるようになり、現在では絹に描かれることは減ってきました。

これは絵絹です(図17)。これは絵絹というように、絵を描くために織られた物なので、着物などに使われる

図17 絵絹



絹とは織り方が異なります。この写真は2種類ありますが、両方とも手織りの絹です。現在では機械織りの絵絹が主流になっていますが、愛染明王が描かれた時代はもちろん手織りの絹を使っています。時代により絵絹の性格も様々なようで、現在より手織りの技術は優れていたと思われます。これは模写のための古色を出すために、染料で染めたものです。こういった状態で手に入れることができます。

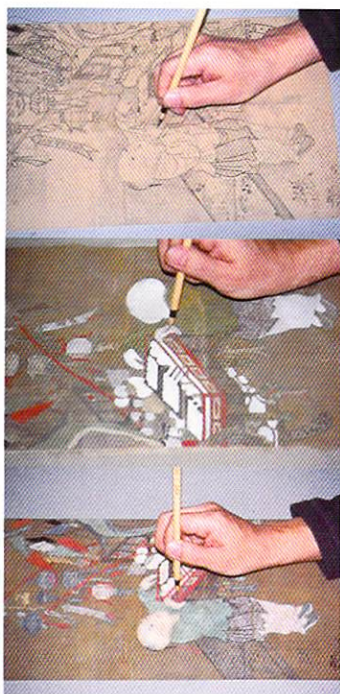
図18 絵絹を張る様子(機械織)



では絵絹はどのように描くのかという制作行程についてご説明いたします。紙ですとある程度張りがあるのですが、絹は織物ですので、そのままですとしなったり、よれたりして描きにくいです。そのため、木の枠に張り込んで描きます。今、木枠の縁に糊を付けているのですが、ここでは機械織りの絹をこのように張っ

ていきます(図18)。張った状態の絹です。張られた状態の絹に今ここで絵が見えますが、これは、絹に描かれているものではなく、絹を当てた下図が、透けて見えています。絵絹に描く場合は、うす塗りの日本画では修正が効き辛いといいますが、厚塗りをすれば、カバーすることは

図19 上から線描き、裏彩色、表からの彩色



はできます。しかし掛軸等には、厚塗りをすると巻くことができないので、できるだけ薄塗りで仕上げます。その時に墨線などを間違ってしまうと修正が効きませんので、日本画では、下図を丁寧に作ってから、それを写し書き取っていきます(図19)。これは絵絹に描

いているもので、模写をする時の行程なのですが、これも絹の下に写しとった下図を置きまして、上から絹に墨線にて写しとっています。これは裏彩色という技法なのですが、絹は紙と違ひまして、織り目の間に隙間があるので

図20 裏彩色



透けます。ですので、絹ではこの透ける性質を生かして、裏から彩色するという技法があります。裏から彩色することによって、複雑で厚みのある表現の彩色が可能になります。中段が裏彩色を置いたものですが、裏からだとのっぺりとした感じに見えますが、表から見ればきちんと墨線が見えて、ちゃんと

した絵らしくなっているのです。また裏彩色は画面全体にしてもいいのですが、人物などの図像があるところにだけほどこすことによって、背景と区別して、より図像に厚みを出したり表現を複雑にする効果を狙っています(図20)。下段(図19)は、表からの彩色の様子です。裏彩色でかなり白いしっかりとした色がついており、こういったほったなどに使われている技法を隈取(くまどり)と言いますが、表からは薄塗りの

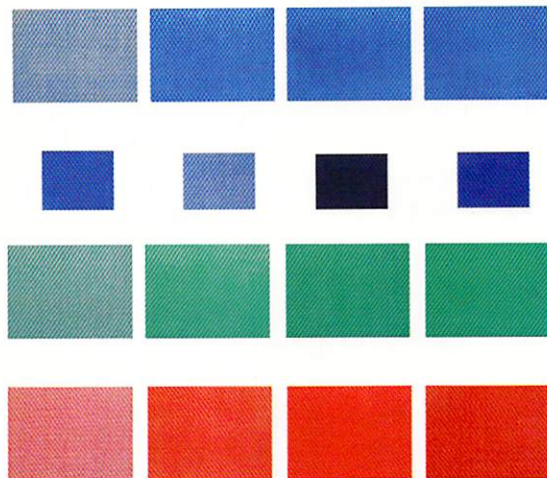
図21 上)愛知県立芸術大学模写制作委託事業の様子、中)表からの彩色の様子、下)裏からの彩色の様子(木枠が表側にあるのがわかる)



絵具だけで仕上げることもできます。陰影を付けたりだとか、裏彩色だけして、あとは表から線描きで終えたりとか、裏と表と違うようにして、重色によって変化をつけたり、そういったこともできます。それが透ける性質を持つ絹だけの技法です。これは愛知県立芸術大学の中の模写制作の様子ですが(図21)、ちょう

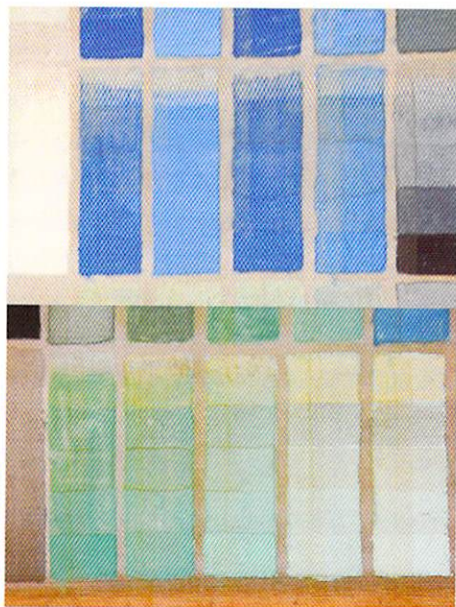
ど平安時代の絹に描かれた仏画を模写しておりましたので、今回の講演のため協力して頂きました。これは大きいので太い木枠に絹を張っています。ちょうど黒い所は、これは現状模写をしているので、古い物は古いままに描いています。反対に剥落した所などには色をつけています。当時は、ここまで幅広の絹を使っていたのではなく、これの3分の1くらいの幅に織られた絹を、縫い合わせて大きい作品にしていたと思いますが、今回の模写では幅広の絵絹が手に入ったので、大きいままに制作しております。当時の絵師も、きっとこんな感じで制作をしていたのではないかと思います。最下段はこの枠の状態を見てわかるように、裏からの彩色です。裏からたっぷりと彩色をしております。

図22 裏彩色による色の違い(上から群青・群青の裏から見たところ・緑青・朱)



下は絵絹に裏から彩色されることで、表からどのような色の違いがあるかを示しています(図22)。表からは同じ群青で彩色をしています。このサンプルの絵絹は、手織りではあったのですが、割と織り目が詰まったものだったので、そんなに透けておらず、あまり大きな違いは出ておりません。それでも微妙に色味が違うのがわかります。では、裏からはこういった彩色がされていたかと言いますと、このような感じです(図22、上から2段目)。一番左は薄いですが、これは表からは彩色せずに裏からだけ塗っているの、裏から見ると濃い群青をしています。左から3番目のようにやはり裏から濃い藍色があると、表から見ても少し濃くなります。これがもう少し透ける絹でしたら、裏彩色の効果がもっと出てきたと思います。3段目も同じように緑青で実験した物です。

図23 絹本彩色（上から青系、緑系）



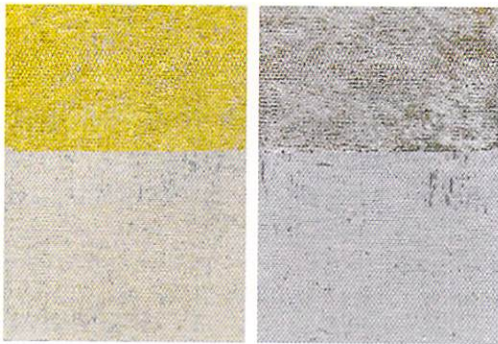
こういったように違ってきます。4段目は朱です。朱は被覆力（重ね塗りをした時の下の色を隠す力）が強いのでさらに変化が出ていません。それでも、ちょっと違ってきます。

次は白色顔料での裏彩色による影響ですが、これはちょっとスライドで、違いがわからないので、後で現物を見て頂きたいと思うのですが、このように裏彩色があるのとないのとでは、表現が変わってきます。次も模写のために作った青系の群青の色のサンプルですが（図23）、粒子の細かさですとか、上から染料系の薄絵具をかけたりして、変化をつけることができます。下は緑系です。

図24 裏箔技法 上）裏より見た様子、下）表より見た様子



図25 裏箔技法（左から金箔、銀箔）※それぞれ上が表より見た様子、下が裏箔の様子



次は裏箔技法というものについて、ご説明します。先程の泉先生のご解説で、台座の下の方瓶という所に裏箔が使われていたとありましたが、これは先程の模写制作をしている時に、サンプルとして、ちょうど裏箔をしているところだったので、写させていただきました（図24）。上段は裏から箔を張ったところを表から見ている、そういった写真です。裏から箔を押すことによって、表から箔を押すよりも、柔らかな光り方をします。また金は金属なので、つるつるしていて、表から貼った金に直接、彩色をすることは絵具の定着がし辛く難しいです。裏からの箔ですと、今見えますが、墨線も消えることはありませんし、表から違った絵具で描いたりだとか、先ほどご説明があった截金という、金を細く切って、この上から模様をつけていく、そういったことも可能になります。これはサンプルですが、左が金、右は銀箔です（図25）。それぞれ下の部分が裏から見た様子で、上は表から見た様子です。絹の部分があって、そんなにはピカピカした光り方ではないのですが、このような柔らかな光り方をします。これももう少し透ける様な絹の目でしたら、もう少し効果があるのではないかと思います。先程のサンプル（図24）の上段に戻ると、裏彩色をしていることがわかると思います。かなりしっかりしており、金箔もきれいに光っています。下段の表から見ると、線描も残っています。絹が一枚あることで、全体に柔らかな感じになっています。これが拡大図です（図26）。違いがわかりますけども、それでも裏からといっても、きれいに金の効果は出ています。最下段のように金を押して、箔バサミでつかんで、必要なところに金を置いていきます。スライドは以上で終わりです。

終わりに少し画家として、今までご説明してきましたように、日本画の特色として、色数は少なくて混色

や重色による限度があり、制約の多い絵画表現と言えます。私も20年以上日本画を描いていますが、本当にその材料は非常に扱いづらく、未だに自由自在に扱うことはできません。また日本画を描かれた事のある方はわかると思うのですが、群青や緑青は今も輸入品ですし、精製にもとても手間がかかるので、現在においても本当に高い絵具です。金属材料も同様に決して安いものではありません。私のような若輩者の画家にはこのような高価な材料をふんだんに使うというよ

図26 裏箔技法拡大(裏より・表より・裏から箔を押す)



うなことはできません。それでも私がなお、難しい日本画を今でも描き続けているのは、画家として制約があり、その中から新たな自分の表現を見つけていきたいという気持ちと、日本画ならではの絵具の美しい色合いや表現に魅せられているからだと思います。愛染明王が描かれた時代は、今よりも外国との流通が乏しく、絵具の材料は今とは比較にならないほど高価で、

手に入れることも困難であったと思います。絵師として認められ仕事のあるものしか、絵具を手に入れられなかったと想像できます。絵具の材料だけでなく、絵絹も同様に高価なものです。もちろん失敗も許されませんし、高い質の作品を要求されます。修行を重ねて、ようやくこのような仏画を描くことを許されたのではないのでしょうか。人々の祈りの対象である仏画に崇拝に値するような命を与えるために、絵師は渾身の力を注ぎ込み、制作を行ったと思います。みなさんが仏画を観賞する時も、当時の制作された背景や、絵師の存在を思いながら観賞されて頂ければ、また違った感動も得られることと思います。今日に残された作品をまた後世に残してゆく、その大切さを考えて頂く機会になればと思います。簡単ではありましたが、解説を終わらせて頂きます。ありがとうございました。

司会：岩永先生ありがとうございました。私共は古い仏画といいますと、人間の手によるものという意識が薄れがちです。しかし今よりも人間の寿命が短かった時代に、おそらくこの愛染明王を描いた絵師たちは、今の岩永先生よりも、もっと若かったのではないのでしょうか。お話を伺いながらそのような想像をしました。では、質問用紙を回収いたします。シンポジウムスタッフがお席まで伺いますので、質問用紙を書かれた方は、お手をお挙げ下さい。

講演3 「《愛染明王像》の調査報告と今後の修復の選択肢」

竹上幸宏(修美修復部部长・国宝修理装演師連盟技師長(絵画甲))

講師紹介

司会：今から700年以上前に描かれたこの愛染明王像が、今日、残されているのは、ただの偶然によるものでは、ありません。この間、これを「守ろう」「残そう」という意志が受け継がれなかったら、日本の絵画は残ることはできないのです。その長大なリレーの、第何番目かの走者に木村定三氏がおられ、そこから愛知県美術館にバトンが渡されました。そして、これからまた100年200年の旅をする準備が、今、現在、この先生の技術と経験により行われています。国宝修理装演師連盟(絵画甲)・技師長、この資格をお持ちの方は、現在、我が国で4人しかおられないと伺っております。修美修復部部长 竹上幸宏先生。どうぞお願いいたします。

竹上幸宏先生：

ただいまご紹介に与かりました、株式会社 修美の竹上です。愛知県美術館所蔵 木村定三コレクション、絹本着色 愛染明王像の修理調査を行い判明したことについて報告させていただきます。本日はスクリーンに映してある項目に従って話を進めて行きたいと思います。

本題に入る前に、私たち修理技術者が行う調査の目的について話をしておきたいと思います。修理を前提とした作品の調査は、対象となる作品がどのような損傷を抱えていて、その損傷を取り除くための方法、保存に適した材料等を選択することを目的として行います。

また、同時に作品の修理を行う前の状態を正確に記録していくことも、大切な目的のひとつです。では、具体的に何を調べるかということですが、作品の構造及び、どのような材料で構成されているかを調べます。

絹に描かれた絵画の場合、織物である本紙の絹の織り方、繊維の太さ、絹目の詰まり方などを見ます。次に、着色された絵画であれば使用されている絵具の種類、技法、そして先ほど岩永先生の話にもありましたように、絹に描かれた絵画は表裏両面から彩色を行いますので、裏彩色があるかななどを観察していきます。

次に、絹に描かれた絵画の大半は和紙による裏打ちを重ね表装されることにより保存され、現在に伝わってきています。それらの裏打ち層の状態や紙の種類、染色されているか等、また表装の形、使用されている裂や金物の種類等について記録を行います。

次に作品の損傷状態についての調査を行っていきます。表具装では巻いた状態で保存されています。巻くことに経年変化によって劣化が加わり、起こる折れや亀裂の発生、それらが進行して起こる本紙の欠失、絵具層の剥離・剥落の状態、接着の状態などオリジナル部分の状態、損傷を調べ記録します。

作品は修理を重ねて伝えられているので、過去の修理を行った時に行われた処置やそのときに付け加えられたもの(本紙が欠失しているところに補填された絹や絵具層の剥落止めのために塗布されたもの等)の調査と記録も行います。

また、本紙に付着している汚れやシミ、絵具やケなどの汚れ、また補填された絹や肌裏紙にされた補彩、補筆、本紙のオリジナルの部分まで補彩や補筆が及んでいるオーバーペインティング、またはオリジナル部分を描きなおしている加筆とか、視覚的な損傷や状態などを調査していきます。

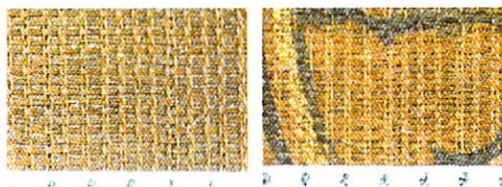
それでは、今申し上げたことに添って、愛染明王像の調査報告を行っていききたいと思います。

話をする前に断っておかなければならないことですが、現在、愛染明王像は修理することを決定して、当社の工房で解体を行い、肌裏(本紙に直接接着して本紙を支える裏打ち)以外の裏打ちを取り除いた状態まで作業を進めています。したがって調査も通常の修理前の調査より一歩踏み込んだ調査を行い、それに基づいての報告になっています。

最初は料絹、基底材である本紙の絹の話です。

本紙料絹の組織ですが、平織りで、一般的に絵絹と呼ばれているものです。縦糸が1寸(3.03cm)の間に、見た通り2本が一組になって、60組120本が数えられます。これは場所によって誤差はありますが、数箇所

図1 料絹の様子



計った平均値です。横糸は同じく1寸間に、120本から多い所では200本を超える所もありました。場所によってばらつきはありますが、横糸は2本合わせて1本として織り上げています。太さは縦糸横糸ともに、21デニール（糸の単位、9000mで重さ1gが1デニール）くらいが中心になっています。写真を見てもわかりますが、とてもきれいな絹目をしています。経験から、南北朝時代といえば荒い絹目という印象を持っていますが、この愛染明王像の料絹は、先程の泉先生のお話にもありましたように、南北朝時代よりも時代が遡ったような印象を受けます（図1）。

次に絵具層の話に移ります。最初は、表面から使用されている絵具層について話しを進めますが、お断りしておかなければならないのは、絵具を特定する科学的な調査は行っていません。

今回紹介する絵具の名称は、経験的に使っている絵具の色の種類の名前を使用しています。

写真は群青色と緑青色の顕微鏡写真です。拡大すると先程の岩永先生のお話にありましたとおりどちらも粒子が確認できます。

次は朱色と丹色です。これも同じように拡大してみますと、粒子があるのは確認できますが、朱色の方は、かなり細かい粒子であることが、写真を見て確認して頂けるとと思います。

次は白色と茶色です。白は愛染明王像の制作年代から推定して、鉛白と白土が考えられますが、確定するための調査は行っておりません。拡大してみますと、右の茶色に関してですが、粒子が確認できません。染料系の絵具なのか、もとの素地の色なのか、まだそのあたりの確定はできておりません。

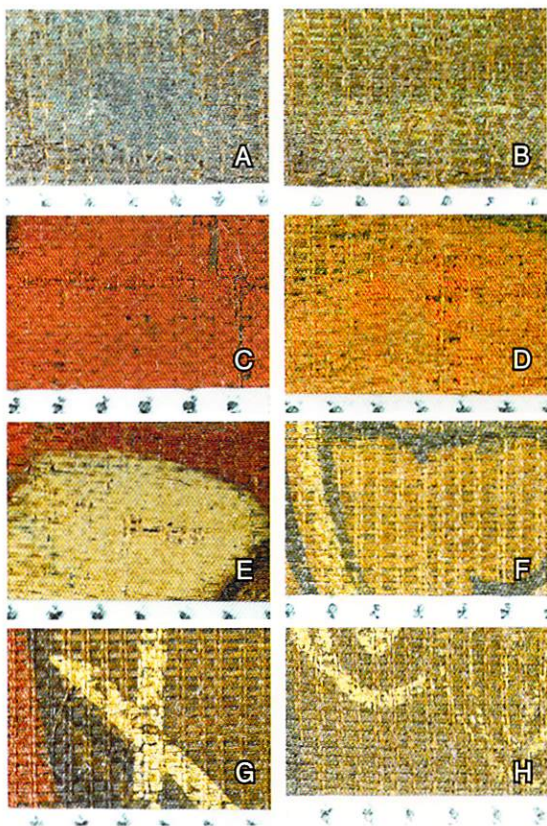
次に金です。愛染明王像に関しては、截金として使用された金箔、また衣の文様などに使用された金泥があげられます。拡大すると、截金の方はエッジが鋭く、何か刃物で切ったように見えますが、金泥の方は両端が柔らかく筆で描いた線であることが感じられると思

います。

紹介したのは代表的なもので、後は、塗り重ね、混色その他、いろいろな技術を使っていますが、まだ確定していません。またこの他に、先程岩永先生のほうからお話のあったとおり、線描などは墨を使用しています（図2）。

図2 絵具層の様子

A 群青、B 緑青、C 朱、D 丹、E 白、F 茶、G 金箔、H 金泥



絹本絵画の場合、裏からの彩色を行うので、裏から塗られた絵具についての調査を行いました。絹目の間から、裏彩色を確認することは困難ですが、料絹が損傷して欠失した箇所から裏彩色の存在が判断でき、確認できたものを紹介します。一番上は、白色顔料による裏彩色の彩色層です。二番目は緑青、かなり白っぽく見えますが、岩永先生のお話にある白緑に近い粒子ものを使用していると思われます。三番目は丹の裏彩色層です。次に岩永先生のお話にもありました裏箔ですが、この愛染明王像にも裏箔が使用されています。顕微鏡で拡大すると、料絹の欠失箇所より金箔が覗いているのが良く判っていただけるかと思います（図3）。

図3 裏彩色の様子

上から白、緑青、丹、裏箔(右が拡大したもの)

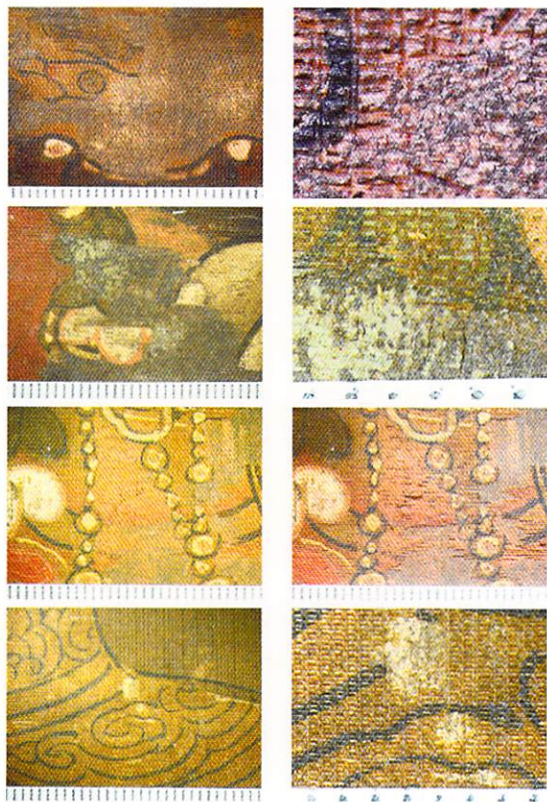


図4 裏打ち(総裏)の様子

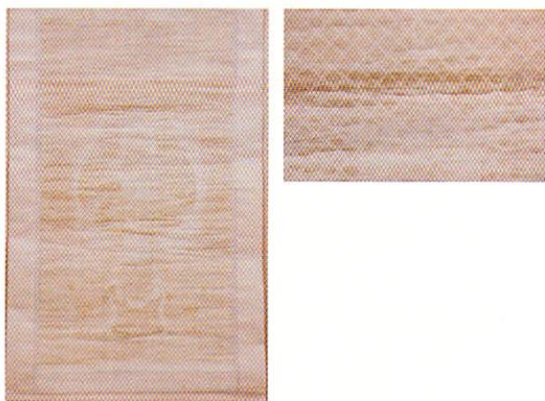


図5 裏打ち(増し裏)の様子

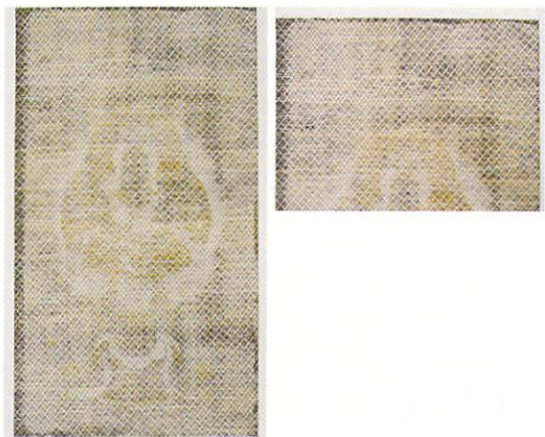
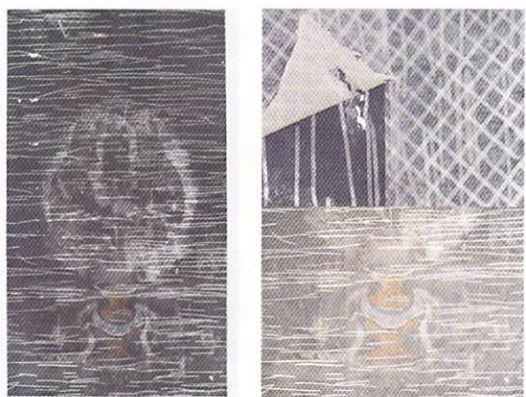


図6 裏打ち(肌裏)の様子



構造の裏打ち層の話に移って行きたいと思います。

表具装といいますのは、裏打ちを少なくとも三層打ち重ねて、ひとつの形に整えています。オリジナルのすぐ裏に打たれているのが肌裏で、二番目に厚みを調整するためのものが増し裏で、最後、裏面をカバーするものが総裏と、私たちは呼んでいます。これは愛染明王像の総裏の写真です。部分的に拡大しますと、折れ伏せが映って見づらくなっています(図4)。

これを一層めくりますと、このような状態になります。斜めクロスに貼られているのは、前回の修理の時に入れられた、折れ伏せです。折れ伏せの紙の下に増し裏が一層、画面全体に打たれています(図5)。

次は、増し裏と折れ伏せを除去して、本紙と肌裏だけにした写真です。肌裏は、濃い墨色に染色した紙で打たれていることが見て取れます。増し裏を除去する過程での写真ですが、増し裏の下から、横の折れに添って貼られた折れ伏せが出てきました。これは過去の修理の時に、折れている場所に修理後に再度折れることを防ぐために貼られたものです。先ほどの増し裏に貼られたクロスの折れ伏せと二重になっていますが、こ

のことに关しては後で触れます(図6)。

また下方の、宝瓶の裏で裏箔の場所ですが、その部分だけ、墨色の肌裏が茶褐色に見えます。この部分だけ、黒い墨色の肌裏が抜かれており、肌裏の打ち分けの状態になっています。

これは、前回の肌裏の打ち変え時に打ち分けたのか、

もしくは前回以前の肌裏を除去せずに他の部分のみ除去した新たな肌裏をその箇所だけ抜いて打ったのか二通りのことが考えられますが、状況から後者であると推察します。

次に表装に使用されている材料についてお話します。まず掛け尾、巻き尾の紐ですが、2色の組紐で、吊鉤^{つりかん}は菱座^{ひしざ}の吊鉤^{ふうたい}、風帯は筋割り風帯になっております。使用されている裂は一文字に茶地唐花唐草色糸入り銀欄を、中廻しに白茶地唐獅子唐華菱繁文金欄、総縁に茶地小牡丹文緞子を、また筋に朱染めの無地裂を使用されています。一文字は前回の修理時に元のものを使用したか、古裂を使用したかのいずれかで、劣化が著しく、脆弱な状態になっていました。軸首は蓮唐草文金鍍金軸で、仏画に使われる一般的な軸首が取り付けられています。

ただ現在の表装の形は、作品の時代性から考えられる一般的な仏表装と較べると、風帯が筋割り風帯になっている点、一文字がついている点等から、特異な形態になっているという印象を受けます(図7)。

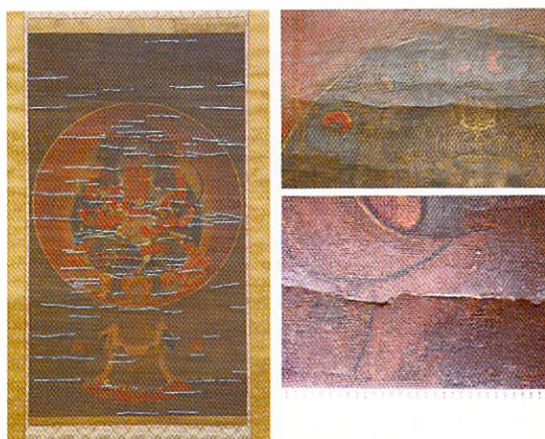
最後に損傷について報告いたします。本紙を見て、まず目に付いたものが、横にかなり多く発生している折れです。経年変化による劣化と細く巻くことによって折れが発生して、それが光のかげんで影になってうつるという現象でした。画面全体に発生しており、場所によっては料絹の亀裂、肌裏の亀裂にまで発展している所もありました。実際にもう少し拡大した写真を見ると、料絹が切れた状況になっています。特にこの白く見える部分は、黒く染色された肌裏もいっしょに切れてしまい、その裏の増し裏もしくは、折れ伏せが覗いて白く見えています。これは折れの調査図面です。横線が描いてあるところが、折れが発生していたところでした。このまま修理をせずに保存していると今後折れが発生すると予想できるところは、画面全体に無数にありました。赤い線で示してある所は、料絹の亀裂が肌裏にまで及んでいる箇所です。他の青い線で示している所は、折れが発生している所です。このように、修理前の状態では、かなり折れの発生が進んでいる状態でした。同じく、これは裏面の写真です(前頁図6)。先ほど、二重に折れがあたっていたとことに触れましたが、増し裏の上から斜めに格子状に入れられた折れ伏せが見えます。ある一定の時期によく使われた手法で、修理をした時は折れ伏せが効いていて折れない状態になっています。しかし、細く巻くことにより巻き

癖が本紙につくとその効果が薄れ、早い時点でこの斜めに入れられた折れ伏せが効かなくなり、折れが発生したと思われます(図8)。

図7 表装の様子



図8 折れの様子 青・赤線は折れの箇所



料絹の欠失は、折れが進行して料絹に亀裂がはいり、それに料絹の劣化及び糊の接着力の低下が加わり、料絹の部分的な欠失が起こっています。また過去の修理時に料絹の欠失箇所に裏から絹が当てられて、現在に至っている箇所も見受けられます。料絹の欠失箇所に絹を補填することを補絹と呼びます。過去の修理においては、補絹に使用された絹は、他の絹本絵画の画面の無地部分の一部を切り取ったものや、強制的に酸等で傷めた絹などが使われていますが、現在のように絹目を合わせるということは難しく、多くの場合、絹目

が合わずに違和感を覚えるものが大半です。

これらのことを調査して本紙の失われている箇所がどの程度なのか、また欠失箇所にとどのような修理が行われているか等を調査しました。写真は料絹が欠失し、そこに欠失箇所より大きく補絹され、その後、周囲の重なった本紙料絹が欠失した映像です。拡大してみますと、本紙の絹目に合わせることなく斜めに絹目の合わない絹により補絹がされていることが分かります。また、裏から欠失箇所より大きく当てられたことによって、重なっている本紙料絹が剥落した例です(図9)。

図9 補絹箇所の様子 左) 全図と右) 部分拡大図



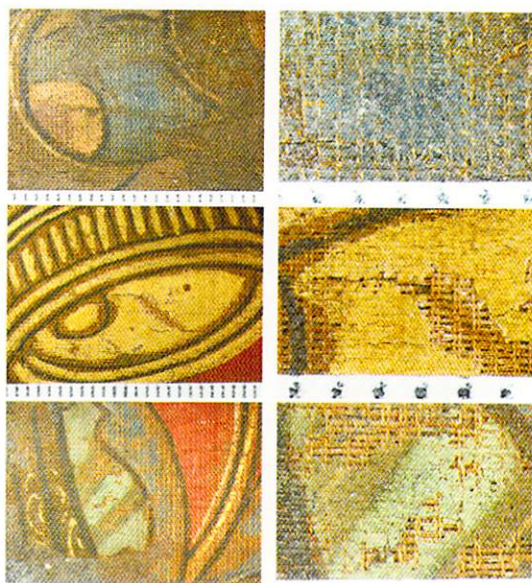
これは、画面全体の調査図面です。オレンジで示している箇所は、過去に補絹されたところです。補絹に使用されている絹は様々で、本紙料絹に近いものから先ほどのように違和感を覚えるものまでありました。黄緑で表示しているところは、絹が欠失して先ほどの写真にもありましたとおり、裏彩色層が肌裏に残っているところです。白い表示のところは、料絹が欠失して肌裏が露出しているところです。最初に思っていたよりは損傷箇所は少なく、オリジナル部分が良い状態で保存されています。

次に図像を表現している絵具層の損傷ですが、描かれている図像全体に損傷が確認できます。写真のこの群青部分は絵具層全体の膠の接着力が低下して、表具を掛ける時の開け閉めの際に表面が擦れて、表面から徐々に絵具の粒子が剥落した例です。次は、写真の真ん中の部分の白い絵具が剥落しているのは、物理的に何か物があたり剥落したか、もしくは折れが起こった際に絵具が剥離して、その後に剥落した例です。

この写真は、絵具層の中の膠の接着力は保持しているのですが、絵具層と基底材である料絹との接着力が低下して層状に剥離した例です。この辺りは絵具が層状に料絹より剥落してしまっています。

裏彩色層の存在は先ほど述べましたが、どれくらい裏彩色層が残っているかに関しては、まだ確認ができておりません。裏彩色層が損傷、欠失するというのは、過去の修理時に、肌裏を除去する際に起こっています。湿式での肌裏除去作業中に膠の接着力が低下している(剥落止めが不十分な状態)まま肌裏を除去しますと、裏彩色層が料絹と分離して肌裏に付き、そのまま除去されてしまい、それが、裏彩色層が損傷した原因と考えられます(図10)。

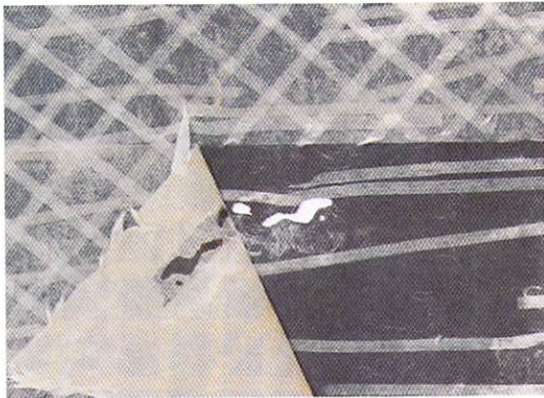
図10 絵具の剥落箇所の部分と拡大図



それでは、これまで行ってきた調査の結果、判明したことについて報告してきたいと思います。損傷以外のことで判明したことがあります。肌裏紙に虫損による欠失があり、それを補修した痕跡がありました。これは、先ほども見ていただいた、増し裏を除去している所の写真ですが、この白く抜けているところが、料絹も肌裏も一緒に虫に食われてしまった虫穴です。そしてこれが増し裏側についている補紙で、増し裏打ち(二回目の裏打ち)の際に肌紙の裏面から紙をあてて虫穴をふさぎ、表から色をさした所です。分かりづらいのですが、この部分、虫穴の端ですが、肌紙に入れている折れ伏せも一緒に虫に食われてし

まっています(図11)。

図11 虫損の様子



次の写真ですが、先ほど折れが発生している箇所で、肌裏まで亀裂が起こっている写真を見ていただきましたが、この写真は、折れ、亀裂の発生していない箇所、本紙料絹が欠失して露出している肌裏に亀裂、折れ山が擦れて無くなっているような箇所が画面全体にわたって見られます。実際にこの肌裏に直接入れられている折れ伏せの箇所とこの肌裏紙の亀裂箇所は、ほぼ一致しています。以上のことから考えて、推測ですが、前回の修理の際には肌裏の打ち換えを行っていない、つまり肌裏紙を取り替えていない、裂を取り替えて、掛け軸装の仕立てを行ったのみの応急的な修理であったと思われます。

次に判明したことですけれども、先ほど話しました肌裏の打ち分けされている部分ですが、考えられることが二つあります。前回の修理では肌裏打ちを取り替えていないので、その前のもっと古い時代の修理の話ですが、肌裏の打ち替え時に打ち分けを行ったと考えられます。要するに、裏箔(裏から金箔を押した状態)の裏面から、そこへ黒い色の肌裏を当て、表面から見ると裏箔の部分が損傷して部分的に黒が透けて見え、斑になって見辛くなるという判断で、裏箔の箇所だけ茶色い金色に近い色に染色した肌裏を打って後のところを黒い肌裏で打ったということ。もうひとつは、肌裏除去の際に、実際にこれをめくってしまうと裏箔が傷んでしまうので、そのときに除去せずに、か、もしくは、めくれずに残して他の部分だけ裏打ちを取り替えた、という二つのことが考えられます。写真では判りづらいですが、実際に調査をした結果から考えると、前回の修理時に裏箔箇所の裏打ちは取り替えら

れていないであろうと判断します。

ということは、二度以上の修理時に、この裏箔部分の肌裏紙の取り替えが行われていないということになり、肌裏紙の劣化がかなり進行していると考えられます。

次の一点ですが、調査及び修理を進めるうちに本紙の表面に何か絵具層ではないものが付着しているということが、徐々に分かってきました。これは紫外線照射し発生した蛍光を写した写真です。ここに何かもやもやとしたものが、写っているのがお分かり頂けると思います。紫外線による蛍光観察や、それからその他の調査により、これがでんぶん系の物質であることが分かりました。このことから、肌裏を打ち替えていない前回の修理時に、剥落止めのために表面から糊を塗ったのではないかと想像されます。このことは、現在は部分的な写真で説明していますが、画面全体で確認しています(図12)。

図12 紫外線による観察の様子



今回行った調査の内容ですが、目視による調査、写真撮影、損傷図面の作成、また、顕微鏡による克明な料絹や絵具層の調査・記録、紫外線による調査・記録、それから赤外線による調査・記録です。実際に赤外線写真は、先ほど見ていただいた損傷図面の作成時に、描線の断裂の判断、目視では判断しづらい台座の部分

とか光背の部分等の識別に使用しております。

それで、ここからが本題というか今回の修理の内容の話になります。

愛染明王像を修理するにあたって、必要な処置として、まず絵具層の膠の接着力が低下していることを考えると、膠着力が低下した箇所、膠を補充して絵具の接着を強化する剥落止が必要です。

また、画面の汚れの状況から精製水によるクリーニングが挙げられます。クリーニングといいますが、一般的には、何か水でジャブジャブ洗い綺麗にするという印象がありますが、ここで言うクリーニングとは、作業途中の湿りや水の使用で移動する汚れを除去する、埃や酸化物質を除去するということで、決してきれいにするために「洗う」というイメージではありません。誤解の無いようによろしくお願いします。

そして最後に言いました、表面塗布されたでんぶん層の除去です。このでんぶん層は、ご飯を炊いたときの吹きこぼれを想像して頂くと良くわかんと思います。最初は柔らかい皮膜ですが、時間が経過し、水分がなくなると共に、バリバリになってひび割れを起こしていきます。それが実際画面の上でも時間の経過とともに起こっており、これが絵具層や料絹の剥離・剥落の原因にもなります。除去は必要だと思います。

そして、今回の修理の本題ですが、保存上必要な事項として、肌裏紙の取替え、このことを我々は根本修理と呼んでいます。根本修理を行うのか、また、前回同様に表装の打ち替えで終わるのか、この選択が必要です。ただ、それを考える上で、先ほど言いました、料絹もしくは肌裏に亀裂が発生していること、それから、打ち分けによる古い肌裏の劣化ということが、選択する上で考える要素になっていきます。

次に根本修理をして肌裏を打ち替える、旧肌裏を除去して新たなものを打つとして、肌裏の色の選択というものが出てきます。現状の濃い墨色を選択するのか、もしくは現在の料絹の色、絵具層の状態にあわせた色調を選択するのが必要になります。

もうひとつ、本紙が欠失している箇所があります。その中に先ほど説明した、裏から当てられている旧補絹を除去するのか、しないのか。ひとつの選択がそこに必要になってきます。

そのうえで、本紙のなくなっている箇所に新に絹を埋めて一枚のものに戻してやる、実際に強度を保持す

るという意味では欠失箇所にも補絹をする必要がありますが、補絹の選択がまた問題になってきます。また、裏彩色が残っている箇所がありますので、それをどうやって保存するか、肌裏をめくってしまえば、その絵具はなくなってしまいます。そこでどうやって残すかということが選択する上での材料となります。

次に料絹欠失箇所に現在は新しく補絹を行います。その補絹上に補彩をしていきます。白のままの絹ですと、その部分だけが目立ってしまって画面を見づらくしてしまいますから、補彩を行います。現在の補彩の考え方としては、補絹の上にだけ行って、周囲の色に合わせることや、線描は行いません。基本は、絵具が落ちた所の絹の色を中心とした色によって補彩をするということになっております。愛染明王像にとって、どのような補彩が必要かということを、考えていく必要があります。

最後に、先程、表装裂の話は致しましたが、現在の表装裂を再使用して、現状の表装を踏襲するのか、裂を新しくして、作品の時代性を考慮した形態に改装するのか、この問題がこの本紙に残されています。

日本の絵画は、表装をすることによって長きにわたり伝えられてきています。しかし、基本となる絹や紙はデリケートなものであり、時間の経過とともに必ず劣化が進行していきます。修理を繰り返すことにより、この愛染明王像も現在に伝えられてきています。そして、今回の修理が最後であるということはありません。この後、劣化と損傷が進み、いつの日か、また修理を行わなければならない日が必ずきます。その時、本紙が健全な形であり再修理が行えるように、今回の修理の材料・方法を慎重に選択して修理を行う必要があります。

ご静聴ありがとうございました。

司会：講師の先生方、ありがとうございました。竹上先生のご講演についての質問用紙を回収にうかがいますので、提出される方は、手を挙げてお知らせ下さい。泉先生と岩永先生のご講演についても、まだ提出されたい方がおられましたら手を挙げてお知らせ下さい。それでは、このあと15分間の休憩をはさみまして、ただ今の講演の内容を受けて、愛染明王像の今後の修復方針についての公開討論を行います。3時55分から開始致します。

公開討論 「《愛染明王像》の修復方針」

司会：これから、公開討論を始めます。たくさんのご質問をありがとうございました。あらかじめお断りしますと、本日時間の制約で討論中に取り上げることができなかったご質問に関しましては、後日、このシンポジウムの報告を当館のホームページ上で行う予定でございますので、その中で取り上げ、先生方からのご説明をご報告させて頂きたいと思っておりますので、どうぞ、お許し下さい。それでは、皆様から頂きました、講師の先生方へのご質問から入らせて頂きます。

司会：まず、泉先生へのご質問です。「愛染明王には六手ありますが、こちらは千手観音（手が千本ある観音）と時代の流れの中で、どういった関係にありますか」というご質問を頂いております。泉先生お願い致します。

泉：愛染明王は明王像であるのに対し、千手観音の方は観音像という、また別の種類の尊像に属しております。それぞれに流れがあります。ですから愛染明王の持ち物と、千手観音の持ち物には、直接的な関連はないのです。ただし千手観音ではなくて、金剛薩埵（こんごうさった）という菩薩がいるのですが、愛染明王の左右第一番目の持ち物は、金剛薩埵と同じということでありまして、その金剛薩埵とは深い関係があるということと言えます。

司会：ありがとうございました。次に竹上先生へのご質問です。「このようなお軸の場合、修理にはどれほどの時間、期間がかかるのでしょうか」というご質問です。

竹上：修理の期間は、実際に作品を触っている時間で言うと、期間的には、3ヶ月、4ヶ月という時間で修理は行えますが、膠の接着力強化のために膠水溶液による剥落止めをします。そうすると、膠という物質はすぐには固まらないので、一定の期間、固まるまで待つ時間が必要です。それから裏打ちを行う。そうする

と、やはり接着剤である糊が乾燥して安定するまで乾燥期間を設けます。待つという時間を考えますと、修理の時間は、1年では厳しい部分があります。できれば2年契約とか、そういう時間を頂ければ、今回のように調査を含めて、じっくりと内容を確認しながら修理を行えると思います。

司会：ありがとうございました。続きまして、また泉先生に対するご質問です。愛染明王像の第一手、第二手というお話がありましたけれども、その具体的な順番についてお教え下さい。

泉：左右に三本ずつ腕があることになっているのですが、前の腕から1、2、3と数えます。一番前にきている腕が第一手。次にくるのが第二手、第三手となります。愛染明王像の場合には、左側の腕の第一手には金剛鈴というものを持っております。後ろ側のもう一本の腕、第二手は弓を持っています。さらにその後ろに、上に振り上げている腕がありまして、これが第三手ということになります。基本的な愛染明王像においては、下から上に向かって、1、2、3と数える、これが基本形です。ですが中には上下関係が逆転しているものもあります。腕の付け根をよく見ますと、ちゃんと前から後ろへと順番が決まっております。それによって、第一、第二、第三と名前をつけています。

司会：ありがとうございました。また竹上先生へのご質問です。先生のご発表の中で、巻くことによる「折れ」のお話があったように思います。このお軸を「巻かないで保管した方がいいのではないのでしょうか」というご意見が来ております。先生、お願い致します。

竹上：修理を行う上で考えることは、この愛染明王像は軸装であるということです。これは巻くという形態が前提です。ただ、今は細い軸、約2.4cmという径に巻かれております。それに修理を終えて同じように巻くと、当然のことながら、また折れるという現象が起

こります。今回の修理において考えられる解決方法としては、桐材で太巻添軸という、現在の3倍から4倍くらいの太さのものを作り、それで巻くことで、軸装の形で保存することが技術的に可能だと判断しています。現在の修理は、現状維持を前提として行っています。表装の形態も含む修理だと考えています。

司会：ありがとうございます。この問題は、軸装という形状で伝わっているものについて、その形状自体も含めて保存するという「形態の保存」という問題にも関わってくると思います。このことについて、美術課長、美術館としての考えをお話下さい。

村田：掛軸という軸装として制作され鑑賞されてきたものを、保存の観点のみで額にするか否かは、非常に難しい判断だと思います。「軸として作られ、軸として使われてきたもの」は、「軸」として継承していくことが基本だと思います。もう一つ、広げたままに保存するというのも、これはかえって非常に取り扱いを難しくします。軸をそのまま画面のところだけ広げて保存するという特殊な方法もあるのですが、実際の取り扱いが難しくなります。今、具体的な保存の話になっていますが、表具も含めてこの作品は木村定三さんという一人のコレクターによるコレクションに含まれるものであるということです。そうすると、表具を新しくする際に、木村コレクションとして付けられた表具をどうするのかという判断が必要になってきます。この愛染明王像の場合は違うと思いますが、もし仮にその表具を木村定三さんが考えて表具をされたものだとしたら、それを古い時代の表具に戻すか否かは、コレクションを受け入れた愛知県美術館にとって非常に難しい判断となるということです。

司会：では、修復の本論に入っていきたいと思います。先ほど、竹上先生のご発表の中で、これからの選択肢について、いくつかが示されていたと思います。まず、第一に上げられていた問題です。画面のすぐ裏にある肌裏を除去する、竹上先生のお言葉をお借りしますと「本格的な修理」を行うか、否かという選択についてです。この作品を先生のところをお願いするまでに、学芸員が行った議論・検討で、当館は既に結論を出していると思いますが、このことについて、村田課長、報告をしていただけますか。

村田：先程の私からの報告の中で、3つの修理工房の方に見て頂いて、様々な所見と、それに基づく修復方針を提案いただいたということをお話いたしました。その時点で、肌裏を超えて亀裂が進行しているため、本格的な修復が必要だという提案を頂いておりました。肌裏が墨だということにはちょっと驚いたのですが、いずれにせよ、永くきちんとした形でこの作品を将来に伝えたいと考えています。きちんとした修復、修理をして頂きますと、次の本格修理までに200年ぐらいは持たせることができると伺っております。我々は、数十年後にまた何かしらの問題が起こるような臨時的な修復は避けたいと考え、竹上さんに修復をお願いしています。それは本格的な修理を意味しています。今日のご説明を伺っても、変更する必要はないと考えています。

司会：今、本格修理をするという、愛知県美術館の方針が確認されたものと思います。ですので、本格修理上の具体的な問題に進みます。竹上先生より提示された、肌裏の問題から入ります。現在、ついている肌裏は墨肌、つまり墨によって染められた黒い和紙であると考えられます。それをどういう風に考え、どうするのかという問題ですが、このことにつながるご質問を、皆様の方から頂戴しております。「肌裏に色をつけるということは、現在の作家も行うことですか。また、その時、造形上の工夫として、作家はどれくらい気を使うものですか」というご質問です。このことについて、現在の作家の意識の範囲で結構ですので、岩永先生、お話頂けますか。

岩永：先程からのお話に出ましたように、絹というものは透ける物です。しかし現代の作家が制作に使用する絹というのは、ほとんどが機械織で、その糸の太さにもよるのですが、あまり透けません。ですので、それほど気を使って肌裏を選んでいる作家は少ないかと思います。かといって白でも普通の和紙ですと、ある程度の生成り色になっていますので、それを前提に描かれていると思います。ただ、中には手織りの絹で、透けるということを前提に描いている作家もいますし、私も時々、自分の作品として絹絵を描きますが、透けることがわかっていれば、絵に影響する本当に大切なものなので、線描きが終わった早い段階に肌裏の色を決定します。そうしないと、絵の雰囲気が出るで

変わってしまう恐れもあるので、肌裏の色を決めないことには先へ進めません。逆に肌裏の色で作品の雰囲気を変えようと、何種類か色の候補を作るようなこともしますし、天然素材で染めることもあれば、現代作品らしさのせる、ちょっと変わった赤や青を使ってみたり、模様を描いてみたりとか、そういった工夫をなさる方もおられます。透ける素材の場合、肌裏は大切な役割を果たすものなので、本当に気を使います。

司会：ありがとうございます。岩永先生には、現代の作家の観点からお話を頂きました。肌裏が透けることを前提に、いろいろと造形上の工夫などをされている方もおられるというのは大変に示唆深いことだと思います。またこの愛染明王像が描かれた時代は、先程のお話から鎌倉時代後半というお話でしたが、この当時の制作環境というのは、現代作家のそれとは違う点もあると思います。当時の作家の制作状況について、本題とは少し離れますが、泉先生からお話頂けますでしょうか。

泉：具体的な制作状況について、そんなに詳しい訳ではありませんが、みなさんがあまりご存じないと思われることで、私の知っているいくつかのことについて述べますと、その当時の仏画を描く作法というものが 있습니다。仏教絵画ですから、それは聖なる画像でありますので、具体的な制作にかかる前に加持というものをします。それは仏様の前で儀礼を行って、材料を浄めるということです。材料を浄めて、そこに仏の力を込めます。以上は御衣絹（みそぎぬ）の加持（かじ）という儀礼です。その時に、絹を張り型に張って、仏様の前に持って行き、密教の阿闍梨（あじり）といわれる密教の先生が、清浄な水である香水に清浄な杖をつけて、絹の上に仏を描きます。それは象徴的な行いなので、水で描かれた線は当然すぐ消えてしましますが、まずはそうやって仏の姿を打ち込むのです。その後、制作を請け負った絵仏師と呼ばれる人たちが、自分の工房、自房に絹を持ち帰り、制作をします。この工房には大抵、リーダーとそれに附属する何人かの弟子といえますが、職人さんがいます。リーダーはまず最初の下絵を確定し、その図像が出来たら、基本的には弟子たちと一緒に、グループ制作、工房制作をします。そこには彩色担当の人、文様担当の人、截金担当の人とかいう風に分かれていたと想定されます。一

通り出来上がった後、最後に、またそのリーダーが点検をして、「描き起こし」という最後の仕上げの線を入れます。当時はそういったことが行われておりまして、恐らくその後で、表装の工程に入り、完成したのだと思われます。

司会：ありがとうございます。そうしますと、現代の作家が個人の判断でいろいろ考えるのに対し、当時の絵師が集団で制作していたことや、仏教の儀礼に使われるという点で、様々な決まり事に従って制作をしていたというお話を伺いました。やはり仏画といえますと、そのように決まりごとが多い作画になるということですが、今話題になっている肌裏についても、当時何か決まりのようなものはあったと考えられますか。お分かりになる範囲で教えて頂きたいと思います。泉先生、お願いいたします。

泉：残念ながら、肌裏にも何か決まりごとがあったという情報は私の知っている範囲にはありません。ですが、その肌裏の一変種として、紙ではなくて絹で裏打ちするという時代がありました。それを伏せ裏と言いますが、その伏せ裏をしますと、画像に対する重みが一段上がります。ところがこれは後の時代の修理者泣かせでありまして、何故かと言うと剥離するのが極めて困難なのです。つまり本紙と肌裏の絹が癒着してしまっていて分離できない。幸いこの愛染明王像は伏せ裏ではないので、まだましであると言っては語弊がありますが、工夫の余地があると言っていると思います。

司会：貴重なお話をありがとうございました。この肌裏の決まり事について竹上先生にも、今までのご経験から結構ですし、何か感想のようなことでも構いませんので、お話しください。

竹上：描かれた当初の絹というのは織りたての状況ですから、真っ白という訳ではなく、いわゆる生成り色という、少し褐色がかったものであったはずですが、それが時代とともに変化して焼け色から黒色に変化していきます。現在の愛染明王像を見ても、かなりオリジナルの絹が黒く変色しています。そこに白い裏打ちをすると、メッシュになっている絹目を通して、裏の白の方が目立ってしまい、描かれている図像が見えにくくなります。それとこの愛染明王像の場合は、無地の

所で絹が欠失してしまって、ない部分が沢山あるということ为先程の図面で見ていただきました。それを隠すために、黒にした、つまり傷隠しのために黒にしたということが考えられます。その辺が現在、全体を重くしている一つの要因になっていると思います。

司会：ありがとうございます。また竹上先生のご発表の内容に戻りますが、先生のご推察ですと、墨肌、現在の黒い肌裏の前の肌裏は、裏箔の所に残っている肌裏である可能性もあるということでしたが、その裏箔の所に残っている肌裏も、もはや、あれはオリジナルの肌裏ではないということですね。

竹上：克明に調査すると、裏箔がかなり損傷しております。ということは以前の修理で肌裏をめくった時に、裏箔も一緒に除去されてしまったと思われる所が、随所にありますので、現在の肌裏はオリジナルではないと私の方では判断しております。

司会：ありがとうございます。もともとの肌裏はもっと明るいものであったのではないかということについて、お二人の先生に伺いたいと思います。泉先生には今までご覧になられてきた、同時代の作品から、どのような色目が多かったのかということと、岩永先生には造形的に、極彩色の絵を仕上げようとした場合、いわば自然な流れとして、肌裏の色目に、作家がどのような色目を選ぶ可能性が高いかという点について、お話を聞きたいと思います。

泉：今に残されている仏画の現時点での肌裏が、いつの時代の修理で加えられた肌裏であるのかを判断するのは、大変に難しいことです。しかし私が長年勤めて参りました京都国立博物館の中には国宝修理所という所があり、そこで重要文化財、国宝等々といった作品を修理しております、それをかなりの数見ている印象から申しますと、黒い、いわゆる墨肌という、黒く染めた紙で補強されているというのは、江戸時代に行われた修理に多いという印象が大変に強いです。ただ、実際にそれはめくってみないとわからないという所もありますので、正確な事実とまではいえないのですが、それ以前の肌裏は、それほど黒くはなかったという風に考えられます。江戸時代あるいは江戸時代に近づいたある時点で、その黒い肌裏を使えば、傷があまり目

立たない、それから仏画ですから、尊像が重々しく見えた方がいいという印象が広がって、修理の一つの流行になったのではないかという、竹上先生も同じことを言っておられたと思いますが、そのような印象を持っております。

司会：次に岩永先生、お願いします。

岩永：肌裏を打つ場合、やはり影響を与える訳ですから、色が大切になると思います。それが濃い色がいいのか、薄い色がいいのかということになりますと、今愛染明王像に残っている、バックの色合いによると私は思います。黒い肌裏ですと重々しい雰囲気、仏事の時には暗いお堂の中で、愛染明王が炎に照らし出されてくると、いい感じに手をあわせようという気になりますよね。ただ図像はある程度きれいに見えた方がよいのではないかと思うので、もしも画面のバックが紺とか黒とか、濃い色であったなら、黒い肌裏がいいかと思います。ただ、この愛染明王像を見る限りは茶褐色で、必要以上に黒くしては逆に色が落ちてしまいます。すごくきれいな墨線なんかも、肌裏が黒いことで、見づらくなります。ですが、愛染明王の光背の所は、截金でくりをつけておりますので、白地に金というのはあまり目立たないと思うので、黒地の方が目立つとは思いますが、その辺の兼ね合いが大切だと思います。私が学問としてではなく作品として見た場合には、やはりバックに合わせて、真っ黒ではないですが、ある程度落ち着いた色を選択するかなあとと思います。

司会：ありがとうございます。今日は会場の方に、昨年までの国宝修理装幀師連盟副理事、田畔徳一先生がお越し下さっていることに、気がついてしまったのですが、この時代の肌裏について、お持ちの経験から少しコメントを頂けますでしょうか。

田畔：突然にマイクを振られて、ちょっと戸惑っているのですが、肌裏の問題は、私たちが仕事をする上でも、悩む所の一つです。簡単に言えば、制作時は当然、生成(きなり)色の紙で打っていたと思います。ですが、私たちが修理する対象、例えば絹本の仏画などですと、いろいろな制作技法で描かれている訳ですが、泉先生もおっしゃっておられたように、江戸時代ぐらいには

墨色で肌裏を打つのが流行っていたようです。その(墨色の紙で裏打ちをした)欠点というのが現れることがあります。簡単に言えば、画面全体が暗くなり、中間色が見えなくなってしまいます。まあ仏画ですから重々しく見せるために、墨裏を選んだということもあるかもしれませんが、今の修理方針とでは、できるだけ明るく戻そうというのが主流です。しかし、明るい肌裏紙も白すぎますと、先程、竹上先生がおっしゃっておられましたように、いわゆる「地透け(じすけ)」といいますが、絹目の間から肌裏紙が覗いたり、裏から明かりを当てたみたい、痛んだところが丸わかりになってしまったりと、絵を見ていて非常に落ち着かないという傾向があります。本当は肌裏の色をもっと明るくすると、絵の淡い色まできれいに見えてくるのですが、そうすると傷みや地透けで絵が見えにくくなる。まあ、どの辺で押さえようかという、思案のしどころです。そういうことから、その肌裏紙の色を、どの程度の濃さにするかという考えも変わってきています。まとめますと、修理をしたことがわからないぐらいに、暗い色を選んだ頃もありました。今ではそこまで暗くしなくても、傷みが目立ちすぎない程度までの濃さにして、できるだけ絵自体を見せるようにするという風に考える推移・傾向があると思います。

司会：突然で失礼致しました。会場を見渡しますと、本日は、まだまだこの事についてご意見を伺ってみたい先生方が、多くいらして下さっているのが残念ですが、時間がございませんので、次に進ませて頂きます。制作当初は生成りであったのではないかと、但し、今現在で、真新しいものになってしまったのでは、大変具合が悪いということで、いわゆる中間色がいいところまで、やって参りました。ですが、中間色といえども、非常に幅が広い訳で、どのような中間色がいいのかという問題の方へ進みます。

司会：先程、岩永先生の方から、現在の茶褐色の色を基本として肌裏の色を選ぶとのお話がありました。竹上先生のお話にも、時代を経てきたために、絹が黒くなっており、今、そこに真新しい、白い絹を当てると具合が悪いということ、絹の経年変化による茶系統への変色があるということがあったと思うのですが、そういった画面の変色という意味で言いますと、作品の置かれていた環境というのも重要な要素だと思われま

す。こうした愛染明王像などは、具体的にはどのような環境で、今までの長い間置かれていたと思われますか。そういった環境のことについて、泉先生の方からお話を伺いたいと思います。お願いいたします。

泉：一般論になりますが、仏画の場合は、儀礼の時に画像を使う、終わればしまし、というのが基本です。その場合、二通り考えられます。一つは今見られるように掛軸で最初から使われていたという場合、それからもう一つは、元は掛軸ではなくて、厨子の中に入っていたという場合です。厨子に入っていた場合は、掛軸ではなく、額装として平面で納められます。その場合は、厨子の扉を開いて使われます。終わればまた閉じるということです。掛軸の場合は終わればまた巻かれて箱に仕舞われます。どちらの場合もこれは密教画像ですから、儀礼の時は、大抵は護摩といったものが焚かれます。ですから、野外でやるわけではないので、堂内に煙がたちこめるわけですね。長年使われている密教画像の場合は、お堂の上部に煤がたまり、画面の上の端に損傷をもたらす例があります。上が真っ黒になり、いろいろ亀裂が入ったりして痛むわけです。この木村定三コレクションの愛染明王像は、よくわかりませんが、比較的きれいです。もちろん画像が作られた当初は儀礼に使われて、お堂の煙の中で用いられたに違いないのですが、現状から見ると、そう頻繁に使われたものではないという印象が強いです。だから憶測ですが、最初の頃にだけ使われて、ずっと仕舞われていたかもしれません。あるいは初代のお坊さんの時だけ使って、後は使わなくなったという想像ができます。

司会：ありがとうございます。

村田：今まで、いろいろとお話を伺ってきて、また悩みが深くなってきています。と申しますのは、いろいろお話を伺っていて、墨肌というのが江戸時代頃に多く使われたということ、そしてそれが作品の傷隠しにも使われ、かつ時代の好みということでもあったということならば、我々としては、その墨肌を除去して修復を進め、今おっしゃられたような中間色の肌裏とかが選択肢として出てくるというのが、当然のことだと思います。また、そのようにしなければならないというのが、選択の方向だと思います。いずれにせよ岩永

先生のお話からも、泉先生からのお話からも、当初からああいう色ではなかったということでしたので、その上での修復を考えていきたいと思います。ただ、少し悩んでしまったのは、木村定三さんがもし、あの作品の江戸時代の墨肌によるある種の重々しい部分に、自分なりの思い入れを持たれていたとしたら、どうすればいいのかということです。保存をしていくということ、継承していくということについて、今現在の修復の考え方を充分尊重した上で、関係者の方々といういろいろ相談をしていながら、美術館である種の判断をしていかなければならない、それが美術館の責任かと思っています。やはりひとつのコレクションを受け入れるということは、そのなかの一点の作品でも、単に一点の作品を収蔵したときとは違ったことまで考えなけれ

ばならないのかと思いつつ、お話を伺っていたところです。

司会：まだまだ、たくさんのご質問もございますし、美術館が今後選択しなければならない問題について、補彩のこと、補絹、そして表具の取り合わせのこと、多くの話題を落としたままとなりましたが、皆様とのお約束の時間が過ぎてしまいました。それでは、討論の公開は、これで終了させていただきます。この討論の続き、あるいは結果につきましては、また別の機会にご報告させて頂く日もあろうかと思っております。最後に、会場の皆様、先生方、誠にありがとうございました。

講師総評

司会進行：今度は逆に、このような企画、シンポジウムを試みました愛知県美術館に対し、講師の先生方からご講評を頂けないでしょうか。竹上先生の方から、一言ずつ、どうか、よろしくお願い致します。

竹上：このような修理の途中の調査が終わった時点で、修理の方針を決定するシンポジウムというのを体験するのは生まれて始めてのことです。通常ですと修理が終わった段階で、みなさんにこのようなことを行いましたという結果のみを報告するのですが、今回このような企画の話を受けた時に、みなさんにどう説明するかということについて真剣に悩みました。通常ですと、私たちは修理を考え進める中で、常識としていることを改めて深く考えない時があります。今回説明する上でひとつずつ区切って理論的に考えるという、私にとっては、改めて自分が修理の過程で何を考えて、何を見ているのかを思い返す良い機会を与えていただいたと思っております。

また、通常ですと、先程も申しましたように、修理が終わった後で結果のみをみなさんにご報告するわけですが、今回のシンポジウムでは、みなさんに文化財の修理というものが、どうやって決まり、どういうプロセスで進んでいくのかをよりよく知っていただけたと思います。これを機会に、みなさんにさらに興味を持って頂いて、一点一点の文化財というものが永きにわたって伝わってきている唯一無比の存在であるということを確認して頂きたいと願っています。このような企画への参加という本当によい機会を与えて頂いてありがとうございました。

岩永：竹上先生もおっしゃられたように、このような修復の途中段階で、しかも美術館において公開という形でシンポジウムを行うことは、画期的ですばらしい企画だと思います。文化財は、今回の日本画だけではなく、様々なジャンルのものも含めて、我々の世代に残された社会共通の財産だと思います。先程からのご説明にあるように、本当に修復には、手間も時間もか

かり、経済的な負担もかなり強いられます。指定物件であればそういったことがフォローされることは多いのですが、そうでないものは修復されないままに、朽ち果ててゆく文化財も多く存在しています。

私は自分で制作をするかたわら、大学の研究室で現状模写や、再現研究なども行っておりますが、作品が失われたことで、それに伴いかなりの技術や材料が廃れて残っていないという事実があるのも確かです。ですから文化財や作品が残り、それを分析することは、失われてしまった技法材料の復活といえますか、伝統的な技術の伝承も担っていると考えています。失われてしまってからでは、修復することも、再現研究もできないのです。ですので、今回のシンポジウムを機会に、美術館で見る作品だけでなく、皆様の身近にある文化財の保存修復に対しても、ご理解頂ければありがたいと思います。あと、美術館でこのような公開シンポジウムが行われるのは、今回初めてだと伺っていますが、今後も様々な形で公開シンポジウムが開かれることを期待しております。ありがとうございました。

泉：昨今、国立、公立、私立にかかわらず、美術館の経営が大変厳しい状況になっておりますのは、みなさんもおそらくご承知のことと思います。そういう逆境の中にあるのにもかかわらず、膨大な木村定三コレクションについて、一作品につき、一つのフォルダーを費やして、作品の状況から、または修理過程、その時々調査報告を蓄積していこうという、美術館の姿勢には、敬服の念を抱きます。私の知っている範囲で、そこまでやっている館はないと思います。通常、公開と保存というのは、相反する方向のものでございまして、これを、いかにバランスを取っていくか、というのが、どこの美術館、博物館にとっても、頭を抱える問題であるわけです。しかし今回のシンポジウムは、その保存の状況を公開するという発想の転換、今までは考えも及ばなかった情報公開のひとつのあり方として、大変驚くとともに、評価されるべき試みではないかと感じています。というふうに、私のようなものが言うの

もおかしいですが、そのような試みに参加させて頂いたことを、大変名誉に感じます。どうもありがとうございました。

閉会挨拶

市川 政憲（愛知県美術館長）

パネラーの先生方、また長時間耳を傾けてくださった会場みなさま、どうもありがとうございました。

今日、お話を伺いながら、ピカソのことを思い出しました。想像力豊かなピカソは、制作のいくつもの局面で岐路に立つことがしばしばであったそうです。絵画の場合、扱ばれなかった道は、絵のなかに埋もれていくことになりますが、ピカソは、自分が扱ばなかったもうひとつの道を、別の機会に追究するために、その岐路の状態を記録させることが習いであったそうです。

先ほど竹上先生から、保存にかかわる作業が、いくつもの岐路の連続であることを伺い、文化財を残すという取組みがいかに細心のケアをとまう専門的な判断を求められるかをあらためて思い知らされたところがあります。

このシンポジウムの企画は、本日司会をつとめました保存担当の長屋学芸員の提案から始まりました。この提案があったとき、この企画は、木村定三コレクションについて、また美術館で行なわれている保存活動について知ってもらうことにとどまらず、外からはうかがい知れない美術館の日常業務について知っていただく格好の機会になるものと思いました。

美術館に収蔵された作品がなかなか公開されないとお叱りも受けましたが、収集の対象が多岐にわたる上、展覧会等に出品されることもきわめて限られてきた木村コレクションの場合、作品の氏素性を明らかにする登録作業に大変な手間を要します。20世紀美術を中心

にあつかう愛知県美術館では、作品を収蔵する時点では、作品の題名、作者、制作年等の基礎的データは確認されているのですが、3千点をこえるコレクションとしての受け入れにともなうそうした専門的調査は、大変な労力と時間を要しますので、作品を美術館に運び込んだ上でなければなりません。ましてや、その内容も考古遺物から現代作家の作品まで多岐にわたる木村コレクションの歴史的な価値の裏づけには、当館の現在の学芸スタッフの専門性ではカバーできない部分も少なからず、外部の専門家に意見を求める必要もありました。

個人のコレクションとしてはよく保存されたものですが、修復のケアが必要な作品もあり、その計画も学術的な調査に基づいて立てられつつあります。そうしたなかで、新たに得られる情報も少なくありません。このシンポジウムは、質量ともに異例の個人コレクションの受贈を機に、作品の収蔵にともなう専門的な作業と、高度に専門的知見に基づく修復計画のなかで得られた情報の一端をご紹介しますべく企画されたものでした。

美術館の活動は、日頃の調査研究に基づいた展覧会という場で、結果として公開されることに偏りがちです。美術館という存在が社会に広く認知されるためには、より細やかな情報の公開が求められるところだと思います。本日の報告会がその責務の一端を果たし得たならば幸いです。ありがとうございました。

会場の質問と今後の予定

ア 会場の皆様から頂戴したご質問のうち、公開討論の場では、触れることができなかったものについて、講師の先生方にご回答を頂きましたのでお知らせします。

岩永先生へ

Q. 藍(染料系の絵具・有機顔料)を裏彩色に使用している例は多いのですか。

A(岩永). 私自身の経験では存じ上げません。過去の例では竹上先生の方がお詳しいかと思います。ただ、画家の立場で考えますと、染料系では絹自体が裏だけでなく、表まで染まってしまう。そういう感覚でしたらあるかもしれません。藍は青さだけでなく、作品に深みを与える色ですので、裏彩色といった感覚よりも下地作りといった感覚であれば使用されることもあると思います。

岩永先生へ

Q. 辰砂は、辞書をひくと硫化水銀と書いてありますが、理化学用の薬品と同様に、毒物および劇物取締法の規制を受けるでしょうか(同法では、硫化水銀を「劇物」、その他水銀化合物は、より規制の強い「毒物」に指定している)。また、規制を受けて使用を制約されたり、やむなく代替品が使われたりすることは、ありますか。

A(岩永). 日本画家として日本画材料店で朱や辰砂を購入する場合、なんの規制を受けることもありませんでした。もちろん有害とは知っていますので、口や目に入れたりしないように、他者に取り扱わせることはしないようにと注意はしていますが、生産者側でのことは分かりませんでしたので、京都の「ナカガワ胡粉絵具株式会社」社長 中川晴雄先生に辰砂・朱の扱いについて伺いました。以下にそのご回答を添付します。

「私どもは出荷する際に辰砂と朱には「硫化水銀を含有します。」と書いた警告ラベルを貼付けています。また、すべての岩絵具に「取り扱い上のご注意」を同一ラベルに表記してあります。

*人体に使用禁止

*目・鼻・口に入れないこと

*必要に応じて保護具着用のこと

*万が一、目・鼻・口に入った時は、直ちにきれいな水で洗い流し、医師の処置を受けて下さい

*使用後は手を洗うこと

*子供の手の届かない所に保管すること

*使用者の責任のもとにお使い下さい

(毒劇法)では硫化第二水銀、朱、は普通物になってます。

これは、私の個人的な見解ですが、水に不溶な水銀化合物は毒性が低いことと、毒劇法制定当時、朱を取り扱う業種(漆、朱肉等)からの申し入れがあったのではないかと考えてます。

岩永先生、竹上先生へ

Q. 絹の材質を、どう選ぶか。

A(竹上). できるだけ、近い糸の細さ、織られ方をされたものを選ぶことは、当然です。しかし、本紙に使用されている絹は長い時代を経過しており、絹織物としての強度は失われています。そこに新しい、つまり強い絹が、古い(弱い)絹の間に入っていくと周囲の古い(弱い)絹を強度の差により

傷めたり、ひっばってバランスが崩れ作品の均一性を損ねて保存上思わしくない結果にしています。その為、現在、文化財に使用される補絹用の絹は、新しいものにわざわざ放射線を照射し、強制的に劣化をさせてから使用されます。しかもその劣化段階も一通りではなく、本紙の劣化具合に合わせて、いくつかの段階の中から、ふさわしいものを選択する努力がされています。

A(岩永). 修理を行う場合、補絹を行う時には上記のような絹を選び、処理をすることは承知しております。作家の立場からどう選ぶのか、というのは、修理の場合でなく、制作する場合の回答でよいのでしょうか。作家として絹絵を描く場合、私の経験上、または好みでいうと古典作品に使われているような手織りで目の粗いものを砧打ちしたものが、絹絵の特質を活かすことができるような気がします。それは、絹絵の特徴的技法のひとつである裏彩色の効果がとても活かされるからです。また、手織りならではの風合いも良いですし、砧打ちをすると殆んど縮むことが無いので、縮みを考えて制作をする必要もありません。肌裏打ちもやり易いです。ただ、横山大観の《生々流転》に見られるような「ぼかし技法」は機械織の織り目が一定の絹の方が効果が出るように思います。

竹上先生へ

Q. 他の同様(同時期、同等価値)な作品では、どのような修復例が多いですか。

A(竹上). 現在の文化財と呼ばれている作品の修理の基本的な考え方は、制作された当初のオリジナル部分をどう保存していくかということを基本にすえて修理全体のさまざまな方針を決定しています。したがって、作品の制作時期が同時期であっても描かれている絹や紙の違い、使用されている絵の具の違い、そしてその作品の保存状態や損傷状態、過去の修理についての処置の方法等により修理の方法や処置についての選択は違ってきます。人間が病気になった場合と同様、さまざまな調査の結果により修理の方向と方法を決めています。シンポジウムの報告でも触れましたが根本修理(応急的に単一な損傷を直す修理ではなく)を行う場合は、肌裏紙(本紙の絹や紙を支える最初の裏打ち)の打ち替えは不可欠と考えます。行わなければ時間が経過した元の肌裏紙や接着剤であるでんぶん糊の強度は著しく低下して、修理を終えた当初は大丈夫に見えますが、短時間のうちに損傷が進み作品の寿命を縮めることになることもあります。肌裏打ちを終えた後の組立作業や仕上げの作業については大きくは作品別による相違はありません。答えになっていないと思いますが、作品ごとに状態が違うので作業自体は同じように見えても作品ごとに違った処方箋を書いて処置を行っています。

竹上先生へ

Q. 最低、費用はいくらかかると予想されるか(同様な修復作業のコスト幅などの例示)

A(竹上). 本紙の損傷状態によってコスト幅は大きく変わります。表装の組み立てやそれにかかわる材料は、作品ごとにそんなに変化しませんが、本紙の保存処置の方法と必要な時間及び人員数によってかなりの差が出てきます。

竹上先生へ

Q. 表具形式の質問です。仏様表具の場合、一文字付風帯装は、いつ頃からあったと考えていますか。表具取替え(新調)の場合、一文字、風帯付仏様三段表具は考えていますか。

A(竹上). 現在の表装形態が形になったのは江戸時代と聞いています。今回の表装裂は取替え(新調)を考えていますが、作品を見ると存在感が大きく私としてはシンプルな表装を行ったほうがよいのではと思っています。現在のところではありますが、新調の表装では、作品の制作年代も考慮して仏表装(中廻し風帯)を考えています。

下記のご質問も頂戴しております。これらは、簡便にはお答えできない問題であるとともに、非常に重要な意味を持ったご質問であると受け止めております。従って、これを、第2回公開シンポジウム「作品をまもり伝える美術館」の中心テーマへと発展させたいと考えております。第2回シンポジウムまで少しお時間を頂きますが、どうぞお待ち下さい。

御 質 問

- ・使用されている材質、あるいは技法で、制作年代が特定されるものがあれば、教えて頂きたい。
- ・剥落した顔料を補う場合、現代の顔料と描かれた顔料の質の違いを、どう克服するのか。

イ 今後の予定

平成20年 1月25日 2月下旬	木村定三コレクション名品展（前期展示期間開始） 展示替え（後期展示期間開始） 「愛染明王像」初公開
平成20年12月頃	「所蔵作品展」 展示室7において 特集展示「受け継がれる木村定三コレクション」 修復された中世の絵画・経典の特集展示 関連行事：スライドトーク 「愛染明王像」の修理報告 竹上 幸宏、他
平成21年 1月頃	第2回公開シンポジウム「作品をまもり、伝える美術館 —ある仏画（木村定三コレクション）の修復をめぐって—」

「作品をまもり、伝える美術館—ある仏画(木村定三コレクション)の修復をめぐって」

アンケート集計結果

■アンケート回収数

67枚(170名の参加者のうち)

うち、文化財保存修復学会会員 12枚

うち、愛知県博物館協会加盟館館員 2枚(上記と重なる)

※ 以下()内は後援団体(文化財保存修復学会・愛知県博物館協会)会員の数および、ご意見です。

■お住まい：

a 愛知県内	46人(2人)
b その他	21人(10人)
山形	7人
東京	(2人)
岐阜	1人
京都	8人(7人)
奈良	2人(1人)
無記名	1人

■シンポジウムに参加された動機は何ですか。(複数回答可)

a 美術館の活動に興味があった	27人(6人)
b 木村定三コレクションに興味があった	22人(4人)
c 愛染明王像に興味があった	11人(1人)
d 美術作品の修復に興味があった	54人(11人)
e その他	

- ・作品にまつわる話がきけると思った為。
- ・友の会、会員だから
- ・研修旅行の一環として

■シンポジウムはいかがでしたか。

a 満足	54人(12人)
------	----------

- ・公立美術館の評価、第2位、もっともっと努力を。頑張ってください。
- ・私は修復に関心や興味があるので、このようにお話を聞くことができ、良かったです。ですが、話が難しかったです。

b 不満足 →その理由：

趣旨が	・よくわからない	1人
	・重要でない	1人
内容が	・よくわからない	1人
	・専門用語が話の中心だったが、いまいち、よくわからなかった。	1人
	・重要でない	1人
その他	・専門的で難しかった。素人向けではなかった。	
	・修理方針を報告するだけで、それに対する討論をしているようには見られなかった。	

■美術館は、どのような役割を持つものだと思いますか。以前からお考えだったものには○、このシンポジウム後に新たに加わったものがあれば□をおつけください。(複数回答可)

- a 展覧会や講演会などの企画を行い、美術鑑賞の場を提供する
- | | |
|-----------------------------------|-----------|
| ☐ (もともと考えていた) | 57人 (11人) |
| ☐ (新たに知った) | 1人 |
- b 美術について未知のことを研究し、その成果を発表する
- | | |
|-----------------------------------|----------|
| ☐ (もともと考えていた) | 37人 (9人) |
| ☐ (新たに知った) | 12人 |
- c 美術作品とその記録をまもり、将来に伝える
- | | |
|-----------------------------------|-----------|
| ☐ (もともと考えていた) | 50人 (12人) |
| ☐ (新たに知った) | 10人 |
- d その他
- | | |
|-----------------------------------|---------|
| ☐ (もともと考えていた) | (1人) |
| ☐ (新たに知った) | 5人 (1人) |

- ・作品の説明会(背景、作者の意図等)、修復技能の講義、実技講習
- ・美術に携わる人材の育成や、その地域における美術文化の促進を促す役割も面白いかもしれない。
- ・美術館の活動について理解を求める。
- ・美術品のバックグラウンドの説明が必要なこと
- ・全部、大事だと思います。
- ・(私は学校でなく、家族の中で文化財の存在を知り、修理され今日まで伝わっていることを知り、修理現場に居ます。若い人たちが興味を持てる環境作りができればと思います。)
- ・(美術作品を通して、文化を伝え、国民の財産である事の意識を高める役割)
- ・(美術作品の保存と、それに対する活動を一般に伝える)

■今回のような、美術館のいわば裏方の活動を取り上げた企画について、どうと思われますか。

- a あまり必要だとは思わない 0人
- b たまには、こういう企画があってもよい 12人 (2人)
- c もっと積極的に行うべき 46人 (10人)
- ・作品の説明(意義)もして欲しかった。
 - ・収蔵品の多量化、conservatorの地位向上

■シンポジウムについてのご感想やご意見、美術館へのご希望などをお書きください。

また、シンポジウムでご紹介したような美術館の裏方の活動について、美術館はどのように自己評価をし、外部に成果を示すことができるでしょうか。ご示唆があればお聞かせください。

- ・修復の前と後を並べて掲示する(百聞は一見にしかず)、何をしたのか、説明文などを付して。(外部への成果の部分に→)
- ・県民のレベル(教養、文化的興味)を上げないと理解されにくいかも。客足の数(自己評価に→)
- ・金銭的に苦しいなら、ボランティアにかかわる人数を増やすべく、修復技術を教えてゆく事業をすれば、文化、美術への興味や理解が得られ、さらにボランティアによるコスト削減につながると思う。さらに他に類の無い美術先進県として、他へ先進的事例を示すことで注目を集められ、より文化活動が活発になる。事例、見学ツアー事業もできるようになると思う。
- ・分かりやすかったので、村田さんのお話を最後に聞きたかった。
- ・話の内容は理解できるが、なぜそれが必要か、重要なところがインパクトをもって迫ってこなかった。修復の苦労はわかったのですが、へーそなんだというインパクトに欠けていて残念。今回の愛染明王像のどこがすごくてどこが特徴なのか、伝わってきません。シンポジウムでの発言の方がおもしろかったです。
- ・主な作品の調査修復状況をHPで紹介して欲しい。
- ・美術館はいつも同じ美術品を展示しておれば自然と入場者は減少していくと思います。かといって美術品を購入したり借用す

るには予算的な限界があると思います。それには今、現に所有する美術品とか他の美術館での事でも、その内容、具体的に分かるようにすれば、美術館の利用方法も当然変化してくると思いますが。

- ・ 知りたいと思っていた裏の仕事が少しづつわかってきました。今日はもう一歩深く知ることが出来た気がします。一つの仕事の途中を知ることも、仕事の中身とか価値が一層わかったと思います。大変な事でしょうが、また開催して頂ける事を願っています。
- ・ 日常の研究成果があれば随時発表して頂きたい。また、他の美術館（例えば徳川美術館）とは収蔵内容の相違があるのかもしれませんが、1回／1月、通年の講座等の検討を考えて頂きたい。
- ・ 今日のような催しを小さい単位で頻繁に行って欲しい。また、展示室で作品の前で行っても良いと思う。
- ・ 内容の大変充実した講演でした。美術館のこうした部分について話していかれるのは、とても有意義なことだと思いました。感動いたしました。
- ・ このような内容のシンポジウムを継続的に開催し、徐々に深めていくことを行って欲しい。1度に盛り込むよりも継続的に。
- ・ 通常、得ることのできない情報を得られる貴重な機会であると思う。このような修復の過程での情報や発見を企画展をして構成するのも発表手段として面白いと思う。
- ・ 修復作業やそれに伴ってわかってきたこと（絵具の材料、表装、その方法、他の時代との比較による、この作品の位置、あるいは意味など）は、多いと思われます。それを修復が完了してから、研究書として本にして下されば、多くの人に見ていただけるでしょう。また、本日の公開討論における問題点が、修復作業中の一部分として（過程として）意味あるものとなるかと思います。
- ・ 美術館の役割について広く伝えて理解を求めることができるので、とてもよい活動だと思った。今後、現場見学を取り入れたり、実物を見たりと、より具体的な活動も加わるとういと思った。
- ・ 欧米では、子供や一般市民の学習の場で、多くの人々が模写をしたり、学芸員の指導を受けていました。今後ともよく開かれた存在にして下さい。
- ・ 初めてシンポジウムというものに参加しました。一つのテーマを違う分野からの目で見ることができ、それを聞くことができたことをうれしく思います。今後も興味深いシンポジウムを期待しています。
- ・ 美術館の活動を外に知らせることより、多くの人がその価値に気づくことができる活動内容や美術館の「意志」を、より広く伝えてもらいたい。
- ・ 「裏方の活動」の企画展
- ・ 今まで知らなかった美術館の活動などを知ることができ、とても勉強になりました。実際に今、修復をしてらっしゃる先生方のお話を聞くことができる機会はあまりないので、とても良いシンポジウムだったと思います。とても有意義でした。ありがとうございました。
- ・ 日本画について何も知らなかったので勉強になった。美術館は作品だけでなく技法などについて、初歩から級別？に教える、教育的な面も期待します。小、中、高では、まったく教えてもらってないことでした。小学生が大学の講義を聞かされたような気分。
- ・ 公開討論がとても良かったと思います。修復方針を決定する際の検討要素など、興味深かったです。またこのような企画があれば、是非参加したいと思います。展覧会など作品を公開する時に、美術史的な解説だけでなく、修復の状況についても触れるべきだと思います。例えば、その部分が後補であるかという情報は必要だと考えます。これがないと鑑賞者は誤解することがあると思います。このようなことから、もっと修復に関心がでると思うし、保存の意識も上がると思います。
- ・ 修復方針を決定する過程を公表する試みはこれまでにないものであり、意義深いと思う。修復にはカネも時間もかかるということを、広く訴えていくことで、美術館が社会の中で占める地位が上がり、予算上の処置がなされることを期待したい。
- ・ 美術品の保護について詳しく分かりました。維持保存には時間と費用がかかることも知れました。寄贈するにも修復に大変ですね。私も寺へ屏風を寄贈しましたが、表装、表具屋さんに、修復してもらってから寄贈しました。
- ・ 知らないことをもっと多くお知らせ下さい。今回はしっかり満足しました。前部は少しづつだったが、後部はワクワクしました。ありがとうございました。
- ・ 岩永先生のお話がとてもわかりやすかったです。そしてすごく興味を持ってました。修復、そのもっと前、作品がどのようにし

- てなっているか(作られているか)話して下さり、勉強になりました。
- ・常設展の展示、もう少し、所蔵品の入れ替え、ひんばんにできないか。
 - ・勉強になりました。また宜しくお願いします。(特に木村さんを存じ上げてましたので、深い感慨を覚えました)
 - ・入館者としては、悪い点は指摘する人もいるが、良いことはほめることまではしないで、満足しているだけで黙っているという傾向がある。評価と言っても難しい。評価は気にしないで、良さそうだと、サービスにならと思ったことは、積極的に実施して頂きたい。本日のような企画、また期待しています。
 - ・歴史を持っている作品を、後世にのこしてゆく現場を垣間見させていただきました。ひとつの作品のたくさんの経歴、本来の役割、人の手から手へという伝世、いろいろな面をのぞかせて頂きました。今後、美術品として以外にも、文化財としての価値の面を思いながら作品を観賞してゆきます。保存、伝承に力を注いでいる方々に、敬意と拍手を送る思いでいっぱいです。
 - ・他の分野の作品の修復についても、このようなシンポジウムを！
 - ・裏方の仕事は地道なものだけれども、こういったシンポジウムでその内容を外部に発信するのは、普段のこれらの活動を、美術館側が見直す機会にもなりうるし、一般の私たちが美術館の役割を認識・考察する重要なきっかけになるので、とても意味のあることだと思う。定期的に行うのがいいと思う。
 - ・(裏で活動をする一人として、このような内容を公開されることはすばらしいと思った。保存に対する哲学的発想も学べたと思う。)
 - ・(私は名古屋出身の人間であるのですが、名古屋在住の人がどれだけ参加されていたかは判りません。ですが、経済で元気である土地であるので、文化面にも大きな関心を持って頂き、個々が、企業が、文化財などの理解を深め、未来へと続くことを切に思う)
 - ・(全体に良い公開シンポジウムだったと思う。今までに無く面白かった)
 - ・(1点の作品について、いろいろな方向性から見た講演は、大変興味深く、良かったと思います。今後もこのような企画があるとおもしろいと思う)
 - ・(画期的な企画だったと思います。自己評価という点はさておき、美術館の裏方の活動を公開することは、知ってもらうこと自体が、現段階では評価されるべきことと思います。今後、どう展開するのかについては、自らと重ねても、難しいものですが。)
 - ・(「博物館の裏の仕事」と名打たれていましたが、今回のような内容は、一般の人の目に触れにくいだけに、このような機会を通じて、表へと開いて欲しいと思います)
 - ・(今日のようなシンポジウムを開かれた貴館の努力に対し、敬意を表します。今後とも、このような機会を持たれますようお願いいたします。修理報告については、「なぜ修理は必要か」「修理に対する根本的な考え」などなど、もっと整理してわかりやすくまとめ、話をして頂けたら良かったと思います。)
 - ・(例でイコンの修理について、→歴史資料的修理とは、絵画としての修理とは、その差は大変、興味があります)
 - ・(一般の人へ収納方法、保管方法、ケアのアドバイス)
 - ・(作品の修理のための調査段階での発表でしたが、修理後の報告も是非行って頂きたいと思います。また、仏画以外の木村コレクションの保存についてのお話も聞く機会があればと思います。)

■シンポジウムの進行方法や運営に関する意見

- ・講演時にすべての灯りを消されると、メモが取れなくなるので、少し灯りを残しておいて欲しかったです。
- ・最後の挨拶が長い。
- ・時間が極端に押すのは困る。移動、宿泊の関係で時間がずれると、いろいろ焦るので、集中できなくなる。